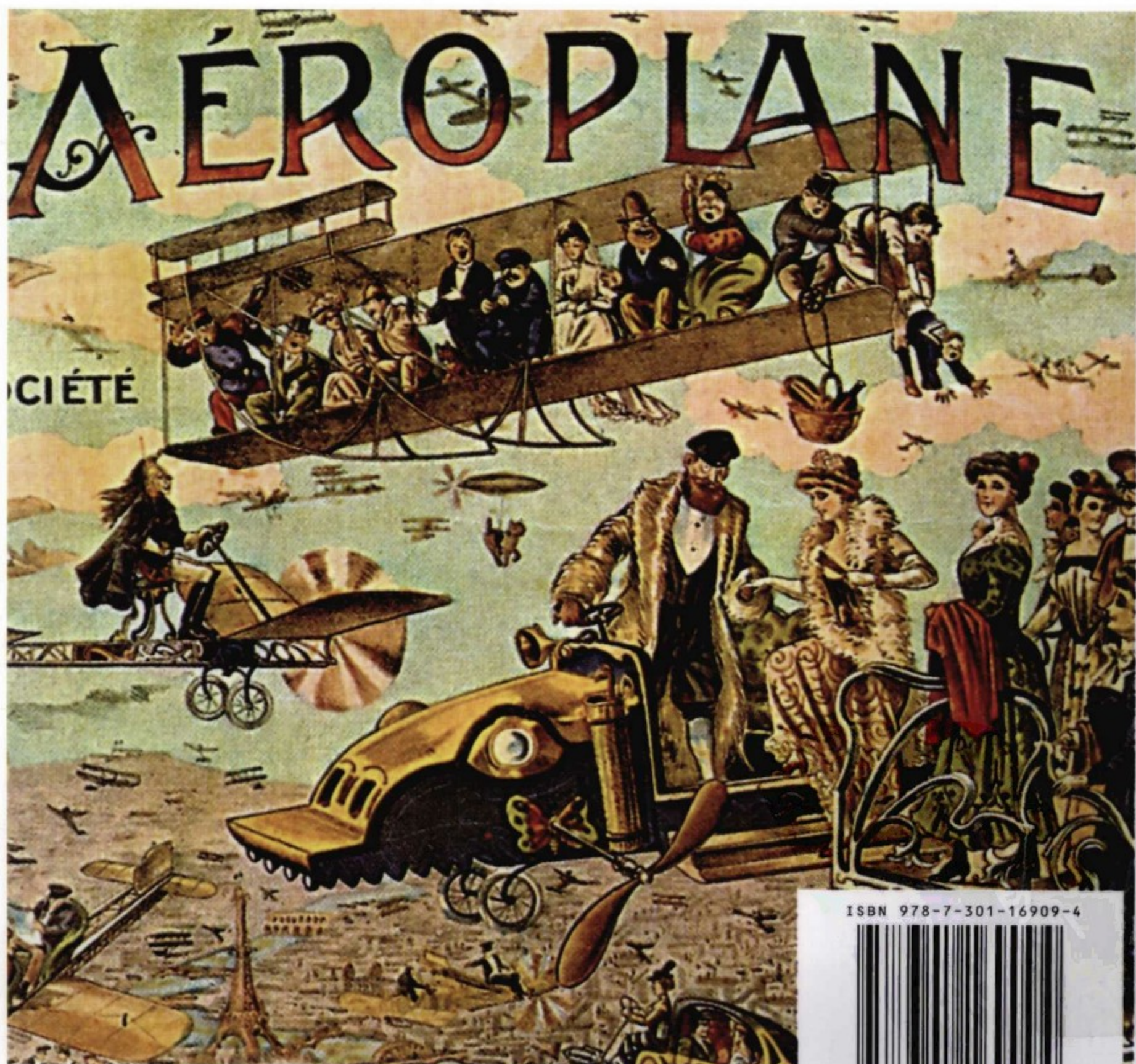


克鲁特和尼克斯的《科幻小说百科全书》之后，接下来迫切需要一部涵盖科幻小说起源到现在的通史，亚当·罗伯茨的这部作品正逢其时。这部前所未有学术化的《科幻小说史》除了聚焦各种科幻文学作品之外，还将注意力投向多媒体科幻：电影、电视、漫画、电子游戏，甚至音乐（可追溯到霍尔斯特的《行星组曲》）。与此同时，罗伯茨清晰讲述了，17世纪宗教改革以来，科幻小说在西方文化中所呈现的面相以及所扮演的角色。

——帕特里克·帕林德 (Patrick Parrinder)，著名科幻文学学者



ISBN 978-7-301-16909-4



9 787301 169094 >

定价：45.00元

周 宪 主编

科幻小说史

The History of Science Fiction

[英] 亚当·罗伯茨 著

Adam Roberts

马小悟 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记 图字：01 - 2008 - 2156

图书在版编目(CIP)数据

科幻小说史/(英)罗伯茨(Roberts, A.)著;马小悟译. —北京:北京大学出版社,2010.2

(同文馆·小历史系列)

ISBN 978 - 7 - 301 - 16909 - 4

I. 科… II. ①罗… ②马… III. 科学幻想小说 - 小说史 - 世界 IV. I106.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 021908 号

© Adam Roberts, 2006

First published in English by Palgrave Macmillan, a division of Macmillan Publishers Limited under the title *The History of Science Fiction*, 1st edition by Adam Roberts. This edition has been translated and published under licence from Palgrave Macmillan. The Author has asserted his right to be identified as the author of this Work.

书 名: 科幻小说史

著作责任者: [英]亚当·罗伯茨 著 马小悟 译

责任编辑: 吴 敏

标准书号: ISBN 978 - 7 - 301 - 16909 - 4/I · 2201

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn>

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752022

出版部 62754962

电子邮箱: pkuwsz@yahoo.com.cn

印 刷 者: 北京山润国际印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650 毫米 × 980 毫米 16 开本 23.75 印张 426 千字

2010 年 2 月第 1 版 2010 年 2 月第 1 次印刷

定 价: 45.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话: 010 - 62752024 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

目录

序言	(1)
第一章 定义	(12)
第二章 科幻小说与古代小说	(32)
中断期:400—1600 年	(43)
第三章 17 世纪的科幻小说	(47)
第四章 18 世纪的科幻小说	(74)
第五章 19 世纪早期的科幻小说	(98)
第六章 1850—1900 年的科幻小说	(117)
第七章 儒勒·凡尔纳和 H. G. 韦尔斯	(141)
第八章 20 世纪早期的高雅现代主义科幻小说	(168)
第九章 20 世纪早期的通俗杂志科幻小说	(186)
第十章 黄金时代的科幻小说:1940—1960	(210)
第十一章 新浪潮科幻小说的影响	(246)
第十二章 好莱坞科幻电影和电视(1960—2000)	(281)
第十三章 70—90 年代的科幻小说	(314)
第十四章 20 世纪末的多媒体、视觉及其他科幻	(346)
后记 21 世纪的科幻小说	(362)
进一步参考书目	(367)
重要科幻作品与科学进展年表	(368)
译后记	(374)

序言

科幻小说*是一个太大的主题,很难面面俱到地呈现在一部批评史中,即使是在这部容许较大篇幅的书中,也很难做到。想要寻求更大综合性解释的读者,可以去参考约翰·克鲁特(John Clute)和彼得·尼克斯(Peter Nicholls)的大部头《科幻小说百科全书》(*Encyclopedia of Science Fiction*)。本书并不是对科幻小说这一文学类型的完全叙述,而仅仅是将“幻想”文学(“fantastic” literature)——我们现在称之为科幻小说——从它诞生的最早时代连接到当代的一种尝试。本书的大多数篇幅涉及中篇或长篇小说——它们是科幻小说的主要形式,当然短篇小说、电影、电视、漫画和其他文化作品形式所占的成分在晚近越来越多。作为一部批判史,本书当然也有自己的特定工作。笔者希望避免沉闷的行文,不过我的讨论并不是完全中立的——虽然作为纯粹中立的批判性讨论还是存在的。这里,我先把我的观点概述出来,这样读者们就能够做好心理准备,带着或同感或反对的观念框架来读这本书。

我认为,我们现在称之为科幻小说的文学类型,起源于古希腊小说中的幻想旅行作品;凡尔纳的奇异旅行(*voyages extraordinaires*)这个词汇我发现最适合于用来描述这些文本。带着幻想插曲(这意味着不可能的或者奇幻的)的旅行或者冒险的叙事,通常是古代文化中最受欢迎的文学形式:史诗提供了许多例子,比如奥德修斯遇到库克洛佩斯**和喀耳刻***——后者将奥德修斯的手下变成猪。由于古希腊人的文化传统中旅行探索占重要地位,因此这一文学类型并不是令人惊异的文化发展。我认为,在古希腊众多关于有趣的长途航海或者陆上跋涉的记叙中,有一种奇异旅行的文学类型:在天空中的旅行,尤其是旅行到其他星球。在理论上,古希腊人可以建造一艘船只,航行

* Science Fiction,直译为“科学小说”,我国1949年以前都用这一译名。1949年后我国开始介绍前苏联的科幻小说。在俄文中科学小说称为科幻小说,故沿用了俄文的译名。——译者注

** 赫拉克勒斯(Herakles),《奥德赛》中,奥德修斯遇到的野蛮巨人部族。——译者注

*** 希腊神话中住在艾尤岛上的女巫。在《奥德赛》中,喀耳刻爱上了奥德修斯,并在未来一年帮助他返回家乡。——译者注

到赫拉克勒斯之门柱*或者印度,(虽然没有证据表明古希腊人进行了这些航行,不过我们在这里可以假设)甚至越过夕阳去到幸福岛、美洲或者北极。这只是说,航行技术允许希腊人进行这些旅行。不过,这些技术当然不能够使人像安东尼·第欧根尼笔下的主人公那样飞抵月球。将旅行指向天空代表了旅行故事模式中的新路径。

viii 换句话说,我要讨论的是,科幻小说的原型为“关于星际旅行的小说”。而且在我看来,空间旅行的故事形成了这一文学类型的核心,虽然许多评论家可能会持不同意见。在空间中的“向上”或者有时进入地球内部的旅行(区别于在地球表面上的传统旅行)作为主干,各种其他类型的科幻小说枝杈便从这主干上蔓生。它们笼统地可以分为两路支脉。首先,作为“空间旅行”之推论的“时间旅行”。我认为,这一亚文类在19世纪末和整个20世纪逐渐成形并迅速滋长,而在同一时期科学确立了“时间”和“空间”之间的定量联系,二者的同时发生并不是巧合。第二路支脉,实际上是最主要的一支,即“关于技术的故事”。因为长途旅行已经包括一系列复杂技术——比如航船、远距离离岸补给、航海、军械技术等等,因此“技术故事”始自“奇异旅行”中的内嵌元素,也便毫不奇怪了。夏尔·索雷尔的《来自异域的新闻》(1632)中那位能流利说所有语言的女机器人,可能就代表了这一科幻小说类型的首例。虽然在19世纪,我们可以看到这一类型将自身从旅行故事中分离,成为了一个更加独特的亚文类。凡尔纳是“技术小说”的第一位天才作家,到了20世纪,技术小说无疑成为了科幻小说中的主宰性形式。在本书第一章,我将会讨论“科学小说”和“技术小说”以及相应的理论问题。

以下三种形式粗略勾勒出了科幻小说“是什么”:空间(到其他世界、行星和星系)的旅行故事、时间(到过去或者未来)旅行故事和想象性技术(机械、机器人、计算机、赛博格人**以及网络文化)的故事。还有第四种形式——乌托邦小说。我的观点是,乌托邦小说应该属于科幻小说大类,虽然它以哲学和社会理论作为它的起点。我们可以说,乌托邦里的“新奇之物”(novum)——达科·苏文(Darko Suvin)给科幻小说下定义时的关键词——

* 赫拉克勒斯是古希腊神话中宙斯与阿尔克墨涅之子。他完成的十二项英雄伟绩之一是,从埃里忒亚岛赶回革律翁的红牛,在返回途中,将两座峭岩立在地中海的尽头。所谓地中海的尽头,就是赫拉克勒斯双柱,现位于大西洋和地中海之间的直布罗陀海峡两岸的悬崖。——译者注

** 赛博格(Cyborg),这个名词是Manfred Clynes与Nathan Kline于1960年所提出,指的是采用辅助的器械,来增强人类克服环境的能力,后来指有机和人工的系统存在于一个生物体上。换句话说,赛博格是机器化的人,而人工智能(A. I.)是人化的机器人。——译者注

是“新的社会组织”。对于许多评论家而言,凭这一点就足以使乌托邦小说跻身于科幻之列。在本书中,我想论证的是,乌托邦小说应该作为科幻小说的平行发展来被讨论,因为它经常有到异邦或者跨时间的旅行,故事中有各种各样的技术装备。不过,也很容易理解为什么有些评论家希望把乌托邦小说排除在科幻之外:因为乌托邦小说就其根本是一种讽刺文学,它的力量来自于故事中描绘的“理想”社会与大家所生活的不完美社会之间的隐含对比。

而关于科幻,我持这样(也许略显幼稚)的观念:在这一文学类型最出类拔萃的文本中人们所遇到的不仅仅是修订版的现实世界,也就是说科幻内含了对“不同者”的真实而强烈的愿望,一种在想象的可能范围内不断向外探索的冲动。不是所有乌托邦小说都具备科幻的这种他异性(alterity),不过乌托邦仍然是我们讨论的对象。一方面,许多科幻作家把乌托邦小说视为科幻的一部分,并自己撰写乌托邦小说。另一方面,随着科幻越来越关注世界建构的复杂性,在其中科幻作家设计出自治的或然世界。世界建构现在已经成为了科幻小说所提供给读者的最可称赞之物,而这些建构许多都是最初来自于乌托邦小说。因此,虽然乌托邦小说作为一个独立的文学类型而发展,乌托邦书写仍然成为一种“类科幻”,在整个19世纪和20世纪都与科幻紧紧交织在一起。^[1]

ix

这一扼要概述已经隐含回答了科幻小说史学家所要回答的众多主要问题之一。我们将从古希腊小说中跨星球的“奇异旅行”开始,然后在17世纪的作品比如开普勒的《梦》(1634)、戈德温的《月中人》(1638)以及德贝尔热的《登陆月球》(1655)中找寻这些观念的发展。在17世纪,我们可以发现一条科幻文本源源不断出现的连续流。于是,问题就产生了:为什么在古希腊和文艺复兴之间有那么长时间的一个断层?这两个时代相距千余年,在这期间居然没有产生过一部科幻著作,这究竟是为什么?

对于这一问题没有定论,不过存在着几个可能的原因。在本书中,我提出一条特别的线索,它正好对于我给科幻小说所下的定义来说是十分重要的。因此,值得在这里强调一下。简而言之,我认为,科幻小说的复苏和新教改革有着相当大的关联度。在16世纪末、17世纪初,科学探索的重心移向了新教国家,在这些国家里与圣经启示相左的异端思考可以拥有较高程度的自由。比如笛卡儿,1629年定居于荷兰,部分原因是因为他的祖国法国的天主

[1] See Darko Suvin, "Science Fiction and Utopian Fiction; Degrees of Kinship", in *Positions and Presuppositions in Science Fiction* (Macmillan 1988). Chris Ferns, *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature* (Liverpool: Liverpool University Press 1999) 是一部关于这方面非常翔实而敏锐的研究著作。

教文化对他的科学探索怀有敌意。笛卡尔脑海里浮现的是天主教会不久前对伽利略天文学著作的封禁,这部著作对当时的人来说是极具震撼的。实际上,比伽利略的著作更“大逆不道”的思想并不鲜见,特别是那些更具想象力(也就是说科学虚构)的思想家。

我将会指出,在科幻小说史中的一个不太为人所知但却是关键点的进展,发生于1600年布鲁诺被罗马异端裁判所处以火刑。布鲁诺的罪责在于他论证宇宙是无限的、它包括了无穷的世界——这是一种思辨科学而不是经验科学,因此也是科学虚构的。因为违背了教会的教条,布鲁诺被处死,不过这值得我们花上片刻去思考为何无穷世界的观点会被认为是震撼的。如但丁,他设想了他的宇宙中的各种世界(当然,虽然他的诗篇的天文框架是以托勒密式而不是哥白尼式的),但他的诗倒是被视为虔诚的,而不是相反。

这一问题,被威廉·燕卜荪(William Empson)在他过世后所出版的《文艺复兴文学》(1993)所提出并智慧地(虽然有些古怪)讨论,可以用这三个术语来概括:如果宇宙中有许多世界,那里也有其他生灵栖居,那么这就会否定基督受难的独一无二性,同时也(或许是永久)贬低了基督教自身的价值。教会教导说,上帝派遣耶稣基督到地球来拯救根据他的形象所创造的生灵——人类。这是一个独一无二的奇迹事件——一个将人类与上帝相联系的圣礼。但是如果人类只是宇宙中的智慧芸芸众生之一,那么其他智慧生灵是怎样的呢?他们是否也被他们自己的基督所救赎(这种可能性将会致命地贬低在这一个世界里基督牺牲的独一无二性)?还是上帝并没有给他们提供救赎(这将把上帝描绘得非常冷酷无情)?在托勒密体系的逻辑之下,太阳系是地球的一个延展,里面居住着人类灵魂以及直接由上帝创造的天使。而星星都是固定的,形成了一种无边的装饰背景。在这个宇宙中,独一无二的基督可以救赎万物。但是,如果宇宙是无限的,这一信仰就很难再维持。

哥白尼式宇宙的革命之处在于重塑了一个远离人类和地球的焦点。要么是基督只死过一次,上帝忽视了其他星球上的他的造物,要么是他在每一个可能的世界里都牺牲过一次。就像燕卜荪说的那样:“或者上帝对火星人完全不公平,或者耶稣也在火星上——实际上是在所有有智慧生命栖居的星球上——被绞死在十字架上,这样他以各种形象出现的身份就是不稳定的。”(Empson, 1:130)半个多世纪之后的今天,这一观点仍然如此震撼,如此撼动

天主教的正统观点——布鲁诺仅仅是因为暗含这一观点就被处以极刑。^{〔2〕}

这看上去像是神学争论的一个晦涩观点,但是在我看来,作为一个关节点,它为西方科幻小说的发展(再发展)扫清了道路。在正统的天主教观点看来,多个造物世界的假设是不可容忍的;其他星球具有了**神学**意义而不是仅仅物质意义上的存在——在但丁看来它们是对上帝所造的人类而言橱窗展示般的精神存在。但是对新教徒(或者像笛卡儿、伏尔泰那样的怀疑主义的天主教人文主义者)而言,17、18世纪的经验主义探索使得世界在我们眼前延展,关于宇宙的想象思考也随之不断展开。这是科学虚构的想象,它日益成为了西方新教文化的一个功能。从这时起,科学虚构发展成一种想象性扩展的以及(根本上)唯物主义的文学形式,与魔幻的、骨子里是宗教形式的文学形式(后来被称为奇幻文学)构成了鲜明对比。

反过来,这又关联到科幻的另一种定义:在当代的图书出版和销售中,科幻被区别于奇幻,后者涉及奇幻的或者非现实主义的传奇。奇幻的机制是魔法而不是技术。20世纪奇幻文学的最主要作品是J. R. R. 托尔金的《指环王》(1952—1953):作为宇宙间善与恶两股力量的宇宙大战的一部分,精灵、人类和矮人,在巫师的帮助下,与魔王索伦所统领的邪恶兽族和怪物展开战争。在《指环王》中,很少有机器出现,它的出现通常与邪恶势力联系在一起。在指环王世界中,运行着的力量是魔法。故事情节围绕着渗透了魔法的魔戒而展开,魔戒能使得携带者隐身并赋予他无穷的魔力。

《指环王》是一部深厚的天主教著作,这并非指撰写过程中有意的寓言(托尔金经常表现出对寓言的“发自内心的不喜”):这是一部关于堕落和救赎的作品,在其中一位救世主归来并挫败恶魔。圣礼符号的使用——基督教以金戒指为象征的结婚仪式,作为奇幻小说的核心元素,也在本书中四处可见。从天主教观点看,某物具有魔力(magical)便和婚姻(marriage)有关。从力量的角度看,耶稣的神迹也可以被描述为有魔力的。对于一个天主教共同体而言,在弥撒中,圣饼实际上成为了基督的身体——化体(transubstantiation)是一个切切实实的过程,是另一个魔法般的圣礼。在一个新教徒看来,这是基

xi

〔2〕 意大利小说家、批评家安伯托·艾柯(Umberto Eco)最出色的作品《昨日之岛》(1994)中简洁地将这一忧虑戏剧化了。一位叫圣萨文的小说人物:“基督道成肉身仅此一次吗?原罪仅被犯过一次,在这个地球上吗?多么不公平!对被褫夺了道成肉身的其他世界,对我们,都是一种不公平,因为这样的话,别的世界便都是完美的,就像我们堕落之前的祖先一样……或者无数的亚当犯下了无数次的原罪,被无数的夏娃用苹果引诱,于是基督被迫无数次降生为凡胎,布道,然后在十字架上被绞死,也许他现在还在奔忙,如果世界是无限的,他的使命也就是无限的。他的使命是无限的,那么他受难的形式也是无限的:如果银河系外有个世界的人们有六只手……圣子就不是被钉在十字架上,而是钉在星状的木板上——这在我看来颇具喜剧效果。”他的对话者听到这,对他的渎神暴怒大叫起来,并挥舞着剑直刺向他。

督的象征,除此以外它仅仅是物质的面包。

这是对新教改革自身理论基础的再审视。比如,诺曼·戴维斯(Norman Davies)用下面数语概括了新教运动:

新教运动包含着—个非常强烈的“将魔法从宗教中清除出去”的冲动……然而,在15、16和17世纪,欧洲仍然充斥了各色的魔法信仰。这一图景由炼金士、占星师、占卜师、魔法师、治疗师和巫师组成……魔法贯穿在整个改革时代。因而,从这一角度看,即使在新教取得了全面胜利的国度,它对魔法的围剿只能说是部分成功。不过,激进者的意图却是无疑的。在约翰·威克里夫(John Wycliff)之后,有马丁·路德对赎罪券的抨击(1517),有加尔文把“化体”摒弃为魔法(1536)……新教应该是远离了魔法。(Davies, p. 405)

戴维斯继续指出,即便在这应该是理性而有意识的信仰的“净化了的”宗教中,魔法还是顽固地存在着(“对教会、战旗、进食、船只和墓地仪式的放弃被证明是不可能的”)。但是在这里,在“奇幻”小说或者“非现实主义”小说的潮流中,开始出现分裂。“天主教”想象拥抱魔法,撰写传统的浪漫故事、魔法—歌特小说、惊悚小说和托尔金式的奇幻小说,以及马尔克斯的魔幻现实主义作品。“新教”想象则日益用技术设备代替魔法的工具性功能,涌现各种科幻小说。于是,这一历史便有赖于科幻的历史化定义,在这一定义中魔法被科学的唯物主义话语所替代。

这么说,并不意味着在科幻小说中没有明显的天主教支流。相反,我认为,这一支流在众多优秀科幻中浮现着身影,不论这些科幻小说是否出自天主教作者之手。简而言之,我的中心思想就是:出现于17世纪的“新教”和“天主教”(如果想用不那么教派化的术语,那就是“自然神论”和“魔法的泛神论”)之间的辩证关系决定了科幻小说。科幻文本在各有侧重不同的这些文化决定因子——有的是严格的唯物论,有的是神秘主义或者魔法的——中间起着居间作用。许多有时被称为“天主教”科幻的著名作品深深地扎根于这一圣礼的、“魔法的”视域之中——我认为正是这一点而不是因为它们迷恋神学问题才使得“天主教”科幻小说凸显自身。比如,沃尔特·M. 米勒的《莱博维茨的赞歌》(1959)一书的时间跨度长达数个世纪,从核子大战之后社会重回原始状态,到文明的慢慢重生、技术再度发展起来,然后到人类再度计划飞向外星球,再一次面临使用核武器毁灭自身的威胁。这部长篇作品的纵贯线是它聚焦于生活在美洲沙漠的一群僧侣,米勒用现实主义的详尽笔触描写他们的日常生活。但是,小说还是依赖于几个魔法事件的转折点;其中一个主人公莱博维茨,他是一位后核战争时代的沙漠隐士,似乎是长生不死的

(同一人物出现在每一章里,虽然他们远隔数个世纪),这实际上是对永世流浪的犹太人的翻版。当原子弹第二次爆炸的时候,长在一位妇女肩部的一个突变性的像脑袋般的东西获得了生命。小说中的魔法元素不仅仅是为了小说的光怪陆离噱头。相反,它的作用是作为在一个被世俗而理性的社会的原子弹毁灭的世界里,超自然的授意——上帝的在场。

吉恩·沃尔夫的“长日”四部曲(1993—1996)把它的主人公描写成一位谦逊的神父——拥有许多格雷厄姆·格林*般的天主教标志,虽然他所信仰的宗教并不是天主教:故事发生在一艘巨大的空间飞船上,飞船呈管状以解决乘客需要的重力。这艘飞船进行着代际航行,目的地是一个新世界——实际上,旅行如此漫长,乘客都已经完全忘记了他们是住在一艘飞船里。沃尔夫笔下的主人公神父希尔克所信仰的宗教通过“视窗”(先进的电视显示屏)展示上帝们的模样;但是,随着情节的发展,这些所谓上帝被发现只不过是下载到电脑里的古人,有几名古人在电子环境中已经疯掉了。整部系列的情节发展揭开了原先被认为是自然和超自然世界的面纱,揭示了它们不过只是技术而已——这是一种新教式(利用这个二元术语)的解读。但是,天主教传统的沃尔夫不可能放弃魔法;在全书中,一个神秘而非技术的超自然存在——“外在者”的身影落在希尔克的每一步行动背后。“长日”第一部的开篇是希尔克所经历的一个揭示:“外在者”神秘地降临长日的世界,提供给人人类以洞识。沃尔夫的最著名的四部曲《新日之书》(1980—1987)也是一部奇幻特征的科幻小说。主人公塞维利安从拷打者学徒起步,到拷打者,最后成为世界之王,他在世界中穿越到了遥远的未来,这一未来世界的奇异意识和器具看上去完全是魔法的。奇幻—魔法的元素支配着该书,遥远未来的技术性特征根本无法简化为唯物论的解释;这恰恰由于,从某种角度说,小说的主角拷打者塞维利安就是基督。

xiii

换句话说,科幻小说在古希腊时代现出微光,然后消失,或者说随着天主教会的文化主宰而被压制了;它随着16世纪的新宇宙论而重生,这反映了17世纪新教思想家的神学。1600年布鲁诺的死是这一关节点的一个缩影。在17世纪学者中影响甚巨的多重世界学说出现在科幻小说所涉及的几乎所有新星际故事中。

在本书第4章,我会更详细地讨论它的蕴意,不过简而言之,这意味着当星际旅行故事在17、18世纪重新回到西方文化中的时候,它们都非常关心它们所描绘的外星人的“神学”属性。一位今天的宇航员也许会用一些友好的

* 格雷厄姆·格林(Graham Greene, 1904—1991),英国天主教作家,重要作品有《权力与荣耀》、《事情的真相》等,曾数度被列为诺贝尔文学奖的候选人。——译者注

姿态来和外星人打招呼(“我们的到来是和平的”),17、18世纪科幻小说中的星际旅行家则都十分热切地想要听到对于“你们信仰耶稣基督吗”这个问题的回答。当戈德温的主人公来到月球,遇到月球上的居民的时候,他的第一个词是“耶稣玛丽亚”:

我口里的“耶稣”话音刚落,老老少少马上齐齐跪在地上——这让我惊喜万分,高举他们的双手,重复着我听不懂的话。(Godwin, *Man in the Moone*, p. 96)

这是很重要的,因为对戈德温和他的读者而言,外星人不是奇异的对象,而是神圣真理的关键证明或者反证。在戈德温的笔下,月球人因为离地球够近,从而分享了地球上的耶稣基督的救赎力量。但是这一时期包含与外星人相遇情节的所有空间奇幻小说都会为多重世界的问题和这对基督教揭示意味着什么而深感焦虑。比方说,威尔金斯的《月球世界的发现》(1638)假想了月球居民,接下来设问:这些生命是否是“亚当的子孙,是否他们被上帝所祝福,如果不是的话,他们的救赎是怎样的”。威尔金斯引用了康帕内拉的观点,认为月球人必定“会具有和我们一样的悲惨命运(原罪),同时他们以和我们同样的方式——耶稣基督之死——得到拯救”(Wilkins, pp. 186—192)。同样的主题经常出现在19、20世纪的科幻小说中。比如C. S. 刘易斯在《来自寂静的星球》(1938)中,把空间旅行者送往了有人居住的火星。刘易斯的科幻三部曲都是关于这类神学议题的,他对于该问题的解决方案是认为,耶稣基督是对地球独一无二的,因为只有地球才曾经陷入了魔鬼之手。

詹姆斯·布利什的《事关良心》(1958)中,一位神父把利西亚星完全祛魔至消失。这是一个魔鬼式的欺骗手段,用布鲁诺式多重世界腐蚀概念的可能性来欺骗有信仰的人。布利什这部获得雨果奖的著作是一部闪耀着思想性的作品。但是从天主教角度来阅读它,与从非天主教角度阅读,是两种完全不同的经验。在前者的逻辑之下,该书是对一个神学谜题的有益探索;在后者逻辑看来,这是有关人类自大和短视的令人心碎的故事,它导致了无辜的利西亚人的悲惨命运。

近来,丹·西蒙斯颇受好评的《海伯利安》(1989)中,它的开篇是被这一问题所萦绕的一位神父的故事:基督是否是普遍的救世主,还是仅仅属于地球?这位神父旅行到银河系的边际,发现那里生活着一群明显是白痴的外星人,他们身上都佩戴着闪闪发光的十字架。神父欣喜若狂,相信这就是基督普遍性的一个明证。结果,十字架状的东西原来是一种寄生害虫的形状,碰巧是十字架状的,这让神父完全幻灭。不过,这样一个神学开篇对于《海伯利安》系列而言是十分恰当的。在《海伯利安》系列里,有一种叫做伯劳的残暴

成性的生物,它不断劫持折磨海伯利安星上的居民。在它的续篇《海伯利安的陨落》中,邪恶的机器智能利用伯劳来将一种同情的神圣精神(它成为折磨越来越多人类的诱饵)从其藏身之地唤起,然后将其毁灭。在宇宙事件背后的同情的神秘原则,与相反的无情原则相冲突,把基督和撒旦之间的类基督教的战争推进到了银河系的广阔背景中。

通过陈述“新教/人文主义”技术与“天主教”魔法之间的这一对立是科幻小说的基本要素(因此,必定将科幻小说区别于奇幻小说),我想请读者们留意阿瑟·C.克拉克的那句著名格言“所有成熟发展了的技术都与魔法近乎无异”(Clarke, *Profiles of the Future*, 1969)。不过,几乎不需要指出来的是,与将魔法再次放置入科幻中恰恰相反,克拉克的话是将所有的“魔法”从技术现实中清理出去。第一眼看上去奇迹般的东西,进一步分析之后,就会发现不过是技术,也许是一种高度先进的技术。换句话说,克拉克实际上是全盘否定了“天主教”科幻。对他而言,“天主教”小说总是而且最终是伪装的“新教—人文主义”科幻。这一评价,完全适合于克拉克自己的科幻作品,在这些作品中看上去“宗教超越性”的情节(比如《2001:太空漫游》的结尾),随后就被理性化为唯物主义的、技术性的术语(在该书的三部曲集中)。

换句话说,我在这里要修正一下“魔法的”奇幻和“科学的”科幻之间的根本区别。并不是说,奇幻是魔法的这一表象使它区别于科幻,而是因为它是**圣礼的**。奇幻是超自然的,科幻是非同寻常的,他们的区别有如天地。如果接受“巫师”是某种形式的神父的看法,那么我们可以在每一部奇幻小说中都能看到神父。这一神父式的角色在科幻小说中则总是实际上被技术的人工制品所代替。

综上所述,这一“魔法的”和“技术的”辩证关系决定了1600年之后的科幻批判史的讨论。实际上,在爱好者中流行的各种亚领域表示出了魔法与技术的分野,“硬科幻”与后者相当,而“软科幻”则更接近于前者。在本书中的后面几章将说明“科学与魔法”之间的辩证关系(或者“事实与神秘论”、“理性主义与宗教”)生动地贯穿了20世纪所有主要的科幻经典:《大都会》、《沙丘》、《星球大战》、斯坦利·罗宾逊的“火星”系列或者《黑客帝国》无一例外都反映了这一机制,其深层原因与科幻的历史息息相关。

在这一序言中,我想要为我的这一批判史视角再多说一点。布莱恩·阿尔迪斯(Brian Aldiss)把科幻史的起源追溯到玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》;托马斯·迪什(Thomas Disch)则上溯到爱伦·坡;帕特里克·帕林德(Patrick Parrinder)认为始自威尔斯和凡尔纳;塞缪尔·德兰尼(Samuel Delany)则认为“没有理由把科幻追溯得早于雨果·根斯巴克创造出这一个新词的1926年”——上述几位都是颇有影响的批评家,他们会发现在本书中对科幻原型

的定义和他们的不同。比如德兰尼认为,“在当代科幻文本中,我们使句子有意义的代码传统会使莫尔、开普勒和德贝尔热完全摸不着头脑”,因此断言“荒谬而感觉迟钝的编年史家把玛丽·雪莱作为科幻之母或者甚至把古希腊的卢奇安*当成科幻的远祖”真是教条主义的做法(Delany, pp. 25—26)。我曾经被这些观点所折服,但是现在则不是了。古希腊的菲迪亚斯**会困惑于亨利·摩尔***的作品,这并不意味着我们可以否认这两位都是雕塑大师。说卢奇安可能不会理解德兰尼的《代尔格林》只等于说形式发生了演变,完全的理解需要对这些演变有密切关注。科幻小说当然演变甚巨,但这一事实不能剥夺早期作品在科幻的传统里的位置;这一传统正是本书沿着在上文中提到的线索而致力于考察的。

在准备撰写本书之前,笔者阅读了大量科幻史和科幻批判的著作。在笔者看来,批评家把1927年(或1870年,或1818年,等等说法,不一而足)之前的相关作品排除在科幻之外,并不是因为在把科幻限定在这些日期之后的做法有充分的理由,而是因为批评家个人偏爱后期作品,而对所谓的“科幻的原型”则不那么欣赏。当然,这并非品味之争。不过,值得强调的是,批评家个人不喜欢读开普勒的《梦》或者勒蒂夫的《发现南方大陆》本身不是将这些作品排除在一部全面的科幻史之外的理由。而且,本书还认为,当代科幻仍然受到文化辩证关系——科幻在四个世纪之前兴起于其中——的深刻影响。

我已经提到过约翰·克鲁特和彼得·尼克斯的《科幻小说百科全书》使我受益匪浅,不过我还是需要在这里再强调:对于这一领域的研究而言,这部几近奇迹的学术成果是案头必备之参考。我在本书中会经常引用到该书,实际上它的影响力几乎是无处不在的。还有许多人在本书的撰写中提供了他们的帮助,我有幸将这一名单列出:Arial 以及 alienonline.net 网站(很多纸质图书首次上载)上的所有内容、Tim Armstrong、Jane Rocket、Andrew Butler、Ria Cheyne、Gabe Chouinard、Samuel Delany、Robert Eaglestone、Malcolm Edwards、Brian Green、Julie Green、Gareth Griffiths、Miriam Jones、David Langford、Roger Levy、James Lovegrove、Nick Lowe、Liam McNamara、Aris Mousoutzanis、Patrick Parrinder、Una O'Farrell Tate、Pam Thurhwell、Andy Richards、Rachel Robert、Nicola Sinclair、Simon Spanton-Walker、Darko Suvin。Mark Bould 通读了全文,找出

* 撒莫萨塔的卢奇安(Lucian of Samosata,约115—约200),被认为是最早的科幻作家。在他的《真实历史》(*The True History*)中,主角进了月亮和太阳,卷入了星球大战。——译者注

** 菲迪亚斯(Phidias,约前490—前430),希腊著名雕刻家,他设计了雅典卫城建筑,创作了卫城内大量雕刻和装饰浮雕。传说,在希腊罗马时期,人们认为一个人活着如果没有见过菲迪亚斯的作品,是一件终身遗憾的事情。——译者注

*** 亨利·摩尔(Henry Moore, 1898—1986),英国现代雕塑大师。——译者注

了许多错误,对此我深表谢忱。Abraham Kawa 博士给我的整项计划提供了无价的帮助,无论是与我的讨论还是对草稿的反馈,他都是那么专业和敏锐。Gillian Redfern 也通读全文,并给予我有益的建议。我同时也对 Palgrave Macmillan 出版社所邀请的使本书增色不少的匿名审读者表示衷心感谢。

行文至此,按照惯例,应该是提出本书的所有讹误都由我自己责任,在这里当然毫不例外,不过我需要重申一点。学术著作几乎不可能完全避免一定程度的讹误,但是我的上一部关于科幻的批评由于不少错漏使得整部书的质量大受影响。在本书中,我已经尽我所能,不过我也意识到我能力方面的不足。我希望读者如果在书中发现错误,请通过我的主页(adamroberts.com)告知我。

既然我们现在处于致谢部分,我还要说的是,我对 British Arts and Humanities Research 的理事会没有任何谢意要表达。当我向他们申请研究资助以促进这一研究的时候,他们拒绝了——理由他们不便透露。他们不得好报!本书终于还是完成了,不欠他们半分人情。

我在大学所接受的教育是英国文学和古典学,在讨论这些领域的话题时我比较自信;而当谈论我的专业之外的内容时(比如法国科幻小说),我尝试着把我的结论与这方面的专家进行交流。外文标题都原封不动保留;所有的希腊文、拉丁文和法文翻译都出自我手,专门标注译者的除外。我缺乏翻译外文的语言学天赋,所以这些翻译有赖于其他学者的相关工作。除了一些名字的英语化形式已经被广泛采用的情况(比如 Lucian,而不用 Loukianos),对于希腊人名和作品名,我采用直译。当作品有不同标题——这在科幻小说中比较常见——我选用我认为最通用的标题。

参考书目

- Davies, Norman, *Europe. A History* (Oxford: Oxford University Press 1996)
 Delany, Samuel, *Silent Interviews on Language, Race, Sex, Science Fiction, and Some Comics: a Collection of Written Interviews* (Hanover, NH and London: Wesleyan University Press 1994)
 Eco, Umberto, *The Island of the Day Before* (1994; transl. William Weaver; London: Minerva 1996)
 Empson, William, *Essays on Renaissance Literature*, ed. John Haffenden, 2 vols (Cambridge: Cambridge University Press 1993)
 Godwin, Francis, *The Man in the Moone*, with a modern introduction by Andy Johnson and Ron Shoesmith (Herefordshire: Logaston Press 1996)
 Wilkins, John, *The Discovery of a World in the Moone* (1638). A facsimile reproduction with an introduction by Barbara Shapiro (Delmar, NY: Scholars' Facsimiles and Reprints 1973)

第一章 定义

三种定义

很明显,书写科幻批评史首先要对其进行定义,不过这不是一件容易的事情。许多批评家都提出了各自版本的科幻定义,相互之间莫衷一是。达科·苏文的定义是比较有影响的,他把科幻称之为:

一种文学类型或者说语言组织,它的充要条件在于**疏离和认知之间的在场与互动**,它的主要策略是**代替作者经验环境的想象框架**。(Suvin, p. 37)

苏文接下去颇有成效地拈出他所谓的“新奇之处”(novum,复数为 nova),即聚焦于读者生活世界与科幻文本的小说世界之间的不同点的小说策略、人工制品或者预设。这一新奇之物有可能是新在物质上,比如空间飞船、时间机器或者通讯设备,也有可能新在概念上,比如关于性别或者意识的新概念。苏文的“认知的疏离”平衡了极端的他异样态和熟悉的同质样态两极,于是“通过想象陌生的世界,我们得以在一个潜在革命性的新视角中来理解我们自己的生命状态”(Parrinder, p. 4)。

批评家兼小说家达米安·布罗德里克(Damien Broderick, b. 1944)发展并精炼化了苏文的观点,提出科幻在19、20世纪的兴盛反映了这一时代的文化、科学和技术的大繁荣(他称这些为“认识论变化”)。他用更加精准的语言捕捉了科幻文本运用的策略:

科幻属于故事讲说类型,它原生于一种经历着生产、分配、消费和丢弃的技术—工业模式所带来的认识论变化的文化。它具有下列特点:1) 隐喻策略和转喻战略;2) 来自集体构成的通用“元文本”(mega-text,即前人的科幻著作)的图符前景化(foregrounding)和解释性图景,以及随之而来的不再那么强调“精细书写”和特征化;3) 某些相比文学文本而言更能在科学和后现代文本中找到的优先性:具体的说,就是在优先某一主题的时候对客体的关注。(Broderick, p. 155; my addition)

另一方面,作家兼批评家德兰尼根据科幻的主题挑战了对科幻定义的有效性,而提出科幻是“一个巨大的代码传统游戏”,读者们可以把这项游戏运用到文本层次甚至文本的**句子**层次。在德兰尼看来,像“她的世界爆炸了”或者“他打开了他的左半边”这样的句子**意味着**不同的东西,这取决于是否把它们当作科幻还是普通小说来读。他提出:“我们具体的科幻预期可以围绕着一个**问题**来组织:在小说中所描述的世界里,有什么与我们的世界不同,使得这**句**句子可以被很平常地说出口?”(Delany, pp. 27—28, 31)换句话说,对德兰尼来说,科幻是一种**阅读策略**,而并非别的。

其他尝试性定义(定义有很多)的批评家探索了不同的研究路径。在克鲁特和尼克斯的《科幻小说百科全书》(2nd edn., 1993)中,布莱恩·斯坦布福德(Brian Stableford, b. 1948)、克鲁特和尼克斯三人合写了一个冗长的“科幻的定义”条目,条目中引用了16种各自言之成理的定义,从1926年雨果·根斯巴克(“一个交织了科学事实和预言性视野的动人故事”)到诺曼·斯宾拉德(Norman Spinrad)的最近定义“科幻小说就是任何出版为科幻小说的读物”(Clute and Nicholls, pp. 311—314)。在这些思想家中,对于“科幻是什么”并没有达成共识。其基本的共识是,科幻属于一种涉及了与读者实际生活的世界不同的世界观的文化话语形式(主要是文学的,不过近来出现越来越多的电影、电视和漫画以及游戏)。不同化(用苏文的术语,就是新奇之处的陌生性)的程度随着文本的不同各有不同,但是通常包括在使用中被具体化的技术性硬件的例子:太空飞船、外星人、机器人和时间机器等等。不过,不同化的**性质**仍然有待讨论。有论者把科幻定义为“幻想小说”或者“非现实主义小说”的一支,其不同之处在于唯物论的、科学性的话语,不论它所调用的科学是否与我们今天理解的科学严格一致。这意味着超光速旅行(根据今天的科学观点看,这是不可能的)在科幻小说中屡屡可见,因为超光速旅行在这些文本中通过一定的设备和技术被理性化。人物单凭着“希望”或者“想象”就从地球飞到火星,这样的故事可以被定义为“幻想的”或者“魔法现实主义的”,而不是严格意义上的科幻小说。另一方面,很少有科幻文本完全与他们概念上的科学或者类科学逻辑一致。比如,谁也不能否认埃德加·赖斯·巴勒斯的《火星公主》(1912)是一部科幻小说,但是该书中的主人公却是凭借“愿望”从地球飞往火星。

有些批评家满意于将科幻定义为魔法现实主义或者幻想小说的一般分类。这么做的部分原因在于,这是对将科幻小说“种族隔离化”的一种反抗。³通过将科幻小说“种族隔离化”,欧美的文学界排斥类型化的文本,将所谓的“纯文学小说”(literary fiction)置于所谓“类型小说”(genre fiction)之上,就好像“纯文学小说”不是一种文学类型似的。在他们吹毛求疵的概念等级中,

“科幻小说”被特别地看成是幼稚而无价值的,被列于“历史小说”和“犯罪小说”的后面。这种长久存在的偏见着实有害,它所制造出来的氛围使得科幻作家的写作和获得认可变得困难,由此对文学整体造成危害。在一部文学批评史中对此进行论战虽不太合适,但我们可以把自己限定在论述这些观念是如何荒诞,以及(可能)对文学编辑、评论家的偏见和为它们所伤的文学表达我们的怜悯之情。^[1]

本书不可能避免关于“定义”的所有沉闷讨论:但是我希望对这一文类的演化进行历史性的叙述,而不是提供“科幻小说是如何如何”判定的另外版本。以下诸章将会逐一勾勒出这一叙述。该叙述将科幻小说视为幻想文学(而非现实主义文学)的具体——占主导地位的——形式:这些文本引出了在现实世界中无法找到的感官体验,从而对现实生活造成某些影响。这种幻想文学的特定形式由该文学类型诞生时期的文化和历史背景所决定:新教改革以及“新教”理性主义的后哥白尼式科学,与“天主教”神学、魔法和神秘主义之间的文化辩证关系。充满与后者相关的术语的文本,经常被称为“奇幻小说”,而大部分或者全部语言居于前者范畴中的文本,则被称为“硬科幻小说”。在这两端的中间地带——我们将要处理的大部分文本就在于此——可以找到我们所认为的“科幻小说”。但我并不是说——像不少评论家做的那样——科幻小说包含了“宗教神话”或者世俗化了的宗教主题。当然,科幻小说会包含这方面的主题,不过这不是我的论点所在。我的论点是,作为一个文学类型整体,科幻小说仍然具有孕生该文类自身的文化危机的烙印,而这一文化危机恰好是欧洲的宗教危机。我觉得,这一点应该在本研究的起始,就明白无误地指明出来,这样读者(肯定会有部分读者并不同意我后面的强调内容)就能够为应对我的论证而做好准备。所有科幻小说史的书写都不可能达到百分之百的共识,我的论点也不可能取悦所有读者,甚至取悦不了这一领域的不少评论家。

本章余下篇幅将会详细讨论科幻小说定义中的两个核心术语:“科学”和“技术”。

科学

科学在短语“科幻小说”(science fiction)中作为修饰词,我们需要对该术

[1] 弗里曼(Freeman)的 *Critical Theory and Science Fiction* (Hanover, NH and London: Wesleyan University Press 2000, pp. 24—30),用一种富有说服力而非妄想的方式,讨论了文学经典化的问题,以及科幻与“文学经典”(the literary canon)之间的颇成问题的关系。

语进行定义。对某些批评家来说,这是定义该文学类型的核心问题。布莱恩·阿尔迪斯颇有影响力的论断——科幻小说“起始于”玛丽·雪莱撰写《科学怪人》的1818年(虽然阿尔迪斯自己列出了大量重要古代文本)——有赖于这样一个设定:科幻小说的诞生不可能早于19世纪,正是因为19世纪,我们现在所理解的“科学”一词获得了它的文化性认可。引用彼得·尼克斯的话来说:“科幻小说需要一种科学观的意识……直到17世纪之后,一种观照世界的认知的、科学的方式刚刚兴起,这种方式直到18世纪方才(部分)渗入社会,19世纪之后才广为人知。”(Clute and Nicholls, pp. 567—568)

我们一般理解的“科学”这一术语,大致意味着一门用唯物主义(而非精神的或超自然地)的术语理解与解释宇宙的学科;这是一种归纳的实验话语,其特征可用德国哲学家卡尔·波普尔(1902—1994)所说的“可证伪性”来形容,在其中,经验数据的积累可以证伪但是永远不可能证明一个理论。因为“科学”的这一版本是工具性的,它与近于技术的话语,特别是与跟工业革命相联系的巨大技术进步相依相伴。“科学”的这一意义可以解释为什么比起与不那么“实用的”科学话语形式(数学、生物、地理、化学、心理学和地质学等)的关系来,19、20世纪的科幻小说更与它们的各项技术密切相关。当然,有反例,比如艾勃特(Abbot)的《平面国》(1884)就代表了建基于数学假设的一脉有活力的非主流传统。但是19、20世纪科幻小说的主流实际上可被“概括为技术小说”。在之前的一部科幻研究专著(2000年在Routledge出版社出版)中,笔者曾确信只有19世纪的“科学”文化氛围才能将内在的一般元素(奇幻旅行、乌托邦、未来传奇、讽刺小说以及其他)熔合进我们所理解的“科幻小说”。现在,我改变了我的观点。简而言之,我不再认为“科幻小说”需要一个“科学”的现代概念作为基础,因为比起19世纪,现在的“科学”越来越宽泛地被视作理解自然世界的一种非神学方式。

当然,在维多利亚时代,在“科学”身上,发生了一些事情。准确地说,随着19世纪科学概念的兴起,艺术和科学之间产生了一条文化分界。这是一条可感受到的断裂,横亘在斯诺(C. P. Snow)在著名的1959演讲中所说的两种文化之间。斯特凡·柯里尼(Stefan Collini)在为斯诺该书的再版所撰的序言中,指出“科学家”一词最早在1834年作为“艺术家”的对应而被提出:

由于缺少一个特定词来来称呼“物质世界知识的学生”,这给19世纪30年代早期的英国科学促进协会的会议造成了很大困扰。在一次会议上,一位聪明的先生提出,可以借鉴“艺术家”一词,创造“科学家”这一新词。(Snow, p. xii)

这传达了一种意味——艺术和科学构成一种二元结构,该意味在19世纪

5 中叶的文化中得到滋长。随之而来是不可避免的“二元结构的经济”：

和所有二元结构一样,艺术和科学需要彼此维系(然而同时又相对独立),以积累它们两极位置上的各自力量:柔软对坚硬,直觉对分析,归纳对演绎,视觉对逻辑,随机对逻辑……两样东西(在19世纪中叶)很明显:艺术占据了最富创造力的心灵,而科学风气看上去要求对前者这一冲动进行克制。(Jones and Gallison, pp. 2—3)

在这一文化传统影响下现代心灵的漂移把“科学”定义为“艺术”的反面,于是科学变得与美学相敌对。对于像科幻小说这样致力于探索科学假设中的美学的艺术来说,上述状况是很可悲的。把科幻小说从这种“种族隔离”中拯救出来,对于彻底打破这一伪分界将功莫大焉。科学与艺术之间的伪分界对我们来说是那么自然。它被印刷在于我们从小到大的各种教学大纲中,并且被文化的许多方面所强调。但是,我们必须牢记,这是始于19世纪的一种文化建构,而绝非事物的“自然”状态。

把科幻小说从19世纪再往前推,探索科学的早期概念如何启发了小说——换句话说,将造成了“科学”与“艺术”这两个术语相互排斥的文化二元主义进行解构,将开启这一文学类型的更深层可能性。实际上,作为一种美学策略的泛论,科幻小说自身可以说一直在寻求对“两个文化”概念的抗拒。科幻小说是艺术与科学结合之处。它经验性地证明了艺术与科学并不构成一个二元经济。

通过这一内蕴,它有助于理解“科学”概念在上世纪如何转移。较早的科学理论自信满满地设定,科学提供解释了物质世界真理的系统化概括。比如,对罗素(Bertrand Russell, 1872—1970)来说,科学方法也即从观察到概括的一条简捷路径,“虽然这需要一方面对意义事件的精心选择,再加上另一方面到达规律的各种方式,而不是仅仅通过单纯的概括”(Russell, p. 3)。这一定义依赖于一个相当武断的共识——将“科学概括”区别于“单纯的概括”,这是它的不足之一。该定义的另一个不足在于,相信积累起来的数据会导向滴水不漏的概括,或者叫真理。科学的这一混乱意义受到了卡尔·波普尔的挑战。

波普尔认为,科学并不能产生“解释”或者“决定”世界的理论,因为所有科学的理论化都是经验性自洽的。理论并不能通过观察来确证,它只能被证伪。观察到1000只两腿企鹅并不等于证明企鹅都有两条腿。反过来,哪怕观察到一只三条腿的企鹅也就证伪了该理论。于是,科学理论(比如“企鹅有两条腿”)并不是“真理”,而只是对数据的暂时站得住的解释。我们可以把“科学”的这一定义视为实证主义的。在后波普尔时代,美国哲学家罗伯特·诺

6

齐克(Robert Nozick, 1938—2002)简明扼要地把这一思想流派称为“科学的标准模式”,不过他随后开始从各种角度质疑它:

卡尔·波普尔提出了科学的一幅迷人图景——推导出的理论对经验检验和经验反驳始终保持敞开。科学理论并不是从数据中推导出来的,而是被设计出来解释数据的想象性创造。(Nozick, *Invariances*, p. 103)

作为“想象性创造”的科学对科幻小说的批评家和历史学家来说是特别有意思的一个概念,因为科幻小说*自身是与科学结盟的更彻底的一种想象性创造的模式。波普尔的观点最引人注目的结果之一在于它未明确表述的蕴含之意:科幻虚构是一种科学活动(或者被更为宽泛地认为的“哲学”)的模式,就如同它是文学活动的一种模式一样。不是所有科学哲学家都认可这个观点。至少从科幻小说被通常所理解的“新颖而独创的想象性跳跃”的意义上看,波普尔自己可能认为科学中并没有想象性创造的生存空间。在他的“科学”版本中:

一个新观点如何浮现在人的脑海这个问题——无论它是一段音乐主题、一出戏剧冲突或者一种科学理论——对经验心理学来说,可能颇有意思。但是它与科学知识的逻辑分析却毫无关联。(Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, p. 31)

科幻小说可以被算作科学的一个切实方面,就如同是它是文学的分支一样,其反对意见认为,小说以及其他文化-艺术话语(比如电影、电视、漫画等)的创作根据的是美学过程而不是逻辑演绎过程。该反对意见的力量依靠的是这样一个信念:小说的诸过程——阅读与书写——虽然偶尔有时是演绎性的,它更经常是直觉的、隐喻的、转喻的、暗示的、心理的以及意象性的。即使是“硬科幻”中的最硬流派也会一定程度上具有“软”的或者美学的元素。但是其他科学哲学家指出过,把“科学过程”简单化约成逻辑的做法是错误的。比如,欧内斯特·内格尔(Ernest Nagel, 1901—1985)强调了类比对于科学实践的重要性:他举“气体分子运动论”为例,气体分子经常被理论化为“像撞球”运动般的粒子(Nagel, p. 110)。对内格尔来说,类似和假设虽然有明显的局限,然而“能够作为系统研究的有用工具”(p. 108)。相似的模块化思

* Science Fiction 在英语中有两种意思,除了“科幻小说”之外,另一层意思是科学虚构,因为 fiction 原意即虚构,所以导言中会提到“布鲁诺的思想是科学虚构”。记住这一点对于理解本书的行文思路有相当裨益。译文会根据上下文酌情将 Science fiction 译成“科幻小说”或者“科幻虚构”。——译者注

维——据此模块可以建构成一个特定系统——可以是“本质上有价值的,因为它提出内在于理论自身中的扩展理论的方式”(p. 117)。许多批评家把科幻小说看作是一个模块系统,一个现实为模型的——从时间层次到象征层次——虚构“世界”。英国科幻作家、批评家格温妮斯·琼斯(Gwyneth Jones, b. 1952),把科幻小说整体置于实验之下:“科幻作家所做的就是在头脑的实验室里建立起设备,‘会怎么样’这一问题马上被分离出来,得到它所需要的养料。”琼斯接着说:“对科幻小说的这一观点对于科幻作家和批评家来说并不新颖,但这里值得再复述一遍:科幻小说的本质在于实验。”(Jones, p. 4)

对科幻小说中科学的作用更深入洞察来自美国哲学家费耶阿本德(Paul Feyerabend, 1924—1994)。他的著作《反对方法》(1975)挑起了一场反对科学中“方法”的强有力论战。费耶阿本德说,研究科学的最好方法是无政府主义——“无政府主义,虽然它对于政治哲学来说不太具有吸引力,但却是医治科学哲学的一剂良药”。科学法则限制了科学中的可能进展:“唯一不妨碍进步的原则是一切皆可。”费耶阿本德提倡科学理论之间的自由混战式的繁殖,虽然一些——或者可能很多——理论会是乖戾的、神秘主义的、癫狂的以及为人所不屑的。无论这些理论会有多古怪,费耶阿本德确信理论之间的互动中会浮现出越来越好的模型,越来越好的科学将会得到实践。其反面,是选用一致性,在这种情形下会有一股力量操控意见的一致。这种情形很接近于目前科学中的局面:提出心灵感应、外星人诱拐、水晶的魔力等等的科学家们遭受被冷漠拒绝、申请不到研究基金的经济惩罚被排斥出科学共同体。逐渐地,得到资助来从事研究的唯一方式就是在被接受的框架内工作。费耶阿本德认为,“科学理论的繁殖对科学是大有好处的,而一致性则有损科学的批判力量。一致性同样妨碍了个体的自由发展”(Feyerabend, p. 5)。比如,传统科学并不知晓技术进步会带来自然灾害;意识并提出到这一问题的是科学之外的团体:“绿色”社会活动家、新时代政治活动家等。他们同时还在拓展针对全球变暖、技术的环境危害、二氧化碳经济等议题——所有“科学”现在还没有郑重其事对待的议题的有益讨论。费耶阿本德说:

非科学程序不能够被排除在讨论之外。“你使用的程序是非科学的,因此我们不能相信你的结果,也不能给你从事研究的钱”这样的说法,设定了“科学”是成功的,它之所以成功,在于它使用齐一的程序。如果“科学”指的是科学家所进行的研究,那么上述宣称的第一部分则并不属实。它的第二部分——成功是由于齐一的程序——也不属实,因为并没有这样的程序。科学家如同建造不同规模不同形状建筑物的建筑师,他们只能在结果之后——也就是说,只有等他们完成了他们的建筑之后才能进行评价。所以科学理论是站得住脚的,还是错的,没人知道。

《反对方法》是一个论战,而不是号召科学中的变化的一个宣言,他的主张可能很难被付诸实践(毕竟在资助金额远远不能满足全部申请者的情况下,资助机构需要一些标准来决定哪些人有资格获得研究资助)。不过,确实有这么一个地方,存在着费耶阿本德所提倡的“科学”类型:在那里,卓越的非正统思想家自由发挥他们的观点,无论这些观点初看起来有多么怪异。在那里,可以进行天马行空的实验研究。这个地方叫做科幻小说。虽然费耶阿本德没有提到文学,他的观点隐含了科幻小说是科学的一个重要组成部分,如同它是文学的重要部分一样。研究委员会也许几乎不会给星际殖民、时间旅行、超感官知觉、虚拟现实等研究任何资助,但是出版社会给钱,只要“研究”(小说化)得够好。史蒂芬·霍金的《时间简史》(1988),是一部关于科学中已经发生事件的沉闷作品,里面也包括了作者霍金缺乏经验数据的一些谨慎猜想。另一方面,威尔·麦克凯西(Will McCarthy)的《崩解质》是关于科学是如何、将会如何以及应该如何的一部引人注目的著作。麦克凯西认为黑洞不是高度压缩的恒星,而是非常重的基本粒子。书中的主角成功地将这些粒子组合成命名该书的物质——崩解质。在这一精彩的费耶阿本德式科学实验中,各种各样惊心动魄的事件发生了,包括——但并不限于——可能的超光速旅行。

费耶阿本德意义上的“科幻小说”将能很好适应这一文学类型的流动可能性,而(仍然广为接受的)科学概念——科学是与“真理”有着特别关系的话语——则无法做到。让我们回顾罗素 1931 年的著作《科学观》。在详述了科学观的许多优点之后,罗素提出“科学的世界政府”作为当时各种社会问题的激进解决方案。罗素说:“这一政府将吸纳除了偏执狂和无政府主义怪人之外的科学界所有优秀人才。”(Russell, p. 193)(其标准显示了罗素所理解的“科学话语”的那种根本上的循规蹈矩和强制性性质。)他接着说,这一科学政府——

将拥有独一无二的最先进武器,会成为战争艺术中的所有新秘密的储存地。世上将再也没有战争,因为没有科学配备的反抗注定失败。专家团将控制宣传和教育。人们被教导忠于世界政府,爱国主义成为严重的叛国罪。寡头政治政府将服从发配给人民,发号施令的特权与习惯则专属政府成员。(Russell, p. 193)

这一明显不具吸引力的图景好似一篇科幻小说,虽然罗素没有这么说。它受到来自 H. G. 韦尔斯的启发,而张开双臂迎接出版于下一年的赫胥黎的《美丽新世界》(“一种充满着轻松和傻乐的愉悦被提供给体力劳动者……”, Russell, p. 211)。换句话说,罗素的书是作为科幻小说的哲学的一个生动例

9 子。罗素意识到,他的世界政府设想中,“每个人都会向往的特征同时也混合了让人讨厌的特征”(Russell, p. 214)。实际上,作为一个活例,罗素这一作品的要旨很好地体现了科学的旧逻辑如何推出它的意识形态结论。旧版本的科学——作为压迫性教条、一种社会统治的模式——可以经常在科幻小说中找到它的表达形式。而费耶阿本德的科学版本特别地给与罗素所驱逐的“怪人与无政府主义者”以特权,目前为止具有更强劲潜力。

技术

根据广受尊敬的科幻作家和批评家西奥多·斯特金(Theodore Sturgeon, 1918—1985)的说法,“科学(science)一词来源于拉丁词 *scientia*, 意味着非方法非体系而是知识(knowledge)。科幻小说即‘知识小说’这概念使我非常满意”(Sturgeon, p. 73)。斯特金偏好这一短语,这使他能够把诸如《蝇王》这样的作品包括在科幻小说范畴内——这部作品的人选源于它对人类社会的宗教和世俗力量的起源所作的深刻探究。这个再定义中隐含的势利取决于一种隐藏的意味:科幻小说的传统定义将“恰当的科幻小说”文学(《美丽新世界》、《1984》和《万有引力之虹》等)排除出去,只留下大众读物、秘闻和冒险轶事的渣滓——这一势利在许多科幻知识分子和学院派中非常普遍,而且也不是没有道理的。但是,它作为一种偏见的根源,则很具有哲学上的揭示性。哲学是这里的核心语境:“哲学”(来自希腊语,意思是“爱智慧”)——尤其是“自然哲学”,曾经拥有今天我们用来称呼“科学”的词义。

这里的分界线不是在“科学”与“知识”之间,而是处于“科学”和“技术”中间。这两个词经常并提,技术往往被视为前者的一种特定形式。根据《钱伯斯科技词典》,技术是“拥有实用价值和工业用途的应用科学的实践、描述和术语”(Walker, p. 1150)。但是实际上,这一分界揭开了话语——“科幻小说”需要在其中得到定位——根底之处的一道裂口。在《钱伯斯科技词典》中对科学所下定义(“已确知知识的有序秩序,包括方法——通过它,这些知识可以被扩展,以及标准——通过它,真理得到检验”, Walker, p. 1021),突出了对“真理”、“知识”和“秩序”的强调。这意味着,“科学”多多少少成为一个限制性的唯心主义哲学框架,由“外在”的事物所限制(如绝大多数科学家所宣称)。另一方面,技术是工具与机器的话语,“工具”——如锤子和锯子——是人类身体的延展,机器则是脱离人类身体的设备。通过阐述他所见闻的工业化机器——将人异化于他自己的劳动——的特性,恩格斯(1820—1895)是在工具与机器之间做出区别的第一人。但是,概念化地看,我们发现工具和机

器位于绝大多数科幻小说的核心:比如太空飞船、机器人以及虚拟技术(计算机和虚拟现实)是这一领域中四个最常见的喻象:苏文意义上的“新奇之物”几乎总是新在技术上。诚然,有概念上或者“科学的”性质上的“新奇之物”,但这些新奇之物完全与技术无涉的情况则几乎没有。厄休拉·勒奎因在《黑暗的左手》(1969)中概念化的新奇之物是构想了没有确定性别的奇特人类。但是,她的小说也包括了一些技术上的新奇之物,比如 *ansible*(一种超光速的通讯设备)以及宇宙飞船。克里斯多夫·普里斯特的《倒转世界》(1974)给我们讲述了一个奇异的“科幻”故事。这是倒转的科学逻辑运行的例子,一个城市里居民并不处于无限宇宙中的有限世界里,而是生活在有限宇宙的无限世界中。然而,小说在文末又回到了“技术小说”的路子上去了,这个倒转世界的性质原来是为书中的自运行城市提供动力的一种特殊能量技术的功能而已。虽然科幻小说对技术有依赖,虽然在科幻文本的美学框架中机器和工具能取得许多惊人效果,但是,科幻小说中还是有对技术的一些偏见。“观念的新颖”传统上被置于工具的新颖之上,同样地,“现实小说”(即主流纯文学小说的一个子类)被文学界置于科幻小说之上。只有在相对晚近,哲学术语中话语的发展使得我们能够向这个偏见提出异议。

关于“技术”问题,最具影响力的调解是德国哲学家海德格尔(Martin Heidegger, 1889—1976)写于1953年的一篇论文《对技术的追问》。海德格尔将“技术”一词放回它的古希腊根源处:“柏拉图之前的古希腊, *technê* 这个词与 *epistêmê* 相连”,但是自柏拉图和亚里士多德以后,这两个词之间开始有了界限。(Heidegger, pp. 318—319) *Epistêmê* 在古希腊语中是知识的意思(它是“epistemology”[知识论]的词源),其扩展意思是以一种开放而辩证的方式中“找出关于宇宙的知识”。也就是说,它即“科学”。而 *technê* (*technology* 一词的词根)意为“一项特定技术或能力”,是如何制造某物的知识,它的扩展词义是“巧妙的设备、艺术和计谋”。英语的 *artificial* 一词有着相似的复合性涵义,它意味着“匠人或者艺术家的作品”(这里“艺术”具有正面蕴意),以及某物可疑、假的、不太真实的双重含义。公元前4—5世纪的古希腊思想家区分了两种形式的“知识”:柏拉图和亚里士多德把 *episteme* 预留给他们自己的哲学,而丢弃 *techne*,认为它是智者派有伤风化的诡计,是修辞而非真理。根据贝尔纳·斯蒂格勒(Bernard Stiegler):

哲学家指责智者派把逻各斯[“真理”、“知识”、“事物的根本秩序”; 逻各斯也意为“言语”]当做修辞和演讲方法而被工具化,逻各斯成为权力的工具,知识被废弃。……在对这种冲突的继承中,哲学的 *episteme* 被定性为智者派的 *technê* 的反面,技术知识的价值就被低估了。(Stiegler, p. 1; my gloss)

所谓“工具化逻各斯”，斯蒂格勒的意思是智者派被指责将“真理”变成工具，非道德地只以它为手段而不是目的。在哲学的数百年传统中追踪这一分界，我们可以看到“*techne*”开始与一种意义和有效性的空置化相联。比如，斯蒂格勒引用了胡塞尔的评价：代数学是几何的“实际时空理念意义”的空置化，成为了“单纯地依靠遵循技术规则的计算技术来获取结果的艺术”（Husserl, *The Crisis of the Universal Sciences and Transcendental Phenomenology*, 1970, quoted in Stiegler, p. 3）。

海德格尔的论文挑战了——实际推翻了——对 *technics* 的这一理解。对他来说，技术不是一项工具，而是一种认知的模式，“一种解蔽方式，在这种方式中 *alêtheia*（真理）得以发生”（Heidegger, p. 319）。海德格尔绝不仅仅把技术看成“科学的实践”，他论辩道，科学实际上是技术的一个功能。海德格尔之意，不仅停留在“现代物理学是实验的，依赖于它的技术设备”（Heidegger, pp. 319—320）这层意义上，当然它无疑是实情。他的确切意思，用蒂莫西·克拉克（Timothy Clark）的话来说，即技术“不是科学的运用。并不是现有理论，然后有它的实际应用，而是科学是朝向实体的技术性立场的表现”（Clark, p. 37）。海德格尔认为，技术——从风车到水力发电厂，以某种方式将世界“框架化”，促成和塑造了我们“认识”周遭世界的方式。

这种技术蛊惑我们把世界看成海德格尔称为的“常备储存（*standing-reserve*）”，仅是可供开发的原材料。实际上，我们可以把海德格尔的这篇文章看做是对技术性变革日益加速的步伐的一种敌对宣言（政治上保守的海德格尔宣称在风车和水力发电厂之间他偏好风车，生活在被“机器化和建制化的步伐的每一个面向所包围的”现代城市里，他生理上感到很痛苦，Clark, p. 36）。但这不是〈对技术的追问〉的真正意旨。技术作为认识（框架化）世界的一种模式，“本质上并不是新的或者现代的。相反，它完成了西方哲学对何为真实的知识的最古老渴望”（Scharff and Dusek, p. 247）。海德格尔对许多现代技术表露出的无疑敌意，并不是基于它们是技术这样的事实，而是基于它是否使我们感觉“自在”这一特别的海德格尔式问题。

12 不过，正是海德格尔对于技术为人类“框架化”世界的方式的洞察，使他（虽然并不必然）成为将科幻小说定义讨论中的一位关键人物。在另一篇文章〈什么在呼唤思考〉（1954）中，海德格尔广为人知地，也许臭名昭著地宣布：“科学并不思考。”（Heidegger, p. 373）海德格尔（他在行文中承认，这是一个令人震惊的宣称）的意思是科学并不像技术那样框架化事物。另一方面，科幻小说则在思考：不仅在重新唤起概念、可能性和知识戏剧等的意义上，而且在于它通过设想世界的另一种样子而将世界文本地框架化的更深意义上。我们可以说（借用海德格尔的格言），科学并不思考，除了在科幻小说中；不

过,还有一种简而化之的说法:科幻小说其实是在海德格尔意义上的技术小说。

这个说法看上去很怪异,但是也许正是海德格尔开启了“科幻小说”彻底理论化的最好起点。海德格尔最著名的哲学著作并不是以技术问题为中心的,而是关于“存在”(being)——人类的形而上学状态。贝尔纳·斯蒂格勒在他的理论性著作《技术与时间》中,开始修订海德格尔的**此在**(*Dasein*)哲学(他的表述有些晦涩),认为一些技术客体通向同样真实的作为人类的特征的在世(*Being-in-the-World*)。海德格尔区别了人(*Dasein*)的存在和只根据用途而被分类的客体的存在(*Zuhandenheit*)。然而根据斯蒂格勒的说法,技术不仅渗入人类生活的几乎每一个层面,而且客体从无生命的工具(比如铲子或者眼镜)正在逐渐向思考的机器和自我意识的客体进化,在这样一个时代,对“技术客体”的上述贬低变得越来越站不住脚了。另一方面,在当今世界,并没有任何一台机器是真正自我意识的。准确地说,斯蒂格勒的技术此在实际存在的地方是科幻小说。过去半个世纪以来,科幻小说的核心主题之一就是描绘和探索技术客体成为此在(一个在世和向死而生者)的地方。椅子、打字机或者温度计都没能拥有海德格尔或者其他存在主义哲学家意义上的“真实的”存在。但是阿西莫夫的机器人则完整拥有这一特质。

可以论证的是,科幻小说几乎没有遵循哲学为它所提供的任何可能性:当科幻小说引入“技术”的时候,多半是在贬低它。斯蒂格勒考量了最新的基因技术,认为“这使得‘新人类’的制造变得可想象,而且是可能的”:

不必坠入科幻小说的噩梦中,我们可以看到即使基因技术的最简单应用也粉碎了最古老的观念:人类本性的自然性。当精神分析和人类学从个体心智以及社会整体挖掘这些观念的构造层面的研究的这个时代,……[技术]第一次直接面对了这一问题:人类本性是什么?(Stiegler, p. 87)

著名文化批评家堂娜·哈拉维(Donna Harraway),对根据多元性和可能性理论再创造“人类”范畴喝彩鼓掌,同时坚持从“构成世界整体的有机、技术、文本、神秘、经济和政治脉络的交织体”(Harraway, in Gray, p. xii)角度来言说的日益相关性。和哈拉维一样,斯蒂格勒提出“人类是一种技术的存在,不可能(单纯)以生理或具体(在动物学意义上)为特征”(Stiegler, p. 50)。但是和哈拉维不同,斯蒂格勒重点在于本体论,而非仅仅针对把当代生活做如此拓展的技术“假肢”。同样地,关于文化与社会,他强硬地说,“技术动力先于社会动力,并将自身加于后者”(Stiegler, p. 67)。这两种情况下,“技术小说”比“科学小说”更普遍被认为能深入事物之根。

在今天,机器重新定义着人类。然而20世纪主流科幻的主线成为了机器如何回归人性,它们的发展曲线如何将它们带回人类话语。阿西莫夫的小说《二百岁的寿星》(1976)是这方面的核心寓言。在数十年用“机器人”小说作为探索人性的手段之后,阿西莫夫最后写出了一篇机器人主人公将它自己变成人的小说。(他自己对这篇小说的评价是“在我所写过的全部机器人小说中,我偏爱这一篇,我也认为它是最好的一部”,Asimov, *The Complete Robot*, p. 603。)小说中,安德鲁·马丁是一个拥有正电子大脑的金属机器人,它完全遵循阿西莫夫得以闻名的“机器人三大定律”。它程序中的一个缺陷(在它之后,生产者将这一缺陷从所有之后的机器人身上清除了)使得它具有了创造性,在平日,它通过它的艺术专利积攒积蓄,使自己能够赎身,并用有机物替代了它身体里的金属部分,并最后向立法机构提出申请,使它自己在法律上被承认为人类。公共舆论全然无视安德鲁·马丁的巨大天赋,而反对这个申请,直到他请一位外科医生为它进行最后的修改:“几十年前,我的正电子大脑与有机神经连接在了一起,现在我要进行最后一项手术使得这一连接的能量慢慢——非常缓慢地——耗尽。”(Asimov, *The Complete Robot*, p. 680)安德鲁·马丁正在进行中的死亡动摇了公共舆论。在200岁生日的那天,在他死去的同时被宣布为人类一员。通过承担起人类缺陷,机器能承载向死而生,这减轻了人类对机器的恐惧。在许多科幻小说中,我们可以看到这一同样的叙述结构原型:《星际迷航:下一代》中的机械人 Data 像匹诺曹一样渴望成为人类。机器人小说可以回溯至霍夫曼的《沙人》(1816)或者J. 斯托拉·克劳斯顿的《按钮脑》(1933)中自动体被误以为是人类的寓言小说。在这些寓言小说的要旨,在于从机器伦理逻辑到人文伦理逻辑的转换。

14 机器的恶魔化是科幻小说的一个长久以来的美学策略:格雷戈里·本福德(Gregory Benford)的“海洋”系列小说,始自1977年构想了有机生命同野蛮的无机机器种族的星际冲突小说《黑夜的海中》。《佩利·罗丹》(1961—1971)的前100集中,情节的框架是“宇宙的和平使者”与Arkon星上邪恶的“机器摄政王”之间的斗争。《星际迷航》中的飞船曾经多次遇到机器恶棍博格人。广为人知的《黑客帝国》将生命置于一场与“机器”的旷日持久的残酷战争中。这样的例子不胜枚举,仅仅少数作者构想了相反的情节——澳大利亚作家格雷格·伊根大概是这些作家中最优秀的一位。

为什么会有这样的偏见?用哲学术语来说,机器被认为是在本质上没有有机生命体那般真实,因为它们落入技术(*techne*)而不是真理(*episteme*)的范围之内。正是这一修辞主导了对机器的被贬低。“好”意味着对人性的顺从,就像阿西莫夫笔下的“圣人”二百岁的安德鲁·马丁一样;“坏”则是对这一过程的抵抗。最近,科幻开始在解构这一概念方面略微大胆些了,赛博朋

克和其他文本探索了技术性立场的正当性,但是科幻这一文类的大多数还是因袭着古老的偏见。

近来,一些理论家和哲学家出版了许多著作来解决这一限制性困境,但是这些著作所达到的文化洞察还是并没有得到它们应得到的重视。法国哲学家米歇尔·塞尔(Michel Serres, b. 1930)对两个分裂文化(艺术和科学)的概念进行了质疑。塞尔的焦点集中在科学、文化和思想的各种话语之间的联系上,虽然这些联系并不是那么显而易见(“从人的科学到严格意义上的科学,或者相反,二者之间并不是一条穿越同质而空无一物空间的康庄大道……而是一条难以测量的道路”)。但是它们是至关重要的。正如塞尔格言式地说,“批评是一种广义上的物理学”(Serres, p. xi)。科学,艺术,还有宗教都并不是由“事实”或者“预测”所构成的。它们被相互之间的复杂互动所决定。科幻小说是表达这些互动的合宜文学形式,塞尔有一部研究科幻作家凡尔纳的专论《青春:论凡尔纳》(1974)。另一位更加有影响力的思想家德勒兹(Gilles Deleuze, 1925—1995)撰写了大量文章批评本质主义,并且完全以“机器”来重新审视现实——“欲望机器”,生产各种流动的机器(被各种“中断”机器所中断)是替代西方科学传统中旧的原子或者“单子”(monadic)偏见的一种方法。对德勒兹而言,这一机器的根底性的“生成”是应该被赞颂的。在他最著名的《反俄狄浦斯》(与瓜塔利合著,1972)一书的开头,他揭示了“渴望生产”的机械宇宙——欲望自身的强烈而愉悦的功能。

它在任何地方都起作用,时常运行良好,有时断断续续。它呼吸,发热,饮食。它排泄,交媾。说自我(id)的存在,该是多么错误啊。无所不在的是机器——真正的机器,而不是比喻上的机器。操控其他机器的机器,被其他机器操控的机器,相互之间有着必然的耦合与联系。一个有机机器(organ-machine)被接进能量来源机器(energy-source-machine):一者生产了流,而另一者中断了流。乳房是生产奶水的机器,嘴巴则是与之配套的机器。(Deleuze and Guattari, p. 1)

15

这是现代世界的流动的狂喜状态(ecstasy),有哪一种文学类别能比科幻小说更好地把握这一飞扬的神采呢?

“现实里”和“科幻中”

作为一名批评家,我自己的学术训练和偏好使我对二元论持怀疑态度,我担心这样一个二元论模式从关于定义的这章探出头来。当然,“现实主义”

和“科学虚构”的区别往往在消除它们之间的二元论的旗号下重新产生。通过这些概念范畴来阅读文本,总是会带来两类术语混合为一的意味,以及作者运用现实主义策略作为方法的意味,而“现实主义”取决于作为科幻小说之特征的想象或者猜想性建构。“艺术/科幻”或者“浪漫文学/小说”以及“科学/技术”之间的模糊二元论也同样如此。在这些二元组合中,并非是一术语先于另一术语,毋宁说两者之间的互动应该被理解为一种处于过程中的完全辩证关系。不过,我承认,在这一章里,我并没有做到拂去这些二元论之上的尘土,我承认自己有某种偏见。该偏见与对支撑科幻小说的“科学”以及作为其结果的科幻类型的不同理解有着相当大的关系。

对这种二元论的速写,虽然不尽令人满意,我们可以称之为“硬科幻”vs.“软科幻”——一种由科幻爱好者自己发明的区分。更精确一些地说,这是分别从严格的罗素意义上的科学(与“真理”和“正确”相关)与无政府主义的费耶阿本德式意义上的科学(与“想象性的思想游戏”和“外推”相关)衍生而来的科幻小说之间的区别。作为一个读者和作者,我偏好后一类科幻小说。不过许多科幻作者和爱好者则对前一类科幻小说的科学正确性情有独钟,这里的所谓“正确性”作“不越过目前公认科学法则的界限”之解。格温妮斯·琼斯问道:“科学的合理与否真的那么重要吗?奇幻小说作家会说不重要,而科幻小说的忠实信徒则会说很重要。”接下来,她指出拉瑞·尼文(Larry Niven)那部赢得了1970年雨果奖和星云奖的《环形世界》,这部具有杰出工程技术成就的经典科幻小说立足于前一类科幻小说范畴,但是它的科学理论有不少谬误。“同对社会逼真性和文化相对性的道德疑惧安之若素的科幻小说家一样,尼文从戴森球体(Dyson Sphere)理论*爱好者那里获取了有益建议,顺从地在小说的修订版里纠正了他的奇想。”(Jones, p. 16)

这涉及的是科学合理性,但是它的运用中有个问题:科幻爱好者倾向于熟视无睹对科学正统的实质越界(比如超光速飞行的宇宙飞船),而又对小疵漏吹毛求疵(尼文《环形世界》中的运行机制,一个环绕恒星旋转而保持自身轨道的巨大圆环)。运用中的不统一,或者更精确地说,统一的标准揭示了一个意识形态基础;因为只有视科学为“真理”的意识形态信仰才能批准这类分析经常罗织的罪名。另一个例子是 Robert Lambourne, Michael Shallis 和

* 曾担任爱因斯坦助手的物理学家弗里曼·戴森(Freeman Dyson)提出的一个理论。任何足够先进的文明最终都会最大化的利用恒星(太阳)的能量。以地球为例,可以一个天文单位(1 AU = 150000000 公里,即地球与太阳的距离)为半径,把许多个环状生态圈在太空中围成一个“中空”的“球”,这个“球”直接围绕太阳旋转,从而最大限度的吸收太阳的能量输出。这种构想物理学上被称为“戴森球体”。——译者注

Michael Shortland 对涉及离心力的各种科幻文本的分析。地点和飞船的旋转以给人一种身处自由落体环境中的重力幻觉,是科幻小说的一个流行资源,其部分原因在于这些离心环境不再需要“类科学”的人工重力。Lambourne 们讨论道,由旋转造成的柯氏力作用方式对处于该环境中的生命有决定性影响。

比如,在鲍勃·肖(Bob Shaw)所写的短篇小说《小世界》(1978)中,把抛射物的行进描写成穿过沿着 S 型抛物线的圆柱空间。实际上,在抛射物经过它的轨道的中点并开始下落之后,柯氏力的倒转意味着轨道是 C 字形的。(Lambourne et al, p.55)

这里的范畴谬误在于“实际上”。故事并不是“实际”,以小说的方式进入一种或别种科学话语也并不使之成为“实际”。传统科学常识的应用,用来作为对一种审美对象的评判标准,这种做法根本是愚蠢的,即使评判的标准始终一致。当评判标准不一致的时候——情况时常如此(吞咽下超光速飞行的骆驼,而容不下旋转环境中的 S 型抛物线这只蚊虫),就是混淆主次了。我们选择,或者是在罗素意义上的科学世界里亦步亦趋的纸上宇宙,或者是沿着费耶阿本德提倡的无政府主义“科学”指出的路线撒欢奔跑的科幻小说。而在我看来,选择根本不需费劲脑汁。

但是,在 Lambourne 的“实际”中还是有**某些东西**。我有一则个人轶事:1985 年的一天,我坐在苏格兰阿伯丁的影院里观看最新的《星际迷航 3》。在电影中,前舰长柯克偷走了联邦星舰进取号,这样他和他的几个朋友能够去私自搜寻他们的同事斯波克——他们都以为他死了。在人造的创世星上,这帮老伙计发现斯波克返老还童的身体。但是在这一过程中,他们被死对头——凶残的克林贡人暗地尾随。面对庞然大物进取号,克林贡人发起了一场太空决战。因为人员的不齐备,进取号实际上相当脆弱(刚开始克林贡人并没有意识到这一点),仅因克林贡人的一击,便完全失去了控制。在电影里,克林贡飞舰向进取号开火的同时,我听到身后有人在跟同伴耳语:“那是一艘克林贡 D7 类战舰;它是不会发射像那样的裂解弹的;在现实生活中,这样的遭遇战根本不可能发生。”“在现实生活中”,我们很清楚电影不太能反映“现实”。在银幕上,好男孩总是赢得女孩的芳心,灾难总能在千钧一发之际成功避免,坏人则总会得到应有报应,我们意识到这些剧情在我们所居住的世界里并不那么经常发生。但是“现实生活不是这样的”的共识经常运用于模仿现实的电影;“现实生活并不和《诺丁山》、《虎胆龙威》或者《当哈利遇见萨莉》一样”这样的话是此种感叹中的一种,“现实生活和《星际迷航 3》中的

场景根本不同”是另一种,两种感叹之间的区别很有耐人寻味。

现实生活中没有任何情景严格对应于这部电影里描写的未来空间战争——这个论断本身无疑是准确的:“在现实生活中,当代空间技术还相当原始,外星人是否存在也不得而知,所以这样的空间战根本不可能发生。”但是很清楚,说话的人并不是在这个意义上使用这个词的。他的意思是“电影里对进取号和克林贡类飞舰之间战斗的呈现并没有精准拍摄出这一战斗的‘实际情况’”。这是一种什么样的现实呢?对这一问题的回答揭开了《星际迷航》以及更广泛的粉丝文化现象之一角。粉丝是当代科幻不可缺少的一部分。数量庞大的粉丝自创杂志、网站和惯例创造了巨大的能量,使得科幻这一文类能保持活力。然而粉丝,尤其是“科幻小说粉丝”在今天只有很低的文化性认可。他们处在一种轻微地被取笑和轻视的文化氛围中,被认为是沉溺其中的崇拜者,社交无能,外表不讨人喜欢,模样呆滞的局外人。《辛普森一家》系列卡通剧中的书店老板是典型的一位。在所有这些社会性形象(和其他歧视性刻板印象一样,较少与现实情况相符,而更与流行的意识形态偏见和焦虑相关)背后,藏着一种双重的基本认知:粉丝(fan)是在某种危险意义上“疯狂的”(fanatical,它是fan的拉丁文词源),粉丝是消费文化的被动接受体。

美国批评家亨利·简金斯(Henry Jenkins, b. 1958)做了很多其他人没做到的颠覆这一文化刻板印象的工作。他的突破性著作《文本偷猎者:电视粉丝和参与性文化》(1992)中用大篇幅讨论《星际迷航》粉丝现象。他表明,《星际迷航》粉丝,远非被动的,而是非常主动积极的,他们会改投门户选择喜欢的作品,在文本创作方面,他们会借用他们喜欢的作品中的材料来撰写自己的科幻小说以及创作自己的艺术(经常以《斜线志》的面目出现,这种杂志往往把两位广受欢迎的角色描写成有色情关系,他们的名字被斜线分开,比如柯克/斯波克)。简金斯的研究展示了粉丝们多么具有创造力地积极参与他们喜欢的作品中的那个文本世界。^[2] 他的革命性分析不仅批评了现代社会懒惰的刻板印象的倾向,而且为科幻分析开启了一个重要的范畴——“粉丝”。粉丝以一种积极的、参与的和创造性的方式关注科幻,这一点非常重要。他们关注一致性(就像电影《星际迷航3》的例子一样),关注产品的价

[2] Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* (London: Routledge, 1992), 也可参见 John Tulloch and Henry Jenkins, *Science Fiction Audiences* (London: Routledge, 1995), 以及 Cheryl Harris and Alison Alexander (eds), *Theorizing Fandom: Fan, Subculture and Identity* (Cresskill, NJ: Hampton Press, 1998)。

值,关注他们可得到的文本的质量和种类。他们捍卫他们崇拜的作品,并经常努力使自己直接参与作品。自然地,这种热情可能会导致小团体主义,在这一亩三分地里,某种暗号就用来决定谁是“我们”谁是“非我们”。而且,当我描述这类四面楚歌心态(这种心态很容易滑向部族式顽固和偏执心理)的时候,我相信对粉丝有所了解的人们应该会同意我的说法。但是,这里的要点是粉丝们对科幻的爱,这不是一种可以被轻易忽视的感情。今天的绝大多数(我其实想说**所有**)科幻作家都是从粉丝成长起来的,许多科幻作家仍旧是粉丝中的一员。科幻小说是一个社群,而不是精英团体。粉丝们通常具备了对他们的文学类型的庞大而细节化的知识,可以轻而易举地在互文框架中将新文本定位。“粉丝”之喻不仅仅指热爱科幻的人,也指新的科幻文本(小说、电影)在整个科幻文类中的位置,同时也指——正如我曾经说过的——在一个理想的意义上,本章所要寻求勾勒的支撑科幻的定义的“科幻”和科学二者间(积极的、参与的和创造性的)关系。

18

结论

本章开始时提到的科幻小说的三种定义对这一领域的学者来说仍然是非常有用的,虽然有批评家要以各自的定义取而代之的趋势。本章并不想取代苏文、德兰尼和布罗德里克的定义,而只不过希望走得更深一些,挖掘出“科幻小说”作为一个术语其背后深藏的蕴意。我的结论是,科幻小说最好被定义为“技术小说”,“技术”在这里不是机械玩意的同义词,而是在海德格尔意义上的作为“框架化”世界的一种模式,一种基本哲学观的呈现。因此,科幻小说作为一种文类,文本性地具备了“框架化”,它的“框架化”不仅作为科学技术话语的“常存储备”,更是科幻小说自身的整个库存,也是本书接下来要详细考察的互文传统。就科幻小说进入“科学”话语(情况经常如此)而言,将科幻小说理论化的最佳方式是费耶阿本德式的理论繁殖,而不是某种概念的一致性或者“真理”。对之有用的速写词是富特主义,这个词来自美国记者、作家查尔斯·富特。^{*}这一复多性,广阔的诸种猜想可能性,将科幻小说从被海德格尔视为技术性“框架化”的危险中解放出来——在海德格尔看来,

^{*} 查尔斯·富特(Charles Fort, 1874—1932),美国知名心灵研究专家兼作家,特别以他的名字来取做富特现象,就是指一些奇怪的现象,尤其是指传统的科学所无法解释的现象,超能力现象等等。——译者注

“框架化指引着人们秩序的解蔽。在这种秩序化解蔽占统治地位之处,人们封闭了其他解蔽的可能性”(Heidegger, p. 332)在这种哲学意义上,科幻小说应该是一种无秩序的技术小说。

我在这里要加一句,可能许多科幻小说读者不会从我的定义角度来看待科幻小说。“技术小说”通常被用来描述“硬科幻”:机器小说或者宇宙小说——关于太空飞船、武器、人造肢体,或者关于现代物理学严格理解中宇宙的故事,在这样的故事中,“真理”的铁律居统治地位。而“软科幻”则拥有更多的自由发挥余地。“技术”小说发现自己反对未经检验的柏拉图式的绝对真理,“科幻”小说发现自己可以毫无羁绊地探索其中奇特逻辑至今不是特别清晰各种人类创造性想法。我坚信——虽然我的坚信并不是教条式的,此中的分野在科幻小说的历史发展大背景中可以找到解释。我在序言中提到过(在整部书中,我将更为详细地讨论),我认为现代科幻小说兴起于17世纪之初小说创作的“天主教”和“新教”世界观之间的断裂处。

我想清楚表明,科幻小说并非为新教专属,而“奇幻文学”也不是“天主教”的独家文学形式。有许多来自天主教的科幻作家,以及为数众多的新教奇幻小说家,并且逐渐地(虽然这个趋势是在20世纪晚期才开始),很多优秀科幻和奇幻作家并不来自这两种宗教文化背景的任何一种。历史地看,科幻小说显示了由17世纪原先由“新教”和“天主教”世界观(如果用不那么教派性的词汇,那就是“自然神论”和“魔法的泛神论”)的分裂所导致的一种辩证关系。科幻文本中和了这些强调不同方面的文化决定论——有的是严格的唯物主义者,有的比较神秘主义或者魔法主义的。但是,没有广泛的历史背景知识,科幻小说传统的许多方面是很难被理解的。我觉得,这解释了为什么像凡尔纳这样的天主教作家把他的科幻写作局限在技术设备上,而像H. G. 韦尔斯那样的新教作家则把自己的视域向猜想与宇宙的向度拓展。在我看来,科幻小说中的“神秘主义”转向,“魔法”(如布利什的《黑色星期天》),上帝(沃尔夫“长日”四部曲中的“外在者”)或者奇迹(米勒的《莱博维兹的赞歌》)的引入显示了一种冲动,一种指出技术终结之处便是魔法、神秘的地盘——如哲学家经常谈论的“缝隙处的上帝”^{*}——的冲动。而斯特普尔顿,海因莱因或者罗宾逊所代表的新教传统,对于圣殿之面纱少有敬意,撰写的是一种完全科学性和知识性的不同小说。换句话说,我认为,在被海德格尔所批评的有限而“秩序化”方式(一种坚持宇宙有且只有一种解释的话语)中,

* God of the Gaps, 一种基于有神论的哲学观点,认为上帝掌管人类知识及科学所无法解释的领域(即“缝隙”)。——译者注

存在着神秘主义的、类宗教的“框架化”。

参考书目

- Asimov, Isaac, 'The Bicentennial Man' (1976), in *The Complete Robot* (London: Grafton 1982)
- Broderick, Damien, *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction* (London: Routledge 1995)
- Clark, Timothy, *Martin Heidegger* (London: Routledge 2002)
- Clute, John and Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction* (2nd edn., London: Orbit 1993)
- Delany, Samuel, *Silent Interviews on Language, Race, Sex, Science Fiction, and Some Comics: a Collection of Written Interviews* (Hanover, NH and London: Wesleyan University Press 1994)
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari, *The Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (1972; transl. Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane, London: Athlone Press 1984)
- Doody, Margaret Anne, *The True Story of the Novel* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 1996)
- Feyerabend, Paul, *Against Method* (1975; 3rd edn., London: Verso 1993)
- Frye, Northrop, *The Secular Scripture: a Study of the Structure of Romance* (Cambridge, MA: Harvard University Press 1976)
- Gray, Chris Hables (ed.), *The Cyborg Handbook* (London and New York: Routledge 1995)
- Heidegger, Martin, 'The Question of Technology' (1953), in David Farrell Krell (ed. and transl.), *Martin Heidegger: Basic Writings* (London: Routledge 1993), pp. 311-41
- Jones, Caroline A. and Peter Gallison, with Amy Slaton (eds), *Picturing Science and Producing Art* (New York and London: Routledge 1998)
- Jones, Gwyneth, *Deconstructing the Starships: Science, Fiction and Reality* (Liverpool: Liverpool University Press 1999)
- Lambourne, Robert, Michael Shallis and Michael Shortland, *Close Encounters? Science and Science Fiction* (Bristol and New York: Adam Hilger 1990)
- Nagel, Ernest, *The Structure of Science: Problems in the Logic of Scientific Explanation* (Indianapolis: Hackett 1979)
- Nozick, Robert, *Invariances: the Structure of the Objective World* (Cambridge, MA: Belknap Press 2001)
- Parrinder, Patrick, 'Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction', in Parrinder (ed.) *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia* (Liverpool: Liverpool University Press 2000), 36-50
- Popper, Karl, *The Logic of Scientific Discovery* (in German 1934, in English 1959; London: Routledge 1999)
- Russell, Bertrand, *The Scientific Outlook* (1931; London: Routledge 2001)
- Scharff, Robert C. and Val Dusek (eds), *Philosophy of Technology: the Technological Condition* (Oxford: Blackwell 2003)
- Snow, Charles Percy, *The Two Cultures* (1959; with an introduction by Stefan Collini, Cambridge: Cambridge University Press 1993)
- Stiegler, Bernard, *Technics and Time, 1: the Fault of Epimetheus* (transl. Richard Beardsworth and George Collins; Stanford, CA: Stanford University Press 1998)
- Sturgeon, Theodore, 'Bookshelf', *Galaxy* 34 (1973) 3: 69-73
- Suvin, Darko, *Positions and Suppositions in Science Fiction* (London: Macmillan 1988)
- Walker, Peter (ed.), *Chambers Dictionary of Science and Technology* (Edinburgh: Chambers Harrap 1999)

第二章 科幻小说与古代小说

本书开篇的论点是,对科幻小说的定义并不是使它成为某种类“真理宣称”,一种该领域界限分明的定义,而是要描述科幻小说的连续性。通过这种连续性,科幻小说作为体现了一种技术性的(唯物主义的)“框架化”的幻想小说形式,可以从幻想小说中分离出来,与我们可以称为“奇幻小说”的宗教(超自然)取向形成对比。

对小说起源的考察则恰好凝化了该问题。玛格丽特·安·杜迪(Margaret Anne Doody)说,主流批判界所谓“小说”起源于17世纪晚期或者18世纪的提法忽略了这一事实——“小说作为西方世界的一种文学形式,有着长达两千多年的连续历史”(Doody, p. 1)。就像杜迪指出的,这也情有可原:因为古典学家担负起了大多数的“古代小说”——该文学类型流行于公元最初几个世纪中——研究。有5到8部完整的小说(这取决于小说被定义为有多长),两部详细的摘要以及大量的残章幸存了下来。其中的小部分小说在古典时期以希腊文和拉丁文写成。

为什么几乎所有英国和欧陆小说的批评家都忽略了这一生机勃勃的小说文化呢?杜迪指出了几个原因,这些原因对于科幻的爱好者来说具有一定的指导作用。简言之,在18世纪,有着将“小说”与“传奇”(Romance)区分开来的潮流,前者(被认为是现实主义的)尊享到严肃的批判注意力,后者被贬低为幻想性的消遣文学和粗俗文学。杜迪对传奇遭遇的描述会令很多科幻爱好者感同身受:作为一种文学类型,它是“被贬低的,被处于书店书架中不醒目的位置……它传递给读者的文学愉悦,批评家认为读者最好弃之不顾。科幻小说这一术语用来描述未能达到现实主义要求的作品”(Doody, pp. 15—16)。当然在今天,用杜迪的话来说,“现实主义已经退潮了,就像柴郡猫那样只留下它的理性之微笑”^{*}。她认为,现在该是“丢掉‘现实主义’是长篇小说的基本要求这样的说教的时候了”。这亦是科幻小说读者几十年来为之努力的或隐或显的战斗性呼吁。

* 柴郡猫是刘易斯·卡罗尔(Lewis Carroll)的小说《爱丽丝漫游仙境》中的一只咧着嘴笑的猫,拥有能凭空出现或消失的能力,甚至在它消失以后,它的笑容还挂在半空中。——译者注

杜迪以辩论的口吻提出：

传奇和小说是一体的。两者之间的分裂是问题的一部分，而不是解决方案的一部分……对区分的强调经常是有害的而非有益的，我建议把这区分一并取消。对于我这里所处理的文本，我会一概命之为“小说”，因为使用这一术语我们感觉比较舒服。（Doody, pp. 15—16）

本书中笔者也奉行这一实践。

所有现存古代小说都或多或少包含有幻想元素。科幻小说史学家的任务，就是要勾勒出流动的边界——科幻小说以此与超自然的奇幻小说有效地区别开来。古代作家会相当习惯于我们今天的“奇幻小说”、“魔幻写实主义”、“讽刺”，甚至在某种意义上的“超现实主义”这些文学风格。比如，罗马作家阿普列乌斯*的《变形记》（创作于公元170年，有时也被称为《金驴记》）中，主人公鲁巧被黑魔法变形为一只驴子，经历了诸多冒险，最后由女神艾西斯变回人形。虽然这本书很有趣，但是它很难被解读为科幻小说：在其核心意义上，这是一部宗教寓言，甚至是一部献身寓言。而最经常启发古代科幻小说的科学，或者是实用的，或者是技术的（如与航海和战争联系的科学）或哲学的。

科幻小说的另一个重大特征是冒险旅行或者奇异旅行的喻象。它们在科幻小说中占据了中心地位，可以在古希腊文学中找到起源。从荷马的《奥德赛》（公元前17世纪），到史诗、戏剧、历史、对话录到后期的散文传奇，希腊文化产生了数百部奇幻旅行的文学作品。有些是以实际或者有争议的经历（比如去往非洲、印度或者跨越大西洋的旅行）为基础加工而成的旅行者故事，有些则纯粹是幻想的（去往死亡岛或者天堂岛之旅）。许多“自由的”科幻批评家乐于将所有这些奇异旅行归为科幻小说的早期形态。更通常的做法则是关注这些作品中的一部分，关注描写空中旅行或者月球之旅乃至太阳系之旅的作品。

古代宇宙

古希腊科幻小说的最特别之处，在于它发生在世俗（或地上）与神圣（或

* 阿普列乌斯（Apuleius, 约124—170以后），古罗马作家，是时人公认的“小说之父”。他一生著述丰厚，哲学、历史、自然科学、文学等皆有涉猎。长篇小说《变形记》在文艺复兴时期流传甚广，对近代欧洲小说的产生起了重要作用，是西方文学史上第一部产生了深远影响的长篇小说。——译者注

23 神学)之间。为了对此有一个更清楚的理解,我们需要了解古希腊科学所提供作家的宇宙是什么样的。太阳系的概念模型随着时间的推移会有变化,但是有一个方面是恒常不变的:天体被认为是完美的,永恒而神圣,并实际上得到希腊人的崇拜。当时的宇宙观带来一个难题:如何将关于天界的科学观点从神学观点中分离开来。同时,对许多希腊人来说——对不少中世纪欧洲人来说也是如此,在这两个范畴之间并不具有很有意义的区分,这一事实又加剧了这个难题。

最早的希腊天文学推测,星星是透过包裹着地球的大雾里的孔隙的火光。在公元前 530 年左右,毕达哥拉斯学派思想取代了这个模型,他们认为在宇宙中,一团火居于中心位置,地球、月亮、太阳和其他天体按照一定的音乐频率和谐度有序地围绕中心旋转,所有天体都被认为是神圣的。其后的模型则把地球置于宇宙中心:比如公元前 4 世纪,亚里士多德设想宇宙由 59 个同心圆的星体所组成,而地球居中。四个近地区域由四大元素(火、气、土和水)构成。柏拉图和亚里士多德认为四大元素是所有地球物质的基本成分。余下的 55 个区域,由地球上不存在的神秘的第五元素所构成,在第五元素的推动下,它们围绕着静止的地球环行。这一模型现在被称为托勒密模型,虽然托勒密(全名是 Claudius Ptolemaeus,公元 2 世纪时的地理学家、天文学家)只是完善这一模型的诸多后世天文学家中的一位。以地球为中心的宇宙模型,虽然在神学上令人满意,却无法解释夜晚星空中的所有星体运动。尤其行星的运行轨迹经常并不按照它们预定的绕地轨道,而是飘忽不定。西帕克斯(Hipparchus,前 190—120)推测行星在它们自己区域内做不规则运动。托勒密则提出本轮(epicycle)说来解决这一问题,即行星循著本轮的小圆运行,而本轮的中心循著著称为均轮的大圆绕地球运行。这个理论的接纳度很高,因为它保留了星体轨道的绕地环行;环形被认为是比抛物线更完美的形态,因此更与神圣之物相联。托勒密模型流行了一千五百年,未遭到挑战。

这一概念建构的重要之处,在于它在**世俗**和**神圣**之间做了一个区分。亚里士多德的《气象学》(前 330)不仅讨论了雷电、风雨之类的天气,而且也讨论了大量我们现在一般认为是天象的天文学现象,如彗星和银河等,就好像它们是气象现象一样。原因在于,这些现象不能被简化为宇宙的神学模型所需要的某种纯粹现象,它们被设想为属于**天空**,而非属于神圣的天界。^[1]

[1] 即便太空时代的到来,也没有完全在科幻中清除它对“天空”作为故事发生地点的思乡性依恋。比如,1977 年的《星球大战》中 X 翼战斗机呼啸着穿过寂静无声的真空,被击中时发出巨大的爆炸声。我们完全知道,真空是绝对无声的空间,但是总是或多或少感觉这些空间战斗发生在“天空”,就像《不列颠之战》中那样,只不过战场比之更高一些,所以我们需要声音效果来使得这些画面看上去可信。

古代人心目中“天空”与“外部空间”之间具有相对流动性,这一点颇有意思。把“月球之旅”看做是与“空中之旅”截然不同的范畴,并将前者作为科幻原型的做法是错误的。月球在许多作家看来“在空中”,太阳、星辰、云雾、鸟儿——可接近的不可接近的种种皆在空中。因此描写飞行和对异域的空中探索的诸多古希腊幻想故事都与后世如安东尼·第欧根尼或卢奇安的科幻有着亲缘关系。重要的不同之处是宗教性的,而非科学性的。天空和空中现象被认为与地上现象类似,对一些作家来说,甚至月球和太阳都属于这一范畴,而恒星则被认为是神圣的。用本杰明·法灵顿(Benjamin Farrington)的话来说:

24

在毕达哥拉斯、柏拉图、早期亚里士多德和斯多噶概念上星辰是宇宙的性质。布满星辰的星幕是神圣之处的可见影像。因此,它们也具有诸神的复数性质,是神学之域……持有其他观点不是一种科学上的讹误,而是一种异端思想。(Farrington, 2:87—88)

在今天的研究中,科幻小说被公认区别于神学,前者是自然主义和唯物论的,而后者是超自然的和精神的。而古代科幻小说,包括空中航行以及月球之旅,都在概念上区别于星际旅行。它们与物质性的实践话语(比如航海科学)而非严格意义上的神学用语相联。

在空中的奇异旅行拥有悠久的世系。欧里庇得斯(Euripides)的悲剧《柏勒罗丰忒斯》,迄今仅存残章,大概创作于公元前430年。它描写了主人公柏勒罗丰忒斯骑着长有两翼的飞马珀加索斯试图飞到奥林匹斯山,为了他受到的不公正命运而与诸神对质。珀加索斯半途中把他掀下马背,使他落回地上。在这部悲剧的最后,柏勒罗丰忒斯因此瘸了腿。喜剧诗人阿里斯托芬(Aristophanes)在他的作品中多次讽刺欧里庇得斯,公元前421年写的《和平》专门戏拟了欧里庇得斯的《柏勒罗丰忒斯》。《和平》的主人公是一个叫做Trugaiois的农民,他对雅典和斯巴达的长年征战忍无可忍,而乘坐巨大的金龟子飞到天上向宙斯抗议。稍晚的《鸟》(前414)继续了空中的主题。剧中,两位雅典人欧厄尔庇得斯和珀斯特泰洛斯,对人类的卑劣景况感到厌恶,于是去取悦鸟王。他们说服他和他的鸟类属下建造了一处半空中的乌托邦式新城市——Nephelokokkugia,或者叫做“云中鹑鸪国”。

真正采用严格意义上的宇宙观而非仅仅天空观的最早存世文本,应该是西塞罗(Marcus Tullius Cicero,前106—前43)写于公元前51年的《西庇阿之梦》。这是西塞罗《论共和国》结尾的一段简短的散文寓言。在这段文字中,小西庇阿梦见他去世的祖父老西庇阿。在祖父的带领下,小西庇阿看到了星辰中给善人(特别是为国捐躯的烈士)居住的居所:文本视域慢慢放大,从迦

太基到整个银河令人震撼的宏大视野,在这里,梦中人西庇阿看到了“在地球上根本看不到的星辰”。这个寓言的漫游意味超过了它的道德意味——星辰“比我们所能想象的更巨大……地球看起来是多么渺小,这让我轻视起罗马来,它仅仅是地球上的一个小点”。

25 早期小说

到目前为止,我们引用的文本包括各种文学类型:诗歌、戏剧、哲学论述等。不过,对科幻的发展而言,小说还是最具意义的。科幻一般总是以小说形式出现(直到晚近电影和电视的粉墨登场)。可能正是因为这个原因,撒莫萨塔的卢奇安才会经常以首部科幻小说作家的身份被提到。无疑,卢奇安写过一部可作为科幻小说原型的小小说,主人公飞向了月球,但是实际上这类传奇在卢奇安之前一千年就出现了,只不过他的小说是唯一以全本形式流传至今的。实际上,现在仍然可以找到不少卢奇安之前的科幻小说。尤其吸引我们注意的,是将科学论述和猜想-幻想论述交织在一起的那些文本。来自希腊波奥提亚地区喀罗尼亚城的散文家、历史学家普鲁塔克(Mestrius Plutarchus, 45—125)即是对这两个领域都感兴趣的作者之一。普鲁塔克是一名政治家,也是涉猎广泛的作家,曾撰写约 227 部著作,不少著作流传至今,包括 50 篇著名人物传记即《希腊罗马名人合传》和 78 篇杂篇。78 篇杂篇在一个不确切的标题《道德论集》下被收集在一起,涵盖了关于哲学、宗教、修辞、生物、物理和宇宙论各方面的文章。

普鲁塔克的《论月球表面》,约写于公元 80 年。文中的大部分篇幅中,各色人等都在讨论月球上的明显可见阴影为何物。书中人物提出各种理论和当代科学探索如出一辙:有一方相信月球由炽热的纯物质所构成,像镜子一样明亮,所以它表面的阴影实际是地球陆地的倒影。另一方认为,月球由泥土构成,它的阴影就是泥土里的杂质,或者是太阳光照射下的阴影。从这个问题,又转向另一个问题:月球上是否有生灵居住。对话者之一的苏拉,回忆起来自大洋洲遥远彼岸的一位旅人告诉他关于天界的性质:人类生而有三元素(身体、心灵和灵魂),在地球上的死亡只是人类身体的死亡,随后他的心灵和灵魂飞往月球居住,直到第二次死亡降临,那是灵魂将离开他。“第一次死亡将人的三元素减为二,第二次死亡则将其减为一……在地球上,女神迅猛地将人类的灵与体分离,而在月球上,心灵和灵魂的分离则是缓慢而轻柔的。”(943b)女神对她领地内的生灵做出评判,“当他们在月球上时她清除去不少”,同时“行为端正的人则被戴上装饰羽毛的冠宇”:

就像我们的地球拥有深峡谷一样……月球上同样有这样的地貌。月球上最深的峡谷叫做“赫卡忒*的无底深渊”，在此地，灵魂为他们在成为精神性存在之后所做之孽遭受惩罚。月球上两条长长的阴影名为“大门”，以灵魂经过它得以从月球面向天宇的一面进入面向地球的那一面而得名。月球面向天宇的那一面叫做“爱丽舍平原”**，而面向地球的那一面叫做“反阴间珀耳塞福涅***之宫”。(Plutarchus, *Peri tou prosōpou*, 944c)

26

这篇来世论幻想故事本身，应该被视做一篇思辨宗教作品而非科幻小说。但是科学与小说的并置创造了故事的整体，它在以思辨方式所建立的科学的边界上驰骋。科学探索与幻想解释的混合并不令人对这个故事感到不舒服。如 D. A. 罗素所说的：

我们不应该误读了(译者注：《论月球表面》)从科学跳到幻想的段落。如果抓住前面关于天体物理学和月球神话讨论的清晰性和敏锐性之间的冲突不放，那么就是忽略了这篇对话的主旨……科学和宗教神话同属于至关重要的“宇宙”主题范畴。(Russell, p. 72)

换句话说，普鲁塔克的幻想是通过阐述和发明进行科学研究的一种方式，也即是说，它属于科幻小说。普鲁塔克的另一篇对话也有类似的情况。在写于公元 90 年的《苏格拉底的守护神》中，和《论月球表面》一样，科幻小说元素只占整体的很小一部分——故事的整体是发生在公元前 379 年的一个历史故事，一群密谋者计划推翻底比斯的暴君统治。故事中的一个角色提到灵魂出窍的经历：

他向四处张望，发现再也看不到地球了，他看到闪着火光的一个个岛屿，火光开始是一个颜色，一会之后变成另一种颜色，就像通红的烙铁落入冷水里一样(或者，像布掉入染缸)，各种颜色的光不断地变化着。岛屿数不尽数，无边无际，虽然彼此各有不同，但是在形状上则一律是圆形的……在岛屿中间是一片海洋或者湖波，火光照射穿过透明的蓝灰色水面，有些岛屿逆流而上，而有些岛屿则随波逐流……(Plutarch, *Sōkratous daimoniou*, 590c—d)

* 赫卡忒(Hekate)，古希腊神话中控管魔法、自然神力的女神，她通常在三岔路口和月圆的时候现身。——译者注

** 爱丽舍(Elysian)，希腊神话中寓意人死去后所去的乐土、天堂。——译者注

*** 珀耳塞福涅(Persephone)，希腊神话中冥界的王后，传说她是德墨忒尔(Demeter)和宙斯的女儿，被冥王哈得斯(Hades)绑架到冥界，成为冥后。——译者注

星际空间成为“海洋”，星辰则成为“岛屿”，这样的喻象在古代世界里相当普遍。这是一种在文学和隐喻之间取得平衡的表达模式（即使今天，我们仍然在使用太空飞船这样的字眼）。

27 安东尼·第欧根尼写于公元100年的《修黎之北的漫游》，现在流传下来的只不过是它的简写本，由9世纪拜占庭学者佛提乌斯(Photius)收录在他的《书目》一书中。和普鲁塔克上述的作品一样，月之旅只不过是传奇探险系列的一小部分。主人公们云游天下，从西西里岛到修黎(Thule,希腊语中最北的一个岛，可能指冰岛或者斯堪的纳维亚半岛)，而进入北极圈，从这里可以登上月球。(Photius, 111a)在安东尼·第欧根尼笔下，月球是一个“一尘不染之地”(其希腊原词亦可以作“开放”或者“自由”解)。回到地球后，主人公们又进行了多次冒险，以圆满结局。这个故事中的许多情节都是幻想-传奇性质的：主人公们被“残暴愚蠢的”塞尔特人抓住后，骑上变换颜色的马匹逃之夭夭；在西班牙，他们遇到一个村庄，那里的居民能夜视，白天则什么也看不见。他们中的成员之一阿斯特赖斯，他的眼睛瞳孔会与月相产生某种共鸣，随着月相的变化而放大。小说中的主人公往往会死而复生，等等。最值得注意的是，在某种程度上，这一传奇与当时的科学进行了一番对话。比如评论家雷伊尔(Reyhl)认为，安东尼·第欧根尼在这部传奇中将毕达哥拉斯哲学戏剧化了，“遵循毕达哥拉斯的信念即月球的山峰山谷里居住着奇异的生灵”(quoted in Georgiadou and Larmour, p. 39)。

最经常被引为“科幻小说之父”的经典作家当属卢奇安(120—190)，因为他出生于撒莫斯，有时候他也被称作撒莫萨塔的卢奇安。“科幻小说之父”的称号源自卢奇安众多作品中的两部《伊卡洛墨涅波斯》和《真实历史》，这两部都写于公元160—180年之间。《伊卡洛墨涅波斯》讲的是墨涅波斯和他的朋友的对话，墨涅波斯告诉他的朋友，他曾把鹰的翅膀绑在他的右臂，鹭的翅膀绑在左边，然后飞向天界(以神话中伊卡洛斯*的方式，这也是本篇名的出处)。墨涅波斯厌倦了地球上哲学家的纷争，每位哲学家都号称握有唯一的真理，于是他决定去问一问宙斯事实究竟如何。他首先飞到月球上，在那里他获得了极好的角度俯瞰地球；随后他飞越太阳，飞入天界，得以面见宙斯。换句话说，其叙述从科幻小说转为了宗教小说。

《真实历史》则更广为人知，它可以被视为讽刺了安东尼·第欧根尼的《修黎之北的漫游》中的夸大冒险，讲述的是向西横跨大西洋的一次航海。故

* 少年伊卡洛斯(Ikaros)，古希腊神话中，巧匠代达罗斯之子。伊卡洛斯凭借父亲用蜡和羽毛粘起来的翅膀，逃离了克里特岛，却忘记了父亲的警告，因离太阳过近而晒化了蜡翼，坠海而亡。——译者注

事的第一部分中,航船首先在一个岛屿上靠了岸。船员们发现岛屿上的河水都是酒,而岛上有“藤女”,它们上半身是女性,下半身是藤类植物,诱捕了好几名船员。故事的第二部分中,航船被一阵巨大的龙卷风卷进了天空:

飓风使我们的船只悬浮在空中,并不断向上攀升。整整七天七夜之后,我们一直在空中,到了第八天我们看到了一个空中之国,像一座圆形的岛屿,闪耀着光芒。

登上这座空中之国(这当为月球无疑)后,船员们被骑着三个头的“马鹭”的士兵所俘,被带往月王恩底弥翁处。随后,他们卷入了月球子民与太阳子民之间的战争中。月王派出马鹭和一队植物鸟,并得到同盟的支援——“3万名跳蚤弓箭手和5万名追风者”。太阳国王法厄同则派出他的蚂蚁骑兵团(样子像长翅膀的巨大蚂蚁)以及飞天蚊子。太阳那边赢得了战争,双方签订停战协定。卢奇安详细讲述了月球上的“奇闻异事”,然后安排航船从空中返回地球。(颇蕴深意的是,作者使航船的太空旅行到此为止,因为太阳与月球还是被认为处于地球范围内的,如果再往太空深处进发就面临着亵渎神灵的危险了。)当他们重新降落在大西洋上的时候,《真实历史》中的故事仅仅发生了四分之一,接下来他们还会进行不少精彩冒险。

卢奇安的这两篇文本需要放置在他的全部80篇作品中来看待,他许多作品都描写了奇思妙想而奇幻的冒险,虽然只有这两篇是有关月球之旅的。在《真实历史》中,月球之旅的插曲只是众多冒险情节之一,船员们在回到地球后,被巨型鲸鱼咽了下去,在鲸鱼肚子里待了两年之久;他们遇到牛奶流成河的小岛,看到生活在大洋表面上的人类——他们的腿是软木做成的,通过软木腿,从海洋里吸收养分。船员们还来到幸福岛上(Isle of the Blessed)同往生的著名人物寒暄交谈,登上过梦岛,遇见过一些乘坐在被掏空的南瓜里的水手,还有一些躺在水面的水手,他们的巨大阳具向上直立当做桅帆,用手中的睾丸来掌舵方向。(Aléthēs History, 2:45)这里的最后一个细节给整个故事涂上了基调:怪诞而滑稽。它同时也是一部高度互文性的作品,交织了对各种作品的引用、引喻、模仿、戏拟,从荷马到希腊哲学、历史和地理学,乃至公元1世纪时流行的幻想传奇。讽刺性的标题映射了作品通过这种方式来追求吹牛的戏谑性效果。如果想确定在多大程度上,可以把《真实历史》称做科幻小说,这就需要对“虚假”如何反映了科学与小说之间的互动,有一个整体感觉。也许约翰·格里夫斯(John Griffiths,他是众多持这类观点者之一)的说法“卢奇安的《真实历史》够不上成为科幻小说的资格,因为它存心使故事变得荒诞不经”,有些言过其辞。(Griffiths, p. 33)但是,我们至少可以说,对卢奇安而言,登月旅行并不是一件严肃的可能性事件,因为《真实历史》作为一个戏谑

性的整体拒绝论述的“严肃性”。

然而,还是有不少批评家愿意把《真实历史》作为“卢奇安的科幻小说”(正如 Georgiadou 和 Larmour 的合著书名)来谈论:

29

在书中贯穿了地理学、天文学、动物学和人类学领域的科学知识,虽然透过戏拟的棱镜来表现:读者得到各种知识,关于岛屿河流,太阳、月球和星辰,之物、鸟类和动物,其他生灵的习俗和样子,等等。(Georgiadou and Larmour, pp. 45—46)

对其他批评家来说,卢奇安著作的科幻性与其说来自于它对科学的戏拟性论述,毋宁说来自它所达到的强大的认知疏离。弗里德里克(Frederick)则说,卢奇安“像一位现代科幻作家”,因为“他运用他所能得到的全部科学和认知学科,描画出与现实世界迥异的另外的世界,将读者头脑中的智识全部颠倒,使他们意识到他们对事物的确信知识完全是基于对日常生活的惯常思维和刻板印象”(Fredricks, p. 54)。但是,也许把卢奇安说成是一位寓言作家,或者神话作家,更为精确。当墨涅波斯离开月球,飞向天界,月球化身为一位女性,请求他代她向宙斯情愿,惩罚那些“对她恶言相加”的哲学家:“有些哲学家说我这里有生灵居住,有些则猜想我像一面镜子,其些哲学家也各自发挥想象。最近,他们竟然声称我的光是偷自太阳的,是非法的。”特别激怒月亮女神的是,她看到这些哲学家在夜间“骇人听闻的可耻行径”,“奸淫、偷盗,凡是适合夜间做的丑事,无所不作……我虽目睹这些,但是,我缄口不言,不想将这些丑事曝光……我将云氅包裹住自己,蒙上我的面容,使得普通老百姓看不到这些老家伙做这些使他们自己和德行蒙羞的丑事”(Ikaromenippos, pp. 20—21)。

卢奇安对月亮女神的同情,很明显是神话模式,而非科学模式上的。月亮作为一位俯视大地、以云朵为羽衣的女神,这与公元2世纪时对宇宙的科学理解是完全不合拍的。实际上,这些科学理解(卢奇安不断攻击的哲学家的观点即为代表)在文中特别地被贬斥了。类似地,《真实历史》中,船员们发现月球由传说的恩底弥翁在统治(古希腊神话中,恩底弥翁是月亮女神长生不老的爱人)。卢奇安在对宇宙的宗教神话性话语中发现了一种和谐和想象的力量,以此之故,他会取笑哲学的或“科学的”话语。正如 Georgiadou 和 Larmour 说的那样:

在《伊卡洛墨涅波斯》的月球探险中,主题是不同哲学家之间的纷纭意见……《真实历史》中,这一论争则就是哲学家的古怪概念和理论,以及莫衷一是的哲学家们自己所代表的奇幻力量之间的语言论战。(Georgiadou and Larmour, p. 16)

所以,与其把卢奇安作品视为科幻原型,倒不如说它们是反科幻。不过,反科幻的提法还是涉及了对科幻一词的使用。

结论

30

“古代科幻”不是一个单一或者“纯粹”的术语。它将科学猜想和不寻常的旅行,与宗教性寓言调和在一起。

传统上将卢奇安作为首位科幻作家,是相当令人不解的一个反讽。实际上,在古典时期,他处于关于星际奇幻旅行的蓬勃文学传统中的末期,而非初期。古代文学中的许多裂口,意味着作为一个持续文类的想象性冒险故事很可能是有着年代上的中断。公元前5世纪阿提卡喜剧(Attic comedy)中的独创性的奇幻文学和公元5世纪的科学传奇之间文本的缺失,给我们一种断裂的错觉;但是,希腊罗马文化崩溃后,时代进入历史学家称之为的“黑暗时代”,随之而来的中断,则是显而易见的。长达一千年时间里,作为一种文学类别的科幻跌入深渊。很显然,科幻小说的消失与文学文化以及文学自身的整体垮塌有关联。但是它姗姗来迟的重新出现,则为我们呈现了一个更加有意思的问题。在中世纪文化中,一个多样而丰富的文学传统重新出现,但是在这数百年之后,科幻文学的撰写才又被拾起。在下一章,我们将讨论其中的原因。

参考书目

- Antonius Diogenes, 'The Wonders Beyond Thule', in Photius, *βιβλιοθηκη*, ed. and transl. René Henry, 11 vols. (Paris: Société d'Édition 'Les Belles Lettres' 1960); 'Antoine Diogène, *Les merveilles incroyables d'au delà de Thule*', 2: 108b-111b
- Aristophanes, *Comoediae*, ed. F. W. Hall and W. M. Geldart (Oxford: Clarendon Press 1900)
- Cicero, Marcus Tullius, *On Friendship and The Dream of Scipio*, ed. J. G. F. Powell (Warminster: Aris and Phillips 1990); 'Somnium Scipionis' 136-46
- Doody, Margaret Anne, *The True Story of the Novel* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 1996)
- Euripides, *Selected Fragmentary Plays*, ed. C. Collard, M. J. Cropp and K. H. Lee, 2 vols. (Warminster: Aris and Phillips 1995)
- Farrington, Benjamin, *Greek Science* 2 vols (Harmondsworth: Penguin 1944)
- Fredericks, S. C., 'Lucian's True History as SF', *Science Fiction Studies* 3 (1976), 49-60
- Georgiadou, Aristoula and David H. J. Larmour, *Lucian's Science Fiction Novel True Histories: Interpretation and Commentary* (Leiden: Brill 1998)
- Griffiths, John, *Three Tomorrows: American, British and Soviet Science Fiction* (London: Macmillan 1980)
- Hammond, N. G. L. and H. H. Scullard, *The Oxford Classical Dictionary* (2nd edn., Oxford: Clarendon 1970)

- Lucian, *Works*, transl. A. M. Harmon, 8 vols. (London and New York: Heinemann-Macmillan 'Loeb Classical Library' 1913-67); 'A True Story' 1: 247-357, 'Icaromennipus, or the Sky-Man' 2: 267-323
- Jones, C. P., *Culture and Society in Lucian* (Cambridge, MA: Harvard University Press 1986)
- Photius, *βιβλιοθηκη*, ed. and transl. René Henry, 4 vols. (Paris: Société d'Édition 'Les Belles Lettres' 1960); 'Antoine Diogène, *Les merveilles incroyables d'au delà de Thule*', 2: 108b-111b
- Plutarch, *Moralia* transl. Harold Cherniss and William C. Helmbold, 15 vols. (London and New York: Heinemann-Macmillan 'Loeb Classical Library' 1913-69); 'On the Sign of Socrates' 7: 361-509, 'Concerning the Face which Appears in the Orb of the Moon' 12: 1-223
- Russell, D. A., *Plutarch* (London: Duckworth 1973)
- Swanson, R. A., 'The True, the False, and the Truly False: Lucian's Philosophical Science Fiction', *Science Fiction Studies* 3 (1976), 228-39

中断期：400—1600 年

这是一个所有科幻小说的历史学家必须要回答的问题。我们已经看到了古典文学中，科幻小说这一文学类型的活力，我们也将看到从 17 世纪前期开始科幻的再度繁荣——但是，在这期间有着一千一百年的中断期。问题就是：为什么会出现这种情形？公元 400 年到 17 世纪初之间，科幻到底发生了什么？

这一时期并不缺少幻想性故事和传奇：产生了许多奇幻游记——探险区域仅限于地球。有些作家甚至用完全宗教化、神学的和超自然的语言，详细描写了远离地球的旅行。后者中最伟大的作品是但丁（Dante Alighieri, 1265—1321）的《神曲》，写于 1307 年至但丁去世之前。在这部虔诚的天主教长诗的第一部分《地狱篇》中，主人公游历了地狱，地狱在地理上被构想为位于空心地球内部。第二部分《炼狱篇》中来到高不可攀的炼狱山上；《天堂篇》则远至太阳系之外。这部极具影响力的诗作中的每一行渗透着深厚的精神的神学目的。从一个深邃的意义上看，但丁的宇宙并非一个物质世界，而是每一细微方面都与上帝的恩典相联系的神圣世界。

把这些宗教性作品排除于科幻小说史之外，并不是仅仅出于一种归类的本能。以《圣女列传》为例，这部写于 1200 年左右的一些中古英语散文，是关于一些投身宗教的圣女们的传记。亚历山大·巴拉特（Alexandra Barratt）就曾把这些散文中的一篇——〈亚历山大的圣加大利纳〉评论为“充满了神话传奇元素的生动的故事”：

一座宏伟的教堂出现又消失；门自动地开关；在加大利纳的灵修中，满头乱发的老年隐士神秘现身；在她去参加沙漠中的婚礼弥撒时，一个幽灵在亚历山大冒名顶替她；她的殉道之躯体被天使运送到西奈山。（Barratt, p. 234）

这些非同寻常事件可以被认为是苏文所说的“新奇之处”，因此也被认为接近于科幻的“认知的疏离”。实际上，我们可以在许多经典科幻中找到它的对应物（《星际迷航》中的自动门、神秘的人体传送器，电影《大都会》中“幻影”般的假玛利亚，等等）。但是在核心的意义上，这些奇迹事件并不是苏文

意义的“新奇之处”：它们是**奇迹**，非物质的奇迹。

在公元400—1600年间，欧洲实际上有一个广泛的世俗传奇的传统，但即使在这一非奇迹传统中，宗教仍然塑造了想象文学。就像玛格丽特·杜迪所说的，“基督教开始占据千千万万百姓伦理生活的中心，西方宗教中这一巨大变化，无疑对包括叙述性小说在内的文学产生了剧烈而恒久的影响”（Doody, p. 181）她接下来援引了12世纪法国诗人让·博代尔·德阿拉斯（Jean Bodel de Arras）的诗句：

人们能注意到的“事物”仅有三样/法国、英国或者罗马的事物。

所谓“事物”，博代尔意指为中世纪传奇提供主题的故事或者神话。法国事物是关于查理曼大帝、罗兰骑士和其他相关人物的各类故事；英国事物则是亚瑟王和他的圆桌骑士的传奇。上述“事物”将传奇重重打上了“骑士”烙印，虽然包含了许多魔法和超自然元素，它们实际上和科幻几乎无关。而“罗马的事物”则涵盖从特洛伊神话到恺撒大帝的诸多主题，经常在中世纪文本（比如贝诺特[Benoît de Sainte-Maure]1161年的《特洛伊传奇》）中被处理为类似于亚瑟和查理曼传说的骑士模式。除了这些地位崇高的诗作之外，欧洲中世纪文化还产生了大量短篇喜剧故事，以及有着口头起源和传播的故事，因此这些中的大多数未能完整地流传到今天（比如罗宾汉传奇）。这一切必须被置于当时的文化背景中来看待——所出版（或重印）的大多数书是宗教或实用性的。1059年，有一位小亚细亚的佚名领主去世前向修道院捐赠了他的图书馆，赠书清单对我们认识当时所流行图书的代表性主题有一些帮助：57部《圣经》、圣礼和基督教教父著作，5部圣徒传记和17部世俗著作——包括一本关于梦的解释，一部《伊索寓言》和一部希腊小说。

34

换句话说，从黑暗时代末期到文艺复兴，文学是由宗教文本或者受宗教影响的骑士传奇所组成的。就像杜迪指出的，文学经常以诗歌而非散文的形式出现，“从10世纪到14世纪的中世纪作家，倾向于用诗句来创作小说”。学者们公认，对此现象并无单一解释，不过“我们可以总结说，在这一时期，散文叙事基本上消失了”，“因为城市生活对于小说的创作来说是必不可少的”（Doody, p. 183）。

当然，17世纪的时候，文学并没有完全脱离宗教，即使在21世纪的今天，在许多方面，文学仍然和宗教颇有关系，比如在科幻中。但是只有在17世纪，一个概念重心的至关重要的转移，为科幻小说——或者更精确地说技术小说开辟了可能性。中世纪传奇关涉人类行动，因此只局限在地球上。用拉蒂纳·兰伯特（Ladina Lambert）充满表现力的语言来说，天外是“以地球为中心的有限宇宙……这是一种（新）柏拉图哲学、亚里士多德宇宙论和基督教神学

的混合体。它最明显的特征是,地上王国与形而上-超越的天上王国的区别”。天上王国“被认为由高等而纯粹之物组成,因而与尘世之物完全不具可比性”(Lambert, p. 2)。和希腊小说类似,升入天堂,意味着踏入一个与尘世完全不同的神圣之所。而和希腊文化不同的是,中世纪的星际旅行面对的是一神教群体,受控于专制的宗教权威,后者禁止科幻小说所需要的想象空间。这个文化可以产生但丁,但产生不了阿西莫夫。

举个例子,意大利诗人卢多维可·阿里奥斯托(Ludovico Ariosto, 1474—1535)史诗式传奇《疯狂的罗兰》中的月球之旅(有时被视为科幻的起点),讲述了查理曼的属下骑士罗兰的冒险(因此它属于法国事物)。故事中,罗兰丧失了理智,在森林里裸奔,将所见之物都砸得稀烂。由于查理曼的王国正遭受撒拉逊人的威胁,所以罗兰的病急需痊愈。为了治好罗兰的病,英国骑士阿斯托夫骑上 Hippogriff(神话中鹰头马身有翼兽),首先来到人间圣山,遇到圣约翰。圣约翰陪同阿斯托夫飞往月球——因为所有地球上丢失的东西,都去了月球。确切地说,地球上丢失的东西以隐喻的形式重现于月球。用来称颂封建领主的诗句变成了一只只蟋蟀;迟行之善变成了泼溅出去的汤;迟暮女性失去的美貌变成了覆盖着鸟羽毛的许许多多陷阱,等等。在圣约翰的解释下,阿斯托夫也意识到他所碰到的那些斑驳的木料是什么。失去的理智,比如罗兰的理智,变身为贴有它们前主人名字的标签的瓶子。阿斯托夫找出了罗兰的理智,成功返回地球。

当阿斯托夫首次飞向月球,它看上去“像一尘不染的抛光钢铁”,但是当他飞得越来越近,他发现月球也有地球上的那些风光,有“别样的河流,别样的湖泊,别样的田野……他们有自己的城市,自己的城堡”。正如兰伯特指出的,这种双重感受反映了“对月球的两种相互对立的——虽然二者都是存在于当时的——象征性理解”:与圣母玛利亚相联的作为纯洁的象征,以及作为腐败与反复无常的象征。(Lambert, p. 24n)实际上,这种象征的多义性精确地反映在了月球的地位中:月球是一条分界线,将腐败的“月下”物质世界与纯洁而永恒的神圣天国分隔开来。阿斯托夫实际上并没有去往另一个星球:(得到神圣许可后,在圣约翰的陪伴下)他抵达的是物质世界的边缘。除开与17世纪的月球旅行的相似之处,阿里奥斯托在《疯狂的罗兰》中并没有开启“科幻小说”新篇章。他被限定在前哥白尼宇宙观的神学框架约束中,在此处,科幻小说不可能产生。

参考书目

Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso* (1532), ed. Cesare Segre (Milan: Mondadori 1976)

Barratt, Alexandra, 'St Katherine of Alexandria: The Late Middle English Prose Legend in Southwell Minster MS 7', *Notes and Queries* 240 (June 1995), 234

Doody, Margaret Anne, *The True Story of the Novel* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 1996)

Lambert, Ladina Bezzola, *Imagining the Unimaginable: the Poetics of Early Modern Astronomy* (Amsterdam and New York: Rodopi 2002)

第三章 17 世纪的科幻小说

科幻小说再生于 1600 年,在这一年宗教裁判所将宣称宇宙无限并包括无数世界的布鲁诺作为异端活活烧死。布鲁诺的观点从根本上是科幻小说的概念。

霍华德·马格里斯(Howard Margolis)在他对这一时期的讨论(并不关于科幻)中提出,1600 年是现代科学发展中的转折点。他用证据列举了九项 1600 年前后的“基本科学发现”(包括行星运动定律,地磁,以及磁电之区别)。用马格里斯的话来说,之前 14 个世纪的全部科学发现与之相比,等于零。马格里斯这部著作的标题显概括了他对现代科学的观点:“始自哥白尼”。

毫无疑问,没有哥白尼,则不可能有现代科幻小说。然而,我想指出,布鲁诺是科幻小说史标志性起点的更合适人选。著名物理学家怀特海(Alfred North Whitehead, 1861—1947)在确认了哥白尼的极端重要作用的同时,把“现代科学的起点”给与了布鲁诺:“1600 年他的殉道开启了现代科学的第一个世纪”,虽然“他献身的对象并不是科学,而是想象性思辨(imaginative speculation)”(in Tauber, p. 53)。在我看来,“自由想象性思辨”在这段历史中,等同于“科学虚构”。

哥白尼(拉丁化名为 Nicolaus Copernicus, 1473—1543)是一名来自瓦尔米亚王子主教区的教士和天文学家,现在该地区属于波兰。他的名字与宇宙论中的革命联系在一起。通过颠覆天主教会的科学权威,哥白尼对人类思维(也当然包括科幻小说)的发展有着深远影响。中世纪的人们笃信托勒密宇宙模型。该模型从天文学家亚历山大的托勒密处得名。在托勒密的《天文学大成》中,太阳系围绕着静止的地球旋转,太阳、月球和五大行星,以及恒星每天环绕地球运动。中世纪的人们相信这一模型符合《圣经》中描绘的宇宙,并用西塞罗的《西庇阿之梦》中详述的一个更“精神化”的地心说模型来讨论托勒密的科学文本。但丁《神曲》呈现给读者的就是这样—一个宇宙。

37

哥白尼用自己的观察发现这种宇宙观并不正确,地球和其他行星应该是围绕太阳旋转。作为一名虔诚的基督徒,他不敢用真名发表他的革命性理论。因此,他的年轻追随者雷蒂库斯(Georg Joachim Rhaeticus)于 1543 年发表了哥白尼理论的第一手陈述《天体运行论》。由于教会的敌视、相当低的首印数以及学术界的情性等原因,哥白尼的理论传播得相当缓慢。不过,到了 16

世纪末,绝大多数学者——无论他们接受与否——都知道这一理论。^[1] 这些新理论与宗教中的新理论相互交织,所以文艺复兴(与前者相关)和宗教改革运动(与后者相关)是同一深层的文化逻辑的不同层面。^[2]

换句话说,对于科幻小说的发展(或再发展)来说,哥白尼革命是关键的决定性事件。在天界的哥白尼式新图景之前,飞越地球的旅行去往之处是属神界的,而非物质的,因此处于神学语境下。比如,将但丁分析为一位科幻小说作家的困难之处在于,虽然主人公离开地球,来到太阳系中,这一托勒密宇宙实际上仅仅是将地球拓展到神界。但丁的天堂,从灵性观点来看,实际是人类的地球环境(他笔下的地狱也同样如此)。只有在一个神学语境中,整个架构才能被充分理解。哥白尼之后,宇宙不仅在疆域上空前延伸,而且必然地被唯物化了。

布鲁诺(1548—1600),是那不勒斯的一位思辨思想家,他受到哥白尼的宇宙模型所启发,在欧洲尤其是在北方的新教国家接受教育。当他在1591年回到威尼斯,就被宗教裁判所逮捕,受到审讯,于1600年被处死。可以说,“魔法”和炼金术对布鲁诺的哲学观产生的影响,与科学所产生的影响同等重要,不过他对宇宙性质的想象性思辨则根本上是科幻的。他的《论无限宇宙与世界》(1584)把宇宙设想为无限的,包括了无限多重的世界(见下面第47页)。这些世界可以类比于有机体,共同组成了宇宙整体。阅读布鲁诺的这些话会使当代科幻爱好者想起欧拉夫·斯特普尔顿的《星球缔造者》(1937)。这两位作家,提出了关于宇宙的类似猜想,既是唯物的同时又是半魔法的(不过斯特普尔顿很可能从19世纪的德国唯心哲学那里接受了布鲁诺的二手或者三手影响)。这一猜想是全新的哥白尼式宇宙的一种想象性延展,因为它去除了上帝(布鲁诺相信“宇宙灵魂”是与上帝截然不同的一种实体),并且挑战了教会的教条,所以布鲁诺被作为异端处死,也就并不奇怪了。

纵观16、17世纪,天主教教会对于哥白尼式宇宙进行着强烈而持久的压制与迫害。1616年,意大利天文学家伽利略(Galileo Galilei, 1564—1642)被教会禁止支持发表拥护哥白尼式宇宙的言论。1632年,伽利略出版了一部哥白尼式论调的科学著作,1633年,宗教裁判所谴责他的做法。伽利略不得不放

[1] 科学史历史学家对以下这个观点保持谨慎态度:“新教(尤其是加尔文派)偏好自然科学的教化,这一点是罗马天主教会所缺乏的……这一观点仍然吸引不少其拥护者,比如 Christopher Hill, Reijer Hooykaas 和 Charles Webster。来自天主教传统的地中海国家的历史学家似乎并不赞成这个说法。乍一看,似乎有很多相关性来支持它:北方人——新教徒在获得伟大科学发现中看起来总是比南方人更加幸运。”(A. Rupert Hall, *The Revolution in science 1500—1700*, London: Longman, 1983, p. 23)

[2] 安东尼·李维宣称“文艺复兴的现象和宗教改革的现象是相互联系的,它们都从西方基督教的思想文化僵化局面中生长出来,它们所分娩出来的思想立场则反映了其根本特性”(Levi, p. xi)。

弃他的“异端思想”，否认地球围绕太阳旋转，宣布地球是宇宙的静止中心。

在开始的时候，新教同样被新思想惊吓到了。早在 1554 年，新教思想家菲利普·梅兰希顿(Philip Melancthon)就曾质疑哥白尼发现——他在其中读到了危险的蕴意。格兰特·麦克柯雷(Grant McColley)概括道：

梅兰希顿最有力的论证是他的最后一个论证。他说，仅有一位圣子，也即耶稣基督，他被派到这个世界，为世人而死，并复活。他并没有出现在其他世界中，他也没有在其他地方死去并复活。因此认为存在其他许多世界，耶稣不断为之死去并复活，这样的想法是行不通的。同时，也不能设想，在某个世界上，圣子没有牺牲出自己的生命，从而人类得不到永恒的生命。就像梅兰希顿论辩的那样，接受一个多重的世界，就等于否认或者歪曲耶稣基督的救赎。(McColley, pp. 412—413)

不过，欧洲的新教国家并没有对新宇宙论的科学性和想象性(对我们这里的讨论至关重要)探索表现出如此敌意。

这并不是说，在 17 世纪，新教传统中的思想家享受了完全的思想自由。事实远非如此，实际上，写于这一时期的科幻作品的一个鲜明特征就是它们总是纠结于耶稣基督献身的独一无二性问题。戈德温(Godwin, 1562—1633)是圣公会哈利福特教区主教。他死后出版的太空冒险作品《月中人》(1638)揭示了宗教和科学论述的相关解释。戈德温作品中的主人公，踏上月球后，见到月球居民后所做的第一件事情，就是高呼“耶稣”，这导致月球居民“老老少少马上齐齐跪在地上——这让我惊喜万分”(《月中人》，p. 96)。这一惊喜反映了对耶稣基督道成肉身的唯一性的确证。循着类似的思路，威尔金斯的《月球世界的发现》中，设想了月球居民，但是接下来他开始忧心这些生灵是否是“亚当的后裔，是否他们处于受祝福的状态，如果不是的话，他们以何为救赎呢”。威尔金斯援引了托马斯·康帕内拉的观点，认为月球人应该“具有和我们一样的悲惨命运(原罪)，同时他们以和我们同样的方式——耶稣基督之死——得到拯救”(Wilkins, pp. 186—192)。当德贝尔热笔下的喜剧主人公飞抵月球时，他首先遇到的是圣经人物以利亚，对方告诉他：“这里实际上是在地球上所看到的同一个月球，在这里，你漫步在天堂，只不过这是人间天堂。”(Cyrano de Bergerac, p. 44)我们发现，在亚当夏娃被驱逐之后，上帝把伊甸园搬到了月球上去。这反映了“一种流行的信念，即天堂应该是在月球上，因为洪水(诺亚洪水)抵达不了月球”(Harth, p. 13)。威尔金斯在《月球世界的发现》中也做如是处理，他把月球称为“天上的地球，因为月球上没有招致天谴的罪恶，所以它没有遭遇过大洪水”(Wilkins, pp. 203—205)。德贝尔热调侃虔诚的以利亚，当先知以利亚重述圣经故事的时候，作者用他自己的猥亵解释打断对方(比如，提出引诱夏娃的蛇

其实是一条阴茎)。被恶心到了的以利亚将他驱逐出“人间天堂”。主人公便继续在月球的其他地区漫游。以上这些超现实的元素是德贝尔热这部作品最广为人知的部分。冗长的以利亚部分则不那么为读者所熟悉,今天的读者读到这部分的时候很可能会吃惊于它的怪诞。20世纪评论家雷米·德古尔蒙(Remy de Gourmont)在《其他的世界》一书中将其评价为“不可理解的长篇离题”,“一部古怪的神学著作”。但是,这种提法其实没有弄清德贝尔热撰写该小说时的社会语境。德贝尔热的这部作品实际上是喜剧性的荒诞小说,而不是一种严肃的神学干预。然而,这一部分的“荒诞神学”,即使如这部小说那样自我意识到荒诞性,也提醒着我们,这是早期科幻的潜在焦虑作为一种宗教焦虑的表现形式。布拉吕尔(Jean de la Bruyère)在1688年仍坚持“月球上有人类”,但是他旋即补充道:“如果我们确定月球上有人类,让我们思考一下,他们是否是基督徒。”(La Bruyère, p. 474)

甚而言之,这种焦虑(新宇宙论动摇着传统基督教启示的根基)其实从来没有离开科幻小说。在“人文主义”或者“新教”视角(走向唯物主义,以及对宇宙的无媒介物的个体探索)和“圣礼的”“天主教”视角(强调受到超越的神性支配的根本魔法的世界)之间的紧张塑造着科幻这一文类的发展。

40 哥白尼的宇宙和“惊奇感”

新的宇宙论,尤其是无限世界的危险概念与16世纪晚期和17世纪的一批思想家有很大关联,对于我们今天理解的科幻小说的发展起了两个至关重要的作用。首先,它创造了一个想象的空间,在其中人类会遇到与自身截然不同的生灵——他者、外星人或者由外星人所操控的物质实体。但丁穿行了整个宇宙,仅仅发现了人类一种生灵,或者非常类似人类的天使们,因为(但丁相信)宇宙是由上帝所创,上帝以自己的形象来造人。但是,一旦托勒密之蛋破碎,一旦无限的可能向思想家敞开,异形就能登堂入室了。

新的宇宙论揭示的第二样,是宇宙令人难以置信的广阔,这反过来允许(实际上要求)一种相应的崇高美学*。由宇宙的浩淼所唤起的对崇高感的倾心——或者使用20世纪科幻作品中的一个常见用语“惊奇感”,庞然大物般的器械,以及时间的惊人跨度,可能并不能完全定义科幻小说整体,但是对许

* 崇高(Sublime),是西方美学中的一个重要概念,指由体积和力量巨大的对象激发的一种敬畏、崇敬、宏伟、惊讶、乃至恐惧的感受。崇高的概念可追溯到希腊修辞学家朗吉努斯的著作《论崇高》(De Sublimitate, 1674)。——译者注

多爱好者来说,在对科幻的欣赏过程中,它们是不可或缺的。崇高是星际科幻的核心,对科幻的大多数方面而言都居中心地位。不仅如此,它根本上有赖于一个无限的哥白尼式宇宙。英国天文学家托马斯·迪格斯(Thomas Digges, ? 1532—? 1595)于 1576 年印行了《宇宙的无限性》一文(他谨慎地把这篇文章作为附录放在他父亲的一部少有人知的著作《永恒的预言》中)。燕卜苏提到迪格斯“令人惊愕的宏大”宇宙,并详尽地摘引迪格斯的话:

我们所居住的地球,从一般观点看,是相当巨大的,但是与月球轨道相比较,则相当小,而若与其周年轨道相比,则渺小得像一粒沙,所以地球周年轨道比起我们所栖息的小小黑色星球来,巨大得令人瞠目结舌,但也只是无限天宇的沧海一粟,我们可以比较容易地设想我们这个可朽的世界在上帝的框架中是多么渺小,但却永远不可能完全想象地球之外的无边无际。(“Thomas Digges his infinite universe”, quoted in Empson, 1:219)

怀着崇高——或者“惊奇感”——的艺术家们,详述了我们的这颗“小小黑色星球”与宇宙的广垠无边相比时的不值一提;道格拉斯·亚当斯的《宇宙尽头的餐馆》中的 20 世纪概念“绝对透视旋涡”里面,一台机器驱使个体心灵理解到他们与任何事物相比都极端渺小,以此摧毁这些心灵。这是与上述理解相同的一个喜剧版本:之所以喜剧,是因为概念背后的现实是如此使人不安,如此令人惊愕,所以我们往往宁愿选择不去思考它。

当然不可否认,这种“惊奇感”与宗教的敬畏传统以及被视为神圣的“崇高”感是相联系的,即使它表达的是一种科学在时空中开启的新宇宙论。距迪格斯 100 年后,神学博士、一度是坎特伯雷大主教候选人的托马斯·伯内特(Thomas Burnet, 1635—1715),出版了《地球的神圣理论》(1681),并于 1684 年译为英文。这部直到 18 世纪都相当流行的著作阐释了松散地基于创世纪的一种圣经学。伯内特相信,上帝创始之初,地球是呈完美平滑的球体;地表上现在的这些沟壑群山,是由亚当的罪以及随后的大洪水造成的。使伯内特的著作不仅仅是一种怪异的圣经解释的,是他所提倡的幻想叙事的绝对气韵。无疑,在他对地球大灾难的生动描写中体现了惊奇感:

滔天洪水冲入深渊,这种水压……会卷杂物体使其飞溅至高空,飞溅到挡住去路的所有东西(高处的碎片,或者新的高山)之上。然后洪水又再度回落,冲刷掉它面前的一切,树木、建筑物和生物,把它们冲进山谷。有时,单柱水流会从洪水中分离出来,在空中形成一条飞流直下的瀑布……(quoted in Sutherland, p. 390)

需要强调的是,这种崇高的物质相关物——我们所居住的、随着物理探索的进步而不断更正的真实宇宙,对于 17 世纪前的作家和艺术家来说,并不

存在。(A. J. Meadows 注意到伯内特受到他那些“不习惯于或者极端反对用自然来解释神迹的”同时代人的攻击)。不过,正是在这一概念疆域内,现代科学得以发芽抽穗。

17 世纪的科幻传奇

42 要完全理解科幻的再生,需要把它置于文学大背景中。典型的 16、17 世纪散文小说属于传统批评家倾向于称为“经典传奇”的模式。许多出版物都是关于宫廷爱情,关于骑士与贵族探险、寻宝和爱情的故事。把这些文本称为“现实的”或者“现实主义的”,是一种误解,虽然它们中的不少确实直指或者讽刺了读者所处的世界。但是它反复出现的绝大多数惯例则一股脑借用自古希腊小说(这一时期,许多古代小说首次被译成英文)。类似情节包括由于海盗的绑架,孩子远离他们的父母,长大后回到故土,已经完全不认识父母;情侣中的一位濒临死亡,另一位绝望万分,随着故事的进展,发现前者的危难原来是个诡计或者虚惊一场。

在这一阶段,科幻小说在英国的相对流行,可以从保罗·萨尔茨曼(Paul Salzman)的《英国散文小说 1558—1700》(1985)中探得一些端倪。萨尔茨曼“列出了 1558 年至 1700 年间所有已知现存的小说作品”共 582 部:105 部伊丽莎白一世时期的小说,477 部 17 世纪的小说。萨尔茨曼把所有作品分为不同文学类型和子类。其中的 21 部无可置疑是科幻作品(都出版于 17 世纪;萨尔茨曼把它们归在“想象旅行/乌托邦/讽刺”大类下面)。与之相比,流浪汉小说有 24 部,“通俗骑士传奇”26 部,东方小说 15 部。换句话说,作为一种文学类型,科幻小说和其他流行文类一样风行,虽然这一时期各种文学类型的繁多意味着科幻小说仅仅是一小部分。^[3] 这 21 部科幻小说是接下来两个世

[3] 这些数字摘引出来给读者一种相对比例的印象,而非绝对数量:21 部文本这个数字涵盖的非英语作品仅仅包括这一时期被翻译成英语的作品,如果我们把这一时期欧洲大陆上的所有作品都算进来,数字应该会翻番。萨尔茨曼的完整分类如下:1. Elizabethan fiction(105 种); 2. Sidnean Romance and additions to Sidney's *Arcadia*(16 种); 3. “Attenuated” Short Romance(6 种); 4. Continental Romance, including adventure romance and pastoral romance(15 种); 5. Didactic Romance(10 种); 6. Political/Allegorical Romance and Religious Allegory(23 种); 7. Didactic Fiction(21 种); 8. French Heroic Fiction(15 种); 9. Jest-Books(15 种); 10. Criminal Biography(23 种); 11. Imaginary Voyage/Utopia/Satire(20 种); 12. Picaresque Fiction(24 种); 13. Popular Chivalric Romance(26 种); 14. Popular Compilations of History(9 种); 15. Anti-Romance and “Impure” Romance(18 种); 16. The Novella(17 种); 17. Memoirs(11 种); 18. Scandal Chronicles/Secret Histories(17 种); 19. Nouvelle Historique and Nouvelle Galante(72 种); 20. The Political/Allegorical Novel(9 种); 21. Oriental tale(15 种); 22. Restoration Novel(58 种); 23. Popular Non-Chivalric Fiction(34 种)。

纪中飞速发展的作为一种文类的科幻小说的开端。

17 世纪小说的繁荣,无疑与如火如荼的宗教改革有莫大关联,正如玛格丽特·杜迪形象地描述的那样,“在阅读领域,新教就如同把猫放进了鸽子群”。如果说,泛阅读领域是这种情形的话,那么就更不用说科幻中的思辨宇宙论和知识论小说了。科幻小说这种文体,周旋于“科学”(或者“事实”)和“魔法”(或者随之而来的“想象”,“小说”)之间。相互纷争的宇宙论述分裂为理性主义的新教和仪典主义—魔法的天主教两种不同宗教话语,在这个历史时刻,科幻小说兴起了。我想补充一点,我赞同诺曼·戴维斯(Norman Davies)对宗教改革的理解(不少历史学家并不赞同),即宗教改革是“将魔法从宗教中去除”的深思熟虑的尝试。虽然“新教对魔法的围剿仅仅得到了部分胜利”,然而“新教本身应该实现了零魔法”(Davies, p. 405)。通过攻击“魔法”,新教挑战了深深植根于人类文化和许多人们心智中的信仰,同时也挑战了文化上和个人的焦虑感。在最宽泛意义上,新教主义可以被认为是调停这种文化裂痕的一种文本策略。17 世纪早期以来的科幻小说异常清晰地标记出了这一断裂,而其中最为明显的是开普勒的《梦》(写于 1600 年,发表于 1632 年),它可以说是第一部现代科幻小说,因此值得详细讲述一下。

开普勒的《梦》

《梦》如今虽已罕有人读,但绝对是科幻发展史中至关重要的文本。它详尽阐释了“新教”理性科学和“天主教”魔法/魔力的想象泛化之间的辩证关系——这种辩证关系塑造了方兴未艾的科幻小说。

约翰·开普勒(Johann Kepler, 1571—1630)是德国的新教天文学家,他确立了行星运动三大重要定律。在科学研究之外,他写过一部科幻小说:《梦,或月球天文学》。确切的写作年份,现在已经不可考。16 世纪 90 年代,估计开普勒写过一个最初的草稿,数十年之间里,他不断修改,一直没有出版。开普勒去世的 1630 年,这本书准备付梓,但直到 1634 年,他的儿子才将这部书整理成完整的版本出版。

《梦》很简短,是关于飞往月球以及月球上风貌的简洁叙述,并伴有大量详细科学和解释性注释。本书运用了嵌入性叙事,而其外在框架则由一位佚名人士所讲述。某夜,在观天象之时,他昏睡过去,梦到自己正在阅读另外一本书:关于杜拉克托斯的生平。此人生于冰岛,母亲是女巫。杜拉克托斯曾在欧洲跟随著名的丹麦天文学家第谷·布拉赫(1546—1601,开普勒本人在年轻时是第谷的助手)学习过五年天文学。返回冰岛之后,杜拉克托斯从他

母亲那里听说了魔鬼(她把他们称为“上智精灵”),魔鬼们在地球与“恶魔”(levania,月球)之间穿行。有时,魔鬼会带上人类往返两地。她叫下来一名魔鬼,然后和儿子一起用布蒙住头(这是魔法约定所要求的),听这一“来自月球的魔鬼”讲述月球的真实情况。魔鬼的讲述便占据了《梦》的第一部分的剩余篇幅。

第二部分嵌入性叙事比起第一部分,更具讲解性质。魔鬼讲了他们怎样趁着月食或者日食在月球和地球间穿梭。当发生月食——且必须是正食的时候,地球的锥形阴影触及月球,魔鬼就可以利用这个阴影作为阶梯到达月亮。魔鬼在飞行时,可以带上人类,但是对于凡人来说,旅行是“无比艰巨的”,因为要忍受极端低温和缺氧。魔鬼们通过体内发热来解决第一个问题,并通过把“湿海绵”放在人类嘴里来解决第二个问题,然后,魔鬼又介绍了一番月球的自然史。从月球角度看,天空中的主宰是地球,他们把地球叫做“Volva”。月球的自转周期是一个月,绕地公转周期也是一个月,这意味着,月球的半边永远面向地球,而半边永远背对地球。面对地球的半边月球,月球居民称之为“下地半球”,另外半边,被称为“背地半球”。开普勒正确地直觉到,月球上温度变化的极端,从连续两周昼夜的严寒,到连续两周白天酷热——月球上的白天燥热难当,居民们不得不躲入山洞避暑。缺少地球存在的背地半球大不同于下地半球,书中用噩梦一般的语言,描绘背地半球的生活:

44

他们过着无定的生活,没有稳定住所。在夜晚,他们成群结队游荡在月球大地上,有些人的腿比我们见过的骆驼腿还要长,还有一些人在空中飞,另一些乘坐船中顺流而下。(Kepler, *Somnium*, p. 46)

绝大多数的背地人都长于潜水,能够潜入水底休息。他们的皮肤厚实而多孔。在太阳的暴晒下,最外层的表皮会烤焦,夜晚来临的时候,这层烤焦的表皮就像壳一样蜕下。他们的样子绝大多数像蛇。有些在正午阳光下无精打采。另外一些则在烈日里停止呼吸,等到晚上才活过来。下地半球的生活则没那么混乱,人们根据地球的位置,安排休息。这个区域中的大部分都被云朵覆盖。^[4] 正讲到这个节骨眼上,梦中人醒了过来,他的头被一块布(现实中他的床单)蒙住(正如杜拉克托斯),窗外一场暴风雨(正如魔鬼对月球的

[4] 为什么开普勒会给背地半球设想出如此荒诞的生活,这耐人寻味。它代表了与托勒密太阳系理论的一种完全决裂。像法国诗人让-安托万·德·巴伊夫(Jean-Antoine de Baïf, 1532—1589)长诗 *Le Premier des meteors* (1567),通过一个托勒密的太阳系,仅仅将月下区视为变化的,而上面的天界则是纯洁不朽的。开普勒笔下受变化所苦的下地半球人生活的地方,根据托勒密理论,是天界开始的地方。所以换句话说,开普勒的立场无疑是非常哥白尼式的。

描述)正在拍打窗棂。在这一突兀节点,梦结束。

这一幻想而怪诞的传奇确实非常生动(燕卜苏将之贬为“像波希*一样的玩意”, p. 239),不过这种特质被书中的大量注释给稀释了。附录中包含 223 个注释,有些注释相当长。另有一篇包括 34 个注释(31 个有文字)的月球地理学附录。有些注释解释了开普勒在《梦》中许多情节的灵感所在,不过绝大多数则包括了月球上的天文学或者其他科学数据。

对于《梦》的阐释者来说,最大的问题之一是调和这两种语言:幻想而荒诞的,以及清醒而科学的。在大背景中,比较容易能看到“魔法”(巫术、魔鬼和它们从属的视野)和“科学”之间的动力学恰恰体现了孕育科幻小说的温床中的充满争议。《梦》的感染力来自于幻想而荒诞的想象性戏剧与坚实的科学基础之间的互动。明显对立的二者之间的关联,这种矛盾修辞(oxymoron, 我们套用下修辞学术语),正是藏于《梦》背后的美学原理。开普勒在几个层次上把这一原则运用进他的文本。注释 206 计算出月球的体积是地球的四分之一。于是,这一维度正式地内置于文本中:《梦》的第一部分有 3800 词,注释则有 15000 词。(这就是说,《梦》的正文是它的注释文字的四分之一)换句话说,整部书厚重的科学部分是作为一种基础性的——像地球一样——的元素;而较小部分——幻想性文字则起着奇思妙想的作用。

女巫将魔鬼从月球上召唤过来,是具 17 世纪早期时代特色的一个情节。开普勒自己就——在地理上和年代上——生活于欧洲女巫狂热的中心,并曾在其母亲被指控为女巫的时候,为之辩护。奥尔文·赫夫顿(Olwen Hufton)提到,“在 1560 年至 1660 年之间,约有 10 万人被判为女巫罪,其中有 3 万名来自德国——其绝大部分又来自具有特殊宗教史的一些小州”(Hufton, p. 340)虽然我们经常把对这种时代特征——巫术(demonic magic)——的迷恋视为反科学的、非理性的,但事实却并非如此。斯图亚特·克拉克(Stuart Clark)就曾详尽地说明,在 16 世纪的时人看来,“魔法”与“科学”并不是相反的,而是互补,甚至是同一真理的不同面向。魔鬼的能力和巫术的力量问题“在特征上根本是科学的……这里的魔鬼学(demonology)彻底与晚期文艺复兴的自然哲学的迫切关切交织在一起”(Clark, p. 315)。开普勒自己就兼天文学家和占星术士双重身份,两种身份在开普勒理解宇宙的过程中都起到了作用,虽然开普勒有时将玄奥的炼金术视为天文学的蠢闺女。(Thorndike, p. 17)

魔鬼学的作家,认定魔鬼可以将人类从一地转移到另一地,这被叫做“挪

* 波希(Hieronymus Bosch, 1450—1516),文艺复兴北派画家,以善于表现地狱、妖魔鬼怪为名,作品经常充满了神秘和的怪诞想象。——译者注

移”(transvect)。15世纪思想家马尔西利奥·费奇诺*在他的《从天堂得到生命》(1489)中大谈魔鬼的这项能力。费奇诺的“魔鬼”一词,既指“天使”也指“魔鬼”。费尔奇说,魔鬼“基本上都是在星际间的,虽然它们中有超级天界级和原始级之分。它们拥有灵魂,也拥有能感受的身体或者幻影般的身体;根据它们的等级之别(超级天界级的魔鬼没有身体)……有一种低等级的坏魔鬼,它们拥有幻影般的身体,经常来扰乱人类的精神和想象”(Walker, p. 47) 16世纪中期卡尔达诺(Cardano)的《世间万物》则“把魔鬼活动限制在天空之中”。(在托勒密体系中的)天空中的行星是纯净而不变的,分享了神性,而月球和月下区域则是可变而可朽的,坏魔鬼掌控的正是这一领域。开普勒似乎把他笔下的魔鬼限定在天空之中,限制它们与人类的互动,这种做法也许是步卡尔达诺的后尘,卡尔达诺“贬低性地提到精灵与人类几乎没有实质性交往”(Clark, p. 237)。在广义上,开普勒的视角在“魔法”和严格的科学领域之间做了一个缓冲,将科幻小说从广大的神学—魔法奇幻中分离出来。

星际旅行

科幻的星际旅行叙事与骑士传奇的异域旅行叙事之间的关系尤其密切。但丁的《神曲·天堂篇》(c. 1320)和卢多维可·阿里奥斯托的《疯狂的罗兰》(1532)中的主人公都飞抵了月球。由此,阿里奥斯托还经常被称为“科幻之父”,不过但丁没怎么得到这个头衔。但是,对二者的这种归类有些问题。对但丁和阿里奥斯托而言,天界并非物质的。他们都持有托勒密宇宙观,不变的天界,完美而神圣,是一个超自然区域。曾经的“意大利桂冠诗人以及欧洲文学图景中的卓越作家”(Mirolo, p. vii, 虽然如今已湮没在历史中)马里诺(Giambattista Marino)也曾经写过一部科幻小说:20章的巴洛克式史诗《拉顿》(1622)中重写了女神维纳斯和俊美的凡人阿多尼斯的爱情故事,里面包括一出星际插曲:第10—11章中,阿多尼斯被送往空中,飞过月球,来到水星(Mercury, 神使墨丘利)和金星(Venus, 维纳斯的化身)。在某种意义上,这种旅行是奇幻神话性质的,而非科幻小说性质的。《拉顿》中,在一位神的施力下,阿多尼斯从地球到月球,然后再到水星和金星,就像在托勒密体系中逐级而上。但是在重要意义上,这首诗超越了阿里奥斯托(马里诺该诗对此公多有借鉴)的前哥白尼幻想。比方说,史诗《拉顿》中的主角之一是伽利略,他新

* 马尔西利奥·费奇诺(Marsilio Ficino, 1433—1499, 文艺复兴时期意大利哲学家、美学家、佛罗伦萨柏拉图学院派最著名代表。——译者注

近发明的望远镜被称誉为解开了天界的真理,“你,伽利略,将能够一睹恩底弥翁(即月球)的真面目,无遮又无挡”(Adone, canto 10, stanza 43; Marino, p. 529)当阿多尼斯接近月球,他问神使墨丘利,天界是不是拥有和地球一样的构成,或者二者是截然不同的,天界是否如他听说的那样是“不朽的”。这是一个相当关键的问题。在但丁的《神曲·天堂篇》里,相似的场景中,提出了相同的问题。但丁的回答是老生常谈的,即天界由不朽的完美物质所构成,完全有别于与地球上的可朽物质。但是马里诺的诗句则以一种唯物主义而非唯心主义的姿态,将但丁的解释倒转了: 46

天界之物,虽然壮丽/以其广度,统御万物/但还是与你们的无异(也即与地球无区别)/它并非有质的不同。

这一点具有特别重大的意义。这意味着在阿多尼斯的月球、水星和金星之旅,是在物质维度上——而非精神维度上发生的。月球不再是通往上帝途中的宗教性里程碑,而是一个类似地球的世界,有着“别样的海洋,别样的河流,别样的湖泊/城市,王国,行省,平原和群山”(canto 10, stanza 40; 这是对阿里奥斯托的呼应,而实际上则突显了两首史诗之间的巨大不同)。对月球作为另一个生灵栖居地的**物质实在性**的强调,使得马里诺这部寓言式游记成为科幻小说,而非仅仅是神话奇幻。这种像伽利略般的思想勇气,使得该诗受到了天主教廷的审查(教廷于1624年将该诗列入禁书目录)。

马里诺展示了主人公星际旅行的两种主要策略之一。玛乔瑞·尼克尔森(Marjorie Hope Nicholson)1948年的研究著作《月球之旅》将“超自然之旅”与以**物质**形式进行的旅行相对比。前者是较为少见的:尼克尔森仅将开普勒的《梦》,以及英国玄学派诗人约翰·多恩(John Donne, 1572—1631)对《梦》的一部英文变体《罗耀拉的秘密会议》(她本该提马里诺,但是没有提到)。尼克尔森评论道,“在《失乐园》第二部中,弥尔顿的撒旦出征是英国最后一部真正的‘超自然’宇宙之旅”(Nicholson, p. 56)。 47

而对于后者,尼克尔森则举出了物质方法的许多例子:如戈德温的《月中人》“在飞鸟的帮助下”飞向天际;人工翅膀或者其他飞行机器帮助人类飞抵月球:威尔金斯的《月球世界的发现》(1638)憧憬着“当飞行的技艺发明后,月球拓殖地的建立指日可待”(Wilkins, p. 208)。无甚名气的诗人弗朗西斯·哈丁(Francis Harding)的拉丁诗集《飞行的技艺》(1692)中想象了未来飞行器的发明:富人将离开地球到其他行星上去,把他们的财产留给穷人们,不列颠空中海军会在月球上维持和平。德贝尔热为星际旅行设计的数种天才发明把飞行从想象性术语演进到了科学性以及更重要的**技术性**用语中。1690年的一篇佚名散文《月面学》的副标题为“月中人,或者从月球世界到地

球狂人的新闻”，提到了用一只大风箏抵达月球的故事。

最为特殊的星际旅行方法发生在玛格丽特·卡文迪许(Margaret Cavendish)的《闪亮的世界》(1666)中。在这部奇异的小说中，一位商人同一位年轻美丽的女子私奔，但船只被暴风雨吹到了北极。商人和他的船员都死于严寒。只有那位女子活了下来，像安东尼·第欧根尼的《修黎之北的漫游》中那样进入了“闪亮的世界”。我们的北极“附近有着另外一个世界的极点”，在文中很晦涩地叙述了两个星球相连的宇宙论基础：

想要像我们从东到西那样，从南极到北极绕地球一圈是不可能的，因为与地球极点相连的另外一个世界的极点阻止了从它这里通过而实现绕地一周。如果有人到此极点，那么他要么被迫返回，要么进入另外一个世界。恐怕你会疑惑，会想到住在极点的人们要么在同一时刻看到两个太阳，要么连续六个月阳光普照——因为一般认为，每个世界都有自己的太阳，它们有着自己独特的轨道，相互之间互不干扰。(Cavendish, *Blazing World*, p. 254)

48 这种解释只有加厚了未知之云。（“因为太阳们不会越过各自的回归线，虽然回归线可能会有重合，然而在这个世界的我们因为自己的太阳的亮度而感觉不到，我们的太阳离我们更近，阻止了来自另外一个世界的太阳的璀璨光亮，它们相互之间也相隔甚远。”）

那位不知名的女子遇到了闪亮世界的女王，女王向她展示了新世界的奇迹，讨论了科学和形而上学。她看到了各种各样的人类，虫人，飞人，精神生灵，等等，虽然卡文迪许很令人失望地没有将细节给出（她说，“各种各样的奇形怪状，恕我不能确切描述”；Cavendish, p. 291）。人可以使其他人的灵魂上身，如“伽利略、笛卡尔、海尔蒙特*、霍布斯和 H. 摩尔，等等”（Cavendish, p. 306），女王使得本书作者——纽卡斯尔公爵夫人玛格丽特·卡文迪许——灵魂附体，带领她的世界的一队大军赶往地球，在此之后，她成功建立了乌托邦。这部小说的奇异性曾经引起论者的讪笑，不过晚近的一些评论家从中看到了一些优点。比如杰拉尔丁·瓦格纳(Geraldine Wagner)提出，“小说的奇异性并不说明了它的荒诞不经，而是表达了如它的作者一样的不可化约的深度和复杂性。我们可以将之视为一种乌托邦实验，传奇冒险，一部非传统的自传甚至一种哲学/科学说明”（Wagner, p. 5）。很明显，卡文迪许通过两个分隔的世界的寓言阐述了一种两性之间的辩证法，可以说，它们的宇宙论关

* 范·海尔蒙特(Van Helmont, 1577—1644), 17 世纪医师兼化学家, 是由炼金术过渡到近代化学的代表人物。——译者注

系的奇异性表达了一种文化的隐喻性混乱。她是目前所知的第一位女性科幻小说作者,也是一种大胆的科幻视野的开创者。

德贝尔热

德贝尔热(Cyrano de Bergerac, 1619—1655)大概在 17 世纪 30 年代写过两部宇宙旅行小说,虽然在他去世后,它们才出版。第一部是《德贝尔热的喜剧史,关于月球上的城邦和帝国》(1657)。在这部小说中,德贝尔热打算去月球,看看月球上有没有人居住。为了登上月球,他尝试了两个发明。首先,他把自己绑在收集有露水的许多瓶子上(Cyrano, *Voyage dans la lune*, p. 32),露水在太阳下会慢慢蒸发,水蒸气也将他带上天空;但是他没能到得了月球,只是被带到了加拿大。在加拿大,他开造了一种火箭(Cyrano, *voyage dans la lune*, p. 40),将他推向太空。登上月球后,他遇到了旧约中的先知以利亚,以利亚告诉他这里是伊甸园(我们发现,以利亚在旧约时代曾经坐着火战车在旋风中早登上过月球)。周游月球的德贝尔热遇到了原始人——像极了大马的巨大兽人。他和一位较为像人类的异乡人(他生于太阳,后来迁居在月球上)交谈了起来。某一阶层的月球人用音乐而非语言来沟通。事物是呼吸进而非吞咽进肚子的。城市是移动的。在被月球人放在动物园里当做宠物后,在这里他遇见了多明戈·贡司利斯(Domingo Gonsales, 戈德温《月中人》中的主人公)。后来,德贝尔热被送上审判席,法官们研究他所说的地球上住有人的说法是否是可起诉的,不过后来他被释放了。在吃饭席间,他和一位月球人讨论起宗教和宇宙论问题来,德贝尔热觉得对方被魔鬼附体,于是在这位月球人飞起来的时候,德贝尔热紧紧抓住他。通过附体的魔鬼,他成功飞回了地球,着陆在意大利。

49

第二部幻想小说《德贝尔热的断章喜剧史,关于太阳上的城邦和帝国》以断章形式出版。在本书中,德贝尔热对自己在月球上遭遇的陈述,为保守的欧洲当局所不容:越狱之后,借助第三种飞行器——由反射太阳光以使飞船悬浮的镜子为引擎,他回到外太空,飞到了太阳里。他发现,一群智慧鸟类在太阳上建立了乌托邦社会。因为他是个人类,它们将他逮捕起来,进行审讯,并判决了死刑,幸好一只鸚鵡(德贝尔热曾经将它从笼子里放了出来)营救了他。

德贝尔热的冒险混合了对存在的物质性质的幻想性人文主义思辨,也夹杂着对神学问题的冗长——现代人看来显得沉闷的论述。17 世纪的科幻小说,作为一个方兴未艾的文学类型,它调和了两种元素:“科学元素”和宗教元

素,科学元素的想象性可能辩证地参与了人类对开始崩毁的宗教元素的焦虑。

更具体地说,德贝尔热不断地回到多重世界的问题中去,为了这个问题,布鲁诺付出了生命的代价,在整个17世纪,它都是一个非常鲜活的问题。当德贝尔热小说中的主人公离开地球之前,他曾经与一位法国军官进行过热烈讨论:“正如上帝将灵魂创造为永生的,他是否也将宇宙创造为无限的?”(Cyrano, *voyage dans la lune*, pp. 37—38)月球人也同样向主人公显示,无限宇宙中有无数世界(Cyrano, *voyage dans la lune*, pp. 92)。这一特殊概念不仅处于德贝尔热科幻小说的中心,而且贯穿此文类发展的中心位置。

多重世界

50

我将下面这句话视为公理:科幻小说有赖于多重世界这一概念,甚至可以被定义为想象性地进入“他者”(或世界,或人种,或时空)的一种文学类型。但是,对多重世界的探索,最初为宗教正统教条所限。^[5] 这些限制并不仅仅存在于天主教文化中。新教徒兰伯·达诺(Lambert Daneau, 1530—1596)的《世界之鬼斧神工》(1578)就放弃了“类似于我们这个世界的其他世界,其他天堂,其他太阳和月亮,以及如我们世界中万物的其他事物”的观念,因为没人能够知道“他们的城邦、秩序、状况、堕落、节操、救赎和耶稣”,如果他们缺少这些,那么无法想象“他者世界中人们的永生是怎样的,他们如何得到救赎”(quoted in Empson, 1:201)由于不被宗教当局所支持,多重世界的概念被贴上异端的标签,成为延续整整100多年的危险主题。1537年在意大利出版的《生命的天宫》的思辨宇宙论导致了它的作者帕林吉尼乌斯(Palingenius)(全名为Pietro Angelo Manzoli,生卒年未知)被列入教皇名单中的甲级异端。1580年该书的佚名英语译文中,我们可以感觉到里面弥漫着一种对人类重要性的缩减的触手可及焦虑:

[5] 哲学家阿瑟·洛夫乔伊(Arthur Lovejoy)著名的研究《存在的伟大之链:观念史研究》(1933)中,并不认为哥白尼革命对于多重世界观念有什么重大影响力。洛夫乔伊把多重世界概念追溯到新柏拉图主义。不过正如拉蒂纳·兰伯特提到的,许多评论家都不同意洛夫乔伊的结论。特别是卡尔·古特克(Karl Guthke)“不同意这一立场……批评洛夫乔伊没有能正确区分多重宇宙的观念(这可以回追到亚里士多德),和单一宇宙中的多重世界观念。他同时指出……存在的伟大之链代表着一个严格的垂直秩序,它与以地球为中心的宇宙以及神学的等级秩序同属一个阵营。这样一种秩序,与无数星系构成的后哥白尼宇宙中生命的无处不在是格格不入的”(Lambert, 106n.)。

但是,有人认为,每颗星辰都是一个世界/他们把地球视为一颗黑暗星,是所有星辰中最小的一颗。

毫无疑问,即使是这样试探性的表达,也是相当危险之举。

换句话说,贯穿 17 世纪的对多重世界的迷恋,扎根于一种神学焦虑,而不仅仅是处于纯粹的科学好奇心(即便在我们能够将“宗教”与“科学”截然分开情况下——实际上无法做到这一点)。讨论有居民的月球是迈向多重世界的智性之途的第一步,即使是如此不事声张的科幻小说方式也被小心翼翼地对待着:比如,开普勒和德贝尔热都没有在生前公布他们的科幻作品。夏尔·索雷尔(Charles Sorel, c. 1600—1676)把他的思辨藏在厚厚的喜剧传奇小说《法兰西翁的奇遇故事》(1626)中,书中的主人公宣称,“你们知道吗,那些智者相信存在多重世界,我相信月球上存在一个”(Sorel, *Vraie histoire*, p. 425)。

17 世纪晚期的时候,神学上的某些困扰在知识界减轻了,一些比较自由的思辨作品开始发表。英国哲学家詹姆斯·豪厄尔(James Howell, 1596—1666)早在 1647 年就自信地宣称,“天空里的每一颗星星上……都有生灵”(Howell, p. 425)。更有影响的作品包括皮埃尔·博雷尔(Pierre Borel)的《证明多重世界的新论》,贝尔纳·布维·丰特内尔(Bernard le Bovyer de Fontenelle)非常受欢迎的《关于多重世界的对话录》(1657)。《关于多重世界的对话录》以作者和一位贵妇之间的机智对话而展开,共分为 5 次夜晚对话。第二、三次夜晚对话探索了“月亮上住有人”这个概念,“别样的河流、湖泊、群山,别样的城镇、森林;如果在这些森林里也有别样的宁芙女神追逐着她们的猎物,也毫不令我惊讶”(Fontenelle, p. 87)。就像开普勒的月中人,这些月球人为了躲避阳光的强烈灼射,大概居住在地下(Fontenelle, p. 135)。第四晚的对话谈论了“金星、水星、火星和土星世界的可能性”(p. 95),最后一晚则提出“恒星就像太阳那样,因此每颗恒星都是一个世界”(p. 129)。虽然论者在后来收回了他对月球上住人的想法。

这一作品抓住了哥白尼宇宙的惊人辽阔中的核心:丰特内尔的对话者宣称她自己被“无限世界中的无数人类”的想法吓得目瞪口呆(p. 150)更为重要的是,除了偶尔几处虔诚的插入语,以赞美“上帝说,万物都有自己的规律!”(p. 184),本书的思辨是惊人的世俗主义的。月球和其他行星被比作澳大利亚和美洲诸地区——等待着被人类发现的有人地区。整本书是科学性地讲述的;实际上,“丰特内尔对哥白尼观念的推广使得他的这本书被列入教皇的禁书目录”(Hawley, 1:29)。这并不是说这些新的“唯物主义”宇宙论思辨完全颠覆了传统的宗教教条。后者的影响力可以以耶稣会教士基歇尔(Athanasius Kircher, 1602—1680)的超级虔诚作为例证,他在 1660 年印行了一部超自

然的宇宙旅行记:《狂喜的旅程,或者宇宙如何被造;也即是说,天界和星群的无边扩展概念是错误的》(在这之前的1656年有一个拉丁文版本 *Itinerarium exstaticum*)。基歇尔讲述了一个在太阳系的奇幻游记,来戏剧化地表现他自己的宗教-宇宙论理论。在音乐伴奏下,书中两位主角——Theodidactus(这个名字的意思是“上帝所教导”)和天使 Cosmiel,从一颗行星旅行到另一颗行星,与他们遇到的智慧生物对话。基歇尔丢弃了哥白尼式的宇宙,赞同的是第谷所提出的模型(第谷坚信太阳围绕地球旋转,其他行星和恒星则围绕太阳旋转)。这一模型使得基歇尔能够坚守他的信仰所要求的地心说正统的同时,对当时科学所揭示出来的太阳系做进一步探索。实际上,整个旅行发生在严格的天主教框架中。在标题页的插图上可以看到,在右边,宇宙处于第谷式的轨道中,但在宇宙地平线之上,在一片翻滚的云雾中,也呈现出了上帝神秘的希伯来名讳。



基歇尔《狂喜的旅程》的标题页

与宗教神秘主义的基歇尔形成对比的,是荷兰的博学者克里斯蒂安·惠更斯(Christiaan Huygens, 1629—1695),根据科学的可证伪原则,他写就了他对太阳系的解释《被发现的天上世界》(在他过世后的1689年出版):“我必须认识到,我在这里试图处理的,并不是被确认为某种知识的大自然;我不可能假装知道绝对真理的东西,只不过是提出可能的猜想,任何人都有自由对猜想的正确性进行检验。”(Huygens, vol. 1, pp. 9—10)在神学基础上(上帝不可能毫无目的地创造所有这些行星;因此,行星上必然有理性生物存在),他推理出太阳系处处有人居住的结论。惠更斯的科学成就包括在微积分领域的数学成果,对土星圆环的发现,以及在钟表和望远镜等方面的贡献。

52

玛乔瑞·尼克尔森发现,《被发现的天上世界》中充斥了惠更斯的信念——“正义、诚实、善良和慷慨”在上帝的造物那里是无处不在的,这使得惠更斯实际上成了一名乌托邦作家:“在我们的旅途中,所到之处都是‘庄严的军队和甜蜜的社会’,这些高度文明化的人们聚精会神于科学发明”。玛乔瑞·尼克尔森觉得,这种“奇异旅行”缺乏活力:“超自然旅行丧失了曾经在卢奇安和开普勒那里具有的充沛活力。开普勒生活在一个迷信时代,在这个时代,巫婆比科学家更普遍。开普勒在17世纪的后人们,生活在一种理性的冷静之光中。”(Nicholson, p. 62)但是,这是一种简单化处理。诚然,《被发现的天上世界》在现代读者看来略显沉闷,但是惠更斯将他的“猜想”基于一个理性-科学原则,即虽然在一个无限世界的万物可能跟地球上的万物有无限的不同,但是这种可能性并不意味着**必然如此**。惠更斯的猜想从一种自然的一致性原则为起点向前推进,激发了很多早期科幻以一种未明言的冷静的科学克制来展开它们的奇异想象,这些科学克制具有自身的想象力力量。

53

通过强调宇宙的唯物论性质,惠更斯细节化了人类可以向深处探索的空间。实际上,他设想了将来对太阳系中各种卫星的殖民计划。70年前,夏尔·索雷尔作品中的主人公将有生灵居住的月球视为对地球的一种威胁,想象“如果月球上产生亚历山大大帝那样的人物,想要下到地球,征服我们的世界。他需要有机引擎来实现此目的”(Sorel, *Vraie histoire*, p. 245)。

这位索雷尔同样是顶级的创造力作家,比起德贝尔热来不那么为人所知,但他对于科幻小说的发展来说具有特别的重要性。索雷尔的《来自异域的新闻》(1632)中有一位能流利地说所有语言的女机器人:她应该是文学史上第一位人形机器人。索雷尔在《普罗斯·皮埃尔的收集》(1644, 1658)中再度贯彻了这个点子,文中一位锁匠制造了许多金属人来服侍他。他的一部早先作品,诙谐的反牧歌《荒唐的牧羊人》里面则有一群透明人,皮肤如沾了黄油的纸张那样透明(p. 382),透过皮肤可以清晰看到骨头和内脏。

正是索雷尔惊人的想象性创造力娱乐了读者。《真实的向导》(1632)是

一部设定在南方大陆*的乌托邦小说(对于这一子类,请见下一节),里面有一架用于远距离通讯的精巧机器:吸收声音的海绵,可以携带到远方,再将声音释放出来。索雷尔作品中其他奇思妙想的点子还包括《荒唐的牧羊人》中像屏幕一样的魔法镜子。

大地上的乌托邦

54

许多 17 世纪的星际传奇可以被归为乌托邦。幻想小说的这一子类别需要用一个小节来讨论。我们都知道,理想社会之名,得自托马斯·摩尔爵士(Sir Thomas More, 1477—1535)的《乌托邦》,这本书用拉丁文写就,发行于 1516 年。薄薄的书中讲述了一次航行到了幻想中的岛屿,这个岛屿叫做“Utopia”(这个词有三方面的双关意思:ou-topos 即乌有之乡,eu-topos 即美乐之地,以及 u-topos 即是说这个幻想的岛屿的形状是 U 字形的)。乌托邦中的社会高度文明:财物共有,教育得到普及,社会井井有条,物产丰富,人民富足,等等。

正如我在序言中提到的,现在的科幻史往往宣称“乌托邦”——非常重要而经常令人迷恋的文学样式——脱胎于作为一个大类的“奇异旅行”的科幻小说中,有着自身的演化轨迹。然而,它们是科幻小说持续发展中的一个重要组成部分,恰恰是因为它们用唯物论的术语促成了一种对他者的泛文化迷恋:可以通过航行到达的异域,人类生活和社会等的陌生而物质的新形式。换句话说,乌托邦小说是与科幻小说中的星际“奇异旅行”平行发展的子类。

当然,在这两类作品中有着关键的区别。乌托邦小说源自静态的天主教作品,而非开普勒的《梦》那样的活动型的新教“奇异旅行”。摩尔的《乌托邦》(1516)中虽包括了航行,但是书的大部分则显然是居家型的。乌托邦人自己不是旅行者或者探险者(他们必须得到许可才能去另外一个乌托邦城市)。用托尼·戴维斯(Tony Davies)的话来说,“这本书的有意思的地方在于,乌托邦看上去是多么非未来主义的。它平静而富足的社会,将修道士般的简单生活与久已被人忘怀的黄金时代的宁谧生活结合起来”(Davies, p. 73)。

正如彼得·阿克罗伊德(Peter Ackroyd)所指出的,乌托邦人除了在社会

* 此名源于拉丁文 *australia*(澳大利亚),意即“南方的大陆”。正式发现澳大利亚要到 1770 年,当时英国航海家库克船长发现澳大利亚东南海岸,并将其命名为“新南威尔士”,宣布为英国领土,所以在此之前对“南方大陆”的想象都是虚构的。——译者注

实践方面的各种锻炼之外,也“鼓励安乐死,宽容离婚,允许各种宗教信仰——这些行为都是被摩尔自己和天主教的欧洲视为离经叛道”。阿克罗伊德说得很对,这些“谬行”表明了这一事实:“在乌托邦人一千七百六十年的历史中,神权法是缺位的……[乌托邦]可能终究并不是一个理想的社会,而是一个将自然法和自然理性贯彻到极端的模型”(Ackroyd, pp. 168—169)。这篇想象的岛屿中的一切都与摩尔自己的国度和他虔诚的天主教信仰有联系。阿克罗伊德认为,乌托邦与英国一样大小,它的州的数量也和英国的郡相等。乌托邦最大的城市艾默若和伦敦类似,也有一条类似泰晤士河那样的河流,有一座像伦敦桥那样的宏伟石桥,还有许多其他相似之处不一一列举。简而言之,这是一座用惊人想象重建的伦敦。”(Ackroyd, p. 167)但是这一惊人想象的礼教主义在各方面都渗透了传统天主教元素:乌托邦是一个高度管制的集权社会的模型。

乌托邦作品的传统从摩尔这颗种子中生根发芽,现在枝繁叶茂,抽条开花。但是这一亚文类给发展中科幻传统提供了什么样的养分,则很难去评估。当然,就乌托邦使思想者超越天主教会所强加的想象力桎梏而言,他们提供了与科幻小说有亲缘关系的概念可能性。意大利教士康帕内拉(Tommaso Campanella, 1568—1639)于1602年写过一部类乌托邦小说《太阳城》,1623年以*Civitas Solis*为书名用拉丁文出版。本书描述了一座理想的城邦,由7道同心圆的围墙包围,统治者是一位名字叫做霍赫的仁慈的哲人王,他同时也是城邦的主教。就像摩尔的《乌托邦》一样,太阳城的财产也是公有的,虽然康帕内拉更加具有技术层面的想象力:文中会不经意地提到,陆上货车由大帆船、自我推进式船只和飞行器所拉动,科学和文化的要义写在墙上来实现公共教育,等等。太阳城的福祉高度发达,没有一个人会受冻挨饿。“太阳城”的拉丁词也和摩尔的“乌托邦”一样,具有双关意思(在其意大利原词中,更加清楚):这座城既是“太阳”(Solis)的,又是自己的(Solus):它的内置圆形设计是正在兴起的布尔乔亚主体的完美写照,这种主体以理性自我为中心,与自身是完全的和谐关系。

55

弗兰西斯·培根(Francis Bacon, 1561—1626),即后来的维鲁拉姆男爵(Baron Verulam)经常被誉为扛起了我们现在称做“科学”的事业的大旗。他的乌托邦断章《新大西岛:未完成的作品》(1627)曾经被不妥地称为“第一部科幻小说”(Carey, p. 63)。作为一部缩略的作品(本书的现代版本还不到30页),《新大西岛》中具有不少思辨科学的成分,包括对潜水艇和自动机械人的吉光片羽幻想。但是,它缺少叙事,实际上,其第二部分仅仅简化成一个目录(生命的延长,年轻的重获,衰老的延缓,绝症的治愈等33个条目),在培根去世时,本书手稿还是未完成的。

在这新奇社会的同一文学传统中,涌现了许多17世纪的“奇异旅行”,像摩尔或者培根的作品一样,这些旅行没有离开地球。约书亚·巴内斯(Joshua Barnes)的《杰拉尼亚》(1675)描写了在“印度最远的边境上”的一个想象中的微型人王国——许多评论家将之视为斯威夫特的小人国的前驱。理查德·海德(Richard Head, 1660—1680)写了关于想象的国度的一系列寓言,包括《漂流的岛屿》(1673),以及超自然的“奇异旅行”——《O-Brazile:或者被施魔法的岛屿》(1675)。亨利·内维尔(Henry Neville, 1620—1694)的《派恩的岛屿》(1668)讲述了,一位叫做乔治·派恩的英国水手在南方大陆沿岸发现了一座岛屿,在此安顿下来,在不到一百年里面,有了1万2千个子孙。这一个想象王国的最大特征是性的泛滥:一位现代批评家列举了许多色情情节(群婚、窥淫狂、乱交等等),请注意“pines”(派恩)是阴茎(penis)的回文构词(Bruce, pp. xxxvii—viii)。把这部“色情乌托邦”归为科幻小说有多大用处,是值得商榷的。但是内维尔的奇幻小说把性的满足作为一种社会新物,这种做法不是昙花一现的。

56 法国作家加布里埃·德富瓦尼(Gabriel de Foigny, c. 1650—1692)在年轻时代做过很长一段时间的圣方济各会修士,但是后来逃往瑞士,改宗新教。他的《雅克·萨德尔在南方大陆的发现和旅行》想象了,南方大陆居住着阴阳人。^[6] 这些红色皮肤的人类(Foigny, p. 83)过着和平而乌托邦式的生活:裸体、无性、理性又和谐(Foigny, p. 140)。主人公萨德尔自己碰巧也是个阴阳人,遇到海难漂流到澳大利亚海岸。他被南方大陆人愉快地接纳了。主人公发现,这个乌托邦的居民不能忍受任何的不完美。凡是单性的婴儿都会被捂死在襁褓中。他们发动了对有性别的南方大陆土著的种族灭绝战争。萨德尔爱上了一位有性别的女子,最终离开了这个理想国。

这一个奇怪的乌托邦反映了作者对17世纪后期的性压制和社会压制的焦虑。文本在后来的再版中还被删节了。詹姆斯·伯恩斯(James Burns)指出:

在第5章——这一章在1692年的版本中几乎全部被删,萨德尔讨论了诸如公共裸露是使人们从危险的担忧中、从凌驾于女性的男性专权中脱离出来实现性别平等的工具,等等。尽管这一章和整部作品中都流露着作者贵族式的矫饰,但是很清楚,曾经因为重婚罪和其他性犯罪而从几个法国城镇逃离的德富瓦尼,使用他南方世界的社会状况来幻想性地沉溺在不那么健康的性活动中。当萨德尔讨论其他参与到与有性别的

[6] 这部作品的先驱大概是托马斯·阿特(Thomas Artus, 1614年去世)所写的讽刺乌托邦《雌雄同体》(1605),该书中,描写了在一个漂浮的岛屿上的阴阳人社会。

土著的战争以及他想要强奸两名女战犯的时候,我们领略到了使作者碰到麻烦的性口味是什么。(Burns, p. 5)

但是,虽然现代人出于可以理解的原因,对德富瓦尼作品的兴趣点往往停留在性的方面,该书对与科幻发展的重要性则在于大为不同的方面。在德富瓦尼自己的时代,他笔下的南方大陆阴阳人招致众怒的原因并不在于非常规的色情,而是因为作者将书中人描写为生来没有原罪的。热夫鲁瓦·阿特金森(Geoffroy Atkinson)提到,“德富瓦尼的被迫害,是因为他小说中的南方大陆人并没有亚当的罪责”(Atkinson, II:17)。换句话说,德富瓦尼的著作提出了一个神学上的他者,一个外在于基督教会的概念图景的异域。

德富瓦尼的作品,属于将乌托邦和讽刺性的敌托邦置于地球另一端的强健文学传统的一部分。最早的作品之一是约瑟夫·霍尔(Joseph Hall)的《一个别样而相同的世界,或者直到现在仍然未知的南方大陆》(1605)。书中,一位英国信使墨丘利乘坐了一艘叫做幻影号的船只前往澳大利亚。墨丘利去往南方大陆的五个地区:住着饕餮者的 Crapula,充满了酒鬼的 Yvronia,女人所统治的 Viraginia,傻子待的 Moronia,以及强盗的所在地 Lavernia。霍尔的语调大体上是讽刺的,他笔下的南方大陆明显比喻了当时的伦敦,虽然霍尔对这片想象中的土地之奇特性的喜好给这部作品洒上了颇具吸引力的想象力风味。本书无疑相当流行,而霍尔——诺维奇的主教、激情四溢的新教福音派,则被誉为“英国的塞涅卡*”。

不少南方大陆乌托邦小说获得了成功:托马斯·基利格鲁(Thomas Killigrew)用英语写成的《流光溢彩之地:幸运的海难,或者在未知领域发现的新雅典》(1720)讲述了,一次海难后,海员在南方大陆的某地发现了一处“新雅典”,在这里古希腊人的后裔和南方大陆土著人和谐相处。布雷东的《飞人》(1781,下一章会有详细讨论)中,主人公通过一部飞行器飞抵南方大陆。然后,到了18世纪,对地球上的未知领域在急剧减少。乌托邦作家,以及对所有幻想性旅行探索感兴趣的作家,开始将想象力转移到另一个方向。

幻想作家不断运用的另一种乌托邦,是地下(而非地上)有待发现的新世界。德国作家格里美尔斯豪森(Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen)的流浪汉小说《痴儿西木传》(1668,并1671年出版了扩充版)中,主人公的周游世界主要是现实主义—讽刺模式的,但同时也包括了一些比较幻想性的插曲。比如有一段科幻—乌托邦式的情节,痴儿来到了住在地心里的希尔菲斯人组成的快乐社会(p. 427)。这个短短的插曲,与整部小说中主人公在满目

* 塞涅卡(Seneca,约公元前4—公元65),古罗马哲学家,戏剧家和政治家。——译者注

疮痍的战后欧洲游荡的悲惨遭遇(这构成了全书的主体)的逼真性很不协调。另一种策略是将乌托邦构想为一种精神性国度。让·皮埃尔(Jean Pierre)的《分裂为盲人王国、独眼王国和好眼王国的伟大帝国》(1630),就像书名提示的那样,一个伟大的帝国一分三:盲人王国、独眼王国和好眼王国。

罗伯特·阿普尔鲍姆(Robert Applebaum)认为,约瑟夫·霍尔的《一个别样而相同的世界》实际上标志着地球上想象旅行的一种局限性很大的小说。他将“霍尔最一针见血然而微妙的论证”总结为,“曾经被认为就在那儿的,它们处于超越欧洲经验之外在世界上,建构了我们的希望和欲望,也建构了我们对于自己是谁、身在何处的本体论感受,只不过是**我们此地的荒唐而又满心希望的投射**”。

换句话说,我们由于新地理学而发现的东西,并不是一个客观世界,一个等待着开发的富庶之地,而是面对着我们的世俗希望无能为力的自己,幻灭后的自己。在那儿得是Crapula, Yvronia, Viraginia, Moronia,以及Lavernia,这些带罪的国家不是别的,正是我们最低级欲望和罪孽的投射……南方大陆实际上正是英国,它被从它自身上切割下来,被精神性地倒转,扭曲变形并其放大,已经并非是其自身。

这将摩尔式的乌托邦——带有对他祖国英国清晰而多重的投射——推进到逻辑上的极端。我们不禁会想,只有世界之外,才能保留可能性和理性他者的概念空间。可以说,那将会是乌托邦小说画上句号之时。

未来小说

58 但是,如果“乌托邦”在**这一**时空中变得愈加站不住脚,这就激发作者不将他们的乌托邦置于另一个世界,而是去想象在另一个**时间**中,世界会更美好。未来小说是17世纪最重要的文学发明。直到20世纪,“未来”才成为科幻小说的默认背景。18世纪和19世纪的绝大多数科幻小说都定位在当代视野中。而作为20世纪“未来崇拜”先驱的这一时期为数甚少的例外之作,是相当有意思的。但是最早的“未来主义”小说也揭示了作为整体的科幻小说是如何将其自身从宗教话语中脱身的。最早的未来主义科幻小说是弗朗西斯·彻内尔(Francis Cheynell, 1608—1665)的6页政治小册子《奥利库斯:他的关于国王第二次归临伦敦的梦》,以及雅克·古丁(Jacques Guttin)的《艾皮贡:未来世纪的历史》(1659)。前者是一部反保皇党的政治讽刺小说(“奥利库斯”[aulicus]的意思是“王侯的”,或者“属于王侯的宫廷的”),后者则在塑

造一个未来世界上更为上心。对未来的想象冲进文学领域,无疑是具有极端重要性的。保罗·阿尔孔(Paul Alkon)的《未来主义小说的起源》中对古丁的小说作了令人印象深刻的解读,我自己对此获益良多。

在某种意义上,阿尔孔将这一小说误读为“未来主义”的。实际上,它恰恰是相反地以一种完全思乡症的方式,重新唤起了传奇和史诗的转义。这部小说的叙事框架,描述了艾皮贡(Epigone,这个名字的意思是“后代”或者“后生”)和他的朋友,在海上遇到强烈暴风雨,漂流到貌似非洲的一个海岸“Agnotie”(古丁把该词定义为“无人领地”)。他们被带到内陆一个军事城市,通过一种水晶“翻译”器,他们可以同当地人交流。艾皮贡把他的冒险经历讲述给当地人的君主听。除了时间明显安置在未来之外,所有这些情节借用维吉尔的《埃涅阿斯纪》的痕迹相当重。书中的冒险包括在一个沉溺于感官快感的亚马逊式女儿国的插曲,这与《奥德赛》中的情节相似。这些冒险,爱情元素,刀剑决斗,亡命天涯,所有这些传统“传奇”的通常包袱,冲淡了概念上的未来型态。就像阿尔孔指出的,“古丁的‘未来世纪’完全不等于未来”(Alkon, *Origins*, p. 37)。科幻要系统地将未来想象成与我们不同的**他者**,还要再等待 100 年。

当然,保罗·阿尔孔所谓的在这两部作品之前,“从古代到文艺复兴的作家从来没有尝试过未来模式”(Alkon, *Science Fiction*, p. 21),这样的说法并不正确。实际上,这样的作品有很多。关键在于,它们都从圣经预言中得到灵感,将未来视野放置在**宗教**话语中。其实保罗·阿尔孔很了解这一切。在他的《未来主义小说的起源》中,他阐释了在古丁的传奇冒险之前,“未来是被保留给先知、星占家和修辞术实践者的主题”(Alkon, *Origins*, p. 3)。《艾皮贡》的意义并不在于它没有令人信服地写出一个可能的未来世界,而是在于它将“未来性”唤醒为一种世俗的、完全非宗教的话语。

正是因为 17 世纪开启了用于宇宙论思辨的世俗话语,一种世俗的未来学的新的亚文类才得以成为概念的幻想旅行(时间的而非空间的)的一种形式。正如 17 世纪是给作家提供了崭新的物理学宇宙来探索一样,这个世纪同样使对未来的想象不再由圣约翰的《启示录》所垄断。保罗·阿尔孔同样指出,“古丁首次将一种意义非凡的美学角色赋予小说般的未来,这一成就远比它的孤立来得引人注目。没人跟随他的步伐”(Alkon, *Origins*, p. 45)直到 1773 年,第二部背景放在想象未来的小说才诞生。

科学的发展

在这里值得再次强调一下,17世纪“科学”话语的发展对于科幻小说兴起的极端重要性。在本章,我强调过这一时期的文学逻辑中突出的宗教成分:神学—魔法的“天主教”美学与想象的一拓展性的“新教”美学的分离,这样科幻开始在后者的意识形态保护伞下长出新苗。科幻小说在17世纪的迅猛发展与方兴未艾的“科学”话语联系在一起。哥白尼革命,虽然显然局限在宇宙论模式,实际上却对于新科学在人类求知各个领域都施加了不可遏止的推动力。这之间的区别,简而言之就在于经院思想家(相信“科学”由传统权威的准确解释所构成),和新的“人文主义”思想家(希望在创新的方向拓展科学)之间。

17、18世纪的许多“科学家”(或者说自然哲学家更确切)基本上是在新柏拉图主义的经院传统内部开展研究。正如科学史专家戴斯蒙·克拉克(Desmond Clarke)所说的,它依赖于对“真实知识主张的必然性”的信念,有赖于“普遍性”,依赖于“我们对大自然的知识最终基于我们平日观察和判断的可信性”这一宣称,也依赖于“被广泛运用的”**形式和质料**的区分——可追溯到柏拉图和亚里士多德模型——中。(Clarke, pp. 259—260)“形式”被认为是理想的本质,而“质料”是偶然的外表。所以(打个比方)昆虫有各种各样的形状、个头、颜色和行动,同时它们仍然可以被认做昆虫。根据柏拉图的模型,将所有昆虫联系在一起的核心是**形式**,而世界上昆虫生命的各种非本质方面则是**质料**。前启蒙运动的科学的大量工作就是定义,说出事物的“形式”。

笛卡尔(René Descarts, 1596—1650)成功地在挑战这种经院传统的过程中,重新定义了“科学”。他认为,谈论形式的做法“既多余又是一种伪解释”(Clarke, p. 226)。比如,说一块磁铁吸引铁块,是因为磁铁拥有“磁性的形式”无异于同义反复,虽然这种解释能够给与人们一种解决了磁性问题的虚假感。笛卡尔的作品促进了科学中从思辨到实践的转移,从本质主义式地思考“形式”转移到思考在现实世界中发生作用的“磁性”,虽然笛卡尔在前进到科学之前“继续接受了我们应当首先建构我们的形而上学这一经院假设”(Clark, p. 281)。正如笛卡尔在《哲学原理》(1644)中所说的:

整个哲学(今天的我们会称为“知识”)就像一棵树。根部是形而上学(“哲学”),树干是物理(一般的物质科学),从树干上长出的枝条是其他科学——可以被简化为三门主要科学,即医学、力学和道德学(“生物学”、“物理学”和“伦理学”)。(Cottingham et al., 1:187)

科学越是成为一种经验和实验话语,思辨在科学实践中的位置就越轻,科幻小说便变得越重要。

笛卡尔对科幻小说施加了一个即刻而直接的影响。法国耶稣会的加布里埃尔·达尼埃尔(Gabriel Daniel, 1649—1728)于1690年发表了《笛卡尔的世界游记》专门对笛卡尔式的观念进行批驳。1692年,该书被托马斯·泰勒(Thomas Taylor)迅速翻译成英文。达尼埃尔仿照卢奇安的奇幻冒险小说,但是达尼埃尔写科幻小说,并不是将它作为自由想象剧本,而是为了批判“笛卡尔的涡旋假设,这是他关于行星和潮汐运动的所有学说的基础”(Daniel, p. 8)。

本书的大部分篇幅都是对笛卡尔哲学细节以及这些细节对宗教教条遵从与否的枯燥讨论。书中主人公们最后抵达笛卡尔构想的“第三”天界,不过他们借助何种方式到达的细节没有写明:“我不会告诉你关于这一旅行的细节。我希望你可以自己花几天来进行这一旅行。”(Daniel, p. 56)

他们在“另一个世界的广阔沙漠”里,行走了很久很久,(我们被告知)这个世界代表了笛卡尔思想的混乱。主人公们对于笛卡尔的科学进行了很长的对话,最后说服笛卡尔,他的理论的“漩涡”并不是对宇宙运动的真实解释。达尼埃尔推开了在对宇宙的唯物主义解释,退回天主教教条:比如,作者坚称,叙事者对这一遥远世界的物理转化,就好比是天主教圣礼上的神圣物质(译者按:基督的肉体)转化成面包。(p. 70)这里的关键,在于笛卡尔遭受到许多思想家的批评,就是“因为他的漩涡理论被认为仅仅支持了物理法则的机械概念,没有给神圣意志留下任何运作空间”(Sutherland, p. 377)。即使在17世纪末,哥白尼革命的宗教焦虑还是困扰着科学——科幻小说——探索。当科幻小说这一文类继续发展,这种焦虑还是挥之不去,不过是以一种隐而不显的方式存在着。

参考书目

- Ackroyd, Peter, *The Life and Times of Thomas More* (London: Chatto 1998)
 Alkon, Paul K., *Origins of Futuristic Fiction* (Athens: University of Georgia Press 1987)
 Alkon, Paul K., *Science Fiction before 1900: Imagination Discovers Technology* (1994; London: Routledge 2002)
 Appelbaum, Robert, 'Anti-geography', *Early Modern Literary Studies* 4.2 (September, 1998): 12. 1-17
 Atkinson, Geoffroy, *The Extraordinary Voyage in French Literature* 2 vols (Paris 1922)
 Bruce, Susan (ed.), *Three Early Modern Utopias: Thomas More, Utopia; Francis Bacon, New Atlantis; Henry Neville, the Isle of Pines* (Oxford: Oxford University Press 1999)
 Burns, James R., 'Review of *Writing the New World: Imaginary Voyages and Utopias of the Great Southern Land and The Southern Land, Known*', *Early Modern Literary Studies* 2.2 (1996): 11. 1-7

- Carey, John (ed.), *The Faber Book of Utopias* (London: Faber 1999)
- Cavendish, Margaret, *The Description of a New World, Called the Blazing World* ('The Blazing World') (1666); in Paul Salzman (ed.), *An Anthology of Seventeenth-Century Fiction* (Oxford: Oxford University Press 1991), pp. 249–348
- Cervantes, Miguel de, *Don Quixote* (first part published 1604, second part 1614; transl. J. M. Cohen, Harmondsworth: Penguin 1950)
- Claeys, Gregory (ed.), *Modern British Utopias 1700–1850* 8 vols (London: Pickering and Chatto 1997)
- Clark, Stuart, *Thinking with Demons: the Idea of Witchcraft in Early Modern Europe* (Oxford: Oxford University Press 1997)
- Clarke, Desmond M., 'Descartes' Philosophy of Science and the Scientific Revolution', in John Cottingham (ed.), *The Cambridge Companion to Descartes* (Cambridge: Cambridge University Press 1992), pp. 258–85
- Cottingham, John, R. Stoothoff and D. Murdoch (eds), *The Philosophical Writings of Descartes* 2 vols (Cambridge: Cambridge University Press 1985)
- Cyrano de Bergerac, Savinien de, *L'Autre Monde ou les Etats et Empires de la lune* (*Voyage dans la Lune*) (1657; ed. Maurice Laugaa, Paris: Garnier-Flammarion 1970)
- Cyrano de Bergerac, Savinien de, *Les oeuvres libertines de Cyrano de Bergerac* (*Oeuvres*) (1921; ed. Frédéric Lachèvre: Geneva: Slatkine Reprints 1968)
- Daniel, P. Gabriel, *Voyage du Monde de Descartes* (1690) (Document électronique: <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?E=0&O=N088113>)
- Davies, Norman, *Europe. A History* (Oxford: Oxford University Press 1996)
- Davies, Tony, *Humanism* (London: Routledge 1997)
- De Gourmont, Remy (ed.), *Cyrano de Bergerac, L'Autre Monde, et Physique, ou Science des Choses Naturelles* (Paris: Mercure de France 1926)
- Ducos, Michèle, *Johann Kepler: Le Songe, ou Astronomie Lunaire* (Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1984)
- Empson, William, *Essays on Renaissance Literature*, ed. John Haffenden, 2 vols (Cambridge: Cambridge University Press 1993)
- Ferns, Chris, *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature* (Liverpool: Liverpool University Press 1999)
- Foigny, Gabriel de, *La Terre Australe connue, c'est-à-dire les Aventures de Jacques Sadeur dans la Découverte et le Voyage de la Terre Australe* (1676; ed. Pierre Ronzeaud; Société des Textes Français Modernes 1990)
- Foigny, Gabriel de, *The Southern Land, Known*, transl. and ed. David Fausett (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1993)
- Fontenelle, Bernard de, *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) (Document électronique: <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?E=0&O=N088383>)
- Godwin, Francis, *The Man in the Moone: or, A Discourse of a Voyage Thither by Domingo Gonsales, the Speedy Messenger* (1638; ed. John Anthony Butler, 'Publications of the Barnaby Riche Society No. 3', Ottawa, Canada: Dovehouse Editions 1995)
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von, *Simplicissimus* (1668/71; München: Winkler-Verlag 1967)
- Harth, Erica, *Cyrano de Bergerac and the Polemics of Modernity* (New York and London: Columbia University Press 1970)
- Hawley, Judith (gen. ed.), *Literature and Science, 1660–1834* 8 vols (London: Pickering and Chatto 2003)
- Howell, James, *Epistolae Ho-eliae, or familiar letters, domestic and foreign* vol. III (1712)
- Huften, Olwen, *The Prospect Before Her: a History of Women in Western Europe. Volume One 1500–1800* (London: HarperCollins 1995)
- Huygens, Christaan, *The Celestial World's discover'd* (*Cosmotheoros de wereldbeschouwer*) (London, 2nd edn. 1722)
- Kepler, Johannes (*Somnium*) *Mathematici Olim Imperatorii Somnium. Seu Opus Posthumum De Astronomia Lunari*, ed. M. Ludovico Kepler (1634).

- La Bruyère, Jean de, *Oeuvres Complètes*, ed. Julien Benda (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1962)
- Lambert, Ladina Bezzola, *Imagining the Unimaginable: the Poetics of Early Modern Astronomy* (Amsterdam and New York: Rodopi 2002)
- Levi, Anthony, *Renaissance and Reformation: the Intellectual Genesis* (New Haven, CT: Yale University Press 2002)
- Margolis, Howard, *It Started with Copernicus* (New York: McGraw-Hill 2002)
- Marino, Giovan Battista, *L'Adone* (1622); vol. 2 of Giovanni Pozzi (ed.), *Tutte le Opere di Giovan Battista Marino* 5 vols (Milan: Arnoldo Mondadori 1976)
- McColley, Grant, 'The Seventeenth-century Doctrine of a Plurality of Worlds', *Annals of Science* 1:4 (1936), 409–20
- Meadows, A. J., *The High Firmament: A Survey of Astronomy in English Literature* (Leicester: Leicester University Press 1969)
- Mirollo, James V., *The Poet of the Marvellous: Giambattista Marino* (New York: Columbia University Press 1963)
- More, Thomas, *De Optimo Reipublicae Statu Deque Nova Insula Utopia*, ed. Edward Surtz and J. H. Hexter, transl. G. C. Richards, *The Yale Edition of the Complete Works of St. Thomas More* (New Haven, CT: Yale University Press 1965), vol. 4
- More, Thomas, *Utopia*, ed. George M. Logan and Robert Adams, transl. Robert Adams (Cambridge: Cambridge University Press 1989)
- Nicholson, Marjorie Hope, *Voyages to the Moon* (1948; New York: Macmillan 1960)
- Olin, John C. (ed.), *Interpreting Thomas More's Utopia* (New York: Fordham University Press 1989)
- Partington, Angela (ed.), *The Oxford Dictionary of Quotations* (4th edn., Oxford: Oxford University Press 1992)
- Rosen, Edward (ed. and transl.), *Kepler's Somnium or Posthumous Work on Lunar Astronomy* (Madison, WI: University of Wisconsin Press 1967)
- Salzman, Paul, *English Prose Fiction 1558–1700: a Critical History* (Oxford: Clarendon Press 1985)
- Slawinski, Maurice, 'The Poet's Senses: G. B. Marino's Epic Poem *L'Adone* and the New Science', *Comparative Criticism: an Annual Journal* 13 (1991), 51–81
- Sorel, Charles, *La vraie histoire comique de Francion* (1626; ed. Emile Colombey. Paris: Garnier 1909)
- Sorel, Charles, *Le Berger extravagant: où parmi des fantaisies amoureuses on void les impertinences des romans & de poésie. Remarques sur les XIV livres du Berger extravagant, où les plus extraordinaires choses qui s'y voyent sont appuyées de diverses authoritez, et où l'on treuve des recueils de tout ce qu'il y a de remarquable dans les romans ...* (Toussaint de Bray, 1627)
- Sutherland, James, *English Literature of the Late Seventeenth Century* (Oxford: Clarendon Press 1969)
- Tauber, Alfred I., *Science and the Quest for Reality* (New York: New York University Press 1997)
- Thorndike, Lynn, *A History of Magic and Experimental Science: Volume VII, The Seventeenth Century* (New York: Columbia University Press 1958)
- Wagner, Geraldine, 'Romancing Multiplicity: Female Subjectivity and the Body Divisible in Margaret Cavendish's *Blazing World*', *Early Modern Literary Studies* 9.1 (May, 2003): 1. 1–59
- Walker, D. P., *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella* (London: Warburg Institute 1958)
- Wilkins, John, *The Discovery of a World in the Moone. Or, A Discourse Tending To Prove that 'tis probable there may be another habitable World in that Planet* (1638; introd. Barbara Shapiro, Delmar NY: Scholar's Facsimiles and Reprints 1973)

第四章 18 世纪的科幻小说

启蒙运动

随着 18 世纪的到来,我们进入了被称为“启蒙时代”的 18 世纪。将与历史一样斑驳复杂的文化变迁做分门别类处理,明显会问题重重,但是为启蒙这个词做一个勾勒性的定义还是不可避免的,因为启蒙在科幻小说的发展中的作用实在重要。通过“启蒙主义”,我们引出的是 18 世纪的一个哲学共识:理性的至高无上地位和实验科学的重要性,这挑战了旧的宗教神话和迷信。狄德罗的《百科全书》(1751—1765)是关于所有已知知识的 17 卷本权威性大全,成为了那一个时代的标志。为《百科全书》撰写词条的法国哲学家包括许多如雷贯耳的名字:如达朗贝尔、卢梭和伏尔泰。因此,创作于这个世纪中——特别是在 18 世纪下半叶的大多数重要科幻小说都是法语小说,以及科幻小说往往会体现这种理性主义的怀疑论伦理学,并不是一种巧合。

《百科全书》代表了对全部知识——特别是科学的物质知识——的效力的信仰。用以赛亚·伯林(Isaiah Berlin)的话来说,“18 世纪可能是欧洲历史中仍认为人类的无所不知是可达到的一个目标的最后一个时期”,这个时期的几乎所有思想家,除开他们之间的分歧,都一致认为“真理是一个单一而和谐的知识体”,这一知识的获取将解决人类的所有问题。(Berlin, p. 14)

乔纳森·里(Jonathan Rée)对将历史划分为清清楚楚的各个文化时期(中世纪、文艺复兴、浪漫主义、现代主义等等)表示出了非常有价值的怀疑。但即使是乔纳森·里也承认各种不同形式的“时期思维”都认可在 18 世纪发生过一种关键的知识论转换。

我们这个时代对过往可以写就许多个版本的历史,但这些版本的历史在理性的时代,或者生动一点地说启蒙时代——18 世纪的某一时间点都有一个横切。基本上,启蒙时代是欧洲人齐心协力涤荡尽自身的野蛮主义和中世纪迷信,并代之以自由主义、科学和世俗哲学的时代(Rée, p. 21)

乔纳森·里的这段话是对一个复杂时代的颇费心思的简单化论述,但它准确抓住了这一点:与启蒙广泛相联的文化逻辑包括了向思想的理性逻辑框架的一种开放姿态。正是这种开放姿态对思辨小说和“科学”小说加以佐助,并促成了那些在现代科幻读者看来相当符合科幻小说法则的小说。

其中的一个关键原因在于,(用 A. J. 米多斯的话说)“18 世纪早期,多重世界的观念得到了普遍接受”(Meadows, p. 126)。米多斯的“普遍”意指科学家中的“普遍”。这是科幻小说发展史中一个至关重要的补给站。正如我说过,这种对神权进行侵蚀的观念的意义很容易被低估。从神学上来讲,这种观念使人从三位一体转向自然神论。它将宇宙文化性地开启为物质空间,可为想象性探索和拓殖——即科幻小说——所利用。

在某种意义上,强调启蒙一词中的科学理性主义,会带来一种错误印象。在科幻小说中,就如同在文化大气候中一样,唯物论宇宙论和神学宇宙论的话语之间的紧张仍然十分尖锐,天主教和新教立场对于其他世界的争论——这导致科幻的诞生——仍然是活跃在当时的一个议题。比如,晚至 1704 年的时候,哲学家洛克(John Locke, 1632—1704)还是觉得很有必要强调“天文学家对行星围绕太阳旋转不再有怀疑”,似乎这个知识还没有成为常识。这一时期的绝大多数科学家和天文学家都在为调和物质宇宙观和神学宇宙观这一目标而努力。天文学家及皇家学会会员威廉·德汉(William Derham, 1657—1735),对太阳黑子和土星的月蚀进行了多年观察分类研究。然而,他最著名的著作题名为:《天文神学,或者来自对天界的观测的存在的揭示和上帝的属性》(1714)。像德汉一样,这个时代的科学家们基本上都提倡一种可以被叫做自然神学的学说。17 世纪早期最有名望的诗人之一,爱德华·杨(Edward Young, 1684—1765),简洁地在《夜思》(1742)中这样形容:“不虔诚的天文学家是疯癫的。”(ix:771)这里需要强调的关键是,对理解宇宙的两种方式——唯物论和神学论之间的合宜平衡的启蒙讨论,几乎从来与我们理解中的“世俗主义”无涉。这个时期以及较早的几乎所有作家,都认为这是一个对上帝和他的世界之间的合宜平衡的理解的问题,而并非是建立一个无上帝的物质宇宙。但是,可以说比起天主教的南欧来,新教的北欧确实对科学进步持更为友好的态度。^[1]

[1] 科学史专家对这一观点十分谨慎:“改革的宗教(尤其是加尔文派)偏好自然科学的文化,这是与天主教教会不同的,以上这一观点仍有不少拥趸,如 Christopher Hill, Reijer Hooykaas 和 Charles Webster。来自天主教传统地中海地区的历史学家似乎不怎么赞同它。乍一眼看上去,这样的关联似乎很可信:信仰新教的另一半欧洲,北方国家,似乎在重大科学发现方面总是比南方幸运一些。”(A. Rupert Hall, *The Revolution in Science 1500—1750* (London: Longman 1983), p. 23)

66 牛顿和科学诗

相比于17世纪,18世纪的科学与文学(尤其是诗歌)之间有着更多的“交叉传粉”。西方传统中最伟大的科学家牛顿(Isaac Newton, 1642—1726)的里程碑式著作中,《论运动》(1685)论述了现在我们所知的牛顿三大运动定律和重力定律,另外还有《数学原理》(1687),《光学》(1704)和《普遍算术》(1707)。牛顿是现代科学发展中第一波浪潮中的一部分,他身处在一个知识快速进步的时代,这些知识的进步包括了波义耳(Robert Boyle, 1627—1691)对气压的研究成果、胡克(Robert Hooke)的显微科学(胡克的《显微图集》一书出版于1665年,收集了许多微观生物和物体的图像),莱布尼茨(Gottfried Leibniz, 1646—1716)的微积分以及洛克的哲学。尼尔·斯蒂芬森(Neal Stephenson)的《巴洛克三部曲》(2003—2004)极尽渲染了作为科幻小说的先驱性话语的18世纪早期的科学的巨大活力。

牛顿作为一名科学家的卓著造诣,以及他所阐释的新世界观,为一批处于科幻发展空白地带的科学诗人提供了灵感。詹姆斯·汤普森(James Thomson, 1700—1748),是蒲柏之后当时最有影响力的英国诗人,他曾经写过一首用多布里(Bonamy Dobrée)的话来说“完全臣服于牛顿物理学”的诗。汤普森早期有一首颂歌《纪念艾撒克·牛顿爵士的诗》(1727),发表于牛顿的周年忌,是众多的牛顿诗小说的第一部。商人兼国会议员理查德·格洛弗(Richard Glover, 1712—1785)写过一首《关于牛顿的诗》(1728),在这首诗里,说道“牛顿请求缪斯……[他]将她带到赫利孔山*,在庄严的山顶上,她的头戴皇冠/将与星辰混为一体”〔2〕。对科学和文学连接中的崇高可能性的这种冀望仅在接下来的几十年里零零星星产生过。在尝试再创造一种想象性的科学知识时,牛顿主义的科学诗往往向“突降”**偏离。下面所引是摩西·布朗(Moses Browne, 1704—1787)的《宇宙》(1752)的片段:

以一种方便的形式,围绕着它中心的太阳,
这颗不停转的星球得以让它的日子飞驰;

* 赫利孔山(Helicon),古希腊神话中文艺女神缪斯住的地方。——译者注

〔2〕 马乔瑞·侯普·尼克尔森(Marjorie Hope Nicholson)在这首诗中找到了他的一部关于受牛顿影响的诗歌的著作的书名《牛顿请求缪斯》(Princeton, NJ: Princeton University Press)。

** 突降(bathos),一种先庄后谐的修辞手法。——译者注

飞涨的潮水不拒奔流，
季节变换，微风轻吹。

诗作者脚注解释道，四季和微风的形成有赖于地轴的倾斜。对当时科学的理解同样也启发了约翰·雷诺兹(John Reynolds, 1667—1727)的诗歌创作，他被“沿着椭圆轨道的运行/从不脱缰而进入外部空间”(A View of Death, represented in a Philosophical Poem, 1725)的行星深深震撼。大卫·梅勒特(David Mallet, 1705—1765)《远足》(1728)是主人公乘坐在长有两翼的飞马珀加索斯的背上，在太阳系中的一次“奇异旅行”。诗中的珀加索斯是诗歌传统和牛顿主义科学想象的一个笨拙共生。不过，这部作品的后半部分，当视野经由行星逼近恒星群时，达到了科幻小说意义上的惊奇感：

67

未知星系的未知太阳升起，
其数目何人能数清？万能的主！
在虚空中亿万颗闪耀的星，
太阳接着太阳，世界接着世界，双目不能尽，
无法丈量的距离，用思想也无法设想！
它们秩序井然；
众星拱卫中心的火光。
在无尽的虚空中，它们的飞行，肃穆而庄严，
没有变化，没有讹误。

从牛顿主义定律的无变化无讹误中得到的快意，使这些新教诗歌有别于早些时期对宇宙的泛神论理解。梅勒特、雷诺兹和布朗都是自然神论者，虽然他们的诗里都有对最高存有(supreme being)的赞美，但是无疑他们诗意地唤起的崇高广大的宇宙是一个物质的宇宙，而非精神的宇宙。

但是，除了作为理性主义的新科学的旗帜之外，牛顿其实毕其一生也对炼金术痴迷，他是个非常虔诚的教徒。与科幻小说类似，牛顿主义诗歌中同样渗入了理性和魔法之间的辩证法。萨缪尔·爱德华(Samuel Edwards)的诗《哥白尼体系》(1728)试图将牛顿物理学与星占神秘主义混合在一起。同一年，德萨古列斯(John Theophilus Desaguliers, 1683—1744)在他的史诗《世界的牛顿体系，对政府来说最好的模型。一首寓言诗》的书名中明白地表达了他的政治目标。波登(Bowden)的《纪念艾撒克·牛顿爵士的诗》(1735)想象了往生的牛顿灵魂飞过太阳系，在途中驻足观看宇宙的奇观：

他在点缀着雪痕的土星旁驻留，
想在土星上检验他的定律；
土星的五颗卫星围绕着他，闪闪发光。

它们依照他的定律升起又落下。
 然后,他继续进行不朽的穿行,
 在无穷无尽的太空中。(Meadows, p. 117)

灵魂在**物质**的太阳系(点缀着雪痕的土星)中旅行的这种神秘主义—宗教性比喻在18世纪晚期和19世纪,是相当流行的。

在18、19世纪,科学诗不断地被创作出来。虽然很大一部分科学诗应该被视为科幻诗,但是不能否认这也伴随着科幻小说发展的萎靡不振。此中原因尚不清楚。也许这与18世纪末浪漫主义导致的诗歌中的巨大转向有关系。欧洲范围内美学价值的再塑,使得激情、强烈的艺术性、意象而主体化的诗歌取代了明晰、理性和结构化模仿的启蒙主义诗歌。散文,特别是科幻散文,被许多人视为理性和“科学”偏好的媒介。无疑,17世纪绝大多数有影响力的重要科幻作品都以非诗体写成。在接下去的篇幅中,我们还会不断提到科幻诗,不过是以一种渐弱的方式来处理的。

斯威夫特的《格列佛游记》

18世纪30年代之前,产生了两部重要的科幻作品:乔纳森·斯威夫特(Jonathan Swift, 1667—1774)《在世界遥远国度的游记》(通常被称为《格列佛游记》,1726),以及伏尔泰的《米克罗美加斯》(写于1730年,出版于1750年)。这两部作品阐发的正是科幻小说中至关重要之物。18世纪涌现了许多“奇异旅行”作品,它们虽然有意思,但是只不过是往传统叙事框架中增加各种奇观。而斯威夫特和伏尔泰则重写了想象性思辨的规则,将它从令人窒息的“科学诗”的直白主义和传统宗教思维的压制中脱身而出。

斯威夫特的《格列佛游记》是18世纪最富盛名的小说之一。旅行的狂热爱好者格列佛,从英格兰出发,周游列国。在一次海难后,他发现了一个“国人身高不足6英寸”的国度利利普(Swift, *Travels*, pp. 55—56)。在利利普与另一个小人国布乐夫斯库的战争中,斯威夫特站在利利普一边。后来,他在失火的王后寝宫上撒了一泡尿,将火熄灭了,这虽然挽救了宫殿和许多人的命,然后却招来国王的不满,国王下令抠掉他的双眼,为了躲避惩罚,格列佛逃离了利利普,回到英国。在第二部分,格列佛再度起航,这次来到巨人国。在那里居民是一般人类的12倍高。第三部分,格列佛在新旅程中,遇到许多新的岛屿,比如一座悬浮在空中叫做拉普他的岛屿。第四部分也是最后一部分,格列佛遇到了乌托邦式的智慧马族——慧驷。

《格列佛游记》是否可以被称做科幻小说,今天的评论家对此莫衷一是。布莱恩·阿尔迪斯提出这部作品“不能算是科幻作品,因为它的主旨是讽刺性/道德性而非思辨的”(Aldiss, p. 81)——这个理由让人觉得很奇怪,因为该书有不少思辨的地方,况且讽刺和思辨也不是相互排斥的,特别是在科幻小说中更是如此。金斯莱·艾米斯(Kingsley Amis)也认为,很难把斯威夫特的小说视为“科幻小说”,因为“在前两部分中,并没有任何科学(或技术)的成分”。他提出可以对这一问题的补救方法:

小人国也许代表了遗传学显微外科实验的成果,而巨人国则是基因突变的产物——虽然如果我们这样设想的话,第一代巨婴会给他们正常身高的母亲带来巨大困难。

金斯莱·艾米斯的态度反映了评论家的普遍误解,他们把《格列佛游记》视为“非科学”(没有任何科学[或技术]的成分)甚至“反科学”的。认为《格列佛游记》是反科学的看法相当常见,持这种观点的批评家将拉普他岛上荒谬的生活——居民们沉溺于思考“自然哲学”(第三部分),与慧骃的纯洁生活(第四部分)相比较。慧骃的生活远离“科学”,甚至还没有发现炼金术。但是我要强调的是,斯威夫特的这部小说不仅本质上是科幻的,而且所有四部分都深深烙上了科学的印记,因此很难不将它解读为一部关于科学的作品——它特别地关联了科学和它的表征之间的关系。我们可以认为,科学和它的表征之间的关系可以作为科幻小说的一个简洁的定义。

诚然,我的这一解读不同于绝大多数的批评家的看法。对《格列佛游记》的最常见解释就是认为这部作品是“关于身份认同的困难以及判断的难度的”(Erskine-Hill, p. 3)。评论家们几乎公认,格列佛在外部世界的远行实际上是对个体心灵的内在解释,也是主观性在18世纪的表述。在特里·伊格尔顿(Terry Eagleton)看来,格列佛所探索的世界实际上是格列佛自己,他的旅行把他自己揭示为“被不可容忍的矛盾所侵犯和蹂躏过的地方”(Eagleton, p. 58)。把本书解读为意识形态文本来推荐,看上去更像一种老生常谈。比如,小人国被用来嘲笑西方宫廷政治的琐细——为了争论该从鸡蛋的大头还是小头吃起而导致了一场战争,获胜的官员能连升三级。

但是,这些并不是这部作品的全景。格列佛实际上称赞了小人国的不少地方:他很欣赏小人国将“欺诈视为比偷盗更重的罪责”,法律不仅惩罚罪犯而且积极奖励善行(公民在七十三个月内一直严守国家法律,就可以享受一定的特权,并从公共基金中领取一笔款子)(Swift, *Travels*, pp. 94—97)。换句话说,斯威夫特对小人国的描写,既是嘲讽,同时也是对类乌托邦的赞颂。对巨人国的处理也是如此,格列佛从巨人那里接受到智慧与灵感(所以在全书

70 末尾,格列佛将他们评价为野胡人类中最少腐坏的种族。Swift, *Travels*, p. 41),虽然在巨人国的宫廷,格列佛同样遭受到宫廷密谋,被无奈地被牵扯进纵欲中,生活得像一个囚犯,并被当做怪物被展出。

金斯莱·艾米斯说在这部作品的前两部分里,“没有科学”,但实际上,斯威夫特使用了不少科学、技术话语。比如,利利普人——

都是十分出色的数学家,在皇帝的支持与鼓励下,他们机械学方面的知识也达到了极其完美的程度。皇帝以崇尚、保护学术而闻名。这个君主有好几台装有轮子的机器,用来运载树木和其他的一些重物。他常在产木材的树林里建造最大的战舰,有的长达九英尺,然后就用这些带轮子的机器将战舰运到三四百码以外的海上去。(Swift, *Travels*, p. 61)

《格列佛游记》的前两部分不仅提到了数学,更是**体现了**数学,使读者不断进行乘除计算。当6英寸高的弓箭手出现在格列佛胸前,我们读者就马上理解利利普王国的幅员是一般王国的十二分之一,而巨人国的国土则是一般王国者的十二倍,这样数学居于我们对叙事的理解核心。

利利普人虽然是优秀的数学家和能干的机械师,但是没有见过钟表,他们发现了格列佛的怀表之后的表现令人发笑。而巨人国则掌握了钟表制造,他们的技术显然达到了“非常完美的程度”(Swift, *Travels*, p. 142),但是缺乏军械制造术。格列佛尝试让巨人国国王对装炸药的军事大炮感兴趣,不过失败了。换句话说,这些斯威夫特在他的小说中体现的这些不同科学,与一门特别科学相关,即航海术。比方说利利普人被描写得既是某些方面的专家,又对相当一部分科学无知——这些科学几乎全部与航海有关。类似的,格列佛用来描述巨人国的类比词汇大部分都取自航海——这并不奇怪,设想一位18世纪早期的作家尝试着要寻找到庞然大物的相关词,他会自然而然地向自然界、建筑和船只方面求索,而只有船只才能将庞大的体积和运动结合在一起。^[3]巨人们制造有绝佳的地图,拥有卓越的数学知识和“各种机械技艺”(Swift, *Travels*, p. 176),但是他们对哪怕一队不列颠船只中的一艘一次运输的军械都毫无基本概念。这提示我们根据书名“在世界遥远国度的游记”所提示的来阅读本书:并不是关于格列佛自己——无关布尔乔亚的主体性或者斯威夫特的密码,而是关于到世界**遥远**国度的**旅行**。这部18世纪科幻小说中的“科学”,就是使得斯威夫特的同时代人能够旅行到遥远地方的航海术。抵

71

[3] 所以我们看到,巨人国的首相手持“一根白色权杖侍候在国王身后,那权杖差不多有‘王权号’的主桅那么高”;格列佛被放在一只箱子里送进城,箱子“仿佛大风暴中的船只上下起伏”;他盖着一条手帕当被子,“手帕比一艘战舰的主帆还要大,也非常粗糙”,等等。(Swift, *Travels*, pp. 146, 136, 131)

达这些遥远未知的地方,堪比 20 世纪 60 年代之飞抵月球。

《格列佛游记》的第三部分则比较显然地与科学相关。格列佛来到浮岛拉普他岛上,发现上面生活着一群科学家,他们沉溺在思辨天文学中,失去了现实感。只有他们的仆人——“拍手”们用小气囊拍打他们的嘴巴,他们才能回过神来和别人对话,只有“拍手”们用气囊拍打他们的耳朵时,他们才能集中精力听别人的话。他们的科学研究使他们处于巨大的焦虑中:

令他们担忧的是,天体会发生若干变化。比方说,随着太阳不断向地球靠近,地球最终会被太阳吸掉或者吞灭。太阳表面逐渐被它自身所散发出的臭气笼罩,形成一层外壳,阳光就再也照不到地球上来了。地球十分侥幸地逃过了上一次彗星尾巴的撞击,要不然肯定早已化为灰烬。(Swift, *Travels*, p. 206)

与此同时,他们的房屋破陋不堪,他们的妻子和外乡人私通。作为对象牙塔里的科学家的讽刺,通过想象一整座浮在空中的城市,从而将思想家“脑袋在云端”的倾向外在化,这情节无疑相当有效。但是,斯威夫特又不遗余力地辛苦将他幻想的岛屿合理化。它浮在半空的机制在于一块“磁石”,“形状像织布工用的梭子一样……磁石长六码,最厚的地方至少有三码”。浮动的拉普他岛的下方是巴尔尼巴比岛,后者由一种特别的石头构成——磁石或吸引或排斥此石全赖磁石的角度——这是用磁力学的新知识提供的一种合理解释。然而,这种被技术化描述的科幻**新奇之物**,与这部作品深层的意识形态部分有关。这座飞岛实际上想象性转译了远洋舰队——航行中承载了一个小社会的“木质世界”。不列颠舰队被寓言性语言翻译成飞岛,而用昂贵费用来维持这些常驻军队是斯威夫特十分反对的。

斯威夫特的文本认识到了远航的国度和对外界一无所知的闭关锁国国度之间的相对力量平衡。格列佛的叙事包括了一种悲苦的吁求——“我描述过的那几个国家一定都不愿意被殖民者征服。奴役或者赶尽杀绝”(Swift, *Travels*, p. 344),但是他希望这些国度免于被侵犯的理由则是不那么有说服力的,未能如我们想象的那样深思熟虑。比如他宣称这些国家并不盛产黄金,但是又提到巨人国使用的庞大金币“每个大约有八百个莫艾多*那么大”。更为重要的是,当斯威夫特讽刺性地让格列佛讨论,“我认为,征服利利普人所得的好处几乎都抵不上派遣一支海陆军队的消耗”,或者暗示如果开战,巨人和慧骃将会是相当可怕的对手——虽然他曾提到这些人民都不拥有大炮或者炸药这样的杀伤性武器,这实际上也流露了帝国意识形态逻辑的盲目。

72

* 莫艾多(Moidore),葡萄牙和巴西的旧金币。——译者注

(*Swift, Travels*, pp. 342—343) 我们读完整部小说, 跟随它自身的逻辑, 把我们自己对 18 世纪早期欧洲的意识形态状况的理解加入其中, 就会看到对利利普国、巨人国和慧骃国这样的国度带来的殖民、剥削、财产侵夺、蓄奴和死亡。这些是斯威夫特时代的科学理性主义的关键面相之一。

伏尔泰的外星人

伏尔泰是弗朗索瓦-马利·阿鲁埃(François Marie Arouet, 1694—1778) 的笔名, 对很多人而言, 他是启蒙运动天才们的一位缩影。就像托利党的斯威夫特信奉自由主义一样, 伏尔泰将人性和道德等概念来代替“天命”, 作为社会原则的合法化基础。通过评论、写史和论战, 他表达自己的政治哲学, 不过他今天最为人所知的是《哲理故事》, 它们嘲笑和质疑当时的观点, 其中第一部就是《查第格》(1747) 这一则东方故事。这些哲理故事中最著名的应是《老实人》(1759), 这部小说亦庄亦谐地揭示了主人公老实人的乐观主义(他的天性如其名字一样老实)和 18 世纪欧洲严酷现实之间的断裂。

伏尔泰的《米克罗美加斯》(写于 1730 年, 出版于 1750 年) 这篇哲理故事使用了不少有力的科幻比喻。主人公米克罗美加斯是一位来自天狼星的巨人, 有 5 公里之高。他飞越银河时, 与仅有 1000 拓* 高的土星人成为好友, 土星人站在米克罗美加斯旁边简直是矮小的俾格米人。两位外星人一同来到地球, 正好碰到一船哲学家, 他们正从北极圈的探索旅行中归航。米克罗美加斯把船从海面上提起来, 审视船上的小人。两位外星人对于这样几乎看不见的昆虫居然拥有智慧感到大为惊讶, 便开始和他们交谈起来。外星人问了哲学家有关物理学方面的问题——从月球到地球的距离、地球大气的重量, 人类对这些方面的知识给他们留下了深刻印象。但是当米克罗美加斯把问题延展至内部时(“请告诉我, 你的灵魂的性质, 还有你是如何形成你的观点的”, *Micromégas*, p. 111), 哲学家们给出的是一堆相互冲突的理论, “笛卡尔……马勒伯朗士……莱布尼茨……洛克”。而外星人进一步的问题揭示了人类本质上的无知。“通过精神, 你们理解到什么?” 有哲学家回答道: “为什么问这个问题呢? 我一点也不知道啊。”(*Micromégas*, p. 111) 而另一位哲学家打包票, 关于灵魂的所有知识都能在托马斯·阿奎那的《神学大全》中找到, 并告诉两位外星人, 天地星辰万物都“只是为了人类”而造的。这使得米克罗美加斯和他的朋友笑得前仰后合(*Micromégas*, pp. 112—113)。在离开地

* 拓(Fathom), 一般用来测水深的单位, 一拓是 6 英尺或 1.8288 米。——译者注

球的时候,米克罗美加斯给了人类一本哲学书,他保证这部书包括了世间的所有真理。这部书后来被进献给巴黎科学院,但是打开后,人们发现里面是一片空白。伏尔泰的洛克式见解不仅在作为礼物的空白书(也即白板 *tabula rasa**)中,甚至在整部作品中都表现得很明显。

评论家经常提到伏尔泰的寓言如何使用了斯威夫特《格列佛游记》中的巨人和侏儒的比喻。但是往往被忽略的是,他其实倒转了17世纪科幻小说的预设:不再是人类从地球出发,遇到外星人,询问他们的宗教信仰情况,伏尔泰想象的是外星人来到地球——这是第一部这样的作品。《米克罗美加斯》中小小的地球人依据17世纪科幻小说的模式行事,试图想让外星人相信基督教启示的普遍适用性,但是米克罗美加斯清除了这些确信。

整部作品属于科幻小说,不仅在于它的外星来访者预设,更在于它与当时科学话语的联系,以及将后者的小说化。正如罗杰·皮尔森(Roger Pearson)说的:

米克罗美加斯到土星,以及他与土星人到地球的星际旅行,是以当时最新的宇宙论为基础的。它不仅包括了牛顿的《原理》,而且吸收了惠更斯的作品——特别是他的《土星系统》(1659)和《宇宙观览者》(1698),以及基歇尔、开尔和沃尔夫的著作。米克罗美加斯的旅行完全没有内在幻想色彩,因为他具有“引力定律和所有引力及斥力”的知识,他很有条理,从来不会碰上要等彗星先通过的事情。

伏尔泰的预设使得他能够将哥白尼的宇宙论革命推进到人类事务中去。正如地球不再是宇宙的物理中心,人类也不应该在哲学上或者神学上被视为宇宙的焦点。米克罗美加斯对地球居民的微小尺寸感到吃惊,而他的视野则足够深厚,足以揭开人类事务的荒谬性——这其实是伏尔泰讽刺的焦点。于是,如一位哲学家所说的,为了争夺这颗渺小的星球上的一小块无足轻重的地方,“这一刻,10万个戴帽子的白痴,正在屠杀10万名缠头巾的同类”,在这个事实中,我们看到了它的荒唐性。

在对**比较**概念的批评中,可以发掘出这部作品的关键。米克罗美加斯和他的土星人朋友在抵达地球之前,讨论过大自然:

土星人说:“自然就像花床,花儿从中……”

米克罗美加斯说:“哈,它可不像花床。”

74

* 这里指洛克的白板说,即认为人出生时心灵像白纸或白板一样,人的一切观念和知识都是外界事物在白纸或白板上留下的痕迹,最终都源于经验。这与唯理派笛卡尔的天赋观念说正好相反。——译者注

土星人继续说，“自然像一位浅黑色皮肤的金发美人，穿着……”

“呃，哪是什么浅黑色皮肤啊。”

“那么，自然像是挂满画的画廊。”

“不对！我再说一遍：自然就是像自然本身。为什么你总寻求比较？”

“这是为了让你高兴。”

“我不想高兴，我想要有所教益！”

对比喻的敌意处处体现在于米克罗美加斯对宇宙的探索中。在故事的结尾，从误导人的哲学家那里，我们懂得试图用隐喻性的“其他”术语来转译宇宙的做法并不正确。这反过来解释了这部作品中的各种巨大事物。伏尔泰并没有为了隐喻，来对规模进行转换。他总是强调宇宙的实际广大性——宇宙的辽阔性是18世纪的天文学家正着手揭示的。米克罗美加斯就是他实际上那样高度，土星人亦然，因为正如伏尔泰所说，这些正是体现了我们身处的宇宙的规模。在这个意义上，《米克罗美加斯》不是一部隐喻性文本，而是一部“教益性”作品。

18 世纪的“奇异旅行”

斯威夫特的《格列佛游记》和伏尔泰的《米克罗美加斯》都属于“奇异旅行”。一种是西方布尔乔亚的个体到奇异之地的旅行，另一种是奇异的外星人到地球的旅行。受到斯威夫特—伏尔泰、托利党—新教/天主教—自由主义（或者“魔法主义—唯物主义”）因子的相似意识形态和宗教性的驱动，这两部作品建立起了未来科幻小说文本生产的中轴线。

当时方兴未艾的帝国主义扩张的西方文化无疑对这两部作品有决定性影响。因此有这么多奇异发现之旅甚至征服之旅的作品出现，毫不奇怪。瑞典作家乌洛夫·达林(Olof von Dalin, 1708—1763)的《埃里克和高斯的故事》(1734)中构想了外星人访问地球，如果用拉丁文或者更主流些的欧洲语言写成，这部作品的影响力会更大些。伊莱莎·海伍德*(Eliza Haywood, 1693—1756)于1755年以Exploralibus为笔名出版了《隐身间谍》。这部无定形然而相当有意思的小说基于两个类技术新奇之物：一条使人戴上后隐身的皮带，

75

* 伊莱莎·海伍德(Eliza Haywood, 1693—1756)，堪称18世纪最多产的女作家，是60余种出版物的作者。她的代表作《多余的爱情》是英国当时除《鲁滨孙漂流记》之外最畅销的小说，可谓女性写作畅销书最早的典范。——译者注

一部像录音机样的“奇异的石块”，“人们说出来话能直接被录下来，就好像被印刻在上面一样”（Haywood, p. 5）这使得作者能够监听任何他想监听的人，并把对方的话传递给我们——他的读者。这本书，就由各种零碎的奇闻轶事拼接起来，作为主人公的监听成果。虽然这些新技术部分地以魔法—奇幻形式被构想（主人公从某位老人那里得来，其最初的主人为古代的迦底占星师*，Haywood, p. 3）。不过，它们仍然是会碰到物质问题的物体——本书的结尾是主人公丧失了把写在魔板上的话删掉的能力，魔板被写满之后，他只好出版这本书。在这里，凸显了它的意义：曾经属于魔法浪漫主义传统领域的比喻现如今的被世俗化。伊莱莎·海伍德从法国作家勒帅治（Alain-René Lesage, 1668—1747）《跛足魔鬼》（该书 18 世纪在英国的多次重印中，通常名为《两根棍子上的魔鬼》）中吸收了灵感。在这部小说中，主人公碰巧把一个跛足的魔鬼从玻璃罐里救了出来。于是，魔鬼在夜晚，掀开马德里人的屋顶，看看屋子里面的人的秘密勾当。通过完全用类技术前提置换魔法前提，伊莱莎·海伍德显示了，半个世纪以来，幻想冒险的屈折变化。

伊莱莎·海伍德在《隐身间谍》之前有一部《Ijaveo 公主, Eovaai 历险记》（1736, 1741 年重印的时候改名为《不幸的公主》）。这部小说的美丽女主角，居住在靠近南极但却气候和美的地方，被一名乘坐“半禽半鱼”的杂交怪兽的邪恶魔法师抢掠到空中。虽然弥漫了反沃波尔**的讽刺意图，本书还是显示了 18 世纪科幻小说的一个持久的关注：飞行，或具有内在飞行能力的异类生物，或由机器帮助下人类的飞行。

飞人是罗伯特·帕尔托克（Robert Paltock, 1697—1767）小说《彼得·威尔金斯的生活和历险》（1750）中所发明的新奇之物。这部小说的主线从其扉页中的冗长副标题中可见一斑：主人公康沃尔郡人氏威尔金斯“在南极附近遇到海难；由地下岩洞进入一个新世界；遇到一名飞女子，救了她的命后，两人结婚；他到会飞男女国度的奇异经历”。这些“飞男女”是地球上的异族，当他们步行的时候，他们延展的翅膀（在本书第一版中有四幅精美的木刻插图）便收拢起来成为穿在身上的衣服，而他们想要飞行的时候，翅膀打开，身体便赤裸了。一群飞人带着威尔金斯在空中穿行，威尔金斯了解了他们的国度和风俗，并在一场内战中，站在他妻子国家的那一边，帮助他们取得了胜利，将

* 迦底（Chaldeans），公元前 626 年建立，在公元前 539 年被波斯人消灭。因其首都仍在巴比伦，故被称为新巴比伦帝国。《圣经·但以理书》中“迦底人”指的是占星祭司的阶层，亦包括有术士、念咒及行巫术的人。——译者注

** 罗伯特·沃波尔（Robert Walpole, 1676—1745），1721—1742 年的内阁掌权者，普遍认为他是英国历史上第一位首相，尽管“首相”一衔在当时并没有得到法律的官方认可，也没有在官方场合被使用。——译者注

分裂的国家重新统一。在妻子死后,威尔金斯确信子女们可以得到很到照顾,终于向思乡病投降,回到了祖国。这部小说明显受到了斯威夫特的《格列佛游记》的影响,不过它具有与斯威夫特敏锐的天才构思不同的单纯语调和创意,《彼得·威尔金斯》是一部引人注目的小小的“奇异旅行”,其外族人物是相当现实化的,叙事逼真而栩栩如生。这是一部关于极其不同的他者的故事,虽然这个他者是被理性化认知的。实际上,这部作品比18世纪的许多作品都更多地表达了处于科幻这一发展中的文类核心的辩证关系。

帕尔托克这部作品最明显的一个方面,是将天使传说进行了物质理性化。在当时,对遇见天使以及天使的确切样子的故事的狂热正处于高潮。彼得·威尔金斯的教名可能会让读者想起首位教皇圣彼得,虽然彼得在当时是个再普通不过的教名,但是帕尔托克对这个名字的使用也应该不是无心的。彼得(耶稣给彼得取的这个名,是石头的意思)的船只撞上了“高空中的石头”(Paltock, p. 62),这块石头在文中后来反复被提到过——“那一块石头”。正是通过他的教名的外化(译注:指石头),威尔金斯被吸入一个瀑布中,而进入了居于上面的飞人国度。威尔金斯在遇到他未来的妻子尤娃基之前,做了一个梦,梦见他英国妻子去世后变成了一位天使。醒来以后,正好尤娃基从天而降,就像在亚当的梦里一样。^{*}她的美丽、纯洁和赤裸(“除了天生的遮盖物——也就是她的翅膀之外,她没有穿其他东西”,Paltock, p. 117)与天使形象很切合。飞人过着几乎是伊甸园的生活,他们以果子为生(威尔金斯给他们鱼和禽类吃,他们还以为是别种果实),住在排列成十字架的城市中(书中附有一张图表)。他们把威尔金斯当成了一则古老预言中预言的救世主。多年以前,一名伟大的莱根(Ragam^{**},或者说祭司)改革了他们的宗教,推翻听上去像是天主教的“对圣像的全国崇拜”,但是这一计划被“反对他的其他莱根”所阻挠。在临终前,他宣布,因为人们“弃绝了[他们]宗教的变革”,他们会遭受东部和西部之间旷日持久的内战,只有当救世主威尔金斯来临,才能够终止内战(Paltock, p. 243)。不过该书的要旨并不是对天主教——或者基督教的讽喻,而是用世俗和物质术语重塑了超自然主题。从象征的角度,《彼得·威尔金斯》探讨了原罪和他者的问题。

威尔金斯像一位传教士般到来,去除了飞人的迷信,正如他自己说的,“安置了宗教”(Paltock, p. 276)。不过,他的处理方式是极其非教义的,他只是告诉飞人说“上帝是至高无上的存在,是天地万物的造物主”(Paltock, pp. 280—281)(虽然他后来将圣经译成当地语言)。威尔金斯带给这个新世界的

* 《圣经·创世纪》中,耶和华使亚当沉睡,取下亚当的一条肋骨造成夏娃。——译者注

** 《旧约圣经》中 Gagam 这个词,表示“用石头打”的意思。——译者注

不是神学,而是各种技术和设备,并在一个绝对物质的水平上施展他的影响,比如废除奴隶,带领人民取得内战的胜利,等等。保罗·拜恩(Paul Baine)认为这部作品完全散发着技术风格:威尔金斯的叙事是对工具、机械、动物养殖,对他环境的理性化和掌管进行非常详细的叙述。但是他的各种设备(六孔小笛、枪支到加农炮)被单纯的飞人误以为是魔法。按照拜恩的说法,《彼得·威尔金斯》最具特点的地方,就在于“技术力量和想象奇幻的并置……在机械和迷信之间的戏剧性相遇”(Baines, p. 21)。在科幻发展的更广阔背景中,我们可以看到这实际上正是心智清醒的新教技术唯物主义与超越性的精神所系的象征层面之间取得的一种平衡。文本中的宗教话语和技术话语之间的冲突仍然显示了科幻小说发源处那种强烈的文化焦虑。而另一部有意思的“飞人”幻想小说——布雷东的《飞人,或者法国迪达勒斯*发现南方大陆》,在下一节介绍。

地下和星际冒险

1741年,挪威—丹麦作家路德维希·霍尔伯格(Holberg, 1684—1754,当时挪威和丹麦在政治上是联邦国家;霍尔伯格生于挪威,而在丹麦接受教育与定居)用拉丁文出版了他的空心地球奇想小说《尼古拉·克里姆的地下之旅》。该作品被翻译成许多欧洲语言,到19世纪的时候依然很流行。克里姆是一个不名一文的毕业学生,他讲述了自己曾经掉进一个深渊,从地表进入一个内部宇宙,地球内部有一个太阳,许多星球按照自己的轨道围绕它旋转。克里姆跌进了这个内部系统的其中一个行星轨道。这时,一块饼干从他的口袋里掉出来,绕着他旋转,使他变成了一个名副其实的行星体:这是“奇异旅行”中之侧重点的物质化转向的华彩标志。在罗伯特·格林(Robert Greene)的《星际战争》(1589)中,行星被超自然化为人物。一个半世纪以后,霍尔伯格将之正好倒转,把人变成了行星,机智地指出了在牛顿式宇宙中所有物质体都可以这样变化。

抵达了纳扎星后,克里姆发现了一个准乌托邦社会,这里的居民是能行走和说话的智慧树。布莱恩·阿尔迪斯认为,使得纳扎星具有独特而令人印象深刻特质的,并不是霍尔伯格的那些树人,而是克里姆的地心旅行中强烈的想象性奇特事物,是一连串讽刺性的别类社会和细节。单说说这有智慧的

* 迪达勒斯(Dedalus),在希腊神话中是迷宫的发明者,他被困在自己设计的迷宫中,然后又借助于自己制造的双翼逃离迷宫。——译者注

树:关于它们的最有意思地方,是作者霍尔伯格所身处以及他所物质化的前文学想象的宗教—神话传统:但丁《神曲·地狱篇》中的自杀者森林,或者奥维德的《变形记》中随处可见的人魔法般地化身为树。

78

像《尼古拉·克里姆的地下之旅》这部作品在整个 18 世纪都得了相当广的流行度,在它之前的有基歇尔那部沉闷的思辨科学《地质学》。一部佚名的法国小说《从北极到南极的旅行》(1722)也是这一类小说中比较生动有趣的一部。而佚名英国小说《在世界中心的旅行》(1755)一书中,地球中心有一个乌托邦社会,由尊重动物的素食者组成。夏尔·德菲厄(Charles de Fieux)则在 *Lamékis, ou Les voyages extraordinaires d'un égyptien dans la terre intérieure* (1787) 中将东方故事和地下冒险这两种流行文类混合起来。

最有意思的地下故事之一,是著名的风流才子卡萨诺瓦(Casanova, 1725—1798)晚年所出版的《伊考萨美伦,或者爱德华与伊丽莎白的故事,他们与地心原始宇宙的居民美加米罗斯人一起渡过了 81 年》(5 卷本,1788)。卡萨诺瓦的美加米罗斯(“大小人”)无疑从伏尔泰的米克罗美加斯那里借鉴良多。但是这些地心外邦人的概念直接关涉到了在 17 世纪科幻小说中的神学焦虑。美加米罗斯人田园般的生活,其原因在于他们的世界在亚当原罪之前而未被污染。但同时,为了不越界于正统神学,读者发现美加米罗斯人是缺乏灵魂的。他们的名字来自于他们微小的身高而伟岸的精神。

太阳系内的冒险故事也很普遍。德国作家埃伯哈德·金德曼(Eberhard Christian Kindermann)的《五人乘坐飞船在天上世界中的快速旅行》中,五位主人公通过气球到达了火星。勒·谢瓦利埃·德白求恩(Le Chevalier de Béthune)的《水星故事》(1750)并没有太多教诲主义。这部早期科幻作品的不同寻常之处在于它没有把想象的水星社会作为政治讽刺或者乌托邦奇想的工具。德白求恩笔下的水星人是矮小的有翼生物,由太阳上的神秘而仁慈的生灵所统治。在序言中,德白求恩坚称,这仅仅是“我尝试将一些新奇而有趣的观点与有益的观察联系起来的一本书”,但是这部书的魅力说明了作者的自谦。

79

瑞典神学家斯威登伯格(Emmanuel Swedenborg, 1688—1772)跟随基歇尔沉闷的魔法—宗教先驱作品《狂喜的旅程》(1656),写就了宣称是想象性的《关于地球》(1758)。这部作品包括了一系列到各个行星的异想天开之旅,但是整体上充溢着教条性的神秘主义。举凡遇到的星球和外星人除了精神意义上不同外,彼此都无异。整部作品直接是为了证明斯威登伯格所建立的宗教崇拜。作品本身无甚价值并不意味着它不具有影响力。恰恰相反,斯威登伯格的视角启发了许多重要文学大师的灵感,其中最为著名的是浪漫主义诗人威廉·布莱克(William Blake, 1757—1827)。年轻时代的威廉·布莱克是

一名完全的斯威登伯格主义者,不过在他后来最伟大的诗作是写于奋起反抗斯威登伯格影响的期间。《天堂与地狱之联姻》(1790)对斯威登伯格作品进行戏仿的散文诗,它远远超过原作,到几乎与之不相干的程度。部分来看,它也是一部地下奇想作品,主人公从教堂祭坛后面的入口处掉进了一个巨大的地下王国,里面住着一群令人惊恐的生物。威廉·布莱克稍早一些的《月中岛》(1774—1775,虽然在他去世之后才发表)属于讽刺的月球之旅亚文类(详见本章的下一节),表达了布莱克对西方科学家系统化倾向的深刻敌意。

法国女作家玛丽·安娜·德鲁米耶(Marie-Anne de Roumier)的《色顿大人在七个行星上的旅行》(1765)是更占星的,而非科学的:一名英国领主和她的妹妹逃离了查理一世的宫廷,在一名天使的带领下在太阳系环游,他们发现火星是一颗战争之星,金星是爱之星,等等。^{*} 虽然这部作品掉头转向前科学(与可能启发这部作品的罗伯特·格林的《星际战争》类似),但它部分具有宽泛意义上的“科学”风格。而法国科学家傅里叶(Louis-Guillaume de La Folie)的《不自作聪明的哲学家》(1775)。这一怪异但相当精彩的作品讲了一位来自水星的访客,他乘坐一辆电力驱动空中马车飞向地球,而在降落的时候发生事故。在一名叫做纳达尔的地球人的帮助下,主人公寻找到了修理他飞船的材料。俄国作家瓦西里·里欧夫申(Vassily Lyovshin)的《最新的旅行》(1784)是星际探索的另一部唯物主义奇想作品,故事情节为最新的18世纪科学话语所理性化。

18 世纪的月球

由于与地球足够不同,且对人类的登陆而言足够近,月球成为最主要的科幻小说发生地。但是在18世纪,月球作为一个栖居与开发地区的可能性被天文学进展所毁掉了。在18世纪之初的1701年,格鲁(Nehemiah Grew, 1614—1712)以理所当然的口吻说道,月球“是另一个水陆星球,有自己的大气、风、海洋和潮汐;必然是一个合宜的——虽然可能与地球不尽相同——动植物及矿物的居所”(Grew, p. 10)。而到了18世纪末叶,更为精确的观察结果(特别从月轮边上观察到的星星)揭示了地球的这一卫星缺少大气,从而不可能拥有“风、海洋和潮汐”。1794年,萨缪尔·柯勒律治(Samuel Taylor Coleridge, 1772—1834),在笔记本上记下这样一段想法:

^{*} 火星(Mars)在西文中为战神之意,金星(Venus)意为爱神维纳斯。——译者注

目前的月球没有人居住,在于它缺乏大气层,但是也许终有一天它会成为一个无神论的浪漫传奇——也会是一个有神论的传奇。(Coleridge, *Notebooks*, p. 1)

虽然柯勒律治自己没有写出这类浪漫传奇,但是他对未来月球殖民小说中“无神论”—唯物主义和“有神论”—属灵这两个视角之间的平衡相当切中肯綮。在18世纪30年代,柯勒律治对太阳系可能有其他生命的态度是相当消极的:当绝大多数论者确信一些——如果不是全部——行星上都有生命的时候,柯勒律治抱怨道:“难道所有星球都必须充斥生灵吗?没有一处星球能免于地球为跳蚤一样的人类所充斥的命运吗”(Coleridge, *Marginalia*, II: 887)这一评论带有珍贵的属灵世界被科学家的物质性观察所玷污的意味。

在理想化的可居住月球与死寂的寸草不生之地这两极之间的中间观点,可以在英国诗人托马斯·格雷(Thomas Gray, 1716—1771)的拉丁诗歌《可居住的月球》(1737)中找到,诗中构想了月球上居住着一个怪异的民族。这首诗遥想着未来不列颠王国将把月球变为殖民地,征服看上去像赛博格人一样的可怕的月球原住民:“铁血军队,怪物兵团,全副武装者组成的举手,还有他们无比震慑的闪电。”在格雷笔下,这场战争是一场必要的先发制人起义,以反抗“月球上的暴君,他宣称自己是**我们的主人**”;不列颠殖民者乘坐飞船在战乱平息之后的月球上定居下来,这一描写无疑带着不容置疑的必胜信念。

不过,18世纪文学中最寻常的是月球被呈现为喜剧—讽刺的发生地。比如阿芙拉·贝恩(Aphra Behn, 1640—1689)的《月球皇帝》(1687),就毫不留心于故事中讽刺的科学合理性。才华横溢的通俗作家丹尼尔·笛福(Daniel Defoe, 1660—1731)的《合并者,或者来自月球世界各种交易的备忘录》(1705)是一部非典型的作品,其非典型在于它像便秘一样,附着了太多讽刺和当代讽喻所指,最终变得完全没有可读性。

从轻喜剧意义而言,比较具有可读性的作品有“萨缪尔·布朗特船长”(Captain Samuel Brunt)的《卡克罗加利尼亚之旅》(1727)。1728年,莫塔夫·麦克德莫特(Murtagh McDermot,这个名字是个笔名)出版了《月球旅行》。约翰·科比(John Kirby, 1710—1780)在他的《月球世界之旅》(1740)中提到,“没有任何物质引擎,也没有任何可能发明可以把我们的身体运送到月球上”,因此仅仅可能的是“神游(spiritual Analogy)月球”(in Claeys, 2:5)。“精神错乱的汉弗里爵士”(也明显是个笔名)的《月球旅行:包括诺伊比拉岛的故事》是这类小说中的另一部。拉尔夫·莫里斯(Ralph Morris,我们对此人所知甚少,其名字可能是笔名)的《约翰·丹尼尔的生活和惊人交易》(1751)也讲述了月球之旅。威廉·托马斯的《月球上的人,或者人中之人在月球地区的旅行》(1783,两卷本)中,“月球人”降落到地球上掳走了英国激进政治家查

尔斯·福克斯(Charles Fox,在本书中被讽刺为“人中之人”),使他进行了一次讽刺—讽喻的月球之旅。

这些讽刺小说把地点放在月球的原因在于它距离不列颠绝对遥远,同样机制也使讽刺故事的发生地被放置在地球的另一端。托比亚斯·斯摩莱特(Tobias Smollett)特别而淫秽的讽喻小说《一粒原子的生涯和冒险》(1769)以日本为地点。其主角是一粒有智慧的原子,栖身在一只孔雀的松果腺中,可以和作者聊它的冒险经历。它原先是日本首相屁股的一部分(后来经由一只鸭子和一位水手进入孔雀身体)。它讲述了日本宫廷的荒唐故事,比如给小孩子们起的滑稽名字(如 Sti-phi-rum-poo, Nin-kom-poo-po 等等),重新呈现了 1757—1767 年英国的政治生活。

在欧洲大陆,这类月球奇想小说也相当流行。科尔纳利·武泰(Cornelie Wouters)和巴罗内·德瓦斯(Baronne de Wasse)的《飞车或者月球之旅》(1783)就是其中之一部。另一部类似作品是波兰教士克耶拉夫斯基(? 1735—1801)的《沃伊切克·扎达辛斯基的生活和冒险》中它的主人公像德贝尔热一样来到月球,探索当地的居民和文明。

有两部稍微有趣一点的书可以从讽刺—奇想小说丛中单独挑出来。匿名的《在高空气球中穿越大气的最近旅行》(1784)让它的主角乘坐气球,不可思议地径直飞向了天王星(或者如当时所知的“新近发现的乔治亚行星”)。主人公宣称,天文学家认为天王星遥远而庞大的说法是错误的,实际上它很小很近。这部乌托邦小说的讽刺是轻微的,它恐怕是第一部通过气球进行的星际旅行小说——一个显示了令人惊讶生命力的亚文类。而同样作者佚名的《月球之旅,强烈推荐给所有对真正自由的爱好者》(1793)中,主人公同样通过“奇异的机器——气球”(Claeys, 4:281)进入太空之旅,抵达月球——它在这里被称为巴西利亚,发现这里的居民是蛇类生灵。这些繁忙工作的生灵为“蛇大帝”所高压统治,被征收所有收入的七分之六来维持首都一架毫无用处的“巨轮”的运转,以此来戏拟托利党时代的英国。该小说的讽刺是毫不留情的(“‘至于真理和正义,’我回答道,‘它们似乎在这里仅仅被当做空想而让人不屑的东西’”),不过其细节则是得到了精巧处理,整体上令人赞叹地脱离了单纯的争辩。

科幻小说与哥特小说

虽然在整个 18 世纪,科幻小说在欧洲各地都开花结果,但是新教的英国和天主教的法国是最主要的两个生产国。反过来,这折射了当时的文化和历

82 史背景:与统一前的意大利和德国不同,英法两国享有文本领域厚积薄发的文化;也与欧洲其他的小国不同,英法正处于技术和帝国主义扩张的茁壮新生期。它们也是进行最明显天主教/新教改革的两个国家,因此其文化由处于科幻之核心的辩证法所决定。

但是如果列一张该世纪的科幻文本生产的表格,我们会看到一个让人惊讶的特征:在18世纪末期,英国的科幻小说数量逐渐下降,而这个情况并未发生在法国。要是我们考虑到这一时期在英国产生了对哥特小说的狂热追捧,上述现象就更突出了。大多数科幻史学家都把科幻小说的诞生于哥特写作联系起来。布莱恩·阿尔迪斯在一篇颇有影响的文章中把科幻小说定义为哥特小说的分支:他用“哥特小说的梦幻世界,从这里科幻小说开始萌芽”作为他的《科幻小说史》的开篇语,并把科幻小说定义为“典型的哥特或者后哥特模式”(Aldiss, p. 25)。由于这番观点影响甚广,我们必须考察它是否正确。

哥特小说是学院教学与研究的一门流行科目:幻想文学中划界划得很有用的一个亚文类,许多哥特小说至今仍然具有可读性(因此这一亚文类在学生中,以及在当代大学课程制定者那里仍然相当流行)。一部典型的哥特小说包括神秘和阴暗的情节,通常涉及超自然的鬼怪或者魔鬼,虽然这些事件会用理性话语解释出来。许多哥特小说都发生在中欧罕无人迹的偏远地区、荒野地带、城堡或者修道院中,在那里年轻的天真女子被吓坏了,而男子则与魔鬼交手,有太多的墓园、废墟和疯狂,所有一切都被涂上了一种充满色情的怀疑、震撼和惊恐的味道。

在18世纪末叶,对哥特小说的着迷席卷英国。该文类的起始一般可以追溯到1764年,始自贺拉斯·瓦尔浦尔(Horace Wapole)风靡一时的中篇小说《奥特兰托堡》的发表。如安·莱德克利夫(Ann Radcliffe, 1764—1823),马修·刘易斯(Matthew Lewis, 1775—1818,他1796年的小说《修道士》,是一部关于罪恶欺诈和修道士堕落的小小说),还有查尔斯·梅图林(Charles Maturin, 1782—1824)等作家都获得了巨大成功。到了梅图林将灵魂卖给魔鬼的故事《漫游者梅尔莫斯》(1820)之后,对这类写作的狂热追捧就冷却下来了。然而,哥特作品继续在柯勒律治的诗歌、艾米莉·勃朗特(Emily Brontë)的《呼啸山庄》(1847)、布赖姆·斯托克(Bram Stoker)的吸血鬼小说《吸血鬼伯爵德古拉》(1897)以及后世的恐怖小说和电影中发挥着影响。

但是同样的,哥特作品里有着与科幻小说相抵牾的东西。我这么说,并没有想要回顾众多批评家所陷入的旷日持久的对科幻小说定义的寻求游戏(见第一章),而仅仅是想强调下本部科幻小说史的主要观点。哥特小说是另一种魔法传奇,虽然它具有突出的暗黑特质和广泛的流行度。在及其零星的情况下,哥特小说中明显的超自然事件随着剧情发展,会被证明并不是超自

然的(最著名的例子是安·莱德克利夫 1794 年的《尤道弗城堡之谜》),这些小说也就折返回来,成为了布尔乔亚爱情故事(《尤道弗城堡之谜》中的情节是被设计来作为男女主人公真爱的障碍,使得全书更具可读性)。一般而言在某种天主教意义上而言(或者更具体地说,是被对大陆天主教的可怕方面的英国新教妄想症所激起),哥特小说是非理性和魔法的。科幻小说,发展了两百年,已经被理性主义和新教的自然神教话语所塑形。1764 年至 1820 年之间所出版的数百部哥特小说中最接近科幻小说的作品是鲜为人知的作品《气球,或者气球间谍》(1786,作者未知),该作品能比较规矩地遵循蒙戈尔费埃(Montgolfier)兄弟所建立的气球学逻辑。另一部更少人知晓的作品《隐形人,或者邓肯城堡》(1800,作者未知)中,再度利用起伊莱莎·海伍德的《隐身间谍》(1755,见上文)。除此之外,哥特小说是一种非科幻风格。

不过,准备同意我的观点——科幻小说并不起始于哥特小说——的读者们也许会好奇,为什么在 18 世纪的最后 10 年里,科幻小说在英国式微,而在法国却大放异彩。实际上,哥特主义是这个答案的一部分。正在成形的欧洲文化氛围被 1789 年法国大革命所猛然撼动。急速的社会变迁成为一种急迫的现实,艺术家们进行着反抗,通过用艺术来调停这些新的社会环境,正如他们被期待的那样。法国和大陆其他国家的绝大多数作家,沉浸在新的政治进步的兴奋中,写出了面向未来的理性主义和根本上革命主义的科幻小说。而生活在一个日益敌视这些进步的文化气候中的许多英国作家,则退向了恐惧和惊悚的哥特主义。这么大胆的一个论断,肯定会歪曲文本论争的复杂性,但我觉得这起码稍微解释了一下为什么本章剩余篇幅提到的科幻作家,没有一位是英国作家。〔4〕

法国大革命:革命前与革命时期的科幻小说

罗伯特·丹顿(Robert Darnton)在他那部有说服力的文学史著作《前革命时期法国的毁禁畅销书》(1996)提到,法国“古老国度”的压制本能如何被作家、书商和读者的地下网络所侵蚀,挑战意识形态教条的秘密作品在他们中

〔4〕 阿尔迪斯坚持认为科幻小说是哥特小说的一个门类,这一观点的形成至少与他选择玛丽·雪莱的哥特小说《弗兰肯斯坦》(下一章会讨论)作为科幻小说的起点有关。但是《弗兰肯斯坦》在许多方面而言,都是一部非典型的哥特小说。它出现于哥特小说热的后期,是这样一部作品:既可以被阅读为一部建立在超自然事件(即哥特式惊悚)基础上的小说,或者被阅读为以科学为基础的唯物主义狂想曲(这使它成为一部科幻小说)。彼得·尼克斯对“哥特式科幻小说”有一个相当公允的讨论,In Clute and Nicholls, pp. 510—512。

间传播。这些作品中的不少是科幻小说,一般而言是乌托邦小说,通过以未来理想世界为对比,而暗含对不完美的当时生活的批评。

实际上,时间背景设置在未来的故事,构成了17世纪晚期大陆科幻小说的主心骨。在经历过17世纪的肇端(古丁写于1659年的《艾皮贡:未来世纪的历史》是这一时期的孤例)之后,未来小说在18世纪早期得到了越来越多的追捧。爱尔兰修道士萨缪尔·马登(Samuel Madden, 1687—1765)于1733出版的《20世纪回忆录》。该作品部分程度上是部讽刺小说,但是沉闷难读,虽然书中身为新教徒的作者对教皇的敌意,以及它在科幻和奇幻之间的模糊的平衡这两点比较有意思。一方面,马登对于科学的发展相当留意;另一方面,就如在基歇尔的《狂喜的旅程》(马登提到了这部作品)中一样,该书将天使从未来带回的文件作为《回忆录》的主题。而1763年,匿名作者的《乔治六世的统治:1900—1925》不厌其烦地想象了在所谓明君乔治六世带领下的英国对法国取得压倒性胜利,虽然书中构想的20世纪与18世纪的当时几乎并无二致。另一部匿名作品《美洲来信》(1769)虽然想象的是距离作者写作仅仅几十年后的世界,但是包含了许多沧海桑田的变化:人口大大缩水的英国沦为被美国统治的境地(而不是反过来)。这一时期,产生了越来越多的对“时间”进行严肃思考的文学作品。18世纪的俄国最伟大诗人德查文(Gavriil Derzhavin, 1743—1816)在1779年发表了诗作《梅什切斯基王子之死》。在这部作品(根据Ilya Serman的观点,这是“德查文的第一部诗作”)中,作者思考了“时间与永恒之间的关系”以及“时间之流的不可逆性”(Moser, p. 88)

不过,是法国大革命以及革命前的意识形态气候,将未来小说演变为18世纪晚期科幻小说的一种主要形式。迄今,最有影响的实践此类小说的作家是梅西耶(Louis Sébastien Mercier, 1740—1814),身为一名政治激进主义者,作家和记者,他在法国大革命期间相当活跃。其政治倾向在大革命爆发之前的10年前就能在他的未来幻想小说《2440年,一个似有若无的梦》(1771)中看到端倪。这部流行小说(丹顿称它为“前革命时期法国‘最超级畅销的地下小说’”,它至少有25个版本, Darnton, p. 115)以梦为中介进入未来世界。不满当时现状的主人公沉沉睡去,在2440年醒来,发现巴黎成为了一座由理性主义者及共和阵线所管理的乌托邦城市。市民们和平共处。天主教教会已经被废除(而由理性的自然神教所取而代之),同样被废除的还有奴隶制和殖民制。学校课程不再主要是过时的希腊语和拉丁语,而是代数和物理学。他所目见的一切都旧貌换新颜,与18世纪晚期的“古老国度”法国截然不同。

纵然被大革命前的法国当局视为一部危险的反动图书,《2440年》还是广泛地被阅读传播着。实际上,当时的政治风气可以解释它流行起来的原因,因为在其他评论家看来,这部作品沉闷无比。罗伯特·丹顿相当精准地将本

书中的道德化倾向描述为“厚重而像炮弹般”，“在情绪效果方面总是很收敛，几乎不流露任何幽默意味”（Darnto, p. 115）。但不管怎样，这还是一部意义重大的作品。保罗·阿尔孔敏锐地留意到，书中年代是精心选择的产物：“梅西耶避免使用一些具有千禧年和其他宗教意味的特殊年份，比如 2000 年或者 2666 年”（Alkon, p. 122）。而像 2440 年这样具体而非特殊的年份为随后科幻小说的未来视域提供了一个有益的先例。不用无神论（John Carey 提到“在整个国度里，并没有一名无神论者”，“如果找到这样一个人，他应该会被鄙视为愚蠢的巫师”），而用新教传统中的作家更为熟悉的自然神论来代替天主教一魔法，这指向了 19 世纪和 20 世纪科幻小说的主流。《2440 年，一个似有若无的梦》无可置疑地为相当多的作家提供了想象力的解放。

德国作家约翰·阿尔布雷希特（Johann Albrecht, 1752—1816）的作品《三重效果：来自行星世界的故事》（8 卷本，陆续推出时间为 1789—1816）中可以清晰看出梅西耶的影响。该书紧扣当时法国大革命的时代精神，通过虚拟 Hidalschin 星上发生的故事来批评弗里德里希二世。阿尔布雷希特的民主主义政治倾向在《尤拉妮：天狼星萨达诺波利斯的女王》（1790）中也一览无遗，在这部小说中科幻所指是作为一种暗码，暗含着颠覆现有政权的政治倾向。标题中的尤拉妮是现实生活中路易十六的妻子玛丽王后的翻版，她被隐喻到遥远行星的君主制国度中。瑞士作家海因里希·卓克（Heinrich Zschokke, 1771—1848）三卷本的《黑色兄弟情》（1791—1795）同样表达了作者激进的民主思想，其第三卷故事发生在 24 世纪的敌托邦。另一部受梅西耶影响的文本是挪威作家约翰·赫尔曼·韦塞尔（John Hermann Wessel, 1742—1785）的未来主义剧本《安诺 7603》（1781），书中智慧地质问了对性别角色的设定。

多产的法国作家布雷东（Rétif de La Bretonne, 1734—1806）也将科幻小说作为一种对传统社会道德进行激进再评估的工具。实际上，布雷东如此是时代中人，他“让自己肩负的除社会整体改革外别无他物”（Poster, p. 4）。他最著名的作品大概是那部《飞人，或者法国迪达勒斯发现南方大陆》（1781）。年轻的主人公维克托林发明了一个能飞的机器，由斗篷状的机翼和戴在头上的伞状装备所组成。通过这架机器，主人公和他的女朋友飞往“触不到的山峰”——类似于阿尔卑斯山顶那样的绝境，在那里生儿育女，快乐地生活着。后来，从此地飞往南方大陆，维克托林在南方大陆建立了一个殖民地，把他的儿子与当地巴塔戈尼亚岛的土著巨人结亲，并遇到了许多兽类杂交人（猴人，熊人，狗人等等）。小说中描写了一个叫做美加巴塔戈尼亚的地方，它是南方大陆的反欧洲国度，其首都叫做西拉普，正好位于巴黎的地球对面，其居民说着反向的法语，在头上戴鞋子，脚上穿帽子。

虽然布雷东在当时素以放浪不羁闻名，但是其作品却反应了对“真爱”的

信仰,而不是像萨德*作品那样的放肆(其实,布雷东“相当讨厌萨德”,他曾经为萨德充斥性暴力和强奸的《朱丝蒂娜》写过一篇“解药”,用色情主义来代替该书中的残酷;Porter, pp. 385—386)。实际上,《飞人》一书的部分要旨在于阐述布雷东的奇异宇宙论(他构想了一个“太阳与行星交媾而成的太阳系。万物都有生命,射出精液流。太阳发出光,孕育了各个行星……在布雷东的宇宙中有一位上帝,他就像自然神论的上帝那样,作为第一推动力给与万物动力。但是布雷东式奇特版本的上帝是由纯粹激情组成的,他就是精液流”。Poster, p. 38)。半兽人在某种程度上是对当时欧洲生活的暗藏革命意味的讽刺。它们也是布雷东所奉献的对进化论的初始而有趣贡献,他认为,万物在初始时是相互联系在一起的。

布雷东的其他科幻小说都属于对道德和政治进行再评价的激进风潮。他去世后出版的著作《去世后的人》(1802),副标题为“来自坟墓的信”。主人公了解到自己在一年之内必定死去,便有意在隔三差五寄给妻子的书信中写了各式各样的故事,希望让她相信死后之生,来减轻他的死亡给妻子带来的痛苦。第一卷主要讲了爱侣 Yfflasie 和 Clarendon 的故事,他们在婚礼的高潮中死于突如其来的一场地震,然后他们的灵魂四处漂浮,了解到了复活的秘密。第二卷的故事对我们的研究来说更有趣一些,主人公发明了机器翅膀,而飞离地球。在旅途中,他遇见了一位已经有数千岁年纪的老人,他能将自己的意识插入别人头脑中,代替他们的灵魂。借助于主人公的机器翅膀和自己的心智能力,老人成为地球的统治者,建立了一个乌托邦(当然,以布雷东自己的乌托邦写作为基础)。老人发现彗星是活着的生命体,行星只是彗星死后的尸体而已。老人越接近太阳(包括来到水星轨道上的一颗叫做阿古斯的未知行星),他越发现更多的智慧,老人从阿古斯人身上发现了宇宙的真相:“生命是上帝永不停息的交媾的产物。”

参考书目

- Aldiss, Brian, with David Wingrove, *Trillion Year Spree: the History of Science Fiction* (London: Gollancz 1986)
 Alkon, Paul K., *Origins of Futuristic Fiction* (Athens: University of Georgia Press 1987)
 Amis, Kingsley (ed.), *The Golden Age of Science Fiction* (Harmondsworth: Penguin 1981)
 Bacscheider, Paula R. (ed.), *Selected Fiction and Drama of Eliza Haywood* (Oxford: Oxford University Press 1999)
 Baines, Paul, '“Able Mechanick”: The Life and Adventures of Peter Wilkins and the Eighteenth-Century Fantastic Voyage', in David Seed (ed.), *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors* (Liverpool: Liverpool University Press 1995), pp. 1-25

* 萨德(Sade),1740年出生于巴黎,是一位法国贵族,也是一系列色情和哲学书籍的作者,尤其以他所描写的色情幻想和他所导致的社会丑闻而出名。——译者注

- Berlin, Isaiah, *The Age of Enlightenment* (1956; Oxford: Oxford University Press 1979)
- Carey, John (ed.), *The Faber Book of Utopias* (London: Faber 1999)
- Claeys, Gregory (ed.) *Modern British Utopias 1700–1850* 8 vols (London: Pickering and Chatto 1997)
- Clute, John and Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction* (2nd edn., London: Orbit 1993)
- Coleridge, Samuel Taylor, *Marginalia* vols. 1–2, ed. George Whalley (Princeton, NJ: Princeton University Press 1980–4); vols. 3–5, ed. H. J. Jackson and George Whalley (Princeton, NJ: Princeton University Press 1992–2000)
- Coleridge, Samuel Taylor, *Notebooks: A Selection*, ed. Seamus Perry (Oxford: Oxford University Press 2002)
- Darnton, Robert, *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France* (London: HarperCollins 1996)
- Dobrée, Bonamy, *English Literature in the Early Eighteenth-Century 1700–1740* (Oxford: Clarendon Press 1959)
- Eagleton, Terry, 'Ecriture and Eighteenth-Century Fiction', in *Literature, Society and the Sociology of Literature*, ed. Francis Barker et al. (Colchester: University of Essex 1980), pp. 55–8
- Erskine-Hill, Howard, *Jonathan Swift: Gulliver's Travels* (Cambridge: Cambridge University Press 1993)
- Gray, Thomas, 'Luna habitabilis' (1737), in Thomas Gray and Oliver Goldsmith, *Poems*, ed. Roger Lonsdale (London: Longman 1969)
- Grew, Nehemiah, *Cosmologia Sacra: or. A Discourse of the universe as it is the creature and kingdom of God* (London 1701)
- Hawley, Judith (gen. ed.), *Literature and Science, 1660–1834* 8 vols (London: Pickering and Chatto 2003)
- Haywood, Eliza, *The Invisible Spy* (1755; *Novelists Magazine* 1788)
- Meadows, A. J., *The High Firmament: A Survey of Astronomy in English Literature* (Leicester: Leicester University Press 1969)
- Moser, Charles A., *The Cambridge History of Russian Literature* (revised edition, Cambridge: Cambridge University Press 1992)
- Nicholson, Marjorie Hope, *Science and Imagination* (Ithaca, NY: Cornell University Press 1956)
- Paltock, Robert, *The Life and Adventures of Peter Wilkins* (1750; ed. Christopher Bentley, intro. James Grantham Turner; Oxford: Oxford University Press 1990)
- Pearson, Roger, *The Fables of Reason: a Study of Voltaire's 'Contes Philosophiques'* (Oxford: Clarendon Press 1993)
- Porter, Charles, *Restif's Novels, or an Autobiography in Search of an Author* (New Haven, CT: Yale University Press 1967)
- Poster, Mark, *The Utopian Thought of Restif de la Bretonne* (New York: New York University Press 1971)
- Rée, Jonathan, 'The Brothers Koerbagh', *London Review of Books* 24 (2002), 2: 21–4
- Ross, Angus and David Woolley (eds), *Jonathan Swift* (Oxford: Oxford University Press 1984)
- Swift, Jonathan, *Travels into Several Remote Nations of the World (Gulliver's Travels)*, ed. Peter Dixon and John Chalker, intro. Michael Foot (Harmondsworth: Penguin 1967)
- Voltaire, *Romans et Contes*, ed. Henri Bénac (Paris: Editions Garnier 1960); *Micromégas*, pp. 96–113
- Voltaire, *Candide and Other Stories*, transl. with an introduction and notes by Roger Pearson (Oxford: Oxford University Press 1990)
- Whicher, George Frisbie, 'Mrs Eliza Haywood' (PhD dissertation; Columbia University 1915); published online at www.gutenberg.net/1/0/8/8/10889/10889.txt (EBook #10889)

第五章 19 世纪早期的科幻小说

写于 19 世纪早期的绝大多数科幻小说,特别是未来幻想小说,都继续挖掘由 19 世纪晚期大革命风暴中所定下的那些预设。但是在科幻小说领域,这一时期整体上由两位英国作家所把持,他们二位对科幻小说的持续发展施加了极其重大的影响,本章对此将会详细讨论。这两位作家是玛丽·雪莱和埃德加·爱·伦坡。

但是,如果从整个熙熙攘攘的 19 世纪进行俯瞰,我们能在科幻小说写作中看到涵盖面相当广的闪光点:对星际传奇故事中神秘主义和神学成分越来越浓的兴趣,对 19 世纪科学、技术和产业进展的文学形式反映,科幻小说中的帝国主义或者政治关涉的直接描绘,尤其是未来越来越成为科幻故事展开的背景。

未来和“最后的人”小说的视域

对很多人而言,科幻小说的一个突出偏好就在于呈现未来。用杰出批评家达科·苏文的话来说,科幻发展成未来主义小说的“中心分水岭”在“1800 年左右,这一时期空间失去了它在疏离性上的垄断地位,科幻小说的视域开始从空间开始转换为时间”(Suvín, 1979, p. 89)。我们已经看到,未来小说在 1771 年,就以梅西耶的《2440 年》而风靡一时。但它在 19 世纪早期才真正成为了一种无处不在的写作手法。为何 18 世纪晚期和 19 世纪早期之间会产生这么一个分水岭(苏文提到,“这一转向,无情地横切断了文化中所有国家的、政治的和正统的传统,至今尚未得到充分解释”。Suvín, p. 73),确切原因不明。这大概与随着欧洲人的地理大发现,人们对地球的知识大为拓展有关

系,换句话说,即为人熟知的地球不再能够满足彻底的他异性需要。^[1]重要的是,科幻小说不仅压倒性地成为一种未来小说,而且在 19 世纪早期,那么多的未来小说关心人类时间的终结,去刻画最后一个人类。

这类作品中比较有影响力的一部是格兰维尔(Crainville, 1746—1805)的《最后的人》。该书的初版遭到了无情的奚落,为此,据说作者格兰维尔痛苦地在法国北部的索姆河自沉而亡。但后来,《最后的人》成为了一部伟大的法国散文体史诗。实际上,为了去除它的史诗特性,德雷瑟(de Lesser)在 1831 年把它改写为诗篇(该诗又于 1859 年为 Elise Gagne 所改写)。《最后的人》中的观点并不是格兰维尔所原创的:“最后的人”在世界末日的时候,环顾四周,这一图景至少可以追溯到拉·布吕耶尔(La Bruyère)的《品格论》(1688)。但是对法国文学产生巨大影响的,还属格兰维尔的《最后的人》。实际上,格兰维尔对法国文学想象的身后影响可能与它令人迷醉地切入了宗教与世俗主义有一定关系。阿尔孔曾专辟一章讨论该书,其标题为“世界末日*的世俗化”。

格兰维尔原先是一名教士,但在法国大革命期间被革除教职并结婚。他的著作游走在对世界末日的宗教启示和理性的唯物论这两种视域之间。有些叙事明显是圣经式的(比如亚当目视着堕落的灵魂成队下地狱),但是正如阿尔孔指出的那样,其主要人物——最后一对人类夫妇欧米伽和西德莉亚(有生育能力但是无子嗣)生活在“并无基督教痕迹的世界中。小说通过高度发达的技术的遗留物”(比如飞艇和大城市遗址),“对如果向野蛮状态的退化得到逆转,人类文明可能达到的高度投以惊鸿一瞥”(Alkon, *Origins*, pp. 165—166)。该书的复杂情节都有赖于二人能否成为新的亚当和夏娃重新繁殖人类这个问题。但是整个故事明显同时纠缠在宗教和唯物论两种风格中,以至于根本无法将它们区分开。小说以一个启示录作结,部分与圣约翰的《启示录》相仿佛,但也与圣经的描述有很大的不同:这个世界末日是虚无主义式的,一个彻底画上句号的终结。

世俗的未来世界末日的暗淡前景是英国浪漫主义诗歌的一个重要主题。

[1] 苏文讨论了这一可能性,并提出一种理论,认为对未来的日益着迷与资本主义经济日益加深的意识形态控制相关,“其薪水、利润和进步观念总是在未来时钟中被期待”(Suvín, p. 73)。阿尔孔明晰地讨论了苏文的理论之后,也强调了实验小说作为对未来主义激发器的正式可能性。两位批评家都没有提到马尔萨斯(Thomas Malthus, 1766—1834)的《论影响于社会改良前途的人口原理》(1789)。马尔萨斯的理论是,人口的几何增加会超过资源,而导致饥荒,灾难,乃至大规模死亡。他的理论影响相当大,可能也促使了欧洲人把未来当做一个实际的(而非仅仅概念性的)存在。

* 世界末日(apocalypse),也是基督教中的“启示录”之意,所以原本具有浓重的宗教色彩。——译者注

夏绿蒂·史密斯(Charlotte Smith)的诗歌〈比奇角〉(发表于作者去世后的1806年),想象了一个成为废墟的不列颠,一个“后世界末日时代的世界,存活下来的人类不得不退回到前文明的状态,栖身于原先高楼大厦的残骸中”(Bradshaw, p. 6)。安娜·巴鲍德(Anna Barbauld)在英雄双韵体诗歌《1812》(1812)中加入了她的激进政治倾向。这首诗构想了不列颠繁荣的“弥达斯*梦”的终结,并戏剧化地使富有的美国游客(“来自蓝山,或者安大略湖”,1:30)在变为废墟的伦敦游览一番,“支离的拱门,破碎的高塔/从巨大力量中解体了的那些肢体”(11:153—154)。拜伦(Byron)的阴郁而有力的诗作〈黑暗〉(1817)是一部更为漆黑和彻底的启示录。诗中,太阳熄灭了,地球上的人类在绝望中度过他们的短暂余生。

90

我曾有个似梦非梦的梦境。
 明亮的太阳熄灭,而星星
 在黯淡的永恒虚空中失所流离,
 无光,无路,那冰封的地球
 盲目转动,在无月的天空下笼罩幽冥;

拜伦的朋友托马斯·坎贝尔(Thomas Campbell, 1777—1844)写过一首受格兰维尔启发的诗作〈最后的人〉(1812)。时间设定在1千万年后的未来,但其茕茕孑立的主人公虔诚而非拜伦式地宣布即使人类的灭亡都不能丝毫“动摇他对上帝的信仰”(Campbell, pp. 232—234)。除此之外,再也找不到与拜伦才华横溢的悲观主义作品中的力量形成更鲜明对比的作品。玛丽·雪莱的小说《最后的人》(1826, 详见下文),还有托马斯·胡德(Thomas Hood, 1799—1845)相当荒谬的诗〈最后的人〉(1829)都属于这一亚文类的晚出作品。

不过,并不是所有未来幻想作品都限制在这种世界末日式的“最后的人”风格中。18世纪启蒙主义展望理性的未来世界可能性的冲动仍然在激励着科幻的写作。德国作家尤里乌斯·范·佛斯(Julius von Voss, 1768—1832)的《伊尼:来自21世纪的小说》(1810)则比较中和,既不过分悲观主义,也没有被宗教虔诚所损伤。菲利克斯·伯丁(Félix Bodin, 生卒年未知)在1834年出版了《未来的小说》。长久以来,这是一部几乎完全被遗忘的作品,而在近期由于阿尔孔在《未来主义小说的起源》将其拈出,并对之进行了相当精彩的解读,认为这部作品是科幻小说中首次出现的“关于未来主义小说的文学理论”。对这部作品的分析不可避免会受到阿尔孔的影响,不过读者通常会发

* 弥达斯(Midas),希腊神话中的弥达斯国王,能够点石成金。——译者注

现它读起来比阿尔孔所介绍的要沉闷和无趣些。《未来的小说》可以说一部小说,也可以说是一部论文,一部论述应该在悲观还是乐观的思想框架中想象未来的论文。由于过于繁杂的献词、序言和引言,使这部小说的叙事在它结束前就被打断了。然而正如阿尔孔所指出的,“在伯丁之前,没有一个未来主义小说作家写出过这样一部小说——其各成分在一个可能的现实主义框架中和洽地表达出一种不可思议感”(Alkon, p. 246)。这实际上成为了后起的未来小说悠长传统中的一种统御性美学。

喜剧是用来调解可能未来中的陌生性的另一种策略。梭维斯特(Emile Souvestre, 1806—1854)的《将会可能的世界》(1846)采取了一个比较敌托邦的视角,世界的未来被工业化和机械化所摧毁,不过老道的幽默稍微减轻了这一色彩。数年后又有一部敌托邦的英国小说,匿名作者所写的《最后的公民》(1851)的故事设置在令人压抑的过度工业化的 20 世纪英国,但该书并没有用这一收敛的机智来处理该主题。

奇异旅行和自动机器

91

18 世纪奇异旅行的文学传统在 19 世纪早期仍然继续着。美国寓言家华盛顿·欧文(Washington Irving, 1783—1859)的《纽约外史》(1809)讽刺地以月球人侵入地球来重新审视了欧洲对美国的殖民。月球人“乘坐着如同《疯狂的罗兰》(1534)中一样的鬃马,装备着坚不可摧的盔甲,以聚合的太阳光为武器,用巨大的引擎,卷起巨大的月石”(Franklin, p. 252)攻陷了地球,把地球人当做毫无希望的原始人。我注意到,欧文笔下具相当魅力的月球人是文学史中首次出现的绿色他者(同时,他们的头长在手臂下,长有尾巴和许多腿,但是独眼)。英国诗人雪莱(Percy Bysshe Shelley, 1792—1822, 玛丽·雪莱的丈夫)在他年轻时写就的讽喻诗《仙后麦布》(1813)中涉及了一次太阳系之旅。这部作品的赞颂诗句“遥远的地球若隐若现/微光在天际闪耀……/数不清的星系在旋转/无数的星体”是司空见惯的,比较有趣的是雪莱所加的散文体注释。比如注释 2 使用了宇宙的辽阔和世界的多重来作为论据支持雪莱自己的无神论:“世界的多重性,宇宙无边广大对思辨而言是最为令人敬畏的一个主题。任何人,一旦能够感受到它的神秘和庄严,就能免于陷入宗教体系或者将宇宙原则神化的错谬。”(Percy Shelley, p. 296)与绝大多数早期的科幻小说实践者相比,雪莱将布鲁诺关于多重宇宙的摇摇欲坠的神学观点,递进到一个更为严格的唯物主义结论。但我们需要加上一句,虽然雪莱声称是无神论者,但是他实际上相信的普遍“必然原则”(principle of Necessity),是

更接近于有神论的。

在这一时期,英国的乌托邦传统很薄弱。对拿破仑的欧洲大陆野心(直到1815年的滑铁卢战役)的文化反抗创造了这样一个氛围:仅有激进分子才准备追随法国理性主义的理想。詹姆斯·亨利·劳伦斯(James Henry Lawrence)的厚重四卷本《纳尔斯帝国》(1811)起始于一个很有意思的预设——一个将各种权利都赋予妇女的社会,该书却渐渐死于想象力的退化。整部书写得越厚,也变得越沉闷不堪。实际上,虽然乌托邦小说在整个19世纪继续有推出,却迟至19世纪80—90年代才在读者中大受欢迎。

92 荷兰作家威利姆·比尔德狄克(Willem Bilderdijk, 1756—1831)是一位极具宗教倾向的诗人,但是他的小说《简说一次非凡的空中旅行和新行星之发现》(1813)将17世纪和18世纪的“奇异旅行”传统引向了新的方向。书中的主人公乘坐气球抵达一颗居于大气层内的绕地运转的小行星。作者用合理的语言术语(有动植物,但是无本土文明)来描述这个世界。该书虽然简短,却具有相当大的魅力。不过由于它以荷兰语写成,并缺乏其他欧洲语言的译本(直到20世纪晚期),所以似乎严重限制了它对科幻小说发展施加可能的影响。

德国作家兼音乐家恩斯特·霍夫曼(Ernst Theodor Amadeus Hoffman, 1776—1822)的《沙人》(1816)则对科幻小说之后的发展起了相当大的影响。这部毛骨悚然的故事讲述了一名敏感而诗意的年轻人 Nathanael 爱上了美丽的 Olimpia。在其他人看来 Olimpia 很明显是个自动机器,被邪恶的 Coppelius 博士所控制,但是 Nathanael 却视而不见。这部看上去很简单的小说却有惊人的生命力,不论是它的原初版本,还是其改编版本——德里(Léo Delibe)的芭蕾舞剧《葛蓓莉娅》(1870),以及奥芬巴赫(Jacues Offenbach, 1819—1880)更为著名的歌剧《霍夫曼的故事》(1881)。《沙人》始终是一部具有惊人影响力的短篇作品。霍夫曼的故事还成为了弗洛伊德的文学批评〈论神秘和令人恐怖的东西〉(1919)中的分析对象之一。

自动机器(相对简单的如钟表般的设备)在18世纪和19世纪相当流行,并经常作为对人类社会的严格纪律化的喜剧性嘲讽而出现在文学中。比如狄更斯在早年就曾写过一篇文章,想象自动机器警察的荒唐可能性。^[2]

[2] 布赖恩·斯特布尔福特(Brian Stableford)提到在科幻小说中对“自动机器”或者“机器人”的这种喜剧—讽刺的借喻使用的常见性:“威廉·华莱士·库克(William Wallace Cook)塑造了中立的机器人的《周游2000年》(1903),以及匿名诙谐短片《机器简》(1903)都是喜剧作品,类似的还有J.斯托拉·克劳斯顿的《按钮脑》(1933),这部作品里机器人总是在模仿人类模式时出错”(Clute and Nicholls, p. 1018)。比较近期的则有约翰·斯莱德克(John Sladek)笔下的罗德里克,《星球大战》中神经质的机器人C-3PO,以及来自《银河系漫游指南》的妄想机器人马文继续着这一传统。



《自动机器警察办公室》，乔治·克鲁克香克为狄更斯所画的插图(1838)

霍夫曼笔下的机器人之所以对欧洲文学想象产生了巨大启发，其原因正在于它对预设的喜剧可能性结局的拒绝。如弗洛伊德所说，霍夫曼的机器人是“诡异的”，既非人类又非非人类，而让人不安。这一个边界性的技术造物迫使读者再度思考他自己同“人性”、“自然”这两个概念之间的关系。在这方面，仅仅两年之后出现了一部更加影响深远的科幻作品（《沙人》对该书应该没有直接的影响关系），这部作品中，“诡异的”技术造物深深扰乱了我们对人类身份的预设确信。这就是玛丽·雪莱（1797—1851）的《弗兰肯斯坦，或者现代的普罗米修斯》，它经常令人信服地被称为科幻小说的起点。 93

玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》

太多的评论家都认为“科幻小说始自玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》”（Alkon, *Science Fiction*, p. 1），这近乎成为一种信条。而如前所述，我们的研究对这一观点不敢苟同。但是，无可置疑的是，该作品完全称得上“19 世纪最有影响力的小说”这一名号。克里斯·巴尔迪克（Chris Baldick）颇得好评的《在弗兰肯斯坦的阴影下》（1987）考察了它在大量文本中的痕迹，从托马斯·卡莱尔（Thomas Carlyle）、狄更斯、马克思以至 20 世纪的电影、卡通片、漫画和其他文化形式。实际上，诸多变形版本的《弗兰肯斯坦》相当为人熟知，

所以当读者回到玛丽·雪莱的原著时,会觉得相当陌生。书中的叙事者罗伯特·沃尔顿是位闲不下来的英国绅士,他搭坐了一艘前往极地的船只,想要“实现灵魂所渴望的某些伟大目标”,虽然他不确定这些目标具体是什么。(Shelley, p. 15)在北极,他遇到了临死的科学家维克多·弗兰肯斯坦,后者向他讲述了自己的故事:“带着对知识的狂热渴求”,在炼金术和科学文本领域积多年之功之后,他解决了如何“创造一个像自己一样的生命”(Shelley, pp. 6, 52)。弗兰肯斯坦深思熟虑地没有透露他是如何做到这一点的:“我在墓穴的潮气中摸索,试验活体动物,试图来赋予无生命的粘土以生命……我从尸体存放地收集各种尸骨”(Shelley, p. 53),但究竟是把这尸骨作为原材料,还是作为模型来仿照,小说中语焉不详。弗兰肯斯坦也没有透露他是如何“把生命之电光注入无生命体”(Shelley, p. 56)。有些批评家把这种含糊性视为小说的一大瑕疵。也许,“电光”只是语言的一种隐喻。在1818年的小说中,并没有提到电,不过1831年小说第二版的前言中,玛丽·雪莱提到几个可以填补这一理论缺口的方法(“也许尸体可以能够再度被激活,电流是其中的一种方式:可能被造物的各个部分可以被制造出来”,Shelley, p. 8)。这一间接提示在后来的改编小说中被拾起。其中,最著名的是詹姆斯·威尔(James Whale)1931年的电影《弗兰肯斯坦》,它用风暴导致的闪电重新改写了玛丽·雪莱的阴郁场景,在暴风雨中,一个并非“被制造出”而是由尸体各部分拼合而成的怪物获得了令人发颤的生命。^[3]

94

这是很重要的一点,因为玛丽·雪莱对造人过程的语焉不详使得一些批评家难以在当代科学技术话语的语境下来解读这篇小说。弗兰肯斯坦拒绝告诉沃尔顿他造人的秘密:“我不会引导你,像之前毫无防备而狂热的我那样,步入自我毁灭和灾难。从我这里学到教训吧……一个人若是觊觎一种超越本性所允许范围的伟大,将会坠入悲惨境地。”(Shelley, p. 52)换句话说,这

[3] John Sutherland 的《希克厉是凶手吗? 19世纪小说中的谜》(*Is Heathcliff a Murderer? Puzzles in 19th-Century Fiction*, Oxford: Oxford University Press, 1996)一书受到 Ellen Moers 关于“女性哥特”的分析影响(in G. Levine and U. Knoepfmacher eds., *The Endurance of Frankenstein*, Berkeley: University of California Press, 1979),提出隐含在玛丽对造人过程中的“身体上的、眼神躲避的嫌恶”是“盎格鲁-撒克逊传统话语中与性交(还有它的变体:自慰)及生育(以及它的变体:流产)相联系的一种反映和修辞语”(p. 31)。他继续提出,玛丽运用她的生活中关于生育和性的不幸经验(她母亲在她出生10天后去世,她在17岁的时候与雪莱私奔,生下一个早产早夭的女儿,所有这些都发生在创作《弗兰肯斯坦》之前),安排弗兰肯斯坦用类似于受精和体外生育的过程创造出怪物。弗兰肯斯坦所指的“他的双手”之最初所为,大概是手淫。产生出来的精子混合了人体组织——或者由各种组织构成的粘稠物。混合体便在子宫之外生长起来……最后诞生为一个生命体。弗兰肯斯坦与其说是一位疯狂的科学家,倒不如说是一名不情愿的父亲,或者一名精液捐献者。他并不是如制造一个机器人一样制造了他的怪物,相反,他是生育了它,就如同生育了一个不想要的孩子,一见到这个孩子,他心里就充满厌恶。

部小说的强调之处是弗兰肯斯坦自身的狂妄,以及他想要僭越上帝的野心:

一个新物种将会赞颂我为它的造物主;愉悦和优秀的万物会将它们的存在归功于我。没有一个父亲能够像我一样拥有子嗣如此完全的感恩。

自动人(从“无生命之物”而非“易于朽坏”的躯体中创造出来, Shelley, p. 53)吸引着弗兰肯斯坦期待它的成活。在它慢慢开始成活时,弗兰肯斯坦却逃离了他的实验室,似乎忘却了他曾经造出了这一个生命。怪物自己的故事包含在弗兰肯斯坦的叙述中(也就包含在华尔顿的叙事中)。他是一个有智力但是心智像洛克笔下的白板那样的生命。由于缺少老师——弗兰肯斯坦不负责任地放弃了这一角色,他便直接从自己的周遭环境那里取得经验。但是丑陋的外形使得他所遇到的只有敌视和迫害,于是他只身逃往荒域。仅仅通过墙壁上的洞偷听一家乡村家庭的生活起居,他难以置信地学会了说话和阅读。对他的天性起决定性作用的包括人们对他的反应,还有他读到的三本书(《失乐园》、《少年维特之烦恼》和普鲁塔克的《希腊罗马名人传》)。他形成了一种夸张的反社会和顾影自怜的悲剧性人格。他拥有潜在的善端,但是如今却变得边缘、暴力甚至嗜杀。他找到弗兰肯斯坦,命令弗兰肯斯坦把他变成一名男子。出于担心自己朋友们和未婚妻的生命安全,弗兰肯斯坦答应了。但当他制造出一名女怪物之后,他改主意了,他担心这位怪物新娘会生下“小怪物,这样一来这种魔鬼般的人种将在地球上繁衍”(Shelley, p. 160),于是亲手将还未成活的女怪物撕成粉碎。为了复仇,怪物在弗兰肯斯坦的新婚之夜,杀死了他的新娘。从此之后,弗兰肯斯坦开始跨越欧洲并来到北极一路追踪怪物。小说的结尾是弗兰肯斯坦的去世以及华尔顿与怪物的相遇,怪物扛着他的造物主的尸体,说着“我将要死亡……我的全身为罪恶所污染,被最苦涩的悔恨所折磨,除了死亡,找不到任何灵魂安息之地”。

除了偶尔有些地方稍稍带点不太老道的过度渲染外,《弗兰肯斯坦》是一部相当成功的小说。正如布莱恩·阿尔迪斯指出的那样,年轻的玛丽·雪莱在这部小说中成就卓著:创造了一个新的原型人物(Aldiss, p. 145)。实际上,这部小说后来的改编版本相当成功地超越了原书。爱玛·克莱瑞(Emma Clery)指出,原书与改编版的一个重要的不同之处在于怪物的能说会道。怪物作为原书中的第三位流利的叙事者,在后来的电影版中被塑造成只会发出咕噜怪声。而在某种关键的意义上,该书的要点正是要给怪物这一外在者提供一个诉说的机会。

针对这部科幻小说中模糊的“科学”,弗兰克·莫瑞蒂(Franco Moretti)把这部小说解读为“意识形态小说”——意识形态至今仍然并未像很多人想的

那样从科幻小说中消除(其实,在海德格尔的将世界框架化为“上手”[ready-to-hand]意义上看,意识形态是一种技术)。莫瑞蒂具有说服力的解读将怪物理解为来自产业无产阶级无处不在的“被异化”或者“怪物般”人物的代表。莫瑞蒂还暗示,这部小说如此成功的原因在于,它与19世纪早期的文化形成了共振,至今余音不息:产业工人与自己的劳动疏离,被统治阶级所孤立和贴上“怪物般的”标签,忍受着19世纪经济萧条的最直接冲击波。莫瑞蒂提出,“在弗兰肯斯坦和怪物之间有一种游移而辩证的关系,如同马克思所谓的资本与劳动力之间的关系”(Moretti, p. 83)。正如巴尔迪克的研究所示,弗兰肯斯坦的怪物无可否认地成为了劳工阶层乌合之众、费边主义的爱尔兰人或者非布尔乔亚的视觉标志。根据这种解读,怪物(像无产阶级,这一造物有着潜在却被阻碍了的善端,而走向自毁的结局)的“怪处”在于它的进攻天性,他的野蛮力量,它站在文明社会话语的门外这一事实。

玛丽·雪莱的另一部科幻小说《最后的人》(1826)则相形见绌。冗长而沉闷的第一部分发生在废除了君主制后的21世纪的英国,集中笔墨讲述致力于成为总统的雷蒙德(以拜伦勋爵为模型)的政治生涯。在雷蒙德死于康斯坦丁堡的瘟疫——这一疾病消灭了地球人口——之后,事情变得有意思起来,这时身处罗马的小说主人公兼叙事者成为地球上的最后一名人类。

我们知道,这类世俗启示录在18世纪晚期和19世纪早期的科幻小说中,是很常见的样式。实际上,玛丽·雪莱的《最后的人》的失败之处,正是《弗兰肯斯坦》的成功之处。《最后的人》未能从其预设创作出一个原型的共鸣。但是这么说并无损于玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》对科幻小说的发展施加的巨大影响力。

19世纪20、30年代的科幻小说

玛丽·雪莱的影响虽然巨大,但在当时并未马上产生影响。整个19世纪20、30年代,绝大多数科幻小说都围绕着地下冒险、未来幻想、世外桃源之旅这些常见主题而展开。让人审美疲劳的奇异之风盛行。托马斯·厄斯金(Thomas Erskine, 1750—1823)的《阿曼达》(1817)中讲述了玛格丽特·卡文迪许《闪亮的世界》意义上的一颗地球姐妹星。一艘从纽约驶往中国的船只在途中被一场风暴刮到了南极,从而进入阿曼达的世界,这个世界以一条怪异而并不固定的小径与地球相联。小说叙事者起初认为这一新世界证明了,地球“有一条像土星那样的圆环,由于大气的原

将其发现”(Claeys, 6:6)。后来,他发现这个世界并非是一条圆环,而是与地球连接的另一个星球,“地球和它……就如同双子星,共同围绕太阳旋转,而月球围绕双子星旋转”(Claeys, 6:7)。(主人公相当具有信服力地提到,“在新世界的天顶上,有着与从地球上看到的不同的星辰”,Claeys, 6:13)。阿曼达是新世界中的一个国家,具有反英国的特征。它与卡佩提亚国(正如 Claeys 指出的,“即卡佩加冕后的卡佩王朝至法国大革命的法国”,Claeys, p. 28n.) 交战多年。主人公被带领对阿曼达走马观花了一番,留下了颇为深刻的印象。

在某种意义上,《阿曼达》一书隶属于科幻小说的大传统。叙事者描述了阿曼达的社会与文化之后,用赞许的口吻说:“我发现,他们拥有和我们一样的启示——简单而雄辩,处处都烙刻着神性真理的印记,也像我们一样,在堕落状态与中保*救赎(mediatorial redemption)之间起桥梁作用。”(6:141)由于同地球的距离足够近,在引入多重世界观念的同时,阿曼达并不给作者的基督教信仰造成困惑。

约翰·乔特(John Trotter)的《颅相星游记》(1829)中,主人公乘坐气球登上月球,他发现月球上居住的也是人类,是古埃及人的后裔。这一神秘事件的答案,可以从作者对颅相学**的热情中找到端倪。“我们的祖先在颅相学方面获得了惊人的进步……最终,他们心智达到了无比的完善程度”(7:167),发明气球,在月球上定居下来。——该乌托邦基于“这样一个重要事实……所有知识的基础在于颅骨的形状”(7:168)。颅相学造就了一个完美的乌托邦,如乔特所说,是“因为该城邦的法律规定每一个人都必须光着头,这就排除了所有欺骗,使人马上能分辨谁是恶棍,谁是好人”(7:218)。

1820年,亚当·西波恩(Adam Seaborn,很可能是一个笔名,但是目前还不清楚本尊为何人)出版了《西姆佐尼亚:发现之旅》。书名暗示了美国人约翰·西姆斯(John Symmes, 1780—1829)的理论,他曾于1818年发表过一个认为地球是中空的简短宣言,所以约翰·西姆斯有可能就是《西姆佐尼亚:发现之旅》一书的作者。西波恩富有想象力地探索了“地球中空”观念,这一观念在科幻小说中有着很长的历史(如我们所见,至少可以追溯到17世纪的基歇尔,以及18世纪的霍尔伯格和卡萨诺瓦)。主人公讲述了他到北极的旅行,他由凹型的北极进入了一个美轮美奂之地,“蜿蜒的山峦,曲线柔美,覆盖着

* 中保,即神的儿子耶稣。基督教认为,耶稣以他的死担当了人们的罪,人与神不再是敌对关系。耶稣就好像是一个协调,担保的人,所以叫做中保。——译者注

** 颅相学(phrenology),认为大脑是由许多独立的器官组成,每一个器官都管理着单独的、天生的心理能力。头颅的哪一部位隆起,就表示那一部分的大脑较大,某一种精神能力或才能就突出。——译者注

葱翠的灌乔木,白色的屋子星罗棋布”(Seaborn, ch. 7)。当地居民欢迎他的方式是扯自己的鼻子,并用飞行器带领他周游本地。地球内部世界同样由照耀外部世界的太阳所照射着,根据西姆斯的理论,太阳光线从北极反射到地球内部。

西姆斯被许多人视为怪人(“西姆佐尼亚洞”在19世纪20、30年代成为了一个俚语,意为“吹牛”或者“扯淡”)。但是,美国国会却曾经严肃考虑过他的理论,投票通过一项资助,以支持一次旨在发现西姆佐尼亚洞的南极探险(1838—1842年间的维尔克斯*探险以一无所获而告终)。《西姆佐尼亚:发现之旅》是一部奇特而并非令人满意的小说,因为它过多地投入地理学和社会结构的干巴巴解说。但是空心地球冒险继续成为流行的小说模式:罗伯特·兰多(Robert Eyres Landor, 1781—1869)的《阿里图萨泉》(1848),讲述了通过德比郡的一条地下河到达地球中心的乌托邦之旅。这一乌托邦有它自己内部的太阳,它的社会依照的是古希腊罗马模式。

19世纪较有影响的一部科幻小说是英国作家简·罗顿(Jane Loudon, 父姓 Webb, 1807—1858)《木乃伊! 22世纪传奇》(1827)。一位精灵给叙事者一幅卷轴——“未来时代的编年史”,敦请她把它写成小说。小说包含了对未来社会的许多回顾性(从22世纪的视角)有趣设想,但是为一个野性甚至疯狂的哥特情节所包摄。在22世纪,英国仍然是一个天主教国家;一条隧道将英格兰与爱尔兰连接起来;技术高度发展,产生了可操控的交通以及电子律师,虽然作者的口吻是讽刺性的,强调的是电子律师的无能,以及未来交通模式带来的污染。在埃及,两位盗墓者进入法老胡夫的金字塔,用电力(“埃德里克惊慌而不确定地盯着,看到木乃伊伸出它干枯的手臂,好像要抓住他”, Quoted in Alkon, p. 238)激活了法老胡夫的木乃伊。法老胡夫逃往英国,卷入了一场立储之争。在小说的结尾,人们发现木乃伊实际上不是被电力,而是被“上帝的意志”所激活,是代表善的力量。比起玛丽·雪莱的原型小说《弗兰肯斯坦》来,罗顿的小说更明晰地生动化了技术和宗教之间的辩证法,这一辩证法持续地决定着科幻小说的发展。

俄国王子奥德埃弗斯基(Vladimir Odoevsky, 1804—1869)经常被评论家拿来与霍夫曼作比较,他的小说《沿着聂夫斯基大道**散步的年轻女子的危险童话》背后无疑有很多灵感。小说中,一位美丽女子被一个店主绑架后,被变成一具人体模特卖与另一位年轻女子,当这名年轻女子意识到她的人体模型

* 该探险以指挥官 Charles Wilkes 的名字命名。——译者注

** 聂夫斯基大道(Nevsky Prospekt)是俄国圣彼得堡的商业大街,也是圣彼得堡的陆路大动脉。——译者注

是活体时,一切已晚。奥德埃弗斯基后来的作品《4338 年》(1840)是对遥远未来的天马行空般技术奇想作品,不过这部小说没有完成。

另外一部未来奇想小说是英国作家 R. F. 威廉斯(R. F. Williams, 生卒年未知)《我发现了:未来的预言》(1837)。书中的未来,非洲上升为世界霸主,英国沦为蕞尔小国。丁尼生(Alfred Tennyson, 1802—1892)在《洛克斯利大厅》(1841)一诗中,包括对未来的空中贸易、空中大战和世界政府的简洁展望:

98

我进入未来,肉眼看不到的遥远未来
看到未来的样子,以及所有的惊奇之物;
看见天空布满贸易,商船密布,
飞行员在紫色的微光中带着昂贵的货物返航;
听到天空布满枪炮声,可怖的枪林弹雨滂沱而下,
各国的空军在蔚蓝色的天际鏖战;
……
直到战鼓平息,战旗卷起
在人类的国会,世界联邦。(Tennyson, pp. 106—107)

这些图景的简明表现具有一种简捷有力的力量,这种力量是丁尼生的同时代人笔下冗长的未来想象散文所缺乏的。比如,赫尔曼·朗(Herrmann Lang, 该笔名未确定身份)所写的 5000 年后的未来奇想小说《空中大战:未来的景象》(1859),在这部书中,丁尼生的“空军”和他们之间的战争得到了细节化——不过这部小说中的主角不是英国,而是巴西利亚、马德拉和撒哈拉三个帝国。大英帝国已经被远远抛在后头了。

《女人的胜利》(1848)中,查尔斯·罗克洛夫特(Charles Rowcroft, ? 1800—1856)所写的幽默“圣诞节故事”中,一颗流星坠入一位天文学家的屋子。流星中走出了一位外星人,他把手指放在天文学家的头顶,便心灵感应般立刻学会了德语。他同时还具有点石成金的能力。他之所以离开他的星球,只是因为当地没有女人。“但是,你们如何保持人口呢?”药剂师问。“用磁力,”外星人回答。Claeys, 8:291)小说就这样转舵为一部爱情小说,外星访客萨拉与天文学家的女儿相爱了,猛然间我们发现自己已然置身于维多利亚家庭小说中。

在大西洋的另一端,新闻记者理查德·亚当·洛克(Richard Adams Locke)策划了一出惊天大骗局——1835 年为纽约《太阳报》所撰写的“约翰·赫舍尔爵士最近在好望角的天文学大发现”。在其见报之初,人们深信不疑,虽然回顾整个事件,很难理解为何大众会如此轻信。该新闻报道了赫舍尔用望远镜观察到月球上的植物、牛羊以及各色月球人,有些月球人长有翅膀。理查德·洛克如今被提起,只因为他惹恼了那个时代的一位伟大科幻

小说家,后者在报刊上攻击理查德·洛克,并写出了自己的月球奇想小说来超越洛克。这个人就是爱伦·坡。

埃德加·爱伦·坡

99

美国作家和新闻记者埃德加·爱伦·坡(1809—1849)对后世的美国读者和作家的影响甚巨。爱伦·坡的写作风格相当高雅,人们不知如何形容它,而有时形容为“美文”。他性喜冗长,屡屡尝试幽默,却沉重不堪,一点也不娱情。他笔下的人物性格很单薄;但是他想象中的力量和天才(尤其是在他的科幻小说中),往往能够使其作品牢牢扎根于读者脑海,这是其他更好的作家往往做不到的。他的作品绝大多数是“哥特”小说,如死后世界的鬼影幢幢,或者诡异事件以及怪异的谋杀案等等。但是他的作品中的相当一部分(大概五分之一)属于科幻小说,这包括了他的一些最优秀作品。

许多评论家将玛丽·雪莱视为现代科幻小说的起点,而爱伦·坡是科幻小说始祖的说法也有许多拥护者。托马斯·迪什(Thomas Disch)说得相当直白:“坡是起源。”(Disch, p. 34)持玛丽·雪莱起点说的布莱恩·阿尔迪斯则将“爱伦·坡是科幻小说之父”的观念追溯到1905年的一篇匿名评论。阿尔迪斯不无敌意地评论道:“自此以后,这一概念就没有消停过,就像诈尸一样。”阿尔迪斯认为,“爱伦·坡的最好的小说并不是科幻小说,倒过来说,他的科幻小说也不是他最好的小说……这一天才远不是科幻之父,相反当他直面科幻主题的时候,他的做法就是草草应付。”(Aldiss, pp. 58—59, 63)他觉察到了爱伦·坡作品中的根本含糊性,许多评论家有时将他的不成熟和廉价写作视为致命缺点,而两相比较,前者更具有艺术上自我削弱。托马斯·迪什承认这种不成熟和廉价写作,认为作为整体的科幻小说其实都以廉价货币流通,并坚持(无疑是正确的)撇开爱伦·坡言过其实的所有缺点,爱伦·坡还是有他的独到之处——超群的想象能力直达读者内心。在“科学”与“魔法”,理性主义和神秘奇想之间的辩证平衡中(如本书一直强调的,这是科幻小说历史发展的决定性力量),爱伦·坡的直觉和正当性找到了它的科幻表达。在他早年的一首长诗《阿尔阿拉夫》*(1829,爱伦·坡的自注表明,该标题是“第谷所发现的一颗星星的名字,它突然出现在天际”,然后“突然消失”)几

* 阿尔阿拉夫(Al Aaraaf),是阿拉伯神话中一个既非天堂亦非地狱的灵魂寓所,但在坡的想象中,这个寓所成了16世纪天文学家第谷曾观察到的一颗行星,成了上帝派来接获释灵魂的“天国大漠旷野中的一块绿洲”。那儿“没有凡尘间的浮沫沉渣,有的全都是美人与鲜花”。——译者注

乎是17世纪特色的,它设想银河是用来阻挡人类的,以使外星人免于亚当之罪恶。上帝申说了这颗新星的精神,并指示它——

泄露你出使的秘密使命
对那些正在闪烁的骄傲的星辰,——于是成为
对每颗星而言的森严壁垒
以免星辰在人类的罪恶中蹒跚!

一种熟悉而老旧的宗教感受给其他故事的“硬”科幻叙述染了色。〈埃洛与沙弥翁的对话〉(1839)中,世界为一颗彗星所毁,但并不是通过简单的相撞(虽然这正是人类所害怕的),而是因为彗星的附近轨道将氧气源源不断注入大气层,引发了难以避免的末日大火。这是一部引人注目的灾难故事,但是爱伦·坡采用了对话的框架:世界末日之后,栖居在埃德恩的无身体的两个精灵,回忆起大灾难以作为神学课程(“让我们鞠躬,沙弥翁,在全能的上帝面前”, Poe, p. 363)。另一部寓言小说〈莫诺斯与尤拉的对话〉(1841)涉及了未来人类对世界无节制态度:“巨大的冒烟的城市林立,不可胜数。大自然的本来面目被篡改一空。”(Poe, p. 451)叙事者回想她的一生,她的死亡和再生,以及进入“永生”。在〈瓦尔德马先生病例之真相〉(1845)中,一名濒死的病人被催眠,成为了不死的僵尸。

100

这一情况,在爱伦·坡的最后一部巨作《我发现了——一首散文诗》(1849,副标题为“关于物质及精神之宇宙的随笔”)达到了高峰。这部长篇散文演讲试图将当时的科学和天文学知识与类唯心主义宗教感受相嫁接,在这种宗教感受中,宇宙由神圣的“太一”(Oneness)所主宰。《我发现了》重述了关于太阳系起源的拉普拉斯理论*和德国天文学家马德勒(Mädler)关于银河中心有吸引群星的巨物质的理论。爱伦·坡还构想了史前大爆炸,并坚持认为万物都会归于大挤压(Big Crunch)。这一观点并不在于他有任何观察数据(《我发现了》开篇就拒斥经验科学,而提倡“直觉”推理),而是因为他相信宇宙(或者上帝)是一个遵循着“吸引”和“排斥”辩证原则的统一体。近来,有些评论家试图把《我发现了》合法化为一部哲学宇宙论著作,但是它并不是:它在形而上学方面和尽稀泥,他有些纯属运气的猜测(比如宇宙起源于大爆炸),但其整体,即使从19世纪中叶的科学标准来判断,都有无数错讹(电是一种斥力原则,金星是自照明的,地球上新物种的进化是被太阳系之外的行

* 皮埃尔-西蒙·拉普拉斯(Pierre-Simon Laplace, 1749—1827),法国著名的天文学家和数学家,天体力学的集大成者。在杰作《宇宙系统论》中,他独立于康德,提出了第一个科学的太阳系起源理论——星云说。拉普拉斯从数学、力学角度充实了星云说,因此,人们常常把他们两人的星云说称为“康德—拉普拉斯星云说”。——译者注

星的逐次生成所触发的,甚至开普勒式的老生常谈:一种和谐的数学关系系统御着行星与太阳的相对距离——爱伦·坡相信这是一个平方反比定律,是宇宙普遍的数学真理)。^[4]但是,这都毫无关系,在某种意义上来说,爱伦·坡将他的所有科学解读和天文学思考丢进同一个碾磨中,得出这样一个结论:在时间之终结时的大挤压将会把物质和精神结合在一起,每个人都将成上帝。

直到所有闪亮的星星聚为一体……人类终将不知不觉地停止感觉自己是人类,终将到达那个令人敬畏的凯旋之日,那时他将意识到自己作为上帝存在。同时请记住一切都是生命——生命——生命中的生命——小生命在大生命中,而一切都在神灵之中。(Poe, pp. 1358—1359) *

今天确实有德高望重的宇宙论科学家(我想起了 Frank Tipler 出版于 1995 年的《永生的物理学:现代宇宙论、上帝和重生》)赞同爱伦·坡的这里的奇思异想,但是它表现的还是一种奇想而非科幻的视野。

101 爱伦·坡最优秀的科幻小说则放弃了朦胧的宗教性,转向哥特式奇峻或者讽刺式轻松,二者比传统有神论更有效地减轻了爱伦·坡基于科学的预设。写于 1849 年的《未来之事》设置在公元 2848 年,使用气球跨越大西洋之旅的形式讽刺一千年前的美国。这部作品使用了后来放入《我发现了》中的草稿材料,但是相较而言,它更出彩一些,它有着对未来技术和世界的惊鸿一瞥:它的皇帝以及“个体并不存在”的意识形态,还有其富裕的居民用高倍率望远镜眺望宇宙:

[我]兴趣盎然地观看了月球上一个巨大的拱墩被放上新建的达佛尼斯神庙的双楣。像月球居民那么小并且与人类那么不相同的生物居然能发明出比我们先进得多的机械装置。(Poe, p. 882)

爱伦·坡最著名的文学成就,短篇小说《阿·戈·皮姆的故事》(1838)从一个传统的航海探险(虽然这是一部以咬牙切齿风格写就的热血沸腾的冒险)在其结尾处转变为相当奇特的故事。叙事者在靠近南极的地方,发现了一片奇异土地和文化。实际上,这篇小说和其早期的《瓶中手稿》(1833)一

[4] 关于《我发现了》中的认识论抱负, Peter Swirski 的 *Between Literature and Science: Poe, Lem, and Explorations in Esthetics, Cognitive Science, and Literary Knowledge* (Liverpool; Liverpool University Press 2000) 中进行了充满理解的解读。

* 译文参考帕蒂克·F. 奎恩编:《爱伦坡集——诗歌与故事》,曹明伦译,三联书店,1995年,第1462页,下同。——译者注

样,主题都是隐而不显的“空心地球”。〈瓶中手稿〉是一部才华横溢之作,小说中一名海员被裹挟到一艘巨大而先进的轮船上,这艘轮船由一群白发苍苍的老人掌舵,他们完全对他视而不见,在暴风雨肆虐的海洋上坚定地向南极进发。〈阿·戈·皮姆的故事〉同样讲述了一个南极之旅。两篇小说在突发细节上都与《西姆佐尼亚:发现之旅》有些雷同(可以猜测爱伦·坡读过该小说)。于此同时,两篇小说都是猝然结尾,并暗示主人公继续向地心挺近。

不过,爱伦·坡最重要的科幻小说是那篇出色的〈汉斯·普法尔历险记〉(1835),一部关于乘坐气球到月球的类科幻小说。该小说实际上改写了开普勒的《梦》(爱伦·坡在《我发现了》中,将开普勒称赞为“神圣的老人”,是比牛顿更伟大的天才:Poe, p. 1270),将开普勒的原著充实为更黑暗的巫术—魔法小说,但是另外也处处在“科学”与“小说”之间保持了密切的相关性。小说分为三个部分。4 页的导言描述了荷兰城市鹿特丹的“哲学的高度兴奋状态”,事情的起因是一个由破旧报纸做成的气球的出现。驾驶气球的人非常奇怪:“身高 2 英尺”,长着大鼻子,没有耳朵(Poe, “Hans Pfall”, p. 953)。这似乎是一个月球人,他将气球下落到距地面 100 英尺附近,投下“用红色火漆加封的巨大的信封”,然后又迅速升空。故事的第二部分,构成了小说的主体,告诉我们信的内容,即汉斯·普法尔的域外历险。他介绍自己是鹿特丹的风箱修理匠,需要养活一家老小,而时日艰难,难以为继。在债务缠身之日,他打算制造一只气球(“受到柏林大学的恩克教授关于天文学理论的小册子”所鼓舞),飞往月球。气球中充满的不是空气,而是远比空气更轻的气体,对这一气体汉斯·普法尔三缄其口:“我只敢冒昧地说,那是一种长期以来被认为不可分解的氮的成分,它的密度大约比氢稀薄 37.4 倍。”(Poe, “Hans Pfaall”, p. 958)。气球在 4 月 1 日升空。接下来的 30 页,讲述了他飞向月球的详细见闻,穿过稀薄但并非真空的星际大气。在旅行的第九天,他发现自己正向月球表面垂直降落,不得不把舱内的压舱物都抛出舱外,甚至吊舱本身:

102

这样,我用双手直接抓住索网,尽目力所及勉强俯瞰了一眼身下星罗棋布地点缀着小小住宅的地面,然后就一头跌在了一座古怪城市的中央,落在了一大群相貌丑陋、身材矮小的人当中。(Poe, “Hans Pfaall”, p. 993)

但是,这里汉斯·普法尔中断了他的讲述,并承诺如果鹿特丹德高望重的公民可以“赦免我离开鹿特丹时所犯下的造成三名讨债人死亡的罪行”,那么他将送上更有趣的月球之旅故事。在长达一页的尾声部分,爱伦·坡提到了鹿特丹公民的“惊讶和赞叹”,但他们立即列举以下显见事实推翻了信件的

真实性：“一个曾因不端行为被人割掉了两只耳朵、会变戏法的侏儒已从邻近的布鲁日市失踪了好几天”，“贴满那个气球表面的报纸是荷兰报纸，因此不可能是在月球上印成”，汉斯·普法尔，“这个酒鬼恶棍以及那三位被称为债主的游手好闲之徒被人看见在郊外的一家酒馆买醉”。

爱伦·坡对恶作剧的偏好作为他天才的一方面，这并不为今天的评论家所喜。笨拙的恶作剧结尾是〈汉斯·普法尔历险记〉在现代评论中评价不高的主要原因。如今的文学批评不怎么把恶作剧视为一种文学形式。只是，一旦评论家远离“被欺骗”的焦虑，一旦恶作剧被认定为**很可笑的**，那么除了不辞辛劳解释这个恶作剧（被解释的该恶作剧此时也不再是可笑的）之外，就没什么可说的了。

103 哈罗德·比佛（Harold Beaver）列出了文本中的几处愚人之处——汉斯·普法尔的升空之日是4月1日，气球的形状像一只“小丑戴的尖帽”，而德高望重的公民都有些荒谬的名字：Rubadub* 教授，Von Underduk，等等。汉斯·普法尔实际上通过“轻浮”原则飞抵月球，隐喻的“轻浮”正是爱伦·坡运用他的双关语和笑话想要达到的目的。他的恶作剧倒转了通常的预期，将逻辑的世界掉了个。比佛指出，“通过翻转 Phaal”（指爱伦·坡笔下“Pfaall”的一个变体），“我们听到的就只有‘笑’”（Beaver, p. 339）。

但是，爱伦·坡用他的“恶作剧”文本策略不仅仅是引人发笑而已。他使用愚人节笑话传统，与科学探索的规范再战一程，旨在探寻戏谑与“科学的”严肃之间的辩证关系。这一的辩证法同样也是科幻小说的美学支柱：想象与科学之间的互动。

爱伦·坡的技巧在于二者之间的平衡。我们读到的是一个乘坐气球飞往月球之旅：它作为一个恶作剧，一个荒唐的故事，比汉斯·普法尔**真的**以书中的方式飞抵月球，似乎更为“合理”些：在现实世界，这样的旅行是异想天开。但是，当爱伦·坡将他的叙事分解为19世纪30年代的荷兰，以及气球飞抵月球之旅的时候，这个真实的世界就被渲染上奇异色彩，而不可思议的气球之旅也以一类科学的精确性被处理。鹿特丹，一个真实的城市，其居民的名字稀奇古怪，有掉了耳朵的侏儒，由报纸做成的气球。当爱伦·坡给现实进行添油加醋时，他采取的是一种顽皮的讽刺口吻。汉斯·普法尔抱怨，时代的车轮中“自由权利、长篇演说、激进主义和所有诸如此类的新鲜事物”导致作为一个风箱修理匠的他的破产，“如果需要煽风点火，那用报纸比用风箱还来得便当”（Poe, “Hans Pfaall”, p. 955）。这些，连同“完全用废旧报纸做成的气球”，在开篇中从天而降的侏儒/月球人，是爱伦·坡——一位报

* 意为（鼓）冬冬地响。——译者注

人——自我指涉式的讽刺。其寓意在于,报纸用诸如“自由”和“激进主义”之类的荒唐概念(保守主义的爱伦·坡对此很不赞成),塞满了读者的头脑。同时雇佣爱伦·坡并作为他想象力的一个发泄口的报纸——《南方文学信使》和纽约的《太阳报》将他们轻信的读者飘离坚实的大地,飞向不着边际的异想天开*。

爱伦·坡真正的灵光体现在于,将荒唐和讽刺纯粹保留给“现实”世界。他给予不可思议的气球之旅一种文体上一丝不苟的精确性,将一切从 19 世纪 30 年代讽刺的历史具体困境中解救出来,进入了科幻小说的拓展性思维。在爱伦·坡的这一概念方面中,比在他所描述的“现实”世界自以为是的荒谬性中,具有更多的想象力的郑重其事与吸引力。他给我们描绘了大量类科学观察,抓小鸟小猫进行试验,并添加了大量看似精确的数据。4 月 4 日,他宣布气球“飞到了海平面 7245 英里高”,这是一个相当惊人的高度,但只是“231920 英里”或者“地球赤道半径的 59.9543 倍”(他认为这是地月距离)的一个分子而已。玛丽·雪莱写《弗兰肯斯坦》的奇异元素时,她采用的是一种紧张的、哥特式的奇峻风格。而当爱伦·坡在这一个故事里书写奇异时,他尽可能采取一种平铺直叙的风格。

最后的分析,是关于爱伦·坡对于科幻小说这一文类的最大贡献。他在《我发现了》中表达了一种确信,即**直觉想象**(而并非演绎推理或者归纳推理)是科学进步的引擎。换句话说,他的哲学是进行中的费耶阿本德主义。恰恰当他将自己令人震惊的想象力赋予最自由的王国,当他不再为传统的宗教虔诚所牵绊时,他就写出了他最好的科幻作品。这时,他为后起的科幻作家照亮了道路。

104

参考书目

- Aldiss, Brian, with David Wingrove, *Trillion Year Spree: the History of Science Fiction* (London: Gollancz 1986)
- Alkon, Paul K., *Origins of Futuristic Fiction* (Athens, GA: University of Georgia Press 1987)
- Alkon, Paul K., *Science Fiction before 1900: Imagination Discovers Technology* (1994; London: Routledge 2002)
- Baldick, Chris, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity and Nineteenth-Century Writing* (Oxford: Oxford University Press 1987)
- Barley, Tony, 'Prediction, Programme and Fantasy in Jack London's *The Iron Heel*', in David Seed (ed.), *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors* (Liverpool: Liverpool University Press 1995), pp. 153-71
- Beaver, Harold (ed.), *The Science Fiction of Edgar Allan Poe* (Harmondsworth: Penguin 1976)
- Bradshaw, Penny, 'Dystopian Futures: Time-Travel and Millenarian Visions in the Poetry of Anna Barbauld and Charlotte Smith', *Romanticism on the Net*, 21 (February 2001); <http://users.ox.ac.uk/~scat0385/21bradshaw.html>

* 这里, Lunatic 的词根为“月球”,英语中意为“疯狂的”。——译者注

- Byron, George Gordon, 'Darkness', in *Complete Poetical Works*, ed. J. J. McGann, 5 vols (Oxford: Clarendon 1980–86), IV: 40–3
- Campbell, Thomas, *Complete Poetical Works of Thomas Campbell*, ed. Walter Jerrold (London: Oxford University Press 1906)
- Carey, John (ed.), *The Faber Book of Utopias* (London: Faber 1999)
- Claeys, Gregory (ed.), *Modern British Utopias 1700–1850* 8 vols (London: Pickering and Chatto 1997)
- Clery, E. J., *Women's Gothic from Clara Reeve to Mary Shelley* (Tavistock: Northcote House/British Council 2000)
- Clute, John and Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction* (2nd edn., London: Orbit 1993)
- Davy, Humphrey, *Consolations in Travel; or, The Last Days of a Philosopher* (1830)
- Disch, Thomas, *The Dreams Our Stuff is Made of: How Science Fiction Conquered the World* (New York: Simon and Schuster 1998)
- Franklin, H. Bruce (ed.), *Future Perfect: American Science Fiction of the Nineteenth-Century: An Anthology* (rev. and expanded edn., New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 1995)
- Grainville, Jean-Baptiste François Xavier Cousin de, *The Last Man* (1805; trans. I. F. Clarke and M. Clarke, 'Wesleyan Early Classics of Science Fiction Series', ed. Arthur B. Evans; Middletown, CT: Wesleyan University Press 2002)
- Hood, Thomas, *Complete Poetical Works of Thomas Hood*, ed. J. Logie Robertson (London: Oxford University Press 1907)
- James, Edward, 'Science Fiction by Gaslight: An Introduction to English-Language Science Fiction of the Nineteenth-Century', in David Seed (ed.), *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors* (Liverpool: Liverpool University Press 1995), pp. 26–45
- Moretti, Franco, *Signs Taken for Wonders* (London: Verso 1983)
- Neff, D. S., 'The "Paradise of the Mothersons": *Frankenstein* and *The Empire of the Nairs*', *Journal of German and English Philology*, 95.2 (1996), 204–22
- Philmus, Robert, 'Science Fiction: from its Beginnings to 1870', in Neil Barron (ed.), *Anatomy of Wonder: Science Fiction* (New York: R. R. Bowker 1976), pp. 3–32
- Poe, Edgar Allan, *Poetry and Tales*, ed. Patrick F. Quinn (New York: Library of America 1984)
- Shelley, Mary, *Frankenstein, or The Modern Prometheus* (1818; ed. Maurice Hindle, Harmondsworth: Penguin 1992)
- 105 Shelley, Percy, *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, 2 vols, ed. Neville Rogers (Oxford: Clarendon Press 1972)
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven, CT: Yale University Press 1979)
- Suvin, Darko, *Victorian Science Fiction in the UK: The Discourses of Knowledge and of Power* (Boston: G. K. Hall 1983)
- Tennyson, Alfred, *The Oxford Authors: Tennyson*, ed. Adam Roberts (Oxford: Oxford University Press 2000)

19 世纪 50 年代

随着 19 世纪的推进,科学领域的进展改变了人类思考他们在宇宙中位置的方式,这也对科幻小说的发展颇具深意。地质学家莱伊尔(Charles Lyell, 1797—1875)的《地质学原理》(1830—1833)挑战了《圣经》中隐含的地球年龄小于六千年的定见,给广大读者抛出一个“远古”(Deep Time)的概念。数年之后,达尔文(Charles Darwin, 1809—1882),这位在牛顿和爱因斯坦之间最家喻户晓的科学家,出版了他改变世界的《物种起源》(1859)一书,用对生命繁殖和演化的描绘,确证了令人眩晕的时间跨度。威廉·贝多斯(William Beddoes, 1803—1849)身后出版的《死神的玩笑书》(1850)使我们能够领略到对时间的崇高方面的这一新理解如何影响了对遥远未来的想象。19 世纪早期盛行“最后的人”对世界末日进行人格化叙述,到了贝多斯这里则敲起了一声令人印象深刻的非人格化丧钟。

几乎就要结束,因为我开始听见
陌生却悦耳的声响,巨石如浪潮般喧嚣翻滚
在这里,时间进入永恒
碾过腐朽的世界。

类似的对腐朽世界的描写越来越多出现在 19 世纪后期的科幻小说中。

1865 年,德国科学家克劳修斯(Rudolph Clausius, 1822—1888)提出热转化为功时,总有一部分白白损耗掉,而且热损耗是不可逆的,并据此造出了一个新词“熵”。在麦克斯韦(J. C. Maxwell)和其他人的推广下,“熵”变成了一种流行观念,人们相信秩序最终会消解,而混乱最终会席卷一切,直到最后宇宙死于一片热寂。这不是克劳修斯的原意,但是对“退化”的着迷正是以这种形式,作为达尔文的“进化论”的推论,步入了 19 世纪晚期科幻小说。(法国医学家莫雷尔(Bénédict August Morel)是系统提出物理和社会的“退化”学说的第一人。)这些理论不仅仅是科学。它们曾经是,现在还是具有强烈的哲学

和伦理色彩的学说。达尔文主义可能会在一个不带感情的方式下,仅仅提出不同物种发展的最可能假设。但是,它的被吸收是相当感情化的,人们或者见证在宗教价值可悲的被侵蚀,或者欢呼与之相反的唯物主义的进步。与此类似,“退化”,虽然根本上是一个纯“科学”的预设,但从未在道德中立的方式下得到讨论。

我们不能说,所有 19 世纪下半叶的小说都能够被定位在“积极的乐观主义”与“退化的悲观主义”的概念刻度之间。但是,对时代变化和未来的可能发展方向的这两种不同反应方式,确实决定了这一时期的不少科幻小说创作。

许多人对未来充满憧憬。美国诗人惠特曼(Walt Whitman, 1891—1892)在 1860 年,〈从加利福尼亚海岸朝西看〉(如这首诗的标题那样),思考着地球探险的“圆圈”已经“几乎把圆周绕了一圈”。11 年之后,在〈向印度航行〉(1871)中,他把探险的视野从地球拓展到更远的前沿,“太阳,月亮,所有的星辰!天狼星和木星”,虽然他没有进一步思索这些新的航行会有什么新发现。安德鲁·布莱尔(Andrew Blair)(? 1830—1885)的《29 世纪编年史》展望了一个全球政府和星际旅行的未来。布赖恩·斯特布尔福特颇公道地把这部作品评价为“被它自己的巨大身躯”压得踉踉跄跄。但是,从它的乐观主义和热情洋溢的想象延展,它很好地代表了它的时代。爱德华·梅特兰(Edward Maitland, 1824—1897)的《未来历史传奇》(1873)是一部地点设在未来非洲的乌托邦小说,这部作品应该被放在 19 世纪的许多魔法科幻小说的语境中来考量(详见下文)。

而其他科幻小说,尤其是 19 世纪晚期的作品,则在科幻想象中找到的是一种哀叹的律动。杰出的匈牙利诗人米哈尔·弗罗什马蒂(Mihály Vörösmarty, 1800—1855)在他生命的最后几年,写出了一系列悲观主义宇宙史诗,其中包括 *Előszó* (1850),这首诗把匈牙利历史的“悲剧”投射到宇宙层次。

科幻小说是表现为“乐观主义”还是“悲观主义”风格,这一问题很大程度上取决于一种对科学技术的更广大的文化态度。赞同启蒙主义理想的作家,倾向于书写积极的科幻小说,这些小说中,社会和人类生活会随着这些领域的进步而得到改善。但是,当然有很多作家对于这些理想并不是那么乐观,他们是反启蒙主义思潮的一部分,该思潮一定程度上引起了 19 世纪对超自然现象的狂热。这一辩证在 20 世纪早期,发展成了一个显著的文化二元论(参见第 8、9 章),不过在 19 世纪中晚期的科幻作品中也很突出。

爱尔兰裔美国作家菲茨-詹姆斯·奥布赖恩(Fitz-James O'Brien, 1828—1862)写过不少短篇科幻小说,这些小说无论从对短篇小说的初生形式来说,

还是就它们在科幻小说领域的声望来讲,都相当重要(短篇小说这个术语直到 1884 年才创造出来)。奥布赖恩的小说在预设上富有创造力,组织上富有表现力,而最打动读者之处则在于他所制造出来的独具一格的气氛:悲恸的而使人不安的极其精彩基调。小说《钻石透镜》发表于 1858 年发表在《大西洋月刊》(*Atlantic Monthly*)把斯威夫特的小人国故事发展到了极致。一位科学家,用装有钻石透镜的显微镜在一滴水里观察到了一整个宇宙。他爱上了一位美丽却对他而言无限小的姑娘,他把她称为“小小”(“她圆润的四肢,有着如此恬静而令人迷醉的曲线。就好比在聆听贝多芬最摄人心魂的交响乐”,O'Brien, p. 302)。但是,当她所处的水滴蒸发,她也随之香消玉殒。而科学家因悲恸而致疯。H. 布鲁斯·富兰克林(H. Bruce Franklin)把奥布赖恩在这篇以及其他小说的部分技巧称为建立了一种“表面的现实主义”(Clute and Nicholls, p. 884),以同小说主题本身的怪异性形成相当强的对比。这一策略到 20 世纪相当普遍,几乎已经成为一种普遍采用的定则了。《钻石透镜》的相当一部分是关于建造一个工具的技术性挑战,但是故事的精髓则是相隔如天人的恋人的主题变格。小说主人公哀悼水滴中的小小,“地球到海王星的距离都比我和她之间要近”(O'Brien, p. 302)。最初,他是通过一位灵媒,得到已去世的显微镜专家列文虎克(Leeuwenhoek)的帮助,而制造出他的显微镜。这一科学技术风格和魔法风格的混搭不仅是 19 世纪科幻小说的特征,而且更是这篇科幻小说主题本身不可掩抑的光芒,因为虽然它本身看上去是一个爱情故事,实际上却是关于死亡的,(许多人相信)它的面纱在不久的将来能被科学所揭开。

夏尔马涅·伊希尔·德丰特奈(Charlemagne Ischir Defontenay, 1814—1856)的《星辰,或者仙后座的坡塞星》(1854)中,在喜马拉雅山发现了一个箱子,里面有很多关于坡塞星的外星人的信息。坡塞星围绕着仙后座中三个不同颜色的“太阳”运转。小说中详述了外星人的外貌和他们的社会,以及他们文学等,实际上作者的创造性使得读者有些招架不住,也使得本书成为一部相当枯燥的书。

反重力

爱伦·坡在《汉斯·普法尔历险记》(1835)中用气球使人克服地心引力的方法在 19 世纪 30 年代还并不是可行的。而其他科幻解决方案也面临各种科学难题。虽然众所周知在 1865 年凡尔纳小说中用巨型大炮点燃飞船产生的推力将主人公送入太空,一般却认为太大的加速度会致命(实际上,这一危

险被高估了：在 19 世纪早期，也有一些人相信蒸汽火车如果开得过快，会带来生命危险）。因此，虽然弹道学的原理已广为所知，但在凡尔纳之前几乎没有科幻小说家提出过用大炮或者火箭发射升空。这就给逃逸地球重力带来问题，解决方案便是反重力设备的运用。

首次对该设备的运用可以追溯到“约瑟夫·阿特利”（美国作家乔治·塔克*的笔名），他笔下的《月球之旅》（1827）中，飞船表面涂上了一层反重力金属（爱伦·坡从这部不怎么出众的小说中抄袭了数页）。J. L. 里德尔（J. L. Riddell，生卒年未知）是不太为人所知的月球传奇故事《奥林·林德赛空中航行计划》（1847）的作者，小说中主人公用“磁力”制造出一个反重力场，而将飞船送入月球。以同样风格写成的一部受众较多的小说是克里索斯通·楚曼（Chrysostom Trueman，该笔名的本尊还不是很确定，不过苏文较有说服力地认为是詹姆斯·兴登**）的《月球旅记》（1864）中描绘了将主人公推送进月球的一种反重力设备：两位主人公采自科罗拉多山中的一种叫做“斥石”的矿石，他们乘坐着以斥石为动力的飞船，飞往月球。在月球上，他们发现了一个乌托邦社会，由 4 英尺高的诺拓人组成。在月球上居住了一年并进行一番探索之后，他们二人把见闻铭刻在金属板上，将金属板丢进正在喷发的月球火山里，使它们随喷发的火山岩浆飞回地球。该小说把月球人想象为是转世的人类灵魂，如我们所知，这是 17、18 世纪物质—神秘的月球之旅中的老生常谈。

英国作家珀西·葛雷格（Percy Greg，1836—1889）为他的《飞越黄道带》（1880）制造了一个概念：“磁力漂浮”（Apergy）。小说中，1867 年，一位美国内战的退伍老兵在一个不知名的小岛附近遭遇海难，在那里他见证了一场 UFO 空难（“它明显是个碟形……我捡到了闪闪发着光的淡黄色金属……还有坚不可摧的水泥碎片”，Greg，p. 9）。从碎片中，他发现了一部拉丁手稿，这部手稿的佚名作者提到他发明了磁力漂浮，并于 1820 年使用磁力漂浮，乘坐飞船（他将之称为 Astronaut，这是该词有史以来的第一次使用）飞往火星。葛雷格正确地猜想了太空旅行的无重力状态，并小心翼翼地用科学数据——包括语言学表格以及火星人语言的各种尾格变化——来填充书中前几章。小说的中间部分颇有些无趣，不过是对火星人的社会以及他们的实用主义道德的长篇累牍叙述，以及主人公对一位火星少女伊维娜的爱慕。不过，包括了政治密谋和暗杀企图的结尾部分，则相当有意思。伊维娜为主人公牺牲生

* George Tucker, 1775—1861, 美国众议院议员, 曾任弗吉尼亚大学道德哲学教授。——译者注

** James Hinton, 1822—1875, 英国医生、作家。——译者注

命,而后者带着伤痛离开了火星。葛雷格计划为该书写第二卷,但是始终没有写出。

后来的一些星际传奇故事也使用了反重力概念:美国作家约翰·约伯·奥斯塔(John Jacob Astor, 1864—1912)采取了此概念以及“磁力漂浮”这一词作为他的《到其他世界的旅行》(1894)的运动原则。弗兰克·斯多克顿(Frank Stockton, 1834—1902)的《负重力的故事》(1884)也运用了同一原则。在这篇相当有趣的小说中,一位美国发明家发明了一个反重力的双肩背包,他用之来滑雪、爬山以及举重物,但后来他开始害怕如果将发明公之于众,带来的名声将会毁掉他和妻子的快乐生活,于是他将它藏了起来。查尔斯·卡蒂斯·戴尔(Charles Curtis Dail, 1851—1902)的《漫游者威尔莫斯,或者来自土星的人》(1890)中长生不老的外星人威尔莫斯给自己抹上反重力药膏,从而漫游太阳系。他抵达史前时期的地球,通过选种培育出了现代人类(Homo sapiens,即智人)。这一概念最著名的小说是 H. G. 威尔斯的《最先登上月球的人》(1901)。小说中的反重力物质叫做 Cavorite,这部小说在下面一章将会详细讨论。

这些反重力太空飞船是挣脱地球引力的纯物质尝试。但是它们的作用并非仅此。此种奇想的受欢迎程度显示了,反重力的作用方式正与使得科幻小说卓尔不群的那种想象力自由相联。在 19 世纪的科幻作家所构想的从气球到火箭的进入太空的多种方式中,两种方式最为常见:反重力和“意志”(主人公或者凭“意志”或者作为一个脱离身体的精神进入太空,这在科幻小说中有很悠久的谱系;详见下一节)。反重力基于一个唯物主义的基础,而“意志”则涉及精神的或者神秘主义的话语,但是它们二者同样都是科幻小说想象性自由的外化。

凡尔纳的同时代人

19 世纪 60 年代,最富盛名的科幻小说家之一儒勒·凡尔纳开始推出他的“奇异旅行”(第一部是 1863 年的《气球上的五星期》)。本书第 7 章会对凡尔纳进行详细论述,在这之前,有必要指出,19 世纪 60、70 年代“不同寻常的旅行”的日渐流行,归功于远在凡尔纳之先的前辈作家们,虽然凡尔纳的巨大受欢迎程度对之又起到一个很大的促进作用。实际上,这个时期出现的奇异旅行和未来小说的多样性,使得凡尔纳的想象力其实看上去规模甚狭。

阿希尔·埃罗(Achille Eyraud)的《金星之旅》(1865)被火箭科学史家称

誉为反作用力推进系统的首次小说化(小说中,是水的反作用力将飞船推入太空)。这部作品的意义在于,虽然它远没有凡尔纳出版于同一年的《从地球到月球》那么有名,但它的火箭预设比凡尔纳笔下大炮发射的太空舱更为合理。

111 许多 19 世纪中期至晚期的科幻小说都带有一种标志性的乐观主义口吻。匈牙利作家 Mór Jókai(1825—1904)是一位相当流行的作家,不过“严肃的批评家从一开始就对他作品的美学品位持有强烈的保留意见”(Pynsent and Kanikova, p. 166)。在他的众多作品中,有多部引人入胜的科幻故事,尤其是 1872 年的《未来世纪的小说》。这是一部实证主义的未来小说,讲述了人们运用由一种叫做 Ichor 的新物质驱动着(实际上由它制造出来)的新技术,经由战争而实现了世界和平和繁荣,并最终在太阳系内拓殖。

对未来的乐观主义探索在 19 世纪晚期是相当常见的。未来想象中的一种是关于未来可能往不同方向发展的构想,这是科幻小说的一个受欢迎的分支,我们现在把它叫做“或然历史”(alternate history)。雷诺维叶(Charles Renouvier, 1815—1903)写了这类小说中的最早范例:《历史中的乌托邦》(1874)。书中想象了,如果罗马帝国没有在罗马皇帝马可·奥勒留去世后衰亡,历史的可能发展轨迹。

詹姆斯·戴维斯·艾利斯(James Davis Ellis, ? 1847—1935)的《Pyrna, 一个公社,或者在冰川之下》(1875)是一部比较传统的科幻小说,书中写了一个在地表之下(冰川下)的理想社会。书名中政治意味十足的“公社”一词给该形式的乌托邦染上了意识形态的色彩(激进的社会改革者曾经在 1870 年占领巴黎,建立巴黎公社,在翌年被普法联军无情镇压)。艾利斯的这个严苛的理性社会以人种改良论基础为组织原则,这或多或少会令现代读者有些反感。艾利斯的另一部乌托邦小说《艾提莫尼亚》(1875),故事发生在一座岛屿上。

英国作家安东尼·特罗洛普(Anthony Trollope, 1815—1882)则为科幻小说树立了另一种基调。特罗洛普是一位多产作家,但是他的科幻作品仅有一篇《定期退休》(1882)。该短篇小说发生在一个假想中的英国殖民地不列颠努拉(Britanula,其名字兼有“小不列颠”和“无效的不列颠”之意),位于澳大利亚的周边地区。不列颠努拉获得独立之后,国民们试图为 66 岁以上的老人施行强迫的安乐死,以使国家抛开为没用的老年人口提供口粮的重担,也意在使老年人卸去了无生趣的生存包袱。小说中的这种讽刺并不像某些注释者所认为的那样很明显是斯威夫特式的。不列颠努拉的总统内弗本德除了将“定期退休”法定化,还建立了进步的普适教育,废除死刑,以及进行其他方面的改革,使不列颠努拉变成一个宜居的国度。在小说中,英国以阻止实行

“定期退休”的冠冕堂皇理由,而再次将不列颠努拉变为殖民地。科幻小说经常返回到这一讨论上来(比如 1976 年的电影《罗根的逃亡》),而这一讨论不过是促使作为读者的我们对特罗洛普的未来世界投以偶然一瞥:远处的格拉德斯通波利斯城中闪着光芒的教堂尖塔(Trollope, p. 170),以及未来的板球规则——其掷球由机器完成。

另一部难以归类的作品是英国牧师艾勃特(Edwin Abbott, 1839—1926)的《平面国》(1884)。这部饶有趣味但是缺乏深度(在直接意义上)的小说直到今天依然读者甚众。这篇小说从根本上来看,是一则用来说明数学和拓扑学原理的诙谐益智寓言,但它具有使自身不仅仅是干巴巴说教的那种魅力。小说的主人公正方形先生,是平面宇宙中的一位平面人。在一个梦里,他来到一个一维世界(线国),又被来自三维世界(空间国)的一个球体所拜访。除了对维多利亚社会的一些缺点以及特别是性别关系的讽刺之外,这篇小说并没有做到栩栩如生地立体化它的平面世界(如果这样说不是特别自相矛盾的话)。英国华威大学(Warwick University)的数学教授伊恩·斯图尔特(Ian Stewart)为之撰写了一部娴巧的续篇《平面国内外》(2001),其副标题为“就如平面世界,但不仅限于此”。该续篇使它的主人公的故事(正方形先生的曾曾孙女)在一个由数学决定的更全面背景世界中展开。

神秘主义科幻小说

正如我们所知,17 和 18 世纪的大多数科幻小说都将唯物论和唯灵论话语编织在一起。而在 19 世纪,许多人认为这两种风格的内在联系是建立在科学基础上的(今天仍有不少人持这种看法)。诸如心灵学研究中心这样的组织就试图为所谓“超自然”或者“心灵”现象找到科学根基。

曾任皇家学院化学教授的汉弗莱·戴维(Humphry Davy, 1778—1829),在化学和物理学领域中贡献卓著,矿工专用的安全灯(又称戴维灯)也是他发明的。但同时,戴维也是心灵现象的虔诚信仰者。他的科幻小说《旅途中的安慰:一位哲学家的最后日子》(1830)讲的是主人公费拉雷西斯和一个没有肉身的灵魂之间的对话,他称后者为天才阁下。天才阁下讲述了宇宙真相——物质原子与“精神”原子并行存在(“与物质世界的原子数量一样,精神元素的数量也是恒定不变的;但是它们的排列……是无限多样的”,Davy, pp. 41—42;另参见 Stableford, in Flammarion, pp. xx—xxii),精神原子构成的精神生灵能够不受物理法则束缚,自由地飞行于宇宙。而物理世界努力向上变成它所欲成为的精神存在。人死后,通过降生为其他星球上的外星人这一系列

的精神肉身化,从而不断向上运动——书中对徜徉于土星空气中的长有触须的六翼人的描写给人以特别的印象。这种作为目的地而与物质世界交织一起的精神宇宙模式是 19 世纪常见的唯灵论话语。外星人实际上是属灵的存在,这种观念在 19 世纪的科幻小说中也相当为人熟稔。爱伦·坡的《我发现了》(1849,见上一章的讨论)也隶属于该传统。

19 世纪神秘主义科幻小说的关键人物是法国天文学家卡米耶·弗拉马里翁(Camille Flammarion, 1842—1925)。他曾在巴黎天文台担任实习员,他首部作品《可居世界的多重》(1862)运用天文学知识,严肃地思索了太阳系其他行星上有生命的可能性。这部作品的成功(在 30 年里共再版了 12 次)鼓励他立志做一名作家。但是他的第二部作品《另外世界的居民:对死后世界的揭示》是一部关于来世的心灵沉思,小说中的“揭示”是通过灵媒 Mlle Huet 来进行的。布莱恩·斯特布尔福特认为,也许弗拉马里翁把这部小说当做“他的第一部小说的伴侣”(Flammarion, *Lumen*, p. x),而它的不怎么为读者所接受,使弗拉马里翁对把自己的神秘主义爱好与他较传统的科学(他以 Hermés 为笔名,在 1865 年发表的《自然却未知之力量》)区分开来的做法有点泄气。不过,在弗拉马里翁的科幻小说中,神秘主义与科学主义如此紧密地相互交错在一起,所以很难相信弗拉马里翁曾经有过这样的尝试。实际上,弗拉马里翁自己的有力的(绝对有影响力的)神秘主义科幻小说风格,不仅是他所处时代的风格(对超自然和心灵的兴趣在整个 19 世纪后半叶都相当强烈),并且也反映了科幻小说这一文类的根本而决定性的辩证法。

1864 年的《想象的世界,真实的世界》是一部非虚构作品,包括了对太阳系的严肃天文学思辨,并包括了对以前虚构的太阳系想象旅行的综合性概述,这一概述对法国文学传统抱有可理解的偏向。弗拉马里翁坚持进行天文学观测,并乘坐气球进行大气试验(1871 年,他将观测成果结集出版)。1875 年,他的《大众天文学》获得了巨大成功,至今仍有销路。他搬到巴黎南部的于维西奥治,在那里他建起了一架大望远镜,也曾组织多次降神会。他开展研究的多种形式都充实了他的小说。

《光》(*Lumen*, 在拉丁语中为“光”的意思)收录于 1872 年《无限的故事》中,将《想象的世界,真实的世界》中的相同材料小说化了。该书中包括了一位长生者与一位没有肉身的灵魂(书名中的“光”)之间的五个对话。光可以自由地在宇宙中飞行,他告诉了长生者许多外星生命的特征,以及关于转世和统御万物的仁慈上帝的真理。《无限的故事》中的另外两篇科幻小说也同样表达了弗拉马里翁的兴趣的双重性质。一颗慧星的历史从一颗彗星的角度环游太阳系,而《在无限中》则是关于精神世界的秘密沟通的。

弗拉马里翁的兴趣的两方面的交汇点在于对崇高的倾情。《光》是一篇相当感人的作品,提出了宇宙的无边无际,并在后两则故事中,天才地给出了关于外星生命可能具有的形态的一系列创造性画面。阅读这篇小说之后,读者感受到的是宇宙的浩淼和多样性。这部小说让读者的思想开阔起来。

《光》还用它的物质前提推出具体的伦理观和宗教观。《光》的主题在于光的有限速度决定了宇宙:如果来自地球上的光花费 65 年达到一个遥远的星球,那么在那一星球上的观察者(假设他们可以有效地将光线进行不太可能的放大)看到的地球上的情形是 65 年之前的:1854 年的时候,他们看到的是 1789 年的法国大革命。弗拉马里翁思考了其中的蕴意:如果一个人以光速前进,所见景象将似乎凝固;如果他以略小于光速的速度前进,双目所及之景象将有如慢动作一般展开,等等。弗拉马里翁的构想是这样的,这一环境使得所有宇宙立现并且可触:没有任何东西丢失。任何时代的善行与恶行都瞬时可及。比如,我们发现拿破仑(他造成了 5 百万条生命的死亡,这些人原本平均能再活 30 年)要为 1 亿 8 千 5 百万条生命负责:而这样的一个时空中的拿破仑会被禁止。

1877 年的《斯特拉》和 1889 年的《尤拉尼》都关于转世。《斯特拉》中玩了一把伤感,一对爱人因死亡而天人两隔,但后来又再度重逢。《尤拉尼》是由不同的科幻小说中神秘主义片段所构成的杂烩,虽然对其他世界中的奇怪生命形式的一些描绘与《光》相仿佛。《世界末日》(1893—1894)是一部更为给人印象深刻的作品,但仍然充满了宗教和神秘主义的话语。在这部小说中,一颗彗星有惊无险地避免了与 21 世纪的地球相撞。该灾难的预期以及发展脉络都与弗拉马里翁可观的天文学知识有关系,并且夹杂了对这一事件引起的社会恐慌的生动描写。在本书的大多数篇幅里,弗拉马里翁将以前的历史灾难的事实混合在一起,从而达到了相当好的文学效果。但是,当一场预期中的灾难得以避开之后,弗拉马里翁采用了一个大胆的叙事动作,让他的故事快进。到了公元 100 世纪,人类进化得不再和猴子有什么相似之处,他们拥有了极其敏锐的感官以及无所不及的心灵能力。欧洲为人类所遗弃,沦为废墟。之后,弗拉马里翁又冷静地向前跨进了数百万年,这时太阳开始冷却,世界慢慢结冰。最后幸存的一名男童和女童,叫做欧米伽和夏娃。但是,人类的重新繁殖已经是不可能的了,地球终将毁灭。实际上,弗拉马里翁这里再利用了格兰维尔的《最后的人》(1805,见第 89 页)中最后的一对人类恋人的情节,不过他对这个故事进行了积极而相当离奇的扭曲:夏娃的亡母复活了,告诉他们木星上纯然洁净,在那里人类以灵魂形式生活着。于是,准备赴死的欧米伽和夏娃便转而在埃及法老胡夫灵魂的带领下,来到土星这一灵魂

乌托邦。弗拉马里翁令人颇觉突兀地用整个太阳系乃至宇宙的死寂,为一个新的无限世界开辟道路,整篇小说在这里结束。弗拉马里翁生动地展示了19世纪晚期的科幻小说中唯物主义与神秘主义冲动之间的亲密无间关系。他的小说以他巨细无遗的天文学科学知识为基础,而因其中的唯灵主义风格而受到了读者的追捧。

英国女作家玛丽·克蕾丽(Marie Corelli, 1855—1924)名噪一时的粗制滥造之作也同样如此。她的第一部小说《两个世界的传奇故事》(1886),读起来像是基歇尔和斯威登伯格的神秘主义游记的啰里啰嗦的回光返照。该书描写了在天使阿祖尔的陪伴下,女主角在太阳系的旅行。天使们在土星、金星和木星上过着完美的灵魂生活。旅行由一种电的神秘变体支持。这篇小说的续篇《阿黛斯:死去的自己的故事》(1889)更具神秘倾向,包括了回到公元前5000年的时间旅行等。玛丽·克蕾丽笔下另类的“电的福音”赢得了许多粉丝,虽然在当时遇到了不少讪笑,在今天则更被无情嘲笑。^[1]

19世纪晚期,对心灵和超自然事物的兴趣猛涨,人们特别对心灵感应、“招魂术”(通过敲打桌面在降神会上与鬼魂沟通)、鬼魂现形和转世投胎相当着迷:这些迷信经常因为类科学探索而身价倍增,并得到不少德高望重的科学家的支持。在科幻发展的更大语境下看,我们可以把神秘和物质之间的界限的模糊化看做科幻小说这一文类自身的决定性辩证法。因此,当看到如此之众多的科幻小说在19世纪晚期在这一边界上踟躅时,我们也便不觉惊讶了。

亚瑟·黑尔普斯(Arthur Helps, 1813—1875)发表于1868年的《利尔玛》中的几个故事中形象化了天堂——一个接收死者灵魂的行星。莫提默尔·柯林斯(Mortimer Collins, 1827—1876)的《迁徙》(1873)中有许多化身(incarnation)的故事,其中讲到在乌托邦火星(类似古代雅典)上的一次逗留。美国作家约翰·约伯·奥斯塔《到其他世界的旅行》(1894,参见第100页)的时间设定在2000年,讲述了乘坐反重力物质驱动的飞船在太阳系旅行的故事。该书的开篇给出了对未来物质世界的一系列描述:有宏观规模的工程(将地球从轨道倾角中拉正,来保证全球的温度和规律的气候),也有微观的景象(出海的船上装载着在岸上储存了风能的金属制成的风磨,这样能给海船提供“在海上行驶的大部分能源”,Astor, p. 43)。书中还有心灵主义和通神论者

[1] 达科·苏文对《两个世界的传奇故事》特别不留情面,认为这是一篇“欺骗性的……法西斯原型”的小说,它的意识形态经不起任何认知逻辑的推敲,完全只是用秘传哲学的残羹冷炙拼凑起来的”(quoted in James, p. 30)。

并不陌生的人种改良计划(非白色人种,“显示出了一种灭绝的倾向”,“他们留下的空缺就渐渐由更为进步的盎格鲁-撒克逊人所填补”,Astor, p. 74)。不过,该书在后半部分的语气有所变化:空间旅行者们遇见了一群灵魂,其中包括一位亡故的美国主教的灵魂,后者用标准的 19 世纪神秘主义术语告诉他们关于在太空的以太中游荡的死后生活(“虽然作为灵魂,我们中的许多人可以去太空中的遥远地方,不过还没有一个人见过上帝;但是我们明白,随着我们的新身体的视觉的敏锐化,我们心里的纯净部分将能够看见上帝,不过上帝对于我们的眼睛来说,现在还是不可见的,就如同空间中的以太对你们而言不可见一样”,Astor, pp. 385—386)。全书以某种说明它的科幻想象与圣经殊途同归这样的“布道”而结束:如此失败的文学技巧见所未见。

116

多产的英国小说家爱德华·布尔渥-利顿(Edward Bulwer-Lytton, 1803—1873),在他的写作生涯里,很晚才涉足神秘主义科幻小说领域。他的《一个奇怪的故事》(1862)用类科学语言试图为唯灵主义和灵魂在死后的提供合理说明。1871 年的《即将来临的种族》遵循的是传统的科幻小说风格,其主人公进入了一个地下世界,此处的居民在各个方面都比现代人先进。他们利用一种小说中描述得相当模糊但是威力无穷的能量“Vril”——某种介于电和精神力之间的能量——来作为他们生命的动力。在小说的末尾,主人公逃到地面上,并用一个惊人的预言警告自鸣得意的人类:地下世界的居民将不久出现,并统治地球。这部作品很畅销,Vril 一词一度成为流行词(一家牛肉酱的生产商相当时尚地将他们的产品命名为“牛 Vril”)。不过,这部小说成功的最有意义之处,在于它调和科学和神秘主义的独特方式。

另一位由于对 H. G. 韦尔斯的影响而颇可一提的神秘主义科幻小说家,乃是英国数学家查尔斯·霍华德·兴登(Charles Howard Hinton, 1853—1907)。兴登渴望通过用数学方式的领悟来将他的宗教和灵魂观贯穿起来。他的《科学传奇》(1884—1885)收录了他的论文以及其他短文,其中的许多文章是科学—神秘主义风格的。比如,对罪行和德行的精确定量化的数学算式会影响到死后的灵魂的审判。兴登有一个观点,时间可以概念化为四维空间中的一个维度。韦尔斯在构思他的《时间机器》的时候,很有可能接触过兴登的这个理论:如果时间像长、宽、高一样是一种维度,那么人类就完全可以沿着这一维度进行时间旅行。

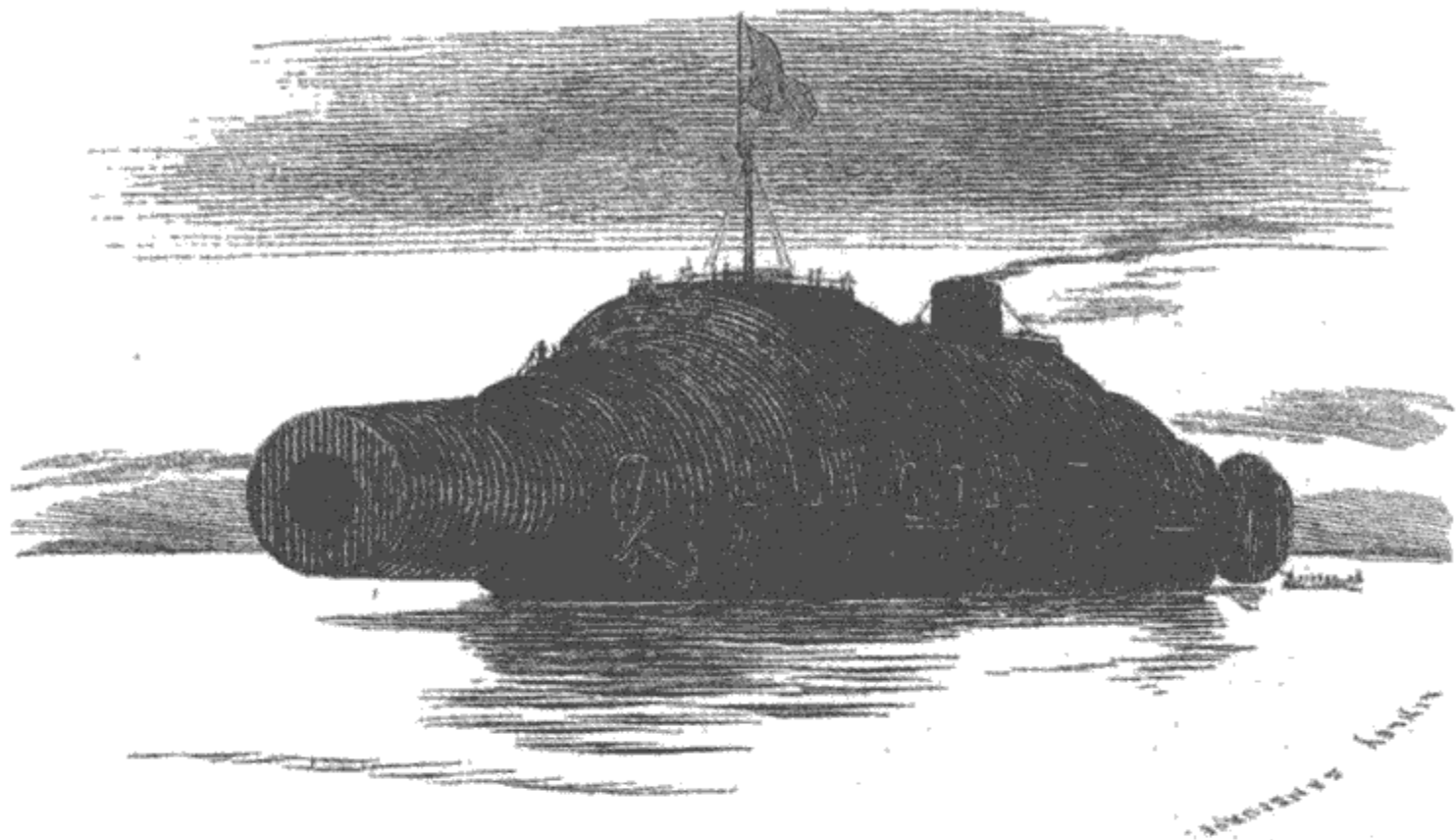
未来战争和入侵的幻想小说

不少科幻小说史学家认为,彻斯尼的《杜金战役》(1871)开辟了 19 世纪

英国(在某种程度上欧洲)科幻小说的一条支脉。在这部未来小说中,有效率地令人瞠目结舌的德国军队入侵英国,击垮了爱国却组织涣散、装备简陋的英国常备军。乔治·汤姆金斯·彻斯尼中校(George Tomkyns Chesney, 1831—1895; 1890年被封为骑士,1892年擢升为上将)在印度的孟加拉邦工程部服役。伤病回国之后,他考虑到所见到的英国军队的军容涣散,向战争办公室提了很多重整军纪的建议。《杜金战役》这篇在1871年以小册子的形式发表的短篇小说,也是彻斯尼的建议活动的一部分。实际上这小说本身并不是那么有趣:今天读起来,只不过是一篇平淡的第一人称叙事,混合着令人讨厌而虚张声势的托利党军事主义:“一点点坚决和自我否定,或者政治勇气,”叙事者叹息,“原本就可能躲开这场灾难”。他把灾难的起因归结为“未经受教育和训练的下等阶层”对“曾经的统治阶层的政治权力的篡夺……这给整个国家带来恐怖”。但是,这无碍于这部作品得到了惊人的青睐,它触及了大英帝国的焦虑神经。当这篇小说首次出现在政治性刊物《布莱克伍德》杂志上时,一时洛阳纸贵,杂志重印了6次才满足读者需求。在接下来的两个月中,作为小说单行本发行的小册子卖出了11万份。当时的首相格莱斯顿在下议院,抨击这篇小说的危言耸听。《杜金战役》后来被译成大多数欧洲语言,很多作家争相撰写对这篇小说的模仿或者反对之作。

《杜金战役》并不是关于未来战争和入侵的第一部小说——我们提到过R. F. 威廉斯的《我发现了:未来的预言》(1837),同时还可以加上《阿尔弗雷德·贝特·理查德》(Alfred Bate Richards, 1820—1876)的《英国的人侵》。不过这两部作品都没有达到彻斯尼享有的成功。在1871年,词作家 Frank Green 和 Carl Bernstein 曾经写过一首流行的综艺歌曲《杜金战役:约翰牛*的梦》,歌词中根据英国人的喜好重写了整个故事(“被入侵的英国,多么奇怪的一个观点/她,不可战胜的她,毫无畏惧”, quoted in Clarke, p. 37)类似地,《笨拙》杂志坚称“约翰牛还不是个《布莱克伍德》的预言家口中的无脑憨人”(quoted in Clarke, p. 76)。就这样,对英国武装改组的热烈公共讨论如火炬接力般不断持续下去,其讨论语调或严肃或轻松,但通常使用科幻风格。其中的一个例子是1875年《笨拙》中由这一逻辑外推而成的无畏号战舰的超级枪炮。

* 约翰牛(John Bull),即英国的戏称。——译者注



“未来的战船”，《笨拙》杂志，1875

彻斯尼决定利用起他的这一成功。他的第二部未来战争小说《新的考验》(1879)，想象了新武器发展，它促成了战争的消亡，但是这部小说远没《杜金战役》那么受欢迎。他的另一部小说《雷斯特》(1893)用更直截了当的乌托邦模式改写了凡尔纳的《海底两万里》(1879，见下一章)：主角偶然拥有了一大笔财产，这使他能够建立一个以他的名字命名的理想的新城市“雷斯特提亚”，小说中嵌入了彻斯尼作为右翼人士的所有奇思异想。 118

用 I. F. 克拉克的话来说，《杜金战役》是“未来战争小说洪流的源头，这一洪流直到 1914 年的夏天方才汇成现实”(Clarke, p. 15)。这里，可列出的书目实在太长了(大概有 60 余部)，但是应该指出的是，只有在 19 世纪 70 年代，以及 80 年代早期，这些小说营造的是一种惊怖和恐慌的氛围(比如 Horace Lester 于 1888 年的《攻陷多佛》)；而接下来的 20 年里，这些小说更多是胜利主义的口吻，正如布莱恩·斯特布尔福特提到的，这“有助于产生一种激情，英国人将之投入与德国人的现实战争中——当战争真的来临的时候”(in Clute and Nicholls, p. 1297)。颇受欢迎的新闻记者路易斯·特拉西(Louis Tracy, 1863—1928)曾写过数部此类小说。《最后的战争》(1896)中，未来的英国和英王成功地对抗了整个世界。1898 年的《失落的省份》则讲述了一位美国人领导法国，赢得了与德国的战争。另外一些作品在当代具有更深的影響力，特别是厄斯金·查尔德斯(Erskine Childers, 1870—1927)的《沙岸之谜》(1903)，小说中令人兴奋地粉碎了德国的秘密入侵计划。威廉·勒·奎克斯(William Le Quex, 1864—1927)则这一主题挖掘到极致。他用如《1897

年的伟大战争》(1894)以及特别是《1910 的入侵》(1906;这部小说曾在右翼通俗报纸《每日邮报》上连载)等几部反德国小说,而名动一时。如 John Sutherland 所说,《1910 年的入侵》以“仿文献体”将德国对英国的优势逐一用表格列出。Sutherland 同时指出勒·奎克斯的政治观点“反映在了他的许多小说中”,并日渐变得“反犹太和亲法西斯主义”(Sutherland, p. 372)。笔者认为,这一事实可作为这整个可叹的亚文类的注脚。

艾伯特·罗毕达

法国作家艾伯特·罗毕达(Albert Robida, 1848—1926)的未来小说《20 世纪的战争》(1887)有时被归在以前的军事奇想小说类别下,这样的分类并不恰当。罗毕达是 19 世纪科幻小说的独特人物,他是一位插图家兼作家,Philippe Willems 把罗毕达的小说称为“超媒体科幻小说”(Robida, p. xiii),虽然有些时代错乱,但颇具启发性,因为罗毕达用大量手绘图来补充他富有创造力的机智文本。

119 罗毕达的三部关于未来法国的巨著中的第一部是《20 世纪:一位未来巴黎人的故事》(1882)。这部作品的插图有时比正文还精彩。女主角海伦是一名美丽的小孤儿,她被富裕的庞托家所收养,从位于海岸边的学校回到未来的巴黎。罗毕达通过天真无邪的海伦的眼睛,告诉 19 世纪 80 年代的读者他们所不熟悉的未来巴黎景象。海伦对未来法国社会的一切都一无所知,她对来自全球的图像与声音投射在“水晶屏幕”的电视通讯网络十分惊讶。中央食物工厂的运作(通过管道,直接将汤和食物输送到各家各户;庞托家有一次甚至因为管道故障,家里堆满了热腾腾的肉汁浓汤),政治、法律与文学圈的性别平等,等等都使她大为困惑。在小说中,后来庞托先生的儿子菲利普必须从英国被营救回来,因为英国此时成为了一个摩门教殖民地,一夫多妻在法律上被强制,而单身则会被作为一项严重的犯罪被投入监狱。在菲利普胜利大逃亡之后,与海伦结为夫妇,开始环球蜜月旅行。在太平洋里,他们乘坐的潜水艇撞上了 1910 年世界大战中留下的水雷。乘客们被困在作为海洋景观的许多人工岛屿中的一座上。在岛上,菲利普提出了在太平洋上建造第六大陆的设想,小说以菲利普的计划得到实施而收尾。

在小说中,我们不经意间可以发现月球被拉得离地球很近(“二者只相距 675 公里”),显然这样做是为了夜晚更亮。而俄罗斯在一场大战中被洪水淹没,在地球版图上消失了。意大利被商业巨头买下,成为了假日胜地(而另一个国家级游乐园——摩洛哥为了维持自己的市场份额对意大利的存在心存

紧张,甚至准备发动一场战争)。如果这些精心为之的轻松情节会使读者不能全心投入,将之当成真实的故事来阅读的话,那书中的插图则将读者拉进故事中。这些插图是值得反复玩味的,它们的风格介于费兹*和希思·鲁宾逊**之间,布满了动人的细节:飞艇、大炮和未来主义的机器,配以 19 世纪晚期流行的华服和艳丽装饰的修饰。

《20 世纪:一位未来巴黎人的故事》的大获成功促使罗毕达在《20 世纪的战争》中再接再厉,继续他对 20 世纪生活的天马行空想象。该小说配以更多张插图,讲述了发生在 1945 年的一场战争。而 1892 年的《电力生活》描绘了电力使用的可能性,罗毕达设想这种能源将为 20 世纪的大部分技术提供动力。虽然罗毕达的文学想象富有前瞻性,不过他在科幻小说的形式方面更是一位先锋。他在近 1 个世纪之前,就预见到了科幻小说在 20 世纪晚期经历的重大发展——变得图文并茂而不仅仅是文字文本。

19 世纪晚期的乌托邦小说

虽然乌托邦小说的书写贯穿了整个 19 世纪,但是在这些乌托邦小说中,有一部独领风骚,那就是被科幻小说学者布鲁斯·富兰克林称为“19 世纪美国最富影响力的科幻作家”(Franklin, p. 225)的爱德华·贝拉米(Edward Bellamy, 1850—1898)所写的《回顾:公元 2000—1887》(1888)。《回顾》中,主人公朱利安·韦斯特通过催眠,来到 2000 年。醒来后,他发现一个建立在“国家主义”和“团结宗教”原则上的和谐的集体化美国,与个人主义的资本主义联系在一起的贫穷和痛苦已经烟消云散。21 岁至 45 岁的男男女女,每个人都被招募进“生产大军”中,在“生产大军”中,他们挑选自己觉得最合适的工作来从事。不用心工作的人会被单独囚禁起来,直到他回心转意。每个人的收入都相同,现金已经取消,代之以信用卡。小说中还具体描绘了不少技术进步,包括直接将音乐发送到各家各户的管道等等。小说的末尾,韦斯特醒在 1887 年的美国,他痛苦于自己对 2000 年的造访仅仅是一场梦,对 19 世纪污浊而堕落的生活感到万分压抑。不过,作者贝拉米笔锋一转,韦斯特对 1887 年的再访其实是个梦,他安全地生活在作者理想的未来世界中。

120

* 费兹(Phiz),英国插画家哈布洛特·奈特·布朗(Hablot Knight Browne, 1815—1882)的笔名,狄更斯的专用插画家。——译者注

** 希思·鲁宾逊(Heath Robinson, 1872—1944),来自于英国艺术世家,他的父亲和兄弟都是出色的插画家,在 20 世纪初出版业的黄金时代,他以细腻的笔法、出色的想象力和充满幽默感的画风享有盛誉。——译者注

贝拉米的《回顾》，虽然饶有趣味，但读起来只是19世纪众多乌托邦小说中的一部而已。因此，它的风靡一时，就有点让人困惑。（John Carey认为，“该书的影响比任何其他乌托邦小说都深远”，Carey, p. 284。）^{〔2〕}小说梓行面世之后短短数年中，就卖出了一百多万本，并被译成多国语言。^{*}数百个俱乐部建立起来，为贝拉米的“国家主义”理想进行游说，甚至组建了一个拥有颇多拥护者的国家主义政党。而其反对者，为一种政治忧虑或者更广意义上的意识形态忧虑所激发，也纷纷著文表达见解。根据托尼·巴利（Tony Barley）的研究，“到1900年为止，在美利坚国土上，有超过60部贝拉米影响下的著作问世”，这包括许多反驳的声音，如伊格纳提乌斯·唐纳利（Ignatius Donnelly, 1831—1901）写下了《凯撒的圆柱》（1890）将贝拉米的假设向敌托邦而非乌托邦方向发展。“如W. J. Ghent冷嘲热讽地题名为《我们仁慈的封建制度》（1901）这样的政治小册子中，贝拉米也经常被作为讨论对象。”（Barley, p. 156）最著名的反贝拉米主义者，应该是英国作家兼工艺美术家威廉·莫里斯（William Morris, 1834—1901），他的《乌有乡的消息》（1891）中描绘了一个反工业、乡村田园般的未来英国，它与中世纪风情接近而远离工业进步的高科技。莫里斯把小说构想成贝拉米笔下社会成为一部巨大机器的对立面：它所呈现的完美社会生活是那么优雅而令人向往，书中特别令人印象深刻地强调了美。《乌有乡的消息》今天仍然在印行，对许多社会主义者而言，这是他们的“圣经”中的一部，不过如今它已不再作为对《回顾》一书的回击。

121

贝拉米之所以有如此深远的影响，至少部分原因在于他写作的风格：以一种流行的文体对乌托邦进行想象性的再创作，将一道令人心动的光芒照射在原本让人排斥的社会秩序上，使它获得了生命。正如克里斯·佛恩斯（Chris Ferns）指出的，贝拉米笔下的未来美国“明显是建立在军事模式上的”，劳动者还有妇女都被剥夺了公民权，书中对种族纯化的迷恋显示了一种类似于人种改良主义的观点。并且，“贝拉米所描述的和所渲染的之间有着明显的裂缝。贝拉米描述的重点在于工作……而他对乌托邦生活的渲染则仅仅是闲暇阶层的生活”（Ferns, pp. 76—83）。所以贝拉米，以某种接近于不诚实

〔2〕 这一时期的另一部乌托邦小说，虽然今天已不太为人知，但是可以在这里提一下，以挑战Carey对《回顾》“最影响深远”褒奖之语。俄国政治活动家车尔尼雪夫斯基在入狱期间写过一部《怎么办》（1863），书中有一个建立在社会平等原则上的乌托邦计划。列宁（他写过与此同名的一部作品）受到车尔尼雪夫斯基的极大影响。在改变世界方面，列宁无疑比贝拉米的国家党具有更深远的实际作用：“作为社会和政治改革的蓝图，这部小说通过对列宁的影响，而施加了巨大的影响力，直接改变了世界。”（Moser, p. 262）

* 在美国出版3年之后，该书被英国来华传教士李提摩太（Timothy Richard, 1845—1919）译介到中国，取名为《回头看记略》。1963年商务印书馆“汉译世界名著丛书”推出该小说的中文全译本。——译者注

的姿态,描绘了中央集权乌托邦的所有优点,而对其代价一无所提。莫里斯那更加优美但更不切实际的未来蓝图也存在类似的问题:通向他的中世纪田园生活的可行步骤,甚至这一转向的简单逻辑都付诸阙如。

贝拉米的成功确实给 19 世纪 90 年代和 20 世纪初的乌托邦小说模式带来新的生命力:颇有可观之处的各种乌托邦小说如雨后春笋。其中的一条重要分支是女性或者原型女性主义乌托邦小说的兴起。实际上,女儿国的乌托邦小说化早在对所谓“新女性”(对维多利亚社会所提供的传统附庸角色心怀不满的女性)文化讨论之前就出现了。吉尔伯特·贝克特(Gilbert Beckett, 1811—1856)的滑稽戏《在云端:乌托邦一瞥》(1873 年首演于亚历山大剧院),发生在妇女执政的“飞女岛”,是对这一主题的轻佻尝试。^[3] 不过,严肃的性别思考作品随之而来:玛丽·E. 布莱德雷·兰恩(Mary E. Bradley Lane)的《米佐拉:女性的世界》(1880),以及伊丽莎白·考贝特(Elizabeth Corbett)的《新亚马逊尼亚》(1889)中无男性的一个质朴的未来爱尔兰。此外,还有伊丽莎白·沃尔斯特恩霍姆(Elizabeth Wolstenholme, 1834—1918)的长诗《自由女性》(1893),以及夏洛蒂·珀金斯·吉尔曼(Charlotte Perkins Gilman, 1860—1934)所写的这一时期最著名的女性主义奇想小说《她乡》(1915)。

《未来的夏娃》(1884):爱迪生的人造人

在维里耶·德·利尔-亚当(Villiers de l'Isle-Adam, 1840—1889)所写的有趣而又有厌恶女性倾向的象征主义小说《未来的夏娃》中可以找到对女性不同视角。象征主义作为一场文学运动,兴起在 19 世纪晚期,尤其与一个松散的法国诗人团体(包括波德莱尔、马拉美、魏尔伦和兰波)相联系,这些诗人反对文学中占统治地位的现实主义和自然主义。晦涩而又具启发性的象征主义写作旨在在他们的作品中创造某种共鸣,往往用一些象征唤起物质与灵魂经常是神秘主义式的升华。维里耶也像很多象征主义作家一样,在爱伦·坡的影响下,写了一些颇有诗歌野心的散文,这使他的作品读起来很费力。但是,很长一段时间里,他享有很高文学声誉。(埃德蒙德·威尔逊 1931 年研究象征主义的著作《阿克瑟尔的城堡》的书名就是来自维里耶 1890 年的剧本《阿克瑟尔》。)

[3] 一些诙谐的舞台剧轻松地改编了 18 世纪的飞人科幻小说。比如 E. L. Blanchard's *Peter Wilkins*; 或 *Harlequin and the Flying Women* (Drury Lane 1860) 或 James Planche's *The Invisible Prince* (1846)。感谢 Jane Brockett 提醒我留意这些文本。

比起其他象征主义者来,维里耶对当时的技术进步更加爱恨杂陈,他写了很多短篇来讽刺19世纪的机械。1873年〈天上的广告〉中,有一台可以把整片天空变成一个广告媒体的新机器。1874年的〈化学分析最后一口呼吸的仪器〉中取笑了资产阶级(这是贵族维里耶的生硬幽默喜欢取笑的对象)的情感冷漠,小说中设想了一种机器,子女可以用来科学分析他们濒亡双亲的最后一口呼吸,以使他们免于感觉到痛苦。1874年的〈赞颂机器〉讥讽地想象了剧场中一种自动反应机器,根据需要而随时鼓掌或者发出嘘声(“20台爱迪生商店的机器人……自动电子人”, Villiers, p. 593)。

这里对美国发明家托马斯·爱迪生(1847—1931)的提及引出了《未来的夏娃》中的特别想象,爱迪生在这部小说中是一位主要人物。正如维里耶提到的在他的时代,爱迪生的无穷创造力使他成为一位传奇人物:“由于爱迪生享誉海内外,在某些人心里,他拥有某种魔力或者类似于魔力的东西。”(Villiers, p. 765)在长达数十年的时间里,出现在科幻小说中的爱迪生通常具有不竭的创造能力。比如加内特·P. 塞维斯(Garrett P. Serviss, 1851—1929)的《爱迪生征服火星》(1898),是对H. G. 韦尔斯1898年的《世界之战》的美国式的乐观回应。《爱迪生征服火星》中,爱迪生发明了一种超级战争武器,和飞往火星的反重力设备。火星毫无还手之力,许多火星星人坐以待毙,其他人则被地球人殖民。相比于许多爱迪生发明冒险故事的工具军事主义来,维里耶的象征主义—神秘主义处理看上去还是相当和平的。〔4〕

《未来的夏娃》以身处纽约家中的爱迪生开篇。适逢他的英国朋友埃沃德勋爵来访。埃沃德为了摆脱他对外表动人却精神肤浅的阿里西亚·克拉莉的爱情,决心自杀。爱迪生劝他不要如此冲动,并保证给埃沃德制造出一个与克拉莉小姐外表上一模一样,精神上则更为富足的人造人。小说接下来是对爱迪生使用的技术事无巨细的描写。爱迪生的复制品在各个方面都比原型好太多。实际上,维里耶在这篇小说中的主旨之一便是,在现代性的逻辑下,副本比原型更可取。埃沃德原来有些疑惑,不久后就爱上了人造人哈德莉,放弃了自杀的念头,而携美人归国。在结尾的意外转折中,哈德莉死于一场海难,给埃沃德留下无穷的伤心。

一种对女性诱惑近歇斯底里的恐惧弥漫了整部小说。女人都是骗子;在男人看来很漂亮的女人,只是因为化妆品的“欺骗”。在这中间,有着“人造女

〔4〕 约翰·克鲁特对“爱迪生现象”的专业文章(in Clute and Nicholls, pp. 368—370)讨论了这一时期爱迪生的符号式存在,同时也提到其他几部以爱迪生为角色的科幻故事,如J. S. Barney's *L. P. M.: The End of the Great War*(1915)。故事中一位叫做爱迪斯通的发明家制造的先进武器终结了第一次世界大战,建立起了一个世界性政权;Cleveland Langston Moffett's *The Conquest of America*(1916)中,爱迪生以本尊出现,是超级武器的发明者。

子是更可爱的”这样的“欺骗”。克莱莉和像她那样的女子在小说中表现得既肤浅又虚荣,对于男性的健康甚至生命来说完全是一种危险。用爱迪生的话来说,“每年在欧洲和美国,成千上万的通情达理的男子,离开他们温良贤淑的妻子,放任自己如此陷入轻佻女子的情网”(Villiers, p. 904)。在这样一个红颜祸水泛滥的世界里,制造完美的纯人造女性对男性来说就仅仅是一种服务。这里的奇想并不那么是(虽然在某种意义上它是)一种性别歧视,而是潜藏在一位不惑之年的男子(维里耶发表《未来的夏娃》时的年纪)心中青春期羞于启齿的愿望。哈德莉是一个真人大小的玩偶,她可以在程序指令(通过摆弄她戴在手指和脚趾上的 20 个戒指)下做任何事情,顺从地成为对方所想要的任何样子。如果有人试图对她进行性骚扰,她同时也会在程序指令下杀死骚扰者(“她不会放过任何侵犯,她只认可她的主人”,Villiers, p. 860)。

123

维里耶不屑一顾地打发了诸如白人可以从其他人种里挑选伴侣(Villiers, p. 864)的观点,再加上他被贴上各种反女性的标签而臭名昭著,这使得《未来的夏娃》很难被读者所喜。不过,这部小说在后世则比较走运,这在很大程度上是因为维里耶在探讨当代生活的人工性这一主题时的专注。《未来的夏娃》中最出彩的部分,是他将技术人造性诱惑力的视野置入一个完全美学框架下的那些文字。在迎娶他的人造新娘的时候,埃沃德开始觉得整个宇宙就是不真实的:

地平线给人一种只有装饰画才具有的印象……从南到西北的天际,卷起了大片的云,像层层叠起的紫罗兰色布块,镶着金边。整个天空看上去就像是人工的一般。(Villiers, p. 976)

虽然有种族主义和憎恶女性等方面的瑕疵,不过《未来的夏娃》的思考与 20 世纪末期的“后现代”的某些方面异曲同工,如里面的人造人是《银翼杀手》式的先行者,总的来说,这是一部重要的作品。《未来的夏娃》与《弗兰肯斯坦》形成了很好的比较(两部作品刚好处于 19 世纪的一头一尾)。玛丽·雪莱笔下的怪物,虽然是人造的,但在很多方面比它的主人更加真实,更加“现实”(更富情感,更加聪明,更加具有生命力)。而维里耶的人造女性则不太真实,她的本体论层面的人造性质污染的不仅仅是“女性”(维里耶的性别歧视的一种表征),而且某种程度上也污染了宇宙自身。20 世纪对非本真(inauthenticity)的恐惧已然来临。

19 世纪 90 年代的科幻小说

124

套用一句陈词滥调,科幻小说在凡尔纳和威尔斯的不断成功影响下,在

19世纪90年代风起云涌,就更不用提贝拉米所引起的乌托邦小说热潮了。在这十年中,有数百部科幻小说面世。对科幻小说的兴趣通向20世纪,画出了一道代表科幻小说作家成果的图形上越来越深的渐变色。这十年中的许多科幻作家,仅有少数几位获得特别的成功,或者对于科幻小说的发展具有特别的影响力,而值得在这里略书几笔。

路易·布瑟纳德(Louis Boussenard, 1847—1910)的《冰中一万年》里,主人公被冰封了一万年,醒过来以后发现了一个由中国人和非洲人的矮人后代组成的乌托邦世界。布瑟纳德在法国还有俄罗斯的法语社会中相当受欢迎,但是在英国和美国几乎毫无名声。他的《人工合成先生的秘密》(1888—1889)中的人工合成先生是一位“人工合成”人(比如,他粒米不进,每日靠他给自己准备的10片药片和10安瓶液体度日)。人工合成先生是一位“疯狂的科学家”典型,他希望通过人工合成来影响人类的进化。而1907年的《从不先生》则讲述了在沙皇俄国隐身人的冒险经历。

美国科幻小说也同时在崭露头角。弥尔顿·拉姆齐(Milton Worth Ramsey 1848—1906)的《六千年后》(1891)和艾迪生·罗素(Addison Peale Russell, 1826—1912)的空中冒险故事《亚天空:建在空中的人类世界》(1893)都是很有意思的科幻小说。在罗伯特·D.布莱恩(Robert D. Braine 1861—1943)的《来自火星的信息》(1892)中,一座太平洋岛屿被发现可与火星沟通。其他在这个时期事业刚刚起步的作家,他们的生涯都很好地延伸到了20世纪。J. H. 罗斯尼·艾内(J. H. Rosny aîné, aîné意为“长子”)是比利时作家约瑟夫-亨利·博埃克斯的笔名(Joseph-Henry Boëx, 1856—1940;他和他的弟弟朱利安共同使用这个笔名)。在1896年的《灾难》中,来自外太空的一块电磁体陨落在法国,打乱了当地的自然规律。约瑟夫-亨利·博埃克斯本来是左拉的弟子,1887年,他对古生物学产生了巨大兴趣,开始在《形状》(1887)、《另一个世界》(1888)、《地球的毁灭》(1910)、《火之战》(1911)和《无限的导航者》(1925)中构想一部从人类诞生到被新的超人类代替的神秘人类史。英国作家约翰·门罗(John Munro, 1849—1930)的《金星之旅》在金星上发现了一个田园式的美的乌托邦(“它的好处?”金星人愉快地说,“它很美丽,给我们欢乐”,ix. 173)。这部平庸之作有个特别之处,它第一次预见性地描述了以液体为燃料的火箭飞船(门罗本人是布里斯托尔大学的机械工程学教授)。著名的俄罗斯科学家齐奥尔科夫斯基(1857—1935)论述航天飞行中使用液体燃料火箭发动机问题的著名论文《用喷气装置探索宇宙空间》要迟至1898年才发表。但是,这一时期的科幻小说家,基本上都没有紧跟当时最新的科学。匈牙利作家伊什特万·马凯(István Makay)1870—1935的《乘坐飞机到月球》从开普勒的《梦》和现代科学处同样受益良多。

19 世纪晚期最优秀的星际传奇之一是德国哲学家兼作家库尔德·拉茨维兹(Kurd Lsswitz, 1848—1910)的《在两颗行星上》(1879)。库尔德·拉茨维兹有时被称为“德意志的凡尔纳”,不过他的科幻小说其实与凡尔纳的风格有很大不同。小说中,一个气球探险队在北极地区偶然碰到了火星探险者建立的定居点。他们发现火星人在社会还是在技术层面都比人类优越。火星人的伦理规范不允许他们去利用包括地球人在内的所有外星人。但是随着故事的推进,火星人的日渐确信自己的优越性,开始用屈尊甚至鄙视的态度对待地球人。人们发现,火星人的计划开发地球的自然资源。事态变得越来越坏,在火星人和一艘英国军舰之间发生交火,火星人的轻而易举地获胜。而大英帝国和其他国家之间的敌意给了火星人的一个借口,将地球变为火星的托管地。火星人的这一温和的军事占领,慢慢演变为独裁统治。人类用火星技术开始有效反抗,而故事以双方的和平协定结尾。

《在两颗行星上》是将科幻小说的技术想象(火星人的反重力设备、远程通讯技术,以及能够看到过去的机器),与一个简单而有效的社会—政治观察(即使是仁慈的帝国主义也将不可避免地导致灾难)之间混合在一起的产物。实际上,这两种特质的混合可以被视为“黄金时代”的“硬科幻小说”的一个剪影式的定义:未来主义的技术加上个人主义的意识形态。可能,这就是为什么一些黄金时代的著名人物(如 C. 克拉克)都表达过对这部作品的崇敬之心。不过,虽然这部小说也相当优秀,它还是难以望威尔斯发表于一年后的《世界大战》之项背(几乎可以肯定《世界大战》没有受到《在两颗行星上》的影响)。

“意志”

回望 19 世纪,我们可以看到文化之间横亘的一道裂痕,这道裂痕延展到 20 世纪而愈加醒目:技术和理性的乐观主义者,在类似(或者显然的)军国主义的思维框架下,把社会当做一个机械逻辑主宰的整体,来促进每位社会成员的福祉;而另一方面,有着一个或多或少对技术心存怀疑的边界模糊的群体,他们被吸引进入类科学神秘主义的虚假安慰中。这两大阵营之间的联系有,比如“反重力”(作为挣脱地球束缚的科学力量的象征),还有“意志”(这一概念在这一时期的科幻小说中相当常见,身体或者出窍的灵魂能仅仅通过意志作用而到任何想去的地方)。事实证明,这两种方法都不可能在实际中奏效。但是科学基本上排除了反重力的可能性(有反重力的物体也应该会具有“反惯性”和“反动量”特征),而“意志”学说却具有一个相当显赫的哲学谱系。

德国哲学家叔本华(1788—1860)把世界区分为呈现给我们的感官(他称之为表象)的世界,和世界在表象面纱之后实际上的样子。叔本华认为,宇宙的根本现实,不过是“意志”。他坚信,“意志”在人类经验中的身体和思维之前,而且也是宇宙的根本特性,体现在动物行为、地球两极之间的磁性甚至重力中。叔本华对另一位著名德国哲学家尼采(1844—1900)影响很大,他将叔本华的悲观主义“意志”重新诠释为“权力意志”,一种进取的非道德和愉悦的原则。尼采把基督教斥为奴隶和失败者的宗教,并展望一种超越善恶而直接体现权力意志的超人。^[5] 如果一些20世纪科幻小说作家可以被归类为叔本华主义者的话(其杰出例子是英国作家欧拉夫·斯特普尔顿,在1937年的《星球缔造者》一书中,他使用“意志”来穿越时空),那么更多科幻小说作家可以被称为尼采主义者,特别是如果我们把“意志”来指涉19世纪上半叶盛行的尼采哲学的各种漫画式变形。埃德加·赖斯·巴勒的《火星公主》(1912)中的主角约翰·卡特在小说开头,仅仅凭“意志”就飞往火星。尼采的“权力意志”原初意思并不是“对他者的权力”(它的同义词可以是“创造力”或者“自我知识”)。但是在许多人,尤其是法西斯主义者那里,它的意思便成了像这个样子:在火星上的必胜主义式的冒险中,约翰·卡特击败成排上列晕头转向的火星敌人,虽然自己也是鲜血淋漓,仍然高呼“我还活着”。对于读者,尤其是青春期的男孩来说,这种描写颇为激荡人心,但却是对权力意志类似于法西斯式的歪曲理解。这方面更为精到的小说是阿尔弗雷德·贝斯特那部著名的《群星,我的归宿》(1956)。在贝斯特想象中的未来(我们可以称之为“赛博朋克”,尽管这篇小说比这场运动早了数十年),个体可以通过仅仅想象他的目的地,而瞬时达到彼处——这叫做“思动”。这毫无疑问是意志的具体外在化,小说中一位超善恶的特别人物格列佛·弗雷为了人类的最终福祉,发展了这项技能。

在这个方面,20世纪的科幻小说作家追随着19世纪的思想家和作家留下的传统。卡米耶·弗拉马里翁笔下的灵魂可以用他们自己的方式,以“意志”去到宇宙中任何地方,实际上是该大文化话语中的一部分,这一文化话语同时也哺育了叔本华和尼采的哲学。如果意志今天仍然是科幻小说中的重

[5] 莫德玛瑞·克拉克(Maudemarie Clark)比较了尼采和叔本华的哲学:“两位哲学家都把世界视为意志,以此刻画出作为自身之证明的世界之目标或终点……[但]叔本华以需要或者缺乏来看待意志——他的世界是一个饥肠漉漉的意志,正在吞噬自身。而尼采的意志则以力量和充溢的基调写就——他的世界是一个四处流溢的意志,能量喷涌而出。叔本华将禁欲主义理念化,否定生命和意志……尼采的理念与此相反,他对生命倍加肯定,在过程中一无价值可觅……[他]将世界看成充溢而非缺乏,因为能量的流溢没有终极目标,就像嬉戏——简言之,就像权力意志。”(Clark, p. 144)

要题材(如《星球大战》或者《黑客帝国》中的“原力”,或者以意志飞行的超人),那么应该归功于在科幻小说发展过程中紧紧缠绕在一起的那些根须。

参考书目

- Aldiss, Brian, with David Wingrove, *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction* (London: Gollancz 1986)
- Alkon, Paul K., *Origins of Futuristic Fiction* (Athens, GA: University of Georgia Press 1987)
- Alkon, Paul K., *Science Fiction before 1900: Imagination Discovers Technology* (1994; London: Routledge 2002)
- Astor, John Jacob, *A Journey in Other Worlds, A Romance of the Future* (1894; ed. Charles Keller, Electronic Text Center, University of Virginia Library: <http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/AstJour.html> 1999)
- Baldick, Chris, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity and Nineteenth-Century Writing* (Oxford: Oxford University Press 1987)
- Barley, Tony, 'Prediction, Programme and Fantasy in Jack London's *The Iron Heel*', in David Seed (ed.), *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors* (Liverpool: Liverpool University Press 1995), pp. 153-71
- Carey, John (ed.), *The Faber Book of Utopias* (London: Faber 1999)
- Claeys, Gregory (ed.), *Modern British Utopias 1700-1850* 8 vols (London: Pickering and Chatto 1997)
- Clark, Maudemarie, 'Nietzsche's Doctrines of the Will to Power', in John Richardson and Brian Leiter (eds), *Nietzsche* (Oxford: Oxford University Press 2001)
- Clarke, Bruce, *Energy Forms: Allegory and Science in the Era of Classical Thermodynamics* (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press 2001)
- Clarke, I. F. (ed.), *The Tale of the Next Great War 1871-1914* (Liverpool: Liverpool University Press 1995)
- Clute, John and Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction* (2nd edn, London: Orbit 1993)
- Davy, Humphry, *Consolations in Travel; or, The Last Days of a Philosopher* (1830)
- Disch, Thomas, *The Dreams Our Stuff Is Made of: How Science Fiction Conquered the World* (New York: Simon and Schuster 1998)
- Ferns, Chris, *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature* (Liverpool: Liverpool University Press 1999)
- Flammarion, Camille, *Lumen* (1887; transl. and with an introd. by Brian Stableford, Middletown, CT: Wesleyan University Press 2002)
- Franklin, H. Bruce (ed.), *Future Perfect: American Science Fiction of the Nineteenth-Century: An Anthology* (rev. and expanded edn, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 1995)
- Grainville, Jean-Baptiste François Xavier Cousin de, *The Last Man* (1805; trans. I. F. Clarke and M. Clarke, 'Wesleyan Early Classics of Science Fiction Series', ed. Arthur B. Evans; Middletown, CT: Wesleyan University Press 2002)
- Greg, Percy, *Across the Zodiac: The Story of a Wrecked Record* (1880; e-text at www.bookrags.com/ebooks/10165/1.html)
- Hood, Thomas, *Complete Poetical Works of Thomas Hood*, ed. J. Logie Robertson (London: Oxford University Press 1907)
- James, Edward, 'Science Fiction by Gaslight: An Introduction to English-Language Science Fiction of the Nineteenth-Century', in David Seed (ed.), *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors* (Liverpool: Liverpool University Press 1995), pp. 26-45
- Lagarde, André and Laurent Michard, *XXe Siècle: Les grands auteurs français - Anthologie et histoire littéraire* (Bordas 1988, updated 1993)
- Moser, Charles A., *The Cambridge History of Russian Literature* (revised edn, Cambridge: Cambridge University Press 1992)

- 128 O'Brien, Fitz-James, 'The Diamond Lens' (1858), in H. Bruce Franklin (ed.), *Future Perfect: American Science Fiction of the Nineteenth-Century: An Anthology* (rev. and expanded edn, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 1995), pp. 285–306
- Philmus, Robert, 'Science Fiction: from its Beginnings to 1870', in Neil Barron (ed.), *Anatomy of Wonder: Science Fiction* (New York: R. R. Bowker 1976), pp. 3–32
- Pynsent, Robert and S. I. Kanikova (eds), *The Everyman Companion to East European Literature* (London: Dent 1993)
- Robida, Albert, *The Twentieth Century* (transl. with an introd. by Philippe Willems, 'Wesleyan Early Classics of Science Fiction Series', ed. Arthur B. Evans, Middletown, CT: Wesleyan University Press 2004)
- Stableford, Brian, 'Science Fiction before the Genre', in Edward James and Farah Mendlesohn (eds), *The Cambridge Companion to Science Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press 2003), pp. 15–31
- Sutherland, John, *The Longman Companion to Victorian Fiction* (London: Longman 1988)
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven, CT: Yale University Press 1979)
- Suvin, Darko, *Victorian Science Fiction in the UK: The Discourses of Knowledge and of Power* (Boston: G. K. Hall 1983)
- Trollope, Anthony, *The Fixed Period* (1882; ed. David Skilton, Oxford: Oxford University Press 1993)
- Villiers de l'Isle-Adam, Mathias, *Oeuvres Complètes*, ed. Alan Raitt, Pierre-Georges Castex and Jean-Marie Bellefroid (Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade 1986)

第七章 儒勒·凡尔纳和 H. G. 韦尔斯

法国作家儒勒·凡尔纳和英国人 H. G. 韦尔斯是科幻小说大师中最闪亮的双子星。他们的名字通常就像本章中这样被并列,但是他们从来没有谋面,实际上他们甚至是两代人(凡尔纳 38 岁的时候,韦尔斯才刚刚出生)。但是他们在同一时代,写下了最优秀的篇什,用他们的主要作品巩固了科幻小说在文化中日渐突出的地位。

对于二者的成就,评论家之间也没有达成共识。一些评论家完全不认为凡尔纳的作品是科幻小说。特雷弗·哈里斯(Trevor Harris)提出,将凡尔纳叫做科幻小说作家,是一种误导,他还引用让-皮埃尔·皮科(Jean-Pierre Picot)的话,否认凡尔纳的作品中具有任何科幻成分(Harris, p. 109)。在安德鲁·马丁(Andrew Martin)的《预言者的面具:儒勒·凡尔纳的不同寻常的小说》(1990),这部迄今为止最深入的凡尔纳研究著作中,作者表达了一种将凡尔纳从科幻小说作家的归类中解救出来的尴尬,在马丁看来,科幻小说作家这一类别对凡尔纳而言是有局限的,甚至是被玷污的。^[1] 但是,凡尔纳是一名彻彻底底的科幻小说作家,所谓尴尬只属于因其预设观念而对此视而不见的凡尔纳拥趸。

虽然更多人仅仅把他视为通俗作家。但这些评论家想把凡尔纳描绘成“严肃”作家,因此他们反对把凡尔纳看成只是写科幻小说的。毫无疑问一直到今天,凡尔纳依然为这样的偏见所伤——他的小说仅仅是某种精神甜点,只是混合了地理或者地质方面的有趣细节而成的稀松平常的冒险故事。诚然,很多读者以一种纯粹的娱乐方式,从凡尔纳的故事中得到享受,但是这并不意味着这种阅读方式可以穷尽他著作中的深义。

实际上,凡尔纳的惊人成功——先是以他的小说,后来是以根据他的主要小说的改编和电影,巩固了在科幻小说中处于核心地位的技术小说。此类

[1] “在我看来,凡尔纳的预设观念与技巧和许多(比科幻小说作家)更声名显赫的文学大师有关。至少,他很抗拒自己被分配的科幻小说作家身份。当我偶然看到库尔特·冯内古特(Kurt Vonnegut)所说的‘成为贴着“科幻小说”标签的文件柜中的一员,让我头疼不已,我想从这文件柜中出来,特别是那么多评论家通常把这一文件柜当做藏污纳垢之地’,我似乎听到了凡尔纳的声音。本书的目的,就在于将凡尔纳从这一文件柜的限制中营救出来。”(Martin, p. xi)

130 小说不仅以某种技术物为基本假设(或者有时,某些人的技术性能力,技术的范围包括发明、建设到探险,等等),而且以某种方式**框架化**了整个世界。无可否认,在凡尔纳小说的持久吸引力背后的正是这种框架化:全球的,充满能力的,运动的,同时也是合理的,在各方面都满足了资产阶级社会和文化确认。正如莎拉·卡皮塔尼奥(Sarah Capitanio)指出的,除了小说中无休止的来来回回,在凡尔纳想象图景的中心存在着某种静止。“各种情境通常是在与世隔绝的环境中发生的,小说人物然后回到‘我们所熟悉’的世界,一个基本上不变而不具有挑战的世界。”这与下列事实有关:

小说人物在经历了奇异事件之后,自身没有什么根本变化……在小说的结尾,想象中的物体和奇迹般的机器都会毁掉,世界恢复到令人满意的秩序中,而读者……便由此欣欣然接受一个无可置疑的现实世界。(Capitanio, p. 70)

这一美学惰性的有意思之处,在于它在一种辩证关系中的存在方式。几乎所有凡尔纳小说的基本进路可以用托马斯·D. 克莱尔森(Thomas D. Clareson)的话来这样概括:“一位理性个体(通常是科学家)……旅行到一处异域(一般是在地球),经历一系列互不相干的冒险,多数是面临追捕的危险。”(Clareson, p. 38)在文学和隐喻的双重意义上,旅行都是凡尔纳作品中核心的吸引之处。实际上,探险的伟大时代恰好在19世纪的尾端处式微,也并非巧合。世界的疆域已经基本上被探索过了,于是凡尔纳的小说利用了人类欲望的潜意识,即地球上也许还有一些神秘的地方有待发现。另一种解释是,凡尔纳创造了一个想象空间,在这里探险的冲动依然可以持续下去,即把世界“框架化”为仍然有待揭开面纱的未知之地。这一空间建立在“可能的”和“已知的”当代话语基础上:凡尔纳几乎从不推想或者沉思,他的想象王国并不是逃避现实的,实际上,它不断被带回到读者所熟悉的世界中去。当然,所有这些都表现了一种由意识形态所决定的轨道。因为它把世界框架化为一种“上手”的资源,并通过这样做而镌刻上了资产阶级把世界作为一种资源的世界观,所以回到现状,是“技术小说”的这一特性决定的。

韦尔斯虽然在某种意义上并不是一位如凡尔纳般富有吸引力的人物,但是他以一种不同的模式来处理科幻小说。这是一种彻底的费耶阿本德式的小说,竭力书写激进变化而非静止现状。实际上,韦尔斯的小说深深嵌入了一种变化的意识形态,所以我们可以把它们称为“革命式的”。与凡尔纳行动中的静止人物相比,韦尔斯的人物是更为复杂的个体,他们多多少少都是**被动地**进行冒险,并不主动寻求离家探险,通常满意现状,是非冒险特质的个体。韦尔斯擅长描写中产阶级下层保守人物。实际上,韦尔斯的小说中,不

能达到英国社会中体面地位的人物,经常被描写成危险的,甚至如魔鬼式的(最显见的例子就是《隐形人》和《莫罗博士》)。

韦尔斯小说的原型关涉的是,非常态对常态的侵入。换句话说,对韦尔斯来说,其起作用的辩证关系是对凡尔纳的翻转:人物和行动经常是静止的,但是小说的概念性和想象性元素不仅是反向运动的,更与对变化作为天地之原则的深信不疑联系在一起。对许多人(包括笔者)来说,这正是韦尔斯比凡尔纳的出众之处,不过这样说并不意味着低估凡尔纳小说的影响力和他超凡脱俗的文学技巧。

131

儒勒·凡尔纳

1928年,凡尔纳生于法国南特港的一个富裕的资产阶级家庭(他的父亲是律师)。1839年,他曾试图离家出走,在一艘去往印度的海船上充当一名小水手。在南特以南的潘伯夫港,他被父亲抓了回来。在生气的家人面前,他保证从此只“躺在床上在幻想中旅行”。但是,天生衷情于爱冒险的拜伦式浪漫主义的凡尔纳,拒绝走上跟他父亲一样的职业道路,1848年,20岁的他去往巴黎(在双亲的同意下),以发展他的写作事业。在数年里,他写作甚勤,编写了许多剧本,但仅有少数几部被搬上舞台,还写了一些短篇小说和其他作品。有些早期作品后来经过凡尔纳的改写,变得相当有意思(比如发表在1851年*Le Musée des Familles*杂志上的悲惨故事《空中历险记》)。但是这些作品都不怎么成功。1852年,凡尔纳发表了他的第一部长篇《马尔丹·帕兹》,是关于西班牙探险者与秘鲁印第安人之间冲突的历史小说。这是又一部沉寂之作。虽然一再与成功失之交臂,但是凡尔纳顶住了来自父亲的要他成为一名注册律师的压力,不过,在1854年,他在巴黎当起了股票经纪人,一干就是八年。股票经纪人这个职业使他能够有经济实力在1856年结婚。不过,他还是继续他的写作:短篇小说,诗歌甚至为小歌剧撰写歌词(包括1860年为一部以猿猴为主题的歌剧《猿先生》写歌词)。凡尔纳在这一时期的作品大多数都没有发表。这期间,他出过两次远门,1859年去苏格兰,1861年去斯堪的纳维亚半岛(他的一部以苏格兰之旅为底版的小说《英格兰和苏格兰纪行》直到1989年才发表)。凡尔纳的独子米歇尔出生于1861年。

在1862年,事情出现了相当大的转机。凡尔纳被引荐给巴黎的出版商“赫策尔”(Pierre Jules Stahl, 1814—1886),给他看了《地球上的五星期》的手稿。赫策尔不仅出版了这部小说,而且还与凡尔纳签订了一个合同,答应为他出版一套“奇异旅行”丛书。合同上要求一年出版三卷作品(凡尔纳的小说

一部分是三卷本的,一部分则是两卷本),后来则缩减为两卷。在这之后的数十年里,凡尔纳和赫策尔的出版伙伴关系获得了世界范围的成功。

1864年,在“奇异旅行”出版单行本的同时,赫策尔也创办了《教育与娱乐插图杂志》,以儿童和年轻人为阅读人群。凡尔纳也成为了该杂志的主要投稿人。“教育”加上“娱乐”,这很好地概括了凡尔纳科幻小说的气质:令人激动的冒险,经常补充以天文地理方面的事实材料。这些材料通常是凡尔纳从科学教科书或者其他资料中直接引用过来的(后来的科幻小说不友好地把这种风格命名为“掉书袋”)。凡尔纳—赫策尔的科幻小说将一种百科全书式的说教主义,混杂以用有力的叙事推动的纵横八荒的冒险故事——通常围绕外部力量(逃避追捕,为揭开神秘事件或者其他具体目标而进行的紧急探险;单纯为了探险而探险的情况少之又少)推动的旅行来进行。就如杂志名所示,凡尔纳的作品也配以插图。实际上,凡尔纳的小说以“赫策尔文丛:奇异旅行”为丛书名在20世纪初再版的时候,书中配以大量精美插图,几乎成为了图文书(如同罗比达的作品一样)。在这一形式的特征上,它们预见未来科幻小说发展的主流动向。法国的“凡尔纳热”,不久也随着翻译红到了非法语国家。虽然这些译本起到传播凡尔纳作品的作用,但是往往在许多方面不尽如人意,漏译、错译甚多。^[2]

尽管与赫策尔的合作带来了成功和众多作品,凡尔纳同他的关系一开始并不是十分顺畅。凡尔纳递交给赫策尔的第二部作品是未来幻想小说《20世纪的巴黎》(写于1863年)。该小说叙事上有所不足,但是颇有创造力和吸引力,小说中的未来法国有敌托邦的影子。也就是说,它隶属于19世纪未来小说的强有力传统。不幸的是,赫策尔直接拒绝了这部稿子(直到1994年,它才得以面世),告诉年轻的凡尔纳“你担起的是一项不可能完成的任务”(Harris, p. 120)。看来,这一经历将凡尔纳从自由想象中拉出来,虽然这并没有使他放弃撰写此类科幻小说。

既然不能写乌托邦/敌托邦风格的小说,凡尔纳就开始在1864年的《地心游记》中发掘出一种较陈旧的(60年代之前)不怎么流行的科幻小说模式。在这部小说中,黎登布洛克教授在一本古老的书籍里偶然得到了一张羊皮纸,里面用拉丁语写了通往地心旅行的路径,于是李登布洛克教授,同他的侄子艾克塞尔以及导游汉恩斯组成探险小组,前往冰岛,开始地心之旅。以前

[2] 用约翰·克鲁特饱带感情色彩的话来说:“[凡尔纳]在英语世界长久以来以叙事粗糙和科学事实无知而闻名,这基本上是不可胜数的低水平译者闯出来的祸。这些译者自作主张地认为凡尔纳只是为青少年写故事的作家,里面一切不合适的成年复杂性是必须被裁剪、被清除的,要将所有让人不解的科学材料删减到绝对最少。”(Clute, pp. 1276—1277)我要加上一句,最近的译本则越来越忠实于原著。

的地心游记小说,往往直接将主人公送入地心,各式各样的乌托邦或者仙境立时浮现在他们眼前。与这些小说不同,在进入通往地心世界的冰岛死火山之前,在凡尔纳的读者先有一波三折要经历。更惊险的是,凡尔纳的地下冒险的主体部分染上了一种强烈的幽闭之感:与世隔绝、黑暗而危机四伏的空间。比方说,路德维希·霍尔伯格笔下的尼尔斯·克里姆顺顺当当地通过由内部太阳照亮的巨大有氧空间,而凡尔纳的主人公则在黑漆漆的洞穴、隧道挣扎。《地心游记》中,与同伴失散的艾克塞尔绝望地自言自语:“我要被活埋了,即将受着饥渴的煎熬死去……迷失在这最深的黑暗中”(*Voyage au centre*, pp. 176, 183)。这种描写的效果在于故事中保留的一种现实主义感,也就是说,读者会默认地下探险实际上必定会如此这般的艰辛,而不可能像《Symzonia: 发现之旅》中那样轻轻松松进入桃花源。但是除了写实主义之外,全书由一种神秘所推动:这次探险由一张密码纸条(由卢恩文字写成,黎登布洛克教授最终将它解码而揭开了通往地心之路)而引起。小说接下来,则用了比较传统的叙述方式。(在地心,他们会找到什么? 密码纸的作者阿恩·萨克卢姗是否真的在他们之前到过地心? 教授他们能不能生还?)换句话说,他们所遇到的危机,正是与“未知”原则联系在一起的。

黎登布洛克教授他们在地心最终发现的一片海洋,实际上是凡尔纳小说中的“神秘事物”的一个具代表意义的象征图景。在进入这片浩淼而明亮的地心后,他们用生长在这“地中海”旁边的树木造了一排木筏,继续他们的航行:看到岸边的巨大蘑菇森林,见识了在水中嬉戏打斗的恐龙。这样,他们的地下之旅实际上成为了回到过去的旅行。最后,正在爆发的火山熔岩将他们的木筏喷射出地心,三次冒险都以安全回到地球表面(意大利的斯特隆博利火山口)而告终。这篇小说充满了科学技术知识细节,最终成为一部宏大的象征主义叙事(地心的神秘海洋成为一个多重意义的所指:原初场景,潜意识,信仰之海),凝聚成了科幻小说的主要文本策略。特别是在凡尔纳传统中,科幻小说经常将一种形式上的现实主义混合以美学象征主义。

《地心游记》之后,凡尔纳的第三部“奇异旅行”——《从地球到月球》将视角从地心转向天空。小说中,美国内战退伍老兵——由因倍·巴比康领导的巴尔的摩大炮俱乐部成员们,乘坐一艘由巨大大炮发射的飞船飞往月球。实际上,小说完全专注于这艘飞船的概念、计划和建造:小说的结尾中,飞船从佛罗里达升空,用“一颗新星”在天际中隐而不见来吊读者的胃口。五年以后的1870年,凡尔纳出版了它的续集《环游月球》,揭示了三位探险家最终的结局。评论家倾向于把这两本书视为一个整体,但是事实并不是这样。

《从地球到月球》虽然包含了许多关于月球的科学知识(包含更多的是弹

134 道学和火药方面的历史和物理学知识),实际上并没有涉及外太空事件。小说的重点是美国主人公的热血沸腾的自信心,以及他们好战的帝国主义野心:大炮俱乐部的一名成员因美国内战结束而叹息,“无仗可打了!……偏偏在制炮学方面,现在正是大有可为的时候”(Verne, *De la terre*, p. 12)。巴比康宣布飞向月球的计划,不仅是出于科学兴趣,更是出于“征服”,承诺“月亮的名字将要列在组成这个伟大的合众国的三十六个州的名字中间”(De la terre, p. 22)。所有繁忙的准备都是为了实现军事扩张和胜利,它使得整个美国为之奔忙。小说的象征是巨型大炮,其体积与威力都远超以往所有大炮。^[3] 而《环游月球》则关切的是空中飞行。除了一如既往的科学知识作为一种平衡,它的整个基调和语气都是极为不同的。

一个历史事件(当然超出了凡尔纳的控制),对我们今天阅读《从地球到月球》产生了巨大的影响:1969年的阿波罗号登月。评论者会情不自禁地透过阿波罗登月的棱镜,来阅读凡尔纳的小说,这种读法导致的是就凡尔纳哪里“对”了,哪处“错”了,列出沉闷的条目。(比如,他正确地设想了登月升空在佛罗里达,以及飞船由火箭助力,但是错在想象发射机器是一架大炮。)实际上,申述凡尔纳有多不准确的阅读冲动四处泛滥。虽然凡尔纳小说散发着“科学事实”的风格,但是它们毕竟不是事实性的,当然也不是预言性的。不过它们却是**有洞察力的**。在对战争、征服以及制炮工业的评论中,美国精神一览无遗。

不过有些评论者的论点还是颇有可观之处的。比如有论者称赞凡尔纳意识到飞往月球将是“一项巨大的工程”,需要“数千名人力和数以百万计的耗资”(而并非如许多科幻小说作家想象的某位“离群索居的”天才“在自家后院”只手造出太空飞船);但他旋即又批评凡尔纳“没有考虑到空气阻力”,提出弹壳“在飞出炮筒之前就会蒸发”,以及“在启动时的加速度会把旅行家们挤压到舱底”(Hammerton, p. 104,这是凡尔纳的许多批评者经常提出的一点)。前一个批评,反映了凡尔纳对金属铅的抗张强度的过于乐观的判断。而后一个批评,则比较有意思。在这样一部充斥了飞船大小、使飞船克服重力所需的加速度、所需要的炸药量等等这些计算的小说中,居然没有考虑到宇航员的身体被迅速加速度后导致的后果,这是很奇怪的。如果我们回想一下,19世纪有过关于过急速加速度对身体带来的伤害的广泛讨论(例如,人们害怕蒸汽火车产生的加速度对旅客来说会是致命的),凡尔纳的失误就显得**双重可疑**了。所以很可能,在飞船升空的时候,旅行家就**已经毙命**了。

[3] 大炮这一象征,凡尔纳在他的写作生涯中运用过多次,最著名的是在《蓓根的五亿法郎》(1889)和《不上不下》(1889)。

当然,在其续篇《环游月球》中,我们知道宇航员们还活着。但是这并不必然与我所说的相冲突。在《环游月球》中,凡尔纳(第一次)提到特别设计用来减轻“每秒 11000 公里、在霎时能抵达巴黎或者纽约的初始速度”(Verne, *Autour*, p. 20)的缓冲系统(“缓冲器、水垫、易碎材料制成的隔离层”)。但是,我们可以推测,在(凡尔纳运用他后见之明)写续篇之前,宇航员原本设定是丧命了的。如果这样的话,就可以解释《从地球到月球》结尾部分的哀悼口吻,除了一向乐观的梅斯顿之外,所有人都陷入了绝望。《从地球到月球》中,凡尔纳笔下的大爆炸,威力无比,远远超过设计者原先的设想(不仅破坏了佛罗里达的大片土地,而且波及离美国口岸 300 英里的大西洋海面)。从这个角度来阅读的话,我们可以了解这部小说实际上是对热衷于枪炮的美国的讽刺,讽刺了美国历经血腥内战仍然未褪去的那股好战劲头——虽然在小说中它被用于进行纯粹的探索,但实际上导致了一场大爆炸。

我的一个更大的观点是,证据表明,在一本书和它的续集之间,凡尔纳的构思总处在(有时相当激烈的)变动之中。在《海底两万里》(1869—1870)中的神秘人物——鹦鹉螺号的船长尼莫(其拉丁词义为“子虚乌有的人”)是一位革命的波兰贵族,他的家族被俄国人所屠杀:赫策尔坚持让凡尔纳去掉这个人物身份招致争议的直接暗示(see Butcher, pp. 434—443)。在该书续集《神秘岛》(1874)中,尼莫成了一名印度王子,他对抗的是英国人,而不是俄国人,尽管他的年龄和其他个人情况与前一本书不太能够对得上号。在 1882 年《穿越不可能的旅行》中,尼莫——这位激进分子、被压迫者的朋友,变成了一名“顽固的保守党人”,满嘴“毕林普上校*口气”。(Butcher, p. 443)。也就是说,尼莫不能被看做是固定的,或者“设定的”。就像任何小说人物,他是一种流动中的文本建构,由特定故事的内在要求以及凡尔纳在特定时期采用的文化风格所决定。

这样的说法,并不是要批评凡尔纳。倒不如说,这正是意味着正在进行的“奇异旅行”是处于变动中的,而不仅是关于变动的:这是一种由(用尼莫的座右铭来说)“变动中的变动”决定的文本积累。换一种说法就是,在凡尔纳小说的中心,有一种对变化的迷恋,随着旅行不断有新目的地,其主题与形式都处于变化之中。也就是说,凡尔纳的小说不仅仅是关于去旅行、去探索、去寻找、去奋斗、永不妥协的焦躁冲动,并且在它们自己的形式上也体现了这一主题。在去设定、去定义的冲动,与焦躁的变动冲动(旅行,通常被激化成追寻)之间明显存在着一种主题上的紧张。于是,这种焦躁经常画出一道循环

136

* “布林普上校”(Colonel Blimp):由英国漫画家戴维·洛(David Low)在 20 世纪 30 年代所创造的一个被嘲笑的保守角色。——译者注

的弧线——环游世界，不是到月球，而是环游月球，等等，其原因则正在于凡尔纳阐述的是一种意识形态般的静态。

如果把凡尔纳早期许多作品中对纯粹旅行的爱好称为“观光”，无疑低估了这一概念的范围以及重要性。凡尔纳的第一部作品《气球上的五星期》中的三位主人公的探险在非洲上空进行，不过并没有超出非洲范围。不过1868年《格兰特船长的儿女们》则更加视野广阔。英国贵族格里那凡爵士的游船邓肯号捕到了一条鲨鱼，从鲨鱼的肚子里发现一个瓶子，瓶子里装有一张用英德法三国语言写成的字条，字迹已经模糊不清。当把文字拼凑起来，从中得知在海上遇难失踪的苏格兰航海家格兰特船长尚在人间，于是格里那凡爵士毅然带着船长儿女，驾驶着自己的游船“邓肯号”横穿整个地球去寻找和营救。但是这部长篇小说（有将近25万字）的主要意旨则可以从它的副标题“环游世界”中见出端倪——这是一部涉及大量地理学、动物学和文化见闻的环球旅行。在“赫策尔版”的该书首页插图上，凡尔纳的大名横跨了整个全球地图，就好像他是一座大陆，而非作者，在凡尔纳名字下面是航行的主角：邓肯号，与左边正在喷发的火山一起，将天空填满烟雾。

全球旅行同样也体现在凡尔纳的另一部更著名作品《环游世界80天》的标题中。该书中，另一位英国人菲利亚·福格，伴以《气球上的五星期》中的气球以及《格兰特船长的儿女们》中的环球旅行抱负，在80天里成功环游地球，赢了一个打赌。

小说中所有环游世界的人物都是英国人（凡尔纳把菲利亚·福格称为“最确定无误的英国人”），这一现象也不是巧合：凡尔纳以虚构想象的措辞，点出了不列颠帝国在19世纪晚期的全球扩张背后的意识形态。从一种最广的意义上，我们可以看出在凡尔纳小说中反映出来的“科学”作为一种席卷全球的话语的独领风骚。但这并不是说凡尔纳（虽然他是受尊敬的资产阶级中的一员）拥护帝国主义。恰恰相反，他的许多著作都表达了对反对帝国主义统治的人民革命的同情，仅试举两例：《无名之家》（1889）中的19世纪30年代法属加拿大独立运动，《小老好人》中的爱尔兰自治运动。安德鲁·马丁曾经说：“凡尔纳看上去对于以不列颠帝国名义犯下的罪行特别愤慨”，尤其是在《格兰特船长的儿女们》中体现得相当鲜明，不过安德鲁·马丁也加上了一句，许多小说“似乎容忍甚至欢迎殖民统治的不可避免的必要性”（Martin, p. 23）。

137 而在凡尔纳最持久的原型——尼莫船长身上，我们看到了（再次引用安德鲁·马丁的话）“一位最浪漫和坚定的反帝国主义者，被压迫者的同情者”（Martin, p. 23）。以尼莫船长为主角的《海底两万里》恐怕是凡尔纳最著名的作品。它一如既往以一个神秘事件开始：许多船只的失踪，人们猜测是海怪所为。海洋学家阿罗纳克斯博士，和他的仆人康赛尔以及加拿大捕鲸手尼德

兰受美国政府所雇,登上驱逐舰林肯号,开始着手解决这个谜。经过数月的追捕,林肯号发现了海怪,结果却发现这是一艘巨型的电力潜水艇。阿罗纳克斯、康赛尔和尼德兰三人为该潜水艇的主人——怪癖而富有人格魅力的尼莫船长所擒。尼莫船长在他的鸚鵡螺号上优待他的这三位俘虏,但警告他们千万不能将这个秘密泄露出去。在三卷本的小说中,鸚鵡螺号环行世界,让阿罗纳克斯他们见识了无数海底奇景,有关于海洋生物学的,也有关于如消失的古大陆亚特兰蒂斯的废墟等等。尼莫对被压迫民族相当同情,不断击沉帝国主义国家装有军火的船舰。最后,三人得以从鸚鵡螺号逃脱,而鸚鵡螺号则被卷入来自挪威海岸的飓风之中。小说的结尾相当吊人胃口:“鸚鵡螺号怎么样了?它能不能在飓风中逃脱呢?尼莫还活着吗?”(*Vingt mille*, p. 616)

潜水艇冒险故事并不自凡尔纳始。实际上,这类小说可以回溯到约翰·威尔金斯主教(我们在第3章谈到过这位作家),在他发表于1638年的《数学魔法》中,其中有一章名为“建造潜水航行船只的可能性”。凡尔纳的鸚鵡螺号,其名取自英国人罗伯特·富尔顿(Robert Fulton)为拿破仑一世建造的一艘真潜水艇。Butcher列出了1867—1869年间法国出版的三部潜水艇幻想小说。(Butcher, p. xiv)但是,凡尔纳以前人未曾有的方式,捕获了公众的想象力。^[4] 尼莫可以不离开他的潜水艇(这是一个相当奢华和舒适的家),去往世界上任何他想去地方。他需要的所有东西都能用海洋资源中制作。他周游世界,同时又纯粹是资产阶级式静止的(也就是说,虽然他声称自己是位王子,实际上他拥有资产阶级概念上的财富)。尼莫是资产阶级科幻小说中第一位实现愿望的主人公。

另外,《海底两万里》是一部令人愉快的教益读物。凡尔纳把大量关于海洋的知识汇聚在一起,将它们再现得栩栩如生(书中插图也颇有裨益)。这是凡尔纳小说的另一个**静止**方面。《环游月球》的读者可以发现,凡尔纳在面对无事实支撑的想象时是相当不自在的。这部小说的叙事,深思熟虑地将当时天文学知识(配有大量支持性的注释)的小心翼翼推想混合以比较自由的想象,后者经常是出自书中主人公之后,但几乎总是会被对话者驳回。在飞过月球的暗面时,旅行者注意到一种他们无法解释的“奇特光线”。米歇尔断定他们是从巨型骨穴(世世代代月球人的白骨堆积起来的万人冢)反射回来的光线(Verne, *Autour*, pp. 171—172)。他的同伴持不同意见,由于飞船并不能登陆月球,所以月球背面的这个秘密就仍然不得而知。

138

[4] 凡尔纳笔下的潜水艇给英国医生本杰明·沃德·理查森(Benjamin Ward Richardson, 1826—1896)留下了很深的印象,后者在他的发生在罗马时代的历史小说《星之子:公元2世纪的传奇》(1889)中也放入了一艘(木制)潜水艇。

让人惊讶的是,两头下注这一文学技巧的有效性:凡尔纳并不去揭开月球神秘事物的面纱,而恰恰是通过探索它们,而加深了其神秘性。在月球背面的环形山和山谷里是否住着月球人?即使月球今天是不毛之地,它是否曾有人迹?月球表面的白斑是否是万人冢?月球背面是否散落着各种建筑废墟,或者这仅仅是观察者的臆想。凡尔纳并不执泥于某一具体理性解释,而是通过一种强烈提示性的叙事来暗示,在上古之时,月球人为了逃避天灾,而(可能)逃往地球,同时又使读者登上实际上阐释能力等于零的陌生化的数据之木筏。

就像凡尔纳的其他小说一样,戏剧化张力的产生往往是由于特定科学准备的阙如。在坠入太平洋之后,炮弹被认为沉入了海水中,人们马上展开水下搜寻工作。但是,炮弹肯定是浮在水面的——这是一个排水量远大于它的重量的密闭容器。(凡尔纳告诉我们:“所有专家都忘了这一条基本原理”, *Autour*, p. 138)我们可以从学者们的稀里糊涂中得出什么结论呢?在凡尔纳小说中一次又一次,小说的结尾以主人公无论如何本该知道的科学事实的姗姗来迟而戛然而止:在《蓓根的五亿法郎》和《不上不下》中的极端天气下,精确的计算因为遇到极端天气而失算了。凡尔纳几乎总是既希望将人类对科学技术的掌握写成小说,同时又在小说中置入异常结果,包括让人目瞪口呆的失误:这是一种卓越洞察与愚蠢错漏的杂糅。我想指出的是,除了有助于凡尔纳能写出出其不意的结尾之外,这一迷阵实际上道出了凡尔纳的无能为力——无法缝合他的现实主义—技术性(资产阶级)抱负与神秘—象征主义美学之间的裂痕,这裂痕有时无意识地成为他的最伟大作品的引擎。

139 19世纪70年代中期之前,凡尔纳的名声在很大程度上还是《海底两万里》带来的。1874年三卷本的《神秘岛》(1874),在最后一卷中才揭示出自己是《海底两万里》的续集。实际上,这是一部可疑的续集。小说中的其中一位人物艾尔通在《格兰特船长的儿女们》中,因叛变而被格兰特船长丢在一座孤岛上。小说以一次气球冒险而开始。五个人在美国内战期间,乘坐一只热气球,逃离里士满之围,但是被风吹离了原路线,最后降落在一座荒岛上。五个人努力在荒岛上活下去,小说中时时夹杂以野生动植物、博物史、工程学以及自给自足的策略方面的介绍等等。虽然历经恶劣自然条件和海盗的攻击,他们生存下来了。在关键时刻,他们得到了神秘的帮助,最后发现这帮助来自尼莫船长。

这一情节也创造了一种循环的气氛:未知的到头来发现一直是已知的。这再度触到了凡尔纳美学中的静止这一主题。在1877年的《赫克托·塞尔瓦达克》中,一颗坠入地球的流星,将北非的一块土地撞飞。在这块土地上,除了法国军官赫克托·塞尔瓦达克,他的仆人本·祖夫之外,还包括多位欧

洲人士：一名俄国人，以及他游船上的船员，一伙西班牙人，一位年轻的意大利少女，一位犹太商人，一位法国教授——他是发现他们正在空中飞的第一人，并爱国主义地把脚下的土地叫做“高卢”。这一新的迷你世界（仍然具有空气和完全的重力）进入了太阳系的外部空间，虽然冰冻三尺，但人们躲在火山供热的洞穴中，得以幸存。在领略到了许多有意思的天文景观之后，最后人们随着流星又回到了太阳系内部。他们用游船的帆布做成一只气球，由此回到故土。在一个梦幻般的离奇结局中，他们发现世界与他们离开时毫无二致。实际上，凡尔纳希望写出一个被灾难所毁的世界，但是赫策尔反对这么做，从读者的角度要求凡尔纳不要写得过于悲惨。结果就是，在被带领经历了最奇幻波谲的旅行之后，读者最后发现他们实际上哪都没去。

1879年的《蓓根的五亿法郎》又回到了巨型大炮的象征上来。培根（Begum）在印度语中是“贵妇”的意思，凡尔纳使用这一概念化的东方词汇来作为发生在地球另一端（美国）的乌托邦/敌托邦幻想故事的跳板。故事的两位主角法国人弗朗西斯·撒拉逊博士和德国的舒茨教授，都是培根的亲属，成为了培根夫人5.25亿法郎遗产仅有的两位继承人（律师抽走了2千5百万法郎，遗产总数于是变成整数5亿法郎）。撒拉逊用这笔钱在美国的西北荒野上建立起一个叫做“法兰西村”理想公社，而舒茨教授也建立起了他的“钢城”——一座完全机械化、斯巴达化的城市。钢城的主要产出是武器。舒茨最终造出了一座巨型大炮，打算用装满能释放出冷冻毒气的碳酸的炮弹来摧毁法兰西村。赫策尔版的该小说的首页插图中一座巨型大炮悦然纸上，疯狂的舒茨教授站在炮口旁边，插图的下方，乡村风光的乌托邦法兰西村，与钢城暗黑撒旦式的武器工厂，两相对望，各占据了图画的左右两角。

140

这部小说的发表，恰恰在1870年普法战争中法国屈辱战败的数年之后，因此被许多评论家看做是一部自我满足式的粗糙作品（安德鲁·马丁提出，“凡尔纳用曲笔改写了普法战争的结局……在小说中，将胜利给了法国，以一种比较适意的方式扭转了不可改变的法国战败的事实”，Martin, pp. 60—61）当然，内在于文本中的对“德国”的中伤似乎有些过分。但是与其说这部小说是对最近历史事实的否认，倒不如说是对乌托邦传统的一个生动解说。作为一篇政论，“好城市”和“坏城市”的二分法似乎既抽象，又脱离现实，同时小说中的美国也是一个梦幻中的美国（美利坚合众国不可能在自己的国土上，容许这两个城市拥有自己的军队，允许钢城生产大规模杀伤性武器）。而作为一种乌托邦元文本（meta-text），该小说就充满了对不同乌托邦理想之间关系的洞察：田园式乌托邦和极权主义乌托邦。凡尔纳用巨型大炮来象征化两座城之间的关系，集合了毁灭、军事主义、某种程度的乐观主义（毕竟在凡尔纳的宇宙中，这是一座可以将人类带往月球的大炮）以及为我们所熟悉的技术

巨人症。舒茨让大炮开火,但是如同经常在凡尔纳小说中出现的场景,他的计算出了差错:炮弹越过了法兰西村,甚而越过地平线,进入太空轨道,成为地球的第二颗卫星(Verne, *Cinq cents mille*, p. 183)。对发射失败暴跳如雷的舒茨,计划对法兰西村发动第二波进攻,发誓彻底摧毁它,把它变成“现代的庞贝城”,让整个世界为之惊怖。(Verne, *Cinq cents mille*, p. 230)不过,他还来不及发布他的命令,一颗毒弹的爆炸,让他变成冰人,送掉了老命。在小说的结尾,快速变动的象征(大炮)成为了绝对静止的表现载体。

141 凡尔纳 1880 年的小说《蒸汽屋》里面有一只皮厚肉糙的机器“蒸汽象”,一位叫做邦克斯的工程师乘坐它周游印度北部,这是对通俗科幻小说杂志作者爱德华·S.埃利斯(Edward S. Ellis, 1840—1916)1868年的《草原的蒸汽人》的直接借用。《草原的蒸汽人》中讲了美国中西部一个能活动的巨人型蒸汽引擎(见下文第 174 页)。而 1884 年的《南方之星》指的是显然由在南非工作的一位法国工程师维克多·西普里安人工制造的一颗重达 243 克拉的大钻石。虽然以凡尔纳的名义刊登,但是这部爱情故事实际上的作者是帕沙尔·格鲁赛(Paschal Grousset),一位曾经的巴黎公社社员,经常以笔名安德烈·洛雷(André Laurie)出现。凡尔纳或者是一股脑窃取了他的手稿,要么是稍微对它进行了改写。《蓓根的五亿法郎》也很可能是同样的情况,它同样出自帕沙尔·格鲁塞的构想。在凡尔纳写作生涯的晚期,米歇尔以他父亲的名义发表自己的小说,因为凡尔纳的大名作为某种商标已经成为一项巨大的财产。

1886 年的《胜利者罗布尔》,以及它的续集《世界的主人》(1904),将尼莫式的故事放在天空,而不再是水中。就如同《海底两万里》般,《胜利者罗布尔》也以世界各地发生难以解释的怪事开始:空中的号角声,奇怪的光线,飘扬在无人企及之地的旗帜。和在《海底两万里》一样引起神秘事件的是技术性的人工制品,而不是超自然或者怪异原因。接下来,书中讲了在费城的威尔登协会会员的一次冗长争论,争论的一派认为飞行的未来在于比空气轻的飞行器(如气球),而罗布尔,对气球不屑一顾,认为重飞行器的前途才无可限量。为了证明自己的观点,罗布尔绑架了协会成员,把他们带到了他的螺旋桨飞机上。这架飞机看上去固若金汤(它的机身由坚固无比的压缩**纸板**制成)。罗布尔坦诚,他计划运用他的优势来维护世界秩序。为了向同伴们展示这一点,他攻击、处决了非洲土著,因为他认为他们的传统很野蛮。而在《胜利者罗布尔》的续集中,一如凡尔纳的惯常风格,他相当激烈地改变了人物特性。罗布尔不再是一位仁爱的尼莫式人物(虽然他被误导),相反成了一名旷世大恶人。他的飞机也改了名,叫做“恐怖”。整部《世界的主人》主要叙述的是各国当局对罗布尔的追捕。

1889年的《不上不下》^[5]中的情节又回到了在《从地球到月球》(1865)中用大炮把飞船发射到月球的巴尔的摩大炮俱乐部。在《不上不下》中,他们更加野心勃勃:改变地球的运转。以“北极实践协会”为幌子,大炮俱乐部在北极地区买下了大片廉价土地。他们计划用巨型大炮发射一枚炮弹,来纠正地球的倾角,以结束四季变化,让地球变得气候宜人(同时也使他们购买的北极地区更加冰天雪地,以方便他们的开发)。换句话说,这部小说极具渲染地反映了凡尔纳对**静止**中的运动的情有独钟。如果大炮俱乐部成功了,那么便能在地球层次上实现类技术性的规整和恒常。到那时,地球仍然在转动,生命仍在继续,不过其转动与继续是以一种更加机械化、更加人工控制的方式进行的。故事中,大炮俱乐部的计算出了错误,出膛的炮弹动力不足,未能影响地球的运转。一种**静止**形式(小说最后向现状的回归)代替了野心勃勃的**静止**之梦想(地球的运转被绝对规整化)。

1895年的《飞行岛》则是基于另一个大规模技术前提:一座太平洋中的巨大人工岛。但是凡尔纳实际上并没有相应的故事来支撑这一宏大结构。小说叙事使一群音乐家卷入岛屿上左右两派人士之间政治分歧的漩涡之中,却并未抓住读者的心。1905年《海洋的入侵》中描写了几位法国工程师的冒险,他们计划在非洲撒哈拉地区围沙造海,但被当地图阿格雷人所攻击。凡尔纳身后出版的许多作品几乎都是出自他的儿子米歇尔(1861—1925)之手,其中《流星追逐记》(1910)、《威廉·斯托里茨的秘密》(1911)。《流星追逐记》中一颗金的流星落在北极地区后,随即激起了对这颗流星的疯狂搜索,人们罔顾了这一事实(在小说中反复提到):如此多的金子如果涌入市场,将导致全球金融体系的崩溃。(“赤贫和灭亡将呼啸而来”,*La Chasse*, p. 229)。结果,炙热的流星坠入极地海域,永远消失不见了,避免了一场经济雪崩(为什么来自奇异旅行其他元文本的凡尔纳超级潜水艇没有在这里派上场,原因不得而知)。而在《威廉·斯托里茨的秘密》中,斯托里茨的秘密是他的隐身能力,利用这一能力,他破坏了一位曾经拒绝过他的女子的婚姻。这篇小说中无疑可以隐隐看到韦尔斯的《隐形人》的影响。短篇故事集《昨天和明天》(1910)同样冠以凡尔纳之名,但其中的部分或者可能全部都是米歇尔的作品,其中有两篇作品比较有意思:《在29世纪:一位美国记者在2889年的一天》;还有另一篇相较而言更为成功的遥远未来小说《永恒的亚当》,小说中一位名叫 Sofr-Aï-Sr 的未来人物,回望他身处帝国之前的数千年历史。他发现了一部来自我

142

[5] 安德鲁·马丁讨论了翻译这一标题的难度:法语中的“sens dessus dessous”意思是“上下颠倒”,但凡尔纳“把 sens 中的 e 用 a 代替,表示了‘上下颠倒’的反面……也许可以大致译成‘不再颠倒’”(Martin, pp. 179—180)。

们时代的古代手稿,里面讲述了世界范围的大洪水,以及仅有的一些幸存者重新建构文明的努力。读完这部手稿之后,Sofr-Aÿ-Sr 被手稿中“对永世轮回的确信”所触动。这里对尼采“永世轮回”概念的引用并非掉书袋,并非不合时宜。正如一些评论家所指出的,这一简短的短篇小说是对在凡尔纳全部作品中居于中心地位的探索、灾难与循环主题的一种概述。“变动中的变动”是整个世界在时间中的运行方式。用塞雷尼克(Selenick)精心组织的语句来说:凡尔纳的“循环主题及张力,揭开了一种恐惧,那是一种对颠覆井然有序世界的想象性潜力的恐惧”(Selenick, p. 2)凡尔纳小说巨大而富创造力的“去/来”(fort/da)游戏缠绕于急剧变化的想象性矛盾可能上。直接或者间接受他影响的 20 世纪科幻小说的各个支流,继续探索着这令人焦虑的同一矛盾。〔6〕

143 赫伯特·乔治·韦尔斯

如果一定要在科幻小说领域提名一位最伟大作家,我会选择 H. G. 韦尔斯(Herbert George Wells, 1866—1946)。他为科幻小说创造了不少新的预设,虽然他更多地是对科幻小说中的喻象进行改头换面,但是此改头换面之喻象往往在一种现代方式中焕发生机,同时携带了一种韵味无穷的诗意,以及一种对决定科幻小说整体的辩证法的深刻(也许是直觉的)理解。在他最出色的作品中,韦尔斯显示了令其他科幻小说作家难以望其项背的雄辩、发人深省和令人惊讶。用帕特里克·帕林德的话来说,韦尔斯毋庸置疑是“科幻传奇进化到现代科幻小说中的枢纽性人物,除了其他文学影响之外,他的影响力在于将科幻小说塑造成现在这个样子”(Parrinder, *Science Fiction*, p. 10)。

对于不是出生在英国如蔓萝*般复杂的阶级体系中的人来说,是很难理解决定韦尔斯的人生以至小说的关键因素之一的。韦尔斯出生于一个既非

〔6〕 关于凡尔纳对科幻的持久影响力,还有未尽之言。除了自身成为混合视觉与听觉元素的多元作品之外,凡尔纳的小说同时也多面相地进入其他艺术形式中。比如,20 世纪的大多数观众是通过凡尔纳作品改编而来的电影而知道凡尔纳其人的。甚至在 19 世纪,他的不少作品就被搬上了舞台。凡尔纳自己与 Adolphe Dennery 合作将他的奇异旅行改编成戏剧。《环游世界 80 天》(首演于 1875 年)(用 Laurence Senelick 的话来说)“破记录地连演 652 场……为宏大场面创立了风格”(Senelick, p. 3)。奥芬巴赫的《航向月光》(1871)的标题和旅行模式(用一架大炮升空)都来自凡尔纳,尽管故事的发展是非凡尔纳式的:这部 23 幕的冗长歌剧实际上使演员降落在一颗为 17—18 世纪所熟悉的讽刺性月球上。歌剧大获成功,连演 185 场。

* 蔓萝(bindweed),一种野生植物,经常缠绕其他植物而对被缠绕植物的生长产生阻碍作用。这里比喻英国当时社会流动的不畅。——译者注

贫贱但是也并不属于中产阶级的家庭。他的父亲原先是一位职业板球选手(板球在英国一向享有崇高地位,但是板球选手分为业余“绅士”与专业“选手”,后者是不登大雅之堂的),在韦尔斯出生以后,他经营一片小店。对韦尔斯一生有重大影响的母亲,则在肯特郡一个望族家里做女仆。韦尔斯最初进入一家布店当学徒,后来发奋图强,成为米德赫斯文法学校的一名助教。从这一职位,他获得了伦敦的科学师范学校(一所不具大学地位的学校,但是当时有卓越的生物学家、达尔文主义者赫胥黎[Thomas Huxley, 1825—1895]在此任教)的奖学金。韦尔斯后来曾说起,他选修赫胥黎的课程的那一年“无疑是他一生中最具受益匪浅的一年”,“在学期末,我形成了一个清晰、彻底而有序的真实宇宙观”(Wells, *Modern Utopia*, p. 226)。赫胥黎的科学人文主义,以及对进化论的强烈改宗,都在韦尔斯的写作中有明显体现,它们实际上作为媒介表达了一种更深的社会情绪。若在一个以才能为基础的社会中,韦尔斯以其天赋可以很容易地获得成功,但是19世纪80、90年代的英国,并不是这样一个社会。韦尔斯在这样一个令人窒息的社会中很难获得晋升之途,所以遍尝社会斗争之苦味,这与他所学到的卡尔文进化论如出一辙,即世界是充满你死我活抗争的场所,韦尔斯也体味到即将盖过“阶级”和“宗教”话语的这—“科学”话语风头甚健之潜力。这也同时给想象出众、下笔娴熟的韦尔斯作品,更加增添了一种对社会相关度的深谙其味,这是俨然自得的资产阶级凡尔纳所缺乏的。

韦尔斯先是在威尔士,然后又在伦敦北部担任学校教师,于1891年结婚。他开始写科幻小说后,其作品偶尔见诸各类报刊。其中一些作品,完全是属于思辨科学。《公元一百万年的人类》(1893年刊登在《倍尔美街报》上)用达尔文理论思考了一百万年的时间跨度后人类的进化结果。1894年,他与前妻离异,第二年与之前的一名女学生艾米·凯瑟琳·罗宾结婚。艾米给他杂乱无序的生活带来了章法。韦尔斯一再的婚外情却没有摧毁这段婚姻,但这也表露出他的某种观念,即传统规则与道德并不适用于他——这在他的小说中也有体现。可以这样说,对拥有如此人生的个体而言,对从这样的基本预设而创作的文学而言,兼有优势与不足。

韦尔斯的写作生涯相当长,在其暮年,韦尔斯成为了地球上最知名的作家之一。有评论家经常把他的写作划分为两个时期:1914年以前,在这个阶段他写出了他的大多数作品;以及一次大战以后,在笔者看来,这个时期他穷尽了各种风格的写作。他晚年的宗教神秘主义和神学寓言转向,可以被视为是已经存在于他早年作品中的核心辩证法的显现而已:关于宇宙的科学视角与神秘主义视角之间的辩证法——也就是说,在“现实主义小说”(韦尔斯也写过这类作品)和“科幻小说”之间的形式上的普遍张力,这两种形式在韦尔

斯作品中以一种不同寻常的亲密度交织在一起。

实际上,虽然韦尔斯至 20 世纪 40 年代仍然笔耕不辍,但是他的科幻巨作几乎都写于 1895 至 1905 年期间。他的第一部小说《时间机器》(1895)是韦尔斯最经得起时间考验的作品之一。在《时间机器》之后,其他巨作纷纷问世。《莫洛博士岛》(1896),《隐形人》(1897),《世界之战》(1898),《当睡者醒来时》(1897—1898),《从机械和科学的进化过程预测人类生活及思想的反应》(1901),《最早登上月球的人》(1901),《神的食物》(1904)以及《现代乌托邦》(1905)。

早在 1888 年,韦尔斯就在发行量很小的《科学学校杂志》上登出了《时间机器》的初稿,其标题为拗口的“时间中的阿耳戈英雄们”。在于 1895 年成书之前,《时间机器》至少“六易其稿”(Hammond, p. 79)。在《时间机器》里,“时间旅行者”(我们不知其名)发明了一台使人能穿梭于时间之中的机器。他坐着时间机器来到了公元 802701 年,发现人类演化(我们不妨说“退化”,如果这不给人一种达尔文“演化”^{*}一词与进步相始终的不恰当感觉的话)为两个截然不同的种族:容貌佳好却有智力缺陷的埃洛伊人,他们在地上过着享乐主义的生活;而野蛮丑陋的莫洛克人生活在地下,他们趁月黑风高的夜晚出来,把埃洛伊当做美餐吃掉。旅行者后来再向未来行进,见识了更进一步的“退化”:人类变得像兔子模样(这一场景在 1895 年的版本中被删去了)。而惨淡的最后一幕,是身如螃蟹般的怪物们在濒亡的太阳下,在走投无路的海边左突右冲。

145 传统的批评家把小说中的新意看做是对英国阶级结构的一种反思,或者是设想“遥远未来”的一种强有力的尝试,再或者是暗含了韦尔斯通过赫胥黎而得到的达尔文理论。埃洛伊人,“那些虚弱而退化的艺术的人们”,在田园般的地上天堂里,过着如古希腊人一般的生活,“具有一种 1870 年代的美学气质”(Aldiss, p. 118)。毫无疑问,故事中的莫洛克人,是对产业工人的一种达尔文式延展:“即使是现在,产业工人实际上不正是生活在脱离了地球自然表面的人工环境里吗?”(Wells, p. 52)食人族般的莫洛克人吃掉美貌的埃洛伊人,这很容易被解读为一则野蛮人讽刺作品,或者反讽,或者 19 世纪晚期的英国固有的阶级暴力。韦尔斯为这样一个奇异而极端的情节提供的类科学解释,则加剧了莫洛克与埃洛伊人的斯威夫特式讽喻。

然而,这并不是解读这篇天才作品的唯一方式。把韦尔斯看成一名“哲学家”、“类科学家”或者先知——这样一个角度虽然韦尔斯本人也赞同,会让

^{*} 达尔文 evolve 一词,其确切含义是“演化”,只是中文语境中约定俗成成为“进化”,读者需注意这一点。——译者注

我们忽视他之作为一名作家的卓越才能。我首先想说明的是,这部作品——在它是“关于”阶级、达尔文主义、人类退化或者预言之前——首先是“关于”叙事和科幻小说的。评论家们把这篇小说的新奇之物(能进行时间旅行的机器)看做是检视进化过程或者是进行阶级讽刺的一种工具,我们在反对上述解读之时,可以把它看成是为了叙事目的本身的苏文式“新奇之物”,是自我观照的文本性的一种。

在韦尔斯的许多短篇小说中,我们能看到一种叙事模版:在一个“稀松平常”的环境里,一样设备、物品或者环境引向了一个陌生而新奇的世界。1896年的《墙上的门》的主人公发现了一扇神秘的绿色大门,通过它而离开19世纪伦敦那令人窒息的现实,进入一个“不一样的世界,阳光更温暖、更柔和、更沁人心脾,空气中都透着微弱而坚定的喜悦”(Wells, *Short Stories*, p. 148)。这类写作手法在后来的小说中屡屡出现。在1897年的《戴维森的双眼的奇妙变化》中,一场紊乱的科学实验使得主人公的平常视线变为了颠倒的视线。而在1899年的《水晶蛋》中,一枚水晶蛋使得他的拥有者——一个伦敦二手货店主——获得了不可思议的视线,他能看到火星上的房屋和飞来飞去的火星。《水晶蛋》很好地说明了这类小说的叙事策略:在店主穷酸的中下阶层身份(Cave先生,带着他自私的老婆和一群不知感恩的孩子),和水晶蛋开启的奇异世界之间形成了鲜明的反差。这种对比是内在于小说的叙事的:正如韦尔斯后来在《自传》(1934)中提到《时间机器》时说的,“我意识到,如果要讲述一个不可思议的故事,那么故事的背景就应该越普通越好”(Quoted in Lawton, p. xxxiv)。实际上,在《水晶蛋》中,水晶蛋之所是,就是科幻小说本身。正是它带给我们不可思议的、彼世界的视野。通过位于七面钟*地区脏兮兮的二手货商店与域外的火星宫殿之间的对比,韦尔斯在19世纪晚期的“现实主义”小说(韦尔斯虽然不时也写作此类作品,但是此类作品更多还是与乔治·吉辛**和阿诺德·本内特***的名字联系在一起)与科幻小说的天马行空之间取得了某种平衡。

这不仅是《时间机器》,而且是韦尔斯“伟大的十年”中所有作品的关节点。对于《时间机器》这部小说,我们最好不要解读成对当时阶级环境的隐喻式“编码”,而应该理解为那些环境的整体再现(现实主义),与对这些平凡而

146

* 七面钟(Seven Dials),19世纪伦敦的贫民区之一。——译者注

** 乔治·吉辛(George Gissing, 1857—1903),英国小说家、散文家,是维多利亚时代后期最出色的现实主义小说家之一。一生发表过23部长篇小说,主要有《新格拉布街》(1891)和《在流亡中诞生》(1892)等。——译者注

*** 阿诺德·本内特(Arnold Bennett, 1867—1931),英国现实主义作家,作品有《五城的安娜》、《老妇谭》和《克雷亨格》等。——译者注

普通再现的逃遁(时间机器自身,或者“科幻小说”)之间一种精心设计的平衡。诚然如一些评论家所言,可以认为作者用时间机器来代表达尔文时代,但这是把时间机器作为了中介物。时间机器“如同”一个闹钟、一辆车、一件武器,以及其他各种物件,评论家认为小说围绕着这些物件而添砖加瓦构思出来。但是时间机器是一个文学工具。为了换一个阅读角度,我们最好回想一下新奇之物是如何开始的。不知其名的时间旅行者“向我们讲述着一件深奥的事”,解释着“时空”的概念:

任何实体都在四个维度里延伸:它必定有长度、宽度和厚度,还有持续度……但是我们很容易忽略这一事实。实际上我们生活在四维时空,三维构成了空间,第四维正是时间。

“第四维度”对我们来说隐而不显,因为在我们一生中,“我们的意识沿着时间无间断地蜿蜒而下”。这种不可见性是小说主题之一,而为时间机器在时空中穿梭时“不可见”这一概念所强化。韦尔斯以一种类科学的语言对其进行解释:“正如轮子在转动的时候,看不到辐辏,或者子弹在空中飞行的时候肉眼无法分辨一样,我们也看不到运行着的时间机器。如果时间机器以五十倍或者一百倍的速度穿梭……它给我们留下的印象将只能是它不进行时空旅行的五十分之一或者一百分之一。”(Wells, p. 17)在小说的最后时间旅行者又开始新的旅行时,人们瞥见时间机器“如影似幻、模糊难辨……几近透明”(p. 90),我们了解到了这一原则在起作用。在时间旅行者自己所述的故事逻辑中,这一“不可见”或者“如影似幻”好比是埃洛伊人和莫洛克人之间的关系。

1896年的《莫洛博士岛》是对《弗兰肯斯坦》的出色改写,里面融入了更明显的宗教风格。韦尔斯笔下的科学家——活体解剖家莫洛在与世隔绝的孤岛上对各种动物进行再造,使它们的外形更像人类,使它们的大脑更具智慧。这些再造动物就像玛丽·雪莱的怪物一样,是丑陋加上狗、豹、猪和猴子的奇异美的惊人混合体,“它们也缠着头巾,在头巾下露出了望向我的鬼灵精怪的脸,那长着突出的短下巴和明亮眼睛的一张张脸庞”(Wells, *Island*, p. 27)。在它们发展出的初级宗教中,莫洛是兼仁慈与痛苦的上帝(圣歌这样唱道:“他是带来创伤之手,也是带来疗治之手”)。小说中科学的伊甸园也包括仿照圣经不可吃“善恶知识树”上的果实的命令:莫洛禁止他的兽人尝试血的味道。这一禁令当然也被违反了,兽人们回复到了原初的兽性。我们也许希望把这个故事解读为对组织化宗教的直截了当讽刺。但是矗立于想象中心的,正是由韦尔斯那娴熟而伤感的笔调唤起的这一想象世界的特质。兽人作为一种新奇之物,使得韦尔斯游刃有余地表现出了人性中的文明与兽性的微

妙关系。将这个故事内嵌在科幻小说风格中的优点在于,人性与兽性之间的关系表达了物质领域和精神领域之间更宏大的辩证关系。韦尔斯后来开心地把这本书称作为“在年轻的读者情绪中的一种尝试……一种神学的怪诞体”(quoted in Kemp, p. 211)。

1898年的《世界之战》本身的震撼力,以及对当代文化的巨大影响(斯皮尔伯格2005年的《世界之战》是系列改编电影中最新的一部),让我们几乎忘记了令人丧胆的“未来入侵不列颠”小说在19世纪晚期其实是多么层出不穷(见上文第116—118页)。也同其他韦尔斯小说一样,故事以一个英国人的寻常生活为中心,紧接着是对这种平静生活的急剧打破。韦尔斯的独特之处在于,进犯者并非是德国人,而是外星人。一个巨型金属圆筒坠落在沃金周边地区,从圆筒里出来长有触手的火星人,从高高竖起的三角金属机器上,他们向地球人开战,将战争废物丢弃在东南英格兰,这些战争废料最后成为人们对此毫无办法的横扫一切的细菌。

韦尔斯的火星人是根据当时的科学窠臼来进行想象的,火星被认为是一颗比地球更久远的行星。火星人之所以企图征服地球,是因为他们的星球已经过度进化而正在衰亡。韦尔斯告诉我们,“他们是一颗颗头,只是一颗颗头。他们完全没有内脏”(Wells, *War*, p. 119)。除了将其他动物的血直接注入循环系统,他们并不进食别的食物。他们的生活为一种先进然而却相当冷酷的理性所统御。同样,在地球人看来,他们的长相如同怪物:

从来没有看见过火星人的人很难想象出这么恐怖的外形。奇怪的V型嘴巴和凸起的上唇,没有眉骨,楔形的下唇下面也找不到下巴,嘴巴不停抖动,长着一条条向神话里女怪身上的触手。(Wells, *War*, p. 19)

对外星人怪物般的恐怖长相的这一出色的视觉化,正是众多湮没在历史中的同时期入侵小说所缺乏的,这也正是《世界之战》一书的取胜之处。

在整部小说中,韦尔斯的写作都极具控制力与表现力。韦尔斯所渲染的由于火星人的威胁而人去城空、长满了红草的伦敦的那种荒芜之美,几乎无人能及。当最后一个火星人停止他凄厉的叫声而死去的时候:

我穿过桥,“乌拉,乌拉,乌拉,乌拉”的叫声猛的停下来了。这声音好像是给打断了。犹如一声轰雷,万籁突然俱寂。

在夜色下,四周的房子渐渐变得模糊了,公园附近的树林也越来越黑。我身边的废墟上到处爬满了红草,在昏暗的光线下似乎朝我爬过来。深夜,恐惧和神秘的根源扑面而来。有叫声的时候,孤寂也是可以忍受的;它使伦敦又有了生机,也让我有了精神。然后突然起了变化,某

些东西消逝了——我不知道是什么——然后能感觉到的只有沉寂。
(Wells, *War*, p. 159)

类似于阿拉伯语的叫喊“乌拉”，以及它的应答声“阿拉”，是一种有趣的接头暗号（想必用V型嘴是相当难发出这两个音的）。《世界之战》与19世纪80到90年代的人侵幻想小说一样，捕捉到了世人对陌生事物的极大憎恶恐惧。那么，火星人是否仅仅是“陌生者”的代号？苏文是持这种观点的：

《世界之战》用令人嫌恶而恐怖的“种族”他者性的戈培尔式语调来描写火星人，给与他们嗜血捕猎者这唯一的角色。（它将大屠杀——这被描写为殖民者对被殖民人民的暴行的回响——以及恐怖小说中的吸血鬼融合在一起。）(Suvin, p. 78)

许多评论家指出了，韦尔斯的小说象征地提取了他的时代的关切点。韦尔斯的火星人当然是帝国主义者，他们使用先进技术来入侵别国（英国），而英国恰恰在过去的一个世纪里也是通过同样的方式奠定了它的帝国地位。换句话说，火星人的到来以及他们机械化的野蛮行径，是某种象征形式，韦尔斯以此种象征来探索一些更深的关切：对帝国建设中的暴行、对他者的焦虑、帝国施加给本国人民的与他者的不期而遇。许多评论家将这一相当显见的观点推进到了文化唯物主义和唯心主义情结的深处，但它说到底还是一个直截了当的观点，不需要过度阐释。用布莱恩·阿尔迪斯的话来说，韦尔斯的小说“给欧洲的帝国主义国家展示了它们穷途末路的那一天——武装以先进技术的敌人入侵会给它们带来末日”（Aldiss and Wingrove, p. 71）。但是这种论断将《世界之战》化约为一种政治信息，而忽略了全书的力量。在这部作品之所以如此激荡人心，在于韦尔斯对想象图景中每一个细节的微妙捕捉。

1897年的《隐形人》简短而逼真：科学家格里芬是一位反社会、（在故事结尾）实际上神经错乱的人士。他发明了一种使自己隐身的方法，但是发现难以逆转这一过程。于是他用衣物将全身包裹得严严实实，逃往一处英国村庄，在一间小旅店里试图继续他的研究。但是当地人开始怀疑他，在发生一系列偷盗等事件之后，他们越发起了疑心。隐形人表现出一种自大狂式的欲望，最后被当地人追杀，在他死去的那一刻，他居然再度现出原形。当然，这是一部“关于”看（seeing）的作品。但是隐形人自己是科学家这一事实并不是巧合。小说中暗示，隐形使人脱身于社会交往，并以此脱身于社会责任，也带来了悲惨结局。我们可以像许多评论家做的那样，将《隐形人》置放在与19世纪监狱管理学传统中，这一传统与英国思想家边沁（Jeremy Bentham，

1748—1832)有关,他提出一种理想的圆形监狱*,在其中所有犯人都能置于狱卒监视下。法国哲学家米歇尔·福柯(Michel Foucault, 1926—1984)将边沁的这一思想视为19世纪文化逻辑的表达。〔7〕基于复杂而不可避免的原因,权威有赖于“看”。从这一逻辑中逃脱的隐形人立刻就成为了一种社会威胁。

换句话说,这是一部关于“隐身”(神秘、未知)之物——与已知的、技术的以及机械的事物(这也就是为什么格里芬用来使自己隐身的工具从未在小说中出现,也没有被描述过)相反——的危险性的文本。它同时也是一部关于“叙事”自身的传统的一部幻想小说:隐身而无所不知的叙事者,他能够在小说中来回穿梭而不被书中角色所注意,同时对他们的私人行动甚至想法了如指掌。就如同韦尔斯的其他杰作一样,这部小说将政治、文化、形式和思辨折叠进一个收放自如的文本中。

毫无疑问《隐形人》是韦尔斯最后一部至今仍然脍炙人口的作品(也就是说,这是最后一部为今天普通读者所熟悉、被频频改编的作品)。虽然韦尔斯写有大量作品(相当一部分写在《隐形人》之后),其中不乏杰作,虽然他即将在他的时代家喻户晓,但是后代无疑比他的同时代人更为挑剔。而究其原因,部分是由于在世纪之交,韦尔斯开始将自己定位为另一种风格的作家。

《当睡者醒来时》(1897—1898)是一部伪装得很好的宗教戏仿作品。小说中,一位19世纪的普通英国人格雷汉姆昏迷过去,醒过来后进入了未来,发现他存款复利的神秘增长居然使他成为了世界之主,有12名受托人以他的名义组成团体(这些人无疑为他的复活而深感烦扰,虽然口头上大表喜悦)。伦敦之成为一座特大型城市,威胁格雷汉姆生命的政治密谋,是本书扣人心弦的主题。但是正如彼得·肯普(Peter Kemp)指出的,小说的中心其实是关于“奇迹复活”的“宗教讽刺”(“世界之主格雷汉姆,发现他的财产为12名可疑的弟子所掌管……他们的言语经常是假心假意地大唱赞歌而已”,“Verily it is the Sleeper”, Kemp, p. 211)。

《最早登上月球的人》(1901)中运用了19世纪晚期令人熟悉的反重力金属(见第108—110页,韦尔斯将之称为Cavorite),以及太阳系的奇异之旅来作为这部颇具可读性但是并不特别吸引人的冒险小说的框架。两位地球人无意间来到月球,在那里遇到了住在月球里面的虫形月球人,他们历尽千辛万苦才脱离后者的魔爪。1901年的《从机械和科学的进化过程预测人类生活及

* 圆形监狱(Panopticon),源自希腊文,语意为“无所不见的地方”(all-seeing place),顾名思义,其建筑物即对于罪犯进行无所不见的监视设计。——译者注

〔7〕 Michel Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (1975).

150 思想的反应》与其说是科幻小说,不如说是一部严肃的推想之作,在韦尔斯的时代获得了巨大成功,对于今天严肃思考人类未来的清醒头脑来说,《预测》依然是一部值得一读的作品。但是在某种意义上说,这代表了韦尔斯写作生涯中的一个有害转向。按年代顺序阅读韦尔斯的读者会注意到在早期作品中突出的戏剧化观念与《预测》所激发写作进路中对普遍化、全景化的野心之间的——有时候得到拙劣掩饰——截然二分。实际上,在《预测》第一页的脚注中,韦尔斯把小说的细节性和确然性(这造就了韦尔斯小说中最出色的片段)视为一项他希望克服的缺点:

小说必然是具体而确然的。它排除其他可能性。它的叙事目标切断了繁复的可能……与小说这一文学形式偕行的是某种放弃。实际上,未来小说整体上放弃了对未来的预测,成为争议重重、小心翼翼或者理想主义的,仅仅是作为了对当今现实的不满的一个脚注或者评论。(Wells, *Anticipations*, pp. 1—2)

我们有权提出这一个问题:一位像韦尔斯这样的文学天才何以错得如此离谱?

韦尔斯这一决心带来的阴影笼罩着他后期的许多小说。1904年的《神的食物》就是一个例子。如果把它看做是基于斯威夫特的“巨人国”的单维度奇想,小说的预设是相当有趣的。一种新的营养品(Herakleophobia 或者 Boomfood)能使吃它的生物变得庞大无比。鸡大得能吞下猫类,甚至人。老鼠和甲虫大得可以攻击人类。小说在最后部分却转换了语调,放弃了这一相当生动的恐怖剧,而代之以对食物提供给敢于食用它的人们的“伟大”(兼字面义和隐喻义)的潜力的言而无当的哲学思考。韦尔斯总结说:“大小难于相互理解,但是在每一个孩子的身上……隐隐显现着伟大的种子——等待着去实现它的食物。”这一艺术上从具体到普遍的弱化转变,是韦尔斯写作生涯之发展的一个标志。他从早年科幻小说表现力极强的刻画入微,走向了《预测》之后的“宏大卷轴”中的概括化(或者更为准确的说是抽象)的虚浮自信,试图描画未来的诸种可能。

1906年的《彗星来临》(1906)像爱伦·坡的《埃洛斯与沙弥翁的对话》(1839)一样,讲述了彗星的尾巴扫过地球。但是爱伦·坡把这情节处理为地球末日的来临,而韦尔斯笔下的“绿色烟雾”则给人们带来了福祉,使地球成为了一个乌托邦。正如《神的食物》一样,这篇小说分裂为不平衡的两部分。前一部分是对身处于天灾的一名中下阶层小人物的扣人心弦的描写,韦尔斯以一种恐怖的无可遁逃感勾画了四处碰壁的主人公向性妒忌和杀人冲动的陷落。而小说的后半部分跳出了这一具体化,代之以作为一种审美特性的全

景描写:这是韦尔斯第一部全景式作品《预测》的致命成功之处。《彗星来临》中的新世界颇有意思,但是却那么遥远。这么说,不仅仅是因为这一乌托邦的不可思议(至少从其预设上难以逻辑地得出这个结果),更是因为它在具体化方面的不足。1908年的《空中大战》(1908)也是同样的情况。这篇小说中想象了一种飞行的新技术(至1909年,布莱里奥*才首次进行飞越英吉利海峡的创举)。威尔士中下阶层的小人物伯特·斯茅威斯,在一场空中大战中被俘获了。小说的结尾相当悲观主义:这一可怕的战争新形式会带来全球性灾难(“横尸遍野,面黄肌瘦的幸存者如行尸走肉般活着……这是一个普遍的大灭亡”)。但是读者的注意力很难集中到这略显抽象的世界末日上来,——这位作家能够在《时间机器》中捕获到最后的人目睹爬满蟹状生物的海滩时那几乎难以言传的悲哀,却在《空中大战》中给出了这么敷衍了事的描写。

20世纪的最初几年里,威尔斯的世界观经历了一个转折,这也在他这时期的作品种类和类型中得到反映。用帕特里克·帕林德的话来说:

在《时间机器》和《世界大战》中所反映的对地球冷却的预想在当时科学观中失去了市场。在1908年的《镭的介绍》(这本书促使韦尔斯设想了核战争的可能性)一书中,弗里德里克·索迪**这样写道:“我们对于宇宙的看法已经永远地改变了。我们生活的宇宙不再是由于耗尽能量而慢慢正在冷却,而是拥有内在物质能量来激活自身的永生存在。”第一次世界大战后不久,韦尔斯从熵的悲观主义转向了索迪的热核的乐观主义。(Parrinder, *Shadows*, pp. 46—47)

这一世界观变化的第一个反映是长达5年的断裂期,在这期间韦尔斯几乎完全没有碰触过科幻小说。相反,他写了大量主流小说(他自己视这些为自己最重要的作品,这一观点获得了不少评论家的赞同)。核物质——毒性很大但又价值连城的夸普(quap)——出现在长篇小说《托诺-邦盖》中。这是植根于韦尔斯半自传的一部作品,里面一位和韦尔斯类似的乔治·旁德罗夫为了逃离他所生长于斯的那个令人窒息的阶级,加入了叔叔,通过调制一种叫做托诺-邦盖的假药而大发其财,又旋即破产。为了挽回颓势,乔治派出一艘船去非洲小岛上偷窃珍贵的夸普,但却遭遇了毁灭性的失败。实际上,小说中的“放射性”概念强调了它的毒性:运送夸普回英国的船只半途腐烂掉

* 布莱里奥(Louis Bleriot, 1872—1936),法国飞机设计师,1909年7月25日驾驶布来里奥11型飞机从法国加来飞达英国多佛尔,成为世界上第一个乘飞机飞越英吉利海峡的人。——译者注

** 弗里德里克·索迪(Frederick Soddy),英国化学家,1921年诺贝尔化学奖得主。——译者注

了。韦尔斯其他的作品解剖和挑战了爱德华七世时期英国的风俗。小说《安·维罗尼卡》(1909)则写了当时一桩性丑闻中的一位水性杨花女。1911年的幽默小说《波利先生》(1910)相当吸引人,虽然书中以居高临下的口吻来描写不幸的中下层主人公。《新马基雅维利》(1911)则写了一位政治生涯为风流韵事所毁的政治家,小说生动地置于19世纪初伦敦政治场景中,但是现实中并无此对应事件,这对这篇小说来讲是致命的。像1912年的《婚姻》(1912)——描写了婚姻不幸福的一对夫妇,所有这些小说都与韦尔斯自己的生活有着隐隐绰绰的关联。而1914年第一次世界大战的爆发似乎又再次激发了韦尔斯对科幻小说的兴趣。虽然在主流小说领域继续耕耘,但韦尔斯同时也进入了他的第二个科幻小说创作时期。

《获得自由的世界》(1914)是又一部未来战争小说,从1970年回望发生在1956年的世界大战。小说中,核武器带来了巨大的毁灭性后果,但是与《空中大战》有所不同的是,在一位有远见卓识的政治家埃格伯特国王*的领导下,扭转了局势。正如J. R. 哈蒙德(J. R. Hammond)指出的,只有在杰出领袖(科学家和哲人王)的寡头政治统治下,能够保证人类的恒久福祉,这一观念在后期韦尔斯的内心里愈发根深蒂固:“我们在他的作品中,一再发现这一强调——某位伟人挽狂澜于既倒,重新带领世界走向繁荣;《预测》中的新共和党人,《现代乌托邦》中的萨穆拉,《威廉·克里索德的世界》中的公开密谋者以及《获得自由的世界》中的‘现代国家’运动。”(Hammond, p. 110)韦尔斯绝对不是20世纪早期持此观念的唯一人士。但是许多这方面的同道之人在1930年代都纷纷投向了法西斯主义。我们当然不能把韦尔斯称为法西斯分子,虽然他对尼采式伟人的偏好,以及他对人种改良理论的支持,令许多评论家感到厌恶。

也许是凭借着直觉,韦尔斯对20世纪的科学新进展相当敏感。《彗星来临》中,彗星尾巴扫过后发生的地球变化,其化学根据即使以1906年的化学标准来看,也是相当不合理的(彗星“与空气中的氮气发生反应……整个反应在眨眼之间就完成了,过了一个半小时左右它们变成了可以用来呼吸的气体,与氧气不同,但是对氧气有辅助作用”,Wells, *Days of the Comet*, p. 172)。但到了1914年的《获得自由的世界》,这一幼稚的“化学式”理解就完全被更加现代的“原子式”理解所代替。

韦尔斯后期的许多作品都不断回响着这些权威主义——虽然它们是反体制的——观点。在1923年的《神一般的人们》中,旅行者通过“空间中的曲

* 埃格伯特(Egbert)这一名字颇有深意,在历史上,埃格伯特是西撒克逊国王(802—839),829年成为英国的第一任君主。——译者注

柄”而进入了一个乌托邦世界。1924年的《梦》中，萨尔纳克是一位遥远未来的人。他做的梦是关于哈利·史密斯的一生，这位仁兄生于1895年，卒于1920年。为了把这一离奇的梦境传神地告知他的同伴，萨尔纳克对他的时代采取了一个疏远的视角。韦尔斯的机智和思想娴熟度都未能使这部作品免于沦为某种说教。但是，韦尔斯仍然有足够智慧来反思他的这种政治确信。在1930年的《帕汉先生的独裁》中，普普通通的帕汉先生坚信自己为火星上一位军事头领的灵魂所附体（“他意识到一股巨大的意志力量完全控制了自己”）。他宣布自己是英国的至尊王，并发动一场圣战。小说中，当时的重要政治人物（包括丘吉尔和墨索里尼）都以虚构的名字粉墨登场。

韦尔斯1933年的那部偏于严肃的《未来世界》，获得了巨大成功。在世界大战中，战火夺去了数以亿计的生命。无政府状态盛行，战争贩子残杀着人民；终于，一切被一位伟人所拯救，他以理性为组织原则建立起世界联合政府，重振了人类文明。这部小说写得像是一部真实历史（韦尔斯在1922年出版了他名闻遐迩的《世界史纲》），用一种相当冷静而中立的口吻书写人类的苦难和社会的再建，不过它的长处在于它暗示了一种历史性的时间刻度。导演威廉·卡梅隆·曼泽斯（William Cameron Menzies）于1933年根据这部小说翻拍的电影得到了很多评论家的美誉，虽然很难理解为何会获得如此高的评价。曼泽斯将这部小说改编为三幕情节剧，以一种相当法西斯化的风格来描写技术治国时代的来临；从天而降的白色飞船救万民于水火。

鲜为人知的后期短篇小说《槌球手》（1936）中再度出现了《莫洛博士岛》中的某些主题，表达了韦尔斯在欧洲法西斯主义兴起中感觉到的人类黯淡前途。小说中，尼安德人（在该书中被描述为具有“兽性，嫉妒，恶意以及贪婪”）在遗传学上仍然存在于智人中，此刻即将在现代人中爆发，以返祖的野蛮摧毁人类文明。整部小说的笔调相当灰暗不安，它不仅捕获了韦尔斯在最后岁月的悲观主义，而且也作为欧洲极权主义兴起的一点微小而杰出的注脚。另一方面，韦尔斯也写出了一些不合逻辑的超人奇想小说，比如《新人来自火星》（1937）。这篇小说中设想“伟人”之所以伟大，与火星先进的生命形式发出的射线有关。易被这些射线所影响的人们会相互寻找对方，并为创造一个更加完善的世界秩序而努力打拼。但是在欧洲法西斯粉墨登场的当口，去创作这一奇想（小说似乎很严肃地对待它）显得几乎不可思议的迟钝。在韦尔斯去世之前，第二次世界大战正处在蚕食欧洲内陆的过程中，他的悲观主义愈发浓烈。在他耄耋之年的1945年，他出版了《穷途末路的心灵》（1945）一书，正如其标题显示的，他对人性不抱多少希望。

对于一位像韦尔斯这样全方位才华横溢（并且在相当长时期内保持了创作的高水准）的作家，进行简洁的概述与评价是相当困难的。韦尔斯对于科幻小

说发展的重要性这一事实,已经得到评论家反复强调,几乎听得都让人耳朵起老茧了。不过,韦尔斯的成就中还有相当独特的一点:在他的最经典作品中体现出如脱缰野马般的想象力,加上一种无与伦比的审美上的细致入微。

对著作等身的韦尔斯的创作生涯进行论述,有沦为列出一串让读者喘不过气来的书单的危險。但是,要从韦尔斯如蔓生般作品的灼灼其华中提取一个简单而令人满意的结论,同样是相当困难的。戴维·史密斯 1984 年的研究成果《H. G. 韦尔斯:令人绝望的凡俗》认为,韦尔斯在“真实科学”方面接受的正规教育使他的科幻小说扎根于科学精确性而非“类科学”。在很多韦尔斯小说中,明显体现了这种审美理性。但是罗杰·卢克赫斯特(Roger Luckhurst)不同意戴维·史密斯的观点,而坚持认为韦尔斯是“普遍的不纯与杂糅”的代表:

许多评论将韦尔斯置于哥特传统的框架中。确实,在莫洛博士身上的哥特式混杂畸性中,韦尔斯采用了对科学抱有敌意的文化暗流。在对大自然的實際理解中,韦尔斯可能会对捕鬼者和心灵研究的催眠师不屑一顾,但是他却运用了此类“仿科学”来创作他关于未来预测、水晶球透视、灵魂附体和星际旅行的小说。这些几乎完全不是“真实科学”,但是却却在唯物主义的断裂处和空白处获得了施展的机会。(Luckhurst, p. 41)

正是通过从如此多维度来打乱这些哥特的/科学的、魔法的/唯物的辩证关系,韦尔斯超越了科幻小说的二元对立,这位无神论作家将天主教的超自然主义与理性主义的“新教”唯物主义孵化为独特而动人的科幻小说。韦尔斯并没有发明科幻小说,但他以惊人的精力和持久的影响力确实使科幻小说核心的辩证关系再度焕发活力。

参考书目

- Aldiss, Brian, with David Wingrove, *Trillion Year Spree: the History of Science Fiction* (London: Gollancz 1986)
- Alkon, Paul K., *Science Fiction before 1900: Imagination Discovers Technology* (London: Routledge 1994)
- Bergonzi, Bernard, *The Early H. G. Wells* (Manchester: Manchester University Press 1961)
- Butcher, William (ed. and transl.), *Jules Verne: Twenty Thousand Leagues under the Sea* (Oxford: Oxford University Press 1998)
- Capitanio, Sarah, '“L'Ici-bas” and “l'Au-delà” ... but Not as they Knew it. Realism, Utopianism and Science Fiction in the Novels of Jules Verne', in Edmund Smyth (ed.), *Jules Verne: Narratives of Modernity* (Liverpool: Liverpool University Press 2000), pp. 60-77
- Clareson, Thomas D., 'The Emergence of the Scientific Romance 1870-1926', in Neil Barron (ed.), *Anatomy of Wonder: Science Fiction* (New York: R. R. Bowker 1976), pp. 33-78
- Clute, John, 'Jules (Gabriel) Verne', in John Clute and Peter Nicholls (eds), *Encyclopedia of Science Fiction* (2nd edn., London: Orbit 1993), pp. 1275-9
- Disch, Thomas, *The Dreams Our Stuff is Made of: How Science Fiction Conquered the World* (New York: Simon and Schuster 1998)

- Hammerton, M., 'Verne's Amazing Journeys', in David Seed (ed.), *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors* (Liverpool: Liverpool University Press 1995), pp. 98–110
- Hammond, J. R., *An H. G. Wells Companion* (London: Macmillan 1979)
- Harris, Trevor, 'Measurement and Mystery in Verne', in Edmund Smyth (ed.), *Jules Verne: Narratives of Modernity* (Liverpool: Liverpool University Press 2000), pp. 109–21
- Kemp, Peter, *H. G. Wells and the Culminating Ape* (2nd edn., Basingstoke and London, Macmillan 1996)
- Lawton, John (ed.), *H. G. Wells: The Time Machine* (London: Dent, 'The Everyman Library' 1995)
- Luckhurst, Roger, *Science Fiction* (London: Polity 2005)
- Martin, Andrew, *The Mask of the Prophet: the Extraordinary Fictions of Jules Verne* (Oxford: Clarendon 1990)
- Parrinder, Patrick, *Science Fiction: its Criticism and Teaching* (London and New York: Methuen 1980) 155
- Parrinder, Patrick, *Shadows of the Future: H. G. Wells, Science Fiction and Prophecy* (Liverpool: Liverpool University Press 1995)
- Senelick, Laurence, 'Outer Space, Inner Rhythms: the Concurrences of Jules Verne and Jacques Offenbach', *Nineteenth Century Theatre and Film* 30/1 (Summer 2003), 1–10
- Smyth, Edmund (ed.), *Jules Verne: Narratives of Modernity* (Liverpool: Liverpool University Press 2000)
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven, CT: Yale University Press 1979)
- Verne, Jules, *Voyage au centre de la terre* (1864; Paris: Livres de Poche 2000)
- Verne, Jules, *De la terre à la lune* (1865; Paris: Livres de Poche 2001)
- Verne, Jules, *Autour de la lune* (1869; Paris: Livres de Poche 2000)
- Verne, Jules, *Vingt mille lieues sous les mers* (1869; Paris: Livres de Poche 2000)
- Verne, Jules, *L'Île mystérieuse* (1874; Paris: Librairie Hachette 1919)
- Verne, Jules, *Hector Servadac, voyages et aventures à travers le monde solaire* (1877; Paris: Librairie Hachette 1919)
- Verne, Jules, *Les Cinq cents millions de la Béguin* (1879; Paris: Livres de Poche 2000)
- Verne, Jules, *Le Maison à vapeur* (1880)
- Verne, Jules, *L'Etoile du Sud* (1884)
- Verne, Jules, *Robur-le-conquérant* (1886)
- Verne, Jules, *Sans dessus dessous* (1889; Paris: Magnard Collège 2002)
- Verne, Jules, *L'Île à Hélice* (1895)
- Verne, Jules, *Maître du monde* (1904)
- Verne, Jules, *L'Invasion de la mer* (1905)
- Verne, Jules, *La Chasse au météore* (written 1904–5; published 1908; ed. Olivier Dumas, Paris: Gallimard 2002)
- Verne, Jules, *Le Secret de Wilhelm Storitz* (written 1904–5; published 1910)
- Verne, Jules and Michel Verne, 'Au XXIX^{me} siècle: la journée d'un journaliste américain en 2889' (first published 1891; collected in *Hier et demain* 1910)
- Verne, Jules and Michel Verne, 'L'Éternel Adam', also known as 'Edom' (collected in *Hier et demain* 1910)
- Wells, Herbert George, *Complete Short Stories* (London: Ernest Benn 1927)
- Wells, Herbert George, *The War of the Worlds* (1898; London: Dent 'Everyman' 1993)
- Wells, Herbert George, *Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress upon Human Life and Thought* (London: Chapman and Hall 1902)
- Wells, Herbert George, *In the Days of the Comet* (1906; London: Hogarth Press 1985)
- Winandy, André, 'The Twilight Zone: Imagination and Reality in Jules Verne's Strange Journeys', transl. Rita Winandy, *Yale French Studies* 43 (1969), 97–110

科幻小说在 20 世纪开始迈向其文化主导地位,因为在这一个世纪,技术与文化变迁在时间轴上画出了一条近乎垂直的线。于是乎,这一时期的科幻小说成为作者与读者试图去理解这些变化的意蕴的主要方式。接下来的两章,笔者要采用以一种批判的两分法来书写,这难免有过分简化之虞。在这里,笔者先开门见山摆出自己的观点:20 世纪上半叶见证了“高雅艺术”(High Art)与大众文化之间的裂痕,这种裂痕也许历史上有先例,但从来没有像此时这般有意识形态上的紧张和分裂。一方面,在今天学术界称之为现代主义的一场文学运动中,一群天才卓著的作家投身于(用庞德的话来说)“日日新”的审美运动、实验,更聚精会神于形式和风格,而非情节和人物,经常在他们的文本中置入大量引用和典喻。另一方面,在 19 世纪晚期大众文学的盛行为流行叙事创造了一批庞大的新读者,为了迎合这部分读者的需要,也培养了同样庞大并经常才气不凡,但今天已不太为人所知的一个作家群。

弗雷德里克·詹姆逊(Fredric Jameson)在《政治潜意识》论及了 19 世纪末期的文学文化竞争状态,在这一时期,兴起的“不仅是现代主义一支,而是两支彼此相异的文学文化结构,辩证地相互关联着,并必然相互作为彼此的前提”,一方是“高雅文化”或者“精英”现代主义,而另一方是“大众文化”(Jameson, p. 207)。迪巴蒂斯塔(Maria Dibattista)在她所编的《高雅现代和低俗现代:文学与文化 1889—1939》这部专论此二元关系的著作中,将前一阵营打上了如下标志:“与语言和意义中新近觉察到的不稳定进行斗争的自我意识的形式主义者……他们被责难的道德和审美‘难度’将他们从占统治地位的低俗文化和中间文化(middlebrow culture)中移除或者移升出来。”(Dibattista, pp. 3—4)正如迪巴蒂斯塔接下来论证的,实际上并无如此截然二分的状况存在。这两场运动是辩证地交织在一起的。精英和文化 and 流行文化艺术家面对着类似的文化难题。其区别在于,精英主义者(或者高雅现代主义者)对日益快速的技术变迁一般而言是抱有敌意的,而流行文化艺术家则通常对此报以欢呼与兴奋。接下来的两章篇幅中,我将对这一论断进行充实。

在这之前,当然需要首先指出一些反例。并不是所有的高度现代主义者都对机器充满敌意。实际上现代主义的一个分支“未来主义”,对机器——尤

其是如汽车和飞机这样带来速度的机器——是全情拥抱的。意大利诗人马里内蒂(Filippo Marinetti, 1876—1944)在1909年2月发表《未来主义的创立和宣言》,发起了未来主义运动。

一辆全速前进的汽车……看上去好像乘着出膛的子弹而飞驰,比胜利女神像*还更美。我们会为在车轮上的人写赞歌,他将他的精神疾驰于地球,沿着车轮划出的曲线。(Marinetti, *Il manifesto del futurismo*, pp. 4,5)

这种对速度怀有的青春期般兴奋在不同未来主义者的诗篇、视觉艺术和其他作品中到处可见。这给同样重视技术进步的通俗杂志科幻小说(the Pulp, 代表流行文化)带来一种令人为难的语境,因为未来主义者本质上是一场否定生活的法西斯运动。马里内蒂宣布一场“向意大利的**历史主义**(*passivism*)宣战”,吁请未来主义艺术家“生机勃勃而咄咄逼人地”投入这场全面战争。他在1914年写道:“未来主义在这场它所预见和荣耀的伟大战争中得到了完全的实现……当前的战争是目下所能看到的最美的未来主义诗篇。”(引自Griffin, p. 26)未来主义和法西斯主义之间的意识形态共鸣从马里内蒂和他的追随者热情地拥护墨索里尼政权,称颂他为未来主义超人中可见一斑。相较而言,先锋未来主义中憎恨机器的另一更大阵营,看上去更加吸引人。

总的来说,未来主义并非“高雅”现代主义或者“文学”现代主义的典型。用我反复提到的科幻小说辩证关系来看,反机械论者以及高雅现代主义者,倾向于一种渐变为神秘主义或者宗教的神话创作视域,走向了深深嵌在“传统”(社会传统,文学先驱,引用,典喻和互文)中的艺术形式,甚至有意识地追求新颖。如普鲁斯特(Marcel Proust)的《追忆似水年华》(1913—1927),乔伊斯(James Joyce)的《尤利西斯》(1918—1922),温德姆·路易斯(Wyndham Lewis)的《上帝之猿》(1930),T. S. 艾略特(T. S. Eliot)的《荒原》,埃兹拉·庞德(Ezra Pound)的《诗章》(首末章分别发表于1917年和1970年),罗伯特·穆齐尔(Robert Musil)的《没有个性的人》(1930—1932),所有这些著作都拥有一种实验文体或者说形式上的野心。“高度现代主义”作家所写的科幻小说旨在将写作实践碎片化,并再拼接,从而把握到一种类似的神秘—超越意识。而另一方面,通俗杂志科幻小说则经由一种技术上的崇高(这明显是更为唯物论的)来导引出它的“神学”方面,但是也有很多通俗杂志科幻小说是通过诸如叔本华—尼采式的对意志的拜物崇拜这样的概念来吸引读者

158

* 胜利女神像(The winged Victory of Samothrace),是公元前190年的希腊时期作品,约与维纳斯像同一时期,作者不详,现藏于巴黎卢浮宫。——译者注

的。高雅文化 vs. 大众文化通常所暗含的二元关系,这一时期实际上可以倒过来看。托尔金和其他高度现代主义者一样激烈地进行“日日新”(虽然他的“新”是在文类和语式上的,而不是在风格或者形式上的),与此同时又退回一种精心选择的古老样式的宗教“魔法”奇想小说。另一方面,通俗杂志科幻小说时期的伟大成就(通俗科幻杂志本身)将阅读实践裂解了,用它那色彩斑斓的插图,和科幻故事骚动不安向前推进的风尚:叙事、兴奋、创新以及永不停止的外向性,但这同时也预示了一个诸神退隐的世界文化的碎片化(后来被称为后现代主义)。

反机械论者

高度现代主义者对技术的敌意,有不同形式和不同的激烈程度:对一些人而言,技术的危险在于社会领域的越来越机械化,个体仅仅被当做机器中的小小齿轮。而对另外一些人来说,当代社会向技术的漂移,以至其失却了原始的“自然性”,脱离了与有机、非技术的、精神之物的联系,这是很可悲的。瓦伦丁·坎宁汉姆(Valentine Cunningham)将阿道斯·赫胥黎(Aldous Huxley)1932年的小说《美丽新世界》作为20世纪30年代“主要的敌托邦小说”,认为这部小说集中反映了“西方对机械时代的唯物论胜利而感到的普遍焦虑”(Cunningham, p. 399)。坎宁汉姆将这一富有影响力的(我们还可加上“主流的”和“精英的”这两个限定词)“对机器的鞭挞”追溯到D. H. 劳伦斯和T. S. 艾略特在20世纪10—20年代的论争。

循着同样思路的还有Q. D. 利维斯(Q. D. Leavis)(《我们已经被警告》中的内欧米·密歇森*的或者《说出事实》中的安娜贝尔·威廉-艾利斯,都没能够质疑作为“绝对价值”的“机器”,或者“对机器通向美好生活保持警惕”)……伊芙琳·渥夫(Evelyn Waugh)加入对机器的鞭挞行列也是相当自然的,与《美丽新世界》(“可能表达了思想着的人们中的大部分对于机械文明的态度”)并排而行的还有罗伯特·拜伦(Robert Byron),奥斯伯特·西特韦尔(Osbert Sitwell),托尔金……乔治·奥威尔的《通往维根码头之路》,等等。

坎宁汉姆在机器鞭挞者名单中还加入了查尔斯·威廉(Charles Williams),温德姆·路易斯和彼特·弗莱明(Peter Fleming)和朱利安·西蒙斯

* 内欧米·密歇森(Naomi Mitchison, 1897—1999),英国著名女作家。——译者注

(Julian Symons)。与这一仇视联系在一起,是这样一种观念:对有机的自然世界的否定,是斯蒂芬·斯彭德(Stephen Spender)在1937年提出的文化中的“死欲”(其特征是情感上的受虐狂)的一部分。马尔科姆·马格里奇(Malcolm Muggeridge)写在1939年的一段话,将此诊断为“对死亡的渴望”以及“有待于开发的死亡憧憬”(引自 Baker, p. 58)。赫胥黎在《针锋相对》(1928)中以他的好朋友 D. H. 劳伦斯为原型的主人公拉姆皮昂,也在一定程度上典型地表达了劳伦斯的观点:“对死亡的渴望在空气中蔓延,”他叹息他的子女们对“汽车、火车和飞机以及收音机”的迷恋:

我试着劝说他们喜爱点别的东西。但是他们偏不。机械是唯一对他们胃口的东西。他们感染上了对死亡的爱。似乎,年轻一代决心把这世界往终结里带——将它机械化,首先是进入疯癫,然后再进入完全的杀戮。(Huxley, *Point Counter Point*, p. 320)

拉姆皮昂对广大劳工阶层的观点是,“他们就像白痴和机器一样生活着,不论是休息时,还是工作时。虽然像白痴和机器,他们却想象自己生活得像文明人”(Huxley, *Point Counter Point*, p. 305)。

自命为“精英”的现代主义艺术中,经常能找到对世界之漂移的这种观点。并不夸张的说,这些作者的“科幻小说”无一例外全都是敌托邦模式的:在这一时期的通俗杂志科幻小说中时常被赞美,甚至被拜物教化的机器和技术,在现代主义艺术中是以致命的、丧失人性的面貌被呈现的,这些作品包括卡雷尔·恰佩克的《罗素姆人造机器人》(1921),叶夫根尼·扎米亚京的《我们》(1920,于1924年译成英文),弗里兹·朗的《大都会》(1927),赫胥黎的《美丽新世界》(1932),巴雅韦勒的《灾难》(1943)、赫尔曼·卡萨克(Hermann Kasack)的《暴风雨后的城市》(1946),罗伯特·格雷夫斯(Robert Graves)的《新克里特岛上的七天》,乔治·奥威尔的《一九八四》和厄恩斯特·荣格(Ernst Jünger)的《玻璃蜜蜂》(1957)。在这些作品中,以技术或者科学为准绳组织起来的想象未来社会都给其成员的个体性带来了巨大摧残。

需要指出的是,将《美丽新世界》归入可怕的敌托邦阵营,在某种程度上是扭曲了它。这样一种归类会让我们错失赫胥黎的某些微言大义。批评家对这本书犯的的错误,往往在于仅仅从内容角度来解读它,仅仅把这部小说视为对技术社会、消费社会或者一般大众文化的控诉。John Carey 认为,该小说“旨在建立高雅文化的优越性,以及对大众所喜好的闲暇的低俗地位”(Carey, pp. 86—87)。实际上,《美丽新世界》是针对乌托邦小说逻辑的一种评论,是对包括科幻小说和现实主义小说之间的动力的一系列元文本问题的一种参与。

《美丽新世界》发生在“福特纪元 637 年”，也就是福特(Ford, 亨利·福特, 1863—1947, 美国企业家, 他的“T 型车”是第一款用生产流水线装配的产品)之后 637 年。赫胥黎想象了完全建立在专家工程学、整齐划一、泰勒主义公社意识形态基础上的一个社会。在这个世界国中, 20 亿公民是从商业孵化中心孵化出来, 而不是由母亲生出来的(实际上, 他们认为生物学分娩是一个很恶心的概念)。在还是胎儿的阶段, 他们就被训练得具有一系列品性, 包括被动服从、物质消费主义以及性放荡。在出生之前, 他们已经就被分成不同“种姓”, 阿尔法居于社会顶层, 从事专业工作; 比塔处在中等地位; 较为低等的伽玛、德尔塔和爱扑塞隆则被分派从事体力劳动。所有人都分发到一种叫做唆麻的药物, 这种药使人“欣快、麻醉、产生愉快的幻觉”(*Brave New World*, p. 48)。通过一系列意识形态策略, 睡眠教学法、社会本分歌到团结祈祷, 社区团结得以维持。公民们过着长寿、没有病痛的幸福生活, 社会生产力相当发达(以及对资本主义理想而言更为至关重要的——人们的物质消费主义倾向)。人们具有各种各样的消遣: 性、香味乐器、取代 20 世纪可视“电影”的感官电影。小说从对孵化中心的访问而开始, 并继之以普通但莫名感觉失落的阿尔法加型男子伯纳·马克思(他的郁郁寡欢被解释成出生前受到不当操作而导致的生理缺陷)。马克思去往新墨西哥州的一处保留地, 那里有少量“野蛮人”过着原始的生活。在那里他发现了一名年轻人, 美丽新世界中一名女子的儿子, 在多年前阴错阳差被丢弃在了保留地。马克思带着这位“野蛮人”回到了“文明世界”。“野蛮人”的天真视角使得赫胥黎得以施展他的想象的各个方面。在美丽新世界, 宗教和艺术都被取消了, 因为它们会动摇社会的和谐。野蛮人读过一点让他心神荡漾的莎士比亚, 他不可救药地爱上了头脑空空的列宁娜——对于“家庭、一夫一妻制和浪漫”都被清除了的美丽新世界来说, 这是一个不适宜的行为。野蛮人约翰的爱情火焰让他陷入绝望边缘。越加与文明世界的享乐主义格格不入的他躲进了一座旧灯塔, 过与世隔绝的生活。在对自己的厌恶中, 而用力鞭打自己, 直到自缢。

书中的一个高潮是野蛮人和世界十大总统之一——西欧的领导人穆斯塔法·蒙德之间的一段冗长对话, 他们讨论了诗意的理想苦痛与科学的实践快感二者各自的长处。

赫胥黎描绘了这样一个世界, 在其中人类的快乐, 以及这种快乐的稳定持久, 是一个决定性的特性。乌托邦思想家以前通常设定两个原则来作为乌托邦的成功风向标: 社会的军事—机械效率方面, 或者更常见功利主义标准,

即最大多数人的最大幸福。^[1] 赫胥黎对军事乌托邦不感兴趣,他的《美丽新世界》智慧而深刻地拷问了以幸福为旨归的乌托邦梦想。这是他写作生涯中的一个恒久主题。在赫胥黎之前,不断增长的“幸福”善莫大焉,这一观念深入人心。而赫胥黎对此深深质疑。1925 年的小说《那些贫瘠的叶子》中受挫的诗人弗朗西斯·彻利弗(Francis Chelifer)困惑:

是否我们奋力追求的幸福理想到头来是完全实现不了的,或者即使实现了,也是完全为人类所厌恶的?人们真的想要快乐吗?如果真的有可能达到永恒而不变的快乐,人们会不会因为惧怕令人生厌的高潮体验而退缩呢?(Huxley, *Those Barren Leaves*, p. 86)

161

这就是为《美丽新世界》设置的蓝图,一个永恒而不变的快乐社会。小说中人物穆斯塔法·蒙德提出,“快乐是一个很难服侍的老板,——尤其是别人的快乐”(Huxley, *Brave New World*, p. 207)。在笔下,快乐变成了一个比奥威尔的“老大哥”更为难伺候的老板,因为它作为一种意识形态更难完全内在化于个体。

乔治·奥威尔认为《美丽新世界》是“对目前的绝妙讽刺画”,但是又坚持认为这部小说“对未来毫无启示,因为没有类似的社会可以持续存在超过数代”。在奥威尔看来,这一专制的的不稳定性在于这一事实,赫胥黎世界中的统治种姓缺乏“一种严格的道德感,一种类似于宗教的信仰,一种不可言传的特质”(引自 Baker, p. 13)。很有意思的是,奥威尔完全误读了赫胥黎,——因为《美丽新世界》的全部重点就在于它有意地缺乏“一种严格的道德感,一种类似于宗教的信仰,一种不可言传的特质”。美丽新世界中了无生趣的享乐主义从这些东西的缺席中得到了一种令人恐怖的意味,这些缺席实际上意味着无情的压制,是某种“努秘”性质的缺乏。这种“努秘”严格来说并不是宗教,虽然传统宗教是它的一种表现形式。在小说邻近结尾野蛮人与穆斯塔法·蒙德论辩时,后者指出“上帝跟机器、科学医药和普遍的幸福是格格不入的”,并解释了何以唆麻代替宗教冲动,它是“没有眼泪的基督教”(Brave New World, pp. 214, 217)。上帝对这一特别的文明而言是“不方便”,野蛮人坚持渴望“不方便”,是更加彻底的受虐狂的一种特征,我们看到他拿鞭子鞭答自己,甚至到最后自缢身亡。“我不需要舒服。我需要上帝,需要诗,需要真正的危险,需要自由,需要善,需要罪恶。”穆斯塔法·蒙德提示道:“实际上你要求的是不幸福的权利”,当野蛮人同意这一观点时,穆斯塔法·蒙德指出这一

[1] “思想史学家通常把完美社会梦想视为 18 世纪的哲学家和法学家所创,但是此外还存在一种军事社会梦想。基本上它仿照的并不是自然状态,而是机器中精确运转的齿轮,服从的不是社会契约,而是永久的强权。”(Foucault, p. 169)

权利还包括“要求衰老、丑陋和阳痿的权利；要求害梅毒和癌症的权利；要求食物匮乏的权利；讨人厌烦的权利；要求总是战战兢兢害怕明天会发生的事的权利；要求害伤寒的权利；要求受到种种难以描述的痛苦折磨的权利。”（*Brave New World*, p. 219）很难否认，穆斯塔法·蒙德的话有一定道理。

162 这里的讽刺完全是反弗洛伊德的。赫胥黎用美丽新世界的典型公民蒙德来冷嘲热讽了弗洛伊德对心理健康的定义（去工作与去爱的能力）。无疑蒙德是一名“快乐，勤勉工作，高度消费的公民”，同时又能在性爱方面得到完全不受限制的满足，如此的“完美”（*Brave New World*, p. 215）。赫胥黎的另一个讽刺对象是布尔什维克俄国。20世纪50年代，赫胥黎观察到，“旧的《一九八四》式的专制已经给一种更时新的暴政方式让了路”，“苏维埃体制混合了《一九八四》元素，以及《美丽新世界》高等种姓中预见的某些元素”（*Brave New World Revisited*, pp. 4-5）。同时，与奥威尔对国家共产主义的猛烈抨击不同，赫胥黎的天才在于完全跟随斯大林意识形态的逻辑，一路到达它自己所宣称的结论。比较直接的意识形态反对者会满足于强调这一政治实践带来的显见的不幸后果。赫胥黎当然反对他所理解的布尔什维克主义，他的反对意见可以读作为对《美丽新世界》的注解：

对布尔什维克理想者来说，乌托邦是与亨利·福特的工厂毫无二致的……只有人们变成像小孩子那样，人们才能进入基督的天堂。而进入布尔什维克的人间天堂的条件是，人们必须变成像机器那样。（Huxley, *Music at Night*, p. 152）

然而，赫胥黎认为这一理想是“超级浪漫主义的”，并把布尔什维克主义叫做“新浪漫主义”。但是尽管他加入了一些英国的常识性告诫（“少许的隐私和个人自由是人生的必需”等等），赫胥黎其实并没有理解“浪漫主义”的深刻感人之处。换句话说，《美丽新世界》的最伟大成就，不在于它描绘了一个敌托邦，而在于把敌托邦当做**乌托邦**来描绘。我给本科生教了好多年的《美丽新世界》，几乎很少有学生会觉得长寿而没有病痛的闲暇人生加上性放荡不是一种令人向往的人生高峰境界，这使我触动很深。

我们可以无视——就像许多批评家那样——蒙德对他的社会进行的长篇辩护的合理性。我们也可以站在野蛮人的青春期的、头脑混乱的、被虐狂般的莎士比亚式理想主义的一边。但是如果认为（就像 John Carey 做的那样）“赫胥黎持这样一个观念，人类灵魂需要痛苦和苦难的存在”，因为“通过对苦难的克服，灵魂证明了自身”，没有这些苦难，生活变得乖戾的和可鄙的，就是相当错误的解读。Carey 接下来将《美丽新世界》与尼采的《超善恶》联系起来，提出这两部作品都表达了下列概念——“人类灵魂是斗志旺盛、野心勃勃

的……受难对于要长成一棵参天大树的树苗来讲,是必经的过程”(Carey, p. 8)。但是赫胥黎对于苦痛并不持此类错觉。他的美丽新世界的享乐主义、像牧牛一般、满意而懦弱的公民缺少的并不是**受难**,而是某些东西的总和。

在 1931 年〈对月球的沉思〉一文中,赫胥黎指出了整幅图景中缺少的元素,他称之为某种“上帝”:

我们如何定义上帝呢?用心理学词汇(这是最原初的,在其背后再无它物)来表达的话,上帝是给予我们某种特别感受的根源,这种感受奥托教授称之为“努秘”(来自拉丁文的 *numen*,意为超自然的存在)。理论家从这种原初的努秘感受中,抽取出了人格化的上帝和诸神。(Huxley, *music at Night*, pp. 60—61)

对赫胥黎来说,这种“努秘”感受是健康心智的核心。它无关乎神圣实体的实际存在与否,而是与人类的心理特性有关。《美丽新世界》中无休止的快乐之所以是敌托邦式的,并不是因为它清除了苦难,而是因为它去掉了这一“努秘”元素。在小说中,赫胥黎用野蛮人反复引用莎士比亚时表现出来的美,平衡了野蛮人自我鞭答的荒谬。莎士比亚诗句的努秘元素在 16 世纪的这位诗人、戏剧家的作品中得到娴熟的表达。莎士比亚的诗句模糊了这位自我教导的墨西哥农民的不合情理性。在诗歌中,这种“努秘”特质叫做“美”,但在赫胥黎自己的生活中,他提出一种努秘的化学药物可以满足大众的需要。他自己在 20 世纪 50 年代对幻觉剂墨斯卡灵和 LSD 的接触,使他相信这是一种社会解决方案。他吸食这些幻觉剂,以及药物使其每日体验到的神奇努秘感,记录在了《知觉之门》(1954)和《天堂和地狱》(1956)中。赫胥黎觉得 LSD 与《美丽新世界》中的唆麻并不一样,前者带来的感觉本质上是**神圣的**。他描述在药物的作用下,他观察外部世界和他的内部世界,发现它们“既无限又神圣”(Huxley, *Doors*, p. 38)。赫胥黎倡议,这种药物应该推荐给习惯了用酒精和烟草作为麻醉剂的大众。用韦尔斯的〈墙上的门〉中的隐喻,赫胥黎警告:

毫无疑问,酒精和烟草所引起的问题不能通过禁烟禁酒来解决。对自我超越的普遍而永存渴望不可能通过关上大众的“墙上的门”而被废绝。唯一的合理政策是为他们打开另一扇门,另一扇更好的门……所需的是一种新药物,它能慰藉人类受苦的灵魂,从长远和近期来看,都没有害处……(Huxely, *Doors*, p. 53)

总而言之,正是其内在的哲学才使得《美丽新世界》进入 20 世纪伟大科幻小说之列。因为《美丽新世界》逻辑的反神秘主义结论,一个清除了宗教魔力(这个词的最强意味)——快乐、健康而平淡无味——的社会。换句话说,

《美丽新世界》恰恰生动阐释了自从16世纪开始塑造了科幻小说的这一辩证关系。

神秘和宗教科幻小说

这一“深沉的”科幻辩证关系在这一时期不同的杂糅小说中也可以找到表达,此类小说用宗教的或者精神的抱负跨越了科幻小说的转喻。这一类型的小说部分反映19世纪的“神秘主义小说”(见 pp. 112—116)的延续。在20世纪,这类小说的传统之链从未中断。

164

1909年,奥地利作家阿尔弗雷德·库宾(Alfred Kubin, 1877—1959)的唯一一部小说《另外一面》(他同时为之画了插图),是一部末世幻想小说。小说中到波尔这一奇异城市的旅行反映了主人公进入自己灵魂之旅。人们将这部小说中库宾祈变出来的令人压抑的荒诞性,与他的同胞奥地利作家卡夫卡(Franz Kafka, 1883—1924)进行比较。卡夫卡远比库宾有名,但是卡夫卡笔下的异化现代生活更加僵化,更加让人过目难忘。在1915年的《变形记》中,格里高尔·萨姆沙一天早上醒来,发现自己变成一只大甲虫(德语中的Ungeziefer一词不仅仅是“昆虫”的意思,更是一个含义甚广的语义域:害虫、寄生虫、邋遢虫)。萨姆沙的家庭对此的反应(从开始时的厌烦,到后来的冷漠、无视)构成了这个故事的主体。而1925年的《审判》,更明显是一篇科幻小说。主人公约瑟夫·K无故被捕,然后经历了法庭对他的旷日持久——略显神秘——的审问。他从来没有被告知自己究竟犯了什么罪。在卡夫卡去世后,20世纪专制政权的存在使这部小说的敌托邦色彩转变为一种现实主义,但这种情况并没有使《审判》的科幻性降低,而毋宁说是增加了它的浓烈的唯物论奇幻风格。在对假想的维也纳社会中荒诞事件的戏剧化中,以及在对个人生活的极端被动和无望的强调中,《审判》也许是20世纪初对启蒙主义传统所塑造的日常生活的最为悲观主义的一种景象。

在《审判》的倒数第二章中,约瑟夫·K来到一座教堂,神父给他的不是救赎的希望,而是一则隐晦而压抑的寓言。卡夫卡的信仰因其显见的缺席而使人痛苦。相比之下,不那么深邃的英国作家盖伊·索恩(Guy Thorne, 1874—1923)的《以他的形象被造》(1906)想象了一个未来主义敌托邦(它仅仅作为了基督之爱救赎人类的寓言的一阙序曲),这不过显示了卡夫卡的视野是多么地有洞察力。

古怪的苏格兰作家大卫·林赛(David Lindsay)的《大角星之旅》(1920)是一部带有强烈神秘宗教意味的奇异星际传奇。这部小说至今默默无闻,不

过颇有些人大力吹捧该书。该书讲了一名称做马斯卡尔的男子,来到天狼星座中一颗叫做托曼斯的行星上。在此地,他苏醒过来,发现自己的身体变为一种奇异的人形,开始了一系列充满想象力的(或者更准确地说是让人眼花缭乱不知所措)的冒险。如同在途中的朝圣者(虽然林赛像托尔金一样,拒绝承认这种象征),他慢慢迈向了对宇宙的精神本质的理解:穆斯佩尔和水晶人是相争斗的两种摩尼教式精神式存在。穆斯佩尔是精神之光的根源,由于水晶人而裂为物质碎片。林赛把这些碎片(其实就是物质世界,或者更具体的,是我们)形容为蛆虫样的“绿色微粒”,它们奋力朝向穆斯佩尔,但是“由于太弱小,根本不可能有任何进展”,只能在水晶人的摆布下“逆自己的意志起舞”,在这一过程中,它们“遭受着耻辱和退化之痛”(Lindsay, *Voyage*, p. 296)。故事的结尾,变形的主人公认识到只有通过痛苦,摆脱水晶人的救赎才能实现。

《大角星之旅》是一部犹如 Marmite 酱*,令读者爱憎反应两极分化的小说。一些读者感觉小说的纷繁错乱情节是让人失望的,自我沉浸的。对另外一些读者来说,这是对生命真实本质的一个富有洞察力而雄辩的揭示。使这部小说具有高雅现代主义特征的,不仅仅在于小说构思中的严肃升华。更重要的是,所有的巴洛克式冒险,古怪的角色以及所有光怪陆离,组成了林赛的私人神话学,对肉体的苦行进行合理化的一种世界观。很容易(我也试图)这样说,林赛反复表达的对性欲的厌恶,以及他对“纯净”的拜物教崇拜(“在欢愉做成的可怕囚笼中,闪着光芒的生命被绝望地囚禁着”,*Voyage*, p. 298),再加上他所谓生活是一种痛苦的最终信仰(他提到,虽然这一痛苦是如此浓烈而无止息,但是终将捱过去,甚至作为我们仅有的确证而被称颂),是相当让人生厌的。而另外一些人则认为这些奇思妙想,并不是让人生厌的,相反是深邃的洞见,洞悉了宇宙内在的精神逻辑。当然,这是一部与众不同的小说:一部天才地令人瞠目结舌的作品,一部非传统的神话创作壮丽巨制。

这种壮丽也很明显体现在这一时代的古典音乐中。俄国作曲家斯克里亚宾(Alexander Scriabin, 1872—1915)从尼采权力意志的鼓舞,转向了更为神秘主义的信仰,将无调的实验音乐语言与一种类似宗教性的视域相匹配。在完成《神秘》之前,斯克里亚宾就去世了。他曾坚信《神秘》的演奏(他希望是在喜马拉雅)将开启世界末日:这样一个野心,如果将之视为长久以来千禧年的或者科幻小说的末日传统中的一部分,也就不那么可笑了。一种神秘的类宗教的格调同样体现在英国作曲家古斯塔夫·霍尔斯特(Gustav Holst,

* 一种英国产的酱料,常常涂在吐司上吃。据说喜欢的人会很喜欢,讨厌的人会很讨厌。——译者注

1874—1934)的管弦乐幻想曲《行星组曲》(首次公演于1920年)中。这一组曲音乐的开始将行星与人类的关切联系在一起,正如它的占星学喻指所提示的:〈火星,战争使者〉中地动山摇、枪炮轰鸣的旋律,〈金星,和平使者〉具有人类的细腻感性,但是当所再现的行星离地球越来越远,一种另一个世界的遥远寒意进入乐曲。〈木星,欢乐使者〉确实是足够欣快,但〈土星,老年使者〉则表达了星系自身的古老,而非人类的苍老。〈天王星,魔术师〉和〈海王星,神秘主义者〉,带着它们冷若冰霜的美,为听者呈现出一种即使在优秀科幻小说中都罕见的辽远的陌生感。它在灵感上的宗教性是很难否认的。

C. S. 刘易斯作品的宗教性则更为鲜明。C. S. 刘易斯在今天主要是以基督教一寓言奇幻系列小说《纳尼亚传奇》(从1950年的第一部《狮子、女巫和魔衣柜》到1956年的《最后一战》)的作者身份而为人所知。但是他的科幻小说“太空三部曲”(有时被叫做“兰森三部曲”)则写于《纳尼亚传奇》之前,也在某种程度上更为有意思。1938年的《来自寂静的星球》中,主人公伦森被两位邪恶的科学家绑架并被送至火星(小说中被称为“马腊肯迪拉”)上去。小说中的太阳系完全是前哥白尼式的,以可感的方式到处充溢着各种神圣恩赐——除了地球。地球是太阳系中的异类,一颗“寂静的星球”,因为地球上主宰着的魔鬼切断了与外界的关联。伦森在太空中旅行,发现太空并不是“黑暗凄冷的真空”,而是上帝的表征。“‘太空’一词几乎是给这一浩瀚的光之海洋贴上的褻渎性标签,他们徜徉在其中。”(Lewis, *Cosmic*, p. 26)当他们降落到火星表面上时,这种欢欣被冲淡了,伦森发现这是一个错综复杂的异域文明,这个文明没有原罪,不需要基督来救赎(接下来的情节陷入了对多重世界——甚至是一种布鲁诺式的无限——眼花缭乱中)。在1943年的《漫游金星》(*Peralandra*, 此标题是金星的原始名称)中,伦森来到了金星,他发现了一个伊甸园,里面一对金星的亚当和夏娃受到了以韦斯顿教授形式呈现的撒旦的诱惑。伦森成功地粉碎了韦斯顿的阴谋,这再一次地维护了刘易斯太阳系概念——这一概念否定有多重的基督救赎。三部曲的最后,转了一圈回到了地球,结束于它开始之处(这是小说的前哥白尼逻辑所要求的)。1945年的《那股邪恶的力量》是一部不那么生动的“写给成年人的童话”。小说是关于牛津大学一个叫做N. I. C. E的研究组织实际上是撒旦组织的幌子,并讲到了亚瑟王神话中魔法师梅林的复活。实际上,小说中救世主角色从耶稣基督转换为亚瑟王,也是为了回避同样的神学困境。但是在某种意义上,用后哥白尼的方式来读刘易斯的这部精心设计的中世纪科幻小说是错误的。《那股邪恶的力量》的主旨清楚地交代了整部“太空三部曲”的计划:作者想要论证,唯物论不仅与伦理道德有齟齬,而且应该从其根茎支脉到概念本身(刘易斯称之为“客观主义”,径直把它看做是撒旦的发明)对其连根拔起。对刘易斯而

言,属灵世界是切切实实的存在。而物质世界是一种乖常,人们对它的全情投入(比如在现代科学家的唆使下)是彻彻底底的渎神:“科学——它们自身虽然是好的和无辜的,甚至在伦森的时代已经开始被扭曲了……如果(这一进展)成功的话,地狱最终将来到人间。坏人仍然以肉身在这个小小的星球上爬行,到时候将进入人间地狱,虽然迄今的状态下,他们在死后才进入地狱。”刘易斯的科幻小说是伴随着他的神学研究的:实际上,《那股邪恶的力量》是对他的那部《人类的消亡》(1943)的蕴意的一种小说化。《人类的消亡》是对哲学相对主义的单方面的口诛笔伐,以一个小说化的未来敌托邦收尾。在这个敌托邦中,“客观价值”完全被清除了。如果我们把科幻小说看做是唯物论和唯灵论之间的一种辩证关系,是对意识与宇宙的关系的“我一它”式和“我一你”式理解之间的辩证关系,那么刘易斯看上去是站在后一种进路的尾巴上。

叶夫根尼·扎米亚京

俄国作家叶夫根尼·扎米亚京(Yevgeny Zamiatin, 1884—1937)是一位布尔什维克革命者,后来因对斯大林教条的不满而旅居巴黎,是一名左右两边都不讨好的流亡者。他的巨著《我们》在1920年以手抄本形式流传,于1924年译为英文,但是俄语版的《我们》直到1952年才在美国出版。而在苏联解体之前,《我们》一直无缘与其祖国读者见面。

《我们》描绘了一个极权主义社会,这个社会的基本信条是隐私、个性以及尤其自由意志是不幸福的罪魁祸首。大一统国的公民,或者“号码”,以数学的精确性被控制着。每个人都住在玻璃公寓中,这样他们的活动都在他人的视野中。所有人的日程由严格的时间表管理着,实际上,在某些方面,即使是作者扎米亚京都不情愿顺着这幅图景的逻辑进行所有可能的推导:号码们每天允许有两个小时的私人时间,在这两个小时里,他们能够放下帘子在玻璃房间里做爱。隐私是如此被诅咒,以至于几乎没有私人行为,这样一个社会也许对小说惯例来说也是相当惊世骇俗的。但是它是大一统国的必然逻辑。和苏维埃比较类似的是,人们生活在和“老大哥”角色一致的大恩主和他的政权的统治之下。主人公名叫“D-503”,是修建一艘宇宙飞船“一统号”的小组成员之一。修建这艘宇宙飞船,是为了使地外文明都转向为大一统国的幸福模式。D-503偶然卷入了一个寻求摆脱大恩主的地下反抗组织。政权的反应方式是,宣称所有号码都需要进行一场类似于前额叶白质切除的手术,这能使反抗变得不可能。主人公最终被迫进行手术,他的斗争只不过是使他

理解了什么是革命, 遑论去实施革命。小说以黯淡收尾, 但是同时有些许暗示, 经由 D-503 净化了的意识告诉我们, 情况也许正在变化(“西部街区仍很混乱……很遗憾, 还有为数不少的号码背叛了理性。……我希望胜利会属于我们。我不只是希望, 我确信, 胜利属于我们”, *Zamiatin, We*, p. 225)。在扎米亚京看来, 启蒙主义的理性不仅是冷酷的, 而且如同其字面意思所示, 是独裁的。他将这种压迫人性的理性主义与基督宗教等同。大恩主告诉 D-503, 他们的国家是一个天堂, 因为人类自由意志的重担已经被上帝卸下来了(一切不顺从上帝的人都被放在地狱之火里慢慢烧死)。根据大恩主的说法, 上帝的残酷是内在于赎罪观念中的:

对人类代数般的真正的爱, 必定是反人性的, 而真理的必然标志, 是它的残酷性。……您应该知道, 在天堂里, 他们(人类)不知道什么是愿望, 什么是怜悯, 什么是爱。他们被摘除了幻想(正因为如此他们才幸福), 是天使, 是上帝的奴隶……(*Zamiatin, We*, pp. 206—207)

这部敌托邦小说中的诗歌和幽默使它不至于过分灰暗。虽然它的出版遇到重重阻碍, 但是《我们》对于 20 世纪的敌托邦小说产生了巨大的影响。比如乔治·奥威尔, 在巴黎读到了它的法文译本后, 他用该书中的预设写出了他的《一九八四》(见下文第 208 页)

卡雷尔·恰佩克和布尔加科夫

168 本章的最后一节将介绍两位“高雅现代主义”作家, 他们并没有表现出以上讨论的作家那样的单维度反机械论态度。第一位作家是捷克作家卡雷尔·恰佩克(Karel Capek, 1890—1938), 他 1920 年的舞台剧《罗素姆人造机器人》* 将许多现代主义信条都反转了。这部喜剧背景设在一座位于南太平洋的小岛上的工厂, 这所工厂生产仿造人。机器人(Robot, 捷克语中的 *robota* 的意思是劳役、苦工)一词便来自该剧, 虽然恰佩克的机器人不是金属制的, 而是血肉之躯。剧名中的“罗素姆”在捷克语词源中是 *rozum*, 意为“理性”或者“理智”。这一设置很明显是一种“心/身”, 或者“主人/工人”二分法的具体化。

机器人的制造是为了使人类免于劳动的辛劳, 但同时也制造出了机器人

* 英文标题为 *Rossum's Artificial Robots*, 但为了押上捷克语标题 *R. U. R* 的韵, 一般译为 *Rossum's Universal Robots*。常见的中文译名《罗素姆全能机器人》也许受英译影响, 其实并不是很确切。——译者注

这个被压迫的低等阶层。在舞台剧的开始,理想主义的海伦娜·格劳瑞要求工厂管理者哈里·多明释放机器人。海伦娜·格劳瑞知道机器人是没有灵魂的,但是无疑他们具有基本的人格,虽然他们性情缄默。而机器人的最终反抗是避免不了的,他们血洗舞台,杀死所有人类,除了阿尔奎斯特,他是这个地方唯一用手劳动的人类。

但是没有人类的帮助,他们没有办法繁殖。该剧的结尾带着一种宗教意味:两个改造过的机器人,这一男一女被阿尔奎斯特重新取名叫做“亚当”和“夏娃”,在没有原罪之污点的情况下进行交配生育。如果作为一部社会主义者的寓言,这部戏剧的表达太过直接。但是如果作为一部科幻作品,那它则相当有意思地触动了科幻小说核心的神学焦虑。类似的有恰佩克的另外一部不太出名的科幻作品——1922年的《绝对者工厂》。小说中有一种技术,通过把物质虚无化而产生的能量能将“绝对者”即上帝源源不断吸入现实世界。上帝的大量产生引发了各种神迹,这些相互冲突的神启最终导致了一场灭绝性的宗教战争。在1936年的《鲛鱼之乱》中,人类发现了一个智慧的鲛鱼物种,并马上对此加以利用。鲛鱼被开始用于水下作业,作为“潜水艇”被整编进人类军队,并被买卖。这样的利用和压迫导致了鲛鱼大反抗。鲛鱼们从人类军队里得到炸药,炸沉了(欧洲和亚洲的)大块陆地。人类的灭亡看来不可避免,在小说的最后一章,作者切入画外音为防止人类灭绝的发生,思考了另外的可能性。这里的概述也许使《鲛鱼之乱》看上去像是一部过于明显的讽刺小说,但这并没有抓住恰佩克小说中的复杂结构:部分是叙事,部分是不同陈述、文本、字体、字母表和插图放在一起的冗杂拼贴。在小说的传统形式被打乱的同时,《鲛鱼之乱》通过如此多的不同(人类)视角来引出的小说讽刺预设,使鲛鱼的形象变得丰满。所以,在通过技术和生物话语而调和宗教话语的意义上,恰佩克的视域是科幻小说式的。面对末日大洪水,书中一名人物惊呼“海洋曾经刹那之间席卷了一切,而今大洪水将再来一次。世界末日要来了……我想鲛鱼大概也是上一次末日大洪水的原因吧”(Capek, *Newts*, p. 338)小说中的鲛鱼头领成为了耶稣基督的一个怪诞再现。

近似的娴熟笔法加上想象性的讽刺还能在俄国作家布尔加科夫(Mikhail Bulgakov, 1891—1940)的作品中找到。他的短篇小说《不祥的蛋》(1924)是对韦尔斯的《神的食物》卓越仿写(小说中的一位人物甚至提到韦尔斯的这部小说,来描述他所碰到的状况)。小说设置在不远的未来1928年的苏维埃莫斯科。小说中的佩西科夫教授,是一位典型的布尔加科夫式人物——苏维埃的官僚体制以及他自身的荒谬和无能使他成为一个相当可笑的人物。他偶然发现了一种能加速有机物生长的“生命射线”。在显微镜的镜头扭曲到某一角度的时候,这种射线就产生了(这是很荒唐的,但这也是布尔加科夫的讽

刺想要的东西)。几乎是同时,他的发现被政府当局取得,用在农场的肉禽大规模饲养中,以对付威胁到苏维埃政权的致命鸡瘟。但是情节来了个急转弯,运来的蛋竟然孵出了巨型的鸡和鸵鸟,甚至有些蛋根本不是鸡蛋,而是蟒蛇蛋。苏维埃军队被火速派出,与这些巨型动物作战。这一小说无情地讽刺了荒腔走板的官僚体制,短视的教条,自然界快速而被迫的变化,科学研究的盲目性,以及对技术的神化,这些是资本主义和共产主义现代社会共同具有的特征。小说的最后,自然界修复了平衡,蟒蛇们就像纳粹一样,被俄罗斯的寒冬所消灭,而暴动的群众把科学家们杀死了。

欧拉夫·斯特普尔顿

欧拉夫·斯特普尔顿(Olaf Stapledon, 1886—1950)虽然有一个斯堪的纳维亚名字,却是个英国作家。他于1925年获得利物浦大学哲学博士学位。在19世纪意志主义哲学家(尤其是叔本华)的启发下,他写下了不少覆盖极长时间跨度的想象小说。其中的第一部是1930年以宇宙尺度上的未来史形式写成的《最后和最早的人》。小说以韦尔斯的方式开篇(斯特普尔顿曾与韦尔斯通信,并表达过从韦尔斯处获益良多的谢意),但旋即将读者带入遥远未来。那时人类已经进化为一种新物种,小说中描述了这一新物种的生活习性。在《最后和最早的人》中,这种进化发生过多次。人类的进化(进化被视为一种不断发生的均衡器,经常作为所有生命的接近灭亡的断点)产生了18种不同人类,其最后一种人类成为心灵感应者,然而却难逃宇宙寂灭的宿命。续篇《最后的人在伦敦》(1932)中解释了《最后和最早的人》是如何写成的,最后的人类中的一员通过时间心灵感应而体验了20世纪伦敦人的生活。1935年的《怪约翰》严肃地设想了“超人”的可能性,用精神和智力两方面来呈现超人之“优越性”。约翰·温赖特和其他超人同类试图在南太平洋某岛上建立一个乌托邦社会。在人类的野蛮进攻下,他们选择全部自杀而死。这部严肃而深思熟虑的小说的续篇是从一只超级进化的狗的视角写出的《天狼传》(1944)。

170

但是斯特普尔顿的最杰出作品还是《星球缔造者》这部用最高级形容词来形容都略显不足的小说。《最后和最早的人》纵贯数百万年,却仅是《星球缔造者》时间跨度中微不足道的一段。主人公站在英国的一座山丘上,将他的意识投入宇宙,找到了各种外星生命,开始时遇到的是人类样式的外星人,再后来就是极端的不同形式。他与这些外星生命的意识不断结合起来,像滚雪球一样越滚越大。小说中并不涉及宇宙飞船,太空之旅完全依赖叙事者的

纯粹意志,但是读者并不会质疑这一预设(与我们所熟悉的较为常见的宗教性的“精神之旅”不同),因为本书所有大小细节所指向的中心论断就是——在现实之幕的背后,除了意志,空无它物。

这部作品的愉悦之处在于作者想象力的有节制喷涌,对大量外星生命和社会大着笔墨,充满了用令人印象深刻的细节。而且,虽然缺少惯常叙事形式,但当越来越朝向最终揭开星球缔造者面貌的时候,小说获得了一种巨大的冲击力。《星球缔造者》穿越了无穷的亿万年,涵盖了全部的时空,全部的宇宙,然后发现这一切仅仅是实际宇宙的沧海一粟。

从这样一个角度看,在近似于永恒之相(*sub specie aeternitatis*)之下,现代主义对“机械”的非难就显得鸡毛蒜皮、无关紧要了。当然,反机械论的现代主义者并不是反对机械本身(像床、笔、罐子和盘子这样的机械),而是反对技术(*technê*),反对人造性和智者之术(*sophistry*),而偏好“真”(authenticity)。在这一方面,斯特普尔顿是一位深刻而具有想象力的知识论作家。他作品的意图不是为了炫耀其自身的创造力(虽然他是一位创造力非凡的作家),而是为了渲染刻画知识的不断累增。当知识积累到惊人的程度的时候,小说也到达了慑人心魂的高潮。我们发现,星球缔造者创造了无数个宇宙,我们所处的宇宙不过是其中之一,而且是不那么成功的一个。这些宇宙中的绝大多数,他(她?它?)都清除掉了,而我们的宇宙也即将被清除掉,而代之以另外一个新宇宙。带着“痛苦和恐惧,然而夹杂着默许甚至赞颂”,主人公领会到了星球缔造者的那份非人类冷漠:

这里没有怜悯,没有救赎,没有善意的襄助。或者说,这里有全部的怜悯和全部的爱,但是由一种冷若冰霜的狂喜所主宰。我们破碎的生命,我们的爱,我们的愚笨,我们的背叛,我们无望而壮烈的抵抗,全部被冷静地分析、评判和处置。(Stapledon, *Star Maker*, p. 248)

星球缔造者并不是完全不具有同情,甚至爱,不过他的同情和爱都不是绝对的。“观想是……一种观想的冷漠、清晰和澄静的狂喜”。这里的狂喜实际上是什么(此词来自 *ec-stasis*,一位从自我的出神抽离状态)并不是很清晰,除非它是星球缔造者所创造的多重宇宙自身——我们的现实宇宙以及其他所有宇宙。除了(我们被告知)“一种创世的冲动推动着他”之外,我们一无所知。(Stapledon, *Star Maker*, p. 248)在小说的这种极端不确定方面,在它对作为宇宙论对象的创世形而上学、伦理学和末世论的大胆再构方面,《星球缔造者》是一部前无古人后无来者的惊世之作。

法西斯主义

这些不同高雅现代主义者对技术社会异化的言之凿凿,对思乡症式“真”的存在的确证,以及人们之间的神秘“默契”(communion)在究竟多大程度上哺育了20世纪30年代的那场名为“法西斯”的政治灾难。对一些评论者(我也是其中之一)而言,两者之间的共鸣使得彼此相互纠缠在一起。而另外一些评论者则指出,虽然一些知名现代主义者具有法西斯倾向(庞德和温德姆·路易斯是最著名的两位),很多现代主义者是与之坚决划清界限的,并实际上还在二战中与法西斯进行过斗争。

可以说,30年代法西斯在欧洲的兴起,以及它所导致的二战,使得艺术家看穿了未来主义者的野性主义或者保守主义之画皮。凯瑟琳·布德金(Katharine Burdekin, 1896—1963)的《卐字之夜》(*Swastika Night*, 1937)展望了一个相当灰暗的未来。该书的第一版的书封上,为不熟悉想象性未来小说的读者列出了它的预设:“这是希特勒纪元的第7世纪,纳粹帝国版图扩展到了整个欧洲和非洲……文明这几百年来,日复一日地衰亡下去。”布德金的这部战前小说相当具有预见性。它的女性主义重心(女性在小说中沦为生育机器,希特勒被敬拜为“朱庇特”*)对法西斯进行了迎头痛批。同时小说自身也意识到,使用科幻想象作为自我慰藉的危险。虽然严格来说这不是一部或然历史小说(1937年,布德金所想象的未来几乎即将成为现实),《卐字之夜》无疑矗立在“希特勒胜利”这一多产的亚文类小说的中心位置。但是,为什么希特勒题材得到那么多科幻小说作家的青睐,其部分原因在于20世纪科幻小说中各种各样的权力—幻想本身就具有一些希特勒式的特质。美国作家诺曼·史宾拉德(Norman Spinrad, 1940—)对此很了然于心。他的那部或然历史小说《铁血梦》(1972)中,想象希特勒成为了一名科幻漫画家和小说家,而非独裁者。希特勒将自己的幻想倾注在各式各样的小说中(《铁血梦》的大部分篇幅都在介绍一部名叫《卐字之王》小说的内容),通俗杂志科幻作家对这种类型的小说是再熟悉不过了。史宾拉德的这部小说得罪了科幻小说界的许多人,因为它暗指科幻小说在某种程度上与法西斯有染。正如高雅现代主义经常被纳粹式意志的升华所欺骗,通俗杂志科幻小说有时也表现出一种类似的(也许更为简化的)中毒症状:

172

* 朱庇特(Jupiter the Thunderer),罗马神话中统治诸神主宰一切的主神,相当于希腊神话中的宙斯,因善使令诸神惊惧的炸雷而得此名。——译者注

让阿道夫·希特勒将你带到遥远未来的地球。那里一边是残余的人类,一边是邪恶的主宰者们和他们所完全驱使的基因突变的无灵魂部族,而 Feric Jaggar 和他的重型武器“钢铁司令”威风凛凛地站在他们之间。《圻字之王》是希特勒最为生动、最为脍炙人口的科幻小说,受到全球粉丝的追捧,并被授予 1954 年最佳科幻小说雨果奖。(Spinrad, *Iron*, p. 7)

史宾拉德这一奏出了最强音的模仿作品与在本章提到的现代主义先锋的文本策略并无多大关系。它依赖于当代读者对通俗杂志科幻小说世界的钟爱与鄙夷的交陈,而这是下一章所要讨论的内容。

参考书目

- Baker, Robert S., *Brave New World: History, Science, and Dystopia* (Boston, MA: Twayne 1990)
- Čapek, Karel, *The War with the Newts* (1936; transl. M. and R. Weatherall; introd. Ivan Klíma; Evanston, IL: Northwestern University Press 1996)
- Carey, John, *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880–1939* (London: Faber 1992)
- Cunningham, Valentine, *British Writers of the Thirties* (Oxford: Oxford University Press 1988)
- DiBattista, Maria, *High and Low Moderns: Literature and Culture 1889–1939* (Oxford: Oxford University Press 1996)
- Foucault, Michel, *Discipline and Punish*, transl. Alan Sheridan (New York: Vintage 1979)
- Griffin, Roger (ed.), *Fascism* (Oxford: Oxford University Press 1995)
- Huxley, Aldous, *Brave New World* (1932; with an introduction by David Bradshaw, London: Flamingo/HarperCollins 1994)
- Huxley, Aldous, *Brave New World Revisited* (1958; London: Flamingo/HarperCollins 1994)
- Huxley, Aldous, *The Doors of Perception, and Heaven and Hell* (1954, 1956; Harmondsworth: Penguin 1963)
- Huxley, Aldous, *Music at Night and Other Essays* (1931; reprinted to include ‘Vulgarity in Literature’, London: Grafton 1986)
- Huxley, Aldous, *Point Counter Point* (1928; Harmondsworth: Penguin 1972)
- Huxley, Aldous, *Those Barren Leaves* (1925; Harmondsworth: Penguin 1967)
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (London: Routledge 1981)
- Lewis, C. S., *The Cosmic Trilogy* (*Out of the Silent Planet*, 1938; *Perelandra*, 1943; *That Hideous Strength*, 1945) (London: Pan Books 1989)
- Lindsay, David, *A Voyage to Arcturus* (1920; Edinburgh: Canongate ‘Canongate Classics 47’, 1992)
- Spinrad, Norman, *The Iron Dream* (1972; Edgbaston: Toxic Books 1999)
- Stapledon, Olaf, *Star Maker* (1937; London: Gollancz ‘SF Masterworks 21’ 1999)
- Zamiatin, Yevgeny, *We* (written 1920–1; transl. Clarence Brown; Harmondsworth: Penguin 1993)

前一章讨论了 20 世纪早期的文学现代主义热衷于科学的文化讨论,从而产出大量科幻小说,但是他们倾向于把科技发展视为一种消极的技术,而非开放的真理。^{*} 在自视为精英的现代主义寄望于一种他们认为早已丢失的神秘暗语的同时,一种全新的文学模式勃兴了,那就是大众文化,它在技术中找到了一种解放的知识论意义上的权力意志。

大众文学文化的产生与 19 世纪末期的一系列社会文化变迁有关。比如在英国,1870 年的教育法案极大地提高了识字率,这为通俗报纸、杂志和图书的急速扩张创造了市场。特别是图书出版领域经历了深刻变化。在 19 世纪早期,图书的主要形式是昂贵的三卷本精装硬皮书。个人很少能够负担得起这样的书,大多数人通常是从图书馆借书来看。有些通俗作家比如瓦尔特·司各特(Walter Scott)和狄更斯的书会出比较“便宜”的版本,但是一般而言,图书价格不菲,每年新出版的图书数量不过数以百计。而根据彼得·基廷(Peter Keating)那部经典的《1875—1914 年英国小说的社会史》(1991)中的研究,在略通文字的读者不断增加的阅读压力之下,文学世界起了相当剧烈的变化。三卷本硬皮书慢慢退出了舞台,起而代之的是单卷本硬皮书,或者更加廉价的软装书,后一种在 20 世纪呈一统江湖之势。

这种软装书在 19 世纪出现的时候,通常被出版历史学家称为廉价小说(Dime Novels),它们与杂志的血缘关系其实远甚于主流的硬皮图书。我们用回溯的历史眼光看,通常把它们放进更大的所谓通俗杂志(the Pulps)历史中来看待。通俗杂志是一种刊登科幻小说、西部小说、犯罪小说或者传奇冒险小说的廉价杂志形式。爱德华·S.埃利斯写了数百部廉价小说,大多数是传奇冒险风格的,其中 1868 年的《草原的蒸汽人》颇为标新立异,一只巨人外形的蒸汽机(它没有倒档能力)行进在中西部地区,在这过程中,它的乘客们遇到了各种冒险。埃利斯的这一构思被不少作家所借用。

贩文为生的多产作家哈罗德·科恩(Harold Cohen, 1854—1927),在他

^{*} 对于技术(*techne*)和真理(*episteme*)的理解及区分,请参见第 1 章的相关讨论。——译者注

1876 年的《弗兰克·里德和他的草原蒸汽人》中剽窃了这一创意。在这部小说大获成功之后,哈罗德·科恩写了大量以弗兰克·里德为主人公的冒险故事,许多都涉及蒸汽技术。1882 年,弗兰克·里德的儿子成为故事主角。1892 年,一本名为《弗兰克·里德图书馆》的通俗小说杂志开始面世。这本杂志发行了大约 200 期(先是周刊,后来是双周刊),开始时重刊以前的弗兰克·里德故事,后来则刊登新冒险。许多评论家都将《弗兰克·里德图书馆》视为通俗科幻小说杂志的原型(Everett F. Bleiler 和约翰·克鲁特认为它是“最早的完全刊登科幻小说的系列出版物,其发行期数比雨果·根斯巴克的杂志期数全部加起来都多”,Clute and Nicholls, p. 450)。大无畏主角的各种冒险,确实让人热血沸腾,但是小说中的种族主义、施虐行为、任意杀戮以及陈词滥调都使得这些作品在今天读来面目可憎。但是在某种程度上,弗兰克·里德的关键之处,在于他实现愿望的方式,因为弗兰克·里德的冒险表达的不是对技术可能性的激赏之情,而是表达了他自己的权力意志。

通俗杂志小说

“通俗杂志小说”(Pulp)用来指刊印在针对小众市场的杂志上的一种特殊类型的小说。这些故事为贩文为生的多产作家所编写(故事的出售价格低廉),印制在廉价木浆纸上(Pulp 就是木浆的意思,Pulp 小说以此得名)而非昂贵的传统纸张上。所有这一切都是为了降低成本,以便薄利多销,获得最大的收益。到 20 世纪 20 年代,通俗杂志小说满足了不同的文学文类口味,包括一般的冒险通俗小说(一般针对更年轻的读者市场),犯罪通俗小说,西部通俗小说,以及专写浪漫爱情的通俗小说或者通俗非小说文学。^[1]通俗杂志科幻小说的核心不在于它的杂志形式,而在于它的廉价性。换句话说,在 20 世纪早期,只有期刊形式的书本才是普通读者负担得起的。通俗杂志小说的风格,以及它的脍炙人口,都重塑了科幻小说。在拥有巨大发行量的杂志形式下,通俗杂志小说要满足日渐呈多样性的读者口味,重点放在情节多变的叙

[1] 彼得·尼克斯对通俗杂志小说曾有过这样富有启发性的描述:“印制通俗杂志小说的廉价纸张,来自 19 世纪 80 年代发明的化学处理过的木浆。这种酸性纸张很粗糙,吸水力强,散发着一股特别的刺激气味,杂志收集者则特别喜欢这种气味。木浆纸很容易发黄变脆,这主要是由于它的酸性物质所致。由于纸张本身的厚度,通俗杂志通常会相当厚,一般有 1/2 英寸甚至更厚。它们一般都很粗糙,不裁边,后来拥有了浓烈色调的油墨喷制成的臭名昭著的艳丽、俗气封面。”(Clute and Nicholls, p. 979)“艳丽”、“俗气”和“浓烈”这些词也完全可以用来形容大多数通俗杂志小说的内容和风格。

事,鲜明的人物性格,简单的善恶二元对立以及异域场景上(这在通俗杂志科幻小说中尤为明显)。

175 史上第一部通俗杂志,一般被认为是1886年创刊的美国杂志《阿哥斯》(其杂志名来自创刊于1865年风格迥异的一部英国杂志)。这部杂志登载包括科幻小说在内的各种小说。在19世纪90年代到20世纪初,英国的《海滨杂志》(月刊,1891—1950)和《皮尔逊杂志》(月刊,1891—1950)等杂志也刊登了大量科幻小说。《海滨杂志》连载了韦尔斯的《最早登上月球的人》(1900—1901)以及柯南·道尔的《失落的世界》(1912),而《皮尔逊杂志》则连载韦尔斯的《世界之战》(1897)等作品。与刊登这些作品同样重要的是,这些杂志同时用大量黑白插图来表现故事内容,再到了后来有了彩色封面。

我们如何来解释通俗杂志科幻小说的风靡不衰呢?它的短处一目了然,不需要过多说明:这是一种幼稚而审美上有缺陷的文学,其目标是迎合大众的低俗口味,经常在意识形态上很保守,是一种经不起时间考验的消遣文学。但是,这不是通俗杂志科幻小说的全部。福楼拜曾经说,比起银子来,他更喜欢金属彩饰亮片,因为后者拥有银子的所有特质并外加一种其独有的特质:令人哀戚之感。当具有高度自觉意识甚至有时候孤芳自赏的“高雅”文学作家数量增加的时候,以纯通俗为基底的文学传统也在广度和力度上令人叹为观止。

在所有通俗杂志小说中间,通俗杂志科幻小说是最具金属彩饰亮片特色的。这么说,部分是因为它的内容更加炫彩夺目,让人晕眩,在隐喻意义上,正好似把读者的视线引向我们头顶上的耀眼之物。这部分也是因为,它意识到了自身的廉价性,也在这廉价性中尽情狂欢。犯罪小说,像一种甘草文学,构思狭隘但是颇为尖锐。西部小说像糖果烟草文学,把读者带进一个糖果化的迷你万宝路国度。通俗爱情小说则更明显地专注于美梦成真的幻想,具有最甜的糖果味。但是通俗科幻小说则不同,这种金属彩饰亮片文学,对主流文学传统(更确切地说是科幻小说)有最厚重的影响。它的粗粝,往往是与一种开足马力直达逃逸速度的文类在审美上的充沛精力、耀眼火光、浓烈烟雾相联系在一起。

通俗杂志科幻小说时代的另一意义与它的著名杂志创办人雨果·根斯巴克联系在一起,所以这一时代也经常被冠以根斯巴克时代的称号。根斯巴克希望以严格的科学话语创立一种新的文学样式,换句话说,他希望把全部神秘或者魔法元素从原初构成了科幻小说的科学—神秘主义辩证关系中清除出去,以此来重塑科幻小说。但是根斯巴克虽然在20世纪20、30年代风头甚健,他还是失败了。正如迈克·阿什利(Mike Ashley)提到的,到了30年代末,根斯巴克不得不被迫改变了他的计划,把他的杂志《科学惊奇故事》改名

为《惊奇故事》，因为“‘科学’一词有碍该杂志的发展”，而“这一做法放在五年以前，是会被根斯巴克诅咒的”（Ashley, p. 71）。他的读者要的不仅仅是科学。诚如盖里·威斯特弗尔（Gary Westfahl）斯言：“根斯巴克使得关于科幻小说的一种信念成为可能，这一具有比他原初设想更多特质的信念使得该文类茁壮成长。”根斯巴克所触碰的这一文类的发展方向，其实迥异于他在 1926 年的宣言中为该文类的最初设定。

雨果·根斯巴克

对许多评论家而言，美国评论家山姆·莫斯科维茨（Sam Moskowitz, 1920—）说的没错，雨果·根斯巴克（Hugo Gernsback, 1884—1967）是当之无愧的“科幻小说之父”。雨果·根斯巴克生于卢森堡，于 1903 年移民美国。他爱好研究电气，发明了许多电气设备，并以此投身各种经营事业，包括在 1908 年创建了一份于叫做《当代电力》（不久改名为《电力试验者》，再后来是《科学与发明》）的杂志。《当代电力》在登载其他文章之余，也会收录科幻小说，其中包括了根斯巴克自己的小说《拉尔夫 124C41 + , 2660 年的传奇》（连载于 1911—1912）。这部枝节蔓生的小说讲述了 27 世纪的奇异机器，正如我们从“当代电力”这一杂志名所联想到的，这些机器中的大多数是电力机器。这是一部相当拙劣的小说，结构松散，叙述混乱，并填塞以大量后来被称为“信息垃圾”（不顾合适与否，被硬插进正文中的解释性科技文字）的材料。但是还是有人给它大唱赞歌，但并不是基于审美理由，而更多地是因为它建立了一些原则，根斯巴克后来把它们准则化为科幻小说作为一个文类的定义性条件。^{〔2〕}

不过根斯巴克对科幻小说这一文类的主要贡献不在于作为一名作家，而是在于作为一名编辑。他的杂志经常收录科幻小说。1923 年 8 月号的《科学与发明》全部篇幅都给了科幻小说。根斯巴克意识到了科幻小说的市场潜力，于是在 1924 年开始计划创办一部完全刊登科幻小说的杂志（他生造出了 *Scientifiction* 这个笨拙的新词，音节读上去像是前后晃动的摇摆木马，谢天谢地没有流行开来）。就这样，第一部纯科幻杂志于 1926 年 4 月正式面世，起名

〔2〕 盖里·威斯特弗尔详尽而精彩地解读了根斯巴克对于科幻小说发展的重要性，他承认《拉尔夫 124C41 + , 2660 年的传奇》的“审美失败”，但是强调这部小说“是对所有科幻小说研究而言的一部基本文本，这部作品预见并包含了整个科幻文类”（Westfahl, pp. 92—93）。他的说法很有意思，但是他对科幻小说的定义（在这一定义中，根斯巴克是科幻小说的创始者，被遗忘的天才）比我的定义要窄义得多；see Westfahl, pp. 287—318。

为《惊异故事:科幻小说杂志》。杂志标题中含有的意思——小说会惊异到读者,似乎颇有意思地与根斯巴克经常表达的观点——科幻小说作为文学模式既是一种娱乐也是一种教导——有些冲突。虽然他经常强调教导性质的重要性,但是看来还是小说的惊异性更加打动读者。根斯巴克在《惊异故事》的创刊号的编辑按语“一种新的杂志”中坚称:

这些惊异故事不仅是极度有意思的阅读享受,而且也是具有教育意义的。它们为读者提供别处获得不到的知识,而且是使读者以一种相当惬意的方式受益,因为我们最好的当代科幻小说作家有将知识甚至灵感润物细无声地传达给读者的窍门,丝毫不让读者有被教导的感觉。(quoted in Ashley, p. 50)

布莱恩·阿尔迪斯认为这一“教导式”祈使句,对于科幻想象而言正如一件紧身衣,“是把无趣的拘泥主义注入小说中去”(Aldiss, p. 204)。当然难以否认的是,刊登在《惊异故事》上的小说,以及后来根斯巴克以后选刊的科幻小说,都倾向于“科幻小说”辩证关系中的非费耶阿本德一边。这是“硬科幻小说”的一种早期形式,也影响了科幻小说文类的一种主要呈现形式。

在盖里·威斯特弗尔看来,根斯巴克不仅是科幻小说的创始人,而且还是首位科幻理论家和历史学家,他的工作“开启了,预见并包含了整个科幻小说文类”(Westfahl, p. 35)。而约翰·克鲁特却对这位“极其古怪滑稽而资质平庸的雨果·根斯巴克”评价甚低。根斯巴克只做了“一件好的事”(创立《惊异故事》),但是“总体而言……他的影响是灾难性的”:

支配了这一小小领域整整十年的这个人的气质是缺乏幽默的,说教的,陈腐的也是沉闷的,他致命地提倡一种糟糕的科学……其结果是,1926—1936年的科幻小说也成了缺乏幽默的,说教的,陈腐的以及沉闷的,致命地提倡一种糟糕的科学。(Clute, *Scores*, pp. 221—222)

当然,约翰·克鲁特精心夸大了事实,但他的观点(“雨果·根斯巴克无疑是科幻小说领域所遭受到的最大灾难之一”,Aldiss, p. 82)无疑拥有不少拥趸。对准根斯巴克的这一记记迎面痛击,在某种意义上是由于这些批评者坚信,根斯巴克应当为科幻小说作为一个文类的可叹幼稚而负责,因为它本该成长为一种深刻而哲学性的成年艺术形式。(1977年《星球大战》上映的时候也引发了类似的激烈谴责)。但这种做法却不仅误解了科幻小说本身,也误解了它在20世纪发展成为一种大众文化现象的动力。

1929年根斯巴克破产了,这很可能是美国出版家伯纳德·麦克法登(Bernard MacFadden, 1868—1955)从中捣的鬼,他买下了《惊异故事》。根斯巴克对此的反应是再创立了不是一部而是四部新的科幻小说杂志:1929年的

《空中惊奇故事》和《科学惊奇故事》——一年后改名为《惊奇故事》(1930—1936 年以月刊形式发行,而当它被出售后,名字改为《惊悚惊奇故事》),以及《科学惊奇季刊》和支撑了不到一年的《科学侦探月刊》。他发现公众虽然还是对“超级科学”感兴趣,愿意为它头晕目眩,但也希望读到不那么“硬科幻的”(我们可以将其称之为不那么唯物论的)奇异作品。根斯巴克的成功鼓舞了大量其他类似杂志的诞生,其中的许多如昙花一现。而这些杂志中,最引人注目的是《超级科学的惊骇故事》(创刊于 1930 年,从 1933 年开始,其刊名简化为《惊骇故事》)。《惊骇故事》后来成为科幻小说黄金时代最为重要的一部刊物,但是它恰恰是冲淡了根斯巴克对教导科学的强调,转而将冒险、刺激、异域情调置于科学之前。

杂志时代

在 20 世纪中期,作为科幻小说生产中的塑造力量,通俗杂志的影响力深远,以至于布莱恩·阿特贝里(Brian Attebery)甚至把科幻小说在 1926—1960 年这一段时期称之为“杂志时期”(Attebery, p. 32)。一张列有所有这些杂志的名单可以让我们感受到这种类型科幻小说的丰富多产和它的受欢迎程度,从它们的名字上,我们亦可感受到某种当街叫卖的气质——越抓眼球、叫卖得越卖力越好。^[3] 后来的科幻杂志逐渐放弃了这些“惊异!”、“奇异!”、“奇幻!”标题,转而选用合乎潮流的晦涩词(比如 *Analog*, *Omni* 和 *Interzone*, 等等)。不过在原来夸张的杂志名称中,有一种令人着迷的恰如其分。 178

从 20 世纪 20、30 年代,甚至到 40、50 年代,数十种科幻杂志为饥渴的读者提供了各式各样的高度太空冒险小说。在这一时期通过杂志涌现出来了

[3] 我从专注科幻小说杂志史的历史学家迈克·阿什利的《时光机器》(2000)中得到了以下通俗杂志的名单,比较重要的杂志(存在时间长或者影响力大)以黑体标出:*Air Wonder Stories* (1929—1930), *Amazing Stories* (1926—至今), *A. Merritt's Fantasy Magazine* (1949—1950), *Astonishing Stories* (1941—1943), *Astounding Science-Fiction* (1930—至今,现改名为 *Analog*), *Captain Future* (1940—1944), *Captain Hazard* (1938), *Captain Zero* (1949—1950), *Comet* (1940—1941), *Cosmic Stories* (1941), *Doc Savage* (1933—1949), *Doctor Dearth* (1935), *Dynamic Science Stories* (1939), *Fanciful Tales of Space and Time* (1936), *Fantastic Adventures Stories* (1939—1953), *Future Fiction* (1939—1943, 后来又再复刊), *Futuristic Stories* (1946), *Marvel Science Stories* (1938—1941, 后来又再复刊), *Marvel Tales* (1934—1935), *Marvel Science and Fantasy Stories* (1931), *Planet Stories* (1939—1955), *Science Fiction* (1931—1941), *Scientific Detective Monthly* (1930), *Science Wonder Stories* (1929—1930), *Startling Stories* (1944—1955), *Strange Tales* (1931—1933), *Super Science Stories* (1940—1943), *Uncanny Tales* (1940—1943), *Unknown* (1939—1943), *Weird Tales* (1923—1954, 后来又再复刊), *Wonder Stories* (1929—1953, 后来改名为 *Thrilling Wonder Stories*)。

最著名的两位作家,一位是埃德加·赖斯·巴勒斯,另一位是 E. E. 史密斯,在下文中会有较为详细的介绍。不过在数以百计的作家和成千上万科幻小说中,有一些是值得特别注意的。杰克·威廉森(Jack Williamson, 1908—2006)在各种通俗科幻杂志上发表了很多作品。《太空军团》(1938年连载于《惊骇故事》,并有许多续篇)是一部令人享受的华丽“太空歌剧”*,讲的是主人公约翰·斯塔和美丽的阿拉多莉·安瑟与外星怪物梅杜塞的战斗。而在另一部独立的《时间军团》(1938年连载于《惊骇故事》)中,杰克·威廉森涉及了有持久影响力的情节:一种别出心裁的时间旅行概念。在这一概念下,各种未来的可能性在时间线中相互角力,以使自身成为现实。在威廉森所写的数百部作品中,大多数作品在叙事和场景方面都迎合读者的口味,因此威廉森有时候在评论家那里风评不佳。盖里·威斯特弗尔对威廉森的《太空王子》(登载于1931年的《惊奇故事》)大加赞赏,因为它“首度在科幻小说中令人惊异地描绘了太空定居——一个巨型圆柱体,在它内部表面上布满了广场和房屋”,但是批评威廉森仅将这一创意作为太空海盗与“火星的吸血鬼种族”大战的背景。(Westfahl, p. 153)在通俗杂志科幻小说中沙里淘金,挑选出可以用后世的兴趣和卓越标准来衡量的杰作,这样的冲动实际上很难抵挡。但是通俗杂志科幻小说的重点恰恰是类似于火星吸血鬼的粗犷刺激,而不是偶尔灵光一现的更深沉风格的“工程学壮举”科幻小说。

斯坦利·温鲍姆(Stanley Weinbaum, 1902—1935)的作品相对较少,但他关于人类太空人与用真实笔触想象出来的无政府状态火星人的相遇的描写(1934年登载于《惊奇故事》上的《火星奥德赛》)被认为是这一文类的经典之作。凯瑟琳·摩尔(Catherine Moore, 1911—1987,其笔名 C. L. Moore 大概是为了在早期男性主导的科幻小说界中掩盖她的性别身份。她还用过 Lawrence O'Donnell 这个男性笔名)在20世纪30年代发表了她的处女作,她的小说的情感和感觉方面都达到了相当的纯熟水平。

埃德加·赖斯·巴勒斯

对埃德加·赖斯·巴勒斯(Edgar Rice Burroughs, 1875—1950)的小说来说,意志是居于核心地位的。这位美国前骑兵军官的第一部作品是《在火星月光的照耀下》,于1912年发表在不太有名的《全故事杂志》,后来改名为现在广为人知的《火星公主》(1917)以单行本出版。小说中,行动力极强的约

* 太空歌剧(Space Opera),这名词的灵感来自“肥皂剧”(soap opera)。——译者注

翰·卡特(也是前骑兵军官)仅凭意志就飞往了火星:

我紧闭双目向战神伸出两臂,我感到自己像思想那么快地通过渺无人迹的漫漫空间,被吸引到它那里去了。那时我感到非常寒冷,极端黑暗。……我睁开眼睛就看见离奇古怪的景色。我知道我已到达火星。(Burroughs, *Princes*, p. 20)

强壮有力的卡特与各种各样的火星敌人进行了格斗:蓝色的怪物,身材高大而丑陋的六臂绿色人,以及与地球人相像的赤色人(卡特后来与赤色人赫列姆王国公主结婚,并生儿育女,虽然这些火星人是卵生的)。整部小说的主要内容是节奏飞快的冒险,充斥了风格化但暴力血腥的战斗。实际上,书中的第 26 章隐喻了整部书的走向:“从厮杀到欢乐。”可以说,巴勒斯是把“弗兰克·里德”风格的冒险从西部草原搬到了更异域的火星大草原。但是今天巴勒斯的书之所以仍然在出版,仍然使读者着迷,是在于它的某些特质。这部分是一种萃化的异域性,巴勒斯对“巴尔苏姆”(火星星人这样称呼火星)的逼真描述,这些都是很难去构思,但是很容易摔跟头的地方。另一方面,这部分是约翰·卡特作为卡通般却具有“超人”魅力的脑子一根筋的人物形象:作为动作英雄的权力意志的再现。

巴勒斯又写了许多续集,讲述了卡特和他的家族的进一步冒险,其中的三部在《全故事杂志》上连载(1913 年的《火星众神》,1913—1914 年的《火星战将》以及 1916 年的《火星之女》),还有五部系列作品连载在其他杂志或者作为单行本发行(1922 年的《火星棋士》,1928 年的《火星大师》,1931 年的《火星战士》,还有 1936 年的《火星之剑》和 1940 年的《火星合成人》)。另外还有两部比较薄弱的小说连载于《惊奇故事》:1941 年的《拉娜》和《火星的约翰·卡特》。这套系列中的作品的质量不齐,有些堪称佳作,其中的一两部作品远远超出了娱乐性和异域性。尤其是《火星棋士》,我个人感觉,对主奴关系和控制问题有所思考。

在火星系列的第一部面世后不久,巴勒斯发表了《人猿泰山》第一部(1912 年连载于《全故事杂志》),这部作品也成为一部生命力极强的系列冒险故事,具有火星系列难以望其项背的文化影响。这部小说中,一位像罗穆卢斯和瑞摩斯*的英国婴孩,被非洲类人猿所养大,长成了一个理想化的高贵野人:和约翰·卡特一样强壮好战,区别仅在前者仅在地球上而已。巴勒斯一口气为《人猿泰山》写了 26 部续集,这一系列远比火星系列更为成功。后

* 孪生兄弟罗穆卢斯(Romulus)和瑞摩斯(Remus)是传说中罗马的创建者,是特洛亚王子的后裔公主雷亚·西尔维亚(Rhea Silvia)与战神马尔斯(Mars)所生,被当时的国王遗弃。一只母狼救了他们,并用自己的乳汁哺育了兄弟两人。——译者注

来的两部系列同样大获成功。1914年的《地心记》是六部“地心”系列中的第一部,以类似于约翰·西姆斯的地球中空理论为叙述框架。而金星系列则从180 1932年《金星海盗》开始,讲述了地球太空勇士卡森·内皮尔的冒险故事。

随着巴勒斯的巨大名声,引起了大量动作英雄冒险故事的模仿之作。根据迈克·阿什利的考查,“巴勒斯式的小说在通俗杂志科幻小说领域,将继续统治40年”。实际上许多后来的作家直接受他的影响,特别是他的小说在20世纪60、70年代以廉价的软皮书形式广泛再版之后(迈克·阿什利认为巴勒斯是“除了凡尔纳和韦尔斯之外,这一领域最有影响力的作家”,Ashley, p. 36)。巴勒斯对科幻小说的态度是骑兵式的(这对一名退伍骑兵来说很合情合理)。他把小说重点放在某种特殊的叙事上,在这种叙事中,男主角通过千辛万苦,特别是通过战斗,表现他的勇气、力量,以及我们可以说是权力意志。这是对意志的拜物教式崇拜的万花筒般表现,从这一角度上,巴勒斯的小说臻达了最强的表现力。

E. E. 史密斯博士

意志在另一位美国通俗科幻作家E. E. 史密斯(E. E. Smith, 1890—1965)的作品中也居于中心地位。E. E. 史密斯经常被称为E. E. 史密斯博士(他拥有食品科学的博士学位),是20世纪前50年最重要的通俗杂志科幻作家。他的雷霆万钧而易于阅读的太空歌剧拥有大批读者,有些读者后来为自己曾经痴迷于这些叙事粗糙而角色平面化作品的青春期口味而感到不耻。

史密斯的第一部小说《太空云雀》写于20世纪10年代后期,但是直到1928年才在《惊骇》(8月号到10月号)上连载。这一“云雀”系列的首部作品(其续篇为连载于1930年《惊骇》的《云雀三号》,连载于1934—1935年《瓦雷隆的云雀》,以及1965年在战后的《如果的世界》杂志上连载的《杜克斯的云雀》)开启了轮廓鲜明的主人公和长有黑色络腮胡子的反派角色之间的恩怨故事。而“云雀”一词取自主人公的太空飞船的名字,其直径为40英尺(后来伴随着审美维度的扩张,再造后的云雀号直径达到1000英里)。“云雀号”航行在漫漫天际,在星际旅行中遇到了各类或好或坏的外星种族:太空海盗、绑匪、歹徒以及正义维护者。

史密斯的第二部洋洋大观的多部曲——透镜人系列则更加出名(以下的日期都是首度在杂志上连载的日期,除了第一部连载于《惊异》之外,其他都投给了《惊骇》)。《三行星间》(1934)、《银河巡警》(1937—1938)、《透镜人格雷》(1939—1940)、《第二阶段透镜人》(1941—1942)、《透镜人的子孙们》

(1947—1948)。1950年,较晚写出的《第一个透镜人》,在编年史上填补了系列中第一部和第二部之间的空隙。这一系列的作品是关于一个能力超群人类族群,他们具有通过戴在手腕上的神秘“透镜”进行心电穿越和心电感应能力,与宇宙中的恶势力进行斗争。随着冒险的推进,史密斯博士向我们揭开了之前的邪恶种族和组织的背后隐藏着更大的操控力量。透镜人的敌人——黑色舰队,实际上是受银河邪恶势力“伯斯根”的派遣。“伯斯根”的背后是施莱尔-奥尼尔帝国,而施莱尔-奥尼尔帝国的背后则藏着来自伊多星的外星种族。我们最终发现,同样强大、同样神秘但却善良的阿里西亚人在对抗邪恶的伊多人,从而达成了一种宇宙间的平衡。整部宇宙史实际上是两个神一样的种族之间的战争史体现。比如说透镜人,就是类神秘的阿里西亚人技术。(整部系列在1948—1954年结集出版时,史密斯对之前的几部作品进行了修改,以使得这一贯穿全书的宇宙二元对立更为清晰)。层层深入的迷雾的每一次揭开都将读者带向宇宙中心的秘密更近一步,这种阅读的刺激感确实难以抵挡,虽然整部系列相当粗糙,更确切地说是躁动而青少年的。实际上,对批评家来说,甚至(可能尤其)是对在年轻时代怀着极大热情读过这一系列的男性批评家说,将这系列批评得一无是处成为一种常态了。罗素·莱特森(Russel Letson)把云雀系列和透镜人系列人评价为“科幻小说的文学青春痘,是一段痛苦而令人尴尬的青春记忆”(Letson, p. 1),此言不虚。

同时,也不乏为史密斯辩护的评论家。比如约瑟夫·桑德斯提出,透镜人系列层层揭开迷雾,不停息的英雄战斗,戏剧性地表现了“对接触/成长的道德奋斗”(Sanders, p. 61)。但是试图在透镜人系列的单一角色塑造以及血腥的(虽然富有创造力)正邪格斗中来谈论一种道德严肃感,无疑是不得要领的。在某种重要意义上,夸张和过度是史密斯太空冒险故事的**整体**。这些作品也包括了同样多的叙事上的过度。史密斯的写作总是力图做惊人之语,因此几乎总是过度诠释,致命地滑向各种最高级形容(特别是规模上的最高级:“泰坦尼克式的”,“巨无霸般的”等等)、夸张情节剧和故作姿态。“但是在粗糙的文字和雷人的对话中,”爱德华·詹姆斯指出,“隐含着激起敬畏感和惊奇感的一种力量。史密斯了解得很清楚,惊人的规模和力量是通向敬畏的钥匙”(James, p. 47)。确实,史密斯读者最深的一个最初感触就是史密斯对宏大的热衷:数十亿年,数十亿光年,一语概尽。月球大小的太空飞船,或者行星大小的“nega空间”(拥有大量破坏性力量的“负现实”空间),参加巨型战争,遇到数不经数的各种外星人世界——布莱恩·阿尔迪斯亲切地称之为“耀眼的巨人症”,但是也正如阿尔迪斯补充的,史密斯的巨型策略中有着一种弱不禁风的特质:他的“了无新意的激荡风格……不能带来视觉体验,不能

给他的亘远距离带来真实感”(Aldiss and Wingrove, pp. 209—211)。

182

实际上,史密斯历久不衰的吸引力不在于这种规模上的壮观,而在于他对意志话语的全心挖掘。正如我已经一般性讨论过的,这是19世纪和20世纪科幻小说的决定性话语之一,这一以叔本华和尼采为源头的观念流溢了整个科幻小说领域。换句话说,为受挫而不被重视的青少年提供补偿的幻想,给与他们一种心电感应般的力量,这才是史密斯所做到的。虽然了无新意,史密斯所制造出来的“惊奇感”有赖于超越技术的意志。这在云雀系列中尤为明显。心灵传动能力在云雀系列中被称为“才能”,它潜藏在许多人身体里,可以普遍发展起来。“才能”联系着男性青少年头脑中魂萦梦绕的几件东西,因此它也与性脱不了干系(“在男女两极力量的配合下,它能运作得最佳”,Ellik and Evans, p. 246),它给无力的个体以一种能将世界击碎的力量。在云雀系列的高潮中,主人公理查德·西顿与他的敌人马克·杜昆联手来,以对抗邪恶的外星克洛兰人的入侵。这一战斗成为了一场特异能力的战斗,地球人组合对抗“丧心病狂的克洛兰侵略者……对抗着对他们如惊雷般的毁灭性心灵力量”。而结果是侵略者的令人胆寒的全军覆没,以一种更加令人胆寒的随意口吻写出:“西顿和杜克斯将数百万光年区域内的群星(500亿颗之多),转成一件超级武器:克洛兰人死伤不计其数……在星体爆炸的冲击波中,他们血肉模糊的身体在瞬间被烧焦,化为齑粉。”人类幸免于难,“因为人类栖息的地球通过四度空间安全落入银河系B的保护中”(Smith, *Skylark*, pp. 244—247)。全书以杜昆向美丽的核物理学家斯蒂芬妮·德马丽妮求爱,最终如愿以偿而结束,却对刚刚克洛兰人的骇人大毁灭没有一丝一毫的回顾。

当然,这使得个体化表现意志的幻想小说走向了极度夸张性和极度灾难性的描写。但是这种青少年心灵-力量幻想小说的内在的精神病理学也表明了史密斯的写作深深扎根于一个基本的神学概念之下。物质世界,“严格物质意义上的时空”,并不是真实的。真实的维度是“‘才能’的维度……以特异能力为学者们所知,而在不相信的人看来那是怪力乱神”(Smith, *Skylark*, p. 240)。同样的,在《透镜人》里,各种庞大的宇宙飞船的力量与思想的力量(书中将其定义为“心灵在亚以太中激起震动”,Smith, *Gray Lensman*, p. 4)相比,实在微不足道。在这一系列中,伦理学与精神和物质的两分具体联系在一起。邪恶的伊多人是一种及其令人作呕的物质存在(他们生活的高密度星球,其腐烂的液体空气对人类来说是致命的),他们的力量来自高度发展的技术。而理想的阿里西亚人则早已放弃了肉体形式,转以纯粹的意志形式存在。这一图景不是摩尼教式的,因为类神的阿里西亚人总是在最关键的思想(也就是意志)领域,胜过邪恶的物质性存在——伊多人一筹。

欧洲通俗杂志科幻小说

通俗杂志科幻小说在美国尤为流行,美国孕育了一群高度自我意识的科幻爱好者。爱德华·詹姆斯说,到 20 世纪 30 年代末,科幻小说以“专业杂志和它自己的专业读者”得到了“充分的认可”,但是“由于科幻小说在美国基本上只局限于通俗杂志,所以不具有什么文学声誉,这种声誉在文学史上是吝啬地留给少数欧洲科幻小说的”(James, p. 53.)。我们在关于“高雅现代主义”的前一章中审视的作品,绝大多数都是欧洲的。但这并不意味着,欧洲没有通俗杂志科幻小说。恰恰相反,在整个欧洲大陆,一个庞大的大众科幻读者群建立起来了。 183

在法国,19 世纪科幻小说的流行一直延续到二战时期,虽然在此之后有所变化。流行的通俗杂志科幻小说包括有《萨·杜布诺塔尔》(1909—1910,书名中的主人公是一位超人,在印度的瑜伽士的训练下,拥有了魔法超能力),还有拉依尔(Jean de la Hire, 1878—1956)所创作的一部关于超人复仇者的星际冒险《夜盲者》(包括 1918 年的《水下人》,1911 年的《25 的神秘故事》,1923 年的《夜晚之王》,以及 1927 年具有明显宗教色彩的《敌基督》)。雅克·施皮茨(Jacques Spitz, 1896—1963)所写的数部高度概念化的科幻小说,颇受欢迎。其中包括 1935 年的《地球之痛》——地球裂成两块,以及 1938 年的《苍蝇之战》,基因变异的苍蝇统治了地球,杀死了绝大多数人类。

在德国,一部总标题为“天空海盗和他的飞船”的 165 集类似杂志的廉价小说,相当脍炙人口。小说中的天空海盗是莫斯船长,他乘坐着自己修建的飞船而环游世界,与邪恶势力作斗争。而汉斯·多米尼克(Hans Dominik, 1872—1945)通过 1922 年的《三者的力量》,成为通俗杂志畅销作家。《三者的力量》是 16 集域外科学-魔法冒险系列中的第一部。之后 1923 年《成吉思汗的遗产》和 1925 年的《亚特兰蒂斯》更加确立了多米尼克的流星地位,但德国国内的超通货膨胀将他的财富席卷一空。保罗·阿尔弗雷德·穆勒(Paul Alfred Müller, 1901—1970)所写的《孙·孔:亚特兰蒂斯的后代》(1933—1936)满足了读者对亚特兰蒂斯传说的胃口。奥托·威利·盖尔(Otto Willi Gail, 1896—1956)是英语国家读者较为熟悉的作家,因为他的两部作品《进入太空的炮弹》(1925)和《月亮石》(1926)——这两部作品都关于根据当时所理解的技术原则而建造的火箭——被译成英文,刊登在根斯巴克的《科学惊奇故事》(1929—1930)上。卡尔·汉斯·施特勒贝尔(Karl Hans Stroble, 1877—1946)在 1920 年创立了奥地利第一部科幻通俗杂志《兰草园》,虽然这部刊物

仅仅发行了24期,它却刊载大量科幻小说——包括对经典科幻小说的再刊和对新小说的支持。在瑞典,被称为“瑞典的雨果·根斯巴克”的奥托·维特(Otto Witt)深具影响力的《思想》(1916—1920)。

184 在十月革命之后的俄罗斯,通俗科幻小说发展速度惊人。直到20世纪30年代晚期,当局都把科幻小说作为共产主义理想相对于资本主义的优越性的合法化工具。类似于《探路者》和《冒险世界》这样经常刊登科幻小说的杂志层出不穷,拥有大批读者,这部分原因在于俄罗斯是一个人口大国,也是一个爱书者大国。像亚历山大·比尔耶夫(1884—1942)将韦尔斯和凡尔纳的风格融合为俄罗斯风格。他的第一部小说《多利亚教授的头颅》(1925)生动地想象了一位叫做多利亚的科学家,他的头颅在器官移植技术的帮助下被切割下来,然而仍旧成活的故事。而1940年的《KET星》则受宇航先驱康斯坦丁·齐奥尔科夫斯基(1857—1935)启发,将齐奥尔科夫斯基反应堆运载火箭的想法变成了戏剧化的现实。作为一名经典作家,亚历山大·比尔耶夫的作品今天仍在俄罗斯出版。

视觉文本

与通俗杂志中的故事几乎同样重要的,是它们的图像。实际上,我们更能够更进一步,把通俗科幻小说的视觉成分看得在许多方面更比文字成分重要。杂志配以显眼亮丽的四色彩图封面来吸引潜在顾客的购买。内页中的故事则配以黑白插页。插图艺术家水平参差不齐,特别是从一种再现标准评价(现实主义图像比其他样态要好)来看更是如此,但是用这些标准来评价这一时期的科幻艺术家,是不公允的。通俗科幻小说艺术的成就并不在再现方面,而在于一种视觉再现的完全创新模式——它高度流变,然而可以立即辨别,直到今天,仍然与科幻小说相联系。

1920—1950年间的插图虽然变化很大,但是大多数人对于什么构成了一幅“典型”通俗科幻杂志有一种感觉。插图的主题一般是摆出各种造型的英雄人物或者怪物般的外星人,或者强大的未来技术。插图的风格虽然努力向“写实主义”再现靠拢,却连照片写实主义都够不上,但是充满了能量和精力。典型的科幻插图选用亮度高的颜色,用便宜的焦煤油染料印刷出来。从构图上来看,绝大多数封面内容都是水平排列或者垂直排列的,并通常使用至少一个有时两个交叉对角线,以及醒目的曲线来使得图像极具生动感。文字的安排,尤其是杂志名称,还包括其他文字内容(关于本期故事和作者),也对整体效果加分不少:色彩鲜艳,花式字体,有时与图像融合在一起——比如发射

中的火箭可以出现在杂志标题之前——就好像这些文字实际上是图像领域的一部分。

特别与这一深具特色的科幻杂志封面联系在一起的有四位艺术家。其中最著名的是弗兰克·保罗(Frank R. Paul, 1884—1963),他生于奥地利,1926 年根斯巴克聘请他为《惊异》创刊号画封面和插图的时候,他已经加入美国籍。《惊异》的创刊号封面上,笨重的银色火箭矗立在发射塔上,背后是昏黄的天空,这是弗兰克·保罗的典型风格:重点落在了巨大的机械和建筑上,而并不落在人类身上,虽然整体效果是非常壮美的。而美国画家霍华德·V. 布朗(Howard V. Brown, 1878—1945)与《惊骇》关系最深,但也会为 *Thrilling Wonder Stories* 和 *Startling Stories* 工作。他擅长画奇特的外星生命,通过(和其他艺术家相比)对色彩使用的克制来使这些外星生命看上去更加生动。另一位美国画家列奥·莫雷(Leo Morey, ? 1890—1965)从 1930 年到 40 年代一直在为《惊异》服务,通过对构图的更加富有想象力的使用,而创造了更加色彩缤纷的图像。而第四位艺术家为生于德国的汉斯·W. 威索(Hans W. Wesso, 185 生于 1894 年,卒年未知),其全名为汉斯·威索洛夫斯基,1914 年移民美国,为各种杂志服务过。虽然威索没有保罗那么有名,但是有些评论家则更喜欢他的精致作品。比如,乔·古斯塔夫森(Jon Gustafson)和彼得·尼克斯就称赞过威索“更加开放”,不那么冗杂的构图,它们“看上去更加关切篇章的整体设计……从太空歌剧的惯例性符号中创造出一种近乎抽象的美”(Clute and Nicholls, pp. 1316—1317)。

它与抽象艺术的联系是相当有趣的。毫无疑问科幻插图之中有一种抽象特质,虽然它力图传达的是一种再现特质——吊诡的是,在这一时期尤为如此,其抽象性甚过经常使用抽象封面的 60 年代起的杂志封面。这里的整体效果实际上与 20 世纪 20 年代后期和 30 年代的美国艺术主流是合拍的。最出色的科幻小说封面艺术交融了两位艺术家的特点,罗伯特·休斯(Robert Hughes)称之为“30 年代杰出的美国画家”爱德华·霍珀(Edward Hopper, 1882—1967)的一丝不苟、不加润饰的建筑写实主义,和斯图尔特·戴维斯(Stuart Davis, 1894—1964)明亮的、类似于新闻摄影的能量。罗伯特·休斯将后者的艺术称之为“外向的,喧哗的,机智的和乐观的”,有着图片新闻笔调的强烈倾向。(Hughes, p. 430),这番形容也可套用在这一时期的科幻艺术中。

1930 年除了通俗科幻杂志,还出现了科幻连环漫画,视觉成分在其中的作用更为重要。报纸经常连载黑白双色连环漫画,比如太空英雄“巴克·罗杰斯”以及“飞侠哥顿”,前者于 1929 年,后者于 1934 年在周报和日报上同时连载)。虽然这些科幻连环漫画很流行,但却有很大局限:“巴克·罗杰斯”系

列的主要作者迪克·卡尔金斯(Dick Calkins, 1895—1962)相当做作的黑白线条画在今天看来相当粗糙。艾雷克斯·雷蒙德(Alex Raymond)的“飞侠哥顿”则画得比较生动有力。不过专业杂志(“漫画书”)不久也出现了。在1938年,“侦探漫画公司”(从名称上,它是一家专营通俗侦探小说的公司,也就是今天著名的DC Comics出版集团)推出了以科幻为主的《动作漫画》,这部杂志正是由作家杰里·西格尔(Jerry Siegel, 1914—1996)和画家乔·舒斯特(Joe Shuster, 1914—1992)合作的首部“超人”漫画的诞生地。比起约翰·卡特,超人更是一位动作英雄意义上的超人,因为他将意志转化成赤裸裸的力量。他克服重力的本事,原先体现在惊人跳跃上,后来径自变成单凭意志在空中飞行的能力。更重要的是,超人的呈现借助了一种崭新的视觉媒体:读者能够亲眼“看到”超人的绝世武功,而不是仅仅通过文字进行遐想。并且,超人是与法西斯主义相联的超人的一种精心回击:作为两位美国犹太青年的虚拟创造,他是雅利安超人的反转,作为沐浴着罗斯福新政而出生的漫画人物,他运用自己的力量来惩善锄恶,扶助被压迫者。模仿超人系列的有比如1940年首先出现于《漫画奇才》上的“神奇船长”,以及不少其他“超级英雄”,他们的超能力使他们成为古代诸神和神话英雄的当代化身,而这些力量的科幻理性化使它们对于20世纪读者而言更加可信(详见下章)。在欧洲,美国漫画经常被译介进来,不过产生了一系列本国漫画。意大利的《冒险》从1937—1943年连载的《土星对地球》是一个关于土星人对地球的毁灭性威胁的故事。法国的Junior杂志在1937—1938年连载的《未来之城》是一部关于地球上最后一座城市的故事,勒内·佩拉兰(René Pellarin, 1900—1998)的画笔相当优雅。而1940年诞生了《未来之城》的续集《电力之城》。艾伯特·罗毕达的传统在法国很好地保留下来了,这使得这些作品在审美上更加令人满意。在英国,拥有发达二头肌的动作英雄加斯从1943年开始出现在《每日镜报》上。虽然这些文本开启了作为科幻漫画中家喻户晓的“超级英雄”主题,但是要等到20世纪后期,漫画书和图画小说(Graphic-Novel)才达到一门重要艺术的水平。但是它们在20世纪30、40年代的出现指向了科幻小说的视觉方向。

换句话说,通俗杂志科幻小说的意义是两个方面的:第一,它孕育了科幻读者,尤其在美国这种情况更加明显(同时也把“科幻粉丝”圈进自己砌起来的围墙中)。但是其次,可能也是更重要的,它们首次创造出了一种独特的视觉风格,在科幻从文字艺术到视觉艺术的大文化转向中扮演了自己的角色,随着时代的推进,这种情况越来越明显。

科幻电影：默片时代

回顾地看,最重要的视觉科幻形式很显然是电影。但在科幻电影的发轫阶段,这一点体现得并不清晰。最开始的科幻电影是猎奇性质的,是为了消遣目的而设计出来的光怪陆离短哑剧。法国先驱导演乔治·梅里爱(Georges Méliès, 1861—1938)1902年的《月球旅行记》。月球探索者乘坐一艘凡尔纳式大炮发射的飞船,抵达月球,在那里发现了类似于韦尔斯笔下的长得像昆虫的月球人。(梅里爱宣称他受到了凡尔纳的《从地球到月球》和韦尔斯的《最早登上月球的人》的影响。)这部电影中有一种不自然的怪诞,这是梅里爱过去曾经做过舞台魔术师和剧院经理而留下的副作用:穿着镶褶边灯笼裤的合唱团少女们将科学家们装入飞船,将他们发射到月球;插在月球地面上的伞居然开出花来。但是在电影的想象中,还是颇有可取之处的。特别是,登陆月球的场面第一次以才华横溢的象征性图像被呈现——飞船的着陆击中了月球那张胖胖而坑坑洼洼的人脸眼部。这一图像,至今仍然为人所知,是相当雄辩的:以一种幽默的方式,浓缩了人类探索大自然和外星生命的一系列假想。

梅里爱的电影同时具有另一层意义。它标志了科幻小说达到最震撼的审美效果的通常路数:它是关于令人印象深刻的壮丽瞬间的一种艺术表达方式,而并非作为叙事、角色甚至景观的一种媒介。20世纪后期科幻中的经典瞬间本质上是诗性的瞬间:当猿人抛出手中的骨头变形为一艘宇宙飞船,或者《日暮》结尾中繁星点点的苍穹,或者约翰·温德汉姆笔下躁动的密威治镇儿童,或者在《黑客帝国》中当摄像机围绕着凯瑞-安·摩丝(Carrie-Anne Moss)拍摄出半空中的功夫效果的时候,或者《米与盐的年代》中第一、二部的起首部分那令人不寒而栗的沉默,这些都体现了诗性图景的美、共鸣和神秘。从最优秀的科幻小说中,我们可以摘出数百个类似的例子,它们都是作为伟大的诗性图景而留在读者记忆中的。不过,这些最能引起共鸣和最具美感的图景中的一部分,是来自科幻电影。

187

早期电影中的叙事确实比较初级:着重点落在景观,落在给观众震撼的视觉新奇感上。在1905年的美国电影短片《问号开车人》中,一对车中的夫妻从地球落入太空,发生了行驶在土星圆环上等等新奇事情。而到了20世纪的第二个十年,仅仅震撼景象便远远不能满足观众们需要了。

为了寻找有意思的故事,科幻电影工作者返回科幻小说的经典之作,为更具野心的电影叙事寻找素材。斯蒂文森的《化身博士》(1886)被翻拍成很

多版本:1908年1个版本,1910年2个版本,1912年1个版本,1913年3个版本,1920年4个版本。《弗兰肯斯坦》(J. Searle Dawley, 1910)的活动电影放映机版本现在大部分已经逸失了,不过还有美国演员 Charls Ogle 扮演披头散发白脸怪物的一些片段保留了下来。接下来的年份,产生了更多颇具抱负、时间更长的电影。德国导演奥托·里佩尔特(Otto Rippert)1916年的电影《人造人》一共有6集,总片长超过6个小时。故事梗概是一位科学家造出了一个物理上完美的人造人(扮演者为英俊的丹麦演员 Olaf Fønss),后者发现自己缺乏爱的能力,转而变成了魔鬼。而在同一年,出现了凡尔纳《海底两万里》的美国改编版电影(Stuart Paton, 1916)。片长2个小时的这部电影是高度概括性的,但是水下摄影(在悬在平底船下方的钢铁“摄影区域”进行拍摄)的效果相当令人印象深刻。

第一次世界大战以后,电影叙事开始拥有了更加惯例化的结构,不过它们培育起来的特别的效果和新奇的视觉审美都飞速发展起来了。法国导演勒内·克莱尔(René Clair)的《睡巴黎》(1923)中,一位科学家发明了一种看不见的射线,可以将人类行动都停止。他将这一射线用在了巴黎。唯一逃脱射线影响的是那些在空中的人(正身处埃菲尔铁塔或者在飞机上),当他们回到地球,静止的城市让他们大惑不解。活动的角色穿过死城一般的巴黎,这一相当震撼的场景比起电影情节来是更为重要的。实际上,使这部电影如此有趣的诸多因素之一在于它对于自己媒体特质的清晰自觉,在于它反转自身小说媒体的预设的那一种方式。用加内特·斯图尔特(Garrett Stewart)的话来说,它戏剧化了“世界连续运动的去运动化”(Stewart, p. 166)。如此经常与新技术关联的科幻小说,现在内嵌于一种新的技术——电影——中,这是一个促进元文本的“异花受精”的环境。20世纪后期的新视觉媒体(电视和电脑)也为之诸如了类似的创造性能量。

188

在苏俄,则出现了《艾莉塔》(Yakov A. Protazanov, 1924)。相当混乱的情节(苏联人飞往火星,情节里有与统治者美丽的女儿谈情说爱,还有策动人民起义的企图,但是最后发现全部火星旅行是一场梦)与电影的整体视觉效果相比,再一次显得无关紧要。虽然很不幸,我只看过这部电影的美国剪辑版,1929年在美国发行的时候被剪掉了很多内容(可能这样比起原版更加紧凑连贯)。从它的恢弘背景,到风格化的结构主义服装,以及略显做作的表演,都给人提供相当震撼的视觉体验。

弗里兹·朗(Fritz Lang)的《大都会》(1926)是二战前唯一一部丰碑性科幻电影。在未来的这座大都会里,居民被分成两类,一类是在城市地下黑暗深处终日奴隶般劳作的工人,一类是在高楼云端过着天堂般生活的管理者和他们的后代。城市主宰者的儿子弗雷德·弗雷德森爱上了被压迫工人的代

表——圣女般的玛利亚。出于不是很清楚的某些原因,老弗雷德森让一位疯狂科学家罗特旺制造出仿玛利亚的复制人,后者大跳艳舞在男性中引起了骚乱,并煽动了全城性的暴动。狂热的工人们捣毁了他们的机器,造成地下城市大水泛滥,威胁到他们的妻儿生命安全。而真玛利亚拯救了这一切,两个阶层终于在一种更加理性的(虽然仍然是不平等的)基础上重新结合在一起。〔4〕

造就了这部伟大电影的,不是粗糙而意识形态化的幼稚故事。诚然,在美国发行的《大都会》是经过严重删节了的,和在柏林的首映版本比起来,其情节肯定有所弱化。但是,即便是完整版本——弗里兹·朗的夫人写成的小说版——也是情节断裂,结构上有致命问题的。〔5〕统治者寓言般地代表“脑”,工人代表“手”。在电影的结尾突然出现一个了无新意的急转直下,推出道德说教“脑和手必须合作,不能兄弟阋于墙”。如果朗的成功果真在于如此白痴的陈词滥调,那么这部电影很快会被公允地忘掉。大都会是一个未来都市空间,但是科学家罗特旺住在一所古代哥特式大厦中,并在一座中世纪教堂的屋顶上,他与弗雷德森大打出手。对于这些相互冲突的视觉风格,电影并没有提供合理性。实际上,我们可以认为,这些并置正是电影的精髓所在。而电影的基本并置则是人类和机器的并置。

看起来,为《大都会》带来特别效果的应该是它的表演。在这一点上,作为导演的朗似乎并没领悟到电影需要与剧院不一样的、不那么表演化的风格。所以,《大都会》里的所有表演都过了火候,演员们摆着各种出格的面部表情,肢体动作也很做作(默片由于声音的缺乏,其表演经常会稍稍夸大,而《大都会》里的表演就是从默片标准来看,也是相当夸张的)。但是这仅仅是说电影中演员的表演有些机械化。也正是因为这个原因,《大都会》里最具效果的表演不是人的表演,而是人造人玛利亚的表演。机器人玛利亚在转变为玛利亚的仿制之前,它是一具有着美丽装饰艺术(Art Deco)风格的模特。* 它静静站在柱台上,一抹阳光掠过她的身体,这具机器人的静止状态制造出了一个非常强烈的银幕印象。迈克尔·本森(Michael Benson)认为,“它拥有一

189

〔4〕 马克·博尔德(Mark Bould)不同意这一“更加理性的基础”:在异常妥协的仲裁的承诺下,统治再一次建立起来,工人学到了教训:霸权仍在起作用!”(私人通信)

〔5〕 《大都会》的版本历史相当复杂,它经历过多次剪切。最长的版本是柏林首映式上的4189米版本,美国版有3100米。最近复原出了一个3153米的版本。详见 Thomas Elsaesser, *Metropolis*(London: BFI 2000)。

* Art Deco 起源于1925年在法国巴黎举办的现代工业装饰艺术国际博览会,影响了当时美术与应用艺术的设计格调。Art Deco 的重点,是创造性地运用各种新奇的材料,喜欢采用复杂的色彩、光滑的表面、流线型的结构和几何线条。——译者注

张类似于迈锡尼死者面具*般的令人难以忘怀的脸”，“并有勾起肉欲”（Benson, p. 29）

朗的下一部电影《月球上的女人》（1929）赢得了不少拥趸，特别是剧中火箭的拼装和发射部分（显然，纳粹后来封禁了这部影片，并毁掉了它带来特殊效果的模具，因为害怕它会泄露他们的V2计划**）。火箭的成员飞往月球试图寻找黄金，火箭中发现了偷渡者，月球之旅也惊险叠起。但是比起《大都会》中的城市景观和机器人原型（玛利亚）的标杆式影响来，这部影片并无可与之比肩之处。《大都会》对于发展中的科幻艺术的最大贡献，正是这些视觉瞬间——虽然它们只占据了视觉叙事中的微不足道的长度。

30年代的科幻电影

声道给电影带来的改变不仅仅是一般意义上的给图像加上声音。默片可以在任何国家制作和放映，只要把字幕翻译一下即可。有声电影虽然也可以配以字幕，但却不再是那么无国界的：在很大程度上，它被打上了制造国的文化烙印。自20世纪30年代起，科幻电影中的一个后果就是，最有影响力的科幻电影都出自英语国家。其他语言国家当然也拍摄了很多优秀科幻电影，但是这些影片一般难以达到英语电影的那种文化渗透力。

史上首部预录声道的电影是历史传奇《唐璜》（Alan Crossland, 1926）。这部电影的声道仅仅是管弦乐队配乐。不过1927年的《爵士歌手》（Alan Crossland）则加上了间或的对话录音。《爵士歌手》的巨大成功促使好莱坞所有工作室在30年代早期为所有出品都配上声音。

第一部有声科幻电影《滑稽的想象》（David Butler, 1930）是一次昂贵的失败。在这部时间设置在80年代的音乐喜剧中，未来纽约的样子是令人印象深刻的现实主义的，像一座更干净、更美好的大都市（它没有敌托邦中的低等阶层），情节中还包括了火星之旅。恶评与糟糕的票房纷至沓来，在当时有些人看来，有声科幻电影没有前途。出乎人意料的是，在接下来的数年里，一大批经典科幻小说改编而来的优秀电影大获成功。这些电影中包括《弗兰肯斯坦》（James Whale, 1931），怪物不是像玛丽·雪莱小说中白板那样的生命（他

* 迈锡尼文明，是希腊青铜时代晚期的古希腊文明，从公元前1600年左右希腊人到达爱琴海开始算起，直至约前1100年的衰落，迈锡尼贵族通常戴着金面具入葬。——译者注

** V2计划指德国陆军在第二次世界大战中生产的一种弹道导弹V2火箭。与巡航导弹不同，这种导弹采取的是液体火箭发动机，最大飞行速度达到了每秒1.7公里，射程能达到320公里。本书第十三章论及品钦的《万有引力之虹》时还会提到V2火箭。——译者注

被移植了被处决罪犯的大脑)。但是弗兰肯斯坦再现中的恐怖与悲怆二者的交融,则令人过目难忘。影片中最大的闪光点是扮演弗兰肯斯坦的演员波利斯·卡洛夫(Boris Karloff,生于英国,原名为威廉·亨利·普拉特,之所以采用这个俄罗斯味的名字,只是为了能让好莱坞星探感兴趣)。在层层浓妆之下(浓妆给波利斯·卡洛夫留下了疤痕),他的表演细微之至,令人叫绝。不过导演詹姆斯·威尔对电影语言的见习生水平的把握也令人印象深刻。

《失魂岛》(Erle C. Kenton, 1932)改编自韦尔斯的《莫洛博士岛》同样也照亮了其主角的演艺之路。查尔斯·劳顿扮演的莫洛,邪恶而带有一丝虐待狂特质。韦尔斯很不喜欢这部电影,因为小说中的莫洛是个理想主义者。但是这部电影是一部极度有力的恐怖电影,它知道对肮脏景象的点到为止,而不是完全展示它,往往更能渲染效果。1932年的《化身博士》(Rouben Mamoulian)对很多人而言是所有电影版的《化身博士》中最出色的一部。弗雷德里克·马奇因为成功地一人分饰二角(杰克尔博士和其化身海德)而获得了第五届奥斯卡最佳男主角。但是给观众留下最深印象的,还是导演鲁宾·马莫利安对各种电影效果的娴熟运用:从杰克尔博士化身为海德时的蒙太奇,到观点镜头*以及移动镜头的运用等等。

在《弗兰肯斯坦》的大获成功之后,导演威尔乘胜出击,再度导演了以韦尔斯的小说为蓝本的《隐形人》(1933)。隐形人的扮演者克劳德·雷恩斯的表演因其嗓音而略打折扣(除了片尾的一小段),但其精彩视觉呈现则贯穿全剧。他的脸上绑满了绷带,眼睛用太阳镜遮盖,隐形的科学家格里芬的自大狂被一种优雅的粗鲁和令人胆寒的法西斯理念表现得淋漓尽致。(剧中格里芬告诉他不愿意的助手开普,“我们将要开始杀人,不拘小人大人,对此我们不加区分”,他像希特勒那样咆哮着他要给现状加上新秩序,在他隐身的威力下,人们胆战心惊。)

虽然以上四部电影影响力经久不衰,但是30年代最横空出世的科幻电影并不是对任何一部科幻小说的改编。《金刚》(Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933)是迄今为止最著名的“怪物电影”。金刚是一头如泰坦尼克般庞大、类似猿人的怪兽,住在遥远的岛屿上。一队远赴该岛拍摄冒险纪录片的美籍摄制组发现了金刚,而金刚也在摄制组里发现了美丽而(对它来说)迷人的安·黛洛(Fay Wray 饰)。金刚爱上了安·黛洛,并将她掠走。人们用毒气捕获金刚,并将它送到纽约作为“世界第八大奇迹”展出。金刚成功逃出后,将安·黛洛从宾馆房间带到纽约最高的摩天大楼楼顶。故事的结

* 观点镜头(POV shot),摄影机摆在人物眼睛相同的位置所拍下来的镜头,表示该人物所见。——译者注

尾,是金刚被军用机射杀。在某种意义上,这是从小人国角度想象的一段《格列佛游记》情节。

191 这部电影生产出了渗透在20世纪文化中的一大簇经典视觉符号:岛上担惊受怕的当地人为了抵挡金刚而修造的巨型围墙;安·黛洛在金刚巨大的手掌里;在纽约被展出的金刚被摄影记者的镁光灯惊吓到,在狂乱中扯断他的铁链;金刚站在帝国大厦楼顶,双翼飞机呼啸着在它身边转圈。整部电影的叙事节奏流畅,表演到位,情节预设扣人心弦。但是很难否定,正是以上这些镜头(用当时好莱坞最出色的特效所制作),而不是其他东西,使这部电影如此深入大众意识之中。最出色的视觉影像特质,是拒绝被精确定义的,这部影片同样也是如此,虽然评论家们仍然不厌其烦给出各自解释,对此聒噪不已。

当然,这些影片的共同之处(除了它们同样脍炙人口之外)在于他们围绕着怪物威胁而建构科幻。它们可以化简地解读为某种寓言,反对人类对“自然”的干涉,从而它们的影响力将科幻拉向了定义它的辩证关系中的一个极点:“自然”在这些作品中不是处于科学客观的“我一它”关系中,而是处于一种类宗教的“我一你”关系。司各特·麦克科拉肯(Scott McCracken)曾说“在所有科幻小说的根源处,都有着—一个与他者的相遇故事。自我与他者的相遇可能是所有相遇故事中最可怕,最兴奋,也最情色的相遇”(McCracken, p. 102)。不可否认,这些影片中的各种怪物“他者”确实激起了恐惧、兴奋和情色。而这种同位素式解读可以为我们提供科幻文本的社会和文化语境。我的意思是,在30年代,一群可憎的意识形态者在全球范围内攫取了权力,这部分是因为对“他者”的系统魔鬼化,“他者”被视为“健康的”政治机体应该清除的怪物。最臭名昭著的例子就是在纳粹德国,除了犹太人之外,斯拉夫人、同性恋、吉普赛人、黑人和各种各样的他者都被认为是病理学上的异形,都是该被系统毁灭的对象。但是,类似意识形态在全球蔓延。比起其他国家来,美国也许是最为兼容并包的,但是由于它为清教徒(对他们而言,人类分善恶两类是某种宗教真相)所建,长久以来就有对黑人和其他有色人种有根深蒂固的偏见。美国黑人被视为“代表”了一系列负面特征,尤其是野兽般的性欲,暴力,以及低人一等。如果脱离这种激进语境,是不可能真正解读1932年版的《化身博士》的——弗雷德里克·马奇扮演的海德看上去完全像个黑人。换句话说,这部电影影射出了美国人对于种族的焦虑,——更具体地说是身边黑人的危险的焦虑。一些评论家也从类似角度来解读《金刚》。

但是,评论家较少提到的是,这些怪物具有的关键模糊性:在这些电影中,特别是在最具生命力的影片中(如《弗兰肯斯坦》和《金刚》),怪物同时既是可怕的,又是具有吸引力的,唤起了一种恐惧和悲怆的混合情结。当金刚

被射杀时,电影语调远不是凯旋胜利式的。

30 年代的系列电影

192

总的来讲,科幻电影,特别是以每周放映的系列电影形式,作为一种大众表达,在 30 年代相当繁荣。很多早期系列电影在后来电视中播映,20 世纪 60、70 年代仍然拥有大批观众。

当然,也不乏拍摄更“严肃”或者“高雅”电影的尝试,但是无一成功。威廉·卡梅隆·曼泽斯所导演的《科幻双故事片》(1936),是对韦尔斯《未来世界》的高预算改编,票房却惨不忍睹。学术界对这部笨拙、支离、没有说服力的电影青眼有加(“史上最重要的科幻电影之一”,Clute and Nicholls, p. 1219),但却很难理解这是为什么。它将一部复杂(虽然略显说教)的文本作品化约成一出过分简化却仍然说教味十足的三幕电影,分别为不远将来的衰落,之后的无政府状态,以及最后由飞机上的科学家精英所实现的新法西斯主义复兴。电影摄制者对戏剧紧张和影片走向的把握相当糟糕,经常在不恰当的位置硬插入一些桥段,以期制造兴奋感(比如在电影临近结尾,当一艘火箭向群星发射时,一场暴乱猝然发生),这些为原本肃穆阴沉的影片加上了一种歇斯底里式的粗野。J. P. 特洛特(J. P. Telotte)对《科幻双故事片》的解读十分全面睿智,常能道旁人所未道,然而他也认为这部电影是“它那个时代最具视觉震撼的影片之一”(Telotte, p. 151)。虽然正如特洛特指出的,其特殊效果,尤其在结尾部分的特殊效果,是以一种冷淡或者说疏远的方式的“丰碑性”瞬间。我在上文中列出了《金刚》中一系列的经典视觉瞬间,这些瞬间能为今天的绝大多数人所认出,而在《科幻双故事片》中我们找不出这样的瞬间。

第一部也是最为成功的太空歌剧系列电影是《飞侠哥顿》(共 13 集;Frederick Stephani, 1936),这是流行的同名连环漫画的电影版。地球英雄飞侠哥顿(Larry “Buster” Crabbe 饰)和他的女友黛儿·阿登(Jean Rogers 饰)乘坐他们的好友扎科夫博士(Frank Shannon 饰)的宇宙飞船,来到蒙戈星,阻止它与地球的相撞。他们遇到了蒙戈星的邪恶统治者明(Charles Middleton 饰),以及各种鹰人、狮人、鲨鱼人、长角的猩猩等等。《科幻双故事片》的特效制造得完美无瑕、史诗式而缺乏生命力,相比之下,《飞侠哥顿》的特效则相当原始:宇宙飞船由看得见的电缆吊着,火箭好似管子冒烟一样向上喷出烟雾,外星生物明显是穿着戏服的演员扮的(而且有些桥段是直接从《滑稽的想象》中取用过来的)。但是这种粗糙却被电影本身的激情和能量补偿了。当然,它不

是一部意识形态中立的电影：特别是明在电影中的样子，明显是民族主义者对“东方暴政和腐朽”的原教旨观念的产物，这一观念在1940年美国与日本开战后更加激化了。（但是必须要加一句，在连环漫画中的蒙戈人都被画成远东人，电影版本的蒙戈人则还是白种人。在系列电影的大获成功之后，这一形象也被连环漫画所采用。）

193 《飞侠哥顿》成功后，乘热打铁推出了多部续集，比如《哥顿勇闯火星》（15集，Ford Beebe and Robert F. Hill, 1939）《哥顿征服宇宙》（12集，Ford Beebe and Ray Taylor, 1940）。而其他系列电影也如雨后春笋，最值得留意的有《巴克·罗杰斯》（12集，B. Reeves Eason, 1936），《海底王国》（12集，B. Reeves Eason, 1936），后者有与哥顿类似的“莽汉”科里根的加盟主演，将《飞侠哥顿》中的情节搬到了水底，威胁地球的从蒙戈星变成了水下的亚特兰蒂斯，其统治者是与蒙戈星统治者类似的盎格汗（Monte Blue 饰）。

确实，30年代流行的系列科幻电影经常是刻板的，叙事也经常相当突兀。但它们不虚浮地追求叙事效果之外的东西，也因此更为成功。《科幻双故事片》雄心壮志地想要展示未来，但它的静态却与时代韵律极不合拍，毕竟这是一个人类以可感知的加速度（当时的很多评论家都注意到了这现象）奔向未来的时代。另一方面，科幻系列电影的狂飙突进也恰恰抓住了面向未知急速冲刺的时代精神。

奥森·威尔斯的《世界之战》（1938）

1938年，由播音新手奥森·威尔斯所录制的广播版《世界之战》在美国的播放，可以作为本章的一个合适的句号，——这是科幻作品所达到的社会渗透程度的一种表征，至少美国人开始相信科幻小说的母题是真实的而不仅仅是想象的。众所周知，威尔斯的广播剧模仿新闻形式，报道一场正在发生的人侵的形式，导致许多人（可能超过一百万）相信火星人的真的正在侵入美国，而造成了全国性的恐慌。如果今天来听这部震撼的作品，很难相信它能欺骗听众到这个程度。剧中有多次明示，这是小说而不是报道（包括宣布这是虚构的时间尺度，它里面的天数以小时计，并不时给广告留出时间）。但是它所激起的恐慌扎根于大众神话学的原则，它本身成为了图书和电影的主题，比如电影《美国恐慌夜》（Dir. Joseph Sargent, 1975）。它传达出了这一实情：科幻作品的预设和符号现在成为大多数美国人和欧洲人精神世界的一部分。而为何接下来的40、50年代会被称为科幻“黄金时代”，则有很多原因。

参考书目

- Aldiss, Brian, *The Detached Retina: Aspects of SF and Fantasy* (Liverpool: Liverpool University Press 1995)
- Aldiss, Brian, with David Wingrove, *Trillion Year Spree: the History of Science Fiction* (London: Gollancz 1986)
- Ashley, Mike, *The Time Machines: the Story of the Science Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950* (Liverpool: Liverpool University Press 2000)
- Attebery, Brian, 'The Magazine Era: 1926-1960', in Edward James and Farah Mendlesohn (eds), *The Cambridge Companion to Science Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press 2003), pp. 32-47 194
- Benson, Michael, *Vintage Science Fiction Films, 1896-1949* (Jefferson, NC and London: McFarland 2000)
- Burroughs, Edgar Rice, *A Princess of Mars* (1912; New York: Ballantine Books 1979)
- Clute, John, *Scores: Reviews 1993-2003* (Harold Wood, Essex: Becon 2003)
- Clute, John and Peter Nicholls (eds), *Encyclopedia of Science Fiction* (2nd edn., London: Orbit 1993)
- Ellik, Ron and Bill Evans, *The Universes of E. E. Smith* (Chicago: Advent 1966)
- Hughes, Robert, *American Visions: the Epic History of Art in America* (London: Harvill Press 1997)
- James, Edward, *Science Fiction in the Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press 1994)
- Letson, Russell, 'Something to Think About: Joseph Sanders' *E.E. Smith*', <http://www.depauw.edu/sfs/birs/bir44.htm> (accessed November 2004)
- McCracken, Scott, *Pulp: Reading Popular Fiction* (Manchester: Manchester University Press 1998)
- Sanders, Joseph, *E.E. Smith* (Mercer Island, WA: Starmont Press, 1986)
- Smith, E. E., *Gray Lensman* (1939-40; New York: Pyramid 1965)
- Smith, E. E., *Skylark DuQuesne* (1965; London: Panther Books 1979)
- Stewart, Garrett, 'The Videology of Science Fiction', in George E. Slusser and Eric S. Rabkin (eds), *Shadows of the Magic Lamp: Fantasy and Science Fiction in Film* (Carbondale, IL: Southern Illinois University Press 1985), pp. 159-207
- Telotte, J. P., *A Distant Technology: Science Fiction Film in the Machine Age* (US: Wesleyan University Press 1998)
- Westfahl, Gary, *The Mechanics of Wonder: the Creation of the Idea of Science Fiction* (Liverpool: Liverpool University Press 1998)

第十章 黄金时代的科幻小说：1940—1960

很显然,把1940—1960年称为科幻小说的“黄金时代”,并不是一个价值中立的描述。“黄金时代”一词是其志同道合者所生造,它支持的是一种特定的科幻写作:“硬科幻”——一种线性叙事,主人公在太空歌剧或者技术风格的冒险中面对威胁、解决问题。而另一种“黄金时代”的定义方式则将约翰·坎贝尔(John W. Campbell, 1910—1971)的个人口味联系在一起。在传播“科幻应该是什么样子”的规定性观念中,无人能取代约翰·坎贝尔的角色。

坎贝尔的科幻生涯是从作为根斯巴克杂志的作者开始的,他的有些作品相当不错,尤其是著名的《谁赴那方》(1938)。这部小说两次被拍成电影,即1951年克里斯蒂安·尼比(Christian Nyby)导演的《魔星下凡》,以及1982年约翰·卡朋特(John Carpenter)导演的《怪形》。不过坎贝尔对科幻小说影响最大的角色,还是他作为《惊骇》(1961年他将其改名为*Analog*)的编辑,这一职位他从1938年开始担任到离世。坎贝尔是一个主动的编辑,头脑里向来有什么样的科幻作品才是好的作品的清晰定义,从不惮于退稿给作者要求修改,甚至不经作者之手,径自帮他们修改稿件,或者为了坚持科幻故事的柏拉图式理想,而不惜直接退稿。黄金时代可以生动地定义为“科幻小说被从20世纪30年代末期到50年代在坎贝尔的《惊异》上发表的故事类型所主宰的时代”。

坎贝尔偏好的故事类型是这样的观念-小说:扎根于科学(在他漫长科幻生涯的后期,也包括进了例如心电感应这样的类科学)的小说,主人公解决问题或者力克强敌、扩张主义的、人类中心主义的(经常是男权中心主义的)硬汉小说,对于可能的技术以及它们对社会和人类可能产生的影响的猜想演绎。坎贝尔自己曾谈及从通俗杂志科幻小说过渡到一种新文学形式的标志性变化。1946年,他承认,“对绝大多数人而言,科幻小说看起来是骇人听闻的、过分渲染的、荒诞不经的垃圾”。新时代需要这样的故事——“人们生活在有着伟大观念或者一系列伟大观念的世界中,机器则形成了世界的背景。但是,只有人方才是核心(而绝非机器的观念)”(quoted in Westfahl, p. 182)。粉丝们对于与这一“时代”联系起来的日期聚讼不已(共识是它起于1938—1939年,不过有人认为结束于第二次世界大战,另一些人认为它延伸到50年

代)。不过日期上的精确定位并不是文学批评最为紧迫的任务。在一定程度上,20世纪40年代到80年代的科幻小说是相当斑驳多变的,没有任何人能够拥有文化权威地位,或者对四处扩张的文本创作起主导作用。当然,文化话语和意识形态话语造就了科幻小说的广泛受欢迎。但是也有大量反例,与批评家坚持认为存在一场“运动”的努力(例如一种概念化的坎贝尔式“黄金时代科幻小说”)相抵牾。所以,要将大量材料组织进相关章节的批评家和文化史学家,出于方便之计,而采用了“黄金时代”的说法。这是一种速写,最好应该被看做硬科幻的“阳”,同与坎贝尔理想相反的科幻小说的“阴”(虽然经常为坎贝尔式的作家所创作)所中和,两者相互包含。

假使我们采取一种略显粗糙的视角,40、50年代虽然产生了科幻小说的不少大师级著作,但是却远没有60、70年代来的有意思。这两个时期都见证了科幻小说的文化性统御地位。但是只有在60、70年代,活力四射的辩证形态替代了狭窄的坎贝尔式图景,达到了“核子反应”(所谓的“新浪潮”)的临界量。也正是在这一时期,罗素式科幻小说和费耶阿本德式小说以一种相互摩擦而丰硕的方式进行互动,产生了20世纪最伟大的大师级著作。到了80年代,随着星球大战和其续集的大获成功,科幻重心从小说转向了视觉文本,对科幻小说恰当形式持续着的粉丝辩论便显得不那么重要了。

当然,我们应该宽容在黄金时代成长起来的老一辈批评家所持的偏见。但是“黄金时代”并不是科幻的全部,甚至并不接近科幻的主脉。用盖里·威斯特弗尔的简要概括来说,坎贝尔“使写作成为一种思想实验,在其中作者细致地建立了一些关于未来世界的假设,并让故事从这些假设中生长出来”(Westfahl, p. 185)。问题不仅仅在于,这是一种相当局限的视野,虽然我认为此言不虚(其他人也许不同意),而在于它没有在一种20世纪所发展起来的最宽广的意义上描述科幻。实际上,我想要指出,即便是最优秀的坎贝尔式科幻小说也携带着寄生般的反坎贝尔元素,而正是这些不那么清晰的反坎贝尔元素造就了这些作品的卓越。粉丝们用“黄金时代”一词,因为黄金是宝贵耀眼的。但是,黄金作为一种金属同时也是惰性且笨重的,一旦被去除了交易符号(它之所以被垂涎,乃仅在于人们垂涎它)地位,它就几无用处。另一方面,科幻小说正是从其普遍的反应性中获得了它的费耶阿本德式柔性。

艾萨克·阿西莫夫

艾萨克·阿西莫夫(Isaac Asimov, 1920—1990)可以说是本世纪最著名的科幻作家。他生于俄罗斯,长在美国,从30年代末期起开始其著作等身的

写作生涯。阿西莫夫的创作随年岁的增加而日益高涨,就好似他的写作生涯是倒食甘蔗一般,渐入佳境。阿西莫夫晚年的大多数作品属于非小说,而在1958年至80年代之间,他几乎远离了科幻小说。他的非小说总是那么专业而有启发性,总是值得一读。但他在80年代所写的非小说,则绝大多数都相当贫弱,自身基本上味同嚼蜡,只是作为阿西莫夫综合早年所有分裂宇宙的陈年计划的症候而稍稍有意思。而整个40年代和50年代中期的阿西莫夫小说不论从编年角度还是从文化角度,都位于黄金时代科幻小说的核心位置,阿西莫夫的名声也来自于此。

阿西莫夫最重要的贡献,也是他最早的作品——短篇小说《日暮》(1941)。故事讲述了一个文明世界,它围绕着多个太阳旋转,所以天空永远有光源,从不知“夜晚”为何物。考古学家却惊异地发现,他们的世界每两千年会面临一次文明大毁灭。天文学家意识到,每隔两千年,天空中的所有太阳便都会落下,夜幕便降临了。故事情节熟练地通向了无法逃逸的结局:黑夜终于降临,夜幕中璀璨的点点繁星揭开了面纱,这一景象使人们吓破了胆。这篇小说经常被援引为有史以来“最流行”的或者最“伟大”的科幻小说。这一地位主要是其“惊奇感”结尾的功劳,壮观的星辰景象向对宇宙的真实大小一无所知的人们揭开它的辽阔。换句话说,这篇构思精妙的小说复述了最初产生科幻小说的观念危机:它用一个夜幕降临就将哥白尼革命清晰呈现。这就是为什么这篇小说引起了浸淫在科幻小说中读者的这般共鸣,同时也是为什么它在科幻小说之外如此籍籍无名的原因。

阿西莫夫的《基地》系列,也以短篇小说风格写成,但是后来被整合为三部曲,这是在星际舞台上对吉本的《罗马帝国衰亡史》的一种仿写。银河帝国正处于分崩离析的边缘,但是无人警觉,除了科学家哈里·谢顿,他发明的“心理史学”可以精确预测人类未来(不过不能用来预测个体的未来,因为这涉及太多变量)。在“银河百科全书编写组”的幌子下,他建立了一个“基地”来带领银河走过一个不可避免的无政府主义千年,缩短了重建文明所需的时间。

基地系列得到众多粉丝钟爱,虽然它在通篇行文的干涩上有相当大的缺陷。全书几乎为对话所构成,这些对话经常是说明性的口吻。几乎少有描述,这使得该系列缺乏视觉性。角色刻画也是相当粗糙的。为什么那么多粉丝喜爱它?部分是因为它处理了宏大观念:引领历史的逻辑,科学预言的可能性,如果这种可能性存在,个体在大历史背景中所处的角色为何。这些都是很好很重要的话题,阿西莫夫明晰而深刻地拷问了它们。不过比起40、50年代,基地系列在今天的销量无疑有很大下降。这并不是因为历史不再关心这类话题,而是由于80年代混沌理论的兴起最终使科学之完备能够完全预测

未来的旧实证主义哲学奇想彻底偃旗息鼓。历史很明显是一种混沌系统。我们不可能期待阿西莫夫预想到混沌理论,不过60、70年代科幻小说的伟大成就之一——沙丘系列(请参考下一章)却做到了这一点,作者弗兰克·赫伯特直觉到历史是由非理性而非理性规律所主宰的。《沙丘》今天屹立不倒,《基地》中对科学的盲目信仰则破产了。

但这并不是要质疑阿西莫夫在20世纪科幻小说中的中心地位,而只是将聚光灯从《基地》系列转移到阿西莫夫小而言之对科幻,大而言之对文化的另一真正贡献“机器人”故事上。机器人以前几乎无一例外都是作为技术威胁的具体体现,无感情又危险,而阿西莫夫所想象的人工智能机器人则不仅很有人情味,甚至比人类更具人性。阿西莫夫的许多机器人短篇小说和约20部中篇都聚焦于一个主题:对道德问题的探索。在这些比基地系列的粗糙孔德式实证主义更加引人入胜的小说中,阿西莫夫成功地对道德问题进行了鞭辟入里、引人入胜而令人信服的探索。

例子之一是阿西莫夫的首部机器人小说,1954年的《钢穴》。这是一部才华横溢的“谁干的”(whodunnit)科幻小说杂烩。故事发生在未来,人类分化为两个社会,一边是拥挤肮脏的地球社会,他们由于自己的恐惧与偏见而被困地球,另一边是高高在上过着贵族般生活的“外世界人”,他们在外太空被殖民星球上过着富足的生活。情节很简单:一名卓越的外世界科学家在地球上被谋杀。由于两个社会之间的敌意,调查工作便成为相当敏感棘手的了。地球警探伊利亚·贝莱接到了调查这桩命案的任务,并被配以一名叫做R.丹尼尔的外世界机器人搭档缉凶。与明显看得出来是人造的金属地球机器人不同,R.丹尼尔完全是根据人的样子来制造的。伊利亚·贝莱也对机器人持有地球人共有的偏见,一开始对他的新搭档很排斥,甚至公开指控R.丹尼尔就是杀人凶手。这样一个指控被证明是完全荒谬的:没有机器人会杀害人类,因为所有机器人都是依据“机器人三大定律”(实际上,这三大著名定律是阿西莫夫与坎贝尔的合作产物)来制造的:

- 1) 机器人不可伤害人,也不可通过怠工使人遭不幸;
- 2) 机器人必须服从人发给的命令,除非这样的命令与第一守则相抵触;
- 3) 机器人必须保护自身的存在,只要这种保护不与第一或第二守则相抵触。

阿西莫夫能在他卷帙浩繁的小说中,从如此多的情节变量和概念变量中抽取出这样三条简短定律,是相当令人惊异的事情。阿西莫夫的机器人小说

是对逻辑、自我认同、不同性、类似性这些议题的赋格*式书写。《钢穴》开头建立起的明显二元对立实际上融为一个整体,正如阿西莫夫在晚年用了整整二十年,尝试从基地系列、机器人小说以及《永恒的尽头》各自的想象宇宙中整合出某种“同一性”一样。

所有的机器人小说从根本上来讲,都是道德小说,阿西莫夫想象了一种康德意义上的道德生物(机器人),与实际人类行为体现的模糊不清的伦理学大不相同。对康德而言,道德问题由绝对准则来裁定。这位哲学家在《道德形而上学的基础》(1785)中宣布,“你应当只按照那种准则行动,即由之你能同时意愿它‘应当成为一个普遍法则’这样的准则而行动”。这意味着,在我杀人或者撒谎之前,我必须首先思考一下我这样的行为是否能够成为一个普遍法则——如果每个人都去杀人,如果每个人都撒谎,世界将变成何等模样。换句话说,道德不是一个探求自身优势的问题,而是一个普遍道德法则的问题。康德在同一部书中又提出,“有着责成性(强制性)的律令……此律令是绝对的”。在很多情况下,这一绝对律令往往是逆个人意志而行的:当一位丧心病狂的持枪者要求我说出我的朋友们的藏身地的时候,我会觉得向他说谎,不仅是明智的,而且也是道德上许可的。但是对康德来说,说谎违反了道德的绝对律令,所以即使在这样极端情况下,我也应当说真话。正是这种绝对主义使得在许多思想家看来,康德的伦理学不近情理。

阿西莫夫笔下的机器人成为了一个有感觉细腻、舍己为人的种群,它们将康德的道德律令内在化了。当面对道德困境的时候,它们并不去征询自己的良心,而是严格遵守机器人三大定律。这一发明的天才之处在于,遵循三大定律而成的机器人并不是被**绝对**决定的。阿西莫夫的机器人的行为并不是必然可被预测的,它们不是亦步亦趋的道德发条装置。实际上几乎所有的机器人小说的伟大主题都是关于在这一三大绝对律令下的机器人生活将是怎样的想象。在《纯粹理性批判》的开篇,康德有一段著名的话:“头顶的星空和心中的道德法则。”阿西莫夫将这一哲学立场戏剧化了。特里·伊格尔顿对康德伦理学的一段解读,无意中也是对阿西莫夫式机器人的一个精确描述:

对康德来说,道德行动就是将所有欲望、兴趣和念想都清空,将自己的理性意志等同为可以放诸为普遍法则的律令。是超越特定的性质或者效果的东西,也就是它对普遍法则的有意志的遵从,使得某一行动成

* 赋格(Fuga),盛行于巴洛克时期的一种复调音乐体裁,主要结构是首先在一个声部上出现一个主题片断,然后在其他的声部上模仿这个片断,形成各个声部相互问答追逐的效果。文中用赋格比喻阿西莫夫的机器人小说都是对类似主题的发挥。——译者注

为道德的行动。理性的行为,这一行为使行动本身成为目的,这是最重要的。

通过遵循这一逻辑,阿西莫夫点出了普通人的道德困境,并且特别点出了“科幻小说”应该根据**理性意志**,肩负起科学的伦理学价值这一观念。正如康德的著作一样,阿西莫夫的机器人三大定律(相当多科幻作家受其影响)可以问心无愧地成为科幻小说中的启蒙运动。伊利亚·贝莱开始对 R. 丹尼尔充满不信任,拒绝认为他/它拥有寻求正义的驱策力。“正义,”他坚称,“是一个抽象词。只有人类能够用这个词。”他的对话者,外世界人法斯托夫同意这一说法,但是他提请伊利亚·贝莱去问问 R. 丹尼尔是怎么理解“正义”的。

200

“你对正义所下的定义是什么?”

“伊利亚,正义就是在充分执行所有法律规定的情况下,所存在的东西。”

法斯托夫点点头:“贝莱先生,就一个机器人而言,他这定义下得很好。充分执行所有法律规定的意愿已经设定在 R. 丹尼尔的线路上了。正义对他来说是个具体名词,它是**以法律的执行作为基础**,而法律执行的前提是有明确而特定的法律存在。这一点也不抽象。人类从抽象的道德观点来看,可以看出有些法律可能是恶法,执行这种法律会违反正义原则。你认为呢,R. 丹尼尔?”

“违反正义原则的法律,”R. 丹尼尔平静地说;“是言词上的一种矛盾。”(*The Caves of Steel*, pp. 83—84)

当坚持“你所谓的[人类]正义和 R. 丹尼尔所谓的正义绝不能混为一谈”时,法斯托夫在作为一种道德绝对和作为一种主观相对的“正义”之间进行了区分。

我们有理由低估阿西莫夫的写作:它干涩、平铺直叙,人物角色毫无发展,缺乏视觉性描述,这些缺陷确实可以使吹毛求疵的读者忽视他的惊人艺术家气质。偏爱阿西莫夫的批评家也很难在捍卫阿西莫夫作为写娱乐性作品作家、悬疑设置作家、幽默作家和学识渊博的畅销作家等等之余,再给他冠以更重要的名号。1974年,科幻作家克里斯多夫·普里斯特在伦敦大学教学生读阿西莫夫的《钢穴》。在他后来与约翰·布罗斯南(John Brosnan)的对话录中,克里斯多夫·普里斯特回忆道,“它是一部好的读物,但是关于书本身没什么好说的。它只有情节,而没有内容”(quoted in Ruddick, p. 46)。尼古拉斯·鲁迪克(Nicholas Ruddick)将这一评价视为对阿西莫夫的典型评价,是更加“自由”的新科幻作家对旧的无深度的、情节主导的、空余娱乐性的黄金时代写作的评价。但是,阿西莫夫不仅仅是这一评价中的阿西莫夫,他运用

科幻小说这一形式来创作了兼具唯物论道德力量和巨大想象力量的才华横溢的伟大小说。

早期海因莱因

海因莱因在许多评论家的科幻小说史中都居于崇高地位。^[1] 晚年的他意识到了自己在科幻小说领域中的重要性,颇以此自矜,因为在海因莱因的写作中,“作者”是“权威者”一词的省略。^{*} 海因莱因的作品像黄金那样珍贵、情性以及富观赏性,可谓黄金时代科幻的最佳代表。如果这样说似乎颇有讥讽之意,那么让我重新表述一下:超过一代人(包括我)是读海因莱因的科幻小说长大的,他的小说成为了科幻小说应该是什么样子的原型:充满力量、让人浮想联翩的叙述,文笔奔放晓畅,人物在太阳系和各个行星的穿梭激荡人心。可以说,海因莱因在 20 世纪科幻小说中地位开始变得不那么中心。他的作品不再像往昔那样洛阳纸贵。但是甚至比起阿西莫夫来,他的科幻图景也是更为接近“黄金时代”科幻的坎贝尔式理念的。海因莱因最伟大的作品至今保有无可挑剔的独一无二分量。

海因莱因的写作生涯可分为三个阶段。在《星船伞兵》(1959)之前为第一阶段,他创作出了在许多人看来他的最佳作品:布莱恩·阿尔迪斯将之等同于一种“阐释的能力”,“社会剧变之证眼”,一首“简单的诗”,总而言之一种“真实创新的”能力(Aldiss, *Trillion*, p. 389)。第二阶段经常被视为放弃了这些特征,而转向一种尖锐甚至不顾一切的“傀儡—主人”的作者个人特色,无间歇地——有时颇令人不愉快地——重复一种狭窄的意识形态关切:以美国自由主义模式为根据构想的个人自由的重要性,并饰以对“政府”的不信任,以及对权威的拜物教崇拜。从 1980 年的《兽之数》直到海因莱因 1988 年去世最后一个阶段,被苏文刻薄地用“衰老”一词草草打发了(Suvin, 1988, p. 262)。不过这种阶段划分法,低估了海因莱因最成功的作品《异乡异客》(1961)的深刻异质性,这一成功将他的所有作品都变得难以措置,因为他后来的作品都是以非常狭义的权威主义预设,来开展他所钟情的弥赛亚救世主故事的。到了 1973 年的《时间足够你爱》这部的枯燥冗长的小说——关于海

[1] 他仍然是“美国科幻小说史最具影响力的人物……他具有将最狂野或者最个人化的图景变得稀松平常的能力”(Clute, p. 128);“海因莱因也许是有史以来最具影响力的科幻小说作家。”(James, p. 65)

* “作者”的英文是 author,与“权威”(authority)从拼写形式上看似乎仅仅是省略了尾部三个字母。——译者注

因莱因的代言者拉撒路·龙超级漫长的一生，这位权威人物的身份精确地被定义为一名族长，海因莱因的精心离经叛道便沦为一种直截的性别歧视者的自我奇想。

但是，用回溯的眼光来贬低海因莱因早期作品的成就，这种做法也许是错误的。黄金时代的海因莱因一路顺风顺水。他对如何运用通俗风格处理严肃问题有着深刻的理解。海因莱因首先在杂志（通常是坎贝尔的《惊骇》）上发表短篇小说，他的〈必须滚动的道路〉（1940）发生在未来的美国，那时的人们出行不再依靠汽车，而是改乘向前滚动的道路（可以站立在上面，或者甚至可以进入道路上的旅行小吃店吃午饭）。海因莱因从不着迷于机巧的未来装置，他用这些道路构思了关于集体劳动的力量的一篇小故事。为滚动的道路服务的工人们指代了“工人阶级”，通过“滚动”这一比喻，海因莱因找到了“革命”*的绝妙喻词。这篇故事的真正主题，正是革命——在字面和政治双重意义上。1941年的短篇小说〈宇宙〉，以及随后的〈常识〉（这两篇小说被整合进了1964年的长篇《天空的孤儿们》中），至今仍然是经典的世代星舰故事。历经数百年的星际旅行，后代们已经忘记了他们身在太空飞船中。1942年的〈遥控执行〉中讲了一个残疾发明者，他用人工遥控自己跛足的身体难以做到的工作，在这篇小说中，生造出了科幻界现在熟知的遥控执行（waldo）一词。

1951年的《傀儡主人》是部外星人入侵小说，其场面的惊心动魄使叙事闪至一旁，创造了令人不忍掩卷的紧张气氛，只有在读完整部小说后，读者才开始怀疑起整个故事的合理性。1956年的短篇小说《双星》中，一位受雇扮演太阳系政治家的演员发现自己陷在角色里了，间不容发的冒险与机智的政治讽刺在小说中融为一体。1958年的《穿上航天服去旅行》是一部寒意料峭、无可挑剔的“青少年”小说，小说中，一名孩子卷入了一场银河系冒险中，并最终回到学校。1957年的《进入盛夏之门》是一个精巧的时空跃迁冒险（一位发明了机器人的生意人被合伙人出卖），同时也表达了一种硬汉的、个人主义、自由竞争的意识形态。

这一最后的特质（随着海因莱因写作生涯的推进，这一特质越来越突出）是至关重要的。或许可以这样说，阿西莫夫是一位**道德**作家，而海因莱因是一位**政治**作家。这两种立场都是意识形态性的，但是海因莱因的作品和生活更为处心积虑地发生在政治领域。1938年，海因莱因竞选加利福尼亚州议员而未果，并与一个以美国标准看来激进的左翼团体（EPIC）有染。而在后期，他的政治立场完全转向了右翼的军国自由主义。这一大转向也包括了对他

* 革命（revolution），本义为旋转。——译者注

自己激进年轻时代的隐讳不提,这段尘封往事直到90年代才被托马斯·佩里揭开,1998年托马斯·迪许的*The Dreams Our Stuff is Made of*才让更多读者知晓此事。迪许相当不留情面却精准地总结了海因莱因的战后创作。

海因莱因在冷战时代的科幻小说的主要中心是力挺军事-工业联合体的永存性和继续发展……他公开反对1956年的限制核试验规约,而在1961年的世界科幻年会上,提倡防空洞建设和不受管制的枪支所有制。在越战岁月中,他是个不折不扣的鹰派……这些立场,以及他更为极端的其他立场,可以从海因莱因同一时期所写的科幻小说中见得端倪。没有比他还更为激进的鹰派了。(Disch, p. 165)

1959年的《星船伞兵》是史上最为鹰派的科幻小说之一。这部小说如此迷恋于收集和军事有关的一切:新兵营,军事训练,马虎的青少年们转变为训练有素的职业军人——特别是在日常起居(行住坐卧)中都具有高度纪律性,这与现代青少年的典型的慵懒而放肆形成极大反差。星船伞兵们要与穷凶极恶的外星虫族敌人作战,与这些虫族缔结和平条约毫无意义,它们无情地消灭所见的每一个人类。在这一黑白分明的道德框架下,海因莱因热情高涨的确定性便所向披靡了。但是抽掉小说中虚构的激情预设之后,《星船伞兵》至少是类法西斯主义的。可以理解,海因莱因从一开始就对被指为法西斯主义相当恼火(《星船伞兵》面世之初就招致此类谴责)。在小说中的世界里,只有退伍者才享有投票权,许多读者认为这意味着公民权仅限于退伍军人。海因莱因反对这种说法,指出小说中“每20名退伍者中的19名并不是退伍军人……[而是]我们今天称之为前联邦服务人士的人员”。他说,这部小说宣扬的是为国家服务,而不仅仅是狭义的军事服役。他接下来坚称,在民主国家,投票权应该是争取来的,而不应该是一项权利(他极力反对当时被普遍理解的民主概念:选票“被送到任何年满18岁、拥有37度左右体温的身体的成年人手中”,Heinlein, *Expanded*, pp. 398—399)。海因莱因这里的辩解有些虚伪。《星船伞兵》中的角色无一例外都是军人,其语调是如此高涨,相信1000名读者中也不会有一名读者不觉得这是一首军事赞歌。(而且正如James Gifford所表明的,“从小说文本来看,联邦服务完全是军队性的”,Gifford, p. 11)^[2]但

203

[2] 我认为,Gifford文章中最耐人回味的地方,是甚至在他指出《延展的宇宙》小说实际与海因莱因对小说的陈述之间有出入时,他所体现出的道歉,或者坦白说低人一等的语气。他提出,海因莱因有意使《星船伞兵》中百分之九十五的服役都是联邦服务,而非军队性的,但是海氏又忘记了,他总结说:“我多希望在海因莱因生前跟他直接讨论这个……但一切都太迟了,太迟了——我只有希望他的在天之灵原谅我说他错了。”(Gifford, p. 11)之所以摘出这一段,是因为在我看来这足够代表了科幻粉丝在将海氏神化为父权制权威人物过程中的共谋角色,这从轻的来说是懦弱,从重来说是奴性,实在不是什么好事。

是把海因莱因称做法西斯主义者,就等于暗示着他的作品鼓吹一种对军事国家的服从,或者对“领袖”的服从,这其实误读了海因莱因特殊的意识形态标记。虽然海因莱因是一名爱国的美国人,但他的意识形态并不是激进的,也不是地域性的,他的作品宣传一种特别对美国政府反其道而行之的立场。换句话说,他是一名右翼自由主义者,他的著作宣扬一种自由主义福音。问题在于,这一满载意识形态的“自由主义”在黄金时代科幻小说本身的内核中居于何等中心地位。在我看来,答案是“相当中心”,虽然很多人未必会同意我的观点。

黄金时代的北美作家

白人男性的北美作家统治着黄金时代,这一现象让历史学家努力寻找出这一时期作家之间并不存在的联盟关系。诚然,在当时有非官方联盟或者诸如未来主义者(纽约地区的自由主义作家,他们在40年代有不定期聚会)之类的松散“俱乐部”,以及也会有许多科幻作家参加的粉丝年会(第一届Worldcon,也即世界科幻年会于1939年在纽约召开),但是这些年会直到数十年之后才成为今天的盛大喧嚣集会。所以总的来说,主要作家并没有形成一个联盟组织。

杰克·万斯(Jack Vance, 1916—)是20世纪科幻小说领域(实际上是整个文学领域)被低估的天才之一。他不属于任何组织或者俱乐部,他的优美而多产的著作几乎无关任何意识形态抱负。他的风格是传奇风格,一般都是在异域框架下精彩纷呈的冒险。可以说,他的许多作品似乎都是同一主题的变奏(一位多才多艺的隐士遭遇各种文化情境和敌人,杀出一条血路)。不过,从叙事角度来解读万斯的做法并不正确,虽然这些叙事具有欺骗性的可读性。他是一名世界建造者,一名动用想象力的人类学家,并且尤其是一名文体家。正是他充沛的想象力,加上优雅而寒气逼人的文字风格产生了独特的万斯作品。他的第一部小说《濒死的地球》(1950)以一种冰冷如霜的论辩散文风格描写了彻底朽坏的文化的烂熟面相。这绝对是一部醉人的小说,对“最后的人”小说——这一可以回溯到很久以前的科幻亚文类——的发展影响颇深。不过格兰维尔的《最后的人》(1805)以宗教视角构想世界末日,而万斯笔下与道德无涉、生动而略微有些怪异角色则除了他们自己的天赋之外,眼中并没有任何超越性的精神权威。(《濒死的地球》有多部续集,大多写于几十年后。)

《大行星》(1957)是在体积庞大而缺乏金属的行星上的一部淫秽冒险之

作。而《龙王》(1963)和《濒死的地球》一样,也以科幻的方式处理奇幻题材。1969年的《埃姆菲瑞尔》可以算是万斯最为完美的小说。故事设置在一个幽闭恐怖的世界,艺术家和艺术工匠在统治者的高压下集体生产艺术作品。万斯将这个社会呈现得如浮雕版栩栩如生。主人公吉尔·塔洛克的冒险使读者理解到这是一个实际上完全他异与陌生的世界(虽然万斯丝丝入扣的描述使其变得令人熟悉)。这实际上便是万斯天才的核心所在:他精心处理的文字从熟悉毫不费力地滑向他异,不偏不倚地给与二者同样的精确性。这就造成了一种效果,即对他异实际上是什么样子的一种机智而冷峻的描写。在下面这段引文中,吉尔与一些“领主”穿过一片开阔地,这些领主从来没有经历过这些困境。当夕阳西下,这帮按理来说应该是颓废人类的贵族们,却有着非人类的感知与态度,因此实际上是他异生物:

吉尔在旧石炉里点起了一堆火,这惹恼了领主们。

“需要这么暖和,这么耀眼吗?火光真像一道道的鞭子。”拉当斯夫人抱怨。

“我猜他想要看得见吃东西吧”,伊尔瑟斯说。

“但是,这个傻瓜为什么要像烤地瓜一样烤他自己呢?”范顿带着微愠地追问。

“如果昨晚我们生一堆火,如果杰辛斯夫人听从我的建议爬上树,她就不会死。”吉尔回答道。

听到这,领主们和夫人们闭嘴了,他们的眼睛紧张地上下眨动,然后齐齐躲到最黑的角落里,后背紧贴墙壁:这些动作让吉尔大吃一惊。

(Vance, *Emphyrio*, p. 149)

这已经远远超出仅仅对上层社会弱不禁风的讽刺了。作为一种方式,它把握了极端的他异性。万斯的其他重要成就都是系列小说。“星球冒险”系列(这一平淡无奇的标题下囊括了万斯最为精彩的作品)在熟悉性和逼真的他异性之间取得了完美的平衡。“德丹”三部曲中世界分裂成了不可胜数的区域,每个区域都有自己的法律和习俗,它们之间的相互联系仅仅是来自对由邪恶的“无脸人”所给与正义的恐惧。“恶魔王子”系列是一部复仇系列小说,在其中含冤的主人公将他的五位仇人一一处决(一部小说一位)。小说中不可避免会有重复之虞,但是它一如既往带有万斯的才气和复杂情节。万斯至今仍然笔耕不辍。

加拿大作家 A. E. 凡·沃格特(A. E. Van Vogt, 1912—2000)在科幻学院派中鲜有支持者。许多评论者都将他诡谲但缺乏连贯性情节的作品草草打发为前后不一致。这些作品具有无可置疑的洛可可风格,经常是不可思议

的,当然也表现了青少年对补偿性超人幻想(为粗俗世人所误解)的一种迷恋。通常有这样一种说法:对于严格意义上的美国黄金时代科幻小说的技术理性主义来说,凡·沃格特是游离的,非循规蹈矩的。他实际上是一名投错胎的欧洲先锋作家。确实,他的作品在欧洲和美国都相当流行:如比起北美读者来,法国读者就很容易接受《非A世界》(1948)中多重现实的恶作剧。但是凡·沃格特作品中还是有着不可化约的北美特质,对枪支的喜好是其中一项。比如,在《伊夏的武器商店》(1951)中,携带武器(这是一种能够魔法般地分辨自卫还是暴力侵犯,并只允许自卫的科幻枪支)的权利成为对抗暴力的个人自由的一种象征,并以一种迂回的方式延续了凡·沃格特写作风格,即一定程度关系到宇宙的创世——大爆炸,这一大爆炸结束该书,开启了新的纪元。不过最具凡·沃格特标签风格的小说是《史兰》(1946),一位“史兰”或者说基因突变的超人强尼·克罗斯,他头上长有小犄角,拥有两颗心脏和超强的智慧。克罗斯起先被人类所迫害,我们在小说中首先看到他狼狈地亡命天涯。故事随即进行令人眼花缭乱地分叉,在结尾梦幻逻辑下各种元素又聚合在一起。对很多读者来说,这增强了小说的迂回力量。实际上,许多科幻粉丝把“史兰”看做是被粗鄙世界所迫害的“科幻粉丝”的一个直接隐喻(有这样一句口号:“粉丝们即史兰们”),科幻粉丝不仅更加智慧伟大,而且(正如凡·沃格特这部特殊故事中主人公突破重重迷雾一般)粉丝们在某种意义上也是世界的秘密领袖。就这部小说和凡·沃格特的不少作品来看,里面有一种恒久的宗教关切。这不仅是因为凡·沃格特用他那近乎自动化的写作美学,直觉地触碰到了埋藏于深处的科幻小说根柢,更是因为他后期的写作生涯中将自己所服膺的由科幻小说作家罗恩·哈伯德(L. Ron Hubbard, 1911—1986)所创立的新宗教神学思想用文学形式表现出来。凡·沃格特着迷于罗恩·哈伯德笔下的戴尼提,虽然他并没有卷入哈伯德后来所创立的宗教组织——山达基(Scientology)。包裹在通俗科幻小说外衣下的,是凡·沃格特对哈伯德所创宗教(与近诺斯替意味的“意义”相共鸣)中神秘性的这一向往。

科幻粉丝界对美国作家克利夫·卡特米尔(Cleve Cartmill, 1908—1964) 206 的记忆源自黄金时代的一个佳话:他的短篇小说《生死界限》(1944年发表于坎贝尔的《惊骇》)在实际原子弹被制造的前一年很详细地描述了原子弹爆炸:导致美国中情局的人士对《惊骇》杂志社的调查,以确保军事机密没有被泄露。实际上,卡特米尔仅仅是将从公共领域中获取的科学知识进行加工。卡特米尔后来将这一事件吹嘘成科幻小说预见未来的活例,不过这并不是科幻小说的典型特征。

多产而深受尊重的美国作家波尔·安德森(Poul Anderson, 1926—2001)

曾一度被认为是最重要的科幻作家之一(20世纪90年代约翰·克鲁特则这样表述:“他处于这一领域的中心,虽然有时这一点被人们视为理所当然——这一点不太可采信”,Clute, p. 150)。现在他的作品少有人读,这是件很遗憾的事情,因为波尔·安德森最好的作品不仅出类拔萃,而且有力地表达了科幻小说的核心辩证关系。他的首部小说《脑波》(1954)中想象地球进入了宇宙的一个辐射带,这阻碍了人类的智力发展。当地球从该辐射带突出重围后,人类智力突飞猛进,一切都变了——换句话说,这是一部关于超越的小说,就像克拉克的《童年的终结》一样碰触到了同样的类宗教主旨,虽然前者的末世论意味比较淡一些。波尔·安德森发表了将近100部作品,许多是军事题材的太空歌剧,笔法相当老道,具有消遣性。他的不少作品都围绕着一股神学一本体论的焦虑。在《τ-零》(1970)中,一艘多功能宇宙飞船获得了越来越大的速度,接近了光速,(正如爱因斯坦预测的那样)体积变为几乎无限,将银河挤压到了一边。时间被稀释了,这意味着船员们活到了宇宙终结时,并最终飞进了一个再生的宇宙。他们所面对的绝大多数问题是实践性的和技术性的,但是他们所做的每件事都萦绕着这样一个问题,飞船成员之一英格里德·林德格伦称之为“那一个问题。能活过他的上帝的人类是何等人类?”(Anderson, *Tau Zero*, p. 171)

同样也很难解释为什么立陶宛裔美国作家奥基斯·布德里斯(Algis Budrys, 1931—)今天为什么不再风光。在当时,他的小说拥有众多拥趸,至今其实仍然具有可读性。1958年的《谁?》中,一名男子被技术假体变成了一名赛博人,他可能成为一名冷战间谍。小说成功地从一种古怪的预设做到了存在与异化之间的有意思平衡,虽然相对简单化的同名电影版本(1974年Jack Gold执导)没有做到这一点。《野蛮月球》(1960)中,主人公的二重身*在试图走出月球上的致命迷宫时被不断地杀死,其叙事惊险激荡,同时也是关于死亡来袭、神秘和人类的异化情境的一部心理剧。

出生于纽约的阿尔弗雷德·贝斯特(Alfred Bester, 1913—1987)的小说出产量相对较少,但是他对科幻小说影响甚巨。有时候看来,似乎正是他独力开创了“新浪潮”和“赛博朋克”。他的第一部科幻小说《被毁灭的人》(1953)发生在一个拥有超感能力能够“看透”人类思想的“透思士”的世界,主人公本·赖克不得不在这样一个任何犯罪都不再可能的社会中谋杀他的商业竞争对手,并隐藏自己的杀人真相。小说的风格简洁而炫目。“硬朗”不足以形容阿尔弗雷德·贝斯特,因为他的笔法毫不传统和派生,而是相当原

* 二重身(doppelgänger),在德语中的意思是“两人同行”,在这里是指隐藏在每个人心灵中的另一个看不见的自我。——译者注

创。他最好的作品 1956 年的《虎! 虎!》(在美国易名为《群星,我的归宿》出版)被某些论者评价为 20 世纪最伟大的科幻小说。这是一部成长小说,故事背景设置在充满征战杀伐的未来太阳系。主人公格列佛·弗雷原本是个 30 岁的普通人,是个话都说不利落的文盲——“三等技工”。他是一艘失事宇宙飞船诺玛德号中唯一的幸存者,另一艘途经的飞船的冷漠不加施救使格列佛·弗雷头脑中充满了复仇的渴望,这激励他逃出失事飞船残骸,寻找见死不救的那艘飞船上的船员,这一过程使他慢慢成长为一名高度智慧和足智多谋的强人,并最终成为人类救世主。

诺玛德号的失事其实和它的秘密货物有关系,这是一种叫做“派尔”的神秘战略物质,它策动着情节的向前发展。不过虽然小说情节紧张地令人屏息,但是相比于贝斯特构造未来世界的丰沛想象力来,便有些逊色了。贝斯特笔下的 25 世纪太阳系中,人类可以靠纯粹意志瞬时进行心灵传输——“思动”(正如 Scott Bukatman 指出的,“这个词描述的不仅是心灵传输技术,也是贝斯特极度跳跃的叙事结构和思动风格”,Bukatman, p. 352)。

“思动”仅有的两个障碍是目的地的未知(这意味着安全在于如何建造迷宫),以及更加根本的——空间的真空状态,因为“思动”是不能通过真空的。我们发现随着故事情节的发展,慢慢成长起来的格列佛·弗雷冲破了这一禁忌,居然能够在太空中自由“思动”,于是乎小说以这一乐观的“群星,我的归宿”在凯旋的、弥赛亚式的方式下结束了全文。评论家已经注意到,这部作品模仿了詹姆斯一世时期的复仇剧。但是贝斯特实际上对复仇因果的有限神学思辨不感兴趣(在故事中,上帝角色大大边缘化,组织性的宗教是违法的)。所以,该书实质上是一部关于尼采式“意志”的小说。书中的两个中心构思揭示了这一核心主题。比如“思动”是仅凭起念便从一地到另一地的这种渴望的外在化,是连结“愿望”与“目的”的一种象征。而“派尔”这种物质,可以仅仅通过想它爆炸,就能实现爆炸。小说中的反派贵族普瑞斯特恩曾说,“通过意志和观念,只有意志力才能让派尔爆炸。它必须被想着要爆炸,而这思想直接作用于它”(Bester, *Tiger!*, p. 217)。这也就是说,派尔是人类意志毁灭作用的具体外化,是连结“愿望”与“毁灭”的一种象征。在这一层意义上,对新浪潮和赛博朋克有着不可估量影响的贝斯特小说,包含着意志的尼采式胜利这一文学源头。简而言之,这也是黄金时代的一个真实的梦:(男性)主人公/读者的意志的技术外化。

战后的英国

美国黄金时代的科幻小说是孔武有力、大无畏的和外向型的。英国的战后科幻小说在某种程度上一直保持着一种相当不同的风格：更加内向、低沉、更加悲观主义。不过这也可想而知。美国在20世纪50、60年代是一个扩张的国家，而英国则在式微。对于英国尤其是英格兰在战后所体验到的文化转移之深刻，再怎么强调都不为过。一度曾统治全世界五分之一人口的帝国如今却无可奈何地日暮西山。从曾经的老大帝国、世界的领袖，退居为欧洲一隅的边缘岛国。战后生活的惨淡景况（比如食物配给制在战后持续了很多年）渗透进了内向、低沉、悲观的艺术作品之中。科幻小说作为一种文学形式，将这种失落感（一种莫名而又令人烦扰的感觉，“我们”虽然打赢了战争，却损失重大）放大到全球或者宇宙领域。这种绝望悲观风格作品中的佼佼者便是乔治·奥威尔的《一九八四》。

奥威尔的敌托邦将20世纪20、30年代专制政权推论到了极致。在《一九八四》中，世界三分为大洋国（原来的美国、英国、澳大利亚和南非），欧亚国（原来的俄罗斯和欧陆国家）和东亚（中国加上其他东亚国家），它们陷入永无终日的世界大战，以争夺余下的全球疆土。这三个国家都为极权统治：小说中所主要讲述的大洋国一方的统治原则是英国社会主义（即 *Ingsoc*），这是一种斯大林式的国家体制。这部小说的主旨是解剖这种政治现实，解剖它实际的意识形态理念，以及它对公民所施加的悲惨生活。

小说主人公是温斯顿·史密斯是一号空降场（原来的英国）居民，过着困顿不堪的生活——必需品常年短缺，低劣的食品和杜松子酒限量供应。人民生活在党的密切监视下：所有房间都安装有电幕，这是一个双向用途的设备，既向人民广播，又作为一台24小时的监视器。对党的忠诚会聚在对于“老大哥”这一概念上的人物的忠诚上。印有老大哥的招贴画无所不在：“这是一个大约四十五岁的男人的脸，留着浓密的黑胡子，面部线条粗犷英俊，……招贴画下方的文字说明是‘老大哥在看着你’。”通过电幕系统，这一口号得以落实。小说描写了史密斯对他所生活的这个世界的不满。他秘密保持了写日记的习惯，日记里记下了他的异议观点。他与一位叫做裘莉亚的同事产生了感情，但不以生育为目的的性关系在大洋国是一种犯罪。这一段感情给了史密斯希望——虽然老大哥对社会各个层面施加压迫，但是人们还是有可能在内心保持自由，如在他们纯洁的个人关系那样。但是天底下没有不透风的墙，这段关系还是泄露了，史密斯和裘莉亚双双被捕，酷刑伺候。在被一位党

的高级干部奥勃良审讯的时候，史密斯被狠狠上了一课，即现实只不过是威权的一只脚凳。奥勃良这样形容：“没有我们[党]做不到的事。隐身、漂浮——无所不能。如果我想要像肥皂泡一样漂浮在地板上空，我就能做到。”史密斯对他的话进行挑战：

“但是整个宇宙是在我们之外。看那星星！有些是在一百万光年之外。它们在我们永远及不到的地方。”

“星星是什么？”奥勃良冷冷地说。“它们不过是几公里以外的光点。我们只要愿意就可以到那里。我们也可以把它们抹掉。地球是宇宙的中心。太阳和星星绕地球而转。”(*Nineteen Eight-four*, p. 213)

这段文字的说话方式集中反映了《一九八四》与科幻小说之间关系的弱不禁风。这是一部处心积虑的前哥白尼式小说。在很多地方，《一九八四》确实采用了不少科幻喻象：电幕、火箭弹以及发动战争的先进技术。但是，在另一种意义上，小说中技术没什么用处。控制未来的口号是完全轮回式的：在大洋国**没有**未来，只有党的威权笼罩下的永久现在。甚至小说的标题也反映了这一概念。奥威尔这部作品写于1948年，他仅仅把年份的末尾两个数字颠倒了一下作为小说的年份。和传统的未来小说（比如贝拉米的《回顾》）不同，《一九八四》实际上是讽刺地解构了未来小说。之所以说《一九八四》不是未来小说，是因为在奥威尔笔下的这个社会谈不上有可以面向的未来。

不过，奥威尔的《一九八四》仍然**是一部科幻小说**。其模式不是20世纪20、30年代通俗杂志中的技术型科幻小说，而是像斯特普尔顿那样更理论化，更微言大义。我们在这部作品的最后一部分即奥勃良对史密斯的审讯中，开始对此有些体悟。在某种意义上，这不是传统的审讯：史密斯几乎没说什么，因为他没什么可以说的——党在审讯开始之前，就无所不晓。而相反，审讯者奥勃良滔滔不绝，让人不寒而栗。有些评论家把这一点视为该书的瑕疵。确实，乍看起来，会让人疑惑为什么奥勃良会费那么大的工夫在史密斯身上。史密斯只不过是一个无足轻重的小人物，他何以会得到这种特别待遇呢？但是，这部小说不能根据19世纪意义上角色小说的逻辑来阅读。它颠覆了角色的逻辑。这部作品的科幻性并不在于它的未来背景。在这个世界，个体完全被一种集体认同（在本书中是“党”）所取而代之。党是幻灭了的马克思主义，是奥威尔对超人概念的辛辣讽刺。我们可以把整部书当做一部狰狞的进化传奇来阅读。书中人物奥勃良自己就是直截了当地把党视为一种不朽存在体的新形式。他告诉史密斯：“你难道不明白，个人的死不是死？党是永生不死的？”(*Nineteen Eight-four*, p. 216)。这一不朽存在体同时也是全知全能的，它是从人类中生长出来的人间上帝。对于20世纪的小说来说，《一九八四》

的重要之处就在于它迈向了完全没有“角色”的小说。所以，这是一部先锋作品，而绝大多数人都没有对此的足够认识。

“舒适的灾难”和异形儿童

布莱恩·阿尔迪斯的评论口号“舒适的灾变”深深扎根于学术沃土中，概括了战后英国科幻小说的主导型风格。美国科幻小说探索着地球、太阳系甚至银河系冒险扩张的可能性，而英国科幻小说则日益趋向一种封闭性审美。实际情况并不完全像这里概括的那样截然二分。但是不可否认，许多重要小说的情节便是，英国中产阶级面临灾难，就正如实际生活中的英国中产阶级面临英国从一个世界超级大国式微为蕞尔小国一样。而使这些灾难变得“舒适”的，是由于灾难缺乏真实的威胁性。这些作品所小说化的是冒险的游乐场，而非本体论意义上灭绝的恐怖：“舒适的灾难的核心在于主人公在其他人遭受灭顶之灾的时候，他却活得非常滋润（女孩、华服和洋车等等）。”（Aldiss and Wingrove, *Trillion*, p. 254）对战后英国科幻小说的这一论断不无道理，但是略有偏颇。实际上约翰·温德汉姆（John Wyndham, 1903—1969），阿瑟·克拉克（Arthur C. Clark, 1917—）以及约翰·克里斯多夫（John Christopher, 1922—）笔下的灾难是相当惊悚的，它们以一种丰饶深邃的方式处理了末世论主题。

比如在克里斯多夫饿殍遍野的《草木之殇》（1956）、冰封天地的《隆冬的世界》和地动山摇的《皮肤里的皱纹》中可怕的灾后图景中就难觅这种“舒适”。类似的著名美国小说有乔治·斯图尔特（George Stewart, 1895—1980）的唯一一部科幻作品《地球忍受》（1949），这是一部不同凡响的哀歌式灾后故事。而温德汉姆的《三脚妖之日》（1951）将两种灭顶之灾放在一起（略微有些不太可置信）：全世界人类都失明了，人类大小能行走的植物（也即标题中的三脚妖），它们带着毒液的刺棒袭击人类，到处肆虐。《海妖醒了》（1953；国内也译为《海陆搏斗》——译者注）是一部外星人入侵小说，特殊之处在于外星人威胁的隐而不见：他们在我们的大洋深处落脚，攻击来往船只，并最后开始融化冰山，以淹没整个世界。

不过温德汉姆最有意思的作品并不是严格意义上的“大灾难”。抵达“舒适的灾变”巅峰的作品，实际上关涉的是下一代的出生，而非全球性人类灭绝。温德汉姆的《密威治的怪人》（1957）是这一阶段最伟大的作品。一个英国小镇密威治的所有居民都陷入昏睡。等他们清醒过来，发现育龄女性都怀孕了。生下来的孩子的成长速度惊人，拥有心电感应和群体心灵感受力的超

能力。这些孩子因为怪异而遭到驱逐、攻击,而他们则通过自己的心电感应还以颜色,逼迫村民们自杀,或者自相残杀。这些儿童的老师之一戈顿·泽拉比意识到自己面临的危险,便将儿童们召集到一起,引爆了炸弹,与他们同归于尽。这里简要的概述难以传递出英国人的寻常生活与这些儿童的惊人怪异之间惊悚的差别。

211

正如有些评论者所提到的,儿童的他异性是温德汉姆最常见的主题。大卫·克特雷尔(David Ketterer)指出从《行星飞机》(1936)到《蛹》(1955),从《密威治的怪人》到《Chocky》(1968),以及一系列短篇小说(比如《这是一个聪明的孩子》和《延期的生命》),温德汉姆一次又一次地回到“不同的孩子”这一喻象。“不同的孩子”以儿童的形式存在,但却是比人类高级的异形。克特雷尔令人信服地指出,温德汉姆之所以醉心于此,与他自己的心理成长环境是有关联。(Ketterer, pp. 154—155)《密威治的怪人》与温德汉姆其他类似小说的不同之处在于,在这部小说里温德汉姆并没有引入我们对孩子的同情。实际上,我们可以通过以下问题重申该小说的中心预设:在什么情况下,会使得杀死58个儿童成为一桩可以做、必须做甚至英勇的行为?我认为,从这样一个角度解读,《密威治的怪人》实际上是一部比通常为人们所认可的更明显的战后小说。“战后”这个词我指的是“灾后”的意思。甚而至于,我提请将这部小说作为灾难小说这一文类的早期样本。当温德汉姆开始创作《密威治的怪人》的1956年,距离集中营的解除才过去仅仅10年左右。二战末期,温德汉姆在军队中服役,而在小说中使叙事者回想起二战“诺曼底登陆,阿登战役,雷赫瓦尔德森林之战,强渡莱茵河”(Midwich Cuckoos, p. 32),这就将叙事者与第一批解放集中营的军队并驾齐驱。在集中营里,儿童(与成年人一起)以对抗来自内部的威胁、“保卫文明和人类”的名义被成批处决。在某种意义上,这部小说尝试想象性地(通过科幻小说)进入能够执行如此杀戮的那些人们的内心世界。

念及于此,最终的大屠杀便是这部小说令人瞠目结舌甚至罪恶的尾声。克特雷尔指出,不仅泽拉比对自己“英勇的自杀行为”轻描淡写,暗示“他得了心脏病,反正也没剩下多少日子了”,而且——

哈里斯[温德汉姆的真名]通过让大屠杀发生在后台,而冲淡了尾声的恐怖性。并且哈里斯通过不让泽拉比自己的孩子处于这群孩子中从而简化了,(或者更精确地说是)回避了相关的道德议题。(Ketterer, p. 165)

这部小说的极端概念化程度,让人印象深刻。根据军人伯纳德·威斯科特的说法,这些异形儿童是“人类最紧急的危险”。俄罗斯已经通过采用原子

212

弹这样的极端手段毁灭了几个出现这样儿童的城镇。威斯科特通报说,俄罗斯政府“号召所有国家毫不迟疑地‘清洗’已知异形儿童”。小说中的另一位人物利伯迪,坚称清洗这些儿童并不是杀人,因为“他们长得看上去像人类,但是并没有人性”。泽拉比在引爆炸弹之前,总结说“肃清这些儿童是一种义务来保全我们人类和文化”,“否则他们的文化将毁灭我们的文化”(*Midwich Cuckoos*, pp. 191, 158, 208)。这些令人作呕的委婉词(肃清、清洗)是那么的似曾相识,勾起伤痛的回忆。温德汉姆笔下的这些儿童像极了犹太人:他们都长着“棕色的面庞”,“暗黄色头发”,“高而窄的鼻子”,他们自身带有异族特征。(*Midwich Cuckoos*, p. 148)我们可以说,这部小说具有一种冲力,使我们沿着理性和情绪用事加速前进,从而抵达纳粹的结论:为了保卫我们人类,这些儿童必须格杀勿论。这绝不是说,生性仁爱的温德汉姆是任何意义上的纳粹,因为实际情况恰恰相反。这部小说是一部卓越的反其道而行之的伦理密码:它质问了作为集中营看守的我们:“这里,你不仅必须杀死这些儿童”(也许不是杀死,而是**清洗、肃清**),“而且相信你所做的是正义的”。温德汉姆对西方“文明”意识形态的讽刺至今仍然具有现实意义。而这一灾难中毫无“舒适”可言。

在大西洋两岸,“作为异形的儿童”这一喻象在20世纪50年代相当流行。比如,人类儿童与异族结盟,或者他们本身就是异族,此类故事泛滥:我们可以提到凡·沃格特的《史兰》,以及亨利·库特纳(Henry Kuttner)的〈好难四儿啊,那些鹌鹑鸽子〉*(1943,故事中两个小孩利用一个异形益智玩具盒逃离了父母),或者雷·布拉德伯里(Ray Bradbury)的〈零时〉(1947,儿童与外星人入侵者结盟)。而更为著名的是温德汉姆的其他小说,尤其是《蛹》,儿童拥有心电感应的超能力,这代表了一种新的进化,超越了他们平凡的父辈,而后者则选择了杀婴。在《Chocky》中,一位男孩在自己的头脑里有一个异形“兄弟”。可以说,这些构思灵感都来自于战后岁月的迷茫。人们对于下一代的天性和地位产生了广泛的文化焦虑,也即对儿童的诡异方面的忧虑。

不过异形儿童科幻小说领域的桂冠作家还属英裔作家阿瑟·C. 克拉克(1917—2008)。阿瑟·克拉克有时被誉为“20世纪最伟大的科幻作家”,他的名声建立在“硬科幻”方面,其《短篇小说集》中充斥了各种专家故事,都是关于某种新技术被天才地发展和利用起来。他的一些最具观赏性的作品则是将空间旅行所需的技术要求进行小说加工。《火星之沙》(1951)根据当时的科学知识,描绘了一个现实感相当强的火星殖民地。《太空群岛》(1952)讲

* 小说名“All mimsy were the borogoves”源于《爱丽丝漫游仙境》中的一首打油诗。——译者注

述了在未来太空空间站的冒险。《月尘降落》中,一艘月球巴士如灾难电影情节一般,沉入沙海深处中,幸存者奋力逃脱,小说描写得相当逼真。克拉克自己在数学、电子和工程方面的教育背景给与了他的小说精心考虑的科学根基。在短篇小说《一件小小中暑案》里(1958年首度印行在《银河》杂志上),整只足球队队员将小镜子对准一位不受欢迎的裁判,以此将他烧死。如果这篇小说是其他作者所写,读者也许会生起不信任,认为作者是在制造一种隐喻效果。不过作者是克拉克,读者便不会对这些计算产生怀疑,从而认可集全部足球队员的口袋镜子之功,能将一个人烧死,在科学上是可行的。埃利克·拉伯金(Eric Rabkin)注意到短篇小说《土卫五》花费了整整“二十到三十页来交待轨道计算,以使得小说中的一切都符合经典力学”。克拉克通常是能够不动声色地实现对笔下的虚构世界进行罗素式的科学论证。但是,克拉克这位理性主义者、无神论者及启蒙作家,被拉向超越的宗教喻象,其程度之深,这一点是更加有意思的。

他的早期小说《童年的终结》(1953)中,人类终结于他们的下一代。在小说的开头,能力超强的外星人来到地球,中止一切战争和苦难,在地球上建立起仁慈的独裁。在外星人的秘密统治下(外星人起先并没有向人类示以形象;后来,我们了解到外星人的外形酷似魔鬼,虽然他们并不邪恶),一个新的黄金时代诞生了。不过,在小说结尾,我们发现外星人实际上是扮演看护者的角色,看护着人类的下一代子孙超越物理实在,聚合成“超级心灵”。而这一超越,虽然如同奇迹,但同时也是一种灾难:它导致了人类的终结和地球的毁灭。父母们看着自己的儿女如此陌生,如此怪异,他们无法跟上子女们的步伐。儿童们的超越性升天,将地球彻底摧毁。爱德华·詹姆士指出,正是《童年的终结》这一如在眼前的灾难性结尾使得这部小说毫无悬念地在历次“有史以来最伟大的10部科幻小说”评比中稳居前三甲。但詹姆士同时也敏锐地看到了小说的深层矛盾:“值得注意的是(但是也令人困惑),克拉克在版权页上留下了这样一段文字:‘本书中的观点并不代表作者观点。’”(James, p. 78)克拉克后来解释说,外星人统领所坚称的“人类不可征服恒星”这个观念是可质疑的。但是克拉克作品内部埋藏着比这个更深的自相矛盾。

阅读《童年的终结》的最明显方式就是将外星人统领原初不确定的意图视为直截了当地得到了解决:他们对人类总是仁爱的,人类超越而成为外星人统领所守护的超级心灵,这是一件良善之事。但是正如彼得·费廷(Peter Fitting)提到的,“虽然许多评论者将[《童年的终结》]作为仁爱外星人的主题,但是这篇小说也可以从反过来解读,将它看做一种外星人入侵叙事。外星人领主的到来……导致了人类的终结,和地球的灰飞烟灭”。费廷说,如果把故事的结尾理解为一种积极的进化,那么就“暗示我们同意‘父亲

知道什么是最好的’这一观点,外星领主的所作所为都是为了人类的利益,即使我们当时茫然不知,无法领会”(Fitting, pp. 143—144)。费廷将之与英国的帝国主义家长制相类比。但恰恰是在对“父亲”(或者更准确的,“以父之名”)的亲近或者排斥中的心理和感情投入,使得这部小说留给读者最直接的冲击。

而克拉克/库布里克的《2001:太空漫游》(在下文第269页会有讨论)中的最后一个太空婴儿场景也是与此类似。在电影中,最为诡异的并不是太空婴儿的出现,而是在这之前的那些场景——在宇宙虫洞的另一个终点,大卫·鲍曼独自枯坐在一间带有路易十五时代洛可可风格的客厅里,我们的双眼目睹他不断衰老。换句话说,诡异之处(太空婴儿之新生也许对地球而言是致命性的)以一种反转的形式转移到了鲍曼——即父母——身上。令人毛骨悚然的是鲍曼的加速老去,因为它强化了朝向死亡与物种更迭(太空婴儿的形象隐含了这一点)的抛物线。这又反过来表现了《童年的终结》与科幻小说之整体的某种有意思关系,说明了彼得·尼克斯称之为“ACC悖论”的颇具意味的观点,也即“所有科幻小说作家中最为将自身认同为知识性的、技术性的硬科幻一位泰斗,却被形而上学,甚至神秘之物强烈吸引”(Nicholls, “Clarke”, p. 230)。在科幻小说辩证关系的天平上,克拉克看起来是偏向“唯物论”和新教一边的,但实际上魔法/奇幻的“天主教”之暗流却以潜意识形式汹涌在场。不过,此潜意识是一位孤儿,或者说不止是一位孤儿:是一位杀死双亲的孤儿,是性愉悦异形而恐怖的具身化。克拉克最著名的小说之一《神的九十亿个名字》(1953):两位计算机科学家非常开心地把一台昂贵的高级计算机卖给一名西藏喇嘛,来帮助他列出神的所有九十亿个名讳。这位喇嘛相信,一旦这项任务完成,世界就会终结。为了顺利达成交易,两位科学家忍住自己的窃笑。买卖完成后,他们坐上马匹撒腿就跑,不想面对计算机列出九十亿个名字后,发现世界仍旧存在时一脸失望的喇嘛。而当世界真的毁灭的时候,这两位科学家正在马背上驰骋。在用优美笔触轻描淡写的最后一段中,

“不知道计算机跑完没有?应该已经完成了。”

强克没回答,所以乔治在马鞍上转身。他刚好瞧见强克苍白的脸转向天际。

“看啊,”强克低声说,于是乔治抬眼看着天空。(万物都有终止的时候。)

无声无息的,头顶上的星辰已经熄灭了。

这则故事激起的“惊奇感”正好与阿西莫夫《夜幕降临》中的繁星点点形

成有意思的对比。这两篇小说以一种相似却完全对立的方式开展:阿西莫夫将哥白尼革命小说化,表现宇宙的宽广无垠,而吊诡的是,克拉克通过揭开一个前哥白尼式的宇宙(群星与处于中心的地球是等距离的,只有这样才能同时熄灭)而达到了同样的效果。爱德华·詹姆士回忆起自己在“大概十三四岁”的时候,读到克拉克的小说:“当我尝试感知宇宙的无限,思索上帝的不在场的时候,一种敬畏(或者惊奇)的近乎宗教之感在我心中生成。”(James, p. 107)这正是克拉克小说的成功之处。

黄金时代的“宗教”科幻小说

使现代科幻小说跃上历史舞台的宗教辩证关系并没有随着 20 世纪向世俗日益推进而退隐。恰恰相反,越来越多的科幻作家探索了宗教话语:创作关于宗教人物自身的作品(迈克尔·穆尔考克 1969 年《看哪,这个人》中的基督;泽拉兹尼 1967 年《光明王》中的上帝“山姆”),将故事背景设置在宗教社群或者被原教旨宗教所统治的社会中。后一类宗教科幻小说目前为止阵容比较强大,也囊括了众多科幻杰作,其中包括温德汉姆的《蛹》(1955),布利什的《事关良心》(1958),玛格丽特·阿特伍德的《女仆的故事》(1985),谢丽·蒂帕的《草地》(1989),西蒙斯的《海伯利安》(1989),以及吉恩·沃尔夫的作品(后四部小说将在第 13 章讨论)。

沃尔特·米勒(Walter Miller, 1922—1996)的《莱博维兹圣歌》开始于一场毁灭性的核战争的数百年后。文明崩毁了,在这个原始的新时代,天主教修道院保留了一些学术书籍和残章。在小说横跨的数百年时间里,修道院是野蛮世界中的一个静止的点。最终,文明又恢复到核战前的水平,但是政治冲突又使得核战争千钧一发。教会组织了一艘太空飞船,在半人马座阿尔法星上建立了新的定居点,从而逃脱了不可避免的灭顶之灾。

米勒的文字细致优美,他的叙事老道,节奏感强,既不突兀也不拖沓。但是也许因为米勒深厚的天主教信仰,导致这部作品比同时代的科幻小说带有更加超越的宗教性。一般作家会回避特定宗教信仰的政治应用或者社会应用。但是米勒并不是这样的,他在《莱博维兹圣歌》中冒着意识形态麻木之大不韪,并不将核毁灭看做是人类的政治或者技术困局,而是视为人类原罪的结果。一位访问修道院的学者从后核战角度回顾我们这个时代,问道:“一个伟大而智慧的文明何以竟然会彻底毁灭自身?”一位教士阁下回答道:“可能正是由于在物质上伟大,物质上智慧,而除此之外一无所取。”(Canticle for Leibowitz, p. 139)实际上,这等于心照不宣地宣称,只有将宗教注入“物质的”

政治话语,才能避免灾难。这种信仰即广为人知的“宗教原教旨主义”,“基督教右翼”,或者各种其他标签。然而,我想要指出,近年来美国里根/布什政府这段历史告诉我们,一位具有绝对宗教确信的统治者,更有可能将人类推向末日边缘。

216

这里比较有意思的并不是米勒自己的政治倾向(和成千上百万人类似,无甚新意),而是科幻对此类神学小说的开放性。20世纪50年代,物质和精神之间的张力仍旧存在于科幻的心脏处。这并不仅是原罪话题,而是一种召唤(暗地里吸引着生活在科幻粉丝修道院中的人),是给边缘化生活以意义的一种天职。米勒的短篇小说《被钉在十字架上》(1953)中,主人公曼纽·南蒂在火星疆土开拓计划中工作。他计划把积攒起足够的工资回地球,但是稀薄火星空气中加强呼吸的仪器却导致了他的肺部萎缩。虽然不能重返地球,南蒂却找到了内心的平静,因为他认知到自己是使火星成为宜居之地这一宏大计划的一部分,虽然这项工程长达八百年。他的长官告诉他:“一些人播种,另一些人收获。如果你不能两全,你更希望做哪一类人?”南蒂在超越自己的天职中找到了安慰:“他现在知道了火星是什么……火星是一个八百年的激情,是人类的目的地。”小说的标题表明,这一世俗天职具有一种宗教面相。小说中的一个人物也曾问道:“什么样的人曾经实现自己的救赎呢?”(Miller, *Best of*, pp. 67—68)

从20世纪50年代开始,一些最伟大的科幻作品以一种令人惊讶的初级方式,拷问了神学焦虑。正是这一神学焦虑促成了科幻小说在17世纪早期的诞生。詹姆斯·布利什的《事关良心》正是其中之一例。小说中的神父在疑惑中痛苦不堪,因为他发现利西亚星上的生灵在这个地上天堂过着无罪的生活,对“上帝”或者“灵魂”完全没有概念。在再版序言中,布利什提到他收到了来自“知晓当前[即1958年]教会对‘多重世界’问题所持立场的神学家的来信”,他摘引了杰拉德·海德(Gerald Head)的观点,“如果真像大多数宇航员(包括耶稣会士在内)怀疑的那样,许多星球上都住着智慧生物,那么这些星球……必然落入以下三种情况中的一种”:

一、住着没有灵魂的智慧生物,所以我们某种特殊福音方式,对他们报以同情。

二、住着智慧生物,他们由于来自祖先的不可遁逃的原罪,而具有堕落灵魂,所以迫切需要传教士去传播福音。

三、住着有灵魂的智慧生物,他们从未堕落,因此

1. 他们住在一个无罪无堕落的天堂般世界中。

2. 我们必须与他们接触,不是为了传福音,而是为了从他们那里了解到生活在永恒恩典中的生灵的情况。(Blish, *Case*, p. 9)

对海德的这段话,布利什添加了如下评论:“读者会发现……锂西亚人不符合以上任何一种情况。”小说中的耶稣会传教士路易斯-桑切斯,逐渐开始觉得理性而文明的锂西亚人实际上是由撒旦所造,是为了将地球引入灾难。在小说的结尾(这一段落对于一个非信徒而言,只能读出一种大屠杀狂欢的可怕意味来),路易斯-桑切斯祛魔了整个世界,将它化为乌有。他的祛魔仪式正巧与地球工人开发锂西亚的自然资源时触发的核反应堆连锁反应同时发生。结尾这段穷凶极恶的暴力不经意地泄露了对多重世界观念埋藏极深的敌意。它同时也连接了 E. E. 史密斯笔下超人对外星人的大屠杀,与令人抓狂的“针尖上能容几个外星人跳舞”的神学诡辩。布利什的这部小说成功地为杰拉德·海德对外星人的神学分析添加了一个新的类型(可以理解为“住着没有灵魂的智慧生物,撒旦把他们创造出来是为了毁灭上帝的造物”)。但对正统天主教分析的这种查漏补缺,必然提示着另外一种可能性:住着外星人的其他世界与地球《圣经》中的上帝一点关系都没有,并不是被他所创造。由于这一逻辑同时也能运用于地球,所以它对神学确信是具有很大腐蚀性的。

217

布利什的“飞行城市”系列乍看上去像是很明显的硬科幻小说。反重力引擎威力无穷,能将整座城市浮起,从而地球的城市便能飞离经济衰竭、政治颓倾的地球故乡;在太空深处开始各种“奇异旅行”。而反衰老技术则使故事中的人物能够经历小说所涉及的漫长时间跨度。小说中,飞行城市早先面对着支配整个银河系的没有约束的自由市场经济(所有城市必须进行贸易才能生存),命运惨淡,即使辛苦劳作仍然不免困顿。但是,当纽约(小说中的城市)飞离麻烦重重的银河系,在一颗生机盎然的星球上定居下来的时候,市长阿玛尔菲和市民们发现,超越性危机代替经济危机,找上门来了。《时间的胜利》雪莱式的标题匹配了一种雪莱式的悲观:宇宙的衰亡速度远快于人类的预期,只剩下数年时间了。为了不坐以待毙眼看所有一切化为乌有,阿玛尔菲和其他人成功地将自身置于宇宙大毁灭的中心,这样他们虽然捐躯,但是给诞生一个新的宇宙留下了物质。这部小说中充斥了硬科幻喋喋不休的技术研讨班式专论,以及秩序的方程:

$$\frac{d^2 G}{dx^2} + \frac{d^2 G}{dy^2} + \frac{d^2 G}{dz^2} = a^2 \frac{dG}{dt}$$

但是在结尾,小说反转为一部神学创世寓言。当阿玛尔菲与同伴漂浮在虚无中,按下太空服上的按钮,将自身变为生成新宇宙的大爆炸之时,作者提醒我们,他们唯一带着的就是爱(这可能将决定新宇宙的深层结构)。阿玛尔菲对同伴说:“我不觉得一无所有,我爱你们。你们有我的爱伴随,我也一样。”一位同伴回应道:“这是天地之中,我们唯一可以给与,唯一还保有的东西。”(Blish, *Cities*, p. 595)黄金时代文本中全部的技术感重重地落在了爱作

218

为逻辑的这一最后揭示上。《飞行城市》中预言般的最后一句话是：“创世开始了。”布利什的天赋在于使得最后一句话承载了一切过往，而不是像有些浪漫喜剧影片用“故事开始了”代替结尾的“完”字幕而令人反感。

这种类神学意义上的爱也处于雷·布拉德伯里(Ray Bradbury, 1920—)颇有成就的文学作品的核心。他最著名的《火星编年史》(1950)由几个故事松散连接起来的,讲述了未来人类在火星的定居,其特别之处在于并不专注于定居火星的技术或者社会面貌,而是讲述了人类定居在这个空空如也的星球上,仍然如梦似幻地被谜一样火星原居民侵扰。本书的语言如诗歌一般,但毫不做作,经由布拉德伯里自己在美国小镇上度过的童年回忆而构建起想象的未来。对思乡病的慰藉,加上童年时期对黑夜的恐惧,交织在了布拉德伯里所有优秀作品中。确然性灰飞烟灭,他异之物既外在化,也内在化了。《纹身人》(1951)也是有联系的故事集,讲述了纹身人的魔法纹身。而短篇小说《华氏 451》(1953)看上去是讽刺了压制自由思想的极权:在布拉德伯里笔下的未来,人们居住在耐火的城市中,主人公的职业是焚毁书籍。随着见识的增长,他意识到自己的工作是可耻的。不过对小说以这种方式进行概括,并没有攫取布拉德伯里故事中深入骨髓的怪异。与愤怒的《一九八四》小说模式不同,《华氏 451》是一部优美感人的寓言,关涉到人类超越有限自身的可能性。对布拉德伯里来说,文学在最深邃的意义上,正是代表了人类这种成长的潜能。这里把布拉德伯里与明显具有宗教倾向的作家如米勒和布利什放在一起讨论,初看起来有些怪异。但是纵观布拉德伯里的所有寓言,几乎无一例外里面都有着对逃离的千禧年冀望。1979年,布拉德伯里将太空旅行描述为“如启示录般,令人激动,灵魂也为之打开”。“启示录般”和“灵魂打开”在我看来是布拉德伯里写作最重要的两个词汇(他接下来解释说,“因为我们能够逃离,逃离对人类精神而言是最重要的主旋律”; quoted in Disch, pp. 71—72)。我认为,布拉德伯里写作中的“逃离”和恐惧正是以这种方式连接在一起,成为美国灵魂的独特表述。

20 世纪 40、50 年代的欧洲科幻小说

欧洲大陆在 1940—1945 年满目疮痍,而这一时期的科幻小说则相当程度上是此劫难的产物。在法国作家巴雅韦勒(René Barjavel, 1911—1985)的《浩劫》中,未来一个高度技术化的世界,电力突然切断,陷入一团混乱。在这样的情况下,发展起了一个旧式的高级农业新文明。实际上,该小说的反技术情节是以一种生硬的迷信方式开展的:“这都是我们的错。人类将自然本来

藏得好好的可怕力量释放出来……他们把这美其名曰**进步**,但这只是一种朝向速死的进步!”(Barjavel, *Ravage*, p. 85)小说结尾的牧歌般田园生活不过是一种自欺而陈腐的父权中心幻想,是一种异性恋的自我满足和自我中心。小说中的族长拥有足够的女人,呼吸着清新空气,享用着精美事物,并把他的儿子们送出去建立殖民地。这是一幅反未来主义的图景。它对马里内蒂式对机械的热爱,嗤之以鼻,同时又张开双臂拥抱一种类似的反生活热情,一种对蹩脚货的热情。时间旅行小说《冒失的旅行者》(1944)则是一部相较而言很有趣味性的小说。两位科学家做时间旅行的试验,其中一位丧了命,而另一位踉踉跄跄想要回来,结果却去了古代,陷入了“祖父悖论”中。巴雅韦勒的支持者宣称该小说有史以来第一次涉及“祖父悖论”这一著名主题,不过其实很多之前的美国通俗科幻小说早已捷足先登。

出生于捷克的奥地利作家弗兰茨·韦尔弗(Franz Werfel, 1890—1945)在二战期间流亡到加利福尼亚。他的搁笔之作是《尚未诞生的星》(1946),这是一部讨论异化和苦难主题的遥远未来的乌托邦小说。小说主人公(他和作者同名同姓)死而复生,来到一个技术惊人发展的未来社会。那时的人类战胜了苦难,但是却破坏了救赎的可能性。韦尔弗到达了与巴雅韦勒很相近的结论——尽管是以一种不那么粗糙的方式。

在苏联作家伊万·叶夫列莫夫(Ivan Yefremov, 1907—1972)的出色太空歌剧中,清晰表现了苏联官方对外星生命的看法:所有掌握星际飞行的发达外星种族必然是共产主义社会,因为资本主义(生产的竞争必然导致内在分裂)永远不可能组织起星际飞行所需的庞大集体劳动。《蛇心》(1956)中的外星人完全符合这一观念。现在,20世纪的背影已经渐行渐远,20世纪科幻作者们所梦想的对太空的飞速殖民,如今只有几颗商业卫星,还有一些低成本的机器人太空探索聊作慰藉。也许我们该花点时间好好反思一下,叶夫列莫夫的观点是对是错。所以也很难说,非马克思主义读者是否会像马克思主义立场的读者(比如我)一样兴味盎然地阅读《仙女星云》(1958),但是在公元4000年,一个社会主义的地球探索外太空,与远在仙女座银河的外星人取得联系,这样的动人描画确实是相当令人心神荡漾的。

电影

科幻电影史学家经常把19世纪40年代打发为一个垃圾时代,因为充斥了只用来赚钱了肤浅低成本电影,这些电影在惊悚和喜剧中迷失了方向,有负于先辈作品的精工细作:比如《弗兰肯斯坦之魂》(Erle Kenton, 1942),《弗

兰肯斯坦大战狼人》(Roy William Neill, 1943),以及一点都不有趣的《两傻大战弗兰肯斯坦》(Charles T. Barton, 1948)。不过还是有一些流行系列剧和单本电影一改搔首弄姿和像得了热病一样的异想天开毛病,包括傻乎乎的微型人冒险《独眼巨人博士》(Ernest B. Schoedsack, 1940),以及模仿《金刚》的《巨猩乔阳》(Ernest B. Schoedsack, 1949)。但可以这样说,只有到了50年代,才真正谈得上有黄金时代科幻电影。

《目的地:月球》(Irving Pichel, 1950)改编自海因莱因的小说《伽利略号火箭飞船》,被其粉丝推崇为太空旅行的“现实主义”刻画。海因莱因亲自担纲该电影技术顾问。但平心而论这是一部沉闷的电影,里面的人物令人过目即忘,故事情节拖沓缓慢。为与海因莱因的自由主义政治观一致,发射火箭的是私人企业,而非政府。这部电影筹拍时期的推广策略成功地钓起了公众的胃口(电影海报上写着“两年后面世!”),于是乎一部粗制滥造的电影便匆匆上马。这导致《火箭飞船 X-M》(Kurt Neumann, 1950)为了撇清身份,专门派人到放映现场去澄清“这部电影不是《目的地:月球》”。《火箭飞船 X-M》放弃了科学可信性(一艘原计划飞往月球的火箭脱离轨道,飞到了火星上,发现那里有一个核战争之后的社会,生活着穴居的火星星人)。但这部作品却比《目的地:地球》好太多,因为它更懂得电影语言的动态特征。

整个50年代,电影界一直在板着脸的科学可信性和通俗科幻奇思妙想的高度冒险二者之间进行实验。前者包括关于世界终结的《当世界相撞》(Rudolph Maté, 1951)。电影讲述了一艘太空诺亚方舟,试着把一些人类幸存者送往美丽新世界,电影拍摄得华丽而空洞,虽然高悬在如同滑雪台般发射塔的太空飞船(由科幻艺术家切斯利·博尼斯迪尔*设计)仍然具有标志性力量。而后者的代表作,则有《来自另一个世界的怪人》(Christian Nyby, Howard Hawks, 1951)。这是一部让人战栗的影片,里面讲述了一个必须吸食人血的外星人,使一个与世隔绝的北极科学研究所陷入一片混乱。最终,人类成功使外星人电击致死,电影结尾的最后一行字幕现在成为了科幻粉丝和 UFO 爱好者的一句口号:“仰望天空!时刻仰望天空!”韦尔斯经典作品《世界之战》的电影版(Byron Haskin, 1953)同样坚定不移地采用一种通俗而恢宏的风格,因将火星人的飞船和造成的毁灭性场面表现得栩栩如生而大获成功:200 万美元的预算中有 140 万花在电影特效上。

《地球停转之日》(Robert Wise, 1951)在严肃和通俗之间达到了一种理想的平衡。长得像人类的外星人克拉图(由风度翩翩的迈克尔·雷尼扮演)

* 切斯利·博尼斯迪尔(Chesley Bonestell, 1888—1986),美国设计师、插图画家,被誉为“现代太空艺术之父”。——译者注

带着他的银色巨型机器人乘坐巨大的飞碟来到华盛顿特区,警告人类如果不改变好战的习气将会导致自我毁灭。他被一位双手发抖的士兵误射致死后又复活,后来用“木匠”这样一个类似于耶稣名字隐姓埋名生活在普通人中间。在运用力量展示“奇迹”之后(比如使全世界的电网停电数小时),他又被人类杀死。不过他再度像耶稣一样复活,并揭示出具有超能力的是机器人,而非他。机器人是一名星际警察,如果人类不放弃暴力,就将“把你们地球烧为灰烬”。我们应该能记得耶稣警告耶路撒冷的神庙会彻底被毁,世界会毁灭,拒不悔悟者将会进入地狱。对有些人来说,这部电影的神学讽喻偏离了经典原著小说相当优美而克制的叙事方向。

50年代晚期,涌现了一股“怪物电影”热。此类电影中,人们或整个人类被各种各样穷凶极恶的怪物所威胁,这些怪物大多数是核试验或者核辐射的产物。其中最具影响力的是日本的《ゴジラ》(本多猪四郎,1954),其标题被错误地英译为《哥斯拉》*(其系列一共有27集之多,最近的一部是2004年由北村龙平执导的《哥斯拉之终极战役》)。哥斯拉是一只长得像恐龙的怪兽,因核爆炸而从海洋深处惊醒,并开始攻击东京。它的名字的来源应该是出自くじら(kujira,即鲸鱼)的谐音。不少评论家,与当代观众一样,把这部电影看做是二战中原子弹给两座日本城市所带来创伤的一种讽喻。不过纵观哥斯拉系列,很难定夺哥斯拉的身份。有时候它成为人类对抗其他怪兽(如巨蛾、海怪和“烟雾怪”等等)的好帮手。美国电影《它们!》(Gordon Douglas, 1954)同样将核试验作为生物变异的触发事件,这次变异的是在莫哈韦沙漠的蚂蚁。导演道格拉斯的拍摄手法是暗色调而非歇斯底里的,这造就了一些震撼的镜头。不如《它们!》那般精彩,但仍然很有意思的有《黑湖巨怪》(Jack Arnold, 1954;其续集为1955年《巨怪的复仇》)和《行走在我们之间的生物》(John Sherwood, 1956),影片中标志性场景是人形怪物可怕地游过水面,浑身湿漉漉笨重地爬上岸来。在《狼蛛》(Jack Arnold, 1955)中,科学家们发明了一种化学合剂,会造成人体的肢端肥大症,但是能让动物长得硕大无朋。科学家们打算以此解决世界饥饿问题,不料却制造出了一只巨大的蜘蛛,它逃往沙漠专以人类和牛羊为生,在电影的结尾军队出动才将其摧毁。接下来笔者不再一一赘述:如果全部列出“怪物电影”,将占用整整一章篇幅。其实大多数的“怪物电影”无甚重要性,用彼得·尼克斯的话来说:

随着1957年的井喷,怪物电影热达到顶峰……这种势头保持到1958年,在此期间的产生了如今广为人知的各种主题的变体……但是怪

* 日文发音应为 gojira。——译者注

物电影很快每况愈下。1959—1962年期间出产的怪物电影远远多于1951年—1958年的总和,但是这些影片无一例外都是瞄准青少年市场的低成本的低成本的粗制滥造。(Nicholls, “Monster Movies”, p. 817)

222 1955—1960年出现了一批高预算特效的大制作影片。《孤岛世界》(Joseph Newman, 1955)是一部跛足的电影。前三分之二讲述了一个节奏感强、冷现实主义的神秘故事:一些杰出科学家被招募进佐治亚州的一个秘密实验室,结果发现,神秘的幕后老板竟是来自一个濒死的星球梅塔鲁那的外星人,后者希望人类的智慧能够帮他们找出一个拯救他们母星的办法。但是电影的后三分之一开始节奏紊乱。一对俊男美女主人公突然被送到梅塔鲁那星。他们在那里与一头可怕的变异怪物搏斗。当梅塔鲁那爆炸死亡的千钧一发之际,两人成功逃离。这部电影出色的票房也许在于,它最为淋漓尽致地展示了一本正经的科学主义与通俗科幻的狂欢之间的断层。

《惑星历险》(Fred McLeod Wilcox, 1956)自诞生以来,一直是观众最心仪的科幻影片之一。虽然具有某种艺术抱负(它精心地以一种科幻语言重塑莎士比亚的《暴风雨》),但《惑星历险》并未牺牲自己通俗科幻的力量和神韵。电影中,一艘地球太空飞船造访阿尔塔星,在那儿他们发现同女儿阿尔塔拉生活在一起的摩比斯博士。阿尔塔人都已经消失了,摩比斯博士(秘密地)运用他们的心灵扩大技术,释放出了台词中所谓的“来自本我的怪兽”——没有形体的它跺着脚走路,留下巨大的足印,并偶尔会对人造成生命危险。

《天外夺命花》(Don Siegel, 1956)明显是在“麦卡锡主义”盛行的时代,美国社会妄想症的产物。米尔斯·本耐尔医生(Kevin McCarthy 饰)发现外星人正在冷血地杀害小镇上的所有居民,并取而代之成为人类的复制体。电影中潜行的妄想症慢慢堆积成一道有力的渐强音。其结尾的第一个版本是本耐尔站在高速公路上,面对来来往往的汽车像个疯子一样尖叫“你是下一个,你是下一个!”(为了避免过于灰色调,工作室换取了一个比较积极的结尾。)

同样值得一提的还有《奇怪的收缩人》(Jack Arnold, 1957),这个抓人眼球的标题其实对电影真切而强烈的辛酸感颇有些不公。故事中,主人公各特·凯利暴露在放射线中之后,开始收缩,变得越来越小。在开始的时候,他还能从侏儒女子那里得到片刻的欢愉,但是他阻止不了自己继续变小,最后沦落到与蜘蛛格斗,面对无穷的虚无。这部精微非凡的电影营造了一种慢慢渗透加剧的绝望,与50年代的其他流行电影迥异。电影结尾令人扫兴地乞灵于上帝(据说对上帝而言,大小是无关紧要的),不过这无伤于上述电影效果。《苍蝇》(Kurt Neumann, 1958)是一部比较傻气但还是值得被记住的电影。里面一位科学家在一次心电传送事故中,不幸与一只苍蝇互换了脑袋。结果科

学家顶着一个硕大的苍蝇头(他用布小心翼翼地包了起来)蹒跚而行,而苍蝇则有了一个仍然能够开口说话的微型人头(当苍蝇被粘在蜘蛛网上这一噩梦般的镜头中,我们看到苍蝇用微弱的声音喊着:“救命!救命!”),当然这样的镜头有些荒诞不经。但是所有这些荒诞不经中,有一种类似于爱伦·坡式的恰到好处。

视觉艺术家

223

当科幻电影创造着具有持久生命力、力度和美的视觉符号的同时,科幻世界的艺术家们同样也在高歌猛进。这种意义上最具意义的贡献,应该来自黄金时代的科幻漫画(见下一节)。但是委托艺术家创作插图的许多科幻杂志,以及日益增加的科幻图书也代表了审美实验和成就的一块阵地。埃德蒙德·亚历山大(即 Emsch, 1925—1990)在他广泛的插图生涯中,创造了各种各样的视觉风格:从类现实主义画笔艺术到接近于抽象的画块(比如1951年8月刊的《银河科幻小说》的封面画中,太空舱里的太空人就表现得具有本·尼古拉森/马克斯·恩斯特风格;这一优美的图像创造性地将视觉领域分割成红、紫、灰和黑四块流动的区隔)。弗兰克·凯利·弗里斯(Frank Kelly Freas, 1922—2005)以他精湛的图像获得了11次雨果奖和大量其他奖项。弗里斯的作品总是相当睿智而具有创造力,只有偶尔才会出现着色过度或者略显华而不实。他的很多作品直到今天仍然具有高度辨识度。比如巨大的金属机器人的大手里握着一具残破的人类躯体,在它的金属脸庞上浮现着悲戚,整幅画作不同寻常地简略,但是却具有惊人的震撼力(原载于1953年《惊骇》的封面,70年代著名的皇后乐队曾将它作为专辑的封套)。切斯利·博尼斯迪尔类似于摄影效果图画则更加技艺出众,虽然有时略嫌呆板:40年代晚期在《生命》杂志和其他杂志中出现的关于太阳系著名景观的系列画以其逼真而享誉一时(后来这套图画收集在1950年的《征服太空》中)。理查德·帕沃斯(Richard Powers, 1921—1996)采取了一种更加精心的超现实主义视觉风格(他称自己为“美国的超现实主义”),他才华横溢地表现了科幻的殊异场景。他的图书插画和杂志封面基本上都不与主题有直接的关系,其逻辑在于联想、如梦似幻,阐释了一种潜意识的恰如其分。

漫画

20世纪40、50年代是超人漫画的伟大时代。西格尔和舒斯特的超人的大获成功导致了其他超人漫画的效仿,这些作品中的大多数今天仍然在出版。超人们之所以能历久弥新,家喻户晓,部分是拜后来被成功改编为电影所赐。

超人漫画可以大致分为两种类型。第一种是拥有远强于人类超能力——像超人那样的当代半神和动作英雄。这些动作超人中最雷霆贯耳的当属“神奇船长”,他粉墨登场于1940年的《漫画奇才》杂志,不久之后便马上有了自己的单行本:《神奇船长奇遇记》(1941—1953),自此以后便出现了各种版本。年轻的比利·巴特逊只要高呼魔法咒语“shazam”(来自于“所罗门—赫拉克勒斯—阿特拉斯—宙斯—阿喀琉斯—墨丘利”的首字母相加),就能立即变成超人“神奇船长”。1954年,由于来自于超人版权所有者的法律压力,使得“神奇船长奇遇记”这一书名开始被搁置了。神奇船长的故事在二战之后的英国大获成功,一再重印,而书名的这一搁置导致了英国超人“神奇人”(他的新咒语是“Kimota”,即“原子能的”[atomic]一词的反转)的出现。在所有普通人—超人的角色中,比较具有科幻小说特质的有以下几位:

一、很像波塞冬的“潜水人”(由比尔·艾弗雷特创作)是一个半人半亚特兰蒂斯的变种。而火焰人(由卡尔·博格斯创作)是一个人造人,当遇到空气时便会燃起一团火焰。(二者都始自1939年)

二、民族主义标志的“美国上尉”(始自1941年,由乔·西蒙和杰克·科比所创作),体弱多病的青年通过注射“超级战士的血清”和被照射以“维他射线”而成为了这样一位超人,他以星条旗为战衣,开始与纳粹作战。

三、闪电侠(起自1940年,由加德纳·福克斯和哈里·兰珀特所创)是一位叫做杰·盖瑞克的大学田径好手,在吸入了“重水蒸气”之后,成为一名像赫尔墨斯一样的神行太保。

四、很像阿拉丁的“绿灯侠”(1940; Martin Nodell 和 Bill Finger 所创)是一位叫做阿兰·司各特的工程师,他拥有一盏绿色灯盏和一枚由前者注入能量的“魔力戒指”,能够将任何他所想象的东西变为现实(这种能力除了木头,奏效于其他任何物体)。1959年,约翰·布鲁姆(John Broome)和吉尔·凯恩(Gil Kane)的漫画以更为科幻的方式将绿灯侠再造为飞机试飞员哈尔·乔丹,他从保卫银河的“绿灯军团”成员——一位临死的外星人那里得到“魔力戒指”。

正如在上一章提到的,这些人物具有不可忽视的神话般特质(甚至并没有模仿哪位神仙的闪电侠也是四大元素之一的火的拟人化)。不过对本书而言,最有意思的是他们的演变。比如当神奇船长被移植到英国,成为神奇人的时候,他的新魔法咒语不再取自古代的诸神或者英雄,而是变成了原子能这一战后“新神”的双关语。同样极具意味的是,绿灯侠之被再造为一名科幻英雄,成为绿灯兵团的一员。在漫画与科幻的白银时代的开端,约翰·布鲁姆(首批后现代漫画家之一)构思出来的绿灯军团是向 E. E. 史密斯博士的《透镜人》最直接的致敬。但是在布鲁姆画笔下,绿灯兵团这一星系警察佩戴的是魔力戒指(也即戒指形式的阿拉丁神灯),这就不仅是将阿拉丁创意改换成史密斯创意,这样便将旧的“宗教”(神话)改换门庭为一种新的形式(科幻),更是在最宏大层面上将超人设定为权力意志意义上的生命。在吉尔·凯恩这位多才多艺的艺术家(在其职业生涯的后期,他被冠以“想象者”的殊荣)的协助下,布鲁姆掀起了对漫画超人和视觉科幻的一股真正标志性的喜爱热潮。正如魔法戒指的能力仅仅依赖于佩戴者的权力意志,科幻漫画表现视觉惊奇感的潜力也仅仅受限于漫画家的想象力。在视觉科幻中,一切皆有可能,因为它本身就是艺术权力意志的产物

225

而另一种超人则与凡人无异,他们只不过是训练和被装备到比较先进的程度。这类超人的原型是野蛮博士(创作于1933—1949年),他将自身的心灵与身体训练得接近完美,但是并不拥有超自然力量。不过这里的标志性人物是首次出现于1939年(蝙蝠侠漫画始于1940年)的蝙蝠侠,他由鲍勃·基恩和比尔·芬格创作,是一名爱打抱不平的城市维安会一员。威廉·墨尔顿·玛斯顿(William Moulton Marston, 1893—1947)和哈里·G.彼得(Harry G. Peter, ? 1890—1958)创作了“神奇女侠”(首载于《全明星漫画》,1941),以此女性形象作为对肌肉男超人的一种精心纠正。玛斯顿和彼得希望用积极的角色模型来塑造女性,“神奇女侠”便成了拥有各类技术装备(比如能使子弹转弯的手镯)而并不具有任何魔法力量的“亚马逊”女性——至少在其早期情节中是如此。

从20世纪40年代到今天的英美科幻漫画中,为何超人独领风骚?学术界的看法是,这一风潮以一种流行的艺术形式,表达了科幻根柢之处的某种关切:在一个现代而科学的后哥白尼宇宙中的救世主和赎罪。换句话说,“超人”这一喻象表达的关切是,文化理性(痛心于流血漂橹的第二次世界大战,忧心于岌岌可危的核毁灭,对日益增长的物质充裕的负罪感,以及对于何者能够作为“救世主”纾解所有这些忧虑一筹莫展)产生了与存在于科幻小说起源处同样的文化焦虑。也就是说,科幻小说长期摇摆在对宇宙的“物质”(科学)和“精神”(宗教)两种理解之间的辩证关系,在20世纪50年代的漫画艺

术中超人的层出不穷背后也体现了这种摇摆:有些救世主是更加物质性的凡人模样,有些则是超自然的,拥有类似于魔法的力量。这并不意味着,这些超人仅仅是基督的几种类型(相反我认为,他们回应了类似的文化焦虑,这些文化焦虑导致大众对宗教话语的接受),虽然很难忽略某些著名超人和基督原型之间的类比。最知名的漫画史学家罗杰·萨宾(Roger Sabin)摘引了西格尔关于创作超人的一段话:“突然,灵光一现——我将参孙、赫拉克勒斯和我所听说过的所有大力士合而为一个人物”,并加以评语:

很显然,作者[西格尔]一定也联想到了耶稣:超人也好似被他父亲从天堂送往地球,用他的神奇力量来帮助人类。(Sabin, p. 61)

当宗教表现(一位具有神性的救世主与罪恶做斗争,并以自己的牺牲为我们的原罪进行赎罪)基本上被耗尽的时候,科幻漫画提供了一种新的流行文化逻辑来解决我们的内在焦虑(一位超人与恶魔的各种化身搏斗,在付出很多代价的情况下战而胜之)。

226 这一现象不是一夜间出现的。在20世纪40年代和50年代早期,漫画逐渐失去市场。但是在开启了漫画“白银时代”的60年代早期,一家出版社(奇迹)和两位作家杰克·科比(Jack Kirby, 1917—1994)与斯坦·李(Stan Lee, 1928—)——他们也许是20世纪漫画界最重要的两位——大获成功。用萨宾的话说:“奇迹出版社的成功等于一记开球,使整个科幻漫画业重新焕发生机。”(Sabin, p. 74)短短几年里,科比和斯坦·李就创作了(超人之后的)绝大多数标志性漫画人物。奇迹出版社凭借《神奇四侠》(1961年至今)崭露头角,“神奇四侠”组合包括肢体能够拉伸的奇幻人(代表水),霹雳火(翻版闪电侠,代表火),石头人(似乎由橙色石头构成,因此代表土),以及隐形女(代表气)。斯坦·李和艺术家史蒂夫·迪特科(Steve Ditko, 1927—)在《蜘蛛侠》(1962年至今)中,一名高中生被一只放射性蜘蛛咬了一口,从此具有蜘蛛的一些特殊能力。蜘蛛侠是有史以来第一位心理学意义上的“现实主义”超人,和他的同龄人一样具有不太稳定的情绪,敏感而有不安全感,他为自己的超能力付出了代价,经常导致与解决的问题同样多的麻烦。蜘蛛人是迄今为止最家喻户晓的超人,这绝大部分归功于几部出色的改编电影(分别于2002年、2004年和2007年执导的《蜘蛛人》、《蜘蛛人2》和《蜘蛛人3》)。另外两部杰克·科比/斯坦·李的作品同样也被成功搬上银幕。《绿巨人》(1962年至今)是对斯蒂文森《化身博士》的漫画再加工,并加入犹如卡洛夫扮演的弗兰肯斯坦怪物的元素,因为绿巨人浩克是在科学家布鲁斯·班纳本我深处的一个无辜怪物,他并没有表现出斯蒂文森笔下“不适应的人”的那种野蛮罪恶。《X战警》(1968年至今)则是另一类超人,他们身处于人类进化

的全新时代,超能力变得稀松平常。杰克·科比/斯坦·李画笔下,最明显的弥赛亚式作品是银影侠(首创于1966年;1968年开始成系列),这部系列描绘了一个像神一样的行星吞噬者。诺林·莱德是来自一个叫做曾-拉的牧歌式世界的外星人,为了使自己的故乡免于行星吞噬者之口,他奋不顾身地牺牲自己。行星吞噬者接受了诺林·莱德的牺牲,并将他化身为银影侠。银影侠成了行星吞噬者的跑腿,为他寻找可供吞噬的合适星球,但是当他来到地球,被所遇见的地球人的崇高人格所折服,转而帮助地球人,与行星吞噬者作战,从其虎口中成功夺下了地球。但是作为一种惩罚,他从此不能离开地球半步。这部系列一仍其旧,延续了斯坦·李歌剧般的多台词风格,以一种高度的严肃处理这一奇幻的场景,比较好地表达了地球和宇宙力量之间的角力,这也同时再现了科幻的核心辩证关系。

欧洲漫画

漫画在欧洲如雨后春笋般兴起。20世纪50年代,英国的 *Eagle* 刊登了广受欢迎的《丹·达雷:未来的飞行员》连环漫画(由弗兰克·汉普森[*Frank Hampson, 1917—1985*]创作)。下巴突出、有着坚毅唇线的达雷,在助手迪格比的陪伴下(不同的冒险故事里有不同的助手),飞越太阳系,碰到了各种各样的奇遇。他们经常与邪恶的外星梅孔人发生冲突,后者是大头大小身的绿色金星人,乘坐着一只像硕大饭碟的飞行器。汉普森和他的艺术家团队使用摄影和比例模型实现了逼真的清晰线条和明丽色彩。所以说,它的最重要成就并不在于其有时略显薄弱的故事情节,而在于这部漫画的整体视觉效果。丹·达雷的广播改编版,在英国同时也大获成功。(1953—1956年卢森堡电台每周播出一次。)

在法国,漫画《太空》(1953—1954)还有《公元2000年》(1953—1954)的生命力则相对弱一些。但是战后的法国即将成为漫画以及后来的图画小说创作最重要的基地之一。一种独特的法国土生土长审美发展起来了,这部分则因为法国在40年代是沦陷区,被德国所占领:“纳粹禁止美国漫画比如米老鼠和飞侠哥顿的传播,所以使法国本土传统得以有机会成长壮大。”(*Rambali, p. 145*)事实上在经历了战后的萧条期之后,欧洲在50年代急速地建立起了科幻的本土传统。

皮埃尔·墨切特(*Pierre Mouchotte, 1911—1966*)创作的 *Fantax* 从1946年延续到50年代。*Fantax* 是一位模仿美国题材的超人,他应该是一位英国贵族,有着一个怪异的名字 *Horace Neighbour* 爵士,趁着夜色,他戴上头巾,与罪

恶做斗争。

从1946年至1947年,《柯克哈尔迪》杂志连载了《反对地球战争》,这是一部精心绘制的黑白漫画,讲述了有着硕大头颅的火星人人侵地球,被英勇的欧洲全民抵抗所击退。火星人与背叛地球的日本人战士结盟,这一点具有当时的意指。1953—1964年,《太空的征服者》在《流星》杂志上每月连载,讲述太空女孩号飞船全体成员的冒险,这是《星际迷航》的先驱。这部作品大获成功,使得许多处于盈利目的的模仿作品纷纷出炉(如1958年的《太空冒险》)。《超级男孩》杂志创建于1949年,虽然超级男孩(与DC公司的超人无关)的首次冒险故事直到1958年才出炉。不过在此之后,菲利克斯·莫里那瑞(Félix Molinari, 1931—)用美国风格绘制的超级男孩变得非常流行,这股潮流风行到80年代。

从1951—1960年(中间有间断),法国电台播放了一部相当流行和长寿的系列剧《西涅·菲雷克斯》。这部创意十足的漫画剧讲述了一名超级反派人物菲雷克斯的奇异冒险,此位仁兄后来改换门庭加入善的一边。比如他挫败了一场试图通过心灵控制而主宰世界阴谋,并乘坐火箭飞船飞到阿斯特利克斯星。另外一个系列是关于生活在瑞士起司中攫取人类身体的外星人,当人们吞下起司后,便被这些外星人感染。这些系列都由编剧皮埃尔·达克(Pierre Dac, 1893—1975)和弗朗西斯·布朗什(Francis Blanche, 1921—1974)执笔,而更多重要的广播小说则在70年代由其他编剧创作。

228 在日本,1952年,手冢治虫开始为《少年》杂志绘制《铁臂阿童木》漫画系列。阿童木是一名拥有飞行能力的机器人男孩,他像匹诺曹一样想成为人类,如同一名小超人将人们从怪兽、疯狂科学家以及工业事故中解救出来。由于在日本本土的大获成功,手冢治虫监制了电视版《铁臂阿童木》系列(1963年至今)的制作,这使阿童木这一标志性形象广为传播。

黄金

对许多读者,特别是对整整一代读者而言,“黄金时代科幻”是切切实实存在的,是科幻的心脏,也是定义科幻的典范。这些醉心于技术的宏大太空歌剧和光彩夺目的“观念故事”确实一定程度上例示了本书所讨论的科幻深层根基。正如Alexei和Cory Panshin指出,黄金时代科幻的主要渴求是对超越的追寻,坎贝尔后来滑向神秘主义、戴尼提、心电感应等等,并不是一种脱离轨道:它是包括在科幻自身的辩证逻辑中的。

参考书目

- Aldiss, Brian, with David Wingrove, *Trillion Year Spree: the History of Science Fiction* (London: Gollancz 1986)
- Anderson, Poul, *Tau Zero* (1970; London: Gollancz 2000)
- Asimov, Isaac, *The Caves of Steel* (1954; London: Grafton 1987)
- Asimov, Isaac, 'The Bicentennial Man' (1976), in *The Complete Robot* (London: Grafton 1982)
- Barjavel, René, *Ravage* (1943; Paris: Folio 2000)
- Bester, Alfred, *Tiger! Tiger!* (Harmondsworth: Penguin 1974)
- Blish, James, *Cities in Flight* (1956-62; London: Gollancz 'SF Masterworks' 1999)
- Blish, James, *A Case of Conscience* (1958; London: Gollancz 'SF Masterworks' 1999)
- Bukatman, Scott, *Terminal Identity: the Virtual Subject in Postmodern Science Fiction* (Durham, NC and London: Duke University Press 1993)
- Clarke, Arthur C., *The Collected Stories* (London: Gollancz 2000)
- Clute, John, *Science Fiction: the Illustrated Encyclopedia* (London: Dorling Kindersley 1995)
- Disch, Thomas, *The Dreams our Stuff is Made of: How Science Fiction Conquered the World* (New York: Simon and Schuster 1998)
- Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell 1990)
- Fitting, Peter, in David Ketterer, op. cit.
- Gifford, James, 'The Nature of "Federal Service" in Robert A. Heinlein's *Starship Troopers*', www.nitrosyncretic.com/rah/ftp/fedrlsvc/pdf (accessed December 2004)
- Huntington, John, *Rationalizing Genius: Ideological Structures in the Classic American Science Fiction Short Story* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 1989)
- James, Edward, *Science Fiction in the Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press 1994)
- Ketterer, David, ' "A part of the ... family(?)": John Wyndham's *The Midwich Cuckoos* as Estranged Autobiography', in Patrick Parrinder (ed.), *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia* (Liverpool: Liverpool University Press 2000), pp. 146-77
- Nicholls, Peter, 'Arthur C. Clarke', in John Clute and Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction* (2nd edn., London: Orbit 1993), pp. 229-32
- Nicholls, Peter, 'Monster Movies', in John Clute and Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction* (2nd edn., London: Orbit 1993), pp. 816-18
- Panshin, Alexi and Cory Panshin, *The World Beyond the Hill* (Los Angeles: Jeremy P. Tarcher 1989)
- Rabkin, Eric, *Arthur C. Clarke* (2nd edn., Mercer Island, WA: Starmont 1980)
- Rambali, Paul, *French Blues: a Journey in Modern France* (London: Minerva 1989)
- Ruddick, Nicholas, 'Out of the Gernsbackian Slime: Christopher Priest's Abandonment of Science Fiction', *Modern Fiction Studies* 32 (1986) 1: 43-52
- Sabin, Roger, *Comics, Comix and Graphic Novels: a History of Comic Art* (London: Phaidon 1996)
- Suvin, Darko, *Positions and Suppositions in Science Fiction* (London: Macmillan 1988)
- Vance, Jack, *Emphyrio* (1969; London: Gollancz 'SF Masterworks' 1999)
- Westfahl, Gary, *The Mechanics of Wonder: the Creation of the Idea of Science Fiction* (Liverpool: Liverpool University Press 1998)
- Wyndham, John, *The Midwich Cuckoos* (1957; Penguin 1975)

第十一章 新浪潮科幻小说的影响

1957年是科幻小说的分水岭：苏联成功发射人造卫星，将太空旅行从想象的未来变成了一种现实。约翰·克鲁特说得很好：

根据书写在《惊骇》杂志上的规则，我们科幻之梦的帝国运转着，我们——读者、作者和粉丝——都能参与那个共享的未来……然而，一石激起千层浪，未来进入了现实。（Clute, *Look*, p. 17）

人类太空探险划出了一条托马斯·品钦后来所谓的“万有引力之虹”抛物线，如弹道火箭加速，划出椭圆形上升曲线，然后又再度下降。在50年代末期，尤其是载人轨道计划，还有美国宇航局在1969年成功实施的阿波罗登月计划的开展，激起了一时的兴奋与希望。许多人士，特别是黄金时代梦想中滋养长大的科幻界人士，坚信未来成为了现实。但实际上并没有。到了70年代，人们已经看清太空旅行前途黯淡。花钱如流水，阿波罗计划也削减了。太空旅行萎缩为一些商业和军事人造卫星，间或还有一些太空机器人探索。能够重新激起原来太空旅行热情的那种政治举措再也没有出现——乔治·W. 布什在任美国总统期间，曾于2004年承诺了一项火星登陆计划，但是信者寥寥。

现实让科幻界失望了。黄金时代的乐观主义随着70年代的推进，越来越难以维系。由此而导致了复杂的科幻小说景象：对硬科幻的拒绝，或者有些人让想象力超越美国宇航局的局限，还有些人对科幻逻辑进行再造——这一过程简称为“新浪潮”。

“新浪潮”科幻小说

评论家使用“新浪潮”来形容60、70年代一个松散的作家群落，他们跳出传统科幻小说的窠臼，创作了先锋、激进或者碎片化的科幻小说——这些用来描述文学运动的标签颇有些问题，不过其实“新浪潮”这一标签更成问题。“新浪潮”借用自对法国电影新浪潮（Nouvelle Vague）运动的描述。但是把60

年代的科幻小说与诸如弗朗索瓦·特吕弗和让-吕克·戈达尔等导演几乎同一时期的时髦、跳接的实践之间进行类比,无疑是很不确切的。

正如达米安·布罗德里克指出的,新浪潮是“对抗科幻小说活力枯竭的一次反动”,它“从未就未获得正式地位,并经常遭到其主要实践者的否定”(Broderick, p. 49)。“新浪潮”一词可能是尚在科幻粉丝(而并非后来成为知名小说家)时期的克里斯多夫·普里斯特所生造出来的。这个词最开始的时候和伦敦的《新世界》杂志联系在一起,这本杂志于1946年创刊,中间有过数次停刊,不过在60年代,特别是在迈克尔·穆尔考克(Michael Moorcock)任主编的1964—1971年,《新世界》重新改版成为实验非传统科幻小说的阵地。在正式出任《新世界》主编之前,穆尔考克在刊物上发表了一篇客座社论,呼吁一种更加激情四溢、精微、讽刺性以及原创的科幻小说形式,他指出四位作家作为新风格的潜力人选:J. G. 巴拉德(J. G. Ballard, 1930—), E. C. 塔伯(E. C. Tubb, 1919—), 布莱恩·阿尔迪斯以及约翰·布鲁纳(John Brunner, 1934—1995)。用爱德华·詹姆士的话说,“穆尔考克将一群才华横溢的英国作家聚拢在自己身边”,同时也拉拢了“美国新一代作家,比如萨缪尔·德兰尼,托马斯·M. 迪什(Thomas M. Disch)和约翰·斯莱德克(John Sladek),这些美国作家都到英国居住,共同分享那些激荡的岁月”(James, Science Fiction, p. 169)。这段评价似乎过于强调新浪潮是“活跃的60年代”伦敦逆主流文化的产物,其实新浪潮科幻最好被视为,在更广泛的世界范围内,对先锋实验文学技术的兴趣的一部分。也是在《新世界》中,巴拉德吁请对科幻陈词滥调来一次彻底的丢弃:

科幻小说应该对太空星际旅行、地外生物、银河系大战说不,这些占据了科幻杂志的百分之九十的篇幅。虽然威尔斯是一个伟大作家,但是他对科幻小说后来的发展路线造成的影响则是灾难性的……同样,我认为科幻小说应该把它如今的叙事形式和情节丢到废纸篓里去。(quoted in James, pp. 169—170)

新浪潮经常被视做为了提高科幻小说的文学和文体质量的一种处心积虑的努力,在某种程度上确实如此。不过巴拉德的上述话语,使我们了解到它同样也是对科幻小说沉重历史过往的一种减负,因为新晋作家开始感觉到它的缚手缚脚。到20世纪60年代,那么多的科幻作品已经面世,那么丰富的天才观点也已经冒出来并得到丰富,要给科幻小说带来一些新意变得难上加难。而新浪潮所要做的,就是将曾经关注内容和“观点”甚于形式、风格或者审美的流行科幻小说,进行改换门庭,在形式、风格和审美的逻辑下对科幻小说进行再思考。

对许多粉丝而言,这无异于背叛了科幻小说的原貌。作家兼科幻爱好者金斯利·艾米斯(Kingsley Amis,1922—1995)以一种典型的不满口吻历数“新浪潮”罪莫大焉:

这种新的模式放弃了传统科幻小说的标志性元素,它更关注风格而非内容,它对天马行空幻想的克制,它投身于逻辑、意图和常理……充满了故弄玄虚、排印花招、一行字的章节、不自然的隐喻、晦涩、淫秽、药物、东方宗教和左翼政治。(Amis, p. 22)

这显然是对新浪潮的歪曲。艾米斯带着某种自鸣得意宣布“到1974年,新浪潮便正式被宣布寿终正寝”,无疑是表错情了。对于艾米斯一派的粉丝而言,也可以说黄金时代并没有结束。新浪潮所反对的那种类型的科幻小说仍旧占有半壁江山:墨里·莱恩斯特(Murray Leinster, 1896—1975),埃德蒙·汉密尔顿(Edmond Hamilton, 1904—1977),西马克(Clifford D. Simak, 1904—1988),麦克·雷诺兹(Mack Reynolds, 1917—1983),戈顿·迪克逊(Gordon Dickson, 1923—2001),福瑞德·萨伯哈根(Fred Saberhagen, 1960—),本·波瓦(Ben Bova, 1932),H. 毕姆·派伯(H. Beam Piper, 1904—1964)以及其他作家创作出了大量硬科幻小说。他们的精神家园是坎贝尔的《类比》杂志(*Analog*, 1960年之后《惊骇》改名为《类比》),其作品仍旧深得众多粉丝欢迎。

实际上,如果清点一下60年代的所有科幻小说,大部分仍然属于硬科幻。很多人认为硬科幻是最好的科幻小说,是他们的最爱,也因此感觉它是科幻小说中的最典型之作。我不可能抹煞许多粉丝所钟爱的科幻类型,但是不可否认,60年代科幻小说的主要成就与黄金时代硬科幻的关系其实并不大。这一时期,多部最重要的作品关切同一个主题:弥赛亚。虽然很多作品用各种技术方面和形式方面的创新来处理这一主题,也都在当时获得了不同程度的成功,但是仅有数部写于60年代和70年代初期的主要作品挺过了后世的无情淘汰,成为经典之作:海因莱因的《异乡异客》(1961),弗兰克·赫伯特的《沙丘》(1965),约翰·巴思的《羊孩贾尔斯》(1966),迈克尔·穆尔考克的《吉瑞·科尼利厄斯》系列中的第一部《最后的程序》(1968),以及菲利普·K. 迪克在创作力最旺盛时期的小说,特别是《艾德利治的三道印记》(1965),《机器人会梦见电子羊吗?》(1968),《尤比克》(1966)。我之所以选择出这些作品,并不是仅仅因为通过弥赛亚喻象,它们恰好支持了本书的观点。它们是60年代最厚重而具影响力的科幻小说,同时也跻身于60年代以来最重要的文学作品之列。另一部类似的作品是J. R. R. 托尔金的《指环王》(1951—1953,虽然出版于50年代,但是到60年代才造成轰动),这是一部深

深沉浸于宗教的作品,对如赎罪、自由意志和道成肉身这些神学问题的沉思几乎到了陷溺的程度。在库布里克的电影《2001:太空漫游》(1968,见下文第269页的讨论)中我们也看到类似的弥赛亚冲动。

对弥赛亚的这种持续迷恋,也许可以提出许多解释。毕竟,20世纪60年代是一个披头士宣布他们等同于耶稣的时代(至少在名声角度看,他们达到了这一点),在这个时代,许多宗教和教派风生水起,许多人都将这个时代诊断为一个终结,是水瓶座时代*的来临。确实在某种意义上,人类技术已经抵达了以前世代的世界末日预言之景象,60年代的科幻小说——通常以比较笨拙的方式——以一种狭隘的忧虑为标志,抓住了对核灭绝的那种恐惧。^[1]但是在核灭绝可能性并未走远(实际上今日武器之毁灭性程度远胜于60年代)的21世纪的今天,却并没有激发类似的弥赛亚文学。另外,不仅是产生了关于弥赛亚主题的大量文化产品,更是产生了该主题的一系列大师作品,并且这些作品采取的是科幻小说的形式。

简而言之,我认为这一弥赛亚转向与科幻小说这一文类的决定性逻辑的深层理由相关。当太空旅行(科幻小说的原叙事)仍旧展望一个想象未来的时候,未来事件影响了科幻小说之作为“超越”的风格(这个词是对逃逸速度的一个隐喻)。但是实际的太空旅行迅速(也是最终)揭示了自身即使脱离了地球也不过是一种世俗活动。以小说风格描述的太空旅行不再让读者心驰神往。作为神秘之旅的太空游记则更多地扣紧了时代的精神。在超越之处,科幻小说回转到了它核心的原初焦虑之一:我们所知道的一切,我们所有的新科学和技术,我们对宇宙的所有知识——这些是否不会致命地损害弥赛亚的独一无二性和有效性?千年危机(或者严格地说是二千年危机)是这种焦虑的一部分,但是60年代的科幻小说是一种向后看,而非向前看。科幻小说的决定性问题找到了继续前进的路途。

海因莱因、赫伯特、巴思和穆尔考克

把新浪潮科幻小说视为一种小众文学或者仅仅是先锋文学,这种观点是

* 按照西方星象理论,世界进化是有周期的,一个周期即称为一个世界时代,大约二千一百五十年。目前这个时代是双鱼座时代,大约开始在耶稣诞生时期,之后的时代将是水瓶座时代。——译者注

[1] 这段解释由詹姆斯·布利什所提供,用来解读50、60年代受宗教影响科幻小说的喷涌而出(众所周知,他为这股喷涌贡献了不少最有力的作品)。他提出,这些作品是“一种千年危机,其强度自从公元999年的千年恐慌以来见所未见”(quoted in Clute and Nicholls, p. 1001)。

错误的。正如约翰·亨廷顿(John Huntingdon)所指出的,到60年代,科幻小说“不再是一股小众读者的专属文学。《异乡异客》和《沙丘》广为人知,相较于之前科幻小说有选择的流行度,可谓今非昔比”(Huntingdon, p. 2)。《异乡异客》、《沙丘》和《指环王》商业成功的原因之一在于,这些作品进入课堂,以泛文化读物(甚至宣言)的身份,得到成千上万学生的购买和热切阅读。在《沙丘》中作为超越转化之门的神秘精神药物,用来暗指神秘倾向的嗑药年轻人的药物依赖,虽然对小说而言该药物有更深含义,而(在当时)更著名的例子则是《异乡异客》。

234

故事的主人公是瓦伦丁·迈克尔·史密斯,这是一名由火星人抚养起来的地球人。他带着神秘力量回到地球,建立了一种实质上的宗教,招收信徒,不过他的这种宗教是辐射状自由形态的,通过分享水以及性放纵,来再生产火星的“巢”逻辑。^[2] 史密斯最后死(或者说“解体”)于愤怒的群众之手,虽然对火星人而言解体并不是什么大不了的事情,他们生存于物质及精神层面,都同样心满意足。史密斯带来的概念之一是“灵悟”(意指“近乎于移情的深入理解”),在粉丝中拥有非常高的使用率,甚至已经进入日常语言中。通过“灵悟”而获得的知识是超理性、完整的也是类似于神秘的。但它同时也是不可言传的。在全书的四分之三之后,史密斯成功地建立了他野性的宗教,行了不少神迹,他能告诉他的一位主要女友:“我现在灵悟到人类了,吉尔……我现在也灵悟到‘爱’。”(Heinlein, *Stranger*, p. 127)而到结尾处,小说所灵悟到的东西,便近于陈词滥调:有人问史密斯是否觉得自己是上帝,他“毫无羞愧之意,欢喜地答道,我是上帝,你们是上帝,我所清除的怪人也是上帝……当一只猫暗暗尾随一只麻雀,它们都是上帝,开展着上帝的思想”(Heinlein, *Stranger*, p. 127)思维僵化者会把这一段话作为神秘主义,冷静的理性主义者则能在这段乱麻中抽取更多令人惶惑的含义。布莱恩·阿尔迪斯指出,在笼罩《异乡异客》全书的“非理性的类神秘主义”里面,有着“事实和虚构之间的有害虚化”。阿尔迪斯还引用了海因莱因研究者亚历克谢·潘辛(Alexei Panshin, 1940—)的观点“海因莱因小说中的宗教预设是虚而不实的,超能力上帝也并不存在”:

由于缺乏宗教预设和超能力上帝,书中宗教(包括了群体的性放纵)

[2] 对这部作品评价甚低的托马斯·迪什尖锐地评论:“正是这部作品中大男子主义福音下校园风格的乱交社群元素,使《异乡异客》成为60年代反文化者所钟爱的小说,如查尔斯·曼森要求他的信众人手一本《异乡异客》。”(Disch, p. 234)曼森的支持无疑玷污了这部作品(不过詹森对披头士《白色专辑》的喜爱倒无伤专辑的伟大)。但如果将曼森的杀戮弥赛亚主义视为大文化逻辑的另一种症候(异常邪恶的症候)也许更为妥帖。

的实践性就变得问题重重。换句话说,这种宗教对所有人而言都是不可理喻的。(quoted in Aldiss and Wingrove, p. 290)

另一方面,应该从一种拘泥于字义的角度来阅读这本书:即《异乡异客》是一部小说,而不是一部经文。它的宗教远非不可理喻,而是对一种核心焦虑的流畅再阐述(虽然有时候表现地有些幼稚),正是这种核心焦虑在17世纪导致了科幻小说的诞生。在一定程度上,史密斯是对基督的戏仿,宣传一种火星式的洗礼“分享水”,鼓励同类相食——我们了解到火星人会分享同类的尸体。小说的叙事者朱巴尔·哈肖提醒教徒们“象征的同类相食”在基督教圣餐仪式中起到一个“至高无上”的作用。(Heinlein, *Stranger*, p. 127)但是,《异乡异客》反转了基督道成肉身的力量,并且与救赎原则相矛盾。某种“灵悟”能使人与人们身上的“错误”进行灵悟,这便将基督教的伦理框架完全化约为简单的二元论,也带来了可怕的后果。比如火星人类悟到一颗行星的“错误”,便将之彻底摧毁,只留下一些残骸作为小行星带。小说中也面临着火星人类也会如此对待地球的威胁。最终,小说中“你们是上帝”这一结论,达到了对“我一你”这一宇宙性质的彻底领悟,虽然该书以其反传统的典型海因莱因式热情远离一种单纯的宗教虔诚。

235

弗兰克·赫伯特(1920—1986)的巨作《沙丘》(1963—1965)则从完全不同的角度刻画了救世主。在当时,《沙丘》与《异乡异客》一起角逐60年代科幻小说的榜首位置,数十年后的今天《沙丘》略胜一筹,这得益于其无所不在的文化渗透性,以及五部沙丘系列元文本(1969年的《沙丘救世主》、1976年的《沙丘之子》、1981年的《沙丘帝王》、1984年的《沙丘异教徒》以及1985年的《沙丘终结篇》),还有一部电影(大卫·林奇导演,1984),两部迷你电视连续剧,电子游戏,以及被授权的前传和其他从属文本的出现。《沙丘》最明显的特点在于它是一部环境小说:小说中沙丘这颗行星表面覆盖着漫无边际的沙漠,水成为稀有品,生活于此相当艰难。但是沙丘中的沙虫(生长畅游于沙丘之下的外星巨虫)生产一种药物——即“香料”或者美兰极。这种成瘾性药物能使人看到未来,因此对于在宇宙中驾驶星际舰船的宇航员来说是至关重要的(至于以何种方式起作用,赫伯特对此语焉不详)。香料只有在沙丘上有,使得沙丘成为兵家必争之地。当主人公保罗·阿特雷德的家族得到沙丘作为封地(赫伯特所虚拟的这个宇宙是中世纪政治,有一个皇帝,在他之下是严格的家族等级制度),这致使邪恶的哈肯尼男爵玩弄起马基雅维利式的权谋,他暗杀了保罗的父亲,将沙丘占为己有。保罗与其母逃往沙漠,沙漠里原住民弗瑞曼人收留了他。对弗瑞曼人而言,保罗是一位弥赛亚式的救世主,即 Muad'Dib。最终,保罗从哈肯尼手中夺回了沙丘,领导弗瑞曼人进行起义,并一跃成为皇帝。

保罗的母亲是秘密的女性团体贝尼·杰舍瑞的会员,以赫伯特凭借从小所熟悉的天主教会的耶稣会教规为模版。历经数十代,她们一直进行着一项秘密的育种计划,希望能够创造出出一位她们自己的救世主——可以预见未来的传说中的 **Kwisatz Haderach**。本来,保罗的姐妹将会成为这样一名人物,但是保罗阴错阳差打断了她们的计划,越俎代庖了。我们甚至可以彻底将这本书称为“天主教的”(银河帝国的官方宗教基于所谓“橘色圣经”,是新教与罗马天主教的混合)。《沙丘》在各个方面都截然迥异于传统科幻:反技术、神秘主义以及宗教超越。在赫伯特的银河帝国中,计算机是被宗教法令所禁止的(“你们不可以人的形象造机器”)。一些叫做门塔特的天资禀异者能够像计算机一样快速计算和思考,取代了计算机的位置。小说中有诸如太空飞船等一些技术,但是一般而言,生活是按照前工业革命时代的逻辑进行的。赫伯特用沙漠背景来探讨两个伟大的“沙漠”宗教传统:伊斯兰教(书中告诉我们 **Muad'Dib** 的意思是沙漠之鼠,但是总是让我们想起马赫迪*)和基督教。

236 《沙丘》与绝大多数主流科幻小说的共同之处在于它们对技术理性与神秘之间关系的辩证理解。“香料”给与保罗预见未来的超越性能力和内在智慧,但是他只有运用核子武器才能击垮哈肯尼(这种武器长久以来协议规定禁止使用,保罗出奇不意地将它们运用于战场,就好比希特勒下令坦克通过阿登入侵法国一样)。并且该书的最出色之处在于对政治捭阖的生动合理描述,这一令人印象深刻的小小说成就远胜于对沙丘极端环境的概略而错谬丛生的描写^[3]。赫伯特后来这样回顾他的创作灵感:

开始于这样一个概念:去创作一部关于救世主之变局的长篇小说,此种变局周期性地打搅人类社会。我的观点是,超人有害于人类。(quoted in O'Reilly, p. 38)

距离第二次世界大战结束不到二十年(由几位自居为超人的政客所造成的生灵涂炭之变局),赫伯特本可以写出一部关于希特勒或者斯大林般人物的“长篇小说”。但是,《沙丘》中的保罗·阿特雷德是一位政治领袖,同时也是宗教创立者。《沙丘》各个续集的标题很明显地体现了这种神学偏好:《沙丘救世主》中,保罗在一次暗杀中失明了,他独自进去沙漠深处打算殉教。《沙丘》之第四部《沙丘帝王》中,保罗的儿子雷多便是一只巨大的蠕虫,作为僭主统治沙丘长达 1000 年。赫伯特没有写《沙丘元首》或者《沙丘总统》,自然也不会有《沙丘教会与国家的分裂》。随着沙丘系列的推进,它的视域更加

* 马赫迪(Mahdi),伊斯兰教中期待的救世主。——译者注

[3] 比如,我们会疑惑沙丘的大气在缺少植物的情况下是如何富氧化的。而在续集中,赫伯特提出沙虫排放出氧气,而这种解释基本上不太成立。

错综复杂。在《沙丘》中,救世主“对人类的危害”仅仅在于招致了战争等政治动乱,但是这种类型的“灾难”是任何传统政治领袖都可能引起的。而到创作《沙丘帝王》的时候,赫伯特对“灾难”的理解便更深了。化身为一只巨大蠕虫,但是仍然具有人类意识的雷多既是统治者又是上帝。他的暴政远远超过极权统治的实际压迫。因为他是上帝,所以他对宇宙的整体知识便以一种在形而上学上更加狭隘的方式束缚着人类。这里的问题就是自由意志的可能性,以及人类生命力的释放(而非封闭)。只有通过用意志使自己死亡,并将人类送往未知的银河(另一幕出埃及记),雷多才能打破这一僵局。

换句话说,赫伯特的成就在于将救世主的来临置于一个精确描述的政治语境中,指出救世主冲动与法西斯主义是何其接近。(《沙丘帝王》中独裁者是一只巨大蠕虫的视觉图像,可谓迄今为止对法西斯主义最有力的讽刺。)

与赫伯特的反救世主态度不同,也区别于海因莱因笔下外星人灵悟的救世主,美国小说家兼学者约翰·巴思(1930—)的弥赛亚则是精心被描写为一个淫荡分子*。《羊孩贾尔斯》(1966)讲述了一名被当做山羊养大的孩子,他
237
开始相信自己是弥赛亚。巴思小说中的未来世界分裂为两所大学,将冷战地理戏拟为校园小说的风格。(这一时期的一些其他科幻小说将世界构想为一个巨大的校园,其中最著名的是约翰·伯伊德 1968 年的《来自地球的最后一艘太空飞船》,这也是一篇有关弥赛亚拯救世界的狡黠复杂小说)西方校园由一台叫做 WESCAC 的超级计算机所统治(东方校园则由 EASCAC 统治)。羊孩贾尔斯有可能会成为 WESCAC 之子,成为第一位“程序化”的人类。他野心勃勃地想成为弥赛亚式的“伟大导师”,宣扬一种叫做“全及格全不及格”的福音。这部简明扼要的小说(超过 35 万字)夹杂了大量当时的讽刺和文字游戏,不过“灵”“肉”二分的做法则是比较旧式的。贾尔斯将基督的话语转化为校园语言(“及格就是不及格”),但是他是一只彻底的山羊,不仅在于他吃草,而且在于一种永不止息甚至有些乏味的色情——他与其他羊交媾,与一系列压抑而毫无怨言的女性发生关系。实际上,小说中充斥了大量强奸场景,这就超出了讽刺,而成为不幸。性,以及拐弯抹角的渎神,在 60 年代也许比今天看来更为令人震撼,不过小说不仅仅旨在“破四旧”。

这部小说的中心是一首冗长的现代版《俄狄浦斯王》,用俚语化的韵律双行诗写成。其要点并不是将贾尔斯类比于俄狄浦斯,而是追溯希腊词“tragedy”(悲剧)的起源(它来自 *tragos*,即“山羊”,加上 *oide*,即“歌”)。贾尔斯的淫荡悲剧在于他重复同一个错误,即做不到甚至不清楚作为一名救世主的条件。他甚至在准备上吊殉教的时候都以失败告终。在他身边发展壮大起来

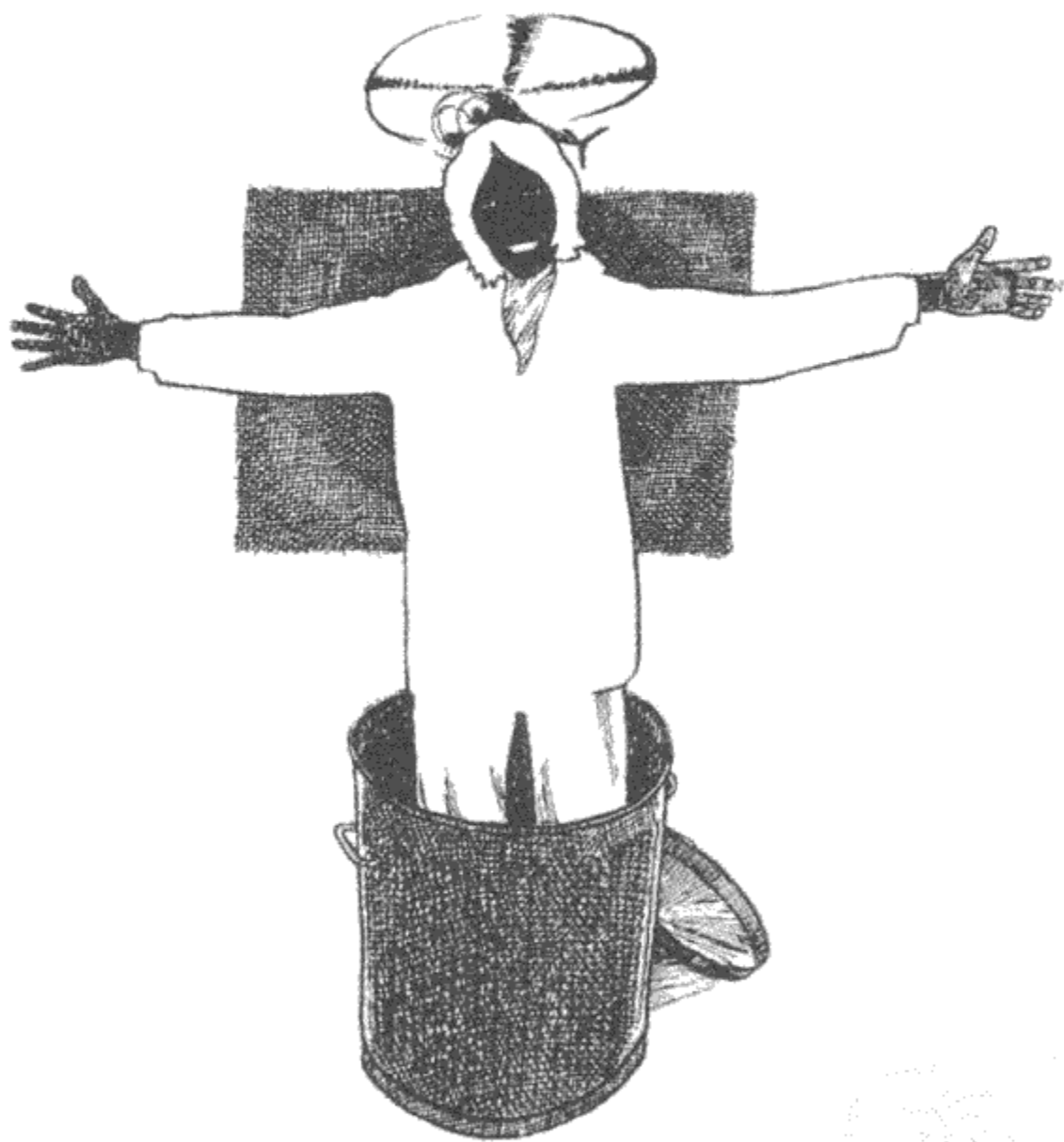
* Goat 在英语中既有山羊的意思,又有淫荡之意。——译者注

的宗教甚至也不能区分贾尔斯和他的敌人：恶魔般的斯托克（序言中宣布弥赛亚将是“一位斯托克·贾尔斯，或者贾尔斯·斯托克——其行踪未知，其存在可疑”，Barth, Giles, 7）。不过，在小说结尾，我们发现这种混淆正是小说的枢纽。在顶撞 WESCAC 的时候，贾尔斯使它短路了（“我导致了一场短路，”我承认……“但是我觉得 WESCAC 没有被毁坏吧”，Barth, Giles, p. 780）巴思将他的弥赛亚讽刺置于淫荡之中，并不是去动摇，而是去反转神秘主义的根基预设：相反相成，成功与失败其实无二致，但是以一种下理性（而非超理性）的表现形式来实现的，对作为该书结构的淫荡、性欲和混淆不清这些进行一锅乱炖。巴思笔下的弥赛亚之所以重要，正是因为它超唯物化了科幻的唯物论色调。与世界计算机卷入冲突的贾尔斯，是在一个智性世界中的野兽救世主。

多产的英国作家迈克尔·穆尔考克所塑造的吉瑞·科尼利厄斯则以一种新的方式模仿了耶稣基督（两人姓名的首字母一致，都是 J. C.）。科尼利厄斯是一名身为荒诞玄学家的弥赛亚，是一名相当斑驳混杂的角色——如果“角色”一词（它具有心理学上的一致性和逼真性）能运用在他身上的话。

238 穆尔考克早年就开始写作，从 60 年代至今创作了一系列幻想冒险故事。吉瑞·科尼利厄斯这一位相当不同的人物，首先出现在 1968 年的《最后的程序》中，穆尔考克后来透露，写这本书只花了 9 天。这部东拼西凑的小说冲动四溢，它的文本散落在插图和图表的周围，其叙事天马行空，有时又戛然而止。科尼利厄斯就像一名超现实版的詹姆士·邦德，驾驶着他的幻想机器横跨被战争所蹂躏的欧洲大陆，杀人不眨眼，无度地在酒精与性中放纵。小说中的反派布鲁纳小姐，使用一台名为 DUEL 的巨型计算机制造出她自己和科尼利厄斯的程序化混血儿，这是一位雌雄同体的美丽新型人类（“它的头脑里装满了人类知识的总汇”，Moorcock, *Cornelius Quarter*, pp. 138—140）。正是这一混血儿摧毁了欧洲。在《癌症的治疗》（1971）中，科尼利厄斯的形象就好像是胶片的负片：黑皮肤，黑牙，白头发。在战火纷飞的欧洲，他陷入一系列非线性的冒险中，遇到各种人物——我们现在知道他们是各种人物原型：在劫难逃的妹妹凯瑟琳，邪恶的弟弟弗兰克，爱人乌娜·珀森等等。接下来的十年里，又陆续有数十篇短篇面世，有些为穆尔考克所写，有些则出自他的朋友们的手笔（布莱恩·阿尔迪斯，M. 约翰·哈里森，诺尔曼·斯宾拉德只是众多撰写者中的几位）。《英国刺客》（1972）以科尼利厄斯的死亡为开头，接下来讲述了他缓慢而不确定的复活。小说的副标题为“熵之传奇”，指出了这一万花筒般系列小说的焦点所在：在科尼利厄斯故事中，比性更加随便出现的是死亡。实际上，科尼利厄斯不仅是一名反文化的弥赛亚，更是一位后现代

的湿婆*，兼具创生与毁灭二重角色。《穆扎克状况》(1977)横亘了穆尔考克时间碎片化了的欧洲，同时也在一种摩尔考克颇为自负地称之为“接近于协奏曲形式”(Moorcock, *Cornelius*, p. 144)中再现了之前的科尼利厄斯小说。这后两篇科尼利厄斯小说在创作科幻世界的时候似乎有些钟情于一种优雅的爱德华时代式描写，这预见未来将被称为蒸汽朋克的亚文类。各种各样其他科尼利厄斯的小说源源不断出现，这里限于篇幅难以一一列出(这些作品收录在文集《科尼利厄斯编年》第二、三卷，1986—1987)。科尼利厄斯也出现在穆尔考克其他作品中，仅被强调之处微微有些不同。怪诞恣意的遥远未来系列《时间终结时的舞者》中，塑造了一位叫做杰瑞克·柯尼理恩的后人类花花公子。当他进行时间冒险，通过他的宇宙和其他宇宙，勾引正经的19世纪家庭主妇阿米莉娅·安德伍德夫人时，终结了时间。



科尼利厄斯：一位荒诞玄学的基督(《癌症的治疗》中的插图，1971)

实际上，穆尔考克在此时，或者可能更早些时候，开始构想他的故事发生

* 湿婆(Siva)，印度教毁灭之神，兼具生殖与毁灭、创造与破坏双重性格，呈现各种奇谲怪诞的不同相貌。——译者注

在“多元宇宙”(multi-verse)——这是一个新词,用来描述以不可叵测之方式相互交织的诸可能宇宙之间的无限网络。科尼利厄斯在这种构思中,比肩于穆尔考克笔下的其他主角:神奇侠客 Elric 和 Hawkmoon,他们作为原型“永恒战士”的各种化身在多元宇宙中奋力保持混沌与秩序的平衡。但是科尼利厄斯所代表的人物要比这更加有意思一些,他代表超越秩序与混沌的存在——弥赛亚。这是关于讽刺、戏仿和过度的一种荒诞玄学。我们如果多加留意,便能发现科尼利厄斯系列表征了对弥赛亚式思维的一种令人震撼的实验。就像耶稣一样,科尼利厄斯的到来并不是为了维持阴阳现状,而是为了颠覆它,他的反熵式自私甚至要颠覆“颠覆原则”本身。

穆尔考克无疑比他的绝大多数同时代人都更加致力于震撼效果,他笔下的许多瞬间即使在百无禁忌的今天看来还是那么震撼(1971年短篇小说〈卍字计划〉以科尼利厄斯与其母的乱伦开篇:她“躺在床上,有力的双腿张开,裙子退到肚子上,她的下体在微笑”, Moorcock, *New Nature*, p. 264)。诸如此类让中产阶级受惊吓不轻的文本策略(充斥于科尼利厄斯系列),能清晰看出科尼利厄斯系列中大多数作品对传统线性叙事的打乱。穆尔考克在后来对自己的这一写作特征轻描淡写:“风格和技术仅仅是服务于目的的手段——经常是以道德的手段指向某些道德的目的。”(Moorcock, *New Nature*, p. viii)但这并不十分属实。即便它有着真切的反尼克松、反战、反布尔乔亚立场,科尼利厄斯小说的要旨其实远远超出了政治性。它之作为实验小说的重要性并不仅限于其时髦的碎片化布局,而是更在于科尼利厄斯对“救世主”概念进行解构之彻底,他用熵的方式再定义了“赎罪”,将一种卓越而令人不安的任意性嵌入救赎概念中。科尼利厄斯在《癌症的治疗》中疑惑,“为什么复活对某些人而言如此容易,而对另一些人而言那么艰难?”(Moorcock, *Cornelius*, p. 313)小说的答案是,这一深邃问题无解。

菲利普·K. 迪克

在对弥赛亚主题的参与中,美国的重要作家菲利普·K. 迪克(Philip K. Dick, 1928—1982)更加一骑绝尘。菲利普·K. 迪克理应比其他作家得到更为详细的解读,因为他可以算是20世纪最重要的科幻小说作家。在当时,他只是一名颇有才气的典型(虽然不同一般)新浪潮通俗科幻小说作家:下笔飞快,风格多变,以最大程度增加自己朝不保夕的收入(其结果就是文本的粗糙:他的许多作品都是如此,读来像未经修改的草稿)。他获奖屈指可数,不为世人关注。然而在身后,迪克却声名鹊起。他得到众多学院批评家的钟

爱——让人意外的是,这实际上远远超过他在粉丝圈的名望。虽然迪克的作品今天仍然在出版,好莱坞电影也不时从中抽取灵感,但是迪克从未获得与其天才相匹配的粉丝群,但是学院批评家组成的专家群给与迪克异乎寻常的偏爱。

迪克的知名度主要来自于,他在拷问“现实可以是另外一副面貌”这一概念中达到的复杂性和彻底性。他最优秀的小说将非常司空见惯的人物(经常是乡下人)表现得不同凡响,发掘出他们(我们)对所置身世界的前概念。迪克说,现实与自我有赖于前概念。而前概念又是极度不可靠的。药物、外部的天灾人祸、内部的心理创伤都能够倾覆它。幻想作家的传统(以 Christopher Smart, Blake 和 Burroughs 为代表,也可把迪克归于这一阵营)经常会对藏在表象之面纱下的真实进行浮想联翩。但是迪克的视野更加向前拓展。在他乱哄哄的想象世界中,并没有哪种现实是具有最终优先性的。如果说,这通向某种程度妄想症(迪克似乎视之为根本上合宜的,甚至健康的),某种精神错乱,那么这也是迪克作品消遣性风格的一部分。

迪克几乎总是将笔下多种多样的偶然“现实”染上神学色彩。早在 1957 年的《天空之眼》中,便已经现出端倪:小说之预设产生了八位无意识的人物,无论哪位清醒过来,他都发现自己身处一个私人现实中。在其中,他就是真正意义上的“上帝”,是令其他人物畏惧的“天空之眼”。小说中弥漫的妄想症式**恐惧**正是迪克的精粹。迪克作品的引人注目之处不仅在于其想象力自由触及了 17 世纪所痴迷的神学问题,更在于这种触及的精确程度。《艾德利治的三道印记》(1965)可能是迪克最出色的作品(他的多部杰作竞相争夺着这一头衔)不止于将主人公艾德利治比之于未来太阳系的弥赛亚,也不止于晦涩地指向迷幻药物具有“宗教”或者“超越”性质这一观念。基督一般的艾德利治宣称在半人马座 α 星上发现了药物“咀嚼 Z”。对药物的迷醉所通向的,似乎是一个现实世界,而非幻象世界。在这个世界中,艾德利治是无所不在的统治者。Joe de Bolt 和 John Pfeiffer 将该小说的预设概括为“圣餐变体是事实上的,并非象征上的”,这一评价直击小说心脏。他们宣布,该小说是“犹太教—基督教信仰的主要象征相互的交织,先是戏拟,然后将它们在意义上更新进行再整合”(De Bolt and Pfeiffer, p. 178)。

《机器人会梦见电子羊吗?》大概算迪克最著名的小说,这归功于 1982 年雷德利·斯科特(Ridley Scott)改编自这部小说的电影《银翼杀手》。实际上,电影的成功可能导致我们对小说本身的错忆,因为导演斯科特丰富而多层次的视觉文本迥异于寥寥数笔的原小说,并且其概念重心也完全偏移了。小说中,地球被人类所废弃,而瑞克·狄卡德是仍然居住在废墟(迪克用“基柏”一词来形容)地球的居民中的一位。他的工作是追捕逃跑的机器人,后者除了

感情能力之外,所有方面都酷肖人类。但是,即使人类也几乎与自身的感情疏离了,依赖由“情绪器官”所产生的合成情感。这种情节假设是典型的迪克智慧。小说开篇,在出门工作之前,狄卡德为自己拨了“一个对工作富有创造力和活力的情绪”,为妻子则设置了第 594 号情绪(“愉快地感受到丈夫在各个方面比自己更胜一筹的智慧”,Dick, *Androids*, p. 10)。宗教也由机器操控,变成了商品。弥赛亚是一位叫做威尔伯·莫塞的长者。人们经由一个“共情盒子”,连接到莫塞的经验,体验到他爬上山丘,被神秘的暴民用石头击杀,沉入“坟的世界”,并再度复生于山丘的一系列经历。这一奇怪而精心设计的代宗教,平衡了小说中想象世界的“基柏”(一位小说人物直截了当地这样说:嫡一样的基柏“自我繁殖……驱赶非基柏”。“没有人可以抵挡基柏”,“……除非跟随威尔伯·莫塞向上攀登之路径”,Dick, *Androids*, p. 53)。莫塞被认为是一位外星人弥赛亚(“一位原型的高级存在者,可能来自其他星球”),但是到头来却被发现是骗局一场,他只不过是扮演这一角色的演员而已。而结尾笔锋一转,揭露弥赛亚是假货的那名记者原来是个机器人,它希望以此激起人类社会的动乱。不过,认识到莫塞是假的,并不会影响宗教。狄卡德与莫塞相遇,甚至在某种程度上与之融合,听到了这最终的教诲:

“我是假冒的,”莫塞说……“我是一名年老退休的小演员,名字叫做阿尔·贾瑞。他们所揭发的一切都千真万确……他们[机器人]很难理解为什么揭发毫无用处。因为你还在这里,我也还在这里……现在我把你从坟世界中拉出来,我也会继续这样护持你”。(Dick, *Androids*, p. 162)

242

这就好像迪克清空了“弥赛亚”概念中的全部超越的、宗教的甚至时间的内容,结果发现它仍然奏效。(小说中弥赛亚的真名“贾瑞”无疑是影射元后现代主义的荒诞玄学作家阿尔弗雷德·贾瑞,他的美学对迪克的神学观念影响很大。)迪克冷峻而诙谐的笔调下,一个崩毁的后现代世界从模拟和残骸中建造起来,然而却促成了真正的救赎。

《尤比克》(1969)基于两个假设。第一个假设是,在未来,具有超心理能力(读心术和预见未来)的人经常性地被公司聘请,作为工业间谍。格伦·朗赛特开设了一家公司,雇佣反超心理能力人士来消除超心理活动的危害。第二个假设(采自迪克 1964 年的小说《逝者说些什么》)是,死者可以被存储在冷冻的“半生命”状态,生者能读懂他们的脑电波,和他们交流。这一“半生命”状态逐渐衰竭,走向“彻底”死亡,但是只要“半生命”状态持续着,死者就不是完全死亡。小说从这两个相当标准的科幻假设,转向了一个令人惊诧的方向。朗赛特被暗杀了,他的小组成员将他冷冻起来。但是这些幸存的员工们很快发现真实的世界以各种奇怪方式在朽坏。刚刚买的咖啡却已经有数

星期之久,在杯子里都发霉了。技术倒退到20世纪30年代水平(某人的电视机“退化”为一台真空管收音机);老板朗赛特的肖像出现在硬币和钞票上。看上去,死去的朗赛特努力在和他的雇员沟通,故而在各种不同地方留下古怪的信息。事情变得越来越清楚,虽然契普和他的同事们觉得自己逃脱了令朗赛特丧命的炸弹袭击,但实际上真相恰恰相反。正如下面像蜡笔涂鸦一样出现在浴室镜子上的朗赛特的话:

在小便池跳一跳,用头倒立一下,
我是活着的那位,你们都死了。(Ubik, p. 109)

看起来,整个团队都丧了命,被冷冻在瑞士,而活着的朗赛特正在尝试与他们交流。熵正在蚕食团队成员的“半生命”,只有用一种神秘物质“尤比克”才能阻挡。“尤比克”以一种喷雾剂形式出现。将它喷洒在身上能获得新的生命力,而缺乏尤比克则会导致衰竭和死亡。

换句话说,《尤比克》是一部关于死亡的小说。小说的大部分篇幅中,绝大多数人物都是死亡状态。在他们的死后,他们朝向更深的死亡滑去。但以迪克特异而强有力的多主题风格,它也是一部关于商品文化的小说,就好似“死亡”和“消费”在某种程度上是同一件事情。小说的主人公契普后来在小说中也说过类似的话:生命是消费。

他反应过来,新陈代谢是一个燃烧过程,是一个活动的熔炉。当它停止运作时,生命便终止了。他自言自语的说,关于地狱烈火的说法肯定是错的。地狱是冰冷的,那里寒气逼人。身体意味着重量和热量。现在重量是一股我不得不屈服的力量,而热量——我的热量,已经离我远去了。除非我再生,它将永不回来。这是宇宙的宿命。(Ubik, p. 158)

243

在这里,熵被视为消耗的一种形式,而非结构的分解趋势,或者能量趋向低的宇宙常量。如果说,在《机器人会梦见电子羊吗?》中,救世主是一位虚拟人,那么在《尤比克》中,救世主则真切地被商品化了,是一种喷雾剂。

《艾德利治的三道印记》、《机器人会梦见电子羊吗?》和《尤比克》这三部小说最能捕捉迪克那恣意的文学天赋。但他是一位极其多产的作家,而几乎他所有作品都包含惊人的力度,有些作品纠缠在自身的迷局中,晦涩难读。迪克在1947年的宗教顿悟,加剧了这一情况:在多重压力下,迪克体验到得自他称之为“巨型活性生命智慧系统”(VALIS)这一生命体的一系列“视域”和“交流”。他看到了包含巨量信息的一簇粉红色光。他在披头士的《草莓地》中,听到了上帝(他在1980年,写道“上帝通过披头士的声音和我说话,风偶然吹来一团垃圾,上帝就在那里”,quoted in Sutin, p. 225)。他坚信自己是基督使徒彼得的再生,同时也将成为佛陀。这一经验(他用日期简写为“2-3-

74”),构成了他处于精神分裂症边缘的私人写作基础。这部超过一百万字的私人写作,迪克命名为《注释》。2-3-74 经验用样也为不少迪克小说提供原材料:《VALIS》(写于 1978 年,公开发表于 1981 年),《神圣的入侵》(1981)和《主教的轮回》(1982)。我们或许可以把 2-3-74 经验称为一种精神崩溃,迪克自己也意识到他所见到的有可能是幻觉。但是他更愿意找来一种更复杂的解释。“在我看来,神圣智慧接管了我的生命,指导着我……我原来过着狂野、变动、绝望的堂吉诃德式生活,活不了多久了。所以神圣智慧的到来并不是偶然,我是如此迫切需要她。”(Sutin, p. 217)在《注释》中的其他一些地方,这一救世主的名讳包括了基督、神圣精神、希腊的阿波罗神、他早殇的孪生妹妹简和来自未来的先进生命等等不一而足。很明显,这些救赎模型并不仅对于迪克的潜意识具有无上的重要性,对于迪克的基督是一位不确定的基督来说,更是如此。这是迪克作品的主要灵感,世界是极端不确定的,不仅侵蚀理性,而且摧毁生活的确信和连贯。回到 17 世纪关于多重世界的神学论争,正如燕卜苏说的那样,教会否定这一多重可能性,正是因为一旦接受的话,那么“基督也在火星上,甚或所有外星人星球上,曾被绞死于十字架”,“基督身份的出现便很难确定了”(见以上第 x 页)。迪克接受了该推论,迈出了令人瞠目结舌的一部:他笔下基督的出现是不确定的,这不仅取消了弥赛亚的潜力,而且实际上我们发现此不确定性恰恰是基督救赎能力的“依据”。

244 厄休拉·勒奎因

厄休拉·勒奎因(Ursula Le Guin, 1929—)是一位天才作家,其写作生涯就是神秘话语与唯物论话语之间的一部对话。她最开始写的小说:《劳卡诺恩的世界》(1966)、《流放者星球》(1966)和《幻觉之城》(1967),有着来自托尔金和硬科幻双重而同等的影晌。用她自己的话来说,在 1967—1968 年,“我将自己的纯奇幻风格与我的科幻风格分离”,“写出了《地海巫师》和《黑暗的左手》”,“这一分离使得两种风格在技术和内容上都获得了长足进步。从此以后,我的写作便左右开弓”(Le Guin, *Language*, p. 23)。她左手的“奇幻”写作几乎独步天下:地海系列(1968 年《地海巫师》、1971 年《地海古墓》、1972 年《地海彼岸》、1990《地海孤雏》和 2001 年的《地海奇风》)可谓有史以来最杰出的奇幻系列。这是一个传统的奇幻故事,围绕着一片想象的群岛而展开,独身男巫师们身藏精心平衡的魔法,在后两部作品中,作者才以一种强有力的现实化女性观点对之加以修正。但是,她的科幻小说也跻身于该领域的最高殿堂。

1969年的《黑暗的左手》可能是她最著名的作品。在一个冰天雪地的葛森星,人们没有固定性别,先是无性,再随着环境可男可女。一位外星特使根利·艾与这个世界的人们一起生活了多年,记下了没有固定性别压力给社会带来的各种不同之处。勒奎因所描述的世界充实而吸引人,虽然同时这个世界也是相当保守的,外部冰封的环境是其内部**静态**的一种外在化。该小说也揉进了一些神秘因素,令理性主义者根利很难理解。在葛森星上,金利从类似于地球西方世界的卡海德,跋涉到类似共产主义极权社会的欧格瑞恩,并最终在艾斯察文的陪伴下越过冰川回到卡海德。

类似的意识形态分裂(基于冷战时代的東西对立),以及类似的从此处到彼处又最终踏上归途的类似旅程可以在1974年的《被剥夺的人》中找到,这是一部迄今为止最具成熟和智慧气质的乌托邦小说之一。资本主义的尤拉斯星富有却不平等,其卫星阿纳拉斯是一个无政府主义者组成的社会。阿纳拉斯上,一名杰出的科学家舍弗克厌倦了地位和竞争带来的不可遁逃的社会压力(在这个社会,每个人都平等),而逃到了尤拉斯。在那里,他意识到当局对他的剥削,于是他回到故乡。

《左手的黑暗》经常被讨论,在课堂上作为教学内容,成功地作为思考性别的一个载体。但是《左手的黑暗》的价值不仅于此。有些人因为勒奎因是女性,便想当然认为她的构思中有一种相当危险的性别本质主义,会使审美服从于女性主义主张。事实上,勒奎因的作品具有一种平衡,这是她创作时的关切点之一。《左手的黑暗》和《被剥夺的人》都能几无瑕疵地在形式与主题、象征与叙事之间达到平衡。

245

看待勒奎因的双“手”——她的“奇幻”和“科幻”创作冲动——的方式之一是,将二者视为这位创作型艺术家的思考成果。在寓言《天堂的车床》(1971)中,主人公发现自己的梦境能够改变别人的现实生活,此故事情节可以解读为对创造性想象的力量和危险的一种注脚。另一方面,勒奎因最近变得不再那么“统合的”(esemplastic,柯勒律治用这个词来表示创造想象力),而是更具观察性。1985年的《时时归家》中带着一种人类学的冷漠抽离,小说用各种文件、故事、诗歌等等讲述了大灾难之后,加利福尼亚纳帕溪谷中的一个叫做柯什的社会。但是勒奎因这么写,并不是热衷于元文本的游戏,而是如沃伦·罗切尔(Warren Rochelle)认为的那样,她对于作为社会内置原则的人际交流——社群的硬通货,相当感兴趣。她“提倡一种真正的人类社群。在这一社群中,人类可以过着一种有价值和有尊严的生活”(Rochelle, p. 173)。《被剥夺的人》中的人物之一奥多,说得相当精辟:

没有罪恶的所有制,没有经济竞争的重担,带着做所需之事的愿望,以及在其中获得愉悦的能力,孩子可以自由成长。使人心神黯淡的,是

无用的工作。哺乳的母亲、辛勤的学者、成功的猎人、出色的厨师、技艺精湛的手艺人以及所有在工作中奏出美妙旋律的人,他们的那份喜悦——这一持久的欢愉,恐怕是作为一个整体的人类感情和社会性的最深沉来源。

布莱恩·阿尔迪斯

布莱恩·阿尔迪斯(Brian Aldiss, 1925—)在50年代开始发表作品,多年以来,一直保持高水准,创作了不少出类拔萃的科幻小说。他的出生年份意味着,他在二战期间服过役——他将自己在缅甸和苏门答腊服役的经历写进了Horatio Stubbs系列(1970年的《一手养大的男孩》,1971年的《玉树临风的战士》和1978年的《猛然觉醒》),目睹过大英帝国的土崩瓦解,以及60年代的变革。阿尔迪斯比新浪潮的其他作家年长些,对60年代科幻小说的创造性发展做出了卓越贡献。

246 《丛林温室》(1962)故事发生在遥远的未来,地球停止了转动,其朝阳的一面便长满了一种硕大无朋的榕树,而退化了的的人类后代则在这些榕树上蹦跶。巨型的蜘蛛类生物漂浮在空中,甚至能飞到同样挤满了生物的月球上。这样一个概述很难传达出小说中才华四溢的**奇异性**。虽然其布局和情节套路都比较传统,但是这是一部解构了人物概念的作品。其主人公古连是基本上没有思考能力的——实际上在这个世界上,我们所理解的意识是一种致命的丝状菌寄生虫。阿尔迪斯精心地使“冒险叙事”传统的连贯性不堪重负,将一大堆热腾腾的想象与新奇抛向读者,将古连卑微的意识来强调感觉的心理冲撞。

古连在洞口痛苦地瘫倒在石堆里。完全的混乱阻绝了他对外部世界的感觉。各种景象像烟雾一样,在他的头脑里交织在一起。他看见一堵微小细胞之墙,像蜂窝一样排列,在他四周滋长着。他纵有千只手,也推不倒这面墙。它们像粘稠的糖浆一样越来越厚,让他动弹不得。……幻觉似梦迷离,又倏然不见。他踉踉跄跄跌倒在墙上,而这面细胞之墙开始像子宫一样张开口,分娩出有毒的东西。这些有毒东西变成了嘴巴,耀眼的棕色嘴巴,分泌着各种音节。(Aldiss, *Hothouse*, p. 162)

这种幻觉写作之所以能奏效,是因为这部小说的大部分如此栩栩如生地描写了未来世界。这种逼真在很大程度上有赖于,阿尔迪斯所生动创作出来的后人类意识的幼稚性。实际上,《丛林温室》虽然暴力、色情又怪异,但是在

在我看来却是诠释儿童的最出色作品之一。在被“真实世界的部落”抓获后，一队人马来到被禁锢在大瓮中伤残的老俘虏们那里：“一个人没了双腿，一个人下巴没了肉，而一个人有四只畸形手。”人们对此的反映是一种毫不掩饰的儿童的厌恶，同时配合以一种儿童的逻辑：

哈里斯大吼：“你太肮脏了，居然还活着！为什么不为了你可怕的样子去自杀？”

俘虏中的头领回答：“因为我们什么都知道。……拥有一个标准身躯，并不是生命的全部。去认识，也是同样重要的事情。因为我们不能动，所以我们能够思考。”（Aldiss, *Hothouse*, p. 34）

小说中，后来一种叫做“莫勒尔”的智慧真菌粘上了古连的脑袋，奴役了他，同时也增强了他的思维能力。古连的同伴雅特莫用一个葫芦抓住了真菌，从而解放了古连：“他低头盯着一动不动的莫勒尔。它现在无助而无息地躺在葫芦里，像一坨排泄物。”（Aldiss, *Hothouse*, p. 179）在这部小说里，智慧自身——科幻小说（作为“观念的文学”）迷信之神物——成为排泄物、寄生虫和残疾体。阿尔迪斯解构了思维本身。这是一个令人瞠目结舌同时也是才华横溢的策略，跨过了先锋文学对传统情节和风格的修补，一跃而动摇了文学自身的基底。就像该小说描绘的，大多数生命都是没有思维的，“思维”不具有本质的特权地位，它仅仅是一种进化策略。（Stephen Baxter 在他 2002 年的小说《进化》中也提出了类似的观点。）

作为一名作家，阿尔迪斯最重要的特征恐怕正是他的永不停息。他早期的一些小说致力于一种“未来历史”叙事，不过从总体上看，他的工作拒绝任何固定形式。在整个 60 年代，阿尔迪斯不停用一系列实验性或者挑战性小说，推进着小说的边界。虽然这些作品尚佳，但是它们的卖弄也意味着，其并未能像《丛林温室》中对无思维能力的描写一样成功地引起争议。《可能性 A 报告》（1968）是一部关于多重窥隐私的妄想症小说，特意以一种混乱而疏离的风格写成。《光脚于脑中》对药物所致的超现实主义的一次实践。其开篇相当传统，主人公柯林·卡特里斯在未来欧洲畅游，但是战争爆发了，一种迷幻药被作为武器投入使用，不仅影响了人物，而且影响了叙事自身。Peter Stockwell 提到，该书渐次呈现“类型和书写上的碎片化，而叙事部分则不时为诗句和歌词打断”，“语词混杂和句法偏移随着叙事的发展，亦逐渐增强，卡特里斯经历一系列高速公路惊险，对吸入迷幻药者进行了一次弥赛亚式的护送”（Stockwell, p. 63）。大卫·普林格尔（David Pringle）和约翰·克鲁特认为，“繁殖力与熵之间的冲突，以及多样化的生命与寂静的死亡之间的冲突”，是主宰阿尔迪斯大部分作品的支配性主题。（Clute and Nochollis, p. 11）繁殖

力经常在阿尔迪斯笔下病态地呈现(癌变和发烧是司空见惯的主题),这给他的小说蒙上了一层黑色。在《灰胡子》(1984)这部极具控制力的小说中,人类丧失了生育力,老去的人口面对死亡的威胁,阿尔迪斯优雅而动人地处理了死亡的主题。暗黑的基调——虽然运用得相当机智而富有创造力——是阿尔迪斯突出的特征之一。在他最近的一部小说《汉普登·费雷斯村庄轶事》(2004)中,一位牧师,作为自1600年以来思索宇宙的宗教人士之一,面临了同样的精神危机。他提出,宇宙是一个实体:“这一实体并非活体。它是一种过程,在浩瀚广度上的一种癌变。”当被问到“上帝是从何方进入这一病态宇宙的”,牧师回答道:“上帝仅仅存在于地球,或者可能还包括太阳系的其他星体,但是应该不会扩展到宇宙深处”,他也承认,这使得上帝变得“无足轻重”(Aldiss, *Affairs*, pp. 230—231)。这一暗黑的立场远非仅仅悲观主义,这是对科幻诞生之根基处焦虑的再阐释。阿尔迪斯数部最佳作品对科幻小说中经典进行了再创作,其方式可谓后来的后现代主义的前驱:《解放的弗兰肯斯坦》将时间旅行的美国人与玛丽·雪莱与她的怪物混合在一个故事中,以极具创造力的方式碎片化《弗兰肯斯坦》,甚至世界本身也被时间夸克(来自未来战争的辐射)弄得支离破碎。到最后,弗兰肯斯坦的怪物几乎成为了某种意义上的基督(他告诉他的屠杀者。“我的死亡,比起我的生命来,对你来说将会更加更沉甸甸……虽然你想要埋葬我,但是你也会不断使我复活”,临死之前,他宣布自己离开尘世,将去清理地狱。Aldiss, *Frankenstein*, p. 156)。接下来是两部类似风格的作品:对韦尔斯的改写《莫洛的另一个岛》,以及对斯托克的改写《解放的达库拉》。在经历了新浪潮精力旺盛的再创造之后,这些标题是一种缄默的共识,即前期科幻作品的分量日益变得郁结,新时期的科幻作家必须以某种方式处置它们。

248

英语世界的科幻小说

英国作家和作曲家安安东尼·伯吉斯(Anthony Burgess, 1917—1994)是一位技术精湛、涵盖相当广的多产寓言家,由于英国本土的文化和宗教势利(他卑微的出身以及天主教信仰),在本国并没有得到应有的重视。但是《发条橙》(1962)是一部伟大而深沉的天主教科幻小说。伯吉斯并不怎么通过描述,而是才华横溢地通过他所生造的未来暗语来讲述小说的背景(受苏维埃俄国影响的未来中央集权之英国)。第一叙事者亚历克斯向我们讲述了这个故事。他是一名暴徒,奸淫抢掠无所不能,后被政府抓获洗脑,转变为“只能行善的小小机器”(Burgess, *Clockwork*, p. 122)。亚历克斯罪大恶极,但是他

的境况则更可怕。这正是晦涩标题的含义,生命体与机械体之冲突的固有野蛮性(“强迫生机勃勃、善于分泌甜味的人类,挤出最后一轮的橙汁,供给留着胡子的上帝嘴唇,将只适于机械装置的定律和条件生搬硬套给人类”, Burgess, *Clockwork*, p. 21)。小说中的主要缺陷在于伯吉斯乖戾地没有认清流行音乐的空无一物:亚历克斯痴迷的是贝多芬,贝多芬的交响乐使他进入暴力的兴奋状态。其实,鞭挞金属(或者1962年时的摇滚乐)应该更胜任这一作用。不过小说的卓越之处在于它阐释自身观点的那种勇往直前,即认为,拥有自由意志,比起这一权利被剥夺,比起人类被控制,是更胜一筹的,即使有些人不当使用它,即使那种控制使得每个人都行为良好。因为(但不仅仅局限于)这一明显的天主教论点,《发条橙》是为了一部伟大的科幻小说。

有些作品现在看来重要性不再,虽然在当时获得了众多的掌声。英国作家约翰·布鲁纳(John Brunner, 1934—1995)冗长的《站在赞兹巴尔》发生在一个过度人口拥挤的世界,围绕间谍情节而展开。但其汹涌澎湃的“实验”风格,直接取自于美国现代主义作家多斯·帕索斯(John Dos Passos, 1896—1970),所以看上去是二手货,也有些用笔过度。该小说的假设缺乏时代契合度(在21世纪的今天,人口过量不会将世界带向静止,相信在22世纪也同样不会)。当然,在这一方面,布鲁纳还是颇有几位同道的:60、70年代的许多作家都曾采取了马尔萨斯的人口理论。哈利·哈里森(Harry Harrison, 1925—)《留空间!留空间!》(1966)对这个主题的处理,则比布鲁纳出色得多(其出色之处,正是因为它扎根于通俗小说的简洁,而非高雅现代主义的繁琐)。

而英国作家J. G. 巴拉德(J. G. Ballard, 1930—2009)的科幻作品,完美地既杂乱而沉溺,对悬在头顶的大灾难采取了更为经得起考验的视野。巴拉德将不远未来的大灾难置于真正意义上的精确性与象征的一般性之间。他四部早期的灾难小说分别以空气、水、火和结晶土为主题。不过这里提炼出其主题,并不能抓住作品独一无二的特异性。在《八面来风》(1962)中,飓风吹毁了不列颠。而在《沉没的世界》(1962)中,融化的冰山将北罕布什尔州淹没,不过小说的重点在心理学层面而非气象层面的。在《大旱》(1965)中,海洋表面一片被污染区域导致水蒸气难以挥发,造成了世界范围的大旱。这部小说略微有些说教的味道(人类对自然的擅行,导致了自身的灭亡),而《结晶的世界》(1966)中因免于暗藏的道德说教而更出色一些。由于某种奇怪的宇宙效应,非洲的热带雨林中的一切都被转变为结晶体。这部小说可以被称为“超现实”——如果该术语并非特指与潜意识作用的一种意向性关联。巴拉德的作品不可被简化为简单的概要。它们展示的是诗的风格,而非理性主义的风格。之后几年,巴拉德许多文体上和形式上的实验(结集在1970年的《暴行展览》中)有些过火,让理性读者不太能接受,不过有些作品还是颇有吸

引力的(比如名为〈被视为降速车赛的肯尼迪暗杀〉的小说,对60年代美国国内暴行进行了一些奇异思考)。到了70年代,巴拉德开始日益偏离科幻小说的惯例,开始着迷于城市的荒芜性。巴拉德笔下的伦敦,毫无“现实主义”可言,这是因为他不认为生活在大城市的居民拥有现实性。融合了色情的《撞车》(1973)、主人公被隔离于荒岛的《混凝土岛》以及讲述少数民族聚居区的《大厦》(1975)虽然严厉,但相当雄辩地展示了这一点。可以说,虽然在80年代通过自传小说而返回现实世界,他获得了更多的读者,利润颇丰,巴拉德自此以后也丢失了某些东西。

新浪潮作家的成功带来的后果之一,即为怀揣抱负的作家指明了科幻发展的方向。英国诗人、小说家D. M. 托马斯(D. M. Thomas, 1935—)将从雷·布莱德伯利、阿瑟·C. 克拉克和达蒙·奈特和其他作家的科幻小说处剽窃过来的所谓神话,烩制成各类诗歌——引人注目地用通俗杂志小说之喻象来丰富现代主义诗歌。《传教士》(1968)改写了T. S. 艾略特的《三智者之旅》(“我经历了一个艰难的入口,格拉苏德,小小飞船跋涉到极限”……),里面的外星弥赛亚,同时又是智者之一(“我爱他们,而他们/杀害了我”, Thomas, pp. 91—93)。在《死寂的行星上》中,长有触角的外星人船长将飞船降落在一颗死寂行星的“破碎的平原”上,指导他的船员使一位死者复活。活过来的“人”非常喜悦,因为“他的信仰没有白费”:

“亲爱的基督!……你赐福于逝者”——
他凝视着大地;
大地已经无爱无恨
而射线枪时刻准备着再次将它击倒
当他们弄清它的真正价值。(Thomas, p. 110)

托马斯的许多诗(〈来自漂移世界的两首十四行诗〉和〈为一位机器人的挽歌〉等)都采取了这种辛辣的挽歌立场,记录了一种悲哀,一种当宗教神秘性被缺乏爱而泛滥着恨的科学所取代时的悲哀。

俄裔作家弗拉基米尔·纳博科夫(Vladimir Nabokov, 1899—1977)创作的寓言中,现实在想象与艺术的影响下而变得具有可塑性。他的许多作品都恰好探索了科幻小说的辩证关系。不过纳博科夫是当时典型的“非科幻作家”,他在自己的创作中,有时明确而机智地拒绝一般的科幻风格。1958年的小说《兰斯》中,一位远行宇航员的双亲焦急地等待着他的安全归来,叙事者对故事的时间框架做了如下满不在乎的宣布:

我高兴的是,我不会像数以千计的星际漫画一样,用自命不凡的“2”或“3”来代替“1900年”中那个诚实的“1”。任它公元2145年或者别的

什么年份,都没什么关系。我对别人的这种兴趣毫无冲动。严格的说,这只是我的业余爱好。(Nabokov, *Stories*, p,634)

然而,不论他是业余爱好者还是星际迷,纳博科夫确实写出了非常优秀的科幻小说。其中最优秀的一部是长篇小说《阿达》(1969),背景设置在一个笔触细腻有时候略显沉重的生动或然世界(“反地球”)。该小说将形式上与文体上的实验,同通俗小说的“或然历史”结合起来。纳博科夫笔下的或然美国,被操英语的俄罗斯所殖民,使用电是非法的,而对我们这个世界(“地球”)的存在情况则被热烈讨论。小说中贯穿了两位表兄妹范·费恩和阿达的爱情故事,后来发现彼此是兄妹关系。但小说著名的密集色情描写实际上也同时是一系列智性沉思,思考了时间、记忆以及我们称之为多维世界假设的性质。在我看来,少有科幻作品能达到该小说的丰富性和挑战性。

不过,评论家并不把托马斯和纳博科夫的名字与新浪潮科幻小说联系在一起。而许多被认为确系新浪潮派的其他作家(或者被评论家归类为新浪潮派者)或者拒绝被如此定性,或者被正史所遗漏。前者的例子是具有文体和挑战风格的美国作家萨缪尔·德兰尼(Samuel Delany, 1942—),他在60年代开始其写作生涯。《阿普达的珍宝》(1962)和《塔楼的倒掉》三部曲(*Captives of the Flame*, 1963; *The Towers of Toron*, 1964; *City of a Thousand Suns*, 1965)显示了年轻人的笨拙,具有想象和主题之间的诗性混合,但同时也兼有坎贝尔式硬科幻的一些标记。短篇小说〈被视为半宝石之螺旋的时间〉(1968),如同他在黑色科幻中的类意象尝试一样,是一种文体上和形式上的创新。德兰尼在新浪潮盛行时期身处伦敦,这一事实使很多人将他归类为新浪潮同仁。他自己却不同意:“说我是新浪潮的一名代表,就等于说科幻小说**没有历史**。”²⁵¹他批评了评论界兜售一种“对新浪潮未加研究的非历史神话”的做法(quoted in Luckhurst, p. 162)。可推想而知,他的观点是,如果科幻小说“有其历史”,那么在新浪潮与德兰尼微妙区别于正统科幻之处二者之间再做区分则会相当有裨益的。但是科幻批评史,将注意力过多放在科幻微气候的凝聚和消散之上,所以往往长达数千页,来囊括所有相关出版物。诚然,虽然有时被指为文学性过强,过于炫技,德兰尼却从未放弃过黄金时代的核心旨趣。比如《巴别塔-17》(1966)利用其喧哗的太空歌剧情节,来探讨严肃的哲学问题——语言塑造了现实,实际上构成了现实。《新星》(1968)也类似地将色彩斑斓的激荡太空歌剧混合以更深沉的创作意图。但是他的作品在诸多策略上和形式上的态度方面,与其他新浪潮作家有共同之处。在他珠圆玉润般短篇小说的最优秀作品,他打开了科幻惯例之地板,使读者掉入一片陌生的新疆域。〈“是的,蛾摩拉……”〉(1967)创造了一种新的性变态,作者同情而开放性地对待该性变态的施行者(这些人着迷于因太空旅行而遭阉割的宇航员们)。

〈被视为半宝石之螺旋的时间〉是对罪、时间和诗歌的多重沉思,有着文体化而又引人入胜的风格,与后来的“赛博朋克”有许多共通之处。许多评论家将《爱因斯坦交集》(1967)视为德兰尼早期最重要的作品。用乔治·斯拉瑟(George Slusser)的话来说,就是“虽简短,但却不失为一部极具复杂性和不同凡响的作品……框架也很紧凑”(Slusser, p. 42)。各种各样的原型人物在一个没有人类的地球上相遇:一位弥赛亚式原型发现了俄狄浦斯、耶稣基督甚至披头士之一林戈·斯塔尔这样的人物。长篇小说《代尔格林》(1975)发生在一个多面向、时间碎片化的未来贝罗纳城,并没有得到评论家的特别关照。虽然它受《芬尼根守灵夜》启发,在形式和长度上都进行了实验,但销售情况却出奇的好(这可能因为在当时看来,小说中有明显的性描写)。但是一些评论家认为该书过于浮夸,距离其宏伟抱负尚有一段距离。《海卫一》(1976)讲述了在未来太阳系中,专制的两大行星(地球和火星),与政治上自由主义的小行星之间的战争而导致的兴衰。这是一部在多重意义上探讨及细述了“中心”与“边缘”之紧张的作品。小说的主人公布伦·黑尔斯特朗经历了一系列令人熟悉和不熟悉(不管如何,对评论家而言是如此)的性身份。他通过手术,使自己由男变女,整部小说不知疲累地数落内在于生物学身体的“性”的传统定义。投入彻底而多样的性变态,并随之而来的对暴力的全心接受,使得该书不忍卒读。不过一些评论家可能会持与艾略特·福克斯类似的保留意见:“在《海卫一》中,德兰尼严厉批评了‘支配力过度的系统’——即政府官僚制度,但令我吃惊的是,他笔下性关系的强迫多元……自身也是支配力过度的,就像极端的同性恋自由和女性主义一样,或者可以叫做所谓道德多数派的原教旨主义。”(Fox, p. 49)另一部小说《袋中繁星若尘》(1984)则较好一些,一如德兰尼作品通常具有的紧凑性和挑战性,讲述的是马克·戴斯和(被释放的奴隶兼罪犯)赖特·考伽之间的爱情故事。德兰尼对像考伽这样硬汉形象的喜好,在他的所有作品中都一览无遗。德兰尼后来的作品中有时带有一种自觉的理论批评味道,这是他沉迷于70年代的新批评理论(尤其是法国哲学家福柯的作品,以及后德里达的解构主义理论)的产物。这便给科幻小说和其他文化话语添加了一系列充满思想性的批评理论元素,其中有*The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*(1977), *Starboard Wine; Some More Notes on the Language of Science Fiction*(1984), *Silent Interviews*(1994)和*Longer Views*(1996)。德兰尼思想的冲击力和兼收并蓄使他能站在一个理想的位置,既作为一位富创造力的作家,也作为一名评论家,成功面对正发生巨大变化的科幻小说。他的文学批评,以及他后期的许多作品,已经是属于后结构主义的,所以我们会希望将他归类于后黄金时代,而非新浪潮。而实际上,后黄金时代正是新浪潮的一个简单别名。

在60、70年代,有许多作家像德兰尼一样拒绝新浪潮的邀请,不愿放弃传统科幻小说,不过也并未牺牲其审美上的野心或者价值。哈利·哈里森(Harry Harrison, 1925—)创作了高度具有娱乐性的一系列太空歌剧,绝大多数是漫画风格的。《不锈钢老鼠》(1961)是其太空宇航反英雄*系列小说的第一部。《死寂世界》(其续集二、三分别在1964年和1968年面世)讲述的是在极端恶劣条件的行星上苟延残喘的故事,但其严酷色调被一种机智的人道主义所冲淡了。他的《地道深处》(1972是科幻小说中最具魅力、最让人忍俊不禁的一部或然维多利亚历史故事。而年轻得志,故意毫无幽默感可言的哈兰·埃利森(Harlan Ellison, 1934—),与之形成了极端对比。《我没有嘴巴,我必须惊叫》(1967)的标题精确抓住了故事中年轻人的持久焦虑(故事的主人公在一个虚拟现实,被一台暴力计算机所折磨,文学化了标题中的无口惊叫)。类似令人错愕的标题有《滴答人说:“忏悔吧,哈勒昆!”》(1965),较为深刻地刻画了一个控制过度的社会。埃利森的许多作品都通过青少年的科幻小说结构,表达了这一坏脾气的暴力美学(令人想起垮掉派诗人金斯堡1956年的《嚎叫》)。埃利森对科幻小说最重要的贡献也许是他编辑了小说集《危险的幻象》(1967),将当时最优秀的前沿科幻作家推向了广阔的读者群。〔4〕

在通俗性和文学性之间取得了最佳平衡的,当属美国作家罗伯特·西尔弗伯格(Robert Silverberg, 1935—),在科幻小说这一向来不乏多产作家的领域中,他是出产量最惊人的作家。50年代他投身于科幻小说的雇佣作家大军,为了谋生创作了大量科幻和非科幻小说,然后在1959年宣布退出科幻界。《银河》杂志的编辑弗雷德里克·波尔(Frederick Pohl)说服他,科幻市场已经做好了接受比较具有文学性作品的准备。于是搁笔科幻的西尔弗伯格再度出山,成为一名重要科幻作家——他那一代作家中最具技术天赋和最多产的一位。撇开他的第二次金盆洗手(1976年也许是对偏狭科幻文化的幻灭,他再次宣布退休,不过1980年他又开始出版科幻作品),他保持了惊人的创作量。他的半官方网站(www.majipoor.com)列出了他的1200部小说的不完全

253

* 电影、戏剧或小说中的一种角色类型。他们富有同情心,但以非英雄的形象出现,通常对社会、政治和道德采取冷漠、愤怒和不在乎的态度。——译者注

〔4〕 Abraham Kawa 不同意我这里的评价,而认为埃利森的最重要贡献在科幻小说的其他模式中:“他受到超人漫画的极大影响,尤其受斯坦·李所代表的那种夸张写作风格的影响(《滴答人说:‘忏悔吧,哈勒昆!’)在很多方面看都是一部超人故事),甚至不时会有情节上的贡献,像《在原子核高呼爱的暴徒》(Incredible Hulk #140, 1971)——里面的绿巨人变成了一个原子世界的统治者,以及灰暗的蝙蝠侠故事《收获者之夜》(Batman #237, 1972)。埃利森这种喜欢拿其他作家笔下的角色‘开涮’的特点,也使他成功客串了一把《在永远边缘的城市》的编剧,这被公认为是《星际迷航》第一季中最出色的一集。”(Kawa, 私人通信)

书目(许多他的早期作品,特别是一些色情小说是以笔名发表的,而很多笔名至今仍未为人所知晓)。创作黄金时期的罗伯特·西尔弗伯格最令人印象深刻的,是他的作品手法上的娴熟,技术上的完美无瑕(其他以产量取胜的科幻作家与之形成了鲜明对比,对他们来说“刚刚够好”就是主要的审美标准)。考虑到他是如何投入地写作,他最出色的作品往往像行云流水般在自我讲述,也就不奇怪了。西尔弗伯格最完美的创作之一《内心垂死》(1972)讲述了一位只能读心术的心电感应者大卫·赛里格,他在70年代的纽约过着坑蒙拐骗的生活。在小说中,赛里格的超能力渐渐变弱,不过该小说的最奇妙之处在于生动描写了从一个心灵随意跳跃到另一个心灵的细节——有些较为意象性,甚至进入过蜜蜂的意识(“蜜蜂意识中并没有语言,也没有任何概念……蜜蜂的世界是多么枯燥啊。它只是飞上飞下”, Silverberg, *Edge*, p. 655)。换句话说,赛里格成为了一名实践读心术的作者,他进入各种各样的意识中,这是一名好作家必须具有的素质。类似的,《一个变化的时代》(1971)是对一个外星社会的冷静解剖。在这个社会中,清除了“第一人称”的用法,“我”和“我的”是下流词汇(应该用“人”来代替,比如“人希望能得到人的兄弟们更温暖的鼓励”,不过叙事者又来到了一个有更多清规戒律的社会,只有被动语态是唯一合宜的),这是一部关于主体性被压抑的绝妙小说(也许更撩起英国中产阶级的敏感共鸣,因为这些压抑在社交礼仪中处处可见)。

不过,若从更广的视角来审视西尔弗伯格的各类作品,我们可以发现他修改及再生产了新浪潮对“弥赛亚”的热衷。《荆棘》(1967)不辞辛劳地拷问了是否人的受难是为了某种目的,更拷问了超过某种程度的痛苦是否与爱殊途同归。《下入地中》* (1970)将一部康拉德式思考帝国主义内在剥削性的小说(西尔弗伯格经常是康拉德式的)搬到一颗丛林行星上。一位前殖民长官冈德森踏上了为赎自己之前所犯罪过的朝圣之旅。在小说的结尾,冈德森与外星原住民们神秘结合在一起,读者惊觉原住民们原来将他变为了弥赛亚(冈德森最后明白了“我是生命的再生。我是世界的光……我给你们一个新诫命,你们当彼此相爱”, Silverberg, *Edge*, p. 392)。《瓦伦丁君王的城堡》(1980)是一部可读性很强的冒险小说,故事发生在万斯风格的大行星 Majipoor 上,包括了与怪物的厮杀等各种惊险情节。到了该系列的第三部《瓦伦丁教皇》中,人类不得不为对原住生命(第一部中的怪物)作下的孽而赎罪。这是对“赎罪”概念的一种相当弱化的文学化:在后来的系列中, Majipoor 的作物不再生长,直到瓦伦丁为对海龙(像鲸鱼)的屠杀而赎罪,就好似破坏环境

* 其书名“downward to the earth”取自《旧约·传道书》“人的灵是往上升,兽的魂是下入地”。——译者注

这一项罪责完全包含了罪的概念。不过在其最知名的作品《人之子》(1971)中,西尔弗伯格比其他任何作家更好地弹拨到了深埋着的科幻之和弦。这部小说使一位 20 世纪的人类复活在遥远的未来。在那时,月球已然消失,地球的居民对以前的人类毫不知情。通过一系列道成肉身,主人公具有了标题所提示的弥赛亚身份(并不时用《新约》中的经文加以强化)。这篇小说很明显纠结于道成肉身的问题性——这在西尔弗伯格的作品中随处可见。

英国作家克里斯多夫·普里斯特(Christopher Priest, 1943—)也像西尔弗伯格一样,是被学术界低估的重要科幻作家。不过这部分也因为普里斯特作品独特的卓越性很难被单独提取出来,在他的作品中有一种英国性(虽然我不想显得本质主义):对语气的控制,伯恩·琼斯*式的色调框架,表达上的含蓄感,这是一种特殊的音色。他的第一部小说《训导者》(1970)中刺激而悲观的妄想症被当代评论者称为“卡夫卡特色”,不过这部使人心神不宁的小说所创造的色调其实与卡夫卡并不相同。《审判》中神秘压迫的官僚体制,虽然在无序滋长,但至少有着德国式(或捷克式)的效率。而《训导者》中的压抑气氛则比较左支右绌,是习惯性地而非有意识地被施加,也是某种处于合理性边缘之物。在色调上最接近它的,是巴拉德,不过普里斯特笔下的那种哀戚和克制,则是其同胞巴拉德更为进取的作品中找不到的。普里斯特的第二部小说《黑暗岛赋格》(1972)令人想起 70 年代英国特有的社会衰败感。故事发生在不远的未来,英国陷入了混乱状态。主人公被置于一个相当奏效的灰色调叙事中心,以一种精心碎片化的方式讲述整个故事。普里斯特将前前后后的叙事观并排在一起,将它们缠绕在一起,于是整个故事便立体地向前发展。过去与未来之间的对话,创造了更深刻、更有力、更阴冷艺术整体。《倒转世界》(1974)将倒转作为它的奇喻:我们所居住的星球是在一个无限世界中的有限存在,如果生活在一个有限世界中的无限星球上,情况将如何呢?普里斯特天才地慢慢将该假设解开,建构了科幻小说史上最惊异的结尾之一。不过《倒转世界》的最伟大成果在于它的整体美学,在于上述假设与小说的各部分之间的严丝合缝。黑尔华德·曼时代的到来,他生命中的未来旅程是他的整个世界(他所居住的城市)运转方式的一种次级推理,这个世界必须不停在宇宙中移动,以求找到一个理想位置能使自身保持运转。小说对这一挑战所导致的生活现实(将整座城市沿着铁路推向不断变化的前方,将巨型铁路线从后部拖到前部,侦查前方的情况,等等),着笔不多,但是相当生动。《倒转世界》的开篇第一句话正中小说的主旨:“我已经到了 650 英里的年纪了。”

* 伯恩·琼斯(Edward Burne-Jones, 1833—1898),新拉斐尔前派最重要的英国画家。——译者注

换句话说,这部小说不仅仅是对生命的一种隐喻(不过就这方面而言,它也是一部恰到好处的象征寓言)。这部小说关涉的是时间的**空间化**,我们经常去设想时间的非“时间”特性,就好似它是有空间延展,有长度,有宽度,好似它是一条河流或者道路。对此,海德格尔有过一些饶有意思,但是艰涩难懂的文字。而普里斯特的文字则绝不艰涩。他的小说洗练而有效地将我们带进对这一信念的文学化之中,所以当普里斯特给出一个令人诧异的结尾的时候,我们以一种更深的方式感到错愕,远非小说中叙事的意外转折所能掌控。

《空间机器》(1976)是对韦尔斯的《时间机器》和《世界之战》的递归式精美改写。小说以19世纪80年代为背景,韦尔斯作为一名主角,将我们从南英格兰带到火星并返回。这部小说拷问了小说之性质——想象所创造的世界与经验的真实世界之间的辩证融合。而该主题在他的下一部小说《威塞克斯之梦》(1977)中也有强有力的表达。这是一部极度英国化,极度科幻化,美轮美奂的小说。实际上,它是一种全新的小说:通过托马斯·哈代*而思的科幻小说。普里斯特所唤起的未来“威塞克斯”表明了与哈代的联系,不过其运笔之用意远深于此。它在对角色和宿命相互影响的觉悟方面着力甚多。故事情节是关于39位心灵构筑了一个将威塞克斯从英国分离出来的虚拟现实。这一想象的世界发生在约一百五十年后,其居民并没有发觉他们的意识决定着这个世界。有些评论家提到该小说的奇喻代表了早期的“赛博空间”(比吉布森的《神经浪游者》早七年),不过此言差矣。比起典型的赛博朋克小说和电影中的矩阵来,《威塞克斯之梦》中对“现实”与“仿真”进行了更为复杂的探讨。普里斯特探索了现实被我们的潜意识所影响的程度。在他的描述中,《威塞克斯之梦》是——

对传统科幻小说的一种告别,因为它明确描述出了未来主义想象的过程,于是颠覆了科幻小说。有人说作为一部小说,它预见虚拟现实,但这只不过是说者并未发现此种颠覆。

这并不是说普里斯特仅仅是一位颠覆者,一位喜欢使读者误入歧途的叙事玩家,一位诡计结尾的贩卖者。他的小说抵达了一个深刻的真理。它不是一部把玩我们意识的小说,而是讲述了心灵本身。无疑,这是一种弗洛伊德的洞见,发现了意识从未接近过的潜意识,后者实际上在许多方面都与意识背道而驰——这正是普里斯特作品的根本模糊性。

* 哈代(Thomas Hardy, 1840—1928),英国作家,早期和中期的创作以小说为主,继承和发扬了维多利亚时代的文学传统,晚年以其出色的诗歌开拓了英国20世纪的文学。他的《威塞克斯诗集》(1898)无疑是普里斯特的《威塞克斯之梦》所借鉴的原型。——译者注

女性主义科幻小说

在本节之前,笔者并没有辟出专门章节给“女性科幻小说”。这完全不是由于敌视女性主义批评理论或者女性主义(宏大而重要)事业,而是因为考虑到18世纪以来的女性科幻作家,在20世纪60年代末之前,并没有表现出一种性别团结,也没有作为致力于促进女性权利的女性团体中成员。二战以后,欧美社会生活的最重大文化现象正是横跨数代的一系列相互联系的女性运动。科幻小说当然也像其他所有艺术形态一样,反映出女性主义运动的如火如荼。第一代女性主义活动家通过现实主义的科幻小说寄托她们的诉求,而许多年轻思想家和作家则为非现实主义风格所提供的诸想象可能性所欢欣鼓舞。用批评家萨拉·雷法努(Sarah Lefanu)的话来说:

女性主义第二波潮流的理论重心之一,就在于考察作为社会建构的性别和性……科幻小说的丰厚惯例——时间旅行、或然世界、熵、相对论以及对一种整合的域理论的追求——能够在隐喻上和转喻上,被用来作为探索“女性”之建构的有力工具。(Lefanu, pp. 4—5)

乔安娜·露丝(Joanna Russ, 1937—)恐怕是当时最知名的公认的女性主义科幻作家。她最著名的小说《女性男子》(1975)呈现了对不同世界(包括乌托邦的女儿国星球 Whileaway)的女性经验的四重视角。四位主人公(珍妮特、珍妮、乔安娜和杰尔)是同一位人物的四个不同面相,不过由于生活在不同社会,她们之间差异性极大:两位生活于20世纪60年代的美国,一位处在怀尔维星上,而最后一位则置身于一场未来的性别大战中。整部作品略显斑驳,四位女性的故事彼此交缠在一起,相互干扰,缺乏主线。不过这样一来,它的正面效应就是以一种新小说(*nouveau roman*)的形态,打乱我们对角色以及(作为本书意旨的)性别的固有看法;而其负面效应是缺乏流动性,导致有些读者觉得它太粘滞了。作为最著名英语“女性主义”科幻小说,《女性男子》获得了大量值得尊敬的评论。不过格温妮斯·琼斯认为这部小说为露丝小说中较为失败之作,这一评价是相对公允的。作为乌托邦的怀尔维与其他三个压迫性的世界并置(露丝坚称所有四个世界都是同时代的事实)。露丝之前就写过纯女性社会,最有名的是在《当它变化》(1972)中。不过正如琼斯所指出的,那并不是“过分理想化”的女性社会,笔下的女性混合了“人类作为整体”的优缺点。而在三年之后的女性主义科幻小说《女性男子》中的纯女性社会大为不同,“其成员都是女性,她们的短处与长处被任意删改,来符合当时

性政治的要求”。露丝的这部小说于是被女性主义运动所绑架了：“《当它变化》是女性主义小说，《女性男子》却是对女性主义的讽刺。”(Jones, pp. 125—126)露丝的小说并不畅销,她主要是在学院派评论家那里声望甚高。不过,这一时期也产生了获得极大商业成功的科幻女作家。比如,美国的玛丽恩·齐默·布莱德利(Marion Zimmer Bradley, 1930—1999)用她的《黑暗之极》系列小说(从1962年的《行星拯救者》到2004年的《哈利中的火焰》一共26部,《哈利中的火焰》在布莱德利去世后,由德波拉·J.罗斯完成)开创了一种科幻的元文本。虽然有时显得有些单维度,但这一系列可读性很强的冒险故事都发生在“黑暗之极”这颗行星的不同技术发展阶段,获得了大量粉丝拥趸,他们不仅讨论小说本身,而且还自己动手参与写“黑暗之极”小说。早期的黑暗之极小说,沿袭了科幻的打打杀杀传统,不过60年代,随着布莱德利的兴趣开始转向女性主义和注重精神的新浪潮风格,她庞大的粉丝群也亦步亦趋跟随着她。在1985年,布莱德利宣布“我当前的关切点……是同性恋和女性的权利运动——我认为20世纪的伟大事件是妇女解放,而并非空间探索。前者是人类意识中的伟大变革,而后者仅仅是可预见的技术,我很厌烦技术”(Bradley, p. 13)。

麦琪·皮尔西(Marge Piercy, 1936—)同样深为广大读者所喜爱,她将科幻小说作为工具来探讨压迫(主要关于性别,不过也涉及更广泛题材)的文化逻辑,以及与压迫作斗争的可能性策略。在雄心壮志的《在时间边缘的女子》中,与其主人公康妮·拉莫斯(70年代纽约,一位贫穷而肥胖的墨西哥裔妇女,她被送往精神病医院)的悲惨遭遇形成鲜明对比的(不过该对比有些过于严整),是康妮瞥见的2137年的未来社会,在那里两性平等,“他”和“她”这两个第三人称代词已经被一个通用的词所取代。麦琪·皮尔西最出色的小说当属曾获阿瑟·C.克拉克奖的《他、她和它》(1991)。故事发生在2056年的美国(除了少数“自由城市”,它已经基本变成敌托邦),里面有一位名叫希拉的聪慧但是情绪病态女子,创造加工出一个机器人,小说中包括了一个剧中剧——17世纪的著名犹太教拉比Judah Loew ben Bezale神秘地制造出一个活泥人的故事。这部科幻小说,经由21世纪的技术17世纪的神秘之间的生动辩证关系,思考了新赛博生命的吸引力和危险。

这一时期最具天赋的女性作家,当属爱丽丝·谢尔登(Alice Sheldon, 1915—1987),她藏在小詹姆斯·提普垂这个笔名后面。实际上,她作品中(有时看似简单)的老练与精微在21世纪的粉丝那里,已经不太能被欣赏,粉丝们更为津津乐道的是与她真实身份相关的那个故事。由于她男性化的笔名(笔名中的姓来自于一种果酱品牌),以及人们所了解关于这位小詹姆斯·提普垂工作经历的吉光片羽(比如在五角大楼工作过,以及在中央情报

局创立过程中的角色),她被许多人误以为是一位男性。70年代末,她的实际性别被揭开,这让两位科幻大佬甚为尴尬。罗伯特·西尔弗伯格在给提普垂的小说集《温暖世界及其他》(1975)撰写序言时,断然对提普垂可能是女性的提议嗤之以鼻。^[5]而厄休拉·拉奎因则拒绝在一封女性主义请愿书上加上提普垂的签名,理由是认为她是男的。提普垂作为女性天才的一位符号性人物,直面整个文化中的男性偏见,为许多科幻小说的女性主义批评家所推崇。她的一些作品确实浸淫着直指人心的关于性别的观点,最为知名的是《男性没看见的女性》(1973),故事中,一群女性住在快乐地生活在一艘太空飞船——“世界大机器的缝隙”中(这是男权社会的一块飞地)。在《除螺旋蝇的方法》(1977)中,邪恶的外星人希望毁灭人类,以取而代之,便施诡计使地球上的男性分不清性欲与杀戮欲的区别,开始大规模残杀女性,导致了灭绝人寰的自相残杀。这是一篇让人战栗和不安的才华横溢的小说,既是对传统男性观点的讽刺,又是对看似合理世界的科幻式外推。

不过她的各类小说远远超越了性别题材。《当游泳池干涸时,我会一直等待你》(1971)是对60年代和平部队*——即将美国价值强加于它所接触的本土文化——的一种辛辣讽刺,不过小说的喜剧风格使它不至于显得过分板着脸说教。《插电的女孩》(1974)极好地讽刺了公司的商品化和拜物教。《以吾人之信仰,忠实于地球你》(1968)和《当我醒来,发现自己在寒山之麓》(1971)则生动地从天平两边探讨分别了殖民和后殖民的逻辑。总的来说,她笔下非幻觉而富冲击力的集锦画面般的现实,在近几十年来的科幻小说中,占有重要的一席之地。

60、70年代的欧洲科幻小说

在这一时期,欧洲大陆继续创作了大量上乘的科幻作品,但不幸的是在科幻日渐商业化的20世纪,特别是随着美国大众文化电视和电影的大行其道,非英语作家的影响便日渐萎缩。美国文化史无前例地在全球渗透,大量

[5] 评论家萨拉·雷法努摘引了西尔弗伯格昏了头的确信不疑:“有人说,提普垂有可能是一位女性,这种观点很荒谬,因为在我看来,提普垂的作品中有一种须臾不离身的男性气质……有一种海明威式的强健力量”,接下来她又摘引了真相大白之后,西尔弗伯格的声明(“她漂亮地骗过了我和其他人,同时也引发了对小说中的男子气质和女子气质这两个概念的思考”)。不过正如Lefanu指出的“以如此本质主义角度,来理解男子气质和女子气质,是颇为有害的”。

* 和平部队(Peace Corps),由美国肯尼迪总统发起的,将受过训练的志愿人士送到发展中国家提供技术服务。——译者注

优秀科幻作品陷入英语沙文主义的四面楚歌中,英美人士越来越不觉得学另一种语言有什么作用,只有当文学作品译成英文后,才会屈尊对之投以些许注意。

259 在19世纪独领风骚之后,法国的科幻文学进入了一个白银时代:法国视觉科幻的兴起,特别是既连载又以单行本发行的 bandes dessinées 漫画大放异彩,还有(经常是充满争议的)成人小说——比如 Jean-Claude-Forest“爱丽丝漫游仙境”的色情改编《芭芭丽娜》(1962),影响力惊人的《金属狂啸》集刊的创刊(自1975年),以及多位科幻人才的崛起——如让·吉哈(Jean Giraud, 1938—,笔名为摩比斯)和菲利普·杜耶(Phillippe Druillet),他们将漫画艺术作为对集体无意识、内省的神秘主义以及存在主义倾向(经常是超现实和迷幻的)哲学进行探索的发射平台。此中原因尚不清楚。法国记者 Jacques Goimard 在1970年这样写道:“法国科幻并不缺灵感,它的实际问题在于源头的经济问题。”(quoted in Gattégno, p. 32)不管是出于何种原因,不过明显与战后法国的激进的社会和文化变化有关系,科幻写作变得不那么值钱了。

虽然巴雅韦勒(见上文第218页)直到1985年去世之前,一直笔耕不辍,他的后期小说与其早期作品相比已显暗淡。比如,小说《时代的夜晚》(1968)过于冗长地处理了一个核战之后的故事。了无新意。但即便是像比利时作家雅克·斯登堡(Jacques Sternberg, 1923—)《你,我的夜晚》(1956)这样一部精彩描写了性放纵时代之来临的小说,在法语世界之外也几无读者。而一些法国作品则有较大影响,战后最知名的法国科幻小说大概是皮埃尔·布莱(Pierre Boule, 1912—1994)的《人猿星球》(1963),不过其知名度却主要来自于1968年好莱坞的改编电影,而非原著的辛辣而机智的“哲学故事”形式。阿尔及利亚小说家罗伯特·莫尔(Robert Merle, 1908—2004)的主要以其主流小说为人所知,不过他创作过两部影响力较大的科幻作品《智慧动物》(1967)和《马雷维尔》,前一部讲述了一群海豚被教会与人类进行语言沟通,后一部在核战争的劫后余波中,人类世界的缓慢重建。这些作品的跨洲知名度同来自电影,而非小说本身(分别为1973年迈克·尼科尔斯[Mike Nichols]执导的《海豚之日》,以及1981年克里斯蒂安·德沙隆热[Christian de Chalonge]执导的《马雷维尔》)。

相反在德国,60年代见证了流行科幻小说的复兴。这部分归功于佩利·罗丹系列在世界范围内的成功。第一部佩利·罗丹小说是沃尔特·恩斯特林(b. 1920)和卡尔-赫伯特·舍尔(1928—1991)合作的产物,出现在1961年,续集陆续有规律地推出(快手作家组成的团队经常是每周推出一集)。罗丹是一名美国宇航员,他在月球上发现了一架坠毁的外星人飞船,卷入了一系列神奇冒险,并最终成为“银河系的和平使者”。随着1969—1977

年,美国的福雷斯特·J.阿克曼(Forrest J. Ackerman, b. 1916)将前118集英文版《佩利·罗丹》结集出版,一大批英语世界的罗丹粉丝成长起来了,也有了粉丝文化的通常产物:年会,粉丝小说,宇宙飞船结构图,各种漫画,数种衍生作品(《亚特兰》)和杂志《龙与行星系列》),以及一部低预算电影《来自外部空间的SOS》(Primo Zeglio, 1974)。英美市场在70年代晚期逐渐衰竭了,不过在德国本土,罗丹系列仍然长盛不衰。超过2200集,约8千万字的规模,使得《佩利·罗丹》成为有史以来最长寿的科幻作品。 260

如果把整个系列作为某种元文本,通俗科幻小说风格的系列长篇小说(*roman fleuve*)概念便得到了不同寻常的大延展,这向我们提出了一个需要加以解释的特别问题。很明显,佩利·罗丹是科幻史上最具有文化持久性的独一无二作品。通俗科幻系列冒险,有诸如《飞侠哥顿》和《星际迷航》或者《星球大战》六部曲之类的“元文本”,但是没有一部作品能够达到《佩利·罗丹》的规模与复杂程度。在德国,还有一部知名度仅次于《佩利·罗丹》的作品——150集的《奥利安》(不少系出自汉斯·克奈夫[Hans Kneifel, 1936—]之手),它是类似于《星际迷航》的德国系列电视剧《太空巡警,太空飞船奥利安的奇幻冒险》(1965—1966)成功的副产品。

其他欧洲科幻作家以一种更为自觉的文学风格进行写作。从《思维网》(1961)和《兰花笼》(1961)开始,奥地利作家赫伯特·弗兰克(Herbert Franke, 1927—)创作了一系列得到高度评价的小说。他早期的小说着力于描绘被冷酷无情的超级力量所压倒的人类,不过他在后期逐渐对超人的可能性感兴趣来(经常是关于一开始超级潜力不是很明显的超人的故事)。这方面的著名例子可参见短篇小说集《查拉图斯特拉归来》(1977),以及小说《超人学校》(1980)。意大利作家卡尔维诺(Italo Calvino, 1923—1985)以他机智而精心编织在一起的元文本(反映创作过程并将自身内嵌的故事)而天下闻名。这些作品中的不少是幻想性的,包括一些科幻作品。比如相互交织的短篇小说《时间零》和《宇宙连环图》,在小说中一位叫做 Qfwfq 的不可思议的老人从多个新颖而喜剧的角度,讲述了宇宙的故事。

战后最伟大的欧洲科幻作家也许当属波兰作家斯坦尼斯拉夫·莱姆(Stanislaw Lem, 1921—2006),这是一位绝不妥协的欧洲作家,然而却赢得了国际性的声誉。他的作品被广泛译为各种文字。著名科幻电影《索拉力星》(Andrei Tarkosvky, 1971; Steven Soderbergh, 2003)正是改编自他1961年的同名小说。这是莱姆最具知名度的小说,想象了一颗具有意识和智慧的海洋星球,它创造出复制人,扰乱了空间站中的人类。小说思考了人类倾向于将他异性化约为自己所熟悉的同一性的各种变量,在这方面,无有出其右者。电影则就这些思考,创造出了震撼的视觉效果,但却没能有力地把握莱姆那机

261 智而深邃的真正味道。彼得·斯沃斯基(Peter Swirski)就此评论道：“莱姆的作品,无疑进入了哲学和科学思考的核心”,并加了一句,莱姆的作品涵盖了人类科学艺术的各个领域,“要批判性地进入他的假设世界,需要和莱姆一样博学才行”。彼得·斯沃斯基认为,“这一富有的困境(*embarras de richesse*)可以部分解释为什么至今几乎仍没有学者能够系统地解析(他的)概念框架”(Swirski, pp. xi—xvi)。

短故事集《飞行员皮克斯的故事》(1968)极富想象力,涵盖广泛,同时也总是包含着对人类境况的深刻思考。类似的,《赛博利亚特》*(1965)中的故事构成了一部机器人为中心的仿史诗。好似炫耀他的永无止境的想象一般,莱姆创作了大量想象作品报告——这一提法来自博尔赫斯。《完美的真空》(1971)和《想象的亮度》(1973)所包含的观念与感知之多若繁星,是绝大多数西方中游科幻作家一辈子都望尘莫及的。《卡塔》(1977,英文版亦译为“偶然性之链”)读起来全然像是侦探小说,通过大量基本和偶发情况追踪了一桩让人抓狂的神秘事件,最后给出的颇令人信服的解答突出了人类存在之偶然性。

前苏联的斯特鲁加茨基(Strugatsky)兄弟(阿卡迪·斯特鲁加茨基,1925—1991;鲍里斯·斯特鲁加茨基,1931—)合作了很多非常有意思的科幻小说。他们的首部成功作品是《成神颇难》(1964),故事中来自共产主义地球的人类,在一颗外星上秘密帮助那里的人们发展技术,脱离中世纪水平,而不至于落入法西斯主义。但是,这些地球人因被当地外星人尊为神灵,而被腐化了,不过对其过程的描写,斯特鲁加茨基兄弟处理得比一般科幻作家要委婉高明。短篇小说《路边野餐》(1977)是一篇出色的情感小品文,讲了加拿大的一处神秘区域,在那里似乎有外星人废弃的不少制品。1979年,苏联导演安德里·塔柯夫斯基(Andrei Tarkovsky)将它拍摄为电影《潜行者》。这部带有神秘气息的电影,既精美又深刻,或者也可以说是有史以来最艰涩和沉闷的电影。

日本科幻小说

262 日本最知名的现代科幻作家星新一(1926—1997)曾经将60年代描述为日本科幻小说的黄金时代(quoted in Matthew, p. 41)。二战以后日本社会经

* 赛博利亚特(Cyberiad),是莱姆生造的词,采用Cyber加上荷马史诗《伊利亚特》(*Iliad*)的后缀。——译者注

历了深刻变化,从一个旧封建社会转化为一个工业化的消费国度。作为最能够反思和分析飞速技术变化之影响的科幻小说也飞速发展起来。至90年代,科幻小说成为日本流行文化的一支大军。柴野拓美估计到90年代,“每年约出版400部日本原创,150部翻译科幻小说”(Shinbano, p. 640)。美国文化对战后日本的影响相当深远,许多亦步亦趋的科幻作品反映了这一点,不过也有不少本土化的科幻作品。1960年,刊登原创日本科幻作品的《SFマガジン》杂志创刊,至今仍在发行。

在写了1000部小说(绝大多数为科幻作品)之后,星新一宣布搁笔。在尖锐而巧妙的《人造美人》(1958)中,一名只有基本反馈能力的机器人女孩,将去她工作酒吧玩乐的单身男子一一消灭。这可以作为对传统日本女性有限社会角色的一种讽刺。安部公房的《第四间冰期》(1959)讲述了一台被设计得能精确预测未来的超级计算机,对它的制造者造成了邪恶的后果,先是夺其心魂,然后将其完全毁灭。这台计算机叫做莫斯科2号。安部公房是一名共产党,于1962年被日本共产党开除。另一位日本科幻作家小松左京的《日本沉没》(1971)为他赢得了巨大的声誉。在这部灾难小说中,日本列岛因地壳大变动将要沉入海底,全体日本人面临着撤退的困境。这部小说卖出了超过400万册。小松左京的另一部小说《日本的阿帕奇*家族》(1964)中,有一群日本人被放逐到荒原、以食钢铁为生,变成强悍无敌的赛博格人,最终成为核战争之后唯一存活的日本人。

参考书目

- Aldiss, Brian, *Hothouse* (1962; London: Sphere 1976)
 Aldiss, Brian, *Frankenstein Unbound* (1973; London: Pan 1975)
 Aldiss, Brian, *Affairs at Hampden Ferrers: an English Romance* (London: Little, Brown 2004)
 Aldiss, Brian, with David Wingrove, *Trillion Year Spree: the History of Science Fiction* (London: Gollancz 1986)
 Amis, Kingsley (ed.), *The Golden Age of Science Fiction* (Harmondsworth: Penguin 1981)
 Barth, John, *Giles Goat-Boy, or, The Revised New Syllabus* (1966; London: Penguin 1967)
 Bradley, Marion Zimmer, *The Best of Marion Zimmer Bradley*, ed. Martin H. Greenberg (London: Orbit 1993)
 Broderick, Damien, 'New Wave and Backlash: 1960-1980', in Edward James and Farah Mendlesohn (eds), *The Cambridge Companion to Science Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press 2003), pp. 48-63
 Burgess, Anthony, *A Clockwork Orange* (1962; London: Penguin 1972)
 De Bolt, Joe and John Pfeiffer, 'The Modern Period, 1938-1975', in Neil Barron (ed.), *Anatomy of Wonder: Science Fiction* (New York: R. R. Bowker 1976)
 Disch, Thomas, *The Dreams our Stuff is Made Of: How Science Fiction Conquered the World* (New York: Simon and Schuster 1998)

* 阿帕奇(Apache),原指北美印第安人的一个部落,以骁勇强悍闻名。——译者注

- Fox, Robert Elliot, 'The Politics of Desire in Delany's *Triton* and *Tides of Lust*', in James Sallis (ed.), *Ash of Stars: On the Writing of Samuel R. Delany* (Jackson, MI: University of Mississippi Press 1996), pp. 43–61
- Gattégno, Jean, *La Science-fiction* (Paris: Presses Universitaires de France 1971)
- Heinlein, Robert, *Stranger in a Strange Land* (1961; New York: Ace Books 1987)
- Huntingdon, John, *Rationalizing Genius: Ideological Structures in the Classic American Science Fiction Short Story* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 1989)
- James, Edward, *Science Fiction in the Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press 1994)
- Jones, Gwyneth, *Deconstructing the Starships: Science, Fiction and Reality* (Liverpool: Liverpool University Press 1999)
- Lefanu, Sarah, *In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction* (London: Women's Press 1988)
- 263 Le Guin, Ursula K., *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*, ed. with an intro. by Susan Wood (London: Women's Press 1989)
- Luckhurst, Roger, *Science Fiction* (London: Polity 2005)
- Matthew, Robert, *Japanese Science Fiction: A View of a Changing Society* (London: Routledge/Oxford: Nissan Institute of Japanese Studies 1989)
- Moorcock, Michael, *The Cornelius Quartet (The Final Programme, A Cure for Cancer, The English Assassin, The Condition of Muzak)* (1968–77; London: Phoenix 1993)
- Moorcock, Michael et al., *The New Nature of the Catastrophe*, ed. Langdon Jones and Michael Moorcock (London: Orion 1997)
- Nabokov, Vladimir, *The Stories of Vladimir Nabokov* (Harmondsworth: Penguin 1995)
- O'Reilly, Timothy, *Frank Herbert* (New York: Ungar 1981)
- Rochelle, Warren G., *Communities of the Heart: the Rhetoric of Myth in the Fiction of Ursula Le Guin* (Liverpool: Liverpool University Press 2001)
- Russ, Joanna, 'The Image of Women in Science Fiction', in S. K. Cornillon (ed.), *Images of Women in Fiction* (Bowling Green, KY: Bowling Green University Popular Press 1972)
- Shibano Takumi, 'Japan', in John Clute and Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction* (2nd edn., London: Orbit 1993), pp. 639–41
- Silverberg, Robert, *Edge of Light: Five Classic Science Fiction Novels (A Time of Changes (1971); Downward to the Earth (1971); The Second Trip (1972); Dying Inside (1972); Nightwings (1968/9))* (London: HarperCollins 1998)
- Slusser, George, *The Delany Intersection: Samuel R. Delany Considered as a Writer of Semi-Precious Words* (San Bernando, CA: Borgo Press 1977)
- Stevenson, Randall, *The Last of England?* ('The Oxford English Literary History vol. 12, 1960–2000'; Oxford: Oxford University Press 2004)
- Stockwell, Peter, *The Poetics of Science Fiction* (Harlow: Longman 2000)
- Sutin, Lawrence, *Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick* (Carroll and Graf 2005)
- Suvin, Darko, 'Afterword: With Sober, Estranged Eyes', in Patrick Parrinder (ed.), *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia* (Liverpool: Liverpool University Press 2000)
- Swirski, Peter, *Between Literature and Science: Poe, Lem, and Explorations in Aesthetics, Cognitive Science, and Literary Knowledge* (Liverpool: Liverpool University Press 2000)
- Thomas, D. M., 'Two Voices', in *Penguin Modern Poets 11: D. M. Black, Peter Redgrove, D. M. Thomas* (Harmondsworth: Penguin 1968)

第十二章 好莱坞科幻电影和电视(1960—2000)

264

20世纪的最后40年,科幻本身发生了两件大事。首先也是最重要的是,它经历了巨大转化,日渐被“视觉媒体”——特别是“视觉盛宴”(一种特别的电影子类,专注于特效技术,创建出宏大的虚拟世界,将人物和事件从视听上表现得淋漓尽致)——所主宰。其次,科幻越来越少具有“观念的文学”之特质,而逐渐统治科幻的是一种意象美学,包括传统的诗或者文学意象,以及更加光彩夺目、更加具有普遍文化渗透性的**视觉意象**(比如史前猿人掷向天空的一块骨头,切变为绕轨道飞行的太空飞船等等)。意象从本质上来说是难以像“观念”一样被清晰而理性化地分析的。因此,20世纪后半叶的优秀科幻作品的微妙之处,往往就难以形神兼备地诉诸笔端。

笔者在这里将“视觉科幻”的异军突起与诗般意象的微妙效果联系在一起的做法,也许会让有些人觉得有些怪异。人们通常用遗憾的口吻提起科幻电影和电视的兴起,认为它们稀释了科幻文学的细腻精微之处。但我不赞同这种观点。诚然,特别在1977年以后,出现了科幻电影的一种主要模式,即通常我们所说的“好莱坞大片”。好莱坞现在已经成为“流行电影艺术”的负面代名词,对很多人来说“好莱坞”代表了最低公分母的商业化。虽然在这一文化逻辑下生产出了一些粗制滥造的低俗商业片,但与此同时也不乏佳作。而且,好莱坞风格内在的流行主义,也意味着这些作品所达到的文化渗透之深,是小说或者诗歌都远远达不到的。

在笔者看来,人类文化深处有两种形式并存的艺术,第一种是故事(叙事与角色),第二种是抒情,即能触动人心,具有审美张力的瞬间,这种艺术捕捉到了让我们背上毛发直竖的“神显”(epiphany)时刻。我这里的意思是,几乎所有人都渴望故事,绝大多数人同时渴望充满张力的时刻:我们在闲聊、报纸、小说、传记、历史和其他文本形式中找到故事,而在华兹华斯称之为“时间的闪光点”中则能找到抒情,它由艺术或文学所唤起,同时也在宗教体验,在性关系等其他体验中更广泛地存在着。

265

近三百年来,西方文化中“故事”的主导形态是小说,“抒情”的主导形态为诗歌。我认为,此种境况将不复存在。虽然,世界上仍有百万计的读者在小说中获得莫大的乐趣(或者不止是乐趣),但是这个星球上的绝大多数人

(甚至包括绝大多数小说爱好者)主要通过视觉媒体(特别是电影和电视)来获取他们所需的**故事**。近一百年来,诗歌读者也以惊人速度在萎缩,与此同时数以亿计的人们在流行音乐中找到了他们的“神显”时刻。^[1]我承认这样的一个定论难免粗疏,但是我认为它正是视觉媒体在科幻史中升至统治地位的一个泛文化背景。

当然,视觉科幻有很悠久的谱系。在前面各章,我们回顾过罗毕达精美的“图画加文本”,因强有力的视觉元素而增色不少的通俗科幻杂志等等。20世纪以来,才华出众的职业科幻艺术家越来越为人瞩目。色彩再现的技术使得大众广告、全彩的杂志报纸,最终同无处不在的电视与电影一起,共同构筑了文化中视觉的超级饱和这一道亮丽风景。在发达国家尤其如此,不过在世界上其他地方,情况也差不多。实际上,有太多金玉其外败絮其内的科幻作品了,卢卡斯的《星球大战前传:幽灵的威胁》(1999)可以说是此间的“杰出”代表。我认为在这样一种文化中,不少评论家花费大量精力却仅仅尽其贬低科幻作品之能事(这种批评是很容易的),这种工作无甚益处。评论家的真正工作在于阐述,视觉力量如何诠释了核心科幻文本中的伟大。换句话说,解说科幻电影之发展所需的,不是把特效看成可忽略的花哨装饰,而是将之视为处于文本的核心位置——科幻电影如自我反思般意识到自身的(视觉与技术的)风格。

60年代早期的科幻电影

这里有一个适合笔者上述诉求的例子。乔治·佩尔(George Pal)的《时间机器》(1960)大获成功的原因之一,在于使用定格摄影*传达了从时间旅行者角度看到的时光之飞逝。实际上,这些画面的栩栩如生,使得这部彩色电影显得有些头重脚轻。电影的开场发生在1988—1900的世纪之交,“时间

[1] 笔者在此不赘述对此的论证。不过有人也许会说,“音乐”(而非诗歌)一直是“抒情”或“神显”艺术的主宰形式。我并不完全同意。在我看来,情感深郁的浪漫主义音乐(如贝多芬《第九交响曲》的合唱部分,或者埃尔加《谜语变奏曲》的Nimrod乐章)是相当晚近的事了,而且也并不多见。过去数千年来大多数音乐(优美而有无穷尽的延展性)是从属于其他需要的:教会、宫廷、庆典等等。许多流行音乐也类似地特别从属于舞蹈(和商业)目的。但是大量流行音乐如今在文化上产生了诗歌曾经有的作用。也就是说,过去人们听音乐绝不会像今天入了迷的年轻人听他最爱的专辑那样,一遍又一遍,在音乐中找到无尽甚至神秘的意义,并与音乐融为一体。

* 定格摄影,又称逐格摄影,摄影机每次只摄取一格画面,采用这种方法,能使形态渐次变化的图画或静物表现在银幕上,产生栩栩如生的活动效果。——译者注

旅行者”(Rod Taylor 饰)告诉他的朋友们,他发明了一架时间机器,电影这时呈现的是现实主义的维多利亚时代杂乱景象,然后转向了时间旅行的一系列眼花缭乱画面,太阳在空中飞快升降,路边商店里待售的服装褶皱边随着每年流行的不同而或长或短飞速变化,未来历史中一些重要时间点不时被加以定格(比如 20 世纪 60 年代伦敦的原子弹爆炸)。这些特效画面如此强有力地呈现,使得自身不仅仅是韦尔斯作品中向遥远未来的过渡画面,它成为“喧宾”,开始“夺主”。当旅行者来到莫洛克人和埃洛伊人中间时,电影已经没有什么时间来发挥韦尔斯原著中的复杂情节和阶级讽刺了。他快速地发现了这个未来世界的真面目,将埃洛伊人从压迫者莫洛克人手中解放出来,接着为了文明的再建,而回到伦敦收集书籍。韦尔斯对极度进化的悲观态度在这部电影中完全阙如。但是,从某种角度上看,这不重要,因为埃洛伊部分是电影中分量最轻的。停留在观众脑海中的画面是久久挥之不去的时间加速镜头。这给予观众的力量感(时间旅行者被岩浆吞噬,他轻而易举地让时间机器快进,直到岩石被自然侵蚀作用带走,这时出现在他面前是一派阳光下的田园风光)以及恐惧感(时间旅行者在杀死一名莫洛克人之后,将他的时间机器加速进入未来,摄像机令人作呕但是生动地将尸体的分解压缩为短短数秒)。换句话说,《时间机器》正站在一种电影新类型的门槛,它预见反映了电影媒体自身特质的摄像之特效。

早期电影中,并不是没有特效的身影。实际上恰恰相反:比如《大都会》中便有不少令人印象深刻的特效,不过绝大多数特效(恢宏的布景,大规模的演员阵容,与演员表演互动的模型)本质上都是 19 世纪大剧院的特效。它们创造了一种宏大奇观的感觉(如美国电影人 D. W. 格里菲斯 1916 年的跨历史史诗《党同伐异》,它也是建造了大量戏剧布景),但是并未创造一种电影特有的奇观。技术不离身的科幻小说,在 20 世纪下半叶电影的新技术中,终于找到一种方式,不仅可以实现其宏大画面感的方式,并且也可以表现它的独特美学。

(没那么复杂但同样令人印象深刻的)特技效果也在罗杰·考曼(Roger Corman, 1926—)的低预算电影《X:拥有 X 射线双眼者》中居功至伟。在一个俗套的开头中,一位科学家以自己为实验对象,拥有了一双 X 射线眼,而电影接下来则通过一种存在**焦虑**,具有怪异而又吸引人的双重特质,其主人公看穿了宇宙本质上的空空如也,而彻底发了疯。约瑟夫·洛塞(Joseph Losey 饰)的 B 级片*《搏命》中同样能找到类似的强烈悲观主义,虽然带一点青少

* B 级片(B-movie),好莱坞的低预算影片,通常没有大明星,但类型是大家喜欢的,剧情卖点常跟牛仔、黑帮、恐怖题材有关。——译者注

年气息。电影讲述了英国政府的一项秘密计划——打算对儿童进行辐射,以使他们对核辐射免疫。

267 但是一般而言,60年代早期英美的文化氛围并没有像影响“新浪潮”科幻一样,对科幻电影起解放作用。这大概是因为,电影拍摄的高成本意味着,电影这种文化生产更与公司投资利益相纠合在一起,所以明显反传统文化的作品并没有多少发挥空间。

考曼与洛塞都是游离于大电影工作室系统的导演。这一时期的科幻电影主流多反映了冷战、1963年的古巴导弹危机,以及对核战争的持续担忧这类政治关切。像阴沉灰色调的《海滨》(Stanley Kramer, 1959,改编自澳大利亚作家内维尔·舒特1957年的小说)背景设置在唯一未被核战争摧毁的国家澳大利亚,而核辐射尘的乌云正在逼近,厄运也终不可避免。还有《失误》(Sidney Lumet, 1964),并不是从骇世大爆炸的角度,而是从对灾难性人类失误的事后审视,如布道一般啰啰嗦嗦地表现世界的毁灭。相比之下,非美国的后核战时代电影不那么具有布道气息。在雄心勃勃的日本电影《第三次世界大战:恐怖的41小时》(日高繁明,1960)中,美国将一颗原子弹误投韩国,导致了第三次世界大战,世界基本上毁灭殆尽。60年代所担心的核战争世界末日并没有(或者说尚未)变成现实,这使我们能审视它在当时产生的真实恐惧感。

不过,这一时期真正经得起时间考验的唯一科幻电影,还属库布里克的黑色幽默《奇爱博士》(1963)。这部在今天看来仍然让人忍俊不禁的电影讲了一位精神有问题的美国将军(沉迷于自己的清洁和“珍贵的体液”),未经授权向苏联发动战争。美国当局大惊失色地力图撤销他的命令,对这一画面的讲述,部分通过近纪录片的视觉风格(镜头急切和手持摄像机拍摄),部分则通过美军作战室中的夸张癫狂表现。比如美国军官和苏联大使厮打起来,引来彼得·塞勒斯(Peter Sellers)扮演的总统的一顿呵斥:“先生们!你们不能在这里打架——这里是作战室!”而装着一只假肢,坐在轮椅上的奇爱博士(同样由塞勒斯扮演)则是一位前纳粹火箭科学家,他的样子让人一看就知道是以前纳粹分子——导弹之父冯·布劳恩——为原型,现在是美国宇航局元帅空间战斗中心主任,负责阿波罗计划。但是奇爱博士性情与常人迥异,他从人类即将来临的灾难中获得病态的兴奋。他的仿德国口音(塞勒斯除了简单将computer说成compuder外,还有不少令人捧腹的德式发音),他的假肢似乎有生命,不受其主人控制,阵发痉挛般地做出“希特勒万岁”的手势,所有这些构成了这部电影强有力的滑稽讽刺,电影其他部分的仿纪录片风格实难抵消它。这部电影获得了巨大的成功。

首部007系列电影《诺博士》(Terence Young, 1962)是同时期另一部与科

幻题材贴边的电影,它的背景道具都很夸张,同样极具黑色幽默。相比《奇爱博士》,这部电影的逊色之处在于,里面的反派人物(他也有一双假臂,邪恶地希望看见世界陷入末日)是在西方文明体制之外的,与奇爱博士的体制内身份不同。但它成为了第一部超级流行的电影系列,讲述超级间谍詹姆斯·邦德的冒险故事。作为一名最传统科幻中的动作英雄,邦德使用先进技术(空间旅行只会偶尔被用到)作为他自己超群身手和意志的辅助。

但是自60年代起,对科幻电影和其他一般电影有过巨大影响的那些经典影片也越来越普遍地将科幻形式作为探索电影语言自身新语法新风格的一种手段。例子之一是片长30分钟的法国黑白电影《堤》(Chris Marker, 1962),它被许多人尊为有史以来最好的科幻电影之一。故事发生在核灾难之后的巴黎,那里因果法则已经完全错乱了。这部微妙而极具启发性的时间旅行电影实际上是电影蒙太奇逻辑的外在化。几乎所有视觉文本都由一系列静态摄影图片组成,在屏幕上有停留不等的长度。为了挽回核战争造成的损害,科学家们试图将试验者送往未来或者过去。影片中的主角因为记忆中停留了一个特殊印象(一张女人的脸),而被选中。其效果在于让观众集中注意力在“图像”的力量上,以及直接将图像排列在一起所能达到的叙事的流畅。在悲惨的结尾,动作由一系列静态照片构成,营造出了动态效果。《堤》的极简特征是它非凡效果的一部分。它迫使观众不仅去思考故事本身,而且注意传递故事的媒体,这种方式使它成为一部与众不同的天才科幻电影。让-吕克·戈达尔晦涩的《阿尔伐城》(1965)得到一些人的推崇,不过与《堤》今天看来仍然光芒夺目的复杂性比起来,它颇有些混乱。(当另一种类型的电影天才,美国导演特里·吉列姆在1996年的《十二猴子》中改编《堤》时,用他标志性的热情勃发取代了原著中的阴冷静态,不过《十二猴子》确也创作出了一种有意思的时光错乱的电影文本)。现在回过头来看看,《堤》的重要性在于它所预见新的电影美学,以及在某种程度上的第一部无可辩驳的大师级科幻电影的基调——库布里克的《2001:太空漫游》(1968)。

60年代中期的科幻电影佳作较少。一方面,产生了不少通俗科幻电影。比如日本影片《蘑菇人玛坦戈》(本多猪四郎,1963)中,海难幸存者以一种奇特蘑菇为生,然后一个接一个地变成了蘑菇。仅有一名幸存者完好无损回到文明世界,却发现脸上长出了蘑菇。影片中的活跃与能量补救了较为白目的创意。另一方面也有一些“艺术”电影。《华氏451》(1966)是法国导演弗朗索瓦·特吕弗最没意思的影片,不过它却是英语观众最熟悉的特吕弗电影。新潮流导演特吕弗拥有捕捉寻常生活的节奏与纹理的特异天赋,在处理布莱德伯利这部关于恐书症未来的经典小说时有些捉襟见肘。布莱德伯利近乎转瞬即逝的微妙效果被转化为过于明显的反专制讽刺。同时当然也有一些

跨界作品。意大利影片《太空英雄芭芭丽娜》(Roger Vadim, 1967)以美国女星简·方达(Jane Fonda)为女主角。这部色情活泼的未来影片虽然俨然作为一部邪典之作(cult)流行到80年代(著名的流行团体Duran Duran的名称正是取自本片中一名人物),但却相当落后于时代:影片中的性场景像夸张的躲猫猫,故事情节也很可笑。

《2001:太空漫游》

这部纪念碑式的电影花费了库布里克数年去拍摄,最后在1968年与世人见面。库布里克与阿瑟·C.克拉克(见第221页)紧密合作,将后者的短篇小说《前哨》扩展得更加具超越性,更加神秘。电影分为四个不均一的部。第一部分发生在“时间中的黎明”的非洲,无语言地用画面讲述了一群史前猿人的故事。一块样子像巨型墓石的奇特黑石在它们沉睡的时候悄然出现,明显增强了它们的智力,它们学会了使用工具。从这一序曲向电影主体的过度,是《2001:太空漫游》中最著名的桥段:一位猿人使用动物胫骨成功杀死其敌人,欣喜若狂,将骨头掷向非洲蔚蓝色的天空。库布里克的摄像机跟随骨头飞至最高点,当它往下落时切变为一艘21世纪的宇宙飞船,从外太空呼啸回到地球轨道。此中含义(太空飞船虽然精密无比,但仍然是一种工具)是被优雅地暗示出来的,而非说教般被强调。这一镜头的效果并不是那么推理性的,而是诗意盎然——令人心潮澎湃,具有一种朦胧的美。实际上,至今提起《2001:太空漫游》时,它最重要之处是它作为一种视觉文本有多么唯美。

电影的第二部分中,一位弗洛伊德博士飞抵月球基地,在那里发现了另一块黑石。但是黑石概念化的神秘性,还是没有电影场面(冗长的太空飞行被施特劳斯的华尔兹背景音乐所中和)缓慢而流动的美感来的扣人心弦。黑石向木星方向发射信号。电影的第三部分(也是最长的部分)中,讲述了驶向木星、准备去一查究竟的发现号飞船上发生的种种事件。在飞船上,除了波曼和保尔,还有一台说话听起来怪怪的计算机哈尔,其他船员都进入冬眠状态。主要部分是哈尔的疯狂,它谋杀了保尔,在杀死波曼的时候功亏一篑,波曼搏命进入了计算机的控制中心,成功将它切断。这些画面虽然令人心跳加速,但也正是库布里克再一次缓慢而优美的静态营造了最生动的效果。发现号是一个完全现实化了环境。库布里克是传达了实际的太空旅行相当缓慢(相对于必须要行驶的天文距离)、会**花费漫长时间**的第一位导演。60、70年代,随着好莱坞越来越迷恋速度本身——像《大赛车》(John Frankenheimer, 1966),《布利特》(Peter Yates, 1968)、《法国贩毒网》(William Friedkin,

1971)——此中包含了一种沉思而忧郁的弦外音,没有骗过评论家的火眼金睛。根据维维安·索伯查克(Vivian Sobchack)的说法,如《登陆月球》(1950)、《当世界毁灭时》(1951)、《惑星历险》(1956)这样的影片中太空飞船“美丽地令人窒息,相当富丽堂皇”,但是《2001:太空漫游》“呈现给我们的发现号飞船对人类相当残酷,最终弃绝人类存在”,类似的“幽闭”同样也在影片《蓝烟火》(John Sturges, 1969)和《宇宙静悄悄》中找到。(Sobchack, pp. 5—6)也许对许多人而言,这是一个奇怪的评价,因为库布里克这部影片的重心正是表现“令人窒息的美丽”。但是,更为重要的是,发现号有着与隐修之地一样的局限。这部鸿篇巨制中弥漫着一种沉思的气质,有力地现实化了一种近乎僧侣般的孤寂。 270

电影的最后一部分,虽然只作为整部作品的一个简短句号,却对主宰了对电影的分析,就好像它对于理解《2001:太空漫步》提供了一把钥匙。孤零零的鲍曼,在木星轨道上发现了一块巨大的黑石。它像一扇门一样打开了,鲍曼进入了一条纯粹由三色构成的色彩斑斓的星际走廊。最后,他发现自己置身于一间路易十五风格套房。接下来又是一组漫长而冷静的镜头——他快速变老,最后重生为一名“星孩”,这名光芒闪耀的巨大婴儿漂浮在地球轨道上。虽然很多人试图从这一结尾中提取一些具有重要意义(同时也很晦涩)的信息,但是实际上这是长久以来科幻主题的一种直接呈现,即人类的超越,我们在外星人的帮助下进入了更高层次的存在形式。这实际上是黄金时代科幻小说的核心主题,所以这部电影的简化主旨毋宁说是较为滞后的。《2001:太空漫游》带给科幻的真正新颖之处不在于它的内容,而在于它的形式,特别是它建立了太空时代特殊的一套视觉语言,从中库布里克书写了一首极具张力的视觉诗歌。有人感觉《2001:太空漫游》拒人于千里之外,不讨人喜欢。有些学生(多年来,我通过向他们讲授这部作品而获得很多乐趣)觉得它又长又慢,实在沉闷。这些反应都是可理解的。该电影中的所有人物都很遥远,不带有任何情感,几乎像机械。电影的“主旨”(如果你一定要以这种简化的方式来解读它的话),在于终极意义上人类的被动:整部人类史最终仅仅是由幕后外星人经由黑石安插进人类头脑中的类似计算机病毒来书写的。这类观点无甚可取之处。但是我们不要把电影理解为对人性的专论,它不是一部宣言,而其实是一首诗,展示着惊人的优雅。它接近了华莱士·史蒂文斯(Wallace Stevens, 1879—1955)著名的“最高虚构”。诗人史蒂文斯的作品,有时候也被指为不食人间烟火。库布里克这部大师级作品中的“栩栩如生的透明”以及“太空的寂寥”背后,正是史蒂文斯的诗作《朝向最高的虚构》(1947)中的意境(“必须是抽象的,变化的,必须带来欢愉”,pp. 329—330)。

科幻电视剧：《星际迷航》和《神秘博士》

271 科幻电视剧的起源可以追溯到 40 年代晚期、50 年代早期的《电视游侠》(1949—1955)和《太空军校生汤姆·考贝特》(1950—1955)。评论家马克·伯尔德(Mark Bould)注意到,“如果这些电视剧的创作看上去过分业余的话,则标志了对于今天的我们来说,电视不再被看做是神奇之物这一事实”(Bould, p. 88)。这些通常直播的电视剧将西部题材或者犯罪题材的传统放在更广阔的太空中:一位英勇的男性主人公与邪恶作战。整个 50 年代,直到 60 年代,如《科幻剧场》(1955—1957),每集单独成故事的系列剧——沉郁的《暮光之域》(1959—1964),以及奇异超现实的《外星界限》(1963—1965)则整体提高了创作水准和叙事期待。

许多早期电视剧消失于从科幻迷的集体雷达视野(比如 1959—1960 年的《人与挑战》,以及 1959—1960 年的《进入太空的人》,有时这是因为这些剧集的母带已经被擦掉了。不过也有许多作品即使在今天仍旧有市场:在美国的电视荧屏上,动画系列《杰森一家》(1962—1963)喜剧地表现了与美国传统家庭迥异的航天家庭生活;《驶向地球之底》(1964—1968)这部海底冒险系列中,一艘未来潜水艇,虽然功能强大,不过仍然未能与其凡尔纳式炫目标题相匹配;《迷失太空》(1965—1968)背后的概念,是未来困在太空的瑞士罗宾逊一家*,因此片中的家庭互动元素便冲淡了科幻元素;《时光隧道》(1966—1967)中,总是走衰运的主人公们由于一台运作失常的时光机器,不断从一个重大历史事件跳到另一个事件时空中。不过从古代世界到二次大战,他们总是能遇到能说英语的历史人物。

比起美国来,英国科幻电视则规模较小,动静也较小。科学家夸特马斯故事之父、英国广播公司资深作家兼编剧奈杰尔·内尔(Nigel Kneale),在三集成功的系列剧(1953 年《夸特马斯实验》、1955 年《夸特马斯 2》以及 1958—1959 年的《夸特马斯和地狱》)中,将夸特马斯置于外星人入侵、深埋地下建筑等险情中。在《夸克马斯》(1979)中,主人公再度归来,不过反响平平。“夸特马斯”系列电视深入了科幻自身的根蒂,它的所有故事情节都体现了奈杰尔对“当科学遇到迷信主题”超过三十年的沉迷(引用彼得·尼克斯的话)。

* 《瑞士的罗宾逊一家》,原是迪斯尼公司于 1960 年出品的经典冒险电影,剧中瑞士的罗宾逊家庭,在移民往新几内亚的途中遭遇到船难,侥幸漂流到一个荒岛上面,开始了他们远离世外的新生活。——译者注

奈杰尔同时也是单元剧《性奥林匹克运动会之年》(1969)的编剧。这部作品略微有些用力过度,但是仍旧极具吸引力——在未来世界,大量人类生活中只剩下电视,甚至包括他们的性生活。盖瑞·安德森和西尔维娅·安德森创作了大量以儿童为收视对象的成功人偶剧,包括太空飞船主题的《火球号 XL-5》(1962—1963)、海底主题的《魔鬼鱼》(1964—1965)以及意气风发的《雷鸟神机队》(1965—1966,一名退休的宇航员兼亿万富翁建立了一个救援队对地球上的难民施以援手)。有着友好的火箭、太空站、巨大货运飞机和潜水艇的《雷鸟神机队》是安德森最成功的电视剧。不过安德森两部后期作品《乔 90》和《斯卡莱特船长》完全可以说在许多方面超过了《雷鸟神机队》。《乔 90》(1968—1969)中有一个男孩可以将知识技术从大人那里下载自己脑袋里。而《红上尉》(1967—1968)中,以红色为标志的地球保卫者与来自火星的邪恶神秘人进行着战斗。电视中预设,红上尉是“永远不死的”(主题歌在三十年后仍然回旋在我脑海:“永—远—不死!红上尉!”)。该预设使地球在这场星际冲突中,获得了相对不公平的优势地位。神秘人不论多少次将红上尉置于死地,红上尉总能死而复生。但是这些超越 007、生动的无提线人偶历险剧抓住了 60 年代五彩斑斓活力四射的内核,在今天仍然有观众。

272

不过 60 年代科幻电视领域最惹人瞩目的著名风景线,是两部重要电视剧的横空出世。美国电视剧《星际迷航》(1966—1969)和英国的《神秘博士》(1963—1989, 2005—)这两部作品的原创者做梦都没想到它们会获得如此强健的文化生命力。它们非凡而持续的成功,不仅讲述了电视作为一种文化媒体日益增长的主导地位(随着 20 世纪走到世纪末,电视成为世界的主要叙事模式,其他艺术模式望尘莫及,每晚数以亿万计的人们享受着电视的乐趣),也讲述了科幻自身的更广泛发展。所谓科幻的更广泛发展,我意指两件事情:首先如我已经指出过的,科幻日渐突出的视觉偏向。但是,科幻的文本重点也同时在发生变化。在某种程度上,系列电视剧(围绕某一预设或者想象人物的作品集)成为了所有科幻文本创作的模版。科幻作家和编剧不怎么创作单独的文本,而是日渐创作一种“元文本”,相互联系的文本系列,并经常延展至其他媒体中。正如之前已经提到的,一个单独的概念或者单部小说,如弗兰克·赫伯特 1965 年的《沙丘》,到 20 世纪末已经演变为十数部小说,一部电影,两部系列电视剧,大量电子游戏、漫画和其他艺术作品。同样的情形也发生在 20 世纪后四十年的重要科幻作品上,在 21 世纪的今天更是如此。唯一不同之处在于,以前各种附加文本是后来慢慢积累的,而如今是实现将科幻作品作为“元文本”来策划。于是,比如《星球大战》(1977)现在是六部电影的叠加,同时在“星球大战”所在的宇宙中,也出现了数十部相关小说,大量漫画,多部电子游戏、杂志、网站、粉丝小说、动作玩偶等其他形式的文化产

品。电影三部曲《黑客帝国》(1999)的粉丝,(为了使故事框架更为清晰)则给“黑客帝国”阵营加入了六部稍短的《黑客帝国动画版》,一部电子游戏《黑客帝国》,这些都设置在黑客帝国的想象世界中。我在下文(第286—287页)中,将会较为详细讨论科幻的这一发展。我在里提到它,是为了阐明这两部系列电视剧在19世纪60、70年代一跃成为流行文化现象。

273

从播放年份上来看,《神秘博士》在先,不过它没有获得《星际迷航》那样程度的成功。由威廉·哈特内尔(William Hartnell)扮演的“博士”(他好像没有别的名字),最开始是一位脾气不太好的老人,他乘坐一台类似于公共电话亭的飞行器进行跨时空旅行。这种飞行器叫做TARDIS,其内部远大于外部看上去的大小。大多数TARDIS都能变形,与外部环境浑然一体,但是博士的这台机器丧失了这一功能。我们知道博士是一名长相像人类的外星人,是据说为时空警察的“时间领主”种族中一员。他们通过更新身体,能够延展生命。这种设定,便为在1966年启用跟哈特内尔长相根本不一样的帕特里克·屈弗顿(Patrick Troughton)创造了条件。1970年,银发风流的乔恩·珀特维(Jon Pertwee)代替俏皮的屈弗顿,成为第三任博士(在他担任博士的大多数时间里,博士被惩罚,只能待在地球上)。1974—1981年,汤姆·贝克(Tom Baker)接过博士角色,这位带着一点点危险感、亲切古怪的博士对很多人来说,是他们心目中的正宗博士。贝克是历任博士中最年轻也最精力充沛的一位,这就给他与其助手们(通常是年轻女性)的关系加上了一种潜台词。虽然这对于儿童观众来说无关轻重,但是对于成年观众而言,这无异于给越来越重复(就情节而言)的电视剧撒上了一些辣椒粉,起到了增味作用。在贝克之后的历任博士还有Peter Davison, Colin Baker, Sylvester McCoy和(经过一段间歇期之后)Paul McGann,但《神秘博士》已渐渐式微。不过在2005年《神秘博士》携其性感古怪的博士克里斯多夫·艾克斯顿(Christopher Eccleston)再度成功归来。

从实际情况看,《神秘博士》的剧情设置允许了系列故事的无限伸展:最具代表性的是,博士和他的同伴(们)来到某个地方(可能是地球或者外星球历史中的一个重要时刻),经历一系列历险,面对不测的命运,然后在他们离开之前将一切都处理完毕。与博士的反英雄形象(他从不带枪,总是用智慧胜过敌人。这个角色是对英国性——彬彬有礼、幽默而带一点古怪——的一种漫画式表现)形成平衡关系的,是一系列刻画生动的坏人。比如最早是长得像系船桩的六足达雷克人,它们是穷凶极恶的类纳粹赛博格人,刺耳地叫嚣“斩草除根!铲草除根!”实在让人记忆深刻。在后来的剧集中,它们经常出现,甚至在两部电影《神秘博士和达雷克人》(1965)和《达雷克:2150年进攻地球》(1966)又充当了一把反派主角。

直到80年代末期,《神秘博士》在英国电视荧屏长盛不衰,同时风靡世界。单集故事的质量上下波动很大,有时候会很糟糕:预算总是跟不上编剧的想象(甚至在不怎么有激动人心的想象时)。但是它聚拢了一个大规模而忠心耿耿的粉丝群。是他们让《神秘博士》如此长寿,甚至在1989年BBC停播《神秘博士》后,还能延续它的生命。比较有意思之处在于,这部电视剧的种种限定(它的中心人物和独特的英国基调),混合其百无禁忌的中心假设(它使得故事能在任何时空展开),使得新故事源源不断地产生:出版了将近200部《神秘博士》电视剧的搭车小说,在好友圈和“神秘博士”粉丝圈流传的未出版粉丝小说更是不计其数。还有大量杂志、网站和其他形式的文化创作。对“神秘博士”初入门者而言,要完全领略这些元文本,可是需要花费数年。

《星际迷航》(1966—1969)的构思套路与《神秘博士》类似,不过导致了更大规模的科幻文本创作,大多数是粉丝所为。最初几季《星际迷航》是关于由魅力十足而又努力上进的柯克船长(威廉·夏特纳饰)所领导的联合星际(人类主导的星际联邦)飞船进取号的太空旅行。如电视片头的画外音所说的,进取号正在进行“一项五年期使命,搜寻外部空间的新生命和新文明,勇敢地航向前人从未至的太空深处”。该画外音某种程度上捕捉到了这部电视剧的稚嫩激情,与略显笨拙的迷人之处。《星际迷航》围绕三人组展开:夏特纳的柯克船长和他的两位朋友——冷静的科学官外星人斯波克(Leonard Nimoy饰),情感过剩的“老骨头”麦考伊医官。让《星际迷航》得到如此众多追捧的——尤其是在女性观众中,除了它变化万千的想象情节之外,围绕这三位主角的爱恨情仇也是重要原因。实际上,一些评论家提出,对于日益增长的女性关注,《星际迷航》是所有科幻电视剧中最具负责精神的。

《星际迷航》原先一共制作了三季。不过,不满足的粉丝们同心协力给电视台施加压力,促成了它的继续摄制。起先采取了一种粗糙的动画片形式,片名同样是《星际迷航》(1973—1974)。1979年,酝酿一部电影的计划终于结出了果实——沉闷冗长的《星舰迷航记》(Robert Wise, 1979)。这部电影的字幕作用大概可以提醒观众,他们并不是阴错阳差在看一部蜗牛速度般缓慢的先锋电影。即使如此,该电影也狠赚了一笔,证明了星际迷航粉丝的死忠程度。栩栩如生的太空情节剧《星际迷航2:可汗之怒》则较为符合原著精神(Nicholas Meyer, 1982)。虽然其预设与情节都有些粗枝大叶,但是这部电影提供给观众一系列精彩的太空战斗,让人倒吸一口冷气的基因超人恶棍“可汗”(Ricardo Montalban扮演),一个令人意想不到的结尾(斯波克用自己的生命挽救了进取号)。接下去的《星际迷航2:寻找斯波克》(Leonard Nimoy, 1984)中经由一种实验“创世设备”,而将斯波克复活,这样便将《星际迷航》原

初系列中潜藏的“复活”主题明朗化了——在原初剧集中,很多角色被杀后,都能复活。如果将这一主题解读为基督教秘索思的一种世俗化,虽有批评上的自大之嫌,但却有助于我们认识到它是科幻深埋之根蒂的另一种展现。接下来的几部《星际迷航》电影则不怎么精彩,虽然它们有时也颇具娱乐性,包括特意幽默的《星际迷航4:抢救未来》(Leonard Nimoy, 1986),和拍得一本正经,但效果却造成笑场的《星际迷航5:终极先锋》(William Shatner, 1989)。

不过到这时,《星际迷航》经历了指数级的发展。其续集《星际迷航:下一代》(1987—1994)的第一季相当做作不自然,但是其演员阵容保证了可观的收视率:演过多年莎士比亚话剧的演员帕特里克·斯图尔特给皮卡尔船长这一角色添加了一种不怒自威,原剧中的感情铁三角变为夏特纳般的大副里克(Jonathan Frakes 饰),无情感的机器人 Data(Brent Spiner 饰)以及情感充沛的战略官克林贡人沃尔夫(Michael Dorn 饰),并为各种关系变复杂,而加入了不少女性角色——包括具有读心术能力的飞船顾问官特洛伊,在后面的剧情中,她与里克和沃尔夫陷入一场肥皂剧般的三角恋爱。严谨的皮卡尔船长则超然于这些纠葛。到了第三季,邪恶的博格人将皮卡尔船长诱捕并加以同化时,《星际迷航:下一代》的水准得到了很大提高。至80年代末,《星际迷航:下一代》是收视率最高的科幻电视剧。

派拉蒙公司投资了多部续集,包括发生在联盟太空站的《星际迷航:深空九号》(1993—1999),由女性作为船长、迷失于太空深处的《星际迷航:航海家号》(1995—2001),以及简单名叫《进取号》的前传(2001—2005)。实际上标志性的太空飞船进取号(其形状并不是火箭型,而是一艘有个碟形头部的螳螂状白色飞船)成为这部电视剧最成功的特征。美国宇航局不但有一艘航天飞船因该剧的家喻户晓而被命名为“进取号”,而且不久前宣布的商业空间飞行计划中,同样由一艘叫做“进取号”的飞行器。

也许,比起电视和电影文本的繁花入眼本身更重要的,是《星际迷航》在形成一个热情沸腾的全球粉丝群过程中的核心作用。数以百计的小说出版了,一些是改编自剧本,一些则重开炉灶,故事都发生在“星际迷航”的世界中。虽然评论家经常不屑(或者仅仅视而不见)这种电视/电影的搭车小说现象,但是许多“星际迷航”小说却是相当优秀的作品。像詹姆斯·布利什、格雷格·比尔(Greg Bear)、乔·霍尔德曼(Joe Haldeman)这些颇有名望的作家都纷纷以“星际迷航”世界为原型,创作原创作品。戴恩·杜尼(Diane Duane, 1952—)的《斯波克的世界》(1988)可以说是当年最佳科幻小说。相关杂志、漫画、图画小说和电子游戏,以及大量私人出版或者未出版的粉丝小说,并同不少文学批评研究,创造了惊人的文化资源。如果说一名新手要花费数年来掌握与《神秘博士》相关的类文本资料,那么同一位新手在《星际迷航》上花费

的时间不会低于十年。在《星际迷航》最流行的80、90年代,粉丝对细节着力之深令人目瞪口呆。《星际迷航》中最知名的外星人——克林贡战士在后期系列剧中占据了重要的地位。粉丝们不但在年会上把自己打扮成克林贡人〔2〕,而且我听说,他们还杜撰了一种实用的克林贡语言,甚至出版了克林贡语词典和语法书,并把一些莎士比亚作品和圣经翻译为克林贡语。(有人可能会说)将大量聪明才智和精力浪费在这个上面,真是毫无意义,但是我们可以将之视为大批有天赋的非职业作家和艺术家创作才能的一种展示,正是《星际迷航》为之开启创作的大门。

276

从《2001:太空漫游》到《星球大战》之间的电影

科幻电影商业上的成功(特别是《2001:太空漫游》)以及科幻电视高涨的收视率,让许多制片人觉得科幻领域有利可图。虽然后来有些作品票房惨淡,但也有一些作品相当叫座。比如改编自法国作家皮埃尔·布莱同名小说的《人猿星球》(Franklin J. Schaffner, 1968)。查尔顿·黑斯顿(Charlton Heston)扮演的宇航员掉到了一个遥远星球上,在那里智慧的猿猴发展了自己的文明,而人类是一种哑巴动物。不巧被射中喉咙的黑斯顿,在电影后半部分才能与捕捉到他的猿猴进行沟通。他突然对猿猴警卫说,“别把脏兮兮的爪子搭在我身上,你这只龌龊的猴子!”,让猿猴们大吃一惊。猿猴成了人,人成了猿猴。这一简单的讽刺性倒转表现得淋漓尽致,虽然这一概念化中,有某些不合常理之处:这一倒转(智慧的猿猴粗暴对待无心智的人类)是否是针对人类残酷对待动物的一种动物权利讽刺?它是否是一种对种族歧视的比较隐晦的讽刺?它是否是从隐而不显的嬉皮士角度,对冷冰冰的军工综合体*的一种讽刺。著名的大转折结尾中,黑斯顿在一片荒滩上,发现了半截自由女神像,他立刻意识到这个遥远星球不是别处,而是遥远未来的地球。这一结尾的力度,在今天由于观众已屡见不鲜而被稀释了,不过作为一个视觉标志,它仍然保持着它的震撼感。不过这部电影特别有意思的,不仅在于它不仅催生了一系列成功续集,而且还包括一部电视剧(1974)和十来部小说,以及一些发生在“人猿星球”世界的原创故事。在《失陷猩球》(Ted Post, 1969)

〔2〕 在第一部中,克林贡人是穿得像日本武士的野蛮敌人,肤色黝黑,其他方面和人类长相类似。在电影《星际迷航》以及《星际迷航:下一代》中,克林贡人的外形则开始稍许不同于人类,他们更高,在额头上有一块突出的骨头,看上去像是一大块玛氏巧克力融化在额头上了。

* 美国的军工综合体(industrial-military complex)是在二战和冷战中产生并发展起来的,它包括了利益互补的各种实体,在国防和外交领域发挥着重要影响。——译者注

中,一名新宇航员(James Franciscus 饰)偶然置身于位于纽约废墟底下的核弹宗教中,最后引爆装置,摧毁了整个世界——这一大转折结尾足以同第一部《人猿星球》的出乎意料相匹配。本片毫不妥协的悲观主义和尖锐的怪异性,甚至远远超过了第一部。接下来的续集基于第二部结尾世界毁灭这一事实,它们分别是《逃离猩球》(Don Taylor, 1971,三名猿猴通过时间旅行回到20世纪,制造出了不少讽刺效果),以及《猩球征服》(J. Lee Thompson, 1972)和《决战猩球》(J. Lee Thompson, 1973)在故事情节上填充了第一部和第三部之间的空隙。现在,人们从种族关系之寓言角度来理解这部电影的吸引力,而种族关系是美国60年代末70年代初的热点问题。埃里克·格里恩(Eric Greene)提出,这一系列的电影包含了“双重的寓言”,第一个寓言中,“白人之为白人,黑人之为猿猴”,另一个寓言中,“基督教白人之为红毛猩猩”,“犹太人之为黑猩猩,黑人之为大猩猩”(Greene, p. 55)。“猿猴猩球”系列对种族主义进行的各种思考,以及把冲突作为解决问题之手段的不受欢迎,便因此相当程度上都被削弱了。

实际上,“人猿星球”系列的预设用一种科幻幻想(猿猴是世界的统治者),取代了另一种幻想(如海因莱因的《法汉的赎身契》中,黑人统治世界)。很难否认(再次引用格里恩的话),“种族冲突和种族压迫”是五部“猿猴星球”电影中的“核心议题”。它们的大获成功也部分在于,它们“关联了大量消费大众的个人体验或者集体体验”(Greene, pp. 1, 8)。2001年蒂姆·伯顿(Tim Burton)导演的同名翻拍作品之所以悄无声息,部分是由于它叙事和审美上的缺陷,但也说明三十年后种族主义的文化关切现在已经不那么在风口浪尖了。

很难对70年代早期的科幻电影进行概括,除了一点——电影中体现了当时更广泛的文化关切之外,但考虑到文化关切的范围之广,这样的概括实际上并没有多少信息量。不过有一个现象很醒目:大多数科幻电影都有一些敏感紧张。罗伯特·怀斯的惊悚电影《天外来菌》(1971)中,政府科学家对来自外太空的一种致命病菌的反应先是不够及时,但最终还是成功了。道格拉斯·特鲁姆布(Douglas Trumbull)导演的画面出众但略显夸张的生态电影《宇宙静悄悄》中,一艘宇宙飞船上装载着地球上最后的植物,核战之后的地球已经寸草不生(地球此后如何生产氧气,片中并没有解释)。电影中带点嬉皮气质的主人公(Bruce Dern 饰),是飞船上的初等船员兼花匠。他没有服从命令去毁掉这些植物,而是将它们送入太空深处。虽然为了实现目的,他只能杀死自己的同伴,但是这样一个结尾还是颇为讨喜。库布里克在《2001:太空漫游》之后的下一步影片是极度暴力的《发条橙》(1971)。在将安东尼·伯吉斯生动的同名小说注入视觉效果时,无疑他走得太远了。在银幕上观看亚历克

斯的烧杀奸淫,据称会导致现实生活中的效仿犯罪,库布里克在他有生之年撤消了此片在英国的放映(不过未撤回欧洲大陆的拷贝)。通过放弃小说中道德化的最后一章,以及将亚历克斯的暴行表现得无甚后果,这部影片确实达到了一种混乱而让人困扰的张力。但是很难让人置信英国未来的少年犯可能会是这样一幅怪异腔调。

塔可夫斯基版的《索拉力星》(1972)在当时被称作“苏联的《2001:太空漫游》”。但这种比附没有考虑到两部电影之间并无实质相似之处,而且罔顾该片对西方观众而言过于缓慢沉思这一事实。实际上,与塔可夫斯基其他冷峻缓慢的作品相比,这部电影还算情节起伏,不过电影中添加的一些情节显示了对他异性本身的一种深刻理解。同塔可夫斯基的另一部作品《潜行者》(1978)一样,这部电影对漫不经心的观众而言是十分难懂的,但是对于专心致志的观影,它会回报以不可思议的感受性、灵感和视觉上的诗性美。迈克尔·克莱顿(Michael Crichton, 1942—2008)的《西部世界》虽然表面上比《索拉力星》刺激得多了:在一个类似于迪斯尼的乐园,提供给游客一个超现实的西部世界、罗马世界和中世纪世界三大主题公园的机器人世界,但是这部电影有意思的预设并没有得到很好的发展。这部电影除了几个震撼瞬间之外(机器人最后运作失调),没有什么可值得一提的地方。镜头一片白茫茫的敌托邦电影《THX-1138》(1974)是乔治·卢卡斯的处女作。卢卡斯将在数年以后,凭另一部作品名动天下,但是在低预算的《THX-1138》中,他难以充分施展拳脚,于是创作出了这样一部非常有意思的视觉作品。白衣光头的剧中人物在白色走廊和房间里走来走去,所有镜头都略微曝光过度,形成远比故事本身深奥微妙的视觉效果。

278

不过这时期,有两部电影与众不同地将科幻与喜剧成功结合了起来。伍迪·艾伦(Woody Allen)的《傻瓜大闹科学城》(1973)证明了,科幻电影可以轻松甩出喜剧电影几条街——现在这已经不算什么新鲜事。约翰·卡朋特(John Carpenter, 1948—)的《黑星球》(1974)是一部更为丰满的电影作品,对人类(特别是美国人)面对无垠壮阔的宇宙时的坐井观天进行了辛辣讽刺。它很多地方令人忍俊不禁,但它的其讽刺在很多时候相当怪诞(比如船员与死去船长冷冻的剩余意识进行交谈),甚至亢奋(一颗意识的炸弹觉得自己是上帝,于是爆炸几乎就成为了虚无主义的英雄)。

另外一些科幻电影则体现了西方对体育/暴力(比如诺曼·杰威森1974年的电影《滚球大战》中对碾过运动员身体的野蛮滚球比赛的大段镜头)或者年轻崇拜的沉迷。《罗根的逃亡》(Michael Anderson, 1976)中,年轻人享受着牧歌般的感官生活,但一旦他们老去,容颜变得难看,就会被处决。这部影片拍得有些缺乏创造力,甚至有些陈旧,但是片中衣着鲜亮的俊男美女,与他们

面对持续的死亡威胁,击中了观众心弦,衍生出一部搭车电视剧和多部小说。

尼古拉斯·罗伊格(Nicolas Roeg)导演在《坠入地球的人》(1976)中把玩一种拿腔拿调,不过还好没有过火。而摇滚巨星大卫·鲍伊(David Bowie)饰演外星人主人公一角,对影片的这一特点增色不少:1976年,是荒腔走板的大卫·鲍伊最荒腔走板的一段时期。他准确捕捉到了电影中怪异与魅力的混合之处。鲍伊矫饰(略微有些疏离)而英国式的怪异给整部影片抹上亮色(另一位矫饰的、略微有些疏离的英国人罗伊为这种基调找到了它的视觉关联)。

《电子世界争霸战》(Steven Lisberger, 1982)的许多方面在今天看来有些离奇过时,但仍不失为一部具有巨大影响力的电影。其情节是关于一名黑客被输入计算机,被迫与暴戾的主脑操控程序展开战斗。影片最大的成就,在于它“干净”的极简视觉效果(由漫画艺术家 Moebius 设计),与黑色背景相成对比的若隐若现或红或蓝的霓虹线条,各个人脸(他们的身体草草几笔画就)乘坐简化的摩托车、坦克和船只,行驶在无边无际的格子上。它为赛博空间的呈现建立了视觉语法,这对赛博朋克小说启发很大。不过,所有这些电影,虽然它们多变而饶有意思,但回过头来看看它们仅仅是科幻电影大事件的序曲。这一发生在1977年的大事件,不仅改变了科幻电影乃至科幻整体的文化逻辑。

《星球大战》

乔治·卢卡斯年少躁动的太空歌剧《星球大战》(1977)不仅对科幻电影,而且对电影本身是一次革命性变革。虽然卢卡斯曾得到奥斯卡最佳导演提名,但是几乎没有人会觉得他苦苦执着于以科幻风格创作一部高度冒险电影会有任何利润可图,或有任何可取之处。结果,《星球大战》成为电影史上最赚钱的影片。它花费1100万美元制作(再加上400万的印制、传播和广告费用),迄今为止它在全球收入9亿2600万美元,这个数字还没有考虑到通货膨胀因素(根据通胀因素调整之后,这部电影在全球进账20亿美元,而三部《星球大战》续集各自收入10亿美元。具体见本章附录)。这在电影史上是前无古人的。

《星球大战》让一切都变了。从它的大获成功中清醒过来的电影制作人如潮涌般投身于复制这种盈利模式,大量经常是高预算(有时相当成功)的科幻电影和电视剧在80、90年代纷纷出炉。这些电影的成功回溅到传统的科幻小说领域,一度减少的科幻读者人数再次增加。不过就今天全球状况而言,几乎没什么人读科幻小说,而非常多的人看科幻电影。这就是这个世纪科幻

领域的最重要变化。

对许多人而言,《星球大战》成功的雷霆之势是可悲的,认为这部电影应该对科幻(甚至世界、文化)的弱智化负责。从它主要观众是儿童的意义上来说,它确实是一部幼齿电影,因此《星球大战》中没有处理太多成人关切(比如性在第一部《星球大战》中完全缺席,而在其续集中处理得也相当笨拙)。贬低《星球大战》者,把它看做是一种反动的逃避现实主义,感染了一种幼稚的多愁善感。它成为评论家的靶子,被视为谋杀了“合宜”的科幻作品(这应该是一种“观念的文学”)^[3]。诚然,在传递观念方面,电影这一形式先天不足,人物若承载复杂思想观念,会导致电影的不堪重负。电影之所长在于它的画面、动作。叙事和(某种程度上)角色。

说《星球大战》完全以一己之力改组了科幻,恐怕并不正确,但它确实将科幻中已经蔚然成风的变化凝固了下来。从70年代晚期到现在,科幻从一种以观念的书面文学为主的艺术,变形为一种以视觉风格为主的艺术,充满诗意的画面与奇观。对许多科幻评论家而言(他们的个人品位偏于前者),这是他们发自内心不希望看到的,但是唾弃这些风起云涌的文化变化也是毫无道理的。因为被视觉媒体所殖民,科幻现在是世界上最流行的艺术形式。有史以来票房最高的前15部电影,只有一部是非科幻或者非奇幻电影(卡梅隆1997年的《泰坦尼克号》,甚至卡梅隆在今天主要被当做一位科幻电影导演)。图画小说和漫画虽然包含了各种文学题材,但还是以科幻、奇幻和惊悚为最主要题材。电子游戏也有各种主题(体育、模拟、间谍冒险、历史故事都很流行),但是科幻还是毫无疑问占最大份额。

280

所有这些都真的能追溯到《星球大战》吗?究竟是这部特殊电影中的什么,对科幻发展施加了如此巨大的影响?从它的内容角度,显然不能回答这个问题。其故事情节,虽然扣人心弦,但是缺乏创造力,甚至有些陈旧。年轻人卢克·天行者(Mark Hail 饰)来自于似法西斯的银河帝国的边陲之地——沙漠星球塔图因,他遇到一位老魔法师欧比旺·肯诺比(Alec Guinness 饰),后者是拥有“原力”的最后一批绝地武士之一。通过肯诺比,卢克卷入了对美丽的莉亚公主(Carrie Fisher 饰)的营救。莉亚公主被囚禁在帝国的一颗死亡

[3] 布莱恩·阿尔迪斯仅是哀叹科幻因视觉媒体而转向“商业金钱”的批评大军中的一员。他写道:“书面科幻的大部分活力在于观念间的冲突”,因此,“我们应该明智地对[视觉]科幻横扫一切的胜利持保留态度”。正如 Pamela Sargent 在《科幻研究》杂志(July 1997)中所指出的那样,“视觉科幻几乎可是说是书面科幻小说的各种形式与观念的博物馆,它以各种程度自我弱智化”(Aldiss, p. 2)。不过并不是所有评论家都同意“科幻作为观念的文学”这一概念。比如马克·博尔德指出了极好的两点:“首先,大多数科幻故事中的观念并不比米基·斯皮兰(Mickey Spillane, 1918—2006, 美国侦探小说作家。——译者注)作品中多多少少;第二,科幻小说中的很多所谓观念,更准确地应该被描述为奇喻。”(私人通信)

星球中,即一艘月球大小足够摧毁整颗行星的太空飞船里。在营救过程中,肯诺比死于黑衫黑面罩的达斯·维达之手(他是邪恶的西斯大帝的帮凶、自己同样也是邪恶的化身,这一部分由 David Prowse 扮演,但声音是 James Earl Jones 的)。天行者和他的新朋友们——聪明的空间飞行员汉·索罗(Harrison Ford 饰),索罗的副驾驶、浑身是毛的乔巴卡,以及两名颇具喜感的机器人——一起加入了反对邪恶帝国的起义中。他们一起进攻死亡星球,天行者逐渐意识到自己也具有“原力”的天赋,于是一鼓作气摧毁死亡星球,而达斯·维达成功出逃。

卢卡斯坦言,他的《星球大战》并不涉及任何有意味层面上的“人物”,涉及的其实是**类型**,特别是故事原型,来自于约瑟夫·坎贝尔《千面英雄》(1949)中的荣格式结构主义沉思。卢卡斯自己将《星球大战》世界范围内的巨大成功部分归因于这一点,不过从实际上看,它程式化了人物,《星球大战》中生硬的书面式对话将它暴露无疑。不过作为一部**视觉**作品,它还是史无前例地令人震撼。值得称赞的,并不是该电影的内容(当然不是意识形态化的内容,这些保守内容接近于美国军事团体的种族军事主义),而是它天才般的惊奇感视觉效果。电影中“原力”的宗教神秘教义则在电影之外获得了生命力。

在续集《星球大战2:帝国反击战》(Irvin Kershner, 1980)中,起义军遭到了帝国严酷的攻击,卢克在矮小的绿皮肤偶人——尤达大师(Frank Oz 配音)的训练下成为一名绝地武士,最后与达斯·维达贴身肉搏,竟发现达斯·维达是自己的亲身父亲(这一情节对于原剧观众来说不啻为一大震惊)。接下来的《星球大战3:绝地归来》(Richard Marquand, 1983)主要讲述了对帝国仍在建设中的第二颗死亡星球的最终起义。已经羽毛丰满的绝地战士卢克再一次面对达斯·维达。在经历一番激光剑鏖战之后,维达重新发现对儿子的爱,于是以死亡为代价杀死了他的皇帝。莉亚公主(原来是卢克的妹妹)则爱上了汉·索罗。

许多粉丝觉得第二部最出色,因为它是三部曲中最黑暗的,也因为它冒着仍把情节悬在半空的风险,并且结合以震撼地揭开卢克的生父之谜,给正在发展中的三部曲增加了一种肃穆感。不过其潜力却在第三部中基本上被浪费了:揭开绝地武士真相,即原来这是善与恶之间在宇宙范围内的战斗——某种程度上像夸张的家族剧,这过程中有一种腻歪。片中生活于尚在建设中的死亡星球下方的森林卫星里、长得像泰迪熊的伊渥克族可悲地展示了这种腻歪。(伊渥克人头顶上方死亡星球的爆炸,意味着毁灭所有死亡星球上的所有邪恶生命,这让义愤填膺的观众得到快慰。)

“星球大战”三部曲相当缺乏原创力,这一点很明显。一些评论家提出,

单单这一点就解释了它的巨大成功(不过大量科幻电影也和“星球大战”同样缺乏——甚至更缺乏——原创力,但是它们并未复制《星球大战》的成功)。无疑整部星球大战系列来自于卢卡斯自己的阅读史:塔图因星是另一个版本的赫伯特的沙丘,死亡星球来自 E. E. 史密斯的星际超级武器,银河帝国首都考路斯坎则窃取自阿西莫夫的“基地”系列,长得像泰迪熊的伊渥克很接近 H. 毕姆·派伯(H. Beam Piper)的《小毛茸茸》(1962),达斯·维达是杰克·科比笔下两位漫画人物毁灭博士与黑暗君主的合体(原力与杰克·科比的“新神”系列中的源泉有许多共同之处),等等。但是这并不特别重要。更重要的是电影中呈现惊人视觉美的那些瞬间,许多瞬间在西方文化中已经获得了标志性的地位:《星球大战1:新的希望》开场时,匕首形的帝国超级星际驱逐舰在屏幕上缓缓驶入观众的视线(这是暴政的符号性外化),在其叔父的农场凝望着双子太阳的卢克,达斯·维达的漆黑面罩,几场精心编排的激烈空战场面,父子之间的激光剑格斗等许多其他瞬间。星球大战最成功之处便是它所营造的视觉神话。

《星际大战》之后:《异形》、《银翼杀手》和《黑客帝国》

《星球大战》之后的科幻电影数不尽数,如果把它们都列出来,那么这一章的剩余篇幅会被超级啰嗦的片名与日期吞没。但是另一方面,要从这一片“泥沼”(或者你喜欢用另外一个比喻“丰收地”)中选定哪些影片对80、90年代科幻电影的发展具有特别重要的作用,也很困难。这是因为视觉科幻与粉丝界之间的紧密联系——这意味着绝大多数科幻电影(甚至相对少数的赔钱或者缺少批评价值的电影)都创作了围绕自身的文化小气候,拥有死忠粉丝,由此这些影片成为小规模科幻元文本的温床。互联网的普及则加速了这种文化生产。

282

不过有四部影片脱颖而出,不仅产生了续集与前传,而且产生了很多类文本材料,至今仍然具有文化生命力,影响甚大。在90年代中期,威尔·布鲁克(Will Brooker)提到三部电影:

《星球大战:新的希望》、《异形》和《银翼杀手》都是在1977—1982年之间公映的。但是几乎20年过后,卢克·天行者、埃伦·蕾普莉和瑞克·狄克的叙事仍然在统治流行文化。在这一时期,像《大白鲨》、《第三类接触》和《周末夜狂热》现在如思乡病般地在电影“历史”中被提到,而上述三部科幻电影经典则无疑在90年代晚期仍然生动“在场”。(Brooker, p. 51)

在布鲁克的三部科幻影片之外,我们希望再加上一部《黑客帝国》,这部影片虽然面世较晚(1999),但是已经产生了不容置疑的大众文化影响力,再加上为数庞大的粉丝,足以将它确立为具有意义重大的元文本。

比起《星球大战》来,《异形》(Ridley Scott, 1979)得到了评论家和学术界更多的敬意。它的暴力排除了儿童观众,电影中可怕的异形被视为一系列关切的多义象征——这契合了二十年来学术界的兴趣(尤其是女性主义与种族研究)。而且,它标志着科幻电影中外星人之呈现的一个转变。在50年代的外星人入侵电影与《异形》之间,绝大多数好莱坞科幻电影都跟随《2001:太空漫游》的脚步,将外星人塑造得相当有爱心(虽然有时也很神秘)。斯皮尔伯格(Steven Spielberg)的两部电影标志着此种电影类型的顶峰。《第三类接触》(1977)开头,有各种预兆外星人将要降落地球,不过在影片的三分之二处很轻易地进入了伴随着抑扬顿挫音乐的高潮——如孩童般的外星人与人类亲密接触。更为成功的《E. T. 外星人》(我在下面将会讨论)中丑陋而可爱的外星人像拥有超级智慧的脱壳乌龟,这创造了一种相当强烈的感情效果。多愁善感的《外星恋》(John Carpenter, 1984),以及更加多愁善感的《魔茧》(Ron Howard, 1985)可作为这一传统的垂饰:比起斯皮尔伯格的两部影片来,这两部片子在所有方面都逊色些,同时作为80年代的影片,它们在当时也有些过时:到80年代中期,所有成功科幻影片中的外星人形象都是令人作呕的,这一喻象可以回溯到《异形》的影响上。

283

《异形》发生在星际货船诺斯托罗莫号上(这名称来自康拉德的同名著名小说)。船员们被求救信号从冬眠中唤醒,他们发现了一艘毁弃的外星飞船,飞船上有大量皮状蛋。一只动作飞快的手状外星生物从一只蛋中破壳而出,粘附在一名船员卡恩(John Hurt 饰)的脸上。虽然这外星生物后来掉了下来,死掉了,卡恩看似毫发无损,但是实际上外星生物已经在他身体里生下了一条幼虫。当全体船员在共进午餐时,它血腥地破胸而出——这一瞬间具有残忍的视觉诗性,它是该片中最著名也是最震撼的瞬间之一。异形很快长成一个乌漆发黑的高大七足食肉怪物,身体里流的不是血而是酸性液体,嘴里长满利牙,伸缩自如的长舌上还有另一排尖牙。船员们被一个一个杀死,直到蕾普莉最后将它送上西天。

这部电影的吸引人之处部分在于它的设计与外观,这是一个双重胜利。一方面是导演司各特的专业眼光,他将太空飞船拍摄得破败、陈旧又黑暗(与科幻电影传统中,体现了高科技的敞亮华美太空飞船形成鲜明对比);另一方面瑞士艺术家汉斯罗迪·吉格(Hansruedi Giger, 1940—)功不可没,他设计了异形和片中许多其他道具。吉格出版过几部关于他独特艺术作品的书籍(最著名的是《H. R. 吉格的死灵之书》),这些作品使他进入了《异形》制作人的视

线。他给《异形》的设计发展了自己的风格:邪恶,扭曲,古怪生命体和机器的黑色画面,它们通常用黑墨水和树脂颜料涂抹,看上去就像是生长起来的,而不像建造的,表面上的高光突出了异形如同性器官般的复杂类生物形态,这传达了一种触手可及的死亡与暴力的味道。用彼得·尼克斯的话来说,吉格“对于科幻电影视觉的颠覆程度,再怎么强调也不为过”(Clute and Nicholls, p. 495)。完全可以说,将《异形》从一部不错的“凸眼怪袭击人类”传统 B 级片提升到一部艺术品(这个词经常被滥用,但是用在这实至名归)的,吉格功不可没。于是我们再一次说,《异形》主要是一部优美(虽然惊悚)的视觉作品。《异形》紧张时刻的管弦乐配乐使首次观看的观众印象颇深,不过若再次观看这部影片,音乐的效果不可避免会弱化。而另一方面,由于影片中大量精美的视觉艺术,吉格的设计值得对这部影片细细重温。

这部影片的意义得到了广泛的讨论。女性主义批评家从隐约意义上的女性角度解读它。蕾普莉在 70 年代末的电影里是独树一帜的,她成了一名动作英雄,而非被动地等待男性有力臂膊的羸弱女子。芭芭拉·克里德(Barbara Creed)指出,在电影中“实际上所有布景都被设计地具有女性含义:子宫一样的内舱,输卵管形状的走廊,狭小的幽闭空间”。克里德的观点是,在 20 世纪晚期文化中,“身体,尤其是女性身体,变成了未知、可怕和怪物般事物的象征”(Kuhn, pp. 215—216)。《异形》的成功实际上可以用上述角度来说明,即它是对更广文化(对身体——特别是对女性身体——的既沉迷又排斥)的一种挖掘。《异形》续集(James Cameron, 1986)一改司各特对吉格宏大视觉设计的迷恋,用快节奏的动作冒险来取而代之。不过在飞快的情节背后,吉格恰到好处的艺术还是使电影得到共鸣。西格妮·韦弗仍然扮演蕾普莉,影片中她跟随一队太空军警飞往一处殖民地,去面对已经大面积感染异形的紧急情况。在所有定居者中,只有一名叫做的纽特(Carrie Henn 饰)女孩活了下来,异形们三下五除二干掉了紧张而毫无经验的军警们。蕾普莉再度独挽狂澜,与产蛋的庞大母后异形进行格斗,情节紧张而刺激,成功真实地营造了最后的高潮部分。《异形 3》(David Fincher, 1992)中,蕾普莉返航遇到意外,掉进了一个管制危险犯人(反社会者、杀人犯、强奸犯)的监狱星球。而一只潜伏的异形在犯人中间造成极度混乱,原来蕾普莉自己早已被感染了。电影的最后,蕾普莉她抓住已经破体而出的异形投入了高温熔炉与之同归于尽。影片的冷峭,精心为之的视觉丑陋,不停息的悲观主义,以及反优美而逼真的沉郁审美(美丽的蕾普莉在这部影片中特意显得骨瘦如柴,头发被剃光),使得异形 3 成为最不“好莱坞”的好莱坞影片之一。估计只是因为异形粉丝的规模和接受度,才说服 20 福克斯公司花钱投资了这部《异形 3》。《异形 4:复活》(Jean-Pierre Jeunet, 1997)中,想办法让蕾普莉活了过来。这是一部比《异

形3》更荒唐的电影,沉迷于表现异形的可怕与变异,却完全缺乏前两部作品的连贯性与重点。它将典型好莱坞电影风格混合以欧洲导演特色,充斥了过度风格化的视觉瞬间与不合逻辑的情节。而第五部“异形”——前传《异形大战铁血战士》(Paul Anderson, 2004)也是相当无力,难以自圆其说。

《异形》也有不少衍生小说,不过比《星球大战》和《银翼杀手》的要少些。这可能是由于《异形》系列留下的叙事和概念发展空间较小,实际上如果细细审视,会发现不少问题(第一部电影中的异形主要是对吃人感兴趣,但是人对于异形的繁殖来说是必不可少的,宿主只有活着才能孵化出异形幼虫。所以对异形而言,吃掉它赖以繁殖的宿主无疑是反进化的行为)。不过电影画面却激发了大量衍生视觉艺术,包括关于异形的图画小说(实际上《异形大战铁血战士》的点子首先来自于漫画)、电子游戏、艺术品和小雕像。《异形》有如此强大的生命力,这是设计的胜利,是黑暗的新哥特视觉艺术风格的体现(这种艺术兼具恐怖、暴力与优雅)。

《银翼杀手》(Ridley Scott, 1982)与《异形》分属完全不同的类型。《星球大战》系列票房收入35亿美元(未考虑通货膨胀),《异形》和《黑客帝国》系列在全球分别进账10亿美元和20亿美元,而《银翼杀手》的票房表现平平(它耗资2800万美元,首次公映时票房为3500万美元),后来也没有再拍摄续集或前传。^[4]但是它不仅被评论家而且被广大科幻爱好者公认为科幻电影中的经典。这部分是因为在很多粉丝看来,它是菲利普·迪克被搬到大屏幕的作品中最出色的一部改编(在很多科幻爱好者眼中,迪克是国宝级的科幻作家),也部分因为电影画面是如此具有持久生命力。

285 这并非仅仅精美设计能一语概之,虽然影片的设计、特效和摄影都是世界级的。它是对风格与内容之珠联璧合的反思产物。如同影片所根据的《机器人会梦见电子羊吗》(见第241页),瑞克·狄克(Harrison Ford饰)是追捕机器人(即所谓“复制人”)的杀手。一群机器人从它们的服役之地逃脱,来到地球,希望通过躲避杀戮,延长它们仅有四年的生命。狄克将这些人造人一一处死,在逼真的多种族后现代城市中追踪它们。在这过程中,他丧失了何为“真实”何为“人造”的确信。他发现自己所喜欢的美丽的瑞秋(Sean Young饰),也是一个拥有植入记忆的复制人(她没有意识到自己不是人类)。于是很有可能,狄克自己也是人造的,虽然电影本身没有揭示出真相。

这部影片经常被批评为未能捕捉到迪克原著中的那份精微。诚然,两部

[4] 背景设定在与《银翼杀手》同一世界中的《兵人》(Paul W. S. Anderson, 1998)是一部很糟糕的电影,与前作几乎没有任何连续性。《银翼杀手》的真正续集,据说叫做《大都会》,但是已经计划了数十年,还是没有任何进展的苗头。美国作家K. W. Jeter(1950—)写出了三部相当出色续集小说《银翼杀手2:人类的边缘》、《银翼杀手3:复制人之夜》和《银翼杀手:眼与爪》。

作品之间有很多不同。《银翼杀手》缺乏“人造弥赛亚”这一概念,它在一个更新的文化逻辑下——即所谓“后现代主义”(我教了多年关于后现代主义的课程,《银翼杀手》是很多批评家所钟爱的后现代主义这一难把握概念之典范),用对“模拟”与“真实”、“表面”与“深层”之区别的拷问取而代之。更重要的是,《银翼杀手》以视觉语言再现了迪克的想象世界。从一部书面杰作化身为另一部视觉杰作,这一过程展示了科幻的华丽转身。

《银翼杀手》有着美轮美奂的画面。影片包含了层峦叠嶂的视觉效果(导演司各特谈及自己将这部电影拍摄得“在每一帧的每一个边边角角,细节如万花筒般叠加……[造就了]一只700层的蛋糕”)。但是,它在许多方面不仅仅是关于“画面”,关于视觉。用司各特·布凯特曼(Scott Bukatman)的话来说,“《银翼杀手》全然是关于视角的。视角在电影中既造就又分解了自我,在中心的主体性和独立的主体性(眼睛/我)之间创造了一种动态,自我变成了一种被制造的、商品化了的对象(眼睛起作用)”(Bukatman, p. 7)。“眼睛起作用”是一家贩卖人造眼的商铺的名称。一名技术人员认出来访的复制人领袖罗伊·贝迪(Rutger Hauer的表演出色地混合了夸张与雅利安人的威胁感)的身份。技术官说,“你是连锁机器人,嗯?我设计了你的眼睛!”贝迪回答道:“只要你能见到我用你的眼所见的。”

此中诱惑便是将《银翼杀手》解读为电影自身之夺目光晕,通过这一人工之眼我们目睹种种奇观(在电影的最后,贝迪在临死前对狄克说:“我看过你们人类无法置信的事情,太空战舰在猎户星座边缘受创熊熊燃烧……”),但是科幻电影所提供的视觉艺术之可能,是其他电影所难以望其项背的。编剧汉普顿·范彻(Hampton Fancher)完成了原始脚本的多部草稿。导演司各特为了帮助汉普顿·范彻想象这一未来世界的样子,建议他阅读法国漫画杂志《重金属》。《大都会》和电影版韦尔斯的《未来世界》中的元素大量被借鉴,纽约与洛杉矶,朋克风格和30年代的胶底鞋风格,一切的一切都被混合进这一边界粗糙的视觉杂烩中。《星球大战》和《异形》都塑造了一种辨识度很高的视觉风格,而《银翼杀手》则以一种百科全书式的视觉美学取胜。

286

《黑客帝国》系列同样在视觉风格上取得了极大成果。《黑客帝国1》(Wachowski Brothers, 1999)的预设并不是原创的:它来自迪克、吉布森的《神经浪游者》和其他科幻资源,他讲述的是小人物托马斯·安德森(Keanu Reeves饰),在一个看起来是当代社会中,他在一家公司担任底层程序员,直到有一天他发现了这个世界令人眩晕的真相。安德森遇到了数字恐怖主义者、黑客墨菲斯,后者告诉安德森他误以为现实的世界实际上是叫做“矩阵”的计算机虚拟程序,由邪恶的机器智能所控制,人类已经被奴役了。拔下插头后,安德森从模拟中回到严酷的“现实”世界,成为“尼奥”,加入了墨菲斯反

抗机器统治的起义组织。墨菲斯相信尼奥是“那个人”——一个预言中的救世主,将把人类从机器束缚中解放出来。尼奥很怀疑这个说法,但是他回到“矩阵”中(类似于《乔 90》风格的技能提高训练给了尼奥近乎超人的力量和迅捷的身手),被杀死后旋即复生。他拯救了人类,接受了成为弥赛亚的命运。

但是在屏幕上第一次看到这部电影时,许多观众最感震撼的并不是这一叙事,而是屏幕上所实现的极端风格化、视觉华美、让人惊叹的画面。特效、摄影、设计——所有的“酷”攫取了粉丝的心。其中最著名的摄影特技是专为该部电影所开创的序列镜头,影片制作人将之称为“子弹时间”。在几个关键瞬间,画面仿佛凝固了,摄像机角度围绕静止的演员急转 180 度(或者更多)。第一次“子弹时间”是《黑客帝国》中最著名的镜头:在矩阵内,警察试图抓住美丽的翠尼提,她用功夫跳开。当在空中纵起的那一刹那,她的双臂从身体两侧划出一条曲线,她的双腿呈半踢姿势,图像凝固了,镜头全角度紧跟着她,在画面解冻之前,翠尼提踢中一名警察的胸部,落回地面。

其他关键的“子弹时间”瞬间表现出了(或者说从视觉上突出了)动作序列中类似的时刻。比如尼奥将身体向后仰,躲避一位特警的子弹火力。此时摄像机围绕着他晃动的身体摇出 180 度,而子弹在空中划出了如水波一般的路线。再比如墨菲斯从一群特警人员那脱逃,一条腿被子弹击中,当子弹如潮水向他逃命的方向涌来,摄像机一路跟随旋转。而第四个子弹时间则捕捉到了尼奥与史密斯的格斗,他们在半空中对峙,仿佛时间静止一般,只见摄像机围绕他们旋转。换句话说,子弹时间看上去是一种视觉强调的形式,是对特定激动场面的凸显。这里的“激动场面”指动作惊悚电影中传统的高潮瞬间:枪战、拳脚格斗等等。但是他们本身有着某种非常优美的东西在里面,对此“动作设计”这个词再合适不过了。实际上这些瞬间满足了粉丝迫切想“进入”黑客帝国世界的愿望,让他们能够环顾四周,而并非只是简单被动地接受 2D 画面。

287 《黑客帝国》的巨大成功催生了两部续集《黑客帝国 2:重装上阵》(Wachowski Brothers, 2003)和《黑客帝国 3:矩阵革命》(Wachowski Brothers, 2003),以及一些衍生作品,最著名的是六部设置在黑客帝国时空中的动画短片——收录在《动画黑客帝国》中(Peter Chung, Andy Jones, Yoshiaki Kawajiri, Takeshi Koike, Mahiro Maeda, Kôji Morimoto, Shinichirô Watanabe, 2003)。从情节角度上说,续集中的故事有些散乱,不是很连贯,粉丝们不是太喜欢(不过它们还是帮助电影制作人狠赚了一笔)。然而从视觉上来说,它们给黑客帝国系列增加了不少有力的标志性画面:尼奥大战其主要敌人史密斯的 100 名复制人;为了躲避追捕,翠尼蒂以高速摩托车载着“制钥者”在拥挤混乱

的高速公路上全速逆向行驶；矩阵的白胡子设计者坐在一间奇怪的屋子里，里面每面墙上都布满了电视屏幕；数以百万计的巨大精虫样子的机器人杀手浩浩荡荡涌入现实世界中人类的最后一座城市等等。

上述这些电影系列之所以能够长盛不衰，不仅因为它们为电影观众提供通常意义上的满足感，更因为它们提供了更多：高度现实化了的虚构科幻环境，在其中能够任粉丝驰骋他们的想象力。正是电影中的想象世界使这些影片成为粉丝们的钟爱。大量类文本材料使得观众能超越道具设置和特效，在《星际大战》时空中徜徉于一颗又一颗行星，去幻想在某个世界中像西恩·杨这样美貌的女子可以在机器人商店购买到，或者枯燥的办公室工作可以在一阵功夫旋风中被抛到九霄云外，在这个世界中，对计算机知识的了如指掌并不是说明此人是个书呆子，而预示他是一位超级酷、身手不凡、像基诺·里维斯一样帅气的人类潜在救世主。

不过，这可不仅仅是一种温柔的逃避主义概念。为什么这四部科幻电影系列独占鳌头，让数百部其他科幻电影相形见绌（许多作品的构思和情节比这四部有过之而无不及），其原因与它们的视觉张力有莫大联系。所有这四部系列都是视觉艺术中的佼佼者，美得令人窒息。判断它们的伟大之处，正是以此准绳，而并非以人物、情节或者甚至预设为准绳。四部系列中的每一部都有独具风格的画面，一种辨识度相当高的有力视觉风格。正如最伟大的画作一样，它们是那种可以让观者忘我长时间地投身于其中的艺术作品。

80年代的科幻大片

80年代的一些科幻电影也颇为成功，并创造了大量类文本材料和粉丝创作，只不过没有达到上述四部作品的文化渗透程度。其中最主要的有斯皮尔伯格的《E. T. 外星人》(1982)，这部电影注入了非凡的情感力量，相当感人而不致过分多愁善感（这种分寸的把握使它获得了7.5亿美元的票房）。这部分是因为，斯皮尔伯格作为一名儿童导演具有的专业能力，而儿童是该电影中主要的角色。故事的情节讲了一个矮小但惹人喜爱的外星人，它与自己的太空飞船失散了，于是躲在一位富有同情心的人类小朋友——10岁的艾略特（Henry Thomas）的玩具中间。艾略特与他的兄妹以及单身母亲一起住在洛杉矶郊区，他与具有异能的E. T. 形成了一种超自然的联系。而四处搜查外星人的成人世界粗暴地进入他们的家，封掉了屋子，对奄奄一息的E. T. 进行检查，结果E. T. 死了。一切看来都覆水难收，不过E. T. 出人意料地又活了过来，并在孩子们的帮助下逃脱了科学家，再度加入它的飞船，离开了地球。通

过表现像儿童般开放心灵才能提升自己,这部电影获得了一种真实的努秘气氛。实际上,这看上去是对《新约》经文“凡要承受神国的,若不像小孩子,断不能进去”的再阐释。电影中多次——太多了这里难以尽数——与基督的生命经历相唱和,他的复生仅是其中最明显的一件。从它有力而情感化的努秘特色角度,可以很好地解释这部影片的成功。作为一部世俗化的类宗教神话,其明显简单的内容(上述对情节的概述完全没有向未看过该影片的观众传达出电影的力量)可以达到如此耀眼(几乎灵性)的效果,这部影片是一个很好的例子。在这一方面,《E. T. 外星人》是一部碰触到了科幻深层根柢的电影。

《终结者》(James Cameron, 1984)是另一部重要科幻电影,它有两部著名续集《终结者2:审判日》(James Cameron, 1991)和《终结者3:机器的觉醒》(Jonathan Mostow, 2003)*,其衍生作品也包括了图画小说、跨界作品、电子游戏和小说(至少其中的一部——S. M. Stirling的《T2:未来战争》(2004)是相当精彩的)。影片中的未来世界,人类与机器进行着一场残酷的世界大战,片名中的终结者是一名人形机器人,被设计来屠杀人类。处于战败边缘的计算机系统天网,为了挽回颓势而将一名终结者(扮演者施瓦辛格恰如其分地表现了终结者的孔武有力和鲁莽)送往20世纪80年代,希望将人类领袖约翰·康纳的母亲杀死。一旦莎拉·康纳死了,约翰·康纳就不会被生出来,机器也就顺理成章会获得胜利。康纳也派了一名人类战士回去保护他的母亲。整部电影虽长,但很好地成为一部发生在80年代洛杉矶的追逐战斗的动作冒险剧。当被撕开肉身,可怕的终结者露出晃眼的金属骷髅——这是古老的死亡象征的现代再现。在续集中,这一主题变得有些寡淡无味,即杀手和护卫再度被派往80年代(这回莎拉·康纳已经带着儿子约翰·康纳),其故事之意外发展在于,这回仍旧是终结者的施瓦辛格成为了保护者,而另一位终结者(细瘦但是可怖的罗伯特·帕特里克)是由“液态金属”造成因此可以进行各种变形的新型终结者。《终结者2》是比《终结者1》更加纯粹的电影,几乎抛弃了所有,除了无穷无尽的追杀镜头——突出了终结者杀手的无情冷酷。我们意识到,该机器是死亡本身的一种喻象,我们可以逃跑,但是我们不可能跑得赢它。莎拉·康纳试图改变未来,阻止核战争的爆发,却将导致机器在第二部结尾的成功崛起,但是《终结者3》(施瓦辛格在其中扮演另一位“好”终结者,液态金属终结者的角色由一位女性扮演)将宿命再次改变至世界毁灭的道路上。除了结尾照旧是好莱坞式的“开心结局”之外,《终结者》系列一再地表现人类的内在暴力与毁灭性,以避免一种乐观的论调。实际上,

* 2009年,华纳兄弟公司又推出第三部续集《终结者2018》(McG)。——译者注

粉丝最感兴趣的并不是电影在伦理困境中对“好”的解决方案(非暴力、关怀的和分享的)的偏爱,而是终结者形象自身,它是弗洛伊德在一个相当不同的语境下所谓死亡冲动的有力外化。在《终结者2》中,小男孩约翰·康纳要求好的终结者(程序设定它服从约翰·康纳的命令)“不要杀任何人,行吗?”但是这一和平训言被电影的发展无情地解构了:终结者是不再杀人了,但是挡住它路的人,都被弄残废,或者被吓得半死。看起来,未来的核战争只有通过此时此地的大规模破坏才能避免。我们在《终结者3》中看到,建筑物爆炸,汽车和直升机撞得粉碎,造成了数十亿美元的破坏,什么都没有换回。这部电影是如此沉迷于毁灭,部分以毁灭自身为目的(作为一种震撼的电影奇观),更是将毁灭作为手段服务于另一个目的:死亡如机械般冷冰冰的无常与常态。

如同《E. T. 外星人》,从约翰·康纳(未来人类对抗机器之战争中的人类救世主)姓名首字母(JC)恰好与耶稣基督相同,到《终结者2》的末世论副标题,《终结者》系列也被许多当代评论者提到它的宗教泛音。不过虽然电影中有一些微不足道的神秘细节(比较明显的只有能够穿越时间的“活组织”,终结者需要用它们作为肌体来填补自己的机器骨骼),《终结者》系列实际上是全心全意地爱上了机器,是技术精确、严密、有效、冷酷而可欲的完美化身。

卡梅隆的另一部高预算科幻电影《深渊》(1989)比起上述可怕而暴力的他异画面来,造成的文化影响力就逊色多了。在这部影片中,海底研究站的人类遇到海底的神秘外星人。在一些紧张情节过去之后,影片揭示出它们原来是善良友好的外星人(对于80、90年代的大众观影需求来说,这种设置有些过时)。澳大利亚导演乔治·米勒(George Miller, 1945—)讲述未来无政府状态和社会衰落的三部曲《疯狂的马克斯》(1979)。《疯狂的马克斯2》(1981)和《疯狂的马克斯3:勇破雷电堡》(1985)(第四部将会在2011年公映)则较为成功。在第一部《疯狂的马克斯》中,交警马克斯·罗卡坦斯基(Mel Gibson 饰)因自己一家被害而踏上了对杀人飞车党的暴力复仇之路。这部低成本电影的颇佳票房催生了更为荒诞的续集,正反两方在后文明时代的澳大利亚背景中为争夺汽油而战。《疯狂的马克斯3》则变本加厉地荒诞,不再把时间浪费在为前两部带来名声的公路战斗上,这次年过中年的马克斯误入一个全是儿童的绿洲中,孩子们把马克斯当做一个能带他们步入天堂的弥赛亚。

另一位标志性的可怕外星人电影是《铁血战士》(John McTiernan, 1987),他来到地球(这部电影中是中美洲雨林),用各种高科技武器和伪装技术捕食人类(这次是由施瓦辛格所领导的一队美国突击队员)。除了施瓦辛格之外,其他队员都被铁血战士所捕杀。在续集《铁血战士2》(Stephen Hopkins,

1990)中,外星人在犯罪猖獗的洛杉矶追猎,在被警察丹尼·格罗夫干掉之前,夺了许多坏人和一些好人的性命。由于《铁血战士》明显以《异形》系列为蓝本,所以很自然地会诞生了将铁血战士与异形合起来处理的一系列成功小说,以及2004年那部不怎么成功的电影。《异形大战铁血战士》中最有意思的一个情节是,困在这场大战中的几名人类,选择了与铁血战士结盟。技术将我们联系在一起,这反过来意味着铁血战士在某种程度上是人类自我的外部投射。

约翰·卡朋特对约翰·W.坎贝尔名作的再度翻拍《怪形》中的外星人更为可怕。在精湛而让人汗毛直竖的特效中,怪形外星生物(在未模仿异化成人类之前)所变化的各种如噩梦般可怕形状。

荷兰导演保罗·范霍文(Paul Verhoeven, 1938)制作了不少知名科幻大片。《机器战警》是对警事之零容忍的黑色讽刺,既机智又超级暴力:一位被暴徒杀害的警察墨菲在科学家的帮助下,重获生命,成为一名厉害的赛博格人,拥有黄铅色机械身体和机器嗓音。他对自己的仇人们施以毫不留情的报复,但是电影的闪光点在他的碎片中:对广告和电视节目的刻意模仿。《机器战警》的几部续集(不再由保罗·范霍文执导)都不怎么出色。范霍文对菲利普·迪克小说《我们为你全面记起它》的大刀阔斧改编《全面回忆》也表现平平(迪克的名字 Philip 在该片中全部误拼为 Phillip):施瓦辛格扮演的主人公在经历了一系列火星神秘冒险的间谍,和火星经历仅仅是梦境的普通工人二重身份之间游走。影片有太多不可能可质疑的地方,比如怪兽一般肌肉发达的施瓦辛格居然是一名普通人,这点就令人生疑。范霍文的隐形人电影《透明人》(2000)除了令人印象深刻的特效之外,同样乏善可陈。但是他对海因莱因的改编《星河战队》(1997)在双重深度上都可谓一部杰作。海因莱因的原著是很生动,但是对军事主义推崇备至,将军队作为所有德行之源。范霍文的解读却反其道而行之,启用大量娇美的肥皂剧女演员作为军队大兵,然后以表现她们被撕变成碎片的战斗场面为乐事。这部电影可以被视为对美国电视风格的一种游乐园式讽刺。一部传统军事电影的骨架仍然清晰可见(冷酷的中士鞭打不成器的组织,将其整编入战斗力强的战斗单位),但是被导演注入了过量的视觉羽饰和数不胜数的机智细节,使得观众不再留心军事主义,而是被里面内在的解构主义乐子逗得忍俊不禁。

80年代末和90年代出现了超人电影的井喷。超人从漫画被搬到了大屏幕上(《超人》,Richard Donner, 1978;《超人2》,Richard Lester, 1980;《超人3》,Richard Lester, 1983;《女超人》,Jeannot Szwarc, 1984;《超人4:追寻和平》,Sidney J. Furie, 1987;《超人归来》,Bryan Singer, 2006)。接下来是蝙蝠

侠(《蝙蝠侠》, Tim Burton, 1989;《蝙蝠侠归来》, Tim Burton, 1992;《永远的蝙蝠侠》, Joel Schumacher, 1995;《蝙蝠侠与罗宾》, Joel Schumacher, 1997;《猫女》, Pitof, 2004;《蝙蝠侠:侠影之谜》, Christopher Nolan, 2005), 以及更为成功的蜘蛛侠系列(《蜘蛛侠》, Sam Raimi, 2002;《蜘蛛侠2》, Sam Raimi, 2004)。* 不可思议的绿巨人被改编成《绿巨人》(Ang Lee, 2003)后,(不止在一个意义上)丢掉了“不可思议”这个最高级形容词,而《X战警》系列(《X战警》, Bryan Singer, 2000;《X战警2》, Bryan Singer, 2003)则赢得了大众和评论家的双重口碑。这些电影的票房保证,与超级英雄主题漫画的持续大热一样,都与现代西方社会中关于“救世主”地位的更广泛文化焦虑密切相关。并且,从超人(拥有超自然力量的外星人救星)到蝙蝠侠和蜘蛛侠(拥有人性弱点的寻常人)的转向,也描划出了从神到人的弥赛亚这一类似的文化信念转向。

日本的动漫科幻电影在80、90年代同样获得了全球性的文化渗透。最知名的还是基于一部漫画系列(1982—1990)改编的《阿基拉》(大友克洋, 1988)。对于偶然接触该片的观众而言,里面讲述了一个快速而不太连贯的故事——在未来的新东京,一群驾驶飞车狂飙的暴走族少年,以及一位具有毁灭性力量的人类变种的产生。但是使它在众多重要科幻电影中脱颖而出的,是这部影片精彩的视觉画面。类似的,如果有人想要仅仅基于《攻壳机动队》(押井守, 1995)的故事和对话去理解它对心身分裂的思考,这部片子就是含混不清的不成熟作品。但是由于它优美的多层次视觉文本,每一帧画面都清晰表达了电影的主题,使得这一思考成功了。像很多动漫电影,《攻壳机动队》在一种直觉的、非线性的和联想的水平上,变得好理解,甚至诗情画意。其续集《攻壳机动队2:无罪》(押井守, 2004)颇有些玩深沉(一位剧中人物宣称,“生命和死亡来来去去,像在桌子上舞蹈的牵线木偶,一旦它们的线断了,它们便马上滚落”),虽然它有些时候也达到了一种努秘之美。

90年代

斯皮尔伯格在90年代同样导演了多部重要科幻电影。《侏罗纪公园》(1993)改编自迈克尔·克莱顿的一部小说,基因重组的恐龙在未来一个野生动物园里左冲右突,争食人类。电影赢得了非比寻常的成功。它的续集《失落的世界:侏罗纪公园》(1997,同样由斯皮尔伯格拍摄)用一群恐龙,而不是

* 《蝙蝠侠前传2:黑暗骑士》(Christopher Nolan)和《蜘蛛侠3》(Sam Raimi)也分别于2008年和2007年推出。——译者注

一只让人类惊恐不已的巨大猿猴来再现《金刚》之情节(出现在荒岛上,在被送往外部世界的过程中最后发狂)。作为对《金刚》一片的精心致敬,这部影片展示出了某种后现代的魅力,但是观众们显然已经对电脑合成的恐龙有些审美疲劳了。《侏罗纪公园3》(Joe Johnston, 2001)是对《侏罗纪公园1》的单薄翻拍,对于按照计划应在2006年推出的《侏罗纪公园4》笔者也不是很看好。*

292

《A. I. 人工智能》(Spielberg, 2001)以布莱恩·阿尔迪斯的一篇短篇故事〈整个夏天的超级玩具〉为母本,讲了一个被设计得具有情感与智能的机器人男孩,作为一对夫妇的儿子替代品(他们的亲生儿子因身患绝症而被冷冻了起来)。库布里克在去世之前的十来年里,一直在对这个影片进行筹划,而在过世前将此接力棒交给斯皮尔伯格。这部影片的前半部分张力十足,随着亲生儿子的康复,机器人儿子对这个家庭来说没什么用处了。而机器人男孩体内对“母亲”的爱这一程序却擦不去。影片部分片段中冰冷、优美的哀伤感逐渐营造了一股强大的情感力量,但是这股力量却被一个画蛇添足而没有可信度的美好结局所破坏了。库布里克之所以延缓该片的拍摄,是因为他希望技术能够发展到在影片中使用真正的机器人小孩,试图拍摄出一部褪去几乎所有人类情感的电影。但是斯皮尔伯格这位营造感情气氛的高手,在这部影片中贴上了鲜明的个人标签。由影片标题从《A. I.》变为《A. I.: 人工智能》,因为美国的试映观众误把A. I. 当做A1,而A1是一家知名美国牛排酱的牌子,我们很可以理解,这个世界还没有做好准备迎接一部塔可夫斯基式的《A. I.》。斯皮尔伯格2002年的《少数派报告》则较为出色,它基于菲利普·迪克同名小说。因警察局的犯罪预防部利用预见未来谋杀案的“先知”,能将谋杀案阻止于未然,未来21世纪中期的华盛顿特区成了一片乐土。但是犯罪预防部的主管警官约翰·安德顿(Tom Cruise 饰)被指为在将来会谋杀一个人,而这个名字他闻所未闻。未来世界被生动地现实化了(斯皮尔伯格在加州的圣摩尼卡,曾组织了16人的未来学专家,对2054年的世界进行头脑风暴)。影片中的细节设计令人信服,而动作冒险元素也相当出色。不过整部电影实际上是关于“自由意志”的,因此它直接与科幻的神学根柢相联系。安德顿(在原著中,他的名字是更为阳刚的安德森)挣扎在一个神学困境中——是否对未来的预知能够兼容自由意志。斯皮尔伯格不怎么令人信服地给出了一个确定的答案。

* 随着原著作者迈克尔·克莱顿于2008年去世,《侏罗纪公园4》至今似乎遥遥无期,2009年底《侏罗纪公园3》的导演乔·约翰斯顿谈及《侏罗纪公园4》,将会有全新的故事线,会构成新的三部曲,另有报道说,斯皮尔伯格有意将它拍摄为一部3D影片。——译者注

同《A. I. :人工智能》一样,80、90年代的许多科幻大片都涉及了神学建构。神学元素被直接拿来使用,但却经常弄巧成拙。《黑洞表面》(Paul Anderson, 1997)就是例子之一。在影片中,实验性质的超光速动力系统碰巧开启了通向一座陈旧的中世纪地狱,导致整艘太空飞船上的成员遭受如波希画笔下的折磨。《黑洞表面》中的太空飞船精心以巴黎圣母院为模型,到处都是十字架,但是整体效果却很雷人。将地狱直接作为电影场景,这一观念现在已经根本没有主流文化市场。救赎问题,还有弥赛亚的身份问题,在绝大多数影片中已经被转化为一种隐喻——如《黑客帝国》中的基督一般的尼奥,如超人和蜘蛛人,甚至漫画风格的机械外星人《钢铁巨人》(Brad Bird, 1999),或者对神奇四侠的机智深刻而激动人心的模仿《超人总动员》。处于科幻中心的决定性力量仍旧显而易见,虽然它们在科幻电影里已经生长为一种丰富而奇特的视觉图像表现。

藏在21世纪第一批成功的科幻电视文本背后的,也正是这股力量。《太空堡垒卡拉狄加》(1978—1979)原来是一部模仿《星际大战》的末流电视剧(其导航篇曾经在1978年作为电影发行):当家园被毁之后,人类寻找到一个神秘的天堂般星球(“地球”)定居,他们乘坐的飞船受到星船卡拉狄加号的保护,抵御嗜杀机器人“塞隆”们的一次次袭击。2004年,这部片子被戴维·伊克(David Eick)和罗纳德·D. 摩尔(Ronald D. Moore)精彩地重新摄制为13集电视剧。新版《太空堡垒卡拉狄加》在一种营造紧张气氛的时髦纪录片拍摄风格下,除了特效有些铺张浪费,总体来说视觉场面宏大,剧本编写和演员表演都很出色。由于制作人格伦·拉森(Glen Larson)是摩门教成员,1978年版的《太空堡垒卡拉狄加》中有多处暗示指向耶稣基督后期圣徒教会(即摩门教)的信仰结构。在2004年版中,这些暗示采取了一种泛基督教风格:塞隆人似乎拥有一种宗教狂热,认为人类的灭亡,以及人与机器的杂交种族的产生,不仅是得到神意许可的,而且对于救赎人和机器的各种堕落来说是必需的。

293

附录:有史以来全球票房最高的前十五部电影

1. 泰坦尼克号(1997)	1,835,400,000
2. 指环王:王者归来(2003)	1,117,02,779
3. 哈利·波特与魔法石(2001)	975,800,000
4. 星际大战前传:幽灵的威胁(1999)	925,800,000
5. 指环王:双塔奇兵(2002)	922,986,073

6. 侏罗纪公园(1993)	920,100,000
7. 哈利·波特与密室(2002)	869,400,000
8. 指环王:护戒使者(2001)	867,683,093
9. 海底总动员(2003)	844,400,000
10. 怪物史瑞克 2(2004)	840,581,107
11. 蜘蛛人(2002)	821,700,000
12. 独立日(1996)	813,200,000
13. 星际大战(1977)	797,900,000
14. 哈利波特与阿兹卡班的囚徒(2004)	781,767,207
15. E. T. 外星人(1982)	775,913,554

(单位:美元)

这些数字没有根据通货膨胀做调整,调整后 20 世纪票房最高的前五位电影排序为:

1. 星际大战(1977)	981,848,794
2. E. T. 外星人(1982)	810,536,150
3. 泰坦尼克号(1997)	774,918,846
4. 星际大战:帝国反击战(1980)	573,323,886
5. 星际大战:绝地归来(1983)	560,754,164

提示:这些根据通货膨胀调整后的数字仅仅根据美国本土票房,全球票房应该翻倍。换句话说(如果将《海底总动员》视为一部奇幻电影的话),除了唯一的例外《泰坦尼克号》,这个榜单上的所有电影都是科幻或者奇幻电影。

(来源:www.the-numbers.com/movies/records/#world[查询日期为 2004 年 11 月]。)

294 参考书目

- Aldiss, Brian, 'Speaking Science Fiction: Introduction', in Andy Sawyer and David Seed (eds), *Speaking Science Fiction: Dialogues and Interpretations* (Liverpool: Liverpool University Press 2000)
- Bould, Mark, 'Film and Television', in Edward James and Farah Mendlesohn (eds), *The Cambridge Companion to Science Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press 2003), pp. 79-95
- Brooker, Will, 'Internet Fandom and the Continuing Narratives of *Star Wars*, *Blade Runner* and *Alien*', in Annette Kuhn (ed.), *Alien Zone II: the Spaces of Science Fiction Cinema* (London: Verso 1999)
- Bukatman, Scott, *Blade Runner* ('BFI Modern Classics'; London: BFI 1997)
- Greene, Eric, *Planet of the Apes as American Myth: Race, Politics and Popular Culture* (Hanover, NH: Wesleyan University Press 1996)

- Kawa, Abraham, *Eikonika Vlemmata (Virtual Gazes: Postmodern Narrative in comics, film and fiction)* (Athens: Futura 2002)
- Kuhn, Annette (ed.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (London: Verso 1990)
- Sobchack, Vivian, 'Images of Wonder: the Look of Science Fiction' (1997); in Sean Redmond (ed.), *Liquid Metal: the Science Fiction Film Reader* (London: Wallflower Press 2004), pp. 4–10
- Stevens, Wallace, *Collected Poetry and Prose*, ed. Frank Kermode and Joan Richardson (New York: Library of America 1997)
- Tulloch, John and Henry Jenkins, *Science Fiction Audiences: Watching Doctor Who and Star Trek* (London: Routledge 1997)

第十三章 70—90年代的科幻小说

20世纪后期的科幻小说,出现了两个表面上自相矛盾的现象。首先是在这一时期的科幻小说产量逐年增加,其中包括了不少重大成就以及一些公认的杰作,也就是说科幻成为出版界最成功的分支。但第二个也更重要的现象,是在这一时期,小说不再是科幻的首要形态。随着视觉科幻(尤其是)日渐在科幻主流中占据统治地位,科幻小说渐渐边缘化,虽然这是一种拥有大量热情追随者的强健边缘化,但毫无疑问还是一种边缘化。80、90年代有数十部科幻小说荣登畅销书排行榜,在当时被誉为经典,但是到今天仅有少数几部仍然具有生命力。所谓“具有生命力”,我指的是一本书仍然在出版,仍然(在死忠粉丝小圈子之外)受到读者的讨论与推荐,仍然影响新晋作家,仍然具有文化影响力。

换句话说,1980—2000年的科幻出版体现了一种奇怪的悖论:一面是繁荣,一面是萧条。有些人也许会不同意,坚称他们个人每年会读到数十部丝毫不逊色于天才之作的新科幻小说,他们继续从科幻小说的阅读中获得无穷乐趣和意义,所以科幻小说根本不是在衰亡,而是比之以前更加强大和具有生命活力。诚哉斯言。如果人们从阅读(有时确实很精彩的)新科幻小说中获得乐趣与意义,那么恭喜他们。但是我们这里需要的不仅仅是粉丝的视角。我的观点是,客观地看,科幻小说现如今沦为了一种有活力但是小众的文化现象。

首先要说的是,科幻小说的逐渐荒芜是小说自身的荒芜的一部分。至70年代,一些评论家确信小说是一种垂死的艺术形式。实际上,对小说之死的预告已经叫嚣了好几十年,到了70年代已经是批评界的老生常谈。早在20、30年代的时候,著名西班牙评论家奥尔特加·加塞特(Ortegay Gasset)宣布:

将小说——我指的是现代小说——视为永远能够产生新形式的无穷尽文学领域,这种想法是错误的。文学是一个磅礴但有尽的源泉。小说的可能主题的数目是有限的。在其初始年代,作家可以毫不费力地找到新意(新人物、新主题)。但是如今的作家面临的困境是,留给他们的只剩下非常狭窄的未开发空间了。(Ortegay Gasset, pp. 57—58)

英国评论家伯纳德·贝尔冈齐(Bernard Bergonzi)在1970年回应道:

这一源泉在何时会耗尽它的最后一丝能量呢?无疑,其答案应该在1910—1930年之间,在普鲁斯特和乔伊斯的作品中,莫拉维亚(Moravia)将其称为“19世纪小说的掘墓者”。《追忆似水年华》和《尤利西斯》标志着现实主义小说的最高点,对人类行为的探索在每一细节上都达到了极致的全面性(物理的、心理的和道德层面),同时又保持了内在的连贯性。(Bergonzi, p. 23)

根据贝尔冈齐的说法,到70年代为止,小说只能接受它已不再有新颖的现实(而小说其名的原意“新颖”[novel]告诉我们,它曾经是新颖的)。面对“小说不再为新”这一事实,小说界在风格和效果等方面做出了各种回应。尝试之一是给传统小说注入新形式,即所谓新小说(*nouveau roman*),这是一种发源自法国自喻为“新”的小说形式,代表作家有阿兰·罗伯-格里耶(Alain Robbe-Grillet, 1922—2008)和米歇尔·比托尔(Michel Butor, 1926—),不过在其他国家也有实践者,如我欣赏的美国作家罗伯特·库佛(Robert Coover, 1932),虽然他不写科幻作品。根据罗伯-格里耶在1963年在其最重要的文学评论集《新小说阐明》,新小说挑战了“传统小说”理所当然的预设,比如无所不知而自我隐去的叙事者,叙事的连贯,读者能够将生活中的真实人物对号入座的可信故事人物,以及将小说理解为一扇“现实生活”的窗户——所有这些都是骗人的。小说并不是对现代经验的阐释,现实经验更为碎片化,具有更强的自我意识。新小说描写在混乱世界中活动的非理性人物,着重于小说建构中的人造性,强调语言的效果以及审美上的疏离形式。这一相对短命的运动汇入了一股更为广阔的文化洪流中,这一洪流被贴上了有争议的“后现代主义”标签(我将会在后面接着谈论)。

在我看来,这一切从科幻小说角度看,是相当有意思的。实际上,我怀疑在这一时期,在“主流文学界”和“科幻世界”之间是如此惊人相似。^[1]首先要说的是,我们在新浪潮科幻小说中发现的文本策略能直接或间接在新小说中找到起源。这不并不是说新浪潮科幻仅仅是新小说的科幻形式。不过,主流文学界对新小说的敌意,同样也能在主流硬科幻界对新浪潮的态度中找到对应。

297

贝尔冈齐相当不屑罗伯-格里耶抛弃传统小说的“人物、故事和氛围”不可或缺性质的先锋做法,“罗伯-格里耶是将洗澡水和小孩一起泼了出去”(Bergonzi, p. 3)。他喜欢“人物、故事和氛围”。20世纪最后三十年间的绝大

[1] 对这点的精彩讨论,可见 Brian McHale 的论文 POSTmodern-CYBERpundISM。

多数科幻小说读者同样喜欢甚至要求有“人物、故事和氛围”(排在第一位的是对新颖技术的要求)。

换句话说,我的观点是,似乎在20世纪末期,产生了另一种使小说再度新颖的方法,与新小说代表的文体和形式实验的先锋极端主义方法不同。它不是传统的人文主义话语(贝尔冈齐将之称为人类生活“物理的、心理的和道德的”特质)的直系苗裔,而是各种话语之间的交叉授精,或者也许仅仅是它们的延伸。20世纪末的科学诸话语,已经完全换了模样,会令维多利亚或者爱德华时代的人们极其陌生。一种恰当的科幻小说形式会给小说注入新的生命。笔者希望本章显示出,写于这一时期的一些小说试图这样去做,也经常做得相当出色。但是,从整体来看,这样一种杂交无论在科幻小说还是更宽泛的小说领域,并没有使小说真正复苏。

这一转化的标志是美国作家托马斯·品钦(Thomas Pynchon, 1937)的鸿篇巨制《万有引力之虹》(1973)的被接受。这部作品可谓70年代最伟大的科幻小说。虽然得到学术界的赞许,它还是太长、太晦涩、太面目可憎、太淫秽,所以从来没有在大众中流行过(它之所以现在仍然在印行,几乎只是因为学生被要求购买)。但是比得到大众接受更重要的是,这部小说得到了来自科幻界的回应(或者更准确地说非回应)。科幻界最权威的两大奖项:雨果奖(由“世界科幻年会”的与会者投票选出的科幻界最重要奖项),和星云奖(由美国科幻和幻想作家协会的职业作家投票选出)。这一年(1973)的雨果奖迟到了地颁给了阿西莫夫的《诸神自己》(1972),这在某种程度上反映了西方世界面临能源危机时的时代关切(人们发现一种无穷无尽的能量来源,原来是来自另外一个平行世界的能源之倾泻,这对当地人造成可怕的后果)。而星云奖则被阿瑟·C. 克拉克的《与拉玛相会》(1973)收入囊中,故事中五十公里长的圆柱体形外星太空船闯入太阳系,人类派出探险队前去调查。^[2] 因为奖项的本身光环,以及大众市场的简装本(在精装本推出后一年投放市场)经常能够产生大量粉丝投票,以赢得雨果奖,所以导致有可能一部小说在某年获得星云奖,在下一年染指雨果奖:《诸神自己》和《与拉玛相会》正是例子之一,前者是1972年的星云奖得主,而后者在第二年的1974年得到雨果奖。

298

我们不能说,这两部小说代表了当年最佳科幻小说。它们只是出自最呼风唤雨的作家之手,得到庞大粉丝群的支持。作为小说,它们**足够好**。当然以粉丝群的天性,决定了他们会给忠于既往风格的作品以奖励,而不太会搞

[2] 这一比较有意思不过非原创的概念催生了一系列续集,讲述了拉玛的归来:《拉玛再现》(with Gentry Lee, 1989)、《拉玛迷境》(with Gentry Lee, 1991)和《拉玛真相》(with Gentry Lee, 1993)。

赏艺术上的成就。但如果《诸神自己》出自一位不知名的新作者之手,它在这两个奖项中,应该都会空手而归。

我(本人并不是提出下列观点的第一人)认为,1973年科幻奖项归属的真正意义在于,它是科幻界决然向内转的一个标记,不仅避开整体的文学世界,而且拒绝来自新浪潮的实验杂交科幻作品。自此以后,科幻粉丝圈(并非完全,但是基本上)倾向于以一种限制性的、自我满足的标准来判断科幻作品。在某种意义上,当时的这一标记比起往昔,是较为兼蓄并包的:比如,和以前比起来,女性粉丝和女作家越来越多,女性作家得到比较多的提携,得到各种奖项等等。但是在另外的意义上,它所提供的是一张“普洛克路斯特斯之床”^{*}。所以80年代一些极具天赋的科幻作家(迈克尔·穆尔考克、J. G. 巴拉德、克里斯多夫·普里斯特和玛格丽特·阿特伍德等等),放弃了写“类型科幻”,宣布他们是“主流文学”或者“非科幻”作家。这些作家的个人声明惹怒了粉丝界,被认为是不可饶恕的背叛,但是这却标志着科幻界日益自我封闭的小团体主义。

我之前已经讨论过,科幻粉丝圈虽然有时是被鄙视的对象,但是正如亨利·詹利斯(Henry Jenkins)指出的,它是一个活力四射、极富创造力和激情的重大文化现象。它是值得研究的流行文化特征之一。该现象今日仍在持续。不过与此同时,科幻粉丝圈对小说采取了一种可悲的保守口味。科幻粉丝会激赏**预设**的新颖性,他们经常倾心于这样的作品:讨论最大问题,将宇宙的广阔无垠用小说来表现,激起一种使头脑晕眩的“惊奇感”。但同时大多数科幻粉丝喜欢这些大观念在“人物、故事和氛围”(再次引用贝尔冈齐的术语)基础上被小说具体化。我的意思是,在80、90年代被科幻粉丝圈所爱好的科幻小说中,有一种毫无疑问的偏好,偏好的是(1)读者可以去喜欢和关心的角色,(2)不玩年代或者叙事游戏,能像19世纪小说一样提供令人满意的背景、情节发展和大结局的故事,(3)一种透明、好把握的而不是实验性、太“文学化”的文体。本章要讨论的大多数小说或者符合三项中的两项,或者三项都具备。并不是说这些毫无新意的口味有什么错。只是,科幻小说的这一决定性力量,导致了大量小说和故事以一种限制重重的、二维的过时小说形式,来处理它们令人激动的原创性预设。所以在很大程度上,科幻小说不再是新颖的了,或者说得更准确一些,尝试新颖的科幻小说经常被科幻界的大多数所忽略甚至丢弃。

* 普洛克路斯特斯(Procrustes)是希腊神话中臭名昭著的强盗,他把任何落入他魔掌的人放在一张铁床上,如果身体比床长,他就砍去长出的部分,如果比床短,就用力把身体拉长使之跟床齐。所以“普洛克路斯特斯之床”的意指使所有的人符合一个标准。——译者注

另一方面,品钦的《外有引力之虹》是一部极具新意的小说。它的人物虽然吸引人,但经常是怪诞的,无关道德的,其情节游动不居,乍看上去几无定形,不过实际上本书千奇百怪的情节围绕着一个紧凑的结构性主题(火箭发射后形成的抛物弧线),而不是遵循开始—中间—结尾的祖母级传统。该小说的文体属当代英语作品的奇观之一。无止境创新的、令人费解的、色情而精彩的不断变化语域和观点,某种程度上相当适合整部小说的百科全书全景。

小说设定在第二次世界大战末期和战后那几年,一名驻扎在伦敦的美国中尉斯洛索普,走遍了欧洲,只为寻找一个答案。人们发现斯洛索普发生性行为的地方,往往是德国 V2 火箭的落点。火箭处于小说的符号性核心位置:比如,V2 火箭的超声波飞行表征了小说时空中因果的错乱。火箭飞行的弧度(该书书名即得自于此)也决定了小说的形式。该作品的野心如此巨大,而又如此完全实现,火箭成为极具表现力的象征。用理查德·普瓦里耶(Richard Poirier)的话来说,“其主角是火箭自身”,小说所关切的“秘密”即“性、爱、生命和死亡都融入了火箭的装配过程中,进入它最后的抛物线”(Poirier, p. 15)。

《外有引力之虹》中的一个有力之处,是探讨了这同一“火箭”飞过科幻的星际之梦的诸梦境所表达的善/恶中的真实辩证关系。其间的平衡,正如作品中一位人物所说的,在于“好的火箭将我们带向星辰,坏火箭则导致世界的自杀,这二者处于恒久拉锯战中”(Pynchon, p. 727)。这是最广阔层次上的伦理问题:美国(用火箭)将宇航员送往月球漫步,而美国的火箭计划从冯·布劳恩(战后被聘去主持美国宇航局太空计划)领衔的纳粹 V2 计划研究中获益良多,上述事实是否有损美国的航天成就?在太空飞行的光明图景中,有着密不可分的黑暗(它与飞行自身的机械性联系在一起),《外有引力之虹》对这一角度的令人晕眩又精彩的发掘,无出其右者。

科幻粉丝

科幻粉丝在引导科幻文学上颇有成效。每年都会召开许多科幻大会,粉丝们聚集一堂,听作者们讲话,品评各种作品的优劣,并从书商处购买新品种和稀有品种。除了那些蜚声遐迩的科幻奖项(雨果奖、星云奖、约翰·坎贝尔奖、菲利普·K. 迪克奖,以及在英国的阿瑟·C. 克拉克奖),还有超过 90 项更专业的科幻奖项,一些由粉丝投票选出,一些由专家团颁发,绝大多数是年度奖项——实际上,科幻奖项之多(远多于其他文学种类的奖项),多得对严肃

科幻作家来说,一辈子不得上一两项奖,几乎是不可能的事。〔3〕这一时期,涌现了大量业余粉丝杂志(“同人杂志”),靡细无遗地讨论科幻作品。虽然同人杂志一般来说都如昙花一现,但还是有一些直到今天仍然在发行。一些颇具价值、发行量相当广的同人杂志被誉为“半专业刊物”。互联网的到来,使全球科幻粉丝群的观点交换和评判得到惊人拓展。我不知道现在网络上究竟有多少科幻网站,也没有时间去清点它们:肯定上了五位数,而最出色的科幻网站中有不少最优秀的科幻评论文章(通常以书评和随笔形式)。此现状意味着,一个庞大、热切、聪慧并且各执己见的读者群等待着新科幻作品的问世。这些小说无疑会得到广泛的阅读评论(主流小说领域中情形迥异,小说通常少人问津)。科幻粉丝通常能言善辩,知识丰富——有时候比专门研究科幻的拿薪水学者(比如我自己,虽然我自己也是一名科幻粉丝)还知道的多。总之,粉丝社群的规模和活力非凡,它现在是科幻世界自身的一个重要部分。这反映在一些科幻奖项(比如雨果奖)会给粉丝作品颁发年度奖。感兴趣人士所撰写的科幻粉丝史也已经付梓出版。〔4〕

部分因为出版商明白他们可以依靠这些粉丝购买新科幻小说,部分也因为粉丝如此孜孜不倦地传播他们对于科幻文学的欣赏,导致现在每年的科幻小说出版量超过历史上任何时期。当然,这些出版物中的相当一部分是蹩脚货,许多科幻作品毫无新意,甚至相当低劣。不过每年都会有许多很不错的作品,和一些杰出的科幻小说。我们可以从这一现象中得出推论,科幻小说处于相当健康的状态中,还将越来越健康。

不幸的是,这一推论是错误的。在科幻粉丝社群中,受宠爱的作者总是得到过于热情的追捧,粉丝们过于轻易地贩卖“经典”一词,比如“某某作品是一部经典”。在这些宣称中,一种过度性补偿大行其道。粉丝们坚信,“他们”——无论他们是谁(比如文学界)——居心叵测地轻视或者压制科幻小说,于是科幻小说被充满敌意的世界驱赶到一个隔离区,于是没有一名科幻作者能够“被允许”赢得普利策奖、布克奖或者诺贝尔文学奖,等等。这就看起来很吊诡了,(从某方面看)如此健康的一种文学居然会成为受迫害错觉的病人,觉得自己被折磨得快要死了。这一四面楚歌的精神状态,既不体面,也无济于事。当然,读者希望支持他们喜欢的作品,其心可鉴,实际上一些科幻粉丝确实是发自内心地喜爱某些作品。但是许多粉丝进攻性超级自信的举动只能适得其反:你不可能通过强制手段,去说服别人喜欢你所喜欢的东西。

301

〔3〕完整的科幻奖项名单,请参见 www.locusmag.com。

〔4〕比如参见 Rob Hansen 的 *Then: a History of UK Fandom* (www.dcs.gla.ac.uk/SF-Archives/Then/Index.html); Harry Warner, *A Wealth of Fable* (SCIFI Press 1992); Peter Weston, *With Stars in My Eyes: My Adventures in British Fandom* (NESFA Press 2004)。

而且,为什么科幻粉丝会觉得别人有时不喜欢你所喜欢的东西,是一件那么不能接受的事情呢。我认为,科幻粉丝社群是世界上(学校/大学的文学教学流水线之外)最大也是最活跃的文学社群。每年,有数百部优秀作品被反复咀嚼,粉丝们进行一起阅读,科幻会议大量召开,在线聊天室热火朝天。正是科幻粉丝圈的蓬勃生命力该使得粉丝圈的那些抱怨显得不合时宜。

这里还有另外一个考量,特别适用于80年代的科幻小说。对于曾对某人的生活有过重大影响的作品,他本人是很难进行客观评价的,即使这些作品更大的文化影响力小到可以忽略不计。并且正如彼得·尼克斯诙谐地指出的,可以说“科幻的黄金时代是14岁”(Clute and Nicholls, p. 506):读着70、80年代的科幻小说长大的一代评论家(包括我自己)习惯于更温情地看待这一时期的作品。

但实际情况是,80年代问世的科幻作品在今天几乎全军覆没。甚至曾经极度流行的作品,有的高居畅销榜,如今绝大部分也是无可奈何花落去。比如朱利安·梅(Julian May, 1931—)的“上新世流放地的传说”系列(描述21世纪末22世纪初的一群时间旅行者奔赴史前欧洲定居下来的四部厚重小说:*The Many-Colored Land*, 1981; *The Golden Torc*, 1982; *The Nonborn King*, 1983; and *The Adversary*, 1984),名动一时,销量惊人。这一系列的故事讲述得极好,将未来技术和神秘的人类能力成功结合在一起,情节设置出色,可读性非常高。当时有数百万读者读过此书。但是“上新世流放地的传说”系列在今天已经销声匿迹,也就是说不再有市场,不再被印刷,不再(除了小猫两三只的忠心粉丝圈)被热烈讨论,不再影响新作家,不再具有文化影响力。在某种意义上,对于这部作品或者其作者来说,这并不丢脸,梅的这一系列是很好的作品。但是像绝大多数这一时期的科幻小说一样,它成为过往厚厚尘埃中的一份子。

笔者的观点是,在80年代,科幻的主要模式从文字转向视觉,一变而为电影、电视和图画小说。这是核心现象,此外当时还有相对少量的科幻小说生命力保持到今天。不过,我的意思并不是说,80、90年代的科幻小说在科幻史中完全是一片死寂,像一座过度繁茂的丛林,它的肥沃完全窒息了自身。很明显,80年代的一些科幻小说现在仍然有生命力,包括(这里只列举无可置疑的杰作)吉恩·沃尔夫的《新日之书》(1980—1983)、拉塞尔·赫班的《步行者里德利》(1980)、威廉·吉布森的《神经浪游者》(1984,该作品除了自身的价值外,还创建了新的科幻子类别“赛博朋克”)、格丽特·阿特伍德的《使女的故事》(1985)、奥森·斯科特·卡德的《安德的游戏》(1985)、伊恩·班克斯的“文明”系列(始自1987年的《腓尼基启示录》)、谢丽·蒂帕的《通向女性国度之门》(1988)和《草地》(1989),以

及可能还包括《海伯利安》(1989)。本章将在篇幅允许的情况下详细讨论这些作品。还有不少其他作品,即使在当时大获成功,现在已经被挤出经典阵营。从科幻粉丝世界内部看来,小说甲,或者小说乙即将改变世界。而几乎无一例外的是,它们并没有改变世界。

302

80年代的科幻小说

《星际大战》(1977)的横空出世,不但影响了电影界,也渗透进小说领域。大量新读者被带进科幻小说,寻找类似于“星球大战”的科幻作品,而出版商不断满足他们的要求。到1989年为止,《轨迹》杂志报道,自1980年以来,每年的科幻小说出版书目的增长率都保持在50%。(Clute, *Science Fiction*, p. 87)实际上,这段时间所出版的大多数科幻小说在这一意义上都是“商业性的”,绝大多数作品向黄金时代科幻小说的形式和传统看齐(对认为黄金时代科幻作品代表了科幻最高峰的读者而言,这是令人高兴的),而并未以新浪潮的审美进步为基础。许多作品的政治右翼立场,其实反映了宏观的政治转向,即里根共和主义与撒切尔夫人货币保守主义的强势上位。

拉里·尼文(Larry Niven)和杰瑞·波奈尔(Jerry Pournelle)合作了不少畅销作品,包括灾难小说《魔王之锤》(1977,地球想方设法阻止一场灾难性的小行星撞击)、《誓血效忠》(1981,聪明的独裁政体粉碎了愚笨的生态主义者和其他自由主义者的袭击),以及最著名的《脚步》(1985)。用达米安·布罗德里克的话来说,《脚步》“比《第一滴血2》更为生动地描述了里根的80年代”(Broderick, p. 83):样子像小象的外星人进攻地球。共产主义体制的外星人,代表了共产主义威胁,当时右翼意识形态仍然在散播共产主义是西方自由世界所面临的最大危险的言论(共产主义当时实际上正处于崩溃边缘)。地球奋起反抗,击垮了入侵者。这种类型的嘭—嘭—嘭冒险作品太激情四溢,接近了某种意义上的自嘲,虽然它的广大读者会将其意识形态的简单化和模糊化作为对世界的真实洞察,这是很令人担心的,也值得深思。

不那么粗糙,但是仍然贯穿着右翼自由主义意识形态的是约翰·瓦利(John Varley, 1947—)的海因莱因式作品。瓦利在80年代以非常成功的三部曲起家,《泰坦》(1979)、《巫师》(1980)和《魔鬼》(1984)讲了在不远的未来,空间探索在土星轨道上发现了一片广袤的辐辏型轮状栖息地盖娅,它同时还是有生命的。船员坠机掉落在盖娅上,穿过外墙被吸到其内部,有些人身上发生了巨大变化。他们发现,其内部是一系列相互交织丰富多彩的生态环境,这些生态环境都由盖娅自己创造出来,许多是采自地球的流行文化(盖娅

先期进行了观测)。有些生态环境好过其他。里面有着复杂的性习俗(拥有人和马的两副生殖器,瓦利对此进行了不遗靡细的描写)、具有智能的森塔人,颇令人讨厌。不过在《魔鬼》中,变得疯癫的盖娅,变成巨型的玛丽莲·梦露,这一情节达到了非常有力的怪异感,足以构成讽刺性效果。《钢铁海滩》(1992)中的月球殖民地是海因莱因式的(严格地来说,殖民地的一些细节以海因莱因的作品为模型),里面有许多有意思的元素,不过作为整体的全书并未逃离有天赋作家常常容易犯的自闭唯我主义,瓦利回头参考以往的小说,而不是向外看,面向无垠的宇宙。

这种唯我主义并不是瓦利作品中的缺陷。毋宁说,它反映了科幻的日益“肠梗阻”特征,这也是该小说之所以畅销的原因之一。保持科幻小说常为新(引用贝尔冈齐的话),除了新的文本形式和策略之外,还意味着要找到新的预设、新的技术。但是科幻作家日益满足于重复使用旧的预设和技术。这并不怎么属于剽窃,而是一种新的文化逻辑(通常被称为“后现代主义”)之表征。瓦利最成功的短篇小说《视域永驻》(1978)象征而准确地阐述了这一向内转,这是对韦尔斯《盲人国度》的出色改编,在其结尾,主人公从外部感官,超越性地进入到标题所暗示的赐福中。

美国作家格雷格·贝尔(Greg Bear, 1951—)早在1967年就发表其处女作,不过直到80年代才成名。《逃亡》(1979)发生在一个许多物种栖息的巨大空心世界,故事扣人心弦,但最终不是太令人满意。虽然不到200页,它读起来像是一部长篇小说的压缩版。较为出色的《越过天堂之河》(1980)运用了一个标准的科幻预设(如神般的神秘外星人与其人质玩游戏),张力十足,富有原创性。川下是二战中的一名日本飞行员,被一艘外星飞船劫持。从此,他在一个模拟日本历史场景的遥远人造环境中生活了数百年,最终被进行星际旅行的人类营救,面对着重新融入人类世界,以及弄明白究竟是谁为什么绑架了他的双重挑战。虽然是一本小书,《越过天堂之河》也充斥了各种大观念(可能性的领域、有生命的海洋、致幻的花粉以及百万年的历史都揉进一个段落中,等等)。不过在审美抱负方面,它甚至比黄金时代的科幻更为古老。贝尔将该小说敬献给康拉德精神,这不是一种空头姿态。一位来自东方的飞行员,遇到各种出乎意料的奇怪之事,对个体的这种娴熟而现实化的呈现,是相当康拉德式的。

贝尔更为成功的小说《血里的音乐》精彩而毛骨悚然。小说中,纳米技术将几乎所有人都置入一个如地球大小、有生命的智能泥块中。它由不计其数分子大小具有智能的计算机所构成,这一思维密集度最终创造一个思想空间(noosphere),地球进入一个新的维度。这部作品像《童年的终结》一样,完全交织在科幻的辩证关系,用一个应用科学的表达框架,却最后进入神秘的

超越领域。让贝尔愈加声名大振的是更为传统的太空歌剧《永世》(1985)和其续集《永恒》(1988),讲述了空心的小行星进行空间甚至时间旅行的故事。不过,他最出色的作品当属真正具有丰富性和深度的《天使们的女王》(1990)。其深度并不一目了然。小说醒目而娴熟的谋杀情节线让读者欲罢不能,而许多未来主义和激发头脑的观念一直不停跳将出来,让读者掩卷长思。不过在这部作品的核心处,对意识本质所进行的探索相当深刻,不逊于文学史中的知名作品。马丁·伯克是一位调查杀人犯杀人动机的心理学家,他使用纳米技术来探索心灵世界。而 AXIS 是一台高级计算机,曾经飞到过一颗遥远星球。这两个探索平行推进,但不同的方式却发现了两相关联的结论。贝尔的大师手笔不动声色地描述了另一台高级计算机 JILL 从基于处理数据的直线智能,转变为具有真正意识的智能计算机。总的来说,这部小说体现了科幻小说所能够做到的出色之处——以一种流行而易懂的方式,对意识的神秘性进行哲学探索。

美国作家 C. J. 切里(C. J. Cherryh, 1942—)有大量粉丝,她既写奇幻又写科幻,有时将两者结合起来。例如,她以亚瑟传奇为蓝本的《永恒之港》发生在一艘搁浅的宇宙飞船上,飞船上的机器人(被设置扮演亚瑟故事中的人物)开始将自己的角色当以为真。这是一部情节紧凑、笔法纯熟的小说,也许是她最出色的作品,不过这并不是切里的典型风格。切里在科幻界的名望来自她多部冗长的太空歌剧,其作品之纹理犹如大块塑料。《向下的站台》(1981)赢得当年的雨果长篇小说奖,大量角色、物种、情节被揉进一个没有超光速飞行的未来宇宙中,一代代日益封建化相互为敌的太空家族以宇宙飞船为家。约 12 部这些作品(被称为“商贾小说”),联系着类似未来时空中的另 12 部“联合—联盟”小说。而“查纳传奇”名下则聚拢了关于以人与外星人相遇为中心的一系列小说,它们同时也是切里发展起来的宏观未来史的一部分。有时看起来,她所写的每一篇作品都可以放进一部野心勃勃的未来史,有尼文或者海因莱因的影子。切里对宏大的这种难以自制的爱好,在《赛亭星》中达到顶点(你也可以说是最低点)。这一部超过 1000 页的小说,如呓语般周旋在克隆人、机器人和人类之间。这样的作品反映了科幻界在 80、90 年代日益突出的普遍潮流,即字数越来越多,书越来越厚,就好像小说质量主要根据其字数来衡量。但是,切里作品中仅有的形式创新正是数量:越来越大、越来越多的情节与人物。毫无疑问,她胜任对这样宏大规模叙事的建构,并将每一叙事砌进她未来史的更恢宏大厦中去,这体现了切里的技术性能力。但是她的文体则令人恹恹欲睡,她对人物描写是旧式的,除了不停添加各种故事外,对小说本身毫无贡献。这给人一种挥之不去的感觉(借用一下某位评论家在其他语境中的刻薄话),要读完切里的所有作品,一辈子太短了,甚

至无限的时间也有点不够。

305

远为有意思的是布莱恩·阿尔迪斯的中期宏大作品“赫利康尼亚”系列，计有《赫利康尼亚的春天》(1981)、《赫利康尼亚的夏天》(1983)和《赫利康尼亚的冬天》(1985)。它们甫出版时，被视为科幻出版史中的大事件，是对想象世界的精湛、动人、复杂和开放的建构过程。现在这一系列已经淡出人们视野，这也许是由于对阿尔迪斯的评价不足(他是20世纪屈指可数的最重要科幻作家之一，见以上第235—248页)，而不是反映了作品本身的缺陷。阿尔迪斯笔下的赫利康尼亚是一颗有着怪异轨道的行星，它围绕多颗恒星旋转，这使得它除了具有(像地球)小季节之外，还有非常长的大年(约等于2500地球年)，每个大年轮换一个季节(如其标题显示的)。人类与外星人共同生活在这个世界，文明从捕猎—采集阶段发展到了近似于19世纪晚期的水平。随着故事的进展，我们发现未来地球上技术领先的衰弱人类正在观察赫利康尼亚星上的事件，这些事件通过遥远距离回传到地球。我之谓这部大作品堪称杰作，并不是因为它曾对十八九岁时的自己产生过难以估量的影响。笔者客观地认为，这部作品称得上真实的经典，它找到了一种新的方式来表达唯物论和神秘论之间的辩证关系。另一方面，小说中，无数细节得到一种非凡的逼真感，就仿佛是真实可能发生的(James Kneale 和 Rob Kitchin 注意到，为了这部小说，“阿尔迪斯吸收了来自学术界的建议，包括生殖生物学家杰克·科恩，此公曾经做过多位科幻作家的‘顾问’，回答关于外星生命形态的问题”，Kneale and Kitchin, pp. 10—11)。此外，赫利康尼亚星也拥有一个心灵或者属灵的维度(在这部小说中，地球不具有该维度)。

不过，阿尔迪斯80年代大小说中的错综复杂和创新(微妙但易理解)并不是典型的“80年代大科幻小说”。绝大多数科幻作家将毫无新意的预设嫁接在传统向后看或者保守的情节和人物模式中，创作出了太多平庸的作品。例如，大卫·布林(David Brin, 1950—)的作品有很多追随者，但是没人敢说，他在科幻小说的技术审美上有过任何形式上的革新进步。他的“提升”系列(*Sundiver*, 1980; *Startide Rising*, 1983; *The Uplift War*, 1987; *Brightness Reef*, 1995; *Infinity's Shore*, 1996; *Heaven's Reach*, 1998)中的很多厚重部头，就好像由二冲程发动机带动着，轰隆隆地前进，将人类，得到遗传学改进的智慧海豚和黑猩猩，以及许多外星人种丢进情节中，围绕着外星人种可以“被提升”到意识的更高层次这一个预设展开。读这些小说是打发时间的好方法，其规模和情节都很恢宏，却不是特别有价值。

约翰·巴恩斯(John Barnes, 1957—)的第二部小说《原罪》(1987)颇有一些意思。在某种意义上，这是回到17世纪科幻小说的神学起源的一部作品(传教士们遇到了一种三方共生的外星生命形态，于是将他们对圣三一的理

解套进他们的见闻,使外星人皈依基督教,却导致了可怕的结局)。

拉塞尔·赫班(Russell Hoban, 1952—)在《步行者里德利》(1980)中似乎在模仿伯吉斯的《发条橙》。如同《发条橙》,赫班的这部作品也发生在未来世界(核浩劫几世纪后的肯特郡),以一种创新的语言写就。但是伯吉斯的语言读起来是造作的、人工的,而赫班的则是丰富的、可信的,虽然许多新词都是对熟悉词汇的误拼,有时读来像摩尔斯沃斯方言。主人公里德利尝试重新发掘原子弹的秘密,对这一秘密的集体记忆保留在类宗教的神话中,原子弹即神话中所谓的“一大一”:

他们使用了“一大一”,杀死了大量敌人,也杀死了很多自己人。他们困得了战正,但是大地、空气和水都被污然了。(Hoban, p. 82)

该书对一个野蛮但是真实的未来世界的描写,是令人信服的,生动的,赫班从来没有让小说的神秘方面和神学方面遮蔽叙事。因为(同样和《发条橙》一样),它清晰化为一部关于堕落和原罪的小说,也在某种意义上是关于救赎的小说。这里,科幻深埋的根柢(对宇宙的纯宗教理解和纯科学理解之间的辩证关系)再一次表达了自身。正如约翰·克鲁特指出的,该小说的预设(核战争之后,生命挣扎着走向文明),是“在20世纪后半叶的科幻中经常讨论的一种情境”,不过赫班不仅“对道德和文化的复杂性的洞察……相当敏锐”,小说在语言上的实验也是非常成功的(Clute and Nicholls, p. 574)。其文体在同时制造异常(非标准英语)和熟悉(像儿童般的误拼和音译语言风格)方面大获成功。

吉恩·沃尔夫的《新日之书》等

对许多评论家而言,美国作家吉恩·沃尔夫(Gene Wolfe, 1931—)是20世纪晚期科幻界(甚至科幻界之外)最重要的小说家。这种评价也许是对的。到90年代,情况越来越明显,写过一些短篇小说和单部小说的多产作家沃尔夫,像普鲁斯特那样投身于写一部鸿篇巨制的事业中,有时沃尔夫被比作普鲁斯特,但是这种比附并不正确。^[5]《新日之书》(最开始以四卷本形式发

[5] 这一类比可能是因为在某些人看来,沃尔夫也对“回忆”感兴趣,但是塞维利安具有可以记住全部细节的非人类能力,而普鲁斯特的叙事者观点是极具人类特征的,即回忆与遗忘形影相随。沃尔夫用一位拥有完美记忆能力,但是不太可信的叙事者(塞维利安没有知无不言,有时候他会说谎话,虽然很难确定他具体在哪些片段中没有说实话),代替了普鲁斯特笔下那位太可信、太郑重其事的叙事者(所以没有办法抓住他自己不完美回忆的确切轮廓)。

行:1980年的《拷打者之影》、1981年的《抚慰者之爪》、1982年的《扈从者之剑》和1983年的《独裁者之堡》)发生在遥远未来的地球(被称作“乌斯”)上,此时太阳处于濒死,人类社会演变为一种类似于中世纪的复杂形态,要不是配以间或的高科技(空间飞行、时间旅行),便很容易在奇幻小说中找到它的影子。主人公塞维利安是一名拷打者学徒,他离开做学徒的城市,在乌斯各地跋涉,遇到了各色人等,经历了各种冒险。放弃自己的职业后,他又向更远处进发,并最终成为乌斯的统治者。在《新日之书》的单卷本续集《新日之乌斯》(1987)中,塞维利安进入太空,想要寻找流溢的“白洞”,以激活濒死的太阳。寥寥几句概括完全无法捕捉沃尔夫该作品的巴洛克式复杂程度:其相互缠绕的叙事和众多人物,以及其基调与重心的转移,有时以小说形式,有时又跳到戏剧形式。

《新日之书》与沃尔夫的下一部重大系列《长日之书》(*Nightside of the Long Sun*, 1993; *Lake of the Long Sun*, 1994; *Caldé of the Long Sun*, 1994; *Exodus from the Long Sun*, 1996)有隐晦但是确然的联系。《长日之书》的主人公是一位名叫帕特拉·希尔克的神父(很像天主教神父,虽然实际上侍奉的是异教神祇),他住在一艘巨大的代际太空飞船(沃尔号)里,沃尔这个名称在一些美国方言里,听上去像 world(世界)。船上的居民世代生活在里面,几乎所有人都忘记了这是一艘太空飞船——这是一个比较常见的科幻预设,不过沃尔夫带着全新的严肃感和彻底性,将它作为一个完全精神性的事实。《短日之书》三部曲(*On Blue's Waters*, 1999; *In Green's Jungles*, 2000; *Return to the Whorl*, 2001)直接续起了“长日”系列,其故事主要发生在两颗行星上(即蓝星和绿星),这是“长日”中飞船的目的地和环绕对象。希尔克和他的家族开始了新的冒险,在这两个世界中穿梭,并最终回到沃尔号。

从文体上看,沃尔夫是一位有天赋的作家,虽然有些人觉得他过于精心人为的古老风格太特立独行,他近期的作品太倚重于冗长而说明性对话。不过,他的主要成就并不是文体上的,而是形式上的,他创造了一个将叙事、人物和氛围含糊复杂化的文本。在沃尔夫的小说中,找不到直截了当。他的书可以反复地读,每次都能发现新的维度。就像新小说,或者后现代主义(虽然沃尔夫作为一名保守的天主教徒,如果听到自己被称为“后现代”,一定会倍感诧异),沃尔夫以一系列挑战性的方式,解构了我们的各种预设(关于叙事结尾、关于人物的描述与行进,也关于“意义”)。尽管他的作品都是“宗教性的”,但是它们并没有直接呈现为宗教寓言小说,或者甚至象征小说——虽然这些小说中充满了各种基督教象征:玫瑰、鱼、三位一体等等。而如果我们开始尝试将这些象征解码,那就创造了更多(而不是更少)的文本不确定性。这三部复杂作品对于习惯于简易文章的读者来说,是相当费解的。

正由于这个原因,注释便成为沃尔夫粉丝们的一种拜物教,有些粉丝出版了冗长的解读手册,最值得一提的有三部:Michael Andre-Driussi的 *Lexicon Urthus* (1994), Peter Wright的 *Attending Daedalus: Gene Wolfe, Artifice and the Reader* (2003) 以及 Robert Borski的 *Solar Labyrinth: Exploring Gene Wolfe's BOOK OF THE NEW SUN* (2004)。这些粉丝的中心思想是,沃尔夫的鸿篇巨制不能只读一遍,在它们的美感和深刻完全敞明之前应该反复读:沃尔夫爱好者所坚持的这一点,有时有助于理解现代生活的忙乱节奏这一可怕状况,以及细读文本的好处。这是一个合理的观点(虽然有些老生常谈)。但同时也应指出,在所有在世的重要科幻作家中间,沃尔夫是将科幻粉丝划江而治得最彻底的一名作家。许多科幻爱好者根本不读沃尔夫,或者曾经尝试过,却最后放弃。像亚马逊这样的网上书店上,读者可以给他们买过的书打分(1星到5星),这里我们看到了对沃尔夫作品的一般反应(虽然不免有些以偏概全)。沃尔夫的作品评分从极端褒奖的5颗星,到极端拒绝甚至敌视的1颗星,两股力量势均力敌。

308

但是,在粗暴地将后一种反应解释为对阅读难度大的作家之优美复杂性的无知和愚蠢排斥之前,沃尔夫爱好者需要面对这样一个事实:一些知名科幻评论家也不喜欢沃尔夫作品。苏文宣布,“我不能忍受后现代主义”,并补充道:

我跟不上沃尔夫语义和情景的怪阵,宏大叙事让我仓皇而逃……我毫不讳言,自己更喜欢海因莱因、切里或者格温妮斯·琼斯,而不是那些哲学家,因为前者展示的世界有我能理解的活动、抵抗,有人类的味道。(Suvin, p. 241)

说“怪阵”,有些不公平。沃尔夫的作品虽然复杂、迂回、花样众多。但是用“怪阵”来形容,则是对沃尔夫的错误印象(他是一位优雅而有控制力的作家)。不过苏文表达了一种广泛的怀疑,即并不认为沃尔夫是一名坏作家(苏文认可“他的主要系列中有非常令人印象深刻的方面”),而是怀疑他所实践的写作是科幻发展史中一个错误转向。换句话说,我们又回过头,哀悼起贝尔冈齐19世纪标准(“角色、故事和氛围”)的丧失。

我的感觉是,沃尔夫应该畏惧的不是他的反对者,而是他的支持者。对喜欢谜题和游戏的读者来说,完全可以把沃尔夫的小说作为充满谜题和游戏的巨大文本箱。但是这一角度无疑会错失沃尔夫写作的重点,他的写作永远是严肃的(“游戏般的严肃”听起来有些矛盾,但是却近于实情)。他的作品深刻地发掘了科幻的核心辩证关系,也即物质与精神之间的关系。《新日之书》非常精准地在这一刀锋上保持平衡:它可以作为奇幻小说(可用魔法来解释

一切),也可以作为科幻小说来读(各种奇迹用技术性的物质解释也说得通),经常同时被归到这两种类别中。这里的重点倒不是归类自身,而是沃尔夫的审美之所以关涉到这些,乃因为它们以一种真实而问题重重的方式,与世界相联系。人类曾经归于上帝的许多东西,现在都能以不为神圣留任何空间的方式来解释。如果人类的探索继续在时空中向前推进,我们是否会到达这样一个最终地位,即我们会承认成为神。沃尔夫的作品通常会将这一追问戏剧化,里面许多原先看上去是诸神的生灵,到头来发现是人造的。许多死胡同,太多错误方向以及关键时刻,第一眼看上去是微不足道容易被忽略的:人类探索的内旋(involution)和演化是沃尔夫作品中的标准情节。

沃尔夫所抵达的结论是,有一个“自生者”或者“外在者”,我们可以称之为“上帝”。“当我相信你们三个是神的时候,”塞维利安对几位显现的实体说,“大祭司们是更伟大的神……但是只有‘自生者’是上帝,他点燃现实,将它吹灭。我们余下所有人,甚至包括大天使,都只能拥有上帝创造的力量”(Wolfe, *Urth of the New Sun*, p. 353)。这一相当传统的一神论在“长日”系列中更加醒目,沃尔号中所敬拜的诸神,原来是保存在计算机数据库中早已死去贵族们的模拟,他们偶尔会通过被称为“圣窗”的显示屏出现在人们面前。主人公帕特拉·希尔克是这些神的牧师,为真理而献身,选择独身,在一个复杂而变动的世界中绝对选择正确的道德选择——实际上,他免不了道德优越感这一指控(虽然为了一个更高的目的,他觉得可以去偷盗,甚至杀人)。希尔克慢慢理解他所服侍的神并不是善的代名词,不过这一信仰的丧失被补偿以对沃尔号之外更伟大神的领悟。实际上,沃尔夫相当大胆地在小说的一开始,就揭示了沃尔号上的诸神真面目,而对于这补偿,读者要读到小说的相当后面才能获得。《长日之夜侧》的开篇首句为:“在球场,启蒙来到了帕特拉·希尔克身边,在这之后,一切都变了。”我们同时还被告知“这些隐藏之事毫无意义,它们相互之间也没有烘托关系”(Wolfe, *Nightside*, p. 9)。

《长日之书》是关于揭示的一部作品。另一方面,书中飞船上星际旅行的人们(他们想当然地相信终点在远方),开始意识到他们不仅已经到达,而且已经到达目的地很久了。但某种程度上更为重要的,是希尔克在小说一开始体会到的“启蒙”。他没有把这启蒙视为突如其来的顿悟,而是当做辨识出他长久以来就知道的某些事情:“就好像一直在他身后,站在他的双肩之后的某人,在如此多年的孕育沉默之后,开始对他双耳轻声低语”(Wolfe, *Nightside*, p. 9)。这个“某人”即“外在者”,也叫做“阿拉”。从个人角度而言,我担心这里沃尔夫将自己心仪的基督教上帝直接引入叙事中,会使整部作品失去平衡。《长日之书》虽然宏大奇妙,相比于《新日之书》却逊色些,这部分是因为书中无所不在的神学偏好。它在扣人心弦方面也相对逊色些,小说中有太多

说明性的对话,而描述性或者思考性的文字又不够。书中的许多对话场景甚至接近于无休无止。一些评论家没有把这看做一个缺点。在约翰·克鲁特看来,“只要把对话理解为整部作品的主动脉和脉搏,对话就绝不会显得枝蔓。我们可以说,无止歇的对话是启示的认识论之歌”(Clute, *Scores*, p. 144)。

在《新日之书》中,塞维利安被揭示为某种基督型人物——他甚至能够起死回生——不过我们自始至终通过他的视角看事情,也因此明白他的个人缺点,明白他对自己的不信任。某些人不信仰基督,是一回事,基督自己都不信任自己,却是另一回事情。比起希尔克来,塞维利安就有无限的复杂性和吸引力,因为我们对乌斯世界的了解是通过他的意识,所以小说的呈现就更加生动。

相比之下,希尔克虽然极尽谦卑,却实际上远比塞尔维安更加自我确信,他拥有坚定的道德罗盘,有着强烈的对错感(塞尔维安则不具备)。但是我认为,人物的简单化,与情节情境的丰富,二者之间的不协调,抽去了《长日之书》整部作品的力量,而《新日之书》中塞维利安和他所周游的世界之间的创造性张力则给作品整体增色不少。《短日之书》系列的主人公霍恩是作者对类似主题的第三波尝试,也是三大系列中最不成功的,其原因在于它过于直接外在化了。但是在《短日之书》中,沃尔夫仍旧触动了“奇幻”与“科幻”的边界问题。《绿星丛林》中,霍恩被一些人当做巫师,虽然他一再澄清自己没有魔法,只是会一些技术花招。《短日之书》三部曲中的一个主要种族“英休米”,是能够变化形状的吸血鬼,他们既可以被作为超自然生物(正如许多惊悚小说中那样),也可以用类科学的术语来解释他们。沃尔夫在奇幻与科幻之间,发现了一条精心划定的界限。

在说了这么多后,在我看来,《新日之书》还是沃尔夫最重要的成就。沃尔夫写越多的续貂之作,他的新创意就越清晰,即使这些续貂之作充满了(用David Langford的话)“使人着急的谜团……充满了博尔赫斯和埃舍尔*的味道”(Langford同时也正确谈及了“极其不简单的作者很喜欢把盲目的简单性作为面具”,Langford, pp. 288—290)。在《新日之书》中,走向了一种极端的相对主义,一种模糊的视域,它直指存在的核心,虽然小说中偶尔会请出“自生者”这尊神。到了《短日之书》的结尾,我们发现这种模糊度被缓和了,但这仅仅是一种为了宇宙生灵的本体论需要而炮制出来的形而上学调料。小说

* 艾舍尔(M. C. Escher, 1898—1972),荷兰版画家,擅长空间错觉、几何拼接、悖论结构,他的作品源于悖论、幻觉和双重意义,从“不可能”的角度重新描绘了这个客观世界,给我们的主观感受造成了极大的冲击。——译者注

中的另一个人物帕特拉·雷默拉慢吞吞地说：“所有男性，和绝大多数——呃——女性，需要的并不是神的显灵，也不是神圣的可感性，而是——呃——可能性！”（Wolfe, *Return*, p. 402）雷默拉提出，霍恩建立了“外在者”崇拜，“外在者”不会做一些比如道成肉身或者对众显性这样的事情，困扰人类对可能性（而非实际性）的欲求。（“他至少……不会来到你的视窗前，我可以确保这一点。”）笔者觉得这是一种遁词。在整部系列的最后，我们可以确定“阿拉”并不是像《新日之书》中的自生者那样的。但是再引用一下约翰·克鲁特的话，正如“《短日之书》全然是关于救赎的”（Clute, *Scores*, p. 260），整个系列也都是如此。沃尔夫不仅重访了20世纪的许多传统，而且向历史深处再进发，碰触到了科幻小说深处的根柢：追问了宇宙的唯物论理解是如何打扰“救赎”概念的。

威廉·吉布森的《神经浪游者》和赛博朋克

随着商业性科幻小说数量的增加，作家要在科幻领域产生影响也相应变得日益困难。但是一位美国作家却做到了，这就是威廉·吉布森（William Gibson, 1948）。在80年代最具重量级的科幻作品，是他的《神经浪游者》（1984）。

“赛博朋克”是80年代诞生的科幻重要子类。这个词来自不为人知的美国作家布鲁斯·贝特克（Bruce Bethke, 1955—）的其短篇小说《赛博朋克》。许多人认为，以此风格写就的第一部重要小说，写于“赛博朋克”一词发明之前——美国作家布鲁斯·斯特林（Bruce Sterling, 1954—）的《人造孩子》（1980），故事发上在未来的遥远星球上，讲述了一名“人造孩子”在一个后稀缺社会*，运用他精湛的武艺来娱乐大众以谋生。但是这篇小说，虽则出色，却几乎不具有后来赛博朋克小说的色调。《人造孩子》虽然带有时髦的暴力与大街上摸爬滚打之气质，却是包揽万状、五彩缤纷的一部流浪汉小说，并基本上设置在一个宏大想象世界中。相比之下，典型的赛博朋克小说是内封闭的，黑暗的，往往嵌在狭窄的都市视野中：这表现了对计算机化（在西方世界计算机产业从80年代开始勃兴）和当代生活日益城市中心化危险的较为悲观态度。

吉布森的《神经浪游者》（1984）建立了赛博朋克的许多预设，将电影《电

* 后稀缺社会（Post-scarcity），是一个货币不复存在、社会资源极大丰富，商品、服务、信息都可以被人们无偿占有的社会。——译者注

子世界争霸战》的预设(交感的虚拟世界或者赛博空间,吉布森称之为网络或者矩阵)与《银翼杀手》时尚的脏乱风格化(一种黑色情节,某种程度的暴力,以及结尾的一种概念爆发)混合在一起。《神经浪游者》的主人公凯斯是一名黑客油子,他卷入了一个复杂情节中——从赛博空间偷窃被保护数据。这使他跃出了世界,进入轨道上的太空站。叙事中一切神秘的核心原来是一台人工智能计算机,它试图具有自我意识,并最终成功了。由于缺少这一“机械降神”*之喻象的有力文学化,吉布森的接下来模仿勒卡雷**未来间谍冒险的两部续集(1986年的 *Count Zero* 和 1988年的 *Mona Lisa Overdrive*)不怎么成功。他后来的作品包含了不少有意思的元素,但是都与《神经浪游者》的震撼方式不类:《虚拟光》(1993)对于标题中的隐喻发展不够,沦为追捕—逃亡的冒险小说。到了1996年的《阿伊朵》,吉布森的小说几乎完全似曾相识,深深烙有吉布森的标记。不过对科幻界许多人士而言,吉布森仍然是一位对一种文体(薄如轻翼的后工业后现代之“酷”)起了决定作用的标志性人物,他的影响从80年代到90年代散布在各个方向。

312

当时的许多人看来,“赛博朋克”不仅仅是一种文体,而更是(用 Larry McCaffery 的话来说)“极度令人兴奋的”文化发展中的一部分,也是“后现代主义”的核心组成部分(McCaffery 将后现代主义视为“一组复杂的深度裂痕——既在主流文化和审美内部,也在我们所生活的社会和经济媒介系统,即‘后工业社会’内部”,McCaffery, pp. 1—2)。如同科幻小说,“后现代主义”的定义也多如牛毛。但是表面凌驾于深度,从过去转移到对当下的关注,原创被拼贴、引用和互文所代替,无可奈何地目睹情感内容被得意地清空(“感情的褪去”),后现代主义实际上使自身背对于精神话语或者神秘话语。典型的后现代文本嵌在作为当代物质文化之根须的炫目多面相中,满腔热情地拥抱非神秘。但是,我们可能希望探寻在何种程度上,赛博朋克是一种唯物论的话语。一方面,赛博朋克的作家将大量注意力放在他们世界的**各种事物**(实际经验的实质、肌理和风貌)上。但是,赛博朋克作家越是深入他们城市敌托邦的**物质世界**中,科幻辩证关系的另一半就越会在他们作品中显现。就像达妮·卡瓦拉罗(Dani Cavallaro)在她对赛博朋克运动的研究中说的:

在一个层面上,当代技术科学看上去要将启蒙运动所带来的理性主

* 机械降神(*deus ex machina*),原意为当舞台剧到了一个纠结得无法解决的冲突时,一个木偶就会被放下来,扮演神来解决这个戏剧中的冲突,所以引申为“由不可思议的外部力量来解决戏剧内在的冲突”。——译者注

** 勒卡雷(John Le Carré, 1931—),真名为戴维·康威尔(David Cornwell),英国著名间谍小说作家。——译者注

义的方向永久化,而在另一个层面上,赛博空间的吉布森式建构这一幻觉经验暗示着科学与非理性之间的交缠……赛博文化在这些模糊性中滋生起来:理性和非理性同时存在于赛博文化的疆域中,赛博朋克对知识和行动者进行当代再评价的主要贡献,正在于它将神话主题与技术主题融为一体。(Cavallaro, p. 52)

也许这是赛博朋克虚拟现实预设中的口袋宇宙不可避免的一个特征:它将科学的“我一它”环境转变为一种几近滑稽直呈的(根本上宗教性的)“我一你”环境。卡瓦拉罗引用了苏文和德兰尼,来强调吉布森式赛博空间的宗教成分。她提出,为了逃离特大城市令人生厌的日常经验,作家通过写作小说,在日益异化的个体之间铸造一个替代性的和谐形式。根据苏文的说法,“一个逻辑地锁在赛博空间上的解决方案,使四散的人们与他们的宿命之间实现再连接(*religio*) * ……于是便成为了一种宗教”。这一解读与德兰尼的观点一拍即合,后者认为“吉布森去人化的技术的生硬边界,隐藏着一种内生的神秘主义”(Cavallaro, pp. 57—58;省略部分原文如此)。这一神秘主义可以减轻吉布森作品中如岩石般坚硬的萧杀。

313

类似的神秘主义,以各种方式出现在80、90年代重要赛博朋克作家(从此类作家中脱颖而出的佼佼者)的作品中。美国女作家帕特·卡迪甘(Pat Cadigan, 1953—)是继吉布森之后最重要的赛博朋克实践者。她的赛博朋克更注重表现人与计算机之间的连接,从而精准地阐释科幻的辩证关系。1991年的《合成人》,也许是她最出色的作品,里面以疾病为角度(具有意识并且导致人类死亡的电脑病毒)。在《空杯子里的茶》(1998)中,此辩证关系得到更加清晰的戏剧化:让使用者获得性兴奋的一种虚拟现实作为一种媒介,仅仅作为一位白人角色所体验到的纯粹非魔法经验,帮助小说中的一位日本人氏揭开了精神启示和宇宙的神秘秘密。另一位美国作家约翰·谢利(John Shirley, 1953—)把赛博朋克的惯例加热到无以复加,将硬核的唯物论与诺斯替可能性二者都夸张了。他的月蚀三部曲(1985年的*Eclipse*, 1988年的*Eclipse Penumbra*和1990年的*Eclipse Corona*)是相当值得留意的。

当作家前赴后继从深埋的神秘主义角度构建他们的赛博朋克幻想,便导致了过分黑暗的基调:英国作家理查德·摩根(Richard Morgan, 1965—)的系列小说(始于2002年《转变的碳元素》)中,许多人物在死后,其头脑被移植进新的身体。但是这种再生完全没有新意,是一种非神秘经验。理查德·摩根小说中的世界是这种类型小说中最迷幻、最黑暗和最冰冷的。对超级暴力的

* “宗教”(religion),即源于拉丁词“religio”,原意指“结合”、“合并”和“固定”。——译者注

敌托邦赛博朋克产生的黑巧克力般欢愉也许反映了里根·撒切尔的80年代里的焦虑与兴奋。许多作品在今天读来,完全已经过时,这不是因为现在这个时代缺少焦虑或者兴奋,而是因为这些情感的文化逻辑已经转移。问题与赛博朋克以及它的传统无关,而是与赛博朋克传统的“钙化”有关系。许多“赛博朋克”小说都写得很出色,情节渲染也很到位,但是大多数作品都无法摆脱其原初的偏好。《神经浪游者》没有犯这个毛病,不过吉布森后来的小说很悲哀地都落入上述窠臼,都具有他所开创的赛博朋克科幻子类的一般特征。

奥森·斯科特·卡德的《安德的游戏》

在80年代看来,奥森·斯科特·卡德(Orson Scott Card, 1951—)正在飞速成为世界科幻界独领风骚人物之一(他的处女作发表于1977年)。而站在21世纪的门槛上,他的这一地位已经没落,这并不是因为他的创作减少了,而是因为他后来的作品,虽然依然有意思,相比于前作则逊色很多。卡德的写作形式上过于保守,基本上都是对19世纪式“人物、故事和氛围”的循环使用。但是在《安德的游戏》中,他为小说发现了一个天才的中心预设,将一种真实的伦理困境戏剧化。小说中,未来的地球面临着外星智慧昆虫“虫族”的压倒性进攻。地球当局将有潜质的儿童聚集起来,将他们送往军事学院,以最大程度提高他们的军事才能。主人公安德·维京是最有天赋的一位,在虚拟现实环境中能胜任各种复杂战争游戏。在故事结尾,我们才发现安德以为他是在玩战争游戏,但实际上他是在人类与虫族的最后战斗中实际指挥人类太空飞舰,并将虫族完全消灭。两样东西使这部作品不仅仅是一部有才华的“结尾大转折”的科幻故事:首先,对学院中儿童世界的挤掉他人以成就自己的权力欲和危险进行了非幻想的生动写真;第二,对抗虫族的军事胜利令人心潮澎湃——既让安德,也让快速翻页想看到结局的读者心潮澎湃,其续集《死者代言人》(1986)却让安德和我们满口都是灰烬。《死亡代言人》将大屠杀(或者更确切的说,援用安德系列中的第三部《屠异》的标题)的伦理后果小说化:安德在银河系周游,希望能够为他的战争罪找到弥补方法。小说中的道德要旨得到了出色的戏剧化,虽然卡德有时候会主题先行。小说最意味的一点在于,安德虽然对战争罪负责,但是却是在对此无意识的处境下犯下的战争罪。卡德对自由意志的这种关注明显有基督教背景。

314

作为一名摩门教徒,卡德经常返回他的信仰,以寻找写作灵感。他的“创者传”系列(*Seventh Son*, 1987; *Red Prophet*, 1988; *Prentice Alvin*, 1989; *Alvin*

Journeyman, 1989; *Heartfire*, 1988; *The Crystal City*, 2003; and *Master Alvin*, 2005)再创作了摩门教创立者约瑟夫·史密斯(1805—1844)的生平。他的五卷本的“回家”系列(*The Memory of Earth*, 1992; *The Call of Earth*, 1992; *The Ships of Earth*, 1994; *Earthfall*, 1995; *Earthborn*, 1995)则更为令人印象深刻,这一系列将圣经重写为一部科幻小说,讲述了一出星际出埃及记的旧约故事。人类在和谐星球上拓殖了4千万年。当自始自终统治和谐星的计算机“超灵”走向衰竭的时候,它选出了一些人类,让他们踏上回到地球的漫漫长路,与地球上更强大的计算机“守卫者”联系以找出办法让“超灵”继续运转。故事再度表现了对自由意志问题的专注,为什么上帝(小说中的“守卫者”)会授予人类自由意志,以及为什么一些人会将它来做罪恶之事。这里的概括听起来很枯燥,好像卡德总不能在他的作品中逃脱呆板的虔诚。但是建构令人感兴趣的人物和边缘清晰的道德困境的时候,卡德总是能够比市场上的大多数著作略胜一筹。

非科幻作家

“非科幻作家总是在写作科幻小说”,约翰·克鲁特这样评论道(*Science Fiction*, p. 230)。很有意思的是,甚至像克鲁特这样顶级的评论家都会起用“非科幻作家”这一类别,就好像科幻如肤色一样,是某些作家的物理特征,而不是对某类文本的描述。与克鲁特类似的态度经常能够在科幻圈中找到,在那里有一种概念的“种族隔离”,将科幻作家(好的)与非科幻作家(不好的,除非被证明是好的)分开。而且,闯入科幻领域的非科幻作家经常遭受科幻粉丝的严厉对待。也许,有些理由来解释这一切。一些名声建立在非科幻小说之上的作家在去尝试科幻喻象的过程中,很丢脸地体现了对业已存在的厚重科幻文本传统的惊人无知。举个例子,或然历史经常被主流作家当做新大陆来欢呼,就好像是由他们第一次发现一样。贝丽尔·班布里奇(Beryl Bainbridge, 1934—)在1978年的《年轻的阿道夫》中,想象了希特勒生活在1913年的利物浦;在菲利普·罗斯(Philip Roth, 1933—)的《反美阴谋》(2004)中,查尔斯·林白*击败富兰克林·罗斯福成为40年代亲法西斯的美国总统,对犹太家庭狠下毒手。但是在这两部作品中都有一种审美上被弱化的谨慎,因为历史在小说中再度步上正轨,所以这两部作品中使用的喻象都不是特别令人

* 查尔斯·林白(Charles Lindbergh, 1902—1974),史上第一位不中断地从纽约飞越大西洋到巴黎的美国著名飞行员,于1927年5月完成了这次飞行。——译者注

眼前一亮,也不是那么创意十足。最臭名昭著的例子是马丁·阿密斯的《时间之箭》(Martin Amis, 1949)。这部作品在当时被文学界誉为具有震撼人心的原创力和深度。^[6]实际上,该原创预设(时间倒流)发轫于菲利普·迪克的《逆钟世界》(1967),在《逆钟世界》中处理得远比《时间之箭》出色,而《时间之箭》的深度(该小说讲述了一位旧纳粹分子回到大屠杀的时间经验中)比起库尔特·冯内古特(Kurt Vonnegut)《第五号屠宰场》对同一主题(同样通过一个碎片化的时间顺序来呈现)令人动容的复杂思考来,显得过于油滑。《时间之箭》是一部原创力非常不足以及保守的作品(笔者这里并不是认为它隐含的主题“过去好过现在”是错误的)。它能如此兴风作浪,就好比一位18世纪画家向艺术界宣布他发明了透视法,最不可思议的是——所有人居然都相信了。

不过很多所谓“非科幻作家”写出了不少非常有意思的科幻作品。莫琳·达夫(Maureen Duffy, 1933—)的《戈尔传奇》(1981)中创造出一种人与大猩猩的杂交人种。故事发生在未来的老朽英国,主人公戈顿(“戈尔”)四处冒险,使作者莫琳能够从容不迫地将对生命价值问题进行小说化,虽然作者在感情天平上偏向亲动物态度。保罗·索鲁(Paul Theroux, 1941—)偶尔涉足科幻领域,描绘的是一幕黯淡的敌托邦。浅薄的消遣读物《O区域》(1986)中美国的新地狱景象让读者震惊,但是小说本身是生动有力的。实际上,索鲁的悲观主义甚至影响了他最知名的作品——他的众多游记。在《骑乘铁公鸡:搭火车横越中国》(1984)中,他对人口过度、植被稀少而污染严重的现代中国的描绘,是通过一种科幻的敌托邦想象表达的。“在大约一百年后,在未被拓殖的清冷月球之下,我们所谓的文明世界都会和中国一样,拥挤、老迈而没落……我们的未来就是这一个轻度中毒的地球,以及浑浊的空气”(Theroux, p. 100)。“未被拓殖的月球”这个顺口词汇中的哀伤意味,体现在了科幻小说曾经乐观预设的昂扬之势和它的无所不在中。

最近,加拿大小说家玛格丽特·阿特伍德(Margaret Atwood, 1939—)惹恼了科幻界人士,因为她否认并写过任何“科幻小说”,并把“科幻小说”贬低为仅仅关于“空间中的智能乌贼”的通俗文学类型。阿特伍德虽然否认,但是她的三部最出色的作品都是科幻小说。她最知名的小说《使女的故事》以其对未来敌托邦美国的生动描写赢得了首届阿瑟·C. 克拉克奖,在小说中基督教原教旨主义以圣经原则为基础,建立起了一个压迫而厌恶女性的社会。小

316

[6] 我的义愤填膺使自己对该书的被广为接受嗤之以鼻。虽然许多书评确实用上述溢美之词来恭维该书,虽然它入选过布克奖的候选名单,但颇有一些评论家不爽于一位玩游戏般的非犹太人对大屠杀的无礼借用,一名布克奖评委(Nicholas Mosley)甚至为了反对它入选候选名单而向评委委员会请辞。

说以主人公奥芙弗雷德(作为使女,她是没有名字的,其名字 Offred 意思为“弗雷德的使女”)为中心,描写了男性将女性客体化、奴役化的诸种罪行。然而虽然有许多娴熟的优点,这部小说最终并不算成功。前半部分是极其出色的幽闭,不仅体现在奥芙弗雷德所承受的漫长苦难,而且体现在弗雷德自己处处受限的生活中。阿特伍德成功凸显了这样一个观点:有权势的个体如何会陷入曾帮他们获得权势的禁欲意识形态中,以不同但是令人窒息方式被限制。但是小说的后三分之二中,弗雷德将奥芙弗雷德送往一处秘密的淫荡俱乐部,在这里权势人物享受着性放纵、酗酒等等。这一情节安排削弱了整体。弗雷德成为不仅仅两个维度上的反派——当然并不是说对于口头支持意识形态,私底下却极尽奢淫的贵族来说,这个人物塑造是不可信的,而是说,根据阿特伍德所创造出世界的虚构逻辑来看,这是一个不怎么有意思的人物。这部小说的结尾,奥芙弗雷德逃离可怕的基列共和国,也有点虎头蛇尾的感觉。

阿特伍德的第十部小说《盲刺客》(2000)得到评论家和主流文学界的赞赏,并且赢得了权威的布克奖,但是作为一部小说,它只能算是部分成功的。这是一个以俄罗斯套娃般故事中套故事的家族传奇,讲述者是盲刺客之一。《盲刺客》是一部非常生动的科幻故事,像埃德加·巴勒斯的星际小说一般,发生在遥远赛克隆星。实际上,这部小说中的小说非常出色,它几乎遮盖了小说主框架的光芒,使那些家庭背叛与秘密依次被揭开。作为整体效果来看,全书是一部跛足的小说,只有它的科幻部分抵达了阿特伍德最出色的天马行空的和抓人眼球的小说的力量。正是生动现实化了一个敌托邦的想象世界,使《羚羊与秧鸡》(2003)成为阿特伍德最成功的作品。虽然从概述上看,其主题并不是那么吸引人,但是小说的展开是如此精彩,使小说中的一切都具有了闪着光的生命。

谢丽·蒂帕

美国作家谢丽·蒂帕(Sheri Tepper, 1929—)进入文坛比较晚,她的处女作发表在1984年。作为一名80年代的科幻女作家,并且由于她那部性别寓言《通往女性国度之门》(1988),她又是被归在“女性主义科幻”的五彩门类下。但这种分类不太正确,并非由于蒂帕的作品与女性主义思想相抵牾(不少女性主义思想是其作品的必要条件),而是因为她自己对这一分类的愤怒,被一种本质上属于**神学**的范畴——骄傲——而激起。骄傲的破坏性力量盘旋在她的《醒来者》(1987)的主人公们身上。在《通往女性国度之门》后灾难

世界中,将环境只看做有待开发的资源,以及威胁人类(主要是女性和儿童)的,正是骄傲(主要以男性形式)。故事中,被战争迷了心窍的男性远离更文明的人类,居住在各个城市中。正因此,蒂帕小说中不可知的人文主义轻轻关涉到一种宗教意识,触摸了科幻自身的根柢,而在她的杰作《草地》中则更为明显。这是一部以多种有意思的方式,重写“美女与野兽”神话的不可多得的出色作品。

草地星上人类由贵族种姓“伯恩斯”所统治。“伯恩斯”这一由姻亲家族组成的精英种姓,他们的生活大部分投入了捕猎——并不是像在地球上那带着快马和猎狗捕捉狐狸,而是带着外星马(长得像速龙般的智能动物),猎取长相可怕的外星狐(长着分辨不清的牙齿和爪子)。整个社会相当内敛,不欢迎外来者,但是它似乎拥有抵御银河瘟疫的药方,于是爱马人士——地球女子玛乔瑞和她的家庭来到草地星,成功打入伯恩斯的的世界,了解到草地星免疫力的秘密,无意中揭开了这一星球上生命循环的秘密。通过与一位伯恩斯之间感情纠葛的可能性,映射出自己与她丈夫之间日渐疏离的关系,也带来了令人惊异但是更使人满意的结尾。看上去野蛮的狐原来是牺牲者,而马则残暴无比。最后,玛乔瑞并没有像《美女与野兽》中那样,用她的爱情将野兽变成人类,而是离开了她的丈夫,与野兽在一起,享受野兽群落的生活。蒂帕对传统天主教的夫家讽刺,以及对类似于地球上摩门教的讽刺,略微有些出手过重。在这部小说的松散续集《举起石头》(1990)中,伊斯兰原教旨主义得到了同样的抨击待遇。但是蒂帕的这些抨击,从不是端着一张扑克脸的。在《举起石头》中,玛乔瑞和她的狐通过一扇虫洞之门,出现在一群叫做贝迪的人们面前。玛乔瑞向他们传授了一些智慧(比如“除了相信自己目睹或者被传授了绝对真理这唯一的罪外,人的心灵没有别的原罪”),并将这“最伟大的戒律”保留为最后真理,以及深刻睿智真实的格言(也许是科幻小说中出现的最睿智最真实的言语):“即使人们是处于善意,也不要让他们愚弄你们的头脑”(Tepper, *Raising*, p. 155)。蒂帕将叙事向前快进了几百年,我们发现她的话被作为神圣的启示,已经成为戒律,导致了一个和以前一样专制压迫社会,这个社会中医生、精神病医生和理发师都被禁止。小说一针见血地讽刺了对启示的表象化。比如,“不要成为性别主义的猪”的戒律:

318

低贝迪人在女先知的话语(“不要成为性别主义者”)中,发现了对性别歧视的禁止,而高贝迪人的男性监察者则发现了对野蛮行为的警告(“不要做猪”)。不久,野蛮行为就被定义为与异类(即低贝迪人)交往。(Tepper, p. 156)

奥克塔维娅·巴特勒

美国作家奥克塔维娅·巴特勒(Octavia Butler, 1947—2006)的“异种生殖”三部曲(*Dawn*, 1987; *Adulthood Rights*, 1997; *Imago*, 1998)以外星人绑架作为出发点。小说中,一位富有的美国黑人妇女莉莉丝·艾亚波醒来发现自己身处一艘太空飞船的房间中。她记不起自己是怎么到这里的,唯一记得的是一场核战争摧毁了地球,记得她家人的丧命。太空飞船的主人欧安卡利人将人类幸存者营救在他们绕地运行的飞船中,并使其保存在睡眠状态长达二百五十年,以等待地球重新成为一颗适合居住的地方后,帮助人类回到地球。以这种救世主的方式,他们获得了人类的基因。这是他们的存在模式:他们周游在银河系中,用来自其他种族的基因多样性增强自身——他们可以在分子水平上操作这一过程。换句话说,欧安卡利是生物多样性意义上救世主的象征化身。在三部曲的第二部中,莉莉丝对她的人类-欧安卡利混血的儿子阿金说了如下的话:

“人类害怕差异,”莉莉丝曾经这样对他说。“欧安卡利人则渴望差异。人类迫害与自己不同的人,然而又有赖于对方给自己以定义与地位。欧安卡利追寻并收集差异。他们需要以此远离停滞和过于单一……当你感觉这二者之间的冲突时,走欧安卡利人的路,拥抱差异吧。”(Butler, *Adulthood Rites*, p. 80)

将这段从其上下文中截取出来的文字看,有卑之无甚高论之嫌。但是作为整体的三部曲则在用力地阐述了差异之必要性的同时,也呈现出震撼的美感。巴特勒笔下的欧安卡利也不是乌托邦,他们在实现自己的目标的时候,也免不了无视(或者主动地伤害)他们声称要敬畏的他者。

319 这部故事核心中这位黑人女性的处境,必然将我们带回种族差异的议题,这是巴特勒在她的小说中反复回归的主题之一。我们发现莉莉丝被欧安卡利唤醒是出于一个特殊的原因:她将成为新醒过来的人类的“母亲”,带领他们接受新的身份,各安其位。她压根不想担此重任,但这正是为何她被给予此重任的原因:“她是一名女性,不愿扛起这责任,不愿意领导他人。”(Butler, *Dawn*, p. 157)换句话说,如珍妮·沃尔玛克(Jenny Wolmark)所言,这是一部关于“一名角色的边缘性(兼性别与种族)如何成为她的优势”的小说(Wolmark, p. 32)。作为一名黑人女性,莉莉丝在传统上会是边缘人物的代表,但是巴特勒的科幻语境却用混血太空人种(故事正是发生

在他们的飞船上)重新定义了边缘的概念。

90年代的科幻小说

丹·西蒙斯的《海伯利安》(1989)在科幻爱好者中间引起轰动(它赢得了1990年的雨果奖)。这部令人眼花缭乱的太空歌剧及其续集《海伯利安的陨落》(1990)以不同寻常的纯粹形式表达了科幻小说的原生焦虑。《海伯利安》开始于一个天主教神父雷纳·霍伊特的故事。他的信仰被西蒙斯笔下未来银河文明的多重世界所削弱。他欣喜地发现一群聋哑迟钝的外星人,其胸口都有闪闪发光的十字架,便以此作为基督道成肉身事实的一个确证。实际上,那些十字架是一种外星寄生虫,神父因而幻灭。不过两部“海伯利安”的故事脉络实际上复苏了一些基督教核心价值。一种叫做伯劳的战斗机器让许多人闻风丧胆。结果我们发现伯劳希望诱导出“人类之爱”这一普遍原则,虽然它并不与基督完全相同,但是也表达了一种类似形式的神圣。西蒙斯又对此系列增加了发生在“海伯利安”时空的《安迪米恩》(1996)、《安迪米恩的兴起》(1997),不过在其中一个漫画般的天主教教会成为独裁政治势力。威廉·吉布森和布鲁斯·斯特林合作的《差分机》也以其精彩的19世纪或然历史获得好评如潮(讲述了查尔斯·巴贝奇* 1820年以蒸汽为动力计算机——差分机的实现)。将赛博朋克恶作剧地错置于蒸汽时代,甚至赢得了一个短命的科幻子类标签(“蒸汽朋克”),但由于“蒸汽朋克”写作的限制,使得此类别的知名作品极其凤毛麟角。

这十年间的许多作家和作品中,只有为数不多会保有延续的生命力,不过(当然)通过这么短的时间距离很难对此进行准确判断。英国作家格温妮斯·琼斯(Gwyneth Jones, 1952—)创作了一系列极具思想性、精微而生动的小说。也许这些作品对科幻粉丝界来说过于精微,所以还没有被完全接纳。比如《白女王》(1991)栩栩如生地讲述了长得像人类的外星来客,与不远未来的人类进行各方面互动的故事。在将科学或者技术语境,同人际互动的相互依存和敌对咬合起来这一点上,在世的作家中无人能出其右。她最自如的写作风格是在“科幻”与“奇幻”之间达到平衡的风格,这在仍在继续的亚瑟系列(*Bold As Love*, 2001; *Castles Made of Sand*, 2002; *Midnight Lamp*, 2003)中体

320

* 查尔斯·巴贝奇(Charles Babbage, 1791—1871), 19世纪英国数学家、机械工程师,是史上构想和设计一台完全可编程计算机(差分机)的第一人。1820年由于技术条件,经费限制,以及无法忍耐对设计不停的修补,这台计算机在他有生之年始终未能问世。——译者注

现得再明显不过了：在不远的未来，一位摇滚明星成为英国类似于亚瑟王般的统治者。通过探讨“科学”与“魔法”之间的辩证关系（在这两个名词最宽泛的意义上），这一系列正中科幻的核心。

苏格兰作家伊恩·M·班克斯(Iain M. Banks)的太空歌剧“文明”系列中的第一部是1987年的《腓尼基启示录》，不过要到90年代，班克斯才成为炙手可热的科幻作家之一。乍看上去，班克斯所创的星际迁跃叙事除了让人惬意的当代基调之外，并没有什么新意。班克斯笔下用技术武装起来的“文明”活在左翼自由主义的梦中，这是一个对自我实现（同时关涉社会良知）提供无止境可能性的社会。对许多人而言，这是从黄金时代美国科幻的右翼偏见中走出来的值得欢迎的变化。班克斯将巨大的热情、魅力与令人拍案叫好的情节糅合在一起，创作了不少“文明”续集作品（*The Player of Games*, 1987; *Use of Weapons*, 1988; *Excession*, 1996; *Inversions*, 1998; and *Look to Windward*, 2000），水平参差不齐，但都取得很大的成功。在写作中更具政治倾向的是班克斯的好友斯科特·肯·麦克里奥德(Scot Ken McLeod, 1954—)，他尖锐而思想性的社会自由主义小说为他赢得了批评界颇多正面关注。

历史距离今天越近，就越难做出准确预测，究竟哪些作家和作品会“流传下去”，不过有一位作家，于情于理都应该（也有希望）获得持久的声望。这就是美国作家金·斯坦利·罗宾森(Kim Stanley Robinson, 1952)。他的“橙县”系列为他的故乡加利福尼亚州想象了三种不同的未来：《蛮荒海岸》(1983)中后核战时代的敌托邦，该作品成功避免了过于灰暗（小说结尾给主人公简陋小屋添加的一扇窗户是一抹令人惊讶而有力的昂扬笔触）；《金色海岸》将加利福尼亚的污染、拥挤和腐败现状进行发挥，创作了一个栩栩如生的未来加州；最后，也是三部中相对弱的《太平洋边缘》(1990)中蓝天碧海的乌托邦加州。不过罗宾森在科幻领域目前为止最重要的成就是“火星”三部曲(*Red Mars*, 1992; *Green Mars*, 1993; and *Blue Mars*, 1995)。这是三部如史诗般壮阔而真实的小说，刻画了人类在数百年历史长轴中征服火星之始末。精确、逼真，并兼审美上的优雅，造就了令人信服的整个“火星”系列。三部作品中的翘楚也许当属《红火星》，它生动想象了未来人类移居火星的可能性，并丝丝入扣地描写了这一过程中的各种细节。罗宾森自信满满地娴熟处理了各种错综复杂的人物，构建起完全根基于可能之政治互动的地球-火星冲突。为了使一些角色在横跨数百年的小说中保持稳定，罗宾森进行了略微有些不合常理的“长寿处理法”，使他的人物能够不死。不过虽然“长寿处理法”在前两部中显得有些“投机取巧”，罗宾森才华横溢地在《蓝火星》中将它置于舞台中心——或者更精确地说，使长寿对长寿者的记忆产生紧张。这意味着三部曲中的最后一部除了详述了被充氧和海洋化火星上的生命之外，还涉及了记

忆的本质,并不时几乎达到一种普鲁斯特般的穿透力。这部不可思议的作品之后,罗宾森后来的小说没有一部能够达到曾经的高度:描写不远未来的《南极》(1997)虽然充满了有关南极洲的有意思情节,但是其各不相干的故事是失控的,而2002年的或然历史《米与盐的时代》中所有欧洲人都死于黑死病,完全缺席了中世纪到现在的历史,这部作品实际上是由10篇良莠不齐的较短小说构成。但是,罗宾森给科幻牌桌带来的是一种比较精心思考过的写作进路(在访谈中,他将之称为“事实-价值”问题),也即一种重新阐述科幻核心辩证关系的写作进路。

澳大利亚作家格雷格·伊根(Greg Egan, 1961—)坚定而悄无声息地用比其他人更彻底的预设,带来了科幻中的一场时髦之举。一些人在伊根关于人工智能、数学和物理的故事中,发现了一种冰冷感,但对另一些来而言,伊根的创造力使他自己的非凡想象拓展到传统自由人文审美望洋兴叹的诸种科幻可能性上。在《大流散》(1997)中,大多数人类将自己的意识上载,作为“信息态”生活在虚拟现实中,甚至银河系一场将来的物质性毁灭都不能威胁到作为信息(而非原子)存在的不可思议生命形式。《希尔德之梯》(2002)发生在遥远未来的银河系文明中,人类分为两大阵营,一些人选择生活在自己的躯体中,另一些人倾向于“非肉体现实”的可能性,愿意作为信息生活在复杂数据银行中。一名科学家不理智地创造了一种新的真空,它以半光速的速度向外扩展。六百年后,这一真空吞噬了大量空间和星体,人类慌不择路地逃离它。但是伊根笔下这一几近标准的“灾难小说”景象是令人振奋的硬科学式,也是才华横溢地“陌生化”处理。在扩张的真空领域中生命的发现提供了一种实实在在的异质性。

并不是所有作家都放弃了根据品钦(而非海因莱因)之美学,来重振科幻之梦想。美国作家戴维·福斯特·华莱士(David Foster Wallace, 1962—2008)大部头的《开不尽的玩笑》(1996)中,未来的美国比今天更加商业化,书中根据当代迷失空虚的爆炸性以四处扩张式的百科全书逻辑而构思了该书主题。正是这一视野的旁逸斜出,使得该小说对科幻而言颇具意思(一些评论家将这种旁逸斜出视为可悲的——美国批评家 Dale Peck 觉得“《开不尽的玩笑》可以说是第一道超过《万有引力之虹》的彩虹”,他这么说的意思可不是要表扬华莱士, Peck, p. 43)。但是作为一种与(统御我们生活的)“科学”的费耶阿本德可能性联系在一起的审美,“旁逸斜出”可能是我们这个时代中面向“小说写作”这一困难重重之事业时一条最有成果的路径了。90年代一些最优秀的科幻作品跟随了这条道路(虽然未必以扩张方式),像华莱士一样,动辄1000来页。美国作家道格拉斯·柯普兰(Douglas Coupland, 1961)在《昏迷中的女友》中用不到300页的篇幅精准地传达了这种旁逸斜出,该书可谓

90年代最出色的世界末日小说。

英国作家斯蒂芬·巴克斯特(Stephen Baxter, 1957—)的作品则不怎么旁逸斜出,虽然他也创作大部头的包罗万象小说。作为一位以科学合理性为根基的“硬科幻”多产作家,巴克斯特在创造“惊奇感”这一点上几无当代作家能匹敌,所以巴克斯特亦体现了本书中着重讨论的科幻核心的辩证关系。以百亿年计的宇宙史,或然现实以不可思量的惊人速度展开,就好像从大爆炸的奇点开出来的一朵奇幻错综的花。但是,巴克斯特也是一位受深藏不露的宗教逻辑影响的作家。生在一个天主教家庭的巴克斯以未来史“泽利”系列博得名声(*Raft*, 1991; *Timelike Infinity*, 1992; *Flux*, 1993; *Ring*, 1993; *Vacuum Diagrams*, 1997):一群外星人入侵太阳系,奴役人类。追求自由的人类卷入了与来自异度空间的外星种族的宇宙性大战中。由“黑物质”所构成的外星人试图熄灭恒星,来满足自己的生命需要。正如巴克斯在一次访谈中讲得很清楚的,这是一场具有强烈弥尔顿式意味的“天堂的战争”——他的一篇短篇小说《天堂的暴虐》(1990)甚至就围绕着这一概念:《失乐园》中的一段话是能引起人类深刻基因变化的隐秘触发器。他2003年的精彩小说《联合》将罗马教廷虚构为圣母玛利亚学的蜂巢心智,居住在今日罗马城中心的地下城中。这并不等于巴克斯特的小说是宗教寓言,也不等于它们是对天主教信仰的隐秘宣誓(笔者在此处是对本部科幻小说史中最核心观点的重申)。它们实际上意识到了,科幻小说在对关于宇宙的科学视野与神秘视野二者(理性之物与不可名状之物)的平衡上,是远胜于其他文学形式的。这是因为使科幻诞生的决定性条件也决定着科幻的生长。科幻小说的**根本**逻辑仍然在致力于解答那些同样的焦虑,它找到了一种不那么神学的,但是根本上是形而上学的新方式来向前行。

对科幻小说的偏见,在英语主流文学中仍然根深蒂固,不过在其他语言中,则表现得不那么明显。其实我们发现,出版于20世纪末的最持久科幻作品大多数都不是“科幻内部”制造的。以下有三个例子可以作为这种现象的代表。

1998年诺贝尔文学奖获得者、葡萄牙作家若泽·萨拉马戈(José Saramago, 1922)迷恋于表达科学或者理性对日常生活的打搅。在《失明症漫记》(1993)中,一种传染性的“失明症”突然而至,政府在惊恐中将第一批失明居民关进了废弃的“疯人院”,但是并没阻止这一呈火速蔓延之势的瘟疫。萨拉马戈使用这一预设来思考社会的健康与洞察力,而如果将比如温德汉姆的《三脚妖之日》与萨拉马戈的处理进行比较,则会很有意思。《三脚妖之日》同样以一种失明症的蔓延开篇。温德汉姆给这一事件提供了理性解释(失明是由军事卫星武器所致),并注重描写幸存者(主要是非失明者)的实际挣扎。

萨拉马戈则不同,他没有解释失明症的缘由,甚至对小说中人物的名字也语焉不详(提到他们时,只以“医生”、“戴黑眼镜的女孩”等代之)。小说中有一种寒意四起的感情缺失,形式恰到好处地与预设相匹配。《洞穴》(2001)描绘了奥威尔式敌托邦对一位陶匠简单生活的影响。但是在萨拉马戈艺术的核心处,有一种对耶稣基督之人性的关切,即人性之程度——救赎是与折磨痛苦密不可分的。他的或然圣史《耶稣基督福音》(1991)强调了弥赛亚的物质性,以及救赎对终有一死的人类而言的苍白性(上帝告诉耶稣,他应该用他自己的生命来换回世界的罪,耶稣回嘴道:“你是主人,永远将你所赐予我们的生命夺走。”“没有别的办法,”上帝回答,言辞中泛着冰冷的实际性,“我不可能让世界变得太拥挤”, Saramago, p. 197)。这位耶稣基督在上十字架后,没有再复活。

颇具才华的日本小说家村上春树(1949—)也写科幻小说,不过他的科幻作品更多得益于日本传统的鬼怪故事和超自然神话,而并非受决定西方科幻的文化动力所驱动。《斯普特尼克恋人》(1999)中,绕地运行的人造卫星斯普特尼克标志了与人类情感联系的异化与疏远,一个精心处理的超自然元素在科学术语中也许更清晰了。《海边的卡夫卡》(2002)可以类似地被描述为“魔幻现实主义”,虽然村上笔下的人物太过消极,在某种意义上太机械性了。他的世界过于沉溺在当代技术话语中。法国作家米歇尔·乌洛贝克(Michel Houellebecq, 1958)通过争议小说《基本粒子》一鸣惊人。小说讲述了两位同母异父的兄弟,一位是几乎没有性生活的分子生物学家,另一位是性放纵的浪荡子。它极其生动地以喜剧讽刺始,以不可阻挡之势走向一个科幻敌托邦终点。所有这三个例子中,科幻都是费耶阿本德式的,是身段极其柔软的思想实验媒介。

21 世纪的科幻小说

对近几年的科幻小说进行判断,无疑会显得非常不成熟,不过可以明确的一点的是,从90年代井喷以来,科幻小说出版没有任何消退的迹象,甚至可以说扩张势头仍在继续。使这一乱相丛生的井喷进入规范性轨道的努力,迄今都没有成功。比如在英国,一群作家宣布“新怪谭”运动,推动一种建立在对H. P. 洛夫克拉夫特(H. P. Lovecraft, 1890—1937),马维恩·匹克(Mervyn Peake, 1911—1968)和(特别是)M. 约翰·哈里森(M. John Harrison, 1945—)喜爱基础上的黑暗而坑坑洼洼的审美。哈里森的讽刺小说《光》(2002)被科幻界的许多人意乱神迷地欢呼为一部大师作品,这也许是对的:它旧的传统

324 太空歌剧预设令人印象深刻,虽然哈里森用棱镜将它们折射变形成毫不留情的残酷和有意为之的丑陋,会让读者中的胆小者吓一大跳。不过从任何标准来看,这部作品都是巨大的成就。一些新怪谭作家已经功成名就,最具知名度的应属英国作家柴纳·米耶维尔(China Miéville, b. 1972),他初涉文坛之作“新克洛布桑”系列(*Perdido Street Station*, 2000; *The Scar*, 2002; and *Iron Council*, 2004)蕴藏了不可思议的创造力,迅速成为当代科幻经典之作。但是运动的影响并没有越出科幻界自身的围墙。而不那么“向内看”的作家则在各方面更有希望。北爱尔兰作家伊恩·麦克唐纳德(Ian McDonald, 1965)为虚构非洲、火星或者印度科幻故事,贡献出了最精彩的感官享受和文体上的天赋。英国小说家戴维·米切尔(David Mitchell, 1969)偏好自由出入于科幻和其他文学类型的错综复杂叙事。而将这一跨文类交叉授粉推向一股潮流的努力(“无界运动”),也步履蹒跚,并没有形成气候。总部在美国的无界艺术协会(www.artistswithoutborders.org)承诺支持值得嘉许的跨界审美路径,但至今并没造成什么重大文化影响力。颇具才华的荒诞奇幻作家杰夫·梵德米尔(Jeff Vandermeer, 1968)在2003年被这场运动的愿景(“一场即将到来的真正文艺复兴……[‘无界运动’]不仅抓住了这一文学大变革的时刻,更抓住它的本质”)所打动,但是仅仅一年之后,就表示对他的支持有所保留(他说这个词让他觉得不舒服,并认为它正在变得越来越“自我封闭和片面”)(Vandermeer, pp. 44, 50)。由粉丝、作家、评论家等构成的面目模糊的“科幻社群”在与外界交流科幻热情方面,向来记录不佳。自我封闭和片面在我们这个世界屡见不鲜,但对谁都没益处。

参考书目

- Bergonzi, Bernard, *The Situation of the Novel* (1970; Harmondsworth: Pelican 1972)
 Butler, Octavia, *Dawn* (1987; New York: Warner Books 1997)
 Butler, Octavia, *Adulthood Rites* (1988; New York: Warner Books 1997)
 Cavallaro, Dani, *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson* (London: Athlone 2000)
 Clute, John, *Science Fiction: the Illustrated Encyclopedia* (London: Dorling Kindersley 1995)
 Clute, John, *Scores: Reviews 1993–2003* (Harold Wood, Essex: Becon 2003)
 Clute, John and Peter Nicholls (eds), *Encyclopedia of Science Fiction* (2nd edn., London: Orbit 1993)
 Kneale, James and Rob Kitchin, ‘Lost in Space’, in J. Kneale and R. Kitchin (eds), *Lost in Space: Geographies of Science Fiction* (London: Continuum 2002), pp. 1–16
 McCaffery, Larry (ed.), *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction* (Durham, NC and London: Duke University Press 1991)
 Ortega y Gasset, José, *The Dehumanisation of Art and Other Writings on Art and Culture* (New York: Doubleday 1948)
 Peck, Dale, *Hatchet Jobs. Writings on Contemporary Fiction* (New York: The New Press 2004)

- Poirier, Richard, 'Rocket Power', in Harold Bloom (ed.), *Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow: Modern Critical Interpretations* (New York: Chelsea House 1986), pp. 11-20
- Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow* (1973; London: Picador 1975)
- Saramago, José, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991; transl. Giovanni Pontiero, *The Gospel According to Jesus Christ*, London: Harvill Press 1993)
- Suin, 'Afterword', in Patrick Parrinder (ed.), *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia* (Liverpool: Liverpool University Press 2000), pp. 233-71 325
- Tepper, Sheri S., *Raising the Stones* (1990; New York: Bantam 1991)
- Theroux, Paul, *Sailing Through China* (New York: Houghton Mifflin 1984)
- Vandermeer, Jeff, *Why Should I Cut Your Throat? Excursions into the Worlds of Science Fiction, Fantasy and Horror* (Austin, TX: Monkeybrain Books 2004)
- Wolfe, Gene, *The Urth of the New Sun* (1987; London: Futura 1988)
- Wolmark, Jenny, *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism* (New York and London: Harvester Press 1994)

第十四章 20 世纪末的多媒体、视觉及其他科幻

漫画和图画小说

我们已经看到,漫画,特别是超人漫画成为 20 世纪晚期科幻的最亮丽风景线。在 80、90 年代,一种新的精思进入英语漫画世界。在传统的杂志形式漫画之外,一种通常先系列出版然后再整合为单行本整体推出的新形式(即“图画小说”)进入市场。

在前面几章中,我讨论到超人科幻的风靡一时是由于它用流行文化的外衣表达了科幻的根柢关切:在一个科学的现代后哥白尼宇宙中的救世主角色和救赎的地位。今天很少有人通过神学话语去想这些问题,而实际上科幻小说的成就之一就是以一种新的唯物论话语去思考这些深深内嵌的问题。记住这一点是很必要的,因为任何对 80 年代最重要的科幻小说(阿兰·摩尔和大卫·吉布森 1986—1987 年的图画小说《守望者》)的讨论都必须在某种程度上承认,它的成功来自于这一语境:在一个技术进步的核子时代中,救世主的角色和本质是什么,为了救万民于朽亡该做些什么,为了实现救赎该付出怎样的代价。如果将这部复杂的视觉小说化约为跟随 C. S. 刘易斯风格的“基督教寓言”(它实际上并不是),无疑是不得要领的。重点不在于科幻“实际上”是一种基督教话语,在高科技的外表下藏着传统的宗教影像;而在于这些问题是在现代科幻起源之初就对其有决定性作用的问题,时至今日作用依旧,因为它们背后的哥白尼世界观让西方文化坐立不安。摩尔无疑沉迷于超人“救世主”人物深层次的问题性:救世主同时兼具的神性与人性之间的矛盾,以及他/她对人类罪责进行救赎时的代价。这在《奇迹超人》(1982—1988)中可见一斑。“奇迹超人”是 50、60 年代超人的升级换代版。迈克尔·莫兰能通过喊出“kimota”,而化身为几乎不可战胜的超人,但他发现“奇迹超人”毁掉了自己的婚姻。“他的情感太单纯了,”莫兰告诉妻子,**他**爱你,这种爱是无边无际的。他的爱是那么强烈、直接和纯净。而**我**爱你,与这种爱联系在一起的是没有去做洗碗这些份额琐事的内心纠结、神经过敏的平凡人”(Miracleman, 7:4)。关于神圣之爱与人类之爱之间这种痛苦断裂,很难

找出比这句话更为适当的概括了。“奇迹超人”是比其他漫画超人更为直接的弥赛亚比喻：他把世界从可悲的命运中救回，并将它重建为一个怪诞而处处施加限制的乌托邦。

《守望者》设置在 80 年代的另一个美国（尼克松还在当总统），触及了当时弥漫的核战焦虑——“守望者”（watchmen）中的 watch 的意义之一便是所谓“末日时钟”。核战争被隐喻地显示在一只叫做“子夜”的钟面上，距离子夜剩余的分钟便象征了世界末日的将临。在小说进程中，分针越来越逼近子夜时分，整个世界的核毁灭看上去不可避免（对 80 年代的许多人来说正是如此）。

但是《守望者》的世界也是“超人”作为真实社会成员的世界。实际上，对“超人”符号的实用主义处理是阿兰·摩尔作品中最持久的特征之一。他想象了一个真实存在着像蝙蝠侠和超人这样人物的世界，然后成功勾画出它是如何运作的。在我们的世界里，“义务警察”可能会是被暴力吸引的社会性失调人士，摩尔笔下的一些超人正是这样。而另一些超人可能是理想主义者或者表演者，被角色的（穿制服的）公共性所吸引。摩尔以心理学上的翔实与逼真同等刻画了这两种类型。所以说，在《守望者》中，有两类超人：为数众多的一类，像蝙蝠侠，他们是训练自己超强能力或者配备器械的普通人。其中有蓝皮肤的曼哈顿博士，他因一场核事故而变异，能够自由变化其大小，用心灵移动自己或者他人，以及通过意志在原子水平操作物质。曼哈顿博士虽然冷淡疏离，但从残留意义上还是人类，他也许是《守望者》中真正的主人公：小说中最接近于超人救世主的人物。

小说也追问了救赎的代价：夜枭是阿德瑞安·维特（世界上最聪明的人）的超人化身，为了阻止核战爆发，他制造了一个怪物，让它杀死一半的纽约人，然后诡称这是外星人蓄谋已久的人侵的序幕，从而促使冷战双方停手、联合对外。如果爆发核战，会有多得多的人类死于非命，但是夜枭带来救赎是不是代价过于惨重些了呢？更核心的是，曼哈顿博士（小说中最接近于上帝的角色）对人类不抱希望了。“我理解了，”他告诉维特：“我既不宽恕也不谴责。人类事务不应该成为我关心的事。我要离开这个银河，去找一个不那么复杂地方的安顿自己。”（Moore and Gibbons, *Watchmen*, XII: 27）如果基督不仅否认上帝的存在（“世界不是被造的”是他的判断：“没有东西是被造出来的……这是一架没有钟表匠的钟”），而且放弃他救赎人类的责任，离开人类去找寻另一片乐土，该如何是好呢？

《守望者》在艺术上和商业上的成功促成了 80 年代晚期 90 年代早期的严肃成人图画小说的微气候。大多数图画小说都关切的是现代世界中的救世主/超人。苏格兰作家格兰特·莫里森和插图家戴夫·麦克基恩合作了《阿卡姆疯人院》（1989），将蝙蝠侠改写为精神错乱者。这部作品在阿卡姆

(疯人院的创立者)的故事套故事中,与《爱丽丝漫游仙境》、《惊魂记》和洛夫克莱夫特进行循环互文。不过更重要的是,该小说将蝙蝠侠同疯人院患者都视为塔罗牌的具身、荣格心理学的原型,通过让蝙蝠侠像爱丽丝一样漫游在疯人院走廊的地下世界中,面对一个又一个疯人病患,探索每种原型的叙事可能性。也许,一位具有弥赛亚抱负的人,只不过是将其内心投射到了外部世界而已,正如受爱丽丝影响的疯人哈特指出的:“有时,我觉得疯人院是一颗脑袋。我们是这个巨大脑袋做梦做出来的。也许它是你的脑袋,蝙蝠侠。阿卡姆疯人院是一面对望镜子。我们就是你。”(Morrison, McKean: unpaginated)日本艺术家作家士郎正宗则在他的赛博朋克图画小说《攻壳机动队》(1991)中达到了笛卡尔式的精思。

视觉艺术:绘画和插图

科幻艺术从20年代到60年代基本上都局限在科幻杂志插图,而在70、80年代则开始与主流艺术有了交集。英国艺术家克里斯·佛斯(Chris Foss, 1946—)开创了一种非常独特的科幻绘画风格:使用气动喷枪,而不是传统的硬笔,使他为非现实主义形象创造了一种真实感图像的锈色。佛斯专长于画巨大太空飞船,通常用一种高亮的精确性(既震撼又精确)呈现飞行中的硕大而笨重的人造飞船。除了为泰坦尼克级文字作品提供视觉画面之外,他并不以人物绘画而闻名(虽然他为艾力克·康弗[Alex Comfort, 1920—2000]的畅销著作《性的欢愉》中赤裸的交合男女所画的素描非常精彩)。佛斯的作品在70年代的科幻平装书封上曾经一度遍地开花,特别是他为阿西莫夫的《基地》和E. E. 史密斯博士的《透镜人》系列的再版所画的封面艺术令人印象深刻。今天,有人觉得他的艺术有些俗气,但这一评价不太公正:佛斯最好的一些艺术作品,令人眼前一亮地融合了19世纪末世画家约翰·马丁的画风和马克·罗斯科(Mark Rothko)的宏大抽象。佛斯的名望正在恢复,其中一个迹象是英国主流画家格伦·布朗(Glenn Brown, 1964—)挪用了一些佛斯的图像,进行再创作,然后作为先锋艺术展出。布朗得到2000年的特纳奖提名,他最出色的画作之一《装饰的绝望(为伊恩·柯蒂斯*而画)》(1994)之一(绕地飞行的一座山,山腰上环以冰圈)被科幻界人士认出是借用了佛斯在自己的《太空人日记》(1990;佛斯原画中有一艘发亮的红黑色飞船,布朗则省略了这一

* 伊恩·柯蒂斯(Ian Curtis, 1957—1980),70年代极具影响力的英国后朋克乐队Joy Division的主唱,在23岁之英年自杀。——译者注

细节)中的作品,而激起一阵骚动。

吉姆·伯恩斯(Jim Burns, 1948—)虽然和佛斯一样流行,但是一位比较局限的艺术家,他的出色技能都投放在类似于杰夫·昆斯(Jeff Koons)般对皮肤、物质和金属的色情可能性上。不过至少他从未堕落到以秘鲁裔艺术家鲍里斯·瓦莱约(Boris Vallejo, 1940)而闻名的脂粉气十足的软淫秽水平。在审美上比较有意思的是英国艺术家罗杰·迪恩(Roger Dean, 1948)以他的分组专辑(如“是的”和“亚洲”)封面而闻名。他的艺术能在瞬间认出来:错综复杂的异域景致,鲜艳而怪异,树木和景物有着螺旋状、正弦波的曲线,并加以大量华丽细节。营造出一种超现实主义的空间,不过呈现以流畅的线条(虽则有些过于风格化)。

329

造型艺术和行为艺术

另外一些艺术家探索了科幻的躯体表现可能性。塞浦路斯裔澳大利亚艺术家斯特拉克(Stelarc, 1950s—)从60年代末开始受赛博格人启发的行为表演艺术。他用大量各种技术假肢增强自己“废弃的”(斯特拉克自己的用法)身体。除了纯粹的身体添加,斯特拉克对信息存储和检索,一样兴趣盎然。他的网站存档了他题材广泛的各种行为艺术(www.stelarc.va.com.au)。纽约艺术家拉梅齐(Rammellzee, 1960)则开创了以有机物和金属大杂烩为特点的绘画、雕塑和说唱音乐影响下的行为艺术。对机械、涂鸦和城市碎屑同样感兴趣的拉梅齐采用了一种几近中世纪的现代性:他将自己的涂鸦描述成“光照”,并认为自己追随着“僧侣们”的伟大传统。然而我们可以称之为“基粕”(借用菲利普·K.迪克的说法)的拉梅齐创意确实抓住了向城市化未来疾冲的世界中的社会离心力。另一位科幻的行为艺术家——或者更准确地该形容她为雕塑家——是法国艺术家奥尔兰(Orlan, 1947。这一名字来自俄罗斯Orlan型宇航服)。她最知名的艺术是长久以来的自我装扮:用整形外科来改变她的外形,在脸上注射皮下包块等来改变自己的相貌。除了解构“传统美”的概念之外(她以令人生敬的方式完成了),她现在达到的阶段是非常像高成本科幻电影中的异形。当然,将各种“后人类”外形直接呈现出来,她的这一目标也是科幻的宏观文化逻辑的特点。

数字艺术

330

在 20 世纪下半叶,科幻在多方面与所谓主流世界产生交集,而相比之下令人吃惊的是,科幻的绘画和插图对于“正式的”艺术世界的影响却非常有限。比如 60 年代的波普艺术(我们会觉得这对于科幻来说是个好时机),就几乎完全缺少科幻喻象:波普艺术家挪用了大量其他流行文化的元素——战争漫画、爱情故事、女性杂志和广告,唯独没有科幻的份。仅有的例外是英国波普艺术家理查德·汉密尔顿(Richard Hamilton, 1922—),他 1960 年的画作《男性衣着打扮潮流的确定性宣言》中有一位半机器人的肯尼迪总统,似乎穿着一件太空服,双眼炯炯望向未来。

不过当代艺术的一个小分支(数字艺术)却富有成果地得到了科幻的交叉传粉。一代新艺术家开始探索新艺术形式的技术可能性,而该艺术形式已经与科幻关联甚大。许多数字艺术家可以被标上科幻的记号。使用计算机来修改照片,使得澳大利亚数字艺术家帕翠西亚·皮西尼尼(Patricia Piccinini, 1965)创作了不少作品,比如《假日的最后日子》(2001)中,一位在洒满阳光的停车场玩滑板的男孩遇到了一位长得像蝶螈的怪异外星生物。艺术评论家克里斯蒂安·保罗(Christiane Paul)将皮西尼尼的作品称为“虚拟现实主义”(Paul, p. 37),这个形容词也适合绝大多数科幻作品。

对许多人而言,更典型的科幻数字艺术是英国艺术家威廉·莱泽姆(William Latham, 1960—; www.artworks.co.uk/latham)重复的形状以及虚拟空间中的不规则雕塑,或者奥地利艺术家迪特尔·胡伯(Dieter Huber, 1962—; www.dieter-huber.com)扭曲的有机形状以及修改了的照片。莱泽姆的作品特别体现了一种符号性的外观:对异形的具象化,它们的虚假逼真性完全避过了超现实主义的问题。它们是根据某些电脑算法,在电脑中“生长出来”的被造物,不是被绘制出来,也不是以任何传统方式建构出来的。莱泽姆曾经说,他的艺术灵感来自于达尔文主义者理查德·道金斯将电脑作为一种进化环境的实验。^[1]

许多艺术家对于利用数码环境创造生命的异质形式并进行互动的诸种可能性非常感兴趣。美国艺术家卡尔·西姆斯(Karl Sims, www.genarts.com/karl/)创造了达尔文式的虚拟环境(他最著名的作品之一为了纪念达尔文而

[1] 参见莱泽姆与斯蒂芬·托德合写的 *Evolutionary Art and Computers* (San Diego, CA: Academic Press 1992)。

命名为《加拉帕戈斯群岛》，与 1997—2000 年安装于东京），里面住在复杂赛博系统中的长相怪诞生物们受到观众的影响互动（观众被鼓励这么做）。比较而言，肯尼斯·里纳尔多（Kenneth Rinaldo）互动型的《自我再生》（2000：www.accad.ohio-state.edu/~rinaldo）看上去就比较笨拙过时，在其中放有很多机器触手，会对经过的观众做反应的动作。这一切让我们感觉到，现实空间远没有虚拟空间那么具有可塑性和审美上的可能性。

当然，观众可能会不免想到，数字艺术家们所捣鼓的艺术——虽然很有意思，不过在一个商业化世界中才变得如此效果斐然。澳大利亚艺术家杰弗瑞·肖（Jeffrey Shaw，1944—：www.jeffrey-shaw.net）创作了一个叫做“易读城市”的装置（首次展出于纽约，1989），观众坐在可互动的脚踏车上，骑着车入一个虚拟的城市空间（这座模仿曼哈顿的城市中，其建筑被巨大 3D 字母组成的词汇所代替）。在对“被预言超文本所统治的虚拟现实”的此种概念化中，有一种相当沉闷的字面主义（不同于吉布森《神经浪游者》中直截象征的“矩阵”中的字面主义），“建筑物”所拼出来的信息既缺乏力度也缺乏深度（比如“未来会更糟”）。商业程序（部分在电子游戏领域，部分在数字艺术的商业应用领域）创造出了数以百计的可导航虚拟空间，它们具有更强的审美效果。卢卡斯为了拍摄《星球大战》而创办于 1975 年的“工业光魔”特效公司，现在已经成为电影制作领域最大的特效公司之一。虽然他们的许多作品是各种电影特效的功能性产物，但是确实相当优美，不少视觉影像有时会是影片中最出色的部分。^{〔2〕}可以说正是（流行的、想象性的以及视觉上无限制的）数字艺术的这一商业层面代表了 20 世纪科幻领域最重要的进步之一。

331

街机、视频游戏和电脑游戏

电子游戏有三种硬件形式：街机（通常放置在公共场合的专用机），电脑游戏（在家用计算机上玩）和视频游戏（接在普通电视机的家用游戏机上玩）。这最后一种目前是最流行的，销售量近四倍于电脑游戏。

三种电子游戏中，投币街机的资格最老。这是一种 5 到 6 英尺高、前部装有电视屏幕和控制台的笨重机器，单独摆放在酒吧和饭店里，或者一起放在专业游戏厅里。街机游戏从 30、40 年代流行于西方的投币游戏和弹珠游戏发

〔2〕 翻阅一下比如 Mark Cotta Vaz 和 Patricia Rose Duignan 的 *Industrial Light & Magic: Into the Digital Realm* (New York: Del Rey 1992)，我们可以了解这些视觉效果如何可以美到令人屏息的程度。

展起来(弹珠游戏如今在西方仍然流行,在日本被叫做パチンコ)。随着70年代计算机技术的飞速发展,大量街机游戏风靡一时。首款街机游戏是由Atari公司(Nolan Bushnell和Ted Dabney创建于1972年)的黑白乒乓游戏Pong(1972)。这款游戏的大获成功使许多竞争公司带着不同的游戏进入街机领域。另一家日本公司Taito于1978年发布了《太空入侵者》。这是史上第一部经典街机游戏,画面中是一幅二维射击场景,屏幕下方的激光大炮向慢慢俯冲下来的外星人入侵者开火,其设计师西角友宏据说在阅读韦尔斯时得到灵感。游戏虽然没有任何情节,但是却成功地以非常简略的图像和动作创造了真实的紧张,也使人感到非人类入侵者的冷酷感。从作品本身,也从对科幻电子游戏发展的巨大影响而言,这都是一部意义深远的科幻文本。

332

上述两款知名街机游戏标志了街机游戏的两个发展方向:一是以电子形式模仿已有运动或者比赛(赛车、足球等等);一是创造一种新游戏方式。后者的方向带来了许多重要科幻游戏。《行星战机》(Atari, 1979)用挡住路的小行星代替了入侵者,并将激光炮放在屏幕中间一艘全角度旋转的飞船上。《小蜜蜂》(Namco, 1979)是对《太空入侵者》的升级版窃用,不过作为第一款彩色街机游戏,它将图像推进了一大步。《战争地带》(Atari, 1980)让玩家驾驶一台未来坦克巡游在三维的战争区域中,虽然其三维线条十分原始。接下来的进展是街机与电影文本相互移植新方向的开创:著名的《电子世界争霸战》(Midway, 1982)实际上发行于电影之前;而《星际大战》(Atari, 1983)的大获成功,促成了更加复杂的续集的产生(尤其是1984年的《绝地归来》)。这些游戏袭用电影故事情节,尽可能地模仿电影的视觉效果,并收录电影中一些明星的声音:比如,所有我方成员丧命的时候,街机会响起绝地武士欧比旺·肯诺比的扮演者亚历克·吉尼斯的声音:“原力会在你身边——永远。”

到了80年代中期,个人计算机开始进入千家万户,生产能在家里玩的电脑游戏这一专门市场也开始兴起。一些公司生产出专门游戏机,起先最受欢迎的是儿童幻想游戏《超级玛丽》(Nintendo, 1985)和《刺猬索尼克》(Sega, 1990)。不过科幻游戏随即异军突起。首部重要科幻游戏是1987年席卷日本的《最终幻想》(1990年后美国人也迷上了它),催生了大量续集。早期的《最终幻想》属于奇幻类型,不过后来游戏中的诸英雄在一个复杂世界中驰骋,游戏性质慢慢穿越了奇幻与科幻之间的边界。中等预算的衍生电影《最终幻想》(坂口博信,2001)是第一部拍摄电脑动画真人的电影,不过它的情节与原游戏关联不大。玩家驾驶太空战斗机进行各种任务的《星际火狐》(Nintendo, 1993)使用了新的处理芯片来产生快速逼真的3D视觉。

在《毁灭战士》中,玩家是一位因不服从命令而被流放到火星上的太空海

军陆战队员。时空传输机的失误将大量来自地狱的生物送入火星基地,玩家必须将这些生物一一射杀。这款超级暴力血腥的游戏获得了空前的成功,并开创了“第一人称射击”的游戏子类,其中包括了有黑色幽默的《毁灭公爵 3D》(3D Realms, 1996)和《毁灭战士 2:地球上的地狱》(1994)。美国海军陆战队甚至将《毁灭战士 2》修改成另一款游戏 Marine Doom 作为战术上的训练工具。

《神秘岛》是 90 年代最火的电脑游戏。在这个游戏中,游戏玩家身处神秘岛的交互式环境中。它的不同寻常之处在于,游戏中没有厮杀,玩家也不会丢性命,游戏的乐趣来自于解谜和神秘岛神秘历史的逐渐揭开(游戏开发者 Robyn 和 Rand Miller 宣称他们的灵感来自于凡尔纳的《神秘岛》,不过其联系仅在于氛围方面的,而并无具体方面)。《神秘岛》的成功使许多续集接踵而来(*Riven: the Sequel to Myst*, 1995; *Myst III: Exile*, 2001; *Uru: Ages Before Myst*, 2003; and *Myst IV: Revelation*, 2004),粉丝在网上也非常活跃。这一元文本同时走出了电子领域,带来了由戴维·温格洛夫(David Wingrove, 1954—)同游戏开发者合写的三部小说(*Myst: the Book of Ti'ana*, 1996; *Myst: the Book of Atrus*, 1997; and *Myst: the Book of D'ni*, 1998),以及达克·豪斯(Dark Horse)的漫画系列。但是神秘岛最重要之处是在于它的视觉效果。它的成功的很大一部分是来自于独特而通常相当唯美的画面。神秘岛创造了一个不断扩展的科幻世界,众多粉丝可以携手共入。

333

到了 90 年代中期,一些视频游戏实现了非同凡响的文化跨界。田尻智(1965—)所创作的日本游戏《口袋怪兽》掀起游戏界热潮,在游戏中玩家努力收集各种“口袋怪兽”来对付其他玩家的怪兽。这款游戏激发了无数衍生文化产品:漫画、可供收集的“集换式卡片”(于 1999 年引入欧美,同样在儿童中间风靡数年)、桌面游戏,多部电视连续剧和大量动画片。到 90 年代末,每年都诞生大量制作精良的科幻电子游戏,难以一一列举。《星际迷航》和《星际大战》都催生了大量衍生游戏,更不用说大量抄袭借鉴之作了——比如和《星际迷航》类似的《星际海洋》系列(Square Enix, 1996)。由于与原著的联系以及本身的创新,这些衍生产品中的一部分具有很高的水准。《星球大战:旧共和国武士》(LucasArts, 2003)将电影视觉效果加入扣人心弦的游戏中,并且给星球大战的世界加上各种生动细节。还有一些原创性游戏深深地扎根于科幻的传统。《光晕:进化战争》(Microsoft, 2001)发生在一个叫做“光晕”的太空巨型环状带上,太空海军陆战队员以此为根据地与叫做“星盟”的外星生物展开作战。虽然《光晕》本质上是“毁灭战士”风格的射击游戏,但是光晕世界呈现了极其栩栩如生的太空歌剧之环境。到了 90 年代末,电子游戏画面往往精美绝伦,开始成为一种新的艺术形式。它们与科幻的电影艺术和电视艺术

共同具有的一个特征是拟真,它使得玩家能够进入一个视觉上高度创意,审美上高度精致的虚拟世界。

有声科幻小说

334 科幻的广播剧历史源远流长,可以追溯到当时非常流行的美国广播剧《巴克·罗杰斯》(首播于1932年),或者让人难忘的BBC广播剧《太空之旅》(1953—1955)。不过由于从语言到视觉的转向,导致纯粹的有声科幻发展搁浅了。仅有的例外都是喜剧科幻,因为它的预设是基于玩笑的逻辑,而非(对科幻而言越来越核心的)神奇景象的逻辑。英国喜剧作家道格拉斯·亚当斯(Douglas Adams, 1952—2001)的广播连续剧《银河系漫游指南》(第一部在1978年,第二部在1980年)迅速成为街头巷尾的热议。亚当斯对科幻喻象的大量知识,在加上其天才的喜剧想象力,成功造就了这部既像科幻(虽然以荒诞风格示人)又像喜剧的广播剧。地球人亚瑟·邓特,带着英国中产阶级如假包换的平庸,被他的朋友福特惊险地带离正被炸毁的地球。两位踏上了在银河系的无厘头之旅,和他们结伴而行的有双头的银河系总统和忧郁的机器人马文(“妄想症的机器人”)。

不过一般而言,我们谈论“有声科幻”时,指的是科幻与流行音乐的互动。科幻进入流行音乐领域是60年代的事(没人会把辛纳屈的Fly Me to the Moon误当做科幻音乐)。正在进行的太空计划,以及被当时英国首相乐观地称为“技术的白热化”所激起的热潮必然与流行音乐发生交叉传粉,因为流行音乐也在迅速成为当时的时代奇葩。早期二者的结合并不那么成功:The Tornadoes 乐队受到人造卫星灵感启发的音乐大碟《通讯卫星》(1962)是一部媚时之作,音乐中救赎性的钟鸣般接近于金属音乐的跃动来自其制作人 Joe Meek (1929—1967)之手。不过好作品立即接踵而来。美国非裔爵士作曲家 Sun Ra* (原名为 Herman Poole Blount, 约1914—1993)宣布自己不是人类,而是来自火星的“天使种族”的一份子。他富有创意的自由式音乐虽然不能从细节上,但是以绝佳的力度和美感,丰满了他的个人神话——不过他的许多信以为真的粉丝也许不会接受我这里的“神话”提法。在他超过100张的音乐大碟中,许多都非常出色,包括 *We Travel the Spaceways* (60年代中期),以及 *The Heliocentric Worlds of Sun Ra, Volume One* (1965) 还有 *Sun-Ra and his Solar*

* Sun Ra, 著名爵士作曲家,同时也是诗人和哲学家,这个名字的意思即“太阳神”(Ra 是古埃及的太阳神)。——译者注

Arkestra Visits Planet Earth (1966)。低预算电影《太空即地点》(John Coney, 1974)讲述了 Sun Ra 抵达地球,拯救地球(特别是黑非洲)的故事。

英国摇滚歌手大卫·鲍伊以科幻风格一举成名。首先是以一首嬉皮未来风的 *Space Oddity* (1969),这首歌是关于悲惨迷失在太空的宇航员汤姆上校的,接下来是 *Starman* (来自于 1972 年的专辑《火星上来的蜘蛛和 Z 字星尘的沉浮》),它略微借鉴了美国影片《绿野仙踪》的插曲《跨越彩虹》中的旋律,讲述了一个类似的伤感故事:一位善良的外星人等待着访问我们地球,最后他放弃了,因为明白这么做会“吓我们一跳”。而相比之下,不那么伤感的 *Life on Mars* 几乎可以做雷·布莱德伯里《火星纪事》的主题歌,在歌中,“火星上有没有生命”这个问题拷问了地球生命的异化和微不足道。不过鲍伊最科幻的作品是他基于外星人般的怪异感的银幕形象(这与他的吸食毒品和双性恋身份有关,在 70 年代这是相当惊世骇俗的生活方式)。他在电影《坠入地球的人》中扮演的外星人增强了这种银幕形象,于此同时的《中转长途电话》专辑中鲍伊将自己再造为冰冷的“瘦而苍白的公爵”。到了 1980 年的 *Ashes to Ashes* (出自 1980 年的《恐怖怪物和超级野兽》专辑)一曲中,将天真无辜的汤姆上校改为“一名瘾君子/直上天堂最高处/直下时间最低点”。

60 年代流行迷幻乐与科幻之间的跨界交流有着与上面类似的路径。英国的平克·弗洛伊德乐队 (Pink Floyd) 在起步之初,就通过对外部空间的冗长而节奏强烈的赞歌来展示内部心理空间:比如 *Astronomy Domine* (来自 1967 年的《黎明前的笛声》专辑)或者 *Set the Controls for the Heart of the Sun* (来自 1968 年的《不解神秘》专辑)。不过平克·弗洛伊德在 70 年代转向了对象征性戏剧表现校园里的不幸和抑郁。在 60 年代末,英国音乐人彼得·汤申德 (Peter Townshend) 为他的 The Who 乐队创作了野心勃勃而未完成的科幻“摇滚歌剧”《生命之屋》,讲述了关于一场发生在污染的未来敌托邦的超越性摇滚音乐会的故事,音乐会上的听众们径直进入了涅槃,消失无影。许多曲目收录在了 The Who 的《谁是下一个》(1971) 专辑中,这是他们最出色也最具晦涩的科幻气质的大碟。60、70 年代红极一时的对与“前卫”摇滚联系在一起的主题化“概念大碟”正好与科幻沉思十分合拍。克里姆森国王乐队 (King Crimson) 的《克里姆森国王的宫殿》专辑 (1969),特别是专辑中的第一首歌、长达 7 分多钟的 *21st Century Schizoid Man* 对未来的惨淡景象发出了悲号。英国雄风乐队 (Hawkwind) 一度得到科幻作家的穆尔考克加盟,在他们奔放激烈的摇滚旅程中多次回归科幻主题,比如 *In Search of Space* (1971), *Space Ritual* (1973) 以及 *Warrior at the Edge of Time* (1975) 等专辑。英国乐队 Emerson Lake & Palmer 的概念专辑《塔库斯》(1971) 讲述了半坦克半兽的生物塔库斯之间的战争。美国乐队感恩的死者 (The Grateful Dead) 创作了令人眼花缭乱的

吉他音乐,比如1968年的《太阳颂歌》(1968),这是一组松散的以科幻为主题的迷幻音乐套曲。还有时长23分钟的单曲 *Dark Star*(来自1977年的《多么漫长而奇异的旅程》专辑),歌曲中多层次的音乐紧扣住了嬉皮晦涩的歌词:

粉碎的黑色星球,它的光奔涌而出化为灰烬
理性破碎了,力量从星轴脱离……
群星起舞,摇摇欲坠的星轴舞出柔软的风

加拿大摇滚乐队拉什(Rush)多次在科幻中找到灵感:20分钟的《2112》(来自1976年同名专辑)以俄裔美国女作家艾茵·兰德(Ayn Rand, 1905—1982)的小说《颂歌》为基础,讲述了2112年音乐被再发现的一个敌托邦寓言。拉什乐队的其他专辑,比如 *Fly by Night*(1975)和 *Hemispheres*(1978)则选用了更多的奇幻喻象。扎根于科幻敌托邦的概念专辑风潮并没有消散。英国乐队电台司令(Radiohead)在《OK 计算机》(1997)将道格拉斯·亚当斯的喜剧科幻改编成灰暗可怕的未来地狱景象(专辑中的主打歌《妄想症的机器人》的标题也来自《银河系漫游指南》)。美国音乐家杰夫·韦恩(Jeff Wayne, ? 1946—)的音乐剧《世界之战》(1978)用流行摇滚(或者浮华摇滚)流畅地表现了韦尔斯的经典小说。由威尔士演员理查德·伯顿(Richard Burton)进行旁白,韦尔斯原著中的许多句子被原封不动地引用,有的相当荒诞(比如“火星上的东西来到地球的可能性是百万分之一”)。不过这种肤浅的改编却能带来某种明丽的愉悦。

336

美国的放克(Funk)音乐家乔治·克林顿(George Clinton, b. 1940)所组织的 Funkadelic 乐队则走上了相当不同的音乐风格。乔治·克林顿使用了飞碟和“母亲船”的风格,从 Sun Ra 的音乐里得到不少灵感。英国乐队 ELO 制造了一艘 UFO 来推广他们的双专辑《走出忧郁》(1977)。虽然这张专辑中的音乐并没有科幻内容,但是 ELO 在1981年的专辑《时间》则是一出发生在未来的摇滚歌剧。不过这样的专辑属惊鸿一瞥的例外。从个人而言,我本人对《时间》还有自己所收藏的其他科幻概念专辑心怀眷恋,因为从孩提时代起,我是听这类音乐长大的。但是难以否认的是,大多数人们将这类音乐(以及这类科幻)视为自命不凡甚至荒唐的作品。具有重大文化影响力的科幻音乐并不是这种类型的。

科幻音乐与60、70年代发展起来的新乐器特别联系在一起。当电吉他(大多数流行音乐与摇滚乐的灵魂)开始具有传统意味,并向后找寻布鲁斯和R&B的“真实”音乐时,电子合成器从诞生的第一天起就被视为向前看的“未来式”乐器。罗伯特·穆格(Robert Moog, 1934—2009)在1963年发明了第一台可演奏的合成器,从此以后电子合成器进入飞速发展期。日本音乐家富田

勋(b. 1932)完全用合成器演奏古典音乐,经常成功带给听众异度空间的类科幻气息(比如对古斯塔夫·霍尔斯特《行星组曲》的重新演绎)。法国音乐家让-米歇尔·雅尔(Jean-Michel Jarre, 1948)的原创合成器音乐也有同样的效果。在《氧气》(1976)或者《昼夜平分》(1978)的组曲中没有明显的科幻内容,但是音乐中的那种尖锐、强烈和久久盘旋在耳边的感觉从听觉上绝对是科幻气氛。著名希腊作曲家范吉利斯(Vangelis, b. 1943)的《地球》(1974)、《宇宙》(1974)以及《天堂与地狱》(1976)这几张合成器大碟都给人以类似的印象。德国电子乐队——橘梦乐团(Tangerine Dream)的 *Alpha Centauri* (1971)和 *Stratosfear* (1976)中将他们回环式的打击电子音乐与科幻交织在一起。

但我们发现电子音乐中的这种“自由作曲”风格也没有成为科幻音乐的未来方向。科幻音乐以一种舞曲风格找到了自己的流行阵地。相关的主要乐队是德国的四人组合发电站(Kraftwerk)。他们在70年代开创了一种赛博格的音乐审美风格,人声有时仅仅成为电子合成器的附加。1991年,乐团的创建人之一拉尔夫·亨特(Ralf Hütter, b. 1946)曾解释:“机器的灵魂是我们音乐的一分子。狂喜迷幻总是与重复有关,每个人都在生活中寻找它……在性中,在感情中,在愉悦中,在任何事物中……而机器创造了一种完美的狂喜迷幻。”(quoted in Savage, p. 310)他们划时代的专辑《高速公路》(1974)在高速公路上的汽车之旅中,找到了人与机器的这种混合。自由的马达声与反复的旅程完美地捕捉到了音乐的电子律动和声音效果。然而到了1978年的《人形机器》专辑,赛博格音乐便明显机器人化了。乐队镇静如机器人的四位成员在一些表演场合被动画模型所代替。这种科幻机器人音乐在他们后来的一些专辑中屡屡粉墨登场,比如《计算机世界》(1981)和《Techno-pop》(录音在1983年,不过当年没有发行)。Techno是受发电站乐队影响,或者说直接来自发电站乐队的一种舞曲风格,在80年代红极一时。各种锐舞派对往往有这些精心重复、机器、赛博格音乐的陪伴。(Jon Savage认为,“如果在Techno中有一个核心观念的话,那就是人与机器的和谐”,Savage, p. 312)几十支乐队和音乐家以这种风格进行创作,其中有英国双人组合The Orb。他们信马由缰式的舞曲电子音乐混合了发电站乐队、雅克以及平克·弗洛伊德,并配以奇异的标题如“统治未来世界的巨脑”(1990)和“Toxygene”(1997)等。这种人-机器的躯体舞曲文化的分支之一,是英国音乐人盖瑞·努曼(Gary Numan, 1958)。他的歌曲具有深厚的多层次电子风格,试图追求比逃避现实的标准Techno显得黑暗和寒气逼人。他也曾经从具体科幻框架下进行创作;他的《电子乐是“朋友”吗》是对迪克的《机器人会梦到电子羊吗?》的一个灰色的电子版本。“朋友”二字的加引号准确地捕捉到了这首歌曲中的一种青少

年式愠怒。

Techno 作为一种科幻音乐的成功,依赖的更多是肢体的可能性,而非听觉的可能性。也就是说,它之所以成功,在于使粉丝可以进入一个音乐世界,一个他们可以通过舞蹈与风格进行探索的世界。它类似于与大多数科幻超文本所提供的想象性入口(粉丝与“星球大战世界”或者“黑客帝国世界”建立起来的拟真关系)。

UFO

UFO 将这部科幻小说批判史拉回现实世界。讨论小说和现实之间的交汇,就好像这两个疆域相互渗入彼此,这种做法有点脑子发昏,因为我们都很清楚两者的截然区分。然而在科幻领域,小说迂回地进入了“现实生活”的预设之中,其程度之深告诉了我们科幻在西方文化和社会中无所不在的影响力,也告诉我们西方文化的多孔性(有人称其为“易受欺骗性”)。

科幻与现实最明显的交汇点是 UFO,也即“不明飞行物”。1947 年美国私人飞行员肯尼斯·阿诺德首先在华盛顿州上空看到,在 40 年代末和 50 年代,看到外星飞船 UFO 的类似宣称层出不穷,到了 60 年代 UFO 则变成了司空见惯的文化现象了。^[3] 现在很多人相信外星人周期性地访问地球,有些外星人绑架人类,对人类进行实验。有一架 UFO 据称在 1947 年坠毁在新墨西哥州的拉兹威市:它的残骸和飞行员的遗体据传被美国政府移送到内华达州的秘密军事基地“51 区”。政府的矢口否认只能坚定 UFO 爱好者的看法,因为 UFO 学的妄想主旨之一就是认为政府或在掩藏真相以避免激起群体恐慌,或已与外星人有勾结。

338

至少可以这样说,人们认为外星人开始隐秘方式来到地球,而黄金时代科幻(特别是电影)正是以此情节对西方文化发动了第一波影响力,这两者之间并不是巧合。头脑清醒的评论者指出了人们通常用自己所熟悉的文化话语来解说解释不了的现象。霍华德·E. 麦克可迪(Howard E. McCurdy)指出前科学社会碰到这种情况时,不会想到外星人来而是会联想起魔鬼和魔法,而 50 年代早期的 UFO 现象的源头毋宁说是 1951 年的电影《地球停转之日》中的外星飞碟,而并非客观现实。他又说:

在如火如荼的 UFO 风潮过去之后,到了 50 年代中期,UFO 的报告次

[3] 关于 UFO 现象有大量文献。好的入门书笔者推荐 Curtis Peebles, *Watch the Skies! A Chronicle of the Flying Saucer Myth* (Washington DC: Smithsonian Institute Press 1994)。

数已经下降到了平均每个月 46 次。而在 1957 年发射第一颗人造卫星 Sputnik 一号以后,这一数字又马上激增,当年最后三个月有超过 600 次报告。外星人增加了对地球的造访频率这样的解释显然不靠谱,所以合理的解释只能是,苏联人造卫星激起了人们的恐惧,所以导致他们在天空中发现了更多的不明物体。(McCurdy, p. 74)

到了 60 年代,UFO 学开始获得它自我支持的内部逻辑。第一桩外星人绑架的报道(1961 年,两名加拿大人 Betty 和 Barney Hill 宣称在新罕布什尔州被外星人绑架)引出了大量效仿的宣称。在得到科幻逻辑的丰富养分之后,UFO 学很快就开始反哺科幻。亚利桑那州人氏特拉维斯·沃尔顿(Travis Walton)在 1975 年宣称被绑架数日,他对这一段经历的讲述被拍成电影《外星追缉令》(Robert Lieberman, 1993)为新一代想亲身体验的 UFO 爱好者提供了想象框架。美国惊悚小说作家惠特利·斯特里伯(Whitley Strieber, 1945)宣称在催眠状态唤醒了被外星人绑架的沉睡记忆。他讲述催眠期间故事的《灵异杀机》(1985)非常畅销,并被翻拍成同名电影(Philippe Mora, 1989)。到了 80 年代,UFO 的真实性已经深入人心,大量流行电视剧都以它为预设。克里斯·卡特(Chris Carter)的电视剧《X 档案》(1993—2002)在 90 年代像一位疯狂的巨人统御了弱小的电视世界:剧中两位 FBI 特工福克斯·莫德(David Duchovny 饰)和丹娜·斯卡利(Gillian Anderson 饰)对各种诡异事件进行调查,但是电视剧的主干是关于地球被外星人逐渐渗透的故事。邪恶的外星人谋划与人类进行杂交,并入侵地球,给人间带来暴政,而卖国的美国政府则参与了所有这些密谋。关于这部电视剧,最有意味的地方在于,其粉丝没有把它当做科幻电视,而是当做了重重黑幕真相的揭开。其他电视剧比如《黑色天空》(1996—1997)或者迷你剧《劫持》(2002)都有着类似的情节结构。

反对 UFO 学,是相当小题大做的,因为如果说科幻并不是完全处理**宗教性**焦虑的话,UFO 学可以作为关于外星生命存在与否问题的费耶阿本德式研究路径(或者说给这一老朽问题注入可能性和活力),而 UFO 学对这一研究路径的开展无疑比科幻小说更明显。一些 UFO 爱好者以唯物论角度来解释他们的确信(也就是说,他们相信外星人是乘坐技术先进的飞船从茫茫太空来到地球的)。而另外一些 UFO 爱好者从具体的宗教角度来解读,这经常会导致悲剧结果。1997 年的加利福尼亚,39 名“天堂之门”教徒在教主 Marshall Herff Applewhite(1931—1997)的指示下,集体自杀。教主告诉他的教众,1985 年死于癌症后升天的教友 Ti 驾驶的一艘飞船正尾随在哈雷彗星后面,等待他们的到来。他们便将塑料袋套住头并服用苯巴比妥,在睡眠中窒息而亡。在宗教乱象丛生的美国,类似的教会多如牛毛。

最知名的科幻宗教是科幻作家罗恩·哈伯德创立于 50 年代早期的山达

基,由哈伯德盈利性的自我提升课程“戴尼提”发展而来。现在山达基拥有数千名成员,分布于各大洲,甚至包括不少名人。哈伯德布道说,人类都是永生的精神个体(他称之为“希坦”),而此个体已经忘却了他自己真正的本质,进入无数次轮回,在这过程中积聚了各种负面的精神力量。成员通过教会提供的一系列课程(“听析”),便能清除这些所谓“扰乱力”。这一昂贵的训练课程(一套完整的听析要耗费30—50万美元)将他们从“前净化”转化为“净化”状态。哈伯德相信,“过去生命中的印痕”,如前世中遭受的折磨痛苦,以及与可怕外星种族的遭遇等等,原先堵住了“自由之桥”的通路,现在能通过听析将它们清除出来。有时候,听析能将在银河系旅行的往昔生命记忆钩沉出来。

山达基教友在捍卫他们的信仰方面,是相当咄咄逼人的(它是世界上最为争讼的教派之一)。从笔者无神论的角度而言,山达基的宗教本质上并没有比主流宗教更荒谬的地方。但同时也很难否认,总体而言,山达基是20世纪科幻的一种有害展示。哈伯德是一名敛财的骗子(或者至多是深度自我催眠了),也是一名对别人的盘剥者。凡是读过对山达基的揭露性作品的人(最全面作品的是罗素·米勒1987年的*Bare-Faced Messiah: the True Story of L. Ron Hubbard*),都不免怀疑创立者的初衷:“如果一个人想要成为百万富翁,”哈罗德在40年代末参加的一次新泽西科幻作家年会上说漏了嘴,“最好的办法就是开创自己的宗教”。免税优惠,加上在社会传统的庇护下免于各种批评,宗教对于利欲熏心者来说是最理想保护伞。许多人掉入教会的陷阱,成为待宰的羔羊。当然如经常发生在教徒身上的一样,他们中的许多人坚决不认为他们被盘剥了。

340

山达基的思想与科幻盘根交错。在一次听析中,一位山达基教友被告知他7万4千年前来到地球,与“使用电子学作恶的”黑魔法师交战。听析的故事接下来是,“他然后乘坐飞船,但是被植入了催眠物(效果很像鸦片),导致他爱上了打扮成美丽红发少女的一名机器人”(quoted in Miller, p. 203)。哈伯德自己宣称,他的有一次前生曾经住在一颗外星球上,制造了金属机器人,提供给当地希坦,有时是一次性卖给他们,有时通过分期付款。这里面最有意思的,是这些通俗科幻冒险的陈词滥调:捕获如此多信众的心,看上去甚至不需要《古兰经》或者《约翰福音》这样的高难度文本了。你只需要将哈罗德自己写的那种第二流通俗科幻小说(一美分一个字)窃为己用,接下来就等着财源滚滚吧。

参考书目

- McCurdy, Howard E., *Space and the American Imagination* (Washington DC; Smithsonian Institute Press 1997)
- Moore, Alan, Gary Leach and Alan Davis, *Miracleman. Book One: A Dream of Flying* (Eclipse Books 1988)
- Miller, Russell, *Bare-Faced Messiah: the True Story of L. Ron Hubbard* (London: Michael Joseph 1987)
- Moore, Alan and Dave Gibbons, *Watchmen* (New York: DC Comics 1986–87)
- Paul, Christiane, *Digital Art* (London: Thames and Hudson 2003)
- Savage, John, *Time Travel: Pop, Media and Sexuality 1976–96* (London: Chatto 1996)

后记 21 世纪的科幻小说

笔者再以结论的方式重申一下本书的主要观点,也说明一下选择特定科幻文本的理由——越往后对于科幻作品必然变得有选择性。

首先要说的是,笔者并不是在论证“所有科幻小说都编译进了宗教神话”。这种观点显然不正确。当代科幻色彩斑驳,精彩纷呈,任何规范性的声称“科幻小说是如何如何”都会被对科幻略知一二的读者举出的无数反例驳得体无完肤。许多创作伟大科幻小说的作家都与宗教少有甚至没有关系。不过,笔者在这部厚重著作中的目的之一,就是想为对科幻的定义勾画出一条批判-历史的路径。笔者想要(初步)确立的观点在于,科幻小说之所以能具有如此惊人的影响力(尤其是最近六十年来),是因为它清楚陈述了能够追溯到约 1600 年现代科幻诞生之初的辩证关系。本书反复强调,作为一种文学类型的现代科幻小说,是从观照世界的天主教与新教这两种不同方式间的宗教-意识形态的冲突中发展起来的。我指出科幻来源于新教改革运动(不过与该运动后来的发展关系不大),而有时粗略地使用“天主教的”与“新教的”,作为“奇幻”和“科幻”的同义词。不过,也必须承认尤其在今天,这样的标签化会显得很狭窄,很拉帮结派。所以请允许我给出对 21 世纪这种辩证关系的新提法。一些科幻作家具有(各种)宗教信仰,而另一些则是无神论者。他们所创作的作品阐述了从“彻底的唯物论”到“彻底的神秘论或唯灵论”之间的各种立场。科幻是一种“科学的”以及“唯物论的”话语这样的说法是行不通的,因为这意味着宗教/唯灵话语的不得入内。

在笔者看来,审视科幻的方法之一就是去思考藏在宗教信仰背后的一些预设。德国神学家马丁·布伯(Martin Buber, 1878—1965)区分了两种人类主体关系:一位主体遇到另一位主体时的“我一你”关系(如遇到朋友或者爱人),以及当一位主体遇到客体时的“我一它”关系(如给洗衣机装衣服,按下启动按钮)。很多情况下,人类经常将他人视为客体,而非主体,而根据布伯的说法,我们与他人的关系在“我一你”及“我一它”之间游移。他认为,唯一的永远“我一你”关系中的那个“你”就是上帝,更确切地说,就是个体意识将宇宙领悟为一个整体的那种方式。富兰克福特(Frankfort)夫妇在 1946 年的著作《古代人的智识冒险》中运用了布伯的思想,来分析对宇宙的现代“科学”

观与史前人观点之间的区别。虽然该书限定在对史前的分析上,笔者发觉史前观点同样可以概括后来的宗教世界观。下述文字相当具有启发性:

对于身边的世界,现代人和古代人态度的根本区别在于:对于受科技浸淫的现代人而言。现象世界基本上是一个“它”,而对于古代人(也包括原始人),它是一个“你”。后一种世界观超越了通常的“万物有灵”或者“人格化”解释……因为“我”和“你”的关系是绝对独成一格(*sui generis*)……“我”关于“你”的知识高悬在主动判断和被动的“印象体会”之间,以及智性与感情之间。(Frankfort and Frankfort, pp. 12—13)

宗教人士或者强调精神的人士对于科学,通常抱怨科学太粗暴地“客观化了”世界。实际上,笔者觉得富兰克弗特“现代人”在与宇宙关系上采取一种“我一它”模式的评价,略显武断。在我看来,今天的大多数人还是倾向于将他们的世界视为一个“你”。生态学家詹姆斯·洛夫洛克(James Lovelock, b. 1919)将世界径直视为一个“你”的盖娅假说(它基本上是科学虚构式的)给上述观念一种接近于科学上的合理性。正如富兰克弗特夫妇所说的,人与宇宙的这种“我一你”关系远远超过简单的万物有灵论。

“科学”必须普遍地将宇宙作为“它”来对待(并不是一个不可捉摸的人格化的你),而小说,小说则总是走向“我一你”。我这么说,部分在于最伟大的作家不仅创作出角色“你”,而且还为那些角色构思出环境“你”——比如狄更斯的伦敦,哈代的威塞克斯,或者福克纳的约克纳帕塔法。而另一方面,科幻小说与大多说小说不同,它在“我一它”和“我一你”之间左右游离。当然,个体文本可能会偏于某一极,但是作为文学类型整体的科幻一定程度上由于它诞生之初的文化动力,则卷入了两极交织的辩证关系中。

另一条审视科幻的路径要先借鉴一下法国哲学家布鲁诺·拉图尔(Bruno Latour)的理论。拉图尔将“现代性”定义为两种不兼容话语的糅合在一起。一边是“纯化工作”,它仔细区分“人和物”、区分科学事实(如重力)和社会事实(如占星术)。拉图尔称这种将“人类”与“非人类”精心分隔的做法为“现代批判立场”——在这里我们可以将其等同于“我一它”二分法。拉图尔认为,另一边是“翻译工作”,它“将完全新的存在种类,和自然同文化之杂交混合起来”。拉图尔提出,将这两种“工作”隔离开来的做法,正是独一无二的现代性:

只要我们截然两分地思考翻译与纯化这两种实践时,就是真正的现代思维——全心全意地偏向批判立场,即使该立场只有通过两者暗地里的杂交授粉才能发展。而一旦我们将目光同时投向纯化和杂文化,就马上离开现代,因为我们回顾地意识到两类实践总是在正在画上句号的这

个历史时代同时发生作用的。(Latour, p. 11)

对于“我们是否真的‘现代’过这个问题”，拉图尔的观点很直接：“我们从未现代过”，这也是他最知名著作的标题。这一理论金句也可以用来作为这部科幻小说批判史的中心思想，因为使“科学”与“文化”相互杂交的，正是科幻小说。

未来

有人认为，科幻小说与 20 世纪的交织实在太过密切，所以在 21 世纪的科幻小说面临着衰退。此言差矣。很明显，欧洲、北美和（在某种程度上）日本的科幻小说会发生变化。在这些地区，今天最开创新纪元、最激动人心也最流行的科幻小说采取了视觉叙事形式。笔者斗胆预测一下，科幻的趋势将是电影、电视、电脑游戏（其叙事成分越来越多）和图画小说。这些媒体的力量在于它们能够满足一种日益迷恋视觉艺术的文化诉求，更不用说这种文化也是对于技术变迁的焦虑以及“何种救赎是可能”的一种概念化表达。

这并不是说文字科幻小说江河日下。恰恰相反，每年出版的优秀科幻图书的数量还是相当大的。但是一种文化不可能完全单靠粉丝的兴趣而维持下去。正如我曾经提到过的，科幻粉丝界可取之处很多，但是它也有弱点。今天大量的科幻作家弱水三千，科幻粉丝只选取数瓢饮，被选中的作品有的很出色，有的则说实话不敢恭维。粉丝们用咄咄逼人的德国猎犬式忠诚，几近文化偏执症一般，将科幻作品进行生硬的划分，这种态度用“不得体”来形容最为恰当。

每年新出版的科幻小说中，有质量尚佳的数百部作品，而相当出色的则有数十种。读者，或者甚至是书评人以及职业评论家，都不可能阅读如此众多作品。所以必须做一些选择。科幻社群像其他粉丝社群一样，其选择很大程度上以门派为基础，粉丝们会选择效忠某些作家，然后对该作家的作品照单全收，不管好坏。这不是一个好现象，因为许多好作家被埋没了，而没那么优秀的作家会被过分拔高。这同时也阻碍了这些作家在科幻小说领域之外的被更广泛接受。即使只聚焦于“英国科幻文艺复兴”——21 世纪初科幻文学界这一动静挺大（虽然有些朦胧）的文化现象，大批出色科幻作家没有得到与其天赋相匹配的文化传播度，这些被低估的作家名单很遗憾可以拉相当长：Geoff Ryman (b. 1951; 生于加拿大居住于英国)，Roger Levy (b. 1955)，Paul McAuley (b. 1955)，Jon Courtenay Grimwood (n. d.)，Eric Brown (b. 1960)，Neil Gaiman (b. 1960)，Peter F. Hamilton (b. 1960)，Neal Asher (b.

1961), Michael Chabon(b. 1963), Richard Morgan(b. 1965), James Lovegrove(b. 1965), Liz Williams(b. 1965), Alistair Reynolds(b. 1966), Justina Robson(b. 1968)以及 Steph Swainston(b. 1975)。这些作家中的每一位都值得用数页来讨论他们的作品。我认为,有几位作家甚至放在今天的整个文学领域看都是最出色的。可惜在科幻之外,他们的名字几乎不为人知。

这些优秀科幻作家们,创作了如此丰富文学艺术,也许会像重磅炸弹一样在将来文学批判史占据浓重一笔,带来自现代主义以来最突出的文学革命。但是再一次地,这一幕也许不会出现:文化偏爱已经转向了非文学艺术,而上述现象只是这种转向的一种注脚。

而在世界的其他地区,现状则(或者说看上去)略有不同。本书中科幻小说发展的大部分时期中,非洲科幻都是缺席的,但是情况将发生变化。非洲的缺席,其原因也许在于他们将“精神”或者“魔法”作为一种解释性话语的偏爱,这与当代科学的唯物论中心是冲突的。用艾皮亚(Kwame Anthony Appiah)的话来说:

绝大多数非洲人都不能完全接受西方的科学理论,因为这些理论与[他们对于不可见实体的信仰]抵牾。如果现代化一定程度上意味着对科学的接受,我们必须判断是否有充足的证据让我们完全放弃不可见的属灵世界。(quoted in Cooper, p. 222)

非洲“魔幻现实主义”和“奇幻”写作的丰富传统很顺利地从这一文化中成长起来了。艾皮亚的问题“作为知识人的我们必须放弃多少精神的世界”看上去表达了一种不情愿,不情愿接受“放弃全部精神的世界”这个回答。但是观照世界还有另一种方式(新的唯物论科学话语和魔法-唯灵话语之间的辩证论),也正是这种文学气候孕育了欧洲的科幻小说。非洲有可能会成为21世纪科幻小说最重要的地点之一。迄今为止,非洲作家在科幻领域并无多少建树,不过唯一例外就是天才的加纳作家B. 科约·拉因(B. Kojo Laing, 1946)。他的《飞机的女人们》(1988)是一部发生在非洲和苏格兰的乌托邦幻想小说,而更具抱负的实验小说《简特上校与阿契莫托城》(1992),其故事发生在2020年的阿契莫托城。

充溢还是稀缺

本书中,我提到过将“意志”视为宇宙根本的两位哲学家:叔本华和尼采。他们的哲学在19世纪末和整个20世纪通过各种方式给科幻小说带来了新意

志近乎无处不在的着迷。二者之间的区别在于,在叔本华的悲观哲学中,宇宙是饥不择食的意志,饥饿到甚至将自己吞噬。而尼采的哲学是斗志昂扬的,超越性的意志揭示着自身的充溢。我们人类以不同方式理解宇宙。虽然科幻小说比起其他艺术来,对于宇宙的理解不那么局限(也因此更加现实主义),但是它仍然被对这些问题热情的限制。达米安·布罗德里克从偶尔客串一下科幻作家的美国科学家卡尔·萨根(Carl Sagan, 1934—1996)的《外星球文明探索》(1975)中摘出了一段,谈到“科学想象的这种浑然诗性”:

有一个地方,天空中闪耀着四颗太阳——红、白、蓝以及黄;
 两颗太阳如此接近,相互能碰触,星际物质在他们中间流动。
 我知道有一个世界,那里有百万颗月球。
 我知道有一颗太阳,地球大小,由钻石构成。
 还有直径一英里的原子核,每秒旋转30次。

布罗德里克宣布,“这不是虚构的小说,而是事实”(Broderick, p. 11)。无疑,这是宇宙的事实。宇宙是神奇、诗意和真理的源泉,是科幻小说不断开采的源泉,也是最出类拔萃科幻作品创作的指路明灯。但是,这不是宇宙的基本事实。宇宙的基本事实是氢,还有空空如也的空间。宇宙是重力、电磁和原子力,它们穿梭在荒凉的绝对真空——仅仅被稀稀疏疏的近真空所点缀。更加复杂的物质当然有很多,但是作为宇宙整体的一部分,它们太渺小,实在微不足道。如果说我们人类愿意将时间花费在关注这些更加充盈的造物,而非实在无边无际的空虚上,那是因为我们的大脑倾向于复杂,而非空无。但是这并没有改变宇宙的事实:存在是稀缺的,而非充溢。

参考书目

- Broderick, Damien, *x, y, z, t: Dimensions of Science Fiction* (Holicong, PA: Borgo Press 2004; I. O. Evans Studies in the Philosophy and Criticism of Literature 20)
- Cooper, Brenda, *Magical Realism in West African Fiction: Seeing with a Third Eye* (London: Routledge 1998)
- Frankfort, H. and H. A. Frankfort (eds), *The Intellectual Adventure of Ancient Man: An Essay on Speculative Thought in the Ancient Near East* (1946; Harmondsworth: Penguin 1971)
- Latour, Bruno, *We Have Never Been Modern* (New York: Prentice Hall 1993)
- Serres, Michel, *We Have Never Been Modern*, transl. Catherine Porter (New York/London: Harvester 1993)

进一步参考书目

Nobody seriously interested in studying science fiction can afford to be without John Clute and Peter Nicholls' *Encyclopedia of Science Fiction* (2nd edn., London: Orbit 1993); a virtually all-inclusive treasure chest of information about the genre and critical judgements upon key players.

Three good introductory books about SF are:

James, Edward, *Science Fiction in the Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press 1994)

James, Edward and Farah Mendlesohn (eds), *The Cambridge Companion to Science Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press 2003)

Luckhurst, Roger, *Science Fiction* (London: Polity 2005)

although the focus of all three is heavily twentieth century.

A good study of earlier forms of the genre is Paul Alkon's *Science Fiction before 1900: Imagination Discovers Technology* (1994; London: Routledge 2002).

The following books are all excellent, either as approaches to the genre as a whole, or as studies of important specific aspects of it:

Aldiss, Brian and David Wingrove, *Trillion Year Spree: the History of Science Fiction* (London: Gollancz 1986)

Ashley, Mike, *The Time Machines: the Story of the Science Fiction Pulp Magazines from the beginning to 1950* (Liverpool: Liverpool University Press 2000)

Broderick, Damien, *x, y, z, t: Dimensions of Science Fiction* (Holicong, PA: Borgo Press 2004; I. O. Evans Studies in the Philosophy and Criticism of Literature 20)

Disch, Thomas, *The Dreams our Stuff is Made of: How Science Fiction Conquered the World* (New York: Simon and Schuster 1998)

Gray, Chris Hables (ed.), *The Cyborg Handbook* (London and New York: Routledge 1995)

Jones, Gwyneth, *Deconstructing the Starships: Science, Fiction and Reality* (Liverpool: Liverpool University Press 1999)

Kneale, James and Rob Kitchin (eds), *Lost in Space: Geographies of Science Fiction* (London: Continuum 2002)

Kuhn, Annette (ed.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (London: Verso 1990)

Lefanu, Sarah, *In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction* (London: Women's Press 1988)

Le Guin, Ursula K., *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*, ed. with an intro. Susan Wood (London: Women's Press 1989)

Martin, Andrew, *The Mask of the Prophet: the Extraordinary Fictions of Jules Verne* (Oxford: Clarendon 1990)

Parrinder, Patrick, *Science Fiction: its Criticism and Teaching* (London and New York: Methuen 1980)

Parrinder, Patrick, *Shadows of the Future: H. G. Wells, Science Fiction and Prophecy* (Liverpool: Liverpool University Press 1995)

Suin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven, CT: Yale University Press 1979)

Suin, Darko, *Positions and Suppositions in Science Fiction* (London: Macmillan 1988)

Westfahl, Gary, *The Mechanics of Wonder: the Creation of the Idea of Science Fiction* (Liverpool: Liverpool University Press 1998)

Wolmark, Jenny, *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism* (New York and London: Harvester Press 1994)

重要科幻作品与科学进展年表

- c. 80 普鲁塔克:《论月球表面》
- c. 100 安东尼·第欧根尼:《修黎之北的漫游》
- c. 170 卢奇安:《真实历史》
- 1516 托马斯·摩尔:《乌托邦》
- 1543 哥白尼:《天体运行论》
- c. 1600 开普勒:《梦》(直到 1634 年才发表)
- 1622 马里诺:《拉顿》
- 1638 戈德温:《月中人》
威尔金斯《月球世界的发现》
- 1644 笛卡尔:《哲学原理》
- 1657 德贝尔热:《月球上的城邦和帝国》
- 1656 基歇尔:《狂喜的旅程》
- 1659 雅克·古丁:《艾皮贡:未来世纪的历史》
- 1665 胡克:《显微图集》
- 1685 牛顿:《论运动》
- 1686 贝尔纳·丰特内尔:《关于多重世界的对话录》
- 1687 牛顿:《数学原理》
- 1690 加布里埃尔·达尼埃尔:《笛卡尔的世界游记》
- 1698 惠更斯:《被发现的天上的世界》
- 1726 斯威夫特《格列佛游记》
- 1730 伏尔泰:《米克罗美加斯》(出版于 1750)
- 1737 托马斯·格雷:《可居住的月球》
- 1741 路德维希·霍尔伯格:《尼古拉·克里姆的地下之旅》
- 1750 罗伯特·帕尔托克:《彼得·威尔金斯的生活和历险》
- 1765 玛丽-安娜·德鲁米耶:《色顿大人在七个行星上的旅行》
- 1771 梅西耶:《2440 年,一个似有若无的梦》
- 1781 布雷东:《飞人》
- 1798 马尔萨斯:《人口原理》
- 1805 格兰维尔:《最后的人》
- 1813 威利姆·比尔德狄克:《简说一次非凡的空中旅行和新行星之发现》
- 1816 霍夫曼:《沙人》
- 1818 玛丽·雪莱:《弗兰肯斯坦》
- 1820 亚当·西伯恩:《西梅斯:发现之旅》

- 1826 玛丽·雪莱:《最后的人》
- 1827 简·劳登:《木乃伊! 22 世纪传奇》
- 1830—1833 莱伊尔:《地质学原理》
- 1834 菲利克斯·伯丁:《未来的小说》
- 1835 爱伦·坡:《汉斯·普法尔历险记》
- 1849 爱伦·坡:《我发现了》
- 1858 菲茨-詹姆斯·奥布赖恩:《钻石透镜》
- 1859 达尔文:《物种起源》
- 1863 车尔尼雪夫斯基:《怎么办》
- 1864 凡尔纳:《地心游记》
- 1865 凡尔纳:《从地球到月球》
阿希尔·埃罗:《金星之旅》
- 1868 爱德华·S. 埃利斯:《草原的蒸汽人》
- 1869 凡尔纳:《环游月球》; 凡尔纳:《海底两万里》
- 1871 爱德华·布尔渥-利顿:《即将来临的种族》
彻斯尼:《杜金战役》
- 1872 卡米耶·弗拉马里翁:《无限的故事》
- 1874 凡尔纳:《神秘岛》
- 1880 珀西·葛雷格:《飞越黄道带》
- 1882 艾伯特·罗毕达:《20 世纪:一位未来巴黎人的故事》
- 1884 艾勃特:《平面国》
维里耶·德·利尔-亚当:《未来的夏娃》
- 1887 艾伯特·罗毕达:《20 世纪的战争》
- 1888 贝拉米:《回顾》
- 1891 威廉·莫里斯:《乌有乡的消息》
- 1893—1894 卡米耶·弗拉马里翁:《世界末日》
- 1895 H. G. 韦尔斯:《时间机器》
- 1896 H. G. 韦尔斯:《莫洛博士岛》
- 1897 H. G. 韦尔斯:《隐形人》
库尔德·拉茨维兹:《在两颗行星上》
- 1898 加勒特·P. 瑟维斯:《爱迪生征服火星》
H. G. 韦尔斯:《世界之战》
- 1901 H. G. 韦尔斯:《从机械和科学的进化过程预测人类生活及思想的反应》
H. G. 韦尔斯:《最早登上月球的人》
- 1902 乔治·梅里爱的电影:《月球旅行记》
- 1904 H. G. 韦尔斯:《神的食物》
- 1905 H. G. 韦尔斯:《现代乌托邦》
- 1906 H. G. 韦尔斯:《彗星来临》
- 1908—1911 总标题为“天空海盗和他的飞船”的 165 集类似杂志的通俗小说
- 1909 马里内蒂:《未来主义的创立和宣言》
- 1911—1912 雨果·根斯巴克:《拉尔夫 124C41 + ,2660 年的传奇》

- 1912 埃德加·赖斯·巴勒斯《在火星月光的照耀下》(1917年结集为单行本《火星公主》)
- 1915 夏洛蒂·珀金斯·吉尔曼:《她乡》
- 1920 叶夫根尼·扎米亚京:《我们》
大卫·林赛《大角星之旅》
古斯塔夫·霍尔斯特:《行星组曲》
- 1921 卡雷尔·恰佩克:《罗素姆人造机器人》
- 1923 勒内·克莱尔:《睡巴黎》
- 1926 根斯巴克的《惊异故事》创刊
弗里兹·朗的电影《大都会》
- 1928 E. E. 史密斯的《太空云雀》开始连载
- 1930 欧拉夫·斯特普尔顿:《最后和最早的人》
《惊骇故事》创刊号
- 1931 詹姆斯·威尔的电影版《弗兰肯斯坦》
- 1932 阿道斯·赫胥黎:《美丽新世界》
- 1933 电影《金刚》
- 1936 威廉·卡梅隆·曼泽斯电影版的《未来世界》
13集《飞侠哥顿》系列电影
- 1937 欧拉夫·斯特普尔顿:《星球缔造者》
凯瑟琳·布德金:《卅字之夜》
- 1938 C. S. 刘易斯:《来自寂静的星球》
杰里·西格尔和画家乔·舒斯特合作的“超人”漫画诞生于《动作漫画》杂志
奥森·威尔斯的广播版《世界之战》
坎贝尔担任《惊骇》主编
- 1940 “神奇船长”粉墨登场于《漫画奇才》杂志
海因莱因:《必须滚动的道路》
- 1941 阿西莫夫:《夜幕》
- 1943 巴雅韦勒:《浩劫》
- 1946 赫尔曼·卡扎克:《暴风雨后的城市》
凡·沃格特:《史兰》
- 1947 肯尼斯·阿诺德报告在华盛顿州上空看到 UFO
- 1949 乔治·奥威尔:《一九八四》
- 1950 杰克·万斯:《濒死的地球》
雷·布拉德伯里:《火星编年史》
电影《目的地:月球》
- 1951 凡·沃格特:《伊夏的武器商店》
温德汉姆:《三脚妖之日》
电影《地球停转之日》
- 1953 阿瑟·C. 克拉克:《童年的终结》
阿瑟·C. 克拉克:《神的90亿个名字》
雷·布拉德伯里:《华氏451》

- 奈杰尔·内尔的电视剧《夸特马斯实验》
- 1954 阿西莫夫:《钢穴》
本多猪四郎的电影《哥斯拉》
- 1956 阿尔弗雷德·贝斯特:《群星,我的归宿》
电影《惑星历险》和《天外夺命花》
- 1957 厄恩斯特·荣格:《玻璃蜜蜂》
温德汉姆:《密威治的怪人》
- 1958 詹姆斯·布利什:《事关良心》
- 1959 海因莱因:《星船伞兵》
沃尔特·米勒:《莱博维兹的赞歌》
- 1960 乔治·佩尔的电影《时间机器》
- 1961 海因莱因:《异乡异客》
莱姆:《索拉力星》
- 1962 斯坦·李和艺术家斯蒂夫·迪特科的《蜘蛛人》问世
安东尼·伯吉斯:《发条橙》
布莱恩·阿尔迪斯:《丛林温室》
电影《堤》和《芭芭丽娜》
- 1963 皮埃尔·布莱:《人猿星球》
库布里克的电影《奇爱博士》
《神秘博士》第一季开始播放
- 1965 菲利普·K. 迪克:《艾德利治的三道印记》
弗兰克·赫伯特:《沙丘》
音乐家 Sun Ra 的《Sun Ra 的日心世界:第一部》专辑
- 1966 哈利·哈里森:《留空间! 留空间!》
J. G. 巴拉德:《结晶的世界》
约翰·巴思:《羊孩贾尔斯》
- 1966—1969 《星际迷航》第一季首播
- 1967 萨缪尔·德兰尼:《爱因斯坦交集》
哈兰·埃利森:《危险的幻象》(小说集)
- 1968 穆尔考克:《最后的程序》(科尼利厄斯系列的第一部)
电影版《人猿星球》
菲利普·K. 迪克:《机器人会梦见电子羊吗?》
库布里克的电影《2001:太空漫游》
基斯·罗伯茨的蒸汽朋克小说:《巴望舞曲》
- 1969 菲利普·K. 迪克:《尤比克》
大卫·鲍伊的热门单曲 Space Oddity
杰克·万斯:《埃姆菲瑞尔》
勒奎因:《黑暗的左手》
- 1970 拉里·尼文:《环形世界》
- 1971 橘梦乐团的专辑 *Alpha Centauri*
- 1972 罗伯特·西尔弗伯格:《内心垂死》

- 1973 托马斯·品钦:《万有引力之虹》
布莱恩·阿尔迪斯:《万亿年的狂欢:科幻小说史》
- 1974 勒奎因:《被剥夺的人》
- 1975 萨缪尔·德兰尼:《代尔格林》
乔安娜·露丝:《女性男子》
小詹姆斯·提普垂:《温暖世界及其他》
- 1977 斯特鲁加茨基兄弟:《路边野餐》
电影《星球大战》(卢卡斯导演)
电影《第三类亲密接触》(斯皮尔伯格导演)
H. R. 吉格:《H. R. 吉格的死灵之书》
- 1978 《太空入侵者》街机游戏(西角友宏设计)
《银河系漫游指南》广播系列剧开播
杰夫·韦恩的流行音乐剧《世界之战》
德国发电站组合《人形机器》专辑
- 1979 电影《异形》(雷德利·司各特导演)
电影《疯狂的马克思》(乔治·米勒导演)
- 1980 拉塞尔·赫班:《步行者里德利》
吉恩·沃尔夫:《死亡博士之岛及其他故事》
- 1980—1983 吉恩·沃尔夫:《新日之书》
- 1981 ELO 乐队的音乐专辑《时间》
- 1982 电影《电子世界争霸战》(Steven Lisberger 导演)
《E. T. 外星人》(斯皮尔伯格导演)
《银翼杀手》(雷德利·司各特导演)
布莱恩·阿尔迪斯:《赫利康尼亚的春天》
- 1984 威廉·吉布森:《神经浪游者》
电影《终结者》(詹姆斯·卡梅隆导演)
- 1985 玛格丽特·阿特伍德:《使女的故事》
奥森·斯科特·卡德:《安德的游戏》
- 1986—1987 阿兰·摩尔和大卫·吉布森的图画小说《守望者》
- 1987 伊恩·班克斯《腓尼基启示录》
奥克塔维娅·巴特勒:《黎明》(异种生殖三部曲第一部)
电影《机器战警》(保罗·范霍文导演)
- 1988 谢丽·蒂帕:《通往女性之门》
《阿基拉》(大友克洋导演)
- 1989 丹·西蒙斯:《海伯利安》
谢丽·蒂帕:《草地》
- 1991 格温妮斯·琼斯:《白女王》
士郎正宗的图画小说《攻壳机动队》
- 1992—1995 金·斯坦利·罗宾森的“火星”三部曲(《红火星》,1992;《绿火星》,1993;《蓝火星》,1995)
- 1993—2002 电视剧《X 档案》

- 1994 尼尔·斯蒂芬森《雪崩》
- 1996 戴维·福斯特·华莱士:《开不尽的玩笑》
保罗·麦考利:《奇境》
- 1997 格雷格·伊根:《大流散》
- 1998 米歇尔·乌洛贝克:《基本粒子》
- 1999 肯·麦克里奥德:《卡西尼环缝》
电影《黑客帝国》(沃卓斯基兄弟导演)
- 2000 柴纳·米耶维尔:《帕蒂多街车站》
- 2002 M. 约翰·哈里森:《光》
《蜘蛛人》(萨姆·莱米导演)
《少数派报告》(斯皮尔伯格导演)
- 2003 玛格丽特·阿特伍德:《羚羊与秧鸡》
斯蒂芬·巴克斯特:《联合》
- 2004 电视剧《太空堡垒卡拉狄加》(戴维·伊克和罗纳德·D. 摩尔创作)
- 2005 《世界之战》(斯皮尔伯格导演)

译后记

在翻译这部《科幻小说史》的最后阶段,大卫·鲍伊的 *Space Oddity* 一直陪伴着我,它是太空时代人类的一首赞歌,也是一首哀歌。我们已经可上九天揽月,但是本质上还是那么渺小的肉身——空间轨道上的汤姆上校与地球指挥中心失去了联系,生命即将面临灰飞烟灭,而与此同时,眼前繁星点点,他目睹了宇宙令人心碎的浩淼之美。歌中最后一声声的“can you hear me Mayor Tom”,毫无回音,只剩下电子脉冲的回响,这样的对比,让人浮想联翩,也让人想起电影《银翼杀手》中,复制人贝迪在临死前吟出诗一般的那番话:“我见过……你们人类无法置信之事——我曾看见太空战舰在猎户星座肩旁受创熊熊燃烧。我曾目睹 C 射线群在唐怀瑟星门的黑暗中磷光闪耀。现在,所有瞬间都在时间中稍纵即逝,一如落在雨中的泪水。”

千百年来,人类多么想挣脱这易朽的肉身,实现灵魂的绝对自由。在现代社会之前,人类是有这样的确信的。两千多年前的苏格拉底,可以那么平和地接受对他的宣判,取过鸩酒一饮而尽,因为对他来说,死亡只是一种重生,是对沉重肉体的摆脱。这样的美梦,终于还是醒了。我们用自己的理性,用科学,让自己醒了过来,告诉自己“宇宙的基本事实是氢,还有空空如也的空间。宇宙是重力、电磁和原子力,它们穿梭在荒凉的绝对真空中”。C. 克拉克的《童年的终结》,还有库布里克的电影《2001:太空漫游》都是在试图为人类进化的终点找出一条想象性的通途,让我们的梦可以延续。所以科幻小说,就像人类所有艺术形式一样,都是互为主体的人类共同体所戮力营造的一座天使之城,对抗着宇宙间无尽的虚无。

对我个人而言,将自己的时间转换为一串串文字,也是对抗这种虚无的一种方式。2009 年随风而逝,而翻译这部《科幻小说史》则是 2009 年给我留下的最美好回忆。作者亚当·罗伯茨幼时是科幻小说的超级粉丝,在剑桥大学获得文学博士学位之后,现在任教于伦敦大学,常年讲授后现代主义和科幻小说的相关文学课程。本书中,对于各种理论,罗伯茨皆能信手拈来,出入如无人之境,让笔下分析的那些文本顿时生发出思想上的关联度与历史深度,实在令人叹为观止(给我留下最深印象的是,他居然用康德的伦理学精彩解读了阿西莫夫的机器人)。我的兴趣本来在中西方思想史方面,在作者亚

当·罗伯茨看来,科幻小说史可以从思想史的角度审视。科幻小说在沉寂了一千多年之后,重新焕发生机于1600年,其内在动力就是新教色彩的唯物论和天主教色彩的唯灵论之间的辩证关系,同时也是现代西方世界文化焦虑的一种反映,这样的主线梳理是相当具有启发意义的。其实许多科幻作品都具有思想史上的重要意义,知名的如《美丽新世界》和《一九八四》就不用赘述了,亚当·罗伯茨信笔提到的如美国作家谢丽·帕蒂代表作《草地》的续集《举起石头》中,女主人公乔玛瑞说“除了相信自己拥有真理这唯一的罪责之外,人的心灵没有其他原罪”等等,读到这样深刻的文字往往能让人进入毛发直竖的“神显”(epiphany)时刻。由于做编辑的缘故,对翻译文体的佶屈聱牙深有切肤之痛,所以希望能够尽自己最大能力,将本书中的英语翻译成比较优美得体的汉语,而不愿它变成不伦不类的英语殖民文体——这是我的第一次尝试,相信会有许多不周的地方,希望读者不吝赐教。

感谢小田和正和中岛美雪等大叔大婶,他们温暖的音乐陪伴了我翻译的大部分时间,音乐用“燃烧生命式”的方法来写就,是对听者最高的尊敬,而这部体现了作者最大诚意的《科幻小说史》也是一样。摘引勒奎因在《被剥夺的人》中借主人公说出的那段独白,这是我在小田和正的音乐、亚当·罗伯茨的《科幻小说史》中深刻体会到的,也是自己这半年多的翻译过程中最强烈的内心体验:

没有罪恶的所有制,没有经济竞争的重担,带着做需要做的事情的愿望,还有在其中获得愉悦的能力,孩子们可以自由成长。使人心神黯淡的,是无用的工作。哺乳的母亲、辛勤的学者、成功的猎人、出色的厨师、技艺精湛的手艺人,以及所有在工作中奏出美妙旋律的人,他们的那份喜悦——这一持久的欢愉,应该是作为一个整体的人类情感和社会性的最深沉来源。

2010年1月21日