

George R. R. Martin William Gibson
[美] 乔治·R.R. 马丁 [加] 威廉·吉布森 等
著

Ann & Jeff VanderMeer
[美] 安·范德米尔 [美] 杰夫·范德米尔
编

100
{ III }
-
THE
BIG BOOK
OF SCIENCE
FICTION The Ultimate Collection

沙王

100... 科幻之书

胡绍晏 耿辉 等 —— 译

北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

100·科幻之书
教科书级别的终极选集

{III}

沙王

胡绍晏 耿辉等
——等译——

[美]
乔治·R.R. 马丁
George R. R. Martin

[加]
威廉·吉布森
William Gibson

——等著——

[美]
安·范德米尔
Ann VanderMeer

[美]
杰夫·范德米尔
Jeff VanderMeer

——编——

The Ultimate Collection
THE BIG BOOK OF SCIENCE FICTION

100: 科幻之书 III 沙王

[美] 乔治·R. R. 马丁
[加] 威廉·吉布森等 著
胡绍晏 耿辉等 译

图书在版编目(CIP)数据

100: 科幻之书. III, 沙王 / (美) 乔治·R. R. 马丁等
著; 胡绍晏等译. —北京: 北京联合出版公司, 2018.12
ISBN 978-7-5596-2727-8

I. ① I1… II. ① 乔… ② 胡… III. ① 科学幻想小说—
小说集—世界—现代 IV. ① I14

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 235549 号

THE BIG BOOK OF SCIENCE FICTION

edited by Ann VanderMeer and
Jeff VanderMeer

Copyright © 2016 VanderMeer Creative Inc.,
Originally published in English by Vintage Books,
a division of Penguin Random House LLC. by
arrangement with The Cooke Agency, The Cooke
Agency International, and The Grayhawk Agency.
Simplified Chinese edition copyright © 2018 United
Sky (Beijing) New Media Co., Ltd.
All rights reserved.

北京市版权局著作权合同登记号 图字:01-2018-5139 号

选题策划 联合天际
特约编辑 万洁 刘默
责任编辑 徐樟
装帧设计 @broussaille 私制
封面插画 Breathing


UnRead
—
文艺家

出版 北京联合出版公司
北京市西城区德外大街 83 号楼 9 层 100088
发行 北京联合天畅文化传播有限公司
印刷 三河市冀华印务有限公司
经销 新华书店
字数 460 千字
开本 880 毫米 × 1240 毫米 1/32 16.75 印张
版次 2018 年 12 月第 1 版 2018 年 12 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-5596-2727-8
定价 79.80 元



关注未读好书



未读 CLUB
会员服务平台

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换
电话: (010) 8206 0201

未经许可, 不得以任何方式
复制或抄录本书部分或全部内容
版权所有, 侵权必究

引言 - Introduction

(美国) 安·范德米尔 Ann VanderMeer, (美国) 杰夫·范德米尔 Jeff VanderMeer

从玛丽·雪莱、儒勒·凡尔纳和 H. G. 威尔斯的时代开始，科幻作品不仅帮助定义和塑造了文学的进程，而且已经超越虚构文学的领域，影响了我们对文化、科学和科技的看法。像电动汽车、星际旅行和可媲美今日的手机的各种先进通信方式，这些点子最先都是通过科幻作品让大众了解到的。在艾丽西娅·亚涅斯·柯西奥创作于 20 世纪 70 年代的短篇小说《IWM 1000》(*The IWM 1000*) 里，你会发现它明明白白地预言了像谷歌这样的信息时代巨擎的出现。另外，早在尼尔·阿姆斯特朗踏上月球的几十年前，就已经有大量科幻作品表达过人类对于登月的渴望。

科幻作品让我们通过创造对未来社会的愿景，而非偏见或战争，来憧憬更好的世界。像雷·布拉德伯里的《华氏 451》(*Fahrenheit 451*, 1953) 这样的反乌托邦小说也在科幻作品中占有一席之地，作家会通过这类作品对民主的不公正和危险做出批评。而且通过科幻这个创意的出口，东欧的作家才得以在作品中不涉时政，通过审查。今天，在全球变暖、能源依赖、资本主义的病毒效应和如何利用现代科技等方面，科幻作品继续做出一个又一个假设，同时给读者带来更多古怪而精妙的奇想。

其他任何一种文学形式都不曾与我们的当今社会联系如此紧密，而且还充满了奇思妙想。也没有哪一种文学形式能给人带来如此多的乐趣。迄今为止，几乎没有人尝试编过一本权威的科幻选集，将这一充满活力的类型作品中具有全球影响力和重大意义的小说收录进去，在兼顾虚构作品的类型性和文学性的基础上，让世界各地的作家及其作品都能有所体现。本

书按照时间顺序，梳理了整个 20 世纪 20 个国家的科幻小说，从埃德蒙·汉密尔顿的太空歌剧通俗小说^[1]到豪尔赫·路易斯·博尔赫斯的文学思考，从 W. E. B. 杜波依斯的早期非洲未来主义到小詹姆斯·提普奇的女性主义第二浪潮，一一呈现，而且精彩不止于此！

本书篇目很可能会令作为读者的你惊喜万分，因为我们在编选之初就感到了莫大的惊喜。

什么是“科幻黄金时代”？

即使是没读过科幻小说的人，也听说过“科幻黄金时代”这个说法。科幻黄金时代实际是 20 世纪 30 年代中期至 40 年代中期，不过大众读者常常将其与之前的“通俗小说时代”（20 世纪 20 年代到 30 年代中期）连在一起。“通俗小说时代”的主宰可以说是《惊奇故事》（*Amazing Stories*）的编辑雨果·根斯巴克。他有一张最为出名的照片，照片中，他头戴一个全方位包裹式“隔离头盔”，上面连着一根氧气管和一个呼吸设备^[2]。

“黄金时代”则没有什么“隔离头盔”，这一时期伴随着美国科幻杂志的井喷式发展，见证了担任《新奇科幻》（*Astounding Science Fiction*）主编的约翰·W. 坎贝尔的崛起（尽管他晚节不保，后期笃信“戴尼提”^[3]那一套伪科学），还发展出了科幻小说的市场雏形（20 世纪 50 年代该市场才趋于成熟）。同样是在这一时期，像艾萨克·阿西莫夫、阿瑟·克拉克、波尔·安德森、C. L. 摩尔、罗伯特·海因莱因和阿尔弗雷德·贝斯特这

[1] 又称“纸浆小说”，源于“通俗（纸浆）杂志”，指 1896 年到 20 世纪 50 年代出版的价格低廉的小说，常使用便宜的木浆纸。本卷脚注如无其他说明，均为译者注。

[2] 1925 年 7 月，雨果·根斯巴克发明的“隔离头盔”照片刊登在名为《科学与发明》（*Science and Invention*）的杂志封面上。该头盔外形酷似防毒面具，旨在让办公人员只关注自己眼前的事务，完全与外界的噪声和干扰隔离。

[3] 山达基教创始人 L. 罗恩·贺伯特提出的一套自我心理调节的理论系统。

样的科幻名家迅速成长起来，闻名于世。正是这一时期让大众对科幻形成了这样的认知——让人有“惊奇感”而且对科学和宇宙有“乐观进取”态度的小说。有时候大众的印象来自最直观但也相对幼稚的封面画，封面下的实际内容往往暗黑且复杂。

不过，“黄金时代”开始有了新的解读。在常常被人引用的经典著作《惊奇年代：探索科幻的世界》（*Age of Wonders: Exploring the World of Science Fiction*, 1984）一书中，堪称行业标杆的编辑大卫·哈特韦尔宣称：“（阅读）科幻的黄金年龄是 12 岁。”^[1]哈特韦尔是科幻领域有着巨大影响力的守门人，他提出了一个重要的观点，成年人对科幻的热爱是从他们很小的时候开始形成的，因为那时候，对他们来说，“每本杂志上的每个故事都是杰作，满是大胆而独到的奇思妙想”。读者们就黄金时代到底是 20 世纪 30 年代、50 年代还是 70 年代一事争论不休。按照哈特韦尔的说法，这是因为读者眼中科幻真正蓬勃发展的年代正是他们年纪尚小，还不足以分清好故事和坏故事、优秀作品和糟糕作品的时候；那时，他们只知道尽情吸收和欣赏故事里美妙的奇景和令人兴奋的情节，所以才会有如此认识。

这是个奇怪的说法，听起来是在找借口。这一说法常常被人们引用，但没人仔细想过，大卫·哈特韦尔，一个发掘出吉恩·沃尔夫和菲利普·迪克等文学大师的才华横溢的选集编辑，为什么在想为科幻正名的同时还会有如此感情用事的言论（或许是无意的？），而且他的观点似乎与整个科幻事业背道而驰（更不用说还严重小觑了 12 岁的读者！）。

也许，你若知道美国与英国的科幻是如何从被视为“世俗艺术”的通俗杂志中崛起的，就不难理解哈特韦尔为什么要摆出这种姿态了。科幻这一类型文学往往带有明显的“文化自卑”，这与一个残酷的事实密不可分——其上不了台面往往让科幻陷入尴尬的境地。因为人们通常只会注意

[1] 英语原文中，“黄金时代”即“Golden Age”，而“Age”不仅有“时代、年代”的意思，还有“年龄”的意思。

一栋房子的外观是富丽堂皇还是破败不堪，而不注意房子内部的情况。打个比方吧，一个有着卡夫卡的才华的新锐作家，若他是来自历史悠久的布拉格，那他很有可能会被大众奉为文学界的拯救者；但若他出生于，比如说美国佛罗里达州的克劳福德维尔，那多半不会有什么人追捧他。

此外，要为科幻早期地位尴尬负责的还有通俗杂志的编辑们，他们的编辑工作十分业余，文学品位欠佳，有的甚至没怎么经过正式培训，而且怪癖多得像雀斑一样。就是这样一批人主导着早期的美国科幻圈。有时候，“隔离头盔”已经可以说是最不值一提的了。

说到通俗杂志，有证据显示这些杂志有时刊登的内容比大家通常以为的更有格调。所以说，从某种角度来说，“（阅读）科幻的黄金年龄是 12 岁”这种话低估了这类出版物。此外，它也忽略了那些在通俗杂志以外的平台上发表或出版的有深度的科幻作品。

因此，基于我们能得到的所有证据，我们本着谦虚谨慎的态度得出了一个与大众的看法相反的结论——（阅读）科幻的实际黄金时代是 21（世纪），而不是 12 岁。证据就在这套选集里。我们编纂此书的时候，尽可能地关照到了所有我们认为属于“科幻”范畴的作品，既没有侧重主要科幻类别，也没有摒弃它们。乍一看，这套选集包罗万象，且每一个入选篇目都各具特色，自成一派；但仔细阅读，你可能会发现，这些来自完全不同背景入选篇目是有共性的，甚至可以说它们之间正在进行有趣的对话。

打造更好的“科幻”概念

我们在《引言》开篇提到玛丽·雪莱、儒勒·凡尔纳和 H. G. 威尔斯有着非常特殊的原因。这三位作家都是探讨科幻的有效切入点或者说原点，因为他们距离我们的时代并不久远，对今日的科幻作品依然有着直接且明显的影响，现代人依然熟知他们的名字；还因为直至今日，他们的作品中

表现的主题还都流行于我们所称的科幻“类型文学”中。

文字的影响神奇而难以捉摸，彼时有，此时无，一段时间后或又以“润物细无声”的姿态重现，神出鬼没，神秘莫测。因此，我们在谈到这种影响时总是慎之又慎。有时候，文字的影响简单而深刻，一个人有可能忘却童年时读过的某段字句，却又在多年后在潜意识中与它重逢；还有的时候，文字的影响清晰而强烈。至多，我们只能说，尚未写出来或翻译过来的文字无法对人产生影响。或者，我们可以说，文字的影响也许并非产生于其出版之际，而是在作者进入大众想象时出现的——比如说，威尔斯通过乔治·奥逊·威尔斯导演的广播剧《世界大战》（*War of the Worlds*, 1938）招致民众恐慌一事^[1]；另外，不怕大家笑话，笔者认为由玛丽·雪莱的作品改编成的电影《新科学怪人》（*Young Frankenstein*, 1974）^[2]也是一个例子。

出于这个原因，人们认为“科幻”涵盖的范围其实更广，比如身兼作家和编辑的莱斯特·德尔雷声称，美索不达米亚的《吉尔伽美什史诗》（*The Epic of Gilgamesh*）是世界上最早有文字记录的科幻故事（他这个观点虽然有些夸张，但也有合理之处），他还认为这一事实有力支撑了20世纪40年代到50年代期间北美地区科幻的地位。

不过，我们前文提到那三位科幻名家，是因为他们分别代表着科幻的不同方向。

最早闻名的是玛丽·雪莱和她的《科学怪人》（*Frankenstein*, 1818）。这部作品反映出现代人对于技术和科学的使用的矛盾态度，同时，在科幻萌芽阶段将其与恐怖作品的思辨结合在一起。于是，“疯狂科学家”这一

[1] 1938年10月30日，由H. G. 威尔斯的《世界大战》改编的广播剧由哥伦比亚广播公司播出。该剧讲述了“火星入侵地球”的故事，而且它的播出形式是模仿新闻播报的，所以很多美国听众信以为真，随即引发了恐慌，美国东北部和加拿大的居民纷纷逃离了家园。以至于除哥伦比亚广播公司外的所有其他广播公司都中断了正常节目的播放，转而安抚群众说这只是一个虚构的广播剧。之后普林斯顿大学的一项调查显示，大约170万人相信这是新闻播报，120万人十分恐慌，从而造成重大的经济损失。

[2] 该电影由梅尔·布鲁克斯导演，获得了奥斯卡最佳改编剧本提名。片中年轻的弗兰肯斯坦误打误撞地创造出来一个“科学怪人”。这个本不应该被创造出来的“人”惹出了无尽的笑料。这是恐怖电影史上—部伟大的影片，也被视为恶搞片的鼻祖。

意象在通俗科幻小说中流行起来，即便在今天的现代科幻作品中，也是如此。此外，玛丽·雪莱还是女权主义科幻的重要代表。

儒勒·凡尔纳则正相反，他开创了探索大千世界的主题，作品气质乐观而充满希望。尽管凡尔纳喜欢为他在书中的“发明”绘出图纸并给出细节描写，比如说《海底两万里》(*Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, 1870)中的潜水艇，但其实他更热衷于以他的聪明才智服务于科学浪漫主义精神，而不是“硬科幻”。

H. G. 威尔斯的小说在他生前也始终被大家归为“科学浪漫主义”作品，但其实他的作品是处于这两个焦点之间的。作为科幻小说的教父，威尔斯最有益的特质就是他创作的包容度。威尔斯的世界观体现了社会学、政治学和技术的交集，因而他能够在作品中建立复杂的地缘政治背景和社会背景。威尔斯抛开科幻类型文学后，在之后创作的小说中表现出自己社会现实主义者的立场，集中探讨了社会不公的问题。他有能力在作品中全面而细致地展现未来社会，并深入研究与现代工业化伴生的罪恶。

工业化对我们的生活造成了怎样的影响？科幻作品很早就非常直接地反映了这一主题，比如，卡尔·汉斯·施特罗布尔关于工厂的警世故事《机器的胜利》(*The Triumph of Mechanics*)，还有保罗·希尔巴特戏谑的乌托邦版故事。后者常常被用来反击“现代化”的不良因素（因为他的乐观主义，希尔巴特在第一次世界大战期间去世了，而施特罗布尔的“回报”则是向法西斯主义的堕落——他加入了纳粹党——这也在某种程度上背弃了他在《机器的胜利》中表达的观点）。

此外，科幻作品还从一开始就反映了诸多社会和政治问题，不仅是威尔斯的作品，萝琪雅·谢卡瓦克·侯赛因夫人在《苏丹娜之梦》(*Sultana's Dream*, 1905)中就描绘了一个强大的女权乌托邦。W. E. B. 杜波依斯的《彗星》(*The Comet*, 1920)并不仅仅是一部讲述地球灾难的作品，更是一个关于种族关系的故事，也是一个早期非洲未来主义的故事。此前从未翻译成

英语的叶菲姆·佐祖利亚的《首城末日》(*The Doom of Principal City*, 1918)就强调了某些意识形态潜在的荒谬。

这种兼收并蓄的姿态也给科幻下了一个简单而实际的定义，那就是：用非写实和现实主义两种方式描绘未来的作品。除非你有意强调某种类型文学的特殊性，否则科幻作品与其他作品之间其实并没有明显的界限。科幻的生命力在于未来，无论这个未来指的是十秒之后还是像有的故事里写的那样，一个世纪之后的人类造了一架时间机器，只为了能通过时间旅行回到过去。不管是梦境般天马行空的故事，还是带有超现实色彩的作品，抑或是用科技术语和铆钉扎实打造的“硬科幻”，这些都属于科幻。不管上述故事是在展望未来，还是借未来点评过去或当下，都算科幻。

以这种角度来思考科幻切断了科幻带来的实际内容或“体验”与市场对这种类型文学的商业包装之间的联系。这并没有让脱胎于通俗杂志的主流科幻故事凌驾于其他形式的科幻故事之上。但这也未能让后者盖过前者的风头。进一步讲，这个定义消除了或者说绕过了类型文学和主流文学、商业小说与文学小说的地盘之争，也消弭了分水岭一侧（类型文学和商业小说）常常出现的（向怪奇方向发展、无知地跟风的）部落主义，还有另一侧与文学小说有时会出现的伪势力现象（讽刺的是，这种现象的根源正是“无知”）。

在每年编选的《年度最佳科幻作品集》(*The Year's Best S-F*, 1963)第七卷中，才华横溢的编辑朱迪斯·梅里尔这样写道：

“那可不是科幻。”就连我最好的朋友也总是这么说。那不是科幻！有时候他们的意思是，因为这部作品太好了，所以不能归为科幻。有时候，他们觉得作品里没有太空飞船或者时间机器。（宗教、政治或心理学主题的都不是科幻——对吧？）有时候，（因为我的一些好朋友是科幻迷）他们说“那可不是科幻”的意思是——那只是奇幻、讽刺或者类似的作品。

大体上，我觉得自己还是相当有耐心的。我会设法一遍遍地解释（虽

然解释的时候确实有些厌倦)，告诉他们这本书书名中的“S-F”代表“科幻”，“科幻”的含义是怎样的，为什么这一类涵盖着另一类，但不是只包含那一类。但是，实话实说，每当有人惊呼“你不会真的要选那篇吧？那可不是科幻”的时候，我的耐心都濒临崩溃。

不管站在这类论战的哪一边，都对研究和发展科幻有百害而无一利；那样做的唯一结果就是将探讨或分析引向歧途，让人们陷入关于科幻/非科幻或有/没有内在价值的争论。对于那些厌倦了充斥着各种圈内术语的评论的选集前言的读者，希望我们的定义能为大家之后的阅读减负。

另一个悠久的传统：哲学小说

既然我们已经戴上了“隔离头盔”，通过回望 20 世纪 20 年代到 40 年代的美国通俗文学发展历程致敬了“主流”科幻，在回归传统，检阅 20 世纪上半叶反其道而行之的新潮流之前，我们就有必要将目光先集中到一个早期文学形式——哲学小说上来。

“哲学小说”又称为“说理寓言”，在西方，它作为科学家或哲学家展示其新发现的出口，已经存在了几个世纪；写这类小说的包括伏尔泰、约翰·开普勒和弗朗西斯·培根等名流。“哲学小说”往往以想象或梦境做虚构的框架，作者借此阐释科学或哲学的内容。在某种意义上，空想或科幻历险成了一座精神实验室，在这里可以探讨各种发现或者展开辩论。

在美国通俗小说和玛丽·雪莱与 H. G. 威尔斯等人的传统科幻之外，我们发现，其余的早期科幻作品不但对后世的科幻小说有相当的影响力，也与更主流的传统文学相关。

20 世纪早期的科幻小说就充分证明了这一点，如侯赛因夫人的《苏丹娜之梦》。更重要的是，这类故事在推想文学的历史上取得了应有的地位，它颠倒了典型的哲学小说中虚构与非虚构成分的一般比例，但人们并没有

将它们视为科幻范畴之外的作品，而是将其视为悠久文学传统的演变的结果。这种模式自然能帮助我们更好地理解儒勒·凡尔纳的小说。事实上，凡尔纳在作品中正是借鉴了哲理小说的标志性主题——虚构的冒险，利用这个形式创造出吸引读者的内容。

说到融合了虚构与非虚构元素的哲学小说，就不得不提豪尔赫·路易斯·博尔赫斯从 20 世纪 40 年代起创作的散文故事。这些故事常常作为形而上学的探索的媒介。在这个背景下，博尔赫斯的作品确实可以被视为完美诠释并结合了他深爱的（通俗类）冒险小说和他讲述故事的智力基础，这往往仰仗于将二者强力压缩进一个故事中（就像把煤炭压缩成钻石），而不单单是进行传统的短篇小说的创作。拉丁美洲的其他同类作品还有艾丽西娅·亚涅斯·柯西奥的《IWM 1000》（1975）。就连斯坦尼斯拉夫·莱姆创作于 20 世纪 60 年代和 70 年代的《星际航行日记》（*Star Diaries*）其实也属于哲学小说的再塑造——而且小说里真的有“航行”情节（这就足够令人兴奋了！），但是它也是一个纯粹的输送关于世界的点子的系统。

尽管这一传统在通俗小说中并不常见，但是像 A. 梅里特的《机器人与最后的诗人》（*The Last Poet and the Robots*, 1935）、弗雷德里克·波尔的《百万日》（*Day Million*, 1966）这样的小说都可以视为“推想童话故事”和“哲学小说”的融合，或者单纯是“哲学小说”的变形，即受到了关于幻想的旅行的古老神话的影响后的变形。讽刺的是，这些故事中，有的还加入了“硬科幻”的元素。

如果不以抬高“哲学小说”的地位为目的，仅仅是宽容地阐释，可以说，这一形式渗透了通俗小说，令其成为了“哲学小说”的实体框架，而“哲学小说”本身成为了注入其中的抽象特质——“是什么 / 为什么 / 怎么样 / 如果”。就这样，通俗小说使得这种抽象特质和一些问题变得具体起来，成为了小说中的潜台词。（然而，就分水岭的主流文学一侧来说，小说中的潜台词必须以形而上的形式呈现出来，这才是文学，不然是无法被接受

的——不以人物为中心的小说便是如此。)

在这样的背景下，我们发现，不管是作为扭转局势的思想实验，还是作为挑战主流思想模式，或是颠覆性的“真”隐喻构想或形而上学的构想，美国通俗太空旅行小说都退化了。其错误就是把重心放到了传递“哲学故事”的观点的脚手架（或助推器）上，而忽略了科学假设（“如果”类问题）的重要性。这样做岂不是捡了芝麻，丢了西瓜？

美国科幻的定位常常是“点子文学”。可是，如果只能通过筛选过的极个别“输送系统”传达点子，这还算什么“点子文学”？如果我们承认输送点子的表达模式多种多样，那么不管小说中传达的这些点子是好还是坏，是复杂还是简单，我们不都是能从中看到真正的价值吗？要验证“哲学小说”和科幻之间的联系，我们首先要从大局来看，看看这些可供选择的模式——扭曲的、扁平的和不太重要的除外——有多少和主流模式不同，但同样重要、有用且有关联。[以捷克作家卡雷尔·恰佩克为例，他既在20世纪20年代创作了剧作《罗素姆万能机器人》(*Rossum's Universal Robots*)，又在30年代创作了疯狂而古怪的小说《鲑鱼之乱》(*War with the Newts*)。]

正如我们对科幻的定义，这种关于科幻的思维方式既适用于从“主流文学”看“类型文学”，也适用于从“类型文学”看“主流文学”。适用的原因就是，这种思维采取的视角或立场来自二者的外部。而且这种思维方式纯粹，没有受到主观意图——“主流文学”或“类型文学”要征服对方或假定自身比对方更高级——的污染。

采取这样的立场来创作（在作品中写在山顶上、飞机上、飞船里、月球上或梦里的感受），整体而言，让读者摸不着头脑的抽象理论少了，反倒是更多“有活力的”且与我们的核心定义毫不相悖的科幻作品将出现在读者视野中。此外，我们在本选集中收录了在这条创作道路上有实际探索的作品和能体现出此类创作思路的作品，因为思考和行动都消耗精力，且

二者虽道路不同，但都是一种文学运动形态。

迄今为止，“哲学小说”对科幻的影响依然被严重低估，这是因为美国科幻的主流形式有“文化谄媚”的现象。也就是说，美国的主流科幻一贯遵从主流文学中对短篇小说的要求——故事中一定要有真实立体、令人信服的人物，以此来与主流文学维持联系。即使是反对这一立场的前人文主义科幻作品，其本质上也受到了主流文学的束缚。

不过，讽刺的是，早期的科幻作品中相当一部分在塑造真实立体的人物形象方面都很失败（虽然在其他方面有所弥补）。就这样，随着时间的推移，因为没能符合主流文学的传统标准，科幻类型文学的自我惩罚越来越古怪，甚至到了违反常理的地步，于是产生了像“阅读科幻小说的黄金年龄是12岁”这样的借口。如果能重拾“哲学小说”这样的传统，不盲目追求主流文学界的赞许，不为了建立正统性，或按照主流文学的标准得到“概念验证”而重复老套路，那么科幻类型文学的发展情况一定比现在更好。

传统通俗小说的新探索

还记得通俗杂志时代和之后的科幻黄金时代（20世纪20年代至40年代中期）吗？这一时期的作品成功地在历史上留下了浓墨重彩的一笔，其情节、隐喻和故事结构都已经成了体系。但真正使它们风格化的并非一次次文学运动，而是具有强大影响力的几位编辑，如H. G. 戈尔德、前文提到的坎贝尔和弗雷德里克·波尔。

很多编辑都想在市场上抢占先机，开疆拓土，建立自己的王国，立下规矩，告诉世人什么是科幻，什么不是。在有些情况下，我们可能的确需要他们这样做，因为那时候还没人知道“科幻”到底是什么，或许也是因为热心读者总是读到与他们认知中的“科幻”有所不同的“新品种”。在自由撰稿人的那个残酷而封闭的世界里，这些规矩对他们的作品内容有着

举足轻重的影响。据说，西奥多·斯特金就曾经因为一位编辑的“规矩”停笔了一段时间。

那个时期，因为没有电视或电子游戏的竞争，作家完全可以靠为科幻杂志供稿生活——如果他们听编辑大人的话，按照“规矩”来创作，日子能过得更滋润。即便编辑的品位有失水准，不合乎常理，但是在塑造作品调性和定义类型文学规范方面，他们起到的作用也与文学运动相当，甚至更甚——部分是因为编辑的影响常常在公众视野之外，而且不太受到公开讨论的束缚。

在不少其他情况中，像《怪谭》(*Weird Tales*)这样的杂志通过支持类型混搭的或新叙事模式的小说，成功地塑造出其独特的风格，与他们提供给读者的内容类型形成了高度的统一。在这类杂志中，酷炫的主人公使用酷炫的机器来一段酷炫的历险，这种内容并不常见，在黄金时代中也不普遍。更流行的内容是这样的，酷炫的主人公发生了“酷炫”的意外，来到了危机四伏的外星世界，或者倒霉透顶，不得不面对“酷炫”的可怕选择。

事实上，很多体现着纯粹的乐观主义的科幻作品没能成为传世经典，部分原因是，它们简化了这个非常复杂的世界及宇宙。举例而言，每过十年，随着我们对太空旅行的了解越来越深入，我们就会越清楚，人类走出太阳系有多困难。就连最喜欢写太空殖民题材的作家金·斯坦利·罗宾逊都在2014年的采访中承认，这样的旅行可能性微乎其微。

这类科幻作品通常只具有历史价值的另一个原因是，20世纪爆发了两次世界大战，无数严重的地区冲突，原子弹制造出来了，多种病毒在世界上传播，还有生态灾难，欧洲、亚洲和非洲都发生了大屠杀。

和符合历史潮流的作品相悖的科幻小说似乎永无出头之日。我们需要在小说中逃避现实，因为小说类似于游戏；但是，当小说选择对历史进程或事件视而不见，或者内容与读者关于科学、技术或历史事件的体验脱节太多，读者就很难读下去了。若要提到美国的种族主义制度化——科幻小

说长期以来彻底忽略的一个主题，还有 20 世纪上半叶非科幻作品熟练地写过的主题，恐怕黄金时代的科幻小说基本没有写到过，这应该就是本选集未收录太多该时代作品的原因。我们选择的都是具有预言性或复杂程度与当今社会相匹配的小说。

值得回顾的是，在科幻以外的更广阔的文学世界中，作家们始终在努力跟上不断变化的现实生活和技术创新。第一次世界大战后，詹姆斯·乔伊斯、T. S. 艾略特、弗吉尼亚·伍尔夫和其他作家在创作中涉及了时间和身份的性質，这种实验性的写作在当时具有推想小说的风格。这些都是主流文学在作品中加入科学（物理学）元素的尝试，由此，这些作品在 20 世纪 60 年代新浪潮运动期间发挥了影响，成为了科幻传统的一部分。

这场现代主义誓言和其他更近的证据表明，尽管与我们常听说的情况相反，但其实科幻作品并不特别适合用来质问工业化或现代科技——反倒是很多非推想小说在这方面做得很成功——因为要是没有工业化带来的各种产品和发明，科幻文学可能压根不会诞生或崛起。科幻作品中的活力与热情对工业化和科技的依赖是其他类型的文学（如历史小说）无法比拟的。举例来说，宇宙飞船在科幻小说中是一种像出租车一样普遍的存在，它或多或少是读者的关注点，这就是未来在文学中的体现。就连早期科幻作品中大多数“冒险类”通俗故事都会写类似的内容：以华丽的措辞和一种“惊奇感”赞扬展望中的工业化的未来和不断发展的技术，或是通过反乌托邦的题材和反省其造成的过剩，批判其背后的意识形态，为其扼腕叹息。（科幻作品不只提出了“如果……”这样的假设，还提出了“为什么会这样”的质问。在这样的情况下，科幻不该被视为循规蹈矩、逃避现实或非政治性的文学类型。）

传统的通俗杂志小说逐渐成熟，但它从不曾像它给自己定位的那样老套、传统或猎奇，也并不似 12 岁的读者天真记忆中的那副模样。它也并没有封面上呈现的和科幻蜕变成的那样乐观或原始简陋。部分原因是，起

初《怪谭》及其他类似的杂志适当地将恐怖风格引入到了科幻中。《未知》(*Unknown*)一类的杂志也常常刊载融合了恐怖和科幻两种风格的作品。正如本选集中收录的早期小说的作者简介中所说的,与20世纪的怪奇小说(如洛夫克拉夫特的作品)密不可分的“触手系怪物的崛起”最初出现于怪奇太空歌剧小说中,这类作品的作家包括埃德蒙·汉密尔顿。在这一时期的相关作品中,很多都描写了深不可测的黑暗世界,认为宇宙的基础其实比我们所知的更复杂。简而言之,宇宙恐怖题材的作品存在的历史要早于洛夫克拉夫特,而且它保持并拓展了科幻的深度。

第二次世界大战后:科幻的突破

20世纪50年代有时候被视为过渡期,主要是因为这一时期没有任何文学“运动”;不过,罗伯特·西尔弗伯格有充分理由认为,这一时期才是真正的科幻黄金时代。英美两国的科幻全盛时代就是从这时开始的。部分是因为杂志、小说单行本和选集出版的繁荣给了科幻机会,部分是因为更具有包容性的从业者加入了这个圈子。

20世纪50年代,一批受过高等教育的、经验丰富的作家在科幻创作中崭露头角,获得广泛认可,如弗里茨·莱伯(其作品多为奇幻和恐怖小说)、詹姆斯·布利什和弗雷德里克·波尔。这不仅是因为出版环境更加友好,作家由此得到了鼓励和支持,也是因为他们都有“未来派”的背景。未来派是一个科幻社团,在它的培养下,成员们有着广泛的兴趣,并不仅仅局限在类型文学的创作上。

布利什的《表面张力》(*Surface Tension*, 1952)展示了关于人类改造外星球的绝妙主意产生的成果。菲利普·迪克也在20世纪50年代早期开始发表小说。在他的处女作《天外的巫伯》(*Beyond Lies the Wub*, 1952)中,他描写了一个光怪陆离、荒诞且反正统的太空世界,后来他又写了类似背