

第一章 奇幻文學的歷史脈絡

第一節 奇幻文學的歷史源流與定義

一、奇幻文學的歷史源流

現今在追溯所謂奇幻文學的根源時，最先被納入範疇的就是上古的神話傳說。蘇美有基加美修（Gilgamesh）尋找永生之道的旅程，¹印度有《摩訶波羅多（Mahabharata）》記載神話化的歷史、戰士英雄的事蹟、神、人及神之敵爭戰的傳說。²舊約聖經中上帝創造世界，先知代行神蹟，大衛與巨人歌利亞之戰，新約中耶穌治癒癱瘋病人，以五個餅和兩條魚餵飽無數民眾，在非教徒眼中同樣充滿奇幻意味。

希臘詩人荷馬（Homer）史詩《伊利亞特（Iliad）》講述神與英雄於特洛伊（Troj）戰爭中的爭鬥糾葛，《奧迪賽（Odyssey）》中奧德修斯（Odysseus）於返鄉途中被女神卡里普索（Calypso）囚禁索婚，在諸神協助下逃離後又迭遭獨眼巨人、海妖與神祇阻撓，歷經千辛萬苦才得以回到家鄉。赫西俄得（Hesiod）於《神譜（Theogonia）》中描述宇宙諸神與奧林帕斯諸神之誕生，描繪牠們的外貌性情、親緣世系，以及神祇與凡間男女的後裔，成為部落氏族的祖先。中國《淮南子》中亦有女媧補天、共工觸山、后羿射日、嫦娥奔月的神話，《山海經》中記敘神話傳說，海內外奇異諸國，不死國、長臂國、無腸國、雨民國等地理博物，成為漢朝地理奇聞小說如《洞冥記》、《十洲記》模仿的對象，以及充滿神怪傳奇的雜史雜傳如《列仙傳》、《武漢故事》等。

¹ 西元前二千五百年的蘇美史詩《基加美修》（Gilgamesh）是以楔形文字記於泥磚上的口傳神話，原藏於尼尼微的圖書館。當中記述擁有神之血統的烏魯克（Uruk）帝王基加美修殘暴無道，神因此派下人頭獸身的安奇度（Enkidu）消滅他，但兩人爭鬥後反而成了一同冒險的好友。在完成諸多豐功偉業後，安奇度因病過世，基加美修驚覺死亡的可怕，於是出發尋找不死鳥烏塔那匹茲姆（Utnapishtim）。歷經千辛萬苦完成旅程後，烏塔那匹茲姆卻告訴他，只要是人便無法獲得永恆，必須面臨死亡的命運。基加美修無計可施，只得黯然返鄉。

² 《摩訶波羅多》為印度可見最早的史詩，是一種用古典印度語寫成的接近十萬行的韻文，這些韻文就跟《吠陀》（Veda）一樣，不是單人作品，也非一人所輯，最初以口傳的型態，後來加上手抄的傳統，以許多不同的型態傳遍印度。

冰島《艾達（*Eddas*）》³與《費爾森加·薩加（*Völsunga Saga*）》中記述日耳曼神話與傳說，宇宙的起源、神族與巨人族的永恆之戰、英雄的冒險旅程，當中英雄西格德（*Sigurd*）挑戰守衛寶藏的惡龍法夫尼爾（*Fafnir*）的故事成爲十三世紀《尼伯龍根之歌（*Nibelungenlied*）》以及華格納（*Wilhelm Richard Wagner*）《尼伯龍根指環（*The Ring des Nibelungen*）》的藍本。英國亦有以盎格魯·撒克遜文記錄下來的北歐史詩《貝奧武夫（*Beowulf*）》。⁴波斯則有詩人福道西（*Ferdowsi*, 935-1026）的《列王經（*Shah-Nameh*）》記載了從神話時代到西元七世紀中波斯地方列代諸王的故事，是波斯文化中的重要典籍。

中古歐洲封建宮廷中有各種版本的亞瑟王與圓桌武士故事群（*the Arthurian Romance*），⁵描述騎士的武勇功勳，基督教的理想精神，仙女魔法與尋找聖杯的考驗之旅。⁶《威爾斯民間故事集（*Welsh Mabinogion*）》中收集鄉野傳奇，記述古代威爾斯的生活形貌與信仰傳說。⁷義大利則有但丁

³ 日耳曼的傳說原本是以口傳方式保存，十世紀後基督教傳入冰島，才由教會以拉丁文抄寫古代口傳的歌謠，成爲《舊愛達》（*Ältere Edda*），又稱《歌謠愛達》（*Poetic Edda*），但已因長年戰亂與不受重視而多有佚失。而十三世紀時，冰島詩人、史家兼政治家史諾里·史圖魯森（*Snorri Sturluson*）寫了一本詩學入門的指導書，亦取名《愛達》，當中引用許多古代北歐神話與傳說，並加上史圖魯森自己的散文註解，被稱爲《新愛達》或《散文愛達》（*Prose Edda*）。

⁴ 《貝奧武夫》約成於西元前七五〇年，描述了丹族（*Dane*）歷代諸王的繁盛，直到一個體型巨大的野人格蘭戴爾（*Grendel*）出現，連續吞噬胡魯斯加王（*Hrothgar*）的武士，迫使他放棄了自己的宮殿，如此過了十二年，有個名叫貝奧武夫的基特族（*Geat*）勇士聽聞這個消息，集合十四個戰士，遠渡重洋來幫助胡魯斯加，經過一番爭鬥後終於獲勝。然而格蘭戴爾的母親前來復仇，貝奧武夫應國王要求潛入湖中與她戰鬥，最終依然得勝。貝奧武夫返國後，不久便作了國王，太平無事的過了五十年。然而在他老年的時候，又有隻噴火巨龍來襲了，迫使貝奧武夫再度匹上戰袍，雖自知難以獲勝，但職責在身，無法規避。經過一番纏鬥，幸賴年輕的武士維格萊（*Wiglaf*）出現，幫助他擊敗巨龍，但是傷重的貝奧武夫生命也到了盡頭。

⁵ *romance* 由古法文 *romanz* 演化而來，指傳奇故事或小說。約在十七世紀中期，英文中正式使用 *romantic* 這個形容詞，意爲「幻想的」、「似傳奇故事的」，通常有貶損之意。

⁶ 亞瑟王與圓桌武士故事群源於塞爾特的傳說野史，以及傑福里（*Geoffrey of Monmouth*, 1098-1155）的《不列顛諸王歷史》（*Historia Regum Britanniae*）多次經拉丁文、法文與德文的記錄改寫，十二世紀與十三世紀時在歐陸的流行和創作之多遠超英國，直到馬洛里爵士（*Sir Thomas Malory*）才完成一部較完整的英文版本：《亞瑟王與圓桌武士》（*The Book of King Arthur and His Noble Knights of the Round Table*）。

⁷ 《威爾斯民間故事集》是由萊德西白書（*The White Book of Rhydderch*, 1300-1325）及赫格斯紅書（*The Red Book of Hergest*, 1375-1425）兩份手稿中集彙而成的中世紀故事集，亞瑟王（*King*

(Alighieri Dante) 在《神曲》(*The Divine Comedy*) 中與詩人威吉爾 (Publius Vergilius Maro) 同遊，經歷罪人受苦的地獄、讓基督徒滌淨生前所犯罪惡的煉獄，以及賢德之人、天使、聖徒與上帝所在的天堂。

中國明、清時小說盛行，明吳承恩（約 1510-1582）所著《西遊記》描述三藏師徒西行取經，一路斬妖除怪，歷經八十一難的神怪旅程。⁸《封神演義》中姜子牙佐周武王伐紂興周，仙魔人獸交戰，法寶光怪陸離。清代蒲松齡（1640-1715）《聊齋誌異》，記昀的《閱微草堂筆記》、袁枚的《子不語》，結合魏晉志怪小說與唐傳奇的傳統，以小說、筆記、雜文等多變的體裁，記述仙狐鬼怪、人妖花魅之事。

十六世紀英國詩人兼劇作家馬羅(Christopher Marlowe, 1564-1593)所作《浮士塔博士》(*Dr. Faustus*) 為歌德 (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) 的《浮士德》(*Faust*) 前身，故事的主角浮士塔博士是個博學多聞的人，運用自身的魔法知識召喚惡魔梅菲斯特 (Mephistopheles)，以靈魂為交易條件，在惡魔幫助下歷盡奇異經驗，直到限期將至被惡魔將他帶往地府。米爾頓 (John Milton, 1608-1674) 的《失樂園》(*Paradise Lost*) 描寫路西法集結地獄中墮落的天使與上帝之戰，以及亞當受撒旦引誘背叛上帝，墮落墜被逐出樂園的過程；《復得樂園》(*Paradise Regain*) 則以耶穌代表人類，拒絕撒旦誘惑，復得上帝寵愛。史威夫特 (Jonathan Swift, 1667-1745) 的《格列佛遊記》(*Gulliver's Travels*) 中，主角遠離作者身處的十七世紀英國，到遙遠的地方冒險。

二、「奇幻」的定義

文學家佛斯特 (E. M. Forster, 1879-1970) 在小說理論文集《小說面面

Arthur)、魔法師梅林(Merlin)及吟遊詩人泰連辛(Taliesin)在故事裏都有出場。

⁸這個故事經過長久演變，從玄奘弟子辯機所輯《大唐西域記》到慧立等《大唐慈恩寺三藏法師傳》，已從西域諸國的歷史地理、風俗宗教等記實，轉為穿插奇聞異事的神化故事，久經流傳後神異色彩愈為濃厚，成為許多話本及戲曲的基礎，如南宋話本《大唐三藏取經詩話》，及元代的《西遊記平話》。吳承恩輯各種版本重新創作，沖淡取經故事固有的宗教色彩，加入其他神話人物與故事，雖意在諷喻現實，奇幻成分則不因此而減少。

觀 (*Aspects of the Novel*) 》⁹中有一「幻想」專章，他指出，「幻想」指的是一種暗示超自然之物存在的寫作手法，如在日常生活中引入實際上並不存在的生物，將平常人引進一個超常的境地，不論是過去、未來、地球的內部或第四度空間；深入人格的底層及分割人格；或對另外一種作品作嘲仿 (parody) 或改編 (adaptation) 的工作。這可說是奇幻文學最早的專門討論。

而為奇幻文學的現代理論奠定基礎的是托爾金 (J. R. R. Tolkien) 和路易斯 (C. S. Lewis)。〈論仙境故事 ("On Fairy-Story")〉¹⁰首先對奇幻下了明確的定義，路易斯稍後也撰文支持他的說法。這篇論文原本是用以為托爾金本身的作品正名與修正其中漏洞，但同時也對二十世紀的奇幻文學理論發揮極大的影響。

托爾金在〈論仙境故事〉中並未使用奇幻一詞，而以仙境故事 (fairy-story) 代之。他所下的定義是所有牽涉或使用「faërie」的故事，不論其目的是諷喻、冒險、道德或幻想。而「faërie」一詞指的是「妖精 (fairies) 存在的國度」，因而包含了許多精靈或妖精以外的東西，矮人、女巫、龍、自然萬物及人都包含在內。仙境故事有幾個要素，其中最重要的是作為奇蹟媒介的魔法，這才是讓故事充滿力量與美麗的要素。此外必須是發生在另一個世界，不能與現世有清楚的連結。因而他排除了一般的鄉野傳奇，因為這些故事儘管訴說奇妙的事物，卻發生在我們生活的時間與空間，只是也許隔了遙遠的距離。同理，以夢境或幻象手法寫成的故事也不在此內，因為仙境故事的主要目的是創出另一個世界的真實。

另一位試圖為奇幻文學下定義的是文學與宗教學者普提爾 (Richard L. Purtill)。他在〈神話與故事〉中認為構成奇幻的要素有四：(一) 背景需設在信史前或已記不清多久以前的過去、(二) 必須牽涉魔法 (所謂魔法，可定義為藉符號等方法操縱自然的力量)、(三) 必須包含神話傳說般的人物或生物、(四) 牽涉到無法用科學解釋其可能性的事件。¹¹當然這些規定並不是

⁹ E. M. Forster, *Aspects of the novel* (New York : Harcourt, Brace, 1954).

¹⁰ 1938 年講稿，1947 年出版。J. R. R. Tolkien, "On Fairy-Story," *Tree and leaf* (Boston : Houghton Mifflin, 1964).

¹¹ Richard L. Purtill, "Myth and Story," *J. R. R. Tolkien : Myth, Morality, and Religion* (San Francisco : Harper & Row, 1984), p.33.

死板的，即使只包含部份，仍可能算是奇幻文學，更常見的狀況是在一個故事中包含各種文類的要素，科幻和奇幻間長久受到爭執的模糊地帶便由此而來。

文學評論家亞特貝里（Brain Attebery）則認為在奇幻作者的筆下，「不可能將成爲自然律」。¹²奇幻不用一般常識來理解世界運作的法則，並且帶領讀者完全融入其情境，相信那是真實而非虛像。從這個層面而言，奇幻可以說是一種遊戲，要求讀者暫停理性思考，全心投入，並得到超乎日常生活的美麗與驚奇的感受。文學史家與評論家曼勒（Colin Manlove）則認為奇幻是能夠激起讀者驚奇的情感，並包含超自然元素與不可能性的小說。¹³

資深科幻作家艾西莫夫（Isaac Asimov）認為「就某種意義而言，所有小說都是奇幻作品。如果故事純屬虛構，那就是從來沒發生過；沒發生過，那就是奇幻；這是心靈的創造，是想像。」¹⁴天馬行空的想像原本就是文學的必要元素，但若依此推論，奇幻一字便和寫作無異，這種分類也就失去了意義。因此艾西莫夫最後爲奇幻下的定義是「不可能的事，只存在於空想」，¹⁵並舉狄更斯（Charles Dickens）的兩篇作品作爲比較。《耶誕頌歌（*A Christmas Carol*）》¹⁶可歸類爲奇幻，因爲鬼魂與時光倒流並不在宇宙的既有秩序中，甚至連科學大幅進展改變後仍不可能存在。相對的《尼古拉斯·尼克爾貝（*Nicholas Nickleby*）》¹⁷便不是奇幻作品，雖然角色和事件都是虛構的，但依然能夠爲理性認知所接受。

綜括所述，所謂的奇幻可定義爲「包含現實生活中不可能發生，違背物理定律或常識的事物」。

曼勒（Colin Manlove）在《英格蘭的奇幻文學（*The Fantasy Literature of*

¹² Brain Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), p.2.

¹³ Colin Manlove, *The Fantasy Literature of England* (NY: St Martin's Press, 1999), p.3.

¹⁴ 艾西莫夫（Isaac Asimov），《暴龍處方：艾西莫夫科普開講(二)》（*The Tyrannosaurus Prescription and 100 Other Essays*）（臺北市：城邦，2001），頁311。

¹⁵ 前引書，頁311。

¹⁶ Charles Dickens, *A Christmas Carol: being a ghost story of Christmas* (New York: Macmillan, 1950).

¹⁷ Charles Dickens, *Nicholas Nickleby* (London: Dent, 1907).

England) 》中，以題材與表現手法的角度，將現代英文奇幻分成六個子項：¹⁸

- (1) 架空奇幻 (secondary fantasy)：作者自創一個與現世不同的架空世界，可自由揮灑獨特的世界觀與法則。此種形式的架構在十九世紀前並非絕無僅有，但直到威廉·莫里士 (Willaim Morris) 之後的作家才有意識地使用此種手法。
- (2) 寓意奇幻 (metaphysical fantasy)：有強烈的哲學觀和寓言意味，在現實情境中呈現超自然的力量，常藉基督教、神話或其他宗教表達某種信仰或人生觀，此種體裁有悠久的傳統，是十九世紀前的主要形式，至今仍為許多作家所採用，如威廉斯 (Charles Williams)、利頓 (Bulwer Lytton)、馬琛 (Arthur Machen) 等。
- (3) 善感奇幻 (emotive fantasy)：以描寫情感起伏轉折為主，如欲望驚奇、恐懼驚悚、田園鄉愁等。詹姆士 (M. R. James)、羅弗汀 (Hugh Lofting)、歐威爾 (George Orwell) 等人的作品都可納入其中。由於這種感受常因超自然力量而起，和寓意奇幻也有一部份重疊。其起源可追溯到浪漫主義對人類感性和想像的重視，哥德式小說和驚悚鬼故事算是此類型中較黑暗的部份。從十八世紀中葉到二十世紀初年，此類小說一直在通俗文學中佔有一席之地，而在 1980 至 1990 年間又再度流行。多數田園鄉愁式的奇幻則由於傳統文化受到威脅，而於 1960 年代大行其道。
- (4) 喜劇奇幻 (comic fantasy)，以誇張詼諧的手法呈現不合理的情境、意在諷刺或搞笑。如華爾波 (Horace Walpole, 1717-1791) 仿仙境故式的諷刺作品《象形傳說 (Hieroglyphic Tale)》、貝克福 (William Beckford, 1760-1844) 的怪異東方故事《法賽克 (Vathek)》、艾文 (Robert Irwin) 意在諷刺英雄的《視界 (The Limits of Vision)》¹⁹。喜劇奇幻也可追溯到十分早期的作品，如喬叟 (Chaucer) 或某些口傳故事。
- (5) 顛覆奇幻 (subversive fantasy)，透過夢境、夢魘或後現代的錯置

¹⁸ Colin Manlove, *The Fantasy Literature of England* (NY: St Martin's Pres, 1999), pp.4-6.

¹⁹ Robert Irwin, *The Limits of Vision* (Woodstock, N.Y.: Overlook Press, 1986).

手法，移除讀者對理性、道德、真實存在的安全感，包括部份哥德小說、鬼故事，以及近代的後現代小說（postmodern fiction）。

- (6) 童書（children's fantasy）：針對兒童而寫的作品，是十九世紀最主要的奇幻形式。卡洛（Lewis Carroll）的愛麗絲系列、路易斯（C. S. Lewis）的納尼亞系列（Narnia books）可算此類。童書是另一種更為不同的類型，幾乎每種子項的特色都沾得到邊，同時讀者群也截然不同。童書之所以被特別區分開來看待，是因為有其獨立的內在發展及目標，而非意味成人和孩童的閱讀領域互不相涉，也非指童書完全脫離主流文學傳統。童書是一門龐大且早已被市場機制定義清楚的形式，這一點是其他子項尚未發展完成的。

但實際上，從以上的分類可以看出，所謂的奇幻仍沒有清楚的界線，有些作品可能同時跨越數個領域的特質，甚至奇幻本身的定義至今仍有討論空間，即使就出版類型而言，也不是很嚴謹。從奇幻與科幻之間的模糊地帶，以及因此而持續數十年的爭論便可見一斑。若以類型而言（通常與市場機制有關），除了一些毫無疑義的作品，還有許多次類型會被分到奇幻門下。科幻（science）、寓言（parable）、諷喻（allegory）、童話（fairy-story）、中世紀羅曼史（medieval romance）、驚悚（horror），到發源自南美的寫實奇幻（magical realism）都可包括在內。

三、奇幻理論的發展

帶有幻想成分的創作無分古今地域而存，但從二十世紀開始，「奇幻」一詞有了與過去截然不同的意義，不論是受輕視或注重，都成為被抽離出來加以強調的某種指標。之所以有如此發展，正於人們不再視《伊利亞特》或《摩訶波羅多》為理所當然的歷史，機械的世界觀為多數受過教育的人所接納，地理的發現除去了未知地域的神秘面紗，驚異想像也不再是文學中的要素。從

十八世紀末起，寫實主義²⁰與近代小說同時興起，成為檢閱文學的最高標準，講求以科學客觀的態度描寫人生百態，捕捉人類生活的實貌，尤其是中下層生活的面相，而成人應閱讀描寫現實的嚴肅文學，並從中學習體認周遭環境。奇幻亦開始成為避世主義與烏托邦的代名詞，或等同於童話，與真實生活毫無干係。

也是在這種環境中，就某種程度而言是復古的奇幻才有了現代意義。浪漫主義藉著歌德式文學（Gothic literature）、童話、傳奇的寫作與收集，作為對理性時代的反動，可以說是批判現代、搶救傳統的先聲，也奠定了十九至二十世紀初期英國奇幻作家的寫作基礎：在魔法只是愚昧迷信的年代中，以不同的方式回應人類科技的勝利，表達對逝去傳統的傷懷，試圖回復舊時與自然環境的親密感，以及對內在精神的探索。而此種精神也影響了二戰之後所謂的現代奇幻文類。

二十世紀之前，奇幻並不作為一種被區隔開的文類，而是一種發揮想像力的門徑。少有人對此從事專門討論，當然也尚未發展出普遍性的理論。直到1940年代，托爾金的〈論仙境故事〉與郝辛亞（Johan Huizinga）的《人：遊戲者——對文化中遊戲因素的研究（*Homo Ludens*）》²¹出現後，對奇幻文學的研究才開始系統化，並奠定日後相關理論的兩個派別。

托爾金認為文學是「第二世界」（secondary world）的創造，能夠照明、啟發真理，而非單純的反應現實。奇幻最本質的要素，是藉著描繪奇蹟或神秘的事物，帶給讀者驚異的感受。因此奇幻之所以可貴，是因為它以一種超越人類存在的限制的方式，得到新的視野與內在的洞察，呈現精神與道德的價值，不僅讓讀者逃避現代生活的醜陋，而且給予足以對抗醜陋的武器，而這是寫實主義小說作不到的。這個理論來自托爾金深厚的天主教信仰。他認為創造是人類的權力，因為人被上帝塑成具有想像力和創造力的造物，想像現世不存在的事物並非罪惡，而是珍貴的能力。

²⁰ 寫實主義（réalisme）一詞源自法文，1835年首次以美學名詞的姿態出現，用以指稱如林布蘭特（Rembrandt）等人的繪畫特色，以別於新古典畫派（neo-classical painting）的詩意理想，直到1856年，蘭提（Duranty）主編的期刊《寫實主義》（*Réalisme*）出版後，寫實主義才成為文學用語。

²¹ 原為德文，1944年出版英譯本。Johan Huizinga, *Homo Ludens: a study of the play-element in culture* (Boston, Mass.: Beacon Press, 1955).

托爾金認為奇幻有三個功能：一是恢復（recovery），藉由描繪出真實的不同面相，一個成功的奇幻故事將可以淨化熟悉的日常經驗，將平凡無奇的東西變得神奇，讓讀者重新得回清明的視野。二是從現實中的醜惡病死中逃離（escape），三是藉由帶來希望之光的快樂結局而得到的慰藉（consolation）。以這個標準來看，使徒行傳就是充滿奇蹟、美麗及神秘的仙境故事。²²

也許是由於本職工作的關係，托爾金十分注重語言的力量，認為語言可以在現實世界中確實傳達客體或觀念，當人創造出「奇幻」這個意象，一個新的國度便開始存在。而郝辛亞在《人：遊戲者》中則將遊戲的世界和現實區分開來，著重於奇幻的幻象性質，並將這種幻象定義為遊戲（games people play），讀者都知道自己是在「假裝」，不會與真實生活混淆，亦無須負擔生理需求或道德責任，隨時可開始或結束。書中許多用以類比奇幻的關鍵詞，如孩童、棋戲、音樂等，後來也被許多相關討論所引用。

托爾金和郝辛亞的理論奠定了相關討論的兩大支派，奧登（W. H. Auden, 1907-1973）的《第二世界（*Secondary Worlds*）》²³承襲托爾金的看法，視作者為創造者，認為創造是人類用以掌握真實世界加諸身上的痛苦和限制的手段，並進一步將魔法與奇幻劃上等號，由於不受現實世界的法則束縛，因此可以在事物上施用特別的力量。威爾森（A. Wilson）則承襲奧登的想法，認為奇幻是另一種思考的模式，其中心就是魔法，可以脫離現世既有的法則和真實，使用特別的力量，當然這些事只能在心靈中搬演。²⁴

另一派則承襲郝辛亞的理論，劃分現實與想像的思維。葛柏（R. Gerber）於1955年出版的《烏托邦奇幻（*Utopian Fantasy*）》²⁵中，認為此種題材之所以吸引讀者，是因奇幻重現了想像中的黃金年代，其烏托邦性質滿足了讀者的需要。世外桃源的概念原本就是一個創造幸福和力量，讓欲望能夠

²² J. R. R. Tolkien, *The Tolkien Reader* (New York: Ballantine Books, 1966), p.75.

²³ W. H. Auden, *Secondary Worlds: essays* (New York: Random House, 1968).

²⁴ Anne Wilson, *Magical Thought in Creative Writing* (Thimble Press, 1983), p.15. 轉引自 Lynette Hunter, *Modern Allegory and Fantasy: rhetorical stances of contemporary writing* (Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press, 1989), p.15.

²⁵ Richard Gerber, *Utopian Fantasy: A Study of English Utopian Fiction Since the End of the Nineteenth Century* (New York: McGraw-Hill, 1973).

成真的地方。坎梅斯（E. Cammaerts）的《無意識之詩（*The Poetry of Nonsense*）》²⁶，也將仙境故事視為逃離常識樊籠的兩個手段。

在七〇年代之前，由於奇幻正處於形成出版類型的轉捩點，相關討論多半集中在定義或分類上，或將之當成社會現象的一環，認為奇幻是諷刺文類或田園牧歌的一種表現。直到特定類型的奇幻小說開始流行，奇幻成為具市場區隔意義的文類（genre）後，²⁷由於大量出版品的出現，以及更多作者與讀者的投入，相關的文學理論才大量出現。

七〇年代在定義奇幻類型的論述中最有影響力的是托洛多夫（Tzvetan Todorov）的《幻想（*The Fantastic*）》²⁸，最早於1970年出版於法國，1972年出版英譯本。托洛多夫推翻了之前幻想／真實過於簡單的二分法，而以文本的手法，以及閱讀的形式來定義奇幻。他認為奇幻的關鍵在於描繪出「無法單以理智解釋的事件」，而讀者可以選擇兩種立場，「一是成為想像產品和感官幻象的犧牲者，而這個世界的律則仍保持原貌；或者接受這些事件為真實發生的，只是這份真實是被我們所不知道的律則所掌控。」²⁹奇幻能帶領讀者進入角色所在的世界，並讓讀者暫時相信其存在，這也意味著讀者必須用一種特別的方式來閱讀。因此，如果書中假託寓言（動物如人般說話、行動，並作為傳達某種倫理道德的媒介），或整件事件並非真實（如夢境），或將之當成詩意的比喻（如此一來「真實性」便不復存在），這樣的話，即使其中包含超自然或不尋常的事件，依然不算奇幻。

對托洛多夫而言，一個作品要被歸類為奇幻，必須符合兩個條件：（一）文本必須讓讀者相信角色存在的世界是真實的世界，並在判斷當中描述的事件時，在自然與超自然間舉棋不定；（二）讀者必須拒絕「寓言」或「詩意」的

²⁶ E. Cammaerts, *The Poetry of Nonsense* (? : R. West, 1978).

²⁷ 「文類」原本是用來區分文學陳述方式的名詞，如小說、短篇故事、隨筆，現在則廣泛地用來指出某種大眾小說的形式。類型小說通常界定了可供依循的情節、設定、主題，並用同樣的方式分類讀者群與書評。根據尼爾（Stephen Neale）的說法，類型即是「約定俗成的起承轉合，並兼容並蓄地涵蓋一切可讀要素」。見 Stephen Neale, *Genre* (London : BFT, 1980), p.55.

²⁸ Tzvetan Todorov, *The Fantastic : a structural approach to a literature genre*, trans. Richard Howard (Ithaca : Cornell University Press, 1973).

²⁹ Ibid, p.25.

解釋。³⁰不過，托洛多夫對奇幻下的定義十分嚴苛，因此有些學者認為他的重要性在於提出讀者與文本關係的新觀念，而不在對「奇幻」的定義。

第二節 浪漫主義式的抗議：近代奇幻的產生背景與精神

1、十九世紀社會的轉變

自十八世紀以降，英國的工商業便快速發展，大幅改善人們的物質生活，也逐漸改變英國的社會與經濟架構。工業發展意味著製造和消費模式的改變：機器改造了勞動的型態，並讓產品變得一致化、規格化，降低了許多奢侈品如鐵器、玻璃、陶瓷的價格。儘管機械化的過程並不這麼平順，一開始的範圍也很有限，多半集中於鋼鐵和紡織等工業，但未來的走向仍是很清楚的。

同時，儘管只限於相對少數的菁英，世俗化的教育也以經驗主義取代了教會的訓喻。隨著十七世紀開始的科學革命與十八世紀到達頂點的啓蒙運動，理性和智識成爲理解世界的最高準則，強調實驗和精密觀察的科學方法。理性被認爲是一種能力，且是唯一能獲得普遍真理的方法。神蹟或上帝的特殊作爲不再存在，宇宙被視爲一部完美運行的機器，上帝使其遵守律則，不加干涉，因此是人類心智可以瞭解的。甚至人性也和宇宙一樣有著秩序，因此將人性予以公式化的科學研究也是可能的。此時的作家和畫家也強調律則，認爲藝術應以嚴肅而高尚的風格表現普遍真理。

但與此同時，一股反動的浪潮也在暗中擴張，質疑科學方法、工業社會和此種文化下的產物，認爲在現代化的過程中，許多傳統美德和特色已被毀壞殆盡。科學改變了人們瞭解和建構世界的方式，對習以爲常的經驗和常識提出挑戰。土地過度開發，自然景觀被廠房和鐵路破壞，愈來愈多的外地人破壞了原有的社群網絡。貧富差距、失業、衛生、住宅等問題無法獲得解決；工人爭取權益的行爲愈來愈激進，搗毀機器和罷工等事件層出不窮。間歇出現的不景氣有時非常嚴重，也使人們開始對自由市場和資本主義產生懷疑。

³⁰ Ibid, p.33.

英國這個國家過去曾經遍地都是森林和荒野，只有稀稀落落很少一些市鎮分佈在各處，這些市鎮是封建軍隊的堡壘、鄉民的市集和工匠的聚集場所。後來它變成了一個由醜惡的大工廠和更加醜惡的大賭窟所組成的國家，這些工廠和賭窟周圍的農場在工廠老闆的掠奪之下，情況惡劣，窮困不堪。³¹

自十八世紀末興起的浪漫主義，³²也是此種思維的表現。浪漫主義可以說是對理性時代的反動，不再相信理性是獲知真理的唯一工具，認為科學僅能碰觸到真實的部份面相，自然的本能才是導向正確行為的依據。宇宙也不再被視為單調運轉的機械，或可研讀、分類的客觀對象，而是會變化成長的有機體。

浪漫主義者對真實的概念是與自然劃上等號的。由於宇宙為上帝所創，上帝的真理必然存在自然諸事物中。若要瞭解終極的真理，便必須盡可能瞭解萬物，這種瞭解不是經由分析，而是靠直覺與情感。

由莫里士（William Morris, 1834-1896）與羅賽蒂（Dante Gabriel Rossetti, 1830-1894）所創立的前拉斐爾畫派（pre-Raphaelite Art），其宗旨正反映了浪漫主義的理念：復興拉斐爾之前的中世紀風格，並以個人化的觀點對自然作直接精確的研究。自然在此再度變得神聖化，並被視為精神智慧的來源，人們僅能抱著誠敬的心情觀察、參與並融入其中。就另一方面而言，他們是信仰了另一種「自然之神」，而且通常帶有一種哀悼逝去之物的的心情，不論是繪畫或詩文皆然。

浪漫主義重視人類文化和歷史的獨特性，將世界視為有機體的概念，不僅回復了將自然神秘化與神聖化的想法，也改變了對過去歷史與社會的觀點，亦即將人類社群視為由過去演化而來的有機體，因此他們強調貼近檢驗過去的文化。但由於他們用過去作為烏托邦的藍圖，描繪出的中世紀圖像理想性

³¹ 莫理士（William Morris），《烏有鄉消息》（*News from Nowhere*）（北京：商務，1981）頁90。

³² 浪漫主義一詞範圍甚廣，迄今沒有非常精確的定義。Roamnticism 來自 romantic，這個形容詞由古法文 *romanz* 演化而來，指傳奇故事或小說。英文中正式使用這個詞約在十七世紀中期，意為「幻想的」、「似傳奇故事的」，通常有貶損之意。將浪漫主義視為文學運動，指的是 1800 至 1850 這段時期而言。見何欣，《西洋文學史中卷》（台北：五南，1987），頁 977。

居高，結果就是浪漫主義的歷史意識其實是反歷史的。但此種有意無意的曲解並不只是爲了逃避或懷舊，而是將這種理想用在改造和重建社會的實際層面上。

藉著文學、建築、經濟或政治理念，這些領域不同的人尋求古老的智慧，希望能重建人與自然環境的連結，恢復互助合作的社群精神。丁尼生（Alfred Tennyson，1809-1892）與阿諾德（Matthew Arnold，1822-1888）的詩中充滿失去舊有事物與信仰的哀傷，以及面對新工業時代的緊張。帶起新藝術風潮的羅塞蒂、羅斯金（John Ruskin）等人，皆著迷於中世紀傳奇、古典與北歐神話，並將之應用在建築與用品設計上。麥克唐納（George MacDonald，1824-1905）、哈代（Thomas Hardy，1840-1928）等人則投身過去，藉著歷史或鄉村小說緬懷那個政治穩定、未受工業污染、基督教信仰依然堅強的田園式英國，儘管這種過去往往只存在於想像之中。這些以文學或藝術抒發中世紀想像的知識份子，在一定程度上也反映了當時中產階級的品味。

社會學家與歷史家韋德曼（Meredith Veldman）認爲這些人已經形成一種不自覺的運動，他稱之爲「浪漫主義式的抗議」（romantic protest），奇幻文學的創作亦是其中一環。正是此種傳統給了他們重要的觀念和典範，而其手段在本質上也是浪漫主義式的。對十九世紀幾位最重要的幾位奇幻作家而言，對個人精神與真理的探求，與對當前社會的改造，兩者間是息息相關的。他們由過去尋得了未來的美好藍圖，並藉此提出政治與社會改革的理念，同時影響了二十世紀英國社會主義與奇幻小說的走向。³³

英國向來有幻想類型文學的傳統，但題材選擇的意義遠勝體裁類別的意義。維多利亞時期也不乏此類型的作品，當中以童書居多，如路易斯·卡洛（Lewis Carroll，1832-1898）的《愛麗絲夢遊仙境（*Alice's Adventure in Wonderland*）》³⁴，以及《愛麗絲鏡中奇遇（*Through the Looking Glass*）》³⁵。此時幻想性質的冒險故事也隨著帝國擴張而興盛，如史帝文生（Robert

³³ Veldman, Meredith, *Fantasy, the Bomb, and the Greening of Britain: romantic protest, 1945-1980* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1994), p.7.

³⁴ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* (London: Macmillan und Comp., 1869).

³⁵ Lewis Carroll, *Through the Looking-glass* (London: Macmillan & Co., 1870).

Louis Stevenson, 1850-1894) 的《金銀島 (*Treasure Island*)》³⁶、萊特·海格 (Henry Rider Haggard, 1856-1925) 的《所羅門王的寶藏 (*King Solomon's Mines*)》³⁷等。但自覺地採用過去神話傳說的要素，以伸張自身理念，並影響二十世紀奇幻文類走向的，則以威廉·莫里士、金斯利 (Charles Kingsley, 1819-75)、喬治·麥克唐納等人為主。

二、基督教寓言的傳統

在維多利亞時期，基督教仍然是生活與思想的重要部份。但與此同時，對宗教的懷疑與不信也是一個既有現象。對受過教育的人而言，由於訴諸理性的懷疑論成為新的正統思想，從而帶來對上帝的不可知論。對古代文明、地質及生物學的研究，也在歷史上引起對基督教的懷疑。丁尼生的《紀念 (*In Memoriam*)》³⁸、阿諾德的詩作〈多佛海岸 (*Dover Beach*)〉都反映了當時充滿懷疑論的思想，對信仰衰微的恐慌，以及尋找超越自身經驗的神祇的渴望。

但並非所有知識份子都成了不可知論者，許多人嘗試用一種較寬容、更加形而上的思考處理信仰問題，取代聖經中最後審判或耶穌復活的字面事例，或認為基督教故事的意義在於象徵與比喻。歷史學家卡萊爾 (Thomas Carlyle) 主張歷史軌跡與自然世界中無處不見上帝的存在，對羅斯金、金斯利等人都造成深遠的影響。

金斯利與麥克唐納的作品都有濃厚的基督教寓言的意味，並融合浪漫主義的思維。對他們而言，奇幻的體裁是擺脫現實拘束，以全新視野描繪自然的方法，也是接近上帝，探索心靈的手段。

金斯利長期擔任王室的神職人員，專研古典文學與數學，亦曾擔任過劍橋的現代史欽定教授 (Regius Professor)。他與維多利亞時代的知識份子往來密切，與墨利斯 (F. D. Maurice) 交情深厚，並受後者的影響而成為基督教社會主義者。他的興趣十分廣泛，著作包括科學、歷史、基督教社會主義理論、公共改革、以及希臘神話的翻譯等等。

³⁶ Robert Louis Stevenson, *Treasure Island* (London: Cassell & Company, 1883).

³⁷ H. Rider Haggard, *King Solomon's Mines* (London: Cassell & Company, 1885).

³⁸ Alfred Tennyson, *In memoriam* (London: E. Moxon, 1850).

1863年出版的《水兒（*Water-Babies*）》³⁹是他奇幻類型小說的代表作，同時也是他用以呈現宗教思想的媒介。在一場意外中，貧苦的掃煙囪男孩湯姆卸下了身為人的「殼」（就另一個層面而言是「死亡」），成為在水中生活的族類，而他的冒險就是學習自制、友誼、互助及原諒的過程，「前往自己不想去的地方，做自己不想做的事，幫助不想幫的人」，而最終報酬則是贏得前往應允之地的權利。

對金斯利而言，奇幻體裁是用以歌頌上帝的手段，並讓讀者瞭解自然中有多少神聖美好的元素。書中以許多篇幅描寫農村式的田園風光，同時透過似人非人的水兒的冒險，將之形塑成充滿奇異地貌以及美麗幻獸的世界，藉此引領讀者以不同的眼光體驗周遭環境。

金斯利是個熱心的業餘科學家，加以深厚的基督教背景，他其實並不承認魔法的存在。在他故事中的不是魔法，而是神聖的奇蹟，他稱之為「無以名狀的某種東西」或「未知的 X」。他認為自然萬物就是上帝的呈現，也是追求真理的途徑，但人類理性是無法解析自然的，只能毫不保留的感受與崇拜。他在《水兒》中創造了一個不接受未知事物的理性教授，用以對照能夠前往樂園的孩子們，並表達理性與科學的不足。

麥克唐納亦是神職人員，卻因過於偏激的言論引起教區居民不滿而被迫辭職，轉而擔任英國文學教授，餘生非常貧窮，加以病痛纏身，常與死亡為鄰。⁴⁰當時許多知識份子皆互有往來，彼此有著奠基在友誼上的競爭意識或辯論，卡洛（Lewis Carroll）、金斯利、莫理士、墨利斯等人皆然，但麥克唐納卻從未有過這樣的社交圈，朋友少且怯於交際和辯論。

儘管其言論被視為異端，但麥克唐納的信仰十分堅定。他從1855年開始出版作品，著作包括描寫蘇格蘭生活的寫實主義小說、奇幻故事、詩集、評論、童書等，而他的幻想小說並不是單純的故事，而是基督教信仰的表達。在他

³⁹ Charles Kingsley, *The Water-babies: A fairy tale for a land-baby* (London and Cambridge: Macmillan and co., 1863).

⁴⁰ 托爾金曾說死亡是最能激發麥克唐納靈感的事物。見 J. R. R. Tolkien, *The Tolkien Reader* (New York: Ballantine Books, 1966) p.85.

著名的作品《影者（*Phantastes*）》⁴¹、《妖精絮話（*Dealing with the Fairies*）》⁴²、《北風的背後（*At the Back of the North Wind*）》⁴³、《公主與妖精（*The Princess and the Goblin*）》⁴⁴、《睿智的女人（*The Wise Woman*）》⁴⁵、《莉莉絲（*Lilith*）》⁴⁶中，主題多半在於探討夢境和真實世界間的關連。

麥克唐納所有的幻想小說都與心靈理解有關。他的仙境不在遠處，而在自身的潛意識或超意識中，只要對眼前所見有更深刻的瞭解，無須指引便可抵達。在《北風的背後》中，神秘的北風女士只在主角小鑽石（Diamond）的夢中與他相見。在《莉莉絲》中，仙境是個墊基在潛意識的國度，而整個故事架構便暗示了一個超越眼睛所見形象的夢境。

麥克唐納使用大量的象徵，作為探索內在精神的門鑰。在《莉莉絲》中，主角范恩（Vane）透過閣樓的一面奇怪鏡子進入仙境，他認為這個閣樓就是房子的腦，並且自問是否對自身的「閣樓」有任何概念，是否有東西可以讓他對抗自己的腦（意識）。類似的象徵也在其他故事中出现，如向上的樓梯象徵進入更廣視界的神秘之梯，或以建築物或門代表無意識的入口。

麥克唐納排斥人類知覺、意識和學問，認為沒有任何理性可以接觸上帝，人類科學只是上帝成品的拙劣模仿，不僅遠遠落後，並且背離上帝的道路。要確實地瞭解一項東西，不能僅從外在評斷，而必須用想像力與之融為一體，因此孩童比科學家更能碰觸到真理，而他的作品主角也多半是少年與孩童。他甚至認為，無意識的意象才是真正的知覺，而自我是邪惡的來源。在《影者》中，主角阿諾多（Anodo）努力想擺脫他來自知識與自我意識的影子。莉莉絲被告知她的意志只是上帝的影子，唯有拋棄自己分裂的意識，進入無意識與宇宙融合，才是通往上帝之道的途徑。

三、浪漫主義的中世紀想像

⁴¹ George Macdonald, *Phantastes: a faerie romance for men and women* (London: Smith, Elder, 1858).

⁴² George MacDonald, *Dealings with the Fairies* (London: Alexander Strahan, 1867).

⁴³ George MacDonald, *At the Back of the North Wind* (New York: George Routledge & Sons, 1871).

⁴⁴ George MacDonald, *The Princess and the Goblin* (Philadelphia: J.B. Lippincott & Co., 1872).

⁴⁵ George MacDonald, *The Wise Woman; a parable*, (London: Strahan, 1875).

⁴⁶ George MacDonald, *Lilith; a romance* (New York: Dodd, Mead and Company, 1895).

中世紀想像最早可追溯到都鐸時代，至維多莉亞時期有更進一步的發展，在文學與藝術中一直佔著中心位置。此時古物研究的風氣開始浮現，相關的歷史寫作也再度復興，並受到日漸強大的中產階級讀者歡迎。⁴⁷哥德風的建築再度蔚為風潮，不僅表現在教堂的興築上，也應用在市政廳、工廠、車站和私人建築上。學者認為，哥德風格的復興，是維多莉亞社會在遽變的年代中自我定位的一環，試圖將建築帶回屬於英國的傳統軌跡，而非後來受文藝復興或新古典主義等外來風格影響的面貌。

將建築與國家歷史結合在一起，顯示大眾也受到浪漫主義的理論影響，同樣的傾向也反映在文學品味上。丁尼生與柏朗寧（Robert Browning）以重新塑造中世紀愛情與騎士故事聞名，史考特（Walter Scott）的作品亦在十九世紀大受歡迎，其歷史小說建構了一種充滿中世紀騎士精神、互助合作的社會，人們以情感與傳統力量而非理性作為行動的準則，十分合乎開始懷疑理性與唯物主義的知識份子的喜好，他的小說也將中世紀想像帶入更多受教育的中產階級之中。

啓蒙主義將人類發展視為從蒙昧進入理性光明的過程，浪漫主義者則不再視中世紀為黑暗時代，反而為之增添浪漫的想像。他們相信在工業化之前的年代，一種緊密的社會網絡曾經存在過，個人不是互相競爭的單位，而是在一個整體中互相幫助。但世俗化卻破壞了這種以宗教與血緣紐帶為基礎的社群，在工業化的衝擊下，種種地方性的慣例也遭受破壞，加上城市擴張帶來更多陌生人，在十九世紀早期，這種互助精神更明顯受到威脅。

舊有的家庭生活及雇工模式，將人束縛在一個特定地區及狹小的人際圈中，人與人之間的定位非常分明，但這種緊密的人際關係隨著隻身前往城市的工作的人增加而動搖。另一項城市帶來的改變，是人與家庭生活的疏離，在前工業時期的歐洲，大部份工作都在家中進行，紡紗、織布和耕作一樣，與家庭成員密切相關，即使雇工也被視為家庭的一份子。在工廠制度開始發展時，往往同時雇用一整個家庭，照管同一部機器，但隨著機械趨於精細化，以及雇工模式的轉變，這項習慣也逐漸消失，並將工作與家庭割離成今日的

⁴⁷ Meredith Veldman, *Fantasy, the Bomb, and the Greening of Britain : romantic protest, 1945-1980*, (Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1994), p.17.

形式。中產階級的工作也經歷類似的變遷，舊式的公司雇工不多，主雇往往有如一個大家庭，但這種企業也漸漸成了非個人化的股份有限公司，並由專業經理人扮演更加重要的角色。

對維多利亞時代的人而言，中世紀在這個劇烈改變的年代中，成為秩序和凝聚力的象徵。卡萊爾在《過去與未來（*Past and Present*）》⁴⁸一書中，認為維多利亞時代的進步是表面上的。儘管機械帶來了物質利益，但拜金主義反而使社會失去了內聚力，造成道德衰微與社會分裂。對他而言，中世紀的修道院社群才是社會的典範，其吸引力正在於提供了一種互助生活（corporate life）的概念。

對十九世紀中世主義影響極深的羅斯金（John Ruskin，1819-1900，畫家、建築設計師兼藝術評論家，亦是前拉斐爾畫派主要的奠基者）亦將中世紀視為藝術與社會的理想。他在《建築的七盞燈（*The seven lamps of architecture*）》⁴⁹等著作中，認為文藝復興之後的建築，是分工勞動的機械性工程，工人只是依照藍圖完成各自的部份。哥德風格才是藝術的典範，其特色是原始、自然、剛勁，那是因為藝術家和職工／創造與生產的關係尚未分離，職工有充分的自由，可依照自己創造的熱情，設計建築和裝飾，因此他們的勞動中有積極的思考創造面向，藝術也和實用緊緊連結在一起。這種中世紀職工勞動的創造性和精神性，和十九世紀中葉英國機械生產的勞動條件，成為明顯的對照。羅斯金認為若想重現中世紀藝術的美，便得先挽回那種裝飾藝術產生或存在的社會。

羅斯金堅信一種奠基在精神與宗教上的互助合作的社會，而自由開放政策帶來的假象只會毀滅社會。他在〈直到永恆〉（"Unto This Last"）⁵⁰一文中，質疑維多利亞社會墊基於經濟與科學上的基礎，認為人的行為動機在於靈魂，而不是經濟性的利益，財富也非金錢、資本或物質，而是精神性的事物。羅斯金對經濟假象的攻擊成為英國社會主義的基礎文本，也深深影響了莫里士，後者是影響二十世紀奇幻小說與社會主義的重要角色之一。

莫里士身兼詩人、小說家、畫家、家具設計師、商人，以及英國社會主義的

⁴⁸ Thomas Carlyle, *Past and Present* (London : Chapman and Hall, 1843).

⁴⁹ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (London : J.M. Dent, 1907).

⁵⁰ John Ruskin, "Unto This Last," *Sesame and Lilies* (Boston : D. Estes, 1897).

重要領導人物。他是拉斐爾前派運動的奠基者之一，與羅塞蒂、布恩一瓊斯（Edward Burne-Jones, 1833-1898, 畫家與工藝設計家）、史溫本（Charles Swinburne, 1837-1909, 詩人、文學評論家）相交甚篤。

和羅斯金一樣，莫里士反對經濟潮流及當代社會的價值觀，認為財富是人類利用自然創造出來的東西，包括工藝品，一種「有靈感有思想的全人創造出來的美麗」，⁵¹但工業資本主義否定了勞力需要的高深技術，無法滿足人類創造的需要和想像的多樣性。

我們所製造的物品是根據需要才製造的。人們像為自己生產那樣去為鄰居們的需要進行生產，而不是為一個他們所不知道的、而且無法控制的抽象的市場去製造商品。……所以製造出來的東西總是好的，總是完全適合需要的。……既然我們不至於被迫去生產大批毫無用處的東西，我們就有充分的時間和精力來考慮我們製造物品時的樂趣了。……要尋找適合每一個人的特殊才能的工作並不困難，因此沒有人會成為別人的需求的犧牲品。……⁵²

莫里士曾說：「除了想製造美麗東西的欲望，我生命中最主要的趨力是對現代文明的恨意。」⁵³他於1858年出版的《為關妮薇辯護（*The Defense of Guinevere*）》⁵⁴，即站在反維多利亞時代的觀點重寫亞瑟王傳奇。他最受當代人所喜愛的詩《俗世天堂（*The Earthly Paradise*）》⁵⁵亦呈現他渴望逃離工業化現實的心態。他以對中世紀的理想觀點，強調現代社會的缺陷，認為工業和資本的發展終會引向毀滅。他輕視機械化工廠製造的便宜翻製品，堅持設計中世紀風格的東西，因而與朋友創立了傢俱公司，製造家具、壁紙、織錦、彩繪玻璃、壁毯、珠寶等裝飾物，與前拉斐爾畫派的藝術風格緊密結合，旨在反

⁵¹ William Morris, "Useful Work versus Useless Toil," in *"News from Nowhere" and Selected Writings* (Harmondsworth: Penguin Books, 1980), p.118.

⁵² 莫理士，《烏有鄉消息》，頁122-123。

⁵³ William Morris, "How I Became a Socialist," in *"News From Nowhere" and Selected Writings and Designs* (Harmondsworth: Penguin Books, 1980), pp. 35-6.

⁵⁴ William Morris, *The Defense of Guenevere, and Other Poems* (London: Bell and Daldy, 1858).

⁵⁵ William Morris, *The Earthly Paradise* (London: F.S. Ellis, 1868).

對工業時代缺乏品質的量產風氣，提倡美感和藝術的體現，將以枝葉花草為主題的裝飾風氣帶進家居之中。

莫里士著迷於中世紀騎士與英雄傳奇，受喬叟（Geoffrey Chaucer）、史考特、葉慈（John Keats, 1795-1821）與丁尼生影響極深，小說充滿中世紀的意象與烏托邦追尋的特質。他在作品中常以海洋區隔現實和幻想世界，具有寓言性質的《發光平原（*The Story of the Glittering Plain*）》⁵⁶描繪一個位置遙遠而難以到達的世外桃源，住民均永生不死。但當年輕騎士哈伯利斯（Hallblithe）經船難而到達此地後，卻發現原本近似於樂園的烏托邦處處顯露出反烏托邦的特質，故事的目標也從原本的追尋變為逃離。《天外森林（*The Woods Beyond the World*）》⁵⁷則敘述主角歌登渥特（Golden Walters）搭乘父親的商船外出流浪後遇到的驚險歷程。而在他最重要的小說《世界盡頭的泉井（*The Well at the World's End*）》⁵⁸中，已經建構出獨立而完整的地理風貌，而非傳統利用海洋或夢境加以區隔現實世界，可從中瞥見二十世紀奇幻文類最大的特色——第二世界（subcreated worlds）——的影子。書中描述一個小王國的年輕王子勞夫（Ralph），逃離皇宮，前往神秘的世界盡頭，尋找青春之泉。故事背景類似中世紀的英國西北部，當中只見魔法的力量，基督教成分較不明顯，並包含了一些英雄傳奇的成分。這一系列的作品日後對托爾金（J. R. R. Tolkien）產生很大的影響。⁵⁹

他不僅從中世紀尋找社群和生命力的想像，從 1860 年代末期起，他對冰島神話產生濃厚的興趣，不僅與人合譯《費爾森加·薩加（*The Völsunga Saga*）》⁶⁰，甚至為此前往冰島旅行。在此之後的浪漫散文中，可見他深受北日耳曼和冰島文學壯烈絕望的宿命論影響，並在此找到了一個沒有階級，可以給人力量和創造力的真正社會。那樣的社會和工業化、都市化的英國社會之

⁵⁶ William Morris, *The Story of the Glittering Plain : which has been also called the Land of living men or the Acre of the Undying* (London : Reeves and Turner, 1891).

⁵⁷ William Morris, *The Wood beyond the World* (Hammersmith : Kelmscott Press, 1894).

⁵⁸ William Morris, *The Well at the World's End* (London, New York : Bombay, Longmans, Green, and Co., 1896).

⁵⁹ 惠特（Michael White），《托爾金傳》（*Tolkien : a biography*）（台北：聯經，2002），頁 76。

⁶⁰ Eiríkr Magnússon and William Morris (translator), *Völsunga Waga* (London : F. S. Ellis, 1870).

比，就像中世紀的好藝術和十九世紀的廉價複製品之比。他對北歐神話英譯的貢獻直接影響了後來艾狄森（E. R. Eddison）與托爾金（J. R. R. Tolkien）等作家，甚至可以說，近代對北歐神話的熱衷，很大部分都可歸功於他。

莫里士對工業化及各種現代社會的不滿，以及他對中世紀田園生活的嚮往和鄉愁，引領他走向社會主義改革運動，以及對未來烏托邦的憧憬想像。他是個馬克斯信徒，但他對社會主義的觀點還是傾向浪漫的：打倒因現代工業、科學經驗與資本主義造成的破滅和崩潰。他在《烏有鄉消息（*News from Nowhere*）》⁶¹中描繪了他對社會主義化的英國的希望：一個反工業、反城市化的世界，很像十四世紀的社會，但沒有一言論的教堂，沒有飢饉，也沒有社會階級（但有傳統的性別角色）。

當人們不再被逼得走投無路，在過度的工作中過著痛苦悲慘的生活時，工作的樂趣與藝術就從人們的本能中自發地產生出來，這種本能就是希望把自己手裡正在做的工作盡量做好，希望能夠做出優良的產品。人們這樣工作了一個時期之後，心中似乎就產生了一種對於美的渴望，他們開始把自己所製造的物品加以粗糙而拙劣的裝飾；他們一旦開始了這方面的活動，藝術便開始發展起來了。我們最近的祖先默默忍受的那種污濁的環境已經消失了，同時在我們的社會中，悠閒而不乏味的鄉間生活愈來愈受人歡迎；這兩種情況對於藝術的發展大有幫助。這樣，我們終於慢慢地使我們的工作有了樂趣；然後，我們意識到這種樂趣，加以培養，而且盡量享受這種樂趣。⁶²

莫里士等人的中世主義在美術上並沒有持續太久，前拉斐爾畫派很快被古典主義和現代主義所取代，而帶有「本土」理念的哥德式風格也終究不敵古典式和文藝復興式的建築。只要能達到令人印象深刻的效果，對大眾而言何種風格並沒有差別，因此混合各種元素的建築紛紛出現，如兼具哥德、羅馬、洛可可式的大都會禮拜堂（Metropolitan Tebernacle），國會大廈則結合了普

⁶¹ William Morris, *News from Nowhere : or, An Epoch of Rest, Being Dome Chapters from a Utopian Romance* (London : Reeves & Turner, 1891).

⁶² 莫理士，《烏有鄉消息》，頁 165-166。

金（Augustus Ewlby Pugin）認為完美無缺的哥德式，以及巴瑞爵士（Sir Charles Barry）的文藝復興設計。這些華麗而宏偉的建築，體現了帝國需要的自我證明。

但他們的理念並未消失，社會和文化的危機一直是浪漫主義傳統的主題，浪漫主義者抗拒唯物論與工業化的世界，認為逐漸擴張的工業社會將個人降至機械配件的地位，限制了人類潛能和創造的渴望，並淪落到以產品衡量人力價值的地步。這些藝術家試圖尋求理想中過去最好的部份，藉著建造兼具功能和美的建築，重新連結人與自然的關係。而這種精神繼續影響到了二十世紀的奇幻文學。

第三節 二十世紀的奇幻文類

一、英美傳統的差異

英國與美國的文學發展向來難以劃分，不僅因為兩地有共同的語言與密切相關的歷史，在二次大戰前，美國的主流文學可說是跟隨英國的腳步而走。在早期的暢銷書排行榜中，⁶³幾乎都是歐洲與英國作家的天下。美國作家以英國的先輩為標竿，出版商亦往往直接引進英國的出版品（無論是否獲得版權），儘管 1891 年兩地已訂定出版法，也無法遏止盜印之風。作家鮑姆（L. Frank Baum）就曾被勸告無須創新，因為童書市場已足以滿足消費者的胃口，而父母也不會想買一本標新立異的「美國的童話」。⁶⁴托爾金（J. R. R. Tolkien）的《魔戒（*The Lord of the Rings*）》⁶⁵也是盜版品在市場上風行好一陣子後，才有正式授權的版本出現。這種情況在二次大戰後才有所改變，美

⁶³ 二十世紀初期的暢銷書排行榜可信度不如今日之高，但扣除向報攤或販售員買書的人，仍可以從當中得到些許概念，得知當時到書店買書的讀者在購買什麼樣的書籍。

⁶⁴ Brain Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature* (Bloomington : Indiana University Press, 1980), p.83.

⁶⁵ Tolkien, J. R. R., *The Lord of the Rings* (London : Allen & Unwin, 1954).

國的文化地位隨著政經地位水漲船高，成了英國以及其他許多國家模仿的對象，且有能力將自己的出版品銷往世界，並進一步藉著新興媒體擴大影響力。

英國有著悠久的傳奇故事脈絡，而美國文學在這方面相較起來顯得薄弱。普遍認為在《綠野仙蹤（*Wizard of Oz*）》⁶⁶以前，沒有屬於美國本土的奇幻作品（所謂奇幻，當時指的是童書），而是英式傳統的模仿。這部作品成為美國奇幻的轉捩點，鮑姆創出了和從前不一樣的，可以讓美國人視為自身傳統的作品。歐茲國中充滿了家鄉式的、勘薩斯式的事物，事實上，就是更為豐饒、公平、友善的美國，而且因魔法存在而更加美妙。評論家蘭斯（Selma Lanes）在〈童話美國（"America as Fairy Tale"）〉中認為《綠野仙蹤》正是轉變中的美國的一種呈現，美國之所以少有仙境故事，就是因為居民對美國本身的期望已經存在許多仙境故式的要素，認為自己已經身在樂園。而當人們開始體認他們居住的大陸並非和平的仙境，才轉而在文學中塑造這種理念。

67

鮑姆的成功，讓部份美國作者開始為成人寫作奇幻或接近奇幻的作品，並嘗試加入美國的本土元素。但普遍而言，在六〇年代以前，奇幻題材並不受到重視，其時嚴肅的文學意味著寫實性的、歷史性的、或與時事相關的作品，這與保守務實的社會風氣和嚴格的圖書審查制度也有關係。當時出版品的題材與今日比起來相對狹隘，審查早期的暢銷書榜單便可發現這個趨勢。一如資深編輯阿隆森（Marc Aronson）所言：

出版商認為，他們的責任是確保美國小說無論是內容、語調或表達方式，在道德上都無懈可擊。乍看之下，從道德觀點來編輯，和過去西奇考克為了市場而編輯似乎截然不同，但事實上兩者卻息息相關。美國讀者想讀的是道德觀點正確的書，因此這些書也就成為在市面上大賣特賣的書。當時，任何書只要被判定在道德上『有疑義』，就必死無疑。編輯監督作者筆下的道德意識，其實也等於在保護市場佔有率。⁶⁸

⁶⁶ L. Frank Baum, *Wizard of Oz* (Chicago, New York: G.M. Hill Co., 1900).

⁶⁷ 轉引自 Brain Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature*, p.84.

⁶⁸ 阿隆森（Marc Aronson），〈從拍賣會到電子盛會——編輯學在美國的演變〉，葛羅斯（Gerald Gross）編，《編輯人的世界》（*Editors on Editing*）（台北：遠見，1998），頁20。

此時幻想類型的作品仍與童書並列兒童讀物，直到戰後大眾出版品開始興盛，加上托爾金等人的作品因緣際會成了大受歡迎的暢銷書，奇幻小說成爲類型出版的一支，才得以脫離童書的標籤，並吸引更多作者和讀者投入這個領域。

二、英國浪漫主義抗議的傳統

從十八世紀末開始的浪漫主義式的反動，其核心在於對經驗主義和工業主義的質疑，認爲現代社會剝奪了傳統的文化美學。這種反動有許多種形式，奇幻文學亦是其中一。此種類型的小說墊基於十九世紀的莫里士、金斯利、麥克唐納等人，但其現代形式則至二次戰後路易斯（C. S. Lewis）與托爾金的作品出版後才確立。他們承接了十九世紀的傳統，以奇幻表達浪漫主義式的反動，拒斥與當代有關的社會、文化、政治發展等許多事物，並認爲人類必須重新建立與過去、自然世界及精神領域的連結。他們身爲二十世紀英國最受歡迎的作家之一，對其作品的迴響，顯示這些作品的意義遠超文學本身。

路易斯和托爾金有許多共同點，兩人都經歷過兩次大戰，熱愛古代語言，厭惡現代文學，深受莫理士與麥克唐納的影響，並對中世紀羅曼史、冰島及北歐神話十分著迷。

他們視自己爲邊緣人（outsiders），在一個能夠心靈交流的學者圈子中對抗這個社會。1933年在牛津大學成立的「吉光片羽社」（The Inklings）扮演了重要的凝聚角色，二十世紀初幾位重要的英國奇幻作家都是當中成員，包括威廉斯（Charles Williams）與艾丁生（Eric Rucker Eddison）。這是個墊基在文學興趣上的男性團體，幾個朋友每星期聚會喝酒，交換心得，閱讀彼此的作品，《哈比人歷險記》（*The Hobbit*）《魔戒》的部份章節、路易斯的太空三部曲（*The Space Trilogy*）⁶⁹最初都是在這裡發表的。對路易斯和托爾金而

⁶⁹ C. S. Lewis, *Out of the Silent Planet* (New York : Macmillan, 1946).

C. S. Lewis, *That Hideous Strength : a modern fairy-tale for grown-ups* (New York : Macmillan, 1946).

C. S. Lewis, *Perelandra* (London : Bodley Head 1964).

言，「吉光片羽社」也扮演了對外的堡壘與最後的避風港，真正實現了路易斯「不排他的就不成其為友情」的理想：

任何一夥真正的朋友都是一群分離主義者，甚至可以說是一群叛逆者。……每一個朋友群都有自己一套行事為人的標準，而這套標準就像要一座要塞一樣，把他們跟社會大多數人的意見隔離開來。所以，任何的朋友群都是對社會的一股潛在反抗力量。擁有真正朋友的人都較難被駕馭或支配……⁷⁰

牛津講求學術自由及行政自主的特性，也成為這種社群的存在背景。牛津在戰時未受破壞，也不太受到戰後社會變遷和經濟衰退影響，其保守的傳統仍屹立不搖。由於政府推行教育，大學生的人口組成正在緩緩變化，但在「吉光片羽社」全盛的三〇與四〇年代，牛津仍是個中上階層的男性世界，半數以上的學生來自公立學校，女性學生也極為稀少。他們的作品一如牛津在二十世紀呈現的，是個男性主導、家長制度、階級分明的自治世界，人們過著知識份子式的精神生活，不關心經濟生產分配等俗事。

路易斯自認屬於古老的西方文化，那個有著傳統美德與美學，物質與精神互動良好的社會，也就是莫理士所信奉的中世紀。他本身的學術研究專於證明西方社會是個連綿不絕的整體，所謂中世紀與文藝復興間的斷層並不存在，反而是古老的社會和現代間有著極深的斷層（Great Divide）。因此現代不列顛，甚至西方社會，已經失去了與精神及自然的聯繫。在他 1954 年的劍橋就職演講中，他說到這個裂隙是由四個力量所造成的：以領導（leader）取代了統御（ruler）、文化整體性的崩潰、宗教信仰的衰微、以及機械革命。⁷¹而他所有的作品都在呼籲英國重新評價、質疑，甚至揚棄當代的價值觀，喚回急遽消失的傳統文化。

由於路易斯親身經歷過一次大戰的戰場，因此在四〇年代，逼臨的戰爭

⁷⁰ 路易斯（C. S. Lewis），《四種愛》（*The Four Loves*）（台北：立緒，1998），頁 94。

⁷¹ C. S. Lewis, "De Descriptione Temporum," in *They Asked for a Paper* (London: Geoffrey Bles, 1962), pp. 20, 23, 25.

更給了他一種緊迫感，促使他寫出大量宗教性的著作。⁷²在這些作品中，戰爭作為一種有說服力的背景，加強了路易斯的中心論點：上帝與撒旦的戰爭恆久不變，塵世就是戰場，人類靈魂就是勝利的報酬。當時英國社會正面臨二次大戰的恐怖，這種人類歷史的論點是很有力的，也使他的作品大受歡迎。

路易斯繼承了基督教浪漫主義（Christian Romanticism）的傳統，他的作品與十九世紀的麥克唐納一樣，都有一種宇宙道德律的意識（sense of a cosmic moral law）。太空三部曲融合基督教思想與路易斯的中世紀本職，形成一個關於宇宙和個人掙扎於善惡之間的神話。背景設在現代英國，卻有中世紀的宇宙觀與架構。而納尼亞系列（The Narnia books）更是充滿基督教福音的奇幻。除了有說話的動物，以及取材自神話與傳說中的生物外，納尼亞是個完全中世紀式的世界，有著王權階級制度、不可動搖的血緣權利，以及中世紀的世界觀：人類立於萬物頂點，即使其他種族比人類聰明強壯，也必須臣服於「亞當與夏娃之子」。

這在某些方面也反映了他的作品受到歡迎的原因。隨著戰爭的極端經驗及對社會日益加深的不滿，基督教信仰反而在戰後再度增長。韋德曼甚至認為路易斯之所以寫作奇幻，有部份是因為他發現這是比宗教作品更能與群眾溝通，表達他對現代社會不滿的方式。由於他對聖經的專業知識缺乏深入瞭解，他的護教事業很容易出現漏洞。⁷³

托爾金的作品則源於個人經歷與他對英格蘭歷史定位的信仰，是他追尋英格蘭過去的方式，也是對現代的批評。書中強烈的田園風格及鄉愁，可能與他在柏明罕郊區的童年，以及對牛津工業發展的恐慌有關。一般認為他的作品成功之處在於自身古代北歐語言與文化的知識，並開創新的寫作手法，包括物種的創新，舊名詞的新形象（如 elf、dwarf），以及完全獨立的架空世界。他的作品同時也是對二十世紀戰爭陰影、世局遽變及工業化的反應。在托爾金的作品中，力量一直是中心主題，而唯一制止邪惡的方式就是摧毀力

⁷² 包括 *The Problem of Pain* (1940)、*The Screwtape Letters* (1942)、*The Abolition of Man* (1943)、*The Great Divorce* (1945)、*Miracles* (1947)；電台節目集結出版的有 *Broadcast Talk* (1942)、*Christian Behaviour: A Further Series of Broadcast Talks* (1943)、*Beyond Personality: The Christian Idea of God* (1944) 等。

⁷³ Meredith Veldman, *Fantasy, the Bomb, and the Greening of Britain: romantic protest, 1945-1980*, p.62.

量本身。《魔戒》中的世界極像二十世紀的歐洲，一個正被暴力與混亂侵蝕的世界。路易斯曾評論書中的戰爭正是他們這一代所熟悉的，包括那無止盡、無意義的推進，前線暴風雨前的寧靜，以及在生死關頭下培養出的弟兄情誼。

74

路易斯與托爾金都對美國日漸強大的影響抱持敵意。托爾金在戰時已經十分擔心這場戰爭將促成「美國大同」(Americo-cosmopolitanism)，認為美國將所有的東西——大眾市場產品、女權主義、美式精神帶到了全世界。他曾在信中提到，「諾克斯(’ Collie’ Knox，作家兼新聞記者)說，現在全世界有八分之一的人口說英語……如果這是真的，我要說真是太丟臉了……我想除了麥西亞語(Mercian, Mercia 為七世紀時位於英格蘭中部的撒克遜王國)外我要拒絕說其他語言了。」⁷⁵路易斯的態度較為溫和，與他的作品在美國暢銷以及戰時援助不無關係，但美國科技大國的形象，強化了現代人對科學與標準化的崇拜，而這正是路易斯與托爾金認為會導致毀滅的錯誤。對自然秩序的忽視，對過去成就的不尊重，終將讓人類失去求得知識與智慧的真正途徑。太空三部曲便詳細描述了這個情況。在《猙獰暴力》中，反派角色「共通經驗國際組織」(N.I.C.E, National Institute for Coordinated Experiments)，其中一個目標就是清除所有人類的競爭者，包括動植物，讓世界乾淨如月球。在路易斯看來，科學遠景的脆弱與危險，從十六和十七世紀現代科學初興之時就開始了。現代科學是一種得到力量的有效途徑，將真實性減弱成人類希望的樣子，而非追求智慧，讓人的靈魂順應現實。科學必須重新自省，否則將為世界帶來大禍，兩次大戰的教訓已不言自明。

納尼亞在許多方面重建了路易斯研究的中世紀基督教文明，中土則反映了托爾金研究的撒克遜和冰島文學的價值觀。一如他們十九世紀的先輩，他們以田園牧歌式的視野，表現出對中世紀政治穩定及文化凝聚力的懷舊情節，為過去增添浪漫和平的想像，並期望重建過去的社會，以回復那樣的生活，認為那種人際紐帶正是重建浩劫過後的現代社會的最佳方法。納尼亞和夏爾正是他們心目中的理想國度，未經現代工業和商業污染之地。這種疏離也反

⁷⁴ C. S. Lewis, "The Dethronement of Power," in : ed. Neil D. Issacs, *Tolkien and the Critics* (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1968), p. 14.

⁷⁵ Tolkien, "Letters to Christopher 9, Dec. 1943," in *Letters of Tolkien*, Letter 53, p.65.

映在他們選擇的文類上，科幻及仙境故事不只可以諷喻當代，也是一種可以超越時間、歷史、政治的文類，逃避現代社會的最好媒介。

托爾金和路易斯反現代商業和工業，想擺脫機械回到農業社會，並選擇完全從政治中退縮。他們在英國現代社會中是一股逆流，在另一方面，其反動卻更深層地與浪漫主義的傳統合流。他們選擇了奇幻作為社會和文化批評的重要媒介，並浪漫地認為他們的文學先輩如莫理士為反抗工業世界的英雄。路易斯和托爾金屬於保守的托利黨，會被馬克斯信徒的莫理士吸引似乎很奇怪，但也許是對社群的共同關注打倒了政治障壁。雖然在實際作為上，這些以基督教精神為主的反動只是理論性的，既無政綱也十分溫和，也沒有一個社會團體接受這種理論或文化改革之計。

儘管托爾金和路易斯自認為當代的疏離者，但評論者卻認為他們的作品被英國文化所接納，起碼是進入了英國中產階級的文化。這些作品以牛津式的筆調寫成，對受過牛津教育的人有著社會吸引力，而這些人有很大一部份是中上階層。由於英國政府並未達成以教育改革破除階級藩籬的目標，在二十世紀後半葉，接受高等教育的仍多半是中產階級以上的子女，而閱讀依然被認為是中產階級價值體系的重要證明之一。納尼亞系列很快就升到經典童書的地位。1970年代早期，學程審議會（The School Council Project）為全國孩童開出的閱讀書目中，納尼亞系列與《魔戒》都列名進階的讀物。⁷⁶

三、奇幻文學在美國的發展與轉變

儘管路易斯和托爾金最重要的奇幻作品都出版於五〇年代，卻於六〇年代才於美國受到廣泛的公眾注意，同時期類似訴求的作品也不斷出現。田園牧歌式的奇幻小說此時大量出現並非偶然。美國已深感科技工業帶來的禍害，生態保育運動也在此時興起，加上世界局勢帶來的社會不安，以及傳統價值觀的動搖，使人們亟欲尋求精神上的避風港，尤其是在當時人心浮動的校園

⁷⁶ Frank E. Whitehead et al., *Children and Their Books: Final Report of the Schools Council Education* (London: Macmillan Education, 1997, pp.61-22, 78. 轉引自 Meredith Veldman, *Fantasy, the Bomb, and the Greening of Britain: romantic protest, 1945-1980*, p.95.

內。

濟蘭尼（Roger Zelazny）的《光之王（*Lord of the Light*）》⁷⁷以印度與婆羅門教為藍本，創出獨特的種族與世界，同時諷刺美國的科技崇拜。畢格（Peter Beagle）《最後的獨角獸（*The Last Unicorn*）》⁷⁸中的旅程，旨在尋找一種逝去的純真，包括肉眼可見的自然、過往的黃金年代與人類原初的情感。人類看不到獨角獸是因為他們看不見真實，但為了尋找族類而流浪的獨角獸也差點失去了清明的視野。另一位跨越科幻與奇幻領域的作家勒瑰恩（Ursula K. Le Guin），作品中常有共通的主題：光暗力量的平衡、真名（the true names of things）、以及跨越藩籬的溝通。地海（Earth-Sea）系列的世界沒有大陸，只有散佈大海中的各個島嶼，幾乎沒有大到足夠發展城市或軍隊的面積，因此也不需要政治事務。每個社群都是孤立的，自給自足，有各自的習慣，雖有類似的語言卻沒有統一的王國，居民可以自由往來，各自組成某種部落式的民主社群。魔法在這個世界中是自然的一部份，以古老的傳說及箋言作為行事的準則。勒瑰恩融合民族誌的特色與道家思想，採用比西方傳統更古老原始的世界觀，以事物的真名作為智慧的來源與魔法的媒介，故事中擁有智慧及知識的巫師（wizard）更像東方的巫醫或薩滿（shaman）。

十九世紀浪漫主義作家對北歐神話的興趣，也影響了英國現代奇幻文學的發展，二十世紀初期「吉光片羽社」的成員首先追隨莫理士的腳步，在作品中呈現大量北歐與日耳曼式的美學與精神。路易斯甚至可以無視莫理士的歷史錯誤，認為他保持了高度的文學情感，而其選擇在詩的層面是正確的，因為對中世紀的錯誤觀念已存在於大眾的詩意的想像中，就某種程度而言，這也是當代神話的一部份。⁷⁹托爾金的寫作受莫里士影響極深，⁸⁰《精靈寶鑽（*The Silmarillion*）》⁸¹中亦充滿了北歐神話式的悲劇與英雄主義，「勝利總

⁷⁷ Roger Zelazny, *Lord of the Light* (N.Y. : Eos, 1967).

⁷⁸ Peter S Beagle, *The Last Unicorn* (New York : Viking Press, 1968).

⁷⁹ C. S. Lewis, "William Morris," in *Rehabilitations & Other Essays* (London : Norwood Editions, 1939), p.143.

⁸⁰ Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien: A Biography* (London: George Allan & Unwin, 1977), p.69.

⁸¹ J. R. R. Tolkien, *The Silmarillion* (Boston : Houghton Mifflin, 1977).

要付出慘重的代價，成功則免不了失敗的陰影」。⁸²不時會參加「吉光片羽社」的艾丁生亦是冰島文學的愛好者，曾寫過維京人小說《強人史泰波恩（*Styrbiorn the Strong*）》⁸³，以及翻譯冰島史詩（*Egils saga*）⁸⁴。最著名的作品《歐魯勃洛斯之蟲（*The Worm Ouroboros*）》⁸⁵敘述一顆名叫「水星」（Mercury）星球上的英雄故事，創造出融合封建時期、古典時期及當代文化的世界。

美國雖然沒有歐洲仙境故事的傳統，浪漫主義作家汲取的北歐神話對他們也嫌陌生，但受到這些作品的影響，以及六〇年代對東方宗教與少數民族的熱潮，汲取各種民族元素的手法也成了美國奇幻作品的重要特色。勒瑰恩的地海系列有其人類學的背景，懷特（T. H. White）的《永恆之王（*The Once and Future King*）》⁸⁶和亞歷山大（Lloyd Alexander）的《普萊丹編年史（*The Chronicles of Prydain*）》⁸⁷都以亞瑟王為主題，後者以威爾斯神話為基礎，背景設在前亞瑟時期，充滿魔法色彩的威爾斯，並改動架構使其符合托爾金的模式。濟蘭尼的《不死者（*This Immortal*）》⁸⁸採用希臘神話的元素，《光之王》則以印度與婆羅門教為藍本。

由於《魔戒》的成功與出版社的刻意推動，從七〇年代起出現了許多仿作。三部曲成為當時的標準，並以架空世界的設定、善與惡的對抗、英雄的冒險旅程作為號召。泰瑞·布魯克斯（Terry Brooks）的《夏那拉之劍（*The Sword of Shannara*）》⁸⁹、英國作家摩考克（Michael Moorcock）的「艾爾瑞克」（Elric）系列、史蒂芬·唐納森（Stephen Donaldson）的《莫信者湯瑪斯·考佛南特傳奇（*The Chronicles of Thomas Covenant the Unbeliever*）》⁹⁰皆是這

⁸² 惠特，《托爾金傳》，頁83。

⁸³ Eric Rücker Eddison, *Styrbiorn the Strong* (London : J. Cape, 1926).

⁸⁴ Snorri Sturluson and E. R. Eddison(translator), *Egils Saga English* (Cambridge : The University press, 1930).

⁸⁵ Eric Rücker Eddison, *The Worm Ouroboros : a romance* (London : J. Cape, 1922).

⁸⁶ T. H. White, *The Once and Future King* (London : Collins, 1958).

⁸⁷ Lloyd Alexander, *The Chronicles of Prydain* (New York : Holt, Rinehart and Winston, 1964 -).

⁸⁸ Roger Zelazny, *This Immortal* (N.Y. : John Goodchild Publishers, 1966).

⁸⁹ Terry Brooks, *The Sword of Shannara* (N.Y. : Del Rey, 1977).

⁹⁰ Stephen R. Donaldson, *The Chronicles of Thomas Covenant, the Unbeliever* (N.Y. :Ballantine

波風潮中的成功之作。

奇幻題材的暢銷促成大眾平裝書新類型的出現，也使奇幻大眾化及通俗化，並有了一般類型小說般的寫作公式。既定的寫作規則原本就是類型小說的常態，也許是情節發展上的特殊傳統，也許是對於角色和關係方面的需求（羅曼史小說尤其如此），也有可能是小說篇幅上的限制。正如資深編輯托賓（Greg Tobin）指出的，類型小說系列多半不是長銷書（普及平裝書的上架壽命只有三星期到六星期），出版商想要尋找的是最廣大的讀者群，一旦找到了市場，出版商和作者都能從持續「餵飽」市場中獲利，直到出版發行量降低到出版社無利可圖的時候。⁹¹

進入八〇年代後，奇幻與新興科技結合，建立另一種創作與閱讀的模式。《龍槍編年史（*The Dragonlance Chronicles Trilogy*）》⁹²三部曲首開遊戲與小說結合的先例。聯合創作的作者馬格莉特·魏斯（Margret Weis）與崔西·西客曼（Tracy Hickman）原是電玩遊戲公司 TSR 的員工，合作設計了新的遊戲模組「龍槍」（Dragonlance），敘述一個由不同種族所組成的冒險隊伍，尋找一件古代的神兵利器，以驅趕傳說中的惡龍，並結合整套遊戲系統推出系列小說。其後，薩爾瓦托（R.A. Salvatore）亦以另一個遊戲世界為基礎，完成《冰風谷三部曲（*The Icewind Dale Trilogy*）》⁹³；另一套知名角色扮演遊戲《叛變克朗多（*Betrayal at Krondor*）》，則是由費斯特（Raymond E. Feist）所著《時空裂隙之戰（*Rift War Saga*）》⁹⁴系列小說中的世界「美凱米亞」（Midkemia）改編而成。從此奇幻小說與電子遊戲結合成為常態。

二十世紀的奇幻之所以特殊，在於作者自覺的創造另一個世界。在十九世紀的奇幻中，虛構的世界常被敘事的插寫或作者刻意打斷，卡洛（Lewis Carrol）的仙境只是個夢境。金斯利在《水兒》中常以作者的身份發言，提醒

Books, 1977).

⁹¹ 托賓（Greg Tobin），〈一場精彩的探險——編輯男性逃避主義小說〉，《編輯人的世界》，頁 281。

⁹² Margaret Weis and Tracy Hickman, *Dragonlance Chronicles Trilogy* (N.Y.: TSR, 1984-).

⁹³ R. A. Salvatore, *The Icewind Dale Trilogy Collector's Edition* (reprint edition)(N.Y.: Wizards of the Coast, 2001).

⁹⁴ Raymond E. Feist, *Rift War Saga* (New York: Eos, 1982 -).

讀者這是一個故事。這些奇幻作家有一種對抗既有思維模式的革命意識，使用夢境或片段的敘事手法，推翻既有觀想世界的方式。一如麥克唐納呈現想像及內在意識的力量，或金斯利呈現的充滿神聖的自然。

對麥克唐納而言，上帝是藝術家，但藝術家並非上帝，不可僭越創造之職。但二十世紀的奇幻作者並非如此。托爾金撰文頌揚第二世界（subcreated worlds）。艾丁生在水星創造和現世完全不同的世界。路易斯的納尼亞（Narnia）、懷特（T. H. White）的「葛蘭瑪萊」（Gramarye）、皮克（Mervyn Peak）的「葛曼葛斯特」（Gormenghast）、勒瑰恩的「地海」，都是不可動搖的「真實」世界。

對牧歌田園或封建社會的渴望構成了托爾金的中土、勒瑰恩的地海、懷特的《今昔與彼世之王》、席維柏格（Robert Silverberg）的「華倫亭」系列（Valentine books）⁹⁵、克勞利（John Crowley）的《小，大（Little, Big）》⁹⁶，這些也造成了現代和維多利亞式奇幻的不同。現代奇幻作家建立另一個宇宙，卻弔詭地呈現出更加反動保守的觀念，不論是威廉斯一再歌頌的烏托邦式社會，路易斯的中世紀式宇宙觀，或托爾金鉅細靡遺的中土，都試圖重建在他們寫作的年代中備受威脅的價值觀，為過去增添浪漫和平的想像，並期望重建過去的社會，以回復那樣的生活。

二十世紀奇文學幻的另一個特色，就是脆弱感和危機感。改變和破壞成為常態，世界隨時可能因為邪惡的人而毀滅或陷於戰爭，這些在維多利亞式的幻想小說中並不是重點。十九世紀奇幻中最常被攻擊的個人邪惡是貪婪和冷酷，而二十世紀的是權力慾。⁹⁷語言學家兼文學評論家史皮（T. A. Shippy）認為，當中許多作家都受過戰爭創傷，托爾金參加過索穆河戰役（the Battle of Somme），歐威爾（George Orwell）則經歷法西斯的勝利。他們不若薩松（Sassoon）等戰地詩人翔實記錄前線景象，卻仍試圖尋找某種方式交流、評論發生在他們身上的事件，而奇幻正是一個有效的形式，而且

⁹⁵ Robert Silverberg, *Lord Valentine's castle* (New York : Harper & Row, 1980-)

⁹⁶ John Crowley, *Little, big* (New York : Perennial, 2002).

⁹⁷ C. N. Manlove, *Christian Fantasy : from 1200 to the present* (Houndmills [England] : Macmillan, 1992), p.212.

更少束縛，更少直指當代事物的危險。⁹⁸這些作品在許多方面和現實深深結合，如托爾金試圖在作品中討論邪惡的存在、神聖的消逝、與語言的衰頹。雖然太空三部曲結束於 N.I.C.E 的失敗，但路易斯同時也強調敵人會帶著更強大的力量再起。

⁹⁸ Shippey, T. A., *J.R.R. Tolkien : Author of the Century* (Boston : Houghton Mifflin, 2001), pp.xiii-xi.