

# 论艺术中的“准不可能”世界

赵毅衡

---

摘要 艺术中的不可能世界,与逻辑学中的相应概念非常不同。明确其中区分,是在艺术学中讨论可能世界问题的前提。艺术的创造与解释必然有强烈主观性,不宜从逻辑上深究这些文本世界的实在品格。艺术中可以出现许多种类的不可能因素,经常见到的是诸如:常识上的不可能、分类学的不可能、反事实历史的不可能、叙述结构的不可能等。艺术文本必然一方面与经验实在世界通达,另一方面深入逻辑上不可能、却在艺术创作中可能的情节,本文称之为“准不可能世界”。由此所形成的艺术文本的大跨度张力,不仅没有使艺术崩解,反而造就了艺术的特殊存在理由以及不断求新的追求。

---

## 一、多种不可能世界

当代学界关于可能世界的讨论,已经延续了大半个世纪。1957年逻辑语义学家康哲提议:可以从模态语义逻辑学重新审视18世纪莱布尼茨的可能世界神学命题<sup>①</sup>。克里普克、辛提加等人几乎立即跟进,引发讨论热潮。刘易斯的《论世界的复数性》<sup>②</sup>出版于1986年,而符号学家艾科1979年的名著《读者的角色》提出把可能世界理论应用于文学艺术<sup>③</sup>。中国最早在艺术学中应用可能世界理论的是1991年傅修延的论文<sup>④</sup>。这个课题吸引了不少中外学者持续的兴趣,讨论至今远远没有结束,无论在逻辑学界还是叙述学界,无论是在中国还是在西方。其原因在于,论者在一系列重大问题上有所分歧,应用的领域也有所不同,往往新的论说试图把旧问题说得更清楚一些,却引发了更多问题。

本文为四川大学“中国语言文学与中华文化全球传播学科群”专项成果

本文重新讨论可能世界课题,目的是提出两个新的观点:一是提出“准不可能性”(quasi- impossibility) 二是解释准不可能性与艺术的关联,以及此种关联的诸方式。为了说清这个问题,本文不得不回顾有关概念的来源,以及前人的某些看法,但是对这些将尽量从简,因为集中讨论的是艺术中的“准不可能”这个特殊问题。

任何关于可能世界的论说,必须在两边划出界线:一方面是与实在世界相区别,另一方面是与不可能世界相区别。如果能说清与这两个的差别,此种理论就立住足了。莱布尼茨说:“因为这个现存世界是偶然的,而无数其他世界也同样是可能的,也同样有权要求存在,这个世界的原因必定涉及所有这些可能世界,以便在它们之中确定一个并使之现实存在。”<sup>⑥</sup>形成这个可能世界的“充足理由”,无论充足到何种地步,也不应当在这个世界之外适用,不然这个世界的边界就不清晰。刘易斯强调,逻辑上的可能世界,必须是独立的,甚至是孤立的<sup>⑦</sup>,不然它就只是一个更大的世界的一部分。

莱布尼茨对可能世界的描述,在神学上逻辑很严密,却给艺术研究留下太多的问题。莱布尼茨原话是:“上帝按照指导其行为的无限智慧将一切都做成所有可能事物中最好的。”<sup>⑧</sup>在这个声音中,“可能事物”是事物,还是仅仅是事物的语言表述或符号再现?再现本身很难是一个世界。例如,艺术文本中的世界不可能具有存在的本体性,我们只能讨论被艺术再现的世界是否具有可从经验现实世界获得可相类比的自体性。这样对比考虑,问题就简化了。

因此,讨论艺术中的可能世界,其任务与逻辑中的讨论正好相反,即需要说清艺术可能世界与其他世界(实在世界、其他可能世界、不可能世界)是如何联系的。因为任何符号再现本质上是片面的,艺术本质上是个提喻,是某个世界的一角。例如,艺术再现的现实世界不可能与现实世界一样细节无限。因此,讨论艺术中的可能世界,不像逻辑的可能世界那样必须孤立出来,艺术再现文本必是兼跨、通达若干世界的。

关于可能世界的自体性,语义逻辑学家有三种观点。首先是刘易斯的“激进实在论”,认为可能世界虽然是抽象的,却与我们生活于其中的实在世界一样真实地存在<sup>⑨</sup>。这种观点的正确与否又当别论,上文说过,它不适用于本文讨论的艺术中的可能世界<sup>⑩</sup>。其次是克里普克的“温和实在论”,认为可能世界只是一种“非真实的情形”<sup>⑪</sup>,也就是说,可以有其事,但非真实世界的事。第三种是卡尔纳普的“反实在论”,认为可能世界只是一种说话方式,“谈论可能世界,就是谈论语句的极大相容命题集”<sup>⑫</sup>。这种立场又称作“工具论”,即处理真假关系的一种手段。对于本文来说,后两种立场都是可以采纳的,它们并不截然对立:在艺术学讨论中,可能世界理论只是检讨艺术文本描述的世界在何种意义上可以成立。由此用来处理艺术学最难的问题:虚构。“虚构作品可以视为对现实世界之外的可能世界的真实情况的描述。”<sup>⑬</sup>如果要求艺术中可能世界为真,最多是可以与真实世界比拟性地相应。本文会详细讨论此种相应关系。

其次,我们看可能世界如何与不可能世界相区别。逻辑学者认为,任何不违反基本逻辑的世界都可以是可能世界,而不能违反的基本的逻辑规律,不外乎矛盾律和排中律。矛盾律要求,在同一个命题中,互相否定的思想不能同时是真的,即不能对一个对象既予以肯定,又予以否定,例如不能说“他来了但是没来”。一个命题中的两个描述词不能互相否定基本定义。排中律规定,在同一命题中,两个互相否定的思想必定只有一个是真的。例如不能说“两人同时都比对方矮”。这种逻辑的不可能,称作“绝对不可能”。

而一般人认为,违反基本常识或科学就是不可能的。这是“不可能”一词本身的语义分歧引发的混乱,实为“反直觉”(counter-intuitive)<sup>⑭</sup>,如物理与生理的不可能、分类学的不可能、反已成事实的不可能。这里就是艺术学与逻辑学的不同,因为艺术文本经常包含了这几种不可能。本文的目的就是把这几种“常识不可能”与一部分“绝对不可能”合为一个“艺术准不可能”集合。用这种方式,艺术的讨论可以与语意逻辑的可能世界讨论保持一定距离,在艺术学中开拓出一个新阵线。

有论者把不可能世界理论的兴起,看作是人类认知从“牛顿式绝对空间的匀一世界”进

入相对论的时空扭曲、黑洞理论、量子力学的平行空间、量子纠缠的复杂世界<sup>⑭</sup>，似乎可能世界理论是人类的科学观与宇宙观演变的结果。然而，物理世界的边界，并不是艺术世界的边界，艺术只是受到某些物理新说法的刺激，借此做文章而已。科技上人类至今没有登上火星，也没有做到时间旅行，而艺术上人类早就穿越黑洞，进入平行宇宙。艺术如果跟着物理学变化，那就是让艺术由“物理可能”来划定想象的边界，显然不可取。本文讨论“准不可能世界”理论，完全不必牵涉现代物理。

关于艺术可能世界的讨论，推动力来自当代艺术本身。小说、电影、游戏等体裁，情节令人瞠目结舌的新花样（例如穿越剧），需要的是一个有解释力的艺术理论。当代物理学的进展可能与此有关，但这些关联是间接的。科幻不必需要科学上的可能性，与科普完全不同。

艺术学的可能世界理论，是在艺术学中挽救理性。传统的理性主义很难解释“准不可能世界”这样非实在的“真”。这样一来，就无法说清人类有什么必要着迷于这种看来无意义的文本，也无法说明此类艺术文本如何成为当代文化中的重要体裁。因此，本文提出的“准不可能”论，目的是对当代艺术光怪陆离的非理性情节做出一个常识能解释的理解。

## 二、可能世界的主体性

同样，讨论艺术学的可能世界也不得不与语义逻辑学保持距离。艺术世界的品格不是逻辑性的，而是想象的。任何艺术再现的世界，都有强烈的主体性，都以意识的强大的想象力为基础。这里不仅是指再现主体（艺术家）的创造想象力，也指艺术接受者的解释想象力。我们讨论的艺术可能世界或不可能世界，都是指它们的艺术再现，我们讨论的是文本，文本只是心灵的再现<sup>⑮</sup>。艺术可能世界是想象的产物，绝大部分艺术可能世界并没有文本之外的存在。哪怕艺术作品有物质存在，也不能保证它们在意识中的实在，一旦脱离了想象力，它们就崩解了。用符号学的基本理论来说，这些再现的符号文本跳过了对象，直接指向了解释项。也就是说，再虚幻的艺术也是有意义的，只不过不一定具有指称意义。所有的艺术文本，多少都有跳过指称的倾向<sup>⑯</sup>。某些意指方式令人困惑的艺术体裁，如无标题音乐，如抽象艺术，是有意义但躲开了实指性的典型。

实在世界具有本体性，不由意识而变化，无论再现者或解释者想法如何，实在世界是客观存在的。这个观点是无法挑战的<sup>⑰</sup>。问题只在于：人的意识如何能认识这样一个实在世界？我们认识实在世界“真相”的方式，是通过媒介再现。按照皮尔斯的说法，就是意识通过符号叠加，认知累积起来，“把自己与其他符号相连接，竭尽所能，使解释项能够接近真知”<sup>⑱</sup>。多次意义活动积累，意识就能融会贯通地理解事物。

实在世界与可能世界的不同点在于，它可以被一再认识、重复认识，而且多重证据重复印证核实，甚至多人印证、多代人印证。如此一来它具有了唯一性。这点是任何其他想象的可能世界做不到的。但是意识欲理解实在世界，一样要通过重复再现，包括艺术再现<sup>⑲</sup>。用符号文本再现的世界无论是实在的还是虚构的，都需要主体化，因为人类掌握实在世界也要通过想象力。因此，实在世界落实于层层认知的终点，而不是在认识中一开始就尽显本体性。

而可能世界完全是围绕主体意识活动而产生的，艺术可能世界只是主体周围世界中有艺术意义的部分。这种世界的边界就是文本包容的边界。说到底，艺术再现的是人的想象，艺术的解释是人的理解领会，因此艺术中的世界必定是人的世界。哪怕最奇异不可解的情节，也是人的意识关注的结果<sup>⑳</sup>。

### 三、不可能世界

想象力虚构的边界实际上无法控制,因此也就不可能规定艺术文本只局限于实在世界或逻辑可能世界,无法禁止艺术文本进入各种违反常识的情景。艺术中的不可能世界,可以分成各种相对异常的反常识世界,以及绝对的逻辑不可能世界。它们构成了一个“准不可能”连续带,其种类之多,很难清晰地分类描述。可以说,各种不可能实为艺术文本的特有品格。下文对艺术文本中各种不可能的描述,尽可能按照它们的反常识性程度排列,直到逻辑上的绝对不可能情景进入艺术文本。

第一种,最容易见到的艺术不可能世界,经常被称为“物理不可能”(physical impossible),也可以译为“身体不可能”<sup>②</sup>。物理学与生理学早已进展到常识不可及的阶段,但是艺术作品的观众并非物理学或生理学专家,而是具有常识的普通人。逻辑学家莱舍讨论过“狗有角”之类的命题,认为这是一种“靠心想的非存在可能”(mind-dependent non-existent possibilities)<sup>③</sup>,也就是只有在主观想象中的可能。对于各种可能,经验自然科学可以用实验确认其真,数学或逻辑可以用证明确认其真,而艺术文本只有用经验实在世界的常识证明其真。也就是说,对照生活经验即知其伪,因为常识不可能实际上是一种粗略的猜测。多勒策尔认为这种“事物之不可能,只是不可能实例化(actualized)”<sup>④</sup>,并不是逻辑上不可能。

钱钟书在讨论“不可能”时多次引用佛教著述,显然因为佛经想象力丰富。他引用《大般若涅槃经》“毕竟无,如龟毛兔角”,认为是“事理之不可能”<sup>⑤</sup>。今日我们关于世界的经验比古人宽阔得多,我们知道存在背上寄生藻类的“绿毛乌龟”。任何幻想能想象的东西,难说未来绝无可能,因为未来是无限的。19世纪后期法国科幻作家凡尔纳小说里说到用电线传送文件,当时的确幻想狂放,现在电传文件已经是过时技术,科幻小说要想象的已经是用电线传送人。由此可以推断,所谓“常识不可能”,实际上只是就我们目前暂时的技术而言不可能而已。

第二种,是违反众所周知而且文献上无法推翻的历史事实。例如问:“如果李自成战胜清军,现代中国历史会如何发展?”历史事实是不可改变的已成事实,它们是实在世界最坚实的部分。但历史事件的发生充满了偶然,斯塔尔纳克甚至认为“没有必然的事后命题,也没有偶然的事先命题”<sup>⑥</sup>,因为已经发生的必有偶然性,尚未发生的具有必然性才值得说。因此,发生的事件实际上是许多可能的演变路线中唯一被实例化,既成事实并无绝对的必然原因。这就是为什么其他没有被实例化的事件,可以在想象中构成反事实的可能世界。

此种以假定开场的虚拟历史,已经成为艺术再现的一种重要亚体裁。假定希特勒考上维也纳艺术学院,世界历史将如何?如果得出的结论为正面的,第二次世界大战可以避免,则称为“向上反事实历史”,认为历史不因个别别人事而改变,则称为“向下反事实历史”。这不仅是一种想象游戏,因为它会揭示世界历史中的一些重要因素,例如帝国主义国家是否注定形成大规模暴力冲突<sup>⑦</sup>。有人称之为“近在隔壁的可能世界”(nearby possible worlds)<sup>⑧</sup>,看来是纯粹幻想的可能世界,却差一点实在化,此类艺术文本是可能世界与实在世界的奇特拼合。

第三种不可能,常称为“分类学上不可能”(taxonomically impossible)。它在各种文艺作品中出现得太多了,南瓜制成的马车,会飞翔的书本,能预言的瓶子,变成虫的人,越活越年轻的老者,不死的“妖猫”,它们在任何民族的叙述中自古皆有,以奇思挑战时空观念,并非后现代小说之禁裔。分类学上的不可能是虚构的丰沃土壤,是任何奇幻艺术的出发点。瑞恩认为此种情节“不能说绝对没有可能,而是实现此种可能性的或然率极小”<sup>⑨</sup>。如此常见多发的情景,应



当说读者容易理解,却难做逻辑解释。我们的解读往往采用阿尔博称作“联合脚本式阅读”(blending scripts)的方法<sup>29</sup>,即把不可能情节与实在经验分开读。例如老鼠在猫群中称帝,鼠称帝于猫国绝无可能,乱臣贼子称帝却屡见不鲜,让我们很容易常识性地理解这种不可能。

另一类分类学上的不可能可能更为复杂,但是依然极为常见,那就是文本由各种奇奇怪怪的叙述者说出来或写出来,但是他们不可能作为叙述源头出现在文本中<sup>30</sup>。这样的叙述者非常多,如亡灵的讲述,狗的自传。也许最出格的是土耳其作家奥尔罕·帕慕克的《我的名字叫红》,各章节换一个叙述者,叙述者身份却越来越不可能:“我是一个死人”;“我是一条狗”;“我是一棵树”;“我是一枚金币”;“我的名字是死亡”。这里更需要“联合脚本式阅读”,叙述声源绝无可能实在,叙述本身却线路清晰。

总结以上各种情况,可以发现可能世界范围之宽超出一般想象。以上的种种不可能过于异常,却并没有违反逻辑。所有体能上或技术上的不可能只是违反常识。除了逻辑上的不可能世界,大多数俗称为“不可能”的,只是不同程度的反常。说清这个问题非常重要,因为艺术是心灵活动。没有心理上的不可能,因为想象力没有边界。

个体的心理、欲望、梦幻等无需实在化,因此心理意识完全淹没在可能性之中。考虑到意识的无远弗届,就不可能出现心理上的不可能,哪怕是逻辑不可能,心灵活动中(例如梦中)也有可能。由此,公认为绝对不可能的逻辑不可能,即任何一种证实方法都不可能解释的情景,也只是心理上不可接受的事件。

由此我们看到第四种艺术“准不可能”,即十足的逻辑不可能,它在艺术文本中也会出现。例如钱钟书引用的各种“名理之不可能”(logical impossibility),如“狗非犬”“白狗黑”。他引《五灯会元》的“空手把锄头,步行骑水牛”,以及“无手人打无舌人,无舌人道个什么”<sup>31</sup>。傅修延引过的童谣《未之有也》:“一树黄梅个个青,响雷落雨满天星;三个和尚四方坐,不言不语口念经。”<sup>32</sup>这些逻辑不可能,与乔姆斯基挑战语义学的著名怪句“无色的绿色思想狂暴地沉睡”有点相近。福柯认为乔姆斯基这句话并非完全无意义,只不过必须放在某些特殊情境中来理解,例如“叙述一个梦境”或“一段诗”等<sup>33</sup>。

实际上逻辑不可能的情节,在叙述艺术中越来越常见,在近年中国电影中数量增加很快。例如时间旅行情节,一个多世纪以来从科幻小说满溢入各种小说,此后成为电影所钟爱。前文说过,技术上的不可能未来有可能实现,时间旅行今后也可能实现。刘易斯认为时间旅行“诡异,但并非‘不可能’”<sup>34</sup>。的确,时间旅行不一定卷入逻辑不可能:从过去跨越到现在(如电影《永远不老的人》),从现在跨越到未来(如电影《火星救援》),都不会引发逻辑不可能,因为时间本是向未来前行的,这些诡异故事只是时间加速减慢。真正的逻辑困难产生于乘坐所谓“时间机器”或穿越所谓“兔子洞”,回到过去,即钱钟书先生引用的“今日适越而昔来”<sup>35</sup>。此时就会因为改变了过去导致“出发世界”(此刻的现在)不复存在,从而卷入因果倒置。所谓“祖母悖论”(爱上祖母)、“婴儿悖论”(杀死小时候的自己)就是说,对过去的任何改变都会让此刻出发的主体消失,让穿越根本无法开始。穿越之所以引出不可能叙述,并不是物理技术上今后绝对不可能,而是逻辑上不可能。它用“后理解”替代了所有认识所必需的“前理解”,由此艺术文本违反了因果律:必要的理解既在事后又在事前。

于是所有的穿越都落入了几乎公式化的情节:挽救现在。主人公努力改变过去,以维持既成事实的历史,用来保证目前状况的现在,在一系列平行可能中,主人公“帮助”历史做了引向今日的实在世界的选择。在电视剧《步步惊心》中,今日白领女郎穿越变成清廷贵妃,设法通过自己对历史(雍正将即位)的了解,去缓和“九子”之间的矛盾,但最终却只能是增加了故事的

情节。主人公用未来的“前理解”改变过去，反而推进历史的“既成事实”之形成。这依然是一种不可能与实在之间的“联合脚本解读”，但在道义上却很可疑。

现代视觉艺术与图像理论提供了明确的不可能世界的例子。贡布里希与维特根斯坦关于“鸭兔画”的不同观点说明，“既此亦彼”违反矛盾律的不可能，而实际上是可以理解的<sup>③</sup>。贡布里希坚持格式塔心理学，认为在同一次解释中不可能做两种不同的完形理解，维特根斯坦却认为我们同时看到鸭和兔子。张新军举过马格利特的名画《空白签名》作为例子<sup>④</sup>。其中树林与骑马女士背景与前景互相切割，这也可以说是违反逻辑：既然是背景，就不能是非背景（前景）。背景与前景、凸出与凹入互换并存，在艺术中可以用“部分搁置”的办法做常识理解<sup>⑤</sup>。一次解释引发双解，此种图像挑战视觉常识，它们不是古典意义上的“错觉”（trompe l'oeil），那是以假作真。不可能图景是以假作假。由此可见，现代艺术的确深深卷入逻辑不可能。

最复杂的一种不可能，或许是艺术文本结构的不可能，即所谓“回旋跨层”。笔者三十年前就曾讨论过此种小说逻辑上的困难<sup>⑥</sup>。当小说中的一个人物变成叙述者（开始讲故事），就出现了叙述分层，他的故事时间上必然发生在他讲述之前，因为叙述行为产生叙述。在叙述文本创造的世界内部，叙述文本不可能是虚构，例如在“石兄”的讲述中，贾宝玉不是虚构。胡塞尔说“虚构意识本身不是被虚构的”<sup>⑦</sup>，的确如此，因为虚构世界中无法说到虚构，叙述行为对被叙述世界而言是实在的。而当小说中的人物开始做小说，虚构本身就被虚构了：虚构的叙述主体既是主体又是客体<sup>⑧</sup>。而在回旋跨层（所谓“怪圈叙述”）中，这样一个叙述主体，竟然被自己的叙述创造出来，就更违反了逻辑，他既是可能世界的创造者，又是可能世界中的被创造者，因此是一个逻辑不可能主体。

《镜花缘》第一回，百草仙子说小蓬莱有一玉碑：“此碑内寓仙机，现有仙吏把守，须俟数百年后，得遇有缘，方得出现。”第四十八回，唐小山来到小蓬莱，居然见到此碑，发现“上面所载，俱是我们姊妹日后之事”，于是用蕉叶抄下。宠物白猿竟然拿着观看，唐小山托它“将这碑记付给有缘的”。“仙猿访来访去，一直访到太平之世，有个老子的后裔……将碑记付给此人。此人……年复一年，编出这《镜花缘》一百回。”<sup>⑨</sup>此处出现的，是类似《红楼梦》的叙述分层，唐小山如空空道人抄写玉碑文字，白猿如空空道人作传递，老子后裔担任曹雪芹的编辑角色。不同的是，《红楼梦》复合叙述者集团由超叙述层次提供，没有逻辑矛盾。《镜花缘》却是由叙述本身提供的，从唐小山蓬莱抄碑之前“数百年”的石碑，写到唐小山到蓬莱抄碑。此时，叙述的回旋跨层不再是分层的产物，而成为分层的前提，分层消失于跨层之中，被叙述的事件既发生在叙述行为之前，又发生在叙述行为之后。应当说，这是绝对反因果逻辑的。

此种回旋分层在晚清小说《官场现形记》《轰天雷》等中都有。其实此手法古今中外非常普遍，小说经典如《堂吉珂德》<sup>⑩</sup>，魔幻现实主义如《百年孤独》<sup>⑪</sup>，都如此做回旋分层。1990年笔者的文章《吞噬自身的文本：中国小说的回旋分层》<sup>⑫</sup>得到的同行回应是：此为“作者笔误”，并非叙述学研究的课题。但是后现代先锋小说和影视中，此种怪圈成了常用的情节组织方式，而且越来越多<sup>⑬</sup>。在当代中国电影中，如《记忆大师》《夏洛特烦恼》等，叙述怪圈已是常见的情节，可以用常识理解的情节构筑。

以上五种不可能，从常识不可能，到历史事实不可能，到分类学不可能，到逻辑不可能，到文本结构本身的不可能，前三种是“类不可能”，即常识中不可能，逻辑上依然可能，并不是绝对的不可能，而后两种是逻辑的绝对不可能。但是所有这些不可能，对于艺术虚构文本，不管作为内容因素，还是形式因素，都在大规模地使用，甚至整个文本以此为基本架构。因此它们是一种艺术可能，成为欣迪加所谓“不可能的可能世界”，即“常人看起来可能，却包含不可避

免的矛盾”<sup>④</sup>。而艺术文本,尤其是电影,只需要“常人”觉得可能,不需要逻辑学家赞同。

这五种情况的共同品质,是艺术文本特有的“准不可能”性。问题虽然是现在提出的,现象却是古已有之,因为它们是艺术想象、再现与理解所需的最基本品质。应当说,多少具有准不可能性,正是艺术虚构的基础,因此这是艺术学讨论不应回避的题目。

对这种特殊的艺术专用不可能,各论家观点很不相同。一些论者认为可以允许但不可取。例如多勒采尔,他认为:“文学虽然提供了建构不可能世界的手段,但却以挫败整个事业为代价。”他的意思是读者无法把不可能的虚构作品“自然化”,即不可能用实在世界的经验理解<sup>⑤</sup>。迈特也持相同意见:“不是说这种作品没有价值,而是除了高度娱乐性之外,它们使我们质疑不可能性概念本身。”<sup>⑥</sup>这两位叙述学家在为艺术的不守规矩道歉。也有些论者认为,逻辑不可能完全可以出现于虚构文本之中。专门研究后现代小说的麦克黑尔提出:“艺术的任务之一,就是对世界与世界的构筑方式提出批判,因此逻辑不可能名正言顺地成为虚构的一部分。”<sup>⑦</sup>这就是为什么本文从一开始就强调,本文讨论的只是艺术文本现象,为尊崇逻辑学,称之为“不可能”,为保持艺术学的独立性,称之为“准不可能”。

艺术的虚构世界可以描述各种不可能世界,包括逻辑不可能世界。因为艺术想象的特点是“三界通达”:任何艺术虚构必然要“比喻性地”借用人们在实在世界中积累的经验材料,不然解读者无法获得识别理解所需要的最基本的“前理解”<sup>⑧</sup>。同时,意识可以畅行无阻地通达各种可能世界与不可能世界。欣赏者得到的精神上的兴奋之感,就来自艺术的特殊思想张力。

从文艺哲学考察,逻辑的可能世界理论,就完全变了一个样子,不再有必要纠缠于各种可能世界的本体实在论(因为再现是符号文本,不会具有本体性),也不必讨论刘易斯所谓“每个可能世界独立论”(因为符号再现的本质是“片面性”),甚至把各种不可能性都翻转成可能性。由此,本文郑重其事讨论此种不可能之艺术可能,而且因为此种“准不可能”在中国当代艺术中出现得越来越频繁,特提请学界共同关注。

① Stig Kanger, “On the Characterization of Modalities”, *Theoria*, Issue 2 (1957): 152–155.

② David Lewis, *On Plurality of the Worlds*, Oxford: Blackwell, 1986.

③ Umberto Eco, *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts*, Bloomington: Indiana University Press, 1979.

④⑤ 傅修延:《叙述的挑战:通往“不可能的世界”》,载《文艺研究》1991年第4期。

⑥⑦ 莱布尼茨:《神正论》,段德智译,商务印书馆2016年版,第128页,第207页。

⑧⑨ David Lewis, “On the Possible Worlds”, in Chen Bo and Han Linhe (eds.), *Logic and Language: Analects of Analytical Philosophy*, Beijing: Dongfang Publishing House, 2005, pp. 624–672, 653, p. 2

⑩ 见上引书第八章“元叙述中的符用策略”(Pragmatic Strategy in a Metanarrative)。艾科早就指出,虚构文学文本的“真”与逻辑语义学大不相同(Umberto Eco, *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts*, Bloomington: Indiana University Press, 1979, p. 134)。

⑪ 克里普克:《命名与必然性》,梅文译,上海译文出版社2005年版,第16—17页。

⑫ 转引自陈伟:《论可能世界语义学的主要哲学问题》,载《社会科学辑刊》1998年第6期。

⑬ Rod Girle, *Possible Worlds*, Bucks: Acumen, 2003, p. 35.

⑭⑮ Elana Gomel, *Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature*, London: Routledge, 2014, p. 5, p. 6.

⑯ Elena Emimo, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, London: Routledge, 2014, p. 87.

⑰ 陆正兰:《论体裁的指称距离》,载《文学评论》2012年第4期。

⑱ 赵毅衡:《哲学符号学:意义世界的形成》,四川大学出版社2017年版,第16页。

⑲ 查尔斯·皮尔斯:《论符号》,赵星植译,四川大学出版社2014年版,第15页。

⑳ 薛晨:《认知科学的演进及其符号关系的梳理》,载《符号与传媒》2015年第11辑。

㉑ Jan Alber, “Impossible Worlds and What to Do with Them”, *Storyworld: A Journal of Narrative Studies*, (2009): 79–

- 96.
- ②① 刘帅《“可能世界”理论视野中的武侠世界》载《理论观察》2009 年第 3 期。
- ②② Nicholas Rescher, “The Ontology of the Possible”, in Milton Munitz (ed.), *Logic and Ontology*, New York: New York University Press, 1973, p. 169.
- ②③④⑧ Lubomir Dolezel, “Possible Worlds and Literary Fictions”, in Sture Allen (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*, New York: De Gruyter, 1989, p. 221, p. 239.
- ②④③③⑤ 钱钟书:《管锥编》卷二,生活·读书·新知三联书店 2007 年版,第 922—923 页,第 922—923 页,第 922 页。
- ②⑤ Robert Stalnaker, “On Considering a Possible World as Actual”, *The Aristotelian Society Supplementary*, 75:1 (2001): 141.
- ②⑥ Niall Fergusson (ed.), *Virtual History: Alternatives & Counterfactuals*, London: Macmillan, 1998.
- ②⑦ <https://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/leibniz-modal/>.
- ②⑧ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 538.
- ②⑨ Jan Alber, “Impossible Storyworlds And What to Do with Them”, *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, Vol. 1 (2009): 79—96.
- ③⑩ Brian Richardson, “Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction”, in Brian Richardson (ed.), *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure and Frames*, Columbus: Ohio State University Press, 2002, pp. 47—63, 56.
- ③⑪ 傅修延:《叙述的挑战 通往“不可能世界”》,载《文艺研究》1991 年第 4 期。
- ③⑫ David Lewis, “The Paradoxes of Time Travel”, *Philosophical Papers*, Vol. 2, New York: Oxford University Press, 1986, p. 67.
- ③⑬ 贡布里希认为“我们在看到鸭子时,也还会‘记得’那个兔子,可是我们对自己观察得越仔细,就越发现我们不能同时感受两种更替的读解”(贡布里希《艺术与错觉》,林夕、李本正、范景中译,浙江摄影出版社 1987 年版,第 4 页)。维根斯坦认为并非看到鸭就不可能看到兔,看到兔就不可能看到鸭,他认为鸭兔实际上并存(Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigation*, London: Blackwell Publishers, 2001, p. 45)。
- ③⑭ 张新军:《可能世界叙事学》,苏州大学出版社 2011 年版,第 57 页。
- ③⑮ 布鲁诺·恩斯特:《魔镜——埃舍尔的不可能世界》,田松、王蓓译,上海科技教育出版社 2002 年版。
- ③⑯ 有的论者称之为“叙事违例”(diegetic violation),见 William L. Ashline, “The Problem of Impossible Fiction”, *Style*, Issue 2 (1995): 5。
- ④⑰ 胡塞尔:《纯粹现象学通论》,李幼蒸译,商务印书馆 1992 年版,第 127 页。
- ④⑱ 方小莉:《形式犯框与伦理越界》,载《符号与传媒》2017 年第 14 辑。
- ④⑲ 李汝珍:《镜花缘》,华夏出版社 1994 年版,第 246 页。
- ④⑳ 陈彦龙:《〈堂吉诃德〉中的回旋分层》, [http://www.semiotics.net.cn/search\\_show.asp?id=907](http://www.semiotics.net.cn/search_show.asp?id=907)。
- ㉑ 董明来:《从〈百年孤独〉看回旋分层》, [http://www.semiotics.net.cn/search\\_show.asp?id=1381](http://www.semiotics.net.cn/search_show.asp?id=1381)。
- ㉒ 赵毅衡:《吞噬自身的文本:中国小说的回旋分层》,载《文艺研究》1990 年第 3 期。
- ㉓ William L. Ashline, “The Problem of Impossible Fiction”, *Style*, Issue 2 (1995): 5.
- ㉔ Jaakko Hintikka, “Impossible Possible Worlds Vindicated”, *Journal of Philosophical Logic*, Issue 4 (1975): 475—484, 477.
- ㉕ Doreen Maitre, *Literature & Possible Worlds*, London: Middlesex Polytechnic Press, 1983, p. 178.
- ㉖ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London: Routledge, 1987, p. 33.
- ㉗ 文一茗:《意义世界初探:评述〈哲学符号学〉》,载《符号与传媒》2017 年第 14 辑。

(作者单位 四川大学文学与新闻学院)

责任编辑 张颖