

以有限想象无限

——对“小径分岔的花园”与《盗梦空间》的比较研究

李思逸

【摘要】博尔赫斯的短篇小说“小径分岔的花园”(1941)与克里斯托弗·诺兰的电影《盗梦空间》(2010)向来被认为是营造出时空迷宫的典范作品,其中的叙事策略也备受论者关注。然而,多元、非线性的时间图景不足以表达无限,循环重复必须经由“梦中梦、戏中戏”的演绎才有意义。作为叙事艺术的文学和电影,要想以有限想象无限,并非依赖于面向外部时空的扩张、堆叠,而是要在自身内部引入自我指涉的机制。作为有限性的存在,人可以想象的无限只能是一种借助数学符号、视觉图像亦或语言叙事的悖论式表达。

【关键词】博尔赫斯;克里斯托弗·诺兰;戏中戏;自指悖论;无限

【作者简介】李思逸,哲学博士,香港明爱专上学院助理教授,研究方向:现代性与现代主义,批判理论,中国现当代文学等,电子邮箱:s2li@cihe.edu.hk。

【原文出处】《中国比较文学》(沪),2024.1.247~262

引论:文学与电影中的“戏中戏、梦中梦”

“梦中梦、戏中戏”这样一种故事套故事的叙事手法,在文学和电影中并不少见。比如莎剧中哈姆雷特听了父亲亡魂的控诉,特意安排人马演了一场类似情节的谋杀戏,取名为《捕鼠器》来测试叔父和母后的反应;巴斯特·基顿(Buster Keaton)自导自演的电影《福尔摩斯二世》(Sherlock Jr., 1924),电影放映员在现实中受人诬陷,借助梦境进入影像的世界中,充当起福尔摩斯式的侦探角色,查明真相、逮捕罪犯,最终回到现实世界中也为自已洗刷了冤屈。“梦中梦、戏中戏”可以是一种叙事隐喻,透过内面的故事来揭示或反讽外在的故事;也可以是一种推进手法,以故事套故事进入新的时空体之中。因为“梦中梦、戏中戏”其实是对戏、梦自身的二分,故而又涉及对现实与表征、实在的不同层级之探讨,继而去质疑自我是否存在、世界是否真实。^①《黑客帝国》(The Matrix, 1999)中尼奥服下了孟菲斯

给的红色药丸,发现自己之前的生活不过是机器制造的梦境,一个通俗的“缸中之脑”故事。戏中之戏同时映射着此身所处的外在世界,在破除自我执念、领悟诸行无常的意义上两者并没有高下之分。中国文学传统中,从庄周梦蝶到南柯太守都传递着同样

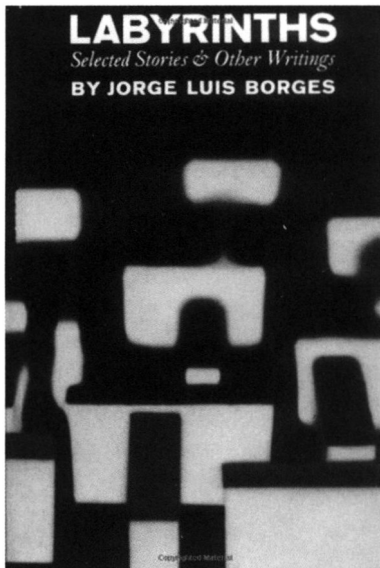


图1 博尔赫斯小说集《迷宫》英文封面,1962

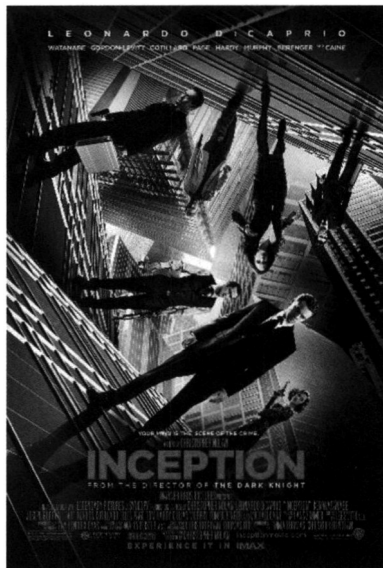


图2 《盗梦空间》电影海报,2010

的教诲。同理,既然人生如戏如梦,那么拍摄电影和观看电影其实就是在制造及解读“梦中梦、戏中戏”——特吕弗的《日以作夜》(*La nuit américaine*, 1973)中导演的3场梦境是对其最为精彩的例示。至于麦茨(Christian Metz)在精神分析的脉络下,视电影为主体提供二次误认的“想象的能指”(1986);卡维尔(Stanley Cavell)则从日常语言的哲学视角,将电影理解为建构世界的某种“生活形式”(1979)——两者理论共通之处在于意识到电影不再是对现实的反映,但依旧和现实以“梦中梦、戏中戏”的方式进行同构。这也部分解释了为何“梦中梦、戏中戏”对“梦外梦、戏外戏”的映射永远是在堪破、解构的意义上,而不能从积极建构的角度来理解。本文探讨的“梦中梦、戏中戏”则带有一定的限定条件:即透过叙事为读者营造出无限时空的幻觉,实现以有限想象无限——这恰是选择博尔赫斯的“小径分岔的花园”(The Garden of Forking Paths, 1941)与克里斯托弗·诺兰的《盗梦空间》(*Inception*, 2010)进行解读的理由之所在。

首先,这两个文本对无限的想象是由叙述演绎而出,不同于一种单纯的世界观设定。后者往往直接宣称主人公被困在某一天或某一个时间段内循环往复、无法逃脱,比如《土拨鼠之日》(*Groundhog Day*, 1993)、《恐怖游轮》(*Triangle*, 2009)这样的电影;又或者构造一本书,没有开始、没有结尾,但可以永无止尽地翻阅,又或翻到一半需要读者回到开头重新开始,比如博尔赫斯的《沙之书》(1975)、卡尔维诺的《如果在冬夜,一个旅人》(1979)——重点不在于为何要这样设定,也无需解释无限达成的机制,而是去观赏设定后的冒险历程以及带给读者的阅读快感。纯粹的重复、自我同一也可以被定义为无限,因为与自身等同当然在每时每刻都是真的,但它永远也只能和自身等同,既不能出乎其外也无法入乎其内。我能想象一本无始无终的书令其作为无限的隐喻,和我在阅读一本书时领会到无限的概念,这是完全不同的两回事。所以“小径分岔的花园”和《盗梦空间》借“梦中梦、戏中戏”指涉的无限并非是一种设定,而是叙述的延展,而这一延展本身又是对最终抵达同一的推迟。用数学的语言来表达,设定的无限、纯粹的循环往复是 $X=X$,而“梦中梦、戏中戏”表达的无限则

像是一个递归函数 $F(x)=iF(x-1)$,它首先会对自己进行层级区分,再进行运算、启程出发,但最终会返回自身及前一个函数的结果上(Martínez 6-15)。^②

其次要说明的是,作为经典文学文本的“小径分岔的花园”和好莱坞大片《盗梦空间》早已为各式各样的阐释所萦绕。卡尔维诺声称博尔赫斯的每篇作品都包含有宇宙的某种属性——无限、不可数,或永恒或现在或周期性的时间等等,并将“小径分岔的花园”作为无限的平行宇宙予以解读(Calvino 119-120)。安伯托·艾柯感兴趣的是博尔赫斯式的迷宫构造及其对自身文学创作的意义——困于迷宫之中本身就意味着无限重复已走过的路(Eco 2005: 118-135)。吴晓东仔细探讨了“小径分岔的花园”侦探小说外衣下的迷宫叙事与时间主题,指出其一方面是对线性时间观的消解,另一方面则蕴含异域玄想的诗学体验(192-225)。至于《盗梦空间》这样的大热影片,本身就适合作为各种哲学理论与思想的敲门砖——从柏拉图的“洞穴隐喻”到笛卡尔“梦的论证”,从心智的物理还原到乌托邦幻象,如此等等(Johnson, 2012)。戴锦华为这部影片提供了一个从精神分析、意识形态批判入手的范例(244-261)。

以上各种解读虽不乏真知灼见,却不约而同地简化了无限本身:或是混淆了博尔赫斯笔下人物的时间观和其本人对于无限的理解,将多元时空、平行宇宙和无限当成一回事——多维、偶然、交叉、非线性这些概念与无限之间存在一道难以逾越的鸿沟;或是把“梦中梦、戏中戏”的叙事模式当成意识形态的“新瓶旧酒”乃至“旧瓶旧酒”,痴迷于拆解迷宫、书籍、戒指、陀螺这些具体意象的隐喻——即使是旧瓶装旧酒,依然可能给人以新的感受。本文试图论证,只有当“梦中梦、戏中戏”这样的分层叙事结构借助于自我指涉悖论时——在自身之内外言说自身,同时又被自身所言说,我们才能以有限想象无限,成功构筑一座寄予无限的迷宫。只有将“小径分岔的花园”和《盗梦空间》置于从“说谎者悖论”到哥德尔定理这样的背景框架下重新解读,文学艺术之于无限的意义才得以彰显。

一、建构一座无限的迷宫

“小径分岔的花园”从一份第一次世界大战的档案证言开始,借此营造历史的真实氛围。然而随着

对这份证言的阅读,读者会发现它其实讲的是一个解谜式的间谍/侦探故事。主人公余准博士表面上是青岛大学的英语教师,但暗地里还有两个身份线索——为德国工作的间谍,清代云南总督彭昶的曾孙。间谍故事常包含逃亡/追捕的戏份,余准意识到自己的间谍身份已经暴露——他的接洽人鲁纳伯格已被英国特工马登上尉逮捕或杀害,所以他要赶在马登上尉抓住他之前将掌握的信息传递给柏林方面。余准搭乘火车前往阿什格罗夫村,进入小径分岔的花园,拜访一位名叫艾伯特的汉学家。艾伯特博士醉心于研究彭昶的遗产,因为余准的这位祖先据说辞去了高官厚禄,费了无数心血写了一部比《红楼梦》还要复杂的小说,还建造了一座谁也走不出来的迷宫。余准与艾伯特博士探讨传说中彭昶建造的迷宫究竟为何物,由此带出了对时间问题的思考。事实上,这个间谍/侦探故事的核心是一个有关文本分析的隐喻,他们两人对迷宫的推理和探讨其实和我们对这篇小说的分析研究如出一辙——未来读者将要做的事情已经为过去的文本所指涉了。小说最后,余准因谋杀艾伯特博士而被逮捕,柏林方面从报纸上获得了这一消息并破解了余所传递的信息——他们对一座名叫艾伯特的城市进行了轰炸。

小说中所谓的“迷宫”究竟是什么?从文本的字面意义来看,我们可以归纳出以下几种:

- a. 余准前去拜访艾伯特博士时进入的那个迷宫似的花园建筑,需要每个交叉路口都往左拐。
- b. 传说中彭昶建造了一座象牙材质的迷宫微雕。
- c. 传说中彭昶创作了一部看似未完成的、自相矛盾的小说。
- d. 艾伯特博士的理论,迷宫是象征性的,b和c是一回事——微雕和小说只是谜面,谜底是时间,更准确讲,是永远分岔、通向无数未来的时间……

大多数读者到这一步都认为自己找到了答案,满足于“永远分岔、通向无数未来”这样一种关于时间的诗意象征。可上述迷宫真能承载“无限”的意义吗?a、b、c都较易排除,问题在于d,由无数分岔的时间(线)织成的网络就是一座无限的迷宫吗?或者说,需要什么样的条件才能构筑一座无限的迷宫呢?

通常而言,所有的迷宫都可归为两类范式:一则是一笔画型(a unicursal labyrinth),从外面抵达迷宫中

心只有一条路径可走,答案是唯一的;另一则是多笔画型(a multicursal maze),从入口到迷宫终点的途径不止一条,因为每个分支路口做出的选择不是非此即彼的,答案是开放的(Doob 46-51)。艾柯亦曾将迷宫分为三类:第一类就是古典的希腊式迷宫,一条路走到黑,因为迷宫本身和阿里阿德涅之线(Ariadne's thread)是同一的;第二类是中世纪的迷宫,类似于一个试错程序,因为存在死路,所以在某个节点上总得二选一,最终试出正确的走法——现实空间中大多数迷宫都属于此类;第三类就是网络状的迷宫,没有中心,没有边界,没有终点,每一个节点都可能与另一个节点相连,艾柯认为此类迷宫的典范就是“根茎”(Rhizome)模型(Eco 2014: 52-55)。区别于清晰明确的树状图形,根茎模型因其多元、异质、去中心化而闻名,似乎正符合我们对于“无边无际、永远分岔”的想象(Deleuze & Guattari 3-25)。但根茎迷宫已然不是需要空间上区隔、逻辑上推理的传统迷宫,更像是理论和修辞意义上的隐喻集成——只有理论上的“根茎”能够无限,正如只有尚未实现之处才有无数的可能性。根茎迷宫达致无限的条件即自身处于永远持续的“生成”状态:每个节点都和其他的节点相连,它们相互指涉的同时也是自我重复。换言之,无限不可能在宇宙的时空中找到——很大很复杂但不是无限,无限只能体现为某种符号表征的循环往复。关于无限的适宜象征,并非德勒兹的“根茎”(Rhizome)或“褶子”(Pli),而是库萨的尼古拉那个圆心即是圆周的无限的圆——同时也是无限的球体(库萨的尼古拉 43-48)。无限有赖于循环往复、周而复始,而非空间广延上的极大亦或选项数量上的极多。博尔赫斯绝对明白这一点,所以小说里艾伯特博士声称:“我曾自问:在什么情况下一部书才能成为无限。我认为只有一种情况,那就是循环不已、周而复始。书的最后一页要和第一页雷同,才有可能没完没了地连续下去”(博尔赫斯 93)。这样看来,所谓永远分岔、通向无数的未来其实也就是通向无数的过去与现在。想象平行宇宙中有无数不同的可能恰恰只是博尔赫斯在这篇小说里所设置的谜面,就像他之前暗示过的,猜谜语时谜底不能出现在谜面,解题人要用迂回的手法去找出真正的答案,而不是单纯接受表面上的说辞。

由互相靠拢、分歧、交错或者永远互不干扰的时间织成的网络包含了所有的可能性。在大部分时间里,我们并不存在;在某些时间,有你而没有我;在另一些时间,有我而没有你;再有一些时间,你我都存在。目前这个时刻,偶然的会使您光临舍间;在另一个时刻,您穿过花园,发现我已死去;再在另一个时刻,我说着目前所说的话,不过我是个错误,是个幽灵。(97)

这段广为引用的文字常常被用来说明博尔赫斯的时间是非线性的、变化的,具有多种形态,拥有无限可能等等。凡做此种解释的最终都无法自圆其说,甚至要一再“用时间玄学”来加以掩饰。表面上看,是因为这些阐释者混淆了艾伯特博士对时间的理解和文本自身对时间的呈现,但更为根本的问题是,他们混淆了事件在时间中的变化和事件随着时间而变化这两种情况。上述这段描述中,根本就没有什么时间的变化及诸多可能,相反时间是不变的,时间之矢永远向前,像是一个稳固的叙事框架;在其中的事件发生变化,甚至会彼此矛盾。这一场景满足了对可能性的需求。当我们声称存在其他可能时,往往就是在自我反思中想象假如某件事并未发生、倘若我做出了其他选择的世界是什么样子。想象不同的可能要求变化,或至少是感觉到变化,但无限并不需要包含变化的属性。问题从来不是在不同的时间内“你”和“我”的相遇会有怎样不同的结果,而是在所有时间内“你”和“我”的在与不在、遇和不遇、是敌是友全都相互指涉,借由自指的循环达致无限。麦克塔加有关时间非实在性的论证在此可以作为一个例参照。A理论是从属性的角度去理解时间,因为时间要求变化,而变化要求过去、现在、未来这一属性,但该属性是矛盾的,所以时间不具有实在性。B理论则是从关系的角度去理解时间,所有事件都可以用“早于”“晚于”“同时于”来表达,故而不需要解释变化,时间的变化也不需要设定“过去”“现在”和“未来”这一属性——它们本质上都是一样的,这至少在逻辑上能够确保无限(McTaggart 457-473)。所以当艾伯特博士最后说出:“因为时间永远分岔,通向无数的将来。在将来的某个时刻,我可以成为您的敌人”(博尔赫斯 97-98),他所揭示的正是现

在和过去的真理——尽管人们对将来有不同的期许,但在所有的相遇事件中,艾伯特、彭寂以及方君面临的都是一样的结局。不同的结局、其他的可能,之所以能为我们设想,恰恰在于其没有实现。现在,我们终于能够将下面两项加入“迷宫”答案的备选列表中:

e. 余准与艾伯特、外国人与彭寂、方君与不速之客(彭寂小说中的人物)形成一组相互指涉的循环。

f. 彭寂创作的小说与“小径分岔的花园”文本自身,余准和艾伯特对于“迷宫”的探究与我们对于小说文本的解读,同样是发生在不同叙述层级上的相互指涉。

前面 a、b、c、d 的时空迷宫只是无限这一谜语的谜面,e 和 f 才是帮助我们找到谜底的关键——我们所能想象的无限其实是由自指悖论引发的无穷后退,而不是物理意义上的时空。无限无法向外求索,只能返回内在视角,通过一种悖论性质的批判认识来无限趋近于它。库萨的尼古拉将其表述为“有学识的无知”——越是在自我反思中意识到自身有限视角的无知,就反而越是能接近无限视角的真理(哈里斯 166-172;卡西尔 55,95)。所以也就不奇怪为何大多数物理学家都痛恨无限这个概念——不少量子物理学家会认为时间并非世界基本面的构成部分,只是人类经验根深蒂固的有用幻觉(罗韦利 2017: 86-104;2019:85-106)。

二、梦的溢出与反叛

巴赞曾经控诉蒙太奇的霸权,认为影像的组合变化无法真正呈现事件,而只能通过隐喻和联想加以暗示,故而将对再现事件的解释强加于观众(Bazin 25-26)。梅洛-庞蒂则基于同样的理由,从格式塔心理学的角度探讨电影作为知觉对象的意义。一部电影不是其所含诸多影像的总和,而是由影像之间的组合联系形成的一种时间形式。任何一部电影固然都包含很多的事实、观念,以及意识形态,但它不能被还原为这些东西。基于此,梅洛-庞蒂得出了他的著名论断:“电影不是拿来被思考的,而是要被知觉”(25)。然而这一论断的主语若是换成“无限”,那就只能反过来讲:无限不是拿来被知觉的,而是要被思

考,甚至顶多是想象,因为它处于有限存在的经验之外。有趣的是,我们该如何处理一部试图表达、触碰无限的电影呢?思考与知觉真的可以截然分开吗?

《盗梦空间》对于迷宫的营造也要从两个方面来理解:一个是影片设定的不同层次的梦境——直接显现的建筑迷宫;另一个是诸层梦境之间的组合关系——间接潜藏的叙述迷宫。前者出现在亚瑟向阿里阿德涅讲解如何构筑梦境的地方,梦中的世界是非欧几何的空间,比如那个著名的彭罗斯阶梯,一个始终向上或向下但却封闭循环的阶梯。阿里阿德涅问她该建多大的梦中空间才够用,亚瑟的回答是问题不在于空间的大小,而是其结构越复杂越好——像迷宫一样,才能帮助他们躲避梦中潜意识的侦察。这作为一种好莱坞电影的设定,囊括了不少流行元素,同时也要考虑到市场和观众——迷宫是最容易被接受的关于无限的隐喻。后者是指整个电影“梦中梦”的叙述模式,其有别于设定的成功例证是令无数观众相信答案/真相就在电影文本之中,只要通过某种破译或解读的手段就能获得。然而本文这一叙述模式含有自我指涉性,必然会导致设定之外的无穷后退,产生悖论。大多数观众纠结于主角柯布最后是回到了现实还是仍被困于梦境,并非接受不了一个开放性的结局,而是无法忍受似是而非的悖论以及对悖论的延迟评价。大家竞相争论最后转动的陀螺是否停下来,或是认为起提示作用的不是陀螺而是柯布手上戴的戒指,或是以孩子的反应来推断他们一家人最终实现了团聚。这些泛滥的解读不一定是中了好莱坞意识形态的邪,它们本身就是系统内部循环证明的产物——其无意义不是体现在语词的阐释上,而是我们无法用规则设定好的东西去证明规则自身的有效性。因此本文要考察的不是各式隐喻的猜谜游戏,不是意识形态批评,也不涉及文本之外导演、演员等给出的权威解答,而是“梦中梦、戏中戏”的叙述引入自我指涉悖论后为影像剪辑带来的新意涵。

电影中的梦其实是对意识领域的分层再现,并且不为做梦者所独有——可共享、可控制,意识(记忆)与无意识(遗忘)之间的拉锯战斗标志着入梦的程度。每一层梦境都是一个新的叙事设定,大故事套

小故事同时彼此指涉。叙述的最外层是影片中的现实,柯布及其团队进入商人之子罗伯特的梦中,要给他植入一个想法,我们姑且将这层叙述记为梦₀。这虽然是罗伯特的梦,但由于众人的意识相连,柯布等人是要清醒地侵入罗伯特的潜意识,所以他们的做法就是在罗伯特的梦中带着罗伯特的自我意识继续做梦。第一层梦境是城市街道上的追逐戏(梦₁),第二层梦境是酒店房间内的打斗戏(梦₂),第三层梦境是雪原堡垒中的枪战戏(梦₃)。这三重梦境的建造者分别对应柯布团队中的约瑟夫、亚瑟和埃姆斯,但它们其实又是罗伯特之梦的自我分层。这就已经满足了递归的条件,所以电影根本没有必要去设置第四层、第五层、第六层梦境等等,而是直接设定了一个“灵薄狱”(limbo)——在这里你会因为遗忘陷入无止境的时间循环,只有死亡能帮你重新回到现实,记为梦_{n-1}——它和现实构成了“梦中梦”的上下两极。

全片最精彩之处就是它将交叉剪辑发挥到极致,以此来呈现相互迭加的三重梦境。也有论者对此不以为然,认为诺兰只是将“最后一分钟营救”的故事变了花样讲出来,每一层梦境依旧是老套的好莱坞叙事——追逐、打斗、枪战,不过是依赖更细化的垂直迭加才为叙事带来了新鲜感(戴锦华 246)。倘若我们认同梅洛-庞蒂的说法,即电影的意义不在于其传达的事实和观念,而是呈现出的时间结构,那么我们必须承认,《盗梦空间》中的交叉剪辑因为自我指涉的“梦中梦”而有了新的变化。交叉剪辑,一般是同一时间、不同地点的几个独立的事件正在发生,它们于最后一刻形成交汇,起到增强电影戏剧性或是激发观众情绪的作用。正如连续性剪辑有赖于我们对运动变化的直觉,交叉剪辑的成功源于我们对同时性的假定——以现实为参照,城市追逐、酒店打斗、雪原枪战这3个不同地点的独立事件可以同时发生。连续性的中断被影像镜头的组合并列所隐藏,通过强调不同事件的独立性达到以影像接续的历时性指代同时性的效果(Doane 189)。但是《盗梦空间》中3场梦境的交叉剪辑却因为自我指涉的前提,保证了事件的一致性,并列事件的同时性又被转写为梦境深度的历时性,最终导致两者没有区别。表面上是大故事套小故事,但其实大故事、小故事,以及它

们共同构成的故事都是同一个。连续稳定的时空不再是作为支撑叙事的框架——城市追逐、酒店打斗、雪原枪战本来就是叙述内部分层的具像化。3个事件从一开始就相互影响,比如梦₁中的汽车坠落诱发了梦₂中的失重状态——从梦₁到梦₂角度,它们既是相继发生的;但就作为元叙事的梦₂而言,这些都是在自身内部同时进行,判定谁先谁后、谁是因果,完全取决于观测的视角——不同层次的时间换算以及动作场景对于元叙事的梦₂而言没有意义。所以最终的交汇点只是叙述的自我完结亦或新的开始—— $F(x)=iF(x-1)$,或梦 $(n)=i$ 梦 $(n-1)$ 。

电影中的“戏中戏”曾被德勒兹作为晶体影像的例证,其与纯粹的声光情境同被归纳为时间影像。知觉与思考的二分转变为电影表达时间的两种方式:运动影像呈现我们借助知觉运动而观测到的时间,时间影像则意喻一种运动之外的时间,体现为情状的持续变化、潜在与实在的永恒互动——总是出现在运动和知觉的联系被破坏、日常的时空经验遭到挑战、叙述中断乃至戛然而止的地方(Deleuze 40, 73-76)。有趣的是,作为一部极为成熟的商业大片,《盗梦空间》没有出现上述任何一种背离,可即使是“旧瓶装旧酒”的好莱坞电影,一旦引入了自我指涉的叙述循环,也会引发意想不到的效果,甚至遭到不受控制的反噬。每一层的梦境都可以溢出有限的设定,电影允诺的现实本身会受到无法停止的怀疑。因为自我指涉的嵌套结构没有限度,无限的隐喻不可能被还原为有限的形式系统,这就和电影中为“梦中梦”设立的上限(灵薄狱)及下限(现实)相互冲突。作为叙事的一层,现实完全可以被带入梦₂之中,不会受到任何特殊对待。观众之所以痴迷于求证柯布最终是否返回到现实,不是因为那个旋转的陀螺象征美国梦的精神创伤,恰恰是因为我们不相信循环中会存在特例——最后回到的难道不是溢出的一层梦境吗?谁能证明我们真的可以走出无限循环?如果在迷失域中死亡其实是回到现实,那么在现实中死亡人又会去向哪里——何以必然是烟消云散、无处可归呢?倘若梦中世界和现实世界的区别只在于一只转动的陀螺是否会停下来,这样的区别又有多大意义?让我们先悬隔梦与现实这些词汇带来的情绪

干扰,仅仅假定现在有两个世界可供选择,其中一个转动的陀螺会停下来,另一个则永远不会停,除此之外,两个世界完全一样,试问观者还会像先前那样抗拒后一个选项吗?就算我们相信柯布最终回到了现实,并且这一信念得到了充分合理的辩护——可他回到的是什么样的现实呢?一个显而易见却容易被忽视的事实是:他回到的是电影中的现实,一个由文本建构的现实,观众眼中最明确无误的一层梦境。一部自始至终不加掩饰在编造“梦中梦”的电影,却激起了观众确认“现实”的狂热。令人感到心安的并非电影中的主角回归电影中的现实,而是对无穷后退的中止——人们沉迷于破译文本、解读隐喻是为了能用电影本身设立的规则来回避电影中的循环往复,这本身不就是一个悖论吗?观众希望柯布能够回到现实,不只是为了成全他与家人团聚,更是在帮助我们确认自己身处于真正的现实之中——循环之中没有特例,特例是对循环的反叛。在持续的解读与争论中,知觉与思考终于达成了某种统一,但这仅仅是因为它们的区别变得不再重要。陀螺之于柯布和《盗梦空间》之于其影迷有着异曲同工之妙,只要前者尚未停止运转,后者就只能永远摇摆于梦境与现实之间——犹如一个不可判定的命题,既不能被证实也无法被证伪,令人无法泰然处之。

三、回归自指悖论的脉络

哲学家蒯因(W. V. Quine)将所有悖论分作三类:第一类叫“真实悖论”(veridical paradox),虽然推理出的结果看似非常荒谬,但其实是正确的,所以算不上是一个真正的悖论;第二类叫“虚假悖论”(falsidical paradox),之所以得到了一个荒谬的结果是因为推理过程中存在错误,比如芝诺为反对运动变化而提出的悖论“阿基利斯与乌龟”“飞矢不动”等,其实都可以用康托尔的无穷集理论得到数学上的解决,所以也不是真正的悖论。那么什么是真正的悖论呢?第三类“悖论”(antinomies)就是自相矛盾,在合乎理性的推理过程中得出了不合理的结果,所以真正意义上的悖论都是自相关的,也就是具有自我指涉性质(Quine 1-18)。

比如最古老的“说谎者悖论”(Liar Paradox)——“我所说的都是谎言”——简化版P“本句话为假”。

如果P为真,且它言说的正是自身,所以本句话P为假;同时,如果P为假,因为它言说的是自身,即本句话P为假,它反倒又为真了。仅仅当其为假时,其才是真;仅仅当其为真时,其才是假——悖论于焉成形。类似的变体,比如“下面这句话是错的,上面这句话是对的”。

柏拉图的型相论哲学也蕴含无穷后退的风险,引发悖论,因其被亚里士多德称为“第三者悖论”(Third Man Argument)而闻名(Parmenides: 132a-b)。20世纪50年代起,英美分析派哲学家在技术层面对其做了极为详尽的阐释,这里只举最简单的例子加以说明。柏拉图认为美的事物之所以是美的,或具有美这一性质,是因为它们模仿或分有了美的型相(或理念),而美的型相相较于任何美的事物都是至高无上的,是最美的。这样问题就来了。

P₁: 鲜花是美的,美女是美的。

P₂: 鲜花、美女之所以是美的,是因为它们模仿或分有了美的型相,记为美₁。

P₃: 鲜花是美的,美女是美的,美的型相(美₁)也是美的。

P₄: 鲜花、美女、美的型相(美₁)之所以是美的,是因为它们模仿或分有了美的型相的型相,记为美₂。

……

如此重复,以致无穷。

《堂吉珂德》中也有一个类似的悖论故事。桑丘任海岛总督时断过一个“过桥”奇案:根据法令,誓言为真的人可以被放行过桥;说假话的人要被送上桥对面的绞刑架。现在有个人跑来说,他发誓自己要死在对面的绞刑架上。根据法令,究竟是该判他绞刑还是放他过桥呢?那么桑丘是怎么断案的呢?他说,把这人处死他就该活,让他活着过桥他又该死,既然让他活、让他死的理由一样,那就放他活着。因为他的主人堂吉珂德告诫过他,当法律不能判断时,就该心存宽厚(塞万提斯 333-334)。这其实就是以世俗的智慧来规避悖论,搁置认识论上的难题,遵从日常伦理和价值的引导。

到了近代,自指悖论因为与数学和逻辑的发展相联而备受瞩目。最著名的例子,就是引发第三次数学危机的罗素悖论,其通俗版本“理发师悖论”是

这样表述的:

假设某村庄有一位男性理发师,他把村里的人分为两类:一类是自己不给自己刮胡子的人;另一类是自己给自己刮胡子的人。基于此,他为自己的理发店定下了一条规矩:

“本人只给村中那些不给自己刮胡子的人剃须。”

那么按照规矩,这位理发师能给自己刮胡子吗?如果不给自己刮胡子,他就属于“自己不给自己刮胡子的人”,那他就应该给自己剃须,但如果他真的给自己刮胡子的话,他又属于“自己给自己刮胡子的人”,因此,他就不该给自己剃须。无论怎样,这位理发师似乎都会违反自己定下的规矩(Russell 101-102)。

从较为形式化的角度来表述:假设所有的集合在一起形成了一个新的集合——集合的集合,记作S。S中的所有元素(集合)又可以被划分为两类:一类是由一切属于自身的集合所组成,记作S₁;另一类是由一切不属于自身的集合所组成,记作S₂。由于任何一个元素或者属于某个集合,或者不属于某个集合。那么S₂是否属于自身呢?如果S₂是属于自身的元素,根据S₂的定义其必定是一个不属于自身的集合,故S₂不属于自身;如果S₂是不属于自身的元素,则S₂又具有了属于S₂的资格,所以S₂属于自身。

以上这些悖论都源于当一个描述、一个句子、一个集合潜在地指向自身时,我们原先关于类或层级的区别就失效了,规则成了适用于自身的对象。悖论的出现并不会影响我们的日常生活,对于大多数人而言,它们或者是益智的乐趣,或者是无聊的把戏,但不值得为之烦恼——理发师要不要给自己刮胡子最终还是他一个念头的东西。可对于逻辑学家、数学家、哲学家来说,悖论引起的无穷后退令他们发狂——这意味着整个知识建立在不牢固的基础之上,理性面临着自身内部的严重威胁,所以他们总是想穷尽一切手段来消除悖论。对付悖论的方法一般有两种:一是区分阶层、设立限制,透过修订规则来避免悖论的出现;二是推迟评价,不承认它是一个悖论,即把解决问题的责任推回给甲方。前者的代表就是罗素的“类型论”(Theory of Type),认为集合并非可以无限制地构造,因为集合与元素具有不同的

逻辑类型,我们必须划分层次进行限制。不同类型的意义亦会不同,对于集合有效的命题就不适用于属于集合的元素。同理,语言也需要进行限制才能避免自我指涉的悖论,要点在于区分语句所指涉的“对象语言”(Object language)和语句自身作为“元语言”(Metalanguage),适用于对象语言的规则不能拿来套用元语言身上。后者则是以一种无穷后退来替代另一种无穷后退,将责任转嫁给对方,这是维特根斯坦给出的应对策略。对方抛出一句话P“本句话为假”,让你判断该命题的真假,你可以回答,“没问题,但在此之前,你先告诉我你指的究竟是哪一个命题?”你会发现对方根本解释不了自己所指的究竟是什么;因为在对一个命题做出判断之前,我们首先得确定它。句子P使得我们陷入对其表述命题的无尽循环搜索中,无法停下。^③既然我们不能对命题做出判断,那么说谎者悖论从一开始就不该发生——其假定了对命题做出判断(Fogelin 50-52)。这也就不奇怪为何维特根斯坦从来不觉得悖论有什么重要性——那只不过是“一种完全无效的语言游戏”(Diamond 207)。

较之于众多同行琢磨着如何消除、避免悖论,哥德尔却神奇地利用了悖论——在形式推理中建构出了一个自我指涉的悖论结构,从而完成了数学史上的伟大证明。如果悖论是在推理过程中,借由理性得出了不合理的结果,那么哥德尔不完

备定理则是在推理过程中,借由不合理之物重新获得了理性的答案。哥德尔于1931年证明并发表了这两条定理。

第一条定理是:任何足以包含初等数论及一阶谓词逻辑的形式系统中,皆存在不能被证明的真命题。这说明使用逻辑方法不可能得到所有的真命题,系统是不完备的。

第二条定理是上述定理的一个推论:任何足以包含初等数论的形式系统,其一致性无法在系统内部得到证明。这说明系统是不一致的。

哥德尔定理的直接意义是告诉我们,任何包含自然数在内的数学系统中,都存在无法被证明的真命题,我们有关基础数学的知识要么是不完备的,要么是不一致的。逻辑上的“真”与“可证明”之间存在着不可逾越的鸿沟,逻辑可以说明数学,但不能证明数学。数学也无法被还原为逻辑,其本质上对直觉的要求不可避免。或者说,是数学中有关无限的直觉——存在无限的自然数,无法为进一步还原成的有限形式系统所驱散。逻辑旨在处理有限的事件,物理世界同样不相信无限的存在,但在数学那里无限得以被认真对待并加以研究。我们在此略去哥德尔定律的证明过程(Goldstein 164-188;卡斯蒂、德波利 28-36;戴维斯 119-135),只谈论其中与本文相关的两个特征。

首先,就是类似于“梦中梦、戏中戏”结构的哥德尔配数(Gödel numbering)。它是哥德尔发明的一种一语双关的替换方法,将不证自明的公理转换为可被计算(可证)的自然数,从而使系统命题之间的逻辑关系转换为系统内部的算术关系,对象命题(由递归函数组成的运算)同时也是元命题(逻辑推理)。这其实就意味着“梦中梦、戏中戏”必须同时指涉着这场梦、这出戏本身。以“小径分岔的花园”为例,彭聃创作的小说谈到了方君和不速之客,然而方君和不速之客的关系也意喻着艾伯特博士和余准当下的处境。其次,哥德尔证明的核心策略奇



图3 埃舍尔:《版画画廊》(Print Gallery), 1956

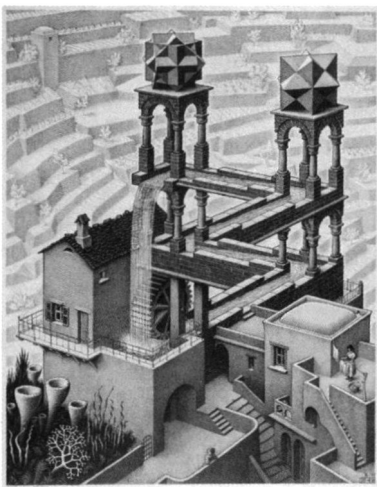


图4 埃舍尔:《瀑布》(Waterfall), 1961

特又简单——透过在形式系统中证明如下命题P来完成,命题P即“本命题不可证”。要构造“本句话为假”“本命题不可证”这样的命题,必然涉及自我指涉,然而自我指涉引发的无穷后退在这里不再是种阻碍,反而是证明成立的关键。一旦我们在系统中得出了“本命题不可证”这一命题,我们就可以证明以下两种非此即彼的情形:

系统中存在一个真命题不可证,则此系统不完备;

系统中存在一个假命题可证,蕴涵矛盾,则此系统不一致。

在文学艺术领域,有关哥德尔不完备定理最具影响力的阐释,依旧是侯世达的那部奇书《哥德尔、艾舍尔、巴赫:集异璧之大成》^④——它从20世纪90年代被译介到中国来,同样产生了巨大影响。侯世达发现,哥德尔的不完备定理,埃舍尔画作,以及巴赫的“螃蟹卡农”(又称逆行卡农,BWV1079)均涉及自我指涉悖论,故而是以不同的方式来表达对无限的思考与知觉。至此,我们终于可以把博尔赫斯的“小径分岔的花园”与诺兰的《盗梦空间》也放进这份名单中。然而,正如时间不能被简化为运动、数学无法被还原为逻辑一样,关于无限的想象也不应归结于对自指悖论的理论思考。倘若没有“梦中梦、戏中戏”的演绎,我们根本感觉不到自我同一、重复循环、周而复始的区别究竟在哪里。理论和数学可以思考无限,却无法欣赏这一点——赋予思考以魅力的,正是建立在知觉文本上的审美特权。这或许也是文学和艺术以有限想象无限的意义之所在。

注释:

①可参见Stanley Cavell. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979 和 Christian Metz. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti. Bloomington: Indiana University Press, 1986的相关论述。

②文中未说明译者的译文均由笔者自译。

③相关定理表述,参见Goldstein 23-24,及Panu

Raatikainen. "Gödel's Incompleteness Theorems." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition). Ed. Edward N. Zalta. URL = < <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/goedel-incompleteness/> > .

④侯世达:《哥德尔、艾舍尔、巴赫——集异璧之大成》,严勇、刘皓明、莫大伟译。北京:商务印书馆,1997年。

参考文献:

[1]Bazin, André. "The Evolution of the Language of Cinema." *What is Cinema?* Vol. 1. Trans. Hugh Gray Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2004. 53-75.

[2]Beall, Jc, Michael Glanzberg and David Ripley. "Liar Paradox." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward N. Zalta. Fall 2020. URL = < <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/liar-paradox/> > .

[3]豪·路·博尔赫斯:《小径分岔的花园》,王永年译。上海:上海译文出版社,2015年。

[Borges, Jorge Luis. *The Garden of Forking Paths* (xiao jing fen cha de hua yuan). Trans. Wang Yongnian. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2015.]

[4]Calvino, Italo. *Six Memos for the Next Millennium the Charles Eliot Norton Lectures 1985-86*. New York: Vintage, 1993.

[5]恩斯特·卡西尔:《文艺复兴哲学中的个体和宇宙》,李华译。北京:商务印书馆,2021年。

[Cassirer, Ernst. *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (wen yi fu xing zhe xue zhong de ge ti yu yu zhou). Trans. Li Hua. Beijing: The Commercial Press, 2021.]

[6]约翰·L·卡斯蒂·维尔纳·德波利:《逻辑人生:哥德尔传》,刘晓力、叶闯译。上海:上海世纪出版集团,2008年。

[Casti, John L. and Werner DePauli. *Gödel: A Life of Logic* (luo ji ren sheng: ge de er zhuan). Trans. Liu Xiaoli and Ye Chuang. Shanghai: Shanghai Century Publishing(Group)Co. Ltd, 2008.]

[7]塞万提斯:《堂吉珂德》(下),杨绛译。北京:人民文学出版社,2020年。

[Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quixote* (tang ji ke de). Part 2. Trans. Yang Jiang. Beijing: People's Literature Publishing House, 2020.]

[8]戴锦华:《电影批评》(第2版)。北京:北京大学出版社,2015年。

[Dai, Jinhua. Film Criticism(dian ying pi ping). Second Edition. Beijing: Peking University Press, 2015.]

[9]马丁·戴维斯:《逻辑的引擎》,张卜天译。长沙:湖南科学技术出版社,2018年。

[Davis, Martin. Engines of Logic: Mathematicians and the Origin of the Computer(luo ji de yin qing). Trans. Zhang Butian. Changsha: Hunan Science & Technology Press, 2018.]

[10]Deleuze, Gilles. CINEMA 2 The Time-Image. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London & New York: Continuum Press, 2005.

[11]Deleuze, Gilles & Felix Guattari. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Trans. Brian Massumi. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1987.

[12]Diamond, Cora. Wittgenstein's Lectures on the Foundations of Mathematics, Cambridge, 1939. Ithaca: Cornell University Press, 1976.

[13]Doane, Mary Ann. The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 2002.

[14]Doob, Penelope Reed. The Idea of The Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

[15]Eco, Umberto. "Borges and My Anxiety of Influence." On Literature. Trans. Martin Mc Laughlin. San Diego: Harcourt: 2005. 118-135.

[16]——. From the Tree to the Labyrinth: Historical Studies on the Sign and Interpretation. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014.

[17]Fogelin, Robert. Walking the Tightrope of Reason: The Precarious Life of a Rational Animal. Oxford: Oxford University Press, 2003.

[18]Goldstein, Rebecca. Incompleteness: The Proof and Paradox of Kurt Gödel. New York & London: W. W. Norton & Company, 2006.

[19]卡斯滕·哈里斯:《无限与视角》,张卜天译。北京:商务印书馆,2020年。

[Harries, Karsten. Infinity and Perspective(wu xian yu shi jiao). Trans. Zhang Butian. Beijing: The Commercial Press, 2020.]

[20]Johnson, David Kyle. Inception and Philosophy: Because It's Never Just a Dream. Hoboken, New Jersey: Wiley, 2012.

[21]Martínez, Guillermo. Borges and Mathematics: Lectures at MALBA. Trans. Andrea G. Labinger. West Lafayette: Purdue University Press, 2012.

[22]McTaggart, J. M. E. "The Unreality of Time." Mind 17 (1908): 457-473.

[23]莫里斯·梅洛-庞蒂:《电影与新心理学》,方尔平译。北京:商务印书馆,2019年。

[Merleau-Ponty, Maurice. Le cinéma et la nouvelle psychologie(dian ying yu xin xin li xue). Trans. Fang Erping. Beijing: The Commercial Press, 2019.]

[24]库萨的尼古拉:《论有学识的无知》,尹大贻、朱新民译。北京:商务印书馆,2017年。

[Nicholas of Cusa. De Docta ignorantia(lun you xue shi de wu zhi). Trans. Yin Dayi and Zhu Xinmin. Beijing: The Commercial Press, 2017.]

[25]卡洛·罗韦利:《时间的秩序》,杨光译。长沙:湖南科学技术出版社,2019年。

[Rovelli, Carlo. The Order of Time(shi jian de zhi xu). Trans. Yang Guang. Changsha: Hunan Science & Technology Press, 2019.]

[26]——:《现实不似你所见——量子引力之旅》,杨光译。长沙:湖南科学技术出版社,2017年。

[——. Reality Is Not What It Seems: The Journey to Quantum Gravity(xian shi bu si ni suo jian: liang zi yin li zhi lv). Trans. Yang Guang. Changsha: Hunan Science Technology & Press, 2017.]

[27]Russell, Bertrand. The Philosophy of Logical Atomism. London and New York: Routledge, 2010.

[28]Quine, W. V. The Ways of Paradox, and Other Essays. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1976.

[29]吴晓东:《从卡夫卡到昆德拉:20世纪的小说和小说家》。北京:生活·读书·新知三联书店,2003年。

[Wu, Xiaodong. From Franz Kafka to Milan Kundera: Novels and Novelists in 20th Century(cong ka fu ka dao kun de la: 20shi ji de xiao shuo he xiao shuo jia). Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2003.]