

超人类文化视野中的智媒生产

——人工智能艺术的媒介论阐释

单小曦

就一种规范成熟的学术而言，当前人工智能艺术研究特别是国内相关研究还很初步，主要问题表现在理论视野局限、研究范式错位、文艺“本体”定位偏差等方面。这种情况的存在使很多研究看似合理，实则无效，也难以走向深入。本文将人工智能艺术研究从人类文化视野扩展到“超人类文化”视野，确定其“媒介论”阐释范式，从文艺“本体”（存在）上将之认定为一种“智媒生产”，并以此为基础探讨人工智能艺术对人类艺术的僭越问题。

一、理论视野：从人类文化到超人类文化

理论视野决定研究的格局与高度。从人类文化走向超人类文化，应是人工智能艺术研究破除人文主义“神话”后，在文化视野上做出的新选择。人文主义文化并非是一个超历史、超语境的存在，它不过是人类一个文化阶段特别是最近几个世纪西方社会历史发展过程中的一种文化意识形态建构。人文主义兴起之前，人类经历了漫长的外部赋义阶段，即意义来自伟大的宇宙计划或者某种先验的本源自上而下的普照。古希腊哲学家赫拉克利特把世界万物的意义之源称为“逻各斯”，“万物都是按照这个逻各斯产生的。”^①在这一过程中，它以“言说”方式将意义赋予了人和世界。在著名的柏拉图“洞穴之喻”中，处于逻格斯位置的是先验的“相”（Idea）或“型”（Eidos），它以“缘光”方式将先验真理投射到被囚禁于山洞中的人身上，最终使人及其生活世界被真理之光照耀。中世纪教父哲学家奥古斯丁已经开始推崇理性和怀疑精神，但他认为，“找寻到理性所以能毫不迟疑肯定不变优于可变，是受那一种光明的照耀……最后在惊心动魄的一瞥中，得见‘存在本体’”。^②即是上帝之光照亮了人类的理性，才使人见到了“存在本体”。

大约是从文艺复兴时期开始，人的理性和内心体验越来越被赋予了独立价值，并被建构为意义发生之源。主体性哲学鼓吹人的主体性，而主体性主要表现是把“我”确立为意义的最终依据，而不是外在的某种超级力量。笛卡尔提出：“严格说来我只是一个在思维的东西，也就是说，一个精神、一个理智或理性。”^③在康德这里，“纯粹理性单就自身而言就是实践的，它提供（给人）一条我们称之为德性法则的普遍法则”。^④即不是主体的理性认识能力，而是实践理性、自由意志为“一切有理性的存在者”确立普遍的德性法则，同时按这个法则行动，才是人类主体之“我”不同于世界万物的独特价值、尊严之所在。与强调理性的主体性哲学不同，为了研究同为人类主体性之一的感性能力，鲍姆嘉通发明了美学。之后的先锋派文学艺术接续作为感性学的美学传统，激烈批判建立在主体性哲学、启蒙理性基础上的社会现代性，即“在作为西方文明史一个阶段的现代性同作为美学概念的现代性之间发生了无法弥合的分裂”。^⑤

① 汪子嵩等：《希腊哲学史》（1），北京：人民出版社，1997年，第455页。

② 奥古斯丁：《忏悔录》，周士良译，北京：商务印书馆，1963年，第131页。

③ 笛卡尔：《第一哲学沉思录》，北京：商务印书馆，1986年，第25—26页。

④ 康德：《实践理性批判》，邓晓芒译，北京：人民出版社，2003年，第41页。

⑤ 马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬、李瑞华译，北京：商务印书馆，2003年，第48页。

但总体上，它们相互补充共同抛弃了某个外在力量为人类赋意的传统，主张从理性和体验中寻找意义，同时还要为世界赋予意义。

这种现代性、审美现代性观念就是今天在中国仍占据主流的人文主义文艺的思想基础，而目前的人工智能文艺研究也想当然地、不加反思地使用着这一思想观念作为衡量人工智能文艺生产优劣的标尺。

马克思的生产论开始反驳人文主义的意义内在论，生产本是意义外在化的实践方式。20 世纪中叶以后，人文主义文化从人的“内在”世界寻求意义的做法不断遭受新思潮的挑战和解构。语言哲学提出一切意义均来自“我”使用的语言，即“语言（我自己独理解的语言）的边界意味着我的世界的边界^①”。结构主义符号学强调，“意义出现在结构之中……这个意义不是由诸多前件构成的，而是由一个意义系统产生的”。^②海德格尔的存在论认为，意义既不来自某种终极存在者的规定，也不单边性地来自人的内在理性和体验，而来自人生在世的境域中“此在”的构造活动和解释活动。梅洛-庞蒂将身体视为“我”与世界联接的媒介，没有身体的参与，人与世界也无法建立实践关系，意义也不会产生。唐·伊德（Don Ihde）既考虑到了身体，也考虑到了技术，“具身关系是我们跟环境之间的关系，在这种关系中包含了物质化的技术或人工物，我们将这些技术或人工物融入到我们的身体的经验中”。^③贝尔纳·斯蒂格勒（Bernard Stiegler）更加彻底地把意义从人的内在引向了“外在”。在他看来，海德格尔用以显现“此在”特质的时间性需要以“代具性”为前提。“代具就是自己提示或放在前面之物。技术就是过去向我们提示并放在我们面前之物”。^④这样，“此在”之存在意义就变成了人借助技术完成的外在化代具性呈现。后人类主义理论家布拉伊多蒂呼吁破除人类个体性主体观念，主张人与动物、人与自然、人与技术造物之间去界限化，后人类主体被一种“活力论”的“普遍生命力”所贯通，“它是将先前隔离开了的物种、范畴和领域重新连到一起的横向力”。^⑤这样，寻找意义发生之源时不能遗忘不同物种间的“贯通”和“杂交”。

人工智能文艺研究需要看到人文主义的文化意识形态属性及其在 20 世纪下半叶以来的遭遇，需考虑当前诸多“后人文主义”思想成果，选择恰适的文化理论视野。

人工智能文艺研究从人类文化视野走向超人类文化视野，也是人工智能独立价值和发展逻辑的内在要求。“21 世纪以来，与人类未来命运最为密切相关的大事莫过于人工智能和基因工程的惊人发展，这些技术将给人类带来存在论级别的巨变^⑥。”前面提到的一些理论家已经把技术纳入到了人的存在层面，技术从来都在参与人的生存建构。但一般技术变革很难引起存在论级别巨变。因为一般而言的工具技术价值还保持在人的控制和使用方面。人工智能不应被理解为一般意义上的工具或机器，它是与发明工具的人类智能处于同一层次的新型智能类型。行动性、自主性的智能属性与被动的工具属性存在根本区别。也恰恰是行动性、自主性，会使人工智能最终超越它的发明者——人类智能。“人工智能若是局限于此，那么其便始终是人类部分功能的替代，不具备根本性的革命价值。这并非人工智能发展的终极目标，亦非存在的根本价值。”^⑦超越人类智能既是人工智能独立性、革命性和根本价值的体现，也是人类智能发明人工智能一开始就已经设定出来的发展逻辑。或者说，突破人类智能的局限就是人工智能内在自主性的体现，就是其独立性、革命性和根本价值之所在，也是人类发明人类智能的目的。因此，自从人工智能研发启动那一刻开始，就已经走在了超越人类智能的路上，就已经走上了一条通往不同于人类文化的新型文化生产时代的路上。惟其如此，人工智能才带来了存在论级别的巨变。

从这样的认识出发，我们需要重新思考人类进化和文化发展历史，以便为人工智能文艺研究确定新的

① Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trans. Ogden/Ramsey, and Pears/McGuinness, London: Kegan Paul, 1922, p. 87.

② 陈嘉映：《语言哲学》，北京：北京大学出版社，2003 年，第 75 页。

③ 唐·伊德：《让事物“说话”——后现象学与技术哲学》，韩连庆译，北京：北京大学出版社，2008 年，第 55—56 页。

④ 贝尔纳·斯蒂格勒《技术与时间》（1），裴程译，南京：译林出版社，2012 年，第 257—259 页。

⑤ 布拉伊多蒂：《后人类》，宋根成译，开封：河南大学出版社，2016 年，第 87 页。

⑥ 赵汀阳：《人工智能“革命”的“近忧”和“远虑”——一种伦理学和存在论的分析》，《哲学动态》2018 年第 4 期。

⑦ 马草：《人工智能艺术的美学挑战》，《民族艺术研究》2018 年第 6 期。

理论视野。这一思考需要从参照系和进化进路上超越人文主义的狭隘历史观，同时也要警惕各种新的中心主义的借尸还魂。对此，卢西亚诺·弗洛里迪（Luciano Floridi）提出了“史前时代、历史时代、超历史时代”三大时代说。尽管弗洛里迪把“超历史时代”还是称为“人类发展的新纪元”，也并未明确指向超人类文化发某个阶段，但这一开放性说法，能够满足人们关于超人类文化以及人工智能生产所带来未来发展的各种想象。雷·库兹韦尔（Ray Kurzweil）则提出了人类进化“六大纪元”说。认为，人类起源可以追溯到用物质和能量形式表现离散信息的第一纪元。接下来的三个纪元经历了生物系统可以存储遗传分子信息、生命体使用大脑和神经系统处理信息和人类使用各种技术感知、存储和评估复杂信息的进化过程。第五纪元“奇点”（Singularity）来临，人类智能和技术深度融合，人机文明超越人脑的限制；到了第六纪元，最优级别的计算重组物质和能量并将之推广至宇宙，带来宇宙觉醒。^①库兹韦尔的技术“奇点”说以及人类进化第五、第六纪元的预言未必能够成真，但对于人工智能文艺研究打破人类文化局限、放眼更为宽阔的理论视野，是有一定启发性的。尤瓦尔·赫拉利（Yuval Noah Harari）以“一切都是技术问题”为基点，把人类进化划分为了生物、智人、智神（超人）三大进化时期。前两个时期人类进化依靠的是自然选择，人类的生物基因、激素和神经元只出现了相对不太大的变化。21世纪人类可以通过生物工程、半机械人（赛博格）工程、非有机生物（仿生人）工程等研发改写遗传密码、改造身体、升级智能而成为“智神”。如果说智人是通过个体之间的互为主体性、虚构故事、建构意义征服了世界，那么，智神则成了数据主义者，他们不再相信自己的内心体验：“我们该做的，就是记录自己的体验，再连接到整个大数据流中，接着算法就会找出这些体验的意义，并告诉我们接下来该怎么做。”^②总体上，赫拉利的成果科普味有余而原创性不足。不过人类将进入“智神”发展阶段的说法以及以个体之外的数据建构生存意义的观念，是对诸多此类专业研究的总结和形象化表达，对人工智能文艺研究开拓理论视野也有一定的参考价值。在此需要特别提到唐娜·哈拉维新近分析的“人类纪”（Anthropocene）、“资本纪”（Capitalocene）、“克苏鲁纪”（Chthulucene）三纪理论。前两个概念来自于环境学家和生态批判学派。“人类纪”被指认为蒸汽机发明以来人类生产活动强烈干预地球生态并带来危机的历史时期。“资本纪”指资本主义社会以来自然被组织成为多物种、本土化和资本体系时期。哈拉维在上述两纪后加上了“克苏鲁纪”。表面看来这三纪之间似乎存在某种时间上的承继关系。但哈拉维主要以此指称当前充满边缘的、杂交的、混合的、去界限的但却被正统理论忽视和阉割掉的人类生活时代。“Chthulucene”中两个希腊语词根之一即“Kainos”。“Kainos的意思是现在，一个开始的时间，一个持续的时间，一个崭新的时间”，但同时也交叠着过去、现在和未来，“克苏鲁纪”就是包含了对过去的传承、回忆，也充满了对未来憧憬的混杂“当下”。^③这种观念可以加深我们对超人类文化的理解。据此，所谓超人类文化，除了时间发展上从人类纪向超人类纪的超越外，还包括在文化要素方面从单纯的人类文化向人类文化与超人类文化叠加形态的超越，同时也是对正统宏大理论遗忘边缘和拒绝怪诞、混杂、去边界等文化观念的超越。其实，上面讨论的各种划代理论或多或少都含有这样的观念和意识。

笔者一直强调，有作为的文艺研究从来都不只为当前业已存在的文艺现象作注脚，从来都不会阉割合理预设和文艺发展的未来向度。以人工智能文艺这种本来就是面向未来的蕴含无限可能性文艺形态为对象的研究，更应如此。但今天的人工智能文艺研究，因受限于各种现代性研究范式，多数不仅没有超人类文化视野，甚至还局限于几百万年人类文化发展史上一个微小阶段——仅仅三四个世纪的现代性人文主义，其狭隘性不言而喻。本文主张，开展合理有效的人工智能文艺研究，需要将目光从专注于人类文化转向更宽阔、更高远、融合了各种超人类文化因素而具有一定厚度和杂交度的超人类文化视野。

① 库兹韦尔：《奇点临近》，李庆诚等译，北京：机械工业出版社，2011年，第5—9页。

② 尤瓦尔·赫拉利：《未来简史——从智人到智神》，林俊宏译，北京：中信出版集团，2017年，第353页。

③ Donna Haraway. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press. 2016. p. 2.

二、研究范式：从再现（表现）论、文本论、接受论到媒介论

研究范式影响阐释的效度和深度。本文主张从再现（表现）论、文本论、接受论等现代性文论研究范式走向新型的媒介论研究范式，以克服人工智能文艺研究范式上的错位。

今天的东西方文艺理论与批评学科仍是西方现代性文化发展的产物。在现代性文化框架内，最近几个世纪以来西方文艺理论与批评形成了再现论、表现论、文本（作品）论、接受论等代表性研究范式。其中，再现论和表现论可以统一为广义的再现论。英文词“再现”本来就包含着模仿、表现、表征、表象等多种意思。这样，广义的再现既可以是对外在世界（自然、社会等客观现实世界和客观精神世界）的模仿、再现，还可以是对主体内心世界的表现、表征。当前的人工智能文艺研究基本没有超出这几种现代性文论与批评范式，同时也各自体现着不同的错位情况。

再现（表现）论范式的人工智能文艺理论与批评声势最为浩大。从研究者对人工智能文艺的判断和态度角度来看，它具体又可以分为否定派、肯定派和发展派或未来派三种代表性观点。否定派主要认为，人工智能文艺创作的作品不能称之为文艺作品，即使被称为文艺作品也只是粗浅低劣之作。因为文艺创作是属人的，特别是人类的心灵、精神、意识、灵魂、情感、想象等的产物，而人工智能是机器，无法写出人类主体才能完成的作品。即“诗是人的灵魂层面的事，被人类操纵的小机器人不配写诗，也不可能写好”。^①人工智能不是“有理性的主体”，在其创作中“常常表现出的则是逻辑的混乱与怪异”。^②“机器人看来还能有效支持‘装×族’的写作——其实是‘类型化’的某种换装，不过是写不出新词就写废话，不愿玩套路就玩一个迷宫”。^③肯定派主要认为，人工智能的浪潮汹涌澎湃，在视觉图像识别、语音识别、文本处理等方面“已经达到或超越人类水平”，在视觉艺术、程序设计等方面“令人惊叹不已”，^④人工智能文艺创作是当代崛起的一种新型文艺创作类别，应格外引起重视。发展派或未来派主张应以发展和面向未来的眼光分析，也许当前的创作还有很大局限，但随着技术的进一步发展，将有新的突破和进展。这些看法尽管对人工智能文艺做出了不同判断，但都把自己的研究置于了再现（表现）论范式之中。即把研究的关注点都锁定在了文艺创作主体问题上，并以作品是否再现（表现）出了人类主体才有的心灵、意识、情感、想象、自由意志等作为衡量人工智能创作优劣的标准。然而，尽管同属智能，毕竟人工智能并非人类智能；尽管同属文艺，毕竟人工智能并非人类文艺；^⑤尽管同属生产者，毕竟人工智能生产者并非人类创作者。把人工智能文艺生产等同于人类文艺创作，属于文艺研究上的理论误认；把再现（表现）论范式从人类创作现象移植于人工智能文艺生产现象，属于文艺研究范式错位。这样的研究大大削弱了阐释的有效性和深刻性。

人工智能文艺文本论范式倡导对人工智能诗歌、书法、绘画等作文本细读与分析。应该说这要比再现（表现）论范式具有更多的合理性，因为文本论范式的特色恰恰表现在不考虑世界、创作者、接受者要素，而主张把文本视为一个与它们相隔绝的独立自足体来剖析，倘若如此，世界为何物、创作者和接受者是否是人类已无关紧要。但目前这种研究同样形成了范式错位。一方面，它还是把传统人类语言符号分析法不加改造地移用于人工智能文艺文本上，比如认为人工智能文艺文本中存在着意象重复、情感逻辑缺乏等问题。这种分析在前提、立场上就已经出现了问题。在它们那里，关于独立的人工智能文本如何存在的研究是缺位的；对人工智能文本特点起关键作用的载体、技术等要素是被忽视甚至盲视的；关于人工智能文本的独立性立场是缺失的。和再现（表现）论范式的研究类似，它们不自觉地、想当然地使用优秀的人

① 赵觉理：《人工智能诗集是怎样炼成的》，《环球时报》2017年6月30日第13版。

② 杨守森《人工智能与文学创作》，《河南社会科学》2011年第1期。

③ 韩少功：《当机器人成立作家协会》，《读书》2017年第6期。

④ 顾险峰：《人工智能的历史回顾和发展现状》，《自然杂志》2016年第3期。

⑤ 杨俊蕾在《机器，技术与AI写作的自反性》（《学术论坛》2018年第2期）一文中提到：“必须将AI写作纳入思考却不能简单以人类写作的是或否去衡量”的观点，值得肯定。

类文艺文本衡量人工智能文本。进而，它们并未将文本自足性观念贯彻到底，最终回到了创造视角和人文主义批判立场给出判断：在文本创造方面“人工智能目前还只是学到了人类文艺创造的皮相功夫，并没有深入到更为重要的意蕴、境界等层面”。^①相对而言，接受论范式的人工智能文艺研究还不多。不过其研究路向已经有所标划，如有学者倡导“人工智能艺术的风格与鉴赏”应该成为“人工智能美学”研究的重要问题之一，^②其研究的思维方式已经比较明确，“人工智能的艺术创作，其重点并不在于创作者本身的表达，而在于这种表达能否激发观众的体悟”。^③但按照当前以人类文艺比附人工智能文艺、把人工智能作者等同于人类作者的思维方式，既然人工智能可以、应该或已经生产出人类作者创作那样的文艺作品，它也应该像人类欣赏者一样能够欣赏文艺作品，甚至可以在接受过程中参与创作。这样，把人工智能文艺接受活动中的接受主体仍然被默认为人类主体，而非人工智能体；把接受的涵义仅限于能否激发出人类才有的感受、体悟等，而非人工智能体的反应，是否就自相矛盾了呢？而这正是今天的人工智能文艺研究接受论范式的处境。归根结蒂，这仍是将人类文艺接受范式错位地使用于人工智能文艺接受问题的表现。

相对于上述普遍默认的各种研究范式及其错位使用情况，笔者主张人工智能文艺研究应从再现（表现）论、文本论、接受论范式转换为“媒介论范式”。从媒介角度考察，文艺再现世界、表现心灵、心理接受、语言符号程序等说法都是有合理性的，但同时又都是不到位和片面的。不到位的意思是，再现、表现、接受都还是文艺意义生产的笼统说法，都未切近文艺本身。关键是再现、表现、接受是如何进行的，或者说这些活动是如何落实的。在这个方面，作为文本论具体表现之一的语言符号论已经将问题从主体推进到了语言符号层面，即在切近文艺自身问题上前进了一步。问题是语言符号还只是涉及到了意义如何具体生产的一个层面。其实，除了语言符号外，载体、制品、技术、媒体（专指机构）等其他媒介层面和环节都是意义生产的重要因素。文艺意义应该是生产、接受主体发动下的语言符号、载体、制品、技术、媒体（专指机构）等多级、多层媒介系统运作的结果。特别是在数字媒介时代，特别是在人工智能文艺生产活动中，这些层面及其和语言符号的整体互动关系对于意义生产具有决定性作用。与此同时，再现、表现、接受、本文程序论都只关注到了文艺活动的某一要素和个别环节，必然是片面的。媒介论尽管也是从一个要素出发的，但由于媒介是文艺活动的联接、聚集、接合性要素，是其它要素互动交流、开启存在意义的场域，它就有可能超越其他范式只着眼于文艺活动局部的片面性，而是关联到所有文艺要素和整体文艺活动。即是说，媒介论从媒介要素出发，但不止于媒介，而是放眼媒介对各种要素聚集和以此为基础的媒介化活动。即媒介论范式就把文艺意义生产的关键点从人类主体的直接生产（再现、表现、再创造）及其产物（文艺文本）引向了多重要素的整体性聚集生成环节。

媒介论研究范式将文艺意义从主体“内部”世界引向了“外部”媒介生产，适应了上文分析的20世纪后半叶以来文化、文艺意义生成的外化化走向，也可以深刻揭示出人工智能文艺自身的独特价值。无论怎么说，我们都无法否认人工智能文艺之于人类主体的外在性或者间接性。即它不是人类主体内部心理世界的表现或通过主体心灵对外部世界的加工。人类主体与人工智能文艺之间存在着“隔代”间接性，类似于母亲（人类）和女儿（人工智能）的女儿（人工智能文艺）之间的那种间接性。这还是在没有考虑超级人工智能时代可能到来情况下说的。因此，必须从人类主体之外或者间接关联的要素出发为人工智能文艺选择研究范式。而媒介论主张的“外部研究”符合这样的研究需要。需要说明的是，媒介论的“外部研究”，不同于韦勒克等提出的那个著名的“外部研究”。^④后者的依据是文本（作品），凡以文本（作品）为“本体”和研究对象的都是“内部研究”。媒介论的“外部研究”是将文艺意义从人类主体内部转移到外部媒介场域并对其中的运行机制进行的研究。在这个意义上，文本论恰恰不属于内部研究而属于媒介论范式所说的外部研究。当然，包含在媒介论范式中的文本论不再是传统“内部研究”意义上只做语言

① 詹冬华：《非生命性的拟幻象——人工智能文艺创作的“限高架”》，《创作评谭》2020年第1期。

② 陶锋：《人工智能美学如何可能》，《文艺争鸣》2018年第5期。

③ 李笛：《人工智能：新创作主体带来新艺术可能》，《人民日报》2019年9月20日第20版。

④ 勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，南京：江苏教育出版社，2005年，第70页。

符号、形式结构分析的那种研究，而是从语言符号、载体、制品、技术等层次相互作用的动态智媒系统出发的文本研究。

更为重要的是，媒介论是可以横跨人类文艺和超人类文艺两大发展阶段、具有超人类文化视野的研究范式。或者说，媒介论既适用于人类文艺研究，又适用于超人类文艺研究，这是媒介论范式超越再现（表现）论、传统形式主义文本论、接受论的重要表现。换言之，在人类文艺活动中，媒介作为文艺活动要素之一，有资格成为研究起点和基点，从而形成媒介论范式；进入超人类文艺活动中，人类要素有时已经失去了在场的条件，或者消融于非人类要素中，媒介要素地位却获得升级并走向了前台，从媒介视角研究文艺现象已经变得首当其冲，媒介论已经凸显为不可或缺的研究范式。在人类文艺研究范围，媒介论关注人类创作主体如何使用媒介工具和其他媒介文艺生产力进行文艺生产的；关注文艺作品媒介文本层次和结构及其如何形成媒介程序以及如何发挥艺术功能的；关注接受主体如何通过各级各层媒介与文本、创作主体、其他接受者（用户）进行交互并进行意义再生产和实现审美接受的，等等。进入超人类文化视野，媒介论除了关注和研究上述人类文化领域中文艺活动的种种现象，还要跨越人类文化进入超人类文化领域，关注文艺媒介系统中技术发展如何推动整体媒介系统走向智能化和自主化的；关注作为“智媒生产”现象的人工智能文艺如何形成了不同发展阶段，各阶段的呈现初何种生产状态和文本样态的；关注人工智能体是否可以成为文艺接受主体及其是否形成文艺接受行为等问题，等等。总之，以超人类文化视野，进入超人类文艺范围，媒介论范式研究的对象就从单纯的人类文艺现象转变为人类文艺和超人类文艺共同构成的跨人类文艺现象，而其中最重要的研究对象就是人工智能文艺和后人类文艺。

三、“本体”定位：从工具、主体创造到智媒生产

相对于当前的工具（机器）/主体不相容的二元对立人工智能观，文本主张将人工智能文艺生产活动中的智能体定位为一种“智媒介”，并在文艺“本体”（为便于交流借用传统形而上学概念，其实质应为“存在”）层面将人工智能文艺视为一种横跨人类文化和超人类文化两大发展阶段的“智媒生产”现象。

人工智能文艺研究者常常引用玛格丽特·博登（Margaret A. Boden）的一个经典界定：“人工智能就是让人类计算机完成人类心智（mind）能做的任何事情。”^①在此说法中，可以把人工智能定位为像计算机一样的工具或者机器，发明它的目的是替人类完成某种工作；与此同时，如果一种人工智能体已经能够完成人类“心智”所完成的“任何事情”，那么就意味着它具有了和人类一样或者具有同等水平的“头脑、精神、心灵、才智、记忆、理智”，而这些就是人类成为主体的重要标志。当然，现象学研究认为，身体是主体不可或缺的要素，即“身体是我们拥有一个世界的一般方式”，^②任何主体都应该是“具身性”的主体。这也是人工智能研究中符号主义或逻辑学派、联结主义神经学派的缺项。而具身主义人工智能研究恰恰要弥补这一缺陷，它主张，“只有具身化智能体才能充分应对真实世界”。^③即人工智能体的身体维度已经是目前人工智能研究的题中之意。这样，在上述博登的经典人工智能界定中，就既包含着人工智能即高技术化的工具（机器）的观点，也包含着人工智能即新型主体的观点。而按照当前一般的人类学、社会学理论，工具（机器）和主体是性质、存在状态完全不同和不相兼容的两种存在者。工具（机器）是主体使用的生产资料、物质手段，不具有主体性；主体是使用工具（机器）进行生产的人，不是工具和机器。正是存在着人工智能即工具（机器）还是主体的对立和不同理解，才形成了当前关于人工智能文艺的不同阐释和判断。比如今天人工智能文艺研究中的否定派，对人工智能文艺做出了否定性判断，深层学理依据即把人工智能定位为了工具（机器），没有人性的工具（机器）如何能创造出人类心灵才能创造出的作品呢？而人工智能文艺研究中的肯定派，对人工智能文艺做出了肯定性判断，深层学理依据即把人工智能

① 玛格丽特·博登：《AI：人工智能的本质与未来》，孙诗惠译，北京：中国人民大学出版社，2017年，第3页。

② 莫里斯·梅洛-庞蒂：《知觉现象学》，姜志辉译，北京：商务印书馆，2001年，第194页。

③ Rodney A. Brooks, *Cambrian Intelligence-- The Early History of the New AI*, Cambridge, Massachusetts London, England: MIT Press, 1999. p. 167.

定位为了主体,认为人工智能具有人一样的能动性和主体性,如此才能够创作出和人类文艺创作水平相当的作品。人工智能文艺研究中的发展派认为当前人工智能还只是工具,未来就可能发展为主体,“未来人工智能创作的艺术作品将同样具备现有艺术作品的各项特质,成为真正的艺术创作主体”。^①这样,它就可以创作出真正的文艺作品了。除了工具论和主体论外,在今天的人工智能文艺研究中还存在着一个“人一机混合体”观点。但这种说法仍未超出以工具(机器)和主体为人工智能定位的总体框架,不过是把思路从“或此或彼”改为了“亦彼亦此”或“彼此混合”。仔细推敲,这种观点最终或者倒向工具(机器)(人类智能成分弱于工具物质性),或者倒向新型主体(人类智能成分强于工具物质性)。

要合理定位人工智能文艺生产活动中的智能体,首先还是需要从动态生成的角度摒弃工具(机器)/主体不相容的二元对立思维。早在1830年代,英国工厂哲学家安德鲁·尤尔在《王厂哲学》一书中就提到了“自动机是主体”的观点。^②据此,当人类生产工具(机器)发展到了自动化阶段,它就有成为主体的可能性。应该承认,这种研究是有开创性的。但就像马克思批判的那样,尤尔所说的“机器主体”还只是自动工厂中与作为“有意识的器官”的工人并列的“无意识的器官”。^③而且这也是机器被资本主义时代的资本占有和垄断的结果,其实是工具(机器)异化的一种表现,就像人类主体被异化为工具一样。沿着这样的思路,有中国学者提出:“当今AI则使文化机器生产进入‘机械原创’(Mechanical Production)的‘全自动’阶段,在资本框架下,‘机器’正在成为艺术文化的‘生产主体’”。^④无疑,这是一种有意义的探索。不过,这种机器主体观如果冲破人类社会生产范围和人类纪元思维,也许更有开拓意义。^⑤

要合理定位人工智能文艺生产活动中的智能体,更需要重视其“行动”属性。实际上,“行动”(Agent)正是人工智能研究者为人工智能赋予的根本特质。在人工智能专业研究中,无论是强调“人工智能是通过非生物系统实现的任何智能形式”,还是特别强调“人工智能系统必须能够模仿人类智能”,^⑥其共同核心点都是“实现”“模仿”等行动属性。拉塞尔和诺维格曾对人工智能定位问题相关研究进行了四点总结:如人一样行动,具体可能涉及语言处理、知识表征、自动推理、深度学习、感知世界、操控对象等,最初的图灵测试关注的就是这个方面;如人一样思考,具体涉及如何能够模拟人类的思维过程,这是人工智能的认知建模研究所探寻的道路;合理地思考,即强调人工智能的“思考”要符合逻辑法则和规范科学的程序;合理地行动,即人工智能的行动具有一定的自主性,是能长期持续、适应变化、创建并能追求目标的行动。^⑦由于合理行动必然以合理思考为前提,合理地行动也是行动的高级形态,因此两位作者也将人工智能称为“智能行动体”(Intelligent Agent)——“任何感知周围环境并采取行动以最大化机会实现目标的装置”。^⑧需要看到,“智能行动体”的涵义已经超出了工具(机器)、主体、机器主体中任何一个概念之外。

拉图尔“行动者网络理论”可以将问题继续向前推进。该理论不是直接关于人工智能体的研究,而是在打破自然/社会、主体/客体、人/物等二元对立观念前提下和从科学研究对象的角度,提出的一个世界新图景。该理论最为核心的思想之一,即“在网络中人类的力量与非人类的力量相互交织并在网络中共同进化”。^⑨其中包括行动者(Agency)、中介者(Mediator,也常被翻译为“转义者”)和网络(Network)

① 庞井君、薛迎辉:《人工智能的发展与审美艺术的未来》,《艺术评论》2018年第9期。

② Andrew Ure, *Philosophy of Manufactures—Or An Exposition of the Scientific, Moral, And Commercial Economy of the Factory System of Great Britain*, Whitefish: Kessinger Publishing, 2008, p. 5.

③ 《马克思恩格斯全集》第23卷,北京:人民出版社,1972年,第460页。

④ 刘方喜:《当机器成为艺术生产主体:人工智能引发文论生产工艺学转向》,《江海学刊》2019年第3期。

⑤ 刘欣在《人工智能写作“主体性”的再思考》(《中州学刊》2019年第10期)一文中,就将人工智能写作“主体性”问题的分析,放在了“人类纪”“后人类纪”“怪物纪”的宏阔背景下,值得肯定。

⑥ 史蒂芬·卢奇、丹尼·科佩克:《人工智能》,林赐译,北京:人民邮电出版社,2018年,第2页。

⑦ Stuart J. Russell and Peter Norvig, *Artificial Intelligence: A Modern Approach (3rd ed.)*, Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2016, pp. 3-5.

⑧ Stuart J. Russell and Peter Norvig, *Artificial Intelligence: A Modern Approach (3rd ed.)*, Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2016, p. 27.

⑨ 安德鲁·皮克林:《实践的冲撞——时间、力量与科学》,邢冬梅译,南京:南京大学出版社,2004年,第11页。

三个核心要素。行动者既包括“人类行动者”(Human),还包括“非人行动者”(Nonhumans),后者如工具、设备、机器、技术、仪器、程序、软件甚至思想、观念等,人工智能自然也可以包括其中。拉图尔特别提到,行动者是“在其他事物的驱使之下从事行动”。^①处于行动过程中的行动者既不是传统的主体,也不是客体,而是多重性和杂合性的“拟客体”(Quasi-objects)或“杂合体”(Hybrids)。中介者可以被理解为中介活动中的行动者,行动者之间的联结即中介活动。每一个行动者在行动过程中都处于中介和被中介的地位,在它中介其他行动者时也意味着自己同时被中介着。网络是研究者使用语言符号等工具追寻和描绘行动者行动的轨迹。拉图尔提醒读者,在理解“网络”一词时,“不要把一切就绪之后流通的东西与使得流通成为现实而配置的那些异质性要素,混淆在一起”。^②即是说,要明确网络是由非连续序列的异质性要素和在其作用下现实形成的“流通的东西”两个方面构成。该理论应用于人工智能文艺研究,可以提供如下启示:作为一种“非人行动者”,人工智能的行动属性得到了进一步强化和普遍化;“拟客体”或“杂合体”说特别是将之与行动性结合起来,有利于人工智能超越工具(机器)/主体二元对立窠臼;行动者之间的联结活动和中介者概念,触及到了人工智能的“媒介性”问题;总体上它将意义的发生从结构、系统、“缘构”关系等,进一步引向了“超人类主体间”的“行动者网络”,这是对人工智能文艺活动进入强人工智能和超人工智能阶段状况的精要诠释。

行文至此,已经可以明确,需要超越工具(机器)/主体对立格局来定位人工智能文艺活动中的智能体,同时我们已经抓取到了“行动”这一关键性突破点,也触及到了联结、中介活动等问题。现在需要在前人研究基础上,进一步强化人工智能体由联结、聚集、接合等具体内容构成的“媒介性”。

按照媒介论,人工智能体既非一般性工具(机器),亦非主体,而是处于工具(机器)和主体之间动态发展的“智媒介”。智媒介可以被看作高技术化、智能化的媒介,即作为内在构成层次和要素的技术高度发达并将语言符号、载体、制品等其他层次和要素高效组织在一起,以致可以自主化行动,获得某种“类主体性”的媒介系统。如下文所述,进入数字媒介时代,数字化“三级技术链”形成,特别是移动互联网、大数据、云计算、虚拟现实、人机交互等新技术的使用,把媒介推向了全新智性发展阶段。这也是国内新闻传播学界所推崇的“智媒体”(Smart Media)。^③“智媒体”一说突出的是媒体的聪明、智慧即“Smart”特点。本文所说的“智媒介”认可这种说法,同时强调媒介由一般性智慧(Smart)向更高智能(Intelligent)的滑动状态。

“技术性”的不断提高,带来了“行动性”的不断增强,进而在两者共同夹持催逼下,智媒介逐渐脱离工具(机器)性并向主体方向移动。此处的意思是,如果从起源上说,智媒介最初的确是一种工具——媒介生产工具,但必须看到它在技术推动下的“行动”及其带来的“成长”变化,即自主化发展。当这一进程到了一定阶段后,智媒介与人类主体之间会出现两种关系:一是智媒介已接近人类主体,并获得了某种自主性。但就目前状况而言,它还不具备与人类相类似的大脑、意识和身体,还不能解决“符号接地问题”(Symbol Grounding Problem)、认知“框架问题”,^④因此还不能将之等同于“人类主体”,而只能被视为“类人主体”,也有学者将之称为“拟主体”。^⑤需要特别指出的是,一般理论在指出人工智能无法解决人类主体才能解决的问题时,其潜台词是人工智能还是低级的,人类主体才是高级的。因此,讨论问题时不自觉地就站在了人类中心主义的立场上。本文认为,这里的“类人主体”和人类主体之间存在的是一种“相类”或“相似”关系,并不是“高低”关系。从后一个方面说,两者并无可比性。二是智媒介接近人类主体(包括身体和意识)后并未停止脚步,而是继续移动,因为智媒介走向的目标并不是人类

① Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 46.

② Bruno Latour, *An Inquiry into Modes of Existence: An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*. Trans. Catherine Porter, Cambridge: Harvard University Press, 2013, p. 32.

③ 彭兰:《智媒化:未来媒体浪潮——新媒体发展趋势报告》,《国际新闻界》2016年第11期。

④ 卢西亚诺·弗洛里迪:《第四次革命——人工智能如何塑造人类现实》,王文革译,杭州:浙江人民出版社,2016年,第161页。

⑤ 欧阳友权:《人工智能之于文艺创作的适恰性问题》,《社会科学战线》2018年第11期。

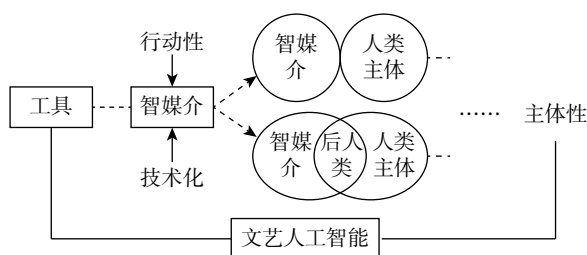


图 1

主体，而是人类主体中存在的同时不止于人类才存在的某种主体性。正是有此主体性，才可能有超人工智能的出现。这样，智媒介就有可能与人类主体形成交叉关系，生成一种“赛博格”化的“后人类”。具体而言即人类将人工智能植入人类的身体和大脑，增强人类的智能和体能，达到一定程度即成为上文所说的“智神”或超人。于是，就形成了“类人主体”“人类主体”“后人类主体”并置局面。这是人工智能目前状态和未来一个时期可以看得见的情况。如图1所示。本文一直强调面向未来的人工智能文艺研究，智媒介和人类主体最终究竟会形成何种关系，还不得而知。这是该图示后半部分设计了一个开放性环节的原因。

四、智媒生产演进：人工智能文艺对人类艺术的僭越

上述问题的研讨最终都将指向一个根本问题，即人工智能文艺不同于人类艺术的特殊性。在人类文化视野下、在人工智能体工具（机器）/主体二元对立格局下的人工智能文艺研究，多数未能也很难真正能够阐明人工智能文艺不同于人类艺术的特殊性。而把理论视野调适到超人类文化、使用媒介论范式、将人工智能文艺定位为智媒生产后，就有可能触及到这一至关重要的问题。总体上，人工智能艺术的特殊性是在智媒生产演进过程中逐渐展现出来的，是通过对人类艺术的僭越最终达成的。

前智媒生产或一般媒介生产时期可以被看成人工智能艺术的史前史。这一时期从人类发明最初的表意符号开始，顺次经过了口传时代、书写时代和印刷时代。媒介论将此时期的文艺也视为一种媒介生产，主要是在强调被其他研究范式忽略的媒介生产工具的地位和功能。文艺生产之所以不同于一般生产，首先体现在“媒介生产工具”的使用上。在马克思主义生产论中，媒介生产工具和其他物质生产工具同样具有“工具本体”论地位，^①它们都可以被理解为“人的器官”，都构成了“人的延伸”。^②与此同时，媒介生产工具与一般的物质生产工具又有不同之处，主要体现在它具有一般生产工具不具备的“媒介性”。一方面，表现在工具之间的联结和交融上。在一般生产工具那里，不同工具之间是分割独立的，如木工使用的铧、刨、斧、锯等工具，是彼此界限分明的。媒介生产工具的各种具体形态却是相互纠缠、关联交融在一起的。比如语言必须要依托空气、声音物质性载体媒介才能表现为现实性的言语。进入书写印刷时代文字、纸张等书写载体、印刷技术之间更是相互缠绕，无法分割，数字新媒介时代更是如此。另一方面，表现为文艺活动中各种要素之间的联结、聚集效应上。木工在制作一把椅子的生产活动中，铧、刨、斧、锯等工具主要把作为生成者的木工和木料等生产对象联结、聚集在一起了，椅子生产出来之后，这些工具便会抽身而去，并不进入产品，也不会构成其中的部分，也很难涉及到流通、消费环节的其他要素。在文艺生产活动中，语言符号、画布染料、数字技术等媒介工具不仅要把生产者和他的生活世界等劳动对象接合在一起，而且还不断融入对象和作品并成为内在构成要素，如语言之于诗歌，画布涂料之于绘画，超链接技术之于超文本文艺等，前者已经进入后者并成为影响后者审美性的因素。不仅如此，这些媒介工具还需要通过语言符号、书籍期刊、互联网等把接受者纳入一种与生产者、作品文本一致的共享符码环境、交

^① 李泽厚：《人类学历史本体论》，天津：天津社会科学院出版社，2008年，第6页。

^② 《马克思恩格斯全集》第23卷，第203页。

流场域，才能最终实现文艺生产的价值。即文艺媒介生产工具的生产功能的重要表现之一恰是联结、聚集生产者、世界、文本、欣赏者各种文艺要素的“媒介性”功能。这一生产过程中，充分地展现了文艺意义外在于人类主体而生成的具体情况。也正是这种“媒介性”，形成了文艺智媒生产最源初的文化基因。不过，此时媒介总体上并未超出工具范畴，上述种种生产机制都还是人类生产者发动、使用、调控的结果。即此时生产者的主体地位不可动摇，其个体意识、知识、体验、情感、想象等文艺创造力在文艺生产活动

中起到了关键和主导性作用。

文艺智媒生产萌芽于电子媒介时代，正式起步于数字媒介时代。从一般媒介生产进入智媒生产，主要动力来自于宏观上的信息技术及其转化到文艺媒介系统中的技术媒介变革。按照弗洛里迪的分析，技术总是处于使用者（the interacting）和敦促者（the prompter）之间的一种媒介。当技术介于人类使用者和自然敦促者之间时，被称为一级技术，比如介于人类使用者和土地这种自然物之间的耕犁就是这种一级技术。有些非人动物也可以制造和使用这样的一级技术。人类不同于动物的标志在于可以更为灵活地使用各种技术，可以实现自然敦促者向其他技术的转变，这就出现了人类使用者和技术之间的技术媒介——二级技术。比如钥匙就是人类和锁（技术而非自然物）之间二级技术。而随着技术的进一步发展，人类使用者的位置也可以被技术所取代，而出现技术与技术之间的三级技术。比如油门阀是操作杆（技术）和飞机（技术）之间的三级技术。此时，人类飞行员只需点击鼠标、敲打键盘给出指令就可以操作飞机运行。如果把弗洛里迪的这种观点运用于文艺媒介系统分析，可以比较有力地说明智媒生产形成和发展状况。需要说明的是，麦克卢汉、弗洛里迪们所谓的技术比较泛化，他们把耕犁、钥匙、飞机、汽车、轮子、钟表、道路等都泛称为技术。笔者认为，准确说来这些都是各种技术的产物同时也是各种技术的承载物。就媒介系统而言，技术与其他形态的媒介不同，它具有物质性而无实体性，即它属于一种“非实体性的物质媒介”。这一特点使它无法成为独立的实体性存在，但它的确又具备物质性实践能力。具体言之，技术需要通过与其它实体性媒介相结合才能发挥媒介功能；另一方面，其它任何实体性媒介都必须借助技术之力才能发挥自身的媒介功能。口语媒介、文字媒介、印刷媒介、电子媒介、数字媒介各媒介系统中，无不存在着一个技术媒介的层次。在这个意义上，才可以把各种媒介称为技术。也才可以认为，口语是介于人类使用者和空气声波之间的一级技术；文字是介于人类使用者和石头、沙地、树皮之间的一级技术，也可能是介于人类使用者和泥版、莎草纸、现代工艺纸之间的二级技术；排版印刷、机械复制等是文字和其他艺术符号与印刷机、复印机等各种机器之间的三级技术。而在数字媒介语境中，各种数字化的电子产品、硬件、软件都是三级技术。尽管机械印刷和数字技术都是三级技术，很显然，后者可以形成更为复杂和灵活的“三级技术链”，将人类主体从信息回路抛离得更远或更高。

本文把文艺媒介系统发展出数字化三级技术链，视为文艺智媒诞生、文艺智媒生产出现的标志。从这时起直到文艺智媒成长为“类人主体”，就是弱人工智能文艺生产阶段。此过程也是人工智能文艺逐渐脱离人类文艺、不断自成一体发展过程。当文艺智媒成长为“类人主体”和人类交叉出“后人类”后，文艺智媒生产进入了强人工智能乃至超人工智能发展阶段，人工智能文艺也最终完成了对人类文艺的僭越。相对于人类文艺创作，作为智媒生产的人工智能文艺存在着如下几个突出方面，对人类文艺的僭越也具体体现在其中：

第一，数字“信息圈”成为了文艺智媒生产外部环境，此环境既是其生产条件，也构成必须如此生产的催逼力量。“狭义信息圈是指由所有信息化的实体及其属性、交互界面、处理进程以及相互关系组成的这个信息环境……广义信息圈是与现实同义的感念，前提是用信息化的方式来解读现实。这时，现实是信息化的，信息化的也是现实。”^①无论是狭义的还是广义的信息圈，其主导成因还是来自于数字化三级技术链。在数字化的“技术-技术-技术”的连接方式中，不同质事物间的界面在协议程序连接下已经变得透

① 卢西亚诺·弗洛里迪：《第四次革命——人工智能如何塑造人类现实》，王文革译，第46页。

明，人与人、人与物、物与物都互连在了一起，此即互联网加物联网状态。此时，交互界面的透明化，模拟的、碳元素的、线下的、现实的存在端和数字的、硅元素的、线上的、虚拟现实的存在端之间的界限也越来越模糊。也就是说，狭义信息圈正在越来越扩大边界，最终走向广义信息圈。这就是当下人类特别是Z世代^①、后Z世代人和文艺智媒生产所处的实际环境。信息圈为文艺智媒生产提供了一展身手的广阔舞台。而对于生活在这一环境中Z世代、后Z世代人而言，智媒介与他们荣辱与共，息息相关，他们与文艺智媒生产不仅没有违和感，反而构成了一种要求和催逼。

第二，文艺智媒系统越来越获得自主性甚至自组织性，亦即向“类人主体”靠近。这是数字化三级技术链自成一统、形成技术回路的结果。即“正是因为信息与通信技术最终闭合了技术的交互回路，并能够使其他技术经由自己进行交互”。^②其间数字化三级技术链越是提速发展，智媒系统走向“类人主体”的脚步也就越快捷。在迄今文艺智媒生产系统走过的60、70年发展历程，就是其不断更新换代、不断摆脱工具性、获得自主化、走向“类人主体”的过程。比较1959年西奥·卢茨（Theo Lutz）写作“随机文本”诗的“Zuse Z 22”大型机，1962年R.M.沃思（R.M. Worthy）等人开发出的“Auto-beatnik”，1990年代尼尔·鲁本金（Neil Rubenking）发明的“Brekdown”，^③以及分别问世于1993年、1999年、2000年的“Minstrel”“Mexica”“Brutus”三款叙事性“创作”智媒系统，^④可以明显看出它们迭代发展轨迹已从早期受控工具走向自主化所呈现出的巨大变化。比较国内1984年梁建章设计的“计算机诗词创作”程序、1999年林鸿程设计的“稻香居作诗机”、2016年清华大学研发的古典诗歌机器人“薇薇”，从文艺智媒同一类别的代际发展过程清楚地展现出其自主化进程。微软小冰第一至第七代的迭代进化，则可以让人们从同一智媒系统更为直观地看到这种自主化路线。在本文看来，号称通过了专家测试的“薇薇”和第七代小冰的“创作”已经进入了弱人工智能文艺生产的较高级阶段，尽管它们距离文艺“类人主体”还有一段距离。

第三，人类文艺创作个体主体已经被抛离智媒系统交互回路之外、之上。实际上，“随着三级技术的出现，所有的媒介关系变得内部化，从而不再与人类相关”。^⑤即自从三级技术链形成，人类就已经无法躲避这种被抛离的命运，上文所举飞机自动飞行的例子中，飞行员就已经处于这样的境地了。更不必说，自动驾驶、智能家居等现象中的人类主体了。文艺智媒生产活动也更是如此。昔日使用媒介工具进行生产、占据支配地位的人类主体，已经被排除在具体文艺生产系统之外。人类文艺研究范式下备受推崇的个体伟大心灵、深邃精神、敏锐体验、充沛情感、丰富想象、高超表达技巧，都失去了在场的条件和发挥的舞台。

第四，人类文化、文艺传统从背景走向了前台，成为在场性“大数据化”的生产联合体，从而使人工智能文艺展现出了最突出的特色：“大数据化”超级生产系统的在场性涌现活动。人类文艺创作个体主体被抛离智媒系统交互回路之外、之上，并不意味着文艺智媒系统一定就比人类文艺创作主体的生产能力低下、低级，就像上述“类人主体”不见得就比人类主体低级一样。实际上，由于智媒系统拥有强大的“媒介性”功能，它足以将历史上所有人类艺术家伟大的心灵、深邃的精神、敏锐的体验、充沛的情感、丰富的想象、高超的表达技巧跨时空地联结、聚集、接合在一个媒介场域之中，足以有条件拥有历史上所有创作个体共同创造的文化、文艺成果，从而成为一个“大数据化”的人类历史文化联合体。如果说人类文艺

① 在社会学研究中，1961—1980年间出生的人被称为X世代人，1981—2000年间的人被称为Y世代人，2001年之后出生的人被称为Z世代人。这里的“Z”一是“X”和“Y”之后之意，另一方面也指计量数据的译字节（ZettaByte），Z世代人是生活在数据存储容量按译字节计算的一代。

② 卢西亚诺·弗洛里迪：《第四次革命——人工智能如何塑造人类现实》，王文革译，第39页。

③ Lori Emerson, “Materiality, Intentionality, and the Computer-Generated Poem: Reading Walter Benn Michaels with Erin Mouré’s Pillage Laud,” *English Studies in Canada*, vol.34, (December 2008), pp. 45-69.

④ Rafael Pérez y Pérez and Mike Sharples, “Three Computer-based Models of Storytelling: BRUTUS, MINSTREL and MEXICA,” *Knowledge Based Systems*, vol.17, (January 2004), pp. 15-29.

⑤ 卢西亚诺·弗洛里迪：《第四次革命——人工智能如何塑造人类现实》，王文革译，第39页。

家是个人在创作，文艺智媒系统就是“大数据化”的文化联合体、文艺传统在生产。早在 20 世纪初，艾略特就谈到过诗人个体和文艺传统的关系问题：“假如我们研究一个诗人，撇开了他的偏见，我们却常常会看出：他的作品中，不仅最好的部分，就是最个人的地方也就是他前辈诗人最足以使他们永垂不朽的地方。”^①如果这种观点还有一定道理的话，我们就更不能轻易地说，以智媒系统为“类人主体”的人工智能文艺生产就一定低于人类个体创作。通过互联网、物联网、大数据、云计算等技术，文艺智媒系统不仅可以获得有史以来最强大、最权威的人类文化、文艺传统和知识资源，而且可以将之凝聚为一个生产联合体，从背景走向前台，成为在场活动着的、足可以碾压所有个体作者的强大生产体统。此处的关键点是在场性和跨时空联合。以前，时空界限和主体与他者的界限无法打破，传统再强大也只能成为个体创作的文化背景；现在，历史与今天、背景与前台、传统与个人、主体与他者的界限都已被逾越，所有这些都可以联结一体，都可以成为在场涌现，即“大数据化”超级生产系统的在场性涌现活动得以形成。也许，站在传统立场上的研究者也承认文艺智媒系统在背靠传统、信息储备方面所展现出的强大，但在他们看来，这种强大不等于就能生产出高水平的作品，因为它缺乏情感、灵感等人类才有的能力，在构思、组织、加工材料环节没有人类高明。笔者认为，如果我们抛弃本文一直强调的人类中心主义、人文主义的偏见，可以认为，人类创作和智媒系统生产不过都是某种“程序化”（该词恰是俄国形式主义先用来指称人类文艺现象的）过程，人类主体的构思、物化的运思方式和智媒系统的“算法”并不能以高低优劣视之，只能说各有自己的规律和特点。

第五，一种联通宇宙、整合人类知识和宇宙信息的超级文艺生产现象可能生成。进入强人工智能及超人工智能阶段，信息圈必将不断扩展，人类智能和人工智能交叉交融，库兹维尔所设想的宇宙觉醒也许过于夸张，但万物互联状态从全球扩展到宇宙空间是完全可能的。智媒系统可以将人类历史和传统意义上的文化、文艺信息和宇宙万信息联通组合。这是文艺生产上的巨大突破。因为说到底，文艺生产不过是一种特殊信息的生产。在此意义上，人类文艺生产大多情况下都是被限定在了人类社会文化范围。进入强人工智能、超人工智能阶段，文艺智媒系统不仅可以跨越人与其他物种之间的界限实现互联（后人类理论家们的诉求），还可以联通宇宙，并在信息层面实现互溶，这就打破了文艺信息仅仅在人类文化领域内的封闭循环，而是获得了更能为宏阔的生产空间，这也将促使文艺信息生产的性质发生根本的改变。此时，人类个体主体再次被卷入，不过不是以创作主体的身份，而只是信息流上的节点。文艺家个人创作依然存在，但从智媒生产方面看，文艺家个人创作行为随时可能成为文艺智媒叙事中的故事脚本，个人创作的功能也由体验、反思、欲望表达、消遣娱乐变成了提供数据和供应文本片段。在文艺价值方面，当前人工智能文艺研究所默认的各种人文主义价值观都可能破产，一种超人文主义、超人类主义的价值观可能得以建构。

[作者单小曦，杭州师范大学人文学院、文艺批评院教授（浙江 杭州 311121）]

（本文为国家社会科学基金重大项目“中国新媒介文艺研究”（18ZDA282）、国家社会科学基金项目“当代中国新媒介文论话语建构研究”（18BZW008）的阶段性成果）

（责任编辑：）

^① T.S.艾略特：《传统与个人才能（艾略特文集）》卞之琳、李赋宁等译，上海：上海译文出版社，2012年，第3页。