

· 人工智能與藝術專題 ·

邁向藝術事件論： 人工智能的挑戰與藝術理論的建構*

盧文超

[提 要] 人工智能正在加速進入藝術領域。人工智能作品的獨特性在於非人類主體創作。這對以往的藝術理論提出了挑戰,由此檢驗模仿說、表現說、接受說和形式說,會發現模仿說、表現說都有不適之處,接受說較合適,而形式說最合適。由此觀之,人工智能的作品可以給人們帶來形式衝動。但是,由於它的非人類主體性,卻無法帶來豐富和深厚的事件關聯。人工智能的作品從反面凸顯出藝術是一種事件,是作者、世界、接受者與作品所構建的意義綜合體。

[關鍵詞] 人工智能 藝術理論 藝術事件論 意義綜合體

[中圖分類號] J01;TP18 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824(2020)02-0050-08

人工智能的發展越來越讓世人矚目,它正在加速進入藝術領域。2016年3月,日本機器人有嶺雷太寫作的科幻小說《機器人寫小說的那一天》入圍日本第三屆“星新一文學獎”,評委們認為該小說的情節並無破綻。它創作小說的過程是這樣的:研究者設定男女主人公和故事梗概,人工智能負責詞彙組合。2017年5月,微軟公司機器人小冰的詩集《陽光失了玻璃窗》正式出版,這是小冰用100個小時學習519位現代詩人的作品後創作出來的。

人工智能的藝術創作讓人類倍感憂慮。李恆威等學者分析了人工智能威脅論,主要是工具性威脅、適應性威脅、觀念性威脅和生存性威脅,對此,心智考古學、神經達爾文主義等都進行了駁斥。^①就藝術理論而言,人工智能的藝術創作主要帶來的是一種觀念性威脅。它對以往的藝術理論提出了挑戰:該怎樣認識這樣的藝術作品?面對人類歷史上從未出現過的人工智能藝術創作現象,以往的藝術理論是否還完全有效?如果有效,在何種意義上有效?如果失效,又在何種意義上失效?本文認為,對此威脅的回應也應該在藝術理論層面展開。就此而言,人工智能的藝術創作更是一種新的契機,它為我們思考藝術理論提供了一個全新的基點,那麼,由此出發,它揭示或表明了藝術理論的何種可能和前景?這是本文所嘗試回答的問題。

* 本研究獲得江蘇高校“青藍工程”、東南大學“至善青年學者”支持計劃資助。

一、諸種藝術理論之檢驗

要闡明人工智能藝術創作對藝術理論的挑戰，首先必須弄清它的獨特性何在，因為正是它不同以往的獨特性對以往的藝術理論帶來了衝擊。在所有已經成為藝術品的事物類型中，人工智能作品具有非常獨特的定位。作為自然物，一塊浮木可能會成為藝術，它是大自然造就，藝術家選擇的。作為產品，一個小便池可能會成為藝術。它是工人創作，藝術家選擇的。藝術家的作品一般由藝術家創作和選擇。而人工智能的作品則是機器人創作，相關工作人員選擇。與藝術家的創作相比，人工智能的創作主體不同，是機器人，是“非人類主體”；創作過程不同，是按照設定的程序自動進行的。但是，它創作出來的藝術品卻與以往藝術形式基本相同。換言之，人工智能藝術創作的主體與過程與人類創作不同，但最終的作品形式卻相同。這就是人工智能藝術創作的獨特性。^②

在《鏡與燈——浪漫主義文論及批評傳統》中，艾布拉姆斯提出了文學四要素的圖式（見圖1）：^③

這個圖式主要是為了對文學理論進行分類，由此定位他所研究的“鏡與燈”，即文學理論中的模仿說和表現說；它們分別處理了作品與世界，藝術家與作品之間的關係。與此同時，根據艾布拉姆斯的圖示，作品與自身相關的，即客觀說，在這裡我們稱為形式說；作品與欣賞者相關的，即實用說，在這裡我們稱為接受說。這是傳統文學理論的四種基本模型。對以往的藝術理論也基本可以如此劃分。人工智能對藝術理論構成何種衝擊和挑戰？我們下面就依照這個圖式對此進行初步檢驗。

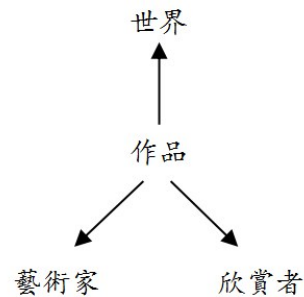


圖1 艾布拉姆斯文學四要素圖式

模仿說。在模仿說中，基本的理論模式是主體通過模仿客體，真實地再現了客體，創作了作品。比如，在古希臘，宙克什斯與帕哈修斯比賽繪畫時，他就創作了一幅精美絕倫的葡萄，引來群鳥啄食。在這個故事中，宙克什斯是主體，葡萄是真實存在的客體，那幅畫則是創作出來的作品。但是，對人工智能的創作來說，儘管最後呈現的作品面貌變化不大，但情況已有顯著不同。首先，它的創作主體不再是人類，而是機器人，模仿的主體發生了變化；其次，它模仿的往往並非自然中的事物本身，而只是在模仿人類的創作，模仿的客體也有所不同。這是“對人的功能的模仿”，與人的模仿運作方式差別很大，是一種“替代性的模仿遊戲”。^④

對模仿說，塔塔爾凱維奇曾指出，“模仿的對象不應只限於自然，起初那些模仿自然的高手，也就是古代的人，也應當被列為模仿的對象”。^⑤在塔塔爾凱維奇看來，因為這種意義上的模仿，古典主義才會在西方興起。顯然，人工智能的創作與此有類似之處，那就是它創作的基礎也是對前人的學習和模仿。但是，畢竟不能說人工智能的創作是“古典主義”，因為兩者之間的差別也顯而易見：古典主義是指對古代特定經典作家或藝術家的模仿，“凡是雕刻都應該對照阿波羅·貝爾維德雷，而寫作都應該效法西塞羅”。^⑥而人工智能的模仿則更為靈活，在技術人員的指令下，它可以模仿古代特定的經典作家或藝術家，也可以模仿任何作家和藝術家。與此同時，藝術家對古代藝術家的模仿是主動選擇的，而人工智能的模仿卻並不是主動的，而是被動設定的。由此可見，模仿說並不能完全解釋人工智能的創作。當它面對人工智能的創作時，顯露了一些不適之處。王峰就此指出，“人工智能模仿不能被納入傳統的模仿論研究範疇，同樣也不屬於傳統的美學研究範疇”。^⑦

表現說。關於表現說，最著名的可能就是華茲華斯的表述：“詩是強烈情感的自然流露。”^⑧在

這種學說中，主體不再面對客體，而是直接抒發自己內心的情感，由此創作了作品。正如比厄斯利所說，“模仿論被放到了一邊，或降居從屬的地位，取而代之的是一種表現論。詩人的心靈狀態，他的情感的自發性和強烈性，成為關注的焦點”。^⑨按照艾布拉姆斯的觀點，如果說前者是鏡子，那麼後者則是燈。比厄斯利指出：“情感表現理論給浪漫主義的藝術帶來了一個根本的轉向：這時，至關重要的不再是作品本身，而是它後面的人。……而是這樣的窗戶，我們從中看到創造者個人的內在生活和個性”。^⑩顯然，在人工智能的創作中，主體消失不見了，取而代之的是機器人。沒有了主體，何來抒情？正因為如此，謝雪梅才指出，對機器人小冰創作的詩歌而言，它證明了“情感計算的精確程度，而非情感抒寫的藝術高度；小冰可以寫出抒情的詩句，但卻極難寫出表達意義深度的詩歌意象”。^⑪換言之，人工智能的創作主體並沒有情感，但是，它卻可以根據所學習的抒情詩創作出有抒情意味的詩句。因此，表現說所主張的“詩是強烈情感的自然流露”就徹底失效了。因為對人工智能而言，它並沒有強烈的情感，它只是從形式上模仿了強烈的情感。正如陶鋒所指出的：“人工智能的非生命體難以產生出情感、意向性等人類思維”，^⑫“當我們進一步深入內部分析智能體的工作機制時，發現它仍然是執行程序員預先設計好的指令和算法，這與創造性機制並無太大關係”。^⑬換言之，兩者雖然在形式上相似，但卻具有不可不察的實質區別。就此，王峰進一步指出，對人工智能而言，我們不能通過結果的一致性反推它與人類情感產生機制的一致性。之所以如此，是因為兩者之間的運作機制並不相同：對人類而言，情感是天然的，並且與周邊環境具有密切的關聯；對於人工智能而言，情感則是可計算的，並且切斷了與周邊環境的各種關聯。因此，這種反推是一種混淆：“我們將人的機制帶入人工智能計算機制中，我們為人工智能附加了人的情感所關聯的各種周邊元素，這些周邊元素在人那裡是天然附加的，而在人工智能的情感計算中若要產生作用，必須明顯轉化計算模型才可能產生相應結果輸出，當人工智能並不具備這些附加計算模型，而我們卻在情感判斷中認定它存在，這只能是不同情感系統移用所產生的誤用”。^⑭

接受說。如果說模仿說關注的是藝術與世界的關係，表現說關注的是藝術與藝術家的關係，那麼接受說則關注藝術與接受者的關係。在接受說看來，主體創作了作品，作品的意義由接受者來完成，而與主體的意圖並無太大關聯。但是，沒有太大關聯並不意味著主體不存在。在接受美學的視野中，雖然作品的意義最終由接受者完成，但是，他們還是會承認作者意圖的存在，只是接受者並不需要完全還原這種意圖，而是在自身對作品的閱讀中賦予它具體的、特別的意義。正如伊格爾頓所說：“對於伽達默爾來說，一部文學作品的意義從未被其作者的意圖所窮盡；當一部文學作品從一個文化和歷史語境傳到另一文化歷史語境時，人們可能會從作品中抽出新的意義，而這些意義也從未被其作者或同時代的讀者預見到。”^⑮在這裡，接受者與作品的互動變得至關重要。對人工智能的創作而言，情況就發生了輕微的變化：非人類主體創作了作品，接受者來對它進行解讀。但是，因為創作者變成了非人類主體，因此，在人工智能的作品中，作者的意圖不是變得不重要，而是從根本上消失不見了。接受者不再是輕視或無視作者的意圖，因為作者根本不存在任何意圖。在這種情況下，接受說中關於主體的那部分理論就失效了。作為接受美學的重要一支，東德接受美學的代表人物瑙曼曾提出：“作者、作品和讀者以及文學的寫作、接受和交流過程相互關聯，構成一個關係網絡。”^⑯在他們看來，作者在創作時都會有心目中理想的讀者，他們將此稱為“收件人”。但是，對人工智能的創作而言，“發件人”實際上已經不存在了，那麼他心目中的“收件人”也就蕩然無存了。因此，對於一開始就沒有任何語境、沒有任何作者意圖的作品我們該如何理解？這成了人工智能的藝術創作所帶來的難題。根據接受美學的說法，這項重任交到接受者手中，但在這種情況下，接受

者也會變成一只無頭蒼蠅。因此,對人工智能的創作而言,接受理論只能說尚可適應,它將作者考慮在內的部分就基本失效了。

形式說。在形式主義看來,我們不需要關注作者,也不需要關注接受者,也不需要關注世界,只需要關注作品的形式。無論是俄國形式主義,還是新批評,都將我們的關注點引到了作品形式。俄國形式主義關心的是文學與非文學之間的差異,這“並不在於題材,亦即不在於作者所涉及的那一現實生活領域,而在於表現方式”,^①這就將作品與世界之間的關聯切斷了,他們提出了“陌生化”的理論,著力於語言修辭的革新。新批評也倡導對作品的細讀,認為這與作者無關,與讀者也無關。維姆薩特和比厄斯利提出了“意圖謬見”,認為它是“將詩與其產生過程相混淆……其始是從寫詩的心理原因中推衍批評標準,其終則是傳記式批評和相對主義”。^②他們也提出了感受謬見,認為其“將詩和詩的結果相混淆,也就是詩是什麼和它所產生的效果。其始是從詩的心理效果推衍出批評標準,其終則是印象主義和相對主義”。^③因此,由於這種理論並沒有考慮世界,也沒有考慮作者與接受者,而只是考慮作品形式本身,就比較適合解釋人工智能的創作。毫無疑問,人工智能創作出的藝術會具有形式美,這可以給我們帶來愉悅。從人工智能的創作檢驗形式說,可以說,形式說貼合了它對最終作品的關注,但是,對非人類主體的創作,它並未關心,也毫不在乎。但因為人工智能是非人類主體,因此,這種對作者關注的缺失反而成了形式說面對人工智能作品時的一個優勢。就此而言,人工智能的作品與形式說契合程度最高。

二、從形式衝動到事件關聯

人工智能作品與形式說的這種契合,使形式說得以凸顯。那麼,形式說是我們應該堅守的唯一合適的理論麼?恰恰相反,形式說面臨著非常巨大的理論困境。它只關注作品形式本身,但卻忽視了語境本身的重要意義。但是,沒有語境,形式本身就難以理解,很多理論家對此進行過論證。早在18世紀,狄德羅就意識到了這個問題,並提出了“美在關係說”。他以高乃依的《賀拉斯》悲劇裡的“讓他死吧!”一句話為例對此進行說明。單看這一句話,我們很難判斷它的意義。但是,隨著語境逐步明確,這句話的意義也變得越來越清晰起來。對此,朱光潛有精到的分析:

如果告訴讀者這是回答一個人應該怎樣對待一場戰鬥的話,關係就比較明確了,這句話就開始對讀者有些意思。如果再告訴讀者這場戰鬥關係到祖國的榮譽,提問題的人就是答話人的女兒,而那位參加戰鬥者就是他剩下的唯一的兒子,這位青年要以一個人抵擋三個敵人,他的兩個弟兄都已被那三個敵人殺死,那老父親是一個羅馬人,他毅然決然地鼓勵他的兒子去抗敵。這樣一來,“讓他死吧!”這一句本來說不上是美是醜的話,就隨著情境和關係的逐漸展開,逐漸顯得美,終於顯得崇高莊嚴了。^④

因此,朱光潛認為,“狄德羅用這個例子來說明美要靠對象和情境的關係,情境改變,對象的意義就隨之改變,而美的有無和多寡深淺也就相應地改變”。^⑤

與狄德羅類似,丹托在其《關於行為的分析哲學》中,也分析過帕多瓦的阿雷那禮拜堂北牆上關於基督傳教的系列繪畫中的“抬起的手”。從外形上看,基督“抬起的手”是相同的。但是,丹托認為,“它們卻代表了不同的行為,我們必須結合具體的語境來加以辨別”:

與長輩們爭辯時,抬起的手臂雖說不上是命令式的,也可以說是勸誡性的;在迦拿的婚宴上,抬起的手臂屬於那個將水變為酒的戲法家;在受洗時,手臂抬起,意味著接受;抬起的手臂,也曾將(死去的)拉撒路召喚回人間;在耶路撒冷城門前,手臂抬起是為了給人

們賜福；在聖殿中，手臂抬起是為了驅逐商人。既然抬起的手臂無所不在，其間的差別就得根據不同的語境加以解釋。²²

在這裡，同樣是基督“抬起的手”，但在不同的語境中卻具有了截然不同的意義。這告訴我們，如果單純從形式角度對這些“抬起的手”進行研究，我們就無法掌握它們之間的具體意義差別。因此，在面對人工智能所創作的作品時，我們會感到非常無助。這種非人類主體的創作並未給我們提供關於語境的任何信息，由此，面對作品，我們也就喪失了理解它的可能性。就像高乃依的“讓他死吧”一樣，我們僅僅知道這句話的語言含義，但是，因為沒有語境，我們很難理解它的具體含義。正如奧斯汀所指出的：“假如我在你面前深深地彎下腰，那麼，我到底是在向你致敬，或者是在彎腰觀察花朵，還是通過彎腰來緩解我的消化不良？情況可能並不清楚”。²³因此，形式需要在語境中獲得理解，沒有語境，形式就難以理解。

毋庸置疑，與人類相比，人工智能的創作更能實現各種遣詞造句的組合，就像劉慈欣的小說《詩雲》中設想的那樣，它甚至能實現所有的組合。²⁴在這無限的組合中，肯定有極其優美的詩句，極其感人的樂曲，極其引人注目的畫面，它們可以讓我們一見傾心。就此而言，它可以給予我們一種純粹的形式衝動。但是，這種形式衝動是短暫的和膚淺的，因為缺乏語境，它難以變得深厚。丹托曾設想了一個藝術憤青，他不滿於有些紅方塊是藝術，自己也創作了一個紅方塊，命名為《無題》。²⁵丹托認為這是一幅“空洞”的藝術品：“你的作品顯得比較‘空’。”²⁶在這裡，所謂的“空”，其實就是“缺乏豐富性”。²⁷就像一個小夥子在大街上遇到了一個美麗的姑娘，並為之傾心不已。這是形式衝動。如果故事就此為止，這種形式衝動也不會持續很久。而如果小夥子和姑娘恰好相識，並墜入愛河，那麼，小夥子對姑娘所懷有的就不僅僅是形式衝動，還有兩人在一起花前月下、海誓山盟的事件關聯。最終，兩人步入婚姻的殿堂，一起經風歷雨，不離不棄，這會加深這種事件關聯。可以說，正是這一系列的事件關聯，影響或加深了小夥子對姑娘的形式感受。

在我看來，人工智能的作品所給予我們的，就是一種形式衝動。有人可能會說，我欣賞藝術作品，就是喜歡這樣的形式衝動，而並不知道作者究竟是誰。在現實中，毫無疑問不少人都是這樣的。錢鍾書就曾對一位求見的英國女士說：“假如你吃了個雞蛋覺得不錯，何必認識那下蛋的母雞呢？”他從作者角度表達的也正是這種意思。需要說明的是，我並不否認這種形式衝動，並不否認我們甚至會根據自己的經歷對作品賦予特別的意義，會因作品而感動。但是，我所想說的是，如果我們喜歡上了一首詩，想進一步了解作者的話，²⁸如果詩的作者是杜甫，那麼，作者的人生經歷會加深我們對詩的深切感受。而如果詩的作者是人工智能，它沒有生平，沒有故事，就可能讓我們有受騙的感覺：這麼感人的作品，竟然並非出自真情實感，而只是玩弄文字的遊戲。²⁹總之，機器人並不是人類主體，它並沒有人生故事，由此，它創作出來的作品，即便像貝多芬的音樂那樣激情澎湃，即便像杜甫的詩那樣沉鬱頓挫，但因為沒有貝多芬和杜甫的坎坷經歷，僅僅是恰巧實現了音符或文字的排列組合而已，還是顯得有點“空”。

三、邁向藝術事件論

綜上可見，當用人工智能的作品來檢驗四種藝術理論時，模仿說、表現說都有不合適的地方，接受說有一些不合適之處，只有形式說較為有效。這並不是說形式說是我們應該信任的唯一理論。恰恰相反，它自身問題重重。由這種理論的契合度反過來看人工智能的創作，就可看到它僅僅能提供一種形式衝動，但卻難以給我們豐厚的事件關聯。

更進一步，從事件關聯的角度反過來審視以往的這幾種理論，同樣可以發現，模仿說、表現說和接受說都關注到了事件關聯的一個層面，而沒有一個將它們全部納入。換言之，模仿說關注到了藝術與世界的關聯，表現說關注到了藝術與作者的關聯，接受說關注到了藝術與讀者的關聯。但是，它們的這種關注僅僅是為了闡明一種藝術理論類型，而並沒有從意義的角度來考慮這些關聯對藝術的意義會有何種影響。

藝術社會學家溫迪·格里斯沃爾德曾將艾布拉姆斯的文學四要素發展為文化菱形，圖式如圖 2：^⑨

在她看來，這些因素都影響了文化客體的樣貌。但是，格里斯沃爾德同樣沒有從意義的角度來考慮問題。從事件的角度來看，格里斯沃爾德實際上揭示了藝術事件的重要層面，但卻都沒有從意義的角度對此進行論述。如果我

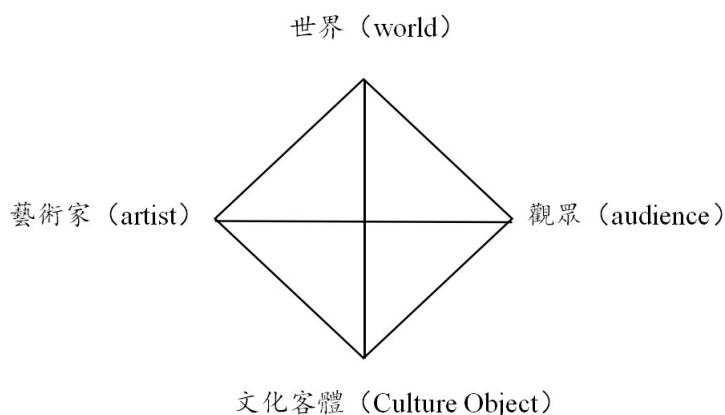


圖 2 溫迪·格里斯沃爾德的文化菱形圖式

們轉而從意義的角度進行論述，那麼，冷冰冰的文化菱形就會變成生機勃勃的意義綜合體。這是藝術的意義之所以產生的根源。如果說文化菱形提供了一張社會學之網，那麼，這張社會學之網的每一條線都並沒有賦予“意義”；而一旦我們將“意義”賦予它，它就會變成一張意義之網。

因此，藝術是一個事件。這個事件首先與世界有關。對一幅畫來說，畫的是火星，還是自己的故鄉，就有不同的意義。其次，這個事件與作者有關，對一幅畫來說，作者是達芬奇，還是一個無名之輩，也具有不同的意義。再次，這個事件還與接受者有關。對一幅畫來說，齊白石對其交口稱贊，還是一名中學生對其贊不絕口，也會賦予這幅畫不同的意義。這是藝術事件的三個維度。它們都將意義交織到了作品之中。因此，所謂的作品，並不僅僅是形式本身，而是一個意義之網。各種不同的事件關聯都會織進這張意義網絡中。當然，在這張網絡中，形式並非一無是處，而是處於網的關鍵位置。它容納了各種意義的可能性，有待人們最終完成，賦予其獨特意義。

由此觀之，將藝術視為一種事件，可以將以往的模仿說、表現說、接受說和形式說融為一爐，將形式衝動與事件關聯融為一爐。就像我們前面設想的小夥子和姑娘之間的故事，小夥子第一次見到姑娘是形式衝動，兩人一起經歷風風雨雨則是事件關聯。在事件的關聯中，形式不僅讓我們衝動，還可能讓我們熱愛。相比單純的衝動而言，愛是更深沉的情感。

因此，如果我們將意義注入艾布拉姆斯的文學四要素，它就不僅僅是文學理論分類圖；將意義注入格里斯沃爾德的文化菱形，它也不僅僅是藝術社會學研究路徑圖。它們都會變成一種意義綜合體的圖式，而這種圖式，就是作為事件的藝術所容納的。

結 語

從藝術史上看，任何一種新藝術現象的出現，總會激發新的藝術理論。當本雅明看到攝影和電影時，他提出了光暈的重要觀念；當丹托看到布里洛盒子時，他發展了藝術界理論。人工智能的藝

術創作是最近才出現的藝術現象,毫無疑問是我們發展新的藝術理論的重要契機。對這種藝術現象,我們的藝術理論該如何回應呢?通過上面的探討,我們會發現,對人工智能非人類主體的創作而言,以往的藝術理論,模仿說、表現說、接受說都失效或部分失效了;^④即便形式說貌似最適合解釋這種藝術現象,但卻只能解釋它的形式衝動,而不能解釋它事件關聯的缺乏以及由此造成的其作品意義的不同。因此,提出一種新的、綜合性的藝術理論迫在眉睫。從這個意義上,藝術事件論呼之欲出。^⑤通過藝術事件論,我們將艾布拉姆斯和格里斯沃爾德的理論圖式改造為一種“意義綜合體”。這種意義綜合體對我們理解藝術的意義生成具有重要價值。

基於此種藝術事件論,我們再來審視人工智能的創作,就會發現,人工智能的作品可以給我們帶來一時的形式衝動,但它卻無法給我們提供豐厚的事件關聯。這是人工智能作品所具有的可能,也是它所具有的限制。就此而言,人工智能永遠無法取代人類。^⑥

①李恆威、王昊晟:《人工智能威脅與心智考古學》,成都:《西南民族大學學報》,2017年第12期。

②參見盧文超:《論人工智能作品與人類作品之別》,長春:《社會科學戰線》,2018年第11期。

③⑧M. H. 艾布拉姆斯:《鏡與燈——浪漫主義文論及批評傳統》,鄭稚牛、張照進、童慶生譯,北京:北京大學出版社,2004年,第5、19頁。

④王峰:《人工智能模仿:新模仿美學的起點》,長春:《文藝爭鳴》,2019年第7期。

⑤⑥瓦迪斯瓦夫·塔塔爾凱維奇:《西方六大美學觀念史》,劉文潭譯,上海:上海譯文出版社,2013年,第311頁。

⑦王峰在區分人類模仿與人工智能模仿的同時,認為人工智能的模仿開創了一種新的美學可能性,即以“可計算性模仿”為特點的新模仿論美學。他指出“我們將人工智能的可計算性放入美學研究當中,相應排除了意向性和心靈的成分,這不可避免地帶來新的概念和新的範圍,甚至包括新的美學思考方法”。參見王峰:《人工智能模仿:新模仿美學的起點》。

⑨⑩門羅·C. 比厄斯利:《西方美學簡史》,高建平譯,北京:北京大學出版社,2006年,第221、223~224頁。

⑪謝雪梅:《文學的新危機——機器人文學的挑戰與後人類時代文學新紀元》,南寧:《學術論壇》,2018年第2期。

⑫陶鋒:《人工智能美學如何可能》,長春:《文藝爭鳴》,2018年第5期。

⑬陶鋒:《創造性與情感:人工智能美學初探》,北京:《中國圖書評論》,2018年第7期。

⑭王峰:《人工智能的情感計算如何可能》,上海:《探索與爭鳴》,2019年第6期。

⑮⑯方維規:《20世紀德國文學思想論稿》,北京:北京大學出版社,2014年,第172、233頁。

⑰V. 厄利希:《俄國形式主義歷史與學說》,張冰譯,北京:商務印書館,2017年,第257~258頁。

⑱⑲趙毅衡編選:《“新批評”文集》,北京:中國社會科學出版社,1988年,第228、228頁。

⑳㉑朱光潛:《西方美學史》,北京:人民文學出版社,1979年,270、270頁。

㉒㉓㉔阿瑟·丹托:《尋常物的嬗變——一種關於藝術的哲學》,陳岸瑛譯,南京:江蘇人民出版社,2012年,第5~6、3、3頁。

㉕J. L. 奧斯汀:《如何以言行事——1955年哈佛大學威廉·詹姆斯講座》,楊玉成、趙京超譯,北京:商務印書館,2012年,第59頁。

㉖在《詩雲》中,外星的神宣稱自己技術發達,無所不能。地球人不服氣,說你寫不了中國的唐詩。於是,外星的神用終極技術生成了一片直徑達“一百億公里”的詩雲,裡面包含了所有可能的詩。

㉗丹托構想了九個紅方塊,第一個紅方塊名為《以色列人穿越紅海》,這是克爾凱郭爾描述過的一幅歷史畫,不過完全用紅方塊來表現;第二個紅方塊名為《克爾凱郭爾的情緒》,這是一幅心理肖像畫,由丹麥肖像畫家創作;第三個紅方塊名為《紅場》,是一幅風景畫,表現了莫斯科的風光;第四個紅方塊也叫《紅

場》，但卻是一幅極簡主義的幾何抽象畫；第五個紅方塊名為《涅槃》，來自“紅塵”的說法，是一幅宗教畫；第六個紅方塊名為《紅桌布》，是一幅靜物畫，由馬蒂斯的門徒捉筆；第七個紅方塊是喬爾喬內作坊內敷了底色的畫布，它不是繪畫，但卻有藝術史價值；第八個紅方塊是用鉛紅上色而不是敷了底色的畫布，這是一個純然之物。第九個紅方塊就是這位藝術憤青的《無題》。

⑳畢竟，一首詩不是一個雞蛋，雞蛋好吃，我們確實沒必要認識下蛋的母雞；但是，一首詩感人，我們有時就會有了了解更多的衝動。當然我們沒必要必須與作者見面，但這種見面本身卻會在我們閱讀作品時賦予它更多的意義。

㉑汪春泓指出，人工智能的詩詞“如果僅觀其外殼，雖然酷肖李商隱體式的朦朧詩，卻無法傳遞傑出詩人內心的曲折幽微及耿耿深情，其情感線索是片段性的、不連貫的，甚至是相抵牾的，關鍵是缺乏生活邏輯之依據”。參見汪春泓：《人工智能與文學創作三思》，廣州：《華南師範大學學報》，2019年5期。

㉒格里斯沃爾德的文化菱形簡圖，參見 Wendy Griswold, *Renaissance Revivals—City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre 1576-1980*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986, p.8。

㉓基於此，王峰在《人工智能模仿：新模仿美學的起

點》等文章中提出了針對人工智能的新美學。面對人工智能的創作，王峰的思路是直面這種創作本身，通過檢視它與傳統美學的不同之處，來探討它所帶來的新美學可能性。這無疑是一種富有成效的路徑。王峰敏銳地意識到，無論是人工智能可計算的模仿，還是人工智能的情感計算，都只是人類能力的一個切片，只是實現了人類模仿或表現的效果，卻缺乏人類模仿或表現的整體性。在本文看來，人工智能所實現的效果是形式層面的，而它所缺乏的整體性則是事件層面的。

㉔參見盧文超：《從物性到事性：論作為事件的藝術》，澳門：《澳門理工學報》，2016年3期。

㉕本文所談論的人工智能藝術創作，主要是當前的弱人工智能藝術創作。在未來，若出現了強人工智能，就像科幻片中一樣，他們具有了人類一樣的意識，那麼，對此的討論會有所不同。但這並不影響本文的根本結論，即藝術是一種事件，作為事件關聯的一部分，作者的身份本身會對我們理解藝術作品產生十分重要的影響。

作者簡介：盧文超，東南大學藝術學院副教授。
南京 211189

[責任編輯 桑海]