

人工智能文学及其对现代 文学观念的挑战

李国成

【摘要】人工智能文学是文学与科技相结合的新形态,具有顺序范式和连接范式两种类型、两个阶段。同时,人工智能文学也是对20世纪初以来多种先锋文学实验内在诉求的回应。对人工智能文学的认识和评价不应局限于以情感、灵感和创造力为核心的人本主义现代文学观念,而应当考虑到它所处的20世纪后半叶以来后人类和后文学的背景。在后人类和后文学的框架内,当下的人工智能文学可看作与人的赛博格身份相协调的赛博格文学,在人类视角与机器视角、作者与读者、语言文本与非语言文本等方面具有跨界潜能。作为一种语言信息处理方式,它可能极大地拓展文学的概念空间与表现形式。

【关键词】人工智能文学;后人类;后文学;先锋文学;生成文学

【作者简介】李国成,南京大学文学院助理研究员(南京 210023)。

【原文出处】《中国社会科学》(京),2024.7.90~111

近年来,随着深度学习技术的进步和基于大语言模型的聊天机器人(如ChatGPT)的发展,对人工智能参与文学创作的讨论越来越多,争议也越来越大。人们一方面探索人工智能技术进步可能对文学产生的重要影响,另一方面,也特别注意检视人工智能文学创作的机制和作品,比较其与人类文学创作的优势和局限。事实上,人工智能与文学的关系历来紧密,图灵在为人工智能奠基的文章《计算机器与智能》中引用了杰斐逊的观点:“除非机器能够做到因为有思想、懂感情而不是通过符号的偶然来临去写十四行诗或创作协奏曲,否则我们不能认为机器与大脑是等同的——也就是说,不仅把它写出来,而且知道已经把它写出来了。”^①在此,有意识的文学创作被当作检验机器是否有智能的试金石。而到了人工智能已于象棋、围棋等项目上接连战胜人类的当今,文学创作似乎更成为机器与人类之间最后的界碑。不过,在这种人的智能与人工智能、人的文学与人工智能文学的对比和评判中,实际上存在着一种对于

“人”和“文学”的本质主义倾向。人工智能及其文学创作乃是20世纪中叶以来后人类状况下的新生现象,其所比照的评判标准却是17、18世纪建立在作者中心主义基础上的“人”和“文学”的概念,这也许是一种应当认真审思的重要错位,一定程度上会妨碍我们从人工智能及其文学创作本身出发去获得对它们的真切认识。汉内斯·巴约尔将此总结为:“人们对人工智能的期望越高,越认为它接近人类,但它作为一种独立现象的价值却越来越不被赏识,这可以称之为人类标准限制悖论(paradox of anthroponormative restriction)。”^②在这一悖论中,人工智能文学似乎无需新的美学思考,只须遵循旧的美学规范。然而,如果我们抛开固定的立场,超出人类中心主义的限制,不将人工智能文学当作经典文学的延伸而视为先锋文学的实验,并以历史的方式从后人类的时代境况来加以考察,或许能够对人工智能文学的特性、争议、潜能以及带来的挑战产生更为丰富和深刻的认识。

一、先锋文学谱系中的人工智能文学

人工智能文学在英文中亦多称为“生成文学”(Generative Literature),是电子文学(Electronic Literature)或数字文学(Digital Literature)的一种,与组合诗学(Combinatory Poetics)、文本生成(Text Generation)等概念密切相关。^③让-皮埃尔·巴尔佩将其定义为:“一种文学形式,其文本通过计算机利用一套正式规则、各种算法、特定词典乃至知识表征产生。这意味着,作者并不直接撰写最终文本,而是仅在高层组件如概念模型、知识规则、词典条目和修辞定义等级别上进行工作。”^④菲利普·加兰特在对生成艺术的定义中则作了更大的扩展:“指的是这样的艺术实践,艺术家将创作过程中的控制权交给一个具有功能自主性的系统,该系统能够对最终的艺术作品作出贡献或直接创作出作品。系统可能包括自然语言指令、生物或化学过程、计算机程序、机器、自组织材料、数学操作以及其他程序性发明。”^⑤无论称为“生成文学”还是“人工智能文学”,这种文学实践的核心都在于所谓的“自主系统”(automatic system)。文学作品在该系统中根据某种程序(procedure)自动产生,这种程序可以是机器、预定规则等,在当前技术条件下则主要由计算机程序(computer program)或算法(algorithm)来完成。从这一定义来看,人工智能文学的原始冲动可以追溯到罗马时代,公元4世纪的波尔菲里乌斯(Publilius Optatianus Porfyrius)被认为是第一个通过不同的词语排列规则来创作诗歌的人。^⑥1677年,英国人约翰·彼特在其著作《人工作诗,制作拉丁诗的新方法》(*Artificial Versifying, A New Way to Make Latin Verses*)中明确提出了一种生成诗歌的程序,他声称该程序能让任何只要掌握字母表和基本数字的普通人,哪怕不懂拉丁语,也能制作出成百上千有意义的六音步拉丁诗句。近两百年后,约翰·克拉克将这种想法实现到了机器中,他于1845年在伦敦展出了他创造的拉丁文写诗机尤里卡(Eureka),自称这种机器能使诗句“从机器的心灵中被构思出来”。^⑦这

是人工智能文学在机械时代的雏形,而当今意义上的人工智能文学则依托于数字计算机的出现。1952年,英国计算机科学家克里斯托弗·斯特拉奇在曼彻斯特马克一号(Mark I)计算机上开发出一款情书生成器(Love Letters),可以通过单词替换生成不同的爱情信件,一般认为这标志着人工智能文学的正式诞生。

其后,人工智能文学的发展与人工智能技术的发展密切相关。我们可根据所采用技术的差异,借鉴汉内斯·巴约尔对数字文学的类型划分,将人工智能文学分为顺序范式(sequential paradigm)和连接范式(connectionist paradigm)两种类型、两个阶段。^⑧在20世纪50年代至90年代占据主导地位的是顺序范式,与之相应的是人工智能技术的符号主义(symbolism)路径,它执行线性算法,需要人为地输入知识和规则,依靠人工建构的知识结构和推理机制。斯特拉奇的《情书》即是顺序范式的范例。西奥多·卢茨于1959年开发的“随机文本”(Stochastic Texts)也属此类,他从卡夫卡的《城堡》里选择了16个名词和16个形容词,并添加了4个连词和4个代词,然后以一种随机数函数来组合这些元素,从而使得创建4174304个不同的句子成为可能。R. M.沃西开发的“Auto-Beatnik”(1962)是最早的诗歌生成软件,该软件输入了32种语法模式和一个包含850个常用英语单词的词汇库,输出则被任意分割成6种模式的组合,每种为一行,每6行一组被称为一首“诗”。从本质上看,顺序范式下的人工智能文学软件与约翰·克拉克的写诗机在基本原理上是一致的,其逻辑同文学理论中的形式主义和结构主义相近,亦即抽绎出文学作品的形式和结构,而将具体的内容拆分为可任意更换的功能性部件。普罗普的《故事形态学》从俄罗斯民间故事中提炼出31个功能项,以此为基础来归纳各种故事的语法结构,在该书英文版发行的1958年,约瑟夫·格莱姆斯(Joseph E. Grimes)就开始着手将其实现在计算机上,并计划出版一套计算机生成的民间故事集作为语言学家的资源,这使他成为最早编

程自动故事生成器的程序员。^⑨列维-斯特劳斯的结构主义神话学更将普罗普的故事语法推到极致,他甚至主张所有的神话故事都可由一条总罗万有的“标准关系式”来表达。^⑩这种观念激励着人工智能文学的实验者以编写故事结构规则(The Story Structure Rules)的方式来创造“故事机器”。如林·彭伯顿(Lyn Pemberton)设计的计算机史诗生成软件“Gester”,它建立在中世纪法国史诗故事语法的基础上,并试图成为一个通用的故事结构模型。^⑪

20世纪90年代之后,人工智能技术的主流转向连接主义(Connectionism)路径,人工智能文学也随之涌现出大量的从属连接范式的尝试。不同于符号主义对语言结构的模型化,连接主义运用神经网络模拟人脑的工作方式,通过对数据库内容的机器学习来自动生成文本。在传统的人工智能文学创作中,人类意图仍发挥着重要作用,人类编程者将所期待产生的文学结果的形式结构通过程序写入软件,而软件只需机械地执行程序。神经网络机器学习技术的应用则带来了重要改变,在机器学习中,“所谓的‘算法’不再由工程师设计,而是由机器根据大量数据进行调优”。^⑫人工智能文学创作不再由人类编程文学文本的形式结构,而是由神经网络在数据库的大量文本中通过机器学习统计其词语的概率分布,由此寻找潜在的规律,并在输出时根据这种规律和概率相关性进行上下文的预测。换言之,在连接范式下,编程者不必预先掌握生成结果的形式结构,只需给具有学习能力的算法提供大量的数据,让人工智能自动从数据中发现规则并进行输出。这种新的技术逻辑类似于让人工智能作为读者先阅读大量文学作品,由此习获乔纳森·卡勒所谓的“文学能力”(literally competence),然后再模仿性地进行写作。使用深度神经网络的人工智能因而比使用线性算法的人工智能更具有自主性,更像是一位文学主体。目前常见的人工智能文学软件多运用这种人工智能自主学习技术。如出版了中文诗集《阳光失了玻璃窗》

的微软“小冰”、清华大学开发的人工智能诗歌创作系统“九歌”都基于对大量人类诗人所创作的诗歌的训练学习。2018年以来,OpenAI公司发布的GPT系列展示了自然语言处理技术的重要突破,不仅吸引了大众的广泛关注,也激发了新一轮的人工智能技术竞争热潮。此次热潮一方面得益于芯片技术的发展带来的算力增强,另一方面也基于网络时代的发展带来的数据爆炸,这些因素共同推动了人工智能机器学习能力的显著提升,使其生成的内容更为流畅、自然,并且更接近人类的写作风格。2024年1月,日本作家九段理江(Rie Kudan)凭借ChatGPT辅助创作的小说《东京共鸣塔》(*Tokyo-to Dojo-to*)摘获了日本极具声望的芥川奖。2024年5月,华东师范大学的研究团队发布了中国首部百万字AI小说《天命使徒》,该小说是“国内大语言模型+提示词工程+人工后期润色”的人机融合式创作的产物。

始自斯特拉奇《情书》的这种文学尝试在20世纪中叶无疑是新颖的,然而,其所产生的文学效果对于当时的文学界并不全然陌生。在文学史的视野中,人工智能文学的基本理路与20世纪初以来的多种先锋文学运动相呼应。由于人工智能文学的创作质量长期较为低下,人们往往容易将其当作无关紧要的技术游戏,但就其存在方式而言,人工智能文学实际上更近于先锋文学实验。在人工智能文学的内在机制中,人(传统意义上的“作者”)的作用仅限于为“自主系统”编写程序,以此程序来界定文学,然后自动生成作品,如巴尔佩所说,“这位作者有点像是一位元作者,试图定义文学对他而言意味着什么,以及他的文学观念如何被形式化地描述”。^⑬同时,读者所关心的与其说是人工智能文学的内容,不如说是它能否算得上文学以及与人的文学有何异同。可见,在创作和接受这两端,人工智能文学所指向的真实对象其实都是文学本身,而这也正是先锋文学实验的基本要义所在。^⑭此外,历史实际状况也表明人工智能文学(乃至整个电子文学)与20世纪众多先锋文

学运动有着密切的互动,斯科特·雷特伯格即指出:“电子文学可以最好地被理解为一个多语种的文学和艺术先锋运动,从技术、美学和意识形态上都深受20世纪始于达达主义的各种先锋运动的影响。”^⑤在杰西卡·普雷斯曼看来,包括人工智能文学在内的数字文学实则是对现代文学创新传统的重新激活,是将现代主义审美实践、原则和文本翻新到新的媒介当中,她称之为“数字现代主义”(Digital Modernism)。^⑥因此,我们有必要在与20世纪先锋文学运动的关联中对人工智能文学重新加以审视。

居于人工智能文学创作机制核心的是自动性、随机性、程序性等观念,这些观念对于20世纪先锋文学运动也极为关键。首先,就自动性而言,超现实主义反对作者意图的控制,主张进行无意识的“自动写作”(automatic writing)。布勒东将超现实主义定义为“纯粹的精神无意识活动”,对他来说,真正的文学不是出自被压抑了意识而是源于弗洛伊德所说的无意识,创造性的写作乃是无意识活动的自动过程。其次,就随机性而言,达达主义将剪切技术(cut-up technique)与随意拼接的方法作为基本原则引进到了艺术中。这种剪切与拼贴也构成顺序范式人工智能文学的内在逻辑,在卢茨的“随机文本”中得到了完美的展现。布里恩·吉辛继承和发扬了达达主义的剪切技术,他主张:“径直剪切任何书报页……随机组合它们,阅读新构成的信息……词语不属于任何人。词语有它们自己的生命,您或任何人都可以使它们迸发出行动。”^⑦1960年,在程序员萨默维尔编写的随机顺序生成器的帮助下,他实验了一种由单词排列组合而成的置换异构体诗歌(permutation poems)。受吉辛的影响,美国作家威廉·巴勒斯(William S. Burroughs)将片段剪切、随意拼凑运用于小说创作,使这种写作方法再次为文坛和评论界所瞩目,他的代表作《裸体午餐》打乱了传统的情节结构,对事件进行片段式的随机排序。法国作家马克·萨波塔(Marc Saporta)的卡牌小说《作品第一号》则将该技

法落实到小说的物质形式上,他在150张卡片上写上不同的故事片段,读者可以像玩扑克牌一样随意洗牌,每洗一次就得到一个新的故事,由此让故事产生难以穷尽的可能性。

尽管达达主义和超现实主义在随机性、自动性、剪切和拼接上与人工智能文学相近,但它们都排斥文本中的程序规则,追求无规则的自由,而人工智能文学需要根据算法提供的规则才能生成。就此而言,在程序性方面,“潜在文学工坊”(OuLiPo)的“限制写作”(writing under constraints)对“规则下的自由”的探索为人工智能文学提供了重要的印证。该团体由雷蒙·格诺(Raymond Queneau)和弗朗索瓦·勒利奥奈(François Le Lionnais)于1960年在巴黎发起,并一直存续至今。他们反对超现实主义对形式限制的抛弃,认为形式、规则和程序等限制不是对创新的压制而恰使创新真正成为可能。格诺的《一百万亿首诗》(Cent mille milliards de poèmes)、佩雷克的《生活使用手册》(Life: A User's Manual)等都是对如何在有限的限制性中实现自由的可能性的著名尝试,这反击了规则、程序的限制会妨碍文学创新的观点,“多亏了潜在文学工坊。现在(文学)同时是实验性的和程序性的成为可能,该团体一次又一次地证明,受限制的写作可以像经典先锋派的核心事业——随机、蒙太奇和颠覆——一样具有腐蚀性、趣味性、创造性和革命性”。^⑧作为“潜在文学工坊”的成员,卡尔维诺在《文学机器》中认识到计算机时代带来的人的存在的新状况:“香农、韦纳、冯·诺伊曼、图灵彻底改变了我们思维过程的画面。”^⑨在新的时代中,断裂性、可分性和组合性取代了连续性,人类开始明白如何拆卸和组装语言,文学也不应再是作者情感和思想的流露,而应是像机器一般的分解和拼装过程。他说:“作者(这个无意识的被宠坏的孩子)消失了,让位给一个更有意识的人,他明白作者是一台机器,明白这台机器如何运转。”^⑩其实,“潜在文学工坊”一开始就注意到计算机和人工智能对于他们文学实验的意

义。早在1960年,他们就打算将计算机的使用纳入他们文学活动的重要部分;^①1962年,勒利奥奈在《潜在文学工坊宣言》中提出要以计算机编码语言来进行诗歌游戏;1981年,“潜在文学工坊”的领军人物雅克·鲁波(Jacques Roubaud)和保罗·布拉福特(Paul Braffort)领导成立了分支团体“计算机与数学辅助文学工坊”(ALAMO),专门探讨文学与计算机的结合。

此外,“概念艺术”(Conceptual Art)、“语言诗歌”(Language Poetry)、“弗拉夫诗歌”(Flarf Poetry)、“删减或涂抹诗歌”(Blackout or Erasure Poetry)等先锋艺术和文学形式也与人工智能文学有相通之处。这些文学艺术实验表明人自身也在某个方面追求着像计算机程序一样进行创作。克里斯蒂娜·利纳达基认为:“人工智能在诗歌创作方面的尝试与人类的类似尝试没有太大区别。这意味着,在某种程度上,随着诗歌的发展,人工智能的尝试实际上值得在诗歌的悠久传统中占有一席之地。”^②当然,我们不当过分夸大人工智能文学与各种先锋运动之间的相似性而忽视差异性,但它们在众多手法和理念上的趋同也启迪我们:从先锋文学实验的视角去看待人工智能文学是有所助益的。实际上,在计算机和人工智能技术广泛应用的今天,先锋文学与人工智能文学之间的界限早已模糊不清,文学实验与人工智能技术相互塑形,造就了众多新的文学形态,如数字小说(Digital Fiction)、代码诗歌(Code Poetry)以及《AI地下城》(AI Dungeon)一类的基于人工智能文学创作的文本冒险游戏等。本雅明在论及艺术与技术的关系时曾说:“自古以来,艺术的首要任务之一就是创造一时还未完全满足的需求。每一种艺术样式都曾经历过危机时期,这时它就会去追求那种无疑随着技术条件变化,即只有在某个新艺术形式中才会出现的效果。”^③在20世纪初以来传统文学的危机中,达达主义、“潜在文学工坊”等先锋运动所设计的各种文学效果在计算机和人工智能技术条件下能够得到更为便利和丰富的实现,这也许表明我们不宜简单粗暴

地贬黜人工智能文学的意义和潜能。

二、现代文学观念下人工智能文学的争议

当前人们对待人工智能文学的一种较为典型的态度是:将人工智能视为竞争对手,以人的作品的标准和规范来审视人工智能创作的文本,并判断其是否称得上真正的文学。在这种审视下,人工智能的文学实验招致了诸多的争议和批评:一方面,人们对人工智能展现出的越来越强大的文学模仿能力感到震惊;另一方面,又热衷于寻找和指出人工智能文学相对于人的文学的种种缺陷和不足。而总的来看,评论者对人工智能文学的批评往往集中于:“这些作品缺乏人类作者创作的艺术的两个关键组成部分:情感和灵感。”^④特别是 ChatGPT 等神经网络人工智能兴起后,人工智能文学在语言的流畅性、逻辑的连贯性、风格的一致性等方面已有巨大的提升,情感、灵感和创造力上的缺陷更成为各种批评意见的众矢之的。不过,此类批评也同时意味着被奉为典范的是一种基于情感、灵感和创造力的文学观念。也即是说,当我们在讨论人工智能的创作是否是文学、相比文学有何得失的时候,为我们所习焉不察的是,在此所谓的“文学”有着特定的含义和所指。然而,这种以情感、灵感、想象力和创造力为中心的文学观念却是一定历史阶段和技术条件下的产物,只是文学特殊的历史样态而非不变的永恒本质。如果上自荷马史诗下至“潜在文学工坊”的创作都能被看作文学的一种,那么,人工智能文学也需要超出这种文学本质主义之外去考察。

现代汉语中习见的“文学”概念直接源自日本学者对英文“literature”的转译,本身是对文学作品与活动的一种较为狭义的理解,与中国传统文学概念并不完全相合。例如,章太炎在《国故论衡》中将文学文本界定为“文字著于竹帛”,这便远远超出了现代“文学”概念的范畴。^⑤而据雷蒙德·威廉斯考证,即便在英文中,“literature”一词也迟至18世纪以后才逐渐确立如今那种具有创造性和想象力的语言艺术

的意涵,这得益于印刷术的普及和浪漫主义精神的流行。^②乔纳森·卡勒、菲利浦·拉库-拉巴特和让-吕克·南希也将这种文学观念与18世纪末德国浪漫主义的理论建构相关联。希利斯·米勒则主张“我们现代意义上的文学则是在西欧出现的,最早始于17世纪末”,^③他还详细列举了使现代文学观念成为可能的各种条件:印刷时代的到来、现代意义上的“自我”的发明,等等。此种论调在文学理论界几乎已成老生常谈,既然“文学”是现代的历史产物,那么随着历史状况的转变,尤其是电信数字时代的来临和人类中心主义的解构,这一文学观念也有可能因失去基础而走向终结。事实上,自20世纪中期开始,“文学死亡”的宣告已屡见不鲜,被宣告“死亡”的正是上述源自17、18世纪的人本主义文学观念。罗兰·巴特发表于1967年的《作者的死亡》最先有力地表达了这种观点,在20世纪90年代后又热议再起,阿尔文·克南、安东尼·伊索普、麦克·费瑟斯通、希利斯·米勒等人从各自角度揭示了现代文学观念不可避免的衰落命运。如克南指出,“传统的浪漫主义和现代主义文学价值已遭彻底颠覆”,“被看作文学源泉的作者的创造性想象力已告死亡”。^④尽管他们对“文学死亡”原因的诊断不尽相同,但都注意到了新的技术发展所发挥的关键性作用,亦即德里达在《明信片》中所谈及的:整个所谓的文学时代将“无法在基于技术逻辑的电信体制下生存”。^⑤换言之,随印刷技术而生的现代文学观念将随电信技术而终。这也许难免有些危言耸听,但文学在“电信体制”下面临危机与新变当无疑义。习近平总书记在文艺工作座谈会上的讲话指出:“互联网技术和新媒体改变了文艺形态,催生了一大批新的文艺类型,也带来文艺观念和文艺实践的深刻变化。”^⑥人工智能文学正是技术发展所催生的新的文艺类型,必然会对旧有的文艺观念产生重大冲击,这也要求我们的文艺观念须因时而变、随事而制。如果仍然仅以情感、灵感、创造力、想象力等作为唯一标准来审视人工智能文学,则可能

失于偏颇,陷入以文学本质主义立场来考察文学历史变革的困境。然而,若我们能超越文学本质主义的限制,不将人工智能文学视为对某种已陷入危机的文学观念的模仿游戏,而以之为新技术状况下的文学实验,则不但能帮助我们正视人工智能文学的特点与潜能,也能像摄影引起对绘画观念的反思那样,引导我们重新去反思传统的文学观念。在这种反文学本质主义的立场上,对人工智能文学的诸多批评也将变得更具争议。

首先,对人工智能文学最为常见的批评之一是缺乏情感。“情感”是浪漫主义赋予现代文学观念的关键要素,渥兹渥斯即主张“一切好诗都是强烈情感的自然流露”。^⑦在这背后隐含着一种表现论的倾向,认为文学活动是作者将自身的情感表现于作品并传递给读者,如托尔斯泰所说,“艺术是这样一种人类活动:一个人通过某些外在的标志,有意识地将自己体验过的情感传达给其他人,使他人受到感染,体验到这种情感。”^⑧人工智能目前尚未拥有情感,甚至有人相信它永远不可能拥有情感,因此被认为无法创作出具有情感的真正的文学作品。对此,不少人工智能专家致力于研究对情感的模拟,如罗莎琳德·皮卡德提出“感情计算”(affective computing),要用计算机去分析人的感情;亚伦·斯洛曼则在《动机、机制和情感》中将情感与动机联系起来,探讨“对情感的生成语法”。此类以数学方法对情感问题所作的处理容易遭受人文学者的质疑。然而,在撇开这些技术尝试之后,对人工智能文学无法表现情感的批评也仍旧存有争议。一方面,在现代文学的发展过程中,到19世纪中期出现了背离情感表现论的趋向,法国象征主义已开始将诗歌重心由思想情感转移到诗歌语言。该趋向在20世纪的一众文学流派中得到了更为鲜明的体现,文学观念的主流也逐渐从表现论向客体论偏移。另一方面,特别值得注意的是,在我们面对文学作品时,无论它是由人还是人工智能创作,直接打交道的都只有文本,情感表现论实质上

预设了文本中所具的意义来自文本外作者的表达活动,亦即先有作者的情感流露然后再形诸文本。阿兰·托梅指出,在各式表现论中有两个共同的假设:“(1)艺术家在创作艺术作品时总是在表现某种东西;(2)艺术作品的表现特征(expressive qualities)是这种表现行为(act of expression)的直接结果。”^③而他认为,这是一种僭越式的错误推论。我们没有理由越过直接的表现特征去追溯某种表现行为,表现的内容仅在于表现特征之中,“唯一能够合理且符合美学地理解‘艺术即表现’这一观念的方法,就是把涉及艺术作品并使用了‘表现’或相关词汇的叙述,理解为指向艺术作品自身的某些特性的引用”。^④例如,演员表演的悲伤只在于演员的眼神、表情、姿势等表演活动的特征,而无需等同于演员自身的感受。与之相应,文学作品中的情感也仅在于文学作品的语言、笔调、风格等特征,而无需等同于作者自身的心理状态。倘若我们按此方式将情感限定在文学作品的特征上,那么人工智能就可能在在不具情感的情况下,借助对文学作品各种情感特征的深度学习来表现情感。事实上,图灵在回应杰斐逊关于计算机并不“有思想、懂感情”因而无法真正创作十四行诗的质疑时,所采用的也是这样的思路。在他看来,只要计算机能对十四行诗的词语选择作出滔滔不绝的合理解释,那就有理由认为它通过了测试,因为它是否“有思想、懂感情”只能在其对答中衡量而不可能超出对答之外。由此,表现论所预设的那种作者情感的先行性和内在性便遭到了拒绝,“图灵的思维实验挑战了将诗歌视为主体性表现形式的观念,暗示诗歌可能由一个完全缺乏意识和内在性的机器生产甚至解释。”^⑤也许可为佐证的是,通过对人类文本的深度学习,人工智能已然展现出越来越强大的情感模拟能力。

其次,对人工智能文学另一常见的批评是缺乏灵感和创造力。“灵感”“创造力”以及“想象力”同样备受浪漫主义的推崇,共同构成其“天才论”的核心内涵。柯勒律治认为:“什么是诗?这差不多等于问:

什么是诗人……因为诗是诗的天才的特产,是由诗的天才对诗人心中的形象、思想、感情,一面加以支持,一面加以改变而成的。”^⑥对灵感和天才的热情并未随浪漫主义一起退潮,而一直延续到20世纪的工业文化中,如包豪斯在提倡将艺术家视为工匠的同时也仍为灵感保留了重要位置,格罗皮乌斯于《1919年国立魏玛包豪斯纲领》中说:“艺术家是一位提高了的手工艺人。在罕见的灵感来临的时刻,上天的恩赐在他不知不觉的情况下使他的作品成了艺术。”^⑦这反映了现代文化中一种根深蒂固的观念:灵感才是艺术真正的源泉所在和价值所系。不过,以这种观念来考察人工智能文学也具有多方面的疑难。第一,天才、灵感、创造力的一个重要特征在于它是无规则的、无法形式化的,正如德彪西的名言“艺术作品制作规则,而非规则制作艺术作品”;同时,它也是神秘的、不可言明的、不可教和不可学的,安德鲁·本尼特即指出:“如果浪漫主义对现代作者身份观念的创造中决定性的元素是天才的概念,那么,在天才的概念中决定性的元素则是天才自身的无知。”^⑧与之相对,人工智能文学则被理解为受程序提供的形式规则支配,完全机械地执行程序指令,可以通过研究其程序代码弄清运作方式并预测输出结果,因而与灵感和天才相敌对。不过,这种批评只对早期顺序范式下的人工智能文学适用。在新近的连接范式下,机器学习技术的应用已使人工智能超出对程序规则的机械运行,而能自动地从数据中学习、发现和总结规则。并且,对于进行机器学习的深度神经网络,我们只能获知输入和输出,对内部运作情况则一无所知,“它不仅像谚语中的黑匣子一样神秘,而且像古代天才的思维一样不透明”。^⑨第二,在一些学者看来,天才的创造活动也许并非浪漫主义所标举的那种上帝创世般从无到有的创造,而“只是在两件通常看起来不相关的事情之间找到一种联系”。^⑩这种观点让天才、灵感、创造力与人工智能文学的“组合诗学”在形式上不再全然对立,而具有了兼容的可能。在此意义上,人工智能对不同内容的

关联和组合也有几率产生出与天才和灵感同等的效果。第三,最重要的是,对于人在进行文学创作时是否完全依赖天才和灵感、是否一定与人工智能的创作机理相悖的问题本就聚讼纷纭。索菲斯·赫勒认为,前现代时期的作者并不被看作作品意义的绝对来源,其扮演的角色只是“编织新的现有传统线索,或者重新整理从其他地方收到的半成品文本”。^④据弗德里克·沃尔夫等人的研究,荷马史诗即并非为单一作者所创作,而是由较早的诗歌或片段编织而成。直到中世纪晚期,把作者当作编织者的观念仍留有印记,乔叟在《坎特伯雷故事集》的“总引”里便将自己描绘为编汇和转述别人故事的人,而不是故事的创作者。到了20世纪,“编织”观念在罗兰·巴特的理论中得到复兴,他指出:“文本是由各种引证组成的编织物……作家只能模仿一种总是在前的但又从不是初始的动作;他唯一的能力是混合各种书写。”^⑤这种对编织式书写的描述与人工智能的创作过程高度相似,它们都不是天才的原创,而仅是对已有之物的混合和嫁接,以至于约翰·波茨断言:“巴特关于作者(即,主张作者受天才激发而创造完全原创性作品的浪漫主义理想)死亡的概念在人工智能的程序中得到了最充分的实现。”^⑥

可以看出,无论是对情感问题还是对天才、灵感和创造力问题的讨论,最终都引向了作者问题。由浪漫主义所奠基的现代文学观念在本质上维系于作者中心主义立场,而人工智能文学相关争论的焦点也大多不在于文本本身,就文本本身而言,达达主义诗歌与人工智能文学并无本质差异。批评的要害多指向作为文本作者的人工智能,要考察它是否具有人类作者那样的对文本的效用和功能。或者说,讨论的实质很大程度上是作者与文本的关系。然而,当我们检视文学观念史,则同样可以看到作者与文本的关系并非恒定不变的,而是受到人类技术方式和媒介手段发展演变的重要影响。习近平总书记关于文艺创作的重要论述强调了技术的作用,指出文艺创作是“各种艺术要素和技术要素的集成”。^⑦在

文学实践活动中,这两种要素相互作用、相互制约,这在作者身份和地位的演变历程上得到了充分体现。一方面,作者对文本的中心地位离不开书写和印刷术的广泛应用。沃尔特·翁在《口语文化与书面文化:语词的技术化》中认为,前现代作者作为编织者的观念与口语文化密切相关,“即使在口语环境里,说话也常常被设想成编织或缝纫。希腊语的 *rhapsōidein*(*rhapsodize*, 狂热地吟诵)的基本意思是‘编纂歌谣’”。^⑧口语文化中的文学作品大多并非全新的、独特的创造,相反,它们充斥着作者对各种程式化套语的编织。米尔曼·帕里即指出在荷马史诗27853行左右的作品中存在两万五千多处套语的重复,其中很多套语能在赫西俄德的《神谱》和《工作与时日》中找到对应物。^⑨而据王靖献统计,在《诗经》的7284行诗句中,仅全句是套语的诗句就有1531行,占到了总句数的21%。^⑩在沃尔特·翁看来,这是由于口语文化依靠记忆传播,而程式化的套语对于记忆较为便利。书写技术的发明使人逐渐摆脱了口语文化对听觉和记忆的依赖,文字的对象化拉开了作者与作品的距离,这才让作者得以从容构思、全盘谋划,创作出能够表达自我思想和情感的个性化作品。印刷术的普及则更为彻底地斩断了口语文化对书写的影响,使文学创作有可能被视为作者个人的创造性活动,并以作者为作品唯一的意义源泉,“印刷文化产生了‘原创性’和‘创造性’之类的富有浪漫色彩的概念”。^⑪另一方面,随着数字时代的到来,数字文化对印刷文化的巨大冲击必然会导致作者角色发生新的变化。在《机器新娘》和《理解媒介》等著作中,麦克卢汉讨论了媒介技术的变革对西方思想转变的重大作用。若说字母书写和印刷术促生了西方的线性逻辑和个性概念,那么电子媒介就终将动摇作者在印刷时代所拥有的地位,“麦克卢汉对电子媒介的三个观察对当代数字理论家尤其有影响:电子媒介将减少西方对逻辑和线性的重视;他们将促进群体意识而非个性;他们将打破作者与读者、表演者与观众之间的界限。在这三个方面的每一个方面,

麦克卢汉都认为电子媒介可以扭转印刷机最初建立的状况”。^⑩沿着麦克卢汉媒介决定论的思路,弗卢塞尔在《写作还有未来吗》中更为细致地研究了从字母书写到计算机编程的发展对人的写作的革命性变革。他认为,在数字技术时代,作者将要被混音师(remixer)取代,诗人将要被信息设计师(information designer)取代:“他不再将自己视为作者,而是将自己视为混音师。甚至他操作的语言也不再像是堆积在他内部的原材料,而更像是一个压迫在他周围、等待着他去混合的复杂系统。他对诗歌的态度不再是那种拥有灵感和直觉的诗人的态度,而是信息设计师的态度。他依赖于理论而非经验性的工作。”^⑪“混音师”和“信息设计师”不再称得上作品绝对的创造者,而仅被当作“语言技术员”,这种新的变化使人在创作中的作用与人工智能在创作中的作用日益接近和趋同。或许可以这样说,当我们舍弃文学的本质主义观点,将文学活动放进历史的流变中来考察,就会发现不只是技术的发展使人工智能越来越善于模拟文学创作,而且人的文学创作在新的技术条件下也越来越近似于人工智能。这似乎是某种相向而行的过程。

三、后人类视野下人工智能文学的潜能

应当申明的是,本文无意于说明人工智能文学也同样拥有情感、灵感和天才,相反,倒是人工智能文学促使我们去思考作者中心主义的文学观念能否作为文学不变的本质和标准。正如凯瑟琳·海勒在《写作机器》中所说:“数字媒介为我们提供了一个过去几百年来从未有过的机会:以新的视角看待印刷物,由此了解文学理论和批评是如何深深地浸染着与印刷相关的假设。”^⑫除了书写、印刷等技术条件外,在罗兰·巴特看来,作者的中心地位还与近代思想启蒙对“个人”(individual)和“人性的人”(human person)的发现相关,是资产阶级意识形态加冕的结果。^⑬作者的神话植根于“人”的神话,作者身份的变迁关涉到人的身份的变迁,作者中心论所依靠的是由笛卡尔、卢梭、洛克等建立的作为意识主体、情感

主体和所有权主体的“个人”概念。然而,福柯的知识考古学主张“人”并不存在一种永恒的本质,而只是现代知识型的发明并正在走向其终点;或如伊哈布·哈桑所指出:“我们需要认识到,五百年的人类主义可能即将终结,它将自己转变成我们不得不无奈地称之为后人类主义的东西。”^⑭从人类转向后人类的核心内涵之一是人与技术关系的变化,甚至有人认为,正是技术作为海德格尔意义上的“天命”(Geschick)导致了后人类的诞生。人不再被视为独立自主的主体,而与原来被看作非人类的东西变得密不可分。唐娜·哈拉维用“赛博格”(cyborg)来指称这种杂交状态,在她看来,赛博格是边界战争(border war)的产物和表征,它打破了人与动物、有机体与机器、身体与非身体之间的界限,乃是我们所处时代境况最基本的特征,“我们就是赛博格”,“赛博格是我们的本体论”。^⑮

在哈拉维和其他理论家后续的理论发展中,赛博格进而成为描述现代人生存方式的代表性形象。一方面,随着人类进入越来越发达的网络信息时代,赛博格被赋予了更多的信息主义内涵。处于赛博格生存状态的人不仅是人与机器的结合,而且通过人机之间的信息流通形成了一个更高的统一体。凯瑟琳·海勒认为:“在有关电子人(Cyborg)的设计中,最重要的部分是连接有机身体和延伸假体的信息通道。这种设想提出一种新的信息观念,把信息视为某种无形的实体,可以在以碳元素为基础的有机部件和以硅元素为基础的电子部件之间相互流动,从而使碳和硅就像在同一个系统中运行。”^⑯另一方面,这意味着赛博格颠覆了人类原先的主体中心地位,取消了独立的、自主的个体。赛博格的要旨不在于让人类主体变得更强大,而在于成为分布式信息系统的内在部分,并通过这一连接万物的信息系统与世界融为一体。戴维·贡克尔(David Gunkel)指出,赛博格并非如人类主体那样是现成的、独立的,而是在信息交流过程中才得以生成。与其相近,单小曦提出以“媒介性主体性”来理解赛博格,主张不应将赛

博格视为现成论的实体性主体,而应将其当作生成论的无实体、无中心的网络化状态。“生命体一边是联接、邀请、聚集、容纳、谋和世界能力的增强,一边是向世界不断生成,流淌,甚至融化。最后,主体、世界、‘存在之域’合而为一,一种真正融合共生的存在方式才可能形成。”^⑤在此意义上,赛博格形象表征了全球互联网和移动新媒体时代人机结合与共存的后人类状况。对于这种后人类状况,我们既不能以人类为中心,认为机器仅是人的被动的工具,而忽视机器对人的存在方式的根本性改写;也不宜赋予机器绝对的地位,认为机器会取代人类成为新的主体,这不过是贸然将人类中心主义话语转嫁给机器。也许更为审慎的态度是,从作为人类与机器非中心化结合的赛博格出发,重新审视这一结合对人类的存在所具的意义以及带来的机遇和挑战。

事实上,在人工智能的技术设想中,同样暗藏着分属于人类中心主义话语和赛博格话语的不同路径。库尔特·比尔斯指出,人工智能与人类之间的关系存在两种模型:“比较模型”(comparison model)和“控制论模型”(cybernetic model)。^⑥前者受图灵测试的启发,试图使人工智能成为同人一样独立自主的主体,这也是大众想象和科幻叙事中人工智能的形象。此种人工智能的模板正是现代思想中作为思想、情感和意识主体的人,人工智能不过是人的形象的复制和再造。这在本质上仍是人类中心主义话语的某种变形。后者则将人理解为同技术所共同组成的反馈循环(feedback loops)的一部分,人与人工智能并非两种同等的、分离的主体,而是表现为共生关系,这以约瑟夫·利克莱德于1960年提出的“人机共生”(Man-Computer Symbiosis)理论为代表。^⑦在他的设想中,“人机共生”处在“机器增强人类”(Mechanically Extended Man)与图灵式人工智能的中间位置。一方面,它不将计算机当作强化人类主体能力的工具,而让其分担人的创造性角色;另一方面,也不追求使计算机发展为新的主体,独立于人并自主运行。利克莱德并不否定图灵式人工智能的愿景,但认为

在实现这种人工智能之前会有相当长的人机共生的过渡期。^⑧就当下的人工智能技术发展水平来看,“比较模型”下的图灵式人工智能尚未真正实现,“机器心灵之梦”依旧停留于理论层面。^⑨尽管许多对人工智能的讨论不加反思地默认了人工智能的主体身份,但这其实是以人工智能的理念代替了人工智能的现实。从大体上看,我们仍处在利克莱德所谓的人机共生的“过渡期”中,而这与后人类思想中的赛博格形象也正相协调。

参照利克莱德对图灵式人工智能、机器增强人类和人机共生的区分,看待人工智能文学的态度也可相应地划分为三类:第一类是将人工智能的文学创作看作或想象为同人类主体一样的文学创作。这要求人工智能具有人类作者所具备的情感、灵感、天才等一切核心能力。然而,这与目前广泛运用的深度神经网络机器学习的技术逻辑相违背,这种技术逻辑实质是通过对人类语言文本的统计学学习而进行上下文的概率学预测。安格斯·弗莱彻认为,基于符号逻辑的机器学习算法无法执行文学修辞功能所依赖的因果推理,因而计算机永远不可能阅读和创作文学。^⑩赵汀阳也指出,GPT创作的艺术和文学作品虽然技术精良,却只是不具创造性的平庸之作,这是因为人工智能的本质是数学和逻辑,但创造性有着数学和逻辑无法表达的品质。^⑪尽管这些批评仍是以现代文学观念来衡量人工智能文学,却也说明当下的人工智能文学创作还达不到图灵式人工智能的标准。第二类是将人工智能用作人类文学创作的辅助性工具。在这种观念中,人工智能与人都参与了文学文本的创作,而整个文本则是人类作者意图的实现,人工智能的作用只是帮助人更好地实现其意图。这当然是运用人工智能的一种方式,不过,还称不上真正的人工智能文学。《胜利花园》《十二蓝》等超文本数字文学也只有在计算机网络技术的辅助下才能实现,但人工智能文学区别于其他一切数字文学和网络文学的特征在于:它拥有人类作者意图不能完全控制的、由“自主系统”所自动生成的他异

性内容。第三类则是将人工智能文学定位为人与人工智能合作的产物。人工智能在文学创作中超出了单纯工具的地位,但也并非如一般认为的那样承担了全部的作者功能。无论顺序范式还是连接范式的人工智能文学,在其自动生成的同时,实际上也离不开人的广泛介入。以卢茨的《随机文本》为例,从形式上看,卢茨根据自己的创作意图为程序编写了生成诗歌的代码;从内容上看,他从卡夫卡的小说《城堡》中选择了诗歌的初始词汇,并在输出结果中只挑选了35对句子加以发表。“我们在这项工作中看到的不是完全由计算机生成的文本,而是通过人与机器在多个点上的互动产生的文本。”^④即便在后来的技术发展中,机器学习和深度神经网络的运用增加了程序的主动性,但人依然在算法设计、语料库的提供、生成结果的编辑和修改等方面发挥着作用。“没有计算机程序可以从虚无中生成词语。”^⑤简言之,在文学活动的完整流程中,人与人工智能构成了控制论的反馈循环:依据人提供的算法和数据库,人工智能进行学习和创作,人评估其生成结果并修正算法和数据库,如此往复,以得到愈加满意的作品。人们往往从文学作品的层面注意到人工智能的作者身份,而忽视了文学创作活动整个流程中人所发挥的重要作用。如果从文学创作活动整个流程着眼,既重视人工智能的自主性,又正视其对人的依赖性,那么,人工智能文学毋宁说更近于一种非中心化的“赛博格文学”。它不是人工智能主体的自我表达,而是与人机共生的赛博格信息系统相匹配的全新形态,其所基于的自然语言处理技术是信息在碳基的人与硅基机器之间无碍流通的一种尝试。

将人工智能文学理解为非中心化的“赛博格文学”并不会削弱其重要意义,反而有助于我们对人工智能文学获得更为切近的认识。在讨论技术发展对艺术的冲击时,本雅明批评了“一旦面对新技术的挑畔,便会感到末日来临”的态度,称这是“一种拜物的、根本上反技术的艺术观”。^⑥在他看来,技术的作用和影响是辩证的,关键在于探索如何将其进行正

面的应用。这也适用于我们对待人工智能文学的策略。无论是担心人工智能文学会对人类文学造成严重损害,还是将其视为对后者的笨拙模仿,都不应成为我们面对技术发展不可逆转趋势时的主要关注点。我们更应关注的是,如何利用人工智能技术的新进展为艺术创造新的可能性和空间。若我们沉溺于对人工智能成为新的主体的设想,则难免将之视为人类主体的竞争性的威胁;若我们更为实际地在后人类赛博格语境中加以探讨,则会看到人工智能与人类之间有巨大的合作空间。因此,从主体立场到赛博格立场的转换,有助于缓解对人工智能和人工智能文学的恐慌,促使人们更加正视人工智能可能具有的积极意义。海勒指出:“只有当人们把主体视为一种独立于环境的自主的自我时,他才可能会体验到由诺伯特·维纳的《控制论》和伯纳德·沃尔夫的《地狱边缘》所描述的那种恐慌。这种自我观念造成了一种恐惧——如果边界被彻底打破,就没有什么东西可以阻止自我彻底崩溃。相比之下,当人类被视为一个分布式系统的成分时,人类能力的完整表达就恰好被视为依赖于系统的胶结,而不是遭到系统威胁。”^⑦在这种视野下,当下的人工智能文学作为非中心的“赛博格文学”也便成为“人类能力的完整表达”的一种方式,能够极大地拓展文学的概念空间和表现形式。在此可举以下三个方面的潜能为例,尽管它们在此前的网络文学或数字文学中已崭露头角,却在人工智能文学这里得到了重大的推进。

第一,人类视角与机器视角的跨界。人工智能文学相比人的文学的重要意义正在于能够提供他者视角,以他异性来打破和补充人类视角的限制。但在同时,由于人工智能文学仍未能脱离人类因素的参与,所以这种他异性又不致陌生化到与人无关,如艾丽斯·巴拉莱所说:“人工智能艺术之所以如此有趣,是因为过滤和阐述世界经验的方式与我们的不同,但并没有太大的不同,以至于对我们来说毫无意义。”^⑧一方面,人工智能文学须由人工智能根据自主运行的算法自动生成,这使之成为超出人类意图绝

对掌控之外的他者。另一方面,人工智能文学又是根据算法对数据库内容的学习和模仿进行创作的,人工智能的任何输出都是在数据库基础上的再组装和再创造。就此而言,人工智能文学也是一种数据库文学(Database Literature)。而当下人工智能依赖的大数据库作为海量人类语言文本的汇聚,是互联网高度发达时代的产物,承载着皮埃尔·利维所谓的“集体智慧”(collective intelligence)。这也意味着,尽管从生成方式来看,人工智能文学直接呈现的是不具作者意图的文本,但从创作本质来看,人工智能文学又是对数据库所蕴含的人类集体智慧的表达和实现。

由此,人工智能文学与人的经验之间被建构为一种同一与差异的辩证关系,通过这种辩证关系,我们获得了从他者反观自身的机会。如前所述,人工智能文学迥异于传统文学观念的那些特征能够激发我们对传统文学观念的反思,“计算机生成文本的特定后人类特征实际上为我们提供了一个有益地评估文学理论中已确立的关键概念的新视角的机会”。^⑧与此同时,人工智能文学对数据库内容的机器学习也与弗兰克·莫莱蒂提倡的“远读”(distant reading)在形式上颇为相近。二者都运用数字化文本和大数据处理技术对文本的形式特征进行量化分析,从中寻找文学中潜在的结构模式。不同的是,“远读”需要研究者有根据、有目的地建构模型,机器学习则在大部分情况下能自主进行,因而机器学习比“远读”更能发现文本数据中不为人注意的、类似于“集体无意识”的东西。也就是说,人工智能生成的文本能表征出数据库内容的潜在特征。例如,联合国教科文组织发布研究报告称,大语言模型带有性别偏见、种族刻板印象等倾向。这显然反映了用于训练大语言模型的人类文本数据库中存在的问题。

第二,作者与读者的跨界。在基于印刷文化的现代文学观念中,作者与读者是相互独立并各自孤立的个体,创作与阅读是个人化的行为。但在人工智能文学活动的反馈循环中,作者与读者的身份已

无法严格判分,人与算法都承担了部分作者与读者的职能。或者说,正是人与算法的赛博格整体构成了“作者—读者”。从作者方面来看,人工智能常被认为是人工智能文学的作者,但这个“作者”同时又是人类语言文本数据库的“读者”,它不追求别出心裁的自我创造,而是根据对人类语言文本的普遍模式的统计学分析来进行模仿性创作。约翰·波茨用源自古希腊的“Demiurge”(宇宙工匠)一词来描述这种作者身份的变化。^⑨不同于浪漫主义将作者当作上帝那样的造物主,宇宙工匠是低一等级的神,他并不从虚空中创造,而是依照理念世界中的永恒模型进行创造。这正与人工智能文学的创作原理相类似。

从读者方面来看,作为人工智能文学读者的人同时也担负着作者的作用。首先,在人工智能文学创作的完整流程中离不开人的介入。并且,随着以ChatGPT等生成式人工智能工具的出现,人类进入了“艺术机器大生产时代”。^⑩人人都能轻易获得人工智能文学生产的手段,每一位阅读人工智能文学作品的读者都能与人工智能写作软件共同创作而成为新的作者。其次,鉴于人工智能文学的文本是由人类“集体智慧”的意义碎片所拼装成的马赛克,对它的阅读也就不能采取解谜作者原意的传统方式,而应让读者主动地为文本建构意义。“计算机生成的文本本质上需要解释,不同程度上,它要求评论者承担过程中‘人’的责任。”^⑪而在弗卢塞尔看来,存在着两种阅读方案,一种是传统的解释性、批判性的阅读(interpretive, critical reading),这适用于以作者为中心的印刷文本;另一种是计算式阅读(the calculating way of reading),这更适用于数字和人工智能时代:“计算式的阅读方式赋予了一个无意义的原始文本意义。我们正在处理意义向量的反转:读者不再从所阅读的内容中获得意义;相反,他是为所阅读的内容赋予意义的人。对于这种新的读者(以及人工智能),在内部和外部都没有任何内容能够意味着什么;背后没有任何东西。从整个无意义中得出的唯一意义将是可以通过啄食、组装的马赛克来投射出

来的意义,从外部和内部的微粒中选择出来。”^②这与罗兰·巴特的“读者诞生”的观点形成了呼应,也只有人工智能文学这里,读者才不得不真正转变为文本意义的创作者。

第三,语言文本与非语言文本的跨界。在数字化时代,文学、绘画、音乐、电影等艺术形式间的界限越来越被淡化,多媒介和多模态融合的诉求在艺术中越来越强烈。海勒指出:“21世纪的文学是计算的。”^③不仅印刷文本必然要向数字文本转化,而且文字文本必须向图像、声音、视频等传播方式打开,这是技术发展所带来的时代要求和挑战。在“比较模型”的人工智能观念下,我们以现代文学观念中的文学文本为模版来看待人工智能文学,将人工智能文学设想为同印刷文学一样的存在形态。然而,作为新技术的产物,人工智能文学自身最合适、最自然的存在形态必然是数字化的,而且必然是多媒介和多模态的。以线性书面文本的样态来呈现人工智能文学不过是以旧的观念来禁锢新的事物。弗卢塞尔早已指出,在电子通信和数字技术时代,书写符码因其信息传递效率较低,面临着像埃及象形文字或印第安结绳记事一样被搁置的危机。^④人工智能则让每个人在作为文字文本创作者的同时,也能成为图像文本、音乐文本、视频文本等各种形式的创作者,在理论上可进行不同艺术形式之间的无缝切换和拼接。2022年7月发布的人工智能文本生成图像程序Midjourney、2024年2月发布的人工智能文本生成视频大模型Sora,以其优秀的技术表现展示了人工智能技术在这方面的突飞猛进。在可以预见的将来,人工智能将打破人类不同表达形式的界限,既可以更加便捷和富有成效地在文学和其他艺术形式之间转换和互动,又能够更具创造性地将文学与各种艺术形式综合,在创作数字化和人工智能时代的“总体艺术作品”(Gesamtkunstwerk)上加以创新。由哥伦比亚大学艺术学院数字叙事实验室制作的《弗兰肯斯坦AI:一个由许多人创造的怪物》(Frankenstein AI: A Monster Made by Many)展现了一种有趣的尝试,在人

工智能的合作下,这件多模态互动艺术作品将文本、图像、声音、舞蹈以及面部与语音识别技术巧妙融合,不仅为玛丽·雪莱的名著《弗兰肯斯坦》提供了全新的当代演绎,而且也深刻地探讨了人机关系及共创文化的可能性。借助人工智能的强大能力,文学融入数字化的“总体艺术作品”必将是未来艺术发展的一种重要潮流。

余论

或许终有一天人工智能会实现“有思想、懂感情”的愿景,从而进行自我表达式的创作,但至少在当下,人工智能文学仍离不开人的广泛参与和协作。当然,这并不排除人工智能文学可能带来负面的影响或挑战,也不意味着我们应完全被动地接受和顺应人工智能技术进步对文学的改变。相反,我们应在公正认识人工智能文学的机制、能力和局限的基础上,积极地投入与人工智能的协作关系中,引导人工智能文学朝着更加正面的方向发展。

在此,有必要澄清两种可能的误解。首先,尽管人工智能文学的“后文学”特性使之不宜再以情感、灵感、创造力等现代文学观念来简单衡量,但这绝非是说人工智能文学应拒绝任何传统的文学观念的指导。即便许多传统的描述性观念已不适应人工智能文学的新形态,但某些规范性观念仍具有重要意义。例如,马克思主义文艺观强调的“人民性”“大众化”,作为规范性而非描述性观念,对人工智能文学的发展提出了总体要求。一方面,人工智能技术使文学创作民主化、普及化,使大众能够轻易地通过人工智能软件参与文学创作;另一方面,人工智能文学基于统计学和概率学模仿和学习人类语言文本,使其容易受到数据库的限制,沦为对人类文学普遍规范的平庸化表达。因此,如何协调文学创作方式的“普及”与文学内容品味的“提高”之间的关系,是人工智能文学向我们提出的一个重大挑战。

其次,与“后文学”的情况相似,“后人类”也并非要彻底取消对人类自身的关怀,而是试图在新的历史背景下,以更符合实际的广阔视野重新审视和关

切人的存在状况,并由之为人类谋求更好的未来。作为后人类思想的源头之一,后期海德格尔反对主体中心主义和人类中心主义,以“人与存在共属”为基本出发点,其关注的核心则仍是作为“存在之真理的保护者”的人的使命、危险和福祉。也正是在这种思索中,海德格尔批评了计算机创作诗歌的尝试:“一首诗原则上不能用计算机编制程序。”^⑥这涉及他对语言与人的关系的深刻认识。在《从思想的经验而来》中,海德格尔谈论了对新发明的“语言机”的忧虑,因为它“已经开始控制和测量我们可能的语言用法的方式”。^⑦事实上,当今的人工智能大语言模型正是对这种“语言机”的发展。在海德格尔看来,语言不是人的工具,倒是人应和着语言,语言是存在之家,人在语言中成其本质。诗的语言是“作为道说(Sagen)的语言”,计算机程序或“语言机”的语言是“作为信息(Information)工具的语言”,若以计算机来作诗,则是将语言仅当作信息的传递而拒绝聆听语言之道说。由此一来,在诗的语言道说中开显的天、地、神、人相互游戏的四方域将会被遮蔽,人也会因此失去诗意的栖居之所。海德格尔指出,随着“语言机”的出现,“人与语言的关系沦于一种转变中了,我们尚未估量出这种转变的影响。这种转变过程也是不能直接阻挡的。”^⑧在这种维度上,人工智能对文学的信息化处理和模拟性表达可能会损害人所归属的存在场域,使人面临着通过“语言机”而为技术所摆置的危险。有鉴于此,文学的意义能否被人工智能的机器学习穷尽、计算机生成文本能否传达单纯信息之外的内涵、人在后文学和后人类境况中如何与人工智能技术相处等问题应当引起我们进一步的深思。但海德格尔也不全然是技术悲观主义者,技术被他比作“雅努斯的双面神”,既是危险也生救渡:“我们愈是邻近于危险,进入救渡的道路便愈明亮地开始闪烁,我们便愈加具有追问之态。”^⑨与之相类,无论人工智能文学带来的是何种意义上的挑战和潜能,对我们而言,最重要的始终都是对其坚持不懈地追问。

注释:

①A. M. 图灵:《计算机器与智能》,玛格丽特·博登编著:《人工智能哲学》,刘西瑞、王汉琦译,上海:上海译文出版社,2001年,第72-73页。

②Hannes Bajohr, "The Paradox of Anthroponormative Restriction: Artistic Artificial Intelligence and Literary Writing," *Counter Text*, vol. 8, no. 2, 2022, p. 264.

③作为一种新兴的文学创作类型,“人工智能文学”在中文学界也被称作“AI文学”“AI生成文学”“算法生成文学”“人工智能写作”“机器写作”等。在这些名称中,“人工智能文学”近年来逐渐成为较为通用的名称。在英文学界,尽管有“Artificial Intelligence Literature”的提法,但最常见的称谓则是“生成文学”(Generative Literature),或更详细地表述为“计算机生成文学”(Computer-Generated Literature)和“人工智能生成文学”(AI-Generated Literature)。中文学界偏好“人工智能文学”,而英文学界偏好“生成文学”的原因可能与二者开始关注该文学创作类型的时间阶段不同有关。中文学界对这一领域的研究兴趣在近十年才迅速增长,深受新一轮人工智能技术热潮的刺激,因而倾向于使用“人工智能文学”来描述由计算机程序自动生成的文学作品;英文学界对该领域的关注可追溯至20世纪60年代,最初在计算机图形这一专业领域中根据其技术路径而出现了“生成艺术”(Generative Art)一词,然后扩展到文学领域,形成了“生成文学”的称呼,并沿用至今。相比于“生成文学”侧重创作方式,“人工智能文学”更强调创作主体,这也在某种程度上反映了中文学界受到新近人工智能技术发展所带来的对人工智能主体地位的叙事想象的影响。

④Jean-Pierre Balpe, "Principles and Processes of Generative Literature," in Peter Gendolla and Jürgen Schäfer, eds., *The Aesthetics of Net Literature*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2007, p. 309.

⑤Philip Galanter, "Generative Art Theory," in Christiane Paul, ed., *A Companion to Digital Art*, Hoboken: John Wiley & Sons Inc., 2016, p. 154.

⑥T. D. Barnes, "Publilius Optatianus Porphyrius," *The American Journal of Philology*, vol. 96, no. 2, 1975, pp. 173-186.

⑦Mike Sharples, "John Clark's Latin Verse Machine: 19th Century Computational Creativity," *IEEE Annals of the History of Computing*, vol. 45, no. 2, 2023, pp. 31-42.

⑧Hannes Bajohr, "Algorithmic Empathy: Toward a Critique

of Aesthetic AI," *Configurations*, vol. 30, no. 1, 2022, p. 209.

⑨Mike Sharples and Rafael Perez Y Pérez, *Story Machines: How Computers Have Become Creative Writers*, New York: Routledge, 2022, p. 63.

⑩参见克洛德·列维-斯特劳斯:《结构人类学》第1卷,张祖建译,北京:中国人民大学出版社,2006年,第245页。

⑪Mike Sharples and Rafael Perez Y Pérez, *Story Machines: How Computers Have Become Creative Writers*, pp. 66-68.

⑫Jeffrey M. Binder, *Language and the Rise of the Algorithm*, Chicago: The University of Chicago Press, 2022, p. 204.

⑬Jean-Pierre Balpe, "Principles and Processes of Generative Literature," p. 309.

⑭如乔·布雷等人指出:“所有文学实验共享的一个特征是它们致力于提出关于语言艺术本质和存在的根本性问题。文学是什么,它能是什么?它的功能、限制和可能性是什么?”参见 Joe Bray, Alison Gibbons and Brian McHale, eds., *The Routledge Companion to Experimental Literature*, New York: Routledge, 2012, p. 1.

⑮Scott Rettberg, "Dada Redux: Elements of Dadaist Practice in Contemporary Electronic Literature," *The Fibreculture Journal*, vol. 11, 2008, p. 1.

⑯Jessica Pressman, *Digital Modernism: Making It New in New Media*, New York: Oxford University Press, 2014, p. 2.

⑰Brion Gysin, "Cut-Ups' Self-Explained," in William S. Burroughs and Brion Gysin, *The Third Mind*, New York: The Viking Press, 1978, p. 34.

⑱Joe Bray, Alison Gibbons and Brian McHale, eds., *The Routledge Companion to Experimental Literature*, p. 121.

⑲②③伊塔洛·卡尔维诺:《文学机器》,魏怡译,南京:译林出版社,2018年,第262、269页。

⑲Dennis Duncan, *The Oulipo and Modern Thought*, Oxford: Oxford University Press, 2019, pp. 34-35.

⑲Christina Linardaki, "Poetry at the First Steps of Artificial Intelligence," *Humanist Studies & the Digital Age*, vol. 7, no. 1, 2022, p. 19.

⑲瓦尔特·本雅明:《艺术社会学三论》,王涌译,南京:南京大学出版社,2017年,第84-85页。

⑲John Potts, *The Near-Death of the Author: Creativity in the*

Internet Age, Toronto: University of Toronto Press, 2023, p. 157.

⑲参见章太炎撰,庞俊、郭诚永疏证:《国故论衡疏证》,北京:中华书局,2011年,第340页。

⑲参见雷蒙·威廉斯:《关键词:文化与社会的词汇》,刘建基译,北京:三联书店,2005年,第272-273页。

⑲希利斯·米勒:《文学死了吗》,秦立彦译,桂林:广西师范大学出版社,2007年,第7页。

⑲Alvin Kernan, *The Death of Literature*, New Haven and London: Yale University Press, 1990, p. 2.

⑲Jacques Derrida, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass, Chicago: The University of Chicago Press, 1987, p. 197.

⑲习近平:《在文艺工作座谈会上的讲话》,北京:人民出版社,2015年,第12页。

⑲渥兹渥斯:《〈抒情歌谣集〉序言》,刘若端编:《十九世纪英国诗人论诗》,北京:人民文学出版社,1984年,第6页。

⑲托尔斯泰:《托尔斯泰论文艺》,熊一丹译,北京:金城出版社,2011年,第45页。

⑲⑲ Alan Tormey, *The Concept of Expression*, Princeton: Princeton University Press, 1971, pp. 98, 124.

⑲ Kurt Beals, "'Do the New Poets Think? It's Possible': Computer Poetry and Cyborg Subjectivity," *Configurations*, vol. 26, no. 2, 2018, p. 158.

⑲柯勒律治:《文学传记》,伍蠡甫等编:《西方文论选》下卷,上海:上海译文出版社,1988年,第31页。

⑲格罗皮乌斯:《1919年国立魏玛包豪斯纲领》,汪坦、陈志华主编:《现代西方艺术美学文选·建筑美学卷》,台北:洪叶文化事业有限公司,1994年,第49页。

⑲Andrew Bennett, "The Idea of the Author," in Nicholas Roe, ed., *Romanticism: An Oxford Guide*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 660.

⑲Hannes Bajohr, "Algorithmic Empathy: Toward a Critique of Aesthetic AI," p. 220.

⑲Hannah Fry, *Hello World: Being Human in the Age of Algorithms*, New York and London: W. W. Norton & Company, 2018, p. 193.

⑲Sophus Helle, "What Is an Author? Old Answers to a New Question," *Modern Language Quarterly*, vol. 80, no. 2, 2019,

p. 113.

④②罗兰·巴尔特:《语言的轻声细语》,怀宇译,北京:中国人民大学出版社,2021年,第62页。

④③John Potts, *The Near-Death of the Author: Creativity in the Internet Age*, p. 153.

④④习近平:《在文艺工作座谈会上的讲话》,第11页。

④⑤沃尔特·翁:《口语文化与书面文化:语词的技术化》,何道宽译,北京:北京大学出版社,2008年,第8页。

④⑥Milman Parry, *The Making of Homeric Verse*, Oxford: The Clarendon Press, 1971, pp. 279-280.

④⑦王靖献:《钟与鼓——〈诗经〉的套语及其创作方式》,谢濂译,成都:四川人民出版社,1990年,第57页。

④⑧沃尔特·翁:《口语文化与书面文化:语词的技术化》,第102页。

④⑨Adam Hammond, *Literature in the Digital Age: An Introduction*, New York: Cambridge University Press, 2016, p. 36.

⑤①Vilém Flusser, *Does Writing Have a Future?* Minnesota: University of Minnesota Press, 2011, pp. 74-75.

⑤②N. Katherine Hayles, *Writing Machines*, Cambridge and London: The MIT Press, 2002, p. 33.

⑤③参见罗兰·巴尔特:《语言的轻声细语》,第58页。

⑤④伊哈布·哈桑:《作为表现者的普罗米修斯:走向一种后人类主义文化?——五幕大学假面剧(献给神圣之灵)》,张桂丹、王坤宇译,《广州大学学报》2021年第4期。

⑤⑤唐娜·哈拉维:《类人猿、赛博格和女人——自然的重塑》,陈静译,郑州:河南大学出版社,2016年,第316页。

⑤⑥凯瑟琳·海勒:《我们何以成为后人类:文学、信息科学和控制中的虚拟身体》,刘宇清译,北京:北京大学出版社,2017年,第3页。

⑤⑦单小曦:《媒介性主体性——后人类主体话语反思及其新释》,《文艺理论研究》2018年第5期。

⑤⑧Kurt Beals, "Do the New Poets Think? It's Possible": Computer Poetry and Cyborg Subjectivity," p. 152.

⑤⑨关于图灵式人工智能愿景与利克莱德式人工智能愿景对人工智能文学创作的不同影响,可参见 Oscar Schwartz, "Competing Visions for AI Turing, Licklider and Generative Literature," *Digital Culture & Society*, vol. 4, no. 1, 2018, pp. 87-105.

⑤⑩J. C. R. Licklider, "Man-Computer Symbiosis," *IRE Transactions on Human Factors in Electronics*, vol. HFE-1, no. 1, 1960, p. 5.

⑥①参见董春雨:《从机器认识的不透明性看人工智能的本质及其限度》,《中国社会科学》2023年第5期。

⑥②Angus Fletcher, "Why Computers Will Never Read (or Write) Literature: A Logical Proof and a Narrative," *Narrative*, vol. 29, no. 1, 2021, p. 22.

⑥③参见赵汀阳:《GPT推进哲学问题了吗》,《探索与争鸣》2023年第3期。

⑥④Kurt Beals, "Do the New Poets Think? It's Possible": Computer Poetry and Cyborg Subjectivity," p. 163.

⑥⑤Annika Elstermann, "Computer-Generated Text as a Posthuman Mode of Literature Production," *Open Library of Humanities*, vol. 6, no. 2, 2020, p. 6.

⑥⑥瓦尔特·本雅明:《艺术社会学三论》,第12页。

⑥⑦凯瑟琳·海勒:《我们何以成为后人类:文学、信息科学和控制中的虚拟身体》,第393页。

⑥⑧Alice Barale, "Who Inspires Who? Aesthetics in Front of AI Art," *Philosophical Inquiries*, vol. 9, no. 2, 2022, p. 207.

⑥⑨Annika Elstermann, "Computer-Generated Text as a Posthuman Mode of Literature Production," pp. 2-3.

⑥⑩John Potts, *The Near-Death of the Author: Creativity in the Internet Age*, p. 143.

⑦①刘方喜:《生成式人工智能:艺术机器大生产时代来临》,《文艺争鸣》2023年第7期。

⑦②Annika Elstermann, *Digital Literature and Critical Theory*, New York: Routledge, 2023, p. 174.

⑦③Vilém Flusser, *Does Writing Have a Future?* pp. 84-85.

⑦④N. Katherine Hayles, "Intermediation: The Pursuit of a Vision," *New Literary History*, vol. 38, no. 1, 2007, p. 99.

⑦⑤Vilém Flusser, *Does Writing Have a Future?* p. 3.

⑦⑥海德格尔:《流传的语言与技术的语言》,王炜编:《熊译海德格尔》,熊伟译,上海:同济大学出版社,2004年,第266页。

⑦⑦⑦⑦海德格尔文集·从思想的经验而来》,孙周兴等译,北京:商务印书馆,2018年,第157、157页。

⑦⑧《海德格尔文集·演讲与论文集》,孙周兴译,北京:商务印书馆,2018年,第40页。