

【本期关注:人工智能与影像生产】

# 人工智能与灵韵重现

彭 锋

**【摘要】**从结构主义符号学角度可以对本雅明意义含混的“灵韵”做些澄清,不仅手工时代的艺术作品具有灵韵,机械复制时代乃至人工智能时代的艺术作品也有灵韵。不过,它们的来源不同:手工时代艺术作品的灵韵源于作者在场,机械复制时代源于对象在场,人工智能时代源于观众在场。没有观众经验的激活,人工智能时代的艺术作品将毫无意义。人工智能时代艺术作品的灵韵,不是从作品内部散发出来的,而是观众从外部赋予的。

**【关键词】**结构主义;符号学;灵韵;人工智能;本雅明

**【作者简介】**彭锋,北京大学艺术学院教授暨美学与美育研究中心研究员。

**【原文出处】**《电影艺术》(京),2024.5.12~18

**【基金项目】**本文系2024年度国家社科基金艺术学重大项目“中国艺术写意精神的当代实践研究”(项目批准号:24ZD03)阶段性成果。

本雅明关于艺术作品的“灵韵”以及机械复制技术导致灵韵消逝的论述,自其发表以来一直是美学和艺术批评领域的重要话题。关于“灵韵”的讨论已经很多,该词在汉语中还有不同的翻译。<sup>①</sup>就美学和艺术批评来说,将它译为“气韵”似乎更容易本土化。本雅明对中国哲学、文学和艺术的迷恋程度超出我们的想象,他所说的灵韵与气韵存在一定的关系绝非空穴来风。<sup>②</sup>不过,像本雅明所用的大部分概念一样,灵韵没有得到明确的界定。与其说灵韵是一个美学概念,不如说它是一个批评概念。<sup>③</sup>与灵韵类似的概念有“气氛”,但气氛近年来被提炼成了一个美学概念。<sup>④</sup>在本雅明的文本中,灵韵的使用非常灵活,甚至有一些相互矛盾的内涵。例如,根据本雅明的主张,机械复制导致艺术作品如绘画原作灵韵消失,但是机械复制作品所具有的展示价值又可以让灵韵复归;我们一方面能体会到本雅明对灵韵消失的惋惜,另一方面又能感觉到他赞赏灵韵消失所具有的解放力量。

鉴于在本雅明的文本中灵韵是一个批评概念,它的涵义随着上下文而变化,试图对它作明确界定既无可能也非必要。因此,本文所使用的灵韵是从

本雅明“接着讲”而非“照着讲”。<sup>⑤</sup>为了让讨论更加集中,本文只撷取本雅明“灵韵”的某些方面的意思,同时对它做简化处理,目的不是从美学史的角度来澄清灵韵的意涵,而是借助灵韵来讨论我们目前面临的文化处境,特别是近年来人工智能技术高速发展,人类进入人机共生时代之后,我们如何理解和适应人机共生时代的新文化。

## 结构主义符号学的区分

本雅明用灵韵来讨论机械复制技术给艺术带来的重要变化,这种变化可以粗略地概括为“现代转型”。机械复制技术出现之后,我们可以将之前的艺术称之为手工时代的艺术。<sup>⑥</sup>如果将机械复制时代的艺术称之为现代艺术,相应地,手工时代的艺术可以称之为前现代艺术。由此。手工时代向机械复制时代的转型,就是艺术的现代转型。一些学者试图从结构主义符号学的角度来阐明这种现代转型,其中以梅勒(HansGeorg Moeller)的论述最为清晰。梅勒采用了结构主义符号学的一对基本概念“能指”(signifier)和“所指”(signified),根据它们的关系区分了三种符号学结构:存有(presence)结构、代表(representation)结构、标记(significance)结构。<sup>⑦</sup>梅勒用图表将三

种符号学结构区分开来：<sup>⑧</sup>

	存有	代表
存有符号学	所指—能指	
代表符号学	所指	能指
标记符号学		所指—能指

不过,梅勒这个图表尚有不够清晰之处,尤其是将领域区分为“存有”和“代表”两栏值得商榷。如果我们考虑到某些符号在存有领域没有对应物,如“孙悟空”这个符号没有真的孙悟空与它对应,那么“孙悟空”这个符号就不能发挥代表功能。因此,梅勒的这个图表需要优化。

事实上,梅勒接受波斯纳(Roland Posner)对符号表达的这种界定:A将B解释为代表C(A interprets B to represent C)。这里的A指的是解释者(interpreter),B指的是符号(sign),C指的是意义(meaning)。<sup>⑨</sup>如果采用波斯纳的术语,两个领域应该是“意义”和“符号”,而非“存有”和“标记”。<sup>⑩</sup>这样我们可以留下存有和标记两个概念来表达某种符号学之外的领域。另外,波斯纳所说的“解释”也并非像梅勒认为的那样没有意义,因而可以归并到“代表”之中。经过优化之后,我们得到了这个图表:

	意义	符号
存有性符号学	所指—能指	
代表性符号学	所指	能指
标记性符号学		所指—能指

符号学中的所指和能指对应于意义和符号,标准的符号表达就是能指代表所指,符号代表意义。由此可见,代表性符号学是标准的或者典型的符号学结构,存有性符号学和标记性符号学都是非标准的或者非典型的符号学结构。

在存有性符号学中,属于符号领域的能指位移至意义领域,能指除了代表所指之外,自身像所指一样具有意义。例如,在前现代巫术活动中,符号不是代表意义,而是被当作意义。某人的肖像画不是代表某人,而是被当作某人。看见某人的肖像画,就像看见某人一样。本雅明所说的灵韵,就根植于这种符号表达功能:在场的能指,能够召回不在场的所指。这里的不在场既可以指时间上的“过去”,也可以指空间上的“那里”。由此,我们可以从两个方面

来理解灵韵:一方面是符号具有意义(笔者称之为符号下沉);另一方面是对象脱离自身而向符号生成(笔者称之为对象上升)。这两个方面都在威胁符号表达功能。当符号下沉被直接等同于它表达的对象时,表达对象就直接出场了,不需要借助符号来表达,或者说不需要走符号的弯路。当被表达的对象上升成为符号时,就相当于从另一个方向运动,取消了符号表达所需要的区隔。这种情况有点像香水散发出来的芳香,作为符号的芳香是从其代表的香水中生长出来;对象(香水)蒸发成为符号(芳香)。<sup>⑪</sup>在符号学的框架内,我们只讨论第一种情况,即符号下沉的情况,因为在符号学的框架内不存在离开符号表达的意义。只有超出符号学的框架,我们才能讨论第二种情况,即对象上升的情况。

在代表性符号学中,所指和能指分别属于意义和符号领域,能指除了代表所指之外,自身没有意义。没有符号表达,意义无法得到呈现和保存。能指或者符号的意义,就在于能够指向或者保存所指或者意义。但是,能指指向所指,符号表达意义,毕竟不同于所指和意义的直接出场。现代科学普遍采取代表性结构的符号思维,能指与所指之间,符号与意义之间,除了代表关系之外没有任何别的关系。看见某人的肖像画,只是看见一幅画,不是看见某人。就像古德曼(Nelson Goodman)所说的那样:“一幅康斯特布尔(Constable)的马尔伯勒(Marlborough)城堡的绘画,与其说像那座城堡,不如说更像任何一幅画,然而它却再现了城堡而不是再现其他的图画,甚至不是再现最近似的复制品。”<sup>⑫</sup>这里的“再现”与梅勒所说的“代表”是同一个词。按照古德曼的说法,绘画可以再现或者代表它描绘的对象,但不是甚至不像它描绘的对象。这是一种典型的代表性结构的符号学思维。

在标记性符号学中,属于意义领域的所指位移至符号领域,所指像能指或者符号一样,其意义处于欠缺状态,或者有待别的所指来充实。任何符号的意义都不是确定的,没有独立自主的意义等待符号去指称。还是以肖像画为例来加以说明:在存有性符号学结构中,看见某人的肖像画就像看见某人一样;在代表性符号学结构中,看见某人的肖像画只是看见了一幅画,看见某人才是看见了一个人;在标记

性符号学结构中,看见某人就像看见他的肖像画一样,因为根本就不存在一个纯粹的某人,存在的只是被不同地、不断地建构的某人。这个被不同地、不断地建构起来的某人,就像画家用画笔塑造出来的肖像画。这种主张被称之为“现实的审美化”,其源头通常被追溯到尼采那里。就像韦尔施(Wolfgang Iser)指出的那样:“尼采表明,我们对现实的表述不仅包含了基本的审美因素,而且几乎整个儿就是审美性质的。现实是我们产生的一种建构,就像艺术家通过直觉、投射、想象和图像等形式予以实现的虚构手段。认知基本上是一种隐喻性的活动。人类是一种‘会建构的动物’。”<sup>⑩</sup>

### 一种超出符号学的想象

在阐明三种符号学结构之后,我们来想象两种超出符号学框架的情形。众所周知,结构主义符号学是一种处理人类文化现象的学说,只有人类才使用符号,动物不使用符号,人工智能很可能也不使用符号。

借助结构主义符号学,我们可以设想一种超人类现象:如果存有性符号学中的能指进一步向所指“塌陷”,以致能指与所指完全同一,符号就不再发挥符号的功能而成为存有。如果说人类与动物的区别就在于前者能使用符号后者不能使用符号,那么在动物世界中就没有符号,只有存有。我们可以将这种只有存有的世界称为“纯有世界”。在人类世界中作为符号起作用的东西,在动物世界中就停止了它的符号功能而成为存有,或者只起信号的作用。例如,人类能够将动物鱼与绘画鱼区别开来,而不至于将绘画鱼等同于动物鱼,只是将绘画鱼作为符号去指代动物鱼,准确地说是通过鱼的概念去思考鱼;但是动物没有符号思维,没有鱼的概念,绘画鱼就有可能被动物直接等同于动物鱼,会像信号一样引起动物对鱼采取直接“行动”。“画鱼得獭”的传说表明,水獭就不能将绘画鱼与动物鱼区分开来,因而容易受骗上当,将绘画鱼当作动物鱼一样采取行动。当然,人也容易受骗上当,就像“落墨为蝇”的传说所表明的那样,孙权也会将绘画苍蝇当作动物苍蝇。<sup>⑪</sup>不过,孙权与水獭毕竟有别。孙权能够知道自己上当,水獭不能知道自己上当;孙权有符号思维,水獭没有符号思维。

我们还可以设想另一种情况:如果标记性符号学中的所指进一步向能指“蒸发”,以致所指与能指完全统一,符号也就不再发挥符号的功能而成为纯粹的标记。在人类想象出来的世界中,有类似于将一切当作标记的情况。例如,在幻想的神灵世界和虚构的艺术世界中,那里的存在物类似于标记。当然,神灵世界和艺术世界都是人类构造出来的符号世界,它们仍然能够曲折地发挥符号功能。在人类历史上,还从来没有出现过将所有事物完全当作标记的情况。不过,人工智能出现之后,就有可能出现这种情况。换句话说,我们无法用结构主义符号学来处理人工智能的世界。在人工智能世界中,在数字化生存中,一切都是标记,标记不再发挥符号功能,不再代表任何意义,不再指向任何对象。我们可以将这种不再发挥符号功能的标记世界称之为“纯无世界”。

由此,我们可以在人类的符号世界之外,拓展出动物的纯有世界和机器的纯无世界。于是,我们有了如下表所示的三个世界:

纯有世界	存有
符号世界	代表
纯无世界	标记

我们这里所说的三个世界,与波普尔(Karl Popper)所说的三个世界不同。<sup>⑫</sup>尽管波普尔所说的“世界3”已经涉及计算机,但它仍然是人类知识的存贮形式,而非人工智能创造或者“涌现”的世界。

### 手工艺术的灵韵

上面粗略勾勒的三种不同结构的符号学可以为我们讨论艺术灵韵提供理论支撑。手工时代艺术灵韵的出现,在根本上源于存有性结构的符号学思维(简称存有性思维)。如果说存有性思维通常存在于原始巫术之中,那么至少可以说在手工时代的艺术灵韵中有这种思维的残余。在这种思维中,能指与所指或者波斯纳所说的B与C没有被严格区分开来,从而出现将能指当作所指、将B当作C的现象。

当然,艺术不是巫术。如果有人将康斯特布尔画的《马尔伯勒城堡》看作城堡,他看到的就不是绘画艺术,或者他就中了巫术的蛊惑。的确,巫术蛊惑容易让人感受到灵韵。但是,艺术审美毕竟不同于

巫术蛊惑。就像古德曼指出的那样,只有将康斯特布尔画的《马尔伯勒城堡》看作绘画而非城堡,观众看到的才是绘画艺术。如果说康斯特布尔的绘画《马尔伯勒城堡》的灵韵不是来自城堡的话,那么它来自哪里呢?在本雅明看来,它来自画家的在场。观众从画面上呈现出来的踪迹能够见证已经消逝的画家。康斯特布尔的绘画《马尔伯勒城堡》之所以有灵韵,是因为它让观众仿佛看到了已不可见的康斯特布尔。显然,本雅明没有古德曼那么决绝,他没有将《马尔伯勒城堡》与马尔伯勒城堡截然分开,没有将艺术与巫术截然分开,因而没有阻止观众从《马尔伯勒城堡》中看出马尔伯勒城堡。由此可见,本雅明所说的艺术灵韵,主要指的是绘画《马尔伯勒城堡》召回了处在过去的康斯特布尔和马尔伯勒城堡,如果马尔伯勒城堡依然存在的话,也可以说召回了处在那里的马尔伯勒城堡。总之,灵韵源于在场与不在场的张力,源于在场对不在场的召回。对于正在观看绘画《马尔伯勒城堡》的观众来说,绘画《马尔伯勒城堡》是在场,康斯特布尔和马尔伯勒城堡是不在场。

观众将康斯特布尔的《马尔伯勒城堡》看作绘画,而非看作康斯特布尔或者城堡,这体现的是代表性思维,当然绘画可以代表画家和绘画对象,但是纯粹代表不会产生灵韵。当观众从康斯特布尔的《马尔伯勒城堡》中仿佛看见了康斯特布尔或者城堡,代表性思维就滑向了存有性思维,绘画就有了灵韵。因此,灵韵的出现,源于代表性思维中存有性思维的残余。存在于原始巫术中的存有性思维,没有因为代表性思维获得主导地位而销声匿迹,而是潜伏在代表性思维中,与代表性思维一道构成艺术特有的思维方式。正因为艺术与巫术之间存在某种联系,本雅明将艺术价值称之为“膜拜价值”。

### 机械复制的灵韵

机械复制导致手工艺术灵韵的消失,主要源于灵韵所要求的意义或者对象的缺席。在存有性思维中,意义可以被不同的符号代表,但意义的出场是独一无二的。这种独一无二构成了艺术的“原真性”。复制破坏了这种原真性,因此复制导致艺术灵韵的消失。

在上述讨论手工艺术灵韵的时候,我们指出了艺术家和艺术对象两种在场。我们还指出,导致艺

术作品产生灵韵的主要原因是召回了艺术家的在场,但也可能是召回艺术对象的在场。召回艺术家的在场常见于艺术欣赏中,召回艺术对象的在场常见于巫术活动中。机械复制模糊了艺术家的在场。根据存有性思维,达·芬奇的《蒙娜丽莎》既有达·芬奇的在场,也有蒙娜丽莎的在场。艺术欣赏召回的是达·芬奇的在场,巫术活动召回的是蒙娜丽莎的在场。尽管《蒙娜丽莎》的复制品会模糊达·芬奇和蒙娜丽莎的在场,但更多的是模糊达·芬奇的在场,因此艺术失去原真性更多指向艺术家的缺席,指向艺术家的唯一性的丧失。正因为如此,当我们说不管对《蒙娜丽莎》多么完美的复制也都是赝品的时候,这里指的不是蒙娜丽莎而是达·芬奇遭到了冒犯。蒙娜丽莎可以被不同画家描绘,达·芬奇却只能由他自己来呈现,而不能被其他画家所模仿。就绘画来说,画家达·芬奇是唯一的,模特蒙娜丽莎不是唯一的。绘画原真性在于画家达·芬奇,不在于模特蒙娜丽莎。

对具有原真性的艺术作品如绘画的复制,会导致原真性的丧失,因而复制的《蒙娜丽莎》会因为失去原真性而丧失灵韵。有一种艺术由于跟艺术家在场的关系不密切,本身就没有原真性和灵韵。摄影和电影就是这种类型的艺术,它们正是本雅明所说的机械复制时代的艺术。与绘画有原真性不同,摄影和电影不存在原真性的问题。绘画只有唯一的真迹,任何对真迹的复制,哪怕复制得比原作更好,都不能算作原作,只能当作赝品。摄影没有原作与赝品的区别,至少没有绘画意义上的原作与赝品的区别。摄影没有唯一的原作,如果还要用原作概念的话,可以说它有多个原作。

表面上看,摄影与绘画都是对对象的再现,但是它们的工作方式非常不同:摄影与对象有关,绘画与画家有关。一幅不管多么逼真的绘画也不能在法庭上作证,一幅哪怕有些模糊的摄影却可以。摄影是对对象的捕捉,绘画是对画家的表现。正因为摄影与对象之间存在因果关系,好的摄影是因为碰上了好的对象。当然,这并不排斥摄影师的作用。摄影师的选择、拍摄和其他相关技巧也很重要。但是,对摄影起关键作用的是拍摄对象而非摄影师。在照片上看见某物,就像在镜子里看见某物一样。而绘画

则刚好相反,它跟对象的关系要弱于跟画家的关系。绘画跟对象之间没有因果关系。绘画是画家意图的体现:画家想画什么就画什么,想画成怎样就画成怎样。就像斯克鲁顿(Roger Scruton)指出的那样:“如果某人发现照片很美,这是因为他发现它的题材中的某物很美。另一方面,即使绘画再现了丑的东西,它也可以是美的。”<sup>⑩</sup>正因为摄影跟对象的关系比跟摄影师的关系紧密,摄影在很长时间内都不被视为艺术。<sup>⑪</sup>

显然,机械复制导致艺术灵韵的丧失的原因在于它不能召回艺术家,复制作品失去了以艺术家为核心的原真性。但艺术灵韵的消失不完全是消极的,从某个方面来说灵韵的消失具有解放功能,将符号从意义的束缚中解放出来,让代表性思维摆脱存性思维的萦绕,进而让代表性思维发展为标记性思维。如果说存性思维经由代表性思维向标记性思维的发展是人类思维的进化,那么艺术灵韵的消失就是这种进化的见证。

机械复制由于摆脱了基于艺术家的原真性的控制,就让无限复制成为可能,复制作品由此成为了符号。复制作品具有的价值不再是与艺术家相关的膜拜价值,而是与作品自身有关的展示价值。换句话说,复制作品因为复制得越多,吸引的观众越多,而越有价值。

然而,展示价值也有可能让复制作品获得灵韵,这种灵韵不同于源于膜拜价值的灵韵。基于展示价值的灵韵很有可能比基于膜拜价值的灵韵更有魅惑力。前文已经指出,艺术作品的灵韵源于与艺术家的关联,复制作品因为消解了与艺术家的关联而失去了灵韵。我们还指出,机械复制作品与对象的关系胜过与作者的关系,因此机械复制作品就有可能因为与对象之间建立联系而获得灵韵。不过,机械复制体现的是标记性思维,要在标记性思维占主导地位的机械复制作品中建立起与复制对象的关系殊为不易。俗话说,质量不够,数量来凑。如果说单个复制作品无法建立起与复制对象的关系,数量巨大的复制作品就有可能建立起与复制对象的关系。现代明星因为获得更多的展示机会而成为明星,铺天盖地的展示让标记性思维滑向存性思维,让我们仿佛透过展示看到对象出场。需要注意的是,海量展示通常不是让展示者——复制的作者成为明星,

而是让被展示者——复制的对象成为明星。达·芬奇的《蒙娜丽莎》让达·芬奇而非蒙娜丽莎成为明星,卡罗尔(Jock Carroll)拍摄的梦露照片让梦露而非卡罗尔成为明星。

### 人工智能的灵韵

人工智能体现的思维已经超出了符号学的范围,就像前文超出符号学的想象中所设想的那样。无论是存性思维、代表性思维还是标记性思维,它们都在符号学思维的范围之内,都具有所指与能指的结构。但是,人工智能的世界将不再有所指,只有能指,或者说不再有存有,只有标记。正因为如此,我们将人工智能的世界称之为“纯无世界”。如果说符号都是因为与意义或者存有具有或这或那的关系而具有灵韵,人工智能因为彻底割断了与意义或者存有的关系而注定毫无意义,更不用说重现灵韵了。

显然,今天所说的人工智能世界与波普尔所说的电子存储系统不可同日而语。人工智能不仅可以代替绝大部分人类工作,而且可以有自己创造或者涌现的世界。人工智能比人类要聪明得多,能做出许多人类无法想象的事情。在人工智能的世界里,时间和空间不再发挥作用。数字对象超越了时空限制,它们不会因为时间的流逝而老去,也不会因为空间的遥远而模糊。所有数字对象都只在现在和这里,但是它们却完全没有存有的意义。数字对象以缺席的形式在场。<sup>⑫</sup>

关于人工智能世界的存在和运作方式,本文无法做具体刻画,这里只就人工智能生成的对象是否具有灵韵的问题做些猜想。事实上,20年前就有人在思考这个问题。2007年在土耳其安卡拉举办的第17届世界美学大会上,时任国际美学协会主席的约斯·德·穆尔(Jos de Mul)就发表了题为《数字化操控时代的艺术作品》的大会报告。从报告的题目可以看出,穆尔在模仿本雅明的《机械复制时代的艺术作品》。不过,穆尔不是对本雅明照着讲,而是从本雅明接着讲。

在梳理本雅明关于艺术作品的膜拜价值和复制作品的展示价值的论述之后,穆尔指出数字化操控时代的艺术作品具有“操控价值”。所谓操控价值,指的是数字对象可以被检索、添加、变更、删除等。穆尔指出:“在数字化重组时代,一个对象的价值取

决于它多大程度上是可操控的。对于当代学者来说,本雅明全集的数字版比起传统纸质版更有价值得多,因为它让学者(例如)在瞬间选出所有出现‘aura’的页码。”<sup>⑩</sup>穆尔断言,在数字化重组时代,可以让艺术作品的灵韵回归:“一个数据库可重组的次数几乎是无限的,所以,在数字化重组时代的艺术作品,让光韵回归了。特别是在用户能够改变数据库的内容并且在数据库中加入新的成分时,每一次查询都是一次独特的重组。结果,被数字化重组的艺术作品重新获得某种仪式性维度,再次成为感性成分和超感性成分之间的界面。”<sup>⑪</sup>由此可见,穆尔所说的灵韵重现,指的是用户操控数据库产生新的重组结果,这个结果可以是独特的,同时意味着它让无限的潜在可能变成了可感的界面。灵韵源于独特性以及感性与超感性的关联。

穆尔所说的这种灵韵回归显得有些勉强。不是任何独一无二的事物都有灵韵,感性与超感性的界面也非灵韵重现的要点。穆尔承认,我们从数字化重组的艺术作品中体验到的“灵韵的回归”是一次变了味的回归:“我们所体验到的是一系列‘原作的、光韵的副本’。光韵回归变味了,因为数字化操控的对象甚至比机械复制品的存在时间还短。因为其可操控性,数字化对象看起来天生就不稳定,像是艺术表演过程而不是成品。”<sup>⑫</sup>

尽管穆尔所说的数字化重组时代艺术作品的灵韵回归并不令人信服,但是他强调的用户参与的重要性却值得重视。今天人工智能可以独立完成操控,似乎不再需要用户的参与,但是如果离开用户的使用,人工智能将毫无意义。

早在20世纪60年代,丹托(Arthur Danto)就设想“理想纪事者”:“无论任何事情,即使是在他人头脑里的事情,在发生的那一刻,理想纪事者就知道了。它还具有即时抄写的天赋:过去发生的每一件事情都被他记录下来,就像事情发生的那样被记录下来。”<sup>⑬</sup>我们可以把理想纪事者理解为具有智能的监控录像,能够即时记录一切发生的事情,不仅包括社会上发生的、可见的事情,而且包括人们心中发生的、不可见的内心戏。在丹托看来,即使存在这样的理想纪事者,它记录下来的也不是历史。历史不仅涉及事件的遴选,更重要的是历史是由所谓“叙事句

子”组成的,理想纪事者不使用叙事句子来讲述。<sup>⑭</sup>将世界上发生的全部事情原封不动地记录下来,这在今天的确可以做到,但对于人类毫无意义。如果一个人要看完他一生的记录,他需要花掉另外一生的时间。人工智能生成的事件要远远超过理想纪事者记录的事件,人类不可能看完人工智能生成的事件。从这种意义上,我们真可以说人工智能开启了无限生产的时代。<sup>⑮</sup>在无限生产的时代,人工智能的产品本身没有意义,它们的意义取决于用户的消费。没有用户的消费,人工智能将失去意义。AlphaGo在战胜一众围棋高手之后宣布退出棋坛,因为它的存在已经失去了意义。当然,我们可以设想AlphaGo跟自己对弈,但是这种对弈除了耗费能源之外没有任何意义,甚至不能让它技术上进步。同样,人工智能可以自动生成各种形式的艺术作品,如果没有用户的参与和消费,这些艺术作品也没有任何意义。

如果说手工时代的艺术作品的灵韵源于召回不在场的艺术家,机械复制时代的艺术作品的灵韵源于召回不在场的艺术对象,那么人工智能时代的艺术作品的灵韵源于召回具有人性的观众。大约在30年前,舒斯特曼(Richard Shusterman)讲了一个这样的科幻故事:

想象两个表面上完全相同的观众,他们能够对面前的艺术作品做出完全相同的解释。其中一个是人类,他为他所看到和解释的东西而兴奋不已。而另一个只是一个经验不到任何可感知性质的电子人,它感觉不到快乐,实际上根本感觉不到任何情感,它只是为了做解释陈述而机械地处理感知的和艺术界的数据。由于这个原因,即便电子人的解释陈述在描述上比人类的解释陈述要更加精确,我们仍然可以说人类对艺术的一般反应要更为优越,而由于电子人完全没有感受到任何东西,因此它根本就没有理解艺术到底是什么。现在进一步想象要是彻底将审美经验从我们人类文明中剔除出去,那么我们会完全被改造为那种电子人或者被电子人所灭绝。<sup>⑯</sup>

让人工智能艺术重现灵韵的是人类经验,是人类经验中的感觉、情感和理解,它们是人性的显现。人工智能生成的艺术作品,只有与人发生关系,只有在人的消费中得到激活,它们才有灵韵。前面提到

不能像梅勒那样将波斯纳所说的“解释”归并到“代表”之中,这里的解释就是经验的核心内容。没有观众的解释,人工智能艺术将毫无意义。人工智能艺术的灵韵不像香水的芬芳是从内部散发出来的,而是观众的解释从外部赋予意义。或许只有在人工智能时代,人类才能意识到人类经验有多么重要,人性有多么重要,像人一样生存有多么重要。

#### 注释:

①有“灵韵”“光韵”“光晕”“灵光”“灵晕”“灵气”“气氛”“气韵”等不同译法。

②关于本雅明与中国思想的关系,参见:Peter Fenves. Benjamin, Studying, China: Toward a Universal "Universism". *Position: Asia Critique*, 2018, 26(1): 35-57.

③关于艺术爱好者、艺术批评家、艺术哲学家的区分,参见:[德]莱辛·拉奥孔·朱光潜,译.北京:人民文学出版社,1979:1.(美学通常被等同于艺术哲学,莱辛所说的艺术哲学家,就是我们所说的美学家。)

④关于“气氛”作为美学概念,参见:[德]格诺特·波默.气氛美学.贾红雨,译.北京:中国社会科学出版社,2018.

⑤“照着讲”和“接着讲”语出冯友兰,前者忠于本义,后者有所发明。[参见:刘恭煌.关于冯友兰“照着讲”和“接着讲”方法的研究综述.中国史研究动态,2011(3):29-34.]

⑥“手工时代”是为了与“机械复制时代”区别开来而增加的修饰,在机械复制时代之前的艺术都是手工艺术,这里的“手工”或者“手工时代”可以省略。本雅明所说的艺术的灵韵指的是手工时代艺术的灵韵。

⑦梅勒既是哲学家,也是汉学家,本文保留了他自己对核心概念的中文翻译。[参见:[德]H.G.梅勒.冯友兰新理学与新儒家的哲学定位.哲学研究,1999(2):54-56.]

⑧ Hans-Georg Moeller. Presence, Representation, and Significance: An Analysis of Semiotic Structures and Corresponding Conceptions of Nature and Culture. *The American Journal of Semiotics*, 2007, 23(1-4): 243-252.(其中图表见第246页。)

⑨ Hans-Georg Moeller. Presence, Representation, and Significance: An Analysis of Semiotic Structures and Corresponding Conceptions of Nature and Culture. *The American Journal of Semiotics*, 2007, 23(1-4): 244-245.

⑩需要指出的是,在美学界影响较大的朗格(Susanne K.Langer)区分了“信号”(sign)与“符号”(symbol)。在信号表达中有三个基本项:主体、信号和对象;在符号表达中有四个基本项:主体、符号、概念和对象。信号直接指向对象;符号直接指向概念,通过

概念指向对象。信号向主体发出指令,将主体指向对象,对对象采取行动;符号将主体指向概念,通过概念去思考对象。动物也能“理解”信号,只有人类才能理解符号。艺术和科学都属于符号表达。艺术采用的是“呈现性”(presentational)符号,科学采用的是“推论性”(discursive)符号。这些区分有助于我们后续讨论。(朗格的相关论述参见:Susanne Langer. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New York: The New American Library, 1948: 42-83.)

⑪朱利安(François Jullien)用“气氛”“香气”来解释灵韵时,他所观察到的情形就类似于这种现象。(参见:[法]朱利安.山水之间:生活与理性的未思.卓立,译.上海:华东师范大学出版社,2017:69.)

⑫[美]古德曼.艺术的语言.彭锋,译.北京:北京大学出版社,2013:7.

⑬[德]沃尔夫冈·韦尔施.重构美学.陆扬,张岩冰,译.上海:上海译文出版社,2002:34.

⑭关于“画鱼得獭”和“落墨为蝇”的分析,参见:彭锋.后素——中西艺术史著名公案新探.北京:北京大学出版社,2023:154-156.

⑮波普尔对三个世界做了这样的区分:“我们可以称物理世界为‘世界1’,称我们的意识经验世界为‘世界2’,称书、图书馆、计算机存储器以及诸如此类事物的逻辑内容为‘世界3’。”(参见:[英]卡尔·波普尔.客观知识:一个进化论的研究.舒炜光等,译.上海:上海译文出版社,1987:78.)

⑯ Roger Scruton. Photography and Representation. *Critical Inquiry*, 1981, 7(3): 590.

⑰参见:彭锋.摄影是艺术吗?美育学刊,2016(5):1-6.

⑱关于“数字对象”(digital object)特征的刻画,参见:Michael Betancourt. *The Critique of Digital Capitalism*. New York: Punctum Books, 2015.(尤其是该书的第二章和第三章。)

⑲⑳㉑[荷兰]约斯·德·穆尔.数字化操控时代的艺术作品.吕和应,译.学术研究,2008(10):138.(本文将 aura 译为光韵。)

㉒ Arthur Danto. *Analytical Philosophy of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968: 149.

㉓关于丹托历史哲学的分析,参见:彭锋.可识别与不可识别:关于艺术本体论问题的争论.哲学研究,2024(1):115-124.

㉔关于“无限生产”的初步构想,参见:彭锋.文化产业与无限生产.文艺争鸣,2015(1):108-114.

㉕ Richard Shusterman. *Performing Life: Aesthetic Alternatives for the End of Art*. Ithaca: Cornell University Press, 2000: 30-31.