

doi: 10.15936/j.cnki.1008-3758.2020.02.001

技术人工物何以是艺术品?

吴国林, 刘小青

(华南理工大学 马克思主义学院, 广东 广州 510640)

摘 要: 意向、要素、结构、功能与环境构成了通常意义上的技术人工物系统模型。技术人工物要成为艺术品,技术人工物系统模型还需要增加边界因素。边界与上述五个因素相互作用,共同构成技术人工物作为艺术品的本体论模型。技术人工物的形式不能仅指外在边界或结构,而是其外在边界、结构、功能以及要素的整体显现。意向含有审美意识并指向了其他因素,使技术人工物具有“美”的形式成为可能。功能与美学的统一使技术人工物具有象征的美学意义。随着现代技术的日益精进,技术与艺术之间由分离重归融合;作为二者深度融合的产物,技术人工物成为艺术品,已是题中应有之义。

关 键 词: 技术人工物; 艺术品; 审美意识; 形式; 象征; 功能

中图分类号: N 031

文献标志码: A

文章编号: 1008-3758(2020)02-0001-09

How Could Technological Artifacts Be Works of Art?

WU Guo-lin, LIU Xiao-qing

(School of Marxism, South China University of Technology, Guangzhou 510640, China)

Abstract: Intentions, elements, structures, functions and environment constitute the systematic model of technological artifacts in the common sense. In order to make technological artifacts become works of art, the boundary factor should be taken into account, which interacts with the above five factors. Accordingly, the boundary factor and the other five factors constitute the ontological model of technological artifacts as works of art. The forms of technological artifact are not just boundaries or structures, but the overall manifestation of boundaries, structures, functions and elements. Equipped with aesthetic consciousness and combined with other factors, intentions make it possible for technological artifacts to be “aesthetic”. The unification of functions and aesthetics enables technological artifacts to be of symbolic aesthetic significance. With the improvement of modern technologies, technology and art undergo the transformation from separation to integration. As a product of deep integration, technological artifacts become art, which echoes well the meaning of the title.

Key words: technological artifact; works of art; aesthetic consciousness; form; symbol; function

对技术人工物进行内在研究,有利于认识技术人工物本身。技术人工物不仅具有有用性,它通过功能来直接表达,更重要的问题是,技术人工

物能否成为艺术品,若此,技术人工物就会具有美学意义,就会让人在使用技术人工物的过程中,培养出高尚的美学情趣,阐释出技术人工物的崭新

收稿日期: 2019-07-15

基金项目: 国家自然科学基金重大资助项目(19ZDA038)。

作者简介: 吴国林(1963-),男,四川营山人,华南理工大学教授,博士生导师,主要从事技术哲学、物理哲学与量子现象学研究;
刘小青(1989-),女,山西忻州人,华南理工大学博士研究生,主要从事技术哲学研究。

意义。对于技术人工物何以是艺术品需要进行如下思考:什么是艺术品?决定技术人工物是艺术品的因素是什么?技术人工物成为艺术品的根据是什么?技术人工物成为艺术品需要满足什么条件?当技术人工物成为艺术品时,技术人工物与艺术品是否同一?随着科学技术的发展,技术人工物与艺术品之间的界限难以区分,届时,技术与艺术之间的关系有何变化?沿着以上问题思路,本文仅从分析哲学的角度,从哲学的角度考察艺术品及其决定因素,对技术人工物何以是艺术品以及技术人工物成为艺术品需要回应的理论与实践问题展开细致的讨论。

一、艺术品的形成及其决定因素

艺术品与古希腊的 Τέχνη 有关。Τέχνη (Technē),一般译为“技艺”,它有丰富的含义。柏拉图认为,技艺既指艺术、工艺、技术、手工艺和技能,还包括方法、知识、职业,它也与道德相关。在《高尔吉亚篇》中,柏拉图区分了制作性的技艺(如绘画、雕塑等)和言语的、知识性的技艺(如算数、天文学等)。在《菲力帕斯篇》中,柏拉图将与制作和生产有关的技能知识分为两类:一种是音乐、医学和农学;一种是木作(如建造)。前者是在实践或经验基础上发展起来的,后者使用计数、测量等,因而具有更高的精确度。亚里士多德认为,“技艺”是一种与制作事物有关的正确意识,也就是说,“技艺”主要指制作或生产活动。亚里士多德又将生产或制作技艺分为两类,一类是提供日常生活制品的技艺,一类是提供消遣的技艺,而后者被认为是更加智慧的,因为这些技术知识不是为了实用。“技艺”通过中世纪至文艺复兴时期的发展与演变,已被划分为“自由的技艺”和“机械的技艺”^[1],前者是心灵的、智力的活动,后者是身体劳作的技艺。根据使用脑力还是体力来划分“技艺”,最终分化出艺术(art)与技术(technology)的各自领域。1747年,法国哲学家夏尔·巴托(Charles Batteux)提出“美的艺术”(the fine art)概念,并将其划分为五种类型:诗歌、音乐、绘画、雕塑和舞蹈。技术(technology)则成为“机械性”技艺、实用性手工艺以及现代技术的指称。

在“美的艺术”范畴中,艺术品将如何定义?黑格尔认为,“艺术是帮助人认识心灵的最高旨趣的东西”,“艺术作品是心灵的投射,它们的外表是

感性事物,内在则是心灵”^[2]。阿多诺认为艺术即精神,艺术品成为艺术品的根源在于形式,但形式“如果不显现出精神,或者没有精神,艺术作品也就不复存在”^[3],精神是艺术作品对其物性的克服。海德格尔认为艺术作品是为揭示真理的存在而存在。在笔者看来,艺术是一种揭示人的本质的审美活动,艺术品作为审美活动的产物,是主体根据材料(质料)创作出具有特定形式的物质实体。艺术品成为艺术品,是由其物因素和象征意义共同决定的。因此,艺术品成为艺术品需要考察两个因素:形式因素和象征因素。

(1) 形式因素

质料与形式是生成实体的两种本原。亚里士多德认为实体具有三个因素:质料;形式;质料与形式的结合。在自然物中,质料与形式的结合是自持的,如花岗岩的质料有其确定的形式;在人工物中,形式规定了质料在空间中的分布和排列,甚至先行对质料的种类进行选择。可见,人工物的形式以其目的性规定着质料的本质。

形式是基于各要素(质料)之间合乎规律的排列组合,这一形式规律构成了艺术品的创作基础。毕达哥拉斯认为事物以某种形式使其自身的界限、形状和尺寸处在一种和谐的关系中,如果艺术遵循比例,就能达到各因素的和谐^{[4] 38-43}。也就是说,质料在空间中分布和排列的形式具有规律性,如比例、尺度、对称、秩序和确定性等,它们使各因素达到和谐而产生美。客观存在的形式规律是艺术创作的理性基础,例如,在达·芬奇作品《圣徒杰罗姆》中,圣徒杰罗姆的画像位于黄金矩形内,这并非偶然,而是作者有意遵循了形式规律。

从黑格尔“美是理念的感性显现”这一认识来看,艺术品就是“美”(情感和意蕴)的理念显现为一种实在的、可感知的“美”的形式。亚里士多德认为美的最高形式是秩序、对称和确定性,而另一种外在的形式美、感性美是属于人独有的审美感受^{[4] 181-187}。质料的形式具有规律性,但“美”的形式所要表现的内容往往较为感性化,为此,黑格尔强调将形式与内容“调和成为一种自由的统一的整体”^[5]。艺术的表现形式丰富多样,艺术家总喜欢突破形式规律而得出他们想要的“美”的效果,正如罗斯金所说,“所有美的线条都是有组织地违背数学法则而画出来的”。形式规律所具有的“美”是理性的,而艺术家创造的“形式美”是感性

的,这是因为艺术家将情感和意蕴注入了形式。因此,艺术品是由“美”的理念注入形式,并与形式规律之间调和成统一整体,从而显现出感性美。

(2) 象征因素

形式是艺术品的物因素,但艺术品不止有物因素,还需要具有象征因素。

艺术品是“意”与“境”的融合。人的直觉因素发源于人的心灵深处。当直觉因素指向形象时,是主体借助于形象表现“意”,寓心境于形象之中,使形式成为一种具有意境的形式。这种“意境”无法分解为数字或比例,是由艺术家的社会经历或精神状态所支配,根据直觉想象来设计和选择的。正如里德(Herbert Read)所指出的,在客观存在的形式基础上,形式还有更深层次的类型,即由直觉、潜意识设计或选择的形式^[6]。例如,黄宾虹晚年精心之作《山居图》,呈现出意趣生动的自然场景,气韵非凡。基于娴熟的技法和严谨的形式结构,作者在描绘自然风景的“境”时,融入了作者的“意”。“意”凝练于“境”中,象征了一种富有生命力的形象。

艺术品是历史的印记。列文森(Levinson)从艺术的意向性—历史性概念出发,认为艺术品之所以是艺术品,是因为受到某种意向的支配,这种意向本质上具有历史性或追溯性的内容^[7]。也就是说,艺术品是历史性或追溯性的。例如,在宋代,宋代瓷瓶仅仅是制作精湛的工艺品,在今天,宋代瓷瓶呈现了宋代瓷器制作工艺的鼎盛景象,承载了深厚的历史文化传统,因而我们将其视为艺术品。我们无法回到过去重新审视宋代的繁荣景象,但可以从宋代瓷瓶中追溯历史。宋代瓷瓶作为艺术品,是一个世界整体,具有独立的历史视域。我们站在自己的视域中诠释宋代瓷瓶,实际上诠释了它的历史视域,揭示它对于我们这个时代所开启的意义。这就使我们与过去完成了交流与对话,从而实现文化传统的延续。

艺术品是真理的显现。海德格尔认为,不是物因素本身,而是其中正在起作用的“别的东西”决定了艺术品是其所是,即是说,“将存在者的真理自行设置入作品”^[8]。真理是此在本身的展开,即人对其存在方式的揭示。真理也是此在通过揭示存在者而展开的。我们可以把“真理自行设置入作品”理解为:存在者整体通过作品进入并保持无蔽的状态中。海德格尔通过阐释梵高的《农鞋》,认为艺术品建立了世界并推出土地,在世界

与土地的冲突中获得真理。土地,即制作农鞋的质料,是农鞋能够存在并独立存在的基础,以土地为奠基,农鞋实现其质料本身的自我回归。世界,即此在生存的一种性质,世界使农鞋超越其质料而具有意义。世界规定了农鞋的存在方式,实际上是此在通过农鞋展开了其自身的存在方式,而农鞋以其固有的本质总是作为这样或那样的东西在世界中显现。因此,从深层本质上看,艺术品不是对现成事物的摹仿,不是对事物普遍本质的再现,更不是附加在物之上的审美价值或美感上层建筑,“艺术品乃是象征(symbol)”^[9],它不被看似浮现的东西所诱惑,而是保持在无遮无蔽状态即真理中更真切地存在着。

二、技术人工物成为艺术品的本体论分析

技术人工物成为艺术品,首先要从技术人工物的本体论展开分析。

技术人工物由人设计和制造而成,是具有特定功能的物质实体。贝克认为,“人工物是有意地为既定目的而被制造的物体”^[10]。克劳斯认为技术人工物是具有功能的物理实体^[11]。笔者认为技术人工物是对“技术知识或科学知识的应用”,并将其界定为“被制造出来实现一定目的的技术实体”^[12]。贝克的人工物范围是宽泛的,它包括一切为既定目的而制造出来的人工物;克劳斯将人工物视为物理实体,这将区别于其功能不依赖物理结构的社会人工物;笔者认为,技术人工物是现代技术的产物,它区别于手工制造和工艺品。因此,我们对技术人工物作出以下定义:技术人工物是以现代技术为基础,根据特定目标而被制造出来具有技术含量的物理实体。

克劳斯和梅耶斯将技术人工物分为结构与功能两个方面,认为技术人工物具有“物理的”和“意向的”二重性质,“物理”由结构承担,功能是“意向”的物化。结构是技术人工物几何的、物理的属性,如钢琴主要由击弦机系统和琴弦系统组成;功能是技术人工物能够发挥的效用,如钢琴具有发出乐音的功能。当描述“钢琴由击弦机系统和琴弦系统组成”时,并不能说明它具有“发出乐音”的功能,反之,钢琴的功能也无法说明它的结构。这说明结构描述与功能描述之间不具有——对应的关系。根据上述疑问,笔者认为增加要素、环境这

两个因素来减少结构与功能之间的逻辑鸿沟^[12]。要素是技术人工物的基本单元,各要素以稳定的物理关系组成结构,要素与结构构成了技术人工物的物质基础,并在功能的生成过程中决定了功能。环境是影响要素、结构和功能的外在因素,例如,由实木材料制成的钢琴零部件受潮湿环境影响而变形,从而影响了钢琴的音质。意向、要素、结构和功能在一定环境下相互作用生成技术人工物,这四个内在因素与外在环境因素共同构成技术人工系统模型^[13]。

笔者认为,技术人工物成为艺术品,还必须增加边界因素。边界是事物内部与环境之间的分界面。边界被称为“薄层”(thin layers),一个至少比它所包围的实体少一个维度的独立实体^[14]。技术人工物是被一组将它们与环境隔开的“薄层”所包围。边界对技术人工物各个系统有一定的保护和隔离作用。除此之外,边界还可以表达“美”,从视觉与触觉上给人以美的感受,让美存在于此。我们在技术人工物系统模型中,增加边界因素,边界与意向、要素、结构和功能共同作用构成技术人工物成为艺术品的本体论条件,如图 1 所示。

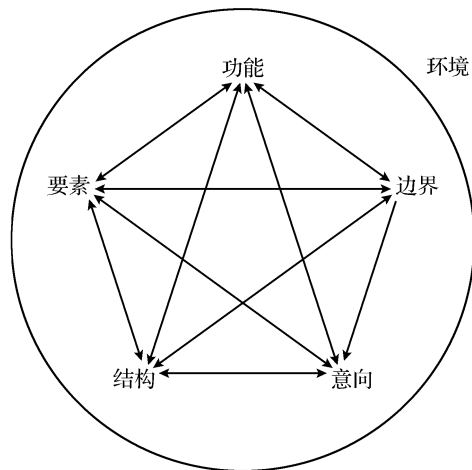


图 1 技术人工物的系统模型

下面,我们具体分析意向、要素、结构、功能和边界这五个因素对技术人工物成为艺术品的本体性意义。

(1) 意向。设计者的意向指向是技术人工物得以形成的基础。因设计者自身生活经历、知识背景和专业素养的不同,不同的设计意向具有文化和技术上的差异。当设计者意向指向技术人工物时,技术人工物就呈现出文化差异和技术差异的特点。对于技术人工物来说,意向转化为功能,是意向与要素、结构共同作用的结果。技术人工

物一旦被制造出来,意向就凝结于要素、结构和功能之中。技术人工物的意向是设计者的意向指向和使用者的意向赋加,其自身不具有意向。

技术人工物成为艺术品,其源头是意向。审美是人理解世界的一种特殊的意识形式。古希腊哲学家把审美活动置放于生命活动的根源部分,即是说,审美意识是最根本的精神存在。审美意识与生俱来,审美情感是人类普遍的情感。如果设计者的意向指向包含了审美因素,并将这一因素诉诸于技术人工物时,审美因素就凝结于要素、结构、功能和边界之中。比如,宾利创始人 W. O. 宾利有着追求极致卓越的造车理念。宾利轿车都是经过精心设计和打造的。对材质和工艺制作的极高标准和要求、对结构的精细考量以及高尖端技术的采用,使宾利轿车在出厂时已近乎完美。宾利飞驰系列 W12 轿车,拥有高贵、优雅的车身线条,车身尾部的溜背造型更显豪华与庄重,低于一般轿车的风阻系数,搭载 W126.0T 双涡轮增压发动机、8AT 变速箱,实测百公里加速仅需 4.34 秒^[16]。上述都源于宾利追求极致卓越的造车理念。可见,理念是宾利汽车具有优秀品质的意向源泉。

(2) 要素。意向中的审美因素指向要素主要体现在两方面。其一,审美因素促使要素的材质和制作工艺达到艺术品的标准,从而提升技术人工物的审美品质。其二,审美因素促生了直接满足审美需要的要素。现代汽车的许多零部件并非出于机械化所需,而是源于人对室内空间的舒适程度、可视性以及空气动力品质的渴望而产生的^[15],这是人们更高精神旨趣的表现。例如,宾利轿车飞驰系列 W12,内饰由传统手工艺打造,包括 600 多个工艺精湛的零部件,即使是油箱盖,也出自专属定制,其材质和做工精致无比^[16]。

(3) 结构。结构与功能之间不具有一一对应的关系,正因如此,在有限条件下,意向根据审美需求调整各要素之间的物理关系,从而组成多种具有不同审美因素的结构。结构中由要素突现而生成的审美因素也是单个要素不具有的。也就是说,结构既具有单个要素的审美因素,又具有单个要素不具有的审美因素。因此,意向的审美因素指向功能,必须经过要素以及要素组成的结构方能达成。

(4) 功能。功能的审美因素使功能更加多样化和人性化。芒福德认为技术人工物经历了三个

发展阶段：“机器本身”“实用和审美的折中期”和“想象渗入机器”^[17]。在第二、三阶段，人的审美因素渗入技术人工物的各个环节中，实现功能的多样化和人性化，就是为了寻求一种更积极的审美满足。当代人们的日常生活已经离不开电子产品，人们通过电子产品来满足线上消费、线上娱乐、线上支付以及线上交流等日常所需。因此，无论审美还是性能，人们对电子产品的要求都越来越高。例如，被称为“黑科技”的华为 MateBook 13 具有“一碰传”功能，支持 NFC 的华为手机与 MateBook 13 之间能实现快速传输视频、图片以及各种文档，彻底颠覆了传统分享传输的方式，极大地提高传输效率。不仅如此，8GB 的内存和 512GB 的疾速固态硬盘、2160 * 1440 屏幕分辨率和 100% 的 sRGB 广色域、第八代英特尔®酷睿™ i3-8145U 处理器以及可以疾速快充的大容量电池等，极大地增加了人们在线上活动的效率^[18]。由此可见，技术人工物的功能已经不再是简单的具有“某某”功能，而是全方位契合人们的多重需求。

(5) 边界。边界的审美因素能够使人直接感知。边界是承担意向输入与输出的角色。我们通过看到物体表面而间接地看到物理实体，也就是说，我们看到的只是物理实体的边界。设计者意向指向系统内部各要素与结构时，实际上也指向了边界，我们通过感知边界来感知系统。因此，边界的材质、性能和形态，以及边界的制作工艺是技术人工物成为艺术品不可或缺的因素。正如华为 MateBook 13 采用全金属的机身设计，机身四面采用了钻石切割打磨倒角，配合细腻的陶瓷喷砂工艺，呈现出一种超现代的极简美感^[18]。MateBook 13 还配上皓月银、深空灰、樱粉金三种颜来满足不同性别、年龄的人的审美喜好。

通过本体论分析可知，意向、要素、结构、功能和边界是技术人工物成为艺术品的本体论根据。技术设计是技术人工物形成所经历的必要阶段，设计者进行技术人工物的技术设计时，他的审美意识已经不自觉地贯穿设计活动的每一个环节，实现了想象力与外在技术规律、技术知识的融合与重构。因此，在技术人工物还是抽象的意识实体时，已经具有了审美意义。当技术人工物转化为实在的物质实体时，其自身也具有了独立的审美意义。边界、要素、结构与功能作为技术人工物的各个组成部分，是设计者意向的承载者，因固有

的质料本质所在，它们均具有不以人转移的独立性。因此，边界、要素及其结构在被赋予审美意义的同时，这一意义已是它们独立性中的一部分。随着科学技术的进步，技术人工物的要素更加精致，结构更加严谨，功能也更加完善，在满足实用需求的同时，更多地满足了与其相辅的精神需要。功能向精神态的转化，使技术人工物与人之间形成一种交感关系，技术人工物也因此具有了艺术品的姿容。海德格尔说，理解就是此在在世存在的一种基本方式^[19]。如果把技术人工物视为艺术品，使用者对它的理解和解释就是对自身生命的、人性的一种审美体验。

三、技术人工物成为艺术品的美学分析

在本体论分析基础上，技术人工物成为艺术品还需要作进一步的美学分析。

“美学”(Aesthetics)一词由德国哲学家鲍姆嘉通提出，他认为美就是理性认识中“被称为真理的那种属性在感觉中的表现”，“感性的完善就是美”^[20]。如果技术人工物与人的感性认识或感知有本质上的关联，技术人工物就被作为“美”的对象而受到关注。

1. 技术人工物具有美学的形式

形式的基本含义包括：①外形；②对内容而言，指事物的组织结构和表现方式^[21]。对于技术人工物，笔者认为，形式不能仅指外在边界或结构，而是其外在边界、结构、功能以及要素的整体显现。根据前文的分析可知，意向、要素、结构和功能在一定环境下相互作用生成技术人工物，它们使技术人工物的形式受到内在与外在限定因素的限制。由于意向的审美因素指向边界、要素、结构与功能，技术人工物在内在与外在限定因素下，仍可以形成“美”的形式。

技术人工物各因素的内在逻辑和它们所遵循的技术规律使其形式受到内在限定因素的限制。技术人工物不是单一的物理实体，而是由要素、结构与功能相互作用构成的多层次系统的技术实体^[13]。一个技术人工物，由最低层次的原子要素所具有的原子结构构成原子功能，再到高一阶子要素与子要素之间组成子结构并形成相应的子功能，最后综合成为技术人工物的总结构和总功能。其中的每一个系统以及每一个系统的不同层次都

需要严格遵循技术规律,这一规律赋予它们统一性的活动原则。因此,结构呈现出一种以绝对的、严密的精确性而完全符合规律的形式。

技术人工物的形式受到外在限定因素的影响。第一,受重力影响而普遍存在的形式。对称形式是生命体结构合乎规律的存在方式,是重力影响下最稳定的一种状态。任何技术人工物首先要做到的就是保持自身结构的平衡。第二,受动力学影响的形式。快速交通运输工具类技术人工物在保证结构平衡的基础上,其形式还需要与力学和空气动力学等规律相适应。如汽车、高铁和飞机的动态流线型有助于提高速度和节约燃料,这在功能上是合乎规律的。第三,对动植物或人类自身模仿的形式。例如,飞机的翼形类似鸟类翅膀的剖面。

内在限定因素和外在限定因素决定了技术人工物的形式是合目的性的,也就是说,具有功能的技术实体,其形式一定是与功能相适应的。在技术人工物类中,有一类制作机器的机器,这类技术人工物的功能是制造和生产人工物,它或许是技术生产体系中的一个环节,又或许能够独立制作和生产。毋庸置疑,这类型技术人工物必须严格遵循技术规律,按照既定的结构来规定其形式,例如,采用黄金分割比例的立式自动多轴机床和采用各种几何比例的定心机床,均具有不可动摇的力学定理和工业要求。

然而,在人工物中,还存在同一功能的多种形式,如几十种不同形式的锤子,它们在功能上相同。其原因在于:一方面,功能的专门化,不同形式的锤子只适用于某一个特殊的生产或使用过程^[22];另一方面,审美选择的多样化,因审美主体的不同而选择某一种形式^[15]。审美选择的多样化是形式具有审美因素的前提。因人的实用需求、审美追求和精神需要常常交织在一起,被制造出来满足人类日常需求的技术人工物,总是被赋予实用功能之外的意义,如汽车除了具有运输的功能,还具有性格的体现、身份的象征等多重含义。这些被赋予意义的技术人工物,其形式可以拟人化。

我们以汽车为例。汽车的动态流线型虽然与动轴方向的动力学相适应,但还是可以根据不同的审美需求进行多样化设计。在20世纪八九十年代,经典的汽车形式采用黄金分割比例,轴距与总长之比约为0.618:1,呈现出稳定、庄重的形

式,代表了当时人们追求稳定性的审美风格。进入21世纪,大部分汽车的轴距与总长之比调整为0.718:1,这是由追求更快速度转换而成的修长、优美的线条,呈现出一种动态的韵律感。形式同时也是一种引起思想或情感活动的形象表达,如沉稳、自信的形象;时尚、活泼的形象;高贵、典雅的形象等。可见,形式的设计是使世界人性化的一种手段。作为一种意向的输出,设计包含了想象因素。设计者自身携带的情感、文化和思想等源源不断地向技术人工物输出,技术人工物就被赋予了实用功能之外的多重意义。概言之,具有审美因素的形式能够表达审美,甚至是一种性格或人格的呈现,在一定程度上,还折射出不同时代的审美观和文化现象。

2. 技术人工物具有象征的美学意义

对于艺术品而言,其象征因素由形式显现出来,然而,技术人工物的象征因素不仅由形式显现,还由边界、要素、结构和功能,并主要通过功能显现出来。因此,技术人工物的功能也就成为具有象征因素的功能。象征产生意义或引发联想,如一部汽车在作为交通工具的同时,还能够象征身份和权利等多重意义。不论汽车被赋予何种意义,汽车的象征因素都基于汽车的功能。技术人工物是以遵循自然规律的工程定律(engineering laws)为其类存在条件^[23]。类存在条件通过规定技术人工物的同一性活动原则,将具有同样结构与功能属性的技术人工物划分为同一人工类。就像飞机的同一性活动原则与汽车、照相机的不同,我们无论如何不会把相机赋予速度的象征,也不会将不符合功能的其他象征意义强加于相机。可见,象征因素存在于功能中。

功能具有象征因素,技术人工物是艺术品也就成为可能。那么,功能具有象征因素是如何实现的呢?笔者认为,功能具有象征因素,实质上就是功能与美学的融合与统一。

功能含有美学等多种人文因素是可能的。克里利就认为技术人工物在技术(technical)功能之外,还具有美学(aesthetic)功能和社会(social)功能^[24]。这源于设计者的意向输出。一般来说,技术人工物的功能依赖于技术人工物的物理特性,即各要素以一定的物理关系组成结构而实现的功能,这一功能就是技术功能。技术功能一经确立,人们就会选择其他的途径来实现技术的进步。人的智力能源远远地超出了人的纯动物性需求。人

们会将这些超出的能量导入一种全新的方式中。正如敖德嘉认为,“‘进食’是‘需求’,因为它是生存的必要条件”,但“技术并不限于满足这类需求”^[25]。人们常常通过技术手段制造一些“非必需”的事物,这些事物能使主体身心得到愉悦和满足。事实表明,人类自脱离动物以来,审美创造活动就伴随着人类的发展。旧石器时代的山顶洞人用石珠、兽牙、海蚌壳等染上不同的颜色佩戴在身上;人类学家还在讨论最古老的“弓”到底是“战弓”还是“乐弓”。审美需要使大量技术人工物应运而生,例如,在纺织业中,对图案的花色有精致和细腻的要求,促使提花织机得以产生。又如,在发动机发明之初,汽车仅能达到时速12公里,还被认为是丑陋且不实用的东西,在今天,汽车已被视为“轮子上的起居”,是人们对速度、品质的追求实现了汽车技术的不断进步。

技术功能与美学功能实现了融合与统一。技术功能经历了三个发展阶段:从“初级—可用性”发展为“中级—实用性”,再提升为“高级—易用性”。可用性和实用性阶段的技术功能是单一的,仅停留在对人体器官的延伸、模拟和放大,以满足主体的生理和安全需求。在易用性阶段,技术功能从单纯满足目的的束缚中解放出来,实现理念形态的自由创造,“机”与人以和谐的方式共同发展。斯特拉蒂认为任何一件技术人工物都有可能同时承载功能和美学这两个因素^[26]。毫无疑问,这一阶段的技术人工物集功能和美学于一体,呈现出复合性的特点:一方面,功能实现了向精神形态的转化,人通过技术功能实现目的并将其作为一种审美经验或情感上的升华,如人们常说的愉悦感、满足感或成就感等这些情感的产生;另一方面,功能的合目的性和合规律性外化为一种力量,这种力量与人性之间实现互动与交流,形成一种人与“机”的交感关系。

事实上,技术功能与美学功能之间的这种关系更鲜明地体现在近代技术前阶段的技艺(古代技术)中。技艺是以直觉和经验为基础,用手或工具从事制作的技术。从事技艺的人,集身体劳作和精神思索于一身,保持着身体与精神、人与自然之间的交感关系。手工制作物既被赋予理性的规则,又被赋予感性的魅力。艺术与技艺在前现代统称为“技艺”,也是因为二者具有上述同样的亲缘关系。功能与美学在人类历史的多半时期都是融为一体的。正如芒福德所说:“人类首先还是一

种创造自己心灵(mind-making)的动物,能自我操控(self-mastering)的动物,以及能够进行自我设计(self-designing)的动物。”^[27]文明的进步要求功能专门化,艺术与技术的分道扬镳也就成为一种不可阻挡的历史发展趋势,但不可否认的是,文明的进步又使二者殊途同归。随着现代技术的不断进步,技术越来越回归于人性,也在不断地增强技术人工物在美学意义上的纯洁性。

技术人工物是人与其存在方式之间的媒介与桥梁。技术功能与美学功能融为一体,已经无法划清彼此的界限。现代技术常常以逆向设计的方式实现人的需求和愿望,即是说,逆向设计以实现精神需要为前提来满足实用需求。因此,技术人工物在一开始就被人性的光环笼罩着。技术人工物与人性越接近,与人的契合度就越高。技术人工物焕发出与有机体生命相似的生命力表征,代表了一种有价值的生活方式,技术人工物也就成为人与其存在方式之间的媒介与桥梁。人类之所以是人类,“并不是因为使火成为仆人,而是因为他发现可以用各种符号来表达友谊和爱情,用过去鲜活的记忆和对未来的展望来丰富现在的生活”^[28]。表达情感和彰显价值是人类共有的本质属性,人类创造的一切都是为了更充分地实现超越自身的更高追求和理想。一件艺术品,如果彰显了人类的普遍价值和共同理想,它才能够超越民族、超越历史、超越时代而永久存在。一件技术人工物,如果从单纯满足目的的束缚中解放出来,迈向人类的精神实存,实现了人的自由,并作为人类交流的媒介,实现不同民族、不同时代以及不同文化群体交流与对话的可能,它就成为一件亘古长存的艺术品。

四、结 语

通过上述分析,我们也意识到,技术与艺术之间从分离的状态中重归融合。马克思的实践观认为,人之为人的本质属性在于其实践,但如果没有技术,人类的任何实践活动都无法完成。艺术也是人类实践活动的一部分,艺术通过技术表现自身,自然是毋庸置疑的。在今天,科学技术的发展几乎操纵了人们生活的方方面面。科技向艺术领域的渗透,使现代艺术避免不了技术的具身。如前所述,艺术的根基在于形式,而形式正是技术的产物,无论绘画、音乐、电影制作还是戏剧表演,都

是用技术手段创造出来的。在 2008 年的北京奥运会开幕式上,张艺谋导演为世界展现了一幅华夏五千年的历史画卷,盛大壮观的场面让世界为之赞叹不已;2019 年的国产电影《流浪地球》和《哪吒之魔童降世》得到了观众的高度认可。这些艺术之精神境界的呈现,从直观上来看,均是技术的显现。当然,这并不能说明,技术就是艺术,但不可否认的是,艺术借助于技术,甚至艺术创作需要技术的参与才能完成,如借助装置、数码、智能算法等方式完成艺术创造。艺术高度依赖技术,是因为艺术需凭借技术来输出其精神内涵。如果不借助技术手段,或是技术水平有限,艺术难以表达其内容。现代艺术在某种意义上就是技术的产物,是对技术在实践上的回应,正如发明家为电影的诞生做过许多技术性研究,电影从根本上来说是科学技术与艺术相结合的综合产物。由此可见,艺术以技术作为其表现手段是必然的。

技术人工物成为艺术品,技术人工物与艺术品之间的界限变得难以区分。这就涉及到二者是否同一的问题,即技术人工物与艺术品之间何为同一,何为不同一。同一性是指个体与个体、个体与类之间的共性特征,并以此来确定它们是否为同一类^[29]。从概念来看,同一性是相对的,个体与个体或类之间只是相对的同一;它们之间的同一是一种关系,是个体之所是的理论依据。技术人工物与艺术品是否同一,要看二者是否具有相对的同—性,以及二者是否构成同—性关系。技术人工物成为艺术品,意味着艺术品与技术人工物属于类与个体的关系,技术人工物需要满足艺术品的共性特征才能与其构成同—性关系。如上文所述,形式因素与象征因素是艺术品之所是的决定因素,其中,象征是形式与意向相结合的产物。意向作为用意识构造客体和指向客体的人的心智能力,是一切技术人工物与艺术品的内在性质。当技术人工物的意向指向与艺术品的意向指向相对同一时,技术人工物与艺术品就具有内在同一性。例如,设计师对汽车的边界、要素、结构和功能的人性化设计赋予其精神内涵,从而实现“车”与人的交感关系,抑或是设计师也许会以爱情的象征意义适配一部汽车的形式及其色彩来呈现汽车的浪漫与温馨。相同地,形式是一切技术人工物与艺术品的外在性质。当技术人工物的形式与艺术品的形式因素具有相对同一时,二者就具有外在同一性。内在同一性与外在同一性构成

了技术人工物与艺术品最高程度的同一,即是说,技术人工物与艺术品一样,都具有象征因素。随着科技水平的日益精进,技术人工物无不渗透着艺术的因子,其功能意义与非功能意义之间早已不存在明显的边界。技术愈是精进,就愈追求在技术之上的艺术之精神境界和终极关怀,技术人工物作为技术与艺术深度融合的产物,它成为艺术品已然是题中应有之义。

参考文献:

- [1] 瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇. 西方六大美学观念史[M]. 刘文潭,译. 上海:上海译文出版社,2013:66-67.
- [2] 弗里德里希·黑格尔. 美学[M]. 寇鹏程,译. 重庆:重庆出版社,2016:31.
- [3] 阿多诺. 美学理论[M]. 王柯平,译. 成都:四川人民出版社,1988:157-188.
- [4] 凌继尧,徐恒醇. 西方美学史(第1卷)[M]. 北京:中国社会科学出版社,2005.
- [5] 蒋孔阳. 德国古典哲学[M]. 上海:商务印书馆,2014:273.
- [6] 赫伯特·里德. 工业艺术的历史与理论[M]//技术美学与工业设计丛刊(第1辑). 天津:南开大学出版社,1986:222.
- [7] Levinson J. Artworks as Artifacts[J]. American Philosophical Association Newsletter on Philosophy & Computers, 2007(2):27-38.
- [8] 陈嘉映. 海德格尔哲学概论[M]. 北京:商务印书馆,2016:231.
- [9] 海德格尔. 艺术作品的起源[M]//海德格尔选集(上). 孙周兴,译. 上海:上海三联书店,1996:240.
- [10] Baker L R. The Ontology of Artifacts[J]. Philosophical Explorations, 2004,7(2):99-111.
- [11] Kroes P. Engineering and the Dual Nature of Technical Artefacts[J]. Cambridge Journal of Economics, 2010,34(1):51-62.
- [12] 吴国林. 论技术人工物的结构描述与功能描述的推理关系[J]. 哲学研究, 2016(1):113-120.
- [13] 吴国林. 论分析技术哲学的可能进路[J]. 中国社会科学, 2016(10):29-51.
- [14] Jackendoff R. Parts and Boundaries[J]. Cognition, 1991, 41(1/2/3):9.
- [15] Francastel P. Technics and Aesthetics[J]. Journal of Aesthetics & Art Criticism, 1953,11(3):187-197.
- [16] 翟笛. 测宾利飞驰 W12,10 平米木材与 600 件工艺品[EB/OL]. (2016-01-09)[2019-07-10]. <http://car.bitauto.com/feichi/pingce/>.
- [17] 刘易斯·芒福德. 对机器的审美改造[M]//技术美学与工业设计丛刊(第1辑). 天津:南开大学出版社,1986:38-44.