

技術物與美學物

李育霖／中央研究院中國文哲所研究員



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

前言：從技術物到美學物的議題框架

2022年台灣美術雙年展以「問世間，情不為何物」為主題，並策劃主題論壇，關注技術哲學、身體實踐及多重宇宙觀等相關問題。論壇透過藝術與技術哲學、身體展演及跨物種等對話，並進一步延伸，希望探究當代藝術作品的內在質地與外圍環境的關係，同時也藉由內外之間的互動連結，剖析當代藝術創作中的文本概念以及創作者的美學意識。本文參與「當代藝術中的技術哲學」論壇的討論，探究何為「物」的意涵，以及「情」與「物」之間的關係。更具體地說，本文以「技術物如何成為美學物」的問題設定，藉此回應技術如何介入當代藝術創作之議題。

事實上，人類生活早已與其周圍環境形構了一個緊密的關係網絡，無論人與自然物之間、人與人造物之間，乃至人類與社會及歷史文明之間，都有著彼此交纏不可分的密切關係。其中，藝術表現更是特殊的案例。以舞蹈藝術為例，舞蹈者透過身體的活動與姿態，表現人類自身與外在環境之間的關係。除了肢體展演本身的相關技術之外，尚須考量外在展演環境及歷史之於身體的銘刻及其文化意涵，才可能完成一套完整且生動的舞蹈表演。從「人」的角度看，舞蹈家乃至其他不同類型的藝術表現者，使用不同媒介，並以不同形式展示了「物—我」之間的關係。此間，「物」(objects)為何物，該如何理解，又應如何創造，如何使用，以及與創作者內在及外在環境構成何種關係？這一系列的問題，無疑都成為美學思考及創作者亟需反覆商榷與仔細琢磨的要點。

此外，藝術也與情感的表達密切相關。因此，對於物的反覆商榷也與情感的表現內容及形式密不可分。在此一思維下，上述關於「物」的思考，除了在認識論與本體論層面外，無疑更增添了美學的面向。這一點更與台雙展的策展主題密切相關。「情不為何物」這一詞句的使用，不僅表明了「情」與「物」之間的因果關係，更揭示了兩者之間微妙的動態辯證。本文由此出發，嘗試闡明「情不為何物」可能隱含的內在邏輯——亦即，物如何不再只是物件本身，而能成為表達情感的物件。

誠然，藝術的表達總與技術密切相關，這也是本場次論壇探討的主題。「物」有各式各樣可能的存在，例如一般環境中的自然物件、人造物、機器物、科技物，乃至資訊時代的程式演算數位物等。本文所稱的「物」，並不僅只是一般的自然物，而是經由人類技術加工生產的物件（技術物），並且保有美學的意涵（美學物）。因此，探究不同技術物的生產及其存在樣態，以及不同技術概念及其思維框架，不僅能凸顯物我之間關係及歷史與文明發展的進程，更能進一步彰顯人類內在與外在環境的關係。這一「物—我」多層次的複雜連結，也同樣呼應當前人類世多重宇宙的生態概念——亦即，重新編織「人(文化)—物件(人造物)—環境(自然)」之間的新關係。

在此一思維及關懷下，本文將簡要地回顧當代哲學家關於技術與美學的相關論點，包括海德格(Martin Heidegger)、席蒙東(Gilbert Simondon)、史蒂格勒(Bernard Stiegler)及許煜(Yuk Hui)等人的思想，藉此探究物的組成及其存在樣態，以及技術物如何可能成為美學物的歷程。當然，不同思想家關於物的概念有所不同，對其組成及存在樣態也有相當不同的理解。然而本文的考察並不進入個別思想家對於物的概念深入探討；相反地，本文更希望藉由當代哲學物思維的鳥瞰，揭示當代哲學中關於物的思考傾向。總體而言，這一考察的目的——一方面希望探索當代藝術作為美學物如何成為人類情感傳導的技術媒介，另一方面更希望闡述如何藉由美學物的媒介，重新連結人類與外在的環境整體。

海德格的科技問題與席蒙東的機器學

海德格曾在〈關於科技問題〉(The Question Concerning Technology)一文中提及「技藝／科技」(techne / technology)一詞，並採希臘文的詞源 *poiesis* 對其做出解釋。根據海德格的解釋，技藝(或技術)的意涵大致有三：一是生產、創造的作為 (bring-forth, making, creating)；二為其生產的製造物 (crafts)；三則包含開顯 (revealing) 之意。¹ 這些用法的解釋都與海德格整體的哲學思維相關。值得注意的是，在文中海德格也使用了格式塔 (Ge-stell) 一詞，並將其理解為「當代科技」(modern technology)，其意涵除了「開顯」之外，亦有「框架」、「架座」及「機制」(enframing, setting-up; apparatus, skeleton) 等意。²

此外，海德格在〈藝術作品的起源〉(The Origin of the Work of Art) 一文中再次提及技藝(技術)一詞，並將其與藝術及真理的討論相連。儘管在前文中亦觸及技藝與藝術之間的關係，但在本篇文章中，海德格進行了更細緻的分析。本文一開始，海德格首先討論了技藝與藝術家之間的關係。海德格認為，藝術家之所以是藝術家，不僅因為藝術家生產作品，更是使這一生產的「架座」成為可能。³ 顯然，技術或架座的意涵並不僅止於製作的成品，而在於其與真理的開顯相關。對海德格而言，藝術品倚賴真理的本質，並且藝術品具有開顯真理可能性的特質。⁴ 值得注意的是，架座(或格式塔)意指特定的「座落」(stellen) 與「框架」(framing / framework)，進一步標註了藝術品獨特的「創造性」(createdness)。⁵ 海德格將此藝術獨特的創造性理解為「此一」(that it is)：藝術品的「此一」將使物件的有用性消失；也因此，「此一」恰恰是藝術品之所以成為藝術品的特質。⁶ 這一點正是技術(技術物)與藝術品(美學物)之間張力所在。換句話說，僅有作為美學物的藝術品能夠開顯真理，因此並不是所有的技術物都具有此一特質。這裡，技術一詞不僅指稱製作與生產的技藝，也不僅止於製作的工藝品。更重要的是，技術物之所以能成為美學物，乃在於藝術品具有真理開顯的可能。

相較於海德格從語源學的詮釋及哲學本體的觀點探討科技及藝術本質等問題，席蒙東則更側重當代科學發展，從實際的機器構成出發，探討技術的本質及其存在樣態。席蒙東將此一知識類別稱為「一般科技」(general technology) 或「機器學」(mechanology)。⁷ 席蒙東將技術物(機器物)理解為一種動態的過程，即「具體化程序」(process of concretization)。⁸ 因此，個別的機器物並非單指「此物」或「那物」，而是某種物件形構的程序。這一思考乃是奠基於「創生學」(genesis) 的概念基礎之上。對席蒙東而言，技術物(機器物)展現了一個「具體化的整體」(a unit of coming-into-being)，亦即一次演化的歷程，一

1 Martin Heidegger, "The Question Concerning Technology," *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. and with an Introduction by William Lovitt (New York: Garland Publishing, INC., 1977), 21-34.

2 Ibid., 19-21.

3 Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art," *Poetry, Language, Thought*, trans. and Introduction by Albert Hofstadter (New York: Harper & Row, 1971), 59.

4 Ibid., 60.

5 Ibid., 55.

6 Ibid., 65.

7 Gilbert Simondon, *On the Mode of Existence of Technical Objects*, trans. Cécile Malaspina and John Rogove, (Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 2017), 50.

8 Ibid., 20.

方面根據自身內在相應原則的運作，另一方面更藉由匯聚與自我調節而演化。⁹

席蒙東指出，人與機器之間居於「傳導」(transduction)的關係。所謂傳導，是存在所有機器中的規範功能，處於不穩定、不確定的邊緣，而人類的角色正是處於這一傳導性的中介，介於潛在與實際的能量之間。¹⁰這一觀點促使席蒙東對於當時代的科技思維提出批評。席蒙東認為，當時代普遍的思維大多將文化置於技術的對立面，而這一誤解恰恰源自於機器物的現實被簡化為個別的機器本身，因而成為自我封閉的單位，也因此使文化與機器(科技、技術)之間產生隔絕。¹¹對此，席蒙東從「創生學」的角度提出有關「技術性」(technicity)的重新理解，希冀藉此解消此類對於技術物(機器物)的誤解。席蒙東參照當代物理學及熱力學的相關理論，將技術性理解為「相位」(phase)；但這裡，「相位」不應被理解為某一階段被另一階段所取代，而是包含不同存在樣態不同面向，因此是複數的。複數的相位決定了機器物平衡系統中間的現實，也弭平不同相位之間的轉換。¹²簡單地說，對席蒙東而言，技術物(機器物)乃是具有不同相位的整體現實。

也是同樣在發生學的視闕下，美學物嚴格說來並非是一個物件，而是自然或人類世界的延伸，並且與現實的整體緊密相連。如此一來，美學物或藝術品可以被理解為宇宙中一個「突出的點」(outstanding point)，並且使人類與外在環境重新連結。¹³這一彼此連結的現實整體，席蒙東將之理解為「美學宇宙」(aesthetic universe)，呈現「具體化」(coming-into-being)的意義，並最終匯聚成一個「整體」(unity)。¹⁴在此一彼此連結的美學宇宙中，我們也得以理解席蒙東科技思想概念下的藝術品。藝術品雖建立了不同物件之間的傳導性(transductivity)，但卻無固定的樣態，是一「前個人的現實」(pre-individual reality)，並與其他「集體」(the collective)溝通的實際展現。¹⁵

基於上述，席蒙東的機器學傳達了一個至關重要的訊息。技術物處於具體化程序的過程之中，美學物亦然；然而，藝術品作為美學物，則可能將人類與外在環境重新連結，並藉此形構一個現實的整體。

從史蒂格勒的器用學到許煜的宇宙科技

在其哲學論述中，史蒂格勒特別關注技術等相關問題。史蒂格勒將技術視為人類的「義肢」(prosthesis)，與人類歷史文明的發展不可分離，甚至在一開始，人類便是義肢的存有(prosthetic beings)。¹⁶在《技術與時間 1：愛比米修斯的過失》(*Technics and Time 1: The Fault of Epimetheus*)一書裡，史蒂格勒提到人類在才能上的缺乏，普羅米修斯為了彌補人類的不足而竊取神明的火種，這一項缺失便是人類之所以需要技術的原因。換句話說，人類必須倚靠外在技術，製造義肢，文明方得以

National Taiwan Museum of Fine Arts

9 Ibid., 26.

10 Ibid., 155-156.

11 Ibid., 157-158.

12 Ibid., 172.

13 Ibid., 193.

14 Ibid., 199.

15 Ibid., 209.

16 Bernard Stiegler, *Technics and Time, 2: Disorientation*, trans. Stephen Barker (Stanford, Calif: Stanford University Press, 2009), 2.

進展。史蒂格勒由此一神話出發，演繹當代控制論生成的遠因，並將人類歷史視為一部技術發展史，即一系列的「外部化過程」(process of exteriorization)。¹⁷ 當然，技術演進將受到時代演變所限制，而人類則不斷地重新適應技術而生成其文化。

史蒂格勒的科技理論表明了技術與歷史文明發展之間不可分割的密切關係。對史蒂格勒而言，技術乃是關乎時間的。史蒂格勒特別關注當代數位科技技術，以及與之相關的時間及記憶等相關問題，其中「第三記憶」(Tertiary / third memory) 的概念尤其值得關注。史蒂格勒將數位資訊時代大量使用科技技術儲存記憶的趨勢稱為「記憶工業化」(industrialization of memories)。¹⁸ 但此一工業化歷程既是一段補充的歷史，也是生命外部化的程序，構成原初生命形式的補充。這裡，第三記憶標誌著生命歷史的斷裂及外部化，同時亦銘刻了非有機生命體的「技術」(technics)。¹⁹

對史蒂格勒而言，數位資訊時代的記憶工業化衍生兩個關鍵概念：一是 The who，指的是期待、欲求、能動、思考與理解；二是 The what，指稱 the who 的義肢，為其補充並刻畫其生命。²⁰ 至於兩者之間的關係，史蒂格勒援引了席蒙東「個體化歷程」(individuation) 的觀點。依據前述的說法，個體化歷程是一個動態生成的過程。因此，在「我們」(We) 的群體裡，「我」(I) 因持續與外圍環境互動而不斷生成，如同結晶體受到溫度、濕度等影響才能產生；然而結晶體在不同時刻中皆是處於動態的變化型態，凸顯了存在與時間互為表裡的連帶關係。

基於此，史蒂格勒亦對當代資訊科技文明提出批評。他認為當代科技的數位環境導致「個體化歷程的喪失」(the loss of individuation)。²¹ 換句話說，「我」(I) 的巨大空缺而無法成為「我們」(We)，卻被宣判為普遍、非個人的「同一」(One)。²² 對此，史蒂格勒呼籲要返回「原初設定」(*in default*；斜體為原文)，亦即「創造差異」(make a difference)。²³

延續史蒂格勒關於資訊時代科技的思考，許煜 (Yuk Hui) 積極地建構於數位程式中運作「數位物」(digital objects) 等相關論述。數位物是一個相對模糊的概念；數位物為機器的運算物，可以視為某種技術物，但也不能簡化為海德格與席蒙東所說的「機器物」，而更包含數位運算的程式語言及其他各項相關元素。許煜探究數位物的存在樣態，並援引傳統西方的哲學思考對此進行思辨。對許煜而言，數位物不再是傳統哲學定義的「物」，顯然數位物已喪失傳統本體論的物質性，但實際上卻仍須仰賴網絡空間的關係才得以運作。更具體地說，數位物不再是相對於主體認知的對象，也非實際的感知經驗（人無法經驗數字運算），而是一種與其他科技工具共同產生的狀態。借用史蒂格勒的話來說，這些數位物處於「語法化程序」(the process of grammatization) 之中，並與其他物件形成某種「數位環境」(digital milieu) (Stiegler, "Forward," xi；粗體為原文)。

National Taiwan Museum of Fine Arts

17 Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*, trans. Richard Beardsworth and George Collins (Stanford, Calif: Stanford University Press, 1998), 17.

18 Stiegler, *Technics and Time, 2: Disorientation*, 3.

19 Ibid., 3-4.

20 Ibid., 6.

21 Bernard Stiegler, *Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*, trans. Stephen Barker (Stanford, Calif: Stanford University Press, 2011), 6.

22 Ibid., 177.

23 Ibid., 201.

許煜在《遞迴與偶然》(*Recursivity and Contingency*)一書中闡述數位程式語言的遞迴特質與偶然性之間的關係。這裡我們仍可發現席蒙東科技思維的相關概念，例如「跨個體性」(transindividuality)由遞迴性所構成，包括了個別與集體的面向。²⁴此外，遞迴性的概念也使許煜得以進一步補充史蒂格勒的科技觀點，例如遞迴性仍可存在於第三記憶(即人工記憶)的「持存」(retention)及「前攝」(protention)的迴路之中。²⁵需要強調的是，對許煜而言，遞迴並不只是資訊程式運算過程中機械般的重複，其遞迴過程實則保有某種偶然性，因此能創造差異。

故而許煜的「宇宙科技論」(cosmo-technics)以「蓋亞」(Gaia)為基底，而人類世所指涉的「人造地球」(an artificial earth)即是一「人工控制系統」(a cybernetic system)。但在此全面性的控制系統中，人類仍需找尋出路。對此，許煜延伸李歐塔(Jean-François Lyotard)「非人性」(the inhumanity)的概念，思考沒有終局的開放發展概念，藉此發展詮釋控制論的新論述，並藉以重新理解整體話語的傾向。²⁶

結語

如上述，本文相當簡要地爬梳了當代哲學科技論述的不同觀點，嘗試重新理解技術性的本質，同時也希望重新理解人類與環境之間的內外關係。不管科技作為外在的技術物，或早已內在於人類原初的存有之中，人類歷史的進程與文明的開展，顯然都與技術的發明及使用脫不了關係。席蒙東從發生學的角度，將技術物理解為一次具體化的過程，進而構成外在現實的整體，這一點顯然是深富啟發性的。不僅技術物的構成如此，這一具體化歷程的概念也是用在個體及集體面向，包括社會、歷史及文化等的發展過程。其中，人類與技術物，乃至外在環境則在彼此傳導的關係性中展開，構成現實的整體。除了席蒙東本人的科技論述外，我們發現史蒂格勒及許煜的相關論述，多少承襲了席蒙東的想法，甚至在海德格關於科技的思考中，我們也可發現類似的思維與構圖。

這一構圖無疑強化了技術作為中介的特質。技術物並非僅僅作為外在的器物，而與人類主體區隔開來；相反地，科技物作為一個動態的具體化歷程，一方面體現了人類歷史與文明的外在現實，一方面更將人類與外在的環境連結起來。這是為什麼席蒙東說，單一的技術物(機器物)並不單純地指稱「此物」或「彼物」，強調必須將現實視為一個整體。同樣地，無論史蒂格勒將科技作為外在化歷程，或許煜的宇宙科技論述中，都不約而同強調宇宙作為一個整體，而技術則是此一歷程中不可或缺的中介。

也是在此一視闕下，技術物得以成為美學物，並凸顯自身的角色。在席蒙東想像的美學宇宙中，美學物被理解為一個突出的點，得以重新連結人類與自然之間的關係。這一點與海德格的藝術思想顯然有異曲同工之妙。對海德格而言，藝術家不僅只是製成品品的工匠，而是能創作開顯真理的藝術品；藝術品不僅開啓個人存有，同時也將個人存有放置在與周遭環境的在世存有中。同樣地，在史蒂格勒第三記憶的資訊科技技術中，藝術品也可能帶來新的時間感並具有創造差異的可能。即使在資訊時代程式語言

24 Yuk Hui, *Recursivity and Contingency* (New York: Rowman & Littlefield, 2019), 195-196.

25 Ibid., 210-211.

26 Ibid., 269-270.

的運算過程中，許煜仍堅稱，在程式語言遞迴的偶然性中，仍然保存了記憶更新的可能。這些思維都強調人類及其文明從與外在世界隔離的狀態中解除，並能再次與其重新連結，而這一點恰恰是美學物所扮演的重要功能。

再以舞蹈藝術為例。在舞蹈的表現中，舞者一方面不僅依賴身體的移動與姿態，展現各項不同身體技藝，這些不同的身體姿態與技藝，同時也銘刻著不同的歷史、社會、政治條件及文化內容。值得注意的是，舞蹈表演之所以能成為一美學物（藝術），並非僅是重複相同約定俗成的身體活動或再現僵化的歷史記憶，而是在與內在身體與外在環境的互動中，促使內在與外在環境重新連結，進而呈現新的美學感知與情感描圖。更重要的是，這一藝術表現同時展露了人類與外在環境及技術宇宙再一次重新連結的可能。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

參考書目

- Heidegger, Martin. "The Question Concerning Technology." *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Trans. and with an Introduction by William Lovitt. New York: Garland Publishing, INC., 1977. 3-35. Print.
- Heidegger, Martin. "The Origin of the Work of Art." *Poetry, Language, Thought*. Trans and Introduction by Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 1971. 15-86. Print.
- Simondon, Gilbert. *On the Mode of Existence of Technical Objects*. Trans. Cécile Malaspina and John Rogove. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 2017. Print.
- Stiegler, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Trans. Richard Beardsworth and George Collins. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1998. Print.
- Stiegler, Bernard. *Technics and Time, 2: Disorientation*. Trans. Stephen Barker. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2009. Print.
- Stiegler, Bernard. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*. Trans. Stephen Barker. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2011. Print.
- Stiegler, Bernard. "Forward." Trans. Daniel Ross. Yuk Hui. *On the Existence of Digital Objects*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016. vii-xiii. Print.
- Hui, Yuk. *On the Existence of Digital Objects*. Foreword by Bernard Stiegler. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016. Print.
- Hui, Yuk. *Recursivity and Contingency*. New York: Rowman & Littlefield, 2019. Print.

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts