

新工艺与人工智能设计的创造心理与社会美学内涵探究

吴维忆

南京大学, 南京 210093

摘要: 剖析二战结束以来西方兴起的手工艺向纯艺术转化的趋势, 揭示手工艺人“由技入道”的定位转换所隐含的理论及现实问题, 反思现代主义艺术理念对手工艺的宰制与挪用现象。考察人工智能设计为促进设计与制作再融合所提供的契机, 进而提出了新工艺的概念构想。根据具身认知及情境认知理论, 分析手工艺创作具有的设计内含于制作, 感知与运动协调往复等特征, 梳理手工艺的社会美学所彰显的交互、情境、合作等价值, 进而论证人工智能设计与手工艺的结合, 对于破解身心关系这一创造心理的核心命题, 以及由技术具身化对强人工智能可能的路径等方面的理论和应用价值的探索。人工智能在新工艺领域的应用将重启设计与制作的交融, 而集研究、设计、制作等职能于一身的新工匠将通过各种实验性探索对“材美工巧”、“心手同体”等传统理念做出创造性的诠释。

关键词: 新工艺; 人工智能设计; 具身认知; 情境认知; 创造心理; 社会美学

中图分类号: J0

文献标识码: A

文章编号: 2096-6946(2020)01-0026-08

DOI: 10.19798/j.cnki.2096-6946.2020.01.005

Understanding New Craftsmanship and AI Design from the Perspective of Creativity Psychology and Social Aesthetics

WU Weiyi

Nanjing University, Nanjing 210093, China

Abstract: The paper aims to analyze the trend of craftsmanship's transformation into pure art in post WWII era in the western society, reveal theoretical and practical issues of contemporary craftsmen's shifting identification "from techniques to ideas", reflect the modernism's domination and appropriation of craftsmanship, and raise the concept of new craftsmanship based on investigation of the reintegration of designing and making which was believed to be enabled by AI design. With theories of embodied cognition and situated cognition, the characteristics of craft-making, including design in production, coordination and reciprocation of perception and movement were analyzed, and the value of interaction, situation and cooperation manifested by the social aesthetics of craftsmanship were sorted out. The theoretical significance of AI design and craft integration in resolving the mind/body question of creativity psychology, and practical implications of embodied technologies for strong AI were explored. The application of AI in new craftsmanship would initiate the integration of design and making, while the new craftsman as a researcher-designer-maker would provide innovative interpretations of traditional craft values such as principles of "beautiful material and proficient skills" and "mind-hand correspondence".

Key words: new craftsmanship; AI design; embodied cognition; situated cognition; creativity psychology; social aesthetics

收稿日期: 2019-09-08

基金项目: 国家社科基金艺术学项目(15BA012)

作者简介: 吴维忆(1985—), 女, 湖南人, 博士, 南京大学副研究员, 主要研究方向为艺术心理学、艺术人类学和文化社会学。

随着中华优秀传统文化传承发展战略的推进,传统手工艺迎来了一轮蓬勃发展的热潮。当此趋势方兴之时,必须特别警惕以商业价值为目的对传统手工艺进行掠夺性开发的情况。当代研究者应从历史与现实的综合视角出发,考察手工艺、艺术、技术三者的关系,重构手工艺概念的解释框架。尤其要关注数字化、互联网、人工智能等前沿科技的应用对于焕发手工艺内在创造力的重要价值,思考我国手工艺史论对诠释身心关系等命题的独特理论意义,从而在实现具有建设性意义的传统手工艺复兴的同时,推动相关的艺术、技术领域跨学科研究的进展。

一、反思手工艺的现代化他者定位

自工业化奠定了现代性的根基以来,手工艺一直处于现代艺术与现代科技的双重挤压之下,手工艺研究也深受“艺术-技术”对立观念的制约。发端于英国的艺术与手工艺运动体现了西方知识界对现代性的迟疑和对抗。而Walter Gropius构想的“工艺、技术与艺术的和谐统一”因为包豪斯的破产而失落,这标志着手工艺在现代社会的彻底边缘化。此后,由工作室手工艺运动到后工艺运动的演变,一直遵循着已经被他者化的手工艺试图向主流的装饰艺术或纯艺术转化的基本逻辑。

袁熙旻在分析后工艺运动兴起的社会、文化背景时,回顾了Harold Rosenberg为这场运动定下的基调:手工艺要想争取与前卫艺术平起平坐的地位,必须转向艺术手工艺或职业手工艺,手工艺必须服膺于现代主义的艺术理念^[1]。这种以“服膺”为前提的“平起平坐”显然是虚伪的空谈,而现实的情况是在现代主义话语的规约拣选之下,在专业组织、艺术院校、理论批评、交易机构等部门构成的整套艺术体制的运作下,Rosenberg的律令已经成为了业界和大众的常识。一方面,手工艺人被认同为艺术家身份,以自我的思想、情感表达为圭臬,淡化器物的功能性而追求纯粹造型层面的装饰性、抽象性、观念性;另一方面,以纤维艺术、玻璃艺术、陶瓷艺术为代表的某些手工艺门类成功“升格”,在世界各大艺术博物馆获得了一席之地。没有人再不合时宜地追问:所谓的艺术手工艺或手工艺艺术与雕塑、装置和公共艺术之间有何不同?边界问题的失效表明:在艺术界扩容、流动的表象之下,实质是手工艺向艺术的单向迁移。陶瓷是一个成功的案例,但装饰性和功能性更为固着的刺绣、木作家具等类

别的转化难度也从反面印证了迁移的不对称性。与此相呼应的是艺术对手工艺的征用。艺术家对手工艺中的纹样、技艺等形式元素的挪用沿袭,以“功能性-装饰性-概念性”的现代艺术发展为逻辑。博物馆和收藏界的“认可”直接导致手工艺品的市场增值,然而对艺术包容性(Inclusiveness)的片面强调通常掩盖了这一点。Gee's Bend的拼布(Quilts)就是一个典型个案。博物馆和私人收藏的青睐使Gee's Bend的布艺作品价格飞升,而纹样共享和集体制作的特性不仅造成了真假鉴定困难,而且引发了有关手工艺知识产权及作品所有权的激烈争议。此类不胜枚举的案例表明,在手工艺“登大雅之堂”的过程中,定义与命名的话语权仍然受到艺术资本与艺术体制的严格掌控。

正如Hans Belting所言,现代艺术的发端即是以西方为中心的艺术,其合法性的确立是以排斥手工艺、大众文化和非西方艺术为前提的^[2]。从人类学视角来看,不同民族和文化的艺术实践和艺术观念存在着巨大差异。西方艺术一贯承担着再现、表达等功能,而某些非西方文化中的艺术品则凝聚着制作者对材料和工艺的完美把握^[3]。可见,单一的“艺术”概念实质是现代主义话语建构的结果,是从根本上基于以自我意识为内核的“原创性”美学以及专制化的市场信条在观念及现实层面的共同主导。由此看来,每一件看似出自个人创意的当代手工艺作品,都打上了西方现代艺术史的编码,作为整个话语体系的能指,对应着先锋艺术的理论资源。相较而言,中国的理论界仍处于现代性与后现代性一时并置的混乱与困惑之中,受制于西方话语的主导。为走出这一困境,应当看到,当前的手工艺已经深度参与到全球技术、经济、文化变革的大潮之中,尽管手工艺最初是被裹挟入其中,但实践的丰富性和变动性在制造各种问题的同时也开启了更具前瞻性的理论研究,从而重构手工艺与科技、手工艺与艺术平等互动的可能性。

二、展望手工艺与人工智能设计的相互成就

造成艺术与手工艺的分离和差异化的根源是艺术与技术关系的演变。正是工业时代艺术与技术的对立,迫使手工艺人谋求“由技入道”——向艺术迁移,而这一趋势的起点恰恰要追溯到曾以统合三者为目的的现代设计的诞生。针对人类将制作职能让渡于机器这一变革中潜在的问题,Walter Gropius基于整合的艺术观构想设计师这个角色,试图将原本由工匠掌握的

具身的工艺重新注入到流水线生产的过程当中。设计师在职能中寄托的理念是反对认为绘画等“美的艺术”和工艺美术有高低贵贱区分的人,鼓励艺术融入现代社会并与工业技术相融合^[4]。可遗憾的是,普遍统一性的理念无法逆转社会分工和专业化的历史潮流,现代设计的最初理念连同包豪斯的社会理想在二战前后急变的政治风向以及消费主义的冲击下迅速消散,设计师职业迅速商业化,成为了“品位”、“个性”的标签。随着人类社会进入后工业时代,旧的产业结构与社会分工正在经历重新整合。如何基于这一新情境重新解读 Gropius 整合艺术观的当代价值?在艺术与技术关系的新变局中,手工艺又将处于什么位置?解答以上问题的关键就在于手工艺的具身性,尤其是关涉身心关系的跨学科研究与人工智能设计等在数字技术的具身化诉求之间可能存在的契合点。

(一) 情境中的人工智能设计

20世纪60~70年代的第一波人工智能开发热潮主要采取了知识论的思路。在遭到 Hubert Dreyfus,包括被人工智能研究大量借鉴的 Noam Chomsky 等学者的批判之后,人工智能陷入低潮,各项研究纷纷从通用智能收缩,转向商用的“专家系统”。上世纪末,依托认知科学、神经科学的发展,神经网络结合机器学习的自下而上的新路径逐步取代了依据规则预先编程的自上而下的思路,加之近十年来大数据、互联网、物联网等工程技术方面的助力,人工智能的研发和应用在常识知识和图像分类、语音识别等任务解决方面取得突破,并开始走向普及。最近,人工智能成为现象级的话题则主要缘于一系列备受炒作的热点事件,诸如柯洁与 AlphaGo、星阵的对弈;微软小冰、AARON 程序“创作”出以假乱真的诗歌、绘画作品;阿里发布号称“每秒设计8000张海报”的鲁班等。然而,从上述人工智能的发展历程来看,这些仍然以海量数据和算法为核心、以信息表征、处理和规则习得为实质的程序仍处在人工智能的初级阶段,即便从简单任务递进到艺术领域,也并非真正的质变,实现技术的具身化才是目前人工智面临的主要困难。

人类的日常感知和行动是非反思性或前反思的,即知其然无须知其所以然。然而人工智能要模拟这一自然流畅的过程,却必须从知其所以然着手。就此而言,神经网络及深度学习与前一阶段依赖语言符号的知识表征的关键区别就在于,它绕开了规则框架而直接通过大量的实践来筛选和强化成功的行为模式,以

近乎应激反应的方式实现技能习得。即便如此,除了提供一个更具弹性的试错空间之外,现阶段人工智能所采用的,将后台运筹结合动态调整的连续决策与初期的知识论、符号论思路殊途同归,二者都无法触及心智的无意识(直觉)及无理性(不涉及推理)部分,而这一水平面下的冰山主体正是由 Michael Polanyi 所界定的内隐知识(Tacit Knowledge)^[5]。对此,Hubert Dreyfus 和 Stuart Dreyfus 认为,人类认知心理的内隐,面向的是由肉身感知其卷入其中的世界而开启的,个体所能获得的经验、直觉和实践智慧与其嵌入情境——包括物理环境、社会文化、历史传统的程度和敏感度成正比。相反,与环境分离对抗的人工智能在 Dreyfus 兄弟的“技能获得模型”(Model of Skill Acquisition)中至多止于胜任(Competence)阶段,而不可能进阶到打破规则、随机应变的专家(Expertise)层次^[6]。可见,具身认知(Embodied Cognition)和情境认知(Situated Cognition)这两个核心难点构成了当前人工智能研发的炼金石,这也正是手工艺在演练提升人工智能方面的重要价值所在。手工艺的小样本属性迫使设计师和工程师们在深度学习之外寻求新的训练方法,但关键原因还在于传统手工艺的两个重要特质:物宜与地利时宜的呼应,以及制作与设计的浑融一体。

《周礼·冬官考工记》中记载:“天有时,地有气,材有美,工有巧。合此四者,然后可以为良。材美工巧,然而不良,则不时、不得地气也^[7]。”从现代设计和生产的视角来看,材美、工巧的内涵都可以转译为符号式的规则和量化指标,即显性知识。至于天时、地气,则不应被简单地视为农耕社会的观念残余。四时、节气一方面关乎材料的自然生长周期和器物的季节性需求,另一方面其“天时”的内涵源自天人感应的传统形而上学,关联着手工艺器物的美学所依托的一套完整的象征-信仰体系;“地气”则用来描述材料属性与器物风格之间的规定关系,例如陶土与窑口的关系,可以看作是现代“原产地”概念的朴素表达。因此,“天时地气”实质就是工匠所处的多重情境——自然物性、思想与文化观念、社会结构的总和。无论古今,一个优秀的工匠都必然要沉浸于天时地气的感知体验之中,才能依据对置身环境的细致入微的观察,通过熟练的分析和判断,以物宜呼应地利时宜。概言之,手工艺涉及丰富、动态的情境,对设计者、制作者的情境敏感性、熟知度和灵活度的要求很高,这些都意味着人工智能在这一领域的“训练”可以直接对应技术具身化这一难题。可

事实上,虽然在20世纪末很多研发者已经提出了人工智能拥有躯体的重要性,但是诸如足球或绘画机器人等人工智能躯体都缺乏置身和嵌入有机环境中的演练,而手工艺恰恰提供了一个合适的平台。而且相对运筹类和艺术类的训练,手工艺在制造有机环境、强化情境嵌入方面显然更为优越。

由此也引出了一个追问:难题破解之后呢?具身化人工智能就能够获得认知最高阶的实践智慧了吗?智能性人工智能之父 Alan Turing 早在1950年就明确表示:“机器能否思考,这个原初的问题,在我看来是毫无意义、不值得讨论的^[8]。”Turing 为鉴定机器智能提供了重要测试模型,却规避了事实性判断,将人工智能的合法性建立在实际应用上。在近半个世纪之后,当人工智能突破运算速率的基础性障碍,迎来新的黄金期时, Noam Chomsky 一针见血地指出:关于“机器能否呈现人的心智”抑或“机器是否能拥有智能属性”的辩论在本质上与真假判断无关。就像的“鲸鱼能不能游泳”和“潜艇会不会游泳”是两个根本不同的问题,心智和功能之间也只是一种喻指关系,而比喻是否成立也是见仁见智的。随着产业的发展,人工智能概念会发生语用学意义上的变迁,从而导致认同与反对双方人数比例的改变,但之所以这两种态度在根本上无所谓对错,是因为喻指关系既无法逻辑证明也无法事实证实或证伪,这也正是 Turing 所指的毫无意义的问题^[9]。Chomsky 对于人类知识本质的理解基于他对语言官能之生物属性的坚持,这一点未必为人工智能研发者所认同,因此功能与心智之间的关系究竟是实存还是喻指可以存疑。然而上述 Turing 和 Chomsky 的近似观点的重要性在于它们揭示了强人工智能威胁论的谬误,也就有效地回应了针对“智慧机器”的追问,开发也好、批判也罢,关键并不在于人工智能可以多么贴近甚至超越人类智能,而是要考虑人工智能应该以怎样的形式应用在哪些领域,以及面对人工智能,如何重新界定人与技术的关系,重新思考制作、创造等概念的内涵。

(二) 手工艺的创造心理意义

手工艺之于人工智能的发展进化具有重要的建设性意义。反之,人工智能设计之于手工艺有何价值?如果手工艺是高度情境性的,那么沿袭工匠的操作即可,何必训练机器来介入呢?欲解答这个反问可以从 Don Ihde 的技术哲学中得到启发。在 Ihde 的后现象学体系中,人与技术的关系有多种形态,其中的具身关系指伴随着人们对技术、工具的日常使用,后者在构成了

知觉与环境的中介的同时,也改造、重塑了人们的知觉和行为,融入到人们对世界的经验之中^[10]。这就意味着讨论具身性首先要明确“身体”的定义,尤其是在“人与技术的关系”这一语境下,“身体”所指的就不再是单纯生物意义上的肉身,而是存在主义的身体和文化的身体经由技术中介的统一体^[11]。基于对这样的“统一体”的认识,可以推导出人工智能设计在手工艺领域的运用也将给工匠和传统工艺带来一些内在的质变。正如普通外科医生与显微外科医生那样,后者的技能构成和具体运用必然会与前者有所差异,传统工匠和使用人工智能设计的工匠的区别亦是如此。Ihde 的后现象学揭示了人与技术物之间可能的共生关系,提示研究者反思个人主义创造主体观的局限性。据此,手工艺研究者可以从“共生体”的历史性着眼,梳理“人器合一”等传统观念与当前的技术具身化之间的关联性,发掘传统手工艺中的创造性,进而回应创造心理研究的一些核心命题。

手工艺的设计构思包含在制作过程之中,看似重复的每一道工艺实际都要求工匠对当下状况作出判断和选择。越是高度依赖个体经验的手工艺门类,越是要要求制作和设计的高度浑融,例如陶瓷、刺绣等,而一件大师之作的产生一定是身心高度协调的结果。从认知心理学的角度来看,首先,身心、体脑密不可分,无论是感知觉、复杂直觉还是更抽象的认知活动都是具身的。即便是心理想象(Mental Imagery)、记忆、推理这些所谓的离线认知(Off-line Cognition)同样是以肉身为基础的。在这些情境中,具身的感觉-运动(Sensory-Motor)系统在模拟物理世界的基础上构成了表征信息和进行推断的一种有效参照^[12]。其次,个体工匠的感觉和运动系统是随时切换且高度统合的,但两个系统之间的协同必须通过在长期的实践过程中的磨合,并且因人、因情境而异。而所谓的磨合正是手工艺技能习得的必经过程。该过程之所以在旁观者看来只是重复性的肢体劳作,是因为过程中的变化及其结果——内隐知识都是无法言喻的。Dreyfus 的“技能获得模型”强调了“胜任”与“精通”之间的突变,后者的发生基础是个体对情境的卷入感只能来自经验,亦即“重复”的累积效应。在学徒阶段,人与技术是对立的,个体在不断的练习中时刻处于自觉和反思的状态;出师之后,人完全沉浸在技能的世界中,对技术的熟练掌握使直觉取代了反思,其直观表现就是老练的工匠对流程、规则甚至自身身体的遗忘。

工匠的忘我化境界鲜明地体现了Idhe所指的人与技术物的共生关系,同时也提示研究者围绕“共生性”的比较前科学时代的手工技术与科学时代的机械技术的差异,进而反思唯科学主义的技术观在当前语境下的适洽性。后工业时代凸显的复杂性、系统性问题,尤其需要将社会变革对技术变革的高度依赖通过破除还原论的框架的方式,以更具整体观和建构性的理论视角重新诠释技术的内涵以及人与技术的关系。例如,在人类学的视域中,技术不是一个孤立的工具箱,其复杂、整体、有机的属性是不可化约的。英国学者Tim Ingold认为技术不属于生物性的个体,而是属于一个包含了工具、物质和作为有机体的个体所共同构成的高度组织化的关系场域,而这个场域不仅包含了行动者的合作网络,还容纳了技术操演所涉及的空间排列^[13]。从关系场域着眼,人工智能取代、威胁人类的忧虑也就自然化解了,因为作为新兴技术物的人工智能与人类技术者完全可能以科研共同体的形式共生共存,在某个程序或机器的具体研发、优化过程中,都有“我”和其他人类相关者,以及其他技术物的深度参与。工业化只是人类社会漫长技术史中的一个阶段,而倘若人工智能日益显明的具身化趋势与手工艺这一前工业时代的技术形式之间呈现出相互呼应、相互成就的关系,那么其合理性的根源就在有机的、整体的、共生的技术观之中。

三、诠释新工艺的社会美学内涵

(一) 解读手工艺的技术—经济思路

在针对手工艺相关的技术史、技术观念的研究中,有两部比较的重要专著:Edward Lucie Smith的“The Story of Craft: the Craftsman’s role in Society”^[14]和Richard Sennett的“Craftsman”^[15]。1981年在The Story of Craft出版时,西欧和北美社会刚刚经历了一波业余手工制作(Do It Yourself,DIY)的热潮。据此,Lucie-Smith乐观地预判:随着人类社会进入机器时代,手工艺也逐渐由实用艺术转换为心灵艺术,现代手工艺作为沟通心灵的审美劳作,将再度实现设计与技术的融合。与Lucie-Smith的艺术史视角不同的是,社会学家Sennett将匠人的外延从手工制作扩展到包括程序员在内的当代社会的方方面面,其论证的支撑来自作者对新自由主义和深度全球化造成人类劳动形式与世界经济结构质变的思考。Sennett在其推崇的匠艺活动和工匠精神中,寄托了他有感于后工业社会之深刻危

机而试图弥合体力活动与智力活动、物质与社会、劳动与创造之间两极对立关系的理论野心和社会理想。

两位作者的一个共同立场是排除美学讨论之意识形态性的影响,以技术-经济范式的转变为主线考察艺术和手工艺各自的发展轨迹,分析两者关系的演变。两部著作相隔近三十年,正是技术-经济范式与世界格局的剧变时期。在此期间,第三次科技革命带动信息、金融等虚拟产业的勃兴,制造业则日益衰落;与此相适应的是新自由主义从上世纪70年代开始盛行扩张,跨国公司和国际组织携金融资本在全球流动的同时,西方主导的大众文化也经由新媒体、互联网传播而实现了文化与审美的全球化。由此来看,Sennett的理想主义实际反映了Lucie Smith乐观预期的落空,而手工艺从工业时代到后工业时代一再边缘化的原因就在于,新的技术—经济范式在肢解了僵化静态的科层组织的同时,也重新编制了表层流动性之下的差异结构和规则,其结果是从“牢笼”中解脱出来的制作者和消费者成为了各自孤立的个体,他们被筛选后沉积于以流动性为标准的价值序列的底层;原生关系场域的解体造成了手工艺有生力量的耗散,而所谓的审美劳作经去语境化成为了文化消费品,后者对感伤、怀旧的积极营销正在制造一场集体刻奇。因此,想要构想出某种可以破解边缘化和商业征用双重困境的新工艺,首先就要突破个人主义和自由主义的思想拘囿,恢复制作者与设计者、生产者与使用者的联结,重建手工艺的关系场域。换言之,新工艺的合法性和健康发展必须以构建反现代主义美学的社会美学(Social Aesthetics)为根基。

(二) 社会美学对现代性逻辑的超越

人与工具,生产者与生产的分离是现代性的一个突出特征。而脱胎于现代性的现代主义无论呈现为何种先锋、激进的形式,其实质仍保留着与现代性对抗的影子,是后者的审美与文艺综合征。相应的,现代主义美学凸显人与技术的对立,作为其核心的艺术自律论,抵制的不仅是历史文化和社会政治的他律,也是技术的他律,包括前科学时代的工匠和科学时代的机器。从历时的角度来看,现代主义借由其艺术体制所塑造的一个又一个或激情、或颓废的天才形象彰显了何谓“个体自我意识的绝对张扬”,进而建构了先锋与传统之间的二元对立,塑造了创造行为神秘化的社会认知。从共时的角度来看,现代主义的自我推销与殖民和全球化的过程相互交织,共同造成了非西方文化中

多种创造行为的去语境化,以及多元创造观念的消亡或边缘化^[16]。

现代性内含的一个更深层的对立是美学与社会之间不可调和的矛盾关系,尤以 Theodor Adorno 的否定辩证法为典型表征。在西方,以 Georgina Born 和 John Levi Martin 为代表的年轻一代学者对此持有相反观点,他们分别从艺术和社会两个研究视角着眼,提出了社会美学的构想。Born 反对以艺术抵抗社会为预设的审美救赎观,认为艺术更应成为培育新型社会关系的场所(Site)^[17]。Martin 则把对主体间性和社会性的强调从对审美的判断扩展到对“品质”的判断^[18],他针对 Pierre Bourdieu 与 Immanuel Kant 的融合提出了一条联通“技术-经济”的结构分析与思辨美学的理路。我国学者金惠敏认为,社会美学之“社会”的内涵基于社会与文化的同一性,而社会与文化在相互建构的过程中成就的自身的关系,就正如马克思主义哲学所界定的劳动与人的同一性关系,这种同一性会使人们采取一个更紧密的措辞,“文化社会”,它与任何升华社会的精英意图都无干系。可见,社会美学的这一现实性和实践性正是社会美学区别于精英主义的艺术美学和乌托邦性质的“社会审美主义”的核心特征。

金惠敏更进一步强调了社会美学并非主张以社会美、生活美补充或取代艺术美,而是要从根本上拆解因艺术自律所植根的一整套二元对立的价值体系,以期将整个社会都变成美学,只有美学而不再有社会,或者说,社会即美学,美学即社会,二而一也^[19]。这种提倡社会与美学浑融不分的观点明显较 Born 和 Martin 的观点更为激进,然而他将“合二为一”构想寄托于消费社会的符号逻辑与由电子媒介视像生产所形成的“模拟的泛美学场域”,反而弱化甚至侵蚀了社会美学的现实性和实践性。在他看来,正是电子媒介的助推使符号化和图像化的影响深入到社会无意识的层面。鉴于此,他将文化与社会、社会与美学之间的等同关系最终归结于消费社会的符号美学。然而,从对图像化和虚拟化的理论保持乐观态度的方面来看,至少存在两个根本问题。第一,以视觉为核心的论证逻辑进一步固化了艺术和美学的去物质化取向,这意味着号称解构二元对立的符号(社会)美学事实上仍然落入了现代主义的“观念至上”的陷阱。第二也是更关键的,与早期的波普艺术只在“观看形式”上做文章,对其征用的商业美术和通俗艺术的内容却避而不谈一样,反日常的艺术美学不会因为大众文化形式上的扩张就自然地

后者吸收、消解。所谓的“泛美学场域”绝非意识形态的真空。恰恰相反,数字媒介和互联网时代下的大众文化与精英主义的对阵不再是前者为其合法性的抗争,而已经上升为传播领域领导权的争夺。

金惠敏指出美与社会的错误对立源自现代性理论,从而明确了社会美学扬弃现代性逻辑的必要性。他以大量篇幅批判日常生活与审美升华、大众与精英的对立,却忽视了现代性逻辑的物质基础——技术与身体、人与工具、生产者与生产的分离。他将媒介技术变革(由印刷到电子)的结果简化为视像生产的论述,无异于承认其符号美学与现实的绝缘;而将美学的社会性寄托于图像化和虚拟化的这一思路,也就使所谓的符号美学背离了其融合美与社会的初衷,成为了社会美学的反题。正是因为对现代性逻辑之技术维度的无视以及对后工业时代技术-经济现状的误读,导致他对审美现代性的反思全盘倒向了以 Jean Baudrillard 为代表的后现代理论,仓促地认同了劳动的终结、生产社会的终结、政治经济学的终结等一系列“终结论”。因此他的社会美学也就终结于符号的无限延异,丧失了深入现实而孕育变革的实践力度。

符号美学终结之处,正是发掘新工艺的社会美学内涵的起点。在寻求身体与技术再度融合的探索中,将孕育植根现实且指向实践的社会美学。如上所述,新工艺与人工智能等前沿科技相互呼应、相互成就,在此基础上生长出的社会美学的一个重要使命就是要打破制作与创造、技艺和表达、艺术与手工艺、艺术与技术等一系列错误的分界。一方面,数字媒介、互联网传播、人工智能等技术变革的前沿已经出现技术具身和情境嵌入的趋势,VR、AR 与现实的交融正在改变交互的形式,重新定义“泛美学场域”的社会内涵。相应的,以自我、个体为中心的主体意识也在经历技术和社会层面的双重消解。而最关键的是,所有的技术变革及其社会性影响都随着人对技术的日常使用而深刻地重塑着每个技术使用者的生理、情感和认知行为。另一方面,制造业的萎缩或转型并不意味着劳动的消失。相反,以科技为主导的新经济突显了非物质劳动、情感劳动等非传统劳动形式的重要性,这就要求理论研究者重新诠释新经济语境下的生产,对马克思主义政治经济学作出创造性的阐发。

基于当前技术-经济范式新变革的这一宏观背景,应该对“社会美学”作出如下诠释:社会美学之“社会”意指微观层面的主体间性、情境嵌入性和认知具身性

以及宏观层面的交互、共享与合作。这一双重层面的社会性、情境性、历时性共同规定了包括经济生产、艺术创造在内的所有社会实践活动的本质。就手工艺而言,其“社会性”既具体体现在单个手工艺项目的关系场域之内,又关联着整体的社会技术体系。例如,集体参与和师徒传承制就表明手工艺制作不仅是产品生产的过程,也是知识体系和社会关系的再生产过程,而这就意味着手工艺的关系场域可以被视为一个有机、稳健的社会生态系统。

四、结语

至此,“新工艺”的内涵和指向可以初步概括为新工艺概念的理论建构始于对工业化以来劳动与工具的双重异化的反思,基于对艺术与技术、技术与身体关系的历史和现状的梳理、分析,从隐性知识和身体经验两个层面重构手工艺的解释框架。以此为基础,新工艺的实践将手工制作视为一种有机的、具身的、感知性的创造和生产模式,发掘其内在的创造性与生产力,弥合手工艺与艺术、手工艺与设计的鸿沟,同时启发人工智能等在新技术条件下的集体创造、协同创新。另一方面,人工智能在新工艺领域的应用将重启设计与制作的交融,而集设计、制作和研究等职能于一身的新工匠将通过各种实验性探索对“材美工巧”、“心手同体”等传统理念作出创造性的诠释。总之,手工艺与艺术、制作与创造之间不存在对立、高下之分。因为创造不是孤立的个体行为,更不仅限于天才的头脑,其本质上是感知性、情境性的社会性劳动。

参考文献

- [1] 袁熙旸. 后工艺时代是否已经到来? ——当代西方手工艺的概念嬗变与定位调整[J]. 装饰, 2009(1): 14-23.
YUAN Xiyang. Is the Era of Post-craft Coming? Conceptual Evolution and Positional Adjustment of Contemporary Crafts in the West[J]. Zhuangshi, 2009(1): 14-23.
- [2] 汉斯·贝尔廷. 现代主义之后的艺术史[M]. 南京: 南京大学出版社, 2014.
BELTING H. Art History after Modernism[M]. Nanjing: Nanjing University Press, 2014.
- [3] BOAS F. Primitive Art[M]. New York: Dover, 1955.
- [4] 周宪. 作为现代主义另一面的包豪斯[J]. 学术研究, 2018(6): 141-147.
- ZHOU Xian. Bauhaus as Another Side of Modernism[J]. Academic Research, 2018(6): 141-147.
- [5] POLANYI M. The Tacit Dimension[M]. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- [6] DREYFUS H L, DREY-FUS S E. Mind Over Machine: the Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer[M]. New York: Simon and Schuster, 2000.
- [7] 闻人军. 考工记译注[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2008.
WEN Renjun. Interpretations and Annotations of Kao Gong Ji[M]. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2008.
- [8] TURING A M. Computing Machinery and Intelligence[J]. Mind, 1950(49): 440.
- [9] CHOMSKY N. Powers and Prospects: Reflections on Human Nature and the Social Order[M]. Chicago: Haymarket Books, 2015.
- [10] IDHE D. Technology and the Lifeworld: from Garden to Earth[M]. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- [11] 朱橙. 知觉与身体的重构: 当代艺术与设计中的技术身体[J]. 世界美术, 2017(2): 7-14.
ZHU Cheng. Reconstruction of Cognition and Body: Technological Body in Contemporary Art and Design[J]. World Art, 2017(2): 7-14.
- [12] WILSON M. Six Views of Embodied Cognition[J]. Psychonomic Bulletin & Review, 2002(9): 625-636.
- [13] 雅各布·伊弗斯, 胡冬雯, 张洁. 人类学视野下的中国手工业的技术定位[J]. 民族学刊, 2012, 3(2): 1-10.
EYFERTH J, HU Dongwen, ZHANG Jie. The Technical Locations about Chinese Handicraft Industry under the Anthropologic Vision[J]. Journal of Ethnology, 2012, 3(2): 1-10.
- [14] LUCIE S E. The Story of Craft: the Craftsman's Role in Society[M]. New York: Cornell University Press, 1981.
- [15] SENNETT R. Craftsman[M]. New Haven: Yale University Press, 2009.
- [16] FOSTER H. The "Primitive" Unconscious of Modern Art [J]. October, 1985(34): 45-70.
- [17] BORN G. Against Negation, for a Politics of Cultural Production: Adorno, Aesthetics, the Social[J]. Screen, 1993, 34(3): 223-242.
- [18] MARTIN J L. The Explanation of Social Action[M]. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- [19] 金惠敏. 消费时代的社会美学[J]. 文艺研究, 2006(12): 6-16.
JIN Huimin. Social Aesthetics in the Era of Consumption [J]. Literature and Art Studies, 2006(12): 6-16.