

论身体作为艺术元媒介意义的变迁

◎陆正兰 张珂

摘要：身体是最本源的媒介，是一切媒介的媒介，先于所有媒介的媒介，是艺术表意的元媒介。随着工具媒介和技术媒介的加持，身体作为元媒介的意义也出现了很多意义增殖。作为艺术的原初元媒介的身体，艺术再现的，是与身体同构的宇宙秩序；在“媒介是人的延伸”的技术工具时代，身体与新媒介工具相互塑造，新媒介促进了艺术感知力的新发展。而在数字艺术时代，技术与身体融合共生，数字身体不仅成为艺术的容器，也成为数字化的拟真。但无论技术如何发展，身体作为元媒介的功能没有消失，相反，艺术的意义，在更深的层次上，更加渴求对身体本身，乃至生命本身的关怀。

关键词：身体；元媒介；艺术；工具；技术

DOI:10.19290/j.cnki.51-1076/i.2025.03.031

元，在汉语中的主要义项是首和始。《说文解字》注：“元，始也”；《左传》中写到：“元，体之长也”。这两个义项都对应了“元一”这一思想概念，即“道生一，一生二，二生三，三生万物”，元在中国文化中也有着“源始”和“本原”之意。因此，在这一概念下，所谓元媒介，即为一切媒介的媒介，先于所有媒介的媒介。“媒介”这个词比较复杂，传播艺术学研究者刘俊对这个词的辨析很清楚，他提出，艺术学意义上讲，媒介至少有三层意思：一是作为“形式”的媒介，二是作为“材料”的媒介，三是作为“传播”的媒介。^①身体是一种特殊的媒介，是最本源的媒介，三者合一，是一切媒介的媒介，先于所有媒介的媒介，是艺术表意的元媒介。身体与艺术的关系，是天然的。可以说，艺术的诞生离不开身体。人类最早的载歌载舞用的是歌喉和手足，先民最早画在原始山洞中的手印是手的再现，最早的陶瓷也是手工制作的结果。在这些原始艺术的表意过程中，身体就充当了“形

式”、“材料”和“传播”三种角色，它们合三为一，成为“元媒介”。随着社会和科技发展的进步，工具媒介和技术媒介的加持，身体作为元媒介的意义也出现很多意义增殖。本文分三个维度，即从作为原初元媒介的身体、作为人的延伸的元媒介身体以及作为科技融合共生的元媒介身体，探讨身体与艺术的意义关系。

一 合一的身境：作为艺术的原初元媒介

在中国古代，身体不仅被看作是与世界交流的原初媒介，也是理解和认识世界的媒介。“古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情”，俯仰观取，是通过身体的运动以不同姿势对世界进行感知；孔颖达疏曰：“‘近取诸身’者，若耳目鼻口之属是也”，在这一过程中，充分调动身体的视、

听、嗅、触、味各种感觉系统，以切身感受到万物之情，再将与物相遇时的身体感受传递出来，创造出各种表意符号，文化由此诞生。

在理解各种庞大和抽象事物时，古代人常以身体作为一种媒介，推身及宇宙，将世界结构成与身体同构的图示。在神话想象中，盘古开天辟地之后，宇宙便由身体所化，《绎史》中写，“首生盘古，垂死化身，气成风云，声为雷霆。左眼为日，右眼为月，四肢五体，为四极五岳。血液为江河，经脉为地理。肌肉为填土，发口为星辰。皮毛为草木，齿骨为金石。精髓为珠玉，汗流为雨泽。身之诸虫，因风所感，化为黎氓”。对于庞大且模糊的事物，古人习惯将其想象为与身体同性、同体、同构的结构，以此与事物之间建立起一种“同身”的亲密联系，从而克服对未知的恐惧。

《淮南子》中同样有身体宇宙同一性的表达，“故头之圆也象天，足之方也象地。天有四时、五行、九解，三百六十六日。人亦有四肢、五脏、九窍，三百六十六节。天有风雨寒暑，人亦有取予喜怒。故胆为云，肺为气，肝为风，肾为雨，脾为雷，以与天地相参，而心为之主。是故耳目者，日月也；血气者，风雨也”。不仅是形体，还有人的精神、情绪，都与世界相一一对应，身体是宇宙的缩影，宇宙是有限身体的无限放大。

在其他相关记载中，以身体映射认识外物的方式同样存在。“山以水为血脉，以草木为毛发，以烟云为神彩……水以山为面，以亭榭为眉目，以鱼钓为精神”，这段话将山与水之间的紧密关系具象化，以身体作为空间隐喻，将山、水以及山间的树木、亭台楼阁，水中的渔人和垂钓，在空间中错落有致地分布描述出来，由此显现出山水之美。在国家政治组织原理和运作的论述中，身体是一个和谐有机、井井有条的运转整体，“天下国家一体也，君为元首，臣为股肱，民为手足”“民以君为心，君以民为体”“神犹君也，血犹臣也，气犹民也”“天下譬犹一身：两京，心腹也；州县，四肢也；四夷，身之物也”。可以看出，古人对身体的不同部位有着重要性排序，这种排序将身体变成各部分相互依赖但有着主次之分的结构。

可以说，在中国古人的认识体系中，身体是人 与世界之间的中介。宇宙世界就像是身体的延伸，通过这种延伸，身体与世界之间构建一种互为表里的关系。而身体，时刻向着世界开放，是认识世界的载体和基础，世界也通过身体这个媒介表现出来。艺术同此理，身体与物之间相交感会、交融为一，再经由身体表达出来，创造出艺术。

“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变；变成方，谓之音”，人心被物感化，心灵的触动通过声音传递出来，而不同的触动使得声音有强弱、高低的不同，音乐就这样在变化的声音中产生。《韩非子·外储说左上》有一个故事从侧面体现了音乐由声音变化而来，“宋王与齐仇也，筑武宫，讴癸倡（唱），行者止观，筑者不倦。王闻，召而赐之。对曰：‘臣师射稽之讴又贤于癸。’王召射稽，使之讴。行者不止，筑者知倦。”射稽是癸的师傅，但却没有癸唱的歌好听，原因就在于癸意识到从音乐艺术的角度来看，老师所发出的声音有所不足，因此进行了改造，从而成为五音婉转的歌唱艺术。罗兰·巴特在讨论声乐艺术时，提出了“声音的微粒”这一揭示音乐身体性的术语。他认为，在音乐中有某种东西是超越语词意义、音乐形式和演唱风格的，那便是演唱者的身体。^②因为在声音中听见的，是歌者的身体。歌者胸腔深处、肌肉、声带膜体、软骨发出气流，气流经过嗓子、舌头、牙齿，最后成为发出的声音，这正是音乐的身体特性。因此，音乐产生于身体感受的情绪抒发，通过身体的声音器官发声，经过有意识地节奏改变，最后成为艺术。

诗歌与舞蹈，同样离不开身体这一中介。“诗人，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也”，这句对诗的阐发，展现了诗、歌和舞之间的联动关系，可以理解为在情感抒发的过程中，身体所加入的元素越多，表达越充沛。“诗言志，歌永言，声依永，律和声”，诗需要通过吟咏来言说创作者的意志。歌、声、律都是吟咏方法，“歌永言”指吟

唱时要延长字音，“声依永”指声音的高低要配合字音的延长，“律和声”指强调的节奏要与声音高低相和谐。^③也就是说，诗歌创作感发于精神心志，诗歌吟咏依赖于发声器官。而舞蹈，可以理解为表达的浓化。相较于其他艺术形式，舞蹈与身体的关联更为紧密。无需借助任何其他媒介，舞蹈仅凭身体本身和身体语言就成为一门艺术。因此有学者认为，“舞蹈先于所有其他艺术形式，因为它采用的不是什么器具，而是每个人永远随身携带的，说到底是所有器具中最有力和最敏感的身体本身”^④。作为一种运动的艺术，舞蹈并非身体动作或技能的机械组合，而是不同感官相互协作，触觉、视觉、听觉和嗅觉相互呼应，创造出和谐的身体节奏，从而实现身体动作的韵律化。

绘画艺术，发端于身体与物的交融，展现的是身体的感觉和体验，创作时同样离不开身体的动作姿态。《淮南子论画》中写道，“画西施之面，美而不可说。规孟贲之目，大而不可畏，君形者亡”，绘画所画的“君形”，并不仅仅是“美面”和“大目”这种外貌，更多的是人在与所画对象相遇时所生发的情绪感受“说”和“畏”，绘画要传递的是看到人物时的身体感受，否则这种绘画是没有生气的。自然景色同理。苏轼《赤壁赋》中写“唯江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色”，并非说听觉和视觉与物相遇，物才有了声色，而是物作用于身体感官，身体有了声色的感知体验，这种体验是身体与物之间相互作用而形成的产物。画家恩斯特说：“画家的角色就在于勾画并投射那在他身上的自我观看者。”^⑤艺术家与物之间的观看是相互的，艺术家不仅注视着万物，万物同样也注视着他，艺术家既是经历者，也是观看者，他们如同上帝一般将身体与物碰撞时所具有的感受投射出来。因此绘画是一种身体内部的涌现，“在画中被画出的东西，是身体，并非作为客体而被再现的身体，而是作为感受到如此感觉而被体验的身体”^⑥。艺术创作，同样离不开身体这一媒介，《芥舟学画编》讨论绘画用笔，重点就在于对手的控制，“笔行纸上，须以腕送之，不当但以指头挑剔，则自无燥烈浮薄之弊”“笔着纸上，无过轻重疾徐，

偏正曲直。然力轻则浮，力重则钝，疾运则滑，徐运则滞，偏用则薄，正用则板，曲行则若锯齿，直行又近界画者，皆由于笔不灵变，而出之不自然耳”，手腕、手指、手掌的配合，力量的控制，是使得绘画线条完满的关键。

由此可见，不同门类艺术的发生是相通的，身体在各个门类艺术中发挥媒介作用，身体通过各种感官与物打交道，在这一过程中身体有着“秘密而躁动的发生”，依靠身体的各个器官肢体，艺术家将这种“躁动”展现出来，就产生了艺术。因此，身体是艺术的原初媒介，它既是感知的来源，也有感知的整合，更有感知的散发。

二 延伸的身体：作为艺术新感知的元媒介

在关于人类文化的研究中，身体与工具之间的紧密联系被认为是人类进化的源泉。马塞尔·莫斯说，“身体是人第一个、也是最自然的工具，或者不要说成是工具，是人的第一个、也是最自然的技术对象，同时也是技术手段”^⑦，也就是说，人之所以能制造工具，实际上是将自身视作一个工具组合体，一个技术理论系统，所有工具和技术的发展，都是基于身体技术的开发和扩展。芒福德在讨论技术导致人类的生存环境发生剧变时指出，“人类从一开始就拥有一个原始的、无所不能的工具；而且，是比后来其他一切组合更为重要的东西，这就是：人类由大脑支配的身躯（his own mind-activated body），包括其全副部件，当然也包括能够制造棍棒、手斧、木质投枪等器具的有关器官”^⑧，在这段话中，尽管芒福德对身体有一个精神（mind）和形体（body）的区分，但实际上这也表明在他看来，是无论是身体实在的肉身（身躯），还是精神或心理，都是人类制造工具能够开发和利用的资源。

在媒介学研究中，麦克卢汉的命题“媒介是人的延伸”有着深远的影响。所有媒介都是人的某种心理和肉体能力的延伸，在麦克卢汉看来，服装是肌肤的延伸，铁锤是拳头的延伸，轮子是腿脚的延伸，传播媒介是心理或神经系统的延伸。^⑨技术现

象学者唐·伊德同样意识到了身体与技术之间的辩证关系，唐·伊德举了光学仪器的例子，“借助这些光学仪器，视觉从技术上得到了转化”，光学仪器是视觉的转化，如果要提升这种技术，使得它更透明，更好地扩展身体感觉，那么就更需要按照具身的方向来完善，根据人的知觉和行为来塑造。^⑩这意味着媒介技术的发展受制于身体，但同时也反作用于身体，提升和放大身体的能力。保罗·莱文森在其博士论文《人类历程回放：媒介进化理论》中提出了一种以人为尺度的媒介进化论，他强调：“媒介延伸有个始终存在的压力：既超越生物屏障又不牺牲语音、色彩以及与自然界的直接接触”^⑪，从他的思想中也可以看出，人类在选择媒介时，目的在于延伸我们身体的感官能力，提高传播与交流的能力，但又不能完全将身体隔绝于传播之外。这里同样暗含了身体启发了技术媒介的观点。

在技术哲学中，“器官投射论”“身体缺陷论”的基本思想框架都是技术作为身体的延伸。“器官投射论”是技术哲学奠基人卡普提出的关于技术的文化理论，“对卡普来说，技术是人类器官的投射。器官，是动物身体的可操作部分，是工具、机器甚至是社会机构和国家的最初蓝图。但更重要的是，它们也是透镜，通过它，身体的功能以及整个人类活动的世界都变得可解释。在无意识中，手指投射到笔尖，手臂投射到斧头，神经系统投射到电报网络，使人类作为文化存在而出现——也就是说，完全出现”^⑫。

人的身体与外在世界具有双向联系，身体通过感知认识、了解外在世界，通过技术创造又将身体功能投射到外在世界，从而使得新的感知得以再现，创造出新的人类文化。在斯蒂格勒的技术哲学中，技术产生于人的原始缺陷。爱比米修斯的过失即在为动物分配能力时，让其它所有动物都适当地各获其长，但忘记分配给人类任何特殊能力，为了挽救人类，普罗米修斯偷盗了火种，人类由此得以生存延续。因此人类是有原始缺陷的，人类的身体没有任何技能，这个缺陷就需要技术来弥补。“和动物获得的各种性能相对应，人的那一份就是技术，技术是代具性的，也就是说人的技术性能完全

不是自然的”^⑬，动物的天生利爪属于天性，而人需要不断地发明、实现和创造自己的性能，这种性能的外在化过程即是技术。它是人类对自身原始缺陷的弥补，是人类的代具、谋生之道。因此，在斯蒂格勒那里，人实质上是一种生成意义上的技术化存在，而技术也并非外在于人的客体，技术和人之间并非割裂开来的。

在《艺术哲学》中，奥尔德里奇对材料和新的工具媒介从现象学角度做了非常细致谨慎的分析。石化物质、有色物质、青铜等等，这些自然中的物质并不是艺术材料，而是器具（艺术材料）的材料。当艺术工匠将其制成器具后，如小提琴、钢琴、长笛或者画笔、颜料、油画布等，它才变成艺术材料。而在这一过程中，一位工匠之所以伟大是因为他能察觉出器具的性质，“在颜料的色质中，他不仅看到了色调（color tone），而且也看到了颜料的性质；他听小提琴，就在小提琴的音色中了解其性质”^⑭，与普通工匠相比，艺术工匠有着赋予器具活力的能力，艺术家同样有着这一能力。艺术材料（器具）在工匠为艺术家准备好以后、在艺术家的使用中或在完工的作品中赋予它们最终的样式中，都还不是媒介，只有艺术家“领悟每种材料要素——颜色、声音、结构——的特质，然后使这些材料和谐地结合起来，以构成一种合成的调子（composite tonality）。这就是艺术作品的成形的媒介……用媒介或者说用基本材料要素的调子的特质来创作，在这个基本意义上，这些特质就是艺术家的媒介……而材料则是仅仅作为物质性事物的艺术作品的组成部分”^⑮。在奥尔德里奇看来，艺术工匠和艺术家都有“领悟”的能力，他们在与物质材料和艺术材料打交道的过程中，将其领悟成审美客体，它依靠的是审美主体的知觉能力。

而这种知觉能力，在哪怕崇尚“天才论”的康德看来也与身体相关，“我们心中的一切表象，不管它们在客观上只是感性的还是完全智性的，都还是可以在主观上与快乐和痛苦结合起来的，哪怕两者都未被察觉到……快乐和痛苦最后毕竟总是身体上的，不论它是从想象开始还是哪怕从知性表象开始”^⑯，人的情感体验和审美判断最终都是基于身

体的感受，无论是从感性层面开始还是从理性层面开始。因此我们的情感体验和审美判断并非完全独立于身体，而是受到身体的影响和制约。

梅洛庞蒂的身体投射论更加清晰地表明，身体在材料成为艺术媒介中的所扮演的关键作用。“物体是在我的身体对它的把握中形成的，物体首先不是在知性看来的一种意义，而是一种能被身体检查理解的一种结构”^⑩，被感知的物，我们对其的理解并非定义式的，而是在一种感知中把握它，实际上它可能是与周围的环境结合呈现出来一种“意义统一体”，是流动的、变化的，因而我们的身体会自动为其划定一个意义界限，因此“身体不仅把一种意义给予自然物体，而且也给予文化物体”^⑪。当我们看到“红”或者说出“红”这个词语的时候，我们的身体反应的不仅仅是“红”这个颜色，还有它所带给我们的感觉，身体感官在对物的敞开中与其建立了联系，也就是“感觉者与被感觉者的不可分割”^⑫。

可以看到，在各种讨论到媒介、技术、工具的研究中，身体不仅本身是一种媒介，同时也是其它新媒介产生的源泉，各种工具和技术只是显著地拓展了身体的机能传播及感知能力。延森对身体与新的媒介的关系有非常精妙的总结，“人的身体就其本身而言是一类充分且必要的传播物质条件。在社会化以及文化涵化的影响下，人的身体进而成为兼备生产性与接受性的传播媒介……第一维度的媒介（media of the first degree）——人的身体以及它们在工具之中的延伸——不仅将现实与可能的世界具象化（externalize），而且赋予我们每个人彼此交流与传播的能力，以实现思考和工具性目的”^⑬。可以说身体使得传播与技术的存在成为可能，是先于其工具媒介的媒介，也是理解和透视其它工具媒介的媒介，因此，新的媒介发展，给作为元媒介的身体新的感知能力。

三 数字化身体：作为融合共生的元媒介

进入数字艺术时代，身体的元媒介的特点，进入了一个新的维度。简单来说，随着人工智能、生

物工程等技术科学的发展，身体形态已经脱离了纯然有机体的状态，成为唐娜·哈拉维所说的人机合体“赛博格”。在这种新的处境中，身体的内涵不仅被改写，同时身体在艺术中的地位也变得更为根本。在数字技术发展起来之前，身体是艺术发生的启蒙，是艺术表达的媒介，是艺术媒介的媒介，进入身技融合的时代，身体本身已自带传播属性，同时身体又成为艺术创作的主体对象、材料和承载内容的文本。身体与技术媒介交融伴生，艺术关乎技术，更关乎身体。

“赛博格”是哈拉维对人-机融合身体形态的形容，“赛博格是一种控制生物体，一种机器和生物体的混合，一种社会现实的生物，也是一种科幻小说的人物”^⑭，简单来说就是生物有机体和机器无机体之间的结合、改造与重组。现实生活中，眼镜、假牙、心脏支架等医学技术，以及手机、电脑等内嵌互联网技术的终端，都已与我们的身体自然而然地融为一体。而科幻电影中的人类新物种——肉身与机器相结合后的“超人”是人类对后人类身体的美好想象，也是人类对跨越肉身羁绊的美好向往。至关重要的在于，无论是现实生活还是科幻电影，身体与技术的结合都赋予了身体颠覆性的力量。相较之前，技术并不是简单地加诸身体，而是在人的日常生活中达到了合二为一的状态，即技术具身。^⑮因此，身体本身已经不再是传统意义上的完整肉身，是一个整合而成的组件，通信技术与生物技术极大地延伸和增强了身体的能力与感官知觉。但同时，身体也变成了整个互联网技术系统中的一个元素，通过操控其它对象而影响整个系统的运行。

承继哈拉维的思想，海勒提出了“电子人”的概念，它指的是作为一种信息-物质实体的后人类，她认为，“变成人类并不仅仅意味着给人的身体安装假体设备，它更意味着要将人类想象成信息处理机器。并且，人类信息处理机器与其他信息处理机器——特别是智能计算机，要具有根本相似性”^⑯。相较于赛博格，“电子人”最突出的特征是信息化和虚拟化，尽管二者都是一种混合物，一个物质-信息结合的实体，但“电子人”偏倚的并不是非生物成分的存在，而是人的意识与感知的再造

以及对身体的虚拟。从技术层面看，“电子人”是随着智能媒介的发展，特别是人工智能的出现，技术可以对人的身体信息进行符号化处理，由此出现的数字化虚拟身体。一方面，身体实体的各种数据被编码，成为虚拟空间中的模型身体、数字化身；另一方面，主体的意识被智能媒介不断学习和模拟，最终发展出当下的生成式人工智能，而意识又可以在虚拟与现实、肉体与机器之间自由传播。

赛博格和电子人的出现，意味着身体与技术之间的关系进入了一个新的维度。首先，人和机器之间的边界成为了一个不确定的问题。当身体与人造器官、肢体等原本外在于身体的异质物同频共振时，我们无法将机械物摘出身体的范畴，因为在身体与世界打交道的过程中，它们作为肉身的一部分发挥了作用，如在佩戴眼镜的情况下，身体的感知和行为方式与没有眼镜的情况完全不同。而当人工智能可以与人对话交流以及进行艺术创作时，我们同样会思考意识如何在没有肉身的情况下产生，机器是否也有意识这类问题。简言之，身体的内部与外部、原体与假体、自我与他者之间的界限都开始模糊起来。其次，身体与技术之间出现了一种辩证关系。由于技术的便捷与发达，我们的身体过度依赖技术，这导致身体经验的减少与感官感觉的弱化。如尼采晚年的写作，因写作方式从书写变成了打字机，导致作品中的深度思辨减少；互联网对时空界限的消除削弱了面对面交流的生命经验。但另一方面，技术的发达，整合了原本失衡的感官体验，从以视觉和听觉为主的时代到如今视、听、触、味、嗅的多感官调动，沉浸式感受使得身体的感觉重新被统合与平衡。

正是因为这种种的变化和挑战，所以身体在当代艺术中有着根本性的地位。对于当代艺术家来说，“身体不光是一个场所，还是重要的信息来源”^④，艺术家们以身体作为创造材料，探讨技术发展对身体的影响及其伴生的身份、认知、文化认同、道德伦理等社会问题。在其中，身体是主题，是创作材料，也是作品文本。同时，身体也是虚拟空间数据的来源，是技术之源，也是技术所向。

以肉身作为传播媒介，将机械植入或者外接于

身体，来讨论赛博格的艺术不在少数。英国艺术家尼尔·哈比森（Neil Harbisson）先天色盲，他在2004年让科学家在头部植入了一个可以将颜色转换为声音的天线“人造眼球”（eyeborg）。天线的前端通过光波信号判断颜色，再将光波转换成声波传导至植入脑后头骨的芯片中，由此尼尔可以听见“颜色”。《异体：组态》是由艺术家马可·多纳鲁马（Marco Donnarumma）与舞蹈演员吴艳丹以及三个智能义肢共同完成的表演项目。义肢装载有编好的自动化程序，行为具有自主性，会根据传感器中的数据作出不同反应，行为的快慢与方向都由自己决定。而舞者需要与义肢之间产生联系，根据义肢的变化调整互动方式，从而完成一场舞蹈表演。可以看到，艺术家关心的，是人类肉身数字技术时代的遭遇。身体与无机体之间的融合与碰撞、人与智能技术之间的操控与被操控，在种种境遇中，应当如何看待身体是艺术作品的核心。

将肉身与意识转换成代码，在虚拟空间创造出程序主体或虚拟化身，进而进行艺术创作是当代艺术的另一探索路径。肉身实体的信息是程序算法的数据来源，由于算法强大的学习能力与庞大的数据储备，程序主体的黑箱效应能生成超出预设的内容，因此被认为具有一定的主体性。虚拟化身是将现实的身体转化成虚拟的图像，它有对身体百分之百的复刻，也有形象的拟人化以及与非人形象的组合，包括人工智能同样可以看作是一种化身，因为化身是在数字空间存在的人类“生命”，虚拟环境允许身体没有“实体”的存在。目前程序主体发展的最前沿即是生成式人工智能，它能根据用户输入的要求生成诗歌、音乐、绘画、视频等艺术作品，人工智能小冰、虚拟歌手洛天依、AI绘画程序Mid-journey、文生视频模型Sora等，均属于此列。而身体在虚拟空间的再现也非常普遍，如游戏中的角色及其各种生命表征，社交平台上的身份建构，电影或舞台表演中演员的真人化身等等。此外，以人工智能和虚拟化身所引起的一系列讨论和思考为主题，审视生命是否可复制、审美是否人类所独有、肉身与化身如何互适等意义问题同样是当代艺术家创作的方向。因此，在数字技术时代，身体与技术

之间有着不可化约的联系，技术依然无法从身体的约束中脱离。

结 语

身体作为元媒介，在不同的技术条件下，有着不同的意义维度。作为艺术原初元媒介的身体，艺术再现的，是与身体同构的各种变化图式，是宇宙秩序的隐喻；在“媒介是人的延伸”的技术工具时代，身体使传播与技术媒介的存在成为可能，新媒体发展，反过来给作为元媒介的身体带来新的艺术感知力。而在数字艺术时代，技术与身体融合共生，“作为身体，人不再观看艺术和表演艺术，而是艺术的容器”^⑤。在虚拟空间，以身体为蓝本建立的数据模型，无论是程序主体还是数字化身，从根本上都是对身体的拟真。但对艺术来说，身体为源，身体作为元媒介的功能并没有消失，也永远不会消失，反而在不断地发展，同时，艺术的意义，在更深的层次的上，更加渴求对身体本身，乃至生命本身的关怀。

注释：

①刘俊：《理解艺术媒介：从“材料”到“传播”》，《当代文坛》2021年第6期。

②Roland Barthes. "The Grain of the Voice" in *Image, Music, Text*, ed. and trans. Stephen Heath (Fontana Press, 1977), pp. 182 - 183.

③戴伟华：《论五言诗的起源——从“诗言志”“诗缘情”的差异说起》，《中国社会科学》2005年第6期。

④〔美〕约翰·马丁：《生命的律动——舞蹈概论》，欧建平译，文化艺术出版社1994年版，第2页。

⑤⑩〔法〕梅洛-庞蒂：《眼与心》，杨大春译，商务印书馆2007年版，第45-46页，第37页。

⑥〔法〕德勒兹：《弗朗西斯·培根：感觉的逻辑》，董强译，广西师范大学出版社2007年版，第43页。

⑦〔法〕马塞尔·莫斯：《论技术、技艺与文明》，蒙养山人译，世界图书出版公司2010年版，第85页。

⑧〔美〕刘易斯·芒福德：《机器神话（上卷）：技术发展与人文进步》，宋俊岭译，上海三联书店2017年版，第5页。

⑨〔加拿大〕罗伯特·洛根：《理解新媒介——延伸麦克卢汉》，何道宽译，复旦大学出版社2012年版，第72页。

⑩〔美〕唐·伊德：《技术与生活世界，从伊甸园到尘世》，韩连庆译，北京大学出版社2012年版，第77-80页。

⑪〔美〕保罗·莱文森：《软利器——信息革命的自然历史与未来》，何道宽译，复旦大学出版社2011年版，莱文森中文版序，第5页。

⑫Ernst Kapp. *Elements of a Philosophy of Technology: On the Evolutionary History of Culture*. University of Minnesota Press. 2018. p. x.

⑬〔法〕贝尔纳·斯蒂格勒：《技术与时间1：爱比米修斯的过失》，裴程译，译林出版社2012年版，第209页。

⑭⑮〔美〕V.C.奥尔德里奇：《艺术哲学》，程孟辉译，中国社会科学出版社1986年版，第54页，第56页。

⑯〔德〕康德：《判断力批判》，邓晓芒译，杨祖陶校，人民出版社2017年版，第90-91页。

⑰⑱〔法〕莫里斯·梅洛-庞蒂：《知觉现象学》，姜志辉译，商务印书馆2001年版，第405页，第300页。

⑲〔丹〕克劳斯·布鲁恩·延森：《媒介融合：网络传播、大众传播和人际传播的三重维度》，刘君译，复旦大学出版社2012年版，第69页。

⑳〔美〕唐娜·哈拉维：《类人猿、赛博格和女人——自然的重塑》，陈静、吴义诚主译，河南大学出版社2012年版，第205页。

㉑苒必峰、孙爽：《从离身到具身——媒介技术的生存论转向》，《国际新闻界》2020年第5期。

㉒〔美〕凯瑟琳·海勒：《我们何以成为后人类：文学、信息科学和控制论中的虚拟身体》，刘宇清译，北京大学出版社2017年版，第331页。

㉓Kristine Stiles and Peter Selz, eds. *Theories and Documents of Contemporary Arts: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: University of California Press. 1996. p.784.

㉔Edited By Joan Broadhurst Dixon, Eric Cassidy. *Virtual Futures: Cyberotics, Technology and Posthuman Pragmatism*. London and New York: Routledge, 2005. p.157.

（作者单位：四川大学文学与新闻学院。本文系国家社科基金重大项目“中华文化经典符号谱系整理与数字人文传播研究”阶段性成果，项目编号：23&ZD212）

责任编辑：刘小波