

“周围世界”概念的美学出场：以生物艺术为研究对象*

彭佳 李婷**

摘要 环境美学作为对传统自然美学思想的对立性补充，为人们重新审视自然的价值意涵打开了新的视野。然而，环境美学的两大脉络暗藏着难以弥合的分裂立场，尤其是在当代生物艺术对生命体及其生活的意义世界的多媒介再现中，传统的美学无法解决科学视域与主体视域的相互转换问题。本文试图指出，以“周围世界”为核心概念，将媒介视为生物艺术创作中映现、转换和建构不同“周围世界”的根本机制，有助于重新审视生物艺术的“艺术性”，并由此反思对自然的科学观察和参与体验如何整合并存的问题。

关键词 符号学 生物艺术 周围世界

Abstract: Environmental aesthetics, as an antagonistic supplement to traditional natural aesthetics, opens a new horizon for people to re-examine the value and meaning of nature. However, in environmental aesthetics theories there is a hidden split, which is difficult to be mended. Traditional aesthetics fail to describe and interpret the mutual transformation between the objective, scientific frame and the subjective, participatory frame in bioart

* 基金项目：国家社会科学基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”（20 & ZD049）。

** 彭佳，暨南大学新闻与传播学院教授，主要从事符号学与艺术理论研究。李婷，暨南大学新闻与传播学院硕士研究生，主要从事传播符号学研究。

works, which are multi-media representation of creatures and the worlds of meaning they live in. This paper attempts to point out that taking “Umwelt” as the core concept and media as the fundamental mechanism for reflecting, transforming and constructing different “Umwelten” in bioart helps to re-explore the question “why bioart is art”, and to reflect on how scientific observation on and participatory experience of nature could happen at the same time.

Keywords: Semiotics; Bioart; Umwelt

一 讨论的起点：美学中的自然观

在西方美学的整体发展过程中，学者们对自然的关注相对而言较为匮乏；以现代性为基础建构起来的美学体系主要围绕“艺术品”为核心进行讨论，较少论及与自然之美相关的问题。随着环境问题凸显，生态意识高涨，大地艺术、生物艺术等流派逐渐兴起，自然的美学意涵及其在艺术中的表现成为人们关注的议题。对此，“自然美学”和“环境美学”的理论建构尚未给出令人满意的答案。本文以“自然美学”和“环境美学”中的自然观为起点，试图探究美学视域中对自然之价值意涵的整合可能。

在西方的艺术和美学传统中，“自然美”一直被视为“艺术美”的类比物而存在。康德就写道：“在美的艺术的一个产品上，人们必须意识到，它是艺术而不是自然；但是，它的形式中的合目的性毕竟必须显得如此摆脱了任性规则的一切强制，就好像它纯然是自然的一个产品似的。在我们诸般认识能力的毕竟同时又必须是合目的的游戏中的这种自由情感之上，建立起唯一可以普遍传达却并不建立在概念之上的那种愉快。自然是美的，如果它同时看起来是艺术；而艺术只有当我们意识到它是艺术而在我们看来它毕竟又是自然的时候才被称为美的。”^① 康德的艺术美学观造就了人们对自然“风景如画”之特质的偏好：西方风景画常透过所谓“克劳德镜”（Claude Mirror）的折射来完成，即是这种美学传统的明证。然而，在生态

① [德] 康德：《康德著作全集》，李秋零译，中国人民大学出版社，2007，第319页。

批评兴起的语境中，这种“非自然”的自然美学观受到批评，学者们致力于在此基础之上重建新的、能够认识到自然本身具有的美感的“自然美学”观。例如，卡里科特（J. Baird Callicott）就指出，所谓的“自然美学”等同于“人工制品的美学”，认为自然美学受到人工制品美学的局限，淹没了自然作为审美和体验对象的独特性。在卡里科特看来，人们对自然之美的鉴赏并非遵循自然本身的存在之道，而是遵循艺术鉴赏的模式。这种鉴赏模式更多强调视觉取向，并未凸显个体主体对环境的“融入”。对于传统美学中对自然之独立性与合法性的忽视，传统自然美学强调的是一种机械的环境观，然而正如阿诺德·伯林特（Arnold Berleant）所提示那般，环境的外延已有所扩大，环境的概念涉及自然环境、都会环境、文化环境等三个大的方面，当代美学需要融入环境生态学的视域，展示环境中各个要素的互动关联。传统美感经验论在环境美感之异质分析方面存在不足，传统的自然美学将“非美景”排除在外，将研究范围限定在“美景”场域。萧振邦的论述指出了当代美学在面临自然环境和文化社会环境时面对的挑战，尤其是，在传统的自然美学将自然看作未经人工触动的部分，而世界已经进入“人类世”的时代语境下，所谓的“零度自然”已然不存，“自然”本身已经被卷入人类意义活动的场域。因此，自然美学面临着自我更新的需求，而环境美学正是在这样的理论语境中产生的。^①

环境美学的诞生是美学学科对于环境问题积极关照的表现：除了上文讨论的现实语境之外，从美学批评发展的学术语境来看，20世纪中期，由于分析美学的主导，美学在语言和概念的层面上得到较大发展；然而，随着行为艺术、偶发艺术、大地艺术，以及新近出现的生物艺术不断拓展艺术的界定边界和界定难度，美学的边界亦需要扩展，尤其应当将包含不同生命体的自然和环境安置到美学研究的对象范畴之中。对于如何安置由不同生命体和对象构成的自然，阿诺德·伯林特提出了“参与美学”的理念，即，要参与性地沉浸在自然世界中，以主观的、具身体验的方式去经历自然环境，^②将“环境的审美直觉体验”看作环境美学的核心。这是一种主体介入式的环境美学路径，此类审美鉴赏模式强调嗅觉、听觉、触

① 萧振邦：《大地美学：其议题探究与可能开展》，《鹅湖学志》2000年第25期。

② Arnold Berleant, *The Aesthetics of Environment*, New York: Temple University Press, 1992, p. 127.

觉等多感官的融入,而非单一的视觉取向。^①对伯林特而言,自然审美是一个开放的过程,他更强调的是身体的参与体验,由此在身体转向这个维度上突破“身一心”二元论框架,将传统的“低级感觉”,即嗅觉、味觉和触觉放置在对环境的欣赏中,突出身体知觉在美学体验中的重要作用,从而建立一种整体性的美学。

尽管伯林特提出的“参与美学”模式超越了将自然与主体相互割裂的传统审美方式;然而,个体式的“参与”是否能够如实展现自然本身的美感仍然存疑。艾伦·卡尔松(Allen Carlson)在对自然鉴赏的十种模式或方法进行批判式分析的时候,就将诺埃尔·卡罗尔(Noël Carroll)提倡的“激发模式”和伯林特的“参与模式”相比较。他认为,尽管激发模式以自然环境模式的理智特质为批判靶子,强调较少理智、更多内在自然经验的情感激发,但自然科学知识与普遍日常知识并没有本质上的区别,硬性抹除体验自然过程中的理性,这是难以实现的。对伯林特所提出的“参与模式”,卡尔松指出两大不足:经验失去了成为审美经验要素的可能,以及人们难以对琐碎肤浅的鉴赏和严肃恰当的鉴赏进行区分。由此,他反对环境鉴赏的情感主义和主观主义的取向,强调人们应当“如自然般考虑自然”^②,“如其所是和如其拥有的属性去欣赏”^③自然。卡尔松提倡的是以自然科学知识为基础的环境鉴赏模式,强调人应当以整个生态圈的平衡发展、以生物的自然属性为首要考虑,欣赏环境的自然状态。

伯林特和卡尔松提倡的两种美学模式各有侧重,但两者都无法解决对自然的审美之站位问题:如何在对审美体验的建立中做到兼顾审美主体和自然以及自然中的他者这两端,成为环境美学理论需要突破的瓶颈。对此,萧振邦指出,西方环境美学遭遇的困境,需要从根源性层面进行思考,即在于西方本质主义美学观——西方人遵循“属性进路”的认识论思考模式,将“美”看作存在物的一种属性。他推崇布尔(Lawrence Buell)提出的“放下的美学”,试图降低环境美学中存在的“过人化”的弊端,在

① [美]阿诺德·伯林特:《环境美学》,张敏、周雨译,湖南科学技术出版社,2006,第26~28页。

② Berys Gaut & Dominic Lopes, *The Routledge Companion to Aesthetics*, London: Routledge Press, 2004, p. 549.

③ Allen Carlson, *Aesthetics and Environment*, New York: Routledge Press, 2000, p. 51.

保持人的主体性的同时破除为非人类的自然提供平等的发展空间^①，即，承认认识到自然环境中的“他者”生命和物本身存在的价值。这一美学思想正好涉及生态学的一个重要概念，“生态壁龛”（niche），意指生物与其可居环境之间的交互关系：这是布尔认为的人对环境的关怀应当放置的重点。^②这种对生命主体及其环境的交互关系的关注，是当代符号学的“生物学转向”中的重要维度。生物符号学（Biosemiotics）以“周围世界”（Umwelt）学说为其根本的理论构架。该学说将环境视为不同生命主体根据自身的符号意义图示建立起来的各有边界又彼此重叠、互动的意义世界，它关注的重点是“主体性、现象性的对世界的觉知”，是“自然科学与哲学的联合体与符号学的交界状态”。^③“周围世界”以不同的生命主体为切入点来考察环境中不同意义世界的形成，这一理论模式对主体感受和交互关系的兼顾，为解决环境美学体系在两种站位中的矛盾性打开了新的视阈。

二 生物符号学中的“周围世界”概念及其美学可能

符号是主体与世界之间的相互的、双向的意义连接，符号的意义是由主客体共同构成的。迪利（John Deely）指出，对任何的生命主体而言，在其认知之外，必然存在着一个原本的、独立的、由物构成的世界；但是，一旦这个世界中的物成为主体所认知的对象，它就必然以符号的形式出现。生命体所建构出来的存在就是它们的意义世界，这个世界由按照生命体“心灵图示”而映现出的认知对象构成。这就意味着，独存的、不依赖于意识/心灵的存在实际上和生命体没有关系，这些存在要进入意义世界，必须经由意识/心灵的过滤，必然会带上主体性。

当代西方符号学发生了重要的生物学转向，而于克斯库尔（Jacob von Uexküll）的周围世界（Umwelt）学说是整个生物符号学的理论基石。该词最初为丹麦-德国诗人班格森（Jens Immanuel Baggesen，1764~1826）所使

① 萧振邦：《放下的美学：环境美学新展望》，《应用伦理评论》第47期，2009。

② Lawrence Buell, *Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995, p. 168.

③ 韩蕾：《“Niche”概念的符号学解读》，《中外文化与文论》2016年第4期。

用,用于指涉人类与自然的关系。^①所谓“周围世界”,就是生命体“以自己特有的方式拥有的”主体性的意义世界,它是生命体的感知所覆盖、它自身所创造的世界,基于符号关系而建立。由于不同物种的感知方式和范畴不尽相同,在同一个实际世界中,各种生命体建造出了不同的周围世界;也就是说,它们拥有彼此各异的意义世界。于克斯库尔认为,不同物种的生物有着类似于康德哲学所认为的、内在的意义“先验图示”(Schema),他将其称为“生命体的计划”(plan of organism, Planmässigkeit):正是这种计划,预设了生命体对世界的不同感知。在同一个环境中,不同生命体感知的对象不同,对同一对象感知的特质和意义也不同,换言之,它们对对象和世界的符号化是主体性的、差异性的,由此建构的周围世界,即符号意义世界,也大为不同。Umwelt 一词在英译中有“subjective world”(主体世界)和“self-world”(自我世界)的译法,这也说明了各个生命体建构的符号意义世界的主体性。于克斯库尔如是说:

所有的现实都是主体性的表象。……当我们承认,对象是由于主体的建构而出现的,我们就脚踏着坚实而古老的基础,这一基础是康德建立的,其上可以建立整个自然科学的大厦。康德将主体和对象相对立,发现了心灵如何构建出对象的基本原则。^②

康德对于克斯库尔的影响主要表现在:既然生命体作为周围世界的主体,具有先验性的意义图示,那它就是一个“选择性的解释者”(selective interpreter),其行为并非对外界刺激的机械反应。因此,绝对的客体或者说对象就是不存在的。生命体所感知、所经验的意义世界中的对象,都是经由这种主体性过滤和折射的:由于主体性的不同,同一个对象在不同生命体的意义世界中的再现形式和价值是具有差异性的。马尔克斯(Solomon Marcus)评论道:

于克斯库尔称之为中性客体的世界是很不稳定的,其间的中性客体可能会成为意义对象。有可能两个不同的生命体注意到同一个中性

^① Urmas Sutrop, “Umwelt—Word and concept: Two hundred years of semantic change”, in *Semiotica*, 2001, p. 454.

^② Jacob von Uexküll, *Theoretical Biology*, London: Kegan Paul, 1926, p. xv.

的客体，试图将其转化为一个意义对象。也有可能生命体 A 试图将另一个生命体 B 转化为意义对象，生命体 B 则把第三个生命体 C 转化为另一个意义对象，等等。^①

承认不同生物的意义世界有着各自的主体性，有着形式和价值上的差异，这就意味着，周围世界框架为我们如何去人类中心化地、以他者视角去审视自然环境的价值提供了理论基础。尽管生命体在自身的周围世界里是作为主体存在的，在其他生命体的周围世界里，却是负载着不同意义的符号对象：猎物、天敌、伴侣等。对于生命体之间的符号互动，内瓦（Eduardo Neiva）将其视为一种“传播博弈”（communication game），它依靠生命体在自身建构的周围世界中对对方的符号化，或者说符号表征来完成。就如内瓦所说的，“符号的意义完全依赖于对它的认知图示”^②，能够按照其他生命体的认知图示来进行符号拟态，以及对这种拟态的破解，是生命体之间符号交流博弈的主要模式，也是推动自然进化的重要因素。与此类似的是，生命体之间的合作与繁殖，也需要生命体进行符号互动，这种互动同样建立在对对方的符号认知图示的接受上，建立在周围世界与周围世界的意义交流与重叠之上。正是周围世界和周围世界之间的意义互动，形成了环境中生态网络之间的对话。从这个意义而言，生命体之间的符号对话关系是“对话本体的”：“一个符号不只是一种事物，而是世界万物在物质互动中产生的一种可能性。”^③ 这种周围世界固有的交互性，是我们在审视世界时应当保持“去人类中心主义”意识，保持多重的、交叠又互有差异的视域的根本原因所在。然而，一方面，如果说生命体之间、周围世界和周围世界之间的对话性是“你—我”互为视角的，作为周围世界主体的生命体，他们的身体是越界的、对话的、交互的，这种交互性是相互连接的符号活动的基础；另一方面，任何生命体都只能凭借自己的身体去感知他者的身体、符号和行为。人类应当如何才能最大限度地去掉周围世界的自我中心性，去“如其所是”地体验和再现其他生命体世界的意义和价值呢？

首先，人是具有“自反”符号能力的主体，这就意味着，人可以观察

① Solomon Marcus, “Uexküll’s concept of Umwelt”, in *Semiotica*, 2001, p. 205.

② [美] 爱德华多·内瓦：《传播博弈论——文化符号学基础》，王泽霞、宁海林译，浙江工商大学出版社，2016，第 147 页。

③ [美] 爱德华多·内瓦：《传播博弈论——文化符号学基础》，第 183 页。

其他生命体的意义世界与自我的意义世界的不同。这种观看不一定是去自我中心性的,但观察自我和他者差异并将其用符号表达出来的能力,是人类突破自身周围世界局限的基础。由于人是唯一具有符号形式能力的主体,具有制定和改变自身使用的符号之形式和规则的能力可以将符号形式进行自由组合,人就能够描绘、建构出想象中的和自身体验不同的意义世界,哪怕这种描绘和建构仍然带着自我主体的投射。其次,随着科技和媒介的发展,人类观察和表现其他生命体意义世界的手段已经大为进步,通过运用声波/光波技术、生物技术、多媒体技术,人类获得了更多的可能性,去深入观察并转化性地表现其他生命体的意义世界。最后,如麦克卢汉所说的,媒介是人类身体的延伸:人可以利用最新的科技媒介多维度地向其他生命体的身体敞开,运用自己的“元符号能力”去感知、倾听和理解其他生命体的符号意义世界,有意识地为其他生命体和自己建构共生、互惠、交互性更强的周围世界的集合,即环境本身。由此,主体和环境之间、不同主体之间的意义互动关系,可以作为兼具内/外、彼/此位置的理论观照点:这就是“周围世界”理论能够为符号美学提供的重要面向。正是在这个意义上,“周围世界”作为能够联结主体意义世界和客观环境的概念,为解决自然美学和环境美学悬而未决的问题提供了可能。

关于“周围世界”的美学意涵,最突出的研究是波尔曼(Inga Pollmann)关于人本身所处的“周围世界”和以电影为媒介的“周围世界”之关联的考察。根据波尔曼的梳理,于克斯库尔对以康德美学为代表的德国美学的继承和发展表现在他对“感知形式”的强调上。从康德到费希尔(Robert Vischer)、希尔德布兰(Adolf von Hildebrand)的德国美学家认为,对象所固有的特质是无限而杂多的,只有通过形式才能被主体所获取;而形式本身的形成以主体的认知图示连同身体的感知建构与对象的联结为基础。人们在感知电影媒介所再现的世界时,受到媒介本身的影响,其感知和欣赏方式与经验实际世界时有所不同。用波尔曼的话说:“电影同步地表现了这个世界、一个世界;我们看到的是我们的周围世界中的另一个周围世界。”^①这就启发我们:在人类建构起来的周围世界中,对自然的映现是多重的而非单一维度的,并且,媒介可以以自身的模塑方式去再现其他

^① Inga Pollmann, “Invisible Worlds, Visible: Uexküll’s Umwelt, Film, and Film Theory”, in *Critical Inquiry*, 2013, pp. 777–816.

生命体的周围世界。

符号学家库尔（Kalevi Kull）在《符号生态学：符号域的不同自然》一文中详尽地讨论了“多重自然”的概念。他指出，由于生命体对外在世界的模塑过程，它们和自然之间的关系是媒介化（mediated）的；模塑过的自然和原有的自然是不尽相同的，而生命体对自身模塑而成的世界施加行动，会给自然带来不同的影响和变化。他提议，将人类周围世界中的“多重自然”分为零度、一度、二度和三度：

我们认为的外在于周围世界的自然，可以被称为零度自然（zero nature）。零度自然是自然本身（如，绝对的荒野）。一度自然（first nature）是我们所看到、认出、描述和解释的自然。二度自然（second nature）是我们从物质上解释的自然，是从物质上翻译的自然，即，被改变了的自然，被生产出来的自然。三度自然（third nature）是头脑中的自然，存在于艺术和科学中。^①

也就是说，零度自然是外在的、独立存在的、按自身规律发展变化的自然；一度自然是经由语言分类、过滤的自然，是范畴化了的或者说类别化了的自然；二度自然是人类的物质活动所改变了的自然；而三度自然则是文本化的、被文学艺术所再现的自然。人们对自然的再现和实践既是不同层面的活动，也是相互混杂、互相影响的。胡易容的看法与此类似，他将“物自在世界”视为“第一自然”，从而提出了多重自然的另一种符号学模式，如下：

- 第一自然：自在世界——符号根源（诉诸抽象理式）
- 第二自然：承在世界——符号中介（诉诸对象世界）
- 第三自然：知觉世界——符号感知（诉诸信息交换）
- 第四自然：文化世界——符号释义（诉诸意义构成）^②

① Kalevi Kull, “Semiotic Ecology: Different Natures in the Semiosphere”, in *Sign Systems Studies*, 1998, p. 355.

② 胡易容：《符号景观世界的“四度自然”：回应居伊·德波》，《西南民族大学学报》2016年第8期。

以此为基础, 笔者提出周围世界和自然的关系模式, 如图 1 所示^①。

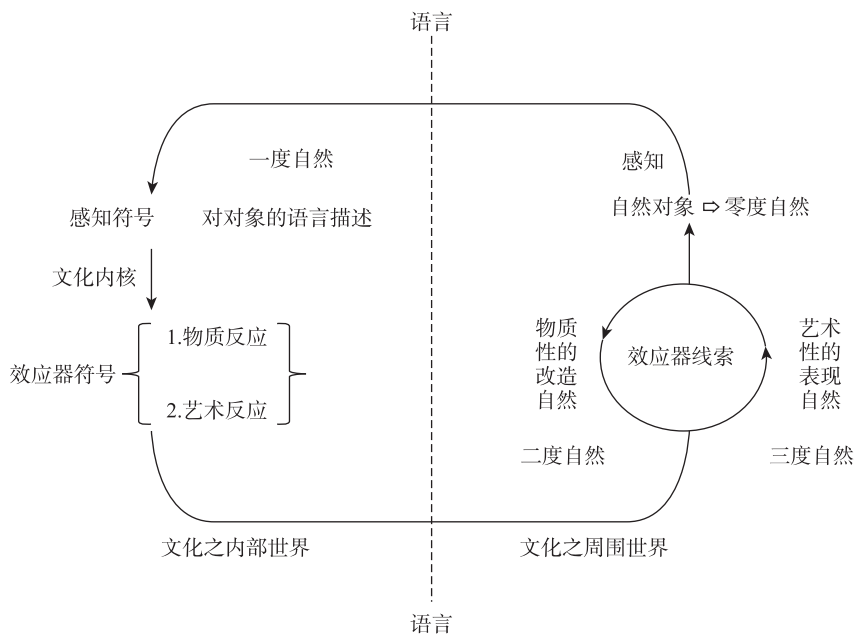


图 1 周围世界和自然的关系模式

以上的符号学研究揭示了周围世界和自然之建构的关系, 通过对语言、艺术和实践中的自然分层讨论, 展示了人们对自然之认知和体验的丰富性。需要强调的是, 艺术作为人所特有的映现和模塑自然的方式, 它在人类的周围世界里起到了建构“他者世界”和“不可能世界”的作用。通过艺术创作, 人可以建造出想象中的、有着各种奇幻生物的世界, 也可以尽力展现其他生命体的世界。现有的生物技术和媒介已经能够展现原来“不可见”的生物世界, 并转化性地将其连接到人的感知。艺术作为感受和价值的双重表达手段, 能够帮助观众去体验和反思自我与作为“他者”的其他生命如何在世界中相互安置。这种体验和反思能够进一步地作用于人对世界的实践性改造, 在城市设计、生态环境保护与改造等活动中重建新样态的自然。从艺术对于美学的反观角度而言, 当生物艺术作为当代艺术的重要面向出现时, 可以用“周围世界”的概念去探究原本“不美”的生物艺术之意义价值的问题, 并由此打量环境美学自身面临的分裂性困境, 探索弥合

^① 彭佳:《文化对自然的模塑: 一个生态符号学模式的提出》,《哲学与文化》2015年第8期。

这一分裂的可能。

三 “周围世界”在生物艺术研究中的出场：媒介的映现、转化与建构

媒介被视为交流的渠道或者说载体，这一术语在传播学和符号学中定义纷杂不一，简便起见，本文采取一个较为清晰的说法，即“媒介是符号传送的物质”^①。生命体传送生物信号的媒介是身体本身，凭借这一媒介，生命体去感知和建构起自己的周围世界，并由此进行相应的生命符号活动。由于人使用的媒介是随着人类不停开发的技术而发展变化的，并且在使用中呈现出多元化并用的情形，它们之间的复杂互动在很大程度上影响着人类主体对于自然的体验和感受。媒介本身会改变人认知自然的方式，如上文所指出的，语言这一媒介通过对世界的分节，影响人们对具体的自然现象，如时节、生物种类的认知。而生物艺术（bioart）^②本身以自然和自然中的生命体为创作对象，尤其是当代的转基因艺术、微生物艺术、生物通信艺术等借助生物科技和电子媒介等多媒体来进行艺术再现的作品，其“美学”意涵很难用传统的“自然美”或“艺术美”标准来描述。媒介对于生物艺术的重要性是不言而喻的，就如加格德金斯基（Jan Jagodzinski）指出的，在生物艺术里媒介有三种存在的维度，分别为“作为环境意义的媒介”（media as a sense of milieu）、“作为转化或生产的媒介”（media as a means of transformation or generation），以及“作为度量实例的媒介”（media as instances of measurement），^③即媒介发挥着生成、显现不同生命体的符号活动和周围世界并转化性地促成它们之间互动的功能。因此，从媒介的角度出发去检视周围世界理论在生物艺术中的运用可能，对我们理解生物艺

① 赵毅衡：《符号学原理与推演 修订本》，南京大学出版社，2016，第122页。

② 笔者曾试图将运用了当代生物科技的艺术单列为“生物科技艺术”，认为其要旨在于“有意识地呈现被生物科技改变的生命符号过程”（彭佳：《符号学视域下的生物科技艺术及其意义生产》，《外国美学》2019年第2期），从而将其区别于其他以生物体为表现主体或对象的艺术作品。为避免混淆，此处的“生物艺术”（Bioart）沿用当前艺术界通用的概念，泛指以生物媒介和生物主题为特定隐喻框架的艺术。这些隐喻框架包括生命体的身体交互网络、生命缘起与创世，以及后人类时代等。

③ Jan Jagodzinski, *Essays on Designer Capitalism, Eco-Aestheticism, and Visual and Popular Culture as West-East Meet*, Dordrecht: Springer, 2020, p. 274.

术的美学意涵和价值有着重要作用。

德布雷将各个时期主导性的媒介形成的“将符号标记付诸记忆和传播”的支配手段和信息传承范畴称为“媒介圈”(mediasphere),它引导着我们对世界的组织和认知方式。^①在当代社会,这种引导性首先表现在景观社会的建构:景观是人与人之间通过图像中介而建立起来的一种社会关系,虽然“景观不能被看成只是对某个视觉世界的滥用”,而是“通过物质表达的世界观”,但是这种世界观的形成首先要指涉的是人的感知。在景观堆叠的社会,人类感知机制的视觉中心主义被极大地强化了,“作为社会的一部分时,景观是全部视觉和全部意识的焦点”。^②在人类对“周围世界”,也就是符号构成的意义世界进行映现和建构的过程中,视觉这一人类最为根本的感知系统对对象世界的模塑作用是显而易见的;而作为模塑系统的视觉媒介技术,极大地扩大了景观在我们建构的“周围世界”中的作用。景观的本质是拒绝交流,商业媒介主导下对自然的再现和观看进一步取消了作为他者的其他生命体的主体性。在这种导向下建构起来的自然景象是模式化的、标签化的,甚至是等级化的,如将不同地域的自然景象放置在“旅游鄙视链”的不同层级上,或者将生命体按人类视觉的愉悦程度,以色彩、形态和可亲度来进行呈现。而生物艺术正好是要打破这种感知单一化的局面,将符号概念转化为肉身交互的多感官接触。生物艺术强调人作为主体对自然环境超越单一视觉观看层面的亲身参与。匈牙利艺术家迪恩斯(Agnes Denes)认为,环境艺术是表达人在自然环境中的集体命运的有力工具,帮助人们反思自我的行为对于生态的影响。她如是写道:“在意义的全球交流和对环境的重新建构变为重要议题的这个时代,艺术能够起到重要的作用。”^③她的艺术创作《树山:一个有生命的时间胶囊》(*Tree mountains: a Living time capsule*)就是这方面的典型代表。观众对自然环境不再只是透过图像媒介进行观看,而是进行具身的、实际的建造,并且通过媒介对这一建造和生产过程的记录,在历时和共时的两个维度深度地体验自然。这个过程的美学意义不能单纯地以“如画”“优美”“壮美”等传统美学范畴内的概念来进行描述,而是强调一种参与性、建构性和浸入式的具身体验。

① [法]雷吉斯·德布雷:《媒介学引论》,刘文玲译,中国传媒大学出版社,2014,第45页。

② [法]居伊·德波:《景观社会》,张新木译,南京大学出版社,2017,第4~8页。

③ Dan Mills, *The Visionary Art of Agnes Denes* [EB/OL], 1996 [2021-10-20]. <http://www.agnesdenesstudio.com/writings.html>.

这正是人类透过“周围世界”的多重自然模式实现的建构：将艺术层面和实践层面对自然的建造融为一体，营造出多维度的自然。

一方面，人通过生物艺术创作对自身和自己的周围世界的反观和建构，也是借助新的媒介技术而实现的。1996年，斯特拉克（Stelarc）试图用《手臂上的耳朵》这一作品来传达一个理念：人体是可以重新设计的，人类可以通过科技来延伸自己的身体。这是对麦克卢汉“媒介是身体的延伸”观点的生物艺术实践：生命体本身和网络媒介共同重构了不同的周围世界，其间互动对象的范畴得到了极大的延展。观众可以透过网络媒介进入斯特拉克的周围世界，也可以观看他如何在新建构的周围世界中与他人进行互动，这就为我们如何重新审视身体和以肉身交互为基础的周围世界中的活动提供了新的体验可能。借由对由身体与新媒介共同映现和建造起来的周围世界的展示，生物艺术家提出了严肃的议题：当网络成为我们将自身和世界普遍景观化的场域，生物艺术将人的自我肉身融入以视觉中心为基础的网络媒介中，使作为符号活动主体的人突破了单一的视觉感知，能够以视觉、触觉、听觉、动觉为综合的具身感知机制去建构互动的多重环境。这种对人之存在的对话本体性的揭示，正好印证了丹托提出“艺术终结论”时的观点：当代艺术的任务并不在于表现美或者穷尽自身的形式，而是要在自身的“终结”之后去完成哲学性的诘问。从这个意义而言，生物艺术对人之在世存在的展现，正是其艺术性的重要意义所在。

另一方面，正是因为视觉媒介技术和其他技术的进步，我们才有可能微距地、多维度地再现其他生命体的周围世界，“如其所是”地感知和欣赏自然环境。从这一角度去审视生物艺术和其他新媒介艺术对自然的再现，就能够对自然“如其所是”的存在产生新的体验。在较为早期的生物艺术中，艺术家们就已经相当注意对整个生态系统的展现。如罗纳尔多（Ken Rinaldo）和杨斯（Amy Youngs）创作的装置艺术作品《农场喷泉》（*Farm Fountain*）让观众看到整个装置作品是如何成为一个循环良好、内部平衡的生态系统，能够自我平衡发展。布劳威尔（Joke Brouwer）评论说，这件作品表达了艺术家“对可持续的局部农业发展的关注，在可食用的蔬菜、鱼类和人之间，建立了人工的和自然的共生关系”^①。尽管这一类生物艺术作品并不涉及人类主体和生命主体之间的视角转换，但从符号学的角度而言，

^① Joke Brouwer, *The Politics of the Impure*, Rotterdam: V2_publishing Press, 2010. p. 47.

它已经在有意识地展示各个生命体共生交互的周围世界如何共同构成人类能够透过自己的周围世界（通过视觉和文字媒介）观察到的自然环境，由此揭示了生命体之间相互联结的关系。

以生物艺术家卡茨（Eduardo Kac）的作品《比夜还黑》（*Darker than Night*）为例，就能比较清晰地说明人类的主体视角如何通过媒介转换尽力展示和让人体验其他生命体周围世界的过程。这个作品分为两个区域，第一个区域是远端场景，可以看到洞穴的整个全貌；第二个区域是洞穴本身，洞穴中有一个能发射超声波的蝙蝠机器人，参与者可以戴上与机器人相连的虚拟实境耳机参与互动。该耳机具有温感装置能够检测到参与者的体温进而触发机器人发出超声波扫描整个洞穴。扫描的结果会传回与机器人声呐装置相连的电脑，民众可以在电脑上看到模拟蝙蝠感知的符号世界：一个由白点组成的半圆形代表洞穴墙壁；沿着半圆形散布的其他白点代表洞穴墙壁的情况；中间的大白点代表蝙蝠机器人的位置；移动的白点代表扫描范围内移动的蝙蝠。人的动作和看到蝙蝠的符号活动而引发的细微温度变化，与蝙蝠机器人和蝙蝠由此被激发的活动，能够由此进入一个持续相互影响的状态。按照传统自然美学中“风景如画”的标准，这一艺术作品显然不具有传统美学上的价值。但它的意义在于，让人能够透过媒介技术的联结，“亲在”地去体验蝙蝠所建构和生活的周围世界。这个世界对于蝙蝠、对于整个生态圈而言自有价值，其存在并不以人的欣赏、对其产生美感为标准。卡茨的艺术尝试为人们企近其他生命体的周围世界、他者性地体验自然环境本身提供了新的可能，让我们有可能打破人类中心主义，通过拟仿其他生命体的感知机制，去体会他者周围世界的意义和价值。然而，就如黄宗慧透过对内格尔和卡斯提洛关于人类对蝙蝠生存经验之想象的争论而发了“我们如何企近其他生命体的经验”之问那样，我们不得不反过来思考，媒介的呈现在多大程度上能够真正“如其所是”地再现他者的周围世界，从而弥合我们自身经验自然的不足？黄宗慧写道：

内格尔虽然坚信蝙蝠感受得到某种疼痛、恐惧、饥饿、欲望，且它们有声呐系统以外的，其他人类比较熟悉的感知方式，但他认为这些经验都各有其特殊的主观特色，而这是超乎我们想象能力的。……但卡斯提洛反驳这种看法，并且问道：“如果我们能思考我们的死亡，何以我们不能以思考去推想蝙蝠的生活？”她认为内格尔错以为若要回答“作为蝙

蝠是怎么样的？”此问题，就非得先能以蝙蝠的方式感知不可，但其实“作为一只活生生的蝙蝠也就是存有满盈（full of being）的状态，完完全全是只蝙蝠就和完完全全是人一样，都是存有满盈的……动物——而我们都是动物——就是灵魂的即身具现（embodied soul）”。^①

卡斯提洛的观点具有一定的合理性：任何艺术作品受彼时的媒介条件及思想观念所限，对其他生命体的周围世界、对自然本身的再现都不可能是百分之百“如其所是”的。如果以此为终极的判断标准来衡量艺术创作和艺术体验是否有意义，我们就将陷入虚无主义的孤绝境地之中；然而，我们需要秉持这样一种认知：尽管人类是在受媒介和其他模塑系统所限的周围世界中去建构另外的周围世界，生命体本身互为他者的对话性是和其本身经验的不可化约性共存的。人的艺术创作，通过与自然中的他者、与他者的周围世界进行对话，用他者视角的想象、用具身体验、用互动性的参与去进入和再现自然，这本身就是兼顾了“主体”和“他者”视角的尝试。这种创作已经脱离了“美”的范畴，却是形式性的、非实用性的，它意在让观众能够沉浸式地、参与性地去感受和体验他者视角的周围世界以何种样态存在，并通过另一层的媒介呈现，让外在于作品、透过网络进行观看的观众去观察不同生命主体在同一个自然环境中的对话，观察到了自然如何在媒介和人体肉身的参与下“如其所是”地存在。如此，我们回到了篇首提出的问题：科学观察和主观感知如何弥合？借由媒介的转换和具实肉身的功能，生物艺术得以在这两个视角之间来回切入地、整合性地展现同一个自然环境中生命体周围世界的区别、关联和互动，展现生命主体存在、意义存在的对话本体性，这就是“周围世界”理论在美学中能够出场并切入实际研究的缘由。透过媒介的记录、呈现和转码，也透过媒介将身体感知的延伸和扩展，人得以同时地或切换性地作为观察者和经验主体进入不同生命体的周围世界，在“自我”和“他者”的不同世界中安置自然对象的价值，并由此确定自然在人类视角之外的意义，展现它自身“如其所是”又“如我所感”的存在。

由此，我们回到了本文篇首提出的问题：“周围世界”理论为何需要在

① 黄宗慧：《后现代的戏耍或后人文的伦理？以卡茨的臆/异想世界为例》，《中外文学》2013年第3期。

美学体系中出场? 西方美学理论,尤其是环境美学在面对如何认知和体验自然的问题时,由于其理论范式内隐的不兼容性而难以以恒定的标准来判断自然的美学意涵和伦理意义,也因此难以确定表现自然环境及其间的生命体之关联和互动的生物艺术艺术性何在。“周围世界”理论兼具“自我”和“他者”的视角,尤其是在新媒介兴起、成为人重要感知机制之延伸的今天,将其引入对生物艺术之艺术性的探讨,凸显不同周围世界的媒介形塑如何重新塑造不同生命体的意义世界,为我们审视自然、审视作为他者的其他生命体以及审视生物艺术本身,打开了新的可能,是一个值得在未来继续推进的尝试。