

# 数字时代的感知模式及审美经验转换

——论韩炳哲对“平滑美学”的批判与反思\*

缘会胜\*\*

## 【内容摘要】

作为“数字时代精神分析师”的当代德国新生代批判理论家，韩炳哲用“平滑”概括当代美学的基本特征。在当下人类“数字化生存”的图景中，韩炳哲对数字技术与主体感知、审美经验之间相互关系的分析推动当代美学从机械复制技术、电子技术背景下的技术美学向数字美学的转变。凭借对当代美学现象的批判与反思，他揭示了当代美学的两个重要维度：其一是从数字技术与感知的维度揭示数字技术对主体感知模式、情感结构、数字无意识以及记忆和回忆等感性因素的重塑；其二是在与本雅明、麦克卢汉等理论家的对话中，阐明当代主体审美经验从灵韵、震惊向平滑的范式转换，并指出当代平滑美学中所呈现出来的平滑感觉、平滑身体以及平滑叙事等感性特征。韩炳哲对数字时代平滑美学的批判与反思通过对主体感知与情感维度的勃扬，表现出感性回归的凸显与对情感层面的重视。

## 【关键词】

数字技术；韩炳哲；审美经验；感知模式；平滑美学；感性复归

当代美学呈现出跨学科、跨领域的趋势，摆脱以艺术为研究对象的美学模式，逐渐与伦理、政治、生命及技术等维度相互关联，形成政治美学、伦理美学及技术美学等相关研究模式。自本雅明注意到机械复制技术对美学的影响后，技术在美学中的价值越发显得重要，本雅明指出复制技术改变了主体的感知模式与审美经验等。在互联网、物联网以及手机等数码物普遍渗透的当下，人类生活在数字技术建构的数字环境之中，德国哲学家韩炳哲关于数字化生存现实的批判与反思引起学术界高度关

\* 本文由西北大学“优秀博士学位论文培育项目”资助，系国家社科基金重点项目“文学阐释学的‘中国范式’研究（1942—2022）”（22AZW001）和国家社科基金重大项目“丝路审美文化中外互通问题研究”（17ZDA272）阶段性成果。

\*\* 缘会胜，西北大学文学院博士研究生，研究方向为马克思主义美学、当代美学。

注。揆诸国内对韩氏思想的研究，集中在数字资本主义、精神政治和倦怠诗学等维度，对其美学思想却着墨鲜少。韩炳哲对当代美学的思考与数字技术紧密相关，本文旨在对韩炳哲对当代美学现象的批判与反思进行分析论述。

## 一、数字与主体感知模式的重置

尼葛洛庞蒂将 21 世纪的人类生存方式称为“数字化生存”。数字技术通过数字人工物渗透到生活空间、身体空间以及精神空间等各个方面，人经由数据算法与虚拟化的过程而变得“透明”，人类生活在边沁式全景敞视的数字环境中，经历着“被数字化”的遭遇，借由各种可穿戴设备以及其他数码物，人被数字技术重构。韩炳哲指出，“如今数字媒体的情况大抵如此，我们被这种新媒体重新编程，却还没有完全理解这一激进的范式转换，我们对数字媒体趋之若鹜，它却在我们的主观判断之外，极大地改变着我们的行为、我们的感知、我们的情感、我们的思维、我们的共同生活”<sup>①</sup>，鉴于人类自身极强的可塑性，通过数字人工物的中介，人类的感知方式、情感结构、记忆与回忆、经验方式以及生活方式等感性存在正在被数字技术重置，主体生存方式的改变导致感知模式的转变。

对技术与感性重塑之间的相互关系早有提及。“正如我们的理解力是由语言对概念的表达所引导的那样，我们的感觉体验是由媒介建构而成”<sup>②</sup>，人类的理解方式是语言概念建构的；同理，感觉体验与方式也是媒介技术重塑的结果。本雅明也曾指出“在漫长的历史长河中，人类的感知认识方式是随着人类群体的整个生活方式而改变的”<sup>③</sup>，处在不同语境、时空中的人类感知模式在同一性中存有差异，摄影与电影复制技术不仅使传统艺术的灵韵丧失，而且改变了人类的感性认识方式。类似地，麦克卢汉提出“媒介即讯息”“媒介是人的延伸”，媒介技术的存在方式拓展了主体的感官感知，“任何技术媒介都必然涉及感官之间的某种比率”，进而媒介技术“毫不受阻地改变着人类的感觉比率与感知模式”。

AR 技术、VR 技术以及物联网等技术的发展，使得“座架叠加”建构出一个有

① 韩炳哲：《在群中：数字媒体时代的大众心理学》，程巍译，北京：中信出版社，2019 年，第 1 页。

② 约斯·德·穆尔：《赛博空间的奥德赛——走向虚拟本体论与人类学》，麦永雄译，桂林：广西师范大学出版社，2007 年，第 86 页。

③ 瓦尔特·本雅明：《摄影小史 机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，南京：江苏人民出版社，2006 年，第 55 页。

别于复制技术、电子技术的全新数字环境。“任何新技术，当被结合于物质呈现，任何人类的功能的延伸或扩大，倾向于创造一个新环境”<sup>①</sup>，数字技术使主体的视觉、听觉、触觉等感官潜能得以扩展，人类普遍通过图像、视频、影像等屏幕方式感知世界。从口语时代到文字为主的印刷时代再到电子时代，每种媒介技术暗示着一种特殊的感知模式，即一代有一代之“感知”，技术“媒介不只是作为符号象征体系被人们感知，而是直接作为‘物’存在于人与对象之间，实实在在地中介和调和着人与对象的关系，甚至重新打造着人自身与对象本身”<sup>②</sup>。电子技术以听觉为主，介导了人与世界之间的原初知觉；数字技术作为交互式的媒介技术，使得主体在扩展视觉、听觉以及触觉等单一感官的同时走向各感觉统合、具身化的身体体验，“在我们生活的世界里，眼睛在听、耳朵在看、所有的感官互相协调，所有的感官奏响多层次的交响乐”<sup>③</sup>，数字技术开始重塑有别于以往时代的感知模式，在信息爆炸、图片泛滥的当下，视觉主要是我们获取信息与感知世界的核心感官。

其一，数字技术重塑了人类的感知模式，从电子时代的电子人转变成数字时代的数字人，且视觉、听觉以及触觉等感觉官能和身体感被重置。拉丁语“感知”(aisthesis)一词在西方文化中具有“sensation”与“perception”两重含义，“sensation”突出主体愉悦与痛苦等情感判断维度，而“perception”凸显主体的听觉、触觉、视觉以及嗅觉等身体感官<sup>④</sup>，尽管人类的感官及其感知系统具有先验的感知能力，但具体的感知范式却是在身体与技术人工物以及语言等外在因素的交互关系中建构起来的，即人类的感知模式是可修改与重塑的。数字时代以视觉为主，数字技术通过数字化手段对事物进行编码，成为各种图片、视频、影像等可视化对象；另通过谷歌眼镜等可穿戴设备，与眼睛形成具身关系，“谷歌眼镜如此贴近我们的肉体，以至于被感知为身体的一部分……它让人类的感知实现了彻底的高效率……每看一眼都会有收获，谷歌眼镜完全使猎人的视觉绝对化”<sup>⑤</sup>，数字技术使人们时刻都处于无节制的“看”之中，经由数字技术形成的“图像转向”引发人类感知层面的“视觉转向”。

① Marshall McLuhan, *Media Research: Technology, Art, Communication*, ed. Michel A. Moos with commentary, Amsterdam: G & B Arts International, 1997, p. 110.

② 张进：《活态文化与物性的诗学》，北京：人民出版社，2014年，第229页。

③ 马歇尔·麦克卢汉：《指向未来的麦克卢汉：媒介论集》，理查德·卡维尔编，何道宽译，北京：机械工业出版社，2016年，第97页。

④ 沃尔夫冈·韦尔施：《重构美学》，陆杨、张岩冰译，上海：上海译文出版社，2002年，第81页。

⑤ 韩炳哲：《在群中：数字媒体时代的大众心理学》，程巍译，北京：中信出版社，2019年，第63页。

数字时代是超复制时代，主体感知呈现出“狂看”形式。经由电脑、手机的数字屏幕，接收到的影像、视频及图像等远超生活中的自然物，对数字环境中的人频繁进行视觉轰炸。经由互联网与物联网的传导，“数字空间成了一个元空间”<sup>①</sup>，数字影像不断被生产并广泛传播，用各种“粗俗、残暴的”图像刺激并麻痹着屏幕受众，视觉噪声无处不在。“如今感知本身呈现出一种‘狂看’的形式，即毫无节制的呆视，指无时间限制地消费视频与电影”，“如今社会的感知模式完全可以用这种‘毫无节制的呆视’来概括”<sup>②</sup>，主体通过屏幕被动地接受，进而主体的视觉被屏幕捕捉，人类成为“图片的囚犯”和“视觉的奴隶”，“如今的交际噪声、资料 and 信息的数字化风暴使我们在面对真相发出的无声轰鸣、面对其平静的威力时听觉尽失”<sup>③</sup>。

其二，当今人类的感知模式及潜意识具有数字媒介的格式塔结构。当下主体“毫无节制的呆视”的背后是数字权力与意识形态，且“潜意识是数字的话语”<sup>④</sup>。本雅明通过复制技术摄影机曾揭示“视觉无意识”的存在，认为“摄影机凭借一些辅助手段，例如通过下降和提升，通过分割和孤立处理，通过对过程的延长和压缩，通过放大和缩小进行介入。我们只有通过摄影机才能了解到视觉无意识，就像通过精神分析了解到本能无意识一样”<sup>⑤</sup>，通过摄影机可以让人看到肉眼不注意、不可见的东西，通过摄影机的视觉无意识，可以发掘被忽视的存在物。韩炳哲认为，数字图片有别于单一的摄影图片，数字图片由一连串数据聚集而成，“数据挖掘则让人们看见作为个体不曾意识到的集体行为模式，因为数据挖掘也就挖掘了集体潜意识，类比于视觉潜意识，我们也可将其称为数字潜意识”<sup>⑥</sup>。相较于本雅明通过摄像技术对视觉潜意识中个体性的凸显，韩炳哲强调数字潜意识属于集体维度，这种不被人们察觉的集体感知模式或行为模式由数字媒介技术操控。媒介技术管控者通过不断地为消费者提供完全符合他们欣赏品味的、讨他们喜欢的影像，使得消费者像牲畜一样被饲以花样翻新实则完全相同的东西。主体的视觉等知觉被卷入资本主义视觉工业，一方面主体感知被数字技术操控，隐藏于技术背后的数字意识形态通过“同

① W. J. T. 米歇尔：《媒介研究批评术语集》，马克·B. N. 汉森主编，肖腊梅、胡晓华译，南京：南京大学出版社，2019年，第45页。

② 韩炳哲：《他者的消失》，吴琼译，北京：中信出版社，2019年，第2页。

③ 韩炳哲：《他者的消失》，吴琼译，北京：中信出版社，2019年，第7—8页。

④ 无意识与他者的关系是拉康精神分析中的重要理论。拉康主张主体的潜意识是由语言等外在的符号机制决定的，同时拉康主张“无意识具有语言的结构”，语言与技术作为人与世界之间关系的中介，韩炳哲用“无意识是数字的话语”等相关理论来阐发数字技术对我们潜意识的重塑与重置。

⑤ 瓦尔特·本雅明：《摄影小史 机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，南京：江苏人民出版社，2006年，第139页。

⑥ 韩炳哲：《在群中：数字媒体时代的大众心理学》，程巍译，北京：中信出版社，2019年，第110—111页。

质化的数字人工物”建构出同质化的感知；另一方面技术与感知关系背后潜藏着权力与感知的关系，数字权力依托数字技术的媒介性使得数字时代的人屈服于资本的管控。因此，当下人类的视觉感知被各种图像与视频等数字人工物重置，主体无意识与视觉无意识具有数字媒介的格式塔结构。

其三，数字技术重塑了当代主体的情感模式与情感结构。所谓情感结构，“可以被定义为溶解流动中的社会经验，被定义为同那些已经沉淀出来的、更加明显可见的、更为直接可用的社会意义构形迥然有别的东西”<sup>①</sup>，其本质上是主体对当下社会的情感经验，韩氏认为在身体在场的现实物质环境中，个体之间的交流充满友爱与敬意，尊敬感生成的条件是保持距离的存在，距离有助于建构公共空间，人类的基本情感构成与情感取向是平和与和谐的，人与人之间保持“阿底顿密室”般的距离就会产生敬畏与赞赏之情。但在数字化世界中，交流依赖数字媒介技术来实现，技术消弭了距离，现实中人的交流断绝，数字技术通过改变交流模式，进而改变情感模式，“如今世界所充斥的是一种彻底的无距离感，私密被展览、隐私被公开……空间距离的削弱带来的是精神距离的消融，数字的媒介性不利于尊重”<sup>②</sup>。此外，韩氏认为数字化交流属于匿名交流，数字世界中的主体互不相识，导致情感上的敬意与尊重不复存在，数字媒介作为散播冲动的媒介，给予主体无限自由表达的权利之时，恶意与愤怒的言论也无处不在，种种网络暴力充斥在没有相互尊重的数字空间中。斯道雷曾指出，情感模式与情感结构“为某一特定群体、阶级和社会所共享的价值观、是某种不确定的结构，是文化的集体无意识和意识形态的混合物”<sup>③</sup>，但是数字技术改变了前数字社会的群体所拥有的情感表达方式、情感内容及情感结构，在匿名化的技术背景中人类从尊敬走向易怒，从相互尊重走向毫无敬意，不断释放被现代性压抑的情感。韩氏强调技术中介下情感表达方式的内在转换，相较威廉斯对情感结构的静态分析与描述，韩氏凸显技术对情感的调节。

最后，数字技术对记忆与回忆的调节导致记忆的外置与回忆的贫乏。斯蒂格勒在胡塞尔滞留与前摄概念的基础上将记忆分为第一记忆（滞留）、第二记忆（前摄）与第三记忆，其中“第三记忆或图像意识，是后种系生成的载体，是对逝者过去的见证，也即意识未体验过的过去的纹迹，第一记忆第二记忆可以通过体验等方式把

① 雷蒙德·威廉斯：《马克思主义与文学》，王尔勃、周莉译，开封：河南大学出版社，2008年，第143页。

② 韩炳哲：《在群中：数字媒体时代的大众心理学》，程巍译，北京：中信出版社，2019年，第4页。

③ 约翰·斯道雷：《文化理论和大众文化导论》，常江译，北京：北京大学出版社，2019年，第55页。

握，而第三记忆不属于体验，只能借助技术为载体”<sup>①</sup>，第三记忆不存在于主体内在，而是附着于各种技术人工物。当代人类的各种知识、数据及影像都储存在数字虚体中，无需通过亲身体验便可获得，一旦离开手机等搜索引擎人们将成为知识与记忆上的“无产阶层”，成为经验碎片化与记忆贫乏的数字人。数字技术导致的无产阶层化“是对人们思想与知识的掠夺与塑形，它将进一步导致个性化的缺失以及情感与欲望的迷失”<sup>②</sup>，主体记忆的缺乏将进一步导致回忆的无产阶层化及持久性审美体验的消逝。韩氏指出“回忆是美的本质，没有回忆，即使美‘绽放’正浓，也是空洞的，对美而言，至关重要的不是闪光的现在，而是可供持久回忆的曾在”<sup>③</sup>，本雅明也曾将回忆视作人类存在的本质，即“已被内在化的此在之一切力量”全部来自回忆。信息的泛滥、令人眼花缭乱的快速切换使人无法停留片刻去回忆，数码图片、影像、视频等不能持久拴住注意力，人们很快就会失去视觉上的吸引力，对它们的印象会逐渐转淡，记忆的丧失使得回忆无从生起，所有体验都呈现为快速、碎片、瞬间的感性特征。在韩炳哲看来，回忆与记忆在本质上是主体生命持久性体验的内在积累，但数字技术对记忆的外置造成回忆的贫乏，进而使得持久性的内在审美体验转化为瞬间性的感官印象。数字化时代主体的感知、无意识、情感以及无意识、回忆与记忆等感性维度都被技术重置，都具有技术或媒介的格式塔结构，当下主体的感知是数字化感知与身体感知的耦合。

## 二、数字重塑审美经验：从灵韵、震惊到平滑

人类生存方式从本雅明的机械化生存转向数字化生存，生存模式引发感知模式的内在转变，进而导致主体审美经验也产生变化。数字技术介入主体的感性层面，不仅借助数字人工物重塑了人类感知世界的知觉形式，通过感知屏幕接收碎片化的信息，而且通过算法控制与编程模拟的相关性关系，规定了数字主体的感知对象与经验内容，造成主体经验呈现同质化与碎片化共存的状态。

韩炳哲将对数字技术与审美经验之间关系的探讨置于自本雅明以来的技术美学谱系中。他认为本雅明对机械复制技术的分析，揭示了在技术的加持下主体审美经

① 贝尔纳·斯蒂格勒：《技术与时间1：艾比米修斯的过失》，裴程译，南京：译林出版社，2010年，第87页。

② 参见孙妍豪：《论斯蒂格勒的“知识无产化”》，《当代国外马克思主义评论》2018年第2期。

③ 韩炳哲：《美的救赎》，关玉红译，北京：中信出版社，2019年，第95页。

验从“灵韵”向“震惊”的转变；而具有超复制特性的数字技术则由于内在的自动算法编程机制的存在，主体从主动感知转向被动感知，感知的对象与内容被数字权力的掌控者精准推送，服务于审美资本主义的意识形态功能与商业逻辑，“震惊”的审美经验变得不再可能，当下主体的审美经验呈现为同质化的“平滑”（Smooth）。从复制技术到数字技术，从灵韵、震惊经验到平滑经验，审美经验的范式转换背后是主体生存方式与感知模式变迁。

“灵韵”的审美经验与艺术本身的附魅相联系，灵韵作为主体不借助任何技术中介，直接通过具身感官感知对象物的独特经验。本雅明用诗意的语言描述灵韵的存在，从观照对象的维度来讲，它“是一种非同寻常的时光层，是遥远的东西绝无仅有的做出的无法再贴近的显现……站在地平线上的一座山脉或者一片树枝折射成的阴影里静静地观照那山或那树，直到与之融为一体的片刻或时光降临，那就是这座山或这片树的灵韵在生息”<sup>①</sup>；从观照主体的维度来看，事物“周围笼罩着一种灵晕，一种在看向它的目光看清它时给人以满足的和踏实感的介质”<sup>②</sup>；灵韵既是事物周围本真的、独特的灵氛，属于其内在固有的魅力之显现，也是主体在静观事物的过程中产生的具有整一特性的审美经验。

“本雅明将电影的接收方式描述为‘震惊’，与震惊相对的是人们面对一幅油画时的沉思”<sup>③</sup>，韩氏认为沉思与静观是灵韵审美经验产生的必要条件，通过对本雅明“灵韵”审美经验的整合，灵韵体现在三个层面。其一，灵韵是艺术家内在经验的外在表现，艺术品之不可复制性与独一无二性确证其原真性；其二，灵韵是主体在一定距离范围内静观对象物时的意向性呈现，距离感与静观是灵韵生成的关键，使物呈现出神秘性、模糊性与不确定性；其三，艺术与巫术—宗教礼仪相关，艺术品是他律的存在物，来自传统的权威与功能性价值赋予艺术膜拜价值，膜拜价值是灵韵的生成之源。

相较于“灵韵”经验的非中介的静观而言，本雅明的“灵韵消逝”与“震惊体验”都是经由媒介技术中介的审美经验。非灵韵与震惊不是由感知对象与内容引起的，而是由技术本身特殊的组织方式（格式塔装置）打破了传统的知觉方式，建基

① 瓦尔特·本雅明：《摄影小史 机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，南京：江苏人民出版社，2006年，第29页。

② 瓦尔特·本雅明：《摄影小史 机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，南京：江苏人民出版社，2006年，第19页。

③ 韩炳哲：《在群中：数字媒体时代的大众心理学》，程巍译，北京：中信出版社，2019年，第85页。

于摄影等复制技术的照片与电影改变了主体感知世界的固有形式。本雅明指出摄影的发展是致使传统灵韵丧失的根本原因，尽管传统艺术品与摄影的照片都是静态式的存在，但摄影是经由技术媒介构造的产物，“摄影已要求一种特定的接受，它不再与自由玄想的静观沉思相符合”<sup>①</sup>。灵韵消逝的根本原因在于，一方面照片的可复制性打破了艺术的独一性与原真性，摄影复制品具有“可重复性与短暂的有效性”；另一方面摄影师相较于艺术家而言属于技术使用者，摄影机固有的格式塔装置生产出照片，摄影中不再有主体经过画笔的触感而熔铸的主体生命经验。“单纯地用简陋的摄影机拍摄出来的东西是不具有灵韵的……这种灵韵不仅随着相片上黑暗处的消失而被强光再现剔除，而且也被帝国主义反人性的事实所驱除。”<sup>②</sup>细读这段话我们发现，首先摄影机的黑匣子等自身装置形式固有的强光与主体肉眼纵深的格式塔形式产生冲突，使得经由技术物的强光感知与裸眼的弱光感知无法匹配，进而赋予肉眼感知（眼睛—世界/物）以“灵韵”（这是人类天生的感知方式），赋予技术感知（眼睛—技术—世界/物）以“灵韵消逝”（非灵韵）之感，灵韵与非灵韵之间的对立根本而言是肉眼感知与技术感知这两种感知方式的差异。“在不计其数的拔、插、按以及诸如此类的动作中……用手指触一下快门就能将一个事件永久固定下来。照相机赋予了瞬间一种追忆性的震惊”<sup>③</sup>，引发震惊感的不是照片内容，而是摄影技术本身的运作机制与成像形式。其次，除形式外，传统的艺术作品都表现人性化的内容，艺术与美、愉悦、快感相对应，但是照片记录的是战争的惨状等反人性的内容，给予主体否定性与痛感，且“在照相摄影中，展示价值开始全面抑制了膜拜价值”。

如果说对摄影的静态感知致使“非灵韵”与微量震惊，那么经由复制技术形成的“电影”这一动态艺术则直接击碎肉眼感知模式，电影通过蒙太奇等陌生化的组织方式生成震惊效果。“电影因不断变换场景和道具而令人震惊。这种震惊的效果与人们感受艺术的模式的重大转变吻合”<sup>④</sup>，相较于摄影的强光式静态呈现，电影通过蒙太奇的拼接方式与表现手法，将快镜头、慢镜头、长镜头以及特写的拍摄方式、图像句子的剪辑方式等熔铸在一起，声音、镜头与画面的独特组构方式建构起全新

① 瓦尔特·本雅明：《摄影小史 机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，南京：江苏人民出版社，2006年，第66页。

② 瓦尔特·本雅明：《摄影小史 机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，南京：江苏人民出版社，2006年，第21页。

③ 瓦尔特·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，王才勇译，南京：江苏人民出版社，2005年，第135页。

④ 瓦尔特·本雅明：《迎向灵光消逝的年代：本雅明论艺术》，许绮玲、林志明译，桂林：广西师范大学出版社，2008年，第93页。

的动态图像世界，电影制作与播放的内在格式塔形式与人类借由正常的视觉、听觉感知自然物世界的方式差异极大，媒介技术的感知节奏与主体生命本身的感知节奏无法形成共鸣，这种差异是震惊体验得以生成的内在原因。观众被迫接受技术制造的节奏，进而“技术迫使人的感觉中枢屈从于一种复杂的训练。不知从什么时候开始，一种对新刺激的急切需要使得电影得以诞生，在电影里，惊颤（shock）式的感知成了一个有效的形式原则”<sup>①</sup>。电影仅仅是技术制造的震惊感存在的其中一个方面，现代社会给主体的震惊体验是全方位的，工厂里的庞大机器、马路上的汽车以及其他技术发展制造的一切新奇事物都会使主体感到震惊，震惊是现代工业社会中的主体面对种种技术建构的技术人工物世界时的生存体验。从自然物世界进入普遍的工业化技术物社会，震惊体验完美体现了主体在精神与身体等各维度遭遇到的重大冲击。

当进入数字社会时，主体的感知方式已被技术重构，主体早已习惯通过技术物感知世界，即主体与技术间形成共振关系。从机械复制技术走向数码技术，基本都属于屏幕感知，对此韩炳哲主张“本雅明将电影的接收方式描述为‘震惊’……但是震惊已经不再适用于描述我们今天的感知特点，震惊是一种免疫反应，和恶心相似，图像已经不能再引起震惊，就连令人反感的图像都以娱乐我们为目的，图像变得可消费”<sup>②</sup>，蒙太奇手法以及各种剪辑方式都已经成为感知过程中的无意识因素；并且主体感知不再是纯粹肉眼感知，而是经由媒介加持的技术化感知，技术的格式塔感知形式无法再使主体产生惊颤与震惊体验，韩氏用“平滑”概念来描述数字化时代的这种审美经验，有别于其他学者用“沉浸”“融入”<sup>③</sup>概念来界定当代的审美经验。

数字技术通过算法控制与程序模拟将主体作为被动的信息接收界面，每个主体经由算法的推送接收到同质化且碎片化的内容，进而生成均质化的感知经验，韩炳哲将这些经验称为“平滑”。顺从与不违抗是平滑美的基本特征，“平滑是当今时代的标签……今天我们为什么会认为平滑是种美呢？除去美学效果，平滑反映出一种普遍的社会要求，它是当今积极社会的缩影”<sup>④</sup>，平滑作为普遍的社会现象，被资本

① 瓦尔特·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，王才勇译，南京：江苏人民出版社，2005年，第135页。

② 韩炳哲：《在群中：数字媒体时代的大众心理学》，程巍译，北京：中信出版社，2019年，第85页。

③ 参见单小曦：《静观·震惊·融入——新媒介生产论视野中审美经验的范式变革》，《中国人民大学学报》2013年第5期。

④ 韩炳哲：《美的救赎》，关玉红译，北京：中信出版社，2019年，第1页。

与数字权力在背后管控，供给接受主体形式多样却本质雷同的视频、影视及图像等；有别于本雅明注重技术的感知形式，韩炳哲在重视数字技术形式的同时更注重数字技术所提供的內容。

首先，平滑感的生成与经由数码人工物的交流方式相关。平滑意味着否定性的消除，主体接收信息是通过手机等数字人工物，手机等上手物的平滑美学设计使得感知媒介与主体形成具身体验，且具有自愈功能的外壳可以使否定性的划痕瞬间消解，上手物本身与人形成一种平滑关系。同时，数字技术也使得个体之间的交际呈现出平滑，“点赞”在当下成为一种普遍化的交流形式，“数字摄影是一种完全不同的生活方式的必然结果，这种生活方式越来越多地摆脱了否定性，它是透明的摄影，没有生与死，没有命运与事件”<sup>①</sup>，人们的数字摄影不再是为了本雅明所说的膜拜价值与展示价值，而是寻求他者谄媚的点赞价值，经由数字媒介的人际关系变成谄媚与讨好。数字化美学与艺术成为“点赞”艺术，仅是为了寻求接受者点赞与认可，艺术本身没有需要阐释与强调的地方，“无须评判、解读、注释、自省与思考，并且可以保持天真、绝对放松、卸下武装、忘记忧愁的状态，没有任何深度、奥妙与内涵”<sup>②</sup>，没有深度与内涵、无需评判与注释都表明这些艺术消除了否定性与陌异感，唯有平滑与欢愉。

其次，数字主体的平滑经验被以算法分析为基础的底层逻辑决定。数字技术的算法感性治理以相关性为底层逻辑，预置了主体的感觉经验与感觉方式的可能性；经由算法程序给信息接收者精准传送的影像、视频、图像等数字文本都是同质且碎片化的信息，不再有静观式的艺术灵韵和惊颤式的震惊体验，而是均质化造成的感知倦怠与麻痹，进而致使主体感觉能力的萎缩。通过消除否定性和所有形式的震撼与痛感，美自身变得平滑起来，美只存在于我喜欢的事物中，审美化被视为麻醉或麻痹，它使感觉变得迟钝，算法机制会自动过滤掉带有痛感、否定感的内容，视觉信息爆炸时代的视频、图像及影像给接收者直接的愉悦与快感，这样的接受过程是极其平滑的，技术利用了主体渴望快感与愉悦的审美倾向。同时，平滑感可以说是一种熟悉感，“数字荧屏不容许‘惊异感’存在，随着‘熟悉感’的日益加深，所有能够滋养精神的潜在的惊异感都消失了”<sup>③</sup>，经过数字化处理，被感知对象的高度

① 韩炳哲：《透明社会》，吴琼译，北京：中信出版社，2019年，第19页。

② 韩炳哲：《美的救赎》，关玉红译，北京：中信出版社，2019年，第3页。

③ 韩炳哲：《他者的消失》，吴琼译，北京：中信出版社，2019年，第91页。

雷同化形成熟悉感，同类“不加过滤的大量信息会造成感知的完全麻木”<sup>①</sup>，人类感知被技术预置之后变得麻木与倦怠。

最后，平滑经验是数字审美资本主义的内在生产模式的产物。审美基质逐渐成为数字资本运作的外在感性因素，手机外形、电脑款式及颜色等审美性质被资本瞄准，正如韦尔施所说：“使得每样东西都变得美的做法破坏了美的本质，普遍存在的美已经失去了其特性而仅仅堕落为漂亮……普遍化的审美被体验为烦扰甚至是倦怠。”<sup>②</sup> 美学与艺术被资本收编，屈服于资本的商业逻辑，旨在对消费主体进行谄媚、引诱。“资本主义将一切当作商品来展示，将一切暴露在超可见性之下，这无疑加剧了社会的色情化”<sup>③</sup>，平滑的技术物在被神圣化的过程中成为平滑、陈腐的“拜美教”，在消费中彰显主体对平滑感的追求与信仰。另外，他认为连丑也变得平滑，连丑也为了可以被消费与享受而变得平滑，失去狰狞、可怕和恐怖带来的否定性，丑完全失去令人恐惧且生畏的面貌，数字审美资本主义对丑陋、怪诞的事物进行美学包装与平滑化处理，使其成为给大众带来快感、愉悦的视觉形式。“无处不在的美会失去美的独特性，衰败为纯粹的悦人或者变得非常没有意义”<sup>④</sup>，失去了深度与否定感的审美不能带给主体任何救赎与解放的可能，只能在数字资本的预置下感受无意义的平滑感与爽感。

伴随机械复制技术向超复制的数字技术转变，审美经验经历从灵韵、震惊向平滑的转变，经验范式转变的内在动力在于媒介技术对感知的重塑与调节，并揭示了不同审美经验之所以形成的内在逻辑与生成机制。灵韵指向一种不借助任何中介的审美经验，是一种具身经验；震惊感由技术感知模式带来的陌生感所致，与传统的具身感知方式乖离，进而引发审美经验的变化；待主体适应技术感知后，主体感知与技术相耦合，不仅数字技术的形式无法使主体震惊，而且数字技术所展现的内容经由算法程序的预置而变得同质化。

### 三、当代平滑美学的感性特征

平滑美学的最大特征是否定性的消解，数字技术与资本的介入导致美学成为权

① 韩炳哲：《在群中：数字媒体时代的大众心理学》，程巍译，北京：中信出版社，2019年，第86页。

② 沃尔夫冈·韦尔施：《重构美学》，陆杨、张岩冰译，上海：上海译文出版社，2006年，第93页。

③ 韩炳哲：《透明社会》，吴琼译，北京：中信出版社，2019年，第41页。

④ 沃尔夫冈·韦尔施：《超越美学的美学》，高建平等编译，郑州：河南大学出版社，2019年，第43页。

力管控与资本逐利的感性手段，“透明”成为当下社会的主导话语形态。桑塔格将透明作为艺术自身的呈现方式，“透明是艺术中最高、最具解放性的价值，透明是体验事物自身的那种明晰，或体验事物之本来面目的那种明晰”<sup>①</sup>；但在韩炳哲看来，当下的透明不再是自身的显现，而是大他者凝视下主体被支配的现象。所有否定性的距离与阻碍都被信息穿透，从各种感觉到身体、再到精神领域，被算法推送的影像、视频以及图像等由于缺少文化内涵而缺乏审美深度，“如果说文化是由独特的形象、表情、姿态以及叙事和行为构成，如今的视觉色情化便是一个‘去文化化’的过程”<sup>②</sup>，所谓“去文化化”即尽可能祛除会给信息接收者带来的文化理解与感知层面的障碍，进而沿着“爽”的维度实现完全的平滑化接受，让主体在感知中获得纯粹性的快感体验，信息从可读的变成可悦的。

透明导致的结果是感知对象的普遍“色情化”<sup>③</sup>。“色情化”被韩炳哲称作平滑的直接感知形式，平滑带给主体以舒适愉悦的快感，“它是当今积极社会的缩影，平滑不会带来什么伤害，也不会带来任何阻力，他要求的是‘点赞’，平滑之物消除了自己的对立面，一切否定性都被清除”<sup>④</sup>。在韩氏的批判性陈述中，平滑感呈现出两种感性特征：就感知主体而言，平滑感指在视觉、听觉、触觉等诸感觉官能以及身体感的感觉过程中，主体体验到享乐的、顺滑的及愉悦的感性经验，没有否定性、痛感与抵抗性，韩氏称之为欢愉美学，社会主体的感受力具有同质性；就感知对象而言，平滑感意味着意义的肤浅、内容的碎片化与同质化、形式的光洁平滑，缺乏深刻性与粗糙的感知纹理，韩氏称之为平滑美学，主体的审美经验呈现出均质化。

### （一）平滑感觉：触觉强迫与视觉谄媚

在数字技术与资本的裹挟下，主体的感知早已被大数据的算法程序预置，所有的技术人工物的生产与设计都旨在给主体平滑感，进而产生触觉强迫与视觉谄媚。

首先，智能手机等数字人工物的外观形式及具有自愈功能的外壳等感性特征使得主体产生触摸的欲望，即触觉强迫，触摸导致距离感的消失，“触摸或舔舐的冲动只有在平滑的空洞艺术面前才会被激发”。各种数字人工物以其柔韧的特性与身体高

① 苏珊·桑塔格：《反对阐释》，程巍译，上海：上海译文出版社，2003年，第16页。

② 韩炳哲：《透明社会》，吴琼译，北京：中信出版社，2019年，第48页。

③ 韩炳哲区分了“色情”（Pornographic）与“情色”（Erotic）两个概念，“色情”与平滑相关，意指审美对象的无内容、浅显和审美主体的纯粹愉悦快感；而“情色”则与“爱欲”（eros）相关，意指审美对象遮蔽性、模糊性以及否定性，主体感知为痛感与阻碍感。情色化的信息由于理解层面所需要的文化性与思辨性，被数字权力与算法程序过滤，导致失去了罗兰·巴特所说的刺点与展面。

④ 韩炳哲：《美的救赎》，关玉红译，北京：中信出版社，2019年，第1页。

度贴合，技术物呈现出对身体的顺从与迎合，这是数字资本挟持美学对主体的触觉谄媚或身体谄媚，“触觉破坏了完全他者的否定性，触觉所及的一切都被世俗化……触觉无法让人惊叹，光滑的触摸屏是去神秘化与被彻底的用于消费与娱乐的东西，它带给人们心仪的一切”<sup>①</sup>，人工物对触觉的顺从使得距离消弭，消解掉神圣感与神秘感得以产生的基础，触觉强迫中一切都显得光洁平滑。此外，数字时代的艺术也借助平滑的感性因素使主体产生触觉强迫，譬如杰夫·昆斯的雕塑艺术，“在他创作的平滑的雕塑面前，观者会产生一种想去触摸的‘触觉强迫’，甚至会有舔舐作品的兴致……单凭平滑的积极性就引发了触觉强迫，消除了观者与作品间的距离”<sup>②</sup>，触摸或舔舐的欲望、冲动源自数字资本对主体的刻意引导与管控。通过手指与艺术品的接触，主体除了感觉到身体触觉层面的愉悦外，并不会意识到这毫无深度的快感是资本给予的，艺术与人工物的生产者已经提前预设了主体感觉的可能性，平滑与深刻的意义无关。

其次，数字化时代的视觉感知同样也被资本网络预置，基本表现为对主体视觉的谄媚，呈现出“视觉色情化”。“平滑的视觉交流如同没有任何审美距离的感染，长时间展露无遗的色情画面摧毁了幻想，这种什么都能看得到的场景却是没什么值得看的”<sup>③</sup>，平滑的美学形式体现为视觉上的完善，同质化的视觉内容是大他者对主体视觉的谄媚、迎合与收买，进而呈现出审美疲劳或审美麻痹。正如韦尔施所言“美学（可能实际上是多元性的学科）已错误地使自己单一化，没有能够认识到同质化从审美层面讲也具有体系性的错误”<sup>④</sup>，美学早已失去了独立性，成为数字权力进行数字治理的情感手段，也成为数字资本进行逐利的感性媒介，同质化主体成为仅具有单向度感受力的接收仪器。

最后，通过对数字化时代触觉强迫与视觉谄媚的揭示，韩炳哲将视觉与触觉结合称为“视触觉”。视触觉有别于身体与手指等直接与物的直接接触，而是指眼睛与事物的直接接触，即触觉化的视觉。“距离的缺失使得感知变为触觉的、探察式的。触觉是指没有物理性的接触，眼睛与图片的直接碰撞，没有了距离，也就不可能有审美意义上的注视，不可能有栖息，触觉感知是目光之审美距离的终结，实际上也

① 韩炳哲：《美的救赎》，关玉红译，北京：中信出版社，2019年，第6页。

② 韩炳哲：《美的救赎》，关玉红译，北京：中信出版社，2019年，第3—4页。

③ 韩炳哲：《美的救赎》，关玉红译，北京：中信出版社，2019年，第10页。

④ 沃尔夫冈·韦尔施：《超越美学的美学》，高建平编译，郑州：河南大学出版社，2019年，第44页。

就是目光的终结”<sup>①</sup>，通过视触觉概念韩氏旨在突出所有的数字信息都是透明且平滑的，眼睛与数码物的直接接触意味着没有距离，视觉感知上的无阻碍摧毁产生凝思的空间。

## （二）平滑身体：身体的钝化与分解

梅洛-庞蒂在《知觉现象学》中指出，人通过身体的知觉与世界打交道，身体知觉是主体感知得以可能的必要条件，身体的毛发等可以让主体更好感知世界，这种身体被唐·伊德称作物性身体。但是韩炳哲指出这种物性身体被数字技术与资本分解成“平滑身体”，成为裸露的器官。一方面，出于对卫生与洁净的强调，巴西热蜡脱毛的技术手段使身体完全平滑，身体感知世界的敏感度降低，同时“卫生强迫就意味着情欲的终结，脏乱的情欲消失，‘干干净净的’色情文学兴起，正是脱过毛的皮肤给肉体带来色情的光滑，让这种平滑又被感知为纯洁且正派”<sup>②</sup>，对平滑的追求不仅丧失对物之否定性与差异性的感知，且使得情欲丧失。

另一方面，身体在图像、影像及可穿戴数码物中被分解为碎片化、平滑化的画面与数据。首先，在电影以及数字摄影中，人的面孔及其余身体部位常以特写镜头形式显现，经过分解的身体以色情化的数字画面与符号显示出来，真实的身体被遮蔽，“在脸部的特写中，背景完全是模糊的，这让我们失去了整个世界，这种特写美学映射出，社会本身已经变成了一个特写社会，脸似乎被困在自身之中，称为自我参照”<sup>③</sup>，通过数字媒介看到的仅仅是虚拟且闪烁的光信号，物性身体的世界被数字世界覆盖；社交软件中批量存在的身体特写是空洞而肤浅的主体的拟像，身体被数字化平滑处理的背后是“身体的消失”。其次，主体时刻处于被监控之中，通过数字权力将个体生命、身体特征以及感知能力量化成透明的数据或数字信息，“肉体被安装上数字传感器，它们可以捕获所有与肉体相关的数据，量化自我，将自我变成一个监控大屏幕，被收集到的数据也会被放到网络上交换，数据主义将肉体分解成数据”<sup>④</sup>，可穿戴设备等数字人工物将身体拆解成透明数据，身体在被量化的同时也被商业逻辑转化成可交换的资源。“谷歌眼镜将人眼本身转化成一部照相机，眼睛自己就能照相，私人领域无从谈起，普遍存在的图标强迫症和色情强迫症让它烟消云散”<sup>⑤</sup>，平滑的身体

① 韩炳哲：《透明社会》，吴琼译，北京：中信出版社，2019年，第24页。

② 韩炳哲：《美的救赎》，关玉红译，北京：中信出版社，2019年，第12页。

③ 韩炳哲：《美的救赎》，关玉红译，北京：中信出版社，2019年，第16页。

④ 韩炳哲：《美的救赎》，关玉红译，北京：中信出版社，2019年，第18页。

⑤ 韩炳哲：《在群中：数字媒体时代的大众心理学》，程巍译，北京：中信出版社，2019年，第5页。

是数据碎片与光信号的叠加，被解构成数据的身体成为数字权力与资本争夺的富矿，身体的钝化与数据化建构出平滑身体。

### （三）平滑叙事：从整一对话走向碎片展示

数字媒介改变了传统印刷媒介的叙事模式，进而重置接受主体对数字叙事的接受方式。韩炳哲将数字技术媒介带来的“去叙事化”称为平滑的叙事，“去叙事化导致一种未被定向、无方向性的运动，以及一种忙乱飞奔、被人们感受到加速，而实际上只是关系一种缺失的持续性经验”<sup>①</sup>。传统以书本等媒介为载体的叙事是线性的，拥有完整的情节结构，且接受主体在整个阅读与审美的过程中感受到整一的持续性经验；但是以数字媒介进行创作、传播的图像、文字及影像等都属于超文本的存在，且超文本的存在方式不再以线性与固定顺序为基准，而是以非线性的展示方式通过无定向的窗口呈现在屏幕上。超文本以链接、节点和锚点等相关要素构成，数字媒介对图像、视频以及文本等的基本存在方式的重置打破了传统的因果关系与默认顺序，贯穿在创作主体、文本及接受主体等各层面。“去叙事化”导致线性的叙事模式成为非线性的、平滑的叙事，同时持续性经验成为碎片化且均质化的经验。

除叙事形式的平滑化外，叙事内容也显示出平滑特征，在戏剧等展演艺术中，情节叙事与对话性较少，独白式的情感增强。相较于传统戏剧有复杂的戏剧结构与丰富的对话而言，数字化的艺术只有碎片、浅显以及平滑的一面，“情色艺术家与色情表演者的不同之处在于，前者是含蓄委婉的，讲究情景距离，重视含沙射影的内在性表现……色情的时间模式是直奔主题，犹豫、减缓与分心是色情的时间模式……色情避免婉转，直奔主题”<sup>②</sup>，平滑的叙事模式重视直白袒露，在毫无痛感与抵抗的碎片化接受中享受单纯的爽感与愉悦。另外在真实物理空间中，表演者与观看者都属于具身性的在场，二者之间可以形成有效互动，且演员间的对话结构依旧是线性叙事模式，但是在数字屏幕上接收到的任何内容都是不同镜头、画面及声音等碎片化部分架构起来的整体，主体在被动接受中看到是频繁闪烁与切换的影像。

## 四、“感性”的复归及平滑理论的限制度

韩氏除了在共时性层面对数字感知模式及审美经验进行批判性剖析外，在历时

① 韩炳哲：《时间的味道》，包向飞、徐基太译，重庆：重庆大学出版社，2017年，第15页。

② 韩炳哲：《美的救赎》，关玉红译，北京：中信出版社，2019年，第85—86页。

性层面还存在重要的价值——感性复归，将主体的感知、情感以及审美经验作为研究焦点。回顾美学的发展谱系，我们将会发现韩炳哲经由“技术”的中介而实现感性复归之价值与意义所在。

美学的诞生始于“感性的发现”。德语 *Asthetik* 源于希腊语 *aesthesis*，初始性的含义为“用感官去感知”，故而 *Asthetik* 应该被称为“感性学”，鲍姆加登在《美学》中指出“感性学对象是感性认识的完善”，人类情感活动与感知活动属于人类认识活动整体的低级阶段，即美学最初与主体的感性认识和感性能力相关。康德在《判断力批判》中突出了人类情感在整个人类活动中的价值，突出主体的判断能力与情感维度，并将“情感判断”作为联结科学认识与伦理实践的桥梁。黑格尔指出了 *Asthetik* 一词的核心内涵：“伊斯特特克 (*Asthetik*) 的比较精确的意义是研究感觉和情感的科学。”<sup>①</sup> 感性与情感被视为美学研究的合法性对象。

然而，黑格尔在对概念的辨析中，造成了“感性的遗忘”，将艺术与美学勾连在一起。尽管黑格尔沿用了鲍姆加登的 *Asthetik* 概念，但其内涵与理论指向却发生了质的变化，黑格尔美学视为研究对象的不再是纯粹的情感与感觉，而是把艺术视为美学的合法性对象，并宣称将其称为“美的艺术的哲学”。自夏尔·巴托在《归结为同一原理的美的艺术》中用“美的艺术”这一概念来界定艺术，艺术与美之间就形成稳定关系，美学与艺术的联合导致鲍姆加登与康德所说的感性与情感被逐渐遗忘。在之后的现代美学研究中，美学成为艺术研究的合法性视角，艺术成为美学的合法性研究对象。面对现代美学的这种现象，玛丽·马瑟西尔指出：“现代美学已逐渐等同于艺术哲学或艺术批评的理论……许多熟悉的美学问题现在都已证明他们涉及的是和艺术作品的解释和价值相关的‘关联性问题’。”<sup>②</sup> 现代美学就是关于艺术的美学化研究，其结果是，美学囿于艺术的辖域，艺术囿于美学的视域。

伴随着艺术研究视域的扩大，研究者普遍质疑从美学视域研究艺术的合法性问题，譬如艺术研究的符号学转向、事件转向以及物转向等趋势，艺术不再仅是美的艺术，艺术开始摆脱对美学的依赖逐渐走向独立，形成种种不同的“艺术哲学”，譬如丹托的“艺术终结论”以及巴迪欧从事件维度思考艺术本体论。艺术的独立导致美学合法性研究对象的缺失，艺术的独立在某种程度上可以视为导致“感性复归”的一个重要因素。

① 黑格尔：《美学》第一卷，朱光潜译，北京：商务印书馆，2017年，第3页。

② 转引自朱狄：《当代西方艺术哲学》，北京：人民出版社，1994年，第3页。

“感性的发现—感性的遗忘—感性的复归”的历史演变，凸显出了美学中感性复归的价值与意义。感性复归作为当代美学的一个重要特征，韦尔施在《重构美学》中提出“回归感性”的主张，但其更多是对历史文献的指摘梳理与分析，并未给出如何复归感性的具体方法与途径。韩炳哲却在对本雅明、麦克卢汉等理论家思想的批判性继承的基础上，指出了经由“技术”复归感性的可能性路径，突出了技术、媒介等对主体感性存在、感性认识以及感性感官等诸感性维度的重新发现，有其自身的理论价值与意义。在本雅明关于技术与美学关系的思考谱系中，韩炳哲借由数字技术这一中介重新发现与回归到感性学，再次将主体的感知、情感与审美经验作为研究的焦点。然而需注意的是，一方面韩氏感性复归的理论并非简单重复鲍姆加登、康德关于感性与判断的观念，另一方面韩氏感性复归的路径有别于马尔库塞、朗西埃经由“政治”的介导重归新感性，也有别于拉图尔、哈曼通过“物”中介实现对新感性的探索。

韩氏关于感性复归的思考表现为三个层面的独特性。第一，认识论与存在论的差异。无论是鲍姆加登“感性认识的完善”的主张，抑或康德对判断力进行的理性分析，都是对感性本身的一种分析，都将感性认识与感性判断作为纯粹的认识对象；但是，韩炳哲通过对技术与感性之间关系的思考，对感性本身进行了存在论转化，感性并非纯粹的认识维度，还暗含一个存在维度，即从主体生存方式的变化引出感性重塑和感知模式的转变，进而指出审美经验和主体情感的变化。第二，内在性与外在性的差异。在感性学的倡导者鲍姆加登与康德理论中，对感性认识与判断力的批判分析属于内在的分析，将人的感性视为脱离外在现实语境的独立性存在，进行科学化的解剖与分析，并揭示审美机制的运行逻辑和规律；但是，韩炳哲指出，任何人都不是孤立式的个体，而是处于由政治、权力、技术及媒介等各要素关联的网络之中，主体的感性存在、感性认识以及感性感官等都会被外界的技术与权力进行重构，即感性除先天的感知能力之外，还会被各种后天因素重置，因此主体感性的生成是内在先天能力与外在相关因素共同建构的结果。第三，静态与动态的差异。传统的感性学理论都是共时性的静态分析，注重思辨的逻辑演绎和理性推理，而忽略了历时性的动态变化，即主体的感知并非是普遍性的，而是体现出具体的差异性，韩炳哲从当代美学现象出发，对主体生存方式历史性变化的揭示以及对审美经验从灵韵、震惊向平滑进行范式转化现象的反思，体现出一代有一代之感知范式和经验模式的特征。

总体而言，在数字化生存的境遇中，韩炳哲通过对数字技术与人类生存方式的批判与剖析，在鲍姆加登感性学的基础上揭示数字技术对数字主体感知模式、情感结构以及无意识等感性层面的重塑，并突出与当代数字时代的美学相适应的平滑审美经验，提出了关于“平滑美学”的几个重要维度。然而，在肯定韩氏批判性理论价值的同时，需要指出其技术化美学路径的理论限度所在。

其一，韩炳哲对平滑美学的剖析与其哲学思想具有内在的统一性，具有强烈的左翼批判色彩与主体性的价值判断。这导致在分析技术与感知的关系时停留在“人—人”的框架关系中批判数字技术本身，完全忽视了从“人—技术”关系探究技术对主体感性及其理性等功能的增强维度。譬如在人工智能美学研究中，强调新兴技术对主体身体感、感官感觉以及其他感性能力的增强，唐·伊德从后现象学维度对数字技术、成像技术与感知之间的具身、背景、解释及它异关系的分析可以有效补充韩氏对技术的绝对批判态度，斯蒂格勒揭示的技术药理学可更全面帮助我们认识技术与感性间的辩证关系。

其二，韩氏在其哲学与美学中批判世界本身的同质化，称其为“同质化的地狱”，强调他者的回归与否定性的积极价值，但其在理论阐释中用简单的“平滑”概念概括复杂的当代美学现象，这一行为本身就是一种同质化的表征行为。需要指出的是，“平滑”仅仅概括了当代美学的部分特征与经验，与其说是平滑取代了震惊，毋宁说震惊、灵韵及平滑共在。

(特约编辑：廖雨声)

Cultural Heritage in Classroom” is not only teaching knowledge and skills, but also cultural infiltration and aesthetic edification in a deeper level. It is an important content and measure of aesthetics education to cultivate students’ aesthetic taste. Because our intangible cultural heritage is a representative and valuable cultural heritage selected from thousands of our traditional cultures, the course with intangible cultural heritage teaching is a special course different from normal ones. Teaching such representative cultural heritage is essentially a ritualized practice of ethic aesthetics education. This ritualized practice uses beauty of intangible cultural heritage as the summoning and symbolic power to achieve the double effect of imparting art and educating students.

**Key words:**

Intangible cultural heritage in classroom; beauty of intangible cultural heritage; ethic aesthetics education; ritual practice

## **Discourse Construction and Research Process of Data Aesthetics Abroad**

Fan YANG ( Nanchang University)

**Abstract:**

Data aesthetics abroad is the latest aesthetic research trend that closely follows the development of digital aesthetics. Its concept was first proposed by Antonia Walford, and received academic response and participation from data aestheticians including Evelyn Ruppert from University of London, Andrew Balmer from the University of Manchester, Lev Manovich, etc. These scholars emphatically use discourse tools to interpret the basic views and theoretical propositions of data aesthetics, and thus gradually construct the discourse of data aesthetics with different philosophical positions. It mainly includes the generative discourse represented by Evelyn Ruppert, the constitutive discourse represented by Andrew Balmer, and the postmodern discourse represented by Lev Manovich. These discourse contents are the inevitable results that foreign scholars use discourse tools to construct the theoretical system of data aesthetics. At the same time, it also means that data aesthetics abroad needs to further improve its aesthetic theoretical system from the perspective of data, so as to more profoundly and clearly determine its relationship with digital aesthetics, and to expand its theory independently.

**Key words:**

Abroad; data aesthetics; discourse content; research process

## **Perceptual Mode and Aesthetic Experience Transformation in the Digital Age — On Byung-Chul Han’s Criticism and Reflection on “Smooth Aesthetics”**

Huisheng XIAN (Northwest University)

**Abstract:**

As a new generation of contemporary German critical theorist, the “psychoanalysts of the digital age” Byung-Chul Han summarizes the basic characteristics of contemporary aesthetics in the term of “smoothing”. In the current scenario of human “digital existence”, Han’s analysis of the interrelationship between digital technology, the subject’s perception, and aesthetic experience promotes the transformation of contemporary aesthetics from technical aesthetics in the context of mechanical reproduction technology and electronic technology to digital aesthetics. By critiquing and reflecting on contemporary aesthetic phenomena, he reveals two important dimensions of contemporary aesthetics: first, he reveals the reshaping of perceptual factors such as perceptual modes, emotional structures, digital unconscious, and memory and recollection of the subject by digital technology and perception; second, in dialogue with theorists such as Benjamin and McLuhan, he elucidates the paradigm shift of contemporary aesthetic experience of the subject from aura and shock to smoothness, and points out the perceptual characteristics of smooth sensation, smooth body, and smooth narrative presented in contemporary smooth aesthetics. Byung-Chul Han’s critique and reflection on smooth aesthetics in the digital age show the prominence of the return of sensuality and the importance of the emotional dimension through the flourishing of the subject’s perceptual and emotional dimensions.

**Key words:**

Digital technology; Byung-Chul Han; aesthetic experience; mode of perception; smooth aesthetics; sensual reversion