
September 2019

Herder on Sculpture: Touching, Tactility and Body

Yanping Gao

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Gao, Yanping. 2019. "Herder on Sculpture: Touching, Tactility and Body." *Theoretical Studies in Literature and Art* 39, (5): pp.43-51. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol39/iss5/9>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

赫尔德论雕塑：触觉，可触性与身体

高砚平

摘要：德国启蒙运动时期的哲人赫尔德提出雕塑乃触觉之艺术。本文试图阐明此论的内在逻辑和理论肌理，包括为何、如何从触觉角度界定雕塑，建构赫尔德的雕塑可触性内涵，并进而指出赫尔德的可触性实质上包括移情的可触性和抽象的可触性，其中前者尤其涉及雕塑表现中的具身性。最后阐明赫尔德的触觉性是跛脚的，它导致了雕塑判断中的盲视。本文亦借用温克尔曼、李格尔、里德等艺术史家的相关论点来批评性地解读赫尔德的雕塑-触觉理论。

关键词：赫尔德；可触性；触觉性；雕塑；身体

作者简介：高砚平，亦名高艳萍，美学博士，中国社会科学院文学研究所副研究员，主要从事美学与跨文化研究。电子邮箱：auragao@hotmail.com 通讯地址：北京东城区建国门大街5号中国社会科学院文学研究所理论室，邮政编码：100731。

Title: Herder on Sculpture: Touching, Tactility and Body

Abstract: This article aims to elucidate Herder's main theory on sculpture, that sculpture is a tactile art, and also tries to reconstruct Herder's implicit theory on "tactility". I argue that Herder's haptic sense is much embodied, and could be divided into two categories, the emphatic and the abstract, i. e. the thickly embodied and the thinly embodied. Finally, this article will demonstrate that the domination of the emphatic touching nevertheless leads to Herder's partial blindness to the tactility of different sculptures.

Keywords: Herder; tactility; haptic quality; sculpture; body

Author: Gao Yanping, Ph. D., is an associate professor in the Institute of Literature, Chinese Academy of Social Sciences in Beijing (CASS). Her interests cover aesthetics, art history, and comparative cultural studies. Email: auragao@hotmail.com. Address: Institute of Literature, Chinese Academy of Social Sciences, 5 Jianguomennei Dajie, Beijing 100732, China.

英国艺术理论家 H. 里德在《雕塑的艺术》(1956年)一书中,以亨利·摩尔为例证和灵感来源,明确将可触性(tactility)作为雕塑的首要的、规定性的特性,认定雕塑不仅朝向“观看”,更是朝向具身化的“触摸”经验。^①里德的观点广为人知,称得上雕塑触觉论的一个范例。实际上,十八世纪的欧洲早就有其生机勃勃的理论先驱——即德国启蒙哲学家、诗人,狂飙突进运动的代表性人物 J. 赫尔德(Johann Gottfried Herder, 1744—1803年)。彼时,赫尔德借着温克尔曼的《古代艺术史》和莱辛的《拉奥孔》掀起的雕塑美辩论热潮,

独辟蹊径地提出雕塑乃触觉艺术的惊人之论,其理论能量至今仍跃动不已、富有启示性。嗣后艺术史家里格尔、沃尔夫林等人在其艺术史研究中虽也暗暗零星借用其洞见,可惜鲜有明确提及赫尔德之名号——毕竟赫尔德并非专业艺术史家也,这亦导致赫尔德的雕塑触觉论在历来的艺术讨论中并未得到应有的重视。本文并不打算对赫尔德的雕塑理论对后世学者的影响或暗合做出辩护,而是集中重构赫尔德的雕塑触觉论的内在逻辑和肌理,即他如何从触觉角度界定与评判雕塑,

何样的雕塑符合触觉的内在要求;并探究赫尔德的触觉性背后的问题,即检视赫尔德本人的触觉性,指出他自身独特的触觉性也导致审美判断中的盲视。本文也借引温克尔曼、里格尔、沃尔夫林等艺术史家的相关论点,来批评性地阐明赫尔德。此外,他的雕塑论说中蕴藏的明显的“具身性”话语,也必将构成本文论述进程中的视角。

需要预先说明文中两个概念。它们未必频繁出没于赫尔德文本本身,却是可资说明赫尔德理论的工具。“可触性”相当于英文 *tactility*,是指对象具有吸引、唤起触觉功能之运行的性质和价值,指向的是作为感知对象的物或艺术作品的相关因素和性质。我所说的触觉性蕴含英文 *haptic* 之义,即感知主体的触觉感知力及情状。需要指出,在赫尔德的雕塑理论这里,触觉更多地是“想象地、心理上接近三维物体。而真正触摸冰冷的大石头或青铜,反而会破坏人像雕像的生气勃勃的基本幻觉”(Herder, *Sculpture* 18)。触觉本可以是想象性的触觉,即眼睛之触(按照德勒兹所说,眼睛原本具有的非视觉性的、触觉性的功能)。

一、雕塑即触觉艺术

赫尔德的雕塑理论文本集中于里加时期的《批评之林》的“第四丛”,1769年他于巴黎观凡尔赛宫后而作的《论触觉的雕塑》[*Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl (Gedanken aus dem Garten zu Versailles)*],《论雕塑的可触性》(*Von der Fühlbarkeit, die in der Skulptur von innen aus zu uns spricht*),《论触觉艺术的美》(*über die schöne Kunst des Gefühls*)以及1778年《雕塑论》(*Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*)。赫尔德也曾在《1769年之旅》中写下名为《论触觉的雕塑》(*Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl*)的写作大纲,暗示雕塑美学是他本人将触觉美学与后鲍姆嘉通美学相贯通、以触觉入手改造鲍姆嘉通的理性主义美学的计划的一部分。这一计划,实际上因为他日后个人兴趣的转移而并未尽数展开,不过在1788年致妻子的信中,赫尔德承认他所有著作中最愿意修订的要数《雕塑论》(Norton 205)。《雕塑论》颇显赫尔德本人偏直觉、想象、思辨精微的精神

风格。

触觉论深植于赫尔德自家的情感哲学框架。比起当时别的哲学家,赫尔德更为坚定地宣称人的具身性存在和情感的根基性意义,偏向于自然主义与反二元论的认识论,承认人与动物之间、身体与心灵之间的连续性。譬如,《论存在》(*Versuch über das Sein*)可谓对前批判时期康德之教诲的吸收与批评,^②亦是试图抵制二元论的初啼,其时赫尔德便已发出壮言:“存在是全感官的;它是不可分解的整体,所有其它部分皆只是它的组成,全然融化其中”(Frühe Schriften 20)。至于美感,赫尔德在《论触觉的艺术》(*über die schöne Kunst des Gefühls*)一文中态度鲜明地言道:“美不仅仅是人类性的兴趣,因为我们也通过动物性的身体来感知它”(Schriften Zu 1030)。^③而触觉正是这种包含动物性的、身体性的感官。赫尔德意识到,贬低触觉的传统感官等级制度影响了雕塑的接受,误将雕塑归入视觉领域。他则要轰轰烈烈地颠覆这一等级秩序,扬言触觉才是首要的官能,是真正的感性知觉,甚至具有高于视觉的认识上、审美上的诸多优势,认为触觉——而不是眼睛——才是判断美的最高法官(高砚平 130)。

赫尔德将雕塑界定为触觉艺术,是对当时欧洲知识界如火如荼的艺术分类争论的回应。莱辛在1766年出版的《拉奥孔》一书中摒弃长期视作当然的“诗如画”原则,提出诗画有别,歌德盛赞此举“如电光般照亮”德国知识界。赫尔德亦为之振奋不已,还借助亚里士多德的现实与潜能的理论来制出类似的两分法为莱辛摇旗呐喊。在《批评之林》(1769年)“第一丛”中,他提出,绘画、雕塑等造型艺术是并置性的、静止的“作品”,“一瞥”即可把握;而诗歌、音乐、舞蹈是过程性的“活力”艺术,把握它们需要借助于多个连续性瞬间的组合(*Sculpture* 101-102)。^④但是更值得注意的是,赫尔德旋即又放弃了这一两分法,转而批评莱辛未将雕塑与绘画相区分,他自己则富有野心地进一步将雕塑与绘画作出区分。这就是,他把雕塑立为触觉艺术,将其从以绘画为代表的视觉艺术中拔出、分离(《批评之林》“第四丛”)。这一观点又在他1778出版的《雕塑论》中得到更为周全的重述。

雕塑为何是触觉艺术,而不是视觉艺术?首

先得从赫尔德的视触之分说起。^⑤视觉把握的是表面、平面、色彩，触觉把握三维“形式”(Gestalt)和实体(Körper)；在赫尔德这里，Gestalt是指具体的、包含一定空间的形式，英译常作form，中译“形式”；Körper直译“身体”，这里译“实体”，既指人的身体，也指与平面相对立的事物实体。眼睛只能见到表面，形式和实体则惟有通过触觉来把握。对于视触之分，晚近艺术史家们也多有重述。比如，李格尔强调视觉的二维性与触觉的三维性，指出视觉呈现虚幻的表面，触觉给予事物本质的形式和确定性(《视觉艺术的历史语法》246—47)；眼睛只感知各个面，而触觉可以把握深度之维；眼睛只将客体当作有色的面，触觉才能把握单个物体的封闭的个体统一体(《罗马晚期的工艺美术》17)。雕塑家兼理论家阿道夫·希尔德勃兰特认为视觉的认知功能包括“眼睛静止时一瞥间的视知觉”和“由一系列运动产生的视觉和动觉因素组成的复杂的知觉”，惟有通过后者才能够想象三维或立体形式(6)。希尔德勃兰特道出眼睛内含两种功能，即纯视觉和动觉，而后者正接近于这里所说的触觉。

如一般所见，绘画制造的是色彩和平面，是从某一个视点出发的创造和安排，故可以于一瞥之下收览，但雕塑创造的却是有体积的、占据空间的三维“形式”和“实体”，无法通过一瞥之视来获得全然的把握，而须借助于多角度的、时间性的进程和对实体的(想象性)触摸。赫尔德受启于温克尔曼极富具身化的视象敷写(Ekphrasis)中透露的精神方式的濡染。虽然温克尔曼并未明确提出雕塑是触觉艺术，但他的雕塑之“看”中已然渗入触觉(高艳萍 164—74)。赫尔德以温克尔曼为例说明在观看雕塑的时间进程中如何确凿地将自身的视觉转变成触觉，将“一瞥”之看转变成连绵之“触”：“他不断环绕一尊雕像”“为了使他的视觉转变成触觉，使得他的观看转变成黑暗中感觉到的触摸形式[……]他从一个点转移到另一个点[……]他从一个地方转移到另一个地方：他的眼睛变成了他的手”(Schriften Zu 252)。赫尔德也反对雕塑用色，因为色彩只会干扰我们对形式的知觉，“色彩不是形式，它不为闭着的眼睛和触觉所察觉，或倘若它是可察觉的，也只会马上遮掩美的形式”(Herders Sämtliche 26)。^⑥赫尔德因此也被视作是崇尚白色大理石的新古典主义的理论

肇始者。

从审美接受言之，雕塑创造的是一种召唤触觉想象力的实存。在赫尔德看来，绘画，“指向眼睛，眼睛只能感知表面(Fläche)，眼睛视一切为平面或图画，那么，绘画其实就是平面上的形象，艺术家的创造宛如梦境，一切依赖于外观(Anschein)”(Schriften Zu 257)。绘画创造的是可观而不可触的如同梦境般的平面，画面在自身中封闭，与观众之间保持着恒常的物理的、心理的距离，并不邀约观众踏入其中。雕塑则通过三维形式，“这个形式渗入深处”“创造的是真实或在场之物”(259)，“活生生的事物”。赫尔德将这种具有实存感的对象视作是活生生的、充满生气的作品，并且惟有触觉才可把握这种“在场之物”。他说，雕塑“站立在那里并持续下去，雕塑无法模仿阴影或晨光，无法模仿闪电或雷电，河流或火焰，而是通过手之触摸可以把握之物”(257)。H.里德也强调这种实存性：“对雕塑家而言，触觉价值并不是二维平面上的幻觉：他们创造了一个直接传达的现实，一种实存的块面。”(228)正是实存感激发想象性触觉。赫尔德有时也将这种活生生的实存唤作“力”(Kraft)。在他的以感知对象为范畴的分类方式中，雕塑是“力”的艺术，正如绘画是空间艺术、音乐是时间艺术。“力”是雕塑的独特效果的依凭。以“力”接近作品，意味着以身亲临，或被动迎受作品之“力”的“触摸”。“力”是赫尔德多种思想著述中常现的概念，其义模糊宽泛，既指充实天地之间的浩然之气，又指事物散发的无名的气氛般的存在，也可以是身体生发的能量。雕塑之“力”则是雕塑作品散发出来的总体“气场”，接近于伯梅所说的“气氛”。它来自于物质材料和形象构成的总和，甚至还跟雕塑所在空间有一定关联，乃是一种不确定地倾泻向观众的能量，于观众则构成一种身体性的情动性力量。要接受它，观众既处于某种被动迎纳的状态，又主动以身体和感觉参与之。“力”是模糊的、非视觉所能握住，其感知惟有通过触觉与移情。眼睛是冷的、分析性的(Selected Writings 19)，^⑦触觉是暖的、模糊的。这说明，雕塑的“活生生的在场”是通过触觉的迎纳而显现出来。在此意义上，赫尔德说：“我们的精神受助于触觉和夜晚的黑暗；它抹去了事物身上所有的色彩，并迫使我们参与到这个对象的在场与存

在”(Sculpture 81)。这表明,接近雕塑是具身性的参与性的,雕塑创造的实存之物召唤着手或者想象之手的自然卷入,而不仅仅是视觉的参与。

二、可触的实体或形式:身体

赫尔德认为,对于雕塑,“惟有通过触觉来认识,才能避免(对雕塑的)一切错误的趣味与判断”(Selected Writings 210)。可触性或触觉美是赫尔德臧否雕塑的潜在标准和工具。赫尔德论雕塑仅限于圆雕,尤其是独立雕像,浮雕并不在考虑范围之内(因其具有较高程度的绘画性)。如同将希腊雕刻奉为理想艺术的温克尔曼,赫尔德也以希腊艺术为典范。赫尔德还持论,“希腊人就像盲人那样感知,通过触摸而观看”(1017),^⑧因此可触性范例也总是希腊雕像。

什么样的雕塑拥有美的形式和实体?首先,从雕像的表现对象而言,裸体是可触性的最佳形式。他言道:“有比肉体更可触的吗?有比可触的肉体更是形式的真相的吗?有比裸体更激发触觉的吗?没有。”(Schriften Zu 1017)“身体的幻象是为向触觉开放的[……]我们触摸着柔软的皮肤,圆润的膝盖,柔软的脸颊,美丽的胸脯,圆润的臀部——这些身体中的美丽的四肢。”(1028)为了展现人体,雕塑最好避免塑造服饰。因为,“服装即不是美的形式,也不是美的实体”(1018)。雕刻中的衣物明显违背触觉。“没有比穿得满满当当(Völlige Bekleidung)更违背这门艺术的本质了的。”(1016)这是因为,“如果肉体被覆盖,则无异于一个着装的大块料。雕塑无法煞有介事地描绘服装,因为衣服是坚实的,圆形的[……]在现实中,衣服越重,就越掩盖体形、形状和运动,也就越会被感知为一种外在的、非本质性的负累。在雕塑中,一个由石头、青铜或木头制成的大袍,是极让人反感的。它不再是一个遮盖物,而是一块凹洞和突起物,一块悬挂的石头丛。闭上眼睛,触摸它,你必定会感到它的荒唐。”(Sculpture 47)故而,倘要让雕塑变得可触,就要移除那遮盖肉体的衣着。

在这一点上,雕塑与绘画的峙立也十分显然。绘画被允许且能够尽情地表现服装。“衣服为眼睛提供了有关真实、得体、华丽和装饰的日常性的外观。”(51)具体言之,“首先,衣物只是真实

(Wahrheit)的外观;其次,衣物总是迅疾地走向美的表象,不仅在色彩上,还包括整个质料。个别形象总求优雅,故也不免对外观进行美化。”(Schriften Zu 1019)衣物侧重外观和美的表象性呈现,虽然极有益于“作为色彩和形象之魅力平面的绘画”,却损害雕塑的可触性。赫尔德抱怨古罗马雕像,无论是圣母还是圣人,“都免不了用些破布和褶皱从头到脚包得严严实实”(1016),“披挂着宽外袍、束腰外衣、胸盔等等,雕塑哪能臻于至境呢”(Sculpture 48)。艺术史家李格尔亦持相似的论点,认为希腊人重触觉,罗马人则以视觉模式为主导,故罗马雕像多衣饰,“轻薄的衣饰比起裸体来,更易满足这种视知觉,而裸体人物则受早期艺术之青睐,这乃是触觉倾向使然”(《罗马晚期的工艺美术》74)。赫尔德同样嘲笑埃及雕像全身被紧紧包裹而掩覆了身体。赫尔德延袭温克尔曼之见,即东方国家倾向于覆盖身体并将之神秘化,只允许脸、手和脚显露出来,故难以产生优秀的雕塑。其实温克尔曼本人是见过不少着装但仍堪称美丽的希腊雕像,“希腊艺术家致力于服饰美之优雅,实不少于裸体美”(Winckelmann 206),他也发现希腊女像中其实仅有十分之一不穿衣服。然而赫尔德却取道触觉论,执意将裸体雕塑奉为典型的、理想的希腊雕塑。

赫尔德认为,希腊雕像总是蓄意回避表现衣服或衣服的“完整性”。雕像要么是全然的裸体;要么于衣物的遮掩之中仍想方设法显露身体。他说:“希腊雕刻,穿得尽量少。倘若实在避不去,则衣服仿佛是被撕烂了一样,衣服的完整性几不可感。”(Schriften Zu 1017)提到曾一度置于曼海姆美术馆的《眺望楼的阿波罗》雕像时,他说:“难道阿波罗战胜归来,真是一丝不挂?非也。这实在是为表现这位神灵、年轻人、征服者,为呈现他优美的大腿,舒畅呼吸的胸膛和青春洋溢的肢体;沉甸甸的外袍则往后边推,露得甚少。”(Sculpture 48)以类似的方式解释拉奥孔群像,“难道拉奥孔,一位成年人、祭祀,这国王的儿子,真的会一丝不挂地在一群人面前主持牺牲祭祀礼吗?当他被毒蛇咬住的那会儿,真的是裸身的吗?”(48)。又提到一尊赫拉克勒斯雕像并不像神话中那样周身裹着狮皮,而顶多是将狮皮挎在胳膊上,甚或一丝不挂(Schriften Zu 277);维纳

斯在雕像中也往往把褂子搭在手上,而不是披在身上,从而减少覆盖身体的面积。如此种种,皆是因为“雕塑是为手而非眼睛而作。假如触摸的手遭受欺骗,同时摸到了衣服与身体,那么,外来的判断,即眼睛,就会接踵而至了”(Sculpture 50)。进言之,假如衣服在雕刻中占据了一定份额,则对美的表象趋之若鹜的视觉就会自动地、迅疾地介入,本应占据雕塑感知之主导地位触觉就会不知所措,或被推向一边、遭受扰乱与抑制。在赫尔德看来,这就是为何希腊的神祇雕像往往并不忠实于神话基本情节的默认要求或一般的常识,而偏偏钟情于表现裸体的形象的原因。此外,如果当整体的着装不可避免时,希腊人会将雕像所着之衣处理得宛如刚刚出水,紧贴着身体而显示出身体之轮廓、体量、运动。此间肉体看似隐去却又宛然显现。这种与肉体紧贴、与肉体从未分离的衣褶表达,赫尔德称之为“湿衣”(其情态颇似“唐衣出水”),“湿衣保留了肉体固有运动的迹象”,故而“湿衣是唯一可以欺骗触觉的方式”(51)。湿衣避免了一般衣服表现所导致的夺取视知觉注意力的危险。但史家温克尔曼宁可将这一现象解释为是希腊人多穿亚麻布料所致。可见,“湿衣”其实是赫尔德借取希腊雕塑阐述理想的可触性的一个概念创制:“湿衣恰得其所,不然被感知到的就只是衣服,那压抑的、坚实的衣服;而身体的美的形式,雕塑的本质也就消失了”(223)。

三、雕塑的可触表象：移情的与抽象的

三维的实存对象惟有通过触觉来把握,但具有一定形式特征的表象也吸引触觉的注意力。在赫尔德这里,这可触的表象,其实包括两种。一是有机的、引发移情的形式,包括作为总体表现对象的身体本身,以及圆满、顺滑、柔和等诸特征,在此暂称移情的可触性;另一种是较为抽象的形式,包括引发触知觉的隐含的、形式特征,暂称抽象的可触性。论及移情的可触性,赫尔德与英国美学家伯克有诸多相通之处。比如,伯克(Edmund Burke)在1757年《论崇高与美》(*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*)中提到触觉美的三种来源,即身体的顺滑、柔软的性质或两者的结合;连续不断地变化下去的表面,以及不突兀的、不剧烈的变化

(110)。赫尔德同样强调柔和、顺滑、连续的形式特征是可触性的主要来源。论及抽象的可能性,赫尔德深沉的感知力使得他实际上发见一种不为伯克所知的可触性,即抽象的可触性。如果说,移情的可触性引发的是明显的具身化触动,抽象的可触性则是一种较为隐含、稀薄的具身性,而更作用于触知觉本身较为隐微的运动。

先来看移情性的可触性。论及何样的雕像(身体)是可触,赫尔德认为,“首先是柔和的、顺滑的。其次是圆满的”(Schriften Zu 1028)。温柔起伏的身体表象,圆润的膝盖、光滑的臀部、起伏的胸,以及“手上的动脉,手指上的关节,膝盖的软骨,也必包裹在一种圆满的整体之中;不然,幽暗而静默的触觉会把动脉当作是爬虫,把关节和软骨当作是奇形怪状的瘤”(Sculpture 54)。在温克尔曼视作崇高美典范的希腊轮廓中(高艳萍 81—82),赫尔德看到的是轮廓之移情可触性,即顺滑感:鼻子凹陷处柔和,额头末端沿着鼻子拱起,额头微微隆起,眼结不能太高,鼻子不能太平,天庭不下陷,双颊不是布袋状,喉咙没有大的喉结,也没有双下巴出现,等等(Schriften Zu 1021),甚至美的脸蛋最终构成的流丽的椭圆形,也是可触的(Sculpture 87)。

移情的触觉偏爱连续性的形式,因为断裂的对象难以使触摸的动作愉快地持续下去。希腊雕像的头发就是一例。希腊艺术家擅长雕刻头发,赫尔德说:“甚至连盲人都可以将它认作是形式美丽的装饰”(Sculpture 55)。希腊雕像的头发或是以厚重、美丽的发绺形式下垂,或在头的周围盘起来,而绝不被允许飘飞散乱如同灌木丛。温克尔曼说过,即便在疾行和愤怒的阿波罗雕像上,头发却“仿佛受了微风的催促,像轻柔、高贵的葡萄树的卷须,围绕在头的周围”(Sculpture 160)。这是因为,希腊人深知“触觉从不光临灌木丛般的头发,而偏爱温柔的、顺畅的块面,像是不断连续下去似的”(Sculpture 54)。李格尔也同样留意这连贯可触的面,他说,希腊艺术中“观者处处都可见连贯的面,虽然能够看到一缕缕头发间凹陷处的基底,却到底好像只是看见这一缕缕头发”,^⑨说的正是同样的意思。

这些可触性的形式特征,正是沃林格在《抽象与移情》中所说的“有机”形式,即唤起移情倾向的形式表达,是生命活力的象征。在赫尔德这

里,可触性同样通向运动和生命的活力感。具有可触性的身体表征,昭示生命气息。“人体中最可展示运动的部分”,总是“最先向触摸的手显示自身的,也最为显著”(78)。譬如,在希腊雕刻中,那思想者的眉毛,女神朱诺的炯炯眼睛,眺望楼的阿波罗那翕张的鼻孔,这些生机勃勃的身体部分,如此自我彰显。赫尔德说,它们是灵魂的自然语言,通过整个身体而显现自身。与之相反,埃及雕像的腿、脚和手,臂、胸、头发和眼睛,令人生厌、单调,这并非宁静,而是死寂(*Schriften Zu* 1031)。从身体表象向精神表征的跳跃,也明显是当时流行的面相学方式,即身体表象特征必显示内在的精神状态。赫尔德在给面相学家拉瓦特(Johann Kaspar Lavater)的信中写道,“人不只是黏胶面具的化合物胶体,而是一个充满系统、运动、生命力和复杂精神的世界”(*Schriften Zu* 1032)。这何尝不是将物质因素一丝不剩地化入无限的精神运动的浪漫主义的迹象?

如果说,移情的可触性因其对象的有机性易被引向形式-精神的二元谋划,那么抽象的可触性则止于形式的物质性自足,其诉诸触知觉的单纯愉悦而较少激起移情性的精神反应。抽象可触性的表象往往是清晰的、明确的、整一的。这是因为,触觉除了浓重的具身化维度之外,还是“最模糊、最迟缓、最懒散的感官”(*Sculpture* 57),也是最微妙的感官。触觉的模糊性导致其偏好明确、清晰之物(*Schriften Zu* 278),而排斥“任何不确定的、混乱的或歪曲的事物”(*Schriften Zu* 277);触觉迟缓,致使其偏爱那种瞬间可握的“整一”(*Einheit*);触觉微妙,故可以识取暗示性的、含蓄的表象形式。

以雕像《拉奥孔群雕》为例。诗人维吉尔的《埃涅斯阿纪》如此描写祭祀拉奥孔的悲剧性场景:“这时拉奥孔正拿着长矛来救儿子,蛇用他们巨大的身躯把他缠住,拦腰缠了两遭,它们的披着鳞甲的脊梁在拉奥孔的颈子上也绕了两圈[……]”(维吉尔 81)。但在希腊化时期的雕塑《拉奥孔群雕》中,蛇仅仅是松散地围住拉奥孔及其儿子们,拉奥孔的身体仍然是雕塑中主要的、明确的形式面块。赫尔德断定,倘若雕像中的拉奥孔全身被蛇缠绕,身体就会像是嵌进了蛇的丛林,整个形象就扭在一起、乱作一团,因此无法形成抽象形式上的整一、明确的形状,由此“触觉就会当

他是怪物”(*Schriften Zu* 278)。同样是讨论拉奥孔雕像并论及其儿子尺寸之小,贺拉斯解释道,制作《拉奥孔群雕》的艺术家宁可犯一个荒唐的错误,使两个儿子的身材仅有父亲之一半大小(虽然从一切特征来看,两个儿子都是成年人),其目的惟在于把这个构图纳入一个金字塔之内(贺拉斯 19—20)。但赫尔德驳道,之所以儿子比拉奥孔小一大截,并不是为了制造那种显示单纯与多样之结合的特定形式,而是为了让这个群像形成一个可触的“整体性”。一般意义上的“形式美”,若不能激发触感,则构不成真正的美(这就是为何在他看来,贺拉斯本人的画作也根本就不吸引人)。出于同样的理由,赫尔德怀疑乃至否定群雕的可触性,因为多个雕像相互牵连的形象过于杂乱无章,有违触觉偏好的明确性,致使触知觉运动茫然无措。因此,群雕就抽象形式而言,并不具有可触性。

谈及希腊雕像中无处不在的微妙单纯的抽象可触性表达,赫尔德以“优雅的眉毛”为例。它们不是由独立的细丝或大块的毛发塑成,而往往是一条细细的线,一条微微隆起的、暗示性的、锋利的(清晰的)的线,在眼睛和额头之间留下柔和的脊,从而任触觉在上面滑行,尔后推出其余。这种明晰简单的暗示,对于“柔和、沉默的触觉而言已然足够”(*Sculpture* 54),是一种抽象的可触性。同样,雕像的眼珠最好以勾勒作出暗示甚或不需要眼珠,“它只需要可触知的而不是可见的运动”(1020)。在这一问题上,李格尔所见略同,认为若瞳孔刻成形如豆状,就将光线在眼球上的辉映视觉化了(*Schriften Zu* 79),即是说,过于突显的表达方式违背触知觉的微妙性。

四、跛脚的触觉性

赫尔德的触觉性同时包含着移情和抽象的两面。前者的具身性程度较为浓稠,后者的具身性较为稀薄。如果说移情的触觉性是触觉的热的、响亮的、爱欲的、直接的一面,其天然地寻找有机、生命的形式作为快速的、热情拥握的对象;那么,抽象的触觉性是冷的、超然、幽暗、非直接的一面,它的兴趣在于微妙的、暗示的、令视觉略显迟疑(而令触觉悄然启动)的形式。前者无疑是情感至上的浪漫主义精神的典型感知,后者则是赫尔

德独特的精微直觉,是缓慢、模糊、微妙的知觉在幽暗中寻找感知的猎物的运动。正如触觉美学溢出鲍姆嘉通的有关感性的理性主义谋划,抽象的触觉性也溢出了赫尔德自身的情感哲学,兀自维护感知力自身既拒绝理性意义收编又脱离情感归笼的权利,是较为纯粹的、清新的知觉形式。然而,在赫尔德这里,这两种触觉性其实是各自为政,并未得到有效的综合。这即是为何他面对“对称”这一形式时,态度显得摇晃、矛盾、不知所措。《论触觉的艺术》一文说,对称诉诸一种冷的理性的知觉,携着冷的愉快,但并不能激发触觉的直接、移情的美感(*Schriften Zu* 1031);《雕塑论》却赞美对称形状的单纯与清晰,“甚至向最模糊的感官都可作出清晰而有力的显现”(*Schriften Zu* 86),此处模糊的感官当然是指触觉。

在赫尔德的触觉性中,移情性也即浓稠的具身性的触觉性,往往占据主导,这当然跟他自己偏向激情的、高调的、反应迅速的个性脱不了干系。在感知一种仅具抽象的可触性对象时,移情性的触觉性如果先行作出了否决,本应随后而至的抽象的触觉性就会被挡在了门外,遂导致审美上的盲视。因为这个原因,赫尔德的雕塑研究相较于后世艺术史家,出现一处明显的败笔,即他将埃及雕刻的可触性断然抹杀。诚然,对埃及艺术的判定上,他明显处于温克尔曼的“影响的焦虑”之下,但就其自身原因而言,则是因为其感受力中具身性的浓度阻碍了他与埃及艺术的沟通,后者的抽象性、非移情性与他的具身性的美感诉求相违,故掉头而弃,盲视其形式层的可触——而轮廓清晰、边界分明的埃及雕刻本身,其实非常符合赫尔德所言的形式的明晰性,是抽象触觉性的感知对象。现代艺术史家李格尔和沃尔夫林皆对埃及艺术的抽象可触性作过颇具说服力的认定。李格尔在《罗马晚期的工艺美术》以远距(视觉)和近距(触觉)这一对偶考察了埃及艺术、古希腊艺术到罗马晚期艺术,指出埃及雕刻是可触性的最纯粹表现,认为在古埃及雕刻中常见的线条,其实是“物质个体形状的触觉性轮廓”(70)。其学生沃尔夫林——他也是赫尔德的读者——又以可视性和可触性来描述线描风格与涂绘风格,“线描的风格是使人有塑形感觉的清晰性的风格。固体物体的均匀、坚实、清晰的边界给观者以一种安全感,仿佛他能用自己的手指抚摩这些边界,而全部产

生立体感的阴影如此完全地附丽于形体,着实打动了我们的触觉感”(25)。这种线描风格也即埃及雕刻的轮廓表达方式正是偏向明晰、单纯的可触性,其实赫尔德以其抽象的触觉性在希腊艺术中多少感知到过类似的可触性特征,但在埃及问题上却显示出一种盲视。

赫尔德“我触摸,我存在”(Ich fühle mich! Ich bin!)的“触觉”宣言,也常常超越触觉官能的边界而转化为:我感受,我存在。^⑩触觉漫溢成感知的联合体,仿佛是一切感知之共鸣的提醒物(Stephan Greif 163)。触觉激起模模糊糊的、无法用理性阐清的幽暗的总体性感受,以及一种相携而现的想象力。这的确常现于赫尔德的雕塑言说之中,带着浪漫主义的歇斯底里,移情的具身的触觉性通向十分强烈的生命叙事。可触的,是生命的;不可触的,即是死亡的暗喻。“对眼睛而言,皮肤之下的蓝色动脉是可视的:但触摸起来不过是软骨和骨头,而无血,无呼吸。那里头有一种活生生的死亡。”(*Schriften Zu* 54)^⑪尽管赫尔德的触觉性带着几分纯真或节制,“即使面对雌雄同体的雕像,也实无放荡之感”,并不带有同性恋者温克尔曼的爱欲热情,^⑫但是作为新教徒,在他拜倒的华美雕像前,却瞥见了上帝的形象。“雕塑家,站在夜的幽暗中,用他的触觉寻找上帝的形状。”(95)赫尔德虽然试图以启蒙精神解释神学,但其精神方式中仍保留了显著的宗教形而上学,这也导致了他的审美经验向宗教经验的迅疾转化。

移情性触觉性也导致他过快地卷入皮格马利翁的情境,即遗忘或跨过媒介本身而直接拥抱“加拉泰亚”的“活生生的”形象。《雕塑论》的副标题正显示为,“对于皮格马利翁之梦的形状与形式的一些观察”。这个皮格马利翁拥抱的由石头制成的作品“加拉泰亚”,正是具身的、热的触觉性的感知对象。诚如此副标题暗示的,赫尔德的确在其思想框架中忽视了雕塑的物质性,即媒材表面的肌理、体积、块面、重量等。比如,温克尔曼研究过古人对材料的甄选,他认为最好的石头是帕罗斯岛的白色大理石,最接近肉体的颜色(Winckelmann 60),赫尔德却几乎不考虑石材的差异性。另一原因盖在于,跟当时其他德国文人一样,赫尔德面对的是光滑的罗马大理石复制品。由于工艺水平的差距和复制过程本身的心手分

离,罗马复制品的精微程度总不及希腊原作,希腊原作表面(包括身体表面及衣褶处理)的肌理常常微妙,但罗马复制的“鲜明、概括的处理”,使得复制品不再拥有“那逐渐的、温柔地转变的精微而多变的面”(高艳萍 136)。罗马复制品并不充分拥有激发抽象性触觉的微妙质感,从而观者的注意力难免更多投向总体形象,即三维的实体、身体,使得移情性触觉在此流连忘返。因此,赫尔德虽然在罗马复制品中贪婪地品尝希腊之味,略得其明晰、单纯、含蓄的神韵,但这在他自个儿的审美经验中却仍不占据主要。因此,虽然说,抽象的触觉性使得赫尔德对触觉美学的“深海采珠”计划更为丰饶有趣,甚至还超出同代美学家伯克出神入化般的觉知,但由于受制于自个儿哲学、意识形态以及历史条件相关的审美经验之限制,其调遣使用似也有限,这就难免导致他在雕塑触觉论中的盲视和对可触性的不完备把握。

注释[Notes]

- ① 里德的说法,实际上招致美国著名艺术批评家格林柏格的驳斥与嘲讽。格林柏格以 Paul Smith 为例,推崇结构主义的、线性的、可视的雕塑。参见 Getsy, “Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on The Art of Sculpture, 1956,” *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945 - 1975*. Ed. Rebecca Peabody (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum 2011), 105 - 121.
- ② 赫尔德在哥尼斯堡上学期间曾师从“前批判时期”的康德,后因结识哈曼而走上别样的思想道路。但也有学者认为赫尔德其实终身都是“前批判时期”的康德主义者。参见卡岑巴赫:《赫尔德传》,任立译(北京:商务印书馆,1993年)。
- ③ *Schriften Zu Philosophie*, Hrsg. Jürgen Brummack und Martin Bollacher (Frankfurt am Main Deutsche Klassiker Verlag, 1994).
- ④ *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*. Trans. Jason Gaiger. (Chicago: The University of Chicago Press, 2002).
- ⑤ 笔者已对赫尔德的视触之分作过较为详细的阐述。参见高砚平:“赫尔德论触觉:幽暗的美学”,《学术月刊》10(2018): 130—39。
- ⑥ *Herders Sämtliche Werke*, Bd. 8, hrsg. Gerhard Suphan (Berlin: Weidmann, 1877 - 1913).
- ⑦ *Selected Writings on Aesthetics* (Princeton: Princeton University Press, 2006).

⑧ 李格尔倾向于认为希腊人的感受模式是触觉-视觉模式,即兼有两者。他承认希腊古典艺术是建立在对客体的精确的触觉把握的基础上的。参见阿洛瓦·李格尔:《罗马晚期的工艺美术》,陈平译(北京:北京大学出版社,2010年),第21页。

⑨ 李格尔认为埃及雕刻的头发其实也是可触的(罗马时期的头发则是纯视觉式的),因为埃及艺术家“把头发变成一个触觉表面,方法是把它们融合为圆形的块状”,参阿洛瓦·李格尔:《视觉艺术的历史语法》,刘景联译(上海:上海三联书店,2017年),第253页。

⑩ 在德文中,fühlen 本身兼有“触摸”和“感受”两义。

⑪ Richter 认为,赫尔德的文本中透露出显著的死亡意识,参见 Simon Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain* (Detroit: Wayne State University Press, 1992), 128 - 29. 这实际上也表现在他对违背触感的对象的恐惧。

⑫ Richter 认为,同性恋者、异教徒温克尔曼不放过观赏雕像的每一部分,甚至对雕像中如何表现生殖器进行一丝不苟的叙写,赫尔德对雕塑的描述却嘎然而止于肚脐,这或许是因为他是一位新教徒吧。参见 Simon Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain*, 126.

引用作品[Works Cited]

- Adler, Hans, and Köpke Wolf, eds. *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. New York: Camden House, 2010.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: J. F. Dove, St. John's Square, 1827.
- Gao, Yanping. “Winckelmann's Haptic Gaze: A Somaesthetic Interpretation.” *Aesthetic Experience and Somaesthetics*. Ed. Richard Shusterman. Leiden: E. J. Brill, 2018. 71 - 86.
- 高砚平:“赫尔德论触觉:幽暗的美学”,《学术月刊》10(2018): 130—39。
- [Gao, Yanping. “Herder on Touching: the Aesthetics of Darkness.” *Academic Monthly* 10(2018): 130 - 39.]
- 高艳萍:《温克尔曼的希腊艺术图景》。北京:北京大学出版社,2016。
- [Gao, Yanping. *Winckelmann's Vision of Greek Art*. Beijing: Peking University Press, 2016.]
- Getsy, David J. “Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on The Art of Sculpture, 1956.” *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945 - 1975*. Ed. Rebecca Peabody. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011. 105 - 21.
- Herder, Johann Gottfried. *Schriften Zu Philosophie, Literatur*

- und *Altertum 1774 - 1787*. Hrsg. Jürgen Brummack und Martin Bollacher. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag, 1994.
- . *Frühe Schriften; 1764 - 1772*. Hrsg. Ulrich Gaier. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag, 1985.
- . *Herders Sämtliche Werke*. Bd. 8. Hrsg. Gerhard Suphan. Berlin: Weidmann, 1877 - 1913.
- . *Sculpture; Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*. Trans. Jason Gaiger. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- . *Selected Writings on Aesthetics*. Trans. Gregory Moore. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- 威廉·荷加斯：《美的分析》，杨成寅译、佟景韩校。南宁：广西师范大学出版社，2005年。
- [Hogarth, William. *The Analysis of Beauty*. Trans. Yang Chenying and Tong Jinghan. Nanning: Guangxi Normal University Press, 2005.]
- F. W. 卡岑巴赫：《赫尔德传》，任立译。北京：商务印书馆，1993年。
- [Kantzenbach, Friedrich Wilhelm. *Herder*. Trans. Ren Li. Beijing: The Commercial Press, 1993.]
- Norton, Robert E. *Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1991.
- Read, Herbert. *The Art of Sculpture*. New York: Pantheon Books, 1961.
- Richter, Simon. *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain*. Detroit: Wayne State University Press, 1992.
- 阿洛瓦·李格尔：《视觉艺术的历史语法》，刘景联译。上海：上海三联书店，2017年。
- [Riegl, Alois. *Historical Grammar of the Visual Arts*. Trans. Liu Jinlian. Shanghai: Shanghai Joint Publishing Company, 2017.]
- ：《罗马晚期的工艺美术》，陈平译。北京：北京大学出版社，2010年。
- [---. *Late Roman Art Industry*. Trans. Chen Ping. Beijing: Peking University Press, 2010.]
- 维吉尔：《埃涅斯阿纪》，杨周翰译。北京：人民文学出版社，1984年。
- [Virgil. *Aeneid*. Trans. Yang Zhouhan. Beijing: People's Literature Publishing House, 1984.]
- Winckelmann, Johann Joachim. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.
- 海因里希·沃尔夫林：《艺术风格学》，潘耀昌译。沈阳：辽宁人民出版社，1987年。
- [Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History*. Trans. Pan Yaochang. Shenyang: Liaoning People's Publishing House, 1987.]
- 威廉·沃林格：《抽象与移情——对艺术风格的心理学研究》，王才勇译。沈阳：辽宁人民出版社，1987年。
- Worringer, Wilhelm. *Abstraction and Empathy*. Trans. Wang Caiyong. Shenyang: Liaoning People's Publishing House, 1987.]

(责任编辑：王嘉军)