

感官史、力、音樂

——從身體與靈魂的關係論赫德聽覺 理論與音樂美學

楊建章*

本文以赫德(Johann Gottfried Herder, 1744-1803)的感官美學為研究主題，特別著重在聽覺與音樂。本文避免像過去將歐洲十八世紀末的美學史討論放在理性主義與浪漫主義的二元對立思考模式，而是將赫德的美學思考放在 1800 年前後日耳曼啟蒙主義對於感官認知的回應來考慮。赫德參酌當時剛興起的生理學與心理學，貶抑純粹智性思考，而提高身體與感官的地位。本文藉著赫德的感官美學，來回答感官(尤其是聽覺)在十八世紀末至十九世紀初的分疏過程裡，與身體及靈魂的關係。赫德認為感官的認知乃智性認知的基礎，尤其是對藝術品的認知，來自於身體與靈魂間相互作用，因此赫德將不同藝術形式間的差異，歸於其連結的不同感官特性。這些屬於不同感官的個別藝術形式，其藝術整體性則展現於一種赫德稱為「力」(Kraft)的能量概念。本文指出，赫德除了將分疏的感官當成個別藝術形式的特性之外，並將作為感官抽象化關鍵的「力」的概念，從專屬於詩歌的「想像力」(Einbildungskraft)，轉為適用於所有藝術的內在力量。而這個藝術的內在力量，特別顯現在赫德之定義聽覺為靈魂與身體之間的共振(Mitbewegung)，音樂其實最能夠表現赫德所謂的抽象的內在之「力」，也最能彰顯赫德感官美學的特殊觀點。

關鍵詞：人學 音樂美學 感官 生理學 認識論

* 國立臺灣大學音樂學研究所助理教授

在漫長的歷史時間內，人類感官方法與模式也伴隨著人類整體存在方式的改變而變。組織起人類的感官認知的方式與藉以傳遞的媒介(Medium)，非僅受自然，也受歷史制約。¹

——華特·班雅明

一、緒言

華特·班雅明(Walter Benjamin)在其名文〈機械複製時代的藝術作品〉，提示了藝術感官的歷史特質。他強調藝術品在其創作時空中，伴隨而生的原真性氛圍(Aura)，由於十九世紀偕資本主義共生的機械複製技術，而倉皇逝去。班雅明的警語不僅僅是懷舊的喟嘆，也提供了一個歷史的視角：人的主體不只是精神性的，也為身體感官所限，而感官的方式更是隨著歷史時間而改變。然而，在班雅明文中自明的感官認知與藝術之間的相依性，本身其實也是歷史的產物。理性主義的十八世紀歐洲一直要到世紀末，才將感官看成一種與理性並行且不分軒輊的認知方式；而這期間藝術逐漸脫離「詩」的附庸而獨立，成為分屬不同感官的繪畫、音樂、雕塑、舞蹈等藝術形式。身體感官之所以在十九世紀能夠成為個別藝術的基礎，甚而能夠在主體化的過程中成為可以被各種機械度量的(measurable)對象，本身還有一個感官抽象化的過程。這個過程使得藝術成為可以被系統性研究的對象，也正是日

¹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, edited by R. Tiedemann and H. Schweppenhäuser (Suhrkamp: Frankfurt a. Main, 1980), Bd. I/2, p. 478: "Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert— das Medium, in dem sie erfolgt— ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt."

後造成班雅明所提的現代性中藝術品的機械複製特質的歷史基礎。

本文以赫德(Johann Gottfried Herder, 1744-1803)的感官美學為研究主題，特別著重在聽覺與音樂，避免像過去將歐洲十八世紀末的美學史討論放在理性主義與浪漫主義的二元對立思考模式，或者單純將赫德重視感官的想法當成是反理性的代表，²而是將赫德的美學思考放在1800年前後日耳曼啟蒙主義對於感官認知的回應來考慮。其實身處十八世紀後半的赫德與康德相仿，都企圖整合經驗科學與形上思考，只不過兩人提出的答案大相逕庭而已。尤其是赫德，刻意貶抑智性思考，而提高身體與感官的地位，並融合當時剛興起的生理學與心理學，對於十九世紀生理與心理美學有重大啟發。³晚近學界針對赫德在早期「人學」(anthropology)的先驅地位與貢獻投入相當多的研究，深入探討了他對於身體與靈魂的相互關係的想法。⁴赫德一反當時德國經院哲學強調智性的傳統，而強調感官的地位、身體的重要性、與美

² 將赫德當成反理性主義代表的傳統說法，可見 Isaiah Berlin, "Herder and the Enlightenment," in Earl R. Wasserman ed., *Aspects of the Eighteenth Century* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1965), pp. 47-104.

³ Cf. Joe K. Fugate, *The Psychological Basis of Herder's Aesthetics* (The Hague: Mouton, 1966); H. B. Nisbet, *Herder and the Philosophy and History of Science* (Cambridge: The Modern Humanities Research Association, 1970).

⁴ 此處所謂「人學」(anthropology)指的並非以人種研究等在十九世紀中期後，隨著殖民主義的科學化而興起的，以民族學(ethnology)為前身的當代人類學，而是在十八世紀下半由Ernst Platner在他的*Anthropologie für Ärzte und Weltweise* (1772)首先定義的，有關身體與靈魂關係的知識。參見Wolfgang Proß, "Anthropologie der Aufklärung: Disziplin ohne Begriff," in Wolfgang Proß ed., *Herder Werke*, vol. II (München: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987), pp. 1128-1175; Hans Adler, "Herders anthropologische Anschauung in den 'Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit,'" in Jürgen Barkfohh and Eda Sagarra eds., *Anthropologie und Literatur um 1800* (Munich: Iudicium, 1992), pp. 1-23.

感的地位，其意圖在於整合形上思考與經驗科學，而提出整體的人性定位，近年來已被重新評估為能與歌德及康德一同定位德國啓蒙後期與十九世紀文化的思想家。⁵

本文藉著赫德的感官美學，來回答感官(尤其是聽覺)在十八世紀末至十九世紀初的分疏過程裡，與身體及靈魂的關係，及其代表之現代性意涵。赫德把美學看成感官認知理論的一部份，也就是當時所謂的 *Gnoseologie* 來思考。在十八世紀一般認識論裡，感官被當成是「暗」的、不明的認知方式，與理性的、智性的「明」的認知相對，且彼此有高低階層的差異。但是赫德的認識論裡，一方面承襲了渥爾夫(Christian Wolff)以及包姆加頓(Alexander Baumgarten)的說法，把感官認知放在「暗」的一面，但卻認為感官的認知乃智性認知的基礎，尤其是對藝術品的認知，來自於身體與靈魂間相互作用。因此赫德在他的著作裡，率先將藝術的分類與感官的分類相連結，將不同藝術形式間的差異，歸於其連結的不同感官特性。這些屬於不同感官的個別藝術形式，其藝術整體性則展現於一種赫德稱為「力」(Kraft)的能量概念。在赫德不同時期的著作裡，此一無所不在的「力」被同時來代替傳統學理中的神，與啓蒙思維裡理性(Vernunft)的地位，又常兼具物理的、生理的、以及心理的特質。本文指出，赫德除了將分疏的感官當成個別藝術形式的特性之外，並將作為感官抽象化關鍵的「力」的概念，從專屬於詩歌的「想像力」(Einbildungskraft)，轉為適用於所有藝術的內在

⁵ Cf. John Zammito, *Kant, Herder, and the Birth of Anthropology* (Chicago: The University of Chicago Press, 2002); Hans Adler, *Die Präganz des Dunklen. Gnoseologie-Ästhetik-Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder* (Hamburg: Felix Meiner, 1990). 另外，Hans-Jürgen Schings 所編輯的文集，*Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert* (Stuttgart: Metzler, 1994)，對於十八世紀末的 anthropological turn 有多方位的討論。

力量。而這個藝術的內在力量，其表現特別顯現在赫德之定義聽覺為靈魂與身體之間的共振(Mitbewegung)，從這個角度來看，音樂其實最能夠表現赫德所謂的抽象的內在之「力」，也最能彰顯赫德感官美學的特殊觀點。

二、赫德的感官美學

(一)在特定時空之下直接經驗的藝術美感

歐洲思想對於「美」概念的討論，從古希臘一直到十七世紀，從未脫離宗教或道德性，更是很少獨立地跟「藝術」相連結。甚至在十八世紀初影響深遠的夏夫次貝瑞(Shaftesbury)與赫金遜(Francis Hutcheson)的美感理論，儘管主張美感為人自由想像力的表現，都還是將美感判斷與神學或道德哲學相提並論，⁶一直到康德的《判斷力批判》，也還是把美感當成是道德的象徵。至於我們現在所謂的創作藝術的概念，在十八世紀才慢慢萌芽，藝術有時候還是被當成相對於「自由藝術」(artes liberales)的「機械藝術」(artes mechanicae)。⁷其中音樂被放在自由藝術，並非因為音樂的聲響美感，而是音樂中的數學規律所展現出

⁶ Cf. Paul Guyer, *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 8-16.

⁷ Cf. Friedhelm Solms, *Disciplina aethetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1990), p. 163. 關於 artes liberales 與 artes mechanicae 的分別，請參考 Hans Martin Klinkenberg, "Artes Liberales/Artes Mechanicae," in Oachim Ritter ed., *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971), vol. 1, pp. 531-535.

來的和諧原則。而與繪畫相關的則多歸屬機械藝術。直到世紀中，尤其是法人巴鐸(Charles Batteux)的〈歸納於同一原則之下的美術〉(Les beaux arts, réduits à même principe, 1746)出版後，將包括詩歌、繪畫、音樂、雕塑、舞蹈，皆歸納在「模仿」的原則之下，這些能夠模仿美的自然(belle nature)的「美術」(beaux arts, schöne Künste, fine arts, 主要是造型藝術)的概念才比較確定，而漸漸能與「美文」(belles lettres)相提並論。⁸

至於藝術能夠成為另外一個認知的範疇，而非僅是一種實踐的方式，則是十八世紀中期以後的事。眾所周知，aesthetica 一詞，希臘字源 αἰσθησις(aisthesis)僅是「感官認知」的意思，而此字被有系統地用在哲學討論裡，始於十八世紀中的亞歷山大·包姆加頓(Alexander Baumgarten, 1714-762)。⁹包姆加頓使用 aesthetica 一詞的時候，指的還是希臘文的原意，並非特別指美的學問，而是感官知識(scientia sensitivae cognoscendi & proponendi)。¹⁰包姆加頓將感官當成除了理性之外，另外一種獨立的，可能達到「實在」(Wirklichkeit; reality)的知識途徑。¹¹但對服膺理性至上的

⁸ Solms, *Disciplina aesthetica*, p. 163.

⁹ 包姆加頓曾在 1735 年的“Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus”中，以及在 1742 年講授哲學史的課程裡，將感官認知(aesthetica)當成特別的問題來討論；1750 年他所出版的 *Aesthetica*，更是被視為「美學」著作的鼻祖。參閱 Joachim Ritter, s.v. “Ästhetik,” in Joachim Ritter ed., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 1 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971), pp. 555-556.

¹⁰ 引自 Hans Adler, “Aisthesis, steinernes Herz und geschmeidige Sinne. Zur Bedeutung der Ästhetik-Diskussion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.” in Hans-Jürgen Schings ed., *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, p. 97. 在 1735 年的“Meditationes philosophicae”包姆加頓已將 aesthetica 一詞定義為類似的“scientiam sensitive quid cognoscendi”。引自 Guyer, *Values of Beauty*, p. 3.

¹¹ Cf. Ursula Franke, *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Baumgarten* (Wiesbaden: Franz Steiner, 1972).

包姆加頓來說，「美學」所處理的感官知識由於不明確，只能當成理性知識的補充。在十八世紀理性主義下，談到藝術品時，詩歌繪畫所展現的感官認知，也因為其不明確的本質，其命定標的就只能是要達到明確地再現，而且愈清楚愈好。

「我們的世紀〔十八世紀〕在德國至少已經是一個哲學的世紀」，赫德如是說；但他卻認為，德語民族不一定會有詩人的天才：「並非詩藝(Poeterey)，而是美學(Aesthetik)——這最高的學術詩篇(Lehrgedichten)，會是德人原創的領域。」¹²赫德生於東普魯士，大學時(1762-1764)於柯尼希堡從學於康德，同時也受教於哲學家哈曼(J. G. Hamman)。之後赫德在里加(Riga)擔任中學教師，1769年離職旅遊各地，包括法國的巴黎，途經史特拉斯堡時與歌德相識，過從甚密，歌德在文學藝術方面的看法受赫德影響極深；赫德歸德後，1776年起在威瑪一路德教派神學院任職。他的著作，在語言學、文學批評、政治理論、史學理論、及民俗研究等方面，一直受到認可與討論。但美感與藝術，從最早期的《近代德國文學斷簡》(*Fragmente. Ueber die neuere deutsche Literatur*, 1767)到去世前三年出版的《美的起源》(*Kalligone*, 1800)，一直是赫德關切的核心問題。由於赫德所重視的歷史並非時間累積的文獻知識，而是實際的人類文化經驗，即使到了1780年代，他的寫作重心轉到歷史之後，藝術與美感的問題還是佔著舉足輕重的地位。

包姆加頓的《美學》一書，雖然目的不在建立一種藝術理論，但

¹² Herder, *Sämtliche Werke*, edited by Bernhard Suphan (Berlin: Weidmann, 1877-1913), vol. XXXII, p. 82: "Nicht die Poeterey, sondern die Aesthetik sey das Feld der Deutschen, die höchstens in Lehrgedichten Originale seyn können." 引自 Hans Dietrich Irmscher, "Zur Ästhetik des jungen Herder," in Gerhard Sauder ed., *Johann Gottfried Herder, 1744-1803* (Hamburg: Felix Meiner, 1987), p. 46; 之後引文若出自赫德之 *Sämtliche Werke*，將以簡寫 SW 代表，並以羅馬數字表示冊數。

由於他對感官知識的討論，加上他常援引藝術審美當成例子，使得「感官」從此與藝術與美的討論產生連結。雖然赫德肯定包姆加頓著眼於感官知覺而為哲學另闢蹊徑，並稱包氏為「我們這個時代真正的亞里斯多德」，¹³但他卻不完全同意包姆加頓將感官認知(*sinnliche Wahrnehmung*; *sensory perception*)當成比較次等的——赫德更進一步，把透過感官認知所得到的美感看成達到「真實」(*Wahrheit, Truth*)的手段。¹⁴赫德認為，美學是「精神的內在雕塑」(*innere Plastik des Geistes*)，¹⁵而且，美學為「美的靈魂理論」(*Seelenlehre des Schönen*)；¹⁶他反對當時日耳曼經院哲學的形式思考，而主張透過身體的感官認知，「在那裡，人的靈魂比哲人(*Philosoph*)一生的抽象思考更有影響與發展，更能感覺與發現。」¹⁷

赫德完全反對經院哲學與理性主義把美感以抽象知識的標準來衡量，而主張美是人的直接經驗。對赫德而言，靈魂為一整體，在其中人的所有認知能力與力量(*Kraft, force*)都能和諧地一起作用。¹⁸也因此赫德很早就清楚地表態，根本地拒絕將美學看成是「對於美的知識的收集及分析」，他認為「美感」是直接感受的感覺，而非美的知識或美的哲學性的認知(*ars pulchre cogitandi*, 而非 *scientia de pulcro et pulcris philosophice cogitans*)。¹⁹他更為重視「美感認知」之於整體人性發展的地位；尤其

¹³ Herder, *SW XXXII*, p. 83.

¹⁴ Herder, *SW IV*, p. 157; *SW XXX*, p. 219.

¹⁵ Herder, *SW IV*, p. 97.

¹⁶ Herder, *SW IV*, p. 97.

¹⁷ Herder, *SW IV*, pp. 29-30: "Da hat die menschliche Seele mehr gewürkt [sic.], und entwickelt, gefehlt und gefunden, als der Philosoph im ganzen Leben seiner Abstraktionen."

¹⁸ Cf. Fugate, *The Psychological Basis of Herder's Aesthetics*, p. 10.

¹⁹ Herder, *SW IV*, p. 23. 另參見 Hans Dietrich Irmischer, *Johann Gottfried Herder* (Stuttgart: Reclam, 2001), pp. 82-83.

是他認為藝術作品，能夠觸發人性的內在力量(*innere Kraft*)，赫德之所以強調行動及感官，原因正在於感官是觸發「力」的最直接媒介。

這樣的想法使得赫德重視認知的現時性(*Gegenwärtigkeit*)，而輕書本上的死知識。他認為人們對於古代雕塑、建築的認知，不應該只是歷史性的，而必須有發自於認知者本身實際感官接觸的現時意義。²⁰而詩歌對於聽者或讀者來說，重要的在於喚醒接收者本身就有的內在成份；²¹這些成份並非只是像鏡子一樣的反映，而是發自於認知者本身的反省與交感，²²得以引發認知者內在的力量。因此，赫德的藝術理論有兩個基本出發點：第一，美感認知必定具有現時性(*Gegenwärtigkeit*)，他認為美感的判斷，受到地域、文化、以及歷史時間的限制。第二，他清楚地點出不同藝術的特質，不僅在於藝術材料之「媒介物」(*Medium*)的不同，更在於與之相屬的不同感官的殊異性，美學的研究重點應該是藝術作品對於觀賞者的感應及效果。

赫德主張美感判斷的個別差異性，也與古典主義與理性主義之堅持美感法則的一般適用性與超越歷史的普遍原則的基本出發點不同；他也以此來表達對十八世紀藝術理論裡所謂「品味」(*goût, Geschmack, taste*)問題的立場。於他二十二歲時未完成的短文〈論人類品味與思考方式之差異性〉(*Von der Verschiedenheit des Geschmacks und der Denkart unter den Menschen, 1766*)，赫德以中國人為負面例子，用來警告當時的歐洲人，不要陷入自我的封閉思想，而應該要以相對的角度，來看待不同人羣的表達方式，他認為思考方式與品味的改變，會隨著氣候、地域、國家而改變，而不要像中國人一樣，將中國以外的人當成四夷，用來掩飾

²⁰ Herder, *SW III*, p. 360f.

²¹ Herder, *SW I*, p. 263.

²² Herder, *SW XXII*, p. 80f.

本身的無知。²³

同樣的歷史相對原則出現在他的第一卷《批判叢林》(*Kritische Wälder*, 1768)裡對於萊辛的《拉奧孔》(*Laokoon*)的評價。²⁴《拉奧孔》原為萊辛(Gotthold Ephraim Lessing)批判溫克曼(Johann Joachim Winckelmann)之作。溫克曼不假思索地將古希臘文學與雕塑裡的模仿再現相提並論，而萊辛卻認為文學與雕塑之間由於藝術媒介的不同，即使要呈現的內容相同，也應該運用不同的方式：雕像可在同一時間呈現的痛苦形象，詩歌卻是透過前後相繼的動作(*Handlung, action*)的再現來呈現。²⁵赫德雖然同意萊辛對溫克曼的質疑，卻更進一步指出，萊辛的批評雖然抓住了不同藝術形式表達方法的獨特性，但是卻忽略了，每一種藝術的表達方法，都存在於特定的時空與歷史脈絡。²⁶赫德認為，古希臘雕像〈拉奧孔〉所呈現痛苦的方式，由於古希臘特殊的歷史人文情境，適用於荷馬史詩裡的英雄，卻不見得就適用於普遍人性；²⁷他認為萊辛誤以為藝術的規則是亙久不移的，因而錯認古希臘人的情感表達，就應該在現代人得到相同反應。赫德的想法是，藝術的每個獨立案例都應該個別地被分析，不同接受者對於不同的藝術品會有不同的反應，而「最危險的莫過於把我們品味的精緻性，當成是可一概而論的通則而又把

²³ Herder, *SW XXXII*, pp. 23-29.

²⁴ Herder, *Erstes Kritische Wälder*, in Herder, *SW III*。

²⁵ 萊辛 1766 年出版的《拉奧孔——論畫與詩的界限》(*Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*)，乃是回應溫克曼 1755 年的《關於希臘作品在繪畫與雕塑之模仿概念的思考》(*Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauerkunst*)。

²⁶ 關於赫德對萊辛在第一卷《批判叢林》裡的評論細節，可參見 Robert E. Norton, *Herder's Aesthetics and the European Enlightenment* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), pp. 123-141.

²⁷ Herder, *SW III*, pp. 12-30.

它打為成規。」²⁸更重要的是，赫德把藝術品對於每個人的效果當成是個體靈魂特性的反應；因此他認為，萊辛將藝術的情感反應固定規則化之後，「藝術就失去了生命與靈魂(todt und entseelt)，它會沈淪入一種腐朽的靜止，只能去取悅中世紀的修院聖者(Klosterheiligen)」，如此一來，「她(藝術)失去了表現的靈魂。」²⁹

赫德在他的四卷《批判叢林》裡，一直強調感官在藝術判斷的重要性之外，也堅持美感的判斷原則跟著人們的生活方式與慣習而變，對生存在不同時空的人群與民族有著不同的標準。³⁰著名的赫德學者依姆舍(Hans Dieter Irmscher)指出，赫德認為藝術品(例如詩歌)，對於聽者或讀者來說，重要的在於喚醒接收者本身原來就有的歷史意識；³¹於是依姆舍解釋，根據赫德的詮釋法則(Hermeneutik)，「理解的對象乃個別的历史實在。」³²也就是說，個人自我認知的目的，其實就是他本身的歷史認知，理解(Verstehen)的目的在於，直接立即的感受與再造。³³簡單的說，對赫德而言，所有的認知都是歷史而且個別的，而歷史就是在不斷的時空運轉當中，展現在個人主體的當下認識。美感的認識，也包含了人類主體對於人類歷史的認識，而真正的詩與藝術一定都是

²⁸ Herder, *SW III*, p. 76: "Nichts ist gefährlicher, als eine Delikatesse unsres Geschmacks in einen allgemeinen Grundsatz zu bringen, und sie in ein Gesetz zu schlagen."

²⁹ Herder, *SW III*, p. 77: "Mit ihm wird die Kunst todt und entseelt gemacht, sie wird in jene faule Ruhe versenket, die nur den Klosterheiligen der mitlern Zeit gefallen könnte: sie verliert alle Seele ihres Ausdrucks."

³⁰ Herder, *SW IV*, p. 457.

³¹ Irmscher, "Herders Hermeneutik," pp. 25-26.

³² Irmscher, "Herders Hermeneutik," p. 26.

³³ Irmscher, "Herders Hermeneutik," p. 28: "Das Ziel des Verstehens ist die unmittelbare Gleichzeitigkeit der einführend-reproduzierenden Phantasie."

有民族性(空間)與歷史性的(時間)。³⁴

(二) 赫德美學中的感官與藝術媒介

依姆舍同時也注意到，赫德認識論裡面，身體作為媒介的重要地位。他指出，赫德不僅將「感覺」(Gefühl, feeling)當成一種重要的認知方式，更重要的是感官為人類感受到人的「身體性」(Leiblichkeit, corporeality)的管道，而這種身體性又是唯一的自我認識與認知世界的源頭。³⁵赫德認為包姆加頓重新考慮感官的美學與心理學，開啓了「一個人類靈魂的豐富寶庫。」³⁶在他早年的一篇文章裡(1768)，就已經談到「人的靈魂在心靈(Geister)的領域中乃一個體；它(靈魂)根據個別的構成來感知，而根據心靈器官的強度來思考。」³⁷而感官此一「靈魂幽暗的基礎」，其深處所沈睡的未知力量恰似「未出生的君王」。³⁸

但是依姆舍並未注意到，赫德所強調的感覺與感官，在他的著作裡隨著時間有所轉變，而這些改變其實決定了整個赫德的感官藝術理論。赫德早期，例如在第一卷《批判叢林》中所強調的，是整體感官

³⁴ 參見 Georg Iggers, *The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1983), pp. 34-37.

³⁵ Irmscher, "Herders Hermeneutik," pp. 32-33.

³⁶ "eine reiche Schatzkammer der Menschlichen Seele," 引自 Irmscher, *Johann Gottfried Herder*, p. 78.

³⁷ Herder, "Ueber Thomas Abbts Schriften," in *SW II*, p. 257: "Eine Menschenseele ist ein Individuum im Reiche der Geister: sie empfindet nach einzelner Bildung, und denket nach der Stärke ihrer geistigen Organen."

³⁸ Herder, *SW II*, p. 258: "Ich übergehe den ganzen dunkeln Grund unsrer Seele, in dessen unabsehbarer Tiefe unbekante Kräfte, wie ungebohrne [sic.] Könige, schlafen."

作為人類認知方式的重要性，以及隨著個別生長環境與歷史情境的改變，所帶來的藝術模仿的媒介與方式之不同，並未特別強調個別感官的地位。但在赫德後續的著作中，則開始逐一談論個別感官的特殊性。我們可以從赫德從第一到第四卷的《批判叢林》及相關著作中看得出來。

赫德早年對於感官以及藝術與美的看法，完成於其四卷《批判叢林》，前三卷完稿於 1768 年，第四卷也在次年完成初稿，正好在他遊歷法國之前。前三卷出版於 1769 年，第一卷如前文所提，主要針對萊辛，二、三卷為批評克羅茲(Klotz)的美學，至今已經少被討論；而被後世學者最推崇的第四卷，卻在赫德有生之年從未被出版。似乎赫德早年對本身的美學著作有難解的患得患失的情緒，不僅公開否認是第一卷《批判叢林》的作者，在前三卷引起議論後，就將第四卷的稿子從出版商處撤回。但根據著名赫德學者克拉克(R. T. Clark)的評價，赫德的第四卷《批判叢林》原有機會改寫德國美學史，卻湮失於歷史塵埃之中，直到十九世紀中才被出版。³⁹

與康德相較，赫德討論藝術美感時，特別重視感官的重要地位。在比較詩與繪畫時，康德認為繪畫僅僅是模仿自然，畫家並非「美的精神」(der schöne Geist)，「只有描繪理念的藝術家，才是藝術的大師。」⁴⁰這裡康德的藝術大師指的當然是詩人，而當康德提到詩與音樂的區別時：

³⁹ 參見 Robert T. J. Clark, *Herder, His Life and Thought* (Berkeley: University of California Press, 1955), pp. 85-98.

⁴⁰ Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Bd. 7, *Kant's gesammelte Schriften*. Königlich preußische Akademie der Wissenschaften (Berlin: Reimer, 1907), p. 248: "Der Ideenmaler ist allein der Meister der schönen Kunst."

後者〔音樂〕就因如此是一美的藝術(而不光是愉悅)，因為她是服務詩歌的工具。再者，詩人之間不像音樂家，有那麼多膚淺的大腦：因為詩人也談理解(Verstand)，而音樂家只講感官(Sinne)。⁴¹

我們可以注意到，康德對於各種不同藝術的區隔，在於其與理性的關係，而赫德對於藝術的區分，則極力撇清與理性的直接關係，反以感官作為依歸。

或許是刻意為驚世駭俗，赫德特別強調感官中，從古典傳統以來一直被輕視與忽略的觸覺。⁴²他在第一卷《批判叢林》之後，寫了一篇短小的論文〈論觸感〉(Zum Sinn des Gefühls)，聲明觸覺為所有認識的起點，他認為觸感最直接，且最立即在我們的神經發生作用。⁴³他並提議我們應該像盲人一般來學習哲學，因而語出驚人地說道，「我感覺！故我在！」(Ich fühle mich! Ich bin!)⁴⁴值得注意的是，赫德之所以注重感官並

⁴¹ Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, p. 247: "Denn die letztere [Musik] ist nur darum schöne (nicht bloß angenehme) Kunst, weil sie der Poesie zum Vehikel dient. Auch giebt es unter den Poeten nicht so viel seichte (zu Geschäften untaugliche) Köpfe, als unter den Tonkünstler: weil jene doch auch zum Verstande, diese aber bloß zu der Sinnen reden."

⁴² 赫德最早提到觸覺的重要，是在一篇名為〈論人類品味與思考方式之差異性〉(1766)的未完成論文中，見前引 SW XXXII, pp. 18-29。他對觸覺的重視，當然受到十八世紀認識論爭議當中，有關盲人的學習過程的討論影響。參考 John W. Davis, "The Molyneux Problem." *Journal of the History of Ideas*, 21:3 (1960), pp. 392-408.

⁴³ Herder, "Zum Sinn des Gefühls," in Wolfgang Proß ed., *Werke*, 3 Vols. Bd. II, *Herder und die Anthropologie der Aufklärung* (München: Carl Hanser, 1987), p. 243. 此為新編的赫德作品集。

⁴⁴ Herder, "Zum Sinn des Gefühls," p. 244. 這裡的原文 fühle，同時有「感覺」與「觸覺」的意思。關於這篇文章的重要性，參見 Ulrike Zeuch, "Sentio, ergo sum. Herder's Concept of 'Feeling' Versus Kant's Concept of 'Consciousness'" *Herder Yearbook* (1998), pp. 143-155.

非如有些學者認為的，將赫德的想法與反理性主義掛鉤；相反的，他的出發點在於：所有的科學與藝術的概念都可在人性找到源頭。從赫德對於萊辛的不同看法，可以看出，赫德重視的是藝術品對於接受者所產生的效果的個別特殊性。但是赫德的「感覺」又非純粹經驗論的感官主義(Sentimentalism)，亦非浪漫主義的感覺美學(Gefühlsästhetik; aesthetics of feelings)。他要的是，以嚴格的分析方法，來建立一嚴格的學問(Wissenschaft)，可以折衷介於學院式的渥爾夫派哲學，以及像利德(Friedrich Justus Riedel)那樣的感覺主義。⁴⁵在 1770 年代赫德又借用了哈勒(Albrecht von Haller)的生理學裡「可感應性」(Reizbarkeit, irritability)的概念，用來當成感官與認知的橋樑，形成了赫德美學理論裡相當特殊的一面。⁴⁶

十八世紀後半德語世界對於藝術的討論，包括萊辛與赫德，都受到柏林哲學家摩西·孟德爾頌(Moses Mendelssohn)的影響，而將藝術品根據其使用的符號特性，分成自然與人為兩種，其根基為啟蒙時期以模仿為主的藝術觀：自然符號直接對應於模仿的自然界客體(如繪畫、音樂、雕塑)，而人為符號則是以約定俗成的方式來指涉模仿對象(如詩歌、演說)。⁴⁷萊辛幾乎完全接受孟德爾頌的分類來談論詩與造型藝術的不同，而赫德在他的第一卷《批判叢林》雖然引用到孟德爾頌的說法，但是他更關切的是因藝術的媒介不同而造成的不同效果。赫德另外又

⁴⁵ 赫德的第四卷《批判叢林》，就是針對利德而發。關於利德的感覺主義美學，請參閱 Rita Terra, "Friedrich Justus Riedel: The Aesthetic Theory of a German Sensualist," *Lessing Yearbook*, 4 (1972), pp. 157-182.

⁴⁶ Herder, "Vom Erkennen und Empfinden in der Menschlichen Seele," *SW XIII*, pp. 165-333. 見後文討論。

⁴⁷ Moses Mendelssohn, "On the Main Principles of the Fine Arts and Sciences," (Über die Hauptgrundsätze der schönen Wissenschaften und Künste) in Daniel O. Dahlstrom ed., *Philosophical Writings* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 169-191.

從英倫哲學家哈里斯(James Harris)的藝術理論得到啓發，將藝術的本質分爲作品(Werk, work)與能量(Energie, energy)兩種：造型藝術是靜態的「作品」，因爲造型藝術品創造之後就維持原來的狀態，不再改變；而動態的「能量」則是詩的藝術，不受一時一地的限制展現其可將靈魂吸引(Abwechslung; attraction)的能量。⁴⁸但是與萊辛等人不同的是，赫德想要更全面地，探討藝術的不同潛能。他認爲雖然詩的確是以連續的聲音來呈現，但是卻不能代表詩的全部。他認爲，音樂才是可與繪畫相對的藝術，因爲此二者，一以空間，一以時間來呈現：「繪畫完全透過空間達成它的效果，就如同音樂透過時間的過程來達到。前者〔繪畫〕靠著色與形並置所達成，後者〔音樂〕藉著音的前後相隨。」⁴⁹而詩的本質，赫德用「力」(Kraft)一字來代表其特殊性。於是在第一卷《批判叢林》裡，將藝術分爲，空間、時間，與能量的藝術，所代表的分別爲：繪畫、音樂、與詩。其中詩的藝術，綜合了空間與時間，又加上能量(力)：

產生作品(Werk)的藝術在空間中作用；透過能量發生的藝術，作用於相續的時間；而美的科學，或者說就是唯一的美學，也就是詩，透過力來發生作用。透過力這種文字得以棲息，透過力，雖然經過耳朵，但是直接在靈魂作用。這種力是詩的本質，非同時亦非連續。⁵⁰

⁴⁸ Herder, *SW III*, pp. 78-80.

⁴⁹ Herder, *SW III*, p. 136.

⁵⁰ Herder, *SW III*, p. 137: "Die Künste, die Werke liefern, wirken im Raume; die Künste, die durch Energie wirken, in der Zeitfolge; die schönen Wissenschaften, oder vielmehr die einzige schöne Wissenschaft, die Poesie, wirkt durch Kraft. —Durch Kraft, die einmal den Worten beiwohnt, durch Kraft, die zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Seele wirkt. Diese Kraft ist das Wesen der Poesie, nicht aber das Coexistente, oder die Succession."

赫德這裡的「力」，類似德國啓蒙時期哲人孟德爾松(M. Mendelssohn)與蘇策(J. G. Sulzer)所定義，而後康德亦沿用的，指的是一種心靈藉以認識外界客體的想像能力(Einbildungskraft)。⁵¹在這裡可以看出赫德此時比較關切的是藝術材料運用不同方式而達到效果，藝術還沒有擺脫啓蒙時期的模仿原則，也沒有真正地將個別的感官與不同藝術形式掛鉤，反而是在提到詩的時候去強調聽覺，詩歌仍然穩坐所有藝術的集大成之所在。

赫德在第四卷《批判叢林》，爲了批判品味美學，而提倡以經驗爲基礎的美學，確定了以藝術作品爲研究的對象，而非抽象的美感原則。更關鍵之處在於，他明確地以視覺、聽覺、觸覺三種分疏的美的感官(Sinne des Schönen)做基礎，發展出來三種美的藝術(Künste des Schönen)：⁵²

一是以美爲主要標的，包含於空間，反映於平面，這是繪畫，視覺的藝術。一是以愉悅爲目標，在同時與相繼的音的簡單線條，作用於我們，這是音樂，聽覺的藝術。最後是以完整身體的美爲模子，存在於形式與質料，這是雕塑，觸覺的藝術。⁵³

⁵¹ 關於 Einbildungskraft 一詞在十八世紀的哲學、人學、與美學的討論，可參考 Gabriele Dürbeck, *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750* (Tübingen: Max Niemeyer, 1998).

⁵² SW IV, p. 61. 赫德在第四卷《批判叢林》的藝術體系，Robert Norton 很清楚的用圖表說明，見其 *Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*, p. 201.

⁵³ Herder, SW IV, p. 62: "Eine, bei der das Hauptobjekt Schönheit ist, so fern sie der Raum enthält, so fern sie sich auf Flächen spiegelt: das ist Malerei, die schöne Kunst fürs Gesicht. Eine, die zum Objekt das Wohlgefällige hat, das In und nach einander gleichsam in einfachen Linien der Töne auf uns würket; das ist Musik, die schöne Kunst des Gehörs. Endlich eine die ganze Körper schön vorbildet, so fern sie aus Formen und Massen bestehen: das ist Bildhauerei, die

注意赫德在此處，一方面說的是藝術媒介的特質，一方面把媒介的特質與感官連結在一起：空間與視覺，時間與聽覺，形式物質與觸覺。其中比較特別的是，赫德將觸覺納入他的美學系統裡，在第四卷《批判叢林》，他稱觸覺為最原初的感官經驗。⁵⁴除了先前的〈論觸感〉之外，他在 1768-1770 年間，也專門為了雕塑寫了一篇文章〈論雕塑〉(Plastik)，⁵⁵且準備後續再寫作(雖然他從未完成)關於光學(繪畫)與音響學(音樂)的專著。⁵⁶

整體說來，赫德在第四卷《批判叢林》確定了以感官媒介為分類基準的美學系統，但同時也在此處產生了一個理論上的不完整之處。也就是：赫德在此仍然把詩做為一特殊的藝術形式，可以涵括繪畫、音樂、與雕塑。詩不僅是「無言的繪畫」(stumme Malerei)，它還是「靈魂的音樂」(Musik der Seele)；⁵⁷詩的動作(Handlung, action)的演出能夠透過同時與接續的表情、手勢、姿態最鮮活地表達情感；詩是「來自一切感官的所有理念之女王！是所有藝術的魔力的匯聚所在。」⁵⁸但是詩的特殊地位，卻無法平衡他想要提升音樂及雕塑等藝術形式的嘗試：一方面赫德提出觸覺，作為「一切哲學知識的起點」，但此一起點似乎與赫德隆而重之的詩沒有關係。另外在詩本身的特殊性方面，並沒有

schöne Kunst das Gefühls.”

⁵⁴ SW IV, p. 157.

⁵⁵ 但是此文到了 1778 年才出版。

⁵⁶ Herder SW VIII, p. 104; 引自 Norton, *Herder's Aesthetics*, p. 206.

⁵⁷ Herder SW IV, p. 166.

⁵⁸ Herder SW IV, p. 166: “Den lebendsten Ausdruck der Leidenschaft und aller Leidenschaften nach einander, durch Mine, Gebärde, Stellung auf und neben und nach einander; was Leben und Reiz und Handlung heißt hat die Poesie aufgenommen, es geistig in ihr Wesen, und ihren Ausdruck, und in den Vortrag ihres Ausdrucks, die hohe Deklamation verpflanz! Königin aller Ideen aus allen Sinnen! ein Sammelplatz aller Zaubereien aller Künste.”

一個特殊的感官與之連結。雖然赫德在提到詩的時候，提及聽覺的重要性，但是由於聽覺並不能完整地涵蓋詩的特質，於是赫德用了一個「想像力」(Einbildungskraft, imagination)，當成詩統整所有藝術感官的集大成的能力，其作用不限於空間與時間，是所有藝術之力一起展現之處，這是他無法統整他的藝術理論系統的啓人疑竇之處。

三、靈魂、身體、與音樂——赫德的音樂人學

(一) 全人美學

赫德強調的身體感官，不僅僅是單純的感覺而已，而指的是人的整體(Der ganze Mensch)的自我認識，這對赫德而言必須從身體與靈魂的互關係來了解。赫德在 1770 年代的重要著作之一，〈論人類靈魂的認知與感官〉(Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele, 1775, 1778)，特別討論了認知主體的意義，並不僅僅是由思考與智性的認知所構成，而需要感官，兩者為靈魂生命的一體兩面。他認為，思考依賴感官：「我們存在最深的基礎在於個人，感官與思考皆然。」⁵⁹而「感知的人類在一切中感覺自我，再從自我中感覺一切，在此印出自己的形象，自我的印記。」⁶⁰且「神在我們的本性中，創造了感官與思考之間的婚姻，是多麼的細緻！」⁶¹

⁵⁹ “Empfinden und Erkennen” (1778), in Herder, *Werke* II, p. 697: “Der tiefste Grund unsres Daseins ist individuell, so wohl in Empfindungen als Gedanken.”

⁶⁰ Herder, *Werke* II, p. 665: “der empfindende Mensch fühlt sich in Alles, fühlt Alles aus sich heraus, und druckt darauf sein Bild, sein Gepräge.”

⁶¹ Herder, *Werke* II, p. 722: “Wie fein ist die Ehe, die Gott zwischen *Empfinden* und *Denken* in unsrer Natur gemacht hat!”

如前所述，赫德早年在 1770 年代末期的第四卷《批判叢林》以及〈論雕塑〉、〈論觸覺〉等著作裡，就已經將藝術依照感官媒介的不同而分門別類，並首開先河地強調觸覺的美感優先性；但在〈論雕塑〉之後，赫德並沒有繼續完成他計畫中的幾個不同藝術的個別著作。因而導致學者諾頓(Robert Norton)評斷，赫德後期的美學著作已失去原創性，在赫德將近三十年之後所出版的《美的起源》(1800)，「不再有任何的理論的進展」；況且，「減低了觸覺對於雕塑美的重要性，事實上是從他先前的位置撤退或者是倒退。」⁶²但事實上，赫德在《美的起源》中擺脫了十八世紀兩個主要美學範疇的糾纏，也就是模仿與詩的主要地位，而更直接以感官與藝術的不同形式來作為系統發展的主要標準。不僅如此，由於赫德根本就懷疑理性主義所追求的清晰明瞭的知識，他認為人只能透過比喻來認知世界，而藝術的領域正是這種觀點下，作為理想而完整的人的認知方式。⁶³

就赫德這種「全人美學」而言，美感絕對不是不清楚的知識，亦非表面的感覺而已。《美的起源》(*Kalligone*)為赫德晚年所著的第二部美學專著(1800)，其意即在反駁康德在《判斷力批判》裡將美當成「感官的遊戲」的說法。赫德開宗明義的第一章就在討論「下層感官的愉悅」(*Angenehmen der untern Sinne*)；他在此鄭重否認美為一種遊戲：「美的愉悅不只滿足內在對於美感的需求，內在的快感其實就是感覺的自我本身。相對的來說，我們對於醜陋的反應，就是我們的身體整體對於

⁶² Norton, *Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*, p. 234. 根據 Norton, 持相類看法的還有早期的 Kurt May, *Lessing und Herders kunsttheoretische Gedanken in ihrem Zusammenhang* (1923)與 Rodolf Haym 的 *Herder nach seinem Leben* (1877-1985).

⁶³ 參見 Daniel Dahlstrom, "The Aesthetic Holism of Hamann, Herder, and Schiller," in Karl Ameriks ed., *The Cambridge Companion to German Idealism*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 82.

醜惡的事物的拒斥。」⁶⁴而這種愉悅並非單純的感覺而已，它與人類個體的存在情境有著深沈的關係，擴充了自我的存在(Daseyn)，「最內在的愉悅是我活生生的感受到的存在本身。」⁶⁵赫德的美感理論特別之處在於他強調，美的快感來自於人的內在，主動的反應外在的美的事物，而非消極地感知。而在這個說法裡，赫德更強調了「人」作為整體，靈魂與身體同等重要。

近二十年來學界看待赫德的美學有了不同的視野，特別是從「人學」(Anthropologie)來關注赫德美學，注重的是靈魂與身體之間的關係，或者是以整體全人哲學的角度來檢討赫德的藝術理論。⁶⁶例如阿德勒(Hans Adler)就認為，赫德的人學與他在其他方面的思想，例如美學與歷史理論其實是一體的。⁶⁷波羅斯(Wolfgang Proß)在一篇名為〈啓蒙的人學〉的文章指出，對於孟德爾頌與溫克曼而言是純粹美學的問題，赫德卻以人學來解決，此人學是以心理學與身體的角度來分析人類的感官認知。⁶⁸另外，左依荷(Ulrike Zeuch)特別針對赫德對於感官的高低階層關係，尤其是觸覺的研究，來重新解讀赫德的美學。⁶⁹此於十八世紀末，對人的整體重新定位的歷史角度，似乎可以相當程度解決傳統對赫德的看法裡的歧異：也就是，過去對赫德美學的定位，往往在啓蒙與反

⁶⁴ Herder, SW XXII, p. 27.

⁶⁵ Herder, SW XXII, p. 30: “das innigst Angenehme ist mein lebendiges gefühltes Daseyn selbst.”

⁶⁶ 例如討論文學與人學的關係的重要的文集 Hans-Jürgen Schings ed., *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert.*

⁶⁷ Hans Adler, “Herders Anthropologische Anschauung in den ‘Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit,’” in Jürgen Barkfohh and Eda Sagarra eds., *Anthropologie und Literatur um 1800* (Munich: Iudicium, 1992), pp. 1-23.

⁶⁸ Proß, “Anthropologie der Aufklärung,” p. 1194, 1197.

⁶⁹ Ulricke Zeuch, *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit* (Tübingen: Max Niemeyer, 2000).

啓蒙兩個極端之間擺盪。例如前文已談論過的諾頓認為赫德的美學，屬於啓蒙時期，與洛克、孔迪亞(Condillac)、達藍貝(D'Alembert)等人一樣，關切的是語言藝術與美術之間關係。另外有學者卻從赫德反啓蒙的角度出發，來強調赫德對於十九世紀觀念論的啓發。⁷⁰其實赫德美學的兩面性，恰是他的思想最有趣的地方。赫德與其他啓蒙哲人(Aufklärer)一樣，不吝呼應十八世紀末經驗科學之興起，而與康德不同之處在於，康德結合日耳曼經院哲學所崇尚的數學，與受到英倫經驗論影響折衷而出的超越的觀念論；而赫德關切的是人面對外在世界所產生的內在經驗，他選擇直接從當代興起的經驗科學，尤其是生理學與心理學，來汲取養分。⁷¹因此如果光是考慮啓蒙或反啓蒙，而不考慮經驗科學在赫德思想的位置，尤其是靈魂與身體感官的關係，很難清楚地了解他的想法。

(二)以聽覺為例——聽覺與音樂的特殊位置與靈魂的關係

根據學者魏許(Caroline Welsh)最近的研究，十八世紀中起，歐洲思想界開始以生理學角度來談論靈魂與身體的關係，其中最關鍵性的神經(Nerven)的作用，被當成靈魂或腦(Gehirn)與身體的中介。⁷²這期間至少有三種不同說法，都借用聲音的傳導或者是樂器來作為比喻。第一

⁷⁰ 例如註 63 所引 Daniel Dahlstrom 的近作 “The Aesthetic Holism of Hamann, Herder, and Schiller.”

⁷¹ 赫德曾言：「心理學如果不是在每個步驟都確切是生理學，那麼是不可能成立的。」見 Herder, *SW VIII*, p. 180: “[K]eine Psychologie, die nicht in jedem Schritte bestimmte Physiologie sei, möglich.”

⁷² Caroline Welsh, *Hirnhöhlen-Poetiken: Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800* (Freiburg im Breisgau: Rombach, 2003).

種說法以歐勒(Leonard Euler)為代表，基本上仍然遵循笛卡爾氏的身心二元論，將靈魂看成是一個封閉的暗箱，也就是所謂的 *camera obscura*，與身體之間的溝通則藉著有如樂器的弦般的神經震動來傳導。⁷³第二種說法是在十八世紀末引發廣泛討論的，由索墨林(Samuel Thomas Soemmerring)提出的關於大腦認知功能的假設。⁷⁴索墨林認為，腦之所以有訊息傳導的功能，在於腦室(Hirnhöhlen)中的液體波動所產生的不同波形，人的認知來自於靈魂對這些不同的波型的解讀；索墨林理論的靈感來自於提琴在沙盤上產生的音圖(Klangfiguren)實驗。⁷⁵第三種說法則是認為人的認知來自於靈魂或是大腦的震動，其原型也是聲音或者樂器的震動；這個說法包括英倫的魏伯(Daniel Webb)，法國的夏巴農(Michel Paul Guy de Chabanon)到德國的赫德、克呂格(Johann Krüger)、萊爾(Johann Christian Reil)等人。另外，從十七世紀起，將人體比成樂器的說法，亦十分常見。在赫德當代的音樂學者佛克(Johann Nikolaus Forkel)在他的大作《音樂通史》(*Allgemeine Geschichte der Musik*, 1801)就將人比成是充滿氣體的樂器。⁷⁶可以說，聲學與音樂在十八世紀後半的以生理學角度出發的

⁷³ Euler 的說法出現在 *Briefe an eine deutsche Prinzessin über verschiedene Gegenstände aus der Physik und Philosophie* (Reprint, Braunschweig: Olms, 1986).

⁷⁴ Samuel Thomas Soemmerring, *Ueber das Organ der Seele* (Königsberg: Friedrich Nicolovius, 1796).

⁷⁵ 提琴在沙盤上演奏而能夠造成不同的圖形，為克拉尼(Chladni)在十八世紀末的著名實驗，在 1800 年前後曾引起學界廣泛注意，包括歌德等人都曾經為文討論過克拉尼音圖的現象。最早可見 Ernst Florens Friedrich Chladni, *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* (Leipzig: Weidmann, 1787)。索墨林提到克拉尼實驗中，每個音都會造成獨特的震動形(Schwingungsformen)，視為他的理論的佐證，參見其 *Ueber das Organ der Seele*, p. 46.

⁷⁶ Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2 (Leipzig, 1801; reprint, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1967), p. 10. 可參

認識論裡(康德當然除外)，佔了決定性角色。

聽覺及音樂在赫德的思想裡，一直佔著極特殊的地位，特拉班(Jürgen Trabant)曾從語言學的角度，聲明赫德在十八世紀末，與亞歷山大·洪堡德(Alexander von Humboldt)共同發展了以聽覺為出發點的語言觀，並且「為哲學重新發掘了聽覺」。⁷⁷在第一卷《批判叢林》，當赫德還獨尊詩歌的地位時，他就已經將聽覺當成詩的不可或缺的中介，因為他認為詩歌的特殊性除了文字運用以外，還有聽覺的成份，再加上肢體的動作才能完整地呈現。在第四卷《批判叢林》他更進一步指出，詩歌作為一種愉悅表達的語言，不能侷限於視覺，需要靠聽覺來達到靈魂的深處。⁷⁸更重要的在赫德〈論語言起源〉的得獎論文，聽覺佔了感官的「中央位置」，它是「通往靈魂的真正之門」(die eigentliche Thür zur Seele)，可連結溝通視覺與觸覺。⁷⁹赫德雖然同意盧梭將語言視為情感的表達，但他反對盧梭把語言當成人類的特殊財產；赫德認為動物也有語言來表達情緒，但人之所以能夠為人，重點在他有反思(Besonnenheit)的能力，能夠用耳朵傾聽世界。⁸⁰他認為，「理性與語言結伴跨出膽怯的一步，而自然在中途與之相會——透過聽覺。」⁸¹赫

考 Welsh 對 Forkel 的討論，見 *Hirnhöhlen-poetiken*, p. 31, pp. 37-38。

⁷⁷ Jürgen Trabant, "Herder's Discovery of the Ear," in Kurt Mueller-Vollmer ed., *Herder Today* (Berlin: Walter de Gruyter, 1987), p. 356. Peter Utz 探討 1800 年左右視覺與聽覺的關係，討論到赫德對聽覺的重視，可見其 *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit* (München: Wilhelm Fink, 1990), pp. 23-24.

⁷⁸ Herder, *SW IV*, p. 47.

⁷⁹ Herder, *Werke II*, p. 299f.

⁸⁰ Trabant, "Herder's Discovery of the Ear," p. 362.

⁸¹ Herder, *Werke II*, p. 288: "Vernunft und Sprache taten gemeinschaftlich einen furchtsamen Schritt und die Natur kam ihnen auf halbem Wege entgegen—durch Gehör."

德雖然一直想貶抑視覺在十八世紀過於被提高的地位，他最後在他的《人類史哲學的理念》著作還是承認，「聽覺與視覺終歸是人類最高貴(edelsten)的感官」。⁸²

赫德早先在《批判叢林》的說法裡，詩是最特殊的藝術。然而，赫德同時也提及：「詩為靈魂的音樂」，似乎就為音樂提供了特殊的地位。⁸³音樂為人類情緒的模仿，引發一連串的內在感官，雖不明確但是真實，並非像視覺一般地觀看，而僅是幽微地(dunkel)表達。⁸⁴但他在〈論語言的起源〉(Über den Ursprung der Sprache, 1772)裡，特別強調人類聽覺所帶來的反思而成就人性，也似乎代表了赫德對詩與音樂地位的不同可能性。⁸⁵赫德在 1774 年曾經寫信給著名的歌劇作曲家葛路克(Gluck)討論到歌劇裡詩與音樂的關係，相對於葛路克把詩當成音樂主宰的想法，赫德反而認為詩人或許可以擔任配角：

他〔詩人〕僅提供一個藍圖，一個鬆散的大綱，而把那些未決定的情感部份留給音樂——《布魯圖司》(Brutus)就是為了這個目的。它試圖成為像圖畫或雕像的題辭，乃是為了給音樂旋律的一種解釋、一種導引，並非為了去讀，而是為了聆聽。⁸⁶

⁸² Herder, SW XIII, p. 296; 引自 Utz, *Das Auge und das Ohr im Text*, p. 24.

⁸³ Herder, SW IV, p. 166.

⁸⁴ Herder, SW IV, pp. 161-162.

⁸⁵ 參見 Wilhelm Seidel, "Leidenschaft und Besonnenheit. Herders Akademieschrift, ihre Bedeutung für seine und die romantische Musikästhetik," in *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte. Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag* (Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei, 1993), pp. 301-316; 以及 Andreas Käuser, "Der Anthropologische Musikdiskurs. Rousseau, Herder und die Folgen," *Musik & Ästhetik*, 16:4 (2000), pp. 24-41.

⁸⁶ 赫德於 1774 年 11 月 5 日寫給葛路克的信，引自 Paul Marks, "Aesthetics of Music in the Philosophy of *Sturm und Drang*: Gerstenberg, Hamann and

而在《美的起源》中，赫德更進一步的表示，「音樂於我們內在演奏的鍵琴，是我們有的最內在的自然。」⁸⁷因此赫德寫道：「於是無歌詞的音樂，也有著別的藝術所沒有的崇高，它是一種天才的語言，就好像心有靈犀的創造，直接向我們的最深處訴說」；而「詩藝乃是她的孿生姊妹」。⁸⁸在此詩歌的表達方式已經不一定是最高的藝術準則，反而音樂對於藝術內在的表達，有著更直接的藝術效果與訴求。

(三) 「聲」與「音」 (Schall und Ton)

赫德在第四卷《批判叢林》，反對法國理性主義的立場，例如歐勒(L. Euler)、達藍貝、狄德羅、梅先(M. Mersenne)以物理與數學來解釋音樂現象。⁸⁹赫德強調音樂的特質並不在物理性上，而是音樂本身的特質。同樣的，他也像盧梭一樣，重視旋律而輕和聲，因為他認為旋律

Herder," *The Music Review*, 35 (1974), pp. 255-256. 赫德在 1770 年間，曾任職於位於 Bückeburg 的 Palatinate 宮廷，與當時的宮廷樂長 J. C. F. Bach 合作了幾部作品，*Brutus* 是其中一部。參見 Klaus Wolfgang Niemöller, "Drama in Musikalischen Hieroglyphen. Johann Gottfried Herders *Brutus* und *Philoktetes*, vertönt von Johann Christoph Friedrich Bach als Antikerezeption," in Peter Andraschke and Helmut Loos eds., *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West* (Freiburg i. Breisgau: Rombach, 2002), pp. 153-165.

⁸⁷ Herder, *SW XXII*, p. 68: "Musik spielt in uns ein Clavichord, das unsre eigne innigste Natur ist."

⁸⁸ Herder, *SW XXII*, p. 269: "Musik also auch in Wortlosen Tönen hat ein Erhabnes, das keine andre Kunst hat, als ob sie, eine Sprache der Genien, unmittelbar an unser Innerstes, als an einem Mitgeist der Schöpfung spräche. Die Dichtkunst ist ihre Zwillingschwester; aus allen Regionen, (die Regio des Verstandes und der Vernunft nicht ausgeschlossen) erhebt sie das Schöne zum Erhabnen und gestaltet das Erhabne zum Schönsten."

⁸⁹ Herder *SW IV*, p. 139.

為情感的自然表達，而和聲僅是音的物理構成。他將聽覺感官接收到的現象分成「聲」(Schall)與「音」(Ton)二種：

聲是一種音的物體質量，音是聲的本質成份，音是聲單純地展現力的時刻。⁹⁰

聲與音並非同一：一個僅為作品的幽暗形式，一為音樂(Tonkunst)的本質。⁹¹

「聲」與「音」最重要的區別在於，聲指的是物理現象與數學關係，對應於實際的音樂現象就是和聲，而音指的是能夠產生美學意義的音樂旋律。⁹²音作為愉悅的自然語言，必須能夠表達情感。⁹³

音之所以能夠產生愉悅，在於它能夠和諧地與人的神經以同質的方式來觸碰神經纖維而使其充份波動。這些波動產生於靈魂的愉悅則分兩種方式：一種為崇高的感覺(Gefühl des Erhabnen)——神經被均勻地拉扯，其纖維突然繃得更緊；另一種是美的感覺(Gefühl des Schönen)——神經被放鬆，其纖維似一種柔和的釋放而逐漸的溢出。「由此觀之，高低的聲響產生音樂的主要差別如音與調——整體一般感覺的類比皆顯示於靈魂與身體；在此中，所有的傾向與熱情得以表達。」⁹⁴

在赫德的《美的起源》中，靈魂與身體，跟音樂的關係卻有了不

⁹⁰ Herder SW IV, p. 99: "Shall ist also eine körperliche Masse von Tönen: Töne sind seine einfachen kräftigen Momente."

⁹¹ Herder SW IV, pp. 100-101: "Schall und Ton ist nicht Einerlei: jener ist nur eine dunkle Form der Composition, dieser das Wesen der Tonkunst."

⁹² Herder SW IV, p. 92.

⁹³ Herder SW IV, p. 114.

⁹⁴ Herder SW IV, p. 103: "Sehet daraus entspringt die Haupteinteilung der Musik in harte und weiche Schälle, Töne und Tonarten— und dies zeigt die Analogie des ganzen allgemeinen Gefühls in Körper und Seele, so wie sich in ihm alle Neigungen und Leidenschaften offenbaren."

同的定義：

赫德的音樂觀裡聲與音的區分，不再是有意義與無意義的區別，換句話說，聲與音其實都能傳達意義，只不過聲是物理現象，聲的發生再加上聽覺器官的生理傳導，而有音的感知。另外，音樂意義的產生不僅是情感的表達而已，也不只能用美與崇高來規範；音樂成爲個人主體的表現，它還是人與宇宙世界的共鳴。

赫德認爲，聽覺的作用在於，能夠促使人在接收大自然震動所發出的聲音，與其共振所得到的快感，赫德因而將音樂當成人性的藝術之一(Musik, eine Kunst der Menschheit)。那麼到底聽覺與音樂的過程如何，有以下三個重點：

1. 自然界的力，透過物體的震動或是規律的活動，而發出聲(Shall; sound)，與其共振則稱之爲響(Klang)。而人類在整個宇宙界，也是參與共振的一份子，人對於聲音的聆聽，應該用整個身體來進行。(wir [hören] fast mit unserm ganzen Körper)⁹⁵

2. 每個音(Ton)，都有其獨特的作用(Macht)，都有其震動的獨特方式。

3. 而我們的感官，耳朵，正是導引共振不可或缺的管道(Leiter, Gänge; channel)，因爲沒有耳朵的話，外界的震動無法被人接收。

赫德從而得到以下音樂的定義：

認知的主體感受到自身被震動，從靜止的狀態被帶出、被擾動，而給出自己內在的力量。主體透過這種關係感覺到自我，從而得到有快感的觸動、震動，而又不得不從這種關係下，回到原來的靜態；這不是別的，就是音樂。⁹⁶

⁹⁵ Herder, SW XXII, p. 179.

⁹⁶ Herder, SW XXII, p. 180: "Das empfindende Geschöpf fühlt sich bewegt, d. i. aus seiner Ruhe gebracht und dadurch veranlaßt, durch eigne innere Kraft sich dieselbe wiederzugeben. Es fühlt sich nach Verhältnissen, mithin angenehm

他又認為，所有在自然界的聲音，都可以是音樂，沒有人「創造」音樂，而是作曲家藉作品指引了聲音的途徑，用著溫柔的暴力(*sanfter Gewalt*)迫使聽者得到音樂的快感；音樂並不從天上來，它在我們自己的心裡。

四、音樂藝術之力的靈魂作用

赫德將音樂當成一種以動態或震動的方式，來表達情感的藝術 (*Bewegungskunst*)，以往大概以兩種方式來解釋：一是啓蒙美學裡以模仿理論為本的「情感說」(*Affektenlehre*, theory of affections)。有關音樂與情感的關係，以及音樂對人的情感影響，自亞里斯多德以及加侖(*Galen*)的情感理論，以至於十六世紀費其諾(*Maricio Ficino*)以及十七世紀諾斯(*Roger Norton*)與霍布斯(*Thomas Hobbs*)，其實是個一直被討論的論題。⁹⁷而在十八世紀，由德國音樂家學者馬泰松(*Johannes Mattheson*)所致力的情感說，講求的 *Affekten* (affections) 其實是一種根基於模仿理論的情感；音樂作為一種根基於自然的符號 (*natural signs*)，所能傳達的情感，其實應該是可以讓聽者一聽就瞭然。⁹⁸雖然赫德在《批判叢林》裡，強調音樂的

bewegt, geschwungen, und kann nicht anders als in solchen Verhältniß zur Ruhe wieder zurückkehren. Dies ist Musik, nichts anders.”

⁹⁷ 關於音樂的情感概念 *affections* 與 *passion* 在歐洲思想史的演變，參閱 Claude V. Palisca, “Moving the Affections through Music: The Pre-Cartesian Psycho-Physiological Theories,” in Paolo Gozza ed., *Number to Sound: The Musical Way to the Scientific Revolution* (Dordrecht: Kluwer, 2000).

⁹⁸ 參見 Hartmut Krones, “Johann Gottfried Herder, die Affektenlehre und die Musik,” in Peter Andraschke and Helmut Loos eds., *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West* (Freiburg i. Breisgau: Rombach, 2002), p. 79. Ulrike Zeuch 曾特別從感官的角度，針對赫德對聽覺與視覺的位置變換來探討，可惜在解釋音樂的時候，又回到情感理論。“Ton und Farbe, Auge und

本質為能量的力(energische Kraft)時，將這種能量當成一種情感(Pathos)，但兩者之間絕無模仿的關係。⁹⁹另外則是有大部分的學者強調赫德的反啓蒙角色，將赫德的注重直接感受的音樂觀，看成反理性的「狂飆主義」(Sturm und Drang)美學；這個解釋強調赫德對於音樂的抽象內在力量的強調，乃是預示十九世紀浪漫主義美學與音樂自律說，在維歐拉(Walter Wiora)與埃格布雷希特(Hans Heinrich Eggebrecht)於1960年代的研究，就已經提出；¹⁰⁰最近還是有學者從音樂的「深度」與「內在性」來強調音樂在藝術形式中的特性，其論述方向仍然是不脫將音樂擺脫模仿美學與器樂美學的建立這個範圍，¹⁰¹甚且將赫德的擺脫模仿美學的影響，擴及至十九世紀的美學論述與音樂創作中。¹⁰²

Ohr, wer kann sie commensurieren? Zur Stellung des Ohrs innerhalb der Sinneshierarchie bei Johann Gottfried Herder und zu ihrer Bedeutung für die Wertschätzung der Musik.” in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 41(1996), pp. 233-257.

⁹⁹ Herder SW IV, p. 161.

¹⁰⁰ Walter Wiora, “Herders und Heineses Beiträge zum Thema ‚Was ist Musik?’” *Die Musikforschung*, 13:4(1960), pp. 390-391; Eggebrecht, Hans Heinrich, “Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang,” *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 29(1955), p. 332.

¹⁰¹ 例如 Friedrich Geiger, “‘Innigkeit’ und ‘Tiefe’ als Komplementäre Kriterien der Bewertung von Musik,” *Archiv für Musikwissenschaft*, 60:4(2003), pp. 270-273; Rafael Köhler, “Johann Gottfried Herder und die Überwindung der musikalischen Nachahmungsästhetik,” *Archiv für Musikwissenschaft*, 52:3(1995), pp. 205-219; Paul Marks, “Aesthetics of Music in the Philosophy of *Sturm und Drang*.”

¹⁰² Rafael Köhler 認為赫德的音樂美學理論，影響了十九世紀初的 Christian Friedrich Michaelis, Hans Georg Nägeli, 與 A. B. Marx 等人的音樂思想，並及李斯特與華格納的創作，參見其 *Natur und Geist. Energische Form in der Musiktheorie* (Stuttgart: Franz Steiner, 1996), pp. 55-109.

其實，赫德將音樂現象當成是靈魂的震動，尤其是他將音樂看成是抽象能量的說法，這若放在當時的人學與經驗科學的角度來看，又會有更豐富的解釋方向。以往已有學者注意到，赫德所謂「我們的種族，透過音樂而人性化」，乃是將音樂當成整體人性的存在表徵。¹⁰³赫德將音樂描述為一種振動的方式，透過這種方式的激刺，人的主體產生自我認知；而這個自我認知的過程透過感官所中介的能量，赫德稱之為「力」，是一種「在生命體之間透過感官的中介，連結身體與靈魂的一種生命能量的轉換。」¹⁰⁴雖然萊辛也將某些感官特質與個別藝術相連結，但是真正用生理／心理角度來思考，而賦予藝術最高表達能力的還是赫德。更進一步地說，赫德在晚期著作《美的起源》中，先前他將藝術分為作品與能量兩個範疇亦正式破局，因為赫德所謂的「力」就不再限於詩了，所有的藝術形式都可以傳達此種靈魂的特殊能量。赫德對藝術能量的一般化再配合感官的抽象化，使得各藝術及感官的分殊得以在十九世紀更徹底的進行。這種將藝術表達以一種不可名的能量與力來表示的看法，可以說是他對十九世紀的重要提示。

在歐洲思想史的傳統裡，將人的生命與「力」(拉丁文 *vis*) 連結的概念源遠流長，從形上學概念裡分別有高低之分的 *vires superiores* 與 *vires inferiores* (Thomas Aquinas)，頗類似後來理性論裡，將人的認知能力分成智性與感官高低兩種；另外在十七世紀之後，以接近牛頓、笛卡

¹⁰³ Herder, SW XVII, p. 172: "Durch Musik ist unser Geschlecht humanisiert;" 引自 Walter Wiora, "Herders Ideen zur Geschichte der Musik," in Erich Keyser ed., *Im Geiste Herders. Gesammelte Aufsätze zum 150. Todestage J. G. Herders* (Kitzingen am Main: Holzner-Verlag, 1953), p. 85. 另外 Reinhard Schneider 最近的研究也提到此點，見其 "Musikästhetik/Anthropologie. Vermittlungsversuche," in *Anthropologie der Musik und der Musikerziehung* (Regensburg: Gustav Bosse, 1987), pp. 121-146.

¹⁰⁴ Herder, SW VIII, p. 100.

爾的物理性概念的有萊布尼茲「生命之力」(vis viva)，而康德談到「力」時，其比喻的對象其實是介於形上學與物理概念的。同時自十七世紀起，生物概念的力也受到了討論，而出現了 vis vitalis，具有目的性的生命之力(Lebenskraft)，代表性的人物有荷蘭的波哈夫(Boerhaave, 1668-1738)與瑞士的哈勒(Albrecht von Haller, 1708-1777)；另外布魯門巴赫(Johann Friedrich Blumenbach)為強調此一生命力的生物性本能，而用了「生命衝動」(Bildungstrieb, nisus formativus; formative force)一詞，用來說明生命體本身內在自我維持、再生的力量。

在赫德之前，清楚地以「力」(Kraft)與「能量」來當成藝術的特質的是以編纂《美術總論》(*Allgemeine Theorie der schönen Künste*)聞名的柏林哲學家蘇策(Johann Georg Sulzer)。蘇策在一篇名為〈關於在美術中的力(能量)〉一文中，明確地主張藝術的目的不在模仿，更不是為了僅僅讓人得到愉悅；他認為藝術的目的，與政治(Staatskunst)、哲學相仿，都是要增進人的福祉(Glücklichkeit)，而藝術家的職責，在盡所有的能量與力，來描繪一有用的事物，從而在人們的理智與情感留下效果。「簡而言之，藝術家盡可能給他描繪的事物所有的能量。」¹⁰⁵因而蘇策認為他所謂的「能量」乃是藝術的基礎概念。蘇策也將認知與美的認識當成同一件事：他認為美的事物可以透過引發認知對於美的能量產生認識。在語言藝術，這種能量透過聲調的抑揚頓挫與字詞使用的不落俗套而產生風格；在音樂，能量則是透過音的強弱、音程的大小、休止、

¹⁰⁵ Johann Georg Sulzer, "Von der Kraft (Energie) in den Werken der schönen Künste," in *Vermischte philosophische Schriften aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt* (Leipzig: Weidmann, 1773-1781; reprint, Hildesheim: Olms, 1974), p. 123: "Künstler gebe einem nützlichen Gegenstande alle nur mögliche Energie."

調的轉變、新的和聲。¹⁰⁶但蘇策強調，這些能量只能夠說是品味的美，帶來的能量僅是過客，不足夠留在靈魂，非藝術最終目的。但是如果得到的能量與愉悅沒有直接關係，而是透過對於藝術品的沈思 (Betrachtung, contemplation)，人可以經驗到崇高，這個崇高的感覺所引發的能量，乃是藝術的最終標的。「而唯有這樣的能量，方能夠給予藝術家思想性的真實。」¹⁰⁷

赫德的力的概念，應用得很廣，幾乎他所有重要的概念，不管是宗教、哲學、歷史、美學，都會提到這個無所不在的能量概念。¹⁰⁸而且這個力的特質有時候是形上的、有時候是物理的、心理的、或者是生理的。¹⁰⁹赫德力的概念與康德一樣，都是要在當時的哲學思考與當時的經驗科學互相印證。雖然 Kraft 一字在十八世紀的情境裡帶有物理學的意涵，但赫德的力的概念絕對不是物理性牛頓式機械論下的力，並且想要用力的概念來打破形上學自托馬斯·阿奎那(Thomas Aquinas)以來將人的認知能力分成高下兩種的做法。它早先所借用瑞士生理學家哈勒，將人的生命力稱之為「內在力量」(vis inertia)的說法，其展限於生命體對於外來刺激的可反應性(Reizbarkeit, irritability)，比較偏重於力的生理以及心理特質。¹¹⁰但他在〈論語言的起源〉表明，人類與動物

¹⁰⁶ Johann Georg Sulzer, "Von der Kraft (Energie) in den Werken der schönen Künste," p. 126.

¹⁰⁷ Johann Georg Sulzer, "Von der Kraft (Energie) in den Werken der schönen Künste," p. 132: "Dieß ist die Energie, welche bloß allein der Künstler den speculativischen Wahrheiten geben kann."

¹⁰⁸ Robert Clark 甚至聲稱，赫德他所有的重要著作裡，平均每一頁都會出現一次「力」(Kraft)這個辭彙。參見其 "Herder's Concept of 'Kraft'" *PMLA*, 57:3 (1942), p. 739.

¹⁰⁹ 英國學者 H. B. Nisbet 曾經舉例羅列赫德的「力」，一共九種不同用法。見 Nisbet, *Herder and the Philosophy and History of Science*, pp. 8-16.

¹¹⁰ Nisbet, *Herder and the Philosophy and History of Science*, pp. 248-284. 另外，

的差別，在於將一統整生命整體的，存在靈魂的「力」透過自覺反思來表達，又似帶有萊布尼茲式形上學的意義；¹¹¹他在〈論感官與認知〉(1778)中，如此描述這個統整的「力」：

簡單說，這些力基本上就只有一種力，當它是人性的，善的與有益的，而這是有內在自覺的理解與觀照。¹¹²

他將這種力簡單定義為「靈魂的能量」(Energie der Seele)。¹¹³而在他晚期的《後設批判》(Metakritik)中，赫德將力稱為「內在存有的實在的質量」，而所有科學的目的，就是觀察這種力的作用。¹¹⁴

相對於美學藝術的用法裡，赫德原先將「力」作為詩歌表現的媒介，與繪畫的空間、音樂的時間相區隔。這種詩的想像力(Einbildungskraft)的發揚，取決於這想像的客體，是否能夠將這個詩的力量(poetische Kraft)帶進靈魂。¹¹⁵但是在這同時，赫德還說了一種比較更廣泛的力，在藝術能夠被充分地彰顯。第四卷《批判叢林》中赫德聲明，作為哲學一部份的美學，其目的是要給予人所沒有的，美的自然的感覺；而能夠

關於哈勒的想法與十八世紀末有關生命力(Lebenskraft)的關係，可參見 Robert Richards, *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe* (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), pp. 313-321.

¹¹¹ Herder SW V, p. 47. 參考 Hannsjörg Salmony, *Die Philosophie des Jungen Herder* (Zürich: Vineta, 1949), pp. 76-79; Ralph Häfner 亦指出此點為赫德與盧梭間，就文化起源的重要歧見，見其 *Johann Gottfried Herders Kulturentstehungslehre. Studien zu den Quellen und zur Methode seines Geschichtsdenkens* (Hamburg: Felix Meiner, 1995), p. 149.

¹¹² Herder, SW VIII, p. 196: "Kurz, diese Kräfte sind im Grunde nur Eine Kraft, wenn sie menschlich, gut und nützlich seyn sollen, und das ist Verstand, Anschauung mit innerm Bewußtsein."

¹¹³ Herder, SW VIII, p. 196.

¹¹⁴ 引自 Clark, "Herder's Concept of Kraft," p. 750.

¹¹⁵ Herder, SW III, p. 137.

接觸到靈魂之力，這是理性邏輯所不能辦到的。¹¹⁶而人類個體的不同，正是因為其內在的力量，環繞於人的存在，而透過生理的器官，將力量混合方式不同所導致。而「美學的自然(ästhetische Natur)就是此以無窮的混合與內在的疏異性的可能性，證之於創造物所有本質的構成。」¹¹⁷

赫德在《批判叢林》之後，詩歌不再是唯一表現力的媒介。之後一年在他〈論雕塑〉(Platik)的初稿裡(1770)已然提到，藝術的三種基本形式為繪畫、音樂、雕塑，而其媒介分別為空間、時間、與力，其呈現方式分別為面(Fläche)、線(Linie)、與體(Körper)。¹¹⁸在 1778 年〈論雕塑〉的定稿中，空間、時間、與力的媒介，赫德重新定義為面、音(Ton)、與體，在三種藝術中彼此互相包含。¹¹⁹同時，赫德對於美又下了一個與前不甚相同的一般定義：是「力與意義」(Kraft und Bedeutung)的表現。¹²⁰赫德的這個對與藝術相關的美與力的重新定義，其實對於赫德的美學系統，有著決定性的改變——原先由神話演變而來，專屬於詩歌的「力」，現在成了美的藝術的本質之一。¹²¹就雕塑而言，

假使我們人類的本性不是死沈的海，也非一永恆的停滯與無感覺的神的靜地，而是要創造一個活動的，不斷自我刺激的電

¹¹⁶ Herder, *SW IV*, p. 26.

¹¹⁷ Herder, *SW IV*, p. 28: "Auch in der ästhetischen Natur ist also die unendliche Mischung und innere Verschiedenheit möglich, die die Schöpfung im Bau aller Wesen bewiesen."

¹¹⁸ Herder, *HW II*, p. 419.

¹¹⁹ Herder, *HW II*, p. 477.

¹²⁰ Herder, *HW II*, p.515.

¹²¹ 就筆者所知，目前相關於赫德美學的研究裡，僅有法國學者 Pierre Pennison 清楚地提到〈論雕塑〉一文談到「力」所代表的轉變的重要性。見其 "Trieb et énergie chez Herder," in Myriam Bienenstock ed., *Trieb, Tendence, Instinct, Pulsion* (Paris: Presses Universitaires de France, 2002), pp. 45-52

流，完滿的力(Kraft)與生命精神。¹²²

赫德認為，雕塑的外在並非是一個帶了面具的，美的永恆的不動狀態，而是生命之氣息所活化的形式。如此一來，「立刻，美在每個部份就成為力與意義。」¹²³而在《美的起源》裡可見，赫德將這種靈魂之「力」的傳達，當成音樂聲響的原始目的。聲(Schall)不再像在《批判叢林》裡被描寫的，是無意義，空動的聲響；¹²⁴他認為將「被引發的內在的力量重新呈現以被認知」稱之為「聲」，從而引發音響與音樂，而音樂要用整個身體來傾聽。¹²⁵而音樂的特別之處，在於音樂從空無中，運用所有感官與感覺的形式，而藉著音樂運動的所有力量(Kraft)，透過震動的方式，達到其他藝術未能單獨完成之境，因為音樂是運動的精神(Geist der Bewegung)，與最內在的力的產生關連。¹²⁶

五、音樂感官在十九世紀初的抽象化

赫德在他的作品裡，對於力的用法不一，後世似乎無法確切地把握力一詞對赫德的確切定義；有學者認為赫德把「力」當成是一種方法論上的需要，藉以遊走於十八世紀後半，哲學與物理、心理、生理等經驗科學的中介名詞。¹²⁷但是就他的藝術哲學而言，「力」一直是個關鍵的概念，從專屬於詩歌，一直到適用於藝術的不同領域，而成為不同藝術形式的共通性。如果與十八世紀中蘇策的說法做一點比

¹²² Herder, *HW II*, p. 515.

¹²³ Herder, *HW II*, p. 515: "Sofort wird die Schönheit Kraft, Bedeutung in jedem Gliede."

¹²⁴ Herder, *SW XXII*, p. 62.

¹²⁵ Herder, *SW XXII*, p. 179.

¹²⁶ Herder, *SW XXII*, p. 187.

¹²⁷ Nisbet, *Herder and the Philosophy and History of Science*, p. 16.

較，蘇策也曾強調藝術中隱含的「力」，但是他的說法比較沒有引用經驗科學，或互相印證的意思；另外蘇策所說的「力」，也沒有跟感官與身體有太大的關係。蘇策雖然有擺脫模仿美學的傾向，但是仍然認為至高美感攸關於崇高與道德性。赫德文中無所不在的力固然有形而上的特質，但是他所謂的「有機的生命力」(organische Lebenskraft)更是經過與身體感官發生關係的主體化過程，轉變成為藝術間共通的抽象能量，並不能簡單的以形而上的特質來涵蓋。

藝術史家克瑞里(Jonathan Crary)在其名著《觀察的技術》(*Technique of Observations*)裡提到，十八、十九世紀之交，歐洲人的感官方式有了重要的改變。他指出，在啓蒙之後的現代化過程裡，感官一方面地位被提升，成為決定人類主體意識的一部份(而非以往被當成是擾亂理性判斷的絆腳石)，另一方面這個內化所伴隨的感官的分殊(不同感官神經傳達不同的訊息)卻也帶給人類主體被抽象化，進而面臨機械化宰制的危險。柯瑞里以歌德為例，說明歌德並非以他的詩歌，而是以其名著《色彩理論》(*Farbenlehre*)開啓了十九世紀視覺藝術的現代化，在這個過程裡，「身體，包括觀看的身體，不管是在社會、自我(libidinal)、或技術方面，成為新的機器、經濟、工具的一個部份。」¹²⁸克瑞里以歌德的例子來說明視覺的歷史在十九世紀的現代化所扮演的關鍵角色，那麼赫德的例子就可以說明，其實在 1800 年前後，聽覺模型的轉變一樣扮演了重要的關鍵。

如果將歌德對於視覺的研究，當成是十九世紀感官分疏的起點，那麼赫德美學中的聽覺藝術能量的抽象化，其實開展了十九世紀生理與心理美學，將感官的分殊當成起點的做法。例如十九世紀德國心理

¹²⁸ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1990), p. 2.

美學的奠基者羅策(Hermann Lotze)與赫德相仿，將藝術當成是個人主體與外在世界接觸的生命的展現。¹²⁹羅策最有名的生理學理論 local signs(Lokalzeichen)，就是將視覺當成是視神經受到不同能量的刺激所產生的想像(Vorstellung)，而非外在空間於瞳孔的再現(Representation)。¹³⁰他並把音樂比喻成靈魂，音樂能量之外在呈現即是音樂所用的音階；不同的音高對羅策來說，並非物體物理上不同的震動頻率，而「是一種獨特的質的能量(qualitative Energie)，他的比喻可以在精神生命裡讓我們感覺。」¹³¹此外十九世紀中德國物理大師學赫姆荷茲(Hermann von Helmholtz)的音樂生理學鉅作《音的感官作為音樂生理學的基礎》(*Die Lehre von den Tonempfindungen*, 1863)，以穆勒(Johannes Müller)的「特定能量論」(theory of specific energy)為基礎，主張外在的能量刺激相同的情況之下，不同的感受來自不同感官媒介的神經傳導。他將這個理論加以引申後用來說明音色的構成，乃是有不同的能量強度作用於聽覺神經的結果，這個概念到目前還適用。¹³²

¹²⁹ Hermann Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (München: Cotta, 1868), p. 86.

¹³⁰ 參見 William R. Woodward, "From Association to Gestalt: The Fate of Hermann Lotze's Theory of Spatial Perception, 1846-1920." *Isis: International Review devoted to the History of Science and its Cultural Influences*, 69(1978), pp. 572-582.

¹³¹ Hermann Lotze, "Recension von Eduard Hanslick, Vom musikalisch-Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst" [1854], in *Kleine Schriften*, Bd., III, Abt. I (Leipzig: Hirzel, 1891) [originally published in *Göttingischen gelehrten. Anzeigen* (1855), pp. 106-108, 1049-1068], p. 212: "einer eigenthümlichen qualitativen Energie, deren Analogien im geistigen Leben uns wohl fühlbar sind, während keine andere Sinnesempfindung sie gleich mannigfaltig und gleich streng in einer vollkommen deutlich geordneten Scala darbieten."

¹³² Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische*

在本文未及處理，日後值得再繼續探問的是，十九世紀音樂論著裡，音樂感官的抽象化被表象化為不同形態的能量特質。與一般所認為的情緒(*Stimmung*)或者感覺(*Gefühl*)不同的是，音樂的能量在此一與進入身體的過程當中，從十八世紀末開始，分別被賦予「力」(*Kraft, force*)、「衝動」(*Trieb, impulse*)、「意志」(*Wille, will*)等抽象意義，分別代表了物理、生理、及心理的三種層面的能量。十九世紀的音樂學家黎曼(Hugo Riemann)受了赫德與羅策的影響，將音樂當成是靈魂的運動，是生命之力(*Lebenskraft*)的表現。¹³³最重要的當然是瑞士音樂學家庫特(Ernst Kurth)一系列的著作，將巴哈音樂裡的節奏能量，華格納半音和聲裡的導音所帶來的能量特性，以及布魯克納結合對位與和聲特質而展現的形式動能，當成是十九世紀音樂的決定性特質。¹³⁴

赫德在他的《美的起源》的最後，總結了美學(*schönen Wissenschaften*)與藝術的關係。於此赫德仍然強調他一貫的歷史相對主義，他首先聲明，古希臘、羅馬時期並沒有關於美學(即美的知識)的概念，從希臘羅馬時期的自由公民的教養所需的 *artes liberales*，到中世紀封建時期的騎士的貴族品味，以及十七、十八世紀的紳士教養所需要的美感教育，他認為每個時代都會有其特定的美感及藝術關懷。¹³⁵但更重要的是，若我們考慮到赫德對於藝術的基本假定為身體感官與靈魂的互動，那麼就表示著關於藝術的歷史相對性，來自於人的整體感官方式隨著時間空間而改變。其實從赫德最早期的〈論人類品味與思考方式

Grundlage für die Theorie der Musik (Braunschweig: Vieweg, 1863).

¹³³ Hugo Riemann, *Wie hören Wir Musik? Drei Vorträge* (Leipzig: Max Hesse, 1884), pp. 7-13.

¹³⁴ 關於庫特的著作在音樂能量化的重要性，可參考 Lee Rothfarb, "Energetics," in Thomas Christensen ed., *Handbook of Western Music Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

¹³⁵ Herder, *SW XXII*, pp. 301-303.

之差異性〉，將品味與思考方式等同考慮，就已然提到，不同的人群的美感判斷，應該來自其根深蒂固的感官方式(Eigensinn der Empfindung)。¹³⁶他在成熟時期的代表巨著《人類史的理念》(*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*)亦聲稱，人類是隨著美感、藝術、與語言而組織；¹³⁷這些不同的面向，正是隨著人類所處時空環境的不同，在與個體靈魂與身體的互動之下，同時表現人類的有機生命力。

(本文於 2007 年 3 月 20 日通過刊登)

* 本文於研究初期，蒙中研院史語所資助與先進同仁的思想啟迪，而後亦得國科會研究專案補助 (94-2411-H-009-008)，特此致謝。另外感謝交通大學音樂研究所，以及林曉萱與邱秀穎二位在研究寫作期間的大力協助。

¹³⁶ Herder, *SW* XXXII, p. 26.

¹³⁷ Herder, *SW* XIII, pp. 136-142.

History of Sensation, Music, and Force: Soul-Body Interactions in Herder's Theory of Listening

Chien-chang Yang

Graduate Institute of Musicology, National Taiwan University

Traditionally regarded as a transitional figure between the German Enlightenment and Romanticism, Johann Gottfried Herder's (1744-1803) prominence in literary criticism, political philosophy, and historiography has been well documented. More recently, studies of Herder have turned to his pioneering investigations of an anthropologically-oriented epistemology, in which his idea of the "whole man" (*ganzer Mensch*) plays a prominent role. However, while scholars have pointed out the importance of sensations and the corporeal in Herder's perceptual theory as a whole, the importance of "hearing" has rarely been adequately clarified. In Herder's epistemology, sensation (*Empfindung*) forms the "dark" perception that constitutes an emotional, yet no less essential, side of human existence. In particular, Herder defines hearing as the sympathetic vibration (*Mitbewegung*) of the body and the soul, and he calls music the closest art to the human heart. This psychological as well as physiological side of human beings, in Herder's view, must be accompanied by an omnipresent physical "force" (*Kraft*)—the origin of every form of human energy. Such an intricate and

almost self-contradicting idea cannot be fully justified without an understanding of Herder's contemporaries' anthropological studies as well as research in the natural sciences such as Albrecht von Haller's work on physiology. This article argues that in the German anthropological efforts to rebut rationalist epistemology, Herder was the first to emphasize listening as the best channel to communicate with the innermost force of the human being. Herder's efforts were then followed by a series of physiological/psychological researches in the nineteenth century, including the so-called physiological psychology of Hermann Lotze and the monumental physiological work of Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als Grundlagen für die Theorie der Musik* (On the Sensation of Tones, 1863), which were all influenced by Herder's theory of hearing.

Keywords: anthropology, music aesthetics, sensation, physiology, history of epistemology, forms of knowledge