

January 2016

On the Aesthetic Significance of Kant's Concept of Schema

Hongbin Su

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Su, Hongbin. 2016. "On the Aesthetic Significance of Kant's Concept of Schema." *Theoretical Studies in Literature and Art* 36, (1): pp.177-182. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol36/iss1/10>

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.

审美图式论

——试论康德图式概念的美学意义

苏宏斌

摘要:图式是康德哲学的一个重要概念,但康德只将其局限在认识论领域。本文认为,图式同样也是一个重要的美学概念,因为图式尽管是一种普遍之物,但却是通过直观活动被把握到的,因此它必然具有一定的审美价值。除了直接作为审美对象之外,图式在大多数时候是作为艺术形象的来源,间接地参与到审美活动之中。认知图式和审美图式的同质性,表明认识活动与审美活动具有同源性。

关键词:图式; 想象力; 本质直观

作者简介:苏宏斌,浙江大学文艺学研究所教授,博士生导师,主要从事文学理论和美学研究。电子邮箱:Suhbin2005@aliyun.com

Title: On the Aesthetic Significance of Kant's Concept of Schema

Abstract: Schema is an important concept in Kant's philosophy, but Kant delimited it to the territory of epistemology. This paper argues that schema is also an important aesthetic concept. Schema is grasped through intuitive activities, and it follows that schema has certain aesthetic value. Schema is an object of aesthetic activity, but most often it also participates indirectly in aesthetic activities as the source of artistic images. The homogeneity between cognitive schema and aesthetic schema shows the homology of cognitive activities and aesthetic activities.

Keywords: schema; imagination; essential intuition

Author: Su Hongbin is a professor in Zhejiang University (Hangzhou 310028, China), with main research interests in literary theory and aesthetics. Email: Suhbin2005@aliyun.com

图式(schema,又译为图型、图几等)是康德提出的一个重要概念。他认为,要想获得普遍必然的知识,就必须把感性表象和知性范畴统一起来,然而这两者之间却具有异质性,因此就需要图式来作为中介。在康德哲学中,图式只是一个认识论概念,与美学无关。然而在后来的美学研究中,这一概念却得到了广泛的应用,诸如茵加登、贡布里希和阿恩海姆等人,都将其视为艺术活动的一个重要环节。那么,图式究竟是一个认识论概念,还是同时跨越了认识论和美学两个领域?如果说图式也是一个美学范畴的话,那么它究竟是如何产生的?在审美经验中处于何种位置?这

些就是本文所要探讨的问题。

一、何谓图式?

要想回答康德为什么把图式限定于认识领域这一问题,就必须首先弄清他赋予这一概念的确切含义。严格说来,康德实际上提出了两种图式概念,或者说他把图式划分成了两种类型:经验的图式和先验的图式,前者对应着经验性的概念,后者则对应着先验的概念或者范畴。当他把图式看作感性表象和知性范畴之间的中介的时候,他所说的显然是先验图式。这种图式必须一方面与范

畴同质,另一方面又必须与现象同质,因此它必然一方面是智性的,另一方面则是感性的。在康德看来,具有这种双重性的事物只能到时间之中去寻找,因为时间是一种先验的直观形式,就其是先验的而言,时间与范畴同质,就其是直观的而言,时间又与现象同质。因此康德宣称:“范畴在现象上的应用借助于先验的时间规定而成为可能,后者作为知性概念的图型对于现象被归摄到范畴之下起了中介作用”(《纯粹理性批判》139)。简言之,先验的图式(图型)就是先验的时间规定。

至于经验的图式,则除了充当感性形象和感性概念(经验性概念)之间的中介之外,还被看作两者的来源和基础。就经验性图式与感性概念的关系来说,康德宣称,“实际上,我们的纯粹感性概念的基础并不是对象的形象,而是图型”(《纯粹理性批判》140),这意味着经验性概念并不是直接从对象身上概括出来的,而是通过图式才产生的。他还进一步指出,“感性概念(作为空间中的图形)的图型则是纯粹先天的想象力的产物,并且仿佛是它的一个草图,各种形象是凭借并按照这个示意图才成为可能的,但这些形象不能不永远只有借助于它们所标明的图型才和概念联结起来,就其本身而言则是不与概念完全相重合的”(《纯粹理性批判》141),从这段话来看,经验性图式也是感性形象的来源和基础。同时,它还充当了感性形象和感性概念之间的中介。

康德虽然把图式划分成了两种类型,但他随即就把注意力转向了先验图式,至于经验性图式则被弃之不顾。这种做法我们不难理解,因为康德的认识论探究的是认识活动的先验前提,经验性图式显然与此无关。另一方面,我们也不难理解康德何以要把图式概念限定于认识论领域,因为他的美学所关注的同样是审美判断之所以可能的先验前提,而审美判断在他看来并不涉及知性范畴,用他的话说,“美是那没有概念而普遍令人喜欢的东西”(《判断力批判》54)。既然审美只涉及表象而不涉及概念,自然也就不需要图式来充当两者之间的中介了。正是由于这个原因,康德明确把图式从美学之中排除出去了。

然而耐人寻味的是,图式这一概念却在康德之后的美学研究中得到了广泛的应用。茵加登在《论文学作品》这本书中,就把图式作为文学作品基本结构的一个重要层面,认为它在文学创作和

欣赏活动中都发挥着重要的作用。按照他的看法,文学作品在描绘事物的时候,必然会省略事物的许多特征,因此所产生的再现客体就只能是一个图式,因为它包含着许多不确定性:“再现的[……]客体确切地说,在所有方面都不是完全一致地被确认的,作为原初的统一体的个体只是一个图式的构造,包含着不同类型的未确定的位置”(248)。阿恩海姆也认为,艺术家在观看事物的时候,把握的不仅仅是事物的细节特征,而是首先关注事物的结构图式:“观看一个物体,就是在进行某种抽象活动,因为观看活动中包含着对物体之结构特征的把握,而决不仅仅是对细节的不加区别的录制。至于究竟把握到哪些特征,这主要取决于观看者,当然还要取决于刺激图式所处的总的背景”(89)。贡布里希更是主张,任何艺术再现事物时候的时候都必须依托于一定的图式:“种种再现风格一律凭图式以行,各个时期的绘画风格的相对一致是由于描绘真实不能不学习的公式”(1)。

现在的问题是,这些美学家们所说的图式与康德所提出的是否是同一个概念呢?这还需要我们进行具体的考察。茵加登所说的图式相当于事物的略图,这从他把图式说成是“骨架”就可以看出来。阿恩海姆所说的图式是指事物的结构形式或者样式。贡布里希曾经援引过康德关于图式的论述,表明他所说的图式概念的确源自康德,但这并不能说明他们赋予这一概念的含义也是相同的。从他对该词的具体应用来看,大体上指的是每个艺术家或每种艺术风格所秉持的描绘事物的特定图样或者公式,比如每个描画教堂的艺术家都必须事先掌握某种教堂的图样,然后再参照所绘教堂的具体特征进行矫正,从而逐渐产生一幅具有一定逼真性的图画。归结起来,这些含义实际上大同小异,都与 schema 一词的日常用法基本一致,因为该词在德语和英语中都包括格式、图表、规范、模板等含义。这样看来,这些美学家所说的图式更加接近于康德所说的经验性图式,与先验图式则有着明显的区别,因为后者指的是“先验的时间规定”,并且只是与十二个知性范畴相关的,不可能表现为事物的结构样式。至于经验性图式,康德虽然没有给其下一个明确的定义,但他曾具体分析过三角形、狗等经验性概念的图式,认为“它意味着想象力在空间的纯粹形状方

面的一条综合规则”(《纯粹理性批判》140),考虑到他把经验性图式也说成是先验想象力的产物,我们大胆推断他所说的经验性图式就是一种“先验的空间规定”,与先验图式正好相对。如果说先验的时间规定指的是时间视域中的知性范畴,那么先验的空间规定指的就是空间视域中的感性概念。感性概念是从感性形象之中抽象出来的一般性,当这种一般之物被赋予了某种先验的空间形式的时候,必然呈现为某种抽象的图样或样式。因此我们认为,现代美学所谈论的图式概念的确来自于康德,不过不是他所重视的先验图式,而是他有意加以忽视的经验性图式。

然而即便是经验性的图式,也是与经验性或感性概念相关的,而康德显然认为审美鉴赏既与先验的知性范畴无关,也与经验性的概念无关。因此我们就需要追问,经验性的图式何以能够逾越认识论的范畴,进入美学研究的领域呢?

二、图式是如何产生的?

要想回答前文所提出的问题,就必须首先弄清图式究竟是如何产生的。对于这一问题,康德并未做过深入的探究,而是仅限于指出图式乃是先验想象力的产物,至于先验想象力是如何生产出图式的,他却未做过任何具体说明。这种做法在康德的批判哲学中可说是屡见不鲜,比如对于知性范畴的来源他也未加探究,而是简单地将其说成是知性自发地生产出来的。康德采取这种做法的原因,在于他把先验与经验截然对立起来,认为知性概念及其图式都不具有经验来源,而是人的心灵中先天固有的,这就使他无法对它们的产生机制做出清晰的说明。就此而言,康德显然未能摆脱理性主义固有的独断论缺陷。对于我们所关注的经验性图式来说,康德观点中的内在矛盾就变得更加尖锐了,因为经验性图式是与经验性概念相关的,他却不加区分地将其也说成是先验想象力的产物。因此,要想对图式的来源做出合理的说明,就必须抛弃康德对于经验想象力和先验想象力的区分,对于想象力在图式的产生过程中所起的作用进行深入的分析。

如果我们撇开康德关于经验与先验的二元对立,就会发现一切图式都是介乎于形象和概念之间的某种东西,它既具有形象的直观性,又具有概

念的普遍性,因而必然是通过直观活动所把握到的某种普遍之物。康德曾经把直观活动区分为感性直观和知性直观,前者所把握的是个别之物,后者把握的则是普遍之物。然而按照他的观点,人类并不具有知性直观能力,因为这种能力是自发性的,它能够通过直观活动创造出自己的对象,因而只能为神所具有。这样一来,康德实际上否定了人类通过直观把握普遍之物的可能性。然而这种观点同样是他的二元论立场的产物,因为在这两种相互对立的直观活动之间,还存在一种特定的直观活动,它既非纯然接受性的,又非纯然自发性的,它所把握到的普遍之物并不完全是自身创造出来的,而是从个别之物身上析取出来的。事实上康德自己对这种能力也并不陌生,他在讨论空间问题时曾经指出,[……]一切有关空间的概念都是以一个先天直观(而不是经验性的直观)为基础的。一切几何学原理也是如此,例如在一个三角形中,两边之和大于第三边,这决不是从有关线和三角形的普遍概念中,而是从直观、并且是先天直观中,以无可置疑的确定性推导出来的”(29)。这段话显然已经明确肯定了人类通过直观把握普遍之物的能力,但由于受到自己二元论立场的限制,他竟把这种能力归属到感性活动之中去了。

康德所犯的这一错误在胡塞尔的本质直观学说中得到了纠正。我们不无惊讶地发现,想象力在这一学说中同样占有关键性的地位。按照胡塞尔的看法,本质直观必须通过本质变更来进行,而本质变更则需要借助于想象力:

将一个被经验的或被想象的对象性变形为一个随意的例子,这个例子同时获得了指导性的‘范本’的性质,即对于各种变体的开放的无限多种多样的生产来说获得了开端项的性质,所以这种作用的前提就是一种变更。换言之,我们让事实作为范本来引导我们,以便把它转化为纯粹的想象。这时,应当不断地获得新的相似形象,作为摹本,作为想象的形象,这些形象全都是与那个原始形象具体地相似的东西。这样,我们就会自由任意地生产各种变体,它们中的每一个以及整个变更过程本身都是以‘随

意’这个主观体验模态出现的。这就表明,在这种模仿形态的多种多样中贯穿着一种统一性,即在对一个原始形象,例如一个物作这种自由变更时,必定有一个不变项作为必然的普遍形式仍在维持着,没有它,一个原始形象,如这个事物,作为它这一类型的范例将是根本不可设想的。这种形式在进行任意变更时,当各个变体的差异点对我们来说无关紧要时,就把自己呈现为一个绝对同一的内涵,一个不可变更的、所有的变体都与之相吻合的‘什么’:一个普遍的本质。(《经验与判断》394-95)

这也就是说,本质直观需要以某个感性对象为起点,把它的某种属性作为指导性的范本,然后借助于想象将其变更为某种相似的形象。当这种变更达到足够充分的时候,形象之间的相似性便转化为一种同一性,并作为普遍本质呈现出来。举例来说,我们可以从一朵红色的玫瑰花开始,通过想象将其变更为一块红布、一张红纸,如此等等,最终红色就会作为普遍之物呈现出来。

不过,胡塞尔所说的本质直观把握到的是事物的普遍本质,这与我们所说的图式有何关联呢?在我们看来,这两者实际上是一回事,也就是说本质直观所把握到的普遍本质恰恰就是图式,原因很简单:这种普遍本质既具有直观性,又具有普遍性,因而正是介乎于形象和概念之间的图式。当然,胡塞尔本人并不作如是观,在他看来本质直观所把握到的就是范畴或者概念(本质直观学说的前身就是他在《逻辑研究》中提出的范畴直观理论),但这是由于他错误地夸大了本质直观的功能。他主张在直观活动的过程中,普遍本质可以作为某种绝对同一、不可变更的内涵而呈现出来,这意味着普遍之物已经不再具有时间性了,因而自然就变成了范畴或概念。然而本质直观既然是一个通过想象力来进行变更的过程,那么同一之物的呈现就只能是一个无限的过程,尽管在这个过程中它会变得越来越清晰,但这种清晰性却永远只能是相对的而不是绝对的,也就是说本质直观所把握到的普遍之物永远只能处于时间境域之中,因而便只能是图式而不是概念。要想把图式转化为概念或者范畴,就必须借助于知性及其判

断力,因为只有知性能力能够在普遍之物与个别之物之间设置一条明确的界限,从而使直观活动的时间进程终止下来,使图式摆脱时间性而变成概念。胡塞尔把普遍之物的产生建立在“各个变体的差异点对我们来说无关紧要”这样一种心理体验的基础上,显然是犯了他所一再批判的心理主义的错误。正是这一错误使他混淆了直观和知性之间的界限,使得直观侵入了知性的领域。

因此我们认为,图式是通过直观从个别之物转化而来的,概念则是通过知性从图式转化而来的。康德想必会说,由此产生的图式和概念,都只能是经验性的,至于实体这样的先验范畴则不可能从对象身上直观出来,而只能从对判断活动的反思中被揭示出来(他的范畴表就是直接从判断表推演出来的)。然而胡塞尔就曾强调指出,“实事状态和(系词意义上的)存在这两个概念的起源并不处在对判断或对判断充实的‘反思’之中,而是真实地处在‘判断充实本身’之中;我们不是在作为对象的行为之中,而是在这些行为的对象之中找到实现这些概念的抽象基础;而这些行为的共形变异当然也会为我们提供一个同样好的基础”(《逻辑研究》第二卷第二部分 142)。所谓“判断的充实”就是使判断行为本身作为对象呈现出来,也就是把判断行为作为直观的对象;所谓“共形变异”就是对判断行为进行变更,从而使其中所包含的范畴作为同一之物呈现出来。这也就是说,范畴“是”或“存在”不是通过对判断的反思,而是通过对判断的直观被把握到的。认为“存在”不是作为观念,而是作为对象被把握到的,正是这一洞见给了海德格尔以关键的启示,使他找到了把现象学与存在论结合起来的道路。因此,康德在经验性概念和先验概念、经验性图式和先验图式之间设置的对立是站不住脚的,任何图式都是借助于想象从对象身上直观到的。

三、图式的审美功能

解开了图式的产生之谜,我们同时也就为其进入美学领域扫清了障碍。康德之所以把图式排除在美学之外,是因为他主张审美经验不涉及概念,因而就不需要图式来充当感性形象和知性概念之间的中介。然而我们的分析已经表明,图式本身并不是作为这两者的中介而产生的,相反,图

式乃是概念的本源。因此,审美经验尽管不涉及概念,却仍然可能会涉及图式。

现在的问题是,图式在审美经验中究竟具有怎样的功能呢?我们认为,图式的首要功能就在于它可以成为独立的审美对象,也就是说图式本身就具有一定的审美价值。对于我们的这个观点,康德想必会持明确的否定态度。在他看来,审美对象只能成为某种抽象概念的象征,却不可能成为其图式,其理由在于:“[……]一切我们给先天概念所配备的直观,要么是图型物,要么是象征物,其中,前者包含对概念的直接演示,后者包含对概念的间接演示。前者是演证地做这件事,后者是借助于某种(我们把经验性的直观也应用于其上的)类比,在这种类比中判断力完成了双重的任务,一是把概念应用到一个感性直观的对象上,二是接着就把对那个直观的反思的单纯规则应用到一个完全另外的对象上,前一个对象只是这个对象的象征”(《判断力批判》200)。按照这种区分,图式是对概念的直接演示,象征则是对概念的间接演示;前者采取的是演证的方式,后者采取的则是类比的方式。两种方式都是把概念应用到了感性对象上面,但在前一种方式中,判断力确证了对象与概念之间的同一性,在后一种方式中,判断力则并未设定这种同一性,而是以反思的方式在对象与概念之间设置了一种类比关系。举例来说,“美是德性一善的象征”这一命题并不意味着美和德性之间具有同一性,而是说对美的鉴赏所激起的体验与德性之间是可以类比的。

明眼人不难看出,图式与象征的对比建立在规定判断与反思判断的对比之上。康德显然认为,图式只能与规定判断相关,象征则与反思判断相关,因此图式不可能成为审美对象。然而在我们看来,这一区分看似有理,实际上却是不能成立的。康德曾经如此描述两种判断的区别:“如果普遍的东西被给予了,那么把特殊归摄于它们之下的那个判断力就是规定性的。但如果只有特殊被给予了,判断力必须为此去寻求普遍,那么这种判断力就只是反思性的”(《判断力批判》13-14)。就图式与象征的关系来说,他显然认为前者乃是普遍之物,后者则是特殊之物,因此图式就不可能成为审美对象。然而在我们看来,规定判断和反思判断的区别并不在于判断的对象是否是普遍之物,而是在于普遍之物究竟是预先被给定

的,还是通过判断活动被发现的。从某种意义上来说,反思判断首先是一种从对象身上发现普遍之物的认识活动,其次才是把对象与这种普遍之物联结起来的行为。更进一步来说,规定判断和反思判断所涉及的普遍之物本身也是截然不同的:前者所涉及的是抽象概念,后者所涉及的普遍之物则是非概念性的,用康德的话说,这是一种“不确定的概念”。在我们看来,这种不确定的概念恰恰就是图式,因为图式一方面因其普遍性而与概念同质,另一方面又因其具有时间性而在知性看来是不确定的。这两个方面的因素结合起来,表明反思判断在根本上就是一种本质直观活动,它所直观到的本质不是概念而是图式。因此,图式并不因其普遍性而成为规定判断的对象,相反,它乃是反思判断的构成物,因而也是审美鉴赏的对象。

从这个角度来看,康德关于审美判断的二律背反就可以得到全新的解释。这种二律背反的正题是鉴赏判断不是建立在概念之上的,反题则宣称其建立在概念之上。他所提出的解决办法是:正题所说的概念是确定性的,反题所说的概念则是不确定的,因此前一个命题说的是鉴赏判断不涉及确定的概念,后一个命题说的是鉴赏判断涉及不确定的概念,两者之间的矛盾自然就消失了。然而这个解决办法之所以成立,是因为康德设定了一个前提:存在着一种特定的概念,它不能产生对客体的任何认识,却是对每个人都普遍有效的。问题在于,一种不能用于认识事物的普遍之物还能称作是概念吗?在我们看来,这种普遍之物并不是概念而只能是图式,因为图式一方面不是概念,因此不能用于认识活动;另一方面又是一种普遍之物,因此对每个人都是有效的。由此出发,我们认为所谓鉴赏判断的二律背反实际上是不存在的,因为我们一旦把反题中的概念替换为图式,那么两个命题所表达的就是两个完全不同的事实:前者宣称鉴赏判断不涉及概念,后者认为鉴赏判断涉及图式,这两个命题显然完全同真,何谈背反呢?

除了直接成为审美对象之外,图式还可以作为感性形象的基础和来源,从而间接地参与到审美活动中来。我们在前面曾经指出,图式是从形象演化而来的,因此似乎应该把形象作为图式的基础而不是相反。不过,审美经验所涉及的感性

形象与日常的感性之物有着本质的区别,它看起来是一种个别之物,实际上却包含着某种普遍性和一般性。黑格尔的著名命题“美是理念的感性显现”说的显然就是这个道理。事实上,康德也已经产生了这一洞见,他尽管把审美对象说成是一种个别的感性形象,但在谈到艺术的时候,却认为艺术作品中的感性形象是由抽象的理念或概念转化而来的:“诗人敢于把不可见的存在物的理性理念,如天福之国,地狱之国,永生,创世等等感性化;或者也把虽然在经验中找到实例的东西如死亡、忌妒和一切罪恶,以及爱、荣誉等等,超出经验的限制之外,借助于在达到最大程度方面努力仿效着理性的预演的某种想象力,而在某种完整性中使之成为可感的……”(《判断力批判》159)。而在我们看来,这种转化必然离不开图式的参与,因为任何形象都无法直接与理念联结起来,而必须以图式作为中介。也就是说,理念必须首先转化为图式,然后才能体现为具体的艺术形象。进而言之,如果说理念只是部分艺术形象的来源的话,那么图式则是一切艺术形象的共同来源和基础。在这方面,茵加登和贡布里希等人的研究已经提供了十分雄辩的证明,我们在此就不必赘述了。

或许有人会说,康德只是主张艺术形象与理念或概念相关,至于一般的审美对象则只是一种个别的感性表象。但实际上康德的这一立场并没有贯彻始终,在对审美判断的具体分析中,他已经发现审美对象常常与概念相关,因此不得不提出了自由美和依存美的划分:“有两种不同的美:自由美,或只是依附的美。前者不以任何有关对象应当是什么的概念为前提;后者则以这样一个概念及按照这个概念的对象完善性为前提。前一种美的类型称之为这物那物的(独立存在的)美;后一种则作为依附于一个概念的(有条件的美)而被赋予那些从属于一个特殊目的的概念之下的客体”(《判断力批判》65)。从这段话来看,自由美与概念无关,依存美则与概念相关。在谈到美与崇高的差异的时候,他更是进一步指出,“美似乎被看作某个不确定的知性概念的表现,崇高却被看作某个不确定的理性概念的表现”(《判断力批判》82)。按照我们在前面的分析,所谓不确定的概念或理念就是图式,因此康德实际上变相地承认了一切审美对象都是与图式相关的。

对于康德观点中的这种矛盾和困惑,我们其

实也不难理解,因为艺术作品是一种人工制品,是由艺术家创造出来的,其产生当然离不开艺术家所接受的某种理念和图式;审美对象则常常是某种自然对象,比如一朵鲜花或一片风景,何以也会与某种普遍性的图式相关呢?这里的关键就在于,审美对象与自然物并不等同,它是在我们的鉴赏活动中才产生的,借用现象学的术语来说,自然物是一种实在对象,审美对象则是一种意向对象。意向对象当然与实在对象相关,因为前者本身就是后者的显现;然而这种显现同时是一种构成,是主体意向活动的产物。正是在这一过程之中,图式起着不可替代的作用。按照阿恩海姆的分析,任何知觉活动都具有某种抽象性,都是一个把握事物的普遍特征,从而产生知觉概念的过程。而在我们看来,所谓知觉概念就是图式,因而任何知觉活动都包含着图式。那么,为什么在日常生活以及审美活动中,我们何以并未察觉这种抽象图式的存在,而是仍然以为我们所感知到的是一种个别之物呢?这是因为,我们的知觉行为大多数时候并未停留在图式阶段,而是进一步对获得的图式进行了加工,使其转化成了一种新的个别表象。比如当我们欣赏一朵花的时候,我们分别获得了关于其形状、色彩以及气味的图式,在此基础上才合成了这朵花的感性形象。人们常常以为审美鉴赏是在一瞬间完成的,并未经过这样一个从分解到合成的复杂过程,但这实际上是因为人类的知觉能力已经经过了长期的历史进化,因此才能在一瞬间无意识地完成这个复杂的过程。同时,这也是因为普通人对一朵花的感知和欣赏都是较为粗疏的,往往并未产生完整的审美表象。我们往往惊讶于艺术家在描绘事物的时候,何以会如此艰难和漫长,需要经过反复的斟酌和修改。在我们看来,艺术家所展示的恰恰就是我们在无意识活动中所进行的整个知觉过程。也正是因为这个原因,艺术家所创造的艺术形象,才能既具有鲜明的个性特征,又包含着某种普遍性和一般性。

基于以上分析,我们认为康德所说的图式是认识活动和审美经验中的共同现象。从某种意义上来说,这意味着认识和审美具有同源性。由于任何图式都因其直观性而具有一定的审美价值,我们甚至可以断言,认识活动起源于审美活动,人类把握世界的经验在其根基处就具有审美本性。

(下转第200页)