

# 理性理念如何转化为艺术形象？

## ——康德艺术理论的现象学阐释

苏宏斌

**内容提要** 康德主张艺术形象是对理性理念的表达和扩充，这一观点在一定程度上奠定了德国古典美学的基础，并且对后世产生了深远的影响。不过，康德实际上并没有具体说明艺术家究竟是如何把理性理念转化为艺术形象的。从现象学的角度来看，对这一问题的解答可以借鉴胡塞尔的范畴直观和本质直观理论。胡塞尔主张通过想象力的自由变更就可以把握到具有自身同一性的普遍本质，但实际上既然本质直观是通过想象活动来进行的，那么所获得的就不可能是纯粹的本质或范畴，而只能是介于感性表象和抽象范畴之间的特殊表象，这也就是康德所说的图式。只有进一步通过知性和理性的抽象，才能把图式转化为范畴。因此，图式乃是理性理念的起源，也是把理性理念转化为艺术形象的中介。艺术家只有首先把理性理念还原为图式，然后才能运用想象力对图式进行加工，强化其感性和直观特征，从而使其转化为艺术形象。

**关键词** 康德；理性理念；审美理念；图式；象征

康德艺术理论的核心是主张艺术家可以通过艺术形象来表达理性理念，从而使艺术能够具备鼓舞人心的精神力量。由于艺术形象是对理性理念的表达和扩充，因此，他将其称为审美理念（aesthetic idea）<sup>[1]</sup>。这样一来，艺术创作的根本任务就在于把抽象的理性理念转化为可以直观的艺术形象或审美理念。然而正是在这一问题上，康德并未做出清晰的说明。对此，本文尝试引入现象学的范畴直观和本质直观理论，对康德的这一命题进行重新阐发，以此来发展和完善康德的艺术理论，使其成为现代文学和艺术理论的思想资源。

—

理性理念原本是康德在《纯粹理性批判》中提出的一个认识论概念，其功能是统摄知性范畴和判断，从而保证知识的统一性。按照康德的观点，知性范畴和理性理念分别是知性和理性能力的产物。知性的作用在于把诸现象或感性表象与知性

范畴联结起来，从而形成判断；理性的作用则在于把知性范畴和判断统摄于理性理念，从而达到理性的统一性。用他的话说，“知性尽管可以是借助于规则使诸现象统一的能力，而理性则是使知性规则统一于原则之下的能力。所以理性从来都不是直接针对着经验或任何一个对象，而是针对着知性，为的是通过概念赋予杂多的知性知识以先天的统一性，这种统一性可以叫作理性的统一性，它具有与知性所能达到的那种统一性完全不同的种类”<sup>[2]</sup>。之所以说理性的统一性不同于知性的统一性，是因为知性范畴针对的是有限的经验对象，理性理念则涉及某种超验的无条件者。这种无条件者超出了人类的一切经验，人类无法获得关于它的任何客观知识，因此其存在就只是理性的一种主观设定，其目的是借以使知性产生的杂多判断和知识获得最终的统一。

正是由于理性理念无法直接作用于任何经验对象，康德主张任何直观表象都无法与之相适合。这意味着审美理念与理性理念之间有着根本的差异，

因为审美理念恰恰是一种艺术家创造出来的感性表象。康德明确指出，“我把审美[感性]理念理解为想像力的那样一种表象，它引起很多的思考，却没有任何一个确定的观念、也就是概念能够适合于它，因而没有任何言说能够完全达到它并使它完全得到理解。很容易看出，它将会是理性理念的对立面（对应物），理性理念与之相反，是一个不能有任何直观（想像力的表象）与之相适合的概念”<sup>[3]</sup>。简言之，审美理念是一种没有任何概念能够与之相适合的感性表象，理性理念则是一种没有任何感性表象能够与之相适合的抽象概念。然而尽管审美理念与理性理念截然相反，两者却并不是毫无关系的，因为审美理念不同于一般的感性表象，它不是在认识活动中通过感性认识而产生的，而是艺术家为了表达理性理念创造出来的，并且能够在我们心中唤起理性理念所无法统摄的众多思考。因此，艺术形象尽管是感性表象而不是理性理念，却是对理性理念的表达和扩充。

问题在于，艺术家究竟是如何创造出这种独特的感性表象的呢？正是在这个关键的问题上，康德却未能做出清晰的说明。他曾经列举了古希腊神话中朱庇特的神鹰和它爪中的闪电、象征天后赫拉的孔雀，以及普鲁士国王威廉二世的诗句等例子，来说明艺术形象作为象征总是能够唤起丰富的思考，但对艺术家究竟是如何把这些形象创造出来的，却几乎未置一词，只是简单地将其归结于艺术家那富于创造性的想象力。我们认为，康德的艺术理论之所以会出现如此重大的缺陷，并不是由于他的思考不够周密，而是因为他所建构的理论体系导致他无法跨越理性理念与感性表象之间的鸿沟。事实上，这个问题并不仅限于康德的美学思想，而是他的整个批判哲学所固有的。早在《纯粹理性批判》中，他就为了克服感性表象与知性范畴之间的异质性问题，提出了图式（schema，又译图型、图几等）这一范畴，认为它既具有感性表象的直观性，又具有知性范畴的抽象性，因此可以充当两者之间的中介。然而图式究竟是如何产生的呢？康德同样只是将其归结为生产性的先验想象力，至于想象力究竟是如何生产出图式的，他却宣称这是“人类心灵深处隐藏着的一种技艺，它的真实操作方式我们任

何时候都是很难从大自然那里猜得到、并将其毫无遮蔽地展示在眼前的”<sup>[4]</sup>。我们认为，图式和象征的产生机制对康德来说之所以是一个无法解决的难题，并不是由于这种思维过程本身是神秘的，而是由于他从自己的哲学体系出发，人为地切断了感性表象与知性范畴、艺术形象与理性理念之间的任何关联，当他想要重新在两者之间建立联系的时候，自然就变得捉襟见肘、举步维艰了。康德明确主张，“概念要么是经验性的概念，要么是纯粹的概念，而纯粹概念就其仅在知性中（而不是在感性的纯粹形象中）有其来源而言，就叫做 Notio。而一个出自诸 Notio 的超出经验可能性的概念，就是理念或理性的概念”<sup>[5]</sup>。所谓经验性的概念，就是从经验对象身上抽象和概括出来的概念，知性范畴和理性理念则相反，是由知性和理性自发地生产出来的。康德之所以如此强调这两种概念的纯粹性，显然是为了维护整个批判哲学的基石——先天综合判断的可能性，因为只有把这两种概念说成是纯然先天的，才能保障由此形成的判断和知识既是综合性的，又是具有普遍必然性的。然而这样一来，纯粹概念与经验对象及其感性表象之间就产生了一道无法逾越的鸿沟。康德之所以既无法说明认知主体的想象力如何能够生产出图式，也无法说明艺术家的想象力如何能够为理性理念配备一个象征性的感性表象，原因盖出于此。

既然康德思想的这种困境是由其思想体系所造成的，因此我们也无法设想从这种体系内部能够找到解决问题的出路。如何才能跳出康德的体系之外，为这一难题找到合理的解决方案呢？我们认为胡塞尔的范畴直观和本质直观理论能够带来关键的启示。这是因为，范畴直观理论乃是胡塞尔为了回答意识行为如何才能构建出具有普遍有效性的逻辑范畴这一问题而提出的，从一定程度上来说，这一理论恰恰回答了康德所没有回答的心灵如何生产出知性范畴和理性理念的问题。胡塞尔认为，这一问题可以通过对感知和直观概念的扩展来加以解决。具体地说，传统哲学认为，感知和直观都只能产生个别表象，只有知性和理性才能产生抽象概念，这样感性和知性之间必然会陷入难以解决的二元对立，康德的批判哲学无疑正是这种二元论观点的代

表。胡塞尔则认为，如此理解的感知其实只是狭义的感知——借助于“外感官”来进行的“外感知”，然而事实上在一个感知陈述中得到把握的并不仅仅是感性对象，而是还包括了一种新的具有普遍性的对象——范畴对象。举例来说，“一张红纸”这句话看起来只是陈述了一种外感官——眼睛——的感知经验，但实际上其中表述数量的词“一”尽管是一个抽象概念，却也在一定程度上得到了充实和直观的把握。进而言之，感知之所以能够在一种连续性的行为中把对象把握为同一个对象而不是一系列新对象，也是因为在其中蕴含着一种奠基于狭义的感知之上的直观行为，这种行为能够把对象的同一性作为一种新的范畴对象呈现出来。正是因此，胡塞尔主张对感知和直观概念加以扩展，把感知区分为感性感知和超感性感知（范畴感知），把直观区分为感性直观和范畴直观，其中范畴直观奠基于感性直观，它能够把握到与感性对象不同的范畴对象。用胡塞尔的话说，“感知可以是狭义的感知，也可以是广义的感知，或者说，‘直接’被把握的对象性可以是一个感性的对象，也可以是一个范畴的对象”<sup>[6]</sup>。

那么，直观活动究竟是如何把握到某种抽象的范畴对象或观念对象的呢？胡塞尔在其后期提出的本质直观理论对此做出了清晰的说明。他如此描述本质直观的具体过程：“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性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性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。”<sup>[7]</sup>从这段话来看，本质直观就是把感性直观所获得的感性表象作为出发点，借助想象力对其进行变更，在此过程中使其中的一个要素保持不变，这样当变更进行得足够充分的时候，就可以让这个要素作为一种自身同一的本质直接呈现出来。举例来说，我们可以把“一张红纸”这一感性表象作为开端项，然后运用想象将其变更为其他的红色之物，在这一过程中让“红色”这一要素保持不变，这样就可以最终使其作为一种普遍本质呈现出来。胡塞尔认为，这种被直观到的本质又可以作为一个新的开端项，通过本质直观获得具有更高普遍性的共相，并且最终上升到具有最高普遍性的区域和种属概念，比如作为整体的自然概念。

不难看出，胡塞尔在此所描述的实际上就是范畴和概念的产生过程。他还特别强调指出，“这个普遍本质就是艾多斯，是柏拉图意义上的理念，然而是在纯粹的意义上来把握的，摆脱了所有形而上学的阐释，因而是这样精确地理解的，正如它在以上述方式产生的理念的‘看’中直接直觉地成为我们的被给予性那样”<sup>[8]</sup>。这表明他所说的本质指的就是康德所说的知性范畴和理性理念，只不过康德认为理念是对无条件者的描述，胡塞尔则认为这只是通过本质直观所呈现和建构的范畴对象或观念对象而已。康德认为，要想保证先天综合判断的可能性，就必须彻底消除知性范畴的经验来源，胡塞尔的直观理论则启示我们，只要在建构范畴和理念的过程中把意识的目光朝向范畴对象，并且用想象力的自由变更来取代归纳和抽象，就可以确保范畴的普遍有效性。这样一来，横亘于感性表象与知性范畴和理性理念之间的鸿沟自然就被弥合了，从理性理念向艺术形象的转化也因此有了内在的可能性。

## 二

尽管我们主张理性理念起源于范畴直观和本质

直观，但这并不意味着理念可以反过来直接转化为感性表象或艺术形象，因为理念一旦产生，就成了一种抽象的概念，与感性表象之间具有了根本的异质性。正是因此，康德主张知性范畴必须以图式为中介，才能与感性表象联结起来。问题在于，这种联结所产生的乃是逻辑判断和理性知识，因此康德主张图式只与认识活动相关而与审美以及艺术活动无关。那么，理性理念怎样才能艺术活动中得到表达和显现呢？康德认为只能借助于象征。在他看来，图式和象征是抽象概念得到直观演示的两种基本方式，然而两者之间有着本质的区别：“一切作为感性化的生动描绘（演示，*subiectio sub aspectu*）都是双重的：要么是图型式的，这时知性所把握的一个概念被给予了相应的先天直观；要么是象征性的，这时一个只有理性才能想到而没有任何感性直观能与之相适合的概念就被配以这样一种直观，借助于它，判断力的处理方式与它在图型化中所观察到的东西就仅仅是类似的，亦即与这种东西仅仅按照这种处理方式的规则而不是按照直观本身，因而只是按照反思的形式而不是按照内容而达成一致。”<sup>[9]</sup>从这里可以看出，康德认为图式是对知性概念的先天直观形式，象征则是理性理念的感性直观形式，前者永远无法被感性化，后者则是通过想象力产生的感性形象。

不过，康德并不是一味地强调图式与感性表象之间的差异。他把图式进一步区分成了两种类型：感性概念的图式和知性概念的图式，前者可以成为感性形象的基础，后者则永远无法用感性形象来表达，原因在于感性概念是从感性对象中概括和抽象出来的，而图式是它的一个草图或示意图，这幅草图较之感性形象更加简略，却能够构成形象的基础；知性概念则是知性自发地生产出来的，因此其图式只能与构成感性表象的先天直观形式之一——时间发生关联，而不能直接与感性表象相关联。举例来说，狗这个概念是经验性的，因此它的图式可以被描画为一个四足动物的形状，这个形状较之任何一个具体的动物都更为抽象和简略，却可以成为想象力创造一个狗的形象的基础。反之，知性概念的图式只是想象力对于时间的先验规定，这些图式所描述的只是各种存在物（实在之物或杂多之物）

所具有的时间特征，不涉及它们的空间特征，因此就无法生成为感性表象。

康德之所以强调知性概念的图式无法通过感性表象来表达，是因为在他看来感性表象乃是感性直观的产物，这种直观包含两个阶段或两个方面：一方面是我们的感觉器官被对象所刺激，从而获得了杂多的感性材料；另一方面则是我们运用先天的直观形式——时间和空间——来对感性杂多加以整理<sup>[10]</sup>。纯粹知性概念的图式只与时间相关而与空间无关，因此就无法被转化为感性表象。那么康德为什么没有把空间作为联结知性范畴和感性表象的中介，而是独独钟情于时间呢？这是因为他赋予了这两种先天直观形式以不同的认识论地位。用他的话说，“时间是所有一般现象的先天形式条件。空间是一切外部直观的纯形式，它作为先天条件只是限制在外部现象。相反，一切表象，不管它们是否有外物作为对象，毕竟本身是内心的规定，属于内部状态，而这个内部状态却隶属在内直观的形式条件之下，因而隶属在时间之下，因此时间是所有一般现象的先天条件，也就是说，是内部现象（我们的灵魂）的直接条件，正因此也间接地是外部现象的条件”<sup>[11]</sup>。这就是说，空间只是用于整合外部现象的先天条件，时间则是用于整合一切现象的先天条件，因为时间乃是内部感官的形式，而一切外感官所给予的现象都必须首先转化为内感官的对象，才能最终被整合为感性表象。

然而问题在于，这里所说的感性表象是在认识活动中产生的，与艺术创作中的感性形象有着本质的区别。如果说认识活动中的感性表象是个别性和具象性的，那么艺术形象则是个别性和一般性、具象性和抽象性的统一。那么，这样一种独特的感性表象仍然是与知性概念的图式毫不相关的吗？这正是康德美学中让人感到困惑并且难以认同的地方。康德认为，既然知性概念的图式只与时间相关而与空间无关，就不可能被转化为感性表象，因为任何感性表象都是具有空间性的。问题在于，知性概念的图式果真完全摆脱了感性表象的具象性特征吗？我们认为并非如此。诚如胡塞尔的本质直观理论所指出的，范畴和本质都是通过想象力的自由变更被给予和构成的，而想象力所产生的任何一个变

体其实都是带有一定具象特征的表象，这表明在感性表象和知性范畴之间并不存在康德所说的那种只具有时间性的纯粹图式。康德对外感知和内感知的机械区分使他人把时间和空间割裂开来，从而生造出了一种纯时间性的图式。从现象学的角度来看，并不存在与外感知截然不同的内感知，一切感知都是关于某物的感知，都是指向某物的意向性行为，因此一切感知表象都不是内在于心灵的精神实体，而是介乎主体与客体、内部与外部之间，构成了物质与精神之外的第三种存在方式。如果说图式是想象力的产物的话，那么想象同样是一种意向性行为，图式作为意向对象也必然是兼有时间性和空间性的。

从这种角度来看，康德所说的图式其实就是胡塞尔所说的本质直观的产物。当然，这一观点必须建立在对胡塞尔本质直观理论的修正之上。胡塞尔认为，通过本质直观所把握到的本质就是柏拉图意义上的理念（*eidos*），我们认为这实际上夸大了直观活动的能力和范围，使其僭越到了知性和理性的领域。诚如胡塞尔所说，随着想象力的自由变更，所产生的变体必然越来越趋近于某种自身同一的抽象观念，其感性和个别性特征也越来越模糊和微弱。然而只要这些变体仍然是通过想象力所产生的，就不可能彻底摆脱感性特征，他所设想的那种绝对同一的本质便永远不可能自发地呈现出来。胡塞尔曾经把本质直观过程划分为三个阶段：“1. 变更之杂多性的生产性贯通；2. 在持续的吻合中的统一性联结；3. 从里面直观地、主动地认同那不同于差异的全等之物。”<sup>[12]</sup>但在我们看来，这里的第三个阶段实际上已经溢出了直观的范围，因为“主观地认同那不同于差异的全等之物”显然是一种明确的逻辑判断，因而已经是一种知性行为了。据此我们认为，范畴和理念的产生并不能完全依赖于直观，而是必须在直观的基础上辅之以知性的抽象，即当自由变更进行得足够充分的时候，就借助于逻辑判断把各变体中所包含的同一之物作为范畴析取出来，由此完成范畴的构建和生产。

如果说范畴是本质直观和知性判断协同运作的产物，那么通过本质直观所产生的便不是范畴或者理念，而只能是介于作为开端项的感性表象与作为

终点的抽象范畴之间的某物，这样的存在物我们认为就是康德所说的图式。康德或许会说，这种存在物充其量只是感性概念的图式而不是知性概念的图式，但在我们看来，这两种图式之间的差别并不在于前者兼有空间性和时间性，后者只具有时间性而不具有空间性，而在于后者较之前者具有更高的抽象性，原因在于后者建立在想象力的自由变更的基础上，因而得以无限趋近于某种自身同一的理念或本质。从这个角度来看，图式并不具有某种固定的形态，毋宁说图式构成了一个谱系，这个谱系的一端系于感性表象，另一端则系于抽象概念。在具象与抽象的两极之间，想象力生产出了无限多样的图式形态，并在某个无法确认的临界点上跨越了康德所设立的经验性图式与纯粹图式之间的界限。在跨越这一临界点之前，图式仍具有较强的具象性和感性特征，如果想象力的运作就此停止，那么产生的便只能是具有有限普遍性的经验概念；在跨越这一临界点之后，想象力便赋予了图式以充分的普遍性，由此产生的便是具有绝对普遍性的纯粹概念或知性范畴。

按照我们对康德图式概念的这一现象学重构，图式便不再只是联结感性表象和知性范畴的中介，而是成了知性范畴的本源，因为范畴是通过知性对图式的进一步加工才产生的。进而言之，这种现象学意义上的图式也不再只是一个认识论范畴，同时也变成了一个重要的美学和艺术理论范畴，因为图式既然不像康德所说的那样只是先验的时间规定，而是同时兼有时间性和空间性，那么康德关于纯粹图式永远无法被带入任何形象中去的断言就站不住脚了。如此一来，从理性理念通往审美理念或艺术形象的障碍也就从根本上被消除了。

### 三

把图式看作介于感性表象和知性范畴之间的想象表象，是否意味着图式其实就是康德所说的审美理念或艺术形象呢？我们认为并非如此。图式的确与艺术形象一样，兼有感性表象的直观性和知性范畴的抽象性，但两者的具象程度和抽象程度都是截然不同的。具体地说，艺术形象较之图式既具有

更高的直观性和具象性，又能更加充分地表达知性范畴和理性理念，因而也具有更高的抽象性。就前者而言，这是因为艺术形象是艺术家通过想象创造出来的感性形象，图式则是通过想象力的自由变更使得表象的感性特征不断被削弱的结果；就后者而言，图式只是趋近于理念，尚不具备理念的绝对同一性，而艺术形象尽管不能与理性理念完全适合，却能对后者构成一种无限制的扩充。用康德的话说，“现在，如果使想象力的一个表象配备给一个概念，它是这概念的体现所需要的，但单独就其本身却引起如此多的、在一个确定的概念中永远也不能统摄得了的思考，因而把概念本身以无限制的方式作了感性的[审美的]扩展，那么，想象力在此就是创造性的，并使智性理念的能力（即理性）活动起来，也就是在引起一个表象时思考到比在其中能够领会和说明的更多的东西（尽管这东西是属于对象概念的）”<sup>[13]</sup>。简而言之，艺术形象较之图式具有更高的直观性和抽象性。

那么，艺术家究竟是怎样创造出这种奇特的感性表象的呢？康德有关象征的论述为我们提供了讨论的起点。在他看来，象征的产生过程是“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”<sup>[14]</sup>。从这里可以看出，康德认为象征的起点是一个抽象概念，主体首先借助于判断力把这个概念与某个经验对象联结起来，然后再通过对这个对象的反思把握到某种抽象规则，最后再把这个抽象规则应用到另一个经验对象上，这样前一个对象就成了后一个对象的象征。举例来说，手推磨可以用来象征一个专制国家，因为手推磨是机械装置或者原则的一个例证，当主体通过对手推磨的反思而发现了这一抽象原则之后，就可以将其与专制国家联系起来，因为后者也服从于同样的原则。然而如果我们把康德关于象征的理论与他所举的这个例子加以仔细的比较，就会发现其中存在着一个难以察觉的漏洞：当主体把一个抽象概念（机械装置和原则）联结到一个经验对象（手推磨）的时候，所运

用的显然是逻辑判断或规定判断；当他反过来对这个经验对象进行反思的时候，运用的却只能是反思判断或鉴赏判断。那么，反思判断能够重新发现这种抽象的概念或者原则吗？

这个问题实际上就是康德美学的核心问题，同时也是困扰着康德美学的一个理论难题。这个难题之所以产生，是因为康德一开始就把审美鉴赏与知性概念分离开来了。他在《判断力批判》一开始就明确宣称，“为了分辨某物是美的还是不美的，我们不是把表象通过知性联系着客体来认识，而是通过想象力（也许是与知性结合着的）而与主体及其愉快或不愉快的情感相联系”<sup>[15]</sup>；在“美的分析”中又明确主张，“美是那没有概念而普遍令人喜欢的东西”<sup>[16]</sup>。这些主张都使康德陷入了一种两难境地：既强调审美判断与知性概念无关，又坚持审美判断能够提出普遍性的要求。为了解决这一难题，他提出主体在审美鉴赏中能够通过诸认识能力的自由游戏，产生某种具有普遍可传达性的心意状态（在对美的鉴赏中是通过想象力和知性的自由游戏，在对崇高的鉴赏中则是通过想象力和理性的自由游戏），因此审美判断尽管不具有客观普遍性，但却具有主观普遍性。然而问题在于，康德不得不承认大多数审美对象都是与概念相关的，因此他又提出了自由美和依存美或依附美的划分，其中自由美不与任何概念相关，却只有极少数对象才符合这一标准，除此之外的审美对象都属于依存美，都与对象所属的概念相关。其所以如此，是因为审美鉴赏并不纯然是想象力的自由游戏，而是同时涉及知性以及理性能力，这必然使审美鉴赏不可能停留于对个别表象的单纯玩味，而是不断地将其导向某种不确定的概念，比如从白色的云朵联想到白色的羊群、白色的波浪，等等，这个过程看起来只是想象力的自由联想，其实却有“白色”这一概念隐约贯穿其中。因此，康德不得不承认，“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”<sup>[17]</sup>。这种两难困境不可避免地把康德导向了审美判断的二律背反：“1）正题。鉴赏判断不是建立在概念之上的；因为否则对它就可以进行争辩了（即可以通过证明来决断）。2）反题。鉴赏判断是建立在概念之上的；

因为否则尽管这种判断有差异，也就连对此进行争辩都不可能了（即不可能要求他人必然赞同这一判断）。<sup>[18]</sup>他对此提出的解决方案是：“所以在正题中意思本来是说：鉴赏判断不是以确定的概念为根据的；在反题中却是说：鉴赏判断毕竟是以某种虽然不确定的概念（也就是关于现象的超感官基底的概念）为根据的；而这样一来，在它们之间就会没有任何冲突了。”<sup>[19]</sup>不难看出，这里所说的确定的概念指的是知性范畴，不确定的概念指的则是理性理念，因为知性范畴是用来规定经验对象的，必然是确定的，理性理念是用来描述不可知的超验之物（现象的超感官基底）的，必然是不确定的。

从这里可以看出，康德最终放弃了他关于审美鉴赏不涉及概念的观点，承认审美尽管不涉及知性范畴或者概念，却涉及理性概念亦即理性理念。在对美的分析中，他指出审美鉴赏的原型或最高典范只是一个理念，这一理念可以成为人们评判一切审美对象的标准<sup>[20]</sup>。在对崇高的分析中，他指出真正的崇高并不是任何外在的自然对象，而是我们心灵中的理念：“真正的崇高不能包含在任何感性的形式中，而只针对理性的理念：这些理念虽然不可能有与之相适合的任何表现，却正是通过这种可以在感性上表现出来的不适合性而被激发起来、并召唤到内心中来的。”<sup>[21]</sup>在对艺术的分析中，他更是把艺术形象直接看作理性理念的象征。令人感到困惑的是，在康德的概念体系中，理性理念较之知性范畴具有更高的普遍性和抽象性，何以审美鉴赏不涉及知性范畴却涉及理性理念呢？我们认为这是由于在康德看来，如果把审美对象的感性表象与知性范畴联结起来，就必然使审美判断混同于逻辑判断，至于理性理念则并不直接构成判断，而是使一切知性范畴和判断获得统一。用康德的话说，“先验理性概念无非是有关一个给予的有条件者的诸条件的总体性的概念”<sup>[22]</sup>。正是由于理性理念不涉及任何经验对象，而只是用来描述诸经验对象所构成的总体，它反而构成了审美判断的前提和依据，审美鉴赏尽管并不涉及任何经验对象，而只涉及其感性表象，但审美判断要想能够提出普遍性的要求，就必须把这种感性表象与某种理性理念联系起来，否则就只能沦为一种纯粹主观的个人偏好。

从上述分析来看，康德显然认为在艺术形象或象征的产生过程中，反思判断从感性对象身上发现的抽象概念和原则就是理性理念。但在我们看来，这一断言实际上是站不住脚的，因为理性理念只能从理性的抽象设定中产生，反思判断并不具有这一能力。即便审美鉴赏涉及理性理念，也只是作为一种最终的根据和基底隐含于其中，而不可能上升为一种自觉的意识。就艺术创作而言，艺术家尽管在开始的时候可能已经具备了某种理念，但当他把这种理念落实到某个具体的经验对象或想象表象时，就不可能继续把理念当成思维的对象或工具，否则艺术创作就变成了理性推理。因此，当他想把这个作为开端的感性表象加工成能够象征理念的艺术形象时，就不可能直接把理念从中抽象出来，而只能始终让理念隐含在感性表象的内部。那么，艺术家究竟是怎样做到这一点的呢？我们认为只能借助于图式。

康德主张图式只能在认识活动中充当感性表象和知性范畴之间的中介，但从现象学的本质直观理论来看，知性范畴和理性理念之间并无本质的区别，两者都是通过直观和知性以及理性能力的协同运作而产生的抽象概念，只不过理性理念的抽象和普遍程度比知性范畴更高而已。因此，我们认为，图式同样可以充当感性表象和理性理念之间的中介。另一方面，我们也已经证明，经验性图式与纯粹图式之间并无本质的区别，纯粹图式同样兼有时间性和空间性。因此，纯粹图式与感性表象之间并无鸿沟，图式完全可以通过想象被加工成感性表象。综合以上两个方面，我们认为，艺术家通过感性形象表达理性理念的方式只能是，首先把理念转化为图式，然后再把图式加工成艺术形象。康德主张象征的产生有赖于反思判断从经验对象身上把握到某种抽象原则，我们认为这种原则不可能是理念本身，而只能是蕴含着理性理念的纯粹图式。贡布里希对图画再现问题的心理学研究雄辩地证明了这一点。人们通常认为画家的创作是对经验对象的直接再现，贡布里希却认为，艺术家在创作之前就通过学习掌握了与对象相关的图式，创作的过程实际上是艺术家依据自己对于对象的观察，对图式不断进行修正，直到最终获得满意的再现效果。他曾举

了一个近代无名画家如何描绘罗马圣天使堡的例子。根据现代的摄影图片，圣天使堡采用的是罗马式的建筑风格，主体部分是圆形建筑，然而这位近代画家所描绘出来的建筑物却带有明显的哥特式风格，主体建筑被描绘成了高耸的尖塔。贡布里希通过深入的考证指出，这位画家在创作过程中明显参照了当时的出版物《纽伦堡编年史》中反复出现的城堡木刻版画，这些版画被标上了大马士革、米兰等不同的中世纪城市的名字，但描绘出来的图画却大同小异，建筑物都被描绘成哥特式的风格，表明这实际上是当时的艺术家描绘城堡的固有程式或图式。这位无名画家在描绘罗马圣天使堡时显然参照了这一图式，因此就把再现对象的建筑风格人为地改变了。当然从某种意义上来说，这幅作品实际上是一个再现失败的例子，但即便是在优秀的再现性艺术中，图式的参与也是必不可少的，贡布里希对西方历代绘画艺术的考察为此给予了充分的证明。正是因此，他明确宣称，“摹写是以图式和矫正的节律进行的。图式并不是一种‘抽象’过程的产物，也不是一种‘简化’倾向的产物；图式代表那首次近似的、松散的种类，这个类目逐渐地加紧以适合那应复现出来的形式”<sup>[23]</sup>。

不过，图式只是艺术家创造艺术形象的起点，不能把它直接等同于艺术形象。艺术形象较之图式具有更显著的具象性和直观性，因此作家必须运用想象力为图式增添和补充其他的细节，使其逐渐变得丰满和鲜活起来。随着这一过程的发展，图式及其所蕴含的抽象理念便越来越彻底地消融在人物形象和故事情节之中，以至我们很难再清晰地分辨出来了。对画家来说，则是要参照自己对描绘对象的细致观察，为图式增添原本所没有的细节，修正其中所存在的偏差，从而把抽象的图式转化为血肉丰满的艺术形象。因此，当我们想从艺术作品中重新解读出其所表达的和理念的时候，就变得十分困难。从现象学的角度来看，这意味着我们要把艺术形象作为本质直观的开端项，通过想象力的自由变更来生产出新的图式。但完整的艺术形象大多具有多面性和多层次性，这意味着直观活动可以朝着多个方向进行变更，由此呈现出来的图式和理念自

然也就变得多元化了。也正是由于这个原因，康德认为艺术形象能够唤起我们许许多多的思考，从而对理性理念进行了无限度的扩充。

[ 本文系国家社科基金项目“审美经验的直观本性研究”（项目编号17BZW060）的阶段性研究成果 ]

[ 1 ] 对于康德的 aesthetic idea 这一概念究竟应该如何翻译，国内学界主要有三种做法。宗白华将其译为“美的观念”，邓晓芒译为审美理念或感性理念，朱光潜则译为审美意象。我们认为，宗白华把 idea 译为观念显然不妥，因为康德在《纯粹理性批判》中专门强调了这一概念来自柏拉图，指的是一种“超出经验可能性的概念”，这与西方近代哲学所说的观念判然有别。邓晓芒的译法无疑更符合康德本人的意思，然而细究起来也有值得商榷之处，因为理念毕竟是一种抽象的概念，而 aesthetic idea 却是一种通过想象产生的感性表象，称之为理念实在是有些牵强。朱光潜的译法显然是窥见并规避了这一问题，然而却因此无法传达康德所强调的艺术形象与理性理念之间的关联。本文之所以取邓译而舍朱译，是因为这一译法准确地传达了康德本人的观点，至于这种观点本身是否合理，则已经是一个学理探究的问题，非翻译所能解决。

[ 2 ] [ 4 ] [ 5 ] [ 10 ] [ 11 ] [ 22 ] 康德：《纯粹理性批判》，邓晓芒译，第263页，第141页，第274—275页，第25页以下，第37页，第276页，人民出版社2004年版。

[ 3 ] [ 9 ] [ 13 ] [ 14 ] [ 15 ] [ 16 ] [ 17 ] [ 18 ] [ 19 ] [ 20 ] [ 21 ] 康德：《判断力批判》，邓晓芒译，第158页，第199—200页，第159页，第200页，第37页，第54页，第82页，第185—186页，第188页，第70页，第83页，人民出版社2002年版。

[ 6 ] 胡塞尔：《逻辑研究》第2卷，倪梁康译，第146页，上海译文出版社1999年版。

[ 7 ] [ 8 ] [ 12 ] 胡塞尔：《经验与判断》，邓晓芒、张廷国译，第394—395页，第395页，第402页，三联书店1999年版。

[ 23 ] 贡布里希：《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》，杨成凯、李本正、范景中译，第64页，广西美术出版社2012年版。

[ 作者单位：浙江大学中文系 ]

责任编辑：何兰芳