airiti

敘事作用的圖式論：兼論鄂蘭對與呂格爾的一種關聯*

汪文聖

國立政治大學哲學系教授

內容摘要：康德以圖式論說明具普遍性意義的知性概念如何藉想像力與時間被應用在感性經驗對象上，呂格爾以圖式論說明敘事的情節如何藉想像力與時間將多樣與分散的事件統合為一個完整的故事，這也可說是將具普遍性意義的敘事情節應用在個別的事件上。整個來說，圖式是連結一般性與個別對象的中介，而想像力與時間性為落實此方法的重要因素。在呂格爾之前的鄂蘭已視敘事為建立公共空間的重要方式，她卻寧願以範例來說明故事人物的個別事蹟代表著普遍意義，因她藉範例而強調具體的圖像式語言之作用與力量。呂格爾對於鄂蘭的敘事理論做了進一步的發揮，他是否延續著鄂蘭之範例以及所據的圖像式語言而發揮了圖式在敘事方面的作用與力量？本文欲從呂格爾對於敘事圖式論的開展，來探討敘事作用在二者的發展關係。

關鍵詞：呂格爾、鄂蘭、康德、圖式論、敘事、範例

壹、前言

圖式是連結一般性與個別對象的一個中介。在康德的《純粹理性批判》圖式連接知性範疇與感性直觀，而讓超驗知識[1]之所以可能。但其哲學真正的意旨關涉到人生命本身的自由問題，這反映在康德對於美學與實踐哲學的最終探討上。在這兩領

* 本文係科技部研究計劃「鄂蘭與呂格爾論敘事」（編號：105-2410-H-004-137-MY3，執行期間：2016/08/01-2019/7/31）成果報告的一部分，在此感謝科技部的經費補助，亦感謝匿名審查人所提出之頗具建設性與啟發性的意見，筆者已在相關處對之做了回應或補充。

[1] 超驗知識指超驗哲學本身，哲學本身的構成需要範疇、直觀與圖式，而這些又成為一般認識的可能性條件。

airiti

域，亦有一般性與個別對象的連結問題，但就不是以圖式來中介。

海德格早年致力於對於人的生命或「此有」（Dasein）如何理解與表述。他在《存有與時間》鑒於「此有」本身的流動而以時間來表述，後來的呂格爾以敘事來透顯時間性。故就理解或詮釋自我生命而言，敘事有其特殊的意義。一方面敘事表述時間，另一方面時間也建構敘事。[2]因為建構成的故事由許多個別事件組成，故事的整體意義也由片斷的個別事由所建立。這裡也涉及一般性與個別對象連結的問題。呂格爾提出「敘事作用的圖式論」（schematism of narrative function），這個圖式論如何將個人生命的故事組建起來，實值得探討。

敘事對於自我生命的揭示有雙重意義：第一是針對生命主體是「誰」（who），[3]而非是「什麼」（what）。它避免傳統形上學以一種既定的本質或概念來規定生命是什麼，轉而求諸流變的時間性，以及記敘行動的故事來突顯生命。第二是針對生命本身的目的在求諸幸福的生活，故敘事根本上以此為動機，從而倫理的實踐性成為重要內涵。

此外，個人生命涉及自我、他者與周遭世界，故即使針自我敘事，也包含了他者、社群、民族、國家等等。敘事導致自我認同或被他人認同，而有「敘事身份」（narrative identity） 的議題。敘事身份是一種自我（selfhood），但這個自我是廣義的，包括個人與社群。

敘事是對於生命作為「誰」的表述，也為了幸福之故。我們仍可視敘事作用的圖式在連接 who 與 what，但這個 what 不是抽象概念，而是敘事，由某個 who 的實然經驗事蹟所組構，它的情節意義指引著 who 的何所去。情節意義可啟示於人，或為他人所遵循模仿。康德在實踐與美感領域對此有相關的談論，這影響鄂蘭強調「範例」（example）的概念。本文最終要指出呂格爾的「敘事作用的圖式論」是康德的圖式論與鄂蘭的範例概念的綜合。故下面我們先看康德如何提出圖式與相關的問題概念，再論鄂蘭如何從圖式進入到範例，然後探討呂格爾的圖式論。

---

[2] 透過敘事，時間性可顯示；但敘事卻需靠時間來形成。前者從敘事對時間認識的認識論角度來看，後者從時間對敘事構成的存有論發生學角度來看。

[3] 對於「誰」的問題以及下面說的「敘事身份」的意義在《時間與敘事》第三冊有討論。呂格爾提到鄂蘭對於某人是「誰」的回答即是對他的生命說故事，呂格爾也區別同樣（的自我）（the same; *idem*） 與「自我的同樣」（self-same; *ipse*）兩種，兩者分別是實體的或形式的身份與敘事的身份。Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol. III, trans. by K. McLaughlin and D. Pellauer (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988), p.246.

airiti

貳、康德討論的圖式、範型、象徵，以及範例諸概念

康德在《純粹理性批判》提到圖式，是在解釋一般性的範疇如何應用到個別經驗，他藉用時間為內感形式來說明，但仍脫離不了以 what 來規定主體所感知的對象，更不足以呈現人以生命主體去認識事物所具之 who 的身份。因為《純粹理性批判》是探討科學知識的可能性條件，而牛頓力學的絕對性時間成為康德的預設，它也為內感時間所預設。[4]受制於自然本身絕對性時間的圖式不能對於擺脫自然而自由的生命去規定。

圖式對康德有一種限定作用，它防止範疇應用到物自身，故範疇必須連結時間，以便只能應用到經驗對象。康德將這種連結稱為知性概念的圖式（Schema），將以這種處理方式稱為知性的圖式論（Schematismus）。[5]譬如我直觀五個點構成的圖像（Bild）時，先基於超驗統覺讓它們成為「我的」表象，並在一種先天的、創造性的（produktiv）想像力之綜合作用下，以時間做中介，讓諸點在量的概念規定下，去連結到一種經驗的、再造的（reproduktiv）想像力，此時就形成諸點的圖式，讓諸點以量的圖像被認識。[6]

康德在處理表示真正生命主體的《實踐理性批判》雖也提到圖式，[7]涉及的是實踐規則 （Regel） 應用在具體行動的判斷。實踐規則不是自然法則，而是自由的法則，也就是讓意志免於受經驗之物規定的法則。發生在現實的行動似乎必須展現在自然中，但自由法則必須讓意志免於自然之誘因。前者關連到自由法則應用到個別經驗，而需要圖式的作用；後者卻不允許實踐判斷以圖式來取得和自然連結的實在性。這種圖式究竟是什麼？

簡單說，自然法則被康德稱作自由法則的範型（Typus）或在此意義下的圖式，藉此自由法則在特別的意義下應用在自然。因為自然法則只形式地讓道德法則應用到自然界成為可思的，或只是應然的而非實然的。但道德法則卻可實然地應用在智

---

[4] 對於此呂格爾即有充分自覺，他強調康德的主張：「時間本身不顯現，它是顯現的條件」，以為康德基本上是遠離讓時間顯現給主體而成為主觀性的時間，反而更突顯更屬大自然的客觀性的時間。Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol. III, pp.49, 57。

[5] Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, (Hamburg: Meiner, 1976), A 139-140 (指 A 版 [或 B 版] 的頁碼，以下同)。.

[6] Ibid., A 105-114, 140, B 150-152.

[7] 以下參考 Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, (Hamburg: Meiner, 1974), AA 119-122 (指 Akademie-Ausgabe 的頁碼，以下同)。

airiti

性世界（Verstandeswelt / intelligible Welt），[8]此實在性取自於自然法則作為其範型，宛如自然法則應用於自然一樣。後者需要以想像力建立的圖式，前者需要以智性建立的範型。

在《判斷力批判》中，康德如何對於審美判斷提出圖式或相關的概念？他曾說：對於概念要求其實在性，一般說來需要直觀；如果是經驗概念，則直觀是藉著範例；如果是純粹知性概念，也就是範疇，那麼藉著圖式；如果對理性概念，也就是理念（Ideen）要求實在性，那麼就沒有相應的直觀使之成立。[9]若我們針對理念做一補充，上述實踐理性的自由或道德法則就是以自然法則為範型，讓自由理念宛如自然法則一樣可得到實在性。

除此之外，康德又提到象徵（Symbol）一詞。它與圖式皆屬於作為「感性化」（Versinnlichung）的一種複製（Hypotypose）。在圖式方面，知性概念為相應的直觀所給予，此即將知性概念感性化；在象徵方面，只能為理性所思而不能為感性直觀的概念，類比（analogisch）於圖式化過程中所觀察的東西，對圖式所建立的感性化後再做一種類比的感性化。圖式直接對於概念展示地（demonstrativ）呈現；象徵將概念借助類比間接呈現，感性直觀為類比服務。康德舉例說明：當君主政體國家根據內部的人民法律來治理，那麼它有如心靈化的身體，當它受個人的絕對意志所統治，則有如一座磨坊機。身體與磨坊機是直接感性直觀的對象，它們先藉圖式被認識，再分別鑒於與前後兩種國家的治理方式而被反思，循著類似的規則或因果關係，類比地被應用到其他對象去，前者的對象就稱做後者對象的象徵。[10]

《實踐理性批判》也提到象徵，在康德討論實踐理性中除了避免經驗主義，也要避免神祕論而出現。神祕論將本為「象徵」服務的感性直觀當作圖式來處理，讓本為象徵所類比地間接呈現的概念（如上帝的國度）直接呈現，以作為道德概念使用的基礎。然而，康德以為經驗論主張摧毀了道德的根基，但神秘論主張仍可和道德法則的純粹性與崇高性相容。[11]

此外，在《判斷力批判》康德指出美是道德之善的象徵。其意旨在強調美雖涉及感性，但非單單為來自感官的歡愉；審美判斷雖涉及感性自然世界，但非受制於

---

[8] 和自然世界或感性世界（Sinnenwelt）對照的智性世界是不受時間規定的、作為智思體（Noumenon）的人格（Person）的世界，同樣的人作為現象（Erscheinung）則受制於感性世界的因果性。康德在《實踐理性批判》有多處對此作對照（AA 72, 75, 87, 206）。

[9] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, (Hamburg: Meiner, 1974), AA 254.

[10] Ibid., AA 255-257.

[11] Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, AA 125-126.

airiti

經驗法則的他律，它是純粹的喜悅之感。故美與善，以及對於美與善的判斷力有著共同的智性之物（das Intelligibele），這是讓理論與實踐能力統一的能力。這種統一能力到底是什麼，我們暫不深究，基本上是以自然與自由之類比出發來考量，[12]這個類比關係讓自然成為自由的象徵。

在康德所示的範例、圖式、範型、類比、象徵諸方式中，圖式是抽象的或非圖像的感性化方式，範例、範型、象徵是圖像的感性化方式。圖式在認識問題中扮演著角色，但這個知識論立場不能回答 who 的問題。其他方式在實踐哲學與美學領域起著作用，它們涉及人的自由課題，可以回答人生命本身的 who 的問題。這些討論是我們接著討論鄂蘭區分非圖像與圖像、圖式與範例的背景。

參、鄂蘭對於範例的強調

鄂蘭在〈道德哲學的若干問題〉將康德的審美判斷延伸到顧慮公共性的道德判斷，就判斷的共通感（common sense）提出了圖式與範例兩概念。她說，共通感不是對我們相同的感覺，但可將給予我們五官的東西與他人交流。這是依據一種想像力，它在心靈中產生某物不在場的圖像（image），基於此，也就是圖式，我們才可分辨與確定在場的對象，也就認知這個對象。如我看到某座橋，基於一般橋的圖式，我才能把這橋作為一座橋而認知。[13]但在審美判斷中圖式要轉為範例。

康德在《判斷力批判》裡鑒於經驗概念被要求實在時，提出所需要的直觀是藉由範例。他在《純粹理性批判》以為超驗邏輯應用到經驗對象乃藉由圖式，但傳統邏輯不能應用到經驗對象，它需要一種判斷能力，而從範例人們可以練習這種能力，故他說：「範例是判斷的助步車」。[14]這兩處所指的範例具同樣性質。鄂蘭曾引用「範例是判斷的助步車」，但動機非針對傳統邏輯應用到經驗對象的練習，而是基於審美判斷必須從個人經驗出發以範例來建立。[15]這也在她將審美判斷延伸到顧及公共性的道德判斷與政治判斷中有重要地位。

鄂蘭根據康德指出審美判斷雖從個人感受出發，但已訴諸於美的對象也能取悅

---

[12] Ibid., AA 258-259.

[13] Hannah Arendt, *Responsibility and Judgment*, ed. and with an Introduction by Jerome Kohn (New York: Schocken, 2003), pp.139-140.

[14] Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A 134-136.

[15] Hannah Arendt, *Responsibility and Judgment*, p.143.

airiti

於他人，這基於求取他人同意，以獲得一般的（general），儘管尚非普遍的（universal）有效性。這是在與他人的交流下，將個人心靈做了擴展。若我能將愈多人的立場置於我的思考與納入我的判斷下，那麼我的判斷是愈具代表性（representative）。較康德突顯的是，鄂蘭認為道德判斷也應循著這個判斷模式。她批評傳統的道德理念建立在普遍的律則上，以個人意志對於理性與感性的取捨為準，忽略了以社群為考量。故真正的意志不只是對於理性下達命令，而是一種仲裁，[16]是考慮我們與其他人一起做哪些事情，某些行動如何適應我們的生活整體。[17]故對於鄂蘭，道德判斷要如審美判斷一樣，從個人的經驗出發，不受制於一個普遍律則的規定。[18]

從個人經驗出發的判斷不為一個標準所規定，鄂蘭就訴諸於範例可作為一種標準，它應用在我目前面對的個別事例上，讓我去判斷這事例是否為美或善的；然而這種標準與硬性作規定的標準有所不同。如果一座橋的圖式讓我認識到眼前的一座橋，那麼一座雄偉的作為範例的橋讓我欣賞到眼前的一座雄偉的橋。圖式是中性的，各種橋皆納入到作為認識它的可能性條件的圖式橋之下。但範例具有品質，在挑選之下，因而有阿基里斯（Achilles）作為勇敢的範例，所羅門王作為智者的範例等等。[19]

鄂蘭在《精神生活》將康德提的類比概念賦予隱喻（metaphor）的意涵。她將隱喻與範例做了對照：當我們對現象世界去認識與瞭解時，我們只需要常識性思考，且以範例刻劃概念，因為對抽象的概念能輔以具體的範例，我們就易於去瞭解它。[20]但如果理性需要超越現象世界，以引導我們到思辨的領域，因為這裡的理性理念不與直觀相應，隱喻就可輔助我們去理解它。隱喻是將思考的存在狀態轉變為現象的存在狀態，康德舉例說明的君主專制以機器來類比並作為象徵，被鄂蘭歸屬在隱喻的概念下。[21]

鄂蘭以為，隱喻將抽象的、非圖像的思維賦予直觀，以建立概念的實在性。[22]康德已將範例、圖式與象徵包括於直觀，它們讓不同層次的概念成為實在的。當鄂蘭

---

16 Ibid., p.136.

17 Ibid., p.129.

18 Ibid.,pp.140-141.

19 Ibid., pp.143-144.

20 其實鄂蘭這裡說的範例是「範例是判斷的助步車」一般的意義，既不意味一般性邏輯的應用到經驗的練習，也不必然有品質高下之義，應只是助益於我們瞭解抽象的概念。

21 Hannah Arendt, *The Life of the Mind—The Groundbreaking Investigation of How We Think. One / Thinking* (San Diego /New York /London: Harcourt, Inc. 1976) pp.103-104.

22 Ibid., p.103.

airiti

將西方哲學的述語視為隱喻的與非圖像的，[23]似乎忽略了象徵性術語也可為哲學一部分，而它是圖像的。隱喻是否在鄂蘭這裡出現了歧義，一是以圖式所表現之為抽象的、非圖像的，另一是以象徵所表現之為具體的、圖像的？[24]

在鄂蘭將範例與隱喻對照中，表示範例只形成經驗概念，這和康德理解的一樣。但鄂蘭在發展審美與道德判斷時使用的範例是否也如此？其實康德在《判斷力批判》理對於範例一詞有更深刻的討論，高達美對此也有所闡釋，這些可說明鄂蘭所強調的範例意涵。

以單獨情況（Eizelfall）作為範例所蘊含的深義，高達美在《真理與方法》有所表示。他說美學的判斷力（ästhetische Urteilskraft）著眼的是一種對於單獨事物之品味（Geschmack）判斷，但判斷時並不依據一般性法則或概念，而是永遠保持著個別情況（individueller Fall）。對於這種情況做判斷，不是將一般標準應用下來，反而去共同決定、補充與糾正它們，這也適用於對於個別的道德行動做判斷。品味雖不是道德判斷的基礎，但卻是道德判斷的最終完成，因為以品味作為接受善與反對惡的依據是最安全的。[25]將品味的重要性從美學擴展到道德判斷，高達美和鄂蘭持同樣的立場。

康德指出審美的品味雖起源於個人感覺，但可成為一般的。感覺的可傳達性或時代和人民所有的感覺一致性，形成了經驗的標準，可具體化為一種範例。但範例更蘊含著共通於所有人的先天性基礎。康德即說：品味的作品所以是範例的（examplarisch），而非模式的（musterhaft），因為品味不能通過模仿他人而得，卻是自己個人的事；若模仿一個範本，可以顯示出模仿得好的技巧，但要對此模式做評斷，必須有屬於自己的品味；最高的模式作為品味的原型（Urbild）只是一個理念，它必須由每個人自身產生出來，作為每個人判斷品味對象、範例，以及他人的

---

23 Ibid., p.104.

24 在此做一補充：鄂蘭區別了超驗圖式與象形文字或漢字，以為它們雖皆扮演著連結思維與經驗對象的橋樑角色，但圖式是抽象的，漢字卻因組成了圖案的字（monogram） 而是具體的。相對於抽象與不可見的西方字，如 dog 或 friendship，漢字的「犬」或「友」是具體與可見的；鄂蘭由此推論中國人的思維是圖像式的。 (Ibid., pp. 101-102) 她在前面對隱喻界定為將直觀供給到抽象與非圖像的思維，對照出中國人思維以及語言文字的表達不藉用隱喻；當她說所有哲學的術語是隱喻的，似乎也不針對中國的哲學，如果她承認有中國哲學的話。但若隱喻也有如這裡所說的另一義涵，那麼又另當別論。

25 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen: Mohr, 1990) S.45。對於 Geschmack 漢語界有不同翻譯，如牟宗三譯為審美，鄧曉芒譯為鑑賞。.

airiti

品味之依據。[26]康德將這種範例也擴及數學家、宗教家、哲學家，以及一些聖賢人物。基本上以為這些範例不是被模仿（nachahmen），而是被繼承（nachfolgen） 的對象，因為他們給予了後繼者足跡可循，讓後人在自身中去尋找原則。[27]

高達美贊成康德強調的品味範例性，且更強調繼承者以自我教養去尋找美學與道德判斷所需之先天的品味原則。故他說：在品味裡蘊含的意義不是對流行的標準與挑選的典範之平均值做盲目的屈從與簡單的模仿，但典範或範例賦予了品味一個蹤跡，去取得品味自己的道路；品味屬於每個人各自的能力。[28]

品味的先天性是介於主觀私有的經驗性與先天客觀的觀念性之間，品味的先天性展現在超越私有感覺而提昇到共通感的過程中。此過程固然為我們各自能力所驅動，但若能有個效法的對象，則更助於自己的提昇。鄂蘭的範例之說和康德與高達美對於品味以繼承實例來尋找先天共通性有關。

鄂蘭所重視的敘事即是建立在這種範例的意義上。她強調某人的 who 不能由以其本質或屬性來表示的 what 來解答，而是從他顯現給旁人的現象來討論，因為後者容許變化與流動的可能。[29] Who 的答案需要透過行動與言說來彰顯，[30]對於一個人的言行說的故事就較能充分回應他的 who。敘事以範例為核心的形態來回答 who，但難道每個人的言行故事皆可成為範例嗎？

鄂蘭鼓勵每個人勇於行動與言說，每個人因此暴露自己在公共空間裡接受檢驗，以促成光榮的事蹟。故她認為阿基里斯將言行表現在公共領域，他的事蹟足以付出犧牲的代價；但他需要敘事者，才能將事蹟的意義傳遞開來。[31]阿基里斯的敘事是一個典型的範例，這顯示敘事之有意義的一面。敘事是一種有形的（tangible）公共空間，從屬於無形的（non-tangible）公共空間之行動和言說具體化而來。[32]有形的公共空間包括城牆、法律與敘事，[33]敘事較前兩者更超越時空，讓行動的主角所開闢的公共空間與意義廣被於該城市外以及後世。[34]

---

26 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, AA 53-54.

27 Ibid., AA 138-139.

28 Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*, S.48.

29 Arendt, Hannah. *The Human Condition* (Chicago: The University of Chicago Press, 1958) pp.179-180.

30 Ibid., p.178.

31 Ibid., pp.193-194。

32 Ibid., pp.186-188, 195-196.

33 故本文的敘事一詞有作動詞與名詞兩義，名詞與故事同義，表示已從言語製作成為具體成形的故事。

34 Ibid., pp.196-199.

airiti

敘事的意義也表現在另一方面，這是指敘事具有創傷療癒的作用。鄂蘭對此表示在引述 Isak Dinesen 的話裡：「所有悲傷都可以忍受，如果你把它們放在故事裡，或是訴說一個關於它們的故事。」[35]我們聯想到亞里斯多德《詩學》對於悲劇的模仿（*mimēsis*）所賦予的心靈淨化（*katharsis*）作用。悲劇的模仿也是一種敘事，這在呂格爾的《時間與敘事》裡被討論。他在其中開展了敘事作用的圖式論，拓展鄂蘭已開出之敘事之路。敘事本身就建立在範例的意義上，呂格爾提出的敘事之圖式概念，顯然將鄂蘭的範例的意涵注入到康德的圖式概念。

肆、呂格爾《時間與敘事》中的圖式論

一、《懺悔錄》與《詩學》裡的問題作為出發點

圖式論和時間性有關，呂格爾在《時間與敘事》討論奧古斯丁《懺悔錄》中的時間問題，揭開對於敘事作用圖式論討論的序幕，之後他對亞里斯多德《詩學》的分析增添了圖式論的意涵。

呂格爾鑒於亞里斯多德《詩學》論述時間性的不足，從奧古斯丁的角度來揭示隱含於《詩學》的時間性。他又突顯《詩學》裡敘事的結構，反過來揭示《懺悔錄》裡自傳式敘事的結構。[36]

呂格爾首先指出奧古斯丁探問時間性的困境（*aporia*）：「若過去已不在、現在始終不在、未來尚未在，那麼時間如何存在？」[37]與「對於不存在的東西我們如何測量？」。[38]奧古斯丁注入回憶與期待的概念，以為心靈為從現在向過去與未來擴延，過去、現在與未來成為三重現在（threefold present）；續認為過去是印記於心靈的「印象圖像」（impression-images），未來是已存於心靈的「記號圖像」（sign-images），這就反映在這句子上：「過去之物的現在是記憶，現在之物的現在是直觀，未來之物的現在是期待。」此時 *distentio animi* 以心靈的擴延來瞭解，但印記在心靈的圖像究竟從何而來？以主觀的心靈擴延來看時間性無法解釋被動印記

---

35 Ibid., p.175.

36 Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol I, trans. by Kathleen McLaughlin and David Pellauer (Chicago /London: The University of Chicago Press, 1984), pp.3-4.

37 Ibid, p.7.

38 Ibid., p.8.

airiti

在心靈的圖像，時間之謎對於奧古斯丁依然未解。[39]

奧古斯丁發現心靈擴延是測量時間的基礎，這包括主動與被動兩面。以聽音樂或唱歌曲為例，我們心靈的意向性（intention）現在主動地將未來的音曲帶往過去，未來也在心靈被動中流逝至過去。故呂格爾說：「（主動性的）引導也就是（被動性的）流逝」（To relegate is also to pass through），[40]以及「心靈讓自己意向（*intentio*）愈多，流逝的擴延（*distentio*）也愈多」。[41]針對這個時間的過往所產生的未來與過去的長短，時間測量的問題是從如記憶的長、知覺的長與預期的長，來看長的過去、長的現在與長的未來。故不論印象、長的過去等等皆是我們被動感受的東西，這顯示有一種給予我們的客觀時間隱約在後。他指出這種客觀時間呼應亞里斯多德主張「時間是運動之某某」，並將讓我們被動的客觀時間比作一種準空間，才有被測量的展延性。只以主觀的時間性來探討時間總會陷入困境。

這樣的探討方式只停留在試驗性的理論（tentative theories），而非完全徹底的主張（downright assertions）。[42]當奧古斯丁著眼在自己生命的存在問題時，卻須求助於對上帝的信仰，但這反而可解決時間的困境。

奧古斯丁要擺脫理論的探討，需要將時間關連到永恆性。他以第二人稱面對永恆的上帝，對永恆有著實際經驗，是感受不到永恆性存在，產生了既抱怨（lamentation）又讚美的辯證心靈，抱怨激發了重新對於 *distentio animi* 瞭解為心靈渙散，唯有實踐著 *intentio* 或 *attentio* 之凝神貫注，才能從所在的時間性出發去接近永恆。[43]奧古斯丁的《懺悔錄》就是以敘事的方式使自己從時間性出發去接近永恆，與上帝溝通與接受其教導。

與之對照的是亞里斯多德在《詩學》裡描繪的悲劇情節（*muthos*）。這是從好的發展到壞的、令人懼怕與同情的命運轉折（reversal; *metabolē*），和後來劇情中事件的轉折（reversal; *peripeteia*）、角色的認知（recognition; *anagnõrsis*）以及悲情（pathos）。呂格爾強調這個情節發展讓人感受「不和諧的和諧」（discordant concordance）。這要訴諸劇情的因果性，而非時間的序列；[44]悲劇產生心靈淨化，是基於因果性。但是故事本身的時間序列也不容忽略，這在《詩學》中隱而未顯，

---

[39] Ibid., pp.11-12。現在之物的現在是直觀 （*contuitus*），之後此概念改為 *attentio*，更合宜地與 *distentio* 作為渙散對立。

[40] Ibid., p.19.

[41] Ibid., p.21.

[42] Ibid., p.9.

[43] Ibid., p.27.

[44] Ibid., p.43.

airiti

呂格爾以為已被預設其中，這是本於《物理學》所討論的時間為星體運動的宇宙性時間。[45]

從心靈渙散到凝神貫注貫穿奧古斯丁《懺悔錄》的自我敘事，其結構也被呂格爾視為「不和諧的和諧」。奧古斯丁本人作為範例，可讓後人去繼承其中的意義，這是每個人自己潛在的，這呼應了鄂蘭以範例代替圖式的意涵。但呂格爾寧願以圖式論來表示敘事作用，從建構敘事意義的時間來著眼。這並未為鄂蘭顯示出來。呂格爾將《詩學》所論的情節發展統歸於敘事的結構，並以圖式論來解釋敘事建構意義的作用，下面即對此做討論。

二、圖式的初步意義：從敘事的因果性與時間性出發來看

據呂格爾的分析，情節（plot; *muthos*）是模仿／再現（imitation/representation; *mimēsis*）的對象，模仿是對於行動的模仿（imitation of action; *mimēsis praxeōs*）。行動所涉的諸多事件統合組構著，它支配著模仿；情節是以動詞的情節化（emplotment）來表現，它的組構也受模仿者的影響。故模仿與情節化的對應關係是相互的。[46]模仿或情節化為何與敘事關聯在一起呢？

呂格爾指出《詩學》第三章已表示，即使以同樣的手段或針對同樣的對象，可能以不同方式來模仿——以敘事來表示或直接模仿著行動。主導一齣戲劇或作為史詩的詩人，也皆是模仿者，而詩人可直接敘說角色在做什麼，或藉著角色之說間接表現敘事。敘事故有廣義與狹義。[47]

事件的統合組構在兩個要素下進行，因果性與時間性，二者實息息相關。以因果性解釋統合組構被呂格爾視為非按時間序列，而是邏輯的，但這是一種具實踐意義、實踐智的邏輯。[48]呂格爾首先鑒於因果性來揭示《詩學》中的時間性，故表示事件時間序列的客觀時間不為所取。悲劇顯示了和情節相關的內在時間性，如時間的緊迫或恰當。故首先被揭示的是內在的時間性。[49]

呂格爾以為事件本身的時間性雖不為《詩學》所重視，但仍隱含在情節構成中。[50]這是內在時間以外的客觀時間。呂格爾雖強調邏輯較時間對建構敘事的意義更重

---

45 Ibid., pp.4, 52.
46 Ibid., pp.34-35，模仿者包括戲劇的導演、編劇、演員與觀眾等等。
47 Ibid., p.36.
48 Ibid., p.40.
49 Ibid., p.39.
50 Ibid., p.40.

airiti

要，但當他指出這不是實際的、倫理的作為，而是虛構的、詩性的作為（poetic doing），此詩性的概念也蘊含了一種時間性。呂格爾當然瞭解《詩學》裡將詩與歷史對立，並以後者是對已發生的，前者是對可能發生的去敘說，歷史表達特殊的事實，詩可表達普遍的意義，詩比歷史更具哲學性且更為高貴。如果歷史是事件的連結，依賴客觀時間，那麼詩是對一般意義的表述，依賴實踐的邏輯，然而詩完全捨棄客觀時間嗎？我們先強調若邏輯著眼於主觀時間，它仍需客觀時間來構成詩與敘事。基於這兩方面，敘事作用的圖式論取得了一個雛形意義。

呂格爾談到圖式論是在討論模仿時出現的，且集中在具創造性模仿的 $mimesis_2$（第二階段的模仿）。這是他從《詩學》的 mimesis 去發展出三種意涵之中間階段，其他 $mimesis_1$ 與 $mimesis_3$ 的揭示顯示出呂格爾為詮釋學家的特色，它們分別為 $mimesis_2$ 的先後兩邊，它們並未為《詩學》所顯題。$Mimesis_1$ 是 $mimesis_2$ 的背景或發生學基源，以及組構的意義來源，它們影響圖式論的建構，故我們要先對它闡釋。

三、$Mimesis_1$ 已蘊含的圖式性：意義、符號與時間

$Mimesis_1$ 為何是 $mimesis_2$ 的背景與組構的意義來源呢？因為從前者到後者是從模仿的角色本為倫理的轉為詩性的，關鍵是情節為悲劇的，這表現在行動者角色無預期地從幸福轉為不幸。倫理學教導我們德性趨於幸福，故《詩學》裡談到的人物皆有善或惡的品格，悲劇中的比現實的人物更高貴，喜劇中的比現實的人物更卑賤，這些皆蘊含在 $mimesis_1$ 中，作為 $mimesis_2$ 的前理解。[51]雖然現實命運解體原先的倫理，但從倫理過渡到詩性卻是對倫理的恢復，甚至更多於倫理的東西，這是《詩學》裡談論模仿的真義，也是呂格爾企圖要揭示的內涵。

呂格爾提出 $mimesis_1$ 包括：對於行動世界的 1.意義結構、2.符號的資源、3.時間的特性之前理解，它們是建構敘事與理解敘事的能力。

行動世界的意義結構分為兩部份，先是意義概念的網絡，是對於行動的目的、動機、處境、與他者關係能做實踐的理解（practical understanding），瞭解到每個個人行動皆是整體的一個環節，整體包括環境以及命運。再是敘事的理解（narrative understanding）能力是從理解行動句（action sentence）開始，漸次對於更複雜敘事話語的理解。一個句子或敘事話語所包含的不只是網絡中的概念，而這僅屬於行動的語意學（semantics），它更需將這些概念納入一個組構活動 （composing）中，

[51] Ibid., pp.46-47.

airiti

這是語法學的（syntactic）。故從概念到故事組構，一方面要預設（presupposes）對上述概念表述的熟悉，概念在語意學層次是共時的（synchronic），在句子中只合乎橫向組合的秩序（paradigmatic order），同樣的概念類別可被取代。另一方面，一種合乎縱向組合秩序（syntagmatic order）的語法學被要求，以能將概念表述轉換（transforms）為動態中歷時的 （diachronic）整體，故事這樣被建構出來。[52]

在行動世界以符號為中介方，如果人的行動可被敘述的話，因為已經被記號、規則、規範所表述。這裡有隱性的與顯性的符號，前者是行動及行動意義的前提，後者是從行動層次分離出的言說或書寫。符號是與文化緊密相關的規範能力，讓行動有著價值的取向。這關涉到亞里斯多德《詩學》雖然以悲劇的命運為主軸，但仍以倫理的要求為前提。呂格爾曾思考是否可將這些倫理的評價懸置，而只剩下關聯到不幸事件的同情 （pity）；但他終認為倫理不可能中立，因為行動的實際秩序不僅提供藝術家要去解消習俗和信念，也提供了他們要在一種假設性的模式下去解決曖昧和困惑。且文化總提供了詩人模仿行動所依據的規範，即使他們討論著規範間的衝突，如索福克勒斯的《安蒂岡妮》所示。詩人或藝術家即使嘗試懸置倫理判斷或諷刺它們，但仍未停止借鑒倫理學，卻預設行動的原初倫理，而它總是被符號所中介。[53]故呂格爾所示的符號資源是在文化具倫理性下對於符號的理解，但這個倫理性要從詩性的層次來理解。

在時間性的識別方面，既然指的是行動世界的時間性，故和意義結構與符號相關連，著眼於它們開展為敘事的部份。從共時到歷時的意義結構明顯表示出時間性，但對於符號作為中介的行動，其中所蘊含可開展為敘事的時間性是什麼，這是呂格爾在這裡要揭示的。他取於海德格在《存有與時間》裡提出的「時間內狀態」（within-time-ness; Innerzeitigkeit）概念。此時間性出自作為牽掛（Care; Sorge）模式的「操煩」（preoccupation; Besorge），對於目前在手邊的日常生活的操心照料。它介於以牽掛來分析的「此有」本真的（authentic; eigentlich）時間，和由抽象的現在點構成序列之線性的、流俗的（vulgar; vulgäre）時間之間，本身是非本真的（inauthentic; uneigentlich）時間。呂格爾以為日常生活語言表示的時間性最近這種時間，它們只對時間做大略的估算（reckon with），而非精確的計算（measure），如：「我沒有時間」、「我浪費了時間」，或說「然後」、「早先」、「自從」等等。這種時間並借自自然環境特別是日光與季節的運作來表示，並衍生出刻劃線性時

[52] Ibid., pp.54-57.
[53] Ibid., pp.57-59.

airiti

間的鐘錶時間。[54]如果對這些日常生活時間的表述亦屬於符號，那麼它們就開展出敘事。敘事從本真的「此有」獲得原初的倫理意義，但又擺開了僅具綻出性的本真時間性，在往線性時間的過渡中而多了歷時性的意義。這是呂格爾借助海德格的「時間內狀態」來揭示行動的世界中所蘊含之作為敘事開展的時間性。

Mimesis$_1$ 所蘊含的圖式性包含故事前身的語意概念與語法句子，包含具倫理性的文化，以「時間內狀態」奠定敘事時間性，將共時與歷時、主觀與客觀時間中介起來。在這個前提下，可接著探討 mimesis$_2$ 直接提到的圖式論。

四、Mimesis$_2$ 提出「敘事作用的圖式」：康德的圖式與鄂蘭的範例之綜合

呂格爾將行動與事件組構或「掌握在一起」（grasping together）相比於康德審美的反思判斷活動，因為組構不是依據既有的規則，而是類似於對作品做審美判斷。我們從感性出發，將一系列事件及行動統合並說出其意義，這是從系列行動中萃取出「統形構」（configuration）。[55]

從系列行動中萃取出形象（figure）的活動，也表現在聽眾或讀者身上，以至於讓他們能跟著故事走。[56]這可比於康德與鄂蘭強調品味判斷屬於自身能力的事，故事被聽眾或讀者「模仿」是一種「繼承」，因為故事給予了後繼者足跡可循，讓後人在自身中去尋找屬於自己的能力。

過去說跟著範例走，現在指跟著故事走，範例透過故事表現，鄂蘭強調的敘事也讓人跟著走。呂格爾更揭發敘事的時間性；它是將敘事意義組構，與連接片段情節（episode）的序列性時間之綜合。從前者來看，因重點在意義整體的掌握，故可將故事結尾與起頭倒過來講；從後者來看，故事有其不可逆性。敘事的時間被呂格爾視為組構意義的共時性與連接片段情節的歷時性之綜合。[57]這呼應 mimesis$_1$ 的前理解，而可模仿或可跟隨的就是敘事所具的這種特性。

基本上 mimesis$_2$ 所強調的對於故事的組構有三種方式或結果，第一讓各個事件以一個意義來涵蓋，第二讓整個故事可在開始讀到結尾的意義，第三讓整個故事可

---

[54] Ibid., pp.59-64。
[55] Ibid., p.66.
[56] Ibid., p.66.
[57] Ibid., p.67.

airiti

在結尾讀到開始的意義。[58]其實對於故事的組構已有敘事的圖式作用活動其間，但呂格爾特別指出從 $mimesis_2$ 到 $mimesis_3$ 的過程中有兩個統形構的特徵需要在讀者的閱讀中被再活化（reactivated），這兩個特徵其一是圖式化（schematization），另一是傳統性。[59]

前面已提到，呂格爾將各事件「掌握在一起」成為故事和康德的審美判斷相比，他又將「統形構活動的生產」和康德的「創造性想像工作」相對照。想像不只本身「為某規律所支配」（rule-governed），它也構成「規律的生產模本」（generative matrix of rules）。[60]情節化產生一種「混合的可理解性」（mixed intelligibility），這是對於「故事的要點、主題、或思想，和其中環境、角色、片段情節、命運轉變，這些造成故事結局的直覺呈現」組合的可理解性。呂格爾在此提出「敘事作用的圖式論」（schematism of narrative function）。[61]此理解力受制於規律，但也創造了規律。傳統性的積澱（sedimentation）與創新（innovation）雙重意義在此起了作用。

敘事作用的圖式與康德的圖式有所不同，它將鄂蘭強調的範例結合在一起。呂格爾以為圖式論「被構成在有著傳統特性的歷史中」，但這個傳統意味著「不是某些已經死的物質積澱之慣性的承傳，而是一個創新的活生生的承傳，而這個創新始終能在回到詩性活動中最具創造性的環節中被活化」。[62]這呼應亞里斯多德在《詩學》裡對 mimesis 最終所賦予的詩性意義：歷史表達事實，詩表達可能性。但呂格爾更將歷史與詩的活動綜合起來。

呂格爾強調的傳統是建立在創新與積澱的交互作用中。一些典範（paradigms）固是歷史的積澱部分，它們構成了戲劇情節的種種類型，但《詩學》已顯示除了穩固的文學類型外，亦有個別作品，它們預告了新的典範。[63]故當我們以詩性活動對

---

58 Ibid., pp.67-68.

59 Ibid., p.68.

60 想像力的展現可從認識論與存有論層次來討論，如胡塞爾將想像與自由變形連結即是前者，而海德格晚期以存有讓詩性語言生成即是後者。兩個層次彼此交集，而在存有論本身的先天與經驗不同階層之故，造成認識論之自由變形不同的自由程度。不論康德的圖式作為知性與感性的中介，呂格爾的圖式作為故事與事件的中介，鄂蘭的範例作為個人言行與公共性世界的中介，皆可從上述的想像力意涵來理解它們既有創造性，亦有限制性的性質。對於想像一詞的歷史鋪成可參考黃冠閔對於著作《在想像的界域上——巴修拉詩學曼衍》的「導論」。（臺北：台大出版社，2014，頁 1-23。）

61 Ibid., p.68.

62 Ibid., p.68.

63 Ibid., pp.68-69.這裡的典範既有積澱也有創新的意義，故不是單純的模仿，而是讓模仿者從自身產生出能力與原則出來，故它實是我們強調的範例概念。

airiti

待典範，如演一齣戲劇，我們將典範向可能性放開。在詩性活動作用下歷史傳承不同的可能性，也豐富其內涵。歷史中每次的模仿皆是對典範的情節做不同的統形構，[64]包括典範在閱讀中被新的詮釋所活化，這就關連到 mimesis$_3$。

五、Mimesis$_3$ 再活化了「敘事作用的圖式」：從作者與讀者構成的關係網絡來看

「敘事作用的圖式」要在 mimesis$_3$ 才能完成其說明。呂格爾將此階段比於高達美詮釋學的應用 （application），表示一個文本要在讀者應用中被詮釋。故《詩學》裡指出悲劇情節的命運轉折，引起心靈的懼怕、同情、淨化，這是針對讀者或觀眾而言。[65]在 mimesis$_2$ 時強調讀者可跟著故事走，實已預告了 mimesis$_3$。

Mimesis$_3$ 根本上基於情節組構與觀眾間的關係。觀眾跟著故事走不只被動地跟著，更主動地形構。觀眾的回饋使作者擴大情節的構成能力。這樣綜合成的形構能力與情節內容為呂格爾稱為「再形構」（refiguration）。

呂格爾這個觀察實來自《詩學》的啟示。亞里斯多德說詩人描述可能發生的事，這個可能性包括可然的（probable; *to eikos*）與必然的（necessary; *to anankaion*）。[66]但亞里斯多德又說：「一件不可能發生但可然/可信的事，比一件可能發生但不可然／不可信的事更為可取。」[67]故可信的事似乎超越可能的範圍，也可為詩人所描述。呂格爾強調《詩學》透露了：「可能性意指為可信的。」[68]指的是可能性要建立在可信性之上。故模仿所致的快感不只基於情節的可能性，更基於其可信或可被說服（persuasive）。[69]

原來「可能性」的概念固然包括或然的與必然的，也就是不一定發生，甚或虛構的，但仍屬合理性的（*logon*）。悲劇所帶來的卻是不合理性的（irrational; *alogon*），也就是不可能的。《詩學》之所以從倫理轉到詩性的層次，即是這不可能的介入，

---

64 Ibid., p.68.

65 Ibid., pp.70-71.

66 Aristotle. *Poetics*, translated by Samuel Henry Butcher, Internet Classics Archive (http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.html), 51a 30-35.

67 Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol I, p.49. (*Poetics*, 60a 26-27, 61b 10-11) 根據 S. H. Butcher 的翻譯為：A probable impossibility is to be preferred to a thing improbable and yet possible。呂格爾將後句的 improbable 譯為 incredible。亞里士多德，《詩學》，陳中梅譯注（北京：商務印書館，1996）則將前後的 probable 與 improbable 譯為可信與不可信。

68 Ibid., p.49. (*Poetics*, 51b 16): “Possibility means credibility.”

69 Ibid., p.49.

airiti

讓合理性的倫理學接受現實命運的挑戰。但在經過懼怕、同情、淨化的心靈作用，終讓悲劇的轉折情節組構為「不和諧的和諧」，也取得超越的倫理甚至宗教的意涵，此即原初倫理的意義。對這種不可能的情節做這樣組構是發生在讀者或觀眾身上，可信的或可說服的最終取決於大眾的意見。[70]現實上不合理的事最終為大眾認為可信而解決。

因而作品的世界與讀者所歸屬的文化世界皆為呂格爾所重。若再從 $mimesis_2$ 來看，作者就需有隱含的讀者，作者鑒於讀者方面的實現，擴大了可產生快感的情節組構。[71]

前面提到從 $mimesis_2$ 到 $mimesis_3$ 中圖式與傳統性需要在閱讀中被活化出來，當時圖式論就包括讀者的活動。問題是，讀者所建構的文化世界亦有著時間性，故圖式在 $mimesis_3$ 階段如何作用呢？詩所達到的普遍性要由作者與讀者一起建立，普遍性是由敘事作用的圖式論所建立，敘事的時間如何為作者與讀者共構呢？

其實作者與讀者構成的作品與文化世界是處在動態（dynamism）中，將它們歸為內外兩個世界只是靜態地、分析地來看。呂格爾回溯鄂蘭以為行動是在「關係網絡」（web of relationships）中，這就更能清楚說明作者與讀者間的關係。[72]

對於鄂蘭而言，行動（action）的根本意涵是開啟（*archein*）與實踐（*prattein*），開啟指思想的開創與政治的統治，實踐則指政治的執行或被統治。行動包括兩者，表示行動者之間總是構成一個網絡，行動者不只是「做者」（actor / doer），同時也是「承受者」（sufferer），他（她）的成就總要藉助其他人一起貢獻。[73]因此每個生命可被敘說成一個故事時，他不是唯一的作者；他可被稱為主體 （subject），但因同時身兼做者與承受者，故不是自己故事的唯一作者（author）。[74]同樣的，每個人也可能是其他人生命故事的作者之一。

敘事的作者是在關係網絡中的「我們」，我們一方面處在共時性的空間中，也處在歷時性的傳統繼承中，其中不乏衝破傳統的創新。因而前述「從 $mimesis_2$ 到 $mimesis_3$ 兩個統形構的特徵需要在閱讀中被活化出來，其一是圖式化，另一是傳統性」是深具意義的，這已將處於作者與讀者的互動交流的我們作為「大敘事」（grand

---

70 Ibid., pp.49-50. (*Poetics*, 61b 14.)

71 Ibid., pp.48, 50.

72 Paul Ricoeur, “The Text as Dynamic Identity,” in: *Identity of the Literary Text*, ed. by Valdes, Mario J, Owen Moller (Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 1985) pp.175-188.

73 Hannah Arendt, *The Human Condition*, p189.

74 Ibid., p.184.

airiti

narrative）的作者來考量，而這也造成呂格爾與其從兩個世界的互動，不如從我們為作者的觀點下，導致作品的可交流性（communicability）與其對應的參照性（referentiality）來考量。[75]

前面談論從 $mimesis_2$ 到 $mimesis_3$ 的過程需要圖式化與傳統性，它們需要閱讀被再活化出來。我們已討論敘事作用的圖式論與傳統的積澱與創新性是息息相關的，故圖式化本身就已建立在閱讀的基礎上。在這節裡對於 $mimesis_3$ 的討論可說是：對於敘事作用的圖式論更深入地從讀者與觀眾的貢獻來看這個奠基的意義是什麼。他們的閱讀不只讓原先的圖式化，也就是敘事情節的組構再活化，它更擴大了情節的意義內容。

伍、結語

本文在前言裡指出敘事是對於一個人或一個社群作為自我性或「誰」的回答，它讓這個誰「誰」得到認同。全文旨在以敘事作為對於「誰」的回答，而敘事本身對於情節的構成可直接以敘事作用的圖式論來表示，它被筆者以 1.綜合共時與歷時性的時間，與 2.從實踐性邏輯之因果性來建立意義兩個要點來探討，雖然時間性與構成敘事意義的因果性是息息相關的。但呂格爾以這種圖式論來討論情節的構成卻有深厚的哲學背景。全文是先討論康德的圖式論與實踐與美學領域的其他問題，以回應康德對對於「誰」的答案是什麼。其中已強調了範例的重要，而鄂蘭發揮了這個概念。我們從康德與高達美對於範例的論述，可賦予她重視敘事正以範例的意義作為基礎。對於鄂蘭而言，我們也強調了敘事乃是對於「誰」的回應，並且對於「誰」有著往何所去的積極意義。呂格爾繼續對敘事的建構作探討，我們以敘事作用的圖式論為核心概念來深究其中的意義，跟隨著呂格爾去回溯亞里斯多德、奧古斯丁以及海德格所提供的哲學資源。

由於鄂蘭與呂格爾有著學術上的直接承傳關係，雖然這種關係仍待更進一步從歷史與問題兩方面去研究。本文將呂格爾所提敘事作用的圖式論雖連結到上述多重的哲學背景，但副標題仍以「鄂蘭和呂格爾關係的一種探討」來表示，即在強調筆者仍以研究這兩者的關係為主旨，而康德、亞里斯多德、奧古斯丁、海德格等皆是他們所共同汲取的哲學資源。

---

[75] Paul Ricoeur, “The Text as Dynamic Identity,” p.186.

airiti

參考資料

亞里士多德，《詩學》，陳中梅譯注，北京：商務印書館，1996。

黃冠閔，《在想像的界域上——巴修拉詩學曼衍》，臺北：台大出版社，2014。

Aristotle. *Poetics*, translated by Samuel Henry Butcher, Internet Classics Archive (http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.html).

Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.

Arendt, Hannah. *The Life of the Mind — The Groundbreaking Investigation of How We Think*. *One/Thinking*. San Diego/ New York/ London: Harcourt, Inc. 1976.

Arendt, Hannah. *Responsibility and Judgment*. Ed. and with an Introduction by Jerome Kohn. New York: Schocken, 2003.

Arendt, Hannah. "The Crisis in Culture: Its Social and Its Political Significance," in: *Between Past and Future*. With an Introduction by Jerome Kohn, New York: Penguin, 2006.

Arendt, Hannah. "Wahrheit und Politik," in: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*. herausgegeben von Ursula Ludz. München: Piper, 2000, pp.327-370.

Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1990.

Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Meiner, 1976.

Kant, Immanuel. *Kritik der praktischen Vernunft*. Hamburg: Meiner, 1974.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner, 1974.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Vol. I. Trans. by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1984.

Ricoeur, Paul. "The Text as Dynamic Identity," in *Identity of the Literary Text*. Ed. by Valdes, Mario J, Owen Moller. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 1985, pp.175-188.

airiti

初稿收件：2018 年 08 月 27 日　　**審查通過**：2018 年 10 月 04 日
責任編輯：杜迺翔

作者簡介：

汪文聖：
德國曼茲大學哲學博士
國立政治大學哲學系教授
通訊處：11605 臺北市文山區指南路二段 64 號 國立政治大學哲學系
E-Mail：wswang@nccu.edu.tw

airiti

Schematism of Narrative Function: And on a Relationship of Arendt to Ricoeur

Wen-Sheng WANG

Professor, Department of Philosophy, National Chengchi University

Abstract: Kant explains with schematism how the concepts of understanding that entail an universal meaning can be applied to the sensual and empirical objects in terms of imagination and temporality. Ricoeur explains with schematism how a narrative plot can compose multiple and dispersed events into a whole story in terms of imagination and temporality. This can also be said that a narrative plot impregnated with an universal meaning is applied to the separated events. In whole, a schema mediates the general and particular by imagination and temporality. Before Ricoeur, Arendt has taken narrative for an important way to establish the public space. However, she explains that an individual deed of a story character can, rather with an example than with a schema, represent the general meaning. For she distinguishes the function and strength of the image language in form of example. Ricoeur develops Arendt's theory of narrative. Did he exert also the function and strength of narrative schema in terms of Arendt's example model and image language form? This article aims to investigate the relationship of Arendt to Ricoeur regarding the issue of narrative, and in terms of Ricoeur's discussion of the schematism of narrative function.

Key Terms: Ricoeur, Arendt, Kant, Schematism, Narrative, Example