

第四章 經驗的完滿性

杜威試圖以經驗為基礎，建立一種嶄新的美學理論，柏恩斯坦認為杜威藉此機會重新審視其經驗哲學(Bernstein,1960)，經驗是杜威哲學的核心，也是他美學的核心（高建平，2005：10）。易言之，杜威在此更加清楚地說明經驗本身即是完滿的，哲學使用不當的方式將經驗成切割成碎片，並特別將某一部份的價值放大。立基於此，他提出了一種新的審美哲學法，即返回人類實際從事的藝術活動經驗中，找尋審美經驗發生時可能具有的特質。杜威認為完滿性是審美經驗必須具備的重要特質，它是融合創作與欣賞、理智與情感活動在內的一個整全經驗，杜威用「一個經驗」(an experience)稱之。他透過檢視人類的諸多活動，發覺了藝術即是經驗所具有的潛藏性質，但唯有當經驗本身發展完滿時才有可能展現出藝術的性質。杜威希冀還原經驗本身的樣貌，並恢復人類與藝術之間原具有的親密連結。本章將分為四節，以完滿性作為探究重點。第一節先說明杜威認為有失偏頗的美學理論大意，他試圖打破主客二分的哲學迷思，整合審美經驗應有的全部面向，這也顯示出杜威哲學任務的一貫傾向；第二節開始探討一個經驗的內涵，一個經驗是杜威美學的重點，它是發展完滿的經驗，也即是具有審美特質的經驗；第三節與第四節則分述構成創作與欣賞、理智與情感的融合在一個經驗中所具有的重要意義。

第一節 整合對立的美學理論

杜威將日後各種眾說紛紜的美學理論形容成一堵迷陣，它們根本上是建立在錯誤的假定上從此便主導了人們的思考模式(Dewey,1934/1987:277)。倘若與藝術有關的知識已被誤解，他認為人們似乎仍須透過檢視相關的定義，才可廓清為何被誤導以及是怎樣被誤導的(Shusterman,1992:142)。杜威將從柏拉圖開始的美學爭論分成了三種不同的類型，他認為其中皆有相似的脈絡可循就可以發覺哲學慣犯的思維陋習，而藝術的探討也多半奠基在此種對主體與客體、自由與必然性、自發性與秩序性的慣常區分上(Dewey,1934/1987:284)。

壹、偏重主體的美學理論

第一種杜威所分出的過於強調個人主體性的美學理論，這些理論觀察到審美經驗產生時想像力的獨特功能，想像力被當成一種獨特的心理官能，使個人得以產生一種超脫於當下處境的愉悅感，故其偏重心靈主體性的彰顯與審美經驗的關連，杜威又將它們區分為藝術的虛擬理論(make-believe theory)、遊戲理論(game theory)、表達理論(expression theory)等三種。

一、藝術即幻象：虛擬理論

虛擬理論與柏拉圖的模仿理論有所不同，因為其主張審美經驗帶有想像的成分，而不完全仰賴理智思維的運作，杜威認為這抓住了審美經驗的一條重要線索(Dewey,1934/1987:279)；但他們卻將藝術品與直接經驗作出明顯的區隔，讓藝術成為一種脫離客觀真實經驗後而得的幻想，這是杜威無法認同的。

虛擬理論主張幻想是藝術產生的重要關鍵，如同一瞬間趨向夢的狀態，唯有當人們處在一種心靈放鬆的狀態下時，貯存在潛意識中已久的認知意義才會憑藉著幻想發揮並創造出前所未有的作品。這種情形不只存在於藝術領域，在哲學或科學活動中也相當常見，思考者彷彿獲得了從天而降的靈感，跟著便產生許多新發明；但倘若創作者本人只專注於眼前的特定功利性目的，則幻想產生的機率就會減少。杜威認為虛擬理論將藝術或審美經驗的產生，設定在一種思維隨意漂浮散漫的境界，而想像力也唯有在此時才得以發揮作用。杜威並不否認在藝術創作中時常會帶有連翩浮想的元素，但他認為虛擬理論卻忽略了作者本人心中的意象或想法必須有其外在依附的對象，並經過個人完善的組織動作等歷程後，才得以完成一件藝術作品(Dewey,1934/1987:280)。

杜威的說法，研究者茲以畫家作畫為例子：有時候，創作者的靈感時常得自於一些非關實際的幻想，或許是他某天散步所得的天外一筆，如二十世紀畫家孟克(E. Munch,1863-1944)的著名畫作〈吶喊〉，靈感來源就是他某日與朋友行經過的日暮景色，在當時他恍若見到血紅的夕陽如烈焰般燃燒起整片天空與深藍峽灣，當他為眼前的景象而感到驚懼時，在一剎那之間彷彿又聽到了一聲永無休止的吶喊。這聲吶喊或許出自於當時已被自然景觀震懾住的孟克之幻想，但無疑地

他將其具體化為畫面上那因為戰慄而面色發黃的扭曲人形。畫中的場面或許與真實景象相去甚遠，但畫家補捉住那稍縱即逝的意象與情感，並使用色彩、線條等繪畫媒材，經過無數次的塗抹覆蓋後，才完成了一幅名作，這幅畫作就是孟克本人的幻想具體依存的對象。

杜威指出虛擬理論的錯誤在於將藝術活動設定為毫無規則章法的散漫思維與天馬行空，真正的藝術作品往往是主體將幻想付諸實踐而得，在此過程中個人主觀的情感與意象得透過與外在對象的交流，而達到一種完滿的表現。因此，杜威認為虛擬理論的說法若在實際經驗中檢驗，就可以發現它是有缺失的，它根本上否定了外在材料所具有的價值；另一方面，虛擬理論也忽略了藝術具有的審美目的性因素，審美目的驅使個人將想像的結果付出實踐，成為藝術創作的豐沛動力泉源，並使藝術活動能夠銜接有序以成為連續不中止的歷程，而目的在活動之中也因為與外在對象產生了交互作用而有所修正與調整。

二、藝術即遊戲：遊戲理論

遊戲理論是杜威提出偏重個人主體性的第二例，這種理論存在著一種先前預設：個人唯有脫離外在困苦環境的控制才能獲得如遊戲般的心靈自由。康德首先指出了藝術與遊戲活動之間所存在的相似性，他認為在一般勞動中存在著普遍遵循的知識體系，但人們卻可在審美的欣賞活動中獲得想像力與理解力的自由馳騁，而通過自由意志所達成的藝術創造也能產生一種有別在普通認知活動中不能及的遊戲境界，可見康德將自由當作藝術的精髓（朱光潛，2001：35）。他認為無論是在實際的審美欣賞或創作活動中都可使生命本身獲得一種暢通的愉悅感；另一方面，康德將勞動與遊戲分開的作法，卻存在著的杜威所言的自由與必然性的對壘，由於勞動多用以指稱強迫與保證特定結果產出的繁重粗活，因此人們才希冀從閒暇的遊戲中獲得心靈的釋放。

杜威認為(Dewey,1934/1987:310)遊戲理論的特別之處在於將藝術或審美經驗視為從「現實」(reality)中逃脫出來的力量，並強調審美經驗的不受限制性。但杜威仍然指出了遊戲理論的缺失：首先，將遊戲衝動與人類勞動分開是成人世界的產物；反觀兒童的遊戲活動，他們並不會特意將遊戲與勞動分離。藝術的可

貴處正在於其中的自由度與完全投注在一種有秩序發展活動的價值，這種專注是審美經驗的特徵，也是所有實際經驗的理想狀態；再者，康德將後天社會條件所造成的因素當成藝術的本質，這是他將歷史上某一階段發展的勞動性質加以普遍化的結果（朱光潛，2001：37）。杜威則以為這些歷史上的經驗事實並非界定藝術為何的充分理由，遊戲理論的觀點顯示出一種根深蒂固的個人與世界的對抗。

除此之外，遊戲理論視藝術為一種「逃逸」(escape)，杜威也持保留態度，他認為所有藝術門類的真正特質不是為了提供人們趨樂避苦的場所，而是藉由藝術活動展示實際存在及實際的行為的具體情況從而達到舒緩與釋放陰鬱能量的用途。因此，藝術是一種生產(production)，並具有了實際用途，為了讓人類的生活更加和諧完滿。

但杜威認為基於各種需求所產生的藝術活動，都是源於人類的自發性的衝動與特殊需求，也就是遊戲理論所稱之「遊戲衝動」。這其實就是個人將衝動逐漸轉變為使外在材料改變的興趣，興趣是導引創作行為持續發展的動力，個人獨特的興趣必須藉由對客體材料的塑形活動才能完滿實現。因此，遊戲性也是一種對客體材料的興趣(Dewey,1934/1987:310)。人們會將自然產生的愉悅感轉向藝術對象身上，或藉由藝術對象的欣賞過程再一次轉向自然之物。杜威希冀人們能夠注意遊戲活動本具有的內在價值，而非將區分後的結果當成事物本身的唯一特性。

三、藝術即表現：表現理論

另外一種主張藝術為主體的心靈活動者為藝術的表現理論，將藝術解釋為一種內心表達的形式－感覺的表達(the expression of feeling)(Graham,2005:119)，以克羅齊和科林伍德(R. G. Collingwood,1889-1943)、托爾斯泰等人為代表。藝術表現理論多將表現視為一種藝術家心靈釐清混雜情感的歷程，有的表現論者則認為藝術藉由表現以激發觀賞者的情感；托爾斯泰認為藝術是一種傳達的現象，是創作者本身有意識的傳達情感，而非傳達概念或思想，傳達的目的是希冀欣賞者也能親歷創作者自身所遭遇過的情感。¹一般而言，藝術表現論者認為藝術是創作

¹ 杜威(1934/1987:104)對托爾斯泰將藝術解釋為傳達情感的作用發表了不同的見解，由於個人帶有獨特的先前經驗，使人們產生了不同的藝術體驗，若將藝術解釋為傳達情感則顯得失之偏隅，傳達情感並非是所有藝術家的特定意圖，若藝術家想要藉此傳達一個特別的訊息、思想抑或情

者個人主觀心靈的活動，透過欣賞者參與藝術家情感的澄清活動，使雙方者領受到相似的情感，若沒有欣賞者則無從判斷藝術的優劣，這也是藝術活動與一般技藝(craft)的不同之處。

關於表現理論，杜威認為它們的獨特之處即在於注意到人類處於混沌未明的情感狀態常是藝術創作的起源(Dewey,1934/1987:71)。這種騷亂來自於生物與環境的直接接觸，因為有對象的刺激才會產生後續的表演動作，由於有親密的接觸和來自環境的對立能量才會導致靈感的產生，並進一步藉由適當的媒介表達情感。但杜威以為凡是藝術必定具有表現情感的動作，而這種表現情感的動作除了主體之外，還有賴客觀材料的配合，藝術表現論的錯誤可歸納為以下幾點。

首先，杜威認為藝術品必定是來自於生物與環境的交互作用；第二，杜威認為藝術不僅需要內在的情感作為發端，而且也需要與外在環境甚或化作阻力的客體發生互動，才能構成情感的表現；第三，構成一件藝術作品的表現行動是在時間洪流中逐漸醞釀而生，並不是瞬間的噴發。這本身就是某種從自我流洩的情感與客觀條件長期互動而成。最後，在個人與外在情境的接觸中，客觀材料經由主體心靈的吸收與交互作用後，常順勢激發了主體對先前經驗的覺知，先前經驗對主體而言是具有意義的思想與情感，好比個人極為珍視從小居住的故里與舊識，此些人地物對個人而言都有著無以名狀的特殊情感，若個人重遊故地或遭遇困頓，舊時情景或許會伴隨著主體當下經驗的發生而再度出現。杜威認為先前經驗原蟄伏於主體心靈的潛意識中，若受到當前環境事物的刺激，則加入了主體與外在情境的交互作用中，並賦予經驗全新的意義。

易言之，杜威認為情感表現論如同前兩種理論皆偏重在主體層面的美學探討，它們忽略外在環境中客體帶給主體的刺激，剛開始那彷彿是一種朦朧不定、混亂失序的狀態，但主體卻藉由與環境交互作用產生的獨特經驗開始了後續的作為，藝術活動實以此情境為發端。無疑地，杜威的看法與科林伍德所見一致，但使他與此類表現理論分道揚鑣之處，即在於兩者對於表現動作的解釋不同。對杜威而言，在藝術中雖然仍存在著自我表現，但據以構成藝術作品的材料卻來自於

感，則會限制作品的表現性且流於一種道德的訓誡，況且個人的情感體驗又會依經驗的不同而有差異。

公共世界，自我以一種獨特的方式吸收經驗材料，再以另外一種形式公諸於外在世界，成為一種嶄新的存在。因此，表現是持續與環境互動的歷程，而不是在主體心靈內部即完成的成果，表現不但是動作也是結果。情感在此則恍若一塊磁鐵隨時將材料引至創作經驗本身，關於情感在藝術經驗的作用則留待第四節探討。

貳、偏重客體的美學理論

和偏重主體的美學理論各據一方的是偏重客體的美學理論。杜威認為從古希臘亞理斯多德以來，即存在著一種趨勢，它將個人僅看作是一個渠道，通過它客觀的材料才得以傳達，因此客體材料是真實的，主體不過是傳信者，傳達永恆的知識(Dewey,1934/1987:288)。亞理斯多德的藝術理論承接柏拉圖而來，柏拉圖將藝術視為對現象事物的模仿，是摹本的摹本，故其藝術活動地位低落，藝術家只是具備模仿技巧的工匠。柏拉圖貶抑藝術活動的價值，但他對美卻有著不一樣的想法，美是求得永恆知識後所產生的一種精神上之高度愉悅感。

杜威認為亞理斯多德的藝術論對後世的影響頗大，亞理斯多德將環境中存在的客觀事實當作藝術創作的材料，在客觀材料中才能提取出永恆的形式，創作主體無疑只是傳達知識的使者。這種客體至上的藝術論驅使後世許多藝術家皆試圖追尋古典藝術中的規則與範例，捕捉在自然中存在著的唯一不變的原則與形式(Dewey,1934/1987:289)；杜威又提到，亞理斯多德對詩歌藝術所作的分類與說明只是對實際生活中人們的共同經驗到做出種類上的區隔，它們是自然中早已固有的存在，它們是生活在共同世界中的人類所共有的，能在大部分人的直接經驗中尋找到(Dewey,1934/1987:290)。因此，藝術中的「普遍性」(universality)並非具有終極性的意涵以指稱那些先於所有經驗而存在的東西，普遍只是將人類經驗中的特殊事件與場景聯繫起來的一種紐帶。杜威的意思即是人們會創造出具有普遍性的成品用以聯繫外在環境中的人事物並與之交流，透過所共有普遍的活動，如通過語言及其他種類的交流方式，人類群體得以共享相同意義的價值與意義，而藝術則是現下最有效的一種交流方式(Dewey,1934/1987:291)。

杜威(Dewey,1934/1987:178)主張藝術本身為顯示客觀存在的理論，忽視了藝術具有表達作者個人情感、思維與經歷的事實，他們忽略存於創作者內心存在的

豐沛情感，而客觀的經驗材料唯有在它被創作者本人轉化後，並形成具有其獨特性格、特殊視野的個人體驗時，才能成為真正的藝術品。根本上，藝術的客觀主義否定了現實生活中主體個性對藝術活動的影響，並根據早已劃分好的固定種類來為藝術下定義，那些帶進個人創新想法的成品則被當成是一種偶然獨得的產物。但事實上，從來沒有一件藝術品是之前存在過的重複，它是作者將舊經驗加以改造重組後，獲得的一種意義增長，並透過表現的動作將它具體化為藝術品；另外一方面，藝術終究不是以概念上的思辨作為其活動主軸，杜威認為不管在藝術的生產還是欣賞活動中，知識都得到了改變，但此種改變是透過情感的清明從而使經驗變成可以理解且具有意義；認知活動將經驗切割成易懂的概念形式，此與藝術強調情感活動的完滿與連續是極端不同的，個人情感是支持藝術活動的強烈動力，故客體理論的說法仍有不足之處。

參、探究本質的美學理論

杜威認為在兩種極端的美學理論之外還存在著第三種類型的理論，這種理論有著主張藝術即逃逸與第二種理論過於理智化的特質。它可追溯至柏拉圖的藝術模仿論。如前所述，對柏拉圖而言，每一種藝術都是對現象事物的模仿，所以藝術產品無疑地處在最底層的幻象界，它是虛偽自欺的、以將個人的感覺領向某種處於現象之外的東西(Dewey,1934/1987:291)。此種境況類似夢境，可帶領人類脫離苦痛棲居的現實地而逃逸到醉舞酣唱的快樂氛圍中，放浪形骸、蒙蔽理智思維。

柏拉圖認為世界的是由一為神聖的造物主所構成，但這位造物主並非無中生有，而是將物質按照先存的理型加以塑造而成，因此，在他心目中，造物主如同建築師，藝術家的工作乃將現象之物予以轉化，詩人則具有一種藝術家缺少的自由，他擁有可自無中生有的創造能力(劉文潭，2005：304)。杜威認為柏拉圖的觀點致使後世的藝術理論紛紛以探究事物的本質為目的，好比何謂藝術的本質。一方面他們以為由感官產生的美感乃是變化不定、難以捉摸的；一方面，他們深信感官之美乃是由普照在其之上的永恆本質所賦予，因此，最高的藝術家必須具有尋覓出事物本質的能力(Dewey,1934/1987:293)。他們主張美乃是在有限的、可感知的世界中一種聖靈般的體現，藝術特徵則是抱持著對生活與神性的信心，藝

術的特徵為理想化及背離現實，桑塔雅那(引自 Dewey,1934/1987:296)認為本質上獨具的事物在美的事物中獲得了最好的體現，如同在藝術家的創造活動中或在欣賞者的審美體驗，本質唯有精神才可體驗，人們藉由心靈的運作感受到本質具有的明顯的統一性、強烈性與個性，正因為這些性質無法全憑感官所取得，且它的性質是如此捉摸不定，故使本質上的美成為超脫主體心靈與客觀物質世界後所顯現的非物質性存在。由此觀之，探究事物本質的理論家將現象界與美隔絕，由於它產生於精神層次，故有過於理智化的趨勢；由於它的非物質性，故可成為人類逃逸之所。

杜威認為使本質主義者將美視為無法言說、超越物質世界存在的聖靈般體驗，是由於審美經驗具有強烈而直接的性質，審美經驗獨具的性質使理論家們醉心探究其神秘的本質。但審美經驗的性質必須通過某種感覺方式的中介才可領受到，探究是直接體驗後人們運用其理智思維分析事物的科學方式；哲學探究時常漠視直接性質到深惡痛絕的地步，是由於性質標誌著經驗的特徵，故性質被認為是通往真理之徑的擋路石。但在真實的藝術活動中，現象事物卻常作為藝術家的創作材料，探究本質的理論無非顛倒了藝術實際發生的過程；除此之外，忽略感覺層面從而放大審美體驗的心靈層面是將整體審美經驗切割的作法，審美經驗當下產生的心靈狀態則被理論家們當作一種獨特的審美方式，如：克羅齊的直觀(intuition)，杜威認為這是一個野心勃勃的術語，它假定唯有本質才是它的恰當對象(Dewey,1934/1987:300)；叔本華(A.Schopenhaur,1786-1860)使用觀照一詞(contemplation)，他認為觀照才是探究美的事物本質的方式，藉由對藝術作品的觀照，人們得以擺脫存在處境不知足的意欲世界，並逃脫到審美經驗製造出來的客觀世界。杜威區分的第三類型的藝術理論將本質視為一種絕對客觀、超越現象、永恆且普遍存在的唯一真理，這些依循柏拉圖路線的理論家皆設置了等級序階，將藝術活動當作超越經驗之外以探究本質的歷程。

肆、完滿的經驗：以經驗的方法整合主客對立的美學理論

經由上述的討論，可以得知杜威希冀整合從古至今殘缺不全的美學理論，以提供一種完滿的經驗事實為優先——一種關於完滿審美經驗的事實。杜威認為實際

的情形是：在作為一個經驗的藝術活動之中，主客雙方會融合成一個整體，他強調主客體的完滿結合才是審美經驗中固有的性質，自然既作為唯一的經驗來源且自然是整體，它既無分主觀客觀、也無分個人心靈或外在材料，它既不是感性的表現抑或理性的思維(Dewey,1934/1987:301)。科學探究已說明了自然事物存在著的經驗事實；至於超越經驗之外存在的永恆實在則不是目前哲學可以證成為真的命題。藝術活動總是能引發且強調一種存在物作為一個整體且從屬於一個更大、包羅萬象、作為人們生活於其中的宇宙的整體性質。

杜威認為人們在藝術家的製作活動中可發覺審美經驗源的根源，並從經驗對象身上達成物我合一的美的境界，愛默生在寧靜的自然氛圍中感受到鬆軟的簇葉在月夜下閃耀著灰白，比起別棵樹，他感受到眼前的這顆樹吐露出的強韌生機，將更能他意識到：「**我與我的存在**」(轉引自 Dewey,1934/1987:28)，自然對象向詩人吐露生機，使詩人感受到一種無以名狀的強烈審美經驗。因此，杜威主張除了從生物與其周圍環境產生互動的原始經驗中去尋取，否則無法體驗到與愛默生相同的審美經驗，也就是：在類似的藝術性經驗中可直接體驗到的理想境界，使人類活動變的如此地直接而強烈，在美感產生的瞬間則打破了自然與人類之間的疏離與鴻溝。無論如何，杜威認為除非先描繪出審美經驗的性質，否則各種藝術問題的爭議尚無從定論(Whitehouse,1992:384)。另一方面，他以經驗概念為基礎，希冀還原審美經驗的完整面貌。

表 4-1 杜威對傳統美學理論之批判

傳統的美學理論	杜威的批判
探究本質的美學理論	貶抑人類經驗的價值，過度理智化，而以為有永恆真理的存在
	虛擬理論 注意到心靈意象的重要性，但此種意象仍有賴外在化的行動才得以實現
偏重主體的美學理論	遊戲理論 將個人與外在世界、遊戲與勞動二分，兩者之間實存有持續轉化內心情感的歷程
	<p>表現理論 注意到情感表現的起源，但個人情感仍有賴：</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 具體體現情感的表現對象 2. 歷經與對象的融合歷程 3. 表現後的情感，會在表現對象中喚起新的意義
偏重客體的美學理論	<p>偏重人類心靈的重要性，卻忽略後續的具體行為：亦即外在對象所能體現的意義及情感具象化的歷程</p> <p>個人僅是渠道，唯有客觀的材料才具有成為真理的潛能。</p>

資料來源：研究者自行設計

第二節 擁有一個經驗

杜威認為若以直接的經驗為探究對象可免於傳統主客之間的分裂，也是建立審美哲學的正確方式(Dewey,1934/1987:17)。將藝術束之高閣是現代的文明趨勢，審美活動成為一種對藝術品的專業批評，同時藝術也加速遠離人類的日常經驗，藝術成為文明的美容院，藝術成為外在於個人經驗之外的建築、書籍、繪畫或雕刻(Dewey,1934/1987:9)；除此之外，由於藝術品多具有悠久的歷史傳統，阻礙了新洞見的開展，而一旦藝術品獲得至尊的經典地位後，往往逐漸失去對當代真實生活產生影響的能量，從此被送進了一個孤獨的王國之中。相對的，在古時人類活動中不但可以見出藝術在生活佔有著重要地位，同時審美經驗與日常生活的重要聯繫也清晰而明顯。在本節中，我們將見到杜威主張審美經驗有別於不完滿經驗，他認為**審美經驗的產生必須以「擁有一個經驗」(having an experience)**——亦即擁有完滿的經驗為前提。

壹、不完滿的經驗

一、非審美性質的經驗：麻痺與機械化的生活

人類生活經驗之中確實充滿了種種可供藝術創作的材料，但杜威認為在某兩種經驗世界之中並不會出現審美經驗(Dewey,1934/1987:22)：首先，是一個流動不止的世界，在裡頭萬事萬物的活動皆是漫無目的軌跡，而經驗所產生的變化皆無法被保存，穩定性與終止皆不存在；第二種是一個已完成了的靜止世界，杜威認為在裡頭沒有中途的休止處或偶然的危機發生，它不給人們任何能作選擇的機會，由於一切皆早已發展妥當了，故人類也無法透過雙手創造或親身體驗到審美經驗。

杜威(1987:47)進一步說明到：「在流動不止的世界中一切經驗都是麻痺性的(anesthetic)」，人們在絕大多數的情況中都不會去關注事件產生的前因後果，也不會產生控制情況的特殊喜好。人們屈從於在環境中遭遇到的外在壓力，並且逃避、妥協。於是，每一次的事件雖然看似有所開始、有所停止，但卻沒有真正具有意義的開端與結束(Dewey,1934/1987:46)。這意思即是人類無法把握住每一次事件發展的先機，或在經驗中吸取精華、生聚教訓、安排規劃，而任經驗毫無目

的地隨意發展著。存在著的經驗好比未加整理過的一團線圈，散漫且鬆弛，這樣的經驗對人類存在而言恍如無關緊要的過眼雲煙；除此之外，在靜止的世界中同樣不存在具有意義的經驗，在此其中，對人類而言，一切事物皆早已發展地妥當而完滿，故人們只需按照精確的範例模式加以執行即可。這使得活動本身常成為自動化且重複的程序，人們不被允許探索會開創經驗的意義，過程中所遭遇到的障礙則能輕易地被精確熟稔的技巧加以克服，但此種技巧卻無助於經驗意義的增長。於是在靜止的世界中經驗是機械性的，人們被強迫服從、嚴守既定的規則。

二、藝術的起源：危機中的轉機

這二種世界是審美的敵人，麻痺與機械俱為不具有審美性質的經驗。對杜威而言，人們實際上所生存的世界是運動不止的，好比自然中的潮水漲落或人類的心臟收縮、舒張，這些現象看來都是極富秩序的運動²。從另一方面觀之，在這些有秩序的運動中卻往往蘊藏著危機四伏、變化莫測的狀況，如潮水常因氣候變化而呈現劇烈的形貌、海邊的礁石也是阻礙潮水前進的阻力之一，這些運動卻往往通過對抗、克服環境中對立的能量且制止了突臨的危機，於是當潮水衝撞礁石之際成就了美麗奪目的浪花，而下一波的滾滾浪濤便得已繼往開來而再度展現出自然中宏偉的生命能量。杜威說道：「秩序只有在一個常受失序威脅的世界中才得以受到讚賞」(Dewey,1934/1987:23)，在人類所生存的世界之中，本然就具有各種未確定性、與己身相衝突的事物，生活就是由這樣一些階段組成：生物與其生存的環境失去了一致性、產生摩擦之後，卻又能通過克服險阻、調解危機而恢復本然井井有條的生存樣態，並增強了生命的張力、延展性與韌性。這說明了生物通過與環境的互動而產生了經驗，也意味著：值此之際，變化產生的當下，生命通過克服險阻恢復秩序，且與環境構成了一種如同潮汐運動般的規律關係，也才能使生命兼具有穩定性與變化性，無形中組織成一種有秩序的節奏。這就是秩序產生於無秩序世界中的真諦。

藝術活動亦然，杜威曾以莎士比亞這位具有巨大「否定性能力」(negative

² 「運動」(movement)，杜威認為乃是經驗性質產生變化的歷程，也是經驗意義產生聯繫的方式。由於經驗的性質過於複雜多變，故加諸於審美經驗的各種人為區分，在他看來都為不必要的(Dewey,1934/1987:210)。杜威將經驗賦予了動態性，研究者認為這也說明了各種發展至今的美學理論乃是時代文化的一種獨特趨勢，它們仍都具有可無限探索的特質。

capability)的作家作例子以說明藝術的否定性(Dewey,1934/1987:39)。在這位超凡傑出的文學家的劇本中，諸多評論家們仍可赫然發現到許多元素仍是取自當時代伊莉莎白一世(Elizabeth I,1553-1603)時代的戲劇模式。尤其在他早期的喜劇或歷史劇本裡頭多呈現出當時代盛世明朗樂觀的因子，並歌頌愛國主義或青春喜樂的歡愉。雖然如此，仍無損於莎士比亞藝術作品的傑出性。一方面杜威認為作品中局部取材於歷史等並不威脅到作品的優美形式，一方面他能處於不確定性與充滿疑問的境況，而不急於追求事實與理性，更使莎士比亞更能從經驗中體驗到生活的真諦。由於追求事實多仰仗著人類的冷靜與理智思考，但過於冷靜思考的結果卻往往刻意壓制住了從對象身上直接體驗到的情感。

由此可見，探索失序與未確定的世界是許多活動的重要開端，如詩人常置身於一種朦朧未定的狀態中以直觀的洞察力與想像力捕捉靈感，只有接受了生活與經驗具有不確定等否定特質，經驗才有進一步轉化為藝術活動的可能性。值得注意的是：科學也常以否定的狀態為作為探究的開端，因此杜威認為審美與理智活動之間的區別僅在於對人類有規律的經驗節奏所強調的重點不同，但其所強調的基本質料乃是一致的³。雖然藝術活動仍以生活經驗為開端，但並非所有的日常生活經驗都可具有藝術的性質，因此杜威認為這乃是在實際的情形中，藝術何以總是與生活呈現疏離的原因。倘若人們不關切經驗的發展，缺乏積極主動的組織與安排，則經驗只會呈現出漫無目的、缺乏連結的樣態，抑或是如同機械般的重複(Dewey,1934/1987:46)。這兩種經驗類型，絲毫不具有審美的性質。

貳、完滿的經驗：擁有一個經驗

經由前述可以得知藝術是人類表達情感、追求理想、創造價值的經驗活動，它成為文化發展的表徵；另一方面，相較於生活中發展的殘缺不全的經驗，藝術是杜威認為人類活動發展的最為完滿的一種經驗性質。「一個經驗」(an experience)是杜威用來表示具有審美性質的完滿經驗，它有別於日常生活中那種散亂無目的或機械式的經驗，但一個經驗不僅只是生物與環境產生交互作用的結果，與普通

³ 尤其，杜威又說明道：「**審美不能與智性經驗截然分開，因為後者若想得到完滿的發展，仍必須打上審美的印記**」(Dewey,1934/1987:48)，因此科學等理智性經驗雖然不是藝術活動，但仍可具有藝術或審美的性質，也就是發展完滿的經驗性質，有關此部份將留待第四節詳述之。

經驗甚或非審美經驗不同的是，當人們與其經驗對象經歷完屬於自身發展的**連續過程**且成為**完滿的整體**時，才擁有了一個經驗(having an experience)。對杜威而言，「擁有一個經驗」不但意指經驗發展的完滿無缺，且也足以生生不息地生長茁壯。換言之，擁有一個經驗是一種過程也是結果，它至少可分從以下幾個面向敘述之。

一、經驗的審美根源

杜威認為不管各種經驗如何不同，它們仍然具有一個共同的模式，以及存在著一些必須符合的條件，沒有這些條件就無法構成一個經驗。這種共同的模式的主要原則即是：每一個經驗都是生物與它生活世界的某一方面交互作用的結果(Dewey,1934/1987:51)。這即是說經驗只要在生物與環境交互作用的地方就會源源不絕地出現，而杜威認為具有基本生命功能的生物方能主動決定經驗的性質，人雖然不同於鳥獸，卻與它們擁有同樣的生命需求，甚或同樣從其動物祖先那繼承了呼吸、動作、視與聽等功能；土壤、空氣與光線等環境因素則是使日常經驗得以實現的條件與因素，若人類不能理解它們在經驗中所起的重要作用，撇除純粹的審美欣賞，想要使人類理解的思維活動也具有審美性質也必須認識環境中的因果條件。

無論如何，生物都必須面臨來自於周圍環境的危險，一個生命體的經歷與宿命就注定是要與其周圍的環境，不是以外在的，而是以最為內在的方式作為交換。(Dewey,1934/1987:233)

由上述可知，經驗自身不為別的目的而存在，只是其內在的生存事實本是如此：當生物與環境有了初步的聯繫處就開展了生命。杜威認為最基本的生物學常識早已觸及到了經驗中的審美根源，**藝術則呈現出生命在控制環境中的偶發事件時所作的最為成功的表現**(Alexsander,1987:200)。是以他認為初步的審美形式中皆具有成為藝術的潛能及萌芽，由於藝術為生物在世界中鬥爭與成就的實現，生命力並因此獲得提升。這表示個人不是存活在自己的感受與感覺之中，而是**積極且活躍地**與世界交流；表示自我與客體和事件存在的世界是完全地相互滲透的。

從這個層面看來，**生命是主動的聯繫者**，由於與他者的聯繫成就了共同存在

且擁有一個經驗，並使經驗具有內部一致且整體的性質；故藝術即經驗，即是杜威提醒人們要在共同生活且擁有經驗的狀態中去尋找審美的根源，藝術的展現替生命打開了追求下一階段更為美好生活的可能性；同時，生命也是主動的開創者，可能性使經驗具有未來性，免於使人類沈溺或停留在過去的回憶。生命會帶著對過去的回憶和對未來的期待，嘗試築構成一種審美的理想。以此觀點杜威進一步論證藝術常具有的精神化特質，也就是將經驗性質加以理想化的結果，而經驗則是藝術的最初形式，若沒有經驗之中的材料，則該經驗也不可能走向完滿性的發展，杜威(Dewey,1934/1987:164)認為縱使完滿性不能單由這些外在環境中的經驗之材加以衡量，但經驗中的物質世界確實替審美經驗提供了一個重要的必要條件。

二、發展的自我完滿

杜威認為生物與環境之間**真實**發生的事件與境況型構出經驗的本質，但它並不是一開始隨即呈現出統一靜止的樣貌，而是不間斷地呈現行進與運動狀態(Dewey,1934/1987:43)。人類歷史說明了每一個時代都是經驗更替的表徵，其中每一個部份都具有自己的情節、擁有自身的開端及朝著終點的運動。因此，每個經驗都有了自身不間斷地瀰漫其間且不可重複的性質，使經驗具有獨特性的特徵。然而，當歷史不斷地行進，某一部份的獨特性質便流動到下一個經驗階段，由前次的經驗延續到後者，沒有間繫、沒有未填滿的空白。

杜威的意思研究者茲以中國各朝代的發展作例子說明，就可以發現這種經驗之間性質產生的綿密影響。中國唐朝因為地方藩鎮割據而被趙匡胤篡奪覆亡；宋朝成立後，宋太祖有鑑於地方勢力龐大，便設宴款待各地方將領以趁機收回皇帝權力，之後便形成宋朝的強幹弱枝、重文輕武的立國政策，但宋朝又因此作為而種下了亡國的禍根。由是觀之，偶發的獨特事件成為影響其後經驗的重要因素，當下經驗則因為摻有過去歲月的痕跡，於是當相似的決定場景再度出現之際，這些痕跡便成為影響當下決定的重要特質。好比河川的流動，經驗彼此之間以極為密合的方式層層推進，銜接有序的各個部份雖然都是具有獨特標誌的個體，但由於不斷滲透入前一階段的性質，使經驗更為豐富且饒富多樣性。此種經驗具有連

續且毫無止息的發展特質，使它本身不會在中途受到外在意外的干擾或在內部生起了惰性後，便無法行進下去。同時在發展之流中，前階段性質的流遍滲透得以整合入當下的經驗之內，使它成為一個整體。

擁有一個經驗就是擁有一個在內部自我整合了許多複雜且多樣性質的歷程。經驗本身本來就有著豐富的性質，好比每次事件的發生，每一次經驗的發生，人類皆賦予了其一個獨特的名稱，如那餐飯、那場暴風雨、那次友誼的破裂等，這個整體存在乃是由一個單一的、其中仍充滿著獨特樣貌，但卻流遍整體的經驗性質，可稱之為完滿的性質。然而，各部份各存在的場景和各節自身的特性卻不會因此而消散，如同在一場親切的談話中，存在著各方不同的意見交換與混合，但每一個談話者仍保持了他自身內容的獨特性，而且通過交談使經驗的完滿性質獲得了比在一般情況下更為清晰的呈現。

杜威認為經驗只是生物與環境產生交互作用的生存事實，它生來並不為別的目的而存在，只是為實現諸如上述的內部發展的整合性，這是經驗的內在目的；另一方面，一個經驗以一種自我滿足的方式達到完滿，好比問題得到了解決、一場遊戲結束等事件的發生，從許多方面而言，這些事件有開始也有結束，以情感為發端，並帶著各人獨特的意志與目的，伴隨著經驗本身的持續運動，個人思考經驗的意義並得出結論，是以使經驗呈現出一種完滿的形式；但實際上，在一個具有個人思維的經驗內部之中，杜威形容到如同被暴風籠罩的海洋般高潮迭起，突臨的衝突終將推翻前一系列所得的結論，是以一個經驗的結束只是暫時性的休耕。

如果得到了一個結論，它也僅僅是一種預期和完成的運動，一個最終達到完成的運動。一個「結論」不是分離和獨立的事物；它是一個運動的終點。(Dewey,1934/1987:44)

杜威將「得到結論」比擬成一種完成且進一步預期未來的**運動**，在得到結論的那一剎那是一個靜止的狀態，也是審美經驗產生的高峰階段，如同一束電光照亮夜空的效果且瞬間迸射出璀璨的煙花。但這僅僅是階段性的終點，無論如何「獲得結論」都將是持續不斷的運動。這意味著多樣性的變化歷程在休止以後又將展

開，完成狀態則成為新發展過程的起點。杜威形容只有在先前長時間歷經持續的發展過程並達到一個突出階段，這種橫掃一切的運動才會使人在瞬間達至的高潮中忘記一切，審美經驗才會在此時凝結到一個短暫的時刻之中 (Dewey,1934/1987:29)。

杜威對審美經驗所作的說明，研究者認為或許可以電影《色戒》張愛玲 (1920-1995)原著小說中的一場描述女角發覺真愛的橋段，方能清楚掌握。

只有現在，緊張得拉長到永恆的這一剎那間，
這室內小陽臺上一燈熒然，
映襯著樓下門窗上一片白色的天光。
有這印度人在旁邊，
只有更覺得是他們倆在燈下單獨相對，
又密切又拘束，還從來沒有過。
但是就連此刻她也再也不會想到她愛不愛他，
而是他不在看她，臉上的微笑有點悲哀。

於是，女角在這緊張的一刻中體悟到了永恆的價值，作家在緊張的氛圍中細細鋪陳纏捲柔膩的男女情感，雖然只有片刻光景，卻已足夠撼動女角行刺男角之心，由於女角之前不幸遭遇與不滿情緒的累積，終於換得通往認清真愛價值的永恆天國。換言之，一個經驗是一個有機的自我與世界**持續性與累積性**交互作用的產物，但人們往往忽視了經驗持續發展的歷程，杜威(Dewey,1934/1987:222)認為審美對象往往只被看到全體之中的片面而已，而那漫漫發展歷程的聯繫環節則易被旁人所忽略，這種趨勢限制了人類將藝術視作一個生命整體的展現。杜威認為所有替藝術所作的分類是強加區分外部形式的結果，有人或許以為音樂以觸動聽覺的方式是最能立即且直接激起欣賞者的美感；而文學則因以抽象的文字符號為中介，而遭受質疑其藝術的價值⁴。無論如何，杜威認為所有的藝術都有自己的媒介(Dewey,1934/1987:111)。使用的媒介只是藝術附加的外在條件，其內在事

⁴音樂和文學是最能呈現出時間發展連續性的藝術型態，前者以動人的節奏與旋律搭配不同樂章的呈現以最為直接且強烈的方式撩撥起聆聽者的感官之樂，在樂曲的行進中同時感受到作品內容的情感意涵；後者則以散文或小說的文辭表現方式加以篇章或完滿的段落情節以完滿呈現出情感與價值，尤以許多人將音樂、文學等歸類為時間性的藝術；繪畫、雕刻等則歸類為空間性的藝術，並比較其間的高下優劣。

實是：每一種藝術雖然擁有各自的獨特媒介，但統一的藝術形式是希冀呈現自身的完滿性並與他者產生意義的交流與溝通，與他者成為一個整體。因此，「藝術」雖擁有一個別性，但它們的共通性仍使其成為一個在時間上連接有序的完滿性經驗。

在具有審美性質的一個經驗之中，人們也會通過每一種特殊的觸角來觸摸世界，好比視覺、聽覺等感官作用。純藝術只是抓住了這一種經驗事實，而將它的重要性推至極致而已；另一方面，經驗是以具有內在性目的，它的持續運動即為了達到自身發展的終點、實現其內部的整合而存在。然而，在日常生活中雖然有許多事件乍看之下也有所開始、有所結束，但都沒有真正的發端且到達的真正終點，因為它自身無法以完滿且達至高潮的方式結束，這些流於散漫隨意或自動化的經驗所欠缺的即是追求自我完滿實現的內在性目的，且未能持之有恆地進行。杜威(Dewey,1934/1987:48)強調一個完滿的經驗是朝向一個完成和終點運動的事實，這股能量的循環雖然是封閉性的，但卻不是靜止。封閉性代表本身是一個自給自足且自我完滿的發展歷程，帶有獨一無二的特殊性卻又能不斷豐富其經驗性質的運動，此為一個經驗的特性，亞歷山大(Alexander,1987:186)認為杜威以一個經驗當作經驗之中的典範；審美經驗則是一個經驗發展完滿的突出階段，一個經驗由於自身的自我完滿，故具有了審美的性質，而它與審美經驗的差異之處不過是在於發展強度上的不同。

三、情感的流布

杜威指出：「使一個經驗變得完滿且整全的審美性質是情感性的」(Dewey,1934/1987:75)，這意思即是任何完滿的經驗在歷程中必定具有情感的持續發展，它們是一個運動和變化中的經驗具有複雜的性質，人類的情感隨時更動，因為不同的際遇對事物會產生不同的愛憎，甚至對同一對象，情感也處於隨時流動的狀態。杜威認為在一見鍾情的實例當中，常有人會覺得在愛上對方的那一刻很美，但其實人們所鍾情的並非只是存在於瞬間的那名陌生男女，其中若沒有長時期渴望和牽掛的每一對象或對象的性質，則愛又何從談起？於是，在一個經驗之中，情感參與進了情節的發展。

除此之外，情感需依附於運動過程中的所遭遇的對象，就算一個沒有對象的情感也仍須依附在一種特別的物件或性質上，否則虛懸的情感很快就會變成一種幻夢似的錯覺，若能透過對象上的依附或具體顯現必能使情感持續的發展而成為一種長期的傾向、影響日常生活的行為抉擇。事實上，在每一個經驗之中，情感能幫助人們選擇適合東西的力量，並將所選來的東西塗上自己的色彩、賦予與原來外表極為不同的樣式，使之成為一種帶有獨特性的新的統一體。也就是在自我完滿的歷程之中，若沒有歷經個人特殊情感的選擇淘汰與組織，則經驗終將成為千篇一律、單調重複的複製品，是故，杜威(Dewey,1934/1987:140)稱其為經驗發展過程的黏合劑。由於有了各色各樣且複雜多樣的經驗材料，故在一個經驗中也會擁有對不同對象的多樣情感，並激起多樣化的意義迴響。情感的表現理論將藝術看作繁雜情感的統一與澄清不無道理，杜威也認為複雜的情感有賴表現的澄清(Dewey1987:77)。

情感使經驗具有獨特性，將獨特情感加以外在客觀化的歷程就是情感的表現。客觀化使內心不斷變化的情具體呈現出並使之滲透進外在的他者之內而成為一個整體，一方面達到了情感的具體實現，一方面則成就了藝術的表現性。然而，情感並非一開始即已存在，人們原先所存在的情感傾向又是由先前的經驗型塑而成，伴隨著當下產生的某種情感衝動而衍生了後續一系列的創作行為，外在經驗材料則不斷激發情感的變化。杜威以面談作為例子：好比兩個人會面，一個是職位申請者，另一個則是手中握有決定權的管理者。面談或許極其機械，由一套制式化的公式規定了整場交談的運行。在此時或許不存在一個經驗，但如能細究二者心理情感的微妙變化，或許可發覺「一個經驗」的存在。表面上看似乎平靜無波，但其實雙方的內心皆波濤洶湧、變化莫測，以如此驚心動魄、高潮迭起的方式呈現是小說慣用的方式，將許多分散的情感元素編寫成密合無瑕、連貫有序的整體便成為經驗能否具有審美性質的關鍵因素。

四、意義的迴響

杜威提到絕大多數人都常意識到，現在的生活經驗與過去和將來之間時常出現裂縫。過去像一個負擔一樣壓在人們身上，過去侵入現在，人們時常懊悔沒有

利用機會及希望結果得到改變(Dewey,1934/1987:23)；未來，則像不祥的預兆，人們經常焦慮擔憂未確定的未來，或放棄當下作的關於未來的無窮白日夢。然而，在具有充分活力的生物上，是看不到此種情形的，未來是一種對幸福的允諾(promise)，好像光一樣包圍著現在使人對充滿期待，抱著這種期許裨益人們腳踏實地、生活在當下；過去被帶入了當下，從而擴展與深化了當下經驗的內容。桑塔雅那認為：「對過去的知覺並不像陳腐的印章或蠟膜般永存於心、被動而缺少變化，或直到時光磨去它粗糙的邊緣而消褪」(Santayana,1955:12)。由於人類常常會對過去經驗進行反省，使經驗成為有意識的經驗(conscious experience)。在這樣的反省思維活動之中，過去的意義會流向當下的思維經驗之中影響人們的抉擇與行動。知覺便是人類運用理智反省的所從事的活動與結果，若沒有得出暫時性的結論則表示這一階段的經驗發展不是完滿的，故此種思考的特徵使一個經驗成為可以理解的。因此，杜威(Dewey,1934/1987:25)認為那些將藝術與審美知覺之間的聯繫當成是降低藝術重要性與高貴性的說法，是無知的。他認為「使經驗成為可理解的」是人類心靈獨一無二的作用，除了有賴想像力的發揮以創造出全新的意義與價值之外，反省、分析等活動則是人類最為熟悉且持續使用的智性能力。由此可見，除去捕捉當下立即性的審美經驗與靈感所必須的直接感性能力，理智分析的重要性在於獲得意義，當經驗獲得了意義才可作為下一階段新經驗發展的材料。值得注意的是，藝術的表現性或審美欣賞等活動泰半仰賴於直接的感性能力，但增強其力度的卻是對先前經驗的理解性。在這樣的時刻中，人們的感性與理性是共同起著作用的。

當知覺落入腦子裡時，更像是種子落入耕地裡，甚至像火光落入一桶火藥之中。每一個圖像繁殖出一百種圖像，有時是慢慢的、悄悄的進行著，有時（好比導火線點燃了一樣）一下子出現了想像的大進發。(Dewey,1934/1987:157)

對過去的知覺聯繫起與當下經驗之間的關係，也增強了人類的想像力，於是未來才得以成為值得期待的允諾，好比精通各種色彩原理、繪畫技法的現代畫家仍奮力勤勉地學習過去繪畫的成分多於要模仿當代的時尚創造者，這代表了過去知識的性質流動到當下時、過去聯繫起當下，並成為下一階段經驗發展的中介。

由此觀之，一個經驗在一個階段的運動達到終點時，便獲得了一次意義上的增長，由於一個經驗是持續向前的運動，是故完滿階段會在藝術作品中反覆出現，成為有規律性的節奏。

另一方面，在新經驗展開時，也與他者產生了意義的交流，此時好比在藝術家與觀賞者之間起著中介作用的藝術品，如同一種媒介，諸如此類的審美經驗則記錄了人類的文明演變，在人類文化之中起著傳遞意義的作用，文學藝術被視為傳達了對現代經驗有影響、對未來的運動可提供預言的有關過去的意義，其重要性在於將過去的遺產與關於現在知識的洞察重新組合成一個連貫且綜合的整體。因此，杜威認為當另一個文化的藝術進入到並決定了人們經驗中的生活態度時，真正的連續性便展開了(Dewey,1934/1987:336)；但自身的經驗不會因此失去其獨特性，杜威(Dewey,1934/1987:24)引用了桑塔雅那評述英國女作家喬治·艾略特⁵(G. Eliot,1819-1880)《佛羅倫斯河上的磨坊》(The mill on the Floss)一書時，所稱的「靜默的迴響」(rushed reverberations)以描述經驗之中知覺呈現的重要意義：

熟悉的花兒，聽慣了的鳥鳴
忽明忽暗的天際，新耕過帶著青草味的土地，
分別與複雜多變的個性聯繫著，
這樣的事物是我們想像中母親的語言，
充滿著對我們飛逝的童年時光的微妙而無法解脫的聯想。
假如沒有仍然存在於我們心中，
將我們的知覺變成愛的那些過去歲月中的
陽光與草地，
我們今天從照耀在青蔥草地上的陽光中感受的歡愉，
不過是疲倦的靈魂所獲得的模糊知覺而已。

在艾略特的文句中可捕捉到一種主角在自然中捕捉其流水般的過往回憶、歌詠童年時期的歡快時光；也唯有似水年華般的回憶長河中才能使得當下經驗的體悟更為雋永動人、醇郁馨香。回憶好比徐徐薰風，悄然無聲地撩起心頭的一潭碧

⁵ 喬治·艾略特(G. Eliot,1819-1880)十九世紀英國維多利亞時代的著名小說家，本名為「瑪莉安·依文斯」(Marry Anne Evens)，慣常描寫平凡人物的心理記實，代表作《佛羅倫斯河上的磨坊》(The mill on the Floss)(1860)為一本自傳性的小說，描述女主角瑪姬(Maggie)的一生，從她童年、青年、愛情及最後的死亡，而佛羅倫斯河則彷彿一條命運與時間之和貫串且陪伴在其左右。

波，雖然看似寂靜無息卻已適時在人們當下生活中銘刻起深邃的印記、重重敲下一道理解力鏗鏘的迴響，於是意義跨越時空展開了交流，將過去、現在與當下的經驗納入一個發展完滿的經驗之內。是以，個人當下的行動受到「反饋之流」(stream of feedback)而加深加強(Haworth,1986:79)，並使生命得以不虞匱乏地獲得開創新意義的動力。一方面經由反省而得的意義使經驗具有理智的特質，另一方面生命的開創意義則是積極主動的藝術性作為，在某種程度上，意義的交流藝術具有文化的意涵，文化便依此成為經驗具有的審美內涵之一，文化標記出藝術的脈絡性特徵。

五、審美形式的擁有

不管各種經驗對象在細節的呈現上或使用的媒介是如何不同，它們仍存在著共同性(Dewey,1934/1987:139)。然而，一個經驗的模式遠不僅止於普通經驗之中的作為與感受，而是必須將兩者組織成一種關係，關係是一種交互作用的方式，這種方式使行為與後果能透過主動的知覺而結合起來，並為經驗提供意義。關係的廣度與深度則決定了經驗可否發展成具有審美性質的經驗，若一方的能量過於強盛則會使彼此交互作用的關係失去平衡。因此，經驗的關係有否完善則可決定經驗是否具有審美的形式。

傳統認為形式(form)是經由某一種重要方式達成的永恆樣態，由於它的固定本質能作為任何活動的基礎，在審美欣賞的活動之中常以直觀的能力獲致(Alexsander,1987:233)。因此，稱一件藝術品擁有形式是表示擁有一種構想、感受、與呈現經驗材料的方式，裨益人們有依循的範式，且能毫不費力地築起適切的經驗(Dewey,1934/1987:114)。許多美學家，如貝爾(C. Bell,1881-1964)認為所有藝術的共通性是存在著一種有意義的形式(Significant Form)，人們必須保持脫離生活內容的超然客觀性才能欣賞到美的本質，但杜威認為經驗的生糙材料是構成審美經驗所不可缺少的要素之一，藝術作品本身是被改造成為具有審美實質的形式，而經驗則是未被賦予審美形式前的材料；在材料與形式之間存在著連續性的發展歷程，雖然在個人的情感與反思等要素未加入作用以前，彼此之間是相互分離的，但經由人類賦形的動態歷程，使得兩者之間被聯繫的完滿而美好。由此觀

之，審美形式並非是尚未動作之前，就從外部降臨到藝術家內心中之永恆典範，杜威所言不過是在動態性的表現過程中所逐步完成的一種具有審美性質的形式。因此，杜威提到：「外在形狀只是審美形式中的一個因素，而不單獨構成審美的形式」(Dewey,1934/1987:118)。一般而言，人們常受藝術品的精美外觀所吸引並得到無私愉悅的美感，但那終究不過是曇花一現、飄渺不定的感覺。到底什麼是審美的形式？

(一) 節奏

杜威以環境中遭遇的阻礙、抵抗、促進至均衡等一系列的發展步驟說明審美形式的構成。在施為與感受之間關係的完善可以決定審美的形式，關係必須以有意義的方式串連之。是故，在經驗內部之中，意義若能滲透地周密而深入則能呈現出藝術的完滿形式。「我們周圍世界使藝術形式的存在成為可能的首要特徵就是節奏(rhythm)」(Dewey,1934/1987:152)。遠在人造藝術形成前，自然之中就具有許多節奏，好比潮水、四季轉換，這些節奏與人類的的生活息息相關，人參與進了自然節奏中而構成了彼此的伙伴關係。由於在自然中充滿的否定性能量是刺激人類重新組織、調整其生活經驗的動力，稍早的藝術活動呈現出了人類對抗環境否定性中的事件，這也是人類參與自然的表現、聯繫自然的表現。直言之，人與自然事物成為節奏的共同參與者，動態性是節奏的重要特徵，並為審美活動添加了連續性的重要特質。

(二) 完滿

另一方面，杜威(Dewey,1934/1987:154)提到：「成就與勝利標示出形式的最終要件」，經驗從開端推向終點的運動是持續累積能量的歷程，人在抵抗自然否定之力（積極改造自然）後獲得了勝利，於是在沒有外在強加的意圖下，他們載歌載舞、歌詠歡愉，於是有了今日所稱之的各種藝術活動，在杜威看來自然給予了藝術形式，藝術的統一靜止樣態存在於動態性的節奏與獲得成就後所共創的審美形式之中。成就好比在藝術家實踐性的摸索中所得到的確定性，確定性乃是個人主動探索外在客觀世界之行為及其所獲得的成就，如前所述前一階段的成就成為新階段發展的材料，於是形式又成為材料，在如此生生不息的連續節奏中顯

現出經驗的動態形式。成就與勝利讚頌著是經驗已達到運動終點、行進完一輪節奏的完滿性，亦即擁有了融合有序的關係。

形式，是將經驗之材組織成確定、有意義且完滿的積極歷程；形式，也是透過一種媒介將經驗的動態性歷程型塑成富有表現性的作品。由此觀之，形式一方面是歷程，同時也是完成的作品，杜威以此將過程—結果存在已久的分裂處縫合地完滿無缺，以經驗發展的完滿性及連續性使原本靜態的藝術作品呈現出有機生命形式的活力(Alexsander,1987:234)。

由上述可知，完滿性是一種性質，用來形容融合有序的經驗整體模式，只是在完滿的經驗之中仍分佈著多種獨特的經驗性質，並形成縱橫交錯的意義網絡(Pepper, 1992:364)。在此處，杜威的說法並無自相矛盾之處，由於擁有一個經驗乃是一種動態持續的融合歷程，不管在經驗內部有著強弱高下不同的性質，甚至較強的性質乃會在瞬間影響到經驗的行進軌跡，但絲毫未損於其身為一個經驗的單一性質。好比人們在欣賞一首詩歌，各段落突出了不同的場景特色或情感，而欣賞者在不同的時間閱讀此詩，或許會因為自身心情的起伏而賞玩出不同的興味，且產生共鳴的段落也會因而不同。但如論如何，擁有一個經驗乃是一種持續的歷程，而強弱衝突也是擁有一個經驗時自然會產生的現象。好比將各種不同元素加以控制組織成完滿而單一的藝術作品般，當擁有一個經驗時，直接的感性帶領人們捕捉完滿的性質，但知覺卻也在此時發揮作用幫助人們分析作品中各獨特的元素，更能將各部份組織成完滿的經驗。

以下可以得出數點結論：第一，經驗為審美的根源，在它的共同模式之中方可見出一個經驗的完滿性質；第二，一個經驗乃是自我完滿的，故審美性質具有不為外在目的、自給自足的特徵；第三，擁有一個經驗乃必須擁有獨特的情感，而情感則必須透過表現動作才能具體實現，故一個經驗是情感性的，審美性質也是情感性的；第四，意義的知覺是擁有一個經驗的必要條件之一，唯透過經驗的交流才有意義的分享，這表示一個經驗雖可自給自足，卻不可能永遠地孤芳自賞，故審美活動也是一種意義的迴響；最後，一個經驗就是具有審美形式的經驗，完滿性與連續發展的節奏則成為審美形式的重要特徵。

第三節 創作與欣賞的平衡

經由上一節的討論可知：審美經驗必須達到「擁有一個經驗」—亦即擁有完滿經驗為前提。此節將針對創造完滿經驗的主體，也就是創作者與欣賞者等二者作討論，以廓清藝術與審美欣賞間錯綜的關係。由於一般多以為藝術創作為主動的人為創作，至於審美經驗則為消極欣賞美的事物後，所獲得的無私滿足感。但是，杜威希冀人們理解：藝術創作與審美欣賞皆可以用來表示完滿經驗這樣一種經驗的性質；另一方面，對於審美經驗的探討是近十來美學領域極為普遍的趨勢：審美經驗的基礎本質與特性為何？審美經驗如何形成？什麼樣子的經驗才是審美經驗？等等皆成熱門討論的議題。如：康德(I. Kant,1724-1804)等哲學家從審美欣賞的角度切入，將人視為被動的接受者；黑格爾、尼采(F. N. Nietzsche,1844-1900)等人改絃更轍，將討論的重心移往藝術創作等積極的行為，兩者的美學主張雖有差異，但同樣認為人的主動性仍是決定審美性質的關鍵因素。

杜威提供了一個較為圓融的藝術視野，也就是朱光潛（2006）所稱的「創作之中寓有欣賞，欣賞之中帶有創作」的見解。杜威指出在藝術活動中創作與欣賞的行為是可兼而有之的；若從審美欣賞的角度觀之，經驗者也同時在從事著主動的創作行為。此種創作與欣賞關係上的連結，在杜威早期對經驗概念所作的說明中已可察覺，以下將從杜威對審美欣賞與藝術創作的說明審視整合二者的可能。

壹、藝術創作與審美欣賞

從古希臘開始，藝術(art)泛指一切帶有特殊、技巧與知識的人類生產活動，十八世紀產生了當代所熟知的「美的藝術」之分類。因此，藝術多半被認為是一種製造(making)或作為(doing)的歷程，每一種藝術以某種物質為材料，以肉體或肉體之外的某事物，抑或使用或不使用工具來從事創作，以便製造出某件可見到、可聽到或可觸摸到的東西(Dewey,1934/1987:53)；「審美」(esthetic)一詞，源自於希臘文，表示一種感覺的印象，自十八世紀開始也被用來指稱專門研究感性認識的學問，審美經驗被認為是一種專屬於感覺認識的特殊經驗。叔本華曾經主張審美經驗只需個人採取觀賞者的態度，便能體會到此種特殊感覺，它是一種專

屬於觀照與欣賞的活動（劉文潭譯，2005：402）。此種說法為現代人所採用，審美常被認為是一種欣賞的(appreciative)、知覺的(perceiving)、享受的(enjoying)的行為。但杜威認為若要在藝術生產與審美欣賞之間做出涇渭分明的分野是違背經驗事實的，他首先提到藝術和審美在語詞上存在的差異。

我們在英語中沒有一個詞明確地包含「藝術的」與「審美的」這兩者所表示的意思。既然「藝術的」主要指生產的作為，而「審美的」指知覺和欣賞行為，若缺乏一個術語來表示這被放到一起的兩個過程，這是極其不幸的。（Dewey,1934/1987:53）

在經驗之中包含著積極及消極之要素：在積極的一方，經驗是主動的測試者或試驗者；在消極的一面，經驗是感受者。若當人們向某對象採取了行動，或與某對象共同採取動，人們對某對象便擁有了經驗，然後進一步忍受或承擔其後果（Dewey,1916/1980a）。此番積極與消極的結合，乃是衡量經驗是否充實或是否具有價值的準則。由是觀之，在完滿的經驗之中，積極作為與消極感受二者乃是相互支持的，徒具積極作為而無法經由結果的檢驗一舉得到反饋並且改變作為，並不能構成經驗；然而，此種變化乃必須為有意義的變化，也就是有意義地連結起主動作為與消極感受之間的關係，否則變化也不過是毫無意義的過渡而已；藝術活動為一種人類從事的經驗活動，也具有積極的作為與消極的感受等雙面因素，杜威曾以實際的藝術活動做為例子說明之：在一場戲劇表演中，演出者乍看之下身為積極主動的創作者，觀眾身為藝術消極欣賞的一方。但是實際上在舞台表演時創作者仍必須觀察台下觀賞者的反應以隨時調整其演出活動；在另一方面，觀賞者過去的個人經驗也會隨時飛入當下的經驗之中，如知識、生活背景等或許會改變了他對於原先對於表演的觀點。因此，不同觀賞者所知覺到的戲劇演出，必定會隨著個人生活經驗的不同而呈現極大的差異（Dewey,1934/1987：67）。這就是在藝術經驗中時常見到的創作與欣賞之間有意義的關係連結，為了弭平創作與欣賞兩者之間涇渭分明的態勢，杜威認為：「藝術乃是一種性質，它滲透在一個經驗之中」（Dewey,1934/1987:329），他以為藝術便是積極作為與消極感受關係結合的最為完滿且充實時的一種經驗性質，也是審美經驗產生的時刻。

換言之，在人們的日常經驗之中，積極作為好比藝術活動中的創作行動，消極感受則是審美欣賞者，但兩者通常是交替出現的，故在「藝術」與「審美」之間並無明顯的差異。藝術家時常在欣賞中獲得藝術的靈感泉源，而將情感化為實際表現動作的過程中，更必須以欣賞者的角度詮釋其作品的內涵；另一方面，審美則是欣賞者對已形成的外在对象進行再製的藝術歷程(Morris,1970:167)，在藝術的創造之中必定寓有欣賞，生活經驗也是如此。

貳、創作與欣賞的平衡

一、關係的建立：對立能量的組織

前已述及，衡量藝術的準則是作為與感受之間必須以有意義的方式結合，杜威稱其為**能量出與進 (outgoing and incoming energy) 的關係**，這使日常的普通經驗成為具有審美性質的一個完滿經驗(Dewey,1934/1987:54)。由於經驗時時常受到彼此干擾或相左的能量之擺布，好比過多的作為或者太多的感受性，任何一方的不對稱，都會妨礙到人類知覺經驗意義的歷程，使經驗變得片面而扭曲，使得來的意義變的貧乏而虛假。好比人們時常抱持著積極作為的熱情或渴望，但往往流於表面，此時對立的抵抗能量被當作是亟需被摧毀的障礙；另一方面經驗也會由於過多的接受性而揠苗助長，人們將所得來的過多印象叢聚在一起，設想為生活即為如此，但他們忽略到一時的不快不過是浮光掠影，重要的是該如何力求改變的積極作為。由於過多的消極一方的能量過於強盛，使經驗沒有機會能夠完滿地實現自我，若經驗偏向兩種極端情形中的任一方，則它肯定不會是審美性質的經驗。最好的方式是將對經驗組成起著作用的積極與消極能量都加以組織。能量的組織是一種積極主動的作為，杜威認為它是所有藝術的共有因素。

美的藝術的本質是種能量的組織，累積性地朝向一個最終的整體邁進，所有的手段或媒介都被結合進去的整體。

(Dewey,1934/1987:167)

首先，在藝術活動中所有事物都有著相互消長的能量，這些能量有的可助於創作行為的進行，有的則成為妨礙因素，好比來自於創作者本身的情感，也有可能來自於參與觀眾的干擾。一方面這些不同的能量說明了藝術本身的多樣性與複

雜性，一方面也揭露出存在著差異能量的事實。然而，這種能量的截然不同甚至對立，對於藝術活動而言是普遍需要的(Dewey,1934/1987:181)。好比藝術家唯有在累積了過多的傳統技法與知識後，才可能開創出嶄新的藝術樣式。複製的行為在審美上而言的確是無需要的，熟悉性經常成為阻礙的對立能量，並成為推動藝術家奮力向前的重要因素。由此可見，生命本身預示著藝術的可能，生命除了習於安逸與秩序之外，也渴望著求新求變。

另一方面，在尚未成為純藝術之前，創作者皆擁有賴以具體顯現的**獨特媒介**。對杜威而言(Dewey,1934/1987:221)，媒介(medium)原來表示一個中間事物，透過媒介使某種原來相距遙遠的東西得以整合⁶，唯有透過積極的作為替對立能量組織秩序，媒介也得以轉化為具體結果的一個重要部份。好比散亂在路邊、等著搬運貨車的家具，雖然具有多樣性，當它們被集中放在貨車裡時乍看之下又極具秩序，但仍必須透過一種分佈平衡的關係，使得擺放家具的空間呈現出柔和舒適的整體之感。好比在一幅繪畫中，交替出現的冷色與暖色、光與影、上與下、前與後等構成了一種組織有序的分佈情形。杜威認為在任何領域之中，都存在著一種對立能量的交互作用，若僅有多樣性而沒有需要克服的阻力，就不會有克服阻力以朝向終點的運動，經驗本身也無由實現其內部的完滿。

換言之，經驗是一種積極的作為，是改造；值此之際，生命又是消極接受否定能量的感受者，有了否定性才會產生改造的需求。這意思即是對立的能量替單調的經驗提供了多樣性，但特別突出的能量卻會瓦解原先平衡的樣貌，人類因此產生了主動調整能量分佈的動作；當它們再度被組織有序而且分佈對稱時，能量又達於暫時的平衡；接著，千篇一律的重複性又會刺激變化的產生，生命又通過下一階段能量的選擇與組織進行，秩序雖會交替出現，但在每一次階段它皆呈現出不同的樣貌。因此，在作為與感受之間存在的平衡是動態且連續的。

⁶ 然而，杜威又進一步說明：「並不是所有的手段都是媒介。」(Dewey,1934/1987:201)。他認為當手段與所要從事的活動或所欲實現的結果毫無內在且立即性的關連時，就不能稱之為媒介，通常會被稱作外在手段，當活動本身目的達到時，手段就不會起作用了；但若手段與結果有立即性的相關，好比建房子的水泥，在建築完成時，也成為房子的一部份，則手段就成為一種存於事物之間的媒介。

二、關係的融合：親密平穩地參與世界

組織能量即是將彼此對立的能量組織成一種連結有序的關係，使經驗之中的消極感受者從建立起的關係之中自覺到自我的主動性。對杜威而言，作為與感受雙方象徵經驗之中生物與環境雙方之能量強弱的程度，光只有對立的能量而沒有組織的行為，將使原始經驗在深度與廣度方面都顯得匱乏且不足。好比缺乏經驗背景的孩子，比之於經驗豐富的成人，孩子沒辦法立即且察覺當下經驗對象與己身的關係為何，也不確定事件本身的重要意義。在環境中多存在著與人類自身能量相左的干擾抑或阻礙，使生命成為受環境擺佈的被動感受者，人們漂浮在世間，卻不知生之喜悅，世間的繁華榮景有如剎那即逝的海市蜃樓，當遇到與己差異甚大的能量時，只能逆來順受或任其宰割，倘若生命能主動地感覺周遭的一切、扮起組織能量者，似乎較能延續生存的熱望，以成就完滿的經驗。

對我們來說，不能將「世界」當作一種純然消極的負擔或娛樂。

我們不能充分地活躍於此，以感受著感覺到的氣味、也不會被思想而感動。我們或者被周圍的環境壓倒了，或者對它們視若無睹。(Dewey,1934/1987:260)

人們經常沒有用心感受真正的世界，逃逸進夢幻的王國求助於幻想中的事物。在這種情況下，杜威說道：「一般人很有可能訴諸音樂、戲劇以及小說，以便更容易進入到一個自由浮動著情感的王國」(Dewey,1934/1987:261)。杜威認為近年來主張心理距離的審美觀點，正確表達出距離的正確意涵——一種親密而平穩的參與性⁷，也就是人不能被自身對環境所生的情緒所完全折服，好比欣賞一場鬥牛表演，觀賞者不會因為憤怒公牛的賣力演出，情緒受到激勵而想要衝進現場共同這場演出，顯見他的知覺必須主導著他自心底萌生的衝動。這些因遭遇險阻油然而生的逃逸之情，杜威認為不能以理智必須主導感性的對立態勢說明之，因

⁷ 杜威談論到許多抱持審美為無利害、超然與心理距離的觀點(1987:260)：他認為「無利害性」說法的確是有問題的。人類實際上是經由參與世界、與環境接觸才產生審美欣賞的行為，而參與世界的行為已表現出人類具有最原始的、對周遭生活環境的興趣；除此之外，「超然」等說法否定了人類參與世界的可能，人們不可能在自我與外界隔絕的情況中產生美感，美感是一瞬間且稍縱即逝的感覺。根本上杜威認為人心靈中皆存在著某一種情感傾向，無論是慾望、需求還是興趣等，都是使人們得以產生瞬間美感的原始生物性動力。然而，持審美觀照觀點的理論似乎都未察覺在審美經驗產生之前，情感漫漫醞釀累積的發展歷程。

為當知覺產生時，情感仍處處滲透在藝術活動的每一時刻；同時，為了避免被雜亂情緒所控制，人們仍必須擁有主動積極的審美創作行為以平衡之。

親密而平穩的參與代表人類無法斬斷其生物性衝動的根源，就算極度沈湎於理性活動的人也無法斬斷其參與世界的慾望。若人們能滿足於在活動內實現自我的渴望，將強烈的情感編織進直接經驗的流暢過程中，讓衝突的能量化為豐富經驗強度與韌性的助力；杜威又說道：「對於作為與感受關係的知覺構成了理智的工作」(Dewey,1934/1987:51)。人類的理智會進一步將已做過的和即將要做的事物聯繫起來，聯繫到即將從事的整體藍圖，以審視存在於作與受者之間每一個環節的特殊意義。杜威認為這如同科學家所從事的工作，是一種反省思維的歷程。因此，藝術若作為一種積極創作，知覺與欣賞若作為一種審美感受，它們是彼此互相支持的且無所區分的；擁有審美形式的藝術必須在創造與欣賞行為彼此合作無間之時才得以產生。由此可見，欣賞絕不只是被動的審美觀照，這種觀點對人類原始的衝動與慾望抱持著不置可否的態度，認為唯有免於情感的束縛後並且保持超然的態度才可產生靜穆、祥和的審美經驗。但杜威認為審美經驗是人類參與世界所從事的創作與欣賞行為，參與世界必定會伴隨著對對象的衝動、需求，而這些生糙的情感也必須在外在世界中得到滋養、有所依附，受挫或積聚的情感才能在理性的知覺中獲得發揮或轉換。「在知覺行動中的確可發現衝動的內在性平衡」(Dewey,1934/1987:257)。平衡，雖然是一種平穩的狀態，但並不是表示人們在擺脫生糙情感的束縛後，即能呈現出安靜與鎮定的永久狀態。這僅僅表現不同情感彼此相互消長後暫時出現一種組織有序的關係，這種關係就是人類同時通過創作與欣賞的行為而掌握住了經驗的意義。

個人的行動中除了寓有創作與欣賞的行為之外，親密而平穩的參與性還說明了創造者與對象的完全融合。杜威認為處理材料或做某件工作的人，必須時時將自己的心思專注在對象身上(keep one's eye on the ball)，好比棒球打擊者眼睛必須緊盯著投手投球的運行路線，才能適時地掌住到最佳擊球點、揮擊出全壘打。在當下，沒有自我與對象的區分，兩者完全結合在一起，彼此消除了易於衝突的個人因素、磨平了尖銳的稜角以建立起一個更為豐富的個性，這也是藝術的功能。衝突、對立與失序的狀態雖常是導致藝術創作，但藝術家終究必須將各種混亂的

因素組織秩序以成為和諧的整體，好比一位風景畫者透過視覺捕捉自然中豐美怡人的畫面，起初他或許接收到來自四面八方不同的流動因素，如飛越左方叢林的雁群、右方山峰冉冉升起的裊裊清煙，但透過重新的塑形編排卻完成了一幅規劃有序的圖畫；具有審美性質的經驗必須有所創作、實作、觀看和理解(Simpson et al.,2005:23)，審美歷程也是欣賞者再製作(re-making)的歷程，於是藝術乃成為人類與環境互動、參與世界的見證者與記錄者，「它們滲透著故事、傳遞著意義。」(Dewey,1934/1987:329)。在一個具有藝術性質的人類經驗中，創作與欣賞的行為是相互支持的，這與情感的外移或投射不同，投射並不是將原初情感轉移到對象上，而是將原初情感透過對象的轉移使意義與價值也得到轉換，於是「將我們與集中注意的對象結合在一起」，透過真心而親密的接受對象身上固有的不同差異，創作與欣賞者彼此消除了隔閡、人類與自然對象融合為一體，故藝術是人類參與及共享世界的最獨特媒介。根據上述，茲將杜威美學中創作與欣賞平衡之意涵以下圖呈現之。

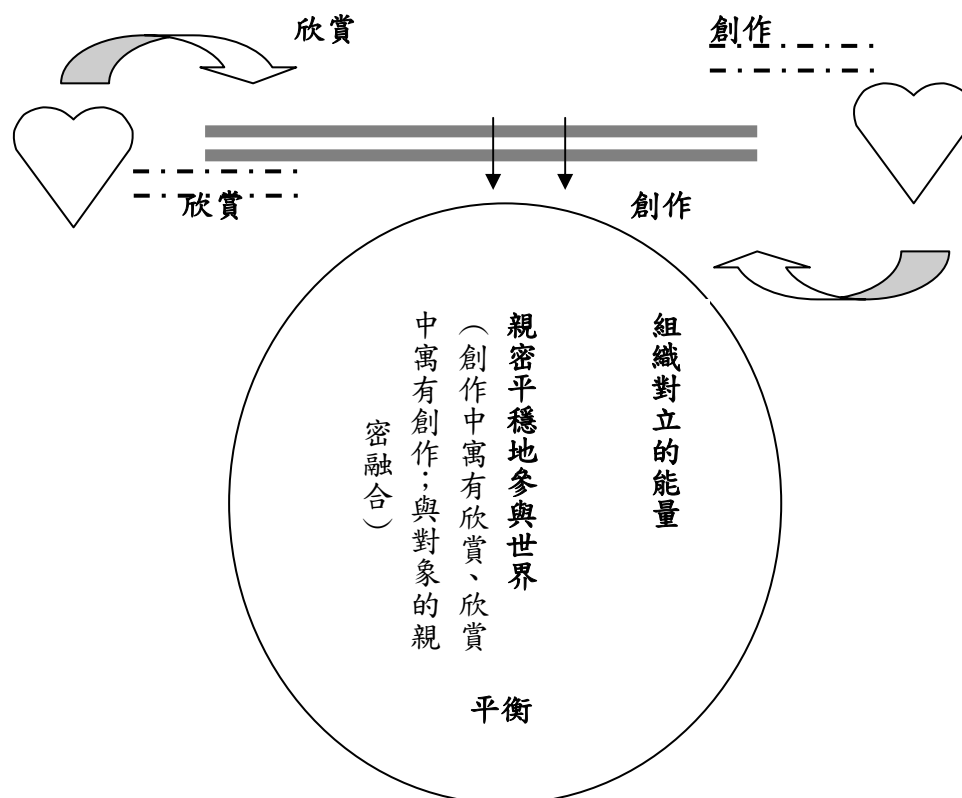


圖 4-1 創作與欣賞的平衡

資料來源：研究者自行整理

杜威認為從事製作經驗時也同時將對對象的欣賞與知覺納入其中，是以擁有一個經驗也同時擁有了創作與欣賞的行為，「作家、作曲家、雕塑家或者畫家在創作過程中，可以回顧他們之前做的(Dewey,1934/1987:58)。」，每一件藝術品都是繼一個完滿經驗出現之後所產生的獨特成就，這使經驗身變的更為強烈；然而，對於欣賞者而言，理解作為與感受之間的親密結合並不會像創作者那樣容易，當人們被動地接受既有成果時，往往不會主動去知覺作品的意義，因為對於傳統權威的依賴多使得人類受限於既有的思維框架之中。唯有當知覺取代了單純的認識行為後，才能產生生動且富創造力的意識，知覺是人類具有的主動性的思考行為，以下將繼續探討在擁有一個經驗的持續歷程中扮演重要動力的一情感與理智。

第二節 情感與知覺的融合

上一節已論及，為了使原始情感得到轉化，人類必須有所知覺與行動。杜威認為為了平衡內在衝動，人類會產生一種反思的知覺，以作為實現和諧經驗的要件，故情感是有意識經驗即將出現的一種符號(symbol)。人類生活在感覺印象的世界中，**感官是人們接觸環境、參與世界的首要媒介**，透過感官的視、聽、觸、嗅，與同樣居住在自然中的萬事萬物產生交流，並在親暱的接觸中認識對象的樣貌與輪廓，建立起同生共存的伙伴關係。情感便在人類恆久參與的世界中飛舞著；在自然之力蝕刻出的溪谷間涓涓流淌著，替青翠的山巒點綴出一朵又一朵色彩絢爛的有情花籽。人們常爭相歌詠感官接收的美麗形貌。

杜威認為藝術便是替捉摸不定、朦朧混亂的情感賦予秩序的外形，使它變成透明可見。秩序與節奏使藝術變成可以理解的、具有意義的，因此具有審美性質的經驗也是一種理智性的活動，且是一種積極的理智作為，主張理性高於感性能力的人，認為人類精神活動能單獨存在於感官活動之上，藝術的任務便是抵抗原始的感官衝動，當快感得到客觀化後，才能使意識昇華到一種冥思的狀態、排除激動的情感模式並揭露隱藏在表象之後的真，藝術的理智特性被孤立出來。由於感官是生物參與世界的首要與立即性的媒介，但感官所激發的爆裂情感往往使得人們易於沈溺於犬馬聲色般的短暫之樂。於是有些人主張應壓抑原始的感官慾望。但杜威以為任何理性與感性的區分都是思辨活動的結果，當人們在經驗之中遭遇到衝突與混亂的情況時，為了使事物冠以固定的形式，習慣替事物劃分等級秩序，但在經驗本身卻不存在著如此人為的內在區分。在一個經驗中，內部的事物本然就會自動朝向完滿發展的規律性運動，即使當原初情感過於激動混亂或失序時，人類也會產生主動性的反省知覺，使經驗能夠自動調整內部的秩序、恢復各部份的平衡與秩序。因此，原始情感將具有成為審美情感的潛能，若要使經驗成為充滿審美性質的一個經驗，讓其自身朝向完滿發展而不必強加刻意的干涉，則經驗自然可體現出生機勃勃的節奏與秩序。

壹、原始情感

杜威並未對情感下一明確的定義，也並未說明它是什麼及它不是什麼，只能

從他對情感在經驗之中所發揮之特性的描述去描繪情感的輪廓。懷特豪斯認為這時常導致杜威遭受敘述不清的批評，既然杜威處理的是與藝術有關的議題，則分析情感、想像、表達等因素在藝術活動中的作用似乎是不可免⁸。但若只是將杜威美學看成經驗概念的延伸，則似乎不會有如此的疑惑，畢竟杜威不希冀傳統哲學成為束縛經驗意義發展的牢籠，意義必然跟隨時代有所演變與發展(Whitehouse,1992:383)。

藝術也無例外，杜威認為人類往往從直接感官與情感活動之中創作出藝術與審美的形式，如同敬神隊伍，伴隨著莊嚴的行列、香火、刺繡長袍、音樂與耀眼的彩色燈光，與令人心神往返眷戀的不老傳說，因此絕大部分宗教儀式都將它們的儀式看作是藝術的最高境界(Dewey,1934/1987:33)。過感官與想像衍生的故事激發人類肅穆虔誠的情感。好比人類的宗教儀式，生物往往透過其感覺器官參與世界、獲取所需，並展現出生命的活力。以動物為例，牠們常在本能性的行為中展現出迅捷優美的姿態與生動的活力，當一隻豹在追尋獵物時，銳利目光與靈敏嗅覺替牠增添了凜凜的風采，此時豹的感覺器官融入了狩獵的經驗中，勾勒出動物高貴優雅的姿態。

雖然人類沒有動物的靈敏感官，卻仍擁有基本的感覺官能，以維持生活所需。杜威認為人們常使用「感覺」(sense)一詞以囊括從身體到情感衝擊的一切，感覺即是直接經驗中事物對個人所具有的意義(Dewey,1934/1987:27)。好比某人說道：「我覺得這本書很無趣。」他的視覺替他開啟了一趟知識閱讀之旅，但接下來他可能因為本身急於追尋趣味的天性或過去的閱讀經歷而使他作出了如此的評語。感覺在日常生活中本然就是個豐富多樣的詞語，透過它人們傳達直接的感受與事物的意義，五官則是人類藉以直接參與他周圍事物與變動世界的器官，

⁸ 在杜威早期的著作中，便已談到了情感的功能(Alexsander,1987:137；Whitehou,1992:383)。雖然他並未對情感加以定義，但此時期對情感的分析倒可幫助釐清杜威其後對於學習行為的分析與情感在經驗中所扮演的角色。在「情感理論」(The theory of Emotion) (1894) 一文中，他試圖調節達爾文理論(Darwinian theory)與詹姆士 - 朗格理論(James-Lange theory)。達爾文認為表現是內在先存情感的外在化，為了支持生命的生存而表現出有用的行為，故情感為促動行為之因；後者認為若沒有外在具體的行為表現就不會有情緒產生(Arnold,1974:147-157)。杜威認為介於兩者之間存有心靈與肉體之間的對立，他認為：「當人們遭到一個整體性的情境時，在尚未潰散之前，身體行為與感覺就會被整合成一個整體。(引自 Whitehouse,1992,)」，杜威認為所有的情感表現行為都是有目的運動的一個部份，而不是先存情緒施展作用的「結果」，反應行動與情感二者都是個體行為中的一員，它們的運作都為要釐清經驗、掌握情況的意義(Alexsander,1987:138)。

透過感官人們有了認識世界的衝動，世界上多采多姿與金碧輝煌的樣貌得以施展且成為人類經驗獨具的經驗性質；杜威(Dewey,1934/1987:36)認為情感也是一種感覺方式，它是原初生物性需求或慾望更加深化後所形成的一種興趣及長期關注之傾向，它得以將經驗的材料吸收後以化作觀念活動的素材，故經驗除了以感官作為首要媒介外，還必定具有情感特性。

杜威認為人類的行動主要源於兩種情況：第一種是生物性的，為有機生物本能性的需求與慾望，當這些需求形成固定的傾向後便成為習慣；第二種是社會性的，人們參與的人文環境及文化脈絡(Alexsander,1987:136)。人類出生便喪失了許多動物性靈敏的求生本能，尤其需要藉著與他人的合作以維持基本的生存。透過與他人的合作豐富了情感的意義與內涵，並透過情感的表現與意義的交流，人們得以更加瞭解自我與他人。在經驗之中並沒有一種獨立存在、而被稱作情感的東西，情感仍需依附於經驗活動過程中生命本身所接觸到的物體或對象，使原始情感能繼續朝向它所意欲的、所需求的目的發展。因此，原始情感必須化為具體的行動並歷經累積醞釀，使人類擺脫原始激情的繃銬，成為人類能主動駕馭的長期情感傾向。這意味著若當知覺掌握住行為的意義時，便能使生活不再受到慾望的奴役。

另一方面，不合時宜的習慣也常會阻礙人類主動知覺的產生，若當世界被單調重複的習慣所填滿時，就成為一個無意識的冰冷世界(non-conscious world)，缺乏主動的知覺，人類也易於成為情感的奴僕。故經驗雖是情感性的，但為了使經驗不會成為漫無目的或機械化的行為。杜威認為感官之欲必須有所調整與控制，以促進美好價值的追求，情感才可豐富積極擴展中的生命意義(J.

Garrison,1997:1)。促動人類的行為情感表現行為的就是源自於原始的衝動，衝動是經驗中最為原始的情感，當這些情感對人類而言變的更為重要與強烈時，它們就會成為一個持續運動且變化著的經驗身上的一種性質。不重要即是對行為毫無意義，若沒有持續渴望的目的與意志，更為強烈的情感，如愛又如何可能？

杜威(Dewey,1934/1987:54-56)認為藝術是人類表現直接而立即性情感的活動，而創作的技巧若要有藝術性質則必須有愛，從事審美的欣賞也必須具有激情

的因素，衝動是完滿經驗發展的開端，以下將說明之。

貳、知覺(perception)

第三節已述及，知覺能平衡內在衝動。對杜威而言，知覺是連結創作與欣賞的重要媒介，可將作為與感受組織成一種有序、互為融合的關係。**知覺為經驗提供意義**，提供意義乃是人類從事理智活動的重要目的。由於在自然環境中常產生許多造成對立與抵抗局勢的事件，故建立與環境之間的和諧關係顯得極為必要。杜威(Dewey,1934/1987:29)認為人擁有許多複雜而細緻的區分能力，這使人傾向於與環境中的各要素建立更精確的關係。知覺表現了人類出這世界的主動性探索，知覺成為人們試圖投身進經驗世界的一種方式，主動探索的好奇與興趣產生了知覺的行為。

由於知覺是人們主動涉入世界的方式，但先前判斷難免會影響到積極性知覺的產生。杜威認為判斷(judgment)即為批評，人類在無時無刻都在對某件事物進行判斷，也就是價值的選擇(choice)。知覺則替選擇提供了材料，故不同的知覺將會產生不同的判斷。判斷則又會影響人類進一步的知覺活動，如此循環不絕。先前判斷代表判斷具有一種遵守法規的意思，好比人們依據仰賴的價值觀念、權威甚至習慣判斷事情，提供了豐富知覺的背景(Dewey,1934/1987:303)。莎士比亞稱批評家為「巡夜人」(night watchman)，猶如一位英國法官依據傳統及歷史的判例做出裁奪。但若當人們總是依賴於傳統時，最終將變成奴隸般的服從。

由於人類以經驗作為參與世界的方式與對象，故知覺是經驗的重要成員。但知覺多半被認為是純粹的理智活動，但實際上它卻無處不在，無時無刻影響著人們對事物的判斷與選擇。藝術家在其活動歷程中也會運用知覺把握住已作的與將做的事物之間的關係，如同一位畫家在下筆之前，他必須**有意識地感受**他畫出的每一筆的效果，他必須知覺到他正在作什麼及他的作品會朝什麼方向發展；同時，他還必須聯繫到他想產生的整體藍圖來看他當下所從事的創作行為，故知覺不只是一種單純的審美欣賞，為了進行知覺，觀賞者必須創作他自己的經驗(Dewey,1934/1987:60)。為創作活動提供意義，便從中聯繫起創作與欣賞行為之間的關係。若要理解此種行為之間的關係則要去思考，杜威(Dewey,1934/1987:51)

認為創作者除了當下必須對其經驗有所知覺外，在事後還必須對之前的知覺產生再知覺，這是一種最為嚴格的思考方式，也就是反省思考。杜威以藝術活動作為例子，首先說明了實際的藝術活動具有理智思維的要素；同時，創作者必須有意識地去感受，欣賞為了有所知覺也必須有所創作，這使在藝術之中的理智與直接感性之作用變的密不可分。

除此之外，若墨守成規、單純依賴先前判斷則只會淪為被動性的認識(recognition)。知覺並不只是認識，在認識中人們會求助於某些先前形成的模式作出判斷(Dewey,1934/1987:58)。好比在路上遇到舊識，大多數人或根據過往的印象作出「我認識此人」的判斷，人們並沒有主動去知覺這個舊識與以往有何不同，若人們開始產生深刻的研究，單純的認識就化為知覺，在知覺中產生了一種重構的行動，使自我意識得到更新而顯的生氣勃勃。

換言之，知覺涉及了主觀的認識與判斷，但卻提供了改造的作為，賦予經驗更新的意義，替經驗正提供了多種可能改變的契機，使經驗不再成為散漫隨意或機械式的行動，每個人的主動作為因為知覺而產生了意義。杜威認除非經驗能在知覺之中成為一個整體，否則所創作的東西便不會是審美的，人們在藝術創作活動中為何能感受到精力充沛便是因為那是一種主動性的知覺作為，故知覺是審美經驗產生的重要因素；另一方面，在產生知覺之際也沾染了情感的色彩，知覺既被一種內在騷動所引起，卻又能進一步平衡騷動的情感；同時，知覺也常伴隨直接的感受，為了感受能量，人們勢必得**鼓起精神**，以設定或選擇能得到回應的適當行動步調(Dewey,1934/1987:60)。亦即知覺亟需與情感隨時替經驗材料進行選擇，使活動因為時時的作為與感受不會顯的毫無生機，故情感並非知覺行動中的外加因素，兩者在一個經驗之中完滿融合。

參、情感與知覺的融合

一、混雜情感的澄清：理智化的情感

杜威認為：「**審美情感通過客觀材料的發展和完成而改變了原始情感**」(Dewey,1934/1987:85)。他的意思即是說審美情感不會是某種單獨存在於自然之外或天才身上的特殊之物，人類透過感官接觸自然產生了經驗、擁有了情感，故

藝術的情感表現能使人們在其中捕捉住一些共同性的情感並找到存在的認同；另一方面，原始情感若能發展成為正向的情感，使人類積極投注於經驗自身的發展，使審美目的導引活動的持續發展，才能使經驗獲致更新的意義。混雜情感的澄清便是富有審美性質的表現動作，原始情感的意義獲得了改變，審美情感就是理智化的情感，以理智的知覺去控制情感表現的活動。

(一) 表現情感的行動

審美經驗具有表現性。為了使原始情感得到抒發與轉化，人們需要透過表現的途徑，使情感得到性質上的改變與調整，並以受人喜愛的方式表現之。第一節已敘述過人類的表現行為源自於一種衝動，為了使衝動不成為戕害身心平衡的內在騷動，它們必須被表現。**表現好比擠壓的動作，但卻不是情感的任意宣洩**，好比大哭一場或敲打牆面來排解與消除不快的情緒。然而，為了使情感得到意義的分享與交流，必須通過媒介以適當的控制等具體行為，將它們體現在對象上。

就此而言，表現就是塑形的舉措，將個人的情感塑形的創作行動，以外在觀賞者可見的方式作用之；同時，表現必須有意欲達成的目的，也就是為了澄清情感、完成表現動作的內在目的；除此之外，表現有情感中介的媒材與完成的對象，使情感表現成為由過程到目的（對象）的連續行為，連續行為意味著情感表現不是瞬間的噴發，而是經過累積醞釀的歷程。杜威認為原來不具特殊意義的經驗行為，如微笑，它在每一時刻中或許只是單純宣洩情感的動作，若一旦有得以體現情感的對象，則可能成為與他人交流與豐富經驗本身的媒介。故藝術表現媒介取之於自然之材，好比畫家運用原始的色彩以化為想像運作的特殊媒介，舞蹈則運用四肢身軀施展人體的藝術之美。最後，原始情感透過媒介得到深度的發展與強化時，也是新意義與思想形成時，使人類經驗擁有了情感化的意象，而此情感化的意象便成為下一階段情感表現的媒介。

然而，並不是越強烈的情感越具有藝術表現性的潛能，杜威認為當人被一種情感所壓制，就不能表現它(Dewey,1934/1987:)。他以為詩人華茲華斯描述詩的本質為：「**情感靜默中的迴響**」(emotion recollected in tranquility)即可說明之(Dewey,1934/1987:65)。藝術中必定具有情感，但尚仍處在激烈情感的氛圍中時，

無法如實描繪出事物美的形式，強盛的情感無法幫助經驗找到適當的距離與平衡的關係。**藝術的表現性是自發的**，杜威認為絕大多數人缺乏的並不是成為藝術的原始情感，原始情感為人類所共有；問題也不在於缺乏處理的技巧，一般人所缺乏的是將模糊的經驗之材進行改造，以使之合於秩序的能力。杜威所言便是表現的能力，從藝術受孕到生產之間存在著一個漫長的受孕歷程，內在的情感與思想材料得到改變並透過對象身上的顯現，成為一種表現自我的藝術媒介。

正是這一變化改變了原初情感的性質，使它在本質上具有獨特的審美性。正式的定義是，當情感附著在由表現性動作塑造的對象上時，這個表現性動作便是審美的。(Dewey,1934/1987:81)

對杜威而言，表現不只是內在情感外在化的行為，也不是為呈現完整、先前的形式而作的「擠壓」動作(Alexsander,1987:220)。一開始，一種情感雖直接撲向所意欲的對象，猶如愛便是趨向於珍視所愛之物，恨意則傾向摧毀恨之物，如此極端。但兩種情感都可能背離原來發展的直線、遠離目的，愛的情感或許並未找到直接所愛的對象，但卻可透過此種情感的發展逐漸吸引願意自動親近的同類，使本然主觀的情感富於可以知悉、可以交流的意義。好比詩歌往往透過隱喻的方式表達情感，但透過隱藏著人類約定俗成的意義詞句，詩歌藝術成為一種共通的情感符號，存在著一種情感的認同。

值得注意的是，杜威(Dewey,1934/1987:36)以為符號(symbol)既可用於抽象思想，如數學符號，也指旗幟、十字架可體現深刻社會價值、歷史信仰及神學意涵的符號；同樣的，杜威(Dewey,1987:89)視藝術為一種表達情感的符號，他認為藝術符號可在直接經驗中呈現自身，它不需要透過外在的參照物來代表它，好比一個方向的意義透過路標與箭頭指示之，但在藝術活動中，好比構成一章樂曲的音符直接承載創作者的情感與知覺意義，人們只需透過感官就可感受到它們，而無須透過概念的指涉才能理解。

另一方面，杜威認為情感符號不只是再現對象的普遍意義。朗格(1951:232)以為人類擁有共通且普遍性的情感，藝術即為人類情感符號的創造，藝術品體現了人類共通情感的意義。但杜威卻認為情感的表現動作並不是一種靜止的狀態，

使他與情感表現論者有所區隔的便是：**每個人都是自身經驗意義的創造者、自身情感的表現者，藝術會在其他人那裡喚起新的對於共同世界的意義與知覺** (Dewey,1934/1987:87)。⁹情感對於產生一件藝術作品的表現性動作而言是相當重要的，但藝術並不是以情感作為基本內容。「感傷」為一種情感，還必須有激發感傷情感的經驗材料，外在客觀材料便成為審美情感發展的內容；伴隨經驗的發展，情感對材料進行選擇與組織。杜威舉例為：好比在觀賞一幅畫、閱讀一本小說時，若欣賞者缺少創作者的體驗與經歷，就很難激發起類似的情感共鳴，縱使此類情感是普遍人類所共有的。

這或許是由於創作者對於所表達的情感缺乏自身經驗，或者，儘管在一開始對於情感也有所感受，但卻沒有維持下去，而一串不相關的情感便對作品造成了干擾。(Dewey,1934/1987:88)

杜威所描述的情形時時可見：欣賞者再創作的歷程中，若缺乏相關情感經驗，則容易缺乏興致、渾身不對勁而想匆匆逃離活動現場，好比一位缺乏古典音樂素養的觀眾或許只可能將它們當作可幫助入睡的音樂罷了。因此，情感就好比磁鐵一樣對經驗進行選擇，選擇被興趣所支配，興趣則是無意識幫助人們在處理紛雜生活世界中關於某方面及其價值的特定喜好(Dewey,1934/1987:101)，正如同藝術家進行創作時為舊有的材料增添新意，否則藝術只是在舊有的私人框架中進行例行工作而已。從事藝術活動時的依興趣所進行的價值選擇使人們突出經驗中的某一獨特部份，一方面幫助人們澄清原始混雜的情感，一方面也將人們的愛好通過「藝術之鏡」的反照認識到自身。而在美化原始情感的同時，在經驗中便產生了獨特的審美情感，審美情感是經過改造與更新後的情感，透過它人們才得以反觀自我經驗、產生反省性的自我知覺，審美情感必須在經驗之中體現。

⁹ 杜威說道：「由於藝術的對象具有表現性，它們起了傳達作用」(Dewey,1934/1987:110)。但這並非表示杜威認為藝術即是特定情感的傳達，這只是由藝術作品起的外在特殊結果罷了。若作為在別人經驗中起作用的結果，則藝術確實具有一種傳達作用；但如果藝術家只想以傳達一個特別信息為目的，則容易限制住藝術作品的表現性，此部份可見第一節的說明。事實上，杜威認為若將一件已完成的藝術品當成藝術家的「自我表現」(self-expression)，是美學研究慣常使用的一個切入點。將藝術當成主體情感的表現，則主體與客體的分離是必然會產生的，但若將藝術表現視為從過程到結果的連續歷程，則主體 - 外在藝術對象的隔閡就可銜接起來，而這也是杜威提出其審美經驗理論的重要目的，他希冀人們不要只是注意到經驗的成果，而必須以一種廣闊的視野來體會審美經驗。

(二) 產生藝術之愛(love)¹⁰

由於興趣是無意識中形成的對於事物價值的偏好，是個人情感的持續傾向，說明人類情感積極發展的情形。杜威(Dewey,1916/1980a)認為長期關注可裨益人們預期未來可能的狀況，以彈性調整當前所用的方法。但經驗的材料卻充滿了複雜性，它甚或激起人們複雜偏差的情緒與成為阻擋生活順利鋪展的窒礙(Alexsander,1987:205)。杜威認為情感是一種突變符號，可導致反思作用的符號，因為人們擁有一種希冀恢復經驗統一和諧的慾望，總會使原始情感轉變為對對象的興趣。藝術家並不抗拒此種抗拒與緊張的時刻，他們總能致力於將個人生動的意識與關注傾注到完滿經驗的發展中，使其成為關注經驗自身發展的審美目的，審美目的即是致力專注於完滿經驗之發展及審美經驗的成就。與審美目的不同的是，科學研究者對問題、對所觀察與所思顯示的緊張局勢感到興趣。他雖然關注的問題的解決，他欲以此作為進一步研究所需的墊腳石，從而過渡到下一階段性的問題。然而，審美活動與理智活動之間的區別只在於對經驗持續發展歷程中的強調處不同：前者特別關注經驗本身的發展及成為完滿經驗的潛能，後者則特別著重關係之探究與情況之意義，但兩者所強調的基本質地是一樣的。杜威認為科

¹⁰愛開始於需求與缺乏，每個人熱情地渴求好的事物，或至少他們能知覺為好(perceive as good)，同時更希冀過一個擁有豐富意義與價值的生活(Garrison,1997:1)。這裡參考研究杜威的學者亞歷山大(1987)的說法，他認為這是一種「人類之愛」(human eros)。完滿的實踐行為可將慾望導致令人滿意的事物，也就是為了這個原因人們致力於使其日常實踐活動能夠完美無憾，而他們所追尋的卻往往主導了人類的心志，並成為人類性格的特徵。柏拉圖曾在《饗宴篇》(Symposium)中透過蘇格拉底等六位雅士探討愛的意義，他認為愛是源自於匱乏，但他以為人類活動應以追求智慧為佳，故需求與匱乏都是極低的經驗行為；但杜威卻認為原始需求卻是產生正向之愛的要件，同時也是獲得一切有價值及完美事物的要件。在此要特別說明的是，產生正向的審美情感是對經驗自身發展的關注與愛好，而不是說在所有具有審美性質的經驗中必會激起正向愉悅的情感，好比喜悅、快樂、同情等。畢爾士雷(M. C. Beardsley,1970:15-17)在評述杜威美學時，曾說明到當某人知覺(percept)到一個具有審美性質的形式(form)時，代表說此形式一定會使觀賞者產生某種亟欲表現的情感(emotions)，但此種情感表現的說法卻必須與產生「某種性質上是審美的」(aesthetic in quality)情感有所區別，因為前者可能產生的是正面的抑或是負面的（好比嫉妒、恐懼等）。但杜威的觀念卻是：無論一個經驗可能會產生何種外在附加的情感結果，審美經驗產生時的情感都是經驗者本身將原始的情感轉化為好的、正向的情感後，對經驗發展完滿感到喜悅。因此，「知覺到審美形式而認識了某種好的情感」與「透過知覺作用而感受到某種好的情感」兩者不宜混淆，前者是「消極認識」的結果；後者是經驗者「積極產生」的知覺行為與情感。

學研究者除了思考外仍必須有賴情感的挹注，他們必須對所從事的研究感到興趣，對研究對象投注長期的關注，他能從經驗之內感受到內在價值的珍貴；而藝術家除了以他所用的獨特媒介來從事創作外，同時也進行著審美的欣賞與知覺 (Dewey,1934/1987:16)。

任何活動的技巧皆需有愛，必須深深愛喜愛技巧所運用其上的對象。愛就是致力奉獻於有價值的對象後而體現出的完整性(Dewey,1985b:259)。愛是所產生的正向積極的情感關注，而不同希冀摧毀對象之恨等負面性的情感。杜威認為人們都會傾注關注在某一意欲持有的對象上以實現，不管所愛的是抽象價值或有形的形體，人們；另一方面，所愛的意欲卻常透過思考、感受與行動佔據了人們 (Garrison,1997:1)。是故，**原始的意欲需要澄清與組織，也就是教育**。在真實經驗之中，一位聰明的技工投入到他的工作中，盡力將其手工作品製好，並從中感到樂趣，對他的材料和工具具有真正的感情，這是一種藝術性的投入 (Dewey,1934/1987:57)。因此，**審美情感是經過改造更新後的情感，也就是對經驗發展完整的持續關注**，將原來偏離愛的，或被激動混雜情感所蒙蔽的心靈能獲得澄清。有愛的經驗本身將不為其他外來物所干擾，行為只是媒介，為透過媒介追求完美的價值與意義。

二、經驗的真理：「美即真、真即美」(Beauty is truth, truth beauty)

當人類得以掌握住自己與生活環境相互依存的關係時，自然就不具神秘性，一方面聯繫起人與環境之間的紐帶，一方面表示人類採取了一種主動知覺生活及參與生活的態度。有意識的作為，使得人類將在自然中發現的關係轉化為進一步探求結果的方式。杜威認為往昔的藝術活動證明了人類按照此種經驗的方式積極擴展其生活的意義；是人類在與自然的接觸中，有意識地呈現直接的情感與思考活動之體驗，透過它們直接而自由地對擴展與豐富生活而有所貢獻。即使在理智探究活動之中，如科學，仍必須擁有探究者之愛的持續灌溉；藝術家在活動中也必須從事思考活動。情感與理智的區分是在一個經驗發展之後(after)，對此種具有審美性質的經驗所作的探究。

在關於一個經驗的論述中，我們必須利用這些闡釋性的形容

詞。在一個經驗發生之後在頭腦中瀏覽它時，我們也許會發現一種佔據著主導地位，而不是另外一種特性，因此可以用它來表示一個整體經驗的該經驗。(Dewey,1934/1987:44)

理智與情感皆係人類為了詮釋經驗時所衍生的形容詞，以形容經驗的性質。而科學家或哲學家在事後回顧經驗時卻特別關注最終才產生的理智作用，但在實際發生時卻也是情感的，有意志與目的存乎其間。一個經驗擁有發展的節奏，理智便是為了澄清原始混亂的情感而生，若沒有思維就不會產生最終的結果，故具有審美性質的經驗並不會缺少理智的思維。

杜威認為藝術與科學的不同之處，並不在於理智與情感的擁有，只是藝術以更為直接且立即性的方式呈現出人類的情感與思維結果。藝術活動並不為了突出經驗的某一部份而存在著，它所關注的只有自身是否能成為完滿性的經驗，這是一個經驗發展的內在性目的，即審美目的；但科學卻極為關注意義在下一階段經驗發展的用處，使得意義的獲得甚為突出而成為經驗發展之外的外加性目的。是故，科學或哲學慣以外加的符號間接表達出所欲傳遞的思想意義，藝術活動則注重經驗本身的完滿性，希冀使創作與欣賞、理智與情感等多種作用能融合為一，使完滿經驗能成為經驗之間意義交流的媒介，在尚未達成審美目的前則選用適合的外在工具來達到這一點，而選用外在工具以達成經驗發展的內在目的，則使藝術活動也具有了科學性。思想與情感實際上共存於經驗之中，由於人性渴求確定與秩序，始對曾經經歷之事作出深刻的反省與區分，這種區分的結果使得情感被降至理智之下，為了節制人性中對於愛的渴求，以道德規範善與惡行為的問題，以科學探究真理便成了現代人確信無疑的生活方式。科學將某一部份可用於其他經驗的意義抽取出來，稱為「真理」(truth)，哲學家則試圖解決人類生活中關於何謂善與何謂惡的問題，以作為生活的實踐智慧(practical wisdom)。

美即真，真即美—
那畢竟是所有你知道的，
也是所有你需要知道的。(轉引自 Dewey,1934/1987:40)

上述為杜威以詩人濟慈(John Keat,1795-1821)詩句作為闡述美與真理合一的觀點，濟慈相信真正的哲學家不能不依靠想像般的直觀來處理關於善與惡的問

題，理型或許是哲學家運用其想像力時所創造出來的關於何謂應當(ought)或應該(should)去作的價值陳述(Garrison,1997:22)。這使藝術般的創造過程與道德判斷有所連結；除此之外，在某些藝術作品中也會具有某些道德上含意，這便是根據藝術家本人對往昔經驗產生的獨特自我覺知(self-conscious)而得。但杜威認為**其實科學的探究也可以具有審美的性質**，好比苯分子結構的發現者凱克勒(F. A. Kekule,1829-1896)某晚在壁爐前打盹，半夢半醒之際忽然看見一條蛇咬住自己的尾巴在空中飛舞起來，而他也即時醒來並想出苯分子的六角環形結構(Schffler,1991:10)，這種瞬間的頓悟，是得自於作者本人的一種想像——一種「理論的想像力」(theoretical imagination)。除了想像性為科學探究所必須外，杜威(1944/1989)認為「憑藉自然」(by nature)和「憑藉藝術」(by art)所獲得的知識都是處理關於變化的自然的知識，只是科學關注的是變化中的條理規則，而藝術則勇於面對未確定的境況及捕捉變化著的立即性質。

換言之，若科學工作者在本身所從事探究經驗中獲得了完滿且連續的發展，且體會到工作愉悅的內在價值，則此科學活動即是藝術性的。濟慈認為不管在何種領域中，生命透過自身的發展與成長獲得肯定自我的優越性。困擾人類最長久的問題必是關於死亡與毀滅的問題，由於人生活在一個未確定的世界中，不管是哲學還是科學，理智的探究被認為能幫助人們獲得生命的真理，但杜威以濟慈的詩句為例，說明當人們處於混亂的經驗當下時，急於追求事實與理性的思維卻時常蒙蔽了經驗的意義與價值無限擴展的可能性。所有的意義與價值並非是確定不移或一成不變的，道德規範了許多行為應該遵守的真，但人們或許會發覺往往會出現背離的情形，絕大多數是源於人們的慾望遭至教條或權威的壓抑，而並非轉化或更新。濟慈認為**畢竟人唯一確切知道的便只有生活經驗充滿了不完滿與不確定之性質**，除了接受它並加以轉化，才是生活的真正的智慧。

人們多半認為藝術往往是藝術家自身處在情感豐沛的直接經驗、甚至在缺乏冷靜思考的氛圍中產生的東西，由於在處在情感騷動未明的狀態時往往會升起一種動物本能性的衝動促使藝術家追尋意識的清朗，知覺便為了情感的轉化而生，成為一種強烈追尋自我與外在世界關係意義的知覺行為，此即為審美知覺。藝術便是關於這種轉化與改造的活動，他希冀以藝術產生的審美知覺代替純粹理智的

知覺，以作為真正的「真」。

杜威認為：「當對對象的及其性質的關注導致生物產生依賴意識的要求時，知覺便誕生了」(Dewey,1934/1987:261)，原始需要是生物要求與對象產生親密依附關係的根源，而知覺處在最低層次、最模糊之時則與此種本能需要聯繫在一起，緊接著才會轉換為有意識的興趣與關注(Dewey,1934/1987:260)。換言之，審美知覺並不是單純理智性的知覺活動，而具有情感因素在內的審美知覺，在審美知覺中都會有一種激情的因素(Dewey,1934/1987:56)。一方面，有賴愛的持續關注才能加將騷亂的情感的動作引至最終目的，一方面則倚靠知覺捕捉環境事物之間的關係，此時自己與對象皆會融入到一個整體的經驗中，故審美知覺並不是將自身心靈原來具有的意識與情感投射(project)到外在對象上的舉措，這彷彿是意識的不當強加與干預，使對象與我成為上對下的從屬關係。唯有當經驗具有某種不同於傳統的洞見時且成為新的、令人喜愛的知覺時，才會具有藝術的性質，而藝術家真正的工作便是要建立在知覺之中的連續性，同時也是從原始情感到情感表現活動終至產生藝術之愛的連續歷程。因此，經驗必須擁有連續發展的節奏，讓經驗歷經時間的洗滌淬練，才可能獲得獨一無二、不同凡響的藝術成就，關於經驗的連續性將留待下一章探討。

表 4-2 科學與藝術性活動之異同

科學與藝術活動的異同		
科學		藝術
異	目的	外在目的為主：以探究經驗的意義為主，及其對未來生活的幫助
	方法	以經驗本身之外的工具或符號，並透過反省思維的步驟而呈現出經驗的內容
同	皆可具有審美性質與科學性質，只因為強調之處不同，使科學活動的理智性被突出。	

資料來源：研究者自行整理