

【研究紀要】 Research Note

DOI:10.6163/TJEAS.202006_17(1).0005

道德美學與「中國性」：新儒家美學試論
Moral Aesthetics and “Chinese-ness”:
The Aesthetics of Modern Confucians

李淑珍

Su-san LEE*

關鍵詞：方東美、錢穆、唐君毅、徐復觀、牟宗三

Keywords: Thomé H. Fang, Qian Mu, Tan Jun-yi, Xu Fu-guan, Mou Zong-san

* 臺北市立大學歷史與地理學系教授

Professor, Department of History and Geography, University of Taipei.

摘要

在西潮衝擊之下，二十世紀港台現代儒家的美學思想，多半從中西比較的觀點出發，為捍衛傳統中國人的生命情調與藝術美感而發出不平之鳴，具有強烈的針對性。包括方東美、錢穆、唐君毅、徐復觀、牟宗三等人，或從宇宙哲學著眼，或就政治背景、歷史文化立論，乃至訴諸性情感通；雖然各自切入點不同，但他們不約而同地以現代語彙詮釋中國傳統美感，共同建構了一套相當完整的美學系統，甚至以此作為界定「中國之所以為中國」（「中國性」，Chinese-ness）的特質之一。質言之，他們都以「善」為最高圭臬，以善為美，主張「為人生而藝術」，難以接受現代「為藝術而藝術」的觀念。此一以道德美學界定之「中國性」，能不能與「現代性」相容並存？值得尋思。在還沒有找到兩全之道之前，不同的世界觀之間應彼此尊重包容。

Abstract

Contemporary Confucianism rose in response to the challenges of ever-expanding Western civilization in modern times. Under the banner of cultural nationalism, the aesthetics of contemporary Confucians could be considered a defense of traditional Chinese sensibility against the West and its iconoclastic Chinese followers. Although their approaches were diverse, these scholars resonated with each other in terms of their basic assumptions and final conclusions. From cosmological philosophy, political background, cultural foundation to empathetic feelings, they formulated a system of moral aesthetics which was integral to their definition of "Chinese-ness". They preferred the principle of "art for life's sake" to the concept of "art for art's own sake." The "good" remained the top concern of all contemporary Confucians, whereas the "beautiful" was only secondary or supplementary. Will the "Chinese-ness" defined by such moral aesthetics be compatible with modernity? Open-mindedness and tolerance are essential for the two world-views to exist side by side.

壹、前言

在二十世紀中國美學發展歷史上，港台現代儒家獨樹一幟。不同於朱光潛（1897-1986）所開啟的藝術心理學、宗白華（1897-1986）所代表的抒情藝術取向、乃至唯物主義的馬克斯美學，港臺現代儒家——錢穆（1895-1990）、方東美（1899-1977）、徐復觀（1903-1982）、牟宗三（1909-1995）、唐君毅（1909-1978）——繼承中國人文傳統，主張為生活、生命、文化而藝術，道德精神與藝術精神密不可分。¹

值得注意的是，二十世紀港臺儒家美學不是單純的書齋玄想，而具有強烈的時代針對性。他們有志一同，都從道德、藝術方面看到中國文化的優美。唐君毅認為西洋文化之中心在宗教與科學，而中國文化則為道德與藝術精神所貫注。²牟宗三承認中國缺少國家政治法律方面的主體自由，但是卻具備道德及藝術性方面主體自由。³徐復觀認為傳統中國文化雖然在自然科學的發展不足，但是從人的具體生命的心性中發掘出道德的根源、藝術的根源，則成就斐然，⁴對西方現代性有補偏救弊之功。而錢穆也認為：「欲保存中國文化，首當保存中國文化中那一個文藝天地。欲復興中國文化，亦首當復興中國文化中那一個文藝天地。」⁵

唐君毅在《中國文化之精神價值》中提到：「中國之藝術文學之精神，皆與〔……〕中國先哲之自然宇宙觀、人生觀，及社會文化生活之形態，密切相連者。」⁶他們或從宇宙哲學著眼，或就政治背景、歷史文化立論，乃至訴諸情意感通；雖然各自切入點不同，但他們不約而同，以現代語彙

1 龔鵬程：《美學在台灣的發展》（雲林：南華管理學院，1998年），頁9-24。

2 唐君毅：〈中西文化精神之比較〉，《人文精神之重建》，收入《唐君毅全集》，第5卷（臺北：臺灣學生書局，2000年），頁89。

3 牟宗三：《歷史哲學》，收入《牟宗三先生全集》，第9卷（臺北：聯經出版事業公司，2003年），頁81-91。

4 徐復觀：〈自敘〉，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1976年），頁1。

5 錢穆：〈中國文化與文藝天地〉，《中國文學論叢》，收入《錢賓四先生全集》，第45卷（臺北：聯經出版事業公司，1998年），頁163。

6 唐君毅：〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》（臺北：正中書局，1987年），頁291。

賦予中國傳統美感新的詮釋，共同建構了一套相當完整的美學系統，甚至以此作為界定「中國之所以為中國」之特質（「中國性」，Chinese-ness）的途徑之一。新儒家美學讓我們窺見傳統中國感性生活的特色，但它不可避免地也有其時代限制。

對於港臺現代儒家美學的研究，當代學者已有專著問世。侯敏在《現代新儒家美學論衡》中尋找新儒家美學之「共相」，從人性、心靈、生機、詩意等方面探討其「大境界美學觀」。⁷宛小平（1960-）、伏愛華的《港台現代新儒家美學思想研究》則論述新儒家各學者的「殊相」，就牟宗三、徐復觀、唐君毅、方東美等四家，分別探討其生平與美學思想。⁸而筆者在本文中所作的嘗試，則是探討他們如何透過中西對照，發展出各自「殊相」，最後無形中建構出一組「共相」。綜合言之，新儒家主張：

- 一、藝術與宇宙論、人性論相關
- 二、中國藝術具有政治、社會功能
- 三、「性情」為藝術與道德會通的樞紐
- 四、以善為美，藝術應受道德的規範

本文企圖將風姿各異的見解併為一個「美學系統」，自然可能有過度簡化之嫌。不過，筆者以為，雖然新儒諸家各自學有專精，但是他們對傳統中國文化／美學的基本假設大同小異，聲氣相通。如下文所示，方東美和唐君毅的宇宙論若合符節，唐君毅的文學理念與錢穆有相當重疊；而方、唐、錢也都如牟宗三一般，相信「善」的價值高過於「美」。徐復觀對中國藝文理論深有研究，其美學理念之系統性超過同儕，但是他的自然及人性信念，也和方東美、錢穆、唐君毅等人的理念遙相呼應。

接下來，我們將探討現代儒家如何透過中西對照，詮釋傳統中國藝術奠基於何種宇宙觀、人性論、政治性格、文化特色，並探討他們心目中真善美之間的關係。最後，我們將檢視其說可能盲點，並思考此套審美觀念

7 侯敏：《現代新儒家美學論衡》（濟南：齊魯書社，2010年）。

8 宛小平、伏愛華：《港台現代新儒家美學思想研究》（合肥：安徽大學出版社，2014年）。

是否能與西方現代性和平共存。

貳、傳統中國美學的宇宙觀與人性論

方東美認為：「各民族之美感，常繫於生命情調，而生命情調又規撫其民族所託身之宇宙。」⁹他認為，中西方不同的生命情調，決定了各自的自然宇宙觀，又影響了他們的美感。在這種情形下：

希臘人與（現代）歐洲人據科學之理趣，以思量宇宙，故其宇宙之構造，常呈為形體著明之理路，或定律嚴肅之系統。中國人播藝術之神思以經綸宇宙，故其宇宙之景象頓顯芳菲蓊勃之意境。¹⁰

要之，「希臘人與近代西洋人之宇宙，科學之理境也，中國人之宇宙，藝術之意境也。」¹¹科學與藝術未必互相排斥，惟因民族心性殊異，在二者之間有畸重畸輕之別。

論及宇宙和人的關係時，古希臘人認為二者如整體與部份、和諧共存；中國人看到人與宇宙彼此相因，同情交感，渾然一體；而現代歐洲人卻將之看作分歧而格格不入的二元對立系統，與上述兩者截然不同。¹²他直言，西方缺乏天人合一觀念，令中國式心靈感到厭惡（*abhorrent*）。¹³

方東美對現代西方人的「惡性二分法」極不以為然。西方式的宇宙有如戰場，各種事物水火不容：撒旦與上帝互爭，魔念與良心交戰；自然與超自然壁壘分明，自然與人類格格不入，自然之內又有表象與實相之別；而在人身上，亦是善惡同體，拉鋸不已，不得安寧。方東美指出「一言以蔽之，『和諧』的重要性要不就被忽略，要不就被無望的曲解了。」他認

9 方東美：〈生命情調與美感〉，《哲學三慧》（臺北：三民書局，1987年），頁85。

10 方東美：〈生命情調與美感〉，《哲學三慧》，頁97。

11 方東美，〈生命情調與美感〉，《哲學三慧》，頁97。

12 方東美，《中國人的人生觀》，馮滬祥（譯）（臺北：幼獅文化事業股份有限公司，1986年），頁84。

13 Thomé H. Fang 方東美, *The Chinese View of Life: The Philosophy of Comprehensive Harmony* (Taipei: Linking Publishing Co. Ltd, 1980), p. 1.

為這種二分法使現代西方習於衝突矛盾為主的意識形態，導致人類沈淪墮落、陷於分裂。¹⁴

相反地，中國心靈則為「太和」精神（「廣大和諧之道」，comprehensive harmony）所主導。中國人相信「自然」乃大化流行、生生不已，蘊含無限生機；它本身即含有神奇的創造力，沒有「超自然」凌駕其上。人和「自然」也沒有隔閡，因為人可參贊化育，故自然與人可以二而為一，生命全體可以交融互攝。¹⁵方東美指出《易經·乾卦象傳》所謂：「乾道變化，各正性命，保合太和，乃利貞」，《莊子·天道》所謂：「與人和者，謂之人樂；與天和者，謂之天樂。」都可以印證「太和」意境：

根據中國哲學傳統，本體論也同時是價值論，一切萬有存在都具有內在價值。〔……〕因為一切萬物都參與在普遍生命之流中，與大化流行一體並進，所以能夠在繼善成性、創造不息之中綿延長存、共同不朽。¹⁶

他相信，唯有發揚「廣大和諧之道」，才足以克服當今世界之劇烈矛盾，確保人類生存，可大可久，充滿幸福。¹⁷

「太和」之道不僅是中國式宇宙觀的基礎，而且也深深滲透入中國人的人性論。方東美認為：希臘奧菲教（Orphic religion）、希伯來傳統、基督宗教、佛教均主張人有原罪，人性「神魔同在」，至善之根源不在此世而在彼世，但中國思想卻「絕無任何對人性的詛咒」。相反地，中國先秦哲人曠觀世界和人性時，都帶著孩童般天真無邪的眼光，相信宇宙充滿正面價值，人性也足以信靠。因此，未受印度佛學影響的「純正中國人」，相信生命之美就根植此世，而我們的德業就是在此現實世界腳踏實地、奮

14 方東美，《中國人的人生觀》，頁 ii。

15 方東美：《中國人的人生觀》，頁 14、16。

16 方東美：《中國人的人生觀》，頁 14。

17 方東美：《中國人的人生觀》，頁 ii、8、12。

發努力。¹⁸

儘管先秦思想家對「性」、「情」善惡之說法見仁見智，但整體而言，他們都先把良心緊緊把握住；由天地創生萬物之仁心，推測人心之純善，再由人心之純善，推論人性的完美。¹⁹而理想的人格即是率天命之性，盡性踐形，止於至善。²⁰

同樣的情形也表現在藝術領域中。方東美認為，不論創造或欣賞，都必須與宇宙太和同化合流，展露相同的創造機趣、盎然生意，「我認為這是所有中國藝術的基本原則」。²¹

在此原則之下，方東美認為中國藝術有四種特色：

- 一、「玄學性」大於「科學性」。不重勾畫自然現象的細密結構，不著重匠人的雕蟲小技，而以慧心融會貫通，呈現大化流衍之整體和諧之美。
- 二、「象徵性」超過「描繪性」。有別於希臘雕刻所見之個別生命之沈靜恆態，中國藝術志在表現大化流行的生命勁氣，古代青銅、陶器、雕刻上常見之雲雷紋，常夾雜龍鳳蠶蛹蟬等圖案，即象徵宇宙的繁殖力。
- 三、中國藝術不重事物表象，而長於表現內在精神。藝術家「外師造化，中得心源」，能將自己生命悠然契合大化，故能深悟造化之神奇。
- 四、中國藝術妙契人文主義精神，以自然主義結合理想主義，宣暢雄奇的創造生機。畫家「胸中廓然無一物，然後煙雲秀色，與天地生生之氣，自然湊拍，筆下幻出奇詭。」（李日華《紫桃軒雜綴》）²²

曾於一九二〇年代在國立東南大學受教於方東美的唐君毅，其宇宙論與乃師大同小異。他認為，西洋自然科學源於「超越精神」與「理性分析精神」的結合。受到希臘的命運觀念、羅馬法、以及基督教之「上帝創造之世界必有秩序」等觀念影響，西方科學的理性主義相信一個「客觀普遍

18 方東美：《中國人的人生觀》，頁 8、55-59、62。

19 方東美：《中國人的人生觀》，頁 66-69。

20 方東美：《中國人的人生觀》，頁 16。

21 方東美：《中國人的人生觀》，頁 132。

22 方東美：《中國人的人生觀》，頁 142-144。

必然之理或定律」支配著世界萬物（即所謂「超越精神」），而一切自然律皆可以用數理來表達、解釋。²³

相對地，受到《易經》影響的中國自然宇宙觀核心，與西方思想大相逕庭。其一，中國人相信自然律乃內在於自然事物，而非先於、外於世界萬物；其二，中國的自然律為萬物之性，萬物之性乃依據自由原則、生化原則而生生不息，並非依據具強制性之必然原則；其三，中國自然宇宙觀視自然虛實相涵，剛柔相摩，動靜相盪，具有與他物相感通以歸中和之理，並無純物質性的實體觀念。²⁴

唐君毅更認為，中國自然宇宙觀的最大特徵，在於視自然本身蘊含美善之價值，一切自然與社會的衝突，皆可透過變通而歸於和諧；這和西方近代科學所發現之生物相互鬥爭，自然與社會一切以力爭衡的看法，迥然不同。²⁵儒者所見之自然界，「鳶飛戾天，魚躍於淵」，「花放草長，山峙川流」；這是一個「小德川流，大德敦化」的宇宙，到處都可見天地之生意與萬物之自得，²⁶顯現「生機洋溢之充實而相續之生化歷程」，「宇宙之富有日新中之大業盛德」。²⁷人與自然的關係，是自情上直接感通之關係，蘊含報恩自然之宗教意識。仁愛一切生命的道德意識，由此產生；觀天地萬物之美的藝術意識，也從中萌發。²⁸

唐君毅認為宇宙自然觀影響了傳統中國人的審美情感。君子能在自然中發現美與善，觀乎天而見其自強不息，觀乎地而見其博厚載物；於水見其不舍晝夜，於火則思其光明普照。對無生物如此，視有生之物亦然：馬有武德，犬有忠行，牛能負重；松柏後凋，寒梅清貞，蘭桂志潔。西方人喜愛深入蠻荒、接觸原始自然，從其迫脅相爭中體驗壯美之感；而中國文人則樂見萬物並育而不相悖，從中體會天地生機無限。麟龍龜鳳與世無爭、

23 唐君毅：〈中國先哲之自然宇宙觀〉，《中國文化之精神價值》，頁 75-77。

24 唐君毅：〈中國先哲之自然宇宙觀〉，《中國文化之精神價值》，頁 83-89。

25 唐君毅：〈中國先哲之自然宇宙觀〉，《中國文化之精神價值》，頁 107。

26 唐君毅：〈中國先哲之人生思想之寬平面〉，《人文精神之重建》，頁 245。

27 唐君毅：〈中國先哲之自然宇宙觀〉，《中國文化之精神價值》，頁 117。

28 唐君毅：〈中國先哲之人生道德理想論（上）〉，《中國文化之精神價值》，頁 188-189。

不逞強鬥勝，松竹梅柏也樸素無華、不與百花爭奇鬥艷。²⁹這樣的自然宇宙觀，影響了傳統中國的藝術選材。

令人不解的是，方東美、唐君毅生活於變亂紛乘的二十世紀，血流成河的時代悲劇一再上演；他們身處的真實世界，和他們所描述的生意瀾瀾的和諧宇宙，如有天壤之別。他們為何對此現實視而不見，而以一个烏托邦式的理想自我催眠？

事實上，方東美曾經慨嘆：

現代這個世界，〔……〕是個「最煩惱的世界」，「最醜惡的世界」。生活在這樣一個世界上的人，假使還有點宗教情操，〔……〕還有一點哲學智慧的話，可說是最痛苦的人了。因為他所嚮往的宗教神聖的價值，道德的高尚理想、哲學的廣大智慧，由之而開展出的無窮世界，在這個「煩惱世界」中無法實現。³⁰

方東美認為，要超脫這種困境，唯有化身為莊子筆下「搏扶搖而直上者九萬里」的大鵬鳥，但見「天之蒼蒼，其正色邪？其遠而無所至極邪？其視下也，亦若是矣」，³¹視野無限廣闊。應如莊子一般，回顧塵俗，把世界點化成藝術審美的對象；對世上的美麗、醜陋乃至罪惡，都以藝術眼光欣賞、品味，以審美、超脫的角度來看待世界，則一切均可寬容。「聖人者原天地之美而達萬物之理」，³²如此一來，「負價值」才可被化解為「非價值」，進而轉為「正價值」。方東美認為，五代時期山水四大家——荆浩、關仝（?-960）、董源（934-962）、巨然——正是以道家式的「宇宙情操」（cosmic sentiment），用「創造的幻想、浪漫的情調」，將現實與自然的醜惡點化為超凡絕俗的美景，「到那個純美的幻想世界中去討生活」，³³才

29 唐君毅：〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》，頁294-295。

30 方東美：《新儒家哲學十八講》（臺北：黎明文化事業股份有限公司，1985年），頁92。

31 〔戰國〕莊周，陳鼓應（註譯）：〈逍遙遊〉，《莊子今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，2015年），頁5。

32 〔戰國〕莊周，陳鼓應（註譯）：〈知北遊〉，《莊子今註今譯》，頁540。

33 方東美：《新儒家哲學十八講》，頁74-75。

能在那個艱難的時代生存下去。

更重要的是，審美的世界觀不是一味逃避現實，而且還能夠改造現實。方東美認為，宋代儒臣而兼詞人的范仲淹（989-1052）、韓琦（1008-1075）、歐陽修（1007-1072）、晏殊（991-1055）、蘇東坡（1037-1101）、張先（990-1078）、辛棄疾（1140-1207）等，一方面將詞提升到極空靈、極瑰麗的寬闊世界，另一方面他們共同參贊化育，盡了最大的責任來改造世界，甚至使「美」成為一種倫理價值，可以和哲學家的道德價值連貫起來。儒家道德理想融合了道家的藝術精神，才能使中國文化在宋代綻放異彩。³⁴

也許基於同樣的心理，在國共政權轉移、兵連禍結的一九四九年，心懷家國之痛的唐君毅寫下心目中〈理想的人文世界〉。他理想的世界，是一個人各有異，然而彼此能夠相容、相感、相通的「太和之世界」，而非整齊劃一的「大同之世界」。在那個世界中，禮樂的重要性放在政治、科學、經濟之上；「禮」使人各以其善互相鼓勵、讚美、欣賞、敬重，而「樂」即是藝術生活：「藝術生活使人忘我，使人與物通情，使人合內外，而血氣和平，生機流暢，最能涵養人的德性。」³⁵

由此看來，這些乍看之下過分天真樂觀的宇宙論、自然論與人性論，與其說是描述「實然」的世界秩序，不如說是呈現方東美師生心目中「應然」的理想與價值。與其說它們是不切實際的烏托邦，不如說是新儒家心嚮往之的奮鬥目標。這樣美善合一的宇宙觀與人性論，成了新儒家道德美學的基礎。

方、唐兩位將宇宙論、自然論與人性論連結起來，並認為中國人的審美情感是這樣的一套和諧世界觀的反映。我們在其中可以聽到《易經·繫辭傳》的迴響：「一陰一陽之謂道。繼之者善也，成之者性也」，也可以讀到《中庸》的意味：

34 方東美：《新儒家哲學十八講》，頁 79-80。

35 唐君毅：〈理想的人文世界〉，《人文精神之重建》，頁 63-64、72。

辟如天地之無不持載，無不覆幬；辟如四時之錯行，如日月之代明。萬物並育而不相害，道並行而不相悖。〔……〕此天地之所以為大也。³⁶

他們融合儒家與道家，結合心性論和宇宙論，意圖從審美意識上捍衛中華文化的獨特性。

然而我們回過頭去看《荀子·樂論》及其所影響的《禮記·樂記》等中國早期儒家美學思想，可以發現與方、唐二人所云有所不同。

「樂」是儒家最重視的藝術表現形式，而立基於荀子性惡論的《禮記·樂記》，³⁷認為音樂是因為外在刺激（「物」）而引起人類的喜怒哀樂等情感的流露，而非純善的宇宙秩序的反映：

樂者，音之所由生也；其本在人心之感於物也。是故其哀心感者，其聲嗷以殺。其樂心感者，其聲嘽以緩。其喜心感者，其聲發以散。其怒心感者，其聲粗以厲。其敬心感者，其聲直以廉。其愛心感者，其聲和以柔。六者，非性也，感於物而后動。是故先王慎所以感之者。³⁸

而所謂的外在刺激，又與政治狀態脫不了關係：

凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲。聲成文，謂之音。是故治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。³⁹

政治良窳，會影響民心，使音樂反映百姓安樂、怨怒、哀思之情。但反過

36 〔南宋〕朱熹（集註），蔣伯潛（廣解）：《中庸新解》，《語譯廣解四書讀本》（臺北：啟明書局，1952年），頁43-44。

37 李澤厚、劉綱紀（主編）：《中國美學史》，第1卷，上冊（臺北：漢京文化，1986年），頁399。

38 〔東漢〕鄭玄（注）：〈樂記〉，《禮記鄭注》（臺北：學海出版社，1981年），頁474。

39 〔東漢〕鄭玄（注）：〈樂記〉，《禮記鄭注》，頁474-475。

來看，音樂不只是被動地反映人心人情，它也可以扮演主動角色，激盪人情、鼓動人心，甚至影響世局治亂：

先王惡其亂也，故制雅頌之聲以道之，使其聲足以樂而不流，使其文足以辨而不詘，使其曲直繁省廉肉節奏，足以感動人之善心，使夫邪污之氣無由得接焉。⁴⁰

雅頌之聲可以感動善心、防阻邪氣，是故「先王」必須小心引導、「謹為之文」，使「樂中平則民和而不流，樂肅莊則民齊而不亂」。⁴¹為政者不能讓藝術表現隨著情感奔放而自由揮灑，而必須做適當的規範。這和方東美、唐君毅將傳統中國審美意識看作「太和」宇宙觀的靜態延伸，顯然不同。

總而言之，荀子認為：「樂者，聖人之所樂也，而可以善民心，其感人深，其移風易俗，故先王導之以禮樂而民和睦。」⁴²而《禮記·樂記》的作者，更將禮、樂、政、刑相提並論：「禮以道其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其奸。禮樂刑政，其極一也；所以同民心而出治道也。」⁴³

根據哲學家勞思光（1927-2012）分析，〈樂記〉所言之「樂」，大體上指領導者所作之樂，非個人自由創作。再者，樂依於人之共同面而立，通常藝術理論強調之個體性，在此不能安頓。此外，一切藝術活動，皆為道德生活及政治生活之工具；藝術可謂是道德之附庸，甚至政治生活亦是道德之附庸。⁴⁴

就此而言，雖然對人性善、惡的假設有所不同，但方東美和唐君毅對藝術的性質及社會功能的期待，和荀子、〈樂記〉作者等早期儒家是相似的。他們都相信，藝術活動乃針對人之所「同」而立，具有「普遍性」，藝術活動應增進人類的道德生活與政治生活。理想上，儘管方、唐師生以

40 〔戰國〕荀況，梁啟雄（註譯）：〈樂論〉，《荀子簡釋》（臺北：木鐸出版社，1983年），頁277。

41 〔戰國〕荀況，梁啟雄（註譯）：〈樂論〉，《荀子簡釋》，頁279。

42 〔戰國〕荀況，梁啟雄（註譯）：〈樂論〉，《荀子簡釋》，頁280。

43 〔東漢〕鄭玄（注）：〈樂記〉，《禮記鄭注》，頁474。

44 勞思光：〈漢代哲學〉，《中國哲學史》，第2卷（香港：香港中文大學出版社，1980年），頁72-75。

「廣大和諧」的宇宙論、自然論、人性論作為中國美學的基礎，但實際上，他們真正渴望的是以藝術為手段，在濁惡人間創造一個美好的「太和世界」。

參、 古代中國文學的政治社會性格

既然新儒家期待藝術具有一定的道德、政治功能，中國美學的特質，除了上述的哲學角度詮釋之外，也可以從政治社會的角度來理解。

唐君毅就曾以政治體制來解釋中國美學傳統的起源。他認為：中國古代文化之形成，除了大禹平治水土、協和萬邦之外，最重要的就是周代行封建、嚴宗法，進一步凝和協調中國社會民族。⁴⁵或問：這些政治活動，和藝術有何相干？唐君毅說：

此種政治意識之本身，有一藝術性之和諧精神灌注。周代之政治、道德上之禮教，亦與樂教俱。中國音樂、舞蹈、雕刻，固當早有。然唯至周代以後尚文，乃有禮樂之盛。〔……〕故中國最初之藝術，皆可謂古代中國之政治、倫理精神之光輝。中國古代文學藝術，亦即所以充實中國古代之政治倫理之精神，而與之融協者。⁴⁶

中國古代朝覲聘問之禮，即有升歌賦詩之樂。冠婚喪祭諸禮之儀節服飾，亦富戲劇意味。商周鼎彝禮器上之花紋鳥獸，為中國最早之雕刻繪畫，由此開啟以後之書法。而《詩經》之風雅頌，或歌詠日常勞動與社會人情，或稱美古人盛德，或記王政興廢，皆足以證明中國之文藝精神，反映勞動、社會、政治、倫理等現實生活，不同於西方文學、藝術之逃避現實、寄情幻想、企慕神境，意圖表現為獨立之領域也。⁴⁷

其實，在「國之大事，惟祀與戎」的上古時代，許多藝術和原始宗教

45 唐君毅：〈中國文化與宗教之起源〉，《中國文化之精神價值》，頁 24-25。

46 唐君毅：〈中國文化與宗教之起源〉，《中國文化之精神價值》，頁 26-27。

47 唐君毅：〈中國文化與宗教之起源〉，《中國文化之精神價值》，頁 27-28。

的信仰、祭儀密不可分（如青銅氣上的饗饗紋圖騰）。⁴⁸即使到了盛唐，人們仍相信逼真的藝術作品可以「感神通靈」、具有類似巫術的神秘力量（如張僧繇〔479-?〕畫龍點睛、龍騰空而去）。⁴⁹因此，晚唐張彥遠（815-907）《歷代名畫記》所標舉的繪畫使命是：「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同工，四時並運」，⁵⁰其中「窮神變、測幽微」仍具有相當份量。只是在新儒家的人文主義詮釋下，藝術的「成教化、助人倫」的世俗功能壓倒了它的神秘性質。

史學家錢穆也從政治角度闡釋中國文藝的起源，並與西方對照。錢穆指出，中國古代文化演進的主流，是「宗教而政治化，政治而人倫化，人倫而藝術化」。⁵¹中國早期文學的發展（如經、史、子），多應社會需求而產生，具有社會實用性，與無所為而為的「純文學」不同。⁵²就中國文學而言，錢穆又將之大分為「政治性的上層文學」與「社會性的下層文學」兩種，前者發展較早，亦較佔優勢。《詩經》〈國風〉諸詩，原采自民間、具有社會性，但經周王室及各國諸侯之改編、譜曲，用於特定場合，便轉為政治性。除此之外，楚辭、漢賦，以及史部之《尚書》、《春秋》、《左傳》、《國語》、《戰國策》、《史記》，以及集部之李斯（280-208 BCE）〈諫逐客書〉、賈誼（200-168 BCE）〈過秦論〉、董仲舒（179-104 BCE）之〈對策〉，均可歸於政治性上層文學。⁵³

值得注意的是，錢穆對「政治」的定義頗為特殊。如果說唐君毅所謂「政治」著重於「人群如何和協」，⁵⁴錢穆推崇「政治性的上層文學」，則是因為它建立在「人群最高共通標準」之上。「政治性上層文學」、「社會性下層文學」之別，或是雅、俗之別，即在此「人群最高共通標準」之

48 高木森：《中國繪畫思想史》（臺北：三民書局，2004年），頁38-42。

49 石守謙：〈「惟幹畫肉不畫骨」別解——兼論「感神通靈」觀在中國畫史上的沒落〉，《風格與世變：中國繪畫史論集》（臺北：允晨文化，1996年），頁68-69。

50 石守謙：〈導論〉，《從風格到畫意：反思中國美術史》（臺北：石頭出版社，2010年），頁18。

51 錢穆：〈古代學術與古代文字〉，《中國文化史導論》（臺北：正中書局，1980年），頁69。

52 錢穆：〈中國文化與中國文學〉，《中國文學論叢》，頁40。

53 錢穆：〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁56。

54 唐君毅：〈中國文化與宗教之起源〉，《中國文化之精神價值》，頁24

有無。若政治無此最高共通標準，只涉少數人權位地位，那只是霸道，不是王道，「非中國傳統觀念下之所謂政治也」。⁵⁵

為何中國的「政治性的上層文學」會長期佔上風，壓倒「社會性的下層文學」？錢穆認為：西方知識分子與上層政治隔絕，文學乃其生業，故其作品多以取悅社會下層世俗為主。而中國自漢武帝（劉徹，156-87 BCE）之後，士人政府正式形成，讀書人以仕進為業，為政府服務；即使躬耕於畝畝之中，仍以堯舜其君其民為職志，是以其文學每每不離政治，政治乃文學之最大舞台。⁵⁶

然而東漢末年王綱解紐、天下大亂，此一傳統遭到挑戰。《古詩十九首》抒發個人對離亂悲歡的深切感受，社會私情勝過政治關切。東漢建安以後，文學獨立的觀念出現，也開始有純文學家與純文學作品。⁵⁷錢穆認為，與此同時，作家以「文章不朽」自期，如曹丕（187-226）所言：「年壽有時而盡，榮樂止乎其身，未若文章之無窮」，杜甫（712-770）所云：「但覺高歌有鬼神，焉知餓死填溝壑」，其自信幾乎有如宗教信仰。⁵⁸儘管唐代陳子昂（661-702）、杜甫、李白（701-762）等人也想返回大雅聖教，然而日常人生終究成為文學主要題材。⁵⁹

話又說回來，雖然詩與散文等中國文學主流日漸以作者本身為中心、以其個人日常生活為題材，但是世人所重，還是在於作家透過個人生活情感，而反映出全時代的感受、全人生的追求。由個人日常生活，而連及家國天下。杜甫詩被稱為「詩史」，就因為它既是杜甫個人人生的歷史記錄，也是那個時代的歷史記錄。⁶⁰他不講忠孝道德，只把日常人生放進詩去，卻無一句不是儒家理想中的最高境界。⁶¹

55 錢穆：〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁 73-74。

56 錢穆：〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁 59。

57 錢穆：〈中國文學史概觀〉、〈中國文化與中國文學〉，《中國文學論叢》，頁 57、41。

58 錢穆：〈中國文化與中國文學〉，《中國文學論叢》，頁 42-43。

59 錢穆：〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁 57-58。

60 錢穆：〈中國文化與中國文學〉，《中國文學論叢》，頁 45-46。

61 錢穆：〈談詩〉，《中國文學論叢》，頁 136。

準此以論，章回小說亦有可觀焉。錢穆認為，施耐庵（1296-1372）身遁草澤、心存邦國，其所作《水滸傳》雖是一部社會下層文學，而熱血奔放，實帶有政治上層文學之真精神。《三國演義》則富有倫理性，將關羽（160-220）渲染成一個武聖人，為後世竭誠崇拜，也可謂極為成功。⁶²至於《紅樓夢》，雖然文學技巧高超，但僅描寫滿洲家庭之腐敗墮落，胸中唯存兒女私情、亭榭興落，在錢穆看來境界不高。⁶³然而近代西風東漸，新文學興起，學者以為文學何必牽附政治，故而群起歌頌曹雪芹（1715-1763），錢穆期期以為不可。他認為：中西歷史不同，「紅學」豈足以濟世？若作者失德失志，更有何詩文足道！⁶⁴他力斥「閒書」，謂其無關世道人心，遊戲消遣，無當於立德、立功、立言之「三不朽」：⁶⁵

中國傳統以人為本，人必有一共通標準。作者之標準，更高於其作品。〔……〕在中國傳統觀念下，可謂始終無一純文學觀念之存在。豈僅無純文學，亦復無純哲學，純藝術，乃至無純政治，並無其他一切之專門性可確立。一切皆當納入人的共通標準之下而始有。⁶⁶

質言之，文學具有政治功能，而政治又服膺道德，乃是錢穆心目中古代中國的文學特色。

值得玩味的是，研究中國文學史的美國漢學家宇文所安（Stephen Owen, 1946-）和錢穆看法頗不相同。錢穆所謂「政治性的上層文學」，在他看來大多是出自中國早期極少數依附於王室的文人；要到公元八世紀，武則天（624-705）抑制世家門第，以科舉考試拔擢寒族，並在進士科中增設詩賦題，文學創作才延伸到更為廣泛的精英階層。自此文學寫作能力成了界定士人的基本特徵，其生產與流通是在這個擴大的社群中進行，其品味不再唯宮廷馬首是瞻，才創造了唐代文學的輝煌成就。而到了南宋，由

62 錢穆：〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁 65-66。

63 錢穆：〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁 64-71。

64 錢穆：〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁 72-73。

65 錢穆：〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁 73。

66 錢穆：〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁 73。

於道學家質疑文學，使文學在政治和社會中扮演的角色縮減了很多。可是民間的詩社、詞社反而蓬勃發展，評論作品也大量湧現。⁶⁷換言之，在宇文所安看來，「去宮廷化」、「去政治化」的趨勢，對唐宋文學的發展是幸事而非憾事。

錢穆則是遺憾，近百年來中國知識分子受西方影響，一方面各分專業，可以終身與政治絕緣；另一方面推崇社會性下層文學，鄙視政治上層文學，而忽略了傳統政治性上層文學所蘊含的「人群最高共通標準」。在臺灣鄉土文學論戰如火如荼的一九七七年，錢穆寫了〈中國文學史概觀〉，⁶⁸似乎意有所指。

長期關懷「政治與學術之間」的徐復觀，也極力為中國「文以載道」的傳統辯護。但是與錢穆不同，徐復觀所謂「道」，主要是指社會意識，而非政治意識；反映貧富差距擴大、大眾生活勤苦的臺灣鄉土文學，也得到他更多的同情。⁶⁹

徐復觀指出，就中國文學而言，文學創作的動機，或出於感動，或由於興趣、思維。真正的社會意識，是出自因感動而來的作品中。感動又可分為兩類，一類是「原始性的個體生命的感動」，另一類是「文化性的群體生命的感動」。

第一類感動即所謂「勞人思婦之辭」，是赤裸裸的生命在掙扎與希望中所流露出的感情，也是人類基源性的情感。它雖然發自個體生命，但同時也是萬人萬世的；它雖不言社會意識，但因其蘊含人性的普遍和永恆的意味，自然含有偉大的社會意識。⁷⁰

第二類感動——「文化性的群體生命的感動」，要在兩種前提下才會

67 宇文所安：〈卷上導言〉，收入孫康宜、宇文所安（主編）：《劍橋中國文學史》，卷上，王國軍、劉倩、彭淮棟、唐巧美、趙穎之、李芳（譯）（臺北：聯經出版事業公司，2016年），頁34-36。

68 錢穆：〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁73-74。

69 徐復觀：〈從「瞎遊」向「謎遊」〉，《徐復觀雜文——憶往事》（臺北：時報文化，1985年），頁134-135。

70 徐復觀：〈中國文學討論中的迷失〉，《中國文學論集續篇》（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁158-161。

發生：其一是作者的現實生活在群體中生根，其二是作者的文化教養使其有在群體中生根的自覺，並由此而發生「同命感」。這種群體生命的感動，是今日所謂社會意識的根源之地；最偉大的作品，常由此種感動而來。⁷¹——徐復觀這個說法，和錢穆所謂建立在「人的共通標準」之上的文學可以互相呼應。

不過，現代小家白先勇（1937-）認為，五四及一九三〇年代左翼作家對中國命運背負沉重道德負擔，使其作品流於狹隘的愛國主義，貶低了藝術的獨立性，不及西方現代作家能夠超越國籍，探討人生意義。因此他呼籲要加倍注重小說藝術性，配以社會意識，才会有更深度的作品。⁷²

徐復觀對此不以為然。他認為白先勇忽略社會意識在文學創作中的根源性作用，才會將之外在化、疏離化。中國作家的愛國精神和西方作家之探討人生意義，同樣是關心時代生存問題，無分軒輊，何必一定要超越國籍，才能談人生意義？⁷³作品的藝術性是附麗於內容而存在，無所謂獨立性的問題。他主張卑視個人的功利主義，而重視對社會大眾的責任感，恢復作品社會意識與藝術性的結合。⁷⁴

徐復觀指出，從托爾斯泰（Leo Tolstoy, 1828-1910）《藝術論》看來，「文以載道」也是西方文學藝術的大傳統。許多偉大作品看似嘲笑世俗虛偽的道德，實則是要發掘更真實的道德。在他看來，反對「文以載道」、反對「為人生而文學」及「為社會而文學」，說明了何以現代文學趨於沒落。⁷⁵人們可以不贊成儒家之道，但仍應該有對人生社會真實的責任感，也應以自己所作之文，載自己所信之道。⁷⁶

現代作家之中，誰是「文以載道」的代表？——徐復觀年輕時曾為魯迅（1881-1936）著迷，但晚年對他十分保留。就思想方面而言，魯迅是新

71 徐復觀，〈中國文學討論中的迷失〉，《中國文學論集續篇》，頁 161-162。

72 徐復觀，〈中國文學討論中的迷失〉，《中國文學論集續篇》，頁 156。

73 徐復觀：〈中國文學討論中的迷失〉，《中國文學論集續篇》，頁 157-158。

74 徐復觀：〈中國文學討論中的迷失〉，《中國文學論集續篇》，頁 163。

75 徐復觀：〈《文心雕龍》的文體論〉，《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，1990年），頁 62-63。

76 徐復觀：〈原道篇通釋〉，《中國文學論集》，頁 398。

時代向封建勢力宣戰的勇士；就表現技巧而言，他擅長創造人物典型，文字精鍊潑辣，都值得稱道。但是魯迅也有很大的限制：他不能創作長篇小說，其短篇小說雖銳利卻深度不足；對問題使用徹底的二分法，以偏概全，缺乏反省力，尖刻而缺乏人情味。⁷⁷

徐復觀心目中的「海峽東西第一人」，是作家陳映真（1937-2016）。他認為陳映真不僅能夠看穿在臺灣風行一時的現代詩、存在主義、邏輯實證論的虛矯，也能驅遣「社會層的活語言」，使之與「文化層的語言」諧和。更重要的是，陳映真每篇小說結構的發展，都是對人性發掘的歷程；他在〈第一件差事〉中點出「中國絕對多數人是沒有根之人」的事實，反映出當代中國人的悲哀，深深觸動徐復觀的心。⁷⁸

若從與政治社會的關聯性來看，陳映真等人以社會寫實主義關懷弱小、反映時代的鄉土文學作品，是符合中國「文以載道」的大傳統的。只是後來鄉土文學陣營因統獨立場不同而分裂，被視為「左統」的陳映真自此踽踽獨行；而獨派作家強調「臺灣性」甚於「鄉土性」，恐怕不會願意被納入中國「文以載道」傳統中。

就二十一世紀看來，當今作家如何兼顧社會意識與藝術性，其中分寸仍有待拿捏。首先，御用文人可能成為政府傳聲筒，傳達特定意識型態；再者，某些作家意念先行，也可能有損作品的動人價值。不過，偉大作品中恫瘝在抱的情懷，是源於作者真誠的不忍人之心，它噴薄而出、不容自己，和外鑠嫁接的贗品明顯不同，讀者很容易察覺得出。雖然當今民眾能夠透過網路自行發言，喜怒哀樂眾聲喧嘩，他們已不需要具有「同命感」的作家為之代言；但是，那些會令廣大讀者產生強烈共鳴的文學，依然蘊含著「人群最高共通標準」（如玉鼎鈞〔1925-〕的作品）。在今日千峰競秀、萬壑爭流的文學天地中，「文以載道」仍是中流砥柱，有其不滅的價值。

77 徐復觀：〈漫談魯迅〉，《中國文學論集》，頁 540-542。

78 徐復觀：〈海峽東西第一人——讀陳映真的小說〉，《中國文學論集續篇》，頁 233-237。

肆、中西藝術的文化差異

港臺新儒家強調，相對於西方藝術，傳統中國藝術不只有強烈的政治社會性格，更建立於特定的文化基礎上。而此中西文化之對比，主要表現於兩個方面：其一為西方超越精神與中國內在精神之差異，其二為西方「為藝術而藝術」有別於中國「為人生而藝術」的取向。

我們先看第一個方面。唐君毅曾歸納中國文化與西方文化有四項主要不同：

第一，中國精神富於內在性、不在人之外求天，而西方則強調超越精神。

（按：即先今日一般所謂「內在超越」與「外在超越」之不同）

第二，中國文化聚焦於政治、倫理、人生之實踐，而西方則追求理性之客觀化。

第三，中國文化看重人我和諧之社群生活，而西方文化尊重個人自由意志。

第四，中國文化重視一元傳統，西方文化則鼓勵分殊發展。⁷⁹

不同的文化精神，自然產生不同的藝術風格。而唐君毅似乎特別強調上述第一項的差異，亦即超越精神之有無。

有別於方東美、錢穆、徐復觀等人對西方文化常持批判性態度，唐君毅在推崇中國文化之際，通常也能肯定西方文化的優點。他認為，（外在）超越精神是西方作家和藝術家最高卓之處，他們依憑宛若天降之靈感，超越有限以達無限，想像新奇，意境浪漫，其生命力量足以撼動人心。從中古歌德式教堂、但丁（Dante Alighieri, 1265-1321）《神曲》、本仁（John Bunyan, 1628-1688）之《天路歷程》之宗教虔誠，到雕塑家米西爾朗格羅（Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475-1564）、羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）之鬼斧神工，音樂家貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）、華格納（Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883）作品之奔騰澎湃，在在令人震撼，引發超越感。而唐氏最愛者首推悲劇，不論是表現神

79 唐君毅：〈中西文化精神形成之外緣〉、〈中國哲學之原始精神〉，《中國文化之精神價值》，頁3-4、59-60。

定命運無可逃避之希臘悲劇，表現性格決定命運之莎士比亞悲劇，表現掙扎於自我肯定與否定之奮鬥歷程的浮士德悲劇，或表現個人自由與社會衝突之易卜生悲劇，莫不氣魄雄厚，命意高遠，引發宗教精神中之解脫感、神秘感，以及人生道德之尊嚴感。⁸⁰

遺憾的是，在這些氣勢懾人的作品面前，讀者／觀眾只能崇敬膜拜，自感渺小，無法分享它們的偉大。可是，這種英雄豪傑式的偉大若不能與人共享，豈能謂之充實圓滿？

相對地，中國文藝則流露出一種聖賢式、仙佛式的偉大，春風化雨、慈悲為懷，使讀者／觀眾可以敬而親之，受其感召而得到內在成長。⁸¹孔子所謂「遊於藝」，即是一種心物相泯的狀態，使人精神可以入乎其內，藏焉、修焉、息焉、遊焉，⁸²而不是讓人在鬼斧神工的傑作面前瞠目結舌、自慚形穢。

唐君毅指出，西方美學名詞中常蘊含主客相對的概念，不管是柏拉圖（Plato, 427-347 BCE）、亞里士多德（Aristotle, 384-322 BCE）的「模仿」，康德（Immanuel Kant, 1724-1804）的「超實際利害的觀照」，黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）、席勒（Egon Schiele, 1890-1918）的「理性表現於感性」，或叔本華（Arthur Schopenhauer, 1788-1860）的「意志情緒之客觀化或表現」，利蒲斯（Theodor Lipps, 1851-1914）之「移情於物」，克羅齊（Benedetto Croce, 1866-1952）之「直觀表現之合一」等，都難免物我對峙的意味。惟孔子所謂「遊於藝」，則能心物兩泯，而以氣韻與丰神見長。⁸³

在筆者看來，唐君毅所言西方「物我對峙」與中國「心物相泯」的對照，猶如方東美所云「惡性二分法」與「廣大和諧之道」的對比。我們是否可以說，西方藝術的外在超越精神，正由於其「物我對峙」激盪而來？為了戰勝魔鬼、征服敵人、掙脫命運、乃至超克自我，藝術呈現了奮鬥過

80 唐君毅：〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》，頁 299-300。

81 唐君毅：〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》，頁 301。

82 唐君毅：〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》，頁 302。

83 唐君毅：〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》，頁 301-302。

程中無比的戲劇性張力。相對而言，由於中國以「心物相泯」為宗，藝術家追求內在超越，尋找與自我、與世界和平共存之道，作品表現也顯得靈動簡約、內斂沈靜。

唐君毅再三強調：「藝術精神之本，在物我相忘以通情。」而表達精神意境的藝術媒介，愈是柔軟輕便，愈能有助於物我感通。⁸⁴中國亭台樓閣之內外相通，女子服裝之飄帶迎風，書法之迴環運轉，文人畫之虛白空靈，山水畫之煙雲綿邈，崑曲之悠揚安和，琴簫鼓磬之清幽悠遠，莫不表現虛實相涵、可往來悠遊之藝術精神。⁸⁵

唐君毅相信，中國各門藝術可以契合互通，相互涵攝。中國書畫均重線條；中國圖畫與建築雕刻均含若隱若現、似虛似實之畫意；王維（699-761）以「詩中有畫、畫中有詩」著稱；中國詩文均重音律，而戲劇所唱素為詩詞。中國藝術家往往多才多藝，有別於西洋藝術家之各專一技；蓋對前者而言，文學藝術乃人生之餘事，是人整體性情胸襟之自然流露，此一性情胸襟或呈現於書、畫上，或顯露於詩、文中，皆未嘗不可。⁸⁶也正因为各門藝術可以契合互通，才能綜論「中國藝術精神」。

從「外在超越 vs. 內在超越」這個面向，唐君毅還將西方和中國的文學家、藝術家人格典型做了有趣的對照。他說，西方文藝作品所表現之超越現實、一往向上企慕嚮往之情，即為其作者人格之反映。大音樂家（如貝多芬、蕭邦、莫札特）、大雕刻家（如米西爾朗格羅、羅丹）、大作家（如但丁、拜倫、約翰生、盧梭、歌德、托爾斯泰）的一生總是跌宕起伏，如驚濤拍岸，充滿激盪、追求、幻滅、冒險、忿恨、哀怨、狂歡、懺悔等強烈情感。他們的人生理想最初寄託於愛情，其後掙扎於社會毀譽，境界更高者由藝術文學而關切社會文化（如易卜生、囂俄）與道德宗教（如托爾斯泰、歌德），乃至超越人間以觀照人生一切悲喜（如莎士比亞）、或超越人類以默想人神關係（如但丁、彌爾頓）。其人格精神皆能表現超越現實、嚮往理想人生之一面，但其各種情感恆在衝突中，不免有離奇怪異

84 唐君毅：〈中西文化精神之比較〉，《人文精神之重建》，頁 102。

85 唐君毅：〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》，頁 302-311。

86 唐君毅：〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》，頁 314-316。

之行徑，乃至瀕於瘋狂。⁸⁷

中國人所崇拜之文學家、藝術家，亦有不羈之才，亦難忘兒女之情，有時亦跡近痴癲，但他們畢竟不同於西方同儕。首先，西方文藝工作者恆藉戀愛、飲酒、離家、出國以轉換心境；他們常與個人情慾、世俗譏誚、各種打擊作戰，以產生心靈之激盪與靈感。相對地，中國藝術家的人格養成，則多透過遊歷山川、讀書萬卷與內心修養來開拓胸襟，降低情慾，看淡世俗。他們不必脫離現實，而能即現實而超越現實，將日常生活空靈化、理想化，使成文學藝術創作之題材。總而言之，中國文學家不需要衝撞現實才能完成其人格。⁸⁸這個歧異，一方面反映了外在超越與內在超越的差別，另一方面和西方文化尊重個人自由意志、中國文化看重人我和諧之文化差異有關。

除了外在超越與內在超越的不同之外，唐君毅認為，西方現代藝術家和傳統中國藝術家更基本的文化差異在於，前者多「為藝術而藝術」，而後者則「為人生而藝術」。前者往往以文學藝術為專業，主張文藝為一獨立之文化領域，一生獻身創作，以求美為事，不必問其真、善與否。中國則不然。所謂「士當先器識而後文藝」、「一為文人，便無足觀」，傳統中國士人多以文學藝術為人生第二義以下之事。從屈原（343-278 BCE）、陶淵明（365-427），到李白、杜甫、韓愈（768-824）、柳宗元（773-819），「文以載道」傳統歷久不衰。一流文學家、藝術家，力求超越文藝本身之美，而尚性情之真與德性之善，刻意求文字之工者多被譏為「玩物喪志」。⁸⁹

錢穆也有類似看法。他認為，中國傳統觀念所謂「一為文人，便無足觀」，並非輕視文學，而是重「通人」甚於「專家」；重視人的共通標準，甚於一職一業；衡量作者的標準，高於衡量其作品的標準。也因為如此，「文運」才可以和「世運」相通。⁹⁰錢穆認為，一個理想文學家必須具備對

87 唐君毅：〈與中國人格世界對照之西方人格世界〉，《中國文化之精神價值》，頁370-375。

88 唐君毅：〈中國之人格世界〉，《中國文化之精神價值》，頁396。

89 唐君毅：〈中國之人格世界〉，《中國文化之精神價值》，頁393-396。

90 錢穆：〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁73。

人生真理的探求與實踐的最高心情，生活陶冶與人格修養前後一貫、無懈可擊，作品與作家融凝為一，才能躋於不朽。作家不因作品而偉大，而是作品因此作家而崇高。必須融合作品的題材文字、作家個人之內心修養、文化精神大傳統等三者於一體，才算文學最高成就。⁹¹

唐君毅、錢穆津津樂道的中國藝術特色，在美國漢學家列文森（Joseph R. Levenson, 1920-1969）看來卻大謬不然。列文森認為，這種「君子不器」的標榜，使明清文人徹底反專業化（anti-professionalism），不論在政事或藝術上都一派「業餘」（amateur）姿態。有科舉功名的士紳文人號稱詩、文、書、畫無所不能，身兼畫家、藝評家與鑑賞家，瞧不起畫師僅有一技之長，也對其待價而沽感到俗不可耐。可是在列文森眼中，士紳創作的「文人畫」以仿古為能事，缺乏創意，其實價值有限。⁹²

清末中國擋不住洶洶西潮，儒家士紳「君子不器」之業餘美學，終於隨著科舉廢除、士紳階級消失以俱去。⁹³而今資本主義社會日益專業化、分殊化，在華人世界中，少數以創作為終身職志的文學家、藝術家，不像過去文人官員那般，有公家俸祿可以仰給衣食；他們不得不在個人志趣與狹小市場之間拉扯，也不得不像唐君毅筆下西方文藝工作者那般，為創作而燃燒生命。

在這種情形下，中國傳統美學對當代藝術家還有意義嗎？我們可以臺灣當代著名作家駱以軍（1967-）的切身體會來做說明。

駱以軍的作品被文評家王德威（1954-）譽為「在『華麗有機體的崩壞』內獨具古典超越」。從十九歲讀余光中（1928-2017）翻譯的《梵谷傳》起，他即決心像梵谷般一生為藝術獻身。每寫一部小說，都如同自毀骨肉再建；在二十多部著作的背後，是憂鬱症與失眠長年折磨，連續三年大病，欠下一身債務。他說：像他一樣「喝西方現代小說毒奶長大」的「新青年」，

91 錢穆：〈中國文化與中國文學〉，《中國文學論叢》，頁49。

92 Joseph R. Levenson, "The Amateur Ideal in Ming And Early Ch'ing Society: Evidence from Painting," *Confucian China and Its Modern Fate: A Trilogy* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965), pp. 16, 19, 21-22, 28.

93 Joseph R. Levenson, "The Amateur Ideal in Ming And Early Ch'ing Society: Evidence from Painting," *Confucian China and Its Modern Fate: A Trilogy*, p. 42.

如袁哲生（1966-2004）、黃國峻（1971-2003）、邱妙津（1969-1995）等作家，許多人的飛行船都爆炸或故障，自殺、生病者眾。

二〇一七年駱以軍心肌損傷，僥倖不死，詩人楊澤（1954-）建議他接觸東方畫作，看古人在家國崩壞、魂魄毀傷之際，如何依然能夠收攝心神。果然，他從親近明畫、宋瓷、壽山石中找到心靈平靜，發現過去「完全視而不見的東方，好像靈魂的根軀」，讓他得到安頓。如今他不再執著於與死神對抗的方式從事創作，而要改用對身體比較和緩的方式寫作，並找回現代人不再經心的詞，如「原諒」和「尊重」。⁹⁴

在駱以軍身上，我們看到藝術家人格典型向「外在超越」、「為藝術而藝術」的西方模式轉換後付出的巨大代價，也看到致力於「內在超越」、「為人生而藝術」的傳統中國美學帶給現代藝術家的救贖。現代藝術家對外在超越境界的追求或許難以完全放下，但不妨行於所當行，止於所不可不止；即使不再如傳統士人般「先器識而後文藝」，但也無須與自我、與世界劍拔弩張，為藝術生涯而毀去人生。藏修息遊，當下即是；傳統中國美學的山巔水湄，仍值得今人徘徊流連。

伍、止於至善

近代西方人習於將真、善、美視為三個領域、相互平行。新儒家則認為三者之間有高下之分，以「善」為首，「真」、「美」次之；換言之，道德的地位比藝術來得崇高。從孔子時代開始，像韶樂那般「盡美矣，又盡善也」的藝術，才值得嚮往；而武樂「盡美矣，未盡善也」，則被認為有所不足（《論語·八佾》）。〈大學〉所謂「止於至善」，扼要說明了儒家的價值歸趨。

徐復觀曾說：「因為愛，才能發現美。美，在其最根源的地方，是要

94 何定照：〈憂鬱、失眠、心肌損傷 每寫一部小說 都像自毀骨肉重建〉，《聯合報》，2018年7月3日，第7版。

受愛規定的」。⁹⁵換言之，「美」（藝術）要受「愛」的規範、要受「善」（道德）的節制。

錢穆也有類似看法。他認為：「善即人情」；若真而無情，則真不為善，雖真何貴？同理，若美只涉及物體、不合人情，即為不善，亦不足以稱美。真善美必和合為一，並且一歸於善，而非分立為三。這是中西人生、藝術之極大分歧。⁹⁶

在這樣的情形下，藝術家在整體社會中的地位不會太高。方東美所希望的超凡入聖的人生歷程中，「藝術人」被置於中間，雖高於「自然人」、「活動人」與「理性人」，但不及「道德人」、「宗教人」與「高貴人」（君子）的境界。⁹⁷

提倡包容綜攝精神的唐君毅，對藝術家的價值相當肯定。他認為，藝術的材料原來只是物質世界簡單的聲音與顏色，但經過藝術家的巧手慧心，便轉化為神妙的音樂與繪畫，成了人類心靈的象徵，可謂「人類精神之最偉大的勝利」。欣賞藝術若只為了官能享受或是情緒慰藉，是侮辱了藝術的尊嚴。⁹⁸

但是藝術家對美的追求畢竟有其限制。唐君毅說：美的崇拜始於欣賞自己的創作，終於欣賞一切人、一切自然的創作；美的世界無盡，欣賞的趣味也無盡。但漸漸地，在欣賞每個唯一、絕對的作品時，自己原來的個性喪失了；自己的創作也罷，他人的創作也罷，都落在自身生命之外，自己終將一無所有。唯有以自己的性格為材料，鑄造成一個理想的人格，猶如一藝術品，才是創造出宇宙中唯一的唯一、絕對的絕對。「我於是了解我要求最高的美即是要求善。最高的美是人格的美，人格的美即人格的善」，⁹⁹人生目標從藝術創造轉為人格陶鑄。

95 徐復觀：〈愛與美〉，《徐復觀文存》（臺北：臺灣學生書局，1991年），頁223。

96 錢穆：〈詩與劇〉，《中國文學論叢》，頁160-161。

97 傅佩榮：〈廣大和諧的哲學境界〉，收入方東美：《中國人生哲學》（臺北：黎明文化事業股份有限公司，2004年），頁29-30。

98 唐君毅：〈說藝術〉，《人生之體驗》（香港：人生出版社，1956），頁65。

99 唐君毅：〈美之欣賞與人格美之創造〉，《人生之體驗》，頁152。

也因為如此，唐君毅能欣賞富有藝術性格的魏晉人物，但又對他們有微詞。魏晉名士處於政治分裂的衰世，他們的個人意識超過民族意識、國家意識，要求表現自我，發抒個性，不受禮法約束。這種重情感的自然表現，使魏晉六朝成為文學藝術的時代。唐君毅一方面讚嘆這一群人「飄飄然若神仙中人者」，其輕靈、飄逸、清新、瀟灑的氣息，是帶著泥土氣的漢代人所望塵莫及。但另一方面，唐君毅也責備他們缺乏對天下國家的責任感，不像漢代人那般厚重、樸實、博大、惇篤，能使社會文化凝結、堅固，完成搏合大一統國家的歷史任務。¹⁰⁰

不僅此也，魏晉玄學在根柢上是一觀照欣賞優游的藝術精神，但不能使自己的人生有最後的安身立命之地。如王羲之（303-361）〈蘭亭集序〉所言：「當其欣於所遇，暫得於己，快然自足，曾不知老之將至。〔……〕及情隨事遷，感慨係之矣。〔……〕死生亦大矣，豈不痛哉！」相對而言，宋明儒「立人極」的道德生活，更讓唐君毅嚮往。¹⁰¹

牟宗三曾提出真善美之「分別說」、「合一說」，藉以說明真善美的關係，從中也可以看出新儒家「止於至善」的堅持。

根據「真善美之分別說」，「真」意謂科學知識，「善」意謂道德，而「美」則是指自然之美與藝術之美。它們各自為獨立領域，也各有長短：「真」有如生命的窗戶通孔，是生命的「呼吸原則」，「善」乃生命的奮鬥，是生命「精進不已之原則」。「美」，主觀而言是「妙慧之直感」，客觀而言是「氣化之（多餘的）光彩」。它是生命的灑脫自在，是生命的「閒適原則」，使人得以自由翱翔。但是它必然顯出「住」相（按：執著耽溺？），若一住到底，沒有「提得起」者警示之，它可能頹墮乃至放縱恣肆。¹⁰²

100 唐君毅：〈中國人文精神之發展〉，《中國人文精神之發展》（臺北：臺灣學生書局，1988年），頁22-23。

101 唐君毅：〈中國人文精神之發展〉，《中國人文精神之發展》，頁24、26。

102 牟宗三：〈商榷：以合目的性之原則為審美判斷力之超越的原則之疑竇與商榷〉，《康德「判斷力之批判」（上）》，收入《牟宗三先生全集》，第16卷，頁75、79-80、86。按：牟宗三對善的定義（「生命精進不已的原則」），和錢穆所謂「善即人情」有很大不同。

牟宗三比喻，如果「物如」（即物自身、實相）為一平地，則真善美有如地上隆起的土堆，只是現象。人有「智的直覺」（亦即儒家之良知明覺、一體仁心，道家之玄智，以及佛加之般若智），經過努力，能使土堆消融於無形。¹⁰³

在這三塊土堆消融的過程中，善方面的道德實踐之心要扮演主導的角色。根據「真善美之合一說」，一個人首先要挺立「大體」以克服「小體」，度過第一關——「克己復禮」關。大體挺立之後，會顯現出崇高偉大的「道德相」，但也往往伴隨緊張相、勝利相、敵對相，令人畏懼、忌憚、厭憎，此為第二關。必須化除此一「偉大相」、「道德相」，變得望之儼然、即之也溫，和藹可親，才能抵達第三關——「無相」關。來到這裡之後，聖人便顯得輕鬆自在，有灑脫之美，可以「游於藝」，既提得起又放得下。牟宗三相信，至此「無相」境界，原先各自獨立的真相、善相、美相都會化除，成為「即真即美即善」。¹⁰⁴

從生命的角度出發，和大多新儒家一般，牟宗三對「美」的評價並不高。他認為，雖然它是必要的，但它是一種「閒適的原則」，顯現為一「靜觀之住相」，不是「建體立極」的主導原則。¹⁰⁵

魏晉時代人物品鑑濫觴於劉劭《人物志》，牟宗三對之有強烈批判。劉劭從美學的角度品評人的才性／情性，有別於孔、孟、學、庸等之由道德的角度來論人性。根據其說，人的才性具有差別性、特殊性，而且與生俱來，天生即不平等。這樣的人物品鑑，轉出風流清談的生活情調，開出一美學境界，使魏晉人一方面有高貴的飄逸之氣，另一方面也有強烈的門第階級觀念。¹⁰⁶

103 牟宗三：〈商權：以合目的性之原則為審美判斷力之超越的原則之疑竇與商榷〉，《康德「判斷力之批判」（上）》，頁 77。

104 牟宗三：〈商權：以合目的性之原則為審美判斷力之超越的原則之疑竇與商榷〉，《康德「判斷力之批判」（上）》，頁 80-82、86。

105 牟宗三：〈商權：以合目的性之原則為審美判斷力之超越的原則之疑竇與商榷〉，《康德「判斷力之批判」（上）》，頁 86。

106 牟宗三：〈《人物志》之系統的解析〉，《才性與玄理》（臺北：臺灣學生書局，1978年），頁 46-50。

牟宗三一針見血地指出，《人物志》發現了具有美學精神與藝術性的才性主體，但它不足以建立真正普遍人性的尊嚴，使人在精神上平等存在。相較之下，孟子之道德心性、宋明儒之義理之性，才能建立人的道德主體，並透過變化氣質之性，使德性人格得以向上無限發展，先天不變的才性成為相對可變，「成德之學」始有可能。¹⁰⁷

牟宗三認為，從美學藝術精神上看，才性是可欣賞、品鑑的姿態形相；但就道德宗教意識來看，才性是令人憂慮的「非理性的生命」。如同佛教所謂業識、無明，耶教之原罪、撒但，可悲可泣、可詛可咒的權力欲、情愛欲、信仰欲，乃至英雄天才之荒誕怪僻、不可克服的悲劇，都由此發出。¹⁰⁸在唐君毅眼中，西方藝術家因為追求超越理想而生命跌宕起伏，這是西方文化特色使然（見第肆節）。而在牟宗三眼中，這些悲劇是美學藝術精神主導的生命之必然下場，中西皆然。他基於以善為美、一歸於善的儒家道德美學，對耽美生活提出警示。

陸、新儒家美學反思

如果說新儒家的描述確實呈現了傳統中國審美生活的樣貌，我們不得不深深慨歎：在二十一世紀的華人文化中，這樣的「中國性」已經消失殆盡。但是，港臺新儒家的主張，能代表全部的中國審美文化嗎？而他們對西方藝術文化的批評，又是否恰如其分？

不可否認地，就掌握中國美學多樣性以及理解西方現代藝術兩方面，港臺新儒家的確有若干不足。新儒家強調傳統中國美學的同質性，未充分彰顯其多樣性；同樣地，他們對西方文化之理解也傾向於混融簡化，忽略了它的複雜性。因為以偏概全，遂使中西藝術顯得涇渭分明，具有本質上的差異，二者間的鴻溝難以跨越。

107 牟宗三：〈《人物志》之系統的解析〉，《才性與玄理》，頁 50。

108 牟宗三：〈《人物志》之系統的解析〉，《才性與玄理》，頁 49-50。

一、中國美學的多樣性

新儒家在意「中西之辨」，故其說勢必強調中國文化之整體性、共通性，以與西方文化做區隔。因而他們傾向於混同儒道之辨，乃至避談中國美學之時代性、區域性、階級性差異，遑論性別差異。從文化研究的角度，很容易發現他們的盲點，以下一一說明。

（一）時代性差異

根據李澤厚（1930-）的研究，最早出現的華夏美學，的確排斥各種過份強烈的喜怒哀樂及情慾展現，希望透過音樂來塑造、陶冶人的性情，使人身心和諧、社會和樂（「樂以道和」）。因此，個體生命奔放的情慾、本能的衝動、強烈的激情、狂野的歡樂，都被排除在外，呈現醜、怪、惡的藝術表現形式也不被主流接受。¹⁰⁹

不過，不待西力入侵，這套儒家美學已經迭遭挑戰。莊子、魏晉名士固不待言，到了明代中葉，由於商業消費發達、心學流於狂禪，藝術表現日益偏離儒家正統。明代人承認情慾和感性，突出個性自我，放浪形骸，從身體的解放走向心靈的解放。新興的「趣」、「險」、「巧」、「怪」、「俗」、「豔」、「驚」、「駭」等審美趣味崛起，和溫柔敦厚的詩教傳統、沖淡平遠的山水哲學背道而馳，¹¹⁰但也讓中國美學別開生面。這樣看來，港臺儒家所呈現的儒家道德美學觀點，雖然是華夏美學的主流，但並不能代表全部傳統中國美學。

（二）區域性差異

除了時代差異之外，中國文化及美學也存在著地域差異。

南北朝時代中國四分五裂，南朝統治者自命為漢文化的繼承者，與落入戎狄之手的北方做區隔。透過邊塞詩與樂府，北方被描寫為強悍而陽剛；江南則與「採蓮」意象相連，表現得感性而陰柔。而北方詔令、奏表、檄文的實用性和政治性，和南方詩賦的審美性，或曰北方之「質」和

109 李澤厚：《華夏美學》（臺北：三民書局，1996年），頁27-29。

110 李澤厚：《華夏美學》，頁204-210。

南方之「文」，也在讀者心目中形成了強烈的對比。¹¹¹

即使在統一的時代，中國也存在著地域性的美感差異。例如：明代初期流行一時的「浙派」，以浙江地區的職業畫家為主，學習南北宋畫院宮廷畫風，強調熱鬧、細節與力感，富有民間氣息，受到北京宮廷的喜愛，卻和文人欣賞的含蓄筆墨大相逕庭，以致逐漸受到排擠。¹¹²取而代之的，則是以蘇州為中心的「吳派」，創作者多為遠離動盪政局的失意士人，透過清逸深秀的山水畫，傳達淡泊明志的情操。¹¹³

區域的差異與市場考量有關。明代中後期商業發達，出版品暴增，識字人口增加，科舉競爭加劇，仕途也益發狹窄；許多文人被迫賣文、賣畫維生，成為職業作家、畫家，他們必須考慮到市場的需求，投其所好，以吸引附庸風雅的新富買家。¹¹⁴因此，藝術家、贊助者和他們所處地域的文化環境之間產生密切互動，在首都北京要迎合宮廷喜好，對外接觸較多的留都金陵人士喜愛「奇趣」，而商業及文化中心蘇州則雅好吳派風格的山水。¹¹⁵上述地域性差別，是帶著一統國家想像的新儒家美學比較沒有顧及的部份。

（三）階級性差異

美術史學者石守謙（1951-）認為，中國的士人文化自北宋開始形成之後，一直都有明顯的排他傾向。繪畫論述傳統所關心的筆墨、氣韻、師古、詩畫關係等議題，最終都可以歸結到「雅俗之辨」的問題上，用以區隔文人與一般平民大眾，排除其他階層人士大量竄入，以維護士人「超

111 田曉菲：〈從東晉到初唐（317-649）〉，收入孫康宜、宇文所安（主編）：《劍橋中國文學史》，卷上，頁 279-280、288-289。

112 陳階晉、賴毓芝（主編）：〈導論：追索浙派〉，《追索浙派》（臺北：故宮博物院，2008年），頁 18、20。

113 石守謙：〈隱居生活中的繪畫——十五世紀中期文人畫在蘇州的出現〉，《從風格到畫意：反思中國美術史》，頁 207-220。

114 陳階晉、賴毓芝：〈導論：追索浙派〉，《追索浙派》，頁 20。呂立亭：〈晚明文學文化〉，收入孫康宜、宇文所安（主編）：《劍橋中國文學史》，卷下，王國軍、劉倩、彭淮棟、唐巧美、趙穎之、李芳（譯）（北京：三聯書店，2013年），頁 83。

115 石守謙：〈從奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面〉，《從風格到畫意：反思中國美術史》，頁 292。

俗」的社會身份與形象。即使在明清與現代初期，也都是如此。要到二十世紀上半葉，新文化運動「走向民眾」的呼聲震天價響，藝術界才不得不做回應。¹¹⁶

李澤厚深受馬克思主義影響，他也主張，傳統中國美學思想基本上是奴隸社會和封建社會的產物，代表統治階級的倫理道德和利益；因此在反映複雜的社會生活、大膽揭露各種尖銳矛盾、無顧忌地抒寫個性表達情感、流露深沈悲劇感等各方面，中國藝術多不如西方。¹¹⁷

如果傳統中國美學有階級限制，那麼，發揚傳統儒家美學的港臺新儒家，會不會也有此侷限？

嚴格來說，若以階級差異的角度詬病新儒家，未必恰當。港臺新儒家並未獨厚「菁英文化」而貶抑「大眾文化」。錢穆較有菁英自覺，然而他以「人群最高共同標準」之有無重新定義雅、俗之別；而徐復觀則關心傳統文學中個性與社會性統一的問題。即使傳統中國美學真有階級意識，新儒家已努力回應自己的時代要求，直探文學藝術的本質，跨越雅、俗之間的鴻溝。

二、中西藝術的交會點

新儒家相信中國「為人生而藝術」，與西方「為藝術而藝術」迥然不同。事實上，西方（及世界各地）均不乏「為人生而藝術」的實踐，而在傳統中國也可以發現有藝術家為追求藝術完美而奮不顧身。

（一）「為藝術而藝術」的東方案例

唐代早期之前，文學創作多是一種社會活動，為政府需要或社交場合而作。文人從事創作的動機，除了憂國憂民之外，也為了贏得社會名聲和君王賞識。

116 石守謙：〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉、〈衝突與交融——蒙元多族士人圈中的書畫藝術〉，《從風格到畫意：反思中國美術史》，頁37、166。

117 李澤厚、劉綱紀（主編）：《中國美術史》，第1卷，上冊，頁31。

但自中唐之後，文學活動逐漸獨立於政治權威外，成為士人菁英全新的文化生活領域。為了追求藝術的完美表現，孟郊（751-814）「夜學曉不休，苦吟鬼神愁」（〈夜感自遣〉），賈島（779-843）「二句三年得，一吟雙淚流」（〈題詩後〉），劉蛻「飲食不忘於文，晦冥不忘於文，悲戚怨憤、疾病嬉遊、群居行役，未嘗不以文為懷也」。¹¹⁸這些唐代詩人全神貫注投入創作的態度，和為藝術而燃燒生命的現代藝術家似乎相去不遠。

經歷五代亂離之後，北宋儒學復興，致力恢復道德秩序。在政治、教育改革氛圍之下，科舉考試著重治理才能與聖賢教誨，而非綺麗浮靡的文學創作。范仲淹、歐陽修等人在詩文中思考社會、歷史、政治、哲學議題，強調好的作品源於自我修養。這個時代又像唐代以前一樣「文以載道」，文學趨於公共化，不鼓勵過份個人化的情感表達。他們難以公開啟齒的私人情感與生命挫折，只能寄寓於嫵媚的詞中，傳唱於歌台舞榭，借由青樓女性陰柔的角色來發聲。¹¹⁹

然而到了明末（16世紀末），鐘擺又擺盪回來。由於朝政已不可為，促生了一批由王世貞（1526-1590）、董其昌（1555-1636）等人代言的官員／文士，不再以經世濟民為生命唯一理想，而在傳統功業之外的各種人文藝術活動中找到自我的天地。以美術而論，他們認為繪畫的價值不必依賴自然、文字或人的情感來認定，筆墨結構本身的生生不息即足以成為其創作活動的終極目標。此一「筆墨形式主義藝術」，主導了後來三百年的中國繪畫發展。¹²⁰這和「為人生而藝術」的理念，已相去絕遠。

（二）「為人生而藝術」的西方案例

另一方面，我們看到西方也有不少「為人生而藝術」的案例。

俄國文豪托爾斯泰即主張：藝術是為了人類生命及趨向幸福而有的一

118 宇文所安：〈文化唐朝（650-1020）〉，收入孫康宜、宇文所安（主編）：《劍橋中國文學史》，卷上，頁301、352-353、359。

119 艾朗諾：〈北宋（1020-1126）〉，收入孫康宜、宇文所安（主編）：《劍橋中國文學史》，卷上，頁392、395、400、439。

120 石守謙：〈文化史範疇中的畫史之變〉，《風格與世變：中國繪畫史論集》，頁13-14。

種交際方法，使人類得以相連於同樣情感之下。因此，生活中的一歌、一戲、一怒，修飾房屋、講究服裝，旁及教堂儀式、凱旋行列，都是藝術行為，而不限於建築、雕像、詩歌、散文、小說等形式。¹²¹

和新儒家相似，他認為，「善」是人生永遠最高的目的，「美」不過是我們喜歡的東西；「美」的意義不但不和「善」相合，並且極端相反，因為「美」是人類嗜好的根據，而「善」大半與克制嗜好有關；「我們越注意於『美』，便越與『善』相離」。因為懺悔自己半生荒唐，托翁發出這樣「嚴厲的道德主義」，令當代臺灣作家／畫家蔣勳（1947-）既著迷又震驚。¹²²

托爾斯泰在《藝術論》（*What is Art?*，1897年完成）中歌頌宗教藝術與人生藝術、國民藝術，他主張：能夠傳達人在宇宙間的地位及其與上帝的關係，以及人類相互友愛精神的，才是好的藝術。根據這個標準，猶太、希臘、埃及、中國、日本、印度的藝術，堪稱全民族所共有；而在十三、十四世紀以前的歐洲社會，也有這樣的全民藝術。只是文藝復興以降，歐洲上層社會漸失基督教信仰，貴族藝術與平民藝術分離，貴族階級也趨於淫佚。¹²³

美國當代學者 Larry Shiner（1934-）對歐洲藝術分裂成兩極的情形也有類似看法，只不過，他將分裂的時間斷限定為十八世紀，而非文藝復興。他認為，十八世紀之前的兩千多年，任何能以優美的技巧進行的人類活動，都可以名之為「藝術」（art），沒有雅俗之分。以音樂為例，樂師通常都與贊助人（patron）簽訂合同，為宗教禮拜、政治儀式或社會娛樂等特

121 托爾斯泰：《藝術與人生》，耿濟之（譯）（臺北：遠流文化，1981年），頁64-65。

122 托爾斯泰：《藝術與人生》，頁80。蔣勳：〈托爾斯泰說：將來的藝術……〉，收入《藝術與人生》，頁4-20。

123 托爾斯泰：《藝術與人生》，頁84、214。當然，新儒家可能不會贊同托翁對基督教上帝的虔誠崇敬（除了唐君毅之外）。此外，儘管新儒家也能欣賞大眾藝術，但他們未必會同意托翁所主張的「藝術家製造故事、動人歌謠、奇譚、笑譚、逗趣謎語，比製造什麼小說、歌譜來得重要、豐饒」（頁244）。而托翁所提出的「比起刻意討好受眾，藝術家愈對自己真誠，愈能增加藝術的感染性」之說（頁201-202），在主張「性情之真」、「性情之正」都不可或缺的徐復觀看來，可能也有待商榷。

定場合而創作、演出，而非在獨立的音樂廳演奏。¹²⁴換言之，在漫長的西方歷史中，「為人生／宗教而藝術」，也曾經是時代的主流。

但是到了十八世紀，巨大的鴻溝出現了：「美術」（fine art）與「工藝」（craft）二分，「藝術家」（artist）「工匠」（artisan）有別，為「美感」（aesthetic）而創作似乎比為實用「目的」（purpose）而創作來得高尚。他認為，造成這種觀念分裂的關鍵性原因，主要是贊助人由從前的教會、貴族，轉為以中產階級大眾為主的商業性藝術市場。伴隨著藝術市場的出現，美術館、音樂會、版權等新的體制相繼崛起，「為藝術而藝術」（art for art's sake）的觀念也應運而生。¹²⁵

而所謂「為藝術而藝術」，又有曲折的演變。根據德國文學批評家 Peter Bürger（1936-2017）的研究，資產階級社會藝術發展分為三個階段。從第一個階段開始（亦即 18 世紀），藝術家不再能依靠傳統贊助者，轉而必須受制於變化無常的市場，遷就資產階級的市儈品味，令他們氣悶萬分。另一方面，受到法國大革命的刺激，十九世紀的浪漫主義者以天才自居，有志於建立「藝術主體性」（autonomy of art），以藝術改造世界，與市場及大眾保持相當距離。到了第二個階段（19 世紀末到 20 世紀初），唯美主義（Aestheticism）與現代主義（Modernism）相繼出現，作家對寫作技巧益發有自覺，懷疑語言也懷疑意義，憤世嫉俗，與資產階級社會的疏離感益發加深。這是另一種「為藝術而藝術」。而在第三個階段（1920 年代），前衛藝術（Avant-garde）如達達主義（Dada）橫空出世，反體制、非理性，企圖新創一種以藝術為基礎的生活實踐（life praxi）。¹²⁶相對於前兩個階段，前衛藝術家恐怕會大言不慚地自稱他們復興了過去西方「為人生而藝術」的傳統。

這麼說來，即使是「為藝術而藝術」的現代西方藝術家，其實也是在對人生、對世界做深刻反省。只是在習於煙雲縹緲的山水畫的東方眼睛看

124 Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001), pp. 5-6.

125 Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, pp. 7-9.

126 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Michael Shaw (trans.) (Minneapolis: University of Minnesota, 1984), pp. x-xv, 48-49.

來，他們表達的形式太過驚世駭俗，令人難以消受。諷刺的是，時過境遷，如今達達主義的作品早就成為經典、被供奉到他們當年所不屑的美術館中，大家也見怪不怪了。

總而言之，為了因應西方挑戰，新儒家特別調中國文化之殊勝處，我們可以透過他們的闡釋，增加對傳統中國美學的了解。雖然新儒家強調中西美學差異，但是其說仍可看成中國傳統與現代西方美學的某種對話。經歷最初的衝撞之後，只要進一步的接觸與了解，筆者相信，二者之間是可以和平共存的。

三、傳統藝術的現代挑戰

誠如宛小平、伏愛華的評論，徐復觀（乃至其他新儒家）研究藝術，是為了弘揚中國文化，而不是為了藝術創作。¹²⁷他們主要為中文讀者而寫，而難以觸及西方讀者。尤有甚者，他們企圖說服日趨西化的一般社會大眾，而未必能為苦惱的當代中國藝術家提供指路明燈。

以筆者所見，在他們的文章中，似乎並未處理二十世紀中國藝術在文學、繪畫、音樂、建築等領域如何面對「現代化」的挑戰。重重挑戰包括：其一，承載傳統中國美學的士人階層在現代已然消失，由「文人」轉為「藝術家」，其自我認同與社會定位都要徹底改變。其二，傳統的水墨媒材和山水、花鳥、人物主題，無法傳達現代人的生活方式和內心感受，必須變革。

（一）儒家美學載體的消失

過去的士人階層，飽讀四書五經，擁有相似的價值觀，使用同一套文化語彙。公務之暇，他們寫詩作文題字刻印，相互酬唱揄揚；士人階層既是藝術的創作者，也是藝術的受眾。隨著明清時代經濟發達，職業文人出現，商人也成為藝術贊助者，但是儒家士人的價值觀仍然主導整個社會。

但在西力衝擊之下，一九〇五年清廷廢除科舉考試，士人階層瀕臨瓦

127 宛小平、伏愛華：《港台現代新儒家美學思想研究》，頁8。

解。以繪畫領域而言，熟諳詩書筆墨的文人畫家，在現代已經無法再扮演社會菁英角色，反而變成社會邊緣人物；過去附隨於筆墨的精神性（以山水畫參贊天地造化）、社會性（區隔雅俗之別）、人格性（讀萬卷書、行萬里路，提昇精神層次）等面向，亦隨之崩潰。傳統文人「雅集」的私密性，也被現代大城市展覽會的開放性取代，畫家的筆墨精神內涵難以被一般觀眾理解。¹²⁸換言之，新儒家期待傳達儒道美學的主要文化載體，已不復存在，遑論其受眾。更不用說，二十世紀中國專業藝術家遭遇到市場挑戰的情形，不下於十八世紀的西方藝術家。如何讓傳統中國美學找到新的媒介，繼續傳承，是新儒家重大的考驗。

（二）傳統媒材及主題的轉化

從明末開始，西方藝術就透過傳教士開始影響中國；到了清代，西方影響更是隨著貿易口岸的開放而加快腳步。二十世紀初蔡元培（1868-1940）從德國帶回了「以美育代宗教」的信念，「美術」一詞則由日本引進。中國知識份子開始用西方寫實主義觀點審視中國繪畫：陳獨秀（1879-1942）批評清初「四王山水」復古因襲、缺乏創意；康有為（1858-1927）嫌棄傳統繪畫不夠逼真，梁啟超（1873-1929）也強調畫家必須像科學家一般觀察自然。原本定於一尊的傳統繪畫開始被稱為「國畫」，與油畫、水彩、鉛筆素描、版畫等量齊觀，宣告了它的沒落。而一九三〇年代國民黨提倡民族文化復興運動，「國畫」自此又被貼上了政治反動的標籤。¹²⁹

在內憂外患的重重壓力下，國畫家的回應分為三種：溥心畬（1896-1963）拒絕從俗，堅持個人抒懷風格，保留藝術的獨立性；徐悲鴻（1895-1953）、高劍父（1879-1951）以「寫實性」取代「筆墨性」，呈現時代關懷，有力地打動民眾；而黃賓虹（1865-1955）、傅抱石（1904-1965）則探索新的筆墨表現方式，希望厚植中國「文化戰力」。然而到一九六〇年代，在毛澤東（1893-1976）的干預下，「封建主義藝術」終於不敵「社會

128 石守謙：〈中國筆墨的現代困境〉，《從風格到畫意：反思中國美術史》，頁 382-385。

129 Lü Peng 呂澎, *A Pocket History of 20th-Century Chinese Art* (Milano: Charta Books, 2010), pp. 46-80.

主義藝術」，而銷聲匿跡十餘年。¹³⁰新儒家面對西方衝擊，想透過道德美學確立中國性；但真正的威脅，其實「不在顛與，而在蕭牆之內也」。

柒、結論：「中國性」與「現代性」

綜上所述，有別於較為偏向認識論、心理學層面的西方美學，港臺新儒家的美學思想著重於文化和生命層面。他們對藝術的看法與其宇宙論、人性論息息相關，也和傳統中國的政治、社會、文化生活密不可分。其「美善合一」、「以善為美」的信念，具有明顯的傳統儒家道德美學的特質。在二十世紀下半葉，面對近代西方文化和共產主義的挑戰，新儒家藉由闡釋這些特質來鞏固他們心目中的「中國性」，為傳統中國人的感性與德性生活辯護。

方東美、唐君毅共同描述了一個芳菲蓊勃、美善合一的藝術宇宙，有別於古希臘人、近代歐洲人定律嚴肅之科學理境。他們都相信藝術活動乃針對人的普遍情感而成立，藝術活動應以增進人類的道德生活與政治生活為鵠的。由於藝術被統治者視為道德教化的手段，所以從上古到秦漢，建立在「人群最高共通標準」上之「政治性的上層文學」地位高於「社會性的下層文學」，如錢穆所指出。這樣的政治背景形成了「文以載道」的傳統，藝術性與社會性並重，徐復觀認為今日仍應發揚光大。

唐君毅對西方文藝之壯美絢爛讚嘆有加，然而他主張中國藝術內在超越之價值不下於西方外在超越表現，中國「為人生而藝術」的態度更勝過西方現代之「為藝術而藝術」。牟宗三雖肯定真、善、美各有獨立畛域，但相信三者最終畢竟要在「善」的主導下融合為一。總而言之，他們都以「善」為最高圭臬，以善為美，意圖以這樣的美學重建「太和世界」。

經過港臺新儒家的重新演繹，以道德美學為主軸的審美觀，適合當代的華人世界嗎？

130 石守謙：〈中國筆墨的現代困境〉，《從風格到畫意：反思中國美術史》，頁 385-391。

放在近代中國的脈絡看，新儒家美學思想繼承儒家傳統，重視藝文的政治實用性，和毛澤東一九四二年在延安文藝座談會講話中之強調「文藝服從於政治」，似乎若合符節。¹³¹中共官方對於涉黃、涉黑網路作品的取締，新儒家可能不會反對。

但是，新儒家美學思想重視普遍人性、提倡「太和之道」，和毛澤東之以階級性否定普遍人性、鼓吹階級鬥爭，有霄壤之別。這些扞格，使它不易與文革式意識形態共存。

不過，就二十一世紀而言，新儒家美學融合道家克己無我、平淡天真、空靈超逸等思想，不失為一帖清涼劑，或可使中國大陸熱衷於堆疊炫目華麗奇觀的習尚稍微降溫。而美善合一、止於至善的理想，可以引領歷經大亂的近代中國社會向上、向善，有其不可磨滅的價值。

至於新儒家美學能否在西化嚴重的臺灣生存，會是更大的問題。當代臺灣文藝青年更可能質疑：

- 一、新儒家嚮往的「太和世界」，是出自社會自發形成，還是透過政治力，自上而下、強加於人？
- 二、新儒家能不能包容多元的藝術內容與形式，包括混沌情慾的反映、和驚世駭俗的表現？
- 三、在強調「普遍性」的新儒家審美觀之下，重視「個別性」的自由主義、個人主義有無生存空間？
- 四、新儒家美學不脫中國文人雅趣傳統，他們能接受「俗（聳）又有力」的「臺客文化」嗎？

現代性的代言人固然可以質疑新儒家，但反過來，新儒家也可以叩問對方：

- 一、解嚴後的民主體制以低度道德的法治作為基礎，人際衝突增加。相對而言，建立儒家「太和」式的禮樂精神——人各有異，然而彼此能夠

131 毛澤東：《在延安文藝座談會上的講話》（北京：人民文學出版社，1967年），頁73。

相容、相感、相通，是不是能讓社會較為和諧？

二、資本主義下「美學經濟」當道，一般人透過購物實現自我，因消費而得自由，以五光十色的商品「創作一個理想化的自己」。¹³²相形之下，新儒家美學重「人」而非「物」，在特定宇宙論、自然論、人性論和道德實踐中提煉美善合一的人格。兩者相較，孰優孰劣？

三、在臺式自由民主中，「美」之價值，比「真」與「善」更受到推崇。此一社會湧現大量文青，嚮往「生命的閒適原則」，紛紛揮灑「妙慧之直感」、「氣化之光彩」。然而，就個人而言，若以才性而非德性立身，在耽美生活中不易尋得真正的安身立命之地。就整體社會而言，只顧自由翱翔，而「善」及「真」的力量支撐不足，是否也可能使群體生活淪入非理性狀態？

不管如何解讀其內涵，筆者想要提醒現代西化臺灣文青：新儒家美學能否在今日臺灣保留一席之地，不失為很好的指標，可以測試一個自由民主／資本主義社會對異己的包容程度。

筆者也要寄語新儒家：二十一世紀的人們已難以用孩童似的天真眼睛張望世界，歡呼歌頌天地萬物的善與美。如果新儒家能更成功地融合莊子精神，體認現代所謂美必須包含了對多元事物的接納，那麼它與現代性比較可能並容。一如美國漢學家宇文所安所言：現代中國文學成就斐然，證明內化了外來因素之後，中國傳統反而變得強健。世上不可能有完美無瑕的「本土化」；各種無法調和的價值觀還是必須同時共存。歷史證明，中國有不斷學習的能力，可以海納百川、推陳出新。¹³³

總而言之，新儒家「止於至善」之觀念，使藝術居於道德之下；而其「以善為美」之觀念，推至極端，可能使其美學脫離藝術而存在。但整體而言，他們以道德美學作為定義「中國性」之重要特徵，仍提高了藝術在儒家思想中的地位。

132 詹偉雄：〈美學的經濟——探索台灣新興的「消費社會」〉，《美學的經濟：台灣社會變遷的60個微型觀察》（臺北：風格者出版，2005年），頁33。

133 宇文所安：〈卷上導言〉，收入孫康宜、宇文所安（主編）：《劍橋中國文學史》，卷上，頁32。

最終來說，文以載道、以善為美的儒家美學傳統彌足珍貴，值得我們珍惜，讓它與其他傳統並行不悖，存異求同。畢竟，如《中庸》所說：「萬物並育而不相害，道並行而不相悖。小德川流，大德敦化。此天地之所以為大也」。那才是一個「太和世界」。[◆]

◆ 責任編輯：郭雨穎

引用書目

古代文獻

- 〔戰國〕莊周，陳鼓應（註譯） ZHUANG, Zhou (au.),
CHEN, Gu-ying (an. & trans.)
2015 《莊子今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，2015年）。
Zhuangzi Jinzhu Jinyi (Taipei: Taiwan Shangwu Yinshuguan, 2015).
- 〔戰國〕荀況，梁啟雄（註譯） XUN, Kuang (au.),
LIANG, Chihsung (an. & trans.)
1983 《荀子簡釋》（臺北：木鐸出版社，1983年）。
Xunzi Jianshi (Taipei: Muduo Chubanshe, 1983).
- 〔東漢〕鄭玄（注） ZHENG, Xuan (an.)
1981 《禮記鄭注》（臺北：學海出版社，1981年）。
Liji Zhengzhu (Taipei: Xuehai Chubanshe, 1981).
- 〔南宋〕朱熹（集註），蔣伯潛（廣解） ZHU, Xi (an.),
CHIANG, Pochien (trans.)
1952 《語譯廣解四書讀本》（臺北：啟明書局，1952年）。
Yuyi Guangjie Sishu Duben (Taipei: Qiming Shuju, 1952).

近人文獻

- 毛澤東 MAO, Zedong
1967 《在延安文藝座談會上的講話》（北京：人民文學出版社，1967年）。
Zai Yan'an Wenyizuotan huishang de Jianghua (Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe, 1967).
- 石守謙 SHI, Shou-qian
1996 《風格與世變：中國繪畫史論集》（臺北：允晨文化，1996年）。
Fengge yu Shibian: Zhongguo Huihuashi Lunji (Taipei: Yunchen Wenhua, 1996).
2010 《從風格到畫意：反思中國美術史》（臺北：石頭出版社，2010年）。
Cong Fengge dao Huayi: Fansi Zhongguo Meishushi (Taipei: Shitou Chubanshe, 2010).
- 方東美 FANG, Dong-mei
1985 《新儒家哲學十八講》（臺北：黎明文化事業股份有限公司，1985年）。

- Xinrujia Zhexue Shiba Jiang* (Taipei: Liming Wenhua Shiye Gufen Youxian Gongsi, 1985).
- 1986 《中國人的人生觀》，馮滬祥（譯）（臺北：幼獅文化事業股份有限公司，1986年）。
- Zhongguoren de Renshengguan*, Hu-xiang Feng (trans.) (Taipei: Youshi Shiye Gufen Youxian Gongsi, 1986).
- 1987 《哲學三慧》（臺北：三民書局，1987年）。
- Zhexue Sanhui* (Taipei: Sanmin Shuju, 1987).
- 2004 《中國人生哲學》（臺北：黎明文化事業股份有限公司，2004年）。
- Zhongguo Rensheng Zhexue* (Taipei: Liming Wenhua Shiye Gufen Youxian Gongsi, 2004).
- 牟宗三 MOU, Zong-san
- 1978 《才性與玄理》（臺北：臺灣學生書局，1978年）。
- Caixing yu Xuanli* (Taipei: Taiwan Xuesheng Shuju, 1978).
- 2003a 《歷史哲學》，《牟宗三先生全集》，第9卷（臺北：聯經出版事業公司，2003年）。
- Lishi Zhexue*, in *Mou Zongsan Xiansheng Quanji*, Vol. 9 (Taipei: Lianjing Chuban Shiye Gongsi, 2003).
- 2003b 《康德「判斷力之批判」（上）》，《牟宗三先生全集》，第16卷（臺北：聯經出版事業公司，2003年）。
- Kangde "Panduanli zhi Pipan*, Vol. 1, in *Mou Zongsan Xiansheng Quanji*, Vol. 16 (Taipei: Lianjing Chuban Shiye Gongsi, 2003).
- 托爾斯泰 TOLSTOY, Leo
- 1981 《藝術與人生》，耿濟之（譯）、蔣勳（校訂）（臺北：遠流出版，1981年）。
- Yishu yu Rensheng*, Jizhi Geng (trans.), Xun Jiang (proof.) (Taipei: Yuanliu Chuban Gongsi, 1981).
- 李澤厚、劉綱紀（主編） LI, Zehou & LIU, Gangji (eds.)
- 1986 《中國美學史》，第1卷（臺北：漢京文化，1986年）。
- Zhongguo Meixueshi*, Vol. 1 (Taipei: Hanjing Wenhua, 1986).
- 李澤厚 LI, Zehou
- 1996 《華夏美學》（臺北：三民書局，1996年）。
- Huaxia Meixue* (Taipei: Sanmin Shuju, 1996).
- 何定照 HO, Ding-chao
- 2018 〈憂鬱、失眠、心肌損傷 每寫一部小說 都像自毀骨肉重建〉，《聯合報》，2018年7月3日，第7版。
- “Youyu, Shimian, Xinji Sunshang Meixie yibu Xiaoshuo Dou xiang Zihuigourou Chongjian,” *United Daily News*, July, 3, 2018,

Sec. 7.

宛小平、伏愛華 WAN, Xiaoping & FU, Aihua

2014 《港台現代新儒家美學思想研究》（合肥：安徽大學出版社，2014年）。

Gangtai Xiandai Xinrujia Meixue Sixiang Yangjiu (Hefei: Anhui Daxue Chubanshe, 2014).

侯敏 HOU, Min

2010 《現代新儒家美學論衡》（濟南：齊魯書社，2010年）。

Xiandai Xinrujia Meixue Lunheng (Jinan: Qilu Shushe, 2010).

高木森 KAO, Mu-sen

2004 《中國繪畫思想史》（臺北：三民書局，2004年）。

Zhongguo Huihua Sixiangshi (Taipei: Sanmin Shuju, 2004).

唐君毅 TANG, Jun-yi

1956 《人生之體驗》（香港：人生出版社，1956年）。

Rensheng zhi Tiyan (Hong Kong: Rensheng Chubanshe, 1956).

1979 《中國文化之精神價值》（臺北：正中書局，1979年）。

Zhongguo Wenhua zhi Jingshen Jiazhi (Taipei: Zhengzhong Shuju, 1979).

1988 《中國人文精神之發展》（臺北：臺灣學生書局，1988年）。

Zhongguo Renwen Jingshen zhi Fazhan (Taipei: Taiwan Xuesheng Shuju, 1988).

2000 《人文精神之重建》，收入《唐君毅全集》，第5卷（臺北：臺灣學生書局，2000年）。

Renwen Jingshen zhi Chongjian, in *Tang Jun-yi Quanji*, Vol. 5 (Taipei: Taiwan Xuesheng Shuju, 2000).

徐復觀 XU, Fu-guan

1976 《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1976年）。

Zhongguo Yishu Jingshen (Taipei: Taiwan Xuesheng Shuju, 1976).

1984 《中國文學論集續篇》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。

Zhongguo Wenxue Lunji Xupian (Taipei: Taiwan Xuesheng Shuju, 1984).

1985 《徐復觀雜文——憶往事》（臺北：時報文化，1985年）。

Xu Fuguan Zawen: Yi Wangshi (Taipei: Shibao Wenhua, 1985).

1990 《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，1990年）。

Zhongguo Wenxue Lunji (Taipei: Taiwan Xuesheng Shuju, 1990).

1991 《徐復觀文存》（臺北：臺灣學生書局，1991年）。

Xu Fuguan Wencun (Taipei: Taiwan Xuesheng Shuju, 1991).

孫康宜、宇文所安（主編） CHANG, Kang-i Sun & OWEN, Stephen (eds.)

2013 《劍橋中國文學史》，卷下，王國軍、劉倩、彭淮棟、唐巧

- 美、趙穎之、李芳（譯）（北京：三聯書店，2013年）。
Jianqiao Zhongguo Wenxueshi [*The Cambridge History of Chinese Literature. Volume II: From 1375*], Guojun Wang, Qian Liu, Huaidong Peng, Qiaomei Tang, Yingzhi Zhao, Fang Li (trans.) (Beijing: Sanlian Shudian, 2013).
- 2016 《劍橋中國文學史》，卷上，王國軍、劉倩、彭淮棟、唐巧美、趙穎之、李芳（譯）（臺北：聯經出版事業公司，2016年）。
Jianqiao Zhongguo Wenxueshi, Vol. 1 [*The Cambridge History of Chinese Literature. Volume I: 1375*], Guojun Wang, Qian Liu, Huaidong Peng, Qiaomei Tang, Yingzhi Zhao, Fang Li (trans.) (Taipei: Lianjing Chuban Shiye Gongsì, 2016).
- 陳階晉、賴毓芝（主編） CHEN, Jie-jin & LAI, Yu-chih (eds.)
 2008 《追索浙派》（臺北：故宮博物院，2008年）。
Zhuisuo Zhepai (Taipei: Gugong Bowuyuan, 2008).
- 勞思光 LAO, Si-guang
 1980 《中國哲學史》，第2卷（香港：香港中文大學出版社，1980年）。
Zhongguo Zhexueshi, Vol. 2 (Hong Kong: Xianggang Zhongwen Daxue Chubanshe, 1980).
- 詹偉雄 ZHAN, Wei-xiong
 2005 《美學的經濟：台灣社會變遷的60個微型觀察》（臺北：風格者出版，2005年）。
Meixue de Jingji: Taiwan Shehui Bianqian de Liushi ge Weixing Guancha (Taipei: Fenggezhe Chuban, 2005).
- 錢穆 QIAN, Mu
 1980 《中國文化史導論》（臺北：正中書局，1980年）。
Zhongguo Wenhua Shi Daolun (Taipei: Zhengzhong Shuju, 1980).
 1998 《中國文學論叢》，收入《錢賓四先生全集》，第45卷（臺北：聯經出版事業公司，1998年）。
Zhongguo Wenxue Luncong, in *Qian Bin-si Xiansheng Quanjì*, Vol. 45 (Taipei: Lianjing Chuban Shiye Gongsì, 1998).
- 龔鵬程 GONG, Peng-cheng
 1998 《美學在台灣的發展》（嘉義：南華管理學院，1998年）。
Meixue zai Taiwan de Fazhan (Chiayi: Nanhua Guanli Xueyuan, 1998).
- BÜRGER, Peter
 1984 *Theory of the Avant-Garde*, Michael Shaw (trans.) (Minneapolis: University of Minnesota, 1984).

FANG, Thomé H. 方東美

1980 *The Chinese View of Life: The Philosophy of Comprehensive Harmony* (Taipei: Linking Publishing Co. Ltd., 1980).

LEVENSON, Joseph R. 列文森

1965 *Confucian China and Its Modern Fate: A Trilogy* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965).

Lü, Peng 呂澎

2010 *A Pocket History of 20th-Century Chinese Art* (Milano: Charta Books, 2010).

SHINER, Larry

2001 *The Invention of Art: A Cultural History* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001).