

道德美感與「中國性」：

新儒家美學試論

李淑珍

臺北市立大學歷史與地理學系教授

摘要

在西潮衝擊之下，二十世紀港臺新儒家的美學思想，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。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。

方東美將古希臘人、近代歐洲人與中國人相較，認為前二者之宇宙觀是定律嚴肅之科學理境，而後者乃一芳菲蓊勃之藝術意境。錢穆指出中國廣土眾民，因此其戲劇文學以普遍性、共通性（「雅化」）取勝，非地方色彩濃厚（「隨俗」）之歐洲國家作品所能及。唐君毅對西方文藝壯美絢爛之超越行讚嘆有加，然而他還是認為中國人追求天人合一、人我合一，美感境界更高。徐復觀研究儒家人性論與道家藝術精神，對西方現代藝術提出強烈批評。他們都以「善」為最高圭臬，以善為美，難以接受「為藝術而藝術」的觀念。港臺新儒家以道德美學界定「中國性」，這樣的中國不能與「現代性」相容並存？還有待我們思考。

關鍵字：

方東美，錢穆，唐君毅，徐復觀，牟宗三，儒家美學

一．前言

在二十世紀中國美學發展歷史上，港臺新儒家獨樹一幟。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(1904-1982)、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。

值得注意的是，二十世紀港臺儒家美學具有強烈的時代針對性，不只是單純的書齋玄想。

1937年春方東美(1899-1977)在南京廣播「中國人的人生觀」，有如國難期間的「告中華民族書」，其時距離日本入侵僅兩個月：

本世紀的最大特色，就是瘋狂的戰爭連續不斷，深深玷污了人類良心。在這變色的世界中，……人類顯得如此陰鬱，如此厭倦，我們必須探求某種方法，為人類重新開拓出路，發揚生機，那才是一個真正的福音。¹

若干年後另一個黑色的腥風血雨襲來，方東美逃到臺灣，奮力把那本書稿譯為英文，以短律自明心跡：「殊語傳深意，終然是夏聲。八紘申一指，萬類趣全生。大德新新運，危心局局平。艱難存懿迹，激濁為揚清。」²

1949年春中共大軍將進入南京，唐君毅把所有書卷藏於篋中，只留下熊開元的〈萬古愁曲〉。那卷詩由混沌初開、歷代興亡，一直唱到明代滅亡，感慨萬千，蒼涼悲壯，把中國人的人生無常之感推到極致。唐君毅在熒熒燈下琅琅獨誦，「吾不嘆息於政府之更迭，唯不勝杞憂中國歷史文化將由唯物論之流行而漸滅」。³

這幾個書生不約而同著書立說，在亂世中試圖「為天地力心，為生民立命，為往聖繼絕學，為萬世開太平」，既有螳臂擋車的荒謬，也有刑天舞戈般的悲壯。在他們的著作，可以讀到溢出書頁的情感乃至情緒，那是時代環境使然，我們不忍苛責。

方東美感嘆，近代中國衰弱，不只文物遭到西力侵凌掠奪，文化更遭到師從馬列的共產黨及妄自菲薄的崇洋之輩全力詆毀。⁴為了捍衛傳統中國文化理想，不只要在思想上面對現代西方文明挑戰，也必須和國內反傳統人士激辯。

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。⁵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。⁶徐復觀認為道德、藝術與科學乃人類文化三大支柱，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、

¹ 方東美，〈原序〉，《中國人的人生觀》，馮滬祥譯（臺北：幼獅，1986），頁（二）。

² 方東美，書首題字，《中國人的人生觀》，頁（二）。

³ 唐君毅，〈中國文學精神〉，《中國文化之精神價值》（臺北：正中書局，1987），頁359。

⁴ 方東美，《中國人生哲學》（臺北：黎明，2004），頁47。馮滬祥，〈譯序〉，見：方東美，《中國人的人生觀》，馮滬祥譯（臺北：幼獅，1986），頁（七）。

⁵ 唐君毅，〈中西文化精神之比較〉，《人文精神之重建》（唐君毅全集卷五）（臺北：學生書局，2000），頁89。

⁶ 牟宗三，《歷史哲學》，收於：《牟宗三先生全集》9（臺北：聯經，2003），頁81-91。

藝術的根源，則成就斐然，「不僅有歷史的意義，而且有現代地將來地意義」，⁷對西方現代性有補偏救弊之功。錢穆更說：

中國文化中包涵的文藝天地特別廣大，特別深厚。亦可謂中國文化內容中，文藝天地便占了一個最主要的成份。若使在中國文化中抽去了文藝天地，中國文化將會見其陷於乾枯，失去靈動，而且亦將使中國文化失卻其真生命之淵泉所在。……故欲保存中國文化，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。⁸

港臺新儒諸家涉獵極廣，政治、文化、歷史、哲學、倫理都在他們的關懷範圍之內，他們會措意文藝美學，也不令人意外。相對於接受西式學院專業化、分殊化教育的當代知識份子，這幾位學者生於晚清，去古未遠，仍深深浸淫於經史子集、詩詞書畫等傳統文人教養之中，並未完全脫去傳統「文人」色彩。

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，但他們不約而同地以現代語彙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）。這些論點，今日聽來仍如空谷足音，但也不可避免地有其時代限制。

對於港臺新儒家美學的研究，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」。⁹宛小平、伏愛華的《港臺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。¹⁰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」。

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，有《中國藝術精神》、《中國文學論集》、《中國文學論集續篇》等專著行於世，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。

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。」¹¹接下來，我們將探討新儒家如何透過中西對照，詮釋傳統中國藝術的宇宙觀、人性論、政治性格、文化基礎；並分析他們如何嘗試以「性情」為樞紐，聯繫藝術與道德。最後，我們將討論儒家與道家美學的衝突與融合，以及此套審美觀念是否能與西方現代性和平共存。

⁷ 徐復觀，〈自敘〉，《中國藝術精神》（臺北：學生，1976），頁1。

⁸ 錢穆，〈中國文化與文藝天地〉，收於：《中國文學論叢》（《錢賓四先生全集》45）（臺北：聯經，1998），頁163。

⁹ 侯敏，《現代新儒家美學論衡》，濟南：齊魯書社，2010。

¹⁰ 宛小平、伏愛華，《港臺現代新儒家美學思想研究》，合肥：安徽大學出版社，2014。

¹¹ 唐君毅，〈中國藝術精神〉，收於：《中國文化之精神價值》（臺北：正中書局，1979），頁291。

二· 傳統中國美學的宇宙觀與人性論

在方東美看來，以衝突矛盾為主的西方意識形態造成二十世紀兵連禍結，唯有提倡中國「廣大和諧之道」（太和）才足以撥亂反正，確保人類幸福。重視和諧的智慧一旦失落，不但對中國人是重大損失，全世界也會同遭苦難。¹² 而這個問題，要從生命情調與宇宙觀、人性論談起。

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」。¹³ 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。¹⁴

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。¹⁵

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。方東美認為，中國不像西方那麼重視科學，是因為中國人不喜歡與科學理論相關的無機論（in-organicism）、去「擬人觀」（de-anthropomorphism）、分歧性（bifurcation）和價值中立論。¹⁶

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。¹⁷

方東美對現代西方人的「惡性二分法」極不以為然。他直言，西方缺乏天人合一觀念，令中國式心態感到厭惡(abhorrent)。¹⁸ 西方式的宇宙彷彿如戰場，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；而在一個人身上，亦是善惡同體，拉鋸不已，不得安寧，一如「化身博士」。¹⁹ 「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。」²⁰ 他認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。²¹

¹² 方東美，《中國人的人生觀》，頁（一）。

¹³ 方東美，〈生命情調與美感〉，《哲學三慧》（臺北：三民書局，1987），頁85。

¹⁴ 方東美，〈生命情調與美感〉，《哲學三慧》，頁97。

¹⁵ 方東美，《哲學三慧》，頁97。

¹⁶ Thomé H. Fang, *The Chinese View of Life: The Philosophy of Comprehensive Harmony* (Taipei: Linking Publishing Co. Ltd, 1980), p. 1.

¹⁷ 方東美，《中國人的人生觀》，頁84。

¹⁸ Thomé H. Fang, *The Chinese View of Life: The Philosophy of Comprehensive Harmony* (Taipei: Linking Publishing Co. Ltd, 1980), p. 1.

¹⁹ 方東美，《中國人的人生觀》，頁8，12。

²⁰ 方東美，《中國人的人生觀》，頁12。

²¹ 方東美，《中國人的人生觀》，頁（二）。

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」乃大化流行的境界、生生不已的創進歷程；它是無窮無盡的生機，不被任何事無所侷限；它本身即含有神奇的創造力，沒有超自然凌駕其上。²²人和「自然」也沒有隔閡，因為人是參贊化育的共同創造者，所以自然與人可以二而為一，生命全體可以交融互攝。²³《易經》所謂：「乾道變化，各正性命，保合大和，乃利貞」（〈乾卦象傳〉），《莊子》所謂：「與人和者，謂之人樂；與天和者，謂之天樂。」（〈天道〉），²⁴都可以印證「太和」意境。總而言之，

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。²⁵

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。²⁶

「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，²⁷但中國思想卻「絕無任何對人性的詛咒」。²⁸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，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上腳踏實地、奮發努力。²⁹

儘管中國先秦思想家對「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；他們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。³⁰而理想的人格即是率天命之性，盡性踐形，止於至善。³¹

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，要直透中國藝術精神，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」。³²不只受到儒、道宇宙論影響的藝術有這種特色，即使中國佛教的雕塑、壁畫和繪畫也不例外。

在此原則之下，方東美認為中國藝術有四種特色：

²² 方東美，《中國人的人生觀》，頁12。

²³ 方東美，《中國人的人生觀》，頁14，16。

²⁴ 方東美，《中國人的人生觀》，頁98，131。

²⁵ 方東美，《中國人的人生觀》，頁14。

²⁶ 方東美，《中國人的人生觀》，頁（二）。

²⁷ 方東美，《中國人的人生觀》，頁55-59。

²⁸ 方東美，《中國人的人生觀》，頁8。

²⁹ 方東美，《中國人的人生觀》，頁62。

³⁰ 方東美，《中國人的人生觀》，頁66-69。

³¹ 方東美，《中國人的人生觀》，頁16。

³² 方東美，《中國人的人生觀》，頁132。

- 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，呈現大化流行之整體和諧之美。³³
- 二、「象徵性」超過「描繪性」。有別於希臘靜態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，即意在象徵宇宙的繁殖力。³⁴
- 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。³⁵
- 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》）³⁶

曾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「客觀普遍必然之理或定律」的支配著世界萬物（即所謂「超越精神」），而一切自然律皆可以用數理來表達、解釋。³⁷

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物虛實相涵，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。³⁸

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、充滿矛盾衝突，自然與社會一切以力爭衡的看法，迥然不同。³⁹ 儒者所見之自然界，是個「鳶飛戾天，魚躍於淵」的世界，一個「小德川流，大德敦化」的宇宙，從「花放草長，山峙川流」中，到處都可見天地之生意與萬物之自得。⁴⁰ 他們在自然界看到的是「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」⁴¹，人與自然的關係，是自情上直接感通之關係；報恩自然之宗教意識。同情仁愛一切生命的道德意識，都由此產生；而觀天地萬物之美的藝術意識，也從中萌發。⁴²

唐君毅認為宇宙自然觀影響了審美情感。因為能在自然中發現美與善，君子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。看無生物如此，看有生之

³³ 方東美，《中國人的人生觀》，頁132。

³⁴ 方東美，《中國人的人生觀》，頁133-136。

³⁵ 方東美，《中國人的人生觀》，頁139-136。

³⁶ 方東美，《中國人的人生觀》，頁142-144。

³⁷ 唐君毅，〈中國先哲之自然宇宙觀〉，收於：《中國文化之精神價值》頁75-77。

³⁸ 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。

³⁹ 唐君毅，〈中國先哲之自然宇宙觀〉，《中國文化之精神價值》，頁107。

⁴⁰ 唐君毅，〈中國先哲之人生思想之寬平面〉，《人文精神之重建》（唐君毅全集卷五）（臺北：學生，2000），頁245。

⁴¹ 唐君毅，〈中國先哲之自然宇宙觀〉《中國文化之精神價值》，頁117。

⁴² 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。

物亦然：馬有武德，犬有忠德，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、接觸原始自然之生命力，從其迫脅相爭中體驗壯美感；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。因此喜愛麟龍龜鳳之與世無爭、不逞強鬥勝，也樂見松竹梅柏之樸素無華、不與百花爭奇鬥艷。⁴³ 這樣的自然宇宙觀，影響了傳統中國的藝術選材。

不過，基於如上宇宙觀的美學，與現代西方品味格格不入。在重視個體性、多樣性和多元文化的現代西方人看來，儒家之強調「此心同，此理同」的人類普遍情感，似乎過於不切實際、一廂情願。學者 Maija Bell Samei 就批評：傳統中國人往往期待文學與藝術能反映或延伸他們所見到的宇宙與自然現實，以其表達人類共通情感，從來不能從個人情懷的抒發上著眼。⁴⁴

更不可思議的是，強調「太和之道」的方東美，生活於變亂紛乘的二十世紀，血流成河、怵目驚心的時代悲劇一再上演；他身處的真實世界，和他所描述的生意瀰滿的和諧宇宙，完全顛倒。他為何視而不見，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，……還有一點這學智慧的話，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。⁴⁵

在這樣的時代，如果採取儒家崇高的學術精神、純潔的道德人格來應對，則極易產生負面情緒，憤世嫉俗、疾惡如仇。⁴⁶ 宋代理學家正是如此——他們過分固執於道德理性，情緒、情感、情操生活貧乏，生命收斂退縮而不昂揚開放。對人類具有善性的情緒、情感、情操，往往一概抹煞，加上執著於道統觀念，造成哲學體系萎縮。⁴⁷

方東美認為，要超脫這種困境，唯有化為莊子筆下「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」（〈逍遙遊〉）。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，都能以藝術眼光欣賞、品味。「聖人者原天地之美而達萬物之理」（〈知北遊〉），以審美、超脫的角度來看待世界，則一切均可寬容。如此一來，「負價值」才可被化解為「非價值」，進而成為「正價值」。方東美認為，五代時期山水四大家——荆浩、關仝、董源、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，而自己也可以「到那個純美的幻想世界中去討生活」。⁴⁸

⁴³ 唐君毅，〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》，頁294-295。

⁴⁴ Maija Bell Samei, "Translator's Introduction," in: Li Zehou (李澤厚), *The Chinese Aesthetic Tradition* (華夏美學), Maija Bell Samei, trans. (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010), p.xvi.

⁴⁵ 方東美，《新儒家哲學十八講》（臺北：黎明文化公司，1985），頁92。

⁴⁶ 方東美，《新儒家哲學十八講》，頁73。

⁴⁷ 方東美，《新儒家哲學十八講》，頁77-78。

⁴⁸ 方東美，《新儒家哲學十八講》，頁74-75。

不過，對方東美而言，審美的世界觀不是一味逃避現實，而且能夠改造現實。他認為，宋代儒臣而兼詞人的范仲淹、韓琦、歐陽修、晏殊、蘇東坡、張先、辛棄疾……，將詞提升到極空靈、極瑰麗的寬闊世界，可謂三百篇的再生。畫家和詞人共同參贊化育，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；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。⁴⁹ 換言之，正因為他們懷抱孔子一般的理念，相信人與世界都具備美與善的價值，⁵⁰ 才能創造出一個比唐末五代更文明、和平的社會。

也許基於同樣的心理，在國共政權轉移、兵連禍結的1949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「太和世界」，而非整齊劃一的「大同之世界」。⁵¹ 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。」⁵²

由此看來，方東美、唐君毅等人過分天真樂觀的宇宙論、自然論與人性論，與其說是描述事實(descriptive)，不如說是價值性、規範性(normative)的理念，是他們企圖用槓桿撬動地球的支點。

三·中國文藝的政治性格

中國美學的特質，除了上述的哲學角度詮釋之外，也可以從政治的角度來理解。

唐君毅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，以大禹平治水土、協和萬邦為第一件大事；大禹由對自然之治理中，成就民族之凝合，而後之帝王賢臣之用心，皆以和協人群為首務。第二件大事則為周王朝成立、大行封建，嚴宗法以固親親之誼、人倫之別，進一步凝和協調中國社會民族。⁵³ 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。……禮樂者純文也，政治、社會、倫理之文，乃禮樂之質也。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。⁵⁴

舉例言之，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，即富戲劇意味。而商周鼎彝禮器上之花紋鳥獸，及中國最早知雕刻繪畫，由此開啟以後之書法。《詩經》之〈風〉歌詠日常勞動與社會人情，其〈頌〉美古人盛德，〈雅〉則記王政廢興，皆足以證明中國之文學、藝術精神，為勞動、社會、政治、倫理等現實生活之充於內而形於外，並非如西方文學、藝

⁴⁹ 方東美，《新儒家哲學十八講》，頁79-80。

⁵⁰ Thomé H. Fang, *Chinese Philosophy: Its Spirit and Its Development* (Taipei: Linking Publishing Co. Ltd, 1981), pp.338-339.

⁵¹ 唐君毅，〈理想的人文世界〉，《人文精神之重建》，頁72。

⁵² 唐君毅，〈理想的人文世界〉，《人文精神之重建》，頁63-64。

⁵³ 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。

⁵⁴ 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。

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。⁵⁵

史學家錢穆也從政治角度闡釋中國文藝的起源。他與唐君毅一般，也往往過度簡化中西之間的差別。

中國使用表意文字而非拼音文字，錢穆認為，與其他民族相比，中國的文字和語言隔離較遠，因此使得它較不會陷於地域性和時間性。因此，不只在《詩經》時代已形成當時的一種世界性、國際性文學，三千年前所寫「一日不見，如三秋兮」連今日的初中學生也可以理解。⁵⁶隨著中國政治大一統局面愈益確立，文化也趨於大同。自十五〈國風〉以降，中國文學之風土情味日漸消失，而大通之氣度日漸長成，是謂「雅化」，有別於支離破碎、漫無統紀之歐洲文學之「隨俗」。中國所謂「雅」，不啻當日之國際文學、世界文學，而所謂「俗」，即是民族文學、國別文學。⁵⁷另一方面，由於文字和語言距離較遠，中國文學的創作者與欣賞者之間距離也比較遠，故其作品內容也不以活潑生動取勝，而轉為內傾沈思，富有一種深厚蘊蓄之情味，靜待知音。⁵⁸

中國早期文學的發展（如經、史、子三部作品），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。⁵⁹而就中國文學而言，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〈諫逐客書〉、賈誼〈過秦論〉、董仲舒之〈對策〉，均可歸於政治性上層文學。⁶⁰

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」，⁶¹錢穆推崇「政治性的上層文學」，是因為它建立在「人群最高共通標準」之上。雅俗之別，或是「政治性上層文學」、「社會性下層文學」之別，即在此「人的共通標準」之有無。若政治無此最高共通標準，只涉少數人權力地位，那只是霸道，不是王道，「非中國傳統觀念下之所謂政治也」。⁶²

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，而政治乃文學之最大舞台。⁶³

但是東漢末年王綱解紐、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

⁵⁵ 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。

⁵⁶ 錢穆，〈中國文化與中國文學〉，《中國文學論叢》（《錢賓四先生全集》45）（臺北：聯經，1998），頁34。

⁵⁷ 錢穆，〈中國民族之文字與文學〉，《中國文學論叢》，頁12-13。

⁵⁸ 錢穆，〈中國文化與中國文學〉，《中國文學論叢》，頁38-39。

⁵⁹ 錢穆，〈中國文化與中國文學〉，《中國文學論叢》，頁40。

⁶⁰ 錢穆，〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁56。

⁶¹ 唐君毅，〈中國文化與宗教之起源〉，《中國文化之精神價值》，頁24。

⁶² 錢穆，〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁73-74。

⁶³ 錢穆，〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁59。

純文學作品。⁶⁴ 與此同時，作家以「文章不朽」自期，如曹丕所言：「年壽有時而盡，榮樂止乎其身，未若文章之無窮」，杜甫所云：「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。⁶⁵ 儘管唐代陳子昂、杜甫、李白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。⁶⁶

但話又說回來，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，在於作家由其個人生活情感，而反映出全時代的感受、全人生的追求。由此個人日常生活，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，也是杜甫時代的歷史記錄。⁶⁷ 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。⁶⁸

準此以論，章回小說亦有可觀焉。錢穆認為，施耐庵身遁草澤、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，根據史傳而將關羽渲染成一個武聖人，為後世竭誠崇拜，可謂極為成功。⁶⁹ 相反地，《紅樓夢》雖然文學技巧高超，但僅描寫滿洲家庭之腐敗墮落，其胸懷惟存兒女私情、亭榭興落，其人不過是一落魄名士才人，境界不高。⁷⁰ 然而近代西風東漸，新文學興起，學者群起歌頌曹雪芹，以為文學何必牽附政治，錢穆期期以為不可。他認為：中西歷史不同，「紅學」豈足以濟世？作者失德失志，更何詩文足道！⁷¹

值得玩味的是，1960年錢穆遊歷歐美時，以「人生閒逸」與否為標準來覘文化異同，認為能夠享受閒逸生活是文化悠久的象徵，故美不如英，英不如法，而法國又不如義大利。⁷² 但在論及中國文學時，他力斥「閒書」，蓋其無關世道人心，遊戲消遣，無當於立德、立功、立言之「三不朽」。⁷³ 總而言之，

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。……是則在中國傳統觀念下，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。⁷⁴

錢穆遺憾，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，鄙視政治性上層文學，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」。在臺灣鄉土文學方興未艾的1977年，錢穆寫了〈中國文學史概觀〉，期待舊文學能

⁶⁴ 錢穆，〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁57。錢穆，〈中國文化與中國文學〉，《中國文學論叢》，頁41。

⁶⁵ 錢穆，〈中國文化與中國文學〉，《中國文學論叢》，頁42-43。

⁶⁶ 錢穆，〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁57-58。

⁶⁷ 錢穆，〈中國文化與中國文學〉，《中國文學論叢》，頁45-46。

⁶⁸ 錢穆，〈談詩〉，《中國文學論叢》，頁136。

⁶⁹ 錢穆，〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁65-66。

⁷⁰ 錢穆，〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁64-71。

⁷¹ 錢穆，〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁72-73。

⁷² 錢穆，《八十憶雙親·師友雜憶合刊》（臺北：東大圖書公司，1986），頁306-313。

⁷³ 錢穆，〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁73。

⁷⁴ 錢穆，〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁73。

對新文學有所獻替。他凝重地說：「若果傳統文學死不復生，中國現實人生亦將死去其絕大部份，並將死去其有意義有價值之部份。」⁷⁵ 只是事與願違，這篇文章對文壇的影響微乎其微。

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，但是徐復觀所謂「道」，主要是指社會意識，而非政治意識，與錢穆不同。他指出，從托爾斯泰《藝術論》看來，「文以載道」也是西方文學藝術的大傳統。許多偉大作品看來在嘲笑世俗虛偽的道德，其實其目的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會趨於沒落。⁷⁶ 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。⁷⁷

現代作家之中，誰是「文以載道」的代表？——徐復觀無暇多方涉獵現代小說，但他對年輕時曾著迷過的魯迅十分保留。就思想方面而言，魯迅是新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，而其短篇小說雖銳利卻深度不足；他以直線方式思考，對問題使用徹底的二分法，以偏概全，缺乏反省力；再者他尖刻而缺乏人情味，從他對元配和阿長的態度可以看出。⁷⁸

徐復觀心目中的「海峽東西第一人」，是作家陳映真（1937-2016）。他認為陳映真則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，反映出流亡在外的中國人人性深處的呼喚，也反映出大陸在毛澤東「拔根統治術」下兩腳騰空的中國人的悲哀，深深打動了徐復觀。⁷⁹

徐復觀不同意現代小家白先勇（1937-）強調小說藝術性、貶抑社會意識的看法。白先勇認為，五四及1930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，不及西方現代作家往往能夠超越國籍，探討人生意義；因此他呼籲要加倍注重小說藝術性，才会有更深度的作品。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？⁸⁰

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」。前者即所謂「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；

⁷⁵ 錢穆，〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁73-74。

⁷⁶ 徐復觀，〈文心雕龍的文體論〉，《中國文學論集》，頁62-63。

⁷⁷ 徐復觀，〈原道篇通釋〉，《中國文學論集》，頁398。

⁷⁸ 徐復觀，〈漫談魯迅〉，《中國文學論集》，頁540-542。

⁷⁹ 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》（臺北：學生書局，1984），頁233-237。

⁸⁰ 徐復觀，〈中國文學討論中的迷失〉，《中國文學論集續篇》，頁156-158。

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。⁸¹

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。只要不是出自權力者的意志，而是出自作者的自發，其所感雖有深有淺，但總歸能提高作品的素質。若說這是文學中的功利主義，那也是中國兩千年來的文學傳統，並非始於現代。⁸²

徐復觀認為，作品的藝術性是附麗於內容而存在，無所謂獨立性的問題。倒是生存於夾縫中的香港知識份子，多數不能也不願在群體中生根，香港的文學活動先天地缺乏真正的社會意識。因此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。⁸³

當然，就二十一世紀看來，過份重視文學/藝術作品的政治社會意識，會有其弊病。在專制國家，可能會有御用文人成為政府傳聲筒的問題。在民主國家，民眾可以利用網路自行發聲、成為自媒體，他們不需要作家為之代言。而不管在哪裡，一旦作者意識型態先行，往往有損作品的動人價值。如何兼顧社會意識與藝術性，此中分寸仍有待拿捏。

四·傳統中國藝術的文化基礎

藝術不只反映中國的政治和社會狀況，更反映它的文化。

唐君毅認為：中國文化始於農耕勞動，希臘文化始於業商殖民。農人安土重遷、勤奮生產、各盡己力、互不相犯，促進了中國人「超敵對致廣大而愛和平之精神」，重視一元傳統而不重多元類別。⁸⁴ 相對地，西方文化受各民族間戰爭與商業影響，敵對意識、宗教意識、自我中心、說理概念……強烈。⁸⁵ 經濟形態的不同，導致了二者文化上的差異。

唐君毅歸納中國文化與西方的不同，表現在四個方面。

- 第一，中國天神富於內在性、不在人之外求天，而西方則強調超越精神。
- 第二，中國文化聚焦於政治、倫理、人生之實踐，而西方追求理性之客觀化。
- 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，而西方文化鼓勵分殊發展。⁸⁶

不同的文化精神，自然產生不同的藝術風格。錢穆所談中國「政治性上層文學」，即是上述第

⁸¹ 徐復觀，〈中國文學討論中的迷失〉，《中國文學論集續篇》，頁158-161。

⁸² 徐復觀，〈中國文學討論中的迷失〉，《中國文學論集續篇》，頁161-162。

⁸³ 徐復觀，〈中國文學討論中的迷失〉，《中國文學論集續篇》，頁163。

⁸⁴ 唐君毅，〈中西文化精神形成之外緣〉，《中國文化之精神價值》，頁12-17。

⁸⁵ 唐君毅，〈中西文化精神形成之外緣〉，《中國文化之精神價值》，頁5-8。

按：唐氏以農業與商業之別說明中西不同，頗為含混，特別是忽略了工業革命之前絕大多數歐洲人也以農業維生、地主貴族是主要政治勢力，也有重農學派，故說服力有限。

⁸⁶ 唐君毅，〈中西文化精神形成之外緣〉，《中國文化之精神價值》，頁3-4；〈中國哲學之原始精神〉，《中國文化之精神價值》，頁59-60。

二項差異——「中國文化聚焦於政治、倫理、人生之實踐」——之體現。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；而在筆者看來，則似為西方「外在超越」與中國「內在超越」之不同。

有別於方東美、錢穆、徐復觀等人之批判性態度，唐君毅對西方文化的優點多能予以認可。他認為超越精神是西方作家和藝術家最高卓之處。他們依一宛若天降之靈感，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。中古歌德式教堂、但丁《神曲》、本仁(Bunyan)之《天路歷程》，是此一精神在宗教藝術上之代表作。而近代雕塑家之米西爾朗格羅(Michelangelo)、羅丹(Rodin)之鬼斧神工，音樂家貝多芬、華格納作品之奔騰澎湃，均令人震撼，引發超越感。而唐氏最愛者首推西方悲劇，不論是表現神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……，氣魄雄厚，命意高遠，引發宗教精神中之解脫感、神秘感、人生道德之尊嚴感，令他讚嘆不置。⁸⁷

遺憾的是，唐君毅認為，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。但這種英雄豪傑式的偉大若不能與人共享，則豈能謂之充實圓滿？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，受其感召而生長成就。⁸⁸ 孔子所謂「遊於藝」，乃一心物相泯的狀態，使人精神可以入乎其內，藏焉、修焉、息焉、遊焉。⁸⁹

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。⁹⁰ 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。⁹¹

宋元之後，中國人喜以最少物質中見更多之美。雕刻中以小方玉石、象牙，犀角鑄以精美字畫，書畫中以寥寥數筆表現無窮之意境，音樂中以微弱之振動達深厚之情，詩文以文約意豐見長。對唐君毅而言，凡此不盡然代表中國民族精神之衰弱，而是能以小觀大，一物一太極，⁹² 意味深長。

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「詩中有畫、畫中有詩」為人所稱；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，或呈現於書、畫，或顯露於詩、文，皆未嘗不可。⁹³ 也因為如此，他才能綜論「中國藝術精神」。

⁸⁷ 唐君毅，〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》，頁299-300。

⁸⁸ 唐君毅，〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》，頁301。

⁸⁹ 唐君毅，〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》，頁302。

⁹⁰ 唐君毅，〈中西文化精神之比較〉，《人文精神之重建》，頁102。

⁹¹ 唐君毅，〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》，頁302-311。

⁹² 唐君毅，〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》，頁296-297。

⁹³ 唐君毅，〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》，頁314-316。

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、亞里士多德的「模仿」，康德的「超實際利害的觀照」，黑格耳、席勒的「理性表現於感性」，或叔本華的「意志情緒之客觀化或表現」，利蒲斯之「移情於物」，克羅齊之「直觀表現之合一」……，都難免物我對峙的意味。孔子所謂「遊於藝」，則能心物兩泯，唯見氣韻與丰神。⁹⁴

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，這裡也反映了外在超越與內在超越的差別。他說，西方文學家、藝術不尚理智或理性，而尚想像與情感；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，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）。要之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，不免有離奇怪異之行徑，乃至瀕於瘋狂。⁹⁵

中國人崇拜之文學家、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，與個人情慾、世俗譏誹、各種打擊作戰，以產生心靈之激盪與靈感。而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，中國文學家不需要經歷與現實衝突才能完成其人格；⁹⁶ 這一方面，似乎和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之文化差異有關。

唐君毅認為，中國藝術家與西方藝術家更基本的差異，在於前者視最高文學藝術為人格性情之流露，鮮少像後者一般，以文學藝術為專業。西方多有「為藝術而藝術」之理論，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、陶淵明，到李白、杜甫、韓愈、柳宗元，「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」。⁹⁷

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。⁹⁸ 錢穆認為，一個理想文學家必須具備對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。「人能弘道，非道弘人」，作家不因作品而偉大，而是作品因此作家而崇高。

⁹⁴ 唐君毅，〈中國藝術精神〉，《中國文化之精神價值》，頁301-302。

⁹⁵ 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。

⁹⁶ 唐君毅，〈中國之人格世界〉，《中國文化之精神價值》，頁396。

⁹⁷ 唐君毅，〈中國之人格世界〉，《中國文化之精神價值》，頁393-396。

⁹⁸ 錢穆，〈中國文學史概觀〉，《中國文學論叢》，頁73。

99 須將作品的題材文字、作家個人之內心修養、文化精神大傳統等三者合一，才算文學最高成就。

100

這種「為人生而藝術」、而非「為藝術而藝術」的態度，固然是由於第二項差異——中國文化聚焦於政治、倫理、人生之實踐——有關，也和第四項差異——中國文化重視一元傳統，而西方文化鼓勵分殊發展——有關。對唐、錢二人而言，重視通人而非專家，乃是中國文化的特色強項。

不過，美國漢學家列文森（Joseph R. Levenson）卻看出此一理念背後的弱點。他以明清繪畫為例，在其代表作《儒教中國及其現代命運》提出強烈抨擊。他認為明清時代以八股取士，士人對關於進步、科學、商業、實用的事物都不感興趣；他們以「君子不器」為名，溫文儒雅，大而化之，不論在政事或藝術上都一派「業餘」(amateur)姿態，徹底反專業化(anti-professionalism)。¹⁰¹ 在明代的「業餘文化」中，從畫家、藝評家到鑑賞家，都由官員兼任；他們認為文人應多才多藝，兼通詩、文、書、畫，瞧不起只有一技之長的畫工；何況專業畫家以繪事維生，必須計較作品價格，也為仕紳文人所不屑。¹⁰² 在列文森看來，文人畫最足以顯現這種「業餘」風格。許多畫作以仿古為能事，而非藉自發性創造力以追踵前賢。¹⁰³ 只不過，清末中國擋不住洶洶現代工業西潮（以及科學、進步、企業、實用、清教徒資本主義「職業」(vocation)觀念），儒家官員「君子」業餘美學，終於隨著科舉廢除、仕紳階級消失以俱去。¹⁰⁴

隨著資本主義社會日益專業化、分殊化，現代各行各業人士罕有閒情逸致從事文藝創作，而現代華人文學家、藝術家也不像過去文人官員那般，有公家俸祿可以仰給衣食。他們不得不專業化，不得不在個人志趣與市場需求之間被拉扯，也不得不像唐君毅筆下西方文藝工作者那般，以超越精神為創作燃燒生命。那麼，中國傳統美學對當代藝術家還有意義嗎？我們可以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」。從十九歲讀余光中翻譯的《梵谷傳》起，他即決心像梵谷般一生為藝術獻身。他每寫一部小說，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」，許多人的飛行船都爆炸或故障，自殺、生病者眾，如袁哲生、黃國峻、邱妙津等作家。¹⁰⁵——這是走上現代西方式專業藝術道路的巨大風險。

去年駱以軍心肌損傷，僥倖不死，詩人老師楊澤建議他接觸東方畫作，看看古人在家國崩壞、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

⁹⁹ 錢穆，〈中國文化與中國文學〉，《中國文學論叢》，頁45-47。

¹⁰⁰ 錢穆，〈中國文化與中國文學〉，《中國文學論叢》，頁49。

¹⁰¹ Joseph R. Levenson, "The Amateur Ideal in Ming And Early Ch'ing Society: Evidence from Painting," in *Confucian China and Its Modern Fate: A Trilogy* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1958, 1964, 1965), pp. 16.

¹⁰² Joseph R. Levenson, "The Amateur Ideal in Ming And Early Ch'ing Society: Evidence from Painting," in *Confucian China and Its Modern Fate: A Trilogy*, pp. 21-22.

¹⁰³ Joseph R. Levenson, "The Amateur Ideal in Ming And Early Ch'ing Society: Evidence from Painting," in *Confucian China and Its Modern Fate: A Trilogy*, pp.19, 28.

¹⁰⁴ Joseph R. Levenson, "The Amateur Ideal in Ming And Early Ch'ing Society: Evidence from Painting," in *Confucian China and Its Modern Fate: A Trilogy*, p. 42.

¹⁰⁵ 何定照專訪駱以軍，〈每寫一部小說都像自毀骨肉重建〉，《聯合報》，2018年7月3日。

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。如今他不再執著於西方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繼續寫作，並找回現代人不再經心的詞，如「原諒」和「尊重」。¹⁰⁶——這是傳統中國美學帶給現代人的救贖。

這麼看來，傳統中國美學雖無法擋住現代專業化的浪潮，但是卻能撫慰受其輾壓的心靈。現代藝術家對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。

五·性情：藝術與道德會通的樞紐

「性情」是了解傳統中國心靈的重要切入點。從性情的角度，我們可以發現道德與藝術的交會。

何謂「性情」？錢穆說：中國古人論人生，首重論人性。性為情的本源，從性生情，從情見性；性在內、情在外；性即情，情即性。¹⁰⁷徐復觀則說：中國文化相信人性本善，而且大體相同；由本性所發出的善惡，也相去不遠。人如能不失其赤子之心，不失去其人性，便是得「性情之正」，可與天下人之性情相感通。¹⁰⁸性、情密不可分，但是在討論相關問題時，徐復觀比較強調人「性」，而錢穆則比較著重「情」的層面。

錢穆認為，

中國人重國重天下，重治平大道，皆重情。……

中國人把握性情為人倫一主題，此可謂是人文科學一最客觀最具體之一最高真理。中國理學家所提通天人、合內外之最大宗主，亦當由此窺入。¹⁰⁹

錢穆（不無偏見地）認為，「中國人生以內心情感為重，西方人生則以外面物質之功利為要。……故西方人不重感情」。西方科學、哲學探討真理，不能摻雜感情；基督宗教相信人有原罪，只能以上帝之心為心來愛全人類。而西方人雖重男女戀愛之情，但所愛既得，此情即已，來去自由，亦有功利色彩。¹¹⁰

相對而言，傳統中國人雖然不尚男女之愛，但特重夫婦之情。夫婦關係的締結，乃透過父母媒

¹⁰⁶ 何定照專訪駱以軍，〈每寫一部小說都像自毀骨肉重建〉，《聯合報》，2018年7月3日。

¹⁰⁷ 錢穆，〈情感人生中之悲喜劇〉，《中國文學論叢》，頁196-197。

根據湯一介的研究，古人關於「性」與「情」的關係，大約有四種說法：其一為性靜、情動，其二為性善情惡，其三為性惡情亦惡，其四為性善而情可善可惡。（湯一介，《我們三代人》（香港：三聯書店，2016），頁437-438。）錢穆的想法似乎接近第一種，亦即《中庸》所云：「喜怒哀樂未發謂之中，發而皆中節謂之和。」喜怒哀樂等人的情感，皆蘊於性（中）、發於外，再由心統轄之（故曰「心統性情」）。

¹⁰⁸ 徐復觀，〈傳統文學思想中詩的個性與社會性問題〉，《中國文學論集》，頁87。

¹⁰⁹ 錢穆，〈情感人生中之悲喜劇〉，《中國文學論叢》，頁196。

¹¹⁰ 錢穆，〈情感人生中之悲喜劇〉，《中國文學論叢》，頁187。

灼，慎重選擇；姻緣既定，則鄭重以對，生死不變。由五倫之首的夫婦之愛，而推及父母子女，再推及宗族、鄰里、全社會、全人類，¹¹¹並形諸於文學。錢穆認為，「全中國，全社會，全部歷史，全部文學，莫不以一愛字貫徹其間，唯不專於一男女之愛。」¹¹²

經常探討忠孝節義等倫常主題的戲劇，是展現中國式性情的很好範例。錢穆是京劇戲迷，他說：「中國人對人生太認真了，故而有戲劇教人放鬆，教人解脫。」如果說儒家道德倫理是現實的，有如嚴肅的父兄；那麼文學藝術就是空靈的調劑，有如慈愛的母親。一張一弛，各有作用。¹¹³傳統戲劇並未背離儒家道德；相反地，戲劇直探人的性情深處，結合道德與藝術，更能發揮教忠教孝的作用。

京劇的形式具有高度象徵性，目的是要讓觀眾抽離現實。動作舞蹈化、語言音樂化、佈景圖案化，假戲真做，使真實人生為之藝術化，也因此而更具意義。¹¹⁴乍看之下，在空蕩蕩的舞台上，演員穿著古今一律的戲服，臉上畫著特定臉譜、文武忠奸一望可知；所表演之故事，大同小異，無非忠奸義利、生死離合、悲歡歌哭，似乎毫無人、地、時、事的個別性可言。但正因輕「別相」而重「共相」，京劇可以透過迴腸盪氣的唱腔，扣人心弦，把握人心超越而客觀的同情，將人心之所同然融入觀眾心中，使之長存夢寐、難以忘懷。¹¹⁵就這個角度而言，雖然京劇不見得有政治意味，但它所流露的情感，體現了錢穆所謂「上層文學」的精神。

錢穆認為，傳統中國人耳熟能詳的王寶釧、韓玉娘、趙五娘、薛三娘、孫尚香等劇碼，都著重於夫婦之愛。¹¹⁶而最讓他那一代流亡外省人痛哭流涕、感同身受的「四郎探母」，更將兩國對立下的夫婦情、母子情、母女情、兄弟情、祖孫情表達得淋漓盡致。¹¹⁷要之，

中國詩文小說劇本，主要皆在傳一心。此心雖亦一人一時之心，而必為萬世大眾正常之心。其中縱有變，而不失一常。¹¹⁸

環繞人倫困境的戲劇主題引發觀眾高度共鳴，從這個角度來看，傳統中國戲劇不只是一種藝術，一種教化，也可謂是一種生命教育。

許多反傳統人士認為中國文學缺乏悲劇，不如西方。錢穆大大不以為然：喜怒哀樂同為人的情感，人生起伏本來就有悲有喜，甚或悲中有喜，喜中帶悲，豈可謂悲劇價值就一定勝過喜劇？¹¹⁹西人喜好悲劇，希臘羅馬文明果然即以悲劇告終；而中國人喜好團圓，其歷史演進中雖時時有極深

¹¹¹ 錢穆，〈情感人生中之悲喜劇〉，《中國文學論叢》，頁187。

¹¹² 錢穆，〈再論中國小說戲劇中之中國心情〉，《中國文學論叢》，頁215。

¹¹³ 錢穆，〈中國京劇中之文學意味〉，《中國文學論叢》，頁202。

¹¹⁴ 錢穆，〈中國京劇中之文學意味〉，《中國文學論叢》，頁201。

¹¹⁵ 錢穆，〈再論中國小說戲劇中之中國心情〉，《中國文學論叢》，頁217-218；錢穆，〈中國文化與中國文學〉，《中國文學論叢》，頁45。

¹¹⁶ 錢穆，〈情感人生中之悲喜劇〉，《中國文學論叢》，頁188-192。在筆者看來，這些故事與其說是呈現夫婦之愛，不如說是彰顯婦女守節。

¹¹⁷ 錢穆，〈再論中國小說戲劇中之中國心情〉，《中國文學論叢》，頁215。

¹¹⁸ 錢穆，〈再論中國小說戲劇中之中國心情〉，《中國文學論叢》，頁213。

¹¹⁹ 錢穆，〈情感人生中之悲喜劇〉，《中國文學論叢》，頁196-198。

悲劇存在，然終究持續傳承五千年。¹²⁰ 兩者歷史命運不同，其來有自。

唐君毅對西方人的性情與喜好，有比較同情的瞭解。他認為，西方人能夠欣賞悲劇之美，是因為他們的生命精神多劇烈矛盾，故需要悲劇加以客觀化。悲劇主角不是與外在之自然、社會交戰，就是其內在良心與罪惡衝突，而其下場往往不免一死；如此一來，其原罪和生存意志得以湔洗解脫，而其人格中之矛盾處也得以淨化，呈顯其純善之一面。他的結論是：「西方悲劇之使人有解脫感，並使人對純粹精神價值或純善，有一直覺的觀照，乃西方文學之最能提高人類精神境界之處。」¹²¹

但是，中國文化精神卻不忍純粹精神之不得現實化。中國人認為現實世界應支持理想價值，善人應得福報於今生，悲劇應歸於團圓，凡此諸念看似庸俗天真，卻出自真誠期盼，亦是無私至仁精神之表現，無可厚非。¹²² 我們也可以說，這是「太和」式宇宙觀之下的應有之義。

唐君毅認為，事實上，中國人自有其不同於西方之悲劇意識；只不過，西方悲劇是關係個人或人格之悲劇，而中國之悲劇意識則是「人間文化」之悲劇。¹²³ 西方悲劇人物之表現，在於強烈之個人自我意志最終屈服於神、或性格、或社會自然決定之命運。中國之悲劇如《水滸傳》、《紅樓夢》之主角則缺乏一強烈目的性之意志，而是流露出人生如夢如煙之虛無感。¹²⁴ 或許我們可以說：這是因為，「太和」式世界觀流於一廂情願、和現實的出入太大，但中國文化並不鼓勵個人過份伸張自我意志、與命運或社會搏鬥決裂，於是主角也只能莫可奈何，一嘆轉身，缺憾還諸天地。

唐君毅看出《水滸傳》中的蒼茫：一群至情至性、頂天立地的漢子，在天地之間無處可去，只能匯聚於期盼招安的宋江之下，在一團熱鬧中有無比悲涼，施耐庵反映了元代中國文人既不能於政治、又不能通於教化的悲懷。¹²⁵ 《紅樓夢》大觀園內熱鬧一場，最終歸於無常，呈現一切來自太虛幻境、而又歸於太虛幻境之歷程。至於太虛幻境之外，是否有上帝，有精神世界？悲劇之形成，來自人之罪惡，宇宙盲目命運，抑或客觀社會勢力所迫？則非作者所措思。唐君毅認為中國小說戲劇中《水滸》之境界最高，《紅樓夢》次之，¹²⁶ 其評價顯然和錢穆有很大出入。

但話又說回來，唐君毅主張，中國人雖有佛家式深沈的人生無常感，卻不妨礙其保有儒家式道德意識。中國之悲劇意識之由來，正是因為先有儒家精神而來的對人世與歷史文化的深情，才會產生由道家、佛教精神而來的空靈心境，悟得人間事物的緣生性及虛幻性。但是由此感慨而更增益深情，更加肯定人間之實在。人生虛幻感和實在感交融，而產生蒼涼悲壯之感，如陳子昂登幽州台歌：「前不見古人，後不見來者。念天地之悠悠，讀愴然而淚下。」又如詩聖杜甫，由悲至壯，轉出更高的人間愛與責任感。「是知中國最高之悲劇意識即超悲劇意識，誠可稱為中國文學之一最高境界矣。」¹²⁷ 在花果飄零的時代力圖靈根自植，這段話不妨看作唐君毅的夫子自道。

¹²⁰ 錢穆，〈情感人生中之悲喜劇〉，《中國文學論叢》，頁189。

¹²¹ 唐君毅，〈中國文學精神〉，《中國文化之精神價值》，頁350-352。

¹²² 唐君毅，〈中國文學精神〉，《中國文化之精神價值》，頁352-353。

¹²³ 唐君毅，〈中國文學精神〉，《中國文化之精神價值》，頁353。

¹²⁴ 唐君毅，〈中西文化精神之比較〉，《人文精神之重建》，頁103-104。

¹²⁵ 唐君毅，〈中國文學精神〉，《中國文化之精神價值》，頁353-354。

¹²⁶ 唐君毅，〈中國文學精神〉，《中國文化之精神價值》，頁357-358。

¹²⁷ 唐君毅，〈中國文學精神〉，《中國文化之精神價值》，頁360。

徐復觀對中國文學理論/批評經典——劉勰(c.465-?)的《文心雕龍》下了很大功夫，從作者和作品風格之間的關係出發，也認為道德與文藝有緊密的聯繫。其所謂道德，不但是「獨善其身」的修養，更是「兼善天下」的胸懷，而二者都出自作者性情。

徐復觀研究《文心雕龍》的文體論，指出「文體」（藝術表現的形相性）出於人的情性，即劉勰所謂「吐納英華，莫非情性」。¹²⁸ 劉勰在〈宗經〉中不但說明五經有「象天地，效鬼神，參物序，制人紀」的價值，尤其側重其「洞性靈之奧區，極文章之骨髓」，「義既極乎性情，辭亦匠於文理」，有文學藝術上的價值。性情是文章的骨髓，五經所敷陳之義，皆極性情之真，極性情之正，而其文辭表現又富於藝術性，影響所及，形成了中國文學「典雅」的特色。徐復觀認為，道德和文學之間，本無必然的關係；但是劉勰直追入道德文章所同出的性靈，並注意到五經表現的藝術性，才不至於迂腐。¹²⁹

只是，劉勰只強調了文體中的個人情性，而未強調文體中的社會性。但徐復觀相信，情性洗煉沉潛、達到虛靜之境地時，虛靜的心靈中必然會湧現對社會的責任感，個性與社會性之間的區隔自然會撤除。¹³⁰ 偉大的詩人之心，即是一國之心；詩人的個性，不是個人主觀，而是經過提煉昇華後的社會性。而個性和社會性之所以能統一，是因為詩人能得「性情之正」，因為道德心的培養，沒有讓私慾蒙蔽，而能保持性情的正常狀態，才可和天下人的性情相感相通。¹³¹

儘管現代學者多以為道德與文學不相容，但徐復觀指出：道德的教條、說教固然不能成為文學，但是文學中最高的動機和最大的感動力，必是來自作者內心崇高的道德意識。「道德意識與藝術精神，是同住在一個人的情性深處。」以文學作為道德說教的工具，固然可能阻抑文學；但若從文學驅除道德，則可能滅絕文學。「二者是在其根源和歸趨上，有其自然的結合。」¹³²

徐復觀提醒：僅憑一副素樸的性情，並不能創造出藝術品來，還需要技巧的鑽研、澄練；但技巧熟練至極，仍會以性情出現。更重要的是，性情固然是藝術的根源，但藝術並非存在於性情的某一橫斷面中；何況性情可以向下墮落，也可不斷昇華。所以素樸的性情，仍需要人文學問教養之啟發、充實，最後以昇華的人格、性情出現。¹³³

為什麼錢穆和徐復觀如此強調「性情」，以及它和道德、藝術的相關性？可能又和中西對比有關。

徐復觀認為：儒家以「仁（愛）」定義理想人性，相信仁愛之心是人生根本價值所在。過去中國文化強調仁愛而忽略了知識，而近二百年來，連仁愛精神亦一併失去。隨著重視知識的西方文化影響遍及全球，「有知識而無仁愛」更成為整個世界的文化危機。¹³⁴ 從這個角度來看，新儒家的道

¹²⁸ 徐復觀，〈文心雕龍的文體論〉，《中國文學論集》（五版）（臺北：學生書局，1990），頁2，頁44。

¹²⁹ 徐復觀，〈文之樞紐〉，《中國文學論集》，頁427-429。

¹³⁰ 徐復觀，〈文心雕龍的文體論〉，《中國文學論集》，頁62。

¹³¹ 徐復觀，〈傳統文學思想中詩的個性與社會性問題〉，《中國文學論集》，頁85-88。

¹³² 徐復觀，〈文心雕龍的文體論〉，《中國文學論集》，頁63。

¹³³ 徐復觀，〈環繞南北宗的問題〉，《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1976），頁413-414。

¹³⁴ 徐復觀，〈當前思想家的任務〉，《徐復觀雜文補編》（第三冊 國際政治卷上）（臺北：中央研究院中國文哲研究

德美學，不只是歸納整理傳統中國人的感性生活，而且是嘗試對治現代中國與世界的精神危機。現代人普遍厭惡外鑠的道德教條，所以他們從道德藝術共同的根源之地——性情——入手，以重新喚醒人與人之間的共通性，使我們不只執著於個人之「異」，而能發現眾人之「同」，將心比心，同情共感。

但是從另一個角度看，為了要確立「中國性」，是否也會忽略中西文化之間仍有人性之大同？徐復觀認為，受到希伯來宗教原罪觀念影響，「西方文化，是缺乏人類愛的文化，亦即是缺乏仁心的文化，這發展至二十世紀而更為顯著。」¹³⁵ 我們承認文化之間會有所差異，但如果徐氏此說成立，豈不否定了儒家人性共通的理論，阻絕了中西人士同情共感的可能？若以一刀切的方式劃分彼此，將難以建立「和而不同」的太和世界。由此可見，從理論上點出人與人間性情的靈犀相通，到實踐上成就「天下一家，中國一人」，道路極為漫長。

六· 儒、道美學的衝突與融合

在討論中國傳統美學時，方東美、唐君毅、徐復觀都意識到其中所蘊含的複雜、乃至矛盾的成份，特別是儒家與道家之間的差異。

方東美看到宋代儒者之「道德理性」與莊子之「宇宙情操」之間的不同，已如第二節所述。唐君毅則從「剛性」與「柔性」、「充實」與「空靈」的對比中，看到二者的區別。他說：

儒重剛性之建立，道重柔性之順應。道德精神之本，為剛性之建立，藝術精神之本，必歸於忘我，而與物周旋無間，是為柔性之順應。¹³⁶

唐君毅又說：孔子提倡樂教，觀樂知德，金聲玉振。但孔子的思想畢竟以道德為主；統於道德精神之藝術精神，重在表現其內心之德性或性情，而以「充實」為極致，故孟子曰「充實之謂美」。相對地，純粹之藝術精神重觀照，而觀照必以「空靈」為極致。道家之道，希夷恍惚、似有若無，齊是非、忘生死，物我兩忘、無可無不可，正合乎此空靈境界。故後代之書畫文學，多表現道家精神。

相較於方、唐二人之點到為止，徐復觀則以專著《中國藝術精神》嚴肅面對這個議題。他並從中國畫史、畫論切入，探討莊子藝術精神如何逐漸影響中國山水畫的歷程。

徐復觀認為，孔子重視音樂，「可能是中國歷史中第一位最明顯而又最偉大地藝術精神的發現者」。¹³⁷ 樂是通過感官而來的快感，但孔子對音樂的要求是「盡美矣，又盡善也」，亦即美與善的結合。「樂以道和」，音樂的本質是「和」；「和」的精神，亦即各種對立的解消，或說各種異質的諧和統一。在其最深的根底、及其最高的境界中，它可以和「仁」的境界會通。樂與仁的會通統一，

所籌備處，2001），頁178-180。

¹³⁵ 徐復觀，〈愛與美〉，《徐復觀文存》，頁221。

¹³⁶ 唐君毅，〈中西文化精神之比較〉，《人文精神之重建》，頁109-110。

¹³⁷ 徐復觀，〈由音樂探索孔子的藝術精神〉，《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1976），頁5。

即是藝術與道德的融合；道德充實了藝術的內容，而藝術則助長、安定了道德的力量，¹³⁸ 因此樂教是孔門教育的核心之一。

但是，徐復觀分析，道德與藝術在最高境界雖然相同，可是本質上畢竟有異。道德精神與實踐密不可分，含有「吾非斯人之徒與而誰與」的責任感；藝術精神則追求「不關心的滿足」（按：即康德所謂 *disinterested satisfaction*），無法承擔「天下歸仁」的責任。仁究竟是仁，樂究竟是樂。¹³⁹ 樂與仁融和的最高境界，只能是極少數人在某一瞬間的感受，不能期諸一般人。再說，從孝悌、忠信、克己復禮、慎獨、誠意、正心、知言、養氣……等，都可以找到人格修養的通路，未必要取途於樂。如此一來，孔門樂教便迅速沒落。¹⁴⁰

儒家孔子並沒有賦予藝術獨立的地位，而是以音樂為修養之資。道家莊子也無心於藝術，沒有形成系統的美學理論。但是，徐復觀認為，道家由修養所達到的人生境界，不期然會歸於藝術精神上，成為藝術得以成立的最後根據。¹⁴¹

莊子繼承老子「致虛極，守靜篤」學說，以「虛靜」為宇宙人生之「本質」，也以「虛靜」作為把握此一本質之「工夫」。¹⁴²藉由「心齋」、「坐忘」等方式，解消感官欲望和知識偏執，而達到「無己」、「喪我」的精神境界，由是而進入美的觀照，不做分析，直觀本質。¹⁴³

「心齋」之心是藝術精神的主體，它如明鏡止水，有虛、靜、明等特質，「不將不迎，應而不藏，故能勝物而不傷。」¹⁴⁴對徐復觀而言，莊子藝術性的人生觀，獨與天地精神往來，而不敖倪於萬物；不譴是非，以與世俗處。他融混於世俗之中，而發現每個人存在的意義，對人和物皆作平等地承認。這不是鄉愿，而是在藝術精神的境界中，把世俗的利害榮辱都化解掉。¹⁴⁵

莊子的「舉世譽之而不加勸，舉是非之而不加沮」，和儒家的「中立而不倚」，有所不同：後者是出於道德主體自覺而來的自信，以及由此而來的救世責任感；前者則是由於虛靜之心，能「忘」故能「遊」，而這樣的人生，正是藝術精神全體呈露的人生。¹⁴⁶我們可以說，孔子志在改變世界，力挽狂瀾，以音樂作為他教化世人的工具之一；莊子則決定改變自我，順應世變，把亂世看成一幅藝術品，以明鏡止水之心玩味之。

就實際的藝術創作而言，此種虛靜心態可以幫助藝術家泯除主客之別，產生偉大作品。在《莊子》一書中，不論是庖丁解牛、梓慶削木為鐻、津人操舟，都是透過心齋、坐忘的修養，忘知忘欲，使心手相應、指與物化，將精神沉浸於對象之中，使對象為自己之精神所涵攝，乃能成就驚猶鬼神的技藝。¹⁴⁷更重要的是，莊子精神反映在藝術作品中的

¹³⁸ 徐復觀，〈由音樂探索孔子的藝術精神〉，《中國藝術精神》，頁13-17。

¹³⁹ 徐復觀，〈由音樂探索孔子的藝術精神〉，《中國藝術精神》，頁19。

¹⁴⁰ 徐復觀，〈由音樂探索孔子的藝術精神〉，《中國藝術精神》，頁19，36。

¹⁴¹ 徐復觀，〈中國藝術精神主體的呈現〉，《中國藝術精神》，頁48-51。

¹⁴² 徐復觀，〈中國藝術精神主體的呈現〉，《中國藝術精神》，頁83。

¹⁴³ 徐復觀，〈中國藝術精神主體的呈現〉，《中國藝術精神》，頁70-75。

¹⁴⁴ 徐復觀，〈中國藝術精神主體的呈現〉，《中國藝術精神》，頁80-82。

¹⁴⁵ 徐復觀，〈中國藝術精神主體的呈現〉，《中國藝術精神》，頁105-107。

¹⁴⁶ 徐復觀，〈中國藝術精神主體的呈現〉，《中國藝術精神》，頁107。

¹⁴⁷ 徐復觀，〈中國藝術精神主體的呈現〉，《中國藝術精神》，頁126-131。

「樸素」、「純素」性格之美，即是後來畫論所謂「逸格」、「平淡天真」，成為中國繪畫最高的嚮往。¹⁴⁸

根據徐復觀的研究，「中國的山水畫，是莊子精神不期然的產品」，¹⁴⁹但這是經過一段曲折的歷程。

由於東漢末經學陵替、玄學思想興起，魏晉時期開始有普遍的藝術自覺，但人物畫仍是主流。只是漢代「人倫鑒識」之風，在此時由政治實用性轉為藝術欣賞性，人物畫也不再只是表現教化意義，畫家如顧愷之（c.348-405）轉為追求人物的形相之美，為所繪人物「傳神寫照」。而後謝赫（479-502）所提「六法」中最重要的「氣韻生動」，乃是「傳神」更明確的敘述，也是沿用由人物畫發展出的評論標準。¹⁵⁰ 後來山水畫取代人物畫之後，「傳神」、「氣韻生動」的要求還是被保留下來，在畫筆下呈現可居可遊的山川佳處。¹⁵¹

因為莊學的影響，魏晉時代人開始主動親近自然、追求自然之美，而不只是詩經「比興」式地將自然人格化。¹⁵²但此一新風氣主要表現在文學中，尚未及於繪畫。直到唐代李思訓(651-716)，才突破神佛人物畫主流，以山水為繪畫主題。不過，李思訓畢竟是富貴中人，他的金碧山水使用的青綠顏色雖受歡迎，但不符合莊子的隱士風格。¹⁵³ 如荆浩(d. 915 AD)《筆法記》指出，晚唐張璪等人以水墨取代五彩，才接近了莊子精神所要求的重素貴樸的顏色。水墨大家一下筆而深淺數重，彷彿深不可測的生機在躍動，「獨得玄門」。¹⁵⁴

北宋郭熙(c. 1000-1087)在《林泉高致》提出「三遠」觀念，莊子的影響就更明顯了。其中「平遠」的冲澹、冲融的山水形相，較諸「高遠」、「深遠」所呈現的剛性進取意味，更為接近人的精神得到自由解脫時的狀態，可以追溯到莊子的逍遙遊，最受郭熙推崇。其後的文人畫，也率多以平遠為變化的基底。¹⁵⁵ 在黃休復、董其昌(1555-1636)等人以「逸格」、「平淡」作為山水畫最高圭臬之後，莊子的影響更為確立。¹⁵⁶ 「平淡」的風格，不只是一種藝術形式、在亂世中消極反抗的姿態，更是作者人格、性情純化、深化的表現。倪瓚(1301-1374)的畫，就是「淡」的典型。¹⁵⁷

在徐復觀看來，莊子透過人生修養功夫，體認了藝術精神之「全」。他在人的具體生命的心、性中，發掘出藝術的根源，把握到精神自由解放的關鍵，故能成就整个人生、人格的境界。相較之下，西方現代一般美學家所得是「偏」，因為他們的理論多由特定藝術對象、作品的體認加以推演擴大，不是從人格根源湧現，不能涵括其整个人生。¹⁵⁸ 一般藝術家雖然能在其所擅長的藝術領域悠遊自在，但一旦離開此一小天地，與瞬息萬變、危疑震撼的廣大世界接觸，原來精神上的自由、

¹⁴⁸ 徐復觀，〈中國藝術精神主體的呈現〉，《中國藝術精神》，頁134-135。

¹⁴⁹ 徐復觀，〈中國藝術精神主體的呈現〉，《中國藝術精神》，頁133。

¹⁵⁰ 徐復觀，〈釋氣韻生動〉，《中國藝術精神》，頁150-159。

¹⁵¹ 徐復觀，〈釋氣韻生動〉，《中國藝術精神》，頁184-185。

¹⁵² 徐復觀，〈魏晉玄學與山水畫的興起〉，《中國藝術精神》，頁230-231。

¹⁵³ 徐復觀，〈唐代山水畫的發展及其畫論〉，《中國藝術精神》，頁254-256。

¹⁵⁴ 徐復觀，〈荆浩筆法記的再發現〉，《中國藝術精神》，頁296-297。

¹⁵⁵ 徐復觀，〈山水畫創作體驗的總結——郭熙的林泉高致〉，《中國藝術精神》，頁342-349。

¹⁵⁶ 徐復觀，〈逸格地位的奠定——益州名畫錄的一研究〉，《中國藝術精神》，頁307-319。

¹⁵⁷ 徐復觀，〈環繞南北宗的諸問題〉，《中國藝術精神》，頁408-414。

¹⁵⁸ 徐復觀，〈自敘〉，《中國藝術精神》，頁2；〈中國藝術精神主體之呈現〉，《中國藝術精神》，頁132。

安頓即遭到破壞，使其迷亂困惑，其藝術的根基也往往為之動搖，以致現代某些藝術家有反藝術的傾向。¹⁵⁹

話又說回來，中國山水畫固然受到莊學影響，但是中國「文以載道」的文學傳統，畢竟還是受到儒學影響。徐復觀指出，儒道兩家都有憂患意識，但面對憂患時，道家渴望解脫，而儒家則要求加以救濟。因此中國文學上的古文運動，多少都有儒家之自覺成份。以《文心雕龍》為例，雖然劉勰所謂「陶鈞文思，貴在虛靜」，帶有道家色彩；¹⁶⁰但是《文心雕龍》高度推崇五經，可看出該書的儒家色彩。五經具有人文主義、合理主義、實用主義的特色，中國文學在此基型上逐漸發展，因此具有平正質實的特色。每當文學出現文勝於質的趨勢，遠離健康人生、現實社會的時候，這個文化基型便會以某種形式發出反省、規整的作用。¹⁶¹

儘管儒道兩家看待人生的立場殊異，徐復觀還是努力尋找儒道哲學的會通處：

——第一，他認為儒道兩家的人性論，都是以「克己」、「無我」等方式，消解生理作用，完成人格；而當人格完成時，成己成物合一，二者都是主體與萬有客體融合，沒有個性與群性對立。

¹⁶²

——第二，他認為孔子與莊子都是「為人生而藝術」，與西方「為藝術而藝術」不同；只是道家開出的是直上直下的純藝術精神，而儒家則必須在仁義道德之地有所轉換，才能欣賞藝術。¹⁶³

——第三，莊子看似超脫世俗，實則對當時變亂有最深切蒼涼的感受。在無可奈何之中，他從自己的心、性之中，透出一個虛靜的精神世界，以圓成自己，圓成眾生，從政治、教條的迫害中解放出來，自由地生長。莊子所欲建構的世界和儒家一樣，都是「萬物並育而不相害，道並行而不悖」的自由平等世界，只是達到目的的途徑不同。¹⁶⁴

只不過，在實際生活中，徐復觀本人的美學傾向和他所描寫的莊子實有相當大的出入：

——首先，徐復觀和多數傳統儒家士人一樣，「志於道」的優先性高過於「游於藝」；他總是扛起知識份子的責任，努力秉持良知，在時代震盪中維護國族利益，與人民百姓共呼吸，¹⁶⁵鮮少逃避現實。對他而言，藝術僅佔人類生活中的一部分，可以讓人暫時放下糾纏困擾，恢復生命的寧靜和愉悅，使生活能重新出發。¹⁶⁶他是大地的兒子，沒有餘裕以虛靜的、藝術的態度玩味人生與世界。

——其次，他依然堅持儒家的「美善合一」、乃至「以善為美」的理念。所謂「善」，是指源出性情之正而非外鑠的仁義道德。美只有在能輔助善時才有價值，美若不善則若有憾焉。他曾說過：「因為愛，才能發現美。美，在其最根源的地方，是要受愛規定的。」¹⁶⁷但是美善合一可能蘊含風險：「竊鈞者誅，竊國者為諸侯。諸侯之門，而仁義存焉。」（〈肱篋〉）仁義若成為權勢者的工具，諸侯可能以善為名，對美的表意自由進行干預箝制。

——最後，莊子對一切人、物平等觀照，平等承認，這和徐復觀之是非判然、善惡分明，明顯不

¹⁵⁹ 徐復觀，〈中國藝術精神主體之呈現〉，《中國藝術精神》，頁129。

¹⁶⁰ 徐復觀，〈文心雕龍的文體論〉，《中國文學論集》，頁61-62。

¹⁶¹ 徐復觀，〈文之樞紐〉，《中國文學論集》，頁427-428。

¹⁶² 徐復觀，〈中國藝術精神主體之呈現〉，《中國藝術精神》，頁132。

¹⁶³ 徐復觀，〈中國藝術精神主體之呈現〉，《中國藝術精神》，頁135-136。

¹⁶⁴ 徐復觀，〈老子思想的發展與落實——莊子的心〉，《中國人性論史》，頁412。

¹⁶⁵ 徐復觀，〈雜文自序〉，《徐復觀雜文——記所思》（臺北：時報文化，1980），頁4。

¹⁶⁶ 徐復觀，〈一顆原始藝術心靈的出現〉，《徐復觀雜文——記所思》，頁168。

¹⁶⁷ 徐復觀，〈愛與美〉，《徐復觀文存》（臺北：學生書局，1991），頁223。

同。雖然徐復觀認為莊子由平等看待中，讓人、我皆得到自由，可會歸於儒家之所謂仁義；¹⁶⁸但是莊子所謂「道惡乎往而不存」（〈齊物論〉）、「道在屎溺」（〈知北遊〉），畢竟還是徐復觀難以接受的。這從徐復觀對西方現代藝術的反應可以看出。

1960年徐復觀在日本京都首度接觸西方現代美術作品，只感到一團雜亂混沌，大受震撼。一幅名為「田園風物詩 B」的作品，他再怎麼看也只是「一堆膿血」，令人作嘔。

他嘗試從對西方文化整體去解釋現代藝術的精神來源：西方文化偏於知性，但對人的生命自身則任其保持原始的混沌狀態。今日在科學與資本主義結合之下，原始生命衝動受其衝擊與憑藉而擴大了範圍，突破知性、橫衝直撞。他認為，西方現代反合理主義的思想，以及否定人的理想性的邏輯實證論、心理行為主義、精神分析等等，都是從這一根源中發生；表現在現代藝術上，也呈現出混沌、醜惡、幽晦的現象。¹⁶⁹根據現代藝術破壞自然形象、反合理主義等特色，他推論：現代藝術家一旦破壞成功，將為共黨世界開路。¹⁷⁰

此語一出，立刻引起軒然大波，使籠罩於「白色恐怖」下的臺灣現代畫家人人自危。抽象畫家劉國松出面反駁，引發將近一年的「現代畫論戰」。¹⁷¹

由此可見，莊子說：「聖人者，原天地之美而達萬物之理」（〈知北遊〉），平等承認各種價值，極不容易，對一個志在承擔苦難世界的儒者尤其如此。

七·結論

有別於較為偏向認識論、心理學層面的西方美學，二十世紀港臺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」、「以美為善」的信念，具有明顯的傳統儒家道德美學的特質。面對二十世紀西方文化和共產主義的挑戰，他們藉由闡釋這些特質來鞏固他們心目中的「中國性」。

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，新儒家所提出的美學觀，能完全代表全部的中國性嗎？

李澤厚指出，從一開始，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、陶冶人的情感，使之符合身心和社會群體的和諧協同（「樂以發和」）。個體生命奔放的情慾、本能的衝動、強烈的激情、狂暴的歡樂……都被排除，而呈現醜、怪、惡的藝術表現形式也不被接受。¹⁷²

¹⁶⁸ 徐復觀，〈中國藝術精神主體之呈現〉，《中國藝術精神》，頁106。

¹⁶⁹ 徐復觀，〈毀滅的象徵〉，《徐復觀文存》，頁265。

¹⁷⁰ 徐復觀，〈毀滅的象徵〉，《徐復觀文存》，頁215-217。

¹⁷¹ 李淑珍，〈徐復觀論現代藝術——藝術、政治與人性〉，《安身立命——現代華人公私領域的探索與重建》（臺北：聯經，2013），頁311-359。

¹⁷² 李澤厚，《華夏美學》（臺北：三民書局，1996），頁27-29。

不過，在西力入侵之前，中國歷史上已經出現過幾次對儒家美學的挑戰。莊子是最重要的反對者，接著是魏晉名士。到了明代中葉，由於商業消費的發達、王陽明心學的解體，藝術上的變化更大，日益違背儒家禮樂傳統。明代人承認情慾和感性、突出個性自我，從身體的解放走向心靈的解放，使傳統美學走向崩毀。新興的「趣」、「險」、「巧」、「怪」、「俗」、「豔」、「驚」、「駭」……等審美趣味崛起，和溫柔敦厚的傳統詩教、沖淡平遠的山水哲學背道而馳。¹⁷³ 這一波凸顯個人主義的潮流一直持續到二十世紀，才被國族主義蓋過。而西方現代主義的誘惑，不過是上述明代風氣的捲土重來。——因此，新儒家所呈現的美學觀點不能代表全部中國美學；它雖是過去的主流，但未必是未來的主流。

弔詭的是，這一套美學思想繼承儒家傳統，重視藝文的政治實用性，和毛澤東在延安文藝座談會講話中之強調「文藝服從於政治」，若合符節；但從另一個角度看，新儒家美學思想重視普遍人性、提倡「太和之道」，又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。更不用說，新儒家以「性情」為藝術與道德的根源，和馬克思認為生產力/生產關係決定道德、藝術等上層建築的說法，南轅北轍。因此，它在現代中國大陸不容易生存。

它能否在受現代西方影響的臺灣生存，也是挑戰重重。一方面，少了傳統宇宙觀、人性論的支撐，也不再具有過去的政治文化基礎，新儒家美學能在現代世界存活嗎？另一方面，徐復觀批判西方前衛藝術、現代主義為原始生命衝動的表現，現代藝術家也反唇相譏，視新儒家美學為保守高壓。

現代藝術家可能對新儒家提出如下質疑：就政治社會而言，所謂「太和世界」是否可以自發成長，無須自上而下強加於人？就藝術審美而言，新儒家美學可否容許自由多元的藝術表現，包括種種混沌情慾？簡單地說，一個具有儒家審美觀的社會，是否能允許個人主義的思想、生活方式？

但反過來說，新儒家美學不失為一個很好的指標，可以測試一個自由民主/資本主義社會對多元文化的包容度。它使我們反思：現今自由民主體制以具有強制性的法治作為基礎，如果換成以「太和」式的禮樂精神為其基礎，是不是會運作得更好？放棄一個重視人際和諧、擁抱自然的文化，投入資本主義競爭和商品消費的社會，值得嗎？我們一定要犧牲社群生活的情感連結，毫無保留地堅持日趨原子化的個人主義嗎？

二十一世紀的我們必須承認，我們已經很難用先秦儒家那般孩童似的眼睛，天真地張望世界，歡呼歌頌著天地萬物之善與美。但如果我們更成功地融合道家藝術精神，體認現代所謂美不只是美的形相，而更包含了對各種事物的包容，那麼新儒家美學與現代性並存的可能性會大為提高。在我們還沒有找到妥協、解決之道之前，但願不同的世界觀之間能夠彼此尊重包容。

2018年10月16日中文初稿

¹⁷³ 李澤厚，