

# 融合與重鑄：高友工與當代新儒家

曾守正

臺灣國立政治大學中文系教授

## 摘要

高友工先生的抒情傳統論述，係為當代重要學說之一，其影響鉅大，甚至有「高友工震盪」之稱。當代新儒家的學說，實為高氏論述的重要基礎，其牽引抒情傳統的理論內涵、歷史敘述之完成。可是，抒情傳統與新儒家學說的關係，罕受學術界注意、討論。近年來，王德威先生認為在討論抒情傳統譜系時，不要忽略五〇年代前後新儒家學者的影響。龔鵬程先生卻以「戲論」稱呼高氏學說，認為高氏對於牟宗三先生學說，「誤解大了」、「完全理解錯亂」；高氏論藝術精神，又迥異於徐復觀先生。就此看來，高友工先生與當代新儒家的關係，應有重新釐清之必要。

以道德心性為思想內核的當代新儒家學說，如何被高氏架接於文學藝術的討論？其洞見與不見為何？本文嘗試從理論內在間架、理論現實關懷、歷史敘述等路向，予以梳理。

**關鍵詞：**抒情傳統 美典 境界 當代新儒家

# 融合與重鑄：高友工與當代新儒家

曾守正\*

臺灣國立政治大學中文系教授

## 一、前言

高友工（1929-）先生，安東省（今遼寧省）鳳城人。曾就讀重慶南開中學、北平育英中學，1947年降讀北京大學法律系，1948年舉家移居臺灣，1949年進入臺灣大學，1952年中文系畢業。後赴美國哈佛大學，1962年以「方臘研究」取得博士學位，同年開始在普林斯頓大學東亞研究所任教，1996年榮退。1978應邀返臺講學，臺灣學界遂有「高友工震盪」的稱譽，影響力不容小覷。有關高先生的專書著作，計有高友工、梅祖麟合著：《唐詩的魅力》（1989），《中國美典與文學研究論集》（2004），《美典：中國文學研究論集》（2008）。《唐詩的魅力》收入三篇唐詩研究論文，後二集則分別整理十二、十六篇文稿。而後，蕭馳、柯慶明教授合編《中國抒情傳統的再發現》（2009），又輯入新譯高先生兩篇論文〈《古詩十九首》與自省美學〉、〈中國抒情美學〉。據陳國球先生知見論文，共有22篇。<sup>①</sup>

---

\* 本論文初稿原宣讀於淡江大學中國文學系主辦「第十二屆文學與美學國際學術研討會」，承蒙特約討論人蔡英俊教授提出寶貴的修訂意見，謹此致謝。

① 高友工學思歷程與著作篇目，參見陳國球：〈從律詩美典到中國文化史的抒情傳統——高友工「抒情美典論」初探〉，《政大中文學報》第10期，2008.12，頁53-59。有關高友工論集主要資料，高友工、梅祖麟著，李世耀譯，武菲校：《唐詩的魅力》（上海：上海古籍出版社，1989.11），書中收所三篇論文，在臺灣70年代已有黃宣範譯文（分見《中外文學》第1卷6、10、11、12期，第4卷7、8、9期）。又，高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：國

蕭馳先生說：「所謂『中國抒情傳統』並非一個嚴格意義的學派，因為它沒有任何意義上的學術綱領，學者之間因輩分、地域的差異，更遑論有任何組織上的聯繫，然而又確乎有相似的學術話語和關注。我們以此遂將『中國抒情傳統』界定為：承陳（世驤）、高（友工）的學術思路而來，自中國文化的大歷史脈絡，或比較文化的背景去對以抒情詩為主體的中國文學藝術傳統（而非局限於某篇作品）進行具理論意義的探索。」<sup>②</sup>關於此說，龔鵬程先生則持不同意見。龔先生認為「中國的抒情傳統這個詞，是陳世驤先生創的；對抒情傳統內涵的說明，高先生起過重大作用，也均無可疑。」又說：「我並不以為抒情傳統這個論述即是『承陳世驤、高友工的學術思路而來』。我以為應倒過來說。陳先生高先生的思路，乃是在台灣文化美學的特殊脈絡中形成且被接受的。陳先生高先生的學說，被我們借用以解決若干當時的問題，或以之為思考的起點。」龔先生更具體指出：臺灣抒情傳統論述的思想脈絡，應是經過方東美、唐君毅、徐復觀、牟宗三、胡秋原、史作楨諸先生各自展開的生命美學論述，以及葉嘉瑩教授對於古典詩詞的詮釋等，交織完成的。<sup>③</sup>蕭、龔先生的差異在於：誰對於抒情傳統論述，起了決定性

---

立臺灣大學出版中心，2004.3）、高友工：《美典：中國文學研究論集》（北京：三聯書店，2008.5）、蕭馳、柯慶明編：《中國抒情傳統的再發現》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2009.12）。〈中國抒情美學〉一文，前此有張輝譯文，收入樂黛雲、陳珏主編：《北美中國古典文學研究名家十年文選》（南京：江蘇人民出版社，1996.5），頁1-62。至於「高友工震盪」，見高天生：〈談文學理論與文學批評——與高友工教授一席談〉，《書目書評》第71期，1978.3，頁76-88。另外，以高先生為研究題目的學位論文，計有陳建安：《高友工〈文學研究理論〉架構析論》（淡江大學中文系碩士論文，1997年）、臧蒂雯：《高友工對中國傳統美學的現代詮釋》（國立成功大學中文系碩士論文，1998年）、徐承：《高友工中國抒情傳統研究》（浙江大學人文學院博士論文，2008年。後以同名正式出版，北京：中國社會科學出版社，2009.12）

② 蕭馳、柯慶明編：《中國抒情傳統的再發現·導言》，頁6。

③ 龔鵬程：〈抒情傳統的論述〉，中興大學主辦「社會變遷與人文書寫：文化場域中的話語流動成果發表會」，2009.10.22。柯慶明教授認為，臺大中文系從臺靜農先生「中國文學史」視野，鄭騫先生《從詩到曲》的典範論述，葉嘉瑩先生藉王國維境界說的闡釋，開發了一種以興發感動為中心的詩學研究，這種學風自然引起對於陳、高「抒情傳統」說的共鳴，見《中國抒情傳統的再發現·序》，頁3-4。唯柯先生亦指出，高先生對於抒情傳統的分析，先後影響張淑香、呂正惠、蔡英俊等等學者的研究方向，見《中國美典與文學研究論集·導言》，頁XI。

的影響？或者說，抒情傳統論述的譜系，是單線傳續抑或是多線交織？換言之，陳世驥、高友工及其前後學者們的關係，應是一個值得考察的議題。

王德威先生認為在討論中國抒情傳統譜系時，不要忽略五〇年代前後新儒家學者的影響。可是，龔鵬程先生卻以「戲論」稱呼高先生學說，並認為高先生對於牟宗三（1909-1995）先生的學說，「誤解大了」、「完全理解錯亂」；高先生在論藝術精神時，又迥異於徐復觀（1904-1982）先生。<sup>④</sup>就此看來，高友工先生與當代新儒家學說的關係，應有重新討論之必要。

## 二、關於「文學研究」的後設反省

高先生在〈文學研究的美學問題〉文章末端，附錄一段按語：

這篇文章與以前所刊的「理論基礎」一文都是在旅居中草成，書籍札記都不在手邊……實際上二文主旨是整理前人舊說，自談不上創見。談中國文化是師承徐復觀先生的看法。講西洋文學批評大體上遵循傅瑞（Northrop Frye）、耶考布森（Roman Jakobson）的理論。至於西洋分析哲學不外用摩爾（G.E. Moore）、維根斯坦（Wittgenstein）、奧斯汀（Austin）諸家。<sup>⑤</sup>

本段點明自身思想的主要來源，他雖然謙虛地說「整理前人舊說」，但我們仍可清楚看見綜合中西學術的傾向。其中「二文」，指的是〈文學研究的理論基礎：試論「知」與「言」〉（1978）、〈文學研究的美學問題〉（1979）。這兩篇論文，在西洋文學批評上，主要遵循加拿大原型理論學者諾思洛普·傅瑞（1912-1991，今多譯為「弗萊」），俄國形式主義核心人物、捷克布拉格學派和美國紐約語言學小組發起人之耶考布森（1896-1982）的說法；在分析哲學

---

④ 龔鵬程：〈成體系的戲論：論高友工的抒情傳統〉，《清華中文學報》第3期，2009.12，頁155-188。

⑤ 高友工：《中國美典與文學研究論集》，頁102-103。

上，採取英國分析哲學家摩爾（George Edward Moore，1873-1958），英國（奧地利人）數理邏輯學家、語言哲學學者維根斯坦（Ludwig Josef Johann Wittgenstein, 1889-1951），英國奧斯汀（John Langshaw Austin，1911-1960）的學說<sup>⑥</sup>。當然，高先生在運用西方學術時，也提出若干修正，例如對於分析哲學有關知識或真理的定義，就多有保留與討論。此外，對於中國文化的理解，則強調師承徐復觀先生，下列文字，自可為證：

人以萬物、世界為對象自然處處都可以有美感經驗，但只有在以藝術為對象的美感經驗才不但具體體現一種有意義的創造活動，而且是群體的公物，任何人都可以自己來欣賞這創造的藝術品。「求美」與「求真、求善」不同。後者是外求，而真美是創造的想像在內在觀照中體現。徐復觀先生對這一點，（特別是與中國哲學的關聯）曾有最深入的分析。<sup>⑦</sup>

最後或許我們能以藝術美感經驗來體會智慧的某一境界。「智慧」陳意甚高，當然非藝術所能體現所能作到的。但若能作到「庶幾近乎」的境界，這已經對傳統所謂「知識」作了一些的補充，這層意思徐復觀先生在其〈中國藝術精神主體之呈現〉一文已早發揮透闢，我無庸再贅補。這裏只是就這個出發點來看另一個問題。<sup>⑧</sup>

高友工先生借徐先生的看法，說明藝術是美感經驗創造與體驗的重要媒介，它可以體現創作者的生命境界，也能使欣賞者體會作者的生命境界。同時，這種認識，表現出中國傳統對於「知識」的基本內容。

此外，高先生也引述了牟宗三先生的說法：

---

⑥ 高友工學說與西方學者的關係，可參見徐承：《高友工中國抒情傳統研究》「理論篇」，浙江大學人文學院文藝學博士學位論文，2008.5，頁17-100。

⑦ 高友工：〈文學研究的理論基礎：試論「知」與「言」〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁17。

⑧ 高友工：〈文學研究的美學問題（上）：美感經驗的定義與結構〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁22。

牟宗三先生早曾在其《才性與玄理》中指出魏晉時代評品人物的重要。中國文化中人物要留「名」，立「名」，傳「名」，若釋為「名譽」都有失其深度。至少在中國的各階層中，這「名」都可能做為個人全體人格的表現。<sup>9</sup>

牟先生認為魏晉人物品鑒是「美學的判斷」或「欣趣判斷」，即從美學觀點評鑑人的才性、情性之種種姿態。此一品鑒，乃就「個體生命人格，整全地、如其為人地而品鑒之。」<sup>10</sup>即為對於全幅人性的了悟。品鑒風尚影響所及，「於文學能有『純文學論』與『純美文之創造』，書畫亦成一獨立之藝術。」<sup>11</sup>簡約地說，才性品評的內蘊，通貫於藝術的評論與創作；藝術風格的討論，即為人格的討論。

在這個階段，高先生所討論焦點，著落於「文學研究」的性質。當「文學研究」做為一門「知識」時，其「知識」內蘊為何？或者說，文學創作與文學批評的根源為何？將創作活動與欣賞活動所構成的種種現象，形塑為一門「知識」時，「知識」的肌理究竟為何？

高先生指出：西方分析哲學以為「知識只是從客觀現象分析出來的資料以及由此歸納出來的原理原則」，此「知」為「命題之知」，原則上只要觀察正確、指稱明晰、命題、推論無誤，結論自然正確。但是，這種「現實之知」忽略了「意義」與「價值」的討論，所以我們必須超越「現實」，進入「想像」、「經驗」。此時，「經驗之知」就成為彌補「現實之知」的不足。所謂的「經驗之知」是「個人的心理活動與現實世界暫時隔離，而集中焦點於一個心理對象上，因而產生的一種與整個活動不能析分的判斷。這個判斷可以視為一種領悟，不落言詮。似乎是吉光片羽，若即若離。然若以語言來把握它，又不能掌握其全體。正因為這個

---

<sup>9</sup> 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁94。

<sup>10</sup> 牟宗三：《才性與玄理》（臺北：臺灣學生書局，1985.4），第二章〈「人物志」之系統的解析〉，頁46。

<sup>11</sup> 牟宗三：《才性與玄理》，頁66。



領悟是這創造的想像的內容和形式的不可分的一部分。這種非理性的價值判斷和領悟實際上正反映了日用語言中判斷運用的同樣性質，即是個人對對象的直覺反映，只是在此是和想像界合為一體。」<sup>12</sup>因此，「現實之知」經由分析語言予以表述構成，此語言是外向的，追求一種外在的，客觀的，絕對的真理；「經驗之知」則由象徵語言予以表達構作，此語言是內向的，只求創造一個內在的，主觀的，相對的想像世界。

高友工進一步認為，人類擁有「經驗之知」，但是人類的經驗本身不能分割，而語言企圖表現的是人的整體經驗，所以「知」是在體現整體經驗之際，同時表現一種個人對於此種經驗的價值判斷。因此，純粹的經驗並非「知」，它只是生存中的片段，經驗之所以為「知」，正在於經驗成為「無所用」的觀賞、反省之對象，此時向內「觀照」（「觀賞、反省」）的心理活動，才將經驗帶入「知」的領域。此「知」出現在現實界之外的想像世界中，可以視為一種領悟、不落言詮的價值判斷，其語言可視為與「分析語言」對比的「想像語言」。「分析語言」是用語言「代表」外在世界，語詞「含義」的最主要成在於「指稱」，語言結構表現為一種邏輯關係，其功能目的在於追求外在的、客觀的、絕對的真理。「想像語言」則用語言「表現」個人的心象，語詞「含義」最主要成分為「性質」，語言結構的邏輯關係退為次要，轉以象徵表達觀念，其功能目的是在創造內向的、主觀的、相對的想像世界。因此，以分析方法來研究文學、文學批評，無法顯現人類實存的豐富現象與意義。高先生又認為，中國哲學多討論「人性」的問題，中國文化多探求人類的理想方向和境界，這點可以彌補或避開分析哲學的困境。

高先生認為在諸多的「經驗」中，「美感經驗」可以代表人類最典型的實存經驗。他曾對「美感經驗」自身，做過詳細分析，簡言之，美感經驗的表層是感性的，即美感「是一串『刺激』激動感官而引起的『感性感受』（『感覺』）和『感性反應』（『情緒』和『感情』）以至『感性判斷』（『快感』）」<sup>13</sup>因此，

<sup>12</sup> 高友工：〈文學研究的理論基礎：試論「知」與「言」〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 11-12。

<sup>13</sup> 高友工：〈文學研究的美學問題（上）：美感經驗的定義與結構〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 32。

美感經驗與快感有著複雜的關係，快感可為廣義下的美感，但真正的美感應是「刺激」內化為「經驗材料」，這過程約為：將外在事物由「感象」（即「物象」）轉化「形象」（即「心象」），進入「記憶」的領域而終止於「想像」。而後，此「經驗材料」與其他的「經驗材料」並立、交錯，同為「心境」的成分。「心境」是「心象」（internal object，指整個人與環境接觸而生的「感應」）「心志」（intention）的複合式結構體。但「心境」這個結構體，終究是一種「心理現象」，還不是一種「價值判斷」。當客觀現象與自我價值融合一體，才能形成所謂的「境界」。這種融合可能是：外物「人化」或「主觀化」，以與自我人格交流；或是自我人格體現於外在現象中，成為一種「物化」或「客觀化」，表現出深入的情感。

至於「境界」，是「美感經驗」追求的目標，最高層次的實現，它彷彿是個時隱時現的對象，更具體地說，是「一個『自然、自足、自得、自在』精神的實現」，並且體現出「和諧」，歸於「一」的可能。<sup>14</sup>所以，作者由「快感」逐漸經過「形式結構美」的過程，進入「境界」的美；而「境界」的美能夠震撼讀者，正是作品含孕了生命的境界（理想與意義）。<sup>15</sup>

「美感經驗」既為一種內在經驗，個人必須通過「外化」的「行動」來和外在世界重新聯繫起來，這行動可以表現在「創造活動」與「欣賞活動」中。以文學為例，創造活動可展現在兩種體類中，「一種是以『表現心境』為理想的『抒情傳統』，這裏自然其『本體』是個人的『心境』，而這『代體』即是所代表的『本體』的延續；另一種是以『模仿創造物境』為理想的『描寫、敘述傳統』，其『本體』是外在的『物境』，其代體是另一獨立的『本體』；而創造模仿者是

---

<sup>14</sup> 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：美感經驗的定義與結構〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 97。

<sup>15</sup> 同前註，頁 102。高友工〈律詩的美學〉則說：「在『境界』所可能有的各種表述中，我願將它譯為喬納森·庫勒所稱的『內在特質』，他提出這是『靈感閃現的時刻』，『豁然頓悟的時刻』，這時形式被把握住了，表象轉化成了深刻的義蘊。」此可做為補充說明，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 257。



二者之外另一主體。」<sup>16</sup>中國的文學傳統以「言志傳統」為主流，而此即是「抒情傳統」。因為，抒情「顧名思義是抒發感情，特別是自我此時的感情的。但這感情既屬於心境，即不能限於心感中之任何一端；所有詩人的心理狀態與活動都有被抒發的可能。而且就表現此一不可分割、不可直述的心體來說，用種種象徵、間接的手法只要能把握心感的一角，就也許比直接代表更有效。因此我們也可以把中國言志傳統中的一種以言為不足，以志為心之全體的精神是為抒情傳統的真諦。」<sup>17</sup>此時，即接續了徐復觀先生關於中國藝術的學說<sup>18</sup>。

在欣賞活動中，藝術品成為交流的媒介，「讀者要了解此一作品，也就要了解這一作品在創造過程中不能不有的兩條件，即作者與環境。只要讀者不是作者本人，他要能完全地把握此一美感經驗，必須想像有一原有的經驗，自然也必須重建種種假想的外緣條件。『語境』與『語旨』是『外緣解釋』中的兩個重要假設。」<sup>19</sup>讀者以自己的美感經驗想像作者及其環境，掌握作品的語境與語旨，同時，亦從作品中求得它對於現實自我的意義。擴大欣賞與解釋的範圍，作品與作品的關係——「體類問題」（genre），作品與作者的關係——「意識形態或理想問題」（ideology）則進一步出現。中國對於文學作品之「體類」或「理想」，總是不局限於抽象形式與內容的討論，而是通過印象式的批評，去把握「體類」或「理想」的「風格」（style）<sup>20</sup>，如此一來，順著創造活動的性質，讀者所關心的

<sup>16</sup> 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁87。

<sup>17</sup> 同前註，頁88。

<sup>18</sup> 更簡潔地說，高先生認為徐先生的主要觀點在於「整個藝術的經驗，在中國文化中可能就是一種道德的實踐。」見高天生：〈談文學理論與文學批評——與高友工教授一席談〉，頁83。

<sup>19</sup> 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁90-91。高友工在〈中國敘述傳統中的抒情境界——《紅樓夢》與《儒林外史》讀法〉說：「『境界』一辭在本文中意指剝除表層後一件藝術作品的意識形態基礎，即有時我們所謂的『意義』或『旨趣』。由於此一『意義』乃由作品解釋過程所發展形成，其中牽涉的毋寧是作品與讀者間交互作用的問題。」此可做為補充說明，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁353。

<sup>20</sup> 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁93-94。

是作者生命境界了。因此，這通於徐先生的看法：讀者須經由「追體驗」的功夫，體驗藝術家的精神意境<sup>21</sup>；也扣合牟宗三先生品鑒藝術是通於人格的想法。<sup>22</sup>

高先生曾說：

文學批評是一個價值判斷和價值取向的問題，是和文化緊黏在一起。你不能隨意地利用別人的價值來做為你的價值，實際上很多的理論和某些價值息息相關，不能容納別人的文化中的價值，因此我們必須在理論上求其博大，但在實用上卻要力求與文化價值相應。<sup>23</sup>

文學批評是價值判斷與取向的問題，意謂通過命題之推論或純粹語意、語法之分析，實未能充分體現文學批評的意義。同時，價值顯現在特定的文化系統中，運用其他文化的理論與批評方法，應有一定限度，當然，回到自我文化脈絡，則為必要的工作。在中國文化裏，高先生以「詩言志」的文獻，闡述「抒情傳統」，並以其為文學、文化的重要價值。這價值又與哲學觀點密不可分。因此，在哲學觀念上，高先生承續、呼應徐復觀與牟宗三先生的說法，其脈絡明朗可見。下文針對高先生與徐、牟先生學說關係，進行討論。

---

<sup>21</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1988.11），頁7。徐先生所謂「追體驗」，是一種藝術欣賞或思想史研究的方法，意指讀者經過不斷閱讀與解釋的過程，反覆修訂自我成見，最後站在與作者相同的水平，相同的情境，以創作此詩（或提出此思想）時的心意來閱讀。當然，徐先生也知道，或許沒有一個讀者真能做到「追體驗」的最終境域，但是破除一時知解的成見，不斷地做「追體驗」的努力，總是解釋、欣賞藝術（思想）的一條大道，見氏著：〈環繞李義山（商隱）錦瑟詩的諸問題〉，《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，1990.3），頁254、氏著：《中國人性論史·先秦篇》（臺北：臺灣商務印書館，1987.3）〈再版序〉，頁3。至於讀者閱讀時的態度，應以中國傳統「敬」的觀念為核心，見氏著：〈研究中國思想史的方法與態度問題〉，韋政通編：《中國思想史方法論文選集》（臺北：水牛圖書出版公司，1987.12），頁156-160。另可參見劉毅青：〈中國經典的現代解釋——徐復觀「追體驗」的解釋學發微〉，《中國社會科學研究生院學報》，2009年3月，第2期。

<sup>22</sup> 高天生：〈談文學理論與文學批評——與高友工教授一席談〉，頁83。

<sup>23</sup> 同前註，頁78。

### 三、關於「文化（藝術）精神」、「文化史」的考索

高先生自 1982 年的〈律詩的美學〉開始，他進入美典、抒情傳統史的思考與論述。〈律詩的美學〉主要論五言詩、律詩的特色與發展，隨順時間發展，鋪陳抒情詩美典的歷程。爾後，〈中國抒情美學〉（原發表於 1985 年 5 月美國紐約大都會博物館舉行的「詩書畫三絕」研討會，後收入 1991 年《文字與意象：中國詩歌、書法與繪畫》<sup>24</sup>）、〈試論中國藝術精神〉（原發表於 1986 年 12 月《九州學刊》創刊年會，後刊載於 1988 年 1 月、4 月出版的《九州學刊》二卷二、三期）、〈中國文化史中的抒情傳統〉（刊載於 2002 年 3 月出版的《中國學術》），都是以理論架構、歷史敘述為書寫方向，展開文化（藝術）精神、文化史的一系列討論<sup>25</sup>。

整體來說，當代新儒家的學問特色，余英時先生認為是：強調並繼承中國哲學的心性論；龔鵬程先生認為：「生命的學問」是新儒家為學路向與精神意趣所在。<sup>26</sup>這些說法，無疑是準確的。例如，徐先生說「先秦所奠定的人性論，有如一箇深廣的磁場，它會重新吸引文化的各部門，使其環繞此一中心以展開其活動」<sup>27</sup>，牟先生說中國哲學是「生命的學問」<sup>28</sup>。高先生曾說：「中國思想家很早就將他們的興趣由外部世界的『天』或『物』轉向內在的『心』。他們逐漸意識到，人生終極目的的實現，不必依賴於真理的發現，而在對某一理想的個人體驗。」

---

<sup>24</sup> Alfreda Murck and Wen C. Fong, ed., *Word and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), pp.47-90。

<sup>25</sup> 這三篇論文的关系，見陳國球：〈從律詩美典到中國文化史的抒情傳統——高友工「抒情美典論」初探〉，頁 68-69。

<sup>26</sup> 余英時：〈錢穆與新儒家〉，氏著：《猶記風吹水上鱗》（臺北：三民書局，1991.10），頁 57-58。龔鵬程：〈存在的感受：新儒家的學術性格〉，氏著：《儒學新思》（北京：北京大學出版社，2009.1），頁 303-325。

<sup>27</sup> 徐復觀：《中國人性論史·先秦篇》〈序〉，頁 2。

<sup>28</sup> 牟宗三：《中國哲學十九講》，頁 15。

<sup>29</sup>他或出自對於當代新儒學的認識，所以有了這種體悟，而「美感經驗」的詮釋、抒情美典的建構、抒情傳統的文化史敘述，都是接續、闡發當代新儒家思想的具體表現。

### （一）徐復觀先生與高友工先生

#### 1. 中國藝術精神的典型、演變

1980 年以後，高先生引用徐復觀先生的說法，尚有：

徐復觀教授就卓有見地指出：莊子哲學深刻影響了中國的詩歌傳統，尤其是他對藝術經驗方面的啟示所作的闡釋。<sup>30</sup>

我們當然也可以很明確地指若干早期儒家哲學的文字是此抒情美典的前導，但我們也可以很明確地顯示出莊子及以後一系列的道家著作都孕含了抒情精神的真義。這兩方面前人的成就已經夠鞏固了，我個人覺得不容我置喙。而最能發揮此中精義的是徐復觀先生《中國藝術精神》一書中〈論孔子藝術精神〉及〈莊子的再發現〉二文。<sup>31</sup>

高友工向來引述徐先生學說，都以《中國藝術精神》，尤其是〈論孔子藝術精神〉及〈莊子的再發現〉二章為主。《中國藝術精神》完成於 1965 年，該書〈自敘〉說：「中國文化中的藝術精神，窮究到底，只有由孔子和莊子所顯出的兩個典型。」又「中國藝術精神的自覺，主要是表現在繪畫與文學兩方面。」<sup>32</sup>本書共有十章，前二章分別論儒家與道家的藝術精神，後八章則論繪畫。在孔子的藝術精

---

<sup>29</sup> 高友工：〈中國抒情美學〉，蕭馳、柯慶明編：《中國抒情傳統的再發現（下）》，頁 602。在個體生命的實踐上，牟宗三先生簡別讀書（或知識）與生命的關係，分為「離其自己」「在其自己」兩種，而自己的成長，則往「在其自己」的格局發展。氏著：《五十自述》（臺北：鵝湖出版社，1989.1）

<sup>30</sup> 高友工：〈律詩的美學〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 246。

<sup>31</sup> 高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 123。

<sup>32</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 6。

神中，他又認為「孔子所顯出的仁與音樂合一的典型，這是道德與藝術在窮極之地的統一，可以作萬古的標程。」<sup>33</sup>因此，孔子的藝術精神，表現在音樂討論中，此或決定〈中國抒情美學〉等三文的歷史追溯，都將起點定在儒家的音樂理論上。在道家部分，徐先生認為「莊子所顯出的典型，澈底是純藝術精神的性格，而主要又是結實在繪畫上面。」<sup>34</sup>而高先生認為道家「孕含了抒情精神的真義」，這也與徐先生相同。又，中國美典從「起始」（先秦樂論）、經過「精緻化」（又分為二階段：由陸機〈文賦〉到劉勰《文心雕龍》的文學理論、唐代的律詩與（草）書法（理論））、到達「經典化」（五代及宋的繪畫，尤其是文人畫）<sup>35</sup>，這與徐先生以大篇幅討論繪畫，並以繪畫做為中國藝術精神重要載體的觀念，互通聲息。

徐先生在《中國藝術精神·自敘》曾點出：「在文學方面，則常是儒、道兩家，爾後又加入了佛教，三者相融相即的共同活動之場」<sup>36</sup>，後來在〈儒道兩家思想在文學中的人格修養問題〉（1980）進一步闡述說：「儒家思想對於文學的最大作用，首先是在於加深、提高、擴大作者的感發；即以老、莊為主的道家思想，我們試從其原典的放達性的語言中，同樣可以聽到他們深重嘆息之聲。不錯，他們要從這種深重的嘆息中求得解放，使精神得一安息之地，由此而下開以『興趣』為主的山水詩、田園詩。但沒有深重地嘆息、即沒有真正地精神解放感。而『興趣』與『感發』，兩者之間，是不斷地互相滑動，並沒有不可踰越的界域。不僅受老莊思想影響很大的阮籍的〈詠懷〉、嵇康的〈幽憤〉，感發多於興趣：即在陶淵明的田園詩中，難說僅有興趣而沒有感發。……王維的〈藍田〉〈輞川〉等以興趣為主的作品，與他的〈夷門歌〉、〈老將行〉等由感發而來的作品，氣象

<sup>33</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁6。

<sup>34</sup> 同前註。

<sup>35</sup> 高友工：〈中國抒情美學〉，蕭馳、柯慶明編：《中國抒情傳統的再發現（下）》，頁587-588。

<sup>36</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁6。對於佛教，徐先生認為它（尤其是禪）給文學的影響，是在修養的過程中與道家（尤其是莊子）符合，若更上一關，便解除文學成就的條件。見徐復觀：〈儒道兩家思想在文學中的人格修養問題〉，氏著：《中國文學論集續編》（臺灣：臺灣學生書局，1984.9），頁4。

節律，完全不同，但同出於一人之手，即是很顯明的例證。」<sup>37</sup>這在在強調「文學創造的條件，及其成就的淺深大小，乃來自作者在具體生活中的感發及其感發的深淺大小，再加上表現的能力」<sup>38</sup>的觀念，因此，「感發」成為文學最重要的質素，而「興趣」還是由「感發」下開而出的。

高先生〈律詩的美學〉曾分析王維的律詩，他說王維受莊子哲學影響甚深，其作品〈漢江臨泛（或作「眺」）〉「江流天地外，山色有無中」，即展現「靈感剎那閃現時所達到的境界」，同時，採用余寶琳教授的說法，認為王維以「感覺之否定」的技巧，表現出「無」的感受，又營造了佛教義蘊下的世界——河水隨著時間的運行在流動，迅即消失於另一個世界中，看似靜止的山巒，表面的色彩在廣袤空間瀰漫，最終化入渺渺虛空。<sup>39</sup>此解說律詩美典的方法，一方面彰顯「形式結構美」，把握客觀的技巧，一方面演示美典所展現的人生視境（life vision）<sup>40</sup>與生命境界，頗為精彩。這樣看來，可以說是深發了徐先生的看法。

不過，箇中仍有不同。徐先生認為儒家開出藝術的「感發」性，道家開出藝術的「興趣」性<sup>41</sup>。在時間上，儒家早先於道家；在價值上，儒家優先於道家。同時，堅持中國文學傳統「是沉潛反省，在生命之內，所體驗出來的兩種（曾按：儒、道）基源地精神狀態」<sup>42</sup>的立場，所以，徐先生體察中國文學發展史時指出，先秦作品（含諸子百家、《詩經》、《楚辭》）成為文學史的高峰，東漢不及西漢，宋不如唐，明不如宋，清代除了明清之際和咸光以後，不如明。此判斷本建

<sup>37</sup> 徐復觀：《中國文學論集續編》，頁 17-18。

<sup>38</sup> 同前註，頁 16。「感發」在中國詩學的內容與意義，徐先生在〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，則有許多闡述，見氏著：《中國文學論集》，頁 91-117。

<sup>39</sup> 高友工：〈律詩的美學〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 246-247。

<sup>40</sup> 陳國球教授翻譯語，見氏著：〈從律詩美典到中國文化史的抒情傳統——高友工「抒情美典論」初探〉，頁 67。

<sup>41</sup> 關於這點，高先生也應該不反對的，他在〈文學研究的美學問題（下）〉說：「中國詩的傳統中由自然物境的描寫發展的所謂『山水、田園』的詩體始終不能與自我心境表現所生的所謂『詠懷、言志』詩體分離」略具此意，然整體價值判準，未若徐先生明晰。氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 97。

<sup>42</sup> 徐復觀：《中國文學論集續編》，頁 17。



立在：「（作者）由修養而道德內在化，內在化為作者之心。『心』與『道德』是一體，則由道德而來的仁心與勇氣，加深擴大了感發的對象與動機，能見人所未及見，感人之所不能感，言人之所不敢言，這便只有提高，開拓文學作品的素質與疆宇。」的前理解上，<sup>43</sup>因此，符合此原則的《詩經》，就是成功的抒情詩，分解地說，賦詩是「感情的直接地形象」的抒情詩，比詩是「經過反省的抒情詩」，興詩是「直感的抒情詩」<sup>44</sup>。順此而下，文學史的高峰作品，不必等到東漢〈古詩十九首〉或唐代律詩。當然，這與帶有進化史觀的抒情美典發展史，有了基本區別。

## 2. 詩的個性與社會性

高先生雖自謂師法徐先生，尤其是在闡述中國藝術精神的部分，但二人仍有不同。例如，徐先生認為〈詩大序〉表現出個性與社會性的統一，並稱揚此一傳統，他說：

人的情感，是在修養的昇華中而能得其正，在自身向下沉潛中而易得其真。得其正的感情，是社會的哀樂向個人之心的集約化。得其真的感情，是個人在某一剎那間，因為外部打擊而向內沉潛的人生的真實化。在其真實化的一剎那間，性情之真，也即是性情之正，於是個性當下即與社會相通。所以道德與藝術，在其最根源之地，常融和而不可分。<sup>45</sup>

就此可知，〈詩大序〉強調詩人情感之真實與端正，與天下國家的悲歡憂樂相繫。詩人情感形諸文字之後，「把無數讀者所蘊蓄而無法自宣的悲歡哀樂還之讀者」，最後與讀者生命融合。這些情感的發用，創造了偉大的詩人與作品。

---

<sup>43</sup> 徐復觀：《中國文學論集續編》，頁 18-20。至於束縛文學的障礙，徐先生認為是專制政治而不是道德，關此問題，本文暫不贅論。

<sup>44</sup> 徐復觀：〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，氏著：《中國文學論集》，頁 95-104。

<sup>45</sup> 徐復觀：〈傳統文學思想中詩的個性與社會性問題〉，氏著：《中國文學論集》，頁 84-90。本文成於 1958 年。

高先生在〈律詩的美學〉認為〈詩大序〉「詩言志」說構成一種「詩歌表現論」的基礎，此一直支配中國抒情傳統<sup>46</sup>；在〈中國抒情美學〉則指出〈詩大序〉「詩言志」為中國抒情美學的宣言。<sup>47</sup>這些看法，應是〈文學研究的美學問題〉「『言志』傳統雖複雜，但是我已說過一種廣義的『志』和廣義的『言』最能描寫中國『抒情』傳統的根本精神。」<sup>48</sup>進一步的衍生與判斷。後來，在〈中國藝術精神〉、〈中國文化史中抒情傳統〉二文，高先生運用余英時先生「文化史突破說」為歷史架構<sup>49</sup>，積極建構中國抒情傳統分期發展，並且產生了歷史敘述上的修訂。他說：〈詩大序〉「詩言志」產生於以建立集體文化為中心的時期，「文學固然是個人創造出來的，但它的成果卻是整體社會的公器。」<sup>50</sup>所以，「詩言志」要真正發生影響，還要等待文化史的第二次突破，換言之，漢魏之際，在「個人從社會的、外在的道德世界退隱到一個自我中心的，內在的心象世界」<sup>51</sup>的背景下，陸機〈文賦〉的出現，正代表中國抒情美典的宣言。<sup>52</sup>

中國抒情美學的宣言，由〈詩大序〉調整到〈文賦〉，其原因固然是〈文賦〉內容，已從作品中心轉移到作者中心，強調創作活動的過程，這與以美感經驗為

<sup>46</sup> 高友工：〈律詩的美學〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 215。

<sup>47</sup> 高友工：〈中國抒情美學〉，蕭馳、柯慶明編：《中國抒情傳統的再發現（下）》，頁 603。

<sup>48</sup> 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 96。

<sup>49</sup> 〈試論中國藝術精神〉說：「一年來在兩個不同的場合聽到余英時教授討論到中國文化史上的四個重要突破，事後又與他討論過我關於中國藝術史上的幾個轉換點，覺得我自己的想法在很多方面可以包容在他所提出的框架中。」所謂的「一年來」，該文註腳 18 記云：「余英時的首次談話，是在 1987 年 5 月普林斯頓大學為陳大端、牟復禮退休舉行的『中國文化座談會』中發表。第二次是同年十二月在哈佛大學《九州學刊》所辦的第二次中國文化講座會中所作的演講。」見氏著：《美典：中國文學研究論集》，頁 173-174。有關余先生的說法，在 2007.10.6 日本名古屋大學演講「我與中國思想史研究」之後，才見諸篇章，余英時：〈綜述中國思想史上的四次突破〉，氏著：《中國文化通釋》（香港：牛津大學出版社，2010）。

<sup>50</sup> 高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 128-129。

<sup>51</sup> 高友工：〈試論中國藝術精神〉，氏著：《美典：中國文學研究論集》，頁 167。

<sup>52</sup> 高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 130。唯高先生發表於 1974 年的〈中國敘述傳統中的抒情境界〉，曾指出「律詩和詞就是古典詩長期朝

論述起點的關懷向度相同。可是，這時卻與徐先生看法，漸行漸遠，反倒點染「文學自覺」的色彩<sup>53</sup>。

高先生一方面師法徐先生，一方面有所改造。整體說來，導致徐、高學說最後差異的主要癥結，應在於「抒情」的文學體類、「情」的內涵等問題上，存在著基本距離。高先生〈文學研究的美學問題〉：

（「抒情」）它並不是一個傳統上的「體類」的觀念。這個觀念不只是專指某一個詩體、文體，也不限於一種主題、題素。廣義的定義涵蓋了整個文化史中某一些人（可能同屬某一背景、階層、社會、時代）的「意識形態」包括他們的「價值」、「理想」，以及他們具體表現這種「意識」的方式。更具體地來說，我所用的「抒情傳統」是指這種「理想」最圓滿的體現是在「抒情詩」這個大的「體類」之中。

「抒情」縱然不是一個「體類」觀念，但它最圓滿地體現在「抒情詩」中，因此，《莊子》〈逍遙遊〉、《史記》〈伯夷叔齊列傳〉之類，也只是受到抒情傳統壟斷性的影響，而產生的（敘述）變化<sup>54</sup>。可是，徐先生認為《莊子》是莊子的「藝術的創造」，意謂莊子將其藝術精神貫徹在藝術創造（書寫）之上<sup>55</sup>；司馬遷能以自己的藝術心靈去發現、把握、表現歷史人物的感情、情調，而成就了《史記》的藝術性，這與一般藝術家發現美的對象的情形，並沒有大的分別<sup>55</sup>；西漢「咸有

---

『抒情內化』的衍變結果，而源起於六朝折衷各家的個人主義思想」，此已將「個人主義」概念帶入抒情傳統衍變的詮釋中，並以之為歷史發展重要因素，唯在整體論述裏，尚未特別凸顯。

<sup>53</sup> 「文學自覺」說，主要指魯迅〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉提到「（曹丕）說詩賦不必寓教訓，反對當時那些寓訓勉於詩賦的見解，用近代的文學眼光來看，曹丕的一個時代可說是『文學的自覺時代』，或如近代所說是為藝術而藝術的一派」的說法，以及演繹該說的後起論述（如「群體公共意志／個人緣情抒發」二元觀等等）。氏著：《魯迅全集》第三卷（臺北：谷風出版社，1989.12）。

<sup>54</sup> 高友工：〈試論中國藝術精神〉，氏著：《美典：中國文學研究論集》，頁168。

<sup>55</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁116-119。

惻隱古詩之義」的「賢人失志之賦」，實為抒情之作<sup>57</sup>。所以，抒情藝術的體類，在文學範圍內，應不限於詩體，至少，賦體也可以抒情。

其次，抒情傳統所抒之「情」，高先生認「志」可以為代表觀念，他闡述說：

「言志」傳統雖複雜，但是我已說過一種廣義的「志」和廣義「言」最能描寫中國「抒情」傳統的根本精神。廣義的「志」即是把「心志」（intent）不只是作為個人的欲望、志願（或者尚藏之於心，或者已付諸行動），這些至多只能說他是個人「心境」的一個「表層」或「方面」。它實際上無法和它的其他部分分割，即是它的「感覺」、「想像」、「認知」、「記憶」以及「理想」。所以說「心志」實在只是個人整個人格的一個浮標。……廣義的「言」把「言」從代表性的語言中解放出來，而以一全面的體現性的「言」（自然包括了代表性的言）做為保存，傳達個人內在的整體的「志」的工具。而這廣義「言」自然就是藝術的表現方式。因之「詩言志」便由以「語言表達個人願望」的簡單觀念發展為「以藝術媒介整體地表現個人的心境與人格」的美學理論。<sup>58</sup>

「言志」是「抒情」傳統的根本精神，所以「志」通於「情」，此「志」包括欲望、志願、感覺、想像、認知、記憶、理想，亦是人格的具體展現。顏崑陽先生曾評述陳世驥先生的「抒情」觀念，該批評也適用於此：「『情』之詞所指涉的

<sup>56</sup> 徐復觀：〈論史記〉，氏著：《兩漢思想史（卷三）》（臺北：臺灣學生書局，1993.9），頁423。

<sup>57</sup> 徐復觀：〈西漢文學論略〉，氏著：《中國文學論集》，頁350-384。此外，王夢鷗先生也認為，「賦者古詩之流也」（班固〈兩都賦序〉）的說法，即意謂：「賦」將古詩的「惻隱」之義，予以繼承、發揮，故賦富有感情成分；古詩「微言相感」的性質，也被運用到賦（甚至《春秋》）上。因此，無論表達方式或精神內涵，賦與詩都彼此相通，甚至「古賦只是古詩的變體」。見王夢鷗：〈貴遊文學與六朝文體的演變〉，氏著：《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1987.8），頁118-119。

<sup>58</sup> 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁96-97。這一說法，一直貫串在高先生的全部論述中。

範疇，乃未經分析與界定，而被極大化地涵蓋了情、趣、意、志等所有因生於主體性的心理經驗。」<sup>59</sup>事實上，徐先生在論孔子藝術精神時，曾區別情欲與道德，他說：

樂的（詩、歌、舞）三種基本要素，是直接從心發出來，而無須客觀外物的介入，所以便說它是「情深而文明」。「情深」，是指它乃直從人的生命根源流出，文明，是指詩、歌、舞，從極深的生命根源，向生命逐漸與客觀接觸的層次流出時，皆各具有明確的節奏形式。……潛伏於生命深處的情，雖常為人所不自覺，但實對一個人的生活，有決定性的力量。在儒家所提倡的雅樂中，由情深之情，向外發出，不是像現代有的藝術家受了弗洛特（S.freud）精神分析學的影響，只許在以「性欲」為內容的「潛意識」上立藝術的根基，與意識及良心層，完全隔斷，而使性欲壟斷突出。儒家認定良心是藏在生命的深處，成為對生命更有決定性的根源。隨情之向內沉潛，情便與此更根源之處的良心，於不知不覺之中，融和在一起。……這種道德化，是直接從生命深處所透出的「藝術之情」，湊泊上良心而來，化得無形無迹。<sup>60</sup>

徐先生認為，情（欲）向更根源的道德心沉潛，融合出來的道德化之情，才是從生命根源透顯出來的「藝術之情」。所以，儒家樂論中的「藝術之情」，是指解消情欲與道德衝突之後的情，並非極大化的心理經驗。那麼，道家的「藝術之情」，也是通過「墮肢體，黜聰明，離形去智，同於大通」《大宗師》的工夫之後，所展現出無繫累、絕依待的情，此亦非極大化的心理經驗。簡單地說，儒家通過仁義心的涵攝，道家透過虛靜心的滌除，才構成足以成就高度藝術精神的情。

綜上所述，徐先生認為，歷經個人與社會交盪、情感與道德融合之後，才形

<sup>59</sup> 顏崑陽：〈「抒情文學史」的反思與「完境文學史」的構想〉，《清華中文學報》第3期，2009.12，頁116-117。另參見龔鵬程：〈成體系的戲論：論高友工的抒情傳統〉，頁173-174。

<sup>60</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁26-27。

成一份藝術之情。這是一份真誠、端正的性情，具有產生偉大作品的能量。而這種觀點，尚未充分轉化在「抒情傳統」論述中。因此，中國美學的宣言，究竟應該是〈詩大序〉或是〈文賦〉？個人情感自覺是否才是完成美典的充分條件？這些問題，都應該重受討論。總之，就徐先生思想格局來說，在時間上，受肯定的文學思想，不必遲至「第二次文化突破」的漢魏之際；在觀念上，個人性與社會性的統一，就足以創造出偉大的文學作品，無需等待個人主義觀念來臨。

## （二）牟宗三先生與高友工先生

### 1. 中國文化的特殊性、表達方式

1980 年以後，高先生提及牟宗三先生的地方，尚有：

牟宗三先生已經反覆指出，在中國的傳統中，總是從「實踐」獲得對生命意義的理解，而要達到某種「境界」，即通過個人達到獨特的精神狀態，更是如此。<sup>61</sup>

中國思想重實踐、講境界，反略過理論、實存，在牟宗三先生的近著發揮得很透徹了，不必由我來多贅。<sup>62</sup>

這在牟宗三的《中國哲學十九講》中以「中國文化在開端處的著眼點是在生命……所以重德」（45 頁）「根從頭就是從實踐上來關心」（49 頁），因此他把這種從主觀上講的形而上學叫「境界形態的形而上學」，與客觀地從存在的講的叫「實有形態的形而上學」（103 頁）相提並論。而我們討論中國抒情美典正是從這種「境界形態」的自我實踐中發展出來的。牟宗三先生以為道、佛、儒都有境界型態的意味，而抒情美典正和此三個系統密切相關，他同時以為儒家卻還有實有形態，道家卻無此型態，從這個線索推想亦可知中國文化中並不會沒有客觀外向的敘述傳統，只是其發展受壓抑而已。<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> 高友工：〈中國抒情美學〉，蕭馳、柯慶明編：《中國抒情傳統的再發現（下）》，頁 602。

<sup>62</sup> 高友工：〈試論中國藝術精神〉，氏著：《美典：中國文學研究論集》，頁 153。



〈中國抒情美學〉等三篇論文，都提及了牟先生《中國哲學十九講》，尤其第五講〈道家玄理之性格〉。《中國哲學十九講》，原為 1978 年對台大哲學研究所講授「中國哲學之簡述及其所涵蘊的問題」的內容，後經研究生根據錄音帶整理而成，1983 年由臺灣學生書局出版。在此我們可以發現，高先生對於牟先生的說法，隨著該書出版，才由關注《才性與玄理》，轉向《中國哲學十九講》。

先前，高先生引述《才性與玄理》，強調品鑒活動在中國文化上的意義；爾後，引用《中國哲學十九講》，擴大關注中國文化與哲學的特質，抒情美典與抒情傳統的發展。

中國美典與文化特質有何關係呢？先說「美典」一詞。高友工先生在〈中國文化史中的抒情傳統〉有段直截的說明：

西洋美學（aesthetics）一詞通常譯作美學，是作為哲學中的一門，但此詞另一用法常用以指一個創作者甚至欣賞者對創作、藝術、美以及欣賞的看法，故實當譯作「創作論」或「審美論」，可以簡名之為「美論」或「美觀」。我則認為這套理論在文化史中往往形成一套藝術的典式範疇，因此稱之為「美典」。也即是承認它不僅是一個個人對美的獨特看法，而是有意無意地演變為一套可以傳達繼承的觀念。美典之與個人的美論的關係自是不可否認的，但卻不必是個人有意識的分析結果，它可以是無意地蘊藏在作品本身，而經由對作品的欣賞而傳播。而我們的討論正是奠基於這種客觀的現象之上，進而推想藝術家主觀的創造過程。<sup>63</sup>

美典並非美學……美典則是某一群人、族群、甚至於某個人對於藝術品的反應和評價。而這種評價往往或明或暗地顯示一些原則、典範。……我以為這種個人、團體或文化的在欣賞或創作時的理想或典範正可以美典一詞概括。因此中國文化中有各種不同的美典，而且有與其他文化不同的美典。<sup>65</sup>

<sup>63</sup> 高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 123-124。

<sup>64</sup> 同前註，頁 107-108。

<sup>65</sup> 高友工：〈中國之戲曲美典〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 333。

陳國球教授曾就第一段話，概括了兩層要義：「一、他重視美感經驗的研究，而這經驗又以創作者（藝術家）的『創造過程』所涉者為根本；欣賞者的作用和欣賞過程相對是次要的，主要是追溯和印證創作過程的美感經驗。二、他的『美典』牽涉到『傳承』和『典範』的意識，也就帶動了超越個人的集體和歷時層面的思慮；高友工由此進入文化史的論述，看來也就自然而然了。」<sup>66</sup>這段話一方面解釋高先生論題思考、論文寫作的發生歷程，另一方面也綰合理論結構與歷史發展的關係。

事實上，二十世紀，尤其是上半葉，有關中國文化史的研究，伴隨著西方軍事與文化的刺激，出現了詭譎的雙重性。其一是因受刺激而有「以文化史振奮民族精神」的現象，並以之探討文化史演變的內在規律；另一方面，受西方史觀影響，以詮釋分析中國文化現象，並且突破中國文化本位主義，「嘗試在世界文化的視野中，把握中國文化的流變」<sup>67</sup>。在高先生思考中，我們也可以看見這種痕跡，他早在一九七九年曾說：

雖然我個人反對分析哲學，但反對的態度是這樣的：如果以它為最高的價值我反對，但如果是以它作為方法，那沒問題還是學術研究的基礎。原則上，我接受分析哲學的方法，也就是能夠釐清定義、合理推論，能夠遵照這些原則，你才能定出批評的範疇，原則等等理論間架。不過，更要注意

<sup>66</sup> 陳國球：〈從律詩美典到中國文化史的抒情傳統——高友工「抒情美典論」初探〉，頁 70。

<sup>67</sup> 參見周積明：〈二十世紀的中國文化史研究〉，《歷史研究》，1997 年第 6 期。這種雙重性，在唐君毅先生談「中華人文與當今世界」；牟宗三先生談「中西哲學之會通」；徐復觀先生經過日本學者圓賴三《美之探求》接近西方美學理論，以參照發明中國藝術精神，亦為此模式。另外，1958 年元旦，牟宗三、徐復觀、唐君毅、張君勱共同署名的〈為中國文化敬告世界人士宣言——我們對中國學術研究及中國文化與世界文化前途之共同認識〉（主標題或名「中國文化與世界」），發表於《民主評論》與《再生》二雜誌，展現當代新儒家學者對於「中華民族之花果飄零」的客觀悲情，及其學問態度與傾向，唐君毅：《唐君毅全集第四卷》（臺北：臺灣學生書局，1991.2），頁 3-67。又關於「客觀的悲情」、「架構的思辨」，參見牟宗三：《五十自述》，第四章、第五章。當代新儒家面對國共內戰，興發中華文化花果飄零的存在感，這應對高先生也產生影響。

的是……我們研究的對象不只是文學作品本身，而是文學經驗，也可以說不只是藝術本身，而是藝術經驗。<sup>68</sup>

這段文獻說明：第一、高先生從中西學術的對比到融通，逐漸提舉出一份理想式的學術格局與樣態，此大致以中國哲學精神為主體，以西方分析哲學為方法。第二、文學研究應注重藝術經驗，以尋繹文化內部的質素與特質。所以，此思路容易發展成為：自個體生命經驗出發，然後延展於集團生命經驗，最後建構、敘述文化規律、特質與歷史，以便解釋中國文學現象，甚至他國文學現象的學說<sup>69</sup>。

「抒情傳統」之所以成為覆蓋性的大論述，或與這思考脈絡有關。當然，在文化特質的詮釋上，高先生自覺地接契於當代新儒家，即以新儒家由客觀悲情（中華民族之花果飄零的時代感受）所生發的知識內容為基礎，進而深入探討中國文學、藝術的精神傳統。

高先生之所以回到文化層面的考察，自有其理論之內在邏輯與時代之自我感受。美典流動於文化內部，文化表現又根源於哲學觀念，哲學特質亦是文化特質的具體表徵，彼此可以相互參照。

高先生七〇年代關於「文學研究」的論述中，對於當代西方學術的反省，實與牟宗先生《中國哲學十九講》第一講〈中國哲學之特殊性問題〉、第二講〈兩種真理以及其普遍性之不同〉內容，多有契合。

牟先生在〈中國哲學之特殊性問題〉中指出，中國哲學是以生命為研究對象，主要的用心在於如何調節、運轉與安頓我們的生命，故中國的學問（哲學）是生命的學問，此亦為中國文化的特殊性。〈兩種真理以及其普遍性之不同〉指出，真理具有普遍性，但真理也具多樣性。真理大體可分為外延的真理與內容的真理。所謂「外延的真理」，指不繫屬主體，可以客觀地予以肯斷的真理，這是邏輯實證論者所承認的真理，此真理的普遍性為一種抽象的普遍性。所謂「內容的真理」，指不能離開主觀態度的真理，更準確的說，是不能脫離「主體性」的真理，

<sup>68</sup> 高天生：〈談文學理論與文學批評——與高友工教授一席談〉，頁 87。

<sup>69</sup> 同前註。

如文學家的主體性是作家的情感，此情感亦滿足讀者的情感，此屬於感性；又如宗教家或孔孟講的「道」，雖也滿足我們的情感，但同時含著理性。無論是感性或理性的內容，皆具備主體性，且能引起他人共鳴，此即內容的普遍性。中國哲學的特殊性，代表中國文化的特殊性，那麼中國哲學的特質：「在開端處的著眼點是在生命，由於重視生命、關心生命、關心自己的生命，所以重德」<sup>70</sup>，這同時也是集團的生命精神。這些內容，都與高先生的看法類近。

至於表達真理的語言，牟先生同意唐君毅（1909-1978）的說法，共析分為三種類型：一是科學語言，二是文學語言，三是啓發語言，內容的真理通過文學語言或啓發語言而完成。但高先生則僅以「分析語言」「想像語言」，簡別真理的表達方式。兩相對應，科學語言與分析語言相應，文學語言和啓發語言包籠於想像語言中。如此一來，足以展現中國文化特質的哲學論著（散文），可能不易受到安頓，這從抒情美典的主要體類：音樂、文學理論、詩歌、書法、繪畫，可以見之。

事實上，唐先生將「人的學問」，依照價值高下，循序分為七種：「一、爲人之學；二、歷史；三、文學藝術之學；四、哲學；五、社會科學；六、自然科學；七、形數之學與邏輯」<sup>71</sup>因此，在表述「人的學問」的語言中，單憑「想像語言」，實在難以涵蓋（社會、自然）科學、形數邏輯之學以外，其他學問的語言。此外，唐先生認為在中國文化中，普遍瀰漫著藝術精神，故中國哲學、醫學、政治、宗教，乃至人格等等，皆具藝術精神<sup>72</sup>。當然，具有藝術精神者，未必是藝術（作品），但是，徐復觀先生卻曾指出，《莊子》亦爲一部偉大的藝術品。<sup>73</sup>如此一來，「散文」（尤其是諸子散文）是否可能成爲中國的抒情美典呢？中國抒情

<sup>70</sup> 牟宗三：《中國哲學十九講》，頁45。

<sup>71</sup> 此價值之高下，乃據「依各種學問與具體之人生存在相關愈密，而對具體人生存在之重要性愈大之原則」排列。見唐君毅：〈人的學問與人的存在〉，氏著：《中華人文與當今世界（上）》，（臺北：臺灣學生書局，1988.11），頁91。

<sup>72</sup> 唐君毅：〈中國文化中之藝術精神〉，氏著：《中華人文與當今世界補編（上）》，（臺北：臺灣學生書局，1988.11），頁47-49。

<sup>73</sup> 徐復觀：〈中國藝術精神主體之呈現〉，氏著：《中國藝術精神》，頁116-117。

傳統體類的開端，是否只能限於與西方敘述傳統相對照的「抒情詩」呢？

唐先生就認為，中西文學的差別之一，在於西方重視小說與戲劇，中國重視詩歌與散文。中國的詩歌與散文，「不注重表現意志性之行爲動作，因而皆不能以表現生命力見長，而重在表現理趣、情致、神韻等」<sup>74</sup>，詩歌固然具有抒情特質，那散文呢？高先生曾提及：

經書之後，文言敘述文學中出現了兩種最普遍的副文類（sub-genres），即傳記與寓言：分別是歷史與訓誨之作。此二者中，人物之功用或以展示哲學真理，或以為人類行為之典範。……傳記與寓言，由於本身的客觀性和載道功能，很早即為中國傳統中的重要文類。<sup>75</sup>

（司馬遷的傳記及莊子的寓言）此二文學鉅構，其偉大全於具現了抒情境界的精髓部分，而不在于其他功利之用上。<sup>76</sup>

做為敘述文學副文類的傳記與寓言，側重客觀性與載道性，與強調抒情創作的自我反省、浪漫想像等條件，有段距離，故成為「功能美典」——以人物展現真理或做為行為典範。<sup>77</sup>縱然部分寓言與史傳，具現抒情境界，且可目之為鉅構，但仍須歸屬於中國非主流的敘述傳統。如此說來，《莊子》寓言是具有抒情境界的敘述文學，那麼，純粹境界形態的莊子思想，是否更可能直接開出敘述傳統呢？答案若為肯定，那敘述傳統自儒家實有型態開出的說法，應予檢討。

其次，宇文所安說：「《左傳》的敘事極為繁複，但是其敘述核心都是暫時

---

<sup>74</sup> 唐君毅：〈中國文學精神〉，氏著：《中國文化之精神價值》（臺北：正中書局，1991.1），頁317-319。

<sup>75</sup> 高友工：〈中國之戲曲美典〉，頁357。氏著：《美典：中國文學研究論集》，頁358。高先生亦指出，在敘述文學副文類中，自傳與傳奇才具有抒情創作的性質，而此二者，卻是後來才發展起來的。

<sup>76</sup> 高友工：〈中國敘述傳統中的抒情境界——《紅樓夢》與《儒林外史》讀法〉，氏著：《美典：中國文學研究論集》，頁358。

<sup>77</sup> 同前註，頁353。

性的，情節也很支離破碎，缺乏把整個敘事統一為有機整體的力量。……敘事結構，與其說是圍繞著情節、人物建立起來的，還不如說更多地是圍繞著對於後果的先見之明建立起來的，圍繞著詮釋徵象的能力——尤其是人物之行為方面那些能夠預兆結果的徵象——建立起來的。」<sup>78</sup>《左傳》為編年體史書，就事件發展、情節鋪述來看，確實支離破碎。宇文所安不以事件發展，做為《左傳》敘述的內趨力，改以「對於後果的先見之明」做為內趨力，因此，史書有關人物的行為記錄，都是史家藉著歷史人物的徵象，予以表現個人詮釋的結果。這在中國傳統史學上，是可以取得佐證。《孟子·離婁下》：「王者之迹熄而《詩》亡，《詩》亡然後《春秋》作。晉之《乘》，楚之《檮杌》，魯之《春秋》一也。其事則齊桓、晉文，其文則史，孔子曰：『其義，則丘竊取之矣。』」「《詩》亡而《春秋》作」意謂《詩經》與《春秋》具有某種同質性，即二者皆有記載歷史或訓誨的功能，縱然「屬辭比事」才是《春秋》之教，但《春秋》簡潔的紀載，其重點未在建構、演示或模仿一個客觀的歷史世界，而是寄寓一種特殊的精神——「（孔子）作《春秋》而亂臣賊子懼」，錢穆先生說：「春秋時代轉瞬即逝，而中國歷史則屹然到今。時代的雜亂，一經歷史嚴肅之批判，試問又那得不懼？孔子以前的亂臣賊子早已死了，那會有懼？但《春秋》已成，則自將由孔子之作《春秋》而知懼。」<sup>79</sup>，作者將大義隱藏於微言之中，寓一字之褒貶，並非直言訓誨，而讀者通過史事的具體解悟，掌握作者意趣，此雖不屬於高先生所謂的抒情美典，但其具有抒情創作與欣賞的意趣。

此外，張亨先生將《論語·先進篇》摘出「暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸」數句，認為在意象塑造和意境呈現上，都堪稱為抒情詩，所以，諸子散文具有納入抒情傳統之內的質素。<sup>80</sup>就此看來，抒情傳統的流衍與範圍，還有討論空間。

<sup>78</sup> 宇文所安：〈敘事的內趨力〉，氏著：《他山的石頭記》（南京：江蘇人民出版社，2006.8），頁 55-56。

<sup>79</sup> 錢穆：《中國史學名著》（臺北：三民書局股份有限公司，1988.2），頁 18-19。

<sup>80</sup> 張亨：〈《論語》中的一首詩〉，氏著：《思文之際論文集——儒道思想的現代詮釋》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，1997.11），頁 469-495。



## 2. 境界型態的內涵

對於「境界」，牟宗三先生在《中國哲學十九講》第七講〈道之「作用的表象」〉有所闡述：

境、界這兩名詞本來是從佛教典籍裏面來的……佛教說境，由境說界，境和界都是一個實有的意義。境是指著對象講的，境在佛教就是 objects，就是 external objects，外在的對象。界，也是佛教新造的名詞。……照佛教的解釋，界是因義，是 ground 或 cause 的意思……把境、界連在一起成「境界」一詞，這是從主觀方面的心境上講。主觀上的心境修養到什麼程度，所看到的一切東西都往上升，就達到什麼程度，這就是境界，這個境界就成為主觀意義。……我們可以勉強界定（曾按：境界）為實踐所達至的主觀心境（心靈狀態）。<sup>⑧1</sup>

「境界」一詞來自於佛教，從佛教唯識宗的教法來說，「境不離識」、「為識所變」，已將對象（實有外境）主觀化了，但境、界仍是外在實有。至於「境界形態」，則是通過一套實踐的工夫，達到某種心靈狀態的形態。依此說，高先生認為美感經驗與心境有關，而最高層次的心境，名之為境界的說法，與牟先生看法相同。此外，牟先生認為「道家重觀照玄覽，這是靜態的，很帶有藝術性的味道，由此開出藝術境界」<sup>⑧2</sup>應是高先生所能認同的說法。

依高先生引文，我們可以清楚看見，牟先生說儒、釋、道都具有境界形態的意味，此乃就存有論而言，即外在客體都是通過內在主體的實踐工夫，予以收攝進來，亦即「攝客歸主」。儒家的「仁」、道家的「無」、佛家的「空」，都是主體精神境界，也是一種無限妙用的心境。但是，儒、釋、道仍有區別，儒家有境界形態之外，還有更重要的實有形態，如〈中庸〉「天地之道，可一言而盡也。其為物不貳，則其生物不測」、《周易·乾卦·彖傳》「乾道變化，各正性命」

<sup>⑧1</sup> 牟宗三：《中國哲學十九講》，頁 128-129。

<sup>⑧2</sup> 同前註，頁 122。

等等，足以見之。而道家，雖然具有實有的姿態，如《老子》四十二章「道生一，一生二，二生三，三生萬物」，五十一章「道生之，德畜之」，但這種創生原則，牟先生另名為「實現原則」，以與儒家「創生原則」做一區別。道家「道生物」的模式，是「不生之生」，讓「物自生自長」，此實現原則正寄託於主觀實踐所呈現的境界，所以是純粹的境界形態。牟先生更進一步分別，指出儒家是「縱貫縱講」、道家是「縱貫橫講」，至於佛家，接近於道家，以天台宗為例，成佛是「即九法界而成佛」，法身帶著一切法而成佛，此保證一切法的存在，但不能說法身創造一切法，而是當法身呈現時，一切法通通呈現而不消失。當般若呈現時，一切法都在般若之中，和般若一起呈現<sup>83</sup>。

因此，爲了安頓實有形態與境界形態，高先生說，「從這個（曾按：儒家的實有形態）線索推想亦可知中國文化中並不會沒有客觀外向的敘述傳統，只是其發展受壓抑而已。」但是，這種說法，可能須面對一個問題：我們如何證明實有形態形上學，必然開出客觀外向的敘述傳統呢？高先生或許參照西方歷史發展，做出如此判斷，但是牟先生講儒家的實有形態，仍須落回主客合一的間架，意即內在生命之仁與外在超越之道，兩者互相遙契，「道」不是經由抽象觀解所得的實體，而是如孟子「盡其心者，知其性也。知其性，則知天矣」（《孟子·盡心上》）實踐體證所得的實體。<sup>84</sup>高先生的推論似乎是：以西方歷史來說，實有形態形上學牽動整體文化的傾向，所以在藝術觀念上，藝術世界是現實（實體）世界的模倣品，因此「敘述傳統」昌盛；中國儒家既有實有形態，所以「不會沒有客觀外向的敘述傳統」，可是，儒家的實有形態是具體實踐的形態、西方的實有形態是抽象觀解的形態，兩者大不同，怎可將西方歷史經驗直接移植於中國呢？<sup>85</sup>

牟先生在《歷史哲學》中說：

---

<sup>83</sup> 牟宗三：《中國哲學十九講》，頁120-121。

<sup>84</sup> 牟宗三：《中國哲學的特質》（臺北：臺灣學生書局，1987.10），第六講〈由仁、智、聖遙契性、天之雙重意義〉。

<sup>85</sup> 牟宗三：《中國哲學十九講》，頁13-16。龔鵬程：〈成體系的戲論：論高友工的抒情傳統〉，已指出高、徐此處之不同，頁176。

一哲學系統之完成，須將人性全部領域內各種「先驗原理」予以系統的陳述。自純哲學言，人性中，心之活動，首先表現為「理解形態」。依此，乃有理解之先驗原理之顯露。在此，邏輯、數學，具依先驗主義，而有超越之安立。而科學知識亦得以說明。其次，則表現為「實踐形態」。依此，乃有實踐之先驗原理之顯露。在此，「內在道德性」之骨幹一立，則道德形上學，美的欣趣，乃至綜合形態之宗教意識，具得真實無妄，圓滿無缺之證成。……中國之文化生命，首先表現出「道德主體」與「藝術性主體」，而表現此兩主體之背後精神，一曰「綜合的盡理之精神」，一曰「綜合的盡氣之精神」。由前者，有「道德的主體自由」；由後者，有「美的主體自由」（即黑格爾所謂「美的自由」。）然而「知性主體」則未出現，因而精神表現之「理解形態」，終未彰著。<sup>86</sup>

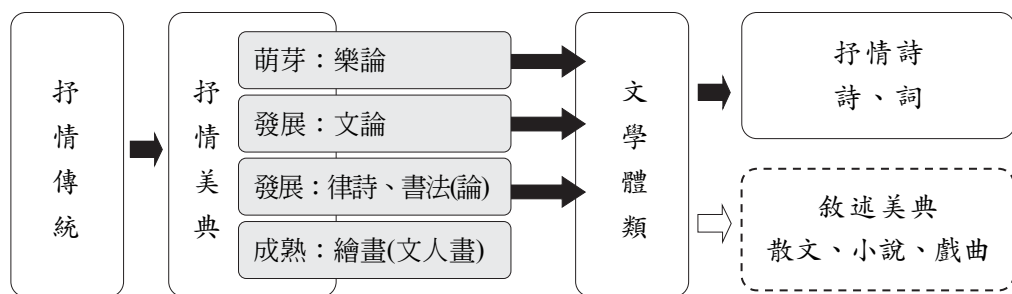
這段話說明了中國哲學為一實踐形態的哲學，而主體通過道德與美感活動，可以朗現主體自由境界。但是，這兩種主體背後的精神不同，主體精神之所以不同，又與創造自由的不同根源有關。牟先生曾說：「文學家也講創造，那種創造根源於自然生命。那只是附屬於一個特定能力之下的創造；然而一旦能力發洩完了，創造也沒有了。……至於呈現道德創造的性體之為創造性，叫做創造性自身。這創造性自身就是本體，不隸屬任何特殊而有限定的機能。」<sup>87</sup>就此看來，文學創造隸屬於自然（「氣質」「才性」）生命，此刻生命主體是藝術性主體，主體精神則是「綜合的盡氣之精神」，就創造性而言，實不及具有「綜合的盡理之精神」的道德主體。如此說來，牟先生雖說中國文化或哲學具有「實踐形態」或「境界形態」，但形態內部分別繫屬於不同主體性，所以發展成不同的思想流派、文化創造活動。高先生通過「境界形態」陶鑄「抒情傳統」時，卻簡化了不同的生命根源、精神與活動。

<sup>86</sup> 牟宗三：《歷史哲學》（臺北：臺灣學生書局，1988.8），頁45。

<sup>87</sup> 牟宗三：《中國哲學十九講》，頁432。

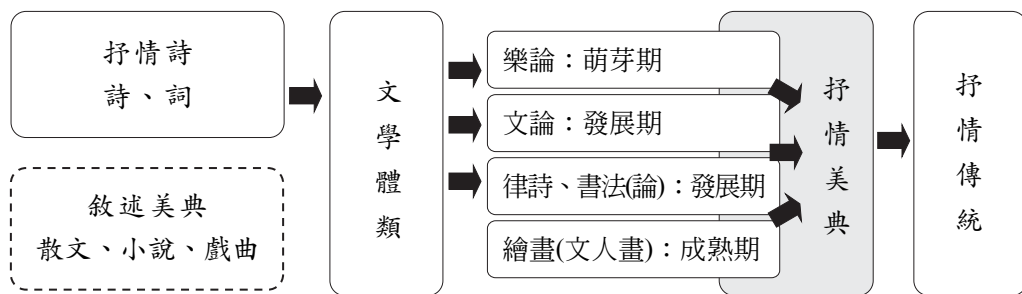
#### 四、結語

高先生的抒情傳統論述，自理論的內部邏輯來看，或可以下圖簡示之：



中國文化的根源為儒家、道家思想，儒、道思想的境界形態，陶鑄出抒情傳統；抒情傳統通過抒情美典予以延續、發展，其中，在文學體類上，抒情詩是最圓滿的體現者（後來則以文人畫為歷史敘述的終點）。至於敘述美典，來自於文化中的其他傳統——儒家的實有形態。但是，抒情傳統在士大夫圈中，還是具有絕對優勢，所以，敘述美典也受到抒情傳統的浸染。

可是，自理論的形成歷程來看，正好顛倒過來：



高先生認為中、西文學的差異，在於各自偏向抒情或敘述，中國文學精神主要展現在抒情詩，西方文學精神主要展現在悲劇，便是明證。所以，要進行中國文學研究時，應回到中國自身的文化傳統與精神。抒情詩的表現、解釋，關涉乎作者、讀者的生命經驗與境界，因此，我們應該著重美感經驗一範圍。而由此完成的文學知識，也才能回應、彰顯中國文化特色——重視生命，講究生命的學問，

並且用以彌補西方學術之偏枯<sup>88</sup>。同時，「抒情」不是純粹體類觀念，它也具現在其他文化成品裏，所以，通過美典發展史，逐步構作具有覆蓋性的抒情傳統。

高先生將中西方文學的差別相：抒情詩、悲劇，做為整個理論的基本前提，並且以儒、道思想的境界形態，驗證前提的合理性。於是，中國史傳、寓言的體貌既非詩歌，哪怕它們具有自我內省的意義，也只好被解釋為受到抒情傳統影響的敘述文學。可是，「抒情」如果不是一個體類觀念，而所抒發之「情」，可以包括「價值」「理想」，還有表現這些「意識」的方法，那麼，史傳何須由另一傳統開出呢？又，如果開出敘述傳統的根源，是來自於儒家實有形態，這種解釋可能仍混雜著西方歷史經驗，無法具體說明：異於西方傳統的儒家實有形態，究竟如何開出中國的敘述傳統？具有純粹境界形態的道家，為何反而創造出具有抒情質地的敘述文學（寓言）？道家既有實踐之作品，那敘述傳統為何不是由道家開出呢？這些問題，應是融合當代新儒學時，可能遭遇到的理論瓶頸。

其次，先秦儒家思想、漢代〈詩大序〉的文學觀念，是否以群體意志為唯一價值，否定或輕忽個人情感，未具有「個體自覺」的意義呢？更精簡地說，「個體自覺」所自覺的標的為何？或者，〈詩大序〉的情志，是否未具「個體自覺」的情志？自徐復觀先生的觀點來說，〈詩大序〉的道德化之情，是個性與社會性統一之情，也是真正的「藝術之情」。因此，被儒、道思想所決定的抒情傳統，是否需要等到漢、魏之際「個體自覺」觀念出現，才能推動抒情美向前發展呢？這些問題，已造成抒情傳統論述逐漸游離出當代新儒學的藩籬。

復次，從文化活動的諸種美典來看，抒情詩雖然具有表現抒情傳統的圓滿體性，但是，它的由來與發展，尚須進一步考察。高先生從徐先生的學說中，獲得啟示，回溯時間，聚焦於樂論（「樂」包含「詩、歌、舞」）；然後，順流時間，

---

<sup>88</sup> 高先生曾說：「『人文研究』的目的不僅是在追求客觀事實或真理，而是在想像自我存在於此客觀現象終的可能性。因此『人文研究』中的客觀性只是一種工具或手段，而其最終目的即是一種『價值』的追求，『生命意義』的了解。……『文學』與『藝術』在整個人文教育中是一個核心，『美感經驗』是在現實世界中實現一個想像的世界。」高友工：〈文學研究的美學問題（上）：美感經驗的定義與結構〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁30-31。

經過〈古詩十九首〉、文論、律詩、書論、畫論，最後止於文人畫。論述的起點與終點，與徐先生雷同。只是，高先生的文化史觀，具有進化色彩，這與徐先生觀點，不盡相同。

總之，高先生的抒情傳統論述，確實受了當代新儒學的影響，展現一份兼具時代感受、架構思辨的覆蓋性大論述。雖然，部分觀點溢出，甚或偏離新儒學的慧命血脈，但是，其深刻性與啓示性，都是令人敬佩。此外，這個論述的發展，是由具體、特定（抒情詩）到抽象、普遍（傳統），所以，當我們持著更豐富、更複雜的具體現象或作品，來觀察、驗證整個理論時，總會發現許多等待填補的罅隙。譬如，被極大化的「情」，應該如何還入中國學術傳統之中，被賦予新義，或適度調整？「抒情詩」一詞是否能夠道盡中國詩歌的題材與主題？中國「抒情模式」與「敘述模式」的依違關係，究竟應該為何？這些都是值得我們進一步思考的問題。近年來，顏崑陽教授主張從多面向變遷與叢聚狀結構，反思「抒情傳統」，並且重構「詩美典」；蔡英俊教授將中國「詩史」的現象與觀念，導入抒情文學史的範圍，並積極釐清中國抒情詩與敘述模式的關係；鄭毓瑜教授以「身體」和「氣感」的角度，細化美感經驗在文學活動或作品中所呈顯的狀況<sup>89</sup>。此類的反省與補充，正也宣告了高先生的重大影響力。

## 主要參考及引用文獻

### 一、研究專書及論文集

牟宗三：《才性與玄理》，臺北：臺灣學生書局，1985年4月。

牟宗三：《中國哲學十九講》，臺北：臺灣學生書局，1983年10月。

牟宗三：《中國哲學的特質》，臺北：臺灣學生書局，1987年10月。

---

<sup>89</sup> 顏崑陽：〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構〉、鄭毓瑜：〈從病體到個體——「體氣」與早期抒情說〉、〈身體時氣感與漢魏「抒情詩」——漢魏文學與《楚辭》、《月令》的關係〉，俱見蕭馳、柯慶明編：《中國抒情傳統的再發現》。蔡英俊：〈詩歌與歷史：論詩史的歷史成分〉，《清華中文學報》第3期，2009.12，頁239-271。



牟宗三：《五十自述》，臺北：鵝湖出版社，1989年1月。

牟宗三：《歷史哲學》，臺北：臺灣學生書局，1988年8月。

唐君毅：《中國文化之精神價值》，臺北：正中書局，1991年1月。

唐君毅：《中華人文與當今世界（上）》，臺北：臺灣學生書局，1988年11月。

唐君毅：《中華人文與當今世界補編（上）》，臺北：臺灣學生書局，1988年11月。

唐君毅：《唐君毅全集第四卷》，臺北：臺灣學生書局，1991年2月。

徐復觀：《中國人性論史·先秦篇》，臺北：臺灣商務印書館，1987年3月。

徐復觀：《中國文學論集》，臺北：臺灣學生書局，1990年3月。

徐復觀：《中國文學論集續編》，臺北：臺灣學生書局，1984年9月。

徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1988年11月。

徐復觀：《兩漢思想史（卷三）》，臺北：臺灣學生書局，1993年9月。

高友工、梅祖麟著，李世耀譯，武菲校：《唐詩的魅力》，上海：上海古籍出版社，1989年11月。

高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年3月。

高友工：《美典：中國文學研究論集》，北京：三聯書店，2008年5月。

蕭馳、柯慶明編：《中國抒情傳統的再發現》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2009年12月。

錢穆：《中國史學名著》，臺北：三民書局，1988年2月。

## 二、單篇論文

王夢鷗：〈貴遊文學與六朝文體的演變〉，《古典文學論探索》，臺北：正中書局，1987年8月。

宇文所安：〈敘事的內驅力〉，《他山的石頭記》，南京：江蘇人民出版社，2006年8月。

余英時：〈綜述中國思想史上的四次突破〉，《中國文化通釋》，香港：牛津大學出版社，2010年1月。

余英時：〈錢穆與新儒家〉，《猶記風吹水上鱗》，臺北：三民書局，1991年10月。

月。

周積明：〈二十世紀的中國文化史研究〉，《歷史研究》，1997年第6期。

徐復觀：〈研究中國思想史的方法與態度問題〉，收入韋政通編：《中國思想史方法論文選集》，臺北：水牛圖書出版公司，1987年12月。

高友工著，張輝譯：〈中國抒情美學〉，收入樂黛雲、陳珏編：《北美中國古典文學研究名家十年文選》，南京：江蘇人民出版社，1996年5月。

高天生：〈談文學理論與文學批評——與高友工教授一席談〉，《書目書評》第71期，1978年3月。

張亨：〈《論語》中的一首詩〉，《思文之際論文集——儒道思想的現代詮釋》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，1997年11月。

陳國球：〈從律詩美典到中國文化史的抒情傳統——高友工「抒情美典論」初探〉，《政大中文學報》第10期，2008年12月。

劉毅青：〈中國經典的現代解釋——徐復觀「追體驗」的解釋學發微〉，《中國社會科學研究生院學報》，2009年3月，第2期。

蔡英俊：〈詩歌與歷史：論詩史的歷史成分〉，《清華中文學報》第3期，2009年12月。

魯迅：〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉，《魯迅全集》第3卷，臺北：谷風出版社，1989年12月。

顏崑陽：〈「抒情文學史」的反思與「完境文學史」的構想〉，《清華中文學報》第3期，2009年12月。

龔鵬程：〈存在的感受：新儒家的學術性格〉，《儒學新思》，北京：北京大學出版社，2009年1月。

龔鵬程：〈成體系的戲論：論高友工的抒情傳統〉，《清華中文學報》第3期，2009年12月。

龔鵬程：〈抒情傳統的論述〉，中興大學主辦「社會變遷與人文書寫：文化場域中的話語流動成果發表會」，2009年10月22日。

### 三、學位論文

徐承：《高友工中國抒情傳統研究》，浙江大學人文學院博士論文，2008年。

陳建安：《高友工〈文學研究理論〉架構析論》，淡江大學中文系碩士論文，1997年。

臧蒂雯：《高友工對中國傳統美學的現代詮釋》，成功大學中文系碩士論文，1998年。

# **Blending and Re-composition: Kao Yu-Kung's Theory and Contemporary New Confucianism**

*Tseng, Shou Cheng*

Tseng Shou Cheng is a professor in the Department of  
Chinese Literature at National Chengchi University

## **Abstract**

Dr. Yu-Kung Kao's statement of lyrical tradition is one of the distinguished contemporary theory in Chinese studies. His theory has significant impact to the contemporary Sinology, thus some people even call his theory as "Yu-Kung Kao Concussion." The contemporary New Confucianism is the infrastructure of Kao's statement, it constructs the structure of traditional lyric theory, especially in the theory contents and the history texture. However, few discussion associated with the relation between the traditional lyric theory and the Contemporary New Confucianism. Recently, Dr. David Der-wei Wang(王德威) considers that we should not skip the effect of the New Confucianism around 50s' when discussing in the traditional lyric. But Dr. Peng-Cheng Kung(龔鵬程) said Kao's statement is "invalid argument", and considers that Kao totally miss understood Dr. Zhong-san Mao's(牟宗三) concept. Besides, Kao has different viewpoint with Dr. Fu-

Kuan Hsu(徐復觀) at art spirit. Hence, it is necessary to clarify the relation between Kao and Contemporary New Confucianism. This article tries to discuss how the Contemporary New Confucianism be constructed in Kao's theory by different phases, including the historical structure, and the inner framework and realistic reflection of the theory.

**Keywords:** Lyrical tradition, aesthetics, horizon, Contemporary New Confucianism

