

《特稿》

華人文化曠野的微光

——華人文化主體性如何重建與美感經驗如何省思

顏崑陽

摘要

面對 21 世紀的中國古代文學與美學研究，假如肯認「華人文化主體性」是必要的前提性基礎；那麼，我們就必須針對流行於前一歷史時期的「知識型」進行反思、批判，尋求學術轉型、典範遷移之可能性與切當性的取向。

「文化主體性」不是人性論上，抽象概念的先驗主體；而是在世存有的人們，置身於現實世界的存在情境中，經由自覺以及實踐經驗，而逐漸習成的「歷史性主體」。它必須經由孔子所謂「學而時習之」的動態性實踐歷程，才能逐漸形塑、養成。

* 國立政治大學受教育部高教深耕計畫補助而成立「華人文化主體性研究中心」，其中 A3 研究組「華人文學之美學感受性研究」的研究方向，聚焦在兩項主題：美感經驗內蘊的重新理解與建構、以美感經驗展開在地化與國際化的學術史考察。2018 年 8 月 4 日舉辦「華人文學感受性研究議題發想」工作坊，邀請輔仁大學中國文學系講座教授顏崑陽先生做專題演講，就「華人文化主體性」與「美感經驗」兩大研究主題進行省思和展望。是次演講針對流行於 20 世紀中國古典文學研究的「知識型」展開反思與批判，尋求學術轉型、典範遷移之可能性與切當性的取向，這不僅關乎華人文化主體性的研究，更對目前中文學界的詮釋體系提供了前瞻式的學術圖景，故本刊特別將此次的演講稿以特稿方式刊載，以饗讀者。

** 顏崑陽現職為天主教輔仁大學中國文學系講座教授。

*** 為尊重作者，本特稿格式不依本刊撰稿體例調整。

三〇到八〇年代的「五四知識型」，臺灣「美感經驗」論述，可以高友工、王夢鷗為代表，完全缺乏民族的文化性與區域的社會性。如今，「後五四」已數十年，面對 21 世紀的華人文化主體性或古代文學、美學的研究，是否應該另尋詮釋視域的轉向，終致典範遷移？

當代中國人文學術如何從「五四」知識型轉向？基本原則是「內造建構」，我們不能繼續盲目的消費西方理論，套用不相應的美學理論以詮釋「華人文化主體」的審美實踐感受經驗。因此，必須「回歸」華人文化傳統的內部，進行「內造建構」的工程，生產自家的美學詮釋典範，轉而應用於「華人文化主體」之審美實踐感受經驗的詮釋。

關鍵詞：華人文化主體性、美感經驗、五四知識型、詮釋典範、內造建構

The Sparkle in the Wilderness of Chinese Culture: How to Reestablish Subjectivity in Chinese Culture and to Reflect on Aesthetic Experience

Yen Kun-yang

Abstract

For the research on Chinese classical literature and aesthetics in the 21st Century, if we recognize “subjectivity in Chinese culture” as the necessary premise, then we should reflect on and take a critical look at the “episteme” popularized during the previous historical period. The purpose of which is to pursue the possibility and examine the appropriateness of academic transformation and paradigm shift.

“Cultural subjectivity” is not about the abstract concept of transcendental subjects in the theories about human nature, but about real people existing in the real world. Real people, through conscious efforts and practical experience, gradually form the “historical subjects.” “Cultural subjectivity” can only be fostered and formed through the dynamic process of practicing the Confucian precept, “to study and at due times practice what one has studied.”

The discourse on “aesthetic experience” became established during the “May Fourth Episteme” era from the 1930’s to the 1980’s, with Kao Yu-kung and Wang Meng-ou as representatives in Taiwan. It failed to reflect the characteristics of the local culture and the society. After decades of “post-May Fourth,” in the face of Chinese cultural subjectivity or classical literary or aesthetic research in the 21st century, should we not assign the “May Fourth Episteme” to its

* Chair Professor, Department of Chinese Literature, Fu Jen Catholic University.

appropriate place in history, and look for alternative interpretive models, which will lead to the eventual paradigm shift?

How do we shift away from the “May Fourth Episteme” in modern humanities research? The fundamental principle I propose is to establish the “inherent structure.” We should stop following the western theories blindly, or applying inappropriate aesthetic theories mechanically to interpret “subjectivity in Chinese culture.” Instead, we should “revert” to what is inherent in the traditional Chinese culture, to establish the “inherent structure,” create our own interpretive models for aesthetics and use the models to interpret the aesthetic experience of “Chinese cultural subjectivity.”

Keywords: subjectivity in Chinese culture, aesthetic experience, May Fourth Episteme, interpretive models, inherent structure

一、面對 21 世紀的中國古代文學與美學研究，假如肯認「華人文化主體性」是必要的前提性基礎；那麼，我們就必須針對流行於前一歷史時期的「知識型」進行反思、批判，尋求學術轉型、典範遷移之可能性與切當性的取向。

今天這場演講，我不打算選一個狹窄次領域的專業題目，而決定從宏觀的視域提出一些看法；首先我將針對「華人文化主體性」這個摸不著邊界的範疇，提出一些讓大家一起來思考的「問題」；我提出「問題」，卻未必給出確定的答案，因為那可能是一個有如煙霧中縱觀天地之寥廓，只能各陳所見，而沒有確定答案的「問題」。

接著，我將依主辦單位拋給我的題目——美感經驗之省思，提出一些問題。從「華人文化主體性研究中心」申請成立的計畫書，大略得知：主辦單位的學者群所關懷、認知，有關中國文學特質或一般文學、美學的論述，幾個代表性的學者，諸如陳世驥(1912-1971)首發而高友工(1929-2016)繼踵的「中國文學抒情傳統」論述；¹而高友工更認為自己的說法接契當代新儒家徐復觀(1904-1982)、牟宗三(1909-1995)等人的學說；但是，高友工「中國文學抒情傳統」論述所涉及的中國古代美學，果真能接契徐復觀、牟宗三的學說嗎？這一「中國抒情傳統」的論述譜系，能整全而有效的詮釋中國古代文學與美學的特質嗎？

至於王夢鷗教授(1907-2002)的《文學概論》(後改名《中國文學的理論與實踐》)，²將文學定義為「語言藝術」，心理層的「意」之「思維」與語言層的「象」之表現，乃是內外合一的文學創作活動。「意」之思維的過程即是語言形式化的過程，故形式與內容不二；而語言形式更具有文學創作之終極性的實現效能。他認為：不雜任何實用的「純粹性美感」才是

¹ 「中國文學抒情傳統」之說，一九七〇年間，由旅美學界陳世驥所提出，其後接續論述者眾多，發表論文數十篇。陳世驥雖旅居美國，從事比較文學研究；但他早期在北京讀書學習，與朱光潛(1897-1986)等新知識分子頗有交往，深受「五四」新思想的洗禮。「抒情傳統」無疑是此一知識型的產物。詳參顏崑陽：〈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〉，《東華漢學》第9期(2009年8月)，頁1-47；後收於顏崑陽：《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》(臺北：允晨文化，2016年)，頁109-164。

² 這本書的原名是王夢鷗：《文學概論》(臺北：藝文印書館，1976年)。其後易名為王夢鷗：《中國文學的理論與實踐》(臺北：時報文化，1995年；臺北：里仁書局，2009年)。

文學唯一的本質，也才是文學極致的價值。那麼，這個一元化的文學、美學觀，果真能「整全」而有效的詮釋「中國文學的理論與實踐」，以揭顯中國古代文學與美學「多元而相對」的特質嗎？

計畫書中，明確的指認，語言美學、抒情傳統論述與當代新儒家學說在臺相遇激盪，逐漸形成不同於中國大陸文學批評的論述內容與理論範式。從描述性的事實層面而言，這個說法沒有錯；問題卻在於從詮釋性的效用層面而言，這樣的理論範式，用以詮釋中國古代文學與美學的特質，能有多大的相對客觀有效性？

另外，晚清以降，對於文體的分類，普遍流行一個詮釋框架，就是文體的「實用性」與「藝術性」截然二分：「實用性」的文體沒有「藝術性」，例如章、表、奏、議等，屬於「雜文學」，不是「美文」；「藝術性」的文體沒有「實用性」，例如詩、詞、小說，屬於「純文學」，是「美文」。³那更是戴著西洋眼鏡所看到的中國古代文學與美學。沿用這個詮釋框架的學者，同時也會認為六朝是「文學自覺」與「文學獨立」的時代，故而《昭明文選》是以「事出於沉思，義歸乎翰藻」的標準所編成，⁴正是「文學自覺」與「文學獨立」觀念主導之下的產品。《昭明文選》選入很多表、上書、書等文體的作品；這些文體被僵持此一詮釋框架的學者們分判為「實用性文體」，那麼這些作品當然也就沒有「藝術性」了！

我們可以邀請這類學者們品評諸葛亮（181-234）〈出師表〉、李密（582-619）〈陳情表〉、李斯（約西元前 280-208）〈上秦始皇書〉、李陵（西元前?-74）〈答蘇武書〉、孔稚珪（447-501）〈北山移文〉等，這些千古名篇真的只有「實用性」而沒有「藝術性」嗎？都不算是「美文」嗎？那麼他們所謂「藝術性」，所謂「美文」，如何定義？所謂「美」就只有他們所認

³ 「實用性文體」與「藝術性文體」截然二分的詮釋框架，大體始於晚清龍伯純《文字發凡》，其後沿用這一框架者甚多，例如梁啟超（1873-1929）《中學以上作文教學法》、湯若常《修詞學教科書》、蔡元培（1868-1940）〈國文之將來〉、〈論國文的趨勢及國文與外國語及科學的關係〉、高語罕（1887-1947）《國文作法》、施崎（1889-1973）《中國文體論》等；而延伸所及又有「純文學」與「雜文學」的二分之說，郭紹虞（1893-1984）《中國文學批評史》以降，此說頗多襲用者，詳參顏崑陽：〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉，《清華學報》新 35 卷第 2 期（2005 年 12 月），頁 295-330。

⁴ 〔南朝梁〕蕭統：〈文選序〉，收於〔南朝梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：《文選》（臺北：華正書局，1982 年），頁 1。

定的那一種不雜實用性的「純粹美感」嗎？假如我們的文學觀念不那麼偏狹，就能通觀中國古代文學歷史中，多元分流的文章體類，應該相對會有多元的審美基準；詩詞的美與章表的美，實有它們自身不同的文體形態、特質與功能，是不是相應的也有它們不同的審美基準呢？那麼，那些不同的審美基準是什麼？不實用的鶯燕與實用的雞鳴，怎可能以「鶯燕」建立單一的審美基準，而評判「雞鳴」美不美呢？這是多麼常識性的問題，然而這些學者們思維的惰性，卻對這樣的問題從不做思辨，晚清以降，近百年沿用同一詮釋框架而不變。有關這個僵化、偏謬的詮釋框架，我早已發表論文，提出批判。⁵21世紀，有識的學者們應該確切的調整中國古代文體學、文類學的詮釋視域。

面對21世紀的中國古代文學與美學研究，假如肯認「華人文化主體性」是必要的前提基礎；則上述我所提出的那些質疑，應該是我們可以一起來「省思」的問題。

既是「省思」，當然就不是毫無反省、思辨，只是一味「順著講」；而應該是針對上述延續「五四知識型」，⁶流行於前一知識年代的詮釋典範，

⁵ 詳參顏崑陽：〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉，《清華學報》新35卷第2期，頁295-330。

⁶ 「知識型」(Épistème)是傅柯(Michel Foucault, 1926-1984)《詞與物》一書的核心概念。他考察了文藝復興、古典主義以及近現代幾個歷史時期所建構的知識，發現在同一個歷史時期之不同領域的科學話語之間，都存在著某種「關係」。那就是在同一歷史時期中，人們對何謂「真理」，不同科學領域的話語，其實都預設了某種共同的本質論及認識論，以作為基準及規範，從而建構某些群體共同信仰的真理，以判斷是非，衡定對錯。「知識型」指的就是這種不同科學之間，本質論與認識論的集合性關係，也就是西方某一歷史時期人們共持的思想框架。當歷史時期遷移了，前一歷史時期所以為「是」的知識就不一定理所當然的「是」，更可能變成「非」了；也就是歷史遷移到一個社會文化因素、條件很不相同的時期，人們對「真理」的判斷，其本質論的假定改變了，認識論的規範也改變了，知識的確切性就跟著改變了；因此，知識才有不斷發展的可能，而不同的歷史時期也就有不同的「知識型」。參見〔法〕米歇爾·福柯(Michel Foucault, 又譯「米歇爾·傅柯」)著，莫偉民譯：《詞與物——人文科學考古學》(上海：上海三聯書店，2001年)。有關「五四知識型」所表現的五個迷蔽，詳見顏崑陽：〈中國人文學術如何「現代」？如何「當代」？〉，收於淡江大學中國文學系主編：《文學研究的當代新視域——第十五屆「文學與美學」國際學術研討會論文集》(新北：淡江大學中國文學系，2017年)，頁7-8。又顏崑陽：〈內造建構：中國古典文學理論研究之詮釋視域的迴向與典範重構〉，收於胡曉明主編：《後五四時代中國思想學術之路——王元化教授逝世十周年紀念文集》上冊(上海：華東師範大學出版社，2018年)，頁115-144。

進行反省、思辨；反省、思辨當然就有所批判；批判之後，就有可能是「逆著講」或「移開講」，大聲發出詮釋視域轉向而尋求知識轉型的呼喚，以邁向「典範遷移」的途程。⁷學術只有在舊典範不斷複製那些缺乏創意的常識，而已呈僵固甚至喪失詮釋效用的關鍵時刻，社群能一起覺醒，進行更化，才有「意義再生」的可能。這是此一研究中心在計畫書中，所揭示「總體營運」的圖景；「文學之美學感受性的研究」是總計畫的一組，當然也必須要有「典範遷移」的覺察。面對 21 世紀的中國古代文學與美學研究，我們必須肯認「華人文化主體性」是必要的前提基礎；然則，我的演講將針對前一年代的「知識型」提出反思、批判，尋求學術轉型、典範遷移的可能性與切當性的取向，這應該符合此一研究中心設立之初的構想，同時也是我們應該建立共識的前瞻性學術圖景！

二、什麼是「文化」？百種以上的「文化」定義，我們能選擇哪一種？或者自己能提出什麼定義？以作為討論「華人文化主體性」的基本概念。

我意會到，「華人」一詞已標示了「解疆域」的用心，而由「國家」概念轉換為「民族」概念。「文化」的確不是任何政權所領轄的「疆域」能範圍它的流布與共享。然而，在所謂「華人文化主體性」的語境中，我們還是必須進一步問明：「什麼是『文化』？」有關「文化」的定義，古今中西學者之所說，多達百種以上。那麼，我們能選擇哪一種定義？或者自己能提出什麼定義？以作為討論「華人文化主體性」的基本概念。

這就讓我想到，八〇年代，余英時教授某次演講，主題談論「從價值系統看中國文化的現代意義」，他也遇到「什麼是『文化』」這同樣的問題。余教授引用美國文化人類學家克羅伯（A. L. Kroeber, 1876-1960）與克拉

⁷ 「典範」指的是學術社群所共同承認一套經由完善的研究成果而建構的知識體系，以此作為「常態科學」研究的基礎，人文科學也可包括在內。一種學術典範，包含下列幾個構成要素：第一是所研究之知識對象「本體」的界定，從而建構一種特定的「本體論」；第二是由此所生產之知識「本質」的界定，從而建構一種特定的知識「本質論」；第三是提出若干基本問題，從而解答這些問題，以建構必要的基礎知識，包括某些命題、理論或模型；第四是一套適當而可操作的方法，這套方法包括原理、原則及實際操作的技術。參見〔美〕孔恩（Thomas Kuhn, 1922-1996）著，傅大為、程樹德、王道還譯：《科學革命的結構》（臺北：允晨文化，1985年）。「典範遷移」指的就是原有的一種「典範」，沿用、發展一段時期之後，從上述本體論到方法論都產生革命性的改變，而形成一種新型的「典範」。

孔 (Clyde Kluckhohn, 1905-1960), 在檢討一百六十幾種有關「文化」的定義之後, 所獲致的結論是將「文化」看作成套的行為系統, 而其核心則由一套傳統觀念, 尤其是價值系統所構成。⁸余教授接受了他們的結論, 就在這文化定義的基礎上, 進而指出檢討某一具體的文化傳統 (例如中國文化) 應該注意它的「個性」; 這個「個性」有其生命, 會表現在這一文化涵育下的絕大多數個人的思想與行為中, 也表現在他們的集體生活方式中。所謂「個性」是就某一具體文化與世界其他個別文化相對照而言。⁹這樣的文化定義, 在我的演講語境中, 也可以接受。

同時, 我曾收集頗多中國古代典籍中, 有關文、化、文化的語例, 分析詮釋而綜合出中國傳統士人階層對「文化」的一般觀念是:「文化」一詞的本義當指「以采畫飾物而改變原有的形象」,¹⁰此即人為加工而使物更形美好的改造行為。這就是「文化」在詞義上的基本概念。中國古代「文化」定型於「周代」, 而形成相對主流性、普遍性的大傳統。「周文化」就是「禮樂文化」。因此, 在「周文化」的歷史語境中,「文化」一詞已由上述對於實物的改造轉而用在對人之品格以及行為的改造, 謂之「人文化成」;¹¹「文化」就是「人文化成」。「人文」的具體產品, 就是以「禮樂」為本, 而因應士人階層日常生活之需求與人倫秩序之建構所創造的器物、制度、儀式、倫序、典籍等表層化的產品。這是一套系統性而含有象徵意義的「文化形式」,

⁸ 參見余英時:《從價值系統看中國文化的現代意義》(臺北:時報文化, 1984年), 頁11。案余英時教授所引用的著作是: A. L. Kroeber and Clyde Kluckhohn, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions* (Cambridge, MA: Harvard University Printing Office, 1952)。

⁹ 余英時:《從價值系統看中國文化的現代意義》, 頁18-19。

¹⁰ 「文化」是「文」與「化」的複合詞。析而言之, 文,《說文》:「文, 錯畫也, 象交文。」段玉裁注:「錯, 當作造。造畫者, 交造之畫也。《考工記》曰:『青與赤謂之文。』」參見〔漢〕許慎撰,〔清〕段玉裁注:《說文解字注》(臺北:藝文印書館, 1966年), 頁429; 則「文」一詞的本義, 線條色彩交錯。《廣雅·釋詁》:「文, 飾也。」參見〔魏〕張揖撰,〔清〕王念孫疏證:《廣雅疏證》(定州王氏謙德堂刊本, 1879年), 卷2上, 頁17; 則「文」一詞又有修飾之義, 修飾當出於「人為」。化, 本作匕,《說文》:「匕, 變也。」段玉裁注:「凡變匕, 當作匕; 教化, 當作化。……今變匕字盡作化, 化行而匕廢矣。」參見〔漢〕許慎撰,〔清〕段玉裁注:《說文解字注》, 頁388; 則「化」一詞的本義, 即是「改變」。兩字複合成詞, 從本義推演之, 其基本概念就是「以采畫飾物而改變原有的形象」。

¹¹ 《易·賁卦·彖》:「觀乎天文以察時變, 觀乎人文以化成天下。」王弼注:「觀天之文, 則時變可知也; 觀人之文, 則化成可為也。」孔穎達疏:「觀乎人文以化成天下者, 言聖人觀察人文, 則詩書禮樂之謂, 當法此教而化成天下也。」〔魏〕王弼注,〔唐〕孔穎達疏:《周易注疏》(臺北:藝文印書館, 1973年), 頁62。

乃「文化」的表層；而其深層則是無形的「道」，也就是一套「真美善合一」的「價值系統」。其後，孔孟思想更將它內化為人所本具的「心性」，以貞定不假外求的生命存在價值根源。王者或聖人就是以上述諸多「形式化」的文化產品，垂教萬民而啟發其「心性」，使其性情真誠、行為遷善、品格美化，此謂之「化成」；故「文化」就是「人文化成」，其意義包含了人之生命存在乃是切實立足於「現世」，而朝向「真美善」之理想性價值遷化的歷程與成果。這一「文化」的基本觀念，漸成相對主流性、普遍性的大傳統。通觀這樣的文化觀念及其經由實踐而構成的形態，隱含著幾個要素：一是諸物共在的現世人間；二是群己不二的倫常秩序；三是身心俱存的主體性。

在這裡，我要特別說明什麼是「主體」？什麼是「主體性」？什麼是「文化主體性」？這個演講的語境中，所謂「主體」不是指西方知識論中，那個與「認知客體」相對的「認知主體」，而是特指人之生命存在中，那個經由自覺而朗現，能體認我之為我而自主的決定人生方向並創造存在價值的精神生命本身。這一「精神生命」從存在價值創造之「用」而言，雖比「形體」具有優先性，卻不能離「形體」而獨存，故從生命之實際「在世存有」來說，「主體」具有「身心俱存」的整體性。所謂「主體性」指的就是這一「主體」明顯的特質；而「文化主體性」則指這一主體在某一民族文化存在情境中，逐漸習成、形塑的性質。從這一民族的群體來說，是一「大我主體」的普遍性「本質」，如果拿來與別的民族文化主體性相較，則對顯其差異性的「特質」。在中國古代，這身心俱存的主體性，乃限定在士大夫以上的知識階層，其實質內涵包攝著四個要素：（一）真美善合一的理想價值觀；（二）動變而恆存的宇宙觀；（三）經、權交用的實踐精神；（四）二元對立統一的辯證思維。當然，從知識層次的抽象概念而言，可分析為這幾個要素；但是，從每一「個體」當世的生命存在而言，諸多要素其實混融為一置身其中而直切感知的總體文化情境。這一文化情境並非固化靜止，而是常在變動中，卻又保持大體恆定的狀態。

我經由中國古代文獻詮釋所定義的「華人文化」，其抽象框架性的一般概念與余英時教授所接受克羅伯、克拉孔的定義，大體相似；只是我在抽象的框架中，裝填了「華人文化」之歷史經驗所構成的實質內涵；這實質內涵乃是在華人文化的整體性層次，突顯它幾個普遍性要素，這同時也是它相對於西方文化的特質。這種整體性文化的特質，只能以抽象概念去把

握，乃知識層之理論上的權說，而不是生命存在層的個人實踐體驗。不過，作為討論一個整體宏觀的文化議題，所必須預設的基礎性概念，也就只能在這層次做出定義；至於更為「特殊」的文化涵義，則必須在各不同歷史時期或分殊部類的具體經驗情境中，才能特別給定。在「華人文化主體性研究」的總計畫之下，分門的「華人文學之美學感受性研究」，以我觀之，必須以上述所定義「華人文化主體性」的概念作為基本假定，才不致流於沒有邊際的漫談。而「美感經驗的省思」，所指的「美感經驗」也必須以這一「華人文化主體性」作為基準，才能進行貼切的「省思」，否則就會流於西方文藝心理學所說的那種人類共具的感覺經驗，不含任何特殊的文化性、社會性意義。

三、「文化主體性」不是人性論上，抽象概念的先驗主體；而是在世存有的人們，置身於現實世界的存在情境中，經由自覺以及實踐經驗，而逐漸習成的「歷史性主體」。

講到這裡，我又有一些疑問，必須提出來，大家一起想清楚。什麼疑問？這個中心成立的宗旨是要以「華人文化主體性」作為研究對象。那麼，這一作為研究對象的「華人文化主體性」指的是「五四」之前，已凝定在過去的歷史經驗中而進入靜態化文獻，那個「古代」的「華人文化主體性」？或是「五四」之後，至今還在變化之中，尚未凝定而進入靜態化文獻，這個「現代」的「華人文化主體性」？這兩個「華人文化主體性」，究竟是徹底斷裂而全無連接？或是明斷暗連，器物、制度、儀式等表層文化，已殊異傳統，而被西方同化了；但深層的觀念系統、思維方式，仍然連接傳統？或是部分斷裂而部分連接，尤其表層的器物、制度、儀式，顯示著現代化的西式文化與傳統性的中式文化並列雜陳；而深層的價值觀，也是中西交錯？這種問題，學界已討論甚多，不必在這裡贅言。表層文化的西化現象，非常明顯而無須爭論。真正與我們今天所要探討的主題密切相關的是，那些構成「華人文化主體性」，也就是上面從古代文獻定義「華人文化」時，所列舉的幾個深層要素，現代的華人還保持著嗎？或者已隨著「五四」文化改革運動，追求現代化的過程，一方面反傳統，一方面向現代化的西方學習，而已幾近異質化，甚至斷滅了？

牟宗三先生三十多年前，曾經做了幾場演講，對「中國文化的斷續問題」，提出很精切的看法。關於中國文化的傳統與現代，究竟是延續或斷滅？

他說了一個判斷基準：「若一民族仍然存在，但它的文化卻不能盡其作為原則並自己決定方向的責任，則此民族的文化就不能算延續下去。……若要延續下去，這文化必須能決定自己的原則和方向。」¹²一個民族對他的文化，能決定自己的原則和方向，當然就有顯明自覺而堅定的「民族文化主體性」。從這個判斷基準，我們可以自己去回答：華人的傳統文化真的延續到現代文化了嗎？「華人文化主體性」切實而明朗的存在著嗎？

「文化主體性」不是人性論上，抽象概念的先驗主體。而是在世存有的士人們，置身於現實世界的存在情境中，經由自覺以及實踐經驗，而逐漸習成的「歷史性主體」。所謂「歷史性主體」是指在特定文化傳統與社會情境中，從當世存在經驗及其意義的感思而「自覺」持有之身心一體的生命本身。那麼這個「現代」的「華人文化主體性」，其實至今還在變化之中，經驗材料尚未凝定而進入形式化的靜態文獻中；除非有計畫的進行大規模的實際經驗調查，否則很難作為可掌控的研究對象，那麼要拿什麼具有信度與效度的經驗材料去研究呢？

再進一層，我們得問明：能保持傳統文化主體性的現代華人，是全體呢？還是某些階層或部分群體？合情合理的推想，在現當代的各個群體中，人文學界的學者們在所有華人中，應該是最能保持傳統文化主體性；是嗎？我沒有那麼樂觀。因為從個體生命的存在而言，「文化主體性」既不是知識層理論上的抽象概念，也不是擺在眼前隨人取用的現成物；而是一個人貼切於當世存在感而經由自覺、實踐，才能朗現的那個不可複製、不能取代的「自我」。缺乏存在感，對現當代的生活處境與人文學術處境，沒有敏銳、深切的感知與思辨，未能自覺、實踐而建立一個自我定位在文化、學術傳統與當世學術社群關係網絡交集的「歷史性主體」；而只是關在象塔中、文獻堆裡、電腦前、語言文字層上，生產著足量接受評鑑的論文；至於作為一個知識分子、一個人文學者，個人生命存在的意義及價值，已完全遺忘了。這正是「不少」當代人文學者最深層的病痛，卻多渾然不覺。這樣的人文學者即使著作百萬言，也談不上保持傳統「文化主體性」。

在我接受邀請，答允這一場專題演講之後，接著細讀「華人文化主體性研究中心」的計畫書，想先了解這個剛誕生的學術社群，在計畫書中所

¹² 牟宗三：《中國文化的省察——牟宗三講演錄》（臺北：聯經出版事業公司，1983年），頁1。

構設的學術圖景；我很快就被拖入一片彷彿若有光，卻又黯淡、荒涼、混亂的曠野。那「微光」發自我曾經優游其間而至今仍沉浸其境的古老「華人文化」景象中，那樣遙遠而熹微、黯淡，卻畢竟還未熄滅。那「微光」也發自我當前身處其中而時常陷入焦慮、沮喪的現代「華人文化」景象中，彷彿兆示著未來一線的希望。

這時候，不管那個遙遠的、古老的「華人文化」景象，或切近的、現代的「華人文化」景象，在我的感知、想像中，都恍若一片黯淡、荒涼、混亂的曠野；能從哪些方面、哪些區域、哪些層位，找到可以指認那是具有華民族特質的「文化」？余英時教授在三十多年前的那場演講，仍然很樂觀的認為「中國的價值系統是禁得起現代化以至『現代以後』（post-modern）的挑戰而不致失去它的存在根據的」。¹³事過三十多年，「現代以後」也就是西方叫了很多年的「後現代」早已來臨；雖非正式研究，僅由近幾年對這個社會的觀察、感知、體會，余教授還能這樣樂觀嗎？坦白說，我頗為悲觀，大家都可以明白看到，表層文化只剩一些骸骨碎片，而深層的核心價值系統，從理想價值觀、宇宙觀、實踐精神、思維方式來看，究竟還剩多少游魂散魄？人文學者的傳統文化魂魄固然已如曠野中隨風飄盪的游絲，至於理工商管農礦漁牧的學者或從業員，甚至一般低學歷的百姓，他們的傳統文化魂魄恐怕只似風前塵埃了。我是不是太悲觀了些！還好，我總算看到那彷彿的微光，還沒有斷絕的希望。這個研究中心的成立，能讓這微光引燃為照亮曠野的火炬嗎？

四、「文化主體性」必須經由孔子所謂「學而時習之」的動態性實踐歷程，才能逐漸形塑、養成。學，是概念性的認知；而習，是實踐性的常行。

那麼，所謂「華人文化主體性」也只能以「古代」已凝定在過去的歷史經驗中而進入靜態化的文獻作為研究「對象」；但是，這樣的研究，不免又讓人產生一個疑問：研究所獲致的那些知識層的理論，以抽象概念去掌握的古代「華人文化主體性」，對我們當代必須付諸實踐而自覺地建立的「華人文化主體性」，包括學者自己在內，究竟有何作用？這問題同樣不是由我一個人能給出答案，而需要大家一起來思考。不過，我必須率直的提

¹³ 余英時：《從價值系統看中國文化的現代意義》，頁 133。

醒，一個人必須心中先有一太極，才能感知而明見宇宙之太極。一個缺乏「華人文化主體性」的當代人文學者，如何能感知而明見古代的「華人文化主體性」？因此，即使我們以「古代」的「華人文化主體性」作為研究對象；也必須先自我朗現一個活生生的現代「華人文化主體性」，才能感知而明見古代的「華人文化主體性」。

然而，「文化主體性」不是先驗、超越決定的形上本體，而必須經由孔子（西元前 551-479）所謂「學而時習之」的動態性實踐歷程，才能逐漸形塑、養成。那麼，何謂「學而時習之」？學，是概念性的認知，所獲得的是相對於主體，只是現成而客觀他在的「知識」，此中並無切身的「主體」存在；若有所謂「主體」，也只是被作為認知的「對象」，在理論層次所把握的「概念性主體」而已。以我們研究孔孟之學而言，當孔孟之學始終只是作為被研究、被認知的「對象」，而不能落實於日常生活以實踐之；則非但孟子所謂「良心善性」的「道德主體」僅是心性理論上，被作為認知對象去掌握的「概念性主體」；就是孔孟在歷史文化情境中，經由「實踐」所朗現的「文化主體性」，當他僅是作為學術研究的認知對象，而非學者於日常生活中，與之感契而「尚友」的精神人格典型，同樣也只是在理論層次所認知的「概念性主體」而已。然則對於深研孔孟心性論或其行誼的學者而言，如果缺乏感契歷史文化情境中的孔孟精神人格，與乎貼切於當世存在情境之實踐體證的所謂「良心善性」，就只是理論層次所認知的「概念性主體」，不可能由此朗現一個「古今相接」、「主客視域融合」的「文化主體性」。

學，是概念性的認知；而習，則是實踐性的常行。何晏《論語集解》「習」解釋為「誦習」；¹⁴朱熹《論語集註》也解釋為「重習」、「學之不已」。¹⁵這些解釋都是將「習」視為知識性之學業的反覆誦讀熟習，而沒有「實踐」之義，不是孔子真正的意思。「習」必須「行」，乃相對於「學」所獲致的概念性知識，而能貼切於日常生活以「實踐」之；如此則能讓所「學」之外在的「客體性知識」，落實於當世的社會文化存在情境、日常生活，經由「實踐」而體證其為真，因而內化為「主體性智慧」，此謂之「心得」，這時才會有「不亦說乎」的喜悅感。¹⁶孔子還有另一層沒在言語表面

¹⁴ 參見〔魏〕何晏集解，〔宋〕邢昺疏：《論語注疏》（臺北：藝文印書館，1973年），頁5。

¹⁵ 參見〔宋〕朱熹：《四書集註·論語集註》（臺北：學海書局，1979年），頁1。

¹⁶ 「學而時習之，不亦說乎」句，參見〔魏〕何晏集解，〔宋〕邢昺疏：《論語注疏》，頁5。

說出的意思，我們卻可以合理而辯證的體認到，當一個學者由於「學而時習之」而養成豐厚靈敏的「主體性智慧」，反過來對於新近所致力之「學」，必然會產生更為精深的「體悟」效能。準此，我們可以說孔子思想的真諦，「學」與「習」乃是雙向不斷循環而通於「道」的動態性實踐歷程。一個人文學者歷史性的「文化主體」，就是經由這樣「學而時習之」的動態性實踐歷程，而逐漸產生自覺、體悟以養成。那麼上面所提到，研究古代的「華人文化主體性」所獲得理論上的知識，對我們「自覺」地建立當代的「華人文化主體性」能有什麼作用？這個問題，我自己就做了這樣簡要的答案；關鍵就在於不僅是知識理論的「學」，還必須結合落實於當世存在情境、日常生活的「習行」。

這就讓我聯想到清代的思想家顏元（1635-1704），他號「習齋」，就是取意於「學而時習之」。他把「習」理解為「習行」。¹⁷習齋之學以「復古」及「力行」為主。雖然他的思想不夠精深，「復古」實有拘泥而不達時變之弊害，並且因「力行」而有排斥專業講學及著述之偏頗，故其學評價不高。¹⁸不過，我想到習齋，倒不是要宣揚他的思想內涵，而是要表顯他對中國人文學問，重視「力行」的精神態度。他當清初之世，宋明理學之至於末流，僅於言語層面、文字層面，專事講學、著述而已，缺乏日常實踐。習齋就針對這種現象，表達反思、批判的精神態度。他為矯時弊而提倡「習行」，也就是「學」必須切近當世社會而「實踐」之。就原始儒道之學而言，這種主體精神態度很正確，我稱他為「習齋精神」。

習齋「復古」之學的內容，我所不取，因為我一向認為人文學者必須出入傳統與當代，雖治古典之學，其問題視域與解決問題的方法，卻必須能「通達時變」，貼切於當代的生命存在情境以及學術潮流而創化之。復古而泥古，反而大礙於「行」，「實踐」之效用即無可能，而「行」之真義終必落空，這也只是文字之學、言語之學而已。因此，我所取於「習齋」者，只是「習行」的精神態度。至乎「習行」於什麼「場域」？「習行」什麼「內容」？「如何」的「習行」？這是學者因應於當世存在經驗之所感所思而「與時俱化」的學術智慧。

¹⁷ 參見〔清〕顏元：〈存學編·總論諸儒講學〉，收於〔清〕顏元：《習齋四存編》（上海：上海古籍出版社，2000年），卷1，頁78。

¹⁸ 勞思光：《中國哲學史》第3卷下冊（香港：友聯出版社，1980年），頁824-832。

學而無習，只有知識性的專業學術而沒有實踐性的生命存在感知、體悟，這是我們當代人文之學的圖像；學界囂囂千萬言的形上學，所謂「主體性」，其實不但是離絕當世的文化存在情境，甚且離絕古代各歷史時期的文化存在情境，僅是從古代文獻，從理論層次，作為專業學術研究的知識客體，乃先驗、普遍、抽象的概念而已；而非學者契入古代文化存在情境，設身處地的同情理解，以揭明典籍文本所深涵具有民族特質的「華人文化主體性」，可與「西方文化主體性」區別以顯其差異性。而古代典籍所深涵的「文化主體性」並非靜態不變、普遍如一，而是在不同歷史時期的總體存在情境中，經由當世之士人階層的社會文化實踐行為的動態歷程，通而能變，變而能通的表現出來，因此它應當涵具可與「西方文化主體性」分別的特質。這樣的「華人文化主體性」，又將如何研究，以獲致有效的詮釋？這也是我們必須弄清楚的研究方法問題。

五、人文學界所浮現的危機，其癥狀有五：（一）缺乏生命存在感；（二）過早、過度專業化；（三）中西之學本末倒置；（四）缺乏古代歷史語境的體會以及遺失傳統中國式的辯證思維；（五）失去反思、批判而追求學術轉向、獨創的膽識及能力。

近些年來，我所觀察、感知、體悟的人文學界，有一些逐漸在浮現的危機，讓我很感焦慮！什麼危機？其癥狀有五：

（一）缺乏生命存在感

人文學問的根源是生命存在經驗、意義與價值；然而當代的人文學者很多缺乏生命存在感，因此只在文獻的語言文字層做研究、寫論文。既對自己當代的生命存在缺乏感受，未能自覺、建立一個「歷史性主體」；更無法穿越文本表層的語言文字形式，契入言外深層的歷史語境，也就是無法經由文本情境的體會，與古代士人的生命存在經驗彼此「會遇」於共感之「問題—答案」的「詮釋視域」中，而貼切的理解其意義。缺乏生命存在感的人，對人文學問的研究，很難產生孤明獨發而具有時代感的創造性詮釋。

（二）過早、過度專業化

很多學者的養成，從碩士班開始，便畫地自限，圈養在一個狹窄的專業領域，不肯跨域探身看看別人在做什麼研究，未能廣讀不同領域的書；但是，人文學術根本築基在深廣而混融的「總體實存情境」；其中，文、史、

哲的「問題視域」彼此交織，相互詮釋，才能獲致「通透」的學問。因此沒有任何領域可以從這總體情境被切割出來，「孤立」的研究。知識學科或領域的分化，是人類 20 世紀以降專業分工所導致的後果，它的弊病已顯而易見；然而，當代人文學者的養成，卻依舊走向過早、過度專業化的窄路，如何養成博通深識的傑出學者？

（三）中西之學本末倒置

研究對象的原典是「本」，藉外的理論為「末」。人文學問必須以原典的廣讀、深讀為本，長期涵泳而體悟他人所未發的創見；論證必要時，才適當引藉西方理論。當代不少人文學者，尤其年輕一代，往往本末倒置，不肯專心、耐心廣讀、深讀原典；所見還在皮毛時，就急著套藉不夠精通的西方理論，失當的濫用，往往只是裝點門面的話頭而已。

（四）缺乏古代歷史語境的體會以及遺失傳統中國式的辯證思維，不自覺的受西方形式邏輯思維所支配¹⁹

中國古代歷史語境中，士人階層的思維方式，除了「名家」之外，都是將具體事物置入宇宙或世間的「總體實存情境」，直觀它在「動態變化歷程」中，如何產生二元對立或多元並存的代謝、超越或統合的辯證性發展，而相應的也以辯證式語言陳述之。古代很多經典，都是這種辯證思維的產品，缺乏這種歷史語境與思維方式的人文學者，很難讀通古代經典。「五四」以降，在反傳統、追求現代化而學習西方的歷程中，人文學者幾乎缺乏古代歷史語境的體會，並且遺失這種傳統的辯證思維方式；其實精通形式邏輯的現代人文學者也不多，但是身處西學流行的時代氛圍，無形中受到這種思維方式的「軀殼」所支配，論述的邏輯雖不嚴密，思維習慣卻總是將事物從總體情境、動態變化歷程的辯證關係中抽離出來，進行單一因素化、片面化、靜態化的研究，因此很多學者讀不懂「一陰一陽之謂道」、「剛柔相推，變在其中矣」、

¹⁹ 東方民族或中國人的思維方式，中西方思維方式的差異，這類議題已有不少學者研究過，成果甚豐，例如〔日〕中村元著，陳俊輝審譯：《東方民族的思維方法》（臺北：結構群出版社，1989年）；徐復觀將其中《中國人之思維方法》特別單獨譯成專書：〔日〕中村元著，徐復觀譯：《中國人之思維方法》（臺北：臺灣學生書局，1991年）；又劉長林：《中國系統思維》（北京：中國社會科學出版社，1990年）；又〔美〕理查·尼茲彼（Richard E. Nisbett）著，劉世南譯：《思維的疆域》（臺北：聯經出版事業公司，2007年），這本書的主題在探討東方人與西方人的思考方式為何不同？論述得很切實，不致流於過度抽象玄虛的理論。

「一闔一闢謂之變，往來不窮謂之通」；²⁰「執其兩端，用其中於民」；²¹「天下皆知美之為美，斯惡矣」、「曲則全，枉則直」；²²「大道不稱，大辯不言，大仁不仁，大廉不嗛，大勇不伎」、「孰能相與於無相與，相為於無相為」等，²³這類看似犯了形式邏輯之「矛盾律」的語句。這也就難怪，「為人生而藝術」與「為藝術而藝術」截然為二，²⁴文章的「藝術性」與「實用性」不能相容，「抒情」可以孤立為文學單一因素的本質，而與其他志、理、事、物諸因素了無關係。這些近現代以來流行的論述，幾乎都是人文學者缺乏古代歷史語境而遺失傳統中國式的辯證思維，所導致的視域遮蔽。

（五）失去反思、批判而追求學術轉向、獨創的膽識及能力

近幾年來，由統治階層所建立嚴密的學術審查、評鑑制度，形成天下學者皆入我彀中的集體宰制網絡，加上量化、標籤化的評鑑標準。²⁵很多還在他人審查、評鑑權力宰制下的人文學者，幾乎失去反思、批判而追求學

²⁰ 《周易·繫辭》語，參見〔魏〕王弼注，〔唐〕孔穎達疏：《周易注疏》，頁148、156、165。

²¹ 《禮記·中庸》語，參見〔漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達疏：《禮記注疏》（臺北：藝文印書館，1973年），頁880。

²² 《老子》語，參見〔魏〕王弼注：《老子注》（臺北：藝文印書館，1971年），第2章，頁7；第22章，頁44。

²³ 《莊子》之〈齊物論〉、〈大宗師〉語，參見〔戰國〕莊周著，王叔岷校註：《莊子校註》上冊（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1988年），頁73、250。

²⁴ 「為人生而藝術」與「為藝術而藝術」截然二分，流行於二〇、三〇年代，其原因一則大體是伴隨魯迅（1881-1936）承繼鈴木虎雄（1878-1963）所提出「魏晉是文學自覺的時代」之說而產生。1919-1920年間，日本漢學家鈴木虎雄在《藝文》雜誌發表〈魏晉南北朝時代的文學論〉，首先提出「魏的時代是中國文學的自覺時代」之說。其後，1927年，魯迅在廣州夏期學術演講，題為：〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉，講稿中粗略的斷言：「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。」詳參顏崑陽：〈「文學自覺說」與「文學獨立說」批判芻議〉，收於慶祝黃錦鉉教授九秩嵩壽論文集編輯委員會編：《慶祝黃錦鉉教授九秩嵩壽論文集》（臺北：洪葉文化，2011年），頁917-946；後收於顏崑陽：《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》，頁223-246。二則同一時期，「五四」新知識分子由於反儒家傳統的意識形態以及受到朱光潛引進西方唯心主義美學的影響，「純粹審美」、「純文學」以及「為人生而藝術」與「為藝術而藝術」二分之說，乃形成流行一時的觀念，詳參顏崑陽：〈當代「中國古典詩學研究」的反思及其轉向〉，《東海大學文學院學報》第53期（2012年6月），頁1-32；後收於顏崑陽：《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》，頁67-107。

²⁵ 詳參顏崑陽：〈再京大學以及一些期待與建議——當前高教學術評鑑的病癥與解咒的可能〉，《臺灣社會研究》第56期（2004年12月），頁237-255；後收於顏崑陽：《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》，頁387-409。

術轉向、獨創的膽識及能力。人文學術研究、論述的安全機制，就是盡量「順著講」，而不敢輕易「逆著講」或「移開講」。那麼顛覆、轉型的創造，如何可能？

在這樣人文學術的危機氛圍中，這個中心成立的宗旨所描述的圖景：一是建立新漢學研究典範；二是變革傳統教學內涵，培育新一代國際化人文學人才；三是重塑文化價值，再造社會行動意義系統。

壯哉！這幅圖景，正是我前面所說，在有如黯淡、荒涼、混亂曠野中的「華人文化」景象中，我所看到彷彿的「微光」；然而，這幾項理想的圖景究竟怎麼實現？主其事者首先必須明白的覺察到我上面所說的幾點危機，一一加以解除。最根本的工作是從人才培養的各個相關環節進行「實踐性」的改革，尤其是人文科系對教學課程與文化情境薰陶的設置，必須強化對傳統歷史文化實踐性情境的感思而不只是理論性的抽象概念認知，以及對當代社會文化經驗現象的觀察、詮釋與反思、批判，而不只是屏隔在象牙塔的古代文獻堆中，悶頭做研究。重塑文化價值，再造社會行動意義系統，必須先從人文學者開始，然後才能推擴到「重建」具有華人文化特質的普遍性「主體」；這是社會實踐的行動，而不僅在知識理論層次，舉辦研討會，發表論文、座談而已。

六、美感經驗的省思，必須以「華人文化主體性」作為前提性基礎。三〇到八〇年代的「五四知識型」，臺灣「美感經驗」論述，可以高友工、王夢鷗為代表，完全缺乏民族的文化性與區域的社會性。如今，「後五四」已數十年，面對 21 世紀的華人文化主體性或古代文學、美學的研究，是否應該另尋詮釋視域的轉向，終致典範遷移？

依循這一路講下來的脈絡，主辦單位拋給我的題目：「美感經驗的省思」。就必須在這樣的大前提上，才能貼切的談論。然而「美感經驗」這也是一個摸不著邊界的範疇。「美感」總是有個「審美主體」，這「審美主體」是誰？第一個可能應該是指計畫書中所特別突顯的徐復觀、牟宗三、陳世驥、高友工、王夢鷗等學者；但是，這個可能性無法成為事實，因為他們都是學者，在諸多著作中，並沒有表述自己的「美感經驗」，而是在研究、論述古人的「美感經驗」。

因此，第二個可能就是這些學者所研究、論述中國古代文化、文學中，士人階層所表現的「美感經驗」。依照他們的研究論述，這一「美感經驗」

的「主體」，應該不是一個人，例如孔、孟、老、莊、李、杜、蘇、黃等「個殊主體」，而是雖然曾經實存於古典華人文化情境中的「士人群」，卻只能以抽象概念把握的「普遍主體」。個人「美感經驗」的自身，更適當的名稱是「美感體驗」；「體驗」就像佛家所說「如人飲水，冷暖自知」，流動不定，人人各殊，而語言所不能傳達，他人所不可能「分享」，那麼要如何作為「省思」的「對象」？粗淺的回答：「美感經驗」當然存在已取得特定符號形式而固化下來的文本，詩、騷、賦、銘、詞、曲、駢文、散文等作品。這就麻煩了，古來這些作品何止千萬，要如何「省思」繁多文本所凝定的「美感經驗」？當然，合理的推想，不是個別文本所表現個殊主體的「美感經驗」，而是經由諸多個別文本所歸約，繫屬在以抽象概念把握的「普遍主體」，所顯示某些共同特徵而被類型化的「美感經驗」。這又是進入「想當然」的理論層次，說的是沒有具體經驗內容而被類型化、概念化的「美感經驗」。這種類型化的美感經驗，學者通常會使用很多「範疇」性的詞彙，例如悲壯、崇高、優雅、柔媚等去描述。必須如此，「美感經驗」才能作為以「理性」進行「省思」的「對象」。

幾十年來，當「美學」從西方引進，逐漸成為流行於人文學界的顯學。傳衍到現在，已產生兩個弊端，一是美學、審美、美感經驗等術語的濫用。文學實際批評、文學理論與文學史的討論，並非都與美學、審美、美感經驗有關；但是，中文學界，這一類的論述卻到處氾濫著這幾個名詞，於是古代散文美學、小說美學、詩美學等書名，經常可見；而論述者對什麼是美學？什麼是審美？什麼是美感經驗？以及所討論的那些文學議題與美學、審美真的有關嗎？其實不甚了了。二是有關美學、審美、美感經驗的論述，幾乎都偏在知識層次，只以抽象概念介述某些「美學理論」；理論是第二序的知識，在現實生活中直接產生的審美感受，才是第一序的經驗。這種第一序的「美感經驗」，在美學的論述中，卻少人去談。少人去談，是因為「難談」，概念性的理論是語言傳達之所易，而感受性的經驗是語言傳達之所難，其「真趣」往往超出語言的傳達效能之外。道家、禪宗以及中國古典詩文的創作、鑑賞活動，都曾遭遇這個難題。

那麼，我們如果要去「省思」前述徐復觀、牟宗三、陳世驥、高友工、王夢鷗等學者所論述中國古代文化、文學中，諸多文本所表現的「美感經驗」，其實是一個不易有效論證的「難題」；如果要強為之說，徐復觀、牟宗三的論述，相對其他幾個學者，總的來說，是比較道地的中國古代美學，

這裡暫且不論。首先基於不濫用「美學」一詞，我們必須排除陳世驥「中國文學抒情傳統」的論述，他的論述不是一個「美學」的問題，而是在中西文學「平行比較」框架下，所要突顯的「中國文學特質」的問題；納入中國文學內部來說，就是「中國文學本質」的問題，其實與中國文學的「審美」、「美感經驗」甚少關係。高友工接續陳世驥的論述，從比較文學的框架轉入中國古代文學的內部，以陳世驥所提出的「抒情傳統」作為研究中國古代文學的基本觀點及框架，進行細部的詮釋，其中的確涉及中國古代文學的「美學」問題，主要是將中國古代體類繁多而歷時多變的文學、藝術，約化為「抒情美典」、「描敘美典」二種類型或傳統；這二者相對而言，「抒情美典」才是他最為關注而詳做論述的焦點、主軸，連小說的「描敘美典」還是被納到「抒情境界」來詮釋。²⁶

高友工曾專篇討論〈中國文化史中的抒情傳統〉，從先秦到宋代，廣涉哲學思想、詩經、屈騷、五言古詩、唐代律詩、草書、繪畫等，諸多文學、藝術體類都納入「抒情傳統」中，就在「抒情」的基本觀點下，詮釋它們的美典特質。²⁷從他所選擇討論的體類來看，除了上述詩、騷、書、畫之外，再另加其他專篇討論到的詞、戲曲、小說，²⁸中國文學被砍掉不只一半，與詩分割半壁江山的散文系統，不管載不載道的古文，或書寫生活情趣的明清小品，甚至與詩同屬韻文的賦，都因為「實用性」而排除不論。這樣體類的選擇，其實已隱藏著五四以降，文章體類「藝術性」與「實用性」二分的框架，並且重前者而輕後者。在高友工不自覺的文化意識形態中，談「抒情傳統」、「美感經驗」，那些實用性的文類根本不在他的視域中。那麼，這一文化意識形態所投射的「美感經驗」，其感性直覺、內在純粹的特質，可不言而喻。他的「不見」也正是我們往後研究之所「須見」。中國文學之審美感受性，在他們的論述中所被排除的另一半，今後我們的研究必須檢回來。

²⁶ 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〉，收於高友工著，柯慶明主編：《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），附錄3，頁353-370。

²⁷ 同上註，頁104-164。

²⁸ 附錄1〈律詩的美學〉，談的是「小令在詩傳統中的地位」；附錄2〈詞體之美典（演講節要）〉，談的是戲曲；附錄3〈中國敘述傳統中的抒情境界——《紅樓夢》與《儒林外史》讀法〉，談的是小說《紅樓夢》與《儒林外史》。參見同上註，頁209-283、285-352、353-370。

同時，他又以專篇討論〈文學研究的美學問題〉，分成上、下篇，上篇討論〈美感經驗的定義與結構〉，²⁹下篇討論〈經驗材料的意義與解釋〉。³⁰這正是我今天演講主題所要「省思」的重點。

早在幾年前，我對「抒情傳統」論述譜系的批判，高友工就是主要對象。³¹不過，那時是將他包裹在整個「抒情傳統」的論述譜系去談，難免籠統些。今天，我就要特別針對他所論述的「美感經驗」，置入「華人文化主體性」這個前提性的觀點來進行批判。

高友工講演或撰寫中國文學與美學的那些產品，學術基礎是什麼？他在〈文學研究的美學問題〉這篇文章的末尾，有一段按語，自述撰寫這篇文章及另一篇〈文學研究的理論基礎〉時，談中國文化是師承徐復觀先生的看法，主要是參考《中國藝術之精神》。講西洋文學批評大體遵循傅瑞（Northrop Frye, 1912-1991）、耶考布森（Roman Jakobson, 臺灣學界多譯為「雅克布慎」, 1896-1982）的理論。至於西洋分析哲學則使用摩爾（G. E. Moore, 1873-1958）、維根斯坦（Wittgenstein, 1889-1951）、奧斯汀（Austin, 1911-1960）諸家。同時，又參考了姚一葦（1922-1997）《藝術的奧秘》、柯慶明（1946-2019）的〈文學美綜論〉。³²

徐復觀中國古代文化思想及文學、藝術的學養深厚，自不待言；但是，受康德（Immanuel Kant, 1724-1804）美學、胡賽爾（Edmund Husserl, 1859-1938）現象學的影響也頗為明顯。姚一葦的學術基底是亞里斯多德（Aristotle, 西元前 384-322）的《詩學》，再下及康德、叔本華（Arthur Schopenhauer, 1788-1860）、克羅齊（Benedetto Croce, 1866-1952），以及受這些西方理論影響的王國維（1877-1927）、朱光潛。柯慶明的學術建立在中國古代文學的基礎上，不過引藉西學的成分也不少，尤其耶考布森的理論。

²⁹ 高友工著，柯慶明主編：《中國美典與文學研究論集》，頁 21-43。

³⁰ 同上註，44-103。

³¹ 參見顏崑陽：〈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〉，收於顏崑陽：《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》，頁 109-164。又顏崑陽：〈從混融、交涉、衍變到別用、分流、佈體——「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），頁 113-154；後收於顏崑陽：《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》，頁 185-222。又顏崑陽：〈中國文學抒情傳統再反思座談會發言稿〉，收於顏崑陽：《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》，頁 165-183。

³² 高友工著，柯慶明主編：《中國美典與文學研究論集》，頁 102-103。

看來高友工想融貫古今中西學問而自成體系的意圖相當明顯，然而成功了嗎？他在上引那段自述中，曾說自己講演或撰寫那些文章，乃「大膽提出我的讀書雜感」。³³以這一句話核對他的諸多論述，部分是謙詞，部分也是實情。

他的論述的確頗為混雜，代表中國思想的徐復觀、牟宗三，影子很淡薄，最主要的理論基礎，還是西學。他混搭了結構語言學、形式主義的美學、文學理論及其實際批評與分析哲學，以作為知識本質論及方法學的基礎。而這些理論原本排斥「感覺經驗主體」；但他在建構「美感經驗」的理論時，卻引入「感覺經驗主體」，顯然由理性主義美學跨入經驗主義美學，因此心理學成為他主要的進路。然而，他也明知「美感經驗」完全屬於個人自我所獨有，無法分享，不能分析，那要如何作為他所謂「經驗之知」的對象去研究呢？結構主義與形式主義的詮釋框架便介入進來，因此他很主觀的做了一個基本假定：「美感經驗」正是假設這經驗導源於一個外在的、共同的藝術（或自然）媒介。因此，假如這個「經驗」體現了一種「知」，至少可以從我們對這外在的共同「媒介」的認識和對這「經驗」的想像來了解這「經驗之知」的性質、形態。³⁴

高友工在〈文學研究的美學問題〉上、下篇中，不斷申述的基本觀念，就是認為這種本屬個人自我獨有的「美感經驗」，一切外緣因素都可以收攝、內化到心理層次的想像、記憶、反思、意識，而構成「內省性」的美感經驗。「經驗」本身雖然不可分析；但是對於研究者而言，「經驗」卻可以是一種現象，諸多個別「經驗」應當有其「共相性」的特質。每一「初始經驗」都有內外、表裡、主客等空間性的「內在結構」，以及「再經驗」的記憶、內省、解釋等意識內在的時間性「心理過程」。這些個殊經驗所共有的結構與過程，研究者可以經由自己合理的「想像」，以及外在的、共同的藝術（或自然）媒介形式進行分析，而獲得認知。

他這套「美學理論」本身就很駁雜，意圖要融貫古今中西各種美學理論或觀點，就知識論及方法學而言，他的「理論系統」是不是具備「一致性」與「完整性」？很多他經常提到的「矛盾」（contradictory）因素，他是否做好辯證法的處理，不至於違反「矛盾律」（contradiction），而破壞自己理論系統的一致性？這就有待方法學或邏輯學專業的學者做細部的檢

³³ 高友工著，柯慶明主編：《中國美典與文學研究論集》，頁 103。

³⁴ 同上註，頁 22。

查。我今天不談這個問題，只指出一點：他的理論語境中，所指涉的心物、主客、內外等二元對立因素；在中國古代文化思想的語境裡，這些二元對立因素，都會被論述者置入總體而動態變化的實存情境，以辯證思維去認知，因而都不是「矛盾對立」。準此，高友工在建構「美感經驗」理論的過程中，經常使用「矛盾」一詞，並不適當。假如以他所想達到那種綜合各對立因素而為一的論述目的，應該改用更廣延的「對立」(opposition)一詞。雖然他也曾使用「對立」一詞；但是「對立」有好些不同的狀況，何只「矛盾對立」(contradictory opposition)！高友工僅是常識性籠統的使用「對立」一詞，未經分析以認明自己所謂的「對立」是指哪一種狀況。與形式邏輯上的「矛盾對立」不同，辯證邏輯上所謂的「對立」，一般可分為相反的對立(contrary opposition)，例如快樂與悲傷；缺乏的對立(privative opposition)，例如健康與疾病；相對的對立(relative opposition)，例如父與子、夫與妻、內與外、物與我；二極的對立(polar opposition)，例如陰與陽、剛與柔；動態的對立(dynamic opposition)，例如生與死、開與謝。其中，相對的對立、二極的對立與動態的對立，在中國古代思想中，尤其重要，《易》與老莊常運用這類對立性的思維，例如前文所舉《周易·繫辭》「一陰一陽之謂道」、「剛柔相推，變在其中矣」；《老子》「天下皆知美之為美，斯惡矣」、「曲則全，枉則直」；《莊子》「大道不稱，大辯不言」、「孰能相與於吾相與，相為於無相為」等。

經驗實在界的存有物及其內在組成因素之間，可能出現相反的對立、缺乏的對立、相對的對立、二極的對立、動態的對立，卻不可能出現抽象概念的「矛盾對立」。除了「矛盾對立」的其他幾種「對立」，都必須以辯證法去處理；但是，高友工顯然受限於他的學術基礎，亦即結構語言學與形式主義的美學、文學理論及其實際批評，因此已習慣將經驗實在界的存有物靜態化、抽象化，而以分析方法所採取形式邏輯的思維去處理，因此才會經常使用「矛盾」一詞，將心與物、主與客、內與外等二元對立因素，都「抽象化」為二個不能並立的「矛盾性」概念。雖然，他在討論到經驗與歷史是否同類時，也明白「經驗」一詞所包含心物、主客、內外等二義（即二個概念），雖是「矛盾」（其實應該說是「對立」），卻必須並存；³⁵但是，講一個「詞」的界義，是語言層之形式邏輯的抽象概念思維，不是相

³⁵ 高友工著，柯慶明主編：《中國美典與文學研究論集》，頁 24。

即於實在層存有物之辯證邏輯的形象感知思維。因此在形式邏輯上，所謂「矛盾的二義並存」，如何成立？他並沒有更清楚的解釋。

他以這種形式邏輯的抽象概念分析方法，卻意圖去處理必須在實存情境中才能發生的「美感經驗」，方法與目的的對應，是否適當？值得檢討。從西方學術史來看，形式主義或結構主義的路數，與經驗主義的路數，不管是處理文學或美學，原本各不相容。他意圖要去融合，不是不可以，但是在方法學上恐怕得再費一番苦心，不是嘴巴說那些矛盾對立的因素最後都會統合為一就行了。他所提出「抒情美典」即是「內向美典」而「敘事美典」（高友工又稱「描敘美典」、「敘述美典」）即是「外向美典」的區分，³⁶依然是形式邏輯上，A 與非 A 截然二分而了不相涉的抽象概念產物；不是辯證邏輯上，二元對立統合的實在存有產物。而論「美感經驗」時，走向一元唯心論，將「美感經驗」定位在完全「內化」，可與外界脫離關係，「絕緣獨立」而自省、自足的心理活動經驗過程，³⁷因此他認為「所有經驗材料雖有內在與外在之分，但就『美感經驗』而言，似乎都只可以視為內在的」。³⁸根據他這個說法，則心與物、內在經驗材料與外在經驗材料，最終歸於「一」時，不是彼此辯證統一為非心非物、即心即物，非內非外、即內即外的另一「融合之境」。而是那些「外物」的元素，完全不起相對的決定作用，最終被「內心」消弭它們相對客觀的特質，而「都只可以視為內在」心理的純粹美感經驗；但是，既然如此一元化的「唯心論」，卻又要做出「內向美典」與「外向美典」的分別，破壞自己理論系統的一致性。高友工意圖融貫古今中西的理論而自成系統，是否成功？實在值得質疑。

高友工這套「美感經驗」的理論，我最主要的問題還不在於他的理論系統內在的一致性與完整性的問題；而在於：（一）這樣一套「美學理論」置入「華人文化主體性」的觀點來看，是否能顯豁中國古代以士人階層為主的「審美主體性」。（二）建構這套「美學理論」，對於我們後續研究中國古代美學及文學，能提供什麼可資應用的理論基礎？包括作為我們詮釋中國古代美學及文學之審美實踐經驗意義的本質論與方法學依據，究竟能獲致多大的「詮釋有效性」？

³⁶ 高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，收於高友工著，柯慶明主編：《中國美典與文學研究論集》，頁 112。

³⁷ 同上註，頁 27、31。

³⁸ 同上註，頁 55。

關於第一個問題，他在〈文學研究的美學問題（上）〉，開宗明義表示：「本文的主題是在文學研究的對象，但這對象卻不局限於文學作品本身，而把重心置於文學鑑賞時的美感經驗上，所以這裡我的理想是勾畫出一個『美學理論』的藍圖，一方面是接受了這分析傳統的語言和方法，但另一方面卻能兼容中西文化中的美學範疇與價值。」³⁹然則，他這套美學理論原本定位在文學讀者的「鑑賞」，總應該有個明顯的閱讀主體或鑑賞主體；而既要兼容中西文化的美學範疇，總也要有足量的中西文化的實際審美經驗內容所構成的文學、藝術文本範例，以作為分析印證的材料。然而，實際上我們所看到的上篇，一方面展開的論述，並沒有切合「讀者」實際的審美鑑賞活動；作者、讀者已混合不分，因為他的基本觀點認為創造與欣賞交替並行，如此則又何必聲明自己的論述把重心置於文學「鑑賞」時的美感經驗上！

作者、讀者必然是存在於現實社會文化中的一種特定身分，而作者、讀者既已混合不分，則所謂「美感經驗」也就不必繫屬在某種現實社會文化情境中，某個特定身分的審美主體。因此，他對「美感經驗」的論述，便完全抽象化，僅是以西方心理學的理论為基礎，再加以他這個研究者的「想像」（他自述的方法之一），一路「想當然」的分析、推演他所基本假定之心理層「美感經驗」的內在結構與過程，完全沒有列舉任何中西文化中，實際審美經驗的文本作為例證，包括現實生活中某一個體的美感經驗，例如：莊子與惠施遊於濠梁之上的「魚樂」審美判斷，或某些詩人所自述創作一首詩的美感經驗過程，或某些讀者所自述鑑賞某幅畫的美感經驗過程；因此他所說「美感經驗」的主體性，既不含西方哪個區域或民族文化，也不含華人民族文化的經驗內容及其殊異性的特質。這一「美感經驗」其實只是以西方心理學理論為基礎所想像、推演出來，乃繫屬於人類一般性的「感覺經驗主體」，只能被我們以抽象概念所把握，而無法實在的感知，因而只具有範疇性的形式意義，而無實質性的中西文化經驗內容意義。

至於下篇關於「經驗材料的意義與解釋」，⁴⁰就是他所說「美感經驗」導源的共同藝術媒材，也就是文學、藝術作品的符號形式，在文學而言就是「詩意性」的語言形構。下篇的論述，高友工雖自認集中談論「美感經

³⁹ 高友工著，柯慶明主編：《中國美典與文學研究論集》，頁21。

⁴⁰ 同上註，頁44-103

驗內容」；⁴¹但是大體看來，幾乎忘掉上篇所揭櫫「讀者」的審美鑑賞問題，而偏向論述創作經驗與作品的語言形構，仍然是結合感覺經驗心理學與耶考布森的結構語言學，抽象概念化的推演一些理論性的通則，只有到最後談論〈外緣解釋：目的與境界〉，⁴²才納入中國古代文學的體類、風格、抒情言志傳統、抒情詩之一典型——律體詩等，幾種具有歷史經驗內容卻又經過抽象概念化的文學知識，幾乎沒有什麼實際審美經驗的個殊文本。最後以「抒情傳統」與「悲劇傳統」做個中西文學比較，仍然是抽象概念，仍然是泛說的理論。

因此，下篇關於「經驗材料的意義與解釋」，從頭說到尾，大多還是理論性通則的說明，甚少特殊「美感經驗」之文本材料的詮釋論證。然則，他所要論述的雖是實際發生的「美感經驗」，但是所採取的材料與方法，以及由此所獲致的結果，卻完全是沒有經驗內容的範疇性抽象概念；只是有關「美感經驗」的定義、特質、形成的基本條件、結構、過程等，實乃一般通則性的「純理論」。其中所傳述的「感覺經驗主體」完全沒有任何民族的歷史性、文化性、社會性。假如我們要從高友工所建構的「美感經驗」理論找尋「華人文化主體性」，無疑是在空洞的大氣中找尋孔孟老莊、李杜蘇黃的靈魂。

文學或美學的知識屬於包含「感性經驗」與「理性思辨」的「內容真理」。原則上，這一類理論不能完全脫離歷史文化經驗或實際心理經驗，而淪為徒具範疇意義的抽象概念。因此理論的建構有二個路數：第一個是以既有的歷史經驗現象或眾多個人心理經驗所表現的文本作為材料依據，進行分析、詮釋、歸納、綜合，終而加以概化、系統化而成。這是通過解釋歷史經驗所建構的理論。第二個是經由理論家的思辨，依照事有應然，情有其因而理有必至的邏輯，建構系統性的「純理論」；但是，這一純理論是否具有確當性而被學術社群共同認定，則必須切合「過去」的歷史經驗現象或眾多個人心理經驗所表現的文本，經由實際批評的應用操作，以檢驗這一理論究竟能獲致多大的詮釋效力？否則，未經實際批評應用的檢驗，理論便只是一種暫設性的「假說」而已。或者，這一「理論」提出的目的，乃是針對「未來」的創作「實踐」，建立「指導性」的原理、原則。那麼這

⁴¹ 高友工著，柯慶明主編：《中國美典與文學研究論集》，頁22。

⁴² 同上註，頁89-103。

一「理論」也必須經由創作「實踐」印證它的「可行性」，才算成立。文學或美學理論一旦缺乏實際批評、創作實踐的效果作為印證；則不是「為理論而理論」，就是絕對主觀的立場主義、觀點主義所發表的宣示詞，僅為空言、戲論罷了，缺乏真理的價值。

我們以這基本觀念為準，討論第二個問題，這套「美感經驗」的理論，既然是混合好幾種西方理論，再加上作者「想當然」推演而成的一般性「純理論」，所論述的「感覺經驗主體」完全不含華人的歷史性、文化性、社會性，那麼應用來研究中國古代美學及文學，以作為本質論與方法學的基礎，究竟能獲致多大的「詮釋有效性」？這不能遽下斷言，必須要有學者實際應用，才能做出確切的檢證。不過依照我初步的觀察，就高友工本人的論述，〈文學研究的美學問題〉這一篇所建構的基礎理論，與前面所述及〈中國文化史中的抒情傳統〉這一篇之詮釋中國文學歷史經驗，兩者之間的詮釋間距，徇非肝膽，實為楚越。他在詮釋中國文化史中的抒情傳統時，經常斷言中國文化傳統中，詩經、屈騷、五言古詩、唐代律詩、草書、繪畫諸多「抒情美典」，都是「內省型」的「美感經驗」，也就是「內向美典」；但是，這些斷言都是沒有精詳的文本分析論證作為依據，而僅是籠統概括的印象式批評。假說性理論已先行預設，經驗材料就可以偏解、曲解，以符合理論所建立的詮釋觀點與框架。高友工對中國文學「抒情傳統」與「美感經驗」的論述，可作如是觀。

高友工在論述「美感經驗」的特質時，預設了一個基本觀點：藝術創作到底不是直接的語言交流。藝術創作是一個獨立的活動，最終的目的是創造藝術品本身。⁴³甚至，更極端的「唯心」，他認為：美感經驗即是一種生活經驗，反映了生命活動的真諦。創造的目的不是在藝術，而是在其經驗本身。⁴⁴因此，美感經驗沒有任何「外向」的目的，高友工認為：『『外向』的目的可能表現在外在公開的活動與其結果的現象中。所謂『外向』的目的即是指『活動』本身是為了達到某種目的（或結果）的手段。……提到『經驗』，我們必須考慮『內在』的目的。……由於這個『目的』是內在的，因此『經驗』作為一個整體彷彿可以暫時與外在世界脫離而獨立。同時這個整體就其內緣來看是可以有一種自足的完整性。『目的』自然是『經驗主

⁴³ 高友工著，柯慶明主編：《中國美典與文學研究論集》，頁90。

⁴⁴ 同上註，頁48。

體』所有的。但既云『內在目的』，那麼這『目的』的『內容』，也即是『經驗客體』的內容。這也可以說是一種『自足意義』。⁴⁵依這一基本觀念的預設，高友工完全服膺於耶考布森結構語言學，對語言功用的區分中，⁴⁶認定「詩意性」的語言不必具有「交流性」（溝通性）的功用，因為「藝術的目的並不必要是『交流』（communication）……如以『藝術本體』為語言交流過程中的『語料』（message），則『創作者』的地位正是『發言者』（addresser），而『欣賞者』則等於『聽者』（hearer）。……在『美感經驗』中，其材料（按：指詩作）與經驗者（按：指詩人作者）的關係是一個『藝術品』與『經驗者』的自足關係，因此主要的是『物』（按：指創作時，所感之外物）與『我』（按：指詩人作者）之間的交流，不必是以『語料』為媒介的『人』與『人』之間的交流」。⁴⁷

高友工這一「美感經驗」的理論，明顯是「為藝術而藝術」與「為人生而藝術」一刀兩斷，「純文學」與「雜文學」截然為二，「藝術性」與「實用性」難以相容，三〇年代開始流行的「文學自覺」與「文學獨立說」思潮之下的文學觀。在高友工所處的那個知識年代，這種從西方輸入的文學觀，對他而言，是一種難以自覺的詮釋視域的遮蔽。

前文，我已對「為藝術而藝術」與「為人生而藝術」截然二分的說法提出批判，在這裡不必再詳說。其實，只要脫開這個自西方挪借的二分框架，而虛懷的契入中國古代文學的歷史情境中，就可以博觀深悟到中國古代文人從沒有「藝術」（包括文學）與「人生」一刀兩斷的觀念與創作實踐；既不是「為藝術而藝術」，也不是「為人生而藝術」；「藝術」與「人生」不是「為」這等「目的」與「手段」截然為二的關係；而是體用相即不離的關係，也就是藝術創作不離人之生命存在經驗及其價值。因此，我另提「即人生而藝術」的說法。⁴⁸在中國歷代的詩歌中，雖不能說完全沒有，卻可說

⁴⁵ 高友工著，柯慶明主編：《中國美典與文學研究論集》，頁 26-27。

⁴⁶ 耶考布森將語言的功用分為六種：指涉性（referential）、表情性（emotive）、感染性（conative）、溝通性（phatic）、名他性（metalingual）、詩意性（poetic）。參見高辛勇：《形名學與敘事理論：結構主義的小說分析法》（臺北：聯經出版事業公司，1987年），頁 76-79。

⁴⁷ 高友工著，柯慶明主編：《中國美典與文學研究論集》，頁 45。

⁴⁸ 參見顏崑陽：〈從〈詩大序〉論儒系詩學的「體用」觀——建構「中國詩用學」三論〉，收於國立政治大學中國文學系主編：《第四屆漢代文學與思想學術研討會論文集》（臺北：國立政治大學中國文學系，2003年），頁 287-324。

極少極少「不食人間煙火」的「純詩」。絕大多數的詩歌，都是高友工所排除的「人」與「人」之間的「交流」；「詩意性語言」正是士人們「交流」的媒介形式。因此中國古代的詩歌，語言的「詩意性功用」與「交流性功用」並不相互排斥，「藝術性」與「實用性」共構成體，詩歌具有明顯的「社會性」，創作從來都不是一種獨立自足的活動，最終的目的也不單純只是作品本身的藝術性，而是連帶含有「社會互動」的功能。因此「藝術性」與「實用性」（或「社會性」）相即不離而共成詩體。⁴⁹

前面說過，高友工認為「藝術創作是一個獨立的活動，最終的目的是創造藝術品本身」，又說「美感經驗即是一種生活經驗，反映了生命活動的真諦。創造的目的不是在藝術，而是在其經驗本身」。因此，美感經驗沒有任何「外向」的目的。我們細想這樣的觀點，理論系統內在就隱含著矛盾，既說「藝術創作……最終的目的是創造藝術品本身」，又說「創造的目的不是在藝術，而是在其經驗本身」，這二個不一致的命題無法同時成立，根本就是矛盾。而他說「美感經驗即是一種生活經驗，反映了生命活動的真諦」；我們要質問的是：人們的「生活經驗」當然不離與他人互動的社會關係，「生命活動」也不可能不與人「交流」。所有取自生活世界的經驗材料，怎麼可能沒有它外在相對客觀的性質？邊塞的生活經驗與田園山水的生活經驗，再怎麼內化也不可能消失它們實質經驗的差異。而內在經驗既表現於外，進行文學藝術創作活動；作者又怎麼可能躲起來自己喃喃藝語，而內心毫無對著某個或某群「讀者」，抒發所謂「美感經驗」或情意的「意向」——所謂「外向」的目的？他的「理論」邏輯是：生活經驗取自「外向」而又與「內向」的「美感經驗」及其表現，彼此一刀兩斷；不但是概念性的矛盾，也是事實性的不合人類生活的經驗邏輯。高友工所製造這雙「理論」鞋子，拿來套在中國古代文學、藝術創作、鑑賞的歷史經驗，更是完全不合腳，除非「削足適履」。

中國古代文學、藝術創作與鑑賞的審美經驗，從來都不像高友工所說的那樣，完全與外在絕緣而獨立，純然只是作者或讀者內在意識自省而自足的想像、記憶、回思，由「初始經驗」到「再經驗」的心理感覺過程。相反的，「美感經驗」必然是在「人際」或「物際」的互動之間，經由「互

⁴⁹ 參見顏崑陽：〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉，《清華學報》新 35 卷第 2 期，頁 295-330。

為主體」而獲致一種「知音式」的「感通」，或彼此真誠對待的「親和感」。這種切實於生命存在情境的審美感受經驗，真善美同體兼具。真、善、美三者之分化，其實是離開切實經驗，所做後設性的抽象思辨與語言概念的界說。總括來說，「用詩」是中國古代士階層普遍的「社會文化行為模式」，近些年來，我致力建構的「中國詩用學」，⁵⁰已重新揭顯古代這種詩歌社會文化現象。這是中國古代文學的歷史經驗事實，無須費詞爭辯，只要翻閱所有詩人的集子，一半以上都是很「美」的贈答詩、酬和詩、寄問詩等，詩題往往直書彼此「交流」的「特指讀者」。即使詩題中，沒有顯性的「特指讀者」，也必有隱性的「特指讀者」或「泛化讀者」，讀者頗為多重。⁵¹在高友工的理論中，沒有認知到中國古代士人階層詩歌活動歷史情境中的「多重性讀者」，而錯覺以為與原作者相距千年的現代讀者，才是唯一的讀者。他就是這種現代讀者之一，閱讀中國古代詩歌，完全沒有「歷史語境」的觀念，僅是昧然的從他所引藉耶考布森的理论框架觀之：「詩意性」的語言不必具有「交流性」（溝通性）的功用；因此，在中國古代的「詩用」語境中，詩本身所含有的「交流性」，就完全被他排除了。文學研究或批評，不顧歷史經驗而「理論先行」，其弊莫大於此。

高友工這套「美感經驗」的理論，一則雜取西方的文學或美學理論，而不是以中國古代的歷史文化經驗為基礎，深入詮釋再加歸納、綜合而成；二則受限於他所處那個知識年代的歷史視域。因此，從純理論建構的觀點而言，只要系統內在邏輯具有一致性與完整性，我們就應尊重他為一家之言；但是，假如用以詮釋中國古代文學、藝術創作與鑑賞的審美經驗事實，其詮釋有效性已如上述，顯然非常缺乏，別說被認為「實用性」而受他排除的賦

⁵⁰ 參見顏崑陽：〈用詩，是一種社會文化行為模式——建構「中國詩用學」初論〉，《淡江中文學報》第18期（2008年6月），頁279-302；後收於顏崑陽：《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》，頁247-271。

⁵¹ 顯性的「特指讀者」是指詩的題目或內文所明示特定的讀者，例如白居易（772-846）〈問劉十九〉的「劉十九」、王維（約701-761）〈輞川閒居贈裴秀才迪〉的「裴秀才迪」。隱性的「特指讀者」是指詩的題目或內文雖無明示特定的讀者，實則隱含某些特定的讀者，例如張九齡（678-740）〈感遇〉，詩中「側見雙翠鳥」的「雙翠鳥」，「持此謝高鳥」的「高鳥」，都比興託喻某些特定的讀者。至於「泛化讀者」，則是「特指讀者」之外，文本開放給所有人閱讀的一般性讀者。參見顏崑陽：〈中國古代「詩用」語境中的「多重性讀者」〉，發表於國立政治大學中國文學系、國立清華大學中國文學系合辦：文學閱讀的觀念與方法：中國文學批評研究工作坊（新竹：國立清華大學中國文學系，2017年6月11日）。

體、古文、明清小品，難以應用這一套「美感經驗」去詮釋；就是他所認可的詩歌，尤其最具「抒情美典」範型的律體詩，大多數的作品也很難應用這一套獨立自足的「內省型」美感經驗理論去做有效的詮釋。如果不信，學者們可以嘗試應用看看。然則，這是否可以視為那個西學籠罩，而「華人文化主體性」已萎如墮地黃花的知識年代，脫離華人文化歷史情境，而憑虛構造的空言、戲論呢？這個問題，不應該只我一個人去回答，凡是中文學界能有反思、批判能力的學者，都可以共同思考而做出適當的回答。

至於王夢鷗的《中國文學的理論與實踐》，其大旨是明白定義文學為「語言的藝術」，將文學看作是一種用「語言」構造的藝術品，無關實用的「純粹性美感」才是文學絕對、唯一的「本質」，也是文學極致的價值。就在這具有「文學本質論」意義的基本觀點上，引藉西方的記號詩學、文藝心理學、修辭學、形式主義美學、新批評方法，將文學的「藝術性」定置在語言層位與心理層位去進行論述。他自認這是「文學論」的範疇，從作家及作品本身的視角，依序論述記號、韻律、意象、譬喻、構句、敘事、想像、聯想、意境等問題，最後才從欣賞者的視角，論述批評的方法、目標與尺度。作品所表現的「美感經驗」，以及它的意義、價值，都結穴於語言形式，都必須從語言形式所展現的「意象」，甚而「化境」，才能獲致有效的品評。由於這是一本以「文學概論」為設想的著作，焦點集中在「文學理論」，而推及「美學」。因此，審美、美感經驗不是全書最主要的顯題，只有在最後〈目標與尺度〉、〈純粹性〉、〈意境〉三章中，提出比較多的討論，基本觀點就是「背實用」的「純粹性美感」才是文學的本質，才是文學最極致的價值，用以印證這一觀點的中國古代文學理論，幾乎都是鍾嶸（約 468-518）滋味說、司空圖（837-908）鹽梅說、嚴羽興趣說與王士禛（1634-1711）神韻說這一系淵源於道家、禪宗的詩學。至於實為「主流性」的儒家一系的詩學，已被貶降到幾近「非文學」的境地。其論述方式明顯是，大膽假設，理論先行，然後片面選擇可以符應理論的文獻進行詮釋印證，至於不合於理論的文獻，便視而不見或貶斥、排除。

這種文學及美學觀念，顯然受到西方形式主義美學以及文學新批評的影響，全書幾乎都站在上述西方理論的立場、觀點上，對什麼是文學？文學作品如何構成？如何創作？如何欣賞？這種種「一般性」的文學問題，進行「理論性」的說明，所舉中國古代的文論及作品為例證，為數不多，幾乎都是詩與小說，其他文類甚少，並且都套進預設的西方理論框架去詮

釋。這樣的文學及美學觀念，作為一般性「文學概論」，是有它一家之言而自成系統的確當性；然而，既然書名特別標示「中國文學的理論與實踐」，挪借這一套系統性理論作為詮釋中國古代文學或美學之歷史經驗的準據，我們就得追問：中國古代的文學究竟有多少「純粹性美感經驗」的作品？以這樣的理論去詮釋中國古代文學的創作「實踐」經驗及成果，能獲致多大的相對客觀詮釋有效性？這些問題，應該讓我們一起來省思、回答；因為很多人都是讀著這本《文學概論》而長大成為學者；但是，我們卻從來都不曾提出上述那些值得質疑的問題。

有關華人文學之審美感受性的論述，當然不僅這兩家；不過，一則由於主辦單位所關注的對象主要在於上述兩家；二則高友工與王夢鷗二位前輩學者的「美感經驗」論述，是三〇到八〇那個知識年代主要的代表，他們展現了同一種「知識型」。因此，我也就針對這兩家做出比較詳細的省思，其餘可舉一反三。綜合來看，這一「知識型」有下列四個特徵：

- (一) 對於文學、藝術或審美經驗的特質，都在「為藝術而藝術」與「為人生而藝術」、「藝術性」與「實用性」、「內在性」與「外在性」截然二分的框架下，排除「為人生而藝術」、「實用性」及「外在性」，而以「為藝術而藝術」的內在純粹性美感經驗，作為文學、藝術的本質。
- (二) 他們所標舉的美感經驗主體，都是沒有歷史性、社會性，而純為人類一般性的感覺心理主體，因此沒有各別民族文化或歷史時期的差異性，放諸四海、合乎百世而皆可。當然也就缺乏「華人文化主體性」的實質涵義。
- (三) 對文學、藝術的創作、鑑賞以及審美經驗活動的研究，都將它從總體而動態的存在情境切分出來，排除種種外在因素，孤立化為靜態性的知識客體，而依形式邏輯的法則，進行抽象概念的論述。
- (四) 對文學、藝術的創作、鑑賞以及審美經驗活動，都結穴於終端的符號形式；特別針對文學而言，就是語言的形式結構。文學研究主要是以語言形構為知識客體，在主客對立的框架下，進行形式結構的分析、詮釋，以為這樣就可揭明其美感經驗或意義。因而研究主體不必涉入文本的歷史語境，也就是不必穿透語言層，想像的回歸隱含於言外，詩人原初感物緣事而發的生命存在情境，以做設身處地的同情理解。

這一「知識型」的形成，從學術史的淵源觀之，顯然受到三種有關文學本質論之思潮的影響、形塑：一是朱光潛所引介西方諸如康德、席勒（Friedrich Schiller, 1759-1805）、克羅齊、李普斯（Theodor Lipps, 1851-1914）等唯心主義的美學，講的是形象直覺的純粹審美經驗、美是背實用而無關心（利害）的滿足感；二是魯迅承自日人鈴木虎雄，而鈴木虎雄原本承自西方「為藝術而藝術」的文學觀，緣此所提倡的「文學自覺說」，以及後續衍生的「文學獨立說」，反對儒家政教功能的實用文學觀，而以「純粹個人抒情」去定義文學的本質；三是陳世驥所提出的「中國文學抒情傳統」論述。在這三個思潮交錯的影響下，就形塑了「五四」年代的這種知識型，延續數十年，成為主流性的詮釋典範。其中，西學的成分顯然非常濃厚，有些甚至盲目的套用。

如今，「後五四」已數十年，面對 21 世紀的華人文化主體性或古代文學、美學的研究，這一種知識型是否應該安放在它應有的歷史位置，而讓我們一起另尋詮釋視域的轉向，終致形成典範的遷移？

七、當代中國人文學術如何從「五四」知識型轉向？基本原則是「內造建構」，我們不能繼續盲目的消費西方理論，套用不相應的美學理論以詮釋「華人文化主體」的審美實踐感受經驗。因此，必須「回歸」華人文化傳統的內部，進行「內造建構」的工程，生產自家的美學詮釋典範，轉而應用於「華人文化主體」之審美實踐感受經驗的詮釋。

對於當代中國（華人）人文學術如何從「五四」知識型轉向？這是我近十多年來一直在關懷、思考的問題。2017 年，我在華東師範大學一場「古今中西之爭與中國文論之路」的研討會中，受邀出席做專題演講，講題是〈內造建構——中國古典文學理論研究之詮釋視域的迴向與典範重構〉。⁵² 在這講題中，針對上述那個問題，我提出的基本原則是「內造建構」，也就是「詮釋視域迴向」與「典範重構」。今天，我們所要關懷、思考的問題，與我提出的這個觀念密切相關，因此我在這裡綜合簡要說明其大意。

⁵² 顏崑陽：〈內造建構：中國古典文學理論研究之詮釋視域的迴向與典範重構〉，收於胡曉明主編：《後五四時代中國思想學術之路——王元化教授逝世十周年紀念文集》上冊，頁 115-144。

「五四」以降，很多新知識分子將中國文化與社會的「現代化」幾乎視同「西化」，尤其是英、美式的西化。其迷蔽已顯而易見，即使也得到若干成果，卻只不過在「消費」西方理論，自家卻無法「生產」理論；故而現當代的中國人文學術始終未能建構獨立自主的「華人文化主體性」，幾近淪為西方人文學術的殖民地，因而我提出轉向、回歸自身民族文化情境，尋求典範重構的途徑。

我一向認為：一個民族文學知識的總體，必須形成實際批評、文學史、文學理論三個層位的知識，彼此支援、相互為用的完形體系。這三者之間本就涵具一個民族所共享文化社會存在經驗與價值觀的同體性關聯，可以建立相互支援、彼此為用的「自體完形結構系統」。⁵³

今天在這裡，我同樣要強調，文學的研究如此，美學的研究也是如此；審美實踐感受經驗的詮釋、美學史、美學理論，也必須建立相互支援、彼此為用的「自體完形結構系統」。像高友工那樣，脫離中國（華人）古代文化社會存在經驗與價值觀，沒有任何古代士人階層在現實生活世界中，審美實踐之感受經驗所表現的文本作為依據，以資印證；也沒有以任何一種確當的美學史著作作為參考，就套借西方某些系統性的理論，抽象的建構一套形同玄談，無可論證，所謂內在純粹性的「美感經驗」理論。這套純理論其實完全無法貼切於中國古代士人階層，不離社會生活、不離政教關懷之存在情境的審美感受性，也與任何一部相對比較確當的「中國美學史」幾乎脫節。這樣的純理論，放在我們今天的主題來看，如果應用以詮釋「華人文學的審美感受性」，效用極其有限。其實，西方的美學流派不少，然而就是這種講求內在純粹性美感經驗的美學理論，距離中國古代的美學最遠；但這是高友工那個知識年代如同迷咒一般的心眼蔽障，到這 21 世紀，我們還要繼續「順著講」嗎？

21 世紀的中國人文學者必須「自覺」，我們應該從挪借西方理論之「外造建構」的迷蔽中，展現「詮釋視域迴向」的動能，轉身契入中國博大精深傳統文化經典中，提舉其內在涵具文學本體性、結構性、功能性、規律性，以及文學知識本質論、方法論的文本意義，經由深層、精確的詮釋，終而以現代化的學術話語，「重構」為可資應用之「顯性系統」的「詮釋典

⁵³ 參見顏崑陽：〈當代「中國古典詩學研究」的反思及其轉向〉，收於顏崑陽：《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》，頁 77-78。

範」，這就是我所謂的「內造建構」；只有「內造建構」自家的文學詮釋典範，由消費西方理論走到生產自家理論，才有資格、能力站在全球化的文化交流平臺上，與西方文學知識進行平等的「對話」。

在華東師大發表專題演講時，我主要針對文學理論而言。今天我在這裡同樣要強調，中國（華人）古典「美學」的「內造建構」亦當如是觀。

其實，我並不反對、排斥西方理論，而且廣泛涉獵，雖非專業，卻也識其大體；但是，我的認知是硬套或雜取西方理論，用以詮釋、評價中國古代文學或美學，如果缺乏「相應度」的檢討，從而進行「調適」、「統整」，就會發生如同高友工的論述那樣的弊端，理論與詮釋歷史難以接榫。倘若再缺乏理論與方法學的自我批判，就必然會扭曲、偏解歷史經驗文本，以適應理論格套。因此，我認為西方理論的效用，應是作為「對照系」，可以對顯中國文學與美學的特質，以及啟發問題視域與解決問題的原則性方法。

至於「內造建構」的實踐，我認為可有三個步驟：

一是「**文化主體復位**」的自覺。在「現代化」就是「西化」的路途中，知識分子「文化主體失位」已近百年，中國（華人）的人文學術應該如何走下去？「文化主體復位」是最根本的開端，這是當代人文學者面對 21 世紀，應有的「自覺」，以反身建立自己具有回應時代人文學術問題之能力的「歷史性主體」。

二是**重構研究對象的本體論**。中國古代經典所展示理解、詮釋一種對象物，例如政教、文學、音樂、繪畫等，其本體論的模型，從來都不將這一對象物抽離出實際存在的「總體情境」與「動態變化歷程」，而只是片面化、靜態化、單一因素化、抽象概念化的進行認知。這樣的認知方式，其實是「五四」以降，「西化」所致；而且這種「西化」明顯是英、美的知識形態，不是歐陸德、法古典人文學的知識形態；乃是形式邏輯的思維，不是辯證邏輯的思維，與中國古典人文學實不相應，用以詮釋古代經典也最缺乏有效性。因此，從古代經典內涵勝義中，重構有關研究對象的本體論，確實是「務本」之道。

三是**重構人文知識的本質論與方法論**。知識是人類基於生命存在經驗而感思其意義、價值的精神創造，並藉某種特定符號形式，象徵性的表達為文本產物。因此，隱含於象徵符號的深層，乃是相對主觀的「意義」，而非絕對客觀的「事實」，這才是人文知識的本質；「理解、詮釋」則是它原則性的方法。中國古代經典中，關於這一人文知識本質論與方法論，隱含

非常豐富的礦藏。近些年來，由於西方詮釋學思潮的影響，中國學界才開始省察到民族自身的人文學問，其中所蘊涵豐富的「詮釋學」意義，因而開始後設地重構它的理論體系以及發展史，兩岸人文學界早已陸續出現這一類的著作，⁵⁴只是系統重構還未達致完密，也還未普遍應用到個別論題的研究。學者仍然習慣借用西方的詮釋學。今後，對於從古代經典重構傳統的「詮釋典範」，以資應用到現代人文學術的研究，應該作為研究重點。

一般而言，文學創作、鑑賞與審美的活動及其表現，從並時性結構來看，可分解為三個層位的要素：一是實在層的生命存在情境，包括社會文化世界以及人文化的自然世界；二是心理層的感知、想像與思維；三是符號層（文學主要是語言）的表述形構。

從這個一般性結構來看，中國古代美學建立在這三個層位要素的有機性整體結構與辯證性的動態交互作用過程，而形成下列三個層位的實存情境：一是眾生既「自在」而又「共在」的「現世人間」，是為生命存在情境；自然物也必須進入這一「現世人間」，才有其意義。《文心雕龍·物色》所論述的「物色」，就是人文化的自然；⁵⁵二是性情、心靈，為一「感思主體」。這一主體是當世存在的歷史性主體，自身就內涵著真善美同體未分的根源性因素，乃創造存在價值的目的因與動力因；⁵⁶三是符號形式，包括語言、

⁵⁴ 例如臺灣學界，黃俊傑主編：《中國經典詮釋傳統（一）通論篇》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年）；李明輝主編：《中國經典詮釋傳統（二）儒學篇》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年）；楊儒賓主編：《中國經典詮釋傳統（三）文學與道德經典篇》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年）；李明輝主編：《儒家經典詮釋方法》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年）。大陸學界，周光慶：《中國古典解釋學導論》（北京：中華書局，2002年）；周裕鍇：《中國古代闡釋學研究》（上海：上海人民出版社，2003年）；鄒其昌：《朱熹詩經詮釋學美學研究》（北京：商務印書館，2004年）；另外，洪漢鼎、傅永軍主編《中國詮釋學》，為集刊型，常態為一年出版一輯。

⁵⁵ 《文心雕龍·物色》：「物色相召，人誰獲安？……歲有其物，物有其容；情與物遷，詞以情發。……是以詩人感物，聯類不窮。」參見〔南朝梁〕劉勰撰，周振甫注釋：《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984年），頁845。篇中所述，都是人情與物色互動的人文化自然。

⁵⁶ 亞里斯多德的形上學提出「四因」之說，即質料因（或譯為物因）、形式因（或譯為式因）、動力因（或譯為動因）、目的因（或譯為極因）。參見〔古希臘〕亞里斯多德（Aristotle）著，仰哲出版社譯：《形而上學》（新竹：仰哲出版社，1982年），卷（A）一，第3章，頁5-8，983a24-984b23。此「四因」之說，為亞里斯多德所創，用以詮釋宇宙萬物創生、演變的根源性因素。此說雖非專為文化的創造、演變而提出的理論；但是在學術史上，已成為廣被應用的「詮釋模型」，用以詮釋文化的創生、演變的根源性因素。

聲音、筆墨、物料等，乃是感思主體之創造價值，並表現為「意象形構」而凝定成固化物的質料因與形式因。⁵⁷

第一層位的實存情境又可再次分為三個層位：(一)自身；(二)物際；(三)「人際」。這三個次分的層位實存情境，在總體實存情境中，並非截然為三，彼此了不相涉。層位的區分是建立知識所必行的抽象概念化操作，姑且言之而已。當我們進行理解其意義時，必須將抽象化的概念經由想像而回歸到總體而變化的實存情境；而「感思主體」則契入情境中，直觀而體會之。

準此而言，每一個體的「自身」既是「自在」的獨立體，這就符應到上述第二層位實存情境的「感思主體」。而這一感思主體，卻又是在「物際」、「人際」中，與無數的他者「共在」，而形成互為主體、又互為客體的關係網絡，構成「現世人間」的「倫序」，可稱之為「生命存在情境」。自身與他者，雖是二個「相對對立」(relative opposition)的個體，卻在「際」的正常「倫序」關係中，不管靜態的結構或動態的「交流」過程，都可以辯證地「應然」而又「實然」的相互依存，而不彼此排斥。當這樣的「倫序」關係，處在「和」的情境中，我們前文就說過，經由「互為主體」的感知，彼此的心靈都可獲致一種「知音式」的「感通」，或彼此真誠對待的「親和感」。

這種切實於生命存在情境的審美感受經驗，真善美同體不分；但是，在人類建構知識的後設思辨、論說層位，若就範疇性的抽象概念進行分別，則從人的「性情」意義而言，是真；從「道德」意義而言，是善；從「審美」意義而言，是美。三者合而為一，從美學觀點而言，我們總稱它為「生命存在情境美」；而分解的說，則就個人的生命「自身」來看，是「人格美」；若就「物際」、「人際」來說，則是「倫序美」。我們先說「人格美」，從生命的整體性而言，氣質情性與道德心性本為一體；但是，個人表現的實況與思想家的論述卻不免「偏至」，故「人格美」再做次分，又有「情性人格美」與「道德人格美」之別。這必須是存有者自身充實其德性而使形貌「生

⁵⁷ 「意象形構」是指文學、藝術創作完成的作品，形式與內容不能分離，所表現之意象化的具體形構。參見顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第1期（2007年9月），頁16。

色睅然」或虛靜其靈心以自在，⁵⁸才能表現為言行舉止的外在形象。次說「倫序美」，這必須是存有者在物際、人際的「共在」關係中，彼此進行社會互動、情意交流，而在和諧的「倫序」情境中，才能「互為主體」的領受到情意相通而親和無間的美感。因此，在中國古代士人階層的審美實踐中，「美」是存有者自身相對客觀的人格特質與互為主體的主觀感受，主客非截然為二。

華人文化以「人」為中心，而人又以「心性」的精神人格主體為中心；這一精神人格主體不是懸空虛掛，必須在「現世人間」的實存情境中，既「自在」又「共在」的表現生命存在價值的創造，而以各種符號形式「權暫」的凝定為各類個殊的文本，以作為交流互通的「中介物」；故第一層位與第二層位辯證融合的「生命存在情境美」才是第一義，才是終極關懷之價值「實現」的「本身」。這也是中國古代文學、藝術創造與鑑賞的美學基礎。在這基礎上，才能生產第三層位的實存情境。這第三層位的實存情境，就是以符號形式所表現為「意象形構」而凝定成固化物的文本情境。

當我們對於中國古代美學，從高友工、王夢鷗二位前輩學者借自西方理論所「外造建構」的詮釋視域，「迴向」中國文化內部而深入諸多經典文本的理解，就可領會到，不管文學或各藝術門類，都不會將第三層位的「符號形式」之美，看做結穴終端的第一義，而停止在這一層位，只靠「形式結構」的分析，就能做出終極的審美感受。符號形式只是作為前二層位辯證融合之「生命存在情境美」表現於外而「權暫」託存的「中介物」，在「作者」與「讀者」（或稱鑑賞者、受訊者）的社會互動「交流」中，符號形式都必須被穿透、超越，才能契入彼此「共在」的實存情境中，「互為主體」的感通、領受生命存在經驗、意義及其價值；因此不是高友工、王夢鷗所

⁵⁸ 孟子講「充實之謂美」、「君子所性，仁義禮智根於心，其生色也睅然，見於面，盎於背，施於四體，不言而喻」（《孟子·盡心》，分見〔漢〕趙岐注，〔宋〕孫奭疏：《孟子注疏》（臺北：藝文印書館，1973年），頁254、233），可為儒家「道德人格美」觀念的範論。參見顏崑陽：〈論先秦儒家美學的中心觀念與衍生意義〉，收於顏崑陽：《詮釋的多向視域——中國古典美學與文學批評系論》（臺北：臺灣學生書局，2016年），頁15-46。「虛靜其靈心以自在」的「情性人格美」或「精神境界美」，當以莊子為範論，參見顏崑陽：《莊子藝術精神析論》（臺北：華正書局，1985年）；又顏崑陽：〈從莊子「魚樂」論道家「物我合一」的藝術境界及其所關涉諸問題〉，收於顏崑陽：《詮釋的多向視域——中國古典美學與文學批評系論》，頁47-76。

說，西方美學那種「主體」與「客體」（對象）拉開、對立，而只是直覺客體表象形式的審美判斷。

中國古代文學、藝術的創作與鑑賞，就如《文心雕龍·知音》之所云：創作者「情動而辭發」，相對鑑賞者「披文以入情」，⁵⁹一首詩、一篇文章、一幅書畫、一齣戲曲，作者與讀者的「交流」，都必須經過而穿透表層的「言內意」，將象徵性的符號「轉化」為關切到存在情境的深層「言外意」，而雙方都「回歸」到那具體的存在情境中，完成「互為主體」的「感通」，就如《文心雕龍·知音》之所云：「世遠莫見其面，覘文輒見其心。」⁶⁰其關鍵就在那第二層位「感思主體」的感知、想像與思維；而這三個層位乃不可切分的有機性整體結構與辯證性的動態交互作用過程。

準此，中國古代文學、藝術之「美感經驗」的體會或「情意」的感通，都必須是「作者」與「讀者」兩個懷有深切「存在感」的文化性、社會性主體，彼此會「心」而致，這其實就是中國古代詩學之所特有而非西方修辭學的象徵、隱喻可比的「興」。⁶¹一個缺乏文化性、社會性「存在感」，以及「興」的能力，而滿腦抽象概念之系統性理論的「認知主體」，只靠符號形式結構的分析，雖能解決若干修辭學的問題，卻都將在知識的理障下，徹底喪失直契生命存在情境的審美感受能力，領會不到真切的「美感經驗」，而成為不能感知「魚樂」的「惠施」之徒。現當代的專業學者很容易淪為「惠施」，而難為「莊子」。因此「理論」氾濫，而「實踐」枯萎。從挪借西方理論之「外造建構」的詮釋視域，「迴向」中國文化內部而深入理解諸多經典文本，以重構具有民族文化特質的「詮釋典範」。這項「內造建構」的學術工程，應該作為 21 世紀中國人文學者共同承擔的使命。

從上面一路談下來的觀念基礎，對於「華人文學之美學感受性」未來的研究方向及其議題，我認為可有九個重點：

- (一) 臺灣七十年來中國古代美學研究學術史的綜合整理與重構，反思、批判的繼承，以作為基礎，再進而思辨如何延展或轉向。其中，牟宗三、唐君毅、方東美、徐復觀等前輩的論著實為重點。計畫書沒有提到，唐君毅有關「人格美」的論述，尤其應該重視。

⁵⁹ 參見〔南朝梁〕劉勰撰，周振甫注釋：《文心雕龍注釋》，頁 888。

⁶⁰ 參見同上註。

⁶¹ 參見顏崑陽：《詩比興系論·導言》（臺北：聯經出版事業公司，2017 年），頁 40-69。

- (二) 先擱置西方美學理論的套路，而僅作為「對照系」，切實回歸古代經典，直接理解以重構主要的美學「詮釋典範」，例如儒家、道家、禪宗的「生命存在情境美」、「人格美」、「倫序美」、「精神境界美」等。
- (三) 以現代學者所研究的「中國人的思維方式」為基礎，再回歸《周易》、《老子》、《莊子》、《文心雕龍》等經典，建構中國古代審美判斷的思維方式；尤其總體情境、動態歷程的直觀或辯證思維，更為重點。
- (四) 回歸古代經典，重構主要的「經典詮釋學」，建立「華人文學之美學感受性」研究的方法學基礎，例如董仲舒《春秋繁露》所運作「時代問題導向」的「經典詮釋學」，他以倫理名實論為基礎的「符號論」、「事例論」，可為重點。又例如戴震《孟子字義疏證》所展示一套詮釋經典的方法學，也是很好的典範。其詮釋過程及最終目的是「由文字以通乎語言，由語言以通乎古聖賢之心志」，這個詮釋程序「不可以躐等」，⁶²由文字語言的分析詮釋、名物的考察到聖賢心志的體會，循序推進，兼備語言詮釋、歷史詮釋與心理詮釋，終而生命存在意義及價值的詮釋，整套方法學非常具有系統性，其原則與步驟都非常完整，實不亞於西方的詮釋學。
- (五) 從文學、藝術審美感受性的觀點，探討「興」的意義，建立中國古代審美感受的心理經驗動能與方式。
- (六) 回歸詩詞、書畫經典文本，從緣情、言志、詠物、寫境、敘事的詩學與書畫學傳統，建構各類型文本的審美感受及判斷原則。必須特別關照到這些類型文本所繫屬的創作與鑑賞主體的歷史性、文化性與社會性，不能淪為如同高友工所論「美感經驗」那種心理學上一般性的感覺經驗主體。
- (七) 打破「藝術性」與「實用性」二分的框架，擺棄西方結構主義、形式主義所論，以「純粹審美」、「自身目的」作為規定「文學性」或「藝術性」之唯一本質論的觀點；而回歸中國古代文學歷史的「全境」，綜理詩賦、奏議、書論、銘誄等各文章體類，相對於各體類的文學特質，建立多元化的審美基準。

⁶² [清]戴震：〈古經解鉤沉序〉，收於[清]戴震撰，趙玉新點校：《戴震文集》（北京：中華書局，1980年），頁146。

- (八) 從漢族華人的語言文字特質，研究它與文學審美感受性的關係。語言文字不能從心理思維層與文化性、社會性的生命存在情境層切分出來，孤立的研究；而應該通過語言文字而契入心理思維層位與生命存在情境層位，結合中國式的文化文字學、文法學，西方的語意學與語用學，解釋漢族華人語言文字的特殊結構與使用通則，及其與文學審美感受及表達的關係。
- (九) 觀察、理解、詮釋現當代社會文化情境中的審美經驗及其感受模式。這個議題除了學者有計畫的收集正在發生的「活材料」，以進行研究之外；還可設計為人文科系的課程，引導偏重古典及圖書館文獻的人文科系學生，用心感知現代社會文化經驗，精細觀察其現象，而深入理解、詮釋其意義，以培養貼切於自身及時代「存在感」的主體性。當然，「華人文學之審美感受性」未來的研究方向及其議題不只上述九項。這需要大家集思廣益，一起發想，討論出更多適當的研究主題，並組成若干研究小組，分工合作，確切的付諸實踐。

【責任編校：黃佳雯、黃璿璋】

徵引文獻

專著

- 〔戰國〕莊周 Zhuang Zhou 著，王叔岷 Wang Shumin 校註：《莊子校註》*Zhuangzi jiaoquan* 上冊，臺北 Taipei：中央研究院歷史語言研究所 Zhongyang yanjiuyuan lishi yuyan yanjiusuo，1988 年。
- 〔漢〕許慎 Xu Shen 撰，〔清〕段玉裁 Duan Yucai 注：《說文解字注》*Shuowen jiezi zhu*，臺北 Taipei：藝文印書館 Yiwen yinshuguan，1966 年。
- 〔漢〕趙岐 Zhao Qi 注，〔宋〕孫奭 Sun Shi 疏：《孟子注疏》*Mengzi zhushu*，臺北 Taipei：藝文印書館 Yiwen yinshuguan，1973 年。
- 〔漢〕鄭玄 Zheng Xuan 注，〔唐〕孔穎達 Kong Yingda 疏：《禮記注疏》*Liji zhushu*，臺北 Taipei：藝文印書館 Yiwen yinshuguan，1973 年。
- 〔魏〕王弼 Wang Bi 注：《老子注》*Laozi zhu*，臺北 Taipei：藝文印書館 Yiwen yinshuguan，1971 年。
- 〔魏〕王弼 Wang Bi 注，〔唐〕孔穎達 Kong Yingda 疏：《周易注疏》*Zhouyi zhushu*，臺北 Taipei：藝文印書館 Yiwen yinshuguan，1973 年。

- [魏]何晏 He Yan 集解, [宋]邢昺 Xing Bing 疏:《論語注疏》*Lunyu zhushu*, 臺北 Taipei: 藝文印書館 Yiwen yinshuguan, 1973 年。
- [魏]張揖 Zhang Yi 撰, [清]王念孫 Wang Niansun 疏證:《廣雅疏證》*Guangya shuzheng*, 定州王氏謙德堂刊本, 1879 年。
- [南朝梁]劉勰 Liu Xie 撰, 周振甫 Zhou Zhenfu 注釋:《文心雕龍注釋》*Wenxin diaolong zhushi*, 臺北 Taipei: 里仁書局 Liren shuju, 1984 年。
- [南朝梁]蕭統 Xiao Tong 編, [唐]李善 Li Shan 注:《文選》*Wenxuan*, 臺北 Taipei: 華正書局 Huazheng shuju, 1982 年。
- [宋]朱熹 Zhu Xi:《四書集註》*Sishu jizhu*, 臺北 Taipei: 學海書局 Xuehai shuju, 1979 年。
- [清]戴震 Dai Zhen 撰, 趙玉新 Zhao Yuxin 點校:《戴震文集》*Dai Zhen wenji*, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1980 年。
- [清]顏元 Yan Yuan:《習齋四存編》*Xizhai sicun bian*, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 2000 年。
- 王夢鷗 Wang Mengou:《文學概論》*Wenxue gailun*, 臺北 Taipei: 藝文印書館 Yiwen yinshuguan, 1976 年。
- :《中國文學的理論與實踐》*Zhongguo wenxue de lilun yu shijian*, 臺北 Taipei: 時報文化 Shibao wenhua, 1995 年; 臺北 Taipei: 里仁書局 Liren shuju, 2009 年。
- 牟宗三 Mou Zongsan:《中國文化的省察——牟宗三講演錄》*Zhongguo wenhua de xingcha: Mou Zongsan jiangyan lu*, 臺北 Taipei: 聯經出版事業公司 Lianjing chuban shiye gongsi, 1983 年。
- 余英時 Yu Yingshi:《從價值系統看中國文化的現代意義》*Cong jiazhi xitong kan zhongguo wenhua de xiandai yiyi*, 臺北 Taipei: 時報文化 Shibao wenhua, 1984 年。
- 李明輝 Li Minghui 主編:《中國經典詮釋傳統(二) 儒學篇》*Zhongguo jingdian quanshi chuantong (2) ruxue pian*, 臺北 Taipei: 國立臺灣大學出版中心 Guoli taiwan daxue chuban zhongxin, 2004 年。
- :《儒家經典詮釋方法》*Rujia jingdian quanshi fangfa*, 臺北 Taipei: 國立臺灣大學出版中心 Guoli taiwan daxue chuban zhongxin, 2004 年。
- 周光慶 Zhou Guangqing:《中國古典解釋學導論》*Zhongguo gudian jieshi xue daolun*, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 2002 年。

- 周裕鍇 Zhou Yukai：《中國古代闡釋學研究》*Zhongguo gudai chanshixue yanjiu*，上海 Shanghai：上海人民出版社 Shanghai renmin chubanshe，2003 年。
- 高友工 Gao Yougong 著，柯慶明 Ke Qingming 主編：《中國美典與文學研究論集》*Zhongguo meidian yu wenxue yanjiu lunji*，臺北 Taipei：國立臺灣大學出版中心 Guoli taiwan daxue chuban zhongxin，2004 年。
- 高辛勇 Gao Xinyong：《形名學與敘事理論：結構主義的小說分析法》*Xingmingxue yu xushi lilun: jiegou zhuyi de xiaoshuo fenxi fa*，臺北 Taipei：聯經出版事業公司 Lianjing chuban shiye gongsi，1987 年。
- 勞思光 Lao Siguang：《中國哲學史》*Zhongguo zhexueshi* 第 3 卷下冊，香港 Hong Kong：友聯出版社 Youlian chubanshe，1980 年。
- 黃俊傑 Huang Junjie 主編：《中國經典詮釋傳統（一）通論篇》*Zhongguo jingdian quanshi chuantong (1) tonglun bian*，臺北 Taipei：國立臺灣大學出版中心 Guoli taiwan daxue chuban zhongxin，2004 年。
- 楊儒賓 Yang Rubin 主編：《中國經典詮釋傳統（三）文學與道德經典篇》*Zhongguo jingdian quanshi chuantong (3) wenxue yu daode jingdian pian*，臺北 Taipei：國立臺灣大學出版中心 Guoli taiwan daxue chuban zhongxin，2004 年。
- 鄒其昌 Zou Qichang：《朱熹詩經詮釋學美學研究》*Zhu Xi shijing quanshixue meixue yanjiu*，北京 Beijing：商務印書館 Shangwu yinshuguan，2004 年。
- 劉長林 Liu Changlin：《中國系統思維》*Zhongguo xitong siwei*，北京 Beijing：中國社會科學出版社 Zhongguo shehui kexue chubanshe，1990 年。
- 顏崑陽 Yan Kunyang：《莊子藝術精神析論》*Zhuangzi yishu jingshen xilun*，臺北 Taipei：華正書局 Huazheng shuju，1985 年。
- ：《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》*Fansi pipan yu zhuanxiang: zhongguo gudian wenxue yanjiu zhi lu*，臺北 Taipei：允晨文化 Yunchen wenhua，2016 年。
- ：《詮釋的多向視域——中國古典美學與文學批評系論》*Quanshi de duoxiang shiyu: zhongguo gudian meixue yu wenxue piping xilun*，臺北 Taipei：臺灣學生書局 Taiwan xuesheng shuju，2016 年。
- ：《詩比興系論》*Shi bixing xilun*，臺北 Taipei：聯經出版事業公司 Lianjing chuban shiye gongsi，2017 年。

- [古希臘]亞里斯多德 Aristotle 著，仰哲出版社 Yangzhe chubanshe 譯：《形而上學》*Xingershangxue*，新竹 Hsinchu：仰哲出版社 Yangzhe chubanshe，1982 年。
- [日]中村元 Nakamura Hajime 著，徐復觀 Xu Fuguan 譯：《中國人之思維方法》*Zhongguoren zhi siwei fangfa*，臺北 Taipei：臺灣學生書局 Taiwan xuesheng shuju，1991 年。
- [日]中村元 Nakamura Hajime 著，陳俊輝 Chen Junhui 審譯：《東方民族的思維方法》*Dongfang minzu de siwei fangfa*，臺北 Taipei：結構群出版社 Jiegouqun chubanshe，1989 年。
- [法]米歇爾·福柯 Michel Foucault 著，莫偉民 Mo Weimin 譯：《詞與物——人文科學考古學》*Ci yu wu: renwen kexue kaoguxue*，上海 Shanghai：上海三聯書店 Shanghai sanlian shudian，2001 年。
- [美]孔恩 Thomas Kuhn 著，傅大為 Fu Dawei、程樹德 Cheng Shude、王道還 Wang Daohuan 譯：《科學革命的結構》*Kexue geming de jiegou*，臺北 Taipei：允晨文化 Yunchen wenhua，1985 年。
- [美]理查·尼茲彼 Richard E. Nisbett 著，劉世南 Liu Shinan 譯：《思維的疆域》*Siwei de jiangyu*，臺北 Taipei：聯經出版事業公司 Lianjing chubanshiye gongsi，2007 年。
- A. L. Kroeber and Clyde Kluckhohn, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge, MA: Harvard University Printing Office, 1952.

期刊與專書論文

- 顏崑陽 Yan Kunyang：〈再哀大學以及一些期待與建議——當前高教學術評鑑的病癥與解咒的可能〉“Zai ai daxue yiji yixie qidai yu jianyi: dangqian gaojiao xueshu pingjian de bingzheng yu jiezhou de keneng”，《臺灣社會研究》*Taiwan shehui yanjiu* 第 56 期，2004 年 12 月；後收入顏崑陽 Yan Kunyang：《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》*Fansi pipan yu zhuanxiang: zhongguo gudian wenxue yanjiu zhi lu*，臺北 Taipei：允晨文化 Yunchen wenhua，2016 年。
- ：〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉“Lun ‘wenlei ticai’ de ‘yishu xingxiang’ yu ‘shehui xingxiang’ ji qi ‘shuangxiang chengti’ de guanxi”，《清華學報》*Qinghua xuebao* 新 35 卷第 2 期，2005 年 12 月。

顏崑陽 Yan Kunyang :〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉“Lun ‘wenti’ yu ‘wenlei’ de hanyi ji qi guanxi”, 《清華中文學報》 *Qinghua zhongwen xuebao* 第 1 期, 2007 年 9 月。

—— :〈用詩, 是一種社會文化行為模式——建構「中國詩用學」初論〉“Yongshi, shi yizhong shehui wenhua xingwei moshi: jiangou ‘zhongguo shiyongxue’ chulun”, 《淡江中文學報》 *Danjiang zhongwen xuebao* 第 18 期, 2008 年 6 月; 後收入顏崑陽 Yan Kunyang :《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》 *Fansi pipan yu zhuanxiang: zhongguo gudian wenxue yanjiu zhi lu*, 臺北 Taipei : 允晨文化 Yunchen wenhua, 2016 年。

—— :〈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〉“Cong fansi zhongguo wenxue ‘shuqing chuantong’ zhi jiangou yi lun ‘shi meidian’ de duomianxiang bianqian yu congjuzhuang jieyou”, 《東華漢學》 *Donghua hanxue* 第 9 期, 2009 年 8 月; 後收入顏崑陽 Yan Kunyang :《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》 *Fansi pipan yu zhuanxiang: zhongguo gudian wenxue yanjiu zhi lu*, 臺北 Taipei : 允晨文化 Yunchen wenhua, 2016 年。

—— :〈從混融、交涉、衍變到別用、分流、佈體——「抒情文學史」的反思與「完境文學史」的構想〉“Cong hunrong, jiaoshe, yanbian dao bieyong, fenliu, buti: ‘shuqing wenxueshi’ de fansi yu ‘wanjing wenxueshi’ de gouxiang”, 《清華中文學報》 *Qinghua zhongwen xuebao* 第 3 期, 2009 年 12 月; 後收入顏崑陽 Yan Kunyang :《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》 *Fansi pipan yu zhuanxiang: zhongguo gudian wenxue yanjiu zhi lu*, 臺北 Taipei : 允晨文化 Yunchen wenhua, 2016 年。

—— :〈「文學自覺說」與「文學獨立說」批判芻議〉“‘Wenxue zijue shuo’ yu ‘wenxue duli shuo’ pipan chuyi”, 收入慶祝黃錦鉉教授九秩高壽論文集編輯委員會 Qingzhu Huang Jinhong jiaoshou jiuzhi songshou lunwenji bianji weiyuanhui 編 :《慶祝黃錦鉉教授九秩高壽論文集》 *Qingzhu Huang Jinhong jiaoshou jiuzhi songshou lunwenji*, 臺北 Taipei : 洪葉文化 Hongye wenhua, 2011 年; 後收入顏崑陽 Yan Kunyang :《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》 *Fansi pipan yu zhuanxiang: zhongguo gudian wenxue yanjiu zhi lu*, 臺北 Taipei : 允晨文化 Yunchen wenhua, 2016 年。

顏崑陽 Yan Kunyang :〈當代「中國古典詩學研究」的反思及其轉向〉“Dangdai ‘zhongguo gudian shixue yanjiu’ de fansi ji qi zhuanxiang”, 《東海大學文學院學報》*Donghai daxue wenxueyuan xuebao* 第 53 期, 2012 年 6 月; 後收入顏崑陽 Yan Kunyang :《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》*Fansi pipan yu zhuanxiang: zhongguo gudian wenxue yanjiu zhi lu*, 臺北 Taipei : 允晨文化 Yunchen wenhua, 2016 年。

——:〈內造建構:中國古典文學理論研究之詮釋視域的迴向與典範重構〉“Neizao jiangou: zhongguo gudian wenxue lilun yanjiu zhi quanshi shiyu de huixiang yu dianfan chonggou”, 收入胡曉明 Hu Xiaoming 主編:《後五四時代中國思想學術之路——王元化教授逝世十周年紀念文集》*Houwusi shidai zhongguo sixiang xueshu zhi lu: Wang Yuanhua jiaoshou shishi shizhounian jinian wenji*, 上海 Shanghai : 華東師範大學出版社 Huadong shifan daxue chubanshe, 2018 年。

會議論文

顏崑陽 Yan Kunyang :〈從〈詩大序〉論儒系詩學的「體用」觀——建構「中國詩用學」三論〉“Cong ‘Shi daxu’ lun ruxi shixue de ‘tiyong’ guan: jiangou ‘zhongguo shiyongxue’ sanlun”, 收入國立政治大學中國文學系 Guoli zhengzhi daxue zhongguo wenxue xi 主編:《第四屆漢代文學與思想學術研討會論文集》*Disijie handai wenxue yu sixiang xueshu yantaohui lunwenji*, 臺北 Taipei : 國立政治大學中國文學系 Guoli zhengzhi daxue zhongguo wenxue xi, 2003 年。

——:〈中國人文學術如何「現代」? 如何「當代」?〉“Zhongguo renwen xueshu ruhe ‘xiandai’? ruhe ‘dangdai’?”, 收入淡江大學中國文學系 Danjiang daxue zhongguo wenxue xi 主編:《文學研究的當代新視域——第十五屆「文學與美學」國際學術研討會論文集》*Wenxue yanjiu de dangdai xinshiyu: dishiwujie “wenxue yu meixue” guoji xueshu yantaohui lunwenji*, 新北 New Taipei : 淡江大學中國文學系 Danjiang daxue zhongguo wenxue xi, 2017 年。

——:〈中國古代「詩用」語境中的「多重性讀者」〉“Zhongguo gudai ‘shiyong’ yujing zhong de ‘duochongxing duzhe’”, 發表於國立政治大學中國文學系 Guoli zhengzhi daxue zhongguo wenxue xi、國立清華大學中

國文學系 Guoli qinghua daxue zhongguo wenxue xi 合辦：文學閱讀的觀念與方法：中國文學批評研究工作坊 Wenxue yuedu de guannian yu fangfa: zhongguo wenxue piping yanjiu gongzuofang, 新竹 Hsinchu：國立清華大學中國文學系 Guoli qinghua daxue zhongguo wenxue xi, 2017 年 6 月 11 日。