

徐復觀教授〈釋氣韻生動〉手稿整理心得

陳惠美*、謝鶯興**

一、前言

〈釋氣韻生動〉是徐復觀教授《中國藝術精神》的第三章，徐教授在本篇「前言」說他撰寫「本文的目的，乃在對六法中的氣韻生動，作一番比較詳細地考查。」但因「氣韻生動一語，不僅後來隨時代的不同，隨作者的不同，而將其意義多少有所引伸、移轉。」認為「要了解中國藝術的精神，勢必須先把這句話的原有意義，加以確定、疏解。」提出的方法是「把出現『氣韻生動』這一觀念的時代背景，弄個清楚、明白，在廣義、狹義的時代背景中來確定此語所含的內容。」

因此全章除了第一節「前言」，另分為十三節：第二節「書(字)與畫的關係問題」，第三節「玄學的推演及人倫鑒識的轉換」，第四節「由人倫鑒識轉向繪畫--傳神與氣韻主動」，第五節「謝赫在畫論中的地位問題」，第六節「氣與韻應各為一義」，第七節「氣韻的氣」，第八節「氣韻的韻」，第九節「氣韻兼舉的意義」，第十節「氣韻向山水畫的發展」，第十一節「氣韻與生動的關係」，第十二節「氣韻與形似問題」，第十三節「氣韻在創造歷程中的先後問題」，第十四節「氣韻的可學不可學問題」。

二、〈釋氣韻生動〉現存的資料

〈釋氣韻生動〉現存手稿有三件，三件手稿的篇名都相同。

手稿一是寫在稿紙，首頁前再加上一張類似封面的稿紙，另題「此稿又經修改不可為校。五三、八、二、記」。

手稿二是由他人抄寫(字跡與手稿一明顯不同)在稿紙，首頁右側欄外標「二欄」硃字及「卅二」等類似標明篇名與作者名字要用的字體大小符號，左側約三分之一因毀損而缺字。

本篇因在 1964 年的 9 月 20 日、10 月 5 日、20 日，分上、中、下三

* 僑光科技大學生活創意設計系副教授

** 東海大學圖書館退休館員

次，連載在《民主評論》第 15 卷 17 期至 19 期。由手稿一與手稿二出現的訊息研判，手稿一應是初稿，手稿二則是擬送到民主評論社刊登之前，由其弟子「陳君文華、鄭君基慧，為本書執校對之勞」後的修訂稿，因此手稿一才特別標上「此稿又經修改不可為校。」

手稿三是在發表的論文張貼在白紙上，再進行修改的。首頁出現「第三章」、「第○節」及類似標示字體大小的數字，應是擬彙編成書前的修訂稿。

據〈自敘〉記載：「從五二年的下季起，利用授課以外的片斷時間，斷斷續續地寫成了這裡印行的二十多萬字。」篇末署「中華民國五十四年八月十八日徐復觀自敘於東海大學宿舍」。以〈張大千大風堂名蹟第四集王銑西塞漁社圖的作者問題〉是民國五十四年七月五日發表在《民主評論》第 16 卷 13 期，及〈趙松雪畫史地位的重估〉(收入第十章〈環繞南北宗的諸問題〉的第五節)在同年十月五日發表於《民主評論》第 16 卷 16 期來看，這類據單篇論文抽印本進行修改的手稿，即在民國五十四年八月之前。

三、整理手稿時所見的現象

由於〈釋氣韻生動〉現存三件手稿，撰寫與修改時間各異，因而內容上即呈現差異。現以收入《中國藝術精神》的內文為底本，分別進行三件手稿的整理比對，約可歸納出三種現象：(一)各節標題的修改；(二)段落的增刪；(三)文句的增刪。

(一)各節標題的修改

各節標題的修改方面，見於第二節以降。由於手稿三與專書的各節標題完全相同，可視為一類，茲表列如下：

手稿一	手稿二	論文	手稿三、專書
二、 書與畫的問題	二、 書與畫的問題	二、 書與畫的問題	第二節、 書(字)與畫的關係問題
三、	三、	三、	第三節、

人倫鑒識的轉換	玄學的推演及人倫鑒識的轉換	玄學的推演及人倫鑒識的轉換	玄學的推演及人倫鑒識的轉換
四、由人倫鑒識向繪畫	四、由人倫鑒識向繪畫	四、由人倫鑒識向繪畫	第四節、由人倫鑒識轉向繪畫--傳神與氣韻主動
五、謝赫在畫論中的地位	五、謝赫在畫論中的地位	五、謝赫在畫論中的地位	第五節、謝赫在畫論中的地位問題
六、氣的問題	六、氣韻各為一義，及氣的問題	六、氣韻各為一義，及氣的問題	第六節、氣與韻應各為一義
無標題，內文併入「六、氣的問題」	無標題，內文併入「六、氣的問題」	無標題，內文併入「六、氣的問題」	第七節、氣韻的氣
七、韻的問題	七、韻的問題	七、韻的問題	第八節、氣韻的韻
八、氣與韻的關連	八、氣韻兼舉的意義	八、氣韻兼舉的意義	第九節、氣韻兼舉的意義
九、氣韻向山水畫的發展	九、氣韻向山水畫的發展	九、氣韻向山水畫的發展	第十節、氣韻向山水畫的發展
十、氣韻與生動的關係	十、氣韻與生動的關係	十、氣韻與生動的關係	第十一節、氣韻與生動的關係
十一、氣韻與形似問題	十一、氣韻與形似問題	十一、氣韻與形似問題	第十二節、氣韻與形似問題
十二、氣韻生動在創造中的歷程及其不可學	十二、氣韻在創造中的歷程及其可學不可學的問題	十二、氣韻在創造的歷程及其可學不可學的問題	第十三節、氣韻在創造歷程中的先後問題
無標題，內容併入「十二、氣韻生動在創造中的歷程及其不可學」節	無標題，內容併入「十二、氣韻在創造中的歷程及其可學不可學的問題」節	無標題，內容併入「十二、氣韻在創造中的歷程及其可學不可學的問題」節	第十四節、氣韻的可學不可學問題

由表列對照中，可以看到從手稿一到手稿三(含專書)標題上的差異，約可分為幾類：

第一類是各節序號有無加上「第」「節」二字。

第二類是各節內容的析分。手稿一、手稿二僅十二節，手稿三(含專書)則將第六節內容再析出第七節；將第十三節內容再析出第十四節；因此手稿三(含專書)成爲十四節。

第三類是就內容所述及，在標題上予以增字，如手稿一的第三節「人倫鑒識的轉換」，因該首段談及「魏晉玄學對藝術的啓發、成就，乃很自然之事。所以這裡對魏晉玄學，應先作一簡單地考查。」手稿二即改爲「玄學的推演及人倫鑒識的轉換」。又是手稿一第六節「氣的問題」，因首段起即提出「對『氣韻生動』一語的分析研究，應當從把氣韻當作兩個概念，分別加以處理開始。」手稿二起即改爲「氣韻各爲一義，及氣的問題」，論文延續使用，手稿三改成「氣與韻應各爲一義」。

(二)文句的修改

文句的修改，從第一節即已有這種的現象，幾乎各節都會有這類的狀況。茲列出第一節至第三節的修改現象，

	手稿一	手稿二、論文、 手稿三、專書
第一節 「不過氣韻生動一語」段	這句話，是由當時許多人的體驗之積累，始能出現的一句話，它本身是對於當時藝術的一種存在，加以陳述，其中本身是有其確切地內容、知識	【但氣韻生動這句話，如後所述，是積累了當時許多人的體驗，始能出現的一句話；它是作爲藝術自身的一種存在，而被謝赫加以陳述；並非謝赫把它當作自己的思想而加以陳述的。其本身所具有的確切內容，不關係於陳述的方式如何而有所損益。今日】
第二節 「中國的	而賦與以時當所要求的意味，其爲 裝飾的基本性格，	【由裝飾的象徵性而賦與以當時所要求的意味。各時代所要求的意味或者不同，但其屬於】 裝飾的基本性格，

繪畫」 段	毫無改變，可以象某物形，也可以不象某物之形	【却毫無改變。其中可以象某種物形，也可以不象任何物形】。
第二節 「書畫的密切 關連」 段	因為草書是 把文字由實用帶到含有遊戲性質的藝術領域的橋樑。	因為草書 【雖依然是適應簡便的要求，但因體勢的流走變化，易於發揮書寫者的個性，便於不知不覺之中，成為】 把文字由實用帶到含有遊戲性質的藝術領域的橋樑。
第三節 「神的全稱是『精神』」 段	但這種精神，不是矯存的，不是觀念性的；而是某種觀念(玄學)，通過人的心，向具體生命動態的流注、融解，因而使生命動態得到一種昇華的作用，這種作用，實際加上了感情，或情調的意味」 ；這是在藝術活動中所必然會具備的。因此，「神」亦稱為「神情」。	但 【此時的所謂精神，或神，實際是生活情調上的。實際加上了感情的意味】 ；這是在藝術活動中所必然會具備的。因此，「神」亦稱為「神情」。

第一節手稿一原僅 57 字，到手稿二、論文即增為 101 字，文字略異外，主要將手稿一的「加以陳述」四字之中，增入「謝赫加以陳述」等字，亦即是從謝赫《古畫品錄》的「六法中的氣韻生動，乃最重要，而又最不容易理解的」的觀點，引起以下各節的討論。

第二節的修改亦屬於增字，在「中國的繪畫」段，手稿二、論文中加入「裝飾的象徵性」有其時代要求的不同的文字。「書畫的密切關連」段更是將「是」一個字，增改為草書便利性的陳述等 40 字，用來說明草書是「文字由實用帶到含有遊戲性質的藝術領域的橋樑」。

第三節所見的修改，則是屬於減字，由手稿一的 73 字，手稿二在謄錄時原仍保留，徐教授再次修改，將「某種觀念」「通過人的心」產生「昇華的作用」等敘述塗抹刪除，修改成與論文、手稿三相同內容的 28 字。

(三)段落的增刪

文句的修改，可顯現遣詞用字的用心以及內容的充實。段落的增刪，則涉及撰寫時資料掌握與對問題論述方面觀點的變化。如：

	手稿一	手稿二、論文、 手稿三、專書
第二節 「書畫的密切關連」段	張彥遠的《書法要錄》，【係開始於】後漢趙一的《非草書》。	張彥遠的《書法要錄》，【一開始便錄有】後漢趙一的《非草書》。 【非草書，是對草書加以非難。他對草書要加以非難，是因為當時人學習草書的風氣，幾乎代替了經學的風氣。趙氏認草書為「示簡易之旨，非聖人之業」。可是一般人，受了杜、崔、張的影響，引起了學習的狂潮。「鑽堅仰高，忘其疲勞。夕惕不息，〔晷〕不暇食。十日一筆，月數丸墨。領袖如皂，唇齒常黑。雖處以坐，不遑談戲。展指畫地，以草劇壁。臂穿皮刮，指爪摧折。見鰓出血，猶不休息。」而「草書之人，蓋伎藝之細者耳，鄉邑不以此較能，朝廷不以此科吏，博士不以此講試，四科不以此求備。」這可以說是無用之物；所以他勸大家把這一番精力，應「用之彼七經」和「稽曆協律」這一方面。由此不難窺見自杜度的草書成功後所引起的對草書的欣賞與學習的狂潮。我以為書法是在此種狂潮中才捲進了藝術的宮殿。書法】
	從實用中轉移過來而藝術化了，它的性格便和繪畫相同。	從實用中轉移過來而藝術化了，它的性格便和繪畫相同。

<p>第二節「即在藝術性的關連上」段</p>	<p>據董其昌《畫旨》引顧謹中〈題倪畫〉云：「初以董源為宗。及乎晚年，畫益精詣而書法漫矣。」董又加按語說：「蓋倪迂書絕工緻，晚年乃失之。」</p> <p>不是說書法對繪畫沒有幫助；而是在指出繪畫的基礎，並非一定要建立於書法之上，而是可以獨立發展的。</p>	<p>據董其昌《畫旨》引顧謹中〈題倪畫〉云：「初以董源為宗。及乎晚年，畫益精詣而書法漫矣。」董又加按語說：「蓋倪迂書絕工緻，晚年乃失之。」</p> <p>【在元以前，有許多名畫人在自己的作品上多不署款，或把自己的名字寫在不易被人注目的地方，主要這是怕不很高明的字破壞了自己畫面的關係。我在這裏】</p> <p>不是說書法對繪畫沒有幫助；而是在指出繪畫的基礎，並非一定要建立於書法之上，而是可以獨立發展的。</p> <p>【〔沈顥《山水法》在〈落款〉項下謂「元以前，多不用款，款或隱之石隙，恐書不精，有傷畫局。」這即足以證明繪畫的成就，原與書法並無關係。〕宋以後，有一部份人，把書法在繪畫中的〔意味〕強調得太過，〔這中間實含有認為書法的價值，在繪畫之上，要借書法以伸張繪畫的意味在裡面。這便會〕無形中忽視了繪畫自身更基本的因素，是值得重新加以考慮的。】</p>
<p>第八節「而這種內感的音響」段</p>	<p>上面這種解釋，都是由 rhythmic 譯語所啓發出來的。線條、畫面的諧和，西方有人稱之為律動或韻律。</p> <p>但這</p>	<p>上面這種解釋，都是由 rhythmic 譯語所啓發出來的。線條、畫面的諧和，西方有人稱之為律動或韻律。</p> <p>【例如李德(Herbert Read)在一九三一年所出的《藝術的意味》(The Meaning of Art)二六 a〈線〔條〕〉的一項中說：「線〔條〕正規地加以組織時，便生出律</p>

	<p>只不過是比擬性的說法。 ……中國的詩與畫固然有其密切地關係；但這只能是意境的關係，而不可能是音響的關係。</p>	<p>動。生動的線條，如何能與人以律動感？與其靠說明，不如靠玩味觀賞，較為容易。這雖然由與音樂的類似，與物理的類似，而能夠理解；但爲了以視覺地用語作說明，還是以感情移入這種學說爲必要。--我們物理地感覺，由某種方法而具體化爲線〔條〕。但結局，線〔條〕的自身並不能生動。順著線〔條〕的徑路而想像它是生動的，不外於是人的自身。」（〔註五十三〕）李德是想以人的主觀的韻律感覺，移向作品上去，〔以作繪畫的韻律的說明的。〕實際，把韻律的觀念用到繪畫上，】</p> <p>只不過是比擬性的說法。 ……中國的詩與畫固然有其密切地關係；但這只能是意境的關係，而不可能是音響的關係。 【並且西方言畫的韻律、律動，都是就線條來講；他們的畫家所追求的，主要是在線條的本身。而六法中的所謂韻，乃是超線條而上之的精神意境。中國畫當然重視線條；但一個偉大畫家所追求的是要忘掉線條，從線條中解放出來，以表現他所領會到的精神意境。因此，中國之所謂韻，也不當以西方在線條上言韻律律動相比擬。如後所述，中國是把氣韻與形似相對立的。由線條的調和而來的韻律或律動，如何會與形似相對立呢？對線條畫面的由均衡而得到調和，均衡到有如黃金分割律一</p>
--	---	---

		樣，這正是歐洲近代寫實主義的要求，也即是追求形似的要求，所以在他們決沒有氣韻與形似相對相克的問題。】
--	--	--

上列的第二節「書畫的密切關連」段，手稿一僅敘及「後漢趙一的《非草書》，手稿二起即增入「非草書，是對草書加以非難」內容的概述，長達 274 字。

第二節「即使在藝術性的關連上」段，在董其昌引顧謹中〈題倪畫〉再加按語後，手稿二先增入「我在這裡」4 字，手稿三加入元以前名畫人不在自己畫上署款原因的推測等等 64 字；手稿三更在認為「繪畫的基礎」「可以獨立發展的」之後，增入「沈顥《山水法》在〈落款〉項下」的內容用來證明論點。

第八節「而這種內感的音響」段，在引用日本人說法，提出「上面這種解釋，都是由 rhythmic 譯語所啓發出來的。線條、畫面的諧和，西方有人稱之為律動或韻律」之後，手稿一僅作「但這只不過是比擬性的說法」12 字，手稿二增入「例如李德(Herbert Read)在一九三一年……不過是比擬性的說法」235 字，手稿三增入「例如李德(Herbert Read)在一九三一年……不過是比擬性的說法」229 字，即增入對於線條與律動關係的看法。並且在後面的「中國的詩與畫固然有其密切地關係；但這只能是意境的關係，而不可能是音響的關係」之後，增補「西方言畫的韻律、律動，都是就線條來講」等 242 字，說明「中國之所謂韻，也不當以西方在線條上言韻律律動相比擬」的論點。

四、整理〈釋氣韻生動〉手稿的心得

經由〈釋氣韻生動〉現存三件手稿的文字對照整理之後，手稿一的首頁因題有「此稿又經修改不可為校。五三、八、二、記」，內容塗改跡象最多；手稿二有二種字跡，一為謄稿人的字，一為與手稿一字體相似的字，首頁右側欄外有標示「二欄」及類似擬刊登於雜誌上所要用字體大小符號；手稿三則是直接在已發表的論文上進行修改。而訂其先後成稿的順序，亦分別表示：初稿、謄稿後的修改、彙編為專書中的三稿

等三種。這三件手稿「似是先生預見將會不朽，刻意要保留下來的。」¹進行手稿整理後的感想有下列數端：

(一)瞭解手稿的珍貴性，有益年青學子的學習

雖然這三件手稿塗抹痕跡頗多(以手稿一的塗改最多)，辨識亦為不易，然而手稿的可貴，宋朱弁《曲洧舊聞》卷四：「古語云：『大匠不示人以璞』。蓋恐人見其斧鑿痕跡也。黃魯直于相國寺得宋子京《唐史彙》一冊，歸而熟視之，自是文章日進。此無他也，見其竄易句字與初造意不同，而識其意所起故也。讀歐公文疑其自肺腑流出而無斲削工夫，及見其草，逮其成篇與始落筆十不存五六者，乃知為文不可容易。」²

至遲從宋代起，即有人對於手稿的重視，記諸於文字，認為前人的為學歷程，可以由手稿中的修改痕跡，略得作者對文章命題的掌握，資料選用的拿捏運用，文句的處理等等。就〈釋氣韻生氣〉的三件手稿而言，套用吳福助教授〈從〈史記札記〉看徐復觀先生的治學方法〉所說：「窺察先生著作的取材範圍、材料組織方法、思想形成過程、謀篇修辭技術等等。」³

(二)確信徐教授治學的「不憚改」精神

從本文在「三、整理手稿時所見的現象」節的「(二)文句的修改」，「(三)段落的增刪」兩個單元所表列舉的例子，即可約略瞭解他治學不怕修改的精神。這類僅修改數字到一、二百字的現象，幾乎出現在各節之中。

更有甚者，如第三節「玄學的推演及人倫鑒識的轉換」的「不過上

¹ 藉用吳福助教授在〈從〈史記札記〉看徐復觀先生的治學方法·附記〉中的說法。收入《徐復觀學術思想國際研討會》論文集》(台中：東海大學，民國八十一年十二月)，頁344。

² 見葉十一(863-312)，《文淵閣四庫全書》本(台北：台灣商務印書館，民國75年)。按，《朱子語類》卷一百三十九「論文上·因改謝表曰」條(葉二十，702-794)記載：「又曰：歐公文亦多是修改到妙處，頃有人買得他〈醉翁亭記〉藁，初說滁州四面有山凡數十字，末後改定，只曰『環滁皆山也』五字而已。」

³ 引用吳福助教授在〈從〈史記札記〉看徐復觀先生的治學方法·附記〉中的說法。收入《徐復觀學術思想國際研討會》論文集》(台中：東海大學，民國八十一年十二月)，頁344。

面所說的儀形」段，承接從《世說新語》引錄魏晉時期的「人倫鑒識」以及羅列〈賞譽第八〉內文的所謂儀形，指的是由趣味判斷所得出的某人的容止。接著在手稿一有多達 450 餘字的段落，論文及手稿三則內容增為 480 餘字。表列於下以見其修改：

手稿一	論文、手稿三、專書
<p>《老子》稱道為精，二十一章「窈兮冥兮，其中有精。」稱道的妙用為神，六章『谷神不死』。莊子則進一步將人之心稱為精，將心的妙用稱為神。合而言之，則稱為精神。〈德充符〉『今子外乎子之神，勞乎子之精。』〈在宥〉『無勞汝形，無搖汝精。』〈刻意〉『水靜猶明，而況精神。』又『精神四達並流，無所不極』。在莊子乃是■■在人生命中落實之地。德與性與心，是在生命深處的靜態地存在。而魏晉時曰性，神則生於形相沈默之間的動態的存在。</p> <p>『王右軍……嘆林公器朗神儻。』（【註十四】）『桓宣武表云：謝尚神懷挺率。』（【註十五】）『孫綽為悒敘曰：神猶淵鏡。』（【註十六】）</p> <p>『治膚清，叔寶神清。』（【註十七】）這種神是由形相而見，故亦稱『神姿』，亦稱『神貌』。</p> <p>如『王戎云：大尉(世衍)神姿高徹。』（【註十八】）</p> <p>陶侃見到庾亮的『風姿神貌』，立刻便改變了他對庾的態度(【註十九】)。</p> <p>但是神雖由形而見，神形之間，究竟尚有一種距離，所以這是『發見』之見，即是，這須要有藝術性的發</p>	<p>【德與性與心，是存在於生命深處的本體；而魏晉時的所謂神，則指的是由本體所發於〔起居〕語默之間的作用。】</p> <p>「王右軍……嘆林公器朗神儻。」(〔註十六])「桓宣武表云：謝尚神懷挺率。」(〔註十七])「孫綽為悒【諫】</p> <p>敘曰：神猶淵鏡。」(〔註十八])</p> <p>【弘】</p> <p>治膚清，叔寶神清。」(〔註十九])這種神是由形相而見，故〔亦〕稱「神姿」，亦稱「神貌」。</p> <p>如「王戎云：大尉(世衍)神姿高徹。」(〔註二十])</p> <p>陶侃見到庾亮的「風姿神貌」，立刻便改變了他對庾的態度(〔註二十一])。</p> <p>但是神雖由形而見，神形之間，究竟尚有一種距離，所以這是「發見」之見，即是，這須要有藝術性的發</p>

見的能力。而這種發見的能力，也正是來自莊學的修養；因為莊子由超越而虛、靜、明之心，正是藝術發見能力的主體。魏晉人的清、虛、簡、遠，雖只是生活情調上的。但這也是莊學在情調上的超越。有這種超越的情調，才可以從形中發現神，乃至忘形以發現神。所以《語林》謂溫嶠『姿形甚陋』；而虞預《晉書》仍謂其『少標俊，清徹英韻。』（【註二十】）

這是忘形以發現其神的結果」

所以鄧粲《晉紀》稱周伯仁

見的能力。而這種發見的能力，也正是來自莊學的修養；因為莊子由超越而虛、靜、明之心，正是藝術發見能力的主體。魏晉人的清、虛、簡、遠，雖只是生活情調上的。但這也是莊學在情調上的超越。有這種超越的情調，才可以從形中發現神，乃至忘形以發現神。所以《語林》謂溫嶠「姿形甚陋」；而虞預《晉書》仍謂其「少標俊，清徹英韻。」（〔註二十二〕）

這是忘形以發現其神的結果。

【神的全稱是「精神」。精神一詞，正是在《莊子》上出現的。

老子稱道為精，二十一章「窈兮冥兮，其中有精。」稱道的妙用為神，六章「谷神不死」。莊子則進一步將人之心稱為精，將心的妙用稱為神。合而言之，則稱為精神。〈德充符〉「今子外乎子之神，勞乎子之精。」〈在宥〉「無勞汝形，無搖汝精。」〈刻意〉「水靜猶明，而況精神。」又「精神四達並流。」〔魏晉〕之所謂精神，正承此而來；但〔主要是落〕在神的一面。】

所以鄧粲《晉紀》稱周伯仁

上列手稿一的「《老子》稱道為精」到「神則生於形相沈默之間的動態的存在」的 160 餘字，手稿三改為「德與性與心……語默之間的作用」等 40 餘字；而將「《老子》稱道為精」等 160 餘字移至「這是忘形以發現其神的結果」之後，但內容文字有異。

手稿二則原將「《老子》稱道為精……在人生命中落實之地」等等 100 餘字，原置於「德與性與心」句之前，再經塗抹刪除後，移置於「神的全稱是『精神』」之後，「所以鄧粲」等字之前。

子曰：「過者勿憚改」⁴，孔子在此是勸人凡有缺失犯錯，不要害怕改過向善。而徐教授這種不怕修改的精神，從這三件手稿的對照整理的過程，個人認為確實可以用「不憚改」的精神來形容他的治學態度。⁵

五、小結

就整理學者留存下來的手稿來說，是一件單調且費力的事，或許有人認為是否值得花那麼大的氣力去做呢？若以近人探討徐教授的治學相關的文章來看，大都是從徐教授的諸多著作的研讀之後再進行論述。⁶如劉國民〈從學術上搶救青年一代：徐復觀論治學的態度〉⁷，提出「『敬』、『誠』、『反省』的治學態度，實貫穿於學術研究的整個歷程中。」學者們的對徐教授的學術研究是值得肯定的，若有機會再看到並利用手稿裏塗抹修改的文字內容，探討徐教授在各種議題上的論述觀點與材料的運用，或能進一步了解他何以能為近代新儒家代表人物之一。

⁴ 見《論語·學而篇》，《論語集解義疏》卷一葉十(195-344)，《文淵閣四庫全書》本(台北：台灣商務印書館，民國 75 年)。

⁵ 請參見陳惠美、謝鶯興〈試從〈由音樂探索孔子的藝術精神〉的兩件手稿，略論徐復觀教授「不憚改」的治學態度〉，《東海大學圖書館館刊》第 53 期，2020 年 9 月 15 日，頁 1~9。

⁶ 可參見謝鶯興，〈徐復觀教授研究資料彙編—近人研究之論治學〉，《東海大學圖書館館刊》第 8 期，2016 年 8 月 15 日，頁 79~86。

⁷ 見《中國青年研究》，第 2 期，2016 年，頁 30~36。