

悲情三昧：

牟宗三的生命詩學

曾 守 仁^{*}

摘 要

牟宗三先生寫作文藝論文，從他北大畢業後一年26歲，迄於39歲所寫的〈水滸世界〉，前後橫跨約有13年之久。這些論文不僅呈現出青年牟宗三的文藝主張，更可由此進一步理解其逐漸開展出的文哲思想之整全圖像，同時折射交映出彼際裡的文學認識。最早的〈理解、創造與鑑賞〉一文，分從本質、讀者、作者來討論文學，這篇戰鬥文字不僅在批駁胡適的活／死文學論，也讓文學的生命由此誕／重生；繼之在〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉裡，則抉發中國詩詞表現出的人生哲學，一方面使化民易俗的古典主義收編彼際流行的思潮，並且以價值分判之為，抽空了萬法無常的感傷主義，使之內在形成空缺虛位，企圖召喚新的中國性。

復次，牟宗三在〈紅樓夢悲劇之演成〉裡，意在揭示小說構成悲劇之手法，在客觀分析之外，亦頗流露對悲劇結局的不能自己之情，並暗示以此將墮入「去痛引痛」的無盡循環；行文中又以相當篇幅討論儒家淑世的積極精神，這些逸出或不能自己之感，顯示出他真正肯

* 作者現為國立暨南國際大學中國語文學系副教授。

定的價值所在——乃在於入世的儒門精神，預視了其文學生命將由此一轉，進入下一個成長茁壯的階段。本文最後討論〈水滸世界〉，抉發出其特殊的用言方式，並論證此適足以凸顯牟先生希冀讀者立足於與他同樣的生命高度，參悟證成《水滸》的本然境界，水滸英雄的本質是一個「義」字，迴映了他客觀悲情的生命體悟，欲補天地造物之不齊，也顯示對於挺立民族性的殷切宏願，其文學批評已然是「生命的學問」形態。

本文探究牟先生早期關於文學討論的相關篇章，抉發他始終關懷的是人生哲學、價值哲學之意蘊，這些早年的文藝理論與批評，可視為一個生命誕生、成長繼而蛻變，走向成熟的「生命詩學」隱喻。

關鍵詞：牟宗三、近代文藝理論、〈水滸世界〉、《紅樓夢》

Compassionate Wisdom:

Mou Tzongsan's Life Poetics

Shou-jen Tseng^{*}

Abstract

Mou Tzongsan's writing of literary theory and criticism has been around for 13 years. He started at the age of 26 after graduating from Peking University and ended up at the age of 39, he wrote "*Shui Hu World*". These papers not only show his literary and artistic propositions when he was young, but also further reflect his later ideas as well as the literary trends of the 30s. The earliest article "Understanding Creation and Appreciation" discusses literature in terms of literary essence, readers and authors. This battle text not only refutes Hu Shih's "classical Chinese writing was dead" theory, but also revives the life of literature. In the study of "the Typical Life of China from the Perspective of Poetry," Mou analyzes the philosophy of life in Chinese poetry. On the one hand, he makes value judgments on these philosophies of life, affirming positive Confucian philosophy and criticizing negative sentimentalism. Moreover, his analysis of the internality of sentimentalism as "boring"

* Associate Professor, Department of Chinese Language and Literature, National Chi Nan University

results in a void that clearly has an attempt to summon a new “Chinese characteristics.”

Mou discussed the article “The Composition of the Tragedy of *The Dream of Red Mansions*,” which is intended to analyze the novel’s writing skills of tragedy and also reveals the instinct of the tragic ending, and further suggests that this will break into the endless cycle of pain. In his writings, he discussed the positive spirit of Confucianism in a considerable amount of space. In fact, these seem to be not related to the topic, but these parts that seem to be digressive, showing that he truly affirms the positive Confucian spirit, and finally disagrees with the tragic spirit of *The Dream of Red Mansions*. It can be seen that his literary discussion will change and he will enter the next stage of growth and strength.

The last discussion is the article “*Shui Hu* World.” The style of this article is very special, because Mr. Mou hopes that the readers can stand at the same height of life as he does, to appreciate the metaphysical realm of *Shui Hu*. He affirms the heroes in *Shui Hu* with loyalty, reflecting the wisdom of his life in this period. He hoped to make up for God’s carelessness in creating people. In fact, this shows his desire for the prosperity of the nation-state, and such literary criticism is already a form of “existential learning.”

The above discusses Mr. Mou’s early essay on literature. It can be seen that he always cares about philosophy of life and value philosophy. These early literary theories and criticisms can be regarded as a metaphor, from the birth, growth and transformation of life, and could be called “poetics of life.”

Keywords: Mou Tzongsan, modern literary theory, “*Shui Hu* World,” *The Dream of Red Mansions*

悲情三昧：

牟宗三的生命詩學^{*}

曾 守 仁

五十而知天命。

一切從此覺情流，一切還歸此覺情。（牟宗三《五十自述》）

一、前言

牟宗三先生（1909-1995）《生命的學問》一書篇幅不大，¹各篇內容性質亦不一，相較於其哲學一系列煌煌巨著，只能算是小書。不過其重要性並未因此稍減，〈序〉裡雖謙說這些文字散見於各報章，自己亦未保存，又非一有系統著作；但「生命的學問」幾可謂他畢生學術形態的表徵。簡言之，牟先生認為這是中國哲學、文學、文化的核心，捨此夫復何為！該書〈自序〉即言：

這些短篇文字，不管橫說豎說，總有一中心觀念，即在提高人的歷史文化意識，點醒人的真實生命，開啟人的真實理想。此

^{*} 本文曾宣讀於國立政治大學華人文化主體性研究中心所召開之「華人美學感受性研究在臺灣」學術研討會（2019年5月18日），蒙與會之周志煌、黃景進兩位教授指正；送審後復經兩位不具名審查者給予修訂意見，特致謝忱！

¹ 牟宗三：《生命的學問》（臺北：三民書局，1997年第8版）。

與時下一般專注於科技之平面的，橫剖的意識有所不同。²

牟宗三說：「現代人都去追求理想，而卻終無理想。遑急迫躁，不可終日」，³這些精神病徵源於生命處於「失根」、「塌陷」、「掛空」所致。因之他所謂「生命的學問」，其實是一套文化更新再造工程，以面對本根、原鄉的傳統文化始，進而透過學問的思辨與分解，直透文化生命本質的內在意蘊。雖然是在「故紙堆裡做活計」，究其實，卻實為療救人心，指引未來，為傳統置根、續命的悲情志業。復次，既然意在抉發中國固有文化特質，亦屬對傳統之再認識、再詮釋，但卻是不折不扣的現代產物——乃與西學的比較所得，透過來自西方的凝視。⁴

因為是生命的學問，遂必須透過講個體自覺、直面生命，以之建構出的現代學術志業，內中不乏憂危悲苦的時代之嗟，亦有振聾發聵的啟蒙之聲，而那也是整理國故的清理工程，同樣出之以「評判的態度」，⁵與之去蕪存菁的發揚與排除。⁶牟宗三青年時期留下數量不多的

² 牟宗三：〈自序〉，《生命的學問》，頁1。

³ 牟宗三：〈自序〉，《生命的學問》，頁1。

⁴ 陳寅恪（1890-1969）：「真能於思想上自成系統，有所創獲者，必須一方面吸收輸入外來之學說，一方面不忘本來民族之地位。此二種相反而適相成之態度，乃道教之真精神，新儒家之舊途徑，而二千年吾民族與他民族思想接觸史之所昭示者也。」見陳寅恪：〈審查報告三〉，收於馮友蘭：《中國哲學史》（重慶：重慶出版社，2009年），頁465。換言之，在凝視下，異同也在比較中被凸顯，經由反思，迫使最顯著的差異被挖掘出來，並被定義為該文化最核心的特質。由是，其必然是抽象的上位概念，內並具有發展為大敘事的潛質。

⁵ 胡適（1891-1962）：「新思潮的根本意義只是一種新態度，……『評判的態度』。」又引尼采「重新估定一切價值」來說明評判的內涵。見胡適：〈新思潮的意義〉，《新青年》第7卷第1號，1919年12月，頁6；後收於胡適：《胡適作品集2：胡適文選》（臺北：遠流，1994年），頁42。

⁶ 朱自清（1898-1948）一針見血的指出：「我們這二十年來裡，文學批評史卻差不多要追上了文學史。這也許因為我們正在開始一個新的批評時代，一個重新估定一切價值的時代。」見朱自清：〈論詩文評的發展〉，收於朱自清著，朱喬森編：《朱自清全集》第3卷（南京：江蘇教育出版社，1990年），頁24。

文學論與文學批評篇章，亦能如是觀之，其中的文學認識論也呼應了啟蒙、救國的思辨，更有針砭彼際思想主潮的洞見，而對生命之學的一以貫之，也成為對作品思想的人生哲學之探討。而這一段時期在其自懺、自證《五十自述》裡，則以「架構的思辨」與「客觀的悲情」平行呈現此一生命階段，那也是中國經歷北伐、抗日至國共政權易手的年代，亦為牟宗三自北大畢業之後迄於渡海來臺的這一段時間。這些為數不多的文學批評論著或並非系統之作，但是當哲人眼光著眼於文學研究，思文之際仍閃現幽微的慧見，此時期的文藝理論與批評，裝載著生命的隱喻，從新生、復甦而至成長茁壯，亦能成為日後思想進境的醞釀與準備，因之不妨稱為牟宗三的「生命詩學」。⁷

二、活死文學：情迷與悲情

〈理解、創造與鑑賞〉(1934)為牟宗三先生早期一篇文藝論，⁸此文除了立說之外，也是一篇戰鬥文字，折射出30年代彼際關於文藝認識，同時也可由此進一步理解青年牟宗三逐漸開展其文哲思想的整全圖像。關於前者，學者有言：「持平而論，牟先生的文學觀，較諸五四以來的文藝理論，毫不遜色。……牟先生文學的深度與水平，高

⁷ 新儒家的論述與晚清以降知識分子回應西方文明的感時憂國精神是相通的，由此觀之，可以視之為一種「危急狀態下的語言」，同樣是一種傳統之發明。「傳統」本就不是一個靜態客體，艾略特(T. S. Eliot, 1888-1965)認為傳統不是繼承而來；要獲取傳統，必須付出極大的努力。牟先生於〈文化建設的道路〉裡亦有相同的意趣，他特別要清洗「復古」身上的標籤與污穢，提出其內涵在古代至少有「復古更化」與「文化運動」兩種形態，這就讓過去變成一個詮釋與理解的問題，參考牟宗三：《中國文化的省察——牟宗三講演錄》(臺北：聯經，1994年)，頁26。顯然，傳統的活力來自於現代的火種，建構與清理、還原與創新，事實上是相當複雜的對話；本文希望在這樣的了解之同情上，析分出前賢話語裡看似平靜下的多重對話關係以及左馳右突的張力。

⁸ 牟宗三：〈理解、創造與鑑賞〉，《再生》第2卷第6、7期(合刊)，1934年4月，頁1-47。為免繁冗，此文之徵引，後將採隨文注，只標明篇名和頁碼，不另行作注。

過新文學論者（尤其是革命文學）極端偏激的『現實主義』色彩與『功利主義』傾向。」⁹此言評價不虛，然似可爲之再進一言。值得注意的是，這一篇〈理解、創造與鑑賞〉其實與前一年所撰之〈社會根本原則之確定〉有其連動的關係，¹⁰該文是他對唯物史觀的批判，主要在說明經濟活動固然與上層建築有因果關係，然所謂「生產關係」、「生產形式或方法」、「生產力」、「生產工具」四者——也就是經濟基礎——其中不可能排除人類的意識思維而獨立存在。牟文藉由對經濟基礎與上層建築本質上的澄清，從而區隔了機械式的馬克斯主義的唯物史觀，同時意在指出中國社會的進步與改造，並不需要照搬西洋的學說以爲之。牟宗三所理解的社會形態其實是連動相應有機的複雜結構體，因而抗拒理論先行以及抽象的概括。當時左傾思潮風靡，牟宗三先生既以學理之精研入室，從而能明辨而自外，遂能操戈加以深刻反思。同樣的縝密思維，與對人類活動的整全認識，當他談論文藝創作與鑑賞時，並未單就文學內部立論，而是整全考慮社會加之於文本的影響，也充分表露文學與政治、經濟、社會的互動與界線，並未如彼時某些文藝持論者忽略文本以外的問題。¹¹

本文關注的是，青年牟宗三討論文學，又不只是文學，文學的發生、進化與文學之用，在這些面向都必然與社會發生聯繫，¹²因而

⁹ 林月惠：〈牟宗三先生的文學觀——以三十年代文藝思潮爲背景〉，收於李明輝、陳瑋芬主編：《現代儒家與東亞文明：地域與發展》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002年），頁164。

¹⁰ 牟宗三：〈社會根本原則之確定〉，《再生》第1卷第11期，1933年3月，頁1-68。

¹¹ 此處除了展現出牟宗三早期個人的思想體系外，同時也可由聯繫文學與社會的關係看出，其顯然不採彼時相當流行的，著眼於審美、想像非功利的純文學觀。牟宗三於「鑑賞」處，可謂對「文學性」的專論，顯見並非於此無覺；細察之，其並非要以審美純粹對抗污濁社會——如王國維，而大抵可以歸結爲文藝之必然參與社會，從而帶來改變。

¹² 牟先生之論可從三個面向來說：其一，表現在批判文藝是社會反映之說的空泛；再者，從社會形態之改變進展認爲文藝是進化的，牟先生認爲這樣說法不足以透顯文藝底蘊，也只是拿主流的進化一詞來遮掩疏漏，對於何以進化之由，不能置一詞；其三，認爲文藝的理想自是能成爲社會的引導

顯現出一位思想家的深刻與宏觀，及內中執拗的低音。¹³ 因之，針對〈理解、創造與鑑賞〉，本文不從圓成角度來說解，而更願意談談一些隱而未顯的面向。

(一) 活死文學

牟先生雖不以文學研究為職志，但他長於哲思、成一家之言、時有創見，這樣的特色同樣反映在早期〈理解、創造與鑑賞〉一文裡。筆者注意到牟先生的論「文」煥發強烈的個人色彩。¹⁴ 首先，是綱舉目張的論理結構，全文依理解、創造、鑑賞分成三節，各自再析分為三、六、四之子目，而子目下則包含不等的數個細項，逐次展開論述——可謂十字打開、條分縷析、層次井然。行文中也可以看出牟先生對於方法之自覺，例如他以「奧坎剃刀法」(Occam's razor)為譬，申明自己要從作品本身「直接所與中推出其他」(〈理解、創造與鑑賞〉，頁2)，意謂抗拒任何理論先行的預設，顯示自己乃有一分證據、說一分話，有別於弄潮趨新者的生搬硬套。

復次，其精彩之處，即在於能析分看似差相彷彿的概念，¹⁵ 犀利

或暗示，但是要落實在實現或執行，則又非文藝所能擔負，而必須從政治與法律來實踐——顯然屬於上層建築的活動，這顯現其不會過度放大或渲染文藝的功能，十分約制，亦相對務實，也顯示他對馬克思經濟決定論的修正。關於牟先生對於馬克斯主義的回應，可參彭國翔：《智者的現世關懷：牟宗三的政治與社會思想》(臺北：聯經，2016年)。

¹³ 王汎森：《執拗的低音：一些歷史思考方式的反思》(臺北：允晨文化，2014年)。

¹⁴ 翁文嫻教授曾概括了牟先生的文字特色：「他的文字其實是包裹了兩層很厲害的能力，一是直覺切入的能力，另一是層層思辯推進的能力。」當然，其以為這樣的表現來自於牟先生經歷了大時代的揉搓，加之本身的才性與之相摩相蕩所致。見翁文嫻：〈抒情傳統的變體與現代性發展：牟宗三文字的詩性理解〉，《鵝湖月刊》第36卷第3期(2010年9月)，頁42-52。

¹⁵ 此意又見於他與廚川氏(1880-1923)對話處。牟先生辨明「文藝不全是苦悶的象徵」，並且將廚川氏的苦悶界定為「空間關係上的苦悶」，而另立「時間上的苦悶」(〈理解、創造與鑑賞〉，頁27)——這又是辨明同中之異，同時也為自己的立說張目，顯示這不是隨手成文，而是架構井然

的指出兩者之邏輯悖反，例如牟先生首揭從內蘊與外緣來透析文藝作品，然外緣是一個容易與唯物史觀之物觀混淆的概念，其言：

外緣只是作者外境之內投，而不是一種規定文藝的先有成見或方法或假設，唯物史觀論者即是……一口咬定文藝是時代的反映，受社會的規定，隨社會而變動，再也不放鬆。（〈理解、創造與鑑賞〉，頁8）

外緣被定義為「作者外境之內投」，將此詞義界拘限於特定作品所給予的訊息上，此「特殊外緣」是以能與「普遍的已成的先在外緣」（〈理解、創造與鑑賞〉，頁9）的反映論區隔。隨即批評反映論者說法空洞，並以胡適為例批駁之，一如「白話」並非等於「文學」，然而《白話文學史》終究滿紙白話而已。由是，可見其第三個特點，更細膩的是，內蘊與外緣雖為在論文藝之產生時所分立的兩個概念，牟先生又特別不憚詞費的分疏了兩者的連動性與先後性——後者為內外區分，其中自有情意優位的考慮；前者，意在說明分立並非涇渭，實為權說，在創作的過程裡，兩者實是相互交嬗影響，「糾纏」、「發生」的有機整體。

走筆至此，則可以觸及此文另一重要特色。作為論文，此篇的對話性相當明顯，行文中對於「唯科學主義」、「唯物史觀」、「白話文學」、「革命文學」等，攻擊可謂不遺餘力：

所謂死活決不在作為工具的文字，而乃定是有個「我」，有個「內蘊」。（〈理解、創造與鑑賞〉，頁3）

文藝是時代之反映，社會形態規定文藝……其空泛真是把人也

且胸有定論。另外，牟先生的思維往往以二元展開，前述之「時空」、「內外」、「表裡」、「動靜」、「已未」、「真假」、「精神物質」等皆是，在兩極拉扯下取得動力，遂能為之拓展或向上轉進，形態上頗類黑格爾（G. W. F. Hegel, 1770-1831）的正反合的思想辯證法。

膩死了！……試問還有人不承認作者的社會環境之重要嗎？
（〈理解、創造與鑑賞〉，頁13）

作品本身因這種節奏溢出了文字的範圍，並且亦能供讀者同樣地隨其範圍之增大而增大。所謂死文學，所謂二三流的作品就是完全失掉了這種節奏的東西。（〈理解、創造與鑑賞〉，頁17）

可注意的是，這些修辭也相當程度反向內鑠出他對文學本質的認識：「內蘊」者，是「內部某種情緒的糾纏」（〈理解、創造與鑑賞〉，頁3），方使作者寫出特定作品；「外緣」，其引「天生而靜，感於物而動」，以證古早有之（〈理解、創造與鑑賞〉，頁13）；又，節奏是作品所表現出來的時間形態，其中又再分成「活力」與「波動」兩面（〈理解、創造與鑑賞〉，頁16）。綜上，其譬喻或描述都帶有動態的生命表現，這是將文學視為如生命體一般，¹⁶充滿生機、生趣，無所拘執的蓬勃生意。由是，又可以看出他所對話的正是要扭轉胡適的「活語言」、「死文學」之論，此堪稱牟先生潛在主要針砭、廓清的觀念；另外，再進一層而言，以上數則皆見於此文之「文學本質論」處，¹⁷則又頗可讀成，在新的批評年代裡，要為新中國文藝重新賦予文學生命與注入活力的嘗試與苦心孤詣。

「生意」既然已經顯豁，則文藝作品是如何誕生呢？牟先生構思

¹⁶ 牟先生在談及外緣的材料進入了作者創作過程後，「常常要受諸端的改觀而起種種的變化，所謂『受過了淫的自然』即是此意」（〈理解、創造與鑑賞〉，頁11）。此論乍見突兀，但正可以讀作文學生命誕生的隱喻。

¹⁷ 這一部分名之「理解」，談「內蘊」、「外緣」、「結構」，觸及創作與作品，很明確的就是文學本質之論。不過牟先生在進入「創造論」時，又說「上段是從讀者方面立論，本段再從作者方面立論」（〈理解、創造與鑑賞〉，頁19），因此論者皆以「讀者論」目之第一節；事實上，此文第三節即是從讀者面立說的鑑賞之論，顯見以「讀者論」稱之不切，牟先生不可能有此疊床架屋之舉。細察之，所謂「從讀者方面立論」，指的是如何了解文藝作品；而所謂的「理解」，自當從讀者之進路，此無可疑，但這不是談讀者的審美、反應、接受等的「讀者論」；因此，本文將第一節「理解」逕以「文學本質論」稱之。

了一套謹嚴的遞進長養過程，這就涉及到第二節的「創造論」。作者經「低回靡靡」而有情思，某種意念遂悄然萌芽，進入醞思階段，經過「圖像烘托」，復有「圖像之象徵」之後，從作者心象向外投射而成具體文字血肉——意生、象立而文成，作品於焉誕生。牟先生說：

每一篇物觀化的圖像即是一個「四度體」……是空間三度加上時間一度，四度體成，便是所謂活的文學，每一四度體都是活生生的參加了這個宇宙的大流中。它開始要影響宇宙並為宇宙所影響，此猶之乎嬰童之脫離母胎一樣……。（〈理解、創造與鑑賞〉，頁29）

相較於胡適宣稱「死文字決不能產出活文學」，¹⁸其〈文學改良芻議〉遂有「今日歐洲諸國之文學，在當日皆為俚語。迨諸文豪興，始以『活文學』代拉丁之死文學，有活文學而後有言文合一之國語也」之論；¹⁹胡適參照西方文藝復興歷史，本是託古改制之想，但進化的「活文學」始終停留於「不避俗字俗語」、²⁰宣判文言已死，應採用白話的層次——其實與文學無涉。若對比牟先生的「活文學」論，則更是從文藝的發生，從「低回」的觸動與「圖像」象徵，說明作品不等於寫實、再現，而是被詩人摹象、洗滌、昇華的經驗再現，這個「四度體」既總結過去，更預示未來——「活生生」者，乃生機活潑之意，文藝自有其生命：

低回是意義出生的總原則。沒有低回，生也沒意義，世界也無意義，……由低回而至於解析，那是科學哲學的事情；由低回而至於享受，那是文藝的事情。文藝在這裡出生……所以文藝

¹⁸ 胡適：〈建設的文學革命論〉，《新青年》第4卷第4號，1918年4月，頁291；後收於胡適：《胡適作品集3：文學改良芻議》（臺北：遠流，1994年），頁57。

¹⁹ 胡適：〈文學改良芻議〉，《新青年》第2卷第5號，1917年1月，頁10；後收於胡適：《胡適作品集3：文學改良芻議》，頁17。

²⁰ 胡適：〈文學改良芻議〉，《胡適作品集3：文學改良芻議》，頁6。

所意謂的世界，始終是低回出來的，其表示法始終是暗示的，雙關的，烘托的……他們所說的話始終是神祕境界的……乃是些象徵的嚶語。(〈理解、創造與鑑賞〉，頁 23)

論創作，必然涉及「意義出生」，「生」永遠是最神祕不可說，乃「輪扁所不得言，故亦非華說之所能精」，²¹ 因為是活潑的生命，不可預估、難以限定，只能如其所是；綜言之，文藝之自有自成，其實無待證成、毋須框定；²² 至此，相對於胡適所謂「死文學」，文藝在牟先生持論裡，未始不能說是重新誕生(reborn)了。然而文藝又不能止於誕生，「生」之後尚有「長」，接下來就要問「意義」、「目的」何在？

這一節論作者之創造，述至「嬰童之脫離母胎」，作品既已誕生，牟先生又為之續上「超越現實」與「前鋒後殿」兩個子目，牟先生曰：

文藝中的理想之超越現實，根本是蘊藏著對於人生的見解，在這個理想中我們能看出作者對於人生的理解與對於人生的希求……作品之永恆而與天地同其不朽，也全在人生意義之闡發，而不在實際生活之描寫。實際生活或物質生活是作者發揮意義的工具，是常變的，是隨時代之轉變而更換的，可是所

²¹ 語見陸機〈文賦〉，引自蕭統編，李善注：《文選》上冊(臺北：五南，2004年)，頁 422。又，以生命設譬文藝，取其如在目前的生氣活潑之意，從創作而言是一種無中生有的創造；另一方面，從鑑賞而言，則言「神祕」，取文藝無可臆測，不拘一格、無可拘限的表現樣態，「第云事之所必無，安知理之所必有邪」，鑑賞就是從「條理關係結構」，感受不可言說的「神妙之奇變」(〈理解、創造與鑑賞〉，頁 45-47)。

²² 廚川白村論創作亦從生命力的表現來說：「蓄在作家的內心的東西，向外表現出去……藝術到底是表現，是創造，不是自然的再現……到這裡，客觀主義的極致，即與主觀主義一致，理想主義的極致，也與現實主義合一，而真的生命的表現的創作於是成功。」見廚川白村著，魯迅譯：《苦悶的象徵》(臺北：五南，2016年)，頁 48-50。其與牟宗三在論創作的本質是相近的，牟先生論文的架構也頗類廚川氏，但牟先生的精彩處即在於將文之表現成為人在宇宙天地之自我彰顯，進而觸探存有，追問人的意義何在，由之透顯文的價值。

發揮的意義，那是歷千古而不變的。（〈理解、創造與鑑賞〉，頁30-31。作者按：標點略微調整）

青年牟宗三的文學見地超越了寫實、跨過了唯物，超越新舊。文學價值不在於特定題材之選，也不在於傾心、暗合於怎樣的理論，更不是反映出下層階級之吶喊；書寫本身即是「帶著一種理想的，渲染的色彩」（〈理解、創造與鑑賞〉，頁30），也非新／舊所能拘限，這種理想由於並非現存既有，究其實只是「一種假設或傾向」（〈理解、創造與鑑賞〉，頁32），但卻足以「一種搖擺的暗示」（〈理解、創造與鑑賞〉，頁31），對社會產生引導——因之可謂是社會的先鋒（其就實踐而言，因未曾發生，所以是後殿）。牟先生的「作者論」，最後走上「超越現實」、「前鋒後殿」，筆者以為是非常值得注意的，那不是單純的歌頌作者天機自動的表現力，也非拘執呆板的泛論創作步驟，而是從人的創造與能動，進而觸及其意義表現，「踏著現實而憧憬著將來」（〈理解、創造與鑑賞〉，頁29），由之攪動了靜謐，文學遂成爲人類社會前進的動力，正是同於古人所謂「文之爲德也大矣」，²³可參贊天地，自「我」而成其榮觀。

（二）悲情與情迷

這一篇〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉（1934）亦屬牟先生早期文學研究，²⁴有數個特點可說。其一，此文關注點直接標定爲「人生見地的意境」的探討，前可溯及上篇〈理解、創造與鑑賞〉所言「從特殊內蘊上抉發出作者的人生態度，人生見解，以及其對於人生

²³ 語見《文心雕龍·原道》，見劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注》（臺北：學海出版社，1980年），頁1。

²⁴ 牟宗三：〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉（上、下篇），《行健月刊》第5卷第2、3期，1934年8、9月，頁121-138、149-157。爲免繁冗，後將採隨文注，只標明篇名和頁碼，不另行作注。又，此文聯經版《牟宗三先生全集》未收。

的理解」(〈理解、創造與鑑賞〉,頁6),是其進一步明晰化;之後則再現於〈紅樓夢悲劇之演成〉(1935),遂有「所表現的人生見地與支持本書的思想主幹」之聚焦。²⁵文藝研究可探討的面向不少,所以去彼存此,直探「人生見地」,其中自有價值之分判。其二,接續〈從社會形態的發展方面改造現社會〉追溯還原古代社會情況,²⁶此文進而從《詩三百》中析出人生典型、抉發其中的「人生洞徹」,並且揚棄「感傷主義」的人生態度。因之,是更自覺的對古代文學施之以現今的文學批評與詮釋,同時亦有改造民族靈魂的企圖。²⁷其三,本文戰鬥氣息仍強,基本上是高屋建瓴的,企圖從民族精神的角度析出文學

²⁵ 牟宗三：〈紅樓夢悲劇之演成〉(上篇)，《文哲月刊》第1卷第3期，1935年12月，頁67。

²⁶ 牟宗三：〈從社會形態的發展方面改造現社會〉(上、下篇)，《再生》第2卷第4、5期，1934年1、2月，頁1-40、1-32。此文接續前一年〈社會根本原則之確定〉，再由歷時的考察，指出中國社會的演變形態，進而指出當今應該走的道路是「計畫經濟時代的國家社會主義」，首先是破除無產階級革命者的誕想，強調以民族國家作為有機共同體的特質；再以國家力量免去資本主義的流毒，同時不採民主政治過於浪漫不切實際的作法，而是傾國家機器之力來打造政經制度，讓中國能脫胎換骨。牟宗三因張東蓀(1886-1973)結識張君勱(1887-1969)，加入國家社會黨，成為《再生》雜誌撰稿者，後為主編。在思想上社會主義與儒家大同社會的理想關係，又或是他認為「中國儒家知識分子基於人溺己溺、人飢己飢的道德感，自始就有一種中國式的社會主義傾向，所謂『不患寡而患不均』就是」(見牟宗三：〈中國文化大動脈中的現實關心問題〉，《中國文化的省察——牟宗三講演錄》，頁91)，可以進一步討論；而青年牟宗三所倡行之國家社會主義，既能有歷史的廓清，也有對中國社會形態現時認識，以之銜接張君勱所提出的主張。

²⁷ 牟宗三論道：「普通研究中國文學，治中國文學史的人……對於人生洞徹的抉發，對於人生典型的認識批評，殊少注意之者，現在民族危亡之際，民族復興聲浪頂高之時，我們對於自己不可不有相當之認識，確鑿之指證以期有所改進。」(〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔上篇〕，頁121)相較於〈從社會形態的發展方面改造現社會〉，是歷時的清理中國社會的發展歷史；〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉則是從精神面向清理中國固有的意識形態，所謂「遺傳的或後天的不正當的思想或意識如……封建意識，封建腦袋，依賴心性，浮淺誇大，失去自主，等亡國現象，皆須根本剷除，而另造成一種風尚」(見牟宗三：〈從社會形態的發展方面改造現社會〉〔下篇〕，頁32)。

發展主潮的內容，用以批判、反抗彼際的文藝思想主流：寫實主義、普羅文學 (proletarian literature) 等，由是也讓自己帶上相當鮮明的時代印記。其四，行文與架構亦反映出寫作者的清晰思路，其總是理性的將紛雜現象爲之綱舉目張，析分爲數個條目，而又彼此勾連，環環相扣。此自可視之爲化繁爲簡之舉，重構有待認識的對象，建構出對象的「可理解性」，高揚人文主義的精神。而箇中精神與胡適所謂「評判的態度」極爲相似，那是對傳統之去蕪存菁，²⁸ 就效果上來說，那又是以重塑傳統作爲醫治現代的一劑處方，因此必然出之以大敘事的格局。

牟先生此文，學界尙未有問津者，然其重要性不亞於前及〈理解、創造與鑑賞〉一文，將幾乎是同期的兩篇加以對讀，更可以看出作於之前的〈理解、創造與鑑賞〉裡所強調文藝的永恆價值、論文學本性、發揮客觀真理，已然形成一套重構傳統詩學的標準，進而以「評判態度」，回到彼時還是藜莽荒原的過去場域裡，甄別出舊體詩詞中所反映出的「中國的人生典型」。不過，一旦理論落實到實際的批評，再加上是以「人生見地」作爲研究範疇，而本文又負有針砭眾口之謬、指引時代之責，雖說是證成，但不免於急切的指點；雖然迭有慧見，整體而言，對紛雜文學現象的董理爬梳也顯得化約；不過，那未必是年輕的盛氣，而不妨說是價值所在、情迷於中國所產生的激切與獨斷。²⁹

牟文首先將《詩三百》的人生態度析爲「古典主義」、「克己主義」、「感傷主義」三種，其中古典主義即是人倫禮教，關乎性情、風

²⁸ 霍布斯邦 (Eric Hobsbawm, 1917-2012)：「這樣的傳統與過往歷史的關聯性是『人工』接合的。簡言之，被創造的傳統是對新時局的反應，卻以與舊情境相關的形式出現，或是以類似義務性質、不斷重複的方式建立自己的過去……。」（見霍布斯邦等著，陳思文等譯：《被發明的傳統》〔臺北：貓頭鷹出版社，2002年〕，頁12）另，「傳統的發明」也與集體的想像與認同有關，而這與近代民族國家興起顯然有其內在的相互需要。

²⁹ 「感時憂國」(obsession with China)，陳國球教授另譯爲「情迷中國」。參見陳國球：《情迷家國》（上海：上海書店，2007年），頁5。

化，顯然是價值之所在，不言可喻；第二類克己主義是一種徒喚奈何，專事容忍的阿 Q 精神；第三種的感傷主義則源於人生無常而有的情緒。牟文進一步分析，相對於因人生無常所造成的時間的傷感，第二型阿 Q 式克己主義，充其量只能稱作是「空間」的——歸之因環境不適及欲望的不滿足，又無能以突破，所產生的不滿抱怨——因此，又遜於因時間而生悲哀的終極憂患。在這樣的前導分析之後，三者化爲二，³⁰牟先生後文遂能專談「古典」與「感傷」兩種的人生態度。

在此可以先回到牟先生所指出的第三種「因時間所生的感傷」，牟先生具體分析之：

時間上的感傷，這是最容易打動人們的心的。因為其中有個生死問題，有個盛衰興亡問題。文學家最易發生這個問題，最易歌詠這個現象。……足以引起人生之悲哀，也是最足消滅人生之勇氣。（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔上篇〕，頁 125-126）³¹

進一步他比對西方、印度與中國，析分三者差異何在，近乎是判教式的：

³⁰ 克己主義與感傷主義兩者皆屬感傷形態，但是在質、量上，因萬法無常而產生的時間悲哀之感，在質量上皆可超越或容受因空間所引發的不適，因為生死、盛衰興亡是終極問題，並非自我容忍調適或積極克服環境就能改變。除此，牟先生又特別分辨克己主義僅是一種聊以自適的阿 Q 精神，其與道德上的容忍克己並不相侔（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔上篇〕，頁 125）。

³¹ 牟先生認為感傷主義非個人一時一地的挫折或失意，是普遍永恆的人生問題：「感傷主義……完全傾向於人生方面的，而且是人生究極方面的，……它所表現的是哲學的玄學的，它是人們於生命途上碰了釘子，發生了根本問題而思有以解脫的……其所歌詠的材料與意境大半都是與時代無直接的因果關係的，……這種意境不受時空限制……隨處可以發生。」（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔下篇〕，頁 149）可看出他揭出古典與感傷兩類，都是超脫個人、時空，直指本源的普遍與共感之情，在方法是提取進而重塑傳統，其與彼時民族國家的興起，對於民族性的界定與重新認取，頗為一致。

西洋人對此時間之流轉，萬法之無常，其態度是正面的積極的……他們老早就見到了「無常」，可是他們也老早就在找定常……因為他們找得了「常」，所以他們才有勇氣助長這個變化的世界，改變這個變化的世界。……印度人的態度是負面的積極的。他們是逆著無常之大流而消滅它的……他們認定了不變的東西只有寂滅，寂滅之時即是圓滿之時。所以他們的解脫法是逆流而行。中國人的態度是正面消極的。……他是順水行舟式的，他是自然主義，其所以是自然主義就是因為他沒有找出定常不變。他聰明極了，他看的十分透徹，他以為找「常」是自欺欺人的辦法，所以他乾脆不要找。但他也不逆流而寂滅。……在這種自然主義的態度下什麼都看穿了，積極的理想行動是沒有的；但既經生而為人，又不想逆流而寂滅，所以人間的關係是不能不維持的。……只有人間的論理就可以維持人間了。所以中國的儒士名流總是以維持風化為己任。這也就是中國人為什麼容易走上古典主義這條路的原因。（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔上篇〕，頁126-127）

不若西方以「常」來抗拒無常、也非順受無常如印度——牟先生所以對比西方與印度，就是為了揭開我族面對無常，所採取之「正面消極」作法，扼要說來就是順著無常而無所為。作者以「他聰明極了，他看的十分透徹」稱之，顯然意在批判，一方面針砭國人不若西方積極正面，一方面抨擊也不若印度將寂滅視為圓滿，尋求根本究竟；³²

³² 牟先生以「負面而積極」來定位印度，可以看出其不以「寂滅」作為人生意義的究竟，因此直以「負面」一詞稱之；而就因應之道來說，西方與印度則皆是「積極」的，只是後者採取「逆著無常之大流而消滅它」來行動。如此更可看出，牟先生對中國以「正面消極」稱之，其實隱含更深一層批判之意；中國雖對無常能有正面認識，但是卻以消極的自然自適因應之；簡單的說，國人就是有認識（無常）而無作為，是以連帶的「正面認識」也被解消了。捉摸其意，究其實中國應該是「負面而消極」的。為了揭露病癥，箇中激切之感不言可喻，而所謂太聰明的說法，顯然是對民族性的針砭，指出了箇中病因。

反而有隨波逐流、任心自適之想，欲爲而不爲，閉心杜聰，其實頗類掩耳盜鈴，牟先生將之稱作「自然主義」的態度。

他續言：

定常不變既然找不著，所以對於外界只有靜觀，只有品題，只有玩味；決沒有理解，制裁與改進，所以此時對外的態度完全是玄學家的態度，靜觀自得，妙盡己性而已。對外既是靜觀自得的態度，人間關係又不可不維持，所以便不能不用力來對內；正心誠意，修身齊家，治國平天下，這一套工夫便自然會發生出來。所以中國的詩人大半是用力向內以維持風化，與用力向內以解脫時間的感傷。（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔上篇〕，頁127）

於是本文的「人生典型」遂由此揭出：積極移民化俗的古典主義、消極萬法無常的感傷主義。但這樣的積極，也是因為根本已被設定爲面對無常，所採正面消極以應——緣於太聰明，但這樣的「聰明」毋寧是太過精明——遂爾採取兩不著的「委曲求全」之舉；連帶的，即使是「積極移民化俗的古典主義」，也都是精算之後成本耗費最少，從經濟功利面考量的結果。

因之，這樣人生典型的析出，就不免有清理過去的意味了，意在追究習焉而不察的國民性之所由。因此，一方面他要疾呼「古典主義這一支流實有發揮光大之的必要」（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔下篇〕，頁156），甚至收編了彼時最盛行的思潮，其言：

現代中國最流行寫實主義，我以為其精神還是古典主義的精神。就是現在最流行的普羅文字，除去理論上的荒謬，階級的偏狹，骨子裡還是古典主義的精神。（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔下篇〕，頁156）

除納入寫實、無產主義文學外，繼之就是要回到歷史加以清理，這

就涉及牟先生對於傳統作品的讀解，唯有證明這是古之所有，「支配整個民族意識」（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔下篇〕，頁 151），澄清對象，方能釐清問題所在，對症下藥。³³ 而面對人生無常，中國人解脫的途徑不外三種：1. 感傷而自得的；2. 感傷而放浪的；3. 感傷而豪爽的，牟先生分別以陶淵明（352 或 365-427）、李白（701-762）、辛棄疾（1140-1207）予之續論。

細察上文之「自得」、「放浪」、「豪爽」，本來未必是負面的意思，然一旦被收束於「感傷」之下，將通脫自適、逍遙無待，轉成一種無可奈何之消遣逃避，即有價值高下的判準。所以陶潛飲酒不足以解脫，因為「飲了酒（雖然）可以使腦筋麻木，物我雙我……其實這種解脫完全是外鑠的」（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔下篇〕，頁 152）；又說「他沒有信佛教的主張與教條……只憑一點禪趣，是不能解脫苦惱的」（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔下篇〕，頁 152），是以他的自得，其實內在是「無可奈何的鬼魂」（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔下篇〕，頁 153）。而大詩人李白因為「沒有覺得人生真正有什麼可以悲哀感傷」（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔下篇〕，頁 153），對於無常，也「沒有什麼認真過」（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔下篇〕，頁 153），他之飲酒、遊仙、放浪，終究被判為「不過是頹廢無聊」（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔下篇〕，頁 153）。而辛稼軒在北伐無望之後，他的少年豪氣消滅了，大徹大悟之後，他「趨於聰明化」、「竟談起莊子，說起老子」（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔下篇〕，頁 155），但是他睥睨一世的豪氣仍然不止，牟先生為之解釋，這是因為他的解脫

³³ 筆者後續關注的是牟文裡的「萬法無常的感傷主義」，但是牟先生自對「移民化俗的古典主義」有相當篇幅的證成，其又分之為「政治化」、「社會化」兩種，表現在前者是「政治或統治階級」，後者是「社會或一般民眾方面」。簡言之，前者是在上位者對於價值（忠孝、敬天、道德）的傳遞，後者是關心風化、謳歌民瘼，而兩者共同表現出「民族精神」、「民族思想之大流」（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔上篇〕，頁 131）。

法是「酒」與「莊」。然而，酒之逃避如陶、李，終不得其法；至於莊子（369-286BC），「雖能使他成爲一個曠達的人物；但究竟這不是肯定人生的路途，也不過只是一種無聊」（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔下篇〕，頁 156）。最後，牟先生總結論之：

感傷主義的共同性只是一個「無聊」。陶淵明是無聊而鬼混；李太白是無聊而頹廢；辛稼軒是無聊而豪爽。他們三人沒有一個能從積極方面肯定人生、解脫人生的。（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔下篇〕，頁 156）

此處的價值高下分判是顯而易見的，所謂的積極肯定人生，不外是要回到「古典主義的大流」，是以辛稼軒雖得之於莊，只能成之曠達，不能被歸於「古典主義」，對「積極肯定人生」毫無所補，即已先被判定爲無聊。

此論意在發揮引領的功能，指引現今的人心向背、國家走向。另外，尚有兩點值得注意。其一，因爲意識到無常，除逃避之外，中國的儒士名流選擇以維持風化爲己任，牟先生認爲這僅是最基本的付出而已；換言之，其實內在是一種經濟成本的考慮，因「人以外的力量是用不著的」（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔上篇〕，頁 127），既然不認同寂滅，退而求其次，只能選擇維持一個最基本的人倫架構即可。這樣的說法爲關心民瘼的、爲人生而藝術的「現實主義」詩歌，尋到了傳統的依據，雖然不免覺得曲折；更值得注意的是，同時折射出一種動機推論，指出這些詩人們同樣出於一種自私的考慮，因選擇自利而利他，牟先生引「六合之外存而不論」（〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉〔上篇〕，頁 127）證之，那因自利而拘限的狹小天地裡，六合之外的科學、民主，當也是這些儒士名流所不能思及於此吧！可看出在曲折之中，透出了似有若無的當代印記。

再者，將「無聊」作爲等值之義，置換了原來的「感傷」一詞，也頗值得注意。「無聊」乃因雖有似是而非的努力，但實質爲逃避，終

究使其遠離了本源的憂慮。牟先生屢以「太聰明」稱之，這種感嘆的背後，指出了精於算計的民族現實性，這樣的結論與前述自利而利他的選擇頗為一致——換言之「什麼都看穿了」，一切都是太精明、太現實了，遂有「無聊」生焉；這又不只是古代詩人之病，自也是當今現代人的精神空虛之疾，牟先生為之振聾發聵之餘，這個「無聊」所反映出內在的虛位空缺，這個「無」，也不無召喚著新的中國性現身之意。³⁴

三、《紅樓夢》：人生悲劇發現以後

繼〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉後，隔一年（1935）12月，青年牟宗三則有〈紅樓夢悲劇之演成〉一文發表於《文哲月刊》。³⁵ 該文提到了與之前〈理解、創造與鑑賞〉一文的聯繫：

在這篇（作者按：指〈理解、創造與鑑賞〉）文章裡，我說明了理解的直接對象便是作品本身。由此作品本身發見作者的處境，推定作者的心情，指示作者的人生見地。我也說明了創作的全部過程，最後以集文學品題之大成的桐城派為根據而解說鑑賞。……我現在卻要說說，在《紅樓夢》，那可說而未經人說的就是那悲劇之演成。這個問題也就是人生見地問題，也就

³⁴ 牟先生的《五十自述》裡提到了自己對於「慧命」的悟解，來自於自己被拖到「存在的」現實，因正視這存在的現實，而體會出另一種義理。這兩篇牟先生討論文學的篇章，不僅是抨擊新文學運動者的謬誤，也是對於30年代國家民族文化氛圍的回應，其中的批評與睿見，仍然值得深思。就牟先生的學思歷程而言，這兩篇也可視作處於「客觀的悲情」階段裡，欲「復活自本自根的文化生命」的深情之作。見牟宗三：《五十自述》（新北：鵝湖月刊社，2016年），頁95。

³⁵ 牟宗三：〈紅樓夢悲劇之演成〉（上、下篇），《文哲月刊》第1卷第3、4期，1935年12月、1936年1月，頁66-80、92-102。此與蔡仁厚先生（1930-2019）《牟宗三先生學思年譜》所記略有差異。又，為免繁冗，此文之徵引，後將採隨文注，只標明篇名和頁碼，不另行作注。

是支持那部名作的思想主幹問題。〈《紅樓夢悲劇之演成》〔上篇〕〕，頁 67-68)

從而也明白揭示本文旨在揭櫫「悲劇之演成」，即是《紅樓夢》一書的「人生見地」、「思想主幹」，並區隔了一般文學批評所著眼的「專注於描寫技術與結構穿插」(〈《紅樓夢悲劇之演成》〔上篇〕〕，頁 67)等面向。牟先生進一步說明，「技術的巧妙是成功作品的應當的本分，這算不得什麼……文通字順當然算不得傑作的所在」(〈《紅樓夢悲劇之演成》〔上篇〕〕，頁 68)。綜上，大抵可以看出牟先生沿著古人情、文二分的思路——代之以思想與技巧(內容與形式)，同樣貶低形式技巧——且著力要揭出其思想如何體現在文本之中，即是「演成」二字之義。

1904 年，王國維(1877-1927)在與牟宗三幾乎相仿之歲，撰成〈紅樓夢評論〉一篇；³⁶牟文後出，從字裡行間看不出其是否讀過靜安之文，但是兩人持論卻有相當的共通之處，兩篇都是少作，亦有些氣質上的類近。以下即從兩人之異同來討論牟先生此文，期能與既有討論的論文產生區隔，並從相異處抉發箇中精蘊。首先，兩人皆以悲劇目之《紅樓夢》，此其一。不過，牟先生又特重後四十回，源於「前八十回是喜劇，是鼎盛；後四十回是悲劇」(〈《紅樓夢悲劇之演成》〔上篇〕〕，頁 68)，且又特別指出，此書之第一回既已揭出「一把辛酸淚」，³⁷則後四十回之悲劇，既收畫龍點睛之效，也體現此草蛇灰線的貫串之跡，則高鶚(1738-1815)之續作自有其手眼。

復次，兩人於深究悲劇所以形成之由，也有相當之近似，此其二。牟先生以書中角色「人生見地之衝突」與人世間的「興亡盛衰之

³⁶ 王國維：〈紅樓夢評論〉，《教育世界》第 76-78、80-81 期，1904 年 4-7 月，頁 73-79、79-85、81-86、71-78、73-78；後收於王國維著，謝維揚、房鑫亮主編：《王國維全集》第 1 卷(杭州：浙江教育出版社；廣州：廣東教育出版社，2010 年)，頁 54-80。靜安時年 28 歲。

³⁷ 曹雪芹：《紅樓夢》(臺北：時報文化，2016 年)，頁 35。

無常」(〈紅樓夢悲劇之演成〉〔上篇〕,頁69)二者,來解釋悲劇之成因。前者,他以為是書中幾位主要人物的性格衝突所造成的必然結果,其始並非有任何「巨奸大惡」、「投機騎牆」之人物從中破壞,其言:

這是性格之不同,思想之不同,人生見地之不同。在為人上說,都是好人,都是可愛,都有可原諒可同情之處;惟所愛各有不同,而各人性格與思想又各互不了解,各人站在個人的立場說話,不能反躬,不能設身處地,遂致情有未通,而欲亦未遂。悲劇就在這未通未遂上各人飲泣以終。(〈紅樓夢悲劇之演成〉〔上篇〕,頁71)

甚至批評歷來視王熙鳳為奸雄之說的不確,因為「悲劇之演成不在善惡攻伐」(〈紅樓夢悲劇之演成〉〔上篇〕,頁71),即使鳳姊為奸雄也無大緊要。此與王國維引叔本華(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)三種悲劇說,又特別著重第三種,以為這是人生最大之不幸的說法極為類似:

第一種悲劇由極惡之人極其所有之能力以交構之者;第二種由於盲目的運命者;第三種之悲劇由於劇中之人物之位置及關係,而不得不然者,非必有蛇蠍之性質與意外之變故也,但由普通之人物、普通之境遇,逼之不得不如是。彼等明知其害,交施之而交受之,各加以力而各不任其咎。此種悲劇,其感人賢於前二者遠甚。……若《紅樓夢》,則正第三種之悲劇也。³⁸

換言之,不幸其實避無可避,又非擇人而有,且無時不可降臨在個人身上。牟先生則說這種悲劇有別於善惡對抗,乃為「曲線」的,就各人而言,都是任情順性而動而已,但因各自性格、觀念、價值衝突,

³⁸ 王國維:〈紅樓夢評論〉,收於王國維著,謝維揚、房鑫亮主編:《王國維全集》,第1卷,頁66-67。

矛盾逐漸鋪墊積累，遂鋪天蓋地、勢不可擋，一旦若此，則「彼示人生最大之不幸，非例外之事，而人生之所固有故也」，³⁹堪稱是悲劇中的悲劇。

關於無常，牟先生繼之又言：

（作者按：《紅樓夢》）第一幕悲劇是人性的衝突，第二幕自然以此為根據，復加上「無常」之感。由無常的參加，這第二幕的悲劇便含著一個人生的根本問題。（〈紅樓夢悲劇之演成〉〔下篇〕，頁95）

「無常」之有，非僅為《紅樓夢》此書之特例，在梳理中國詩詞所反映出的人生典型裡，牟先生同樣從詩詞裡的感傷情調，追究背後的原因也是因為面對無常而有；換言之，這是無法趨避的普遍永恆問題，而大凡從人生意義的進路來探討，不可避免的要遇到這根本問題，由是也演成悲劇。⁴⁰牟先生以〈好了歌〉說明，要「好」就得「了」，是以寶玉之解脫必然要走上出家一途，此自不待論。⁴¹在充分領略無常之

³⁹ 王國維：〈紅樓夢評論〉，頁66-67。又，王國維將《紅樓夢》視為悲劇，不免有自我憂鬱、悲觀之投射，亦有新舊之交時代裡，失序崩解，個人憂危迷茫的反映。牟先生在此亦有個人主觀的賞愛，對於書中情愛的體會、終於演成悲劇的心碎，顯現出敏銳善感的文學心靈。

⁴⁰ 柯慶明先生（1946-2019）分析青年王國維的文學批評特質，其論曰：「（作者按：王國維認為）文學的基本性質在追求的是普遍的人性真理，而不是個別事件的利害；是一種貫通萬世的永恆人生情境的觀點，而不是專注一時、局限一地對於社會某種現實的主張的文學思想，使得王國維不但在批評上遠離了政治性的關懷，而且寧可從純粹精神、美學、與倫理學的角度來思索、考察一個文學作品的意義與價值。」見柯慶明：《現代中國文學批評述論》（臺北：大安出版社，2005年第2版），頁17。此論雖是解析王國維〈紅樓夢評論〉側重所在，移之於牟先生此文，也十分貼切。

⁴¹ 此節之末，牟先生又由此延伸談到：「本來在中國的思想，解脫這個人生大問題的大半都走三條路：一走儒家的路，這便是淑世思想；二走道家的路；三走佛家的路，這便是出世思想。……三家都是尋求永恆，避免現世的無常。賈寶玉最後遁入空門，作書者為敷衍世人起見，說這是假的，不是正道。甄寶玉之由紈袴轉為儒家那才是真的……。」（〈紅樓夢悲劇之演成〉〔下篇〕，頁97）此處推度作者之衷，可能更透顯出牟先生不以人

後，牟先生特別仔細討論寶玉一反常態的性情：

寶玉的狠與冷卻是一種定見與計畫。母子之情感動不了，夫妻之情感動不了，父子之情更感動不了，剛柔皆無所用，吾人何所饒恕？恕寶玉乎？然寶玉之狠與冷並非是惡，何用汝恕？惟如此欲怒而無可怒無所怒之狠與冷，始為天下之至悲。蓋其矛盾衝突之難過，又遠勝於有惡可怒之利害衝突也。吾故曰第二幕之慘又勝於第一幕。其主因即在於思想性格衝突而外又加上一種無常之感。他要解脫此無常，我們恕他什麼？（〈紅樓夢悲劇之演成〉〔下篇〕，頁 102）

「家敗人亡，死的死，嫁的嫁……大觀園變成了荒草滿地」（〈紅樓夢悲劇之演成〉〔下篇〕，頁 96），領略無常，寶玉遂由癡情轉為絕情，從熱心轉為心冷；而這樣的出家遂讓全書的悲劇感升至頂點，正因為這種困境是無可解救、無有他想之途——相對於一般世情所造成的悲痛，其中總有那可悲憫之處——因之稱「不能恕」也「無可恕」，只能相對無言，悽然默會這天下之至悲而已。

其三，皆著眼於玉／欲在此書的象徵意義。王國維以欲為生活之本，遂有「玉者，不過生活之欲之代表而已矣」，⁴²視寶玉從娘胎帶來的玉，實為「欲」的象徵，為人本有。牟宗三則說：「欲是人間生活的維持……他既然有了心，那玉之有無便不相干……他決定離開這欲的世界了。」（〈紅樓夢悲劇之演成〉〔下篇〕，頁 100）牟文所舉的例子，在百二十回本敘至寶玉決計捨棄紅塵，遂以極冷淡、極平和的態度面對生活種種，「冷到極點」，迄於一切幾不動心。但細察此處以「心得其主」、「欲遂無用」稱之，這個「欲」更像是「情」——如此即

生（必然要）歸於佛門為然，反映出自己的儒門本色。顯然，這已不止於對角色的討論，否則更該聯繫的是「假作真時真亦假，無為有處有還無」（見曹雪芹：《紅樓夢》，頁 124），以雙遣而解消對立的解縛與脫執。

⁴² 王國維：〈紅樓夢評論〉，頁 61。

與靜安持論有異，因為情能載舟、亦能覆舟，且悲歡喜樂交有；但在靜安的人生思考裡，「欲」其為性無厭，如黑洞般——而其原生於「不足」，是完全「無明」的，人生所有的活動皆由之驅動，所以其不是情感之疇可明。⁴³

其四，兩人都從探討人生真理、發現人生真相的角度來進行闡釋此書，⁴⁴不過其同中之異更值得深究。牟先生聲稱他以悲劇詮解此書，超越了索隱與考據，將《紅樓夢》所以感人、令人悲嘆的低回與讚嘆，施以批評與分析，真正能面向文學，提出其所以如此之釐清。當然，若聯繫前文，在人生價值理想面向，他必然不會肯定採佛家解脫一途，是以在論「悲劇之演成」之餘，他回到中國思想面對無常的三種進路，還是積極肯定儒家的淑世精神，雖然這一段不必為本文所有，已然是一種逸出。⁴⁵而靜安卻是要藉由悲劇做獅子吼，以震破國

⁴³ 可進一步推想的是，牟文雖從寶玉的冷漠不動心，證成人之活動實賴欲望之有，吾人遂得有種種向外之追求，但是終因個性衝突，世事無常，不可能盡如人意，一旦認識及此，遂有般若之生，正因為欲是情，所以可以有三種進路來對付。但王國維認為欲就是人的本質，「欲與生活與苦痛，三者一而已矣」（王國維：〈紅樓夢評論〉，頁55），人生種種活動不過是欲的擴張，因之他看待生活，絕對視之悲觀人生煉獄。兩者雖然都是立於人間世的思考，但靜安沒有其他的可能選擇，而終於必須以一死來解消這樣的痛苦。

⁴⁴ 不少論者都指出，王國維將《紅樓夢》視為最能體現叔本華學說的範本，然而在紅學研究史上，卻也有第一個從文學研究眼光，注意到必須歷史地去考察作者身分的意義；但是其更多往後四十回著眼是必然的，因為那更符合悲劇之義，不過也因此未能對分屬兩個作者的創作提出相關討論。牟先生則已經跨過作者是誰的爭議，從高鶚續作完整了《紅樓夢》的悲劇之意予以肯定，甚至文首就說：「我以為高鶚的見解高，技術也不低」（〈紅樓夢悲劇之演成〉〔上篇〕，頁68）；而揭開小說各層次如何體現悲劇精神，基本上也是結構分析的進路，自屬文學研究的範疇。關於紅學學術史的典範遷移，請參見余英時：〈近代紅學發展與紅學革命——一個學術史的分析〉，《歷史與思想》（臺北：聯經，1987年），頁381-417。

⁴⁵ 牟先生論曰：「寶玉冷了心腸而出家求那永生之境，正同釋迦牟尼一樣，都是以悲止悲，去痛引痛。這是一個循環，佛法無邊，將如何斷此循環？」（〈紅樓夢悲劇之演成〉〔下篇〕，頁102）這真是大哉之問，然佛可有所不受矣，寶玉、釋迦出家離世之為，正是要斷此「循環」，終結苦痛。細察牟先生的「以悲止悲，去痛引痛」，後者應該是「引痛去痛」方符

人樂天之性，之後進一步求的還是解脫一途；因此，他的美學事實上是聯繫著倫理學。《紅樓夢》直面了人生苦痛的真相，寶玉的出家尋求解脫苦痛，此舉即有倫理學上的價值。

牟先生討論此書，那固然是設定在文學的研究範疇，但從他所揭開的人生悲劇之不免，又不純是討論文學而已，恐怕其更要以悲劇針砭世道人心，能正視「無常」，進而採取積極行動，否則只有「相對垂淚」、「各自無言」而已。牟先生以「怨無可怨」來描繪人的無力、無措，但也暗示了（正確）人生見解（應）在彼而不在此；一如前文所析的，要激發出國人參與到「移風化俗的古典主義」一途來。准此，相較於王國維的為學數變，牟先生能從其他思文之作繼續此悲情志業，自無所謂學術轉向問題。⁴⁶ 王國維則由美學上的悲劇之抉發，進而透顯欲望之無明與揭開現實之假象，進而企及解脫，欲貫通至倫理學上目的。但他終於認識到此一人之解脫只能是小乘，進而理解要求「得世界之解脫」頗為虛妄，青年王國維終於只能以「知……理想之不可能，而自忘其主義之理想之何若」，⁴⁷ 自我勸慰之，在低回不已之悲嘆後，靜安不日由哲學轉向文學創作。⁴⁸

合般若之慧；顯然可將「去痛引痛」視為儒門本色之不能入，留下的文字癥狀。

⁴⁶ 亦可參見蕭鳳嫻：〈生命情性的悲劇——牟宗三紅學觀研究〉，《民國學人文論研究》（臺北：大安出版社，2009年），頁9-28。

⁴⁷ 王國維：〈紅樓夢評論〉，頁75。

⁴⁸ 兩人堪稱是思深之哲人，但一健朗、一憂鬱，才性上皆具詩意，但都終未能走上詩人之路，一歸於哲、一歸於史。牟先生的《五十自述》可說是一篇證道之詞，透過回憶以自懺，以問疾而自療，繼之朗現獨體，延續民族的儒統；可以「體聖學以立極，通往史而為一」（見牟宗三：〈本刊旨趣答問〉，《歷史與文化》第1期，1947年1月，頁70）為之櫟括；而王於五十年寫下了「只欠一死」、「義無再辱」的絕命之詞，他選擇的解脫之法卻是本「不存於自殺」的投水，終其一生，他的「遺」始終無法化為「傳」，非如此則不能脫離欲的羅網。

四、說《水滸》：肉身成道⁴⁹

牟宗三先生的〈水滸世界〉(1947)是一篇奇文，⁵⁰有別於〈紅樓夢悲劇之演成〉的拆解重構而低回悲嘆，此文以一種輕快健朗筆觸，如風行水上，頗有「道之文」之感，值得縱心深究。有意思的是，牟先生在此文一開始就申言不採以往分析式的拆解進路：

讀小說者，總是先急於了解其中之故事，道說其中之人物，然後再進而解析其所表示之思想或意識。吾言《水滸》世界，豈不類於解析其思想或意識？是不然。如是，正是落於學究氣。
(〈水滸世界〉，頁19)

破棄了12年前自己對《紅樓夢》悲劇的解剖與理解之法，是一篇宣言也似，展開一種全新的「道說」——借自上文牟先生自己的話，這是因為所討論的對象性質不同所致：

《紅樓夢》是小乘，《金瓶梅》是大乘，《水滸傳》是禪宗。
(〈水滸世界〉，頁19)

小乘、大乘之分，或在於自度、度人之別；禪宗之喻，或更直指當下的自證自悟，顯然《水滸》的境界與前二書不同，然而這是怎樣的一種境界？首先就讀法而言，牟先生示範了一種逍遙自適的態度：

吾常以為只從文字觀之，亦可以悟。……吾不知其是何思想，

⁴⁹ 據蔡仁厚先生《牟宗三先生學思年譜》載：「(作者按：時民國45年)唐(作者按：君毅)先生返港，與人言及，此番與牟先生在臺相聚，忽有所感，讀他文章時，是肉身成道；見到他本人時，又是道成肉身。」(蔡仁厚：《牟宗三先生學思年譜》〔臺北：臺灣學生書局，1996年〕，頁21)本節標題即取於此。

⁵⁰ 牟宗三：〈水滸世界〉，《東方與西方》第1卷第5期，1947年8月，頁19-22；後收於牟宗三：《生命的學問》，頁228-235。為免繁冗，之後徵引將據《東方與西方》雜誌版本，採隨文註，只標明篇名和頁碼，不另行作注。

吾亦不知其是何意識。久而久之，吾亦不覺其中之故事，吾亦不想其中之人物。吾只隨手翻來，翻至何處，即看何處。吾單看文字，即觸處機來。（〈水滸世界〉，頁 19）

跳脫思想、意識、故事、人物，而專注於文字，也就是最表層、讀者一望可見、或許是最親近的層次。⁵¹ 這種讀法太特別，也聞所未聞，若視之為一種特定的閱讀策略，固不可；即使名之以通脫隨興式的進路，亦恐失之大旨；⁵² 文中「觸處機來」，已經自我說明，此意應作禪家指月之觀，所得在月，而指則有千般萬法，不可執一而是；⁵³ 若此，則「隨手翻來」正是「指」，而《水滸》即是「月」了；因此說「《水滸傳》是禪宗」，必得悟之，而禪宗是「不立文字」的，不能著相，甚至抗拒言詮。牟先生說：

這個境界……我之感覺，頗不易寫得出。比起寫哲學系統還難。（〈水滸世界〉，頁 22）

就牟先生而言，《水滸》「世界」已然是道、是釋迦、是上帝的「境界」，文中又頗以朱熹（1130-1200）、王守仁（1472-1529）的「天理流行」、「全體是知能呈現」表徵這樣圓滿之境；而要表這樣的究極，

⁵¹ 捉摸牟先生的意思，其將文學視為數個不同類型層次所構成的造體——要由此去探討每個層次特有的審美屬性表現，或說功能——十分不同。換言之，此論並不是在分解文本那可見與不可見的表意或審美；所謂「單看文字」，不覺有故事、人物等語，更是去脈絡化，使之成為斷想，從而得以由具象固著的意識、思想裡解放出來。

⁵² 牟先生此語可視為某種用言方式，因其「不近人情」、「不可理喻」，用以「引起疑慮、焦急、挫折和不安」，這種「疑情」是「習氣俗見腐蝕的開始」，將自身廓清，虛位以待「悟」的充滿灌注。見錢新祖：〈公案、紫藤與非理性〉，收於錢新祖著，鍾月岑等編：《錢新祖集第二卷：思想與文化論集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2013年），頁 119-120。

⁵³ 《楞嚴經》卷二云：「如人以手，指月示人。彼人因指，當應看月。若復觀指，以為月體，此人豈唯亡失月輪，亦亡其指。何以故？以所標指為明月故。」引自 CBETA 數位研究平臺，網址：<http://cbeta-rp.dila.edu.tw>，檢索日期：2019年12月9日。

只有以「道說」來趨近，或者讓這一篇文字也成爲道之相應展現（道之文），讀者遂能由之觸機悟道。⁵⁴ 因此，態度是逍遙自適，縱心自如，隨所往而往，當止而止；文字是不黏不脫，卻又不即不離，用斷片影射、以類詩語對仗予之解構，用指點之語來迫近終極，文字遂成爲道說。例如：

《水滸》文字很特別：一充沛，二從容。隨充沛而來者如火如荼，隨從容而來者遊戲三昧。……驚天動地即是寂天寞地。（〈水滸世界〉，頁 19）

潘金蓮毒死武大郎，其驚險可怕，陰森狠毒，令人透不過氣來。然而其文字一經從容迴環，便令人透過氣來。……其令人洒然自足處，不在報應，而在描述潘氏之乾號。（〈水滸世界〉，頁 19）

他們只說個漢子，便顯洒脫嫵媚。（〈水滸世界〉，頁 20）⁵⁵

這些文字不以命名、直述來描寫，其特徵是：跳躍、解構，不定著，忙處偏有閒筆。「驚天動地」與「寂天寞地」堪稱完美「反對」，然透過連接詞使兩者在意義上等值之後，原有義界都被摧毀；「漢子」之爲「洒脫」，不出俗想，然加上「嫵媚」，遂顛覆「洒脫」，虛虛實實，無所定指；又，「遊戲」是隨興所至，「三昧」爲入定止觀，「遊戲三昧」

⁵⁴ 錢新祖（1940-1996）認爲莊子「所肯定的用言方式是他對他所體驗到的宇宙本體的一種模仿，他之所以認爲我們的言辯應該是一種自我否定自我磨滅的游牧行爲，是因爲……宇宙的本體原本就是一個辯證式的『物化』過程」（見錢新祖：〈佛道的語言觀與矛盾語〉，收於錢新祖著，鍾月岑等編：《錢新祖集第二卷：思想與文化論集》，頁 48），換言之，如莊子所謂：「以指喻指之非指，不若以非指喻指之非指也」（見莊周著，敦慶藩輯：《莊子集釋》〔臺北：華正書局，1980年〕，頁 66），最能夠捕捉對象的就是對象本身，因此語言文字也應爲之變形，以趨近欲闡發或認識的對象。

⁵⁵ 他處又有相同的表述：「此只可說是原始的，氣質的，所以只是一個健實的嫵媚的漢子。」（〈水滸世界〉，頁 22）

不成詞，上下複合又彼此對立，然對立因聯結而解消，既「遊戲」又「三昧」，非「遊戲」非「三昧」，雙遣去執，遂幻指出一尋常話頭所不能企及的境界。

因此，「如是如是，便是《水滸》境界」（〈水滸世界〉，頁 19）。《水滸》境界是不能言說的，真要說，只能以「如是如是」稱之，如其所是，即是「如如的（as such）觀之」，⁵⁶ 但此說亦須掃除，否則妄添一語又生分別，豈非不是「如是如是」！是以又有：

若問其如是如是是什麼東西之如是如是，則曰若可以說是什麼東西之如是如是，便不是如是如是。此所以說單由文字亦可以悟之故也。（〈水滸世界〉，頁 19）

此說在掃除前說，繼而回歸於「悟」。這一大篇說了等於沒說，沒說其實已說，回到起點，因為起點就是終點，也是原點：「《水滸傳》是禪宗」，請自悟。

然而《水滸》之如是如是，箇中有何？其何以爲道、耶、佛表徵出的最高境界？牟先生從中讀到什麼？

如是如是之境界是「當下即是」之境界。而當下即是之境界是無曲之境界。明乎此而後可以瞭解《水滸傳》中之人物。此中之人物以武松李逵魯智深爲無曲者之典型，而以宋江吳用爲有曲者之典型。就《水滸傳》言之，自以無曲者爲標準。無曲之人物是步步全體呈現者，皆是當下即是者。（〈水滸世界〉，

⁵⁶ 黃繼立引《金剛經》「佛說般若波羅蜜，即非般若羅蜜，是名般若波羅蜜」爲證，看出牟先生此處的用言乃屬詭詞爲說，實有所見。見黃繼立：〈新儒家的無曲境界：牟宗三與水滸傳〉，收於香港浸會大學中國語言文學系編：《「抒情與時代：中國文學批評觀念的傳承與發展」國際工作坊論文集》（香港：香港浸會大學，2019年），頁 222。詭詞即是道說，是以無爲有的遮詮、指點之語，用葉維廉的說法即是「言無言，未嘗不言」。見葉維廉：〈言無言：道家知識論〉，《中國詩學》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1992年），頁 57。

頁 19-20)

此意既揭，後文則著眼於武松、魯智深、李逵三人，依序剖明之。三人各有遭際，性格、背景都有差異，但在「純直無曲」、「當下即是」的觀照上，實為一人，可也視為《水滸》諸多好漢全員的調性所在。所謂無曲者，歸結而言，主要有以下兩點：

- (一) 這些無曲者，都是帶著與生既有的生命衝動行事，其「決不能受一點委屈」，否則「馬上衝出去」，內心是「沒有瞻前顧後，沒有手段目的，一切皆是當下即目的」(〈水滸世界〉，頁 20)。魯智深靜極思動，大鬧五臺山看似無端，牟先生則以「因無酒無肉」，「原始生命的蠢動」，視之以純然生命氣力的自然發洩，他進一步說「那不是境界，也不是什麼思想意識」(〈水滸世界〉，頁 20)，只是本然若此。牟先生進而批評時論「人或在此窺出他背後的寂寞」(〈水滸世界〉，頁 21)；他不同意此說，只因「我們常說耐住寂寞，就是固定個寂寞與不寂寞相對待」(〈水滸世界〉，頁 21)，成為「彼一是非」、「此一是非」；其屢屢要說明，那是生命本然，一片天真爛漫，毫無機心，不能落入是彼非此的兩端，有個「因」就有是非，就不是全面，即落入分別；須得由「無曲」而觀想其若如此。
- (二) 這些水滸漢子的生命本質若此，其表現出來的價值則是義氣。牟先生說：

在消極方面，他們是如是地抵抗承當。在積極方面，他們都講義氣，仗義疏財。消極方面是個義字，積極方面亦是個義字。義之所在，生死以之，性命赴之。(〈水滸世界〉，頁 20)

如武松之替兄報仇，其實不是為一己之私怨，亦非與兄嫂有任何曖昧情愫，那是「替顛連無告者作主之一方式……天地生人真有許多不仁處……徹頭徹尾即須有人替他作主，以參贊化育

之不及，以彌補天地之缺陷」（〈水滸世界〉，頁 20）。因之，水滸是漢子的世界，不是英雄霸業，英雄是有曲者如宋江一流，存了運籌計度、建功立業之心；然漢子只是「不受委屈」，「打上去」、「鬧出來」，純然是一己血性，因之「一打常泛濫而不可收拾」（〈水滸世界〉，頁 20），但沛然之義氣則莫可能禦，所以也非什麼階級鬥爭、農民起義的解釋所能圈限。⁵⁷

綜上，最能代表如是之純直無曲的人物，正是李逵。牟先生特別以李逵搬母不成，要讀者細參箇中之意：

李逵見各人下山搬爹取娘，便大哭起來。宋江問他煩惱甚的，他說他也要搬老娘上山快活。宋江讓他去搬。結果搬不來，在深山中被老虎吃了。我曾向一個朋友說：我有一個禪機，請你細參。李逵決搬不上他的娘來，寫《水滸》的人壓根就不想叫他搬上來：理上不能如此。請問什麼緣故。友人瞪目不解。人多於此不留心。實則是一個大機竅。李逵不去搬，不是李逵；去搬而搬得上來，也不是李逵。照來布尼茲的哲學說，一個本體概念一經形成，則所有可能的謂詞皆已含在裡面了。去搬而搬不上來，是李逵一個體中必然的謂詞。回來把他的經過告訴宋江等人，皆大笑。若說不替他惋惜，而卻發笑，實在太不仁了。我於此也頗不解。實則並非不仁，而李逵自身即是可笑的。他的笑掩蓋了對於他娘的仁。若於此而不笑，便是虛偽。虛偽而可為仁乎？此就是超越了一切既成的固定的系統，而成就了一個當下即是的嫵媚境界。此只能如如地觀之。惟如如，而後覺其一切皆必然。（〈水滸世界〉，頁 21）

⁵⁷ 牟宗三：「普通說逼上梁山，好像是某種人一定把他們逼出去。實則還是從『對他』的關係上而看的。因此便有反抗暴虐，壓迫被壓迫階級之說。須知此就是酸腐氣，學究氣，武松、李逵不見得領你的情。你這種替他們仗義，是可以令他們恥笑的。他們根本不承認自己是被壓迫者，他們並沒有那種齷齪的自卑感。」（〈水滸世界〉，頁 20）不以「對他」眼光說，那成了理論先行的妄自添加；必得回到「順己」角度，方能「如如的」掌握。

何謂「本然若此」，須「如如的」觀之，李逵是極好的例子。牟宗三引「來布尼茲（作者按：Gottfried Wilhelm Leibniz，1646-1716）的哲學說，一個本體概念一經形成，則所有可能的謂詞皆已含在裡面了」以證，正是要讀者順著情節發展（如如的），不起分別喜惡加以推想，方能得之何以若是——即是從來布尼茲的諸多「謂詞」裡以返見「本體」，遂能洞知其本然如此。李逵回鄉搬母、搬母不成為虎所吃、眾人譁笑以對，都是「必然的謂詞」，最終即能由此逆溯，從本體角度了解李逵就是集血性、可笑、純情、至孝、魯莽於一身，一個無牽掛的赤條條漢子，本性如此，又何驚怪！是以李逵純情而不能知其母必死，而李逵失母之可笑亦不為至孝所掩——凡此情節安排，都是全其無曲天性，勢屬必然，而凡於此情節發展驚怒不解者，都是「自私的喜劇心理」（〈水滸世界〉，頁21）作祟，對這些「明朗俊偉」者，實謂多餘。

顯然，牟宗三要讀者「觀想」、「參透」，無憂無懼、不起分別，點滴密附，貼合情節發展，遂能體悟《水滸》的天理流行之境，即是本體。這樣的觀想、參悟，他做了最到位的表述：

必須饒恕一切，乃能承認一切。必須超越一切，乃能洒脫一切。洒脫一切，而遊戲三昧，是《水滸》嫵媚境界。（〈水滸世界〉，頁22）

「饒恕」、「超越」即不起分別，方得突破既有的理性框架與偏狹心智，遂能「承認」、「洒脫」。他將水滸視為「社會圈外」，所以不為人文、世俗、政教、經濟等所拘限，其位於「山巔水涯」，又以「嫵媚」、「健實」與之此中人物，箇中其實不無「樂園」意味，符合（超越、洒脫）的推想，繼而體現出本體與超越之境，也就是回到漢子的出生地（本然）。⁵⁸ 牟文曰：

⁵⁸ 正因為《水滸》的漢子並非與一般人或英雄同階，因此要悟其境界，只有剝落故事、思想、人物等，方得參悟。對這樣的究竟，牟先生是想望而

如是，吾人有一個上帝，有一個孔聖人，二者之外，還有一個水滸世界。（〈水滸世界〉，頁 21）

然如如的觀之以後，那所了悟、觸及的，又是怎樣的「水滸世界」；又或者，更精確的問，牟先生的「水滸世界」以何種面目出之？那所謂的本然究竟又何以是如此面目？漢子降於人世，牟先生說他們「消極方面是個義字，積極方面亦是個義字。義之所在，生死以之，性命赴之」，遂多行義之事，替「顛連無告者」、「弱者」、「殘廢者」、「哀號宛轉無可告訴者」（〈水滸世界〉，頁 20）作主，是他們唯一的行動、也是全部的目的。從境界下落於人世，「道成肉身」，總有那所以爲此、存在的理由：

天地生人，真有許多不仁處，好像全無心地於不覺中夾帶來許多渣滓，漂流道旁，像個螻蟻，像棵乾草。此種人物不必說被欺負，即其本身根本上便是可憐蟲。徹頭徹尾即須有人替他作主，以參贊化育之不及，以彌補天地之缺陷。不必到他被踐踏了，被殘害了，才爲之作主，才顯出他的可憐。我有許多最親切的事例作印證，我無可奈何，天地亦無可奈何，我只有悲痛。我的憐憫之感，常是無端而來的。佛說眾生可悲以此。（〈水滸世界〉，頁 20）

這種悲憫之情原是對書中「三分像人，七分像鬼」的武大而言，而天地生人之不齊，體現出牟先生認爲《水滸》作者實有「無量之隱痛」，因而有「口口聲聲是兄長，決無輕視他」的武二。顯然，《水滸》這個作者之位，必須「處於上帝與孔聖一面而觀之，他們自是可痛的」（〈水滸世界〉，頁 21）。因此，讀者所要參悟的，不就是要歸返於究竟超越——此時是上帝的懷抱或是孔聖之道，皆無所謂——因爲那是

不可得，因此文末不免有此感嘆：「我只因讀了點聖賢之書，漸漸走上孔聖之路。假若有歸宗《水滸》境界者，必以我爲無出息矣。」（〈水滸世界〉，頁 22）

從上、高(「試上高峰窺皓月」)而俯瞰紅塵(「偶開天眼觀紅塵」)，⁵⁹ 遂才能有的悲憫奇痛。牟先生一手所創設的水滸世界，著眼於作者以大悲心使漢子降生，以救苦救難補天地之缺憾，這種悲憫正是他本人於《五十自述》裡以「客觀的悲情」稱之的象徵具現，其或非「反映論」式的，〈水滸世界〉可謂思文之際的幽微詩思。⁶⁰

所謂的客觀，乃與主觀相對而有：

客觀的悲情是悲天憫人，是智仁勇之外用。主觀的悲情是自己痛苦之感受。⁶¹

而由主觀之悲情，遂有五十之年的悲情三昧，繼而能深察自身的「悲憐之覺」，終於克服虛無之痛苦感受，得證本心之「慧根覺情」。而此際所謂的「客觀」，相對於自身之疾痛，那是對於芸芸眾生盲目、盲動之悲憫而有的痛楚，並且是居於一個高位(「處於上帝與孔聖一面」)而觀之，將我與俗世凡想區隔，遂必須「要求」讀者也如是參之、體之——其實那內在是啟蒙話語，亦不乏痛責、針砭之想於其中。這一段「客觀悲情」自述，而及於自己對於耶穌宣教行義之相契，⁶² 特別值得注意：

⁵⁹ 王國維〈浣溪沙〉，收於王國維著，陳永正箋注：《王國維詩詞箋注》（上海：上海古籍出版社，2011年），頁424。

⁶⁰ 這樣的創設當然是十分個我的，由於是靈機觸通，立說也未必是無隙可尋的嚴謹，甚至與前說抵觸（《紅樓》、《水滸》兩書文學成就的升降），雖往往能自我圓成。觀牟先生之作，或者不在將現實憤懣化為詩的正義予之解決，而更像是他所感受的「華族之大悲」、「人生之大憾」，無可自限生命力的向外噴發，遂證成水滸這般瑰麗嫵媚的世界，以抵抗外在「塌散違離」的時代精神。引見牟宗三：〈客觀的悲情〉，《五十自述》，第5章，尤其是頁116-117。

⁶¹ 牟宗三：《五十自述》，頁129。而這客觀外在的具體內容為：「時代的風氣，學術的風氣，知識分子的劣性，家國天下的多難，歷史文化的絕續。」見牟宗三：《五十自述》，頁85。

⁶² 這種悲情之有，乃因熊十力（1885-1968）啟發了牟宗三以生命的學問，但這樣的啟悟卻必須在現實中歷練，是迭有悲苦之痛；再者，思想本身亦不能流於此靈明一覺，也需要直透民族歷史陳跡，進而抉發思想活力之源，

耶穌一方面自稱為「人之子」，極度的謙卑，處於最低者，與罪人為伍，絕對的愛；一方面亦自認為「神之子」，極度的犧牲、忍受，直線向上超越，……但這個時代是麻木無覺的……他內心瑩徹，信念堅定。他勸人要重生。從昏沉中喚醒自己的靈魂，重新從聖靈生。這一切，我在當時極衷契，感覺的最真切。我眼看著時代要橫決，劫難要來臨，人心如癡如癩，全被魔住了，被拖下去了。⁶³

牟先生以悲憫之情「極度的犧牲、忍受，直線向上超越」，衷契於異國耶穌，也正以此遙接了山巔水涯的水滸，驚天動地的梁山聚義，即是寂天寞地的超越本體。我們也可以說，《水滸》的這些漢子們，從「神之子」角度言之，即是無知無欲、直致無曲的本然若此；若從「人之子」的角度而言，則是明朗俊偉，打出去、衝出來，一個任性而為的衝動生命，因其本然若此。而讀者唯有觀想、參悟此「肉身成道」的漢子，遂得讓自己直線上升至「神之子」的高度，如是而觀之，逆溯體證天地造化生生之意，遂得知何以必須以此等漢子來補天地生人之不齊——因那是「創痛之若在我」的「客觀悲情」，所以說「大聖大賢於此起悲憫心，伊尹之任亦於此處著眼」（〈水滸世界〉，頁20），唯其能「義之所在，生死以之」，是以能稍解這我之悲憫與奇痛——奇文若〈水滸世界〉，所以必如是如是觀之。

方能真正接通慧命。這一段時間，除對基督教義有其親證相契外，另就是黑格爾的精神哲學的遭遇，也因為「師友之提撕與啟迪」，再加上自己浸潤於德行主體之了悟，對於絕對精神、主體精神遂有相當之親切。經由這一關的突破，方能成就五十之後的歷史哲學，因為此客觀的悲情必須落於此，方有解答，也就是從良知獨體轉入思想主體，良知天理遂能與時而俱進，開出民主政體制度。可參牟宗三：〈論黑格爾的辯證法〉，《生命的學問》，頁216-227。

⁶³ 牟宗三：《五十自述》，頁118-121。

五、結語

據牟先生自言，中國文化的核心即是生命的學問。其中自有他真切的體認，例如熊十力以自身生命所煥發之全幅光彩，震撼了青年牟宗三，使之體認到文化之命脈，轉向內向的省察；又或要由一己生命通向民族文化長河，由是領略生命的無盡；而相對於西方側重知識，中國學問則更多表現在生命的探究；而生命的學問也正是儒家本色所在。綜括上文分析，本文探究牟先生早期關於文學討論的相關篇章，抉發他始終關懷的是人生哲學、價值哲學之意蘊，而文藝的本質所在，則可看出牟宗三之論可視為是一個生命誕生、成長繼而蛻變，走向成熟的「生命詩學」隱喻。⁶⁴

首先，牟宗三的〈理解、創造與鑑賞〉一文，分從本質、讀者、作者來討論文學，這篇戰鬥文字不僅在批駁，也讓已經被胡適宣判已死的文學，重現生機活力的隱祕之為，讓文學的生命由此誕／重生；繼之在〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉裡，則抉發中國詩詞表現出的人生哲學，一方面使化民成俗的古典主義收編彼際流行的思潮，並且以價值分判之為，抽空了萬法無常的感傷主義，使之形成空缺虛位，而企圖召喚新的中國性的誕生。

復次，在〈紅樓夢悲劇之演成〉裡，經由與王國維〈紅樓夢評論〉的比較，看出牟宗三雖然意在揭示小說構成悲劇之手法，但客觀分析之外，亦頗流露對悲劇結局的不能自己之情，並暗示以此將墮入

⁶⁴ 以「青春」為視角，梅家玲對晚清以降的普遍新國體想像，有一個準確的總體概括，參見梅家玲：〈發現少年，想像中國：梁啟超「少年中國說」的現代性、啟蒙論述與國族想像〉，《漢學研究》第19卷第1期（2001年6月），頁249-276。這個論題打開數個重要的理論向度：從精神至身體、由老成至少年，是價值上的變革；終於從地域到國族，意味著體制上的革命；從傳統到現代、由循環往復到現在同時，則是時間觀念上的鉅變；從詩詞而至小說、文言而白話，由審美而啟蒙，既是表述的變動，也是文化之裂變。牟宗三的生命詩學，既可看出其與後期思想的聯繫與準備，同時也參與了晚清以降家國之身體論述，其中亦帶有精神重建的悲願。

「去痛引痛」的無盡循環；行文中又以相當篇幅討論儒家淑世的積極精神，這些逸出或不能自己之感，相當程度折射出他真正肯定的價值所在，乃在於入世的儒門精神；預視了其文學生命將由此一轉，進入下一個成長茁壯的階段。

有意思的是，廚川氏《苦悶的象徵》、王國維〈紅樓夢評論〉與牟先生的前兩篇文章，有著一顯一隱的對話痕跡，脫去前人已見，不再只是修正補充，真正走上獨立的詮釋進路，則要到〈水滸世界〉之進程。此文的特殊用言方式一經揭出，方能透顯水滸世界的超越之境，亦適足以凸顯牟先生希冀讀者立足於與他同樣的生命高度，參悟證成《水滸》的本然境界，那漢子的本質是一個「義」字，迴映了他客觀悲情的生命體悟，欲補天地造物之不齊，也顯示對於挺立民族性的殷切宏願，同時也意味著文學由誕生、成長，其將走上自我作古，開創出與時俱進的「生命的學問」。

徵引書目

- 王汎森：《執拗的低音：一些歷史思考方式的反思》，臺北：允晨文化，2014年。
- 王國維：〈紅樓夢評論〉，《教育世界》第76-78、80-81期，1904年4-7月；後收於王國維著，謝維揚、房鑫亮主編：《王國維全集》第1卷，杭州：浙江教育出版社；廣州：廣東教育出版社，2010年，頁54-80。
- 王國維著，陳永正箋注：《王國維詩詞箋注》，上海：上海古籍出版社，2011年。
- 朱自清著，朱喬森編：《朱自清全集》第3卷，南京：江蘇教育出版社，1990年。
- 牟宗三：〈社會根本原則之確定〉，《再生》第1卷第11期，1933年3月。
- 牟宗三：〈從社會形態的發展方面改造現社會〉（上、下篇），《再生》第2卷第4、5期，1934年1、2月。
- 牟宗三：〈理解、創造與鑑賞〉，《再生》第2卷第6、7期（合刊），1934年4月。
- 牟宗三：〈從詩詞方面研究中國的人生典型〉（上、下篇），《行健月刊》第5卷第2、3期，1934年8、9月。
- 牟宗三：〈紅樓夢悲劇之演成〉（上、下篇），《文哲月刊》第1卷第3、4期，1935年12月、1936年1月。
- 牟宗三：〈本刊旨趣答問〉，《歷史與文化》第1期，1947年1月。
- 牟宗三：〈水滸世界〉，《東方與西方》第1卷第5期，1947年8月；後收於牟宗三：《生命的學問》，臺北：三民書局，1997年第8版，頁228-235。
- 牟宗三：《中國文化的省察——牟宗三講演錄》，臺北：聯經，1994年。

- 牟宗三：《生命的學問》，臺北：三民書局，1997年第8版。
- 牟宗三：《五十自述》，新北：鵝湖月刊社，2016年。
- 余英時：《歷史與思想》，臺北：聯經，1987年。
- 林月惠：〈牟宗三先生的文學觀——以三十年代的文藝思潮為背景〉，收於李明輝、陳瑋芬主編：《現代儒家與東亞文明：地域與發展》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002年，頁115-174。
- 柯慶明：《現代中國文學批評述論》，臺北：大安出版社，2005年第2版。
- 胡適：〈文學改良芻議〉，《新青年》第2卷第5號，1917年1月；後收於胡適：《胡適作品集3：文學改良芻議》，臺北：遠流，1994年，頁5-17。
- 胡適：〈建設的文學革命論〉，《新青年》第4卷第4號，1918年4月，頁289-306；後收於胡適：《胡適作品集3：文學改良芻議》，臺北：遠流，1994年，頁55-74。
- 胡適：〈新思潮的意義〉，《新青年》第7卷第1號，1919年12月；後收於胡適：《胡適作品集2：胡適文選》，臺北：遠流，1994年，頁41-50。
- 翁文嫻：〈抒情傳統的變體與現代性發展：牟宗三文字的詩性理解〉，《鵝湖月刊》第36卷第3期，2010年9月，頁42-52。
- 曹雪芹：《紅樓夢》，臺北：時報文化，2016年。
- 梅家玲：〈發現少年，想像中國：梁啟超「少年中國說」的現代性、啟蒙論述與國族想像〉，《漢學研究》第19卷第1期，2001年6月，頁249-276。
- 莊周著，郭慶藩輯：《莊子集釋》，臺北：華正書局，1980年。
- 陳國球：《情迷家國》，上海：上海書店，2007年。
- 陳寅恪：〈審查報告三〉，收於馮友蘭：《中國哲學史》，重慶：重慶出版社，2009年。
- 彭國翔：《智者的現世關懷：牟宗三的政治與社會思想》，臺北：聯

經，2016年。

黃繼立：〈新儒家的無曲境界：牟宗三與水滸傳〉，收於香港浸會大學中國語言文學系編：《「抒情與時代：中國文學批評觀念的傳承與發展」國際工作坊論文集》，香港：香港浸會大學，2019年，頁214-232。

葉維廉：《中國詩學》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1992年。

劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍》，臺北：學海出版社，1980年。

廚川白村著，魯迅譯：《苦悶的象徵》，臺北：五南，2016年。

蔡仁厚：《牟宗三先生學思年譜》，臺北：臺灣學生書局，1996年。

蕭統編，李善注：《文選》上冊，臺北：五南，2004年。

蕭鳳嫻：《民國學者文論研究》，臺北：大安出版社，2009年。

錢新祖著，鍾月岑等編：《錢新祖集第二卷：思想與文化論集》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2013年。

霍布斯邦(Eric Hobsbawm)等著，陳思文等譯：《被發明的傳統》，臺北：貓頭鷹出版社，2002年。

CBETA 數位研究平臺，網址：<http://cbeta-rp.dila.edu.tw>，檢索日期：2019年12月9日。