

## 第七章 陽明心學美學與真善美的合一說

朱良志曾指出中國美學有兩種不同認識方式的理論：一是知，一是非知。在中國美學中多肯定一個無法通過理性把握的世界之存在，平時我們所認識的世界能夠通過語言加以描述，而無法用語言描繪的世界往往視為非存在，或者乾脆將其忽略，我們認識問題就以此為界限。但藝術可說是微妙的，歌德曾說：「藝術家是能感之人。」所謂能感就是藝術家以自己微妙的心靈去感受外在世界，產生微妙的體驗，這些體驗無法用言語來表達，而藝術表達可以在語言之外。<sup>1</sup>以此放在宋明心性之學的美學間架中來討論，亦可大分為知與非知兩個系統。

北宋前三家(周、張、大程)由中庸易傳之誠體而回歸於論孟之講仁與心性，到明道而完成了儒家內聖成德之教的基本模型，故周、張、大程只有義理之步步開展，而並無理之分系。至伊川獨立講學二十年間，乃依其質實直線分解的思考方式，將道體與性體皆體會為「只是理」，又將孟子「本心即性」析而為心、性、情三分，性是形上之理，心與情則屬實然的形下之氣。理上不能說活動，活動義乃落在氣(心、情)上說，道體性體皆成為「只存有」而「不活動」，如此便形成義理之轉向。

南宋胡五峰上承北宋前三家之理路而發展，開出「以心著性、盡心以成性」的義理間架。待到朱子之出，因其心態思路同於伊川，所以之後順成伊川的轉向而另開一系之義理。其時有陸象山承孟子學自得於心，出而與朱子相抗，到了明代王陽明又呼應象山，劉蕺山呼應五峰，宋明儒學之義理系統，方才全部透出而完成。<sup>2</sup>然而牟先生因伊川朱子不能講心即理，而胡五峰之湖湘學，實承北宋前三家而發展，為北宋儒學之嫡系，其「以心著性、盡心成性」之義理間架，有本質上的必然性與重要性，故明末劉蕺山與五峰時隔四、五百年卻能猶呼應「以心

<sup>1</sup>朱良志著，《中國美學十五講》，頁 332-333。

<sup>2</sup>蔡仁厚著，《孔子的生命境界——儒學的反思與開展》(台北：台灣學生書局，1998年4月)，頁 286。

著性」之義，而使宋明儒學得一完整之綜結。是以牟先生乃作如此判定：伊川朱子為一系（心性為二），象山陽明為一系（心性是一），五峰蕺山為一系（以心著性），且象山陽明系與五峰蕺山系到究極處仍可合為一大系。此一大系所講之道體、性體乃「即存有即活動」者，其工夫為「逆覺體證」，而伊川朱子所體會的性體道體則是「只存有而不活動」者，其工夫為「順取之路」。因此三系之分，到最後仍為二系，合成之大系為「縱貫系統」，伊川朱子則為「橫攝系統」。<sup>3</sup>

陸王與五峰蕺山之「縱貫系統」，「縱貫」是就形上實學的直貫創生而言，凡是創生創造，都是縱貫的。無論客觀說的宇宙生化，或主觀地說到創造，都是這「即存有即活動」的形上實體（道體性體心通而為一的天理本體）之立體真實，換言之：皆是「天理本體」這個創造的動源本末通貫地妙運之、創造之、成就之。在此沒有平面的主客相對，而是立體的直貫創造，故謂之「縱貫」，凡縱貫系統其工夫皆屬逆覺體證之路，「逆覺」之逆，如「堯舜性之，湯武反之」之反，亦即孟子所謂「反身而誠」。<sup>4</sup>此即朱良志所謂「非知」系統，至於伊川朱子之「橫攝系統」即是知的系統。

陸王一系以心、理言性，屬第一義，其「即存有即活動」的道體直貫而體現天地創生義，更朗現美學、感性學之昇華及人之德性、靈性、神性之美，可臻於「真善美的合一說」。而程朱一系以氣言性，則為第二義者，其性體「只存有而不活動」，以是其「敬體之美」亦不得不外離而遙契地掛搭於性理原則、即「一超絕的知性（神智）之設計」的理念之上，雖展現美學、感性學之生發及人之生性、才性、氣性之美，卻極易流於「真善美的分別說」。

<sup>3</sup>蔡仁厚著，《孔子的生命境界——儒學的反思與開展》（台北：台灣學生書局，1998年4月），頁287。

<sup>4</sup>蔡仁厚著，《孔子的生命境界——儒學的反思與開展》（台北：台灣學生書局，1998年4月），頁288。

## 第一節、從真善美的分別說看康德與朱熹

朱熹對理的體悟，並不是綜五義之全而說的性理。他說「太極是極至之理」，但朱子所謂太極是極至之理，其真實的涵義實乃「但理」、「只是理」，而「能」義、「覺」義則被割截了，亦即將「太虛寂感之神」義抽掉，而以神屬於氣，如此一來太極成為不動不靜之物，對於動之事，太極為動之理（動之所以然）；對於靜之事，太極為靜之理（靜之所以然）；而太極本身則不動不靜，亦無所謂動靜。如此則太極只是理，只是形式的所以然（雖然亦是超越的），只是靜態的存有，而不是「即活動即存有」的動態存有（動態的，是就其即寂即感、妙運生生而言）。蔡仁厚先生認為朱子如此體悟道體、性體，如此抽掉寂感之神，以及性能義、性覺義，是之謂性體義之迷失與旁落。<sup>5</sup>

此外朱子由於對孟子的本心缺乏相應的了解，未能正視本心的道德創生義，故認為心是氣之精爽，是氣之靈。心能知覺、有動靜，而所以知覺動靜之理，則是性，心不是性，亦不是理，而屬於氣，故只言「性即理」，而不言「心即理」，結果是心性二分，心與理亦析而為二。<sup>6</sup>心與物、心與性（理），皆平列相對，而所講的的格物窮理，是以心知之明去認知（攝取）事物之理，因而形成主客對列，是平面的，故牟先生謂之「橫攝」，既然心知之明是順著格物的方式而認知理、攝取理，所以亦稱其工夫進路為「順取」的路。<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup>蔡仁厚著，《孔子的生命境界——儒學的反思與開展》（台北：台灣學生書局，1998年4月），頁284。

<sup>6</sup>蔡仁厚著，《王陽明哲學》（台北：三民書局，2007年1月），頁143。

<sup>7</sup>蔡仁厚著，《孔子的生命境界——儒學的反思與開展》（台北：台灣學生書局，1998年4月），頁287。

牟先生認為此與與康德把人的心靈分為知、情、意三個部分一般。為了解決局部現象的理解力，和面對理念整體的理性，康德以判斷力作為橋樑，來溝通理智和理性，從而欲建構「善、美、真」之三部曲。

然而，當康德進一步欲以「合目的性」原則作為審美判斷力之超越原則時，竟躋審美判斷附屬於「善／意志」目的論之下。或者，簡直就等同於目的論判斷。康德美學之推論至此，實出於其哲學體系理路建構之勢所必然，此亦其「目的論的判斷」不得不然之困境。康德原欲藉判斷力溝通自然、自由兩界，即「知性之立法與理性之立法這兩層立法藉賴著判斷力而有結合」，但終亦不得不承認兩界之間存在著「巨大的鴻溝」。蓋就反照判斷力之表現為審美判斷而言，實不足以作為自然概念與自由概念間之媒介。

這便是所謂「康德的美學鴻溝」，形成「真善美的分別說」。牟先生對此加以分說：

分別說的真指科學知識說，分別說的善指道德說，分別說的美指自然之美與藝術之美說。三者皆有獨立性，自成一領域，此三者皆由人的特殊能力所凸現。陸象山云：「平地起土堆」。吾人可說真美善三者皆是經由人的特殊能於平地上所起的土堆：真是由人的感性、知性，以及知解的理性所起的「現象界之知識」之土堆；善是由人的純粹意志所起之的依定然命令而行的「道德行為」之土堆；美則是由人之妙慧之靜觀直感所起的無任何利害關心，亦不依靠於任何概念的「對於氣化光彩與美術作品之品鑑」之土堆。<sup>8</sup>

然而，分別說的真、美、善雖皆由人的特殊能力所凸現，但康德乃將客觀的現象、知識之「真」、道德之「善」、自然與藝術之「美」全寄託於這凸起上：

---

<sup>8</sup>牟宗三著，商榷：以合目的性之原則為審美判斷力之超越的原則之疑竇與商榷，（《牟宗三生全集 16 康德『判斷力之批判（上）』》），頁 76。

依康德，現象是對人而現，由人之感性所挑起或縈起而陳列於那作為感性之形式的時空中，並由人之立法的知性以其所自供的範疇來決定之。這樣凸起的現象只是對人而言，並非對神而言，依康德在上帝之神心面前只是「物之在其自己」(物如)，而並無現象可言，由人之感性所發的直覺是感觸的直覺，時空為其形式條件，而神心之面對「物之在其自己」是純理智的直覺，而並非感觸的直覺，亦不以時空為條件。<sup>9</sup>

人之知性是曲折辨解的知性，即是說是使用概念的，而非直覺的；而神心之知性則是直覺的，而非辨解的。有如此這般的知性與如此這般的感性以及由如此這般的感性以及由如此這般的感性發的感觸的直覺，始能有如此這般的「現象」，故客觀的現象全由人之感性與知性這特殊的「人能」所凸起，知識之「真」全寄託在這凸起上。<sup>10</sup>

依康德，分別說的善即寄託在「道德的應當」之確立，此首先由人之純粹意志(自由意志)所決定。自由意志先依其所自立的道德法則命令吾人必須遵守之。但現實的人(人之現實的意念)常不遵守無條件的命令，故此命令在人處即表現為一「應當」，對人之現實作意而言，則為一綜和命題，因而遂即顯一「命令」相，命令、應當，都是對人而言的，這是由人之不安於現實而預設一純粹的意志而言是無意義的，在神聖的意志處無命令相，亦無應當相。<sup>11</sup>

這對於神心而言全無意義，蓋凸起為現象，終將消融於祂的「智的直覺」之中。

<sup>9</sup>牟宗三著，商榷：以合目的性之原則為審美判斷力之超越的原則之疑竇與商榷，(《牟宗三生全集 16 康德『判斷力之批判(上)』》)，頁 76。

<sup>10</sup>牟宗三著，商榷：以合目的性之原則為審美判斷力之超越的原則之疑竇與商榷，(《牟宗三生全集 16 康德『判斷力之批判(上)』》)，頁 76-77。

<sup>11</sup>牟宗三著，商榷：以合目的性之原則為審美判斷力之超越的原則之疑竇與商榷，(《牟宗三生全集 16 康德『判斷力之批判(上)』》)，頁 77。

而康德之歸「智的直覺」於上帝，不認人亦能有之，終究使分別說的真、善、美各自產生其限制：

分別說的「真」是生命的窗戶通孔，生命之「呼吸原則」，但只通至現象而已，未能通至物如，故雖顯「真」之獨立意義，亦有其限制。

分別說的「善」是生命之奮鬥，生命之提得起，是生命之「精進不已之原則」，但亦只在精進中，未至全體放下之境，雖顯善之獨立意義，但常與其他如真與美相頂撞，未臻通化無礙之境。

分別說的「美」是生命之「閒適原則」，是生命之灑脫自在。人在灑脫自在中，生命始得生息，始得輕鬆自由而無任何畏懼，始得自由之翱翔與無向之排蕩，但此妙慧靜觀之閒適，必顯一「住」相，若一住住到底，而無「提得起」者以警之，則它很可以頹墮而至於放縱恣肆。<sup>12</sup>

朱子認心、性為二，以「心統性情」、「心統敬和」，其「敬體美學」乃承宋儒「中和之美」論述而有一下轉者。析心、理為二，則理只是靜態橫攝之理，敬亦只是「敬貫動靜、始終」之敬。又言：「理無情意（感性），無計度（工具理性），無造作（靈性創造）。」故其「理」終成一靜態之存在，將原初性善論之「性」轉成一泛存有論的存有之性，以是其「敬體之美」亦不得不外離而遙契地掛搭於性理原則、即「一超絕的知性（神智）之設計」的理念之上，造成所謂「外離」的、「真善美分別說」的缺憾。

朱子那靜態橫攝的理體、敬體、性體，終成為「但只是一個『外開地離而遠之，只是言之成理地不決定地推而明知而非持之有故地決定地證明之』的

---

<sup>12</sup>牟宗三著，〈商榷：以合目的性之原則為審美判斷力之超越的原則之疑竇與商榷〉，（《牟宗三生全集 16•康德『判斷力之批判（上）』》），頁 79-80。

概念。」由於主觀的形式的合目的性之原則，審美判斷必遠離地掛搭於「超感觸者」之理念、即康德所預設的「一超絕的知性（神智）之設計」之理念，亦即朱子所預設的靜態橫攝、既無情意（感性）無計度（工具理性），亦無造作（靈性創造）之性理原則之上。這個理念對審美判斷而言，不是「內合」的概念，卻是一「外離」的概念。為成就此一不決定的概念，以為審美判斷遍效性之基礎，故不得不外離而遙契地掛搭於「無目的的合目的性」原則之上。以此康德的美學鴻溝，亦成朱熹的美學鴻溝。

而「真善美分別說」中的真、善、美終究互不相涉：

是則三者可各不相干。美既非一認知對象之屬性，與現象之知識無關，則現象之知識亦無求於美，與美亦無關。真屬於「自然」，善屬於「自由」，真無求於善，善亦無求於真。美無與於善之確立，善亦無與於美之對象或美之景色之呈現。是則三者可各不相干而自行其是，雖不必相衝突，亦不必相函。」<sup>13</sup>

康德與朱熹哲學體系中的「真」終究未能通至物如，只通至現象而已，故雖顯「真」之獨立意義，亦有其限制；其哲學體系中的「善」亦未至全體放下之境，雖顯善之獨立意義，但常與其他如真與美相頂撞，未臻通化無礙之境；其美學體系中的審美判斷更附屬於「善／意志」目的論之下。以此康德之哲學，終於不得不成為一「真善美的分別說」；而朱熹之哲學，亦不得不終成一「真善美的分別說」。

---

<sup>13</sup>牟宗三著，商榷：以合目的性之原則為審美判斷力之超越的原則之疑竇與商榷，（《牟宗三全集 16 康德『判斷力之批判（上）』》，頁 85。

## 第二節、從真善美的合一說看王陽明

「真、善、美」既可以分別說（如從科學說真、從道德說善、從藝術說美），也可以貫通起來合一地說，孟子有言：「可欲之謂善，有諸己之謂信，充實之謂美，充實而有光輝之謂大，大而化之之謂聖，聖而不可知之之謂神。」美與信、美、大、聖、神，通說在一起，即儒家圓融通達的慧識。<sup>14</sup>

妙慧被吸納於道心，而光彩亦被溶化而歸於「平地」，此時只成一「即真即美即善」之境地；真是「物如」之存在，善是「天理」之平鋪，美是「天地之美，神明之容」，美無美相。因為本是多餘之光彩而單為人類之妙慧所遭遇（因此而形成藝術審美之獨立領域），是故在人之全部精神生活之實踐過程中，這光彩可被溶化而歸於平地，妙慧亦可被消而歸於無聲無臭。<sup>15</sup>

而此「天地之美，神明之容」的美無美相，是為真善美合一之最圓熟的境界。在審美過程中，審美主體最基本的特徵正是需要抱以「虛明」、「澄靜」的直覺過程，以達到對審美對象的體認，這便是宋明諸儒所謂的「易簡工夫」、「豁然貫通」、「心覺」、「頓悟」、「窮神知化」等等，在審美認識領域中富於自發。<sup>16</sup>

<sup>14</sup>蔡仁厚著，《孔子的生命境界——儒學的反思與開展》（台北：台灣學生書局，1998年4月），頁287。

<sup>15</sup>牟宗三著，《商榷：以合目的性之原則為審美判斷力之超越的原則之疑竇與商榷》，（《牟宗三全集》16 康德『判斷力之批判（上）』），頁86。

<sup>16</sup>潘立勇，《朱熹理學美學》，頁26。

而這富於自發之審美體驗，除了強調「心即理」之外，亦強調天人合一、生生不息的參贊化育。宋明諸儒的「天人合一」不僅是主體通過直覺認識和自我體驗實現同宇宙本體的合一，而且是實現人和自然的有機合一。理學家「天人合一」的理想境界，以現代的語言說正是真、善、美三者的統一，亦即真理境界、倫理境界和審美境界的統一，即「真善美的合一說」。

在王陽明的心學體系中，真、善、美恰是分別由「誠」、「仁」、「樂」三個範疇代表。「誠」是「真實無妄」，是主體精神和宇宙本體合一的真理境界；「仁」是「心之德」、「生之理」，即道德本體的全稱，是主體意識和天地「生生之理」合一的道德境界；「樂」則是超理性的情感體驗，是主觀目的性和客觀規律性合一審美境界。以此王陽明稱「誠」為「實理」，「仁」為「生理」，而「樂」則為「情理」。

在這種具有層次性的境界系統中，「誠」是基礎，「仁」是核心，「樂」是目的。亦即：以對道德人生的審美體驗為基本內涵和特徵的「樂」，成為心性之學中表達理想境界的最高範疇。「樂」的境界成了理學家追求的最高境界，雖然此「樂」並非純粹的美感體驗或純粹的形式美，而是一種富有倫理內容、實證妙悟的超越體驗，但畢竟以感性的審美體驗作為基本因素。因此陽明說：「樂是心之本體，雖不同於七情之樂，而亦不外於七情之樂」，它超情感而不居於情感，超理性而不失理性，是為真際、倫理與審美的高度統一。

李澤厚認為：「這個本體境界，在外表形式上，確乎與物我兩忘而非功利的審美快樂和美學心境是相似和接近的」，這是「屬倫理又超倫理，準審美又超審美的目的論之精神境界」。而在潘立勇看來，不僅在外表形式上，而且在深層的精神內涵上，這種理想境界也是與審美境界相通的。審美的精神實質在於通過以令人愉悅為主的情感本體，消融主客體之間的矛盾因而達到精神的目的，宋明諸

儒所追求的理想境界以及實現這種境界的工夫，都深刻的包含著這種審美精神，這就是「樂」的境界和「樂」的工夫。<sup>17</sup>

宋明理學的主題在於通過日積月累的修養工夫，由量變至質變，在「一旦豁然貫通」中實現主體與客體、殊相與共相的統一，得到這種統一的人亦得到一種最高的幸福即「至樂」。人一生都在殊相的有限範圍內生活，一旦從這範圍內解放出來，他就會感到自由和解放的快樂，從有限中解放出來體驗到無限，從時間解放出來體驗到永恆，這種由道德的敬畏而達到「灑落」的人生境界，所謂「渾然與萬物同體」，「即其所居之位，樂其日用之常」，「而其胸次悠然，直與天地萬物上下同流」，所謂「渾然天成」、「端祥閑泰」、「俯仰自得」、「心安體舒」、「鳶飛魚躍」、「無入而不自得」等都是這種理想境界的形象的表述。<sup>18</sup>

蔡仁厚先生總結心學體系有云：象山之學，在由本心實理流出而為實事實行。陽明之學，在致吾心良知之天理以正物成物，是以事事物物皆得其理，即是事事物物皆得其正，皆得其成，一切事物皆在良知天理之潤澤中而得其真實成就。攝物以歸心，心以宰物、以成物，此便是道德之創生，形上的直貫，而這就是陽明心學「心即理」、良知即天理最中心的義蘊。<sup>19</sup>

而良知又是指點本心之靈竅，一說良知，當下便見本心之實落處，而心、性、意、知、物，亦是一事，一實落而見心性意知物之為一，便顯出本體之具體而內在，是以工夫所至即是本體，從工夫見本體，依本體起工夫，故本體從未離越，而致良知正是順承良知天理而起云為、而興大用，所以無一刹那可離本體，而本體亦無一刻而不呈現於具體事象之中，故本體必具體而內在。<sup>20</sup>而此本體既超越亦內在，既內在亦超越，是「即超越即內在，即內在即超越」的。也是「一心之朗現、一心之伸展、一心之遍潤」，即是「由道德的本心即性之引生道德的純亦

---

<sup>17</sup>潘立勇，《朱熹理學美學》，頁 26 - 27

<sup>18</sup>潘立勇著，《朱熹理學美學》，頁 30-31。

<sup>19</sup>蔡仁厚著，《王陽明哲學》（台北：三民書局，2007 年 1 月），頁 143。

<sup>20</sup>蔡仁厚著，《王陽明哲學》（台北：三民書局，2007 年 1 月），頁 159。

不已，而頓時即至本體宇宙論的立體直貫型之義理」。

陽明認為：「所謂心，不離物，亦不在物；所謂物，不離心，亦不在心。離心言物，物乃純然外在之色相；以心融物，物為心之實像。心即物，物即心。即心，即物，即理，即良知。」這種即心即物的「不二之境」，正是所謂「真善美合一」之境。

而陽明之「知行合一」也同時包含有向、無向兩種判斷。成功知識的判斷與決定道德善惡之判斷皆是決定性的判斷，稱「有向判斷」。而審美判斷屬反省判斷，名之曰「無向判斷」。王陽明的知／樂是心之本體，既為知識與道德善惡判斷的決定性主體，復為審美判斷之反省性主體。其心之本體同時包含了有向與無向判斷，融知真、知善、審美於一境。

「真善美合一說」即是真善美的「無相原則」，又可分為「內用」、「外用」兩種功能與境界。在陽明美學審美工夫中，「覺」著力於審美的內在直感、反省判斷，即「有所對治」。其審美認識活動是奠定在感覺基礎上，「因而在有上立根即立足，是以心與知物皆從有生」，是為先天之學（承認有超越的本心）中的「漸教」，亦是美學的「無相原則」之「內用」。

而「體」的審美工夫則是以心的靜觀默會去印證屬於審美活動中超感覺的妙悟，即「無所對治」。其審美妙悟活動是奠立在超感覺的基礎上，「一體而化，無所對治，是以心與知物皆從無生」，是為先天之學（承認有超越的本心）中的「頓教」，亦是美學的「無相原則」之「外用」。

當陽明討論「樂」之本質時，說：「此樂不同於七情，亦不外於七情。」展現出其心學美學的特色：即內在（不外於）即超越（不同於）於經驗、感官的美學境界。這種「道器不離」的美學境界本源自其獨特的工夫論：「雙不」、「雙即」，雙重強調心學的哲學命義：「即體即用」、「即存有即活動」。而這道器不離的美學境界，最後亦能為「無相原則」所化掉。無相原則之化境，彰顯如莊生所言之「天地之美，神明之容」。

王陽明的心學美學，發明心體，感應良知。「良知者心之本體」，以至誠為

至真之境界；「至善者心之本體」，以至仁為至善之境界；「樂是心之本體」，以至樂為至美之境界。美以及美之愉悅即在此良知明覺之感應即妙慧妙感之靜觀直感中呈現。陽明心學美學之審美品鑒之超越原則，即是相應「審美本身之無向」之「無相原則」。

陽明的心學美學，正符合牟先生所提出的「真美善之合一說」，足以會通中西哲學智慧之可能。他說：

此所謂合一不是康德所說的「以美學判斷溝通自由與自然之兩界合而為一諧和統一之完整系統」之合一，乃是於同一事也而即真即美即善之合一。此一「合一」之妙境非西哲智慧所能及。吾人以為美學判斷擔當不了康德所想的那責任，故其所說「合目的性」之原則全不切合；而審美之事既屬妙慧心（詩有別才，非關學問），故美的對象固非內合地決定於理性，且亦非外離地遙依於神智。像康德那樣硬牽合以說合目的性之原則，並最後說「美為善之象徵」，這是說不通的，故有種種的窒礙與不順適。<sup>21</sup>

分別說中的真、善、美最終於此而為「真善美的合一說」即「無相原則」所涵攝：

因此，吾人說那分別說的真即是那無盡藏之「無相的真」之象徵（有相可見的相）；那分別說的善即是那無盡藏之「無相的善」之象徵；那分別說的美即是那無盡藏之「無相的美」（天地之美，神明之容）之象徵。<sup>22</sup>

<sup>21</sup>牟宗三著，商榷：以合目的性之原則為審美判斷力之超越的原則之疑竇與商榷，（《牟宗三生全集 16 康德『判斷力之批判（上）』》，頁 80。

<sup>22</sup>牟宗三著，商榷：以合目的性之原則為審美判斷力之超越的原則之疑竇與商榷，（《牟宗三生全集 16 康德『判斷力之批判（上）』》，頁 88。

### 第三節 結論：陽明心學美學的歷史定位

#### 一、 宋明心性之學的美學結穴

「心論」係儒家哲學的核心問題所在，大凡言及道德或實踐功夫，終必歸諸於「心」。如若往前追溯，孔子言「仁」，為儒家心性論提供一基本的思維模式與發展方向，直至孟子承續孔學，提出性善論，強調「萬物皆備於我」「盡心知性知天」，肯定人具有「良知」「良能」此觸物即發的本能，企圖確立「心」的主宰地位，並提出「大體」「小體」之說，欲人「先立乎其大」，再者並強調反思、存養、擴充等工夫，其心性論為後學開啟了一條準確而寬敞的發展路向，於宋明諸儒影響尤為深遠。

熊十力將宋學約分為五期：其一是肇創時期，周子、二程、張橫渠、邵堯夫等屬之；其二為完成期，舉列朱子為代表；其三為宋學初變時期，陽明最為大家；其四為宋學再變時期，王船山居處鰲頭；最終則為宋學衰落時期。<sup>23</sup>熊十力對置身宋學初變期的陽明如此言說：

程朱之學，歷宋元及明代，傳習日久，大抵注重踐履，守先師語錄甚嚴，

---

<sup>23</sup>參熊十力著，《讀經示要》。

而於本原處，無甚透悟，學日益隘，人日習於拘執，故陽明先生發明良知，令人反己，自發其內在無盡寶藏，與固有無窮力用。廓然豎窮橫遍，縱橫自在，莊生所云自本自根，朱子〈塘水詩〉所謂「為有源頭活水來」，差可形容。宋學至陽明，真上達矣！陽明雖發現良知真體，而禪與老虛寂意思究過重。吾《新論》談本體，雖申陽明之旨，而融虛寂於生化剛健之中，矯老釋之偏，救陽明之失。於是上追《大易》，範圍天地之化而不過，人生毋陷於迷亂，毋流於頹廢，其在斯乎？

陽明發明良知寶藏，使人類的這股源頭活水，其勢更趨活躍充沛，也因此熊十力認為，陽明實居立儒學正脈、心學嫡傳的關鍵地位。

蓋自陽明闡學南中，承朱子而去其短，宗象山而宏其規，洒脫而無滯礙，雄放而任自然，其後學多有擒生龍搏活虎手段。奇哉偉哉！宋學傳至陽明，乃別開生面。

孔孟為道德心性之學所打開的門窗，及至王陽明接棒後，心學的氣象由是大開，倘無陽明，明代學術界的光采將黯沉許多。陽明的學說沿續儒家心性之學傳統，以「心」為本體，他曾如是言道：「蓋天地萬物與人原是一體，其發竅之最精處，是人心一點靈明。」僅此一點靈明，即可融物我、通內外；僅此一點靈明，即能充分彰顯人之所以為人的價值與意義。哲學史上向來陸王並稱，譽為心學派代表，則陽明應有傳承自象山處，然而與陸象山相較，陽明學說的觸發機杼、轉圜關鍵其實更在於朱子，陽明曾遍讀朱子之書，循朱子格物之學的路徑索探，年二十一，曾因格竹沉思而未有得，遂至罹疾，但仍覺物理與吾心，判若為二。及貶至龍場，於九死一生之際悟出「心即理」，其後始擺脫朱子陰翳而樹立自家門戶；次年即三十八歲時，倡「知行合一」說；年五十在江西始倡「致良知」教，而達圓熟化境。

陽明心學，允為宋明心性之學數百年來之結穴。心學之提問反省，亦起於對宋學之批判性繼承，其美學思考既基於歷來儒家的美學方向，如：天人合一、生生之德及中和之美，更繼承北宋諸儒的美學共題，如：尋孔顏樂處、春即仁即和以及生生美學的體驗特質。並與南宋以來心性之學兩大系：陸象山與朱熹進行心學與美學的深刻對話。當代學者唐君毅曾強調陽明之學與朱子關係密、與象山關係疏。綜言之，陽明之學實是出於朱而歸於陸，復又跳脫陸的局限，使其心學及美學內涵益趨豐美精微，而為宋明以來之結穴。

## 二、 中國美學之圓成與真善美合一說之典型

陽明美學是以聖人境界為主要內容，以良知體驗、明覺妙慧為核心的心學美學，是對中國傳統美學的繼承、超越而圓成，對明清之際和近代中國的美學文藝思想產生深遠影響。

王陽明的知／樂是心之本體，既為知識與道德善惡判斷的決定性主體，復為審美判斷之反省性主體。其心之本體同時包含了有向與無向判斷，融知真、知善、審美於一境。

「真善美合一說」即是真善美的「無相原則」，又可分為「內用」、「外用」兩種功能與境界。在陽明美學審美工夫中，同時兼有：「覺」的審美的內在直感、反省判斷，與「體」的以心之靜觀默會印證超感覺的妙悟。

陽明美學以「樂」為本質與境界，「此樂不同於七情，亦不外於七情。」展現出其心學美學的特色：即內在（不外於）即超越（不同於）於經驗、感官的美學境界。這種「道器不離」的美學境界本源自其獨特的工夫論：「雙不」、「雙即」，雙重強調心學的哲學命義：「即體即用」、「即存有即活動」。而這道器不離的美學境界，最後亦能為「無相原則」所化掉。

王陽明的心學美學架構：定「良知者心之本體」，以至誠為至真之境界；定

「至善者心之本體」，以至仁為至善之境界；定「樂是心之本體」，以至樂為至美之境界。美以及美之愉悅即在此良知明覺之感應即妙慧妙感之靜觀直感中呈現。陽明心學美學之審美品鑒之超越原則，即是相應「審美本身之無向」之「無相原則」。

陽明的心學美學體系，以此正是「真美善之合一說」之典型，既為中國美學之圓成，更進一步跨越且超越「康德的美學鴻溝」，提供會通中西哲學智慧之可能。

### 三、現代美學與感性學之轉向

依陽明理解：良知（天人合一、聖人之境）是「無我」、「有我」的統一（即有無之境），是道德與超道德的統一，是宇宙生命的主體。美與醜只有在能否充分顯現一己生命的「良知」時才得顯現辨識，而此個體又與宇宙萬物合一（與萬物一體）不相間隔，「我」的生命通過世界天地萬物的運作而呈現，世界萬物的意義也只有通過「我」的良知體證才能昭示，我和世界才能同一，美的真義才能「存在」。<sup>24</sup>

陽明之後，其門人後學各因其是闡發師說，心學及其美學因此獲致最大程度之歧出與發展，此皆顯現陽明心學之為重實踐、重體知、重義解的開放性義理系統特色。王心齋主張身體與道義一體，只要保持自身的安寧可以齊家治國平天下，又說：以此身為主、以明日常之道就是學問。到李贄則認為人心必然私，然後見其心，苟無私則無心，倡說無拘無束的童心才是人之本心，將陽明所主「心即理」的主張加以擴大而庶民化，藉此建立新的自我意識，此時所求的已不再是「即理」之心，而更應在庶民百姓的日常行為中尋求「即性」之心。

待至戴山鑑於良知呈現，一體平鋪，不免有顯露之感。又因良知天生現成，人或不免看得太輕易，所以嚴分意、念，攝知以歸意，將良知藏於意根誠體，以

<sup>24</sup>鄒其昌著，王陽明良知體驗藝術論述略。

緊吸於性天，如此才可保住良知本體之奧密性，使人戒懼慎獨。蕺山顯欲藉此本體、工夫論的回歸，將陽明後學於感性、審美所引發的爭議重新拉回到心學美學的脈絡上。

李贄以「童心」即「真心為創作觀念和審美標準，為本來植根於世俗生活現實性上的明代平民文藝，如：小說、演義、詞曲、道情乃至戲曲，及所謂明清之際「個性解放」、「心靈解放」的大思潮奠立美學基礎，進而影響湯顯祖《牡丹亭》的「真情說」和明清文學的「性靈說」。

「性靈」概念之首出即與陽明良知說有關，明代文論家屠隆認為：人為萬物之良，其所以靈在於道，道即良知，而良知即人心中之靈明，由此而知良知是性靈的本體，性靈的特點都內在於良知。

陽明之後中國的文藝美學或直接或間接地承繼其心學美學的思想，明代獨抒性靈的徐渭、唐順之、公安三袁，真情無悔的湯顯祖，畫壇藝事的董其昌、石濤、清代中期以袁枚為主再度高唱「性靈」之說，近代王國維提出著名的「境界說」：強謂以「能寫真景物，真感情者，謂之有境界」為出發點，還強調「不失赤子之心」對詞人的要，甚至認為「閱世愈淺，則性情愈真」，皆深受陽明心學美學的影響。民國五四時期，白話文運動更進而提倡「唯我」、「寫我」，為「真情」獻身，使中國美學向現代邁進。

王陽明所奠立的心學美學規模，在四有、四無之美的分流後，其後學取消了良知明覺的提醒之意，更引情識（感性經驗）無條件地參入良知妙慧，陽明之心學美學至此一變而為極富「現代性」意義的感性學，持續對未來的美學和藝術現象產生深遠而重大的影響。正是王陽明所發動的這一連串波瀾壯闊的心學與美學新思維，使中國美學由古典走向近代，走向未來。

