

# 愛的情傷與美的昇華— 與聖十字若望懇談詩心

關永中

輔仁大學天主教學術研究院兼任研究員

國立台灣大學哲學系兼任教授

## 提要

本文從聖十字若望詩作出發，扣緊其對「轉化結合」所透顯的「美」，以分析其中所涵括的「型器之美」、「感知之美」和「存有學之美」，再藉亞里士多德《詩學》的提示、而落實聖人所蘊含的「詩心」，並體會其意象所吐露的天人之愛、來追溯從「愛的情傷」到「美的昇華」之心路歷程。

關鍵詞：愛、美、詩、模仿、滌淨

神攝走了詩人的心智，  
使他擔任起代言人的專務。  
是上蒼、而不是恍神的咏詩者、  
在向塵世吟諷著美輪美奐的篇章。  
——柏拉圖〈伊昂篇〉534<sup>c-d</sup>

柏拉圖的名句，也許可以借用來詮釋聖十字若望的詩心。聖十字若望（Saint John of the Cross, 1542-1591）給西方神秘主義掀起了前所未有的高潮，也為世人寫下了美感洋溢的詩篇，以致他不單被嘉許為古典神秘主義者的典範，且被冠上了西班牙第一詩人的美譽。聖人不曾正題地站在美學立場來探討神秘經驗的內蘊，卻在神化結合（Divinized Union）的頂峰上點化出美的究竟，並透顯於其詩的字裡行間。...

## 壹、美與神秘默觀的連貫

聖人如此地流露出〈愛的活焰〉之第四詩節：

何其可愛柔輕！  
爾醒於我心！  
幽隱爾獨居，  
爾之甜密噓氣，  
幸福光榮滿溢，  
何其溫柔，爾以愛情瀰漫我心頭！<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> 有關聖十字若望原作，本文主要參閱英譯（Kieran Kavanaugh & Otilio Rodriguez, 1979）。中譯文句，參照下列譯本：加爾默羅聖衣會譯，2012），以下簡稱《山》；加爾默羅聖衣會譯，2010），以下簡稱《黑夜》；台灣加爾默羅聖衣會譯，2001，以下稱謂《靈歌》；加

聖人進而在同名的鉅著《愛的活焰》第四詩節的註釋當中，為我們譜下若干扣人心弦的剖析，茲節錄數語如下：

是天主在靈魂內的覺醒（4·2）。...這個覺醒...包含如此的偉大、王權、光榮和親密的甘飴。靈魂彷彿覺得世上所有的香液和花朵，完全都被混合、攪動和搖動，散發出甜蜜的芳香（4·4）。萬物...全都展示著它們的存有、能力、可愛和恩寵的美麗。...覺醒在這裡有一個明顯的歡愉：靈魂是藉著天主認識受造物，而不是藉著受造物認識天主（4·5）。靈魂只要一眼瞥見，在天主內天主是什麼，以及在萬有內天主是什麼，正如人在王宮開門的一剎那，一眼望見住在王宮內的君王，及君王所作的事（4·7）。

較圓融地（Synthetically）說，此詩節寓意著人與神相戀而被神化，以致神在人內、人在神內覺醒，並體証到萬有在神內所展現的整體之美。

較分析地（Analytically）說，此詩節給我們展示了三個向度<sup>2</sup>如下：

其一是、型器之美（Ontic Beauty）

萬物在神內展現著和諧美緻

其二是、感知之美（Cognitive Beauty）

---

爾默羅隱修會譯，2000，以下簡稱《焰》。

<sup>2</sup> 茲借用海德格（Martin Heidegger）《存有與時間》的辭彙，以「型器」（Ontic）一辭來寓意世間事物；以「存有學」（Ontological）一辭來意謂那「寂然不動、感而遂通」的天道。（沈清松，1987：135-160）也採用此三分法。

心智在默觀中憩息愉悅

其三是、存有學之美（Ontological Beauty）

人／神臻至神婚的轉化

圓熟地覺醒到美的究極

茲讓我們依循著上述的三重向度來挖掘聖人詩心所體証的底蘊。

### 一、型器之美

如上引，聖十字若望在《焰》4·5 提示著萬物之在神內散發其美緻，並強調人在經歷心靈高度的淨化當中、尤對此有湛深的覺醒。作為相互的比對與印証，我們也可在聖人其他詩篇和註釋中凸顯出類似的應和。例如：其〈靈歌〉第五詩節就如此地詠嘆：

祂傾下千般恩寵，  
匆匆路過樹叢；  
且對之垂視凝望，  
獨以其形像，  
替萬物穿上美麗衣裳。

聖人再在同名著作《靈歌》5·1-4 中闡釋如下：

受造物...向靈魂顯示天主的崇偉和卓絕。...萬物...留下天主的形跡(5·1)。...整個世界滿盈天主的恩寵(5·2)。...透過受造物，我們能追蹤天主的崇偉、大能、智慧和其他的天主屬性(5·3)。...創世紀上如此說：「天主看了祂所造的一切，認為樣樣都很好。」(創-31)。天主注視萬物時，不只通傳本性的存有與恩寵，並且

以唯一聖子的形像，賜與超性的存有，替萬物穿上美麗  
的衣裳（5·4）。

固然、聖人還會從逆反方向上指示世物美的炫惑；人們執  
迷其間，心神可捨本逐末地疏遠上主。《攀登加爾默羅山》  
（3·2·1-2）就有這樣的話語：

至於本性的美好事物，...如果人歡樂於這一切，...卻沒  
有感謝天主，...即是虛空和受騙，如撒羅滿所說的：姿  
色是騙人的，美麗是虛空的（箴卅一 30）。（3·21·1）...  
那麼，神修人在這個虛空的快樂上，應該使他的意志受  
淨化，置之於黑暗。（3·21·2）...

為此，聖人在《黑夜》2·10 就以火燒濕木為喻來叮嚀：

靈魂之被煉淨，...就像...木頭焚化成為火，火的行動  
是...除掉所有的水份和濕氣，逐漸地燒黑木頭，...最  
後，...使木頭如同火一樣的美麗，...散發熱力，...發光  
照耀（2·10·1）。在神化靈魂之前，這火煉淨靈魂內  
所有的相反特質，...導致黑暗和隱晦（2·10·2）。...  
智者說，一切美物都伴她而臨於靈魂（智慧書七 11），...  
沒有這個煉淨，靈魂無法領受這神光，得到智慧的甜  
蜜和愉悅（2·10·4）。...

聖人的言下之意是：人須經歷身心的煉淨，以去其迷執，藉  
此釋放個人眼世上應有的清淨，來正視萬物本有的美好。

姑勿論我們是從「正」或「反」之面向來體會萬物，聖十字  
若望總是處在最高視域上肯定萬事萬物原初或終極的美，只是

他所追溯的最終目標並不在於世物，以致並不額外費神去問及何謂世物「型器之美」，也不刻意質詢受造物如何浮現其美。

然而話須說回來，即使聖十字若望未曾刻意地分析「型器之美」的細節，到底其用辭如 *gracia*（含恩典、魅力、優雅、姿色...等義）、或 *donaire*（含靈巧、灑脫、文雅、優美...等義）（聖衣會譯，2012：276），至少相應著美學名家們所牽涉的辭彙。當我們聚焦在十字若望的體証之際，也可順便聆聽西方歷代思想家在說法上的補充。於此，茲率先以「完整／Integrity」、「和諧／Harmony」、「光輝／Clarity」三辭作為切入的關鍵，以探索「型器之美」的底蘊<sup>3</sup>。

#### （一）、完整

在《焰》4·4 中、聖十字若望提示：宇宙萬物在神的帶動下，形成一個完美無缺整一，類比著那具有向心力的王子般地、帶著滿朝文武邁向和合一致的步伐<sup>4</sup>。大宇宙整體律動之美是如此，小宇宙個體的存有又何嘗不是如此！所謂「原璧」就是美，個別存有者的「完整」（Being Intact）本身就是一份美，表現著完整無損狀態下的殊緻。為此，聖人又以〈靈歌〉第卅九詩節「樹林與其靈巧秀麗」一偏語來寓意：宇宙內的每一個體都是神的化工，類比著森林中每一顆樹都顯其秀麗；個別存有者既是神的傑作，則無物不美。從神創化每物的肇始，到一個人的皈依，再到萬事萬物終極圓滿的復歸，我們體認到存在物在完整狀態下所透顯

<sup>3</sup> 聖多瑪斯就以此三辭之義來闡釋「型器之美」。St. Thomas Aquinas, *Summa Theologiae* Ia, Q. 39, a. 8, “For beauty includes three conditions, *integrity* or *perception*, since those things which are impaired are by the very fact ugly; *due proportion* or *harmony*; and lastly, *brightness* or *clarity*, whence things are called beautiful which have a bright color.” 英譯文採自（Fathers of the English Dominican Province, 1947）

<sup>4</sup> “He bears upon his shoulders...upholding them all, ... (and) all things seem to move in unison.”（Kavanaugh & Rodriguez, 1973:644）。《焰》4·4，此英譯句看來相當傳神。

的美——神原初心意所賦予物的完整（Integrity）。於是、聖人解釋說：「上天下地一切的受造物，不只從天主得到恩寵、智慧和美麗，且顯自身的智慧、秩序、高雅和其他受造物的和諧關係。」（靈歌 39 · 11）

有關「完整」之謂美，西方自古以來，就有不少哲人響應著這一論點：

昔者、柏拉圖（Plato, 427-347 B. C.）在〈西比亞士第一篇〉（“Hippias Major”, 290<sup>b-c</sup>）就以費迪雅士（Pheidias）雕塑雅典娜（Athena）神像為例，來提示自然物好比藝術作品；藝術品在大師的巧手完工之時，鬼斧神工地展現創作者所賦予的完整性，類比地、自然物在成長發展當下，恰到好處地顯露理型界所賦予的完整狀態，並以此凸顯其為美。

繼而、亞里士多德（Aristotle, 384-322 B. C.）《詩學》（*Poetics*, 1449<sup>a</sup>32-34）則從反面角度來提示：喜劇主題滑稽而「屬醜的一種」；其下文雖因失佚而未及讓讀者聆聽到亞氏實際的解釋，到底我們可隨之而作如此的聯想：喜劇之為「醜」，蓋因其為「丑」，藉此取笑世態的扭曲、變形與失衡，來反面地暗寓「美」所具備的完整歸一與充沛。究其實、「醜」並不脫離「美」的前提來被體認，如同「惡」不脫離「善」的前提來被領會、或「虛無」不脫離「存有」的前提來被凸顯一般。

其後、聖多瑪斯（St. Thomas Aquinas, 1225-1274）在《神學大全》（*Summa Theologiae Ia*, Q39, a. 8）尚且給予一個較綜合的說法：「美」以「完整」作為其條件之一；被欣賞的個體在其固定範圍內充份展現其應有之工整而不呈現缺陷，若有所欠缺，則在該欠缺上被認為是醜<sup>5</sup>。

總之、聖十字若望一脈相承地延續了前人的洞察，以「完整」

---

<sup>5</sup> 參閱註 4。

作為器物之美的一個特性。「完整」消極地意謂著未經破損，積極地意謂著成熟的盛況、或歷盡艱辛而仍保持其風貌，或透過復歸而達致其重生與更新。

然而、器物之為美，不單是因了其為「完整」而已，尚且是在其完整中呈現著「和諧」(Harmony)。

## (二)、和諧

我們聆聽到聖十字若望對《愛的活焰》第四詩節作如此的闡釋：

神以大能的話語支撐著萬有，萬物看來都在和諧中運動(4·4)。...在神性生命內受造萬物充溢著存有與和諧，...嶄新地顯示給靈魂。(4·6)。

我們也聆聽到聖人對《靈歌》卅九詩節作如此的註解：  
上天下地一切的受造物，...顯露自身的智慧、秩序、高雅和與其他受造物的和諧關係。這樣我們發現低級受造物之間，及高級受造物之間的和諧，也發現高級和低級受造物之間的和諧，認識這些和諧的關係，使靈魂極為靈巧和歡愉(39·11)。

從其文氣脈絡上作體認，聖人所引用的「和諧」一辭，誠然意謂著器物在成份上之比例恰當、適切均勻，以致在整體上透顯著一份法度翕合、諧協一致。較細緻地說，若剋就個別事物而言、「和諧」一辭寓意著與件成份恰當、結構適中；進而、剋就團體事物而言，則意謂著成員井然有序、比對均衡，在相互呼應中形成一個諧協翕和的整體。

如此的釋義，已層出不窮地展現在歷代名家的話語中：

柏拉圖之〈費里勃斯〉(“Philebus”, 64<sup>e</sup>6-7) 就曾指器物在均

勻和合尺度中呈現其美；也在〈西比亞士第一篇〉（“Hippias Major”, 293<sup>e</sup>）內提示「恰當性」（the *Appropriate / to prepon*）作為一物之為美一個條件，還以費迪雅士（Phedias）所雕的雅典娜（Athena）像之恰到好處（Fitness）與勻稱（290<sup>d</sup>）為例來說明；且在〈格而齊亞〉（“Gorgias”, 503<sup>e</sup>-506<sup>e</sup>, 507<sup>e</sup>-508<sup>a</sup>）中標榜美物之蘊含著和諧與秩序。

隨後、亞里士多德在《形上學》（*Metaphysics*, 1078<sup>a</sup>36-<sup>b</sup>1）強調事物之美就好比數學之合乎格律與對稱，有著形式上的秩序和均衡；並在《詩學》（*Poetics*, 1450<sup>b</sup>40-41; 1451<sup>a</sup>4）中指示美之為合乎尺度而大小適中。

再而、多瑪斯在闡釋亞氏倫理（*Exposition of Aristotle's Ethics IV*, lect. 8, n. 738）及註釋郎巴弟（Peter Lombard）神學句語（*On the Sentences I*, 31, 2, 1）中，把「美」解釋為「體積適當」（*Due Size*），並以漂亮女人的發展成熟、體積適當者為美（*Beautiful / pulchrum*），而只有以小女孩的小而精緻者為標緻（*Pretty / formosi*）。

總之，當聖十字若望凸顯著器物之在和諧中呈現適中比例之際，他已遙契著古典哲人們對美的反思。

然而、型器事物之為美，尚且從「和諧」中彰顯其「光輝」（*Clarity / Brilliance*）。

### （三）、光輝

聖十字若望解釋〈愛的活焰〉第四詩節時說：「他（覺醒的靈魂）彷彿看到所有受造物的德能、實體、成全和恩寵都灼燃輝耀，剎那之間作出相同的行動。」（焰 4·4）聖人在〈靈魂樂於藉信而認識神〉的第五詩節中詠唱：「祂的光輝永不暗淡，世物的每點亮光都根源自祂，雖然現時仍是夜。」<sup>6</sup>

<sup>6</sup> “Song of the Soul that Rejoices in Knowing God through Faith”, Stanza 5: “Its clarity is never darkened, And I know that every light has come

「灼燃輝耀」、「光輝」、「明亮」等辭，在投射著極為豐富的涵義：

較圓融地說，造化的光采，沿出自神的華麗，萬物在神內閃耀著美的輝煌，被覺醒的靈魂所體証。

較分析地說，「光輝」之辭、透過聖人的活用，正好展現著「共時性」(Synchronic) 與「貫時性」(Diachronic) 兩重面向：

「共時性」地說，它兼備著「表」、「裡」兩層義：

其「表層義」意謂著萬物外表光鮮亮麗。  
其「裡層義」意謂其亮麗的外表、正深層地透顯其內裡的理想原型。

「貫時性」地說，它寓意著「起」、「承」、「結」之歷程：

起——一物被創造之始，已具備神所賦予的原初模式，凡神所思考與原創的、必然美好。  
承——一物按神所構想的形式邁進，即使經歷起伏升沉，到底不全忘失其理想目標。  
結——萬物幾經艱苦，終要達成圓滿的光華，回歸神的懷抱，被覺醒的靈魂所參悟。

美之為「光輝」的義蘊，至少可以上溯至多瑪斯的見解。

多瑪斯從「光輝」(Claritas) 一辭上、分辨「色澤之美」與「形式之美」兩個層次：

色澤之美——它表層地意謂著個體光輝潤澤、康健充盈(*Sum. Theo. Ia, Q. 39, a. 8*)<sup>7</sup>。

形式之美——表層的光采豐潤、在透顯其理想模式的臻至

---

from it, Although it is night.” (Kavanaugh & O. Rodriguez, 1973: 723)

<sup>7</sup> 參閱註 4。

(*Exposition of Dionysius on the Divine Names*, ch. 4, lect. 5-6)<sup>8</sup>。

有趣的是，多瑪斯承認此論點取法自聖奧古斯定的著作 (*Sum. Theo. Ia*, Q. 39, a. 8)<sup>9</sup>。

聖奧古斯定 (St. Augustine, 354-430) 《論三位一體》 (*De Trinitate* vi, 11)，以第二位聖子之為「聖言」 (The Word)，具備神的睿智，永恆地思維宇宙萬物的理想典型；萬物是按著神心中的理型而受造，以致無物不美；即使世界因了原祖的墮落而沈淪，到底在一總的失落與破損當中，仍掩蓋不住原型的光輝，以致奧氏肯定：醜惡只是美善的缺如而已<sup>10</sup>。

奧古斯定則轉折地承認這想法得力自新柏拉圖主義者——普羅提諾——的言論<sup>11</sup>。

普羅提諾 (Plotinus, 205-270) 身兼神秘家與哲學家兩重身份，尤以「美」作為探討專題<sup>12</sup>。他在《九章集》 (*The Enneads*, I, 6, 2) 就從「形式」 (Forms) 向度著手討論：當一物完整歸一地展

---

<sup>8</sup> “All the substantial essences of beings are caused out of the beautiful. For, every essence is either a simple form or gets its perfection through form. Now, form is a certain irradiation coming forth from the first brilliance. Of cause, brilliance belongs to the rational character of beauty, ...” (Vernon J. Bourke, 1960: 274-275)

<sup>9</sup> “Species or beauty has a likeness to the property of the Son (of the Trinity). For beauty includes three conditions, *integrity*...; *harmony*...; & ...*clarity*... The third (of these conditions) agrees with the property of the Son, as the Word, which is the light and splendor of the intellect, as Damascene says (*De Fide Orthod.* III. 3). Augustine alludes to the same when he says (*De Trinitate* VI, 11): As the perfect Word, not wanting in anything, and so to speak, the art of the omnipotent God, etc.” 英譯文來源如上述註 4。

<sup>10</sup> 聖奧古斯定在不同的著作中有相同的論點，例如：*The City of God*, XI, 16-18; XII 7-8; *Confessions* VII, 13, *On Free Will*, III, 24-26; II, 17, 46, etc.

<sup>11</sup> Augustine, *Confessions*, VII, 20.

<sup>12</sup> Plotinus, *The Enneads*, I, 6, 1-9; II, 9, 16; III, 5, 1; V, 8, 8-11; VI, 2, 18; VI, 7, 22, etc.

示自己，則美已蘊藏其中，因為它透顯著創造者的理想；例如：雕刻家巧手地完成其作品，則雕像分享了創作者心目中的理想形式，而美就從完成的藝術品中湧現。同樣地、自然物分享了神心目中的理想典型，而在成熟的均勻中閃耀其美。普羅提諾尚且指出：與其說「美」意謂著「均勻」(Symmetry) 本身，不如說「美」意謂著「那透顯出均勻的持有者」(that which irradiates symmetry) (*The Enneads*, VI, 7, 22)<sup>13</sup>；他的意思是：事物之美，更在於其為形式的乘載者，而活生者之美，更高出於往生者之軀殼，皆因生活的魂魄更肖似那流溢宇宙萬物的至善者，保有天道的更高形式<sup>14</sup>。

固然、普羅提諾作為新柏拉圖主義者，其論點尚遙契著柏拉圖談美的眾多言論<sup>15</sup>，於此不另詳述。...

上述的追溯，多少可讓我們瞥見聖十字若望在「型器之美」的前提上、有著古典美學理論的支撐。

## 二、感知之美

「型器之美」的前提到底是較站在「客體面」來分析器物美的特質；然而、為作更週延的探討，我們仍須轉向「主體面」來談論「美的感知」。換言之、主體在覺醒到對象物之美當下，會

---

<sup>13</sup> “We have to recognize that beauty is that which irradiates symmetry rather than symmetry itself...” 英譯文採自 Plotinus, *The Enneads*. Translated by Stephen MacKenna (New York: Pantheon Books, revised edition 1969), p. 579.

<sup>14</sup> Plotinus, *The Enneads* VI, 7, 22, “Why else is there more of the glory of beauty upon the living and only some faint trace of it upon the dead though the face yet retains all its fullness and symmetry? ... It is that the one is more nearly what we are looking for, and this because there is soul there, because there is more of the Idea of The Good, because there is some glow of the light of The Good and this illumination awakens and lift the soul and all that goes with it, so that the whole man is won over to goodness and in the fullest measure stirred to life.”

<sup>15</sup> Plato, “Hippias Major” 287-297; “Gorgias” 503-506; “Symposium” 209-212; “Philebus” 64, etc.

孕育一份欣喜和憩息，簡稱「美感」。聖十字若望在《焰 4》就如此說：

天主在靈魂內覺醒，在輕柔和愛中產生。...天主在他內噓氣，...傳達給靈魂幸福、光榮（4·2）。...這個覺醒的甜蜜...令我歡愉（4·3）。...覺醒在這裡有一個明顯的歡愉：靈魂是藉著天主認識受造物，而不是藉著受造物認識天主（4·5）。...靈魂從本性直觀的睡眠中被推動與覺醒，達到超性的直觀（4·6）。...靈魂在天主內經驗到輕柔和愛，...萬物在天主內合一。這歡愉是強烈的（4·12）。...在那清醒中，...靈魂感到一股奇異非凡的喜悅歡愉（4·16）。

固然、聖十字若望此處是指人在神秘轉化下所意識的「美感」，到底，在日常生活狀態中，我們仍可有相當程度上的類比；主體透過觀賞事物之美當兒，仍不免多少沾染到身心上欣悅與陶醉。作為士林哲學的傳人，聖十字若望的體証、很貼近聖多瑪斯的詮釋。

多瑪斯涵括「感性」與「悟性」二層面來闡述「感知之美」：

其一、感性功能上的安和——人尤容易透過視覺與聽覺而萌生美感；當人在接觸到一件稱心寫意的美物之時，自會從中獲得渴求上的滿足與憩息<sup>16</sup>。

其二、悟性功能上的愉悅——固然、人的美感尚不限止於感

---

<sup>16</sup> Thomas Aquinas, *Sum. Theo.* I-II, Q. 27, a. 1, ad. 3, "...the notion of the beautiful is that which calms the desire, by being seen or known. Consequently those senses chiefly regard the beautiful, which are the most cognitive, viz., sight and hearing, as ministering to reason; ...the beautiful is something pleasant to apprehend." 英譯文採自 Father of the English Dominican Province 版本。Cf. 註 4。

官知覺，它還牽涉到悟性功能上的體會；美物吸引著悟性功能（包括理智和意志），使之在領悟中獲得愉悅<sup>17</sup>。

多瑪斯還藉此強調「美」與「善」的密切連繫：二者隸屬同一個個體，只是角度各有差異而已；可欲之謂「善」，可欣賞之謂「美」；兩者實體地一致、而邏輯地相異<sup>18</sup>。誠然、多瑪斯此論點已與亞里士多德的說法若合符節。

亞里士多德一方面指出「美」是令人愉快的「善」，以致「美」實質地（Substantially）無異於「善」（*Rhetoric* 1366<sup>a</sup>33-6）；另一方面又指出：「善」以欲求為主題、而「美」則以靜賞為要旨，以致二者又邏輯地（Logically）有別（*Metaphysics* 1078<sup>a</sup>31-2）。

再者，提及「美感」之為安於凝視一物而喜悅，柏拉圖還可配合地作補充：當人靜觀一物而悠然神往，他已不再理會此物是否有實際用途與否（“*Hippias Major*” 290<sup>e</sup>-291<sup>d</sup>；“*Gorgias*” 474<sup>d-e</sup>），他已超出了功利的前提，而滿足於靜賞和欣悅<sup>19</sup>。

美感之為凝神觀照一事，更被馬賽爾發揮得淋漓盡致。馬賽爾（Gabriel Marcel, 1889-1973）引用 Vermeer 的名畫 “The View of Delft” 為例來給「默觀」（Contemplation）現象作描述：藝術

---

<sup>17</sup> Thomas Aquinas, *Sum. Theo.* Ia, Q. 5, a. 4, ad. 1, “... beauty relates to the cognitive faculty; for beautiful things are those which please when seen.” 英譯文採自 Father of the English Dominican Province 版本，如上註。

<sup>18</sup> Thomas Aquinas, *Sum. Theo.* Ia, Q. 5, a. 4, ad. 1, “Beauty and goodness in a thing are identical fundamentally; for they are based upon the same thing, namely, the form; ... But they differ logically, for goodness properly relates to the appetite (goodness being what all things desire); ... On the other hand, beauty relates to the cognitive faculty; for beautiful things are those which please when seen.”

<sup>19</sup> 茲借用尤煌傑、劉千美兩位教授之言來補足：「我們可以用整體綜合的態度來看一個事物，不為任何名利，只是純粹地為它所吸引而陷入深沈的凝神觀照（contemplation）之中。」（尤煌傑，2003：481）「美感愉悅是一種無所待於利的滿足感（disinterested satisfaction）。」（劉千美，2002：413）

家陶醉於山村人物之美，發而為創作靈感，造就了不朽的佳作。  
◦(Gabriel Marcel, 1951: 135-136) 於此、馬賽爾體會到「默觀」一詞至少蘊含著「觀看」(Looking)、「分享」(Participation)、「內斂」(Ingatherness) 三重義：

首先、默觀是深程度的觀看 (Looking) ——「默觀」一詞以「觀看」作語根 (Gabriel Marcel, 1951: 125)，意謂著人超越了日常的觀望或學術的考察，而以投入的心境來邂逅被欣賞者。  
(Gabriel Marcel, 1951: 125-126)

再者、默觀是深程度的分享 (Participation) ——人不再以旁觀的目光來客化對方，而以敞開的心懷來迎接對方，讓彼此參與雙方豐富的蘊藏，以致在共鳴中同化。(Gabriel Marcel, 1951: 128)

還有、默觀是深程度的內斂 (Ingatherness) ——主體重拾散佚的心神，把主客對立的隔閡轉化為物我交融的感通，從而昇華為心靈的內靜 (Ingatherness is the means by which I am able to impose an inner silence on myself.)。(Gabriel Marcel, 1951: 128)

作為深程度的「觀看」、「分享」、與「內斂」，「默觀」讓人產生三重效用如下：

其一是、心的歸化 (Conversion) ——人藉凝斂而融入「被默觀者」，致使心靈出現脫胎換骨的提昇與淨化，不單對世物開發共情的關懷，還激發起那股潛伏的創新力，以達致對自我與他人的諒解和造就。(Gabriel Marcel, 1951: 129-132)

其二是、美的景仰 (Admiration) ——相應的心態容許「被默觀者」以嶄新的面貌來展現其美好，致使「默觀者」在欣賞當中深感幸福，在沈醉中不勝歡愉。(Gabriel Marcel, 1951: 135)

其三是、愛的冥合 (Union) ——「被默觀者」已踰觸到「默觀者」的心靈深處，彼此激盪起深度的交融；就如同老農夫之心繫其耕地 (Gabriel Marcel, 1951: 115)，老海員之念念不忘其海洋 (Gabriel Marcel, 1951: 116) 一般，「被默觀者」已成了「默觀者」

生命的一部份，一起融化於同一的洪流內。這份銘心刻骨的愛慕，尤在人際關係上顯其白熱化；愛侶在互相欣賞與祝福當兒，雙雙匯入愛的出神中，以致「愛」與「美」在「默觀」的凝斂下成了同一的原型<sup>20</sup>。（Gabriel Marcel, 1951: 127）

至此、我們已獲悉眾哲人對「美感」的看法（包括柏拉圖、亞里士多德、多瑪斯、和馬賽爾的洞察），並聚焦在聖十字若望的體証下而達致融匯貫通。

### 三、存有學之美

固然、我們曉得：聖十字若望所體証的美，並不停滯於世間的人地事物上，尚且直達神的境界來默觀其中的「至美」。其《靈歌》第十一詩節就如此地吟咏：

請顯示祢的親臨，  
願看見祢及祢的美麗  
致我於死地；  
若非祢的真像和親臨，  
不能治好相思病情（11·1）。

他還為這詩節作如下的註釋：

靈魂...請求心愛的主顯示的這個親臨...  
非常卓然高貴，致使靈魂感到其中有個隱藏的無限，天主從中通傳給她些微近於明晰的瞥見，窺探祂的神性美麗（11·4）。...  
靈魂敢這樣說，願看見祢及祢的美麗致我

---

<sup>20</sup> 有關馬賽爾對「愛與美」的進一步引介參閱拙作（1997），《愛、恨與死亡——一個現代哲學的探索》，頁 354-374。

於死地，是正確的，因為她知道，在她看見這個美的瞬間必會出神，且被吞沒於此美麗之中，並在這同一的美麗中被神化，使之美化有如這個美的本身，又被致富和備妥如同這個美（11·10）。...要知道，非等到相愛的人彼此相似，使其中之一在另一位內變化形像，愛絕不會達到完美的地步（11·12）。

《靈歌》的第十一詩節和解釋，或許可藉「正」、「反」、「合」的辯証來鋪敘。

其「正題」義是：靈魂一旦嚐到神的甜美，即會萬死不辭地渴慕祂；若不達到目的，則心神永無息止，以致導引一「反題」如下。

其「反題」義是：以神的「至美」作前提，則萬物之美都顯得如此遜色、以致不值得執迷，如同《山》1·4-5 所指：

{ 世物之「真」、較之於「至真」、則簡直是「偽」；  
世物之「善」、較之於「至善」、則簡直是「惡」；  
世物之「美」、較之於「至美」、則簡直是「醜」。

「正」、「反」辯証之帶動，容許我們正視一「合」題。

其「合題」義是：靈魂經歷充份煉淨而在神內轉化，恰似潔亮的玻璃一般地透顯著陽光的輝耀（焰 3·77），以致有相應的心態來見證「神在萬物內、萬物在神內」的整體美（焰 4·7）。

究其實、在美學史上、聖十字若望已不是第一人作如此的描繪，柏拉圖尚且在說法上與之呼應：

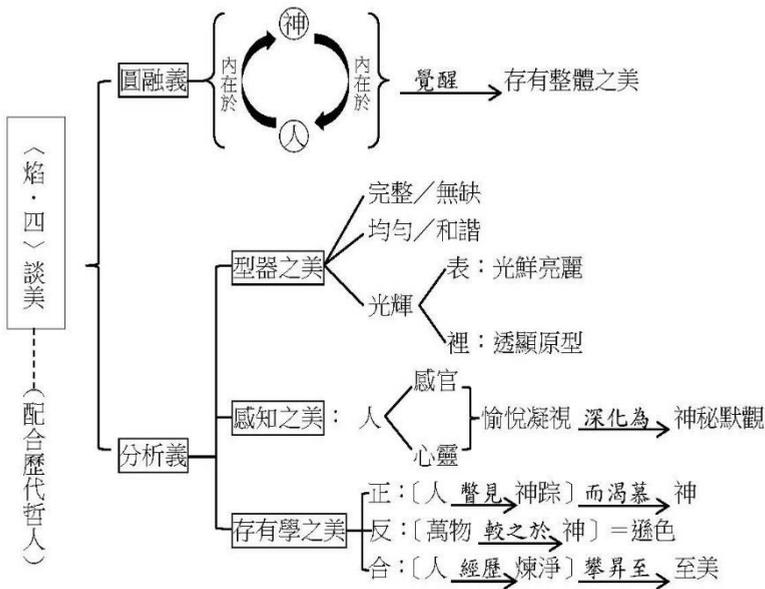
柏拉圖〈饗宴篇〉（“Symposium” 203<sup>b</sup>-204<sup>a</sup>）以「愛欲」（Eros）

作為象徵，意謂著人有一股渴求美善的動力，不滿足於有限事物的美，而指往至高之美。在提昇的過程中，人靈先落實於經驗上的個別美物，並從中體會其美的型相（“Symposium” 209<sup>e</sup>-210<sup>b</sup>），再默觀靈魂的美、以及靈性事理之美（“Symposium” 210<sup>b-d</sup>），進而躍昇至眾美物型相的總根源——「至美」（“Symposium” 211<sup>a-b</sup>）；祂不生不滅，不增不減，完整和諧，為一切美物所分享；世間一般美物則有生滅增減，唯有「至美」永恆常在、亙古如一。

作為柏拉圖的傳人、普羅提諾更在神秘經驗的參悟上、給柏拉圖作相應的詮釋：

普羅提諾提出：人在陶醉與愉悅於美景良辰、山川草木、人間溫情當中，也體認到被欣賞的美物與欣賞者間相連相繫的「近似」（Affinity），甚至體會到自己與萬物都在分享著美的典型，以神聖的淵源作為最後的歸屬（*Ennead I, 6, 2*），而內心的愛慕之情，尚直截地被體証為對唯一至美者的戀慕（*Ennead III, 5, 1*），他藉較低層次與較暗淡的美者身上，舉目遙契那崇高、絕對、而終極的至美本身（*Enneads I, 6, 7; VI, 2, 18; V, 8, 8-10*）。如此一來，人從凝視感性之美中躍昇至默觀無限的至美（*Enneads I, 6, 8-9; II, 9, 16*）；人在冥合至美者之際，他也超凡入聖地成為（Becomes）「美」，以致在個體上透顯出美的神性。此時、萬物之美已成了他攀升的梯階，他已不必再倚仗它們的扶持，因為他已歸返其所來自的淵源（*Enneads V, 7, 11*）。

回顧地說，我們先後從「型器」、「感知」、「存有學」三向度來企圖點化「美物」、「美感」、「至美」之特性與連貫，並聆聽聖十字若望從神秘默觀眼光所給予的提示，也拘連了古今眾哲人的體會，且融匯於聖十字若望詩詞的發揮下。茲藉下圖作撮要：



於此、我們不禁追問：聖人如何透過「詩心」的感觸而孕育其「神秘經驗」與「美的體証」？

### 壹、聖十字若望的詩心

——以亞氏《詩學》的提示作指引

為聖十字若望而言，其「詩心」、「神秘經驗」、與「美的體証」是屬同一個整體的不同面向。聖十字若望先天地擁有詩人的秉賦，加上後天的鍛鍊、而造就我們所認識的詩人神秘家。誠然、品格高尚的詩人，會體証到美的深度；而崇高的神秘經驗，也讓他瞥見美的超凡；當我們落實在詩人兼神秘家的聖者身上，則美感洋溢的句語，會躍然於筆觸和吟諷之間，深深地打動著讀者的心坎，讓他警覺到那至高的視域。於此、為方便容許我們體會「詩心」、「神秘經驗」、「美的體証」三者，在聖十字若望身上的配合，茲讓我們首先對「詩心」的涵義略作反思如下。

## 一、詩心

較籠統地說，詩人那份敏於吟詠的才智、心思、旨趣、以及與詩相關的技能，可泛稱為「詩心」(Poetic Spirit)。在西方古典文化的沿流中，前人起初並不特別引用確定的名辭來稱謂「詩」；例如：荷馬 (Homer, 8<sup>th</sup> c. B. C.) 稱之為 *aoidē*，意謂「詩歌」；柏拉圖用 *mousikē* 一辭來泛指「詩」、「音樂」、甚至「說故事」等才藝 (“Republic” II, 376<sup>e</sup>)；自亞里士多德開始，*poiesis* 之為「詩」之名字逐漸被醞釀，至公元前五世紀而大致落實。(亞里士多德，2001：278)

### (一)、從亞氏對 *poiesis* 一辭的體認說起

古希臘字 *poiesis* (英譯 Poetry；中譯「詩」)，原意為「創造活動/Activity of Creating」、「製造活動/Activity of Making」、或「出產活動/Activity of Producing」、連貫著 *poiein* (主動/Act, Action) 一辭，以與 *paschein* (被動/Passion) 義相對應。亞里士多德還在「應用」的前提上分辨「實踐之知/Practical Knowledge」與「製作之知/Productive Knowledge」。

「實踐之知/*praktike episteme*」意謂倫理實踐，凸顯「道德行為/*prattein*」面；「製作之知/*poiētikē episteme*」則寓意著工藝製作，強調「創作活動/*poiein*」面，意義與「技藝/*technē*」一辭大致相通，然狹義的「製作技藝/*poiētikē technē par excellence*」則專指「詩學/Poetics」(Cf. F. E. Peters, 1967: 162) 而言；亞里士多德還著專書《詩學/*Peri Poiētikēs*》來為之闡釋，只不過其分析內容尚遍及「悲劇/Tragedy」、「音樂/Music」、「史詩/Epic」等而已。如此說來，詩人是 *poiētes* (製作者)、一首詩是 *poiēma* (製成品)。古希臘人不喜用 *graphein* (書寫) 一辭來意謂吟詩，而喜用 *poiein* (製作) 一辭來交待，即以詩的創作類比著鞋匠之做鞋一般，因應著及手的原料、按若干原則的規範、再憑個人的才藝來產生製品(亞里士多德，2001：28-29)；

換言之，詩人在創作的剎那，會因應先天、後天的才藝、再從既有的語言文化上、孕育出前所未有的創意、甚至震古鑠今的絕響。

亞氏 *poiētikē* 一辭，較側重「時間面」（即凸顯情節推演）之藝術創作，如戲劇、史詩、舞蹈、音樂等，而較不理會「空間面」（即凸顯顏色形象）之技藝、如繪畫、雕刻等。他又從中劃分三種媒介（Means），它們是「節奏／Rhythm」、「語言／Language」、「音調／Tune」三者（*Poetics* I, 1447<sup>a-b</sup>）<sup>21</sup>；此三辭雖然在理論上意義彼此有分別，然而在實際操作上卻往往互相勾連，甚至糾纏不清；茲權宜地給它們略釋如下：

節奏／*rhuthmos*——此辭概指「步伐」、「節拍」；其含義甚廣，不單牽涉「舞蹈」的快慢，且關連著「音調」的拍子，甚至連繫著「語言」的「度量」（*metron*，複數 *metra*），如單字、字數、句數、節數之長短、緩急、以形成「音步」等<sup>22</sup>。

語言／*logos*——此辭廣義言文字、話語及其運用，方便地被分辨為「非格律文／Prose」、與「格律文／Verse」。「非格律文」意謂無特別修飾之話語，如散文、歷史記述、哲學論著、蘇格拉底式對話錄（Socratic Dialogues）、古希臘擬劇（Mimes）等<sup>23</sup>。「格律文」則寓意著韻文，蘊含著對偶、駢儷、押韻，適應著字數、句數、行數之特定規則而形成詩格，如抒情詩（Lyrics）、史詩（Epics）、輓歌（Elegies）、悲劇（Tragedy）等<sup>24</sup>。

<sup>21</sup> 在亞氏之前，柏拉圖也曾合併討論此三者。例如：在“Republic” III, 398<sup>c-d</sup>，柏氏以「歌／*melos*」由「語言／*logos*」、「音調／*harmonia*」和「節奏／*rhuthmos*」組成。他又在“Laws” II, 669<sup>a-b</sup>提及藝術評論牽涉此三項目，以界定藝術創作的優劣。

<sup>22</sup> 一種節奏可以一再重複與伸展。詩人從某種節奏中取出若干音步，形成詩格。例如，六音步長短短格是從「長短短」這一節奏內切分出來的「部分」。（亞里士多德，2001：33, 50）

<sup>23</sup> 索弗榮（Sōphron 約公元前 470-400 年）以對話形式描寫人們的日常生活，名為「擬劇／Mimes / *mimos*」。（亞里士多德，2001：33）

<sup>24</sup> 關於「抒情詩」通常指用豎琴伴奏的詩，稱為 *lurikos*，英譯 Lyric，

音調/*harmonia*——此辭與 *melodia* 字義相通，泛指人聲的語音（Voice）、平仄、聲韻、清濁、抑揚、頓挫等，並遍及器樂的聲響（Sound）、音色，涵括著音量的大小、頻率的高低、旋律的流曳、對位的諧協與對比等，故還牽涉了樂曲的「調」，近似國樂的「宮、商、角、徵、羽」。（亞里士多德，2001：31-32）

亞氏進一步按三媒介的分合而展陳出若干能有的狀況如下（*Poetics* I, 1447<sup>a</sup>23-<sup>b</sup>29）：

剋就「節奏」而言，則展現「舞蹈」；  
剋就「語言」而不講究「節奏」，則展現「非格律文」如「蘇格拉底式對話」、「擬劇」等；  
剋就「語言」加「節奏」而言，則展現「格律文」如「輓歌」、「史詩」等；  
剋就「節奏」加「音調」而言，則展現「器樂」之演奏；  
剋就「節奏」加「語言」加「音調」而言，則展現「抒情詩」、「悲劇」、「喜劇」等。

目前我們最關注之焦點是：那由「語言」加上「節奏」的「格律文」，亦即狹義的詩作，並追問：什麼是「詩」的本質？

## （二）、追尋詩的本質義

固然亞氏並沒有狹義地為「詩」正名或下定義<sup>25</sup>，到底上述的提示已足夠啟發我們去作進一步的整理。茲讓我們扣緊詩的形式（Form）與內容（Content）來考量，以企圖釐定一個較為充

---

既可指「豎琴的」，亦可指「抒情的」。至於「輓歌/*elegoi*」，初期多為描寫戰爭或戰鬥生活的詩歌，後有用來詠懷往事及哀悼死難者。（亞里士多德，2001：30,34）

<sup>25</sup> 亞氏《詩學》第1章，1447<sup>a-b</sup>，「有一種藝術僅以語言摹仿，所用的是無音樂伴奏的話語或格律文（或混用詩格，或單用一種詩格），此種藝術至今沒有名稱。」（亞里士多德，2001：21）

份的定義。

### 1、詩的形式面

如上述，詩是「格律文」，涵括著「語言」與「節奏」的組合，字句講究「格」與「律」。「格」者、標準也；「律」者、約束也。凡行文接受平仄、音韻、字句、行數等一定準則的各重限制者，是為蘊合格律體裁之作。換言之，單從形式面來估量，亞氏指出詩首要地以有「節奏」的「語言」來作媒介，以造就接受若干規範的行文，讓人讀來琅琅上口；此外、它次要地不排斥入樂，即以配合樂曲而凸顯「音調」、以形成歌謠，即使「音調」並非其核心或必要的因素而已。

然而、話須說回來，有部份缺乏格律範圍的文字可以蘊含「詩意」，(如國內之現代詩)；反之、用韻文形式改寫的作品不一定就意謂著「詩」之為「詩」本身，以致我們須進一步地從詩的內容來反省。

### 2、詩的內容面

亞氏即使沒有狹義地定義詩是什麼，他至少從內容面指出詩不是什麼。

#### (1)、詩不是什麼

亞氏分別指出：詩不等同於歷史，也不等同於哲學。

#### a、詩不等同於歷史

詩有別於歷史記載 (*Poetics IX*, 1451<sup>a-b</sup>)，兩者相較，會呈現以下的差異：

- ┌ 歷史關涉個別史實，詩則放眼普遍意象，此其一。
- └ 歷史記錄已發生的事，詩則描述可發生的事，此其二。

為此、即使把希羅多德 (Herodotus, 約公元前 482-425 年) 的作品改寫成格律體裁，它仍然是歷史 (*Poetics IX*, 1451<sup>b1-4</sup>)；反之、史詩 (Epic) 即使取材於歷史，其旨只作概然表述、以詠其志。

亞氏所欲強調的是：詩比歷史更具哲學意味、更蘊含深遠意旨（*Poetics IX*, 1451<sup>b</sup>5-8）。然而，這並不意謂著詩等同於哲學。

#### b、詩不等同於哲學

固然詩比歷史更接近哲學，因為詩與哲學的陳述都具普遍涵義；但我們並不容就此輕易地把二者劃上等號。亞氏把荷馬和恩培多克勒（Empedocles, 約公元前 493-433 年）二人相較而指出：雖然兩者都用格律體裁來行文，到底荷馬仍是詩人，而恩培多克勒仍是自然哲學家（*Poetics I*, 1447<sup>b</sup>17-19）。他又提示：詩的陳述「毋寧」（Rather）具有普遍性質（*Poetics IX*, 1451<sup>b</sup>5-9）<sup>26</sup>。言下之意是：哲學直截追問事物之本質，藉此為它下準確定義；反之，詩較以個別具體之物來作比況，藉此間接地暗示事物之隱義。換句話說，

{ 哲學旨在說理；詩卻旨在諷喻。  
哲學追根究底，為給真理作精確推論；詩作有感而發，對潛伏的真相只點到即止。

總之，詩有其核心意義是哲學與歷史所無。那麼，詩的核心義是什麼？

#### (2)、詩是什麼

亞氏雖然未刻意地為詩下定義，到底他提出了若干關鍵詞來讓我們正視，其中尤以 *mimesis*（摹仿）一辭最受注目。

#### a、詩之為 *mimesis*

---

<sup>26</sup> “Hence poetry is something more philosophic and of graver import than history, since its statements are of the nature *rather of universals*, whereas those of history are singulars.” (Aristotle, 1984:2323), 被強調部份出自本文筆者。(Frederick Copleston, 1986: 459), 「亞氏曾說，詩的陳述『毋寧』具有普遍性質，這句話值得注意。因為它似乎表示：詩的對象並不是抽象的共相(或普遍物)；換言之，詩不是哲學。因此亞氏批評以訓誨為目的的詩，因為在詩中用到哲學體系，無異於以詩的形式寫哲學；這樣不能算是創作詩篇。」

亞氏在《詩學》第一章即開宗明義地說：

史詩的編製、悲劇、喜劇...這一切總的說來都是摹仿。...正如有人...用色彩和形態摹仿，...而另一些人則借助聲音來達到同樣的目的，上文提及的藝術都憑借節奏、話語和音調進行摹仿。...有一種藝術僅以語言摹仿，所用的是無音樂伴奏的話語或格律文...，此種藝術至今沒有名稱。（亞里士多德，2001：27）

亞氏的意思是：藝術創作首要地是 *mimesis*（摹仿）的活動，其中包括詩文、戲劇、歌曲、器樂、圖畫、雕刻等，牽涉面廣闊，而 *mimesis* 一辭意義豐富。

#### i/ 語源學考究

從語源學追溯，*mimesis* 語根 *mi* 或 *mim*，意謂「轉化」、「蒙騙」等，名詞 *mimos*（複數 *mimoi*）、最早可能指謂西西里地區的一種擬劇，其辭派生為動詞 *mimeisthai*，再演繹為動名詞 *mimesis*，與 *mimema*（再現）一辭相通，然 *mimesis* 較意謂摹擬活動，而 *mimema* 則較意指人物的摹擬或器物的複製品。（亞里士多德，2001：206）概言之，*mimesis* 一辭難以用一個適當翻譯詞來揭盡所有涵義，它有摹仿、再現、複製、扮演、表象、重構、甚至象徵等義，意義豐富，牽涉面寬廣，須按個別篇章文義來作具體落實。

#### ii/ 亞氏較之於柏氏對 *mimesis* 一辭的運用

在古典哲學上，用此辭而聞名於世者，當數柏拉圖和亞里士多德。然一般史家都認為：柏拉圖較傾向於凸顯其負面義、而亞氏則反是。柏拉圖以藝術品摹仿實物，而實物則摹仿理型，以致

藝術品是摹仿中的摹仿，離真理相隔更遠（“Republic” X, 596-597）。反之、亞里士多德則持更積極的態度，以藝術作品在摹仿中更能突出普遍深義（*Poetics* IX, 1451<sup>b</sup>），價值尚且媲美於原型（*Poetics* XXV, 1461<sup>b</sup>10-13）<sup>27</sup>。

換言之，柏氏較之於亞氏，*mimesis* 一辭的用法有其同與異。其同者在於二人皆認為藝術世界摹仿真實世界。其異者在於柏氏以藝術品比現象物更遠離真理，而亞氏則秉持藝術摹仿是突顯真實面的有效途徑。亞氏以藝術創作並非徒然如實照抄而已，而是藉摹擬手法來作「比、興」。

### iii/ 詩比哲、史更富比、興

如前述、亞氏指詩比歷史更「哲學」，也比哲學更「歷史」，因為它一方面比歷史更能吐露普遍深義，另一方面又比哲學更敏於比況、而不至失諸虛玄。如此說來，他已隱然對詩的本質作了一點積極的提示——詩借用個別具體事例來寓意普遍抽象義涵；換言之，詩比哲、史更富含「比、興」。茲用劉勰《文心雕龍·比興篇》語：「比者，附也；興者，起也。附理者切類以指事，起情者依微以擬議。」即使詩人也引用「賦」體以直言物事<sup>28</sup>，然其首要目標只在乎「鋪采攤文、體物寫志」（劉勰·詮賦第八），而不在乎口誅筆伐、說理施教；也就是說，詩比哲、史更懂得運用意象來帶出弦外之音，以致亞氏言詩之為「摹仿」當兒，誠然在標榜其象徵活動。

### iv/ *Mimesis* 在詩作中更意調象徵活動

於此、呂格爾（Paul Ricoeur, 1913-2005）可進而給亞氏論點

<sup>27</sup> 「做詩的需要，作品應高於原型，...如宙克西斯畫中的人物，...藝術家應該對原型有所加工。」（亞里士多德，2001：180）

<sup>28</sup> 鍾嶸〈詩品·上〉：「故詩有三義焉：一曰興、二曰比、三曰賦。文已盡而義有餘，興也；因物喻志，比也；直書其事，寓言寫物，賦也。」

作補充；按呂氏《惡的象徵》(Paul Ricoeur, 1967: 14-18)之提示，「象徵/Symbol」意謂一「表層義/Literal Meaning」導引出一「潛伏義/Latent Meaning」。例如：「污點」作為「象徵」而言，以「某物被污染」為表層義、來遙指「靈性罪業」這潛伏義；換言之，它以被污染物作類比、來讓世人體會所隱含的罪業義；而表層義與潛伏義間的連繫，無從徹底地藉思辯推理方式來全然被釐清。

呂氏又指出：「象徵/Symbol」與「寓言/Allegory」相似，但彼此有別。「寓言」先有一意義，再套用一意象來示意；「象徵」則反是。例如：寓言家事先想及「驕兵必敗」這寓意，再套用「龜兔賽跑」這意象來表達；然所套用的意象並非不可或缺，讀者可「得意而忘象」。反之，象徵則是自發性的創造，人事先並未刻意要求用某事象來作類比；例如：亞當夏娃失樂園的故事意義深遠而面向多重，內涵豐富而取之不盡，是為進入一奧秘的不二法門，它不容隨意被棄置或忽略，否則真義會因而一併地被忘失與消除。

誠然、「象徵」與「寓言」間的張力，較之於「比」與「興」之間的拉鋸，兩套辭彙即使並非互相絕對地等同，至少意義有著相當程度的重疊。中國古人謂「比顯而興隱」；「比」徒然因物比况，意義淺近，易觸類旁通；反之，「興」則是「言已盡而義有餘」，不容藉詮譯而揭盡<sup>29</sup>。總之，中西兩套術語都寓意著詩人之善用意象來取意，以致 *mimesis* 一辭一旦落實於詩學藝術之上，則更凸顯其中象物擬事功用。

v/ *Mimesis* 之象徵手法至少涵括象物與擬事二者。於此、艾笛思坦 (Edith Stein, 1891-1942) 在「象徵」一辭之上尚且給予

<sup>29</sup> 劉勰《文心雕龍·比興篇》：「詩文弘興，包韞六義，毛公述傳，獨標興體，豈不以風通而賦同，比顯而興隱哉！」參閱註 44。

這樣的澄清；「象徵」一方面透過「象物」、另一方面透過「擬事」、來作比況，藉此呈現能有的深義<sup>30</sup>：

所謂「象物」，即從器物的顯義上、表象上所引發的隱義。例如：馬致遠〈天淨沙：秋思〉從「枯藤老樹昏鴉、小橋流水人家、古道西風瘦馬、夕陽西下」等物象，來點出「斷腸人在天涯」。

所謂「擬事」，即從「史事」的始末上、帶引出發人深省的奧理。例如：杜甫〈閣夜〉以「臥龍躍馬終黃土」一語，來提示「人事音書漫寂寥」的深義。即以諸葛亮、和公孫述此二人之盛衰興亡作借鏡，來詠懷人事音信的虛幻與世間事物的無常。（Edith Stein, 1960:5-27）

綜合上述的分析，*mimesis* 一辭一旦落實於詩作，則表現其象徵活動，藉象物擬事技巧作比況，以容許深層義的浮現。亞氏對詩作所意指的本質義，除了彰顯出 *mimesis* 一辭外，尚且以 *katharsis*（滌淨）作為另一關鍵詞。

#### b、詩之為 *katharsis*

*Katharsis* 繼 *mimesis* 一辭而為另一相當耀眼的詞語。在《詩學》（VI, 1449<sup>b</sup>）中，亞氏以悲劇透過語言、節奏、音調的翕和，而在觀眾身上引發出憐憫與恐懼，藉此達致情感上的疏導與滌淨。

#### i/ 語源學考究

*Katharsis*，其動詞 *kathairō* 語根義指「純淨」，甚至「修剪」，

---

<sup>30</sup> 艾笛思坦的說法，旨在凸顯聖十字若望詩作的以自然現象之「夜／*Noche*」來寓意神秘修行之「夜」，並以救恩史的「十字架／*Cruz*」來提點靈修者去複製基督之「苦難、聖死、後活」的奧跡；此等論點容後討論。

意謂消極地去除無用有害的部份，以求積極地臻至整理恢復原初的純潔與清淨。希臘詞 *kathairein* (*kathairō* 的現在時不定式)，大概沿出自閃米特詞 *qtr*，寓意著宗教禮儀之熏煙 (Walter Burkert, 1985:76)<sup>31</sup>；而名詞 *katharsis* 以 *-sis* 作結尾，凸顯其為行動或過程之意。

#### ii/ *Katharsis* 一辭所指涉的範圍

*Katharsis* 一辭的應用面寬廣，涵括著醫學、哲學、宗教等範圍。究其實、古希臘人較從圓融眼光來看待眾學理，以它們彼此連貫與重疊，而非如此地壁壘分明，以致阿斯克勒庇俄斯 (Asklēpios) 可以既是醫聖、又是宗教領袖。然若較從分析角度體認，我們可分別地從醫學、哲學、宗教靈修三方面來作檢視。

從「醫學」面看，公元前五世紀時、*katharsis* 一辭已用來泛言醫治手段，其對治範圍涵括「身、心、靈」三層面。

「身」方面：醫學家希柏克拉忒斯 (Hippokratēs) 早已提示人體任何成分積蓄過量即導致病變，而須疏導多餘部分，以免影響整體。亞里士多德既出身醫學世家，自然熟悉其中道理<sup>32</sup>。

「心」方面：古希臘人又懂得用「順勢療法／Homoeopathy」來對治情緒、免使失控；柏拉圖 (“Republic” 560<sup>d</sup>; “Laws” 790<sup>c</sup>-791<sup>b</sup>) 就曾剋就「宗教狂熱／*enthousiasmos*」等症狀來談情緒疏導。為此、亞氏《詩學》(VI, 1449<sup>b</sup>) 談悲劇之引發憐憫與恐懼以求滌淨昇華，其說自有所本。

「靈」方面：按伊安比利科斯 (Iamblichus) 《畢達哥拉斯傳／*Vita Pythagorae*》110 之記載：畢氏學派採用音樂來淨化心靈，使之翕合大宇宙頻率。為此、亞里士多德 (*Politics* 8, 7, 1341<sup>b</sup>-1342<sup>a</sup>) 也談某種音樂之為心靈療法。

<sup>31</sup> 參閱 (里士多德, 2001: 230-231)。

<sup>32</sup> 亞氏論著, *katharsis* 一辭常含醫學或生理學的「淨化」或近似的意義。

固然 *katharsis* 一辭不限止於醫療，它尚且擴及哲學。

從「哲學」面看，我們瞥見其多方面的應用，包括認知面、道德面、政教面等。

認知面：蘇格拉底以「辯駁」(Interrogation / *elenchos*) 本身為一份「淨化」活動，因為它不僅掃除愚昧、糾正謬誤，尚且開發心智、增進智慧 (Cf. Plato, “Sophists” 226<sup>a</sup>-230<sup>d</sup>)。亞氏既為蘇氏再傳弟子，自然不會對此說陌生。

道德面：柏拉圖談「節制 / *sophrosyne*」等德行，會引用 *katharsis* 一辭來論述 (“Phaedo” 67<sup>c-d</sup>, 69<sup>c-d</sup>, 114<sup>c</sup>; “Republic” 431<sup>e</sup>, 432<sup>a</sup>, 433<sup>d</sup>)，即把「淨化」活動引申至道德實踐立場來考量，以提示去惡行善、改邪歸正的義蘊。為此、亞氏倫理學談「滌淨」(Aristotle, 1999)，就不單有醫療義，而且還意調著倫理踐行之道。

政教面：柏拉圖談節制淨滌，不單牽涉個人的道德實踐而已，尚且兼顧社會政教之安和樂利，為求移風易俗、民德歸厚 (“Republic” 10, 606<sup>a</sup>; “Laws” 7, 790<sup>c-e</sup>)。同樣地、亞氏《政治學》既從政制面談論「滌淨」(8, 7, 1341<sup>b</sup>-1342<sup>a</sup>)，也自然包含政治社會教化意味。

固然、*katharsis* 一辭用法，尚且涵括宗教靈修面。

從「宗教」面看，*katharsis* 一辭被放在天人交往的層面來被考量。在此、我們體認到靈修進境的三面向或時份：

- 消極面：去除迷執昏蔽的障礙
- 積極面：邁上修業進德的歷程
- 冥合面：達致與道冥合的頂峰

古希臘眾奧秘宗教 (Mystery Religions) 如俄耳斐烏斯 (Orpheus) 團體、以至畢達哥拉斯成員等、都大同小異地在上

述三面向上互相輝映：

俄氏團體藉刻苦節制，來讓靈魂從肉體的牢獄中獲得釋放，以回復心靈的清淨，好能邁進於德、仰合天道。

畢氏成員也標榜克己修身、靜坐冥想，藉音樂旋律的帶動來讓心靈吻合上天的頻率（Iamblichus, *Vita Pythagorae* 137）。

蘇格拉底、柏拉圖浸潤在奧秘宗教的氛圍下，也談靈性淨化（“Phaedo” 67<sup>c-d</sup>, 69<sup>c-d</sup>, 114<sup>c</sup>）以與上天融合（“Theaetetus” 176<sup>a</sup>）。

亞里士多德即使在行文上淡化了宗教色彩，到底仍在字裡行間透露了奧秘靈修的語氣如「纏迷／*katokōkhimoi*」、「聖樂」（*Politics* 8, 7, 1342<sup>a</sup>8-9）、「成為不朽」（*Nicomachean Ethics* 1177<sup>b</sup>）等。

iii/ 亞氏《詩學》*katharsis* 一辭所給予的啟發

*Katharsis* 一辭既然有這麼寬廣而豐富的義涵，那麼、亞氏引用此辭時的核心範圍在那？換言之，在 *katharsis* 一辭的眾多面向中、那一個（或那一些）才是亞氏所欲在《詩學》中呈現的首要意義？有關這樣的追問，就如同羅斯（W. D. Ross）所指，學者們的見解極為多元而繁浩，蒐集起來可累積成一個圖書館。

（Ross, 1959:273）

大致上、這些意見可籠統地被歸納為兩個主要項目；其一是「倫理解釋」，以十八世紀德國劇作家萊辛（Gotthold Ephraim Lessing）之《漢堡劇評／*Hamburgische Dramaturgie*》為代表；其二是「醫療解釋」，以巴內斯（Jacob Bernays）於 1857 年發表的 *Zwei Abhandlungen über Aristotelische Theorie des Drama* 為典範。只不過亞氏並未留下足夠的資料來讓我們確認其核心用意<sup>33</sup>，

<sup>33</sup> 亞氏《政治學》8, 7, 1341<sup>b</sup>39 表明他要在論詩的著作裡解決 *katharsis* 一辭之義；但此論點並未在現存的《詩學》中被瞥見。一般學者認為這一部份已隨《詩學》卷二論喜劇的段落一起佚失。（亞里斯多德，2001：9, 19）

但卻給予我們多方面的啟發，尤其是宗教靈修面的「革面洗心、皈依正道、冥合天心」這一條思路，足以讓我們把「詩作」連貫至「神秘經驗」，甚至聯想起那身為詩人兼神秘家的聖十字若望。

說到底、上述有關 *katharsis* 的眾面向看來並非彼此排斥、而是互相連繫、可共同融匯為一。這正是英國大文豪密爾頓(John Milton)的較圓融看法；他在《力士參孫／*Samson Agonistes*》的〈序言〉中指出：亞氏《詩學》談 *katharsis*、兼含醫療、倫理等意義<sup>34</sup>。密爾頓尚且在字裡行間點出一個思考方向——「淨化」即「美化」<sup>35</sup>；這是亞氏在提示詩作本質義時所欲言又止而又未及盡述的一個要點。

### c、詩引發自美感

亞氏談 *mimesis* 與 *katharsis*，卻沒有正題地處理「詩」與「美」的連繫，但非正題地吐露了以下的一些訊息。

#### i/ 亞氏談詩與美

亞氏在詩與美的關連方面，曾碰觸到下列三點：

#### 其一是、被述說者之美

亞氏談悲劇之美，提示它如同活物一般，本身蘊含著「整一」、「秩序」、「均勻」、「體積適中」等美的特質，只是詩人所取

---

<sup>34</sup> John Milton, "Preface" to *Samson Agonistes*, "Tragedy, as it was anciently composed, hath been ever held the gravest, moralist, and most profitable of all other poems; therefore said by Aristotle to be of power, by raising pity and fear, or terror, to purge the mind of those and such-like passions; that is to temper or reduce them to just measure with a kind of delight stirred up by reading or seeing those passions well imitated. Nor is Nature herself wanting in her own effects to make good his assertion, for so, in physick, things of melancholick hue and quality are used against melancholy, sour against sour, salt to remove salt humours."

<sup>35</sup> 密爾頓隱然提示：情緒疏導引致一份（美感）愉悅；此點被哈維·戈爾德斯坦(Harvey Goldstein)所明言：*Katharsis* 意謂一個提煉過程，其原料「憐憫」和「恐懼」、透過「提煉」的篩選，凸顯出審美價值，給觀眾一份美的享受。(Harvey Goldstein, 1996:67-577)

材的原初史料之美尚未被點化、而有待被點化而已 (*Poetics* VII, 1450<sup>b</sup>-1451<sup>a</sup>)。

其二是、述說者之點化

詩人有能力在被摹擬對象上、藉個人的美感、而點化其中的美緻。亞氏以詩人的創作、類比著畫家的人物素描，貴在把其中的美好面凸顯出來 (*Poetics* XV, 1454<sup>b</sup>7-13; XXV, 1461<sup>b</sup>10-13)。

其三是、聆聽者之感動

亞氏還一再地提示：詩人自己在備受感動之餘，不單藉此點化了被描述者之美，尚且能在聆聽者身上複製出詩人所沾得的美感 (*Poetics* IV, 1448<sup>b</sup>8-9; VI, 1449<sup>b</sup>26-29; XIV, 1453<sup>b</sup>12-13)。

ii/ 詩人引發及傳遞美感的能耐

是什麼能耐讓詩人在感動中捕捉事物的美、再引起聽眾的共鳴？即使亞氏沒有正題地處理這問題，至少在字裡行間提示了詩人的「努力」與「天賦」二者。

有關詩人的努力，亞氏一貫的態度是：任何才能、(包括做詩)、都有其後天加工而致熟練的因素；凡經受鍛鍊而造就的技藝 (*technē*)，會在生命中形成習慣，類比著修德而培養的習性 (*hexis*) 一般，使人敏於踐行而發皆中節 (*Nicomachean Ethics*, 1103<sup>a</sup>14-17; 1105<sup>a</sup>26-34; 1105<sup>b</sup>19ff)。詩人所須後天地努力進修的面向，計有「形式面」與「內容面」：

形式方面的努力：詩詞既是韻文、要求格律工整，詩人就須學習格律規則，接受操練，否則無從掌握做詩的技巧。

內容方面的努力：詩詞即使有其即興成份，到底往往牽涉歷史典故、天文地理、山川草木等事項，若不博聞強記，則無以為詩。

為此、詩人是有其一技之長，被荷馬歸入「製作者／*dēmiourgoi*」之行列，如同醫生、工匠一般，用自己的本領來為民眾服務 (Homer, *Odyssey* 17, 383-385)。劉勰《文心·神思》也

因而說：「積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以懌辭，然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，闢意象而運斤。」

然而、亞氏並不否定詩人先天的秉賦。

有關詩人的天賦，亞氏一再地以荷馬的出類拔萃為例（*Poetics* VIII, 1451<sup>a</sup>23-24; XXIII, 1459<sup>a</sup>30-35; XXIV, 1460<sup>a</sup>5-11, etc.），強調傑出詩人不單技巧純熟，尚且是天才、非學而得之。亞氏提示詩人秉賦，其論點可方便地從靈功能的三重運作——理智、記憶力、意志——上被體會<sup>36</sup>：

理智方面，優質的詩人有其敏銳的洞察力，能從事物身上把握意象來作引喻；也懂得從典故中選材，緊湊適中而恰到好處；這份能耐，無法藉師從而學來（*Poetics* XXII, 1459<sup>a</sup>4-8）。

記憶力方面，詩人記性驚人，一方面能從大量辭彙中遊走自如、而不著痕跡，另一方面也能從浩繁的文物中適當取材，而各如其份（*Poetics* XXII, 1459<sup>a</sup>4-8）；無怪乎詩歌「*Mousikē*／繆斯」的母親名叫「*Mnēmosunē*／記憶」。（亞理斯多德，2001：293）

意志方面，詩人內心熾熱，敏於感觸，一旦搖蕩性情，乃至於出神忘我，引發字字珠璣，讓聽眾無不動容；這是一般感情枯竭、麻木不仁者所望塵莫及。為此、亞氏指詩人是天資聰穎與感情狂熱的組合（*Poetics* XVII, 1455<sup>a</sup>30-34）。

此三功能隸屬同一位詩人，凝聚著同一份詩心，一旦發揮作用，則應物斯感，感物吟志，形諸舞詠。

### iii/ 詩被催成的剎那

詩人優厚的天份，加上後天的加工，遂在美感被觸動的剎那，從所浸潤的語文當中，製作扣人心弦的詩篇。即使亞氏未及反思詩人孕育詩句一瞬間的內在光景，到底因其以詩之為「創作

---

<sup>36</sup> 雖然亞氏並未對靈功能作三分法，但我們既以聖十字若望為懇談對象，就不妨引用亞氏心得來配合十字若望分法。關於聖人靈功能分辨，參閱其《攀登加爾默羅山》卷二、卷三。

／*poiētikē*」一事，以致當代語言哲學得以把握其中要領。

有關詩被催成的剎那，梅露龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）有這樣的體會：與其說詩人在有所感觸後、才忙著找尋適當的字句來表達心志，不如說人在既有的語文上，創造出嶄新的意境。梅氏《知覺現象學》分辨「講話中的字／*Word in the Speaking / La parole parlante*」與「已被講的字／*Spoken Word / La parole parlée*」二者。（Merleau-Ponty, 1962：197）

後者（已被講的字／*La parole parlée*）意謂一文化所擁有的語言，其字義已被表達，沈澱在文本或遺跡中，可從字典上被查閱。

前者（講話中的字／*La parole parlante*）則意謂著字義正在生產之際，要在詩人的感觸下成形；此時、意義並不先於語言的表達，而是在字辭上冒出前所未有的涵義。詩人並不脫離所浸潤的文字來思考，也不是事先想好一首詩的內容，再藉語言來發表。相反地、他是在實現一思想，在句子的流露中呈現。在創作的剎那，語言與思想是一致的（*Identical*），是為同一回事的兩面；思想是語言的主體面，語言是思想的形軀面。（Merleau-Ponty, 1962：178）

我們可藉類比的方式來說明詩的創作；文字好比畫板上的顏料、或樂器所蘊含的音響。

{ 剋就顏料本身不足以提供圖畫的意義；  
剋就樂器本身不足以提供音樂的意義；  
剋就文字本身不足以提供詩詞的意義。

{ 藝術家須用原初的顏料來製造畫意；  
作曲家須用原初的音響來創作旋律；  
詠詩者須用原初的文字來孕育靈感。

- ┌ 圖畫的意義內在於顏料的運作中；
- ├ 樂曲的意義內在於音響的搖曳中；
- └ 詩篇的意義內在於文字的舒展中。

詩人在文字中醞釀思考，也在語言中轉化語意。思想在語詞的交匯中脫穎而出，靈感在文字的輾轉下應運而生。詩人並不在詠詩前思考，甚至不在吟詩中思考，他的詩句就是他的思考。（Merleau-Ponty, 1962：179-180）

人能超越所投入的言說而製造新意，詩人能駕御所降孕的語文來展現創新力。就在受感觸的瞬昔，他那純熟的技藝，響應著語詞的飛舞，配合著節奏的律動，就此振盪出美得叫人出神的縷思，鑄下令人動容的字句。在這驚鴻一瞥的揮灑間，思想蘊含在語言內，思想不離語言，思想不異於語言，思想就是語言。此之謂神思<sup>37</sup>，在詩人的精工妙筆下被留住而永垂不朽。

### 3、連貫亞氏四因說來落實詩的定義

亞氏《詩學》追溯詩的本質義，先後接觸到一系列關鍵詞如「*logos*／語言」、「*rhythmos*／節奏」、「*mimesis*／摹仿」、「*katharsis*／滌淨」等，也環繞著「*kalos*／美」的體認而展示詩人靈感的兌現。這一系列辭彙多少提示我們去串連亞氏《形上學》四因說（沈清松，1987：109-114）來作聯想：詩以語言、節奏作行文的「形式因」；以世物、史事作摹擬的「質料因」；以滌淨身、心、靈、而致移風易俗、上體天心作為提昇的「目的因」；以詩人、美的感應和吟詠作為孕育詩句的「動力因」。

---

<sup>37</sup>「故寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里；吟詠之間，吐納珠玉之聲；眉睫之前，卷舒風雲之色。」（劉勰，神思第二十六）

換言之、詩可被套在四因說的架構來展現其脈絡：

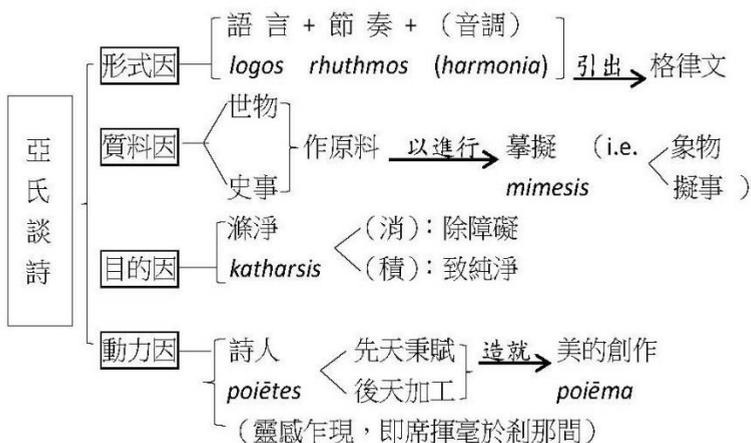
在形式因的前提下，詩是文學創作，蘊合格律體裁而可以入樂，故以 *logos*、*rhuthmos*、*harmonia* 等字作基本語。

在質料因的背景下，詩以世物、史事作為原初材料，讓詩人去擬事象物、形成象徵、進行比興，而致標榜 *mimesis* 作核心辭。

在目的因的示意下，詩詞雖不以說教為旨、卻以詠懷為志，吟諷間達致淨化個人與社會，讓民德歸厚、翕合天道，致使 *katharsis* 一辭得以被凸顯。

在動力因的指引下，詩人的靈感成了一股吟詠的動力，環繞著 *kalos* 一義而展開，寓意著詠詩者的努力及天份都是重要因素。

如此一來，詩可被定義為蘊合格律體裁的文學創作，在詩人美感的帶動下、而取材世間物事來作摹擬對象，藉此陶冶個體與群體性情而臻至昇華的目標。其中涵義，茲藉下圖示意：



揮筆至此、我們或許已具備較充份的背景去檢討聖十字若望的詩心。

## 二、藉亞氏《詩學》觀點檢討聖十字若望詩心

當我們落實在聖十字若望的詩作來進行反思之際，也許會碰觸到以下的兩重體會：

- 〔其一是、要研究聖人的著作，須優先處理他的「詩」；
- 〔其二是、要探討聖人的詩，須同時正視他的「人」。

關於第一點，聖人的長篇論著，皆引申自他的詩；讀者們是因為讀到他的詩才要求他作注解，而致聖人才演繹其四本鉅著<sup>38</sup>。為此、若不率先掌握他的詩，則其神秘學精髓也恐被失之交臂。

關於第二點，讀者一旦探討聖人的詩，就發覺有必要追溯他的生平行實、人格氣質，藉此內在地扣緊他的詩心來複製詩中的感受<sup>39</sup>。

固然我們礙於篇幅所限、未能細緻交待聖人的生平行實，到底仍可借助亞氏《詩學》的提示，而把聖人的詩心聚焦在其（一）詩作的昇華、（二）詩學的陶成、（三）天賦的卓越、（四）摹擬的深義等重點來作評估。

### （一） 詩作的昇華

為因應「*katharsis*／滌淨」目標作考量、我們在此指出：聖人不單談主動與被動的「黑夜」之淨化，且因上應天道而體証極緻之美。我們既已從美的三重向度——型器之美、感知之美、存

---

<sup>38</sup> 西班牙文之聖十字若望全集以其詩作為第一順序。Kavanaugh 英譯 1991 年再版也仿照西文之編排。這等於間接告訴我們：從聖人詩作入手研究是理所當然的步驟。

<sup>39</sup> Gerald Brenan 和 Colin Thompson 都因著專注聖人的詩而自覺必須敘述其生平，以體認其活的見證。Gerald Brenan, *Saint John of the Cross: His Life and Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1973). Colin Thompson, *The Poet and the Mystic: A Study of Cántico Espiritual of San Juan de la Cruz* (London: Oxford University Press, 1977).

有學之美——作過分析，於此從略。

## （二） 詩學的陶成

站在「*logos*／語文」、「*rhuthmos*／節奏」、「*harmonia*／音調」等形式面問及聖人詩文的陶成，我們能給予的提示是：聖人青少年期已開始接受紮實的古典文學訓練，其師盡是名重一時的人物，加上聖人挑燈夜讀的苦學，早已在學術上打下深厚的基礎<sup>40</sup>。

## （三） 天賦的卓越

凡感受「*kalos*／美」而衍生創作動力的藝術家，其天份自是不可或缺的一環。在這方面，聖十字若望深具藝術氣質與秉賦，他多才多藝，除了吟詩之外，尚涵括雕刻、繪畫、和音樂。雕刻方面，按當時人的見証，聖人在營建第一批革新聖衣會女修院時，往往在空餘時間來木刻製作十字架。（Crisogono de Jesus, 1960:83-84）（Nieto, 1979:101）

繪畫方面，目前仍殘存一些小畫、素描；其中最受注目的是現藏於降孕修院（the Convent of the Incarnation in Avila）內的一幅基督懸在十字架上的苦像。音樂方面，他常歌唱，愛好作曲，按其旅途同伴的報導，每當他一離開市鎮、就會即興寫譜作樂，以文詞和旋律來表現心靈深處的情感。（Crisogono de Jesus, 1960:114-115）（René Huyghe, 1949: 96-98）（Nieto, 1979:81, 105-106）

固然、在眾多才藝上、聖人最善於賦詩；詩作方面，其心情之敏銳、感受之深厚，可拿詩人卡羅斯（Carlos Muciano）之言來形容：「此人外皮是灰燼，內臟是烈焰。」（Ruiz, 2000: 49）

他行文造句、拿捏得當，配合意境、天衣無縫；難能可貴的是：當其意象巧用在神秘經驗當兒，竟是如此地渾然天成，毫無矯揉造作，簡直是鬼斧神工、登峰造極，讓讀者在感動中自然而

---

<sup>40</sup> 有關於聖人早年受訓情形。參閱（Kavanaugh, 1991:18-19）

然地舉心向上，獲得美的淨化。如此的造詣，雖然部份地得力於後天的努力、與靈修的超卓，到底這仍多半是由於先天的秉賦所致，非純粹藉師從學來。無怪乎柯文諾（K. Kavanaugh）譽之為西班牙最崇高的詩人（“the loftiest poet of Spain”）。（Kavanaugh, 1991:709）

然而、在聖人的詩心上、最值得我們留意的、應該是其詩句所摹擬的事象及其中所蘊含的深義。

#### （四） 摹擬的深義

詩人善於「*mimesis*／摹仿」，能「近取諸身、遠取諸物」，把山川草木、史事典故等原初質料，在摹擬中化作靈巧的意象。聖十字若望既是一位傑出的詩人，其意象的運用是為得心應手的自然流露，並不刻意求工。這種現象不單呈現在他的詩作上，甚至出現在其非格律文的著作中，例如：

- 小鳥不先掙脫細線，不能展翼高飛；  
靈魂執著於世物，達不到神性結合（山 1·11·4）。
- 神視之靈光乍現如同閃電，在黑夜中掠過，  
照亮長空，瞬間復歸於幽暗（山 2·24·5）。
- 凡放棄機會的人，就如同讓小鳥從掌握中飛走，  
一去不復回（《光與愛的話語》29）。
- 在生命的黃昏，你將在愛中接受審察（《光與愛的話語》57）。

此等警句，俯拾即是；其意象的精闢，可謂絲絲入扣。若扣緊其詩作來考量其中的意象，則最受注目的要算是「愛侶的相戀」、「黑夜」、「烈焰」三者，分別吐露在〈靈歌〉、〈黑夜〉、〈愛的活焰〉的脈絡中。

〈靈歌〉以愛侶的戀慕為經，以景物的鋪陳為緯，編織出人

神間相愛的「起」、「承」、「合」之歷程，並引用舊約《雅歌》(*Song of Songs*)的典故，來繪畫「愛者的黝黑」(《雅歌》1:5 / 〈靈歌〉33)、「雄鹿的隱遁」(《雅歌》2:17-3:3 / 〈靈歌〉1)、「鴿子眼神」(《雅歌》1:15, 5:11 / 〈靈歌〉13 & 34)等意象，推陳出新中尤透露靈魂思慕上主的情傷與淒美。全詩構思於托利多(Toledo)被囚的日子，但眾詩節卻斷續地在不同的時候出現，其間還夾雜著〈黑夜〉的構思與撰寫，藉此間接地提示著二詩意境的牽連<sup>41</sup>。

〈黑夜〉以黃昏、夜靜、黎明的意象為主軸，穿梳著愛者的安枕與柔眠，隱晦著愛、苦、與滌淨，遙契著吾主的受難、聖死、與復活，相應著修行者的煉淨、冥契、與昇華<sup>42</sup>。〈靈歌〉與〈黑夜〉所指望的轉化與圓滿，要在〈愛的活焰〉中呈現其高潮<sup>43</sup>。

〈愛的活焰〉凸顯烈焰、燒灼的意象，來象徵愛的熾熱。愛者恰如受試煉的黃金，在成全的愛中與火焰溶冶一爐，在燃燒中化作一體。字裡行間，提示著「神化結合」所臻致的爐火純青。〈靈歌〉不下四十詩節，〈黑夜〉尚含八詩節，卻要等待〈愛的活焰〉四詩節的問世、來畫下《雅歌》所造就的完美句點：「愛情猛如死亡，...它的焰是火焰，...洪流不能熄滅愛情，江河不能將它沖去，...」(《雅歌》6:6-7 / 思高本譯文)

---

<sup>41</sup> 〈靈歌〉的前三十一詩節寫於 1578 年。〈黑夜〉寫於 1579 至 81 年間。〈靈歌〉之第三十二至三十九詩節則完成於 1582 至 85 年間。參閱 (Kavanaugh, 1991: 33-34)。

<sup>42</sup> 艾笛思坦 (Edith Stein) 指〈黑夜〉一詩以自然現象——黃昏、黑夜、黎明，來配合歷史事跡——基督與信徒的十字架之路。E. Stein, *Science of the Cross*, pp. 25-27. (參閱註 48)。

<sup>43</sup> 〈愛的活焰〉寫於 1585 年，在〈靈歌〉完成的那年。

## 貳、從愛的情傷到美的昇華——以聖十字若望三首詩的意境落實

聖十字若望是為了給〈靈歌〉、〈黑夜〉、〈愛的活焰〉這三首詩作註而寫下他的四部長篇鉅著，這形同暗示我們去用「愛」、「夜」、「焰」三意象來串連起一個主題——人與神戀愛、經歷「黃昏、黑夜、與黎明」，要在紅紅烈火中轉化，展望「全福」的團圓。詩既是美的創作，而作者又是神秘家，我們更有理由把其詩的主題放在美的前提來體會下列三重比對：

- 一、淒美與完美
- 二、優美與壯美
- 三、垂暮之美與昇華之美

### 一、淒美與完美

德國詩人賀德齡（Johann C. Friedrich Hölderlin, 1770-1843）曾在其作品中透露了詩人美感的辯證（Hölderlin, 1965: 66）<sup>44</sup>：

- 「正」——詩人比平常人更親近大自然
- 「反」——這份親近叫他倍感「存在的孤立」
- 「合」——這份「親近」與「孤立」間的張力、隱然寓意著

詩心對「絕對的美」的嚮慕

「正」——詩人對大自然的親近

詩人在感受上比一般人敏銳、更容易與事物玄同彼我，與大自然產生內心的共鳴，在默默觀賞萬有中與之融合為一，把感受化作靈秀的詩句，讓讀者也沾得美緻的感動。

「反」——詩人的存在孤立感

然而、甚至連詩人也不常活在美的融洽內；短暫的美感與出神，就如同閃電的瞬間掠過，消失在夜空的幽暗中，而帶來深度的「鄉愁」，痛入骨髓地刺傷詩人的心坎。

---

<sup>44</sup> 參閱（關永中，1997：352-353）。

「合」——詩心隱然嚮往至美

深藏在詩心的傷感 (Poetic Melancholy)，卻是一股對準無限之美的嚮慕，「恰如麋鹿切慕溪水，我的心切慕祢」(《聖詠》42)。詩是思鄉的語言，向著無限境界開放，渴望與至美的彼岸冥合。

詩人的鄉愁，在聖十字若望的〈靈歌〉中表現得淋漓盡致。詩心上達天心，化作淒美的嚮慕：「祢隱藏在那裡？心愛的，留下我獨自嘆息，祢宛如雄鹿飛逝，於創傷我之後；我追隨呼喚，卻杳無蹤跡。」(〈靈歌〉1)「為何祢創傷此心，卻不醫治？偷取了我的心，又怎的留它如此？為何不帶走這顆祢偷去的心？」(〈靈歌〉9)作為過來人、聖女大德蘭在這方面作了有力的印証：靈魂一旦嚐到神的甘飴，會更為飢渴思慕，心情如同蜜蠟的烙印，傷痕永不磨滅(《靈心城堡》V, 2, 12)。

相對於〈靈歌〉的淒美，〈愛的活焰〉卻展現一份完美：「何其可愛柔輕！爾醒於我心！幽隱爾獨居；爾之甜蜜噓氣，幸福光榮溢滿，何其溫柔，爾以愛情瀰我心頭！」(〈焰〉4)人在愛內轉化，化作分享的神，舉手投足之間，也與神心情契合無間，臻至人世最高程度的冥合。

然而，甚至在神婚的境界，尚有其未絕對成全的隔闕，靈魂仍須等待「撕破此紗甜蜜相遇」(〈焰〉1)展望來世的「全福」(《靈歌》26·11；《黑夜》2·20·5)。

我們除了從聖人的詩體會一份鄉愁與全福的張力外，尚且也領略到其中優美與壯美的對比。

## 二、優美與壯美

英國哲人包爾克 (Edmund Burke, 1729-1797) 在《崇高與美緻》/ *On the Sublime and the Beautiful* (1756) 一書分辨「壯美」與「優美」二者，相應著姚姬傳〈復魯絜非書〉所指之「陽剛」與「陰柔」之美：

自諸子而降，其為文無有弗備者。其得於陽與剛之美者，則其文如霆如電，如長風之出谷，如崇山峻崖，如決大河，如奔騏驎；其光也如杲日，如火，如金鏐鐵；其於人也如憑高視遠，如君而朝萬眾，如鼓萬勇士而戰之。其得於陰與柔之美者，則其為文如升初日，如清風，如雲，如霞，如煙，如幽林曲澗，如淪，如漾，如珠玉之輝，如鴻鵠之鳴而入寥闊；其於人也澀乎其如歎，邈乎其如有思，喚乎其如喜，愀乎其如悲。觀其文，諷其音，則為文者之性情，形狀舉以殊焉。

剋就聖十字若望詩句的表現，每多陰柔優雅之緻；然言及其對神之體會，則壯美與優美兼備。〈靈歌〉14 詩節彰顯神之崇高：「我的愛人是綿綿的崇山峻嶺，孤寂的森林幽谷。」其 30 詩節呈現神之雅緻：「花兒朵朵，翡翠片片，清涼早晨細挑選，我倆同來編花圈。」對神的體証，聖人尤凸顯人對聖域所同時感受的「戰慄」(*mysterium tremendum*)與「陶醉」(*mysterium fascinosum*)〔借用奧圖(Rudolf Otto, 1869-1937) *The Idea of the Holy* (1917) 之語〕。合併其對〈靈歌〉與〈愛的活焰〉之註解，我們則聆聽到如此的分享：人尚未達致最高程度的轉化以前，與神交往，則神壯美的震撼、往往會凌駕於神優美的溫馨之上(《靈歌》14-15, 17-18)；但當靈魂已在「神婚」中被「神化」，則會同時安享於神的雄壯與柔情(《焰》4, 2-7 & 11-12)，以致一方面能用《聖詠》19 首之「乾坤揭主榮，碧穹布化工」來讚嘆神的宏偉，另一方面又能用《依撒意亞》(*Isaiah* 42:3) 之「已壓破的蘆葦、他不折斷，將熄滅的燈心、他不吹滅」來誦讚神的細膩。

當〈靈歌〉與〈愛的活焰〉配合了〈黑夜〉的意境，我們尚可尖銳化和白熱化地藉「垂暮之美」與「昇華之美」的拉鋸來引

申出以下的一條思路。

### 三、垂暮之美與昇華之美

川端康成（1899-1972）在〈臨終之眼〉一文中指示，對藝術家而言，其在「藝術達到登峰造極之境，都會展現臨終之眼。」他在形容芥川龍之介的將死時透露：「對一個心境靜如修行僧『冰一般透澈』的人來說，線香的燃燒聽來猶如祝融之聲，而香灰掉落，竟如落雷般響在耳際。」（川端康成，1987）

還引用芥川死前〈給某舊友手記〉之語：「自然之所以如此美麗，是因為映入我這種人的臨終之眼的緣故。」字裡行間，至少隱然地給我們帶出如此的訊息：詩人面臨生命極限的谷底，尚且藉詩句來綻放垂暮之美，並展望彼岸美的昇華，以致給予我們一個基台去體會聖十字若望〈黑夜〉所提示的意象。

於此、後期海德格（Martin Heidegger, 1884-1976）對詩學的反省值得我們聆聽：詩人的鬱結，尚且有賴哲人的疏解；詩人讓言語棲居回原初的懷抱，哲人讓真理從幽蔽中揭露；沒有詩人的惆悵，我們回不到深淵的源處；缺乏哲人的慧眼，我們揭不開存有的面紗<sup>45</sup>。（Heidegger, 1975）（Heidegger, 1982）

感謝上主讓聖十字若望兼備詩人與哲人的秉賦，能以哲人的智慧，來點化詩人的傷感。若把〈黑夜〉一詩的意象，按照《攀登加爾默羅山》和《黑夜》兩本鉅著來釐清，則可窺見其中的象徵、正好糾纏著三個層面的律動：

- 其一是、自然作為過程所刻畫的黃昏、黑夜、與黎明；
- 其二是、吾主作為情郎所經歷的苦難、聖死、與復活；
- 其三是、靈魂作為愛卿所走過的滌淨、傷逝、與昇華。

---

<sup>45</sup> 這是海德格在後期研究詩學累積的心得。

（一）自然的黃昏、黑夜、黎明

聖人是大自然的好友。〈黑夜〉的象徵幾乎全來自親身經驗。某非赤足加爾默羅會士貝拉斯各(Velasco)，寫了一本若望的哥哥方濟各的傳記，書中敘述每逢夏日黃昏，若望有時去廣闊田野，祈禱一、二個小時，躺臥在地上，注視天空。他的哥哥也多次陪伴著他。他愛大自然，愛夜晚和夜空的星星，無疑地根植於童年經驗。  
(Ruiz, 2000: 69)

聖人既然從小已習慣沐浴於自然的夜空，以致「黑夜」是順手拈來而又得心應手的意象。作為自然現象來說，「黑夜」並不是「對象」(Object)、而是「氛圍」(Milieu)，使周遭的景物籠罩在暗昧的虛寂中，讓人的存在(外在)境遇地備受恐嚇、(內在)功能地備受牽制，不過也給大地驅散了喧與擾、而帶來寧與靜。如此的意象，容易讓我們從物理世界之夜、跳躍到心靈世界之夜，領會到自然界之「黃昏、黑夜、黎明」，可象徵著靈修上的「煉路、明路、合路」(Stein, 2003:25-26)，標榜著割捨、傷痛、滌淨。

有趣的是、十字若望的詩句尤強調晚間優於白日、黑夜勝於黎明：

——「如此導引，遠勝午日光明。」(〈黑夜〉4)

——「啊！領導之夜，啊！可愛更勝黎明之夜。」

(〈黑夜〉5)

若要道破其中奧秘，我們尚須把「夜」的意境、連貫至「愛」的甘苦而一併考量：

——「沒有其他光明和引領，除祂焚灼我心靈。」

(〈黑夜〉3)

——「啊！結合之夜，兩情相親，神化卿卿似君卿。」

(〈黑夜〉5)

「愛」牽涉著「愛者」與「被愛者」兩個主體；我們須追溯這兩個主體——吾主與靈魂——在相愛中「黑夜」之心路歷程。

(二) 吾主的苦難、聖死、復活

古希臘神話的神在嫉妒人，因為人可以因著愛、(例如：英雄 Perseus／佩耳修斯深愛著公主 Andromeda／安德羅墨達)、而有勇氣面對危險、痛苦、傷害，甚至不惜犧牲自己，以致赴湯蹈火、在所不辭；反之，希臘的神沒有死亡，不能受苦，無所謂有勇氣，更談不上藉犧牲來彰顯自己的愛。時至上古哲學之末，普羅提諾則體會到愛要求付出，以至神——「太一」(Ultimate One)——傾瀉了自己，流出萬物，讓人在還愛中回歸本源，但未想到基督宗教的神竟然因了愛而降生成人；...「祂雖具有天主的形體，並沒有以自己與天主同等，為應當把持不捨的，卻使自己空虛，取了奴僕的形體，與人相似，形狀也一見如人；祂貶抑自己，聽命至死，且死在十字架上。」(斐 2：6-8)「祂既然愛了世上屬於自己的人，就愛他們到底。」(若 13：1)「人若為自己的朋友捨掉性命，再沒有比這更大的愛情了。」(若 15：13) 祂說：「一粒麥子如果不落在地裡死了，仍只是一粒；如果死了，纔結出許多子粒來。」(若 12：24)「當我從地上被舉起來時，便要吸引眾人來歸向我。」(若 12：32) 在主耶穌身上，我們接觸到深情的天主，邂逅到一位甘願為愛付出一切、甚至自己生命的愛者。

誠然，吾主在世也經歷其「黑夜」，祂說：「現在我心神煩亂，我可以說什麼呢？我說：父啊！救我脫離這時辰罷？但正是為此，我纔到了這時辰。」(若 12：27) 在山園的晚禱中也說：「父啊！祢如果願意，請給我免去這杯罷！但不要隨我的意願，惟照祢的意願成就罷！」...祂在極度恐慌中，祈禱越發懇切；祂的汗如同血珠滴在地上(路 22：42-44)。及至聖身懸在十字架上也喊出：「我的天主，我的天主！祢為什麼捨棄了我？」(瑪 27：46)

這份愛的苦杯，深深地打動了聖十字若望的心坎，他既取名「十字若望」，就是渴願與吾主一起背負十字架來還愛於祂，並延續他在世的救贖工程，如同保祿宗徒所言：「如今我（保祿）在為你們受苦，反覺高興，因為這樣我可在我的肉身上，為基督的身體——教會，補充基督的苦難所欠缺的。」（哥 1：24）聖人更深深明白主耶穌這的一句話：「不論誰，若不背著自己的十字架，在我後面走，不能做我的門徒。」（路 14：27）也就是說，作為吾主的愛者，靈魂的十字架之路，也是成德之路，人經歷痛苦、滌淨，而達致生命的昇華，如同保祿宗徒所說：「如果我們藉著同祂相似的死亡，已與祂結合，也要藉著同祂相似的復活與祂結合。」（羅 6：5）「所以，如果我們與基督同死，我們相信也要與祂同生。」（羅 6：8）

### （三）靈魂的滌淨、傷逝、昇華

愛就是要求與她的對象結合。人與神相戀，靈魂渴願與神合而為一。

#### 1、滌淨

可是、若要在世上達致人神間圓滿的結合，其前提是：靈魂須經歷徹底的煉淨而被「神化」（Being Divinized），造就「分享的神」（Divinization by Participation）（《山》3·2·8；《靈歌》22·3；39·6；《焰》1·9）。誠然、人的不完美、相較於神的完美，兩者之間的距離過於懸殊；要達致「神化」，靈魂則須邁上一段激烈的「淨化」過程，而煉淨的面向，剋就《攀登加爾默羅山》和《黑夜》的闡釋，涵括「主動的感官之夜」、「主動的心靈之夜」、「被動的感官之夜」、「被動的心靈之夜」四者。尤其在被動之夜上看，我們愈察覺到神主動的參與和協助，好讓靈魂完成這份艱鉅的任務，相應著《焰》3·28的話：「如果一個人在尋找天主，他心愛的主更是在尋找他。」

## 2、傷逝

在愛與煉淨的歷程中，如果我們曉得從「望德」的眼光來觀看，會更能體認聖人對〈黑夜〉所欣賞的美。他之所以珍惜黑夜更優於白晝（〈黑夜〉4）、甘嚙夜苦更勝於黎明（〈黑夜〉5），原因是他更領略到「希望」的淒美，也在愛與希望中沾得一份遠景

- 活在希望中，就是尚處在幽暗中<sup>46</sup>；
- 處在黑夜沈淪的靈魂，會更尖銳化地迎向所渴望的光芒；
- 詩人鄉愁的懇切，更牽動還鄉的團聚；
- 經歷湛深的情傷，更能珍惜結合的圓滿。

再者、〈黑夜〉第八詩節是一段相當耐人尋味的句語：

捨棄自己又相忘；  
垂枕頰面依君郎；  
萬事休；離已遠走，  
拋卻俗塵，  
相忘百合花層。

語中提示靈魂在愛中忘卻自己；他只注意到自己的愛人，且願意為愛人作出犧牲。誠然，愛要求與愛者心靈認同，吾主以十字架苦路來救贖所愛的我們；聖人渴願以痛苦犧牲來與愛者基督看齊。

當聖人在基督背負十字架的畫像前聆聽到吾主的問語：「你願意獲得什麼作為你侍奉我的報酬？」他毫不躊躇地回應：「主，願為你而受苦及被輕視！」（Crisógono, 1960: 337-338）  
（Crisógono, 1958）（Ruiz, 2000:47）

人的憂苦來翕合您的憂苦，好讓我在愛的苦痛中相似您，也讓您的黑夜有一個愛侶陪伴，使您的苦路走得不孤寂。我的苦難微不足道，但接合起您的大愛，卻可延續您的救贖工程。我只渴

---

<sup>46</sup> 有關「希望」進一步的引介。參閱（關永中，1997：432-478）。

望在您愛的工程上、因我微弱的配合、而走得更順暢。我的名字既然叫「十字若望」，就願我為愛您和您所愛的世人而背負這名字所蘊含的聖召<sup>47</sup>。(Nieto, 1979:81)

### 3、昇華

愛與犧牲就是如此地吊詭！

馬賽爾意會：當父親為救溺水的兒子而自我犧牲，他不再為自己保留什麼，卻潛意識地相信父子倆尚會在愛中保持著超越個體的連繫，而兒子的獲救要成了一己喜樂的泉源。(Marcel, 1951:168)

狄更斯 (Charles Dickens, 1812-1870) 寫《雙城記／*A Tale of Two Cities*》，描述愛者辛尼 (Sydney) 深愛著露西 (Lucie)，以致毅然代替她的丈夫查理 (Charles) 上斷頭台；他踏進監獄、步入囚車、走上刑台，再沒有為自己保留什麼，仍在心底裡為愛人祝好；個人的犧牲、可換來愛人的幸福與圓滿；內心混雜著情傷與喜悅，愛的垂暮、帶來愛的昇華，赴死的路程卻牽動著心坎的一份歡愉、安祥與寧靜。

如果「美感」意謂著內心無所待於利的憩息，那麼、愛的昇華無異於美的昇華，我們最終可以在絕對圓滿的「一」、「真」、「善」、「美」的本體內尋獲「愛」的位置。「天主是愛」(若一，4：8；4：16) 在無限永恆的界線上、「愛」與「美」是同一個存有的不同屬性，圓融地在一體中彼此吻合，以致生活在愛中的人，也生活在美的境界中。愛的情傷與犧牲，指向美的昇華，以致我們毫不遲疑地說：誠摯的愛者就是本真的美者，在聖十字若望的詩心內透顯。

聖十字若望欲用神哲學的體系來詮釋〈黑夜〉的詩境，但他

---

<sup>47</sup> Nieto 以此神諭 (Locution) 為聖十字若望理想的投射、聖召的回應；聖人之內心感召及修道理想、在乎效法苦難的基督，背負基督的十字架，為愛而延續吾主的救世工程。(Paul, 1: 24)

只分析了前二詩節；其哲思成了未竟之志。

艾笛思坦企圖用《十字架的科學》來交待聖十字若望〈黑夜〉的哲思，她也尚未完成、就以身殉道。

這似乎在寓意著：

——黃昏、黑夜、黎明；

——苦難、聖死、復活；

——滌淨、傷逝、昇華。

其中的奧秘，

無從徹底用哲學言語來釐清，

卻可用詩的吟諷來歌誦。

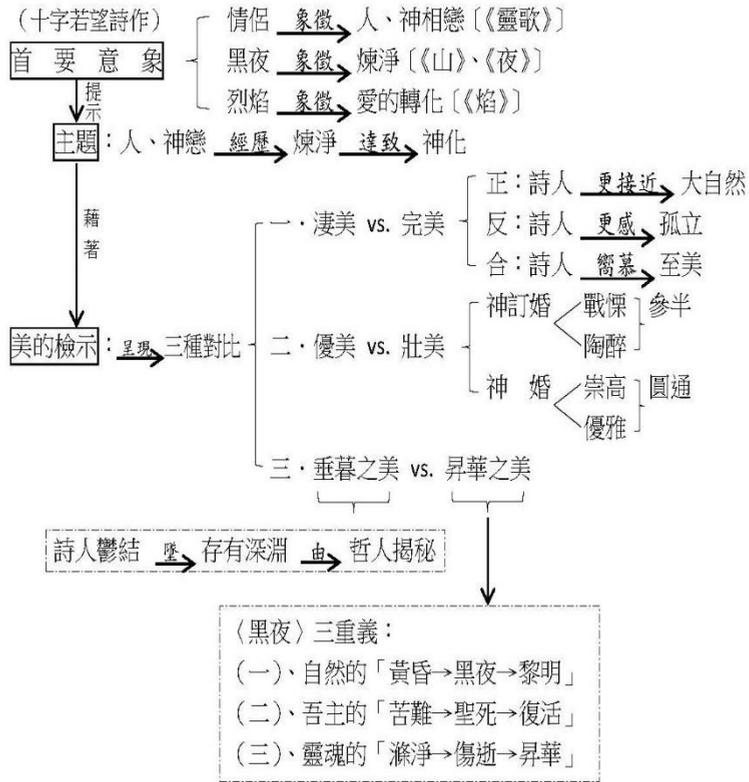
海德格的提示有其理緻<sup>48</sup>：

真理的面紗由哲人來揭露；但存有的底蘊須由詩人來探測。

其中來龍去脈，茲引用下圖作提示：

---

<sup>48</sup> 參閱註 76。



## 結語

聖十字若望的詩心給我們作這樣的指引：

基督徒的靈修，意謂著

——與上主談一場轟轟烈烈的戀愛！

——用生命來創造美侖美奐的靈歌！

## 參考文獻

- 川端康成 (1987)。〈臨終之眼〉，《十一月的憂鬱》(陳恆嘉譯)。  
台北：圓神。
- 尤煌傑 (2003)。〈藝術價值—美〉，《哲學概論》，鄔昆如(編)，  
頁 481。台北：五南。
- 加爾默羅聖衣會譯 (2001)。《靈歌》。台北：上智。
- (2010)。《(兩種)心靈的黑夜》。台北：星火文化。
- (2012)。《攀登加爾默羅山》。台北：星火文化。
- 加爾默羅隱修會譯 (2000)。《愛的活焰》。台北：上智，2000 年
- 沈清松 (1987)。《物理之後：形上學的發展》，頁 109-114。台北：  
牛頓。
- (1987)。《物理學之後》，頁 135-160。台北：牛頓，1987。
- 亞里士多德 (2001)。《詩學/Peri Poiētikēs》(陳中梅譯注)。台  
北：台灣商務。
- 劉千美 (2002)。〈美學與藝術哲學〉，《哲學概論》，沈清松(編)，  
頁 413。台北：五南。
- 劉勰 (南北朝)。《文心雕龍》，詮賦篇。
- 關永中 (1997)。《愛、恨與死亡——一個現代哲學的探索》，頁  
352-353。
- (1997)。〈希望形上學導論——馬賽爾《旅途之人》釋義〉，  
《愛、恨與死亡》，頁 432-478。
- Aristotle (1984). Generation of Animals 1, 19, 727a14, b14ff, In  
Jonathan Barnes (Ed), I. Bywater (Tran.), *The Collected  
Works of Aristotle vol2.*
- Aristotle (1984). Metaphysics 5, 2, 1013b1, In Jonathan Barnes  
(Ed), I. Bywater (Tran.), *The Collected Works of Aristotle  
vol2.*
- Aristotle (1984). Poetics IX, 1451b5-6, In Jonathan Barnes (Ed),

- I. Bywater (Tran.) ,*The Collected Works of Aristotle vol2* (pp.2323) .
- Aristotle (1984) ..History of Animals 6, 18, 572b30ff, In Jonathan Barnes (Ed) , I. Bywater (Tran.) ,*The Collected Works of Aristotle vol2*
- Aristotle and Terence Irwin (1999) . *Nicomachean Ethics*.
- Aristotle. Physics 2, 3, 194b36, In Jonathan Barnes (Ed) , I. Bywater (Tran.) ,*The Collected Works of Aristotle vol2*.
- Boros, Ladislaus (1965) . Johann C. F. Hölderlin, Menon's Lament for Diotima. Cf., *The Moment of Truth: Mysterium Mortis*. London: Burns & Oates.
- Bourke, Vernon J. (Ed.) (1960) . *The Pocket Aquinas*. New York: Pocket Books.
- Burkert, Walter (1985) . *Greek Religion*, In John Raffan (Tran.) . Cambridge / Massachusetts: Harvard University Press.
- Colin Thompson(1977).*The Poet and the Mystic: A Study of Cántico Espiritual of San Juan de la Cruz* .London: Oxford University Press.
- Copleston, Frederick (1986) 。〈亞里士多德的美學〉，《西洋哲學史（一）：希臘與羅馬》（傅佩榮譯），頁 459。台北：黎明文化事業公司。
- Crisógono de Jesús (1960) . *Vida y obras de San Juan de la Cruz* (4a edición. Madrid: La Editorial Católica, S. A.
- Gerald Brenan (1973) . *Saint John of the Cross: His Life and Poetry* . Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldstein, Harvey (1996) . Mimesis and Catharsis Reexamined, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24:567-557.
- Heidegger, Martin (1975) . *Poetry, Language*, In Albert Hofstadter

- (tran.) . *Thought*. New York: Harper Colophon Books.
- Heidegger, Martin (1982) . *On the Way to Language*, In Peter Hertz  
J. C. Nieto (1979) . *Mystic, Rebel, Saint*. Genève: Droz.
- Kavanaugh, Kieran (1991) . General Introduction, *The Collected  
Works of St. John of the Cross*.
- Kieran Kavanaugh and Otilio Rodriguez (Tr.) (1979). *The Collected  
Works of St. John of the Cross*. Washington, D. C.: ICS  
Publications.
- Marcel, Gabriel (1951) . *The Mystery of Being, Vol. II: Faith &  
Reality*. Chicago: Henri Regnery.
- Merleau-Ponty, Maurice (1962) . *Phenomenology of Perception*.  
London & Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Nieto, J. C. (1979) . *Mystic, Rebel, Saint: A Study of St. John of the  
Cross*. Genève: Droz.
- Peters, Cf. F. E. (1967) . *Greek Philosophical Terms: a Historical  
Lexicon*. New York: New York University Press.
- Ricoeur, Paul (1967) . *Symbolism of Evil*. Boston: Beacon Press.
- Ross, W. D (1959) . *Aristotle: A Complete Exposition of His Works  
and Thought*. Ohio: Meridian Books.
- Ruiz, Federico (2000) 。《聖十字若望的生平與教導》(加爾默羅  
隱修會譯)。台北：上智。
- Stein, Edith (2003) . *The Science of the Cross*. In Romaeus Leuven  
and Dr. L. Gelber (Eds.) , In Josephine Koepfel (Tran.)  
ICS Publications.
- Stein, Edith (1960) . In Hilda Graef (tran.) , *The Science of the  
Cross: A Study of St. John of the Cross*. London: Burns & Oates.

182 《輔仁宗教研究》第二十七期（2013 年秋）

**初稿收件：2013 年 06 月 28 日**

**初審通過：2013 年 08 月 05 日**

**二稿收件：2013 年 08 月 13 日**

**二審通過：2013 年 08 月 20 日**

### 作者簡介

作者：關永中（Carlo KWAN Wing-Chung）

最高學歷：比利時魯汶大學神學、哲學博士

職稱：台灣大學哲學系兼任教授

E-mail：carlokwan@ntu.edu.tw

## **The Sorrow of Love and the Sublimation of Beauty—a Dialogue with St. John of the Cross on Poetic Spirit**

Carlo KWAN Wing-Chung

Professor, Dept. of Philosophy, National Taiwan University  
Adjunct Research Fellow, Fu Jen Academia Catholica

### **Abstract**

In their account of divinized union, the poems of St. John of the Cross pinpoint the essence of Beauty as having three basic aspects which may conveniently be called Ontic Beauty, Cognitive Beauty, and Ontological Beauty. St. John's poetic spirit is especially underlined by a process involving the sorrow of Love with the sublimation of Beauty.

Keywords: Love, Beauty, Poem, *Mimesis*, *Katharsis*

