

明末清初抒情傳統的跨文化美學濫觴^{*}

——以吳歷為主的考察

楊 雅 惠^{**}

摘 要

「抒情」素為中國詩學／美學的核心思維；其不惟作為文藝手法，甚而主導文人書畫音樂等藝術型態，而成為中國文化脈絡的主流傳統。此說已經陳世驥、高友工等學者討論。承此論述，本文擬由反思的角度，切入抒情傳統在近現代的轉折問題。近代自天主教東傳以來，歐洲文藝復興的「寫實」表象美學，改變了漢文人長久以來「抒情」的感思模式，進而影響了藝術的審美品味、文學的修辭風格與文化的意識形態。如本文所聚焦探討的明清之際文人畫家吳歷，其所面對的跨文化美學課題是——如何在心源（source of mind）／造化（world of creation）之間，創作藝術的世界、轉譯神的蹤跡？又如何在抒情寫意／表象寫實之間，重新詮釋中國文脈的「天人之際」？其生命及藝術，置於普世多元文化匯流之初，實可透視漢文化傳統的現代性轉向。

關鍵詞：明末清初、抒情傳統、跨文化美學、吳歷

2019年4月1日收稿，2019年10月1日修訂完成，2019年10月8日通過刊登。

* 本文初發表於「國際中國哲學學會第20屆國際會議」（2017年7月4-7日，於新加坡南洋理工大學），承加拿大多倫多大學劉千美教授惠賜卓見，崑此誌謝。

** 作者係國立中山大學中國文學系教授。

一、抒情傳統：士人表述身分的美典／傳統

「抒情」素為中國詩學／美學的核心思維；其不惟作為文藝手法，甚而主導文人書畫音樂等藝術型態，而成為中國文化脈絡的主流傳統。近三十年來，此說經陳世驥、高友工、柯慶明、蕭馳等學者廣泛討論。雖然爭議間而有之，但大抵已可涵括六朝至明清文人美典，形成一中國文化史的詮釋系統。承此論述，本文擬由明清之際天主教初傳中國，「抒情傳統」初遇西方文化衝擊時的美學轉向，做一文學、藝術、史學與哲學的綜合性鑑照。此一跨文化美學的議題將聚焦在耶穌會文人畫家吳歷（1632-1718）上；考察吳歷抒情傳統下的天主教詩歌和藝術，如何透過內在不可見的「心源」和外在可見的「造化」交互作用，傳達神的顯現？又如何在中国文化差異下，在抒情寫意／表象寫實的美典之間，重新詮釋中國文脈的「天人之際」？最後綜觀其生命、文學與藝術，置於普世多元文化匯流之初，實可透視漢文化傳統的現代性轉向。

所謂「抒情傳統」，我們需先做個界義。「抒情」(lyric)，本屬一創作過程的文藝手法，形成一具有美學風格的文類範疇；若不限於文學，在中國藝術領域中，我們也可發現：抒情已進而凝聚成為文人雅藝（詩樂書畫）中頗具價值高度的美典信念。高友工曾說：「一言以蔽之，中國藝術精神是在抒情美典中顯示。」¹再擴展到全幅文化史來看，抒情美典又體現了文人士大夫所推崇的理想信念或意識形態，因而占據了整個文化傳統的主流地位。此時「抒情」就不只是文藝手法，或主導文人書畫音樂等藝術型態的美典，更成為表述中國文化精神傳統的象徵；是以稱為「抒情傳統」。高友工在〈中國文化史中的抒情傳統〉即說：抒情傳統「正體現了我們文化中的一個意識形態或文化理想。至少可以說它透露了一套很具體的價值體系，觸及了文化的根本。」²又說：「講抒情傳統也就是探索在中

1 高友工，〈試論中國藝術精神〉，《美典——中國文學研究論集》（北京：三聯書店，2008），頁 151。

2 高友工，〈中國文化史中的抒情傳統〉，《中國美典與文學研究論集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2004），頁 104。

國文化（至少在藝術領域）中，一個內向的（introversive）價值論及美典如何以絕對優勢壓倒了外向（extroversive）的美典，而滲透到社會各階層。」³ 如此看來，抒情傳統雖不是中國文化傳統的全部，但確是一主流傳統。此一主流傳統自然是由士人階層所決定。

抒情傳統諸論者中，自推高友工建樹最多。透過其論述，我們可解析抒情傳統的重要核心觀念。他由人類行為起點分析，謂：人為行動可以是外在的，即由某個人扮演的，亦可是內在的，於腦際產生的。根據個人的焦點向外或向內，可產生兩種截然不同的對生命之詮釋：離心式詮釋，即把注意力遠離自我，投放在某個議題上；向心式詮釋，則視內心世界為全部的經驗。一個人如何詮釋人為行動，關鍵在於他如何安置個人的修行及行為的終極目標。⁴

這兩種生命詮釋的行為模式，即成了兩種迥然不同的美典範式。在西方傳統中，離心式經驗往往居於主流。反觀，在中國的傳統中，向心式經驗是文化表達的一項重要環節。因此進一步探討內在導向的經驗之結構與意義，有助於我們覺察到其與抒情美學之間的密切關係。要言之：抒情美典以「表現（表意）」為主，相對於敘事美典以「模擬（寫實）」為主。⁵ 抒情美典是以自我現時的經驗為創作品的本體或內容。因此它的目的是保存此一經驗；而保存的方法是「內化」（internalization）與「象意」（symbolization）。⁶ 抒情與敘事這兩種美典在文化中恆常爭衡，而在中國文化的價值論中，尤其在涉及藝術的領域時，外在的客觀目的往往臣服於內在的主觀經驗。也可以說「境界」似乎常君臨「實存」。⁷

高友工自分析哲學的角度分解內向與外向，難免引起現象學詮釋觀點

3 同上註，頁 110。

4 高友工，〈中國抒情美學〉，收入柯慶明、蕭馳編，《中國抒情傳統的再發現》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2009），頁 590。

5 高友工，〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁 105。

6 同上註，頁 107。又說：「抒情美典的重點是在創造過程，亦即美感經驗。因此它的目的所謂內化也即是對此創造過程的某一階段或層面的保存，於是其形式自然是對此內在心象的一種象徵。」同上註，頁 109。

7 同上註，頁 110。

的質疑，因存在之根源本難分內外。然而如果在全球化語境中探求中國文化傳統的特殊性，高友工以內化定位抒情傳統的說法其實不容省略。因此我們仍由此做為出發點，又未免陷於泛指文化所有面向之枝節問題，本文將抒情傳統定義為：「士人自我表述的美學傳統」，中國文化以士人為主流，「抒情傳統」遂成為中國文化之主流傳統，因而非泛指中國文化的所有面向。「文人」身分之界定，就形上方面而言必秉承一「形而上者謂之道」的神聖傳統，就認知方面而言常構成境界形態智慧，⁸就表述美典方面剖析則可稱為「抒情傳統」。士人生命詮釋的性質是內向的，以「自我感」為中心。在內在的心性向度上，「言志、緣情」是自我表述的最基本核心。體現於文人雅藝之中，創作乃為保存自我現時的經驗，讀者則重新體驗原始的創造過程。如此重視個己生命傳達的抒情美典，也就成為歷來士人表述自我、象徵身份的範式。

雖然「抒情」這樣的美典範式主導了整個中國文化傳統，但高友工也認為：文化史中抒情美典盛極而衰似可預期，在敘事美典的勃興與鬥爭下，我們才能有一個較完整的中國美典的發展。⁹然則抒情傳統如何在明末清初面臨其必然的界限、發生一種跨文化轉向？耶穌會士文人畫家吳漁山，是兼通樂詩書畫集文人雅藝於一身的典範大家。本文將以其為例，探索抒情傳統在明末清初跨文化美學轉向的問題。

吳歷（1632-1718），又名子歷，字漁山，號墨井道人，常熟人。據清人記載：漁山少年失怙，清潔自好，對於世俗多不厝意。¹⁰曾問學於陳確，¹¹問

8 參楊雅惠，「兩宋文人書畫美學研究」（臺北：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，1992）。

9 高友工，〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁 110。

10 清·張雲章，〈墨井道人傳〉，收入清·吳歷著，章文欽輯，《吳漁山集箋注》（北京：中華書局，2007），頁 42。

11 陳確（1604-1677），初名道永，字非玄，後改名確，字乾初，浙江海寧人。是明末理學家劉宗周的弟子。早年屢試不第，遂放浪山水。崇禎十七年（1644）受學於劉宗周。黃宗羲謂其「學無所依傍，無所瞻顧，凡不合於心者，雖先儒已有成說，亦不肯隨聲附和，遂多驚世駭俗之論」。明亡後，隱居著述。晚歲得拘攣疾，病困十餘年，不出門者十五年。著有《大學辨》、《葬書》、《女訓》、《戢山先生語錄》、《乾初道人詩集》、《辰夏雜言》。1979 年中華書局出版《陳確集》上下冊。其族弟陳元龍〈陳氏理

詩於錢謙益，學畫於王時敏，學琴於陳岷，皆得其指授。其畫心思獨運，氣韻厚重沈鬱，與常人迥異；也曾兼用西洋透視法。王原祁論畫，認為漁山高於王翬：稱「邇時畫手，惟吳漁山而已」。世以時敏、鑑、翬、原祁、歷及惲格，並稱為六大家。¹²

而於天學方面，吳漁山幼曾受洗，後亦出入佛道，至西士柏應理（Philippe Couplet, 1623-1693）、¹³ 魯日滿（Francois de Rotagemont, 1624-1676）¹⁴ 先後到常熟傳教，吳漁山慕二人學識淵博，彼此相視莫逆；終亦棄佛改宗。吳漁山虔誠信教後，與柏應理關係更密切，從其學習拉丁文、神學和哲學等，本擬與游歐羅巴，後止於澳門三巴書院修習。漁山有詩寄遠行的柏應理云：「西征未遂意如何？滯澳冬春兩候過。明日香山重問渡，梅邊嶺去水程多。柏先生約予同去大西，入澳不果。」（卷 2〈前帙·澳中雜詠（三十首）其二十九〉，頁 181）¹⁵ 漁山後晉升為神父，於上海常熟等地司鐸。康熙五十七年（1718）卒，年八十七。

吳漁山的著作及研究，今已有章文欽所輯《吳漁山集箋注》、《吳漁山及其華化天學》；¹⁶ 英文則有 Jonathan Chaves 著 *Singing of the Source*，¹⁷ 此書第一部分主要分析探討吳漁山作為詩人的文學觀和成就，尤其是其宗教

學乾初先生傳）謂其：「詩文清真大雅，寄托深遠，其發明理學尤多心得，下筆立就，無纖毫障翳；書法直逼鍾王，撫琴吹簫，時奏於山巔水涯，篆刻博奕，諸好無不工。自奉教葢山後，一切陶寫性情之技，視為害道而屏絕之；向之勇於一往遇不平而輒發者，亦視為任氣而融釋之。」見清·陳確，《陳確集》（北京：中華書局，1979），頁 10。

- 12 參考清·趙爾巽撰，《清史稿》（《續修四庫全書》史部，上海：上海古籍出版社，2002，民國十七年（1928）清史館鉛印本），卷 540，頁 7339。
- 13 柏應理，比利時人，著名漢學家，對東西方文化交流貢獻巨大。不僅親身往來於中國和歐洲，更以著作溝通東西方文化，中文著作《天主聖教百問答》和《四末真論》對中國天主教傳播影響頗大。
- 14 魯日滿，清初天主教耶穌會傳教士之一，致力發展常熟天主教社區。
- 15 本文所引吳漁山詩作及題跋，皆出自清·吳歷著，章文欽輯，《吳漁山集箋注》，以隨文簡注方式標明卷數、題目、頁數，不另詳作當頁腳註。
- 16 章文欽也有《吳漁山及其華化天學》（北京：中華書局，2008）。
- 17 Jonathan Chaves, *Singing of the Source: Nature and God in the Poetry of the Chinese Painter Wu Li* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1993).

觀和聖學詩。第二部分以四種主題介紹翻譯吳歷的詩。本文以此為基礎，擬進一步探討吳漁山詩畫雅藝的抒情傳統，及其跨文化美學轉向問題。

吳漁山詩樂書畫俱佳。在文人傳統中，音樂是通往超越聖境的原初之道。吳漁山既曾學琴於高士陳岷，¹⁸ 得大雅之遺音。歸信後又有《天樂正音譜》，是其宗教音樂文學之作。其詩集中寫訪琴師時云：

客路寡相識，花開獨訪君。葑溪常在夢，琴水久無聞。月近門多靜，松高鶴不群。廣陵猶未絕，醉墨自殷勤。春日訪陳子山民，會琴於葑溪草堂，屬作《葑溪會琴圖》，用友人韻賦贈。（卷 4〈題葑溪會琴圖〉，頁 358）

此詩中，琴聲與大自然的水聲並置，人籟、地籟與天籟和諧地共鳴。可以由此體會漁山內心深處最初的抒情聲音——與天地共響的太和之音。詩書畫方面，錢謙益論曰：

漁山不獨善畫，其於詩，尤工。思清格老，命筆造微，蓋亦以其畫為之，非欲以塗朱抹粉，爭妍於時世者。……士固未有不汲古，不攻文，而可謂之善畫者也。漁山以二李、¹⁹ 恕先²⁰ 為師，執古人之六要²¹ 六長，²² 以研味於風雅。其進而挾轂古人也，孰得而禦之？（卷首〈序

18 陳岷，字山民，常熟人。山水師程孟陽，蕭蕭數筆有林下風味。每喜作寫意人物，不施眉目而意態天然。琴得虞山正派，名噪江浙，得大雅遺音，為一時琴士之冠。閒為小詩，亦有別趣。參清·馮金伯撰，《國朝畫識》（清道光十一年（1831）刻本，《六府文藏》，「雕龍中國日本古籍全文檢索資料庫」），卷 5 引〈圖繪寶鑑續纂〉，頁 145。

19 「二李」或指唐代畫家李思訓（651-716，一作 648-713）及李昭道（675-758）父子。章文欽則註釋為五代畫家李成（919-967）、宋代畫家李唐（1066-1150）。

20 五代末至宋初畫家郭忠恕（?-977），字恕先，河南洛陽人。

21 六要：中國畫術語。對繪畫創作提出的六個要求。有二說：一是五代梁荆浩《筆法記》：「夫畫有六要：一曰氣，二曰韻，三曰思，四曰景，五曰筆，六曰墨。」（《景印文淵閣四庫全書》第 812 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983，頁 424），二是北宋劉道醇《聖朝名畫評》提出識畫之訣，在乎明六要而審六長：「所謂六要者，氣韻兼力一也，格製俱老二也，變異合理三也，彩繪有澤四也，去來自然五也，師長舍短六也。」楊家駱主編，《古今圖書集成·藝術典》（臺北：鼎文書局，1979），卷 752，頁 34402。

22 宋劉道醇「六要」說並標舉「六長」如：「麤鹵求筆一也，僻澁求才二也，細巧求力三也，狂怪求理四也，無墨求染五也，平畫求長六也。」

跋傳記》，錢謙益〈桃溪詩稿序〉，頁1）²³

錢牧齋稱漁山詩風「思清格老，命筆造微」，允為的論，我們可引他人評論佐證。格老方面，唐宇昭也說：「其畫宣和也、至正也，其人永和也、義熙也，其詩開元也、元和也。漁山非今之人也。」「乃回視漁山之為人，則淡淡焉、穆穆焉，一木雞也。吾故曰漁山非今之人也。」（卷首〈序跋傳記〉，唐宇昭〈桃溪集序〉，頁1）思清方面，陳玉璣稱其詩出於淵明：「吳子漁山以畫名家者也，又工詩。其詩一去雕鏤組織之習，率其自然。鍾嶸謂陶淵明詩出於應璩，余謂漁山詩實出於淵明。雖然漁山直自寫其胸中之景物已而，何嘗依倣前人耶？」（卷首〈序跋傳記〉，陳玉璣〈墨井草堂詩序〉，頁12）漁山的詩畫，正是抒情傳統的心境呈現，而非寫實的再現，因此可以脫離現實時空，而彷彿是一窺古絕遠時空而來的意境。而錢牧齋所謂「命筆造微」方面，這又與漁山天學信仰有關。

然則吳漁山抒情雅藝表述身分之美學根源為何？抒情傳統為何在明末清初文人中發生跨文化美學的轉向？吳漁山如何呈現此抒情傳統新里程？諸般問題都頗值得我們細細探索。

二、跨文化美學轉向的契機：明末清初遺民意識

我們深信：文化為「存有」真理的啓迪之道，藝術作為文化的一環，也必然是一具有時間性的「此在」之真理事件，其種種的美感型態與風格樣貌都是意義的開顯之方。因此。抒情傳統若為中國文化亙古以來的理想，必然已深植於傳統文人意識之中，歷時愈久，根蒂愈固。因為唯有透過抒情傳統的人文化成，文人所信仰的「道」才開顯於此間，意義才得以被揭蔽。然而晚明時期西方文化天主教之入華，抒情傳統開始出現一些鬆動的跡象；繼而明朝覆亡，天崩地毀的時代，存有的崩頹，意義的失落，文化傳統的疆界與跨文化美學的契機都在此時浮現。

明末清初的遺民意識，黍離之悲，麥秀之音，是抒情傳統最初的輓歌，

23 時人對吳漁山詩文之序跋，出處據清·吳歷著，章文欽輯，《吳漁山集箋注》。下同。

卻也含藏抒情傳統跨文化美學轉向的契機。王德威論遺民意識謂：「遺民則逆天時，棄新朝，在非常的情況下堅持故國黍離之思。」「遺」是遺「失」——失去或棄絕；遺也是「殘」遺——缺憾和匱乏；遺同時又是遺「傳」——傳衍留駐。遺民意識總已暗示時空的消逝錯置，正統的替換遞嬗。由此產生的焦慮和欲望，妥協和抗爭，成為文學中國族論述的焦點。²⁴ 此是由國族命脈的角度定義遺民意識。明清之際許多移民因此遁入空門，漁山初亦隨遺老逃禪，即或西學浸染甚深的方以智，也終以空門為皈依。這都可見國族動盪中遺民對在世存有的疑慮。然而如果由文化的寬廣角度來省思，國破家亡的遺民意識，代表著「順應強權的現實世界」與「抒情緬懷的理想世界」之間的嚴重衝突，境界型態世界觀遭遇混亂與解構，抒情的文化統緒勢必需要經歷一番徹底調整與重構。

吳漁山的遺民意識，主要見於《寫憂集》。余懷云：「觀其寫憂一集，襟情閒放，氣調蒼涼，拊掌吟詠，想見其磅礴解衣，放筆直寫時也。《詩》曰：『駕言出游，以寫我憂。』噫！憂從中來，其何以寫之哉！」（卷首〈序跋傳記〉，余懷〈寫憂集序〉，頁 16）如以下諸詩：

十年萍跡總無端，慟哭西臺淚未乾。到處荒涼新第宅，幾人惆悵舊衣冠。江邊春去詩情在，塞外鴻飛雪意寒。今日戰塵猶不息，共誰沉醉老漁竿？（卷 1〈寫憂〉，頁 53）

秋夜眠無著，秋聲雙耳盈。風多沉鼓角，月小暗山城。野哭那能絕，戰爭殊未平。故人何處宿？惆悵淚縱橫。（卷 1〈秋夜〉，頁 54）

四顧蒼茫日欲晡，流沙殘磧鳥相呼。露筋廟沒碑猶在，覽社湖荒草卻無。風簇帆檣羈夜水，波漂遠樹失村孤。江邊故舊知何處？人跡飄零淚已枯。（卷 1〈感懷〉，頁 72）

飢雀寒無語，飛飛不出村。雪晴見華戶，翁媼曝南暄。我來問路口，先與道微言。（卷 1〈雪村問路〉，頁 123）

前二首詩是屬於「戰爭」語意之象徵系統，戰爭不惟破壞人生活的空間，實亦對於人存有場域的毀滅。後兩首則是漂流主題。「風簇帆檣羈夜水，

24 王德威，〈序／時間與記憶的政治學〉，《後遺民寫作》（臺北：麥田出版社，2007），頁 8。

波漂遠樹失村孤」，上句書寫暫時留存的羈困，下句則寫逃離遠處的漂泊。無論是留或流，總有萬般的無奈。「飛飛不出村」是尋不著出口，「我來問路口」象徵了亂世尋道之迫切。相較於錢謙益²⁵之於南京降清，而後在詩中以詩史形象，緩和現實與內心的矛盾，或王船山²⁶恥事新朝，只以詩學營構「現實缺憾而內心盈滿」的境界，吳漁山的《寫憂集》後的感物詠懷宗教情思之詩作，是在現實與內心尋得平衡的救贖之道。當其任神父之後其詩曰：

常從物外作斯民，每念高懷道不貧。鐸化未離海上客，夢歸長過練川濱。錢貽臘月沽美，詩到春前梅放新。皮陸歲寒多唱和，吾今與子豈辭頻？（卷1〈漢昭、上游二子過虞山郊居（二首）〉其一，頁136）

雖覺身居物外，但感天道不孤，故鄉友人來訪，引起他贈答詩興。詩之贈答，未必是虛與應酬之作，其實含有對話之深意，是內在的豐盈與交流的興致之文化象徵。其在一首〈感懷〉中也寫道：「承行惟主旨，衡泌樂棲遲。」（頁197）所事奉的「主」是天主上帝而非世上君主，「衡泌」則謂隱居之地。²⁷謂隱身教中，樂於棲遲。此聯將士大夫常有的兩難抉擇並置，自道皈信天主教，似隱似仕，又在非隱非仕之間，兩難得到了一種共存的平衡。

遺民意識使得文化的疆界浮出，如果在疆界之外沒有尋得出口，存有意義必然陷入虛無。吳漁山有幸識得天學，開啓了明末清初遺民的一條新路。因此，其抒情的身份，乃非明末遺老的孤憤問天，更非清初貳臣的懷

25 錢謙益（1582-1664），字受之，號牧齋，晚號絳雲樓主人、蒙叟、東澗老人，明末清初時期文學領域集大成者。明朝時官至禮部尚書。後於南京降清，任禮部侍郎歷時五月。辭官後投入反清復明運動。後錢謙益的詩文為乾隆帝下詔禁毀。陳寅恪認為其是「復國之英雄」，應恕其前此失節之愆，而嘉其後來贖罪之意，始可稱為平心之論。

26 王夫之（1619-1692），湖南衡陽人，字而農，號薑齋、又號夕堂，或署一瓢道人、雙髻外史，晚年隱居於形狀如頑石的石船山，自署船山病叟、南嶽遺民，學者遂稱船山先生。為明末清初大儒，與顧炎武、黃宗羲並稱明清之際三大思想家。

27 語本《詩·陳風·衡門》：「衡門之下，可以棲遲，泌之洋洋，可以樂飢。」見《詩經》（《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第2冊，臺北：藝文印書館，1981，清嘉慶二十年（1815）南昌府學刊本），頁251-253。朱熹《集傳》云：「此隱居自樂而無求者之詞。言衡門雖淺陋，然亦可以游息；泌水雖不可飽，然亦可以玩樂而忘飢也。」

咎補過，而是一「任風波震盪而天君泰然」的修士文人身分。其古典文人雅藝詩樂書畫，正是呈顯其身分的心境。然而，中國古典文人與天主教修士，這兩種身分又如何能在吳漁山的表述中融於一境呢？這必牽涉到中國文化傳統與基督宗教傳統兩者的跨文化美學問題。

跨文化雖是現代性議題，實則在前現代已有之。沈清松從哲學角度說：跨文化哲學以多元他者之優點豐富自己，或以自己之優點豐富他者；正式審視自己與多元他者之關係。²⁸ 方法論上，他認為，跨文化要達到「互認」(Anerkennung)、互為主體，需要有外推的三步驟：1.語言的外推。2.實踐的外推。3.本體的外推。²⁹ 同樣的我們也可推論：文化現象的跨文化交流脈絡，也必然經由這三步驟。文化間際的跨文化現象首先呈現於對於外在現象差異的視線投射，並察覺語言符號的差異。如漁山曾有詩文記述：

澳門一名濠鏡，去澳未遠，有大西小西之風焉。其禮文俗尚，與吾鄉倒行相背。如吾鄉見客，必整衣冠；此地見人，免冠而已。若夫書與畫亦然，我之字，以點畫輳集而成，然後有音；彼先有音，而後有字，以勾劃排散，橫視而成行。(卷 5〈墨井畫跋〉五十九，頁 443)

燈前鄉語各西東，未解還將筆可通。我寫蠅頭君寫爪，橫看直視更難窮。西字如蠅爪，橫行讀之，尖疾者上。(卷 2〈前快·澳中雜詠(三十首)其二十六〉，頁 179)

其既觀察到禮文風俗之殊，也觀察到語言文字繪畫題款之異，此即第一層次的外推。而後，在實踐層面，無論生活的現象或藝術的想像，開始具有雙焦點的視域。視線焦點向外，或者是眼前可見的異文化事物，或

28 沈清松，《從利瑪竇到海德格——跨文化脈絡下的中西哲學互動》(臺北：臺灣商務印書館，2014)，引言，頁 1-6。

29 沈清松說：1.進行語言的外推。哲學與文化傳統中的論述或語言，譯成他者的論述或語言，以達到理解。2.實踐的外推。文化脈絡中的哲學理念、文化價值、表達方式，從原文化脈絡或實踐組織中抽出，移入另一文化脈絡中，看其是否可理解、實踐、適應。3.本體的外推。從一微世界、文化世界、宗教世界出發，經由對實在本身之直接接觸，或經由終極實在的問題之迂迴，進入另一文化世界。尤其該傳統中具某種宗教向度時。這便產生了宗教對話。沈清松，《從利瑪竇到海德格——跨文化脈絡下的中西哲學互動》。

者是不可見的彼方異域，尤其當遺民中多有流亡他鄉的移民。隨著流亡友人的遠颺，遺民視域中開始想像他異文化，如漁山有〈送朱舜水³⁰之日本〉、³¹〈懷陸上游³²在日本〉³³詩，由視線投射於異地遠方，此時既有文化與差異文化進行對譯，因此跨文化必然是雙焦點以上的視域的交集。在藝術想像上，漁山辨識中西之異：

我之畫，不取形似，不落窩臼，謂之神逸；彼全以陰陽向背，形似窩臼上用工夫。即款識，我之題上，彼之識下。用筆亦不相同。往往如是，未能殫述。（卷5〈墨井畫跋〉五十九，頁443）

此間，不同的實踐工夫或許有衝突矛盾，但亦可有磋商協調。如漁山在三巴學院決心學道時，曾以為中國文化的詩畫活動有礙學道，詩云：

老去誰能補壯時，工夫日用恐遲遲。思將舊習先焚硯，且斷塗鴉並廢詩。予學道許定矣。（卷2〈前帙·澳中雜詠（三十首）其二十八〉，頁180）

如同其業師陳確在崇禎十七年（1644）甲申之變，「奉教戴山後，一切陶寫性情之技，視為害道而屏絕之」，³⁴這可視為明亡當時士大夫在存有疆域崩頹之後，對抒情傳統之質疑。而漁山踵繼其後，也因接觸天主教之後，警覺西方文化脈絡下的學道，與中國文化傳統的詩畫活動，似兩相衝突，遂徬徨於抒情傳統之邊界；但漁山後來在廢詩斷畫之後，又再重新建構合

30 朱之瑜（1600-1682），字魯瑱，號舜水，明朝浙江餘姚人。舜水為其在日本取的號，意為「舜水者敝邑之水名也」，以示不忘故國故土之情。朱舜水力圖反清復明，在清初曾參加抗清活動，也曾助鄭成功北伐；南明滅亡後，他不願降清，遂東渡日本。

31 〈送朱舜水之日本〉詩云：「征帆出海渺無津，但見長天不見塵。一日風波十二險，要須珍重遠遊身。」清·吳歷著，章文欽輯，《吳漁山集箋注》，卷1，頁110-111。

32 陸上游為吳漁山弟子，將漁山詩鈔刻以傳於世。見清·張鵬翀，《墨井詩鈔跋》，收入清·吳歷著，章文欽輯，《吳漁山集箋注》，卷首，頁32。清·張雲章云：「今之繼二君者必推上游，上游筆無點塵而好學不倦，故為二君衣鉢所寄。」清·張雲章，〈題陸上游所臨宋元名畫縮本〉，《樸村文集》（清康熙間華希閔等刻本清康熙間華希閔等刻本，《六府文藏》），頁324-32。

33 〈懷陸上游在日本〉詩云：「春已暮，子未歸。扶桑日出早，練水落花稀。人傳久在長祁島，海闊蒼茫鳥不飛。」清·吳歷著，章文欽輯，《吳漁山集箋注》，卷1，頁53。

34 見清·陳元龍，〈陳氏理學乾初先生傳〉，收入清·陳確，《陳確集》。

於兩種文化的實踐工夫，此則漁山的跨文化智慧。

實踐工夫的最高階段在於對時空圖示（宇宙觀）的交會。如漁山詩中關於時間意象，也呈現了跨文化雙焦點的時間觀。如：

瑞雪初晴鵲報晨，梅花全放北枝新。高眠自有天文學，衾暖先知子候春。

路隔星臺³⁵夕復晨，何從西法曆推新？³⁶土牛成毀常年俗，³⁷人喜元朝打富春。³⁸（卷 3〈歲朝春〉（四首）其三、其四，頁 328-329）

「天文學、觀星臺、西曆」帶出西式時間意象，但「瑞雪初晴、鵲報晨，梅花全放、子候春、土牛、元朝打春」等又是中式時間觀，漁山卻將其融於一境，其視域中之宇宙觀必也經時間意象之外推而交融。經過了語言的外推、實踐的外推等層次的嘗試，而後可進行漢文化與天主教的本體論對話。

然而抒情傳統核心本質在於士人自我表述，吳漁山如何在其詩中呈演這跨文化的重要課題？

文化史中無論儒釋道，士人身分之自我表述往往不離「天人之際」主軸，我們可以先追溯文人的宇宙觀傳統。中國文化是沉默的文明，如《論語》所說：「天何言哉！四時行焉，百物生焉！」牟宗三由哲學角度將中國思想之特質定位於「內在而超越」的內容真理，³⁹余英時也從史學角度

35 觀星臺，指北京欽天監。自明末以來，延西洋教士在其中治曆。順治、康熙間，湯若望、南懷仁先後官至欽天監正。

36 明季用西法修改曆法，西教士奉命撰《崇禎曆書》，至清順治元年（1644）改名《時憲曆》，加題：「依西洋新法」。

37 土牛為土製之牛。古代以農曆十二月出土牛以送寒氣。後，立春時造土牛以勸農耕，象征春耕開始。《禮記·月令》：「〔季冬之月〕命有司大難，旁磔，出土牛，以送寒氣。」見《禮記》（《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第 5 冊），卷 17，頁 347。南朝宋·范曄，《後漢書·禮儀志上》：「立春之日，夜漏未盡五刻，京師百官皆衣青衣，郡國縣道官下至斗食令史，皆服青幘，立青幡，施土牛耕人于門外，以示兆民，至立夏。」《後漢書集解》，《二十五史》（臺北：藝文印書館），頁 1124。

38 舊時府縣官在立春前一天迎接用泥土做的春牛，放在衙門前，立春日用紅綠鞭抽打，因此俗稱立春為打春。

39 牟宗三，〈道之「作用的表象」〉，《中國哲學十九講》（臺北：臺灣學生書局，1983），第 7 講。牟宗三把知識及其相應的形上學、宇宙觀分為：實有形態與境界形態。實有形態直接客觀地由對象方面講，而境界形態，從主觀講，不從存在講；從實踐的，依

論述中國文化軸心突破時期「天人之際」由超越到內在的過程。⁴⁰ 牟宗三並將儒家／道家、老子／莊子思想的相對比較中，分辨由實有形態到境界型態的劃分，是由超越到內在的層層內化過程。至莊子所開出的境界型態形上學之後的道家，完全已將超越收納於內心。⁴¹ 漢代氣化宇宙論之後，歷經玄學、佛學、理學層層思辨，超越／內在的界線已泯，轉而為有／無，外顯／潛在的玄理哲思。

形上學思想雖然已經人文主義的淨化，消除了有神論的宗教意識，然而由遠古以來天人相接的神秘性，仍然於人類心靈深處不斷湧動。因此歷來文人多將此情思想望寄於自然之間。如《文心雕龍》〈原道〉所云：「文之為德也大矣，與天地并生者何哉？……惟人參之，性靈所鍾，是謂三才。為五行之秀，實天地之心，心生而言立，言立而文明，自然之道也」，⁴² 除了見出「境界型態宇宙觀」中天地造化與文人心源相涵相攝之密切關係，也可謂一言以蔽之，將中國文人美學源於「自然之道」定調。至唐代張璪畫論所說：「外師造化，中得心源」，⁴³ 更可看出：「天／人」的表述在文人雅藝中或可代以「造化」、「心源」。「造化」屬於宇宙論、世界觀，兼涉存有學、本體論；「心源」屬於心性論、認識論。文人傳統的宇宙觀即是

境界方式的說明。因此，境界形態的內容真理，皆是關於「主觀性本身」所作成的「內容的體會」，重感悟的多維取向，與西方傳統哲學重思辯的直線單維取向迥然不同。或者繫於才性主體，則其內容的體會則成美的欣趣判斷；或繫於心性主體，則其內容的體會則成形而上的玄思。另參牟宗三，《才性與玄理》（臺北：臺灣學生書局，1980）。

40 余英時，《論天人之際——中國古代思想起源試探》（臺北：聯經出版公司，2014）。

41 牟宗三，〈道之「作用的表象」〉。

42 梁·劉勰撰、范文瀾註，〈原道〉，《文心雕龍》（臺北：明倫出版社，1971），頁1。

43 唐·張彥遠，《歷代名畫記》（《景印文淵閣四庫全書》第812冊）：「張璪，字文通，吳郡人。初相國劉晏知之，相國王縉奏檢校祠部員外郎、鹽鐵判官。坐事，貶衡州司馬，移忠州司馬。尤工樹石、山水，自撰《繪境》一篇，言畫之要訣，詞多不載。初畢庶子宏擅名於代，一見驚歎之，異其唯用禿毫，或以手摸絹素，因問璪所受。璪曰：『外師造化，中得心源。』」畢宏於是闕筆。」見卷10，頁253。今人朱良志溯源：陳·姚最《續畫品》云：「學窮性表，心師造化」、唐·李嗣真（?-696）《續畫品錄》云：「顧生思侔造化，得妙悟於神會」，並論在物和心之間，李嗣真已經明顯地以心為主，強調此造化乃「思」之造化，是妙悟的結果。見朱良志，〈「外師造化，中得心源」佛學淵源辨〉，《中國典籍與文化》2003.4: 87-94。

「境界型態宇宙觀」，以主觀的神會、妙用來體悟自然存有的內容與奧秘。

「造化」必然是關乎生死，含有天地的創造與生命的生成、命運的變化之義。此一詞在先秦典籍中，似首見於莊子：「偉哉造化！……今一以天地為大鑪，以造化為大冶，惡乎往而不可哉！」（《莊子·大宗師》）⁴⁴ 其將大化視為一人格性的「大冶」，其實只是一種寓言譬喻。其後列子也說：「造化之所始，陰陽之所變者，謂之生，謂之死。」（《列子·周穆王》）⁴⁵ 晉袁宏《後漢光武帝紀》卷 7：「夫能與造化推移，而不以哀樂為心者，達節之人也」，⁴⁶ 這些「造化」都具有道家自然的形上概念。後來文人傳統中，「造化」便緣此而具有廣袤宇宙的形上意義概念。如後魏酈道元《水經注》：「然造化之中，無所不有」。⁴⁷

儒家先秦典籍中雖無「造化」一詞，《中庸》謂人「可以贊天地之化育，則可以與天地參矣」，⁴⁸「化育」也類同「造化」涵義。至漢代「造化」多是偏於客觀外在的世界。如漢劉熙《釋名》序：「自古造化制器立象有物以來」，⁴⁹ 此似指儒家傳統的聖人在人文方面開物成務的創造或制器。但唐代佛學盛行，「造化」一詞由儒家實有形態漸轉為境界形態，如《華嚴大疏鈔》：「物自造化，因緣為萬法之本」、「天地造化，乃俗諦業因，域中之事耳。」⁵⁰ 將「造化」視為俗諦所見之世間事相。禪宗則更認為心能成造化之功，如：「至竟心為造化功，一枝青竹四絃風。」（〈風琴〉，《禪月集》）。⁵¹ 宋明理學中受禪宗影響，「造化」一詞增多，如《朱子語類》：

44 先秦·莊周著，清·郭慶藩輯，《莊子集釋》（臺北：華正書局，1979），頁 262。

45 先秦·列禦寇撰，晉·張湛註，《沖虛至德真經》（《四部叢刊正編》第 27 冊，臺北：臺灣商務印書館，1979，景常熟瞿氏鐵琴銅劍樓藏北宋刊本），卷 3，頁 22。

46 晉·袁宏，〈後漢光武帝紀〉，《後漢紀》（《四部叢刊正編》第 5 冊，景無錫孫氏小綠天藏明翻宋本），卷 7，頁 110。

47 後魏·酈道元，《水經注》（《四部叢刊正編》第 16 冊，景上海涵芬樓藏武英殿聚珍版本），卷 38，頁 998。

48 〈中庸〉，《禮記》（《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第 5 冊），卷 53，頁 895。

49 漢·劉熙，《釋名》（《四部叢刊正編》第 3 冊，景江南圖書館藏明翻宋書棚本），頁 5。

50 唐·澄觀，《華嚴大疏鈔》（大正新脩大藏經本，《六府文藏》），卷 14，頁 317、374。

51 唐·釋貫休，《禪月集》（《四部叢刊正編》第 38 冊，景武昌徐氏藏景宋精鈔本），頁 95。

「天地之數是說造化生生不窮之理」、⁵²《濂溪學案》：「造化在手，宇宙在握」、⁵³《橫渠學案》：「在萬物為性，在造化為天道，性即天道也。」。⁵⁴「人與天地同體，四時以行，百物以生，若滯在一處，安能為造化之主耶？」⁵⁵理學中的「造化」含有「道德創造性」的天地大化與生命生成之義。

明清耶穌會士傳教過程中亦多使用「造化」一詞，但多強調造化出於上帝；如利瑪竇（Matteo Ricci, 1552-1610）〈天主實義引〉：「邦國有主，天地獨無主乎？國統以一，天地有二主乎？故乾坤之原、造化之宗，君子不可不識而仰思焉」、⁵⁶「耶穌曰：『我父造化無方，我亦效之耳』」（艾儒略（Giulio Aleni, 1582-1649）《天主降生言行紀略》卷之2）⁵⁷、「奇哉！盛哉！造化之功至矣。所以然者，蓋欲吾人見物之多之美之異如此。應識造物主……」（湯若望（Johann Adam Schall von Bell, 1591-1666）《主制群徵》卷之上）、⁵⁸「盡造化之所為生成，而莫非帝之化」（《古今敬天鑒》上卷）⁵⁹……等等。

至於「心源」一詞，雖原出於佛家，然早自先秦儒家已多言心性主體，莊子則有「遊心」（〈人間世〉）、「真君」（〈齊物論〉）之主體，以至於魏晉

52 宋·朱熹撰，宋·黎靖德編，王星賢點校，《朱子語類》（北京：中華書局，2007），卷66，頁1640。

53 清·黃宗義編，清·全祖望修定，《濂溪學案》，《宋元學案》（《四部叢刊續編》，上海：上海書店，1984，道光道州何氏刊本），卷11，頁324。

54 清·黃宗義編，清·全祖望修定，《橫渠學案》，《宋元學案》（《四部叢刊續編》，道光道州何氏刊本），卷17，頁480。

55 清·黃宗義編，清·全祖望修定，《白沙學案》，《明儒學案》（《四部叢刊續編》，乾隆四年鄭氏補刊本），卷5，頁61。

56 明·利瑪竇，《天主實義》，明·李之藻編，《天學初函》第1冊（臺北：臺灣學生書局，1978），卷2，頁365-366。

57 明·艾儒略，《天主降生言行紀略》，鐘鳴旦（Nicolas Standaert）、杜鼎克（Adrian Dudink）主編，《耶穌會羅馬檔案館明清天主教文獻》第4冊（臺北：臺北利氏學社，2002），頁99。

58 明·湯若望撰，《主制群徵》，明·徐光啟等撰，《天主教東傳文獻續編》第2冊（臺北：臺灣學生書局，1966）。

59 無名氏，《古今敬天鑒》，鐘鳴旦、杜鼎克主編，《法國國家圖書館明清天主教文獻》（臺北：利氏學社，2009），第26冊，頁176。

玄學之才性主體，或漢魏體氣論之下的「情性主體」，皆已立下心之本源。至佛學傳入，「心源」一詞廣為運用。唐釋道宣編《廣弘明集》載晉釋道安〈魔主報檄〉：「直以心城無主，邪戲塵勞；沓淹愆流，將心源而共遠；惚恍大夢，與永夜而俱長。」⁶⁰〈南齊南郡王捨身疏〉：「徒以心源尚滯，情路未昭，識謝兼忘，理慚獨悟……」。⁶¹梁釋智藏〈奉和武帝三教詩〉：「心源本無二，學理共歸真。」⁶²唐釋皎然〈五言月夜啜茶聯句一首〉：「流華淨肌骨，疏淪清心源。（真卿）」⁶³皆可見「心源」指的是主觀心境之本源。「心源」其語亦已瀰漫於文化各層面，是以耶穌會著作也不避運用此詞，例如：「則尼山之心源，固維皇之降衷也。大主其授印者乎，宣聖其承印者乎」（尚祐卿〈天儒印說〉）⁶⁴。此或出於耶穌會「合儒」方針，遂認為孔子的心源也是天主所授。但耶穌會士對於儒家「心源」的讚同態度，對佛家「心源」則轉為嚴厲批判。

明末清初漢文化與天主教之間的交鋒，往往就聚焦於「造化／心」之課題。代表漢文化傳統「內在超越」、「境界型態」核心觀念者，如王陽明心學云：「良知是造化之精靈，吾人當以造化為學。造者自無而顯於有，化者自有而歸於無。吾之精靈生天生地生萬物，而天地萬物復歸於無，無時不造，無時不化，未嘗有一息之停。自元會運世，以至於食息微渺，莫不皆然。如此則造化在吾手，而吾致知之功自不容已矣」（〈語錄〉），⁶⁵認為造化無非出自良知。吳漁山業師陳確亦曾申論劉蕺山之論：

先生（劉蕺山）云「繼善成性指人心說，非泛指造化事」，已一語道破。心外豈復有工夫乎？知繼善成性為工夫，則雖謂「繼善成性是本體」

60 唐·釋道宣編，《廣弘明集》（《四部叢刊正編》第 24 冊，景上海涵芬樓藏明刊本），卷 29 下，頁 940。

61 唐·釋道宣編，《廣弘明集》（《四部叢刊正編》第 24 冊），卷 28 上，頁 850。

62 同上註，卷 30 下，頁 993。

63 唐·釋皎然，《吳興畫上人集》（《四部叢刊正編》第 33 冊，上海涵芬樓借江市傅氏雙鑑樓景宋寫本），卷 10，頁 134。

64 清·尚祐卿，〈天儒印說〉，清·利安當（Caballero, Antonio de Santa Maria）詮義，《天儒印》，明·徐光啟等撰，《天主教東傳文獻續編》第 2 冊，頁 990。

65 《浙中王門學案》，《明儒學案》（《四部叢刊續編》，景乾隆四年鄭氏補刊本），第 12 卷 2，頁 0246。

亦得，猶陽明云：「或謂戒慎恐懼是本體，亦得。」蓋工夫即本體也，無工夫亦無本體矣。今弟以繼善成性為體道之功，責成人心，字字著實，性體始不落虛。⁶⁶

便是將「心」與「造化」對舉，言本體即是造化，言功夫則是心。另一方天主教徒則以「實有型態」的宇宙觀鋪展「造化」，對於釋家道家「一切惟心造」之說自然嚴厲批評。最激烈者劉凝《覺思錄》中即說：「亂道莫過於萬物唯心」，批判佛家「主宰之者唯有吾心」、「心能生物，有無限全能，功侔造化」⁶⁷之說，認為：「人心具眾理而應萬事，可謂神妙無方，不可謂之權侔造化，況欲駕造化而上之乎？」⁶⁸這批判雖以佛學為主，但對儒家心學也有所衝擊，也可說是對文人傳統「境界型態」認識論之根源問題提出的尖銳挑戰。可見「造化」、「心源」實為當時漢文化與天主教兩方傳統互相交鋒的焦點。

要之，「造化／心源」觀念已瀰漫於文化整體中，文學藝術中尤多見，此為一不可否認之事實。「外師造化，中得心源」的互文修辭，除了將兩者並列，也將兩者相融整合——「造化」是主觀心境下的世界，「心源」是世界現象之本源，由此構成一「境界型態的宇宙觀」。此一客觀／主觀偶合式的認識形態，也宣示著文人如何表述自我所認同的「天人之際」的文化傳統主軸。甲申之變如同士人「境界型態」思維的輓歌，學術思潮開始轉向「實有型態」的實學；自我表述的「抒情傳統」必也油然生變。變化軌跡之濫觴，實可謂由吳歷始。如果耶穌會傳教士對於中國文化傳統之「境界型態」智慧無法深切認同，那就必需由耶穌會中的文人藝術家，以一種迂迴的角度從創作中來重新詮釋。

本文聚焦於此一主題，即期望能考察漢文化「天人之際」傳統與基督信仰神學脈絡中「超越與內在」之互涉課題。傳統和文人之世界觀與存有、心性觀與認識，是否因天主教之衝擊而有所變異或新生？而西方哲學之根底基督信仰神學，超越與內在的關鍵，在東來與漢文化美學相遇後，如何遙譯表述？又如何推衍深化？

66 清·陳確，〈誓言四〉、〈與劉伯繩書〉，《陳確集》，卷5，頁467。

67 劉凝，〈辨天童密雲和尚三說〉，《覺思錄》，收入《耶穌會羅馬檔案館明清天主教文獻》第9冊，第四節「辨天三說序辨·二」，臺北：臺北利氏學社，2002，頁573。

68 劉凝，〈撫松和尚三校正論辯〉，《覺思錄》，頁580。

三、自然與啓示：「造化」的跨文化鏡像

（荷）許理和（Erik Zürcher, 1928-2008）在其〈跨文化想像：耶穌會士與中國〉一文中論道：每一種宗教都流傳在一特定文化背景下，並依其語彙來表達自身：每一種文化也由一套統一的信念教義與先人傳統維繫，它可以是宗教的，也可以是意識形態的。他且認為明清之際耶穌會士所帶來的「中國與歐洲的跨文化想像」，是美化簡化的鏡像。⁶⁹但其實我們可換個角度來看：這兩方的自我表達，雖未必符於事實全貌，卻也是跨文化之際勾勒雙方文化價值理想的顯豁輪廓。

基督信仰的神學中，世界是神所創造，神（上帝／天主）在世界有普遍或公開的啓示，又分為自然的及超自然的啓示。自然的啓示，是上帝／天主藉祂所造的萬物把自己顯示給人，使人認識祂的存在和祂的德能；超自然的啓示，是上帝／天主用一種超自然的神光燭照世人的悟性，啓示他們一些事理；將自己內在生命的奧理，和祂救贖人類的計劃，啓示給人。湯若望《主制群徵》卷之下就說：

跡者，足之所遺。不知其所自來，與其所向往，視其跡。天主所施於人者，皆跡也。跡有常著者，有特著者。常者，如萬物依性自存傳類，與造化相終始。形天日月星之旋動，萬古不易，以扶物生長，是豈物之自謀，天之自願哉？特者，如前所述，洪水淹沒四方，一舟而保萬種，必非自然，特繇主旨可知。（〈以聖跡徵〉）⁷⁰

「常著」之跡便是指普遍啓示，「特著」之跡則是指特殊啓示。

（法）謝和耐（Jacques Gernet, 1921-2018）曾論：西方的基督教思想認為：世界的存在應有一起因，而這起因就是造物主上帝。但中國文化中則未有「世界由一名上帝創造」的思想。中國人對自然現象的自發特點

69 （荷）許理和（Erik Zürcher），〈跨文化想像：耶穌會士與中國〉，收入李熾昌主編，《文本實踐與身份辨識——中國基督徒知識份子的中文著作（1583-1949）》（上海：新華書店，2005），頁 1-15。

70 （德）湯若望，〈以聖跡徵〉，《主制群徵》卷之下，收入明·徐光啟等撰，《天主教東傳文獻續編》第 2 冊，頁 604-605。

較敏感，無法想像在自然機制起作用的地方，會有外來因素的作用。⁷¹（德）陶策德（Rolf Trauzettel）也曾就中國與西方的思想觀念比較說：在中國所有內部外部觀點是同類與等值的，所有創造性與自發性事物均歸因於自然。沒有任何事物被認為是由外界引入宇宙之中，整體的現實形成一由有形與無形組成的統一場域，要維繫其存在端賴一種持續的、潛在的精神。⁷²是以，中國的世界觀往往是自然造化，這在基督宗教看來，則近乎自然啓示觀，與基督宗教的超自然啓示形成對比。

然而這兩種文化的典型特徵在差異中又有相應之處，宛如鏡像一般。吳漁山詩中的造化觀，往往就呈現雙焦點的視域，時而也呈現了鏡像般的對照。如前溯及語意之源，「造化」既有聖人在人文方面開物成務的創造或制器之義，我們欲分析其詩的造化觀，人、事、物、景一入詩的脈絡編織中，自然都成造化之縮影。而據高友工之論，抒情傳統的兩大原則是「內化」與「象意」，⁷³前者指的是境界型態的觀照視角，後者則指修辭模式即「象徵表意系統」。因此我們可以說，詩中的人、事、物、景都可能不只指涉外界，而是向內成為飽含深刻意涵的文化象徵或世界圖像，並藉由象徵表義的修辭而呈現。

我們可先由詠物詩觀察其感物模式。關於「物」之意象，在抒情傳統的中國詩學中，強調心物合一，詠物詩也是託物言志詠懷。但當一新異之西物出現於眼前，詩人可能尚未找到與之相合的心意，寫實白描乃成最基

71 （法）謝和耐（Jacques Gernet）著，耿昇譯，《中國與基督教——中西文化的首次撞擊 *Cuine et Christianisme*（增補本）》（上海：上海古籍出版社，2003），頁 217-220。

72 （德）陶策德（Rolf Trauzettel）著，查岱山譯，〈位格和個人概念在中國和西方：內在性與超越性之間〉，收入（波）魏思齊（Zbigniew Wesolowski）編，《位格和個人概念在中國與西方——Rolf Trauzettel 教授周圍的伯恩漢學學派》（臺北：輔仁大學出版社，2006），頁 107-149。以上引文筆者略潤飾。Rolf Trauzettel, "Personen-und Individuumsbegriff in China und im Westen: Zwischen Immanenz und Transzendenz," in Zbigniew Wesolowski, ed., *Personen-und Individuumsbegriff in China und im Westen-Der Beitrag der Bonner Sinologischen Schule um Professor Rolf Trauzettel* (Taipei: Drittes Internationales Sinologisches Symposium der Katholischen Fu Jen Universität, 2006), pp. 58-106.

73 高友工，〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁 107。

本的方式。尤其這西物若非自然物產，而是人文創制之物（如漁山詠過的日晷、沙漏、千里鏡、鼻煙、自鳴鐘），通常具有人世間的實用功能，因此將此物做直覺觀照時，往往就直觀其創造的本質妙用。但進一步地要賦予存在意義時，抒情美典會將外在形象與本質妙用納入自身處境的抒情脈絡，完成象徵表意的內化思惟。如：

燈自遠方異，火從寒食分。試觀羅瑪景，教宗所居地名。橫讀辣丁文。西古文。蛾繞光難近，鼠窺影不群。擎看西札到，事事聞未聞。（卷 3〈西燈〉，頁 283）

燈光無論在東西方，皆有照明之用，內涵意義則可洞澈渾沌、啓迪蒙昧。詩末「擎看西札到，事事聞未聞」，接連上詩人自身處境（因接觸了西方文化，開啓了自我的聞見之知，體認存在意義不只來自文化傳統，更另有一他方的源頭），完成自我表述其跨文化身分的世界觀。至〈顯微鏡〉一詩亦然：

把鏡方知匠意深，微投即顯見千金。乍窺奪目能無訝，轉盼分明盡快心。歡殺此間如夢過，疑真疑幻總難破。末路貪癡都若斯，紛紛以小妄求大。（卷 3〈顯微鏡〉，頁 326）

詩前兩聯揭示顯微鏡創造的本質妙用，後兩聯顯出其對顯微鏡的寓意，有警世勸人的作用。此深意雖可基於天主教，卻也與中國傳統「貪嗔癡」之戒相映。

實則漁山詠物之詩，除了人文「開物成務」之造化義外，更進而有感悟「宇宙為主所創造」之象徵含意。楊廷筠就曾說：

又如自鳴鐘、銅壺滴、漏風車、水碓、木牛、流馬、橐龠、編蕭，用之者以為自然，作之者幾經智慮也，可僅云自然已乎？但人之造作，或用五官，或用百體，縱極神巧，有可得而測量。天主不然，非有思，非無思，竭千聖智巧，不能窮其思，特不見其思之倪；非有為，非無為，合千聖之力量不盡其為，特不得其為之，此種義理，止可神會，難用舌傳。夫造物化工，昭昭在人心目，何須詮解，惟是天主全能乃為。（楊廷筠《代疑篇》卷上·三、全能之天主化成天地）⁷⁴

74 明·楊廷筠，《代疑篇》，明·利瑪竇等著述，《天主教東傳文獻》（臺北：臺灣學生書局，1965），頁 507-508。

文中說人文創制之物，使用者以為是自然，但創造者之智慧巧思，絕不只是自然而已。這些「人之造作」物，縱極神巧，仍屬有限的創作；但「天主造物化工」的奧秘卻是無限。因此漁山這些詠物詩，也是提供讀者進入上帝創化奧秘的感悟途徑。

抒情傳統中所謂的「內化」原則，其實已超離經驗本身的內外區別，而是具有一涵攝綜合的功力。關於新異「景」之觀照，也與新異「物」觀照意象的情況相似，寫實白描是其最初的摹寫方式，但又可透過種種修辭來表現其雙焦點的觀照視域，以將新景內化融為詩境。《三巴集》的澳門書寫與《三餘集》的教堂書寫，即是一例：

小西船到客先聞，就買胡椒鬧夕曛。十日縱橫擁沙路，擔夫黑白一群群。(卷2〈前帙·澳中雜詠〉(三十首)其十八，頁174)

百千燈耀小林崖，錦作雲巒蠟作花。妝點冬山齊慶賞，黑人舞足應琵琶。冬山以木為石骨，以錦為山巒，染蠟紅藍為花樹，狀似鼇山。黑人歌唱舞足，與琵琶聲相應，在耶穌聖誕前後。(卷2〈前帙·澳中雜詠〉(三十首)其二十七，頁180)

何地無達生，道在豈乏士。空谷應有音，剝啄頗相似。門設居常開，館虛林靜裏。典籍古與新，蠹藏飽欲死。我恐白雲深，山徑迷行止。夕陽下苔階，堂鐘自鳴遲。(卷3〈聞有學道者來〉，頁327)

前兩首提到的澳門的黑人⁷⁵文化景觀，世界是多元種族構成的意義豁然而開顯；第二首詩詠聖誕節教堂所佈置之山洞（當時內地各堂似尚無此風）⁷⁶，除了是新異之景的捕捉，也象徵了「啓示」介入「自然」所構成的新造化觀。第三首宜為其任司鐸在教堂所作，意圖營造一啓示與自然相容的神聖空間感。當我們理解其向外指涉的新異景觀之後，實可再究其如何以象徵內化的表意方式涵攝於古典詩的抒情美典之中。或者透過比喻（「狀似鼇

75 葡萄牙人東來帶來了許多航線沿岸諸國之人——來自不同的國家，屬於不同的種族，其中黑人占很大的比重，後漸成澳門社會中重要一分子，從而形成了澳門社會特殊文化景觀。見湯開建、彭蕙，〈黑人：明清時期澳門社會中的一種異質文化景觀〉，《世界民族》2004.2: 62-71。

76 方豪〈吳漁山先生「三巴集」校釋〉：「漁山以之入詩，則當時內地各堂似尚無此風」，收入《方豪六十自訂稿》（臺北：臺灣學生書局，1969），頁1673。

山」)⁷⁷、借喻引用(「達生」)⁷⁸、意象跨界重組(「就買胡椒鬧夕曛」、「黑人舞足應琵琶」)、相反象徵(「門設居常開」為陶淵明句「門雖設而常關」的相反象徵)等等。而〈聞有學道者來〉一詩尤其值得玩味，全詩空間意境狀似空山古剎(這或許是宗教信仰高遠深遠的一般象徵)，但並未強調無人之境，反是透過人的動作語氣(「空谷應有音、我恐」)，暗示出天主教信仰中神對人世的主動關懷。這些內化象徵都是在中西兩種文化視域中交相迭映，揉合成一種跨文化的新詩意。因此漁山的寫景詩，藉由新異景物的包容涵攝，遂體現出「造化之中，無所不有」的廣袤宇宙空間性意義。

至於「造化」中廣袤宇宙時間性意義，則於其人物詠史詩中體現。漁山有兩組詩可以做為兩種歷史文化對照的鏡像。一為〈讀古雜詩十首〉，一為讚頌宗徒之作。〈讀古雜詩十首〉(卷 3)有詠〈燕昭王〉：「於今霸歇昭王死，無復英雄北首來。」(頁 284)、詠〈秦王〉：「驪山宮閉管絃閒，採藥空勞髯自斑。若使求仙身不死，必然吞併閭蓬還。」(頁 284-285)、詠〈項王〉：「殘山力拔今何用？不拔留騅地一弓」(頁 285)、詠〈梁武〉：「不道臺城無佛救，仍留餓骨掩塵中」(頁 286)、詠〈林和靖〉：「一身嘉遯絕塵寰，詩卷無多後世間。底事倫情超未斷，梅妻鶴子不離山」(頁 291)。其餘尚有詠〈關壯繆〉、〈楊王孫〉、〈狄梁公〉、〈盧仝〉。全組詩大底皆寓意：功名利祿時過境遷，權位財富，終不敵造化。或以時間副詞感嘆(「無復英雄北首來」)，或以假設語氣反諷：(「若使求仙身不死……」)，對於隱者林和靖反思的是：「倫情超未斷」，其實也是對於所謂「抒情傳統」的挑戰。漁山另有詩云：「平生詩畫癖，多被誤吟風。」(卷 4 〈題興福庵感舊圖〉，頁 355)可見其對吟風弄月的詩情頗有自覺反思。這組詩無疑是以天主教的世界觀來重新詮釋中國歷史人物，重寫文化歷史脈絡。

另一組詩作所讚之聖徒有：聖西滿(St. Simon of Zelotes)(頁 206)、

77 元宵節時布置花燈，疊成鼇形，高峻如山，稱為「鼇山」。也作「鰲山」。

78 《莊子·達生》：「達生之情者，不務生之所無以為。」「達生」乃道家觀念，意謂通達生命。漁山此處引用借喻天主教的生命之道。先秦·莊周著，清·郭慶藩輯，《莊子集釋》(臺北：華正書局，1979)。

聖依納爵 (San Ignacio de Loyola, 1491-1556) (頁 208)、聖方濟各·沙勿略 (San Francisco Javier, 1506-1552) (頁 211)、聖類斯·公撒格 (Luis Gonzaga, 1568-1691) (頁 218)、聖方濟各·來日斯 (又譯作若望·方濟各·類日斯, 西文名 Jean François Régis, 1597-1640) (頁 220), 如:

人世虛榮薄聖賢，主臺偉業燦雲煙。侯王祿位泥沙視，貞潔襟期玉石堅。…… (〈聖方濟各·玻爾日亞〉, 頁 215)⁷⁹

瀟灑離塵志不迷，髫齡悟道寵恩奇。知機審矣先辭父，攜杖飄然遠訪師。神健緣嘗天上味，身安豈待世間醫。…… (〈聖達尼老·格斯加〉, 頁 217)⁸⁰

這些瀟灑離塵的聖徒，有與上一組人物不一樣的生命境界，不禁令人省思：生命的價值與存在的意義。〈讀古雜詩十首〉中唯一無微言的唯有詠〈范蠡〉：「獨能去倚扁舟櫂，不樂功勳上爵時」(頁 287)，范蠡輕看世上功名的態度，近乎聖徒的瀟灑離塵，才得漁山所認可吧！〈讀古雜詩十首〉的時間感乃由「中國歷史人物生命血氣有時而盡，功業成敗灰飛煙滅」來體現；讚頌宗徒之作的時間性則由「聖徒深受啓示之恩典感召，讓生命連上不朽的永恆」來體現。由兩組詩的對讀，可以看到漁山企圖詮釋「自然造化」的時間觀與「超自然啓示」的時間觀的深意。

關於造化本身整體，漁山又如何能在雙焦點的視域中呈現？以下這些詩與傳統語彙無別，但卻又別有質疑、深具反思：

賡歌揚拜待昌期，旅客無容悵別離。否泰相因皆預定，淵機未許世人知。
榮落年華世海中，形神夷險不相同。從今帆轉思登岸，摧破魔波趁早風。

79 方濟各·玻爾日亞 (François de Borja, 1510-1572)。西班牙貴族，1546 年參加耶穌會，在甘迪亞城開設耶穌會學院。次年經教皇頒諭，改為大學。1550 年到羅馬，次年返回西班牙任司鐸。1554 年任西班牙各分會巡閱使。依其建議，教皇庇護五世 (Pius V) 採取關於國外傳教工作的兩項重要政策。參清·吳歷著，章文欽輯，《吳漁山集箋注》，頁 215。張星曜《聖教贊銘》亦有《聖方濟各玻爾日亞贊》。

80 達尼老·格斯加 (Stanislaus Kostka, 1550-1568)，又稱達尼老·各斯加。波蘭人。父為參議員。年十四，入維也納耶穌會中學。年十六，身患重病，病癒後謀入耶穌會，次年獲得批准。在羅馬初學生活九個月後去世。參清·吳歷著，章文欽輯，《吳漁山集箋注》，頁 217。

七政⁸¹ 遷移萬象新，主持造化是何人？一原可溯勤昭事，勿負洪恩失性真。

幻世光陰多少年？功名富貴盡雲煙。若非死後權衡在，取義存仁枉聖賢。
(佚題（十四首），卷 2·後帙，頁 184-189)

「否泰」源於易卦，七政出自《易·繫辭》及《尚書·舜典》，「昭事、形神、夷險、取義存仁」皆中國傳統習以為常觀念，「登岸」的譬喻也是佛典到達彼岸之義的慣用修辭，這些早已織構成中國文化傳統的一元論自然宇宙觀的文本脈絡。然而漁山以之重新編碼詮釋基督信仰，並提出「淵機、摧破魔波趁早風、主持造化是何人、死後權衡在」這些關鍵詞，嘗試建構出基督信仰的超自然啓示觀。

這種「格義」的翻譯方式，在跨文化之初是必有的手法。至〈感詠聖會真理（九首）〉、〈誦聖會源流〉（十二首）所見更多，且以聖詩形式充分詮釋天主教超自然啓示的世界觀，如：

三一含元妙，靈樞啟妙能。厚生非了義，歸極是真憑。搏土嗟中落，回天許共昇。緝熙純嘏備，先有我人曾。（卷 3〈感詠聖會真理（九首）其一〉，頁 223）

超超妙體本無方，為活蒸民顯復藏。宛爾一規新餅餌，依然六合大君王。人間今有全燔胙，天上恆存日用糧。曾是多愆容接近，形神飲處淚霑裳。（卷 2〈誦聖會源流〉（十二首），頁 244）

此二詩可謂將天主教之要理道盡，然卻能以中國經典古雅語言，書寫上帝創世造人、基督救世復活的神蹟奇事，處處呈現律詩的精練整飭。「搏土嗟中落，回天許共昇」短短一聯中便從時間維度道盡世界與人類的歷史；「宛爾一規新餅餌，依然六合大君王」，由聖餐儀式的空間維度書寫基督的

81 七政，又稱七曜、七緯，古代將太白星（金星）、歲星（木星）、辰星（水星）、熒惑星（火星）、鎮星（土星）稱為五星，五星又稱五曜，加上太陽星（日）、太陰星（月），合稱七曜。《易·繫辭》：「天垂象，見（現）吉凶，聖人象之。」疏：「若璿璣玉衡，以齊七政，是聖人象之也。」見《周易》（《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第 1 冊），頁 157。《尚書·舜典》：「在璿璣玉衡，以齊七政。」孔穎達疏：「七政，其政有七，於璿衡察之，必在天者，知七政調日月與五星也。」見《尚書》（《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第 1 冊），頁 35-36。漁山詩此處可指一周七日。

捨身救世與復活，令人聯想《淮南子·原道》對「道」的描繪：「舒之幘於六合，卷之不盈於一握」，但是相反的順序卻有不一樣的美感與氣勢，也分別見出中國文化的宇宙觀內向思維與西方天主教宇宙觀外向思維特色。其餘如：「萬古鴻蒙鑿竅吹，一丸土塊走儀羲」⁸²（卷2，頁237）、「一人血注五傷盡，萬國心傾十字奇」（卷2〈誦聖會源流〉（十二首），頁236），利用對偶的極大對比造成了超自然啓示令人驚嘆的崇高之美，實合於梅祖麟、高友工在〈唐詩的語意研究〉所標舉雅克慎（Roman Jakobson, 1896-1982）的「對等原理」。⁸³

宇宙本體的匯通，是跨文化步驟的第三階段。我們可以看到吳漁山努力溝通兩種文化的用心。至於他又如何將自然啓示與超自然啓示互相融合，創作這造化崇高雄偉之美，重鑄詩鏡？試觀以下三詩作：

畫筆何曾擬化工？畫工還道化工同。山川物象通明處，俯仰乾坤一鏡中。（卷3〈澳中有感（三首）其一〉，頁233）

天地絪縕萬物醇，仰觀俯察溯生民。古今升降乾坤在，知有中和位育人。（卷3〈澳中有感（三首）其二〉，頁234）

嵐氣初收霽色開，喬松舉立白雲隈。不將粉本為規矩，造化隨他筆底來。丙辰三月十一日。（卷4〈題山水圖〉，頁365）

第一首似是中國抒情傳統固有的自然宇宙觀的世界圖像，但仔細解讀，則可另有明辨。「畫工」、「化工」對比觀念為明清文人所樂道，如：（明）李贄〈雜說〉：

《拜月西廂》，化工也；《琵琶》，畫工也。夫所謂畫工者，以其能奪天地之化工，而其孰知天地之無工乎！〔中略〕要知造化無工，雖有神聖，亦不能識知化工之所在，而其誰能得之？由此觀之，畫工雖巧，已落二義矣。⁸⁴

82 儀狄與羲和。儀狄是夏禹時代司掌造酒的官員，羲氏及和氏為唐虞時掌曆法之官。《尚書·堯典》（頁21）有「乃命羲和，欽若昊天，曆象日月星辰，敬授人時」。皆屬承擔文化功能的象徵人物。

83 梅祖麟、高友工，〈唐詩的語意研究：隱喻與典故〉（上），《中外文學》4.7（1975.12）：116-129。

84 明·李贄，《李溫陵集》（《續修四庫全書》第1352冊，上海：古籍出版社，1995，明刻本），頁118。

「化工／畫工」即為「天然／人為」之辨，而且在品評中總以天然之「化工」為上。且不止於藝術方面有此討論，甚爾擴及到經學與史學之文。如：明卓爾康撰《春秋辯義》卷 20：「蓋畫工能像萬物之形，而化工則併其神而鑄之。像形者得其似，鑄形者得其真，春秋者化工之筆，非畫工之筆也。」⁸⁵ 明唐桂芳〈黃山圖經詩集序〉：「先儒以經文如化工，史文如畫工。蓋大禹告成厥勲，凡操觚左右者，是亦聖人之徒也，故尊之曰經，而謂之化工；史則紀述其事而謂之畫工，信不誣矣！」⁸⁶ 明卓發之〈董百里遺集序〉也說：「偶憶先輩以化工畫工衡量人文。夫錯彩鏤金，畫工手也。然董倪之逸格，則畫工中之化工也。若芙蓉出水，化工手也。乃隋苑⁸⁷之剪綵，則化工中之畫工耳。」⁸⁸ 大抵由中國抒情傳統的「崇尚自然」之美學思惟，自當推崇化工。但吳漁山在此的「畫筆何曾擬化工？畫工還道化工同」，則是一反傳統「化工優於畫工」的認知判斷，而以弔詭的語言說：並非「化工先行而畫工擬之」，而是「畫工優先而化工與之類同」，因而認為兩者時相參照，因此各有勝場，也互相輝映。至清陳夢雷《博物彙編》也有：「化工如畫工，丹青妙手須是幾處濃、幾處淡，彼此掩映，方成佳景。山川融結，豈能處處盡著精神？真意流注一點足矣！」⁸⁹ 這種翻轉值得留意考察箇中原因——是否天主教啓示觀的介入，乃改變了中國文化傳統的自然造化觀？

第二首則是基督信仰所稱的超自然啓示觀的世界圖像。天地絪縕、萬物化醇，這樣的美感心境，在宇宙空間中或在歷史時間中，都是居於中心，而這中心正是一位有位格的神。「中和位育」出自《禮記·中庸》：「喜怒哀樂之未發，謂之中；發而皆中節，謂之和。……致中和，天地位焉，

85 明·卓爾康撰，《春秋辯義》（《景印文淵閣四庫全書》第 170 冊），卷 20，頁 784。

86 明·唐桂芳，〈黃山圖經詩集序〉，《黃山志定本》（《續修四庫全書》第 723 冊，據湖北省圖書館藏清康熙刻本影印），卷 3，頁 291。

87 隋煬帝時所建。即上林苑，又名西苑。故址在江蘇省揚州市西北。

88 明·卓發之，〈董百里遺集序〉，《瀕籬集》（明崇禎間傳經堂刻本，《六府文藏》），卷 11，頁 403。

89 清·陳夢雷，《博物彙編》（《古今圖書集成·藝術典》）卷 654，頁 29505。

萬物育焉。」⁹⁰但漁山加上一位格之稱：「人」，則指得是創造天地孕育萬物的主人——上帝。因祂的存在，漁山以此心境作畫，萬象通明、乾坤如鏡，畫工即化工，藝術創作即是創造天地。第三首即是吳漁山以一天主教信仰的畫家所觀照的世界圖像：「造化隨他筆底來」，這造化或許指的是「自然」，也或許指的是「天主 / 上帝之創造」，無論那一意義，顯然都認為創造的動力來源來自「他者」，這已與中國文化之抒情傳統「自我感」拉開了若干距離。

四、神思與超性：「心源」的跨文化轉譯

中國文化傳統中雖無絕對超越的本體觀念，然而在作用層上卻有近乎超越的「神」觀念。⁹¹如果會通儒釋道，而從中國文化的境界型態來說，「作用層」即賴以「觀看」或「知見」的「心、意、情、思」之作用；從文化傳統的抒情美典來看，創作實踐上的「心、意、情、思」可以臻至「神化」之境。如《書經》：「詩言志，歌永言。聲依永，律和聲。八音克諧，無相奪倫，神人以和」，⁹²意謂志與情持續地由內而外轉化，進而與外部世界交互作用——最終構成了詩樂形式中最高的「神人以和」之境。《文心雕龍》〈神思〉也說：「古人云：『形在江海之上，心存魏闕之下。』神思之謂也。文之思也，其神遠矣。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：其思理之致乎！」⁹³此間特別以「神思」說明人在創作時心靈思

90 〈中庸〉，《禮記》（《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第5冊），卷52，頁879。

91 牟宗三論儒釋道會通的關鍵在於「作用層」，指的就是實踐上的工夫。他認為中國文化中「實有層」與「作用層」這對具有交互作用關係的概念，並不是從客觀、不涉入的立場對存有界所作的分析，而是出自主體在活動中對自身主觀世界的區分。存有層是世界觀的「經」，如說：「天下無實於理」；作用層則是世界觀的「緯」。儒家二層皆備（其存有層為仁），道家只有作用層（玄理、玄智），佛、禪則兩層皆可表現，如：「即心是佛、空理」是存有層，「無心為道，般若」則是作用層。牟宗三，〈道之「作用的表象」〉，頁153。

92 《尚書》（《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第1冊），卷3，頁46。

93 梁·劉勰撰，范文瀾註，《文心雕龍》，頁493。

想的運行，可以神化妙用以至於無窮。而據高友工之見：抒情美學的精神所在有兩項恆常不變的元素，即「自我」作為結構以及「時間」此環節，兩者皆定義經驗之主觀性。⁹⁴ 我們可以以此解釋神思的內容：「寂然凝慮、悄焉動容、吟詠之間、眉睫之前」都是這種內化過程的自我感，而「思接千載、視通萬里」的時空，其實是種「思、視」主觀經驗之下所思所見的時間性與空間性。要言之，抒情傳統的兩大礎石即「自我感」與「現時感」之交相作用可以近乎神化之境。

在文學中強調神思，與文學聯類的書法藝術中尤見神化之妙。明代書論如項穆《書法雅言》便有「神化」之說：

書之為言，散也，舒也，意也，如也。欲書必舒散懷抱，至於如意所願，斯可稱神。書不變化，匪足語神也。所謂神化者，豈復有外於規矩哉！規矩入巧，乃名神化。故不滯不執，有圓通之妙焉。況大造之玄功，宣洩於文字，神化也者，即天機自發、氣韻生動之謂也。是知書之欲變化也，至誠其誌，不息其功，將形著名，動一以貫萬，變而化焉，聖且神矣。（〈神化〉）⁹⁵

書法是極重視直觀的藝術，下筆之際往往不可以理性概念分解。因此文人也藉書法來表述自我。書寫時「自我感」與「現時感」之交相作用也可是神化之境。

而天主教方面，則認為人的靈性德力，有本性、超性之別。與吳漁山同時的陸希言《澳門記》曾記三巴靜院：「有文士焉，衣服翩翩，吟哦不輟，從天主堂而出入，讀書談道，習格物窮理而學超性者」。⁹⁶ 所謂「超性」，耶穌會士著作中已多論及。⁹⁷ 穆迪我（Jacques Motel）解釋「超性」說：

94 高友工，〈中國抒情美學〉，收入柯慶明、蕭馳編，《中國抒情傳統的再發現》，頁 592-593。

95 明·項穆，《書法雅言》，楊家駱主編，《明人書學論著》（臺北：世界書局，1984），頁 42-45。

96 清·陸希言，《澳門記》，收入《開天寶鑰》，原件手稿藏巴黎法國國立圖書館東方手稿部，編目 CHINOIS 第 7043 號。

97 如利類思神父（Lodovico Buglio, 1606-1682）著有《超性學要》，即聖多瑪斯·阿奎那，（St. Thomas Aquinas, c. 1225-1274）的《神學大全》（*Summa Theologica*）的中文

彼不知靈性德力，本性超性之別。本性之力卑弱，誠不能提拔靈性以體主德；若夫超性，獨出於主，增加吾力，修靈行善，以合主德，以愛主愛，登之義子之位，何難體主之聖德榮福哉？（穆迪我（Jacques Motel）⁹⁸《成修神務·進修次務自序》）⁹⁹

超性（supernature），即超自然。此詞源自拉丁文的 *super*（超級、超出、在上）及 *nature*（自然、自然界、本性、性體），指本質上不屬於自然界，也非自然界所出，而是三一上帝本身的臨在。¹⁰⁰「超性」主要包含著三個因素：（1）天主自我給予的「恩惠性」，亦即，天人的親密來往是天主白白給予的恩賜，是恩寵。（2）天主自我給予的「自由性」，亦即天主有絕對的自由給人恩寵。（3）天主的自我給予之「內在性」，亦即天人交往屬於人的內在生活。當然，超性一詞雖是名詞，彷彿靜態形上的概念，但其實是一動態的位格，是天人之間「超越」（transcendent）的動態關係。¹⁰¹

因此陶策德比較中西位格與個人觀念，認為：基督宗教的位格概念，乃將希臘哲學最盛時之關於個人的本質之說加以吸收、增益、超越，位格概念獲得一尊嚴，此即源自舊約聖經的信仰——相信人乃依上帝形象所創造，人是其肖像，人的精神心理結構來自於上帝。但中國無形而上學，無超越性空間，無純概念形式，也就無西方基督宗教的位格概念。所以「超性之理」對中國而言，可謂「破千古之差謬，振舉古之沉迷」（段襲〈重刻《三山論學》序〉）¹⁰²。中國文化是一元整體論，一即一切，一切即一。

譯本，其中第三大支第十段《復活論》，有姜修仁序以及安文思自序，由魯日滿、利類思、南懷仁、柏應理閱，陸安德准，刊刻於 1677 年。學者曾論：按照利類思的翻譯，「超性學」等同於「天學」，包括形上學（*Metaphysica*）與神學（*Theologia*，自然神論）。

98 穆迪我（Jacques Motel, 1618-1692），字惠吉，1637 年入耶穌會，1657 年來華，1692 年 6 月 2 日卒於武昌府。

99 見徐宗澤，《明清間耶穌會士譯著提要》（上海：上海書店，2006），頁 58。

100 輔仁神學著作編譯會，《神學詞語彙編》（臺北：光啟社，2005），頁 986。

101 「超性」釋文，見使徒網站，《神學辭典》，<http://www.apostles.tw/dict/m/dict32m/T492.htm>（2017.12 上網檢索）。

102 明·艾儒略（Giulio Aleni），《三山論學記》，明·徐光啟等撰，《天主教東傳文獻續編》第 1 冊，頁 427。

身體是一整體，是生命本身的核心，無法做二元式的區分。西方「意識」與「無意識」的阻隔機制，在中國是半通半不通的；意識乃顯出其原始的雙重性，不是橫線區分意識與慾望領域，而是縱線區分意識領域本身。是以中國人「我類——意識」較強，具有如西方「超我」的管控監察作用。¹⁰³

因此中國思想中並無主體觀念，自己不過是各種特性組成的總體。而陶策德所謂縱線區分，則是內與外、私與公之別。《書經》所謂「神人以和」，也是由縱線區分的說法。「神」在此並非一具位格的人格神，而是如現象學所謂的「直觀」(Anschauung)¹⁰⁴，在創作中的思維尤其顯現出來；故劉勰才將：「形在江海之上，心存魏闕之下」稱為「神思」，又說：「文之思也，其神遠矣。」因此在中國文化中「人／神」、「形／心」都是「外／內」的縱線區分。

吳漁山跨文化的抒情視域中，必然也有中西文化心源觀的「神思」與「超性」，在抒情美典中分別以「雙關」、「複調」的修辭演出其至極之境。當其詩曰：

睽隔關山外，心神在即離。縈情常默禱，頂祝代吟詩。三擊鈴鐺後，
七番叩拜時。承行惟主旨，衡泌樂棲遲。(卷 2〈自述五律一首〉，頁 197)

「心神在即離」即寫中國文化的個人觀念：身形與心神總是不即不離的一元論情況，但頷聯以下所寫是縈情於基督信仰的心神狀態與行為，所以這又可是信教之後心神與世界不即不離的關係。又如：

誰道生人止負形？靈明萬古不凋零。真君肖像興群彙，梓里原來永福庭。(卷 2〈佚題〉(十四首)其十四，頁 192)

說明天主教的超性觀，靈明超越形軀，而「真君」是雙關中西文化的語意（「真君」典出《莊子·齊物論》：「其遞相為君臣乎？其有真君存焉。」

103 見（德）陶策德著，查岱山譯，〈位格和個人概念在中國和西方：內在性與超越性之間〉，頁 107-149。

104 「直觀」(Anschauung) 一詞參見宋灝，〈轉化現象學與跨文化哲學思考〉，《國立政治大學哲學學報》25(2011.1): 61。

指人心靈之真宰。)此處既指中國文脈中的心(神思),又指基督信仰中的上帝。後兩句表面寫耶穌畫像感動眾生,鄉里之間即是天堂;也可深層詮釋為:人為上帝的肖像,普世萬民都是他藉著話語所創造,故鄉閭里就是永福的天堂。另有〈贈郭〉一首:「貴矣名登義子籍,榮哉心作大君臺」(頁198)¹⁰⁵表明了作為信徒的光榮身份、心為聖靈內駐,以及超性的位格觀念,也令人聯想《莊子》心為「靈臺」的典故。超性的觀念也產生以超性克制本性的靈修工夫論。如漁山有〈七克頌〉:¹⁰⁶

傲惡知何似?驕獅不可馴。雄心誇有物,俯目視無人。幾日凌雲氣,
千秋委地塵。爭如勤自克,萬德一謙真。(〈克傲〉,頁250)

其餘:「貪惡知何似?癡猴握固然」(〈克吝〉,頁252)、「淫惡知何似?流情水決溪」(〈克淫〉,頁252-253)、「忿惡知何似?風狂火舉燄」(〈克忿〉,頁253-254)、「妒惡知何似?平流忽起波」(〈克妒〉,頁254)、「饕惡知何似?溟虛吸眾流」(〈克饕〉,頁255)、「怠惡知何似?驚駘負主恩」(〈克怠〉,頁256),此頌中都以生動的形象譬喻,詮釋本性的罪性惡行,需要超性的克制。基督信仰與中國文化最大差異就在於對於人性的善惡看法。中國儒釋道雖未言超性,但儒家講「克己復禮」,道家言:「心齋坐忘」,文藝創作講求「疏瀹五藏,澡雪精神」,也正是一種與超越性相比擬的工夫表現。

因此在漁山觀念中,兩者已無所衝突。故其詩:

性理由來與道親,新詩吟罷一凝神。死前誰信天鄉樂,了後方驚獄火真。浮世功名鴻爪雪,勞生軀殼馬蹄塵。流光況復催人急,擬向真源細問津。(卷2〈詠聖會源流〉(十二首),頁240)

所謂「性理由來與道親,新詩吟罷一凝神。」正說明他跨文化歷程已臻至第三個階段:本體的外推與融合。漁山以天學入詩,證明在其跨文化視

105 李杕輯刊《墨井集》云:「郭不知其名,亦不知何許人。時受洗,領聖糧,先生詩以賀之」。清·吳歷著,章文欽輯,《吳漁山集箋注》,頁198。

106 耶穌會傳教士龐迪我(Diego de Pantoja, 1571-1618)著有《七克》,講述如何克服七宗罪之書。該書於明萬曆卅二年(1604)寫成,共7卷,崇禎二年(1629)收錄於明·李之藻編,《天學初函》。

域中，頗覺兩者時可相通。其相通之原理在於超越性之作用。其詩中也常將「超談、超言」之語彙寫入詩中而不覺扞格：

憶別春前琴水去，至今病骨猶寒樹。日斜海上紙窗西，似共超談半寄處。(卷 3〈懷姑蘇沈惠于〉，頁 318)

歲暮相逢雪尚遲，超言未盡日斜時。舊囊西物今無有，聊寫梅花贈一枝。(卷 3〈歲暮逢友人寫梅以贈〉，頁 322)

詩中流淌著沖融澹宕的意境，與友人間的情誼，透過「超談」、「超言」連結，也透過詩畫的「神思」相繫。以下一詩更可見其融合兩者的巧思慧見：

卻愛一方綠，高藏守道心。物情春後見，超性句中深。穀雨休催老，梅天任布陰。海鄉常願暖，兼不問秋砧。(卷 3〈次韻和友人新綠〉，頁 330)

山水元無有定形，筆隨人意運幽深。排分竹柏煙雲裏，領略真能瑩道心。墨井雨中戲作。(卷 4〈題山水冊〉(六首)其六，頁 400)

由「一方綠」卻也能觀照出守道之心，「物情春後見，超性句中深」以含蓄對句的方式點出：從物色與我情之間的神思縈迴，從語言與深義之間的超性體悟——兩者是同可比擬的修道之方。歷來詩作中，少有能將概念與直觀如此婉轉自然地結合。白居易〈重酬錢員外〉：「雪中重寄雪山偈，問答殷勤四句中。本立空名緣破妄，若能無妄亦無空」，仍然偏於概念分析，缺少直觀之妙。但漁山此聯，具體的感悟之情與超越的道心深義，在短短兩句中共同協奏，歛然無間，可以見出漁山素來的道心涵養即是如此密合貼近。第二首寫他以此創作詩畫，山水竹柏煙雲，原無定形，純任筆運，筆隨人意。而遊於其間領略個中深意，皆使我們的追求真理的心（道心）豁然開朗。

「超性」必然呈現溢出尋常的一種非常視角，在抒情傳統中則多表現為神思「感興」的創新意境。如漁山提到信仰所獲得的靈裡光景是：

此喜非常喜，鐸聲振四溟。七千年過隙，九萬里揚舲。杲杲中天日，煌煌向曉星。承歡無別事，一卷福音經。(卷 3〈感詠聖會真理〉(九首)其六，頁 228)

靈命充滿時，內在境界神啓無限：「此間才一日，世上已千齡」（其五）是時間的神化，「七千年過隙，九萬里揚舲」（其九）是信仰傳播的時空飛越，「奮臂小天下，手攜大九州」（其九）是空間的神化，「聞聲山鼓舞，吹氣水溶流」（其九）是聲氣相應的神化，這與詩畫創作時的神思可相比擬，也充分發揮抒情美典的感興作用。又如其題畫詩：

幾年夢想未即通，楚水吳煙兩渺濛。安能一躍入層巖，握手仰嘯秋山空。（卷4〈題秋山圖〉（五首）其三，頁360）

這是純粹創作時的神思，但與「奮臂小天下，手攜大九州」實有相仿的豪氣，其所興發的情感足以重造自然界的天地山川。

「超性」溢出尋常的非常視角，漁山也常以畫境或夢境類比。試觀以下題跋：

墨井道人年垂五十，學道於三巴，眠食第二層樓上。觀海潮度日，已五閱月於茲矣。憶五十年看雲塵世，較此物外觀潮，未覺今是昨非，亦不知海與世孰險孰危。索筆圖出，具道眼者，必有以教我。（卷5〈墨井題跋〉六十九，頁449-450）

「看雲塵世」喻他在塵俗中與世浮沉的經歷，「物外觀潮」喻其生命尋得信仰後的修道歷程；兩者相較之下，實在無以分辨出何是何非，也難區別出何險何惡。在此他反用陶淵明「覺今是昨非」之語典；天主教雖勸人悔改重生，但對過往經歷的詮釋卻也肯定其必有意義，因而與道家或佛家「看破紅塵」自不相同。思及天賜之恩典、生命「此在」之奧秘，瞬間汨汨然有一股創作的衝動之情興發，索出畫筆再創藝術高峰。抒情傳統中「興」之瞬間神思真是無以言喻。蘇軾曾寫畫家孫知微：「始知微欲於大慈寺壽寧院壁作湖灘水石四堵，營度經歲，終不肯下筆。一日，倉皇入寺，索筆墨甚急，奮袂如風，須臾而成；作輪瀉跳蹙之勢，洶洶欲崩屋也。」¹⁰⁷「興發」之瞬間即是一種溢出尋常、非常心境之動力來源。

信仰的超性修道，或是藝術的直觀神思，都是讓心之本源擺落陳套再

107 宋·蘇軾，〈書蒲永升畫後〉，《東坡全集》（《景印文淵閣四庫全書》第1108冊），卷93，頁500。

創新境；這種新境他也常以夢境比擬。他說：「人世事無大小皆如一夢，而繪事獨非夢乎，予所夢惟筆與墨，夢之所見只有山川草木而已。」（卷 5〈墨井畫跋〉，頁 438）畫境或夢境皆屬「超性」的非常視角，因此關於畫與夢的聯想，耶穌會士著作常見。艾儒略有〈聖夢歌〉之譯詩，¹⁰⁸ 其《性學摘述》有云：「寐中觸動其所涉記，如復聞見一番，與畫所歷若無少異」；又云：

夢中物物俱有，醒則皆虛。譬如圖畫紙上，燦然山川，煥然草木，人有鬥爭歡好，物有馳走飛翔，快意適觀，無不在目，而收幅則了無蹤跡也。人之印象於腦，猶畫像於紙，夢之所有，宜為醒之所無也。況紙上之畫，次第行列，不能自為遠近；而腦中之像，則覺氣之所帶，各成一片，可以自相合離。畫猶有定，而夢豈有定乎？總歸乎烏有而已。¹⁰⁹

艾儒略認為夢與畫同樣都會歸於無有：「夢之所有，宜為醒之所無也」，圖畫中的山川草木，「收幅則了無蹤跡也」。但是兩者差別則在於「畫猶有定，而夢豈有定乎？」李之藻在畢方濟（Francois Sambiasi, 1582-1649）《睡畫二答》引論，也有此意：

人自有生迄沒齒，自省皆是一夢，他人從旁看之則皆畫，從古人至今人皆夢、皆畫也，則從小至大事、從一事至億萬事，愉悲妒戀、得喪死生，以至征誅揖讓，無不夢、無不畫也。夢無留跡，畫有留跡……¹¹⁰

同樣認為「人世如夢」，李之藻將畫與夢等同，差別唯在「夢無留跡，畫有留跡」。可見艾儒略與李之藻同將「夢」與「畫」作為「人世」的喻依，雖然二者一無定一有定。但吳漁山雖也說：「人世如夢」，但更進一步說：「所夢唯畫」，畫是夢的內容，包含筆墨與山川草木。此一夢中所見唯山川

108 參李爽學，〈中譯第一首「英」詩——艾儒略《聖夢歌》初探〉，《中國文哲研究集刊》30(2007.3): 87-142。

109 明·艾儒略，〈論夢〉，《性學摘述》，《耶穌會羅馬檔案館明清天主教文獻》第 6 冊，頁 320。

110 明·畢方濟著《睡答》、《畫答》，亦稱《睡畫二答》，上海徐家匯藏書樓藏本署：「上海畢方濟著，雲間孫元化訂」。此書崇禎二年（1629）刊刻。鐘鳴旦、杜鼎克主編，《耶穌會羅馬檔案館明清天主教文獻》第 6 冊，頁 381-382。

草木之論，又令人聯想蘇軾論畫有如下之語：

或曰：「龍眠居士作《山莊圖》，使後來入山者信足而行，自得道路，如見所夢，如悟前世，見山中泉石草木，不問而知其名，遇山中漁樵隱逸，不名而識其人，此豈強記不忘者乎？」（〈書李伯時山莊圖後〉）¹¹¹

神思創造出世界，人世是虛，畫反而是真實。然則吳漁山在出入於生命與藝術之境之間，已不著痕跡地將中國抒情傳統的「神思」與天主教信仰的「超性」完全融合為一。

無論是漢文化的抒情神思，或是天主教的超性靈性，「夢」對於人心靈的詮釋都十分重要。利瑪竇《畸人十篇》卷上：「蒼生之生字內，如矢、如鳥，速飛無遺跡；如景、如夢，無體可持也。而人於此，營大業如永久居焉。哀哉！」¹¹²以「夢」之虛幻來譬喻人之在世存有只是暫存而無實體可持久。楊廷筠《天釋明辨》謂「夢幻泡影本在世須臾」，但又分辨「釋氏夢幻泡影，似天教在世須臾言也，而實不同。」因為釋氏夢幻泡影「世味是幻，即善業亦應歸空。善業既空，即惡業亦總非實。」易使耽於「有」者既不知虛空，溺於「空」者皆全棄實有，所以「未可謂作引世之津梁也。」而「天教專談一實，不言事物無常，惟言肉身……不能堅久。身既易壞，身之享用益復迅速，故謂之須臾。須臾云者，……以百年之人壽，視萬萬年之天堂、地獄，豈不誠須臾乎？」因而推論說：

夫以肉身之須臾，可謂夢幻泡影；享受之不堅，又謂之如露如電。若靈神在，人有作有受，斷斷不滅；生前死後，在在實有，安可以無嘗概目之乎？¹¹³

在此強調靈魂是真實存有，斷斷不滅，與釋氏所謂夢幻泡影不同。而馮秉正（Moyriac de Mailla, 1669-1748）所著《盛世芻蕘》更道出夢的奧義：

111 宋·蘇軾，〈書李伯時山莊圖後〉，《東坡全集》（《景印文淵閣四庫全書》第1108冊），卷93，頁502。

112 明·利瑪竇，〈畸人十篇〉，明·李之藻編，《天學初函》第1冊，頁189。

113 明·楊廷筠撰，《天釋明辨》，明·徐光啟等撰，《天主教東傳文獻續編》第1冊，頁407-412。

今論天主的賞，有內外之福；天主的罰，有內外之苦。只因人習見習聞，都是世上之物，故各書像內，亦有借世上的物件，以形容其苦樂。猶如雲龍以表君德，難道君即是龍？狂犬以表禁囚，並非囚能為犬。再此時沒有肉身，亦借耳目口鼻以形容其承受。因靈魂之體，自然能見能聞。如夢中見物，不賴肉眼，這就是能承受的大憑據。¹¹⁴

「夢」與「靈魂」最大相同點在於皆無肉身，但又能見能聞；非賴耳目之官，只是借耳目口鼻以形容其所承受。而繪畫亦然，借世上的物件以形容之。他並舉例畫雲龍以隱喻君德，繪狂犬以表禁囚；而此正是中國詩畫抒情傳統慣用的「象意」（象徵表意）。「夢」與「靈魂」皆與抒情傳統中的繪畫一般，以「象徵」之姿態來尋繹「心源」之意旨，以「表意」之語法來構成「世界（或造化）」的終極意義。如此「夢境」與「畫境」都只是「靈魂」的一種類比。漁山的「繪事獨非夢乎，予所夢惟筆與墨」，思索的不只是藝術美學，而是關乎靈魂的超性之學。前句「人世、繪事如夢」，以疑問句式表達文人傳統中境界形態認知之「虛」；後句「所夢惟畫」，則以肯定句表述天主教「靈魂不滅」信心所見之「實」。在毀棄繪事之後的抒情神思，經歷超性的肯定式洗禮後，乃重新找到其生命更新之道。

五、造物者不遺斯民：中國文脈「天人之際」的重塑

（德）顧彬（Wolfgang Kubin）曾認為中國文學的情感基調是憂鬱，因對生命歸屬無定，所以「浮生」、「飄蓬」的意象甚多；但自宋蘇軾〈赤壁賦〉以哲學代替宗教、了悟現象與本質之後，文學的情感基調可轉為樂，自能發展出一種獲得安慰的內在沉靜。文末對於吳漁山否定中國傳統而皈依天主才獲得最終的安慰，似有不解。¹¹⁵ 然而我認為，顧彬或未將明末

114 清·馮秉正指示，清·楊多默纂錄，〈賞罰篇〉，《盛世芻蕘》，明·徐光啟等撰，《天主教東傳文獻續編》第3冊，頁1564。

115 （德）顧彬（Wolfgang Kubin）著，張穗子譯，〈在神與人之間：尋找中國文學中失去的神或關注中國文學中的人〉，收入（波）魏思齊（Zbigniew Wesolowski）編，《位格和個人概念在中國與西方——Rolf Trauzettel 教授周圍的伯恩漢學學派》，頁175-188。
Wolfgang Kubin, "Auf der Suche nach der verlorenen Gottheit oder der Mensch in der

清初天崩地解的歷史因素納入考量，當時的遺民意識早使文人的存有意義陷落，已危及抒情傳統的內在沉靜是否得以延續。

晚明耶穌會士所傳的跨文化意象——天主教可使儒學回歸上古「原儒」的純潔美好，恢復《禮記》所載的烏托邦社會，這些應許激發了士人的跨文化想像。¹¹⁶ 吳漁山樂於參與這樣的跨文化想像，並未否定中國傳統。其詩云：

人生何草草，但憂貧賤不憂道！死別太匆匆，不待齒豁與頭童！死生茫然無自見，不入參悟定烹煉。紛紛歧路久迷漫，所誤非獨鬢霜霰。往往儒者墮其機，反嘲天學正理微。但見似羊亡去路，不見誰從悔復歸。……安得千村與萬落，人人向道為死生。（卷3《三餘集》〈可歎〉，頁294）

他對於儒者之批評天學並不贊同，在他看來，兩者並無衝突。人生命有限，如果對生死之道茫然，不慎思悔轉，必定遭審判而墮地獄，於獄火中烹煉。人生之路何其紛歧，誤人的不只是可見的風雪侵襲，往往看似正道的儒家之士也會墮失天機。他在另一詩中以琴自喻：

北窗有桐樹，蠹朽將半空。未肯溝底腐，胡為爨下供？遇斲名焦尾，直與太古通。初含西妙響，再奏道徂東。音聲一何正，雅化殊不窮。奈何瓊臺上，箏琶樂未終。（卷3〈半桐吟〉，頁263）

他自喻所奏之音，在時間上是永恆亙古「直與太古通」；在空間上則「初含西妙響，再奏道徂東」，含藏了一種東西文化想像視域的交映；在風格上是「音聲一何正，雅化殊不窮」，此正與中國儒家傳統的美學相映。另有一題跋，敘述久旱逢甘霖的狂喜，對於漁山的身分表述甚為重要：

村農望雨，幾及兩旬，山無出雲，田禾焦卷。雖有桔槔之具，無能遠引江波，廣濟旱土。第恐歲荒，未免預憂之也。薄晚樹頭雙鳩一呼，烏雲四合，徹夜瀟瀟不絕。曉來東阡南陌，花稻勃然而興，蓋憂慮者

chinesischen Literatur,” in Zbigniew Wesolowski, ed., *Personen- und Individuumsbegriff in China und im Westen-Der Beitrag der Bonner Sinologischen Schule um Professor Rolf Trauzettel*, pp. 154-173.

116（荷）許理和（Erik Zürcher），〈跨文化想像：耶穌會士與中國〉。

轉為歡歌相慶也。予耄年物外，道修素守。樂聞天下雨順，已見造物者不遺斯民矣。喜不自禁，作畫題吟，以紀好雨應時之化。（卷 5〈墨井題跋〉三十七，頁 432）

傳統士人由「遺民」的傷痛到「已見造物者不遺斯民矣」，這是何等深刻的身分轉變歷程。中國文化的命脈其實不在於國祚統緒，而在於思想中的「天人之際」。文人的身分認同也不在於國別朝代，而在於天命之歸屬。天主教的「選民」身分，讓經歷甲申之變的明遺民，在「遺失、殘留」的傷痛中重新認識自己的身份——在此世中、在天地中自我為造物者所珍愛的選民身份。當自我的身份連結於「天」，悲劇性「天問」式的獨白表述也就將轉為樂觀性的喜劇凱歌。吳漁山如此在「造化」與「心源」的斟酌損益，以詩畫詮釋其信仰的自我表述，並未完全否定中國文化的傳統，而是讓「天人之際」的文化命脈更新重塑。

吳漁山以抒情傳統的象徵表義，重新建構中國文化的天人之際；當這置於歷史脈絡時，無意間也富含寓意，因他預示了中國文化史的巨大變革。就基督宗教入於抒情傳統的古典漢詩觀之，實開啓十九世紀逐漸廣傳之漢語聖詩，如新教傳教士馬禮遜（Robert Morrison, 1782-1834）之《養心神詩》、麥都思（Walter Henry Medhurst, 1796-1857）之《宗主詩篇》等等，以至於漢人自創的漢語聖詩，均以潛移默化改變了中國的抒情形態。就抒情美典的詩學轉向西方寫實的敘事美典觀之，其後迤邐至晚清，深受西學影響的文人，如龔自珍倡「尊情說」、魏源之經世觀念與抒情美學之辨證，以至如黃遵憲等人的詩界革命，都證明了在中西文化交會的關鍵時刻，抒情傳統的跨文化美學轉向。我們從吳漁山的生命與創作，發覺其所富含的意義，並不只在詩樂書畫藝術而已，而是在文化傳統中所開啓的新境——對往後隨之而來的跨文化美學與現代性的預示之深遠影響。

引用書目

一、傳統文獻

《詩經》，《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第2冊，臺北：藝文印書館，1981，嘉慶二十年（1815）南昌府學刊本。

《禮記》，《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第5冊，臺北：藝文印書館，1981，清嘉慶二十年（1815）南昌府學刊本。

《周易》，《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第1冊，臺北：藝文印書館，1981，清嘉慶二十年（1815）南昌府學刊本。

《尚書》，《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第1冊，臺北：藝文印書館，1981，清嘉慶二十年（1815）南昌府學刊本。

先秦·列禦寇撰，晉·張湛註，《沖虛至德真經》，《四部叢刊正編》第27冊，臺北：臺灣商務印書館，1979，景常熟瞿氏鐵琴銅劍樓藏北宋刊本。

先秦·莊周著，清·郭慶藩輯，《莊子集釋》，臺北：華正書局，1979。

漢·劉熙，《釋名》，《四部叢刊正編》第3冊，臺北：臺灣商務印書館，1979，景江南圖書館藏明翻宋書棚本。

晉·袁宏，《後漢紀》，《四部叢刊正編》第5冊，臺北：臺灣商務印書館，1979，景無錫孫氏小綠天藏明翻宋本。

後魏·酈道元，《水經注》，《四部叢刊正編》第5冊，臺北：臺灣商務印書館，1979，景上海涵芬樓藏武英殿聚珍版本。

南朝宋·范曄，《後漢書·禮儀志上》，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983。

南朝梁·劉勰撰，范文瀾註，《文心雕龍》，臺北：明倫出版社，1971。

唐·釋道宣，《廣弘明集》，《四部叢刊正編》第24冊，臺北：臺灣商務印書館，1979，景上海涵芬樓藏明刊本。

唐·澄觀，《華嚴大疏鈔》，大正新脩大藏經本，《六府文藏》，「雕龍中國日本古籍全文檢索資料庫」。

唐·釋貫休，《禪月集》，《四部叢刊正編》第38冊，臺北：臺灣商務印書館，1979，景武昌徐氏藏景宋精鈔本。

唐·釋皎然，《吳興書上人集》，《四部叢刊正編》第33冊，臺北：臺灣商務印書館，1979，上海涵芬樓借江市傅氏雙鑑樓景宋寫本。

唐·張彥遠，《歷代名畫記》，《景印文淵閣四庫全書》第812冊，臺北：臺灣商務印

書館，1983。

五代梁·荊浩，《筆法記》，《景印文淵閣四庫全書》第 812 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。

宋·劉道醇，《聖朝名畫評》，楊家駱主編，《古今圖書集成·藝術典》，臺北：鼎文書局，1979。

宋·蘇軾，《東坡全集》，《景印文淵閣四庫全書》第 1108 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。

宋·朱熹撰，宋·黎靖德編，王星賢點校，《朱子語類》，北京：中華書局，2007。

明·艾儒略（Giulio Aleni），《性學辨述》，《耶穌會羅馬檔案館明清天主教文獻》第 6 冊，臺北：臺北利氏學社，2002。

明·艾儒略，《三山論學記》，明·徐光啓等撰，《天主教東傳文獻續編》第 1 冊，臺北：臺灣學生書局，1966。

明·艾儒略，《天主降生言行紀略》，鐘鳴旦（Nicolas Standaert）、杜鼎克（Adrian Dudink）主編，《耶穌會羅馬檔案館明清天主教文獻》第 4 冊，臺北：臺北利氏學社，2002。

明·利瑪竇（Matteo Ricci），《天主實義》，明·李之藻編，《天學初函》第 1 冊，臺北：臺灣學生書局，1990。

明·利瑪竇，《畸人十篇》，明·李之藻編，《天學初函》第 1 冊，臺北：臺灣學生書局，1978。

明·李贄，《李溫陵集》，明刻本，《續修四庫全書》，上海：古籍出版社，1995。

明·卓發之，〈董百里遺集序〉，《澆籬集》，明崇禎間傳經堂刻本，《六府文藏》，「雕龍中國日本古籍全文檢索資料庫」。

明·卓爾康，《春秋辯義》，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983。

明·唐桂芳，《黃山志定本》，《續修四庫全書》，上海：古籍出版社，1995。

明·畢方濟（Francois Smbiasi），《睡答》、《畫答》，上海徐家匯藏書樓藏本，鐘鳴旦、杜鼎克主編，《耶穌會羅馬檔案館明清天主教文獻》第 6 冊，臺北：臺北利氏學社，2002。

明·湯若望（Johann Adam Schall von Bell），《主制群徵》，明·徐光啓等撰，《天主教東傳文獻續編》第 2 冊，臺北：臺灣學生書局，1966。

明·項穆，《書法雅言》，楊家駱主編，《明人書學論著》，臺北：世界書局，1984。

明·楊廷筠，《天釋明辨》，明·徐光啓等撰，《天主教東傳文獻續編》第 1 冊，臺北：臺灣學生書局，1966。

- 明·楊廷筠，《代疑篇》，明·利瑪竇等著述，《天主教東傳文獻》，臺北：臺灣學生書局，1965。
- 清·利安當（Caballero, Antonio de Santa Maria）詮義，《天儒印》，明·徐光啓等撰，《天主教東傳文獻續編》第2冊，臺北：臺灣學生書局，1966。
- 清·吳歷著，章文欽輯，《吳漁山集箋注》，北京：中華書局，2007。
- 清·張雲章，〈題陸上遊所臨宋元名畫縮本〉，《樸村文集》，清康熙間華希閔等刻本，《六府文藏》，「雕龍中國日本古籍全文檢索資料庫」。
- 清·陳夢雷，《博物彙編》，楊家駱主編，《古今圖書集成·藝術典》，臺北：鼎文書局，1979。
- 清·陳確，《陳確集》，北京：中華書局，1979。
- 清·陸希言，《塹門記》，收入《開天寶鑰》，巴黎：法國國立圖書館東方手稿部藏，編目 CHINOIS 第 7043 號。
- 清·馮秉正（Moyriac de Mailla）指示，清·楊多默纂錄，《盛世芻蕘》，明·徐光啓等撰，《天主教東傳文獻續編》第3冊，臺北：臺灣學生書局，1966。
- 清·馮金伯，《國朝畫識》，清道光十一年（1831）刻本，《六府文藏》，「雕龍中國日本古籍全文檢索資料庫」。
- 清·黃宗羲等編，《白沙學案》、《浙中王門學案》，《明儒學案》，《四部叢刊續編》，上海：上海書店，1984，乾隆四年（1739）鄭氏補刊本。
- 清·黃宗羲編，清·全祖望修定，《橫渠學案》，《宋元學案》，《四部叢刊續編》，上海：上海書店，1984，道光道州何氏刊本。
- 清·黃宗羲編，清·全祖望修定，《濂溪學案》，《宋元學案》，《四部叢刊續編》，上海：上海書店，1984，道光道州何氏刊本。
- 清·趙爾巽，《清史稿》，《續修四庫全書》史部，上海：上海古籍出版社，2002，民國十七年（1928）清史館鉛印本。
- 清·劉凝，《覺思錄》，《耶穌會羅馬檔案館明清天主教文獻》第9冊，臺北：臺北利氏學社，2002。
- 無名氏，《古今敬天鑒》，鐘鳴旦、杜鼎克主編，《法國國家圖書館明清天主教文獻》第26冊，臺北：利氏學社，2009。

二、近人論著

- 方 豪 1969 〈吳漁山先生「三巴集」校釋〉，收入《方豪六十自訂稿》，臺北：臺灣學生書局。
- 王德威 2007 〈時間與記憶的政治學〉，《後遺民寫作》，臺北：麥田出版社。

- 牟宗三 1983 《中國哲學十九講》，臺北：臺灣學生書局。
- 牟宗三 1980 《才性與玄理》，臺北：臺灣學生書局。
- 朱良志 2003 〈「外師造化，中得心源」佛學淵源辨〉，《中國典籍與文化》2003.4: 87-94。
- 余英時 2014 《論天人之際——中國古代思想起源試探》，臺北：聯經出版公司。
- 沈清松 2014 《從利瑪竇到海德格——跨文化脈絡下的中西哲學互動》，臺北：臺灣商務印書館。
- 李奭學 2007 〈中譯第一首「英」詩——艾儒略《聖夢歌》初探〉，《中國文哲研究集刊》30(2007.3): 87-142。
- 宋 灝 2011 〈轉化現象學與跨文化哲學思考〉，《國立政治大學哲學學報》25(2011.1): 61。
- 徐宗澤 2006 《明清間耶穌會士譯著提要》，上海：上海書店。
- 高友工 2008 〈試論中國藝術精神〉，《美典：中國文學研究論集》，北京：三聯書店。
- 高友工 2004 〈中國文化史中的抒情傳統〉，《中國美典與文學研究論集》，臺北：國立臺灣大學出版中心。
- 高友工 2009 〈中國抒情美學〉，收入柯慶明、蕭馳編，《中國抒情傳統的再發現》，臺北：臺大出版中心。
- 章文欽 2008 《吳漁山及其華化天學》，北京：中華書局。
- (荷)許理和(Erik Zürcher) 2005 〈跨文化想像：耶穌會士與中國〉，李熾昌主編《文本實踐與身份辨識——中國基督徒知識份子的中文著作(1583-1949)》，上海：新華書店。
- 梅祖麟、高友工 1975 〈唐詩的語意研究：隱喻與典故〉(上)《中外文學》4.7(1975.12): 116-129。
- (德)陶策德(Rolf Trauzettel)著，查岱山譯 2006 〈位格和個人概念在中國和西方：內在性與超越性之間〉，收入(波)魏思齊(Zbigniew Wesolowski)編，《位格和個人概念在中國與西方——Rolf Trauzettel 教授周圍的伯恩漢學學派》，臺北：輔仁大學出版社，頁 107-149。
- 湯開建、彭蕙 2004 〈黑人：明清時期澳門社會中的一種異質文化景觀〉，《世界民族》2(2004): 62-71。
- 楊雅惠 1992 「兩宋文人書畫美學研究」，臺北：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文。

輔仁神學著作編譯會 2005 《神學詞語彙編》，臺北：光啓社。

（法）謝和耐（Jacques Gernet）著，耿昇譯 2003 《中國與基督教——中西文化的首次撞擊 *Cuine et Christianisme*（增補本）》，上海：上海古籍出版社。

（德）顧彬（Wolfgang Kubin）著，張穗子譯 2006 〈在神與人之間：尋找中國文學中失去的神或關注中國文學中的人〉，收入（波）魏思齊（Zbigniew Wesolowski）編，《位格和個人概念在中國與西方——Rolf Trauzettel 教授周圍的伯恩漢學學派》，臺北：輔仁大學出版社，頁 175-188。

使徒網站，《神學辭典》，<http://www.apostles.tw/dict/m/dict32m/T492.htm>（2017.12 上網）。

Chaves, Jonathan. 1993. *Singing of the Source: Nature and God in the Poetry of the Chinese Painter Wu Li*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Kubin, Wolfgang. 2006. "Auf der Suche nach der verlorenen Gottheit oder der Mensch in der chinesischen Literatur." In Zbigniew Wesolowski, ed., *Personen-und Individuumsbegriff in China und im Westen-Der Beitrag der Bonner Sinologischen Schule um Professor Rolf Trauzettel*. Taipei: Drittes Internationales Sinologisches Symposium der Katholischen Fu Jen Universität, pp. 154-173.

Trauzettel, Rolf. 2006. "Personen-und Individuumsbegriff in China und im Westen: Zwischen Immanenz und Transzendenz." In Zbigniew Wesolowski, ed., *Personen-und Individuumsbegriff in China und im Westen-Der Beitrag der Bonner Sinologischen Schule um Professor Rolf Trauzettel*. Taipei: Drittes Internationales Sinologisches Symposium der Katholischen Fu Jen Universität, pp. 58-106.

Intercultural-Aesthetic Origin of Lyric Tradition in Early Modern China: The Works of Wu Li

Yang Ya-hui^{*}

Abstract

The aim of this paper is to scrutinize the intercultural-aesthetic turn of lyric 抒情 tradition as a creative model of making poetry, a leading artistic style of calligraphy, painting and music in Chinese literati culture. In the past three decades, the conception of a lyric tradition and its historical lineage within Chinese literature have been widely contested among scholars and researchers, especially in the publications of Yu-Kung Kao 高友工, Shih-hsiang Chen 陳世驥, and Ching-ming Ko 柯慶明. Instead of becoming involved in the controversy over this concept, this paper intends to make a philosophical reflection on the aesthetic turn of lyric tradition considering the impact of encountering Western thought when the first Catholic missionaries arrived in early modern China. This paper will firstly investigate how modern Western realist representation and aesthetics have challenged the aesthetic model of lyrical thinking, to the extent of which the appreciation of art, rhetoric of literary writing, and even cultural ideology have undergone reform. Secondly, this paper discusses new issues of intercultural aesthetics, focusing on the artistic achievement of Wu Li 吳歷 (1632-1718), a Chinese Christian landscape painter, poet, and calligrapher active in the late Ming and early Qing, to understand how this Christian-literatus poet propagated the revelation of God by creating artworks from within the encountering of an inner or invisible “source of mind” 心源 and an outer or visible “world of creation” 造化. Furthermore, this paper explores how Wu reinterpreted the Confucian notion of “the relation between human and nature” 天人之際 by contrasting

* Yang Ya-hui, Professor, Department of Chinese Literature, National Sun Yat-sen University, Taiwan.

lyrical suggestion and realist representation. In short, this paper concludes that the reading of both the life and the artworks of Wu Li within the context of a multicultural society is one method to grasp the modern turn of Chinese cultural tradition in the early modern period.

Keywords: early modern China, lyric tradition, intercultural-aesthetic, Wu Li 吳歷

