

體虛之道與風景的感知：雅各泰的風景詩學[▲]

姜丹丹^{*}

摘 要

本文以法國當代法語詩人與思想家菲利普·雅各泰（Philippe Jaccottet, 1925-）的詩文為例，探討在其作品中呈現的對於風景的感知與書寫中的跨文化特徵，即在他對風景的體驗中融入對於東方古典審美思想的體會，尤其呈現道家、禪宗思想的影響。從風景的詩學可透視詩人從在世界中的存在方式的選擇到人與世界的關係的理解，而這與對於西方抒情傳統的突破與超越深刻結合在一起，因而體現出有意識的具有倫理特徵的美學選擇。作為「體虛之道」的傳達，風景的感知與書寫也凝結美學與倫理層面的中西跨文化交匯。

關鍵詞：菲利普·雅各泰（Philippe Jaccottet）、詩、風景、虛、道

[▲] 本文的法文版 « Philippe Jaccottet et la pensée chinoise » 最初在《歐羅巴》（Europe）雜誌 2008 年 12 月號刊登，漢語版在此基礎上做了增補和修訂。作者特別感謝兩位匿名評審人的意見。本文是中國國家社科青年項目與上海浦江人才計劃項目成果。

^{*} 中國華東師範大學思勉人文高等研究院副教授

當代法語詩人思想家菲利普·雅各泰¹在其詩歌體驗中呈現出一種自覺、苛刻的倫理與美學選擇，他訴求於「自我」的消隱，並把對世界的感知建立在「不知之知」與非佔有性的思維基礎上，進而探求「回到事物本身」。如果打開雅各泰的精神與詩歌風景的層層褶皺，一個帶有「東方式」智慧的雅各泰在字裡行間呈現出來：事實上，在雅各泰的詩學與東方古典審美思想之間存在著一種深邃的切近性，他的詩學思想與詩文作品尤其體現出自我消隱的哲學與具像遁形的平淡美學特徵，其詩學風景更與以道家、禪宗思想為標誌的山水美學呈現出跨文化對話的可能性。

雅各泰選擇的精神路徑，證實在其詩學思想與創作與中國古典思想之間可建立的切近性，尤其他採取的觀物方式在某種程度上接近於道家的風範。這種接近性並非出於偶然：自 50 年代起，雅各泰喜歡閱讀中國道家思想家的著作，並為法國伽利瑪出版社叢書《認識東方》(Connaissance de l'Est) 裡收集的諸如《道德經》、《列子》等典籍的法文譯稿評述，在有關文章（比如《朝向東方的逃逸》，1957）中，多次提及他欣賞「無為而治」，「見素抱樸」，「絕聖棄智」的道家精神。與此同時，他也涉獵禪宗思想。他閱讀一些關於中國古典思想的研究著作與隨筆作品，比如法國漢學家謝和耐 (Jacques Gernet) 的《道的精神》(L'esprit du Tao)、格拉奈 (Marcel Granet) 的《中國思想》(La pensée chinoise) 以及瑞士漢學家畢來德 (Jean-François Billeter) 的漢學著作。在隨筆錄裡，他援引《樂府詩十九首》，也評敘李清照 (1084-1151) 的詞。自六十年代以來，日本俳句對雅各泰的詩學轉型也產生重要的影響。雅各泰在一篇關鍵性文章「明澈的東方」裡寫道，俳句的美學根源一方面取自道家與禪宗思想，另一方面則來自中國古詩與古代繪畫。²因而，在雅各泰所探求的不乏理想化的「明澈的東方」裡，也有中國與日本古典美學的交融之處，可謂延續法國現代詩人克洛岱爾 (Paul Claudel) 融合中日美學的東方理想。法國研究比較詩學的專家德特耶女士 (Muriel Dutrie) 在講到「法國現代詩與中國古詩的翻譯」的關係時，指出「這兩種風格之間的切近尚未有過研究。相反，人們經常把當今一些法國詩人的風格與日本俳句的風格相靠攏（比如關於雅各泰的詩集《風》，當然，對俳句的發現……在法國詩歌的演變中起到決定性的作用。但是……對其中的一些特徵來說——簡短、簡單、句法的濃縮或拆解——俳句只是強化了從中國古詩的翻譯開始的一種演變傾向」。³

¹ 菲利普·雅各泰 (Philippe Jaccottet)，法國當代著名詩人、思想家、翻譯家。1925 年生於瑞士的莫頓市，自 1953 年起與其法國畫家夫人選擇一起隱居法國南部小村莊格里昂 (Grignan)。其作品在 2014 年收錄法國伽利瑪出版社的「七星詩社」叢書，奠定為法國當代經典。請參見《菲利普·雅各泰詩選：1946-1967》，〔法〕 菲利普·雅各泰著，姜丹丹譯（上海：上海人民出版社，2009）

² 雅各泰在談到布萊特 (Blyth) 關於俳句的英文著作的評注，參見 Philippe Jaccottet, « L'Orient limpide », in La Transaction secrète (Paris : Gallimard, 1987), p.125.

³ Muriel Detric, « Les effets de la traduction sur le langage littéraire : le cas de la poésie en France au XX e siècle », in numéro spécial « L'Histoire littéraire hier, aujourd'hui et demain, ici et ailleurs », sous la direction

在閱讀格拉奈的漢學著作的筆記中，雅各泰指出中國古典詩歌具有詩所共通的精華本質：「詩的深刻運動：具體、秩序、宇宙，建立在東西方之間的接近：詩正是我們在所有西方文明中最接近中國[古典]的藝術」。⁴1960年，雅各泰發表題名「明澈的東方」的文章，他在文中視俳句詩學為典範，以俳句的簡潔對抗西方抒情傳統的贅言和繁瑣。詩人還根據布萊克的英譯本編譯一部《俳句》詩集（1967），並為之作序。詩集《風》短小的詩句正是這種「神遇」結出的果實。雅各泰與俳句的遭遇與其說是一種全新的發現，不如說是一種「鏡中的遇合」，帶著在遙遠的他者的「陌異性」中找到「相似性」的情感。雅各泰讚美「明澈的東方」，認為這可以為西方抒情詩的危機帶來出口，帶來一種新的敞開的可能；事實上，他尋求透明的、明澈的理想，而在東方古典美學裡找到認同的源泉。因而，雅各泰對於作為他者美學的接受也是他本人的詩學的另一種表達，也是對「中國思想」（主要涉及道家與禪宗美學與詩學思想）的閱讀。

一、忘我與虛靜

在雅各泰的隨筆作品裡，時而出現「中國老者」的形象，並且往往體現為一個關注感性的、簡單的自然元素的中國畫家／詩人的形象。「一座山，一道瀑布，或一個女人的面龐」。⁵這是對西方詩人的傳統理想化形象的徹底顛覆，他所參照的是謝閣蘭（Victor Segalen）筆下的中國「畫師」的形象。⁶在兩個形象之間具有一個共同點，即用面對、接近真實事物的立場，用謙卑的、持久的方式靜觀自然風景。

在論述風景感知的一段文字裡，雅各泰再次明確地提到一個「中國老詩人」的形象，並將之與沉浸在存在的焦慮之中、具有不幸的靈魂的詩人形象相對比。他這樣寫道：「一條河流是美妙的，逃逸的，我希望看見它更好地發揮效力；可以說，我不想在河邊見到一個不幸的人、總地來說如幽靈一般的人，而更寧願看見一個中國老詩人，坐在河畔傾聽水流的敘事，並用目光在牆壁上追隨變幻的光影；在我看來，似乎這個老詩人會更好地把握真實」。⁷這個「中國老詩人」的典範形象傳達雅各泰所選擇的存在方式：

de Claude Pichois, Marc Fumaroli, Sylvain Menant, Pascale Alexandre, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Les Traductions dans le Patrimoine Français (Paris : PUF, May - Jun., 1997), pp.109-110.

⁴ Philippe Jaccottet, *La Semaïson* (Paris : Gallimard, 1971), pp.155-156.

⁵ « Discours de remerciement pour le prix Rambert », 同註 2, p.296.

⁶ Victor Segalen, « Peintures », in *Œuvres complètes* (Paris : Robert Laffont, 1995), tome II, p.156. Jaccottet 引，「Segalen, poète voyageur」(Lausanne : La Nouvelle Revue de Lausanne, 16 octobre 1955), p.88.

⁷ Ph.Jaccottet, « Romans de Jean Blazat et de John Dos Passos » (Lausanne : Nouvelle Revue de Lausanne, 5 juin 1957).

讓自我隱退，追循「外界的功課」，並在與自然風景的親密接觸中去體悟「本真的生活」。因此，他反駁蘭波的那句名言「生活在他處」，用低調卻強有力的方式確認生活方式地選擇：「在此時此在的本真的生活是可能的」。⁸在雅各泰的視域里，這個「中國老詩人」生活在近處，用平淡的心態細膩而深入地感知樸素事物的感性的在場形象，也可以在平和內斂的心態裡接納風景帶來的啟示。

在雅各泰的另一段文字裡，還出現一個東方的沉思者，猶如對「中國老詩人」形象加以變幻的變體：「我俯身在岩石砌造的窗前……我模仿東方的孤獨者，他在山間的岩洞裡，毫無風險地做著天真的夢想。但當這個人沉思時，他閉上雙眼，用無聲的話語在最低處尋找神的不可見的耳朵的內部的螺旋，而天地的四角都彙集其中。而我呢，我停下思想，我忘記我有一顆心，我度量物的表像」。⁹雅各泰首先模仿這個「東方孤獨者」，並以詩意的方式書寫這個人所擁有的沉思的力量，容納宇宙萬物於凝心之間。但隨後，雅各泰又與這個沉思者相區別，在一個更深入的層面上遺忘「我有一顆心」，也就等於遺忘心物之間的間隔，與那個「閉上雙眼」的沉思者不同，他心繫於自然界，用目光度量物的表像，也體會事物內在的深度。在此所描述的「東方沉思者」的體驗，或可讓人聯想到老子在「虛靜」中對於「大音希聲」的探求（「致虛靜，守靜篤」，《老子》第16章）。在一首詩「六月二十六日的書信」裡，雅各泰提議用「忘我」與隱退自我的方式來觀物，遺忘外界的噪音，打破可以構成傾聽風景的聲音的屏障，探求一種純粹的傾聽，遺忘自我的煩惱，甚至遺忘自我的姓名——即作為主體身份的象徵。¹⁰

雅各泰在《隨筆錄》裡寫下：「穿越，走過田野，讓自我失去。坐下來，傾聽。風在思想的石頭裡吹響」。雅各泰表達自我「消隱」的願望，剝離自我，為了在「忘我」的途徑中朝向世界敞開。這種詩的體驗與莊子的「坐忘」、「心齋」的工夫實踐更接近。瑞士漢學家畢來德（Jean-François Billeter）解釋道，莊子運用「忘」這個詞「描述從低級機制到高級機制的過渡」，¹¹即展開加強專注力的一種修煉活動。莊子的忘我是一種「徹底虛以待物」的狀態，在「心齋」的體驗中，「道彙集其中」（「唯道集虛」）。雅各泰同樣證實面向世界的悖論性的關注，最終是面向外界的一種關注：在內心深處，將自我虛化，為了讓位給充盈的他者（感性的世界），這是一種自我剝離的狀態，也是一種呈現接納性的狀態：「主體性作為滋養性的虛空」。而正如畢來德所指出的，「當實踐這種虛靜時，知覺到的這種虛空是一種充滿光明的虛空」；¹²也可以在這種視野裡閱讀雅各泰的充

⁸ 同註 2, p.312.

⁹ Philippe Jaccottet, *Paysage avec figures absentes* (Paris : Gallimard, 1976) p.109.

¹⁰ Philippe Jaccottet, « Lettre du vingt-six juin », in *Poésie 1946-1967* (Paris : Gallimard, 1976), pp.68-69.

¹¹ J.F. Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu* (Paris : Allia, 2002)p.59.

¹² 同註 11, p.101.

滿吊詭的詩句，「消隱是我發光的方式」，¹³詩人選擇通過自我消隱、遺忘，在純樸而本真的生活方式中散發生命的光芒。

最終，遺忘自我的狀態引向一種自我釋放的體驗。雅各泰也援引列子思想時寫道：「捨棄一切其他，為了擁有宇宙」，雅各泰讚頌道家的智慧，在他看來，關鍵在於「剝離存在中不構成本質的部分」。¹⁴道家的智者從存在的負重解脫出來，擺脫凡俗的桎梏，「沒有了桎梏」，「自我虛化，以實現一種充盈」。¹⁵人在這種狀態中得以「完全從桎梏中解脫」。這也對應禪宗思想中的解脫功夫，剝離、洗滌精神中的雜念，消隱自我以達到存在的明澈，「當世界不再作為一種壓迫性的障礙時」，¹⁶從而獲得自由。因而，雅各泰選擇成為「過路人」、「旅者」，在天地之間採取「經過」的姿態。這恰似莊子稱作「逍遙遊」的境界，意識可以「自由地流變」，因為，意識從主體性的憂慮中解脫出來。

因而，雅各泰的存在方式在與世界在場形象的「面對面」的模式中展開，風景既不是「主觀的再現」，也不是「客觀的對象」，而不如說是如同「本體的在場」，與詩的意識相溝通，直到風景化成觀看的主體，仿佛風景在看著我們。¹⁷這正如在唐詩的一些山水詩中發生的內與外之間的「互動」，例如在李白（701-702）的五言絕句《敬亭山》裡展開的情境：「眾鳥高飛盡，孤雲獨去閑。相看兩不厭，只有敬亭山」。比利時裔漢學家李克曼（Pierre Ryckmans，筆名西蒙·萊斯Simon Leys）如此詮釋：「在詩人與他所凝視的風景之間的認同，主體最終取消，只剩下客體，交流是完美的」。¹⁸同樣，雅各泰的詩學風景意境將感性世界的表像感知為「一些召喚」，體會到自我遺忘的一些時刻，並與自然風景融為一體。雅各泰靠攏中國山水詩裡人與自然的「完美的交融」。在他的作品中，主體對風景的接納在表面形式上看似被動的，但卻構成一種人對自然界的「參與」。因而，一種感性的交流在人與風景之間建立起來，「似乎事物的內部在我面前閃耀，而世界散發出內在的光芒」。然而，雅各泰並不試圖把事物拉平、取消差距或距離，他始終對於風景內部不可縮減的相異性或陌生性的維度保持清醒的意識。

¹³ « Que la fin nous illumine », 同註 10, p. 76.

¹⁴ LIE-Tseu, *Le Vrai classique du vide parfait*, traduit du chinois, présenté et annoté par Benedykt GRYNPAS, Collection Connaissance de l'Orient (Paris : Gallimard/Unesco, 1961). 雅各泰在《朝向東方的逃逸》一文中引用，出處見前引書。

¹⁵ 這段引文對應老子《道德經》第三章的表述“虛其心，實其腹”，取自作者在程抱一著作的閱讀，參見《中國詩畫語言研究》，[法]程抱一著，涂衛群譯（南京：江蘇人民出版社，2006）。François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois* (Paris: Le Seuil, 1979).

¹⁶ Allan Watts, *Le Bouddhisme zen* (Paris : Editions Payot, 1969), p. 151.

¹⁷ 「最大的希望，就是願整個天空真正地成為一種目光」，雅各泰的隨筆集《具像缺席的風景》以這一句結束。

¹⁸ Simon Leys, *La forêt en feu, Essais sur la culture et la politique chinoises*, Collection Savoir (Paris : Hermann, 1983), p. 24.

二、不知之知：從「無知」出發

在隨筆集《播種期之二》中，雅各泰提及畢來德先生的文章《中國詩歌與現實》，他援引並評述其中所呈現的知覺模式：「我們在固定的模式（此外許多時候是有用的、必要的、豐富的）之後回避了真實，我們需要與思維習慣作以一種決裂，需要一種把握引向美好的忘我。」¹⁹ 雅各泰從中國古典思想中抽出一個道理：應當與我們固定的「思維習慣」作以斷裂；這種斷裂的習練旨在揭示隱蔽在「圖式背後」的真實。他還進一步論述，認為建立在「忘我」基礎上的中國詩歌「尤其切近真實」。在「忘我」的基礎上，雅各泰自比作「無知者」，「我的年紀越老，我的無知越增長／我經歷得越多，擁有的越少，統領的越少」（《無知者》），他在《播種期》裡也寫道：「只剩下無知在增長」。²⁰ 「無知者」的形象在其作品中時常出現，如一個心無牽掛的流浪者，走街串巷，「從一個黎明到另一個黎明」。²¹ 這不僅是詩人的自謙，也不僅表示詩人對生存和認知的困惑（在某種程度上延續自 17 世紀蒙田以來的「懷疑主義」傳統），還是一種自知的「無知」，是一種立場的選擇，也是雅各泰所選擇的觀物方式的出發點。

詩人所選擇的自我消隱、「自我的遺忘」匯攏在揭示本真的模式之上體證世界的體驗，因而接通道家思想以「不知之知」趨向「真知」的智慧。雅各泰有一首詩，「無知者」演繹與概念性知識相對立的「不知」的境界，「我的年紀越老，我的無知越增長／我經歷得越多，擁有的越少，統領的越少」。²² 雅各泰在《朝向東方的逃逸》一文中借鑒老子的《道德經》闡明無為和「不知」的原則：

學習是日日
增進
而學道則是日日
消減
直至無為
通過無為而無所不為²³

¹⁹ J.-F. Billeter, « La Poésie chinoise et la réalité », in *Extrême-Orient – Extrême Occident*, 8, fév. 1986, pp. 67-109.

²⁰ « L'Ignorant », 同註 10, Collection Poésie/ Gallimard (Paris : Gallimard 1971), pp. 68-69. 參見中譯本，頁 85。

²¹ 同前註。

²² 同前註, p.63. 參見中譯本，第 85 頁。

²³ 對應老子《道德經》第 48 章：「為學日益，為道日損；損之又損，以至於無為；無為而無不為」。

對於老子而言，當固定的知識的增長消解，道即有所成，因為剝離了在認知中所有僵化的教條的束縛以及自我意識所造成的障礙。對於雅各泰來說，「當西方人增長他的知識時，也就增長他的隔離」，²⁴這指的是與具體萬物、與自然之道的隔離；他從知識的消解出發探求一種轉化之道，為了不遮蔽即刻的直觀，因而，他重建了一種「新的無知」，也是重新建構的純真狀態。由此，他通過「洗禮」這個隱喻來提倡在與本真的聯繫中的自我再生。²⁵

從「無知」出發的選擇，伴隨著對主觀思維的懸置以及對「純粹知性」的拒絕；這種選擇使詩人返歸真實，並用即刻的感知體驗此在的真實。其關鍵在於打破知識系統的封閉秩序，「從外強加的秩序」，採用一種朝向世界敞開、接納萬物的態度。這種態度並不是排斥知識，而是在審美體驗中強調以本心去關照，拋除已固定的知識體系的約束，拒絕固定的、僵硬的概念模式，因為概念讓我們遠離物本身，遮蔽萬象的直接顯露。這意味着將邏輯思維擱置起來，給感知以首要的、完全的位置，正如詩人寫道：「讓懸擱的心為你指路」（《亡靈書》）。「懸擱」，正是在現象學意義上把「我思」歸到括號之內。雅各泰所言的「無知」也指一種純真的心態。在散文集《具像缺席的風景》中，他亦強調以孩童一般的純真之心去感受世界，看世界時如第一次看到，帶著新的目光——「洗淨的目光」去凝視，「每一次都是驚訝的發現」。以近似「虛懷以觀物」的方式，感受活潑潑的世界；以這樣的胸懷容納萬物，讓萬物以其本來面目呈現。雅各泰寫道：「從空無出發。那是我的法則。所有其他：遙遠的霧煙。」有不可把握的東西總在思想的深處，詩人不試圖去闡釋，筆下的世界保持其完整的神秘性。雅各泰的詩文充滿哲理的意味，但這種哲理性不同於哲學式的「主題思辯」，而是將哲理性容納在對於具體的事物的深度的感知，容納在對於事物本身「內在詩意性」的細膩體悟。瑞士批評家讓－呂克·塞萊茲（Jean-Luc Seylaz）指出，雅各泰的詩在法文句法方面像一些俳句一樣採取問題的形式，而不求給出回答，但是差別在於，「作為西方人」，依然探求「把握什麼東西」，來回答感性世界發出的「召喚」。²⁶

雅各泰在提問風景時依然希望從中探求一種回答，但他也指出，什麼都無法解釋，答案亦消隱。在此，我們舉下面這首詩為例：

²⁴ Notes de Jaccottet, in Hölderlin, Œuvres (Paris : Gallimard/ Pléiade, 1967)p.1151.

²⁵ 「當我們走向事物時，因此是通過純真的夢想，如同一種洗禮」（« Quand nous allons aux choses, c'est donc par rêve d'innocence, comme pour un baptême »），《播種期》，p.99.

²⁶ Jean-Luc Seylaz, Philippe Jaccottet, Une poésie et ses enjeux (Lausanne :Editions de l'Aire, 1982), p.54.

太多的星辰，這個夏天，尊敬的師長，
太多的朋友被埋葬，
太多的謎。
我感到自己越來越無知
隨著時間的流逝，
不久會成為荊棘叢中的愚者
逃逸的師長啊，到底給個解釋吧！
回答就在路邊：
千里光，牛防風，菊苣²⁷

承認自己「無知」的詩人，在這首詩裡向一個「逃逸」的精神師長提問。這種缺席的隱者形象在中國古詩中也是常見的，比如在賈島那首著名的詩《尋隱者不遇》裡，詩人去拜訪一個智者或師長，而最終面向的是他的形象消隱其中的青山與雲的在場深度：「松下問童子，言師采藥去。只在此山中，雲深不知處」。而雅各泰指出「回答就在路邊」，就在路邊的植物之中。依據雅各泰所閱讀的畢來德的文章裡對於賈島這首詩的詮釋，隱者的缺席，相反地取消在提問的詩人與師長之間的距離。²⁸在自然風景之中尋覓隱者的蹤跡成為答案本身：隱者隱遁在大山的深處，而景語（風景的言說）如同隱者的無言訓導。²⁹「當旅行者得知師傅不在時，他意識到在面前的青山的在場，也浸身在雲彩之中」。³⁰因此，探求知識的行為停止，而讓位給風景的感知：真實就在人與青山的「相遇」之中。在上文所引的雅各泰的這首詩中，「回答在路邊」，實際上是一種引導，引入發現在自然現象界裡包含的真實。三種植物的具體名稱的並列，構成「世界的去蔽」的代名詞：這正是通過不探求知識的方式來揭示的世界的本真。這也符合《五燈會元》卷十五的一則禪宗公案所揭示的「不以言釋物」的道理：「問：如何是佛法大意？師曰：春來草自青」。這種不加說明和解釋的選擇意味著，在感物時要擺脫話語式詮釋的思維，因為，具體的意義就呈現在活潑潑的自然世界的具體現象之中。這也揭示禪宗的根本精神之一，在雅各泰的作品中有所呈現，並且與詩人對於作為知識的象徵的書籍與語詞的拒絕為標誌，比如，他寫道：「……在精神中燃毀所有那些書，所有那些語詞……來朝向落雨打開，朝向牆壁的石塊或門的木頭的撞擊聲打開……」。³¹在象徵層面

²⁷ Philippe Jaccottet, *Cahier de Verdure* (Paris : Gallimard, 1990), p.50.

²⁸ J.-F. Billeter, « La Poésie chinoise et la réalité », 同註 19, p. 92.

²⁹ 同前註, pp.89.

³⁰ 同前註, p. 90.

³¹ Philippe Jaccottet, *Journées-La Semaion, Carnets 1968-1975* (Lausanne :Payot, 1977) p.28.

顛覆知識的體系，剝離知識性的認知，讓位給直觀，讓位給對風景現象的即刻感知。以非反思的模式，雅各泰的詩學觀遠離西方傳統形而上學說的反思模式，而專注於對風景的感知：「讓懸隔的心為你指路，隨著光回轉，和水流一起堅持，和鳥群不可抵擋經過一起路過，你要遠走：只有靜止的畏懼，才是終結」。³²「懸隔的心」表示對主觀認知的拒絕，而且思維要迅捷，在瞬間的直觀中抵達真實。雅各泰在靜觀開花的樹時，沉思花朵與時間的關係：「時間的快速：用它的奔跑的快速著了火」，他還寫道：「要讓聯想快捷而輕盈。讓我們不停地去感受空氣、花園與雲彩」，「在這其中事實上有某種東西，在開花的樹與時間之間的聯繫，時間的快速：通過奔跑的快速著了火。但要當心別超過這種『傳譯』的恰到好處的尺度」。³³在王維的一首名詩《辛夷塢》裡書寫面向開花的樹木的靜觀：「木末芙蓉花，山中發紅萼。澗戶寂無人，紛紛開且落」。詩人隱退自身，讓自然界的現象呈現自在自為的整體活力，樹上的花朵「紛紛開且落」。詩人剝離主觀情感，以澄然明淨的心態面向自然世界，而對於景物的情感是以間接的方式通過景語來傳達。雅各泰恰恰在這個層面上靠攏他在中國古詩中所領會的非反思的感知方式，而遠離西方抒情傳統；或者說，通過這樣的範例，我們也不再能把西方當代詩與唐詩的美學境界對立起來，而是產生一種新的會通的可能。

在隨筆集《在樹下的散步》裡，雅各泰對西方風景詩學做出深刻的批評。他講求消解思維的定勢，以純真之心體驗世界，依照他對風景感知的理解，也對應《五燈會元》卷十七裡的禪宗公案包含的認知的三個階段：「老僧三十年前未參禪時，見山是山，見水是水。及至後來，親見知識，有個入處，見山不是山，見水不是水。而今得個休歇處，依前見山只是山，見水只是水。」我們可以依據這三個階段來閱讀在這本書中呈現的雅各泰對他與風景的關係的構想。第一個階段是最初的純真狀態，是在進入概念詮釋模式之前的狀態，用樸素純真的方式感知山水，這對應雅各泰所稱作的「原始時期」的詩歌的感知方式。雅各泰指出，「以往的詩人」（浪漫的詩人）並不會想「走得更遠」，而只是在風景前「被感動」，「傳達有感染力的情感」。³⁴第二個境界的感知模式屬於知性的活動的範疇。詩人往往尋求言明在世界與自我之間的關係，甚至對於意義的探求會在頭腦裡縈繞不休。這種知性的活動讓詩人遠離生動活潑的風景世界，而在概念世界裡用意指再現風景。在這一點上，雅各泰通過對愛爾蘭詩人喬治·羅素（George Russel）的批評對這種狀態做出反思。年青時代的羅素也讓詩歌「與自然世界發生聯繫」，雅各泰引用他的話語：「當我年青時，我也經常去山裡。……我花數個小時靜觀微光閃耀的風景……我試圖

³² « Le livre des morts », 同註 10, p.89. 中譯本，第 116 頁。

³³ 同註 4, p.210.

³⁴ Cf., Philippe Jaccottet, Promenade sous les arbres, p. 20.

在其中發現美之外的意義」。³⁵ 這種模式與雅各泰探求的感知模式有根本性的差異，因為羅素要尋找「其他的意義」，雅各泰這樣寫道：「……當他意識到可見的世界可用知性理解，他不再想去提問如同解碼一個文本；他告訴我們，這些花朵是『一個詞，一種思想』，他不斷的去翻譯」。³⁶ 羅素的這種體驗靠近禪宗公案裡的第二個階段，在主客之間確立分離；知識的鏡子把風景變形，這引導他去提問風景的意義。如此，世界變成承載「沉重的意義」的對象，變成需要解碼的語言。後來，羅素意識到這種探求無路可走，認識到知性詮釋的局限所在。雅各泰則認為，他的詩歌走得太遠，最終逃離這個凡間的世界：「（他）不再真正地提問世界，卻朝向一個更高的世界飛升」，³⁷ 而進入所有非自然的缺陷之中，借助「沉思」陷入「明亮的幻覺」。與此相反，雅各泰選擇把他關注的目光投向此在的世界；可以說，這種詩學觀的選擇對應「見山還是山，見水還是水」第三個階段。這指的是要擺脫預先設定的概念，「把注意力從抽象轉移到具體，從象徵的自我轉移到真正的自然之中」。在這種即刻直觀的體驗中，意識與事物之間的關係是明澈的，知性的解釋不再成為必要的途徑。雅各泰表明，他所夢想的詩歌僅僅「建立關係，絲毫不借助任何另一個世界，也不借助任何的解釋，正如目光在一次旅行中……被草叢中的水流所觸動，『沒有名字、沒有歷史、沒有宗教』」。³⁸ 詩人用直觀的方式面對此在的世界，用目光揭示其中的神秘，但並不嘗試將之解碼，而「僅僅呈現世界」。³⁹

在「忘我」與「不知」的感知基礎上，雅各泰試圖「讓目光重新深入無法用知性理解、充滿矛盾的真實的厚度之中」。他希望揭示風景的整體性，其中也包含「空靈」的維度：即在視域中逃逸而無法把握的維度，「在思想中有未知、不可把握的東西在源頭處，在我們存在的家園裡」，⁴⁰ 因而，他的詩學也被稱作「不可把握的詩學」。⁴¹ 雅各泰對感知限度的意識投射在他的風景寫作之中，在文本中以不同形式呈現空靈。雅各泰時常用缺席來塑造在場，「凹空」的形象尤其在他的短詩集《風》中較頻繁出現。⁴² 比如，詩人用「在濕地裡的腳印」⁴³ 來暗示逃逸的東西，沒有直接言說或者明確地描述實在，卻反而用空靈和缺席來間接地書寫。這種消隱的特徵也符合雅各泰所引用的禪宗公案：

³⁵ 同前註，p. 24.

³⁶ 同註 34，p. 28.

³⁷ 同前註，p.40.

³⁸ 同前註，p.144.

³⁹ Philippe Jaccottet, *Entretiens des Muses* (Paris : Gallimard, 1968)p.34.

⁴⁰ 同註 9，p. 179.

⁴¹ cf. Anne-Marie Hammer, Philippe Jaccottet ou l'approche de l'insaisissable, Préface de Marcel Raymond (Genève, Editions Eliane Vernay, 1982) ; Jean Onimus, Philippe Jaccottet, une poétique de l'insaisissable (Seyssel : Champvallon, 1982).

⁴² Philippe Jaccottet, *Airs*, 同註 10(Gallimard, Paris, 1967) ; repris dans *Poésie 1946-1967* (Paris : GallimardPoésie/Gallimard, 1971), pp. 95-155.

⁴³ Philippe Jaccottet, « On voit », in *A la lumière d'hiver*, p. 110.

精神無蹤可尋

正如飛鳥在天空沒有留下蹤跡⁴⁴

在中國古典詩學中，嚴羽(?-1264)也表達同樣的隱喻，並把這種理念在其詩學觀中加以發展：「羚羊掛角，無跡可尋」。在精神與真實之間，在思與言之間，沒有蹤跡可探尋。存在與感知的有限性思想投射在書寫的層面，交織語言難以抵達的真實維度，在書寫的空間裡轉化為「無跡可尋」、虛實相間的含蓄而微妙的韻味。在雅各泰的詩歌視域中，「一切越來越逃逸，隨後凝結或虛化」。⁴⁵詩人感知到的風景處在逃逸之中，此外，正如詩一樣，用「遺忘自身」的方式：「……仿佛理想的詩句應當遺忘自身，來促進他物，卻不會通過詩來呈現自身」。⁴⁶詩人尋求言說「他物」：為此，他首先要遺忘自身，讓自我的蹤跡消隱。⁴⁷在中國古典詩學思想中，這種消隱有時候才用「忘言」的方式，這可追溯到《莊子》中的表述：《莊子·雜篇·外物》中，「筌者所以在魚，得魚而忘筌；〔……〕言者所以在於意，得意而忘言」。⁴⁸在此，莊子肯定遺忘語詞的價值，以「忘言」的途徑抵達意義本身以及「言外之意」。⁴⁹這也是魏晉時期的強調回歸自然的田園詩人陶淵明(365-427)的《飲酒》詩中所呈現的意境探求：「結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾？心遠地自偏。采菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辨已忘言。」詩人在風景的在場面前遺忘語言，從而進入此中「真義」，即抵達不可言傳的「真妙」，由此探入風景的深度空間。懷著同樣的意識，雅各泰在詩句的水平軸上刻寫虛境，而用悖論的方式在縱向的維度上暗示實在，因而，虛對應實，產生微妙的悖論。他的詩歌語言力圖簡化，「濃縮到主旨」，即用剝離次要的、裝飾性的成份，縮減到少而又少、精而又精的餘下的精華，促使包含在存在中的主要精華充份長成，如同「綻放」。⁵⁰詩人也描述這種漸趨消隱的語言如同「廣闊、流動而飄逸的話語」，「仿佛越來越地，在霧氣中漸漸出現」。⁵¹具體形象的消隱遁形，也與在詩句中一定數量的元素的消隱交織在一起（比如在《風》中比較常見的在語法層面上的「我」的隱沒，名詞化的句法，動詞的缺席，標點如冒號的使用等）；正如華裔法國漢學家程抱一（François

⁴⁴ « Note d'août 1956 », 同註 4 (Paris : Gallimard, 1971), p.53.

⁴⁵ Philippe Jaccottet, Paysages avec figures absentes, p. 66.

⁴⁶ Philippe Jaccottet, Une Transaction secrète, p. 322.

⁴⁷ 同前註。

⁴⁸ Traduction d'Anne Cheng, in Histoire de la pensée chinoise (Paris : Seuil, 1997), p. 116.

⁴⁹ Cf. François Jullien, La valeur allusive, Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (Paris : École Française d'Extrême-Orient, 1985), p. 240.

⁵⁰ 同註 46, p.154.

⁵¹ 同註 4, p.20.

Cheng) 先生在論及中國詩語言的「名詞動詞化」的規則時所談到，這些手法引入「一種深度的維度，恰如真正的空寂」。⁵²

在雅各泰的作品中，虛實相間的遊戲具有一種微妙的形式，往往呈現在具體形象的消隱與形狀的消散之中，而意象的剝離也是具有代表性的一種書寫手法。詩人拒絕意象，但認為意象始終是必要的：意象始終在，卻具有逃逸的形式，正如在鏡子中的投影。事實上，「鏡子」的主題在雅各泰的詩歌中經常出現，在「冰冷的鏡子」中熄滅了一場「看不見的火災」，或者「蠟燭的投影／在鏡子中搖曳／正如在水中／編織的火焰」，⁵³投影以虛空的方式呈現出在場的形象。在其中投影的風景只能通過鏡子（喻示詩歌語言本身）的倒影被看見，也成為始終在不可捕捉與不可抵達的事物的投影。意象在精確度（對真實的忠實）與流動性（難以捕捉）之間的搖曳通過鏡像的遊戲而確立。對雅各泰而言，世界（如月亮、蠟燭）在鏡子中搖曳的投影正是他的詩歌的隱喻，詩歌用呈現的方式而不是言說。如《滄浪詩話》曰：「語忌直，脈忌露。」此外，鏡中的意象在中國古典詩學中也是重要的概念。嚴羽形容如此唐詩的美學境界：「透澈玲瓏」，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。⁵⁴他借用禪宗的表述（「水中月，相中色」）與莊子的「忘言」之境相結合。錢鐘書(1910-1998) 這樣明確嚴羽所論的詩學意味，他歸納水中月、鏡中象以及「透澈玲瓏，不可湊泊」的說法講的是詩的神韻，深遠飄逸如空中之音、相中之色的說法講的是詩之品：「透澈玲瓏，不可湊泊」八個字，就是「欲離欲近」的意思，也就是佛典上所說的「不即不離」，僧肇所說的「不與影合，亦不與體離」，「非離非合」，如同水中看月，鏡中看花，可望而不可即，透澈有餘而終不可得。水如明鏡，月映其中，月影與月既不能相合，也不能相離。可見他們都是以禪喻詩，解釋詩的藝術性貴在形象思維，貴在神韻。⁵⁵「貴在神韻」的詩學理論在此適用於詮釋雅各泰的空鏡裡投影的意象。通過鏡子的倒影，「不可見的」維度成為「可見的」，即成為詩的化身：現實中的「不可見」則通過語言來揭示出來。與此同時，鏡子的意象也與其中所包含的不可見產生接觸，或許無限的意象就藏在世界的有限的意象之中以及對立物的悖論結合。雅各泰尋求在道家美學的「象外之象」境界，正如在空鏡中的倒影，「透澈玲瓏」，「不即不離」。這也讓人聯想到《老子》所揭示的超出再現表象的「大音希聲，大象無形」的境界。

在雅各泰的文本中，創造空靈之境的詩學探求與詩人對「虛」的理解有關。雅各泰

⁵² François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, pp.30-31.

⁵³ 同註 43, p. 165.

⁵⁴ 《嚴羽滄浪詩話校釋》，郭紹虞校釋（北京：人民文學出版社，2006），頁 26。

⁵⁵ 錢鐘書，《談藝錄》，（五）論水月鏡花（北京：生活·讀書·新知三聯書，1984），頁 413

也談到一種敞開的「實」的概念，⁵⁶作為另一種充盈與虛空相關聯，與「無限的敞開」相聯繫。⁵⁷由此出發，他也體會到在虛與實之間的關聯轉換；這也對應華裔法國漢學家程抱一（François Cheng）先生對中國古典思想中的「虛實相生」的表述的歸納闡述：「虛不是某種空泛或不存在的東西，而是具有明顯的活力與動感的一種元素。這與陰陽交替的原則以充滿活力的氣的理念相聯繫，它構成了各種轉變生成的地點，在其中，實在抵達真正的圓滿」。⁵⁸在雅各泰的作品中，虛境也體現為一種生動的整體，在氣的環流的孕育之中，呈現在實體世界之中蘊涵的虛，也在書寫中保留虛的位置並未之賦予活力：「無限是激活我們的氣。幽暗是一種氣；上帝也是一種氣。我們不能佔有它。詩正是這種氣所滋養和承載的話語，從而產生了它對我們所具有的力量」。⁵⁹雅各泰的一些表述也讓人聯想到中國古代思想中作為能量的將個體與宇宙相聯繫的「氣」的理論。雅各泰寫道：「整個宇宙是懸置的氣」。⁶⁰他的詩歌話語也致力在氣的物質化形式中索的接納的「激活的空」與世界相溝通，也順應朝向無限延展的氣息的「拓展、上升」的運動。這種狀態在有形與無形之間，正如法國哲學家、漢學家朱利安（François Jullien，另譯為于連）先生所描述的「作為同一種現實即氣的不可分割的兩種模式」，也是決定作品的精神與品格的模式。⁶¹這正是無限（由氣組成）與詩歌都與世界的內在性相關聯的觀念，即植根在具體事物的內部。在雅各泰的作品中，這種內在性的思想標誌他的詩歌書寫，一方面體現在虛實相間的文字風格之中，另一方面也體現在他對有限與無限的平衡以及兩者之間的虛的美學認識之中，「任何的詩歌活動致力於協調，或者至少靠攏有限與無限、明亮與幽暗、氣息與形式」。⁶²雅各泰的詩歌語言「為虛所驅動」，正如程抱一先生在對中國古代詩歌語言與虛和氣的關係的論述：「惟有被虛所驅動的語言有可能滋養話語，在其中，氣息環流，在那裡，傳達不可言說的東西」。⁶³

三、虛的微顫：風景的畫境

在雅各泰的詩文作品中，虛的容納也營造出風景的「一種遁形的效果」：逐漸朦朧、

⁵⁶ Philippe Jaccottet, *Pensées sous les nuages* (Paris: Gallimard, 1983), p.122.

⁵⁷ Philippe Jaccottet, *Eléments d'un songe* (Lausanne :L'âge d'homme), pp.92-93.

⁵⁸ 同註 15, p.45.

⁵⁹ 同註 4, p. 39.

⁶⁰ 同前註, p. 43.

⁶¹ 同註 49, p. 240.

⁶² 同註 4,p.40.

⁶³ François Cheng, *L'Ecriture poétique chinoise suivi d'une anthologie des poems de T'ang* (Paris : Seuil, 1977), pp. 46-47.

模糊不清的風景往往處在消隱的邊界，處在「誕生的狀態」與「形狀消解」的狀態之間。這種風景空間的特徵也屬於書寫的空間。書寫的空間遠非封閉的、不透氣的，而是由「風」編織，其中有氣流穿梭、穿越：如同一個有空隙的空間，引向敞開的另一種圓滿。

在短詩集《風》中的一首詩裡，雅各泰寫道：「這片雪：逃逸的銀鼠」，是其中具有代表性的詩作。⁶⁴在短短幾行、寥寥數語的一片風景之中，「逃逸的銀鼠」猶如白雪的意象（銀鼠〔hermine〕本身在冬天裡穿着一身白色的皮毛）。在這首詩的源頭處，詩人的目光投向遠處的山崗，借助詩的夢想，目光從石頭升向天空，逐漸化成光線與夢，觸及到非物質性。因而，「逃逸的銀鼠」的意象在山坡的雪景中湧現，似乎消融在視界的盡頭與天際。在白色雪地的背景中，有白色的銀鼠逃逸的形象。「逃逸的銀鼠」是極其微妙而難以捕捉的，正如在天際逃逸的白色形象：正如在中國古典繪畫中的留白，時而是用輪廓消隱在雲霧之中的山崗來表現。而這種形象也許對應禪宗的一個意象，即「銀盃盛雪」的通透悟境，體現出詩人在體虛的心境中與世界的融合一體。

在對於自然風景的感知中，雅各泰揭示他在眾山面前的「心曠神怡」，這也讓他聯想到「中國繪畫」：「而有一個時刻來臨，山崗的根基在光線中消失，乃至於我們看不到山頂，正如在我想是中國繪畫的一些作品裡，在其中有輕盈、高處、不可見、風中神靈、如神仙般鳥兒的情愫。我越想到這些，我越認定，這些山崗讓我心曠神怡的時刻恰恰正是它們勉強看得見的時刻」。⁶⁵若隱若現、勉強可見的輕盈山峰，讓人聯想到比如宋代畫家米芾（1051-1107）筆下的江南山峰在雲霧環繞之下的隱約美學特徵。在雅各泰筆下的法國南部德龍省的山峰也經常具有虛淡輕盈和若隱若現的特徵，「輕盈的山峰，岩石上蒙著水氣」；⁶⁶它們洋溢著「虛的魅力」，正如在中國山水畫中，隱與顯相映成章，以營造氣韻生動的意境，並使感知到的山水保持天然神秘的狀態。山峰在光線或雲霧中的形態漸趨消融，這對應一種虛的美學，正如李克曼先生的相應描述：「一座山被空的輪廓所塑造：虛四處皆在，與實相互交織」。⁶⁷朱利安先生則如此詮釋在中國山水畫中的虛實相戲：在雲彩與霧靄遮住風景的地方，即留白的地方，雲霧漂浮，「把目光帶向遠處」，也構成一大片白色，「借助留白」，以「讓人看見實」，以虛襯托實。⁶⁸

在雅各泰筆下的風景空間並不是純粹靜態的，它充滿律動，其中的活力用類似中國

⁶⁴ 同註 10, p. 103. 參見中譯本，《雅各泰詩選》，姜丹丹譯，第 131 頁。

⁶⁵ « L'approche des montagnes », 同註 34, p. 64.

⁶⁶ 同前註, pp. 64-65.

⁶⁷ Cf. Shitao [Cheu-t'ao], Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère, tr. Pierre Ryckmans (Bruxelles, Institut Belge des Hautes Etudes Chinoises, 1970; rééd. Paris : Hermann, 1984).

⁶⁸ François Jullien, La Grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture (Paris : Seuil, 2003), p. 134.

山水畫的方式建構：「所有的形態……在其內部，由同樣的作為能量的氣息所穿越」。⁶⁹ 雅各泰有一首詩，是真正如畫的詩，空白的保留讓風景的內在線條流通。

在空間裡

空蕩蕩，只有波光閃閃的山峰

空蕩蕩，只有熾熱的目光

交錯

鵜鳥和野鴿的目光⁷⁰

在這首詩裡，詩人用寥寥幾筆白描的風景極其簡約，僅在短短五行字裡，詩人連用兩次表示限制否定的法文句式，「空蕩蕩，只有」，反而襯托出空間的充盈。在山峰前「交錯」的目光是「鵜鳥和野鴿的目光」，人的缺席讓位給生動盎然的風景。整首詩猶如一幅中國古代的山水畫，穿梭著「有」與「無」，「虛實相生」；詩人好比用幾筆「潑墨」畫天與地之間的山，以皴筆點鳥，而鳥是明亮而朦朧的風景的一個個「結」。詩的文字層面的省略營造畫面的「留白」效果，「無墨」的空白處也透出詩意，「空中見有，以無藏有」，從而「皆成妙境」。

在論及風景美學時，雅各泰提到在中國山水畫中的隱與顯相輔相成的美學觀念，他期许像中國的山水畫家一樣用微妙的筆觸表現在雲霧、自然光線中若隱若現的山峰。文本的空白產生出如同山水詩畫中一樣如「留白」的效果，即空白的視覺化。這首詩的空間結構比如讓人想到柳宗元（773-819）的一首詩《江雪》：「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪」。人與鳥的缺席，在此烘托出風景空間的浩渺空蕩。「老漁夫」的形象在此再現目光聚焦的唯一一點。詩的述體縮化為目光，正如中國畫家的目光，超脫在塵世之外，鋪展開風景的內在關係，同時與世界保持一種不即不離的關係。這在雅各泰的作品裡也是同樣的情況，但是，人的形象的消隱要更徹底，完全讓位給鳥的目光的交織，或許也有山峰之間的目光的交織。在兩種元素之間的簡單並列編織成虛實之間的一幅氣韻生動的畫幅。在雅各泰的一首題為「在日光下」的詩裡，也可找到這種虛實相生的畫境：

而現在，我整個人在如瀑的天光裡，

從頭到下偎依在空氣的發叢中

⁶⁹ 同前註, p.212.

⁷⁰ 同註 10, p. 134.

在這裡，最明亮的葉子大小均等，
懸在比鳥低一點的地方，
看，
聽，
（蝴蝶是幾多迷失的火焰，
山峰是幾多雲煙）——
一瞬間，擁抱整個環宇
我相信，死亡容納在四周。
我幾乎只看見光，
遠處鳥兒的叫聲是光的一串結，
白晝裡的整座山被映亮，
山不再懸在我之上，
它點燃了我。⁷¹

在這裡，從自我消隱的方式出發，詩歌意識在風景空間中自由地遊走、旅行。在某種程度上，我們可以說，這首詩中的風景視野也可依據中國古典繪畫中的「三遠」法則來解讀。首先，有「深遠」的視覺，在空間中延伸的、全景式的目光，「從上到下」感知到天際的瀑布，鋪展開廣袤無暇的風景空間，在其中包容著虛境。其次，在這虛境之中，有一些散落的火焰或光線的結，都是生命的符號，但也是「中空」的符號：這符合「平遠」之境：從一個近處的位置，觀者的目光自由地朝向無限延展。遠方的山峰氣化為雲煙，在這種視野裡，標誌具體形態的消蹤沒跡。再次，朝向高處投射的目光感知到最明亮的均等的葉片，在天宇的懷抱之中，則呈現出「高遠」之境。在「從上到下躺在」的位置表述，也標誌不同的視角聚焦。此外，這首詩也如一幅有聲的畫卷，有自然風景的聲響與寂靜的交織：在風景空間的一片靜謐裡，聽見「遠處的鳥兒的啼鳴」。讓人聯想到唐代王籍的詩作《入若耶溪》：

舸艖何泛泛，空水共悠悠。
陰霞生遠岫，陽景逐回流。
蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽。
此地動歸念，長年悲倦遊。

⁷¹ « Leçons », 同註 10, p. 180. 參見中譯本，第 204 頁。

在幽靜之中傾聽自然的靜中之音，也是在禪宗傳統中對心靈靜謐之境的一種探求的表述。傳達靜中之音，也是中國古典詩學中的一個常見的主題。如陸機在《文賦》中寫道：「課虛無而責有，叩寂寞而求音」，司空圖在《二十四詩品·冲淡》中也同樣強調在素樸（此處的「素」字取自老子《道德經》「見素抱樸」）、細微即「大音無聲」處體會微妙的冲淡之境，強調「素處以然，妙機其微」。在雅各泰的詩歌中，也書寫靜謐安寧的風景主題，比如，他寫道：「在雲彩下的鳥兒的啼鳴／在空寂的十月中午的沉靜」，⁷²這讓人聯想到王維的詩《鳥鳴澗》：「人閑桂花落，夜靜春山空。月出驚山鳥，時鳴春澗中」。在雅各泰的詩作，如同在王維詩中一樣，鳥兒的鳴叫如同散布在風景空間中的結，在虛實之間、有限與無限之間穿梭聯結的一個個結。雅各泰在同一首詩的後三句裡勾勒出輕盈又飽滿的如畫意境，在其中，景物的形態淡化，卻並未消失蹤跡：

山峰？

輕盈的灰燼

在白晝的腳畔⁷³

「輕盈的灰燼」把輕盈性與消逝聯繫在一起。在兩個平行的名詞分句之間，沒有直接的聯繫和過渡，如此打開一個位於中間的空間：詩句的「氣化」特徵傳達風景的明澈。如此，虛在源頭處，以悖論的方式揭示實在的充盈。虛境的顫動在一個和諧的時刻與忘我相協調和共鳴。在透過風景體驗的體虛的過程中，詩人從死亡憂慮的重負中釋放出來，他不畏死，在安寧的心態中面向生，或許感知的主體性也在虛實相間而進入「氣化」的狀態？在雅各泰的風景空間貫穿著有節奏的氣息，也呈現出悖論的特徵：「空間自身化成另一個，既實又虛」，⁷⁴通過其演化，實現在對立元素之間的協調（「儘管飄逸卻靜止不動，既強烈又輕盈，既顫動又安靜」）。⁷⁵此外，雅各泰在談到風景的感知時提到，關於具體的地帶，「如要固定其輪廓以求擁抱整體、把握本質，如以此為籍由，則會取消運動與生命；若遺忘為其中會逃逸的部分賦予位置，則我們什麼都把握不住」。⁷⁶雅各泰把他的美學觀奠定在這種悖論之上，在抽象與具體之間，在有形與無形之間，來回應對立物之間的充滿活力的平衡，即如他在通過閱讀格拉奈的《中國思想》對《易經》

⁷² 同註 56, pp. 21-22.

⁷³ 同註 43, p.32.

⁷⁴ 參見瑞士詩人皮埃爾·夏樸（Pierre Chappuis）獻給雅各泰的詩：«Césures», in Sud, op. cit., p.143.

⁷⁵ 同註 4, p.13.

⁷⁶ 同註 45, p.10.

中體會到陰陽平衡的道理。⁷⁷

當詩人將自我虛化，在體虛的體驗中，「物我之境」消融入虛，也讓各種對立的元素在詩的風景的光暈中消融邊界。書寫的明澈對應存在的明澈，因而揭示在通透的感知中的明澈風景，儘管也有幽暗、遁形與空寂的維度包容在其中。這對應一種「精神性的虛」的維度，體虛之心決定感知的通透，既而在詩的風景的書寫中得以表達。在某種程度上，雅各泰對於東方古典思想有深度的理解與吸納，經過一種跨文化的嫁接而重新生成的詩學觀與東方古典美學意境相切近，因而，或許跨文化的閱讀嘗試可以幫助我們更好地進入其樸素而神秘的詩歌風景空間？

⁷⁷ Marcel Granet, *La Pensée chinoise* (Paris :Editions Albin Michel, coll. « Evolution de l'Humanité. », 1934), p.320. Cité par Philippe Jaccottet, in *La Semaïson*, p.156.

引用書目

一、近人論著：

郭紹虞校釋：《嚴羽滄浪詩話校釋》，北京：人民文學出版社，2006年。

錢鐘書：《談藝錄》，北京：生活讀書·新知三聯書，1984。

（法）菲利浦·雅各泰：《菲利浦·雅各泰詩選：1946-1967》，薑丹丹譯，上海：上海人民出版社，2009年。

Billetter Jean-François, L'art chinois de l'écriture, Skira/ Seuil, 2001 ; Leçons sur Tchouang-tseu (Paris : Editions Allia, 2002) ; Etudes sur Tchouang-tseu (Paris : Allia, 2004).

Cheng François, Ecriture poétique chinoise suivi d'une anthologie des poems de T'ang (Paris : Seuil, 1977); Vide et plein, le langage pictural chinois (Paris: Le Seuil, 1979).

François Jullien, Eloge de la fadeur (Arles : Picquier, 1991; reed. Paris : Livre de Poche, 1993); Le detour et l'accès, Stratégies du sens en Chine, en Grèce (Paris : Bernard Grasset, 1995) ; La Grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture (Paris : Seuil, 2003).

Granet Marcel, La Pensée chinoise (Paris : Editions Albin Michel, coll. « Evolution de l'Humanité. », 1934).

Jaccottet Philippe, La Promenade sous les arbres (Lausanne : Mermod, 1957) ; Eléments d'un songe (Lausanne : L'âge d'homme, 1961) ; Entretiens des Muses (Paris: Gallimard, 1968); La Semaïson, Carnets 1954-1967 (Paris: Gallimard, 1971); Paysages avec figures absentes (Paris: Gallimard, 1976); A la lumière d'hiver (Paris : Gallimard, 1977) ; Pensées sous les nuages (Paris: Gallimard, 1983); La Transaction secrète (Paris: Gallimard, 1987).

Ryckmans Pierre (signé Simon Leys), La forêt en feu, Essais sur la culture et la politique chinoises, (Paris: Hermann, 1983); Shitao [Cheu-t'ao], Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère, tr. Pierre Ryckmans, (Bruxelles: Institut Belge des Hautes Etudes Chinoises, 1970 ; rééd. Paris: Hermann, 1984).

Seylaz Jean-Luc, Philippe Jaccottet, Une poésie et ses enjeux (Lausanne: Editions de l'Aire, 1982).

Watts Allan, Le Bouddhisme Zen (Paris: éd. Payot, 1969).

The way to experience the void and the perception of landscape: poetics of the landscape at Jaccottet

Jiang Dan-dan^{*}

Abstract

By analyzing poems and essays of Philippe Jaccottet (1925-), this article consists in discussing the cross-cultural characters of his perception and writing of the landscape: in the experience of the landscape, he integrates understandings of the classic esthetic thoughts of the Etrême-Orient, and particularly the influences of Taoism and the chan (Zen).

From the point of view of the poetics of landscape, this article reveals the choice of the way of being to the world of the poet-thinker Jaccottet, and his understanding of relationships between man and world. This tendency is profoundly bound in the overtaking of the lyric tradition in West for which Jaccottet tries to make, thus shows a conscious choice of the esthetics based on the ethics. By transmitting the way of experiencing the void, his perception and writing of the landscape also condenses the exchange and the cross-cultural dialogue on the esthetic and ethical plans.

Keywords: Philippe Jaccottet, poetry, landscape, void, Tao.

^{*} Associate professor, Si-Mian Institute for Advanced Studies in Humanities, East China Normal University, China.