

感官與道：《莊子》的知覺感通論[^]

劉芷瑋^{*}

摘 要

本文所論不僅說明了感官知覺居於人類體知的首要地位，也說明了為何莊子要使用「聽」字去理解「心齋」。感官是體道的契機，更是身體展演技藝時不可或缺的一部份。感官，其實是更為細緻的身體。本文主要分為三部分：其一、風與氣；其二、聲與身；其三、虛與間。並分別引用梅洛龐蒂(Merleau-Ponty, 1908-1961)、九鬼周造(Kuki Syuzou, 1888-1941)、小川侃(Tadashi Ogawa)、Don Ihde 的現象學(phenomenology)理論，詮釋莊子的知覺感通所隱含的豐沛生命力與精神性。

關鍵詞：感官、知覺、氣、現象學、莊子

[^] 感謝楊儒賓、黃冠閔二位先生，與匿名審查人的指正。

^{*} 臺灣清華大學中國文學系博士候選人。

一、感官之知：論知覺在《莊子》修養論中的作用層次

眼、耳、鼻、舌等各感官的作用，是人賴以認知外物的媒介，然而，作為媒介的知覺官能，於體道、解道的修養過程裡，究竟居於怎樣的地位？若感官只是一種媒介，人若喪失了某種感官功能，是否意味著在修養過程中有所不能，而這種缺陷將導致在體知¹歷程中有所不足？若知覺官能並非僅是媒介，實是一種修養上的必備法門，如此，知覺是否能躍居於體知的首要地位，而非末梢的精神官能？回顧〈人間世〉心齋一段，關於「聽」字的使用。²此段的理解多數圍繞在對心齋的解釋，卻鮮少涉及聽字的使用問題。何以是聽？諸多感官官能中，為何不是以目之視覺，來形容神、氣之作用，卻以耳之聽覺形容？儘管耳應是聽。俞樾認為：「上文云，無聽之以耳而聽之以心，無聽之心而聽之以氣。此文聽止於耳，當作耳止於聽，傳寫誤倒也，乃申說無聽之以耳之義。」³依照上文所解，「聽止於耳」是傳寫誤倒之故，應是「耳止於聽」，對應於下一句：心止於符。看似文句對仗工整，實則坐實了「聽止於耳」與「耳止於聽」無分別的混同。今人多從此處理解，如陳鼓應即將原文改成「耳止於聽」。⁴若聽覺止於耳，何以聽之以氣、以心？聽覺的作用，並非在否認了以耳聽之後而消滅，「聽止於耳」與「耳止於聽」必有不同，只是未知二者如何不同？換言之，莊子以「聽」形容神、氣的作用，應有個非得是「聽」的理由。

若考察歷代注疏，宋、明注疏者於此或有與俞樾不同的詮解路線，試依時代先後，茲引其注說明，如陳詳道所述：

文子曰：上學以神聽，中學以心聽，下學以耳聽。聽止於耳，則極於耳之所聞；心止於符，則極於心之所合而已；聽之於氣，則無乎不在，廣大流通。⁵

陳詳道引用《文子》之說，以神、心、耳分別為聽之上、中、下三種層次，可知聽之作用不限於耳。⁶他並未將「聽止於耳」解釋為「耳止於聽」，整體而言，陳詳道以耳聽、以心

¹ 本文在此所述之「體知」參閱自杜維明：〈身體與體知〉，《當代》第35期（1989），頁46-52。

² 楊儒賓，頁192：「為何莊子、文子要用『聽』字去形容神、氣之作用呢？」見於氏著，〈從「以體合心」到「遊乎一氣」~論莊子真人境界的形體基礎〉，《第一屆中國思想史研討會論文集》（臺中：東海大學文學院，1989）。

³ 見於〔清〕郭慶藩：《莊子集釋》（北京：中華書局，2004），頁147-148。

⁴ 陳鼓應：《莊子今註今譯》（臺北：商務印書館，2004），頁126。

⁵ 陳詳道注，收錄於〔明〕焦竑：《莊子翼》（臺北：中國子學名著集成編印基金會，1987），頁142-143。

⁶ 第三份審查意見書指出：如太極拳言聽勁，即由觸覺而言聽而無關於用耳不用耳。感謝審查意見的補充說明，此例證與筆者所論之感通是相通的，然本文徵引陳詳道述《文子》等文獻，主要僅在指出陳詳道、焦竑、方以智三位宋明注疏者在「聽止於耳」一段註解明顯與清代俞樾有所不同。依據文獻脈

聽，皆有所「極」，也就是中學、下學均有其侷限性，故有其極，只有以神聽、聽之於氣的上學才是無所不在，廣大流通，故謂之「神」。氣之廣大流通，無所不往亦無所不在，以聽之全然暢通無阻的特性，聽既在耳，且不限於耳，既遊於心，且通乎一氣之變，應是《莊子》更為深邃飽滿的內涵。若將「聽止於耳」解釋為「耳止於聽」，所抹殺的將不只是聽覺的自主性，氣的作用更是消失無蹤。另如焦竑：

文子曰：上學以神聽，中學以心聽，下學以耳聽。聽止於耳，則極於耳之所聞；心止於符，則極於心之所合而已；聽之於氣，則無乎不在，廣大流通。所以用形而非用於形，所以待物而非待於物，虛而無礙，應而不藏，故一志所以全氣，全氣所以致虛，致虛所以集道，此心齋之義也。⁷

焦竑亦引用《文子》，對心齋的解釋再進一步地指明全氣、致虛、集道的聽之於氣的作用。氣無所不往亦無所不能穿透的特性，猶用耳之形而不為耳此一器官所限制，物我之間以氣之感通為往來，亦不受單一物之所約而與萬物相約。若此，心齋之義豈能是任獨之心，僅停留在反知的立場上，又如何與天地精神相往來？

方以智「炮莊」，融鑄眾家說解，其書集註該段即先引《文子》：「上學以神聽，中學以心聽，下學以耳聽。聽之以氣，則無乎不在。」⁸顯然地，方以智也和陳祥道、焦竑觀點一致，他們對於心齋的理解，總攝於以氣聽之，隱含了在滌除窒礙後，恢復未受世故雜染的清淨之心，應有重新啟動與世共處的可能。實則孔子並不是教顏回不可涉足一切與政治權力相涉之處，也不是讓顏回遠離世間一切人為陷阱，心齋長期受到誤讀，如畢來德指出傳統的誤讀有兩點：

第一，『心齋』被理解為一種靜修的方法，目的是脫離政治與社會現實中的負累。可只要我們聯繫上下文，以一種新的目光來閱讀整個對話，便會看到，孔子和顏回從頭到尾都只是在討論，人面臨險惡情境，有志於行動，必須具備什麼樣的條件。而孔子所說的『心齋』正是一種為行動而做的自我準備。第二，眾多註家之所以沒能看到這一點，是因為他們以為莊子是一位明哲保身，追求逍遙世外、精神自由的思想家。在他們的理解當中，莊子不可能想要通過具體

絡，「以神聽」對應者為「聽之以氣」，將「聽之以氣」推斷為「氣合於神」的工夫，所以「聽之以氣」便成為了「以神氣聽之」。以上解釋參考自賴錫三：〈《莊子》精、氣、神的功夫和境界--身體的精神化與形上化之實現〉，《漢學研究》第22卷第2期（2004），頁146。

⁷ [明]焦竑：《莊子翼》，頁44。

⁸ 見於[明]方以智：《藥地炮莊》（臺北：廣文書局，1975），頁273。

行動去終止君主的獨裁。這些註者對『心齋』只可能以之為一種出世態度來理解。⁹

本文的一個寫作動機便是要以一種新的目光來閱讀這段著名的孔顏對話，將心齋視為是在有所行動前的一個使自我完善的準備，是本文論述的前提，由此前提，探尋在心齋之後，知覺能生出怎樣的能量，以完成這項行動，並串聯《莊子》文本中與「聽」相關的段落，合而論之，完成以「聽」為線索的關乎莊子知覺感通之論述。長期以來，將儒家劃歸為入世，對比於道家的出世，在判道家為出世的層面上，心齋最終所能成就者為隱士之姿，但這種判然二分的方式其實簡化了彼此，有鑑於此，在當代莊子研究的發展上，在古德注疏的叉道上，筆者不經意地發現從心齋之何以用「聽」的解釋上，實有可以賦予心齋新的意義的可能。

本文以「聽」為線索，雖則奠基於當代身體觀的研究成果，但相較之下，更側重於感官知覺的作用，感官，實是更為細緻的身體，感官不是身體的從屬，也不是被動地接收外界訊息的器官，而是較身體更為細緻靈動，具有能動性與自主性的知覺主體，以肯定知覺的能動性與自主性為起點，思考人的生存與存在，知覺主體如何應物、感物？憑藉知覺的感通，「神」與「氣」如何展現其「韻」與「力」？本文從心齋之「聽」的思索，搜尋《莊子》文本中知覺描述的段落，由「聽」到「風」，探討〈逍遙遊〉「風」的意象，和〈齊物論〉「大塊噫氣」之風的神韻，更是「氣」與「風」結合之典型，流通身體的氣，使身體一（舒）張一（鬆）弛，凝神聚氣，氣之聚散，發為人聲，則為吟誦與歌聲，通過樂器，氣亦有聚散，發為音聲，成為音樂。因此，閱讀《莊子》，從一開始的發現風聲，聯想到風與氣的關連，音樂也是音聲的表達之一，而能發為音聲者或為自成共鳴的身體，依照這樣的邏輯擴大思考，則聽、風、氣、身、聲等一系列的相關關鍵字可串聯排比，在考量其屬性相關之後，分別為探討「風」與「氣」、「身」與「聲」以及知覺作用中的「虛」與「間」三個論述面向，使推理層次鮮明，從「聽之以氣」之起點反覆推敲，然不主一端而發，期望三個論述產生相互擴散之效，交疊纏綿轉深。

本文在詮釋上引申被歸於現象學家的各家不同理論，包括日本九鬼周造(Kuki Syuzou, 1888-1941)、小川侃(Tadashi Ogawa, 1945-)、美國Don Ihde(1934-)、法國梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)的理論成果，¹⁰旁及西方對中國傳統思想在「知覺」方

⁹ 畢來德著，宋剛譯：〈莊子九札〉，《中國文哲研究通訊》第22卷第3期（2012），頁28。

¹⁰ 九鬼周造的《「粹」的構造》主要在分析日本傳統文化現象，在德國遊學時，受到海德格的影響，小川侃《風の現象学と霧困気》通過胡賽爾與海德格開展其風的現象學，美國哲學家Don Ihde重新審視海德格的哲學，開展其對聽與聲音的描述，法國現象學家Merleau-Ponty除了深受胡賽爾的影響外，也受到海德格「在世存在」學說的影響。以上各家學說雖有個別差異，但有一個共通特點便是通過海德格現象學進行有關知覺的思考。

面的思考，¹¹並延伸當代莊子研究學者的不同觀點，¹²儘管以上各家理論自有其脈絡，學術立論之取徑不一，且各家背後之問題意識各有所屬，正說明了西方現象學發展的蓬勃與當代莊子思想研究在跨文化層面上的多元性。然本文居於徵引其說以闡述《莊子》文本的立場，並不以比較哲學為主，在立場上，尊重各家有所不同的面向，期能擷取各家研究立論之特色，在吸收理論之時，並不以「氣」為主，而是以「感官知覺」為主，居於詮釋者的立場，以詮釋從心齋之「聽」的問題出發，串講《莊子》的知覺感通所隱含的豐沛生命力與精神性。

二、逍遙之「風」與大地之「氣」：論生物的能量

《莊子》三十三篇以〈逍遙遊〉居首，然則何謂逍遙？或為遺世而獨立的姿態，或為睥睨萬物的傲骨，所推崇的存在個體，是姑射山上的神人，是御風而行的列子，還是不受天下的許由？逍遙屬意，在鯤鵬之志，或騰躍上下的斥鴳？以上諸問雖能描述各種逍遙的境地，卻不能回答何謂逍遙的本質性的問題。在何謂逍遙的問題上，我們忽視了穿透天地萬物的風的意象。¹³風何以成為以遊無窮不可或缺的力量？在此的風不是一種外在的、無生命的力量，實是有生命的隱喻。本文所論即從風起。

大鵬之翼乘風而起，「風之積也不厚，則其負大翼也無力，故九萬里則風斯在下矣...」，¹⁴遨翔萬里不是風使之然或大翼使之然，而是風是大翼的無形之氣，大翼是風存在的化身，我們捕捉不了風的蹤跡，但是遨翔萬里的大鵬體現了風的存在。透過觀察和感受天地萬物的知覺力，風並不是一種自然界中無法捉摸的力量，而是感通生命內在氣息的動力。風不是萬物以外的某種不可預知的外力，而是本身即蘊含著萬物之靈。關於風與氣的相近關係，小川侃說：

在所謂構成一切物體的四元素：地、水、火、風當中，我覺得風和氣是最相近

¹¹ 本文將以法國朱利安 (François Jullien, 1951-)，亦曾譯為弗朗索瓦·于連或余蓮的《淡之頌—論中國思想與美學》一書中「遺音」與「聽」之間的論述做為參考佐證。

¹² 畢來德對楊儒賓「氣論」的回應，可見於〈莊子九札〉一文，而楊儒賓對畢來德的回應，可見於〈莊子與儒家—回應《莊子四講》〉一文，畢來德反對中國傳統氣論之說，其身體分析進路對氣論頗有懷疑，但雙方在「莊子思想中有個創造性的源頭」的觀點上是不謀而合的。

¹³ 由「風」與「氣」談生物之風化，另可參閱楊儒賓：「風化事實上即是氣化，氣化是《莊子》書的核心概念，它指的是存在的流行，氣化是《莊子》書的核心概念，它指的是存在的流行，遍布於萬物之內的交互感應。」見於氏著：〈莊子與東方海濱的巫文化〉，《中國文化》第24期（2007），頁56。

¹⁴ 〔清〕郭慶藩：《莊子集釋》，同註3，頁7。

的。如同一開始我所說的，風在新約聖經中稱作pneuma，此處的風含有靈魂、靈體之意。我所指的氣，和這種來自神的風、聖靈、靈風等意思最為相近。¹⁵

pneuma的希臘字義是「氣息」，在宗教中有「精神」、「靈魂」之意，風是構成一切物體的四元素之一，風來去自如，獨立而無對，是至精至靈的流動的存在，風的氣韻與身體內外之氣互通聲息，風是氣的流動，而氣是風的充盈，天地萬物之氣的流動則為風，風與氣是同本質而一動一靜之狀態略有不同的關係，大地之氣得以生生不息，賴於風之動態，因而「生物之以息相吹也」，¹⁶在此的息可解為氣息，「以息相吹」便是以氣相吹，「相吹」何為？即是共享此氣。風的來去既無端倪，且無始終，是以風是有生命的無秩序，是精神的流動與靈魂的所在，乘天地之氣，與萬物共處，亦與世俗處，故能「乘天地之正，而御六氣之辯，以遊無窮」。¹⁷所以能遊無窮者是得聞風的氣息，充滿於天地間無處不在，充滿著生命的沛然與能量的澄然，故逍遙之風所呈現的是生物在氣息上的流動。然則逍遙之風清澈明亮，是徐徐清風，有緩緩生機，微微聲息，若萬竅齊作，發為怒吼，氣復何如？

氣在自然界穿梭無阻，發而為眾竅百穴之音聲，音聲則為氣之流動下無處不往的動靜，〈齊物論〉「大塊噫氣」一段，正為描述音聲流轉之最佳寫照，茲引其說如下：

子綦曰：「夫大塊噫氣，其名為風。是唯無作，作則萬竅怒呿。而獨不聞之寥寥乎？山林之畏佳，大木百圍之竅穴，似鼻，似口，似耳，似枅，似圈，似臼，似洼者，似污者；激者，謫者，叱者，吸者，叫者，譟者，突者，咬者，前者唱于而隨者唱喁。泠風則小和，飄風則大和，厲風濟則眾竅為虛。而獨不見之調調、之刁刁乎？」子游曰：「地籟則眾竅是已，人籟則比竹是已。敢問天籟。」子綦曰：「夫吹萬不同，而使其自已也，咸其自取，怒者其誰邪！」¹⁸

大地之音起於氣之流動，氣之流動名為風，流動之氣，使萬竅百穴生聲，其形容名狀各有分別，和聲之音量在於疾風或微風之強弱變化，音之和端賴於氣之合，音、氣和合存乎風之變奏。故地籟音聲，有賴於風之勁力如何，地籟音聲發動於大地之氣，萬竅百孔，皆為氣所貫通，發為音聲而無所不能穿透。天籟之音，非捨卻眾竅百穴而自生音聲，儘管萬竅殊異，此竅與彼穴之宮商之分、絲竹之別，在其質之自身本有。一靜總因其質而有動，一動總復歸於風之止息而虛靜，雖是虛靜，並非空無、空虛之虛，而是包藏萬有之虛，此虛

¹⁵ 小川侃：〈氣與吟唱：「身」的收縮與舒張〉，《臺灣東亞文明研究學刊》第5卷第1期（2008），頁240。

¹⁶ 〔清〕郭慶藩：《莊子集釋》，同註3，頁4。

¹⁷ 同前註，頁17。

¹⁸ 同前註，頁45-50。

能藏物之用，音聲在此虛中不離，不離是遺音，遺音使心之自主意識未動，動則忘機。

地籟之音，宜分兩種意義理解，其一、如何理解風、靈、心和氣息之間隱含的意義，小川侃從希臘文、拉丁文的字源論「風」與論宗教哲學中的「心」的層面，或許能為我們帶來一些啟示：

風，在希臘文中稱為pneuma，或是anemos。pneuma在新約聖經中的意思不只是風，還有靈、靈魂、或是神所帶來的靈風。anemos在拉丁文中和anima（生命）語出同源，是「心」的意思。簡而言之，風、靈、心可收斂為一物，即人類所呼吸的「氣息」。氣息的确是我們實存的根源。在這層意思下，亞里斯多德說，呼吸代表著人類渴望將生命延續至下一個瞬間的祈求。¹⁹

小川侃從語源的角度分析得出風、靈、心可收斂於一物，而此物即是人類呼吸的氣息，²⁰風蘊含著人類的氣息，是人類賴以生存的根源，一息尚存，餘音猶在，風生靈感，萬物生機蓬勃。地籟所揭示的大地之氣，並非只是告知我們物自己而然的塊然自生而已，更要傳達來自風的氣韻，風，不知何起？但透過萬竅百穴之生聲，我們聽見萬物的呼吸，此氣為人類與萬物共享、共有、共生亦共存。此是大地之氣的動態，另關於氣之靜態，則不能不論及遺音。

于連談及〈樂記〉中「遺音」與心的感應關係，此和本文之關注焦點相近，茲引其說如下：

……最不完美的樂音，反而是最有發展潛力的音樂，當它們一琴音或人聲——尚未完全被樂器表達出來，尚未外在化的時候，中文用「遺音」這個美妙的詞語來形容它。這些樂音甚至能在聽者的意識裡漸行漸遠、漸行漸深，因為它們尚未被固定下來，仍然有開展的空間，藏有某種隱密的、潛在的東西，所以扣人心弦。²¹

未及滿全的樂音反而能引領人們的心靈進入朦朧之境，大地之音無法用任何一種樂器表現出來，它只能存在於人與大地的感通之中，是一種無譜亦不成章的遺音，因其發動之所由，非人為之所能，咀嚼遺音似有餘味，餘味遺音糾葛纏繞，連綿不絕，卻能走入人心，愈能

¹⁹ 小川侃：〈氣與吟唱：「身」的收縮與舒張〉，同註15，頁238。

²⁰ 相似的論述可參閱小川侃，《風の現象学と零圍氣》（京都：晃洋書房，2000），頁5-7。

²¹ 余蓮（François Jullien）著，卓立譯：《淡之頌—論中國思想與美學》（臺北：桂冠，2006），頁49。

不斷淺斟低唱。大地之氣猶在，卻無法再現音聲，無法重現的音聲，由氣帶動著遺音，潛藏於意識的最深層處，此最深層處竟連心的自主、自覺都已不能自主、無從自覺。此時，遺音引領入勝，心已暫時退席。「聽」不是聽見了怎樣的聲音，而是全體知覺已由「聽」此一暢通無阻的通道，會意遺音，遍嘗餘味，只有使心歸於虛靜，知覺的作用便不會迷途於百感糾結的感官之中。

本段以「聽」為線索，引申小川侃對於風的字源解釋及于連對於遺音的美學理解，使我們發現了以新的角度閱讀《莊子》文本中「風」與「氣」所象徵的蓬勃生機，蘊含著大地之氣的隆隆之聲與隱隱回音，此非郭象「塊然自生」之說所能契及。知覺之靈活與敏銳，有待於下一段在聯覺作用的論述。

三、從運斤成風到聽乎無聲：論「聲」與「身」的關係

技藝與道是莊子思想中的一大主題，我們已知許多關乎技藝的表現，存在著身體的展演。但技藝的完成並非只有肢體上的展演，在動作完成的細微處，更應重視知覺在運動中的關鍵作用，如〈徐無鬼〉一段：「匠石運斤成風，聽而斲之，盡垸而鼻不傷，郢人立不失容。」匠石揮動斧頭，揮動的是全身肢體搭配的運動，是整個身體這個主體與所要削去之泥點此客體之間的韻律關係。但匠石要完成這個運動，不僅是身體上的肢體動作，更細微處在感知所要削去的泥點，然泥點之細微，並非龐然大物的肢體運動便能應對，更需要知覺這一點靈明的作用方能完成應對。工匠聽其風聲，是風向工匠傳達了這把斧頭厚薄如何之識，此是應物與感物的連續關係，確認主體與客體間如何應對。匠石又透過「聽」，探查泥點此一客體的厚薄，而探查過後，還需仰賴聯覺之作用，才能完成這項高超的技術。斧頭是匠石的工具，但又不僅是工具，二者已合二而為一，猶如庖丁之刀，是觸覺的延伸，削泥與解牛之技必須由觸覺與聽覺的互相支援與搭配方能完成，甚至身體的其他感官也要在關鍵時刻加入支援。關於各種知覺瞬間的俱融一體，九鬼周造以味覺、嗅覺、觸覺的共感說明：

所謂「有韻味的」，是除了在味覺本身之外，還暗示了可以藉著嗅覺來分別嗅出的一種味道，預測難以捕捉的朦朧香氣。不僅如此，往往也加上觸覺。味道裡面包含舌頭觸感，而所謂「觸」，是指觸碰了心靈的細線，這是無法言喻的動作。此味覺、嗅覺和觸覺形成了原本意義上的「體驗」。²²

²² 九鬼周造著，黃錦容、黃文宏、內田康譯：《粹的構造》（臺北：聯經，2009），頁111-112。

品嚐味道的感知活動裡，其實不僅是味覺的作用，更是再加上嗅覺與觸覺共三種知覺的聯覺效應，我們形容一道佳餚是有韻味的，並不僅是因為食物滿足了我們的口腹之慾，或純粹是知覺的直覺反應，更深刻的是，所謂的觸覺是觸碰到時而茫然昏昧的心靈，是知覺與心的直接感應關係。筆者以為，所論者也不僅是觸覺而已，身體的各種知覺，都能以各種知覺的獨有方式，與心相通。於是，我們所謂的體驗，既非身體的經驗，也非來自大腦的思考與想像，而是在知覺的貫通中達到身心的俱融一體。知覺的整合速度和所需空間超乎我們的想像，聯覺能在瞬間發生，視覺與聽覺也能在微乎其微的隙縫間發生轉化。

知覺如何能發生轉化作用，以下再看〈天地〉如何描述此種轉化視覺和聽覺的作用：

視乎冥冥，聽乎無聲。冥冥之中，獨見曉焉；無聲之中，獨聞和焉。故深之又深，而能物焉；神之又神，而能精焉。²³

按照常理來說，眼憑藉著光線才能視物；因為有聲音，聲音才為耳所聽。然而在這段敘述中，作為器官的眼與耳，已無法按照常理發揮我們習以為常的知覺作用，本應相對於感官的「有」已缺席，眼與耳因為找不到對應之物而無所作為。因此，在這段敘述中，儘管眼與耳無法有作為，然而視覺與聽覺的覺知作用卻仍然存在，換言之，知覺的感通並不是依賴感官，否則在眼耳無法作用的黑暗寂滅處，知覺何以能見曉聞和？能見曉聞和者，在於從感官知覺轉化為能量知覺。成玄英疏：「至道深玄，聖心凝寂，非色不可以目視，絕聲不可以耳聽。」²⁴僅以目視，見不著非色，僅以耳聽，聞不著絕聲。見不獨以目，聽不獨用耳，因不獨以單一感官攫取訊息，依聯覺之理相互支援搭配，視覺、聽覺與其他知覺故能相通，相通使得感知中的見聞成為可能，能不獨用且能通用，雖在幽冥中，能看見隱微的光明，在無聲中，能聽見和合之音。耳目既能通用，那麼，人體五官能否有相似的感通？

《莊子》所述的真人境界應該能提供感官通感的內在機緣，以下徵引陸西星對「...其食不甘，其息深深，真人之息以踵，眾人之息以喉」一段的詳解作為感官能否相通的例證：

味乃舌塵，因塵起識，故有甘苦分別，貪愛之念，從此而起。真人不貪，故其食也不甘。心有靜躁，則氣之出入，亦有深淺。真人性定於內，故息息常歸於其根。踵、即根也。根者，人之大中極，氣所歸復之處，玄家所謂命蒂是也。

²³ [清]郭慶藩：《莊子集釋》，同註3，頁411。

²⁴ 同前註，頁413。

眾人不得其養，以心使氣，心躁而氣亦與之俱躁，故眾人之息以喉。²⁵

知覺與心、氣的關係在此可以味覺為例，當味覺乃根塵之時，味覺之作用僅在舌根，單就專司滋味的味覺而言，因塵起識的舌塵有所偏執，舌嘗百味而生種種分別，貪愛之念也就因之而起，此為一般性的味覺，這樣的味覺與躁動之心、淺淺之氣屬於同一層次。真人之味覺不然，因為有著分辨各種滋味的味覺有待轉化，知覺的轉化將使得心與氣進入到另一層次，心之靜、氣之深與轉化後的知覺同屬一個層次。真人其食不甘，並不表示著真人無食欲，或不會分辨甘、苦味，而在其心性內定，不起貪愛之念，常人對甘味與苦味有所分辨，因有分辨而起貪愛之念，故不能以物之本性待物。如能性定於內，息息常歸其根，在深層的呼吸中，氣進入體內，循序在五臟六腑間流動，腳踵為氣息運行體內的最末端，足行在下，為氣之歸處，耳目口鼻等器官在上，為吸風飲露，上下兩端交相作用，人體內之氣血暢行，則以氣使心。反之則為以心使氣，以心使氣，心躁動而氣隨之躁動，偏執一味之舌根便起種種分別；以氣使心則不然，氣無思慮罣礙，復歸其根，故心不生躁，心既定，舌根不貪，雖有百種滋味嘗來，當如一味。從味覺認識世界，在《莊子》文本中另有其他關乎味覺的論述。²⁶而在此段文獻中的「真人之息以踵」，應不是神仙謬悠之說，而隱含著知覺轉化的工夫。

此知覺轉化的工夫，表現在聽覺的特質上猶為戲劇化，Don Ihde 便指出一個以現象學來解釋且頗為生活化的例證：

現象學地我不能只是以耳聽，我以全身聽。我的耳朵充其量是聽的焦點器官。在聽搖滾樂時也許頗戲劇性地被察覺。低音在我肚子裡回響，且甚至我的腳聽到聽覺狂歡的聲音。²⁷

當我們在聽搖滾樂時，似乎聲音不是一股氣流傳播到耳裡，而感覺到全身被音樂所釋放之氛圍籠罩且充滿其中。合唱時，我們慣用的比喻是體內似乎有個共鳴箱，這個共鳴箱所指的是個空間，一個身體內在的場域，不是某個器官中的一個端點，更不是喉嚨，共鳴是在丹田，一個在身體中心的位置，「低音在肚子裡回響」可以理解為聲音在體內空間裡氣的流動，因為氣的流動進而音聲作響。更奇妙的是，腳如何能「聽」到聲音呢？聲音傳播之遠近分別，差異在氣息深淺所開展的共鳴的層級，共鳴層深，其氣入深，而呼吸吐納隨

²⁵ [明]陸西星：《南華真經副墨》（臺北：中國子學名著集成編印基金會，1987），頁246。

²⁶ 關於《莊子》文本中的味覺論述，另有「民食芻豢，麋鹿食薦，螂且甘帶，鷓鴣者鼠，四者孰知正味？」的批判性的思考，而本文著重在聽覺與視覺的感通。

²⁷ Don Ihde, *Listening and Voice* (NY: State University of New York Press, 2007), p44.

之深之又深，能入體內愈深，發而為音，傳得愈遠而有力；反之，其共鳴層淺，其氣入淺，其息以喉，未能深入，故傳播距離近而無力，遠處便不聞其音。以此理反推之，心齋一段的「聽止於耳」的止，非止於此之意，此止是因聽之知覺聞聲透入耳此一器官後，開始發生知覺上的轉化，體外之氣通過耳這一入口，進入體內，在其體內之氣的接引之下，聽覺將不限於耳之聞性，而能通透至全身底層之極境，故不獨以耳聽，而以全身聽，全身既能聽之，腳踵何嘗不能聽？

耳目等感官若為氣絕佳的出入關口，知覺便為氣之流動中不可忽略的轉化之機。一旦忽略了知覺的積極作用，僅視之為偏執一端的形下之知，真知之朗現將缺乏修練上的可能，真知將只有不世出的真人、姑射山上的神人方可獲致，而排除知覺積極作用的耳目等感官，也將失卻其自主性。儘管此心宅於清虛，能修為美地觀照的藝術精神，²⁸但莊子的知覺通感，並不僅停留在審美的層次，如傅偉勳論及莊子時，認為莊子已超越了審美經驗的層面，²⁹其價值取向已到實存主體、終極關懷與終極真實的層次。然而如何將知覺轉化論帶入「唯道集虛」中並賦予「虛」新的意義？心如何在沉默中現其真身？下一段將透過感官之視聽，論「聞」與「虛」的作用如何使心回歸。

四、聽之以氣與不以目視：論「虛」與「聞」的作用

心齋向來被視為莊子修養論中一段不可或缺的論述，然而，誠如畢來德的觀察，許多註者只能將之視為一種出世的態度來理解。如果感官僅能停滯於一種聞見之知，此知是導致渾沌死亡的元凶，所有的感官知覺均應遭受否定，而心齋最終所成就者乃一閉鎖之心，若否定了聽覺，談何「聽之以氣」？氣如何能聽？知覺的活動是否必須轉化成某種高度的機制，但如何轉化知覺？在知覺轉化後，感官旋即被否定嗎？畢來德問道：「文中孔子的確對顏回說過『勿聽之以心，聽之以氣』。但是這到底講的是什麼呢？」³⁰此語指出了我們過去認知中對於心齋一段的孔顏論述，討論雖多，卻無法解答聽的問題，因此，本文嘗試以知覺轉化的視角重新看待心齋的課題。

孔子示以心齋，其捻出之因由，始於顏回將往衛國，顏回提出各種應對方式，而孔子

²⁸ 莊子藝術主體的提出見於徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1966），頁 72-73。此外，關於莊子的審美通感內容詳見於方勇：《莊子學史》（第一冊）（北京：人民出版社，2008），頁 96-104。

²⁹ 傅偉勳：「李白的價值取向只停留在第六層面（審美經驗），莊子的價值取向已到第八（實存主體）、第九（終極關懷）與第十（終極真實）層面……」見於氏著：《死亡的尊嚴與生命的尊嚴》（臺北：正中書局，2010），頁 185。

³⁰ 畢來德，〈莊子九札〉，同註 9，頁 30。

一一指出其盲點。孔子揭示的心齋，第一步要滌除滯礙之心，心既已虛，形神兩忘。然而，心齋是一個清空的過程，並非是應對世道的最終止境，孔子不是要阻止顏回的行動，而是要顏回做好行動前的準備，孔子曰：

無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣，聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。³¹

在以耳、以心、以氣當中，毫無疑問地，我們都知道在三種聽之中，以氣聽的層次最高，前二者之聽有所羈絆，在撥開層層羈絆的過程中，聽的作用並未受到否決，但問題在於如何以氣聽？小川侃論及身體的收縮與舒張時認為：

...聲的迴響會和「身」的伸展、「身」的擴大合為一體。然後身體會一直擴張至聲音傳播的極限，響遍滲透進一個空間之內。「氣」會和聲響一同擴張，並逐漸由一定的氣氛來掌控。聲的迴響通過「氣」和「身」的伸展相連結，並形成一種氣氛來支配一個空間。滲透力強的聲音可說是能滲透至廣大的空間中，並和空間的全體合而為一。³²

身的擴展與氣的擴張同時發生，藉由聲音的迴響，我們可以聽到氣的伸張，伸張的細微處若有氣的聲音，如果我們將感官作為身體的一部份來看的話，感官一直擴展到聲音的極限，聲音的迴響滲透進一個空間內，且聲音充滿其中，氣和聲音一同擴張，感官的伸展便與聲音的迴響合為一體，聲音的迴響再通過氣和感官的伸展相連結，形成氣氛來掌控一個空間。氣氛充滿於此空間，隨著滲透力更強的聲音，所形成的氣氛越多，其所掌控的空間也就越大，更多的氣氛充滿於更廣大的空間，聲音是氣的線索，延展至極，則無所不能以氣聽。既以氣聽，原司聽覺之耳的感官有待轉化，關於耳目聞見的轉化，當視心齋之後的一段「夫徇耳目內通而外於心知」來理解，林希逸《莊子口義》在這一段有所解釋：

耳目之聞見皆內通於心，我若無所容心，則順耳目之聞見，雖通於內，而實外於心知。何以謂外於心知？蓋言心不動而外物不能入也，雖聞其所聞，見其所見，而無心於聞見也。如此則此心之虛與鬼神通，何況人乎！謂到此方能感化人也。³³

³¹ [清]郭慶藩：《莊子集釋》，同註3，頁147。

³² 小川侃：〈氣與吟唱：「身」的收縮與舒張〉，同註15，頁245。

³³ 林希逸、周啟成（校注）：《莊子肅齋口義校注》（北京：中華書局，2009），頁66。

感官所接收的訊息原可內通於心，在這個層次的心可能指的是我們的大腦，然而這樣的聞見實是被动地接收外界的訊息，感官在這個階段上，只能是一種收發的功能配件，雖然能通於大腦，實際上卻無法通透心靈，無法體物入微，所以說「外於心知」。主體既感於物，收攝聞見，內通於心，不是將耳目封閉使聞見不能入於心，而是心之虛化，此心既虛而待物，故能感通。「虛」指的不是虛無、虛靜，不是高超無法形容的境界，更不是空或無，實是指行動準備之所在、準備蓄積能量的空間。³⁴「虛」所指的便是這樣的空間，「...必須要讓自己進入一種虛空，我們所有的力量才能聚集起來，產生那種必然層次上的行動。」³⁵行動前所有力量的聚集，已超越意識層的觀想，意識無法企及，而是一種身心一如的體現，身心是一不是二，再無對應性，再無分別心，也再無主體與客體的對峙，這種體現將身體延伸擴展至乎其極，而心收攝於內，故能在行動時生出必然的能量。演講前或登臺演出前的經驗或許頗能得到應證，我不是不斷反覆地默誦臺詞或複習樂譜上的音符，而是我的感官知覺早已透過反覆無數次的練習，逐漸將感官之知轉化為能量之知，在潛移默化中，主客為一，形神兩忘，身心一如。

心絕離聲塵眾相，暫時退席，但非一走了之，而是有待回歸。知覺的作用居於前導的位置，並不是要說知覺凌駕於意識之上，而是要說知覺使心重現其本真，重新回到物之生，人之初。如此我們便能如新出之犢³⁶參與世界，參與世界者是已轉化之知覺，是新的知覺、新的瞳眼，而非在知覺之上仍有一外在的支配力在支配著知覺。聽止於耳不必是耳止於聽的止於其止之止，聽止於耳所含攝的是以「止」為新的原點，心齋之後，心洗盡鉛華，卻仍有再度參與世界的可能。

在內篇中，另一段可以與心齋互解的是庖丁解牛，已有前人提及兩段可相應證。³⁷儘管王邦雄在其論文中，以庖丁解牛的寓言與心齋相應證，其文雖然解釋了「聽之以氣」在位階上高於「聽之以心」的問題，³⁸但無法解釋為何在耳目等感官褪去後，聽覺等知覺作用仍在進行？儘管庖丁已是「技蓋至此」，然而對盤根錯節處，仍「怵然為戒」，面對未知，不可不戒慎，不可不警惕。在感官應物、感物的過程中，我們賴以認知外物的感官，延伸向未知的域所，往往也能使我們心生遲疑，更是我們無法完全依賴感官的原因，然則究竟

³⁴ 關於「間」(あいだ)可參閱小川侃，《風の現象学と雰囲気》(京都：晃洋書房，2000)，頁12。

³⁵ 畢來德著，宋剛譯：《莊子四講》(臺北：聯經，2011)，頁74。

³⁶ 此語出自《莊子·知北遊》：「汝瞳焉如新出之犢而無求其故！」。

³⁷ 參閱自何乏筆，〈氣化主體與民主政治：關於《莊子》跨文化潛力的思想實驗〉，《中國文哲研究通訊》第22卷4期(2012)，頁69。該頁註108提及：「揚儒賓此一解釋的優點在於能夠產生『心齋』與『庖丁解牛』互解的可能，突顯『聽之以氣』與『以神遇而不以目視』的呼應關係。」然而，在其註中所指出的《莊周風貌》書中沒有提及互解，倒是在其指出的《〈莊子〉心齋「氣」觀念的詮釋問題》一文裡有互解的嘗試。

³⁸ 王邦雄：〈《莊子》心齋「氣」觀念的詮釋問題〉，《淡江中文學報》第14期(2006)，頁29。

是感官容易接收到錯誤的訊息，使感官蒙蔽了心，還是來自內心的猜想，或各種先入為主的成見遮蔽了感官？如果感官之知有其實在性，而這種實在性確認了知覺轉化的必然性，如此，視覺與聽覺能否共同展演一場莊子式的化學可逆反應？³⁹

回顧〈養生主〉，庖丁如何形容其解牛活動在知覺上的進程：

始臣之解牛之時，所見無非牛者。三年之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇而不以目視，官知止而神欲行。⁴⁰

一般認為此段揭示了莊子的養生之道，或從技藝的角度賦予詮釋。⁴¹在解牛此項技藝展演的過程中，「...它的重心可以在指、在手、在腳、在腹、在呼吸，但不管在哪一部位，身體其他的部位也要共襄盛舉。」⁴²然而，身體除了四肢各部位的共襄盛舉以外，耳目等知覺的作用猶為關鍵，知覺無時不在身體的伸展中發揮作用。儘管已有前人指出兩段互解的對應關係即是：以耳聽／所見全牛、以心聽／未嘗見全牛、以氣聽／以神遇。⁴³然則聽之以氣仍是要聽，以神遇能否是要以神「視」？單就「臣以神遇而不以目視，官知止而神欲行」來看，目之視覺居於被轉化的位置，「神」並非神秘的精神直覺，而是指一種「徹底融合的活動」。⁴⁴如何更生動地理解這樣的活動？何乏筆闡述于連的莊子研究時表示：

...一方面必須透過工具，及在使用工具上的習練（無論是庖丁的屠刀、梓慶的刻刀、書法家的毛筆或畫家的畫筆），另一方面必須精緻化自己的經驗能力，並進入能量知覺（氣感）的運作。⁴⁵

透過不斷地練習，主體與客體逐漸地合而為一，牛、木、筆、畫不再是他物，而是彼此達成的協調關係，最終更無彼此，無論是解牛、削木、運筆、畫畫，所有的活動都能在反覆練習中，達到不透過意識主宰而能以知覺運作的完全融合，而活動的完全融合是在經驗能

³⁹ 可逆反應 (reversible reaction) 是法國科學家克勞德·路易·貝托萊 (Claude Louis Berthollet, 1748-1822) 在 1803 年提出的觀點，扼要地說，是指有些化學反應式不只能單向反應，也可以逆向反應，例如：水可以蒸發為水蒸氣，水蒸氣也可以凝結成水。本文僅以此名稱，用以譬喻《莊子》的知覺轉化。

⁴⁰ [清] 郭慶藩：《莊子集釋》（北京：中華書局，2004），頁 119。

⁴¹ 楊儒賓：〈技藝與道—道家的思考〉，載於《王叔岷先生學術成就與薪傳研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學中國文學系，2001），頁 165-191。

⁴² 同上註。

⁴³ 整理自王邦雄：〈《莊子》心齋「氣」觀念的詮釋問題〉，同註 38，頁 25-26。

⁴⁴ 畢來德：「這個『神』只能是行動者本身那種完全整合的動能狀態。當這樣一種徹底的融合產生以後，活動也會發生變化，進入一個更高層次的機制當中。」見於氏著：《莊子四講》，同註 35，頁 7。

⁴⁵ 何乏筆：〈養生的生命政治：由于連莊子研究談起〉，《中國文哲研究通訊》第 18 卷第 4 期（2008），頁 123。

力的精緻化後，一種純粹氣感的能量知覺之運作。將這樣的氣感帶入庖丁最終的「以神遇」、「神欲行」，「這種能量知覺透過精神向度來運作，而『神』便是指『氣』的清微纖妙演變形式……」⁴⁶於是「以神遇」、「神欲行」就此說而言，便可以理解為以氣遇、氣欲行，庖丁視之以氣，解牛亦解之以氣，視覺、觸覺和各種感官知覺的融合，必須以氣遇、以氣行。對應於心齋的聽之以氣，同樣都是在放下耳目等感官後，聽覺與視覺等知覺經過轉化後所達到的高度機制。心齋從感官之知進化到知覺之知，從感官知覺到能量知覺，其線索是聽，轉化之機是氣；庖丁解牛從與客體對峙到對峙的逐漸瓦解，再到全無對峙，其線索是視，轉化之機仍是氣。在「氣是一種完全開放的虛空」⁴⁷的前提下，如何重新理解心齋之「虛」與解牛之「間」？

「虛」一般理解為虛靜，⁴⁸「間」被解釋為牛骨節之間卻⁴⁹。將二者原出處並列如下：

氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。⁵⁰

彼節者有間，而刀刀者無厚；以無厚入有間，恢恢乎其於遊刃必有餘地矣...⁵¹

若「虛」被理解為無心無知的虛靜觀照的話，凝定於靜的虛，無法回應心齋之後能量由何而生？因何而動？如何收攝心智蓄積能量？靜而後能動，收而後能發，依乎此，怎樣更好地理解「虛」？「虛」的另一種理解方式：

在寧靜狀態下，「自身」的確呈現為一種虛空。而在此，它不僅僅呈現為虛空，而且還被構想為虛空。在這一虛空當中，莊子說，「唯道集虛」一道聚集其中，道只在這一空間聚集。我們可以說，道是在這裡出現、形成和開展其作用的。⁵²

虛並不是靜的另一譯詞，而是描述自身所呈現的當下狀態，這種狀態下的身體有如一個空

⁴⁶ 何乏筆：〈養生的生命政治：由于連莊子研究談起〉，同註 45，頁 123。

⁴⁷ 畢來德：「孔子補充說：『氣是一種完全開放的虛空。』...我把它譯成『完全開放的虛空』就是為了強調這裡的能量，是行動由之生發的尚未定型的能量。孔子又說：「行為只在這種虛空當中才可形成。」。見於氏著：〈莊子九札〉，同註 9，頁 30。

⁴⁸ 王邦雄：「在無心無知的虛靜觀照下」，見於氏著：〈《莊子》心齋「氣」觀念的詮釋問題〉，同註 38，頁 19。

⁴⁹ 成玄英疏：「彼牛骨節，素有間卻……」見於〔清〕郭慶藩：《莊子集釋》，同註 3，頁 123。

⁵⁰ 〔清〕郭慶藩：《莊子集釋》，同註 3，頁 147。

⁵¹ 〔清〕郭慶藩：《莊子集釋》，同註 3，頁 119。

⁵² 畢來德：《莊子四講》，同註 35，頁 72-73。

間，虛所形容的便是這個空間的存在，因有此空間的存在，才能有道聚集其間，有氣流通其中。滿漲的空間無法使道聚集，只有虛空的空間才能聚集道，有如飽脹的肚子無法容納消化食物，甚至使我們的腦袋暫停思考或昏昏欲睡，反之，虛空使我們沉靜，沉靜之後不是使主體停滯於靜，而是在靜之後，使主體能容納萬有，蓄積能量，以展開行動，故「虛」是行動前的準備，是在行動前所準備的一個蓄積能量的空間。

而間隙的作用如何？為何這樣的間隙在知覺活動中是必要的？如何描述形容間隙的作用？我們已知庖丁解牛「合於桑林之舞，乃中經首之會」，成玄英疏：「桑林，殷湯樂名也。經首，咸池樂章名，則堯樂也。」⁵³首先指出庖丁技藝展演中的音樂性，而林希逸《口義》則更明確表示：「桑林、經首，皆樂名也，舞則有樂...合於桑林，中於經首，亦形容其中律呂之意也。」⁵⁴庖丁之舞並不僅是身體的展演，舞中有樂，樂中亦可有舞，則視覺性的舞蹈與聽覺性的音樂，實融貫為一而不可分。庖丁舞蹈的空間性與牛體內間隙的空間性存在著相對應的關係，而互為對應的空間。音樂的有間隔，與歌唱之間隔，亦屬同類之例，以下則舉唱歌的間隔為例：

吟唱歌曲時的「間隔」，也就是一首歌和下一首歌之間的間隔時間也很重要。不是一股腦兒的吟唱，應該說吟唱時每一首歌中間要有充裕的間隔時間...「間」這個字，在日文中可唸成「aida」或「ma」。當這個「ma」不見時，也就是說「ma」脫落之後就成了「愚拙」(manuke)。⁵⁵

從聲音的層面來看，毫無停頓的音響只能在我們耳邊產生隆隆音感並且毫無韻味，韻味的出現不在於樂曲本身的音色，而在聲音的停頓，而停頓使整體樂曲的進行出現間隔，適當的間隔使知覺有活動空間，音是實在，間是虛在，虛實相互配合調節，才有生動的音律可言。若一段樂曲沒有間隔，知覺因喪失活動空間，使得我們感受到「愚拙」而無氣韻，有如飽脹的狀態沒有空出來的空間聚集道、容納氣。在一些生活化的例證中，更可以充分理解這種空間的重要，如在烹煮米飯時，我們都知道煮熟的瞬間不能立刻將飯取出，而要讓它悶幾分鐘，在加熱活動已停止的時間裡，使熱氣平均散布至空間內的每一粒米飯之中，熱氣的平衡與充滿其間使成熟度更為提升，米飯吸收了足夠的水蒸氣而成為更為飽滿的內涵。此間不僅具有空間性，也具有時間性。以此觀庖丁之刀與牛骨間隙的對應，刀是庖丁觸覺的延伸，觸覺在主動地尋找間隙，骨節之間的空間是觸覺穿透遊走的必須空間，無此間，則遑論桑林之舞與經首之會，庖丁解牛能如舞蹈般有音律感地展演，便是因覓著了牛

⁵³ [清]郭慶藩：《莊子集釋》，同註3，頁118。

⁵⁴ [宋]林希逸著，周啟成校注：《莊子虞齋口義校注》，同註20，頁50。

⁵⁵ 小川侃：〈氣與吟唱：「身」的收縮與舒張〉，同註15，頁247。

體之「間」。如此回顧此寓言所揭示的養生，更能理解留存空間和等待時間的重要性，此雖言牛之骨節，但透過樂與舞之相契，亦隱含知覺作用所必須的空間性與時間性。

「虛」是形容「間」的形容詞，「間」是名詞化「虛」的名詞，兩段互解的基礎在於知覺的作用，一是聽覺，一是視覺，同樣都在放下耳目之後，轉化知覺，而知覺的作用有賴空間與時間的存在。

人體的感覺細胞，並不總是在我們以為的焦點器官上，而是在全身各種感官的並用下，交織而成，發揮作用。知覺具有含混性，梅洛龐蒂指出：

感官經驗只有狹窄的餘地在其掌控中：不是聲音與顏色遍及他們的安排，投射物體進入浮雕作品，例如煙灰缸或小提琴，而此物體直接地說出所有的感覺；要不然就是在經驗的相對末端，聲音和顏色已納入我的身體，很難限制我的經驗於一個單獨的感官部門：它（我的經驗）自發地擁向所有其餘（的感官）。⁵⁶

含混性（ambiguity）生動地表述被感知物體的特性，誠如以上引文所指出的，作為一種體驗的聽覺不只是耳此一器官的作用，而是身體的整體能力。在客觀論述的清楚中，我們發現所有清楚的論述往往隱含著若干的不清楚，世界有如一未明的混沌，我們所以為穩固的意識，並不如想像中的時時清楚可靠，相對於大腦記憶的時而不明，實則我們更賴以生存的不是意識，而是身體中的知覺。從對峙到消解，從單一到融合，在肯定感官之知的當下，體驗的自發性這才不成虛妄之說，而是具有實在性與必然性的感知。

五、結語

感官不是認知的媒介，實是更為細緻的身體，感官存在於身體之中，卻發揮超出身體之外的作用，在體知的過程中，不但不是必得去除的阻礙，反而是能應物、感物的主體。透過感官，我們聽見風的聲音，感受生命的氣息，在《莊子》文本之中，可透過視覺與聽覺的相互支援，展演聯覺的作用。透過對「間」與「虛」的理解，發現能量匯集之所在，即其空間性與時間性。在風、氣、聲、身、虛、間的一連串以聽為線索的分析中，闡述感官與道的關係。

莊子奇詭跌宕的思想風格展演出一系列相反相成的思維模式。這樣的思維模式幾乎在

⁵⁶ Merleau-Ponty Maurice, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London: Routledge & Kegan Paul and Atlantic Highlands: Humanities Press, 1962) p.227.

每一種主題裡都能貫通理解，如語言，莊子既認為語言有表義上的侷限性，卻在〈天下〉篇暢談語言的曼衍之卮；知識，莊子有去知、反知的立場，但其學亦無所不窺；技藝，莊子對技術之機巧有嚴苛的批判，但近乎道的技藝又往往為道的象徵，如：梓慶、庖丁、承蜩丈人，其人其技無一不是道的體現。於是，在《莊子》裡，以人為核心向外開展的一切領域，無一不在一種既相反卻又能以相成的循環回歸線絡中，同理，本文所論的知覺亦然，感官透過轉化而不再是受制於外物的知覺主體，知覺成為了道的體現。耳目等聞見之知有待轉化至更高的機制，通過知覺轉化，人得以重新感知世界，尋覓那不隨無涯無窮追跡的真知。

於是知覺感通成為了語言、知識、技藝等一切人間人文領域在體知歷程中，轉化耳目感官之小知，發動內在生命能量的生生之幾。本文最初切入處雖在辨別「聽止於耳」與「耳止於聽」的不同，但這並不表示筆者沉浸在傳世文獻的訓詁雅僻。脫胎於文獻考古，借助當代現象學與莊子研究成果，以「聽」為線索，廣羅諸家在感官知覺作用上的論述層面，以詮釋知覺較身體猶為細膩靈巧的轉化能量，並期望在身體觀的研究之後，另闢新的知覺感通論的詮釋嘗試與理解。我們將從而發現在一行隊伍中，如有人堅持踩踏出他人未識的舞蹈、演奏我們不曾聽聞的樂曲，那應該是因為他感知及於不同的氣息，是他的知覺感通作用帶動了身體跟隨著他所聽聞的聲音而動作，聲音展演了身體。因而本文的核心關懷在於：並不是聽覺等感官使我們不得不接受這個世界，而是應該肯定人內在本有轉化知覺、感通物我的自主性，我們的知覺在尋覓聲息。

引用書目

一、傳統文獻

- 〔宋〕林希逸著，周啟成校注：《莊子膚齋口義校注》，北京：中華書局，2009年。
- 〔明〕焦竑：《莊子翼》，臺北：中國子學名著集成編印基金會，1987年。
- 〔明〕陸西星：《南華真經副墨》，臺北：中國子學名著集成編印基金會，1987年。
- 〔明〕方以智：《藥地炮莊》，臺北：廣文書局，1975年。
- 〔清〕郭慶藩：《莊子集釋》，北京：中華書局，2004年。

二、近人論著

- 小川侃：《風の現象学と雰囲気》，京都：晃洋書房，2000年。
- ：〈氣與吟唱：「身」的收縮與舒張〉，《臺灣東亞文明研究學刊》第5卷第1期，2008年。
- 九鬼周造著，黃錦容、黃文宏、內田康譯：《粹的構造》，臺北：聯經，2009年。
- 方勇：《莊子學史》（第一冊），北京：人民出版社，2008年。
- 王邦雄：〈《莊子》心齋「氣」觀念的詮釋問題〉，《淡江中文學報》第14期，2006年。
- 余蓮（François Jullien）著，卓立譯：《淡之頌—論中國思想與美學》，臺北：桂冠，2006年。
- 杜維明：〈身體與體知〉，《當代》第35期，1989年。
- 何乏筆：〈氣化主體與民主政治：關於《莊子》跨文化潛力的思想實驗〉，《中國文哲研究通訊》第22卷4期，2012年。
- ：〈養生的生命政治：由于連莊子研究談起〉，《中國文哲研究通訊》第18卷第4期，2008年。
- 徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1966年。
- 陳鼓應：《莊子今註今譯》，臺北：商務印書館，2004年。
- 畢來德著，宋剛譯：《莊子四講》，臺北：聯經，2011年。
- ：〈莊子九札〉，《中國文哲研究通訊》第22卷第3期，2012年。
- 傅偉勳：《死亡的尊嚴與生命的尊嚴》，臺北：正中書局，2010年。
- 楊儒賓：〈從「以體合心」到「遊乎一氣」—論莊子真人境界的形體基礎〉，載於《第一屆中國思想史研討會論文集》，臺中：東海大學文學院，1989年。
- ：〈技藝與道—道家的思考〉，載於《王叔岷先生學術成就與薪傳研討會論文集》，臺北：國立臺灣大學中國文學系，2001年。
- ：〈莊子與東方海濱的巫文化〉，《中國文化》第24期，2007年。

賴錫三：〈《莊子》精、氣、神的功夫和境界--身體的精神化與形上化之實現〉，《漢學研究》第 22 卷第 2 期，2004 年。

Merleau-Ponty Maurice, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London: Routledge & Kegan Paul and Atlantic Highlands: Humanities Press, 1962.)

Don Ihde, *Listening and Voice* (NY : State University of New York Press, 2007.)

Sense and the Tao—The perception of communication

by Zhuang-zi

Liu Chi-wei*

Abstract

This essay not only illustrates that the sense of perception is a primary status for Human's cognition, but why Zhaung-zi applies the term of "hearing" to understand "fasting of the mind". Sense is a turning point to know from experience, even more is an indispensable part of body- subject unfolds before one's eyes on artistry. In summary, the sense is more exquisite on body-subject. The main issue can be divided into three sections to discuss: The first one is called "wind and qi". The second part is "voice and body", and in the last section, the author discusses "xu" with "jian". Moreover, the author cites many theories of phenomenology to interpret aplenty vitality and spirit of Zhuang-zi, such as Merleau-Ponty, Kuki Syuzou, Tadashi Ogawa, and Don Ihde.

Keywords: sense, perception, Qi, phenomenology, Zhaung-zi

* Doctoral student, Department of Chinese Literature, National Tsing Hua University, Taiwan.

