

莊子的感知

——中國古典聽覺美學初論

藍韻璐

廣東省古箏協會

劉應全

浙江工商大學杭州商學院

任何一種感知形式都對應著一個外在的對象，它刺激我們形成相關的印象。在所有的感知方式中最依賴於對象的是視覺，因此最容易形成對象化的思維。在希臘先哲那裡，理論的原始含義就是表示「看」，這種二元對立的思維方式一直統攝著西方的文化，依賴於光的哲學被批判為「光之暴力」。聽覺和視覺相比，更少地依賴於對象，但仍然是一種對象化的感知方式。《說文解字注》曰：

凡目所及者云視。如視朝、視事是也。凡目不能偏，而耳所及者云聽，如聽天下、聽事是也。^[1]

耳濡目染都是一種對象化的行為，聲音以具體的對象為基礎才能形成關於聲音的表像，聽覺相較於視覺更少地依賴於對象。但在莊子看來，這種對象性的行為是有問題的。我們不能用耳朵去聽，用耳朵去聽的結果就是對象化，我們被物所奴役，在物我關係中，物反而成為主體，用心聽會執著於自我。我們依據《人間世》、《養生主》等篇目構造一個以氣為根本特徵的聽覺本體論，在這個聽覺的本體論內，建構有層次的聽覺美學系統。在

這個系統中，我們對物的聲音、內心的聲音等如何在「聽之以氣」中呈現出來做一個基本的說明。我們按照這個系統對中國古典詩詞的聽覺美學進行論述，才能更好地理解中國古代詩詞中的對於聲音的描寫的三個層次，物的聲音、心的聲音以及氣，即最高的天籟，大音。

一、聽覺的本體論

「聽覺本體論」討論的是聽覺領域的本質，使得聲音成為可能的條件。除此之外，還會涉及在

「聽覺本體論」上建立起來的其它各種聲音形式，如物的聲音，人的內心聲音等等。聽覺一般是主體性的，即「我」聽到的聲音，這裡的主體是聲音的接受者，這種聲音無非是宮商角徵羽，是有分別的聲音。要將主體性的聲音建立在本體論的基礎之上絕非易事，首先一個重要的問題是破除聲音的主體性，以及聲音本身的對象性，這兩者對立的破除必須要在更高的本體層面取得合法性。莊子說：「樂出虛」（《齊物論》）而「唯道集虛」，（《人間世》）要達到「虛」，必須要「無聽之以耳，而聽之以心；無聽之以心，而聽之以氣」。^[2]因此我們談

摘要：本文以《養生主》和《人間世》為主，構造莊子的感知體系。莊子通過破除對象性的感知方式來確立本體意義上的感知方式，即「間」中「虛以待物」的「氣」，氣是聲音發生的可能性條件。我們在此基礎上確立以「氣」為特徵的聽覺區域的本體論作為論述古典詩詞中聽覺美學的標準，將中國古典詩詞中的聽覺按照「耳」、「心」和「氣」的感知方式分別進行探討。

關鍵詞：莊子；詩詞；聽覺；氣

論的是非主體性和非對象性的聲音，本體意義上的聲音是氣。它是人聲、蟲鳴鳥叫的前提。具體的聲音合於氣，是氣的某種顯現。老子對聲音進行過論述，「大音希聲」、「五音令人耳聾」等，最高的那個聲音是寂靜的，是元聲音，不以音波的形式存在，不同於宮商角徵羽，五音因差異而有分別。

莊子在《人間世》中假借孔子和顏回的對話引出心齋的方法以破除主客之分，仲尼曰：


若一志，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。唯道集虛。虛者，心齋也。^[3]

在這裡我們看到，莊子連用兩個否定來推進對聽覺定義，聽首先不是用耳和心，而是要用氣去聽。「無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣。」成玄英疏曰：

耳根虛寂，不凝宮商，反聽無聲，凝神心符。心有知覺，猶起攀緣；氣無情慮，虛柔任物。故去彼知覺，取此虛柔，遣之又遣，漸階玄妙也（乎）^[4]

這個解釋是一個「為道日損」的工夫論，慢慢地通過「離形去知」達到排除分別的作用，「天地一指，萬物一馬。」（《齊物論》）氣沒有任何情感憂慮，可以容納任何東西，這是它的根本特性。

楊文會曰：仲尼明示心齋之法，先以返流全一誠之，然後令其從耳門入，先破浮塵根，次破分別識，後顯遍界不藏之聞性，即七大中之根大，名之為「氣」者。^[5]

這個解釋以佛釋道，但是有一個問題，很顯然將氣作為一個本體性的、活動的概念解釋成主體性的概念，和我們的建構聽覺本體論的方向相反。「聽之以耳」是一般的感知形式，它以具體的聲音作為對象和前提；「聽之以心」以客觀的聲音的印象和自己的意識活動為基礎，能夠補充很多聲音感知的缺陷，但是容易執著於自己；「聽之以氣」既非執著於物，也非執著於我，它是一種更高的可能性的條件，是庖丁能夠「以無厚入有間」的「間」這個空間。「間」的金文為。是指月光照進門縫，意為空隙的意思，莊子在這裡指牛骨之間的空隙，進而指「以神遇不以目視」的非對象化的場所。在詩人眼中，就是那個氣充塞於其間的天地。將物我之間的關係放置在「氣」之中，這是聲音能

夠發生的場所，每時每刻在「間」中進行感知，形成共振共鳴。「聽之以氣」作為這種在「間」中的關係，不只是對於「間」的感知，而且「間」本身也是一種覺知。前者是以「間」作為知覺的對象，後者則以「間」作為知覺的主體。對「間」的感知，是把握《養生主》和《人間世》一個方法。在《養生主》和《人間世》中，破除視覺和聽覺（「不以目視」和「聽之以氣」），進而引申為破除所有的感官，達到「虛以待物」和「游刃必有餘地」的境地。關於「間」的兩層涵義，首先莊子在《養生主》庖丁解牛的故事中找到經驗：庖丁要對牛的骨頭的空隙熟諳於心，但這是對象化的。其次是要通過牛骨間隙的感知來改變感知的方式本身，使感知本身成為一種「間」的感知，亦即成為《人間世》所謂「虛而待物」、「聽之以氣」的知覺。只有用這種「間」的感知來主導解牛的動作，才能使心神成為無厚之刀，「以無厚入有間」。

庖丁所解之物為牛，從這個字我們能夠看出莊子的用心。物即牛和勿兩字合在一起，指要除去牛，除去物本身，以「神遇而不以目視」。庖丁對牛的结构越來越熟悉，初看「無非牛者」，繼而「未嘗見全牛」，最後「以神遇不以目視」乃得之。因此，「有間」之義不僅見於第二層的「未嘗見全牛」（即有見於骨節之間的間隙），而且要到「以神遇不以目視」的感知方式中才能更真切地得到。「以神遇不以目視」同時超越了「所見無非牛者」和「未嘗見全牛」，因為它根本就不再以目視，不再以目見它。「遇」字表明，庖丁對於事物的感知是一種可能性的觸覺式的感知，而不是必然性，必然性是對一個對象的限定，容易陷入對象化的感知中去。在《說文解字》中，將「神」解為：「天神，引出萬物者也。」^[6]在主客兩者之間感知「間」，這是一種隨機的對「間」的感知。在這種感知方式裡，「間」不是一成不變的、不是一個很大的「間」裡面呈現著很多的東西，而是生成的。這樣的「間」不只是客觀地存在於牛骨之間的相遇關係，而是在感知和刀刃相遇瞬間生成的空間性。「遇」字也表明，這是一種在主體的主動感知中被動的期待。遭遇不是有目的的獲取，無論以什麼形式感知，總有遭遇的成分。《人間世》「虛以待物」的

「待」字所說的意思是一種無所待的待，寂靜又充滿生氣，隨時待發的一種狀態。《養生主》中的庖丁對文惠君講的「以神遇不以目視」，正是《人間世》的孔子教顏回的「虛以待物」、聽之以氣而不是聽之以耳和心。「氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。」^[7]

心齋試圖擺脫刻意、主動的被動性的訓練手段。將自己作為一個「間」，一個有待發生的空間，而不是已經將物置於其中。在這種空間中，為種種呈現者提供一種條件、一種關係，在關係中成為某物。「心齋」的功夫如同道的命名，「道可道，非常道。名可名，非常名。」（《道德經》第一章），「心齋」的目的是去除對象化，但是去除的手段本身是對象化的，心齋本身應是一種瞬間的直接把握，當被說出的時候又不得不將心齋的「虛而待物」的狀態降低到「心」和「氣」來進行表達。

「心齋」的探求切勿意必固我，在隨機中、在關係中遭遇，在可能與不可能之間遇見。我們可以看到，這裡的「遇」也就是「逍遙遊」中大鵬在巨大空間中的「遊」。游刃有餘之「游」如「逍遙遊」之「遊」，沒有很強的目的性。如果一旦有了目的，這個目的性就成為整個「遊」的主導，成為一種帶有必然性和目的論的過程，「遊」的性質的將會發生改變，使「遊」變得對象化，讓「遊」成為有目的探求，「遇」變成一種獲取。將「聽之以氣」倒轉成為「聽之以心」。

如何「聽之以氣」？庖丁從自己的真實體驗回答了這個問題，必須要破除對於具體事物以及自己內心的感知。庖丁解牛首先是一種聽：「合於桑林之舞，乃中經首之會」。這是一種「間」內的共振，一種隨氣共振的遊戲。氣表現為「臣以神遇而不以目視，官知止而神欲行」，「神」是非對象化的感知，這種感知本身就是氣，這種感知方式所遇之處皆是氣，以氣感知氣。庖丁解牛的過程，不是用心去感知物、用手指揮刀、以刀割物的以心禦刀的過程，而是「聽之以氣」、「虛以待物」、在「間」之內以非感知的氣和物體相遇的物我之間交流的功夫。以物為對象、以心禦刀這種方式停留在單向對於物和刀的控制中，而不是「以無厚入有間」，這會導致庖丁被對象所限制；物我之間的交流是

感知發生在可能性、沒有目的性、活潑潑地對於氣的感知的「間」裡。在這個「間」裡，感知的方式是氣，感知的對象也是氣，是氣與氣的相容。所謂「以無厚入有間」，就是以氣化之刀入氣化之間，氣氣相感，共為一體。刀和「間」一氣，所以才能做到游刃有餘。所以，「無厚」就是氣，以「無厚入有間」，便是「聽之以氣」，將庖丁解牛對於視覺的依賴，以及《人間世》中的氣，都歸於氣，在沒有分別的這個「間」裡，「以無厚入有間」就是「聽之以氣」、就是「虛以待物」。

從《養生主》「入有間」的「入」到《人間世》「入於樊」的「入」，都表明：「入遊其樊而無感其名，入則鳴，不入則止。」^[8]郭象注云：「譬之宮商，應而無心，故曰鳴也。夫無心而應者，任彼耳，不強應也。」^[9]可見在「間」與「氣」的遊戲中，「入」不僅意味著一個體積小的東西進入一個體積大的空間，而且意味著進入之物在「間」中感受「氣」的融合並與之共振。「虛而待物」之「待」，「入則鳴」之「鳴」，「無心而應」之「應」，它們都是在一個氣化的「間」之中的「遊」。「無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣」之「聽」，也可以說是共振，更寬泛意義上是一種契合。耳之所以能聽者，以聲波進入耳朵之間而感知到共振。「無聽之以耳」，《周易·噬嗑》：「上九，何校滅耳，凶。」^[10]就是對聽覺的一種破除。「間」裡的氣，是整體意義上的，不是對象化意義上的。這種在「空間」之中「遊」的展開，表現為《逍遙遊》開篇的鯤鵬寓言中南北海之間的巨大空間，在《養生主》的庖丁解牛中則深深地進入了事物最深處的精微紋理。「間」的大小與空間體積無關。沒有《逍遙遊》中「圖南」的工夫，就沒有南北海之間的巨大空間的展開；沒有庖丁游刃藏刀的工夫，則微細如「技經肯綮」洞然無物。

氣之充塞於空間之中，在《逍遙遊》中表現為大鵬高飛看見的「野馬也，塵埃也，生物之以息相吹也」，^[11]《齊物論》中「南郭子綦隱機而坐」而聽到「大塊噫氣，其名為風」，^[12]在《養生主》庖丁解牛以神去感知而不是以心，在《人間世》則見諸「聽之以氣」，「虛以待物」。心之齋，即心的空間，雖然是空間，但是有氣，因此才能「唯道集

虛」，在虛的空間裡面，才能有所遭遇，有所呈現。並且在這個「間」裡面，「天地一指，萬物一馬」，無「有封」。是一個沒有分別、均等的場所。「虛」而能「生」，「虛室生白」，「虛而待物」。這個充滿氣的空間能「集」能「生」能「待」任何事物，這種「間」中的氣如同孟子所講的浩然之氣，萬物皆備於我也。這種意義上的氣的充實，不是《易·大有》九二中的「大車以載，積中不敗」^[13]意義上的。故孔子論「虛者，心齋也」，「一宅而寓於不得已。」^[14]

我們根據《養生主》中的「庖丁解牛」的故事和《人間世》中的「聽之以耳」這兩個故事重構莊子對分別性的感知的破除，即對聲音的主體性和聲音的對象性的破除，從而建構一種無「有封」、非對象化感知的本體論，即「聽覺的本體論」。任何聽覺的對象都必須在「虛而待物」的「間」中才能得以呈現。庖丁解牛開始「所見無非全牛」，直到「目無全牛」，最後「以神遇而不以目視」；在《人間世》中，「聽之以耳不如聽之以心，聽之以心不如聽之以氣。」這兩篇中對感知的討論為我們呈現出一個完整的從具體的感知進入「間」以「遊」的邏輯空間。

二、古典詩詞中的 三種聽覺美學類型

莊子將聲音劃分為「地籟」、「人籟」和「天籟」，感知的方式為「耳」、「心」和「氣」。「聽之以耳」是指聽到的客觀性、對象性的聲音，包括主動性和被動性兩個層面，被動性的聲音是自發的，大自然的聲音，如虎嘯猿啼、蟲鳴鳥叫等等；主動性音樂是指人類的各種樂器，琴、琵琶之類。「聽之以心」是指主體性的音樂，包括純粹的意識活動和由客觀對象刺激形成的聲音印象這兩個方面。最後一種是音樂的可能性條件，它是對整個自然界「氣」的一種描寫，「通天下一氣耳。」（《知北遊》）這裡的氣既是本體意義上的，也是質料意義上的，同時也是活動意義上的。在這種沒有分別性的音樂中，只有通過「心齋」才能夠感受到最高的聲音，即「大音」、「天籟」，它是一種氣的流動，詩詞通過整個意象才能得以呈現出來。

音樂產生的條件是「樂出虛」，這種「虛」的

「間」是音樂產生的一個基本的條件。我們從這個框架下分析古典詩詞中的聽覺美學。任何一首詩絕非一堆文字，而是一個天地，詩中的宇宙和外部世界不是整體和部分的關係，而是相容的關係。從小天地可以窺見整個宇宙，以小見大，這是一種整體觀。從感知的方式看，耳朵和心靈去感知得到的無非是具體的物而已，惟有從氣這個角度去感知，得到的是整個宇宙，聽覺和心從氣中被給出。從莊子氣化哲學來看，無論聽覺是對客觀對象的感知，還是心靈意義上的感知對象皆是氣。從分別的、對象化的方式去看，耳和心的感知方式是有差別的，是不同的對象。

第一種是「聽之以耳」，是耳朵聽到的關於物的聲音，即對象性的聲音，它直接描述物的聲音，是日常意義上對聲音的描寫。這種聲音有主動性和被動性之別，主動性的聲音強佔主體自身，使主體傾向於客體，被客體佔滿，如音樂等；被動性的聲音試圖遠離主體，主體的任何一個驚動會破壞它，如鳥叫聲，深林中的自然聲音。按照這兩種對象性的聲音，詩詞中的聲音可以從聲音的屬性來進行劃分，可分為兩類：自在的聲音，即無我的聲音。它和主體相對而言，不需要主體的參與，是一種被動、遠去的聲音，不被打擾的聲音，多數指自然界的聲音，如虎嘯猿啼、鶯啼燕語、雞鳴犬吠、風雨浪濤，如詩「蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽」；還有一種是較為主動，專門為人所聽的聲音，往往指人世間的各種音樂，如笙鼓簫笛、胡笳畫角、暮鼓晨鐘，詩歌《琵琶行》中對於音樂的描寫，這些聲音相對於作為主體的聽者而言，它是一個主動的聲音，主體聽這些聲音地時候是一個守勢，音樂是一種攻勢，音樂佔據主體的耳朵，乃至心。這些都是事物發出的聲音。人世間的音樂和自然的聲音和作為內在的主體而言，它始終是超越的客觀性的聲音。這些事物是超越於感官之外的，我們對於這些事物的感知必須依靠耳朵。我們聽到單個的音，在時間的流動中構成完整的聲音信息。

關於人世間的主動性的音樂，我們以白居易的《琵琶引》為例來進行分析。

大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私語。嘈嘈切切錯雜彈，大珠小珠落玉盤。間關鶯語花底滑，幽咽泉流冰

下難。冰泉冷澀弦凝絕，凝絕不通聲暫歇。別有幽愁暗恨生，此時無聲勝有聲。銀瓶乍破水漿迸，鐵騎突出刀槍鳴。曲終收撥當心畫，四弦一聲如裂帛。^[15]

單從詩人對音樂的表現手法來說，毫無疑問這首詩絕對是描寫音樂的經典。但是在莊子的審美體系中，這首詩對於音樂的描寫未必是最好的。在這首詩中，琵琶是音樂的發出者，是感知的對象，感知的主體是詩人。詩人對音樂的描寫連用疊詞，珠落玉盤、銀瓶乍破、鐵騎刀槍，裂帛聲等來描寫音樂，這些物象給我們呈現出的是物體碰撞、撕裂的聲音。這種聲音是一種緊張、急促的聲音，極易將聽者帶入音樂氛圍中。在整個的音樂場域中，在感知的主體和對象中，音樂始終是佔據主導地位。在感知的關係中，琵琶聲是壓倒性的，這種音樂其實是對象性音樂，是對主體和對象平衡關係的一種打破，將主體消融在「物化」的音樂中。這其實是主體自身的沉默和對象對主體的佔據。這種物的聲音是對大音、天籟這種可能性關係的打破，從一種高的層次下降到具體的層次。最後白居易寫道「此時無聲勝有聲」，這種餘音繞樑是一種音樂的滯留，音符在主體的內意識中形成的印象。「當一個旋律響起時，單個的聲音並不會隨著刺激的停止，或者說，不會隨著由它引發的神經活動的停止而完全消失。」^[16]這是一種吞併現象，不是一種沒有主客分別的無聲勝有聲，而是一種對象化的聲音對主體的一種淹沒，作為客體的聲音對主體的「心」的一種佔有，將整個主體的內心世界以一種餘音的方式佔有。老子認為「五音令人耳聾」（第十二章），「大音希聲」（第四十一章），「無聲勝有聲」是一種暫時性的失聰，任何一種聲音都會出現「無聲勝有聲」的現象。因為聲音現象的構成絕不是線性的，當前的音裡面包含著過去音的滯留以及對下一個音的前攝，即期待。「此時無聲勝有聲」是音樂停止後，餘音還在內在意識活動裡滯留。「聽之以耳」會執著於外物，外物充滿內心世界。

自然界的聲音，這是一種不需要人的聲音，「蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽」、「孤鴻號外野，翔鳥鳴北林」、「軟草承趺坐，長松響梵聲」。《詩經·鶴鳴》：「鶴鳴於九皋，聲聞於天」。這是一種單純對

聲音的描寫，作者從無人化的視角寫出自然界自在的聲音，這種空間是主體不在場的一種狀態，也是一種沉默。這不同於王國維意義上的「無我之境」，「無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物，」^[17]這是沒有物我分別的境界，而不是只有對象沒有主體。自然界的聲音是沒有「我」僅有「物」的聲音，以示區別。這也是一種聲音的失衡，看似很寂靜，其實在詩中，自然的聲音比重過大，打破了原來的平衡，它不僅僅是對音樂關係的一種打破，同時又是對自然（這不是對象性的自然，而是道家意義上的自然。）和諧的一種打破。這種聲音將主體排擠出去，我們聽到是單純的自然界發出的聲音，「縱芭蕉不雨也颼颼」這種聲音和琵琶的聲音正好相對，琵琶的聲音是一種主動性的聲音，將這種強勢的聲音不斷地灌入耳中。而這種單純對自然界聲音的描寫，它是一種遠去的聲音，或者說離去的聲音。我們在這種聲音氛圍中感知到自我是一個多餘的成分，生怕打破這種自然的聲音。這種聲音的直接表現是不和諧，一旦出現主體自身的聲音，這種自然的聲音立刻遠去，「意欲捕鳴蟬，忽然閉口立。」在這種單純由客體發出的聲音世界裡，主體的聲音是多餘的。動物界、或者關於自然界，它阻止主體對它們的闖入，這兩個世界是不同的。這其實也是一種執著於分別，或者說是因差異而導致的現象，差異體之間的隔閡。

第二種是「聽之以心」，即主體意義上的聲音，這裡的主體是內在性的，和作為超越的、客觀性的聲音相對，內在的聲音是沒有實在性的，只是聲音的一個印象和觀念而已。它包含著兩個基本的維度，即主體自身的聲音和物體對主體刺激形成的關於聲音的表像（即印象）等。主體自身的聲音主要是指意識活動，純粹的、先驗意義上的自我的聲音，這種聲音是一種自我的先天性和先驗性，它是構成先驗自我（即心）的一些法則和前提。這種聲音現象在現實世界幾乎是不可能，它是絕對主體自身之內不依賴於對象的聲音，我們不探討。多數詩歌中的聲音是關於聲音的表像，這些表像伴隨著情感和情緒一起出現，即詩歌中以情來寫景，如「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去」、「可

堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」。這裡的「聽之以心」只是王國維的「我」的一個部分。多數詩歌中的「聽之以心」是具體的事物、情景、處境在內心的反映和聯想，這類詩歌是王國維意義上的聽覺的「有我之境」。它是主體性的內在超越的聲音，當然內在也包含著超越性的因素，但是這些因素是主體化的因素。王國維認為：「有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩」^[18]，情不離景，不離境。詩中的所有的關於情的描寫皆以物、處境為對象。我們在這裡僅僅談聽覺意義上的「我」，即「聽之以心」。描寫主體意義上的聲音不僅僅包含主體自身的意識活動，內心的情感，同時還有主體化的對象，主體賦予客體以某種意義，這是一種主體性的聲音。「執手相看淚眼，竟無語凝噎」，這是一種內心的聲音，一種失語，或者說是一種內在的聲音溢出的狀態，這也是一種語言的沉默的狀態，同時也表明語言的界限所在。

第三種是「聽之以氣」。莊子破除「聽之以耳」是因為會執著於外物，接著又轉入「聽之以心」，對於聲音的深入分析極易走向主體性的自我，難免會形成「我執」，莊子馬上從對自我的分析中跳出來。確立「聽之以氣」作為聽覺的本體論，氣之間才能形成共振。「氣也者，虛而待物者也」^[19]氣首先作為一個本體概念，不僅能夠解釋萬物得以存在的根據，還能說明萬物的生成的問題。氣同時具備存有和活動這兩個層面，氣化萬物這種生成觀，不是一種抽象的邏輯推演，而是一種具有實在性的生成觀，這是氣本體論哲學特有的生命性，是一種生生的精神。「樂出虛」在「唯道集虛」、「以無厚入有間」的「間」中，充滿了氣，音樂才能形成。氣必須「以神遇不以目視」，不需要以具體的對象為基礎，不依賴於具體的感知。在《人間世》以及《養生主》中對事物分別的破除不是單純從事物入手，而是從人和事物之間的關係來入手。庖丁對牛的解剖絕不是僅僅是了解牛的结构，而是要求主體必須做到「以神遇而不以目視」，解剖牛也是在解剖自己，破除對象化的感知，感知對象即感知自己。做到這一點，必須要做到心齋。氣是一種無聲之聲，所有的聲音都發生在氣的場合。唯有從事物發生的場合出發，事物才

能具有呈現的可能性。宋代郭熙《林泉高致》：

耳目斷絕，今得妙手，鬱然出之，不下堂筵，坐窮泉壑，猿聲鳥啼，依約在耳。^[20]

當關閉耳目對外界的信息的接受，才會有應接不暇的東西源源不斷地湧出。這是「氣」，它既非對象化的感知方式，也是生成萬物的質料。「間」中之氣，無「有封」，「物無非彼。物無非是」，是「間」中作為質料的氣，沒有分別，呈現的是整個世界。

人之生，氣之聚也，聚則為生，散則為死，若死生為徒，吾又何患？故萬物一也。是其所美者為神奇，其所惡者為臭腐。臭腐復化為神奇，神奇復化為臭腐。故曰：通天下一氣耳。聖人故貴一。^[21]

莊子將整個生命看成是一個氣化的產物，整個宇宙也是氣，它是集根據、質料和活動於一體的概念。近代學人劉咸忻以氣統攝道、一兩宗，建構氣本體論。^[22]王充說：「萬物之生，俱得一氣。」^[23]何休說：「元者，氣也。無形以起，有形以分，造起天地，天地之始也。」^[24]天地之間，氣生成著萬物，連接著萬物。山為氣靜的狀態，凝聚的狀態，水為氣之動，氣為生氣，最為混沌自然，它藏在萬物中，是一種原始的生命力。萬物只有氣之中，在地氣之上，才能吐故納新，休養生息。「彼方且與造物者為人，而遊乎天地之一氣。」（《大宗師》）成玄英疏為「達陰（物）〔陽〕之變化，與造物之為人；體萬物之混同，遊二儀之一氣也」。^[25]萬物皆由氣生化出來，它是由氣所構成的，而且沒有任何分別。詩詞自有天地，我們應該將詩詞視作一個氣化的宇宙，從一首小詩這個小空間，窺見整個宇宙。我們以讀中國山水畫的方式去分析中國古典詩詞所呈現一個氣化的世界。荊浩說：「氣者，心隨筆運，取象不惑。」^[26]這和莊子的「聽之以氣」、「以神遊而不以目視」是一個道理。用這種整體觀去將整個詩詞看做是一個統一的宇宙，「以一管之筆，擬太虛之體。」^[27]萬物皆是氣化，詩歌中的天地、山川草木、蟲魚鳥獸看做是氣化的產物。詩人筆下的天地，萬物統一的世界是一個整體，詩中的對於山水、雲霞、陰陽變化呈現出來的正好是一幅畫。這也是中國山水畫以莊子作為繪畫理論的原因所在。

我們分析謝靈運的《石壁精舍還湖中作》：

昏旦變氣候，山水含清暉。清暉能娛人，遊子憺忘歸。出谷日尚早，入舟陽已微。林壑斂暝色，雲霞收夕霏。芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。披拂趨南徑，愉悅偃東扉。慮淡物自輕，意愜理無違。寄言攝生客，試用此道推。^[28]

這首詩中涵蓋了山水、草木、雲霞、人物、及陰陽的變化。將天地間的所有的萬物都納入其中，為我們呈現出一個有生命的、陰陽變化的、生生不息的天地。詩中的各個物象之間是活生生的，充滿了生氣，呈現出一個「氣韻生動」的世界。所謂「山水之象，氣勢相生。」^[29]山水不可分離，相伴出現，「白水明田外，碧峰出山後。」山主升，拔地而起為升勢，是萬物之本源。相對而言，「水者，准也」（《說文》）。水主下，所謂「水準」，亦有「水平」之意。段玉裁注：「天下莫平於水，故匠人建國必水地。」^[30]這個說法契合於老子「上善若水，水善利萬物而不爭」的意思，也與儒家「人性之善也，猶水之就下也。人無有不善，水無有不下」^[31]的說法相合。山水之性，乃人之性，氣之性。

《林泉高致》：

山以水為血脈，以草木為毛髮，以煙雲為神彩。故山得水而活，得草木而華，得煙雲而秀媚。^[32]

山和水，一陰一陽，本為一體，即氣。山水始終相互存在，山賦予水以形，山因水而有體，水源於山，山養於水。「寒山轉蒼翠，秋水日潺湲」、「白雲回望合，青靄入看無。」是一種近景，平遠的視角。山為宣氣之地，水為降平之所，山取上升之勢，水取下降之勢。山在高，在於伸張，水在平，在於收斂，山因「樹木叢生，百草豐茂」而秀。山水之間還有石與之相接，「颯颯秋雨中，淺淺石溜瀉」、「荆溪白石出，天寒紅葉稀。」山水之間的相生相容，才会有大千世界，「江流天地外，山色有無中」是一種深遠，遠景。

真山水之雲氣，四時不同：春融怡，夏蒼鬱，秋疎薄，冬黯淡。……真山水之煙嵐，四時不同：春山淡冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如妝，冬山慘淡而如睡。^[33]

真山水四時景象各不同，「淡妝濃抹總相宜」。「山無煙雲如春無花草。」^[34]只有煙雲，才能

將山水之大物融匯、充盈於整個世界之中，延展為無限。雲霞煙霧作為質料性的氣，它在疏散，生動蒸騰，總是在無形的、無盡的千變萬化中，塑造了天下萬物。「分野中峰變，陰晴眾壑殊。」只有煙雲，才能將山河草木置於虛空，「白雲回望合」，和山相隨相伴，或遮或掩。「造化鍾神秀，陰陽割昏曉。」因而，只有煙雲，才能成為山水的靈魂。

人是山水詩和山水畫的靈魂。這些詩中的人物盤活了整首詩，變得有靈氣、生動。如：「時見歸村人，沙行渡頭歇」、「欲投人處宿，隔水問樵夫」、「孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪」、「倚杖柴門外，臨風聽暮蟬。」詩歌因人物不再是一個單純的對象的世界，沒有意義的世界。「人之生，氣之聚也」（《知北遊》），人物自身的氣成為詩中氣流動的源泉。人能溝通天地，整個天地沒有人就沒有靈氣，山水間沒有人物是一個寂靜的空間。謝詩中雖然沒有直接對聲音進行描寫，但是處處能夠「聽」到聲音。自然界的聲音是一種單純的聲音，作家通過具體的山水，樹木百草來寫氣。這首詩是描寫一種活的氣象，在詩中所描寫的空間之內，「虛以待物」，從而能遊。

至此，我們按照莊子「聽之以耳」、「聽之以心」和「聽之以氣」的順序分別論述了中國古典詩詞中對於聽覺的描寫，從物的聲音，到心的聲音以及最高的氣。呈現出一個有層次的詩詞的聽覺美學系統。莊子討論「耳」和「心」其目的在於破除對象化的方式，最後建立在「虛以待物」的「間」中呈現出來的氣，氣是一個生命的源發地，詩詞通過具體的物象來表現這種氣。

結語

我們整合《養生主》和《人間世》等諸篇，不限篇目重構了一個關於感知的體系。在這個體系中，莊子依次破除視覺和聽覺的分別，確立一個「以神遇不以目視」、「聽之以氣」感知標準。在這個「虛以待物」的「間」中，聲音才可能產生，因此「間」中之氣是「聽覺的本體論」。在本體論的前提下，按照莊子「耳」、「心」和「氣」的劃分對中國古典詩詞中的聽覺現象進行分析，我們討論了關於詩詞中的聽覺美學，呈現出一個有層次的聽覺

美學系統。

- [1][漢]許慎，[清]段玉裁：《說文解字注》（上海：海古籍出版社，1981年），第592頁。
- [2][晉]郭象，[唐]成玄英：《莊子注疏》（北京：中華書局，2011年），第80頁。
- [3]同上，第80-81頁。
- [4]同注[2]，第80頁。
- [5][明]胡遠浚：《莊子詮詁》（安徽：黃山書社，1996年），第45頁。
- [6]同注[1]，第3頁。
- [7]同注[2]，第81頁。
- [8]同注[2]，第81頁。
- [9]同注[2]，第81頁。
- [10][魏]王弼，[唐]孔穎達：《周易正義》（北京：北京大學出版社，1999年），104頁。
- [11]同注[2]，第4頁。
- [12]同注[2]，第24頁。
- [13]同注[10]，第78頁。
- [14]同注[2]，第81頁。
- [15]《全唐詩》卷四三五（北京：中華書局，1999年），第4831頁。
- [16]胡塞爾，倪梁康譯：《內時間意識現象學》（北京：商務印書館，2009年），第41頁。
- [17]王國維，彭玉平：《人間詞話疏證》（北京：中華書局），第324頁。
- [18]同上。
- [19]同注[2]，第81頁。
- [20]朱良志編著：《中國美學名著導讀》（北京：北京大學出版社，2004年），第167頁。
- [21]同注[2]，第391頁。
- [22]丁耘：〈道、一與氣學——以劉咸炘之莊學為中心〉，載《古典學研究》2018(01):151-162,177。
- [23][漢]王充，黃輝撰：《論衡校釋》（北京：中華書局，1990年），第803頁。
- [24][漢]何休，[唐]徐彥：《春秋公羊傳注疏》（北京：北京大學出版社，1999年），第6頁。
- [25]同注[2]，第148頁。
- [26]同注[20]，第141頁。

- [27]同注[20]，第68頁。
- [28]余冠英：《漢魏六朝詩選》（北京：中華書局，2012年），第279頁。
- [29]同注[20]，第141頁。
- [30]同注[1]，第516頁。
- [31][宋]朱熹：《四書章句集注》（北京：中華書局，2011年），第304-305頁。
- [32]同注[20]，第172頁。
- [33]同注[20]，第169頁。
- [34]同注[20]，第172頁。
- [35]《莊子》英文版的篇名以及相關概念採用Burton Watson的譯本。參見The Complete works of Zhuangzi, translated by Burton Watson, New York: Columbia University Press, 2013.

Zhuangzi's Perception: An Interpretation of the Chinese Classic Auditory Aesthetics

Lan Yunlu (Guzheng Association of Guangdong Province)

Liu Yingquan (Zhejiang Gongshang University Hangzhou College of Commerce)

Abstract: This paper mainly constructs Zhuangzi's perception system based on "The Secret of Caring for Life"^[35] and "In the World of Men". Zhuangzi established an ontological sense of perception by breaking the object-oriented perception, that is, the "spirit" in "hollow", which is "waits for all things", spirit is the possibility condition for sound to occur. On this basis, we establish the ontology of the auditory area characterized by "Qi" as the standard to discuss the auditory aesthetics in classical poetry, and treat the hearing in classical Chinese poetry according to the perception of "ear", "mind" and "Spirit", way to be discussed separately.

Key Words: Zhuangzi, poetry, hearing, spirit