



低调的华美与阴翳的风雅

阎 嘉

内容提要 源出于《诗经》的“衣锦褵衣”代表了古代中国的另一种美感或审美理想，即“低调的华美”；它表明了有意遮掩令人炫目的华美和高雅，透露出一种内在的动人之美。“低调的华美”与谷崎润一郎所称颂的“阴翳的风雅”之美有着内在精神的联系，彰显了古代中国和东方美学迥异于西方美学的独特传统。“低调的华美”的美感包含着浑然不可离析的物质性、感受性、精神性、历史感和存在的价值感等诸多意涵，表明古代中国人的美感始终都与人的现实生存的重要关切分不开，绝非无关功利。

关键词 衣锦褵衣；低调的华美；阴翳的风雅；审美意识

——

昔日诵读南朝齐梁时代刘勰的《文心雕龙·情采》，其中有“是以衣锦褵衣，恶文太章”^[1]之句。范文澜先生的注说：“《诗·卫风·硕人》‘硕人其颀，衣锦褵衣。’《正义》曰‘锦衣所以加褵者，为其文之大著也。’故《中庸》云‘衣锦尚絺，恶其文之大著。’是也。”^[2]“褵”通“絺”，意为用麻类植物纤维织成的单罩衣。“衣锦尚絺，恶其文之大著”一句的意思是说，穿着绫罗锦缎的华丽衣服，有在其外罩上麻衣的风尚，原因是不喜欢绫罗锦缎的纹饰过于耀眼。简单地说，在华丽服饰外罩上麻衣，是为了避免炫耀而有意遮掩。范先生援引《毛诗正义》的说法，显然是为了佐证《文心雕龙·情采》所言“衣锦褵衣，恶文太章”之意。若此说可靠，那就可见，到齐梁时代，源自《诗·卫风·硕人》的“衣锦褵衣”一说，已经进入到了古代文论的论述之中，用以说明文章的文采雕饰不宜太过头，应当含蓄蕴藉、委婉曲折才好。

从美学和文艺理论的角度看，这让我联想到，是否可以由此去追寻古代中国的一种重要审美风尚和审美意识——低调的华美。

我们知道，在中国古代美学研究的领域内，一直存在着一种为大家所熟悉并认同的看法，即中国古代始终存在着两种美的理想：一种是文人雅士

所偏好的“初发芙蓉”（或“清水芙蓉”）的天然之美，另一种则是富贵人家所追求的“错采镂金”的人工之美。例如，宗白华先生在《美学散步》里曾说：“鲍照比较谢灵运的诗和颜延之的诗，谓谢诗如‘初发芙蓉，自然可爱’，颜诗则是‘铺锦列绣，亦雕缛满眼’。《诗品》：‘汤惠休曰：‘谢诗如芙蓉出水，颜诗如错采镂金。’颜终身病之。’（见钟嵘《诗品》、《南史·颜延之传》）这可以说是代表了中国美学史上两种不同的美感或美的理想。”“这两种美感或美的理想，表现在诗歌、绘画、工艺美术等各个方面。”^[3]“上述两种美感，两种美的理想，在中国历史上一直贯穿下来。”^[4]宗先生的看法，多年来成了在中国古代美学研究中影响很大的一种观点，并且被不少研究著作和教科书所征引。

必须坦承，宗白华先生所言极是，我绝无颠覆宗先生观点之意。“初发芙蓉”与“错采镂金”确乎是两种相反相成的美感或者美的理想，它们的确确在古代中国漫长的历史传统中存在着，也深刻地影响到古代中国传统的审美意识。不过，我同时感到，我们也不应忽视，在中国美学的漫长发展历程中，实际上有可能、并且应该存在着在“初发芙蓉”和“错采镂金”这种二元对立的审美理想之间的一片“中间地带”：诸如金碧辉煌中的庄严、雅致，淡雅素朴中的稚拙、潇洒，粗陋敦厚中的情趣、天真，野逸旷达中的灵性、秀气等等。其实，从理论上说，任何时代的美感或者审美理想都



应该是有多层次的和多元的，不止存在着一种简单的“二元对立”的审美理想或美感。因而，承认这样一种理论视野和前提，是我们考察古代、现代、后现代，乃至考察外来美学和艺术传统时应当具备的。

事实上，在漫长的古代中国艺术史和美学史上，对这种低调之华美的追求，不乏各种例证。大体上可以说，最初的审美风尚和审美意识的形成，总是源于人们现实生存中的某些特殊的生存处境和欲求，经历了一种从自发到自觉的过程，经历了从朦胧的意识到理论自觉的过程。在古代中国，这个历程从先秦开始萌芽、成形，经两汉到魏晋上升到理论的自觉。更重要的是，古代中国的审美意识的独特性，大多缘起于和现实生存相关的基本欲求，并且与视觉、听觉、味觉、嗅觉、触觉等生理感官的感受密切相关，然后逐渐在历史演变的过程中凝聚和积淀了与感性密不可分的精神性内容。诸如滋味、风骨、筋骨、风韵、物感等概念，大抵都经历过上述发展演变的历程。

如此看来，我试图提出“低调的华美”这一中国古代起源于视觉感受、处于中间地带的美感或者审美意识，在理论上和逻辑前提上应该是没有问题的。“低调的华美”不仅仅是一种有意掩饰、内敛含蓄的审美追求，而且也在于它深谙审美对象的内秀和内在之高贵的动人魅力。经过两汉和魏晋之后，在中国古代关于诗歌的“含蓄”之美，文章的“隐秀”之美，绘画的“传神”之美，书法的“存筋藏锋，灭迹隐端”^[5]之美中，我们都可以寻觅到“低调的华美”的踪迹。例如，刘勰在《文心雕龙·隐秀》中说：“隐也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之独拔者也。隐以复义为工，秀以卓绝为巧，斯乃旧章之懿绩，才情之嘉会也。夫隐之为体，义主文外，秘响旁通，伏采潜发，譬爻象之变互体，川渚之韞珠玉也。”范文澜注曰：“重旨者，辞约而义富，含味无穷。”^[6]刘勰在这里讨论的是作文，文章中的“隐”所要求的是言简义丰，富含韵味。言乃文章所用的言辞，义乃文章内蕴的意旨。在刘勰看来，“隐”的最高要求是外在的言辞要尽可能少，而内在的意蕴要尽可能丰富。又如，大书法家王羲之提出过书法艺术的要诀是“存筋藏

锋，灭迹隐端”，他对此的解释是：“用尖笔须落锋混成，无使毫露浮怯，举新笔爽爽若神，即不求于点画瑕玷。”^[7]王羲之的这种说法，其实具体阐释了如何将书法艺术创作的美学原则，通过具体的实际用笔和操作落到实处。筋骨和笔锋是书法艺术之内蕴的关键，高明的艺术家应该懂得如何使它们藏而不露，从而内蕴着一种藏而不露之美。

接下来需要说的是，从现存的文献来看，提出“低调的华美”一说是否于理有依据。为此，我们需要回到《文心雕龙·情采》“是以衣锦褻衣，恶文太章”所涉及到的原初文献上。

《文心雕龙·情采》中的说法源自《诗·卫风·硕人》，而《文心雕龙》在古代中国文论史和美学史上的地位自不待言。众所周知，《硕人》这首诗出自儒家经典《诗经》。全诗共四章，每章七句。与我们在这里讨论的问题关系甚大的是该诗的第一章和第二章：

硕人其颀，衣锦褻衣。齐侯之子，卫侯之妻，东宫之妹，邢侯之姨，谭公维私。

手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螭首蛾眉。巧笑倩兮，美目盼兮。^[8]

《诗·卫风·硕人》的这两章描写齐国贵族女子庄姜初嫁卫庄公时的情形。第一章以“赋”的手法叙述庄姜出场的穿着和身份，清代学者姚际恒（1647—约1715）评价说，这一章“叙得详核而妙”^[9]。第二章用“比”的手法形容庄姜的美貌，姚际恒评论这一章的描绘说：“千古颂美人者无出其右，是为绝唱。”^[10]应该说，姚际恒对这两章的评价是非常到位的。尤其是他对第二章的评价，得到了后世不少学者的应和，包括美学家宗白华、朱光潜、李泽厚等人。因而，这两章的诗句不仅堪称中国古代诗歌中的经典，而且也为我们理解“低调的华美”提供了文献依据。

首先，关于庄姜的身份和地位问题。诗中说得清楚：她是春秋时代齐侯的女儿，嫁给了卫国国君卫庄公；她还是东宫太子的亲妹妹，邢国诸侯的小姨，谭公是她的妹婿。这样的出身、身份和地位，不仅显赫，而且高贵。因而，“硕人其颀，衣锦褻衣”作为这位贵妇人初嫁时出场的形象，在诗句的描绘中自然具有视觉上的冲击力：这位身材



高挑、修长、白皙的贵族美人，虽然穿着华美炫丽的绛罗锦缎，却罩上了用麻制成的罩衣。用特制的麻衣罩住华美的绛罗锦缎服饰，显然是因为要竭力避免在人们面前炫耀和招摇。姚际恒认为：“《伪传》曰‘卫庄公取于齐，国人美之，赋《硕人》，孙文融亦曰‘此当是庄姜初至卫时，国人美之而作者’，所见皆与予合。”^[11]姚际恒在反驳《诗·卫风·硕人》“小序”关于全诗主旨的观点时甚至斩钉截铁地说：“安知庄姜出嫁时何尝不盛，何尝不美，又安知庄公何尝不相得。”^[12]可见，盛装出嫁，避免招摇，高贵典雅的美貌于低调出场中显露无遗，以至于卫庄公心魄荡漾，喜形于色。此乃“低调的华美”最动人心魄的审美效果。

其次，关于“衣锦褰衣”。清人阮元《十三经注疏》中《毛诗正义》的“注”说：“锦，文衣也。夫人德盛而尊，嫁则锦衣，加褰褰。”^[13]“文”通“纹”，即用绛罗锦缎织成的华美衣服。作为“德盛而尊”的贵族夫人，出嫁身着华美的锦衣在那时乃礼俗，照例披上麻织成的“褰褰”则是为了避免过于炫耀。汉人郑玄的“笺”说：“国君夫人翟衣而嫁……尚之以禅衣，为其文大著。”^[14]“禅衣”即“褰衣”。可见，春秋时代贵族妇女在华丽服饰外加上麻制的褰衣是一种审美时尚^[15]，是为了避免炫耀招摇，保持“低调”而为之。这样，才可以解释郑玄所说的“为其文大著”、刘勰所说的“恶文太章”。

再次，关于《诗·卫风·硕人》作诗之本意。《诗·卫风·硕人》的“小序”说：“硕人，闵庄姜也。庄公惑于嬖妾，使骄上僭。庄姜贤而不荅，终以无子。国人闵而忧之。”^[16]姚际恒在《诗经通论》中对“小序”的这一观点进行了有理有据的坚决反驳，他说：“《小序》谓‘闵庄姜’，诗中无闵意，此徒以庄姜后事论耳；安知庄姜出嫁时何尝不盛，何尝不美，又安知庄公何尝不相得而谓之‘闵’乎！《左传》云，‘初，卫庄公娶于齐东宫得臣之妹，曰庄姜，美而无子，卫人所为赋《硕人》也’，亦但谓《硕人》之诗为庄姜咏。其云‘无子’，亦据后事而说，不可执泥。《小序》盖执泥《左传》耳；《大序》谓‘终以无子’，尤袭《传》显然。”^[17]这种质疑显然是可信的。据此，

《诗·卫风·硕人》作诗的本意当是赞美庄姜的德行、尊贵、美貌和不事炫耀。如此解释，我所提出的“低调的华美”的美感或审美理想，便具有了更为可靠的文献依据。

由上所述可以看出，对于古代中国贵族妇女的审美意识和审美理想，要区别对待，不能一概而论；其中纵有崇尚金碧辉煌、雕琢浮华之美的媚俗，但也有崇尚内在高雅、外表朴素之“低调的华美”的风尚。大体说来，后者多为注重内在道德情操修炼和有文化涵养之贵族妇女所推崇。

二

无独有偶，多年前读到日本著名唯美作家谷崎润一郎（1886—1965）以优美淡雅的文笔撰写的随笔集《阴翳礼赞》，深深地被他对东方美学特质的眷念和坚守所打动，不禁从他的述说联想到了古代中国美学所追求的“低调的华美”。

谷崎润一郎曾经以创作了《春琴抄》《细雪》等小说而获得过诺贝尔文学奖提名。在他堪称经典的随笔集《阴翳礼赞》中，他从日常生活中的建筑、纸张、灯光、灯罩、漆器、厕所、浴室、酱油、牙齿等等，谈到文学、寺庙、“能乐”的化妆和表演，在描述中极力张扬他理想中的古代日本的审美趣味——“阴翳的风雅”之美。

谷崎润一郎所谓的“阴翳”，从一个方面来说，是指在一种自然或人为的相对暗淡朦胧、深奥幽静的审美氛围中，使某些过于惹人注目的东西隐匿在阴暗之中，从而在暗昧中透露出某种内在的动人魅力。因而，在暗淡朦胧和深奥幽静中闪现出来的事物的动人心魄之处，往往被谷崎润一郎将之与他所向往的“风雅”之美联系起来。而他所谓的“风雅”，乃是既动人、又合于正道之物。

我们还是来看看谷崎润一郎的一些看似轻松随意，但却耐人寻味的细致描绘吧。他写到过傍晚从火车上眺望远处农舍灯光的情景：“每当我们在旅途的黄昏时刻，从火车窗口远眺乡村风景时，看到茅草屋顶的农舍那纸糊拉窗后面，在早已过时的小灯罩下朦朦胧胧地透着灯泡的亮光，这时甚至会不由得感到无比温馨。”^[18]这样一种在暗昧的夜色



和灯光中眺望远方移动着的农舍暗影的内心体验，可以在不经意间轻轻唤起灵魂深处的某种归家的温馨之感。如此说来，对于美的体验，总是与生活中某些同心灵深处紧密相连的感触分不开的。

谷崎润一郎对于东方传统纸张柔和雅致的温馨质感有着一种独特的感受：“西洋纸的表面滑溜反光，但日本白桑纸和中国宣纸的表面象初雪一样柔和，松松软软把光线吸收进去。它们的手感柔软，折叠起来没有响声，就象抚摩树叶一样，悄无声息。当我们看到闪闪发光的东西时，心情总是不平和的。”^[19]这种对于事物质地细腻敏锐的感受，不仅与美的感受相关，最重要的是需要内心的敏感和细致体察。谷崎润一郎也因此谈到了他对于日本漆器的独特感受：“日本漆器的美只有置于这种朦朦胧胧的昏暗之中，才能发挥得淋漓尽致……漆器的美如果不以‘昏暗’作为条件是不可想象的。”^[20]

与我们前面说到的“衣锦褻衣”之“低调的华美”非常接近的是，谷崎润一郎也谈到过日本古老寺庙中老僧所穿金袈裟的“阴翳之美”：“今天在城市里的许多寺庙，大体上都把它们殿堂向公众开放，一派通透明亮，所以在这样的场所里，金袈裟只能给人以华丽花哨之感，不论任何有道行的高僧穿起来也难以使人肃然起敬。可是如果我们参加一些历史悠久的寺院按照古典仪式举行的佛事，就会懂得那老僧布满皱纹的皮肤和佛像前跳动的油灯以及金袈裟的质地是怎样协调一致，增添了无比庄严的气氛。这时金袈裟也和泥金画一样，它的华丽花纹大部分都隐藏在昏暗之中，只有金银丝线不时忽隐忽现地闪烁着光芒。”^[21]寺庙里在阴暗光线中闪烁的金袈裟的金银线条，恰如在薄薄的麻衣之下闪耀的绫罗锦缎的光泽一般，动人而不炫目，感人而不花哨。

最妙的是谷崎润一郎对日本式厕所的感受和描述：“……日本式的厕所更是修建得使人在精神上能够宁静休息。它必定离开母屋，设在绿树浓荫和苔色青青的隐蔽地方，有走廊相通。人们蹲在昏暗之中，在拉窗的微弱亮光映照下，沉醉在无边的冥想中，或者欣赏窗外庭院的景致，此情此景，妙不可言。”^[22]“这样的厕所实在是最适宜于倾听虫

鸣、鸟啼以及赏月 and 享受四季情趣的好地方，恐怕古往今来的诗人都是在这里感受到无数题材的。我们不能不说在日本的所有建筑中最有趣味的莫过于厕所了。我们的祖先把所有事物都变得像诗一般美妙，甚至在住宅里面最不干净的地方，也和花鸟风月结合起来，变成了雅致的场所，使我们置身于浮想联翩的环境之中。”^[23]他还援引日本明治时代著名小说家和评论家斋藤绿雨（1868—1904）的话说：“风雅乃清冷之物。”^[24]

尤其值得我们关注的是，谷崎润一郎在对日本文化偏爱“阴翳之美”娓娓道来之时，非常明确地把这种对“风雅之物”的爱恋与追求，同古老的中国文明联系了起来：“中国人还喜欢名叫玉的石头。这些玉有一种奇妙的淡淡的混浊色调，凝聚着好几百年的古老气氛，在它的深处蕴藉着模糊而迟钝的光芒。难道不是只有我们东洋人才对这样的石头感兴趣吗？这样的石头既没有红宝石或翡翠绿的艳色，也没有钻石的光辉，它究竟有什么地方值得可爱？这点连我们自己也不甚了了。可是每当看到它那模糊混浊的质地，我就觉得它的确象中国的玉石，不由想到在它那敦厚混浊之中堆积着具有悠久历史的中国文明的余泽，从而可以理解中国人嗜好这样的色泽和质料并非不可思议的。”^[25]于此可见，谷崎润一郎在谈论“阴翳之美”时，始终坚持一种源于古老中国的东方美学传统和审美理想，并且坚持认为，这一注重历史意蕴与生活情趣的传统和理想，远远胜过外来的西洋文明。

在谈论各种生活现象和事物令人动心的“阴翳之美”以后，谷崎润一郎用文学的而非理论的话语道出了他关于“美”及其与生活之联系的观点：“美往往是从生活的实际中发展起来的。我们的祖先开头是不得已住在昏暗的房子里，但不知不觉地在阴暗之中发现了美，不久便进而为了美的目的而利用阴暗了。事实上，日本房间的美纯然决定于阴暗的浓淡程度，此外别无他途。”^[26]这就是说，与今人相比，古人早就在日常生活中将一切事物都诗意化了。基于此，他就“阴翳的风雅”之美得出的重要结论在于：

我们祖先的思想方法就是这样，所谓美并非存在于物体之中，而在于物体与物体所造成



的阴暗的模样以及明暗的对比。正如夜明珠只有放在黑暗之中才会大放光彩，如果放在光天化日之下便会毫无魅力。同样如果离开了阴暗的作用，便不会有美。^[27]

“阴翳之美”与日本文化和生活传统相关，同时也深受古代中国文明的影响和习染。在另一方面，“阴翳之美”与日本美学传统中的“物哀美”概念，有着内在的精神上的联系。在某种意义上也可以说，“物哀美”乃是“阴翳之美”的别样表述。正如中国学者叶渭渠、唐月梅所言：“‘物哀美’是一种感觉式的美，它不是凭理智、理性来判断，而是靠直觉、靠心来感受，即只有用心才能感受到的美。所以一位日本学者在解说本居宣长的‘物哀论’时说：‘物哀’就是善于体味事物的情趣，并感受渗入心灵的事，这是一种和谐的感情之美，也是平安时代的人生和文学的理想。”^[28]实际上，“物”无所谓“哀”，也无所谓“美”；“物哀”和“物美”全在于“心”，在于“心”将“物”与生活、历史、文化、世事人情等等联系了起来。所以，“心”与“物”之关系的关键在于“心”，然后才是“物”。感于“物”而动的，非“心”莫属。

三

进一步思考，“低调的华美”首先表现为一种视觉感受，然后由视觉感受进入到内心的体悟和精神、道德层面；“阴翳之美”在于感于物而入于心和精神愉悦。就这两者来说，细腻入微的五官感受和体察至关重要。这种将五官感受、生活体验、物质对象、精神意义融为一体的审美感受方式，既是古代中国美学传统的内涵之一，同时也表征着以古代中国美学为代表的东方美学迥异于西方美学的独特性，值得我们重视。

日本美学家笠原仲二曾经写过一本书名为《古代中国人的美意识》的著作。他在书中立足于古代中国著名的“食色，性也”^[29]的说法，从对人的感官感受的分析出发，着重分析了对于“食”和“色”的感官感受，据以说明古代中国人审美意识的原初根源及其审美意义。其中，笠原仲二对于“色”的分析，在一定程度上可以作为我们理解

“低调的华美”和“阴翳的风雅”的参照，因为这两种东方式的审美感受，都与视觉对于“色”的感受密切相关。

首先，笠原仲二追溯了古代中国人审美意识产生的根源。他非常明确地指出，这种根源就在于同人的肉体感觉相关的事物，即能够满足人最重要的自然本能欲求的“官能性感受”：

……中国人的审美意识，在其初期阶段，一般还是从与肉体的、感觉的东西有着直接关系的对象中触发而产生。在那里体验了的美的体验内容，与味觉以及同味觉有着特别密切关系的嗅觉之外、以视觉 $\longleftrightarrow$ 触觉为媒介的、肉体的、官能的悦乐感有着深刻的关系。通过这些我们知道，能够给人以种种美感的那些对象，美味、芳香、美色等等，总之，都是伴随着古代中国人的生活，尤其是生命的保持、永续，或者充实和增进其精力（气力）的丰富的官能性快乐和深刻的愉悦的、在最根源方面直接的官能性对象。因此，在这里发现的约束中国古代人们的美的体验，是魅惑灵魂、摇动人心那样的一个深刻激烈的感受，而且在最原始性上，主要是所谓“食”，其次是“色”，即意味着对于满足人最重要的本能的自然性欲求的官能性的感受（文中符号 $\longleftrightarrow$ 意指视觉和触觉的双向互动。下同）。^[30]

与视觉的审美感受有关的是“美色”。大凡有正常视觉感官和自然欲求的人，都会被“美色”所触动。就《诗·卫风·硕人》中写到的庄姜而言，她的“美色”包括形貌（硕人其颀，肤如凝脂等）和穿着（衣锦褰衣等）。对于这些外在形貌特征的感受，毫无疑问属于审美感受的重要内容。同样，谷崎润一郎《阴翳礼赞》中所讲述的种种“阴翳的风雅”之美，也大多关涉到阴翳之物的形貌特征，诸如暮色中的村庄、漆器、寺庙、居室、庭院中的厕所等。古代东方美学传统对“美色”的审美乃源于人性之自然，以及人们对生命存在之现实性的看重，而不是出自生存的现实性之外的理想或理念世界。这可以说是东方美学与西方美学的最大不同之处。

其次，笠原仲二并不满足于仅仅追溯对“美



色”感知的生命本能的根源。他由生命本能的官能感受——视觉感受（也包括味觉感受等）——出发，一方面将视觉感受与离生命本能欲求较远的触觉感受联系起来，另一方面则进一步探求视觉和触觉感受所带来的精神性的愉悦。正如他所言：“在所谓‘色’的知觉中，本来包含着触觉，可是由于触觉和视觉混合在一起，其间无明显的界限，因而人们往往忽略了触觉，把‘色’只当作视觉的对象来看待。关于把不同的感觉混合在一起的现象是很多的。”^[31]由视觉感受联想到触觉感受，这即是一般的美学原理所讲的感觉之间相互转移的“通感”。“锦衣”闪亮柔滑的视觉感受，漆器暗淡沉着的视觉感受，传统纸张柔和松软的视觉感受等等，大多自然而然地与以手触摸的感觉相连，乃至人们在艺术表现中难以区分哪是视觉感受，哪是触觉感受。然而，人之生命本能的官能感受，总会进一步指向精神世界的某种愉悦感，这就是笠原仲二所说的精神上的“悦乐”和“净化”：

仅就“色”的字面，乍一看很容易认其为视觉性的对象，但对于所谓色的美的感受，在其真实方面，也是视觉性-触觉性的美的感受；更可认为，对于色的美感，是把这种视觉性-触觉性的美感，向最根源性的生命归投、融即，在随之而来的官能性的悦乐和恍惚性中，统一地发现，以某种艺术一般地象征性地形象化那种生命的神圣的狡智和神秘的魅力，以及对它的深刻、激烈的感受性（那种悦乐和恍惚的净化）。^[32]

从某种意义上说，人作为“审美的动物”，决不只是单纯凭借动物性的感官与世界接触。在这种感官接触中，必定包含精神性的内容。这是人类在漫长的文明进化历史中产生的必然结果。我以为，这是一个无需质疑的重要问题。

真正的问题在于：在人类社会进入文明阶段之后，到底是人的动物性和物质性在先、精神性在后；抑或是人的动物性、物质性与精神性是相互分离的世界？在我看来，这两种观点都不符合古代中国，也不符合古代东方美学传统的实际。实际的情况应当是，在古代中国，人类审美中的动物性、物质性与精神性始终都是一种浑然不可分割的整体。

例如，东汉许慎的《说文解字》对“美”的解释是：“甘也，从羊从大。羊在六畜主给膳也。美与善同意。”^[33]“甘”是口福之乐，“羊”是为了满足延续生命的生理需求的对象，“美”是人精神上获得的满足，“善”乃是道德上的圆满。许慎将四个方面放到一起说，实际上隐含着这四个方面浑然难以分割之意。我以为，许慎的说法，代表了古代中国人最重要的、最难以辩驳的美学观念，它应该是符合历史真实的。因而，对古代中国审美意识的讨论，难以轻易绕开古人的观念。

在笠原仲二对于“美色”的讨论中，值得肯定的是，他看到了视觉、触觉感官的重要性，以及不同感官之间的相互关联。尤其是，他强调了中国古代的审美观念缘起于人们生理感官的感受，与人们最基本的生存欲求相联系。他也试图进一步探寻感官感受与精神愉悦的关系，将它们归之于“悦乐”和“净化”，甚至还以对他影响颇深的西方生命论哲学来加以阐释，认为“……正是所谓‘色’，深奥地象征着根源的生命。也可以说，它是以人的视觉、触觉为媒介，把人归投于生命的怀抱的神秘手段，它意味着技巧”^[34]。其实，这样的解释已经偏离了古代中国审美意识的正轨，不足以为信。

再次，笠原仲二还专门论述到了古代中国人对于“彩绺”（与《诗·卫风·硕人》中所说的“锦衣”的质料有关联）之美的感受，并且把彩绺之美当作一种特殊的审美对象。他说：

古代中国人不仅对于彩绺的美，而且对于一般作为触觉性←→视觉性领域的美的对象，如雕刻以及类似的种种作品，也看作是专门由视觉观赏或者享受的美的对象。如，《荀子·富国》：“故必将铜（雕）琢刻镂，黼黻文章，以塞其目。”《管子·法法》：“为雕文刻镂，足以辨贵贱，不求其观。”……这里所谓“目”或者“观”，即作为视觉上“美”的悦乐对象的，不只是对于衣服及其他施加色彩的织绺的美，也意味着包括刀剑、金玉等等雕刻、刻镂的精巧的雕琢物所具有的“美”。^[35]

彩绺乃细薄而有花纹的丝织品，一面光滑如缎。它（包括各种绺罗锦缎的丝织品在内）在古代中国之所以成为一种特殊的审美对象，大概是因为



在物质十分匮乏的年代，拥有这种质料和造价都很昂贵的丝织品，本身就象征着人们的身份、地位、等级、财富、权力等诸多社会性的意涵。

这样，我们前述的关于“衣锦褰衣”的观点又可以向前延伸一步：锦衣的材料和造价都很昂贵，它具有物质价值和观赏价值；锦衣又是各种社会性意涵和价值的象征；锦衣给人的视觉和触觉感受不同于一般廉价的麻、布等织物。因而，在人们对锦衣的审美中，必定同时混杂着上述多方面的感受和意义。物质性、感受性、精神性、存在的价值感和历史意义，在古代中国和东方的审美意识中，共同构成了特殊的审美意义的内涵，构成了一种以感受性为中心、浑然不可离析的整体。更重要的是，古代中国人们的物质生活、精神生活和审美生活的事实清楚地向我们昭示：美、美感、审美、艺术创造和欣赏，始终都与人们的现实生存中的重要关切密不可分，绝非无关“功利”。审美和艺术创造总是与事物的物性、身体和感官的特性以及渗透于感受性的精神性及意义紧密相联。

负载着如此多重意涵的“锦衣”，偏偏要用“褰衣”来加以遮掩。这样的审美风尚，又在上述的复杂意涵之上增添了更加耐人寻味的审美因素。如此说来，“低调的华美”与“阴翳的风雅”之美一样，乃是古代中国和古代东方特有的审美风尚和审美理念。

[1][2][6] 范文澜：《文心雕龙注》下册，第538页，第542页，第632—633页，人民文学出版社1962年版。

[3][4] 宗白华：《美学散步》，第28—29页，第30—31页，上海人民出版社1981年版。

[5][7] 王羲之：《书论》，见《历代书法论文选》上册，

第28页，第28页，上海书画出版社1979年版。

[8][13][14][16] 阮元校：《十三经注疏》上册，第322页，第322页，第322页，第322页，中华书局1980年版。

[9][10][11][12][17] 姚际恒：《诗经通论》，顾颉刚标点，第83页，第83页，第83页，第83—84页，第83—84页，中华书局1958年版。

[15] 关于在锦衣外加褰衣的习俗，另一种说法认为是女子在出行途中遮蔽尘土。如郑玄说：“今衣锦者，在塗之所服也。”这里的“今”是指在春秋之后的东汉。姚际恒《诗经通论》认为：“古妇人平时盛服必加禅衣于外，《中庸》‘谓其文之著’是也。若嫁时加褰，则为塗间辟尘也，又不同。”另外，《汉语大词典》《汉语大字典》均说褰衣是在途避尘的衣服。这些说法似混淆了婚嫁与平时、春秋与其后时代的差别所在，不足为信。

[18][19][20][21][22][23][24][25][26][27] 谷崎润一郎：《阴翳礼赞——日本和西洋文化随笔》，丘仕俊译，第2页，第10页，第13页，第23—24页，第4页，第4—5页，第5页，第10—11页，第18页，第30—31页，生活·读书·新知三联书店1992年版。

[28] 叶渭渠、唐月梅：《物哀与幽玄：日本人的美意识》，第83页，广西师范大学出版社2002年版。

[29] 参见《孟子·告子上》，焦循：《孟子正义》下册，沈文倬点校，第743页，中华书局1987年版。

[30][31][32][34][35] 笠原仲二：《古代中国人的美意识》，杨若薇译，第36—37页，第28页，第29—30页，第31页，第27—28页，生活·读书·新知三联书店1988年版。

[33] 许慎：《说文解字》，第78页，中华书局1963年版。

[作者单位：四川大学文学与新闻学院]

责任编辑：吴子林