

中国古代原初审美观念新探

古 风

【内容提要】关于中国古代原初审美观念的研究,是一个难度较大的课题。目前学界涉足者虽多,但无突破性的成果出现。本文从字源学出发,结合考古与文献,对此问题进行了新的探讨:一是从“羊大为美”的字源学观点出发,按历史与逻辑的层进关系,分别论述了“以女色为美”→“以五色为美”→“以文采为美”⇒“以目观为美”的原初审美观念的演化过程,是对目前流行着的“羊大为美”和“羊人为美”观念的重要补充;魏晋以降,文学“以文采为美”的思想根柢于此;二是从中国特有的“五觉全美”古老审美思维方式的探讨中,认为中国古代原初审美观念是在视、听、味、心等诸觉维度同步发生的,奠定了中国美学的基本特色。这是中国古代人对于世界美学所作的杰出贡献。

【关键词】: 羊大为美 女色为美 五色为美 文采为美 目观为美 五觉全美

一、问题的提出

一般来说,中外学者关于“美学史”的研究,都是从有文字记载的资料开始的,诸如“西方美学史”研究从毕达哥拉斯、苏格拉底开始,“中国美学史”研究从孔子、老子开始。很显然,这些仅仅是“开始”,并不是“原初”。那么,我们要问“中国古代人原初的审美观念是什么?”这是一个很棘手难度较大的研究课题。目前学界涉足者虽多,但无突破性的成果出现。

困难在于研究者可以利用的能够反映人类原初审美信息的载体并不是很多。就拿“中国美学史”的研究来说,有人利用史前考古发现的石器、岩画和彩陶来研究中国古代人原初的审美意识。这种研究虽然存在着较多的主观阐释色彩,但仍有可取之处。问题是这种研究方法用于“原初审美意识”的研究是可行的,但对于“原初审美观念”的研究则行不通。按我的理解:“原初审美意识”是早期人类对于“美”的朦胧的、感性的和飘忽不定的心理感受,其历史更为久远;而“原初审美观念”则是上古人类对于“美”的比较明确的、稍有理性的和较为稳定的看法,一般表现在文字信息之中,其历史要晚于前者。

那么,研究中国古代人“原初审美观念”要用什么方法呢?实践证明,行之有效的方法则是字源学的方法,即从剖析和解读“美”这个汉字符号来把握中国古代人的“原初审美观念”。对于这种研究方法,汉代许慎开其先河,后继者承其余绪,多有发挥。但真正从美学角度研究者,当推日本学者笠原仲二先生和我国学者萧兵先生。(1)关于“美”的字源学研究,从古至今形成了三种主要观点:

其一、羊大为美。许慎《说文解字》说:“美,甘也,从羊,从大。”宋初徐铉《校定说文解字》明确提出“羊大则美”的观点。清人段玉裁《说文解字注》进一步发挥说:“羊大则肥美”,“五味之美皆曰甘”,将“美”与人的味觉美感联系起来。笠原仲二继承了以上各家的观点,并从美学角度作了深入分析和阐释。他认为,“中国人最原初的美意识,就起源于‘肥羊肉的味甘’这种古代人们的味觉的感受性”。(2)因此,“羊大为美”、“美”源于早期人类的味觉美体验的观点,在现当代美学界有较大的影响。

其二、羊人为美。这是萧兵在1980年发表的《从“羊人为美”到“羊大则美”》一文中所提出的观点。他认为,“羊大则

美”的“大”最初的意思不是“大”，而是“人”。“‘美’的最古解释是‘羊人为美’”。他在随后发表的《〈楚辞〉审美观琐记》一文对这个观点作了更为明确的概括，认为：“‘美’的原来含义是冠戴羊形或羊头装饰的‘大人’（‘大’是正面而立的人，这里指进行图腾扮演、图腾乐舞、图腾巫术的祭司或酋长），最初是‘羊人为美’，后来演变为‘羊大则美’”。也就是说，“羊人为美”是更为原初的审美观念。此论一出，很快得到美学界同行的肯定。尤其是著名美学家李泽厚先生和刘纲纪先生在《中国美学史》（先秦两汉编）和《华夏美学》中肯定和引用了萧兵的观点后，^{（3）}使这一观点在美学界影响俱增，大为流行。

其三、羊女为美。这是马叙伦在《说文解字六书疏证》中提出的观点。他认为，“（美）字盖从大，羊声，……（美）盖媠之初文，从大犹从女也”。^{（4）}在马氏看来，“羊”只是读音，没有意义，“美”字涵义主要与“大”有关。他也认为，这个“大”是“人”，而且是“女人”。因为，“美”是“媠”的初文。许慎《说文解字》云：“媠，色好也，从女，从美”。所以，这还不是一般的“女人”，而是“美女”。也就是说，中国古代人的“美”的观念本源于观赏有姿色的美女。因此，笠原仲二先生说：“马氏把所谓‘色’——美人所给与的美的感受性，看作是中国人原初的美意识形成的一个重要契机。”^{（5）}由于马氏在表述上不是很明确，因而这个观点没有引起美学界人士的重视。

以上三种观点各有特色：徐铉等人认为“美”本源于“味”和味觉美的感受，马叙伦认为“美”本源于“色”和视觉美的感受，萧兵认为“美”本源于“图腾”和原始巫术活动。我认为，中国古代人原初审美观念的起源不可能是一元的、简单的，而应该是多元的、复杂的。也就是说，以上三种观点皆言之成理，自成一说，都揭示了中国古代人原初审美观念的一些真实情况。因此，我主张兼采三说，合立一论，否则在探讨中国原初审美观念时就不会得出全面而科学的结论。前两种观点都有较充分的论证，已被学界所认同，而后一种观点目前还缺少令人信服的论证。本文拟从马氏“接着说”，从字源学出发，给合考古与文献，对此问题进行一些新的探讨。

二、色之一：以女色为美

马叙伦认为，“美”字下面的“大”是“女人”；而“美”字又是“媠”字的初文，“媠”字从“女”、从“美”，是“美女”。这说明，“美”原初与“美女”有关。那么，如果再深究一步，“美”与“美女”的什么有关呢？许慎《说文》云：“媠，色好也”，即“美”与“女色”有关。这样我们从古人留下的字源学资料中，就推演出“以女色为美”的观点来了。这是一种能够反映中国古代人原初审美观念的重要思想。

其实，这是一种十分古老的观念。甲骨文“色”写作“𠃉”，左边是一个男人，右边是一个怀有身孕的女人。可见“色”的原始本义与“性”和“生育”有关，而“性”和“生育”在早期人类看来是一件很神圣的事。所以，甲骨文中的“色”字大多用作神祇名和祭祀名。^{（6）}这一点还可以从后来的“色”字篆文写法中得到证实。许慎《说文解字》中“色”的篆文写作“𠃉”。有趣的是，甲骨文“色”字中的一男一女取“背靠背”的并列姿势，但到了篆文中却变成了“男上女下”的重叠姿势，性事活动形象历历在目。《周易》的“咸”卦（䷞）也是一个很好的旁证。它由“兑”卦（☱）和“艮”卦（☶）上下重叠而成。“兑”为少女之卦，“艮”为少男之卦。如将“咸”卦（䷞）放成横的看，为男女并列之象，与甲骨文的“色”字相似，为“求爱”之象。尚秉和释云：“少女在前，少男在后，而艮为求”，即少男向少女求爱。如《诗经·关雎》：“窈窕淑女，君子好逑”之意。如将“咸”卦（䷞）放成纵的看，则为男女重叠之象，与篆文“色”字相似，为“作爱”之象。程颐《周易程氏传》云：“男志笃实以下交，女心悦而上应”。因此，韩康伯《周易注》云：“柔上而刚下，感应以相与，夫妇之象，莫美乎斯”。这是以少男少女的性事为“悦”（“兑”卦为“悦”）为“美”。^{（7）}可以想象，当时人对于“性”的感受首先是快感（包括生理快感和心理快感），其次才是神秘感和神圣感，也即原始道德感。在只知其母而不知其父的母系社会，女性是性事活动的主导者，也是生命的孕育和子女的养育者，因而受到社会的尊重和崇拜。如古代神话中的女娲，《说文》云：“古之神圣女，化万物者也。”从字源学上看，女娲是远古时期的生育女神。女娲，也名女包媠（《路史·后纪二》）。《说文》中没有“女包”字，但从“包”字中可以透见出一些信息。《说文》云：“包，𠃉，象人裹妊，巳在中，象子未成形也。”又

云：“胞，𡇗，儿在裹也。”由此可见，“女包”也是一个有关妊娠生育的字。这从“女娲造人”的神话传说中可以得到证实。《风俗通》云：“俗说天地开辟，未有人民。女娲抟黄土作人。剧务，力不暇供，乃引绳于泥中，举以为人”。（《太平御览》卷七十八引）史前考古发掘工作也为我们提供了十分充足的证据。例如：甘肃泰安大地湾出土的人头形器口彩陶瓶就是一个很好的例证。从这个女性头部看，有整齐的刘海，柔顺的长发，瓜子脸，杏仁眼，翘鼻子，小嘴，显得均称漂亮。尤其是橄榄型的瓶身，巧妙地表现了一位年轻孕妇的形象。瓶体上的红底黑色几何花纹，仿佛为这位少妇穿了件华丽的裙装。还有在辽宁喀左县东山嘴发现的两件陶塑裸体孕妇像，虽已残缺，仍可见丰硕的大腿、臀部和隆起的腹部。这些距今5000多年前的作品，与甲骨文“色”和篆文“包”中的孕妇符号是比较一致的。正如有学者所指出的那样：“在考古发掘中，有这样一个耐人寻味的事实，即所有出土的母系氏族阶段的文化遗物，凡是人面雕像，乃至器物塑像，几乎全部为女性。”“女子，特别是怀有身孕的女子，就是当时人们心目中最美的偶像。”^{（8）}即使到了殷商时期，仍然残留着母系社会的某些信息。如崔恒昇编著的《简明甲骨文词典》中收入“帚女”、“帚井”、“帚丰”、“帚白”等以“帚”（即妇，已婚女子）字冠头的双音妇女名就有92个，而收入“子央”、“子戈”、“子安”、“子美”等以“子”冠头的双音男子名只有63个。当然，母系社会对于女性的尊重和崇拜，是由其社会地位决定的。如果说当时的男性对于女性具有审美意识，也是先有崇拜意识，其次才有审美意识的。而且，这种审美也是以生育为美，以圣德为美，弥漫着原始的宗教神秘气氛。古代神话中只言女娲超人之行和神圣之德，而不言其美，就是很好的证明。

到了父系社会后，男性成为性事活动的主导者，也成为对于女性的占有者。相对于女性来说，男性的生育观念和养育子女的责任感都要淡化许多。男性更看重“性”的生理快感和心理满足。正是在这一点上，男性们的“眼球”大多关注着女性而不是子女。这一点也可从动物中得到验证。其实人类也差不多。这是由男性的“性本能”决定的。因此，到了父系社会，“色”字的意涵有了根本性的转化。《说文》云：“色，颜气也。”又云：“颜，眉目之间也”。这时，“色”指男女额头或脸面的气色，尤其多指女性面容的气色之美。这是一个很大的转变，即“色”由性事活动到对女性面容美的观赏的转变。《诗经·邶风·君子偕老》写其美女，“鬢发如云”，“扬且之皙也”。朱熹注云：“鬢，黑也；如云，言多而美也”，“皙，白也”。发黑脸白，是面容美之颜色。所以，“言容貌之美，见者惊犹鬼神也。”《诗经·卫风·硕人》写美女，“螭首蛾眉，巧笑倩兮，美目盼兮”。朱熹注云：“倩，口辅之美也；盼，白黑分明也，此章言其容貌之美。”《诗经·郑风·有女同车》写美女，“有女同车，颜如舜华。”朱熹注云：“舜，木槿也，树如李，其华朝生暮落，……言所与同车之女其美如此。”这些诗中的美女面容如花似玉，楚楚动人，就是“色”的最好注脚。再到后来，女色之美不仅仅指面容，而是指全身。如《诗经·卫风·硕人》这首诗就写了美女的手、肤、颈、齿、首、眉、目、口等，而且以手指柔长、眼睛有神、身材高挑、肌肤丰满洁白为美。宋玉是写美女的高手。在他的笔下，神女“美貌横生，焔乎如花，温乎如莹。五色并驰，不可殫形。……眸子炯其精朗兮，瞭多美而可观。眉联娟似蛾扬兮，朱唇的其若丹”。（《神女赋》）宋玉“称邻之女，以为美色。”“增之一分则太长，减之一分则太短；著粉则太白，施朱则太赤；眉如翠羽，肌如白雪，腰如束素，齿如含贝；嫣然一笑，惑阳城，迷下蔡。”（《登徒子好色赋》）由此可见，在男性心目中，美女之美，在于颜色或姿色。一般说来，是脸上的颜色要白里透红，若芙蓉，如桃花；全身肌肤的颜色要细嫩洁白，宛若美玉。因此，“色”或“美色”就成为美女的代名词了。清人朱骏声《说文通训定声》云：“通谓女人为色。”上文所举宋玉笔下的“美色”、“好色”的“色”就是如此。其中也暗含着“性”的内容，如“好色”即“好性”也。孔子所说：“吾未见好德如好色者也”（《论语·子罕》）。《毛诗序》所说的“忧在进贤，不淫其色”。此处之“色”也是指女人或指性事。

所以，以女色为美有两个层面的内容，一是性欲之美，二是姿色之美。前者是触觉美，后者是视觉美。诸如《韩诗外传》卷五云：“目欲视好色”。《淮南子·说林训》云：“佳人不同体，美人不同面，而皆悦于目。”因此，“色”的内涵由性欲向姿色（主要是“面”之颜色和“体”之姿态，合称“姿色”。）的转变，也即是古代中国人原初美感由触觉向视觉的转变。这是一次十分重要的提升。因为，满足视觉的姿色之美，按照笠原仲二先生所说，“不仅是一般地指女性的洁白的肌肤、漆黑的头发、

脸上色彩美丽的粉妆（眉黛和颊、唇的胭脂），也多指肉体、肢体形态所具有的性的魅力。”⁽⁹⁾这些原初的审美观念也表现于其它以“女”为原型的一系列汉字中。诸如，“好”是一女一男交合的性感美，“妙”是少女之美，“娉”是半老徐娘之美，“嫒”是艳丽动人的美女。⁽¹⁰⁾这些本源于女性美的“美”、“好”、“妙”等作为审美关键词，被广泛地用于审美评价的活动中。

三、色之二：以五色为美

“色”除了女色之义外，另一个意思就是“色彩”。古代不叫“色彩”而称“颜色”，这是本源于“脸色”和“女色”而来的。《论语·泰伯》云：“正颜色，斯近信矣。”屈原《渔父》云：“颜色憔悴，形容枯槁”。此“颜色”指“脸色”。陆机《拟青青河畔草》云：“粲粲妖容姿，灼灼美颜色”。白居易《长恨歌》云：“回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色。”此“颜色”指“女色”或“美色”。上文已经论述了这方面的内容，我概括出了“以女色为美”的原初审美观念；接着论述“色彩”（颜色）对于原初审美观念的影响。

“色”或“颜色”作“色彩”理解的用法也很古老。《尚书·益稷》云：“以五采彰施于五色，作服。”“五色”即五种色彩。杜甫《花底》诗云：“深知好颜色，莫作委泥沙。”“好颜色”即此花“色彩美”。色彩对于人类认识事物和审美观念的生成都具有十分重大的影响。因为，自然界中的万物都有各自的色彩，诸如蓝天、红日、白月、彩云、黄土、绿水、青草、黑鸟以及各种色彩的鲜花等，人类祖先所看到的已是一个色彩绚丽的世界了。由于人类祖先对于万物色彩的长期观赏，既将色彩作为认识事物的一个途径，也滋生了对于色彩的视觉快感和美感。在此基础上，人类祖先发现和掌握了制作色彩的技术，并逐渐用色彩来装饰和美化自己的生活。现以史前考古文物中的色彩为例作以说明：

A. 红色：彩陶中半坡类型、马家窑类型等均以红色为基本色。广西扶绥崇左、龙州、宁明等岩画上，红色几乎笼罩了所有的造型；贵州开阳境内的岩画‘用赭红色’之笔涂绘；云南碧江县、沧源县等岩画也均采用土红色的刚劲线条画成。

B. 黑色：它在彩陶中的表现仅次于红色。在马家窑文化的彩陶上，黑色几乎占据了主导地位。齐家文化、卡约文化也较为普遍地使用红色、黑色单彩。

C. 黄色：在马家窑文化的彩陶上，它以底色的面貌出现。陶质的许多近似黄色的黄褐、土褐等颜色丰富了黄色的表现力。

D. 白色：在彩陶中，白衣的造型手法被广泛应用，白色在纹样的描绘中虽不占重要位置，但它的点缀、穿插作用乃是纹样生动性的一个因素。

E. 蓝色：在马家窑文化、辛店文化以及屈家岭文化的彩陶上，蓝色积极参与了纹样的绘制，并和底色形成特定的调子。”⁽¹¹⁾

以上是我国史前陶器和岩画中所出现的五种色彩，即红、黑、黄、白、蓝（青）。当然，大自然中的色彩比此要多，这分明是人类祖先们长期对色彩认识和选择的结果。为什么这样说呢？就因为这五种色彩与《尚书》中所记载的“五色”是如此巧合，而且多为正色。《尚书·益稷》中记载有“五色”的概念。一般认为，此五色即是青（蓝）、黄、赤（红）、白、黑。在上古文献中，这是关于“五色”最早的记载。学界多数人认为，“五色说”受了“五行说”的影响。我以为这是值得商榷的。因为，学界大多认为“五行说”出现于战国时期，⁽¹²⁾难道“五色说”的出现会晚于“五行说”吗？事实却不是如此。《尚书》是孔子之前的文献，按其记载：“五色说”出于《夏书·益稷》，而“五行说”出于《夏书·甘誓》和《周书·洪范》；另按《左传》记载，“五色说”出现于鲁桓公二年（前710年），而“五行说”出现于鲁文公七年（前620年）。可见“五色说”比“五行说”出现得略早一些，谁受谁影响还很难说，这是其一；其二是“五色说”、“五行说”的出现皆早于战国时期，尤其是“五色说”出现于夏代是极有可能的，可以看作是彩陶用色的经验总结。

“五色说”在春秋战国时期十分流行。诸如《左传·昭公二十五年》载云：“为九文、六采、五章，以奉五色。”《老子》

云：“五色令人目盲。”《庄子·马蹄》云：“五色不乱，孰为文采。”《吕氏春秋·孝行览》云：“树五色，施五采，列文章，养目之道也。”《黄帝内经·素问》云：“五色微诊，可以目察，”等等。后来，“五色”不仅仅是指五种色彩，而是有丰富文化内涵的。现略述如下：

(1) 黄：《说文》云：“黄，地之色也，从田。”在古代文化中，“黄”为至尊之色。有人认为，是尊地重农。

《周易·坤卦》云：“地黄”。王充《论衡·验符》云：“黄为土色。”有人认为，是尊帝。《吕氏春秋·季夏》云：黄乃中央之色、黄帝之色，“天子驾黄骝，载黄旂⁽¹³⁾，衣黄衣，服黄玉”；刘师培先生则认为，“尊黄”与我国人种有关，因为“古代人民悉为黄种”（《古代以黄色为重》）。黄色为吉祥之色、尊贵之色，已成传统。历代皇帝住的宫殿、穿的龙袍、坐的龙椅和乘的龙舆等，皆为黄色。佛教亦多用黄色。

(2) 青：《说文》云：“青，东方色也。”青色本源于草色。《说文》云：“苍，草色也。”因为在古代“青”与“苍”通用，如郑玄《礼记·月令·孟春》注云：“苍，亦青。”在古诗中，“青”常用作草色，如《古诗十九首》云：“青青河畔草”。今天汉语中仍保留了“青草”的说法。由于春天草木返青，所以“青”也成为春天之色。因此，到了春天，天子要“驾苍龙，载青旂，衣青衣，服青玉”（《吕氏春秋·孟春》）。

(3) 赤：《说文》云：“赤，南方色也。”赤的本源有两说，一说本于火。段玉裁《说文解字注》云：“火者，南方之行，故赤为南方之色。”另一说本于太阳。《释名·释采帛》云：“赤，赫也，太阳之色也。”阳盛则为夏，故赤为夏天之色。每到夏天，天子“驾赤骝，载赤旂，衣赤衣，服赤玉。”（《吕氏春秋·孟夏》）在中国民俗文化中，赤（红）也是喜庆之色，凡嫁娶、节日和喜庆多用红色。

(4) 白：《说文》云：“白，西方色也。”“白”本源于日出，为黎明之色。商承祚先生说，白“象日始出地面，天色已白，故曰白也。”（《“说文”中之古文考》）白为秋天之色。《尔雅·释天》云：“秋为白藏。”宋邢昺疏云：“秋之气和，则色白而收藏也。”每秋秋天，天子“驾白骝，载白旂，衣白衣，服白玉。”（《吕氏春秋·孟秋》）古人认为，女人肤色以洁白为美，历来书画也以“留白”为美。曹植《洛神赋》写美女“延颈秀项，皓质呈露”，就是说其白美。白又为阴丧之色。《说文》云：“阴用事，物色白”。民间治丧事皆穿白衣，戴白冠，穿白鞋，佩白花。古代戏曲中，奸臣多为“白脸”。生活中厌恶他人时也用“白眼”。

(5) 黑：段玉裁《说文解字注》云：“黑，北方色也”黑又为冬天之色。每到冬天，天子“乘玄辂，载玄旂，衣黑衣，服玄玉。”（《吕氏春秋·孟冬》）古人认为，发以黑为美。蔡邕《青衣赋》写美女“玄发光润”，就是言其发美。中国书画皆以黑色为美。

由此可见，“五色”具有十分丰富的审美文化内涵。不仅如此，从战国以降，随着“五行说”的盛行，“五色”还与“五行”、“五时”、“五方”、“五味”、“五音”、“五脏”等相匹配，构成了一个五色斑斓的审美文化网络。现根据《吕氏春秋》“十二纪”、《礼记·月令》和《黄帝内经》的记载，⁽¹⁴⁾列表如下：

| 五色 其它 | 青 | 赤 | 黄 | 白 | 黑 |
|----------|-----|-----|------|-----|-----|
| 五行 | 木为青 | 火为赤 | 土为黄 | 金为白 | 水为黑 |
| 五时 | 春为青 | 夏为赤 | 季夏为黄 | 秋为白 | 冬为黑 |
| 五方 | 东方青 | 南方赤 | 中央黄 | 西方白 | 北方黑 |
| 五味 | 青味酸 | 赤味苦 | 黄味甘 | 白味辛 | 黑味咸 |
| 五音 | 角为青 | 徵为赤 | 宫为黄 | 商为白 | 羽为黑 |

| | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| 五 脏 | 脾为青 | 肺为赤 | 心为黄 | 肝为白 | 肾为黑 |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

在古代，以儒家为主导的传统文化是一种“尚中”或者“中庸”的文化。所以，五方贵中，五色贵黄，五行贵土，五味贵甘，五音贵宫，五脏贵心，以中、黄、土、甘、宫、心为美。这也就是许慎以“甘”释“美”和刘勰以“心”名“书”的奥秘所在。^{〔15〕}

从美学的角度看，单一的色彩还不能成为审美对象。古人是懂得这个道理的。西周末年的史伯就说过：“声一无听，物一无文”的话。同样，“色一则无美”，仅靠一种色彩也是绘不出美丽图画的。一花独放不是春，万紫千红春才美。其实，现实事物的美也是如此。白居易《上阳白发人》诗云：“脸似芙蓉胸似玉”，是指白里透红的颜色美（白与红两色之搭配）。如果“人老珠黄”成为黄脸婆（只有黄一种色），就不美了。陆游笔下的那一双很美的“红酥手”，就是因为手背白如酥，手掌心透着一点点红，而且是细腻柔软的美手。如果这双手是一色白，或是一色红，则怪吓人的，何美之有？在上古时期，人工调合五色的最美的东西是彩绣，因为真正的绘画艺术是魏晋以后才发展起来的。因此，《考工记》云：“青与赤谓之文，赤与白谓之章，白与黑谓之黼，黑与青谓之黻，五彩备谓之绣。”彩绣成为先秦表现色彩审美理想的典型作品，因而常被人们用来谈论视觉之美。如《荀子·正名》云：“目视黼黻而不知其状”。又《礼论》云：“黼黻文章，所以养目也。”《礼记·郊特牲》云：“黼黻文绣之美。”后来，彩绣还被当作“审美模子”广泛用于文学艺术的审美批评之中。作者对此已另撰文论述了。^{〔16〕}

需要指出的是，古人所谓的“五色”皆为正色，如果连间色包括在内，那色彩要丰富得多。所谓间色，即杂色，由两种以上的正色混合而成，如红与黄合成橙色，黄与青合成绿色，青与红合成紫色等。间色与间色相混合，还可以生出更多色彩来。古人对此是有所研究的。如《说文》云：“红，帛赤白色；”“紫，帛青赤色；”“绿，帛青黄色也；”“纁，帛赤黄色；”“缥，帛青白色也”等等。这样色彩就会更加丰富多样。所以，《淮南子·原道训》云：“色之数不过五，而五色之变，不可胜观也。”这一点已为现代色彩科学的发展所证实。目前，我国印刷行业用三原色以每色10个层次叠印出色谱，色彩达到1630种。有的国家已印出9000种色样。根据色彩专家的研究和计算，世界上大约有1000万种以上的色彩。^{〔17〕}但是，从审美思想上看，儒家有贵正色而轻间色的倾向。《论语·阳货》云：“子曰‘恶紫之夺朱也’。”朱熹注云：“朱，正色；紫，间色。”刘勰《文心雕龙·情采》云：“正采耀乎朱蓝，间色屏于红紫，乃可谓雕琢其章，彬彬君子矣。”因此可见，由史前彩陶开创的“以五色为美”的原初审美观念得到了异常丰富的发展。

四、色之三：以文采为美

“色”还有一层含义是“文采”。“文”即“纹”，指花纹或图案；“采”即“彩”，指色彩。所以，“文采”的本义是“有色彩的花纹”。这是有关“色”的原初审美观念的第三个层面的内容。

“文采”的观念起源于丝织锦绣的生产。《老子》第五十三章云：“服文采。”“采”，王弼本作“綵”，广明本作“丝”。^{〔18〕}可见“文采”即“纹綵”或“纹丝”，就是美丽的丝织锦绣。“文采”亦作“文彩”。宋臣徐铉《说文》校定本增补云：“彩，文章也。”而据前引《考工记》的说法，“文”、“章”是彩绣的两种不同的样式。可见“文彩”即“纹绣”，也是丝织锦绣，即《考工记》所说的：“五彩备谓之绣”。又《汉书·货殖传》云：“其帛絮细布千钧，文采千匹”。颜师古注云：“文，文绘也；帛之有色者曰采。”“文绘”的“绘”，并不是绘画，而是“文绣”。《说文》云：“绘，会五采，绣也。”而且“文采”用“千匹”作量词，均证明是指丝织锦绣而言。以上三例均证明“文采”的本义是“有彩色花纹的丝织锦绣品”，甚至成为丝织锦绣的专用名词。诸如《墨子·辞过》云：“女工作文采；”“饰车以文采；”“女子废其纺织，而修文采，故民寒。”《管子》卷十七云：“主好文采，则女工靡。”《庄子·马蹄》云：“五色不乱，孰为文采。”其中“文采”即“文绣”或“彩绣”。

“文采”的观念其实是一种本源于“色”的原初审美观念。因为，它涉及到视觉审美的两个基本因素：一是形即花纹图案（即文）。《尚书·益稷》对上古人衣服上的花纹图案有所记载。云：“予欲观古人之象（衣服上的花纹图案），日、月、星辰、山、龙、华虫（野鸡），作会（绘，即绣）；宗彝（虎纹）、藻（水草纹）、火（火纹）、粉米（彡米纹）、黼（斧纹）、黻（己纹），纁绣（缝绣）”。^{〔19〕}可见这些花纹图案都来自上古人的生活感观意象；二是色即色彩（即采）。远古人类的色彩感觉来源于色彩缤纷的大自然，但是对于色彩的实践创造主要表现于彩陶和彩绣之中。由于彩陶时代，人类对于色彩还处于感性认识阶

段，还不能够进行理性认识和总结。这从汉字中有关色彩的文字没有一个与彩陶相关就足以证明了。有关古陶器的字，《说文》中只收了三个。如云：“虚，古陶器也。”但是在“从豆”、“从皿”表示古代食器和祭器的文字中，没有一个与色彩相关。“蓝”在《说文》中从草，是“染青草”，与草有关。

但是，到了彩绣时代，情形则大不同了。人类对于色彩不仅有了理性的认识，由“五采”（正色）向“多采”（间色）发展，而且对于各种色彩进行了“命名”。因此，在汉字中关于色彩的各种名称都与彩绣有关。这一点从《说文》中就可以得到证明。诸如：“红，帛赤白色”；“绿，帛青黄色也”；“紫，帛青赤色”；“绛，大赤也”；“缙，帛黑色也”；“緌，帛浅黄色也”；“緋，帛赤色也”。这七个色彩名称已成定名，至今沿用。有关色彩的彩绣还有：素、缚、縗、緜、绀、绛、绁、縗、縗、縗、縗（以上为单色），缥、缣、縑、紺、縠、纂、緌（以上为杂色），绮、绣、绘、绚、繡、縠、絨（以上为五色），纨、縠、縠、縠、縠（以上为不定色），共44种之多。可见上古人对于色彩美认识领域的拓展和丰富，是本源于彩绣业的发展。尤其是许多色彩的名称本源于丝织锦绣，作为上古人色彩美感的原初形态，对于中国古代原初审美观念的生成起了奠基的作用。正因为如此，丝织锦绣才成为“审美的模子”，被广泛地运用于文学审美活动之中。诸如王充说：“文如锦绣”（《论衡·定贤篇》）；鲍照评颜延之诗说：“君诗如铺锦列绣，亦雕绘满眼”（《南史·颜延之传》）；刘勰评左思说：“太冲动墨而横锦”（《文心雕龙·时序》）。古代中国人不仅发明了丝织锦绣，而且还从彩绣中发展出了一种很特殊的审美观念。在世界美学中，这是一种很特殊的审美文化现象。这是我近来的一大发现。^{〔20〕}长期以来，没有人能认识到这一点。

由于古人常以彩绣文采之美来说文学，所以，“文采”也指书面的语言文字之美，尤其是指文学作品的语言文字之美。这是“文采”本义的拓展。魏晋以降，文学“以文采为美”的思想根柢于此。在这个意义上，“文采”又称为“文彩”、“词采”或“词藻”等。

《韩非子·难言》云：“捷敏辩给，繁于文采”。《文心雕龙·熔裁》云：“文采所以饰言”。《史通·自叙》云：“然刘、范之重雄者，盖贵其文彩”。《京本通俗小说·菩萨蛮》：“郡王听了，大笑道：‘好诗，却少文采’。文学作品语言的文采美，体现在色、形和音三个方面。所谓文采的色，就是有关色彩名词的合理运用。刘勰对此有一段精彩的论述。认为：“至如《雅》咏棠华，或黄或白；《骚》述秋兰，绿叶紫茎；凡摘表五色，贵在当时，若青黄屡出，则繁而不珍”。^{〔21〕}如司马相如《上林赋》云：“於是乎卢橘夏熟，黄甘橙棣，……扬翠叶，扞紫茎，发红华，垂朱荣。”五色斑斓，虽为文字，宛若彩绣；所谓文采的形，主要指文字偏旁结构和笔画多少的合理配置。刘勰认为，偏旁部首相同的字连用（即联边）不美，同一字重复出现（即重出）不美，笔画少的字（即瘠字）连用不美，笔画多的字（即肥字）连用也不美。因此，他主张“省联边”，“调单复”。只有这样，才有“参伍单复，磊落如珠矣”（《文心雕龙·练字》）的美感；所谓文采的音，主要指语言文字的声韵美。刘勰认为，文学作品的声音应和谐押韵，抑扬顿挫，“则声转于吻，玲玲如振玉；辞靡于耳，累累如贯珠矣”（《文心雕龙·声律》）。文学作品语言文字的色、形、音做到以上三点，便具有“视之（色、形）则锦绘，听之（音）则丝簧”（《文心雕龙·总术》）的美感。这就是文学作品的文采美。当然，文采美其实包含的内容极为丰富，诸如“编字不只，捶句皆双，修短取韵，奇偶相配”等，凡是美化文字的一切修辞技巧，都是有文采的表现。因为，与彩绣文采一样，语言文字本身也是有色彩的。正如王骥德《曲律》所说：“工句字，故以色泽胜”。此“色泽”即是语言文字的色彩，就是“文采”。因而，人们常常把修改文章称为“润色”，即使其增加文采之美。

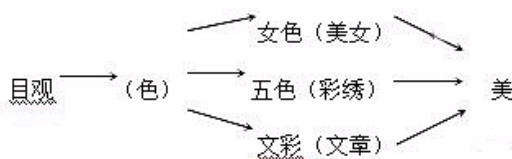
从上文第三部分的图表中所知，古人认为，音乐也是有色彩的，即角为青，徵为赤，宫为黄，商为白，羽为黑。因此，五音构成音乐，便与五色构成彩绣是相同的。所以，陆机《文赋》云：“暨音声之迭代，若五色之相宣”。李善注云：“言音声迭代而成文章，若五色相宣而为绣也”。文章音律，与音乐相同（可参见《文心雕龙·声律》），故可证。这样我们便可以理解《左传》何以要将“五色”与“五声”并言的奥秘了。

因此，古人不仅认为音乐有色彩，而且还认为音乐也有“文采”。这个观点来自《乐记》。云：“广其节奏，省其文采”；“文采节奏，声之饰也”。那么，什么是音乐的文采呢？郑玄注云：“文采，谓节奏合也”。这也就是《乐记》所说的“节奏合以成文”。在古人看来，音乐中的“文”与“采”是有区别的。宫、商、角、徵、羽五音各有不同的音色，音声迭代便形成“采”；“屈、伸、俯、仰、缀、兆、舒、疾，乐之文也”（《乐记·乐论》）。“文”即是音乐的节奏。《国语·郑语》谈论音乐时所说的“清浊、大小、短

长、疾徐”是“文”，“哀乐、刚柔、高下、周旋”是“采”，两者合之便是“文采”。音乐之所以有“文采”，就因为它是经过装饰和美化的，即“文采节奏，声之饰也”。疏云：“声无曲折则太质素，故以文采节奏而饰之使美”。《尚书·尧典》所说的“律和声，八音克谐，无相夺伦”，也是指“文采”而言。音乐有了文采，便具有“上如抗，下如队（同坠），曲如折，止如槁木，倨中矩，句中鉤，累累乎端如贯珠”（《乐记·师乙》）的审美效果。这样以来，“文采”便由视觉美形式转换为听觉美形式了。

五、“目观为美”观念的形成

综上所述，我们从“羊女为美”的字源学观点出发，按历史与逻辑的层进关系，分别论述了“以女色为美”→“以五色为美”→“以文采为美”的原初审美观念。这三个原初审美观念之间有一个逻辑抽象的演化过程：“以女色为美”产生得最早，从原始生殖崇拜的神秘感演化为对女色的审美感。这是本源于以“女人”为对象的原初审美观念；与女人所从事的彩绣业相关，又先后衍生出了“以五色为美”和“以文采为美”的原初审美观念。这是本源于“物”（彩绣）和“言”（文章）的原初审美观念。其逻辑演化的路径是由“女人→彩绣→文章”或者由具象到抽象的过程。在此基础上，最后形成了“目观为美”的原初审美观念。这是在一个具有“形而上”层面上所概括出来的审美观念。如图所示：



从语法角度看，“目观为美”是一个不完全句式，实际上应该是“目观（色）为美”。这个“色”是从“女色”→“五色”→“文采”中抽象出来的。首先，“女色”是“目观”的审美对象，并不单单是“性”的生理对象。在这一点上，古人还是比较高雅的。《庄子·齐物》云：“毛嫱、丽姬，人之所美也，……四者孰知天下之正色哉？”有时也指男色。《孟子·告子上》云：“目之于色也，有同美焉”。但在具体论证时只举古代美男子都，而多数情形下指女色而言。汉乐府诗《陌上桑》中行者、少年、耕者、锄者“观罗敷”，就是看美女，停留在“审美”（观）的层面；只有“使君”以官势欺人，不仅“观”而欲“占”，考虑到“性”的问题。傅毅《舞赋》写了目观美女后的感受是“观者称丽，莫不怡悦”。他们追求的大多是精神上的审美满足。“女色美”表现在容色、体色和服色等方面。墨子说，美人应“食必粱肉，衣必文绣。”为什么呢？因为，“饮食不美，面目颜色不足视也；衣服不美，身体从容丑羸不足观也”（《非乐》）。其次，“五色美”的典型是黼黻，它也是“目观”的主要审美对象。荀子《礼论》云：“黼黻文章，所以养目也。”萧统《文选序》云：“黼黻不同，俱为悦目之玩。”再次，古人之所以追求“文采美”，也是为了满足读者的视觉美。汉代人的辞赋写作，“文必极美”，“辞必尽丽”，十分讲究文采。被刘勰称为“铺采摛文”，“蔚似雕画”（《文心雕龙·诠赋》）。因此，“美丽之文，赋之作也”（皇甫谧：《三都赋序》），赋成为美文的杰出代表。汉代人讲究文采，就是追求“美丽之观”（王充：《论衡·佚文》）的视觉审美效果。同样，魏晋六朝人崇尚华丽，经营文采，也是为了追求“悦目”（陆机：《文赋》）的视觉美效果。如扬修赞扬曹植文采之美时说，“观者骇视而拭目”（《答临淄侯笺》），就是如此。

总之，在“羊女为美”的原初审美观念中隐含着丰富的审美信息和思想内涵。“女色美”是视觉美，“五色美”是视觉美，“文采美”也是视觉美，三者都是“目观”之对象。这样从此三者中又可以概括出“目观”的行为和“美”的效果，加之从“女色”、“五色”和“文采”中概括的“色”，就可以总结出“目观（色）为美”的原初审美观念。再简略地说则是“目观为美”。这就是“目观为美”的逻辑演化和历史形成过程。这是对目前流行着的“羊大为美”和“羊人为美”观念的重要补充。

“目观为美”的说法出自《国语·楚语上》，是楚国大臣伍举对楚灵王筑章华台且“以土木之崇高、彤镂为美”的评论。这种“以目观为美”的审美观念，在春秋战国时期是比较流行的。诸如“美不过以观目”（《国语·周语下》）；“目之所美”，“目知其美”（《墨子·非乐》）；“目之于色也，有同美焉”（《孟子·告子上》）。审美主体之“目”，与审美对象之“色”，构成审美关系，展开审美活动，最后都指向“美”的审美效果。当时人谈“美”时，大多会提到“女色”（美女）、“五色”（彩绣）和“文采”（文章）。此三者成为“美”的典型形态，而且都是由“目”看出来的。值得注意的是，当时人谈“目”必谈“美”，谈“美”也必谈“目”，好象“美”是“目”的必然的

审美效果（“耳”的必然的审美效果是“和”）了。有趣的是，当时的文化也几乎成为视觉文化了，文字是象形文字，哲学是八卦图画哲学，思维是直觉——意象思维。这几乎决定了中国文化的基本特征，于是也形成了一种“目观为美”的审美文化传统。这一点是有别于西方文化和美学的。美国学者W.爱伯哈德十分敏锐地发现了这个特点。他说：“中国人是一个喜欢用眼睛来观察事物的民族”。^{〔22〕}确实如此，据说仓颉“观鸟兽蹄远之迹”创造文字；伏羲“仰观象于天，俯观法于地，视鸟兽之文与地之宜”（许慎《说文解字序》），始画八卦。当然，这并不是说西方人不重视“眼睛”。古希腊时也曾有过一种观点认为，视觉所产生的快感是美的，能使人产生视觉美感的对象有“美的人、颜色、图画和雕刻”。^{〔23〕}这种观点与中国古代人有些相似。但是，这种观点受到了苏格拉底等人的否定，在西方美学史上没有多大影响。西方主流美学更崇尚逻辑与理性，而中国美学却始终坚持了感性原则，成为名副其实的“Aesthetik”（感性学）。

六、结论：五觉与全美

本源于生活的原初审美观念

现在，让我们再回到开头的问题中来。虽然，在关于中国古代原初审美观念探讨中，“羊大为美”、“羊人为美”和“羊女为美”各执一说，互不相让；虽然，本文对“羊女为美”作了比较全面和深入的探讨；但是，我还是主张兼采三说，合立一论。因为，事实上，中国古代原初审美观念的发生是多元的复杂的，单凭任何一说来作结论，都会显得以偏概全，遮蔽事实。这当然不是我们想要看到的。

“羊大为美”说认为，中国古代原初审美观念本于味觉美；“羊女为美”说认为，中国古代原初审美观念本于视觉美；“羊人为美”说则认为，中国古代原初审美观念与巫术有关，本于心觉美。这三说都从各自的角度，揭示了中国古代原初审美观念发生的某些事实。其实还应该加上听觉美。上古音乐特别发达，而且渗透到巫术、宗教、政治、军事、外交、婚嫁、丧葬和节庆等生活的方方面面，也是中国古代原初审美观念发生的一个重要维度。因此，中国古代原初审美观念是在视觉美、听觉美、味觉美和心觉美等维度同步发生的，奠定了中国美学的基本特色。这可以从两个方面得到证明。

其一、先秦人谈美时，涉及到视觉美、听觉美、味觉美和心觉美不同的层面。诸如：

（1）视觉美：美目（《论语·八佾》），美眉、美须、美色（《黄帝内经·灵枢》），面容美、形体美（《墨子·非乐》），美服（《老子》第八十章），西施美（《庄子·天运》）、毛嫱美（《庄子·齐物》），美锦（《左传·襄公三十一年》），黼黻文绣之美（《礼记·郊特牲》），台美（《国语·楚语》），美石、美贝（《山海经·东山经》）、美玉（《山海经·北山经》），等等。

（2）听觉美：耳美（《黄帝内经·灵枢》），《韶》美、《武》美（《论语·八佾》），音乐美（《左传·襄公二十九年》），美言（《老子》第八十一章）等等。

（3）味觉美：美食、饮食美（《墨子·非乐》），酒醴之美（《礼记·郊特牲》），美谷、美枣（《山海经·中山经》），美味（《荀子·正名》）等等。

（4）心觉美：人格五美（《论语·尧曰》），宗庙之美（《论语·子张》）、先王之道美（《论语·学而》），才美（《庄子·人间世》），美德（《荀子·尧问》），祭祀之美（《礼记·少仪》）等等。

我们的古人所面对的审美对象，品类繁多，是一个开放的世界；而审美主体的眼、耳、口、心又形成一个各自独立、互动互补的感觉共同体，不断地感受来自各方面的审美信息，形成了视觉美、听觉美、味觉美和心觉美等不同的美感。中国原初审美观念是在视、听、味、心等诸觉维度同步发生的。

同时，我们还发现先秦人谈论问题时，喜欢“五觉并置”，似乎意识到了相互间的关系。诸如：老子云：“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽；驰骋畋猎，令人心发狂”（《老子》第十二章）。孟子云：“口之于味也，有同嗜焉；耳之于声也，有

同听焉；目之于色也，有同美焉；至于心，独无所同然乎？”（《孟子·告子上》）荀子云：“形体、色、理，以目异；声音清浊、调竽奇声，以耳异；甘、苦、咸、淡、辛、酸、奇味，以口异；……说、故、喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲，以心异”（《荀子·正名》）。我认为，这不是偶然的现象，而事实上先秦人已形成了“五觉互动”的思维方式。早在几年前，我就提出了这个问题。尤其是在审美方面，“中国人在美感结构中，始终坚持了主体‘五觉互通共用’的认识论原则，并没有随着艺术的升华而分化。……中国人对于文化和艺术的审美，也始终坚持了‘五觉合通’（主要是视、听、心觉的合通）的‘全美’（全方位美感满足）的审美原则，即要求达到‘目悦’、‘耳悦’和‘心悦’（刘向语）的审美统一。”^{〔24〕}在审美活动中，五觉互动共用，必然会提出“全美”的审美要求。如图所示：



由图所知，人类的审美活动分两个阶段，即生理感受阶段和审美感受阶段。具体说，由目→色、耳→声、口→味、心→情等，是生理感受阶段。这是审美活动的生理基础和认识基础；由色→美、声→和、味→甘、情→乐等，是审美感受阶段。它是在生理基础和认识基础上的升华。这是一个独具特色的审美感受系统和审美思维方式。

“全美”是司空图在《与李生论诗书》中提出的，明人胡应麟作了比较准确的解说。认为：“綦组绵绣，相鲜以为色；宫商角徵，互合以成声；思欲深厚有余，而不可失之晦；情欲缠绵不迫，而不可失之流。……一篇之中，必数者兼备，乃称全美”（《诗薮·内编》）。关于这一点，胡氏之前也有人论述过。刘勰认为，好的作品要让读者“视之则锦绘，听之则丝簧，味之则甘腴，佩之则芬芳”（《文心雕龙·总术》）。谢榛也说，好诗要“诵之行云流水，听之金声玉振，观之明霞散绮，讲之独茧抽丝”（《四溟诗话》）。也许这“全美”的奥秘也藏在“美”字中，因为，“美”字中有“美味”（羊大为美），有“美色”（羊女为美），也有“美意”（羊人为美）。所以，我们认为，“五觉全美”是中国特有的一种古老的审美思维方式，由此产生了具有民族特色的中国美学。

其二、先秦人谈“美”时，也涉及到衣、食、住、行等日常生活的各个方面。诸如：

（1）衣美：美服（《老子》第八十章），衣服美（《墨子·非乐》），服美（《左传·襄公二十七年》），衣美（《韩非子·解老》），黼黻文绣之美（《礼记·郊特牲》）等。

（2）食美：美食、饮食美（《墨子·非乐》），美味（《荀子·正名》），酒醴之美（《礼记·郊特牲》），美谷、美枣（《山海经·中山经》）等。

（3）住美：居室美（《论语·泰伯》），美宫、美室、美台、美池（《韩非子·八奸》），丹漆雕几之美（《礼记·郊特牲》）等。

（4）行美：美行（《老子》第六十二章），美车（《左传·襄公二十七年》），车席泰美（《韩非子·外储说》），车马之美（《礼记·少仪》）等。

先秦人谈“美”，都是来自日常生活的实际需要和实践经验，都是具体的实实在在的。庄子对此有深刻的认识。他说，人“所乐者，身安、厚味、美服、好色、音声也；……所苦者，身不得安逸，口不得厚味，形不得美服，目不得好色，耳不得音声；若不得者，则大忧以惧”。（《庄子·至乐》）在人的日常生活中，只有先满足了其衣、食、住、行的基本需要时，其情才“乐”，其感方“美”。否则，只有“忧”而“惧”，哪里还有什么美感可言呢？因此，墨子说：“食必常饱，然后求美；衣必常暖，然后求丽；居必

常安，然后求乐”（《墨子佚文》）。人类只有先满足了其生存需要，然后才有审美的需求和创造。审美是需要有物质条件的。《礼记·少仪》所说的：“国家靡敝，车不雕几，甲不组滕，食器不刻镂，君子不履丝履”，就是这个道理。所以，我们认为，中国古代原初的审美观念本源于日常生活，即“羊大为美”的“味”，“羊女为美”的“色”，“羊人为美”的“巫”（舞）等，都是本源于日常生活的。这一问题在西方美学中直到普列汉诺夫和车尔尼雪夫斯基那里才有所认识。但在中国美学中，先秦的思想家们早已提出和解决了这个问题。这是中国古代人对于世界美学所作出的杰出贡献。

【本文是国家社会科学基金项目《存活在现代文论中的中国古代文论范畴研究》（批准号：05BZW004）的阶段性成果之一。】

注释：

- （1）参见笠原仲二《古代中国人的美意识》，北京大学出版社1987年版（日文版于1979年10月）；萧兵《从“羊人为美”到“羊大则美”》，刊于《北方论丛》1980年第2期；萧兵《〈楚辞〉审美观琐记》，刊于《美学》第3期。
- （2）笠原仲二：《古代中国人的美意识》，北京大学出版社1987年版，第2页。
- （3）参见李泽厚、刘纲纪《中国美学史》（先秦两汉编），安徽文艺出版社1999年版，第75页；李泽厚《华夏美学》，中外文化出版公司1989年版，第2页。
- （4）马叙伦：《说文解字六书疏证》（第二册），上海书店1985年版，第119页。
- （5）笠原仲二：《古代中国人的美意识》，北京大学出版社1987年版，第4页。
- （6）崔恒昇编著：《简明甲骨文词典》，安徽教育出版社2001年版，第250页。
- （7）参见尚秉和《周易尚氏学》，中华书局1980年版，第152页；李树政、周锡韦复《实用易学辞典》，三环出版社1993年版，第161页。
- （8）廖群：《中国审美文化史》（先秦卷），山东画报出版社2000年版，第42-43、47页。
- （9）笠原仲二：《古代中国人的美意识》，北京大学出版社1987年版，第10页。
- （10）《说文》云：“好，美也，从女子”。徐锴曰：“子者，男子之美称”。又云：“娵，美女也”。又云：“媠，色好也，从女从美”。《说文》没有收入“妙”字，是一大失误。因为，在先秦典籍中已有“妙”字。我以为，“妙”字也指美女，而且是指美少女。总之，“好”、“娵”、“媠”、“妙”皆与美女有关，是在观赏美女活动中产生的文字。
- （11）张晓凌：《中国原始艺术精神》，重庆出版社1992年版，第228页。
- （12）关于“五行说”的起源，至今众说纷纭，而无定论。张岂之主编《中国思想史》认为出现于西周初年（西北大学出版社1993年版，第9页）；梁启超认为《尚书·洪范》成于战国、故“五行说”也出现于战国时期（见《古史辨》第五册，上海古籍出版社1982年版）；朱志荣《商代审美意识研究》认为出现于商代（人民出版社2002年版，第55页）。我认为，论定“五行说”出现年代的关键有三点：其一、判定《尚书》出现的真实年代；其二、有人认为“五行说”由“八卦说”演变而来，论述其两说的关系；其三、有人认为“五行说”中有“金”，是金属出现之后的产物。学界大多认为“五行说”出现于战国时期，其实是误解。如按刘学智先生的说法：“《洪范》讲五行，但不讲阴阳；《周易》讲阴阳，但不讲五行，战国末齐稷下学者才把它们结合起来”，形成了“阴阳五行说”（见《中国哲学的历程》，陕西人民出版社1993年版，第143页）。“五行说”在战国时期很流行，并不是说它就出现于战国时期。这是两个不同的问题，不能混淆。
- （13）在上古时代，“常”、“旂”与“旗”皆为旗帜名称，但有区别。“常”，上画日月，为国王所用的旗帜。《周礼·春官·司常》云：“日月为常，…王建太常”；“旂”，上画交龙，为诸侯所用的旗帜。《周礼·春官·司常》云：“交龙为旂，…诸侯建旂”；“旗”，上画熊虎，为将帅所用的旗帜。《释名·释兵》云：“熊虎为旗，军将所建，象其猛如虎。”后来，“常”不大用，故天子所用旗帜也称为

“斝”。

(14) 《尚书》中就有关于“五色”、“五声”“五行”、“五味”等记载。春秋战国时，《左传》和诸子也常常谈及。但是，真正将“五色”、“五声”、“五行”、“五味”等之间的关系打通、理顺和形成系统的，乃是《吕氏春秋》一书。至于《礼记·月令》则是承袭了《吕氏春秋》的学说，不过《黄帝内经》一书则有创造性的运用。

(15) 许慎《说文解字》云：“美，甘也”。刘勰《文心雕龙·序志》云：“心哉，美矣，故用之焉”。至于古人为什么有“尚五”思想，按《周易》的说法，“五”是天数之一；又按《吕氏春秋》“十二纪”的说法，春用八，夏用七，季夏用五，秋用九，冬用六，其中“五”刚好处于“中”的位置。因此，我认为“尚五”是“尊天贵中”思想的产物。当然“五行说”的影响也是有的。《说文》云：“五，五行也，从二，阴阳在天地间交午也”。

(16) 参见拙文《丝织锦绣与文学审美关系初探》，即将发表。

(17) 引自吴东平《色彩与中国人的生活》，团结出版社2000年版，第8页。

(18) 成复旺主编《中国美学范畴辞典》“文采”条（黄保真撰），中国人民大学出版社1995年版，第49页。

(19) 参考周秉钧《尚书》注释，岳麓书社2001年版，第29页。但也有本文作者的看法，如“虎纹”、“水草纹”、“火纹”、“纡米纹”等。《说文》云：“纡米，绣文，如聚细米也”。所以，周注：“粉米，白米”，是错误的，应该为“纡米纹”。

(20) 参见拙文《丝织锦绣与文学审美关系初探》，即将发表。

(21) 语出《文心雕龙·物色》篇。这是以《诗经》和《楚辞》为例，谈论色彩词的合理运用。诸如《诗经·小雅·裳裳者华》云：“裳裳者华（花），或黄或白”。《楚辞·九歌·少司命》云：“秋兰兮青青，绿叶兮紫茎。”。

(22) （美）W·爱伯哈德：《中国文化象征词典》（陈建宪译），湖南文艺出版社1990年版，第98页。

(23) 北京大学哲学系美学教研室编《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1980年版，第30页。

(24) 引自拙著《意境探微》，百花洲文艺出版社2001年版，第211页。关于古代“味论”的研究，请参见拙文《古代中国文艺理论的“味”》，载于《东方丛刊》1992年第2辑，署作者原名。

【作者简介】古风，1957年生，扬州大学文学院教授(扬州，225002)

（转自：《学术月刊》2008年第5期）

（责任编辑：张雨楠）

发布时间：2011-2-24 10:05:26

版权所有：中国社会科学院

地址：中国北京建国门内大街5号

电话：010-65280234，65287978

Email: skw01@cass.org.cn 京ICP备05072735号