

ZHONG GUO HUI ZHOU MU DIAO

人物集

俞宏理 编著



# 中国 徽州木雕

文化艺术出版社

ZHONG GUO  
HUI ZHOU MU DIAO

俞宏理 编著

中国徽州木雕

江苏工业学院图书馆  
藏书章



文化艺术出版社

图书在版编目 ( CIP ) 数据

中国徽州木雕人物集 / 俞宏理编著 . - 北京 : 文化艺术出版社 . 2000.2

ISBN 7-5039-1933-7

I . 中… II . 俞… III . 木雕 - 作品 - 中国 - 徽州 - 图集 IV . J322-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字 ( 1999 ) 第 74042 号

责任编辑: 金 燕

装帧设计: 范贻光

## 中国徽州木雕·人物集

俞宏理 编著

文化艺术出版社出版

(北京丰台区万泉寺甲1号)

邮编: 100073

新华书店经销

北京交通印务实业公司制版

北京印刷集团有限责任公司印刷二厂

开本: 880 × 1230mm 1/32 印张: 8.5

字数: 60千字 图片: 531幅

2000年2月第1版

2000年2月第1次印刷

ISBN 7-5039-1933-7 / J · 579

定价: 40.00元

版权所有 翻印必究

## 序言



徽州木雕，其产生的年代是公元14世纪到20世纪初，即元末明初到清末民初，正值我国封建社会逐步衰落的晚期；其产生的土壤是五百里黄山脚下的徽州古邑。徽州是明清中国商界劲旅——徽商的故里。这一带有峰峦叠嶂的黄山，有川谷崎岖的徽岭，有烟树葱茏的新安江。徽州方志称这里“山限壤隔，民不染他俗”。迢迢山水，使生活在这里的人恍若隔世。但出人意料的是，这里尽管是山陬僻壤，却领风气之先，在中国文化史上曾经扮演过重要角色。这里产生了理学大师朱熹，朴学大师戴震，中国新文化运动的先驱胡适，教育家陶行知，画家渐江、黄宾虹。这里又是徽墨、歙砚的故乡，是京剧的前身——徽剧的发祥地，是新安画派、徽派版画的诞生地，是明清中国出版业的重镇。人们习惯用“东南邹鲁”来形容徽州。明代大剧作家汤显祖曾赋诗“一生痴绝处，无梦到徽州”。这位文化巨人法眼慧心，一句话就将“徽州”赋予了诱惑力极强的文化效应。徽州木雕依托这样的母体文化背景，因此，她不仅具有鲜明的地域特征，更具有汉文化的共同特质。尽管她生逢封建社会走向衰落的晚期，但养育她的温床——徽州，由于优越的地域条件——经济富庶、文化发达，使她奇迹般创造了明清时期民间艺术的高峰，成为封建社会晚期一颗耀眼的明珠。中国明清社会的荣辱盛衰都在徽州留下斑斑遗痕。徽州还是中国儒文化正统传承的典型地域。徽州学与敦煌学、藏学一起跻身为20世纪中国

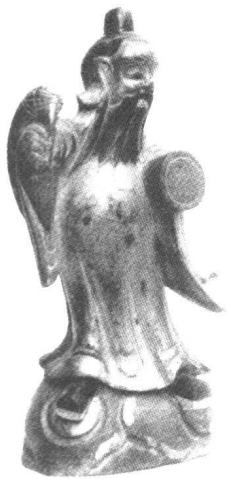
三大地方学热。如今徽州古风犹存。时下不少人这样认为：欲想了解明清的宫廷艺术，那么一定要去北京；欲想了解明清的民间艺术，那么一定要到徽州。

作为民间艺术的徽州木雕，是指五六个世纪之间皖南徽州老房子的木结构上的雕饰部分。换句话说，叫“木装修”。如今现代家庭也极重视室内装修，但这类装修，大多是追求舒适和豪华，缺少文化品味。而古徽州先民们的木装修，则不仅是高品位艺术，更是深层次的文化积淀。

世事沧桑，斗转星移。老房子的日渐减少，无情地夺去了徽州木雕的生存空间，它们每天都在我的眼前消失。面对湮没的辉煌，面对破碎的文明，面对伤感的离别，我怀着难以割舍的惆怅心情，年复一年的把它们拾掇起来，用相机拍下大量的图片资料，想给历史留下一点记忆。我从80年代初开始收集、研究徽州民间雕刻艺术，时间如白驹过隙，一晃近20年了。20个春秋的爬梳剔取，焚膏继晷地劳作，逐渐累积了一摞摞记录徽州木雕的图片。对其中的人物部分，尤其感兴趣。宋元以降，中国文人画坛上的人物画是明显衰落了，但这些民间雕刻的人物作品，却保持着汉唐时期的生机与活力，成为明清美术史上被忽略的一道亮丽的风景。我时常端详这些木雕图片，面对着一个个意态如生的人物形象，不由地想：它们想默默传递给我一些什么样的文化信息呢？

民间美术出自于民间工匠之手，流传于民间社会下层，所以很多人便以为它只是自发的艺术行为，只是自由的艺术形式，往往把它看成一个五花八门的视觉拼盘，一个无拘无束的艺术游戏。事实并非如此，大量民间遗存的徽州雕刻告诉我，它们都是观念支配下的产物，它们用生动具体的形象语言表述着严谨、缜密的理性思考。

我逐渐发现，在五六个世纪中陆续产生的徽州木雕作品，似乎都在遵循同一种思想理念。其中一些造型语言



甚至可以上溯到汉代甚至先秦时期。时间在这里似乎凝固了。在漫长的岁月里，影响着无数民间艺人胼首胝足、亦步亦趋地创造着数以万计的雕刻作品的，是一股什么样无形而又巨大、神秘的力量呢？

我决心解开这个谜。我想了解这些雕刻的作者——没有留下姓名的民间艺人的心理轨迹，我渴望弄懂每一幅画面的内容以及它所蕴含的文化意义。可工作一开始，我却像置身荒漠一样，十分茫然。起先我想从历代徽州府志、县志及族谱、家谱中寻找线索。遗憾的是由于社会的偏见，以前的书画金石名家尚都被排斥在儒林文苑之外，不能在艺文志中留名，只可在“方技”栏中零星记载一点，至于民间雕刻，更是只字不提，似乎根本就不存在，历史的记载是一片空白。于是我又想从调查一些老房子的住户来寻求答案，但结果一样非常失望。因为这些老房子早已是几易其主，物在人非。木雕虽在，主人已换，大多数老房子的现住户不懂也不想弄懂这些木雕的含义。包括很多经营古董、卖木雕的生意人或买木雕的游客也不清楚手中的木雕是什么意思。毕竟由于时代隔膜，使我们与历史相距得太久远了。过去一些童蒙教材的知识，比如《二十四孝》、《买臣负薪》、《魁星点斗》、《公艺百忍》等等，对今天一般文化人来说，也许都不甚了了，更何况普通百姓和众多青年人。后来我利用各种机会向熟悉传统文化的人请教，其中有名人专家，但更多的是乡间陌巷的民间文人。同时我阅读了大量书籍，获取了包括古代的剧目、传统习俗、儒学及与儒、佛、道相关的大量知识。经过长时间的努力，这些木雕已不再对我“沉默”，我可以比较轻松地与它们“对话”了。

昔日的民间雕刻就如同乡野间的方言俚语，除了它的乡土味以外，还有历史的沉重感。就如同国内语言专家发现了难懂的徽州方言保留了秦汉时期的语音一样，我从

徽州木雕中强烈感受到其蛰伏着先秦儒家思想的魂灵。儒家的价值观念几乎渗透在所有的木雕作品中，儒家理想成了无形的“捉刀人”。

历史遗存是历史信息的载体。这些已成为历史陈迹的徽州木雕作品，成了我们窥探古人精神世界的真实窗口。如果可以将这些民间艺术作品比作花朵和果实的话，那么，博大精深的中国儒文化就是它们的主干。今天，我们不仅要欣赏这花朵，品尝这果实，还要触摸它的主干，甚至寻到它的根。如今，世界在走向多极，学科在走向综合。读者在欣赏古代民间艺人旷世杰作的同时也希望了解相关的综合知识，获得相关的综合信息。这正是本书的宗旨。

人类已经跨入21世纪。就像人走出门槛时，出于本能往往会回头看一看——了解过去，这是跨入新世纪的人类内心的心灵渴求。这也是我相信这本书能够在新世纪受到读者欢迎的理由。

徽州木雕作为明清时期民居建筑艺术的精华，其内容自然打着宗法社会的烙印。宗法社会这一页在中国历史上已经永远地翻过去了。腐朽、僵化的宗法制度已不再禁锢中国人的思想和行为。所不同的是，一个伟大民族的优秀文化传统和优良民族品质不能也不会随之而去。古代文明的光芒是无法折断的。人人都应该、也都可以成为中华古文明的积薪传火人。

俞宏理

2000年1月2日



## 目 录

序言	( 1 )
第一章 明清民间美术是儒教传播的重要渠道	( 1 )
第二章 徽州木雕体现了民间美术的礼教化特征	( 8 )
第三章 徽州木雕是明清美术史上一颗灿烂明珠	( 31 )
图释一 儒学礼教	( 47 )
图释二 戏曲典故	( 95 )
图释三 世俗生活	( 157 )
图释四 富贵寿考	( 197 )
图释五 道释传说	( 223 )



## 第一章

明清民间美术  
是儒教传播的  
重要渠道

我国唐宋时期的民间美术是以宗教艺术为代表的，而明清社会则是民间美术成为儒教民间化的重要活动时期。

从没有人提出过“儒教美术”的概念。翻阅各种版本的美术史籍、论著，也无法找到“儒教美术”这个词汇。中国有道教美术和佛教美术，且都产生了璀璨夺目的艺术品和不可胜数的艺术家，这是不争的事实。随口道来，便可以抖出长长一串。查《中国大百科全书》，对“道教美术”条目的解释是“以宣传道教教义与神仙思想为主要内容的造型艺术”。大致有4种类型：其一，是神仙画像。石刻、彩塑、绘制的神像均属此类。现存泉州北郊清源山的宋代巨型石刻老君像就是道教神像的珍品。其二，是壁画，既有宫殿壁画，也有陵墓壁画。营城子汉墓壁画中的《拜神图》，史称道教壁画的先声。泰山岱庙天贶殿的巨幅壁画《泰山神启跸回銮图》，描绘了泰山神东岳大帝出巡和回銮的情景。元代山西永乐宫道教壁画更是集唐宋道画传统的中国美术史上的杰作。还有三清殿壁画《朝元仙仗图》，壮丽浩荡、金碧辉煌，纯阳殿壁画《纯阳帝君神游显化之图》，七真殿描绘全真教创始人诞生、得道、成仙的故事画。其三，是文人道画。在中国画史上有举足轻重地位的顾恺之就是一位道画家，绘有《刘仙像》、《三天女

像》、《维摩诘像》，所著《画云台山记》叙述了他的道祖故事画的构思内容。画圣吴道子则是道画、释画兼擅。20世纪30年代被徐悲鸿购得并视为“悲鸿生命”的《八十七神仙图》，也是唐人道画粉本。其四，是民间创作。主要指宋元以后，失去朝廷支持的道教逐渐衰微，只能以民间艺术的形式流行，表现在道教斋醮活动中的年画、水陆画、民间木雕、刺绣以及纸扎工艺美术品上。再查《中国大百科全书》，对“中国佛教美术”条目的解释是“源于古印度而在中国发扬光大的佛教绘画、雕塑等的总称”。早在南北朝时，张僧繇即以善画佛像名世，创立了“张家样”，是中国佛教绘画的开创者。后来有北齐的曹仲达也以佛画享有盛名，创出了“曹家样”，与唐代吴道子创出的“吴家样”并称，有“曹衣出水，吴带当风”之誉，在中国传统人物画的线描发展上，起着奠基石的作用。隋唐佛教画表现的题材是佛经经变故事、净土变相以及佛菩萨像等。著名的有麦积山石窟、克孜尔千佛洞、敦煌莫高窟等处的壁画。尤其是敦煌莫高窟壁画，堪称我国伟大的艺术宝藏，对中国绘画的发展，影响深远。佛教的雕塑，除敦煌莫高窟外，天水麦积山以及云冈石窟与龙门石窟可为代表。遍布华夏大小寺院中的金铜造像、石刻造像、彩塑、木雕等更不计其数。还有藏传佛教美术，风格独具，特色鲜明。说到这里，已经足够掂量出了道教美术、佛教美术在中国绘画史上的沉重分量。

那么有没有“儒教美术”呢？不可否认，儒教并不是一种宗教，只是儒家学说的教化。汉代以后，在朝廷的支持下，独尊儒术，儒教被推崇为国教，成为中华民族精神的主干，儒学成了维系民族的象征。魏晋南北朝至隋唐时代，儒教与佛教、道教并称“三教鼎立”。这是由于唐朝统治者既尊儒、又重道、又礼佛，三教皆为其所用。此后儒学典籍的经典地位不仅没有改变还不断发展，孔子的



圣人地位不仅没有改变，还不断加封，被称为素王，至圣。举国各地的大小城乡均设孔庙世代祭祀。千百年来，儒学典籍卷帙浩繁，著作汗牛充栋。在以儒教为统治地位的漫长封建社会里，儒教是如何影响美术这一领域？是如何利用美术这一工具的呢？

在我国最早的一部绘画史著作——唐代张彦远的《历代名画记》中就肯定了绘画的社会作用，首次指出“夫画者，成教化，助人伦”，“见善足以戒恶，见恶足以思贤”，充分肯定了绘画的社会教化作用。应该说，儒教美术早在夏、商、周三代时就有了。1929年郑午昌先生著《中国画学全史》出版，蔡元培先生誉其为“中国有画史以来集大成之巨著”。书中将中国画史划分为4个时期——实用时期、礼教时期、宗教化时期、文学化时期。尧舜之前，为实用时期；自舜经夏、商、周三代到秦汉大约二千五六百年，为礼教时期；从汉末三国起，历六朝而迄唐宋，为宗教化时期；自五代以迄清朝，则为文学化时期。关于礼教时期，郑午昌先生在书中说：“唐虞三代秦汉之世，往往利用绘画以藻饰礼制，宏协教化；论者谓为与六籍同功，四时并运。五色文采，草诸衣冠车旗；万方事物，昭诸钟鼎尊彝；古昔圣贤，像诸垣户殿堂；至图功、表行、颂德诸类，亦无不以画。”由此可以得知，礼教绘画发轫于夏、商、周三代。郑午昌先生又进一步说“故周代绘画之礼教作用，实甚于夏商时”，“明堂四墉，上画尧舜之容，桀纣之像”（各以善恶之状、以垂兴废之诫）。上述文字生动描述出早期礼教绘画的具体形态。春秋末期的孔子，集儒学之大成，创立了儒教，发展了以仁爱为核心，以三纲五常（君为臣纲、父为子纲、夫为妇纲；仁、义、礼、智、信）为主要内容的儒家学说。汉代统治者独尊儒术，以尚儒术、崇节义为标准，选经史故事，命画工作画。尤其是东汉光武帝以后，“凡表行颂德之画迹独多，是即尚节义

崇儒术之结果，而有此纯为礼教作用之风俗画也”。（郑午昌《中国画学全史》）现在可以从大量出土的汉代画像石、画像砖、汉墓壁画、漆画上见到当时画工热衷描绘的题材，有羲和擎日图、常仪擎月图；有女娲、神农、祝融、帝尧、帝舜、夏禹等；有周公辅成王、孔子问老聃；有刻孝子节女，如曾参、闵子骞、老莱子、梁节姐姐、京师节女等等，还有荆轲刺秦王、二桃杀三士、鸿门宴、狗咬赵盾、秋胡戏妻、泗水捞鼎、专诸刺王僚等历史故事。人物画大多是描绘圣贤孝义之士。还有一些车马出行、迎宾拜谒、宴饮六博、乐舞百戏、庖厨劳作的也是反映朝廷的制度典章、礼乐和社会各阶层的世风习俗。在全国最大的孔庙——曲阜孔庙里的汉画像石也可以见到表现墓主人生前身分和奢侈生活的车骑出行及拜谒、狩猎、宴饮等画面。孔府里还藏有描绘孔子的画像，《三圣图》，图中绘孔子、颜回、曾参三人，孔子居中，颜回居右，曾参居左，三人衣服上满书小楷《论语》一部。另外还有《孔子燕居图》、《孔子杏坛讲学图》、《孔子观欹器图》、《孔子为鲁司寇像》、《孔子行教像》、《孔子侍立图》等。明代绢本绘制的《圣迹之图》，是一部系统宣扬孔子思想和行为的连环画，共36幅。画面从描绘孔子的母亲颜征在尼山祈祷而生孔子开始，到孔子死后汉高祖刘邦以太牢（猪、牛、羊三牲）祭祀孔子止。其中有史书上常提及的：俎豆礼容、职习委吏、命名荣颀、职习乘田、问礼老聃、在齐闻韶、晏婴沮封、退修诗书、夹谷会齐、归田谢过、诛少正卯、女乐文马、因幡去鲁、匡人解围、丑次同车、宋人伐木、楛矢贯隼、适卫击磬、学琴师襄、西河返驾、灵公问阵、子路问津、在陈绝粮、子西沮封、作歌丘陵、杏坛礼乐、跪受赤虹、西狩获麟等。

上述作品，宣扬儒家学说的教义，反映儒学的伦理道德观念，应该纳入“儒教美术”的范畴。值得注意的是，

三代及两汉的礼教绘画绝大部分是由民间画工来完成的。

汉以后，佛教的传入和道教的确立，使儒学受到了挑战。三教鼎立维持了数百年之久，唐朝统治者主张三教皆为我所用，朝廷凡遇大事就要召“三教”来殿前辩论。“三教”既对立又相互融合、相互吸收。魏晋南北朝一直到隋唐五代、宋初，差不多八九百年间道释画空前繁荣。有趣的是，在三教鼎立的局面下，是绘画率先开了“三教合流”的先河。据记载，南朝擅画佛画的张僧繇在江陵天皇寺柏堂画卢舍那佛像时又画上孔子十哲像。梁武帝问他：“释门内如何画孔圣。”他回答：“后当赖此耳。”果然到了后周武帝灭佛时，焚天下寺塔，独因此殿有孔子像所以下令不准拆毁。佛教终究压不住儒教。

按照郑午昌先生的分期法，宋、元、明、清4个朝代的  
中国美术属于文学化时期。很显然，郑午昌先生是针对占据画坛主体的文人画现象而言的。我想，应不包括同时期的民间美术在内。

宋代理学兴起，北宋“二程”和南宋朱熹是理学的集大成者，形成了庞大的思想体系。朱熹编的《四书集注》，成了元、明、清三代科举考试的思想依据。还有学者认为儒教成为完整形态的宗教，应当从宋代算起，朱熹把它完善化了。朱熹强调“存天理，灭人欲”、“屈人以顺天”，进一步加强了封建宗法制度对人的思想统治。

宋代是理学昌盛的时期，也是儒学在中国思想界再一次确立统治地位的时期。然而，恰恰在这一背景下，宋、元之后慢慢发展起来的文人画却改弦易辙，偏离了“成教化、助人伦”的轨道，走向文学化的道路。这一变化是如何产生的呢？这是个复杂的命题，我想可以这样解释：一、从绘画形式上看，隋唐五代之后山水画、花鸟画逐步从人物画中分科出来，成为独立的画种，山水画、花鸟画迅速发展、成熟，在宋代创造了山水花鸟画的高峰期。由



于山水画、花鸟画不能直接反映人物故事及其思想内容，故此使绘画在审美功能和题材的选择上都有了很大变化。

二、从作者出身来看，宋以前从事礼教画和宗教画的画家，绝大部分都是民间画工。宋代设置“翰林图画院”，给画家的职位授以待诏、祇候、艺学、画学正、学生、供奉等职。画家的队伍发生很大变化，一大批士大夫充实了画家队伍，改变了画家群体文化素质。宋徽宗赵佶本人虽治国无能，却嗜画如命。由于他居帝王之位，又懂文学，喜填词，瘦金体书法相当精巧，使得绘画的文学性大大加强了。

三、从意识形态上看，由于受魏晋玄学的影响并接受周敦颐《太极图说》以图说易的修养方法，文人士大夫纷纷标榜清高，寄情山林，进则为仕，退则为隐，如郭熙在《林泉高致》中提到“君子之所以爱夫山水者”即在于避尘嚣而亲渔樵隐逸。他们以描山画水来标榜清高，并借此自遣自娱。元代画家有的学道、有的参禅，啸傲山林，放浪形骸。元代画法趋向神逸，成为山水画极盛时期。在文人士大夫笔下都竭力摆脱世事对他们的约束。倪云林曾说：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”吴镇也说：“画事为士大夫词翰之余，适一时之兴趣。”他们使绘画的观念有了很大改变。明末清初的一批遗民画家，如陈洪绶、渐江、八大山人等，更是站在统治者的对立面，悲愤慷慨，借古讽今，寄托国破家亡的一腔愁绪和对故国的眷恋。

然而，宋、元、明、清社会的民间美术则出现与文人画相反的局面。儒学确立的社会伦理道德观以及做人的规范准则，继续制约和影响着民间艺术这一艺术范畴中的一切领域。民间美术仍然是粉饰太平，倡导礼教，承袭夏、商、周及两汉礼教化时期的文化特质，以弘扬伦理道德为己任，继续为宗法社会服务。尤其是到了明清两个时期，佛教和道教都失去朝廷的有力支持而逐渐衰微，宗教美术





也逐渐失去了影响。因此，以儒教为特征的民间美术则进一步发展起来，并在题材、内容及艺术手法上都大大超过了两汉礼教化时期，成为封建社会晚期的一朵奇葩。

应该说，是文人画的出现才从真正意义上划分出与之相对的民间美术这一范畴。士与俗分道扬镳，中国画坛上在宋、元以后的这一变化，与儒学在这一时期的变化不无关系。士与俗的文化意识差别出现了思想价值观的分野。士大夫注重儒学哲理，而世俗社会倾向于儒教伦理。庞朴主编的《中国儒学》一书中指出：“宋代儒学分为理学、心学、功利学三大派。”推而广之，这三派，派生出既一脉相承又相互区别的三种价值层面：理学成为官方儒学；心学成为士林儒学；功利学成为世俗儒学。文人画接受了士林儒学的思想，而民间美术则接受了世俗儒学的思想。实际上世俗儒学正是官方儒学在民间的延伸和运用，两者之间并无分歧。理清了这一发展脉络，就可以清楚地了解民间美术在宗法社会里一直没有摆脱占统治地位的儒教伦理道德观念的影响和制约。宗法社会的民间美术是儒教传播的重要渠道，是民间礼教的工具，这是明清民间美术的基本形态，是六个世纪以来在题材、内容上没有多大变化的原因，更是一些民间美术珍品（如徽州木雕）在宗法制度被埋葬后也迅速退出历史舞台，以至于在我们今天的读者面前变得陌生和好奇的原因所在。

由此看来，几千年中国画坛“成教化，助人伦”的社会教化功能一直沿续下来，三代两汉的社会教化时期之后，曾经一度由佛、道宗教艺术来体现这一社会功能，而在宋、元以后则让位给了明清社会的民间美术。明清画坛上民间美术成了儒教传播的主渠道。中古至近古时期，力图摆脱政治的文人画的出现和发展，恰是封建社会走向衰落的前兆。

## 第二章

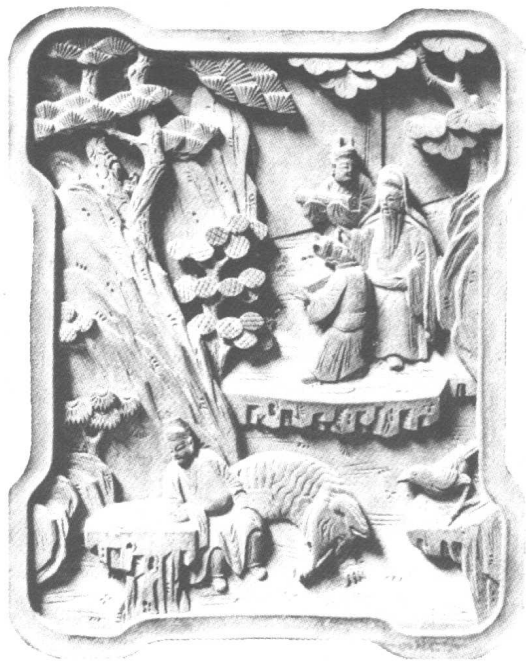
### 徽州木雕体现了民间美术的礼教化特征

我们先来了解一下徽州木雕赖以产生的历史和文化背景。

“徽州”这一地名始于宋代。汉时这里称新安郡，唐代称歙州。宋宣和三年改为“徽州”。关于这一改名，施耐庵在《水浒传》中是

这样写的：在宋江奉旨剿灭方腊之后，徽宗天子“御笔改睦州为严州，歙州为徽州，因是方腊造反之地，各带反文字体”。（见《水浒全传》第119回）施耐庵认为是用带“反文”的“徽”字来记录这一地区造反的历史。不过徽人自己却不这样认为，徽人认为改名的来历是由于歙州原有徽山、徽水，而“徽”的古意是美好的意思，《辞海》有“孔传；徽，美也”的解释。究竟哪种说法正确，这并不重要，重要的是宋代使这一地域的文化发生了质的变化。靖康之变，宋室南渡，徽州成了南宋京城的前沿，为徽州古文明的发展带来了一个历史性的机遇。因此，改名“徽州”前后，成了徽州地域文明发展史上的分水岭。

从方志、族谱、家谱中可以清晰地寻觅到投射在历史屏幕上的徽人背影。徽州是一个开发较晚的地域，这一带居万山环绕之中，川谷崎岖，峰峦掩映，古代栖息着勇猛剽悍、腾跃如飞的山越土著先民。由于地理环境险峻，古代交通闭塞，舟车不便，东有昱岭、大鄣山之固，西有





浙岭之塞，南有江滩之险，北有黄山之扼，特殊的地理位置，使得它长期以来与世隔绝。直到汉末三国时孙吴政权为了稳定东吴，用重兵溯新安江水而上，武力慑服山越，这才打开徽州门户，山越人开始接纳中原文化。随着晋、唐末、南宋这三次中国历史上重大的人口南徙过程，这一地区接纳了大批中原土族，山越文化逐步与中原文化相融合。在宋之前，这里的行政区划反复多变，名称也几次变更；宋改名“徽州”，领有歙、黟、绩溪、婺源、休宁、祁门六县，之后一直延续到20世纪40年代末，这里成为一个相当稳定、完整的文化地理范围，徽州这一名称也一直沿用了近千年。宋之前的历史，这里群雄纷起，充满了刀光剑影。在方志上除方腊之外，晋、南北朝、隋、唐有多起揭竿而起，攻城占州的记载；而宋代之后，这里却是“十室九商”、“十户之村不废诵读”的太平景象，成了仁义礼治之邦、人文渊薮之地，被誉为“东南邹鲁”。唐代这里考中进士有记载的只有6名，而宋代考中进士的骤增至634名。这与宋代考试制度的完善有关，但也充分说明宋代以后，儒学渗透在这一地区的精神领域，改造、融合了山越文化，使之形成新质的新安文化。明·弘治《徽州府志》（1488年）有类似记载：“唐黄巢之乱中原衣冠避地于此，益尚文雅；宋名臣辈出，多为御史谏官者；朱子而后为士者，多明理之学，称为东南邹鲁。”正当北方连年战争，赤地千里“血流漂杵”的时候，那些避乱南徙徽州的中原土族，在这里找到休养生息的机会，他们在徽州反客为主，不仅使中原先进的生产力在徽州得以保存和发展，更重要的是为徽州带来了古老的中华历史和深厚的汉民族文化渊源，建立了以伦理道德为核心的儒学观念和等级森严的宗法秩序。更由于南宋大儒朱熹是徽州人，因此宋明理学在徽州元、明、清三代臻于极盛。徽州人向以“程朱阙里”为荣。宋明儒学的创立者程颢、程颐的祖籍地是否