

徽州古民居与中国审美文化史研究的新课题

[作者] 程相占

[单位] 山东大学文艺美学研究中心

[摘要] 20世纪90年代初,中国美学界出现了“审美文化”研究,中国美学的研究格局发生明显变化。随后不久,陈炎教授主编的四卷本《中国审美文化史》(山东画报出版社,2000年)正式出版并引起较大反响。但是,“审美文化”究竟是美学研究的新领域、新类型,还是美学研究的新思路、新方法,这在美学界尚未形成一致看法。如何不断深化审美文化研究的学理探讨,同时又兼顾其大众影响和社会效益,这将是21世纪中国美学界需要认真思考的。

[关键词] 山东大学文艺美学研究中心,徽州,审美文化史

一、缘起

20世纪90年代初,中国美学界出现了“审美文化”研究,中国美学的研究格局发生明显变化。随后不久,陈炎教授主编的四卷本《中国审美文化史》(山东画报出版社,2000年)正式出版并引起较大反响。但是,“审美文化”究竟是美学研究的新领域、新类型,还是美学研究的新思路、新方法,这在美学界尚未形成一致看法。如何不断深化审美文化研究的学理探讨,同时又兼顾其大众影响和社会效益,这将是21世纪中国美学界需要认真思考的。

一个偶然的机,一套图文并茂的《中国文化珍遗·徽州卷》(辽宁人民出版社,2002年)深深地吸引了笔者,随即得知地属古徽州的西递、宏村已经于2000年11月30日被联合国教科文组织列入世界文化遗产名录。于是,笔者于2004年8月9日—16日专程前往访古,依次考察了关麓“八大家”、迎祥居,南屏叶奎光堂、叙秩堂、程氏宗祠、冰凌阁、小洋楼、官厅、尚素堂、西园、半春园(梅园),卢村木雕楼(志诚堂),屏山(又名九都、舒村)玉兰庭、舒庆余堂,西递胡文光刺史坊、大夫第、笃敬堂、青云轩、仰高堂、西园,呈坎东舒祠、七幢明代三层楼、女祠,屯溪程大位故居、老街等。青山碧流怀抱着粉墙黛瓦的村落,迷宫般的小巷缠绕着祠堂、民居,民居庭堂中各种精巧的装饰和布置琳琅满目,共同构成了一个个迥然不同于现代都市的生活世界。什么样的理论范式能够最恰当地面对这个世界?我想到了审美文化概念。

二、审美文化概念的再思考

在当代学术界,审美文化主要被理解为“大众文化”或“具有审美因素的文化”。前者主要指伴随高科技而出现的现代都市消费文化,因其在中国当前适用的人群十分有限,所以曾被学者称为“小众文化”;而“具有审美因素的文化”又过于宽泛,它可以将所有包含审美因素的艺术囊括无遗,从而与艺术概念纠缠不清。何况,“审美因素”也不易把握。既然“审美文化”是一个偏正词组,“审美”是修饰词,“文化”是中心词,对于“文化”一词的理解是解释审美文化概念的前提。

虽然关于“文化”的定义已经多得不胜枚举,但我认为英国文化人类学家泰勒(Tylor,1832—1917)的定义具有奠基性地位。在《原始文化》(1871年)一书中,泰勒阐述道:“文化或文明,就其广泛的民族学意义来说,乃是包括知识、信仰、艺术、道德、法律、习俗和任何人作为一名社会成员而获得的能力和习惯在内的复杂整体。”[1]尽管这一定义混淆了“文化”与“文明”两个词,但是它在分析文化要素的同时,指出了文化是与过社会生活的人类所特有的状态相关联的东西。定义的前一个方面描述的是文化要素,诸如知识、信仰等,它们分别承担着不同的功能,这为后来英国另外一位著名人类学家马林诺夫斯基(Malinowski,1884-1942)所发挥。比如马氏认为,一个民族的文化就是一张满足社会基本

需要的互相联系着的网，其中每一个现象，都像生物机体中的每一个器官一样，具有一定的功能；定义的后一个方面，即作为一种“复杂整体”的文化与生活的关系，被美国人类学家克鲁柯亨（Kluckhohn,1905-1960）所发挥。20世纪50年代初，克氏提出文化指整个人类环境中由人所创造的那些方面，“既包括有形的，也包括无形的”。所谓“一种文化”，指的是“某个人类群体独特的生活方式，他们整套的‘生存式样’”。用另外一种更明确的表述是：“文化是历史上所创造的生存式样的系统，既包含显型式样又包含隐型式样；它具有为整个群体共享的倾向，或是在一定时期中为群体的特定部分所共享。”克氏为了进一步廓清这一定义，特别地论述了文化与自然的相互关系，指出：“人的机体为着生存必须在最低限度上随着自然环境而做出一定的调节。人类的生态和自然环境为文化的形成提供物质基础，文化正是这一过程的历史凝聚。这个历史过程导致选择性的产生，而选择性本身正来自于人类本性和自然环境的内蕴潜力，并受到生物学和自然性质的限制。”[2]将文化视为一种独特的“生活方式”或“生活式样”，并明确强调文化与自然的关系，这些都值得高度重视。

大概是考虑到文化的某种程度的持续性或稳定性，克氏又提出了“文化模式”的概念。[3]而这个概念来自美国女人类学家本尼迪克特（Benedict,1887-1948）于1935年发表的《文化模式》（*Patterns of culture*）一书。曾有美国人类学家把文化中的那些稳定的关系和结构看成一种模式，而本氏则认为，文化模式是相对于个体行为而言的。人类行为的方式具有无穷的可能性，但是一个部族、一种文化在无穷多的可能性里，只能选择其中的一些，而这些选择具有自身的社会价值取向。选择的行为方式包括对待人之生、死、青春期、婚姻的方式，以至在经济、政治、社会交往等领域的各种规矩、习俗，并通过正式化的方式，演变成风俗、礼仪，从而结合成一个部落或民族的文化模式。文化模式之间差距重大，甚至隐含着完全对立的社会价值观，但它们各有其合理性。[4]综合上述诸位文化人类学家的观点，我们可以得出如下一些结论：1、文化指“人为”的，它与自然相对，是人类自由选择的结果。但这种选择并非任意地，而是受到所处自然环境的强大制约。没有自然环境，文化便不可能存在。2、一种文化究其实质是一种日常生活方式，如果考虑到其长期稳定性，可以称为生活模式。当我们面对一种文化时，我们面对的其实是一种“生活世界”，所做的思考其实是在对一种生存状态进行反思；3、在某种生活样式、生活世界中，所有的构成要素发挥着不同的文化功能，分别满足着从低层到高层的需要，如马斯洛的需要层次理论显示的，从生理到心理，从物质到精神。它们之间具有内在联系并相互渗透，从而形成一个“复杂整体”。四、文化可划分为“有形的”与“无形的”两大类，前者是种种物态化的实物，后者则是隐含于实物内部或者说底层的各种观念。套用中国传统思想“无形君有形”的观念，无形的文化观念在人类生活中起着主导作用，各种有形的器物都是在无形的文化观念主宰下而生产出来的。而这一点正是人类生产不同于动物的根本特征：动物只会按照其本能进行重复性的生命循环，而人类则可以根据自己不同的文化观念创造出千差万别的生活样式、生存状态。

清理了文化的概念，就可以来讨论审美文化（*Aesthetic Culture*）概念了。对于中国学者来说，对于“aesthetic”的理解非常重要。这个英语词汇的本义是“感性的”，然后才是“审美的”。我们从本义上将“审美”理解为“感性的”（二者之间的区别与联系至今尚未得到理论上的充分厘清），那么，所谓“审美文化”就是“感性文化”。套用黑格尔著名的“美是理念的感性显现”定义，我们提出：审美文化是某种生活样式中所隐含的种种文化观念的感性显现。这一定义的要害有三：一是“生活样式”，它首先是人类历史上曾经出现的一种生活方式或生存状态；二是“感性显现”。无形的观念既然主宰了人类的种种活动和生产，那么它们必然以感性外观形式从有形的器物上体现出来。三是“文化观念”，它指营造一种生活样式所必须的各种观念，包括生命观、家庭观、国家观、自然观、伦理观、义利观、宗教观、审美观、艺术观等等。这些观念对于日常生活的重要性差别较大，比如对于一般大众来说，伦理观就远比审美观重要。而这些观念都可以用感性形式表现出来，从而成为审美文化文本。

套用中国古代“道不离器”这一思想观念，可以将隐含文化观念的产品称为“器物”。不包含文化观念或文化观念极其稀薄的产品——比如一块实用性的预制板——尽管也是人工产品，但是我们不将其视为审美文化文本，只能称为“物品”。还需要辨别的是审美文化文本——器物与艺术品的区别。从美学的角度来看，艺术品应该是审美观、艺术观的感性显现。其它观念与审美观难以截然分开，其“审美纯度”可以从它们趋向形而上学观念的程度来判断：越是趋向形而上学的观念，则其审美纯度越高，便越接近审美观念；与此相应，审美文化文本的形式化程度超高，便越接近纯粹的艺术。

总之，我们将“文化”理解为一个复杂的整体，物品、器物（审美文化文本）、艺术品是期中由低到高的三个部分。当我们面对一件审美文化文本时，我们必须透过其感性外观形式而领会其隐含的无形观念。只有理解了那些无形的观念，才称得上理解了那些审美文化文本。审美文化的研究课题正在于发掘、解释有形器物隐含的无形观念。这些观念首先应该是历史上出现的各种文化观念，诸如伦理观、价值观等。当然，它们也可以是审美理论史上出现的思想，比如现行的中国美学史研究中必然讲到的老子、孔子、庄子、禅宗的美学观点；还可以是艺术美学史上出现的审美意识，比如文学、绘画、音乐、书法等各类艺术样式中体现的审美经验和审美理想。这两方面目前已经得到了中国学术界比较多的研究。在笔者看来，新兴的审美文化史研究思路，应该将目光集中在第一类观念上，它们与日常生活的最基本方面，诸如衣食住行、婚丧嫁娶、消遣娱乐更加密切相关。只有当审美理论和艺术美学二者作为观念“向下”渗透进了日常生活，并以器物创造体现出来时，才有必要涉及它们。也就是说，审美文化史应该将审美理论史和艺术美学史二者排除在外而与其并立，三者三分鼎足，共同构成整体性的“中国美学研究”。如果以金字塔来做一个比喻的话，高居塔顶的无疑是审美理论，中间的是艺术美学，最基层的是审美文化。（从研究对象的庞大程度来说，这一比喻也是适当的。）只有这样，审美文化史作为一种新的研究范式才具有独立意义。

三、作为审美文化文本的徽州古民居

中国古代建筑多用木料而不是石料，所以比西方古代建筑更难以保存。今天所能看到的最早的木料建筑，据说是中晚唐时代于五台山上修建的南禅寺和佛光寺。而徽州至今保存完好的大量明清古建筑，无疑大大弥补了这种遗憾。

古徽州包括今天安徽南部的黟县、歙县、休宁、祁门、绩溪和江西北部的婺源，本来是古山越人居住的山区，《汉书·地理志》称之为“南蛮夷”之地。古代的中原地区每一次较大的战乱，都促使中原人口被迫南逃。徽州这个川谷崎岖、峰峦掩映的“四塞之地”，正是南迁人口避难的理想之境。据方志载，徽州各大族，大半皆由北迁南，并集中在两晋、刘宋、唐末和两宋之际。随着中原人口的迁来，才“渐染儒风”。明清时期，徽州更是“儒风独茂”，以致“四方谓新安为‘东南邹鲁’”。那些由北迁南的移民，大多举族而来。迁到徽州后，依然聚族而居，所以一些大姓的村落，“绝无一姓搀入者”。徽州的名族，莫不“家多故旧，自六朝唐宋以来，千百年世系比比皆是。人们重宗谊、修世好，村落家构祖祠，岁时合族以祭。”（《歙事闲谭》）这里宗法制度极其完备，明末清初之际徽人赵吉士描述道：“千年之冢，不动一杯；千丁之族，未尝散处；千载谱系，丝毫不紊；主仆之严，数十世不改。”（《寄园寄所寄》）值得一提的是，祖籍徽州的一代大儒朱熹，其学说被称为“朱子之学”或“紫阳道学”，在徽州影响极深。自南宋以后，徽州人多是“读朱子之书，取朱子之教，秉朱子之礼，以邹鲁之风自待，而以邹鲁之风传之子若孙也。”（《休宁茗洲吴氏家典·序》）徽州本是贫瘠山区，随着人口不断增加，徽州人不得不“寄命于商”。明代以后，徽州形成了“贾者十之七，农者十之三”的局面。与全国其他商人相比，徽商“业儒”出身的人较多，善于取与，加上“徽骆驼”精神，从明代中期开始，徽商成为称雄于江南的一大商帮。丰厚的商业利润，逐渐使徽州呈现出“江南称饶，首推新安”的富庶景象，大量财富被用于家园建设上。徽商“贾而好儒”，明清两朝的徽州馆塾、斋舍、书院，大多是由商人出资兴建或重修的。徽商

重视培养子弟“业儒”，明清两朝徽州出身的名儒名宦很多，如汪道昆、曹文植、戴震、程晋芳、程瑶田、凌廷堪，均是商人之后。宗法制度、理学和徽商的巨大财富，共同造就了古徽州独特的文化风貌。我们现在以西递村为例。

西递村是一处胡姓聚族而居的古村落，位于黄山山脉南麓的黟县东源乡，源于公元 11 世纪，发展鼎盛于 14-19 世纪，村落原始形态至今保存完好，被誉为“明清民居博物馆”、“东方文化的宝库”、“世界上保护最完好的古民居建筑群”、“世界上最美的村镇”。村庄因山川水势，呈东北、西南走向。现保存的明清古民居 124 幢，祠堂 3 幢，均已列为安徽省重点文物保护单位。古建筑为木结构、砖墙维护，木雕、石雕、砖雕丰富多彩。从整体上说，西递村是一个极其典型的“世外桃源”。也就是说，作为审美文化文本的西递村，与中国思想传统中源远流长的“世外桃源”理想密切相关。而这又离不开陶渊明。

陶渊明继承了老庄返回自然的思想，提出“抱朴含真”的社会理想。其《劝农》提出上古生民最为真朴和淳厚：“悠悠上古，厥初生民。傲然自足，抱朴含真。”后来，“自真风告逝，大伪斯兴”（《感士不遇赋》），以致“举世少复真”（《饮酒》其二十）。而陶渊明本人仍然奉行“抱朴守静”（《感士不遇赋》）的人生原则。东晋末年，陶渊明家乡江州（今江西九江）一带由于战乱频仍，民不聊生，“至乃男不被养，女无匹对，逃亡去就，不避幽深”（《晋书·刘毅传》）。及至晋宋易代，人民逃亡情形更为严重。如《宋书·荆州蛮传》说：“宋民赋役严苦，贫者不复堪命，多逃亡入蛮”，因“蛮无徭役，强者又不供官税”。面对这种社会问题，陶渊明从自己的人生理想出发，结合阮籍无君无臣、无富无贵的思想以及鲍敬言的无君论思想观念，写下了不朽名篇《桃花源记》，从此，“世外桃源”成为中国传统思想观念中理想生活的代名词。这篇散文实际近于小说，所以又被收录在据传是陶渊明著的志怪小说集《搜神后记》中。文中的“世外桃源”，既有儒家幻想的上古之世的淳朴，也有老子宣扬的“小国寡民”社会模式的影子，又同作者的田园诗意境相似。用陈寅恪先生的话来说，就是“寓意之文，亦纪实之文”。[5]

《桃花源记》出现后，历代学者都曾经关注“桃花源”创作原型的所在地。如陈寅恪先生就曾经侧重于其“纪实”的一面，用大量史实考证：真实之桃花源在北方的弘农或上洛，而不在南方的武陵；其纪实部分乃依据义熙十三年（417 年）春夏间刘裕率师入关时戴延之等所见闻之材料而成。（同上，第 178 页。）随着当代旅游资源争夺战日趋激烈，近年关于桃花源所在地的争论也更加常见。主要有三：一是湖南常德桃源县说，二是江西九江星子县说，三是安徽黟县西递说。黟县建于秦朝，其西递村东南有一个“桃花洞”古关塞。“桃花洞”临水依山，洞口有“桃花古洞”四字。洞后有岭，建有“桃源书院”。相传李白曾慕名来到黟县，并有诗赞曰：“黟县小桃源，烟霞百里间，地多灵草木，人尚古衣冠”。因而西递等村庄就被称为“桃花源里人家”，历代诗人吟咏不绝。如清乾隆户部尚书、徽州人曹文植《咏西递》诗写道：“青山云外深，白屋烟中出。……自入桃源来，墟落此第一。”方士庶《新安竹枝词》也用“此间仿佛武陵源”的诗句来描绘。清道光二十九年（1846 年），原洞“桃花古洞”易名“桃花源”。石雕“桃花源”三字系清代书法家汪联松所书，并配以石刻对联两副：“白云芳草疑无路，流水桃花别有天”；“地多灵草木，人尚古衣冠”。可惜，1956 年修建黟（县）渔（亭）公路时炸开洞顶，“桃花洞”不复存在。

陶渊明是否到过黟县，因而获得灵感才写下这部千古名篇呢？公元 405 年秋，陶渊明在安徽与江西交界（即古徽州）的彭泽县担任县令，八十余日后作《归去来兮辞》而归隐，422 年左右写下《桃花源记》。现在安徽省东至县的部分地区，就归当时的彭泽县管辖。生性淡泊的陶渊明喜欢寄情山水，他曾到东至县的牛头山，而牛头山与西递直线距离不过 75 公里。近年黄山电视台制成的电视片《桃花源新考》，认为桃花源的原型就在黟县。这种争论虽有过分坐实之嫌，但它们从一个方面表明，“桃花源”只不过是理想社会的代名词，其原型或者说根据，在幅员辽阔的中华大地自然山水中、尤其是江南地区不难见到。何况，不管黟县

是否桃花源的原型，至少从李白开始，黟县就与桃花源联系在了一起。今天的西递村大夫第仍然可以看到一块隶书匾：“桃花源里人家”。追慕堂内的两块石雕“桃源耕耘图”、“桃源问津图”均长 160 厘米、宽 70 厘米，是石雕艺术的杰作。上面山川峰峦，桃花流水，渔郎泛舟。其邻近卢村志诚堂的大量木雕中，也有以陶渊明挂冠归隐、饮酒畅性为题材的木雕。这说明陶渊明及其《桃花源记》已经深深地渗透进了当地生活之中，成为一种生活理想观念的直观表达。

在西递及其邻村，表达种种无形观念的器物随处可见，兹举几例。1、旷达。位于村中正街的大夫第建于清朝康熙三年（1681 年），系朝列大夫胡文照（号量阁）的故居。胡公暮年乡居后，利用宅旁余地建造了一座小巧玲珑的观景楼，在建观景楼时为了方便邻居的行走拉车，有意识地往后退了一步，没有和正房一样齐，并且在正房的墙拐处削平了，并在其观景楼的门眉上留下的五个小篆体字“作退一步想”。用建筑将中国古代的旷达思想体现出来。2、孝敬与人禽之辨。敬爱堂座落于村中心，整个祠堂占地 1800 余平方米，始建于明万历年间。祠堂的里进保存着朱熹亲笔写的“孝”字。该字充分利用了象形文字的独特优势，寓画于字：从右向左看，字的最上方象一个年轻人仰面向上，双腿下跪，寓意孝敬长辈即人；反之，从左向右看，人头的反而则象一个猴头，中间的一横和一撇象拳打脚踢之形，寓意背对长辈、对长辈不尊即如畜牲。这或许是后人的附会，但村民的确相信这是朱子教导的伦理规范。3、平安祝福。各家厅堂摆放器物时，左瓶右镜，表达的主人“平平静静、终身平静”的美好祝愿。4、叶落归根和诗书传家。关麓村汪氏连体民居内，天井右边的小门象一片树叶，左边则象一书卷形状，用以告诫子弟用心读书、眷恋故土。5、长久观念。呈坎程雪琪住宅东西各开一个大门，使用东门则将西门堵上，使用西门则将东门堵上，六十年一轮换。因为按照风水观念，六十年一甲子，前六十年用东门吉利则开东门，下一个六十年用西门吉利则用西门。其它观念多从厅堂的楹联中体现，如履福堂内的“世事让三分天宽地阔，心田存一点子种孙耕”、“忍片刻风平浪静，退一步海阔天空”，透露出主人的宽厚平和、清静忍让的生活态度。另外一家“几百年人家无非积善，第一等好事只是读书”的楹联，又勾勒出一个读书人的清高情结；同时，这家厅堂还有一幅这样的楹联：“读书好，营商好，效好便好；创业难，守成难，知难不难”，将徽州儒、商结合的文化精神体现得淋漓尽致。民居楹联也有很多表现出很高的艺术趣味，比如：“高山仰止疑无路，曲径通幽别有天”、“春夏雨秋夜月，唐诗晋字汉文章”（关麓汪氏八家连体民居），“槛外溪桥尽画图，帘前花鸟皆诗句”（南屏敦睦堂），“春云绕室琴书润，嘉木临窗翰墨香”（南屏叶家），“浩月清风无俗气，小桥流水尽有情”（屏山舒绣文故居），“文心莹沕清如水，剑气峥嵘半倚天”（西递蔡家），“许清风入座，邀明月登楼”（西递逸墨山房），多得不胜枚举。卢村志诚堂，莲花门、垂替、雀替、屋檐等都饰以精美的木雕，被称为“木雕楼”。其雕刻题材丰富，诸如士大夫金榜题名、八仙过海、二十四孝故事；十六扇莲花门的下端，一扇门一个故事，苏武牧羊、太白醉酒、姜太公钓鱼、王羲之戏鹅，不一而足；厢房花窗下方，有“竹林七贤图”。这些故事几乎贯穿了中国五千年文化史。

四、中国审美文化史的阐释尺度与研究方法

面对历史文本，阐释尺度极其重要。我们这里选择两个与徽州古民居有关的例证进行说明。第一个是张艺谋的电影《菊豆》，第二个是应天齐的版画。

《菊豆》的情节并不复杂：本世纪中叶江南一个农村，染坊老板杨金山为了传宗接代，续弦娶了年轻姑娘菊豆为妻。杨金山没有生育能力，菊豆偷偷与杨的养子杨天青产生了爱情并生下一子天白。四岁时，天白无意将下肢瘫痪的杨金山撞入染池淹死。菊豆与杨天青依然过着表面婢侄关系的生活，渐已成人的天白怒杀与母“通奸”的生父杨天青。菊豆万念俱灰，纵火烧掉杨家世代相传的祖业“老杨家染坊”。据说张艺谋为了寻找老杨家染坊的场景费尽周折，1989 年秋选定黟县南屏村（又称叶村）的宗祠“叙秩堂”进行现代改造，在里面高

搭染架，深挖染坑，改造为“老杨家染坊”，影片百分之八十的镜头拍摄于此，其它许多镜头拍摄于该村。该片荣获了法国戛纳电影节最高奖——金熊奖。南屏村原名叶村，明代已有相当规模，全村逐渐形成叶、程、李三大姓。现在仍拥有纵横交错的 72 条深巷、36 眼井和 300 多幢明清古民居。南屏最具特色的建筑应属祠堂群，至今还保留着 8 座祠堂，大多座落在村前横店街长约 200 米的一条中轴线上。其中有属于全族所有的“宗祠”，也有属于某一支所有的“支祠”，还有属于一家或几家所有的“家祠”，形成一个风格古雅颇具神秘色彩的祠堂群。“叙秩堂”是南屏村大姓叶氏之宗祠，始建于明成化年间，坐东朝西，占地 2000 平方米，祠堂共由 80 根粗大的圆柱支撑，分上、中、下三进大厅。下厅是吹奏鼓乐的地方，也可以搭台演戏；中厅为礼堂，是举行祭祀仪式的大厅；上厅为享堂，楼上放置本族的祖宗牌位。中厅和上厅可容纳数百人举行仪式。从历史角度看，祠堂是祭祀祖宗或先贤的庙堂，实质上是一个家族精神教化的圣殿。祠堂建造与各宗族在祭祀上追求隆重的场面相适应，使人在它面前产生肃穆和敬畏之情。歙县祠堂曾遍布城乡，现存祠堂最早的建于明弘治年间，至清代则多不胜数。叙秩堂经张艺谋拍摄电影改造后，至今仍保持着拍摄《菊豆》时的原貌。祠堂墙上张贴着几张肉体暴露较多的剧照，据说还是在国内公映时被剪辑去掉的。祠堂中摆放着染布、晒布的台架以及绞车、染池等，“老杨家染坊”的横匾取代了“叙秩堂”高悬在序秩堂大门上方。自清代徽州人戴震提出“以理杀人”命题、现代徽州人胡适领导“打孔家店”运动以来，“吃人的礼教”成为对于传统思想文化的一种影响巨大的评价。将叶氏宗族祭祀祖先的神圣殿堂比喻为封建礼教的“染坊”，无疑是将中国传统文化解释为“染缸文化”。这种阐释观念实际上延续了历史上激烈的反传统心态。

另外一个例子是画家应天齐。1986 年，应天齐极其偶然地来到西递村，为这千年古村错落有致的诗韵意境而着迷，在这里一住八年，创作了令他一举成名的西递水印版画系列。其作品将西方铜板、石板和拚贴综合版画技法结合到徽州传统水印版画技法中，从而形成新的水印版画艺术风格。“西递村系列”的主要特点是注重对象的整体造型，充分发挥画家对于直线的敏感，整个画面造型多呈方形，以整块的黑色、深绿为基本色调，所表达的对象总是突兀于背景之中。冷峻的黑色，朦胧的月色，使画面静谧、空阔、寂寥、迷惘，但又不失温暖，画风古老而朴实，沉寂而又具生命的活力。画家于 2000 年开始创作的“碎裂的黑色”系列，实际上可以视为对于西递版画造型与色调的进一步阐释：打破黑色的统治，让黑色透出光明和温情。“西递村系列”曾获中国文化部、中国美术家协会、中国版画家协会办法的六项大奖，以及日本·中国版画奖励会金牌奖，并以此为专题在海内外举办九次个人画展，中央电视台播出专题纪录片《告别西递》。西递村于 1995 年特别建立了“应天齐西递村艺术馆”，陈列画家的“西递村系列”精品。促成应天齐去西递村的是一位黄梅戏校的女孩，清纯、善良、热情、优雅。珍藏在应天齐心灵深处美好的回忆，成为他阐释西递民居的感情基调。1994 年应天齐还创造了行为艺术——《告别西递，出售“西递村契约”》。“西递村契约”内容如下：“西递民风淳古，其人类无凉薄之习。持约者须心念皆净，而后登堂入室，可得一方净土。公元壹仟玖佰玖拾肆年伍月贰拾叁日，西递村主应天齐。”[6]此外，应天齐还创作了“皖南古村落——西递、宏村”邮票，第 1 枚“牌楼”是一座立在晨曦中的古牌坊，淡淡的绿色的调子呈现出对生命的眷恋，显然取材于西递村口胡文光牌坊；第 2 枚“古建筑群”，淡紫色的村落群高低俯仰参差而错落，尽显建筑的曲线之美；第 3 枚“南湖”和第 4 枚“月沼”都取材于宏村：湖水倒映着宏村，暖暖的暗红的色调犹如古陶瓷花纹釉里红，衬托着古韵和沉着；月光下的半月塘体现了月沼的宁静，淡蓝色的调子映衬着月色中的房屋，是远离喧嚣尘世的一份静寂。应天齐在创作中力避和真实村落建筑外在上的类同，而是寻找空灵的意境，将古人“境生于象外”艺术境界和审美境界用于这套邮票创作，水印综合版的技巧充分诉说对景物内在的深深情思，同时也包含着对历史上闻名的“徽派版画”的传承。应天齐还将西递村版画引入戏剧，由他策划创意的黄梅戏《徽州女人》于 1999 年首映以来，引起

巨大反响，该剧本荣获 2000 年曹禺戏剧文学奖。综观应天齐的艺术创作，那种对历史的深深眷恋，那种冷峻、肃穆、古朴、典雅、沉静的意境之美，无不显示着一种文化乡愁，感弥漫在所有作品中，可以视为对于世外桃源进行现代反思的结果。

如果说张艺谋《菊豆》丑化的中国传统文化的话，应天齐的艺术则将中国之理想化或美化。而这与历史事实都有一定距离。在访古过程中笔者了解到，南屏村民对毁坏宗祠的张艺谋纷纷表示愤恨，这说明了“丑化”阐释策略之不足取；而许多生活在古建筑中的村民又急于发家致富，以便拆毁古屋而另建钢筋混凝土住宅，这又表明一味地“美化”并不符合当地村民的实际生活状况。我们应该具备“同情地了解”式的历史态度，充分利用纸上文献和当地实物，以期最大限度地将古人的生活样式、生存状态呈现出来。而我们今天的学术研究中，对于实物的重视程度远远低于纸上文献。朱熹诗句云：“书卷埋头何时了，不如抛却去寻春”。进行中国审美文化史研究，如果仍然一味地“书卷埋头”，那将无法真正推进学术研究。学术界一般认为：审美的日常生活化和日常生活的审美化，不仅是西方生活正在经历的一场深刻变化，审美化甚至也是当代中国的一种趋势。有学者甚至将当代称为“泛审美时代”。的确，在当代日常生活中，审美性与实用性、生理性、媒介文化、消费文化具有密切联系，面对消费社会的这种审美转向，当代美学的应该如何应对？在笔者看来，在中国古代审美文化文本隐含的极其丰富的文化观念反射下，当代所谓的审美文化实在是观念稀薄得可怜。因此，中国审美文化史研究能够为此提供借鉴。

[1]泰勒：《文化之定义》，收入庄锡昌等编：《多维视野中的文化理论》，浙江人民出版社，1987年，第99—100页。

[2]克鲁柯亨：《文化概念》，收入庄锡昌等编：《多维视野中的文化理论》，浙江人民出版社，1987年，第117、119页。

[3]克鲁柯亨：《文化概念》，收入庄锡昌等编：《多维视野中的文化理论》，浙江人民出版社，1987年，第121页。

[4]参见本尼迪克特：《文化模式》“译者前言”，王炜等译，三联书店，1988年，第3页。

[5]陈寅恪：《桃花源记旁证》，《金明馆丛稿初编》，上海古籍出版社1980年，第168页。

[6]龚云表主编：《中国当代版画名家实录·应天齐》，上海书店出版社，2004年，第55页。此文的以主体部分以《审美文化视野中的徽州古民居》发表于《江海学刊》，2006年第1期。