

地域性文化遗产的生成因素与文化认同

——以桂东南明清壁画为例

程新元

【摘要】桂东南明清壁画是宝贵的地域性文化遗产,其逻辑生成是桂东南地区仕宦阶层、儒商群体和庶民阶层基于耕读文化传统的秉持和商道贸易带来的丰厚财富等多种因素作用的结果,也是特殊文化时空背景下中原汉文化和当地民族文化的交往、交流与交融的结果。文章基于桂东南明清壁画的田野调查,通过分析壁画在场域、图像营造和文化符号的构建,进一步挖掘桂东南明清壁画的文化认同属性。

【关键词】桂东南;明清壁画;地域性文化遗产;生成因素;文化认同

【作者简介】程新元,中南大学中国村落文化研究中心博士研究生(湖南 长沙 410083);玉林师范学院 美术与设计学院副教授,从事文化遗产学、美术学研究(广西 玉林 537000)。

【原文出处】《贵州民族研究》(贵阳),2022.4.101~107

【基金项目】国家社科基金重大项目“中国村落发展史(多卷本)”(项目编号:19ZDA191);民族地区文化建设与社会治理研究中心项目“乡村振兴战略下桂东南乡贤文化研究”(项目编号:2020YJJ00033);广西哲学社会科学规划研究课题“桂东南明清建筑壁画研究”(项目编号:21FMZ037)的阶段性成果。

桂东南明清壁画是宝贵的地域性文化遗产,它的产生体现了高度的人文适应性和族群融合性以及地域自然性。从形成的因素来看,桂东南明清壁画是仕宦阶层、儒商群体和庶民阶层基于耕读文化传统的秉持和商道贸易带来的丰厚财富等条件形成的,反映的是特殊文化时空背景下族群变迁、文化标度身份认同和代际文化传播方式以及文化载体选择的过程。同时,也是一个不断自觉吸收各种文化,充实、壮大自身,铸就自身文化,在潜移默化中逐渐生成与发展的过程。从文化认同的属性来看,桂东南明清壁画是基于政治和文化归属的认同,是中原汉文化和地方民族文化交往、交流与交融的结果,更是中华民族文化多元一体的体现。桂东南明清壁画是该地区村落文化特质的表征,是多元一体文化的一种折射,是一定族群在明清时期特定区域内和特定历史环境下的艺术尝试。文章基于桂东南明清壁画存在的场域及地域性文化遗产特性,探讨生产的深

层文化内涵,进而挖掘所体现的文化认同属性。

一、桂东南明清壁画的地域性艺术文化特性

(一)桂东南壁画的明清之辨

桂东南明清壁画是指“处于桂东南地区,描绘于民居、祠堂、寺观和会馆等传统建筑物壁面上的与仕宦阶层、地方宗族文化以及儒商文化等具有重要关系的绘画。”^[1]这些明清壁画与仕宦阶层、儒商群体和社会下层民众的家庭生活空间、公共交往空间和经济交流空间交织一起,既是仕宦阶层耕读传统的秉持,也是儒商阶层抬高社会身份地位的表征,同时还是庶民阶层向上的动力。据县志和村志等记载,这些传统村落以及村落中的古建历史有迹可查的可上溯到明清时期,而根据古建的形制以及壁画的款识亦可认定为明清时期的壁画。从古建形制来看,这些建筑多有镏耳墙,而镏耳墙大概在明代中期之后出现在官宦及取得功名之家,“镏耳”象征着等级与地位,与地方志中记载较为一致。从古建的碑刻和

墨书题记来看,如高山村的《重修思成祠记》落款时间为道光丙申年(1836)三月。水田村镇龙寺的墨书题记为“大清光绪二十五年岁次乙亥孟秋月丙子日丙申时重建镇龙寺上下二座合缘众信等祈愿堂宇巩固地杰神灵保护村团迪吉物阜民康福有攸归谨题大吉”。从壁画的呈现方式来看,明清时期中国传统壁画的呈现方式出现了改变,由唐、宋、元时期的以整个壁面作为壁画的载体转向局部,其表现形式由“满”向“空”转变。从款识来看,在桂东南的壁画中大多为干支纪年法,亦有少量的标明具体年代的款识,如道光元年、光绪己巳年、光绪辛卯岁春日、宣统元年等。从这些田野调查材料中可以看出,这些保存较为完好的壁画最早可上溯到明代中期,但保存较多的还是清代的作品。

(二)桂东南明清壁画的地域性艺术文化特性

桂东南明清壁画以相对独立的传统村落和圩镇为文化场域,以仕宦阶层的审美意识为内核,以形象化、艺术化的视觉图像和文字符号为载体,在多元文化交往、交流与交融中逐渐演变成为一种具有地方特色的绘画艺术,而在文化特质上仍然属于中国传统文化的一种表现形式,但就是这种独具特色的表现形式体现了仕宦阶层审美、儒商阶层文化身份认同和庶民阶层竞相效仿、追逐的一种文化现象。通过壁画这种器物,将绘画和书法作品绘制于墙壁之上,从而免去了书画鉴赏时的琐碎步骤,并将抽象的物象以可视化的视觉图像和文字符号表现出来。从壁画的图式结构来看,桂东南明清壁画极力模仿文人画呈现方式,形成了一种“壁上挂画”的书画装裱形式语言。这种书画装裱形式语言在壁面主要有三种呈现方式,一是“一字型”长卷式书画装裱形式;二是“人字形”长卷式书画装裱形式;三是“独幅式”书画装裱形式。这种书画装裱形式是文人画影响的一种体现,同时也是依据古建的形制,因势制宜,将壁画与空间结构完美结合的一种体现。“凡造作难于装修”^{[2](P161)},房屋的建造,最难的是装饰、装修。桂东南明清建筑,其一大特色是用壁画图像进行装饰、装修。图像的装饰设计除了传统的装饰纹样,如忍冬

纹、祥云纹等外,还具有“图中有画”的特点。这里所谓的“图”,指的是图案。而“画”则是指中国画。“图中有画”指的是在壁面的四周,先以各种图案进行装饰设计,在中间的位置留白且以中国画的形式呈现。具体说来,先是在壁面的四周,用鲜艳的图案进行装饰设计,图案有吉祥花卉、禽鸟、书画以及博古器物等,中间是画心,用中国画的形式呈现。这种“图中有画”的装饰设计,既具有书画装裱的形式意味,又具有装扮美化生活的功能,是“美的生活”的一种体现。从内容、题材来看,几乎囊括了传统国画人物、山水、花鸟、界画等科。其中尤以山水和花鸟画居多,盖因山水和花鸟能够涤荡胸襟和陶冶情性。“云霞荡胸襟,花竹怡性情……一丘一壑,一草一花,使望者息心,览者动色。”^{[3](P33)}通过“写貌物情”,体现出一种“山情水性皆我情性”“心达造化”的审美功能。桂东南明清壁画作为一种反映社会生活情境的艺术载体,是桂东南地区风物、文化、族群关系等的集中反映,是人们对美的生活追求的艺术体现。作为一种依附于明清建筑物的视觉图像,其与桂东南明清建筑一起构成了一幅诗意栖居的画卷。

二、桂东南明清壁画的地域文化因素

桂东南明清壁画的生成,包含着多个方面的内容,其一应该是获得民众的普遍认同,其二应该具有“化育天下”的功能。《易·贲卦·象传》载:“关乎人文,以化成天下。”文化的意义不在于形成一种思想、一种精神、一种价值,而在于“化成”作用,在于使人明了耕读传家的重要性。

(一)仕宦阶层的审美引领与播化教育

桂东南地处广西东南部,属于岭南地区,虽然早在秦汉时就已纳入中国的版图,但是长期被视为“蛮荒”和“化外”之地。隋唐以前,中原文化借助于移民、戍边、商旅和流贬官以及布道等“他者”的身份传入桂东南。唐朝科举制度的实行,则为岭南士人通过正常途径晋升统治阶层提供了可能性^[4]。“就整个封建社会的职官制度和选举制度来说,由于各级官吏特别是高级官吏通过科举来进行选拔,地主阶级各阶层人士都可以怀牒自列于州县,报名参加考试,

这就使他们有可能通过科举进入最高统治机构,从而打破了两汉以来由地主阶级中某一集团、某些家族世代垄断政权,独占高位的局面。”^{[5](P182)}唐后期岭南科举进士数量的大量增加,也反映了唐代北方家族南迁对岭南社会的深刻影响。《唐容管经略使题名记》载:“宋璟、李勉、杜佑、马植、卢钧、李勃之贤,皆一时名宦,由五管趋朝,多至卿相。”名宦留迹桂东南,其所采取的措施,推动了该地区文化进程。20世纪初的日本学者桑原鹭藏称:“对中国人来说,科举就是登龙门。过去中国人的学问教育,大半以科举为目的,因此登科者的多寡,可以说是卜算一个地方文运的指标。”^{[6](P26)}宋以后,随着科举制度的扩大和流贬官文化的蔓延,原来的中原文化逐渐摆脱“他者”的身份,成为桂东南文化发展的常态。清人谢启昆《广西通志》卷八七《輿地略八》说:“元明以来,腹地数郡,四方寓居者多,风气无异中土。”腹地于此包括桂东南地区。明清时期,随着中原文化与地方文化的交往、交流和交融,桂东南的文化属性随之改变,仕宦阶层在文化上的引领逐渐成为这一地区文化中的一大特色。仕宦阶层在文化上占据着绝对的话语权,他们的喜好影响甚至左右着这一地区文化的走向,在对耕读传统的秉持下,“渔樵耕读”和“二十四孝”等题材的壁画成为他们播化教育、传承道德的载体。山水、花鸟等题材的壁画,则体现了仕宦阶层“居庙堂之高”不忘“江湖之远”。而一些壁画还具有叙事功能,如庞村的一幅题款为“岁在丁酉孟秋之初浣屋此以应传庐欣报甲及第考连科”的壁画,以画描述了冲洗房子应对及第考连科的情景。诸如此类的叙事壁画,既可以给人带来“天人合一”的审美愉悦,又可以在“生活世界”中潜移默化陶冶情操,成为仕宦阶层记录事件、播化教育和传承道德的载体。

(二)儒商群体财富积累和文化身份认同

所谓儒商,是指作为商人要有儒的精神、儒的气度、儒的道德规范,以儒家的道德理想和道德追求为准则去从商、经商。桂东南商业发展,始于秦汉,兴于唐宋,盛于明清。据清《郁林州志》载:“南宋淳熙七年,重修州城记碑云……夫郁林由岭以南亦一都

会……地平广而无险,水纡回而不深,况盐利所在,舟车之会,巨商富贾于此聚居。”自明末以来,船埠成为广西食盐的运销点和农副产品的集散地。由于经济的发展,玉林逐渐有“岭南都会,胜景如林”的美称。社会的繁荣和环境的优美,岭南成为了人们流连忘返之地,为桂东南壁画创造了条件。一方面,大量的巨商富贾聚居于此,促进了当地的经济和文化的发展。另一方面,尽管巨商富贾占有大量的财富,但是在政治上仍然处于“士农工商”的末位,其财富与身份地位不相符。为了改变这种地位,他们需要借助于一种文化载体进行文化标定,进而达到身份认同。壁画作为一种文化载体,很好地承载了儒商群体的文化身份认同。在桂东南地区,民居墙壁上有无壁画在身份上具有很大不同。一般来说,民居墙壁上有壁画和脊饰的多为仕宦阶层和儒商群体,他们的民居建造得比较高大,装修较为奢华,源于他们占有较多的社会资源和财富。而庶民阶层的建筑物因为无力承担巨额的壁画绘制费用和脊饰灰塑费用,因此较少或者没有壁画和脊饰。依据外墙有无壁画和脊饰可以判断居住者的身份和地位,可以说壁画与脊饰是文化标定身份的象征。又由于这些建筑物比普通民居要高大、宽阔、雄伟得多,在当地有一种鹤立鸡群之感,很容易识别,其外墙的壁画也描绘在靠近屋檐的位置,在较远的地方就可以看到,给人一种距视感,这也从侧面说明了壁画这种文化载体的珍贵。通过这种外在的视觉审美,人们“只可远观、仰视”,从而达到以文化标定身份认同。这种在建筑物上绘制壁画的行为,与那些旌表显赫家族的牌坊一样,既彰显家族的荣耀,又体现了个人身份的尊贵。

(三)土客交融的崇文情结与再造宗族

桂东南地区,在古代具有较为特殊的地理优势。宋以降,由于地理环境优越,交通较为便利,桂东南逐渐成为宋代客家人迁移的主要地区。西江、南流江流域温暖湿润、水土肥沃,具有适宜农耕的自然环境,成为客家人理想的聚居之地。这些移民既有士大夫阶层,又有庶民阶层,还有守边屯田的官兵

阶层等,他们聚居桂东南,带来了中原的文化思想,对于促进桂东南地方文化发展具有重要作用。历代从政者先后移居桂东南,戍边屯田的将士以及中原人民迁居该地,建筑风格和民间信仰也发生变化,特别是土客之间的关系,也发生巨大的变化,促进了土客民族间的交流融合。客家人在与周边少数民族交流的过程中形成新的品格,客家民系的本质特征是中原情结,传承耕读与勤俭,崇文尚武的文化精神。这些客家人既继承了汉民族的耕读传家的传统,又具有浓郁的地方特色。同时,由于寄居桂东南,中原的耕读文化思想也就自然而然成为其家族的传统,尤其是仕宦阶层中的知识分子,逐渐成为薪火传承中原文化的精英。

桂东南作为边徼之地,民风较为彪悍,族群关系比较紧张。各族群为了安全,壮、瑶等族群效仿汉族宗族制度,将自己的宗族进行了再造。“县下唯宗族,宗族皆自治,自治靠伦理,伦理造乡绅。”^{[7](P8)}通过敬祖宗、修族谱、建祠堂、捐资助学等方式强化宗族观念和宗族文化意识。如有些学者研究指出,以进士和科举文化闻名的高山村,“原本多是南迁的回民,进入南流江后,多种因缘巧合,成功营建了十足齐全的汉人宗族村落。”^{[8](P61)}宗法制逐渐在乡村盛行,使宅祠合一的民居建筑发展成为了可能。这些宅祠合一的建筑,兼具民居和祠堂的功能。

(四) 庶民阶层的耕读传承与文化认同

庶民阶层与仕宦阶层相对应,处于社会的底层,在人口数量上占据着多数。庶民阶层包含“士农工商”中“农工商”,即农民、手工艺人、工商业者以及处于社会底层的知识分子等。明清时期,受到“学而优则仕”思想的影响,桂东南的一些庶民阶层通过参加科举考试而入仕,逐步从庶民阶层走向仕宦阶层。但入仕者毕竟是少数,绝大多数仍然没有摆脱庶民的身份,但是这一部分庶民阶层的知识分子,在庶民阶层中发挥了重要的作用,例如,他们中的一些人开办私塾,兴办教育,传授正统的儒家思想,对庶民阶层的教化起到了重要作用。而这些庶民阶层的知识分子大多来自于农民阶层,是农民阶层中的精英,他

们对于耕读文化的重视亦代表了多数农民阶层的观念,他们对于文化的认同亦即农民对文化的认同。而对于具有一技之长的手工业者和商人阶层来说,他们在庶民阶层中具有一定的社会地位,但是在整个国家的体制中,却居于末位,因此,他们也想提升自己的社会文化身份,而要提高社会文化身份需要与皇权思想相统一,与国家文化认同相一致。壁画这种具有形象性的视觉艺术,对于广大的庶民阶层来说,即使不认识字,也能从其形象性的特点进行解读。对于知识分子来说,壁画中书画一体的形式,一方面可以从视觉体验进行解构;另一方面,也可以从文字的认知与识别中进行解读。再者,一些不能入仕者“退而求其生业有着,不至沦为贫窶,则所优先者以绘画书艺为先……儒生所不屑者,庶民则趋向有家,持为衣食之源,则商贾工匠是务”^{[9](P2序言)}。从这段文字也可看出他们对耕读文化的秉持和对文化的认同。

桂东南明清壁画的绘制,并非是民间画工或者文人画家的信手涂鸦,而是基于某些需要刻意为之,既满足了人们的审美需求,又传播了传统文化。特别是一些具有特定题材和特殊意义的绘画作品和书法作品,直接向民众图解了传统文化中的某些内容,以生动形象的绘画方式或者人们喜闻乐见的书法形式,成为了当时的道德伦理传播的有效形式之一。

三、桂东南明清壁画的文化认同构建

文化认同,“意指个体对于所属文化以及文化群体内化并产生归属感,从而获得、保持与创新自身文化的社会心理过程”^{[10](P36)}。文化认同包括多方面的内容,其中也包含艺术文化的认同。从个人角度看,文化认同影响甚至决定着个人对社会身份的认同;从社会层面看,文化认同以民族文化或者国家文化为核心,使之成为多元一体文化之中的一元。明清时期,文化认同构建基于国家以皇权为核心、以礼制为基础的政治体制。由于“皇权止于县政”,广袤的乡村社会长期处于法典规则的游离状态,仕宦阶层和宗族权威以及地方精英成为村落社会的主导力量。尽管桂东南地区偏安于一隅,但作为多元文化

的一元,始终离不开中华文化的滋养。儒家所倡导的仁义礼智信和忠孝的伦理观,以及礼乐的行为规范,伴随着民族迁移和民族融合,深深影响着该地区。儒礼思想不仅成为地方仕宦阶层以及庶民阶层的精神纽带与坐标,而且逐渐成为人们普遍追求的精神向往,这种精神向往构成了文化认同。桂东南地区作为特殊的文化空间,在长期的文化传播和载体的选择过程中,文化认同本身所具有的“同一性”和“差异性”,恰好能够通过壁画这种载体将具有不同文化特质的人和社会联系起来,并成为村落社会文化认同的主要表现形式。这些壁画的图像内涵在官商群体、官民群体有效的互动中发挥着重要的文化交流作用,建构者与使用者在这些物质载体的时空中呈现美、感受美、实践美。

(一)文化认同的场域构建

桂东南明清壁画以传统村落和圩镇为场域,将壁画与当地的人文思想和建筑融为一体,成为该地区一道亮丽的风景线。壁画作为一种文化的器物载体,是该地区多元一体文化的折射,也是该地区传统村落文化特质的表征。这些壁画主要描绘于民居、祠堂、寺观和会馆以及当铺等传统建筑物壁面上,与仕宦阶层、儒商群体和庶民阶层的家庭生活空间、公共交往空间和经济交流空间交织一起,成为地方民众日常生活中不可或缺的一部分。从壁画生成的时间维度来看,可分为明和清两个朝代,这一时期中央集权的封建制度进一步强化,在长期较为稳定的社会环境下,经济进一步发展,资本主义萌芽并逐渐发展壮大,各个族群之间交往、交流与交融日趋密切。从壁画存在的空间维度来看,可以将这些壁画发生的场域分为家庭生活空间、公共交往空间和经济交流空间。家庭生活空间的壁画主要指绘制于明清时期的仕宦阶层或者儒商群体的民居之中。公共交往空间的壁画主要指描绘于祠堂和寺观之中。经济交流空间,主要是指绘制于会馆和当铺之中的绘画。前两种空间,主要以传统村落为场域,后一种空间则以圩镇为场域,但无论是哪种场域,都体现了人们对美的追求。“壁画不是其他绘画作品在墙上的放大,

而是直接参与建筑空间的构成,使建筑空间与环境的精神寓意更加突出与明确,发挥其命名空间的作用,使空间环境锦上添花,为建筑增色,使壁画与空间相得益彰。”^[11]鉴于壁画绘制于墙壁之上的原因,其所处位置不同,给人的视觉效果也不同,与环境相融的效果也不一样。通过壁画这种载体,使壁画与建筑的空间融为一体,成为建筑的一部分。具体来说,对于仕宦阶层而言,主要具有装饰审美功能和代际文化传播功能;对于儒商阶层而言,主要具有文化标定身份地位和彰显荣耀的功能;对于庶民阶层而言,除了视觉审美之外,基于他们对于耕读文化思想的秉持和向上的动力。

明清时期,绘画和书法行为是权利的象征面貌,具有高度的文化声望。随着绘画题跋以及书法的推广,越来越多的仕宦阶层和文化精英将此作为身份的象征与文化遗产的载体。壁画由于具有视觉形象性,能够反映社会生活,认识现实和再现历史的功能,能够“穷神变,测幽微”^{[13](P9)}和“明劝戒,著升沉”^{[13](P6)}以及“怡悦情性”。而“‘书法’是明代艺术体系的中心,具有高度的文化声望。”^{[12](P110)}将绘画与书法合为一体绘制于墙壁之上,除了绘画和书法所具有的功能以及声望之外,还有以下几个因素:一是便于鉴赏。卷轴的书画作品在鉴赏时需要从保存的地方拿出来,然后在桌面上展开鉴赏,而且需要小心翼翼,以免损坏,步骤比较麻烦。而将绘画和书法绘制于墙壁之上,只需抬头就可鉴赏,省却卷轴画鉴赏时带来的琐碎。二是便于保存。卷轴画的保存较为讲究,稍不注意可能发生意外,如霉变、蛀虫等,而将其绘制于墙壁之上则很少存在这些问题。桂东南明清壁画一般绘制于屋内或屋外靠近于屋顶或屋檐的地方,能够有效隔绝湿气的侵蚀与日晒风吹雨淋。除非房屋坍塌或者屋顶漏水,否则很难损毁。至于尘烟污染,在明清时期几乎可以忽略不计,仅是近二三十年间靠近公路边的外墙上的壁画才蒙受灰尘的污染。三是装饰作用。桂东南明清壁画采用仿书画装裱形式,将作品放置于类似卷轴画装饰的形式之中,并以精美的图案加以装饰,使之美轮美奂,不仅满足

了仕宦阶层和知识分子对书画这种高雅艺术的消费追逐,也满足了庶民阶层对美的消费追求,可以说是雅俗共赏。由于这些壁画绘制于民居、祠堂、寺观与会馆等的墙壁之上,以传统村落、圩镇为场域,与民众的日常生活紧密相关。通过壁画这种视觉形象,将传统文化注入其中,在潜移默化中改变着村落民众的认识与思想,从而达到“成教化”的文化认同的目的。

(二)文化认同的图像构建

文化认同有多种方式,视觉形象性是最直接的表达方式之一。桂东南明清壁画的视觉形象性,其逻辑生成与当地的耕读文化、文人审美、商品经济、外来文化交流互鉴、族群交流、交往与交融的多元文化等息息相关。对于壁画的图像构建,源自于壁画的审美主体与客体。主体是创作活动与审美认识活动的承担者,客体是主体创作活动与审美认识活动指向的对象^{[13](P53)}。构成审美的主体主要有两种,一是创作者,二是欣赏者。对于创作者而言,其创作活动是美的生产过程,也是图像形象的构建过程,受到多种因素的影响,与创作者的技能有关,如视觉形象的构想、笔墨语言的运用等,通过形象的视觉图像将其认为“美”的物象创作出来。而对于欣赏者而言,其对图像的认知,主要源自于人生阅历和知识结构,是视觉图像的审美形成过程,也是图像审美的构建过程。简而言之,创作者是视觉图像的“美”的生产者,而欣赏者则是视觉图像审美过程的生产者,这两者都是图像的建构者。审美的客体,是创作活动和审美认识活动的指向对象,亦即壁画本体。就壁画本体而言,其内容、题材、构图、色彩以及笔墨等在创作者完成创作时已经决定,亦即决定于创作者的水平,而创作者的水平依赖于个人的学识和技能水平。就桂东南明清壁画而言,其本身是以中国传统的笔墨关系和色彩运用,借助于壁面载体,将传统的文化以视觉图像的形式展现出来,并通过这种视觉图像传达文化认知的一种传播方式,这种传播方式本身就是一种对文化的认同。

壁画本体是图像认知的逻辑起点,对壁画图像

的认知基于壁画的视觉形象性和审美的文化认同体验活动。壁画艺术是画家基于某种需要而产生的一种审美活动的结果,体现了创作者的审美意识和审美心理。审美意识,是审美活动中人对审美对象的能动反映,即广义的美感。审美心理是指基于人的心理对审美对象的感知,具有感性直观的特征^{[14](P60)}。就桂东南明清壁画而言,由于其具有书画装裱图式的特点,在一定程度上是由艺匠与画家相互配合完成的,在装饰部分有可能是由艺匠绘制,而画心则有可能是专业画家创作,因为这些作品既具有传统国画清新淡雅的韵味,又具有民间艺术色彩绚烂的特点,可以说是雅俗共赏。

图像认知活动总是在一定的社会空间和文化背景之下产生,具有时空性的特点。壁画的时空性特点决定了壁画审美主体的主观意识以及由此所产生的对文化认同属性的解读。罗樾认为明清绘画是历时性的绘画艺术,传统风格的主题日渐突出,“关于绘画的绘画,是成为引喻、评注和日益抽象的绘画,因为其内容就是思想。”^[15]正统文化以壁画为载体介入到仕宦阶层、儒商阶层和庶民阶层的日常性生活、经济性生活及娱乐性生活,成为传统村落文化的组成部分。这种以图化人、以美育人的视觉图像已经获得民众的认同,并在文化传承方面发挥着巨大作用。

(三)文化认同的符号构建

桂东南明清壁画的生产过程,是一个“文治构建”的过程,也是一个文化认同的构建过程。明清时期,桂东南地区的传统村落,是一个多民族交往、交流和交融的以地缘和血缘结构组成的生活共同体。由于“皇权不下县”,使得国家的政治权力止于郡县一级的行政单位,对于乡村一级,特别是传统村落,国家权利难以渗透并触及乡村社会的基层,宗族势力成为基层治理的主要力量。国家权力的缺失,使得以血缘关系和地缘结构为代表的乡村宗族势力成为文化治理的主导。仕宦阶层和儒商群体在乡村社会中占有大量物质财富和话语权,成为传统乡村社会主导力量。壁画由于绘制于民居、祠堂等建筑物的墙壁之上,一方面具有装饰审美功能。另一方面,

具有教化育人功能,同时还具有文人的书卷气息,与其他类型的文化符号相比既与国家的文化事业相一致,又贴近普通民众的生活,还能反映出民情、民俗以及社会风尚的变化,逐渐成为明清时期桂东南地区的文化符号。

桂东南明清壁画存在于家庭生活空间、公共活动空间和经济交往空间之中,与民众的日常生活紧密相连。作为一种文化认同的符号,其具有多种内涵。壁画图像所包含的内容、视觉形象等对于维护国家的统一、民族团结以及传承中华优秀传统文化起了积极作用。乡村传统社会的乡土性,反映了人在社会的差序格局中的远近、亲属关系,这种以血缘关系为纽带的宗族关系造就了仕宦阶层与儒商群体在乡土传统社会中的独特话语权。通过壁画这种特殊的文化符号,将传统文化中的仁、义、礼、智、信、忠、孝、廉、耻等融于视觉图像之中,在日常的生活世界中对传统村落中的民众予以潜移默化。例如,在桂东南明清壁画中反复出现的《雁塔题名》《义方教子》《二甲传胪》等图像成为传统村落民众期待通过科举考试成就功名利禄的文化符号。又如壁画中反复出现的蝙蝠、梅花鹿、仙鹤、喜鹊、松树、梧桐等视觉形象,成为地方民众期盼福、禄、寿、喜的文化符号表征。当然,壁画中的梅、兰、竹、菊四君子视觉形象则成为文人标榜的士人品格的文化符号。可以说,桂东南明清壁画所构建的文化符号是多种文化符号的集合体,具有维系与建构族群认同的文化功能,既表征了仕宦阶层的审美愉悦性,又表征了儒商阶层的文化身份,同时还表征了庶民阶层求福、求富的心理诉求。在明清社会历史的嬗变之中,壁画的艺术性和功能性使其在族群交往、交流与交融中互证互辩,逐渐成为多元一体文化共生共存文化符号的表征。

四、结语

桂东南明清壁画的生成是多种因素作用的结果,既与明清两朝开边、治边有关,又与当时的仕宦阶层、儒商群体和庶民阶层对耕读传统的秉持以及商道贸易带来的丰厚财富等客观因素密不可分,其生成过程是文化传播方式与文化载体选择的过程,也是多元文化共生共存与互证互辩的过程。从桂东

南明清壁画的形成因素来看,仕宦阶层、儒商群体以及庶民阶层通过壁画这种载体和纽带,维系了各个族群之间的关系,融会着各个群体的文化,使之成为桂东南地区最具有文化气息的文化遗产之一。它的产生不仅是文化认同的一种体现,也是多元文化交往、交流与交融的结果。一方面壁画的生成体现了多元一体的文化认同,另一方面,又推动了多元一体文化中的“一体”的向前发展,甚至在某种程度上主导着这种文化的发展方向。其形成的过程是多元文化作用的结果,同时也是多元一体文化的体现。这种文化认同,对于维护族群关系具有重要的作用。

参考文献:

- [1]程新元.明清传统村落建筑壁画的文化功能——以桂东南为例[J].社会科学家,2021,(7).
- [2]计成著,刘艳春.园冶[M].南京:江苏凤凰文艺出版社,2015.
- [3]周积寅.中国画论辑要[M].南京:江苏美术出版社,1985.
- [4]王承文.唐后期岭南科举进士与文化发展论考[J].暨南史学,2018,(1).
- [5]吴宗国.唐代科举制度研究[M].沈阳:辽宁大学出版社,1992.
- [6]刘俊文.日本学者研究中国史论著选译(第一卷)[M].北京:中华书局,1992.
- [7]秦晖.传统十论[M].北京:东方出版社,2014.
- [8]《玉林文化大典》编纂委员会.玉林文化大典[M].南宁:广西人民出版社,2019.
- [9]王尔敏.明清时代庶民文化生活[M].长沙:岳麓书社,2002.
- [10]周攀.和谐文化与中华文化认同[M].北京:中国工商出版社,2007.
- [11]王其钧.壁画的空间论[J].美术研究,1991,(1).
- [12]柯律格.大明:明代中国的视觉文化与物质文化[M].黄小峰,译.北京:生活·读书·新知三联书店,2019.
- [13]邹跃进,诸迪.美术概论[M].北京:高等教育出版社,2011.
- [14]田川流.艺术美学[M].南京:东南大学出版社,2018.
- [15]罗越.中国绘画史中的一些基本问题[J].亚洲研究杂志,1964,(2).