

考古教学中的中华文明传承与表达再探讨

冉万里

(西北大学文化遗产学院, 陕西 西安 710127)

摘要: 考古学资料表现出明显的直观性和碎片化特征, 如何将它们与宏大的历史背景联系起来, 并作出合理的历史解释, 是每一个考古工作者都面临的任务。不论是在野外发掘还是室内研究、教学中, 利用考古资料对中华文明的传承进行科学阐释, 是一个不可回避的问题。本文以隋唐考古为中心, 从系统性地看待问题等七个方面对如何在考古学教学研究中对中华文明的传承与表达进行了初步探讨。

关键词: 考古学 教学 中华文明 传承 表达

Abstract: Archaeological data exhibits some evident visual and fragmented characteristics. It is a task for every archaeologist to connect them with the grand historical background and make reasonable historical interpretations. Whether in field excavation, indoor research, or teaching, it is an inevitable issue to use archaeological data to interpret scientifically the inheritance of the Chinese civilization. This article takes Sui and Tang Dynasties archaeology as the center and explores how to inherit and express the Chinese civilization in archaeological teaching and research from seven aspects, such as developing a systematic perspective.

Key words: archaeology; teaching; Chinese civilization; inheritance; expression.

为了应对这个变化快、信息量爆炸的时代, 在考古学教学中如何对五千年中华文明进行表达, 并达到传承的目的, 需要不断地思考和凝练。在这一过程中, 根据层出不穷的新发现, 对一件件破碎的器物 and 残破的遗迹进行复原, 在其基础上不断总结, 并将其放在历史长河中进行思考, 从而将单个的遗存变成有机联系的鲜活案例, 使人们受到启发, 这是当下考古学教学应该承担的历史使命。为此, 笔者曾经撰文进行初步的总结和探讨^[1]。在此基础上, 笔者又对一些考古发掘材料进行了学习、思考和总结, 以历史唯物主义的观点, 系统地分析了考古遗存中所反映的五千年中华文明的一脉相承性、创新性、理想性、多元一体性、包容性与开放性、善于学习和总结等问题, 不足之处, 请批评指正。

一、墓域范围及墓葬形制反映的中华文明连绵不断的特征

中华民族是礼仪之邦, 在各类史籍中礼仪被区分为吉礼、宾礼、嘉礼、军礼、凶礼等, 以之来规

范人们的日常行为。其中, 凶礼体现了古代中国人的丧葬观, 践行的是事死如生的思想。考古学研究的陵与墓属于凶礼的范畴, 而且是凶礼中规范的一系列礼仪活动完成后的最终结果, 是一类重要的考古学遗存。

陵与墓, 主要组成包括墓域范围、封土、墓葬形制、葬式、随葬品等, 其中又有规模大小、封土高低、随葬品种类与数量的多寡之别。从“事死如事生”这一丧葬观来看, 陵墓实际上就是将地上世界“搬到”了地下, 是对生人世界的模拟, “陵墓若都邑”就是对其的高度概括。对陵墓中的一些因素的探讨, 可以明确看到其继承与发展的一面, 也能够生动地体现五千年文明一脉相承的特征。刘庆柱先生将中华文明的连绵不断性称之为“不断裂的文明”^[2]。

(一) 兆沟的继承和发展

兆沟是用来表示墓域范围的。学界对其名称多有争论, 将其称为陞壕、界域或墓域、封沟、围墓沟、围沟等。虽名称不同, 但作为墓域范围标志的本质没有改变。近年来, 考古发现了从商周到隋唐

时期的陵墓兆沟,不仅深化了以往对兆沟的认识,而且可以将其贯通考察,作为中华文明连绵不断的一个证据。

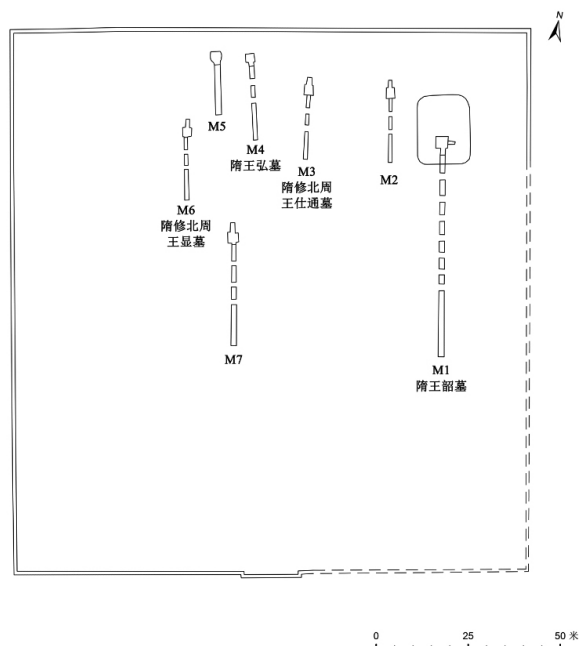
2022年,在河南安阳发现了围绕商王陵的兆沟^[3],将兆沟年代提前到了商代。与殷墟时代相差不远的青海卡约文化,也曾发现在墓葬周围开挖兆沟的现象^[4]。近年来,西北大学文化遗产学院在陕西旬邑西头村遗址发现了带兆沟的大型墓地,兆沟内发现墓葬近千座。2020—2022年,发掘清理出兆沟内的中小型墓葬120座、马坑3座,确定该兆沟墓地的墓葬年代主要集中于商末周初和西周早期^[5]。在春秋战国时期的秦国陵园或者墓地都有兆沟的发现,如陕西凤翔秦雍城的秦公陵园、咸阳秦陵、临潼秦东陵、长安神禾塬秦陵等^[6];山西侯马乔村战国至西汉墓葬也发现了围绕墓葬的兆沟^[7];多年的钻探和考古发掘证明,汉代帝陵及其陪葬墓都有兆沟的存在^[8];东汉墓葬也发现有兆沟,如河南三门峡交口东汉墓葬发现了兆沟^[9];西晋墓也是如此,如河南孟津大汉冢西侧的西晋墓发现兆沟^[10];在陕西咸阳空港新城北杜街道办事处北村发现的十六国至唐代墓葬,其周围有大型兆沟,兆沟内墓葬排列整齐,延续时间长,为探讨十六国至唐代墓葬的兆沟提供了典型实例^[11];北周墓葬的兆沟近年来发现数量大增,如西安咸阳机场建设过程中发现的北周孝闵帝静陵以及北周鹿基诞夫妇合葬墓、鹿善夫妇合葬墓、豆卢恩家族墓等都发现有兆沟围绕^[12]。经过钻探,在隋文帝泰陵陵园垣墙之外也发现有兆沟存在^[13]。

考古资料证明,隋唐时期以兆沟作为墓域标志是当时的普遍现象。最据代表性的是隋王韶家族墓地,兆沟之内共发现墓葬7座,据墓志可知墓主分别为王仕通、王显、王韶、王弘等人^[14](图一)。经过重新调查与钻探,在唐懿德太子墓封土周围发现有两重垣墙,外垣墙之外有兆沟环绕(图二)。兆沟在宋代之时仍然存在,发现于陕西蓝田的吕氏家族墓地,其东、西、北三面有兆沟环绕,整个墓地位于兆沟正中偏北处^[15]。这种自商延续至唐宋的陵墓兆沟,无疑是从墓域范围的表现形式上展示着丧葬礼仪的绵延不断。

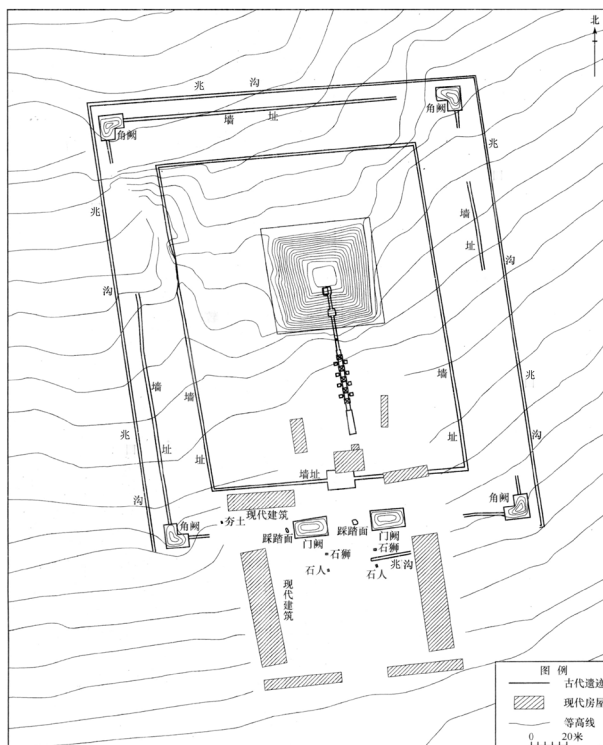
从兆沟的发现及其自身的发展历史来看,帝陵的兆沟与“陵墓若都邑”的思想密切相关,它不仅是陵园范围的表示,更是都城护城河(壕)的象征。如秦陵陵园一般由夯土垣墙或兆沟组成,有一重、

两重甚至三重之分,有门或门阙^[16]。普通墓葬的兆沟则主要表示墓域范围,并以之来体现聚族葬的习俗,是事死如生观念的体现,也是以血缘为纽带的社会关系的体现。

(二) 长斜坡墓道多天井多过洞墓葬的出现与延续



图一 隋王韶家族墓及兆沟



图二 唐懿德太子墓墓园平面布局图

天井与过洞为汉唐时期墓葬的组成部分。带天井的墓葬开始出现于长安地区西汉早期墓葬中,东汉时期此类墓葬数量逐渐增加,十六国时期一些较大的墓葬继续沿用,如陕西西安焦村十六国时期的M25出现了两个天井^[17];咸阳机场最近发掘的十六国大墓也修建有规模较大、面积几乎等同墓室的天井^[18]。至北周时期,这种长斜坡墓道多天井多过洞墓葬则被广泛使用,并被隋唐时期京畿地区墓葬所继承而成为基本形制。这一现象主要发生在汉代至北朝时期的长安地区,以及隋大兴唐长安城中心的地区。虽然它们在时代上有所不同,但其地域基本上是重叠的,这反映了作为周秦汉唐文化中心的长安地区,在历史发展过程中形成了一些自身的文化传统,而这一传统的形成显然是数千年以来这一地区一直作为文化中心而积淀的结果。

北周至隋唐时期流行长斜坡墓道多天井多过洞的墓葬形式,是京畿长安地区墓葬的基本形制。墓葬规模是墓葬等级最显著最直观的标志之一,而高等级的墓葬往往通过增加天井和过洞数量的方式,或者增大天井本身的长度与宽度,从而使墓葬规模达到其所要表现的等级。这种长斜坡墓道多天井多过洞墓葬中的等级较高者多绘壁画,而壁画中往往绘有红色的影作木构建筑构件,如斗拱、阑额、柱子等,正是在“事死如生”思想指导下对其生前宅邸的模拟。

这些在考古学遗存上表现出来的连绵不断的现象,对考古发掘本身也有一定指导意义。以前发掘墓葬之时,由于更多地关注墓葬本身,而对其地面设施关注不够,有些甚至连墓道也不发掘,也就谈不上兆沟的发现。近年来,随着考古工作的大规模开展,以前不了解的各种迹象纷纷呈现在人们面前,如唐墓兆沟的发现就是一个典型例子。由于以往考古发掘的局限性,导致对于唐墓周围存在兆沟这一点认识不足,如今,唐墓周围存在兆沟已经成为一种普遍认识。

二、陵墓石刻的变化彰显的中华文明

善于总结与凝练的特征

礼仪的形成主要有两种形式:一是自上而下的规定,二是对民间习俗的总结与凝练,并将其上升到礼仪制度的层面。陵墓石刻的发展与演变的历程即

属于后者。在中国古代帝陵中,唐代帝陵神道石刻保存较好、种类丰富而基本齐全,已经成为一种制度并被北宋、明清时期所继承。陵前石刻并不是一开始就有的,它的出现经历了较为漫长的过程,并逐渐地从社会习俗上升到礼仪制度层面。唐人封演的《封氏闻见记》卷六云:“秦汉以来帝王陵前有石麒麟、石辟邪、石象、石马之属;人臣墓前有石羊、石虎、石人、石柱之属;皆所以表饰坟墓,如生前之义仪卫耳。”^[19]根据目前的考古实物来看,陵前石刻可分为四个发展阶段:滥觞期的两汉时期;发展期的魏晋南北朝至隋时期;制度形成期的唐代;延续期的北宋、明清时期,则主要表现为因循。这四个大的发展阶段,能够体现出总结与凝练并使之制度化、等级化的文明特征。

墓前列置石刻在西汉时已经出现,如霍去病墓前的石人和石兽,但仅为特例,而且形象不够规格化,种类也带有明显的任意性。石人与石兽的普遍流行并初步成为定制,则在东汉时期。这一时期的人物雕像主要为亭长或门卒,以示守卫墓域;动物雕像有狮、虎、马、羊等类,前两者多附双翼,或刻文字,标明为天禄、辟邪,含有镇墓之意。东汉时期墓前开始列置石柱的现象,为此后历代所延续。但这些列置石刻的墓葬多为一般墓葬,帝陵前尚无石刻的发现。

三国时期,由于崇尚薄葬,不封不树。从考古发现的曹操墓等墓葬来看,三国时期的曹魏帝陵地面上未见石刻。《三国志·武帝纪》记载,曹操曾说:“古之葬者,必居瘠薄之地。其规西门豹祠西原上为寿陵,因高为基,不封不树。”^[20]《三国志·文帝纪第二》记载,魏文帝黄初三年(222年)“冬十月甲子,表首阳山东为寿陵”,“寿陵因山为体,无为封树,无立寝殿,造园邑,通神道”^[21]。

西晋时期,一方面禁止在墓前树立石兽碑表,一方面开始在陵墓神道立“标”。据《宋书·礼志》记载,咸宁四年(278)晋武帝司马炎颁布诏令:“石兽碑表,既私褒美,兴长虚伪,伤财害人,莫大于此。一禁断之。其犯者虽会赦令,皆当毁坏”^[22]。可见,西晋帝陵不封不树,墓而不坟,且无碑兽类石刻。但西晋时期在陵前设神道和望柱。据《宋书·五行志四》记载:“晋惠帝永康元年(300)六月癸卯,震崇阳陵标西南五百步,标破为七十片。”^[23]标即石柱,可见西晋帝陵前建有神道,入口处立石

柱。西晋时期禁止的“石兽碑表”，在东晋时期又有所恢复。据《宋书·礼志》记载：“元帝太兴元年，有司奏：‘故骠骑府主簿故恩营葬旧君顾荣，求立碑。’诏特听立。自是后，禁断渐颓。大臣长史，人皆私立。”^[24]汉故幽州书佐秦君神道石柱、西晋韩寿墓和笄府君石柱、南朝陵墓石柱等，是当时流行的石柱样式，那么，西晋帝陵前神道石柱，也应该与之相似。

北魏时期，开始在帝陵前神道两侧立石人。虽然在孝文帝长陵仅发现有石人基座^[25]，但在宣武帝景陵发现石人^[26]，孝庄帝静陵神道也发现了石人和蹲狮^[27]；西魏文帝元宝炬陵前发现有石兽^[28]。北周时期崇尚不封不树，在武帝孝陵地面上亦未见到封土和石刻^[29]。

南朝时期，帝王陵墓前列置石刻较为普遍，而且初步形成了制度，由石柱、带羽翼的石兽、石碑等夹神道对称而列。

隋代之时，据《隋书·礼仪三》记载：“（开皇）六年（586），申明葬制，凡墓不得造石人兽碑，唯听作石柱，记名位而已”^[30]。然而，考古发现隋代的一般墓葬前不仅列置石柱，还有石羊。但隋代帝陵却未置石刻，其封土形制与西汉帝陵一样为高大的覆斗形。

唐代帝陵石刻在南北朝帝王陵墓的基础上，经过高祖献陵、太宗昭陵的发展与过渡，在被追封的孝敬皇帝恭陵形成基本的组合方式，至唐高宗与武则天合葬的乾陵在其基础上又增加了石刻数量，并将其制度化、模式化，为此后的唐代帝陵所继承。

从帝陵石刻的发展演变来看，其最初起源于民间，并带有一定的随意性。经过不断发展与总结，在南北朝时期初步制度化，唐代进一步完善，使之成为帝陵制度的重要组成部分。同时也规定人臣墓列置石柱、石虎、石羊等，以此来显示帝陵与人臣墓葬之间的等级差异。由此可见，中华民族是在历史的发展中不断总结的民族。在文化上的表现也是如此，作为经典的《诗经》，包括《风》《雅》《颂》，而其中的《风》是经过采风而得来的民间作品，或者称之为民歌，通过对这些来自民间的作品进行归类 and 加工，使之成为经典的一部分。现在实行的土地包产到户的经营方式，一开始也是在民间自发地形成，最初出现在安徽凤阳小岗村，最终被上升到一种土地经营形式而推广到全国的。



图三 突厥毗伽可汗墓复原示意图

与此同时，在唐代形成的制度化的帝陵石刻，还对突厥王墓产生了影响，使其原来在墓前较为单纯地树立石人和杀人石^[31]的做法，变成了在神道两侧对称树立石人、石兽（包括石羊、石虎）等，如突厥毗伽可汗（716—734）墓^[32]（图三）。唐代以后的帝陵，尤其是北宋、明清时期的帝陵石刻，其基本内容和列置方式是延续唐代帝陵的，但石刻的种类、数量等则表现出自身特点。

三、佛教造像新样式的创造体现的中华

文明创新性特征

（一）佛教造像从“伟丈夫”到“宫娃”

唐代佛教造像艺术发生了巨大变化，当时的高僧道宣对这种变化，则持批判态度。据《释氏要览》卷记载：“宣律师云：造像梵相，宋齐间皆唇厚鼻隆目长颐丰，挺然丈夫相。自唐以来笔工皆端严柔弱似妓女之貌，故今人称宫娃如菩萨。”^[33]如敦煌莫高窟盛唐时期第194窟的菩萨像^[34]（图四）。要搞清楚这一问题，就不能不注意到佛与皇帝的关系，佛殿与宫殿的关系，佛教造像的排列方式与朝堂之间的关系等等。

关于佛与皇帝的关系，北魏时期的高僧法果提



图四 甘肃敦煌莫高窟第194窟
菩萨像

出皇帝“即是当今如来”的思想。据《魏书·释老志》记载：“初，法果每言，太祖明叡好道，即是当今如来，沙门宜应尽礼，遂常致拜。谓人曰：‘能鸿道者人主也，我非拜天子，乃是礼佛耳。’”^[35]正是在这一思想的影响下，云冈石窟中高僧昙曜所开凿的昙曜五窟，即分别对应道武帝、明

元帝、太武帝、景穆太子、文成帝^[36]。“兴光元年（454年）秋，敕有司于五级大寺内，为太祖以下五帝（道武、明元、太元、景穆、文成），铸释迦立像五身，各长一丈六尺，都用赤金二十五斤”^[37]。如果将皇帝看作是现实的如来，那么，佛两侧的弟子在形象上可以以现实中的僧侣作为模拟对象，菩萨、天王、力士都也有现实的模拟对象，而这些模拟对象自然指向宫中女性和上层女性。长安都城中丰富的社会生活，众多的歌伎，自然成为其艺术形象的源泉。甚至只要略微赋予其佛教元素，长安城的生活场景即可会变为理想的佛国世界。

道宣对唐代佛教造像“宫娃如菩萨”的这种描述，显然是对其持否定态度。但现在看来这并不是佛教造像艺术形象的退化，反而是其中国化过程中唐代审美的典型反映，即造像艺术在中国化过程中阶段性特征的反映。而所谓“端严柔弱似妓女之貌，故今人称宫娃如菩萨”这一现象的出现，恰恰是当时人们审美意识的反映。这一时期，佛教造像艺术的风格为之一变，创造出了以中国人为模拟对象的造像艺术。正如梁思成先生所云：“（唐代）佛之表现仍以雕塑为主，然其造像之笔意及取材，殆不似前期之高洁。日常生活情形，殆已渐渐侵入宗教观念之中，于是美术，其先完全受宗教之驱使者，亦与俗世发生较密切之接触。”^[38]所谓“与俗世发生较密切之接触”，则隐含了将现实生活中的皇帝看

作佛的思想。工匠及艺术家们无形中将皇帝与后宫嫔妃、宫女以及现实中的僧侣作为模拟对象，来雕塑或者绘制佛、弟子、菩萨、天王、力士，从而在佛堂之中、墙壁之上出现了布局对称、形似左文右武的排列方式，暗含了法果所云的皇帝即当今如来的思想。这种隐性的表现方式，不仅拉近了佛与众生的距离，也拉近了佛国世界与人间世界的距离。

关于“宫娃如菩萨”，可从佛殿的建筑形式说起。佛殿建筑模拟宫殿，这在等级森严的封建社会成为普遍现象。正是基于这一点，建筑史学家在复原展示隋唐时期宫殿建筑的屋顶时，往往参考石窟寺壁画、佛教石刻以及现存的木构建筑佛殿的屋顶样式。据《洛阳伽蓝记》卷一记载，洛阳永宁寺“浮图北有佛殿一所，形如太极殿”^[39]。又据《长安志》卷七记载，隋文帝时期所建的大兴善寺占靖善坊一坊之地，“寺殿崇广，为京城之最。号曰大兴善佛殿，制度与太庙同”^[40]。到了唐代，从法律上对世俗建筑的形式进行了限制。《唐律疏议》卷二十六记载：“营造舍宅者，依营缮令：王公已下，凡有舍屋，不得施重拱、藻井。”^[41]但唯独对佛寺不加限制，这也是“皇帝即当今如来”这一思想在建筑形式上的表现，并且得到官方认可，成为一种共识。既然佛之所在等于宫殿，那么作为生活在宫殿中或者与宫殿相关的人——皇帝、大臣、将军、嫔妃、宫女应与出现在佛殿塑像及壁画中的佛、菩萨、天王、力士之间存在着某种意识上的对应关系。也即佛殿建筑模拟了宫殿，佛教造像艺术则模拟了与宫殿相关的人，不同的只是赋予了其佛教元素。对于“皇帝即当今如来”这一思想，北魏时期的法果已经明确地提了出来，为什么此后不再这么明确地讲了呢？可以理解为这一思想已经深入人心并常识化了，不需要再去明确地表达和张扬，反而更多地以实际行动来表现。

与此同时，应该特别注意梁思成先生所云的“日常生活情形，已渐渐侵入宗教观念之中”，这里的“日常生活”指的就是唐代人的日常生活。换句话说，就是将唐代中国人的日常生活也融入到了佛教造像艺术中去了，这不正是佛教造像艺术中国化的另外一种表达方式吗？同时也说明佛教造像艺术的巨大变革发生在唐代之时，或者说唐代就是一个分水岭。道宣、梁思成从不同角度阐释了同样一个问题。其实，绘画艺术往往是时代精神风貌的反映，而不是纯粹地为艺术而艺术，只是有时候我们还不能

深刻理解其中的含义。常言所云的“愤懑出诗人”也是这个道理，即某种社会现象或者生活场景促使了诗人创作情感的爆发，绝对单纯的不表达任何思想和情感的艺术是不存在的。

（二）创新的典范：布袋和尚形象的出现

布袋和尚形象一般被视为弥勒佛，他实际上就是唐明州奉化县的和尚契此。据《宋高僧传·契此传》记载：“释契此者，不详氏族，或云四明人也。形裁臞瘦，蹙额蹙腹，言语无恒，寝卧随处。常以杖荷布囊入缠肆，见物则乞，至于醢酱鱼菹，才接入口，分少许入囊，号为长汀子布袋师也。曾于雪中卧，而身上无雪，人以此奇之。有偈云：‘弥勒真弥勒，时人皆不识’等句，人言：‘慈氏垂迹也。’又于大桥上立，或问：‘和尚在此何为？’曰：‘我在此觅人。’常就人乞啜，其店则物售。袋囊中皆百一供身具也。示人吉凶，必现相表兆。亢阳，即曳高齿木屐，市桥上竖膝而眠。水潦，则系湿草屨。人以此验知。以天复中终于奉川，乡邑共埋之。后有他州见此公，亦荷布袋行。江浙之间多图画其像焉。”^[42]

1. 布袋和尚形象的流行

南方地区创造的形象遍布南北方地区^[43]（图五），而且延续时间之长，特征之鲜明，生活化、世俗化之浓郁，在古印度和中国的佛像中极其罕见。出现这一现象得从当时的社会去分析、理解和认识，它是当时人们迫切需要改变社会现状的思想在佛教造像层面的具体反映。其亲切而满含微笑的面庞和大腹袒露的形象，犹如现实生活中的慈祥老者，这一点让其成为人见人爱、观之心情愉悦的艺术形象。虽然布袋和尚像与其他的佛教造像大相径庭，但却



图五 浙江杭州飞来峰南宋布袋和尚像

毫无突兀之感，与庄严肃穆以及南朝以来清瘦羸弱的维摩诘形象形成鲜明对比。以一个生动活泼的僧侣形象来表示弥勒佛，舍弃了佛经记载的有点繁琐的“三十二相，八十种好”，反映了随着佛教世俗化民间所爆发的创造力，也是对佛教造像艺术的一次颠覆，体现了中华民族丰富的想象力和创造力。在创造其形象的过程中，略去了佛像的一些基本特征，让其完全以中国老者的形象出现在人们的面前，是一种完全中国化的佛教艺术形象。由此可见，佛教及佛教造像艺术的中国化过程从来没有中断过，只是在不同时期其表现形式和中国化的程度有所差异。其中国化的灵魂则是创新，如果没有创新就不可能有佛教及佛造像艺术的中国化。

2. 布袋和尚形象出现的原因及其所反映的其它问题

出现布袋和尚像的深层次原因，还是五代的战乱、南宋王朝面临的来自北方的威胁，在社会层面人民生活需要安居乐业。所以，可以这样理解：布袋和尚的笑容恰恰是现实中匮乏而又需要的安乐在佛教艺术层面的反映，布袋和尚的大肚是人们对吃饱喝足这一最基本的生活需求在佛教造像艺术上的反映，是人们内心世界愿望的另外一种表现形式。因此，布袋和尚的形象不可能是脱离现实而独立存在的单纯的艺术形象，更不是一个简单的崇拜对象，它正是社会现实需要的产物。正如马克思在《〈黑格尔法哲学批判〉导言》中指出的那样：“人不是抽象地蛰居于世界之外的存在物。人就是人的世界，就是国家，社会。这个国家、社会产生了宗教，一种颠倒的世界意识，因为它们就是颠倒的世界。”“宗教里的苦难既是现实的苦难的表现，又是对这种现实的苦难的抗议。宗教是被压迫生灵的叹息，是无情世界的情感，正像它是无精神活力的制度的精神一样。宗教是人民的鸦片。”^[44]

布袋和尚夸张的艺术形象的含义——以其袒露腹部表现包容，以其笑容象征佛的慈悲一面。至于流传久远而且影响巨大的楹联“大肚能容，容天下难容之事；笑口常开，笑天下可笑之人”，则是一种对宗教从世俗化角度浅层次的理解，而且其用语本身违背了佛教宗旨，佛是不可能去笑众生的，那样的话还是佛吗？佛教认为，其主要任务和目标就是为了教化被贪嗔痴等蒙蔽的众生而使之感悟，达到彼岸，而不是去“笑天下可笑之人”。这幅楹联

已经成为人们所熟知的名言警句，但它实际上没有看到这一艺术形象产生的社会根源和社会需求，即布袋形象的出现是人们盼望着社会祥和、自身温饱和快乐的反映。这幅楹联的内容，显然是儒生们对自身世俗情感的宣泄，而不是宗教情感的表达，更没有反映出创造布袋和尚像的初宗。

布袋和尚像是艺术创新的结果，但历史地来看这种创新从来就没有停止和中断过。如《历代名画记》卷十记载：“周昉，字景玄，官至宣州长史。初效张萱画，后则小异，颇极风姿，全法衣冠，不近闾里，衣裳劲简，彩色柔丽，菩萨端严，妙创水月之体。”^[45]周昉所创造的水月观音形象，实际上就是创造了一种新的观音范式并对当时和后世产生了巨大影响。由此可见，这些事例无不证明了中华文明的创新性特征。

四、艺术表现手法的吸收与借鉴表现的中华文明善于学习与借鉴的特征

在甘肃敦煌莫高窟北朝时期的壁画中，可以看到两种艺术表现手法，一种是连环画式，一种是一图数景的异时同图法。前者是将所要表现的故事题材，逐次顺序表达，如莫高窟北魏第257窟绘制的九色鹿本生故事，其情节多达九个^[46]，这种连环画式的叙事方式在犍陀罗佛教造像中常见。后一种异时同图的艺术表现手法，则是将同一故事在不同时间段发生的情节融合绘制在同一画面中，采用这类绘画技法的壁画较少，以莫高窟北魏第254窟萨埵太子本生故事画最为著名，其故事情节多达十个^[47]，这种艺术表现方式多见于印度本土。而在新疆拜城克孜尔石窟壁画中，在表现佛本生、佛传及因缘佛传时，更多地采用一图一景式的艺术表现手法来表现这些故事题材和内容。这种一图一景式的壁画，因其所绘制的题材内容单一。其所绘制的情节是当时的艺术家或工匠所认为的典型情节，但由于各种原因，使得今天对这些题材的辨认变得尤其困难。

在唐代的神仙人物故事镜中，除去一些抽象的不具备故事情节铜镜纹饰之外，有一些神仙人物故事镜采用的艺术表现手法，明显具有上述三种表现手法中的后两种，即一图数景异时同图和一图一景式的艺术表现手法，显然是对它们的借鉴和应用。一图数景异时同图的艺术表现手法，在唐代铜镜中主要见于月宫故事镜和王子乔吹笙引凤镜；一图一

景式的唐代铜镜有三乐镜及表现一个情节的王子乔吹笙引凤镜。

（一）月宫故事镜

唐代的月宫故事镜不仅画面优美，而且其中嫦娥与蟾蜍的关系也是人们所津津乐道的神话故事。据《淮南子》卷六《览冥篇》记载：“羿请不死之药于西王母，姮娥窃以奔月，怅然有丧，无以续之”^[48]。又《初学记》卷一《天第一》所引《淮南子》尚有“托身于月，是为蟾蜍，而为月精”的记载^[49]。说明奔月后由美貌的仙女变成了丑陋的蟾蜍。在有的月宫故事镜上，奔月的嫦娥手中还持一个有“大吉”二字的方形牌，表现的是嫦娥奔月前曾经找有黄占卜的情节。据张衡《灵宪》云：“羿请不死之药于西王母，姮娥窃之以奔月。将往，枚筮之于有黄。有黄占之，曰：‘吉。翩翩归妹，独将西行，逢天晦芒，毋惊毋恐，后且大昌。’嫦娥遂托身于月，是为蟾蜍”^[50]。

根据以上文献所记载的内容，大体可以勾勒出嫦娥奔月故事的发展脉络，共计6个情节：1.后羿自西王母处得到不死之药；2.后羿之妻嫦娥窃药；3.奔月前的准备（占卜）；4.奔月过程；5.至月宫后变为蟾蜍；6.捣药玉兔、蟾蜍、桂树共处月宫。从唐代月宫故事镜的装饰来看，其画面构成是自第3个情节“奔月前的准备”开始的，画面中共涉及其中3~6四个情节，但表现出来的只有3个情节，将“奔月前的准备（占卜）”和“奔月过程”两个情节合并在了一起。唐代月宫故事镜的装饰，是将不同时间段发生的故事情节置于同一画面中，从而形成了奔月、变为蟾蜍、捣药玉兔与桂树并存于月宫的图像，这种表现手法是较为典型的异时同图法。其特点是一图数景（情节），即将不同时间段的故事情节同时表现在一个画面中^[51]（图六）。这种表现手法主要见于古印度早期佛教造像及犍陀罗造像等，我国的佛教造像和壁画受其影响，也有采用这种表现手法者。这也说明，唐代月宫故事镜对故事情节的表现手法与外来文化有着密切相关。

（二）王子乔吹笙引凤镜

据《太平广记》卷四引《列仙传》记载：“王子乔者，周灵王太子晋也。好吹笙作凤凰鸣，游伊洛间，道士浮丘公，接以上嵩山，三十余年。后求之于山，见桓良曰：‘告我家，七月七日待我于缑氏’”



图六 唐代的月宫故事铜镜

山头’。果乘白鹤，驻山岭，望之不到，举手谢时人，数日而去。后立祠于猴氏及嵩山。”^[52]从这段记载可知故事的主要情节有三个：游于伊洛间吹笙引凤；道士浮丘公接他去嵩山修道；乘白鹤而去。

将上述三个故事情节以一图数景的艺术手法表现出来的王子乔吹笙引凤镜，在河南三门峡印染厂唐墓中发现一面^[53]（图七）。其镜背纹饰按照顺时针旋转的方式来布局 and 表现。镜背右侧是坐于水边岩石上吹笙的王子乔，在其前方站立着一只凤凰，表现的是王子乔“好吹笙作凤凰鸣，游伊洛间”。镜背下方有一个草庐，表现的是王子乔被“道士浮丘公接以上嵩高山”修行。镜背左侧下方是两个站立着向上仰望的人物，上方一人驾祥云腾空于山上的人物，表现的是王子乔与家人告别，于猴氏山升仙的场景。与此同时，在镜背还铸造出水波、山岳作为衬托，而这些水波、山岳纹则分别象征伊洛水、猴氏山，表现的是王子乔在这一带活动的场景。

唐代铜镜上一图数景的艺术表现方式，还影响到宋金时期的神仙人物故事镜，其中最为常见的如许由巢父故事镜^[54]（图八）。关于许由、巢父的故事，据晋皇甫谧《高士传·许由》记载，尧欲把天下让给许由，许由不接受，于是遁去。“尧又召为九州长，由不欲闻之，洗耳于颖水滨。时其友巢父牵

犊欲饮之，见由洗耳，问其故。对曰：‘尧欲召我为九州长，恶闻其声，是故洗耳。’巢父曰：‘子若处高岸深谷，人道不通，谁能见子？子故浮游，欲闻求其名誉。污吾犊口。’牵犊上流而饮之。”^[55]这个故事共有三个情节，铜

镜背面表现了故事中的两个情节：许由于颖水之滨洗耳、巢父牵牛去上游饮牛。

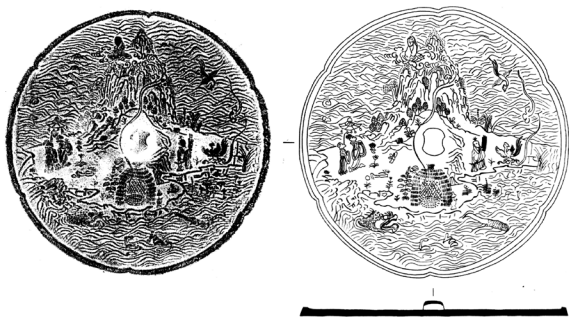
（三）三乐镜

一图一景式的艺术表现手法，在唐代铜镜中较为常见的三乐镜以及王子乔吹笙引凤镜。三乐镜上很多铸有铭文：“荣启奇问曰答孔夫子”。图像中有树木，表示郊野；携琴、着鹿裘衣的荣启期，高冠拄杖的孔夫子，表现的是两个人对话的场景^[56]（图九）。一图一景式的王子乔吹笙引凤镜，与上述采用一图数景的王子乔吹笙引凤镜不同，仅表现出王子乔吹笙引凤一个情节^[57]（图一〇）。

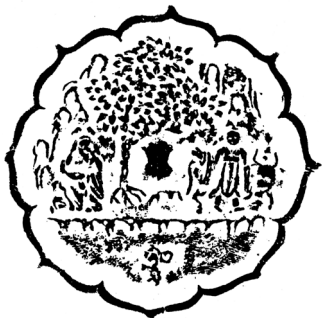
正是由于对艺术表现手法能够不断地学习和借鉴，才在不同的时代产生了风格迥异的伟大作品。如《图画见闻志》卷一所记载的“吴之笔，其势圆转，而衣服飘举。曹之笔，其体稠叠，而衣服紧窄。故后辈称之为：‘吴带当风，曹衣出水。’”^[58]其中的“曹衣出水”，就是通过对古印度笈多造像样式的借鉴和学习而创造出来的。

五、都城布局形式的演变反映的中华文明崇尚理想的特征

对中国古代都城布局形式的发展与演变，学术



图七 河南三门峡印染厂唐墓出土王子乔吹笙引凤镜



图八 四川三台出土宋许由巢父故事镜



图九 唐代的三乐镜



图一〇 河南洛阳出土王子乔吹笙引凤镜

历史地来看，中国古代都城就是向着这一理想模式不断发展的，而隋大兴唐长安城最终实现了这一理想。

（一）都城设计思想的发展与演变

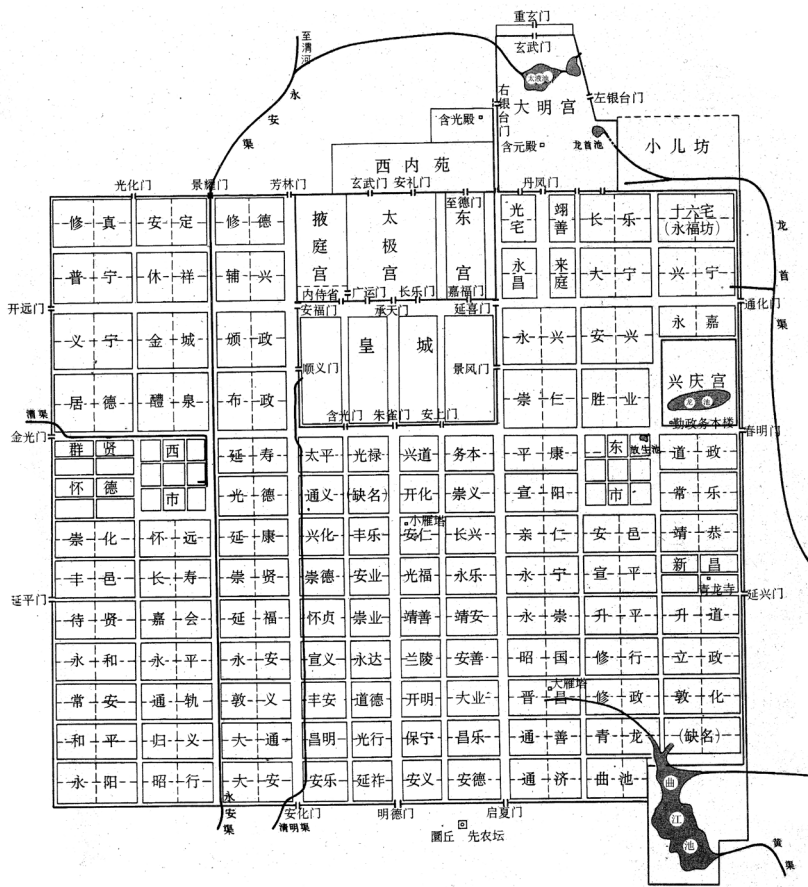
从隋大兴唐长安城来看，一座都城由三个基本元素构成：郭城、皇城与宫城。但这三元素的形成，不是一蹴而就的。在漫长的历史发展过程中，特别是唐以前的都城布局，尚不具备三个元素，往往只有郭城与宫城。纵观中国古代都城布局形式的发展演变，实际上就是以上诸元素如何结合的过程。具体一点来说，就是中国古代都城的发展经历了从二元对立到三位一体的发展过程。中原王朝的都城发展所表现的二元对立到三位一体，是一个渐变的过程，体现了中华文明形成与发展过程中的连续性和渐进性，也体现了布局形式在发展过程中对时代的适应性，更体现了随着社会发展日趋将《考工记》的理想变成现实的一面。值得注意的是，宋元明时期的辽金都城前后布局的变化，如辽上京与辽中京、金上京与金中都也经历了从二元对立到三位一体的发展过程。但其变化过程是通过突变实现的，不是渐变的结果，而促使其发生突变的外因，则是生产力水平和文明程度较高的中原王朝都城布局形式的影响。

二元对立的都城布局形式，在东周列国都城中表现得尤其明显，其特征就是大小两城制。经过多年的考古调查与发展，学术界对于这一认识逐

渐趋于一致。比较有代表性的东周列国都城遗址有：临淄齐国故城遗址、郑韩故城遗址、燕下都遗址等。这种二元对立的都市布局形式，实际上就是《初学记》卷二十四引《吴越春秋》上所云的“筑城以卫君，造郭以守民”^[60]思想的反映，所谓的城（宫城，小城）和郭（郭城、大城），就是二元对立的大小城制。

就考古发现的实际情况来看，西汉都城长安首次将郭城与宫城纳于一体，结束了二元对立的都城布局形式，初步形成了“二元一体”的都城布局形式，且在中国古代都城的郭城首次设置城门十二座（每面三门）^[61]，“披三条之广路，立十二之通门。内则街衢洞达，闾阎且千。九市开场，货别隧分。人不得顾，车不得旋。闾城溢郭，旁流百廛”^[62]。这显然是向着《考工记》所记载的都城理想模式迈进了一大步。这也与中国古代历史进入到中央集权制的新的历史阶段相吻合。东汉至魏晋南北朝时期，都城的布局形式在西汉长安城的基础上，不断地完善和规整化，但其核心的“二元一体”没有大的改变。

三位一体都城布局形式首次出现在隋大兴唐长



图一一 隋大兴唐长安城平面复原图

安城（图一一），这座都城不仅规模大，而且是一座经过规划的新城，它在布局形式可以不受束缚，能够充分展示其设计思想，因此其布局样式与前代都城有所不同。但不可否认的是，隋大兴唐长安城的诸多元素都是继承和发展而来的。如其宫城居中居北和中轴线思想来源于曹魏邺城；在宫城南面加上皇城的思想来源于北魏洛阳城。虽然北魏洛阳城未出现皇城，但其中轴线铜驼街两侧布置了重要的官署衙门的做法，则为隋唐长安城所继承。所不同的是，后者只是将同一位置上的官署衙门用三面墙体包围起来而已；四面带围墙的里坊的设计，则来源于北魏都城平城和洛阳；城内满布佛教寺院与道观，一方面是佛道两教发展的反映，另一方面则与北魏洛阳城满布寺院的做法如出一辙。以上诸多元素在历史上的都城设计中或隐或现地存在着，建筑设计大师宇文恺将其巧妙地融合在了一起，并最终实现了《考工记》所描绘的理想都城模式。值得注意的是隋唐长安城北城墙上的三座城门——光华门、景耀门、芳林门的位置。由于宫城北墙系借用长安城北墙，所以宫城所在位置不再适合修建郭城城门，从而不得不将郭城城门修建在宫城以西的位置，这三座城门与东南西三面的郭城城门相比较，显得较为密集而拥挤。这显然是为了将“旁三门”的理念落到实处，使郭城城门达到十二座而不得不进行的改变，这一改变完全是为了礼制形式上的满足，这不仅是其实现理想都城模式的充分体现，也是中华文明崇尚并能实现理想的体现。

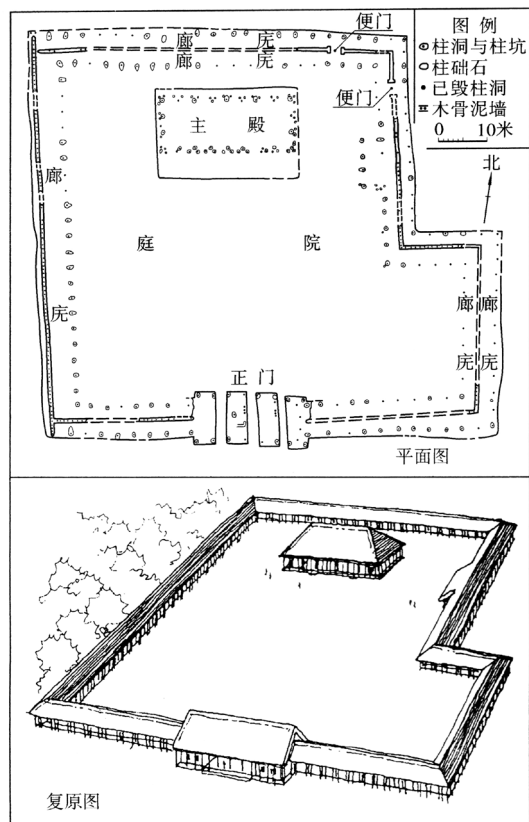
（二）一门三门道与一门五门道

一门三门道的源头可以上溯至甘肃庆阳南佐遗址，该遗址距今5200年至4600年，现存9处大型夯土台基，北部的大型建筑一号基址为长方形，三面有夯筑木骨墙，房址中央有东西向隔墙，将房址分为两部分，墙体开三个宽约1.6米的门道，通连前后^[63]；河南偃师二里头遗址1号基址的南门，则是较为标准的一门三门道的殿门^[64]（图一二）。至春秋时期，一门三门道的城门建制开始出现在郭城城墙之上，如楚国纪南城西城墙的北门^[65]，但并未完全成为定制。郭城城门普遍采用一门三门道之制，最早形成于西汉长安城，成为此后都城城门的基本样式。隋唐之时更是创立了一门五门道的明德门和后来修建的大明宫丹凤门。近年来，在横穿朱雀大街的东西

水渠上发现五座东西并列的砖砌桥基，皆为南北走向，等距离排列。其中中间桥梁恰位于隋唐长安城朱雀大街中轴线上，与明德门五门道的中门道南北相对。正如发掘者所言，五门道的明德门遗址和横穿朱雀大街的五座砖砌桥梁遗址的考古发现，是目前所知的我国古代最早在都城中轴线上设置五门道城门与五座桥梁的实例，开启了明清都城在中轴线上设置同类建筑的先河，更是中国古代都城建制的传承和发展的实物证据^[66]。刘庆柱先生认为，这种一门三门道或者五门道之制，其本质都是为了体现择中思想^[67]。将一门三门道和十二座郭城城门结合起来看，可以看出中华文明的连绵不断、崇尚理想、善于创新等几个方面的特征同时并存、交织融合在一起，这又说明中华文明的各个特征是融为一体的，需要整体观察而不能割裂。

六、十六国时期丧葬习俗的融合体现 的中华文明多元一体性特征

在中国历史上，西晋是个国祚短促的统一王朝。西晋灭亡后，中原北方地区大乱，进入到十六国时期。这一时期的社会特点是匈奴、鲜卑、羯、氐、



图一二 河南偃师二里头1号基址平面及平面复原图

羌先后建立了不同的王朝，而且王朝更替频仍，战乱不断，直至439年北魏统一中原北方地区而结束。在历史上，这一时期不仅是战乱频仍，同时也是民族大融合的时期，前者历史多有记载，后者则可以通过考古发掘的资料显示出来。

十六国时期的民族融合问题，实际上首先要面对的是汉化的问题，而不是匈奴、鲜卑、羯、氐、羌等坚持本民族传统的问题，这一点在鲜卑族表现得最为明显，其他民族也无不如此，但由于其所建立的王朝国祚短促，没有时间或者来不及完成文化认同这一历史任务，最终通过鲜卑族而得以实现。十六国时期的墓葬近些年来有不少重大发现，无论在墓葬形制还是在随葬品的组合上，无不体现出现汉化的的一面——对汉文化的认同过程，但其随葬品表现出的拙朴造型和工艺水准，反映了这一过程的不易和艰难。其主要原因是经过动乱，衣冠南下，其中当然包括大量的技术工匠。这些技术人才的缺失，使得对一些汉文化传统的恢复表现出一定的艰难性，具体的表现就是造型艺术上的拙劣性，但不能因工艺拙劣就不承认其认同汉文化而重新建立起来的框架制度。当然，在这一框架之下，自然地融入一些本民族（王朝建立者的民族）的文化内涵也是毫无疑问的，但在组合上（作为一个整体而言），那些只能算作是文化因素，而不能视之为对一种制度的颠覆和改变。正如陈寅恪先生所云“全部北朝史中凡关于胡汉之问题，实一胡化汉化之问题，而非胡种汉种之问题，当时之所谓胡人汉人，大抵以胡化汉化而不以胡种汉种为分别，即文化之关系较重而种族之关系较轻，所谓有教无类是也”^[68]。

随葬品中仪仗+模型明器（粮仓、车马、六畜、各类生活用具）的组合形式，特别是日常生活用具和设施中的灶、粮食加工工具（磨、践碓）、水井等，是汉墓中常见模型明器，同时也是定居且从事农业生产所必需的基本生活用品和设施。出现在十六国时期的墓葬之中，说明十六国时期上层统治者对汉文化的认同或者向往，而这种认同或者向往恰恰又成为其不断汉化和融合的动力。出于对定居并从事农业的人群进行统治的需要，也需要十六国时期所建立的王朝不断地向汉文化学

习并融入其中。如十六国墓随葬品中的连枝灯，其形制已经从汉代的华丽造型变得拙朴而简单^[69]（图一三、一四），尽管如此，但仍然将其作为重要的随葬品，这看起来似乎是对汉代连枝灯的恢复，但实际上应当是对汉文化认同的结果，不能简单地视为汉文化的延续。在十六国墓葬中，有些陶灶看起来极为笨拙，有的甚至砖雕而成，但这却正反映了十六国时期汉民族以外其他民族在生活方式上的转变，也可以视为一种融合。

同时，十六国墓葬还出现了一些新因素，如在墓葬中土雕门楼并且施以红色彩绘，同时在墓室绘制建筑壁画。土雕及壁画中的建筑样式，明显是对其生前居住宅第的模拟，从而将墓葬视为其在地下世界的“宅第”。这一新现象，充分说明当时的丧葬制度遵守了儒家的“事死如生”思想。将“事死如生”思想通过墓葬建筑来表现，显然是民族融合过程中不断汉化的结果。与此同时，十六国时期这种土雕门楼的做法，不仅为隋唐墓葬继承，而且成为高等级墓葬的标志之一，只是其表现形式从土雕变成了壁画。宋代之时，这种以壁画形式表现的影作门楼，又变成了以砖砌筑的仿木建筑形式，而且与墓室雕砖建筑、壁画等一起构成一种新的墓葬形式，即考古学上所云的“仿木建筑雕砖壁画墓”。土雕门楼这一做法以不同的形式被继承下来，说明其最终与传统的丧葬制度融合到了一起，是民族融合在丧葬制度上的体现。



图一三 河南博物院藏东汉连枝灯



图一四 西汉平陵十六国墓出土陶连枝灯



图一五 河南博物院藏红陶乐舞人物陶印模

七、小印模上的《职贡图》反映的中华文明包容与开放性特征

传世的梁萧绎和唐阎立德或阎立本的《职贡图》，所要表达的思想是包容开放与统治者的怀远之德。据《太平广记》卷二百一十一“阎立德”条引《谭宾录》云：“唐贞观三年，东蛮谢元深入朝，冠乌熊皮冠，以金络额，毛帔以裳，为行滕，著履。中书侍郎颜师古奏言：‘昔周武王治致太平，远国归款，周史乃集其事为《王会》。今圣德所及，万国来朝，卉服鸟章，俱集蛮邸，实可图写贻于后，以彰怀远之德。’从之，乃命立德等画之。”^[70]

河南博物院收藏有1件红陶乐舞人物印模，长5.5、宽4.5厘米^[71]（图一五）。其上有四个人物，均戴胡帽、着胡服，或呈舞蹈状，或手捧或肩扛物品。前方人物手捧一模拟宝珠，上方人物肩扛一象牙状物，右侧和下方人物手舞足蹈，表现出其中人物对奉献供物之事欢喜无比的一面，可以视之为小型“职贡图”，在方寸之间将朝贡情景表现得淋漓尽致，与著名的《职贡图》所要表达的思想有异曲同工之妙，充分反映了唐人对万国来朝的理解及其世界观。小印模的艺术价值虽然不能与萧绎、阎立本等的《职贡图》相比，但其作为1件普通物品，却更能体现唐代社会对于包容与开放的态度，是民间对“九天阊阖开宫殿，万国衣冠拜冕旒”的一种理解，也是儒家“既来之，则安之”的治国理念已经成为当时社会普遍认识的体现。这件小小的红陶乐

舞人物印模，正是中华文明包容与开放性特征深入民心的体现，更是儒家治国理念的“远人不服，则修文德以来之。既来之，则安之”的体现，也是另外一种形式的盛世赞歌。关于唐代盛世的情形，据《新唐书·食货一》记载，唐玄宗之时，“海内富实，米斗之价钱十三，青、齐间斗才三钱，绢一匹钱二百。道路列肆，具酒食以待行人，店有驿驴，行千里不持尺兵”^[72]。也就是说，只有在这样的盛世之下才会出现上述情形，而“安史之乱”以前的唐王朝实现了儒家的理想社会。

八、结语

考古发现的很多遗迹与遗物，不断更新着我们对古代的认知，需要综合各种手段对其进行综合分析和解读。虽然考古发现的遗迹与遗物直观而生动，可以证实一些不见于文献记载的现象在历史上确实曾经存在过，但这些生动而直观的遗迹与遗物也往往是碎片化的、局部的，这就需要将这些一个个碎片化、局部的遗迹与遗物串联、拼接起来进行探讨，以体现唯物史观。在对其进行探讨时，注意遗迹与遗物的时代特征和个体特征，以体现时空观念。结合历史背景对其做出符合历史事实的解读，搞清其来龙去脉及其所反映的各种问题和社会现象，以体现历史解释。在对各种遗迹现象以及遗物进行解读的过程中，充分发挥中国历史记录完整性的特点，将与丰富而可靠的文献记载结合起来，得出合理而科学的结论，以体现史料实证。最终去观察中华文明的灿烂辉煌，以体现家国情怀。

注释：

- [1] 冉万里. 考古教学中的中华文明传承与表达[J]. 文博, 2022(1): 29—38.
- [2] 刘庆柱. 不断裂的文明：对中国国家认同的五千年考古学解读[M]. 成都：四川人民出版社，2020：3—423.
- [3] 新进展 新发现——中国社会科学院考古研究所2022年度田野考古工作汇报会纪要[OL]. (2023-1-13) [2023-1-13]. <https://mp.weixin.qq.com/s/2GMBtzNyEyZmH9bBn2-vow>.
- [4] 陈洪海先生提供相关资料和信息。
- [5] 重磅！2022年度陕西重要考古发现公布[OL]. (2023-1-12) [2023-1-12]. <https://mp.weixin.qq.com/s/Wa7YJK-fDDz1-yfKURemvg>.
- [6] 焦南峰. 秦陵的考古发现与研究[G]//王巍，主编.

- 中国考古学百年史（1921—2021）第三卷上册，北京：中国社会科学出版社，2021：58—92。
- [7] 山西省考古研究所. 侯马乔村墓地（1959—1996）[M]，北京：科学出版社，2004：93—211，467—470，502—506，519—524。
- [8] 焦南峰. 秦陵的考古发现与研究[G]//王巍，主编. 中国考古学百年史（1921—2021）第三卷上册，北京：中国社会科学出版社，2021：235—273。
- [9] 河南省文物考古研究所. 河南三门峡南交口汉墓（M17）发掘简报[J]. 文物，2009（3）：4—18。
- [10] 洛阳市第二文物工作队. 洛阳孟津大汉冢西晋围沟墓发掘简报[J]. 文物，2011（9）：48—57。
- [11] 重磅！2022年度陕西重要考古发现公布[OL]. （2023-1-12）[2023-1-12]. <https://mp.weixin.qq.com/s/Wa7YJK-fDDz1-yfKURemvg>.
- [12] 刘呆运、李明、赵占锐等先生和女士提供资料和信息，在此谨表谢意。参见陕西省考古研究院，咸阳市文物考古研究所. 陕西咸阳隋鹿善夫妇墓发掘简报[J]. 考古与文物，2013（4）：35—44。
- [13] 陕西省考古研究院. 隋文帝泰陵考古调查勘探简报[J]. 考古与文物，2021（1）：53—64。
- [14] 李明、赵占锐等先生及女士提供材料。
- [15] 陕西省考古研究院. 陕西蓝田县五里头北宋吕氏家族墓地[J]. 考古，2010（8）：46—52。
- [16] 焦南峰. 秦陵的考古发现与研究[G]//王巍，主编. 中国考古学百年史（1921—2021）第三卷上册，北京：中国社会科学出版社，2021：58—92。
- [17] 国家文物局. 2019中国重要考古发现[M]，北京：文物出版社，2020：134—138。
- [18] 李明、刘呆运、赵占锐等先生及女士提供材料和信息，在此谨表谢意。
- [19] 封演，撰. 赵贞信，校注. 封氏闻见记校注[M]. 北京：中华书局，2005：58。
- [20] 陈寿，撰. 裴松之，注. 三国志卷一：武帝操[M]. 北京：中华书局，1959：51。
- [21] 陈寿，撰. 裴松之，注. 三国志卷二：文帝丕[M]. 北京：中华书局，1959：81。
- [22] 沈约. 宋书卷十五：礼志二[M]. 北京：中华书局，1974：407。
- [23] 沈约. 宋书卷三十三：五行志四[M]. 北京：中华书局，1974：966。
- [24] 沈约. 宋书卷十五：礼志二[M]. 北京：中华书局，1974：407。
- [25] 洛阳市第二文物工作队. 北魏孝文帝长陵的调查和勘探——“洛阳邙山陵墓群考古调查与勘测”项目工作报告[J]. 文物，2005（7）：50—62。
- [26] 中国社会科学院考古研究所洛阳汉魏城队等. 北魏宣武帝景陵发掘报告[J]. 考古，1994（9）：801—814。
- [27] 中国陵墓雕塑全集编辑委员会. 中国陵墓雕塑全集·4·魏晋南北朝[M]. 西安：陕西人民美术出版社，2007：6—7图版五，图版六。
- [28] 中国陵墓雕塑全集编辑委员会. 中国陵墓雕塑全集·4·魏晋南北朝[M]. 西安：陕西人民美术出版社，2007：14图版一三。
- [29] 陕西省考古研究所，咸阳市考古研究所. 北周武帝孝陵发掘简报[J]. 考古与文物，1997（2）：8—28。
- [30] 魏征，等，撰. 隋书卷八：礼仪三[M]. 北京：中华书局，1973：153。
- [31] 关于突厥人于墓前立杀人石，文献有载：“有死者，……表木为茆，立屋其中，图画死者形仪及其生时所经战阵之状。尝杀一人，则立一石，有至千百者。”见魏征，等. 隋书卷八十四：突厥列传[M]. 北京：中华书局，1973：1864。
- [32] Christoph Baumer. The history of central asia: the Age of the Silk Roads [M]. I. B. Tauris, 2014: 222.
- [33] 道诚. 大正藏第54册：释氏要览[M]. No.2127，中华电子佛典协会，1998—2005：288。
- [34] 中国石窟雕塑全集编辑委员会. 中国石窟雕塑全集·1·敦煌[M]. 重庆：重庆出版社，2001：158图版一五四。
- [35] 魏收. 魏书卷一百一十四：释老志[M]. 北京：中华书局，1974：3031。
- [36] 韦正. 昙曜五窟的营造次序和理念[J]. 敦煌研究，2020（2）：32—38。
- [37] 魏收. 魏书卷一百一十四：释老志[M]. 北京：中华书局，1974：3036。
- [38] 梁思成. 中国雕塑史[M]. 天津：百花文艺出版社，1997：128。
- [39] 杨衒之，撰. 周祖谟，校释. 洛阳伽蓝记校释（第二版）[M]. 北京：中华书局，2010：5。
- [40] 宋敏求，撰. 辛德勇，郎洁，点校. 长安志卷七：唐京城一[M]. 西安：三秦出版社，2013：260。
- [41] 长孙无忌，等，撰. 刘俊文，点校. 唐律疏议卷二十六[M]. 北京：中华书局，1983：488。
- [42] 赞宁，撰. 范祥雍，点校. 宋高僧传（下）[M].

- 北京：中华书局，1987：552—553.
- [43] 浙江省文物考古研究所. 西湖石窟[M]. 杭州：浙江人民出版社，1986：图版42、155；中国石窟雕塑全集编辑委员会. 中国石窟雕塑全集·10·南方八省[M]. 重庆：重庆出版社，2000年：76图版七五.
- [44] 马列著作选编（修订本）[M]. 北京：中共中央党校出版社，2011：25.
- [45] 张彦远，著. 秦仲文，黄苗子，点校. 历代名画记[M]. 北京：人民美术出版社，1963：201.
- [46] 敦煌研究院. 敦煌石窟艺术全集·3·本生因缘故事画[M]. 上海：同济大学出版社，2016：76—82图版54—59.
- [47] 敦煌研究院. 敦煌石窟艺术全集·3·本生因缘故事画[M]. 上海：同济大学出版社，2016：44—47图版24—28.
- [48] 何宁. 淮南子集释（上）[M]//新编诸子集成（第一辑），北京：中华书局，1998：501—502.
- [49] 徐坚，等. 初学记（上册）[M]. 北京：中华书局，2004：4.
- [50] 严可均，辑. 全上古三代秦汉三国六朝文[M]. 北京：中华书局，1955：776—777.
- [51] 孔祥星，刘一曼. 中国铜镜图典[M]. 北京：文物出版社，1992：624—626.
- [52] 李昉，等. 太平广记卷四引：列仙传[M]. 北京：中华书局，1961：24.
- [53] 河南省文物考古研究院. 三门峡印染厂墓地[M]. 郑州：中州古籍出版社，2017：219.
- [54] 孔祥星，刘一曼. 中国铜镜图典[M]. 北京：文物出版社，1992：746.
- [55] 皇甫谧. 四库备要第46册：高士传[M]. 北京：中华书局，中国书店影印，1989：6.
- [56] 孔祥星，刘一曼. 中国铜镜图典[M]. 北京：文物出版社，1992：637.
- [57] 孔祥星，刘一曼. 中国铜镜图典[M]. 北京：文物出版社，1992：636.
- [58] 郭若虚，著. 黄苗子，点校. 图画见闻志[M]. 北京：人民美术出版社，1963：17.
- [59] 郑玄，注. 贾彦公，疏. 周礼注疏[M]. 北京：北京大学出版社，2000：1344—1346.
- [60] 徐坚. 初学记（第2版）[M]. 北京：中华书局，2004：565.
- [61] 徐龙国. 汉长安城考古的收获、进展与思考[J]. 南方文物，2022（2）：11—27.
- [62] 班孟坚. 西都赋[M]//萧统，编. 李善，注. 文选（一），上海：上海古籍出版社，1986：7.
- [63] 李小龙，杨林旭，张小宁，等. 南佐遗址发现仰韶大型环壕聚落出土遗物丰富显示较高社会发展水平[OL]. （2022-1-11）[2022-1-11]. <https://mp.weixin.qq.com/s/-ldxpIGoww9Thuu-HlF2XA>；韩建业. 南佐“古国”：黄土高原上最早的国家[N]. 光明日报，2023-01-08（12）. 其中一号基址的三门道问题，曾请教于发掘者李小龙先生，在此谨表谢意.
- [64] 王巍，总主编. 中国考古学大辞典[A]. 上海：上海辞书出版社，2014：306.
- [65] 湖北省博物馆. 楚都纪南城的勘查与发掘（上）[J]. 考古学报，1982（3）：332—337.
- [66] 重磅！2022年度陕西重要考古发现公布[OL]. （2023-1-12）[2023-1-12]. <https://mp.weixin.qq.com/s/Wa7YJK-fDDz1-yfKURemvg>.
- [67] 刘庆柱先生在西北大学文化遗产学院讲座时，具体讲授了择中思想与一门三门道、一门五门道的关系.
- [68] 陈寅恪. 隋唐制度渊源略论稿（第三版）[M]//陈寅恪，编. 陈寅恪集. 上海：生活·读书·新知三联书店，2015：79.
- [69] 河南博物院. 汉唐中原：河南文物精品展[M]. 北京：科学出版社，2015：177；咸阳市文物考古研究所. 咸阳十六国墓[M]. 北京：文物出版社，2006：彩版102.
- [70] 李昉，等. 太平广记卷二百一十一“阎立德”条引：谭宾录[M]. 北京：中华书局，1961：1616—1617.
- [71] 河南博物院. 汉唐中原：河南文物精品[M]. 北京：科学出版社，2015：161.
- [72] 欧阳修，宋祁. 新唐书卷五十一：食货志[M]. 北京：中华书局，1975：1346.

责任编辑：罗晓艳