

唐崖土司城址艺术的民族与地域特色探析¹

雷宇

(中南民族大学美术学院, 湖北武汉 430073)

【摘要】:世界文化遗产“唐崖土司城址”的艺术形制,不仅深受汉族传统文化的影响,表现出对汉族传统艺术的仿像,而且具有鲜明的民族与地域特色。城址艺术崇尚自然的艺术理念,重生乐死的诗性表达,古朴沧桑的青石道路,简约实用的“桥上桥”建筑,丰富多彩的民族艺术纹样等,使城址艺术更具魅力,亦为世界文化遗产增添异彩。

【关键词】:唐崖土司城址;城址艺术;民族特色;地域特色

【中图分类号】:K878.3**【文献标识码】:**A**【文章编号】:**1672—433X(2019)02—0039—05

艺术作为人类的高级精神活动,既与文化的交流互动有关,又受自然环境、物质生活条件、特殊历史文化的影响。因此,不同时代、不同地域、不同民族的艺术,总或多或少地表现出各自的特色。世界文化遗产——唐崖土司城址的艺术物象,既深受汉族传统文化与艺术的影响^[1],又具有诸多民族与地域的特色。本文拟就城址艺术表现出的民族与地域特色作简要阐述。

一、崇尚自然的艺术理念

艺术与自然的关系,是古今中外艺术哲学的重要课题。艺术离不开自然,艺术来自自然,并超越自然。艺术品制作的材料、艺术表现的方式、艺术描写的对象等,都与自然有着不可分割的联系。正因为如此,古希腊思想家柏拉图与亚里士多德都认为,“模仿自然是艺术的本质”^[2]。当然,正如著名德国哲学家 M. 海德格尔在论及艺术与自然的关系时所指出的:“艺术应合于自然,但却决不是已然在场者的一种复制和描摹”^[3]。自然是艺术创作的原始素材,自然中无处不体现着秩序的存在——形态秩序、生长秩序、运动秩序等等,自然成为艺术创造的源泉。我国著名美学家宗白华先生曾指出:“中国人的个人人格,社会组织,都希望能美的形式中,作为形而上的宇宙秩序……这是中国人的文化意识,也是中国艺术境界的最后根据。”^[4]虽然艺术创造不能等同于自然的创造,但艺术创造离不开自然的秩序与规律。

崇尚自然,是唐崖土司城址艺术的重要理念。土司城的选址与平面设计艺术是这方面的典型。与内地官署衙门的选址与建造相比,土司城最大的特色就是它因地制宜,随形就势,将城址安放在一种特殊的自然生态环境之中。土司城位于山体缓坡台地,依山傍水,地质稳固,旱涝无忧,易守难攻,生态优良。设计者将周边的山形与“四象”结合,把背依的山体命名为玄武山,将对面的山体命名为象征南方的朱雀山,将左、右两侧的山体分别命名为象征东方的青龙山和象征西方的白虎山,在精神层面将土司城构建一座坐北朝南的吉祥城堡。整个司城“负阴抱阳,背山面水”,山脉与河流以圆润柔和的曲线,将中心城池揽于怀中,使城址既具有独特的自然生态之美,又具有鲜明的历史人文之美,凸显出独特的审美意蕴。这种背靠山林,不占农地,便于排水的临河缓坡选址,既符合土家族一般聚落的生产生活条件,又能满足土司城作为区域政治、经济、文化中心的功能要求,在辖区内最为优越。从选址权衡可以看出,唐崖土司城的选址与设计艺术,具有鲜明的山地特色与土家族居住文化特

¹收稿日期:2018—05—18

基金项目:国家社会科学基金艺术学项目“世界文化遗产‘唐崖土司城遗址’艺术价值研究”(16BH141)。

作者简介:雷宇,男,中南民族大学副教授,主要研究视觉传达设计与中国少数民族艺术。

点。

司城内的建筑布局,也充分体现了对自然秩序的尊重。循自然山体的缓坡性状,城址有明确的功能区划分。墓园、宗教、宗祠等体现精神规训的建筑,居于城址上部;衙署区、“荆南雄镇”牌坊等体现国家在场和土司威权的建筑,位于城址中部,形成中轴对称;居民区、交易区、军事区等位于城址下部。这种功能布局,体现了自然山形地势与社会等级秩序的结合。

土司城的大部分建筑、道路、排水沟渠,均依照自然山势呈多层平台分布。城中不同的功能区划分与自然环境有机结合,如土司生活区、衙署区等重要区域基本位于相对居中、较为宽阔的缓坡地带,并与交通干道连通;街市区紧邻生活区及码头,便于交易;军事区或相关设施均结合自然天险设置并位于交通沿线,有利于军事防御。城内主干道两侧的排水沟渠,与顺山势修建的三条下河道交汇贯通等,都充分体现了特殊环境下对自然秩序的尊重。

除此之外,在“土司王坟”、“双凤朝阳墓”、衙署月台堡坎、出土石质容器等艺术装饰雕刻中,各类植物花卉图形被广泛运用,也体现出建造者对自然物象的钟情与模仿,亦是崇尚自然的表现。

二、重生乐死的诗意表达

对生与死的诠释,是艺术表达的重要题材。生的审美和死的艺术,构成了诗意人生的完整画面。海德格尔曾借用“人诗意的栖居”^[5]来阐释人类生存的基本特性。这种诗意,既属于生者,也属于死者。古今中外,通过戏剧、雕塑、绘画、文学作品等艺术形式对死的意义的表达,可谓不胜枚举。总体看来,对死亡的艺术诠释,体现出两种不同的哲学观念,即恐惧与乐观。从恐惧的视角看,死亡与肉体、精神的痛苦相连,是折磨与惩罚的结果;从乐观的视角看,死亡是解脱,是“回家”。德国著名哲学家叔本华认为,“睡眠与死亡并没有根本的区别”,他说:“死亡虽然让人们不寒而栗,但死亡却并非真的一大不幸。很多时候,死亡看上去甚至是一件好事,是我们渴望已久的东西,是久违了的朋友”^[6]。英国唯物主义哲学家培根,在他所著的《论死亡》中也认为,“死与生同其自然”,他批评“那些画廊派的哲学家把死底价值抬得太高了,并且因为他们对于死准备过甚,遂使死在人看起来更为可怕”^[7]。由艺术呈现的那些悲剧,其可怕之处全在于这些悲剧刺激起人们对死亡的恐惧。

土家族对死亡的理解属于乐观派。重生乐死是土家族的基本哲学理念。在土家族先民看来,生死是自然现象,死亡是人转化为另一种生命,是死而脱生。在这个世界的死亡,到另一个世界是新生命的开始。因此,死亡并非令人恐惧的事情。土家族这种生死理念,在其民间艺术“跳丧”中,表现得淋漓尽致。跳丧,又称“撒尔嗬”,是土家族的丧葬习俗,在隋朝之前就已形成。唐代樊绰所著《蛮书》卷十记载:“初丧,鼙鼓以为道丧,其歌必号,其众必跳。”^[8]另据清同治《巴东县志》记载,“旧俗,歿之夕,其家置酒食,邀亲友,鸣金伐鼓,歌呼达旦,或一夕或三五夕。”^[9]为死人载歌载舞,体现了“灵魂不死”的宇宙观和“死是福”的豁达生死观。因此,土家族人跳“撒尔嗬”时,合族不悲,哀而不丧,气氛热烈。土家族认为,人死后的灵魂仍然不离开人间,即使亲人离世,也希望其灵魂留在自己身边,故大多不避讳墓葬。先人的灵魂可以成为神灵,接受后辈供奉的香火,故土家族有将祖先墓葬布置在堂屋后面的案例^[10]。这种将生与死两个空间规划在一个居住区域,是土家族特有的文化现象。在土司城址,这种对死的诗性表达使人印象深刻。如将王坟、家族墓园建在土司城之内,与衙署、生活区、大寺堂等比邻。再如,“双凤朝阳墓”富有诗意的石刻壁照、田氏夫人墓的“万古佳城”的牌坊题刻等等。

值得特别强调的是,在城址“土司王坟”墓前两侧壁照之上,分别刻有一个直径为39厘米的同心圆图案。关于其象征意义,学界有不同的解读^[11]。笔者以为,这种极为抽象的圆形符号,刻于“王坟”壁照,体现了土家族对生与死的诗意表达。十分有趣的是,其寓意与德国著名哲学家叔本华的观点出奇地一致。叔本华说:“大自然的真正象征普遍都是圆圈,因为圆圈是代表周而复始的图形,而周而复始事实上就是自然界中至为普遍的形式。……从天体的运转一直到生物体的死、生都是如此。在永不休止、囊括一切的时间长河中,某一持续的存在,亦即大自然,也只有以此方式才得以成为可能。”^{[6] 223}“土司王坟”前壁照上的两个圆形图案,至少表达了三层意蕴:其一,圆形代表生死轮回,周而复始。此生的死亡,即彼生的开始;人之生死交替,犹如日月轮替、寒暑往复、草木枯荣,乃自然之现象,死是生的希望与前奏。其二,圆形寓意亡者功德圆满,象征家族兴旺繁盛。

人生能致家族兴旺，事业和顺，寿终正寝，犹如晴日满月，体现的是圆满与福气。其三，两个同心圆象征夫妻恩爱，生活美满。与墓室之中，灵床之上，夫妻相伴的实景相对应，墓前壁照的两个相对的同心圆，一为“太阳”代表男人，一为“月亮”代表女人，给人以夫往妻随，现世同栖连理枝，来世也要相伴飞的诗性联想。我国古代经典文献《礼记》中载：“郊之祭，大报天而主日，配以月……祭日于东，祭月于西，以别外内，以端其位。日出于东，月升于西，阴阳长短，终始相巡，以至天下之和”。^[12]“土司王坟”前壁照上圆形雕刻的意蕴，与《礼记》所载祭祀礼法精神相契合。

在“土司王坟”顶脊中央的柱头造型之上，有一只蝴蝶隐约可见。这也进一步印证墓前壁照同心圆的诗性象征意义。正如唐朝诗人李商隐“庄生晓梦迷蝴蝶”诗句所表达的，两个如日、似月的圆形雕刻图案，体现了一种人生如梦的态度。“土司王坟”的内饰与壁照，以艺术的形式，诠释了关于死亡的哲理。这种具有民族特色的生死观与艺术语言，显示了土司城址艺术的诗性特色与个性。

三、青石道路的沧桑之美

道路是人类发展足迹的记录实体。鲁迅先生在《故乡》一文中曾说：“其实地上本没有路，走的人多了，也便成了路。”^[13]在人类发展史上，不同时代、不同地域、不同物质生活条件下，道路呈现出不同的形态与特色。乡间小道、陡峭山道、休闲绿道、城市干道等等，给人的审美感受是完全不同的。对道路进行建筑审美，已成为现代建筑与艺术的基本共识。

在土司城址，除“荆南雄镇”牌坊外，保存最为完整的建筑遗存应属风格各异的石质道路。据调查，城址现有道路遗存共28条，多数至今仍在用。由青石铺就的道路，是城址具有区域特色和重要审美价值的建筑艺术遗存。城址主干道，由相互连接的上街、中街、下街组成，南北向贯穿全城，全长800余米。除主干道外，东西向顺山势建有直通唐崖河的第一下河道、第二下河道、第三下河道，以及分布于三条下河道之间的第一横道、第二横道和第三横道等。根据石材用料特征和砌筑方式，城址道路主要有三种类型：一是以规整石条铺砌的上街、中街、下街。二是以不规则石块铺砌，但路面平整，路边整齐的巷道。三是以规整石块铺砌的台阶式道路。从审美视角看，土司城址的道路具有以下几个明显的特点。

第一，依山形地势，功能环境协调。由于城址特殊的山地、缓坡地理特征，其道路系统最显性的特征之一，是根据环境功能的需要因形就势，妥善处理与环境的关系，实现功能与环境、功能与审美的统一。

上街、中街、下街，作为贯通南北，联通核心区的司城主干道和土司进出的主通道，道路建设最为考究。以最具代表性的中街为例，其总长度约250米，以条状青石板铺设，砌筑工艺规范，至今仍在用。中街道路平均宽2.3—2.7米，在司城道路系统中最宽，路面基本保持平直。中街道路与牌坊、衙署等核心建筑相匹配，不仅满足司城通行需要，而且体现王权象征功能，明显突出道路与司城主体建筑的关系。

三条下河道总体由西向东下行，顺地形山势分段铺就。在缓坡地段，路面一般以经加工的石块拼铺。在陡坡路段，则多用整块长方形条石铺砌梯道，踏面平整。为减少上下困难，在一些大坡度路段，还采取迂回建筑的方式，以条石或石块铺设。据有关专家勘察，在第一下河道两侧还发现砌有护路围墙，墙体下部和墙基为石包土结构；护墙与道路边缘之间利用岩基设有排水沟。在司城道路建设中，较多采用平缓的阶梯与平台道路相结合的构筑方式，逐级抬升或下降。这种道路建筑方式，有效缓解了山道行走的不便，最大限度地利用自然地理、地质条件，形成缓冲，体现了人性化设计，增加了道路与环境的协调性。

第二，建筑工艺精美，功能品质统一。在司城的道路中，主干道的建造质量无疑最具代表性。中街整体呈南北走向，局部因地形略有弯曲，坡度较大处为台阶。其建筑形制有几个特点：一是选料考究。道路全部由青灰色砂岩石铺砌，质地坚硬，表层显砂砾状，具有防滑功能。二是石料加工精细。各类石块都经过精心切割打磨，边缘平直，表面平滑，厚度一致，棱角分明。三是铺砌严实。道路中间由规整的长条形石板横向铺砌。条石每块宽度在30—50cm之间，长度在50—100cm之间，厚度约20cm；石条与石条之间错位镶嵌；因地形走势或为保证石条之间合缝，局部地段的石板加工成三角形或梯形。这种拼接方式，既保障了

条与条之间的稳固，有效防止石条错位松动，又增加了道路的视觉美感。四是道边稳固。道路外侧全部采用加工规整的长条形压条石护边。五是排水系统完善。道路两侧，明沟与暗渠结合，东边是人工挖掘的排水沟，西边采用暗渠排水，沟底用石板铺砌，沟顶用石板覆盖；路面每间隔一段距离，建有横向的石砌浅沟槽，将雨水导向外侧，经下河道排水沟排入唐崖河。

司城主干道路面的铺设，材料加工精细，铺设水平极高。不仅横条石、压边石宽窄尺寸把控合理，而且注重石与石之间的紧密结合，许多地方至今仍然严丝合缝。道路铺砌的高品质，是其能长久保存的重要原因。时至今日，当人们行走在规整的青石板道上，听到脚步清脆悦耳的回声，仍能体验到踏实与惬意的审美享受。

第三，经受自然磨砺，尽显沧桑之美。土司城址的青石板道路，不仅因其选材的考究与建筑品质的优良，以及功能与环境的协调，成为人们欣赏的对象，更由于其经受岁月的洗礼与人类的磨砺，显现浓郁的历史沧桑，成为艺术审美的对象。沧桑之美，是文化遗存最重要的品味与特征，也是土司城址的重要特色。

司城的道路遗存，虽然主体相对完整，但无论是主干道，还是下河道与横道，都有明显的残缺与磨损。一些地方有局部性塌陷；一些地方有石条滑动与石块的凸起；大多数石条与石块、护坡与护墙石壁，颜色已褪呈墨绿色；司城主干道的青石，许多被磨光乃至发亮；在几条下河道及主干道的阶梯处，由于数百年的风雨侵蚀与人为踩踏，石条边沿多呈圆弧状，中间明显凹陷。这些坚硬的被人类反复踩踏的石头，承载着土司城的历史记忆，仿佛在向世人诉说过往的历史与际遇。附着在石道、石阶、护坡与护墙上的青苔，阶梯与石壁缝隙间攀附的生物与植物，更增添了司城的岁月沧桑。绿草茵茵，松柏苍翠，银杏落叶遍地，司城的道路高低起伏，显得坚固而又有几分苍凉，洋溢着沧桑之美。此种古朴自然之美景，不仅在现代都市难觅，在边远的乡间古镇亦难寻，堪称土司城址建筑艺术的一大特色。

四、“桥上桥”的古朴简约之美

土司城建于台状石基缓坡之上，城东有唐崖河，城南有贾家沟，城内无贯穿性河流，本无桥可言。但由于城址面积较大，西高东低，城内自然形成数条排水沟渠。城内道路经过沟渠，必须搭建“桥梁”，以连接道路两端，下过流水，上走行人与车马，故司城有“桥”。城址不仅有桥，而且颇具地方特色。

在城址之中，共有三座土司时期的桥梁，而最负盛名的是“桥上桥”。“桥上桥”位于城址北部，横跨打过龙沟，因有上下两层桥面而得名。该桥将下街两段连接成一体。“桥上桥”保存完好，至今仍在在使用。据实地观察，“桥上桥”显然是分两次建成。下层为单孔石板桥，是简易的“沟上搭石”结构。据刘辉、康豫虎等实地测量，下街路面与第一层桥面有一米多的落差；桥下水沟由两块岩石之间的自然裂隙构成，非人工开凿，沟上沿宽约1米，沟上并列三块石板为桥面，石板表面打有糙道；水沟两边基石上部边沿开凿L型承台，桥面石板两端直接搭在基岩承台之上，使桥面与基石面大致齐平；桥面石条长1.54—1.86米，厚0.22米，桥面宽1.24—1.44米；桥面距溪流高0.98米^[14]。据此，下桥应该是在下街修建之前就已经存在。从“上桥”两边路基不难看出，在上桥修建之前，从北往南行至打过龙沟，需沿缓坡下行6—7米，才到达下层桥面，经沟上三块条石通过水沟，再经数米的缓坡或台阶踏步，上至路面。这种“搭石过沟”的“桥”型构造，在西南山区，较为常见。此沟流水，平时主要来至司城西部北侧山体渗水（泉水），只是涓涓细流，底层沟宽仅1米左右，沟上之“桥”已能满足人们日常通行的需要。但是问题在于，当雨季来临或遇暴雨，沟中来水定会骤增，这就可能淹没沟中简易桥梁，加上雨水顺山势而下，流速极快，必然中断两侧往来。

随着土司城的扩建，司城功能的提升，对道路的形制与通行要求也随之提高。在修建下街的过程中，为解决道路的平直与雨季通行问题，就自然形成了在“下桥”之上，加建“上桥”的设计与建造方案。据观察，“上桥”为四墩三孔石板桥。桥面全长6.56米，宽1.82米，厚0.32米，距桥基（基岩）0.82—1.36米。桥面由10块加工规整的青灰色长方形砂岩石板拼成。“上桥”的四个桥墩立于下层石基之上，由加工规整的长方形巨石垒砌而成。石基经过打磨，桥墩与石基吻合良好。上桥桥面与桥墩以榫卯结构固定。南北边墩外侧，在下层石基路面上，用石块砌成与桥墩等宽的堡坎（挡土墙），堡坎顺沟坡与路面衔接。

从迎水面观察，两侧堡坎石壁之前均有巨型岩石相掩，堡坎石块规整，砌垒严实。“桥上桥”成功解决了道路平直与雨季道路中断的问题，使路桥形成一体，有效提升了司城道路的功能。

中国桥梁建设具有悠久的历史 and 卓越成就。虽然从今天的角度看，“桥上桥”实在过于简陋，但从历史与艺术审美的视角，该桥有两点特别值得注意。

一是其形制特殊。中国古代桥梁无数，形制多样，但能称得上“桥上桥”的，为数不多。国内现存最为著名的古代桥上桥，是陕西省渭南市华县赤水镇西赤水河上的“桥上桥”。该桥长 70 米，宽 5 米；下桥八孔，上桥九孔；由加工规整的灰白花岗岩条砌成。该桥在古代应属大型桥梁，其建造过程，也是先有下层桥梁。后因泥沙淤积，堵塞桥孔，水淹桥梁，影响交通，而在其上建造上桥。这与唐崖土司城的“桥上桥”有相似之处。“桥上桥”的建筑形制，既由特殊的自然地理条件所决定，也与司城扩建的历史事实相关联，是司城发展颇具特色的建筑艺术遗存，也是独特的生存理性与生存智慧的结晶。

二是符合审美要求。司城在建造上桥的过程中，没有拆除非常容易拆的下桥之原因，据笔者观察，一方面是上桥建设的需要。因为在当时没有施工机械的条件下，作上桥桥墩之用的巨形方石、桥面条石等，都需人力抬升挪移。在狭窄的施工场地，下桥的桥面可作为重要的人力支点，提供施工的来往便利。另一方面，就是出于审美考量。保留下层桥面，并不影响桥下过水，而且可以使上桥整体呈平面四边形构造，给人以稳固的质感。虽然“桥上桥”显得简陋，但无论是从迎水面，还是从泄水面看，保留下桥的桥面，都能产生一种特殊的视觉感受，这就是“桥上桥”的整体感、稳固感、和谐感。正因为其特殊的建筑设计与建造工艺，使其经历数百年的风吹日晒、急流冲刷、人踏车碾，仍保持其当年的风采。可以说，“桥上桥”巧妙地实现了桥的功能与审美的统一。其在司城建筑艺术遗存中，无疑占有特殊的地位。

五、几何纹样的艺术映像

在土司城址的艺术物象中，包含了丰富的纹样图案。除缠枝纹、宝相花纹、水纹、云纹等外，几何纹样占有较大比例。在几何纹样中，又有圆形、弧形、△形、方形、腰圆、菱形、括弧形等纹样。这些几何纹样，与土家族传统织锦中的几何纹样有许多相近或相似之处，表现出明显的地域与民族特色。

土家族有织锦的传统。《后汉书·南蛮西南夷列传》载，“武陵蛮”有“织绩木皮，染以草实，好五色衣服”，“衣裳斑斓”的习俗^[15]。直到改土归流前后，土家族还保持“喜斑斓服色”的习俗。同治《龙山县志》描述：土锦“绩五色线为之，色彩斑斓可爱。俗用以为被，或作衣裙，或作巾，故又称岗巾”^[16]。土家织锦深受土家族人民的珍爱，被视之为智慧、技艺的结晶。土家族织锦在社会生活中有着实用、礼俗和审美等多方面的意义。

土家族织锦最突出的艺术特征是纹样丰富和色彩鲜明。织锦的纹样图案，包括自然景物图案、几何图案、文字图案等。其重要特点之一是几何图案所占比例较大。为便于挑花织锦，那些取材于自然景物的图案，也简约成方形、三角形、菱形、直线等几何图形。这些几何纹样，虽然比土司城址艺术中的几何纹样更加复杂，但其审美情趣与变异脉络却不乏相似之处。如土司王坟围栏望柱上的△形纹样，在土家织锦中多有出现。而土家织锦中常见的菱形纹样，在司城装饰纹样中也屡见不鲜。也许二者并无直接的关联，但同处土家族世居之地，至少表明其在艺术审美与技艺手法上具有诸多相通之处，显示出城址纹样的地域与民族特色。

土司城址艺术，除以上五个方面的地域特色与民族特色之外，在装饰石雕方面也有体现本土特色的艺术物象。如“土王出巡”、“奉调出征”、“镇妖平反”、“敬宗尊祖”等石雕，对土司生活场景的展现，就具有鲜明的时代与地域特色。这些内容笔者已在关于城址艺术与汉族艺术的比较中作过分析，故不再赘述。此外，城址在生活器具装饰艺术方面，也表现出自身特色，如石质盛水容器及其四周的石刻装饰等，也构成司城文化遗产的重要艺术物象，显示出独特的审美价值。

综上所述，唐崖土司城址艺术，不仅表现出对汉族传统艺术的仿象，而且包含了诸多民族与地域的特色。城址艺术的民族与地域特色，给世界文化遗产“唐崖土司城址”增添了异彩，使这颗深山明珠更加璀璨夺目。

参考文献:

- [1] 雷宇. 交流与仿象:唐崖土司城址艺术探源 [J]. 中南民族大学学报(人文社会科学版), 2017(6).
- [2] 宗白华. 美学散步 [M]. 上海:上海人民出版社, 2005:406.
- [3] M·海德格尔. 艺术的起源与思想的规定 [J]. 孙周兴, 译. 世界哲学, 2006(1).
- [4] 宗白华. 宗白华全集:第二卷 [M]. 合肥:安徽教育出版社, 1996:410.
- [5] 海德格尔. 诗·语言·思 [M]. 彭富春, 译. 北京:文化艺术出版社, 1990:185.
- [6] 叔本华. 叔本华美学随笔 [M]. 韦启昌, 译. 上海:上海人民出版社, 2004:211、222—224、213.
- [7] 培根. 培根论说文集 [M]. 水天同, 译. 北京:商务印书馆, 1983:9.
- [8] 樊绰. 蛮书校注:卷十 [M]. 向达, 校注. 北京:中华书局, 1962:260.
- [9] 廖恩树, 等. 巴东县志:卷十 [M]. 台北:成文出版社, 1975:582.
- [10] 咸丰县政协文史资料委员会, 唐崖土司城址管理处. 唐崖土司城址 [M]. 武汉:湖北人民出版社, 2015:162.
- [11] 满益德, 凌云. 唐崖土司王城建筑石刻的造“形”与造“势” [J]. 湖北民族学院学报(哲学社会科学版), 2009(4).
- [12] 王文锦. 礼记译解 [M]. 北京:中华书局, 2016:615.
- [13] 《书立方》编委会. 鲁迅文集 [M]. 上海:上海科学普及出版社, 2012:118.
- [14] 湖北省文物考古研究所, 等. 湖北咸丰唐崖土司城址调查简报 [J]. 江汉考古, 2014(1).
- [15] 范晔. 后汉书:第14册 [M]. 北京:中华书局, 1965:2829.
- [16] 刘沛. 龙山县志 [M]. 台北:成文出版社, 1975:442.