



# 南诏艺术媒介嬗变中看华夷秩序的转向 ——以南诏德化碑和南诏奉圣乐为例

幸子依

(西南民族大学艺术学院, 四川 成都 610200)

**摘要:** 本文以南诏政权(738-902)中产生的德化碑与奉圣乐为研究对象, 通过艺术媒介学与历史人类学的跨学科视角, 揭示中华文明共同体构建的动态机制。研究发现: 在唐蕃博弈的文明碰撞中, 南诏通过金石铭文与礼乐展演的媒介转换, 完成了从“华夷对立”到“美美与共”的权力话语转型。本文通过研究艺术媒介从“凝固宣告”到“流动浸润”的嬗变, 实为边缘政权将地理劣势转化为文明对话中间性的文化策略, 反映出中华文明“多元一体”的格局。

**关键词:** 艺术媒介; 艺术形式; 美美与共; 多元一体

收稿日期: 2026年5月19日

中图分类号: J01

通讯作者: 幸子依, 西南民族大学艺术学院

## The Shift of Huayi Order in the Transformation of Artistic Media in Nanzhao: Taking Nanzhao Dehua Stele and Nanzhao Shengle as Examples

Xingzi Yi

(School of Arts, Southwest University for Nationalities, Chengdu 610200, Sichuan)

**Abstract:** This article takes the Dehua Stele and Fengsheng Music produced during the Nanzhao regime (738-902) as the research objects, and reveals the dynamic mechanism of the construction of the Chinese civilization community through interdisciplinary perspectives of art media and historical anthropology. Research has found that in the cultural collision of the Tang and Tibetan games, Nanzhao completed the transformation of power discourse from "confrontation between China and barbarians" to "coexistence of beauty and harmony" through the medium of stone inscriptions and ritual music performances. This article studies the evolution of art media from "solidification declaration" to "flow infiltration", which actually reflects the cultural strategy of peripheral regimes transforming geographical disadvantages into an intermediary in civilization dialogue, reflecting the pattern of "diversity and unity" of Chinese civilization.

**Keywords:** Artistic media; Art forms; Beautiful and Shared; Pluralistic unity

### 一、引言

在威尔伯·施拉姆(Wilbur Schramm)的传播功能论视阈下, 媒介的本质是“人类传播过程的放大器”, 其价值不仅体现于信息跨时空传递的技术效能, 更在于通过符号编码重构社会关系的文

化实践。根据施拉姆的经典论述, 媒介是“传播过程中用以扩大并延伸信息传送的工具”; 是“存储和传播信息的物质工具”, 既包含物理载体(如石碑、书籍), 也包括传播技术与社会机制(如广播、网络)<sup>[1]</sup>。



其物质属性与社会功能共同构成传播实践的根基。而媒介作为艺术的物质承载形态,其形式随着社会变迁、政权更替及意识形态演变不断重构。他强调媒介不仅是信息通道,更是“文化转换器”,通过编码——解码过程重塑社会关系。例如,其提出的传播经济功能指出,媒介通过提供市场信息与知识生产,直接参与社会经济结构的构建。

马歇尔·麦克卢汉提出“媒介即人的延伸”,认为媒介通过技术手段扩展人类感官(如文字延伸视觉、广播延伸听觉),并在此过程中重构文化形态。《南诏奉圣乐》以乐舞为载体延伸身体表达,正是“感官延伸”的典型案例。传播学者哈特(Hardt)将媒介划分为示现媒介系统(如肢体语言)、再现媒介系统(如文字)、机器媒介系统(如互联网),强调媒介形态从具身性到技术化的演进逻辑<sup>[2]</sup>。这种分类框架为分析《德化碑》(石刻媒介)与《南诏奉圣乐》(表演媒介)的差异提供了理论工具<sup>[3]</sup>。

《德化碑》作为“空间偏向媒介”,以苍山大理石为载体,通过汉字铭文的空间锚定功能,将阁罗凤“不得已而叛唐”的叙事凝固为地缘政治符号。碑文采用汉文骈体写作,却在职官名录中保留34个南诏土著官称,形成“双语编码”结构:汉字构建“忠君保境”的伦理叙事,白文音译的官职称谓则维系本土治理体系的在场性。这种符号博弈印证了媒介作为“文化转换器”的命题。《南诏奉圣乐》则体现“时间偏向媒介”的智慧,以人体为载体,通过流动性展演,将异牟寻“永为唐臣”的诉求升华为文化仪式。当龟兹笙簧与南诏铜鼓在长安麟德殿共振,吐蕃《赞普子》曲调与唐乐《南诏朝天乐》旋律交织,这种跨文化声景建构,在时间维度重塑集体记忆,完成从政治臣服到文化共生的意义转换。

施拉姆提出传播有效性依赖于传受双方经验范围的重叠。南诏艺术媒介实践通过双语编码(德化碑)与声景融合(奉圣乐),在汉文化经验与本土传统间搭建重叠领域。《德化碑》与《奉圣乐》共同构建了地理——文化“第三空间”,“第三空间”是美国后现代地理学家爱德华·苏贾在1996年出版的《第三空间:去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》一书中提出并运用的一个重要的跨学科批评概念。苏贾说,他是在最广泛意义上使用

“第三空间”这一概念的,是有意识尝试用灵活的术语来尽可能把握观念、事件、表象以及意义不断变化的社会背景。突破物理屏障实现文明对话,契合爱德华·苏贾强调的“真实与想象交织的批判性空间”<sup>[4]</sup>。施拉姆的传播模式论中“双向循环”特性,为这种空间生产提供了传播动力学解释。

从施拉姆的传播功能论到麦克卢汉的感官延伸说,媒介始终被定义为“兼具物质属性与文化实践功能的复合体”。南诏政权通过石碑与乐舞的媒介创新,不仅印证了施拉姆所述“传播隔阂突破”的经典范式,更揭示了艺术媒介的本质——以物质形态承载符号意义,通过编码实践重构文化关系。这种“物质—符号”的双重性,正是媒介作为文明对话核心介质的终极价值。

## 二、《南诏德化碑》:华夷张力与儒家叙事

《南诏德化碑》立于唐代宗大历元年(公元766年),位于大理市太和村西面的南诏太和城遗址内。该碑高3.02米,宽2.27米,厚0.58米,是研究南诏历史的重要文物。碑文采用“历史重写本”(palimpsest)策略,将天宝战争重构为“忠孝困境下的被迫反叛”叙事,碑文记载:“我自古及今,为汉不侵不叛之臣。今节度背好贪功,欲致无上无君之讨。敢昭告于皇天后土。”通过选择性记忆强化“君臣大义不可废”的儒家伦理内核。碑文通过选择性重构天宝战争的历史记忆,将军事冲突转化为儒家伦理框架下的忠孝抉择叙事。这种话语实践本质上是将政权危机转化为道德话语的抗争实践,既延续了“汉臣”身份认同的历史脉络,又通过“本诏”独立宣言完成政治主体性建构。这种叙事策略,实质是运用詹姆逊(Fredric Jameson)所谓“政治无意识”,将政权危机转化为道德话语抗争,消解华夷二元对立的身份焦虑。

### (一) 危机叙事下话语建构

碑体的物质性构成了一种空间政治宣言。苍山大理石的莫氏硬度(Mohs 6-7级)与晶体结构,通过地质特性隐喻政权的稳固性。这种物质特性,不仅象征着南诏政权的正统性,更是一种对时间的抗争,试图通过永恒的石材来固化其政治叙事。碑阴41行职官名录采用“汉名+白语音译”的双轨制铭刻(如“清平官”与“坦绰”并存),实践着霍米·巴巴(Homi Bhabha)“文化杂糅”理论。



这种双轨制铭刻，不仅在汉字霸权中保留了本土治理体系的在场性，更是一种多民族共治的实践，在文本表层的“不侵不叛”宣言下，在深层结构中涌动着对政治自主性的诉求。这种话语策略既维护了与唐王朝的文化纽带，又为独立政权的合法性提供了伦理支撑，展现了边疆政权在中原文明体系下的政治智慧。

《南诏德化碑》作为一种静态的空间艺术，其艺术形式和内容深刻地反映了南诏政权的政治意识形态。从地理位置看，南诏位于西南边陲的横断山脉区域，复杂的地形与多民族聚居的状况，使得南诏在与唐朝的互动中，地理上的偏远与文化上的边缘并存。然而，这种边缘性也为南诏在艺术形式的选择上，提供了独特的视角，使其能够借助静态的石刻艺术，构建起自己的文化地标，与中原的流动的、以文字记载为主的历史叙述形成对比。

苍山大理石的选择，不仅是基于其物理属性，更与南诏当地的文化传统紧密相连。大理石在南诏地区具有丰富的文化象征意义，其坚韧不拔的特性与南诏政权希望传达的稳固、持久的政治理念相契合。同时，大理石的开采和雕刻需要大量的劳动力和精湛的技艺，这反映了当时南诏社会已经具备了一定的组织能力和工艺水平，也体现了社会各阶层在政权意志下的凝聚力。

从社会背景看，天宝战争后的南诏，正处于政治、文化和社会结构的重要转型期。德化碑的内容清晰地展现了南诏对中原文化的认同和向往。尽管南诏在战争中与唐朝对立，但在碑文中，南诏统治者仍以“汉臣”自居，表达了回归唐王朝正统秩序的意愿。这种认同不仅体现在文字表述上，更体现在对儒家理念的尊崇。南诏政权通过德化碑，巧妙地将自身置于儒家文化体系之中，试图在文化上与中原保持一致，从而为自己的政治合法性寻求更广泛的认可。碑文中反复强调的“世世事唐”，以及对唐玄宗的怀念，都表明了南诏对唐文化的尊崇与向往。阁罗凤在立碑时指出：“我上世奉中国，累封赏，后嗣容归之。若唐使者至，可指碑澡被吾罪也<sup>[5]</sup>。”这表达了南诏希望与唐和好，重新归附唐王朝的愿望。

德化碑的建立，不仅仅是南诏对内部政治危

机的应对，更是对历史的重构。通过碑文的叙述，南诏将自身的叛唐行为合理化，将战争的责任归咎于奸臣的谗言和唐朝的不公，这是一种典型的在艺术中重构历史的手法。通过对历史的重新书写，南诏不仅在道德层面上获得了自我辩护的依据，也在文化层面上进一步巩固了自身的政治主体性。这种通过艺术形式对历史进行重构的做法，深刻地反映了南诏在面对外部压力和内部整合需求时的政治智慧和文化策略。

## （二）媒介局限与文化壁垒

然而，《南诏德化碑》作为石刻媒介，也不可避免地暴露出诸多局限，折射出彼时存在的文化壁垒。石刻媒介高度依赖文字传播，这从根本上限定了其受众范围，仅仅囿于识字的精英阶层。这种传播方式，难以突破阶层限制向民间广泛渗透，导致传播的广度与深度大打折扣。碑文虽具有重要的历史价值，但其传播效果受限于识字率和文化水平。

岁月的侵蚀使得碑文残损严重，现存仅256字。这一现实状况，不仅令人惋惜，更暗示出媒介物理载体的脆弱性。即便承载着厚重历史与政治诉求，石刻媒介也难以抵挡时间的消磨。现存的残文，仅能让我们窥见当年的部分历史叙事。

碑文内容虽反复强调“世世事唐”，流露出回归唐王朝正统秩序的意愿，但其传播方式却呈现出单向叙事的弊端。缺乏与唐朝进行直接有效对话的机制，使得南诏的诉求停留在政治博弈的浅表层面，未能真正消弭双方之间的误解与隔阂。这种矛盾性，使得南诏与唐朝之间的复杂关系在历史长河中继续跌宕起伏。

## 三、《南诏奉圣乐》：表演媒介的跨文化操演与情感共同体建构

794年，异牟寻欲归顺唐朝，与唐朝使臣崔佐时于点苍山神祠举行了意义重大的“苍山会盟”。在此次会盟中，异牟寻庄重发誓“归附汉朝，永无离贰”，此誓言被《蛮书》详细记录：“贞元十年，诏使御史中丞袁滋册南诏主异牟寻为南诏王。……其年六月，使内给事俱文珍、刘幽岩使于云南，与异牟寻盟于点苍山神祠。盟文曰：‘贞元十年岁次甲戌正月乙亥朔五日己卯，云南诏异牟寻及清平官、大军将与剑南西川节度使巡官崔佐时，谨诣



玷苍山北,上请天、地、水三官,五岳四渎,及管川谷诸神灵同请降临,永为证据<sup>[6]</sup>。

在贞元会盟之后,随着南诏与唐朝关系的逐渐缓和,南诏统治者采取了一系列措施来表达对唐朝的忠诚和对中原文化的向往。这一阶段(794—800年),《南诏奉圣乐》的创作筹备工作悄然展开,它以德化碑中“永为唐臣”的政治诉求为核心,将碑文中的多元文化基因转化为艺术实践。

唐贞元年间,南诏王异牟寻派遣使者到成都向时任剑南西川节度使的韦皋表示要向唐王朝进献“夷中歌曲”。韦皋在南诏所进献的“夷中歌曲”的基础上进行了加工,并将这出歌舞命名为《南诏奉圣乐》。贞元十六年(800年)正月,《南诏奉圣乐》到达长安进行表演,德宗阅于麟德殿。演出结束后,《南诏奉圣乐》的曲目被留在宫中,唐德宗让宫里的“太常工人”传习演奏,并经常在宫廷内进行表演,成为唐朝的14部国乐之一。《南诏奉圣乐》的乐队演奏人员达196人,分为“龟兹部”“大鼓部”“胡部”与“军乐部”四个乐部,乐器多达30余种。《南诏奉圣乐》的音乐、歌舞编排布局完全是韦皋沿用燕乐常用的方式和技法精心安排的。不同的是音乐素材大量使用了“夷中歌曲”,其中包括南诏国各民族的民歌、宫廷音乐及经骠国传来的佛教歌曲。乐器则加用了南诏乐器和骠国乐器,加上民族的服饰和舞蹈,使之具有典型的南国异域风情。

《南诏奉圣乐》的创作与传播,不仅是一次艺术创新,更是南诏与唐王朝之间复杂政治关系的缩影。南诏王室始终以中原唐王朝为榜样,积极学习其统治经验及文学艺术,故有“人知礼乐,本唐风化”的记载。在音乐方面,南诏以西南少数民族音乐为主体,吸收了中原内地、西北地区及东南亚国家的音乐成分,构成了独特的音乐舞蹈<sup>[7]</sup>。

### (一) 乐舞作为文化拓扑的界面实践

《南诏奉圣乐》的媒介创新,受到多方面因素的影响。从政治角度看,天宝战争后,南诏政权在政治上面临巨大的压力。为了缓解与唐朝的紧张关系,南诏统治者通过艺术形式表达对唐朝的忠诚和向往<sup>[8]</sup>。唐贞元十六年(公元800年)正月,《南诏奉圣乐》在长安麟德殿首演,引起极大轰动。这台乐舞不仅是南诏文化与中原文化的一次重要交流,也是南诏统治者通过艺术形式表达政治意

图的尝试;从经济角度看,随着南诏与唐朝贸易往来和文化交流的增加,南诏对中原文化的了解和认同也逐渐加深。这种文化交流促进了南诏文化的多元融合,为活态乐舞的产生提供了经济基础;从社会意识形态看,南诏社会对儒家思想和中原文化的崇拜与向往,推动了这种流变的发生。通过活态艺术,南诏能够更有效地表达对唐朝的忠诚和对中原文化的向往,从而在复杂的政治环境中寻求自身的生存和发展空间。

本质上是霍米·巴巴(Homi Bhabha)“第三空间”理论的历史预演。其通过乐器配置的拓扑学重组——龟兹箏箏(西域声学符号)、吐蕃筒钦(高原共鸣体系)与南诏铜鼓(滇青铜文化象征)的三维并置,构建起跨文明对话的物质性界面<sup>[9]</sup>。这种“声音景观与音乐地理”的实践,将横断山脉的褶皱带转化为声波传播的拓扑网络,使长安麟德殿的舞台成为阿帕杜莱(Appadurai)所指的“媒介景观”(mediascape)。

乐舞服饰的符号政治更具深意:“南诏服”的“头饰双蛇”(《蛮书》载)隐喻哀牢夷的龙神崇拜,而舞者“左右佩剑”(唐制武舞規制)则移植自《破阵乐》视觉符号<sup>[10]</sup>。这种视觉能指的拼贴,实质是布尔迪厄(Bourdieu)“文化资本”的转换策略——通过挪用盛唐礼乐符号提升南诏在朝贡体系中的文化位阶。

情感层面,《天南滇越俗》四章构成情感人类学意义上的“阈限体验”(V. Turner)。其采用“羽调式-商调式”交替的旋法(现存大理洞经古乐可考),通过音乐句法的非对称性(5+7小节结构)制造听觉陌生化,在唐廷精英中激发对边疆的浪漫化想象。而《亿万寿》舞曲的“字舞”编排,以身体书写“南诏奉圣”的视觉文本,使政治效忠宣言升华为克里斯蒂娃(Kristeva)所谓的“互文性狂欢”。

### (二) 媒介间性的传播效能

《南诏奉圣乐》的传播革命性,体现在其突破本雅明(Walter Benjamin)“机械复制时代”前的媒介限制<sup>[11]</sup>。乐工通过“气—声—身”三位一体的具身实践(embodiment),将政治诉求编码为可感知的“情动过程”(affect)。麟德殿演出中,128名乐工构成的声场强度足以引发听者的生理震颤,



实现康纳顿(Connerton)“体化实践”层面的记忆植入。

此外,跨媒介叙事网络策略独树一帜。南诏使团将乐舞与《南诏图传》协同进献,形成“听觉—视觉”的多模态叙事。这种“媒介间性”(intermediality)策略,通过多重感官通道的互文强化,成功建构出南诏“文明而不失野性”的文化身份。

双向互动性则呈现为文化主体的创造性转化。南诏乐工对玄宗所赐《霓裳羽衣曲》的改编,保留西域音阶(#4音)而强化铜鼓节奏密度,在巴赫金(Bakhtin)“复调”框架下,这既是文化臣服的表征,更是通过“节奏政治”争夺音乐话语权的隐秘抵抗。这种“既接受又改写”的策略,印证了萨义德(Said)“理论旅行”中的本土化调适机制。

《南诏奉圣乐》作为表演媒介,通过多元文化符号的物理性共存与情感动员策略,实现了跨文化对话的功能<sup>[12]</sup>。其即时性与感染力,以及双向互动性,不仅增强了乐舞的传播效果,也为南诏与唐朝之间的文化交流提供了新的途径。

具身性传播与跨媒介叙事的结合,使得《南诏奉圣乐》在传播效果上远超以往的静态媒介。乐舞不仅通过声音和视觉的直接刺激,深入到观者的感官和情感层面,还通过多模态的媒介网络,建构了更为立体和丰富的文化形象。这种即时性与感染力,以及双向互动性的传播方式,使得南诏不仅在文化上对中原进行模仿和吸收,同时也在实践中对中原文化进行改写和再创造,体现了边疆政权在文化交流中的主动性和创造性。这种从静态到活态的转变,不仅是传播形式的创新,更是文化主体性在交流中的深化和重构,为研究南诏与唐朝关系提供了独特的视角和丰富的内涵。

#### 四、从华夷对立到美美与共

##### (一) 从碑铭到乐舞:媒介流变中权力话语的转向

南诏德化碑的矗立(766年),以金石为媒介镌刻着华夏礼制框架下的政治宣言。这座“西南第一碑”以汉字书写、儒家伦理为表,实则暗含南诏在唐蕃夹缝中构建主体性的深层诉求。碑文中“我自古及今,为汉不侵不叛之臣”的表述,印证

着王明珂先生所言的“结构性失忆”——通过选择性记忆重构族群起源,将“华夷之辨”的对抗转化为“奉正朔”的文化认同<sup>[13]</sup>。金石媒介的永恒性与权威性,恰与南诏政权初期的政治焦虑形成互文,在凝固的历史瞬间构建起跨越地理边界的符号权力。

随着南诏与唐朝关系的逐渐缓和,南诏统治者通过艺术形式表达对唐朝的忠诚和对中原文化的向往。《南诏奉圣乐》是这一时期南诏文化创新的重要成果。它通过乐器配置的拓扑学重组——龟兹箏箏(西域声学符号)、吐蕃筒钦(高原共鸣体系)和南诏铜鼓(滇青铜文化象征)的三维并置,构建起跨文明对话的物质性界面。

当德化碑的篆隶铭文在苍山洱海间凝固成永恒的政治姿态,《南诏奉圣乐》却以流动的音波在长安大明宫构筑起动态的文化疆域<sup>[14]</sup>。从金石到乐舞的媒介嬗变,实质是权力话语从“空间占领”向“时间渗透”的战略转型——碑铭通过物质永恒性确立地理政治边界,而乐舞则借助声景流动性编织文化认同网络。前者以汉字的横竖撇捺在滇西高原铭刻“华夏化”的政治正确,后者却在五声音阶的虚实变换间演绎“化合性”的文化智慧:龟兹箏箏的咽鸣解构着西域文明的离散性,吐蕃筒钦的低频震荡消融着高原屏障的隔绝感,南诏铜鼓的节奏脉冲则激活了古滇文化基因的现代性表达。这种三维声学拓扑不仅重构了艺术媒介的物质性,更在音声政治学的维度完成了从“以石证史”到“以乐载道”的话语升维——地理边缘性转化为文明对话的中间性,在多重权力夹缝中开辟出第三条文化通道<sup>[15]</sup>。

媒介的物质形态变迁,终将导向文明对话范式的革新。从凝固的碑铭到流动乐舞,南诏统治者以惊人的文化自觉完成了权力话语的符号学转向:金石媒介的单向度宣告让位于音声符号的多向度协商,地理政治的刚性对抗转化为文化认同的柔性渗透<sup>[16]</sup>。这种从“以石立威”到“以乐化人”的策略转型,不仅折射出边缘政权在文明碰撞中的生存智慧,更预示着中华文明共同体从“华夷之辨”走向“美美与共”的历史必然——当乐舞的声波替代碑刻的斧凿成为文化对话的新介质,多元文明便在声景共振中找到了超越对抗的



共生频率。

## (二) 从静态到活态：主体的文明转码

从静态铭刻到活态展演的文明转码，本质上是一场文化主体性的深度重构。王明珂先生揭示的历史叙事机制——结构性失忆与集体记忆的辩证运动——在德化碑篆刀痕与奉圣乐宫商音律的转换间得到完美印证。当碑刻通过汉字形符的固化功能建构“奉正朔”的政治正确，乐舞却在声波共振中开启了更具生产性的记忆层累：龟兹乐器的西域基因、吐蕃乐律的高原密码与南诏铜鼓的滇地记忆，通过拓扑学重组熔铸成跨文明对话的声学界面。这种从“以石证史”到“以乐载道”的媒介嬗变，实则是权力话语从空间铭写到时间浸润的战略转型——前者以物质永恒性确立地理政治边界，后者借声景流动性编织文化认同网络。

当代洞经古乐的活态传承，打开历史记忆的考古地层<sup>[17]</sup>。田野调查揭示的87支曲牌中《奉圣乐》遗韵通过“哑式秘传”（工尺谱口传心授）实现基因延续，其记忆层理清晰可辨：明代道教科仪赋予仪式框架，清代儒学雅乐注入伦理内核，现代文旅展演重塑感知界面。这种“传统的发明”绝非简单复刻，而是文化持有者在仪式操演中持续进行的记忆编程——当铜鼓节奏与电子音效在三月街广场共振，看似“无意义的音响”已进化为携带文明密码的声景符号。从苍山石刻到大理洞经，从凝固宣言到流动基因，南诏艺术史揭示的不仅是媒介形态的迭代，更是中华民族共同体“美美与共”的生成逻辑：那些被选择铭记与被刻意遗忘的文化碎片，终将在层累实践中重构成跨越时空的精神原乡。

## 五、结语

站在人类文明史的维度回望，苍山洱海间的这场艺术实践，早已超越地域与族群的界限。当奉圣乐的声波仍在现代大理的街巷间流转，当德化碑的铭文通过数字拓片在云端永生，我们触摸到的是中华文明最深邃的生命力：它既能在金石铭刻中凝固“多元一体”的政治智慧，亦可在声景共振中激活“美美与共”的情感认同。这种文明基因的传承，不在博物馆的玻璃展柜中，而在“日用而不觉”的仪式实践里——在每一次洞经古乐的丝竹和鸣中，在每一声铜鼓节奏的远古召唤里，

中华民族共同体精神原乡的轮廓，正变得愈发清晰而永恒。

## 参考文献：

- [1] 施拉姆,陈亮、周立方、李启译.传播学概论[M].北京:新华出版社.1984.
  - [2] 马歇尔·麦克卢汉,何道宽译.理解媒介:论人的延伸[M].江苏:译林出版社.2011.
  - [3] 郭庆光.传播学教程[M].北京:中国人民大学出版社.2011.
  - [4] 爱德华·苏贾,陆扬译.第三空间:去往洛杉矶和其他真实与想象地方的旅程[M].上海:上海教育出版社出版的图书.2005.
  - [5] 王忠.新唐书南诏传笺证[M].北京:中华书局.1963.
  - [6] (宋).范成大.桂海虞衡志[M].广西:广西人民出版社.1986.
  - [7] 罗东.从王朝走向共和:中华民族共同体在西藏的发展历程[J].西藏发展论坛.2021-01-01
  - [8] 张泽洪.多元文化背景下的云南道教——以南诏大理时期为中心[J].贵州民族研究.2006-05-01
  - [9] 王文铭.鹤庆白族人家的年头节下[J].大理文化.2017-02-01.
  - [10] 张河芬.彝族火把节[J].海外英语(中考).2011-07-01.
  - [11] 杨力源.习近平总书记关于西藏工作的重要论述研究[D].武汉大学.2019-01-01.
  - [12] 葛恩专.唐代“太常四部乐”考释[J].贵州师范学院学报.2015-11-01.
  - [13] 王进华.唐代瓦当纹饰研究[J].唐史论丛.2016-02-01.
  - [14] 张虹.大同平城墓葬乐器图志释析[D].太原师范学院.2024-01-01.
  - [15] 史紫琳.大理白族甲马图形语言研究及设计实践[D].云南艺术学院.2024-01-01.
  - [16] 乌小花,李安然.中华民族共同体建设的文化逻辑与认同凝聚[J].贵州省党校学报.2024-03-01.
  - [17] BHABHAHK.The location of culture [M]. London & New York: Routledge, 1994.
- 作者简介:幸子依(2000-),女,汉族,四川成都人,西南民族大学艺术学硕士研究生,主要研究方向为艺术人类学。