“融合之都 从此大同”铸牢中华民族共同体意识系列笔谈④

云冈石窟蕴涵的民族共同体意识

凌建英 王晨舒

中华民族共同体意识，是国家统一之基、民族团结之本、精神力量之魂。中华民族历来都是一个具有无穷创造力和强大包容性的民族，各民族共同发展，共同创造灿烂的中华文化。中华文化的发展是与域外文化多次互动与吸纳、本民族多元文化交融与开拓的结晶。我国早期石窟艺术的优秀代表、北魏的皇家工程、世界文化遗产云冈石窟是典型代表。2020年5月，习近平总书记在云冈石窟考察时强调：“要深入挖掘云冈石窟蕴含的各民族交往交流交融的历史内涵，增强中华民族共同体意识”。

云冈石窟多元共生，包容互鉴。1933年9月，中国“营造学社”的梁思成、林徽音、刘敦桢等来到大同进行文化考察，在《云冈石窟所表现的北魏建筑》一文中感慨地说：“在云冈石窟中可以清晰地看到，在中国艺术固有的血脉中，忽然渗杂旺盛而有力的外来影响，为可重视。它们的渊源可以追溯到古代的希腊、波斯、印度，它们通过南北两路，经西域各族和中国西藏到达内地。这种不同民族文化的大交流，赋予我国文化以旺盛的生命力。这是历史上最有趣的现象，也是近代史学者最重视研究的问题。”这一“最重视研究的问题”需要我们更深刻地认知云冈。在云冈石窟开凿时代，北魏王朝正处在政治、经济、文化的上升时期，国际交流异常发达，特别是在对佛教文化的吸收和消化过程中，非常注重采纳来自于印度及西域诸国业已成熟的文化表现。《魏书·释老志》：“太安初（公元455年），有师子国胡沙门邪奢遗多、浮陀难提等五人，奉佛像三，到京都。皆云，备历西域诸国，见佛影迹及肉髻，外国诸王相承，咸工匠，摹写其容，莫能及难提所造者，去十余步，视之炳然，转近转微。又沙勒胡沙门，赴京师致佛钵并画像迹”。

表现在雕塑艺术上，云冈早期造像及崖壁贤劫千佛，多带有印度贵霜文化犍陀罗艺术雕刻的姿态。而且，云冈石窟开凿时正值笈多王朝盛行，早中期的造像明显地保持笈多式的风格。如服饰的雕刻方法、背光中央的莲花、周围的纹饰图案以及菩萨的宝冠等。在窟型和造像题材上又直接受到了阿旃陀石窟的影响。如有中心塔柱的洞窟，穹窿顶、藻井，以佛传故事为题材的诞生、出家、修行、成道、降魔、说法、涅槃等连环画，反映当时社会物质和生活面貌的宫廷的富丽，服饰的华美等。而且，在表现方法和技巧方面，不同人物的内心情感，人体肌肤的质感，布局和谐紧凑，线条流畅和色彩鲜艳洗炼。第18窟在主尊立佛像两侧，塑造了佛的十大弟子像。东侧五个弟子像面貌特征均显示了强烈的异域情调，是对平城时代国际贸易或中外文化交流的形象注解。佛教题材外，云冈石窟中大量表现的建筑、服饰、伎乐飞天、音乐舞蹈、装饰纹样以及弟子像等包含了希腊、波斯、印度和犍陀罗艺术的因素。

云冈石窟艺术求和，和而不同。中华文化一向坚持文明多样性、包容异质性、发展创新性，云冈石窟作为新疆以东最早出现的大型石窟群最具代表性，开拓了佛教文化中国化的新内容。

首先，佛教文化与王朝政治的融合。云冈石窟被称为“雕刻在石头上的王朝”。在中国三大石窟中，云冈石窟与敦煌莫高窟和洛阳龙门石窟相比，作为人类艺术创造最大的文化思想特征就是其造像“帝佛合一”。佛教自东汉传入中国后，到北魏王朝进行了大胆的创新。云冈石窟作为北魏的皇家工程，将佛教文化与王朝政治融合在一起，《魏书·释老志》记载了云冈石窟开凿的思想理念：“是年，诏有司为石像，令如帝身。既成，颜上足下，各有黑石，冥同帝体上下黑子，论者以为纯诚所感。兴光元年秋，敕有司与五级大寺内，为太祖以下五帝……雕饰奇伟，冠于一世。”中期石窟更把这一理念发展至极。这一时期冯太后几乎与两代皇帝即献文帝和孝文帝共同执政，北魏亲贵多并称冯氏与孝文帝为二圣。所以具有象征意义的双窟和二佛并坐的雕像大量出现。佛教的中国化使中国皇帝对佛教产生了极大的兴趣和认同，推动了佛教的发展壮大和中国化历程。

其次，中国传统建筑形式雕刻的出现。云冈石窟在印度传统造像龛（圆拱龛和盝形龛）大量使用的基础上，出现了中国式仿木结构瓦顶阁楼、洞窟外壁中国宫殿式雕刻和瓦顶屋形大龛。最有代表性的是第6窟南壁明窗与窟门之间的“文殊问疾”图：画面中心是跏趺坐于须弥座上的释迦牟尼佛，左侧为维摩居士，右侧为文殊菩萨，形成双双对称格式，而整个像龛以中国传统瓦垅屋顶式样装饰的大型屋形龛覆盖。这一造像，从内容到形式都是中国社会现实与艺术形式的反映。

再次，造像服装的中国化。云冈佛教人物服饰的变化是云冈石窟分期中重要的标准之一。早期昙曜五窟佛像服装，沿袭了外来传统造像之服饰，主要有袒右肩式和通肩式两种样式。云冈中期出现的褒衣博带服饰，不仅表现了佛教造像外来传统的被改造和汉族化，同时也表现了艺术创作受到社会形态极大影响的事实。魏孝文帝包括经济、文化等各种措施在内的一系列汉化政策中，服装改革是很重要的一项。《魏书》记载：“太和八年（484年），帝始服兖冕”，“太和十八年（494年）十二月，革衣服之制”。孝文帝带头推行褒衣博带式服装。孝文帝的汉族化改革，反映在云冈石窟的人物形象变化上，“胡人”服饰汉化的过程，最显著的就是服饰的变化。在中期和晚期洞窟中，几乎全部雕刻有这种褒衣博带式的服装。

第四是龙图腾文化的出现。以第6窟为代表表现太子沐浴的“九龙灌顶”图，源于印度早期艺术或犍陀罗艺术，多以二神持钵由上而下出二股水的形象表现。“九”是中国文化中至高无上的数字，而且以龙的形象出现。道教《太平经》对老子的诞生描写道：“既诞之日，有三日出东方，既育之后，有九龙吐神水。”所以，在云冈石窟中，佛教“九龙灌顶”是对汉族本土道教“九龙吐神水”的移植。

到了晚期，雕刻手法、造像风格、题材选择几乎是现实的反映，中国化、世俗化，外来文化已全面淡化。这一时期，皇家工程结束，洞窟大都是小的官吏和平民所开，一般是单窟且小，窟型没有印度的草庐型，也没有游牧民族的穹顶型，只有汉族的瓦顶型、塔庙型等。各类人物都是瘦骨清像，褒衣博带。整个艺术造像既没有皇帝的高大伟岸，也没有宫庭的精美华丽，更多地表现出多样丰富、生动有趣、平实自由的现实生活。如第38窟有缘幛杂技，一人撑杆，一人爬至中央，一个在杆顶仰卧，旁边有以多种乐器为其伴奏的乐伎。胡文化已经与汉文化完全融合在一起。云冈石窟晚期的这种造像形式在某种程度上对龙门石窟也产生了重大的影响。

云冈石窟走向中华民族共同体。云冈石窟在求新中走向成熟：由粗犷进到细腻，由纯朴转向华美，由鲜卑趋向汉化，由西方化走向中国化，推进了中国石窟艺术民族化的进程。北魏建都平城97年，政治、经济、文化的发展在献文帝、孝文帝时期达到高峰，开始实行一系列强有力的汉化措施，先在行政制度 、农耕制度上动手，然后快速地把改革推向文化。“太和改制”没有野蛮强制性地推行鲜卑文化，而是把鲜卑族最终汇入中华民族的大家庭，极力推行汉文化，同时，为汉文化加入了印度文明、希腊文明，成为汉文化的延续者、开拓者、光大者。严耕望先生在《魏晋南北朝佛教地理稿》中描述：“魏都平城时代，为亚洲盛国，西域诸国，相继来朝，从事朝贡贸易，僧徒亦乐东来弘法。魏之君主，或精诚信向，或为凝聚民心，而大崇佛法，凡所建制，规模宏丽，不但远过前朝，亦为南都建康所未闻。豪家大族，亦从而施舍，北魏高宦富室之有家僧盖不始于都洛时代也。”孝文帝从中华民族发展的大视野中进行了明智的选择：以一种开放包容的视野，在游牧文化与农耕文化交融中，在东西方文化的交汇中，走上了民族自强之路。此时是中国民族融合最强大的时期，加速了中华文化民族化的进程。这种胸襟，是北魏王朝国家主义对民族主义、世界主义的广阔认同。所以余秋雨在《西天梵音》一文中赞叹：“从魏晋南北朝开始，中国的智者已经习惯于抬头谛听，发现那儿有一些完全不同于身旁各种响亮声浪的声音，真正牵连着大家的生命内层。正是这种谛听，渐渐引出了心境平和、气韵高华的大唐文明”。

历史证明，中外文化具有各自的特性，在互相审视中发现新异，越是取长补短越能促进文明进程。云冈石窟从“昙曜五窟”浑厚、淳朴的西域情调，到孝文帝迁都洛阳前复杂多变、富丽堂皇的太和格调，再到洒脱俊逸、秀骨清像的晚期风格，共同构成了绚丽多彩的艺术特色，是我们认识中华文化发展历程和强大生命力的有力佐证，也是今天保持文化自信，铸牢中华民族共同体意识的精神源泉。

（作者凌建英系大同大学文学院教授；作者王晨舒系大同大学文学院文艺学专业在读研究生）

北魏平城时代南北文化交融的『青齐因子』

宋志强

大同，辽之前称平城、云中，居内外长城之间，处农牧接壤之地，自古胡汉杂糅。作为北方民族迁徙南下的驻足之所和孔道，曾经几何，北方民族带着欧亚大陆的各种信息由此而南，为中华民族注入新的生命与活力。作为北魏的都城、辽金的西京，中国统一的多民族国家形成的一连串问题，似乎最集中地反映在这里，从南北朝到辽、金，许多“重头戏”都在这个舞台上演。民族迁徙融合、文化碰撞交流是这个舞台上演的永恒主题。

由鲜卑拓跋部建立的北魏王朝，是古代中国从动荡分裂的魏晋南北朝时期转向统一强盛的隋唐大帝国的关键阶段。处在如此重要历史转折点的北魏王朝，特别是它的前期——平城时代的近百年里，民族迁徙融合，文化交流认同，中西往来频繁，开放融合的文化形态和兼具东西的社会生活，丰富而生动。

齐鲁之地，孔孟之乡，学术文化源远流长，作为华夏文明发祥地之一，自先秦时期齐鲁文化的形成开始，到春秋时期儒家文化的兴盛，这片土地自然地积累起了深厚的文化底蕴。

从东晋义熙六年（410年，即北魏永兴二年）灭南燕起，直到北魏皇兴二年（468年）攻占南朝宋的青、齐二州，在近60年中，青齐地区一直处于江左政权的统治之下，其文化也受到南方影响。献文帝天安元年（466），刘宋徐州刺史薛安都举城归附，彭城（徐州）纳入北魏版图。皇兴三年（469），北魏平青齐后，徙守将崔道固及当地士望、民户数百家于魏都平城（今山西大同）南之桑干新城，立平齐郡使之居住，称平齐户（或平齐民），并以崔道固为太守。这其中就有刘芳、崔光、蒋少游等“青齐士望”，在礼乐文化、朝仪职官制度、律令、衣冠服制、都城规建等诸方面，对仰慕中原文化的孝文帝的汉制变革中起着非常重要的作用。

刘芳，字伯文，彭城（今江苏徐州）人，为名门之后，年轻时以穷困曾“为诸僧佣写经论，笔迹称善，卷直以一缣，岁中能入百余匹”，即为僧人们抄经而达到小康。曾为《吊比干文碑》作注，并上表孝文帝。“芳沉雅方正，概尚甚高，经传多通，高祖尤器敬之，动相顾访顾”，并“以芳经学津洽，超迁国子祭酒”。

崔光，本名孝伯，字长仁，东清河郡鄃县（今山东夏津）人。太和六年（482年），被授予中书博士，转任著作郎，与秘书丞李彪一起参与国史编写，后升任中书侍郎、给事黄门侍郎。崔光风素虚远，学业深长，孝文帝常说：“孝伯之才，浩浩如黄河东注，固今日之文宗也”。

蒋少游，乐安博昌（今山东博兴）人，“性机巧，颇能画刻，有文思”。平城皇信堂堂内四周之古圣、忠臣、烈士的画像，就是他和彭城张僧达所画。蒋少游身兼将作大匠，孝文帝“于平城将营太庙、太极殿，遣少游乘传诣洛，量准魏晋基趾”，不但参与了平城宫城的设计与营建，还主持了国家冠服的改制。他善画人物及雕刻，北魏大型皇室工程——云冈石窟的营造，也应少不了他的匠思。

刘芳、崔光、蒋少游等，只是平齐民中的代表人物，关于平齐民在南朝文化制度北传过程中的桥梁作用，陈寅恪先生指出：“其所以见知于魏孝文及其嗣主者，乃以北朝正欲摹仿南朝之典章文物，而二人适值其会，故能拔起俘囚，致身通显也”。

另外，在平齐民中尚有刘峻者，本名法武，“峻徙代郡（大同）后，贫穷不能自立，与母一并出家为尼僧，后而还俗”。刘峻出家为僧后，与沙门统昙曜以及吉迦夜在平城武州山石窟寺译经。据陈垣《云冈石窟译经与刘孝标》引《开元释教录》称吉迦夜为西域人，在孝文帝延兴二年（472年）“为昭玄统沙门昙曜译大方广十地等经五部，刘孝标笔受”。此时的刘峻仅有11岁。后刘峻奔还江南，更名刘孝标，其有两大著述：其一为《世说新语》作注，引书160余种，至今为士林传咏；其二为《类苑》，120卷，隋唐三志皆著录。今观孝标之注《世说新语》及所撰《类苑》，均受云冈石窟寺所译《杂宝藏经》之影响。印度人说经，喜用典故，南朝人为文，亦喜用典故。《杂宝藏经》记载印度故事，《世说新语》以及《类苑》记载中国故事，大同小异，可谓南北文化交流之点睛之笔。

太延五年（439年），北魏覆灭了北凉，统一北方，结束了五胡十六国的混战局面。同时，迁凉州居民3万户往京师平城，其沙门佛事也随之东迁，“象教弥增”，平城逐渐发展成为北方佛教中心。于此同时，青州一带亦是佛教传播的重镇。东晋义熙八年（412年，即北魏永兴四年），法显西行印度取佛经回到青州，并在此逗留一冬一夏，译经、传播佛法，青州佛教也日趋兴盛。

青州地区先后隶属南朝、北朝，南北文化互动明显。469年前，青州长期隶属南朝，因此雕塑风格与北朝有明显不同。北魏文成帝开凿了著名的云冈石窟，对中原地区的佛教造像艺术产生了重大的影响，而青齐佛教造像雕塑也从此进入一个全新的时代。1984年，泰安汶口村出土的北魏太和十八年（494年）比丘尼妙音造释迦佛金铜像（简称：妙音造像），除装饰有莲花、化佛、飞天和火焰纹外，其背光缠枝莲花纹与莲花化生佛组合，不见于此前的定州佛造像。究其来源，因太和十八年正值北魏由平城向洛阳迁都之际，龙门石窟尚未开凿，故须将目光投向更远的平城武州山石窟寺（即今云冈石窟）。云冈第6窟中心柱南面上层佛立像背光，由莲花、化佛、飞天和火焰纹组成，除没有缠枝莲花及弦纹外，与妙音造像非常接近。缠枝莲花纹见于云冈第11窟南壁下层西部二佛并坐龛的龛楣，尤其缠枝莲花上开始表现化佛，龛楣上方还见有飞天。可见，妙音造像背光所见诸图样因素，均在它之前的云冈石窟出现。同时，因大量青齐士人、工匠、僧侣西来平城，云冈石窟中期造像的“褒衣博带”以及晚期造像的“秀骨清像”，亦或受到青州造像的影响。

鲜卑族入主中原后，介于儒家丰富的人文思想资源的感召力，通过文化认同，突出强调自己的文化身份。明元帝永兴五年（413年）诏祀孔子于国学；世祖始光三年（426年），起太学于平城东，内祀孔子；特别是平青齐后，孔子故里归属北魏，献文帝急以中书令高允前往曲阜以太牢祭祀孔子；延和三年（473年），孝文帝则以孔子二十八世孙孔乘为崇圣大夫，赐10户以供洒扫；太和十三年（489年），又在太学之外另立孔子庙，这是中国古代于曲阜之外的中国国土上所建的第一座孔庙；与此相配套，孝文帝又于太和十六年（492年）改谥宣尼为文圣尼父，并以孔子后裔为崇圣大夫、崇圣侯奉孔子之祀，复于曲阜孔庙所在兖州及全国各州郡修缮、设立孔子庙并祀以常礼；太和十九年（495）四月，孝文帝“行幸鲁城，亲祠孔子庙”。

可以说，魏晋南北朝至隋唐这数百年的儒学非但没有沦歇和停滞，且在中国儒学史上做出了独特的贡献。考察北魏，儒学在提高以鲜卑族为代表的北方少数民族的文化素质、加速封建化进程、促进民族融合等诸方面，都发挥了重要的作用。北魏作为中国历史上第一个少数民族政权，尊孔崇儒，表现得尤为突出，不仅为自身政权的合法性与正统性提供支撑，也充分体现出对中原优秀传统文化的仰慕和认同，这也为后世辽、金、元、清少数民族政权归流于儒家文化起到了表率作用，在为民族大融合奠定了文化基础的同时，也是使中华文明成为世界上唯一几千年延绵不断的重要因素。这其中的“青齐因子”，在南北学术文化的发展、交融和演变过程中扮演了十分重要的角色，为北方儒学礼教政治的全面推行做出了突出贡献。从而使已浸润了中原儒家文化的鲜卑族为代表的北方各族，以非凡的勇气主动融入到中华民族大家庭之中，为中华民族注入了雄浑之气，也为大气包容开放的大唐盛世奠定了基础。

（作者系大同市古城保护与修复研究会秘书长）

从《木兰诗》看北朝时期的民族融合

杨勇

《木兰诗》又称《木兰辞》，是我国南北朝时期北朝的一首长篇叙事民歌，与南朝民歌《孔雀东南飞》合称长篇叙事诗“双璧”，记述了北魏时期“木兰”姑娘，女扮男装，代父从军，征战沙场，凯旋回朝，不慕功名，不受官爵，辞职还乡的故事和高尚品德，充满传奇色彩。

魏晋南北朝时期，匈奴、羯、鲜卑、羌、氐等北方民族频繁活跃于中国历史舞台，先后建立11个统治政权。《晋书》记载，塞外内附有30万人，入塞匈奴有数十万人，羯族和其他进入中原大地的19种少数民族有100多万人。

辨证地、历史地看待这一时期，“五胡”进入中原，所以能在中国历史舞台上逐鹿，也是中国历史本身发展、演变的必然结果。

有关史籍表明，在群雄并起的汉末至南北朝，在少数民族进入中原的情况下，汉族妇女也会挣脱“行莫回头，语莫掀唇，坐莫动膝，立莫摇裙，喜莫大笑，怒莫高声，内外各处，男女异群”等“三纲五常”束缚，接受北方民族的尚武文化，操戈搭戟，奔赴战场。妇女当兵参战，与男子一样驰骋疆场。东汉末年郑泰曾描写道：“关西诸郡，北接上党、太原、冯翊、扶风、安定，自顷以来，数与胡战，妇女载戟挟矛，弦弓负矢，况其悍夫。”这些能征惯战的女子有官军，亦有民兵和家族部曲。《晋书·列女张茂妻陆氏传》载：“张茂妻陆氏，吴郡人也。茂为吴郡太守，被沈充所害。陆氏倾家产，率茂部曲为先登以讨充。”《魏书·列女任城国太妃孟氏传》《魏书·列女苟金龙妻刘氏传》等，女英雄遍地生花，不胜枚举。

在封建男尊女卑的社会，出现这种“怪异”现象，换个角度看，恰恰是南北朝这一动荡期“生”出了一个胡中有汉、汉中有胡、胡中有胡的相对开放的历史时期，各民族通过“纷争抗衡”、轮流“执政”，你融我合，我融你合，民族文化交流空前繁荣，以至于留下了许多脍炙人口的北朝民歌。由于特殊的时代特征，这些民歌大多是通过刻划、歌颂英武刚强的女英雄来体现这种尚武文化观念的。如《魏书·李孝伯传》中《李波小妹歌》载：“李波小妹字雍容，褰裙逐马如转蓬，左射右射必叠双，妇女尚如此，男子那可逢！”；再如《慕容家自鲁企由谷歌》写道：“郎在十重楼，女在九重阁。郎非黄鹂子，哪得云中雀？”女子找对象也希望其丈夫如鹰鹞一样勇猛无敌。这种直率坦诚、豪爽泼辣的女性性格，完全不同于汉朝柔媚娴雅妇女的特性，由此足见北方民族文化对当时汉文化的影响之深远。

而《木兰诗》所体现的民族文化特征，正好与上述作品如出一辙。诗中生动刻划的木兰刚毅果敢性格和粗犷豪放的气质以及非凡出众的军事才能，也正是北朝汉民族接受北方民族文化尚武精神的重要形象体现，是当时各民族文化相互融会贯通的缩影。木兰，决不会是某一个女子的英雄形象，而是当时接受了北方尚武精神的广大妇女的理想化身。

诗歌开头的“唧唧复唧唧，木兰当户织。不闻机杼声，唯闻女叹息”，是当时北朝民歌以妇女为题材的作品基本通用开头格式。如《乐府诗集·折杨柳歌辞》“敕敕何力力，女子临窗织。不闻机杼声，唯闻女叹息”。其次明确告诉我们诗歌中主人公的活动地域和民族身份，即为今大同地区的一位汉族姑娘。众所周知，我国纺织业在原始社会的半坡人时期就有较高的纺织技能，会织麻布，制麻衣。北魏由于拓跋鲜卑的马背游牧民族特征，建国后“国中少缯帛”，手工业十分落后。学习汉人贵族穿戴绫罗绸缎，全凭武力抄掠。定都平城后，单靠抄掠，已无法满足北魏皇室官僚对各种手工业产品的需求。于是，北魏皇室便对纺织业采取了保护发展的政策，多次下达鼓励性诏令。其中如太和元年（477年）下诏，要求地方官努力“使农夫外布，桑妇内勤。若轻有征发，致夺民时，以侵擅论”等。北魏统治者为了宫廷所需，还迁“百工伎巧十余万口”至京师平城以发展纺织业，所有纺织业均受官方的严格管控，尤其诸如绫、罗、锦、绣之类的高级纺织品，民间不得擅自生产，其生产权完全由官府独享。为防止民间私自生产，北魏政府还长期严禁私家供养工匠和私藏织绫机等，违者不论官员或百姓，一律严惩不贷。这样就又迫使一些具有织绫、织锦技艺的人不得不聚集平城谋求生路。换而言之，当时只有平城之地有织绫织锦的人，其他地方的人，就是有此技艺也不敢织。直到太和十一年（487年），孝文帝才取消禁令，“诏罢尚方锦绣绫罗之工，四民欲造，任之无禁”，允许私营纺织业的全面发展。私营纺织业一经放开，便发达非常，京畿之地的百姓家家纺线，户户织布，机杼之声不绝于耳。

再从“阿爷无大儿，木兰无长兄，愿为市鞍马，从此替爷征”和“归来见天子，天子坐明堂。策勋十二转，赏赐百千强。可汗问所欲，木兰不用尚书郎，愿驰千里足，送儿还故乡”看，“木兰”已从思想观念中接受了北朝文化。北朝文化的基础是鲜卑文化，鲜卑族始终保留着原始社会平等互助的古朴遗风，“淳朴为俗，简易为化”，其动机性本而质朴。木兰从军，只是因为“阿爷无大儿，木兰无长兄”，体谅的只是父亲的年迈辛苦，一但使命完成，木兰自然就要回归自己原有的生活，并不奢求功名利禄，体现的仍是北朝人民不重功名的朴实观念。这种纯朴善良的人类天性、质朴务实的文化心理，与汉代以来受儒家思想影响而重功名、重等级、重利禄、光宗耀祖的思想截然不同。

再从“愿为市鞍马，从此替爷征”和“将军百战死，壮士十年归”来看，“木兰”女扮男装替父出征，她能骑善射，武艺超群，以及过人的胆识，极具北朝妇女的气质与性格，在北朝民歌中被十分普遍地刻划描写。

而“东市买骏马，西市买鞍鞯，南市买辔头，北市买长鞭”和“昨夜见军帖，可汗大点兵，军书十二卷，卷卷有爷名”几句诗文，一是交代木兰就在当时京城附近。因为当时只有京师才有东、南、西、北四个市区，其他地方不可能有如此的易市规模。根据现代学者的考证，北魏在平城定都后，对原汉代的平城进行了大规模扩建，建有东、西、南、北四个市，这四个市分别在东、西、南郭墙之外和宫城之北。《木兰诗》写木兰采购物品跑了四个市，是有根据的。二是反映出当时的用兵制度就是府兵制。府兵制是鲜卑族在原有鲜卑部落兵制的基础上通过接受汉文化，学习汉民族兵制而成功改造发展起来的。由于这种兵制集中了鲜卑族与汉民族兵制的长处与优点，实行了士兵自上而下强制征集、兵农合一，君主直辖的制度，士兵数无定额，又不定时，有事则征，无事则散，平时为耕种土地的农民，农隙训练，战时从军打仗，参战武器和马匹自备等，因此被后世所沿袭，一直延至隋唐，前后共二百多年。《后魏书》云：“籍民之有才力者为府兵”。《邺侯家传》云：“初置府兵皆于六户中等以上，家有三丁者，选材力一人，免其身租庸调，郡守农隙教试阅。兵仗衣驮牛驴及糗粮旨蓄，六家共蓄，抚养训导，有如子弟”。

综上所述，文化的交流与融合从来都是相互的。鲜卑拓跋部是魏晋时期进入中原少数民族中开化较晚的民族，入居中原后，面临高度发达和文化积累深厚的中原封建社会，为了维护和巩固其统治，不得不改变其游牧民族“马上治天下”的习俗，而接受汉族传统文化，以提高自己的素质，进而建立起新的统治方式和生活方式；中华文化的博大精深，也恰恰在于它是多民族人民共同的创造，凝聚了诸多民族，包括北魏鲜卑人民在内的心血与智慧，唐宋政治、经济、文化的全面繁盛，前提基础也就在于南北朝文化的充分融合。《木兰诗》既然产生在这样一个民族文化大融合的时代，在中国文学史上产生重大影响，成为我国的传世之作，甚至波及世界，就必然不会只是一个民族文化的反映，它不仅具有汉文化的本质特征，也必然有明显的鲜卑文化烙印，更是当时北朝诸多北方民族文化精神的结晶。

（作者系大同长城学会副会长）

广告经营许可证号：1402004000009 广告热线：0352-2023122

责编 冯桢 版式 李炯