“纪念碑性”视角下的云冈石窟乐器雕塑研究

Study on Musical Instrument Sculptures in Yungang Grottoes from the Perspective of “Monumentality”

贾争慧 /JIA Zhenghui　　孙泽文 /SUN Zewen

（山西大学音乐学院，山西太原，030006）
(The Academy of Music, Shanxi University, Taiyuan, Shanxi, 030006)

摘　要：以往关于云冈石窟乐器图像的研究多从乐器定名、胡汉融合、源流发展等音乐形制或围绕造像风格、分期比较、图像谱系等艺术流变展开，鲜有聚焦乐器图像、礼乐改制、民族融合及其深层互动的STS探讨。本文首次采用“纪念碑性”理论及其方法论，整合图像考古、文献史学等已有成果，以乐器造像为核心实物史料，与《魏书》相关记载互证互补，从乐器的空间布局、形制演化、组合流变及其与正统性塑造、民族大融合的深刻互动予以STS的系统发掘，认为石刻乐像是融佛教神权、儒家礼序与鲜卑族群记忆于一体的反映中华多民族交往交流交融历史的重要视觉见证。

关键词：“纪念碑性”　云冈石窟　乐器造像　北魏礼乐　民族融合

Abstract: Prior studies on musical instrument images in the Yungang Grottoes have largely adopted a musical-form perspective (e.g. instrument identification, Hu-Han integration, music origins and development), or an art-historical angle (e.g. iconographic style, periodization comparisons, and image genealogies). This study adopts a novel theory and methodology of “monumentality” from the STS perspective. Drawing on existing scholarship in iconographic archaeology, documentary historiography, and related fields, the study takes musical-instrument iconography as its core primary source and brings it into mutually corroborating and complementary dialogue with relevant records in the *Book of Wei*. Based on such an STS approach, the study systematically examines the spatial layout, morphological evolution, compositional transformation of musical instruments and their profound interplay with both the construction of orthodoxy and ethnic integration. It contends that stone-carved musical images, incorporating Buddhist divine authority, Confucian ritual hierarchy, and Xianbei ethnic memory, visually reflects the interaction, exchange, and integration among China’s diverse ethnic groups.

Key Words: “Monumentality”; Yungang Grottoes; Musical instrument sculptures; Northern Wei Ritual Music; Ethnic integration

中图分类号：J06; C91　DOI: 10.15994/j.1000–0763.2026.12.017　CSTR: 32281.14.jdn.2026.12.017

北魏在政治、经济、文化上卓有建树，史虽有记，但语不详，犹缺形象实物证据，云冈石窟恰可补这一缺憾。就历史价值而论，云冈石窟可谓北魏的实物史卷和形象史碑，兼具佛教石窟寺、帝王纪念堂、国家礼制祭坛三重属性。[1]以往云冈乐器图像研究多从乐器定名、胡汉融合、源流发展等音乐形制予以考辨，[2]或围绕造像风格、分期比较、图像谱系等展开美术史研究，[3]但鲜有聚焦乐器图像、礼乐改制、民族融合及其深层互动的STS探讨。

美国汉学家包华石（Martin Powers）认为艺术是政治表达的物质载体，[4]巫鸿继而提出

基金项目：国家社会科学基金一般项目“云冈学视域下石窟乐器流变及其科学社会史研究”（项目编号：22BZX121）。
收稿日期：2026年8月9日
作者简介：贾争慧（1972–）女，山西原平人，山西大学音乐学院教授，研究方向为艺术学。Email: Huier.Jia@163.com
孙泽文（1996–）男，山西太原人，山西大学音乐学院博士研究生，研究方向为艺术遗产。Email: 743575608@qq.com

“纪念碑性”理论：纪念碑的核心价值不在于器物、建筑、石刻本身的审美形态，而是其承载的礼仪功能、权力叙事与集体记忆。[5]“纪念碑性”概念的首要意义在于把艺术与政治礼仪、社会生活紧密联系起来。我们认为，云冈石窟作为北魏皇家主持开凿的佛教工程，同样承载着“保存记忆、构造历史”的社会文化功能性属性，故而可以从“纪念碑性”理论及其方法论视角去发掘和解读。具体地说，不能单纯地将之视为纪念碑的各种孤立类型，必须看作是一个象征形式发展过程的产物，特别是将云冈石窟乐器造像置于北魏礼乐制度与政权合法性建构的动态过程加以考察。

本文所讨论的“纪念碑性”，并非指向乐器造像的物质形态——其体量远小于主佛造像，而是指向其象征功能：如果说主佛造像的纪念碑性是“偶像型”（以帝王佛像为中心的直接崇拜，礼佛即礼天子），那么乐器造像的纪念碑性则是“叙事型”——以乐器组合、空间布局为媒介的礼乐建构。前者回答“谁是统治者”？后者回答“何为统治秩序”？乐器造像以视觉化的礼乐秩序参与北魏“皇帝即如来”政治神学的视觉建构，承担着将抽象礼制转化为可观看、可记忆的石刻图像的政治功能。

基于“纪念碑性”理论及其方法论，本文整合图像考古、文献史学等已有成果，以乐器造像为核心实物史料，与《魏书》相关记载互证互补，力图补足北朝礼乐社会史的图像维度。

一、乐器雕塑的空间布局与政治等级

云冈石窟是北魏皇家主导开凿的佛教石窟，始终与北魏政权的政治需求深度结合，是北魏统治者巩固政权、表达政治诉求的重要文化工具。

1. 乐器配置与社会等级的对应

北魏王朝由鲜卑拓跋氏建立，形成中国历史上南北朝对峙的亚稳定政权。北魏皇室倾尽国力开凿石窟，将整个族群的精神寄托注入佛教石刻，云冈石窟由此诞生。

云冈45座主要洞窟内，24座留存乐器雕刻，乐器品类27种，乐器数量、乐队规模、组合形制随洞窟官方等级形成清晰的梯度差异。[6]

早期昙曜五窟（第16–20窟）专为北魏五帝开凿，本着“礼佛就是礼天子”的政治理念，开启当时世界上最大规模的佛教造型工程。早期五窟乐器雕刻呈现西域、鲜卑乐器占绝对优势、中原雅乐几近于无的单一格局。五窟主佛造像雄伟，粗犷大气，装饰收敛，乐舞雕刻寥寥，乐器仅31件。乐器造像吹奏类占比最高，打击类次之，弹拨类最少，无琴、筝、钟磬等中原丝竹金石雅乐器物，直观体现北魏早期以游牧胡乐为主体的礼乐格局。

中期开凿的9个洞窟呈现53种乐队编制，涵盖乐器门类28种，数量多达409件，乐器造像规模达到峰值。[7]中期洞窟刻意扩充汉式丝竹、吹管乐器数量，琴、筝、瑟、笙、排箫等中原礼乐器物成为天宫乐队固定组成部分，宗庙专用钟磬金石雅乐仍未出现，印证北魏礼乐制度二元分立。这一乐器结构的调整并非单纯艺术审美变化，而是一套清晰的政治视觉表达：北魏结束统一北方的军事征战，治国方略从“武功”转向“文治”，统治者效仿《周礼》重构宫廷礼乐体系，在皇家石窟这一国家级纪念碑中同步呈现胡汉乐器共存的图景。

晚期即迁都洛阳后，国家逐渐退出石窟营造的顶层规划，云冈开凿主体由朝廷转为民间邑社、地方官吏。云冈晚期洞窟有11个洞窟留存乐器图像，可辨识乐器造像仅92件、乐器组合19组。这一时期，拥护华夏化的新兴政治集团随中央政府南迁，留守平城的多为保守的政治遗老，官方主导力量式微和经济发展的逐渐衰退，为民间多方力量的参与留出了较大空间，体现在乐器雕塑上草原游牧民族和西凉乐器雕塑相对于中原乐器数量也有所减少。

2. 窟内空间伎乐图像等级布局

佛教传入中国后，伎乐的角色其实是具象化为中国式的伎乐。伎乐所持乐器不一定依照佛经说法而来，可能是当时人们根据真实见闻的塑造，既包括寺院里的音声供养，也涵盖世俗音乐的乐器与乐队形式。石窟内部手持乐器的伎乐人雕刻依照固定等级秩序布置，形成一套严谨、可视化的等级体系。

伎乐形象分伎乐天、伎乐人以及佛传图等叙事性浮雕伎乐形象三种类型。天宫乐伎是指佛经所描述的执乐器作歌舞的天女。云冈石窟现存的天宫乐伎形象往往被雕刻在洞窟壁面最上层如龛楣所圈出的栏台上，飞天乐伎分布洞窟中层侧壁，普通供养人乐伎集中在下层近地面位置。[8]伎乐人形象出现相对较晚，自第二期开始雕刻，由于身份地位低下，所处位置易受风雨侵袭，大多风化严重。与往往处于壁面最高层、第二层以及窟顶的伎乐天相比，伎乐人的形象始终在洞窟的壁脚或佛龛下方的佛坛上。

这种位置差异，蕴含“天宫”与“人世”“天人”与“凡人”的本质区别。[9]这种分层排布并非工匠随意想象和大胆创作，而是严格遵循《魏书》的礼仪规定：“夫在天莫明于日月，在人莫明于礼仪。先王以安上治民，用成风化，苟或失之，斯王云及。圣者因人有尊敬哀思、嗜欲喜怒之情，而制以上下隆杀、长幼众寡之节，本于人心，会于神道，故使三才惟穆，百姓允谐。”（[10]，p.2733）云冈洞窟乐器自上而下递减的排布方式，将“安上治民”的礼制准则转化为可视空间结构、天上人间严格有序的礼乐图景，进而实现对人间朝堂秩序的规整与社会尊卑有序的合理化阐释。

北魏石窟乐器的增减、类型更迭并非艺术审美自发变化，而是与皇家规划、国家性佛教庆典活动同步演变的直接结果。

3. 乐器种类与社会身份的象征

就乐器图像来说，无论是出于礼佛还是祈福，是否得体还关涉雕刻工匠和出资人崇礼的意愿表达。从皇家核心洞窟到民间小型窟龛，乐器造像数量、规格、品类逐层递减的梯度变化是北魏朝堂尊卑等级制度自上而下在石窟艺术上的直观映射。洞窟开凿权限、规模体量、乐舞乐器装饰规格，综合体现北魏统治集团对社会阶层、政治身份的直观划分。

琵琶源起波斯，经西域诸国传入北方草原，长期深度融入鲜卑贵族日常生活，形成独特社会象征意义。盛唐边塞诗留存许多胡汉合奏的文字记载，如岑参《酒泉太守席上醉后作》写河西宴乐：“琵琶长笛曲相和，羌儿胡雏齐唱歌。”以琵琶、长笛合奏勾勒边疆多元乐舞场景，与云冈中期石窟胡汉乐器交错排布的伎乐造像形成文献与图像互证。

云冈中期洞窟所有弦鸣乐器造像中，琵琶类占比超七成。箜篌、筚篥等西域游牧特色乐器大多安置在天宫乐伎最醒目的上层位置。而琴、筝等中原传统汉式乐器，多分布于侧壁次要区域，或与汉式建筑纹样搭配出现。这与《魏书·乐志》“圣者因天然之有，为入用之物，缘喜怒之心，设哀乐之器”所载完全吻合。（[10]，p.2825）鲜卑统治者刻意将本族群熟悉、推崇的西域乐器安置在石窟最尊贵的上层空间，借永久石刻完成对自身政权主导地位的艺术宣告。

二、礼乐教化的社会功能：乐器雕塑与意识形态

石窟乐器造像的政治象征内涵，必须置于北魏佛教突破“沙门不拜王者”传统、构建“皇帝即如来”帝佛合一政治神学的历史脉络中才能得到充分阐释。

1. 灭佛、复法与“帝佛合一”造像

据《魏书·释老志》载，法果率先提出“帝王即佛”的核心主张，将北魏皇帝等同于现世佛陀，奠定“皇权即教权”的政教格局。这也成为文成帝复兴佛教后“令如帝身”造像模式的理论源头。道武帝同时下诏兴建佛寺、雕造佛像，明元帝继位后对法果倍加礼遇，在法果离世后更三次亲临吊唁，恩宠冠于僧界，足见佛教自平城开国之初便与世俗皇权深度绑定。

石窟整体营建是灭佛、复法政治转折留存的石刻见证，而遍布洞窟的乐器伎乐造像则是这套政教合一制度的深度融合。以佛教信徒对佛陀的崇拜和敬仰来树立皇帝权威，使民众诚服归顺。从这个意义上说，云冈石窟第一期昙曜五窟的大佛无疑是象征皇帝和国家权威的纪念碑性雕像。

2. 佛教艺术与礼乐教化的历史合流

云冈石窟伎乐天人被赋予双重属性：表层是佛教体系内供养、膜拜佛陀的宗教形象，深

层承载北魏朝廷自上而下推行礼乐教化的政治功能。[9]窟顶伎乐齐奏、八音和谐的佛国图景，将极乐世界的理想化秩序投射人间，为北魏王朝追求“万民和睦、天下安定”的治理目标赋予神圣的合法性。《魏书·礼志一》“本于人心，会于神道，故使三才惟穆，百姓允谐”，（[10]，p.2733）即精准概括了这套政教结合的逻辑。

北魏石窟伎乐乐器形象的演变，是“像教”理念由理论走向实践、从皇权神化转向社会教化的直观艺术见证。所谓“像教”，指的是造形像以教化信众。[11]从“帝佛合一”的王权神化叙事，到“沙门敷导民俗”的社会教化落实，伎乐图像的每次风格与布局嬗变，均折射出北魏王朝力图调和胡汉族群、构建大一统华夏文化认同的治理思路。

3.“以乐化民”：乐器雕塑的规训功能

《魏书·乐志》系统阐释礼乐教化底层民众的核心作用，即净化民风、统摄人心。北魏上层统治者充分把握礼乐的规训价值，将洞窟内整齐划一、层次分明的乐队造像塑造成理想社会秩序的视觉范本。

云冈石窟乐器雕刻是礼乐制度转化为永久性石刻视觉符号的典型实践。云冈石窟第二期诸窟空间比第一期更加轩敞开阔，乐器种类、数量达到顶峰。这是由于石窟寺功能定位发生转变，宽敞的空间供善男信女修行或礼拜。第二期雕像是按照佛经传说故事进行雕刻，在佛像周围雕刻各种礼赞、供养佛的场景，营造的是欢愉虔诚的天宫景象，而供养法事自然离不开乐器的加持。云冈中期洞窟大量共存琵琶、箜篌等胡乐与排箫、笙等中原乐器的天宫伎乐，正是佛经供养仪轨在视觉层面的完整复刻。

4. 从佛国到人间：礼乐秩序的社会整合

北魏政权的文化整合与道德修复并非只依赖儒家礼制，佛教也在其中发挥重要作用。佛教石窟开凿并非单纯的个人或宗教行为，而具有鲜明的政治与社会整合意义。佛教信仰已由宫廷贵族圈层逐渐扩展至民间信众群体，承载民众对个体福祉与家族功德的祈愿，也凝聚“为国兴福”的集体政治诉求。

传统血缘宗族逐渐拓展为跨族群、跨地域的信仰与地缘共同体，自发形成造窟的佛教邑社民间组织。汉式琴、筝与西域琵琶、箜篌等乐器并列雕刻在同一壁面，直观呈现出多民族文化共生共存的历史图景。乐器塑像在民族整合中发挥不可替代的作用，将抽象的“戎华兼采”治国理念转化为直观的视觉形象，使不同族群在共同瞻仰佛国乐舞造像中逐渐形成对大一统的集体社会认同。

三、云冈石窟乐器组合的历史流变

云冈石窟营造跨度60余年，呈现出不同时期乐器造像组合的清晰阶段性形态。

1. 早期（460–465年）：胡乐主导格局的确立

早期昙曜五窟乐器雕刻呈现西域、游牧乐器占绝对主体的格局。琵琶、箜篌、筚篥、法螺、大型战鼓随处可见，琴、瑟、筝等中原庙堂礼乐的核心标识完全缺位，胡乐占比高达九成以上。[12]这一格局并非雕刻工艺受限所致，而是北魏初年立足代北、主动凸显鲜卑族群主体地位的文化抉择。早期乐器造像西域乐器11种、总数31件而无中原雅乐，雄浑质朴的游牧乐舞元素从视觉层面强化了拓跋鲜卑政权的族群标识与王朝政治认同。[3]

2. 中期（471–494年）：胡汉并行格局的形成

中期第5–13窟的乐器形态发生显著变化，胡汉乐器并行共存格局正式形成。中期12个洞窟中，除了第3窟，全部有伎乐形象。[13]乐器扩展至26种，总数达409件，琴、筝、笙、箫等汉式乐器首次大量出现。乐舞造像规模、品类达到峰值，这正是太和改制全面落地后乐器多元并存，在艺术层面的形态呈现。司马金龙墓出土石棺床乐舞雕刻的乐器组合，即琵琶、筚篥、排箫、钹、鸡娄鼓，与云冈第6窟高度相近，证明石窟乐器图像有平城宫廷礼乐的现实依据，并非佛教艺术的虚构想象。

3. 晚期（494–524年）：汉化深化与组合简化

迁都洛阳后，乐器排布更为灵活自由，中原传统乐器占比持续上升，汉化显著。外来西域乐器从原先的主导地位逐渐退让，最终与汉式乐器配比趋于平衡。乐器品类缩减至17种，

齐鼓、毛员鼓、都昙鼓等西凉、龟兹大型胡鼓几乎消失，排箫、横笛、阮咸、笙等中原传统吹管、丝竹乐器成为礼佛的主体。乐器从胡乐独尊、胡汉杂糅再到深度汉化的完整演变轨迹，是完整留存北魏政治、文化转型的石刻档案。

4. 演变节点与宫廷礼乐建设的时空对应

北魏礼乐建设肇始于道武帝拓跋珪天兴元年（398年）。这场自上而下的制度规整，通过朝廷明文诏令确立北魏首套官方礼乐体系，中原传统雅乐自此融入平城宫廷日常运转，孕育出平城时代胡汉乐器交融并用的宫廷用乐传统，为云冈石窟天宫伎乐、多元乐器雕刻的图像创作提供了清晰的礼乐制度源头。

北魏礼乐体系的演进脉络主旨清晰、阶段分明，与王朝治道的变革进程深度契合。道武帝草创礼乐，搭建服务皇权与军功秩序的礼制雏形；太武帝借助征伐整合胡汉乐舞资源，完成礼乐素材的初步融合；文成帝、献文帝沿袭旧有礼乐规制，未开展儒家礼制系统性重构，民间佛教乐舞顺势兴起，补全基层教化之缺；孝文帝太和改制，以《周礼》为范式完成礼乐体系的正统化、制度化。

云冈石窟乐器造像的形制配比、组合范式与风格流变，忠实记录北魏治道转型、文化重构与族群整合的历史轨迹，是探究北魏文治兴起、胡汉交融进程最为直观的物质佐证，也是科技、艺术与社会互动的鲜活范例。

四、乐器造像与合法性建构的政治逻辑

北魏作为少数民族建立的政权，入主中原后长期面临“正统焦虑”，政权正统性饱受争议。云冈石窟乐器造像的每一次调整，不仅是制度设计与伦理宣教的应对，更是北魏王朝对“正统焦虑”的视觉纾解。

1. 正统困境与“皇帝即如来”的政治神学

儒道正统建构全面遇挫后，北魏统治者转而依托佛教神学寻找破局之道。沙门法果提出“皇帝即当今如来”“能鸿道者人主也，我非拜天子，乃是礼佛耳”，为意识形态转型提供核心神学支撑。特别是，这一理论绕开汉儒华夷之辨的固有标准，不再以血统、礼乐区分政权高下，直接赋予拓跋帝王现世佛陀的神圣身份。[14] 北魏改国号并非为了与东晋争正统而是与北方各胡族政权争夺正统地位，[15] 意味着“华夷之辨”并非外在于北魏的压迫性话语，而是北魏主动进入并试图重新定义的话语竞争场域。

云冈石窟是这套国家意识形态最直观的物质载体。据《魏书·释老志》载，文成帝恢复佛法后下诏，石窟造像须仿照帝王真身。昙曜五窟的五尊大佛分别对应北魏五帝，实现帝王肉身与佛陀法身的融合，将皇权正统永久固化于佛教造像之中。乐器造像，成为云冈石窟帝佛叙事不可或缺的组成部分。巨型佛像以直观形体象征帝王本体，洞窟四周排布的吹管、弹拨、打击乐器则以听觉意象象征大一统王朝的礼乐秩序与天下和顺。佛像占据视觉的中心，乐器则以其排列和组合暗示一种无声但无处不在的社会秩序。

作为胡汉文化交融现实缩影的石窟乐舞造像，是拓跋政权突破传统华夷桎梏、自主争夺华夏正统的关键政治实践，也是乐器这一礼乐制度物质载体社会功能实现的历史见证。

2. 胡汉配比的选择性：一种视觉身份策略

乐器种类的选择本身就是一种“正统”话语的建构。早期“胡风突出”的乐器组合（筚篥、曲项琵琶、竖箜篌、法螺、腰鼓等11种西域乐器），宣告鲜卑政权的军事征服与文化自主性；中期胡汉乐器杂糅（乐器种类扩展至26种，新增琴、筝、笙、箫等大量汉式乐器），宣示对中原文化传统的继承与吸纳。

每个王朝所处的时代不同，其承载的历史使命也有巨大的分野。北魏在借助佛教建构合法性的同时，尽管对礼乐秩序的重视程度不同，但并未置儒家的礼乐话语于不顾。《魏书·乐志》所载“凡乐者乐其所自生，礼不忘其本”的原则，（[10]，p.2828）即北魏在吸收中原礼乐的同时刻意保留鲜卑自身的音乐传统，在云冈乐器组合中获得视觉化呈现。西域乐器始终未被中原乐器完全取代，即使在胡汉杂糅最为充分的中期洞窟中，西域乐器仍然与汉式乐器并列于同一壁面。这种“胡汉并存”的乐器配置本身就

是一种政治修辞——它否定纯粹的“华夏正统”（因为西域乐器始终在场），也否定纯粹的“鲜卑本位”（因为汉式乐器已深度介入），从而宣示一种超越传统华夷之辨的新型正统观念。

北魏王朝还提出以鲜卑为主的“华夷共祖”理论，认为共祖于炎黄的“夷”也有权利追求和实践大一统。[16] 云冈石窟胡乐与汉乐并列于同一壁面，正是“华夷共祖”理论在艺术层面的视觉实践——西域乐器和中原乐器被纳入同一佛国乐舞体系，喻示不同族群的音乐传统可以共存于同一神圣秩序之中。

3. 雅乐“缺席”：佛窟礼乐与宗庙吉礼的分野

石窟中期大量增饰琴、筝、排箫、笙等中原传统丝竹吹管乐器，直观呈现冯太后、孝文帝主动吸纳汉晋礼乐、争夺华夏正统的治国取向，但全窟数百件北魏原生乐器造像体系始终不见郊庙祭祀成套编钟、编磬等金石雅乐重器。这一显著视觉留白，并非北魏排斥中原礼乐传统，而是北魏礼乐二元分立制度、石窟礼仪功能边界、佛教图像谱系、政治叙事导向多重因素共同作用的结果。

其一，北魏宫廷雅乐、佛窟供养乐分属两套完全隔绝的礼仪体系，器物使用场景不可互通；其二，“皇帝即如来”的造像逻辑不代表石窟等同于皇家宗庙，二者纪念碑功能存在本质区分——宗庙礼器的纪念碑性根植于血缘宗法（“礼不忘其本”），而云冈乐器造像的纪念碑性根植于佛教神学（“皇帝即如来”）；其三，北魏成套金石雅乐体系成型滞后于云冈主体洞窟开凿周期，缺乏可供复刻的成熟视觉范本；其四，石窟乐器图像存在明确的政治筛选机制。

钟磬金石雅乐在云冈石窟乐器造像中的全面缺席，恰恰反向印证云冈乐器雕塑并非单纯复刻北魏全部宫廷音乐，而是统治者基于礼乐制度、时代背景、政治叙事主动筛选后的视觉产物。这也说明，佛窟礼乐作为独立于儒家宗庙体系的合法性来源具有自足的神学根基。

4. 佛教神权与礼乐教化的双重合法供给

《魏书·释老志》完整记录了北魏初期皇权与佛教绑定的发展脉络：太祖拓跋珪喜好黄老之学，太宗喜好黄老又崇尚佛法。（[10]，p.3030）佛教自传入平城之初，便与世俗皇权深度绑定。云冈石窟乐器造像同时承载佛国神圣威仪与人间王朝权威，伎乐齐奏的画面将佛陀教法、帝王统治融合为统一视觉叙事。

早在云冈开凿之前，“皇帝即如来”的政治神学已通过系列造像工程制度化落地。宿白指出，文成帝以其帝王形象为蓝本雕造佛像，除祈福禳灾之外，更是延续太武帝废佛前“皇帝即为当今如来”的政教传统，意在借助佛教信仰缓和社会矛盾、稳固统治秩序。[17] 昙曜五窟“雕大佛以拟先帝”的造像模式，正是这一政治神学传统在云冈的规模化实践。

乐器雕塑由此形成双重合法支撑：佛教赋予政权神圣性（“皇帝即如来”的政治神学），礼乐赋予政权制度合理性（“戎华兼采”的礼乐体系），两套叙事在石窟石刻之上融为一体，北魏在发展中实现以正统认同、文化认同、政治认同为核心的国家认同。[18] 对应到乐器造像层面：“皇帝即如来”叙事对应正统认同的建构（将皇权神圣化）；胡汉乐器并存的组合对应文化认同的建构（展示对多元文化传统的包容与整合）；石窟从皇家工程向民间邑社的扩散对应政治认同的拓展（佛教信仰成为跨族群认同的纽带）。

北魏的正统化运动经历以拓跋珪、拓跋焘、元宏为中心的三阶段，[19] 云冈三期乐器演变与此三阶段的正统化运动形成精准的对应：早期（拓跋珪阶段）以胡乐彰显族群自主性，中期（拓跋焘至元宏阶段）以胡汉并存宣示文化整合，晚期（元宏之后）以华夏化深化完成正统确立。

结　论

云冈石窟留存的数百件北魏原生乐器雕刻绝非是依附佛像的次要佛教装饰纹样。从洞窟垂直空间乐器分层排布到三期乐器品类配比持续演变，从礼乐教化对底层民众的伦理规训到拓跋氏正统地位的视觉建构，云冈石窟乐器造像全方位融入北魏国家政治运行体系。

首先，石窟乐器摆放层级、乐器配置规模严格复刻北魏朝堂尊卑礼制。天宫乐伎统一置于窟顶、上层龛楣，飞天乐伎分布洞窟中层侧

壁，普通供养人乐伎集中在下层近地面，这种分层排布将“安上治民”的儒家礼乐准则转化为可视化的“纪念碑性”石刻秩序。

其次，天宫伎乐融合佛教神圣叙事与儒家教化功能成为官方意识形态传播媒介。从法果“帝王即如来”的思想奠基，到文成帝复法后“令如帝身”造像模式的制度化落实，再到中期伎乐体系的完备化，“帝佛合一”的政治神学与礼乐教化在“纪念碑性”石刻上深度合流。

再次，早中晚三期乐器胡汉配比变化，是冯太后主政、孝文帝太和改革等国家战略由武功转向文治的“纪念碑性”石刻证据。道武帝天兴年间的礼乐奠基、太武帝平定北凉后《西凉乐》的输入、孝文帝太和年间依《周礼》规训的系统改制，构成一条完整的制度流变链条。云冈乐器组合的每一次演变，均与这一链条的推进精准同步。

又次，琵琶等鲜卑特色乐器作为族群符号大量出现在核心造像区域，搭配胡汉共存的多元乐器图景，从天命、礼乐、佛权三重维度塑造拓跋政权合法性的“纪念碑性”音乐视觉形象。司马金龙墓石棺乐舞雕刻与云冈第6窟的高度相似，证明石窟乐器图像有平城宫廷礼乐的现实影子，而非佛教艺术的虚构想象。

最后，“戎华兼采”复合型乐器体系长期维护鲜卑文化主导地位，推动北魏从多民族冲突的亚稳定部族政权转型为秩序统一的华夏大一统王朝。北魏并非被动汉化，而是复杂的价值同构，即基于礼仪场域和政治需求选择性吸收中原文化元素：接纳琴、筝、排箫等可融入佛国宴乐的丝竹吹管，舍弃专属宗庙吉礼的钟磬金石，进而完成科技与社会互动的“纪念碑性”建构。[20]

云冈石窟乐器造像兼具中国古代乐器实物史料与北魏政治石刻档案双重价值。静默的石刻乐像跨越1500余年，完整讲述一个少数民族政权历经政教波折、全面推行以中原制度为参照的文化整合与华夏化改革，依托礼乐视觉叙事完成华夏正统身份建构的完整历史脉络，构成中国古代科学、艺术服务于大一统国家意识形态建构的典型STS范式。

［参 考 文 献］

[1] 吴巧云. 北魏华乐复何在 云冈千年日日鸣——凝固在云冈石窟乐器图像中的北魏音乐考 [J]. 黄钟（武汉音乐学院学报）, 2017,（4）: 55–65.
[2] 赵昆雨、贾争慧. 云冈石窟乐器图像再识 [J]. 音乐研究, 2025,（2）: 57–66.
[3] 吴巧云. 大同云冈石窟乐器图像的统计与再校订 [J]. 交响（西安音乐学院学报）, 2015, 34（2）: 49–62.
[4] Powers, M, J. *Art and Political Expression in Early China* [M]. New Haven: Yale University Press, 1992, 1.
[5] 巫鸿. 中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性” [M]. 上海: 上海人民出版社, 2009, 6.
[6] 赵一德. 云冈石窟文化 [M]. 太原: 北岳文艺出版社, 1998, 38–41.
[7] 吴巧云. 魏鼓声声 胡风烈烈——云冈石窟乐器图像中的鼓 [J]. 中国音乐, 2019,（1）: 114–123; 132.
[8] 肖兴华. 云冈石窟——南北朝民族大融合带来了音乐繁荣的历史见证 [A], 云冈石窟研究院: 2005年云冈国际学术研讨会论文集 [C], 研究卷, 北京: 文物出版社, 2006, 642–653.
[9] 李美燕. 从云冈石窟第六窟的天宫伎乐考察北魏佛教音乐供养的实践 [J]. 艺术评论, 2015,（29）: 45–79.
[10] 魏收（北齐）. 魏书 [M]. 北京: 中华书局, 1974.
[11] 金溪. 北魏石窟寺伎乐形象的出现与演变 [A], 袁行霈主编、葛晓音、范子烨: 国学研究 [C], 第四十卷, 北京: 北京大学出版社, 2018, 59–107.
[12] 马文钰. 无声的弦音: 云冈早期洞窟传统弦乐器“缺席”现象考论 [J]. 名家名作, 2025,（27）: 81–84.
[13] 赵昆雨. 云冈石窟乐舞雕刻研究 [J]. 敦煌研究, 2007,（2）: 34–43; 116.
[14] 川本芳昭. 中华的崩溃与扩大: 魏晋南北朝 [M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2014, 91.
[15] 胡克森. 北魏的正统与汉化 [J]. 史林, 2015,（5）: 38–53; 219–220.
[16] 武沐、姚金燕、王盼盼. 中国少数民族首次建构炎黄共同体理论研究 [J]. 内蒙古社会科学, 2024, 45（1）: 26–32; 213.
[17] 宿白. 云冈石窟分期试论 [J]. 考古学报, 1978,（1）: 25–38.
[18] 崔明德、胡慧琳. 从北魏国家认同迭变看中华民族共同体发展 [J]. 北方民族大学学报, 2024,（4）: 82–92.
[19] 陈金凤. 北魏正统化运动论略 [J]. 黑龙江民族丛刊, 2008,（1）: 95–103.
[20] 苏航. 从价值同构看北朝的文化变迁和民族凝聚 [J]. 历史研究, 2021,（4）: 22–41; 219–220.

［责任编辑　李斌］