

从历史遗存中管窥契丹—辽对散乐的继承与发展

张 杨

[摘要] 作为中国古代少数民族建立的北方政权，契丹—辽在200余年的统治中，通过多维度效仿中原制度文化，形成了独特的文化融合现象。聚焦契丹—辽时期的散乐艺术，通过文献考辨与图像学分析相结合的研究方法，系统考察其概念界定、艺术形态、乐队建制及图像遗存等核心问题。研究发现：契丹—辽散乐承袭唐代教坊俗乐体系，在乐器组合、表演程式等方面呈现显著的制度延续性；现存墓葬壁画、器物纹饰等图像史料印证了散乐在辽代社会礼俗中的特殊地位；作为文化传播的中介形态，契丹—辽散乐不仅保存了唐乐遗韵，更为宋金时期散乐转型提供了制度范式与艺术养分。这一研究为深入理解10—12世纪北方民族政权与中原文化的互动关系，提供了新的艺术史视角。

[关键词] 历史遗存；散乐；契丹—辽

中图分类号：J609.2 文献标识码：A 文章编号：1001-5736(2025)03-0062-10

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2025.03.08

一、散乐概念考辨与学术史辨正

学术界对散乐的定义尚未达成共识，形成了诸多观点：大多数学者认为散乐和百戏是同一种表演形式，只是在不同朝代称谓有所不同，也有少数学者持不同的观点。

在《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》中，“散乐百戏”被解释为：“中国古代由民间音乐、技艺发展而成的多种艺术和娱乐表演品种的泛称。大体包括歌舞、器乐、角抵、武术、杂技、魔术以及杂剧等。”^[1] 吴钊、刘东升在《中国音乐史略》中指出：“百戏，又名散乐。它是杂技、歌舞及民间各种新的音乐技艺的总称。”^[2] 刘再生在《中国古代音乐史简述》中认为：“‘百戏’是我国古代兼有音乐歌舞成分的杂技表演之总称，实际上包

括杂技、武术、幻术、民间歌舞杂乐、杂戏等艺术表演形式，在表演中多伴有音乐的唱、奏，所以，百戏与音乐有着极其密切的关系。”^[3]

从上文可以看出，大多数学者认为“散乐”和“百戏”是同一种表演形式，但学术界也有不同的声音。赵维平在《中国历史上的散乐与百戏》一文中对散乐和百戏的关系进行了详细辨析。他指出，百戏是汉代丝绸之路开通后传入中国的外来演艺形式，而散乐是周代已有的本土乐舞传统，反对将两者混为一谈。他认为，中国历史上的百戏与散乐的关系在内容上呈现阶段性的演变：散乐（周代）——百戏（后汉）——散乐（隋唐，实为百戏）。^[4] 这一演变轨迹体现了中古时期乐舞艺术的跨文化互动与重构过程。杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中写道：“《散乐》是从周代以来，用以概括一切尚未得到统治阶级正式重视的

各种民间音乐形式的总的名称。”“《散乐》的具体内容，依时代而不同，伸缩性极大。但它却常是民间音乐新兴因素的托身之所。《散乐》又名《百戏》。在隋、唐、五代时期，它包括各种杂技，也包括各种戏剧。”^[5]

通过融贯各家观点和查阅大量的文献资料，笔者认为，杨荫浏先生的说法是比较客观的，在各朝各代没有得到统治者重视的民间音乐，都应被划分到散乐之中。随着历史朝代的更替变迁，散乐的内容也在不断变化，周代的散乐主要指的是民间的乐舞，汉代的百戏主要泛指侏儒、俳优、角抵及其杂技等形式，到了隋唐时期，由于统治者大力推崇散乐等民间音乐，使散乐和百戏在民间及宫廷之中不断交流融合，成为一体。这时，散乐和百戏实属同一种民间音乐形式。《唐会要》中记载：“散乐，历代有之，其名不一，非部伍之声，俳优歌舞杂奏，总谓之百戏。”^[6]可见，唐代社会认为散乐和百戏是同一种表演形式。但隋唐时期的散乐表演形式较之前发生了很大的变化，由于唐朝实施的政策开放，这一时期的中国音乐融合了大量西域音乐文化，从而大大扩充了散乐的内容，包括杂技、歌舞戏、幻术、动物表演等艺术形式。综上所述，散乐从周代产生，到隋唐时期得以快速发展，其表演形式也不断外延，到了隋唐时期，散乐包含了歌舞大曲、杂戏、杂剧及侏儒、俳优、角抵等形式。

二、历史文献中的契丹—辽散乐

契丹—辽在统治我国北方的200余年间，创造了绚丽多彩的民族文化。在政治上，辽代采用了两种制度；在文化上，积极推崇先进的中原文化；在音乐上，不但继承了唐代、五代的音乐体系，更保留了契丹民族原有的音乐。据《辽史·乐志》载：“辽有国乐，有雅乐，有大乐，有散乐，有饶歌、横吹乐。”^[7]由此可见，散乐在契丹—辽时期具有十分重要的地位。

关于契丹—辽散乐的来源，在《辽史·乐志》

中有记载：“晋天福三年，遣刘昫以伶官来归，辽有散乐，盖由此矣。”^[8]这是关于契丹—辽散乐来源的明确记载，此外，在《契丹国志》等资料中均有关于这次赠乐的记载。笔者翻阅资料发现，《辽史》记载：“酒酣，或歌、或舞、或戏射、角抵，各极其意。”^[9]这是辽太祖八年（即914年）的记载，而晋天福三年是938年，所以，“辽有散乐，盖由此矣”的记载确有不当之处。契丹—辽在建立之初，就有歌舞、戏射、角抵等散乐形式，那么这些散乐是从哪里来的？笔者认为其来源有两个方面：一方面，契丹—辽一直以来是唐代的附属国，唐代在契丹—辽设立松漠都督府管辖，散乐可能是契丹—辽与唐代长期交往中传入其松漠旧地；另一方面，契丹—辽本是能歌善舞、能征善战的民族，在本民族地区有歌舞、角抵、戏射等一类的散乐不足为奇。而后晋赠乐则是中国南方地区对契丹—辽的散乐进行的一次大规模扩充。

契丹—辽散乐具体包括哪些种类，学术界对此并没有明确的答案。现存的历史文献也未有明确的记载。孙星群在《西夏辽金音乐史稿》中写道：“辽朝散乐的形式包括有：百戏、角抵、戏马、箏篥独奏、琵琶独弹、笙独吹、箏独弹、鼓、笛、筑演奏、歌曲演唱、曲破表演等。”^[10]王福利在《辽金元三史乐志研究》中提出：“辽散乐类似于唐，是俗乐、杂戏的配合。主要包括杂剧、歌唱、器乐合奏或独奏及手伎、角抵、戏马等百戏项目，多源自后晋。”^[11]通过对比王福利和孙星群的说法，笔者认为契丹—辽散乐包括歌舞、杂剧、角抵、戏马、手伎、箏篥独奏、琵琶独弹、笙独吹等器乐合奏形式。

三、图像遗存中的契丹—辽散乐

（一）辽墓散乐壁画

目前发现的契丹—辽散乐壁画多集中在河北、山西、内蒙古、辽宁等地，主要有山西大同北郊卧龙湾2号辽墓东壁散乐壁画、通辽库伦奈林稿苏木前勿伦布格村辽墓6号墓散乐壁画、内蒙古

翁牛特旗解放营子辽墓散乐壁画、散乐壁画^[12]、内蒙古通辽扎鲁特旗文管会藏散乐壁画、大契丹国萧氏夫人墓散乐石雕、敖汉旗羊山1号墓散乐壁画及宣化辽墓壁画。其中,宣化辽墓中共有散乐壁画七幅。

20世纪70—90年代,我国在河北省张家口市宣化区下八里村发掘出一批规模宏大、保存完好的辽代中晚期墓葬群,出土了大量绘制精美的壁画。这些壁画题材丰富,包括备茶图、出行图、散乐图等,其中,散乐壁画主要分布在以下墓葬中:1号墓(张世卿墓,1116年)、4号墓(韩师

训墓,1111年)、5号墓(张世古墓,1117年)、6号墓(辽代晚期)、7号墓(张文藻墓,1093年)、9号墓(辽代晚期)和10号墓(张匡正墓,1093年)。由于辽代实行严格的书禁政策,现存关于辽代的历史文献较为匮乏,元人编撰的《辽史》也存在诸多疏漏。在此情况下,宣化辽墓壁画的发现具有特殊意义。这些图像资料不仅弥补了辽代史料文字记载的不足,更为研究辽代音乐文化提供了重要依据,对重构辽代音乐史具有不可替代的学术价值。由于篇幅限制,笔者将部分辽墓和宣化辽墓散乐使用乐器的种类、乐队编制进行了简单分类(见表1)。

表1 辽墓和宣化辽墓散乐使用乐器的种类、乐队编制情况

序号	墓葬壁画名称	人数(人)	乐队编制
1	山西大同北郊卧龙湾2号辽墓东壁散乐壁画	13	笙、排箫、箜篌、横笛、琵琶、拍板、大鼓、腰鼓、方响、舞蹈、指挥(疑似)、侍人(2人)
2	通辽库伦旗奈林稿苏木前勿伦布格村辽墓6号墓散乐壁画	5	横笛、舞蹈、箜篌、曲项琵琶、(1人残缺)
3	内蒙古翁牛特旗解放营子辽墓散乐壁画	8	箜篌(2人)、笙、横笛、细腰鼓、大鼓、舞蹈、拍板
4	散乐壁画	5	箜篌、舞蹈、横笛、腰鼓、排箫
5	内蒙古通辽扎鲁特旗文管会藏散乐壁画	5	舞蹈、腰鼓、曲项琵琶、箜篌、横笛
6	大契丹国萧氏夫人墓散乐石雕	11	琵琶、排箫、笙、指挥、方响、横笛、箜篌、拍板、大鼓、腰鼓、横笛、(1人门吏)
7	敖汉旗羊山1号墓散乐壁画	7	横笛(2人)、箜篌(2人)、拍板、腰鼓、大鼓
8	宣化1号张世卿墓散乐壁画	12	箜篌(2人)、横笛(2人)、腰鼓(2人)、笙、大鼓、拍板、琵琶、十二管排箫、舞蹈
9	宣化4号韩师训墓散乐壁画	9	指挥、腰鼓(2人)、箜篌、横笛、大鼓、笙、拍板、舞蹈
10	宣化5号张世古墓散乐壁画	5	横笛、箜篌、腰鼓、拍板、大鼓
11	宣化6号墓散乐壁画	8	大鼓、腰鼓、横笛、笙、箜篌、拍板、曲项琵琶、舞蹈
12	宣化7号张文藻墓散乐壁画	7	大鼓、腰鼓、笙、横笛、箜篌、拍板、舞蹈
13	宣化10号张匡正墓散乐壁画	8	大鼓、腰鼓、笙、横笛、箜篌、拍板、曲项琵琶、舞蹈

如表1所示,契丹—辽墓中散乐乐队编制编配灵活,人数为5至13人,小型乐队主要以吹奏乐器和打击类乐器为主,大型乐队加入丝弦乐器,以琵琶为主,箜篌、笙一类乐器在辽墓中相对少见。乐舞伎乐人的使用也不固定。使用乐舞伎乐

人的散乐壁画表演的是歌舞大曲类节目,未使用乐舞伎乐人的散乐壁画表演的是杂剧、杂技和乐器独奏。笔者认为,被定格在散乐壁画中的散乐表演“瞬间”,并不能代表整个散乐表演的过程,壁画所呈现的是墓主人生前的写照,壁画的内容

应当与辽代的“乐次”制度有关。张世卿作为契丹—辽的汉人官僚，其墓葬使用的乐器较为齐全，与其身份也是相符合的。

笔者试图通过分析契丹—辽墓葬考古发掘报告、墓志等资料对契丹—辽散乐壁画进行断代划分，但有些图像资料来源于网络和著作资料。笔者只能将具有契丹—辽代表性的几幅散乐壁画进行列举，希望能管窥一斑，供大家参考。

敖汉旗羊山1号墓有墓志铭出土，其下葬年份为1027年；通辽库伦6号墓出土的“圣宋通宝”，铸于1101年，此时为契丹—辽天祚帝时期（1101—1125年）；解放营子辽墓的建造时期在其考古发掘报告中被定为契丹—辽中期到道宗初年，但有考古学者对出土文物进行研究，将墓葬年代定为辽道宗时期（1055—1101年）；内蒙古通辽扎鲁特旗文管会藏散乐壁画年代为辽圣宗时期（983—1031年）；大契丹国萧氏墓的建造时间根据墓志铭的记载可知为1009年。

通过对上述墓葬壁画细致地观察，本研究发现细腰鼓在这些墓葬中均有出现，可见细腰鼓是契丹—辽散乐中十分重要的乐器。此外，上述壁画中的各乐器大致相同，唯独腰鼓的形制虽然相似，都属于细腰鼓类，但演奏方法却不尽相同，其演奏方式分为三类：

其一，两端皆用杖击，这类腰鼓见于耶律羽之墓，舞者呈坐姿演奏，两手分别杖击腰鼓两侧。《旧唐书》记载：“大者瓦，小者木，皆广首而纤腹，本胡鼓也。”^[13]这是一则关于其形制及制作材料的记载，“瓦”是陶器的一种，其两面用绳索绷紧鼓皮。《梦溪笔谈》记载：“唐之杖鼓本谓之‘两杖鼓’，两头皆用杖。今之杖鼓，一头以手拊之，则唐之汉震第二鼓也。”^[14]由此可知，唐代的杖鼓与宋代的杖鼓并不是一种鼓，耶律羽之墓中演奏的正是唐代的“杖鼓”，杜佑在《通典》中记载：“正如漆桶，两头俱击。以出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓。”^[15]由此可知，唐代的杖鼓就是羯鼓。在《羯鼓录》中有对羯鼓形制的描述：“状如漆桶，下以小牙床承之，击用两杖。”^[16]此

鼓见于孙家湾辽墓伎乐人砖雕中。孙家湾辽墓发掘报告将其定为契丹—辽早期，学者梅鹏云认为这是目前唯一可见的契丹—辽“羯鼓”图像（见图1）。其实不然，在契丹—辽晚期的北京云居寺北塔中就有两幅羯鼓伎乐人图像（见图2）。



图1 孙家湾辽墓杖鼓砖雕拓片



图2 北京云居寺北塔羯鼓伎乐人砖雕

在孙家湾辽墓伎乐人砖雕和北京云居寺北塔的一幅砖雕上，一名伎乐人皆坐于凳子上演奏，双手各执一鼓棒，杖鼓（羯鼓）置于牙床之上。在北京云居寺北塔的第二幅砖雕上，一名伎乐人站立演奏，一手做击鼓状，一手置于鼓上，将鼓竖立起来演奏。从杖鼓（羯鼓）的形制上可以断定三幅砖雕中的鼓均为同一类鼓，但出现了两种不同的演奏方式，应为契丹—辽独特的演奏方式。羯鼓作为唐代俗乐中十分重要的乐器，在唐十部乐龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部中皆有应用，但在《辽史》等相关史料记载中均不见“羯鼓”记载，唯独在《辽史》记载的散乐器中有“杖鼓”之名，笔者认为，契丹—辽所用杖鼓实为唐代羯鼓，只是契丹—辽不再沿用“羯鼓”之名。《羯鼓

录》成书于唐代晚期，可以证明契丹—辽早期孙家湾墓葬杖鼓伎乐人砖雕描绘的乐器表演场景与《羯鼓录》描绘的羯鼓表演场景相同，这也是契丹—辽散乐继承唐代俗乐的明证，只是在演奏方式上在契丹—辽时期对其进行了创新。而孙家湾墓葬和北京云居寺辽塔分别建于契丹—辽初期和末期，从“一初一末”可见，契丹—辽对唐代俗乐的传承发挥了重要的作用。

其二，关于上文所述“一头以手拊之”的汉震第二鼓是什么、汉震第二鼓是否为杖鼓的问题，学术界存在不同的观点。陈旸在《乐书》中记载：“后周有三等之制。右击以杖，左拍以手，后世谓之杖鼓、拍鼓，亦谓之魏鼓。”^[17]那么，汉震第二鼓能否等同于杖鼓？赵为民先生在《宋代杖鼓》一文中进行了考证，他认为：《通典》所载即有腰

鼓、毛员鼓、都昙鼓、正鼓、鼓等名称。其形制上几乎完全相同，只是在乐器的大小上有所区别，腰鼓和毛员鼓均用两手拍击，唯独都昙鼓击法特殊，“左拍以手，右击以杖”。^[18]沈括在《梦溪笔谈》中也持这种观点。赵为民先生认为：唐代的都昙鼓即宋时所称的“杖鼓”，即汉震第二鼓。所以，称“杖鼓”是演奏方法上的称谓，此时腰鼓类乐器应包含“杖鼓”，如宣化辽墓1号墓、4号墓、6号墓、7号墓、10号墓，敖汉旗羊山1号墓，内蒙古通辽扎鲁特旗文管会藏散乐壁画均采用“左手执棒，右手杖之”的演奏方法。陈旸在《乐书》中系统著录了宋代使用的各类鼓制，宋代第一鼓、第二鼓、第三鼓、震鼓的图像记载（见图3），为我们了解宋代“鼓”的发展情况提供了宝贵的图像资料。

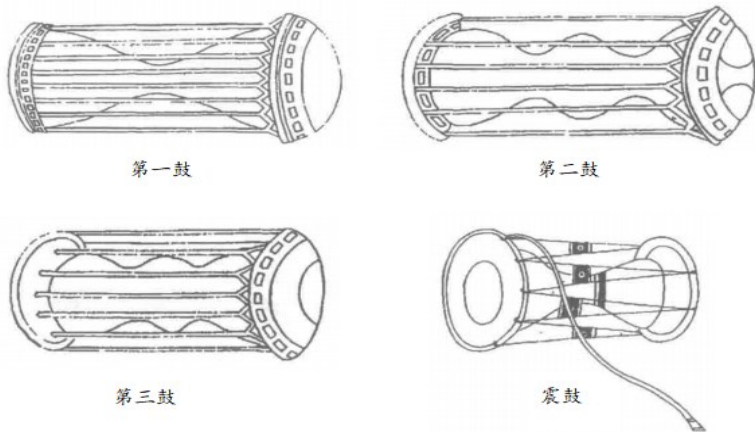


图3 陈旸《乐书》第一鼓、第二鼓、第三鼓、震鼓

陈旸在《乐书》中记载的第二鼓、第三鼓的鼓腔与辽墓散乐壁画中描绘的腰鼓鼓腔不同。在辽墓壁画中，腰鼓鼓腔均为“细腰型”，第一鼓鼓皮凸起，与墓葬壁画中的腰鼓也不相同，唯一与辽墓壁画中腰鼓相同的是震鼓（即宋代杖鼓），前文提及“后周有三等之制”，可见陈旸认为其均为杖鼓，而《辽史》中记载的散乐器将杖鼓、第二鼓、第三鼓并列，可知宋代的杖鼓和契丹—辽杖鼓并非同一种鼓。综上所述，笔者认为，《辽史》中记载的第二鼓、第三鼓，即为宋代乐籍中所称

的杖鼓，二者同属腰鼓类，只是在形制大小方面稍有区别。

其三，两手拍之。上文提及，赵为民认为腰鼓和毛员鼓均用两手拍之，笔者赞同此观点，两种鼓主要从演奏形态上进行区分：腰鼓稍大，置于腰间进行演奏，如宣化辽墓5号墓散乐壁画、浩花特1号墓散乐壁画；毛员鼓稍小，放于胸前演奏，如解放营子辽墓散乐壁画。

（二）文物图像资料中的契丹—辽散乐

笔者在对契丹—辽散乐图像资料的考察中发

现，除了各地博物馆保存了一些有关契丹—辽的音乐图像资料外，还有大量有关契丹—辽的音乐图像，这些民间收藏的文物资料，虽然没有得到考古界的官方肯定，但我们可以从音乐的角度对其进行考证和分析，从而发现其音乐史料价值。

契丹—辽贵族出游打猎宴饮时的场景（见图4、5、6），与五代胡瓌所作《卓歇图》异曲同工，以宴饮娱乐为主，席前一人独舞或二人对舞，均为女性舞者，另有一人使用拍板或拍手应节，其余乐者为舞者伴奏。乐队使用乐器较为简单，多为两三件乐器。那么宴乐图和散乐有什么关系？



图4 契丹—辽贵族宴乐（一）



图5 契丹—辽贵族宴乐（二）



图6 契丹—辽贵族宴乐（三）

在众多的宋代著作中，宴乐又被称为“宴飨之乐”，为宫廷宴飨中歌舞音乐的总称，常伴有散乐百戏的表演。在《唐语林》中有如下记载：“纵士庶观看百戏，人物嗔咽……故盛为宴乐，与万姓同欢。”^[19]可见在唐代举办的大型宴乐活动中夹杂了散乐百戏的表演，另外，多数墓葬散乐壁画往往伴随着宴饮图的出现，由此体现契丹—辽“宴乐一体”的用乐体制。笔者认为，“宴乐”一词就其功能性而言，在不同的使用场合其功能也不尽相同，如在郊祀活动时采用的宴乐被认为是“雅”的范畴，其余则泛指宴飨娱乐用乐；“散乐”就其表演内容而言，宴乐常夹杂着歌舞、杂戏、杂技等散乐表演。综上所述，散乐属宴飨用乐的一部分表演内容。除了上述宴乐所用的散乐外，另有一男一女的对舞形式（见图7、8）。



图7 契丹—辽散乐乐舞（一）



图8 契丹—辽散乐乐舞（二）

契丹—辽贵族宴乐和散乐乐舞图乐队编制（见表2）。笔者通过对表2的观察发现，只有贵族宴乐图（一）和散乐乐舞图（二）中描绘的乐队编制与《辽史·乐志》中记载的散乐乐器相符合，其余三幅图像均有唢呐或钹两种乐器的出现，那么将以上三幅乐舞图定义为散乐是否恰当？笔者认为，一切以宴饮娱乐为目的的音乐都应该属于

散乐的范畴，至于唢呐和钹两种乐器为何会出现在散乐乐队之中？应与契丹游牧民族“四时捺钵”的习俗相关，契丹贵族在打猎时，不能随军携带大量的散乐伎乐人，这时会使用鼓吹乐器唢呐和钹临时充当散乐乐器，为散乐歌舞进行伴奏，但其最根本的功用是宴饮娱乐，也符合游牧民族粗犷豪放、不拘一格的民族性格。

表2 契丹—辽贵族宴乐和散乐乐舞图乐队编制情况

序号	绘画名称	人数（人）	乐队编制
1	契丹—辽贵族宴乐（一）	4	排箫、箜篌、拍手、舞蹈
2	契丹—辽贵族宴乐（二）	5	唢呐（2人）、拍板、舞蹈（2人）
3	契丹—辽贵族宴乐（三）	6	唢呐（2人）、钹、大鼓、拍手、舞蹈
4	契丹—辽散乐乐舞（一）	6	唢呐、拍板、琵琶、大鼓、舞蹈（1男1女）
5	契丹—辽散乐乐舞（二）	8	琵琶、箏、拍板、横吹、拍板、腰鼓、舞蹈（1男1女）

四、契丹—辽对散乐的继承与发展

（一）契丹—辽对唐代俗乐的继承

从前文的阐述中可以得出，契丹—辽在建立之初就已经有角抵、戏马一类的散乐形式。唐代时期，契丹—辽作为唐代的附属国，唐代采用汉人官制统治契丹族，设立“松漠都督府”，散乐可能是在与唐代的频繁交往中传入契丹—辽，后唐时期也有“唐遣使遗红牙笙”^[20]的记载，由此可见，不论是在唐代还是五代时期，契丹—辽都与中原地区保持密切的联系，这对契丹—辽音乐的发展产生了重要的影响。而且不可否认的是，后晋石敬瑭的两次赠乐给契丹—辽散乐进行大规模扩充提供了机会。另外，947年，辽太宗攻入后晋都城开封府，《辽史》记载：“晋诸司僚吏、嫔御、宦寺、方技、百工、图籍、历象、石经、铜人、明堂刻漏、太常乐谱、诸宫县、卤簿、法物及铠仗，悉送上京。”^[21]契丹—辽从后晋掠夺大量乐谱、乐人、法器，这些乐人中不乏散乐伎乐人，此次掠夺给契丹—辽散乐提供了更大的发展空间。多数学者认为，后晋的散乐是直接承唐而

来的，而契丹—辽散乐继承后晋，由此可知，契丹—辽散乐实则是对唐代散乐的继承。

从辽墓和宣化辽墓散乐乐队的编制看，多采用歌舞大曲类散乐形式，多数散乐壁画乐工均站立，应为“立部伎”演奏；从壁画舞者甩袖顿足、男扮女装的形态上分析，较为符合《辽史》“俳优、歌舞杂进”的描述，《辽史》曰：“汉武帝以李延年典乐府，稍用西凉之声。今之散乐……往往汉乐府之遗声。”^[22]那么，《辽史》所说的“西凉之声”是什么意思？郑绍宗先生认为，“西凉之声”就是龟兹乐和舞蹈。可知契丹—辽歌舞大曲采用龟兹乐曲调所作，其龟兹乐上承唐代，是没有异议的。

从契丹—辽散乐使用的乐器看，契丹—辽散乐乐器配置来源于唐俗乐。据《新唐书》记载：“凡所谓俗乐者……丝有琵琶、五弦、箜篌、箏，竹有箏、箫、笛，匏有笙，革有杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓，土则附革而为鞀，木有拍板、方响，以体金应石而备八音。”^[23]文献按八音将俗乐使用乐器进行分类，通过对比发现，与《辽史·乐志》中记载散乐乐器完全一致，可知契丹—辽散乐继承唐俗乐。

根据上文对契丹—辽杖鼓等腰鼓类乐器的论述中可知，宋代“后周三等之制”记录的第一鼓、第二鼓、第三鼓与《辽史》《新唐书》中第二鼓、第三鼓绝非同一种乐器，存在同名异器的情况，宋代第二鼓、第三鼓属于杖鼓的范畴，《辽史》《新唐书》将杖鼓、第二鼓、第三鼓并列记录，可见唐代和契丹—辽具有传承关系。另外，从孙家湾墓葬杖鼓砖雕和北京云居寺杖鼓砖雕看，两者分别处于契丹—辽的初期和末期，而在同时期的宋代未见杖鼓（羯鼓）的任何文献记载和图像遗存，此杖鼓（羯鼓）图像遗存应为契丹—辽承唐之明证。

（二）契丹—辽对宋金时期散乐发展的影响

1004年，辽宋达成“澶渊之盟”之后，契丹—辽和宋代保持了100多年和平友好的关系。在此期间，两国互派使者、互通贸易。在音乐方面，两国相互交流融合。

任半塘先生在《唐戏弄》中谈道：“更视其散乐之内容，为册皇后仪之百戏、角抵、马戏，为皇帝生辰乐次，及宴宋使乐次之丝竹独奏、歌、筑球、角抵及致语、杂剧，又全是宋代排当乐次之名物制度耳。其来自唐，其说有汉，而其实是宋，诚难以究其极矣。若就常情论，刘昫所传散乐，惟有晚唐伎艺，辽初固属如此也。其后随宋转变，终成排当乐次，即史志之所纪者，乃辽末之情形耳。”^[24]可见，任先生认为辽初所继承的是晚唐伎艺，而后随宋转变，《辽史》中记叙的是辽末的情形。笔者较同意任先生的观点，但不可否认的是，契丹—辽散乐并非单向地随宋转变，其艺术基底中沉淀着辽初的晚唐伎艺，从前文详述的杖鼓（羯鼓）遗存中，即可得到明确的印证。笔者将契丹—辽乐次制度和宋代乐次制度进行对比（见表3）。

表3 契丹—辽乐次制度和宋代乐次制度比较

行酒次序	契丹—辽乐次制度		宋代乐次制度
	皇帝生辰乐次	曲宴宋国使乐次	春、秋、圣节三大宴会
酒一行	笙箫起，歌	笙箫起，歌	庭中吹笙箫，以众乐和之
酒二行	歌，手伎入	歌	皇帝再举酒，群臣立于席后，乐以歌起
酒三行	琵琶独弹。饼、茶、致语。食入，杂剧进	歌，手伎入	歌，百戏皆作
酒四行	阙	琵琶独弹。饼、茶、致语。食入，杂剧进	歌，致辞。合奏大曲
酒五行	笙独吹，鼓笛进	阙	独弹琵琶。杂剧
酒六行	箏独弹，筑球	笙独吹，合法曲	独吹笙，蹴鞠
酒七行	歌曲破，角抵	箏独弹	独弹箏，杂剧
酒八行	无	歌，击架乐	奏鼓笛曲，或法曲，或龟兹
酒九行	无	歌，角抵	歌，用角抵

从表3中可以看出，契丹—辽的乐次制度和宋代乐次制度如出一辙，只是在用乐方面稍有差别。如辽代“曲宴宋国使”乐次和宋代春宴、秋宴、圣节三大宴乐次，均使用“九盏制”。相比之下，宋代宫廷在三大宴会等重大典礼中，建立了更为规范的宴乐体系，其乐队编制显著扩大，结

构和内容也形成了相对固定的程式，体现出宋代宫廷用乐制度化、规模化的特征。

据《宋史·乐志》记载：“政和详定五礼，有紫宸殿大辽使朝见仪、紫宸殿正旦宴大辽使仪、紫宸殿大辽使朝辞仪、崇政殿假日大辽使朝见仪、崇政殿假日大辽使朝辞仪。其紫宸殿赴宴，辽使

副位御坐西,诸卫上将军之南……大率北使至阙,先遣伴使赐御筵于班荆馆,在赤岸,去府五十里。酒七行。”^[25]另外,宋朝还有“三盏制”“五盏制”“十七盏制”等,其“七盏制”用于曲宴辽国使宴会中,而契丹—辽曲宴宋国使却用九盏之制,为何契丹—辽不使用相同规格宴请宋国使?笔者认为,此时契丹—辽与宋交好,用宋朝在重大宴会中所使用的乐次来宴请宋国使臣,以缓解其思乡之苦,再合适不过。

散乐“乐次之制”究竟是由契丹—辽创制还是由宋代创制,任半塘没有进行阐述,在相关文献史料中也没有记载,笔者也无从考证,但从乐次制度可以看出契丹—辽与宋代相互交流融合,相互影响。

陈旸在《乐书》中也有歌舞大曲的记载:“至于优伶常舞大曲,惟一工独进,但以手袖为容,踏足为节,其妙串者虽风旋鸟蹇,不踰其速矣。”^[26]《乐书》记载的大曲不正是宣化辽墓散乐图所描绘大曲表演时的场景吗?

1125年,契丹—辽灭亡后,金代接收了契丹—辽留下的大量宫廷伎乐人,在官制方面更是循辽之旧。据《金史》记载:“天辅七年以左企弓行枢密院于广宁,尚踵辽南院之旧。天会四年,建尚书省,遂有三省之制。至熙宗颁新官制及换官格,除拜内外官……然大率皆循辽、宋之旧。”^[27]可知,在金代建立之初,其官制皆效仿辽宋官制。从上文关于契丹—辽教坊的论述中可知,金代有音乐机构教坊的设立。另外,从许亢宗《奉使行程录》“云乃旧契丹教坊四部也”中可知,金代教坊四部承袭了契丹—辽教坊四部。

笔者在对契丹—辽散乐的研究过程中发现,契丹—辽散乐是10—12世纪中国北方少数民族与中原文化交流的重要媒介,辽宋长期互派使者促进了文化交流。据考证,在契丹—辽与宋修好的100多年里,契丹—辽定期向宋派遣使者,包括正旦国信使、生辰国信使、告哀国信使等,宋代也定期向契丹—辽派遣使者,散乐成为宴饮仪式中招待两国使者必不可少的表演节目,是契丹—

辽与宋代文化交流的载体。散乐中的杂剧剧目大多是根据时政改编而成,由此宣扬国威,在政治外交中发挥了不容忽视的作用。同时,由于契丹—辽积极接收汉族优秀的传统文化,契丹族和汉族在诸多方面已经融为一体,产生了相同的文化心理,在文学、儒学、医药、生活习俗、绘画、建筑、音乐等方面效仿中原,在与宋的交往中不断相互交流融合,而且向女真等民族传播汉族的文化,有利于促进我国民族的融合。散乐通过契丹—辽传播至女真等民族,契丹—辽对散乐的发展具有不可磨灭的贡献,是构成中华民族音乐文化重要的组成部分。

综上所述,契丹—辽在建立之初通过后晋上承唐代的俗乐,在其发展过程中,不断与宋代音乐相互融合,逐步融为一体。我们目前所见的契丹—辽散乐墓葬壁画多数为辽末时期的作品,与宋代墓葬散乐壁画在人物造型、乐舞、乐队编制等方面十分接近,绝无二致,可见契丹—辽对宋代散乐发展的影响之深。从金代教坊四部乐中也可以管窥金代对契丹—辽散乐的继承。

五、结语

纵观散乐的千年流变,其形态始终伴随时代更迭而演进:周代肇始于民间乐舞,汉代融入西域杂技奇观,魏晋南北朝时汇入多民族乐舞基因,至隋唐时期形成兼容百戏、歌舞、俳优等的成熟体系,及至契丹—辽时期,散乐发展又呈现独特的历史面向——既以“立部伎”乐队、龟兹乐调、唐制八音等元素完整承袭唐代俗乐精髓,更通过杂剧叙事形态的强化,推动散乐由技艺展示向戏剧表达的转型,为宋金元杂剧的兴起埋下伏笔。

契丹—辽散乐在音乐史上的意义,不仅在于其对唐乐体系的忠实存续,更体现在其作为文化枢纽的能动性方面:一方面,通过“澶渊之盟”后的百年交融,契丹—辽将宋代“乐次制度”、宴乐仪轨纳入自身体系,促成辽宋散乐的同频共振;另一方面,通过教坊四部制、墓葬乐舞图像等为

载体，契丹—辽将唐乐基因注入金元文化血脉。这种“上承唐制、中融宋韵、下启金元”的跨时代作用，使契丹—辽成为10—12世纪中华音乐多元一体格局的关键铸就者。墓葬壁画中胡汉乐工共奏、辽宋乐器并置的场景，正是中华民族共同体形成的生动注脚。

参考文献：

- [1]中国大百科全书出版社编辑部. 中国大百科全书·音乐舞蹈卷[M]. 北京:中国大百科全书出版社,1992:561.
- [2]吴钊,刘东升. 中国音乐史略[M]. 北京:人民音乐出版社,1993:78.
- [3]刘再生. 中国古代音乐史简述[M]. 北京:人民音乐出版社,2006:250.
- [4]赵维平. 中国历史上的散乐与百戏[J]. 中央音乐学院学报,2006(1):126-129.
- [5]杨荫浏. 中国古代音乐史稿:上册[M]. 北京:人民音乐出版社,1981:227-228.
- [6][宋]王溥. 唐会要:上册[M]. 上海:上海古籍出版社,2006:713.
- [7][8][9][20][21][22][元]脱脱,等. 辽史[M]. 北京:中华书局,2016:979、989、9、36、64、989.
- [10]孙星群. 西夏辽金音乐史稿[M]. 北京:中国青年出版社,1998:234.
- [11]王福利. 辽金元三史乐志研究[M]. 上海:上海音乐学院出版社,2005:53.
- [12]陈秉义. 中国古代契丹—辽音乐史料图文集[M]. 上海:上海三联书店,2018:142.
- [13][后晋]刘昫,等. 旧唐书[M]. 北京:中华书局,1975:1079.
- [14][宋]沈括. 梦溪笔谈[M]. 北京:中华书局,2015:42.
- [15][唐]杜佑. 通典[M]. 北京:中华书局,1988:3677.
- [16][唐]南卓. 羯鼓录[M]. 沈阳:辽宁教育出版社,1998:1.
- [17][26][宋]陈旸. 乐书[M]. 郑州:中州古籍出版社,2019:628、958.
- [18]赵为民. 宋代杖鼓[J]. 中国音乐,1991(1):66.
- [19][宋]王说. 唐语林[M]. 北京:北京燕山出版社,2009:18-19.
- [23][宋]欧阳修,宋祁. 新唐书[M]. 北京:中华书局,1975:473-474.
- [24]任半塘. 唐戏弄:上册[M]. 上海:上海古籍出版社,2006:193.
- [25][元]脱脱,等. 宋史[M]. 北京:中华书局,1977:2808-2811.
- [27][元]脱脱,等. 金史[M]. 北京:中华书局,1975:1216.