

契丹—辽与中原音乐文化的互动交流

——基于散乐的研究

刘 菟

[摘要] 契丹—辽音乐文化在保留北方草原民族特色的基础上，积极吸纳唐、宋及后晋音乐元素，与中原汉文化形成了深层次的互动与融合，为中国多元一体音乐文化格局的形成作出了重要贡献。将散乐作为研究对象，采用多重证据法，综合运用《辽史·乐志》等文献史料与辽墓壁画等实物材料，通过系统考察其源流演变、宫廷与民间传播形态，深入探讨契丹—辽音乐文化的创新发展路径。契丹—辽散乐在表演内容、乐器组合及服饰特征等方面，既保持了鲜明的民族特色，又创造性地吸收了中原音乐元素，最终形成了独具特色的多元艺术形态。这一研究不仅揭示了契丹—辽音乐文化的发展轨迹，更为理解我国古代多民族音乐文化交流提供了重要案例。

[关键词] 契丹—辽；中原；音乐交流；散乐

中图分类号：J609.2 文献标识码：A 文章编号：1001-5736(2025)03-0045-07

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2025.03.06

公元4世纪至13世纪，契丹族活跃于中国北方广袤的草原地区，因其以游牧生活为主，故被誉为“马背上的民族”。契丹本民族文化体系是在鲜卑、匈奴、乌桓等东胡族系的基础上建立的。其音乐传统不仅延续了鲜卑文化的特征，同时也受到西域音乐文化的影响。自916年耶律阿保机立国以来，契丹乐舞在坚守本民族传统风格的同时，积极吸纳汉、唐、后晋、宋等中原王朝乐舞精华，构建起兼具民族性与多元性的艺术体系。此乐舞体系不仅广泛服务于宫廷雅乐和民间庆典活动，更在跨地域文化交流中反向滋养中原音乐文化，于历史长河中留下了不可磨灭的印记。在辽代200余年的统治过程中，经历了“契丹”“大辽”“辽”“大契丹”再至“辽”的多次国号更替，侧面展现了其在本土回归与顺从中原之间的变化。

在文化发展过程中，辽代始终处于草原本位政策与汉化政策互动的状态之中。^[1] 在较为开放的文化观念的推动下，辽代在音乐、舞蹈、文字、文学、绘画及生活习俗等方面不仅保留了契丹民族的独特风格，也融合了北方其他民族的文化元素，广泛吸纳了中原汉族的优秀文化成果，逐步形成了多元融合、兼收并蓄的艺术风格。在乐舞艺术发展方面，《辽史·乐志》记载：“辽有国乐，有雅乐，有大乐，有散乐，有饶歌、横吹乐……”^[2] 在辽代宫廷乐舞体系中，除国乐主要保留契丹民族的音乐传统外，其余多种音乐形式大多源自中原地区。辽代推行的“番汉合治”政策为乐舞文化的交流与发展创造了相对宽松的社会条件，促成了辽代与中原乐舞文化的广泛交流，促进了多元文化的融合。

作者简介：刘菟，沈阳音乐学院音乐教育学院教授，硕士研究生导师。

基金项目：沈阳音乐学院科研项目“契丹—辽与中原音乐文化的互动交流——基于散乐的研究”（2023KYLY03）。

一、契丹一辽之散乐

任何艺术形式的兴衰演变,都与特定时代的政治经济格局、文化艺术生态息息相关,散乐的发展同样遵循这一规律。据《辽史·乐志》记载:“今之散乐,俳优、歌舞杂进,往往汉乐府之遗声。晋天福三年,遣刘昫以伶官来归,辽有散乐,盖由此矣。”^[3]这段文字表明,辽代散乐是938年由后晋刘昫传入的,散乐表演融入俳优、歌舞等



图1 故宫博物院藏副本胡环《卓歌图》

另据《辽史·太祖上》记载,辽太祖耶律阿保机平定诸弟叛乱后,处理相关事宜时,“有司所鞠逆党三百余人,狱既具。上以人命至重,死不复生,赐宴一日,随其平生之好,使为之。酒酣,或歌、或舞、或戏射、角抵,各极其意。明日,乃以轻重论刑。”^[4]这段文字为我们提供了两个重要信息:其一,从时间看,914年早于刘昫938年进献,证明契丹先前就有本民族的歌舞、戏马、角抵等散乐形式;其二,从包含贵族平民在内的300余人“随其平生之好”看,这些娱乐形式已经具有广泛的群众基础。王国维先生认为:“角抵”即百戏:“至武帝元封三年,而角抵戏始兴……是角抵以角技为义,故所包颇广,后世所谓百戏者是也。”^[5]尽管百戏与散乐在不同时期有不同的称谓,但实质上指向相同类型的娱乐活动,所以说,辽代散乐在辽代建立以前,就已经具有本民族特色的歌舞、戏马、角抵等散乐形式,并通过对外文化交流将散乐的内容与形式不断充实,将散乐在概念上有所外延。在唐代,北方草原游牧民族

元素,延续了汉乐府的传统。事实上,这种表述是不确切的。五代契丹画家胡环在其《卓歌图》中描绘了这样一个表演的场面:乐舞表演者处于表演场地中心;其右侧两人正在进行角抵表演;左侧描绘了戏马场景;右下方则呈现由2名箜篌演奏者、1名琵琶演奏者、1名笙簧演奏者及1名拍板击奏者组成的5人乐队(见图1)。从中可以看出,当时契丹民族就已经存在舞蹈、角抵、戏马、杂剧等多种散乐表演形式,展现了丰富的艺术生活。

契丹与中原有着广泛的文化交流,唐高祖武德六年,契丹向唐朝示好,咄罗遣使进贡名马、丰貂,拉开了契丹与唐朝交往的序幕。8世纪初契丹与唐朝仍然保持着朝贡的关系,一直持续到公元916年辽代建立。这种朝贡的关系为契丹与中原在多方面的交流提供了平台,在此期间,辽代散乐也受到了影响。至五代时,后晋皇帝石敬瑭在辽太宗耶律德光的协助下建立了国家,后晋与辽代的互动交流也为辽代散乐的发展创造了机会。938年石敬瑭派伶官刘昫献雅乐、大乐、散乐乐工67人,以及散乐器和节目等,这一事件虽然不是辽代的散乐正式形成的标志,但对契丹一辽的散乐发展起到了重要的作用。通过不断的文化交流,丰富了辽代散乐的形式与内容,促进了辽代散乐与中原地区散乐的互动与交流,使辽代散乐得以全面充实,发展成为一种在本民族原有角抵、戏马等特色传统乐舞的基础上,融唐、五代、宋的歌舞大曲、杂剧等多种元素于一体的艺术形式。

二、契丹—辽与中原音乐文化互动交流之体现

(一) 表演内容的融合与创新

契丹—辽在北方草原统治的200余年间，正值中原地区经历唐、五代至宋的变革时期。这一时期音乐文化的交流呈现鲜明的双向互动特征。916年，辽太祖耶律阿保机建立契丹政权。947年，辽太宗耶律德光将国号改为“辽”。在政治治理方面，耶律德光更全面地贯彻了“因俗而治，番汉合治”的治国理念，实行较为开放的统治方针。这一政策不仅有效缓解了各民族间的矛盾冲突，还促进了经济发展，加快了契丹—辽音乐文化与中原音乐文化的融合步伐，使契丹的乐舞艺术呈现独特而鲜明的艺术风貌。

1. 民族特色的保留与发展

契丹民族的强盛促使其独特的艺术形态得以广泛展现。前文提及的戏马，作为散乐中的一种马术舞蹈，正是契合游牧生活方式而产生的艺术形式，赋予契丹乐舞文化以鲜明的生态特征。散乐除戏马外，在不断的发展中吸收了大量中原乐舞元素，尤其在宫廷散乐表演内容中与中原宋代文化互通交流，趋向一致，呈现多样性的演出方式，发展为一种集娱乐性、宗教性、政教性、兼容性于一体的综合性艺术形式。散乐是相对于国乐、雅乐、大乐而言的一种音乐形式，如果说国乐是契丹本民族乐舞，雅乐是具有政教性的宫廷乐舞，大乐和散乐则是宫廷中用于朝贺、元会、宴享的乐舞。散乐比雅乐、大乐更具有民族色彩，内容也更加丰富，在演出时没有固定的表演程式，除歌舞百戏以外，还包括戏马、角抵、手伎、俳优等节目及乐器的表演。辽代的宫廷散乐多用在大型典礼活动以后，常出现于宴享、朝贺等活动中。

2. 中原元素的吸收与转化

据《通典》载：“刘昫所传散乐，唯有晚唐伎艺，辽初固属如此也。其后随宋转变，终成排当乐次，即史志之所记者，乃辽末之情形耳。”^[6]散乐在辽代的风格与内容是随着时代的发展不断变

化的，起初后晋刘昫带入辽代之散乐是具有晚唐遗风的，当宋代建立后，宋代散乐传入，辽末宫廷散乐在内容上更加充实。在《辽史·乐志》散乐篇中，《辽册皇后仪》《皇帝生辰乐次》与《曲宴宋国使乐次》对辽代宫廷散乐表演内容进行了记载，可以从散乐表演内容中了解契丹—辽与中原乐舞文化的互动交流。

《辽册皇后仪》记载：“呈百戏、角抵、戏马以为乐。”^[7]

《皇帝生辰乐次》记载：“酒一行：箏筑起，歌。酒二行：歌，手伎入。酒三行：琵琶独弹。饼、茶、致语。食入、杂剧进。酒四行：阙。酒五行：笙独吹，鼓笛进。酒六行：箏独弹，筑球。酒七行：声曲破，角抵。”^[8]

《曲宴宋国使乐次》记载：“酒一行：箏筑起，歌。酒二行：歌。酒三行：歌，手伎入。酒四行：琵琶独弹。饼、茶、致语。食入、杂剧进。酒五行：阙。酒六行：笙独吹，合法曲。酒七行：箏独弹。酒八行：歌，击架乐。酒九行：歌，角抵。”^[9]

从上述三段记载可以了解辽代散乐表演的大致形式与内容除歌舞、乐器表演外，还有角抵、戏马、手伎、筑球、杂戏等节目。这些节目多数来源于中原地区，这与中原文化对草原文化的深刻影响有着一定的关系，体现了当时散乐在表演内容上与中原乐舞文化的相互融合与借鉴，使辽代文化具有了浓厚的汉化色彩。这种表演内容的演变反映了辽代散乐从单纯吸收转变为创造性转化的过程。

3. 文化互动具有双向性

在中原音乐对契丹—辽音乐产生重要影响的同时，契丹、女真、渤海等少数民族的音乐亦在两宋时期流传至中原地区，并受到广泛欢迎。^[10]北宋宣和年间，中原地区利用民族音乐曲调创作了《蓬蓬花》《六国朝》《四国朝》《异国朝》《蛮牌序》等乐曲。南宋时期，临安街市中“无图之辈……唱《鹧鸪》，手拨葫芦琴”^[11]，可见南宋民间已普遍流行少数民族乐曲。同时，官员与士大夫群体亦偏好“胡声”，尤其诸军各级将领尤为钟

爱蕃乐。宋代洪迈在《夷坚志》中也记载，江西大将程师回曾“命其徒，击鼓吹笛，奏著乐”，表现出对女真鼓笛音乐的热爱。少数民族音乐在宋代广泛流行，尽管南宋中书门省多次颁布禁令，意图整肃“声音乱雅”及军中“杂以胡声”的现象，但各民族音乐文化间的交流与融合仍然无法被遏制。

诚然，辽代散乐表演内容在本民族音乐文化的基础上承袭于晋唐时期，融合于宋代，和中原地区音乐文化产生了多元互动，但在乐舞文化的发展方向上与中原地区呈现两个不同的方向。同时期的宋代社会推崇文治，重文轻武，知识阶层地位上升，整体文化水平不断提升。加之中原地区历来重视历史的记录与传承，不仅有官方的修史活动，民间也通过说书、戏曲等形式丰富文化表达，为乐舞向文学性、故事性方向发展奠定了基础。因此，中原地区的乐舞艺术逐步从以歌舞为主的表演形态转向具有叙事性和戏剧情节的综合性表演，纯粹的歌舞性演出逐渐被边缘化。而辽代由于历史短暂，在统一以前一直处于松散的部落联盟阶段，未有统一的语言与文字，契丹乐舞的表演内容多为游牧生活的再现，抒发了草原民族自由奔放的审美情趣。统一后，辽代统治者以其宽广的胸襟与过人的胆识广泛吸纳中原先进文化，改制治国，创建文字，但由于时间短暂，积淀过浅，在乐舞发展方向方面仍有许多不足：没有达到吸收融合并推陈出新的程度，只是在形式上略加改变；没有达到中原地区融文学、戏剧为一体的丰富多彩的水平，在一定程度上保持了乐舞表演的独立性，没有丧失纯乐舞的本质。

（二）乐器配置的跨文化融合

乐器是音乐表现的重要手段，是人类文明的象征，具有鲜明的时代特征、地域特征和民族特征，其传播、演变与发展体现人类文明发展中的文化碰撞、融合与交流，对乐器的选择与使用彰显了时人对音乐的态度与理解。辽代散乐对乐器的使用与配置充分体现其对外来音乐的包容与肯定，也从另一个侧面反映了契丹—辽音乐文化与

中原音乐文化之间的互动交流。据《辽史·乐志》载：“散乐器：箏、笛、箫、笛、笙、琵琶、五弦、箜篌、方响、杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓、鞞、拍板。”^[12]散乐使用的乐器多数由西域传到中原，经过长期的融合在中原流行开来，辽代散乐之乐谱、宫悬、乐架等承袭于后晋，后晋又承袭于唐代，宋代散乐也有唐代之遗风。所以，从辽代散乐的乐器配置看，当时的民族文化交流融通十分深入。笔者将河北宣化辽墓张世卿墓散乐图（见图2）与河南禹县白沙宋墓散乐图（见图3）进行比较，不难发现二者有许多相似之处。从画面构图上看，画面中心位置为舞者，后部为乐队。张世卿墓散乐图中有乐手11人，白沙宋墓散乐图中有乐手10人。



图2 辽代宣化辽墓张世卿墓散乐图副本



图3 北宋禹县白沙宋墓散乐图副本

为了可以更清晰地了解河北宣化辽墓张世卿墓散乐图与河南禹县白沙宋墓散乐图中的乐器配置情况，笔者将处在不同时代、不同地区的两座墓葬在散乐图的绘画散乐图中的乐器配置情况进行了比较（见表1）。

表1 宣化辽墓张世卿墓与禹县宋墓白沙墓散乐图乐器配置比较

序号	墓葬名称	人数(人)	乐队编制
1	河北宣化县张世卿墓散乐图	11	箫、笙、笛(2人)、箏、琵琶、拍板、腰鼓(2人)、大鼓、排箫
2	河南禹县白沙宋墓散乐图	10	箫、笙、笛、箏(2人)、琵琶、拍板、腰鼓、大鼓、排箫

通过对比我们发现,两座处在不同时代、不同地区的墓葬中却出现了近乎相同的乐舞形象,乐队配置与规模也十分接近,那么,这样的现象是否偶然呢?有学者认为,宣化辽墓与宋白沙墓由于时间地理位置相近,其过高的相似程度有可能是由于二者出于同一粉本或同一地区画工不同年代的作品。基于这种疑问,在比对了大量辽代出土乐舞图像后发现,这种相似阵形布局与乐器配置的画像在辽代统治区域非宣化辽墓独有,在内蒙古敖汉旗博物馆保存的两块辽代绿砂岩石板散乐浮雕上同样有类似的画像:第一块浮雕画面中乐舞表演者分成两排站立,前排为击腰鼓者与女童舞者,后排为男性乐者,从左到右分别为大鼓、拍板、箏、横笛、笙、琵琶等;第二块浮雕描绘了女乐者吹奏、男童舞者起舞的场面,两块浮雕画阵形布局呈反向对应。两块浮雕画在人物位置、姿态、服饰等方面均与宣化辽墓十号墓十分相似。此类散乐图像在内蒙古解放营子辽墓、辽萧氏墓等多处辽代考古文物中也可以找到,说明辽代与宋代的散乐乐舞形制基本相同,反映了辽代与中原乐舞发展的同步性与互融性。

《契丹国志》卷二十一记载:“契丹帝生日,南宋遣金酒食茶器三十七件……红牙笙笛、箏、拍板……”^[13]由此反映在契丹—辽与宋代的南北交往中,乐器成为契丹—辽与中原交流互通的重要媒介。通过《辽史·乐志》描述的辽代散乐使用的乐器,大同元年辽灭后晋后“得晋太常乐谱、宫悬、乐架”^[14]，“辽雅乐歌辞，文阙不具；八音器数，大抵因唐之旧”^[15]，以及现存考古资料中相关散乐音乐图像看，辽代散乐使用的乐器绝大多数由西域传入内地，经过长期融合在中原地区流传开来，被人们熟悉喜爱和经常使用。《辽史·乐志》亦有相关记载：“今之散乐，俳优、歌舞杂

进，往往汉乐府之遗声。”^[16]辽代散乐乐器基本沿袭了中原乐器种类，在辽代散乐使用乐器中无契丹本民族乐器，这一现象充分体现了契丹—辽对中原音乐文化持有的包容与接纳，以及对中原音乐文化的充分肯定。

(三) 乐舞服饰的文化融合特征

受辽代“以国制治契丹，以汉制待汉人”统治政策的影响，辽与中原之间的文化交融体现在辽代散乐服饰搭配的多样性上。近年来，大量出土的辽代墓葬壁画以直观的形式再现了辽代的文化特色，其中最具特色的当数散乐图中的乐舞服饰，较为全面地展示了辽代服饰文化具有的类型及特色。《辽史》记载：“定衣冠之制，北班国制，南班汉制，各从其便焉。”^[17]辽代在政治统治上采取“南北面官”制度，实行兼容并蓄的文化政策，不断加大与中原先进文化的交流，为契丹服饰艺术的发展创造了宽松的外部环境。契丹服饰上的变化印证了“实用先于审美”的说法，当政治经济发展时，服饰也从原来的方便实用向艺术化、审美化过渡。^[18]《辽史》记载：“上古之人，网罟禽兽，食肉衣皮，以偃鹿韦掩其前后，谓之鞞。然后夏葛、冬裘之制兴焉。周公陈王业，《七月》之诗，至于一日于貂，三月条桑，八月载绩，公私之用由是出矣。契丹转居荐草之间，去邃古之风犹未远也。”^[19]基于长期从事游牧与狩猎活动的的生活方式，契丹本民族传统服饰以窄袖圆领短衣、战袍、长鞞靴、毡笠为主，服装设计以便于骑射与劳动为原则，且不分贫富贵贱、不分阶层皆穿之。契丹民族为马背上的民族，为了方便骑射，并髡发左衽，窃为契丹之饰”^[20]，短襦、左衽、髡发和长鞞靴是契丹人形象的重要特征。如韩家窝铺六号墓2名乐工身着短襦，巴林左旗北山辽墓散乐图中3名女子、羊山三号墓南壁乐师、敖汉

旗北三家一号墓墓道两侧奏乐人都穿着传统左衽长袍。另外,能体现民族服饰特色的还有戴于头上的冠、帽、巾等饰物,总称“头衣”,也称为“首服”。辽代和宋代的头衣主要是幞头,辽代与宋代不同的是,辽代的头衣展裹脑后没有高山,成半球形,斜下方软脚展脚。^[21]在内蒙古库伦旗辽墓、巴林左旗前进村辽墓、敖汉旗喇嘛沟辽墓、辽宁喇嘛洞村鸽子洞辽墓等墓葬中,散乐人都佩戴无高山幞头,此外,宣化辽墓乐舞图像四号墓后室宴乐图中的乐人亦佩戴了这种没有高山幞头的装饰。宋代的头衣则有高山幞头,在辽墓壁画中亦出现宋式的高山展脚幞头。辽代服饰的等级观念已经建立,对不同阶层身份的人在服饰上有了具体的要求,只有担任一定官职的人才可以戴幞头,普通人不允许佩戴,只可以髻发,敖汉羊山1号墓的乐工就是典型的契丹髻发造型(见图4)。



图4 敖汉羊山1号墓奏乐图之一摹本(副本)

宣化辽墓的散乐图呈现了契丹与汉式服饰在形式与风格上的融合特征。在9幅散乐图中,一号墓图中人数最多,而六号墓、七号墓和十号墓则更为华丽,乐舞者普遍穿着汉式服饰。乐器演奏者的服饰体现了规范和程式化,采用红、绿、紫色圆领窄袖长袍、中单、内衬、蹀躞带、黑色长靴和幞头,展现了一致性和礼仪性,与宋代服饰相似。舞者服装兼具实用与美观,设计华丽且复杂,蔽膝遮掩胯部,方便舞蹈动作。六号墓和十号墓中的女舞者保留契丹传统服饰的特点,梳高髻、螺旋发夹、面部贴黄、身着交叉短衫、绿裤子、蔽膝和百褶裙,这与宣化辽墓其他壁画中的契丹女侍者装扮相似,但更为华丽,表现精

心打扮。汉式乐师与契丹式舞者的结合展示了两种文化在辽代乐舞服饰中的融合,尤其体现在幞头设计上,如花脚如意幞头、牛耳圆顶幞头等,具有契丹民族的粗犷特色。宣化辽墓中的乐师服饰以窄袖圆领长袍为主,虽然与宋代相似,但差异明显,乐师佩戴臂鞞,长袍下摆塞入腰间,露出内衫和腰带,展现契丹游牧民族粗犷的风格。

在辽代散乐图中,多为汉人传统服饰形象,且以宋代服饰形象最多,宣化辽墓散乐图中的乐工基本是汉人官员装束,身穿红绿圆领长袍,腰间系一条腰带,脚穿长筒靴。这种服饰不仅便于表演,还有政治等级的意义。从整体看,这种等级制度的服饰十分复杂,既是社会整体由游牧到阶级社会发展的必然,也受到了中原儒家观念的影响。在同一画面中,辽代与中原服饰的交流不仅体现在不同人物的不同形象上(见图5),还体现在同一个人身上契丹与汉代服饰的混合搭配上(见图6)。辽代散乐以汉文化为主体,同时融合了契丹民族的文化元素,体现了辽代与中原乐舞表演及民族服饰文化的交融,生动反映了辽代与中原之间乐舞文化的互动与交流。



图5 敖汉羊山一号墓奏乐图之一摹本(副本)



图6 宣化辽墓六号墓散乐图局部(副本)

三、历史地位与意义

首先,从契丹草原本土游牧文化角度看,在增加了与中原地区乐舞文化及其他少数民族乐舞文化的互动交流后,辽代丰富了原有本土文化的形式与内容,在特色民族文化的基础上增加了汉文化色彩。自通过武力征战建立政权国家开始,辽代形成了浩大的统治疆域和复杂的人口分类,此状况下如一味恪守封闭的文化理念,必将为音乐文化的发展制造重重矛盾。辽代统治者认识到契丹原有游牧生活方式不能帮助统治者更好地维持长期统治,在这种背景下,辽代制定了宽松先进的“番汉合治”“南北面官”的统治政策。在这种政策的驱动下,草原本土文化在学习汉代先进文化后,创造了属于本土的文化形式,契丹大字、小字等就是在这种背景下产生的,同时在音乐文化上也取得了新的成绩。

其次,从中原汉文化角度看,唐宋五代繁盛的乐舞文化受到周边民族地区各国统治者与人民的喜爱,这种文化互动交流也推动了当时中华大地整体艺术的发展。辽代将中原散乐应用于宫廷,标志着中原地区宫廷乐舞中集政教娱乐为一体的模式开始在辽代宫廷乐舞中占有一席之地。契丹乐舞文化“学唐比宋”、承袭后晋,虽说发展不及三代,但结合了中原文化与本民族文化后,形成了中国音乐史中独特的艺术风格。

契丹—辽在中国文化发展史中最为重要的意义在于辽代通过融合北方草原游牧民族文化与中

原汉文化,形成了中国文化大一统的局面。辽代广泛吸纳汉人,以“中国”自居,将自己称为北朝,而将宋称为南朝,南北并立,实现了中国在南北方之间、长城内外之间、农耕文化与游牧文化之间、番汉文化之间、宋辽文化之间的互动交流与融合,为中国丰富多彩且统一的文化发展做出了重要贡献。在乐舞发展史中,还有许多值得我们去研究与探索的问题,在研究过程中我们要交叉运用各种音乐研究方法,进而从新角度提出新观点,使乐舞文化研究达到新的高度。

参考文献:

- [1]刘崑.通过雅乐分析辽与中原音乐文化的互动交流[J].乐府新声,2016(1):167-169.
- [2][3][4][7][8][9][12][14][15][16][17][19][元]脱脱等.辽史[M].北京:中华书局,2017:979、989、9、989、989-990、990-991、991、981、982、989、1007、1007.
- [5]王国维.宋元戏曲史[M].上海:华东师范大学出版社,1995:5.
- [6]王福利.辽金元三史乐志研究[M].上海:上海音乐学院出版社,2005:102.
- [10]杨育新.论辽代乐舞中的音乐文化交流[J].乐府新声,2015(3):41-45.
- [11]徐松辑,刘琳,刁忠民等校点.宋会要辑稿[M].上海:上海古籍出版社,2014:8383.
- [13][宋]叶隆礼.契丹国志[M].北京:中华书局,2014:226.
- [18]陈秉义,杨娜妮.契丹(辽)音乐文化考查研究报告[J].乐府新声,2011(3):116-123.
- [20]沈从文.中国古代服饰研究[M].上海:上海世纪出版集团,2005:233.
- [21]内蒙古文物考古研究所.内蒙古文物考古文集:第一集[M].北京:大百科全书出版社,1994:468.