

# 契丹特色与中原流变：辽代箏乐器研究

周桐舟

**[摘要]** 箏作为中国古老的弹拨乐器，早在战国时期已盛行于秦地，至汉唐时期更因弦数增多与装饰工艺的精进而步入繁荣阶段。进入辽代，箏的形制在继承前代“平直”“修长”特征的基础上，发展出新型“弧形箏”。此类乐器在保持整体修长的同时，两端微微下垂，形成优美弧线，标志着古箏造型由传统平直形态向弧形外观的过渡，体现了辽代乐器在形制上的创新。与此同时，箏在辽代的应用场合亦发生显著变化：其功能逐渐从宫廷扩展至民间，演奏形式更为自由多样，娱乐性日益增强。这一转变与契丹民族开放、质朴的文化特质及崇尚自然、重视实用的审美倾向密切相关，既反映了民族文化的交融，也展现出乐器在社会生活中的功能迁移。

**[关键词]** 契丹—辽；弧形箏；大乐；伎乐砖雕；《焚椒录》

中图分类号：J609.2 文献标志码：A 文章编号：1001-5736(2025)04-0064-09

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2025.04.08

箏作为历史悠久的弹拨乐器，在历代文献中不乏记载。在漫长的发展过程中，箏不仅未曾湮没于时代洪流，反而不断焕发新的生命力：它自民间步入宫廷，又从宫廷播散回至民间；其演奏形式由伴奏扩展至合奏与独奏。目前，学术界围绕箏的形制、流派及演奏技法等积累了丰富成果，其中形制研究多聚焦制作材料、尺寸与弦数演变。如金建民《古代的箏》对历代箏的弦数进行了系统论述；周纪来《中国箏形制通考》分上古、中古、近古及现代四大阶段，详细梳理了箏的形制变迁；刘夏的《古代箏形制研究》结合出土实物、文献与图像材料，对古代箏的形制进行了进一步梳理。这些研究成果表明，箏在发展过程中弦数逐渐增多（从五弦至十二、十三乃至十五弦），箏体渐厚，尾部出现下垂趋势。杨娜妮在《对契丹箏的初步考察—契丹与中原箏的比较及思考》一文中，通过对比契丹与中原弹箏图像，认为元箏

为契丹箏的延续。

然而，已有研究多聚焦于对唐、宋、元三代箏的研究，对辽代箏的关注仍显不足，存在明显研究空白。有鉴于此，本文拟依托文献与考古材料，尝试对辽代箏的形制特征与演奏方式作初步探讨。

## 一、辽以前箏的形制演变

中国古代乐器体系丰富多元，部分乐器历经演变而日趋完善，亦有部分湮没于历史长河。箏作为古老的弹拨乐器，同样经历了漫长的形制发展与流变。早在先秦时期，箏已出现并广泛流传；至辽代，箏的应用更为普遍，形制与演奏方式也产生显著变化。基于文献梳理，笔者将辽以前箏的发展划分为两个主要时期：“先秦时期”与“两汉至隋唐时期”。

### （一）先秦时期

先秦时期出土的箏主要有江西贵溪仙水岩二号、三号崖墓十三弦箏和江苏吴县长桥战国墓十二弦箏。

#### 1. 贵溪仙水岩二号崖墓箏

贵溪仙水岩二号崖墓箏发掘于1979年，制作材料为梓木，整体呈长条形状；通长167.3cm、中部宽16.5cm、尾部18.2cm，音箱长134.0cm、首宽10.8cm、深1.5cm、尾宽12.0cm、深1.9cm。箏首平直有两排弦孔交叉分布，里排7孔，外排6孔，共13孔，下方有一足，箏尾稍向上翘起，无弦无面板，底板无孔<sup>[1]</sup>。

#### 2. 贵溪仙水岩三号崖墓箏

贵溪仙水岩三号崖墓箏发现于20世纪70年代，制作材料为梓木，与二号墓出土的箏外形相似，通长173.5cm、中部宽17.8cm、尾部宽21.0cm<sup>[2]</sup>，箏头与音箱均有部分缺失，有一箏足，尾部上翘，清晰可见13个弦孔呈两排交叉分布，里排6孔，外排7孔。无弦无面板，底板无孔。

#### 3. 吴县长桥箏

吴县长桥箏于1991年11月出土于吴县市长桥村战国墓，通长132.8cm、首高11.7cm、尾高7.2cm、额宽17.6cm、尾宽14.7cm、首厚（中部最厚处）4.3cm、尾部（中部最厚处）5.7cm，<sup>[3]</sup>外形长条似船形，箏首下方设有一足，共12个弦孔分两排排列，里排6孔，外排6孔，面板有弧度，箏尾虽有部分残缺但上翘明显。虽然在此时期的文献中并没有发现关于箏乐器具体形制的相关记载，但通过对江西贵溪仙水岩崖墓和江苏吴县长桥战国墓已出土的箏进行对比发现，这三件箏均为梓木材质，并且在形制方面都为长条状、宽度较窄、尾部向上翘起、构造基本相同。在弦数方面，两件箏为13弦，一件箏为12弦，可见箏在先秦时期已形成基本形制。

### （二）两汉至隋唐时期

此时期出土的箏有：西汉长沙王后墓五弦箏、广西贵县罗泊湾十二弦箏、隋唐时期十三弦箏。

#### 1. 西汉长沙王后墓五弦箏

1997年，在西汉早期长沙王后墓出土了一件五弦箏，此器全长83.5cm，有弦柄的一头宽11.8cm，另一头宽12.5cm，共鸣箱上圆下平。高4.5cm，面板厚0.8cm，底板厚0.5cm，边板厚1.5cm，岳山高0.6cm，宽0.9cm，有效弦长6.5cm，五弦，为实用乐器。弦距1.8~2.2cm，弦孔径一般在0.2cm左右。底板为一整块木板嵌入，在底板两端各有一孔，宽3.5~3.9cm。长6.0~8.0cm。有弦柄一个，总高5.1cm，柄下部的箏为方形，宽1.3cm，柄上径4cm，呈蘑菇状。此器的两头髹黑漆，共鸣箱的面板无漆，在水中泡得已经渐露木质的本色。有些部分面板与底板贴在了一起。整体看，是为板面状的弹弦类乐器<sup>[4]</sup>。

#### 2. 广西贵县罗泊湾十二弦乐器

1976年，广西贵县罗泊湾汉墓出土的十二弦箏并不完整，只有一些残片。据记载：“琴表面髹黑漆，现宽23cm、厚3.5cm，存有一排十二个弦孔。”<sup>[5]</sup>此孔向下未穿透，横向内侧呈直角拐出。

#### 3. 隋唐十三弦箏

目前，我国还没有唐代箏出土，但日本正仓院收藏了我国流传到日本的唐代残品箏。日本学者岸边成雄将这个唐代箏的残片进行了复原，将复原箏与上述已出土的箏进行对比，发现其修长的形制与前朝相同，尺寸长度有所变长，弦数方面有所增加，为十三弦，与《通典》记载的“清乐箏并十有二弦，他乐皆十有三弦”一致。

傅玄、贾彬、顾恺之和萧纲分别在各自的《箏赋》中用“上崇似天，下平似地”“剖状同形”“端方修直，天隆地平”“矩制端平”来描述此时期箏的特点。阮瑀在其《箏赋》中详尽写道：“箏丝木已成资，身長六尺，应律数也，弦有十二，四时度也，柱高三寸，三才具位也。”按照汉代尺寸换算，该箏的长度在138cm左右，箏柱高7cm左右，十二根弦。从复原箏看，其长度达到了190.85cm，面板为弧形，十三根弦。《旧唐书·音乐志》也有记载：“杂乐箏并十有二弦，他乐皆

十有三弦。”

综上所述,先秦时期的箏为长条船状,木质,十二弦与十三弦并存,两排弦孔。箏头下方有足,箏尾向上翘起,底板无发音孔。两汉魏晋时期,箏的基本形制为长条形,箏头方直,面板隆起底板平直;五弦、十二弦、十三弦并存,从出土实物看,此时期的箏只有一排弦孔。隋唐时期的箏基本继承了早期箏的形制,弦数多以十三弦为主,只是在长度和箏码的高度上有所改动。

## 二、辽代箏的形制特征

辽代诸帝多崇佛法,常以兴建寺塔作为礼佛的重要方式,不仅在五京地区广建寺塔,也在各州城多有营造。在这些辽塔之上常见手持乐器的飞天形象,即所谓“乐伎”,这反映了契丹人以乐舞、香、花等供养诸佛的宗教习俗,也体现了音乐在辽代社会与信仰中的崇高地位。

尽管目前尚未出土辽代箏的实物,但笔者在系统考察辽代佛塔乐伎图像时发现,多处塔身存有弹箏乐伎形象。值得注意的是,这些图像所呈现的乐器形制具有明显差异,为我们了解辽代箏的多样形态提供了重要的视觉依据。

### (一) 朝阳八棱观塔伎乐砖雕中的箏乐器形制

八棱观塔位于朝阳县大平房镇八棱观村后的小山上,是八角十三级密檐式砖筑。由于历年久远,饱经风雨侵蚀,故多有剥泐,这幅弹箏乐伎砖雕画面虽然不太清晰,但依然可见伎乐人,身披飘带盘坐,将两头微垂的箏平放于身前,两只手拂在琴弦上。这座塔上的箏乐器虽然看不清弦数,但整体形制较为修长。(见图1)



图1 朝阳八棱观东腰壶门乐舞伎乐砖雕

### (二) 朝阳青峰塔伎乐砖雕中的箏乐器形制

青峰塔位于朝阳县西营子乡五十家子村西塔山顶上,故项春松称其为五十家子塔。山下东面五十家子村内有辽代安德州城故址,州置于辽圣宗统和八年(990年),该塔展现了箏、横笛、排箫、笙、拍板、筚篥、琵琶等伎乐。其中弹箏乐伎头戴幞头盘坐在莲花座上,手中所持箏乐器的形制也是宽度较窄,箏身修长,箏尾微微下垂。(见图2)



图2 朝阳青峰塔东腰壶门乐舞伎乐砖雕

### (三) 大宝塔伎乐砖雕中的箏乐器形制

大宝塔位于辽宁省朝阳市凤凰山北沟的一座小山上,塔名无考,现俗称大宝塔。该塔为方形空心十三级砖筑,塔座中部束腰刻有莲花、火焰、伎乐人,由于时间久远,有一部分砖雕已经丢失,保留下来的只有箏乐伎、琵琶乐伎和排箫乐伎砖雕。这组砖雕较为特殊,都为站立演奏。弹箏伎乐人身穿袈裟,脖子上佩戴璎珞项圈,箏并没有放于双腿上,而是放置于带有云纹的,类似今天箏架的物体上。此件箏乐器的长度较短,箏尾下垂。(见图3)



图3 朝阳大宝塔东腰壶门乐舞伎乐砖雕

(四) 山西觉山寺辽塔伎乐砖雕中的箏乐器形制

觉山寺塔位于山西省灵丘县，北魏初创，辽代重建，是八角形十三层密檐塔<sup>[6]</sup>。塔上每面弥座束腰壶门有三幅乐舞伎乐飞天砖雕，共计24幅，目前可以辨认的有舞蹈、排箫、琵琶、箏、琴、笙、拍板、细腰鼓等16幅使乐砖雕。该塔中弹箏飞天盘坐在地将箏头放在腿上，箏尾放在较低的“琴架”上，最值得注意的是这件砖雕中箏的形制，箏的两头非常明显地向地面方向下垂，箏身呈弧状。(见图4)



图4 山西灵丘觉山寺辽塔束腰壶门乐舞伎乐砖雕

(五) 云居寺北塔伎乐砖雕中的箏乐器形制

该塔建于辽重熙年间，位于北京房山云居寺，与辽天庆七年的南塔对峙。北塔原名舍利塔，又称罗汉塔，因其塔身染过红色，故又称红塔<sup>[7]</sup>。这座塔上除弹箏砖雕之外还有三弦、方响、排箫、拍板、大鼓、细腰鼓、羯鼓、琵琶、笙、横笛砖雕，与《辽史·乐志》所载散乐器有“鬲篥、箫、笛、笙、琵琶、五弦、箜篌、箏、方响、杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓、鞞、拍板”<sup>[8]</sup>相互对应。此塔生动形象地展现了辽代散乐形式。这些手持乐器的伎乐人都穿着契丹服饰，壶门旁边的舞者表演着“踏步舞”，展现出契丹草原民族勇猛、健朗、豪放的气魄和奔驰在辽阔草原的美感(见图5、图6)。在云居寺北塔束腰壶门上有两幅弹箏乐伎的砖雕，一幅正弹，一幅背弹。正弹的乐伎身穿契丹服饰，戴有佛珠，盘坐在凳子上，将箏头放在右腿上，箏尾放在带有璎珞纹的“箏架”上，琴头与琴尾向地面微垂，琴身呈弧

状。将背弹的这幅砖雕进行线描(见图7)，箏头放在腿上，箏尾置于“箏架”，箏的形制较为修长、平直，与唐代箏的形制较为一致。



图5 云居寺北塔束腰壶门乐舞伎乐砖雕



图6 云居寺北塔束腰壶门乐舞伎乐砖雕背弹

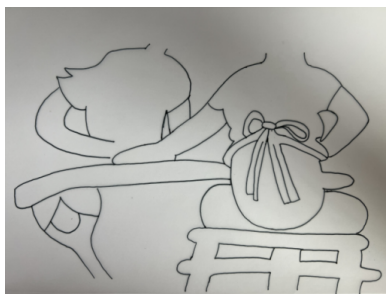


图7 线描云居寺北塔束腰壶门乐舞伎乐砖雕背弹  
(周桐舟摹)

(六) 辽宁鞍山海城析木金塔伎乐砖雕中的箏乐器形制

析木金塔位于辽宁省海城市析木镇羊角峪山坡上。该塔为实心的八面十三级密檐式砖塔。束腰部分每面有2幅伎乐人砖雕，应有16幅，现存8幅，其中有2幅为弹箏乐伎。在第一幅砖雕

中，弹箏乐伎身穿齐胸长襦，站在箏头的水平方向，双手抚箏进行演奏。箏身呈弧状，两头微垂平放于云纹“箏架”上。第二幅砖雕中的伎乐人则是坐在凳子上演奏。陈秉义先生认为此处展示的是弹琴伎乐人<sup>[9]</sup>，但此砖雕中伎乐人所弹乐器应是箏，有如下几点理由：首先，从乐器与人物的比例看，该乐器较为修长，两头微微下垂，呈弧状，并且乐器有一定厚度，乐器的下方用云纹样式的架子支撑，这与第一幅砖雕和朝阳大宝塔所雕刻的乐器摆放形式较为一致；其次，从演奏角度说，弹琴者一般将琴直接放在身体的正中间处，无需琴架等物体支撑，该砖雕中的乐伎人坐在了偏靠箏头的位置，是弹箏最常见的坐位方式。（见图8、图9）



图8 析木金塔束腰壶门乐舞伎乐砖雕



图9 析木金塔束腰壶门乐舞伎乐砖雕

### 三、演奏形态考析

尽管通过文献记载、出土实物与砖雕图像的互证，可大致还原辽代箏的形制轮廓。然而，箏的内部结构与具体尺寸仍难以精确复原。大量图

像材料直观展现了箏的形制演变与演奏实态，为我们探讨辽代箏的演奏方式提供了重要依据。

#### （一）演奏姿势

从先秦时期的绍兴306号墓中出土的弹箏明器<sup>[10]</sup>（见图10）与战国早期的长沙杨家湾6号墓出土的箏伎乐俑<sup>[11]</sup>（见图11）看，早期弹箏人应为跏趺坐，将箏头放置于双腿之上，箏尾平放于地面。至汉魏南北朝时期，箏的演奏姿势也都为跏趺坐。唐代李寿墓石刻壁画中刻有坐部伎和立部伎乐队，坐部伎中弹箏人亦为跏趺坐。但如上述8幅砖雕显示，跏趺演奏的姿势在辽代已经不复存在，取而代之的是盘坐、站立与坐凳三种主流姿势。

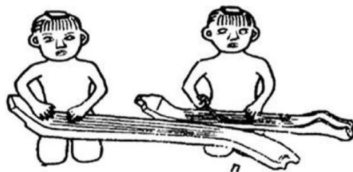


图10 绍兴306号墓明器图

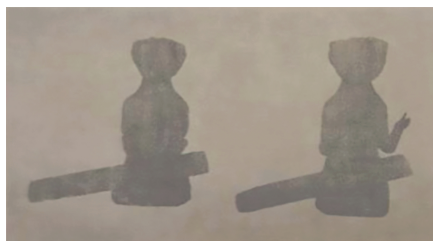


图11 长沙杨家湾6号墓伎乐俑

将汉唐时期弹箏图像进行梳理发现，除跏趺演奏姿势外，还有盘坐演奏姿势。如莫高窟第112窟报恩经变图<sup>[12]</sup>与第331窟飞天伎乐图<sup>[13]</sup>中的箏伎均为双腿盘坐于地。朝阳八棱观塔、朝阳青峰塔、觉山寺塔、云居寺北塔中的乐伎均为盘坐演奏。朝阳大宝塔与海城析木金塔上的弹箏乐伎为站立演奏，此种演奏姿势应来源于唐代立部伎。云居寺北塔与析木金塔中弹箏乐伎则坐在凳子上演奏，这与唐代《宫乐图》中弹箏者的坐姿相同。可见辽代弹箏者继承了唐代盘坐、站立、坐凳三种演奏姿势。

## （二）箏体摆放

辽代弹箏的摆放方式主要有三种：一是置于双腿之上；二是架于器物之上；三是手持。

在多数图像资料中，箏头置于演奏者盘坐的双腿上，箏尾则由支撑物承托。除觉山寺砖雕使用方形物体承托箏体外，其余支撑物多饰以莲花、云纹等图案，形制已趋统一，可视为早期箏架的雏形。这类装饰性支撑物的普及，表明辽代已出现具有一定规范性的辅助器具。除了上述箏体摆放形式，还有一种为将箏体平置于两个长条支架之上的摆放形式，这两个支架的形制与现代箏架高度相似，便于演奏者发挥。

青峰塔砖雕呈现较为特殊的斜抱姿势，演奏者将整件乐器环抱怀中。这种斜抱姿势与唐代李寿墓中立部伎的持琴方式一致，其演奏形态类似今日的吉他演奏。

从演奏姿势与摆放方式看，辽代箏乐演奏趋于成熟与多样化。跏坐姿势因稳定性差、易使演奏者疲劳而逐渐被淘汰；盘坐姿势契合游牧民族席地而坐的习惯，适应性较强；而坐凳并使用支架的方式最为稳定，不仅能减轻演奏者的身体负担，还能使箏体共鸣充分、音响效果更佳。

## （三）演奏形式

辽代箏的演奏形式分为合奏、独弹、对弹三种。

合奏是箏演奏的常见形式。白居易曾在《霓裳羽衣歌》中写道：“玲珑箏篴谢好箏，陈宠鼙筑沈平箏。清弦脆管纤纤手，教得霓裳一曲成。”从中可见箏与箏篴、鼙筑、笙等乐器合奏情况。由于辽代资料匮乏，并没有太多文献显示箏的合奏情况，但箏隶属辽代散乐队和大乐队，应与乐队中的乐器一同合奏。

独弹即独奏，箏独奏是辽代弹箏特有的表演形式。早在秦代时，箏被逐出礼乐；在汉代时，箏加入乐府；在唐代时，箏只能用于宫廷宴饮中的清乐；在宋代，群臣对是否废弃箏展开了激烈的讨论。这些都充分证明箏以“俗乐器”的身份居于中国古代音乐中。《辽史》记载，皇帝生辰乐

次“酒一行歌。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”<sup>[14]</sup>。除了皇帝过生日，曲宴外国使臣时也会用“箏独弹”<sup>[15]</sup>。这些都可证明，箏在辽代是一件非常受重视的乐器。

对弹即为两个箏伎面对面弹奏，这一演奏形式可见于云居寺北塔上的背弹箏砖雕。辽塔中除了这幅背弹箏外，演奏乐器的伎乐人都是以面部示人。笔者最初以为这是修建佛塔时被赋予的特殊意义，但查阅了众多佛教资料后并没有找到合理的解释。后来再仔细观察这幅图后发现其中的伎乐人并不是在整幅砖雕的中间位置进行演奏，其演奏位置十分靠右。该砖雕上共有两位伎乐人，这是所有辽塔乐舞伎乐砖雕中独一无二的现象。砖雕右侧的乐伎盘坐在凳子上，将箏头放在腿上，琴尾置于“箏架”，从演奏者上半身的姿势可以推断，这个乐伎低着头右手弹奏，左手呈按弦状。箏的形制是较为修长、平直的，与唐代箏的形制较为一致。砖雕左侧伎乐人的形象虽然非常模糊，但右侧手臂弯曲十分明显，并与右侧人物的手臂角度高度相似，由此可以推断，砖雕左侧伎乐人也应该是弹奏的姿势。这幅砖雕中只出现了一件箏乐器，并且是置于背弹者的腿上，那么两者弹的究竟是同一件乐器还是另有乐器？对中国古代箏乐器的演奏形式进行了梳理，发现箏的演奏形式无非就是独奏、为歌者伴奏或是与其他乐器合奏，任何图像资料都没有显示两人弹奏一台箏的情况。《焚椒录》记载，辽代宣懿皇后萧观音的婢女单登常与乐工赵惟一比拼弹箏技术，因皇后不赏识自己而心生怨恨。皇后知道后便召她对弹《四旦二十八调》。但文章没有详细说明二人是否在同一台箏上对弹。笔者认为，皇后萧观音与婢女单登对弹时应该各持一只箏，原因如下：首先，中国古代封建制度十分看重君臣之礼，尊卑有别，皇后和婢女不会在同一件乐器上演奏；其次，两人对弹二十八调是要比试谁的箏技更胜一筹，若是在一台箏上对弹，其中一个人所弹的音阶排列

会与正常的音阶排列相互颠倒,这样就无法公平公正地区分胜负。仅从这件砖雕上只出现一件乐器来看,这种“对弹箏”的形式也许是辽代产生的与“箏独弹”相对的特殊演奏形式。辽代箏乐不仅在形制上承唐启元,更在演奏姿势、摆放方式与音乐形式上展现了鲜明的民族特色与时代特点,体现了契丹文化对中原乐器的吸收、改造与再创造。

#### 四、演奏场合

##### (一) 宫廷用乐

###### 1. 大乐

“自汉以来,因秦、楚之声置乐府……用之朝廷,别于雅乐者,谓之大乐。”<sup>[16]</sup>辽代的大乐用于朝廷,是宫廷宴享仪式用的音乐,又有别于雅乐。大乐虽不像雅乐那样有固定的程序模式,但也具有庄重典雅的特点,具有一定的观赏性。晋高祖时期,契丹一辽不仅从后晋获得了散乐,也得到了演奏大乐时所用的乐器。《辽史·乐志》记载:“大乐器……玉磬、方响、搯箏、筑、卧箏篥、大箏篥、小箏篥、大琵琶、小琵琶、大五弦、小五弦、吹叶、大笙、小笙、篥、箫、铜钹、长笛、尺八笛、短笛。以上皆一人。”<sup>[17]</sup>统和元年圣宗册封天皇太后时,曾使用包括箏在内的大乐乐队引导皇太后的轿辇至金銮门;天庆元年,天祚皇帝上寿仪时,箏与箏篥、琵琶等乐器组成的大乐队也进行了表演。

###### 2. 散乐

散乐于后晋天福三年传入契丹一辽,其内容包括大量歌舞、杂剧角抵等。散乐采用了汉乐府遗留下来的节目,主要用于册封仪式、宴飨仪式。散乐中使用的乐器有:“觿篥、箫、笛、笙、琵琶、五弦、箏篥、箏、方响、杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓、鞀、拍板。”<sup>[18]</sup>《辽史·乐志》详细记载了皇帝生辰与曲宴宋国使臣时的乐次,箏都作为独奏乐器应用于表演当中。

##### (二) 佛教用乐

“佛教从发源地印度经印度西北的安息、大夏、大月氏康居等国,越过葱岭,沿丝绸之路传入西域的龟兹、于阗等国,最后逾玉门关、阳关等地传入中国内地。”<sup>[19]</sup>辽代佛塔上有许多手持乐器的飞天形象,我们称之为乐伎。契丹人将乐舞、香、灯、花等供养给“佛”,可见音乐在契丹人心中具有崇高的地位。笔者在考察辽塔的过程中发现,有众多塔上都有弹箏乐伎,如在辽宁朝阳北塔、黄花滩塔、八棱观塔、北京云居寺塔、山西觉山寺塔上均有箏乐器砖雕,充分体现了箏乐器在佛教音乐中的重要地位。

#### 五、箏人与箏事

箏在辽代的发展,不仅体现在形制与奏法的演进上,亦与特定历史人物的音乐实践紧密相连。对辽代箏人群体及其相关事件的考察,是理解箏乐在辽代社会文化中实际功能与象征意义的关键路径。目前文献所见的辽代箏人共3位。

一是萧观音,辽道宗耶律洪基的宣懿皇后,萧惠之女,其容貌端庄大方,因长得像观音菩萨,所以得小字“观音”。萧观音自幼受中原汉文化熏陶,喜好诗书,创作了《伏虎林应制》《回心院》等15首传世作品,虽数量不多,但内容与手法在中国女性文学史上占有一定地位,被道宗誉为“女中才子”。不仅如此,萧观音还通音律,擅长自制歌词、弹箏和琵琶。辽代史官王鼎曾在《焚椒录》中记载萧观音:“复能诗歌,弹箏琵琶尤为当时第一。”可见萧观音的箏技十分高超。

二是单登,原为耶律重元家婢,重元叛乱失败后被收为宫婢,善弹箏和琵琶。《焚椒录》记载:“宫婢单登,固重元家婢,亦善箏及琵琶,每与赵惟一争能,怨皇后不知己。皇后知道后便召见单登与她对弹了二十八调,但单登的箏技确实不如皇后,愧耻拜服。于时,上常召登弹箏。”单登的箏技虽不如萧观音,但她能与萧观音对弹二十八调及常常为皇上耶律洪基弹箏,由此可见,

她也具有一定的弹箏水平。

三是赵惟一，辽道宗时期的伶官，擅长弹箏和琵琶，也是宣懿皇后身边唯一能够演奏《回心院》的人，因此深受皇后赏识。

契丹—辽是由我国北方少数民族建立的政权。由于长期与北宋对峙，在文化上有一定的交融，契丹—辽代对国家进行了“两院制”管理，依靠中原先进文化，援引中原的法度强化皇权。后妃及贵族都对中原汉文化十分仰慕，苦学中原文化，目前流传的许多辽代诗词歌赋都以汉字写成，其内容具有很高的中原文化造诣。在音乐方面，契丹—辽大量收集中原乐器及乐谱。箏作为汉族特有的乐器很早就传入契丹—辽，成为大乐及散乐中必不可少的一部分。《辽史·乐志》和《绿水亭杂识》都提到宴请宋国使臣时以箏曲相待。箏独奏作为宴请活动中的指定节目，体现了帝王对箏乐器的重视，独奏也反映了当时箏的表演形式更加趋于完备。不仅如此，皇后萧观音、宫婢单登的弹箏技艺也十分高超，足以说明箏在当时社会的流行。

《焚椒录》作者是王鼎，字虚仲，涿州人（今河北），他为人非常正直，人有过，必面抵之。寿昌初年升为观书殿学士，后因怨恨上不知己而获罪，被流放于镇州。流放期间著成《焚椒录》，是辽代留存至今的唯一一部传记文学作品。《焚椒录》虽不是官书，但是记录了翔实可靠的信史，补充了《辽史》对宣懿皇后诗文的失载，以及诬案之疏漏的不足，其内容具有重要的史料价值。“耶律洪基总北南院枢密使事，加尚书令，进封燕赵国王。兼天下兵马大元帅，知惕隐事，预朝政。”<sup>[20]</sup> 因为爱慕萧观音贤淑，于是纳她为妃。咸雍末年，萧观音因谏猎秋山被皇帝疏远便作《回心院》词十首。“张鸣箏，恰恰语娇莺。一从弹作房中曲，常和窗前风雨声。张鸣箏，待君听。”<sup>[21]</sup> 这是《回心院》的最后一首，前句“莺声燕语”表达了昔日与皇上的爱恋之情，从中透露了箏的声音特点十分清脆，可与莺的叫声相比拟。后句体现了箏常用来弹奏房中乐，配合窗外的风雨声，

弹尽惆怅与哀思。这表明箏的音响是具有很强塑造性的，既可以弹奏清脆动人的声调，又可以弹奏哀愁催泪的声调。这首词被加以管弦配乐之后，除了伶官赵惟一以外，没有其他伶官可以演奏，所以皇后非常赏识他。宫婢单登常与赵惟一争高低，怨恨皇后不欣赏自己，皇后知道后便召见单登并与她对弹二十八调，相比之下她的箏技确实不如皇后。单登的妹妹清子是教坊朱顶鹤的妻子，与耶律乙辛私通，单登每每与清子诬告皇后与赵惟一，耶律乙辛皆知晓，二人都对其颇有怨恨，耶律乙辛命人作《十香词》，让单登骗萧皇后说是宋国皇后所作，十分喜爱中原汉文化的萧皇后不知道是计，抄录了一份并在纸后书写了自己所作的七言绝句《怀古》，诗曰：“宫中只数赵家妆，败雨残云误君王。惟有知情一片月，曾窥飞燕入昭阳。”耶律乙辛借此向皇上上书《奏懿德皇后私伶官疏》，描述了萧观音与赵惟一偷情的过程：大康元年十月二十三日，根据外直别院宫婢单登以及教坊朱顶鹤供认，伶官赵惟一与本坊人内承直（官名）高长命私自来往，因为弹得一手好琵琶，所以被召见入内，仗恃皇后恩宠，冒犯明令禁止的法礼，一心想伺候懿德皇后御前。

疏忽于咸雍六年九月，皇后驾临木叶山，赵惟一称懿德皇后召他入内弹箏。当时皇后将御制《回心院》曲十首，令赵惟一作调。从早到晚，调做成了，皇后向帘下看，随即隔着帘子与赵惟一对弹。到了晚上便点亮烛火，命令赵惟一脱掉官服，身着绿巾、金抹额、窄袖的紫罗衫、脚穿珠带乌靴。皇后身穿紫金凤衫、杏金黄缕裙、头戴百宝花簪、脚穿红凤花靴，令赵惟一重新搁置内帐，对弹琵琶。两人一会饮酒一会弹琴，直到院鼓敲了三下，命内侍出帐……后来皇后再传召赵惟一，他都不敢入帐，皇后十分想念他，便将《十香词》赐给他。道宗犹豫不决，有人奏报《怀古》诗中含“赵惟一”三字，辽道宗听后非常生气，于是赐萧观音自尽。萧观音的一子四女跪地乞求代母受死，也被道宗严厉训斥。萧观音虽然知道被人所害却又无力回天，于是挥笔写下了

《绝命词》,和箏而弹,弹毕,用白练自缢,年仅36岁。

## 六、结语

通过对辽塔砖雕中箏乐器形制的分析,可确定辽代箏存在两种主要形制:其一为箏身平直修长;其二则为两端微垂、箏身呈弧形的形制。该类弧形制可能为契丹民族所创制。

在功能与文化定位上,辽代箏虽承后晋旧制,却被赋予了更显著的娱乐属性与礼仪功能。其用于大乐、散乐等场合,尤其是在重大庆典中设立“箏独弹”环节,彰显了统治者对箏乐的推崇与重视,为箏赋予了更强的“娱乐性”。箏不仅是礼乐之器,更是契丹—辽多元音乐文化中兼具艺术表现与民族特色的重要载体。通过对形制、演奏及功能的多维考察,可窥辽代箏乐在继承中原传统基础上的民族化创新,同时也为理解辽代社会文化与音乐艺术的交融提供了关键视角。

### 参考文献:

[1][2]王子初.中国音乐文物大系:江西卷[M].郑州:大象出版社,2009:59、62.

[3]王子初.中国音乐文物大系:江苏卷[M].郑州:大象出版社,1996:248.

[4]项阳,宋少华,杨英健.五弦箏初研:西汉长沙王后墓出土乐器研究[J].音乐研究,1994(3):44-47.

[5]蒋廷瑜.广西贵县罗泊湾出土的乐器[J].中国音乐,1985:45-46.

[6]王春波.山西灵丘党山寺辽代砖塔[J].文物,1996(2):51-62.

[7]林元白.房山云居寺塔和石经[J].文物,1961(1):62-70.

[8][14][15][16][17][18][元]脱脱.辽史·乐志[M].北京:中华书局,1974:891-892、891-892、892、885、886-887、893.

[9]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,2018:212.

[10]浙江省文物管理委员会.绍兴306号战国墓发掘简报[J].文物,1984:12-28.

[11]王子初.中国音乐文物大系:湖南卷[M].郑州:大象出版社,2006:255.

[12][13]王子初.中国音乐文物大系:甘肃卷[M].郑州:大象出版社,1998:140、126.

[19]杨娜妮.对契丹箏的初步考察:契丹与中原箏的比较及思考[J].乐府新声,2010(2):58-64.

[20][元]脱脱.辽史·本纪第二十一·道宗一[M].北京:中华书局,1974:251.

[21]《续修四库全书》编纂委员会.续修四库全书:423册[M].上海:上海古籍出版社,2002:505-506.