

# 辽金时期散乐乐队的音乐图像研究

原 媛

[摘要] 辽与金是中国历史上由契丹族和女真族建立的北方少数民族政权，独具特色的音乐文化使其在中国音乐史上具有重要地位。散乐是辽金时期具有代表性的音乐形式，遗存了丰富的音乐图像。以河北、内蒙古、山西等地出土的辽金墓葬壁画、砖雕等音乐图像为核心材料，结合文献考证与音乐史学和民族音乐学的跨学科研究方法，考释音乐图像，并系统梳理辽金时期散乐乐队的乐器组合、规模建制、表演场域及历史影响，进而探究散乐在辽金时期民族文化交融中的发展特征与传承脉络。

[关键词] 辽金时期；散乐；乐队建制；音乐图像；民族音乐学

中图分类号：J609.2 文献标识码：A 文章编号：1001-5736(2025)03-0052-10

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2025.03.07

辽与金皆为我国历史上的少数民族政权，分别由北方的契丹族与女真族建立。辽代由契丹族首领耶律阿保机建立于公元916年，凭借军事优势控制了漠北至燕云的广阔疆域。随着女真族发展壮大，公元1115年，完颜阿骨打建立金代，并于公元1125年完成政权更迭。这两个共生于中国北方地区的民族，其民族音乐文化各具特色且长期互动，在中国音乐史上书写了浓墨重彩的一笔。

辽金音乐研究在中国音乐通史研究中尚属薄弱环节，尤其在辽金时期散乐乐队方面的研究更鲜有学者涉足，研究成果寥寥，其原因主要是辽金文献的散佚。文字失传、乐志简略等问题，给辽金音乐史研究的文献资料查找带来诸多困难。随着音乐考古的不断发展，近些年，大量辽金时期文物实证材料被发掘出土，其中，生动鲜活的辽金时期散乐乐队图像，为辽金时期散乐乐队研究带来了新的契机，但关于这些珍贵的辽金时期散乐乐队音乐图像资料的研究成果并不多见，所

以，这些音乐图像亟待更多学者从音乐学角度予以系统整理。本文研究以河北、内蒙古、山西等地出土的辽金墓葬壁画、砖雕等音乐图像为研究对象，对辽金时期的散乐乐队进行研究，对辽金时期散乐乐队的乐器组合形式、人数规模、表演场域等方面进行梳理与阐述，探索辽金时期散乐乐队的发展特点及后世影响。

历代“散乐”一词的内涵不尽相同，因此，本文首先梳理“散乐”一词的涵盖范畴和演进轨迹，在此基础上解读辽金时期散乐乐队的音乐图像。

## 一、关于散乐表演内容的演进

“散乐”一词最早见于西周，《周礼·春官·旄人》中有记载：“旄人掌教舞散乐、舞夷乐，凡四方之以舞仕者属焉。”<sup>[1]</sup>这里的“旄人”是指掌管教习散乐、夷乐的乐官，凡是从四面八方选拔来从事舞蹈的乐人皆归其管理。由此可以明确，

作者简介：原媛，沈阳音乐学院音乐教育学院副教授。

基金项目：辽宁省教育厅高等学校基本科研项目“辽金散乐乐队的音乐图像研究”（LJ112410177004）。

西周宫廷有散乐表演且由旄人掌管。

自汉代开始，“散乐”一词与“百戏”通用。《旧唐书·音乐志二》对这一情况作出了说明：“散乐者，历代有之，非部伍之声，俳优歌舞杂奏……如是杂变，总名百戏。”<sup>[2]</sup>这段文字详细介绍了从汉朝至南北朝，再到隋唐的历代散乐百戏的表演内容。“汉天子临轩设乐，舍利兽从西方来，戏于殿前，激水成比目鱼，跳跃嗽水，作雾翳目，化成黄龙，修八丈，出水游戏，辉耀日光。”<sup>[3]</sup>“汉武帝通西域，始以善幻人至中国。安帝时，天竺献伎，能自断手足，剝剔肠胃，自是历代有之。”<sup>[4]</sup>我们从这两段文字的描述可见，汉代散乐已不是西周时期来自民间的单纯歌舞表演，而是开始偏重杂戏、幻术类的表演，节目的内容也越发惊险、奇幻。

从魏晋南北朝时期至隋代，散乐也更多延续了杂戏、幻术之类的表演，如“江左犹有《高絙紫鹿》《跛行鳖食》《齐王卷衣》《綉鼠》《夏育扛鼎》《巨象行乳》《神龟竿戏背负灵岳》《桂树白雪》《画地成川》之伎。晋成帝七年，散骑侍郎顾臻……乃命太常悉罢之。其后复《高絙紫鹿》。后魏、北齐，亦有《鱼龙辟邪》《鹿马仙车》《吞刀吐火》《剥车剥驴》《种瓜拔井》之戏。周宣帝征齐乐并会关中。”<sup>[5]</sup>

在汉唐时代，“大抵散乐杂戏多幻术，幻术皆出西域，天竺尤甚。”<sup>[6]</sup>此外，在《旧唐书·音乐志二》关于散乐的记载中，还提到了一些颇具难度技巧的舞蹈，也统归散乐、百戏：“苻坚，尝得西域倒舞伎。睿宗时，婆罗门献乐，舞人倒行，而以足舞于极铍刀锋，倒植于地，低目就刃，以历脸中，又植于背下，吹箏篥者立其腹上，终曲而亦无伤……汉世有橦木伎，又有盘舞。晋世加之以杯，谓之《杯盘舞》。”<sup>[7]</sup>

根据上述文献记载可知，从汉代至隋代，散乐更多指的是杂戏、幻术、舞蹈等内容的表演，对散乐乐队少有提及。难得的是，在《旧唐书·音乐志二》中，关于唐代盛行的“歌舞戏”的文字记载中提到了散乐乐队的乐器：“歌舞戏，有

《大面》《拨头》《踏摇娘》《窟〈石垒〉子》等戏。玄宗以其非正声，置教坊于禁中处以之。《婆罗门乐》，与四夷同列。《婆罗门乐》用漆箏篥二，齐鼓一。《散乐》，用横笛一，拍板一，腰鼓三。其余杂戏，变态多端，皆不足称……”<sup>[8]</sup>这段文字清晰地表述了散乐乐队的乐器包括横笛、拍板、腰鼓等。这几件乐器也正是辽金时期散乐乐队中最常见、最基础的乐器。通过这段文字我们可以了解到，唐代散乐是包含在歌舞戏表演中的，这也为后世戏曲乐队的发展奠定了基础。

宋代宫廷也时有散乐上演。如在《宋史·志第九十五·乐十七》中记载：“其御楼赐酺同大宴。崇德殿宴契丹使，惟无后场杂剧及女弟子舞队。每上元观灯，楼前设露台，台上奏教坊乐、舞小儿队。台南设灯山，灯山前陈百戏，山棚上用散乐、女弟子舞……”<sup>[9]</sup>从宋代的史料中看，文献即使提到散乐也多是概述散乐的歌舞、杂戏表演，对散乐乐队鲜有介绍。

辽代关于散乐的记录开始更多出现突出散乐中乐队表演主体性的介绍。在《辽史·乐志》中记载：“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。”<sup>[10]</sup>由此可见，辽代散乐与汉唐散乐是一脉相传的。《辽史·乐志》对辽册封皇后、皇帝生辰、曲宴宋国使节这三个场合所用的散乐进行了详细描写。“辽册皇后仪：呈百戏、角抵、戏马以为乐。皇帝生辰乐次：酒一行箏篥起，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。酒七行歌曲破，角抵。曲宴宋国使乐次：酒一行箏篥起，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。”<sup>[11]</sup>从这段文字可以了解到，辽代宫廷在册封皇后、皇帝生辰、宴请使节等重要场合中都会使用散乐，并且乐器演奏贯穿仪式始终，可见在散乐表演过程中乐队占

有重要地位。在皇帝生辰和曲宴宋国使节的散乐表演中,从“酒一行”到“酒九行”,每一“行”都有特定乐器演奏或与其他表演配合。如“酒一行箏策起”“酒三行琵琶独弹”“酒五行笙独吹,鼓笛进”,乐器演奏贯穿整个表演流程,每一道演出流程都使用不同的乐器。乐器种类的划分既标志着演出仪式的进程,同时也展示了辽代独特的音乐文化和礼仪传统。

从《辽史·乐志》中关于散乐的文字介绍看,辽代散乐更详细地记载了乐队使用的乐器,且更突出散乐乐队在表演中的地位。《辽史·乐志》记载,在表演过程中出现过“杂剧进”,并且在散乐这段相关文字的结尾部分还单独介绍了杂戏:“杂戏自齐景公用倡优侏儒,至汉武帝设鱼龙曼延之戏,后汉有绳舞、自刳之伎,杜佑以为多幻术,皆出西域。俚俗不经,故不具述。”<sup>[12]</sup>通过对比历代乐志对散乐的记载可以明显看出,在周代至隋唐时期的散乐中大篇幅介绍杂戏、幻术等歌舞表演,散乐乐队却少有提及。而辽代散乐则用大篇幅文字介绍散乐乐队,仅用了寥寥几句介绍杂戏。此外,在《辽史·乐志》中,更多偏重指代杂技、幻术类表演的“百戏”一词,很少与“散乐”一词混合使用。并且“百戏”一词在《辽史·乐志》中的出现频次逐渐减少。

《金史》中关于散乐的资料不及《辽史》中关于散乐的资料丰富,仅有两处直接提到。第一处是在《金史·乐志》关于介绍隶属教坊音乐种类的文字中出现了“散乐”一词:“金初得宋,始有金石之乐,然而未尽其美也。及乎大定、明昌之际,日修月葺,粲然大备。其隶太常者,即郊庙、祀享、大宴、大朝会宫县二舞是也。隶教坊者,则有饶歌鼓吹,天子行幸卤簿导引之乐也。有散乐,有渤海乐,有本国旧音……”<sup>[13]</sup>因此可知,金代散乐与鼓吹乐、渤海乐等都隶属于教坊。第二处也是在《金史·乐志》中有一段专门介绍散乐的文字:“散乐,元日、圣诞称贺,曲宴外国使,则教坊奏之。其乐器名曲不传。皇统二年宰臣奏:‘自古并无伶人赴朝参之例,所有教坊人员只宜听

候宣唤,不合同百寮赴起居。从之。章宗明昌二年十一月甲寅,禁伶人不得以历代帝王为戏及称万岁者,以不应为事重法科。泰和初,有司又奏太常工人少,即以渤海,汉人教坊及大兴府乐人兼习以备用。’”<sup>[14]</sup>从中可知,在金代曲宴外国使节时使用了散乐,这一点与辽代是一致的。此段还明确提出了“禁止伶人以历代帝王为戏及称万岁者”,说明散乐中包含这种带剧情的表演。由此可见,金代宫廷已初见近古戏曲音乐表演的雏形。

关于“散乐”一词在“二十五史”中出现的频率,笔者粗略进行了统计:在南北朝及隋唐时期的史书中,“散乐”一词多有提及;在《辽史》中,“散乐”一词出现次数最多。这从一个侧面也反映了散乐在辽代的影响。然而,在《明史》和《清史稿》中,“散乐”一词几乎消失。

上述文献分析表明,散乐的内涵呈现历时性演变,即从周代的民间歌舞到汉唐百戏杂陈,至辽时期定型为以器乐为核心的音乐形态,再到金代散乐乐队为戏曲雏形伴奏。辽金散乐发展的特点在现存的大量辽金散乐图上均有所体现与印证。因此,本文选取多幅辽金时期的散乐图像予以探究。

## 二、辽金时期散乐乐队音乐图像考释

关于辽金时期散乐的古代文献资料较少,在《辽史·乐志》《金史·乐志》中也只是有少量关于辽金时期散乐的文字记载。其中,在《辽史·乐志》中记载了散乐乐队在宫廷中的使用场合及常用乐器,《金史·乐志》只是提及了散乐使用场合及部门归属,对散乐乐队所用乐器却只字未提。面对辽金时期文献中对散乐的寥寥记载,辽金时期散乐音乐图像更显其珍贵价值。笔者系统收集了大量辽金时期音乐图像遗存样本,最终筛选出河北、内蒙古、北京、山西等地的11幅散乐图像。这些遗存图像集中分布于辽金政权要地(如辽中京、辽上京、金西京等地),可以更好地为丰富辽金时期散乐研究提供有力依据。

### （一）音乐图像中的辽代散乐乐队

辽代实行五京制度，五京分别为上京临潢府（内蒙古自治区赤峰市巴林左旗）、中京大定府（内蒙古自治区赤峰市宁城县）、东京辽阳府（辽宁省辽阳市）、南京析津府（北京市）及西京大同府（山西省大同市）。本文选取了6幅具有典型意义的辽代散乐乐队图像，以此分析辽代散乐的特点。从空间分布看，所选音乐图像集中出土于河北宣化及内蒙古自治区巴林左旗、翁牛特旗等辽代腹地，这些区域或毗邻都城，或地处京畿要道。从音乐图像类别看，所选音乐图像的主要载体是墓葬壁画和画像石，画像内容生动再现了辽代散乐乐队的表演场面。

#### 1. 河北宣化下八里村辽墓壁画

河北宣化下八里村辽墓位于河北省张家口市宣化区下八里村，位于辽代南京（北京市）与西京（山西省大同市）之间，距离两个都城仅百公里，是辽代晚期汉人墓葬。辽代的汉人墓葬形制多承袭唐五代以来的传统，同时也表现出汉人在长期的民族文化融合中汲取契丹文化的情况，在宣化辽墓中普遍出现的髡发契丹人形象中得以体现。散乐图是宣化辽墓出现数量较多的壁画题材，在已发掘的9座墓葬中，有7座在墓葬前室绘有散乐图。本文从中选取其中3幅具有代表性的散乐图进行音乐图像研究。

河北宣化辽墓张氏墓1号墓墓主人张世卿曾任辽代监察御史等职务。这张辽代散乐图绘于一号张世卿墓前室东壁。此散乐图中有12人，是今天所见规模最大的一幅辽代散乐图像。最前面站立的为1位舞者，其身后11位乐人前后两排站立，分奏不同乐器。乐队前排左起演奏乐器依次为箏、笙、箫、细腰鼓、大鼓；后排左起演奏乐器依次为拍板、曲项琵琶、笛、细腰鼓、排箫。该图吹管乐器在乐队编制中占比较大，11位乐人中有6位吹奏管乐。

在乐队编制中打击乐器包括2个细腰鼓、1个大鼓、1个拍板，打击乐乐人共4位。辽代散乐以吹管乐与打击乐为主的这一乐队型制特点，在其

他辽代散乐图中也多有呈现。除前排舞者头戴朝天幞头外，乐人们皆戴黑色交角幞头，身着圆领长袍（长袍颜色丰富），腰间系带，足蹬黑色筒靴。画面充实，人物形象准确生动，气氛庄重热烈，在宣化辽墓壁画中实属罕见。（见图1）



图1 河北宣化辽墓张世卿墓（M1）散乐壁画<sup>[15]</sup>

河北宣化辽墓张匡正墓散乐图绘于10号墓的前室西壁。画面由8人组成，其中7位乐人，1位舞者。演奏击细腰鼓的乐人与舞者在演出队伍的最前面，乐人边敲鼓边与舞者跳着同样的舞步。后排乐人演奏的乐器分别为大鼓、拍板、箏、横笛、笙及曲项琵琶。壁画中乐人簪花朝天幞头、华服刺绣的视觉表征，彰显了该壁画所描绘散乐场面的规格之高。（见图2）



图2 河北宣化辽墓张匡正墓（M10）散乐图<sup>[16]</sup>

在河北宣化辽墓张世古墓（M5）的前室东壁上绘有散乐图，是由5人组成的散乐乐队，分别站在前后两排。前排左起第一人吹横笛，第二人吹箏，第三人击细腰鼓，后排两人均为打击乐

手，分别演奏拍板和大鼓。在该乐队的5件乐器中，有3件为打击乐器，可见打击乐器在辽代乐队中的占比之大。我们通过这样的乐队组合，可以推断乐队演奏的音乐应是具有强烈的节奏动感、气氛热烈、情绪激昂的音响效果。（见图3）



图3 河北宣化辽墓张世古墓（M5）散乐图<sup>[17]</sup>

如图3所示，乐人佩戴交脚幞头，这种幞头一般为品级较低的官员所戴，这个细节也表明了这些乐人有官员身份，但品级较低，而图2中的乐人头戴朝天幞头。朝天幞头通常与华丽的贵族服饰相搭配，以彰显其身份的高贵。图1和图3中的乐人服饰虽然颜色艳丽，但都是纯色布料，无花色图案。图2中的乐人服饰在布料上却都带有刺绣图案，更显华丽，加之簪花幞头营造出更加喜庆、欢乐的演出氛围。通过这些能推断出，图2散乐图描绘的是一场更高规格的散乐演出场景。

## 2. 内蒙古巴林左旗杨家营子镇石匠沟萧氏夫人墓画像石

1989年8月，在内蒙古巴林左旗杨家营子镇石匠沟村出土了两方青砂岩质的画像石和一方“大契丹国萧氏夫人”墓志（现收藏于巴林左旗辽上京博物馆）。

据墓志记载，萧氏夫人出身显赫，逝于统和二十七年，享年48岁，其夫耶律污斡里生前身居高位。两方画像石均高114厘米，宽74.5厘米，厚9.2厘米，石质为绿砂岩且四周有边框，每方画像石中各雕刻有12位人物，其中一方为散乐图

（见图4），另一方为侍宴图。



图4 内蒙古巴林左旗杨家营子镇石匠沟萧氏夫人墓出土散乐画像石<sup>[18]</sup>

如图4所示，框内半浮雕3排共12人，其中11人为散乐乐队的男性乐人，均头戴幞头，汉人装扮。他们或盘腿或跪或立，所持的乐器有琵琶、排箫、笙、简板、方响、笛、箏、拍板、大鼓、细腰鼓、横笛等。唯有画面中的第12人为髡发的契丹人，他持短柄指挥锤立于队首，其身份或为乐队的统领者，体现了契丹贵族对汉乐制度的监管，同时也体现了契丹散乐大量吸收了中原散乐的艺术元素。

内蒙古巴林左旗为辽代上京，该墓葬位于辽代契丹人统治的最核心区域，墓主人是契丹贵族。因此，这个画像石中的散乐图向我们展示出辽代契丹贵族的散乐乐队特点。

## 3. 内蒙古博物馆馆藏的辽代散乐图壁画

辽代散乐图壁画，现收藏于内蒙古博物馆，壁画中应有6人，但位于这幅壁画最左与最右边缘的两人只留有残缺的服饰、鞋靴与朝天幞头的边缘，无法见其原貌及演奏乐器。位于这幅壁画中心位置的4个人物图像非常清晰，服装颜色极为艳丽。他们中有3人头戴簪花幞头，手中分别

持横笛、琵琶、拍板进行演奏。另外，壁画中还有1人为髡发造型，明显表明其契丹人的身份。这个人物并没有演奏乐器，而是随着身后散乐乐队的音乐在起舞。从神情与姿态上看，舞者与其身边的吹笛人有互动表演。（见图5）



图5 内蒙古博物馆馆藏的辽代散乐图壁画

#### 4. 内蒙古扎鲁特旗文管会藏辽代乐舞画

在内蒙古扎鲁特旗文管会藏的辽代乐舞画中，人物头戴幞头，身着圆领长袍，服饰色彩鲜艳，壁画中的人物形象神态和动作栩栩如生。从左至右仔细观察可以发现，最左侧1人在舞蹈，其身着褐色服饰，动作夸张。其余4人手持乐器，其中紧靠舞者的乐手手中乐器为细腰鼓，接下来依次为曲项琵琶、箏、横笛。在这幅图像中，乐手仅有4人，但乐队中吹管、弹拨乐器和打击乐器一样都不少。（见图6）



图6 内蒙古扎鲁特旗文管会藏辽代乐舞画<sup>[19]</sup>

综上6幅辽代乐舞图像可见，辽代散乐乐队的规模通常为多则十余人的大型散乐乐队和少则四五人的小型散乐乐队。以上这些散乐图中乐队使用的乐器，包括箏、笛、笙、箫、排箫、琵琶、方响、细腰鼓、大鼓、拍板等。《辽史·乐志》对散乐乐队使用的乐器有着非常详细的记录：“散乐器：箏、箫、笛、笙、琵琶、五弦、箏、篪、箏、方响、杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓、鞞、拍板。”<sup>[20]</sup>通过图文考证可知，这些辽代散乐图像与《辽史·乐志》记载中的乐队常见乐器是基本吻合的。这里还需说明的是，《辽史·乐志》这段引文中提到的杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓等其实都属细腰鼓类乐器，这一点在笔者已发表的其他文章中也有详细解读。在本文引用的音乐图像中，虽不易辨认出这些细腰鼓的具体种类，但从这几幅辽代散乐图像中不难看出，几乎每幅图像都有细腰鼓的身影。通过对辽代散乐图像与《辽史·乐志》记载的散乐乐队乐器进行比对可以发现，唯有五弦、箏、篪三种乐器没有出现在本文所选的辽代散乐图像中。但我们可在其他辽金散乐图像及文字资料中去寻找这三种乐器。如在五代时期契丹人胡瓌所作的《卓歇图》中，宴请宋使的散乐乐队中有箏篪的身影；在《辽史·乐志》记载的曲宴宋使时所用散乐中也有“酒七行箏独弹”的明确记载。那么，唯有“五弦”暂时没有明确地在辽代散乐图像中出现过。而文献中所记载的这些辽代散乐乐队乐器几乎都可以在辽代散乐图像中得到印证。

再看这些图像，无论在大型或小型散乐乐队中，出现频率最高的有箏、笛、笙、琵琶、细腰鼓、拍板等乐器，可以说，辽代散乐乐队的最常用或最核心乐器涵盖了吹管乐、弹拨乐及打击乐三类。再对比《旧唐书·音乐志二》中记载的“《散乐》，用横笛一，拍板一，腰鼓三”，可见横笛、拍板、细腰鼓这三件唐代散乐所用乐器也是辽代散乐乐队的核心乐器。此外，从本文所选的辽代墓葬散乐图像看，这些墓主人无论是汉人，还是契丹人，在其墓葬的散乐图像中，乐人多汉

人装束，偶有契丹人装束。由此，辽代散乐乐队在主体继承唐代散乐乐队的基礎上，又有了进一步的发展。

除此之外，辽代散乐乐队还有一个特点，就是散乐乐队多会结合舞蹈表演。在6幅辽代时期散乐音乐图像中，有4幅图像显示散乐乐队前排有1位舞者翩翩起舞，且乐队中的乐人都是头戴幞头的典型汉人装束，而髡发的契丹人却只是出现在舞者或引领者的位置。这种热情豪放的动作是契丹乐舞的典型动作，在其他契丹乐舞图中也曾频繁出现。散乐乐队既加入契丹乐舞的表演，也展现了辽代散乐中契丹与汉文化的交融。这些遗存图像的地理集中性与文化高阶性，共同印证了散乐在辽代历史文化中的重要地位。

## （二）承接辽代，开启戏曲伴奏的金代散乐

金代都城体系基本沿用了辽代五京制度，但略有改变，具体包括上京会宁府（黑龙江省阿城市）、中都大兴府（北京市）、南京开封府（河南省开封市）、北京大定府（内蒙古自治区赤峰市）、东京辽阳府（辽宁省辽阳市）、西京大同府（山西省大同市）。本文选取的几幅金代散乐音乐图像，主要是来自金西京（山西省大同市）一带的金代贵族墓葬壁画及砖雕。此地是金代政权的重要活动区域，所选音乐图像亦具有一定的典型性。

### 1. 山西省大同市南郊金代墓壁画

王银田在《考古学报》1992年第4期发表的《大同市南郊金代壁画墓》一文介绍了山西省大同市南郊两座金代墓壁画的挖掘情况。绘于大同市南郊1号墓西壁的宴乐图壁画现今保存十分完整。（见图7）



图7 大同市南郊1号金代墓壁画<sup>[21]</sup>

图7中共绘有7人，其中男性6人，女性1人。男性均头戴幞头，身穿圆领窄袖长袍，系腰带，服饰包括红、蓝、绿等颜色，鲜艳多彩。女性身着长裙短襦，蓝色绶带垂于身后，头梳双髻。在7人中，有4位手持乐器的乐人，其余3人为手捧宴饮器皿的侍者。乐人所持乐器从右至左分别为笙、拍板、笛，持笛者右侧人物的左手所持乐器从形制分析应为箏箏，该乐手右手也持有一物，但因画面不清晰较难分辨。从图中还可以看出，持笛者与持箏箏者两人正在对视，仿佛在交流演奏配合的相关事宜。从演奏乐器种类看，该乐队基本沿用了辽代时期散乐乐队的主要乐器。

### 2. 山西省大同市博物馆馆藏金代墓室壁画

山西省大同市博物馆馆藏的金代“散乐侍酒图”壁画是1990年在山西大同市站东小桥街出土的金代墓葬壁画摹本。（见图8）



图8 大同市博物馆馆藏  
金代“散乐侍酒图”壁画（摹本）

这座墓葬的墓志记载了墓主人徐龟卒于正隆六年（1161年），享年68岁，由此可推断徐龟生活在辽末和金初。在墓志中，虽未详细记录徐龟身份，但墓葬中的精美壁画，特别是墓室西壁上的“散乐侍酒图”，彰显了墓主人徐龟生前的家境十分显赫。此图也能反映辽金时期都城经济文化的繁荣发展。

这幅散乐侍酒图中共有9人，均为女性。其中4位乐人在演奏乐器，3位分别手持箏箏、横笛、拍板，图中最前面呈坐姿的乐人右手持弓，

左手抚弦，演奏的乐器为轧筝。轧筝这件乐器在古代的图像资料中鲜有出现，宋代陈旸《乐书》有对轧筝的记载，但图像资料仅限乐器形制，并无演奏姿态的展示（见图9）。这幅金代散乐图为我们细致生动地描绘了此乐器的演奏姿态，极为珍贵。也证明了在古文献中提到的散乐乐队中的箏可能就是指轧筝。

### 轧筝



图9 宋代陈旸在《乐书》中记载的轧筝<sup>[22]</sup>

### 3. 山西省稷山县马村段氏墓砖雕

发现于1973—1979年的山西省稷山县马村段氏墓是宋金时期遗留下来的家族墓群。该墓群群的1、2、3、4、5、8号6座仿木结构砖雕墓的南壁上共有杂剧砖雕6组。据6号墓金大定二十一年《段楫预修墓记》及各墓的形制、装饰和出土的钱币等物判断，这批杂剧砖雕应为金代前期遗物。其中，在1、4、5号墓的3组杂剧砖雕中出现了散乐乐队伴奏的砖雕画面，可证明此时散乐乐队开始为戏曲表演伴奏。这为研究宋金杂剧乐队发展研究提供了珍贵的实证材料。

山西省稷山县马村段氏墓群1号墓墙壁上的散乐砖雕上有6位乐人，分前后两排。从砖雕上可清晰地看到，后排4人演奏的乐器从左起依次为大鼓、横笛、箎、拍板，除大鼓乐手为站姿外，其他3人呈坐姿，前排两名乐手呈站立姿态进行表演。虽然他们身前所挎的乐器好似被一块装饰布料遮挡，但从两人双手的动作细节，即右手持鼓槌、左手展开承击鼓的姿势看，仍能辨认

出他们是在演奏腰鼓。这幅画生动逼真地为我们展现了宋、金两代散乐表演的真实场景。（见图10）



图10 山西省稷山县马村段氏墓群1号墓散乐砖雕<sup>[23]</sup>

山西省稷山县马村段氏墓群4号墓砖雕音乐图像中有9人分立前后两排，乐手立于后排，他们所持乐器分别为大鼓、横笛、拍板、箎，此外大鼓旁还有1人好似乐队指挥。这几件乐器皆为前文总结的辽代散乐乐队常用乐器。砖雕画面中在乐队前面站立的4人，从人物的面部神态与肢体姿态判断，他们正在呈现出一段极富故事情节的表演场景。（见图11）



图11 山西省稷山县马村段氏墓群4号墓杂剧砖雕<sup>[24]</sup>

在山西省稷山县段氏墓群5号墓砖雕音乐图像中，雕刻的人物分为前后两排，共8人。（见图12）



图12 山西稷山县马村段氏墓群5号墓杂剧砖雕<sup>[25]</sup>

如图12所示，后排乐人皆为坐姿，左起第一人双手抱在胸前，演奏的乐器极不清晰，已很难分辨，但从演奏姿态及现有辽金散乐乐队资料推断，其演奏的乐器很可能是细腰鼓。在他的左侧3位乐人演奏的乐器是清晰可见的，分别为拍板、箏、横笛。在该音乐图像中，前排4人是很典型的杂剧演员装扮。从这4人服饰看：左起第一人头戴直角幞头，身穿官服，显然扮演的是男性官员角色；左起第二人为男性，手中持长竿，应为戏曲中重要的道具“竹竿子”；左起第三人为男性，抬起的右手伸出食指指着旁边的人；左起第四人右手掩面似偷笑，又似害羞地笑，从神态举止中均能看出是女性角色。

图11和图12鲜活地反映了当时戏曲音乐的发展水平和演奏形式，为研究散乐及杂剧的乐器伴奏形式提供了可靠的历史佐证。

以上5幅金代贵族墓葬壁画及砖雕，为我们留下了珍贵的金代散乐研究资料。通过对这些音乐图像的研究我们可以看出：金代散乐乐队使用的乐器包括箏、拍板、笛、大鼓、细腰鼓、琵琶、笙等，基本继承了辽代散乐使用的主要乐器。金代音乐图像资料还呈现了由辽代散乐乐队为舞

蹈伴奏逐渐转向金代散乐乐队为戏曲伴奏的特点。此外，轧筝在金代散乐中的出现，也是音乐图像研究的一个重要发现。

### 三、结语

辽金时期散乐乐队音乐图像的研究，不仅弥补了文献缺载的史料困境，为研究辽金时期音乐文化提供了直观的图像资料，真实地再现了辽金时期散乐乐队的发展状况，同时也揭示了辽金时期散乐在中国音乐史发展中的意义。从整个研究过程中可获得诸多珍贵的历史文化信息与启示。

一是辽代散乐乐队的建制与繁盛发展。通过辽代散乐乐队音乐图像的考释，我们可以更清晰地总结出辽金时期散乐乐队的组合形式、人数规模等特点。辽代散乐乐队最常见的乐器组合为箏、笙、笛、琵琶、细腰鼓、拍板、大鼓等，涵盖了吹管乐、打击乐、弹拨乐三大类乐器。辽代散乐乐队在主体继承了中原汉人散乐乐队的基础上，又有了一定的发展。辽代散乐乐队前常伴随的独特风格的舞蹈表演更是别具一格。同时，辽代文物中散乐图的频频出现，也使我们更直观地感受到辽代散乐的发展状况。

二是金代散乐与戏曲音乐的共生演进。金代在继承辽代所用散乐乐器的基础上，又有了差异化的发展。辽代散乐乐队通常为舞蹈伴奏，加入北方民族的乐舞元素，融舞蹈与器乐为一体，金代散乐乐队则开始呈现戏曲伴奏的发展趋势。在山西稷山金墓砖雕中，散乐队与杂剧角色的空间并置，实证了散乐从“歌舞伴奏”到“戏曲伴奏”的转换。辽金时期是中国戏剧形成的重要时期，为我们研究宋金戏曲提供了珍贵资料。

三是辽金时期器乐组合的跨时空回响。在辽金时期散乐乐队乐器编制的研究过程中，不禁令笔者联想到以笙管乐为主的辽宁鼓乐。在辽宁鼓乐中，笙管乐乐队组合为管子、笙、笛、堂鼓等乐器，这与辽金时期散乐乐队中的箏、笙、笛、大鼓等乐器组合如出一辙，可见辽金时期散乐奠

定了后世北方笙管乐的器乐传统。这种相同的乐器组合不免令人感叹，辽金时期散乐对中国北方地区的鼓乐产生了深远影响，也是这片土地上千年以来民族器乐传承的重要渊源之一。

对辽金时期散乐乐队音乐图像的研究，使我们感受到契丹族和女真族这两个古代少数民族创造的文化与汉族文化之间持续的互动与融合，从而孕育出灿烂绚丽的艺术文化成果。在音乐图像中，髡发舞者与汉人乐工的共同表演，构成了“胡乐汉奏，华夷交响”的视觉隐喻。辽金时期散乐的文化张力表明，中华音乐文明从来不是单向度的“汉化”进程，而是多民族文化在相互碰撞、调适与重构中形成的“多元音声共同体”。

#### 参考文献：

[1]修海林. 中国古代音乐史料集[M]. 西安:世界图书出版

公司,2000:732.

[2][3][4][5][6][7][8][后晋]刘昫,等. 旧唐书[M]. 北京:中华书局,1975:5407.

[9][元]脱脱,等. 宋史[M]. 北京:中华书局,1977:3348.

[10][11][12][20][元]脱脱,等. 辽史[M]. 北京:中华书局. 1974:1560.

[13][14][元]脱脱,等. 辽金史[M]. 北京:中华书局,1975:4466.

[15][16][17]河北省文物研究所. 宣化辽墓壁画[M]. 北京:文物出版社,2001:133.

[18]巴景侃. 辽代乐舞[M]. 沈阳:万卷出版公司,2006:119.

[19]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,2018:242.

[21]王银田. 大同市南郊金代壁画墓[J]. 考古学报 1992(4):489-512.

[22][北宋]陈旸. 乐书[M]. 郑州:中州古籍出版社,2019:743.

[23][24][25]山西师范大学戏曲文物研究所. 宋金元戏曲文物图论[M]. 太原:山西人民出版社,1987:147.

## On the Musical Iconography of *Sanyue* Ensembles in the Liao-Jin Period

Yuan Yuan

**Abstract:** Liao and Jin were northern minority regimes established by the Khitan and Jurchen peoples in Chinese history, whose distinctive musical culture secured them an important position in the history of Chinese music. *Sanyue* was a representative musical form during the Liao-Jin period, for which abundant musical iconography has been preserved. Centering on musical images from tomb murals, brick carvings and related artifacts unearthed in regions including Hebei, Inner Mongolia, and Shanxi during Liao-Jin Period, and adopting an interdisciplinary methodology that combines textual research with music historical and ethnomusicological approaches, this study interprets these visual sources and systematically examines the instrumental combinations, organizational structure, performance contexts and historical impact of *Sanyue* ensembles, thereby investigating the developmental features and transmission patterns of *Sanyue* amidst the ethnic cultural integration of the Liao-Jin Period.

**Key words:** Liao-Jin Period; *Sanyue*; Ensemble Organization; Musical Iconography; Ethnomusicology