

論遼宮廷音樂對中原王朝音樂文化的繼承與融合

王福利

徐州師範大學文學院

引論：契丹族的傳統音樂

十世紀到十二世紀初，雄踞北中國的遼政權，是北方少數民族契丹族建立的國家。契丹自後魏以來，名見中國。其族以鞍馬為家，逐水草而畋漁，在長期的牧獵生涯中創造出本民族的語言和歌舞音樂。早期這些語言和歌舞，不論內容還是形式，都與契丹族特殊的生活條件和生存環境密切相關。

就其音樂而言，首先，反映早期契丹人生產生活情趣的歌舞音樂，帶有鮮明的地域色彩和風土氣息。《遼史》卷七一〈后妃傳〉曾載有關太祖淳欽皇后述律氏的童謠道：「青牛嫗，曾避路。」¹契丹早期的音樂形態簡單而質樸，它們來源於現實生活，又適合於老百姓表情達意和娛人娛己的需要。張舜民《使北記》：「胡人吹葉成曲，以番歌相和，音韻甚合。」有一首〈契丹風土歌〉，相當形象地反映了在一望無際的大草原上，於紅花綠草中，契丹族男女老少隨時遷徙，一邊彈奏琵琶一邊歌舞的歡快場面。其題下注曰：「都下聞蕭總管自說其風土如此。」說明該歌具史詩價值。《全遼文》卷一二即直接署名蕭總管。歌詞曰：「契丹家住雲沙中，蒼車如水馬若龍；春來草色一萬里，芍藥牡丹相間紅。大胡牽車小胡舞，彈胡琵琶調胡女；

¹ 這一童謠與契丹族誕生的傳說相關：「契丹之先，有一男子乘白馬，一女駕灰牛，相遇於遼上，遂為夫婦，生八男子，則前史所謂迭為君長者也。此事得于趙志忠。志忠嘗為契丹史官，必其真也。……契丹祀天，至今用灰牛白馬。予嘗書其事於《實錄·契丹傳》。」見江少虞：《宋朝事實類苑》（上海：上海古籍出版社，1981年），〈安邊禦寇·契丹〉，頁1018-19。南宋史書若《契丹國志》、《東都事略》等亦均有所述。元人采入《遼史》，云「諺謂地祇為青牛嫗」也。據《周禮·春官·大宗伯》，地祇即地神。遼初，帝后之尊稱和天地相配，淳欽皇后述律氏曰「地皇后」。神冊元年「加號應天大明地皇后」。見元脫脫：《遼史》（北京：中華書局，1974年），卷七一〈后妃傳〉，頁1199。皇后見到青牛嫗即如見到地神，倉卒躲避，而童謠歌之。

一春浪蕩不歸家，自有穹廬障風雨。」² 歌詞的後半部份主要寫契丹主率群臣捕獲天鵝時的熱鬧場面：「平沙軟草天鵝肥，胡兒千騎曉打圍。……一鵝先得金百兩，天使走送賢王廬。」自然要舉行「頭鵝宴」慶賀一番。可見，契丹族雖四時遷徙，遊移不定，然而卻是一路走來一路歌舞。

其次，同契丹長期的遊牧遷徙及軍事行動相關聯，產生了獨具特色的大螺樂器。契丹人「獵而別部」，「戰則同行」。為適應緊急契合的要求，大螺成為他們喜用的號角，並發展成為該族傳統的特殊樂器。《宋會要輯稿》云：「〔至道元年〕三月，新羅人二人，自契丹來歸。入見崇政殿，各手持大螺如五升器，稱在契丹十一年，教令學此。有五十人同技，常令吹之，其聲重濁奮厲，大率如調角。問其曲，云：是單于復小弄，契丹每軍行則吹此。」³ 《玉海》卷一〇八〈四夷樂〉及嵇璜《續文獻通考》卷一四八均有相同記載。這種大螺，或即遼大樂器中的「貝」。《通典》卷一四四與《舊唐書·音樂志》並載：貝，大蠡也，容可數升，並吹之以節樂，出南蠻。陳暘《樂書》卷一三六有「梵貝(玉螺)」條：「貝之為物，其大可容數升，蠡之大者也。南蠻之國，取而吹之，所以節樂也。」所以，遼大樂器之貝，或從唐代繼承而來，或即為契丹族原有之大螺。

第三，契丹亦有本民族的儀式樂歌。契丹崇拜太陽，尚東，好鬼。「父母死，以不哭為勇，載其屍深山，置大木上，後三歲往取其骨焚之，酌而祝曰：夏時向陽食，冬時向陰食。使我射獵，豬鹿多得」。⁴ 這種喪葬儀式和「焚唱歌」體現了契丹族早期儀式歌舞的又一特色。

第四，在和漢、女真、渤海、回鶻、突厥、吐渾、党項等族長期交往中，民族間音樂的互相融合，成為契丹傳統音樂的又一來源。

可見，契丹很早就擁有了本民族的音樂，如早期的相和歌、焚唱歌、臻蓬蓬歌、踏錘、捺鉢之樂、聒帳歌等，有本民族傳統的樂器吹葉、琵琶、胡琴、大螺等，也有原始質樸的舞蹈形式，如祭山儀中的舞蹈等，《遼史·樂志》亦明確載有其「國樂」和「諸國樂」情況，惜相當簡略。⁵ 諸多史料表明，遼立國前後真正的宮廷音樂主要是遠紹中原王朝，尤其是遠紹唐代的。

² 宋葉隆禮：《契丹國志》(上海：上海古籍出版社，1985年)，卷二五，頁241；陳述：《全遼文》(北京：中華書局，1982年)，卷一二，頁360。

³ 徐松：《宋會要輯稿》(北京：中華書局，1957年)，第一九六冊〈蕃夷一〉，頁7683-84。

⁴ 宋歐陽修：《新五代史》(北京：中華書局，1974年)，卷七二〈四夷附錄〉，頁888。此歌詞又見載於《隋書》和《北史》，內容稍有不同。

⁵ 詳情請參見王福利：〈論遼代的國樂及諸國樂〉，《中國音樂》2005年第1期，頁73-78，92。

遼朝的因俗而治與史書對遼樂繼承融合漢唐樂的記載

從上文可知，契丹族的傳統音樂與其他各族特別是和漢民族相比，並不十分發達，其立國前後宮廷音樂的主體是通過後晉承繼於唐的。關於這一點，尚需從其文治武功談起。據《遼史·百官志》，太宗時，兼制中國，官分南北，以國制治契丹，以漢制待漢人，因俗而治，各得其宜。這是遼統治者針對十世紀時番漢間不同的社會文明程度而制定的開明政策，其內容包括京都的設置、政權機構、官吏選用、政策及制度的制定及社會習俗等各方面。事實上，因俗而治的做法可上推至太祖時期的胡漢分治。阿保機在多年的南侵過程中俘獲了不少漢人，也有中原地區臣民因躲避戰亂或統治者欺壓而逃入契丹的。為了籠絡這些漢人不使再流失，阿保機曾親「率漢人耕種，為治城郭、屋邑、廛市，如幽州制度」。並適當吸收部份漢族官僚地主參與統治，還在政權機構中專設「漢兒司」，由「太祖平薊時俘獲的薊州玉田漢人韓知古總知漢兒司事」。太宗耶律德光佔有燕雲十六州後，根據新的統治格局，在胡漢分治政策的基礎上，建立了「以國制治契丹，以漢制待漢人」、「因俗而治」的國策。除〈百官志〉有南北面官的區分外，幾乎各志中都有「國制」與「漢制」的區別。如〈儀衛志〉「輿服」中便有「國輿」與「漢輿」、「國服」與「漢服」的區分，儀仗也有「國仗」和「漢仗」之別。遼接待宋使，「列漢服官於西廡，胡服於東廡」。其宮廷音樂同樣體現了番漢有別的特點。宋人以迎送使臣為例，也指出「遼人雖外竊中國禮文，然實安于夷狄之俗」。⁶實際上，除國樂、絕大部份諸國樂外，遼雅樂、大樂、散樂、鼓吹樂，多源自中原漢王朝諸樂尤其是唐樂。嵇璜《續文獻通考》卷一〇一即云：「遼樂多出於唐，而金、元、明仍用之，異名同實，非祇一端。」關於「遼樂多出於唐」的情況，或史書中有明文陳述，或有明顯沿革跡象，不一而足，斑斑可考。現依不同的音樂種類，分別梳理如下：

一、雅樂

遼雅樂的樂器、樂曲名稱、宮懸、樂律等基本上是承繼唐代的。

遼八音之器有：金，鑄、鍾；石，球、磬；絲，琴、瑟；竹，鑰、簫、篴；匏，笙、竽；土，埴；革，鼓、鞀；木，柷、敔。《遼史·樂志》云：「八音器數，大抵因唐之舊。」《舊唐書·音樂志》、《新唐書·禮樂志》均載有唐之八音情況，略有不同。為便於比較，現依各志所載列表如下：

⁶ 《新五代史》，卷七二〈四夷附錄〉，頁886；《遼史》，卷七四〈韓知古傳〉，頁1233；《宋朝事實類苑》，卷七七〈安邊禦寇·契丹〉，頁1014；陸游：《家世舊聞》，《叢書集成初編》本（北京：中華書局，1985年），頁3。

八音	《遼史·樂志》	《新唐書·禮樂志》	《舊唐書·音樂志》
金	鑄、鍾	鑄鍾、編鐘、歌鍾、鎛、鐃、鐃、鐃	鍾、鑄、編鐘、鎛于、鐃、方響、銅鈸、鈺、銅鼓
石	球、磬	大磬、編磬、歌磬	磬
絲	琴、瑟	琴、瑟、頌瑟、阮咸、筑	琴、瑟、箏、軋箏、筑、清樂箏、四弦琵琶、五弦琵琶、阮咸、箜篌、豎箜篌、鳳首箜篌、七弦、太一、六弦、天寶樂(十四弦)
竹	簫、簫、笛	簫、管、篪、笛、春牘	簫、簫、笛(長笛、短笛、中管)
匏	笙、竽	笙、竽、巢、和	巢、竽、和、笙
土	壘	壘、跽	壘、跽、缶
革	鼓、鼗	雷鼓、靈鼓、路鼓、建鼓、鼗鼓、懸鼓、節鼓、拊、相	鼓、雷鼓、靈鼓、路鼓、足鼓、楹鼓、懸鼓、建鼓、晉鼓、應鼓、大鼓、小鼓、鞀、革兆、腰鼓、齊鼓、簫鼓、羯鼓、都曇鼓、毛員鼓、答臘鼓、雞婁鼓、正鼓、和鼓、節鼓、撫拍
木	柷、敔	柷、敔、雅、應	柷、梧、春牘、拍板

顯然，遼八音較之於唐要疏略得多。即與《新唐書》所載相較，這種疏略也非常明顯。如金部，唐除鍾、鑄外，還有鎛、鐃、鐃、鐃。再如絲部，唐除琴、瑟外，又有頌瑟(箏)、阮咸、筑。可見，遼雅樂器在品種上和數量上是明顯少於唐的。值得注意的是，《遼志》中對八音之器的記載有其含混的一面。如金部，《遼志》僅言有鑄、鍾，並不像《新唐書》那樣細分為鑄鍾、編鐘、歌鍾；石部，《遼志》僅言有球、磬，亦不似《新唐書》又細分為大磬、編磬、歌磬。雖然史書記載不夠清晰，又無其他材料可資參考，對一些樂器的具體情況還無法弄清楚，但總體上看，唐八音主要樂器遼亦有之。

遼雅樂曲名起初全襲唐制，《遼史·樂志》云：「唐《十二和》樂，遼初用之：《豫和》祀天神，《順和》祭地祇，《永和》享宗廟，《肅和》登歌奠玉帛，《雍和》入俎接神，《壽和》酌獻飲神，《太和》節升降，《舒和》節出入，《昭和》舉酒，《休和》以飯，《正和》皇后受冊以行，《承和》太子以行。」

宮懸之制亦當承唐制未改。宮懸，又稱樂懸，是西周以後各朝有關鍾、磬樂器數量和設置方位的等級規定。《周禮·春官·大司樂》：「正樂懸之位：王宮懸，諸侯軒懸，卿大夫判懸，士特懸。」陳暘《樂書》卷四五云：宮懸四面象宮室，軒懸闕其南，判懸東、西象，特懸則一肆而已。宮懸架數自古無定，《舊唐書·音樂志》云：「魏、晉已來，但云四廂金石，而不言其禮，或八架，或十架，或十六架。梁

武始用二十六架。」⁷ 隋唐以後，多有變更：隋文帝時(約587)起，用二十架；隋煬帝大業六年(610)起，又復為三十六架；唐太宗貞觀初年(627)，用三十六架，加鼓吹熊羆案十二於四隅；唐高宗初年(約650)，用七十二架；唐昭宗初年(約889)復省用二十架；北宋徽宗政和三年(1113)起，用四十八架。

據《遼史·樂志》，遼宮懸為三十六架，與隋煬帝、唐太宗貞觀初年架數相同。具體組成為：四隅各置建鼓一處，樂工各一人；宮懸每面九處，每處樂工一人；樂處近北置祝、敵各一，樂工各一人；樂處內坐部樂工，左右各一百二人；樂處西南武舞六十四人，執小旗二人；樂處東南文舞六十四人，執小旗二人；協律郎二人；太樂令一人。

遼宮懸樂主要用於隆重的冊儀，如諡冊儀、皇帝受冊儀、冊皇太后儀、冊后儀、冊太子儀等。將《遼史·禮志》所載「上諡冊儀」、《遼史·樂志》載聖宗太平元年尊號冊禮儀與《大唐開元禮》卷一〇五冊命皇后儀比讀可知，其儀基本相同。但有兩點需要明辨：(一)雖曰遼宮懸也是三十六架，但其樂舞人數比唐要少得多。唐宮懸組成為：「樂工二百八十二人：罇鍾十二處，十二人；編鐘十二處，十二人；編磬十二處，十二人；建鼓四人，祝二人，敵二人；鍾磬二處，二人；歌工三十人，九弦琴十六人，七弦琴十六人，阮咸十六人，箏十六人，瑟十六人，筑十六人，箎十六人，塤十六人，巢笙十六人，和笙十六人，笛十六人，簫十六人，竽十六人。共三百二十三人。」「鼓吹按十二案，每案羽葆鼓一人，龍鳳鼓二人，金鐃一人，歌者二人，笳二人，簫二人」。此又一百二十人。「唐二舞一百五十人：文舞郎六十四人，二人掌纛在前；武舞郎六十四人，二人執旌居前，引舞二人，執鞀、執鐸四人，執金鐃四人，奏金鐃二人，執金鑊二人，執相二人，執雅二人」(今按：實為一百五十二人)。⁸ 整個宮懸陣容由五百九十五人組成，比遼之三百八十一人多出二百一十多人。這種懸殊，或許是由於遼經濟實力不夠所引起的樂器配置不足及樂舞技藝人員短缺而造成的。(二)遼制中「太樂令令撞黃鍾之鍾，左右鍾皆應」之說，與古制不符。《尚書大傳》卷一云：「天子左五鍾，右五鍾。天子將出，則撞黃鍾，右五鍾皆應。……入則撞蕤賓，左五鍾皆應。」《韓詩外傳》卷一云：「古者天子左五鍾。將出，則撞黃鍾，而右五鍾皆應之。」何以「天子將出，撞黃鍾，右五鍾皆應」，《太常因革禮》卷一九〈樂〉注曰：「黃鍾在陽，氣動，以動告，靜者皆和之。」之所以「入則撞蕤賓，左五鍾皆應」，乃因「蕤賓在陰，東五鍾在陽，君將入，故以靜告動，動者皆和之」。嵇璜《續文獻通考》卷一〇一指出，該「說本《尚書大傳》，唐《十二和》樂亦遵用之。遼初襲唐樂，宜全用此制，乃

⁷ 五代劉昫：《舊唐書》(北京：中華書局，1975年)，卷三〇〈音樂志〉，頁1080。

⁸ 明徐一夔：《明集禮》(臺北：臺灣商務印書館景印文淵閣《四庫全書》本，1982年)，卷五二〈雅樂〉，頁477。

〈樂志〉云撞黃鍾之鍾左右鍾皆應，既與古制不符，〈禮志〉但云撞黃鍾而左右五鍾應，於蕤賓又不及，均之有發而無收也。或當時〈樂志〉疏略，或史家記事闕遺，不可考矣。」可見，嵇氏等亦皆認為遼樂既是初襲唐制，宜與古制同。之所以會有以上差異，當是記載出了問題，而非事實如此。至於其樂所用律制，《遼史·樂志》云：「十二律用周黍尺九寸管，空徑三分為本。道宗大康中，詔行秬黍所定升斗，嘗定律矣。其法大抵用古律焉。」經今人隗芾考定，其律呂聲高與隋唐相合。⁹

二、大樂

大樂為遼宮廷燕饗儀式樂，源自唐張文收所作《宴樂》四部，內容包括《景雲樂》、《慶善樂》、¹⁰《破陣樂》和《承天樂》。其樂器、樂工人數、樂隊編制、歌舞編制、樂調、樂聲等亦大體因唐之舊，現分述如下：

大樂器。《遼史·樂志》：「大樂器：本唐太宗《七德》、《九功》之樂。武后毀唐宗廟，《七德》、《九功》樂舞遂亡。自後，宗廟用隋《文》、《武》二舞，朝廷用高宗《景雲》樂代之，元會第一奏《景雲》樂舞。杜佑《通典》已稱諸樂並亡，唯《景雲》樂舞僅存。唐末、五代板蕩之餘，在者希矣。」《舊唐書》卷二九《音樂志》亦云：「《燕樂》，張文收所造也。……此樂惟《景雲舞》僅存，餘並亡。」《遼史·樂志》載遼大樂器有：「玉磬，方響，擗箏，筑，臥箏篥，大箏篥，小箏篥，大琵琶，小琵琶，大五弦，小五弦，吹葉，大笙，小笙，觱篥，簫，銅鈸，長笛，尺八笛，短笛。以上皆一人。毛員鼓，連鼗鼓，貝。¹¹以上皆二人，餘每器工一人。」

《新唐書·禮樂志》載張文收所作燕樂樂器，較遼大樂器僅多出桴鼓一種。《遼

⁹ 隗芾〈遼代宮廷樂舞考〉（《文史》〔北京：中華書局〕第30輯〔1988年〕）說：「周黍尺與漢王莽時劉歆銅斛尺、後漢建武銅尺、晉太始十年荀勗尺（即晉前尺）、祖沖之所傳銅尺均相等，且有新莽嘉量一件完整存於今日，據劉復由嘉量上校得新莽嘉量尺之長為230.8864毫米。按徑三圍九之率計算其頻率及高度如下：

尺長 230.8864毫米
 律長（九寸）207.7978毫米
 管徑（三分）6.9266毫米
 頻率為：……387.5179 (V.D)
 音高 g^{1-}

這正合於隋唐時清商律的正聲律，其商聲高度應為 a^{1-} ，下徵的高度應為 d^{1-} 。」（頁252）

¹⁰ 中華書局校點本《遼史》卷五四〈樂志〉於「大樂」樂舞中「慶雲樂舞」下注云：「《新唐書》卷二一〈禮樂志〉、《舊唐書》二九〈音樂志〉並作〈慶善〉樂舞，以唐太宗生於慶善宮。」參見《新唐書》（北京：中華書局，1975年），頁468；《舊唐書》（北京：中華書局，1975年），頁1059-60。

¹¹ 「貝」，北監本、殿本、四庫本、荜古堂本均作「具」。中華書局點校本據《新唐書》改作〔下轉頁75〕

志》所記「鬻築」，《新唐書·禮樂志》作「大、小鬻築」，之外並同。其中值得一提的是毛員鼓，「毛員鼓，似都曇鼓而稍大」。¹² 據《隋書·音樂志》、《舊唐書·音樂志》、《六典》、《通典》，這種鼓與都曇鼓並用於隋唐時「胡樂」中的天竺、龜茲樂，據宋陳暘《樂書》卷一二七及元馬端臨《文獻通考》卷一三六，扶南、高昌樂亦或用之。《樂書》卷一二七云：「毛員鼓，其制類都曇而大，扶南、天竺之樂器也。」關於龜茲樂的毛員鼓，《通典》卷一四六〈四方樂〉注曰「今亡」，與天竺國都曇鼓的命運相同。¹³ 林謙三《東亞樂器考》說：「可是中唐時代已經廢絕的這兩種鼓，在遼的太樂樂器中有它，是不可思議的，不過《遼史》記載的樂器，多靠不住，不止這一件，所以也不必去深究。」¹⁴ 此論未免有武斷之嫌。唐時四方樂豐富多彩，樂器實物你存我亡、我有你無的現象是正常的。換句話說，龜茲樂的毛員鼓「今亡」，並不等於南蠻二國之毛員鼓亦亡。《通典》所列扶南、天竺二國樂器中，均有毛員鼓和都曇鼓，而只在天竺國樂器之末注有「其都曇鼓今亡」字樣，兩國毛員鼓之存亡情況均未言及，則其時扶南、天竺兩國的毛員鼓和其他所列樂器一樣應是存在的。又，五代時前蜀王建墓出土的浮雕中，有不少的擊鼓樂人雕像，除腰鼓、鼓、羯鼓、答臘鼓、雞婁鼓外，還有擊都曇鼓和毛員鼓的。¹⁵ 杜佑進《通典》在德宗貞元

〔上接頁74〕

「貝」。《通典》（杭州：浙江古籍出版社影《萬有文庫》本，2000年）卷一四四〈樂器〉云：「貝，大蠹也，容可數升，並吹之以節樂，亦出南蠻。」《舊唐書》卷二九〈音樂志〉云：「貝，蠹也，容可數升，並吹之以節樂，亦出南蠻。」（頁1079）《新唐書》卷二二二下〈南蠻傳〉云：「出以象駕車，羽蓋珠箔，鳴金、擊鼓、吹蠹為樂。」（頁6299）王應麟《玉海》（南京：江蘇古籍出版社；上海：上海書店；1988年）卷一〇八〈四夷樂〉云：「〔至道元年〕三月二十六日，定州送新羅二人于闕下，召見便殿，皆手持大螺吹之，其曲曰〈單于〉，云在契丹學此。」又「元豐六年五月二十三日，召見米脂寨所降蕃樂人四十二人奏樂於崇政殿」，或亦有「貝」之演奏。宋陳暘《樂書》（臺北：臺灣商務印書館影印文淵閣《四庫全書》本，1982年）卷一三六有「梵貝（玉螺）」條云：「貝之為物，其大可容數升，蠹之大者也。南蠻之國，取而吹之，所以節樂也。今之梵樂用之以和銅鈸，釋氏所謂法螺，赤土國吹螺以迎隋使是也。梁武帝之樂有童子伎倚歌梵唄。」（頁622）元馬端臨《文獻通考》（杭州：浙江古籍出版社影印《萬有文庫》本，2000年）卷一三九〈樂〉「八音之外」、「梵具（玉螺）」條所載同，但將「梵貝」作「梵具」。書之為「貝」，或未必誤。陳漢章《遼史索隱》（張舜徽〔主編〕《二十五史三編》本〔長沙：岳麓書社，1994年〕）云：「案貝當作貝，《通典》八音外有貝，大蠹也，吹之以節樂。」（頁239）

¹² 唐杜佑：《通典》，卷一四四。

¹³ 都曇鼓，《通典》卷一四六〈四方樂〉「南蠻二國·天竺」條注曰「今亡」。

¹⁴ 林謙三：《東亞樂器考》（北京：人民音樂出版社，1962年），第二章〈皮樂器·各種細腰鼓〉，頁110。

¹⁵ 參見楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》（北京：人民音樂出版社，1981年），附圖80，94，95，96，100，101，102，103。

十七年(801)，而王建908年至918年在位。前後相距也己有一個多世紀，若依林謙三所言，前蜀此類雕像豈不是同樣地「不可思議」！所巧的是，阿保機於916年立國建元，恰是王建統轄前蜀的末期。目前雖無法弄清遼大樂演奏始於何時，但應至遲會在太宗朝出現。這一時期，一個是位於東北的遼，一個為偏在西南的前蜀，它們仍使用著這些在中原久已罕見或亡佚的樂器，這在地域廣博的中國，實不足奇，禮失還可求之於野呢。嵇璜《續文獻通考》卷一〇九即認為：「遼大樂器有毛員鼓二，蓋天竺、龜茲樂器自唐流傳者也。」

至於遼大樂中所列其他樂器，單就其淵源而言，或並非均來自於唐，但作為這四部樂舞的樂制組合形式，則毫無疑問是源唐而來的。

除上文已談到的，唐比遼多出桴鼓一種和箏有大小之分外，其他樂器以及所配樂工人數，遼唐相同。

需明辨者，《舊唐書·音樂志》所載樂器名目與《遼史》、《新唐書》不盡相同。為便於比較，亦將遼、新舊唐書各志所載樂器情況列表如下：

《遼史》	《新唐書》	《舊唐書》
玉磬	玉磬	玉磬一架
方響	方響	大方響一架
搥箏	搥箏	搥箏一
筑	筑	
臥箏篴	臥箏篴	臥箏篴一
大箏篴	大小箏篴	
小箏篴		小箏篴一
大琵琶	大小琵琶	大琵琶一
小琵琶		
大五弦	大小五弦	大五弦琵琶一
小五弦		小五弦琵琶一
吹葉	吹葉	
大笙	大小笙	大笙一
小笙		小笙一
箏篴	大小箏篴	大箏篴一
		小箏篴一
簫	簫	大簫一
		小簫一
銅鈸	銅鈸	正銅鈸一
		和銅鈸一

長笛	長笛	長笛一
尺八笛	尺八	
短笛 以上皆一	短笛 以上皆一	短笛一
		楷鼓一
毛員鼓二	毛員鼓二	
連鞞鼓二	連鼓二	連鼓一
		鼓一
	桴鼓二	桴鼓一
貝二	貝二	

遼大樂器共二十三種二十六件，《新唐書·禮樂志》僅比《遼志》多出桴鼓一種二件，為二十四種二十八件，《舊唐書·禮樂志》所載燕樂器為二十二種二十二件。比較可知：《舊唐書·禮樂志》所載無筑、大箜篌、小琵琶、吹葉、尺八、貝六種樂器，多出楷鼓一種。其銅鈸又分為正銅鈸和銅鈸，簫又分為大簫、小簫，與《遼志》和《新唐書·禮樂志》單書「銅鈸」、「簫」不同。相應樂器件數也有變化，桴鼓也較《新唐書·禮樂志》少一。但總體上看，遼大樂器和唐張文收所作四部樂舞樂器大同小異。

遼大樂樂隊編制亦沿襲唐初，仍設坐、立部。所謂坐、立部樂，其制始於唐。《舊唐書·音樂志》云：「高祖登極之後，享宴因隋舊制，用九部之樂，其後分為立坐二部。」¹⁶《新唐書·禮樂志》云：「堂下立奏，謂之立部伎；堂上坐奏，謂之坐部伎。」¹⁷元稹〈立部伎〉詩題下注亦曰：「李傳云：太常選坐部伎，無性識者退入立部伎；又選立部伎，無性識者退入雅樂部。」白居易〈立部伎〉詩：「太常部伎有等級，堂上者坐堂下立；堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鳴。」¹⁸遼由於樂工不足，曾以《景雲》遺工充坐部。《遼史·樂志》：「《雜禮》雖見坐部樂工左右各一百二人，蓋亦以《景雲》遺工充坐部；其坐、立部樂，自唐已亡，可考者唯《景雲》四部樂舞而已。」

據《遼史·樂志》，遼大樂歌舞編制與唐同，由二十二人組成：「歌二人，舞二十人，分四部：《景雲》舞八人，《慶雲》樂舞四人，《破陣》樂舞四人，《承天》樂舞

¹⁶ 《舊唐書》，卷二九〈音樂志〉，頁1059。

¹⁷ 宋歐陽修：《新唐書》（北京：中華書局，1975年），卷二二〈禮樂志〉，頁475。

¹⁸ 清彭定求等：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），卷四一九，頁4617；卷四二六，頁4691。

四人。」嵇璜《續文獻通考》卷一〇一云：「《新唐書·禮樂志》云張文收作燕樂，……歌二人，舞者二十人，分四部：一《景雲》舞，舞者八人；二《慶善》舞，舞者四人；三《破陣》舞，舞者四人；四《承天》舞，舞者四人。今觀遼樂，工器並同，則所謂大樂者，正唐初燕樂也。《舊唐書·音樂志》云此樂惟《景雲舞》僅存，餘並亡。馬氏《通考》亦云開元以後並亡，惟《景雲舞》僅存。豈知崩壞於中國者，固全備於外國。遼樂《慶雲》無疑是《慶善》之訛，唐樂惟《上元》舞十二曲內有《慶雲》之名，無所謂《慶雲》舞也。蓋《破陣》即《七德》，《慶善》即《九功》，皆小簇于燕樂之內。遼《樂志》亦云大樂本唐《七德》、《九功》之樂，則固應是《慶善》矣。」新、舊《唐書》並作「慶善」，以唐太宗生於慶善宮也。

大樂調。《遼史·樂志》：「雅樂有七音，大樂亦有七聲，謂之七旦：一曰娑陀力，平聲；二曰雞識，長聲；三曰沙識，質直聲；四曰沙侯加濫，應聲；五曰沙臘，應和聲；六曰般贍，五聲；七曰俟利箎，斛牛聲。自隋以來，樂府取其聲，四旦二十八調為大樂。」「右四旦二十八調，不用黍律，以琵琶弦叶之。皆從濁至清，迭更其聲，下益濁，上益清。七七四十九調，餘二十一調失其傳。蓋出《九部》樂之《龜茲部》云」。

遼大樂調是和隋唐燕樂二十八調一脈相承的。為便說明，我們先對「七聲」、「七旦」、「四旦」、「二十八調」的涵義作些辨析。《隋書·音樂志》載鄭譯云：「一均之中，間有七聲。……調有七種。以其七調，勘校七聲，冥若合符。……然其就此七調，又有五旦之名，旦作七調。以華言譯之，旦者則謂『均』也。其聲亦應黃鍾、太簇、林鍾、南呂、姑洗五均，已外七律，更無調聲。譯遂因其所撚琵琶，弦柱相飲為均，推演其聲，更立七均。合成十二，以應十二律。律有七音，音立一調，故成七調十二律，合八十四調，旋轉相交，盡皆和合。」沈德符《萬曆野獲編》卷二五云：「自北劇興，名男為正末，女曰旦兒，相傳入于南劇，雖稍有更易，而旦之名不改，竟不曉何義。今觀《遼史·樂志》有七聲謂之七旦，凡一旦管一調，如正宮越調大食中呂之屬。此外又有四旦二十八調，不用黍律，以琵琶叶之。按此即今九宮譜之始。所謂旦，乃司樂之總名。以故金元相傳，遂命歌妓領之，因以作雜劇，流傳至今。旦皆以娼女充之，無則以優之少者假扮，漸遠而失其真耳。」沈德符將「四旦二十八調」之「旦」理解為司樂之妓，頗為不確。「旦」乃樂律學術語，指調高。遼大樂實為唐坐部伎《燕樂》四部內容，「旦」之概念亦源自唐初燕樂，與樂妓云云毫不相干。沈括《夢溪筆談·樂律二》云：「今教坊燕樂，比律高二均弱，合字比太簇微下，卻以凡字當宮聲，比宮之清宮微高，外方樂尤無法。求體又高教坊一均以來，唯北狄樂聲，比教坊樂下二均。……此樂疑亦唐之遺聲也。」遼大樂所用「四旦二十八調」的宮調系統，是保留了隋唐《燕樂》二十八調七宮、七商、七角、七羽的系統；其所謂「四旦」，依鄭譯之說，就是四均或四宮（四調）；所謂「二十八調」，即從每均七音上產生七調，以四均相合之總數。

黃翔鵬明確指出：「應該看到《遼史》中『四旦二十八調』的記載就是直接從唐的

俗樂二十八調繼承下來的。許多人按宋代標準認為唐二十八調音樂是七宮四調，這是不對的。應該是四宮，……北宋沈括的《夢溪筆談》中就記載『大凡北人衣冠文物，多用唐俗』。北國就是指的遼、金。」¹⁹

大樂聲。《遼史·樂志》云：「大樂聲：各調之中，度曲協音，其聲凡十，曰：五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合，近十二雅律，于律呂各闕其一，猶雅音之不及商也。」

《遼志》所載「五凡工尺上一四六勾合」十字，即後世所謂「工尺譜字」。工尺譜的前身是燕樂半字譜，乃用某一漢字作音名，最早出現於唐代民間。敦煌莫高窟發現的後唐明宗長興四年所寫唐代樂譜，即宋人所謂「燕樂半字譜」，屬工尺譜體系。至宋有俗字譜，各字取工尺譜音名之上半或下半而成，主要有南宋姜夔《白石道人歌曲》所用之旁譜、張炎《詞源》所用之「管色應指字譜」及陳元靚《事林廣記》所用之「管色指法譜」等，至明清發展成完善的工尺譜。宋人對工尺譜已有所討論，如沈括《夢溪筆談》、《補筆談》及朱熹《琴律說》等。《補筆談》詳於討論工尺譜字與調、律之關係，朱熹《朱文公文集》卷六六《琴律說》則云：「蓋今俗樂之譜，厶則合之為黃也，マ則四下之為太也，マ則四上之為大也，ニ則一下之為夷也，ニ則一上之為姑也，マ則上之為中也，厶則勾之為蕤也，厶則尺之為林也，フ則ユ下之為夷也，フ則ユ上之為南也，リ則凡下之為無也，リ則凡上之為應也，六則六之為黃清也，兀則五下之為大清也，兀則五上之為太清也，口則口上之為夾清也。此聲俗工皆能知之，但或未識古律之名，不能移彼以為此，故附見其說云。」其小字注又云：「按今俗樂或謂高於古雅樂三律，則合字乃夾鍾也……契丹樂聲比教坊樂下二均，疑唐之遺聲。」陳暘《樂書》卷一九云：「御制《韶樂集》中，有正聲翻譯字譜。又令鈞容班部頭任守澄並教坊正部頭花日新、²⁰何元善等注入唐來燕樂半字譜；凡一聲先以九弦琴譜對大樂字。並唐來半字譜，並有清聲。」同書卷一三〇「齎築」條云：「今教坊所用上七空、後二空，以五凡工尺上一四六勾合十字譜其聲。」教坊正部頭花日新等所注燕樂半字譜當即教坊齎築所用工尺字譜。據以上記載，宋人已認為工尺譜源於唐。沈德符《萬曆野獲編》卷二五云：「今按樂者必先學笛，如五凡工尺上一之屬，世以為俗工俚習，不知其來舊矣。宋《樂書》云：黃鍾用合字，大呂、太簇用四字，夾鍾、姑洗用一字，夷則、南呂用工字，無射、應

¹⁹ 黃翔鵬：〈中國古代音樂史的分期研究及有關新材料、新問題〉，載《樂問》（北京：中央音樂學院學報社，2000年），頁205。沈括語見《夢溪筆談》（北京：文物出版社影印古迂陳氏家藏元刊本，1975年），卷六《樂律二》，頁3。

²⁰ 部頭，蓋指教坊中執掌「色二」之職者。參見朱彥：《萍洲可談》，《叢書集成初編》本，卷一，頁13。

鍾用凡字，中呂用上字，蕤賓用勾字，林鍾用尺字，黃鍾清用六字，大呂、夾鍾清用五字。又有陰陽及半陰半陽之分。而遼世大樂各調之中，度曲協律，其聲凡十，曰五凡工尺上一四六勾合，近十二雅律，于律呂各闕其一，以為猶之雅音之不及商也，可見宋遼以來，此調已為之祖。」凌廷堪《校禮堂文集·字譜即五聲二變說下》云：「《遼史·樂志》大樂各調，其聲凡十，曰：五凡工尺上一四六勾合。《宋史·樂志》雖有高下緊之分，亦止此十聲，蓋唐人之遺制也。朱子《琴律辨》自注：契丹樂聲比教坊樂下二均，疑唐之遺聲。」可見，自宋以至明清的一些大家名流即認為遼、宋之燕樂字譜體系為唐之遺制。有些古代音樂史家根據明初朱權《唐樂笛字譜》中所輯《歎疆場宮調曲》的譜式，認為工尺字譜在唐時已大行。任半塘《教坊記箋訂·曲名》「歎疆場」條云：「辭乃五言四句聲詩，見《樂府詩集》，毛奇齡《皇言定聲錄》傳有唐人此調之笛譜。此曲反映開、天間人民困於兵役之心理最著。」²¹ 該樂譜為：

〔聞〕上尺 〔道〕工六工尺上 〔行〕工四 〔人〕六工四
 〔至〕工四六工尺 〔妝〕工六 〔梳〕工尺 〔對〕六四
 〔鏡〕四工工尺 〔臺〕四上尺上四六 〔淚〕四尺上四
 〔痕〕六工六四 〔猶〕上尺尺 〔未〕尺工尺上四
 〔減〕工四四六工尺尺 〔笑〕工尺工 〔臉〕六工六四
 〔自〕四尺上上四 〔然〕尺工六工工工 〔開〕尺

這支唐曲遺響證明，後世所用工尺譜在唐代笛曲中早已使用。²²

三、散樂

遼散樂始於晉天福三年，由後晉劉昫等傳去，²³ 故多承唐。據史志對遼曲宴宋使、皇帝生辰樂次的記載，其用於宴饗侑酒之制亦當承唐宋而來。宋葉夢得《石林燕語》卷五云：「公燕合樂，每酒行一終，伶人必唱催酒，然後樂作。此唐人送酒之辭，……文士亦或用之，王仁裕詩：『淑景易從風雨去，芳樽須用管弦催。』」遼除傳統的「角觥」等雜戲節目外，其他還有如「曲破」、「雜劇」、「戲馬」、「法曲」、「舞

²¹ 任半塘：《教坊記箋訂》（北京：中華書局，1962年），頁118。

²² 周維培：《曲譜研究》（南京：江蘇古籍出版社，1999年），頁342-43。該書「淚痕猶未減」句中之「未」誤寫作「末」，今據文淵閣《四庫全書》本毛奇齡《皇言定聲錄》改（頁227）。今檢《樂府詩集》（北京：中華書局，1979年）卷八〇〈近代曲辭二〉，其辭作：「聞道行人至，妝梳對鏡臺。淚痕猶尚在，笑靨自然開。」（頁1128）

²³ 《遼史》，卷五四〈樂志〉，頁891。

蹈]及樂器獨奏等項目，現僅列舉論述之：

曲破。唐宋燕樂大曲後部的急舞部份稱「破」，單獨演唱稱「曲破」，其曲稱「破曲」。唐元稹《琵琶歌》：「月寒一聲深殿磬，驟彈曲破音繁並。」皇甫松《醉鄉日月》：「命曲破送之。」《宋史·樂志》云：「嘉佑二年，詔罷鈞容舊十六調，取教坊十七調肄習之。雖間有損益，然其大曲、曲破並急慢諸曲，與教坊頗同矣。」又云：「太宗洞曉音律，前後親制大小曲及因舊曲創新聲者，總三百九十。凡制大曲十八……曲破二十九。」《遼史·樂志》載「元會，用大樂；曲破後，用散樂；角觥終之。是夜，皇帝燕飲，用國樂。」皇帝生辰樂次：「酒七行，歌曲破，角觥。」則遼之曲破顯是上承于唐而切蹉于宋的。

雜劇。「雜劇」一詞最早見於唐代文獻，李德裕《會昌一品集》卷一二〈第二狀〉：「蠻退後，京城傳說，驅掠五萬餘人，音樂伎巧，無不蕩盡。……其中一人是子女錦錦，雜劇丈夫兩人，醫眼大秦僧一人，餘並是尋常百姓，並非工巧。」說明宋元時期臻於成熟的戲曲藝術「雜劇」，或已在唐代萌芽。不過當時它還沒有完全從歌舞形式中獨立出來，而正處於歌舞向戲劇過渡的「歌舞」加「故事」的歌舞小戲階段。進入遼宋時期，雜劇便已發展成為相當成熟的戲劇形式了。

由於「雜劇」一詞僅在《遼史·樂志》中出現兩次，其他再無隻言片語，所以，遼雜劇一直未有引起研究者的重視。如果留意一下《遼史》以外的其他材料，我們便會驚奇地發現，遼代雜劇已是相當成熟的戲劇形式了，和宋雜劇並無二致。如聖宗太平七年，宋孔道輔奉使契丹。《宋史》對遼此次「曲宴宋國使」中的演戲情況記載說：「〔孔道輔〕奉使契丹，道〔即指道輔〕除右司諫、龍圖閣待制。契丹宴使者，優人以文宣王為戲，道輔艷然徑出。契丹使主客者邀道輔還坐，且令謝之。道輔正色曰：『中國與北朝通好，以禮文相接。今俳優之徒，慢侮先聖而不之禁，北朝之過也。道輔何謝！』契丹君臣默然。」²⁴

任半塘《唐戲弄》第三章〈劇錄〉言弄孔子戲云：「唐宋所演雖不詳，若契丹之戲，則為《夾谷會》。」復引清吳喬《圍爐詩話》為證，其二曰：「契丹扮《夾谷之會》，與關壯繆之《大江東去》，代聖賢立言者也，命為雅體，何詞拒之！」後又推論曰：「遼用唐代樂舞與雜戲甚多，……此戲若不模仿宋人所為，即直接承受唐伎，非遼自創，可以斷言。而北宋累代弄孔子，又皆引文宗之事以溯其源，是遼之所演，即唐之所演，亦宋之所演，明矣。」²⁵

遼直接承唐的可能性是很大的。早在太祖立國之初，即依唐三教論衡傳統，三

²⁴ 亦見李燾：《續資治通鑑長編》（北京：中華書局，1985年），卷一〇五，頁2457；參見《契丹國志》，卷七，頁70。

²⁵ 任半塘：《唐戲弄》（上海：上海古籍出版社，1984年），頁685-86。

教並重而又以孔子為先，建孔子廟，詔皇太子春秋釋奠。²⁶ 任半塘上文在追溯徐凌霄《滇南孔劇述評》所載昆明伶人鄭履芳（字文齋，藝名「五朵雲」）藏孔劇《哭顏回》及《夾谷會》時云：「此二劇之來源，既不能求之元明以來傳統之戲劇中，惟有地方戲內是其托足之所。若遠古遺蹤，則舍晚唐遼宋之『弄孔子』，『以夫子為戲』，『以先聖為戲』……之一線相承而下，寧尚有他乎？」這種晚唐遼宋的排列順序，亦可見任先生也基本上是持這種觀點的。

而且，遼戲可能承唐而來還可從以下幾個方面得到說明：（一）遼建國前，已擁有眾多女樂。梁建號時，阿保機送女樂求封冊便是明證；²⁷（二）據《新五代史》卷二七、《資治通鑑》卷二七五，至遲在後唐時，遼已有諸部樂官千人之多。這表明，在伶人、樂制等方面，遼有產生發展自身雜劇的必要條件；（三）據《遼史·樂志》，晉天福三年，馮道、劉昫等使遼冊后、帝，「其聲器、工官與法駕，同歸於遼」。遼大樂、散樂皆源於此。任半塘在其《唐戲弄·總說》中就此強調道：「可知劉昫所傳，實兼大樂與散樂兩部份：大樂指唐高宗時之《景雲樂》，而散樂之『俳優歌舞雜進』，分明由《通典》述唐散樂之『俳優歌舞雜奏』而來。」又曰：「更視其散樂之內容，為冊皇后儀之百戲、角觥、馬戲，為皇帝生辰樂次及宴宋使樂次之絲竹獨奏、歌、筑球、角觥及致語、雜劇，又全是宋代排當樂次之名物制度耳。其來自唐，其說有漢，而其實是宋，誠難以究其極矣。若就常情論：劉昫所傳散樂，惟有晚唐伎藝，遼初固屬如此也。其後隨宋轉變，終成排當樂次，即史志之所紀者，乃遼末之情形耳。——一初、一末，故爾有唐與宋之參差。」任先生的意思是說，遼初之散樂是「來自唐」的，而《樂志》所記與宋類同者，乃遼末情形耳。其散樂情態「一初一末」的不同，成為「有唐與宋之參差」的根源所在。這實際上說明了，遼初的散樂情狀包括雜劇表演等內容和其後期應該是不相同的。但有一點是清楚的，那就是遼承唐承晉的散樂，從時間上來講是很早的，從內容上來講是全面而豐富的。又加以遼早已擁有龐大的優伶隊伍，太宗大同元年滅後晉時將其宦者、翰林、伎術、教坊、角觥、器工等全部掠入上京。南北文化的全方位碰撞，在一種不正常的政治背景和人文環境下早已進展得如火如荼；（四）唐時已有先期的雜劇形式出現，亦有弄孔子等戲傳而入遼，所有這些，都為遼戲的形成和發展創造了得天獨厚的條件；（五）唐末五代板蕩之際，北方相對平靜，文化藝術等基本未受衝擊。鄭覲文《中國音樂史》云：「遼本契丹種，初無樂，自唐贈玉笛，始其時，南方經五代之亂，禮樂喪失殆盡，遼在北方，未受影響，中原文化賴以保存者不少。」（今按鄭氏言遼本無樂，有誇張渲染之一面。可參見上文「引論」。）又云：「遼地處東

²⁶ 《遼史》，卷七二〈耶律倍傳〉，頁1209。

²⁷ 宋薛居正：《舊五代史》（北京：中華書局，1976年），卷一三七〈外國列傳〉，頁1828。

北東南，五代之亂所未及，故尚能傳唐坐部清樂之舊，若宋經五代兵革之後，前代坐立各部幾無一者，學者徒滋紛議，無補事實，所傳僅不完全之曲牌。南渡後，樂更退步，有事多用鼓吹以塞責，論者謂唐之燕樂，宋已不傳，非虛語也。」

綜上所述，遼戲承唐當為不爭之論。

戲馬。遼冊皇后儀，「戲馬以為樂」。該戲蓋源自吐谷渾。周偉洲曾說，吐谷渾養馬業發達，史籍多次提到吐谷渾向南朝、西魏進貢「舞馬」事，並「開了唐玄宗訓練舞馬的先河，在中國音樂、雜技史上佔有一定的地位」。²⁸《舊唐書·音樂志》描述玄宗朝舞馬情形云：「引蹀馬三十匹，為《傾杯樂曲》，奮首鼓尾，縱橫應節。又施三層板牀，乘馬而上，抃轉如飛。」《新唐書·禮樂志》載有八月五日千秋節戲馬事。他如杜佑《通典》、唐武平一《景龍文館記》、唐段安節《樂府雜錄·舞工》、王溥《唐會要·散樂》、宋程大昌《考古編·文館記》等亦皆有記載。

反映舞馬的詩賦較多。如薛曜有《舞馬篇》，陸龜蒙有《舞馬》詩，敬括有《季秋朝宴觀內人馬伎賦》，錢起有《千秋節勤政樓下觀舞馬賦》等。他如王建《樓前》詩、鄭嵎《津陽門詩》皆為歌詠千秋節舞馬事，²⁹詩人張說曾作《舞馬千秋萬歲樂府詞》三首及《舞馬辭》六首，描繪千秋節舞馬之盛。杜詩亦有「鬥雞初賜錦，舞馬又登牀」句。並請參看任半塘《唐聲詩》下編《舞馬辭一》、《舞馬辭二》。遼宮廷的戲馬情形到底如何，未見詳載，理應與唐時相仿。

法曲。曲宴宋使用之，當承隋唐而來。《新唐書·禮樂志》：「初，隋有法曲，其音清而近雅。其器有鐃、鈸、鍾、磬、幢簫、琵琶。……其聲金、石、絲、竹以次作，隋煬帝厭其聲淡，曲終復加解音。玄宗既知音律，又酷愛法曲，選坐部伎子弟三百，教於梨園。」《舊唐書·音樂志》亦有相類記載。故陳暘《樂書》卷一八八云：「法曲興自于唐，其聲始出清商部。」丘瓊蓀《燕樂探微》云：「法曲起于隋而盛于唐。」梨園傳習及演奏之法曲，歌、舞兼具，且有眾多樂器伴奏，清胡合摻。其演奏效果是「音清而近雅」。唐又設有法部，這是一個以選拔和表演漢族優秀樂曲為職責的音樂機關，為皇帝私有的藝術團體，集中並造就了許多優秀的音樂人物，代表了教坊的精華，擺脫了儀式音樂的局限，在唐代的實際影響遠遠超過了十部伎和二部伎。由此看來，其為晉所承，復傳而入遼，亦是情理中事。丘瓊蓀曾考得唐代法曲二十五名，其中以初盛唐間從民間歌曲、邊地歌曲中採集改造的新聲為最多。王昆吾在其《隋唐五代燕樂雜言歌辭研究》中指出，法曲的音樂特性

²⁸ 周偉洲：《吐谷渾史》（銀川：寧夏人民出版社，1985年），第四節〈吐谷渾的政治、經濟和文化〉，頁131-32。

²⁹ 清董誥等：《全唐文》（北京：中華書局，1983年），卷三五四，頁3588-89；清彭定求等：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），卷五六七，頁6561-66。

有二：(一)以流行歌曲為主；(二)屬華夏音樂系統。這從白居易〈法曲〉詩序「法曲雖似失雅音，蓋諸夏之聲也」語中可見。

開元、天寶間，西域樂舞對長安以至整個中原地區的音樂舞蹈顯現出了強大的浸透力，唐代的法曲從形式到內容出現了新的變化。如元稹〈法曲〉詩云：「自從胡騎起煙塵，毛毳腥膻滿咸洛。女為胡婦學胡妝，伎進胡音務胡樂。……胡音胡騎與胡妝，五十年來競紛泊。」王建〈涼州行〉亦云：「城頭山雞鳴角角，洛陽家家學胡樂。」據沈括《夢溪筆談·樂律一》，唐玄宗於天寶十三年下詔，令法曲與胡部合奏，出現了「自此樂奏全失古法」的局面。凌廷堪說：「法曲即清商南曲也，胡部即燕樂北曲也，以法曲與胡部合奏，即南北合調也。」故「樂奏全失古法」的記載，恰恰說明了盛唐以來中外音樂合奏已進展到十分成熟的地步。雖「全失古法」，而華夏之聲仍居主要地位。任半塘《教坊記箋訂·弁言》云：「唐人於胡樂特盛之際，絕未拋棄其自己原有之樂，而專承借重於人，原封不動，全盤接受也。」指出《教坊記》曲名「所包含之為外國樂曲、可以肯定者，不過三十四調」。³⁰在《教坊記》所錄當時流行的歌曲中所佔比例極小。唐時流行的著名法曲名目有〈破陣樂〉、〈一戎大定樂〉、〈長生樂〉、〈霓裳羽衣〉、〈獻仙音〉、〈獻天花〉等。其中，開元年間唐玄宗所作〈霓裳羽衣曲〉，可看作吸收和利用外來音樂素材而創制新曲的一個典範。白居易、鄭嵎等皆有巨制加以吟詠或說明。沈括《夢溪筆談·樂律》、王灼《碧雞漫志·霓裳羽衣曲》亦皆論及。據歐陽修《六一詩話》、王灼《碧雞漫志》，宋時其舞已廢而遺聲尚存。

遼統治者用那種既風靡流行、又屬華夏系統而又雜以「胡樂」的音樂形式來宴飲宋使，是再適合不過的了。只是《遼史》記載過於簡略，對於遼時法曲的具體情況如段數、器樂配置、有無歌舞等等方面均不得其詳。

舞蹈。據〈樂志〉，遼朝會、宴飲等，有晉、女真、回鶻、敦煌等諸國舞蹈節目以助興。契丹族也有本民族散樂形式的舞蹈內容。如1004年，遼宋「澶淵之盟」時，遼便有樂舞的演出。³¹宋人路振北使，遼多次「設山棚，張樂」禮遇之，在文化殿的一次宴飲中，「階下列百戲，有舞女八佾」。隔日的武功殿宴飲，「百戲舞女如前儀」。³²遼寧遼陽縣金廠遼畫像石墓後壁的雕刻中，有一幅〈宴飲圖〉。筵席前，一人頭戴毡帽，身穿長袍，足蹬長靴，揚袖起舞，左手在上，右手在下。另外，在河北宣化，出土有遼天慶六年墓室東壁〈散樂圖〉一幅。一舞者頭戴

³⁰ 《全唐詩》，卷四一九，頁4616-17；凌廷堪：《燕樂考原》，《叢書集成初編》本，卷一，頁34；任半塘：《教坊記箋訂》，頁6。

³¹ 董錫玖：《中國舞蹈史·宋遼金西夏元部份》（北京：文化藝術出版社，1984年），頁58。

³² 《宋朝事實類苑》，卷七七〈安邊禦寇·契丹〉，頁1014。

襪頭，身穿長袍束帶，足著靴，斜抱肘，身體向右傾斜，舞態從容。董錫玖認為這幅圖和河南禹縣白沙出土的趙大翁樂舞的獨舞、五代敦煌壁畫〈維摩詰變〉都有相似之處。再如，大同北郊臥虎灣2號磚墓遼壁畫〈奏樂圖〉中，繪有契丹人的樂舞服飾及其舞姿等，但已明顯的受到漢族文化的影響。

遼代後期，散樂已普遍傳入一般貴族生活中。遼晚期的一些墓葬壁畫中多繪有奏樂圖，其樂隊人數多寡不等，少則三、五人，多則十一、二人。如法庫葉茂臺契丹婦女墓葬棺前壁畫繪有執笛、拍板、排簫、琵琶的樂工四人及兩小孩。內蒙古庫倫旗6號遼墓葬墓門額繪有伎樂五人，兩側四人奏樂，中間一人起舞：有懷抱琵琶，雙手彈撥；雙手擎一觥，作鼓吹狀；手執一橫笛，作吹奏狀。內蒙古翁牛特旗解放營子遼墓壁畫繪有宴飲圖，樂隊由八人組成，一律漢服，頭戴襪頭。樂器分別為觥、笙、橫笛、簫、腰鼓、大鼓、拍板。內蒙古庫倫旗1號遼墓出行圖壁畫繪有五個連結的大鼓。庫倫旗六號遼墓壁畫中繪有歌舞伎五名，樂器分別為琵琶、觥、長笛、腰鼓。這些樂器可能大多來自中原，有不少的樂器可能直接來自宋朝或因受宋人影響而又加工的。³³ 1961年在內蒙古涼城縣境內一廟宇內還發現一遼代窖藏，其中有七對大小不等的銅鈸，最大者直徑為61公分。³⁴ 內蒙古赤峰敖漢旗北三家1號遼墓天井東西兩壁各畫一鼓，高80厘米，徑66厘米。鼓面為淺黃色，面下依次沿有7厘米的黃邊，19厘米的綠色圍邊，餘下為紅色圍子。圍子均屬絲織物，打著數褶。天井南壁西側畫二漢人奏樂者，東邊一人吹簫，西邊一人擊鼓，鼓高54厘米，直徑60厘米，鼓面黃色，鼓腔紅色，上下沿均有匝黑色釘鉚合，鼓下有綠色鼓架。北三家3號遼墓甬道兩壁有奏樂圖。西壁畫五人，第一人雙臂挽起似作吹奏握簫狀；第二人正面立於大鼓後，雙手握鼓槌，作擊鼓狀。鼓紅色，周身繪藍色牡丹花，正面中央的一大朵牡丹花的花芯上繪有一黃色鋪首銜環；上下各畫十八個鉚釘，淺黃色鼓面，鼓高28厘米，徑22厘米。³⁵ 北京房山北鄭村磚塔，有伎樂圖八幅，共八人。樂器有箜篌、琵琶、鼓、笛。同地有石幢，上浮雕伎樂圖亦為八幅，共八人，演奏樂器有琴、拍板、四弦直項琵琶、雲鑼、

³³ 遼寧省博物館、遼寧鐵嶺地區文物組：〈法庫葉茂臺遼墓記略〉，《文物》1975年第12期，頁28；哲里木盟博物館等：〈庫倫旗第五、六號遼墓〉，《內蒙古文物考古》第2期（1982年），頁42；項春松：〈遼寧昭烏達盟地區發現的遼墓繪畫資料〉，《文物》1979年第6期，頁25；吉林省博物館等：〈吉林哲里木盟庫倫旗一號遼墓發掘簡報〉，《文物》1973年第8期，頁11；金申：〈庫倫旗六號遼墓壁畫零證〉，《內蒙古文物考古》第2期（1982年），頁51。

³⁴ 隗芾：〈契丹樂舞考〉，《社會科學戰線》1989年第1期，頁310。

³⁵ 敖漢旗文物管理所：〈內蒙古昭烏達盟敖漢旗北三家遼墓〉，《考古》1984年第11期，頁1005-9。

笙、橫笛、小鈸、山鼓。北京房山雲居寺南塔(即壓經塔)，有樂伎圖八面，樂器有箏、篳篥、笙、琴、拍板、橫笛、排簫、琵琶等，男舞者一。雲居寺北塔上，八面樂伎圖中可辨認的樂伎人有四十餘個。樂器除上述常見者外，還有雞婁鼓、建鼓、大鼓、腰鼓等多種鼓類，舞者達十八人。³⁶ 其他還有山西大同紙盒廠遼墓壁畫等，亦有遼人散樂內容。³⁷ 以上出土文物所反映出的遼散樂情形，更具有鮮明的漢化特徵。

四、鼓吹樂

遼鼓吹樂也是遠紹唐代的。《遼史·儀衛志》云：「大同元年正月朔，太宗皇帝入晉，備法駕，受文武百官賀於汴京崇元殿，自是日以為常。是年北歸，唐、晉文物，遼則用之。」又云：「金吾、黃麾六軍之仗，遼受之晉，晉受之後唐，後唐受之梁、唐，其來也有自。」關於唐鼓吹樂，雖亦見於《舊唐書·音樂志》，但其所載太簡；《新唐書·儀衛下》所載「大駕鹵簿」鼓吹稍詳，但亦不夠全面。唯唐蕭嵩《大唐開元禮·大駕鹵簿》的記載最為詳明。為便比較分析，茲將《遼志》所載鼓吹、橫吹與《大唐開元禮》所載唐之鼓吹陣容於右頁列表顯示。

從總體上講，唐開元時的鼓吹樂前部和遼鼓吹樂、橫吹樂前部基本相同；唐鼓吹樂後部和遼鼓吹、橫吹樂的後部大體相同，僅個別地方小有出入，其承襲之跡亦明。

綜上而言，遼之雅樂、諸國樂之漢樂部份、大樂、散樂、鼓吹樂等多繼承唐樂而來，已為不爭之事實。甚而有些樂舞在中原腹地久已散佚難覓的情況下，卻能完好地保存流布於異域遼國，無疑也是中國音樂文化史上一件值得慶幸的事。而這一局面的形成是以後晉作為交流媒介和傳輸紐帶的。

晉對漢唐宮廷樂文化的繼承及晉樂的入遼

通過上文分析，我們對遼樂承漢唐的整體情況已有了較為清晰的認識。黃翔鵬說：「遼、金的音樂是直接從唐得來的。」「唐的音樂由後晉石敬瑭得去，石敬瑭又將唐代的全部樂工、樂譜、太常用具全部獻給了遼，繼而有了遼代的『大樂』」。³⁸ 黃先生意在強調以前的研究者多以大漢族主義的思想去看待中國的音樂史，而忽視了

³⁶ 曹子西(主編)、王玲(撰著)：《北京通史》第三卷(北京：中國書店，1994年)，頁310。

³⁷ 隗芾：《遼代宮廷樂舞考》，頁250。

³⁸ 黃翔鵬：〈中國古代音樂史的分期研究及有關新材料、新問題〉，頁205。

《遼史·樂志》		《大唐開元禮》	
鼓吹樂前部	鼓吹令二人	鼓	鼓吹令二人
	撾鼓十二		撾鼓十二
	金鉦十二		金鉦十二
	大鼓百二十		大鼓百二十
	長鳴百二十		長鳴百二十
	鐃十二		鐃鼓一十二
	鼓十二		
	歌二十四		歌二十四
	管二十四		簫二十四
	簫二十四		
笛二十四	笛二十四		
橫吹樂前部	大橫吹百二十	樂	大橫吹一百二十
	節鼓二		節鼓二
	笛二十四		笛二十四
			簫二十四
	觿篳二十四		篳篥二十四
	笛二十四		笛二十四
	桃皮觿篳二十四		桃皮觿篳二十四
	撾鼓十二		撾鼓十二
	金鉦十二		金鉦十二
	小鼓百二十		小鼓百二十
鼓吹樂前部	中鳴百二十	前	中鳴百二十
	羽葆十二		羽葆鼓十二
	鼓十二		
			歌二十四
	管二十四		
	簫二十四		簫二十四
	笛二十四		笛二十四
			撾鼓一
			金鉦一
			大角一百二十

《遼史·樂志》		《大唐開元禮》	
鼓吹樂後部	鼓吹丞二人	鼓	
	大角百二十		
	羽葆十二		羽葆鼓十二
			歌二十四
	鼓十二		
	管二十四		吹
	簫〔笛〕二十四		簫二十四
			笛二十四
	鐃十二		鐃鼓十二
			歌二十四
橫吹樂後部	鼓十二	樂	
	簫二十四		簫二十四
	笛二十四		笛二十四
	小橫吹百二十四		後
	笛二十四		小橫吹一百二十
	簫二十四		笛二十四
	觿篳二十四		簫二十四
			篳篥二十四
	桃皮觿篳二十四		部
			笛二十四
	桃皮篳篥二十四		

歷史發展的自然順序，以致對很多問題(如中國音樂史的分期問題、燕樂二十八調的含義問題等)無法解釋清楚，甚而作出錯誤的判斷。所以，他在說這番話時是帶有較強的情感色彩的，如石敬瑭不可能將唐代的樂工、樂譜、樂具全部得到，更不可能「又將唐代的全部樂工、樂譜、太常用具全部獻給了遼」。由於受報告形式的限制，黃先生在此不可能將晉樂承唐和晉樂入遼的情況講得很具體。在我們看來，他已明確地指出了這一歷史事實，給人們重新認識中國音樂史上許多混淆不清的問題提供了新的視角，其意義和價值是不容低估的。基於此，我們擬將晉樂承唐、晉樂入遼的歷史情況作一梳理，以期對遼宮廷音樂如何繼承唐樂有一個較為清晰的認識，權且作為對黃先生觀點的具體闡釋。

晉對漢唐樂文化的繼承

我們這裏所講的「晉」，指五代時的後晉，為行文方便，簡稱為「晉」。晉從立國到其後的發展，其宮廷樂舞是繼承唐代的。關於這一點，可從以下記載中得到證實：

〔天福元年閏十一月〕甲申，車駕入內，御文明殿受朝賀，用唐禮樂。(《舊五代史·晉高祖紀》)

〔天福四年十二月〕庚戌，禮官奏：「來歲正旦，王公上壽，皇帝舉酒，奏《玄同之樂》；……」壬戌，禮官奏：「正旦上壽，宮懸歌舞未全，且請雜用九部雅樂，歌教坊法曲。」從之。(《舊五代史·晉高祖紀》，亦見《五代會要·雅樂》)

晉天福四年十二月，太常禮院申奏敕約《開元禮》，重定正旦朝會。……二舞鼓吹熊羆之樂，工師樂器等事，因久廢不可卒備，請且設九部樂，用教坊伶人。詔曰：「……依所奏。」(《五代會要·受朝賀》)

第一條材料直書受朝賀「用唐禮樂」，所言甚明。關於第二條材料，王昆吾《隋唐五代燕樂雜言歌辭研究》一書指出：十部伎是從周末隋初開始整理，至唐貞觀時完成的一套宮廷燕樂節目，在唐代約有三十四次演出，其中二十七次集中在高祖、太宗、高宗三朝，多用於國事儀式場合。以後則幾乎不再公開演出，《舊五代史》晉天福四年的這條材料乃十部伎演出的最後一次記錄。顯然，晉之十部伎樂是從唐傳入的。第三條材料更是明言「太常禮院申奏敕約《開元禮》，重定正旦朝會，……請且設九部樂」等。

天福五年七月，晉始議重興二舞。有關朝會、樂章、二舞行列等事宜，差太常卿崔棣、御史中丞竇貞固、刑部侍郎呂琦、禮部侍郎張允與太常寺官一一詳定。該年秋季，在崔棣等人的上奏中，引經據典，闡釋設二舞及鼓吹十二按之由，有句云：「梁置鼓吹清商令二人。唐又有搥鼓、金鉦、大鼓、長鳴、歌、簫、笛、

笛，合為鼓吹十二按，大享會則設於懸外。……今議一從令式，排列教習。」³⁹所謂「一從令式」，便是完全沿襲唐制。

晉強調因循唐舊，這在天福二年正月朝中議立宗廟時，已有突出表現。如御史中丞張昭遠說：「臣遠觀秦、漢，下至周、隋，禮樂衣冠，聲名文物，未有如唐室之盛。武德議廟之初，英才間出，如溫、魏、顏、虞通今古，封、蕭、薛、杜達禮儀，制度憲章，必有師法。……請依隋、唐有國之初，創立四廟。」後來奉命復議時，左僕射劉昫等再奏：「國家禮樂刑名，皆依唐典，宗廟之制，須約舊章，請依唐朝……追尊四廟為定。」⁴⁰《舊五代史·晉高祖紀》亦載：「〔天福二年三月〕左僕射劉昫等議立宗廟，……御史中丞張昭遠議，請依隋、唐之制，立四廟，推四世之中名位高者為太祖。詔下百官定議，百官請依唐制，追尊四廟為定，從之。」他如「朔望朝參」之制，亦准唐正元二年九月五日敕。⁴¹「唐人重於避諱」，⁴²晉亦因襲。《舊五代史·高祖紀》載，天福三年二月辛丑，中書上言：唐太宗二名並諱，玄宗二名亦同。詔曰：「朝廷之制，今古相沿，道在人弘，禮非天降。……所為二名及嫌名事，宜依唐禮施行。」⁴³真可謂「禮樂刑名，皆依唐典」了。

在典章制度建設方面，晉上層統治者也並非沒有過新的想法，然那些新思路卻終難推行。如左諫議大夫曹國珍曾上言：「請於內外臣僚之中，選才略之士，聚《唐六典》、《前後會要》、《禮閣新儀》、《大中統類》、《律令格式》等，精詳纂集，俾無漏落，別為書一部，目為《大晉政統》。從之。」並列有詳議官員一十九人，如果實施下來，或許要對現行之禮樂制度產生較大衝擊，卻因文矩等人的反對而作罷。

由上可知，有晉一代，禮儀典章多承唐制。其宮廷音樂亦因習唐舊，未曾有實質性的變化。

晉宮廷樂文化的入遼

從上文可知，遼與中原音樂文化的交流，後梁建號時就已經開始了。後唐立國後，這種交往依然未斷。如《舊五代史·明宗紀》載，天成三年夏四月「契丹有書求樂器」；《遼史·太宗紀》：天顯三年、七年唐遣使先後遺玉笛及紅牙笙於契丹；耶律倍「進玉笛」於唐。由於該時期戰亂頻仍，遼與後唐時戰時和，以戰為多，較大規

³⁹ 《舊五代史》，卷一四四〈樂志〉，頁1928；宋王溥：《五代會要》（北京：中華書局，1998年），卷六〈論樂上〉，頁82。

⁴⁰ 《舊五代史》，卷一四二〈禮志〉，頁1902；《五代會要》，卷二〈廟儀〉，頁27。

⁴¹ 《五代會要》，卷五〈朔望朝參〉，頁66。

⁴² 宋王楙：《宋朝燕翼詒謀錄》，《叢書集成初編》本，卷四，頁35。

⁴³ 又見《五代會要》，卷四〈諱〉，頁48。

模的音樂文化交流並未出現。這一局面的真正展開，始於後晉。

晉樂北入契丹，總的看來，經過了晉與契丹修好時的禮節性饋贈和契丹滅後晉時的強行掠奪兩種形式和前後兩個階段。

第一個階段從太宗耶律德光協助石敬瑭立國，到石重貴執政，大約延續了七、八年的時間，表現為晉與契丹友好時期的交流。

唐朝末年，干戈擾攘。在907年至960年趙匡胤建宋，短短五十四年中，中原地區就經歷了後梁、後唐、後晉、後漢、後周五個王朝，南方和山西尚有割據一方的十個小國，這種四分五裂的局面，卻給契丹族的發展壯大提供了良好的時機。他們「乘中原多故，北邊無備」而不時入寇。⁴⁴ 石敬瑭以割燕雲十六州、稱兒皇帝等為代價，在耶律德光的援助下達到了滅唐立晉的目的。從此晉與契丹結下了不解之緣，也為中原文化與契丹族文化的交流和晉樂入北拉開了帷幕。該時期最重要的一次南樂入北發生在天福三年八月，石敬瑭遣馮道、劉昫赴契丹行冊禮。據《新五代史·晉高祖紀》、《舊五代史·晉高祖紀》、《遼史·樂志》、《資治通鑑·後晉紀》，此次活動，晉將其雅樂、大樂、散樂樂工六十七人、各種樂器、車輅法物等同歸於遼，遼宮廷音樂因而得到了一次全面充實的機會，故《遼志》有「其聲器、工官與法駕同歸於遼」，「遼國大樂，晉代所傳」，「遼有散樂，蓋由此矣」的記載。

第二個階段主要集中在大同元年，太宗滅亡後晉時所進行的文化掠奪。

石敬瑭依仗耶律德光登上了大晉皇帝的寶座，然而這一傀儡政權卻是他以割地稱子換來的。契丹則恃援立之恩，頤指氣使，不可一世。不久，石敬瑭便在遼不斷譴責中悒鬱死去。其侄重貴立，是為出帝。石重貴執政，馴順程度稍遜，導致耶律德光率師南征。會同九年十二月後晉滅亡。次年，也即大同元年正月初一，德光進入汴京，「御崇元殿受百官賀」。同年三月，「晉諸司僚吏、嬪御、宦寺、方技、百工、圖籍、曆象、石經、銅人、明堂刻漏、太常樂譜，……悉送上京」。⁴⁵

對文化史上發生的這一重要事件，《舊五代史·少帝紀》、《新五代史·四夷附錄》、《遼史·太宗紀》、《遼史·樂志》、楊循吉《遼小史》等均有詳略不同的記載。比較而言，《契丹國志·太宗嗣聖皇帝紀》、《世宗天授皇帝》載之較詳：

遼降出帝為光祿大夫、檢校太尉，封負義侯……於是太后與馮后、皇弟重睿、子延煦、延寶舉族從晉侯而北。以宮女五十、宦者三十、東西班五十，醫官一、控鶴官四、御廚七，茶酒司三，儀鸞司三，六軍士二十人從，衛以騎兵三百。又遣趙瑩、馮玉、李彥韜與之俱。

⁴⁴ 《舊五代史》，卷一三七《契丹傳》，頁1827。

⁴⁵ 《遼史》，卷四《太宗紀》，頁59-60。

帝發大梁，晉文武諸司、諸軍吏卒從者皆數千人，宮女、宦官數百人，盡載府庫之實以行。

耶律德光北還途中病死樂城，從征的永康王耶律阮在鎮州繼位，「晉文武官及士卒悉留之，獨以翰林學士徐台符、李澣及後宮宦者、教坊人自隨」。⁴⁶ 則唐樂經由後晉宮廷而入遼明矣。

遼通過後晉對漢唐帝國文化的繼承是相當全面的。各種工匠、藝人、文武官員、連同宦官、內侍等等無不卷而北去，甚而服飾、儀仗等亦全盤吸收。其中對後晉音樂的搜掠主要有圖籍、太常樂譜、諸宮懸、鹵簿、法物鎧仗、東西班樂人五十、教坊樂人等。對於一個生產力水平和社會意識形態相當落後的民族來講，這種吸收對文物典制的保留和發展有其積極的一面，同時，也使得這個民族獲得了一次超時空發展的機遇。番漢各治政策的實施，並藉以對漢唐高度文明較為全面的繼承，也成為遼穩固統治、長治久安的重要措施。正如《遼史·儀衛志》所言：「遼太祖奮自朔方，太宗繼志述事，以成其業。……盡致周、秦、兩漢、隋唐文物之遺餘而居有之。路車法物以隆等威，金符玉璽以布號令。是以傳至九主二百餘年，豈獨以兵革之利、士馬之強哉！」

歷史上契丹與漢唐帝國的關係

遼宮廷音樂通過後晉而上承漢唐，表面上看是當時一種簡單而自然的文化傳承現象。實際上，早在契丹族還處在氏族部落聯盟時就深受漢唐帝國的影響了。該民族的逐步壯大也是與它在漢唐帝國時的屢屢內附及民族融合緊密相聯的，遼建元時的文化基礎也成就於這一時期。所以，我們認為，遼宮廷音樂對漢唐樂文化的繼承和融合是有其更為深層的歷史原因的。

北齊天保年間，契丹曾侵邊犯塞，文宣帝親戎北討，使契丹遭到重創，一度式微。⁴⁷ 隋開皇年間內附，文帝納之，又有別部四千餘戶遼突厥來降，其發展出現了新的轉機。⁴⁸ 隋唐之際，契丹大賀氏臣屬於突厥。唐高祖武德六年，其君長咄羅遣使貢名馬、豐貂。⁴⁹ 從此，唐與契丹間開啟了南北交往的帷幕。貞觀二年，其君摩會率其部來降。突厥欲以梁師都易契丹，太宗以契丹、突厥不同類，而師

⁴⁶ 宋司馬光：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年），卷二八七，頁9364。

⁴⁷ 唐李延壽：《北史》（北京：中華書局，1974年），卷九四〈契丹傳〉，頁3128。

⁴⁸ 同上注，頁3127；《遼史》，卷三二〈營衛志〉，頁378。

⁴⁹ 《唐會要》（北京：中華書局，1955年），卷九六〈契丹〉，頁1717。

都為唐編戶等理由予以拒絕。⁵⁰ 太宗此舉是對契丹爭取擺脫突厥奴役的鬥爭最強有力的支持，契丹也進一步加強了對唐朝的依賴。貞觀三年，「摩會復入朝，賜鼓纛，由是有常貢」。⁵¹ 該鼓纛後被契丹人視為「國仗」、「天子旗鼓」。其中包括十二神纛、十二旗、十二鼓、曲柄華蓋、直柄華蓋等，⁵² 是契丹可汗權力、地位獲得中原朝廷承認的標誌，因而也就是其合法性政權地位的象徵。貞觀十八年，唐伐高麗，至營州，會其君長及老人，授其蕃長窟哥為左武衛將軍。二十二年，窟哥等部咸請內屬，乃置松漠都督府，以窟哥為左領軍將軍皆松漠都督府、無極男，賜姓李氏。顯慶初，又拜窟哥為左監門大將軍。其曾孫枯莫離，則天時歷左衛將軍兼檢校彈汗州刺史、歸順郡王。又，契丹有別部酋帥孫敖曹，武德四年遣使內附，詔令於營州城旁安置，授雲麾將軍、行遼州總管。至曾孫孫萬榮，垂拱初，累授右玉鈴衛將軍、歸誠州刺史，封永樂縣公。這一時期，契丹諸部酋帥在唐王朝獲得了較高的政治榮譽，具備了窺視唐政治、文化生活全貌的條件，得到迅速發展。以致萬歲通天中萬榮與其妹夫李盡忠俱為營州都督趙彞所侵侮而作亂時，竟移檄唐州縣，打出了反對武則天專制的旗號。⁵³ 次年(697年)孫萬榮依唐制，在柳城西北四百里依險築城，史稱「新城」，留其老弱婦女、器仗資財於此，傾全力攻唐。武后四次征討，三次敗績，唯第四次「詔御史大夫婁師德等率兵二十萬擊之」，萬榮等遂破，餘眾不能立而遂附突厥。所有這些，足以讓人想像到當時的契丹實力已發展壯大到何等地步了。

八世紀初，契丹與唐帝國之間仍然保持著朝貢關係。《文獻通考·四裔考》云：「契丹在開元、天寶間，使朝獻者無慮二十。故事，以范陽節度使為押奚、契丹使，自至德後，藩鎮擅地務自安，鄴戍斥候益謹，不生事于邊，奚、契丹亦鮮入寇，歲選酋豪數十入長安朝會。……至德、寶應時再朝獻，大曆中十三，貞元間三，元和中七，大和、開成間凡四。」⁵⁴ 這其中不可否認地有幾分為唐懾服之故，但也還有中原先進文化的強烈吸引力在起作用。諸多史料表明，唐代對契丹之政策是靈活多樣的，但總體上以懷柔為主，採取了賑恤、設置都督府，對其酋帥、部長封官晉爵、和親、賜姓等手段，這些都與唐太宗的民族政策密切相關。早在貞觀時期，太宗就多次提出夷狄亦人耳，其情與中原不殊，四夷可使如一家、愛

⁵⁰ 《遼史》，卷六三〈世表〉，頁952；《舊唐書》，卷一九九〈契丹傳〉，頁5350。

⁵¹ 《新唐書》，卷二一九〈契丹傳〉，頁6168。

⁵² 《遼史》，卷五八〈儀衛志·國仗〉，頁918。

⁵³ 《資治通鑑》，卷二〇六〈則天后神功元年〉，頁6512。

⁵⁴ 詳情可參見《遼史·營衛志》、〈世表〉及《新唐書·契丹傳》的相關記載。

之如一等主張。⁵⁵ 與此同時，契丹族仰慕華風，不斷汲取著唐朝的先進文明，在其政治、經濟、文化素養不斷提高的過程中，契丹與中原間的親和力也得到了加強。所有這些，使得遼朝的建立在文化積累上有了較為充份的儲備。因而，我們認為遼承唐制是歷史發展的必然，也是民族文化長期交融積澱的結果。唐樂名定為《十二和》，遼因之不改，都是很好的說明。關於唐樂《十二和》的制訂，王昆吾曾作過精闢地闡釋，他說歷來音樂上的夷夏之辨，都受當時民族政策的制約。歷代雅樂，多以「夏」、「雅」為名，意義均在強調華夏正統。唐太宗則不然，貞觀二年，太宗與群臣討論雅樂製作，確定以「樂在人和」為指導思想，由祖孝孫「斟酌南北，考以古音」，製成《十二和》之樂，這實際上是高祖、太宗時「懷柔遠人，義在羈靡」的民族政策的反映。⁵⁶ 由此看來，「樂在人和」的思想內涵、遼對這一思想內涵的認同以及契丹與漢民族融合的感情，便是遼一改易朝換代雅樂更名慣例，直接承唐的原因所在。

關於中原王朝尤其是唐對契丹的長期感染，以及遼滅後晉以冀圖中原文物的根本動機，在《遼史·儀衛志》中有一段類似總結性的文字，謹摘錄於下：

大賀失活入朝于唐，娑固兄弟繼之，尚主封王，飫觀上國。開元東封，邵固扈從，又覽太平之盛。……遼始祖涅里立遙輦氏，世為國相，日見耳聞，歆企帝王之容輝有年矣。遙輦致鼓纛於太祖帳前，曾何足以副其雄心霸氣之所睥睨哉。……至於太宗，立晉以要冊禮，入汴而收法物，然後累世之所願欲者，一舉而得之。太原擅命，力非不敵，席卷法物，先致中京，躡棄山河，不少顧慮，志可知矣。於是秦、漢以來帝王文物，盡入于遼；……遼之所重，此其大端，故特著焉。

結 論

總上所述，可得出如下數點結論：

一、早期的契丹族雖然有自己的歌舞、樂器、儀式樂歌，和周邊民族的音樂文化也有一定的交流與融合，但比較而言，其傳統音樂並不十分發達；

⁵⁵ 《資治通鑑》，卷一九七〈貞觀十八年〉，頁6206；卷一九八〈貞觀二十一年〉，頁6243；《冊府元龜》（北京：中華書局影印明刻初印本，1960年），卷一七〇〈帝王部·來遠〉，頁2051-52。

⁵⁶ 王昆吾：《隋唐五代燕樂雜言歌辭研究》（北京：中華書局，1996年），第二章〈隋唐燕樂〉，頁49。

二、由於遼早期統治者採取了胡漢分治、因俗而治的開明政策，使得其宮廷音樂文化的豐富和發展成為可能。在遼廷諸多樂種中，除國樂、絕大部份諸國樂外，其雅樂(如樂器、樂曲名稱、宮懸、樂律等)、大樂(如大樂器、樂工人數、樂隊編制、大樂調、樂聲等)、散樂(如曲破、雜劇、戲馬、法曲、舞蹈、樂器獨奏等)和鼓吹樂(如前後部編制、樂器及人員配置等)，均鮮明地體現出對漢唐王朝宮廷音樂文化的繼承與融合；

三、遼對漢唐宮廷音樂文化的繼承與融合，又是以後晉作為媒介和傳輸紐帶的。這表現為後晉對唐帝國宮廷音樂的直接承襲及其對後梁、後唐宮廷音樂的繼承，而後梁、後唐的音樂文化又是傳自於唐的，是故後晉的宮廷音樂或直接或間接地傳自於漢唐。後晉宮廷音樂文化的轉而入遼，經歷了其與契丹修好時的禮節性饋贈和契丹滅後晉時的強行掠奪兩種形式和前後兩個階段；

四、遼宮廷之所以繼承和融合漢唐王朝的音樂文化，是和契丹族早在氏族部落時期就深受中原王朝及漢唐帝國的影響密切相關的，在長期的民族交往中，契丹上下形成了對漢唐文明的認同和傾慕，故而有其更為深層的歷史原因。

On the Inheritance and Assimilation of the Music Culture of the Chinese Dynasties by the Court Music of the Liao State

(A Summary)

Wang Fuli

The Qidan nationality did not possess a rich musical tradition of its own. After examining the *yayue* 雅樂, *dayue* 大樂, *sanyue* 散樂 and *guchuiyue* 鼓吹樂 played at the Liao court, this paper demonstrates that Liao mainly inherited and assimilated the music of the former Chinese dynasties. It was done through the contact of the court music of the Later Jin which inherited the music of the Han and Tang. The historical relations between the Qidan nationality and the Han and Tang empires provided the background for an understanding of the development of the unique features of Liao court music.