辽代墓室壁画的乐舞形态考证与动态复原研究

张大光

[摘　　要] 辽代是契丹族建立的北方政权，是中国历史上由北方游牧民族建立的重要政权之一，其在政治与社会制度上既延续了草原民族的游牧传统，又系统地吸纳了中原汉制的礼乐体系，并通过与渤海国、西夏国、五代五朝及西域各国保持交流，形成了多元交融的文化格局。这种治理模式积极促进了辽代乐舞形态的产生与发展，使其兼具北朝劲健之风与中原典仪之韵，为当下探究中国古典舞的历史支流及文化复原提供了重要依据。辽代墓室壁画部分保留了宴飨、仪式、散乐等乐舞图像，为当下研究辽代乐舞提供了流变形态及乐舞礼制等史料。从现存辽代墓室壁画看，在辽代礼乐制度与多元文化背景下，辽代的乐舞形成了独特的美学特征与身体表达范式。对辽代墓室壁画中的乐舞图像进行拆解，探寻辽代乐舞与现代北方少数民族舞蹈的相似点，分析辽代乐舞与汉唐乐舞的融合过程，可以有效促进中国古典舞的历史形态复原与当代创作。

[关 键 词] 辽代乐舞；墓室壁画；舞姿考证；动态复原；《散乐图》

中图分类号：J709. 2；J609. 2　　**文献标志码**：A　　**文章编号**：1001-5736（2026）03-0153-12

DOI:10. 20093/j. cnki. CN21-1080/J. 2026. 03. 14

辽代墓室壁画作为一种图像艺术形式，多以日常出行、生活宴飨及部分氏族祭祀为主题，绘制了辽代捺钵、出行、礼乐、宴飨、服饰、信仰等具体仪制内容，客观地反映了其统合唐、宋、渤海国及北方游牧文化形成的艺术形态。在《辽史·乐志》中曾记载："旧史称圣宗、兴宗咸通音律，声气、歌辞、舞节，徵诸太常、仪凤、教坊不可得。按《纪》《志》《辽朝杂礼》，参考史籍，定其可知者，以补一代之阙文。"[1]9由此可见，辽代乐舞当下存续面临残存与不足的问题。通过内蒙古库伦旗辽墓、敖汉旗喇嘛沟辽墓、阿鲁科尔沁耶律羽之墓、河北张家口宣化区下八里村辽墓等墓室壁画的考古发掘，辽代乐舞的真实资料被完好保存下来，涵盖《宴饮图》《散乐图》《胡乐图》等乐舞形态，呈现了"游牧"与"汉礼"交融互渗的审美特征，为实现从考证到复原的研究目标奠定了史料基础，更为探索中国古典舞的"辽代"支流提供了研究思路。当前，学术界对辽代墓室壁画的研究比较丰富，主要集中在绘画语言特征、历史文化形态、服饰特征及宋辽金文化比较等领域，成果散见于期刊及辽代研究的著作中，但是对辽代墓室壁画中的舞蹈研究相对较少，没有形成代表性的成果，这也为本研究提供了思路。

一、辽代墓室壁画乐舞的历史生态

辽代墓葬群保留了草原风情与中原礼制，阶级等级分明，礼仪兼具民族特色与汉化特征，真实还原了辽代历史文化。其墓葬仪制规格融合了

作者简介：张大光，沈阳音乐学院舞蹈学院副教授，硕士研究生导师。
基金项目：辽宁省教育厅高校基本科研项目"辽宁舞蹈文化谱系研究"（LJ112510177006）。

汉制礼仪典范，多以壁画形态描绘现实生活、出行宴飨等，库伦旗1号辽代墓室壁画《出行图》（见图1）便是其中的代表[2] 214。辽代乐舞作为墓葬壁画中的代表，反映了辽代先民主体对礼乐文化的追崇，为研究辽代乐舞的形成和发展提供了研究样本。

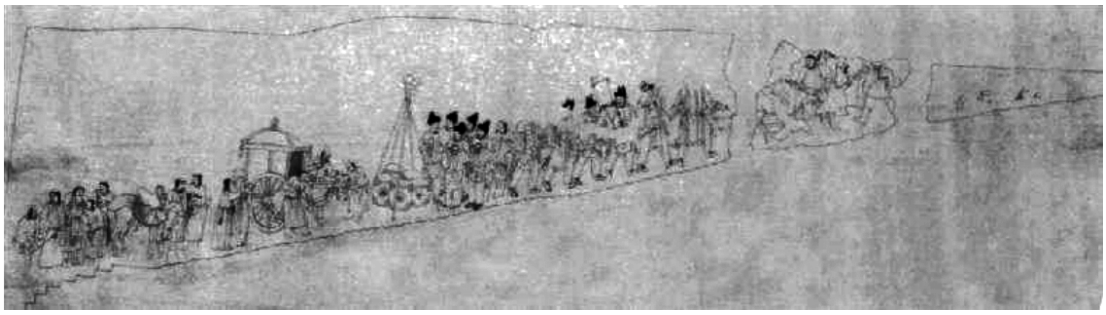


图1　库伦旗1号辽代墓室壁画《出行图》（线图）

辽代墓室壁画是辽代墓葬中的一种艺术表现形式，其通常绘制在墓门、甬道、天井、墓室内壁等处，不同的位置绘制的形象也是不同的。墓门处通常绘制一些仪卫的形象，甬道和天井处通常绘制出行归来、乐舞等图像，墓室内通常绘制日常生活中的宴饮、备食备饮、侍奉等形象，如辽代墓室壁画《侍者图》[3]（见图2），这些形象位置安排是根据不同的生活场景进行配置的。[4]



图2　辽代墓室壁画《侍者图》

辽代墓室中保存了辽代乐舞最完整的绘画形态，包括日常放牧生活中的乐舞活动[5] 17（见图3），寄托着墓室主人在生前对当时美好生活的祝愿与深深留恋。



图3　辽代墓室壁画《侍者放牧图》

（一）辽代乐舞的历史流变

辽代乐舞的历史流变展现了唐风、宋制与北方游牧传统在特定历史时空下的深度整合。这一过程并不是简单的叠加，而是在礼乐制度的建构框架内完成的。从草原游牧到安土定居建立政权，契丹族完成了汉族文化的基本吸纳，并不断完善汉制的礼乐制度，建立了贵族专享的乐舞形态。这种乐舞形态并不是单纯地沿袭唐风、宋制及自身游牧传统，而是以宫廷为变革时空，取唐之宏大高雅、宋之程式精妙，再以契丹族的本土国乐、西域诸乐及从秦至宋的散乐百戏，共筑辽代乐舞文化根基，使辽代乐舞的发展有了横向与纵向的流变。

“唐代是中国封建王朝中最兴盛的一个时代，社会繁荣统一，经济发达，统治者的开明政策，使唐代舞蹈既继承了汉代百戏中舞蹈的丰富内容和技巧，又更好地发展了魏晋南北朝中外乐舞的交汇。”[6] 11唐代处于中国封建时期的文艺巅峰，政权的集中与稳定促进了宫廷舞蹈体系的完善，并在延续自周代以来礼乐规仪的基础上，融入了西域部分地区的舞蹈形态，逐步形成了强调严格礼仪制度的“十部伎”。“十部伎”是建立在国家强大和四方归服的政治意义上的，多用于朝会大宴大典中，目的在于显示王朝的声威，强调礼仪制度[6] 12。这些宫廷规制在辽代定都后成为其宫廷乐舞的典范，为辽代宫廷乐舞制度提供了参照。宋代更侧重教坊乐的精细化及程式性管理，宫廷和民间培育了大量的官伎和私伎供人欣赏，推进了乐舞礼制范式的规范性，进而使辽代官方和民间在交流中吸纳了更多的乐舞形态。对唐风和宋制的乐舞形态，辽代并没有盲目汲取，而是基于北方游牧文化的族群需求进行保留和重塑。这种有核心目标的融合是为了进一步完成从游牧王庭向定居宫廷的政治转变，以成熟的礼乐制度教化辽代民众，以契丹崇尚的舞蹈文化进行变革和改良，进而将传统的民间风俗变革为宫廷仪制的规范和约束，达到集中而有效地统理游牧民族的目的。

辽代墓室壁画保存有大量以穹庐内、旷野为环境的宴饮乐舞场景，证明了辽代从“契丹之初，草居野次，靡有定所”到“辽代兴盛，城郭立邦，具有定所”，这正是辽代舞蹈的程式性、象征性的舞姿来源，其核心特征是游牧舞蹈的即境性与典范乐舞的仪式性的结合。二者的结合催生了辽代舞蹈典型形态：第一，辽代乐舞并不是简单拼凑两种舞姿形态，而是进行了语汇的提纯与重塑。一方面，它吸收并发展了唐代“袖舞”的技术，壁画中舞伎“扬袖”“抛袖”的瞬间，展现了袖技与身法的结合。另一方面，将游牧生活的身体经验转化为仪式性的动律。第二，辽代舞蹈美学呈现清晰的二元融合。从“礼”的维度上看，遵循对称、重复、延宕的仪式美学，追求空间的秩序感与时间的延展性。从“俗”的维度上看，宴飨、散乐等舞蹈则发扬即兴、酣畅、诙谐的情感美学，强调身体的即时表现、节奏的鲜明对比与情感的淋漓宣泄。

“辽代宫廷乐舞可分为仪仗性和娱乐性两大类，其中仪仗性占多数。契丹宫廷乐舞在借鉴学习汉民族雅乐、散乐的同时，仍重视契丹本民族乐舞体系。”[7] 这说明辽代乐舞的二元融合是以“尊重自身民族性”和“借鉴中原汉唐礼仪”为基础的，是“先王”即部落时期精神文化的传承与族群认同的肉身化载体，是其政治文化战略中一项精密的制度设计，为辽代乐舞在宫廷范畴内发展和完善进行了官方定制。定都建制后，辽代君主们通过强调礼乐制度的威严巩固自身的合法地位，推崇汉唐礼乐典法，在“捺钵”制度下的祭祀、宴飨等族内部仪式，以及用于“册礼”“元会”“郊庙”等最高级别的国家典礼，使辽代舞蹈成为政权正统化建设的核心视觉要素，使其成为阶级统治的“政治技术”。

（二）辽代墓室壁画中的乐舞礼制

辽代墓室壁画中的乐舞图像，在视觉效果上呈现一种高度凝练的功能化“集约形态”。此“集约”不是指规模简省，而是指从壁画中选取并定格的乐舞场面，构成了一个自足、完整且极具范式意义的最小艺术与礼仪单元。这一单元通常由核心舞者（一至数人）、典型乐器及乐手组合（三至五人）及关键性物品或场景标识构成，以最精练的视觉要素完整承载了特定乐舞活动的呈现，其内的各要素在节奏、空间与意义上紧密关联，彼此渗透，共同构成一个和谐共生的动态视觉整体。相较于汉唐乐舞宏大铺陈的演出形制，辽代主流散乐呈现简约而不简单的特质，这一特征首先体现在乐舞人物功能配置的提纯与类型化建构上。

河北宣化下八里辽墓群的《散乐图》中，核心乐舞组合高度稳定，常以舞者1人，伴以5至7人的小型乐队，乐器配置包括筚篥、笙、拍板、腰鼓、琵琶，在不同的场景中可进行适度微调。舞者

姿态虽略有变化，但多呈现为经典的“吸腿扬袖回身势”等舞姿形态（见图4）。从内蒙古库伦旗6号辽代墓室壁画中的舞者姿态特征来看，唐、辽两代舞蹈共同具备以曲线形态为核心的造型特质。契丹族群长期活动于广袤草原，其原生态乐舞自带草原文明奔放、质朴的底色，受游牧生产生活方式浸润，与唐代舞风对照，动作质感偏刚健顿挫，仍以节律清晰、动线爽利的典型形态传世。（见图5）。



图4　河北宣化下八里辽墓群《散乐图》[8]



图5　库伦旗6号辽墓《伎乐图》（摹本）[9]205

《辽史·乐志》记录了辽代乐舞礼仪的仪式流程。“辽册皇后仪：呈百戏、角抵、戏马以为乐。皇帝生辰乐次：酒一行筚篥起，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。酒六行筝独弹，筑球。酒七行歌曲破，角抵。曲宴宋国使乐次：酒一行筚篥起，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。酒七行筝独弹。酒八行歌，击架乐。酒九行歌，角抵。”[1] 990可见，至辽代时期，乐舞与契丹族的族性及中原的礼乐制度已经完整融合，并成为宫廷生活的重要组成部分。

辽代墓室壁画作为丧葬礼仪的一种艺术形式，其艺术创作本身就要对生活状态进行适度夸张。其中，壁画中吹奏者的腮部鼓胀、击鼓者的挥臂弧度融入乐舞之中，成为一种代表“散乐”表演的视觉范式，也为辽代乐舞的创作提供了人物造型基础。辽代墓室壁画中的集约形态乐舞单元，是一种高度程式化、符号化的视觉叙事模型。它通过极简的要素组合，构建了一个内蕴节奏、功能明确、意义自足的文化微缩景观。对这一单元

构成法则、内部互动机制及其与语境关联的解析，是破译辽代乐舞壁画编码，进而窥见其背后真实乐舞实践形态、社会功能与文化观念的关键路径。

此外，辽代乐舞形态的生成深植于“因俗而治”的政治架构之中，催生了兼具“骑射张力”与“礼乐法度”的舞蹈范式。辽代乐舞严格遵循“国乐”与“诸国乐”“雅乐”的礼乐制度，在具体实践呈现功能性叠合。以赤峰宝山辽墓壁画《颂经图》[10]为例，其场景虽属佛教仪轨，但乐舞组合呈现制度性融合：乐队中既有中原系统的笙、拍板，亦有契丹特色的奚琴；舞者姿态虽保持“经行”的庄重步态，但其“单腿独立、一腿屈膝高抬”的主体造型，实为草原“猎鹰立杆”身体记忆的仪式化转译。

这种通过将萨满信仰中的垂直向上空间叙事的身体符号（通天意象）嵌入佛教横向仪轨队列的视觉呈现，揭示了游牧祭祀的身体语法如何被制度性宗教空间所吸纳与重构（见图6）。



图6 赤峰宝山2号辽墓壁画《颂经图》

身体语汇的融合体现于动力定型的再造。契丹舞蹈基于骑射与搏斗经验，形成以“立胯稳腰、顿挫发力”为核心的动律特征，强调躯干中轴稳定与四肢的爆发性延展。在河北宣化下八里辽墓《散乐图》中，舞者右臂作“扬袖势”，符合汉舞手位规范，然其双膝呈“骑马蹲裆式”基础体态，颈脊垂直，头部无汉舞典型的“倾头”与“顾盼”，目光平视前方。更关键的是上肢扬袖方向与下肢重心朝向形成扭矩，此为草原骑射中“驰射回身”动作的舞蹈化凝练。这种将“骑射形骸”植入“袖舞韵律”的身体改造，创造出“外显婉丽、内蕴刚劲”的复合型动力结构。

此种身体语汇的交融，最终凝练为“雄健的优美”这一美学范式，其核心在于矛盾诸要素的统一，即在“拧倾”中保持“平衡”，在“顿挫”中实现“连贯”，在“程式”中流露“率真”。壁画中那些形象既符合汉舞“翘袖”“折腰”形态规范，又凸显肩背三角肌群张力与目光轴向控制的舞者形象，正是这种融合性美学在身体层面的终极呈现。这不仅是艺术形式的创新，更是彼时游牧政权依托身体表达建构自身历史主体性的文化实践，为中国乐舞史留下了多元文明互鉴语境下身体美学建构的珍贵案例。

二、墓室壁画中乐舞图像的考证

辽代墓室壁画留存的大量乐舞图像，弥补了相关文献记载的局限，是辨识不同功能类型辽代

乐舞身体形态、表演场景与文化内涵的第一手图像史料。结合墓葬场景、画面构图、人物体态与乐器配置，可以将壁画中的乐舞遗存划分为游牧宴飨乐舞、礼仪仪式乐舞、散乐百戏乐舞三类，三类乐舞分别对应契丹部族世俗生活、国家典仪祭祀、贵族娱乐消遣等不同社会场域，下文便从这三个类别展开具体考证。

（一）游牧宴飨乐舞

辽代墓室壁画呈现的游牧宴飨乐舞，是契丹族在“四时捺钵”流动性政体与部族社会结构中，最具原生性与情感张力的身体实践。此类图像主要见于内蒙古敖汉旗羊山1号墓东壁的《宴饮图》、喇嘛洞村鸽子洞辽墓的《出行图之仪仗图》、赤峰宝山2号辽墓石房北壁《寄锦图》中的世俗宴游局部，以及通辽市陈国公主墓前室东壁的《侍宴图》等。这些视觉材料不是程式化礼制的记录，而是对契丹族“畜牧畋渔以食，皮毛以衣，转徙随时，车马为家”游牧生活的绘画展示，兼具史料与艺术研究的双重价值。

游牧宴飨乐舞壁画中的造型姿态具有鲜明的动态特征，从舞蹈形态学分析，其核心动律体现为重心沉降与躯干轴向稳定的力学特征。在内蒙古敖汉旗羊山1号墓《伎乐图》（见图7）及建平博物馆藏《散乐图》（见图8）中，乐舞者呈典型的“蹲踞踏节”姿态，其中，双膝关节前屈，髋关节充分外展，脊柱保持垂直，整体重心显著降低。



图7　内蒙古敖汉旗羊山1号辽墓《伎乐图》[9]150



图8　建平博物馆藏《散乐图》[11]

此体态是长期马背生活形成的“骑马蹲裆式”基础姿态在舞蹈中的无意识延续，确保了身体能在任何方向快速启动与稳定控制。其上肢动作呈现“环抱式”即双臂或于胸前呈环形环抱，肩胛骨内收，模拟控缰姿态；或单臂上扬至头侧上方，肘关节伸展，手腕下压，形成明确的“挥鞭”动力轨迹。这类舞姿见于库伦旗6号、赤峰宝山2号、河北宣化下八里及内蒙古敖汉旗羊山1号等辽代墓室的壁画之中，是契丹族“四时捺钵”政体下游牧文化的生动身体实践。

（二）礼仪仪式乐舞

除了前文所述的《伎乐图》和《散乐图》，内蒙古敖汉旗喇嘛洞村鸽子洞辽墓的《出行图之仪仗图》也描绘了辽代乐舞的表演情景（见图9）。辽代在宴飨、娱乐、祭祀等活动中均吸纳了中原汉式礼乐规范，构建起兼具本民族特色的礼乐体系。壁画呈现的各类礼仪仪式，也印证了辽代政权由游牧部族形态向王朝礼制化转型的史实。

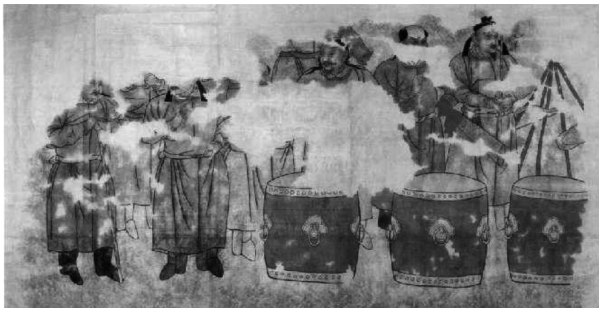


图9　喇嘛洞村鸽子洞辽墓《出行图之仪仗图》[12]

因此，辽代礼仪仪式乐舞是在吸纳中原汉文化礼乐制度框架的基础上，经选择性融合与本土化改造后形成的国家仪典身体表述，“在保留了本民族原始的萨满教祭祀习俗和草原游牧民族的礼仪传统的同时，积极吸收和融入了中原汉族儒家文化中的祭祀礼仪制度”[2] 140。在舞蹈形态中存续了萨满活动时期的舞蹈印记，即舞姿中部分保留了跳跃、旋转、蹲跳等幅度较大的肢体行为，又在仪式范式的约束下带有神秘感和仪式感，使辽代礼仪乐舞深受原始宗教仪式、草原游牧生活模仿和中原典范礼乐制度的影响，形成了独属于辽代乐舞雄浑有力，不失妩媚、端庄与优雅的艺术风格，展现了其淳朴善良，热情奔放、勇敢豪爽的民族性格，对后世蒙古族、达斡尔族等民族舞蹈文化发展做出了重要的历史贡献。

仪式乐舞主要服务辽代重大国典仪式，具有典型的宫廷舞蹈“礼仪规制”“舞姿范式”“高雅威仪”“文化兼容”的特征，其形态既承袭唐宋雅乐、燕乐之部分程式，又在舞容、队列、乐舞协同机制及精神内核上，深刻烙印了契丹游牧政权与先民信仰的独特印记，呈现“汉礼为形，游牧为神”的融合特征。相关图像主要见于庆陵东陵墓道仪卫乐舞图像、库伦旗1号辽墓墓门两侧仪仗乐舞图像、河北宣化下八里张世卿墓后室西壁散乐图，以及河北涿鹿辽代墓室壁画中的备宴乐舞图等残片中。此类乐舞首要特征在于其高度程式化的空间站位与队列调度。它严格遵循中原雅乐“佾舞”的等级与对称原则，但又注入游牧仪仗的实用性与威严感。在库伦1号辽墓出行图局部仪仗图中，乐舞人员分前后三列，呈矩形方阵布局。然而，其站位并不是绝对静态对称：前列舞者重心多偏向右侧，身体呈微侧向墓道方向的行进预备式。这种在严格队列中蕴含动态倾向的构图，既体现了中原礼制对秩序的追求，又保留了游牧民族仪仗动态行进的视觉传统，是“静中寓动”的礼乐美学与“动中寓静”的结合。舞姿形态上，礼仪乐舞呈现出“汉式仪轨”与“契丹体态”的融合。在河北宣化下八里张世卿墓后室西壁《散乐图》（见图10），舞者虽着汉式宽袖袍服，作“扬袖”“折腰”等典型汉舞姿态，但其基础体态却明显异化。



图10　河北宣化下八里张世卿墓后室西壁《散乐图》[13]

其中，舞者双膝保持显著的“微屈蹲踞”，脊柱中正，颈项竖直，头部无汉舞常见的“倾头”与“顾盼”，目光平视前方，整体呈现“骑马蹲裆式”的稳定感。这种“汉舞其表，骑射其里”的身体表达，正是制度性吸纳与民族性坚守在舞蹈本体层面的深刻体现，这些舞姿要素为中国古典舞的复原提供了重要的历史材料和造型基础。

辽代礼仪仪式乐舞绝不是唐宋雅乐的简单翻版，而是在“汉礼”的制度框架内，植入了契丹族的体态特征、节奏感知与宇宙观念，其“动态队列”、“融合体态”、“全员律动”与“神秘内核”共同构成了辽代礼仪的独特身体语言，是游牧文化与农耕文明在最高仪典层面深度互构的结果。

（三）散乐百戏乐舞

“从《辽史·乐志》中关于散乐的文字介绍看，辽代散乐不仅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。”[14] 辽代墓室壁画中的散乐和百戏图像，集中展现了契丹政权在吸纳唐宋文化娱乐形式后，于世俗生活中形成的复杂表演体系，其内容明确分为两类：一类是以乐队伴奏、舞者表演为主的“散乐”；另一类是包含杂技、幻术等技巧展示的“百戏”。这类图像主要见于辽代中晚期贵族墓葬，是研究辽代社会舞蹈文化、技艺传承与民族审美融合的直接

视觉证据。

辽代散乐壁画的核心特征是乐、舞、队列的高度整合。以宣化下八里张世卿（辽代归化州清河郡人）墓后室西壁散乐图为例，画面完整呈现了乐舞协同的舞台范式，其集约性的演奏，将吹管乐、弹拨乐与打击乐等聚集在一起呈“八”字形或“一”字形排列，“从辽代文物遗存的乐舞形象看，身体姿态多呈现出棱角凸显、重心下沉、胯部横摆、分腿屈膝的特点”[15]，使队列具有鲜明的仪式感。

辽代墓室壁画呈现的散乐百戏，是辽代社会文化娱乐生活的微观切片。其中，“散乐”以高度协同的乐舞表演，展现了形体美学与音乐律动的精密结合；“百戏”则以相对朴素的技巧展示，体现了娱乐的多样性。二者共同构成的表演体系，以其功能、组织与审美上的“通根性”，区别于其他时代的同类艺术，成为辽代文化兼容并蓄与主体性建构的生动注脚。

三、中国古典舞的动态创编复原

对辽代乐舞的溯源和构建，一方面有利于北方宫廷舞蹈、民间乐舞等舞蹈形态的发掘和整理，另一方面有利于推进辽代乐舞作为中国古典舞支流的研究。中国古典舞的体系中延续着自周代以来中国古代舞蹈文化的精神，又承载着唐宋百戏的技巧特征，并历经诸多封建王朝的完善，形成了独具中华美学特征的舞蹈形态，是复原辽代乐舞最契合的舞姿形态。辽代墓室壁画作为考证辽代乐舞重要的图像资料，记录了辽代舞蹈的舞姿形态及乐舞团队的舞姿动律。“图像的第一属性是记述，进而转换为表现。根据潘诺夫斯基的‘前图像志描述’，对图像的确认以图像中的种种具象事物为开端，肯定了图像的历史性与存在，即从一定意义上肯定了它的真实性和合理性。”[16] 159由此可见，图像转译的核心任务就是充分利用辽代墓室壁画中舞者的舞姿要素进行中国古典舞的动态复原，完成从二维空间艺术到多维时空艺术的转译，探索符合“辽代舞”流派特征的舞蹈技巧、舞姿特征、美学风格及律动逻辑，既符合复原中国古代舞蹈形态的客观需求，又补充和完善了中国古典舞的多样化体系。

（一）壁画图像的拆解序列

中国古典舞的动态创编复原，其首要步骤在于对原始图像资料进行科学的、体系化的本体拆解。现存辽代墓室壁画中的乐舞图像，以绘画形态将辽代的政治形态和百姓生活进行身体瞬间的记录，往往是抓住舞姿形态中最具有代表性的瞬间进行复刻。壁画图像的复原工作必须建立在对这些瞬间的历时性动势逻辑与礼乐文化的精准剖析上，再以舞蹈动态的逻辑建立舞姿序列，对动作的次序和造型进行排序，将诸多壁画的动作进行提取，形成“肢体库”，再结合辽代舞蹈的律动特征，以及中国古典舞创作的需求进行辽代舞蹈的复原和重构。

壁画中舞姿的拆解，须严格遵循中国古典舞“形、神、劲、律”的解构逻辑。以内蒙古扎鲁特旗浩特花辽代墓室壁画《散乐图》局部（见图11）、内蒙古敖汉旗北三家3号辽墓的《鼓乐图》（见图12）和建平县博物馆《散乐图》、宣化下八里7号张文藻墓，以及库伦旗6号辽墓《伎乐图》中的舞者姿态进行综合提取，对静态图片中舞者前后舞姿逻辑进行转移呈现。

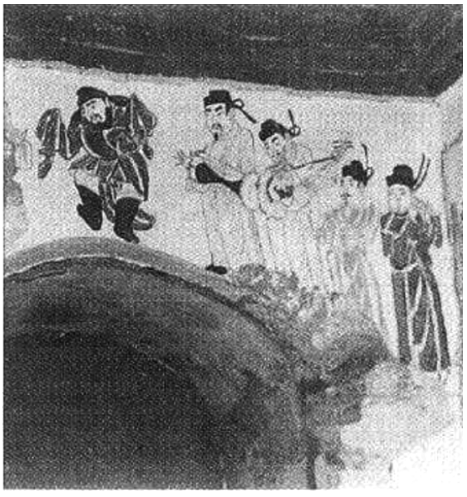


图11　内蒙古扎鲁特旗浩特花辽代墓室壁画《散乐图》局部[5]21



图 12　内蒙古敖汉旗北三家3号辽代墓室壁画《鼓乐图》[17]

舞者右臂高举做“扬袖势”，左臂屈肘环抱于胸前，双腿呈“蹲踞步”，重心偏左。此静态姿态必须被拆解为一系列连贯的动势单元。首先是起势。推测为“提沉”；其次是发力。以“蹲踞步”为基础，通过主力腿“蹬地”、骨盆“侧推”产生水平推力，配合躯干的“拧转”与“提肋”，形成向上的腾跃趋势；再次是形成。在腾跃最高点或过程中，完成上肢的“甩臂扬袖”（强调肩胛骨前引、肘关节快速伸展、腕关节爆发性抖动）与“环抱收臂”（强调胸大肌与背阔肌的对抗性收缩）；最后是落势。通过“蹲踞步”的缓冲，身体回归重心稳定。在此过程中，需要特别识别并提取契丹族特有的体态标记，如其“蹲踞步”的屈膝角度远大于汉唐舞蹈的“踏步”，且脊柱中正、颈项挺直，呈现出源于骑射生活的“垂直轴心稳定性”。

壁画图像的拆解与列序是一个将考古学、图像学、舞蹈形态学与历史文献学相结合的精细化过程。其目标并不是复现某个绝对真实的辽代舞蹈，而是通过严谨的本体拆解与符合历史语境的逻辑重组，构建一套可供当代中国古典舞编创调用、具有充分历史依据与民族特征的“辽代乐舞动态语料库”，为后续的律动提炼与美学呈现奠定不可动摇的实证基础。

（二）现存痕迹的律动参考

辽代乐舞的动态复原，除依赖壁画图像的静态定格与文献的有限记载外，还需从其文化辐射区及后世关联族群的活态舞蹈遗存中，探寻可能一脉相承的“律动基因”。这一逆向溯源的工作，必须建立在严谨的民族学、历史学与舞蹈形态学比较基础之上，旨在为壁画中凝固的舞姿注入可感知的节奏、力量与气息逻辑，而不是简单比附。

首先，蒙古族作为历史上与契丹族共享“逐水草而居”生计方式的草原民族，其传统舞蹈被视为探寻辽代乐舞动律最关键的活态参照系之一。二者在身体文化上的深层关联，源于相似的生态环境与生产方式塑造的骑马民族体态。蒙古族舞蹈中普遍存在的“重心低沉、腰背挺直、步伐沉稳”的基础体态，由此呈现的律动线索在蒙古族盅碗舞与筷子舞的上肢运动模式中体现得尤为突出，其典型动作“耸肩、硬腕、碎抖肩”，强调以肩胛骨为发力原点，带动大臂进行“甩、绕、抖”的横向与纵向运动，手腕与指尖的控制精巧但非主要动力源。这种“以肩带臂”的“点状爆发”式发力，迥异于中原舞蹈强调“以身带臂、以臂带腕”的“线性绵延”，却与库伦旗6号辽墓《伎乐图》中的天女“扬臂展肩”时肩部轮廓清晰、肌肉线条紧绷、肘关节角度相对固定的图像特征形成力学原理上的呼应。

其次，部分民族史学研究表明，达斡尔族在族源上与契丹族存在密切关联。其传统集体歌舞“鲁日格勒”（又称“阿罕伯”“郎突达贝”“哈库麦”）的形态，为理解辽代宴飨乐舞的集体性与情绪结构提供了另一个视角。该舞蹈以众人“围圈、携手、踏歌”为基本形式，动作以“踩踏、拖步、摆胯”为主，节奏由慢至快，情绪从庄重渐趋热烈。达斡尔族舞蹈中强调“踏地为节”的足部动作。其全脚掌着力、重心下沉的“跺踏”质感，也与壁画中舞者足部扎实触地，甚至通过墨线渲染表现力度感的姿态存在动势上的相似性。

最后，谈及辽代舞蹈的活态复原，就是要对其“动律”进行重现。这种复原并不是对中国古

典舞技巧及后世舞蹈元素的直接挪用，而是要进行民族文化与流脉根源的贴合，必须筛选那些在舞姿形态上与壁画姿态高度吻合，且蕴含草原游牧文化共有的律动特征的舞蹈。参考达斡尔族“鲁日格勒”由缓至急的情绪推进模式，可以为从库伦辽墓的《宴饮图》到宣化辽墓的《散乐图》等不同场景的乐舞复原，设计差异化的节奏型与情绪曲线。宴饮初期可能采用绵长拖沓的节奏配合环抱式舒缓动作；酒酣之际则转为短促顿挫的节奏，驱动扬举式的激烈舞姿。

（三）二元融合的美学呈现

辽代乐舞具有二元融合的美学特质，根植于其“汉礼为制，游牧为体”的文化实践。这种融合并不是静态的风格拼贴，而是在动态的乐舞表演中，通过静态壁画造型与民族根源性律动节奏两个层面，凝练出独特的美学范式。中国古典舞的动态复原，必须将这种美学特质转化为可操作、可训练的编创方法与身体技术。

辽代乐舞的美学呈现是基于形象的舞姿呈现，其背后是动态律动带来的文化礼仪和民族习性。“形象的外显是通过对图像细节的考证，其中包括语态特征、动律特征、神态特征等。在形象方面，主题形象的素材庞杂地涌现。创作者需要抓取创作中的典型形象和动作的同质类比，确立动作元素和舞蹈语汇。”[16] 162通过对辽代墓室壁画的考证不难发现，辽代乐舞的“合体”同步，远超简单的动作与节拍对齐，而是一种基于共同呼吸与能量场的气韵共振。复原此特质，需借鉴并超越汉唐舞“舞容与乐律相合”的传统。先进行舞蹈的静态造型复原，掌握辽代舞蹈造型特征及舞姿美感，再通过排序尝试及动作衔接进行长短句的“试探性复原”，集合多个长短句的创作要素，再依据中国古典舞的剧目创作优势，建立人物与舞姿形态相融合、舞姿形态与作品风格相契合的独立作品。

以辽代墓室壁画的舞姿造型为核心，再依据《辽史·乐志》所载的典范记载，对《散乐图》《宴飨图》《出行图》《卫士图》《鼓乐图》等壁画中人物的造型进行临摹，转换的关键在于动势与质感的瞬间切换，即如何将静态的壁画造型进行律动化。可从雅乐仪仗的匀速平移转入散乐的顿挫进击，约束舞者需在保持队列严整的前提下，通过核心肌群控制，针对头、肩、肘、腰、腿、膝、脚等生理支点的分布和临摹，将动作的发力点从均匀持续改为爆发集中，将视线焦点从平远凝重改为灵动交互。这种转换训练，可借鉴戏曲舞蹈中“起霸”与“走边”不同程式对身体气息与节奏的截然要求，但需植根于辽代墓室壁画呈现的特定体态与空间逻辑。这种集约性的舞蹈涵盖完整的演出班底，在实际乐舞发生过程中，既要保持总体体态的和谐统一，又要在不同的段落中相互契合，保持仪态与张弛的连续性。在个体舞姿呈现中，要在壁画中选择具有代表性造型特征的舞蹈形象，并且在动律的设计上要跳脱出集体的风格约束，将辽代乐舞吸纳的“汉韵”与“胡风”等独舞姿态融会交融，给予个体创作较大的空间。这是呈现辽代舞蹈个性表达的方法，不能停留于对壁画静态姿态的模仿，而需提炼其背后的“劲律”的印记。这也是中国古典舞进行复原的难点与核心。

辽代乐舞的礼仪性集中体现在对汉唐等乐舞“圆”的继承与发展。作为中原审美文化的核心，“圆”（半圆或弯）在舞者的个体及集体造型中都有明显的呈现。辽代舞蹈将“圆曲”体态与“劲健”结合，体现了游牧民族粗犷豪放、洒脱不羁的性格特征。以“拧倾”动作为例，汉唐舞强调以腰为轴，带动躯干如柳丝般“萦绕”而出。在辽代融合形态下，则需强调在“拧”的起始瞬间，加入源于骑射的“腰背突然发力”，使“倾”的轨迹在圆润中带有明确的“折向”与“顿点”。在训练中，可设置“圆中求方”的专门组合：在完成传统的“云手”“风火轮”等圆弧轨迹时，刻意在动作的转折处加入短暂的“蓄力—爆发”，模拟壁画中舞者衣袖在“扬举”最高点或“环绕”中途突然定格的力道感。“胡舞”盛行于唐代，又融入辽代宫廷乐舞之中，成为辽代舞蹈的标志性特征

之一，辽代对“胡风”的融合，是将辽代的民族风格与胡舞的技巧进行融合。对其复原需要避免将其简单处理为粗犷的“民族民间舞”，关键在于提炼其“开阖”“顿挫”中的内在法度。在其经典的“蹲踞踏节”中，训练重点不在蹲的深度，而在“踏”的瞬间，要求舞者通过脚掌与地面的快速“接触—推离”，产生清晰而短促的震动，且此震动需通过踝、膝、髋、脊柱节节上传，最终在头颈形成轻微的“点头”呼应，构成完整的“震动传导链”。其“扬臂甩袖”则需区分“甩”（大臂带动的爆发性初速）与“送”（小臂与手腕控制的余势延伸），追求“力发千钧，形止一寸”的控制力。

四、结语

“文物舞蹈”创作不应仅是一场蜂拥而上又快速消散的快餐式文化消费。作为推动中华优秀传统文化创造性转化、创新性发展的有益实践，如何深掘寻根，为中国舞蹈寻得更多元的历史文脉、地域文化特色与当代表达，才是中国“文物舞蹈”创作可持续探寻与发展的基点[18]。辽代舞蹈的复原，不仅是对民族舞蹈精神的赓续，更是对中华优秀传统文化的回望。这种对美学表达的思考，是中国古典舞是否建立辽代乐舞（舞蹈）支流的重要验证。它的复原不是单纯模仿和转译，也不是舞姿的盲目叠加和律动的随意贴合，而是要将中国古典舞“形神劲律”的特征作为黏合剂，以风格化的逻辑贯穿于从壁画提炼而来的造型特征之中，积极开展壁画人物身姿的解码与复现研究，最终在舞台上复活那种既承载礼制庄严又迸发生命活力的独特的辽代舞风。

参考文献：

[1]脱脱. 辽史[M]. 北京:中华书局,1974.
[2]孙建华. 内蒙古辽代壁画[M]. 北京:文物出版社,2009:214.
[3]辽宁省文物考古研究所. 朝阳市西三家辽墓发掘简报[J]. 文物春秋,2010(1):35-40.
[4]孙晓波. 东北地区辽墓壁画文献研究[D]. 长春:东北师范大学,2024:1.
[5]董新林,塔拉. 内蒙古扎鲁特旗浩特花辽代壁画墓[J]. 考古,2003(1).
[6]闫盈盈. 汉唐典型乐舞风格比较及传承[D]. 西安:陕西师范大学,2015:11.
[7]勾桐. 辽代乐舞文化资源开发研究[J]. 赤峰学院学报(哲学社会科学版),2023,44(4):12-15.
[8]河北省文物考古研究院. 宣化下八里辽代壁画墓群[EB/OL]. (2021-04-20)[2026-07-18]. http://www. hbswwkg. com/2021-04-20/content_8471464. html.
[9]徐光冀. 中国出土壁画全集3:内蒙古卷[M]. 北京:科学出版社,2011.
[10]齐晓光,盖志勇,丛艳双. 内蒙古赤峰宝山辽壁画墓发掘简报[J]. 文物,1998(1):73-95.
[11]白海波. 政协委员讲辽宁故事:建平这件国家一级文物为何独树一帜?[EB/OL]. (2023-12-12)[2026-07-18]. https://liaoning. nen. com. cn/network/liaoningnews/lnnewszhuantibd/txslk/2023/12/12/596704388584575276. shtml.
[12]夏晨曦. 宋辽金祭祀礼仪中女性角色研究:以国礼与家祀为中心[D]. 合肥:安徽大学,2024:52.
[13]徐光冀. 中国出土壁画全集1:河北卷[M]. 北京:科学出版社,2011:140.
[14]原媛. 辽金时期散乐乐队的音乐图像研究[J]. 乐府新声,2025(3):52-61.
[15]李佳芮,申子懿. 从《散乐图》看舞蹈艺术的传承与创新[J]. 嘉应文学,2024(16):69-71.
[16]王海涛. 从图像到舞台:中国古典舞创作中的历史在场与形象重塑[J]. 乐府新声,2023(2).
[17]项春松. 辽代壁画选[M]. 上海:上海人民美术出版社,1984:21.
[18]彭小希,周怡辰. 入古出新:从舞作《散乐图》看中国“文物舞蹈”创作理路[J]. 乐府新声,2023(3):102-108.

Research on the Musical and Dance Forms and Dynamic Restoration of Tomb Murals in the Liao Dynasty

ZHANG Daguang

Abstract: The Liao Dynasty was a northern regime established by the Khitan people and was one of the significant regimes in Chinese history founded by northern nomadic peoples. In terms of its system, it not only continued the nomadic traditions of the grassland ethnic groups but also systematically absorbed the ritual and music system of the Han Dynasty in the Central Plains. Through maintaining exchanges with the Bohai Sea, the Five Dynasties, the Western Xia, and various countries in the Western Regions, it formed a cultural pattern of diverse integration. This governance model actively promoted the emergence and development of the music and dance forms in the Liao Dynasty, endowing them with the vigorous style of the Northern Dynasties and the charm of the Central Plains' rituals. It provides an important basis for the current exploration of the historical tributary and cultural restoration of Chinese classical dance. The murals in the tombs of the Liao Dynasty partially preserve images of feasts, ceremonies, and scattered music and dance, providing historical materials on the evolution of music and dance and the ritual system of music and dance in the Liao Dynasty for current research. From the existing historical materials of the tomb murals of the Liao Dynasty, it can be seen that, against the background of the Liao Dynasty's ritual and music system and diverse cultures, the music and dance of the Liao Dynasty formed unique aesthetic features and body expression patterns. Disassembling the images of music and dance in the murals of the Liao Dynasty tombs, exploring the similarities between the music and dance of the Liao Dynasty and those of modern northern ethnic minorities, and analyzing the dual integration process of the music and dance of the Liao Dynasty and that of the Han and Tang Dynasties can effectively promote the restoration of the historical form and contemporary creation of Chinese classical dance.

Keywords: music and dance of the Liao Dynasty; grave chamber murals; analysis of dance gesture; dynamic reconstruction; *Scattered Music Scene*