

隋唐五代時期的音樂機構與功能

蔡 秉衡 Ping-heng TSAT
實踐大學音樂系講師

一、前言

隋唐的音樂機構主要仍由「太常寺」來掌理，唐朝更增加了「教坊」、「梨園」等機構來培訓人才，從唐朝音樂機構的設置，可看出唐朝在音樂的專業分工上，做得很徹底。部門各司其職，從基礎奠基至學習完成，均很有步驟。使唐朝在歷代的宮廷音樂中，表現卓越。

隋朝的音樂機構由「太常寺」負責。古代掌理禮樂事宜的機構稱為「秩宗」，秦朝稱為「奉常」，漢高祖改稱為「太常」，南北朝的梁朝稱為「太常寺」，隋唐時期仍沿用此名稱。隋文帝建國之初，「太常寺」掌理祭祀、宴饗及雜樂百戲，文帝只偏好雅樂，因此命令「太常寺」，將表演雜樂百戲的散樂樂工，都放回民間¹。煬帝時，為享樂需要，又將這些人召回「太常寺」。

唐朝的音樂機構主要有三個，一「太常寺」、二「教坊」、三「梨園」。「太常寺」屬於行政系統管轄，「教坊」和「梨園」屬於宮中內廷管轄，其音樂專業的水準也有差別，宮中內廷的「教坊」和「梨園」音樂專業的水準

較高於行政系統的「太常寺」。「太常寺」所培養的優秀人才，始有機會進入宮中內廷的「教坊」和「梨園」。

二、太常寺

唐朝由「太常寺」掌理邦國禮樂，屬於禮樂最高的文官系統，負責此機構的稱「太常卿」，「太常寺」下轄八個署，分別為一「郊社署」、二「太廟署」、三「諸陵署」、四「太樂署」、五「鼓吹署」、六「太醫署」、七「太卜署」、八「廩犧署」等²。由以上分署可看出，「太常寺」不僅有音樂的掌理，尚有其他關於祭祀、禮儀等方面的事務。其中與音樂較相關的為「太樂署」和「鼓吹署」。

(一)太樂署

「太樂署」由太樂令負責，專司祭祀使用的雅樂，及宴饗時的燕樂演出，並負責培訓新的音樂人才³。學習音樂的學生，由「太樂署」派老師教學，每年都要進行考核。考核成績分為上等、中等、下等，然後回報禮部。學習年限以十年為原則，最多不可超過十五年。其間有各項考試，每項考試都必須完成，才能授官，

未完成的人，則不授官。要完成學業，必須要學會五十首較艱深樂曲。如果未能順利完成學業，必須賠償公費。

教師有助教及博士等級，授課由博士擔任，除了對學生進行考評，也對教師的教學成果進行考核。考核分為上、中、下三個等第，博士遇缺才由助教遞補⁴。

由以上可看出，唐朝培訓音樂人才的方法，態度相當嚴謹。學習循序漸進，師生都要考核，使得唐朝在歷代的宮廷音樂中，表現出類拔萃。

(二)鼓吹署

「鼓吹署」專門職掌宮廷的儀仗及軍樂，舉凡皇帝、皇后、太子等成員出巡、回朝，前後都有儀仗樂隊。「鼓吹署」和「太樂署」屬平行機構，但是在音樂的專業水準上，仍以「太樂署」的成員為高，因此行政職位雖相同，但音樂的演奏就有高下之分，甚至「太樂署」培養的音樂人才，如果未能達到一定程度，則安排改隸「鼓吹署」⁵。

三、教坊

「教坊」為唐朝宮中內廷管理燕樂的一個部門，也是宮中培訓音樂人才的機構。「教坊」從唐朝開始沿用至明末清初，在唐朝的發展，也是歷代無法企及的，尤其在唐玄宗時達到最高峰。

隋煬帝大業六年時，將魏、齊、周、陳等國的樂人子弟集中於關中訓練，由「太常寺」來管轄，是「教坊」形式的濫觴⁶。唐高祖武德年間，在宮中設「內教坊」來管理俗樂，至武則天時，將「內教坊」改為「雲韶府」，並以中官為教坊使。開元二年唐玄宗在蓬萊宮旁設置「內教坊」⁷，並在長安與洛陽各設左、右教坊，長安的「右教坊」在光宅坊，「左教坊」在延政坊；洛陽的左、右教坊都在明義坊，坊南為「右教坊」，坊北為「左教坊」。「右教坊」多善長歌唱，「左教坊」多善長舞蹈。從此教坊的機構不再隸屬於「太常寺」管轄⁸。主要也因為唐玄宗認為「太常寺」管理祭祀雅樂，不適合兼掌倡優雜技，因此才有左、右教坊的設置⁹。

「教坊」中的女藝人有內人、宮人、擲彈家三個等級的分別，內人又稱前頭人，因為常在皇帝面

前表演，樂舞演出時排於最前頭，所以才有前頭人之稱，居住在宜春院。宮人屬第二等級，聲色技藝均不如內人，居住在雲韶院，擲彈家則為一般平民女子，召入宮中學習琵琶、三絃、箜篌、箏等樂器。三者學習樂舞的能力以內人最快，擲彈家最慢，有時內人一天能學會並上臺演出，擲彈家則要練上一個月，還不見得可以演出，也可見得上下程度的差別了¹⁰。

四、梨園

「梨園」是唐玄宗開元二年，在宮中內廷設置的音樂構¹¹，位於禁苑中的梨園，因此而得名。其管轄不屬於「太常寺」，而委以中官管轄。除了有內廷梨園，另外在長安的「太常寺」設有梨園別教院，洛陽的「太常寺」設有梨園新院，都分別隸屬「太常寺」管轄。院中所培養的樂人數量達千人以上¹²，供「教坊」挑選¹³，「梨園」再從「教坊」的坐部伎人選中，挑選優秀者進入內廷梨園，可見內廷梨園的音樂水準最高。

「梨園」以教習法曲為主，唐玄宗常在聽政之暇，親自教導「梨

園」排練法曲，因此「梨園」的樂人又有「皇帝梨園弟子」之稱¹⁴。後世的人也常用梨園弟子或梨園子弟，來稱呼時下的戲曲藝人。

宮中梨園另外設置了「小部音聲」，音聲或音聲人應是唐朝對樂工的稱呼¹⁵。「小部音聲」是由十五歲以下的少年所組成，人數約為三十多人¹⁶，屬於梨園法部，對於新一代樂人的培養，唐朝確時有獨到之處。

「梨園」的設置，標誌著唐朝宮廷燕樂的蓬勃發展，自皇帝以下，皆對音樂有偏好。從「安史之亂」後，經肅宗至代宗大曆十四年罷廢「梨園」，並裁撤三百多人，其餘留置「太常寺」，「梨園」正式走入歷史。「梨園」歷經玄宗、肅宗、代宗三朝，總計六十五年左右。

五、結語

隋唐的音樂機構除延續「太常寺」的設置外，主要增加了宮中內廷的「梨園」和「教坊」。唐代的宮廷燕

唐代音樂機構一覽表



樂在歷代中，堪稱典範，即得力於宮中內廷系統的音樂機構。在上位者重視，以及有良好的經濟因素支撐下，對平民大眾從事音樂藝術工作，有正面的鼓勵。隨著唐代的政治、經濟衰退，宮廷財力每況愈下，內廷的音樂機構遂逐漸荒廢，走入歷史。唐代藉由音樂機構培養了許多音樂人才，也因此走入民間，對民間音樂無異注入了豐沛的資源，及至宋代，宮廷音樂的繁盛，也就讓位於民間，民間音樂從此成為音樂史當中的主角，其中尤以戲曲音樂最具特色。■

附註

- 1 《隋書卷一·帝紀一·高祖上》
「戊戌，太常散樂並放為百姓，禁雜樂百戲。」
- 2 《舊唐書卷四十四·志第二十四·職官三》
「太常寺，卿一員，少卿二人，太常卿之職，掌邦國禮樂、郊廟、社稷之事，以八署分而理之：一曰郊社、二曰太廟、三曰諸陵、四曰太樂、五曰鼓吹、六曰太醫、七曰太卜、八曰廩犧。」
- 3 《舊唐書卷四十四·志第二十四·職官三》
「太樂署，令一人，丞一人，府三人，史六人，樂正八人，……太樂令調合鐘律，以供邦國之祭祀饗宴，丞為之貳，凡天子鑄宮懸鐘磬，凡三十六虞，凡大宴會，則設十部伎。」
- 4 《新唐書卷四十八·志第三十八·百官三》

「凡習樂，立師以教，而歲考其師之課業為三等，以上禮部。十年大校，未成，則五年而校，以番上下。有故及不住供奉，則輸貨錢，以充伎衣樂器之用。散樂，閩月人出資錢百六十，長上者復繇役，音聲人納資者歲錢二千，博士教之，功多者為上第，功少者為中第，不動者為下第，禮部覆之。十五年有五上考、七中考者，授散官，直本司，年滿考少者不配，教長上弟子四考，難色二人，次難色二人，業成者進考，得難曲五十以上任供奉者為業成。習難色大部伎三年而成，次部二年而成，易色小部伎一年而成，皆入等第三為業成，業成行修謹者，為助教，博士缺，以次補之。」

- 5 《新唐書卷四十八·志第三十八·百官三》
「長上及別教未得十曲，給資三分之一，不成者隸鼓吹署。」
- 6 《隋書卷十五·志第十·音樂下》
「至六年，帝乃大括魏、齊、周、陳樂人子弟，悉配太常，並於關中為坊置之，其數益多前代。」
- 7 《新唐書卷四十八·志第三十八·百官三》
「武德後，置內教坊於禁中。武后如意元年，改曰雲韶府，以中官為使。開元二年，又置內教坊於蓬萊宮側，有音聲博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊，掌俳優雜技。自是以隸太常，以中官為教坊使。」
- 8 唐·崔令欽《教坊記》
「西京右教坊在光宅坊，左教坊在仁(延)政坊。右多善歌，左多工舞，蓋相因成習。東京兩教坊俱在明義坊，而右在南，左在北也。」
- 9 《通鑑》
「舊制雅俗之樂，皆隸太常，上精曉音律，以太常掌禮樂之司，不應典倡優雜技，乃更置左右教坊以教俗樂。」
- 10 唐·崔令欽《教坊記》
「妓女入宜春院，謂之內人，亦曰前頭人，常在上前頭也。其家尤在教坊，謂之內人家，四季給米。得其幸者，謂之十家，給第宅，賜無異等。」「樓下戲出隊，宜春院人少，即以雲韶添之。雲韶謂之宮人，蓋賤隸也，非直美惡殊貌，居然易辨明，內人帶魚，宮人則

否。平人女以容色選入內者，教習琵琶、三絃、箏篋、箏等者，謂之搗彈家。」「開元十一年，初製《聖壽樂》，令諸女衣五方色衣以歌舞之。宜春院女，教一日便堪上場，惟搗彈家彌月不成。」

- 11 《唐會要·雜錄》
「開元二年，上以天下無事，聽政之暇，於梨園自教法曲，必盡其妙，謂皇弟梨園弟子。」
- 12 《冊府元龜卷五六九》
「又有別教院教供奉新曲，太常每凌晨，鼓笛亂發於大樂譜，別教院廩食常千人。」
- 13 唐·段安節《樂府雜錄》
「古都樂工計五千餘人，內一千五百人俗樂，係梨園新院，於此旋抽入教坊。」
- 14 《新唐書卷二十二·志第十二·禮樂十二》
「玄宗既知音律，又酷愛法曲，選坐部伎子弟三百教於梨園，聲有誤者，帝必覺而正之，號皇帝梨園弟子。宮女數百，亦為梨園弟子，居宜春北院。」
- 15 《新唐書卷二十二·志第十二·禮樂十二》
「唐之盛時，凡樂人、音聲人、太常雜戶子弟，隸太常及鼓吹署，皆番上，總號音聲人，至數萬人。」
- 16 《楊太真外傳》
「小部者，梨園法部所置，凡三十人，皆十五以下。」
《新唐書卷二十二·志第十二·禮樂十二》
「梨園法部，更置小部音聲三十餘人。帝幸驪山，楊貴妃生日，命小部張樂長生殿，因奏新曲，未有名，會南方進荔枝，因名曰《荔枝香》。」

編者的話

跨過千禧交替之後，浮華後的餘香沉澱，在普受關心的虛擬網路議題之外，本期焦點回歸於文化始點，拉開以人體為入鏡主角之序幕。

不同時代價值觀，不同的美學標準，使得創作主體之象徵符號逐漸複雜化，豐富了人體之於客體世界的意義。原始藝術乃基於宗教與實用的觀點，賦予嚴肅的神性化表達；文藝復興時期藝術，則有其形式法則，以近乎完美之比例詮釋人體；至當代則脫離常理，純生命本質之抒發，發揮空間相對地擴展不少。《人體入鏡》話題文章可概略分為創作、史學及教育等三種立足點去發揮，著眼點不在藝術批判，而在觀念或圖例之揭發。

吳嘉寶於〈身體與攝影：世界和臺灣〉一文指出：「身體應該屬於人類思維所面對的，介於外在世界與內在之間的中間場域。」如何排除美感標準，誠實觀照此中間場域，便成為創作實踐之重點。作品與觀眾之間常存在一種疏離或隔閡，基於此，柯錫杰及高燦興則以教學角度，分別提供豐富的攝影作品或擷取歷代雕塑典例，不僅是藝術活動下的產物，尚包括對文化現象之美感標準。

古代創作之研究，無論其屬性出於內在意識，或介入時空觀念、生活型態，皆以史料與圖像為佐證工具，林秀貞一文，即是以此法釋證「盤鼓舞」之源起演變，算是當下對原始之反芻記憶吧！

針對國內通識教育之缺失，陳英偉之文偏重觀念陳述，澄清所謂的「純藝術」與「生活應用」之二分法，期望兩者能有所貫通，真正從自身生活培育美感創造的能力。

人與時代相互映照，豐盈了美育園地。（陳怡蓉）

Contents

-
- Topic on Focus : The Aesthetic of Human Figure**
- p.4** Human Figure & Photography — World & Taiwan
Chia-pao WU
- p.16** On Human Figures in Photography
Hsi-che KO
- p.34** Appreciation of Western Modern Figure Sculpture
Chuan-hsing KAO
- p.38** Tambourine Dance - Celebration of Agility
Hsiu-chen LIN
- p.42** Introduction to Learning of Art & Living Practice
Yin-wei CHEN
-
- Special Feature**
- p.48** Looking Out
The Power of Intellectual Collection — Collection of Chinese Cultural Legacy in Great Britain
Su-liang TSENG
- P.52** Art Collection
Robert Motherwell
Che-hisung WANG
- p.56** Gods in Theatre
Graphic Interpretation of Greek/Roman Mythology :
Lovers' tears — Aeneas & Dido
Shi-chuan WU
-
- Cultural Thinking**
- p.64** The City of Museum Renaissance — Baltimore
Christina C. HSU
- p.71** Museums — Striding forward to the Web Era
Crystal C.P. WANG
-
- Education**
- p.86** The Origin and Basis of Printmaking Education in la Real Academia de San Fernando, Spain
Hui-ling LIN
- p.93** Music Institutions and Functions in Sui, Tang and Five-Generation Dynasties
Ping-heng TSAI
-
- Editorial**
- p.96** I-jung CHEN