■ 周秦汉唐文化研究

试论中晚唐音乐文化 转型之特征

李西林

(西安音乐学院 西北民族音乐研究中心, 陕西 西安 710061)

摘要: 唐代音乐文化的繁荣主要集中于盛唐, 学术界历来对盛唐音乐评价高, 而对中晚唐时期的音乐关注不多。唐代音乐的发展在各个时期均有不同的特征。与盛唐相比, 中晚唐时期的音乐亦有着自身转型的新变化。宫廷音乐的散落与重建、民间俗乐的开放与兴起、文人音乐、私家乐伎和军营音乐的隆起, 形成了这一时期音乐发展的主要特征。尽管中晚唐音乐兴盛的规模和艺术成就难以超越盛唐的水平, 但是对于整个唐代音乐文化的发展也做出了一定的贡献。

关键词: 唐代音乐; 中晚唐音乐; 音乐文化

中图分类号: J609.242 文献标识码: A 文章编号: 1672-4283(2014)01-0128-06

收稿日期: 2012-07-18

基金项目: 教育部人文社会科学研究基金项目(09YJA760036)

作者简介: 李西林, 女, 陕西吴堡人, 西安音乐学院西北民族音乐研究中心副教授。

灿烂辉煌的唐代音乐繁荣景观实际历史并不长, 仅集中于盛唐李隆基统治时代 30 来年的短暂时期。学术界一般将唐代划分为初唐、盛唐、中唐和晚唐 4 个时期。^{[1]74} 中晚唐在政治军事上是一个动乱昏暗的时代, 然而却延续了 120 多年的统治时间, 成为一个令人难解的历史之谜。在音乐文化方面, 日本学者岸边成雄认为, 初唐系雅、胡、俗三足鼎立阶段, 盛唐是胡俗的融合时期, 中晚唐则呈现出雅俗对立之局势。^{[2]126} 因此, 人们对盛唐音乐评价很高, 而对中晚唐时期的音乐不仅关注不够且评价较低。实际上, 唐代音乐的发展在各个时期均有不同特征。透视旷日持久混乱的中晚唐历史, 我们可以发现, 唐王朝宫室朝堂仍然试图承续唐玄宗遗风, 酷好音乐歌舞, 这几乎成为中晚唐的社会普遍风气。与盛唐相比, 中晚唐时代的音乐亦有着自身的转型特点。中晚唐乱世时代社会好乐风气长期延续的情景, 堪称音乐文化史上的特殊现象。

一、中晚唐音乐文化的转型特点

宫廷音乐的极度繁荣是盛唐时期音乐发展的一大显著特点。然而, 这一时期的民间音乐却相对沉寂。宫廷乐人管理封闭严格, 没有太多的人身自由。安史之乱以后, 唐代的音乐活动中心从宫廷转移到民间, 大批宫廷乐人散落各地。尽管时局危乱, 但统治者仍然沿袭玄宗时期的好乐之风, 沉湎声色歌舞, 宠幸艺人, 这几乎成为中晚唐时代上层社会的普遍风气。在中晚唐时代, 还曾经出现过像德宗、宪宗、文宗等几位所谓的“中兴之主”, 他们在位期间重视文治, 发展礼乐, 不断充实音乐机构, 试图复兴宫廷音乐, 进而在一定程度上影响了这一时期宫廷音乐与世俗音乐的发展。尽管中晚唐音乐的这种变化较之于盛唐的艺术成就逊色许多, 却仍有着自身的特点, 从而为唐代音乐文化的繁荣做出了自己的贡献, 亦为宋代民间音乐的新发展奠定了基础。概括来

讲,中晚唐音乐文化的转型变化主要表现在以下几个方面:

一是音乐活动中心从封闭走向开放,世俗民间音乐日益活跃。

盛唐音乐发展的一大显著特点是宫廷音乐的瑰丽多彩。盛唐宫廷音乐继承了南北朝以来的音乐理论和艺术实践的成就,吸收了西域音乐文化,形成了开元、天宝年间融雅胡俗诸乐于一体的空前繁盛局面。宫廷拥有比前代更多的音乐机构,除了太常寺内有负责管理音乐的太乐署和鼓吹署这两个职能部门之外,还增设了内外教坊、梨园、详校所等机构,以负责不同场合的音乐表演,从而产生了历史上最为著名的乐工与乐伎。雅乐、清乐、凯乐、四方乐、散乐、燕乐等诸多音乐种类异常繁多。各种歌、舞、器乐演奏、大曲、戏弄、杂技等音乐表演在当时社会上广为流传,“形成了一种生动的雅俗文化交流景象。所有这些都显示了唐代宫廷音乐文化乃是音乐文化的一个缩影,当然也就成为研究唐代音乐文艺的一个学术聚集点”^[3]。中晚唐时期,宫廷音乐受到极大破坏,“梨园弟子散如烟”^[4]¹⁸¹。不少乐人流落民间,如李龟年漂泊于江南一带,公孙大娘弟子散落民间,萧炼师这位梨园著名乐人也流散到民间。时局的骤变打破了盛唐宫廷音乐兴盛封闭、民间音乐沉寂的局面。

民间音乐创作活动虽然历代均有,但如中晚唐时代那样兴盛与高水平却是空前的。唐代民间习乐成风,乐人有免除其他徭役的优惠。盛唐以后,封闭僵化的宫廷音乐失去了昔日的光彩,日益演变为程式性、象征性的内容,而生动活泼的民间音乐则不断创造着新的文体和艺术类型。像说唱与变文的出现,乃是唐代新兴文体创造性发挥的重要标志。燕乐作为当时主要的音乐形式,凝结并反映着广大下层民众的心态与情怀。中唐大诗人白居易曾在《杨柳枝》中写道“‘六么’‘水调’家家唱,‘白雪’‘梅花’处处吹”,生动地说明了音乐在民间的普及。白居易的好友刘禹锡也十分喜爱民间音乐,还学习模仿民间歌曲进行创作。他的《竞渡曲》《浪淘沙》《踏潮歌》《竹枝词》及《杨柳枝词》等诗歌被广为传唱。当时宫廷俗乐表演活动频繁,据《旧唐书》卷16载,穆宗“自是凡三日一幸,左右军及御宸晖、九仙门等门观角抵、杂戏”。相比于宫廷燕乐的辉煌、华丽,民间俗乐更活泼、更富于蓬勃的生命力。值得一提的是,晚唐还出现了民间伎馆。日本学者岸边成雄曾经考证过唐末以来民间伎馆亦作为“乐舞之教习

机构”之一,类似于今天的民办音乐教育机构。他认为“伎馆为长安、洛阳等各地都市发达后之一种设施,公开供给一般官吏市民共享,成为都市生活中最豪华的一面,……唐末音乐文化,与一般文化相同,迈向平民化途径。”^[2]³

二是地方藩镇势力强大,军营音乐成为中晚唐音乐发展的高峰时期。

中晚唐朝廷政局动荡不定,地方藩镇割据,势力强大,宫廷音乐破坏殆尽,许多宫廷乐人流落民间,为地方豪强势力乘机占有。《唐会要》卷34载“唐昭宗劫迁,百官荡析,名倡伎儿为诸侯强有之”。《旧唐书》卷145载:贞元十五年(799),汴州节度判官孟叔度“多纵声色,数至乐营与诸妇人嬉戏,自称孟郎,众皆薄之。”《唐会要》卷34亦云“伏见诸道方镇,下至州县军镇,皆置音乐,以为欢娱,岂惟夸盛军戎,实因接待宾旅,伏以府司每年重阳上巳,两度宴游,及大臣出领藩镇,皆须求雇。教坊音声,以申宴饗。”

军营音乐在中晚唐是音乐歌舞发展的高峰时期。最早的军营音乐产生于汉代汉武帝时期,由于连年征战的需要,各大藩镇均蓄有官妓,并建有乐营。在制度上设有乐营使,并实行乐籍管理。在籍的官妓几乎没有人身自由,不可以随便流动,也不为长官私人所拥有。乐伎需要在官府、军营有仪式、宴会或应酬时,必须有正式文牒下达。

唐代军营音乐有宫廷禁军音乐和地方藩镇音乐这两种类型。唐初盛行的《秦王破阵乐》便产生于军营。史书记载,太常寺所辖一部分乐人,附贯于州县,或置于“州郡藩镇衙门,供刺史、节度使等地方首长公私宴会时,担任供奉之职”。^[5]³⁶²⁴有学者考证了唐末沙州归义军乐营的结构与配置问题,可以为我们了解唐代军营音乐的结构组成提供有意义的参考线索。研究表明,沙州归义军乐营由“乐营使、乐营副使及都史组成乐营的行政班子,音声博士及色艺人组成演艺班子”^[6]。其中演艺班子内又按照不同的类别如雅乐、法乐、军乐、燕乐、散乐、借色(道具、布景)等分别编组。不同编组各有领班(被称为头)、一般音声人(歌人、舞者、乐人、散乐人、作语人、借色人)及音声弟子若干人,此外还有工人若干名。估计总数在50—100人之间。安史之乱后,德宗年间唐代禁军中出现了“仗内教坊”这一管理军营音乐的机构,“这表明禁军音乐进入了制度化的管理阶段。以仗内教坊使为主体的禁军音乐和地方藩镇军营音乐成为中晚唐音乐发展的重镇”^[7]。唐

朝廷经常将赏赐乐人作为重要手段。

三是中晚唐文人与乐人交往频繁,文人音乐发展到了一个新的高度。

有唐一代,文人、士大夫特别是中下层文人,对当时音乐文化的发展也起到了十分积极的作用。文人、士大夫群体作为唐代社会的中间阶层,在社会政治思想、文化艺术生活中均非常活跃,是文化艺术创造的主力之一,对唐代文化的繁荣和发展做出了独特的贡献,成为创造唐代艺术的“桥梁”。特别是唐代许多文人积极创作新的乐曲,参与曲子音乐和曲子诗、词的创作,在一定程度上提升了音乐创作的文化品位。“唐文人音乐在多元性追求中,大大拓展了唐以前文人音乐的审美领域,由此而促成了当时音乐的多元发展。”^[8]初唐及盛唐时期的文人、士大夫如王维、李白、杜甫等多才多艺,精通音律。他们生活浪漫,寄情乐舞。或吟诗作画,或抚琴弄曲。丰富多样、生活坎坷的人生经历,塑造了大唐文人独特的生活态度和艺术气质。中晚唐时代的文人、士大夫像白居易、元稹、刘禹锡、杜牧等人,更与音乐结有不解之缘,他们将唐代的文人音乐推向了新的高度。《全唐诗》中有关乐工、乐伎的诗篇多达数百篇。中晚唐诗人描写乐工、乐人的作品超过了初盛唐。无数唐代文人“用锦绣诗笔所创造的有关音乐、绘画、书法、舞蹈的诗歌,之所以琳琅满目、美不胜收,一方面是这些艺术形式本身已达到绚丽辉煌的境地,另一方面也与才华横溢的诗人们熟悉这些艺术门类分不开,与诗人们颇得其中真谛分不开”^[9]¹⁶⁸。

唐代文人士大夫们除了创作极其丰富的咏乐诗和乐府声诗直接促进和丰富了当时蓬勃发展的音乐文化之外,还积极参与宫廷贵戚或各地州府的歌舞宴乐活动。文人出身的官员常常创作应景助兴的歌乐诗文,赞颂盛况。有许多诗文直接进入太常寺、教坊和梨园并留传至今。有条件、有机会观摩宫廷音乐歌舞的文人士大夫们,对高水平的宴乐的观赏和描写,甚至“加以模仿移植,从而成为宫廷音乐传播到各地民间的通道和桥梁。例如,诗人白居易在唐宪宗元和初,曾在朝中任谏官和翰林学士,有机会观看著名法曲《霓裳羽衣舞》上演,留下了极其深刻的印象。后来他任杭州刺史,便率领府属乐伎排演了这一作品”^[10]²⁷⁴。同时,一些民间新声通过文人士大夫的传唱进入宫廷、教坊。如前所述,唐代文人骚客大都出身于社会中下层,有不少人家境贫寒,长期生活在民间,与广大民众联系密切,对民众疾苦有较

深的体验和了解,对民间文化艺术也比较熟悉。许多文人士子与当时的乐工艺人结下了深厚的情谊。一方面,文人们的诗作通过乐工艺人的传唱,提升了自己的知名度;另一方面,作为唐代中下层的文人士子,在坎坷磨难之际,与命运更为悲惨的乐人更容易产生“同是天涯沦落人”的思想认知与情感。据《新唐书·礼乐志》载:唐代宫廷之内的音声人就有10 027人。但是在正史乐志文献中,人们所能见到名姓、事迹者并不多,宫廷以外的人大都不见于史志记载。而宫廷以外的音声人更不在此数以下。他们都是有益于唐乐发展的群体力量。许多无名无姓而才华出众的乐工、乐伎,在正史乐志里根本没有他们的相关记载,而只能在中晚唐诗中看到其身影。正是由于有这么多诗篇,才使我们后人能够了解到唐代不少有关乐工、乐伎的生平事迹与高超的技艺,给音乐史学家提供活生生的材料。这既丰富了文人诗文创作的内容,又因与民间歌舞结合而丰富发展了诗文的形式,促进了唐代音乐文化的发展。

四是社会享乐风气盛行,私人家乐成为文化时尚。

唐代社会享乐之风在历史上十分著名,私家音乐的兴盛便是唐人善于享乐的有力证明。虽然私家养伎习俗在魏晋南北朝时期便相当流行,但远远没有达到唐代的规模及影响。养伎之风的盛行在一定程度上影响了唐代的社会风气。私家乐伎是唐代音乐文化历史百花园中令人值得关注的一景。唐代私家乐伎系上流社会贵族士大夫或豪门富户人家的私有财产,没有列入官府簿籍。乐伎有时可以成为主人的侍妾,有时也可以随意转送。唐代蓄伎之风成为一种社会性的文化时尚。不仅宫廷有“宫伎”,官府有“官伎”,军营有“营伎”,踏入官途的一般文人士大夫也蓄养“家伎”。当时对私家音乐活动颁布有明文规定,家伎为法令所允许,造成了蓄伎行为的合法化和公开化。根据《唐会要》卷34记载,“神龙二年九月敕:三品以上,所有女乐一部;五品以上,女乐不得过三人;皆不得有钟磬。”“天宝十载九月二敕:五品以上正员清官、诸道节度使及太守等,并听当家蓄丝竹,以展欢娱,行乐盛事,覃及中外。”^[11]²⁴⁷但实际上都超过了这样的规定,如唐玄宗之兄宁王李范家中的“乐伎且四十余人,皆处其下”^[12]¹¹⁵。显然超过了法令规定的一倍。唐代家伎是供私家歌舞娱乐的伎人,一些也兼为婢妾。许多文人士大夫家中都有家伎,名扬天下的诗仙李白,晚年客居江南时即与歌伎金陵子和家僮丹砂相依;大

诗人白居易在家中蓄养了十几名家伎,其中小蛮和樊素是最出众的两个。以恢复儒家道统思想为己任的韩愈,在生活上也并非完全道学之士。贞元时期,长安社会娱乐风气炽烈,韩愈也不能免俗,常为声色所累。他的学生张籍在《祭退之》中说“乃出二侍女,合弹琵琶箏。临风听繁丝,忽遽闻再更”。不少唐代文人士大夫家中还备有乐童或兼任乐工的奴仆为歌伎舞女伴奏,组成一个精干而有特色的家庭乐队。在当时,有身份地位的士大夫如果不蓄伎乐,反倒会被认为吝啬。比如晚唐长庆年间,身为户部尚书的王涯虽然“家财累钜万”,然而他“性啬,不蓄伎妾”,遂遭世人非议。家伎是当时主人社会地位的象征。许多家伎或能歌善舞,或歌舞与乐器兼善。她们的歌舞表演及音乐创造,既充分展示了唐代家伎独特的艺术创造和杰出的表演才华,也反映出了唐代社会音乐生活的极大丰富。当然,乐伎对于官吏和文人,始终是侍者、奴婢身份的地位,一旦年老色衰,或因故离主人而去,则再无人收蓄。唐代私人家乐经历了一个丰富的发展过程,“初唐及盛唐前期相对沉寂,盛唐中后期才兴盛起来,但这种繁荣局面很快被安史之乱打断,直到德宗朝才再度兴盛,此后便一直不衰。它的兴盛是朝廷积极倡导宴乐之风的直接结果。中晚唐家乐有两个特点:一是成员构成丰富,家伎是其主体;二是雇佣制的推行及蓄家伎所需费用的昂贵,导致家伎流动性极强。中晚唐家乐音乐表演水平较之初盛唐迅速提升,成为当时宫廷选拔乐人的重镇。故欲全面考察唐代音乐,唐代家乐不容忽视”^[13]。

二、影响中晚唐音乐文化变革转型的原因

促使中晚唐音乐文化变革转型的原因,主要有以下几个:

首先,社会变革时代及对音乐文化的反思,促进了中晚唐音乐的发展转型。盛唐前期百余年的时间内,社会政局基本稳定,经济发展迅速,国力强盛,疆域辽阔。统治者推行礼乐治国政策,积极吸收外来文化,加之隋代以前已经存在着的各民族音乐文化融合基础,从而萌发了一个我国历史上中古时期以歌舞音乐为主要标志的文化艺术全面发展高峰时期的到来。

开元盛世,音乐歌舞活动异常普及兴盛,形成了一种社会风气。而中晚唐既是一个时局动荡不已的昏乱时代,又是一个对礼乐文化反思的时代。安史

之乱以后,朝政局势的剧变造成了当时社会多种矛盾的交错并发,迫使许多文人士大夫面对现实、不断反思救亡图存之道,为唐王朝的中兴寻找新的出路,进而孕育出了一个改革思想空前活跃的时代。无论是漕运、盐利还是国家赋税,以及社会思想潮流和文学诗歌创作,中国古代有关这些社会问题的探讨,除了西汉中叶以前的一段时间外,从来没有这样被广泛地开展过。求变图存思想的盛行,在中晚唐的文化领域中造就了两股强有力的运动:一是以元稹、白居易为代表的新乐府运动;二是韩愈、柳宗元所倡扬的古文运动,“兴寄”与“明道”成为当时革新精神集中表现。^[14]⁷³韩愈的“不平则鸣”说代表了一种变革反思的强烈意识;白居易的许多音乐讽谕诗,抨击了开元、天宝年间朝堂穷奢极欲所造成的社会乱象;元稹更是对“洛阳家家学胡乐”的风气十分反感和义愤。杜佑在《通典》中甚至提出,唐太宗贞观时期实施的“悲欢之情,在于人心,非由乐也”这种礼乐政策,实为“一大失误”^[15]⁷⁶²,导致了后来“久习未革”的弊端难以消除。晚唐时期崔令钦更是痛心疾首地指出“贪耳目之玩,忽祸败之端,是无知也。殉嗜欲近情,忘性命大节,施之于国则国败,行之于家则家坏,败与坏,不甚痛哉。”^[16]¹⁵⁹体现了要求恢复儒家传统的乐政一体的礼乐思想主张。

其次,重整礼乐,重建或改组音乐管理机构。中晚唐是一个战乱不息、政治腐败的黑暗时代,音乐上可称道的成就并不多。但是,唐王朝统治者仍然非常重视对礼乐的重建。如肃宗亲自考击雅乐钟磬,考察太常乐工。德宗大力提倡以《开元礼》为主的礼学,并将《开元礼》和三礼同列入礼部考试内容。这一时期出现的礼乐文献主要有肃宗时期的《园陵仪注》、德宗时期的《大唐郊祀录》10卷、宪宗时期的《元和曲台礼》《历代乐议》。这些举措对于恢复唐王朝礼乐制度发挥了一定的作用,也是后人研究中晚唐时期音乐文化发展的重要文献史料。

在宫廷音乐管理机构方面,中晚唐除了延续太乐署、鼓吹署和教坊等机构的职能之外,同时也改组或增设了宣徽院、仙韶院、梨园和乐官院等机关。

宣徽院是中唐时设置的兼管宫廷音乐的机构。肃宗时设宣徽南北院使,由宦官担任,总领宫中乐人名籍、郊祀朝会及宴飨供帐等事宜。由于后来宦官势力渐大,位职亦尊。宣徽院设有法曲乐官,可能与梨园中主要从事法曲的演奏事务有联系,因为《旧唐书》卷17中有“(开成二年)辛未,宣徽院法曲乐官放归”的记载。

梨园自建立起,其名称未曾改变,但到文宗开成年间,梨园改为仙韶院,其原因是文宗不满掺杂胡音的俗乐,便遣散宣徽院法曲乐官。《仙韶乐》继承梨园法曲,成为宫廷娱乐的主要曲目。这一举措“意味着中唐以后对胡乐的某种排斥。故从初盛唐至中唐,胡乐在宫廷中不是日其盛,而是渐其衰,这对理解中唐以后文人曲子词渐兴,而曲调多为华乐,颇有启迪”^[17]。开成四年(839),文宗下令每月赐给仙韶院乐官料钱三千贯文,支用不尽,经费充足。

中晚唐还出现了乐官院这一机构。《乐府杂录》记述“开元中始别署左右教坊,上都在延政里,东都在明义里,以内官掌之。至元和中只署一所,又于上都广化里、太平里兼各署乐官院一所。”段安节在这里所提到的“乐官院”,说明可能与宣徽院有一定关系。宣徽院和乐官院的设立,是在梨园解散、教坊衰败之时,力图重振大唐乐舞的重要步骤。

再次,中晚唐上层统治者好乐风气盛行,文人士大夫多追求声色歌舞。唐人普遍好乐,音乐生活具有“全民性和普及性”^{[18]261}。音乐是唐人日常生活中不可或缺的构成部分,这在很大程度上孕育和熏陶了唐人的审美情趣,孕育出他们对音乐艺术的浓厚兴趣和参与欲望。秦序先生曾将唐代全民参与的音乐文化生活在结构上划分为上、中和下三个层次。其中上层是“高踞于社会金字塔结构顶尖之上的皇亲国戚和元老重臣们,他们拥有的乐舞服务和享受,属于最高层级。朝廷为此建立了复杂的制度规则,设置庞大的种种乐舞管理教习机构,集中了社会所拥有的一切乐舞人才与作品之精华。宫廷乐舞活动种类丰富,规模宏大,代表了这一时期表演艺术的最高水平,也引领着时代表演艺术的发展潮流”^{[19]79}。其中值得关注的是,唐代最高统治者亲自参与当时的音乐演奏及创作。高祖李渊善于弹琵琶,唐太宗李世民也有弹琴的诗作品传世,唐高宗李治“晓声律”,而对唐代音乐繁盛做出贡献最大的当推玄宗,其“多艺,尤知音律”^{[20]237}。中唐时期的几位统治者如德宗、宪宗、文宗等也酷好音乐歌舞,热衷享乐,这也影响和推动了唐代后期音乐文化的普及与提高。晚唐昏君如敬宗、懿宗、僖宗等人宠幸乐官,更是达到了令人骇异的程度。史书记载,敬宗在位期间对教坊乐官恩赐有加,如宝庆四年(824)二月,“赐教坊乐官绫绢三千五百匹”。三月幸教坊,又“赐内教坊钱一万贯,以备游幸”。当年五月,“御宣和殿对内人亲属一千二百人,并于教坊赐食,各颁锦彩”^{[21]2693}。晚唐帝王对音乐的酷爱使许多乐官骄横

一时,这种痴迷音乐的活动纯粹是一种自我麻醉的疯狂行为。当然完全谈不上对音乐文化有什么贡献了。

除了帝王们的奢华生活以外,皇亲国戚和元老重臣们也热衷于将音乐作为日常享乐的一部分。许多王公大臣都拥有府邸乐伎,“妓妾数百人,皆衣罗绮,食必梁肉,朝夕弦歌自娱,骄奢无比”^{[22]19}。太平公主“绮疏宝帐,音乐舆乘,同于宫廷”^{[23]251}。中兴名将郭子仪,家中歌姬众多,乐舞豪华,“竟有十院之多”^{[24]142}。

上行下效,上层统治者纵情声色的享乐活动为文人士大夫们的侈靡生活提供了示范。当时的文人士大夫一有条件便蓄养乐伎,纵情享乐。在唐代中晚期,尽管战乱不断,但长安城中侈靡游乐之风兴盛,这在白居易、元稹和刘禹锡等人的诗歌中描写的十分形象。宗贞元年间和文宗大和年间(827—840),藩镇暂时维持平静现状,南北方边患平息,社会因久经战乱,唐王朝略微得到了一个喘息的机会,上层统治者遂以礼乐文治粉饰苟安太平,长安风气趋向嬉游娱乐。这在一定程度上加重了中晚唐音乐文化的畸形发展。

由此可以看出,中晚唐时期的音乐文化虽然经历了一个相当曲折的历程,但也取得了不少值得关注成就,需要给以一定的重视。正像有学者所讲:“从中国古代音乐史各个发展时期的大时代来观察,晚唐的动乱与五代的纷争之间、约近百年的一个阶段,与其说是歌舞伎乐时代的末期,不如看作市井剧、曲音乐时代的开端。唐人杜佑称唐代‘清乐’为‘九代遗声’,不经意道出了:秦、汉、魏、晋、宋、齐、梁、陈与隋代以来的相和歌、清商乐,进入唐代而共为音乐史上系列的历史产物。这个发展系列就是既区别于‘先秦乐舞时代’,又区别于唐以后的‘市井剧、曲音乐时代’的、整个‘歌舞伎时代’的历史过程。”^{[25]132}

[参 考 文 献]

- [1] 罗宗强. 隋唐五代文学史[M]. 北京: 中华书局, 2003.
- [2] 岸边成雄. 唐代音乐史[M]. 梁在平, 等译. 台北: 中华书局, 1973.
- [3] 柏红秀. 唐代宫廷音乐文艺研究[D]. 扬州大学博士学位论文, 2004.
- [4] 仇兆鳌. 杜诗详注[M]. 北京: 中华书局, 1979.
- [5] 司马光, 等. 资治通鉴[M]. 北京: 中华书局, 1956.
- [6] 李正宇. 归义军乐营的结构和配置[J]. 敦煌研究, 2000(3).
- [7] 孙昌武. 隋唐五代文化史[M]. 北京: 东方出版社, 2007.

- [8] 李方元. 唐代文人音乐探析[J]. 中央音乐学院学报, 1998(3).
- [9] 李从军. 唐代文学演变史[M]. 北京: 人民文学出版社, 1993.
- [10] 白居易. 白居易集[M]. 北京: 中华书局, 1979.
- [11] 胡震亨. 唐音癸签[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1985.
- [12] 王仁裕. 开元天宝遗事[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1981.
- [13] 柏红秀. 论唐代家乐诗[J]. 艺术百家, 2010(3).
- [14] 程蔷. 等. 唐帝国的精神文明[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1996.
- [15] 杜佑. 通典[M]. 北京: 中华书局, 1984.
- [16] 崔令钦. 教坊记[M]. 沈阳: 辽宁教育出版社, 1998.
- [17] 黎国韬. 宣徽院与宫廷戏剧乐舞关系初探[J]. 广州大学学报: 社会科学版, 2009(2).
- [18] 李斌城. 唐代文化[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2007.
- [19] 秦序. 中华艺术通史[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2006.
- [20] 郑处海. 明皇杂录[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1985.
- [21] 欧阳修. 等. 新唐书[M]. 北京: 中华书局, 1975.
- [22] 孙昌武. 隋唐五代文化史[M]. 北京: 东方出版社, 2007.
- [23] 王说. 唐语林[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1975.
- [24] 张世彬. 中国古代音乐史论述稿[M]. 香港: 香港友联出版社有限公司, 1975.
- [25] 黄翔鹏. 唐宋社会生活与唐宋遗音[M]// 中国艺术研究院音乐研究所. 音乐学文集. 济南: 山东友谊出版社, 1994.

[责任编辑 何菊玲]

A Tentative Analysis of Transformative Features of Musical Culture in the Middle and Late Tang Dynasty

LI Xi-lin

(Research Centre of Northwest Ethnic Music, Xi'an Institute of Music, Xi'an 710061, Shaanxi)

Abstract: The prosperity of music culture in the Tang Dynasty occurred in the flourishing age of the dynasty, so the academic world has always valued highly the music at this age but showed little concern with the music in the middle and late dynasty. In fact, however, the development of music in the different phases of the dynasty presented different features. Compared with the flourishing age, the music in the middle and late phases had its leading distinctions of transformation, including the fall and re-construction of court music, opening and rise of folk music and spread of scholastic music, private musicians and barracks music. Although the prosperity of music in the middle and late phases of the dynasty was not comparable with that in the flourishing phase either in scale or in artistic accomplishment, it made certain contributions to the development of music culture in the Tang Dynasty as a whole.

Key Words: music in the Tang Dynasty; music in the middle and late phases of the Tang Dynasty; music culture