

南華大學藝術與設計學院民族音樂學系

碩士論文

Department of Ethnomusicology

College of Arts and Design

Nanhua University

Master Thesis

韓宮樂舞在台灣的發展與傳承

—以南華大學雅樂舞隊之教學為例

The Development and Inheritance of Korean Court Dance in
Taiwan: Yayue Dance Study at the Nanhua University

杜家瑜

Chia-Yu Tu

指導教授：李雅貞 博士

Advisor: Ya-Chen Lee, Ph.D.

中華民國 107 年 12 月

December 2018

南華大學

民族音樂學系 碩士學位論文

韓宮樂舞在台灣的發展與傳承
—以南華大學雅樂舞隊之教學為例

The Development and Inheritance of Korean Court Dance
in Taiwan: Yayue Dance Study at the Nanhua University

研究生：杜嘉瑜

經考試合格特此證明

口試委員：

李雅韻
林文雄
李時安

指導教授：

李雅韻

系主任(所長)：

李雅韻

口試日期：中華民國 107 年 12 月 28 日

致謝

從大一進入南華大學民族音樂學系至今已經六年多了，這段時間我深刻的感受到系上每位師長在教學上的熱忱的用心，一路上也受到許多師長的幫助，首先我想感謝我的論文指導教授李雅貞老師，在撰寫論文的過程中，老師給我許多研究方向、建議及相關學術資訊，並花非常多時間與我一起討論、修改，非常感謝老師的指導；感謝兩位口試委員明立國老師與李明晏老師，給我許多論文修改的建議及鼓勵，使我的論文更加完善。

進入雅樂團對我而言是一個相當特別的經驗，能夠身為雅樂團的一份子讓我感到非常幸運，在此非常感謝周純一老師義不容辭地答應接受訪談，給我許多寶貴的意見，並且解答我許多對於雅樂相關的疑問；感謝沈淑慶老師，除了在台灣的教學給我很大的收穫外，回韓國知道我要撰寫有關韓國宮廷樂舞的研究後，給我相當多的幫助與鼓勵；感謝張雅婷老師，一路都非常支持我、鼓勵我，也提供我非常多建議，給我很多的幫助。另外感謝馮智皓老師在民音系這六年多來的照顧、關心、鼓勵與幫助，讓我在求學的過程中感受到許多的關愛及溫暖；感謝雅樂團舞隊的團員，不管是現在的團員還是過去曾是舞隊一份子的姐妹，配合我論文撰寫的研究。

感謝在我撰寫論文的過程中，一路相伴的朋友們，尤其是雯琍、致貞、沂蓁分別在我撰寫的過程中給我非常多的支持與陪伴。還要感謝我在嘉義求學的過程中所有幫助過我的人，特別感謝蔡昇諺大哥對我的照顧，讓我在嘉義像是有第二個家，陪伴我渡過許多風風雨雨。感謝我的家人：爸爸、媽媽和哥哥，讓我能夠心無旁騖地完成論文，特別是媽媽不管是物質上或精神上都給我很大的支持，是我精神上的支柱。

最後，由衷感謝所有曾經幫助過我的人，願你們能夠一起分享到我這份榮耀與喜悅。

2019年1月17日

中文摘要

中國雅樂隨著時代變遷已逐漸消失匿跡，但是在韓國、日本或是其他中國以外的東亞國家，卻對於此文化有相當大的重視及保存，對於此音樂重建的部分，中國及台灣開始於各大專院校建立雅樂團，重新恢復自身雅樂文化。台灣的南華大學雅樂團由創辦人周純一教授邀請沈淑慶教授傳授韓宮樂舞，透過學習韓宮樂舞認識中國唐樂呈才，了解中國唐宋雅樂舞蹈特色。

現今雅樂在台灣與中國的研究以中國各朝代的雅樂特色、雅樂復興實踐、雅樂的當代意涵與社會評價為主。雅樂舞蹈的研究，大陸偏向各朝代雅樂舞蹈分析，而台灣雅樂舞蹈研究，則多以身心靈覺察為主，以台、韓之間的宮廷樂舞交流、雅樂舞蹈教學的民族音樂學研究相當有限。本論文主要透過訪談、影音沈淑慶教授在南華大學雅樂團舞隊之韓宮樂舞教學，以參與觀察、民族誌的方式，記錄 2013~2018 年期間南華大學雅樂團舞隊的排練及演出，並以局內人的觀點闡述韓宮樂舞在台灣的發展以及其演變的過程。論文最後並進一步談到，隨著沈淑慶教授離開南華大學，韓宮樂舞在台灣面臨的發展與傳承問題。藉由筆者 2018 年於南華大學雅樂舞隊中實際教學，檢討舞隊之現況及教學過程中的問題，幫助舞隊繼續保存韓宮樂舞，使這部分之文化能夠在台灣得以繼續傳承。

關鍵字：韓宮樂舞、南華大學雅樂舞隊、雅樂發展與傳承、雅樂舞蹈教學

英文摘要

Among the East Asian countries, Korea and Japan have done well on preservation and revival of Yayue (court music) than China and Taiwan. However, under the direction of Professor Zhou Chun-Yi, Nanhua University Yayue Ensemble in Taiwan was established in 2001, and Professor Shim Sook Kyung was also invited to teach Korean court dance in order to revival of Yayue from Tang-Song Dynasty at the Nanhua University.

Currently, the Yayue researches in Taiwan and China mainly focus on their characteristics in the various Chinese dynasties, the revival of Ya Yue, and the contemporary means and social evaluation on Yayue. To compare Yayue dance researches between China and Taiwan, the former emphasizes on dance styles across different dynasties; the later concerns more on integrative body-mind-spirit. As we observed, the literatures about the cultural exchange of court music and dance between Taiwan and Korea, and Yayue dance education are quite limited. Based on my ethnographic research during the period of 2013-2018, this dissertation focuses on the development and inheritance of Korean court dance in Taiwan by examining Yayue dance education at the Nanhua University. My participant observation on the Nanhua University Yayue dance group from insider perspective will be addressed, supporting by other interview notes, and video recordings of Professor Shim Sook Kyung's lectures on Korean court dance. Finally, this dissertation discusses the challenges of Yayue dance group after Professor Shim Sook Kyung's departure from Nanhua University, and concludes the development and continuation of dance group by my own lecture on Korean court dance at the Nanhua University in 2018.

Keywords: Korean court dance, Nanhua University Yayue dance group, development and inheritance of Yayue, Yayue dance education

目錄

致謝	i
中文摘要.....	ii
英文摘要.....	iii
目錄	iv
圖目錄	vi
表目錄	xii
第壹章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻回顧.....	1
第三節 研究範圍及研究方法.....	8
第四節 章節架構.....	9
第貳章 宮廷舞歷史文化交流.....	11
第一節 韓國宮廷樂的舞歷史沿革.....	11
第二節 韓國宮廷樂舞在台灣南華大學的交流.....	15
第三節 韓國宮廷樂舞到台灣的意義.....	27
第參章 韓國宮廷樂舞在南華雅樂舞隊的發展.....	29
第一節 韓國宮廷樂舞的參與觀察.....	29
第二節 韓國宮廷舞到台灣南華大學的變遷.....	67
第三節 南華大學雅樂團舞隊學習成果.....	79
第肆章 韓國宮廷樂舞在南華雅樂舞隊的傳承.....	84
第一節 局內人之實際教學民族誌.....	84
第二節 舞隊團員訪談資訊.....	93
第三節 雅樂團舞隊問題探討與省思.....	96
第伍章 結論.....	99

參考資料.....	103
附錄一：訪談資訊與問題〔一〕.....	107
附錄二：訪談資訊與問題〔二〕.....	108
附錄三：訪談資訊與問題〔三〕.....	109



圖目錄

圖 1：沈淑慶教授首度到南華大學指導韓國宮廷樂舞照片	17
圖 2：「民族音樂學堂（亞洲篇）」演出資訊.....	17
圖 3：韓國傳統樂舞與文化政策演出合照.....	18
圖 4：2011 年成果發表《佳人剪牡丹》	19
圖 5：2011 年成果發表《拋球樂》	20
圖 6：2013 年成果發表合照.....	20
圖 7：2014 年雅樂團舞隊於佛光山佛陀紀念館大學堂演出《獻仙桃》	21
圖 8：「2014 雅樂特講」成果發表合影.....	22
圖 9：「宮廷樂舞迎春—中韓唐宋專場」演出合照.....	22
圖 10：「2015 雅樂國際學術研討會」會後合照.....	23
圖 11：「唐代音樂周一唐樂舞專場」演出合照.....	24
圖 12：「韓宮舞樂」演出合影.....	24
圖 13：2016 年 10 月故宮南院演出資訊海報.....	25
圖 14：2016 年故宮南院演出照片《獻仙桃》	26
圖 15：2016 年故宮南院演出沈淑慶教授到現場指導.....	26
圖 16：杖鼓及其鼓棒.....	31
圖 17：舞隊學習節奏〈1〉步虛子 보허자, Bo heo ja	32
圖 18：舞隊學習節奏〈2〉鄉唐交奏 향당교주, Hyang dang gyo ju.....	32
圖 19：舞隊學習節奏〈3〉細靈山 세령산, Se ryeong san	32
圖 20：舞隊學習節奏〈4〉도드리, Do deu ri	32
圖 21：舞隊學習節奏〈5〉빠른 도드리, BBa reun Do deu ri.....	32

圖 22：舞隊學習節奏〈6〉打令 타령 , Ta ryeong.....	32
圖 23：舞隊學習節奏〈7〉快打令 빠른타령 , BBa reun ta ryeong.....	32
圖 24：《春鶯囀》舞譜.....	34
圖 25：《春鶯囀》唱詞歌譜.....	34
圖 26：《樂學軌範》中仙桃盤與卓子示意圖.....	36
圖 27：舞隊加工製作的仙桃盤以及卓子.....	36
圖 28：《樂學軌範》中竹竿子示意圖.....	37
圖 29：雅樂團舞隊竹竿子（一）.....	37
圖 30：雅樂團舞隊竹竿子（二）.....	37
圖 31：《佳人剪牡丹》的花與花瓶.....	38
圖 32：《舞鼓》鼓棒.....	38
圖 33：《樂學軌範》舞鼓示意圖.....	39
圖 34：雅樂團舞隊《舞鼓》使用的鼓.....	39
圖 35：《拋球樂》彩球、奉筆、奉花.....	40
圖 36：《樂學軌範》中所的彩球照.....	40
圖 38：《拋球樂》拋球門的裝飾布條.....	41
圖 37：《樂學軌範》中的拋球門示意圖.....	41
圖 39：雅樂團舞隊《拋球樂》拋球門.....	41
圖 40：舞隊練習服裝.....	42
圖 41：《進饌儀軌》春鶯囀服飾圖.....	43
圖 42：雅樂團舞隊春鶯囀服飾圖.....	43
圖 43：雅樂團基本女伶服裝名稱對照圖.....	44

圖 44：雅樂團基本女伶服裝（1）蓬裙.....	44
圖 45：雅樂團基本女伶服裝（2）.....	45
圖 46：雅樂團基本女伶服裝（3）赤古里.....	44
圖 47：雅樂團基本女伶服裝（4）黃綃衫.....	45
圖 48：雅樂團基本女伶服裝（5）完整服飾正面背面.....	46
圖 49：雅樂團基本女伶服裝（6）代表西方的紅色.....	46
圖 50：綁髮所需用品.....	46
圖 51：頭髮中分梳低包頭.....	47
圖 52：雅樂團基本女伶花冠.....	47
圖 53：《五羊仙》位置圖.....	50
圖 54：《五羊仙》開始與結束隊形.....	51
圖 55：《五羊仙》仙母致語隊形.....	51
圖 56：《五羊仙》仙母和四個挾舞分別相對而舞（黑）.....	51
圖 57：《五羊仙》外向動作照片.....	51
圖 58：《五羊仙》挾舞繞仙母而舞.....	52
圖 59：《五羊仙》分組往前而舞.....	52
圖 60：《獻仙桃》位置圖.....	54
圖 61：《獻仙桃》開始與結束的位置.....	54
圖 62：《獻仙桃》獻桃時的位置.....	54
圖 63：《獻仙桃》挾舞與仙母三人繞圈的位置.....	55
圖 64：《獻仙桃》挾舞與仙母三人呈三角形的位	55
圖 65：《拋球樂》位置圖（1）.....	57

圖 66：《拋球樂》位置圖（2）	57
圖 67：《拋球樂》舞者由兩邊進場.....	58
圖 68：《拋球樂》兩隊舞者分別圍成圈的位置.....	58
圖 69：《拋球樂》拋球位置.....	58
圖 70：《拋球樂》舞者分別站在奉花及奉筆的位置.....	59
圖 71：《拋球樂》舞者兩人皆站在奉筆的位置.....	59
圖 72：《拋球樂》結束位置.....	59
圖 73：《佳人剪牡丹》位置圖.....	62
圖 74：《佳人剪牡丹》兩隊進場隊形.....	62
圖 75：《佳人剪牡丹》以花瓶為中心圍成圓.....	63
圖 76：《佳人剪牡丹》兩兩相對之位置.....	63
圖 77：《佳人剪牡丹》結束位置.....	63
圖 78：《舞鼓》位置圖（1）	65
圖 79：《舞鼓》位置圖（2）	65
圖 80：《舞鼓》以鼓為中心作圓位置.....	65
圖 81：《舞鼓》元舞鼓緣而舞、挾舞外圍而舞.....	66
圖 82：《舞鼓》元舞、挾舞進退而舞成方形.....	66
圖 83：《舞鼓》元舞與挾舞穿插.....	66
圖 84：《舞鼓》結束照片	67
圖 85：《拋球樂》位置圖（1）	69
圖 86：《拋球樂》拋球舞者成對角.....	69
圖 87：《拋球樂》位置圖（2）	70

圖 88：《拋球樂》奉花、奉筆放球至拋球者前.....	70
圖 89：《拋球樂》拋球舞者將球拾起.....	70
圖 90：《拋球樂》拋球舞者繞球門.....	71
圖 91：《拋球樂》奉筆走到拋球舞者前.....	71
圖 92：《拋球樂》位置圖（3）.....	72
圖 93：《拋球樂》結束列回兩豎排.....	72
圖 94：《舞鼓》位置圖.....	73
圖 95：《舞鼓》開始位置.....	74
圖 96：《舞鼓》元舞將鼓棒拾起.....	74
圖 97：《舞鼓》元舞唱詞.....	74
圖 98：《舞鼓》挾舞唱詞.....	75
圖 99：《舞鼓》元舞繞鼓而舞.....	76
圖 100：《舞鼓》元舞向外、向內移動.....	76
圖 101：《春鶯囀》舞者相對應的動作.....	77
圖 102：《舞山香》位置圖.....	78
圖 103：《舞山香》旋轉而舞.....	78
圖 104：《舞山香》隊型以三角形為主.....	78
圖 105：雅樂團舞隊練習照片（1）.....	81
圖 106：雅樂團舞隊練習照片（2）.....	83
圖 107：9 月 19 日初次步伐練習.....	89
圖 108：10 月 3 日之練習照片《獻仙桃》（1）.....	89
圖 109：10 月 3 日之練習照片《獻仙桃》（2）.....	90

圖 110：10 月 17 日之練習照片（1） 91

圖 111：10 月 17 日之練習照片（2） 91

圖 112：10 月 24 日之杖鼓練習照片（一） 92

圖 113：10 月 24 日之杖鼓練習照片（二） 93



表目錄

表 1：杖鼓演奏法..... 31



第壹章 緒論

第一節 研究動機與目的

筆者於 2013 年 7 月在南華大學雅樂團舞隊第一次接觸到韓國宮廷樂舞，當時是雅樂團請到韓國國立國樂院的沈淑慶教授，指導韓國宮廷樂舞的暑假集訓，由於筆者小時候接觸過舞蹈訓練，對於舞蹈有相當大的興趣，並加入雅樂團舞隊參與練習。後因沈淑慶教授於 2014 年至 2016 年到南華大學任職，致力於舞隊的韓國宮廷舞指導，加上筆者當時為舞隊隊長，所以在這段期間也積極的參與舞隊的排練、演出以及和沈淑慶教授共同討論、安排舞隊演相關韓國宮廷舞演出方面的行政工作。筆者希望透過本篇論文以雅樂團舞隊的教學為例，沈淑慶教授將韓國宮廷樂舞帶到南華大學的過程、以及其教學的內容，並當時的舞隊學習成果，進而了解學習韓國宮廷樂舞對中國雅樂的復興有何重要性，以及探討雅樂團舞隊在復興韓國宮廷樂舞的過程中遇到那些問題和解決的辦法，還有透過訪談學員的方式探討雅樂團舞隊在這部分的傳承議題，讓唐宋樂舞到韓國形成具有中國文化特色的韓國宮廷樂舞有更清楚的了解，以及對於現今韓國宮廷樂舞到台灣有更完整的紀錄。

第二節 文獻回顧

筆者認為南華大學雅樂團主要做的是中國雅樂的重建，而雅樂團學習韓國宮廷雅樂也是屬於音樂復興、重建的一部分，在 *The Oxford Handbook of Music Revival* (2014) 此書中，從許多角度切入探討世界各地的音樂重建，切入的角度包含有些國家政府將其音樂納入無形文化遺產加以保存，例如：越南的音樂復興；或是從戰爭中因為文化狂熱所復興的音樂，例如：戰爭和戰後克羅地亞傳統音樂的復興演奏、尼加拉瓜加里

富納文化拯救與音樂復興；最後還有透過市場經營所復興的音樂，例如：文藝復興夏威夷的影像和文化品牌塑造、基層振興北美和西歐的器樂音樂傳統—從小提琴協會到網絡空間。透過這本書可以讓視野更開闊，明白全世界各個國家也有很多地方在做音樂復興，還可以從很多角度去做，也可以從此書獲得更多的想法，在這全球化的社會中，讓中國雅樂有更多的生存模式延續、傳承。

筆者將雅樂在中國與台灣的研究文獻分為三個部分：中國各朝代雅樂研究〔修海林 1997、李方元 1998、劉德玲 1999、柏紅秀 2004、呂雅莉 2006、田耀農 2010〕，雅樂復興實踐研究〔方建軍 2009、謝景緣 2012、趙維平 2013、張雅婷 2013〕，雅樂的當代意涵及社會評價〔葉佳穎 2007、張薰尹 2015〕。

（一）雅樂在中國與台灣的研究

關於中國各朝代的雅樂研究這部分已有許多相關文獻，皆是獨立用朝代做區分，將當時之宮廷音樂單獨作探討、研究，例如修海林〔1997〕的〈隋唐宮廷音樂機構中的音樂教育活動〉、李方元〔1998〕的〈周代宮廷雅樂面貌及其特徵〉、田耀農〔2010〕的〈宋代宮廷雅樂樂器與樂隊考〉等期刊文章；劉德玲〔1999〕的《兩漢雅樂研究——一個以典禮音樂為主的考察》、柏紅秀〔2004〕的《唐代宮廷音樂文藝研究》、呂雅莉〔2006〕的《明代宮廷音樂》等書籍，皆透過不同朝代之區分，運用不同的角度切入介紹。不過由於本論文著重雅樂舞、雅樂重現、雅樂交流，因此針對各朝代角度切入研究宮廷音樂，這部分之相關研究責不多加整理、探討。

關於雅樂復興及實踐的研究，首先是方健軍〔2011〕的〈有關雅樂重建的幾個問題〉提到雅樂的重建應該研究在先，只有對雅樂進行全面的分析梳理，才能將其轉化為雅樂的表演型態，因此文中作者介紹全面性的介紹雅樂主要的特徵。而趙維平〔2013〕在〈中國與東亞諸國的雅樂及重建〉中提到恢復、重建雅樂，必須思考其定位問題，而定位有兩種，一種是儒家文化尋根式的廣義雅樂，一種是真正學術意義上的狹義雅樂，作者也整理中國與東亞諸國的雅樂，共有兩條發展路徑，一條是中國本身雅樂的發展，另一條則是東亞的日本、韓國、越南的雅樂，也說明認為復原重建漢

或此前的雅樂，才是有意義的工作。說明重建雅樂是一件困難而嚴峻的工程，需要許多相關學者共同努力，而音樂本身像是時代性的樂器音律、形制、以及時代的演奏法等，都是一個十分艱難且必須正視的課題。

另外有兩篇論文分別探討雅樂在中國與台灣的发展，首先，謝景緣〔2012〕的《杭州師範大學雅樂復興之研究》，談到近百年來亞洲各國的雅樂活動，其中特別介紹日本、韓國及越南雅樂的發展，並說明中國對於雅樂的不重視，以及近年來才開始復興。本論文針對杭州師範大學的雅樂復興，詳細描述其復興計畫，也透過訪談了解到在重建的過程中所遇到的瓶頸。由於作者當時撰寫此篇論文時，計畫還在執行當中，所以並未有一個較完整的成果，不過可以透過作者之田野、訪談以及資料整理，了解雅樂重建之過程可能遇到的挑戰，有助於雅樂團傳承上做參考。

此外，張雅婷尚未發表的文章〈雅樂重建管理經營模式之探討〉主要比較兩岸的雅樂重建與經營管理，此篇論文作者先簡單的說明中國雅樂的歷史概況，並也提到了日本、韓國、越南、泰國、印尼、柬埔寨等也有他們自己的雅樂，並特別將較有規模且較成系統的日本、韓國、越南雅樂做簡單的介紹及近況的說明。在團務運作方面，作者主要介紹南華大學雅樂團，並從人員、設備、排練、演出四部分切入，從實際操作之方法進行探討，將行政、幕後管理敘述的非常詳細。大陸的雅樂團，作者也將北京天壇中和韶樂、河南平頂山學院雅樂團、杭州師範大學雅樂團、北京中國音樂學院雅樂團和都江堰文廟樂團一一做簡單的敘述他們基本的資料，並將兩岸的雅樂團作比較，在運作方面，不管在經營、排練等方面，南華雅樂團由於學生能投入的時間較長、加上成軍時間多上十幾年，所以有較佳的穩定性和自發性。在演出內容方面，作者分為創作和舞蹈兩部分，創作說明了南華雅樂團和中國音樂學院的雅樂團所演出的曲目來源，顯現兩團有不一樣的師資造就了不一樣色彩的雅樂。舞蹈的部分皆已由馮靖評老師編創，兩邊都取得很好的成果。在實際操作上並無太大的差異，作者認為或許因為團長是同一人，所以在相同理念下，其方向也是相同的，就沒有太多歧異點。筆者藉由這篇文章，更了解的南華大學雅樂團的行政工作、經營模式，但是在樂曲和舞蹈的部分，都沒有提到韓國宮廷舞的部分，所以筆者想要藉由本論文，補充南華大

學雅樂團在韓國宮廷舞部分的保存，以及記錄與中國宮廷樂舞在排練方式等不同的地方，雅樂團有更清楚的紀錄資料，使之更加豐富、完整。

雅樂的當代意涵及社會評價的研究，例如葉佳穎〔2007〕的《台灣的雅樂：傳承與社會評價——以南華大學雅樂團為例》此篇論文中，介紹了南華大學雅樂團的建立過程、宗旨和目標，說明南華大學為了實行「禮樂治校」的理念，而周純一教授設計規畫一個與現代國樂團完全不同的樂團，提供學生認識古代樂器，學習中國禮節儀式的媒介，希望能透過有效的禮樂訓練，讓學員對中國傳統禮樂有更深的體會，將禮樂的精神帶回每個角落，並以此做為創團的宗旨進行雅樂的教學。作者主要透過訪談和問卷來了解社會評價的部份，而訪談分為兩種，第一種是透過訪談雅樂團的師生來分析局內人的看法，第二種則是針對台灣音樂界的教授、學者，採取抽樣的方式進行訪談。文中也特別分析了雅樂團多元演出型態的特質，主要依據民國九十六年雅樂團較具代表性的四場演出以及一場幹部會議做田野影像紀錄，透過分析可以了解雅樂團在不同型態的演出場合，能夠有哪些不同的演出形態，也能透過會議紀錄的田野資料了解到雅樂團的傳承訓練、節目製作等行政運行處理。筆者認為此篇論文說明了雅樂團的運作、制度、組織，也能了解雅樂團的多元的演出形式，更重要的是透過作者的訪談、問卷，能夠看見雅樂團成員對雅樂團的想法、見解，也能知道外界學者對雅樂團的評價。透過這篇論文，讓筆者能夠學習其訪談的記錄方法，有利於筆者在對於雅樂團舞隊的成員進行訪談時有更詳細的方式呈現，也因更進一步認識雅樂團的創立宗旨與理念，在舞隊傳承韓國宮廷舞的部分更加落實「禮」的部分。

另外一樣以雅樂團為例子，張薰尹〔2015〕的《臺灣雅樂的當代重現與詮釋——以「南華大學雅樂團」為例》，作者從雅樂的歷史沿革提到中國雅樂的形成，進而談論雅樂的演變，並且將資料較完整的日本及韓國雅樂做整理介紹，也另外將台灣的雅樂做了整理，但由於台灣的雅樂較無完整資料，所以主要提到台灣祭孔音樂，之後再提到了第一個專門演奏雅樂的團體：南華大學雅樂團。雅樂重現的部分主要說明了雅樂團的樂器、雅樂團的人員，相關曲目需要的人數以及編曲及編舞的來源、過程，也提到雅樂團各種不一樣型態的演出，包含慶典儀式的演出，例如：成年禮、劇場式的

「曾侯乙宮廷音樂—地宮音樂風華再現台北」專場演出;也補充了雅樂團參與藝文活動的新式演出，例如嘉義市管樂節的踩街活動，記錄南華大學雅樂團以多種形式來呈現雅樂。而作者也特別以《春鶯囀》為例，比較古代日本與韓國演出《春鶯囀》的樂舞圖，以及雅樂團重現《春鶯囀》的照片。雅樂詮釋的部分，作者從雅樂團的練習、培訓過程切入，說明雅樂團的練習狀況，也說明樂團不僅只是練習曲目和舞蹈本身，必須以「禮」貫穿，用莊重、沉穩的態度演奏雅樂。另外作者也特別將雅樂團的《昭夏樂》和《大成樂章》做音樂的詮釋分析，舞蹈的部分除了這兩首以外還加上了演出較多次也較多觀眾喜愛的《望月婆羅門》進行舞蹈的分析，除了分析其音樂和舞蹈以外，也對雅樂團的團員做訪談，了解雅樂團的團員在演奏和跳舞時的感受。筆者認為此篇對南華大學雅樂團的重現和詮釋都有了大致上的說明，但是同樣多數都著重在中國雅樂的部分，在雅樂團韓國樂舞的部分僅有少數的資料和照片，當時南華雅樂團對於韓國宮廷樂舞的學習，僅有沈淑慶教授在暑期大約十天的教學，因此對於韓國宮廷樂舞部分還沒有較完整的學習，不過後來在韓國雅樂這部分，除了沈淑慶教授於南華大學任教，更有系統的指導韓國宮廷舞外，也曾請到首爾大學梁景淑老師來指導宮廷樂舞以及步虛子，筆者將針對雅樂團在韓國宮廷舞的部分，透過本論文進行補充，讓雅樂團的紀錄更加完整。

另外，關於雅樂舞之相關文獻，以下將海峽兩岸各有從不同角度進行論述〔劉慧芬 1986、袁禾 2000、劉姍娜 2008、田耀農 2013、陳玉秀 1994、1997、2013、陳柏偉 2013、江映碧 2003、林紋琪 2013、鄭閔之 2017〕，而韓國學者也有針對韓國宮廷舞或是舞蹈藝術交流進行論述〔Byong Won Lee 1981、沈淑慶 2002〕。

（二）海峽兩岸與韓國雅樂舞蹈研究

海峽兩岸對於雅樂舞蹈之研究有劉慧芬〔1986〕的《唐代宮廷舞蹈之研究》，特別將唐代宮廷舞單獨探討，並透過十部伎、二部伎、散坊三大樂部，分別描述其歷史背景、組織、個舞蹈特質及內容，並按照崔令欽「教坊記」所著整理盛唐教坊舞目，運用圖文資料配合歷史文獻及唐詩文獻，將唐代宮廷舞蹈資料完整的描述、整理。

此外袁禾〔2000〕在《論中國宮廷舞蹈》論述中國宮廷舞蹈勾畫著中國古代舞蹈的發展軌跡，代表著中國古代舞蹈的整體水平。還將中國宮廷舞分為五個歷史演進階段，分別為：形成期、發展期、高潮期、轉折期，並說明到了明清，隨著封建王朝的滅亡，宣告了中國宮廷舞蹈歷史的結束，文中也說明中國宮廷舞在歷史的演進中，所形成各種不同的特色，並總結這些性質特色，主要表現為政教性、宗教性、兼容性、集粹性、享樂性等五大文化性質和威儀性、裝飾性、寫實性、規範性、綜合性等五大形式特徵，透果作者的分析及統整歸類，能夠更清楚瞭解到各朝代之雅樂舞蹈特色。

另外劉姍娜〔2008〕的碩士論文《儒家雅樂舞之身體思維的藝教反省》，文中提及雅樂舞流傳到清代已經逐漸失傳，但是雅樂舞有完整的教育思想與獨特的能，並充分體現儒家精神，透過此一論文企盼能為保存中華文化傳懂得雅樂舞盡一份心力。而作者首要以哲學為主軸，探討儒家的雅樂舞身體思維，再來以美學為主軸，探討儒家文化「和諧」的特性影響了雅樂舞風格和特性，最後以藝術教育為主軸，探討雅樂舞的藝術教育本質是和諧教育的思想，透過本著作能夠透過儒家特性了解到雅樂舞之特色。

關於雅樂舞相關之研討會論文有田耀農主編的《中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會論文集（全二卷）》〔2013〕，與韓國雅樂舞相關之文獻有安泰旭的〈朝鮮時代的宮廷紀實畫和宮廷禮儀的復原及再現〉、金英淑的〈韓國佾舞藝術概觀〉和沈淑慶的〈韓國高麗—中國宋朝的樂舞文化交流〉，可透過此三篇論述，除了沈淑慶教授的發表以外，還能看到其他韓國相關研究之學者，透過不同的角度闡述其傳統文化恢復的程度以及佾舞方面的研究。

而陳玉秀教授〔1994、1997、2013〕，透過雅樂舞之研究探討人體身心動態之功能，其著作有《雅樂舞的白話文—以「樂記」為例，探看古樂的身體》、〈儒家樂教原創精神對當代藝術（舞蹈）的價值--由「雅樂舞身體實驗」談起〉、《雅樂舞與身心的鬱悶》，透過對雅樂舞的認識，應用雅樂舞身心動態的原理進行假設和實驗，透過學習雅樂舞動態結構的「內觀、整體放鬆、局部用力、力量釋放到末端。」覺察到身心的不適，從覺察身體鬱悶中，探索雅樂舞動態結構得到緩解，推論華人身體觀的源頭。

而與之相關性的研究還有陳柏偉〔2013〕的〈身心量覺—雅樂舞的當代身體實踐〉、江映碧〔2003〕的〈從原形畢露到解構，重構〉、林紋琪的〔2013〕〈走在實踐的道路上，與雅樂舞的相遇〉，以及鄭閔之的〔2017〕〈從雅樂舞經驗談對自我的認識〉皆屬於透過雅樂舞認識人體身心之相關研究及案例。

關於韓國宮廷樂舞的研究，Byong Won Lee〔1981〕發表的 *Korean Court Music and Dance*，完整介紹韓國宮廷音樂和舞蹈的特色，並說明宮廷音樂演奏所需的樂器，且闡述韓國宮廷雅樂與中國雅樂、儒家思維的關係。而當代韓國宮廷音樂以及舞蹈的討論僅侷限於南韓 1945 年至今的發展，緣由是韓國於二次世界大戰因政治思想的分歧被劃分為南、北韓，許多傳統的音樂舞蹈，尤其是貴族的舞蹈，在北朝鮮被迫消亡。南華大學雅樂團所學習的韓國宮廷樂舞主要是承襲南韓的傳統，由韓國國立國樂院的沈淑慶教授指導樂舞。筆者的論文主要討論韓國宮廷樂舞在台灣傳承，較少涉略韓國宮廷雅樂的音樂探討，僅偏重於和舞者有最直接接觸的杖鼓節奏，以及舞者演唱唱詞的部分。

宮廷樂舞在中、韓交流的當代文獻主要有沈淑慶〔2002〕的博士論文〈高麗與宋時期的宮廷樂舞藝術交流〉。作者首要介紹了中國宋時期以及韓國高麗時期的歷史概況，並闡述當時遼東地區興起的契丹、女真、蒙古等北方少數民族政權的建立及其勢力的擴大，讓中國和韓國之間的政治文化關係產生的深的地影響。歷史部分介紹完後就切入韓國宮廷樂舞這個主題，作者先介紹了韓國宮廷樂舞的來源，也就是高麗時期傳入的宋的唐樂呈才以及《大晟雅樂》，讓繼承唐樂舞傳統的高麗宮廷樂舞有了新的發展，之後經朝鮮時代至今，經過多次的演變受容過程，成為現今的韓國宮廷樂舞。而文中也介紹了由中國傳入韓國的唐樂以及韓國固有的鄉樂，還有隨著唐樂與鄉樂的用語衍伸的唐樂呈才以及鄉樂呈才。論文後半段主要介紹了由宋傳入高麗時代的唐宋樂舞，分別有《獻仙桃》、《壽延長》、《五羊仙》、《蓮花台》和《拋球樂》，也介紹了唐宋樂舞相關的朝鮮時代的鄉樂呈才：《佳人剪牡丹》、《春鶯囀》、《獻天花》，都一一敘述其舞蹈的歷史淵源、舞蹈動作的涵義、隊形、道具等，都闡述的非常詳細。最後則介紹麗宋宮廷樂舞的藝術特徵，說明了樂舞的功能、審美方面的特點和宗教思想方

面，都受到佛、儒、道的影響。

筆者認為此篇論文從一開始就將高麗和宋時期的歷史解釋的非常詳盡且清楚，讓讀者能夠馬上了解當時的歷史概況和當時交流的來龍去脈，也將唐樂和鄉樂以及相關詞彙都解釋的相當清楚，所以在後半段介紹唐樂呈才以及鄉樂呈才的曲目時，讓筆者能夠很清楚的理解。此文獻對本論文有很大的幫助，除了讓筆者能夠對韓國宮廷樂舞了解得更加深刻以外，也能使筆者在透過了解其歷史脈絡的過程中，發現這項文化的價值，筆者能夠透過本篇文章更清楚其曲目涵意、價值，有利於韓國宮廷舞在雅樂團舞隊的推動。另外也能透過對當時歷史概況、藝術交流過程的了解，更清楚韓國宮廷樂舞從吸收唐宋時期樂舞特色，經過民族審美趨向、生活習俗等模仿、變化、再創的過程逐漸本土化的過程。

綜合以上文獻回顧，透過上述宮廷雅樂舞之相關文獻，能夠了解到雅樂舞之特色，甚至是運用雅樂舞的基礎進一步瞭解到身心覺察，但是對於雅樂舞蹈本身，在教學上的資料尚有不足，由於韓國雅樂舞流傳至今在韓國國立國樂院致力的保存、推廣下，有相當性的成果，因此本篇論文主要論述韓國宮廷舞傳到台灣南華大學雅樂團的教學紀錄，針對韓國宮廷雅樂舞的部分記錄交流的過程、雅樂團舞隊學習的內容、狀況、成果展現，探討文化傳承以及在台灣的改變，除了讓雅樂團有更完整的紀錄以外，也希望透過筆者之，讓韓國宮廷舞的傳遞、交流有更完整的脈絡。

第三節 研究範圍及研究方法

本篇論文主要記錄沈淑慶教授在南華大學雅樂樂團舞隊在韓國宮廷舞這部分的經營，包含了教學、排練、籌備演出以及演出過程，並從中加以探討舞隊的經營、韓國宮廷樂舞的保存和傳承的辦法。主要用的研究方法有歷史資料的整理、實際參與的田野調查、訪談以及影像記錄來完成。

歷史資料整理：對於過去雅樂的文化交流，需要透過歷史文獻資料的整理，從中明白中國雅樂與韓國宮廷樂舞的關聯性，更能了解韓國宮廷樂舞在台灣發展的重要

性。

田野調查：筆者於 2013 年七月開始參與沈淑慶教授於南華大學的暑期教學，並參與沈淑慶教授於南華大學民族音樂學系任職時的舞隊練習及演出，大約兩年多的時間，透過實際參與舞隊排練、演出，可以瞭解演出時的狀況、和演出時的事前準備、演出籌備。

訪談：訪談對象有南華大學雅樂團的創立者周純一教授，以及沈淑慶教授，透過對周純一教授的訪談，可以了解當初沈教授到南華大學雅樂團的緣由，了解韓國宮廷樂舞到台灣的起源，以及周純一教授此行動對南華大學雅樂團的用意，更了解韓國宮廷樂舞對雅樂團的重要性，和中國雅樂與韓國宮廷樂舞之間的連結。沈淑慶教授的訪談部分，則是為了了解沈教授對南華大學雅樂團舞隊的看法，和得知在教學上的困境、改善的辦法，從中探討如何改善舞隊後續的經營、傳承。另外筆者也針對舞隊中，曾經參與過沈淑慶教授之教學的十一位成員進行訪談，除了當初與筆者一同學習的成員外，還有初期參與暑期短期集訓較早畢業之校友，透過這些訪談資料可以了解到學員們在沈淑慶教授之教學下，對於韓國宮廷樂舞之看法、學習狀況等，進而從此部份訪談資料探討韓國宮廷樂舞之教學模式、傳承議題。

影像記錄：雅樂團有許多影音資料，過去在沈淑慶教授來舞隊教學時都會錄影記錄，透過這些影像紀錄可以彌補筆者沒有參與到的部分，也可以比對沈教授前後的指導方式，最有利的地方在於許多曲目由於成員狀況、演出準備時間的多寡，在舞蹈動作、音樂上會有些許變動，所以透過影像紀錄資料能夠最清楚其差異，也可以從這部分影音資料了解到沈淑慶教授教學之標準，對於舞隊學生之要求。

第四節 章節架構

本論文將在第貳章「宮廷舞歷史文化交流」的部分，透過第一節「韓國宮廷舞歷史沿革」描述高麗國與當時中國的歷史背景，再針對過去的文獻探討過去中國與韓國在宮廷樂舞這部分的交流，但舞蹈部分的文獻並不多，所以以上節文獻回顧中的《高

麗、宋時期的韓中樂舞藝術交流史》(2002)此論文中的描述為主，再加上訪談紀錄或是其他文獻補充說明，從中了解韓國宮廷樂舞與中國雅樂的關聯性；第二節「韓國宮廷樂舞在南華大學的交流」以及第三節「韓宮樂舞到台灣的意義」則是使用與周純一教授及沈淑慶教授的訪談資料，以及整理沈淑慶教授當時在台灣時參與各項活動的資料，從中了解韓國宮廷樂舞進到南華大學雅樂團的來龍去脈，更了解此交流對於南華大學雅樂團的用意，進而探討此交流的重要性。

第參章「韓國宮廷樂舞在南華大學雅樂團的發展」則分為三節，第一節「韓宮樂舞的參與觀察」記錄筆者透過實際參與練習來了解並整理南華大學雅樂團接觸到有關韓國宮廷樂舞的項目以及曲目；第二節「韓國宮廷舞到台灣南華大學的變遷與差異」則會針對舞蹈曲目，經由沈淑慶教授對於雅樂團舞隊的狀況所進行的調整以及變化作紀錄；第三節「南華大學雅樂團舞隊學習成果」則是透過田野調查《樂舞迎春—中韓雅樂專場宮廷》、《韓宮舞樂》兩場由沈淑慶教授指導的韓國宮廷樂舞專場演出，以這兩場演出作為代表，從中探討其交流後的成果。

第肆章「韓國宮廷樂舞在南華雅樂團的傳承」主要探討傳承的部分，第一節「局內人之實際教學民族誌」筆者將個人在南華雅樂舞隊之韓宮樂舞教學，以局內人的角度撰寫民族誌記錄了當時參予的動機、教學內容與過程；第二節「舞隊團員訪談資訊」透過訪談了解團員們學習之狀況，更有助於韓國宮廷舞在舞隊教學之改善；並於第三節「雅樂團舞隊問題探討與省思」中，了解雅樂團舞隊經營之困難，以及透過訪談了解沈淑慶教授、周純一教授和舞隊團員針對韓國宮廷樂舞於雅樂團舞隊的保存有何看法，釐清傳承目的及方向。

第貳章 宮廷舞歷史文化交流

台灣對於傳統音樂研究裡，相較於北管、南管音樂或是原住民音樂，雅樂並沒有受到一樣的重視，所以有關雅樂的研究、文獻資料並沒有比其他傳統音樂來的多，對於宮廷樂舞方面，特別是韓國宮廷樂舞與中國的關係，僅有沈淑慶教授所發表的《高麗宋時期與韓中樂舞藝術交流史》，所以本章節將透過文獻整理，概述中國雅樂與朝鮮的歷史交流，再從上述沈淑慶教授所發表的論文，介紹韓國宮廷樂舞與中國雅樂的相關連性。另外記錄沈淑慶教授在南華大學對於韓國宮廷樂舞的教學、演出作紀錄及描述，最後再透過訪談，訪談周純一先生及沈淑慶教授，論述韓國宮廷樂舞傳入台灣的意義，及其在南華大學雅樂團繼續保留下去的意義。

第一節 韓國宮廷樂的舞歷史沿革

（一）歷史背景

《高麗史·樂志》共有兩卷，前一卷為敘述高麗樂的來源和雅樂的情況，第二卷為記載「唐樂」和「俗樂」。從這兩卷可以了解到高麗朝宮廷音樂分為三個部份：一是「雅樂」，二是「唐樂」，三是三國以來的「俗樂」¹，然而論到朝鮮的雅樂形成則要回溯到宋朝與高麗王朝之間的關係。公元 918 年泰封國弓裔王的部將王建推翻弓裔而建立高麗國，並且又於 935 年及 936 年分別消滅的新羅和後百濟，高麗王朝則開始統一整個朝鮮半島，和中國則和前朝一樣繼續維持密切的關係。高麗王朝統治朝鮮半島期間（918-1392），中國經歷了五代十國、宋、元、明初這幾個朝代，也就是說在高

¹洛秦，〈從《高麗史·樂志》「唐樂」看宋代音樂〉。王小盾主編《宋代音樂研究文論集 5 音樂史料與考證》。上海：上海音樂學院出版社，2016。頁 31-50。

麗王朝建立時，中國則是陷入五代十國的局面，一直到了 960 年，趙匡胤奪後周帝位而建立宋朝，然而當時的宋朝雖然結束了當時五代十國分裂的局面，但是卻無力消滅北方地區幾個民族政權，尤其是在 916 年耶律阿保機所建立的契丹（遼）以及 1125 年因消滅遼朝而興起的由女真人所創立的金朝，因此中國當時陷入南北分裂的局面，這對於當時中國和朝鮮的關係有很大的影響。²公元 962 年北宋建國，高麗光宗首次向宋朝朝貢，從而開始了兩國之間正式的外交關係，並開始文化交流，傳入了樂工、唐樂器。然而因契丹的壓迫和阻撓，因此麗宋此交流並沒有維持多久³。993 年，遼國首次進攻高麗，當時宋朝曾於 985 年派遣監察御史韓國華到高麗，希望得到高麗政府出兵配合宋朝討伐遼國，但高麗政府考慮安全利益，拖延迴避並無答覆，一直到宋軍在對遼戰爭中敗退，高麗始終沒有幫助宋朝，不久遼國討征高麗，994 年高麗也遣使赴宋朝，請求宋朝出兵伐遼，但被宋朝政府拒絕，高麗被迫向遼國稱藩，此時與宋朝之間外交關係也因此中斷。後來高麗遭受遼朝第二次（1010 年）和第三次（1018 年）軍事進攻，在這期間高麗曾派遣使節到宋朝交流，但又因遼朝與高麗關係和好後，宋與高麗的官方關係又再次斷絕。而遼國與高麗結成宗藩關係後，兩國之間還曾發生過兩次戰爭，但遼軍兩度都兵敗而回，後來雙方宗藩關係和好如故，結束雙方戰爭狀態。而宋朝這方面，在宋神宗（1068-1085）即位後，又積極的實行聯合高麗反對遼國的政策，1068 年，宋朝商人黃慎到高麗傳了宋神宗想要恢復交流的意圖，1070 年宋朝再度遣黃慎出使高麗，得到高麗王朝的積極回應，1071 年，高麗也遣使到宋朝，從而開始恢復了交流，長達六十餘年。1115 年（高麗睿宗 10 年，宋徽宗政和 5 年），女真阿骨打正式建立國家，稱為「大金」，1117 年，由於高麗朝不能輕視逐漸強大起來的金的國勢，採取觀望遼、金、宋之間的國際政事態度，並更加強化與北宋友好的關係。1118 年起，宋徽宗為了收復燕雲，試圖與金結盟攻遼，更加強了與高麗友好的關係，由此，足以推測到當時宋徽宗將不少樂器、新樂和《大晟雅樂》等宋給高麗朝的當時情

² 陳尚勝，《中韓交流三千年》。北京：中華書局，1997。頁 23。

³ 沈淑慶，《高麗宋時期的韓中樂舞藝術交流史》。北京師範大學博士論文，2008。頁 10。

形及意圖。1125年，金太宗率領的金軍消滅的遼國，並在1127年集中剩餘的力量向北宋進攻，俘虜了宋朝的徽宗、欽宗二帝，迫使宋朝南遷，北宋滅亡。北宋滅亡後，欽宗弟高宗趙構逃到江南重新於南京（今河南商丘）建立了南宋，當時中國北方為金朝所佔領，南宋只是統治南半部，因此再次出現了南宋與金的南北對立狀態。⁴南宋高宗（1127-1162）曾派一使節到高麗，希望通過高麗到金朝求和，以迎回被金朝俘虜的徽宗、欽宗二帝，但遭高麗拒絕，從此宋朝與高麗的外交關係日趨平淡。自1137年以後，宋朝已經停止派遣官員作為使節，而將外交事務委託給赴高麗的商人來轉達。⁵這種關係持續到西元1234年金國滅亡，南宋晚期與高麗幾乎沒有正式的外交關係，在很大的程度上只能依靠商人的活動，因此商人的活動尤其宋商的活動特別頻繁，對維持宋麗兩國的關係貢獻巨大。⁶

（二）朝鮮宮廷樂舞歷史沿革

北宋神宗熙寧年間（1068-1077），高麗文宗王徽（1046-1083在位）向宋朝請求樂工，傳授宋仁宗時期（1023-1063）的雅樂，宋仁宗根據《宋史》記載：「仁宗洞曉音律，每禁中度曲以賜教坊。」可從中得知仁宗對音樂的喜愛並且加以研究，而朝鮮也因受到中國文化影響進而重視雅樂。⁷到了1113年（北宋政和三年、高麗睿宗八年）和1115年（北宋正和五年、高麗睿宗十年），應高麗的要求，宋徽宗對高麗王朝贈送了一系列的樂器、樂譜，到了1116年，宋徽宗又賜《大晟雅樂》，因此，中國的宮廷儀式音樂流入了高麗。從此，朝鮮半島承接了中國雅樂系統，並在宮廷中形成了雅、唐、鄉三種樂。⁸

⁴ 同註解3，頁14-15。

⁵ 陳尚勝，《中韓交流三千年》。北京：中華書局，1997。頁28。

⁶ 姜吉仲，〈南宋與高麗政治外交和貿易關係之考察〉。金渭顯主編《韓中關係史研究論叢》。香港：香港社會科學出版社有限公司，2004。頁30。

⁷ 馮文慈，《中外音樂交流史》。北京：人民音樂出版社，2013。頁150。

⁸ 遲鳳芝，《朝鮮半島對中國雅樂的接受、傳承與遍衍》。上海音樂學院碩士論文，2004。頁14-15。

沈淑慶教授在《高麗宋時期的韓中樂舞藝術交流史》(2002)中提到：「由宋傳入的“唐樂呈才”《拋球樂》、《獻仙桃》、《五羊仙》、《壽延長》、《蓮花台》五種，在《高麗史·樂志》中有其舞譜，之後的朝鮮時代，以此為基礎創作了“鄉樂呈才”，這些經過了逐漸“鄉樂化”的過程，土著化、民族化為今天韓國的宮廷舞蹈。」這句話明確的定義現今的韓國宮廷舞蹈，最初是由宋代傳入，並且在舞譜上也有明確的記載。經由與周純一教授的訪談得知，高麗王朝由於後來禮崩樂壞，李朝時曾經再向元朝要求進貢雅樂，但是忽必烈當時進貢的雅樂和宋徽宗當時的雅樂樂器完全無法相比，於是世宗大王編列了《樂學軌範》，重新編列整理出一套新的音樂，由於有許多唐樂器已經不會使用，所以使用「鄉唐交奏」，其音樂既可以祭祀祖先，也可以讓皇宮、百姓使用，而內容還是中國三禮的框架、樂器的規範還是宋徽宗大晟樂的編制，其中裡面有十首唐樂呈才，當時相當於中國的明朝，也就是當時朝鮮於中國明朝時恢復宋朝的雅樂。⁹此部分可以在趙維平所著作的《中國與東亞音樂的歷史研究》中看到，世宗時期，朴堧在朝鮮宮廷音樂恢復、建設過程中主要有三個方面的貢獻：一、朝鮮固有的傳統古樂，二、中國宋代傳入的大晟樂，三、由他自己研究唐的雅樂制度，綜合了中國樂律所做的宮廷雅樂。¹⁰而雅樂團所學習的正是第三個部份。另外透過訪談沈淑慶教授了解，在1910-1945年間，朝鮮被日本佔領，宮廷樂舞的文化也深受影響，尤其解放以後依然受到日本政治上的影響，因此韓國宮廷舞蹈也遭到漠視，當時流傳下來的節目並不多，大約十首，其中有《舞鼓》和《拋球樂》。到了1979、1980年開始恢復宮廷舞蹈，其中最偉大的功臣為金千興老師¹¹，其中韓國國立國樂院經常演出的《拋球樂》和《佳人剪牡丹》和《舞鼓》為金千興老師於1950年根據1930年代的舞譜重新創作的，所以跟原本的有所不同，現今的韓國宮廷樂舞相較過去已經走向舞台化，音樂、

⁹ 周純一教授訪談資料，訪談者杜家瑜，2018年9月28日於南華大學成均館318。

¹⁰ 趙維平，《中國與東亞音樂的歷史研究》。上海：上海音樂學院出版社，2012。頁177。

¹¹ 金千興〔1909-2007〕1923年在高宗皇帝50歲誕辰紀念宴會參加了舞童跳宮廷舞蹈，所以又有「最後舞童」的稱號。

動作方面變得好看，節奏也較快，節目的唱詞也省略¹²。從上述與兩位教授的訪談，可以了解到韓國宮廷樂舞的變遷，儘管經過朝代的變換、時間的變遷，仍保有許多原本中國雅樂的特質。

第二節 韓國宮廷樂舞在台灣南華大學的交流

韓國宮廷樂舞此文化主要由沈淑慶教授帶入台灣，在南華大學進行教學，此節首要介紹此文化推動的主要人物沈淑慶教授，進而透過訪談了解韓國宮廷樂舞在韓國之學習的狀況，並說明沈淑慶教授於南華大學在韓國宮廷樂舞方面之演出資訊、相關研討會參與等文化傳播活動內容。

〔一〕韓國宮廷舞傳入台灣之重要人物—沈淑慶

沈淑慶教授為韓國重要無形文化財第 40 號《鶴·蓮花台舞》履修者，曾任韓國國立國樂院舞蹈團編導、韓國文化財保護財團舞蹈團指導委員、北京舞蹈學院副教授等重要職位，並於 2014 年至 2016 年在南華大學民族音樂學系任職專任客座教授，現為韓國國家級無形文化財舞蹈之評審，以及韓國中央大學兼任教授。致力於韓國宮廷樂舞之履修與推廣，並研究舞蹈史，特別是韓中古代舞蹈交流史，多年來發表過二十多篇相關論文研究。¹³

沈淑慶教授自 2006 年與南華大學交流後，陸續將韓國宮廷舞帶入南華大學雅樂團，更於 2014 年至 2016 年在南華大學任教時，以課程方式更有計畫性的將韓國宮廷舞相關理論與知識傳授給台灣的學生；在舞蹈方面也更有系統的傳授給南華大學雅樂

¹² 沈淑慶教授訪談資料，訪談者杜家瑜，2018 年 7 月 17 日線上訪談

¹³ 「韓宮舞樂」節目冊，民雄表演藝術中心，2016 年 6 月 4 日

團舞隊。而十年來在台灣的教學與推廣下，使得韓國宮廷舞「唐樂呈才」自宋朝傳入韓國後，重新與中華文化交流、呈現，為舞史交流之脈絡又留下重要的一筆，因此沈淑慶教授為此文化保留與傳承中極為重要的人物。

〔二〕韓國宮廷樂舞在韓國

透過與沈淑慶教授的訪談內容中可以了解到，能夠接觸到韓國宮廷舞的地方分成兩部分，一部分為大專院校舞蹈專業之學生，另一個則是韓國國立國樂院之舞團，而韓國大專院校目前舞蹈系裡並沒有特別分出宮廷舞蹈專業，因此宮廷樂舞的部分也僅會學習一兩個節目，另外韓國國立國樂院中的舞團則是相當專業且國家級的演出團隊，其團員們都必須通過考試才能夠入團，其中舞團的考試中包含宮廷舞、民俗舞以及音樂等，因此錄取之團員都是韓國最優秀的人才。而在學員團體以及韓國國立國樂院之舞團的練習差異，沈淑慶教授更說明完全無法相提並論，國立國樂院之練習必須每天五十多個人一起練習基本步伐，不論年紀、資歷深淺都一起練習，才能使呼吸、動作都一樣整齊，在動作上的要求也非常嚴格，除了節目內容、動作外，個重要的是風格，除了動作整齊外，更需要表現出宮廷舞到的優雅風格，而學生團體則是需要從基本學習，在動作、順序、步伐上就需要花飛上多時間，因此沒辦法要求跳出宮廷舞之優雅的氣息、風格。¹⁴從此部分可以了解到韓國宮廷舞特別是在韓國國立國樂院是一個極具高要求的專業團隊，致力於推廣韓國文化，以沈淑慶教授一個教學者的角度，在不同的地方其教學目的不同，要求也就不同，並不能相互比較。

（三）韓國宮廷樂舞在南華

透過訪談以及沈淑慶教授提供的資料中的了解，沈淑慶教授在 2005 年透過韓國國立國樂院辦的「世界音樂家」工作坊，在那活動裡指導韓國宮廷樂舞，認識了當時去參加此活動的蔡燦煌先生，後來蔡燦煌先生則邀請沈淑慶教授於 2006 年五月到南華大學南華大學演出、交流、並指導韓國宮廷樂舞（見圖 1）。

¹⁴ 同註腳 12



圖 1：沈淑慶教授首度到南華大學指導韓國宮廷樂舞照片
（由沈淑慶提供 拍攝於 2006 年 5 月）

特別在 2008 年，蔡燦煌先生策辦了「民族音樂學堂（亞洲篇）」，南華大學並於 11 月 22 日的「韓國傳統樂舞與文化政策」中演出（參見圖 2），同時也邀請沈淑慶教授以及同在國立國樂院的金水鎔先生一同演出，韓國宮廷舞的部分則是一位雅樂團舞隊的同學演出《春鶯囀》，而當時沈淑慶教授則是演出一首民俗舞「살풀리」，參見圖 3。



圖 2：「民族音樂學堂（亞洲篇）」演出資訊

(由許華庭提供，拍攝於 2018 年 9 月)



圖 3：韓國傳統樂舞與文化政策演出合照

(由沈淑慶提供，拍攝於 2008 年 11 月)

隨後於 2011、2013 年，透過南華大學雅樂團創始人周純一教授的邀請，沈淑慶教授再度前往南華大學指導，每次的教學內容皆不同，大約都是一、兩個節目，透過與周純一教授的訪談了解，一開始 2006 年，首次學習是從《春鶯囀》開始，因為《春鶯囀》為韓國宮廷樂舞的基本功，先從《春鶯囀》入門，再開始學習其他唐樂呈才曲目¹⁵，所以舞隊於 2011 年學習《佳人剪牡丹》、《拋球樂》(參見圖 4、圖 5)，於 2013 年學習《獻仙桃》、《舞鼓》，基本上就是一首唐樂呈才、一首鄉樂呈才，而當時學的時間大約是兩個星期，但是週六、周日會休息，周一到周五則是練習一整天，所以大約學習十天的時間。筆者當時有參與到 2013 年的暑期練習，當時筆者為民族音樂學系大學一年級，首度接觸到韓國宮廷樂舞，如同沈淑慶教授所描述的，從周一至周五每天練習，從早上九點開始，舞隊開始練習各個節奏的步伐，步伐的練習就要花上一到兩個鐘頭的時間，因為步伐及呼吸為宮廷樂舞的基礎，對於初次接觸韓國宮廷樂舞，僅是練習步伐就必須花很大的功夫，加上對應的節奏也都是初次接觸，除了在適應上需要花很

¹⁵同註腳 9

長的時間外，搭配呼吸以及注意沈淑慶教授說明的要領更是要花非常多時間練習。當時平均一周就必須學習一首曲目，除了早上先練習步伐，其餘的時間則是開始拍練節目，最先開始學習的曲目是《獻仙桃》，由於筆者當時為舞隊的新生，所以跳竹竿子的位置，但是當時不管站在哪個位置，大家都是先一起學習，所以在這樣的狀況下，大家都對《獻仙桃》有一定的了解。另外還學習《舞鼓》，對於初次接觸，在十天內學習兩首曲目是很大的挑戰，相較於《獻仙桃》，《舞鼓》的動作更加複雜，隊形變化也更多，要在短時間內，以剛接觸的步伐為基礎上進階學習《舞鼓》非常的不容易。當時在暑期集訓的最後一天都會有一個成果發表，展現十天的舞蹈成果，參見圖 6，成果發表當天舞隊的隊員需要穿上演出服裝，並於南華大學成均館一樓的廣場演出，對於首次參與這類型的集訓、活動，筆者深刻的感受到沈淑慶教授在教學上的認真、用心，除了對於舞蹈的要求嚴謹外，對於演出時的服裝穿著也都相當嚴謹，加上《獻仙桃》需要先將道具放上舞台，對於放道具的過程也都有一定的要求，反覆的練習過，可以從許多細節感受到沈淑慶教授其專業和嚴謹的態度。



圖 4：2011 年成果發表《佳人剪牡丹》
(沈淑慶提供，拍攝於 2011 年 7 月)



圖 5：2011 年成果發表《拋球樂》

(沈淑慶提供，拍攝於 2011 年 7 月)



圖 6：2013 年成果發表合照

(沈淑慶提供，拍攝於 2013 年 7 月)

到了 2014 年，南華大學民族音樂學系聘請沈淑慶教授到其系所指導，其課程內容包含由民族音樂學系開的韓國傳統樂舞基礎（一）、韓國傳統樂舞基礎（二），及通識中心開的傳統藝術之美、樂舞美學、韓國歷史與文化，而雅樂團舞隊也在沈淑慶教授到南華大學任職後，對於韓國宮廷樂舞有更系統化的學習。同年六月沈淑慶教授更參加了當時於南華大學舉辦的「2014 音樂研究國際學術研討會」，於研討會發表了論文：〈朝鮮初期樂舞的恢復—以《鳳來儀》為例〉。當時雅樂團演出時也開始加入韓國宮廷

樂舞的節目，其中包含 2014 年 4 月於南投中興會堂（雪心文教基金會）參與「雪廬老人市集 28 周年追思紀念會」演出《獻仙桃》、2014 年 6 月於佛光山佛陀紀念館大覺堂參與「第七屆全球中華文化經典誦讀大會《雅樂》」演出《獻仙桃》（參見圖 7）。



圖 7：2014 年雅樂團舞隊於佛光山佛陀紀念館大學堂演出《獻仙桃》
（沈淑慶提供，拍攝於 2014 年 6 月）

2014 年的 6 月南華大學雅樂團舉辦一個雅樂特講，也請到沈淑慶教授指導雅樂團樂隊杖鼓伴奏、以及指導舞隊《獻仙桃》和《舞鼓》兩首節目（參見圖 8），透過當時的教學，讓雅樂團樂隊的同學學會用杖鼓伴奏舞蹈，而舞隊也同時對《獻仙桃》及《舞鼓》有更深入的学习。



圖 8：「2014 雅樂特講」成果發表合影
(沈淑慶提供，拍攝於 2014 年 6 月)

2014 年 12 月 30 日舞隊舉辦了「宮廷樂舞迎春—中韓唐宋專場」演出，此演出為舞隊首度以韓國樂舞為主的專場演出，其韓國宮廷樂舞的曲目為當時所學習的全部曲目，包含《舞鼓》、《五羊仙》、《春鶯囀》、《獻仙桃》、《拋球樂》五首，為舞隊在韓國宮廷樂舞方面寫下了重要的里程碑（參見圖 9），此部分在第三章的舞隊學習成果中會再做更詳細的介紹與描述。



圖 9：「宮廷樂舞迎春—中韓唐宋專場」演出合照
(由沈淑慶提供，拍攝於 2014 年 12 月)

2015年5月沈淑慶教授參與南華大學舉辦的「2015雅樂國際學術研討會」（參見圖10），於當時的研討會發表了〈唐樂呈才《拋球樂》小考〉，民族音樂學系也在周純一教授的帶領下，於當周舉行了一周的「唐代音樂周」，其內容包含「唐琵琶專場」、「唐箏專場」、「奚琴/胡琴專場」和「唐樂舞專場」，舞隊於「唐樂舞專場」展出和「宮廷樂舞迎春—中韓唐宋專場」一樣的五首韓國宮廷樂舞曲目，雖然曲目相同，但對於舞隊而言還是相當不容易，因為雅樂團舞隊屬於社團性質，團員流動大，有些成員會因為課業而中途離開，所以在這樣的狀況下，不同的學期演出相同的曲目則還是有一定的難度（參見圖11）。



圖 10：「2015 雅樂國際學術研討會」會後合照
（由沈淑慶提供，拍攝於 2015 年 5 月）



圖 11：「唐代音樂週—唐樂舞專場」演出合照

（由沈淑慶提供，拍攝於 2015 年 5 月）

2016 年 6 月 4 日雅樂團舞隊於嘉義表演藝術中心的實驗劇場展出「韓宮舞樂」（參見圖 12）此演出為沈淑慶教授離開南華大學民族音樂學系的最後一場演出，其演出內容包含了所有舞隊學習過的曲目，有唐樂呈才的《五羊仙》、《獻仙桃》、《拋球樂》、《春鶯囀》和鄉樂呈才的《舞山香》、《佳人剪牡丹》、《舞鼓》，另外更特別展出了韓國民俗舞蹈《立舞》，讓舞隊在韓國宮廷樂舞上有更好的學習成果，此演出在第三章的舞隊學習成果中會再做更詳細的介紹與描述。



圖 12：「韓宮舞樂」演出合影

（由沈淑慶提供，拍攝於 2016 年 6 月）

2016年10月舞隊於國立故宮博物院南部院區參與「邂逅南院—故宮下午茶」(參見圖13、14)，展出韓國宮廷樂舞，演出曲目則是和6月的「韓宮舞樂」相同，但是排除了樂隊以及《立舞》也就是民俗舞的部分。準備此次演出相當困難，由於與六月的演出跨了不同的學期，加上當時沈淑慶教授在南華大學的任職期間已經結束，所以僅剩隊員自己練習，筆者當時除了帶領練習外，還要安排練習時間以及曲目人員的變動安排，由於當時六月舞蹈專業的交換生已經離開，加上部分的同學已經離開舞隊，在新的一學期需要招更多的新生學習才能完成此演出。當時參與此演出的舞隊人數為十一人，其中有四位是新生，一位為已畢業的舞隊成員，人員的變動相當大，因此完成此演出也非常不容易。當時沈淑慶教授雖然已經不再南華大學任職，但是演出當天仍然到現場給予協助及指導(參見圖15)，可以從中感受到沈教授的用心。



圖 13：2016 年 10 月故宮南院演出資訊海報
(張雅婷提供，拍攝於 2016 年 10 月)



圖 14：2016 年故宮南院演出照片《獻仙桃》

（張雅婷提供，拍攝於 2016 年 10 月）



圖 15：2016 年故宮南院演出沈淑慶教授到現場指導

（張雅婷提供，拍攝於 2016 年 10 月）

從上述沈淑慶教授將韓國宮廷樂舞此一文化帶到台灣，並在 2014 年到 2016 年這段時間，不管是韓國宮廷樂舞相關的學術研究上，或是雅樂團舞隊在韓國宮廷樂舞的學習上皆有很大的成長及進步，也透過演出推廣讓更多人透過雅樂團舞隊看到韓國宮

廷樂舞，但是隨著沈淑慶教授離開南華大學任職時間越長，在韓國宮廷樂舞的傳承上則有很大的問題，南華大學雅樂團最後一次演出韓國宮廷樂舞則是 2016 年 10 月，相較沈淑慶教授任職期間，舞隊在韓國宮廷舞的學習顯得落後很多，甚至出現斷層，此部分相關議題，則在第四章節加以討論、敘述。

第三節 韓國宮廷樂舞到台灣的意義

透過訪談周純一教授，了解到周教授於 1996 年於南華大學創立雅樂團，並開始從事禮樂的表演，從那時候發現，只是就文字在編排雅樂表演相當不踏實，畢竟雅樂沒有從傳統走過來，在這樣的情況下歷經了四、五年，直到因緣際會認識到了沈淑慶教授，邀請他前來雅樂團指導，由於沈淑慶教授曾經到北京學習唐宋樂舞，卻發現在中國已失傳，透過認識周純一教授，了解到雅樂團在周純一教授的帶領下非常致力於恢復中國雅樂，便到台灣進行交流、學習。而針對沈淑慶教授到南華大學民族音樂學系任職指導韓國宮廷樂舞，周純一教授表示，當時台灣的舞蹈界才真正開始學到傳統的東西，另外以現今海峽兩岸來講，南華大學民族音樂學系算是最早將雅樂課程系統化，也是最早請專家學者來教的雅樂這部分的音樂系，並表示如果沒有專家學者，課程設計再好也是徒勞無功，因此沈淑慶教授到南華大學任職指導韓國宮廷樂舞對於恢復中國雅樂來說非常重要，也是雅樂團學習、演出的內容中非常重要的一部分。¹⁶

而沈淑慶教授對於此交流表示，唐樂呈才傳到韓國以後已經過了一千多年的時間，所以有許多地方都已經韓國化了，但是儘管舞蹈已經韓國化，也一定會有中國舞蹈的因素，對於現今中國雅樂都已經沒被保存下來的狀況下，學習韓國宮廷雅樂能夠幫助中國雅樂的恢復，透過沈淑慶教授自身前往台灣指導、將宋朝當初傳到高麗王朝的唐樂呈才，重新帶給台灣的學生，她認為是非常有意義的事情，並期許雅樂團能夠

¹⁶ 同註腳 9

透過韓國宮廷舞蹈的學習，研究現今韓國宮廷樂舞與中國雅樂的關係，恢復中國本身的雅樂。¹⁷

針對韓國宮廷樂舞的學習，在趙維平所著作的《中國與東亞音樂的歷史研究》中有提到「朝鮮的高麗朝最早規模性地接受中國雅樂，這一雅樂被傳承至今，可以說是目前在東亞諸國中所存的唯一真正中國古代的雅樂。」¹⁸從此一論述可以清楚的了解到韓國宮廷樂舞其重要性及代表性。從上述歷史文獻的整理，可以清楚的了解，宋時期將雅樂傳入朝鮮，儘管高麗王朝的後期、朝鮮李朝前期，特別是在 13-14 世紀間由於戰爭及朝代之交諸多原因，朝鮮宮廷雅樂崩壞、雅樂器大量毀壞，但是在世宗時期大量進行雅樂器復原、製作，綜合自身研究及中國樂律所做的宮廷雅樂¹⁹。雖然現今的韓國宮廷樂舞中唐樂呈才已經鄉樂化，經過時間的演變舞台化，不是中國宋時期原本的樣貌，但是還是能夠在韓國宮廷雅樂中看見許多中國雅樂的特色，所以對於恢復中國傳統雅樂還是非常重要的。筆者在接觸韓國宮廷樂舞的過程中，對於韓國宮廷樂舞與中國雅樂的關聯性瞭解並不大，僅透過沈淑慶教授介紹其曲目的來源，或是舞譜等相關依據來對舞蹈節目上有更深入的了解，但是透過歷史資料文獻的整理，再來學習、接觸韓國宮廷樂舞，則更能明白沈淑慶教授所傳達，將宋朝傳入高麗王朝的雅樂，重新傳到台灣所帶給我們的意義，也更能明白在雅樂團學習不管是韓國雅樂、日本雅樂的重要性，其宗旨都是在於透過學習中國以外從傳統一路走過來的雅樂，來研究、釐清中國雅樂的原貌，並加以恢復屬於中國傳統的音樂、文化。

¹⁷ 同註腳 12

¹⁸ 趙維平，《中國與東亞音樂的歷史研究》。上海：上海音樂學院出版社，2012。第 171 頁。

¹⁹ 同註腳 12

第參章 韓國宮廷樂舞在南華雅樂舞隊的發展

南華大學雅樂團包含樂隊、舞隊、鼓隊、琴隊，而舞隊主要配合樂隊所演奏的音樂配舞，練習內容為先秦時期的文舞、武舞或唐代敦煌舞、破陣舞等，中國雅樂舞為馮靖評老師編舞²⁰，韓國宮廷舞的部分由沈淑慶教授指導。韓國宮廷樂舞在南華之發展，有課程的部分以及社團實作的部分，課程部分呈上一章所提，2014年沈淑慶教授到南華大學任職，於民族音樂學系所及通識中心都有開相關的課程，但實作的部分，僅於雅樂團舞隊有舞蹈練習、演出，因此筆者主要介紹雅樂團舞隊所學習之內容進行記錄，以南華大學雅樂團所學習之韓國宮廷舞部分為主²¹。現今舞隊成員約十到十五人，學員們多為民族音樂學系的學生，練習項目主要因應演出而排練，最常用到的為佾舞，用於嘉義市以及南華大學舉辦的成年禮活動，韓國宮廷舞最近期的演出為2017年10月於故宮南院演出。

本章節主要整理南華大學雅樂團舞隊在韓國宮廷樂舞方面所學習到的內容，並且說明韓國宮廷樂舞到舞隊後的變遷與差異，特別以筆者實際參與學習的紀錄，以及演出影像紀錄來記載，並且記錄沈淑慶教授在南華大學在職時，舞隊學習的成果，特別以當時舞隊在2014年12月以及2016年6月舉辦的兩場韓國宮廷樂舞專場演出作為代表。

第一節 韓國宮廷樂舞的參與觀察

進入舞隊接觸到韓國宮廷舞蹈的學員，通常會先接觸到的是最基本的步伐練習，

²⁰ 南華大學雅樂團網站，<http://mail.nhu.edu.tw/~topart/www1/1.htm>，2018年4月

²¹ 如對南華大學雅樂團之歷史沿革、經歷之介紹想要更進一步的了解，可參考葉佳穎（2007）的《台灣的雅樂：傳承與社會評價——以南華雅樂團為例》以及張薰尹（2015）的《臺灣雅樂的當代重現與詮釋——以「南華大學雅樂團」為例》，

透過認識不同的節奏來走不同的步伐，讓學員對步伐有基本的認識、了解，之後才會開始學習表演會用到的節目，透過排舞的練習，來學習更多的動作。而在排舞之前老師則會用故事性的方式告訴我們其舞碼的歷史意涵，隨後才用練舞之餘的時間仔細帶領學員認識舞譜、樂譜，學習唱詞。本節會條理的整理沈淑慶教授對於韓國宮廷舞各方面的指導，並做詳細的說明，也會將每一首舞隊所學的曲目做簡單的介紹。

（一）韓國宮廷樂舞主要學習之項目

此部分為雅樂團對於韓國舞主要學習的內容，除了筆者的田野敘述外，史料這部分的相關資料來源皆為沈淑慶教授在舞隊教學時所用的課程教材，或是參考沈淑慶教授所撰寫的《高麗、宋時期的韓中樂舞藝術交流史》此一論文，特別在下列整理呈現。

1. 韓國宮廷音樂

舞隊學習的韓國宮廷音樂主要是舞者會用到的部分，也就是杖鼓的節奏以及舞碼中舞者唱詞的部分。由於舞者主要是聽杖鼓的節奏來跳，音樂旋律的部分沒有在舞隊學習的範疇中，所以舞隊在音樂方面是學習舞蹈曲目中會用到的杖鼓節奏。首先，舞者會先認識杖鼓節奏的記譜方式，也就是「井間譜」，而井間譜為韓國最具特色的記譜方式，其記譜就是用許多小方格，其每一個小方格所代表為一拍，所以每一拍都一樣長，而方格就如同漢字「井」字中間的空格，故名井間譜。也會透過認識井間譜的過程中，認識杖鼓、學習杖鼓的演奏方式，參見表 1，表 1 為韓國宮廷樂舞中杖鼓的演奏方法及其相對應的記譜方式，透過學習杖鼓認識各個演奏法所呈現的音色，可以在跳舞時聽清楚曲目中杖鼓的節奏，也可以在舞隊排練時，隊員輪替打節奏以利舞隊練習。韓國宮廷舞中的杖鼓，左手不拿鼓棒，而是以大拇指貼著鼓緣，用手掌拍擊鼓面，右手則是拿細長的鼓棒，透過不同的演奏技巧呈現不同的音色，參見圖 16。舞隊學習的杖鼓節奏主要以舞碼中會用到的節奏為主，主要有步虛子、細靈山、打令、鄉唐交奏等，透過實際認識井間譜來學習韓國宮廷舞之節奏，才能真正了解韓國宮廷舞

之舞蹈節奏特色，因此舞隊不會使用五線譜或其他記譜法來理解其節奏，筆者也將所有節奏以井間譜呈現。圖 17 到圖 23 為舞隊所學之節奏，有些節奏有中文名稱，有些則無，附上各節奏名稱之韓文及羅馬拼音，其中圖 17 的步虛子、圖 18 的鄉唐交奏和圖 19 的細靈山皆為十拍子；圖 20 的도드리 /Do deu ri/ 為六拍子；圖 21 則是「快的도드리」的意思，所以也是六拍子；圖 22 為打令，總共十二拍，是三拍子的韻律節奏，也就是四個三拍；圖 23 為快打令，同字面上的意思，所以數大拍子則為四拍。

表 1：杖鼓演奏法

圖示	讀音	演奏法
⊙	<u>/dang/</u>	雙手擊鼓
i	<u>/gidak/</u>	右手擊鼓
○	<u>/kung/</u>	左手擊鼓
...	<u>/darara/</u>	右手擊鼓後放鬆貼鼓面，達到漸快漸小聲的效果
.	<u>/rak/</u>	右手以鼓棒尖輕點鼓面



圖 16：杖鼓及其鼓棒（杜家瑜拍攝 107 年 4 月）



圖 17：舞隊學習節奏〈1〉步虛子 보허자, Bo heo ja



圖 18：舞隊學習節奏〈2〉鄉唐交奏 향당교주, Hyang dang gyo ju



圖 19：舞隊學習節奏〈3〉細靈山 세령산, Se ryeong san

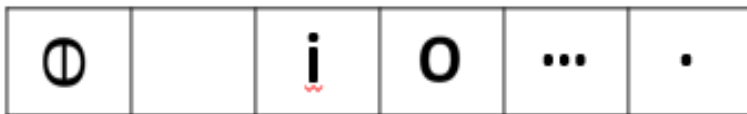


圖 20：舞隊學習節奏〈4〉도드리, Do deu ri



圖 21：舞隊學習節奏〈5〉빠른 도드리, BBa reun Do deu ri



圖 22：舞隊學習節奏〈6〉打令 타령, Ta ryeong

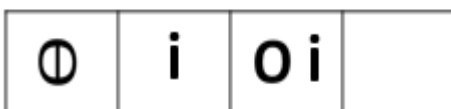


圖 23：舞隊學習節奏〈7〉快打令 빠른타령, BBa reun ta ryeong

2.認識舞譜樂譜

舞譜非常具歷史價值的，從高麗時期的記載，讓舞蹈變得有根據，讓同學能夠在學習的同時更清楚的了解其歷史價值。此部分特別以《春鶯囀》為例，見圖 24，此舞譜出自《呈才舞圖笏記》(1893, p165-166)，舞譜除了記錄各個舞步之外，也可以清楚的知道其舞蹈搭配的曲目，從圖可看到「樂奏柳初新之曲」，而下面的「鄉唐交奏」則是杖鼓的節奏。圖中下一行有「娉婷月下步，羅袖舞風輕；最愛花前態，君王任多情。」是春鶯囀的唱詞，此唱詞為五言絕句，但是舞者跳舞時顧慮時間上的問題，所以只會唱第一句，也就是「娉婷月下步」，在舞譜上則會將唱詞完整的呈現。沈淑慶教授在指導《春鶯囀》時會透過認識舞譜的教學，讓大家知道各個舞步所代表的名字，學員們可以更深入了解舞譜中的意涵，在學習上、記舞步上也更加容易。

樂譜的部分主要是學唱詞的歌譜，從歌譜的學習學會如何唱每首舞碼的唱詞，歌譜的部分也以《春鶯囀》的唱詞歌譜作為例子，見圖 25，從圖可看見歌譜的記譜方式，也可以看到唱詞中每個字是唱哪些音，從中知道井間譜的記譜模式，不僅僅只是像杖鼓那樣記在節奏，也能記載音高、歌詞。

透過對於舞譜及樂譜的認識，可以幫助舞隊的同學們更有效率的記起舞蹈動作及唱詞，也能更有依據的學習韓國宮廷樂舞，讓大家在學習上更增添興趣，筆者認為，由於舞隊的成員皆非舞蹈專業，加上舞隊類似社團性質，成員皆是自願性參加，在學習舞蹈的同時能夠有相關知識的學習增添學員們的興致，在舞隊的經營上有非常大的幫助。

春鶯轉	
舞場	舞場
樂奏柳初新之曲	柳唐○拍妓入欵手擲簪足踏完步而進
立樂止唱詞	柳唐月下步 羅袖舞風輕 ○拍柳唐 ○拍舞作垂手
雙拂(拍左右小轉)	左右各一轉 ○拍小垂手 半進 ○拍揮袖兒次左右 ○拍釘
曳裾(側身左右步)	先左次右 ○拍迴窈 左右 ○拍低昂袖以袖高低 ○拍折腰理腰
拍飛履	先舉名趾 次舉左趾 拍擲袖舉足時隨 ○拍回頭隨袖狀 ○拍擲袖
拍塔塔高	舞進 三拍 ○拍打翫驚場袖落 ○拍搖袖揮之 ○拍花前態
拍轉花持身	三拍 ○拍當退立 ○拍小閃袖翻 ○拍落花流水 左右一
拍大閃袖	翻 ○拍倭倭步如意風節舞 ○拍後拋袖 擲袖 ○拍風
流枝隨身腰合	拍飛金沙進 ○拍拂花簾 左右擲 ○拍迴渡身
拍節舞之	拍飛金紗進 ○拍拂花簾 左右擲 ○拍迴渡身
拍過橋仙	左右一轉 ○拍尖袖 絢 ○拍燕歸單 舞退
止	樂

圖 24 : 《春鶯轉》舞譜²²

3			2			6			5			1		
보	步	併	하	F	黃	러	月	黃	저	婦	黃	비	嬈	併
호오	併	併	아	仲	黃	어	仲	仲	어	仲	併	이	併	併
모오	併	併	하아	黃	併	어	併	併	어	併	黃	이이	併	併
모	併	併	아	黃	併	어어	併	併	어	併	併	이	併	併
모	併	併	하아	併	併	어어	併	併	어	併	併	이	併	併
모	併	併	아	併	併	어	併	併	어	併	併	이	併	併
2			1			3			2			1		
화	花	黃	취	景	併	겨	景	併	무	舞	黃	나	羅	併
아	併	併	해	併	併	러	併	併	우	併	併	하아	併	併
라아	併	併	애애	併	併	러어	併	併	후우	併	併	하아	併	併
저	前	併	애애	併	併	어어	併	併	두	併	併	수우	併	併
러어	併	併	애	併	併	어어	併	併	후우	併	併	우	併	併
L	併	併	애	併	併	어	併	併	후우	併	併	우	併	併
3			2			6			3					
저	情	併	이	任	黃	구우	君	黃	래	態	併			
러어	併	併	이	併	併	L	併	併	래	併	併			
어어	併	併	히이	併	併	와	併	併	래애	併	併			
어어	併	併	다	多	黃				래애	併	併			
어어	併	併	하아	併	併	아아	併	併	래애	併	併			
어	併	併	하아	併	併	아아	併	併	래애	併	併			
어	併	併	하아	併	併	아아	併	併	래애	併	併			
어	併	併	하아	併	併	아아	併	併	래애	併	併			
어	併	併	하아	併	併	아아	併	併	래애	併	併			
어	併	併	하아	併	併	아아	併	併	래애	併	併			
어	併	併	하아	併	併	아아	併	併	래애	併	併			
어	併	併	하아	併	併	아아	併	併	래애	併	併			

27. 春鶯轉 唱詞

圖 25 : 《春鶯轉》唱詞歌譜²³

²² 沈淑慶，雅樂團舞隊授課講義，2015年7月

²³ 同註腳 22

3.學習韓國舞蹈

韓國舞的學習是最主要的一部分，一開始會從步伐開始練習，在認識杖鼓節奏過後，會練習各種不同節奏的步伐，並將呼吸放到步伐中，這部分必須花非常多的時間才能夠進入狀況，加上上述提到團員們都非舞蹈專業，所以在學習初期時，練習基本步伐及舞步會有許多學員因不習慣或沒接觸過而不好上手，所以韓國宮廷舞在基礎上就需要較多的時間培養，才能夠進行舞碼的練習，也因較不容易上手，許多團員在演出前就會選擇放棄學習，讓舞隊在傳承的部分有很大的問題。沈淑慶教授在南華到學民族音樂學系任教期間，會選擇舉辦韓國舞的專場演出的方式來督促舞隊的學生學習，練習的內容主要以專場演出的節目為主，每次練習都會先複習每一個節奏的基本步伐、呼吸配合動作的基本練習，才會開始排練、學習節目。

4.道具製作

為了讓演出舞台效果更為完整，在道具上雅樂團舞隊也花了很多心思，而道具的部分有些是由沈淑慶教授直接替舞隊從韓國購買，有的則是雅樂團在台灣購買或是再另外加工製作。而舞隊所使用到的道具所許多道具在《樂學軌範》中的「唐樂呈才儀物圖說」也都有相關的記載。

《獻仙桃》中所使用到的到具有竹竿子、仙桃盤以及放置桃盤的卓子，《樂學軌範》中提到的仙桃盤為：「仙桃實以木為之，凡三箇枝葉並以銅鐵為之，又用銅絲結之實與枝葉，依真著彩盛於葵花銀盤。」卓子的記載則為：「卓子用木六面歪足朱漆。」圖 26 為《樂學軌範》中仙桃盤與卓子的示意圖。舞隊仙桃盤的部分則是將人造花的葉子以及塑膠盤和塑膠製的桃子進行加工製作，卓子的部分由於找不到六面的，所以以五面的替代（參見圖 27）。²⁴

相較仙桃盤與卓子，竹竿子的製作更加困難，《樂學軌範》中記載竹竿子「柄以竹為之，朱漆，以片籐纏結下端鐵染鐵粧，雕木頭冒於上端，又用細竹一百箇插於木頭

²⁴《樂學軌範》卷八

上，並朱漆以紅絲束之，每竹端一寸許裏以金箔紙貫水晶珠。」示意圖參見圖 28，在製作上最為困難的在於竹竿子上的木頭以及插於木頭上的細竹，原本舞隊以熱熔膠條代替，並用紅色膠布纏繞之，做出細竹垂釣的效果，但是效果並不理想，而且非常單調（參見圖 29），最後則請到了南華大學的鄭順福老師協助製作完成，另外還加上了沈淑慶教授帶來的竹竿子的吊飾，讓竹竿子更加精緻（參見圖 30），相較於用熱溶膠條的竹竿子，明顯的好很多。



圖 26：《樂學軌範》中仙桃盤與卓子示意圖²⁵



圖 27：舞隊加工製作的仙桃盤以及卓子
（杜家瑜拍攝 107 年 4 月）

²⁵ 同註腳 24

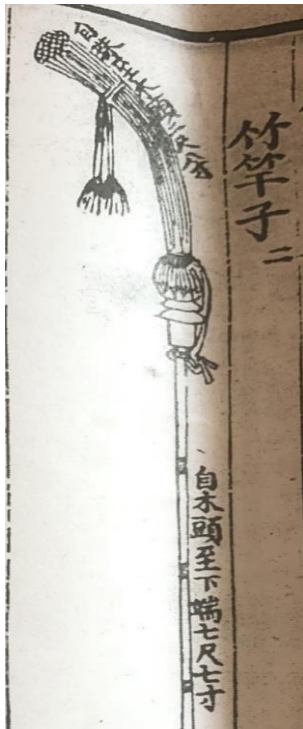


圖 28：《樂學軌範》中竹竿子示意圖²⁶

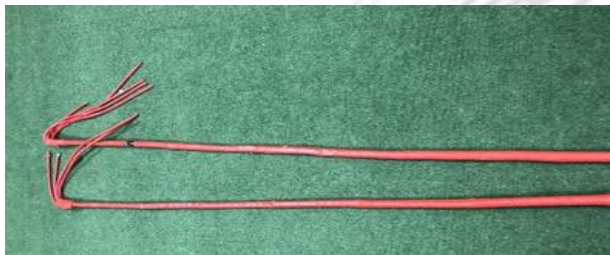


圖 29：雅樂團舞隊竹竿子（一）
（杜家瑜拍攝 107 年 4 月）



圖 30：雅樂團舞隊竹竿子（二）
（杜家瑜拍攝 107 年 4 月）

《佳人剪牡丹》中所使用的牡丹花，為舞隊自己購買加工的人造花，將一束人造花拆解，把一朵大朵及一朵小朵的牡丹花加葉子組成一組，而牡丹花的花瓶也是由舞隊購買（參見圖 31）。

²⁶ 同註腳 24



圖 31：《佳人剪牡丹》的花與花瓶

（杜家瑜拍攝 107 年 4 月）

《舞鼓》中的鼓棒，為沈淑慶教授於韓國購買帶過來的（參見圖 32），其鼓棒為木製，並以毛線纏繞，鼓棒尖端的部分還有紅色毛線，讓元舞在拿著鼓棒還有帶著汗衫的狀態下，可以不完全被汗衫遮住鼓棒，看到鼓棒的角度。鼓的部分在《樂學軌範》中則有記載：「鼓制見上凡八鼓，每兩鼓面用青紅白黑色畫圓，光為四方之鼓桶設圓環，三架子立三柱，柱內亦設鈎鐵掛鼓，每柱置橫木，二內端用珠柱貫釘或疊或舒並漆以朱。」示意圖參見圖 33，但是舞隊的舞鼓則是使用四角架（參見圖 34），相較《樂學軌範》中所提及的，則顯得單調許多。



圖 32：《舞鼓》鼓棒

（杜家瑜拍攝 107 年 4 月）



圖 33：《樂學軌範》舞鼓示意圖²⁷



圖 34：雅樂團舞隊《舞鼓》使用的鼓
(杜家瑜拍攝，2018 年 10 月)

《拋球樂》所用的道具有彩球、花、筆、球門，其中彩球和筆以及裝飾包球門的布為沈淑慶教授從韓國購買，花則是和《佳人剪牡丹》的花製作方法相同，彩球的部分《樂學軌範》中有描述到：「毬以木磨造，漆以朱，當中穿孔以紅綠羅流蘇各一貫之。」所以在圖 35 中可以看到沈淑慶教授替舞隊購買的彩球，彩球兩側還有紅、綠、藍色的流蘇，圖 36 則為《樂學軌範》中所的彩球是意圖。拋球門的部分在《樂學軌範》中描述的非常詳細：「造毬門之制下設橫木，兩頭有葵花下圓，足植兩柱於其上，柱下兩邊各立薄板，刻雲紋，下橫木枝上又置橫木，而各設薄板於兩間，下板分三間，中刻靈芝草，左右刻獅子，上板刻風牡丹，雙鳳兩柱上端設橫木，二內設薄板刻飛人，中置風流眼，上設橫屈木刻鳳頭與兩端，屈木上兩旁各設陞龍，中置圓火光，屈木下薄板雕刻如交繩之狀柱及橫木，並漆以朱，薄板則畫以各色彩鳳頭及龍用貼金，又以紅綠羅作二幃印金鳳紋周懸於風流眼下，虛門上幃內垂紫紬纓子十箇印金花

²⁷ 同註腳 24

紋兩柱下有舉繩。」示意圖參見圖 37，可從描述中了解到其拋球門雕刻、裝飾都非常精緻，在製作上則非常不容易，舞隊是使用雅樂團鼓隊木製的鑼架，其架子也有一些雕刻，「風流眼」的部分舞隊以珍珠板製作，再貼上深咖啡色的卡紙，模仿木質的顏色，風流眼下面再掛上沈教授所購買的裝飾布條（參見圖 38、圖 39）。



圖 35：《拋球樂》彩球、奉筆、奉花
（杜家瑜拍攝 107 年 4 月）

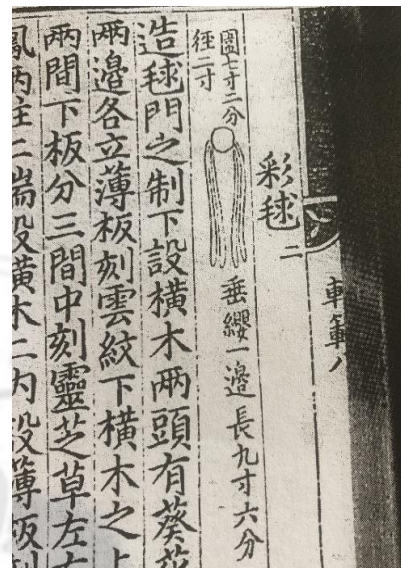


圖 36：《樂學軌範》中所的彩球照



圖 37：《樂學軌範》中的拋球門示意圖²⁸



圖 38：《拋球樂》拋球門的裝飾布條
(杜家瑜拍攝 107 年 4 月)



圖 39：雅樂團舞隊《拋球樂》拋球門

²⁸ 同註解 24

(明立國拍攝，2016年6月)

5. 服裝的穿著

團員們練習會穿著練習裙子，裡面會穿白色的長褲，另外穿自己的白色襪子以及白色棉質衣服，另外還有練習的韓國舞汗衫，參見圖 40，圖中由左而右為白色長褲、粉色練習裙、練習使用之汗衫，皆為沈淑慶教授為舞隊從韓國購入。



圖 40：舞隊練習服裝

(杜家瑜拍攝 107 年 4 月)

南華大學雅樂團的韓國宮廷樂舞演出服，是透過沈淑慶教授從韓國專門為韓國國立國樂院製作衣服的地方訂製帶過來的，所以雅樂團韓國宮廷樂舞的演出服裝和韓國國立國樂院的宮廷樂舞演出服飾一樣的，於 2011 年 7 月購入，其中包含春鶯囀服飾一套、基本女伶服是十套，其春鶯囀服裝都比照《進饌儀軌》中記錄的春鶯囀服飾的樣子（圖 41），與雅樂團舞隊春鶯囀服飾對照圖參照圖 42；基本女伶服飾則和朝鮮中後期基本女伶服飾一樣，相較春鶯囀服飾少了臂鞴和霞帔，筆者將舞隊服飾附上對照圖，參見圖 43。其服裝有很多層，需要按照順序穿上，舞者需自備白色的棉襪，然後穿上白色的褲子以及蓬裙，裡藍色裳表紅綃裳，再穿上赤古里，最後是黃綃衫繫紅緞金縷繡帶（參見圖 44-圖 48）。沈教授最常叮囑學員們服裝在穿之前一定要燙得平整，並且還要衡量好藍色裳的長度，長度應剛好及地，還有繡帶必須綁緊，後方蝴蝶結需對稱、整齊。另外《五羊仙》、《舞鼓》元舞中多穿了青、白、紅、黑四個方向的顏

色，分別代表東、西、南、北，這四個顏色則是沈淑慶教授於 2016 年於韓國替雅樂團舞隊購入（參見圖 49）。另外頭髮的部分，所需要的用品有黑色鬆緊帶、黑色絲襪、髮網小黑夾、U 型夾，參見圖 50，髮線需要中分，並將頭髮梳乾淨，為了防止頭髮毛燥會帶上髮網，並且在後面綁一個低的包頭，包頭需要的工具是黑色絲襪（參見圖 51）。演出的頭飾為假髮，假髮分成兩部分，一部分為包頭的假髮，須將梳好的包頭放進包頭的假髮裡面，另一部分則是要環繞在頭上，並且用 U 型夾以及小黑夾固定（參見圖 52）。

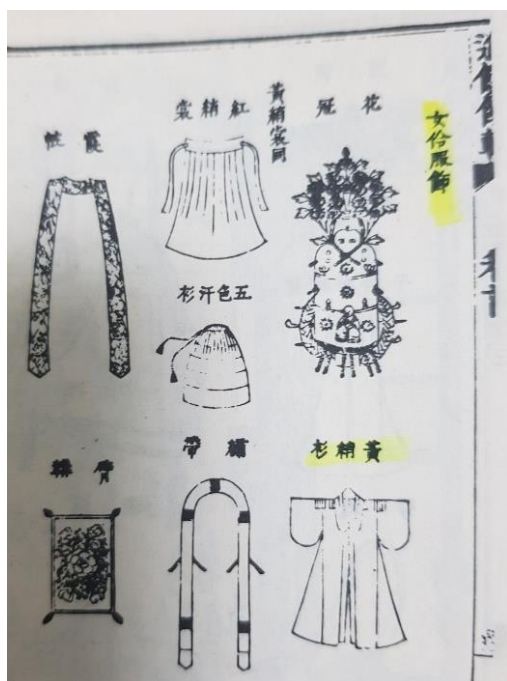


圖 41：《進饌儀軌》春鶯囀服飾圖
（沈淑慶提供，2018 年 7 月）



圖 42：雅樂團舞隊春鶯囀服飾圖
（杜家瑜拍攝，2014 年 4 月）



圖 43：雅樂團基本女伶服裝名稱對照圖
 (杜家瑜拍攝，2018 年 4 月)



圖 44：雅樂團基本女伶服裝 (1) 蓬裙
 (杜家瑜拍攝，2018 年 4 月)



圖 46：雅樂團基本女伶服裝 (3) 赤古里
 (杜家瑜拍攝，2018 年 4 月)



圖 45：雅樂團基本女伶服裝（2）
裡藍色裳表紅綃裳
（杜家瑜拍攝，2018 年 4 月）

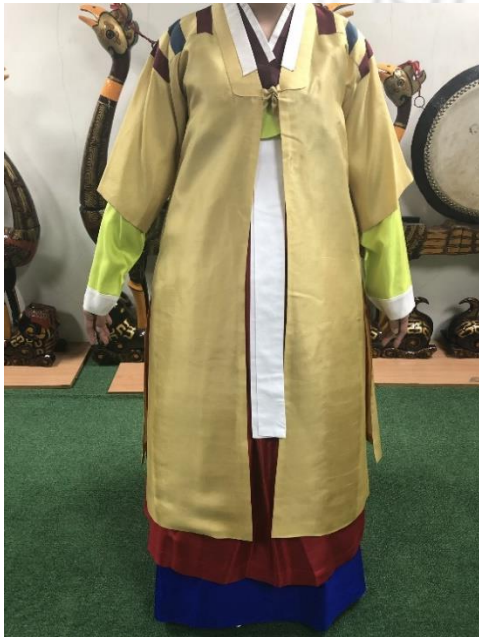


圖 47：雅樂團基本女伶服裝（4）黃綃衫
（杜家瑜拍攝，2018 年 4 月）



圖 48：雅樂團基本女伶服裝（5）完整服飾正面背面
（杜家瑜拍攝，2018 年 4 月）



圖 49：雅樂團基本女伶服裝（6）
（杜家瑜拍攝，2018 年 4 月）



圖 50：綁髮所需用品
（杜家瑜拍攝，2018 年 4 月）



圖 51：頭髮中分梳低包頭
(杜家瑜拍攝，2018 年 4 月)



圖 52：雅樂團基本女伶花冠
(杜家瑜拍攝，2018 年 4 月)

(二) 南華大學雅樂團舞隊學習之曲目

對於曲目的部分，除了對舞譜、歌譜的認識，沈淑慶教授也會針對每一首曲目，講解其歷史緣由、出處，或是背後的故事意涵，包含有些動作其背後所代表的意思，

讓舞隊的學員們可以透過史料的了解，知道其舞曲的緣由、歷史價值，此部分會有每首曲目的歷史緣由、曲目意涵介紹，也會提到雅樂團舞隊練習該曲目的狀況，並透過影音資料來雅樂團舞隊學習的各首曲目其鼓點長度²⁹、隊形變化，其影音資料的部分則是使用 2014 年 12 月《宮廷雅樂迎春—中韓唐宋專場》及 2016 年 6 月《韓宮舞樂》兩場演出，當時這兩場演出為沈淑慶教授在南華大學任職時的演出，舞隊在沈淑慶教授的指導下，韓國宮廷舞的學習上有很穩定的學習，故使用這兩場演出的影音資料及照片作為例子，其中《春鶯囀》及《舞山香》為獨舞，所以則不會有位置圖及照片，並於下一節到台灣的變遷及差異才會另做說明。

韓國宮廷樂舞主要分為兩大項，一種為「唐樂呈才」，也就是中國傳入或是具有中國特色的宮廷舞蹈，另一種為「鄉樂呈才」，是韓國固有的宮廷舞蹈。而雅樂團舞隊學習的曲目主要有七首，其中《五羊仙》、《獻仙桃》、《拋球樂》、《春鶯囀》這四首為唐樂呈才；《舞山香》、《佳人剪牡丹》、《舞鼓》這三首為鄉樂呈才。

1.五羊仙

曲目介紹：《五羊仙》是宋朝傳入朝鮮的唐樂呈才，源自廣州的神話故事，主要訴說五個仙人騎著五個顏色的羊，手上拿著像稻穗的穗子下凡，祈求豐收、太平盛世。其中五色羊分別為青色、紅色、黃色、黑色和白色，代表著陰陽五行，進退旋轉而舞，有繞著仙母旋轉的動作，代表著陰陽五行的融合。《宋·樂史》的《太平寰宇記》記載「五羊城按續南越志云舊說有五仙人騎五色羊執六穗耜而止，至今呼五羊城是也。」，舞者由五人分別扮演五色羊，領頭者為王母。開始時王母居中，四羊仙分立兩旁，然後且歌且舞，且奏且快，最後由竹竿子、王母先後致語，然後舞曲結束。³⁰

舞隊學習狀況：五羊仙首演是在 2014 年 12 月的中韓唐宋專場，也就是舞隊在沈教授於南華大學任職後才學習的舞碼，曲目呈現方式是由仙母一人、挾舞四人、竹竿

²⁹ 音樂的部分舞隊以杖鼓個節奏的學習為主，因此此部分以舞者之角度介紹各曲目之鼓點變化，各節奏之譜例可參照圖 17 到圖 23。

³⁰ 同註腳 13

子兩人來呈現，由於唱詞較多的關係，所以曲目時間較長。由於此節目沒有任何的道具，觀眾會將焦點皆放在五位舞者身上，所以沈淑慶教授在編排舞者上，主要是由年級較高或是學齡較久的同學演出。筆者認為全曲舞蹈舞步較為基本，也因為沒有道具的關係，就沒有較複雜的動作，但是在五位舞者的整齊度上，需要及高的默契配合，才能夠呈現呼吸一致、舞步整齊的演出，因此五位舞者都必須練習一定的時間，才能達到在走步伐或做動作時統一整齊，所以難度上還是不比其他曲目容易。

此舞碼有許多口號、唱詞，口號是由竹竿子的舞者來唱，唱詞則是王母以及挾舞的舞者來唱，而舞蹈演出中主要都只會唱第一句，以下出自《高歷史·樂誌》呈現完整的口號、唱詞。

各節奏順序及長度：步虛子 1 刻³¹、竹竿子口號、步虛子 2 刻、細靈山 1 刻、仙母致語、細靈山 2 刻、外袖唱詞、內袖唱詞、Do deu ri 9 個長短、BBa reun Do deu ri 9 個長短、打令 8 個長短、快打令 14 個長短、打令 16 個長短、外袖唱詞、步虛子 1 刻、竹竿子口號、步虛子 1 刻、仙母致語、打令 8 個長短。

隊形的變化參照圖 53，基本上為圖中的四個隊形做變化。第一個隊形為開始與結束的隊形（參照圖 54），第二個隊形為仙母致語時的隊形（參照圖 55），第三個隊形有較多的變化，其中有仙母和四個挾舞分別相對而舞（參照圖 56）以及挾舞的方向，在內向及外向分別有不同的動作，（參照圖 57）以及如同位置圖上的方向，挾舞圍著仙母繞一圈（參照圖 58），第四個位置則是分成三組，分別為著青、白色的一組；著紅、黑色的一組和王母，三組分別往前做相對的動作（參照圖 59），最後則是如同第一個位置圖回到結束隊形。

口號：雲生華嶽，日轉鼇山，悅逢羊駕之真仙，並結鸞驂之上侶，雅奏值於儀鳳，華姿妙於翩鴻，冀借優容，許以入隊。

仙母致語：式歌且舞，聊申頌禱之情，俾熾而昌，用贊延洪之祚，妾等無任激切屏

³¹ 十拍為一刻，在韓國宮廷樂舞所使用的節奏中，步虛子和細靈山一個長短為十拍，所以用「刻」作為一單位

營之至。

外袖唱詞：碧煙籠曉海波閑。江上數峰寒。佩環聲裡，異香飄落人間。弭絳節五雲端。

內袖唱詞：宛然共指嘉禾瑞，開一笑破朱顏，九重峽闕望中，三祝高天。萬萬載對南山。

外袖唱詞：縹緲三山島，十萬歲、方分昏曉。春風開遍碧桃花，為東君一笑。祥飈暫引香塵到。祝高齡、後天難老。瑞煙散碧，歸雲弄曖，一聲長嘯。

口號：歌清別鶴，舞妙回鸞，百和沈煙紅日晚，一聲遼鶴白雲深。再拜階前，相將好去。

仙母致語：寰海塵清，共感升平之化，瑤台路隔，遽回汗漫之遊，伏候進止。³²

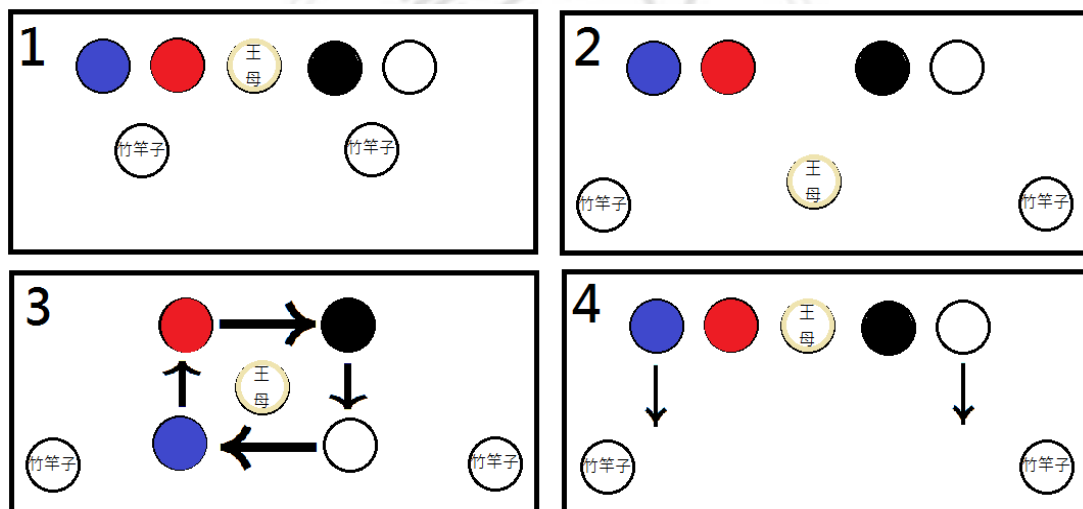


圖 53：《五羊仙》位置圖



³² 同註腳3，頁72-75

圖 54：《五羊仙》開始與結束隊形
（民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月）



圖 55：《五羊仙》仙母致語隊形
（民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月）



圖 56：《五羊仙》仙母和四個挾舞分別相對而舞（黑）
（民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月）



圖 57：《五羊仙》外向動作照片
（沈淑慶提供，2014 年 12 月）



圖 58：《五羊仙》挾舞繞仙母而舞
（沈淑慶提供，2014 年 12 月）



圖 59：《五羊仙》分組往前而舞
（沈淑慶提供，2014 年 12 月）

2. 獻仙桃

曲目介紹：《獻仙桃》屬於高麗時代從宋朝引進韓國的唐樂呈才，表現的是元宵節的宴會上，西王母從仙界下凡祝壽，將三千年一熟的仙桃獻給君王，此仙桃相傳採於崑崙山上的不死樹，有長生不老之意。這個舞蹈是以唐朝的同名舞蹈為基礎改編的，顯示了韓國中國在古代文化和藝術方面的廣泛交流。

王母的唱詞為七言律詩，由於長度的關係，在舞蹈中只會唱第一句「昌晨嘉會賞春光」，完整的唱詞為：「昌晨嘉會賞春光，盛事當年憶上陽，堯顙嘉瞻天北極，舜衣

深拱殿中央，歡聲浩蕩連韶曲，和氣氤氳帶御相，壯觀太平何以報，蟠桃一朵獻千祥。」³³

舞隊學習狀況：此曲舞者總共有六位，其中包含王母一位、挾舞兩位³⁴、竹竿子兩位以及端仙桃給王母的舞者一位。此曲由竹竿子開始引領舞者，接下來則由端桃盤的舞者將仙桃獻給王母，王母接到仙桃過後則開始唱詞，唱完將仙桃放置於桌子上，則和挾舞開始舞蹈。這首舞在雅樂團舞隊讓初學的學員有較多的演出機會，因為竹竿子以及端桃盤的舞者動作分量並不多，且步伐也較簡單，所以能夠讓初學的舞者嘗試，由於此曲道具較容易搬運，需要的舞者數量也較其他曲目少，舞蹈的呈現透過王母獻仙桃的過程也讓觀眾能夠較清楚的看見其曲目意涵，所以這首是雅樂團舞隊最常演出的舞碼。

各節奏順序及長度：步虛子 1 刻、細靈山 3 刻、仙母致語、細靈山 1 刻、Do deu ri 2 個長短、BBa reun Do deu ri 14 個長短、打令 12 個長短。

隊形的部分參照圖 60，大致上為四種隊形做變化，第一個隊形如圖 61，第二個隊形則是仙母要向前獻桃，參照圖 62，第三個位置是王母與挾舞有旋轉的動作，兩位挾舞則會互換位置，在繞圓時位置也需要對稱，需要在上述 BBa reun Do deu ri 14 個長短中完成，參照圖 63，第四個位置則是呈三角形的位置，如圖 64，最後則回到開始的位置結束。

³³ 同註腳 13

³⁴ 《高麗史·樂史》中的《獻仙桃》中有提到「妓一人為王母，左右各一為二挾」

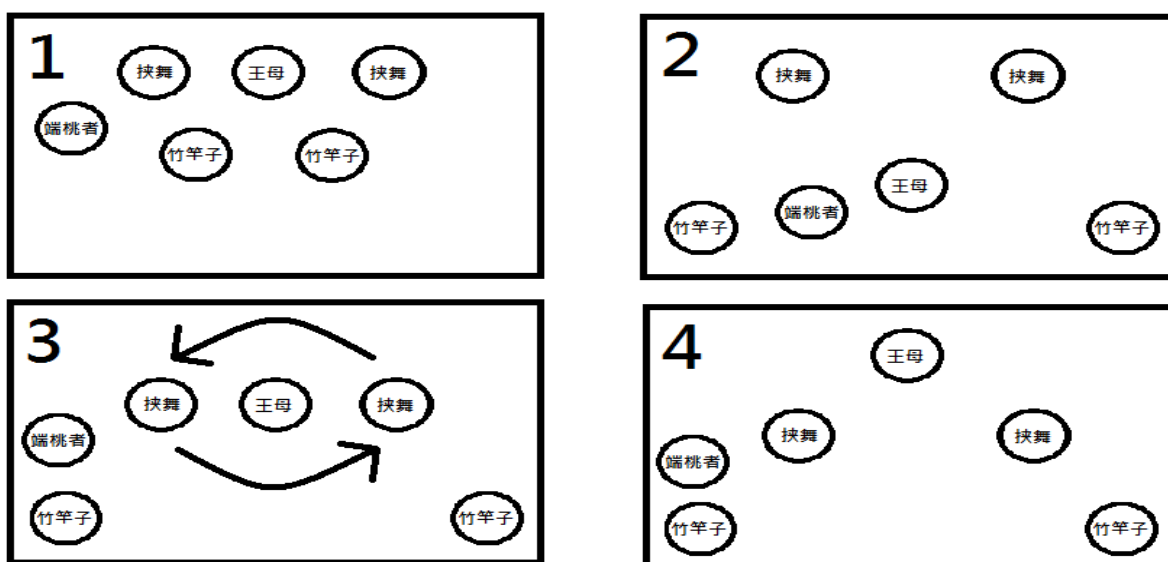


圖 60：《獻仙桃》位置圖



圖 61：《獻仙桃》開始與結束的位置
(民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月)



圖 62：《獻仙桃》獻桃時的位置
(民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月)



圖 63：《獻仙桃》挾舞與仙母三人繞圈的位置
（民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月）



圖 64：《獻仙桃》挾舞與仙母三人呈三角形的位置
（民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月）

3.拋球樂

曲目介紹：拋球樂為宋朝傳入且具有舞譜的唐樂呈才之一，³⁵ 雖然經過許多改編，但至今仍受到歡迎，時常演出。此舞是將舞者分成兩個隊伍，輪流將球拋進拋球門，通過者可以得到花作為賞賜、不通過者則作為處罰在臉上塗上墨水，是一種娛樂性較強的宮廷舞蹈。

³⁵ 高麗時期自宋朝傳入的五齣具有舞譜的節目分別為《拋球樂》、《獻仙桃》、《五羊仙》、《蓮花台》、以及《壽延長》

舞隊學習狀況：筆者認為這首為最困難的團體舞之一，由於此曲人數較多，隊形上有較多的變化，在舞蹈動作上較多也較複雜，尤其是輪替拋球的動作，需要一人獨自跳，筆者認為這對舞隊的學生較不容易，加上拋球後會有通過和不通過的兩種變數，導致舞者必須靈機應變選擇到奉花或是奉筆的位置。此首舞沈淑慶教授後來有改編，在 2016 年的展演「韓宮舞樂」中呈現，筆者認為經過改編後能夠讓舞隊較快的學習，呈現上也較整齊，其改編後的差別則會在第三節做詳細的介紹與詮釋。

各節奏長度及順序：do due ri 4 個長短、打令 13 個長短、快打令 62 個長短，打令 10 個長短。

位置的變化較其他曲目較複雜，相較其他曲目人數也最多，其位置圖參照圖 65、圖 66，位置圖中將兩隊的三個人分別編號，較能清楚其動向，而沈淑慶教授在安排舞者時，通常將身高較高的舞者排在編號 1 的位置，1 到 3 依身高排列，第一個位置為進場的位置，兩個隊從兩邊進場（見圖 67），並依序如第二個位置圖變到第三個位置（見圖 68），第三個位置為兩個對應的三角形，有如兩個圓圈，舞者們向內做動作，接著第四個位置隊伍會拉開成一直線輪替有如輪替做拋球的練習動作，隨後則是一樣的位置開始一組一組拋球，圖 69 為第一組第一個人開始拋球，一組兩人總共有三組，等到一組都拋完球才有奉花及奉筆的動作，所以第一隊拋完球則看其拋球結果到對應位置等待第二隊拋完球才進行獎勵或懲罰。第五個位置有三種可能，可能兩人一個人有投進，則是一人站一邊（奉花在左邊、奉筆在右邊），第二種可能為兩個人都有投進，則兩個人都站左邊，第三種可能是兩個人都沒有投進，則兩個人皆站右側，圖 70 為舞者分別站在奉花及奉筆的位置，圖 71 則為兩人皆站在奉筆的位置。第七個位置為結束位置，兩豎排帶開成兩橫排，奉花及奉筆與竹竿子則是站前排坐穿插（參見圖 72）。

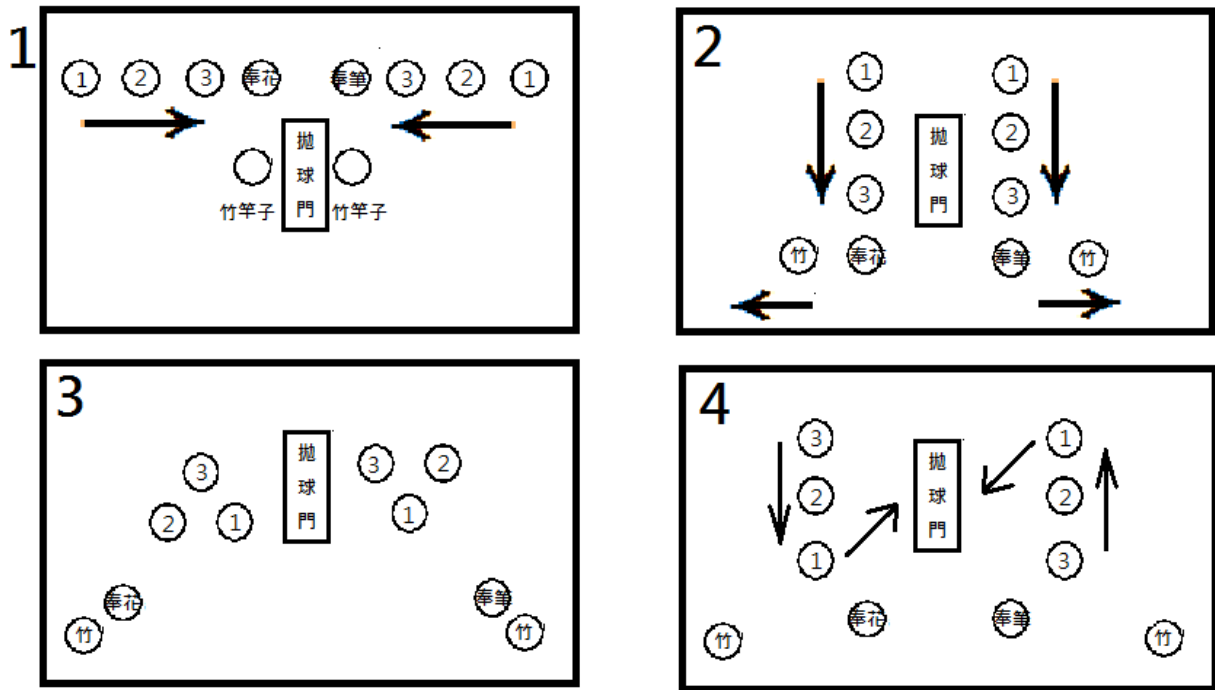


圖 65：《拋球樂》位置圖（1）

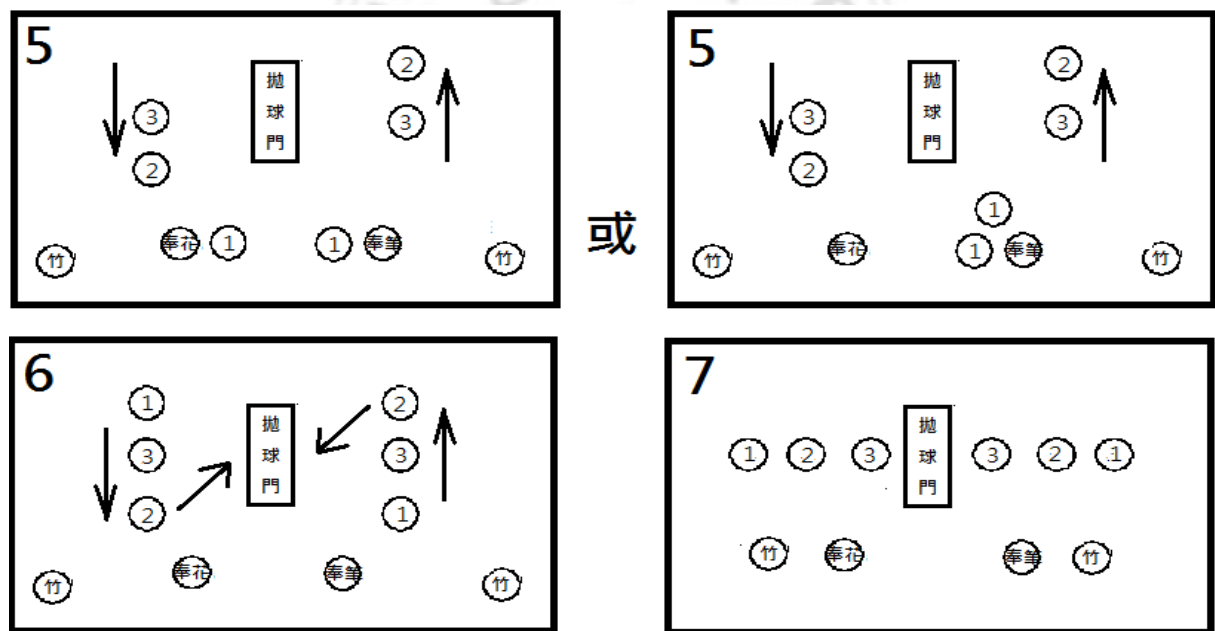


圖 66：《拋球樂》位置圖（2）



圖 67：《拋球樂》舞者由兩邊進場
(民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月)



圖 68：《拋球樂》兩隊舞者分別圍成圈的位置
(民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月)



圖 69：《拋球樂》拋球位置
(民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月)



圖 70：《拋球樂》舞者分別站在奉花及奉筆的位置
（民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月）



圖 71：《拋球樂》舞者兩人皆站在奉筆的位置
（民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月）



圖 72：《拋球樂》結束位置
（民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月）

4.春鶯囀

曲目介紹：此舞曲在中國、日本及韓國文獻當中都有提及，例如在中國文獻方面，《教坊記》（唐）中有提到「高宗曉聲律，聞風聲鳥聲，皆蹈以應節，嘗晨坐聞鶯生，命樂宮白明達寫之為春鶯囀，後亦為舞曲。」從中可以了解《春鶯囀》的緣由，是唐高宗聽見黃鶯鳴叫，並命一個龜茲的音樂家白明達作此曲。日本文獻方面則是在《和名抄》（934年）提到「春鶯囀是日本雅樂一越調（壹越調）的樂曲名、一越調是大春鶯囀曲。」透過此文獻記載可以了解日本對此舞曲也有相關的音樂記載。韓國文獻的部分例如《進宴儀軌》（1848）有提到：「設單席舞妓一人，立於席上進退旋轉不離席上而舞。」這段話可以看出《春鶯囀》舞蹈的呈現的方式，透過對這些歷史文獻的認識，讓舞隊隊員了解其緣由，更能豐富演出的呈現。³⁶

舞蹈學習狀況：此曲為獨舞，所以在雅樂團舞隊練習時是較不會學到的，因為舞隊通常會用大家一起排練的時間練習群舞，所以此曲通常是隊長或是較精通舞蹈的隊員另外用額外的時間練習。沈淑慶老師也曾改編為兩人跳得版本，讓同學有更多的上台機會。筆者認為此曲雖為獨舞，但是不管是步伐或是動作都較為基本，但是一個人完成一首曲目對團員來說還是有相當的難度。

各節奏順序及長度：步虛子 3.5 刻（從第六拍開始）、唱詞、步虛子 1 刻、細靈山 4 刻、Do deu ri 11 個長短、BBa reun Do deu ri 9 個長短、打令 21 個長短。

唱詞：娉婷月下步，羅袖舞風輕；最愛花前態，君王任多情。

5.舞山香

曲目介紹：《舞山香》和《春鶯囀》的演出模式相似，是五十多首宮廷樂舞中，唯二的獨舞作品，也是最具代表性的宮廷舞之一。舞山鄉為 1828 年朝鮮王朝後期純祖年

³⁶ 同註腳 22

間創作的鄉樂呈才，根據《進饌儀軌》上的記載，唐朝時期即有此舞。³⁷

舞隊學習狀況：此曲為 2016 年 6 月「韓宮舞樂」這場展演中最新學習的曲目，經由沈淑慶教授改編為三個人呈現，筆者認為此曲較春鶯囀困難許多，因為這首為鄉樂呈才，不同於其他學過的曲目，《舞山鄉》有「鄉唐交奏」此一節奏，步伐上就因為不熟悉就要花比較多時間練習，加上這首舞碼有許多旋轉的舞步，需要特別注意旋轉的方向，還有沈淑慶教授改編的三人版本，繞著中間的舞者旋轉的同時也要自己有旋轉的動作，也是需要花較多的時間練習。

各節奏順序及長度：鄉唐交奏 3 刻、唱詞、細靈山 7 刻、Do deu ri 3 個長短、BBa reun Do deu ri 23 個長短、打令 23 個長短、快打令 10 個長短、打令 5 個長短。

唱詞：眾中偏得君王笑，崔換香羅窄袖衣，遊響新歌鶯囀樹，倚風輕舞拂雲飛。

6.佳人剪牡丹

曲目介紹：此曲為朝鮮後其創作的鄉樂呈才，其實在宋代宮廷燕樂的十首女弟子隊伍中就有《佳人剪牡丹隊伍》，但並未流傳下來。在舞場中央的木座上放一插有牡丹花的花瓶，舞者環繞花瓶而立，每人從瓶取出牡丹花，進退旋轉而舞。³⁸

舞隊學習狀況：此曲雅樂團舞隊由六位舞者呈現，三個人一隊，分成兩隊，筆者認為此曲困難點在於整齊度，由於要一起拿牡丹花做動作，在拿花做動作的同時必須注意到每個人拿花的高度以及角度，也因為舞者們拿著花，需要透過呼吸重新賦予花生命的感覺，這種抽象的呈現，是筆者認為比整齊度還困難的地方，另外舞者人數必須要十位，但是在舞隊的成員裡，較難湊足十位有一定程度的舞者，所以在程度不一的情況下，練習上也需花較多的時間。

各節奏順序及長度：Do deu ri 10 個長短、唱詞、打令 13 個長短、BBa reun Do deu ri 4 個長短、打令 10 個長短、快打令 8 個長短、打令 25 個長短。

³⁷ 同註腳 13

³⁸ 同註腳 13

《佳人剪牡丹》的位置較為簡單，參見圖 73，兩個隊伍分別從兩旁進場，並列成兩豎排，圖 74 為兩隊第一個人開始走為豎排，以兩豎排的隊型唱詞。此曲位置多為六人以花瓶為中心圍成一個圓，參照圖 75，位置圖中的第三個位置為穿插的位置，三人在內三人在外並兩兩相對，照片參照圖 76，最後位置則回到兩個豎排結束（參見圖 77）。

唱詞：萬朵先開照殿紅，姚黃魏紫妒玲瓏，新翻玉笛清平樂，別樣仙香撲蝶風。

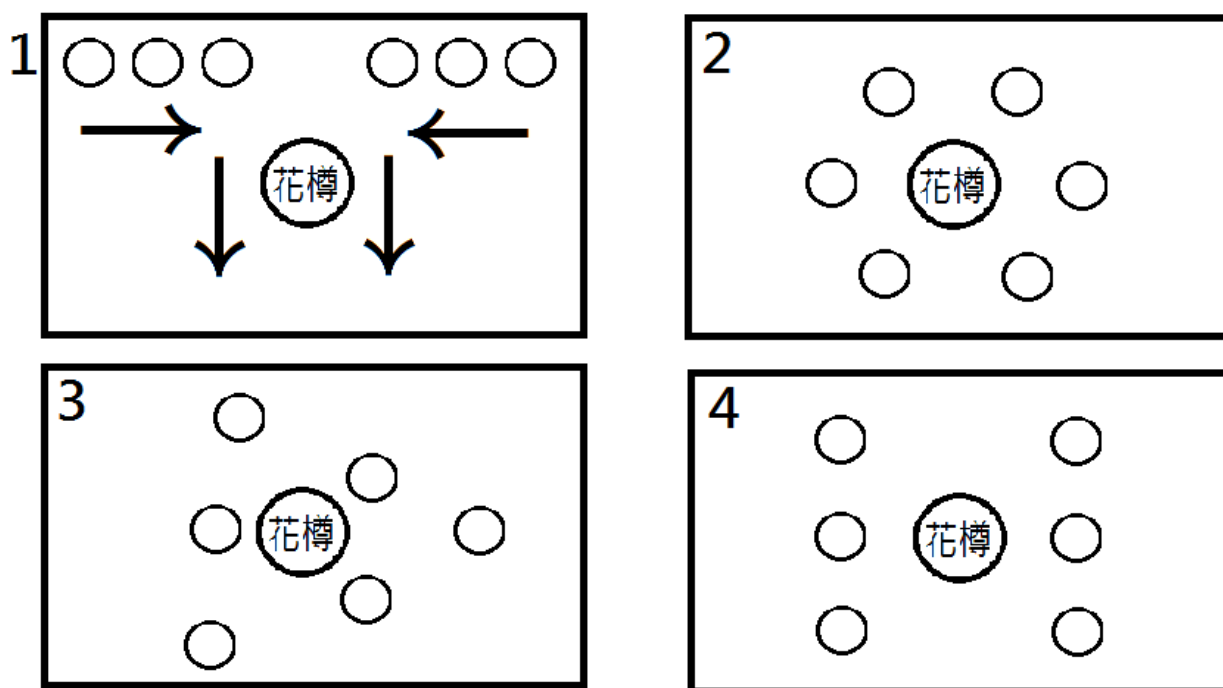


圖 73：《佳人剪牡丹》位置圖



圖 74：《佳人剪牡丹》兩隊進場隊形
（明立國拍攝，2016 年 6 月）



圖 75：《佳人剪牡丹》以花瓶為中心圍成圓
（明立國拍攝，2016 年 6 月）



圖 76：《佳人剪牡丹》兩兩相對之位置
（明立國拍攝，2016 年 6 月）



圖 77：《佳人剪牡丹》結束位置
（明立國拍攝，2016 年 6 月）

7.舞鼓

曲目介紹：此曲為韓國自高麗時代流傳下來的鄉樂呈才，內容在敘述當時有位被貶下鄉的官員李混，某天在海邊撿到一塊浮木，敲起來很響亮，因而編寫成此曲，當時為兩人對舞，之後則是由沈淑慶教授根據舞譜以及 1930 年的演出影片，為雅樂團重新編舞而成，這支舞蹈的特徵是打鼓者的動作，好像雙龍戲珠的樣子，³⁹其改編的部分會在下節多做詳細的介紹與論述。

舞隊學習狀況：筆者認為此曲較難的地方是打鼓的舞者必須繞著鼓旋轉而舞，而繞鼓的同時必須看準每個方位，分別代表東西南北，而花舞也必須特別注重整齊度，拿花的同時要將呼吸帶到花的地方，讓花就像有生命一樣的感覺，這是相當困難的。對於這種有道具的舞碼，舞蹈的呈現較熱鬧、豐富，但在練習上也有相當的難度。

各節奏順序及長短：Do deu ri 4 個長短、打令 26 個長短、快打令 8 個長短、打令 5 個長短、快打令 16 個長短、打令 6 個長短。

《舞鼓》位置圖參照圖 78 及圖 79，舞者由兩側入場，並以打令兩拍三步走到圖 78 中的第二個位置，再經由第二個位置走到第三個位置，以鼓為中心作一個圓（參見圖 80）。在《舞鼓》中有許多動作都是元舞（拿鼓棒的舞者）在鼓緣做動作，挾舞（拿花的舞者）則是在外圍做動作（參見圖 81），兩組人進退而舞，有時呈現圓圈狀，有時呈現方形（參見圖 82）。位置圖（2）中的第五及第六個位置，為元舞及挾舞穿插交換的位置圖，其位置除了元舞及挾舞裡外穿插以外，元舞及挾舞也要換方位，元舞為逆時針旋轉；挾舞為順時針旋轉，而換方位是在穿插時往內到鼓邊時，在準備要穿插往外時，沿著鼓緣到下個方位，圖 83 為穿插時元舞到外側的位置，相當於位置圖（2）的位置六，最後則回到圓圈，並以打令兩拍三步走到結束位置，為一個對稱的 V 字形（見圖 84）。

³⁹ 同註腳 13

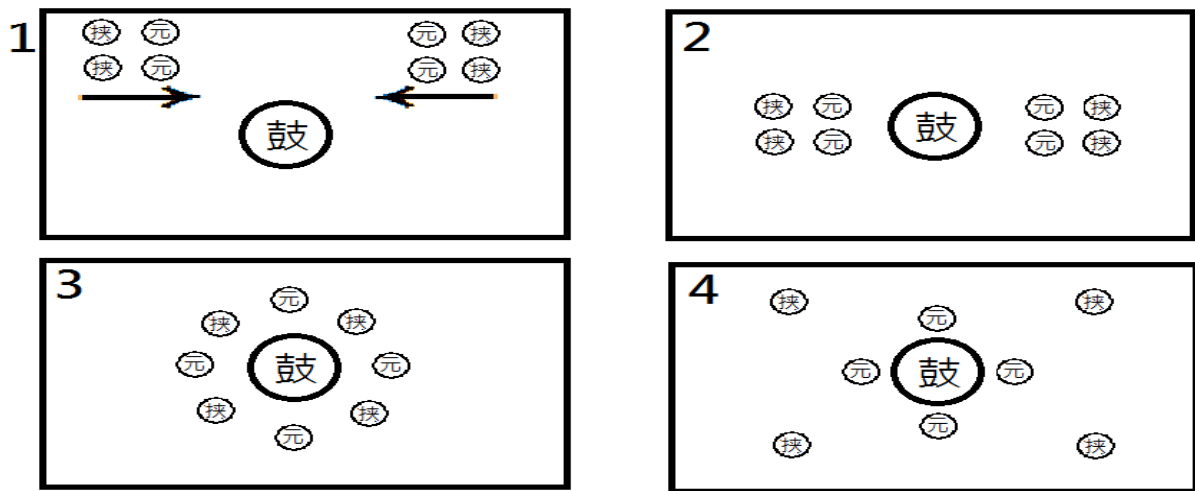


圖 78：《舞鼓》位置圖（1）

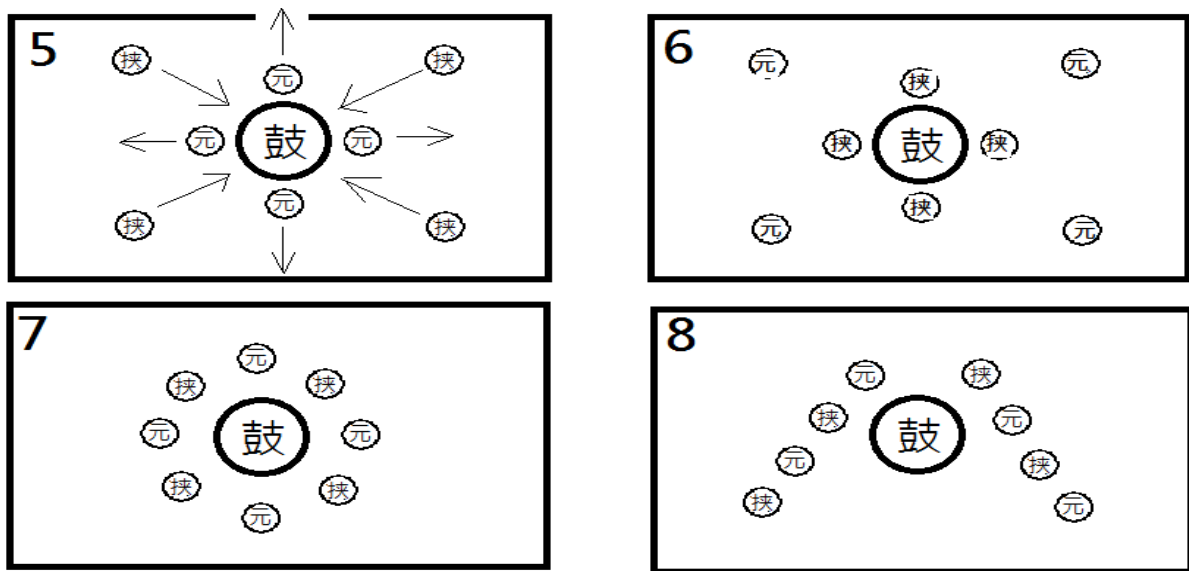


圖 79：《舞鼓》位置圖（2）



圖 80：《舞鼓》以鼓為中心作圓位置
（民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月）



圖 81：《舞鼓》元舞鼓緣而舞、挾舞外圍而舞
（民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月）



圖

82：《舞鼓》元舞、挾舞進退而舞成方形
（民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月）



圖 83：《舞鼓》元舞與挾舞穿插
（民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月）



圖 84：《舞鼓》結束照片
(民族音樂學系拍攝，2014 年 12 月)

第二節 韓國宮廷舞到台灣南華大學的變遷

筆者在參與舞隊練習時，認為沈淑慶教授會改編舞蹈是因為由於南華大學雅樂團舞隊的成員多為民族音樂學系的學生，只有少數是來自文學系、企管系，都不是舞蹈專業，在舞蹈的呈現上不能太複雜，加上道具上複製的困難還有排練時間的長短等，導致舞隊在完全複製原本的舞碼上有許多困難，有些曲目都是經由沈淑慶教授改編，不管是曲目上的長度、舞蹈動作的難易度。

沈淑慶教授表示在南華任職兩年半，舞隊的學生接觸韓國宮廷舞的時間較久，不像之前十天的短暫教學，所以根據舞譜重新改編，並且參考 1930 年代的影片、恢復唱詞，讓舞蹈更接近原本的樣子，也就是更接近當初宋朝帶過去的樣子，再教導雅樂團舞隊展出，她認為是非常有意義的一件事。⁴⁰從訪談中可以知道筆者從一個參與者的角度與沈淑慶教授的想法有所不同，得知沈淑慶教授的想法後，更了解了改編過後的曲目對雅樂團的意義。本節主要探討的是韓國宮廷樂舞到了南華大學舞隊後，各個曲目呈現上的改變，記錄曲目經由沈淑慶教授改編後的差異。

雅樂團舞隊有許多韓國宮廷樂舞的舞碼，由於學員的不同，所以在準備不同場演

⁴⁰ 同註腳 12

出時，重新排練了很多次，而每次的排練雖然有相同的曲目，但是內容也不盡相同，有時候是因為整場演出曲目的不同，導致有些曲目時間要縮短或拉長，有的則是練習時間的長短以及學員們的程度不同，要改變舞蹈動作，其中差異性最大的為《拋球樂》和《舞鼓》兩首，其他例如《春鶯囀》、《舞山香》則是曲目上的呈現人數不同，舞姿都一樣，但也有不一樣的效果。另外《獻仙桃》也有改變節奏的長短，但經由訪談沈淑慶教授，了解到由於舞譜所記的只是動作、節奏的順序，並無記錄各節奏的長短，所以同一首曲目，不同的人照著舞譜恢復其舞步，各節奏的長度也會有所不同，所以《獻仙桃》只是改變節奏的長短就不在本章節特別介紹。

本節圖除了位置圖外，演出照片皆為改編過後首度公開演出的照片為例，所以《拋球樂》、《舞鼓》和《舞山香》的圖，為 2016 年 6 月的「韓宮舞樂」中的演出照片，《春鶯囀》則是 2014 年 4 月的「樂舞迎春—中韓雅樂專場宮廷」中演出的照片，另外《舞鼓》和《拋球樂》由於動作不同、節奏長短有改變，所以也會如同上節一樣記錄各曲目之節奏順序及長短和位置圖，使其曲目更容易進行差異上的比對。

（一）拋球樂

此曲原本是以十個人呈現，拋球的人總共有六位，分為兩隊拋球，一隊有三個人，加上竹竿子兩位，以及奉花、奉筆各一位，後來由於演出順序導致服裝不足，所以將人數改為八人，將拋球人數降為四人，一隊變為兩位。

由於人數的不同，舞蹈的位置也有不一樣的變化，參照圖 85，一開始進場和原本一樣，一直到第三個位置，原本三個人可以做圓圈，變為相對應的兩人站對角，最後準備拋球則是站到第四個位置，成兩豎排。（參照圖 86）

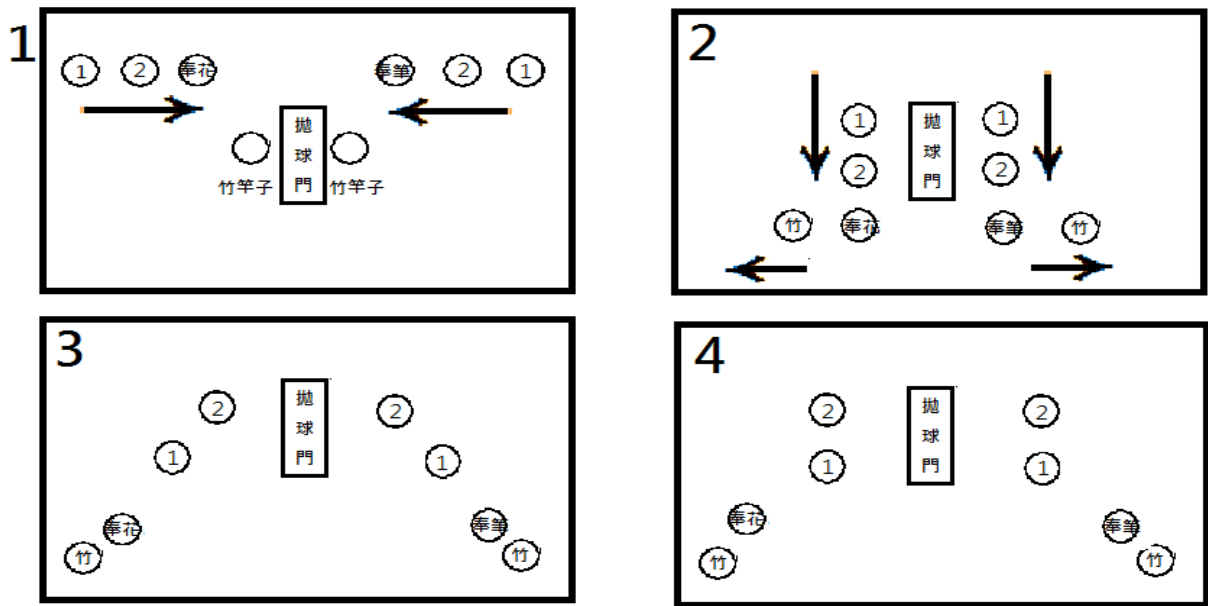


圖 85：《拋球樂》位置圖（1）



圖 86：《拋球樂》拋球舞者成對角
（明立國拍攝，2016 年 6 月）

接下來參照圖 87 的第五個位置，奉花及奉筆會走到即將拋球的舞者面前，並將球放置在地上（圖中紅色圓圈即為球的位置），讓拋球者拾起（參照圖 88、圖 89），拾起球後，拋球舞者會繞著拋球門走步伐，如位置圖中第六個位置再走回原本的位置做動作進行拋球（參照圖 90）。拋球完後會視情況，如果投進了奉花則會走到拋球舞者前，若沒投進則是奉筆會走向前，如位置圖中第七個位置（參照圖 91）。

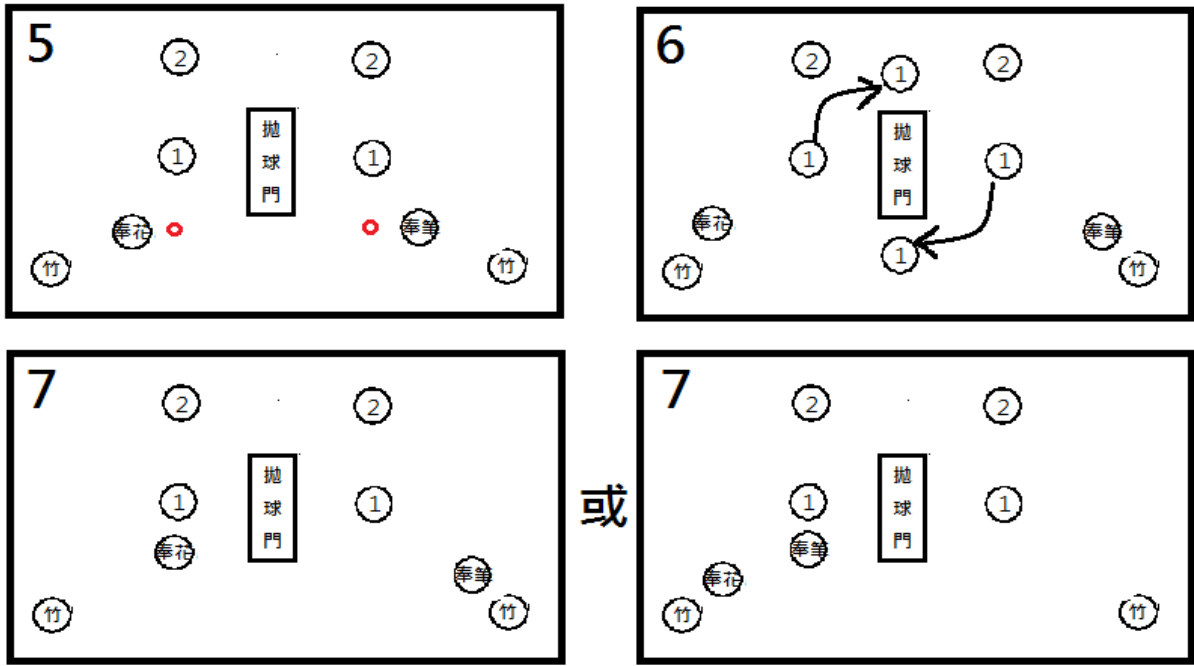


圖 87：《拋球樂》位置圖（2）



圖 88：《拋球樂》奉花、奉筆放球至拋球者前
（明立國拍攝，2016 年 6 月）



圖 89：《拋球樂》拋球舞者將球拾起
（明立國拍攝，2016 年 6 月）



圖 90：《抛球樂》拋球舞者繞球門
(明立國拍攝，2016 年 6 月)

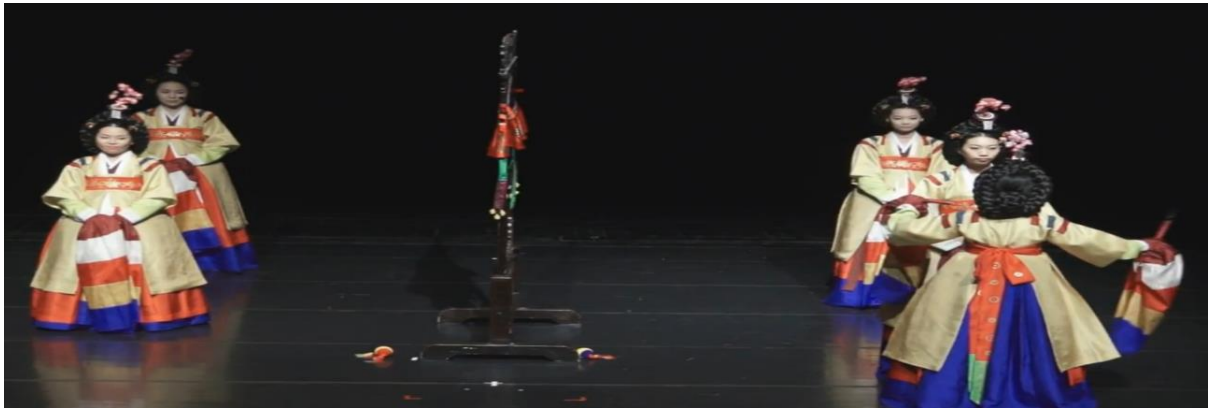


圖 91：《抛球樂》奉筆走到拋球舞者前
(明立國拍攝，2016 年 6 月)

舞者在獲得獎勵或懲罰後則往後走，同隊之第二個拋球舞者則往前遞補，參照圖 92 位置圖上第八個位置，第一組都拋完球後，奉花及奉筆則去撿球再將球放到第二組拋球舞者前，如位置圖中第九個位置，然後和第一組拋球時相同會先繞球們走步伐才進行拋球，最後結束位置則是如同一開始的位置，列回兩個豎排結束（參照圖 93）。

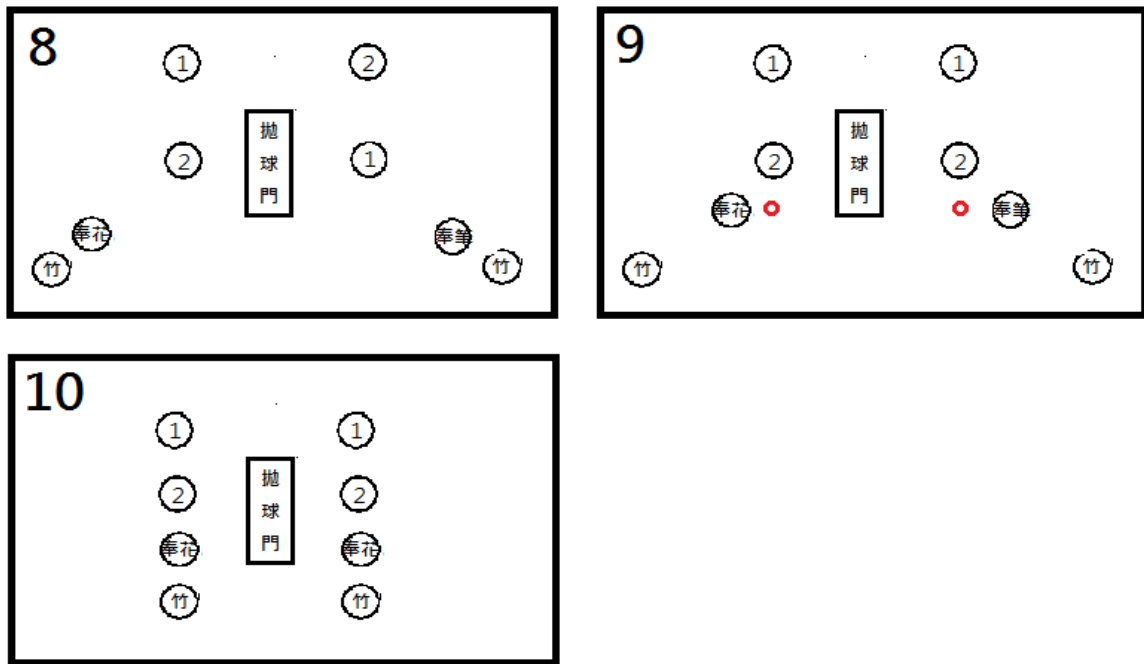


圖 92：《拋球樂》位置圖（3）



圖 93：《拋球樂》結束列回兩豎排
（明立國拍攝，2016 年 6 月）

對照原本練習的《拋球樂》，差異性最大的地方除了人數外，就是拋球舞者的球，原本是一開始就自己拿著，而沈淑慶教授則是改變成由奉花、奉筆放置舞者前交給舞者，其次是拋球舞者繞球門走步伐，隨後才有拋球的動作。另外在奉花以及奉筆的部分，相同的是球拋進的話皆有奉花；沒有拋進者也會奉筆，但以往所呈現的為兩隊人員拋球完後各自走到應當的位置，才一起奉花或奉筆，後來的版本則為每一個人拋完

球擔任奉花及奉筆的舞者視其投球結果，走到舞者面前進行獎賞或懲罰。筆者認為除了動作變得不那麼複雜外，拋球舞者拋球完，由奉花、奉筆當下到拋球的舞者前呈現，也比較不會較之前的版本那樣複雜，但是在舞碼的呈現上，也能清楚的表現拋球的過程，一樣相當精采。

各節奏順序及長度：Do deu ri 4 個長短、打令 7 個長短、快打令 99 個長短、打令 9 個長短。

(二) 舞鼓

此曲開始位置參見圖 94 中第一個位置，元舞（拿鼓棒的舞者）站在前排，挾舞（拿花的舞者）站在後排，參照圖 95。隨後元舞則會向前將鼓棒拾起並在拾起後唱詞，參照圖 96、圖 97，元舞唱完詞後會與挾舞穿插換位置，如位置圖上第二個位置，換挾舞站在前排唱詞（參見圖 98）。唱完詞後走到位置圖中第三個位置，之後元舞則在鼓緣中做動作，而花舞則在外圍，如同位置圖中第四個位置，曲目最後元舞將鼓棒放回原處，並回到位置圖中第一個位置結束。

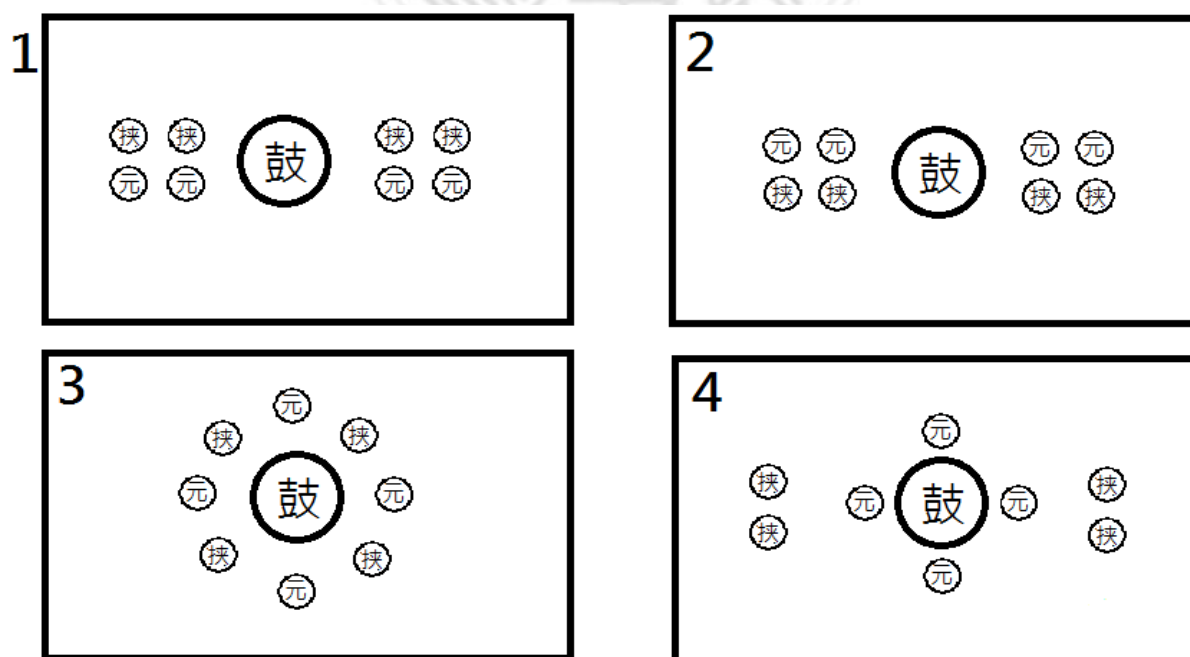


圖 94：《舞鼓》位置圖



圖 95：《舞鼓》開始位置
(明立國拍攝，2016 年 6 月)



圖 96：《舞鼓》元舞將鼓棒拾起
(明立國拍攝，2016 年 6 月)



圖 97：《舞鼓》元舞唱詞
(明立國拍攝，2016 年 6 月)



圖 98：《舞鼓》挾舞唱詞
(明立國拍攝，2016 年 6 月)

此曲是沈教授根據舞譜以及 1930 年演出的影片，特別為南華雅樂團加以改編，其影片中有元舞（拿鼓棒的舞者）拾起鼓棒的畫面，所以沈教授也還原了當初的畫面，比起過去學得《舞鼓》元舞舞者直接拿著鼓棒，改編過後讓觀眾可以更清楚的看見元舞從拾起鼓棒，到舞蹈結束放回鼓棒的過程。另外舞隊最初學的《舞鼓》並無唱詞，後來則重新呈現其唱詞，挾舞（拿花的舞者）以及元舞皆有一段唱詞輪替唱之。另外不同的地方還有開始及結束的隊形，最初學的《舞鼓》是從兩側進場，而改編後的則是直接站在舞台中開始，結束原本是呈現 V 字形，後來則是變成元舞放回鼓棒回到一開始的位置，以上為兩者不相同的地方。

在其他舞步的方面，相較於《拋球樂》，《舞鼓》的元舞增添了較多動作，例如圖 99，舞者以此動作，繞著鼓的四的方位，也多加了旋轉的動作，讓元舞的部分顯得更加熱鬧些。原本的《舞鼓》有一段為挾舞與元舞相互穿插、換四個方位而舞，重編的版本則為，僅由元舞向外、向內移動（參見圖 100），最後在結束時，重編的版本，元舞則是會將鼓棒重新放回，並且回到一開始的隊型。挾舞在舞蹈的部分則無太大的變化，主要舞蹈重編的部分是以元舞為主。

筆者認為，兩種版本都有其困難之處，舞隊在排練上，元舞的部分花了相當多的時間練習，除了舞步不容易學之外，重編的版本，元舞必須繞鼓而舞，並循著四個方

位，加上多了許多旋轉的動作，四個人不管手的高度或是繞鼓時肢體方向都必須非常整齊，才能表現出其完整度。不過筆者認為重編的版本更能突顯打鼓者的動作，讓此曲特色更加明確，尤其加上唱詞，也更加突顯此曲的意義內涵。



圖 99：《舞鼓》元舞繞鼓而舞

(明立國拍攝，2016 年 6 月)



圖 100：《舞鼓》元舞向外、向內移動

(明立國拍攝，2016 年 6 月)

各節奏順序及長度：Do deu ri 7 個長短、元舞唱詞、打令 4 個長短、挾舞唱詞、打令 18 個長短、快打令 8 個長短、打令 6 個長短、快打令 16 個短、打令 13 個長短。

唱詞：元舞歌詞：鏤月為歌扇，裁雲作舞衣，因風回雪影，還似燕雙飛。

挾舞歌詞：寶箏瓊瓊曲，羯鼓花奴腔，永新歌宛轉，蠻舞一雙雙。

（三）春鶯囀、舞山香

此兩首在動作上並無差異，主要是兩首舞碼原本都為獨舞，而《春鶯囀》於「樂舞迎春—中韓雅樂專場宮廷」此場演出中，是以一男一女，兩位舞者同時在舞台上演出，舞者一名為雅樂團舞隊的學生，另一名為當時從中國鄭州大學交換的舞蹈專業男學生，兩名舞者皆身穿《春鶯囀》的服飾，一套是上述提到雅樂團舞隊的演出服飾，一套則由沈淑慶教授外借。舞者改為兩名則透過動作方向的不同，有相對應的感覺，見圖 101，從圖中可以看見兩位舞者動作相同，但是方向相反，呈現相對應的動作。

《舞山香》此節目雅樂團舞隊在「韓宮舞樂」這場演出中則是由三個人呈現，其中中間為沈淑慶教授，帶領旁邊兩位同學，三人的服裝由於沒有三套《舞山香》服飾，所以三人皆穿不同的演出服裝呈現，分別為《舞山香》服飾、《春鶯囀》服飾以及基本女伶服飾。隊形的變化參照圖 102，其中較特別的為第三個位置圖，獨舞有轉圈動作，三人呈現時則是兩名旁邊的舞者繞中間的舞者選轉，中間的舞者則是自轉而舞，轉到第四個位置，圖 103 為旋轉而舞的照片。其他隊型則是以三角型為主，參見圖 104，動作上整首三個人都是一樣的，也無方向上的不同。



圖 101：《春鶯囀》舞者相對應的動作
（由南華大學民族音樂學系拍攝）

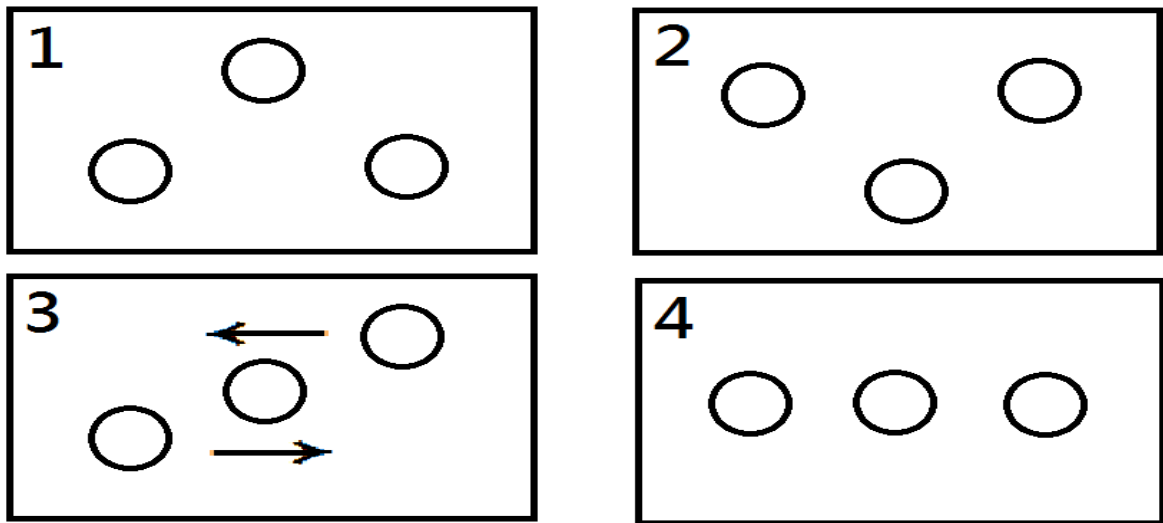


圖 102：《舞山香》位置圖



圖 103：《舞山香》旋轉而舞
 (明立國拍攝，2016年6月)



圖 104：《舞山香》隊型以三角形為主
 (明立國拍攝，2016年6月)

第三節 南華大學雅樂團舞隊學習成果

這一節主要探討的是 2014 年 12 月 30 日，位於南華大學地下室演藝廳的「宮廷樂舞迎春—中韓雅樂專場」舞隊部分的演出，以及 2016 年 6 月 4 日，位於嘉義縣表演藝術中心實驗劇場的「韓宮舞樂」。透過這兩場演出來檢視舞隊學習的成果，也比較兩場之間的差異。此兩場韓國宮廷舞轉場演出，舞隊的團員除了學會舞蹈之外，也同時學會了幕後整理的工作，例如：整理演出的服裝、演出前燙演出服使服裝更為平整，甚至連如何穿演出服裝都必須學習，包含韓國舞所需的綁髮、妝容都是學員會接觸到的一部份，此章節筆者以參與觀察的角度，敘述當時準備演出以及演出當天的過程、情況。

（一）樂舞迎春—中韓雅樂專場宮廷

這場演出時間是在 2014 年 12 月 30 日，地點在南華大學的演藝廳，為雅樂團舞隊第一次呈現所有當時所學之韓國宮廷樂舞曲目的演出，同時也是沈淑慶教授訓練舞隊半年的成果展出，而這場演出除了舞隊以外，還有當時請到首爾大學音樂系的梁景淑老師到樂隊指導《步虛子》，也藉此專場完整的呈現。當時參與演出的團員樂隊二十六人、舞隊十三人、交換學生十人，其中一名交換生為曲阜師範大學舞蹈系的學生，所以參與此演出的舞隊人數共有十四人。在韓國宮廷樂舞的演出方面，人數上的多寡，面臨到的就是服裝上的問題，由於雅樂團在韓國宮廷舞的演出服僅有十套和一套《春鶯囀》的服飾，所以演出中間，因應演出人員的不同需要更換衣服，但是韓國宮廷樂舞的演出服，穿和脫都需要花很多時間，加上過程還要保持衣服的平整，還有頭飾假髮的固定都需要花很多的時間，所以當時樂隊除了演奏《步虛子》也演奏了日本唐樂做穿插演出，透過樂隊的穿插演出解決舞隊換裝的問題，讓演出更為流暢。

這場演出舞隊總共演出了《舞鼓》、《春鶯囀》、《獻仙桃》、《五羊仙》、《拋球樂》五首，當時為沈淑慶教授在南華大學任職的第一年，所以舞隊隊員接觸韓國宮廷舞的

時間都較短，為了避免隊員負擔太大，以及確保每首曲目演出的品質，請到了一位畢業學姊以及幾個願意參加、學習的同學一起參與排練。這場花較多時間在人員的編排，沈教授處事非常嚴謹，對每個細節都有很高的要求，除了人員的編排，還要分配服裝，服裝上也要相對應每個人的尺寸問題，所以這場演出除了排練好每個節目外，適當的安排每位隊員的演出份量、換裝人員和時間、曲目編排順序都是很困難的問題。

舞蹈曲目排練的部分，沈淑慶教授於 2014 年的年初開始在南華大學民族音樂學系任教，也從當時開始舞隊每周都有一次的韓國宮廷舞練習（參見圖 105），第一學期舞隊除了幾本步伐的練習，也學了《獻仙桃》以及《舞鼓》，到了第二學期也就是籌備本場演出的那學期，由於隊員們暑假無法時常練習，導致必須重新複習，外加還要學習新曲目，以及一周僅練習一次，在有限的時間內，讓這場演出在練習上非常的倉促，一直到十月底時才改為一周練習兩次，以及拉長練習時間，令筆者印象較深刻的是，《五羊仙》這首曲目為當時第一次學習的曲目，不像其他為舞隊在暑假短期集訓學習到的，對筆者而言僅要複習即可，當時由於排練時間非常不夠，《五羊仙》僅花了不到一個月的時間排練完成，對非舞蹈為專業的舞隊隊員都是非常不容易的事情。

演出前一天，舞隊著裝彩排練習，並在練習完後燙演出服、整理演出所需要的化妝品、道具，當時沈教授帶領大家一起學習如何燙演出服，讓服裝的每一層都能夠平整，從這些事前準備都能感受到沈教授對演出的每個細節都很講究。演出當天，由於演出場地的舞台較像演講廳的形式，形狀較為寬窄，不太適合韓國宮廷舞的演出，所以在彩排走位上花了較多的時間，加上隊員們許多為第一次上台演出，或是第一次以舞蹈的形式在舞台上演出，所以較不容易進入狀況，當時解決的辦法為提早到場準備，所以較有充分的時間走位、彩排。當天的演出在沈教授嚴謹的處理每個演出細節、用心的帶領，以及團員們的努力下，舞隊有相當大的進步，演出也獲得了很好的評價。



圖 105：雅樂團舞隊練習照片（1）
（沈淑慶提供，2014 年 12 月）

（二）韓宮舞樂

這場演出時間是在 2016 年 6 月 4 日，地點位在嘉義縣民雄表演藝術中心，為沈淑慶教授要回韓國前的最後一場韓國宮廷樂舞專場演出，參與這場演出的舞隊成員總共有十二人，包含一位交換生，以及沈淑慶老師，由於和上一場演出一樣有換裝問題，所以也請到雅樂團樂隊來協助演出，其中包含當時從中國平頂山學院來的李艷慧老師，彈奏古琴，曲目為宋朝的《古怨》，以及由樂隊演奏奚琴的《步須子》、《阿里郎》、和韓國民俗樂曲《四物遊戲》。這場演出和上一場比起來，舞隊的比重較重，筆者認為此場演出舞隊的隊員比較有經驗，加上訓練的時間也比較久，所以每位隊員可以跳的曲目也較多，相較上次，則不需要太多演出人員，也可以減少換裝問題。

舞隊總共有七首節目，依序為《佳人剪牡丹》、《舞鼓》、《獻仙桃》、《舞山香》、《五羊仙》、《立舞》、《拋球樂》。其中《舞鼓》和《拋球樂》為沈淑慶教授特為此次演出加以重編，使節目有更好的呈現，而《舞山香》及《立舞》是本場演出特別學習的曲目，這兩首曲目原本都為獨舞，透過這個演出機會，沈教授親自演出，並帶領兩位

同學，以三個舞者呈現，而兩首曲目的差別在於《舞山香》屬於鄉樂呈才的韓國宮廷舞，而《立舞》是民俗舞，所以不同於以往，有不同的呈現，由於筆者兩首舞碼皆有參與，認為《舞山香》相較《立舞》好學許多，因為以往學習的都是韓國宮廷樂舞，沒有接觸過韓國民俗舞，所以較不熟悉，在練習上也花較多的時間。（參見圖 106）

這場演出由於演出人員有所變動，也有新加入的成員，加上中途有許多新加入的同學離開，所以一直無法確定演出人員，不過在群舞的排練上，除了新生要重新學習，其他成員多為複習為主，除了《佳人剪牡丹》為 2010 年的寒假短期集訓時所學，所以大家都沒有接觸過，必須重新學習，其他則是少數的人員變動。但是在《舞鼓》和《拋球樂》則有不同的演出形式，上一節有提到，所以也在練習上也花較多的時間，加上經過上次的經驗，舞隊較提早開始準備，一周也都有兩次的練習，獨舞的部分，《舞山香》和《立舞》也都是另外找時間固定練習，所以這場演出準備起來也較沒有之前來的倉促。

演出前的準備，相較之前大家也較有經驗，能夠由學姐帶領新來的學員燙衣服，可以有較好的時間調配輪流排練、燙衣服，整理演出物品、道具上也較能互相幫忙，不需要由沈教授親自處理，事前準備都比上一場來的有條理。演出當天不管是彩排或是走位也相較順利，因為這場演出的場地不同於南華大學演藝廳，民雄表演藝術中心的舞台屬於劇場式的，空間足夠讓每位舞者都能放開來跳不顯擁擠，而隊員們也因此累積了更好的經驗，所以演出相當順利且成功，也獲得許多好評，舞隊也因此得到許多鼓勵，也有了更大的進步。



圖 106：雅樂團舞隊練習照片（2）

（沈淑慶提供，2016 年 3 月）

兩場韓國宮廷樂舞的專場演出，在沈淑慶教授的帶領下，讓舞隊的隊員累積了更好的演出經驗，也學習到更多、更完整的節目，讓雅樂團舞隊在韓國宮廷樂舞的呈現上達到了比之前都還要更高的水準，不過也因為沈淑慶教授在「韓宮舞樂」這場演出結束後就返回韓國，所以在傳承上也面臨了更多的困境，筆者將在下一章談論傳承上的問題及檢討。

第肆章 韓國宮廷樂舞在南華雅樂舞隊的傳承

南華大學雅樂團在經營上隨著時間的演變，以及創始人周純一教授的離開，面臨非常大的傳承問題，舞隊也直接的受到影響，韓國宮廷樂舞的部分，隨著沈淑慶教授回韓，在傳承上也有著非常大的危機。本章節主要透過筆者以局內人的角度以及參與觀察的方式，描述沈淑慶教授返韓後筆者繼續在雅樂團舞隊進行教學的部分，第一節主要呈現筆者之教學內容及教學民族誌，說明筆者教學之動機、設計教學之內容以及教學過程，第二節以訪談之方式了解團員學習之狀況，從問題中改善使韓國宮廷樂舞在雅樂團舞隊得以傳承，最後探討雅樂團舞隊之傳承問題，首先釐清雅樂團經營之困難，再透過訪談了解雅樂團團員對於韓國宮廷舞在雅樂團之傳承的看法，釐清傳承之方向。

第一節 局內人之實際教學民族誌

此韓國宮廷舞傳承的教學之動機是筆者在訪談沈淑慶教授時，沈教授說了這麼一段話：

「…唐樂呈才現在傳到韓國以後，已經過了一千多年的時間，所以應該改變成韓國化了，但是雖然已經韓國化了，但一定會有中國舞蹈因素，你們現在跳的中國古典舞也不是真正中國的古典舞，所以我覺得周主任他也知道這種內容、歷史，我們韓國也是一樣的，我們要恢復古代的東西時，沒辦法，也是只能在從在中國的、日本的傳統樂舞當中，其中的一因素猜出來、研究恢復。所以我希望雖然你們只學了韓國宮廷舞，但像你這樣的學生以後繼續學習研究韓國宮廷舞，特別是唐樂呈才，然後你們研究恢復你們自己的古代的樂舞，這樣不是非常重要、非常有意義

的嗎？」⁴¹

從這段話可以知道，沈淑慶教授教不僅只是傳授韓國宮廷樂舞，其教學不只是為了舞蹈上的呈現，而是期望學員們能夠透過學習韓國宮廷樂舞，從中找到中國傳統舞蹈的因素，恢復中國傳統舞蹈。另外他還說到：

「所以你們自己覺得這不是我們的東西是韓國的，我覺得這樣很遺憾，這不容易的機會，我到你們那裡去教了，我們有這樣的緣分，特別小杜你跟我學了最長的時間，雖然不是舞蹈專業，但是古代沒有分開舞蹈專業，古代東方式歌樂舞綜合的、沒有分開的，所以我希望像你這樣的學生以後繼續學習，研究你們這樣的樂舞，你學的唐樂呈才連接起來然後恢復你們自己古代的東西這樣多好。…」⁴²

此部分說明，希望舞隊的學員不要覺得韓國宮廷舞與自身文化沒有關連性，不要區分中國或是韓國的雅樂，並表示研究及恢復宮廷樂舞就算是非舞蹈專業的人也可以進行，因為古代歌、舞、樂是密不可分的，沒有特別區分音樂專業或是舞蹈專業，因此特別鼓勵舞隊的學生能夠繼續學習、練習韓國宮廷樂舞，與其唐樂呈才進行連結，恢復中國宮廷樂舞。

透過這樣的訪談，筆者發現對於韓國宮廷舞蹈的傳承，有一個關鍵點就是必須讓學員們了解為什麼要在雅樂團中學習韓國宮廷樂舞，了解韓國宮廷雅樂舞與中國雅樂舞之關聯性，才能與沈淑慶教授所說的，讓學員們能夠在學習唐樂呈才的過程中，逐漸找到或是認識中國雅樂舞的特性，並與之作連結，經由這樣的認知，讓學員們了解韓國宮廷樂舞對中國雅樂的重要性，讓學員們繼續在雅樂團傳承韓國宮廷樂舞。而沈

⁴¹同註腳 12

⁴²同上

淑慶教授在這部份，則是在南華大學所開的通識課以及在民族音樂學系中開的表演藝術課中，都有特別介紹，並從課堂中找到對此有興趣的學生，參與舞隊練習，而在舞隊教學的部分，除了練習舞蹈，也會多方面的介紹有關於韓國宮廷舞的理論、歷史，讓舞隊的同學有更深層的認識與了解。

沈淑慶教授離開舞隊距今已經過了兩年的時間，舞隊在韓國宮廷舞的部分已經開始出現了斷層現象，筆者回到舞隊進行韓國宮廷樂舞的教學，主要針對現今（107年度）待在舞隊的同學，時間考慮到舞隊一個學期開學週以及期中、期末考週都不會練習，加上舞隊需學習的項目不僅只有韓國宮廷樂舞，所以希望能夠以有效率的學習為目標，因此以兩個月的教學時間為限來設計教學內容。筆者在設計此教學之前，訪談沈淑慶教授的過程中有問到在舞隊的教學上有那些困難，沈淑慶教授表示：

「…當然是雅樂團舞隊的學生不是舞蹈專業的學生，而且不是韓國人，韓國宮廷舞呢，韓國人舞蹈專業的學生，對他們來說也不太容易，現在到目前為止，大學舞蹈系裡沒有宮廷舞蹈專業，只學了一兩個節目，國立國樂院特別培訓，所以對你們來說我覺得有很大的困難我能理解，但是你們是音樂專業的，所以你們都很懂音樂方面，所以節奏方面教起來比較容易，但是韻律動率上，動作還是有點困難，國立國樂院每天培訓，從步伐開始，有很多演出所以他們練習了很多基本功，練習很多演出節目，除了宮廷舞還有民俗舞節目。」⁴³

沈淑慶教授透過描述韓國的訓練，表示了解韓國宮廷樂舞對非舞蹈專業的人而言並不容易，但也表示由於舞對大多是民族音樂學系的同學，所以在音樂方面能夠較快理解，筆者透過沈淑慶教授在南華大學的教學經驗，整理預計教學舞隊的模式、內容並實際操作，讓舞隊能夠較有效率的學習，使韓國宮廷樂舞能夠讓舞隊得以傳承。

⁴³ 同註腳 12

（一）預期教學內容

由於舞隊需要學習的項目非常多，並不是只有韓國宮廷樂舞，筆者認為舞隊需要有效率的學習，並多複習增加熟練度，內容的設計為半學期內學習的內容，透過半學期的實驗，能夠再做調整，需要扣除每學期的期初、期中、期末大約會暫停練習三次，一學期如果每週練習一次，大約練習次數為十三次，所以筆者大約計畫教學一個半月也就是六次的練習，但由於中間碰上國定假日，所以練習次數為五次。透過上述沈淑慶教授的教學經驗，筆者決定讓學員從音樂的部分切入，讓同學們從認識節奏開始，讓舞隊的同學在節奏上先有基本的認識，除了像沈淑慶教授一樣介紹節奏外，多加了學習杖鼓的演奏方法，利用實際演奏來認識韓國宮廷舞之節奏，其他則是與沈淑慶教授相同練習呼吸搭配步伐，而曲目的部分筆者選擇的是《獻仙桃》，一方面是因為人數上，現在舞隊的成員大約十人，其中兩位為大陸交換學生，兩位為民族音樂學系大四的學生，所以未來一年實際會繼續待在舞隊的學生大約為六人，這樣的人數上《獻仙桃》比較適合，而舞蹈動作的部分，筆者認為結構較為簡單，初次嘗試會比較好上手，另外由於《獻仙桃》這首唐樂呈才，在舞蹈中具體的表現出曲目意義，所以能夠透過介紹《獻仙桃》這首曲目，介紹韓國宮廷舞與中國的關聯性，讓學員了解在雅樂團學習韓國宮廷樂舞的意義。

（二）教學過程

第一次練習時間為 2018 年 09 月 19 日的 20:00 到 21:30，地點在南華大學成均館 313 地板教室，參與的學員共九人，其中兩位為大四的學生、兩位為大陸交換學生（一位為舞蹈專業），除了兩名交換生，其餘舞隊同學已經都學習過至少一年的中國雅樂舞。筆者在讓學員們接觸韓國舞之前，提問「為什麼要在雅樂團學習韓國宮廷樂舞？」筆者認為這樣能夠讓團員們在學習之前思考學習之目的、原因，而不是只是將舞蹈或是相關知識傳達給學員們，為此增進學員們自覺性的學習，當時的結果學員們幾乎沒有想法，或是回答「因為都是和雅樂有關係」，僅有一名大陸舞蹈專業的學生表

示：「韓國宮廷樂舞與中國古代歷史有相關，透過學習能夠更加認識中國雅樂」，因此筆者發現，就算是現在大四的學生，曾與沈淑慶教授學習約一年的時間，在這塊的認知上吸收並不多，主要還是舞蹈的部分，但筆者認為現在大四的學生在學習時，當時以準備演出為主，所以接觸到的以節目上的排練居多，當時沈淑慶教授於舞隊任教時，中國雅樂舞是幾乎完全停練，都以韓國宮廷樂舞為主，因此有很多不管基本功或是歷史、理論都能夠慢慢打穩根基，長時間的學習才能夠多方面的吸收，如今筆者認為有效率的學習是非常重要的，而在有效率的過程中，學員們還同時必須知道為何學習。

學員們第一次接觸杖鼓，學習杖鼓演奏法，當天學習的節奏有：步虛子、細靈山、Du due ri、BBa reun Du due ri、打令，其主要目的是熟悉韓國宮廷樂舞節奏，舞步的部分則是先學習基本姿勢、步虛子一刻兩步、步虛子一刻四步、細靈山一刻兩步、細靈山一刻四步、Du due ri 三拍一步、以及 BBa reun Du due ri、打令之步伐，也就是將當天學習的節奏加上步伐進行練習，而這些節奏都是《獻仙桃》中的節奏，有助於之後《獻仙桃》的學習。舞蹈動作的部分則是學習舞作、詠抒，這兩個動作在每首曲目中都會有的動作，分別代表要開始跳舞，以及舞蹈動作結束之意。由於這些東西都非常基本，為了讓學員們更具體的了解節奏、步伐之重要性，當天也給學員們看舞隊之前演出的《獻仙桃》影片。

對於第一次接觸韓國宮廷樂舞而言，筆者認為同時接觸這麼多的節奏、步伐、動作等非常不容易，但是筆者的教學目的不在於先學精，而是同時多方面的接觸，讓團員能夠對韓國宮廷樂舞有一定的興趣。（參見圖 107）



圖 107：9 月 19 日初次步伐練習
(雅樂團舞隊拍攝，2018 年 9 月)

第二次及第三次的練習時間為 2018 年 9 月 26 日及 2018 年 10 月 3 日的 19:00 到 21:30，地點位於南華大學成均館 313 地板教室，筆者利用這兩次的練習，讓學員一樣用杖鼓複習節奏，另外開始學習獻仙桃，並且介紹獻仙桃此曲目，讓學員們對於韓國宮廷樂舞與中國之關係有相對的了解，了解何謂唐樂呈才，舞蹈的部分用兩次的練習時間學完，筆者認為雖然教學速度較快，但是主要讓順序都有概念後，之後每次的練習都是不斷地複習，經過反覆不斷的練習，讓動作更加準確，慢慢對韓國宮廷舞更加熟悉。(參見圖 108、圖 109)



圖 108：10 月 3 日之練習照片《獻仙桃》(1)
(王孟婷拍攝，2018 年 10 月)



圖 109：10 月 3 日之練習照片《獻仙桃》(2)
(王孟婷拍攝，2018 年 10 月)

第四次的練習時間為 2018 年 10 月 17 日的 19:30 到 21:30，地點位於南華大學成均館 313 地板教室，筆者一樣是從杖鼓節奏練習開始，在複習完節奏之後，筆者詢問學員在節奏的學習上有沒有碰到什麼問題，或是在學習的過程中有什麼想法，學員們陸續表示覺得對於韓國宮廷樂舞的節奏有的為十拍子有的為六拍子，感到不太習慣，以及節奏的速度不太會拿捏，加上步伐有的一刻兩步有的一刻四步就很容易搞混，筆者又問接觸杖鼓的節奏練習，對走步伐有沒有直接的幫助？學員們紛紛表示有幫助，並說明在複習節奏的過程中，透過對各種節奏的了解，能夠在聽到杖鼓的各種演奏法的聲音，知道是其節奏的第幾拍，對走步伐就會有一定的幫助，但是對於節奏的熟悉度還不夠，必須持續的練習，但是也有學員表示對節奏的熟悉度不夠、對走步伐也還不夠熟悉，所以就變成一團混亂。筆者又問打杖鼓對於跳舞有沒有幫助，學員們有個表示還好，有的表示跳舞就是要聽鼓點，透過實際打杖鼓就會對鼓點的聲音更熟悉。經過這樣複習後簡單的問答，了解學員們當下學習的狀況，可以發現到舞隊成員程度上的懸殊，對於短時間內就讓學員們一次性的接觸節奏、步伐、舞步，雖然大多數人覺得有一定的幫助，但也有少部分人會覺得一團混亂，筆者選擇繼續用這樣的方式，

反覆練習一樣的節奏、舞步，加強學員們的熟悉度。當天節奏的練習及了解其狀況過後，便開始針對獻仙桃後半部的動作有更準確的練習，對於學完《獻仙桃》後，在複習上就變得非常有效率，學員們反覆練習打令節奏這部分的所有動作，也表示經過這樣的反覆練習、複習過後，對於《獻仙桃》的動作、順序更加清楚。(參照圖 110、圖 111)



圖 110：10 月 17 日之練習照片（1）
（王孟婷拍攝，2018 年 10 月）



圖 111：10 月 17 日之練習照片（2）
（王孟婷拍攝，2018 年 10 月）

第五次練習時間為 2018 年 10 月 24 日的 19:30 到 21:30，地點位於南華大學通藝堂以及成均館 313 地板教室，此次練習多了兩名大一的新生，再加上有三位大二的同學請假，另外有一名大二的同學中途退出舞隊，所以僅有六位同學參與此次的練習。筆者原訂練習為複習節奏、步伐，以及複習《獻仙桃》，讓學員們能夠對《獻仙桃》更加熟悉，完整的詮釋此曲目，但是同學的請假狀況以及新舊成員的汰換，讓筆者無法如期的進行，顯現了上述雅樂團其社團經營的模式，讓舞隊在學習的進度上受很大的影響。本次練習筆者則是重新教學杖鼓的演奏法，讓新生能夠跟上進度外，也讓學習過的學員更加熟悉，另外也簡潔的說明各個節奏及其打法並做練習（參照圖 112、113）。舞蹈的部分也因為學員的變動，而花了非常多時間學習步伐，重新教學以及練習，筆者認為步伐是最重要的一環，所以除了讓新進的同學認識步伐外，也能藉此讓原本的學生多加練習，複習完步伐以後才複習《獻仙桃》，但是由於時間有限，《獻仙桃》練習得並不多，由此可知，團員的流動性對於舞隊的學習佔非常大的影響。



圖 112：10 月 24 日之杖鼓練習照片（一）

（王孟婷拍攝，2018 年 10 月）



圖 113：10 月 24 日之杖鼓練習照片（二）

（王孟婷拍攝，2018 年 10 月）

第二節 舞隊團員訪談資訊

筆者針對十一位曾經參與過沈淑慶教授之教學的同學進行訪談⁴⁴，其中包含目前仍為南華大學民族音樂學系之大四同學一位、大四因轉學而離開舞隊之同學兩位、已畢業之校友八位，而校友中其中兩位為較早期參與沈淑慶教授暑期教學。筆者希望經由團員中的訪談，了解過去舞隊成員留在舞隊之原因、在韓國宮廷樂舞的學習上覺得哪部分較為困難、是否瞭解為何要在雅樂團學習韓國宮廷樂舞、對於韓國宮廷舞在舞隊傳承的想法，以及各個成員對於沈淑慶教授教學的感受，藉此能夠了解沈淑慶教授指導下的學員，其學習狀況以及可能遇到的問題，從此部分進行改善。

（一）沈淑慶教授教學之學員訪談結果

舞隊的人數一直以來都大約在十人左右，雖然演出服裝並不多，但是舞者越少，

⁴⁴ 訪談對象：廖正茵、張薰尹、陳孟佑、陳玳儒、鄭欣霏、李瑄筑、王孟婷、黃琇涵、吳映儒、王虹月、蔡淪艾，線上訪談，2018 年 10 月

每個舞者所需要跳的曲目越多，負擔則越大，所以筆者認為舞隊應該在招生上需要加強。筆者在訪談中了解學員們選擇進入舞隊的原因，絕大多數為喜歡跳舞，有的則是被舞蹈服裝所吸引，有的為沈淑慶教授上課時，對韓國文化感興趣，或者是學習狀況很好而由沈淑慶教授帶入舞隊，而使他們繼續選擇留下的原因，其原因為越來越喜歡韓國宮廷樂舞，有的人則表示在沈淑慶教授身上學到堅持不懈的精神，有些則表示喜歡舞隊的團隊精神，還有表示練習及演出會有成就感。筆者認為透過這樣的了解，可以明白舞隊吸引人的特質，延續這些特質，讓更多人加入舞隊。

韓國宮廷舞的學習，筆者首要了解沈淑慶教授的特質，對筆者而言，沈淑慶教授在教學上非常嚴謹，儘管在訪談中，沈淑慶教授有提到與韓國國立國樂院相比，對舞隊沒有這麼嚴格，但筆者認為沈淑慶教授對於整體的整齊度還是有一定的要求，還有每支舞的完整度，都要到達一定的標準，對於非舞蹈專業的舞隊同學而言，完成這些要求就有一定的難度。另外沈淑慶教授在教學上非常有耐心，對於學習較慢的學員也會不斷反覆教學，並且帶舞隊的同學反覆不斷的練習。而在訪談舞隊學員的過程中，學員們也一致性的表示沈淑慶教授教學非常認真且對待每位同學都非常公平，也能從她的身上看見正統韓國人的特質，對於其所堅持的藝術十分嚴謹、專業，也有成員表示，沈淑慶教授在課後是一個溫和謙遜的好朋友、值得尊敬的長輩，私底下也非常關心學員，教學模式以及與學生的相處模式都是大家的典範。經由了解沈淑慶教授的教學特質、模式，筆者則能夠試著效仿、學習，在未來舞隊的教學上，才能夠使韓國宮廷樂舞更保有原本的樣子。另外在學習上遇到的困難，訪談的結果大約可被分為三種，一種為節奏搭配步伐的不適應、第二種為舞蹈搭配呼吸上的困難、第三種為舞蹈的詮釋上的困難。對於節奏搭配步伐的不適應，筆者認為這部分的問題較容易解決，由於韓國舞的節奏並不像一般舞蹈曲目，全曲都以八拍計算或是相同的節奏，不一樣的曲目也都有不一樣的節奏順序，所以熟悉各個節奏長短，再搭配步伐做練習，就可以慢慢解決這方面的問題。舞蹈搭配呼吸，能夠使舞蹈更自然而不僵硬，筆者認為舞蹈搭配呼吸，是需要從步伐的練習開始，透過走步伐搭配呼吸，則能夠讓跳舞自然融入呼吸，讓舞蹈更加自然。舞蹈詮釋上的困難也是筆者認為最困難的地方，其中與

2008年演出《春鶯囀》之校友廖正茵則舉了《春鶯囀》中的例子，並表示：「舞譜中的「飛金沙」是形容此時的舞步，像踩在反映著陽光的金色沙灘上。從戲劇的角度，我可能可以有其他的詮釋方式，但從舞蹈的角度、甚至是韓國宮廷舞的角度（有既定的規範必須遵守），我如何在規範中傳達意境，實在是一件不容易的事。⁴⁵」筆者也相當認同廖正茵的說法，在舞蹈的詮釋一方面我們並不是古人及韓國人，非常難詮釋舞譜中所表達的樣子，沈淑慶教授在指導《春鶯囀》的過程中則會細心說明每個動作在舞譜中的意思，並讓學員們去揣摩，但筆者認為真正從肢體傳達出來帶給觀眾，是一件非常不容易的事。

筆者也在訪談的過程中，提問了「你知道為什麼要在雅樂團學習韓國宮廷舞嗎」，從中了解沈淑慶教授的指導下，學員們對於學習韓國宮廷舞的認知有何不同，而對於此問題之回答，差異則非常大，十一位接受訪談的成員，僅有五位表示知道歷史上中國與韓國有雅樂的交流，而樂舞的部分韓國保留的更加完整，因此在雅樂團學習，更了解其樂舞脈絡。剩下的人皆表示不知道最主要的原因，或是表示不是非常清楚，而猜測或許是因為都與雅樂有關連，或是猜測因為沈淑慶教授到南華大學任職因而傳授給舞隊。筆者認為這部分非常值得討論，因為在訪談沈淑慶教授的過程中，教授表示希望舞隊將對於韓國宮廷舞所學的知識與唐樂呈才做連結，恢復中國雅樂，但是多數學員們接收到的僅是舞蹈本身，沒有了解到學習韓國宮廷舞的目的，筆者認為，可能沈淑慶教授教學時，介紹各曲目即使提到其歷史、舞蹈曲意，學員們並不會特別與自身文化做連結，因此應該於後續傳承之教學，在學習韓國宮廷舞之前做相關討論、並在理論上做介紹，有一點理論基礎後再接觸韓國宮廷舞則可以避免此問題。

（二）筆者傳承之教學問題探討

透過這次筆者的教學，認為由於練習時間還沒有很多次，所以在動作的呈現上並不完美，但是每次不管是複習節奏或是步伐都能夠感受到學員們的進步，筆者同時也

⁴⁵ 筆者線上訪談廖正茵，2018年10月24日

有與大四的王孟婷同學進行討論，王孟婷表示這次的學員學習進度很快，但是教學上感覺筆者與沈淑慶教授並無太大的差異，僅有節奏上因為用杖鼓實際練習所以花比較多時間，但是學員們相較過去沈淑慶教授的教學，可以比較快的明白一刻兩步及一刻四步的意思，相對在學習舞蹈上就能比較有效率。從這部分就能夠證實沈淑慶教授所言，學員們對於音樂的理解速度較快，因此筆者由認識節奏的角度開始切入帶領學員們練習，也讓學員們在學習上更加順利。但是特別在 10 月 24 日的練習，直接表現了舞隊學員變動的現象，不管是新成員的加入或是舊成員的退出，在舞隊人數有限的狀況下，都會造成很大的影響，所以結果並不如筆者預期，可能還要在二到三次練習，才能達到筆者預期的進度，也就是現今學員對於《獻仙桃》的呈現還不夠完整，需要筆者提示，才能夠全曲跳完。筆者問學員們學習狀況，全部學員都認為韓國宮廷樂舞較中國雅樂舞困難，不管是節奏還是記動作順序，入門也比中國雅樂舞困難許多，但也紛紛表示只是不適應的問題，反覆練習、複習節奏、步伐就能夠解決。透過這次的教學，讓原本快要出現斷層的舞隊，重新認識、學習韓國宮廷舞，筆者認為已有達到目的，但是必須繼續執行，同時也認為舞隊需要系統化的教學，不管是中國雅樂舞或是韓國宮廷舞都一樣，隨著接觸到的東西越來越多，系統化所有應該學習的項目顯得越來越重要，而韓國宮廷舞的部分特別是基本節奏及步伐，則需要下更多的功夫。

南華大學雅樂團為了恢復中國傳統雅樂，在雅樂歌、舞、樂三者密不可分的音樂特色下，接觸、學習不同的雅樂文化，除了向外學習，筆者認為不管是曾經恢復成果或是學習過的項目，其保存及傳承對雅樂團來說也是非常重要的課題。

第三節 雅樂團舞隊問題探討與省思

對於雅樂團的傳承，筆者認為與南、北管樂團、戲曲音樂等現今看到的傳統音樂團體相較起來，在經營上相對困難許多，其原因筆者認為可分為兩項，一、現今社會對於雅樂的不重視，二、雅樂團屬於學生社團性質。雅樂團原本包含樂隊、舞隊、鼓

隊、琴隊、絲竹隊，但至今仍有在運作的僅剩下樂隊、舞隊、鼓隊，古琴的部分僅剩下民族音樂學系其系所學生對應其必修課程接觸、學習，並沒有實際的琴隊隊伍，而絲竹隊則是被現今民族音樂學系其系所的國樂團取代，另外，鼓隊的創立，是在王寶燦教授的帶領下學習「絳州鼓樂」，所以原本就不包含在雅樂的範疇，主要學習的是演奏技術詮釋的部分。因此雅樂團本身在傳承上面臨相當大的問題，樂隊、舞隊的演出和過去相比也減少許多，現今的樂隊成員多為民族音樂學系學生，其練習幾乎是為了演出才會進行排練，並不像過去一樣，平常都會有固定的練習，舞隊的部分則是有固定的練習，但是中國雅樂舞和韓國雅樂舞在時間有限的練習下很難同時兼顧，因此沈淑慶教授將韓國宮廷樂舞帶來雅樂團，如需完整地保存下來也有相當大的難度。

（一）現今社會對於雅樂的不重視

古代中國雅樂曾經流入日本、朝鮮、越南等地，但是現今對於雅樂的保存，相較日本、韓國，中國幾乎可以說是完全消聲匿跡，現今社會，普遍對於雅樂可以說是一無所知，甚至許多人都沒有聽過「雅樂」一詞，從此部分就能夠知道雅樂在不管政府、教育、普遍社會都沒有受到重視，但是透過與周純一教授的訪談⁴⁶，可以了解到，對於傳統音樂來說，雅樂卻是最具代表性的一環，也是最能夠代表中華傳統的音樂，也可以了解到政府及教育的支持非常重要，儘管雅樂已經失去古代當初的功能性，但對於文化的保留及推廣筆者認為雅樂仍須受到重視，如果考試制度中沒有雅樂這塊，那相對而言推廣就更加重要，所以雅樂團也在台灣對於雅樂的推廣擔任非常重要的角色。

（二）雅樂團屬於學生社團性質

雅樂團的成員都是南華大學的學生，特別民族音樂學系的學生佔大多數，因此學

⁴⁶ 同註腳 9

生會隨著入學、畢業而變換，也就是說在培育學員上，每當學員到了大四，技術、經驗最純熟的時候，他們就會隨著畢業而離開雅樂團。另外，也因為社團性質的緣故，學生能夠隨意因為課業壓力、學習跟不上進度等理由離開雅樂團，筆者認為這個問題對於舞隊的傳承最為關鍵，畢竟像是樂隊，在樂器的學習上，民族音樂系的學生已經有基本的概念，相對較容易上手，但是舞蹈不管是肢體或是舞蹈要呈現出來的感覺，都是需要時間的累積，如果學員中途參與或是離開，都會讓舞隊有很大的負擔，加上如果練習當周是期中或期末考，舞隊都必須因應學生們的課業暫停練習，寒暑假也常常因為大家時間上無法完全配合好，而停擺一兩個月，所以每當中間有暫停練習的情況，都需要再花時間複習。也因社團性質，學員有時候則會因為其他活動而請假，如果在排練曲目的時候，則會因為請假狀況而拖延進度，或是請假的同學進度落後，因此筆者認為，延續這種學生社團性質的團體，最重要的就是讓學員們在學習的同時保有一定的熱忱，主動積極學習是最重要的。

另外針的韓國宮廷樂舞是否應該繼續在雅樂團中傳承，筆者透過訪談了解到局內人之看法，其中周純一教授表示：

「…在隋代和唐代，他是所有進貢的樂團他就留著用，龜茲樂、西洋樂、高麗樂，以前就是這樣子，後來這些人死掉以後才用坐部伎、立部伎開始繼承…中國雅樂的個性本來就是這樣子，唐朝盛況樂舞是這樣子，沒有統一的形式，韓國把所有變成統一的形式，是不對的，因為他是諸侯國，所以他只能演他們諸侯國的東西…」⁴⁷

從這段話中可以了解，周純一教授認為雅樂團不只應該傳承韓國宮廷樂舞，而是中國雅樂的特性是沒有統一的形式，所有進貢的音樂都會繼續沿用、保存，因此舞隊也應當將韓國宮廷樂舞的部分繼續保留於雅樂團。另外沈淑慶教授之看法則是在此章第一節描述到筆者教學之動機時有提到，沈淑慶教授認為舞隊應該繼續傳承，並將韓國宮廷舞當成是自己的東西繼續學習、研究，進而恢復中國傳統雅樂舞。而舞對團員

⁴⁷ 同註腳 9

的部分，參與訪談者一致認為南華大學雅樂團舞隊應該繼續保留韓國宮廷樂舞，其原因除了學習韓國宮廷樂舞有助於恢復、了解中國雅樂舞之歷史脈絡外，還有學員認為學習韓國宮廷樂舞能夠讓舞對拓展世界觀、與中國雅樂舞並行發展使舞隊更有特色，以及許多學員都表示能夠接觸到沈淑慶教授的教學，是非常難能可貴的，儘管舞隊在傳承的過程中沒辦法完全和沈淑慶教授之教學一模一樣、傳承韓國宮廷樂舞的完整性也不是百分之百，但至少能夠透過舞隊，讓更多人接觸到這項文化，認識到韓國宮廷樂舞。⁴⁸

透過訪談舞隊成員的結果，可以知道雅樂團舞隊傳承韓國宮廷樂舞，不僅只是為了透過學習、認識唐樂呈才來恢復中國雅樂舞，還能夠將舞隊做為一個文化傳遞、推廣的媒介，讓更多人能夠接觸、欣賞到不同的文化。另外也可以從訪談中了解到，舞隊團員對於韓國宮廷樂舞在雅樂團之傳承都是相當認同且支持，而筆者也在沈淑慶教授之教學以及訪談中，感受到教授對於韓國宮廷舞之熱忱，以及指導時的用心，並在研究的過程當中開始有傳承之使命感，筆者認為局內人對於韓國宮廷舞之文化、知識背景了解越多，對於韓國宮廷舞的認知就不再只是世界音樂的範疇，而是為以自身文化去看待。而筆者以局內人的角度從事舞隊教學，由於此論文研究時間有限，傳承的部分僅是做基本練習之教學，曲目的部分也僅完成到《獻仙桃》，若後續的研究者時間充裕，可設計一套更有系統的教學，讓舞隊過去所學習之曲目都能夠獲得更有效的傳承。

第五章 結論

隨著中國王朝的滅亡，雅樂也跟著消失，但是歷史上雅樂的影響力傳遍日本、朝鮮、越南等地，而這些國家至今也都有各自的一套系統保存當地的雅樂，反倒中國卻幾乎完全消失。南華大學雅樂團成立至今二十多年，致力於恢復中國傳統雅樂，由於透過古代之文獻恢復，其效果有限，因此雅樂團多方面的學習，不管是樂器演奏或雅

⁴⁸ 同註腳 44

樂理論，透過各種不同的訓練，使中國雅樂能夠恢復得更加完整。在舞蹈的部分，周純一教授特別聘請韓國國立國樂院之編導沈淑慶教授到民族音樂學系任職，在這兩年半的期間內，沈淑慶教授有效的系統化教學，將韓國宮廷樂舞特別是唐樂呈才的部分帶給雅樂團舞隊，不管是服裝、道具或者是舞蹈呈現，雖然稱不上完全的複製古代文獻中所描述的樣子，但也學習到了韓國宮廷樂舞的文化及其精神，此舉看似只是一般的舞蹈教學，但其實具有非常大的雅樂交流意義。

隨著沈淑慶教授離開南華大學，韓國宮廷舞在雅樂團舞隊的保存開始出現危機，以多樣化形式演出的雅樂團，也隨著演出項目越來越多，各個藝術演出之保存也相對越來越重要。在韓國宮廷樂舞的部分，筆者透過局內人的角度，實際參與五年多的時間，並整理相關影音資料，將沈淑慶教授在台灣傳承韓國宮廷樂舞的軌跡以及南華大學雅樂團舞隊學習之過程下來，其象徵著唐樂呈才傳入高麗王朝後，經過朝鮮當地生活習慣、環境習俗之影響，模仿、受容再創作的韓國宮廷樂舞，藉由沈淑慶教授到雅樂團指導，重新帶回中華文化，讓雅樂文化的交流這部分，更增添了一筆，也使雅樂相關文獻不再只是歷史資料性的研究，而是在不同文化當中特別是現今社會，雅樂之間的交流有更進一步的紀錄，並透過此紀錄讓雅樂文化交流能夠有更加完整的歷史脈絡，同時也得以讓南華大學雅樂團在韓國宮廷樂舞這部分保留更完整的資訊。

筆者針對部分團員訪談的過程中，問到是否應該讓韓國宮廷樂舞繼續傳承及其原因，參與訪談者一致認為南華大學雅樂團舞隊應該繼續保留韓國宮廷樂舞，其原因除了學習韓國宮廷樂舞有助於恢復、了解中國雅樂舞之歷史脈絡外，還有學員認為學習韓國宮廷樂舞能夠讓舞對拓展世界觀、與中國雅樂舞並行發展使舞隊更有特色，以及許多學員都表示能夠接觸到沈淑慶教授的教學，是非常難能可貴的，儘管舞隊在傳承的過程中沒辦法完全和沈淑慶教授之教學一模一樣，傳承韓國宮廷樂舞的完整性也不是百分之百，但至少能夠透過舞隊，讓更多人接觸到這項文化，認識到韓國宮廷樂舞。透過訪談的結果，可以知道雅樂團舞隊傳承韓國宮廷樂舞，不僅只是為了透過學習、認識唐樂呈才來恢復中國雅樂舞，還能夠將舞隊做為一個文化傳遞、推廣的媒介，讓更多人能夠接觸、欣賞到不同的文化。由於此論文研究時間有限，傳承的部分

僅是做基本練習之教學，曲目的部分也僅完成到《獻仙桃》，若後續以傳承之方向進行研究，則能夠將時間拉長，並設計一套更有系統的教學，讓舞隊過去所學習之曲目都能夠得以繼續傳承。

然而中國雅樂的恢復，筆者認為屬於音樂重建之範疇，就如文獻回顧中有提到，全球有許多地方也致力於重建各地的傳統音樂，有些地方透過政府的支持，列為無形文化遺產保存，有些透過改革復興、有些則與市場經營結合，可以發現全球在重建音樂的過程中，運用了許多各種不同的方法。目前中國在周純一教授的帶領、指導下，陸續於中國音樂學院、平頂山大學、曲阜師範大學和珠海 UIC 大學創立雅樂團，從這些例子可以知道，如同台灣南華大學雅樂團，恢復的地方還是以各大專院校為主，並非職業團體，但是在兩岸政府皆不重視的狀況下，校園成立之不管是社團性質或是學生性質的團體，其發展都相當有限，也因此運用其他方法或是效仿其他國家之方法重建，也成為另一項音樂重建之研究課題。

雅樂為亞洲人傳統之音樂文化，而近一百年來，可以發現兩岸政府對於傳統音樂之保護及保存是非常有限的，但是西方音樂卻在現今社會更為普及，對於西方音樂之學習、推廣投入的心力比自身傳統音樂還多。反觀中國以外的東亞國家即便西方音樂系統也在其中，卻能夠繼續保存各自的雅樂，例如越南雅樂在日本學者山口修先生及在地學者的恢復、推廣下，聯合國教科文組織(UNESCO)於 2003 年 9 月將樂南音樂列為「人類口頭與非物質文化遺產代表作名錄」⁴⁹，另外日本雅樂以及韓國宮廷宗廟祭祀禮樂分別也在 2008 年及 2009 年列入「人類口頭與非物質文化遺產代表作名錄」⁵⁰，從上述可以發現，相較於其他東亞國家，中國幾乎完全漠視自身雅樂文化。

台灣為多元族群社會，除了原住民音樂外，隨著新住民等不同族群的加入，有許多音樂文化皆來自中國各地省分，不管是南、北管音樂或是歌仔戲、布袋戲、京劇等

⁴⁹謝景緣，《杭州師範大學雅樂復興之研究》。南華大學民族音樂學系碩士論文，2011。頁 15。

⁵⁰文化資產局，2018 年 11 月，https://twh.boch.gov.tw/non_material/index.aspx

戲曲的部分，也都列為我們的傳統文化之一，因此對於雅樂也應當有保存及延續下去的責任。特別南華大學創立雅樂團至今已經二十多年的時間，過去雖然致力於恢復古代雅樂，但是古代音樂風格、特色是否符合現代人之審美觀，又是一個在永續經營當中非常重要的議題，筆者認為可以將雅樂與現代社會做連結，針對雅樂器創作新曲目，讓這些古代樂器有新的一面呈現，不再只是像博物館中的文物，而是能夠在當代社會充分運用，除了賦予雅樂器有新的生命外，也能創作出非常具有中國色彩的現代樂，使雅樂除了恢復過去傳統音樂外，還能夠跟上時代的腳步，永續經營。

古代中國宮廷雅樂依附著王權並存，如今若要繼續恢復、發展雅樂，則非常需要政府之人力、財力等支持才得以生存、發展，現今在校園當中以學生社團方式經營，即使內容再多再豐富，也很難維持。不過筆者認為，在恢復中國雅樂這方面之研究，沈淑慶教授能夠到南華大學教學，並且系統化地將韓國宮廷樂舞傳到台灣，是非常具代表性也非常有意義的，本論文透過沈淑慶教授於雅樂團舞隊之教學，其教學內容、方式、過程，主要除了認識、了解韓國宮廷樂舞外，更重要的是透過學習韓國宮廷樂舞認識唐樂呈才，了解唐宋雅樂舞蹈特色。筆者認為，目前雅樂舞蹈的研究都是以史料文獻為主，期許後續研究方向不再是文獻上的舞蹈分析，而是實際恢復唐宋雅樂舞蹈，如此對中國雅樂之復興才是最有效的幫助。

參考資料

一、中文部分 書籍、期刊、論文

柳子光、申末平，《樂學軌範》卷八〔微卷〕，台北：國家圖書館，1493。

趙維平，《中國與東亞音樂的歷史研究》，上海：上海音樂學院出版社，2012。

馮文慈，《中外音樂交流史》，北京：中民音樂出版社，2013。

陳尚勝，《中韓交流三千年》，北京：中華書局，1997。

布魯諾·內特爾，《民族音樂學研究》，上海：上海音樂學院出版社，2012。

陳玉秀，《雅樂舞的白話文—以「樂記」為例，探看古樂的身體》，台北：三民，1994。

陳玉秀，《雅樂舞與身心的鬱悶》，財團法人原住民音樂文教基金會，2013。

陳玉秀，〈儒家樂教原創精神對當代藝術(舞蹈)的價值--由「雅樂舞身體實驗」談起〉，《文明探索叢刊》第16期，1999：57-84。

姜吉仲，〈南宋與高麗政治外交和貿易關係之考察〉，金渭顯主編《韓中關係史研究論叢》。香港：香港社會科學出版社有限公司，2004：169-183。

田耀農〔主編〕，中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會論文集（全二卷），上海：上海音樂出版社，2013。

洛秦，〈從《高麗史·樂志》「唐樂」看宋代音樂〉，王小盾主編《宋代音樂研究文論集5 音樂史料與考證》。上海：上海音樂學院出版社，2016：31-47。

劉慧芬，《唐代宮廷舞蹈之研究》，文化大學藝術研究所碩士論文，1986。

劉德玲，《兩漢雅樂研究—一個以典禮音樂為主的考察》，國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1999。

袁禾，《論中國宮廷舞蹈》，中國藝術研究院博士論文，2000。

沈淑慶，《高麗、宋時期的韓中樂舞藝術交流史》，北京師範大學博士論文，2002。

遲鳳芝，《朝鮮半島對中國雅樂的接受、傳承與遍衍》，上海音樂學院碩士論文，2004。

- 柏紅秀，《唐代宮廷音樂文藝研究》，揚州大學博士論文，2004。
- 呂雅莉，《明代宮廷音樂》，中央音樂學院碩士論文，2006。
- 葉佳穎，《台灣的雅樂：傳承與社會評價——以南華雅樂團為例》，台北市立教育大學音樂學系碩士論文，2007。
- 劉姍姍，《儒家雅樂舞之身體思維的藝教反省》，華梵大學哲學系碩士班論文，2008。
- 謝景緣，《杭州師範大學雅樂復興之研究》，南華大學民族音樂學系碩士論文，2011。
- 張薰尹，《臺灣雅樂的當代重現與詮釋——以「南華大學雅樂團」為例》，國立台灣藝術大學戲劇學系碩士論文，2015。
- 鄭閔之，《從雅樂舞經驗談對自我的認識》，台北市立教育大學舞蹈學系碩士論文，2017。
- 修海林，〈隋唐宮廷音樂機構中的音樂教育活動〉，《音樂藝術》〔上海音樂學院學報〕第1期 1997：41-47。
- 李方元，〈周代宮廷雅樂面貌及其特徵〉，《雲南藝術學院學報》，第2期，2002：11-18。
- 江映碧，從[原形畢露]到[解構、重構]--評振興雅樂舞團[雅樂舞之美--結構、解構、重構]，《表演藝術》第2期，2003：64-65。
- 田耀農，〈宋代宮廷雅樂樂器與樂隊考〉，《音樂研究》 2010 卷4期，2010：53-58。
- 趙維平，〈中國與東亞諸國的雅樂及重建雅樂的思考〉。《中國音樂》第2期，2011：31-36。
- 陳柏偉，〈身心量覺—雅樂舞的當代身體實踐〉，《應用心理研究》第59期，2013：261-277。
- 林紋琪，〈走在實踐的道路上，與雅樂舞的相遇〉，《應用心理研究》第59期，2013：237-259。
- 張雅婷，〈雅重建管理經營模式之探討〉，2013〔未發表〕。
- 田耀農，〈宋代宮廷雅樂樂器與樂隊考〉，《音樂研究》 2010 卷4期，2010：53-58。
- 方健軍，〈有關雅樂重建的幾個問題〉，《天籟》〔天津音樂學院學報〕，第2期，

2011：54-55。

沈淑慶，〈朝鮮初期樂舞的恢復—以《鳳來儀》為例〉，音樂研究國際學術研討會，南華大學，2014年6月。

影音資料

南華大學民族音樂學系，《樂舞迎春—中韓雅樂專場宮廷》演出光碟影片，嘉義：南華大學學慧樓演藝廳，2014。

南華大學民族音樂學系，《韓宮舞樂》演出光碟影片，嘉義：民雄表演藝術中心，2016。

網頁資料

南華大學雅樂團網站，2018年4月，<http://mail.nhu.edu.tw/~topart/www1/1.htm>

文化資產局，2018年11月，https://twh.boch.gov.tw/non_material/index.aspx

訪談資料

沈淑慶教授訪談資料，訪談者杜家瑜，2018年7月17日線上訪談

周純一教授訪談資料，訪談者杜家瑜，2018年9月28日於南華大學成均館318

廖正茵、張薰尹、陳孟佑、陳玳儒、鄭欣霏、李瑄筑、王孟婷、黃琇涵、吳映儒、王虹月、蔡渝艾訪談資料，訪談者杜家瑜，2018年10月線上訪談

二、英文部分

Nettl, Bruno. *"You Will Never Understand This Music: Insiders and Outsiders," The Study of Ethnomusicology, Thirty-one Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press,

2015:149-160.

Caroline Bithell and Juniper Hill. *The Oxford Handbook Of Music Revival*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Byong Won Lee, *Korean Court Music and Dance*, *The World Of music* Vol.23, No. 1, 1981:35-51.

Nettl, Bruno. "The Meat-and-Potatoes Book: Musical Ethnography" *The Study of Ethnomusicology, Thirty-one Issues and Concepts*, 2005:232-243.



附錄一：訪談資訊與問題〔一〕

訪談資訊

受訪者：沈淑慶教授

受訪時間：2018 年 7 月 17 日 22:14

受訪方式：線上訪談

受訪問題

1. 您當初為什麼會到雅樂團教韓宮樂舞？
2. 您來到雅樂團舞隊教學韓國宮廷樂舞的目的為何？
3. 沈老師在雅樂團舞隊教學時覺得最大的困難是什麼？
4. 韓國宮廷舞這方面，舞隊學習的和韓國國立國樂院有哪些不同？
5. 您來教雅樂團舞隊教學和在韓國指導時的感受、心態有何不同？
6. 您特別為舞隊改編了舞鼓、拋球樂，意義、目的為何？
7. 為什麼想要藉由舞隊來發表、改編，重現唱詞、重現 1930 年影片的模式？
8. 老師為何要改變獻仙桃曲目的長度？
9. 在韓國也會因應節目的長短改編曲目的長度嗎？
10. 為什麼將春鶯囀、舞山香這兩首獨舞改為雙人、三人的方式呈現？
11. 老師認為在雅樂團舞隊繼續傳承韓國宮廷樂舞的意義為何？
12. 老師您在來南華大學雅樂團教學之前有沒有什麼期望？是否有完成？如果有未完成的部分，是因為什麼原因？

附錄二：訪談資訊與問題〔二〕

訪談資訊

受訪者：周純一教授

受訪時間：2018年9月28日14:00

受訪地點：南華大學成均館318

受訪問題

1. 請問您當初怎麼請到沈淑慶老師到南華大學教學？
2. 現在的韓國宮廷樂舞已經鄉樂化，那您當初為什麼會想讓雅樂團學習韓國宮廷樂舞，還是老師覺得在復興中國雅樂的過程中，學習韓國宮廷樂舞有什麼重要性？
3. 沈老師說當初短期的暑假教學都是先與您討論教學的內容，請問您當初是以什麼為出發點讓舞隊學習那些曲目？
4. 您認為舞隊有繼續傳承韓國宮廷樂舞的必要嗎？還是說藉著學習韓國宮廷樂舞，能夠讓雅樂團舞隊有什麼後續發展？
5. 由於舞隊練習時間有限，在同時要兼顧中國及韓國雅樂舞的狀況下，您認為在傳承上應該較著重於哪個部分？

附錄三：訪談資訊與問題〔三〕

訪談資訊

受訪者：廖正茵、張薰尹、陳孟佑、陳玳儒、鄭欣霈、李瑄筑、王孟婷、黃琇涵、吳映儒、王虹月、蔡渝艾

訪談方式：線上訪談

訪談時間：2018 年 10 月

受訪問題

1. 你為什麼願意到舞隊呢
2. 為什麼課業繁忙狀況下還願意繼續在舞隊
3. 你知道為什麼雅樂團要學習韓國宮廷舞嗎
4. 學習完韓國宮廷舞再跳中國宮廷舞你覺得有什麼幫助或差別嗎
5. 你覺得學習韓國宮廷舞上困難點在哪裡？（步伐、節奏、記舞步順序還是其他？）
6. 你覺得舞隊還需要繼續傳承韓國宮廷舞嗎？為什麼？
7. 你覺得沈淑慶老師的教學特質是什麼，或是沈老師在教學上給妳的感覺是什麼？