

南 華 大 學

民族音樂學系 碩士班

碩士論文

杭州師範大學雅樂復興之研究

A study of the revival of ya-yue in Hangzhou Normal University



研 究 生：謝景緣

指 導 教 授：田耀農 教授

周純一 教授

中 華 民 國 101 年 06 月 20 日

南 華 大 學

民族音樂學研究所

碩 士 學 位 論 文

杭州師範大學雅樂復興之研究

研究生：謝景濤

經考試合格特此證明

口試委員：田耀農
楊振厚
周純一

指導教授：周純一 教授

田耀農 教授

系主任(所長)：周純一

口試日期：中華民國 101 年 6 月 20 日

致謝詞

首先我要感謝我的口試委員—主考官楊振良教授、田耀農院長、周純一主任，在風雨交加的颱風天幫我行口試答辯，楊振良教授字字珠璣，話語方落即為詩詞著實讓我大開眼界，針對論文的建議更是偏僻入理，幽默感更是群冠萬芳，令人不得不佩服與景仰。感謝在論文製作的期間，指導教授周純一老師與田耀農院長的幫助以及指導，周純一老師各方面的幫助與建議，讓對因為害怕而手足無措的我能夠有勇氣繼續進行我的論文研究。田耀農院長則接納從異地而來的我，提供我寶貴的資料、與我進行談話、安排我的住宿相關事宜，也在風雨交加之日千里迢迢從杭州來到台灣為我進行最後階段的口試。

另外，我要感謝喬建中教授在忙於其指導博士生答辯之際，還煞費心思來招待我，在往北京的路上所幸黃虎老師及豆奶強老師的照顧，黃虎老師更是在忙碌之餘抽空回答我一系列關於樂器製作上的問題，給予我寫作上很好的建議。此計畫不僅僅限於杭州師範大學的訪問，由於相關專業人士來自各地，因而我在大陸研究的其間更在北京受到劉青弋老師以及季宏泉老師方方面面的協助，劉青弋老師在未能及時預約的情況下，願意為我挪出寶貴的時間讓我發問，並且待我無微不至，我衷心感謝。

我還要感謝接受我訪問的教授及老師們，若不是杭州師範大學音樂學院的教授、老師的協助，這本以田野調查作為骨幹的論文是無法成形的，感謝楊九華副院長、王同副院長、馬麗萍主任、李榮有老師、王維平老師、王震老師、段瑞雷老師、李偉淳老師。另外，在訪問期間讓我意想不到的，我能夠有機會訪問到洛地教授，其學術上的貢獻以及對於晚輩的提攜與指導，在中國的資深研究員中可謂無人能及，其對於後進的諄諄教誨更反映出，他對於中國音樂文化建設的強大意志力，能夠有此機會訪問到洛地教授，真的讓我感到非常的榮幸。

最後，我也要感謝張建莉老師、研究生李鯉、鐘純以及葉明明、張曉琪、朱紅，與行政人員張建化老師、殷琦老師，還有西湖琴社的徐君躍老師以及社員們對我的幫

助，讓我得以順利並且讓我能夠在艱難的條件下得以完成論文，我想我真是全天下最幸運的人的，在研究的路上能夠有這麼多人的幫助與協助，並且感謝在台灣의 師長們、乾媽們、朋友、學長姐、學弟妹、琴行的老闆，不僅給在精神上給我打氣，也幫助我在研究所生涯中不至斷炊，最後感謝我的家人在始終不清楚我的作為下，還能夠無條件的支持我到論文的完成。謝謝大家。

在寫作期間，教授不時耳提面命，提醒我論文寫作應該利己利人。感謝各位在學術上努力的前輩，其研究得以讓我在論文寫作的過程中助益良多，雖戰戰兢兢的寫作，深怕因為不精確而讓讀此論文的人，會有所誤導，但由於知識面甚淺，加上時間有限，不免仍有遺珠之憾，還請各位前輩及後輩能加以指教。

中文摘要

近代亞洲各國無不積極的從事復興雅樂的工作，除了日本、韓國、琉球、越南之外，中國也在改革開放後，於近十年也加入此一行列，杭州師範大學音樂學院作為地方高等音樂院校，首先在 2009 年開始雅樂復興的計畫，開中國第一個學術界復興雅樂的先例，不僅震驚了中國也引發本文寫作的動機。

藉由杭州市政府提供充沛的資金，延攬各界專家、學者進行從科研到實踐的執行，此論文除綜觀各國近代的雅樂復興之外，欲深入探討中國於近百年雅樂的歷史情況，並探討對於雅樂的從被漠視到作為文化建設重點項目的轉變，本文藉由實地的訪談作為研究的主要方式，至杭州師範大學音樂學院進行田野調查，並採正反意見並列的方式企圖盡可能呈現在復興過程中所產生的現象，將其對於雅樂復興的動機、理念，以及實際製作過程中的想法與行為，與所遭遇的困難以及憂慮，和對未來發展的願景做詳盡的書寫，作為一個歷史性的紀錄，以及現象的探討。

本文不僅涉及雅樂復興本身的人事、相關思維過程等，亦提及政府單位對於此計畫的補助方式，希望不僅可以做為後人在重建樂種的參照外，尚期望可作為文創產業補助相關計畫的參考。

關鍵字：南宋雅樂、大晟樂、重建、禮樂

abstract

Recently, the reconstruction of *yayue* activities has been energetically engaged in Eastern Asia countries. Not only Japan, Korea, Okinawa, and Vietnam, but also China has restored their court music in a decade after its Economic Reformation. Music' Conservatory of Hangzhou Normal University, the local highest music academy, has firstly started the project of *yayue* reconstruction in 2009. It was an enormously astounding news in China and it was caused that the inspiration of this thesis was fired.

This thesis not only presented up-to-date *yayue*' s reconstruction in Eastern Asian countries, but also discussed the history of Chinese *yayue* in a century in depth. Moreover, it talked about *yayue* was treated with indifference at the beginning, and then has become to the significant objective of cultural construction.

The thesis used interview as main method to do the investigation in Music Conservatory of Hangzhou Normal University. All positive and negative opinion were particularly listed to display the progress of *yayue*' s reconstruction. Then, they were composed with motivations and perceptions of *yayue*' s reconstruction, difficulties and concerns of of progress of reconstruction, and development and prospect in the further.

The discussion of this thesis involved not only the the *yayue*' s reconstruction itself and the progress, also mentioned the progress of government' s support and subsidy. Expectedly it can be a example when researchers do other musical reconstructions and can be the reference to further cultural-creative project.

Keyword : Southern Song Dynasty's Yayue, Taishengyue, Reconstruction, Liyue.

目 錄

論文口試合格證明	ii
致謝詞	iii
中文摘要	v
英文摘要	vi
目錄	vii
表目錄	ix
圖目錄	x
第一章 諸論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究範圍與問題	2
第三節 研究模式與方法	2
第四節 文獻探討與分析	3
第二章 近百年來亞洲各國的雅樂活動簡述	7
第一節 韓國雅樂的復興與戰後的雅樂的傳承	7
第二節 日本雅樂的保存思維與發展	10
第三節 聯合國教科文組織扶持之越南雅樂	13
第四節 百年來中國雅樂的式微及其復興	15
第三章 杭州師範大學音樂學院雅樂復興計畫之理念	27
第一節 雅樂復興計畫之動機及目標	27
第二節 南宋樂舞研究與中國舞蹈體系建設計畫	35
第三節 南宋雅樂舞復建與樂舞一體化的學科建設	38
第四節 南宋文化園區與中國音樂博物館的規劃	40

第四章 杭州師範大學音樂學院雅樂復興計畫之實踐·····	45
第一節 中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會及對雅樂的認知·····	45
第二節 中國音樂博物館多重分類法與展示·····	51
第三節 雅樂復興於實踐之優勢與劣勢·····	54
第四節 雅樂實踐與現代中國音樂審美的差異·····	63
第五章 結論 ·····	71

參考書目

附錄一：「2009 年中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會」

 所製作清代《文廟祭奠樂舞》樂譜

附錄二：田耀農教授參照《歷代祭孔樂譜選》所寫之樂譜手稿

附錄三：《歷代祭孔樂譜選》之〈清代道光年間曲阜及各省、州、縣學祭孔樂譜〉

附錄四：殷琦老師所提供「2009 年中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會」攝像

附錄五：「2009 年中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會」曲目單

附錄六：「2009 年中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會」網路平臺

附錄七：田野訪查行程表

附錄八：訪談稿與田野日誌

表目錄

表 1	清代樂章製作、修改的具體情況所製作之表格·····	16
表 2	莊氏修正的十二平均律與西洋音律之比較·····	22
表 3	朱氏十二平均律與莊氏修正律之尺度比·····	22
表 4	《南宋樂舞研究與中國舞蹈體系建設》為人事配置表·····	36
表 5	《杭州师范大学“攀登工程”学科类建设项目》人事管理組織結構···	38
表 6	《宋史》所收錄的樂章紀錄·····	61
表 7	呂炳川先生對於中、日與西方音樂的不同思維·····	66

圖目錄

圖 1	Merrian(1964)的研究模式圖.....	02
圖 2	研究方法步驟圖.....	03
圖 3	傳至韓國的中國大晟樂編鐘的懸掛方式.....	09
圖 4	袁世凱於 1913 年祭天之照片.....	19
圖 5	杭州師範大學音樂學院【樂歌堂】.....	29
圖 6	杭州師範大學音樂學苑研究中心外景.....	29
圖 7	南宋樂舞研究中心及中國音樂博物館籌備處外景.....	38
圖 8	中國音樂博物館及整個音樂文化園區的空間設計看板.....	41
圖 9	南宋音樂文化園區建築模型圖.....	42
圖 10	湖面上的可移動式舞台預覽圖.....	43
圖 11	宋音樂文化園區第一下層平面圖.....	44

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

在全球化的浪潮下，世界各國幾乎同時對本國的傳統文化異乎尋常地重視起來，特別是傳統文化比較發達的國家或地區更有突出的表現，這種現象的背後，顯然是想把本國、本族、本地的文化傳統保留到全球化以後的時代，中國情況也不例外。

近幾年中國由於改革開放後對於經濟以及觀光所帶來的效益，使中國與歐盟並列為經濟強權的地區，在人口以及消費市場的優勢下，中國在音樂文化的建設上有著何種走向，希望能提供何種文化產品作為貢獻文化多樣性的一環，必然成為大眾所關注的焦點。在這樣的時空背景下，中國大陸對於傳統音樂文化保護與傳承的重視，以及重新建構已經失傳的傳統音樂的熱情，成為以民族音樂學作為專業的我極感興趣的事，因此引發想藉杭州師範大學音樂學院之雅樂復興的計畫和實踐，了解為何中國認為雅樂才足以代表他們的音樂文化，復興雅樂的目的以及背後推動的機制。筆者欲將此研究焦點聚焦於「轉變」，藉由相關文獻梳理雅樂在近代歷史上的沉浮存亡，再藉由實地的田野調查探討曾經一度被遺棄的文化，基於何種理由被重新進行復興，並希望以何種方式呈現。由於筆者在大學期間曾參與南華大學雅樂團，且曾對北管館閣進行過田野調查，希望能基於大學所培養之民族音樂學素養，在此議題進一步作提升與發揮。此研究目的在於筆者藉由身為臺灣之民族音樂學專業之研究生的視角，對於雅樂復興一事的概念、行為、模式進行理解，說明現代重建雅樂的因果關係，並對相關行為模式進行描述，此外，通過對於南宋文化園區的建設的考察，亦期望能夠作為臺灣文化創意產業¹未來的發展與施政之參照。

¹杭州師範大學音樂學院對於南宋文化區的規劃，符合依文建會《2004年文化白皮書》所列出的十三類中的「音樂與表演藝術產業」與「文化展演設施產業」的結合。

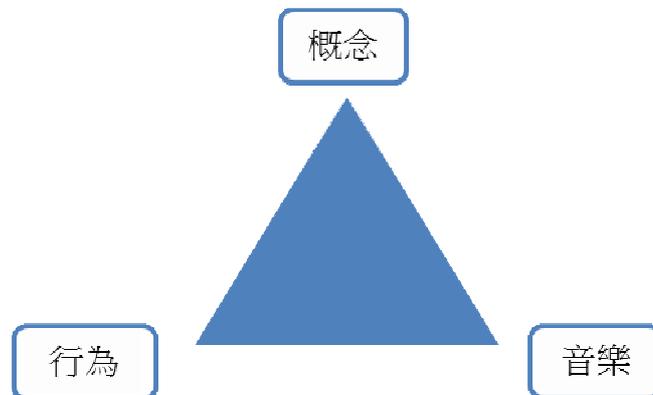
第二節 研究範圍與問題

此研究以杭州師範學院的雅樂復興計畫作為研究議題，訪問物件以參與此次雅樂復興工程的專家學者和相關執行者為主，未參與此計畫學者但經局內人推薦者為輔進行訪問，時間點從杭州師範音樂學院於 2009 年所舉辦的中日韓雅樂舞會議至本論文完成為止，除了進行音樂本身的採譜及樂曲分析，詢問節目的製作與選擇，以及雅樂復興計畫的初期、中期及長期的規劃，對於雅樂復興計畫的過程以及資金的來源及人事組織管理做一描述，包括相關合作單位之立場、籌畫人的想法、表演者的遴選以及說服過程、為何選用特定的呈現方式與其美學理想、欲傳達給大眾的想法與理念、以及雅樂復興在此時代中所具備的特殊意義，以及雅樂在現今社會的定位及價值性。

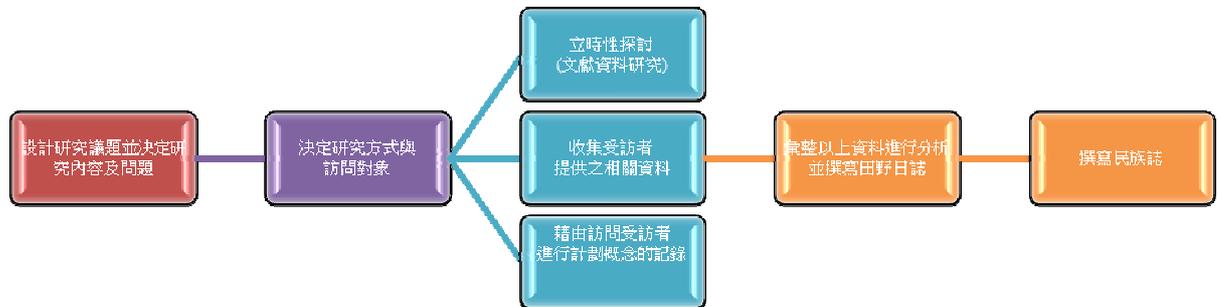
第三節 研究模式與方法

此研究的所採用的研究模式為 Merriam(1964)的研究模式：Merriam(1964)的研究模式將焦點聚焦在概念及其行為以及所產生的產品—音樂之間的關聯，適合敘述因果關係以及概念、行為、音樂之間的相互影響，適合以因果關係作為梳理雅樂復興一事的書寫方式以及研究模式，故筆者欲使用此模式作為研究模式如下圖：

【圖 1】Merriam(1964)的研究模式圖：



【圖 2】研究方法步驟圖：



本研究以對於歷時性探討以文獻梳理，而現狀的描述則以訪談的方式進行，具體以先將預計採訪物件以及採訪問題列成清單，主要以 2009 於玉皇山舉辦的第一次「中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會」執行者為訪問對象，並事先將問題清單提供給受訪者作為參考，讓受訪者得以選擇所能回答之問題，以及能夠提供的相關資料，以期順利完成局內人觀點的口述以及資料的收集。另外，除了依據擔綱不同任務之執行者設計開放式問卷²之外，進一步再依受訪者推薦詢問其他非參與此計畫之專家的看法。

第四節 文獻探討與分析

由於本論文是首本針對中國學術界進行雅樂復興為研究對象的文本，因此，在文獻上以宋朝音樂、宮廷音樂、雅樂、近現代音樂史作文獻探討與分析。關於宋代音樂相關的研究重北輕南的現象，以姜白石與詞樂的研究為大宗，而雅樂的資料則以小篇幅的散錄於各家所著之中國音樂史，史料的研究與整理則關注制度

² 非開放性問卷之設定是以預設之選項作為受訪者的選擇目標，但由於對於具體執行者的認識有限，以及研究議題在概念上的描述之需要，故采開放式問卷之設定。

方面的議題。此外，散錄於各家所著之中國音樂始終雅樂的相關篇章，對於具體的音樂內容描述很有限，相較於宋代的雅樂而言，對先秦部分描述反而較多。

關於宮廷音樂的研究，早期的議題主要側重於制度以及機構沿革和宮廷樂人的培育及教育的研究，近年來的研究則政策重於史料的研究與考證及再詮釋，近來也出現了以前人研究的情況為研究對象的論文。羅俊峰先生便在 2010 年於《文學界》中發表了〈宋代宮廷音樂研究現狀與反思〉一文，認為學者在討論宋代音樂文化時，主要將其分作宮廷音樂與民間音樂兩部分進行論述，其中宮廷音樂以歌舞大曲為代表，民間俗樂以劇曲說唱為代表，此文主要針對宋代宮廷音樂機構、音樂制度與音樂教育與樂人選拔為研究議題的著作、學位論文、期刊三部分研究狀況，進行概要的內容介紹與評價。並提及，隨著研究的深入，學者們在研究音樂本體的同時，也開始趨向將音樂放入文化和社會的背景研究。由此文可見，相對於其他以宮廷音樂為研究物件的論文議題來說，制度的探討還是相對之下較受到關注的，文中所謂的制度研究包含了音樂機構的管理制度，以及音樂演出規範兩部分，從所使用的資料來看，較著重於音樂演出規範的描寫，而音樂的演出主要是以燕樂的演出規範最為研究的主要描述重點，關於音樂教育部分與樂人遴選部分，專論僅有修海林的《宋代宮廷與官學中的音樂教育活動與理論》，而此篇專論主要與《中國古代音樂教育》內專門敘述宋、遼、金、元的章節基本一致，此篇文章可以說是屬於宮廷制度研究的整理，此論文的呈現方式以簡述研究物件再進行分析，並未涉及統計的分析，筆者估計可能研究的範本數量較有限。

對於宋代宮廷音樂機構的描述散見於通論、斷代史以及其他朝代的專題史的研究內容中，如楊蔭瀏在其著作中國古代音樂史稿中，提到宮廷設置「燕樂」的機構，最重要的是教坊，其次是雲韶部、均容直、東西班等。至於專論部分，劉媛媛在其碩士論文《宋代宮廷音樂機構研究》中，將宋代宮廷音樂機構分為太常寺、教坊、教樂所、大晟府、均容直、雲韶部、東西班，分別對其設置、職能與功能予以敘述。另外，李英在 1992 年發表了《宋代音樂機構論述》一文中，也提供了大量的宮廷音樂機構的材料。孫琳《唐宋宮廷雅樂之比較研究》則認為唐

宋時期管理宮廷裡樂的機構沒有什麼大變化，依舊以太常寺為主要機構，其中的大樂屬主掌雅樂，鼓吹屬掌管鹵簿儀仗用樂。初步可以瞭解的是太常寺、教坊、大晟府(1105-1120)到南宋的教樂所等，這些機構都曾主導過宋代宮廷音樂，還有掌管軍樂的東西班、均容直、清衙軍，地方州府的衙前樂，同時這些機構下面還有一些所屬機構，如雲韶部、大樂署、鼓吹署等，但其具體的層級和所屬職能等都還是進一步研究的方向。

洛秦先生在參與杭州師範大學音樂學院於 2009 年所舉辦的第一次中日韓雅樂會議時，也發表了一篇《宋代音樂研究的特徵分析與反思》，他認為對於宋代的研究呈現「厚北薄南」的現象，主要原因是因為南宋史料相對不足，而筆記不足以為信史的想法，讓以往的研究相對來說更輕視南宋，而宋代的音樂研究真正的起步是 20 世紀 80 年代才開始，對於南宋音樂的關注則更晚，特別是對於宋代市井民俗音樂的研究，總體上要到 21 世紀才出現。此文以統計學與內容分析作為方法論進行研究，第一部分將研究成果分為著作類以及論文類(以中國知網為主，不包括海外文論)分別進行統計，時間點在 2009 年第 6 月之前刊出的文論，論文類的又分做七個專案，分別是音樂思想與闡釋、音樂裁體與組合、音樂史料與考證、音樂律制與樂調、音樂機構與制度、琴學形式與內容、音樂禮儀與世俗(宮廷雅樂的研究被歸納在音樂禮儀與世俗此一專案之中,)、音樂人物與專著、音樂敘事與演繹、音樂符號與表述，以十年為一個單位進行統計，發現近 70 年的增長比率呈幾何級數增長，第二部分的內容分析則包含對主要的內容進行介紹並舉出突出成果的文論。

另外，台灣在學位論文上的研究雅樂者並不多見，在雅樂的研究上以祭孔，也就是所謂的文廟祭禮樂為大宗，其餘對於宋代雅樂元素的使用情形進行描述的，尚有許明竹於 1998 年所發表的《兩宋之交宮廷音樂研究——兼論徽、高、孝宗三朝之雅俗沉浮》，以及葉佳穎於 2008 年提出的《台灣的雅樂：傳承與社會評價——以南華雅樂團為例》。

至於近代與近現代由大陸出版的中國音樂史中幾乎找不到雅樂的蹤跡，對於

五四以來的學堂樂歌到抗戰的愛國歌曲以及工農兵音樂與樣板戲的描寫為主，雖不乏民間戲曲的篇章，對於近代作曲家的論述集中在以西方技法進行創作的作曲家身上。台灣出版的近現代中國音樂史，首要便是趙廣暉於 1986 年由樂韻出版社所出版的《現代中國音樂史綱》，其對於雅樂的描寫側重祭孔雅樂的部分，以及律準的校正，以及雅樂與施政者在政策上關聯性，並附相關樂譜。

值得注意的是關於雅樂相關(包括禮樂、宮廷樂等)之期刊論文數目發表，近年來，呈現大幅度增加的趨勢，其中學位論文對於史料本身的研究可說是占大宗，如陳暘《樂書》、《宋史樂志》、《清史稿樂志》等相關的考證研究，可見雅樂此議題顯然成為近年來的研究新寵。

第二章 近百年來亞洲各國的雅樂活動簡述

日本、韓國、越南以及琉球都在不同的時空下進行雅樂的復興，現今中國亦加入此列，隨著以上各國雅樂的接受與存留及根源情況不同，不同國家對於雅樂的內容與界定亦有所差異，以下針對各國的雅樂定義、內容、復興與現今的傳習保護情況做一簡述。

第一節 韓國雅樂的復興與戰後的雅樂的傳承

韓國雅樂分為狹義跟廣義兩種，狹義的雅樂是宋徽宗所贈與的大晟雅樂；廣義的雅樂即為宮廷樂，是由雅樂、唐樂、鄉樂所構成的。唐樂指的主要是唐朝的音樂，也包括唐朝之後傳入的中國俗樂，鄉樂則是朝鮮原有的地方音樂以及唐朝之前傳入朝鮮的中國音樂。

韓國的雅樂從宋朝傳入後曾多次的進行修正，也曾經歷過兩次規模較為龐大的復興，一次是在樸堧的雅樂復興，另一次則是近代，由於 1910 年(隆熙四年)日本軍佔領朝鮮半島，建立日韓聯邦政府，李朝時代宣告結束，圓丘、社稷、山川、先等祭祀被廢止，在 1945 年第二次世界大戰結束後，日本無條件投降，結束在日本的統治，在宮廷僅存的舞童金千興(1909-2007)的努力下，複排了宗廟祭禮樂舞和宴饗樂舞之外，韓國的舞蹈家們也以歷史資料為基礎再現《春鶯囀》等樂舞，因而我們今天可見的韓國雅樂，僅只有祭孔和祭祖的兩個儀式，其他複排的樂舞部分則屬於唐樂呈才³的範疇。

根據對於雅樂的相關記載，不難發現韓國對於北宋的宮廷樂的推崇，曾兩度要求北宋贈送宮廷樂，北宋熙寧年間(西元 1068—1077)，北宋宮廷應高麗要求，曾派樂工去教授音樂，樂工們在高麗過了好幾年才回國。後來，每逢高麗使者來訪，常以中國的樂工為師，並請他們到使館傳授音樂。在每年的人貢來朝時，高

³ 「呈才」即為宮廷樂舞之稱呼。

麗使者還要求北宋皇帝賜予雅樂和燕樂⁴。北宋宮廷對這樣的要求總是予以滿足的⁵，所以高麗的樂舞也越來越興盛起來，這些樂舞既好看又好聽。而韓國對於宋徽宗所贈之雅樂的推崇，以致即便是自高麗睿宗十一年傳入高麗的北宋大晟雅樂，在傳承中因種種因素產生不可遏止的產生變異，韓國歷朝仍數度派遣使者入中國進行調查，如：高麗明宗十八年(1188年)曾派“徐溫入宋私習舞儀而傳教之”適逢南宋孝宗淳熙年間，但“其進退疏數之節無所憑依，似不可盡信。”可能是因為承襲北宋大晟樂，到了南宋時已產生了某種程度的變異所致，而恭潛王八年(1358年)時因遭逢紅巾賊亂⁶，樂宮散去，聲音廢失，於此恭潛王十九年(1369年)五月，接受了明太祖曾贈與樂器，恭潛王也曾派遣姜師贊去明朝請樂工教習。在之後的朝鮮時代明朝也有贈太宗樂器記載，在《太宗實錄》卷十二與卷十六中，我們可見這些明朝的樂器開始被使用與宗廟，但是當時的冠服、儀物、音樂、神事，皆依照宋朝的制度，但在儀式的進行上已與高麗睿宗時有所不同⁷，另可在《世宗實錄》卷五十九中，世宗認為那些樂器“製造甚粗，聲音不美，可貴者為宋朝所賜之器耳”，可見韓國對於大晟雅樂的推崇，也進一步得知雖在高麗明宗及恭潛王時，皆曾派遣專人前往中國取經，但卻未得令其滿意的結果，即便是樂器方面，朝鮮也認為最珍貴的仍是北宋徽宗所贈之樂器，因此，此後朝鮮便朝著自行比對古書進行修正，樸堧的雅樂復興即是參照古書就其理解進行修正的結果，而依照的基準就是陳暘《樂書》，而復興的最終目的為北宋的大晟雅樂。

到世宗之後的宗廟儀式中，改用自行創作的保太平、定大業之樂，但世宗時的雅樂音樂用樂仍有北宋十二安的殘影。大晟樂與歷代雅樂不同點在於，大晟樂采正聲與中聲迭奏的方式，在中國出土的編鐘分正聲與中聲兩種，朝鮮目前就音

⁴據北宋時期的徐兢《宣和奉使高麗圖經》四十卷載：“熙甯中，王徽嘗奏請樂工詔往其國，數年乃還。後人使來，必齎貨，奉工技為師每遣就館教之，比年入貢，又請賜大晟雅樂，及請賜燕樂，詔皆從之。故樂舞益盛，可以觀聽。”

⁵據《宋史》卷一二九記載：“政和七年二月，中書省言：高麗（請）賜雅樂，乞習教聲律、大晟府撰樂譜辭。詔許教習，仍賜樂譜。”

⁶紅巾賊 1361 年攻進首都開城時，宋徽宗所贈的一套編鐘和編磬因被老樂宮扔入池塘得以倖存，其餘毀於戰亂中。

⁷參考遲鳳芝，2004，《朝鮮半島對中國雅樂的接受、傳承與變衍》，p17。

樂的使用上已與中國北宋的大晟雅樂的用樂規範有一段距離，因而美國學者 **Robert.C.Provine** 認為就雅樂與儀式的關係及雅樂旋律的保存來說，保存在韓國的雅樂不是中國的雅樂，風格完全韓化。但至今韓國仍保留大晟樂中的正聲的編鐘，我們仍然可以從韓國的雅樂樂器中看到大晟樂的操作模式深深影響著韓國雅樂的復興。

【圖 3】以下是傳至韓國的中國大晟樂編鐘的懸掛方式，大晟樂編鐘分為一虞十六枚的「正聲」與一虞十二枚的「中聲」，下圖為為十六枚的「正聲」編鐘⁸。

9	10	11	12	13	14	15	16
夷	南	無	應	商	汰	汰	洪
8	7	6	5	4	3	2	1
林	莖	仲	姑	夾	太	火	黃

而現今韓國對於無形文化財的傳承與推廣，可回朔 1960 年，樸正熙政府為了建構國家認同、提高民族意識，開始提倡「Kugak 國樂」，尋回韓國的傳統音樂、宮廷文化的政策，並在 1962 年，韓國制定了《文化財保護法》，將文物古跡分為「國寶」和「寶物」兩級別，並於 1964 年開始，韓國開始搜集各地方傳統技藝與技能，並將「宗教祭祀音樂」列為傳統藝能，以編號的方式將傳統保有者編列為無形文化財產第一號，並建立一系列階級式的傳承制度，最高等級為“保有者”，等同於即日本所謂“人間文化財”，由韓國國立國樂院進行保護、傳承與創新的推展，一旦經文化財廳專門設有文化財委員判定，列為國家重要無形文化財，便可獲得韓國政府有計劃的支援與保護，並提供大量的資金資源，且定期在國內外表演，到了 1980 年代，無形文化財已經成為韓國文化外交的主流，作為提高國際聲望、促進觀光事業，甚至民俗樂舞成為社會運動的手段之一⁹，當然，近代韓國依然在複排劇碼時，派遣專業研究員赴中國考察，也多次的在國際研討會中與中國進行關於宮廷雅樂的討論，我們可得知韓國對於傳統音樂，是藉由國家的力量進行扶持，作為一種文化外交的方式來進行推廣，且也為展現其

⁸參照韓國國樂學會所編撰之《韓國國樂器圖說》。

⁹黃貞燕，2008，《日韓無形的文化財保護制度》，國立臺灣傳統藝術總處籌備處。

文化實力的媒介，更為深度的文化觀光不可或缺的一部分。

第二節 日本雅樂的保存思維與發展

日本的雅樂是包含用於祭祀和飧宴的樂舞在內的宮廷樂舞的總稱。這是眾多有關日本音樂的辭典對雅樂所作的解釋。在日本，雅樂不僅僅在於宮廷演出，但自古以來雅樂與宮廷儀式的確有著密不可分的關係。日本的雅樂包含三部分，依據《日本文化大講堂・音樂》一書的分類可以分為一是日本固有的樂舞：包含神樂、東遊、倭歌、大直日歌、大歌、久米歌、誅歌等，使用的樂器有和琴、神樂笛、笏拍子等樂器，現在主要用於日本皇室以及神道儀式；二是外來的樂舞：雖然包含印度、越南、西域傳入的音樂舞蹈，但在平安時代中期以後，主要是由中國傳來的音樂為中心的唐樂，和朝鮮傳來的音樂為中心的高麗樂；三是平安時代的新作歌曲，為平安貴族所創，有以唐樂和高麗樂為旋律，再將當時民謠及俗謠作為唱詞的催馬樂、吟誦漢詩的朗詠，兩者皆有伴奏，另外亦包含今樣、歌披講等，統稱為郢曲。除了宮廷雅樂之外，寺廟中演奏的雅樂，則是伴隨佛教傳入日本的。

日本也曾在室町時代因應仁・文明之亂(1467-1477)，使宮中的雅樂演奏者離散，以致雅樂的演出幾乎被迫停止，在16世紀進入安土桃山時代，雅樂復興的第一步便是補充樂人，其用不曾參與宮中演出的四天王寺樂人作為右方樂人，使其與奈良樂人及京都樂人形成三方樂所，到了江戶時代由於江戶幕府透過賜與三方樂所領定提供經濟上的支援，以及淨土宗在儀式上使用雅樂，與富商、富農中出現大量雅樂愛好者，更是將雅樂的復興推向高峰，此時關於雅樂理論的研究極為興盛。而日本演奏的雅樂不同於中國儒教祭祀樂，日本的雅樂是以唐代宮廷中所演奏的宴饗樂和藝術音樂中心的音樂，儒教的祭祀樂本身並沒有傳來日本的學說，便是在此時期被提出來的，而荻生徂徠便是此時期的樂論家¹⁰。日本於慶應

¹⁰有關荻生徂徠的音樂思想參見陳真竹的《荻生徂徠之音樂認知及其思路特徵_從東亞音樂論述的共通主題「古樂復元」談起》。

三年(1867年)德川慶喜的大正奉還開始，近代日本便因此王政復古的號令之下揭開序幕，隨即在明治元年(1868年)遷都于東京，並成為君主立憲的國家，而雅樂作為為宮廷、皇室服務的傳統音樂種類，在保存以及使用可以說是最為完備的，且極少受到二戰的波及。

明治三年(1870年)，在太正官下設立雅樂局，對雅樂進行管理與傳承，三方樂所的樂人直接隸屬雅樂局，並於明治二十一年(1888年)開始直到戰前為止，提供保存雅樂的樂家令人稱羨的賞金，且以由三方樂所共同制定的《明治選定譜》做為傳承的重要依據，之後雅樂局幾經改稱，現在歸屬於宮內廳式部職的樂部，由於明治維新開始了政府的開化政策，在明治時代對於樂人來說，所發生的重大事件便是洋樂¹¹的傳入，明治十七年(1884年)藉由著海軍軍樂隊的講師五辻式部助，選出十五歲以上、四十歲以下的學習者二十人，但是宮廷中的宴會所使用的所謂洋樂並非軍樂隊的所使用的洋樂，此後宮內廳式部職的樂部便除了雅樂展演之外，亦負責於宮廷宴會中演奏洋樂。隨著洋樂的進入，很多音樂大學的學生學習洋樂，但學習雅樂的學生卻屈指可數，因此，於大正三年(1914年)三月開辦雅樂練習所¹²，招收第一期學生共十五名入學，並於畢業的七年後，也就是大正一零年(1921年)五月十日，隨即被任命為樂師。

日本對於雅樂的保存體現其自始自終的一貫性，在雅樂寮(西元702年)的設立之前，對於外國傳入的音樂是按照國別分門別類進行傳承，以中國傳來的唐樂，朝鮮傳入的高麗樂、新羅樂、百濟樂之外，還有越南一帶傳入的林邑樂，各作為一個門類進行保存，這與唐朝的九部樂、十部樂的依傳入的源頭進行分類作法相似，後來則依傳入的來源分將朝鮮樂列為左方樂與中國唐樂列為右方樂，現在的宮內廳式部職樂部，在原先的雅樂之外也演奏洋樂，對於作為外來音樂的洋樂，能仍未與雅樂進行混雜，採取的依舊將其拆解並分門別類，盡可能的忠於原貌進行傳承，因而形成各樂種並存的狀態，但由於雅樂在樂器上由於修繕的問

¹¹ 洋樂在中國稱西樂，日本的洋樂引自歐洲，中國的西樂除了引自歐洲的音樂外，則是多間接從日本引入。

¹² 此種傳習方式在往後作為聯合國越南雅樂復興的主要傳習方式。

題，而不可避免的造成樂器使用上的本土化，但未使用的樂器仍舊被保存在正倉院，忠於樂器之原貌並未加以改制。

因而呂炳川先生認為，日本人自古以來善於保存和繼承傳統的文化，而中國則是一代否定一代，不斷的進行革新或改良¹³。由於此一民族性的差異，便造就了現今不同的音樂文化樣貌，即便日本曾經一度雅樂勢弱，但在日本尊重傳統文化的思維下，對於雅樂無論是在樂譜、樂器的保存，或是雅樂本身的展演規範，或是傳承方式，仍在極大的部分是保留傳統樣貌的。

相較於韓國 1961 年頒佈，而實施於 1964 年的《無形文化財保護法》，1950 年日本便已頒佈《文化財保護法》，該法的第三章第 56 條規定了做為無形文化財的「人間國寶」之認定許可權及程式及其享受之權利以及義務，此外，要求文化廳在督導其傳承絕技時，需進行紀錄、保存並公開¹⁴，昭和三十年(1955 年)宮內廳樂部的雅樂被指定為重要無形文化財，並在昭和三十四年(1959 年)五月二十日至七月五日首次赴美公演，當然這為期一個半月的演出，讓雅樂的世界首次在海外公開，使世人得以對其進行歷史與意義的認識，使日本成為近代第一個展示雅樂深度內涵的國家，而美方對此的評價既是正面也詳細的進行報導。

到了昭和時代，昭和四十一年(1966 年)十一月七日國立劇場紀念公演開始，標誌著日本的雅樂從宮廷與樂友會及寺廟的小眾演出，開始走入以普羅大眾為主的劇場，從此，日本的雅樂以三條不同的路線進行著：一是強調傳統的保存，持續傳承明治以來所整理出而仍舊演出的劇碼；二來便是所謂的新雅樂的產生，在昭和四十五年(1970 年)十月三十一日，樂部于國立劇場首次演出新雅樂「昭和太平樂」，這是平安時代以來初次藉由五線譜所做的嘗試，由黛俊郎氏作曲，但毀譽參半，此舉雖是劃時代的做法，卻也引來非議，事隔三年，於昭和四十八年(1973 年)更是在國立劇場演出了委託創作的「秋庭歌」，此作品由武滿徹依據雅樂的管弦樂器特殊音聲色彩結合其特殊的趣味性，以及對於雅樂在不同時空的考察而

¹³呂炳川，1985，《全音音樂文摘》第九卷第十一期，〈中國音樂與日本音樂的關係與比較〉

¹⁴馮樹龍，2002，〈日本：“人間國寶”認定制度〉載於《人民日報海外版》第八版。

成，對於武滿徹的相關作品至今仍引起國際上音樂研究專家的興趣；另一方面，日本也積極著手進行雅樂的復興計畫，開始藉由考證古資料復原久未進行演出的劇碼，如：高麗樂「蘇志摩利」、舞樂的大曲「蘇合香」等，許多許久未演或以失傳的樂舞、樂曲再次被賦予新生命而在劇場空間中展示于世人眼前。

另外，琉球現為日本屬地沖繩縣，琉球的雅樂的復興於 1998 年開始，前置研究則往前推算兩年開始，琉球御座樂是明太祖朱元璋賜了一批中國的福建移民過去而傳入，其內容為福建民歌。1996 年開始，前置的調查由王耀華教授 開始，先後成立了御座樂復興研究會及御座樂復興演奏會，在復原了琉球首里城後進一步希望可以復原從前城裡面所有的活動，因此興起了復原當初宮廷音樂的想法，採用與官方合作的方式進行，作為合作單位沖繩觀光局文化振興會 請來了比嘉悅子 老師開始主持此計畫，1998 年正式開始執行，跟觀光局合作的三年期間，分別去了水戶和名古屋博物館以及中國考察，並製作了樂器、服飾等，並由觀光局提供經費補助執行。

第三節 聯合國教科文組織扶持之越南雅樂

對於越南的雅樂復興最近的一次是在 1976 年，越南社會主義共和國成立後，藉由越南政府的支持下，於 1945 年開始了隨著阮朝封建王朝的倒臺，而一度消亡的越南宮廷雅樂進行復建的工程，當地許多音樂工作者參與了此次的恢復“越南雅樂”的工作。其中有一個較有趣的現象，韓國學者金英峰在 1994-1995 年採訪曾在 20 世紀三十年代開始服侍阮朝最後一任皇帝保大(1926-1945)的兩名老樂工，兩名老樂工都表示對“雅樂”一詞感到陌生，並且回憶說：當時阮朝的宮廷裡用於祭祀和朝會的音樂只有大樂和小樂兩種，從未聽說過“雅樂”這一名稱¹⁵。可得知“雅樂”這一概念，在 20 世紀末期，是越南音樂家們通過對照古籍所重新接受的。而“雅樂”此一詞彙，是在 1990 年以後的十年中才在越南漸漸流行

¹⁵轉錄于樊榮，2006，《越南雅樂的歷史與現狀——關於越南雅樂的調查報告》，中國音樂學院碩士論文。

起來，因此在不同時期的宮廷祭祀樂並非全稱作雅樂，而是另有其名，而雅樂此一詞彙在中國、韓國、日本所涵蓋的內容也不盡相同。

越南現今所謂的雅樂其內容包含大樂和小樂(正樂¹⁶)，在樂器的使用上，基本上鐘磬樂器已不再使用，參照樊榮先生的研究，現今的宮廷樂所使用的樂器如下¹⁷：

現在，越南小樂樂隊主要以下列的編制為主：Dan Nguyen(月琴)1、Dan Ty Ba(琵琶)1、Dan Tam(三弦)、Dan Nhi(二弦)1、Sao(笛)2、Trong Bang(板鼓)1、Sinh Tien(拍錢)1、Tam Am La(三音鑼)1、Phach(拍)1。

越南復回後的大樂樂隊編制為：Ken(嗩吶)4、Trong Dai(大鼓)1、Trong Dai(戰鼓)4、Bong(細腰鼓)1、銅鑼 1(有時不用)。大樂樂隊的樂器編制不十分固定，主要依據演奏場合而加減樂器的數量。

可見現今的越南雅樂雖以阮朝後期用樂為範本進行複製，但不僅與明朝時的用樂有差異，也與阮朝末期的雅樂在樂器使用上有差異，而越南的雅樂在樂器的使用上，與中國的雅樂有很大不同，與中國的燕樂以及滷簿樂在樂器的配置上較為相似。

雅樂的復興，歷史上與政治上奉行儒教的政策相關，在 1802 年時阮福映稱帝，定都富春(今順化)，開始了阮氏王朝(1802-1945)。其因其推行儒教為固有倫理以此教育民眾，因而為瀕臨衰亡的雅樂提供了再次興盛的契機，現今的雅樂復興則興起於經濟穩定之後對於文化展示的省思，可從趙維平先生所撰寫一篇有關越南宮廷樂的採訪錄中得知，在 1986 年經濟的發展在越南是最重要的政策走向，因此在此時期，宮廷樂作為為國外觀光者提供傳統文化的展示為目的，同時內部亦不可避免發生了種種變衍¹⁸，因而 1992 年順化宮廷藝術團在越南政府成立的順化文物古都保護中心(簡稱 HMCC)的幫助下重新成立。

¹⁶樊榮于 2006《越南雅樂的歷史與現狀——關於越南雅樂的調查報告》的採訪稿中可見樂工認為宮廷音樂包含大樂及正樂。

¹⁷取自樊榮，2006，《越南雅樂的歷史與現狀——關於越南雅樂的調查報告》，中國音樂學院碩士論文。

¹⁸樊榮先生則從《品雪》的記譜分析中，提出在二十世紀到 2005 年為止，由於宮廷的消失，使得該樂曲儀式性的特性轉向民間元素所滲透而形成的二者一體化現象。

越南雅樂在復建過程中，所採取的是一系列從培訓到就職的傳承政策，2000年由聯合國教科文組織資助，以及越南政府所成立的順化文物古都保護中心（簡稱HMCC），與日本學者山口修先生及當地的學者共同商討，如何保存、傳承、發展瀕臨滅絕的越南雅樂，以開設雅樂專班的方式，聘請阮朝末年的宮廷樂工以及傳統音樂演奏者進行傳授，其學員來自于藝術類中的職業學校、傳統音樂家庭、藝術類大專院校，且在受訓期間便有獎學金給付，並在結業後給予工作上的保障。此外，也在豐田集團贊助下成立越南雅樂研究會，2002年8月底“順化宮廷音樂--雅樂”國際學術研討會在順化召開，並在2003年9月7日，聯合國教科文組織將越南宮廷雅樂列入“人類口頭和非物質文化遺產代表作名錄”。

第四節 百年來中國雅樂的式微及其復興

陳聆群先生在《中國近現代音樂史研究在20世紀》中的〈中國近現代音樂史研究工作中的若干問題〉一文中，討論到音樂的分期問題的看法，其中其所謂的舊民主主義革命時期的音樂(1840-1919)可分作：雅樂衰微、民間音樂勃興和西洋音樂初步傳入時期(1840-1898)；學堂樂歌運動時期(1898-1919)兩部分，就陳聆群先生對於音樂史分期的來看，雅樂衰微的時間點正好是鴉片戰爭¹⁹到戊戌變法²⁰的期間，在《清史稿·樂志》中野記載到此期間關於祭祀相關活動曾經一度從簡，另從《清史稿·樂志》卷九十四·志六十九·樂一的記載²¹比對王美佳在其著作

¹⁹1839 第一次鴉片戰爭(1840-1842)。

²⁰1898 戊戌變法(又名百日維新、戊戌維新、維新變法)，為清光緒二十四年間(1898年6月11日—9月21日)的短暫政治改革運動，變法由光緒皇帝領導，涵蓋經濟、教育、軍事、政治、官僚制度層面，為使中國走上君主立憲的道路。變法僅經歷103天而告終，「戊戌六君子」的譚嗣同、楊銳、林旭、劉光第、楊深秀、康有溥，六人於9月28日斬於菜市口，光緒帝被軟禁、徐致靖處以永遠監禁(庚子之亂後得赦免)、張蔭桓則發放新疆。所有新政，除京師大學堂外，一律都被廢止。(參見維基百科“戊戌變法”詞條，最後修訂於2012年6月22日(星期五)12:09)

²¹《清史稿·樂志》卷九十四·志六十九·樂一：宣、文之世，垂衣而治，官懸徒為具文，雖有增創，無關宏典。德宗光緒末年，效歐羅巴、美利堅諸邦制軍樂，又升先師大祀，增份舞之數，及更定國歌，製作屢不定，以訖於遜國，多未施行。

《〈清史稿·樂志〉中的禮樂研究》針對樂章製作、修改的具體情況所製作之表格，如下：

【表 1】樂章製作、修改的具體情況：

清代十朝	樂章製作、修改的具體情況
順治朝	製作了圜丘 9 章、方澤 8 章、祈谷 9 章、社稷壇(含祈雨、祈晴、報祀)7 章、朝日 7 章、夕月 7 章、合祀天地百神 9 章、太歲時飧 6 章、太廟太裕 6 章、祭先農 7 章、祭歷代帝王廟 6 章、先師廟 6 章、太歲壇 6 章、御殿慶賀 3 章。
康熙朝	對朝日、祭先農、祭歷代帝王廟、先師廟、太歲壇進行修訂，並增加了御殿慶賀 18 章。
雍正朝	增加了禾辭 1 章、筵宴 3 章。
乾隆朝	增加了社稷壇(含祈雨、祈晴、報祀)7 章、常雩 7 章、大雩 8 章、季先蚕 6 章、職省先師廟 6 章、太歲潭祈雨報祀 6 章、天神地祇祈雨報祀 6 章、巡祭嵩山中岳廟 6 章、巡祭泰山岱廟 6 章、望祭長白山 6 章、群祀慶神歡樂 9 章、關帝廟 5 章、祭祀回銮 13 章、御殿慶賀 70 章、桑歌 1 章、筵宴 24 章、飧飲酒 6 章、慶隆舞樂 76 章、世德舞樂 19 章、德勝舞樂 1 章、大宴茄吹樂 68 章、大宴番部合奏 32 章、鏡歌大樂 60 章、鏡歌清樂 27 章、凱歌 70 章，改撰了朝日、祭先農、祭歷代帝王廟、先師廟、太歲壇等。
嘉慶朝	增加了社稷壇(含祈雨、祈晴、報祀)7 章、御殿慶賀 9 章、筵宴 7 章、慶隆舞樂 27 章。
道光朝	增加了慶隆舞樂 9 章、德勝舞樂 20 章、大宴茄吹樂 9 章。
咸豐朝	增加了關帝廟 7 章、文昌帝君廟 7 章。
同治朝	增加了御殿慶賀 34 章、筵宴 7 章、喜起舞樂 20 章。
光緒朝	增加了御殿慶賀 27 章、筵宴 4 章、喜起舞樂 40 章。

得知宮廷樂的製作以乾隆朝時樂章製作最為豐富，為清代增制比例最高者，到了宣宗(旻寧，1782-1850) 與文宗(奕訢，1831-1861)，也就是道光與咸豐朝時，增制樂章的比例比起嘉慶朝更為下降，且自從甲午戰爭以來對外戰爭不斷，郊祀樂曾

于道光朝一度從簡，而光緒朝後期則除了對於祭孔的部分極為推崇，而將佾舞的編制擴大之外²²，從以往對於雅樂、燕樂的節目製作上與同治時期相同聚焦在御殿慶賀、筵宴、喜起樂舞的樂章，但與清前朝不同的是在光緒年間，開始了仿效歐洲與美國諸國開始進行軍樂²³的製作。各朝代對於宮廷儀式的規範是嚴格而縝密的，雖《清史稿·樂志》中可得知，雖多筆雅樂樂章的紀錄皆在光緒帝時停止，但在《清史稿·禮志》中，至宣統時仍有郊祀之紀錄，但皆由監國攝政王行之²⁴，並且將郊社之儀的儀式規範明確紀錄於其後，且於《清史稿·禮志》禮五·志六十八·卷九十三的時饗的記載仍至宣統朝，但與郊祀一樣仍為攝政王攝行。

對於宮廷來說，郊祀儀式極其重要²⁵，儀式的舉行與國祚有著密不可分的關係，也因此宮廷對於儀式的進行有嚴格的規範，在用樂上須符合禮的準則，故必定遵守一定的規範，依據【表 1】對於樂章的紀錄明顯減少來看，學界普遍對以此情形存在著兩種解讀方式：一是沿用前朝；二是並未進行儀式故未有新制樂章被記錄，但無論用樂的情況為前述何者，皆可斷定清朝國力衰退的事實，以至於宣統帝時，宮廷儀式的紀錄則寥寥可數，但仍可從光緒十二年(1886年)第五次修訂《清會典》得知清朝廷對於雅樂一事依舊重視，並非存著以西樂取代的態度。

²²據《清史稿·禮志》禮一·志五十七·卷八十二得知光緒末，曾將闕禮文廟之祀升為大祀，各省文廟規範、禮器、樂舞暨崇聖祠祭品，並視太學，禮節悉從舊。而此改先師孔子為大祀為光緒末之殊典也。

²³ 1895年中日甲午戰爭，清朝廷大敗之餘，深感軍力落後希望能現代化，因而採納大學士李鴻章於1895年舉薦的袁世凱負責督練新軍，而當時在天津東南七十里的小站練兵時亦建立軍樂隊。後來這股軍隊發展成為北洋六鎮(北洋新軍)，為清末陸軍主力，即便到了民國初年的北洋系軍閥，多源自清末新軍，在操練軍隊時，袁世凱成立了官方第一個正式的歐式軍樂隊。關於袁世凱歐式軍樂隊的成立時間，經劉靖之先生推斷應為1896-1898年。

²⁴《清史稿校注·禮志》禮二·志六十五·卷九十中對於郊祀之制的記載上如是"…仁宗中葉，自製南北郊說，祀典如故。咸豐八年、九年，帝疾不能親，由宮內致齋，屆日詣大高殿皇穹宇行禮。穆宗、德宗沖齡踐阼，皆遺代。定親政日躬行。宣統纘緒，監國攝政王行之。"

²⁵郊祀為宮廷重要大事依《清史稿·禮志》雍正八年冬至因遇聖祖忌日因而與朝臣商議此事，依朝臣引《周禮·春官》「大祭祀王不親則攝行」之例，可見其重要性。

由於戰爭頻繁與中國屢戰屢敗的結果，使得國家賠款越發增加，清朝廷雖也曾推動自強運動²⁶，希望能勵精圖治，但 1900 年（清光緒 26 年）的八國聯軍²⁷戰役後清晰可見宮廷衰敗跡象，此戰役不僅喪失多項主權，造成清帝國之權力失落，也讓百年來的宮廷樂的發展更是越發困難。相對於宮廷雅樂的衰弱，在清末企圖藉由「師夷之長以治夷」的國強兵策略，反映在音樂方面，一是袁世凱所制定之軍樂，另一方面便是在維新時期的有志之士所引進的學堂樂歌一事，並實行教育改革，于 1862 年建立同文館。百日維新後，清朝廷於 1902 年所頒佈的「奏定學堂章程」中所謂「外國中小學堂皆有唱歌音樂一門功課，本古人弦歌學道之意。惟中國雅樂久微，勢難仿照」，故規定學中每日輪班歌詩，以讀有益風化之古詩歌列入功課²⁸。可見原先的樂歌課是有意使用雅樂於課程中，但由於雅樂久微，因而只有古詩歌列入課程用以代替音樂課，直至 1905 年清朝廷廢科舉後，不同於洋務運動時期，新式學堂紛紛成立，全國各地所辦的公學，學制與課程皆仿日本與歐美，並於 1907 年將樂歌納入課程²⁹，清末宣統二年(1908 年)商務譯書館征選教育歌曲之後，更是陸陸續續出版許多為了樂歌課的書籍，但此一時期雖學校在課外活動有樂器和樂隊的項目，由於樂器的單價問題，因此並不普及，且民間農民對於此舉並未有所贊同，因而西樂在群眾中普及已經是之後的事了。

在 1911 年辛亥革命後，清朝廷終結了對中國的統治，祭孔的活動仍然持續

²⁶ 又稱洋務運動。

²⁷ 八國聯軍起因是在 1900 年（清光緒 26 年）義和團藉由一些宗教信仰與愛國精神結合，進而圍攻位於北京的大使館，英、法、德、美、日、俄、義、奧八國，為阻止義和團對北京使館區的圍攻，並鎮壓中國北方義和團運動，而聯合派出遠征軍，結果造成義和團消滅及京津一帶清軍的潰敗，更迫使慈禧太后攜光緒帝逃往陝西西安。最終清廷與包含派兵八國在內的十一國簽訂《辛丑合約》，付出龐大的賠款，並喪失多項主權，除了造成清帝國之權力失落，間接導致清廷進一步衰落。（參考維基百科「八國聯軍」詞條。）

²⁸ 此說原為多賀五郎於 1972 年所編《近代中國教育史資料：清末篇》說法，轉引自劉靖之《中國新音樂史論》頁二十七。

²⁹ 參考 1907 年 3 月 8 日頒佈的「女子師範學堂和女子小學堂章程」，且原為女子學校隨意科的樂歌課，隨即在 1909 年納入男子學校的課程中。

進行著，袁世凱³⁰與康有為等曾支持運動維新的維新派，以強調尊孔與忠君作為傳統倫理道德之思想，掀起了復古運動，並以其為題材編寫了一些歌曲，此時正是學堂樂歌興盛時期，多位此時期的重要作曲家，皆以相關主題進行創作，如：康有為作詞的《演孔歌》，沈心工作詞的《孔聖人》，和陳頌平的《尊孔》，蕭友梅曲、易書齋詞的《孔子紀念歌》，之後還有江文也以祭孔雅樂為題材而運用西方作曲技法進行創作的《孔廟大成樂章》，此時在中國音樂的領域存在多線並行的情形，主要為兩部分：一是從日本、歐洲引進之樂歌系統；另一部分作為中國傳統音樂的戲曲以及作為雅樂一部分的祭孔儀式仍持續進行。1913年袁世凱擔任中華民國大總統，不僅舉行祭天儀式，且頒佈尊孔令，宮廷雅樂在此時仍被使用。

【圖 4】袁世凱於 1913 年祭天之照片³¹：



祭天儀式前的準備



祭天儀仗³²



祭天開始，播鼓鳴樂³³

³⁰袁世凱於清末為清朝廷效力，且洋務運動及新政採肯定之勢，其仕途自道員、督撫至軍機，最終達到內閣總理大臣之位，成為了清末頭號權臣，且擁有令人不可忽視的武裝實力，中華民國的成立，亦是在袁世凱的襄助下，在辛亥革命順利成功後，袁氏當選首任中華民國大總統，但其於1916年建立君主立憲政體，自立中華帝國皇帝，最終以失敗收場。（參考維基百科「袁世凱」詞條。）

³¹關於袁世凱祭天之照片，筆者轉引自由網路名稱為「二川」的上傳者提供於「愛問」網站，上傳時間：2010-10-19 00:36:46。關於照片的相關描述為：1913年12月23日冬至，剛剛登上民國正式大總統之位的袁世凱來到天壇舉行祭天儀式，儀式按傳統方式進行，袁世凱身著十二章袞服，稱帝之野心昭然若揭。

³²跳佾舞之舞生。

³³由左至右分別為編鐘、鐃鐘以及建鼓。

次年(1914)，擔任民國臨時大總統的袁世凱更頒佈了"民國大總統祀典禮令"，並于此年仲秋上丁(9月28日)，在北京舉辦了一次大型的祭孔活動。根據筆者之受訪者——中國藝術研究院的劉青弋教授對祭孔儀式的調查，認為在1913年蔡元培但任教育總長時曾廢除了祭，但是很快的1914年到袁世凱稱帝便恢復了祭³⁴，其中很多廟則是一直祭到1948年。後來袁世凱卻稱帝的野心在強烈的反對聲浪中，使得袁氏倒臺，宮廷雅樂便暫時消失於歷史上。

在西學東漸的時代背景下，緊接著1915年陳獨秀創辦了《新青年》雜誌，開啟了一場文學革命，與文學改良之下產生的白話文及新詩相對照，對於學校歌曲的歌詞，秉著曾志忞於1904年的主張，歌詞應「通俗上口又蘊含深意」、「質直如話而又神味雋永」，但由於長期積弱，知識分子的自卑，崇洋思想也在1919年的五月四號達到高峰，在之後的"新文化運動"，不僅提倡對於中國傳統音樂進行改良者，更激烈者則秉持著「打倒孔家店」的口號，針對傳統文化，以破舊、立新為要求，此時代表著舊文化的傳統音樂樂種備受冷落，在崇尚德先生(Democracy 民主)與賽先生(Science 科學)的思維中，種下致力於將中國音樂全盤西化的種子，但即使在這樣的時代潮流下，仍不乏對於傳統音樂發聲，如：民國九年(1920年)鄭覲文先生為首的大同樂會曾以復興宮廷雅樂為宗旨的代表。在雅樂傳承方面，在民國十一年(1922年)時，曲阜明德中學之《音樂講義》載錄清代樂章，將祭孔樂章納入音樂課本。而孔府也曾設立的古樂傳習所，由孔德成擔任校長，此傳習所教授的可分為文化課和樂學課，文化課學習古文和經學，樂學課則學習祭孔樂舞的演奏，因此筆者認為我國新式學堂興起時卻未對祭孔雅樂的地位有所撼動。至1927年蔣介石將孔子誕辰設為國定紀念日，且於1934年所推動的新生活運動中，將禮義廉恥作為中國國民固有之德性，並且公佈「現實孔子誕辰紀念辦法」。1937年日本發動對華的全面進攻後，大型樂舞形式的祭祀活動則基本處於衰廢的狀況，但在1940年代以汪精衛為首的"南京國民政府"，亦下令恢復孔子春秋釋奠禮儀，並改崇聖祠為歷代聖賢祠。在二戰獲得勝利之

³⁴原祭孔分為春秋兩祭，分別是每年春季仲月和秋季的第一個丁日，因此秋季之祭孔又稱丁祭。

後，卻陷入國共內戰，民國三十八年(1949年)隨著人民解放軍包圍成都，國民政府撤往臺灣，此後在國民黨與共產黨作為兩個不同統治主體，形成了對於音樂發展的不同方向，共產黨選擇承襲著五四運動的改革進步理念，並以破除傳統陋習的束縛為宗旨，希望能創造出一種全新的音樂文化³⁵，因而從1966~1976年為期十年的文化大革命期間，祭孔雅樂以及部分傳統樂種被與「破四舊」的思想進行連結，因此停擺沉寂了一段時間。另一方面，國民黨則是以復興「中華文化」³⁶的大前提之下，希望能藉由傳統文化作為外交的利器，因此民國五十六年(1967年)故宮博物院長蔣復璁出國考察歸來後，擬「對外文化宣傳意見」呈當時的總統蔣介石，希望能夠請文化局或是臺北市政府將樂器備齊、以及研討樂舞服裝以改進祭孔禮樂³⁷。在音樂的改進部分由莊本立先生負責，樂舞方面則由我國民族舞蹈專家劉鳳學女士負責³⁸，自民國五十七年(1968年)至五十九年(1970年)經十一次會議及三次習儀，在民國六十年(1971年)初步完成，在民國七十年禮樂學會樂請蔣復璁院長及奉祀奉祀官孔德成參加拍攝彩色影片，分發海外宣揚中國固有文化，至今仍為每年祭孔大典所沿用。

³⁵1949年後傳統音樂曾在50年代經歷短暫的復興，但隨之而來的文化大革命，使得傳統音樂作為封資修的代表遭受到批鬥，雅樂的情形在此時期與其他傳統音樂相同，在改革進步的思想下，唯一在此時期所發展的是工農兵音樂與樣板戲。周純一教授亦說到，因為1949年後雅樂在大陸被視為「四舊」，由工農兵組成的無產階級要「破四舊」，因此過去沒人重視雅樂。

³⁶民國五十七年(1968年)的音樂年策進委員會的成立宣言中，明確記錄著：我們必須堅守崗位，貢獻智慧與血汗，以辛勤的耕耘，實踐音樂年的工作，進而促成我國長期發展音樂計畫的實現，為中華民族音樂史寫下光輝燦爛的一章，振大漢天聲，傳中華雅樂，讓我們一齊譜唱出偉大的中華民族新聲！

³⁷對此事先總統蔣公手諭：「祭孔之樂器、舞蹈、服裝之製作與研究，更應該加以注重，並可派有研究之專員，向日本與韓國所有完整之機構與樂府定期考察與學習，以恢復我國固有禮樂之基礎。」又諭：「限一個月內提出初期報告，並可請講副院長及莊本立工程師亦參加其會議，共同研討是要。」隨後教育部文化局在籌備會議時請決議成立「祭孔禮樂工作委員會」。

³⁸以往所用的樂曲與樂舞皆是清朝時制定的，此次在音樂方面採用明朝洪武五年所頒五聲音階的大成樂章，歌詞為宋大成樂府所定，樂舞部分則採用明朝南雍志之文武圖譜，服裝采宋明款式。其詳細內容與樂譜。(見趙廣暉《現代中國音樂史綱》p338-400。)

【表 2】：莊氏修正的十二平均律與西洋音律之比較³⁹

【表 3】：朱氏十二平均律與莊氏修正律之尺度比較⁴⁰

律名	頻 率	五 音	七 音	工 尺 譜	簡 譜	律 名	音 律				
							首 調	固 階	類 率		
律 名	類 率	五 音	七 音	工 尺 譜	簡 譜	律 名	首 調	固 階	類 率		
黃 鐘	325.000	宮	徵	合 上	1	e ⁴	Do	Mi	320	325.882	329.63
大 呂	344.326			下四 勾	#1	f ⁴			341.5	345.250	349.23
太 簇	364.800	商	羽	四 尺	2	#f ⁴	Re	#Fa		365.790	369.99
夾 鐘	368.492			下一 下工	#2	g ⁴			384	387.541	392.00
姑 洗	409.474	角	變宮	一 工	3	#g ⁴	Mi	#Sol		410.585	415.30
仲 呂	433.823			宮 上 下凡	4	a ⁴	Fa	La	426.5	435.000	440.00
蕤 賓	459.619			勾 尺	#4	#a ⁴			460.866	466.16	
林 鐘	486.948	徵	商	尺 六	5	b ⁴	Sol	Si	480	488.271	493.88
夷 則	515.904			下尺 下五	#5	c ⁵			512	517.305	523.25
南 呂	546.581	羽	角	工 五	6	#c ⁵	La	#d ⁵		548.065	554.37
無 射	579.082			下凡 下乙	#6	d ⁵	Si		576	580.655	587.33
應 鐘	613.516	變徵	凡	乙	7	#d ⁵	#re			615.183	622.25

律名	類 率	莊 氏 修 正 律		朱 氏 十 二 平 均 律	
		尺 度	類 率	尺 度	類 率
黃 鐘	325.000000	320.000000	325.000000	320.000000	325.000000
大 呂	344.326100	341.500000	344.326100	341.500000	344.326100
太 簇	364.800000	365.790000	364.800000	365.790000	364.800000
夾 鐘	368.492000	384.000000	368.492000	384.000000	368.492000
姑 洗	409.474000	410.585000	409.474000	410.585000	409.474000
仲 呂	433.823000	426.500000	433.823000	426.500000	433.823000
蕤 賓	459.619000	460.866000	459.619000	460.866000	459.619000
林 鐘	486.948000	488.271000	486.948000	488.271000	486.948000
夷 則	515.904000	512.000000	515.904000	512.000000	515.904000
南 呂	546.581000	548.065000	546.581000	548.065000	546.581000
無 射	579.082000	576.000000	579.082000	576.000000	579.082000
應 鐘	613.516000	615.183000	613.516000	615.183000	613.516000

另外，民國六十年底(1971年)，依據五十九年十月(1970年)十月三十日內政部公佈「國民禮儀範例」所實施，由中華樂府辦理徵求禮樂的工作，在預定的四類中完成了「婚禮」、「喪禮」、「祭禮」三類，製作禮樂的辦法第一階段是經由公開徵求之方式，因禮樂為國家大事作曲家不敢輕易嘗試且評選嚴格，另外也因時間限制，結果不甚理想，因而有第二階段邀請音樂專家王沛綸、李中和、劉得義、董榕森、黃友隸、林聲翕及沈炳光八位先生進行製作⁴¹。

對於雅樂的衰亡，筆者曾訪問于杭州師範大學之教授看法，教授們分別提出重要的歷史背景資料與理解，以下引用訪問杭州師範大學音樂學院書記暨副院長王同教授對於雅樂衰微一事的看法⁴²：

“為什麼雅樂這件事情，在歷史上幾千年來它一直是綿延不斷發展?這就是說古代的社會制度和咱們現代的社會制度是不一樣的，為什麼不一樣呢?因為雅樂的主要功能就是祭祀，那為什麼呢?因為歷代的統治者他都是有神論的，現在臺灣有沒有我是不知道，反正大陸是沒有的，現在

³⁹【圖 4】、【圖 5】皆轉引自趙廣暉先生之著作《現代中國音樂史綱》。
⁴⁰朱氏十二平均律與莊氏修正律之尺度比較，其中包含對律管長度、律管內徑、律管外徑進行測量與比較。民國以來，對於音律研究者先後有王光祁、丁巽甫、謬天瑞、莊本立、陳萬鼎等，其中莊本立先生于民國四十五年，為克服古時求律時曾製作玻璃律管進行研究，修正朱載堉的玻璃律管，並進行測音。
⁴¹參見趙廣暉《現代中國音樂史綱中》所附樂譜：有婚禮開始之樂、婚禮進行之樂、新郎新娘用印及交換信物之樂、婚禮禮成之樂、奠帛之樂、出殯之樂、家祭之樂。
⁴²田野日誌 04122011 訪問王同教授—〔w7〕雅樂之所以衰弱或是斷絕的原因。

我們都是無神論者，從小接受教育就是無神論的這種教育，所以有神論的東西他不能理解，所以在有神論的這種社會，國家的祭祀活動，是統治階級主要的政治活動，主要的政治活動在做什麼？不是一天到晚接待外賓、商量國家經濟，主要的政治活動就是祈求上天怎麼樣能夠風調雨順，能夠讓自己的家族興旺發達，由於祭祀是歷朝歷代的重要政治活動，使得雅樂得以繼續。”

“祭祀活動被邊緣化。現在你看，到北京，天壇、月壇、日壇，哪一個不是當時祭祀的？那麼大一個清代的、民國以後蓋的，那就是隨著無神論的，退出了意識形態，書裡面歷代很多的科學始終沒有完整的專史，沒有完整的造紙史、沒有完整的釀酒史，但他有完整的律史，為什麼？就是政治所需要，也就是祭祀是主要的政治行為，而政治行為就在祭祀，所以，要研究律，就一定要去研究它的禮，你要研究它的禮就必須要研究雅樂，這個三位一體。”

此外，杭州師範大學音樂學院院長田耀農教授在講述雅樂的概念時亦提及：

“1840年以後發生一次概念上的變化，1840年以前我們中國人一直以為我們是世界的中心，中國即是中央之國了，那世界的中心就是在這裡、在皇宮、在紫禁城。但是1840年以後這個情況發生變化，就是突然發現中心不是在中國，中心不是在紫禁城，而是大洋的彼岸，因為打了敗仗了，特別是首先跟英國大了一次仗，打敗了，真正力量強大的不是中國人，是英國人力量原來比我們更強大，否則就不會簽訂南京條約了，那這一次變化以後呢，這個中心跑哪裡去呢？用洋來取代了，用大洋的彼岸，於是用洋取代了雅，當洋取代了雅，就用土來取代了俗。你這個人洋氣，你這個人土氣，這時候雅俗的概念就被轉化成洋土了，其實洋土就是雅俗意思，只不過，這一次的洋土之分，中國人已經發現世界的中心不是在中國了，這是一個很殘酷的現實，那也就是在這樣的一個基礎上，那我們的音樂就發生一次大的逆轉，就是西樂為中心的大的

逆轉。並且只有音樂受到了影響最大，為什麼這樣講？因為我們中國固有的繪畫，我們稱之為“國畫”，中國固有的醫學，我們叫中醫，那我們中國固有的音樂呢？現在“就”有幾種不同的說法：香港稱之為“中樂”，新加坡叫“華樂”，大陸叫“民樂”臺灣叫“國樂”；這四個名稱合起來就是中華民國了！但是不管怎麼樣，這種音樂是被邊緣化的，特別是在大陸上，自己都把自己矮化成民族音樂了，甚至於覺得用民族音樂還不夠矮化，還要加個民間上去，有時候把這個叫做民族民間音樂，那就是更邊緣化了，那換句話說就更土了，也就更俗了，這也就是「雅」和「俗」字個概念，轉化成洋和土的概念之後，這實際上是把我們中國本土的音樂一步一步的邊緣化了，這個邊緣化是一個自我邊緣化，我們自己覺得它是邊緣的東西了，那這個音樂變成更邊緣化的這個重要的一個原因，就是我們音樂本身，我們現在之所以叫做民族民間音樂，那這也不是沒有依據的，確實這些都是民間的東西，那民間相對應的概念是什麼概念？那就是宮廷了，那宮廷音樂沒有了，剩下的就是民間音樂了，所以大陸叫民族民間音樂這也沒錯，是我們民族的，不是他人的；是我們民間的，不是宮廷的，不是官方的，所以這裡也有它特定的涵義。”

由此可看出中國對於雅樂的衰微與歷史上的兩個史實有極大關聯，一是戰爭戰敗所導致之民族自信心低落，因而對於「中心」也就是雅的概念發生改變，進而在往後產生對於西樂的學習及推崇，對於雅樂衰微甚至消亡的情況則與政策走向有更大的關連性，國共內戰戰敗後國民黨遷台後，在音樂的教育方針上，推行的是西樂與傳統音樂並行的方針，曾將雅樂作為認識傳統音樂課程中的一部分，外交政策上亦以其作為文化外交之手段，在「文化復興基地」的政策概念指導下，作為雅樂一部分的祭孔樂得以延續，雅樂的研究與製作亦被鼓勵。在此戰役中獲得勝利的共產黨在成立中華人民共和國後，則以改革、進步的思想作為施政方針，力求破除中國自古以來之陋習，並以群眾作為一切文化發展之導向，因而文

化大革命作為推動進步的方針，在教育上推行無神論的理念，隨著破四舊等口號，祭祀活動被邊緣化而造成雅樂的中斷。

隨著改革開放，以及中國經濟的起飛，中國雅樂復興始於注重旅遊開發項目的古蹟，像是曲阜孔廟、北京孔廟的樂舞表演⁴³以及北京天壇神樂署所製作的「中和韶樂」此類，依北京天壇王館長所述，神樂署對於清代雅樂的製作是從 2001 年開始的，另外，經筆者于杭州訪問之受訪者轉述，2010 年西安音樂學院，也曾製作了一系列的古樂節目，聘請劉鳳學⁴⁴教授復排《春鶯囀》等劇碼，而在學術界第一個將雅樂復建工程做為一個專案的則是杭州師範大學，而杭州師範大學在 2009 年的中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會，便是揭示此一計畫的序曲，此會議主要的目的除了在揭示雅樂的復興計畫⁴⁵之外，也希望能要請到國內的專家們共同研討此事，另外也為中日韓搭建雅樂舞的平臺。雅樂復興此一議題近來在中國被學界所關注，筆者藉由近年研究雅樂相關議題論文大量出現，以及所閱讀之相關文獻內容所述⁴⁶，推測是應是近十年的事。在中華人民共和國的雅樂的復興推動上，除了 1957 年隨著電影工業的興起，吳曉邦先生將祭孔雅樂拍攝為電影拷貝，並發表了《關於整理和研究曲阜孔廟樂舞的情況》一文，對 1957 年恢復傳統祭孔樂舞的情況做了詳細的描述，此部分資料之後便成為復建祭孔雅樂的

⁴³《祭孔樂舞歷史價值的再認識》、《祭孔樂舞的形成和對外傳播》，這兩篇論文即是以現今注重開發旅遊專案的曲阜孔廟、北京孔廟的樂舞表演作為研究物件。

⁴⁴劉鳳學教授留日多年，根據敦煌文獻及日本文獻，進行《春鶯囀》的復排，與韓國的《春鶯囀》無論是身段、服飾、演出人數與音樂上皆有極大差異，韓國的《春鶯囀》為獨舞，演出時先舞、而後中間會夾以唱念一段詩句、再舞，劉教授所復排的《春鶯囀》為六人群舞，其復排的《春鶯囀》是以唐代教坊大曲為文本。詳細內容可參見新古典舞團於 2010/10/21、22、23 臺北國家戲劇院之《傾杯樂》演出節目冊。

⁴⁵雅樂復興的工程分別申請了“杭州師範大學學科建設重大項目”，專案名稱為「南宋樂舞研究與中國樂舞體系建設」，專案合作單位為中國藝術學院、浙江省音協、市旅委；“杭州師範大學攀登工程學科類建設項目”，項目名稱為南宋雅樂舞復建與樂器一體化的學科建設。筆者在此論文將兩計畫同受訪者所謂的「雅樂復興計畫」做表述。

⁴⁶在樊榮於 2006 年所撰《越南雅樂的歷史與現狀——關於越南雅樂的調查報告》一文中，提及近幾年來恢復中國雅樂的倡議不斷被提出，而主要的做法是以“禮失求諸野”的觀點進行恢復雅樂的想法。

重要參考。UNESCO 聯合國教科文組織對於人類口頭非物質文化遺產代表作的選拔與支援，使得中國傳統音樂得以有復興的機會。

第三章 杭州師範大學音樂學院雅樂復興計畫之理念

杭州師範大學音樂學院雅樂復興計畫得以實行，在於獲得了政府對雅樂復建計畫給予大力的支持，以及雅樂復建的理念得以與中國希望能展示文化實力的願景結合。

第一節 雅樂復興計畫之動機及目標

杭州市除了西湖為中心的自然、人文景觀外，更具有歷史的重大意義，但曾做為文化與南宋都城的杭州市中，作為非物質文化遺產代表作的藝術為數不多，即使有，也是民間俗文化的遺產，因而對杭州來說要提升杭州歷史文化名城形象，身為代表傳統高文化水準的雅文化遺產—宋雅樂舞的復原顯得更為重要，因南宋雅樂舞可說是中國可以向世界展示泱泱大國的皇家氣派的重要手段之一，另一方面也是杭州市民可以增強文化自信與民族自豪感的方式。⁴⁷

現任杭州市政府現任的市委書記王國平，企圖將杭州打造成世界名城，此一構想與南宋的歷史背景相結合，提出了「南宋皇城大遺址」的一系列文化建設工程並且付諸實行，希望能藉由青石板、粉牆黛瓦、飛簷雕窗等景觀的構建，2000年便開始便對上城區的歷史街區進行保護以及改造⁴⁸，另外，從杭州本地的相關報導中也可得知杭州市政府的施政方向，除有形的景觀塑造之外，更進一步希望能夠有具深度文化積累的非物質文化遺產作為支撐，故即便已有一個「宋代千古情」這樣一個以宋代為主要賣點的旅遊景點，但其所提供不具歷史考證及其積累的歌舞劇性質之演出，已不能滿足於更深度的文化旅遊之需，因而市政府對於恢復南宋傳統雅樂舞此一計畫，可以說是全面的支持，並且立即撥款下來要求執行，劉青弋教授所言，而這對於復建南宋雅樂舞可說是極其關鍵的。以下是筆者採訪時劉青弋老師的說法：

⁴⁷杭州師範大學“攀登工程”學科類建設專案申請書

⁴⁸參考《江南攬勝》中〈清河坊：復活的南宋民間風情〉一文。

我們要跟杭州的非物質文化遺產結合起來，我們要跟他的整個城市建設結合起來，那麼這樣我們也才能夠獲得政府以及社會的支援，但是我們同時要考慮我們這個項目出來以後，我們是一定要能夠回報和回饋社會的，而且是一定能夠對城市建設要有所推動的，所以我們得到一個非常迅速的支援，因為市政府它支持杭州師範大學，它給他撥了很多款，同時杭州師範大學撥出五億建音樂博物館，等於臺灣幣就是一比四點四，咱們就一比四的話，也就是二十億台幣。

由於市政府企圖借著南宋大遺址的一系列文化工程，將杭州市打造成世界名城，因而迅速地推動關於南宋的文化復興計畫，而杭州師範大學的計畫便成為無形文化財中的一環，相關的有形文化像是清河坊、官窯以及南宋博物館等的保護以及重建，即可反映杭州市政府對於打造杭州市的構想，雅樂復興計畫便在這樣的一個政治的力量下得以有充足的資金，杭州市政府在王國平先生的領導下提撥了兩億的資金，讓身為學術單位的杭州師範大學進行研究與實踐，再讓這些成果服務杭州市、讓文化為觀光服務，這不僅僅是中國改革開放後提供給外來遊客的一種深度旅遊方式，也是杭州市得以藉此展現其文化實力的絕佳機會，更為產官學界一種極佳的合作模式。

杭州師範大學企圖藉由雅樂的研究與實踐，提升自身的科研能力，為未來成為博士點設立基礎，也讓別具歷史意義的杭州師範大學，藉由結合學術與觀光而提出新的價值性，杭州師範大學音樂學院除了視為杭州音樂院校最高學府，亦處南宋文化所在之外，也是學堂樂歌時期的重要見證，學院的前身是始建於 1908 年的浙江兩級師範學堂，魯迅、李叔同、葉聖陶、馬敘倫、劉大白、陳望道、朱自清等名師曾在這裡傳道授業，劉質平、豐子愷、吳夢非等文化名人曾在這裡完成他們的學業⁴⁹，至今，仍保留極具歷史象徵的「樂歌堂」于校區中。

⁴⁹杭州音樂學院簡介。

【圖 5】杭州師範大學音樂學院【樂歌堂】



(筆者于 2011/3/26 設于杭師大音樂學院)

由於，如此特別的歷史氛圍，故杭州師範大學音樂學院計畫將原來校地建設為「南宋音樂文化園區」，而以做為一個高等學府其教育的使命，而計畫中建構中國音樂博物館此舉，更多的是希望能將古老文化傳承下去的使命感與責任感，此外，田耀農教授也在受訪時，表達其對於杭州師範大學深厚的個人情感，以及對於杭州師範大學未來深深的期許，為使杭州師範大學音樂學院得以有更好的發展，不惜重金延攬各方專家，並成立音樂聲學實驗室、南宋樂舞研究中心、張世祥小提琴國際教學中心、藝術學研究中心、浙派琴箏研習所以及音樂教育研究所等研究機構。

【圖 6】杭州師範大學音樂學苑研究中心外景



杭師大音樂學院研究中心的招牌。(筆者于 2011/3/26 設于杭師大音樂學院)



杭師大音樂學院之研究機構外景及音樂教育研究所外景。(筆者于 2011/3/26 設于杭師大音樂學院)

不難發現杭州師範大學音樂學院的雅樂復興計畫，是多種意義層面的，除了可以對觀光客展示其雄厚的文化實力之外，另一方面，藉由採訪受訪者的過程也可得知，除了對於教育的責任以及民族尊嚴的樹立，也期望能夠在與亞洲國家交流時，能夠在同等的位置對此事進行研討。可見雅樂的議題是二十世紀的重大議題，進一步可將其擴大為傳統藝能的相關探討，由前一章節已可知東亞文化圈凡受儒家文化所影響的國家，雅樂皆在復興與保護的行列中，像是 1975 年的越南雅樂復興，以及韓國的雅樂復興。而韓國的雅樂復興以及日本的「雅樂里程計畫」影響了中國學界，也因此引導出的雅樂復興思潮的萌芽。除此之外，雅樂復興的計畫背後，仍有更深層的意涵涵蓋其中，有如田耀農教授所述：希望能藉由復建雅樂，對抗後現代的西方文化殖民，恢復民族的自信心，進一步能夠申請聯合國教科文組織的"人類口頭和非物質文化遺產代表"，將中國傳統高等文化進行傳承。

劉青弋老師則說明雖對於雅樂關注約十年，但真正引發對於雅樂復建的想法則源于韓國的國際學術研討會，之後又因希望能幫助日本瑞穗雅樂會的雅樂里程的緣故，一度拿出課籍費資助，但當時還未清晰的意識到自身的雅樂，但頻繁的接觸日韓雅樂機構，通過日韓至中國的尋根以及展示過去中國傳至當地的雅樂，也讓劉青弋老師對於雅樂復興有了想法，更進一步杭師大的雅樂復興計畫埋下了種子，以下為劉青弋教授說法：

雅樂回家這個概念是日本人所提，是他們策劃的，當然他們用「雅樂里程」，我們就是當時希望搞出一個活動，他們提出來以後我們覺得

非常好，當然我還沒有意識到我們自己的活態，我還不是非常清晰，所以這時候我是想幫助日本人。日本的雅樂回過來以後，讓我們中國醒悟到我們中國的雅樂，也醒悟到那東西在古代很好的流傳，就是說我們自己的東西要給它大力的做起來，是想要達到這樣的目的，結果後來這個計畫，在北京舞蹈學院也沒有受到真正的支持，我在很多地方都提過這個計畫，也都沒有受到支持，但是我曾經拿出我的課籍費的錢，支援了瑞穗雅樂社的服裝，一套服裝四千塊，在演《蘭陵王》，這個時候瑞穗雅樂會已經在北京舞蹈學院了，教了一些《蘭陵王》，就在那個時候我就已經開始意識到，我們可以來做這麼一件事情。

杭州師範大學音樂學院舞蹈系系主任馬麗萍教授就其支持雅樂復興一事提出觀點。有別于劉青弋老師受到韓國所舉辦雅樂研討會當中⁵⁰，韓國提問中國有關雅樂相關情形⁵¹的影響，馬麗萍教授首先則是在於校際對於東南亞進行華語師資培訓時，外國人對於中國傳統的提問，而對於中國的文化產生憂患意識，接著之後又受到日本、韓國的影響，進一步對於此計畫產生認同，也對於建設雅樂一事，表示支持與贊同。以下為筆者訪問馬麗萍教授所言：

我會那麼講是有那麼點憂患意識，那個時候是零五年左右吧，我不太記得具體是哪一年，我有一次是學校的國際交流中心給我一個任務，就是說我們學校和浙江大學它有一個語言的培訓，就是每年比如像泰國、東南亞一帶不是有很多華人學校嗎？它們有華語老師每年都來這培訓的，那培訓之外，他們想瞭解中國傳統文化的音樂舞蹈啊，當時就找了我們系，他們說他們想學這種民俗民間舞蹈，那也是傳統的一部分，可能是他們在教漢語的同時，可以教他們這種歌、教他們這種舞，那我就想說，既然來到浙江，我就叫另外一個老師去教浙江的一個民間舞蹈

⁵⁰ 韓國在 1997 年便以「東洋雅樂」為主題舉辦過研討會。

⁵¹ 劉青弋老師曾表示：韓國認為中國的雅樂消亡了，曾經問她中國的太廟是否存在之類與雅樂展演空間以及本身展演內容的問題。

__採茶，比較有江南特點這一種，那我就說我去給他們講個課，介紹一下這個傳統的民間舞蹈，講完了以後我就給他們介紹，我說：「如果你需要的話可以去買一些傳統舞蹈的資料。」然後我就陪他們去，在去的路上他們就問我一句話，那時我挺意外的，那時還不像現在，現在要是問那話就很正常，因為這幾年傳統文化，包括大家講非物質文化的保護上，講得非常多，那個時候還沒有，他們問說：「馬老師：你不覺得中國傳統文化的東西都丟掉了嗎？」他問得很直接，他說：「是不是都丟了？」我印象中我當時這麼講，我說：「可能舞蹈還好。」比如說我們舞蹈的保護上，你看我們這個學院派的體系，我們有學芭蕾的，但是我們有中國的，有民族民間舞蹈，所以我說實際上我們一直在傳承這些，因為民族民間的東西都是從民間提煉下來的，五十年代它一直傳承，五千年來它是沒有斷過的，宮廷的東西它是斷了，在明清，但是民族民間的東西它一直都在傳承當中，五十年代的這些很多的老教授就開始著重於這個介紹，就是從民族民間，明清很多流傳下來的舞蹈提煉出來的這種新的民族民間的教育，因為我想舞蹈我就這樣講，從內心情感上來講，我是不願意一句話否認掉，我們就斷了！事實上在民間來講，確實也沒有斷，那麼我說我們舞蹈是有這種民族民間的東西一直在傳授，因為他當時也看到我們的文化，看到我們的生活方式，覺得很多傳統文化的東西丟失了，所以他很直接地問了我這一句，我當時愣了一下，後來我回去是想了很長的一段時間，確實他講的是有更深層的一個意思，講了一個傳統文化的問題，其實他們可能在國外的環境當中，看到的東西更為敏感一些，其實講得有些東西是對的，所以我在想，確實看了這幾年也是發展得非常快，新的一代代對傳統文化的這個瞭解，實際上是越來越少的，所以從這個角度來講，確實有些時候有些憂患意識，尤其這幾年非常提倡這個非物質文化遺產的保護，然後看了韓國、日本對這個文化的保護，確實某方面比我們做的更早、更好，確實覺得應該去作一

些這種事情，只不過民族民間的東西一直都有傳承，我們講五十年代就有這種學科，我們每天都在傳授些民間舞蹈，但是宮廷舞蹈的確是斷掉了，所以現在在做這個工作，但是它意義很大，但困難也會很多，所以都一樣，音樂也是這個問題，包括你看現在的民族樂器也是大量的借鑒一些西方體系的東西，都是這樣的一個問題，但是我剛也講了，我有信心只要去堅持它，十年、二十年哪怕是默默無聞，對後人來講肯定是非常有價值的一件事，但靠一代的都完成不了。

除此之外，劉青弋教授對於雅樂復興一事，並不僅僅是在學科上的建樹，希望能夠在中國古典舞此一學科上，填補所缺漏的部分，更多的是希望能證明中國雅樂雖衰弱卻沒有消亡，並且更提及在經濟越發達之際以及對於自身文化的認識更為豐富之時，希望建構自己的東西為世界提出貢獻，劉青弋教授根據其對祭孔雅樂的調查與論證說明祭孔雅樂是由清宮廷直接傳承，並且劉青弋教授根據對舞童的調查，提出其看法：

它每一個朝代都重新制禮作樂，但是它的制度始終是延續下來的，它的結構始終是沒有變，它的功能也沒有變，只是各個時代的理解不同。這個是周代的、這個是明代的、這個是清代的、這個是民國的而已，如果我們用這樣一個概念來講，我們就可以看到清代、民國一直在祭祀，民國只停留大概是短短的幾年，好像是1913年蔡元培做教育總長的時候廢除丁祭，但是很快的1914年，然後到袁世凱稱帝就開始恢復丁祭了，我調查之後，很多孔廟是一直祭到1948年，都還有圖片在，1949年春祭搞不好還有，這個我先沒查到，後來表明是有。就是一直是沒有斷，那麼，民國時期的承傳元老、舞童，這些都是誰呢？那就是清朝人，你要知道，因為清代到民國到中華人民共和國，這三朝是非常短暫的，緊接著的。你要知道祭祀的舞童都是十一到十三歲的舞童，那麼它那個時候清朝十幾歲，他到中華人民共和一九四九年的時候他們多大年齡？清朝什麼時候亡？辛亥革命是1911年，他那個時候十幾歲，

他到一九四九年的時候，他是五六十歲，那麼，到了 1957 年的時候，吳曉邦（被稱為中國現代舞蹈之父，亦是在 20 世紀五十年代成立的中國舞蹈研究會的主席，後來又任中國舞蹈家協會的主席），我 2004 年的時候開始做吳曉邦的研究專題的時候，因為我要做視頻的東西，那麼就找到了他在 1957 年的時候，他帶著中國舞蹈研究會的成員，在山東的曲阜孔廟把祭孔的樂舞重新按照當時傳下的舞譜，參照的是民國時期袁世凱頒佈的服裝，用的仍是清朝的舞譜還有音樂、樂章，把祭孔的儀式拍成了電影。那麼，當時的祭孔是孔家的後代孫子，那已經是耄耋老人，耄耋老人那是多少歲呀？我看那個年齡起碼是七八十歲，他是七八十歲，他是清朝的，清朝過來的，五七年時，七八十歲他絕對是跨三朝的人，那麼五七年用的文武生，是中學生，他用的那些教的那些人，祭祀的組織，用的是 1931 年到 1938 年之前的一個樂舞的組織，就是像我們現在培訓機構，稱作樂會，就是那裡的老師和學生。所以他們可以說是就是專門學這個的。那個電影的資料拍下來，那絕對就是把歷史的保留並流傳下來了。所以 1984 年，恢復祭孔樂舞的時候，就是按照那個恢復的，而且當時 1957 年拍這個電影的時候呢，他們是到了湖南，也採用了湖南和廣西的經驗。因為湖南的那個時候是清朝的宮廷的樂師，曾去到那邊去傳授的，親自傳授的。那你說正宗，什麼是正宗，你這樣就有了吧。所以，到了一九八四年恢復的時候，民國時期跳舞的舞童都活著呢，到一九八四年的時候他們是少年年紀呢？那時候他們是五六十歲，因為民國時期傳的是清朝的人傳的，清朝的時候的人們傳的又是祖傳的，那他們就傳下來了。到了 2009 年的時候，就是祭孔的那一天，我還去採訪了雲南的一位活著的舞童，民國時期跳祭孔樂舞至今還活著的舞童。他在一九五七年還把這個祭孔佾舞複建在舞臺上去參加比賽呢。一九八四年的時候，他也把這個祭孔佾舞複排了。因為中國除了山東的孔廟之外，雲南的建水的文廟是第二大文廟，全國第二大的文廟。

我問過他所用的那個舞譜，他說就是乾隆八年頒的那個。後來到了 2004 年以後，全國各地許多地方都恢復了祭孔對吧。很多都作的是清代的舞譜。那你想想看，我有沒有理由認為中國的祭孔的雅樂包括佾舞是通過民間——因為它通過民間的祭孔，就是直省祭孔，它就不是屬於皇宮，但是他的制式是一樣的，那你說它是不是被活態的保存下來了呢？例如我們常說，中國的宮廷舞蹈我們自己沒有了，被人家日本、韓國保存下來了，我就想請問，日本經過歷代的戰亂，它也中間停了好多年了，韓國也是經過戰亂，它也經過很多年斷裂，它們的宮廷樂舞也都後來修復的，也是通過舞童或者是通過文獻修復的，那我們的修復為什麼就不算了呢？對吧？所以這是我對學界的一個誤解的修正，這是經過多年的調查後，我的一個想法。

第二節 南宋樂舞研究與中國舞蹈體系建設計畫

《南宋樂舞研究與中國舞蹈體系建設》是與中國藝術研究院、浙江省音樂協會以及杭州市旅遊委員會合作，其目標是要恢復中國南宋時期雅樂舞，構建中國樂舞演藝與教育體系。有感於歷史原因，使中國當代的舞蹈演藝體系是照搬西方的體系，導致中國樂舞演藝教育體系的消失，因而希望能藉由此計畫為建設中國文化特色的樂舞演藝與教育體系提供理論與實踐的基礎。另一方面，由於杭州為南宋都城以及國家級優秀旅遊城市，因此希望藉復原南宋的雅樂舞，提升杭州歷史文化名城形象，擴展杭州市的演藝視野和旅遊文化產業，重振泱泱大國的皇家氣派和風範，向世界展示中國的文化形象，增強杭州市民的文化自信心以及民族自豪感。

此計畫分為十個步驟進行⁵²，依序為：

⁵² 引自杭州師範大學學科建設重大項目申請書，項目名稱：南宋樂舞研究與中國舞蹈體系建設。

- 一、籌建南宋樂舞研究與傳習中心，
- 二、對史料進行挖掘整理，及對遺產的保護作現況的調查研究，
- 三、邀請本領域專家講學、研討，
- 四、舉辦“唐宋樂舞回家藝術展演暨宋朝時期中日韓三國樂舞文化交流”，
- 五、複製樂器、服飾、舞具，
- 六、復原南宋雅樂舞代表作，
- 七、推出“中國南宋雅樂舞代表作”專題演出，
- 八、成立“中國樂舞藝術團”作為提供國家迎賓、慶典活動的表演，
- 九、復建南宋雅樂署和雅樂舞表演場所，
- 十、形成中國樂舞演藝模式與中國專業教學與課程體系。

此計畫為三年的建設計畫，在經費的運用上，共有三個單位提供此計畫經費，總經費為人民幣 2750 萬元，其中由政府所撥經費人民幣 1375 萬元，自籌經費為人民幣 1375 萬元，自身部門配套經費人民幣 91 萬元。

管理的體制採用采專門研究中心負責制的管理辦法，以及省級重點學科、省籍人文社科基地資源分享運行機制，成立“南宋雅樂研究與傳習中心”，專門負責計畫的申報、各項研究專案的推展，也就是在既有的學校單為中，另外設立一個獨立的單位，聘請專職研究人員負責此事的籌備以及後續研究，進而將其成果由杭州師範大學音樂學院的樂、舞專家進行執行。人事的配置上，以計畫主持人為專案總負責人，以五個獨立領域學有專精的專家，作為各個子計畫的領導，並由杭州師範大學音樂學院的專家進行執行，以下【表 4】《南宋樂舞研究與中國舞蹈體系建設》為人事配置表：

總專案負責人	田耀農						
《南宋樂舞的舞蹈與服飾復建研究》							
子專案負責人	劉青弋	主要成員	馬麗萍	毛曉春	張薇		
《南宋樂舞的音樂復建研究》							
子專案負責人	田耀農	主要成員	田剛	欽麗麗	王維平	楊孜孜	于鐘
《南宋樂舞的史料與美學研究》							
子專案負責人	鄭祖襄	主要成員	王同	楊九華	南鴻雁		
《南宋樂舞的樂器與舞具復建研究》							
子專案負責人	杜亞雄	主要成員	孟凡玉	李榮有	楊易禾	盛秧	
《南宋樂舞的舞臺製作與演出組織》							
子專案負責人	裴華東	主要成員	呂靜		楊波		

此雅樂復興除分為兩個計畫專案：除了杭州師範大學學科建設之“南宋樂舞研究與中國樂舞體系建設”之外後續還有“攀登工程”學科類建設專案，“南宋樂舞研究與中國樂舞體系建設”專案與“攀登工程”之人事規畫相似，皆是以各自負責其專業研究領域部分，再將科研成果進行交叉運用。

但此計畫與“攀登工程”學科類建設專案的側重點不同，第一、此一計畫主要提供在於雅樂復興計畫的前期籌備及科研，其前期成果主要體現于中日韓的研討與交流，後期成果則為“中國南宋雅樂舞代表作”階段性完成以及學術研討會與論文集的出版，且此成果更架設網站作為一個公開共用的資源；第二、此計畫主要目的是作為樂舞一體化的學科建設的理論支援，以及實踐可行性的實驗，因此規劃以學校人力資源結合獨立單位的研究資源和旅遊單位、相關音樂單位的資金，成立“國樂舞藝術團”作為一個以南宋樂舞為展演特點的團體，作為未來長期建設「南宋音樂文化園區」之活態展演計畫的準備。

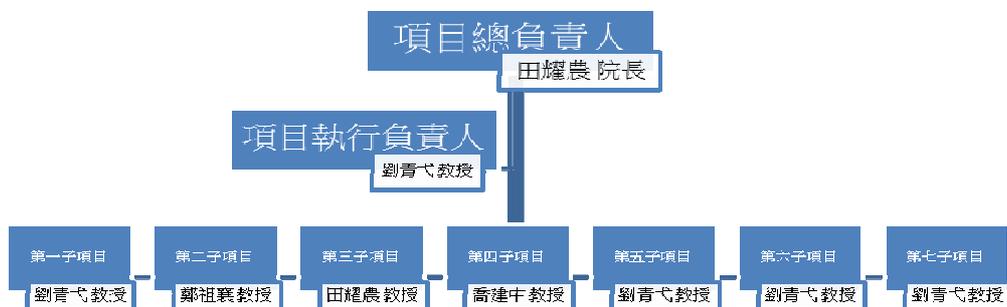
【圖 7】南宋樂舞研究中心及中國音樂博物館籌備處外景



(筆者于 2011/3/26 設于杭師大音樂學院)

第三節 南宋雅樂舞復建與樂舞一體化的學科建設

此計畫主要延續「南宋樂舞研究與中國舞蹈體系建設」，並且更深入進行研究且擴大建設，作法是採多人共同研究製作，並各自負責專業領域之研究，將整個計畫依據不同性質之主題分為若干子專案，各專案均有一子專案負責人，然後共同執行，並將成果與「南宋樂舞研究與中國舞蹈體系建設」之成果進行交叉應用，使各個子專案的成果在得以相輔相成之餘，兩專案計畫亦可互相補足短期與中長期的科研與建設之限制。以下【表 5】是《杭州師範大學“攀登工程”學科類建設專案申請書》的人事管理組織結構以及各專案負責人⁵³：



⁵³參照《杭州師範大學“攀登工程”學科類建設專案申請書》

第一子項目名稱：作為前期工程的「中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會暨傳統雅樂舞代表作展演」，此為目前已完成專案內容。執行成員有：田耀農、呂靜、楊九華、楊波、馬麗萍、鄭祖襄、王同、徐其虎、徐冰鳳、張薇、閔俊麗、方曉、謝琦、段瑞雷、吳曉陽、張宗福、裘思凡、安俊汝、鄭潔、楊旭東、毛曉春。

第二子項目：南宋樂舞史料彙編。執行成員有：丁同俊、康瑞軍。

第三子項目：南宋雅樂舞考古圖像史料集成。執行成員有：田剛、蔣燕、段瑞雷。

第四子項目：南宋雅樂舞的音樂復建研究。執行成員有：李榮有、孟凡玉、杜亞雄、黃虎、溫和、王震。

第五子項目：南宋雅樂舞代表作復建研究。執行成員有：馬麗萍、張薇、裘思凡、楊旭東、安俊汝、鄭潔、李偉淳、黃德俊。

第六子項目：南宋雅樂舞的舞臺、舞具和服飾研究。執行成員有：楊波、馬麗萍、張薇、方曉、謝琦。

第七子項目：亞洲傳統雅樂舞學會及其學術交流活動。執行成員有：田耀農、喬建中、鄭祖襄、杜亞雄、王同、楊九華、徐其虎、徐冰鳳、楊波、馬麗萍、張薇、方曉。

此一計畫從 2009 年起至 2013 年結案，此計畫有一下目標：一、建立統雅樂舞小型資訊資源庫，不僅完成論文集與專著，更欲編輯南宋雅樂舞文獻資料一套；二、建立傳統雅樂舞展演場所以及舞具和樂器；三、學演傳入韓國以及日本的宮廷樂舞；四、復原傳統雅樂舞；五、考證與翻譯宋代樂譜及舞譜；六、配合”杭州中國音樂博物館”的開館製作”南宋雅樂舞專場”的舞臺演出作品；七、形成以南宋樂舞理論為研究及實踐領域的創新團隊，並將成果導入教學，進一步為設立博士點奠定基礎。

另外，由此計畫細項可以得知，杭州師範大學音樂學院為加強”中國文化圈”之間的學者交流，與日本宮廷雅樂部、瑞穗雅樂社、韓國國立國樂院、呈才研究院繼續合作交流關係，且舉辦”中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會暨傳統雅樂舞代表作的展演”，並成立了東亞傳統雅樂舞研究學會，由此可見杭州師範大

學的南宋雅樂舞復興計畫中，一方面藉由學習傳至日本、韓國的古代傳統雅樂舞之外，亦希望能組織中國團隊，藉由中國本身的科研能力復建一系列傳統雅樂舞劇碼。

此計畫中明確的闡明各子專案所需完成的細項，包括南宋雅樂譜以及考古史料集成、破譯德壽宮舞譜，南宋時期舞臺一座，樂隊服裝 300 套等，舉凡科研成果到具體的演出佈建與空間建設，相較於前一計畫「南宋樂舞研究與中國舞蹈體系建設」來說，以量化的精確資料來作為審核其完成度的指標，另外，此一計畫延續前一計畫的科研成果進一步深入之外，包含空間、道具、服裝、樂器等硬體設備為此一計畫的復建重點，最終，此兩計畫不僅僅是為了“杭州中國音樂博物館”提供活態展示，也預計在市政府所推動的“南宋皇城大遺址”中發揮軟實力效應。

另外，比較「南宋樂舞研究與中國舞蹈體系建設計畫」與“攀登工程”學科類建設專案的「南宋雅樂舞復建與樂舞一體化的學科建設」兩計畫後，不僅僅會發現兩計畫具有延續的性質，除了得知前者可以說是前置的計畫，後者可以說是延續前一計畫進行延伸之外，子項目由五項增加為七項，人事的配置呈現擴增的情形，並在原本的科研團隊中，增加了喬建中老師的團隊進行樂器複製的研究與執行。

第四節 南宋文化園區與中國音樂博物館的規劃

關於南宋文化園區的規劃與中國音樂博物館的構想，從《今日早報》於 2010/2/3 由楊清所編輯的〈復原戰國編鐘和北宋大晟鐘〉一文中便可得知：

2009 年，杭州市委、市政府作出將杭師大玉皇山校區轉型建成中國音樂博物館的決定，重打“南宋牌”和“音樂牌”。

中國音樂博物館的總體定位將是：以中國音樂文化展示為主題，以南宋音樂文化展示為特色，建設“中國南宋雅樂舞”項目，以山水園林

為依託，集收藏、研究、培訓、資訊、演藝、旅遊等功能為一體的專業化、平民化的國家級博物館，同時也是一個旅遊綜合體。

【圖 8】此為中國音樂博物館及整個音樂文化園區的空間設計看板：



(2011/03/26 筆者攝于杭州師範大學音樂學院)

由於政府欲將杭州師範大學音樂學院改建為收藏、研究、培訓、資訊、演藝、旅遊等功能為一體多功能文化園區，因此杭州師範大學音樂學院，便擬定將校園內的虛擬空間⁵⁴做一有效的利用，主要的空間規劃中包含古庭院、音樂廣場、音樂學術廣場、戶外餐飲、社交庭院、八音閣、遊客資訊中心、音樂圖書館、可移動戲臺、戶外廣場，並在其中設有音樂酒吧、音樂書店、戶外劇場、南宋

⁵⁴ 閒置空間。

音樂演藝廳、音樂學術報告廳、音樂廳、餐廳/音樂咖啡吧、音樂研究中心、培訓中心、賓館。其中僅有中國音樂博物館以及八音閣與可移動式舞臺為全新建設的建築工程，其他的部分以改建的方式進行重新整合，所提出的建築改造策略為將現有的建築牆面添加一層高性能的保溫隔熱層，並覆蓋以中國傳統的密縫灰磚，把整個園區統一為一個整體。

【圖 9】南宋音樂文化園區建築模型圖：右上角的八音閣主要是由中國八音分類法的概念進行發想，以八個獨立空間建構而成的多媒體視聽中心。

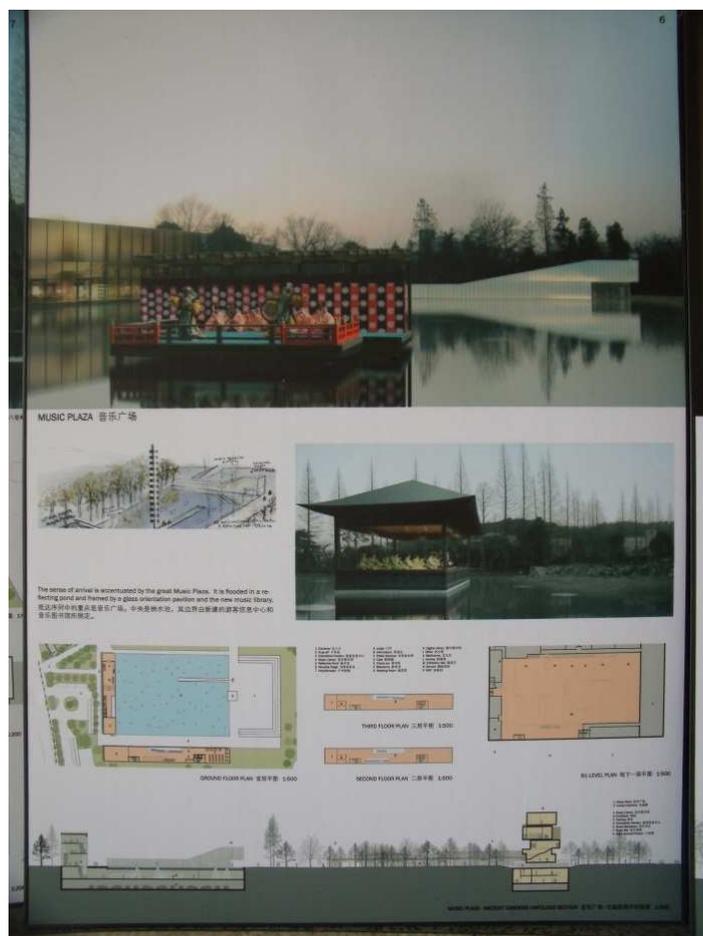


(2011/03/26 筆者攝于杭州師範大學音樂學院)

另外，在音樂廣場中的可移動式舞臺，為立於湖上之水中舞臺的設計，可以發現主要是依據日本現有的雅樂舞台為範本，而此舞臺是來自中國六朝時出現的一種專門用於奏樂的舞臺，由於宮廷已不存在，因此在奏樂的場所來說，則勢必須搭建舞臺進行展演，然而相較于陳暘《樂書》卷 105” 俗部·八音·匏之屬”

的熊羆案，日本的這種舞臺與宋時用於鼓吹的熊羆案有出入，熊羆案因舞臺四周下方以熊羆百獸雕刻裝飾而得名，由於方便搭建搬移，亦多用於燕樂表演。在劉青弋教授發表于「2009 年的中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會」的論文中⁵⁵提到，相較于陳暘《樂書》卷 105” 俗部·八音·匏之屬” 的熊羆案，此種舞臺更似敦煌石窟中盛唐時壁畫中的台榭。可得知相較于陳暘《樂書》無法得知尺寸的圖樣來說，目前無論是樂器的複製或是舞臺的製作上，仍傾向參照現今仍存在的實物來做為主要的參照，也就是在這個計畫執行的理念來說更強調「眼見為憑」。

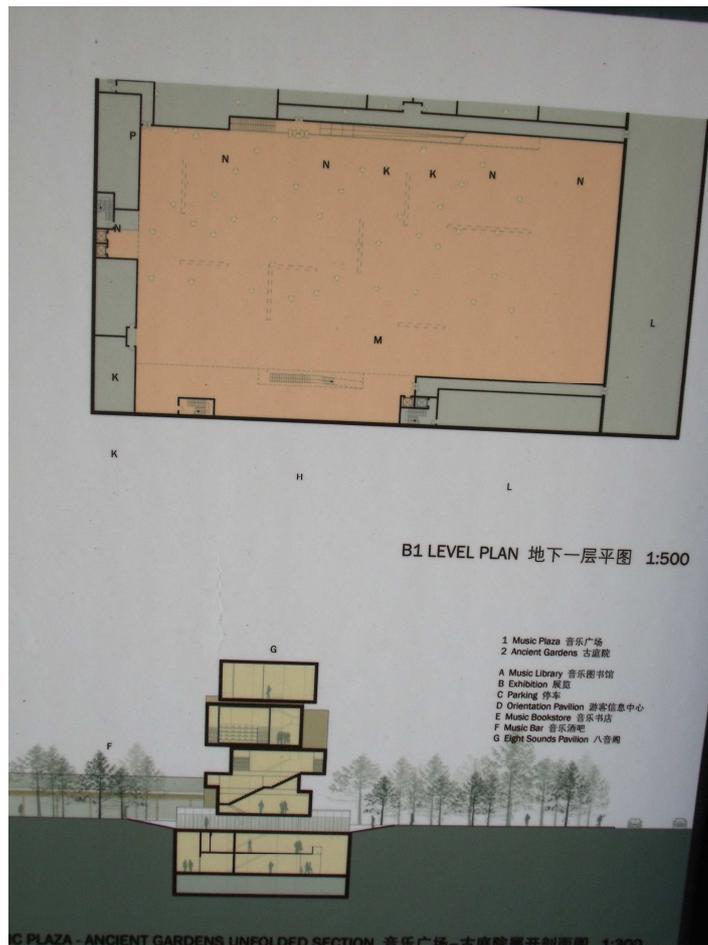
【圖 10】湖面上的可移動式舞臺預覽圖：



(2011/03/26 筆者攝于杭州師範大學音樂學院)

⁵⁵ 〈在日本雅樂傳承的複雜性中探尋文化交流的歷史軌跡〉

【圖 11】南宋音樂文化園區第一下層平面圖：



(2011/03/26 筆者攝于杭州師範大學音樂學院)

第四章 杭州師範大學音樂學院雅樂復興計畫之實踐

筆者訪問期間(2011/3/23-2011/4/6)可以得知，對於南宋雅樂的製作上仍停留在研究的階段，已經進入執行時間的主要在樂器的製作部分，因而對於杭州師範大學相關樂舞展演方面，以 2009 年中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會為焦點，進行提問得出的結果，得到對於雅樂與雅樂舞概念不同視角的解讀。

第一節 中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會及對雅樂的認知

田耀農教授對於雅樂的理解是建立在訓詁學的概念上面，其認為雅與俗是一個對應的概念，「雅」在更早的時候，它的讀音和夏、商、周的「夏」讀音是一樣的，都讀做〔ga〕，後來演變成雅和夏成了兩個不同的讀音，唐代的雅樂傳到日本後，日本稱雅樂為〔gagaku〕，依然保留著〔ga〕的讀音，周在滅商時為了其正統的統治地位，並將奪回政權視為理所當然，將自己視作夏人的後裔，稱自己作為〔ga〕人，但為區別商以前的夏，使用了一個同音字「雅」來代替，故周人所使用的語言就是雅言、詩為雅詩、樂為雅樂，這便是廣義的雅樂。又由於周天子是國家的中心，周天子的國都也是全國政治、文化、經濟中心，於是這個雅字又派生出正統的、中心的詞義，後來就把這正統、中心的位置就叫做雅，其行為、語言以及他所作所為整體都是雅的，反之遠離的、邊緣的地區其語言、行為都是俗的。我們可以看出對於雅與俗的概念，是為中心和邊緣的概念。而雅樂包含兩類：第一類是史詩性的樂舞，比如「六代樂舞」；第二類就是祭祀活動中的樂舞，把這兩類音樂統稱為雅樂，但是在先秦時候，他們先秦人不叫雅樂的，後來所說的雅樂他們往往稱“先王之樂”或“古樂”。“雅樂”一詞最早見於《論語·陽貨第十七》：“惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也，惡利口之覆邦家者。”雖然“雅樂”出自孔子之口，但是這個詞卻沒有得到廣泛使用，“雅樂”在《論語》中也僅出現過這一次，而稍後成書的雜家巨著《呂氏春秋》就沒有再使用“雅樂”的稱謂了。根據黃虎老師的觀點，雅是正音，最初就是周代周天子他們所規

定的一整套禮樂制度之下所使用的一種音樂，除了他規定的之外，其他的都是非雅樂。更進一步的來說，雅樂是源于周天子，在當時西元前 11 世紀—所謂的周天子制禮作樂的那個時期，為了達到統治手段、形成約束力，定使其心悅臣服，便想出了「禮變亦樂同統」的辦法，禮它只是一種規定的外在形式，至於內的認同感便依靠樂，與禮相對應的是宮懸、軒懸、判懸、特懸，禮在外在起作用，而樂在內在起作用，於是建立起一個國家金字塔式的由上往下的一個統治，這是最初的這個音樂所起的作用，直到宋代一直到清代，雅樂一直是存在的，只不過是在不同時代的時候運用的場合在變化。隨著周天子的力量的下降，春秋時孔子所謂的禮崩樂壞，便是在用樂上不符合禮的規範，再加上戰亂之故，宮廷的這樣禮樂人士也可能因為這種戰亂，流向民間的同時，雅樂與民間本身固有的鄭聲便交融在一起。這是在春秋戰國時期的一個特點，那麼在往後的時候，雅樂反倒是越來越普遍化了，宋史記載整個連用譜子的人下來要達四百多個人，所以這套制度在兩千年文明當中，它是一直存在而且一直在發生作用，包括現在的等級觀念當中，恐怕背後還有它的力量在存在，很有可能是受到歷史的這種內在規律的影響。但前述是雅樂最初的一個規定，但在這種規定之下，慢慢的在音樂形態上形成特點，比如說莊敬、速度緩慢，他在後面的時候，當把這種特點慢慢越來越泛化後，已經超出了原本周天子所規定，而成為禮樂制度上所表現的音樂的特點，不是指它規定的內容，而是變成一種特點，因為最初的時候規定的內容，他並未規定特點，但在這種規定下所形成的用樂的特性便成了雅樂。

洛地先生認為所謂的雅樂是禮的活動的一個統稱。雅樂、燕樂都是宮廷的，雅樂的雅不是文雅的雅，不是雅和俗的雅，是《詩經》的中風雅頌的雅，不是那個文雅粗俗的雅，燕樂也叫宴樂，宴就是吃飯喝酒，雅樂很難說到底是文雅還是粗俗。對於雅樂的內容則是引用三個歷史典故來說明：第一是染指的典故，解釋受到國王所招待進行雅的活動的大臣的故事，因為無法食用龜肉，而將食指伸入當中沾染；第二是以《水滸傳》所記載宋時皇帝聞「韶」而至李師師住處的紀錄，以及雲韶院失火的史料，提出雲韶院事實上是宴樂【le`】之地，也因此孔老夫子才會：「聞韶，三月不

知肉味。」而非「聞韶三月不聞它音」或「聞韶三月不知俗聲」；第三是武成之樂，提及武王伐紂前，為了禦寒以及提振士氣，立了文王的木祖，並且敲鼓、喝酒、吃東西，然後鬧一晚上，天一亮便沖出去攻紂，這大概就是武成之樂，這就是雅樂。

田耀農教授提到「2009 年的中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會」為此計畫⁵⁶的序曲，一方面為搭建國際交流平臺，另一方面也希望能請專家學者共同來對此事進行商議，因此在此會議中中國所提供的節目，依王震教授所述，此次展演的內容是南宋樂舞計畫初期的成果，馬麗萍教授則進一步指出，「2009 年的中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會」所提供的節目，只有劉青弋教授複排的清代《文廟祭奠樂舞》是為雅樂的代表作，其餘的節目皆是當地悠久歷史的樂舞，並非雅樂。從節目單中，可見其節目中郭昞的作品便可推至宋朝，薑夔的作品也是學術研究的南宋樂舞的重要史料，因而對於雅樂外延所涵蓋之內容界定不同的理解，將影響對於雅樂本身的範圍界定，劉青弋教授在提及雅樂此一概念時說到：

那麼首先都在制禮作樂，那麼關於雅樂有兩個定義，一個就是認為只有周代的東西才是雅樂，其他的以後就不是了對吧，但是在我的認識來講，就是說周代的雅樂是它的起源，就是它形成概念和形成制度的東西，或者是它正宗的根源所在，那麼就是說它流傳到後世，只要它在整個制度和它的功能，包括形式、功能、本質它都一致的時候，應該說它也是，因為這種活態的藝術它本身就在不斷的發展中，它就在不斷的選擇、不斷的變異，不斷的形成新制來講，就像一條歷史的河流，它永遠不是那一段，但是它河流裡面的因素是一致的，它還是一條河、一條歷史的河一直留在這裡，我們不會因為我們今天的黃河不是古代的黃河，我們就說它不是黃河，但是今天我們河水流過來了，它永遠不是周代那

⁵⁶ 雅樂復興的工程分別由「南宋樂舞研究與中國樂舞體系建設」與「南宋雅樂舞復建與樂器一體化的學科建設」所組成，因此筆者在此論文將兩計畫同受訪者所謂的「雅樂復興計畫」或「此計畫」做表述。

時的河水，這歷史是人永遠不能踏進同一個河流，即便是周代的那個東西一直傳到今天，一直就是說沒有斷的傳到今天，它依然不是周代的那個東西，因為人的偶然的變異和各種因素的必然原因，都會造成這個東西，所以就是我認為，因為個雅樂是個狹隘的特定的概念，我們講的專用語，一個特定的概念，所以我說中國雅樂最有代表性的就是它的制度，它的等級制度，它的這個包括它的整個樂志，它的樂器的規定性，還有它的文舞、武舞，我們從舞蹈來講就是佾舞，你看看它每一個朝代都重新制禮作樂，但是它的制度始終是延續下來的，它的結構始終是沒有變，它的功能也沒有變，只是各個理解不同，這個是周代的、這個是明代的、這個是清代的、這個是民國的而已…

劉青弋老師更在此概念的認知之下，進一步提出「雅樂舞」此一概念，用於「2009年的中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會」，目的為能更廣的容納使用古代樂譜經過復原、發展後，或具創作性質的東方高等文明的樂舞。若中國對於雅樂的關注是來自於他國的影響，則雅樂更廣義的範圍將會等同於宮廷樂，在日本與韓國對於相對西樂之外的宮廷樂皆稱雅樂，而中國一開始傳至日本、韓國的唐樂呈才皆屬中國宮廷燕樂系統。另外，筆者參照多筆研究雅樂相關之論文，學者普遍認為雅樂是宮廷祭祀天地、宗廟以及朝會時使用的音樂，而雅樂一詞初見於《論語·陽貨》載”子曰：「惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也，惡利口之覆邦家者。」，而禮樂一詞的內涵則是聚焦於其作為為禮而形成的功能性，但就使用場合則與雅樂為同一概念，因此對於雅樂的定義來說，狹義的雅樂並無爭議，是為中國祭祀、朝會所使用的樂舞，甚至隨著不同朝代的用樂規範，有時也用於特定的公開燕飧場合，而以廣義的雅樂定義來說，其外延所涵蓋的內容具體為何，有著不同的看法。但劉青弋教授亦提到，由於杭州師範大學的整個雅樂復興計畫，最終是作為博物館所欲呈現的活態作品，因此最終目標是做出能夠經得起考證，具有學術價值與意義的成品。

對於此次的活動，提出較具體做法以及建議的是王維平老師，就他以自身演

唱《鬲西梅令》提到他在復原古代樂曲方面關於歌唱的部分，所借鑒三個部分元素：

你可以參考姜家鏘(中國古典詩詞唱法)與姜家彪，姜家鏘借鑒民歌以及婺劇的元素，再有歷史背景材料才会有韻味。

在風格上，首先加花我是模仿古琴的擦弦的聲音，...像是陽關三迭第二點是吟詩作賦的詩詞吟唱，然後就是像日本韓國的管子。

之所以未採用美聲唱法的原因則是認為此次作品的呈現上，根本上與西方美聲唱法是距離的，也發表對此一計畫的看法：

像我在歌曲裡唱的是帶有哭腔的，還有很不規則震動的顫音，美聲講求的是聲音的統一和圓潤，我還在其中加了一些破裂音，這些東西是在美聲中沒有的。

王震老師以及王維平老師，也在實際的參與演出後進一步提出對於雅樂復建計畫的看法，以下為王維平老師的想法：

對於雅樂復興這個計畫若作為古董的還原，我是覺得沒必要也做不到的，因為原本的東西就已經消失了，在這個時代我們都有懷舊、弘揚以及復興的想法。對於雅樂舞的研究，主要就是要關注知識的層面，其實大家心裡都沒有底，但是沒有權威的問題，沒有對與不對的問題，唯有透過充分的研究才能夠達成。比方說，我們能演奏古箏、古琴的效果，透過模仿的手段，他與西方美聲不同的是，它的顫音是拉長之後才有漸強，美聲則是一出來就有規律的顫音。其實那都是在探索，多方面演唱的背景越豐富，表達作品就越豐富。

以下為王震教授更在提供宋代尺八的研究成果⁵⁷之餘，提及對於雅樂復興計畫可行作法之論述：

1、 加強國際間的音樂文化交流

音樂文化的交流是人類音樂生活的重要組成部分，也是發展音樂文

⁵⁷ 參照附錄訪問王震教授的訪談稿。

化的有效途徑。在長期的歷史發展中，世界各族人民通過各種形式的音樂文化交流，互相學習、取長補短，不但提升了本民族的音樂水準，也促進了他民族音樂建設的發展，使人類音樂文化呈現出姹紫嫣紅、爭奇鬥妍的繁榮景象。南宋樂器的複建需要借助國際間音樂文化交流這一巨集闊背景。就拿尺八來說，我們應當在回顧尺八演奏藝術的發生、發展的同時，總結、交流日本尺八傳承發展的成功經驗，使“尺八”這一歷史珍寶“還之於民”。

2、 召開國際性專題學術研討會

邀請國內外相關社團來學校講學，組織學生積極與嘉賓社團互動，開拓視野、溝通資訊、開闊眼界、增長知識，召開各種類型、各種專題的國際學術研討會，出版研究論文專集，為南宋樂器的新繁榮推波助瀾，使古老的民族文化得以傳承和發展。

3、 組建中國樂舞藝術團器樂分團

我院的“中國樂舞藝術團”已初具規模，作為其中一部分的器樂分團也應該儘快組建。其中包括複建南宋樂舞的吹奏樂器、絃樂器、彈撥樂器、打擊樂器等。而眾多樂器中又以尺八樂器的複建最艱巨，也最重要。我們可以聘請日本尺八專家來校授教，組織鼓勵學生作為自己的第二專業來學習，開設選修課程，讓師生積極參與樂器的傳習與研究。並組織相應的教師力量搜集整理相關資料、互譯樂譜、編寫教材、創作作品，積極地投入到南宋器樂的複建工程中來。

4、 舉行多種形式的課外藝術活動

加強藝術實踐，開展豐富多彩的音樂會，展演教學研究成果。利用學生教育實習的機會，把南宋樂器帶進中小學課堂，讓中小學生也能欣賞到我國古老樂器所呈現的藝術魅力，更進一步瞭解我國優秀的傳統文化，使南宋樂舞的傳承永不斷線。

第二節 中國音樂博物館多重分類法與展示

筆者採訪黃虎老師時，他更進一步為我解說其中國音樂博物館的構想。中國音樂博物館是由五個專題館共同構成，分別是中國音樂史館、中國樂器館、世界音樂館、宋代宮廷音樂館、浙江音樂館。中國音樂史館的部分呈現的是從古代史一直到近代史，由於每個朝代發現的樂器不一樣，因此便以歷史為序，也就是以時間作為呈現的軸線；樂器館的部分則分兩個部分，第一部分依照 H-S⁵⁸分類，主要是因為樂器為主體，也鑒於中國音樂博物館面向的觀眾不全是中國人，如果是中國人或許大家更能理解的是吹拉彈打，但當觀眾不全是中國人時，因此當應樂器本身的類別歸類來展示它，故以樂器本身的內在規律進行劃分的 H-S，用以樂器發聲的方法來分類是最合適的，第二部分則是按照樂種來分，由於很多民間樂種使用特殊的樂器，但這些樂器在其他地方不用，像是舟山鑼鼓、有江南絲竹、有十番鑼鼓、有西安鼓樂、有山西八大套、有山東鼓吹，而這些特殊的樂器配置正是其特殊性之所在，因此以樂種的方式呈現便凸顯意義，但若使以 H-S 分類法呈現則意義其實不大。以下直接采黃虎老師受訪時所呈現想法：

那曲笛一出來那是昆曲的，那板胡一出來就是秦腔的，那梆子一出來就是秦腔的，那這一組樂器我去按照它戲臺上的這種座位，甚至於可以吧它全部做出蠟人，就讓它展示它戲臺上演出的狀態，我們拍一組照片然後就把它作為蠟人，這完全可以，在蠟人上面放上真正的樂器就可以了。妳比如說，這來了一個昆曲樂隊，它在這裡演奏我就做一個蠟人，它的演出方式、樂器、服裝、位置圖、他的座位排列全有了。

⁵⁸H-S 分類法 Hornbostel - Sachs classification：是指 Erich von Hornbostel 以及 Curt Sachs 於 1914 年，藉由採用杜威十進位分類系統(Dewey decimal system)對樂器進行劃分而成，此分類法並不限於特定文化，而是採用樂器發聲之振動源作為分類標準，以 000.000(Hornbostel - Sachs number) 的數字方式做為分類系統的標示。主要分為五大類：膜鳴樂器(idiophones)、體鳴樂器(membranophones)、弦鳴樂器(chordophones)、氣鳴樂器(aerophones)、電鳴樂器(electrophones)。

除此之外，在樂器博物館中所希望呈現的方式有三種：靜態、動態以及互動。靜態展示就是純樂器的展示；動態的比如說，在展示蠟人的同時，就可以一邊放視頻資料，聽著音響感受到了他們這個樂隊的人；而互動的就是在這裡一些推行一些遊戲，因為現代人越來越喜歡參與所做的設想。黃虎老師進一步說道：

而且這兩個館——中國音樂史館和中國樂器館，這是我們五個館的一個重點。第三個館就是南宋音樂館和浙江音樂館，這是我們的特色館，那來就是世界音樂館，是為我們教學在考慮，因為我們有世界音樂這門課，那們你在教世界音樂的時候，如果能結合這一種真正的樂器來教導，那這個效果就不一樣對不對？我們現在的雅樂的復原的這個工程，其實就是在這個宋代宮廷音樂館，在這裡頭我們的想法就是，你比如說，宋代的這種編制，你比如說四百多人的演出，它一年可能就一次兩次了，平時的時候法是小規模的，比如說它可能就是一個特懸，或是一個軒懸，它一、二十人演，因此大的樂器我們在那展覽的。

基本上樂器都是做兩套，一套進行演出一套則是在博物館做展示，比如說像編鐘。另外，由於考慮到現代人對於音聲的審美觀，因此在表演的那一套樂器，經過計算然後進行修改，使其更能符合現代的音樂審美。以下是筆者訪談時黃虎教授所言內容：

這肯定會考慮到，只不過就是這個編鐘搬運的不方便，我們就會放在一個地方，在使用的就使用，然後展覽的就放在那也不動，另外一點，我們是從音律上來考慮的，表演的這一套是我們叫復原，展覽的那一套叫複製，因為複製那一套音律不好聽，復原的這一套我們會考慮現代人的審美耳朵，從我們音響學的角度來看，好聽一些。我們去按照它的銘文，然後再通過計算，怎麼樣出來以後這種音律更容易讓現代人的耳朵接受。

關於大晟鐘的製作上，杭州師範大學音樂學院，特別聘請武漢音樂學院大晟鐘研究權威李幼平教授進行大晟鐘的製作，依據李幼平教授的研究，宋代編鐘之

特點是形制⁵⁹相同、大小一致，音高則是由鐘體厚薄來決定，分為大、中、小三種依序為正聲、中聲、清聲三種：分別以十二正聲(八吋七分)加四清聲、十二中聲(九吋)加四清聲組合，律制洽合魏和津律，依八卦、時辰、節氣而使用，使用場合有堂上、殿庭，使用種類有歌鐘、編鐘、搏鐘，若是 36 虞，編鐘就需要 336 件，至今尋得的大晟鐘共 30 件，包含由金人改「大晟」為「大和」的鐘體。雖然以 D 為黃鐘邏輯起點的十二律有五件，以 C 為黃鐘邏輯起點的鐘有十二件，但因杭州師範大學音樂學院有演出的需要，因此契約上承諾要做 74 件鐘，依據杭州師範大學音樂學院的演奏需要，將應鐘訂為國際標準音高 440HZ。另外，李幼平教授更提到其曾赴韓國考察，韓國雖然迄今使用大晟鐘，但韓國國立國樂院的目前保存的大晟鐘，並非宋代大晟鐘原物，應為明朝後的製品。

由此可見，因此南宋雅樂復建計畫與中國音樂的博物館起了相輔相成的作用，復建的樂器作為物質文化展示基礎，並以南宋樂舞的演出作為活態的展示，進一步為杭州市的文化旅遊產業帶來商機，藉此計畫杭州師範大學音樂學院更肩負起教育的使命，提供杭州市民以及音樂相關專業的學生更具體的物質文化基礎。

另外，南宋文化區亦作為杭州市的一個新地標，呈現出一種後現代結合傳統的人文地理景觀，主要的地邊建築為八音閣。黃虎先生說到：

八音閣就是我們中國博物館的一個地標，但我們真正的樂器還不再那個地標裡面放，那個是我們將來可能要做成這一種高保值的視聽室，就是聽音響的、看視頻的地方，因為那裡的空間不大，都只有二十多坪米而已，而至於為什麼會建這麼小呢？因為我們在西湖景區做建築，西湖景區做建築高度不能超過二十米，他規定不能影響景區的景觀呀！我們真正放的東西都在哪裡？都在地下，就像國家大劇院妳從上面看就是一片水嘛，它的演出都在地下，我們主要放的在地下。

⁵⁹合瓦形內腔體與先秦的編鐘一致，後面標註律名。

第三節 雅樂復興於實踐之優勢與劣勢

雅樂復興的優勢與究竟杭州師範大學要如何復健雅樂此事有密切的關係，在提案時想必對此方已有設想，對此雅樂復興計畫的主持人田耀農教授提到，雖然雅樂並非歷朝不變，歷朝雅樂重新制做的原因主要是在於，內容中歌頌物件的改變，此反映在樂章的詞句方面；再者是標準音的改變，也就是黃鐘音高的改變。但在於雅樂的結構來說，並未有大的改變，引述其說法：

我覺得這個結構不會有很大的變化，為什麼我覺得結構上不會有大變化呢？因為古人看到的是什麼？古人所看到的是它的黃鐘律，我們中國特別強調這個音高標準，它首先顧慮黃鐘，這個黃鐘有多高？它最苛求的是這個東西，至於這個音樂的進行，我們從來沒有見過一部文獻，說這個音、這一句必須結束在征上面而不能結束在宮上面，那一句必須要結束在角上面而不能結束在商上面，就是類似這樣對音的具體的是什麼音，沒有哪個文獻有過類似的記載，那如果我們被西方的音樂改造過了以後，那就麻煩了，因為我們這個西方音樂很重要的觀念，就是它的調式概念，這個如果是個大調式的，那你搞一個 LA 在上面，如果是個小調式你一直在 DO 上面，那你這個調式就發生混亂了。

因此，田耀農教授認為，對於結構上沒有詳細的記載，恰巧是說明了我們可以有更好的這種方式進行復原，因為沒有記載便是意味著結構形式沒有改變，也說道：

並且它也沒有一個類似今天我們所說的作曲的規則，它也沒提出任何規則出來，沒有提出規則就可以說是可以依據前朝的旋律進行，用來結構都是一樣，只要把這個黃鐘律改掉其他也就都改掉。進一步說明，那就像我們搞宋代我們可以從元代理裡面找，我們要想找元代我們可以從明代找，我們要想找明代我們可從清代找去追溯它，去推它在音樂型態上面的這個進行。但是很重要的就是它的這一個宮調，就是它的

這一個律高，標準音那要按著它的哪來，恰巧是最容易做到的，因為這時候它記載的非常詳細，我們歷代的文獻記載對這個黃鐘律的記載是非常詳細的，要想檢驗它的黃鐘律是一點問題也沒有。

田耀農教授更進一步說明雅樂的特徵，是一個注重歌詞、注重律高，而往往不太關注旋律，有別於民間音樂，是古代音樂的高級形式。除了結構之外，律制也是令人關注的一點，田耀農教授認為，中國與西方同是使用十二律的國家，而中國對於「黃鐘還原」⁶⁰此一問題，也一直期望獲得解決，與西洋有相似之處，而不同律制的國家在樂器演奏上無法相通，例如印度是二十二律，便無法在樂器演奏上互通，中國和西洋這點相同，這也是還原古代音樂的一個優勢。以下引用田耀農教授說法：

印度它把一個八度分成二十二個音，那麼他們的音樂是按照這樣一個律制來的，那你說你讓它怎麼做？它鋼琴彈得了印度音樂嗎？肯定彈不了的，對不對？你吹長笛的吧！你長笛能吹這個音嗎？吹不了的，就是用長笛、用鋼琴都無法去演奏這個印度的音樂，因為律制不一樣，你沒辦法做到這個東西，因為我們的鋼琴也好、長笛也好都是十二律，不說平均律，都是十二律的嘛，把一個八度分成十二個音，對不對？那長笛基本上是用純律的方式，鋼琴不是十二平均律的方式嗎？它最終還是十二律，但是所有的西方樂器都可以演奏中國音樂，一點問題都沒有，有問題嗎？沒有問題，鋼琴可以、長笛也可以，對不對？那為什麼小提琴可以？小提琴當然可以了，因為它是弦樂對不對？它可以做到這一點，只有這個弦樂可以做到這一點，所以也只有讓小提琴印度化，它沒有辦法讓長笛印度化，也沒有辦法讓鋼琴印度化，那我們中國呢？西方所有樂器都可以中國化，因為我們的律制是一樣的，要明辨這個問題也不能怪我們中國人太沒出息，對不對？搞出的音樂

⁶⁰田耀農解釋「黃鐘還原」即是升 SI 等於 DO 的問題，也就是轉調問題，到明代朱載堉把這個問題徹底解決，之後八、九年以後西方人才解決這個問題。

和西方音樂是一樣的，這裡面有一個中國音樂和西方音樂在律制上面是一樣的，正是這個因素導致它可以直接拿過來，所有的西方樂器直接拿過來演奏我們中國的本土的音樂一點問題都沒有，對不對？這是一個客觀的一個原因對吧！這是我們說這一個音樂品種本質的東西就是它的律制問題，那印度音樂之所以是印度音樂，印度音樂有印度音樂的律制，中國音樂之所以是中國音樂，中國音樂有中國音樂的律制，那中國音樂的律制和歐洲音樂的律制是一樣的，對吧！

在這樣的立基點上，我們如何跟西方音樂做切割？田耀農教授認為，雖然中西方律制相同，中國雅樂與西方音樂的不同點，除了在功能上的不同之外，中國的雅樂主要在於為權力服務，西方音樂則是注重個性的表達，另外，在於配器(也就是音色的使用上)、音質、音的強弱旋法等皆不相同，並且中國音樂的旋法進行是回避小二度的，在音樂的進行中是回避小二度進行的，這是它的本質。

但雅樂普遍在學界的價值性在 20 世紀初期似乎沒有得到更多的肯定，如鄭觀文先生便對於宋代的雅樂持有否定態度，認為宋代雅樂修改了六次，但仍脫不了燕樂的窠臼，並且幾乎沒有什麼成績⁶¹。在這雅樂復興一方面部分學者專家保持悲觀看法，希望雅樂製作希望盡可能和古法，而李方元在《〈宋史·樂志〉研究》一書中的觀點是雅樂的根本問題即是它的音樂實踐意義型態矛盾的問題。另外，更多參與者表示希望能夠有更充沛、足以承載歷史證據的物質文化出現，可見考證困難成為雅樂復建的最大爭議之所在，另一個劣勢則為現代審美觀之故，關於審美問題及對策留待下一節進行說明，此張針對於不同領域專家之看法。以下是雅樂復建計畫主持人田耀農教授敘述對學界對此事的看法：

很多學者們對雅樂的復建，是持懷疑的或是擔憂的這種態度，而這種態度主要是有了這麼長的歷史的間隔，並且看到的也只是一些文獻的一些記載，聽不到錄音看不到錄影，這當然也是不可能知道錄音也不可

⁶¹詳見鄭觀文，1929，《中國音樂史》卷四，p7。上海山東路望平街望平印刷所出版。

能看到錄影的，於是就出現了問題，那這裡面呢，我上次跟你談過的一個問題就是這方面的擔心雖然是可以理解的，但是實際上是沒有很大的必要，為什麼這樣講呢？那現在包括周純一老師也在說，這個真的假的看在哪個層面提出這個問題。周純一老師說它是假的，因為現在沒有皇帝了，對不對，那他現在不見了，就是那它的形式改變了，他是特定時期、脈絡的東西，他主要就是形式和功能的這個東西，那實際上現在你看，他所給我們的只是一個形式，充其量那也是形式，那現在倒不只是形式問題了，內容大家都不說了，大家都知道內容是假的，這不用懷疑，沒有這個真實的祭祀、儀式功能是沒有了，大家也不懷疑這一點，大家懷疑的是形式是不是真的，周老師只回答內容是假的，那形式是不是真的，那現在形式是不是真的也有問題，現在我們只談這一個，不能回避這一點，那形式到底是真是假，首先就是說，沒有辦法說他是假，就是提出批評的那充其量也只是懷疑而已，為什麼？因為他也不知道真的是怎麼樣。

另外，馬麗萍老師也提及，在執行此一計畫時，反對聲浪是很大的：

所以劉老師、田院長就提出做這一個，我覺得從內心來講我是非常支持、非常願意的，但是我會感覺到做這事情非常困難，因為這文化的斷層，一下在做很多人都是不接受的，說明這個路很長久，我的感覺不是說一兩天，需要很久遠，可能需要一代又一代的堅持，才最終會達到目的，會很難，但是還是覺得有價值，就是中國自己的一個傳統文化建設，必須要有人去做，可能我們剛開始就走第一步吧，但是這一步走就是非常有價值的，所以當時我們也是全部都投入，之後那個研討會就包括周先生也來了，來了很多人影響很大，因為這也是當時劉老師策畫、田院長策畫，請了多方的人，影響非常大，就覺得在地方院校一下會做這樣的事情，很出乎意外，包括我的同學，北京舞蹈學院的同學也來了，他就覺得這個事情應該在我們北京做，在北京舞蹈學院，因為它是代表

著這樣一個學術的中心，對吧！就覺得地方院校好像做這樣的建設簡直是不可思議，所以我就想這件事跟劉老師的關係是非常大的，當然我也得講我們學校的支持，杭師院領導的支援，大量的這種投資，包括我們的校長，一開始他聽了就很支持這事，所以我也覺得他也是非常有遠見的，那沒有這個各方面的這種合力的話，可能這事也很難堅持下去，…

現任杭師大音樂學院副院長楊九華教授，作為西方音樂專業，為柯農音樂學院之小提琴博士，說明自己並不是此一領域的專家，並未深入研究此一議題，但是仍然接受我的訪問，他所提出的疑惑有以下幾點：首先，他對南宋的音樂是有疑問的，近一千年前的文化，當時的雅樂樣貌他並不清楚，並舉例中世紀的抱琴，現今也無法得知其用法。他也曾和鄭祖襄教授進行討論，鄭祖襄教授則認為宋朝的音樂是有的，但是很難進行考證，對於此說法馬麗萍老師也有相同說法：一個不利的地方就是說，南宋歷史距今也有八百多年的歷史了，那麼可能會帶來一個問題，就是挖掘出來的一些東西，可能會帶來學術上的爭論，這可能是需要面對的，周先生那天也講到，究竟像不像，現在在搞這些復建工程，碰到的最大的問題就是這個，曾經我也跟一些音樂老師他們聊過，我說搞南宋的復建，他說那就兩種觀點，他說不可能，斷掉就斷掉了，那所以如果我們要去做這件事的話，可能帶來的最大的問題就是面對的問題，他認為斷掉就是斷掉了，你現在做的東西究竟是否具有學術的價值，因為學校藉由這個專業，我們想跟宋城的那個旅遊是本質上的區別對吧，它那個玩意兒可以任意想像，為旅遊需要、為娛樂需要都可以去做，那怕沒有的東西也可以去編，但是這個作為學術上來講、作為復建來講，它一個歷史的真實的東西它是非常重要的，所以我覺得這個可能是面對的最大的難度，會帶來學術上的爭議，那麼作為我們杭州市地方的院校，杭州師範大學，那麼肯定也是要為南宋的文化研究為起點的。其次，樂譜的問題，多位教授皆認為樂譜作為音樂證據，因而樂譜的考證極為重要，但相較於西樂來說，中國沒有完備的記譜法，因而使得考證不易。對於樂譜與實踐上的問題，王同副院長也以宋代姜夔的樂譜向我示例：提到古代中國人在記譜時的特性是有字的旁邊有譜，

無字的旁邊無譜，認為中國樂譜中在潤字與加花的使用上，基本上是不記錄在樂譜上的，我們，但是在現實生活中，在音樂的發展過程中，在實踐上無法如此實踐的，其認為在字跟字連接的地方是什麼，恰恰是音樂最核心的地方。再者，對於當時的歷史背景下，傳承音樂的宮廷樂人是否仍存在至南宋宮廷的屬實，既然是逃亡政府，跟著宋皇室南渡的是應是武將，並且在建國初最初的考慮應不是音樂，因而在樂舞上是否世俗性的東西更多也成了疑惑。另外，楊九華教授也提到立場的問題，既然是要恢復南宋的音樂，便不應有創造性的成分出現，而因依照當時的原樣進行複製，在此一方面同其他專家的看法一致，更傾向希望能以考古學所提供的具體物質文化為基礎，提供更有力的證據，另外，他也提出立場問題：

要是復原的話，那就是要復原原先的，還是就是拿現在的東西去演繹過去的東西，好比說，像是現代人演巴赫(臺灣譯作巴哈)的作品一樣，對不對啊，你是用巴羅克的樂器去演奏巴赫的作品，還是用現代的樂器去演奏巴赫的作品，是不是阿，用爵士樂來演示巴赫的作品…。

即便如此，楊教授仍然是站在贊成的立場，認為雅樂的恢復不僅僅是古文化的傳承，也是作為音樂學院在教育的責任與義務，此事他仍覺得具有重大意義。

除此之外，學界專家對於南宋的雅樂普遍存有疑慮，因而對於復建南宋雅樂一事自然抱持著疑惑。洛地教授並未參加此計畫，經受訪者建議筆者前往訪問，洛地教授提到，做為雅樂的六代樂舞早已失傳的事實，南宋皇室是必定要祭祀的，但是具體在用樂上卻也是存疑的，其所提出自古皇城位於北面，而南宋皇城因為是臨安所以在南面的觀點，因此仍企求能夠回到長安的，也不讓皇宮貴族圈地，並讓人民開鑿西湖配糧，他也認為南宋的繁榮在於政治上讓人民休生養息的緣故，而宋高宗是不建禮樂、不定律的，而民間的文化極大的發展，便是本來皇宮裡面的藝術家都到民間來的緣故，提及宮廷音樂機構「大晟府」時，他也提及：

南宋的雅樂是很難說的，因為它沒有這個機構了，當然到理宗的時候，他也搞一些祭祀活動。但若，非常嚴格的說，非常苛刻的說，南宋沒什麼雅樂。那當然，也沒有什麼燕樂，但他總是要祭祖的嘛。

另外，部分專家、學者認為雅樂已經消亡及失傳，斷層的文化是無法再回復得，對於這點田耀農教授亦提出他的看法：

雅樂裡面真正失傳的是什麼？人不能研究越多就說不清楚什麼東西了，真正失傳的是史詩性的東西，就是先秦雅樂史詩的部分，就是「六代樂舞」，雲門、玄鳥、咸池、大濩、大武、大夏，這「六代樂舞」，這「六代樂舞」其實不是到漢代就沒有了，到了秦的時候就已經只剩下兩部了，後來只剩一部了，就是這個「韶」，「大韶」留下來了，「大韶」也改名字了，它也不叫「韶」了，它叫五行，連名稱都改掉了，韶就是孔子聞韶三月不知肉味那個韶，那六代樂舞其實到了秦以後，也就剩下這一個了，它已經失傳的很多的了，那到漢代就壓根找不到這個史詩的東西了，不能言、不能說這個雅樂是什麼東西？不能說的是史詩的東西，沒有了，到秦代就沒有了，到漢當然更沒有，但是他這個祭祀典禮的這個儀式的這個音樂是有的，所以漢以後的雅樂，只是先秦的那個雅樂的一部分，那就是儀式的那一部分是有的，所以從此以後再也沒有史詩性的樂舞了，雅樂就變成一個純粹的儀式性的音樂了。

筆者依據《宋史·樂一》卷 126 所言，”南渡之後，大抵皆用先朝之舊，未嘗有所改動”。可以推知南宋的樂舞大體承襲北宋，而北宋的樂舞又部分繼承自唐朝，對於樂人的缺乏此事，我們也可從文獻上得知南宋的首次出現和雇制度⁶²，其人數高達宮廷樂人一半⁶³。

又據《宋史·志第八十五·樂七》卷一百三十二中所記載：

紹興十三年，初舉郊祀，命學士院制宮廟朝獻及園壇行禮、登門肆赦樂章，凡五十有八。至二十八年，以臣僚有請改定，於是禦制樂章十有三及徽宗元禦制仁宗廟樂章一，共有十有四篇。余則分命大臣與兩制儒館之士，一新撰述，並懿節別廟樂曲，凡七十有四，俱匯見焉。…

⁶²臨時雇用市井樂人的辦法。

⁶³《中國文明史》(下冊)，p1191。

若我們在進一步比對《中興禮書》所載的部分南宋祭祀樂曲⁶⁴，可推知南宋的確有用樂之屬實，在紹興年間已有郊祀以及享太廟的舉行。也的確《宋史》在南宋的紀錄上並不若北宋對於律制的制訂，南宋對定律一事沒有著墨，並且南宋最早用樂紀錄，是紹興十三年，對於用樂的所記錄瞭解當時宮廷音樂有樂章⁶⁵、鼓吹、詩樂等，對於身為宮廷機構的「教坊」，南宋建炎初被省，雖於紹興十四年復置，但於紹興三十年均容班可蠲省，而三十一年有詔，教坊即日蠲罷，各令自便。幹道後決定臨時點集，不必置教坊。可從以上文獻資料得知，雖南宋有用樂記載，但其宮廷樂相關機構並非常設，甚至一度蠲罷，而使用市井樂人以充替樂工。

再者筆者據《宋史》卷一百三十九・志第九十二・樂十四・樂章八所載所製表格(如下表)，所得之結果令人疑惑，《宋史》所收錄的(雅樂)樂章中，多為是南宋不同時期的樂章，而北宋的卻僅有六篇。

【表 6】《宋史》所收錄的樂章紀錄：

	朝代	皇帝廟號	樂章記載
1	南宋	宋光宗	紹熙元年恭上壽聖皇太后、至尊壽皇聖帝、壽成皇后尊號冊寶十四首
2	南宋	宋光宗	紹熙四年加上壽聖皇太后尊號八首
3	南宋	宋甯宗	慶元二年恭上太皇太后、皇太后、太上皇帝、太上皇後尊號二十四首
4	南宋	宋甯宗	嘉泰二年恭上太皇太后尊號八首

⁶⁴汪洋先生在 2005 年《宋代五禮儀式音樂研究》一文中，參考林萃青先生《一份宋代雅樂的新資料》一文，將宋代禮部太常寺纂修的《中興禮書》進行部分譯譜。《中興禮書》共 300 卷，紀錄宋代宮廷禮樂，其內容包括了 371 首南宋的祭祀樂曲及當時音樂情況的描述，祭祀樂曲分別記錄在書卷 15、63、64 及 159 四卷中。

⁶⁵狹義的雅樂即是指這一部分的用樂。包含冊封及鄉飲酒、聞喜宴、鹿鳴宴之用樂。

5	南宋	宋理宗	<u>紹定</u> 三年壽明仁福祠睿皇太后冊寶九首
6	北宋	宋哲宗	<u>哲宗</u> 發皇后冊寶三首
7	南宋	宋高宗	<u>紹興</u> 十三年發皇后冊寶十三首
8	南宋	宋孝宗	<u>淳熙</u> 三年發皇后冊寶十三首
9	南宋	宋孝宗	<u>淳熙</u> 十六年皇后冊寶十三首
10	南宋	宋甯宗	<u>嘉泰</u> 三年皇后冊寶十三首
11	南宋	宋甯宗	<u>嘉定</u> 十五年皇帝受「恭膺天命之寶」三首
12	北宋	宋太宗	<u>至道</u> 元年冊皇太子二首
13	北宋	宋真宗	<u>天禧</u> 三年冊皇太子二首
14	南宋	宋孝宗	<u>幹道</u> 元年冊皇太子四首
15	南宋	宋孝宗	<u>幹道</u> 七年冊皇太子四首
16	南宋	宋甯宗	<u>嘉定</u> 二年冊皇太子四首
17	南宋	宋理宗	<u>寶佑</u> 二年皇子冠二十首
18	北宋	宋太宗	<u>淳化</u> 鄉飲酒三十三章
19	北宋	宋徽宗	<u>大觀</u> 聞喜宴六首
20	北宋	宋徽宗	<u>政和</u> 鹿鳴宴五首

對於雅樂的內容為何？我們已經從不同學者的不同看法有一個概念，李方元先生也在《〈宋史·樂志〉研究》一書中的提出其觀點，認為雅樂的根本問題即是它的音樂實踐意義型態矛盾的問題。因而，可得知歷代雅樂皆依古法也皆不合古法，對於文獻的解讀以及雅樂的複製必定是當代思維之下的。對雅樂的不同理

解便推斷出不同的雅樂存在事實，若作為是一個功能性的解釋，則各朝代的皆有雅樂，且各朝雅樂無論是在編制、配器、用樂情形皆不同，即使是南宋承襲著北宋的用樂規範，但實際情時如何則有待進一步考證。

第四節 雅樂實踐與現代中國音樂審美的差異

對於雅樂的復建作法，依據上世紀的九十年代，曾在河南的南陽師範學院製作過漢代盤鼓舞的李榮有教授提出「逆向的復原」，也就是活化石的作法，李榮有教授將其分為兩類：一類，就是在我們國內，特別以這個杭州周邊—浙江境內以及這個其他地區，還在流傳著的，也有民間流傳說宮廷的樂舞一直在那邊演，一直傳承下來了。比如說這裡有個富陽市，它有一個地方有一個叫做古亭樂舞，它那裡一直說這是南宋時期末年的時候，那些宮廷樂人隱居到那個地方去，一直在那裡就流傳下來了這樣一個東西，但是它就是一直保持它那一種高雅的品格，於是不參與民俗活動，只是在逢年過節的時候，這個古亭子呢擺在中間，然後樂隊圍著它演奏。另一類，就是傳自周邊國家，並且在那裡一直保存下來的，也作

為活化石的一種研究，再以宏觀的方式對比各朝代的史籍，進行復建。

具體的實行步驟，田耀農教授則進一步提出說明：

要復建雅樂，我們首先要明確我們要復建什麼樣的雅樂對不對？那我們要復建南宋的雅樂，而不是其他的雅樂。第二個呢，就是我們所說的雅樂，是一個全方位的、整體的這個出現，而不是一個片段或是一個方面，因為雅樂它是樂歌舞三位一體的，既有歌唱的、又有舞蹈的、又奏樂的對不對？還有一些儀規的、程式的等，那我們要復建的雅樂是一個整體，而不是作為一個片段的。第三個，那就是在複製這個雅樂裡面呢！我覺得首先最重要的是要把樂器複製起來，為什麼這樣講？因為樂器是第一要素，它是個什們樣的聲音就是用什麼樣的樂器來演奏的，那我們要把這個樂器複製器來以後，那我們知道這個音色、知道它的樂律，知道這個聲音發出來是怎麼樣的一個狀態了，其次，我們還有它的音樂，

有了樂器了，但它這個樂器奏什麼樣的音樂呢？那這個音樂裡面又有舞蹈的成分在裡頭，當然音樂比舞蹈更重要，舞蹈的這個結構它是由音樂來決定的，沒有這個音樂它這個舞蹈沒有辦法去組織，那當然第三個就它比較容易了。第四個就是他的歌詞了，歌詞就記載的比較完整了。那在這裡面我們複製的路線圖基本是這樣的，第一步從樂器開始，把它的音樂找出來，復建以後再把它舞蹈找出來，舞蹈找出來再把他的歌詞找出來。同樣，第二個層面呢，我們就要把這個舞具，舞蹈的舉的這個旗子呢、道具還有這些儀仗，要把它做起來，它的服裝、衣服。第三個，它的場所，它在哪裡表演的，這很重要。我說我們要還要復建它的舞具、儀仗、服裝、場所，透過這樣方式來把雅樂的複製推建起來。

由以上得知，除了復健最終的目的為南宋雅樂的確認之外，具體的步驟分為三個層次的復原：第一層次，先復建樂器然後音樂，再來舞蹈最後歌詞，進行逐步的復建；第二層次，複製舞具、儀仗、服裝；第三層次，考察其用樂的場所。

黃虎先生也持同樣說法，由於樂器是雅樂的核心，也是現在唯一可以見到的實體殘跡，因而應先復原週邊的、有形的部分，像是儀軌、服裝等，至於音樂的部分參照日韓與祭孔樂。以下為筆者採訪時黃虎先生講述內容：

我覺得現在這個最能做的就是，我們把週邊的，你比如說服裝、它的隊形變化，他有形的東西多一些唄，樂器我們盡可能的復原了那時代，還有服裝、表演的程式(儀軌)，這些我們盡可能復原，這個音樂這個東西，我覺得就只能參照他們日本韓國的了，因為日本它保留的比較好嘛，這個是可以參照的參照物之一，第二個就是我們的祭孔樂，因為我們的祭孔樂你看看，五十年那樣，楊蔭瀏他們在湖南做調查的時候，還是有些樂師他們是來祭祖的他們會奏樂的，這也是我們的一個參照依據，就是綜合這兩種音響，我們去做出這個音樂來。

對於宋代雅樂的樂器製作方面，由於大晟鐘目前出土 29 枚，在這部分可以

說是最具有可信度的複製。由於陳暘《樂書》僅有圖卻沒有尺寸，因此其他樂器的製作更顯得困難。因而，其他類別的樂器的製作方式是建立在自宋以來形制皆同的觀點上進行實踐。而此見解似乎也被部分學界的學者所理解，我們可以從王波的碩士學位論文《大晟府的音樂與文學》一書中這麼一段話得知：“學士大夫與樂工鑄工的合作，使得大晟樂的物質基礎——大晟鐘既取得了合理的音高，同時也具有了優美的音色。正因為如此，其後南宋、金、元、明等朝的雅樂樂器都直接採用了大晟樂器。⁶⁶”

而杭州師範大學採用的是採用清代樂器的尺寸的方式，而理論基礎是黃虎博士所謂的「盡可能靠近原則」，以下引用其說法：

“現在我們的難度就是其他這幾類，我們這一趟去北京也就是要找出其他這幾類的尺寸，這個尺寸只能使用盡可能靠近的原則，沒辦法使用他真正宋代的東西了，怎麼樣盡可能靠近呢？因為現在故宮裡頭的這些樂器是清代的，那他總比我們現在按我們的想像來造一個，要靠近宋代，這就是我們的基本觀念「盡可能靠近原則」，而這個呢就是真的，其他的我們就是盡可能靠近，以他們的尺寸為標準再結合陳暘樂書的一個圖片，你比如說，我看看，他這裡有一個播鼓、鈴鼓，這哪一個在故宮裡頭是有的，他們清代的東西是有的，這樣呢，我們就以清代的為標準來做出來，他至少是靠近宋代的，這樣呢，我們這次去之後，盡可能多找一些這個清代的東西，然後結合陳暘樂書的圖片。”

因而在此部分的樂器恢復製作上，是參考清代的樂器尺寸是以清代的作為尺寸的依據，並比對《陳暘·樂書》對樂器進行恢復。所參照的樂器為以神樂屬的樂器實物和故宮的樂器實物尺寸為依據，所比對的《樂書》為文淵閣版本，而黃虎老師在此計畫所請教的人，包括李幼平先生⁶⁷與鄭長齡⁶⁸先生，此二人皆為喬

⁶⁶王波，2010，《大晟府的音樂與文學》，四川師範大學碩士學位論文，p10。

⁶⁷于 2000 年發表其博士論文《大晟鐘與宋代黃鐘標準音高研究》，由喬建中研究員與馮潔軒研究員共同指導。

⁶⁸于 2004 年發表其博士論文《陳暘及其〈樂書〉研究》，由喬建中教授及王耀華教授共同指導。

建中教授之博士生，由此估計喬建中教授對雅樂復興一事應有長時間的關注。此外，杭師大音樂學院在雅樂復興之實踐上，最為棘手的問題是雅樂與現代音樂審美的落差，以及藝術價值低落，我們從文獻中也不難得知部分學者對於雅樂的觀感，甚至與清代雅樂同被認定為所謂「假古董」，如：沈知白先生認為”所謂雅樂不但簡單、文靜，節奏死板，幾乎成為配合儀式動作的一些音響，完全喪失了藝術的獨立價值。⁶⁹”筆者採訪洛地先生時，他也提出了「雅樂不雅」的看法。由於學界部分學者認為雅樂不雅，認定作為從藝術的欣賞而言，藝術價值並不高，已經與現今的藝術審美有距離，因此若要被現代人所接受，或是後世所接受必須符合現代人的審美標準，對於此問題在大晟鐘的做法是製作兩套鐘，既忠實呈現原本之音律，也進行改良，一套依據實際出土文物進行還原，並於博物館進行展示，而另一套符合現代人審美在演奏上實際使用，但這僅僅是樂器方面的策略，對於中國與西方音樂審美的差距，在推動雅樂復興計畫時，如何解決是多數計畫參與者所困擾的。

對於中、日與西方音樂的不同思維，呂炳川也曾在其文〈中國音樂與日本音樂的關係與比較〉中提及，如下【表 7】⁷⁰：

	中國	日本	西方
文化內涵	受儒家影響	受儒家影響	基督教影響
音樂審美	和的精神	和的精神	強調對比
樂器音色	喜歡噪音，嘶啞、蒼老的聲音。 (古琴的擦弦聲)	喜歡噪音，嘶啞、蒼老的聲音。 (尺八的氣沖音)	喜歡純粹乾淨的聲音
曲式	慢而快	慢而快	快慢快(奏鳴曲、組

⁶⁹參見沈知白，1982，《中國音樂史綱要》”附錄” p108，上海文藝出版社。

⁷⁰呂炳川先生在 1985 發表於《全音音樂文摘》第九卷第十一期，〈中國音樂與日本音樂的關係與比較〉一文中。

	(唐朝大曲)	(日本雅樂中的唐樂)	曲、協奏曲式)
美學觀點	意境、韻味、音色變化	意境、韻味、音色變化	技巧的體現
樂器改良	感興趣	不感興趣	
樂曲組成	曲牌體的組合或是板腔體中鑼鼓的組合	旋律、節奏或曲式，均定型化，以此進行組合	和聲的組合，對於固定樂段的組合顯得不具創造力。
演奏的姿勢與態度	不重視。由歷代繪畫與敦煌壁畫觀察得知。	重視。書籍中大量記載此問題。	

由於傳入日本的為中國唐朝時的音樂，曲式上日本樂曲與唐代大曲的結構基本上雷同，由慢而快，日本稱為「序・破・急」的原則，「序」是慢速的自由拍子，「破」慢板並伴有舞蹈，「急」快速後再慢下來收尾結束。現在仍可以從樂曲的曲名中看到此情況。

韓國與日本也由諸多雷同處，韓國現存的舞譜為固定動作的組合，與中國曲牌或或鑼鼓點的組合有異曲同工之妙，如韓國春鶯囀舞譜中每一個舞步皆有相應的名稱，由於韓國也深受中國儒家之影響，因而在音樂的處理上亦接近古時中國的音樂審美。

而在音樂處理上反映出音聲審美概念的實際操作便是「鹽梅」的演奏方式。鹽梅（塩梅【日】音 anbai，【中】音 yan'，mei'）原指通過鹽的鹹味和梅的酸味進行調和，引申為合理巧妙地進行安排使之達到最佳狀態。作用在音樂上，則發” enbai”，是指在聲明的演唱、雅樂的管樂器和能樂的笛子等樂器的演奏過程中，在發出樂句的開始音時，不是直接發出目的音，而是先發出稍低的音，然後通過逐漸提高進行微調發先所要達到的目的音，而在樂譜中並未有相應的演奏

符號記載這樣的一種技巧。但是此技巧，不僅僅是出現代雅樂和聲明的演奏或演唱中，日本人平時在唱歌時也有有意無意使用，演歌尤為明顯⁷¹。

在修海林先生所編的《中國古代音樂史料集》中所選錄的〈樂書要錄〉中也提及”夫七聲者…。故知二變者，宮徵之潤色，五音之鹽梅…。”由此，可看出鹽梅此一詞極可能與中國古時傳入日本時，所使用的詞彙有所關連，可以得知兩文獻對於此一詞的用法，意義都與潤飾、修飾、調和、調味有關，因而鹽梅此一技巧，不僅僅於音聲的使用有關，很可能與中國古代對於音樂的審美概念亦有所關聯。

《樂記》內所說的和的精神，觀察其記載，所謂好的音樂速度方面不可太快，情感表現不可太感性，技巧不可過於複雜，樂曲的結構方面：曲首不可過於猛烈，曲終不可興奮。此種均衡的審美原則與西方音樂強調音量、快慢、色調的對比有出入。但現今中國新一代年輕人，長期在西方音樂教育體系的訓練之下的音樂審美觀，相較于傳統中國音樂的審美標準，卻是更接近西方音樂的審美思維的，因此，即便是實際參與者演出者也有著對於雅樂復興的種種難以接受之處。如馬麗萍老師所述：

要讓社會接受這難度很大，就是哪怕我們從事音樂、舞蹈的很多老師、學生他都覺得不能接受，就像學生在跳這個舞蹈的時候，不是從文化角度先認識、做了這個功課，就覺得跳這個舞蹈怎麼跟平時跳的舞蹈不一樣啊，他就覺得難受死了，就是這樣，但是真正瞭解這種文化之後，就覺得不同了，所以說剛開始比如說金英淑在教那個《佾舞》，那就是禮、作揖，就覺得跟今天的舞蹈沒法比，今天的舞蹈我可以盡情的宣洩好過癮，那個就是不同的作揖，那簡直是跳的我不能接受，所以實際上不僅僅是舞蹈的斷層還有文化上的斷層，他們沒有接受過這種文化的東西的薰陶，所以意識不到，但是他慢慢的不斷的融入進去，畢竟會理解的。

⁷¹王勇主編、南古美保著、呂順長譯，《日本文化大講堂·音樂》，上海辭書出版社。

馬麗萍老師口中學生習舞的情況便可知，對於已經習慣西方舞蹈表現模式的學生來說，學習以及呈現日、韓宮廷舞的表現方式是難以接受的，另外，李偉淳博士候選人也提及，舞者對於學習此舞興趣缺缺，主要是因為沒人看，他提及所有的表演者都會希望在舞臺上得到讚賞，但這樣的樂種不僅僅對於音樂、舞蹈專業的學生而言有距離，對於民眾更是如此。

關於群眾審美的問題，田耀農教授更進一步的提及杭州市政府的確為此感到擔憂，另外，學術上的建樹是否能直接與旅遊進行結合與應用，即便是成本上便需要深入的考量，因而，長期的計劃而言，有將雅樂融入舞劇中進行展示的可能性，也就是在「學術版」的基礎上再做一個「旅遊版」。

在音響方面，筆者認為對於音聲審美最基本不同的部分，是由於律制本身結構上的不同，西方與中國雖同為十二律，但由於中國為六律六呂結構，依洛地教授的解釋，律呂之間為全音的關係。而西方的十二律則為七比五的關係，因而有全音、半音的差別，因而聽習慣西方音樂的律後，再來聽中國音樂的律，總會覺得有些事似乎是演奏時，並未達到正確的音準，再者，對於西方音組成的基本單位為一個音的持續，而中國則為一個音的變化⁷²，多數學習西樂者則會歸咎於樂器本身結構之問題，導致無法發出如西樂一般持續同一音高的，以致中國從西學東漸以來一直持續朝著樂器改良以符合西方的音樂概念。

對於長期計畫來說，作為活態展示的雅樂舞不可避免的需解決傳承的問題，對於此部分正好與音樂與舞蹈一體化的這種學科，做一個串聯，田耀農教授提到：

那推建起來以後，那就最後就要回答你剛才所說的，是不是要建立一個雅樂團？怎麼樣保持這樣一個雅樂系對吧！還是怎麼樣？當然這是一個更龐大的遠景規劃，我們在做這個規劃的時候，我們的核心目標之一道是有這樣一個計畫——要恢復一個中國傳統的音樂與舞蹈一體化的這種學科，或者是這樣的專業的建構，因為我們現在所有的專業的設置和學科的分類是把音樂和舞蹈是分開的，變成兩個專業，那我們在這個

⁷² 關於東西方在音結構的不同概念上，沈洽在其《音腔論》中有深入的見解。

雅樂的這個項目體系下呢，我們能不能形成我們中國的自己的樂舞一體化的這樣的一種專業設置和學科建置的這個體系呢？那這也是我們所追求的，因為現在大陸剛剛把這個學科門類進行一個調整，就是把音樂和舞蹈放在一起，叫做音樂舞蹈學的一級學科，現在剛剛開始實行。

田耀農教授進一步說，在未來規劃雅樂將作為課程在進行傳承，但要成立一個系似乎還有待考慮。馬麗萍老師也提及：

因為大陸的藝術教育還是有一種職業化的傾向，然後再加上我們現在的校區相對的獨立，像我們這邊也沒中文系，如果有中文系那這個倒更容易被接受，因為本身跟他學中文的傳統文化是一拍即合的，比起我們學生來講，他們可能從心理上更沒有障礙，但是我們這裡從長遠的考慮是從學科建設來考慮，因為從樂舞教育上來講，這個學科就跟西方完全不同的，因為在中國的音樂舞蹈是不分家的，所以從這個專業角度來講，就開始這樣一個體制的教育，和西方的體制教育形式完全不同，有這種想法。

但馬麗萍老師也進一步指出，中國許多專業的發展，都是要跟社會的需求相結合的，因此，我們可見中國對於建設其傳統音樂舞蹈體系的決心，但並未對西方的教育體系進行批判的激烈手段。

第五章 結論

雅樂一度在文化大革命時的破四舊與無神論指導原則之下，因對於祭祀樂的批判而導致其中斷。改革開放後，隨著經濟的蓬勃發展，國內外深度文化旅遊需求，成為影響雅樂復興的重要因素，另外，國際學術研討會的舉辦，以及國際間交流的頻繁，中國人赫然發現自身文化流失的問題，除此之外，聯合國非物質文化代表作的判定，也起了關鍵性的影響，隨著儒家文化圈的陸續以宮廷樂進行申報成功，而中國卻幾近無法與他國在同一話語平臺，因而希望能夠藉由恢復舊有的高等雅文化，重拾民族自信心，並擺脫藉由文化入侵的後殖民主義。

這過程可見是十分艱辛困難的，由於杭州師範大學音樂學院所希望的是一個博物館式的呈現，因而對於復原的真假問題格外關注，又因樂譜與舞譜資料解讀的分歧，使其恢復的過程中頗具疑惑，雖說我們藉由中、韓之史料可得知，歷代雅樂也不沿襲，並且重新制樂，但基於博物館的呈現，希望是能夠恢復南宋時期雅樂使用的語法，因而對於有創新成分的雅樂舞並非其最終目標，而只是在恢復過程中的一個過渡。雅樂的復興此事也格外的引起學界的關注，部分學者認為文化既然已經斷了便無法進行恢復，因此抱持否定的態度，故所恢復的雅樂並非當時之雅樂，認為所製作的雅樂其學術價值有待商榷，另一方面，又因為長年西方音樂的浸淫使得現代人對音聲的審美觀產生了變異，造成雅樂復興計畫的困擾，也是此計畫應用於旅遊上的挑戰，但就意義而言，恢復一個古老的文化作業系統，對於對抗西方文化的後殖民是必要的，因而即使抱持著懷疑的態度，但仍然投入此計畫的學者便帶著既有的專長加入此計畫，而此計畫的組織模式，藉由外聘許多各方面的專家進行領導的方式為主。

可見隨著全球化與國際化所帶來的，身為其反面的本土意識被強調，主要呈現在文化的展現中，中國也企圖展現其文化實力，隨著改革開放中國與國際接軌後，對於文化上的全盤西化做出了反省，這樣的思維反映在對於雅文化的追求，而促使中國學界對此關注的，便是日韓對於雅樂的積極態度，因而有一系列的尋

根以及結合觀光的舉動，而隨著此計畫的提出與進行，使得杭州師範大學在得以在現今的基礎上，藉由恢復古代輝煌的宮廷樂而提出對於中國的貢獻，更藉由結合博物館的展示得以擴大成效，也藉由此計畫期望能作為科研重鎮而努力。

雅樂復興計畫目前仍處於執行階段，本論文為第一篇書寫中國杭州師範大學音樂學院雅樂復興計畫之論文，也是第一篇書寫中國在百年來藉由學術界復建雅樂的論文，由於此計畫尚未完成，因此，在概念與理念的描述著墨較多，對於音樂的部分僅只能夠觸及「2009 年的中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會」的曲目，此論文不僅僅是歷史性的紀錄，另外，也期望能作為未來不同組織、單位在復建計畫或是其他產官學界合作計畫的參考，另外，本論文也可以進行議題的延伸，進一步探討是否在執行過程中有概念的轉向或是將所復建的雅樂本身進行紀錄。

參考文獻

一、中文專書

1. 王光祈，1956，《中國音樂史》，台北：中華書局。
2. 南古美保，2007，《日本文化大講堂・音樂》，上海：上海辭書出版社。
3. 吳釗、劉東昇編，1983，《中國音樂史略》，北京：人民音樂出版社。
4. 姚瀛艇，1992，《宋代文化史》，開封：河南大學出版社。
5. 陳聆群，2004，《中國近現代音樂史研究在 20 世紀》，上海：上海音樂學院出版社。
6. 清史稿校註編撰纂小組編纂，1986，《〈清史稿〉校註》，台北縣：國史館。
7. 劉再生，1989，《中國古代音樂史簡述》，北京：人民音樂出版社。
8. 劉靖之，2009，《中國新音樂史論》，香港：中文大學出版社。
9. 姚瀛艇，1992，《宋代文化史》，開封：河南大學出版社。
10. 錢穆，1993，《中國文化史導論》，台北：台灣商務印書館。
11. 黃翔鵬，1997，《中國人的音樂和音樂學》，濟南：山東藝文出版社。
12. 黃貞燕，2008，《日韓無形的文化財保護制度》，宜蘭：國立臺灣傳統藝術總處籌備處。
13. 楊蔭瀏，2004，《古代音樂史稿》（上）（下），北京市：人民音樂出版社。
14. 楊家駱主編，1983，《新校本宋史並附編三種(四)》，台北市：頂文書局。
15. 趙廣暉，1986，《現代中國音樂史綱》，台北市：樂韻出版社。
16. 趙爾巽，1977，《清史稿・禮志》，北京市：中華書局。
17. 趙爾巽，1977，《清史稿・樂志》，北京市：中華書局。

二、英文專書

18. Merriam, Alan P., 1964, *The anthropology of music*, Northwestern University Press.

19. M. Campbell, C. Greated, and A. Myers, 2004, *Musical Instruments: History, Technology, and Performance of Instruments of Western Music*, Oxford and New York.

三、日文專書

20. 安倍季昌，1999，《雅樂がわかる本》，東京：たちばな株式會社。

四、學位論文

21. 尹君，2007，《中國古代祭孔雅樂的發展概況及對近現代音樂的影響》，青島大學音樂學碩士論文。
22. 王美佳，2010，《〈清史稿·樂志〉中的禮樂研究》，雲南藝術學院音樂學院碩士論文。
23. 王波，2010，《大晟府的音樂與文學》，四川師範大學碩士學位論文。
24. 李明明，2008，《中國古代雅樂文化分期研究》，河南大學音樂學碩士論文。
25. 汪洋，2005，《宋代五禮儀式音樂研究》，河南大學研究生碩士學位論文。
26. 許明竹，1998，《兩宋之交宮廷音樂研究——兼論徽、高、孝宗三朝之雅俗沉浮》，台灣大學中國文學研究所碩士論文。
27. 張麗，2001，《宋代樂隊編制研究》，河南大學研究生碩士學位論文。
28. 葉佳穎，2008，《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。
29. 樊榮，2006，《越南雅樂的歷史與現狀——關於越南雅樂的調查報告》，中國音樂學院音樂學碩士論文。
30. 鄭月平，2005，《從歷史文化學角度解讀北宋之雅樂》，西北大學中國古代史碩士論文。
31. 遲鳳芝，2004，《朝鮮半島對中國雅樂的接受、傳承與變衍》，上海音樂學院碩士學位論文。

四、期刊論文

32. 王鎮庚，1987，〈雅樂溯源〉，《中國音樂》，1987 年第三期。
33. 牛茹，2008，〈雅樂歌曲及其演唱風格〉，《周口師範學院學報》，中國:周口師範學報，第 25 卷第 4 期，頁 146-148。
34. 田耀農，2010，〈宋代宮廷雅樂樂器與樂隊考〉，《藝術評論》，2010 年第 3 期，頁 89-96。
35. 吳朋，2004，〈隋唐五代雅樂稗考〉，《中國音樂學》，2004 年第 1 期，頁 43-51。
36. 李為渠，2008，〈宋元時期的宮廷音樂〉，《安徽文學》，2008 年第 1 期，頁 180。
37. 呂炳川，1985，〈中國音樂與日本音樂的關係與比較〉，《全音音樂文摘》第九卷第十一期，台北市：全音音樂文摘雜誌社。
38. 徐勇華，2001，〈勉縣館藏宋雅樂磚雕〉，《文博》，2001 年第 6 期，頁 76-82。
39. 孫琳，2006，〈唐宋雅樂之區別的音樂文化原因探究〉，《黃鐘》，2006 年第 1 期。
40. 張小梅，2005，〈中日音樂文化交流的背景及音樂型態比較〉，《文藝研究》，2005 卷 7 期，頁 83-87。
41. 張咏春，2005，〈制度視角下遼、宋、金、元的大樂〉，《天津音樂學院學報》，2005 卷 1 期，頁 24-32。
42. 張巨斌、許吉芬，2006，〈中國宮廷音樂的歷史沿革和文化特徵探析〉，《蘭州大學學報》，2006 年第 4 期。
43. 張紅梅，2008，〈三種南宋樂譜中雅樂音階商調式樂曲的宮調分析〉，《交響》，第 7 卷第 4 期，頁 26-33。
44. 寇文娟，2006，〈關於“宋代雅樂評價”問題的幾點思考〉，《樂府新聲》，2006 年第 4 期，頁 55-56。
45. 堂春生，2008，〈宋代翰林學士與禮樂文化〉，《重慶師範大學學報》，2008 年第 5 期，頁 71-128。

46. 楊廣澤，2005，〈中國雅樂在政治發展中的價值演變〉，《藝術欣賞》，2005 年第 1 期，頁 57-61。
47. 遲鳳芝，2007，〈中國雅樂在朝鮮半島的傳承與變遷〉，《黃鐘》，2007 年第 2 期，頁 95-101。

五、其他資源

48. 《杭州師範大學學科建設重大項目申請書》
49. 《杭州師範大學”攀登工程”學科類建設項目申請書》
50. 「2009 年中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會」網路平臺
<http://music.kupoo.com/yue/index.php>

附錄一：

清代《文廟祭奠樂舞》

段瑞雷老師製作
參照<<歷代祭孔樂譜選>>
謝景緣製譜

The musical score consists of 20 staves, each representing a different instrument or voice part. The instruments listed on the left are: Zhu 祝 (77), yu 敔 (78), 打擊樂器組合 1 (79), 打擊樂器組合 2 (80), Suigu R 碎鼓 右 (81), Suigu L 碎鼓 左 (82), Bass Drum 大鼓 (83、84), zhu 祝 (85), Omnisphere 合成器 (86), Gong 鑼 (87), 編鐘 (89), Qing 編磬 (90), zhong 鐘 (91), sheng 笙 (94), Zheng1 箏 (95), zheng2 箏 (96), xiao 簫 (97), Dizi 笛子 (98), and choir (92). The score is written in a 4/4 time signature with a common key signature (one flat). The notation includes various rhythmic values and melodic lines for each part.

*以上樂譜以段瑞雷老師製作的MIDI為底本，並參照田耀農老師的手稿，以及於「2009年的中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會」的清代《文廟祭奠樂舞》錄像，其中的5/4拍應為4/4+1/4，但在電子音樂領域製作方面5/4與4/4+1/4在製作上並無影響。
另外，77-87軌皆為節奏樂器，並未有音高的區別，僅為無調高之節奏樂器，為使後人可以在電子音樂的製作上進行研究，因此記譜時以主控鍵盤輸入音訊的實際位置記譜。
*各分部後面的數字表示不同的音軌編號，除了祝是使用採樣的方式，以及人聲是現場演唱，其餘皆使用音源軟體。並在第93軌使用Roland 5080合成器，以八度的方式，模擬92軌的人聲。

6

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

大 哉 孔 子

11

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

先 覺 先 知 與 天

8th

16

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

參 萬 世 之

21

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

師 祥 徵 騷 絃 韻 答

26

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

金 絲 日 月 既 揚

31

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

乾 坤 清 爽

36

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

编钟

编磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

予 懷 明 德 玉 振 金

41

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

聲 生 民 未 有 展 也

46

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

编钟

编磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

大 成 组 豆 千 古

51

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

春 秋 上 丁 清 酒 既

56

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

載 其 香 始 升

61

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

式 禮 莫 慰 升 堂

Detailed description of the musical score: The score is for measures 61-64. It features multiple instrumental and vocal parts. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The parts include:

- Zhu**: Bass clef, mostly rests.
- yu**: Treble clef, mostly rests.
- per.1**: Bass clef, rhythmic accompaniment.
- per.2**: Bass clef, rhythmic accompaniment with sharps.
- Suigu R**: Bass clef, rhythmic accompaniment.
- Suigu L**: Treble clef, rhythmic accompaniment.
- B.D.**: Bass clef, rhythmic accompaniment.
- zhu**: Treble clef, rhythmic accompaniment.
- Omnisphere**: Bass clef, rhythmic accompaniment.
- Gong**: Treble clef, rhythmic accompaniment.
- 編鐘**: Treble clef, rhythmic accompaniment.
- 編磬**: Treble clef, rhythmic accompaniment.
- zhong**: Treble clef, melodic line with a *8vb* marking.
- sheng**: Treble clef, melodic line.
- Zheng1**: Treble clef, melodic line.
- zheng2**: Treble clef, melodic line.
- xiao**: Treble clef, melodic line.
- Dizi**: Treble clef, mostly rests.
- Vox.**: Treble clef, vocal line with lyrics: 式 禮 莫 慰 升 堂.

66

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

再 獻 饗 協 鼓 鐘

*在第一 次中日韓傳統雅樂舞 國際學術 研討 會 的《文廟釋奠樂舞》的天幕顯示出來 的字 為意 為古代 輩用大鼓的「鼓」而非 鼓一 字。

71

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox

誠 孚 帶 顛 肅 肅 雍

76

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

雍 舉 髦 斯 彥 禮 陶

57

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

樂 淑 相 觀 而 善

56

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

終獻

自古再昔

91

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

编钟

编磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

先 民 有 作 皮 弁 祭

Detailed description of the musical score: The score is for measures 91-94. It features multiple staves. The top staves (Zhu, Yu) are mostly rests. The percussion parts (per.1, per.2) play rhythmic patterns. The Suigu parts (Suigu R, Suigu L) play melodic lines. The B.D. part plays chords. The Zhu part plays a melodic line. The Omnisphere part plays a melodic line. The Gong part plays a melodic line. The Biao Zhong and Biao Qin parts play melodic lines. The Zhong part plays a melodic line with some ornaments. The Sheng part plays a melodic line. The Zheng 1 and Zheng 2 parts play melodic lines. The Xiao part plays a melodic line. The Dizi part plays a melodic line. The Vox part plays the lyrics: '先 民 有 作 皮 弁 祭'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and ornaments.

96

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

菜 於 論 思 樂 惟 天

101

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox

片 斷 民 惟 聖 時 若

Detailed description of the musical score: The score is for page 21, starting at measure 101. It features a complex arrangement of instruments and a vocal line. The instruments include Zhu (bass), Yu (treble), Percussion 1 and 2 (bass), Suigu R and L (bass and treble), B.D. (bass), ZHU (piano), Omnisphere (bass), Gong (treble), Biao Zhong (treble), Biao Qin (treble), Zhong (treble), Sheng (treble), Zheng 1 and 2 (treble), Xiao (treble), Dizi (treble), and Vox (treble). The time signature is 5/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are '片 斷 民 惟 聖 時 若'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like 8^{vb} .

106

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

編鐘

編磬

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

舜 倫 悠 敘 至 今 木

116

Zhu

yu

per.1

per.2

Suigu R

Suigu L

B.D.

zhu

Omnisphere

Gong

鑼

鑼

zhong

sheng

Zheng1

zheng2

xiao

Dizi

Vox.

此時 "大同頌" 演出人員進場

附錄二：田耀農教授參照《歷代祭孔樂譜選》之手稿

齊代樂

洞簫 一 (昭平之單 (通中))

譜

$\text{1=C } \frac{4}{4} \text{ } \dot{1}=56 \quad \text{1}=40$

(x x x x) $\frac{1}{4}$ 1) | 6- 1- | 2- 2- 1- | 3- - - | ($\frac{1}{4}$ 1) |

(相) 大哉 如 子

6 6 5- | 3- 5 3 3 | 2- - - | ($\frac{1}{4}$ 1) | 1- 6 2 3 | 5- 5 5 |

先 覺 先 知。 与 天 地

3- - - | ($\frac{1}{4}$ 1) | 6- 5 \sharp 4 | 3- 5 \sharp 4 | 3- - - | ($\frac{1}{4}$ 1) | 3- 2 5 5 |

參， 万 世 之 師。 祥 徵

1- $\frac{1}{4}$ 6 | 2- - - | ($\frac{1}{4}$ 1) | 1 2 5 5 | 6 6 1 7 6 | 5- - - |

麟 絃 音 答 全 絲。

($\frac{1}{4}$ 1) | 1- 2 3 | 6- 6 5 \sharp 4 | 3- - - | ($\frac{1}{4}$ 1) | 1- 3 2 2 | 1- 2 1 |

日 月 既 揚， 乾 坤 清

6- - - | ($\frac{1}{4}$ 1) | x x x x | x- x-) |

表。

洞簫“ $\frac{1}{4}$ 1)” 意為 鐘一拍，后半拍 磬起。

(二) 宣平之平 (300 度)

∴ C $\frac{4}{4}$ 1=56

6- 1- | 2·3 1 2 | 3- - - | ($\frac{1}{4}$ 1) |

予 怀 明 德,

5 6 1- | 6- 6 | 5- - - | ($\frac{1}{4}$ 1) |

玉 振 金 声,

2·3 1 2 | 5 6 5 #4 | 3- - - | ($\frac{1}{4}$ 1) |

生 民 未 有,

1 1 2- | 3- 5 5 3 | 2- - - | ($\frac{1}{4}$ 1) |

展 也 大 成,

3·6 5 3 5 | 6 6 5 | 3- - - | ($\frac{1}{4}$ 1) |

组 豆 千 古,

2 3 2- | 3- 5 3 | 2- - - | ($\frac{1}{4}$ 1) |

春 秋 上 丁,

6- 5- | 1- 2 1 | 6- - - | ($\frac{1}{4}$ 1) |

靖 酒 既 载,

1·3 2- | 1- 2 1 | 6- (x x) ||

其 香 始 升。

(三) 五南大 (秩平之章)

1 = $\left(\frac{4}{4}\right) \text{ } \text{ } = 56$

6- 1- | 2- 3 1 2 | 3- - - | $\left(\frac{1}{4} 1\right)$ |
式 礼 莫 德

5- 3 2 | 1- 2 1 | 6- - - | $\left(\frac{1}{4} 1\right)$ |
升 堂 再 南大。

5 #4 3 5 | 1- 1 7 6 | 2- - - | $\left(\frac{1}{4} 1\right)$ |
响 柝 鼓 (fen) 编

3- 2 5 #4 | 3- - 5 | 6- - - | $\left(\frac{1}{4} 1\right)$ |
诚 孚 鼓 鼓 鼓 鼓

3 5 3- | 2- ? ? | 2- - - | $\left(\frac{1}{4} 1\right)$ |
肃 肃 雍 雍

1 2 6- | 5- #4 5 | 6- - - | $\left(\frac{1}{4} 1\right)$ |
峯 麓 斯 彦

5- 3 5 | 1- - 6 | 2- - - | $\left(\frac{1}{4} 1\right)$ |
礼 陶 乐 淑

3- 2- | 1- 2 2 1 | 6- (xx) ||
相 攻 而 善

3- 2- | 1- 2 1 | 6- - - | (xxxx) ||
相 攻 而 善

多 (sān) 萬世之

時。祥 徵 麟

統。新 祭 金

時。日 月 既

獨。 乾 坤 者

天。

終獻(叔平之章)

自 有 萬 物，
 衆 民 有 作。
 武 兵 無 害，
 千 壽 萬 年。
 惟 天 顯 民，
 惟 聖 濟 濟。
 惟 德 惟 馨，
 於 今 永 祀。

5 3 2 | 1 - - 2 | 6 - - -

徵鏞(錫之章)

先 師 有 訓，
 祭 則 受 福。
 百 海 濟 濟，
 唯 德 是 歸。
 禮 成 告 罷，
 樂 極 舞 止。
 聖 所 自 生，
 中 也 有 儀。

附錄四：「2009 年中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會」攝像
(由殷琦老師提供)

日本準備的節目”人長舞”



韓國準備的樂舞



清朝文廟祭禮樂-舞隊



文廟祭禮樂-合唱團



瀟湘水雲



鬲西梅令



附錄五：「2009 年中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會」

曲目單

2009 中国·杭州
中日韩传统雅乐舞国际学术研讨会
暨中日韩传统雅乐舞代表作展演

节目单

第一幕：日中传统雅乐舞文化交流

1. 乐舞：《迦陵频》

乐舞教学导师：三田德明
舞乐领奏：三田德明 三田晴美
 鈴木祥江等
舞乐伴奏：日本瑞穗雅乐会
舞蹈表演：郑洁 安峻汝 袁思凡 毛小春
 杭州师范大学音乐学院舞蹈系

《迦陵频》又称《迦陵频迦》。据佛经记载，在祇园精舍落成之际，住在极乐世界的人面鸟身的“迦陵频迦”鸟从天而降，翩翩起舞，以示祝贺。辩才天女（由印度传入日本，是日本民俗中的七福神之一，手持琵琶，掌管音乐、辩论、富贵和智慧）也奏响音乐表示祝贺。这支舞正是基于这样的神话传说而作。

《迦陵频》是天竺的舞乐曲，在奈良时期（710-784）传入日本。四位舞者头戴插花的冠，双手各执一小钹，振翅而舞。舞者双手互击铜钹时发出的声音代表的即是“迦陵频迦”鸟儿的叫声。今天，由杭州师范大学的四位老师来表演《迦陵频》，她们也是在瑞穗雅乐会的三田老师指导下学习了这支舞。

2. 独唱：《鬲溪梅令》

词曲：[宋] 宋姜夔
演唱：王维平
南宋尺八演奏：王 震
古筝演奏：盛 秧

歌词唱道：
好花不与殢香人，浪粼粼。又恐春风归去率成阴，玉钿何处寻？木兰双桨梦中云，小横陈。漫向孤山山下觅盈盈，翠禽啼一春。

3. 乐舞：《蘭陵王》

乐舞教学导师：三田德明
舞乐领奏：三田德明 三田晴美
 鈴木祥江等
舞乐伴奏：日本瑞穗雅乐会
舞蹈表演：杨旭东
 杭州师范大学音乐学院舞蹈系

《蘭陵王》又称《陵王》。古代中国北齐（550-577）时期的兰陵王长恭不仅文武双全，而且是个容貌卓绝的美男子。作战时，士兵们一心想目睹兰陵王的容貌而无心应战，为了鼓舞士气，长恭便戴上威严的面具指挥作战，结果大败敌国的周军。这首舞曲表现的即是兰陵王的英勇身姿，是一首雄壮华丽的舞乐，在平安时代曾盛极一时。

在已经遗失了原舞的中国，瑞穗雅乐会的三田德明老师前来教授《兰陵王》。今天，由中国舞者来跳这一盛唐传承至后世的舞。可以说，这是舞乐跨越了1500年的一次“回娘家”。

第二幕 韩中传统雅乐舞文化交流

1. 舞蹈:《文庙祭孔佾舞》

舞蹈教学导师:金英淑
舞蹈表演:袁思凡 安俊汝 郑洁等
杭州师范大学音乐学院舞蹈系

韩国开始引进中国雅乐是从高丽睿宗11年(1116年)。当时,从宋朝引进的大晟雅乐在太庙、社稷、文庙、先农、先蚕等中,作为祭祀仪式音乐所演奏。乐悬以登歌和轩架所构成,演奏金石丝竹匏土革木之八音乐器的同时,唱有乐章,跳有调顺八风之舞的佾舞等,具有乐歌舞一体的综合性性质。

佾舞在迎神、奠币、初献礼时,跳烈文之舞,其舞左手执箭右手执翟所跳,在亚献和终献礼时,跳昭武之舞,其舞左手执干右手执戚。引入大晟雅乐时,传有箫翟和干戚各36件,韩国雅乐佾舞,服饰特征是上穿红袖衣系蓝丝带,文舞头戴进贤冠、武舞头戴皮弁冠,足上穿木靴。

世祖朝以后,宗庙祭礼乐使用以乡乐和鼓吹乐为基础的新制宗庙祭礼乐。日帝强占时期的1908年,朝鲜总督府下令把社稷和先农合祀后废止,同时,使成均馆换成经学院维持了释典祭,从而雅乐的祭礼乐只剩有文庙祭礼乐。光复以后,复原并奉行先农先蚕制,使雅乐祭礼乐重新演奏,其原因就是:传承了文庙祭礼乐,并遗存有《乐学轨范》等许多乐谱。

2. 舞蹈:《牙拍舞》

舞蹈表演:朴薇净等
韩国呈才研究会

据考察中国宋代有叫“牙拍”的乐舞,但至今还未发现韩国的“牙拍舞”是从中国宋代传入的记载。根据《高丽史·乐志俗乐》条记载有叫“动动”的乐舞,它是由于一年12月所唱的乡歌“动动词”而跳舞,故取此歌曲的名称叫“动动”。

直到《世宗实录》31年(1449)牙拍舞被介绍为动动呈才,《乐学轨范》中传为:牙拍舞,其原因是执木部中的小型乐器“拍”而跳舞,故取此名。此后,到了纯祖朝(在位:1800),不唱“动动词”而换唱孝明世子于纯祖29年(1829)所写七言四句的纯汉文诗,传承至今。

其乐舞除舞者外也安排歌者唱此诗。舞者到台前跪下执牙拍后起身,边打牙拍边跳舞。在牙拍和杖鼓协调一致声中,跳起相对相背舞,最后再把牙拍放到原处,起身退场。

孝明世子所写的七言四句诗如下:

百宝香身袈裟米,轻盈妙舞芙蓉台,十二慢歌动动乐,曲终宛转拍声催。

3. 舞蹈:《莲花台》

舞蹈表演:赵璇英等
韩国呈才研究会

据《高丽史乐志》莲花台后注,莲花台原出自拓跋魏。也有莲花台原出自西域石国[Choj]的柘枝舞,莲花台之称由高丽所制之说。莲花台启用两童女,穿着鲜衣帽,帽子上修饰金铃,扑转有声,两童女藏于两瓣花蕊中,花折而后见,其舞以优雅美妙而著称,并传诸于后世。

与此舞相似的内容,见诸于中国宋代陈旸的乐书,其中不用莲花台之称,而称柘枝舞。据莲花台微臣词,两童女“住在蓬莱,下生莲蕊,有感君王之德化,来呈歌舞之欢娱”。《乐学轨范》中,鹤舞和莲花台各自独立,鹤莲花台处容舞合设中,先跳处容舞,后依次跳鹤舞和莲花台,其使后人联想起柘枝舞的故事。关于两童女的制帽,《宋书乐志》称胡帽,《高丽史乐志》称铃笠,前者取于产地之名,后者取于形态之名。

此舞内容可参考记载在1901年宴香的《高宗辛丑进宴仪轨》:“高丽时又叫莲花台舞,两女童穿戴美丽的赤衣和帽子,藏于两瓣莲花中,花瓣破开从中出现,戴铃笠,穿赤衣,分两队轮番起舞。”

4. 舞蹈:《抛球乐》

舞蹈教学导师:金英淑

舞蹈表演:安俊汝 郑洁 袁思凡等

杭州师范大学音乐学院舞蹈系

据《高丽史乐志》乐志-用俗乐节度条,高丽文宗(1073年)时期,抛球乐由女伶、楚英等13人在八关会上首次献演,就证明抛球乐是在文宗之前传入到高丽时期。同时在同志唐乐条上,也简单的记载有舞蹈的进行方式,依此,就能够把握抛球乐的轮廓和形态。

把抛球门放在中间,舞手分为左右两边,按顺序往门上方叫“风流眼”的孔上扔彩球比输赢,如果彩球能进到孔,就赏花,没有进到就罚脸上抹黑,其舞蹈恰似笼球。

其第1队唱词是:翡翠帘前抛绣过,窄罗衫子紧裹头,玉织高指红丝网,赢取筵前第一筹。

5. 舞蹈:《五羊仙》

舞蹈表演:刘正淑等

韩国呈才研究会

据《高丽史·乐志唐乐条》,《五羊仙》为中国宋代时传入到高丽的乐舞。此乐舞起源于唐代的李群玉的“菖蒲潭诗”诗句所註,《五羊仙》舞名称源自“五仙骑五羊,何代降兹乡”。由骑五羊下凡的五仙,为颂祝君王边歌边舞。也有源自《太平寰宇记》157卷广州条,有高固当宰相时,五仙骑五羊,举六穗粒出现,故此地称五羊城,五仙把六穗粒赐予忠孝至极的百姓之故事。

此乐舞内容反映在竹杆子的口号和王母及按舞的碧烟笼晓词的唱词上。

口号:雲生鶴嶺,日轉鰲山,悅逢洋苑之真仙,並結鸞驂之上侶。

雅奏值于仪风,華姿妙于翻鴻,翼借优容许以入队。

唱词:碧烟笼晓海波闲,江上数峰寒,佩环声里异香,飘落人间,弭绛御五云端。

宛然共指嘉禾端,微笑破朱颜,九重峻阙望中,三祝高天,万万载,对南山。

谢 幕

总顾问:王国平 蔡奇
顾问:叶明 陈小平 崔鹏飞 王次昭 朱军 黎清平 丁东润 傅勤 郭清 谢大伟
总策划:叶高翔
项目总监:田耀农
执行总监:刘青弋
策划:田耀农 金英淑[韩] 三田德明[日] 刘青弋 刘金华 吕静 王同 杨九华 徐其虎 崔亥利[韩] 柳泽伸树[日]
袁华东 杨孜孜 杨波 马丽萍 徐冰凤 李爱顺[韩方特邀] 铃木祥江[日] 张薇

中方艺术总监:田耀农
韩方艺术总监:金英淑
日方艺术总监:三田德明
总导演:刘青弋
乐舞构成:金英淑[韩] 三田德明[日] 刘青弋
舞目指导:金英淑[韩] 安倍季昌[日] 三田德明[日] 刘青弋
乐目指导:安倍季昌[日] 三田德明[日] 田耀农 郑祖襄 盛秧
吟咏指导:李公律
副导演:李美周[韩] 马丽萍 杨波 铃木祥江[日]
舞台监督:袁宗燮[韩] 杨波
前台主任:文祯花[韩] 方晓 铃木祥江[日]
后台主任:崔淑姬[韩] 马丽萍
视频撰稿:金英淑[韩] 刘青弋 田耀农
视频编导:金英淑[韩] 刘青弋
视频编辑:舞蹈博物馆.Com [韩] 谢琦
舞台灯光:李相峰[韩] 吴晓阳
舞台音响:姜智慧[韩] 张宗福
摄像:申铉教[韩] 谢琦
照相:金雄培[韩] 谢琦

主席团名誉主席:安倍季昌[日] 贾作光 金英淑[韩]
主席团主席:叶高翔
主席团成员:(以中文姓氏笔划为序) 三田德明[日] 王一川 王次昭 马盛德 邓一江 冯双白 田耀农 刘青弋 刘建
安泰旭[韩] 郑祖襄 罗斌 赵为民 项阳 洛秦 徐珺遥[韩] 秦序 高建进 彭吉象

秘书长:吕静
副秘书长:王同 杨九华 柳泽伸树[日] 李爱顺[韩方特邀]
会务统筹:吕静 徐冰凤 吴宇峰
论文统筹:郑祖襄 杨九华
演出统筹:王同 杨波 马丽萍
宣传统筹:赵映振 徐其虎 张薇
财务统筹:陈珍红 方晓
设备统筹:俞世昌 吴晓阳
后勤统筹:姚海强 来国灿 骆伯卫
安保统筹:赵时隆 费兰军
特邀翻译:李爱顺[韩中翻译] 柳泽伸树[日中翻译] 崔淑姬[韩日翻译] 朴泰圭[日韩翻译] 李冬梅[中韩翻译] 夏颖[中日翻译]
秘书组成员:张建化 田洁 蒋雯意 冯宇光 沈梅日 闫俊丽 谢琦 方晓 张宗福 王可 王宁 刘贞 张伊丽
孔明明 崔梦雅 张占军

2009 中国·杭州

中日韩传统雅乐舞国际学术研讨会开幕式

暨中日韩传统雅乐舞代表作首场展演

节目单

序幕 宋都回声

1. 箏琴合奏:《潇湘水云》

作 曲:[宋]郭沔

编曲排练:盛 秧

古筝领奏:盛 秧

古琴独奏:徐君跃

古筝合奏:杭州师范大学音乐学院

视频撰稿:田耀农/刘青弋

视频编导:刘青弋

视频编辑:谢 琦

靖康二年(公元1127),金人夺取汴京,宋室南迁,几经战火,终成南北政权对峙的格局。一代名将岳飞壮怀激烈,仰天长啸,书就不朽诗篇《满江红》;浙派古琴乐祖郭沔浪迹天涯,行吟湖畔,奏响了千古名曲《潇湘水云》。
偏安古都临安(今日杭州)之南宋王朝,借助江南的地灵人杰,实现了经济文化的迅猛发展,杭州成为当时世界最繁华的大都市;笙歌驻蹕,衣冠纷集,民物阜蕃,“山外青山楼外楼,西湖歌舞几时休”是其繁荣景象的真实写照。
宋都乐舞承前启后,高丽舞姿盖声四海,日本雅乐千年传颂。中日韩乐,代代传承,文化互融,血浓于水。今朝杭州,把酒临风!有朋自远方来,不亦乐乎!

第一幕 日本雅乐

1. 视频演示:日本雅乐的传承

视频撰稿与编导:刘青弋

视频编辑:谢琦

公元前11-3世纪,古代中国的雅乐逐步形成了完整的体系与音乐理论。

公元5-9世纪,日本与中国的交流频繁,多次派出遣隋使与遣唐使。从630年始,就曾派出遣唐使有19次,其中一次有几百人大规模的留学生团。雅乐从中国传播到东亚各国,5-9世纪传入日本,不断和本土的歌舞相结合,在平安时代(794-1192)中期形成日本的雅乐。5世纪中叶,伎乐由朝鲜半岛传入日本,奈良时代(710-784)各种佛教音乐由中国、朝鲜半岛、越南、印度等地传入日本。

大宝元年即701年,太政官(日本律令制下的最高行政机关)设置了专门掌管乐舞的“雅乐寮”,管理,讲习外来乐舞及日本本土乐舞,有大小官员400多名。

在平安中期的王朝文化中,贵族王室们嗜好雅乐,涌现了许多雅乐界名人,外来音乐的分类和乐器的编排也渐渐朝着日本人喜好的方向发展。

雅乐的表演形式分为器乐合奏、歌谣和舞乐三种。器乐合奏的乐器由笙、篳篥等管类乐器,琵琶类的弦乐器,以及铃、太鼓、钲鼓类的打乐器组成。歌谣是平安时期在贵族当中产生的声乐,它是日本本土的风俗歌舞。另外还有合着节拍吟唱汉诗的“朗咏”。舞乐分为左方舞与右方舞。左方舞是由唐乐伴奏的舞蹈,舞者由舞台的左边进出场,服装是红色为主的暖色系,第一步由左脚开始跳。右方舞是由朝鲜半岛传入的舞乐,舞者由舞台的右边进出场,服装是以绿色为主的冷色调,第一步从右脚开始跳。

转瞬即逝的雅乐艺术最终战胜了多次濒临失传的危机,千百年来,在数不胜数的日本乐人的责任感和热情的支撑下走到今天。雅乐虽是由大陆传入的外来音乐,在日本却保持了当时的传统,一代代传到今天。那悠久的旋律,曾经抚慰了多少人民的心灵,那令人感动的节奏,到现在还在震撼着人们的心扉。

雅乐,是超越时空的音乐。

2. 乐舞:《纳曾利》

舞蹈表演:栗林里衣 崔宰源

舞乐领奏:三田德明 三田晴美

铃木祥江等

舞乐伴奏:日本瑞穗雅乐会

这首舞曲由古代的朝鲜半岛传入日本,是日本现今保存的高丽乐中最具影响力的舞曲之一。它所表演的是两条龙在活泼嬉戏,因此又可称之为《双龙舞》。

今天上演的是本曲的第二乐章“急”这一部分。

3. 主办方日本代表致辞

名誉主席:安倍季昌

原日本宫内厅式部职乐部乐长/京都方乐家安倍家当主

4. 乐舞:《人长舞》

舞蹈表演:安倍季昌

舞乐领奏:三田德明 三田晴美

铃木祥江等

舞乐伴奏:日本瑞穗雅乐会

歌舞在日本是从天岩户的神话故事开始的,自古以来都是在神社前表演。天皇(986-1011)时期,人们整合了“神乐歌”的形式,在宫中祭祀活动时表演。这支舞曲作为“神乐歌”的最后一节,是让神仙回到自己御座的曲子。舞蹈则是由掌管仪式进度的“人长”来表演。安倍家在宫中代代肩负“人长”这一职务。

第二幕 韩国呈才

1. 视频演示:韩国呈才的传承

视频撰稿与编导:金英淑
视频编辑:舞蹈博物馆

中国宋朝徽宗时,新创制的大晟雅乐,传入到高丽是12世纪(1116),并用于各种仪式和祭礼。朝鲜世宗时期,整备了雅乐,依照朝鲜的风土制作了律管,制定了制作新乐器的事业和朝会雅乐、会礼雅乐、祭享雅乐等。日帝强占时期,合并先农、先蚕、社稷祭后,其祭仪被中断,只剩有传统的宫廷祭礼乐舞:宗庙和文庙乐舞。现成均馆奉行的释奠大祭中文庙祭礼乐,遗存且承继着雅乐的传统。呈才可称为宫廷舞蹈的代名词,包括:唐乐呈才和乡乐呈才。

据《高丽史·乐志》载:1073年,宫廷舞蹈从中国宋朝首次传入到高丽朝。《高丽史·乐志》中,传有:献仙桃、寿筵长、五羊仙、抛球乐、莲花台等。唐乐呈才的特征是:竹竿子引领舞员,舞蹈的开始和结束皆有喊口号。唐乐呈才的舞员,一般唱纯汉文的口号、致语、唱词。引入杖、龙扇、凤扇、翟扇、尾扇、连扇、盖等威仪的登场是唐乐呈才的特征。

朝鲜初期期的《乐学轨范》和中、后期的各种《仪轨》及《呈才舞图勿记》等,传有:唐乐呈才和乡乐呈才的舞谱。朝鲜初期,首次亮相了依照中国传入的唐乐呈才样式而创作的唐乐呈才。朝鲜末期创作的唐乐呈才,使用了起始和末尾的母拜礼的乡乐呈才特征,伴奏音乐也使用乡乐化的唐乐,或者换用乡乐呈才,而致唐乐呈才和乡乐呈才的区分不明显。朝鲜末期创作的唐乐呈才中,也有把唐乐呈才乡乐化的,也有借中国的古辞创作的。日帝强占时期,通过李王职雅乐部和雅乐部员养成所,传承了宫廷乐舞。光复后,以雅乐部员养成所修学的雅乐士为中心开院的国立国乐院,继承了其传统。特别是金千兴,他是纯宗皇帝五十诞辰(1923)时出演过,他作为朝鲜时代最后一位舞童,是把呈才的传统传承至今的大师。

呈才研究会传承的仪式舞有:国家重要无形文化财第一号宗庙祭礼乐的宗庙佾舞和第85号释奠大祭的文庙祭礼乐和文庙佾舞。宴礼舞,由国立国乐院继承者李王职雅乐部呈才传统的命脉,并再创造出新,使珍贵的文化遗产活现在当代。

国际交流有:与日本冲绳那霸市文化协会合作,主办:“和勤-朝鲜的宫廷舞和琉球舞的和谐”(2006)“和勤-宫廷之宴”。与中国的中国艺术研究院共同主办:“韩中学术大会暨韩中古典舞蹈发表会”。

呈才研究会,在迅速发展的现代社会里,通过传达传统文化“缓的美学”的各种演出,期待着呈才成为:缩短现代与传统文化的距离,且引起现代人真正共鸣的新的艺术,为此,正付出不懈的努力。

2. 舞蹈:《献仙桃》

领舞表演:李美周
群舞表演:韩国呈才研究会

此舞作为唐乐大曲之一记载在《高丽史》乐“志唐乐条”,也记载在朝鲜朝初记录乐舞的《乐学轨范》中“时用唐乐呈才图仪”上。其内容是:正月元宵佳节,王母为颂寿君王,从仙界下凡,呈上千岁灵桃-仙桃的舞蹈。由竹竿子2人,王母1人,扶舞2人和引入杖、龙扇、凤扇、翟扇、尾扇、连扇、盖等仪物所构成。

此舞,先由竹竿子念口号,后由王母和扶舞到前,王母接仙桃盘唱元宵佳会词,把仙桃盘放桌上。接着王母和扶舞边跳,每个间歌各唱日暖风和词、丽日舒长词、东风报暖词、海东今日词、北疆东暖词等歌。最后由竹竿子出场念口号后,全部退场。

王母所唱的元宵佳会词如下:

元宵佳会赏春光 盛事当年忆上扬 尧颡喜瞻天北极 舜衣深拱殿中央
欢声浩荡连韶曲 和气氤氲带御香 壮观太平何以报 蟠桃一朵献天祥

3. 主办方韩国代表致辞

名誉主席:金英淑
韩国呈才研究会会长/教授
韩国无形文化财第一号宗庙祭礼乐佾舞继承人

4. 舞蹈:《舞鼓》

领舞表演:安时香
群舞表演:韩国呈才研究会

《高丽史乐志》的《舞鼓后》注记有如下由来:舞鼓由侍中李混謏居庆尚道宁海时,见到大海中浮游的浮沓,把它捞上做舞鼓,其声宏壮。其舞欢愉而愉,仿佛像袅袅一双蝴蝶围花,像勇猛一双龙争夺玉,在乐部中最奇妙而著称。

高丽时,放一鼓,有两人起舞;朝鲜朝初期,有放一鼓,两人跳;也有放四鼓,由四人跳;在八人跳时,放八架鼓而跳。中期后,放一架鼓由四人围着鼓而跳。到后期,原舞由四人边击鼓边跳舞,扶舞由四人执三枝花围鼓而跳。自高丽朝到朝鲜朝初期,唱并邑词,中气期唱五言四句汉诗。

原舞唱词:鎌月为歌扇,裁云作舞衣,因风回雪影,还似燕双飞。

扶舞唱词:宝箏瓊曲,羯鼓花奴腔,永新歌宛转,蛩舞一双双。

第三幕 大同颂

1. 视频演示:中国文庙祭祀乐舞的传承

视频撰稿与编导:刘青弋

视频编辑:谢琦

以孔子为代表的儒家学说构成了中华民族传统文化的主流,影响了中国历史文化几千年。

在孔子逝后第二年(公元前478年),鲁哀公下令在曲阜孔子旧宅立庙,开祭祀孔子先河。

汉高祖十二年(公元前195年),以太牢(即全牛、全猪、全羊之牲)祭祀孔子。东汉明帝时,诏命将孔子与周公同祀,使其享有和社祭神同样规格。南朝宋文帝刘义隆元嘉二十二年(公元445年),颁旨祭孔用“八佾之舞”,孔庙专属祭祀乐舞从隋代开始。唐代普遍建立了“孔庙”,唐代祭孔乐舞制于贞观年间(627-649年),舞蹈分为文舞、武舞。主要是配合祭礼中的“初献”、“亚献”、“终献”等三项仪程中表演。

宋代儒学复兴。诏立孔子庙学舍,追封孔子弟子爵位;颁释奠仪注及祭器图,建庙学。儒教传入女真、蒙古、朝鲜、日本、越南、缅甸、泰国、菲律宾、新加坡、印度尼西亚等国,形成儒学文化圈。儒学成为东亚文化的体现。

此后,元、明、清代孔庙神灵设置沿袭宋时祭孔格局。明时朱元璋定制,每年仲春与仲秋的第一个丁日,皇帝降香,遣官释奠于国学。清代顺治定都北京后,在国子监立文庙,建有大成殿,专门用来每年举行祭孔大典。先后于康熙五十五年(1716)和乾隆八年(1743)新颁祭孔乐章和舞谱。古代祭祀乐舞所用音乐的曲谱、宫调、舞谱、服装、乐器、舞具都由皇帝审定亲颁,任何人不得擅自改动。然而,自古礼不相沿、乐不相袭,大凡改朝换代,必有制礼作乐,因此,历代制定的祭孔乐舞均有所不同。

辛亥革命后,出任南京临时政府教育总长的蔡元培停止了“丁祭”。民国三年(1914)袁世凯恢复“丁祭”。1934年,中华民国政府将每年的8月27日定为孔子诞辰纪念日,并列为国家纪念日,休假一天。于是,祭孔时间就由“丁祭”时改为孔子诞辰纪念日。祭孔活动一直延续到1948年。

1949年后,祭孔活动一度停止。1957年,中国舞蹈研究会在吴晓邦主席的带领下将祭孔仪式拍成了电影。1984年,山东曲阜开始恢复祭孔文化活动。随后,北京国子监孔庙恢复祭孔活动。2004年后,祭孔文化活动在中国各地文庙普遍恢复。由此,西周“制礼作乐”形成的礼乐制度及其祭祀乐(包括“佾舞”)在祭孔活动中被幸运地传承至今。

2. 乐舞:《文庙释奠乐舞》

[清]钦颁“文庙直省春祭舞谱”

佾舞复排:刘青弋

音乐复曲:田耀农

音乐MIDI制作:段瑞雷

音乐排练指导:郑祖襄

佾舞表演:杭州师范大学音乐学院舞蹈系

杭州师范大学音乐学院艺术教育系

乐歌演唱:杭州师范大学音乐学院合唱团

本乐舞根据[清]乾隆八年(1743)钦颁乐章和“文庙直省春祭舞谱”复排。此次演出的是新编乐舞如下部分:迎神《昭平之章》;初献《宣平之章》;亚献《秩平之章》;终献《敬平之章》。所用服装、道具均按照钦颁规格制作。

3. 吟颂:《大同颂》

选自《礼记·礼运篇》

古琴演奏:徐晓英

领颂:李公律

合颂:杭州师范大学音乐学院

杭州师范大学东城实验学校

大同颂词:

大道之行也,天下为公。选贤与能,讲信修睦,故人不独亲其亲,不独子其子。使老有所终,壮有所用,幼有所长,鳏寡孤独废疾各有所养。男有分,女有归,货恶其弃于地也,不必藏于己。力恶其不出于身也,不必为己。是故谋闭而不兴,盗窃乱贼而不作。故外户而不闭,是谓大同!

谢幕

总顾问:王国平 蔡奇
顾问:叶明 陈小平 崔鹏飞 王次昭 朱军 黎清平 丁东润 傅勤 郭清 谢大伟
总策划:叶高翔
项目总监:田耀农
执行总监:刘青弋
策划:田耀农 金英淑[韩] 三田德明[日] 刘青弋 刘金华 吕静 王同 杨九华 徐其虎 崔亥利[韩] 柳泽伸树[日]
袁华东 杨孜孜 杨波 马丽萍 徐冰凤 李爱顺[韩方特邀] 铃木祥江[日] 张薇

中方艺术总监:田耀农
韩方艺术总监:金英淑
日方艺术总监:三田德明
总导演:刘青弋
乐舞构成:金英淑[韩] 三田德明[日] 刘青弋
舞目指导:金英淑[韩] 安倍季昌[日] 三田德明[日] 刘青弋
乐目指导:安倍季昌[日] 三田德明[日] 田耀农 郑祖襄 盛秧
吟咏指导:李公律
副导演:马丽萍 杨波 李美周[韩] 铃木祥江[日]
舞台监督:杨波 袁宗燮[韩]
前台主任:方晓 文楨花[韩] 铃木祥江[日]
后台主任:马丽萍 崔淑姬[韩]
视频撰稿:刘青弋 田耀农 金英淑[韩]
视频编导:刘青弋 金英淑[韩]
视频编辑:谢琦 舞蹈博物馆.Com [韩]
舞台灯光:吴晓阳 李相峰[韩]
舞台音响:张宗福 姜智慧[韩]
摄像:谢琦 申铉教[韩]
照相:谢琦 金雄培[韩]

主席团名誉主席:安倍季昌[日] 贾作光 金英淑[韩]
主席团主席:叶高翔
主席团成员:(以中文姓氏笔划为序) 三田德明[日] 王一川 王次昭 马盛德 邓一江 冯双白 田耀农 刘青弋 刘建
安泰旭[韩] 郑祖襄 罗斌 赵为民 项阳 洛秦 徐桐遥[韩] 秦序 高建进 彭吉象

秘书长:吕静
副秘书长:王同 杨九华 柳泽伸树[日] 李爱顺[韩方特邀]
会务统筹:吕静 徐冰凤 吴宇峰
论文统筹:郑祖襄 杨九华
演出统筹:王同 杨波 马丽萍
宣传统筹:赵映振 徐其虎 张薇
财务统筹:陈珍红 方晓
设备统筹:詹世昌 吴晓阳
后勤统筹:姚海强 米国灿 骆伯卫
安保统筹:赵时隆 费兰军
特邀翻译:李爱顺[韩中翻译] 柳泽伸树[日中翻译] 崔淑姬[韩日翻译] 朴泰圭[日韩翻译] 李冬梅[中韩翻译] 夏颖[中日翻译]
秘书组成员:张建华 田洁 蒋雯意 冯宇光 沈梅旦 闫俊丽 谢琦 方晓 张宗福 王可 王宁 刘贞 张伊丽
孔明明 崔梦雅 张占军

附錄六：「2009 年中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會」

網路平臺

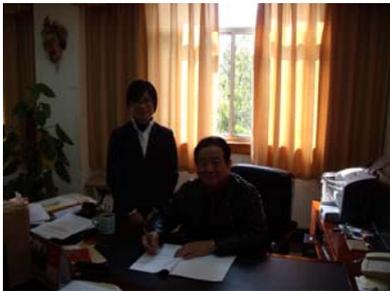


<http://music.kupoo.com/yue/index.php>

附錄七：田野訪查行程表

日期	行程
03/23/2011(三)	班機 17:30 起飛，晚間抵達杭州
03/24/2011(四)	早上自由行動，中午於學校與教授共進午餐，空檔受李榮有教授邀請至其工作室參觀，晚上去參觀宋城千古情並觀賞其樂舞演出
03/25/2011(五)	周主任於早上九點開始演講，下午參觀浙江博物館
03/26/2011(六)	早上我熟悉校內環境，周純一教授與吳光明教授赴良渚參觀 20:30 田教授於晚飯後開始與我進行訪談，問題事先發至田院長信箱
03/27/2011(日)	周純一教授與吳光明教授回台灣
03/28/2011(一)	10:00 訪問馬麗萍老師 14:00 訪問段瑞雷老師
03/29/2011(二)	14:00 訪問王同教授， 17:08 與黃虎、豆乃強一同前往北京
03/30/2011(三)	中午到達北京，參觀故宮(但是沒有照到未開放的樂器)
03/31/2011(四)	參觀天壇神樂屬 訪問劉青弋教授
04/01/2011(五)	由於時間緊迫搭乘晚上 23:20 的火車站票
04/02/2011(六)	晚間約十點抵達杭州師大音樂學院
04/03/2011(日)	清明連假第一天，共三天
04/04/2011(一)	15:00 訪問李榮有教授
04/05/2011(二)	15:00 訪問徐君躍老師， 19:00 訪問楊九華教授
04/06/2011(三)	8:50 與田教授談話， 10:20 訪問王維平教授，13:00 訪問洛地教授， 17:00 訪問王震教授，19:20 抵達杭州機場， 搭乘晚上九點的班機回台灣

附錄八：訪談稿與田野日誌

受訪者	田耀農教授	
日期	03/26/2011(六)	
時間	20:30	
地點	院長室	
參與計畫	<p>■是</p> <p>計畫名稱：南宋樂舞研究與中國樂舞體系建設</p> <p>職稱：項目總負責人</p> <p>計畫名稱：南宋雅樂舞復建與樂舞一體化的學科建設</p> <p>職稱：項目總負責人</p> <p><input type="checkbox"/>否</p>	
學術背景	現為杭州師範大學音樂學院院長	
心得	在訪問前已事先將訪問問題寄至田教授信箱。很感謝田教授的幫助，並且給我他們相關的申請書，我採訪完已經十點了。	
影音數據	■錄音 ■錄影	
備註	<p>H 為發問者謝景緣，T 為受訪者田耀農院長。</p> <p>已於 2012/7/6 以電子信件方式寄回給受訪者。</p>	

H：我從中日韓雅樂會議那一部分開始問好了，因為我看過了那一次的影片，我比較有興趣的是，就是關於節目的選擇與製作方面，為什麼您們會決定挑選那些節目？因為在樂器上使用古琴的比例還算是滿高的。

T: 那這樣，我們談到我們去年的那一次雅樂展演，實際上，跟我們有一個計畫，就是要把中國的雅樂能夠恢復起來，和這個事件是在一起的，那中日韓的這次的雅樂的展演活動，實際上是我們更宏大的計畫的序曲，就是我們要恢復我們中國的雅樂的這麼一個計畫的前奏曲，就是從那一次會議開始了。那我想我今天首先要談的就是這個雅樂本身的問題。

T: 那雅樂本身呢，我想從三個方面來說說這個問題：第一個呢，什麼是雅樂，雅樂到底是什麼東西；第二個是，我們為什麼要恢復這個雅樂；第三個我們怎麼樣去恢復它，我想從這三個方面探討我的想法。第一就是，什麼是雅樂？雅樂從這個雅字來看，我們現在總覺得高雅藝術、高雅呀！這個雅通常是跟俗相對立的，高雅和低俗他們兩個是個對立的概念，那就是雅跟俗其實是一個概念，就是一個對應的概念，那為什麼雅和俗是個對應的概念呢？雅究竟是個怎麼回事情，實際上這個雅呢，更早的時候，它的讀音和夏、商、周的讀音的夏一樣的，都讀做【ga】，那後來演變的時候，雅和夏變成了兩個不同的讀音，那實際上雅、夏在這一個周代的時候都讀做【ga】，比如說，現在日本把唐代的雅樂，傳到日本去以後，日本對雅樂的稱呼叫【gagaku】，ga 還是 ga，所以依然還保留雅是 ga 的讀音，gaku 是音樂嘛，gagaku 是雅樂嘛，就是說那至少唐代的時候，雅樂還讀成 ga 樂，那首先是雅和夏是通讀的，不是我們現在的雅是 ga 的意思、ga 的讀音，那為什麼周代的時候把自己的音樂叫做雅【ga】成樂？那肯定周天子的商紂成爲了一個新的王朝首領以後，周天子他一直覺的有點擔憂，他畢竟是諸侯的名義取代了商，紂王才是真正的天子，他自己做了這樣一件事情以後，他就覺得不能再有這樣的事情再發生，確保他自己周的這個統治是一職延續下去的，並且不再允許諸侯或是其他的再把他推翻掉，於是他就覺得需要有一個正統思想，就覺得周之所以取代商紂是歷史的必然，爲什麼呢？因爲他自身就是周武王，他認爲我們是真正的夏的傳人，我們是夏後裔，夏就是禹了、啓了他們的，後來政權是被商湯取代了，是吧？那現在我們不過是把我

註解 [W1]: 對雅樂下定義，並且提及雅樂在歷史的演變。雅樂的內容有史詩性與祭祀性的兩種。在秦就已經衰弱、漢代就有重制雅樂的情形。

們被取代的東西現在又恢復起來而已，那我們是夏人，我們夏人的天下被商取代了以後，我們再從新拿回來而已，並不是我們是以諸侯的身分去取代天子，他想獲得自己絕對正統的位置，於是，他就把自己稱做為是【ga】人，但是這個【ga】又和商以前的那個夏又不是完全一個意思，那我們現在就用一個同音字，就是我們現在的「雅」字來代替「夏」，以區別夏、商、周的那個夏，讀音是一樣的，兩字讀音是一樣的，於是就打自己是雅人的這個稱號，雅人其實就是夏人的意思，就是夏朝的後裔，那這時候，商被這個周取代以後，周人的國都，以及周人中心區域的使用的語言，那就是雅言，因為他是雅人嘛，周人就是雅人，那麼他們的詩就是雅詩，他們的樂就是雅樂，這是廣義的雅樂，就是周人的音樂，是雅樂，那由於周天子是國家的中心，周天子的國都也是全國政治、文化、經濟中心，於是這個雅字又形成一個正統、中心的位置，那這正統、中心的位置我們把它叫做雅，他的行為、語言以及他所作所為整體都是雅的，那麼，遠離他的、邊緣的地區他們說的話、他們的行為都是俗的，雅和俗的意思就是那麼一個概念，越是靠近政治、經濟、文化中心的，他的語言也好、行為也好，就是他的言行舉止都是雅的，越遠離這個中心那就是俗的。

H：所以雅、俗的基本上也是有地區的概念在裡面。

T：就是中心和邊緣的概念，中心和邊緣就是，越接近皇宮的他的言行就越雅嘛。這個雅俗呢，那 1840 年以後發生一次概念上的變化，1840 年以前我們中國人一直以爲我們是世界的中心，中國即是中央之國了，那世界的中心就是在這裡、在皇宮、在紫禁城，是不是這麼說？但是 1840 年以後這個情況發生變化，就是突然發現中心不是在中國，中心不是在紫禁城，而是大洋的彼岸，是不是？因爲打了敗仗了，特別是首先跟英國大了一次仗，打敗了，真正力量強大的不是中國人，是英國人力量原來比我們更強大，否則就不會簽訂南京條約了，那這一次變化以後呢，這個中心跑哪裡去呢？用洋來取代了，用大洋的彼岸，於是用洋取代了雅，當洋取代了雅，就用土來取代了俗。你這個人洋氣，你這個

註解 [W2]: 1840 年發生了概念性的變化，用洋取代雅，以土取代俗。可見戰敗對於中國的影響。

人土氣，這時候雅俗的概念就被轉化成洋土了，其實洋土就是雅俗意思，只不過，這一次的洋土之分，中國人已經發現世界的中心不是在中國了，這是一個很殘酷的現實，那也就是在這樣的一個基礎上，那我們的音樂就發生一次大的逆轉，就是西樂為中心的大的逆轉，並且只有音樂受到了影響最大，為什麼這樣講？因為我們的這一個中國固有的繪畫，我們是這種國畫的，那我們固有的醫學，我們叫中醫，那我們中國固有的音樂，現在有幾種不同的說法，在臺灣叫什麼音樂？叫國樂；在新加坡叫華樂；在大陸上叫民樂，他們說中華民國正好和我們本土音樂的不同稱謂，有叫中樂的、有叫國樂的、有叫民樂的、有叫華樂的，香港叫中樂，這四個名稱合起來就是中華民國了！呵呵！但是不管怎麼樣，這種音樂是被邊緣化的，特別是在大陸上，他自己都把自己矮化成民族音樂了，甚至於覺得用民族音樂的這個還不夠矮化，還要加個民間上去，所以大陸有時候把這個叫做民族民間音樂，那就是更邊緣化了，那換句話說就更土了，也就更俗了，這也就是「雅」和「俗」字個概念，轉化成洋和土的概念之後，這實際上是把我們中國本土的音樂一步一步的邊緣化了，這個邊緣化變成是一個自我邊緣化，我們自己覺得它是邊緣的東西了，那這個音樂變成更邊緣化的這個重要的一個原因，就是我們音樂本身，我們現在之所以叫做民族民間音樂，那這也不是沒有依據的，確實這些都是民間的東西，那民間相對應的概念是什麼概念？那就是宮廷了對吧？那宮廷音樂沒有了，剩下的就是民間音樂了，所以大陸叫民族民間音樂這也沒錯，對不對？是我們民族的，不是他人的；是我們民間的，不是宮廷的，不是官方的，所以這它也有它的特定的涵義在這裡面。那我們現在再來說說我們這個雅樂的本身，那我們現在通常所說的這個雅樂，一般都認為是周公治理天下的時候，周公旦輔助幼主，怎麼樣能夠恢復國家這個禮的制度呢？這個禮和樂總是不可分的，「無樂不成禮」，所有的禮都是有音樂所伴隨著它的，所以交響樂和禮是分不開的，那禮又是一件什麼事情？禮呢，在《說文解字》裡面就說得很確切了，他說：「禮者，履也。」履就是鞋的意思，

鞋子，他說這禮就鞋，那禮怎麼跟鞋有關係呢？實際上，之所以禮是鞋，它是一個比喻說法，就是說這個禮阿，就是一個等級制度，第一等級就是天子、然後諸侯、然後大臣、然後士一直下來，整個社會是一個等級制，那這個每個等級的人，如果對他所在的等級的位置，覺得心安理得、覺得很滿足了，那這個社會就和諧了，那做為一個社會治理，那就是要通過禮的治理，意思就是讓每個人都找到自己的所在的等級的位置，這個社會就能和諧，如果這個人沒有找到自己的位置，或者是不滿足於自己的這個位置，這個社會就不和諧，就會發生動亂，所以這個禮就像是鞋子一樣，鞋子有大小之別的，他配合大小不同的腳去嵌這個鞋子，那禮呢？禮要為社會上高低貴賤不同身分的人，設計一個像是鞋子這樣的一個位置，讓他自己到恰到好處的位置上面去，於是這個禮呢就是國家的這個治理核心，那怎麼樣來維持禮的安定呢？或者是說禮的制度維持下去，那就通過樂是一個非常好的辦法，那有沒有其他的辦法呢？那也有其他的辦法，比如說如果有人不遵守裡的這個制度，不滿足於自己低等級的位置或是高等級的位置，如果這個行為發生呢，那就嚴刑峻罰，那就給他堅決的鎮壓下去，但是鎮壓是要有代價的，通過暴力的，有沒有更好的辦法？有的。就是通過音樂的方式，讓違背禮的那個願望和意識不要出來，他不出現違背禮的意願和意識，他當然就不會有違背禮的行為產生，來通過音樂把每個人的心境平靜下來，以至於他就再不會有違背這個禮的行為的出現，那這從根本上就維護了社會的這個和諧和安定，所以禮和樂是緊密結合在一起的，那就是把樂當成是一個很重要的維護裡的這個工具，或者是維護禮的這樣一種方式，這個樂的地位就非常高，那這種音樂之所以後來的人把它叫做雅樂，那首先是從中央政府那邊制定出來的音樂，它是最接近權力的、經濟的、文化中心的，當然就雅了。其次，這個雅它還在渲染、還在強調一個什麼呢？強調自己的一個正統的位置，我剛才說了他認為夏是他的祖先，他是夏的後裔，而他通過什麼東西來說明自己的政權是正統的呢？所以雅的音樂裡面就包括兩大類，那兩大類呢？一類

呢，是史詩性的樂舞，這很重要，史詩性的，比如我們說「六代樂舞」，這六代樂舞就是六個大的史詩性歌舞，那在雅樂裡面強調六代樂舞，那說明自己就是他的當然的繼承人，正統的的來維持自己的地位，這是史詩性的樂舞；其次還有祭祀性的樂舞，我祭祀祖先，我這個祖先誰是誰是誰，然後他們是他的祖先，我是他的傳人，於是用通過這樣的方式，來奠定自己的這一個禮的地位，那我之所以天子，我之所以至高至上的，我繼承的是誰的這麼一個位置，所以在大型的祭祀活動裡面，包括周老師講的屍的問題，這個屍為什麼要用長孫來當？就是我們現在說的屍體的屍嘛，這個屍體的屍，就是一個活人來代替死去的祖先，來接受別人對他的祭奠和跪拜，就如此而已，那他為什麼又要用這一個長孫來當這一個屍呢？因為長孫就意味著將來、未來的天子，很小的時候就要確立他的位置，這是第一個層面，其實這裡面還有一個更深刻的人類學的概念，那這個從母系社會開始說這個屍的這個出現，過去在個氏族的時代，當他們發現本族的是不能通婚的，那必須要外族才能夠通婚，那也就是說本部落的這個男子，要到彼部落的那邊去，現在雲南還有的，叫做那個盧梭人，我們叫母系社會的遺存阿，男的要到女家去，但是當他生了兒子，兒子是不回來的吧，兒子是舅舅家養大的，但是他這個兒子再次長大的時候，他還要回來的，他又回來的，他又回到他原來和、和他祖父時代一部落了，他來繼承祖父的職業，而不是兒子，兒子繼承不了，兒子走了，孫子又回來了，對不對？然後，他兒子又走了，孫子又回來了，等於兩個部落他是隔代的，這樣就是長孫的地位是非常重要的，就母系社會來說，將來真正繼位的是長孫，長孫來繼承祖父的位置，兒子出去了，所以從第二層意義上來說，用長孫來做屍，他的涵義其實還有更早的這些。那從周代開始至今，種種、種種的禮儀，我們現在所說的三禮，周禮、儀禮、禮記這三個，很多、很多的這一些禮的這一種儀式的規定，就從這時候開始，那麼這個儀式規定都在強調一個什麼？就是強調一個權力中心的問題，強調一的上下尊卑，這樣一個人人的關係，這是第一類。那麼第二類呢，

就是在祭祀這些活動、祭祀這些祖先的過程中產生的儀式音樂，把這兩類音樂統稱為雅樂，但是在先秦時候，他們先秦人不叫雅樂了，他們往往就先王之樂，叫古樂，最早的雅樂出現在孔子的《論語》裡面，那他是和鄭聲相對應的，那就是鄭聲亂雅樂了，他認為這個是不好的，但是其他的地方，像《呂氏春秋》都沒有提到雅樂，《呂氏春秋》應該是集先秦大成的一部著作，連《呂氏春秋》都沒有提到雅樂的概念，那時候它不叫雅樂，為什麼它不叫雅樂？因為沒有必要叫雅樂，中國人嘛，儘管東周也是周阿，只是諸侯不聽他話了，周天子還是有阿，特別是東周以後進入到春秋、戰國，當然周天子就更不管他了，那時候也不叫雅樂，就像自己他不稱自己這個音樂一樣，真正叫雅樂是在漢代才叫雅樂，但是漢代叫的雅樂和先秦時代的雅樂就相當遠了，我們一直說雅樂失傳了，很多古籍上面都說雅樂失傳了，這個漢人也知道，到了漢代不知道雅樂是什麼東西了，對吧？這些樂工找到他也不知道雅樂什麼意思，從新來做的，對吧！那這個雅樂是不是扯遠了，其實這裡面有很重要的線索，什麼線索？就是說那個，漢代失傳的是什麼東西？漢代的雅樂，當然漢人已經說自己的是雅樂了，雅樂這裡面的特徵就是雅人的音樂了，在這個漢代的時候也是很明白的，這個雅、夏是通的，比如說，這個楚國出現的竹簡，他稱《詩經》裡面的〈大雅〉、〈小雅〉，我們現在《詩經》裡面有〈大雅〉、〈小雅〉，對吧！它不叫〈大雅〉、〈小雅〉，它叫〈大夏〉、〈小夏〉，這兩個字是通的，雅和夏是通的，但是到漢代就明確是雅樂的，雅樂裡面真正失傳的是什麼？人不能研究越多就說不清楚什麼東西了，真正失傳的是史詩性的東西，就是先秦雅樂史詩的部分，就是「六代樂舞」，雲門、玄鳥、咸池、大濩、大武、大夏，這「六代樂舞」，這「六代樂舞」其實不是到漢代就沒有了，到了秦的時候就已經只剩下兩部了，後來只剩一部了，就是這個「韶」，「大韶」留下來了，「大韶」也改名字了，它也不叫「韶」了，它叫五行，連名稱都改掉了，韶就是孔子聞韶三月不知肉味那個韶，那六代樂舞其實到了秦以後，也就剩下這一個了，它已經失傳的很多的了，那到漢

註解 [W3]: 雅與夏此一字通用的情況仍可在楚國的竹簡中看出，所失傳的雅樂的部分為何？

代就壓根找不到這個史詩的東西了，不能言、不能說這個雅樂是什麼東西？不能說的是史詩的東西，沒有了，到秦代就沒有了，到漢當然更沒有，但是他這個祭祀典禮的這個儀式的這個音樂是有的，所以漢以後的雅樂，只是先秦的那個雅樂的一部分，那就是儀式的那一部分是有的，所以從此以後再也沒有史詩性的樂舞了，雅樂就變成一個純粹的儀式性的音樂了，那所以我們在理解雅樂的時候，就要用不同的歷史的時代去理解這個音樂，那我們先秦的雅樂更重要的它是史詩，只有通過史詩才能夠驗證自己的正統的地位，才能夠對其他諸侯產生震攝力量，認為只有自己是正統的，那麼你們其他的都不是，所以你們沒有必要反對我。那到了漢以後，這個情況發生了變化，為什麼呢？因為從秦開始，它就形成了這種，我們叫真正的國家的天子的這個權威統治，統一六國以後，那它是至高無上的，劉邦統一政權它在遷基酒會上分封的時候，那分封，他之後發現分封不行，他就把懿親王一個一個都殺掉了，包括韓信他都把他殺掉，那這裡面，就是天子的威嚴是不可挑戰的，那不僅是一個血統上的問題，而且必須在各種制度，甚至於於在武裝力量上都確保天子的地位，那這個封建就發生了一次很大的變更，以天子、皇帝權威不可挑戰性，那這個雅樂在這個時候起到這個作用，那就是維持天子的威嚴，那正統部分，由於這一個史詩性的樂舞失傳了，並且天子也不必要去說必須我就是要是正統，因為劉邦他就是一個很低賤的、一個下層的一個小官員，他自己也沒有顯赫的地位，那就沒有必要再找一個理由，來說他也是什麼什麼的後裔了，沒有必要了，所以這些樂舞他乾脆也不要了，就通過具體的儀式音樂，來顯示自己這個不可挑戰的威嚴和位置就夠了，不需要再用史詩性的東西來證明自己的這個位置了，那這個雅樂呢，由此，就如我們今天所說的，是個儀式性的，是個代表當代的、當朝的天子威嚴和天子地位的這樣一個儀式音樂，那到了改朝換代的時候，那這個雅樂肯定不合時宜，首先不合時宜的是什麼？是他的歌詞是不合時宜的，對不對？他要歌唱、讚頌這一個當代的、當朝的天子的這些歌詞，那全部要換掉從

註解 [W4]: 雅樂並非歷朝不變，歷朝雅樂重制的原因：1 是內容中歌頌物件(歌詞)的改變，2 是標準音的改變，也就是黃鐘音高的改變。

來，不能再來過，另外，第二個不能再延續下去的就是他的標準音，就是他的黃鐘律音高問題，這個古代把這個看的很重要的，黃鐘律就是國家的標準音高，那改朝換代的時候都要從新來制定的，特別是到宋代更顯著了，搞的一堆方法，根據身體的部位的尺寸來決定黃鐘的音高了，這就是比較荒唐就是了，那這個雅樂每個朝代都要做一些變化，沒有辦法是改朝換代，這種政權需要，而不僅僅是戰亂造成這個音樂長期沒人使用，它自然的這種中斷，不是，而是因為改朝換代的政治需要，必須對它的歌詞，歌唱的詞的這個部分、還有就是律高的部分要進行變化，那律高一變，有些樂器就自然而然產生變化，固定樂器比如說鐘，鐘的音高它不符合黃鐘律的高度鐘要從新鑄，鐘一鑄，那這個磬也要從新鑄，這個石頭的那就是它是固定的，那你現在不符合這個黃鐘律高那你就從新做，石頭類的，編鐘、編磬是價值最高做起來最難的樂器，那其他的樂器呢？比如說，琴——她是弦類的樂器，弦類的樂器它受的衝擊比較小一點，弦類樂器它可以透過張弦的鬆緊度來解決這個問題，但是這個管類的樂器，特別是竽和笙這類簧片類的樂器它也不能用了，也要從新做過，還有其他管類的樂器，要轉調的話它很麻煩，對不對？那這個也要做，那就是樂器基本上都要從新做過，就是金、石、土這一類樂器都要從新製作，那從新製作包括竹、管類的樂器都要從新製作了，那好像覺得失傳了，這是當然失傳了，它就是不再用上一代的這些東西了，那我說這個雅樂是每個歷史朝代它都要從新作過的，那現在有沒有沒有從新作過的東西呢？那我說當然有的，實際上這個音樂本身是沒有大的變化的，我們所改變的它的這一個黃鐘律，改變黃鐘律的結果改變了什麼？充其量只是改變了調高而已，它的這個旋律本身並沒有大的變化。

註解 [W5]: 雅樂不變的地方。

H：這個部份我就不太清楚了，可以請您再仔細的說明嗎？

T：比如說我們歌頌這一個我們皇帝的偉大，都是用四個字一句的，換了一個新皇帝這個結構沒有變化，還是四個字，對不對？但是這個名字換掉了，但是形式沒有換，這個形式沒有變，那這個音樂其實是個形式的，它怎麼換音樂？音

樂他不會換，結構還是四個字一句只是內容換了，(舉例)我現在~啊~偉大的宋高宗啊，他多麼偉大啊!啊~偉大的宋真宗啊~你多麼偉大啊!

H：但是音樂的話不會因為配器及人員配置不同，而改變它的一些構造部分嗎，像是形式或結構上的部份？

T：我覺得這個結構不會有很大的變化，為什麼我覺得結構上不會有大變化呢？因為古人看到的是什麼？古人所看到的是它的黃鐘律，我們中國特別強調這個音高標準，它首先顧慮黃鐘，這個黃鐘有多高？它最苛求的是這個東西，至於這個音樂的進行，我們從來沒有見過一部文獻，說這個音、這一句必須結束在徵上面而不能結束在宮上面，那一句必須要結束在角上面而不能結束在商上面，就是類似這樣對音的具體的是什麼音，沒有哪個文獻有過類似的記載，那如果我們被西方的音樂改造過了以後，那就麻煩了，因為我們這個西方音樂很重要的觀念，就是它的調式概念，這個如果是個大調式的，那你搞一個 LA 在上面，如果是個小調式你一直在 DO 上面，那你這個調式就發生混亂了。

H：那麼在基本上沒有具體的記載，在恢復上會不會有非常大的困難性？

T：這個沒有詳細的記載，恰巧是說明瞭我們可以有更好的這種方式，為什麼？因為是漢代我們沒有記載，甚至於唐代、甚至於宋代，都很少看到祭祀的音樂的這個樂譜的這種工尺譜啊，或者是俗字譜的這個記載，在唐代沒有這個俗字譜到宋代才開始出現，對吧!也沒有看到律呂譜，當然律呂譜是這個音高記載的很確切了，但是到了這個明，特別是到了清，這些它有了律呂譜，有了這個工尺譜來記載，那我們就根據這個原理，那它的這一個旋律進行不會有大的區別，但是這個旋律在不同的歷史時期它的高度不一樣，就是黃鐘律_標準音不一樣而已嘛，這個恰巧是現在我們認為不是很重要的問題，古人卻把它看得很重要，就像是我們唱首歌，至於你是用降 B 還是用 A，這對於我們現代人來說不重要，我如果這樣唱真的有點困難、我覺得不好的話，我用 A 調來唱也是可以的，對不對？問題也不是庸人到什麼地步，但是這一點在古人來說那是不可容忍的，

註解 [W6]: 對於雅樂的結構論述

註解 [W7]: 復原雅樂的優勢之一: 旋律進行上並未有大的改變。故可以從不同的朝代進行尋找以及復原。

他對調高的要求是特別嚴重，但是對旋律進行本身恰巧他沒做什麼規定，沒有做什麼規定往往他就不會做什麼改變，畢竟它形式結構沒有改變，它也沒有一個類似今天我們所說的作曲的規則，它也沒提出任何規則出來，沒有提出規則就可以說是可以依據前朝的旋律進行，用來結構都是一樣，只要把這個黃鐘律改掉其他也就都改掉，他認為是這樣。

H：所以今天如果我們要恢復宋朝的話，我們就是取著唐朝的結構部分，然後再進行創作，是這樣嗎？

T：對，我覺得是沒有問題的，那就像我們搞宋代我們可以從元代理面找，我們要想找元代我們可以從明代找，我們要想找明代我們可從清代找去追溯它，去推它在音樂型態上面的這個進行。

H：所以如果是宋代，我們是往前推還是往後推？

T：宋代的話我們可以從元代找，從元代中找不到可以從明代去找，但是很重要的就是它的這一個宮調，就是它的這一個律高，標準音那要按著它的哪來，恰巧是最容易做到的，因為這時候它記載的非常詳細，我們歷代的文獻記載對這個黃鐘律的記載是非常詳細的，要想檢驗它的黃鐘律是一點問題也沒有。

H：但是它變動了那麼多次。

T：它每變動一次它都會記載下來，記載的很詳細，記載它是如何如何變化的，變化多少多少，就是我們中國整個音樂很多都是記載這些東西的，律高的問題，它很在意這個律高，但是從來它就不記載，我只能在這個征上面而不能再羽上面，它沒有這個記載，說明他是比較不注意這個東西，他是比較淡化的，但是我們現在正注重的是旋律問題嘛，對於這個旋律音高我們往往對它不是很關注，你說這個高一個音和低一個音，你說這個降 B 調的音樂，現在我們用 C 調來演奏它，又有多大區別呢？那我們現在就叫首調概念了，宋以前中國都是固定調概念，真正到宋以後才是首調概念。

H：我們可以從哪裡得知這部分？

T：可以從唐代的所有典籍裡面，以及它這個宮調的運行體制上面，可以看出唐它是個固定系統的，到了宋以後它的這一個宮調的調名來講，它更注重的是這一個首調方面了。

H：這一部分我等一下再花時間跟您請教。

T：這個你可以通過工尺譜、俗字譜，它確定哪個音是宮，它確定哪一個音是宮的時候，這裡面就有首調概念了，宮音的位置在什麼地方，那這個宮音本身要確定，它本身就有首調涵義在裡面了，宮的不同位置就出現了我們所說的這一個調的高低的問題了，那這時同時是不是跟第一個問題，什麼是雅樂啊？實際上它是一個儀式性的東西，史詩性的東西沒有了，它是一個注重歌詞、注重律高，而弦律往往是不關注它，我們現在關注，但古人它不關注，對不對？這也為我們複製雅樂提供了方便，我們這個觀念的問題只要解決了要去做它，其實並不困難。

T：那我想他這一個，第二個問題呢就是我們說這個為什麼要復建雅樂？首先，這個雅樂是我們古代音樂的高級形式，對不對？那低級形式就是俗樂了，高級形式就是雅樂了，那我們有必要只關注低級形式而不關注高級形式嗎？我們整個《二十四史》的是書記載都是這個高級音樂的形式，那整個中國音樂史都是高級音樂史，就是雅樂史，那民間的這些東西恰巧在我們正史裡面呢它得不到記載，只剩在文人的一些隨筆啊，散文裡面提到民間的俗樂，真正在國家的正史裡面反而不記錄民間的俗樂。第二個就是說呢，雅樂是我們中國音樂的根本存在，那我們說決定一個音樂的本質，決定音樂品種的本質是什麼東西？首先是它的樂律制度吧，它是十二平均律還是二十四平均律，還是七平均律還是二十二平均律，比如說周老師談到，它是印度人做了這個小提琴案子看起來非常難看但是非常好聽，那就是說印度可以把小提琴本身做好，那周老師同時也提出來，好像覺得我們中國音樂裡面怎麼搞的和西方音樂沒什麼區別了，搞得很像西方音樂了，包括我們的音樂合奏，合奏嘛，就是把交響樂的編制小提琴換

註解 [W8]: 復健雅樂的原因：

1.有別於民間音樂，它是古代音樂的高級形式。

成二胡而已嘛，對不對？整個都是按照西方管弦樂隊的排列在從新編造的，它覺得把自己的中國的音樂失去了自己的神情，因該像印度這樣，印度殖民化的程度比中國要高得多了，但是印度還能保持自己的民族音樂的的這種個性呢，但是中國卻為什麼不能做到這一點呢？我覺得這很重要的就是第一個問題了，就是我們中國音樂的樂律制度和西方音樂的這個樂律制度幾乎一樣的。

註解 [W9]: 雅樂還原的優勢之二：律制與西方律制基本一樣可以直接套用。

H：怎麼說呢？

T：因為我們是十二平均律，我們採用的是十二平均律的這個律制國家，當然我們也有純律也有這個五度相生律，但是純律也好五度相生律也好，我們最終的目標想解決的是什麼？期望的是什麼？就黃鐘還原，我們看歷史是不是一直在追求這個黃鐘還原的問題，就是經過一系列的轉換，無論是純律也好，五度相生律也好，它回不到原來出發點的位置上去，就是把一個八度分成十二等分。

H：所謂的黃鐘還原是？我不太清楚這個名詞。

T：這是個古代的名詞，黃鐘還原比如說我們用一種這個說法，比如說我們從 DO 開始，按五度相生律，接下來是 SOL，DO-SOL、RE-LA、LA-MI、MI-SI、SI-升 FA，開始升 FA 了吧！升 FA-升 DO、升 DO-升 SOL，這麼一連串轉化下去，一直到這一個升 SI，升 SI 不就是 DO 了嘛？結果呢？這個升 SI 它不是 DO，DO 相差比較遠，它回不到那個恰到好處的位置，按說那個升 SI 應該是高八度的 DO，黃鐘要還原升 S 應該等於 DO 了，對不對？當搞到升 SI 的時候這個升 SI 不是 DO 了，應該是 DO 耶，如果這個升 SI 是 DO 的話，那我們黃鐘就還原了，在我們這個律制裡面，那這個升 SI 它不是 DO，那怎麼辦呢？那怎麼解決這個問題呢？那我們幾千想解決的問題都是這個問題，一直都沒解決調，一直到明代朱載堉才把這個問題徹底解決了，西法名律解決這一個問題了，就是十二的十二次方根把它計算出來了，把一個八度分成十二等分的等比數列，他排列出來了，這個數學上面來解決這個問題了，那是我們中國人最先解決十二平均律的問題，那後來八、九年以後西方人才解決這個問題，那就是雖然在這之前我們沒有用十二

平均律，但十二平均律一直是我們追求的目標，我們一直在夢想著能否實現黃鐘還原的問題，換句話說一直在夢想著升 SI 等於 DO 的問題，嗨喲，升 SI 等於 DO 你就知道什麼意思了，這就是黃鐘還原。

H：所以基本上我們在律制上可以直接使用十二平均律嗎？

T：對，畢竟我們一直在意就是這麼事兒，就是十二律嘛，或者不說平均律嘛，十二律它也沒平均，想做到這個絕對平均嘛，雖然朱載堉後來算出來了，但是實際上在音樂實踐當中他也沒有使用它，我們叫十二律好了，對吧！十二律指的是什麼意思？就是把一個八度的音分成十二個音，對不對？可是呢，印度不是，印度它把一個八度分成二十二個音，那麼他們的音樂是按照這樣一個律制來的，那你說你讓它怎麼做？它鋼琴彈得了印度音樂嗎？肯定談不了的，對不對？你吹長笛的吧！你長笛能吹這個音嗎？吹不了的，就是用長笛、用鋼琴都無法去演奏這個印度的音樂，因為律制不一樣，你沒辦法做到這個東西，因為我們的鋼琴也好、長笛也好都是十二律，不說平均律，都是十二律的嘛，把一個八度分成十二個音，對不對？那長笛基本上是用純律的方式，鋼琴不是十二平均律的方式嗎？它最終還是十二律，但是所有的西方樂器都可以演奏中國音樂，一點問題都沒有，有問題嗎？沒有問題，鋼琴可以、長笛也可以，對不對？那為什麼小提琴可以？小提琴當然可以了，因為它是弦樂對不對？它可以做到這一點，只有這個弦樂可以做到這一點，所以也只有讓小提琴印度化，它沒有辦法讓長笛印度化，也沒有辦法讓鋼琴印度化，那我們中國呢？西方所有樂器都可以中國化，因為我們的律制是一樣的，要明辨這個問題也不能怪我們中國人太沒出息，對不對？搞出的音樂和西方音樂是一樣的，這裡面有一個中國音樂和西方音樂在律制上面是一樣的，正是這個因素導致它可以直接拿過來，所有的西方樂器直接拿過來演奏我們中國的本土的音樂一點問題都沒有，對不對？這是一個客觀的一個原因對吧！這是我們說這個一個音樂品種本質的東西就是它的律制問題，那印度音樂之所以是印度音樂，印度音樂有印度音樂的律制，中

國音樂之所以是中國音樂，中國音樂有中國音樂的律制，那中國音樂的律制和歐洲音樂的律制是一樣的，對吧！

H：那雅樂的本質上，跟西方音樂有哪裡是不同的？哪個方面是比較不一樣的？

因為如果這樣說的話，我們律制直接拉過來，是不是好像換湯不換藥？是不是可能就是樂器改一改？

T：對，當然我們音樂裡面它不僅僅是一個音高的概念，它還有音色的概念在裡面，還有有音質、音色、音的強弱呀！其實它有四個方面，我們所談的更多的關注在它的音高方面的東西，對不對？除了音高之外還有音色呢、還有音強、還有音質，就是說它有不同音色體系，它有這種不同的強弱使用，還有那一種不同的這種節奏，這個音質的實踐、長短的比例這種安排設計，還有這些東西，我們這就往往就忽視了，我們更重要的關注是它的音高，當然音高是很重要的因素，但其他的東西也很重要，你看看它的配器，配器就是音色問題了，是吧！就是音色的組合問題了。第二個建立一個音樂的品種的本質，剛才講了樂律了，第二就是音樂功能的問題，這也是很重要，剛才說西方音樂跟雅樂到底有什麼不同？那我也要回答你一句，西方音樂和我們雅樂的在功能上面有很大的區別了，剛才不是第一個問題已經講到雅樂的問題了，對吧？接下來就要談到雅樂的功能了，雅樂幹什麼的？

H：為權力服務的。

T：恩，為權力服務的嘛，確定自己的地位的嘛，對不對？要使自己的地位得到大家的公認，讓他服從他的權威嘛，是這樣的一個意義，那我們現在所說的西方音樂有這個功能嗎？沒有的吧！對不對？那現在這個西方音樂他很注重的是什麼？很注重個性的表達，對不對？或者是他比較注重這種音樂被別人接受之後的這種感受，更注重這些東西，那恰巧這不是中國雅樂所必需的功能。

H：雅樂在現代社會上，我們希望它呈現的功能在那裡呢？因為現在已經沒有皇帝了嘛，我們不會去為了一個皇權服務嘛。

註解 [W10]: 雖然中西方律制相同，中國雅樂與西方音樂不同點在於配器(音色)、音質、音的強弱旋法等的不同。中國音樂的旋法進行是回避小二度的。

註解 [W11]: 中西方音樂的區別。

T：那是，我講的是古代的雅樂它是，作為一個音樂存在，或者是作為一個音樂品種嘛，它總是它的功能也是它的本質方面。再一個，就是我們所說的型態，這個音樂型態、一種風格它是種什麼東西？那這個就涉及到我們所說的音樂本體方面的東西了，那我們中國音樂跟西方音樂究竟區別在哪裡？那我們在形態上有很大的區別，我想舉一個例子，舉一個音樂的這一個旋法的例子，音和音之間進行的這一個，中國音樂也是七聲的，不是所有的音樂都是五聲的嗎？我們還懂得七聲的，九聲的都有，對不對？那西方音樂也是這樣的，就是說有半音的，DO、RE、MI、FA、SOL、LA、SI、DO 都是有的，中國音樂有的西方音樂也是有的，但是呢，這兩個半音就是我們所說的 MI、FA 和 SI、DO 的這兩個半音，或者是拿我們中國的樂律所說的，其實不是兩個半音的問題，其實是四個半音的問題，那就是除了 MI、FA 之間 SI、DO 之間，也就是 FA 和 SI 之間，這個 SI 它還可能是降 SI，這個 FA 還可能是升 FA，那就是 FA、升 FA、SI、降 SI，那實際上有四個變化音，那不管是兩個變化音也好四個變化音也好，它最終形成的是二度裡面是有大二度、小二度區別的，對不對？一個全音、一個半音嘛，那我們中國的旋法和歐洲的旋法比較起來，我們就 FA、SI 來舉例阿，我們的所有的旋法進行都是回避小二度的，比如說 MI 到 FA，我們中國的旋法你很少會發現 MI 直接到 FA 上面去的，MI 到 FA 上去它要拐個彎上去，(田教授隨口唱了一段)它不是 MI-FA，而是 MI-SOL-FA、MI-RE-FA、MI-LA-FA，同樣 SI、DO 也是，它不是 RE-SI-DO 這麼來，它是 RE-LA-DO、RE-SOL-DO、RE-DOL-MI-DO，那你 SI 怎麼辦呢？就是出現 SI 它也不能直接到 DO 上面去啊，比如說 RE-SI-LA-DO，它不到 DO 他加個 LA 過渡一下，RE-SI-DOL-DO，它也不是 RE-SI-DO，但是西方音樂它不是這樣，LA-FA|MI--|RE-SI|DO--，這是不是就兩個音會遇到了吧！那中國音樂千方百計怎麼都不直接，它就是半音它不直接進行上去，它要拐個彎，但 FA、SI 我們實際上是有的，但是我們不是直接的二度的進行，那這不是就是中國音樂形態上的特點，當然還有其他方面，那我們要分析了，那要分析的話基

本上我們是分析不到的對吧，這是比較明顯的一個，那麼就是說，決定一個音樂品種的本質的方面，首先是它的律制的問題，其次是它的功能，再次是它的型態，那我們說雅樂之所以重要，就是雅樂集中的代表了中國的律制、中國音樂的功能、中國音樂的型態風格。

註解 [W12]: 雅樂的重要性：雅樂集中的代表中國音樂的律制、功能與型態風格。

H: 所以在功能上它過渡到現在不會有意義上的改變嗎？

T: 那這我等會兒會談，這當然是有改變了，那就是我們為什麼要建雅樂，這肯定是有功能轉換的，功能肯定是轉換的。那我們講這一個中國傳統音樂，現在不說雅樂阿，就是我們所說的民間音樂，雖然我們所說的這個國樂也好、中樂也好，總體上和西方音樂比起來，總覺得它的強弱的對比不是很重，嘖嘖嘖嘖(田教授哼了一段貝多芬的命運交響曲作為例子)，那個強弱的對比非常懸殊，那我們中國音樂呢？不是這樣的情況，它的對比不是那麼強調，不強調這種對比的，它強調的是什麼呢？它強調的是這種和諧，追求的是種中和之美，那這種和諧也好、中和也好，恰巧就是雅樂的本質的風格，雅樂之所以是這樣的，缺乏對比的，因為雅樂追求的就是和諧，就是要讓你心境平息下來，不產生於對自己的位置不滿足，以至於產生對這個禮有違背的行為，它根本原因就是這樣，以它這個音樂本身就是四平八穩的，缺乏、或者是很不注意、或者是很淡化這種反差的對比，如果有這個反差對比的，比如說鄭衛之音，那我們主流社會是反對它的，那在這樣兩千多年的觀念影響下，那它當然影響了方方面面啊，所以我們整個音樂的風格，它是平穩的，不注重快和慢得比較、強和弱的比較，不注重這種比較，甚至於音色之間的這種比較，就是配器方面的這種，又是銅管的聲音、突然又是搞個弦樂的聲音，不是追求這種音色的突然的變化的，恰巧他很注重他們之間那種銜接啊、很平穩啊，這整體風格就是這樣一種風格，這從三個層面都是從雅樂集中體現了這謝東西，我們現在所說的這種音樂最終的風格體現本源就在雅樂上面。

註解 [W13]: 雅樂追求的美學概念在追求和諧，而非西方音樂追求強烈的音響對比。但中國的審美標準改變，變得更傾向西方音樂的審美標準了。

H: 我可以打個岔嗎？現代的那些中國音樂，基本上，您認為它的風格是承襲雅

樂下來的嗎？

T：那就要看中國音樂指的是什麼的問題了，我們看到西方作曲理念實際上是一百年了，把西方的作曲理念搬到中國來以後，特別是學堂樂歌又在開始新的音樂，那我們這些作曲家它沒有按照中國的雅樂的這個風格來，它走的是歐洲的音樂道路，學的是貝多芬、學的是莫劄特，對不對？那他肯定要強調這一種對比、反差了、配器了，那它用中國樂器來演奏，那它演奏的還是西方音樂的東西，還是西方音樂風格的東西，那我們中國式和諧的，是那種對比反差比較小的，那一種音樂風格往往沒有得到、被充分的認識，更多的是希望從西方的這個，特別是浪漫主義的這些音樂當中去尋求這一個楷模，或者是去尋求一個標準，我們音樂標準變了對吧！這個標準基本上浪漫樂派作為一個整體的標準，也不完全是古典，主要還是西方浪漫樂派的作為中國作曲家的一個，我不知道臺灣的作曲家搞出什麼，大陸的作曲家們基本上是以浪漫樂派的作曲家的作品作為楷模。那第三個就是為什麼我們要複健它，那我們就要開始回答你功能的問題，對不對？那你過去的雅樂所謂的體現天子的威嚴，是爲了讓所有的人都服從這個天子的統治，這個主要目標是這樣，現在沒有天子了？那還有意義嗎？那我們說，沒有天子的威嚴，有沒有國家的威嚴？那在大陸裡面當然還有政黨的威嚴了，臺灣現在沒有啊，但是臺灣雖然是沒有政黨的威嚴，國家的威嚴還得有的吧！民族的威嚴還得有的吧，對不對？那也就是說最高價值觀的那一個所在，過去是集中在皇帝身上，現在雖然說它是位置變了，但是這些東西不是說沒有的吧！那也就是說，如果要保持一個國家的穩定，就是必須要保證全體國民對於一個最核心的價值的服從，對一個核心的價值的共同嚮往，這是任何時候都不會有變化的，依但對這個有了變化，那這個國家肯定就要有問題了，那還句話說，我們所以說發生內亂的這些國家，總是它的核心價值觀出現了問題，比如說這個卡達非(注：臺灣譯作格達費)現在利比亞，這個國家正在發生問題的地方，那他們首先共同認爲的那一個中心不一致了，如果大家都是卡達非是怎麼

註解 [W14]: 雅樂復興的意義：

1. 國家的威嚴
2. 建立一個民族的共同的核心價值
3. 做爲中國高級音樂形式的代表
4. 爲抵制西方強權的文化侵略
5. 作爲體現中國此一民族的個體、精神

樣？那就不會發生這種情況了，就是那個東部、西部部落不承認這個中心了，那不承認這個中心於是就發生這個變化，如果它還承認這個中心，當然這個中心是以卡達非為代表的，對不對？那卡達非為代表的那大家還可以，後來卡達非讓他兒子來代表肯定出了問題了，對吧！這也是一個原因對吧！如果卡達非不是讓他兒子來代表呢？或是用其他方式再讓有個人來代表，代表這個中心的話，那恐怕情況又好一點。

H：所以您建立雅樂是希望它成爲一個共同核心的價值嗎？

T：恩，就是說，要讓人產生一種核心的價值觀，那這個核心價值觀就是我們通常所說的國家民族觀，讓大家覺得我是有所屬的，我屬於這個而不屬於別的，當我所屬的這個東西受到侵害的時候，我會義無反顧地去維護它，而不是離情離德，這對一個國家的統治是至關重要的，特別的我們大陸這個人口這麼多，如果沒有一個核心、沒有一個中心，那怎麼把大家的意志都搞起來？那一旦出現利比亞的情況，那肯定督國部隊就支持他，那就要推翻另外一個政權了，那現在中國沒出現那個情況，如果要出現那個情況的話，那兵閥肯定會幹的。

H：但是中國已經有那麼多的民間音樂，甚至民族樂器那麼興盛。

T：恰巧這些東西是不夠的，恰巧這些東西是不夠的，因爲呢，那是低級形式，真正高級形式忽視了，我剛剛不是說一個低級形式、一個高級形式嗎？那其實重要不重要？重要，需不需要？需要，但是雅樂是它的高級形式，爲什麼我們只重視低級形式，而不重視高級形式？對吧？

H：那我可以問一個問題嗎？那我們培育出的那麼多的民樂學生和西樂學生，他們該何去何從呢？

T：這個應該是各自有各自的空間嘛，那我們在提倡雅樂的時候，也沒有、並不是要排斥西樂，那不是那個意思，大家都搞這個，那也不是，它有一個功能性在這裡，對不對？那換句話說，這個雅樂，它由於它是維護這個中心的，所以它並不在意怎麼樣好聽，如果這種雅樂非常好聽、非常優美，大家聽得如醉如

詩，像孔子一樣三月不知肉味，那就不對了，那可能大家會大失所望，對不對？
那我們就從西樂裡面、從流行音樂裡面它還可以找自己的樂趣，對不對？那這
是其中之一嘛，那你不能把這東西取代所有的音樂，那我想這也不可能這樣的，
現在還沒有呢！那我們還想用它來取代一切嗎？那我想它是這種工具的這種作
用。

H：所以，如果是您，您會開一個類似相關的，可能是雅樂系等等的，培育一群
人去作這件事，還是您作為一個計畫把它做出來，然後可能就是，長期來講您
會希望用何種方法去培育這群作雅樂的人？還是東抓抓西抓抓的成軍？

T：那我怎樣複製雅樂，我可能第三個要回答你這個問題，現在我們談到這個功
能，就是過去時的功能現在是不是已經失去了？第一個我要談的，還是在一定程
度上還是具有這種功能，只是我們對這種功能還沒有充分看到，其次它還有更重
要的功能，還有一個重要的功能是什麼東西呢？現在我們一直在講這個全球化、
多元化，這個多元化嘛和全球化嘛，當然是一種對立的了，這也是一種博弈了是
吧？你要搞全球化，那麼我們就要講多元，對不對？那誰要講這個一體化？誰在
講多元化呢？我們要看這個發出口號的哪一方在說這個問題，一般是這個世界的
主導的、強勢的一方，在強調什麼？強調的是一體化，都像美國這樣，按照美國
的模式、按照美國的價值觀，那美國它就很高興了，如果你採取的價值觀、你採
取的政治制度，或者是你採取的方式和美國不一樣，這樣美國它就不高興了，那
我們說要一體化，最好都一體化，世界都變成美國，對不對？那不是最好了，實
際上都變成美國的話，那臺灣州也好、中國州也好、日本州也好，那大家都統一
了對不對？然後我們就都成為美國的一個州了，那世界也大同了對吧！那當然美
國願意這樣，那美國願意這樣別國願不願意呢？日本願意成為美國的日本州嗎？
韓國也不願意成為美國的韓國州吧，那更不用說中國不願意成為美國的中國州一
樣，對不對？那處在相對弱勢的這一些方面，他們就要用這一種多元化來進行抵
制，當然美國它自己也不是說什麼都要一樣，因為美國變成它也是一個多元社

會，對吧？那我們講在這個一體化和多元化，這種對峙過程當中，總體的發展趨勢是一體化，因為這個多元的這個「多」，不是在擴大而是逐漸的在縮小，對不對？比如說，三年前有三百個多元，可能三年後的今天只有一百五十個，那我們三十年以後說不定只有七十五個了，在三十年以後說不定只有三十個了，那個多元的多是遞減的趨勢，遞減的趨勢隨著時間的推移越來越少，那我們雖然不知道這個時間到底有多長，那總的趨勢一體化，那所以說地球存的概念出現了，地球像小村子一樣那你還有國家嗎？連這個本來就是一個小存子了，我們所定義的另外形體上的問題，那我們合成一個村對付另外一個村的問題，那我們全球成爲一個村子的時候，那我們這個村子在說什麼話，我們這個村子采的是什麼方式、什麼樣的思維，美國人當然是英語了，中國人說我們的華語，日本人應該說日語啊，那只能用一種語言的時候，我們用哪種語言？反正是地球村啊，這倒不是哪一個人可以決定的，那世界在發長的速度漫長，我們不知道他到底多長？那我們可訂設想到一天，因為我們的語言是遞減最快的，三千多種現在只有一千多種了，那這還得了，這二、三十間之間這個語言就喪失三分之二了，那這樣下去的話，那語言不會越來越少嗎？語言基本上代表一種文化、代表一個民族，那這一天要是出現，我們總是希望它可以遲一點出現，所以我一擲在講，我們進入地球村以後，我們做爲中國人以什麼樣的標準說明你是中國人呢？那換句話說，我們做爲中國人，我們是以什麼樣的標誌說明你是中國人呢？我是中國人我的頭髮是黑的你看、我的皮膚是黃的，那能說你頭髮是黑的皮膚是黃的就是中國人嗎？那日本人說我的皮膚也是黃的、我的頭髮也是黑的，那韓國人說我也是，那什麼東西能說明你是中國人呢？那我們作爲一個民族，作爲一個中華民族，你憑什麼說你是這個民族而不是其他的民族呢？那這個就要保持住這種自己的文化，那什麼是文化？文化就是我們那個代代相傳的思維和行爲的方式，那我們這種行爲和思維的方式，如果我們保持下來了，你日本人這麼幹了、我中國人這麼幹了、美國人這麼幹了、德國人這麼幹了，那麼是思惟什麼是行爲？用一個比較形象的比喻，比

註解 [W15]: 隨著全球化，多元漸漸的趨向一體化。爲抵制西方的文化侵略。

註解 [W16]: 作爲一個民族標誌的要素。

如說德國人的思維和中國人的思維不一樣，我做一個比喻，我一根針掉下去了，找不著，到哪去了，你在找這個針的時候，那德國人的思維和中國人的思維就不一樣了，德國人思維：反正我這個針就在這裡，就在這房間裡面不會跑到房間外面，我把這個房子畫成十二個格，十二格我一個格子一個格子找，總會找到這根針的，德國人思維是這樣；中國人呢？在哪啊？在哪啊？那這個地方我就不只看過十次了，我還是要再看到，反正就會在這邊，那這是思惟方式了，為什麼中國人喜歡這個方式？因為我針在這個地方掉的，它不可能在那裡，對不對？它在它可能的範圍內，那麼德國人他要一網打盡了，我把它畫十二格你總跑不掉的，對不對？你總在十二格其中一格裡面嘛，那我們就把這個叫做思維方式吧！那思維方式知道後，那我們行為是受思維指導的、是受思維支配的，那我們中國人有中國人的思維方式，中國人有中國人的行為方式，那這是因為中國人這種思維方式和行為方式，才決定我們這個民族的存在，才決定我們這個民族個性的存在，如果我們沒有這麼民族的個性，那麼我們這個民族就沒有了，民族沒有了，光有我們的 DNA 有什麼用，對不對？不知道臺灣說不說這個黃皮白心的問題，橡膠人的問題，說不說這個？特別是臺灣的橡膠人更多呢，比如說，一家人都跑到美國去了，然後就長期生活在美國。

H：歐！我們叫 ABC。

T：我們中國叫橡膠人，皮是黃的剝出來裡面是白的，他是後代了，他前代還好，那個小孩他的語言、他的思維、所有東西，他都變成美國了，那你還叫他中國人嗎？皮是中國的，心是美國的，我們一般叫他橡膠人。

H：意思一樣說法不一樣。

T：都差不多嘛，那我們說作為黃皮膚黑頭髮的人，還有多大意義呢？我覺得，我和周老師觀點不一樣，周老師講民族就是一個種族的問題，我覺得民族不是種族，民族是他的文化問題，民族是可以跨種族的，為什麼民族可以跨種族？比如說我們今天的這個漢民族，漢族在這個南北朝的時候，北朝有一個叫做鮮

註解 [W17]: 田教授與周教授對於民族與種族的觀念的不同理解。以種族與民族定義上的區分作為引子，進而提出一個民族的文化滅亡等同於民族滅亡。

卑族，掀卑族有一個首領叫拓跋圭，拓跋圭很厲害他取得了北部中國的統一叫北魏，他取得了北魏的統一權以後，這時候他宣佈：「我們鮮卑人從此不再穿胡服、不再說胡語，我們都要穿漢服、說漢語。」那他自己放棄掉了，他自己作為鮮卑族得以存在的那個標誌，他完全採用這個漢族的思維方式和行為方式，他這個人種沒有變，鮮卑人的 DNA 是傳下來的，他是國家最高領導人，他怎麼會把自己扼殺掉的，不會的。那換句話說，我們今天的漢民族有很大的這個，很大的一部分是鮮卑人的後裔，但誰知道誰是鮮卑人？誰也不知道，但是這個種族還是存在的，鮮卑人的人種是存在的，但是鮮卑族是沒有了，它文化沒有了，它用漢文化，所以文化是可以跨種族的，文化不是種族，就民族啊它是可以跨種族的，那換句話說，文化呢，它就不同種族的人可以採用同一種文化，這也是可以的，比如說美國這個民族，有多少個種族的人？至少白人、至少歐巴馬，你不能說它不是美國人吧！他都認為他們是同一民族的人吧！他不是一個種族，一個是白人、一個是黑人，但是他們的民族是不是一個民族？美國民族嘛，對不對？你如果認為歐巴馬和柯林頓是兩個民族那就錯了，所以民族是可以跨種族的，反過來說，種族就是可以跨民族，民族的內涵是什麼？民族的內涵就是它的文化，民族的內涵不是種族，所以這一點我和周老師的觀點不一致，這點以後和周老師還可以商量。

H：這你們還有討論空間。

T：嘿！還有可以討論的空間歐，那你可以傳達給周老師，說他這個跟你觀念不一致，民族的特性是文化而不是種族，因為不同種族可以是一個民族的。

H：您們碰到還有得聊的，您們可以從早辯論到晚。周老師很喜歡跟人談論這一類型的學術問題。

T：呵呵！那我們講這個雅樂，雅樂恰巧是體現我們民族特點的、個性的很重要的一部分，那至少是一部分嘛，他對這個我們中國音樂本身的精神啊、這種靈魂啊，以及我們中國音樂的這種應該有的那樣一種特性、特徵，他起到了一個很

重要的作用，一個核心的意義，我們現在都在想找回我們這個中國音樂的應有的，中國音樂自身的精神特點，從哪裡找？應該從雅樂裡面找，而不是從哪個戲曲裡面找，而不是從哪一個民歌裡面找，因為這些戲曲、這些民歌最終的形態特徵都是從雅樂裡面派生出來的，你為什麼不去追求這些老根，而是從旁邊的這些小鬚根裡面找呢？明明有這個可以找的根源體在這裡面，這從第三個方面啊。來從第四個方面，就是從我們保持民族的個體、民族的精神方面，來說雅樂也有這點涵義在這裡面，我們通過他來說明我們是漢族人、我們是中國人，因為我們有這個雅樂的傳統，我們不要丟掉，難道我們有這些還不足以讓我們覺得有複健雅樂的需要嗎？那麼有這麼多可以做的，那麼必要性應該是有的吧！作為一個有遠大目光的人，或者是有民族使命感個人，你難道不想維持你的民族能夠多生存一段時間嗎？只要我們的民族、我們的雅樂沒有滅亡，我們還在保持這個雅樂那我們這個民族就還在保持著，為什麼？因為美國這個民族他是沒雅樂的、因為德國他這個民族也是沒雅樂的、義大利這個民族也是沒雅樂的，那你就雅樂的這個民族，我們還在抱持，只要我們這個雅樂沒有滅亡，我們這個民族還是在存在，那它有一天可能會滅亡，不要說我們有一天會滅亡，我們整個人類都會滅亡，我們地球地球都有可能滅亡了對吧！這就是比較久遠的事了，對不對？不管怎麼樣，我們都只是想把滅亡的這一天往後推延一點而已，我們所做的所有努力都是推遲它，而不是促進它早一天到來，但是呢，我們現在一看所做的呢，恰巧就是促進它早一天到來。

註解 [W18]: 雅樂的意義之五，就是作為體現民族的個體、精神方面，最終目的是不希望被以美國為首的西方同化，以致於深層意義的中華民族轉而變成美國民族。而多數人對於被西方音樂文化所同化此現況並不自知。

H：怎麼說呢？

T：第一個，把西方的中心、核心價值；第二個，不重視我們自己本土的音樂；甚至於我們想複健雅樂，還被指責為一種噓頭、一種狂妄，或者是一種瘋子，一種無聊的活。

H：誰指謫你們是噓頭啊？

T：那肯定是很多的了，那可以不斷地找到這些反對的、懷疑者的這個肯定是大

註解 [W19]: 田教授提及有些人，有些人對於被西方音樂文化所同化此現況並不自知，因為文化的是去意味著民族的滅亡，因而優些人正走在推向民族毀滅的過程中而不自知。

有人在的。

H：那我明天可要去校園走一圈找找了。

T：嘿嘿嘿嘿!

H：隨便路上抓都會有嗎？

T：那肯定都找的到。那如果說還是這樣的話，如果說還是鋼琴是最好的，還是小提琴是最好的，認為我們中國只有搞小提琴和鋼琴我們才有出路，就一直說我們中國只有吹長號的行，他吹長號的呀(指著李鯉)，嘿嘿嘿嘿!

H：那我這個吹長笛的也要反省了，是這樣嗎？哈哈!

T：那我們中國音樂只有唱義大利的藍調最有出息，如此等等，那就是加快我們取消漢民族、加入美國民族的這一天早一天到來，那他們所做的就是加快這一天的到來，而不是推遲這一天的到來，是加快我們這個世界一體化，而不是繼續保持世界的多元化，這個多元裡面才有我們中國的一員對不對？那如果是現在要一體的話，那肯定是不是中國為一體的一體嘛，那肯定現在是以美國為一體的一體，那我們所作的目的到底是想促成這一天早一天到來呢？還是推遲這一天的到來呢？到這裡就涉及到了政治問題了，其實這裡面充滿政治問題，所以我在去年的我們的民族音樂座談會上也提到了這個問題，提出的口號就是比較極端：「中華民族到了最危險的時候。」因為抗戰那時期我們面臨過一次最危險的時候，日本人把大半個中國的佔領了，把南京都佔領了，殺了多少人對不對？這已經很危險了唄!到了最危險的時候，國都快滅的差不多了，蔣介石都跑到的重慶去了，連南京都待不住了，先到武漢然後又跑到重慶，那我們這一次的最危險的時候，不是我們的國土被侵佔了，是我們的這個民族要滅亡了，這一次的民族滅亡不是外敵入侵的滅亡，是我們自己要放棄自己的民族特點，要加入到他民族，這個危機的背後就是__我們自己覺得我們應該放棄我們中華民族，我們應該加入美國民族，實際上他們所有的言行、他們的所思所想所做所為，就是為了實現這個目標的，或許他們自己並沒有覺得是這麼做的，但實際

註解 [W20]: 民族的存亡之際：
第一次是抗戰的時候，大半中國國土淪陷。
第二次則是現在文化被西方同化，進而產生中華民族的思維、行為皆西化，不再是中國原有的思維體系。

上他們這樣做的結果呢，就是向這個方向發展的，所以我才從這個層度上說，中華民族到了最危險的時候，因為我們大家都不想做中華民族的人了，對不對？當然大家都不願意承認我是這樣的，但實際上他所做的、背後的結果是向這個結果去的，所以我才從這個意義上提到這個危言聳聽的這句話——「到了最危險的時候」，中國人自己都不願意當中國人了對不對？都要把自己的頭髮染黃了才覺得更好一些嘛，那不就是嫌著自己的爸媽給自己的頭髮不夠黃，對不對？都塗脂磨粉使自己的臉更白一點，那不是嫌爸媽給自己的臉不夠白嗎？那還有把鼻子墊高一點、把眼睛拉大一點如此等等。

(我與田教授以及其他研究生同時望向鐘純，在場的人都忍不住笑了出來。)你也不看看你頭髮黃的，呵呵呵呵!

H：她是趕路趕出來的，要不操煩煩出來的。呵呵!

T：當然我們有時候主觀上並沒有意識到這個問題，沒有意識到我所說的這個問題，但是這個背後層層推理再層層推理，我們在向一個可怕的方式在這麼做，對不對？反正染黃改變也不大對不對？也很好看。但是這個背後的這個結果啊，恐怕不是這個結果這麼簡單，背後體現的是一種什麼樣的一種思維，或者什麼樣的一種發展趨勢，你想一想這就非常可怕了，但是我們自己並沒有意識到這一點，如果意識到這一點大家也就不會，這有什麼了不起的，但是一個一個小東西，它彙集起來就是一個可怕的大東西，那我們雅樂呢，恰巧它可以重塑或者是固定我們民族的個性，保存我們民族對於存在的一個標誌，它又有很重要的意義在裡面，從這幾個方面來談為什麼要復建雅樂。

T：最後一個呢!我要來談怎麼樣來復建雅樂。包括你說的，你要不要成立一個雅樂系培養專門的人？已經說到這些問題了嗎？那我想這個要復建雅樂呢，首先要明志，要復建一個什麼樣的雅樂？我剛才分析了，雅樂至少從漢以後和漢以前是兩個概念的，漢以前的這個雅樂它還有一個史詩性的東西，這個史詩性的東西到了秦代，「六代樂舞」只剩下這個『五行』了，就是這個《韶》了，那到漢代壓

註解 [W21]: 如何復建雅樂的構思。

1. 漢後史詩性的雅樂已不存在復建困難。如六代之樂。
2. 越接近現代的雅樂將會越接近原本真實的存在

根就沒有了，那我們現在你還想把這一個《韶簫九成》在複製起來，那這是很困難了，對不對？但周老師他更可貴，他不僅可能要複製《韶》，他連這個《葛天氏之樂》他都要複製，對吧！「三人直牛尾，投足而歌」呢，對不對？他還要複製這個，那對這個樂舞來說，我們至少要有一個選擇，那當然要逐漸擴大他的範圍是好的，那這個東西都要一步一步來，來復建一個什麼樣的雅樂呢？對不對？那我們之所以要復建這一個宋代雅樂，那我們首先就要選一個目標了，對不對？為什麼要講宋代，兩個原因：第一個宋代他是一個復古的朝代，很注重復古。另外呢，他對這個孔子的儒家呢又非常的推崇，它又是一個很尊孔的這個朝代，一個是復古一個是尊孔，那就是他做了很多這個換句話說是復建工作，他想恢復嘛，所以它對這個東西很注重，它把這個雅樂搞得很龐大，特別是宋徽宗是吧！搞了個「大晟樂」，搞了個這麼龐大的東西，那就是說它可以保存下來的東西、記載下來的材料比較豐富，那給我們復建它提供了一個資料上面的條件，所以我就不知道中國音樂現在為什麼要複製燕國的雅樂，我一開始聽了我就覺得莫名其妙，這個決策層我覺得有點問題，就是因為這個北京曾經是燕國的國都，你就要去復建這個燕國的雅樂，燕國一個小國很快就被秦國滅亡掉了，你要復建這一個雅樂，它又不是雅樂的核心位置，沒有必要嘛對不對？我要是中國音樂學院決策層，我首先複製清代的雅樂，我是清代的國都，我把清代的雅樂我先把你複製起來，那誰也搞不過你，因為那是最真的，對不對？那誰都不敢否認它是假的，然後你再在這個基礎上，你再把明代的雅樂搞起來，然後你要像再搞一點，就把元代的搞起來，一下搞得這麼久遠，搞成燕國的，挖！我覺得這真是捨近求遠。

H：所以，不是剛好杭州是南宋的首都，所以我們才複製南宋嗎？

T：不僅僅是這樣，就是因為南宋的這一個對儒家的尊崇，特別是朱熹的這種新儒說的出現，那他給我們提供了復建的這種機會啊。

H：那清代的雅樂為什麼是最真的？我記得沒錯的話，應該已經沒有樂人在了，清代的樂人如果現在活著應該都幾百歲了吧！

註解 [W22]:

選擇恢復宋代雅樂的理由：

- 1.復古的時代
- 2.尊孔的時代

註解 [W23]: 越接近現代的雅

樂將會越接近原本真實的存在理由。以清代為例：

- 1.樂器實體的保留，也可以發出真實的聲音。
- 2.有律呂譜的記載，因次因高標準是確切的。
- 3.音的長短雖沒有記載但是也還是在一定的規畫範疇的。

T：沒有幾百歲呢！爲什麼清代的這個雅樂啊，因爲清代滅亡也才一百年嘛，辛亥革命到現在不是剛才一百年，對不對？它整個滅亡才一百年，他如果從出生活著到現在他也才一百歲，那他一歲前什麼事他也不記得了對吧？但是清代對雅樂的記載最詳細，它不僅有樂譜還有舞譜，並且呢，這些雅樂雖然清代是滅亡，但是在它滅亡之後的幾十年間，它這個雅樂也沒有完全中斷過，首先它的所有的雅樂的樂器的實體是保存下來的，如果你要到北京的話，要到故宮的話你可以看到真實的樂器的實務，這是假不了的吧！這是真的吧！那不管這個樂器怎麼樣，它發出來的音色是真的吧！至於這個因是一拍長、是兩拍長我們且不問，但是發出的聲音總是真的吧，另外，它這個樂譜採用的是律呂譜來記載的，那這個音高的標準是確切的，那它這個黃鐘律的位置是確切的，我們完全可以考證出來，就是它的標準音是多高，並且這個音、這個字唱多高的音，我們有確定把握它不會錯的，當然問題也是他到底唱多長，是不是？它到底是一拍一個音、還是帶切分音的、還是帶付點的，可能這個東西沒有體現出來，但是它不會很怪的，三連音它不會出現吧！對不對？特別古怪的東西它不會出現的吧！所以我們可以按照這個《九天大禮》，我們至少可以按照字這個自然的節奏，把這個音高體現出來，那它和原來的節奏也不會有大的區別，它不會搞一個很違背這個語言的這一個節奏出來，對不對？它更重要的是要把這個歌詞唱出來而已是。那所以這個清代的當然是最真的了，越是接近的那當然是越容易了，那我們要搞宋代的，難度就大點，爲什麼呢？我們樣複製的樂器、這些樂律，只有圖，那其他的唐代的連圖都沒有呢，那就更難了，對不對？那麼宋代呢，我們還感謝陳暘他還寫了一部《樂書》，那麼他畫了很多當時的圖出來，那我們知道當初宋代使用的是哪些樂器，這些樂器長的是什麼樣子我們還知道的，對不對？那我找了的樣子很多的樣子，畫出來就和今天我們看到的這個故宮裡面的樂器樣子完全是一樣的，那很多樂器樣子是一樣的呢！那就是宋代的樂器一直到現在我們還保留著它，對不對？它形制上並沒有發生變化，那我們就確定我們宋代也

註解 [W24]: 相對於清代的雅樂，宋代的雅樂在復建上變得較困難的原因是：

1. 樂器有陳暘《樂書》一文獻資料，但書上只有圖片沒有尺寸。但可以比照故宮的樂器（清代）的尺寸進行復原，因爲故宮的樂器形制與宋時幾乎一樣。

2. 律制的部分，由於大晟鐘的出土，可以按照比例進行複製與定音。

就是這些樂器，爲什麼我們要到故宮去看？因爲我們看我們故宮裡面的樂器，和我們陳暘《樂書》裡面記載的樂器，在這個圖形上面是一樣的，它長的都是一個樣的東西啊，那長的都是一個樣的東西，那我們把它複製出來，長的是一樣但是它多長、多寬、多厚我們不知道，它圖上面沒有標明尺寸，沒有！

H：那該怎麼辦呢？

T：那沒尺寸，我們用現在的尺寸，後來解決問題了嘛，它長的都是一樣。

H：那如果有那種就是沒有的該怎麼辦？故宮沒有的。

T：真正沒有的是，鐘是沒有的，陳暘《樂書》裡面寫的這鐘和清代所用的鐘不是一個鐘，但是他當時使的那個大晟鐘，大晟樂裡面的那個大晟鐘，不是說一個都沒有啊，我們浙江還有一個、寧海還有一個，那我們看到有一個那不就等於有十個、有十二個了嗎？它是十二個一套，它又不是曾侯乙編鐘這樣的一個件，一個鐘敲兩聲，它的鐘是圓的一個鐘只敲一個聲音，那我們根據這一個，我麼得知第二個、第三個、第四個，那我們也不是完全沒依據了對不對？這也是

H：按照比例把它放大是這樣子嗎？

T：恩！只要知道一個，因爲它這個鐘是什麼音高它表它標明瞭，比如說我們這個鐘的音高是應鐘，應鐘就相當於發出的這個音是SI了，發出這個SI的高度這是有的，那我們知道SI的高度了，那我們還不知道DO、RE這些的高度嗎？還需要知道更多嗎？那可以了吧！你只要知道應鐘就知道其他的了，你只要知道一個那十二個就都知道了吧！

那我們講這個宋代，它是非常重視雅樂的社會，特別是南宋朱熹把儒家的學說推向一個新的高峰，史的尊孔裡樂這種思想再一次得到這個光大，那我們不能從一個高峰來複製？那它是一個高峰呢！那第二個，杭州又是南宋的都城，那做爲都城裡面我們也有這種歷史的責任，要把這個做爲都城的杭州當初是個什麼樣的雅樂，能夠把它恢復起來，這對杭州來說也是一個歷史責任，因爲作爲南

註解 [W25]: 恢復宋代雅樂的理由：

1. 尊孔而重視雅樂的社會，因而也是雅樂達到高峰的時代，故對雅樂的相關記載豐富。
2. 杭州又是南宋的都城，因而有著歷史的責任，向大眾展示更直觀的南宋文化。
3. 雅樂是一個全方位、整體的呈現，因爲其樂歌舞三位一體的特質。
4. 復建雅樂首重複製樂器，因爲有樂器才能知道聲音的狀態。
5. 歌詞，基本上是較完整的。

宋都城憑什麼是南宋都城，難道我們都要去看文獻記載嗎？能不能給我們一些更直觀的說明這的確是南宋都城，那我們可以通過只有宮廷才有的雅樂，來說明這裡曾經是南宋都城，這對杭州來說也是有意義的。

要復建雅樂，我們首先要明確我們要復建什麼樣的雅樂對不對？那我們要復建南宋的雅樂，而不是其他的雅樂。第二個呢，就是我們所說的雅樂，是一個全方位的、整體的這個出現，而不是一個片段或是一個方面，因為雅樂它是樂歌舞三位一體的，既有歌唱的、又有舞蹈的、又奏樂的對不對？還有一些儀規的、程式的等，那我們要復建的雅樂是一個整體，而不是作為一個片段的。第三個，那就是在複製這個雅樂裡面呢！我覺得首先最重要的是要把樂器複製起來，為什麼這樣講？因為樂器是第一要素，它是個什麼樣的聲音就是用什麼樣的樂器來演奏的，那我們要把這個樂器複製器來以後，那我們知道這個音色、知道它的樂律，知道這個聲音發出來是怎麼樣的一個狀態了，其次，我們還有它的音樂，有了樂器了，但它這個樂器奏什麼樣的音樂呢？那這個音樂裡面又有舞蹈的成分在裡頭，當然音樂比舞蹈更重要，舞蹈的這個結構它是由音樂來決定的，沒有這個音樂它這個舞蹈沒有辦法去組織，那當然第三個就它比較容易了。第四個就是他的歌詞了，歌詞就記載的比較完整了。那在這裡面我們複製的路線圖基本是這樣的，第一步從樂器開始，把它的音樂找出來，復建以後再把它舞蹈找出來，舞蹈找出來再把他的歌詞找出來。同樣，第二個層面呢，我們就要把這個舞具，舞蹈的舉的這個旗子呢、道具還有這些儀仗，要把它做起來，它的服裝、衣服。第三個，它的場所，它在哪裡表演的，這很重要。我說我們要還要復建它的舞具、儀仗、服裝、場所，透過這樣方式來把雅樂的複製推建起來。那推建起來以後，那就最後就要回答你剛才所說的，你是不是要建立一個雅樂團？怎麼樣保持這樣一個雅樂系對吧！還是怎麼樣？當然這是一個更龐大的遠景規劃，我們在做這個規劃的時候，我們的核心目標之一道是有這樣一個計畫_要恢復一個中國傳統的音樂與舞蹈一體化的這種學科，或者是這樣的專

註解 [W26]: 複製的步驟：

分三層次

- 1.先復建音樂然後舞蹈然後歌詞
- 2.複製舞具、儀仗、服裝
- 3.場所

業的建構，因為我們現在所有的專業的設置和學科的分類是把音樂和舞蹈是分開的，變成兩個專業，那我們在這個雅樂的這個項目體系下呢，我們能不能形成我們中國的自己的樂舞一體化的這樣的一種專業設置和學科建置的這個體系呢？那這也是我們所追求的，因為現在大陸剛剛把這個學科門類進行一個調整，就是把音樂和舞蹈放在一起，叫做音樂舞蹈學的一級學科，現在剛剛開始實行。

H：什麼時候開始的？

T：就從今年開始的，就從今年開始實施新的學科目錄，學科目錄過去我們的藝術學是文學下面的一級學科，所以我們的學士、碩士、博士，他們的這個學位證書都是文學的，我們學音樂的，比如說我學音樂的我有三個學位，我是文學學士、文學碩士、文學博士，那你從學位上來看就看不出我們學音樂了對不對？因為我拿的是文學學士、文學碩士、文學博士，就像這一個鐘純啊、李鯉你們拿的是文學學士吧！（注：轉而向在場的兩位碩士生詢問），說不定你們明年畢業或者是後來畢業的時候，你們的學位證書肯定就改了，恐怕就不是文學碩士，肯定就要拿藝術學碩士了，因為從現在開始藝術學已經不是文學的下屬了，它跟文學一樣成爲一個門類，成爲一個門類以後那我們的音樂、舞蹈就成爲一級學科了，過去藝術是一級學科，現在藝術變成一個門類了，那至少我的學位證書看不出我是學音樂的，但是可以知道我是學藝術的，那我們就從今年開始剛剛國務院的學術委員會剛開會通過這個事情。

H：我們在臺灣是真的列在藝術學院，之前也是列在人文學院。

T：從現在開始我們不歸文學管了，單獨奠定門戶了，那這樣奠定門戶，那我們要是將來爲了要建造這個新的學科門類或是專業建設，至少在法律上是有依據的了，另外，我們從我們的實踐上面，音樂舞蹈一體化的這種表演，我想這個目標也可能會實現，但是恐怕不僅僅是爲了學這個雅樂，實際上從學這個雅樂上面來說，至少可以作爲一個學習的課程是還是可以的，如果全部作爲學習雅樂我覺得

畢竟還是不現實，因為畢竟我們不是雅樂為主流的社會，那就是這一部分學生他可以進行雅樂的表演，瞭解雅樂的這個表演程式或者方法，同時，它也會有我們當前社會的音樂舞蹈這一些主流的_指的西方的這一些音樂舞蹈概念指導下的音樂舞蹈的知識與技術，它也應該有一些而不僅僅只是雅樂，也不僅僅就是為了留在我們的雅樂團裡面，那實際上我們這個雅樂團真正來表演的，它的人員是相對固定的那麼多人，那我們作為音樂教育，它是綿綿不斷的對不對？你一年招三十個人那它每年都有三十個人出來，那他也不可能都留在雅樂團，要做為一個專業的話，那你要考慮到它每年都有這麼多人出來，那我們總不可能每年都會出現一個雅樂團，那當然我們希望這樣那實際上也不現實了對不對？即使是這樣的，那也不僅僅是雅樂的，所以雅樂系恐怕我們不會建立，那更多的肯定是作為這個雅樂課，作為一個課程並且是作為這個音樂舞蹈一體化的這樣一個，或者叫做樂舞系，倒是可以考慮的，而不是雅樂系，其實雅樂系也就是樂舞系，為什麼？因為我們中國的樂就指的是音樂舞蹈一體化的這個樂舞，如果單獨的這個音樂它不叫樂它叫音，那如果從這個意義上來說，你說這個雅樂系也是可以的，但是我們也可以更直白的說應該叫樂舞系呢，更貼切一點。

H：田老師：您有看我之前 mail send 給您的那些問題嗎？還是您還沒時間看？

T：你給我發的郵件，我倒是看了一下，我覺得你太關注我們那一次會議，我覺得那個會議本身倒也沒有那麼多值得妳關注的這些點，我們會給妳一個會議檔啊，或者是給妳一個論文啊，或者是妳瞭解一下也差不多了，我想更多的還要從我們對雅樂的認識阿，以及雅樂的一些現狀與過去這個來出發，作為那簡單的幾天會議作為支撐妳的一篇學位論文，是不是很單薄一點嗎？

H：是。

T：妳這個採訪計畫，我給妳的電話簿裡的人實際上都有，也可以問問他們，但是估計獲得的材料…至少不會令你滿意，我們也剛剛開始他們也說不出一些更多的東西，還是要有心理準備。

H: 不會啊!您今天已經給我非常非常多的想法了,只是我對那一次的會議是滿感興趣的,我想說如果從那一次會議切入的話,不知道會不會比較具體一點?

T: 當然從會議上面,我不是說了那是我們的一個序曲嘛,妳一開始就能關注到序曲我覺得這也是很好的切入主題,如果能進一步的認識我們的所作所為、我們的目標、我們的一些理念歐。

H: 那我想知道您們的計畫是什麼時候開始實施的、什麼時候通過申請的這樣。

T: 這個時間點,我會給妳一個申請表,我會把這個申請表的這個都給妳,讓你知道我們怎麼操作,我會給妳文字材料。

H: 好的、好的。謝謝,那您們有沒有一系列的規畫出來,像曲目等等的規劃已經出來了嗎?

T: 現在還沒有,但是我們大體上會,就是首先會先把樂器複製起來,至於音樂呢,我們盡可能不要是創作的音樂,我們要去尋找更符合當時實際的音樂資料,而不是我們創作出來的東西,實際上我們想要複建的是它原來的東西,原貌,但是我們從現有的材料,確實找不到宋代當時主要的祭祀的一些音樂,肯定是找不到,但是我們可以從明代,明代是有樂譜的,清代的樂譜就更多一些了,那我們可以從這裡面找到一些曲調,然後按照宋代所記載的,然後按照宋代的歌詞,以及宋代宮廷所使用的這些樂器,那我們可以採取從現在追溯過去的這種方式,來複健它的音樂。

H: 那您之前投資在韓國人、日本人的交流上面,這部分的目的與具體成效上面,可不可以大概跟我說一下?

T: 特別是宋代,和這個韓國和這個日本關係非常密切,因為宋代直接把樂器、樂譜、樂人都送給了現在的韓國,那後來呢又從韓國又派到日本去了,就是宋代的這個雅樂,那當然唐代之前日本就有了,但是宋代呢在日本它就左紅右綠嘛,特別是從韓國傳過去的留在日本的,實際上是宋代的雅樂了,那這雅樂在韓國、日本它都韓國化了、日本化了對不對?它有它本民族的這個自身的特點的這個,

但是它還保留了一些宋代的雅樂的情況，那保留了多少我們也不知道，保留的狀況，就是說它在改變的過程當中，是脫胎換骨的改變還是一些細節的改變，怎麼改變的？改變的是什麼東西？那我們只有通過對它的交流，只有通過對它的學習，我們還把他的導師請過來教我們同學，來現場的、實際的表演這個韓國和日本的舞蹈，我們通過這樣的方式，通過這樣的方式我們可以瞭解到，宋代的雅樂到底在韓國、日本是什麼樣的情況、怎麼樣的一些變化，那這樣對我們的這一個，因為我們現在留下一些缺陷的資料，不知如何重組，那我們就有這個參考。

(注：就在此時關門的人員進來通知了)

H：我趕快問一下，不好意思，讓您那麼晚休息，我比較好奇的是那一次會議的佾舞的部分好像是您恢復的，就是音樂的部分？

T：是。祭孔的那一部分是吧！祭孔的部分真的是很容易了，因為文獻的部分有記載的，從歌詞到旋律都有的。

H：您是從哪一個文獻？

T：我是從祭孔雅樂裡面，它是做為國家的頒佈出來的這一個昭書，要在全國各地來實施的，這種材料非常容易獲得，我是在一個光緒年間頒佈的一個祭孔雅樂的昭書裡面，是在一個縣誌裡面找到的，縣誌裡面記載了這個樂譜，並且這個樂譜采譜的是律呂譜來記載的，律呂譜指要把黃鐘找出來，那個音是死的，那它根本就不會跑的，這很容易的。

H：那那部分的材料我可以跟您要嗎？我拿回去自己看。

T：律呂譜的材料？那個我給妳找一下就可以了，那個沒問題啦！現在出版了都很多呢，到處都可以買到這樣的書，其實很容易，我們這個學校都可以買的到。

H：您說光緒年間的縣誌？

T：縣誌裡面妳現在是找不到了，出版的書妳能找得到，我也是印一下這些出版的書籍，叫《歷代祭孔雅樂…》，我這邊也有，這個研究祭孔的。(注：田教授開始幫我找書)，就這本書，妳看！到我們門口就可以找到這本書了，那這本書上也

有，當然我不放心這本書，我從這裡面再印出來的嘛。

H：所以您是照這本書裡面這樣做出來的？

T：當然我也要推理、要追朔它一下，要認證它一下對吧？很便宜的，八十幾塊錢，現在中國音樂史的史料上其實也都有，這部分樂譜到是很容易，連在臺灣都找的到，我知道臺灣有些圖書館有些清代的縣誌，它都有這些材料，都是一樣的，所以縣誌都是一樣的，它是清朝皇帝頒發昭書到各地的紀錄樂舞的這個，它全國統一標準的，都是一樣的，沒什麼區別的。

H：是!因為我想知道您翻的原譜，比較有價值。

T：這沒什麼價值，這就現成的東西了，因為你不知道有這個東西，這太普遍了，隨便都可以找的到，這個沒多大的意思。

H：因為我不知道律呂譜翻出來與實際您做出來的音樂

T：這一點爭議也沒有，這一點都不會錯的。

H：所以您是照著縣誌的律呂譜翻出來的。

田：翻出來就可以了，這很容易做到。

H：那您為什麼會想把它用 MIDI 的方式呈現呢？

T：沒有那個樂器啊!我現在沒有樂器啊!哪有這個樂器呢？

H：那如果有樂器，您會想就讓它真實的上去？

T：對呀!那能做到更好呢，我們現在做不到啊，樂器的複製多大的工程啊，那我們只好換用錄音的方式了，用 MIDI 錄音的方式了，那是不得已而為之了。

H：好的。謝謝。那如果我到時候有問題，我再來麻煩您這樣。

T：可以的，到時候再說，妳對樂譜有興趣的話翻一下縣誌就有了，當然前面的也有了，光緒年間是最晚的了，等妳其他東西先訪談訪談，有什麼問題再找我一次，就差不多了吧!

H：謝謝。不好意思讓您那麼晚回去，真是謝謝您。

受訪者	馬麗萍老師
日期	03/28/2011(一)
時間	10:00
地點	行政大樓的會議室旁的貴賓室
參與計畫	<input checked="" type="checkbox"/> 是 計畫名稱：南宋樂舞研究與中國樂舞體系建設 職稱：主要成員 計畫名稱：南宋雅樂舞複建與樂舞一體化的學科建設 職稱：主要成員 <input type="checkbox"/> 否
學術背景	現任杭州師範大學音樂學院舞蹈系系主任
心得	很感謝馬麗萍老師在百忙之中接受我的訪問，我一訪問完她便立刻趕去上課了，在過程中她也提供了很多建議讓我可以依循著她的線索決定接下來有限時間要訪問的人。
影音資料	<input checked="" type="checkbox"/> 錄音 <input type="checkbox"/> 錄影
備註	H 為發問者謝景緣，M 為受訪者瑪麗萍教授。 已將訪問稿發回至受訪者確認。由於受訪者修訂後之完稿被誤刪，又逢受訪者赴歐洲考察，無法及時在時限內郵寄修訂後訪問稿，因此，附錄原始訪談稿。

H：當然您的看法也很重要，因為您在傳承與以及指導上也起了很大的作用。

M：不不不不不。還是大家做的，因為確實劉老師在這上面是很重要的，因為最

初由她發起的，因為她是在中國藝術研究所，在北京，她在學術上來講，她有些東西可能更就早的其實已經在思考這些東西了，可能就是說畢竟我們是地方院校，可能在這方面她在中國藝術研究所，在這之前他們已經跟韓國、跟日本有過很多交流了，北京舞蹈學院像山田去傳授過蘭陵王，那在這個事情之前，就是在我們學院聘為特聘教授之後，就邀請我、包括田院長還有一個陽孜孜還是副院長的時候，一塊去北京藝術研究所，去看了一個中、日、韓的一個雅樂的交流，當時三田德明來了，還包括北京舞蹈學院，跳的是一個《蘭陵王》，具體應該是大前年了吧，然後韓國帶來了他們的《佾舞》，也在中國藝術研究所展示，所以也是在我們學校之前就已經接觸到這一些了，那麼劉老師聘為我們教授之後呢，就有意把這個事做下來，那我個人覺得田老師後來也非常支持，就覺得這個作為傳統文化建設來講，對當代的音樂舞蹈教育來講是非常必要的，他們也意識到中國的教育當中，實在是中國傳統的東西丟的太多了，我們現在基本上就是按照西方的體系在走，不是說不要，我們也不是說從一個體系進入到另外一個體系，但是做為中國來講，做為東方藝術來講，它必須要有一個自己的音樂教育觀，對吧，所以劉老師跟田院長他們就達成了共識，就在我們這做，那這個大概是也是挺不容易的、非常辛苦，因為我們舞蹈系的老師、學生都參與進去了，前前後後請了三田來教我們做《蘭陵王》，請了金英淑，所有的師生幾乎那一年全部都參與進去這事了，那我個人也是這種感覺，一開始談到這個事，儘管對我們來講算是有陌生感，畢竟我們這個傳統斷掉了，而且大陸的這個文化，比起臺灣來傳統丟失的可能更厲害一點，這不能否認的客觀，因為我們經過了一個非常特殊的文革時期，那怕我一代六十年代的，包括再後面七十年代、八十年代，學校傳統的教育已經基本上是丟失非常多，包括生活中，衣、食、住、行當中，所以當時就是覺得，看到日本，先是請山田來做的講座，我看了他的講座，和他帶來的日本雅樂的這個資料介紹之後很震撼，也就是那麼多年，我們接受西方的這種音樂舞蹈教育之後，忽然反思一下，我們中國的

音樂舞蹈教育應該是什麼？因為多多少少你還有一些憂患意識，就覺得日本、韓國保留下來了，儘管就是日本唐文化對他的影響，朝鮮半島中國文化對他的這個影響，但是我覺得我們自己的東西在哪？就是多多少少我也在想日本有點憂患，就是他們保留了非常好，那我們應該怎麼樣呢？所以劉老師、田院長就提出做這一個，我覺得從內心來講我是非常支持、非常願意的，但是我會感覺到做這事情非常困難，因為這文化的斷層，一下在做很多人都是不接受的，說明這個路很長久，我的感覺不是說一兩天，需要很久遠，可能需要一代又一代的堅持，才最終會達到目的，會很難，但是還是覺得有價值，就是中國自己的一個傳統文化建設，必須要有人去做，可能我們剛開始就走第一部吧，但是這一步走就是非常有價值的，所以當時我們也是全部都投入，之後那個研討會就包括周先生也來了，來了很多人影響很大，因為這也是當時劉老師策畫、田院長策畫，請了多方的人，影響非常大，就覺得在地方院校一下會做這樣的事情，很出乎意外，包括我的同學，北京舞蹈學院的同學也來了，他就覺得這個事情應該在我們北京做，在北京舞蹈學院，因為它是代表著這樣一個學術的中心，對吧！就覺得地方院校好像做這樣的建設簡直是不可思議，所以我就想這件事跟劉老師的關係是非常大的，當然我也得講我們學校的支持，杭師院領導的支援，大量的這種投資，包括我們的校長，一開始他聽了就很支持這事，所以我也覺得他也是非常有遠見的，那沒有這個各方面的這種合力的話，可能這事也很難堅持下去，所以把這個事作為學校的攀登工程去做，同時建設這個學校的整個學科，帶動這個學校的整個學科，因為我覺得各個方面的優勢都有，再加上我們田院長在這方面投入大量的精力，所以這一次我非常高興能看到他請來周先生，覺得這個可能對這個南宋、包括我們這個學院的樂舞建設來講，真是可以助一臂之力了，這真的是非常好的一件事，因為周先生已經積累了很多，他畢竟已經從事十多年了，因為之前的印象中，一直覺得臺灣的這個傳統的東西，保留的要比我們這邊要好，可能也丟失一些，整個中國的歷史，從五四開始的

整個歷史到近現代，但是可能還是有一些傳統的東西保留得更好，包括年輕人的接受度，因為我們經歷了一個很特殊的年代，所以就像這件事情他已經做了十多年，我那天才跟他講：「這個在我們國內好像近幾年開始，大家比較意識到，有活躍了。」比如說西安啦，比如說北京舞蹈學院啦，包括其他的有一些院校可能都有這種想法，所以我想正好周先生畢竟已經走了十多年了，像他的那種經驗啊，那種過程對我們的幫助肯定是非常大的，畢竟也是覺得學校的信心是非常堅定，這個做為自己的一個傳統建設來講，如果作為高校不做這些那讓什麼去做呢？因為斷了很多，老百姓們可能並不知道這種價值，他不會從文化的一個價值角度去思考這些問題，但是高校我覺得應該承擔這個則責任，哪怕是默默無聞去做也是值得，那怕只是為後人留下一點點有價值的東西，讓他們在延續都是很有價值的，我個人看法是這樣的，因為這可能會有很大的難度，比起日本、韓國來講難度要大得多，因為我們丟失的時間比較長，那日本跟韓國你想，像日本來講它畢竟它的宮廷還存在，所以他這種文化的延續基本上是沒有斷層的，還有韓國也是，畢竟它的歷史和我們還是不一樣，它的傳統文化也是很多並沒有像我們斷的這麼久，還有一點是，我們現在要怎麼推向社會讓社會接受，這難度很大，就是哪怕我們從事音樂、舞蹈的很多老師、學生他都覺得不能接受，就像學生在跳這個舞蹈的時候，她不是從文化角度先認識、做了這個功課，她就覺得跳這個舞蹈怎麼跟平時跳的舞蹈不一樣啊，她就覺得難受死了，就是這樣，但是她真正瞭解這種文化之後，她覺得她不同了，所以說剛開始比如說金英淑在教那個《佻舞》，那就是禮阿，作揖，就覺得跟今天的舞蹈沒法比阿，今天的舞蹈我可以盡情的宣洩好過癮，那個就是不同的作揖，那簡直是跳的我不能接受，所以實際上不僅僅是舞蹈的斷層還有文化上的斷層，她們沒有接受過這種文化的東西的薰陶，所以她意識不到，但是她慢慢的不斷的融入進去，她畢竟會理解。就像這兩天，那天有一個學生我在上課的時候跟我講，他們有一個中華民族民間音樂南鴻雁老師帶去，正好第二天受聘完了，她

給研究生講課了，她就將我們這個舞蹈的三年級學生帶過去，好多就是當時跳這個《佻舞》的，就跳《佻舞》的當時也承擔當時演出，她回來就跟我講：「馬老師啊，那個講的可好了啊。」有種被感動，就是她這麼興趣以後，她再接受這種舞蹈的時候就變得自然而然，發自內心的接受，所以上次一來的時候，就告訴她們：「你麼去跳。」誰想跳啊？她覺得哎呀！這怎麼跳啊，這跟傳統的那個舞蹈她覺得怎麼都不一樣啊，那現在她就是說還有這樣的一個文化的氛圍，所以她們補課，不僅僅在補樂舞，通過樂舞其實是在掌握一種文化的東西，如果她們理解了，我相信他們也能夠接受，有時候我課堂上講了：「你們其實去當中小學老師時，不要把舞蹈就當作是一種動作的傳授，應該把中國傳統舞蹈、民間舞應該當作是一個文化的傳授。」尤其中小學的孩子，她們將來不是進藝術院校做個演員，他會從這個角度非常喜歡去理解這些東西，因為跟他在學校的這些知識都連接起來了，所以他們慢慢的，我們對學生也要有這種各方面，所以我剛講可能不僅僅是傳授某一個動作，我們在複製某一個作品，可能還需要從整個傳統文化的生態的建設，這可能更重要，可是這一點我就覺得，可能在臺灣阿，可能在日本或是韓國，文化生態方面可能比我們好一點，比如說他的一些傳統的東西，它滲透在它的衣食住行當中，我們大陸的話，像現在一代的年輕孩子，傳統文化之中的這一種人與人之間的關係，其實丟了也很多，那麼像韓國年輕一代對老人的這樣一種關係，它們其實還保留了很多，在他們的生活當中它還滲透了，但是我們現在你看這一代，經常改變這種關係，尤其像獨生子女之後，是不是把傳統的文化當中的這一種關係上的，像兄弟姊妹的關係、人和人之間的關係那種禮儀的關係，其實現在年輕人都是不知道的，他們現在有些孩子也讀什麼《三字經》阿，小時候都在接受這種，但是他讀也讀了、背也背了，但是他生活當中實際上又是一種脫節的，所以我們講可能還需要一種生態文化的建設，或是包括傳統文化的建設，這個可能都是要一個整體的去建設，有這樣的基礎可能將來的樂舞才能談得上一個更好的一個，我們畢竟不

能做一種空中樓閣的東西。

H：那您會覺得把這個部分落實在大專院校的一些...。(課程中的規劃)

M：大專院校呢，現在學校也有想法，像劉青弋教授、田老師它們曾經有想法就是搞這個樂舞專業，因為這我那天問了周先生，我說：「你們學生是屬於舞蹈專業的呢？還是不是舞蹈專業？」但是他跟我講都不是，但是我們這裡是因為相對獨立的一個音樂學院，因為大陸的藝術教育還是有一種職業化的傾向，然後呢，再加上我們現在的校區相對的獨立，像我們這邊也沒中文系，如果有中文系那這個倒更容易被接受，因為本身跟他學中文的傳統文化是一拍即合的，可能比起我們學生來講，他們可能從心理上更沒有障礙，但是我們這裡從長遠的考慮是從學科建設來考慮，因為從樂舞教育上來講，這個學科就跟西方完全不同的，因為在中國的音樂舞蹈是不分家的，所以從這個專業角度來講，就開始這樣一個體制的教育，和西方的體制教育形式完全不同，有這種想法。

H：那這樣子這一部分的人才要從那裡來呢？

M：現在只是一個構想，那哪裡來，我們每年是可以招生的，不過如果是這個樂舞專業，這個還有很長的過程，他要申報、審批，然後每年大學招生的時候就可以招這個專業的方向，這只是一個最初的一個想法。

H：在大陸的學生專業分工非常細。

M：比如說現在教育當中，你看樂器就是樂器，舞蹈就是舞蹈，舞蹈裡面我們分兩種，一個是芭蕾，我就學芭蕾去了，那比如說我學民族舞，那我就選去民族舞了，其實我們現在有一個專業挺接近這種想法的，但是這個教育當中還是帶有現在西方藝術教育體制的痕跡，我們叫藝術教育，藝術教育它現在就有一點是一個綜合性的，那在這個專業裡頭呢，他有學舞蹈、音樂，然後他可能可以學唱，所以就叫藝術教育了，那這個藝術教育呢，這個名詞還是來自於西方的，我們按照我們傳統的就是按照禮樂教育，樂舞教育這個可能，我覺得是最初的想法，有這種想法，但是是不是能成為這樣的學科、專業，那可能還需要再論

證過，因為我們現在有很多的專業的發展，還要跟社會的需求相結合。

H：那我可以請問您大概前前後後學了哪一些的舞蹈呢？

M：我們學了像日本的就是《蘭陵王》、《迦陵頻》，上次晚宴當中《蘭陵王》、《迦陵頻》全部都是由我們老師跳的，就是第二場，第一場比如說是韓國人來，韓國人跳自己的節目，但是第二場的《蘭陵王》就是我們這裡的老師跳的，然後《迦陵頻》就是四個年輕老師跳的，那麼韓國的是兩個作品，一個是《佻舞》還有一個是《拋球樂》，《拋球樂》就是系裡的老師和學生一起的，就是共同的演出的。

H：那您可以說說韓國的《佻舞》和劉老師所恢復的《佻舞》似乎是不一樣的。

M：不一樣。因為年代不同，因為劉老師這個復建是清時期的，那麼像韓國的《佻舞》的話，它有個歷史，它有個傳承的歷史，然後它還有一個，就是中國文化傳到韓國以後它這樣的歷史，然後它在它這樣本土當中，又發生一些變化的歷史，所以不一樣，可能更多的來講，它有考證的話，可能也就是祭祀的話，其實從西周就開始了，那麼它接受更多的，對它影響更大的，金英淑講了是宋時期的宮廷文化對它的影響，等於這裡還是有一個時間上的概念，那劉老師的復健完全是依據清留下來的這種史料。

H：那您覺得這部分的舞蹈可以怎麼樣的應用在您的計畫中？

M：這個計畫當中，一個就是複製、重建的問題，現在就很多，我們接下來的一個工作呢，劉老師這裡有考慮開始復建，那麼另外一方面就是繼續向日本學現有的一些舞蹈，還有一方面就是復建，復建的話現在我們學校呢就是有這樣的一個想法，把學校裡的領導都想，怎麼恢復南宋的東西，比如說南宋的文化，因為我們這裡畢竟是南宋宮廷存在的地方，可能這個南宋文化的歷史作為我們學校來講，可能從這個點切入更有意義跟價值，包括這個宋歷史研究，包括再杭州、包括在我們學校、包括在老杭州大學，他們累積的大量的東西，你比如說唐的，西安那邊已經開始做，可能要從這個角度，從這一方面可能會有一些考慮，就一個再從日本、韓國學習劇碼，一個就是考慮是否從南宋的這種文化當中尋找到這個

可以復建的樂舞。

H：那關於傳承的問題呢？老師您剛剛有提到關於建設的計畫，那部分在招生會不會在教育體制下的話，只能招到西方舞蹈或民族舞蹈這樣的學生，那他們會不會在接受度上面會有問題？

M：因為這個只是個想法，但是可能要落實還需要一段時間，但是我覺得招到什麼樣基礎的人，我覺得並不重要，畢竟進大學以來是從頭開始，哪怕他以前學過民族舞，或是他以前學過芭蕾，都沒有關係，因為真的要搞專業的話，有這個四年的教學計畫、培養方案和目標，那是個很具體的東西，進來可能就像是學中國的傳統舞蹈，學傳統中國音樂都必須學，還有傳統的文化，但是現在都沒有考慮，只是可能有這樣的想法，如果我們把現在復建的工作做的比較好的話，將來是不是就是說更遠的，可能這個屬於第二步的想法吧，眼前看來可能一下子還做不到，因為現在我個人覺得還有一個就業的市場需求問題，就業市場這個很重要，還需要考證過，就是這個社會上對這個專業的需求究竟有多大，或者是說它目前來講它沒有這個專業需求，也可以像就是臺灣你們這樣，不一定就是舞蹈專業的人，也可以以後將來不是要搬到昌前嗎？它是個大校，那各個專業的人開些課它都可以來學這個東西，還有我們現在這些舞蹈、音樂專業的，它也可以選這門課來學，其實呢方式很多，專業的部分我覺得可能還比較遠，目前來講可能還不會涉及到這個層面，當時劉老師她們在想，就是一個長遠的計畫，是不是可以搞這樣的一個專業。

H：那關於您們所學的那些舞曲，您有沒有想過哪一些東西是可以運用在中國的雅樂舞上面的，因為中國的南宋的典籍參考資料非常少。

M：對。是這個問題，難度最大的也就是這個問題，但是學校有這個想法，那劉老師嘗試去做，因為像幾個時期下來，南宋的東西是比較少，其實流傳到朝鮮時期的更多可能還是北宋時期的一些東西，這個還是需要通過一段時間的研究、考證，可能去挖掘一些東西吧，可能是這樣。

H：那您覺得我們在恢復上以舞蹈來說的話，我們的優勢以及不利的部分各是什麼？

M：優勢的話，就是我們在做的話還是有一些本土的資料，還有一些本土資料可以挖掘，一個不利的地方就是說，南宋歷史距今也有八百多年的歷史了，那麼可能會帶來一個問題，就是挖掘出來的一些東西，可能會帶來學術上的爭論，這可能是需要面對的，周先生那天也講到，究竟像不像，現在在搞這些復建工程，碰到的最大的問題就是這個，曾經我也跟一些音樂老師他們聊過，我說搞南宋的復建，他說那就兩種觀點，他說不可能，斷掉就斷掉了，那所以如果我們要去做這件事的話，可能帶來的最大的問題就是面對的問題，他認為斷掉就是斷掉了，你現在做的東西究竟是否具有學術的價值，因為學校藉由這個專業，我們想跟宋城的那個旅遊是本質上的區別對吧，它那個玩意兒可以任意想像，為旅遊需要、為娛樂需要都可以去做，那怕沒有的東西也可以去編，但是這個作為學術上來講、作為復建來講，它一個歷史的真實的東西它是非常重要的，所以我覺得這個可能是面對的最大的難度，會帶來學術上的爭議，那麼作為我們杭州市地方的院校，杭州師範大學，那麼肯定也是要為南宋的文化研究為起點的。

H：那您有沒有比如說是學習的計畫，或是復興的逐步計畫。

M：目前還沒有這麼多具體的，這些具體計畫我們可能學科的主要的一個帶頭，可能主要還是要劉老師那邊更具體的一些想法，就像她今年定下來就是再跟日本、韓國學習劇碼，然後就是要做一些南宋前期的研究，首先第一步可能要做文獻，作一些文獻的考證和研究，所以兩個方面，同時，一個是再向韓國、日本學習劇碼。

H：所以目前還是以學習為主，關於自己創新的部分...

M：創新的部分目前還沒有，計畫還沒有那麼快，今年的話上半年還是學習，我們還得學習更多的劇碼，創新的部分現在還沒有，大家現在也才剛要做，無論從音樂、從舞蹈要去申報些子課題嘛，大家可能都要從這片土壤上去尋找不同的文

獻的東西來進行研究，音樂可能會有音樂，舞蹈可能會有，所以我就說難度會比較大的。

H：那目前所知的關於舞蹈的文獻部分...

M：文獻部分一些具體的南宋研究，主要的一些史料的部分主要還是劉老師她們在做，中國藝術研究所的那些史學家幫她做，那做為地方來講，我們從另外一個角度入手，因為宮廷的東西關於南宋我們真的很難找到，真的想從一個民間的東西，因為它畢竟是一個特殊的歷史，可以流傳到民間對吧，另外一個角度，五個人想法是不是從這裡戲曲當中，因為最終很多的宮廷也是被戲曲所吸納，再去挖掘，那這部分文獻的工作是非常難的，要花很長時間去做，尤其是複建她是從一個學術的角度，與旅遊文化有很大的差異，那必須要很好的去做這方面的工作，文獻的第一步，可能只是還是一個想法吧，正式的課題我們還沒有申報。

H：那關於舞蹈的演出，會牽涉到一些關於舞臺的管理，或者像是我們遇到的問題，例如像是衣服的問題。

M：這個是這樣，那天周老師有很好的建議，覺得是不是從韓國、日本去訂制，那麼這是最理想的，如果我們要學他們的作品，就在他們那邊訂制，這個實際上是最完整的，因為我們做過兩次服裝都不是太理想，因為都沒有達到他們那樣的一個品質，那麼現在實際上還有一個無法回避的問題，就是經費上的問題，本訂你在日本訂制和韓國訂制的這個費用，要比在國內多的多，這個就牽涉到我們學校可以給多大的財力上的各方面的支持的關係。

H：那關於雅樂的服裝設計方面的問題呢？

M：這根本上也是設計到經費的問題，這個如果在國內能夠做的出來的話，那麼經費相對地來講要少一點，如果真的到日本、韓國的話，那這個費用是非常的大，那目前也還沒有考慮到這個層面，我們還是想在國內做，我們覺得也不是沒有可能，因為我們找的廠家，因為很多做服裝的，可能找的不是特別好，或者是它沒有這個能力去承擔，其實國內也有一些非常好的製作的，如果能找的話，我想也

能達到他們那樣的程度，這個可以嘗試，因為包括北京、包括上海，有一些製作和設計上都還是不錯的。

H：那除了服裝之外，關於化妝的部分呢？

M：因為現在作品還沒有，可能就沒有考慮到這些，如果現在我已經有一個作品已經是定型想要排，就會考慮到，現在都還沒有，所以說我們現在都還沒有開始，第一步還只是文獻的考慮。

H：那您對中、日、韓雅樂為什麼會提出這樣的一個節目有什麼想法呢？

M：具體想法，其實最初還是來自劉青弋老師，它只是交流，就像我們日本雅樂，唐代文化對它的影響他們都傳承下來了，這個交流呢，實際最初就想我講了，實際上是我們去了北京看的就是中、日、韓，在北京中國藝術研究院的一場交流，所以說這個工作在北京實際上已經開始了很多年，劉老師有一個想法在我們杭州也搞一個這樣的中、日、韓，那無非就是說，像這樣原來的學術中心可能都在北京，那麼劉老師成為我們特聘教授之後，就想說在杭州搞一個文化建設，那麼在這個之前那麼藝研所跟這個金英淑跟這個三田德明，都有聯繫並建立很好的關係，所以就把它邀請到我們這來，我們學校就覺得這樣很好，所以就把它列為攀登工程，給予經費上的支援，我們就可以把它請過來，請過來後傳授給我們，然後把這個學術會議放在杭師大。

H：那我可以請問具體的攀登工程有哪一些專案嗎？

M：那學校有很多項，我們這整個南宋雅樂的複建只是其中一項，我們學校現在整個大學在一個發展階段，它有一個攀登工作，市政府給了很多經費，那包括其他學院，因為我們是一個綜合大學，還有其他學院，各自都可以申報這種學科建設項目。

H：所以它等於是市政府提的一個工程，讓大家去申請。

M：對。市政府給杭師大的發展給的一項專項經費，就教攀登工程，就像提升整個杭州師範學院那一個學術上的發展，那麼你可以申報不同的專案，我們音

樂學院是申報這個南宋雅樂復建工程，像田老師、劉青弋老師阿，像她們這種從最初開始發起這樣的想法。

H：那您們在這段時間之後，還有持續的在安排練習嗎？

M：我們因為還有正常的教學任務，原來課程還是要繼續，一般情況下，因為它既沒有這樣的一個專業，平常演出又不是社會性的這種演出，平時是沒有太多，但是我們現在通過不定期的搞一些這種活動在延續，例如今年我們又要學他們的劇碼，今年劇碼學完了，是不是下半年我們又可以搞這樣一個學術研討會，這種帶展演的，通過這樣的活動來延續，就沒有像你們現在已經進入了課堂的一個，固定的活動。

H：有沒有比如說星期二、星期四要排練那些曲目？

M：我們還沒有，畢竟我們剛剛起步，所以這個可能還沒有這麼快，不過我想將來還是可能會有的，比如說一周可以安排這個選修課，每週就可以固定的學習的環境，現在還沒有。

H：您可以跟我談談對中、日、韓雅樂會議那一次節目的看法嗎？比如說中國這一方為什麼會提出那些節目。

M：你說的是劇碼的選擇呢？還是劉老師做的那個節目？

H：劇碼的選擇。

M：劇碼的選擇是這樣的，我們這裡承擔的就是學習劇碼，然後劉老師她復建了一個清的祭祀樂舞，韓國和日本的倒是由他們自己選定的，我們就是說我們有這樣的一個交流的機會，大家有一個學術的研討跟節目的展示機會，節目的選擇韓國、包括日本山田德明，他們要上什麼劇碼都是由他們訂的。

H：那關於我們這一方的節目呢？因為我們目前沒有雅樂嘛。

M：我們這一方，就是說我們放的第一次的劇碼，也是透過學習的別人劇碼，韓國兩個劇碼、日本兩個劇碼，但是我們有一個自己的劉老師復建的清的祭祀樂舞，然後音樂我們學校出了些古琴，音樂方面全部都是田老師他們訂的，《瀟

湘水雲》都是跟這塊土地、土壤是有關係的，比較有這個特色的作品，比如說嶽飛的那個結合起來，都是跟杭州的文化有關係的作品，包括學校也是有意的，如果說我們真的做交流，儘量還是要展示這個杭州這邊的文化。

H：所以它們不算是創作過後的雅樂作品。

M：不不不不。他們音樂作品的選擇都是這塊土壤上的東西，我們不會去選擇西安那邊的東西對吧，因為這個中國的歷史非常久遠，那麼各個地方積奠的歷史都很深厚，我們杭州的話找的是這塊土壤上的，音樂比較明顯，舞蹈的部分因為當時南宋的東西還沒有開始進入，對吧，那不可能短時間複建一個，所以當時劉老師就拿一個，它也是當時學術上已經複建過，因為韓國、日本它是傳承下來，那我們有沒有東西呢？那麼她認為這個作品也是傳統的，因為吳曉邦先生當時拍的那一個，民國時期拍的那個資料在祭孔的資料。

H：吳曉邦是？

M：就是中國的舞蹈學界的一個泰斗，在中國當代舞蹈史上是非常重要的，他中國藝術研究所嘛，中國的這個研究生啊，理論方面的學科建設跟他有很大的關係，所以他的貢獻也是非常大的，那麼他當時在五十年代的曲阜，拍過一個電影的膠片，拍過當時的祭祀，祭孔，所以說傳統的宮廷的是斷了，但是這種東西，雅樂的這種東西呢，實際上在民間有各種方式，其實是流傳下來的，劉老師從這個角度來講就是說複製了這個作品。

H：所以這個計畫之所以開始是因為劉老師的關係嗎？

M：太大了，起作用比較大。

H：那確切上應該是什麼時間？就是劉老師來的時間。

M：我們現在學校爲了發展嘛，就聘了很多的教授，那麼舞蹈學科聘的就是劉青弋教授，作爲我們的特聘教授，像音樂也有很多，學校現在要大發展，各個學院都從各地聘了一些知名教授，其實目的就是想帶動我們整個杭州地方院校學術的發展。

H：所以她的到任是哪一年的事了呢？

M：這個我要查一下，要我一下子想還想不出來，這個你可能要到辦公室找張建樺，讓他幫你查個資料，或者是你採訪劉老師的時候，她可能記得更清楚一點，好像是 07 年，她是從頭到尾都有這種想法，來到學校以後跟學校領導討論，所以她是等於最初把這個北京帶到這，那麼田老師也是在這個方面貢獻很大，馬上就非常支援，那麼在音樂這一塊呢，主要是他，在舞蹈上音樂劉老師是搞舞蹈的，還有音樂上是田老師，就是他們兩個共同做一個設想、籌畫，就把南宋雅樂舞可能，儘管還比較弱，我們剛剛才開始起步，但是我們就是有這麼一個開頭，就像我剛講的還是應該是有價值的，如果我們堅持下去，可能短時期看不出來，十年、二十年就會有他的價值了，因為傳統文化的建設，對中國、對這個民族來講，我覺得是必須要去做的一件事，對吧！就像現在大陸也是經濟發展的很快，但是再走下去可能想到的就是一個文化建設，所以我覺得這個也就是可能再往遠看，可能就在這一代走的路也會坑坑碰碰的，不會這麼輕而易舉，但是如果能夠堅持下來，十年、二十年那肯定是有價值的。

H：所以老師您以前也是學西方舞蹈的嗎？

M：對。我以前芭蕾也學過，中國民族民間舞蹈都學過，我們是什麼都學，我們都學，我們舞蹈是都學，我會那麼講剛剛是有那麼點憂患意識，是覺得有一年，那個時候是零五年左右吧，我不太記得具體是哪一年，我有一次是學校的國際交流中心給我一個任務，就是說我們學校和浙江大學它有一個語言的培訓，就是每年比如像泰國、東南亞一帶不是有很多華人學校嗎？它們有華語老師每年都來這培訓的，那培訓之外，他們想瞭解中國傳統文化的音樂舞蹈啊，當時就找了我們系，他們說他們想學這種民俗民間舞蹈，那也是傳統的一部分，可能是他們在交漢語的同時，可以教他們這種歌、教他們這種舞啊，那我就想說，來到浙江嘛，我就叫另外一個老師去教浙江的一個民間舞

蹈_採茶，比較有江南特點這一種，那我就說我去給他們講個課吧，介紹一下這個傳統的民間舞蹈，講完了以後我就給他們介紹，我說：「如果你需要的話可以去買一些傳統舞蹈的資料。」我陪他們去，在去的路上就問我一句話，那時我挺意外的，那時還不像現在，現在要是問那話就很正常，因為這幾年傳統文化，包括大家講非物質文化的保護上，講得非常多，那個時候還沒有，他們問說：「馬老師：你不覺得中國傳統文化的東西都丟掉了嗎？」他問得很直接，他說：「是不是都丟了？」我印象中我當時這麼講，我說：「可能舞蹈還好。」比如說我們舞蹈的保護上，你看我們這個學院派的體系，我們有芭蕾舞課，我們有學芭蕾舞的，但是我們有中國的，有民族民間舞蹈，所以我說實際上我們一直在傳承這些，因為民族民間的東西都是從民間提煉下來的，五十年代它一直傳承，五千年來它是沒有斷過的，宮廷的東西它是斷了，在明清，但是民族民間的東西它一直都在傳承當中，五十年代的這些很多的老教授就開始著重於這個介紹，就是從民族民間，明清很多流傳下來的舞蹈提煉出來的這種新的民族民間的教育，因為我想舞蹈我就這樣講，從內心情感上來講，我是不願意一句話否認掉，我們就斷了，對吧！事實上在民間來講，確實也沒有斷，那麼我說我們舞蹈是有這種民族民間的東西一直在傳授，因為他當時也看到我們的文化，看到我們的生活方式，覺得很多傳統文化的東西丟失了，所以他很直接地問了我這一句，我當時愣了一下，完了以後，後來我回去是想了很長的一段時間，確實他講的是有更深層的一個意思，講了一個傳統文化的問題，其實他們可能在國外的環境當中，看到的東西更為敏感一些，其實講得有些東西是對的，所以我在想，確實看了這幾年也是發展得非常快，新的一代代對傳統文化的這個瞭解，實際上是越來越少的，所以從這個角度來講，確實有些時候有些憂患意識，尤其這幾年非常提倡這個非物質文化遺產的保護，然後看了韓國、日本對這個文化的保護，確實某方面比我們做的更早、更好，確實覺得應該去作一些這種事情，只不過民族民間的

東西一直都有傳承，我們講五十年代就有這種學科，我們每天都在傳授些民間舞蹈，但是宮廷舞蹈的確是斷掉了，所以現在在做這個工作，但是它意義很大，但困難也會很多，所以都一樣，音樂也是這個問題，包括你看現在的民族樂器也是大量的借鑒一些西方體系的東西，對不對？都是這樣的一個問題，但是我剛也講了，我有信心只要去堅持它，十年、二十年哪怕是默默無聞，對後人來講肯定是非常有價值的一件事，但靠一代的都完成不了，我就是談些反正自己的想法。

H：謝謝，您的想法對我的論文來說很重要。

M：反正我就是在我能做的時候我盡量去做，但是我說可能我們只是開頭，開個頭。

H：您光是開個頭我們就很驚訝的。

M：感覺會不斷的碰到困難，你們的狀況也是這樣歐。

H：我們也遇到很大的問題，像人員的傳承就是。

M：但是我覺得臺灣還是比較好，在傳統文化方面，可能你們也是開始比較早，那天周先生講在六十年代有一個復興大陸文化的。

H：但是其實我們到下一代狀況也是一樣的。

M：所以都有一個傳承的問題。

H：或許是因為我們在院校裡面有感覺，之後大家應該還是都聽周傑倫這類的流行音樂了。

M：對。現在小孩都是聽歌聽周傑倫，他這個可能是思想上受到追捧，但是肯定是要有些人去做這個事，可能在學校，那你說多多少少有一代一代傳下去，那人不多，但是是有些人在這邊做，可能比沒有人做來的有意義，民間的還好，像我瞭解他們有些民間的東西，像它還在民間的東西，他們有些地方做的很好，現在搞非物質文化遺產在保護，這是政府工程，這是現在國家正式列入的政策，它有一些就把整理出來的東西在中小學進行傳授，所以民間有一個，還是各個

地方有這個傳統，比如說他們會像我們講的在杭州邊，有一個余杭，余杭那邊很有名的就是余杭滾燈，也有有八百多年的歷史了，就是一個竹子編起來的燈在手上玩，它是杭州第一個列入國家級，它影響比較大，它呢就是現在也有把它也有發展，他就把它進入中小學課堂，那些學生去學，然後有時候還經常去表演，當然有些東西經過發展和改革，原來那個燈很大很大的，要大力士才能弄，必須男的農民取的兩百斤，它就變成了小燈，然後讓這些女孩子學生也去跳，所以它就是這樣傳承，所以在民間當中我剛講，泰國的那個華語老師問我有沒有，我說舞蹈還在傳承，因為確實是有這個真實的東西，那就是像這個宮廷樂舞複建出來也是有這個傳承的問題，那麼這個像民間的還是比較好，有些它進了地方中小學的課堂，讓學生去接觸這個這真是非常好，民間還有很多東西在做，畢竟它有很多這種活態傳承的東西，但是宮廷的東西，我想只要能夠做出來，我們還是會把它列入一個非常好的教學計畫，因為我們是學校單位，所以在這個傳承方面來講，再加上政府的支持，還是能夠傳承的，問題就是在於「我們能做出什麼」，難度就在這，因為我想在學校這個教育體制之下，要傳承是可以的，我們可以把它列入計畫、列入課程，這都可以，但是難度就在於我們能拿出什麼樣的東西，這個就是最大的問題，我就隨便的說了一下，因為我也是很高興，因為看到你們已經做了這麼多，可以像你們多學習、借鑒一下。

H：我們也是都被罵的啊。

M：就是周老師講的，就是也是人認可不認可的問題。

H：因為臺灣現在傾向走本土文化的東西，它會覺得雅樂的東西不本土。

M：對對對。那距離很大，是有比較大的距離。

H：當然真假問題也是常常被質疑的。

M：所以說都一樣，我們這也會碰到這個問題。

H：所以關於人事的部分最清楚的還是劉青弋老師是吧。

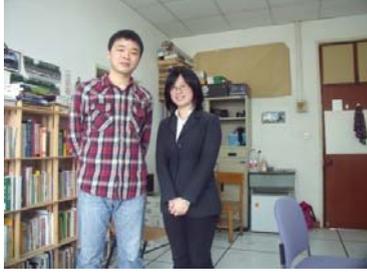
M：對。她從最開始到未來的想法，因為她畢竟是一個學科的主持人，還是要給

她做一些採訪，很重要，她有很多的想法，因為我們把她聘過來她就有這個想法，那麼舞蹈方面她就有更多的想法，音樂的部分可以問田老師的想法，你可以採訪劉老師，因為她畢竟在北京藝術研究所，看的問題可能更遠、更深，實際上，他是帶著我們一起去做，我是覺得非常願意去做，可能我們會失敗、做不出來，可是我總是覺得應該去做個嘗試。

H：會的。這是一個很重要的思潮。

M：對。這是好事，這是最近開始的，所以想我們做完了，北京那邊也有，西安那邊也有，大家都開始意識到了，這樣的話比孤零零地去做更好，才能影響或者是得到大家的認可，那就這樣，有事可以再打電話。

H：謝謝您。

受訪者	段瑞雷老師	
日期	03/28/2011(一)	
時間	14:00	
地點	段瑞雷老師辦公室	
參與計畫	<input checked="" type="checkbox"/> 是 計畫名稱：南宋雅樂舞復建與樂舞一體化的學科建設 職務：主要成員 <input type="checkbox"/> 否	
描述	由於 2009 年玉皇山所舉辦的雅樂會議，樂器還沒有製作完成，因此請段瑞雷老師使用 MIDI 代替樂器，復排祭孔樂舞。對於段瑞雷老師來說，他認為 MIDI 可以做為音樂教育最好的一個訓練以及實驗的方式，但是卻是不能作為樂器本身的替代品的。	
數位影音資料	<input checked="" type="checkbox"/> 錄音 <input type="checkbox"/> 錄影	
備註	有關樂器配置相關資訊已以電郵方式與段老師進行確認並修訂。	

■ 段瑞雷老師的 nuendo 工作黨



■ 段瑞雷老師主要使用的中國器樂音源軟體



■ 依段瑞雷老師的說法，主要是使用 chineekong 與 kantakt 的軟體音源，除了祝因為找不到軟體音源，因此，是使用一個花盆進行採樣去模仿祝的聲音，關於合唱團的部分雖然在表演現場演唱，但是因為聲音過小因此也還是加入了原先製作好的和聲。

■ 以下為和段瑞雷老師確認後的樂器配置：

軌	樂器名	備註
77	zhu 祝	
78	yu 敌	
79	打擊樂組合	
80	打擊樂組合	
81	(碎鼓)右	
82	(碎鼓)左	
83	Bass drum 大鼓	
84	Bass drum 大鼓	
85	Zhu 祝	
86	Omnisphere 合成器	
87	gong 鑼	
88	編鐘	
89	編磬	

90	qing 磬	
91	zhong 鐘	
92	Choir 合唱團	
93	Roland5080 合成器	合唱音色，第 92 軌的音訊來源於此。
94	sheng 笙	
95	Zheng 箏 1	
96	Zheng 箏 2	
97	Xiao 簫	
98	Dizi 笛子	
99		此軌無任何訊號紀錄，下同。

受訪者	王同教授
日期	03/29/2011(二)
時間	14:00
地點	行政樓 206_副院長辦公室
參與計畫	<input checked="" type="checkbox"/> 是 計畫名稱：南宋樂舞研究與中國樂舞體系建設 職稱：主要成員 計畫名稱：南宋雅樂舞復建與樂舞一體化的學科建設 職稱：主要成員 <input type="checkbox"/> 否
學術背景	中國古代音樂史 專長
職稱	杭州師範大學音樂學院 副院長
數位影音資料	<input checked="" type="checkbox"/> 錄音 <input type="checkbox"/> 錄影
心得	已事先在電話中表明所要瞭解的問題，主要包過對南宋雅樂復興計畫的看法、對雅樂的認知、對第一次中日韓雅樂舞會議的看法，以及在計畫中與會議中所擔任的職位與負責的工作。
備註	已於 2012/7/6 以電子郵件方式發回訪問稿，受訪者無異議。

Q1 您可以大概跟我說說那個會議的情形嗎?還是您想從哪一個方向開始跟我說?

A1 這個會議室這個....我先說一下這個杭師大建設南宋雅樂舞的這個設想和過程，這是我觀察的角度，不一定完全對，因為這個在前期策畫的時候，我當時本人沒有在杭州，在前期策畫時我本人不在杭州，所以說在前期策畫，我回來以後

田院長跟我介紹這個情況之後我才知道有這樣一件事情，所以這件事我覺得還是有一定的意義，因為我和鄭祖襄先生一樣我們都是研究古代音樂史，我們覺得這個(恩~~~停頓了一下然後繼續往下說)，因為做為這個(恩~~~又停頓了一下)，南宋，杭州做為這個首都，做為這個首都，實際上遺存南宋的東西不是非常多，他還不像杭州這個可以說是古遺址，流失的嚴重性我覺得比有一些城市還要嚴重，(我問:這怎們說呢?)

就是說你現在看到的東西，沒有這個，很少有古代的東西，包括這?很少有古代的東西了，這件事情，以前我們在杭州生活了二、三十年沒有意識到這個問題，因為人的認識是不斷地在提高，特別是對中華民族的這個、這個、這個、這個傳統文化認識，儘管都是些學者但是他們的認識也是在不斷提高的，杭州市政府，因為後來產生了他重要的、主要的行政首長，這個行政首長就是杭州市的市委書記，叫王國平，這恐怕杭州市在這幾年的建設必須提到他，這人呢，在他的執政裡面呢，重要的一條，就是要把杭州打造成一個世界名城，那麼，怎麼樣打造世界名城呢?就是其中的一個設想就是要研究、探詢杭州的這個南宋這個文化，要大著南宋文化的這個招牌，要建設，實際上就是要在人們遺忘的記憶裡重新建立，這個杭州曾經是南宋王朝的這樣的一個政治、經濟、文化的中心，這是這十年這樣一個行政首腦的這樣一個，核心首腦的總體建設的一個思路，那他有整套完整的表述，我認為這做為一個市民，我感覺到這樣。那麼，杭州師範大學它本身就是一個，本身就是一個杭州市管的學校，它理應為杭州市的這個、這個建設做出它自己應有的貢獻，或者是在城市建設或是城市發展過程中它應該有所建樹，那麼在這樣的一個前置之下，我們學院就提出了一個，是不是能夠建設南宋雅樂的復原與研究與複建工程，是這樣的設想，這是設想最主要的起源，是這樣的。當然，在設想的實施過程當中，我們必須以兩個條件，第一個條件，第一個支持點就是，劉青弋教授對南宋雅樂的，因為它是研究中國古代舞蹈史論，劉青弋教授是 08 年的年底到我們音樂學院來工作，所以她當時來了以後，就徵求她

註解 [W27]: 意義之一:
黨/政府的世界名城計畫

註解 [W28]: 意義之二:
以學校做為杭州市所屬的立場

的意見，她當然就為我們提供了很多有關舞蹈界的這方面的這個、這個、這個佻舞的成果展示。第二個，當時是也是 07 年年底，那個鄭祖襄教授也來到我們學院工作，因為鄭祖襄教授是中國音樂史研究全國的，也是比較走在學科前面的一個人，所以這些人我們就覺得有足夠的力量來參與這個工作，所以，這個當時在學校有這個立向以後，這件事申報給學校以後，杭州市政府、我們學校也都非常重視這件事情，那麼重視這件事情，階段性的成果就是首先，舉行了南宋雅樂舞的會議，這個會議教授希望把雅樂有關的全國各地的專家、學者咱們一塊討論，看一下當今我們在學術層面上對這個，中國南宋、宋代或者是說中國五代的雅樂到底有什麼樣的認知，能夠認知到什麼程度，那在這樣的一個前提之下，我們就召開了這樣的一個會議，這個會議當時前前後後來了很多，你當時看到我冊子上的名字(在節目單上的策劃中有王同教授的名字)，因為我是當時這個學院的，我一直是擔任這個學院的副院長，田耀農是院長，我是副院長，書記，我們這裡的書記也是黨務的這個，這也是去年的事情，以前我是副院長，我主要負責是哪一塊呢，我主要當時是負責我們所謂的藝術團的建設，

(我用較疑惑的口吻複誦“藝術團的建設”)，

對，就是比如說演出的這件事情，以前我曾經管過教學，但是前幾年我繼續負責的就是藝術團的建設，那在藝術團的建設當時我們接受一個主要的任務，就是要在開會的期間，希望能夠展演一點，根據我們古代的舞譜，能夠排練一些這個，與雅樂有關係的這個舞蹈，所以我當時就是主要就是，比如說舞蹈老師，請來韓國的人跳韓國的雅樂，還有蘭陵王，跳這些，韓國這些，據說是中國傳過去的那些舞蹈。這樣的話，當然我們在會議上就有這樣的展演，還有劉青弋拿著清代的這個嘉慶年間的舞譜，做為祭孔雅樂舞，裡面我是負責這一塊，實際上會議的整個任務，我當時沒有..我當時在外面出差，長期在外頭工作一個階段，對雅樂舞的科研成果我還沒有來得及涉略這一方面研究，所以我當時幾乎沒有參加，我聽了幾場它的學術報告會，我當時這兩天就忙於會務的這個事務，所以當時我在會

議上沒有太去，我主要就是負責會議的籌備、幫著排練一下、安排場地，當時會議的過程就是這麼一個過程，我沒想到這個會議一開，中國的學界就引起了，(王教授嘆了一口氣，接著說)比較大的轟動，

(我接著說，對阿，都轟動到臺灣了)，

學界也是比較轟動，杭州師範大學做了這麼一件事，但是還是非常平實的講，我們從學術的研究成果目前還正在做，還不能說是成果，還沒完備，還要有一個過程，因為從立向、開會到現在才短短的十幾個月的時間，對這個復原的工程劉青弋老師和田耀農教授，現在還積極在做。(10"16')

Q2 那關於那些曲目您有什麼看法?就是中日韓雅樂會議中國出的曲目，那些表演。

A2 當時，那天演出的曲目，表演的就是我們這個地方，來了個祭孔的樂舞，那是我們自己根據嘉慶年間的舞譜，其他跳的舞韓國的、日本的、還有我們自己模仿韓國和日本的，那都是人家，我們從外頭拿進來的東西。

Q3 是，那關於其他的節目呢?您有什麼看法?

A3 像那次，對這個，因為我本人還沒涉略到南宋的這個，你如果關注我學術成果的人，我~我~(開始有些支支吾吾的情況產生)我從音樂史研究上面，我主要是中國古代音樂史的部分還更前，我主要關注它漢代的東西，我比較關注它漢代的東西多一點，我自己還關注先秦時期樂詩的部分多一些，另外，還有我就是關注近現代的這個中國國樂的發展，這一塊多，其他的，坦白講，南宋的這一塊，我也沒有寫過文章，我只不過在南宋，在講課的時候涉略這個東西，所以你說學術上要跟它有一個什麼樣的看法，我現在提不出我完整個人的觀點，所以在這種情況，我今年在指導我的研究生，她研究北宋的雅樂，(我:北宋資料好像多一些)對，我們這次選的這個題目就是...，我不知道為什麼?...，馬上她(杜佳玲)就要來

了，我們剛開過題，周先生來時我們剛開過研究生的題目，她最近在看史料，她選了這個題目就是(停頓了一下)，北宋時期景佑、嘉佑年間的雅樂形制研究，當然開題時老師給了很多意見，比如說形制很不具體，就說是樂器研究，或這是對樂隊研究，或者是...，為什麼要做一點這個呢？我認為這個，雖然南宋和北宋是不一樣，朝代是不一樣，但是，它一定是繼承了很多東西，因為北宋的史料多...來進來(楊九華教授進到王同教授辦公室)，我們現在也是剛開始，這是我談的雅樂~，所以你要問我我也只能說是這樣的情況，但是在學界對這件事情比較關注的同時，我們也有一點點壓力，特別是像，我認為田院長很有壓力，這個壓力是在這個雅樂舞的復原，這麼大的課程難題。第一個課程難題，是在於音樂的選擇問題上，還沒有一個初步的依據，儘管我們有一些古代的古譜，這個古譜就從指位上還原現在的線譜倒是不是困難的，但是古譜記錄的不是很全面，不是非常精進，

註解 [W29]: 宋仁宗的年號
景佑 1034-1038 年
嘉佑 1056-1063 年

Q：這怎麼說呢？

註解 [W30]: 雅樂復興的難點

A：所以這是需要長期研究。第二個，就是到現在我們的研究，還沒有發現南宋的舞譜，北宋的舞譜現在還沒有發現，音樂倒是還有一些可以借鑒的，這些都還是需要進一步的資料搜集，進一步的資料考察，難度還是可以設想比較大的。關於律制問題、規模問題這些都是記載的，這些課題都是外化的東西，真正內化的東西還是需要進一步認識，進一步研究。

Q4 那可以請您對我說說您對雅樂的認知嗎？

A4 綜觀中國音樂史的發展，中國音樂史的理論上，現在雅樂這件事就是，不是後來...我不知道臺灣的音樂史我沒看過，臺灣音樂史誰寫的我就不知道，沒有人寫過音樂史是吧？有沒有人寫過音樂史啊？

我回答：臺灣的音樂史，我們也看大陸的音樂史，楊蔭瀏先生的，根本就是我們的標準。

那們如果是這樣的話，我們就共同的讀了一本書，你這樣說的話我就應該，我現在只拿到一本非大陸的趙廣輝先生的《中國近現代音樂史》，（接著他開始找書）還有一本書是這個香港的學者劉敬之的《新音樂史論》，《中國新音樂史論》（從櫃子裡找到了），但是這就是~發現臺灣的學著好像都對這個，主要的研究就是，我所感覺但不一定全面，好像都比較關注中國近現代的部分，那中國古代的部分，我們認為~楊蔭瀏他們這個派，我們叫黃楊這個派，是以北京中國藝術研究院，特別是當時黃翔鵬先生以後，他下的這四個定義：中古雅樂時代、歌舞伎樂時代、民間俗樂時代、…，也就是恰恰是宋代這一塊呢，楊蔭瀏先生他只涉略民間俗樂時代，我不知道你有沒有看過，中國音樂在宋代的時候，不是，中國整個藝術，尤其在宋代的時候發生了比較大的轉型(沉默了半晌)，他發生了轉型所以他雅樂的部分講的並不多，我為什麼要說這一段話呢?我們長期以來，我們覺得這些，宋以後，或是說再早點，唐以後，或是再早點，漢以後，幾乎雅樂這件事情可以忽略不記了，在中國音樂發展史中可以忽略不記了，主要音樂中古雅樂史，主要講雅樂，主要先秦這個時代，後來翻閱這個資料，翻閱了很多，把三通六點翻閱後發現，這不是中國的音樂，從史料記載它不是，就是雅樂這件事情，貫穿中國封建社會幾千年，雅樂始終沒有消亡過，只不過，它在這幾千年貫穿的時候，隨著儒學的沿革、興盛，時而高潮時而潛伏，它是一個波浪型，有時候，儒學的興起雅樂就非常的繁盛，換了時代它就下去了，比如說漢代制禮作樂這件事情就一直沒建立起來，從漢書禮樂志可以看出這個問題。那為什麼雅樂這件事情，在歷史上幾千年來它一直是綿延不斷發展?這就是說古代的社會制度和咱們現代的社會制度是不一樣的，為什麼不一樣呢?因為雅樂的主要功能就是祭祀，那為什麼呢?因為歷代的統治者他都是有神論的，現在，臺灣有沒有我是不知道，反正大陸是沒有的，現在我們都是無神論者，從小接受就愈就是都是無神論的這種教育，所以無神論的東西他不能理解，所以在有神論的這種社會，國家的祭祀活動，是統治階級主要的政治活動，他主要的政治活動在做什麼?他不是一天到

註解 [W31]:

參考楊蔭瀏的古代音樂史

註解 [W32]: 為何除了先秦時

代其他時代的雅樂記載會那

麼少，王同教授甚至認為可以

忽略不記了

晚接待外賓、商量國家經濟，他主要的政治活動就是祈求上天怎麼樣能夠風調雨順，能夠讓自己的家族興旺發達，由於祭祀是歷朝歷代的重要政治活動，使得雅樂得以繼續，

我：所以您覺得雅樂之所以斷絕很大的原因是因為由有神論變成無神論

A：對。祭祀活動被邊緣化。現在你看，你到北京你看，天壇、月壇、日壇，對不對，它哪一個不是當時祭祀的，那麼大一個清代的、明以後蓋的，那就是隨著無神論的，退出了意識形態，很多事情歷代，你看書裡面歷代很多的科學始終沒有完整的專史，沒有完整的造紙史、沒有完整的釀酒史，但他有完整的律史，為什麼呢？就是政治所需要，也就是祭祀是他主要的政治行為，而他的政治行為就在祭祀，所以，你要研究律，就一定要去研究他的禮，你要研究他的禮就必須要研究雅樂，這個三位一體。有些人是神秘主義，不是的，我認為主要是與有神論的政治理念有關係，

註解 [W33]:

雅樂之所以衰弱或是斷絕的原因

Q5:所以雅樂過渡到現代社會雅樂的主要功能性就發生改變了

A5:現代的雅樂不具有政治意義，就如你們周先生所說的，現代的雅樂它是個文化，它是歷史上延續下來，來關照中國傳統文化的這麼一回事，大陸對文化的破壞，比起臺灣可以說是過之而無不及，儘管大陸上這個~這個~這個~，臺灣與國際上接軌可能比大陸多一點，但是，對傳統文化的破壞也是…，北京呢，多少年了一職幹這個事情，就是打破一個舊世界建立一個新世界，近幾年才發生根本性的轉變，

我：這幾年？

A：也就是大概近 20、30 年。認為中國傳統文化是有價值的。很多年了都一直在批判，從五四就開始批判起，打倒孔家店，對不對，中國近現代史就是一幫我們所謂的先進份子試圖與傳統決裂，另外要建立新世界秩序的一些人，鍛煉了中國現代與傳統對立起來看，他把傳統的打破，現代看起來這都是錯誤的，對不對，任何現代也只能是它傳統的現代，對不對，它不可能是隔離開來的現代，特別是

中國這樣一個五千年文明史的國家來說，傳統對它現代化的走向、對於意識形態深層的認識，它有非常大的作用，你不利用好傳統，也就換句話說，你對傳統認知的不夠，(王同教授的研究生進來了，也剛好電話響了)

王同教授接著為我介紹他的研究生然後繼續說道:這就是剛剛我跟你說要研究北宋雅樂舞的研究生，我們為什麼會選擇這一段，我們認為可能景佑和嘉佑這個年代，可能資料足以我們還能夠寫點東西，有時候資料不是非常完善的。

Q6:那您對雅樂復興的這個部份呢?您覺得怎麼做的一些建議，你可以給我一些想法或是建議嗎?若您要復原南宋的雅樂要怎麼做比較好呢?

A6:我認為幾個程式是不可省略的，

第一個就是科學研究，嚴謹的科學研究。你比如說這個，那個周先生上次來我是沒有太注意到他，他們給我介紹了，他有些論點我...，我忙沒時間，下次希望有機會能夠好好聊一聊。比如說律的問題，他那天給我提醒了一下我覺得有道理，比如說律的問題，它可能與皇帝的生辰八字是相吻合的，這就有一定的道理，我認為這個一定是在天人合一的理論上，他們非常講究的事，你看那個在中國歷史上，凡是有重大的自然災害，都導致一個朝代或者是一個時代的滅亡，為什麼?因為在一個有神論的意識形態之下，發生天災以後，對你執政的合法性就受到質疑，為什麼周平王被人家趕下臺了，就是因為關東大地震，雖然現在有一個定量(芮氏)那時候沒有，但是他導致周王朝的滅亡，因為人們就認為你這皇帝不合法，這是老天懲罰你，所以你要研究你必須從意識形態上、從各個方面，你要認知這個社會它產生這樣的一個東西的根源，現在就是根源不夠清楚，就是有神論思想這個根源不太清楚，這是我覺得要從理論上好好研究的一件事情。

第二件事情就是要知道當時的、還是要復原當時的古譜。首先就是要復原古譜。(我:那要是沒有找到資料那該怎麼辦?)

譜子是有的。特別是姜夔的，它可以關照那時候的東西，是不是百分之百的復

原誰也沒有這個把握。

Q：那姜夔在你們的認知上算是雅樂嗎？還是俗樂。

A：我認為俗樂與雅樂沒有，文獻上有記載，特別在音樂風格上，尤其是音調的使用上沒有太嚴格，它一定是有聯繫，就是你雅樂的音調來自於什麼地方，就像中國現代的中國音樂一定和民間音樂有關係，不管是藝術家的音樂還是老百姓的音樂，對不對，它一定是和民間音樂有關係，另外還有其他的譜子，這想我們是不是能夠，希望能夠掌握一點。

第三個是透過研究掌握舞蹈的語彙。因為我們是雅樂舞的議題，

Q：那對於沒有舞譜的這一部分，有沒有其他可能去補足這一塊呢？

A：所以，這個如果要有就只有兩種辦法，一種就是逆向考察，一種就是橫向考察。就比如說，現在他們都在說，他們都認為韓國的日本的雅樂舞保留這東西，那麼就要求證的東西，是不是能求證這東西，如果確定真是這樣，那麼這件事就不困難了。我認為就從這幾個地方下手。從科學的角度來講，就從這幾個部分下手。

Q7:教授您對雅俗的概念跟我們對雅俗的概念不知道是不是相同，您的雅俗的概念是宮廷和民間的對比還是宮廷祭祀音樂與其他宮廷音樂的對比？

A7:我認為如果說是雅樂的話，就應該是祭祀音樂，其實雅樂從實質上雅樂不雅，我們現在雅樂的概念發生變化了，對不對，只要是把官方的，不管宮廷的燕樂還是...都把它歸於雅樂裡頭了，形成一個大雅樂的概念，其實狹隘一點的概念那就是祭祀音樂。你看那鐘石之樂那不是一般人演奏的，不是在國家的重大典禮，重大祭祀典禮裡不會有那樣的樂器擺放在上面，對不對。

Q：所以我們要復興的是大雅樂概念還是小雅樂概念？

A：這點杭師大是非常清楚的，無論是大雅樂概念還是小雅樂概念只要它是有點進展都是可以的，不能把目標設定的非常局限，因為在科研研究的過程中，它能

做哪一部它就做哪一部，我那邊做不了那怎麼辦?別做了?

Q8 那在第一次中日韓雅樂會議上中國提出來的曲目，在某種程度上是一個大雅樂概念是吧?

A8 對對對。它就那個蘭陵王，韓國的那個還民間舞蹈，他們那幾個反映生活的東西它都有，但那個東西拿出來參考，在與會上的那個舞蹈是不是能夠論證。

Q9 那關於那個大雅樂概念大概是什麼時候形成的阿? 我們開始把官方的音樂都當作雅樂這樣的概念是怎麼來的?還是中國人普遍都是這樣的想法呢?

A9 這個大雅樂，就是把宮廷雅樂與宮廷燕樂混為一談，這個事情一定是近古時期的事情，不可能是古代，中國古代雅樂和燕樂是分得很清楚，功能是非常清楚，而是近古時期發生的事，我認為主要是清代，或者是明清兩代，關於記載民間音樂多一點，戲曲、說唱藝術對不對，這是多一點，把戲曲、說唱藝術比較雅致的把它歸到雅樂裡頭去了，也就是運用到宴饗樂，要是皇帝大典使用的音樂坦白講還是比較誨色，也是非常沒有什麼藝術生命力，特別是越到後來，那個清代的雅樂，我認為不太有生命力的一個東西。人們聽到的大多是宴饗樂，宴饗中間琴格調比較高的東西，所以雅樂中的雅字在後來就變成一個形容詞而不是一個名詞了。這時候雅俗宮廷雅樂跟宮廷燕樂的概念有點含糊，我認為是這件事情。

Q10 好的。那如果我之後還有問題的話我可以寫信給您嗎?寫 E-MAIL。

A10 可以可以。但是我不一定都能回答妳的問題。因為我是指導研究生的，但不一定我是這方面的專家。

Q：不會。您已經回答我很多的疑惑了。

A：我們學院誰是這方面的專家呢，我看是不是祖襄，因為他研究的範圍比較寬一點，他可能史料會知道多一點，但是這方面誰是專家，現在可能正在產生中，真是這樣的，我們大家都是這樣的起點都在關注這樣的事情，誰是專家我們現在也不知道，特別是我都不敢說我是這方面的專家。

Q：所以您是最近才開始關注這件事？

A：對。因為她要寫這論文(指研究生)。所以我不能解決你的這個，我只是作為方法上的建議，我不能解決很多技術性的東西。

Q：不會，您的想法對我而言真是很重要。因為我們在做時候我們也會發生非常非常多的問題。

A：一定是有很多很多的問題，而且有很多問題必須是有過具體音樂實踐的人才能夠思考的。比如說，妳過來看這邊。

Q：這一部分是可以攝相的嗎？我要記不住了。

A：可以。妳沒有經過具體音樂實踐的人就不知道問題在哪裡。你見過這東西吧！

Q：是。我見過這東西。我知道這之前是經由西安的古譜翻譯出來的。

A：咱們不管它，這是最早的工尺譜我們叫它俗字譜。現在都能翻譯過來，對照指位譜。

Q：我可以問您問題嗎？你所謂的指位譜是指什麼？

A：就是某一種樂器上的...

Q：(恍然大悟)就是指法譜，你們叫指位譜。

A：你看它這個問題，問題出在什麼地方呢？有字的地方有譜。

Q：所以一音一唱(應該說是一字對一音)

A：這在藝術實踐上可不可能？

Q：恩~~~一般我們唱應該是不這樣唱的。

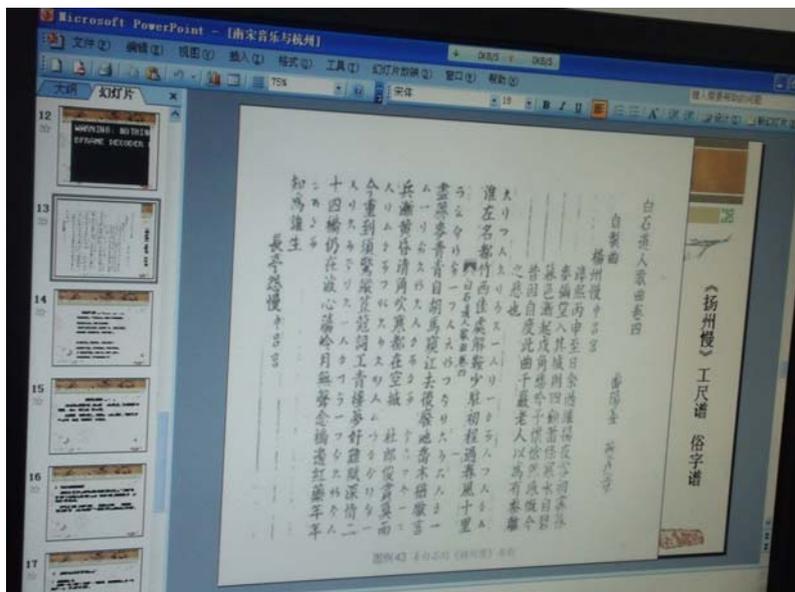
A：那麼它在沒有字的地方沒有記譜。懂這個意思了吧！你如果沒有過實踐的人，你現在中文系的學生就不考慮這個問題，這不就有譜嗎？就拿給你了，實際上這在人類的實踐上是不可能，一個字旁間只取一個譜。

Q：是啊。唱歌時候都帶著腔的。

A：它有很多很多的潤字。(唱一段示範)多少尾音。那中間到底有著什麼花，旋法是什麼回事。

Q：很難說。

A：不是搞音樂的不懂這些。這說明在古代，我們中國人在記譜時，是有字的旁邊有譜，無字的旁邊無譜，但是在現實生活中，在音樂的發展過程中，在實踐上不能是這個樣子，對不對，那字跟字連接的地方是什麼個什麼東西，恰恰是音樂最核心的地方。



受訪者	黃虎老師
日期	03/29/2011(二)
時間	17:30
地點	開往北京的火車上
參與計畫	<input checked="" type="checkbox"/> 是 計畫名稱：南宋雅樂舞復建與樂舞一體化的學科建設 職稱：主要成員 <input type="checkbox"/> 否
心得	豆奶強老師說黃虎老師是喬老師得意的博士生，這一趟到北京很感謝他與豆奶強老師的照顧與幫忙，解決了交通與住宿的問題，據他所說此趟行程除了考察神樂署以及故宮之外，還要聯繫喬老師的學生，解決大晟鐘製作以其關於樂器複製的相關問題。
影音資料	<input checked="" type="checkbox"/> 錄音 <input type="checkbox"/> 錄影
備註	Q 為發問者謝景緣，A 為受訪者黃虎老師。 此訪問稿並未順利發送至受訪者，且無法以聯繫上受訪者。

一開始我先詢問此次行程的目的，以及對於樂器製作的想法：

A：本身中國的雅樂，雖然起源很早，但是影響最大的，這主規模最大的在宋代，而宋代給我們留下的兩部分東西，一部分東西就是這個文獻，而文獻又分兩類，一類在陳旸樂書裡頭，第二類在宋史裡頭，在陳旸樂書當中，它是有圖，這個圖不但包括樂器的圖片，還包括樂器的演奏圖，這樣給我們的資訊多一些，在這個宋史當中，它是用文字敘述的，它不是畫圖的，但是我們後面楊蔭瀏先生他把它變成了圖，因為它敘述得很清楚，比如說瑟的北面是什麼、南面是什麼？東面是什麼、西面是什麼？按這個是可以試驗出來的，這個宋史和陳旸樂書不一樣的就

是，它沒有這個樂器圖，這是兩種文獻資料，那麼第二類資料就是實物資料，這個實物資料在這個大晟樂府之後，現在留下來最重要的實物資料就是大晟鐘，在目前海內外一共有 12 個地方發現 28 枚大晟鐘，武漢音樂學院的李幼平教授他近來又發現一枚，成了 29 枚，武漢音樂學院的李幼平教授他專門研究宋代大晟鐘的，在這之前他已經找到了 28 枚傳世的大晟鐘，這資料非常重要，他最近又發現了一枚不就成了 29 枚了嗎？大晟鐘本身他是，當時在宋代我們看文獻資料，他使用的是大中小，他是搭配在使用的，現在發現的 28 枚是既有大的也有小的，如果我們以發現的、傳世的實物為標準的話，這三種類是不是都可以複製，直接可以複製，因為復原可以帶有我們這個研究性質，而這回也不用研究，直接用工藝做模具然後就可以把發複製出來，那關於他們之間的比例關係，比如說他有長、寬、厚度，這個是鑄造的問題，比如現在有實物，我們就讓他完全可以做出一模一樣的，現在的鑄造廠有這個技術的，這不是我們需要考慮的問題，這是鑄造廠需要考慮的問題，你能不能做到從材質、重量、厚度、顏色、紋飾各個方面都能夠一模一樣，而現在武漢一共有三家鑄造青銅樂器的樂器廠，這三家樂器廠他們都可以完全做到這一點，比如說最近我們在聯絡其中一個大晟鐘，在浙江省寧海博物館，這是一枚小型的，20 多釐米，這麼大一點點，已經跟這個武漢鑄造研究所，跟他們聯繫之後，他們已經啟動做模具的這樣一個文本，他們以前也做過，當時包括複製編鐘的時候，也是這個辦法，來了以後用一個軟的東西把他擴在這面，擴出一個模子，然後再做成範，再膠鑄，他是可以膠鑄出這樣的東西。也就是說，那麼宋代的樂器，有這樣，有大晟鐘這樣的樂器，我們完成之後跟宋代是一模一樣的。

05'22'

Q：所以基本上在樂器復原的部分是比較沒有問題的是吧。

A：不是，這才是樂器復原的一部份，我們近來在做的復原宋代宮廷音樂當中最重要也就是樂器，在這個樂器當中現在最靠得住的是大晟鐘，除了大晟鐘之

外，案我們的計畫還有十多樣的樂器，一個就是磬，這個是有圖片但沒有實物，這有點麻煩，其他的樂器像是木頭的樂器，像是鐃鈎，和一些絲樂器，這些我們都有圖片但是沒有尺寸。

(我拿出論文) Q：我們臺灣有一個做成暘樂書版本比較的學者。

有實物的就是鐘，箎，大晟府大概是 114 嗎？我有點忘了，陳暘樂書要比他早的幾十年，他在後面就是以這個，這個是大晟府頒訂標準，後面成立這個鐘，就都叫大晟鐘，以前你看他這樣在分，這是陳暘樂器上面的方法，我們現在大晟鐘其實頂的就是，相當與頂替的這裡面的金的這一類樂器了，頂著這歌鐘就是金鐘麻，無論是他的歌鐘還是他的懸架鐘還是他的青鐘、赤鐘、黃鐘、白鐘這些，我們都是用大晟鐘來完成，這樣我們復原出來的宋代雅樂的話，他鐘這個東西，是確實有，就是用王國維的古代說法，他既有記下文獻、又有系下實物、又有系上文獻，這樣可以證明他確實是真的，現在我們的難度就是其他這幾類，我們這一趟去北京也就是要找出其他這幾類的尺寸，這個尺寸只能使用盡可能靠近的原則，沒辦法使用他真正宋代的東西了，怎麼樣盡可能靠近呢？因為現在故宮裡頭的這些樂器是清代的，那他總比我們現在按我們的想像來造一個，要靠近宋代，這就是我們的基本觀念「盡可能靠近原則」，而這個呢就是真的，其他的我們就是盡可能靠近，以他們的尺寸為標準再結合陳暘樂書的一個圖片，你比如說，我看看，他這裡有一個播鼓、鈴鼓，這哪一個在故宮裡頭是有的，他們清代的東西是有的，這樣呢，我們就以清代的為標準來做出來，他至少是靠近宋代的，這樣呢，我們這次去之後，盡可能多找一些這個清代的東西，然後結合陳暘樂書的圖片。

Q：所以就是用他的實物結合圖片。

A：對，就是以神樂屬的樂器實物和後宮的樂器實物，和陳暘樂書的文獻記載，結合這兩個文獻來達到盡可能接近宋代。

Q：那陳暘樂書的部分，你們會參考哪一個版本的陳暘樂書？因為有元代版本、明代版本跟清代版本的。

A：這是我們這一次去的第二件事情，請教我們現在大陸研究陳暘樂書最權威的學者叫鄭長鈴，她現在在文化部，她也是喬老師的一個博士，她的博士論文就是陳暘樂書研究。補：之後得知是文淵閣版本。

Q：所以這次的一個重要任務也就是要考察哪一個版本的陳暘樂書是吧？

A：剛才說的那個名字叫做李幼平，武漢音樂學院的，他的博士論文一個是研究大晟鐘，書也出版了，其實鄭長鈴的書也出版了，我們這次去請教他，讓他給我們提建議，讓我們使用陳暘樂書哪個版本，因為現在我們所使用的陳暘樂書的圖片，全部是他提供的，

Q：我記得田院長所寫的文章所用的陳暘樂書的圖片是清乾隆版本的。

A：歐，他那個文章我還沒仔細看，我不知道。這當時寫文章和現在真正要做東西，這還有差距，真正在做東西的時候面臨的困難就很多，而且反過來，或許因為我們做樂器，也會發現陳暘樂書的不同版本的不同問題。你說你們現在在臺灣研究陳暘樂書的權威學者是誰？

Q：權威，我們跟你們比較不一樣，他是個研究生，呂鍾寬老師的研究生，他曾經做過陳暘樂書的三個版本的比較，就是不同的版本和刊本上的比較，所以我就從裡面擷取了一些，我覺得我會在這裡碰到有疑問的資料。

Q：那這一次的雅樂復興您覺得最困難的部分在哪裡？若是先撇開樂器的還原部分的話，您有什麼看法。

A：哎呀，我覺得雅樂的還原，當然從意義上來說，那天周純一在講的時候你也在場，完全同意他的說法，因為我們是個禮儀之邦，禮是靠樂來扶持的，因此在我們當下這樣一個國度，他為世界文化提供的最獨特的貢獻，恐怕也就在這裡，你們的文化部長叫劉兆玄，今年他訪華的時候是王龍在陪同他，這是我們以前的文化部長，他也是主張在一個...(黃虎接電話)。現在一直在討論，十九世紀是英

國人的世紀，他給我們啓蒙了農業，二十世紀是美國人的世紀，他給我們啓蒙了自由和民主，那麼二十一世紀也有可能是中國的世紀，這你們的文化部長說得很好，這是，這是有可能，關鍵是提供一種獨特的中心價值，而我們能提供的恰好是這整個禮樂文化，一種以家文化文核心這個東西，他的外在形式我覺得以這一種禮樂來表達，這是一種非常好的形式，我們復興雅樂的一個重要背景就是這個，而在復興的過程中，我覺得他的核心，爲什麼你看我們一直在做這個樂器，我們覺得他不是寫幾篇論文，或者是我們就開幾次研討會，他們真正去發揮作用還是要有一套這種，比較能讓當下的民眾能接受的，有這個時代人能接受的一種形式，你比如說把這種東西用表演的方式展示出來，就像杭州現代已經搞了一個宋代千古情。

Q：好的。我們剛剛已經談了您對雅樂的看法，您已經說明瞭它的意義。

A：歐，我當時說你們臺灣的文化部長叫劉兆玄。

Q：歐(恍然大悟樣)，你說它歐，我知道。就您所知還有其他的人在做雅樂復興這樣的計畫嗎？還是您沒有去關注那些。

A：還有其他的就是關於舞蹈這一部分，這一部分主要是劉青弋他們在做，這個我們並沒有具體的做多少關注。

Q：那您對雅樂的認知可以請您大略的說明一下嗎？比如說您認爲雅樂是個什麼東西？是宮廷的祭祀樂，還是大範圍的涵蓋所有的宮廷樂，或是...像今天王同老師就跟我提到雅俗的分野，因爲對雅俗這個概念似乎大家有不同的看法，所以我想知道您對雅樂的認知。

A：我是這樣理解的。在當時西元前 11 世紀，所謂的周天子制禮作樂的那個時期，是怎麼樣的一個時期呢？因爲就地域來說他在現在西安這一邊嘛，在商的西面嘛，他把這個紂王打下來後，你想他的地域要擴大到東面的 500 公里之外，甚至上千公里之外，他統治的辦法就是分封諸侯，你分下去之後，一個是要讓人民遵守擬制定的規則，比如說你每年要給我上貢多少，這是外在的，問題是你要怎

註解 [W34]: 雅樂是周天子制禮作樂的結果，的本質或是說功能在於塑造強烈的認同感。

麼樣從內心的臣服，這用通俗的語言來表達就是心服口服，就我的理解它就想出這樣的一套辦法，就是禮變亦樂同統，我用這種禮的方式，至上而下的把你分，什麼九鼎八軌制是一個禮的形式，在這樣一種形式之下，我配合一種樂，因為禮它只是一種規定的外在形式，至於內心有沒有這樣一種強烈的認同感，我覺得這個時候他就可以靠樂，讓你從內心完全認可這個東西，與禮相對應諸侯是宮懸、什麼軒懸、判懸、特懸，這種禮在外在起作用，這種樂在內在起作用，於是建立起一個國家金字塔式的由上往下的一個統治，我覺得這是最初的這個音樂所起的作用，其實到宋代一直到清代，這種東西一直是存在的，他只不過是在不同時代的時候運用的場合在變化，因為在周代的時候這個禮規定得非常複雜嘛，他有十多種禮，每一種禮都有相應的樂的一些用樂制度在裡頭，當然在後面的時候，比如是在春秋的時候，周天子本身的力量在下降，周朝他的力量在下降，其他諸侯的力量在上升，他這種規約性、他這種約束性本身就在下降，所以孔子所說禮崩樂壞了，樂也沒有壞，這有什麼好壞的，他只不過是用樂有點亂了，本來不該你用的你用了，樂本身沒出問題，是用樂的地方和場合發生了問題，所以，這夫子就感覺這有點亂了，他這個東西並不是說什麼失傳了、消失了什麼的，他還是往下在走，而且更重要的是他慢慢的在流向民間，他當時所謂的鄭聲^{註解 [W35]}，只不過就是說，他是用這樣的一個字「漫」，孔子當時用漫來形容鄭聲，就是他眼中所謂的這樣的一個俗樂，他只不過是規定之外的，不符合當時的觀念的，但其實這時候他這種雅樂和俗樂它就好多地方在走向一種融合，而這時候，就是說宮廷的這樣禮樂人士因為這種戰亂，這種頻繁的戰亂，他們音樂在這個宮廷待不下去，而流向民間音樂也就跟著帶出來了，他們這種音樂在帶出來的時候，那麼和民間本身固有的鄭聲它有可能就交融在一起了，這是在春秋戰國時期的一個特點，那麼在往後的時候，這前面這種東西，我覺得這雅樂反倒是越來越普遍化了，因為以前你沒有說，你只能規定說是，如果我要用 64 人它只能用兩個人或八個人的時候，他沒有享受到這麼多音樂資源，在後面的時候他享受的更多了，這種音樂的

註解 [W35]: 雅樂與鄭聲可以等於雅俗的分野，亦可以等於宮廷與民間的分野。

使用場合他沒有以前規定的那麼嚴格了，但是恐怕是越來越普遍化，所以一直到宋代的時候才會出現規模這麼龐大的雅樂編制樂隊，宋史記載整個連用譜子的人下來要達四百多個人，所以這套制度阿，他在兩千年文明當中，他是一直存在而且一直在發生作用，包括我們現在的等級觀念當中，恐怕背後還有他的力量在存在，我們是不是受到歷史的這種內在規律的影響，我覺得這是很有可能的。

註解 [W36]: 禮樂制度至今的影響

Q: 那您覺得雅樂只限於宮廷的祭祀樂嗎？還是他全體只要是宮廷的音樂都是雅樂？或這是雅他其實是一個形容詞，形容一種高雅的音樂？

註解 [W37]: 雅樂的定義及範圍

A: 不是。雅他是正音，他最初就是周代周天子他們所規定的一整套禮樂制度之下所使用的一種音樂，除了他規定的之外，其他的都是非雅樂。

Q: 所以是限於周朝？

A: 那我說這是最初的一個規定。但在這種規定之下，他慢慢的在音樂形態上形成特點，你比如說莊敬、速度緩慢阿，他在後面的時候，當把這種特點慢慢越來越泛化後，已經超出了原本周天子所規定的那個，而是那種禮樂制度上所表現的音樂的特點了，不是指他規定的內容，而是變成一種特點。最初的時候規定的內容，他並未規定特點，但是因為這樣做做做做做，這種特點的成了雅樂。

註解 [W38]: 雅樂最初是指內容，之後就是指特定特點的音樂，現在他們所指的是後者。而音樂形態上的特點，莊敬、速度緩慢等，恰恰是恢復的最大難點。

Q: 所以說它就是比如說莊敬、緩慢這些特點結合起來就變成了雅樂。

A: 對。我們現在在說的時候，其實有時候在說的是那樣一種特點的音樂，不是那樣一種內容的音樂。

Q: 那你覺得在雅樂復原的音樂中只要符合這樣的特點的...

A: 這是最大的難度，真是，為什麼一開始要去復原樂器呢？我覺得，它確實是核心對不對？它是我們能找見的，有依據的，相對來說好做一些，這個到底音樂是什麼呢？我不說，我到現在還沒想過這個問題，這個音樂真是，我們能找到的依據太少了呀！

Q: 所以您贊成從別的朝代去找尋這樣的特點的東西移植過來嗎？還是用韓國的某一部分。

註解 [W39]: 對於雅樂復原的做法的想法：

1. 樂器是雅樂的核心，也是現在唯一可以見到的實體殘跡。
2. 先復原週邊的、有形的部分，像是儀軌、服裝等。
3. 音樂的部分參照日韓與祭孔樂。

A: 我覺得對，我覺得現在這個最能做的就是，我們把週邊的，你比如說服裝、它的隊形變化，他有形的東西多一些唄，樂器我們盡可能的復原了那時代，還有服裝、表演的

程式(儀軌)，這些我們盡可能復原，這個音樂這個東西，我覺得就只能參照他們日本韓國的了，因為日本它保留的比較好嘛，這個是可以參照的參照物之一，第二個就是我們的祭孔樂，因為我們的祭孔樂你看看，五十年那樣，楊蔭瀏他們在湖南做調查的時候，還是有些樂師他們是來祭祖的他們會奏樂的，這也是我們的一個參照依據，就是綜合這兩種音響，我們去做出這個音樂來。

Q：那可以請您跟我談談關於第一次中日韓雅樂會議的選曲的看法，第一次中日韓雅樂會議不是中國也提供了一些曲目嗎？你有什麼看法，或者是...

A：哎呀！那一次雅樂會議我沒參加，我還沒來。

Q：那您是什麼時候來的呀？

A：我是去年，也就是一零年，一零年九月份。

Q：您為什麼會參加這一個計畫？

A：我不是為什麼參加這個計畫，這來是我的工作呀！我進來的時候就是籌建中國音樂博物館這樣一個工作進來的。

Q：所以是誰聘請您過來的阿？

黃虎：這是~我們這邊沒有聘請這樣一個詞，因為我本身去年從上音(上海音樂學院)畢業，我從上音畢業後慢慢的我面臨了這個找工作，而就在我找工作的時候，他們這邊又需要一個學中國傳統音樂的人，那麼我正好是，那麼不就一拍即合。同時，他們請的，就是籌建中國音樂博物館的這個核心成員是喬老師，那時候請喬老師來除了他的專業之外，他以前在中國音樂史研究院，就做過中國音樂的樂器的陳列，是有經驗的，同時在兩千年的時候，他們有一個中國音樂博物館的籌建計畫，而且這個計畫再報到李嵐清這，李嵐清專門帶領財務部的人來，看了之後，給他們第一次批了八千萬的資金，都已經批下來的，就準備要建的時候，他也退出了，李嵐清也下臺了，所以這件事情就擱淺了，但是他前面的整個計畫都有的嘛，他又做了多年的樂器的陳列工作，現在音研所有兩千多件樂器了，他們是有這樣一個陳列室的。

Q：我跟您確定一下，中國藝術博物館嗎？

A：中國音樂博物館，他們在十年前就已經做過計畫了。

註解 [W40]: 上海音樂學院，喬建中老師的博士生，豆乃強：黃虎是喬老師的得意門生，是喬老師從北邊帶過來的。老爺子一生的心願就是籌建中國音樂博物館。

註解 [W41]: 聘請喬老師過來的原因據黃虎說明是因為在音研所已經有經驗。但是就周主任的說法，田耀農院長與劉青弋教授都是喬老師的學生。

Q：所以就是說直接將計畫帶過來在這裡實行嗎？

A：當然不是原來的計畫，但是至少他們在這一方面已經積累了相當的經驗，不僅有理念上的一些，更重要的是這音研所已經積累了兩千多件樂器阿。在臺灣九九年的時候，搞過一個百張名琴展，這就他們搞的阿。

Q：所以在樂器的管理及相關的規範上，基本上是有一個制度了是吧。

A：有很多經驗。所以才聘請了喬老師過來嘛。當時那個校長就給喬老師說了嘛，這還需要一個年輕一些的來具體幹這個事，所以實際就是來給他做助手的嘛。

Q：所以您就雀屏中選了。

A：對。我就是各方面條件比較合適嘛。

Q：那最後您可以給我一些關於這個研究的建議嗎？

註解 [W42]: 他們對此研究的看法

A：是給宋代宮廷樂舞的建議還是針對你的研究。

Q：就是我的研究，您也可以給宋代宮廷樂舞的研究給建議，我也很想聽您的建議。

A：這個建議就是我每天做個工作啊，這我就不提了。對於你的研究，你要再明確一下你到底在研究什麼？就是你的物件到底是什麼？那如果以我們單位所搞得這個，整個宮廷為物件的話，我們這個工程正處於概念當中，你從方法上如何突破？或者是說你怎們樣的方法處理這樣一個概念當中的一個事項，或是一個工程。

Q：我的想法是從那一次的實際的音樂往後面推，他後面的一些行為概念。

A：因為那次音樂會我沒去，我就不知道道理都演了些什麼。

Q：如果方便的話可留您的聯絡資訊嗎？關於陳暘樂書的版本的問題我再請教您，有機會的話請跟我拍一張照吧。今天的採訪就到此，謝謝您。

受訪者	黃虎老師
日期	晚飯後
時間	03/31/2011(四)
地點	中國音樂學院 宿舍
參與計畫	<input checked="" type="checkbox"/> 是 計畫名稱：南宋雅樂舞複建與樂舞一體化的學科建設 職稱：主要成員 <input type="checkbox"/> 否
心得	<p>到北京後很感謝喬老師的照顧，喬老師在忙碌之際仍邀請我與他們共進晚餐，晚飯後喬老師似乎體力負荷不了已先休息，黃虎老師說有什麼問題我可以問他，於是我便將原先希望能訪問喬老師的問題詢問黃虎老師，但是之後也沒有機會與時間再訪問喬老師了，似乎是喬老師正好在論文答辯之際，需要與其研究生進行面談與修改論文，無暇再接受我的訪問。</p> <p>黃虎老師先跟我介紹中國音樂院校的情況，接著便回答我關於博物館建設與樂器製作的相關問題。</p>
影音資料	<input checked="" type="checkbox"/> 錄音 <input type="checkbox"/> 錄影
備註	<p>Q 為發問者謝景緣，A 為受訪者黃虎老師。</p> <p>此訪問稿並未順利發送至受訪者，且無法以聯繫上受訪者。</p>

A：專業音樂學院和大學裡面的音樂學院，

Q：所以從國家重點，第一類、第二類...

A：那是大學，這沒有關我們音樂，我現在在給你說音樂，那是大學，現在就是

音樂是這麼一回事，首先我們有專業音樂學院，比如說，中國音樂學院，就是專門的音樂院，對不對？中央音樂學院、上海音樂學院，這樣在中國目前這樣專門的音樂學院有九所。中央、中國、天津、上海、瀋陽、武漢、四川、西安、廣州，一共有九所。除了這就所之外，其他還有上百所綜合大學裡頭，甚至獨立設置的學院裡頭它也辦音樂學院，比如說，我們杭州師範學院，這不是個宗和大學嗎？綜合大學裡面辦的一個音樂學院，所以，在這個，就音樂來說，首先大家看重的是這種專業院校，因為這個專業呀，你一聽我是中央音樂學院的，我是上海音樂學院的，我是中國音樂學院的，真的是不一樣。

Q：是嗎？

A：那當然。就好像你們那邊也有好的大學一樣的意思。像是你如果考上你們中央研究院的研究生，那肯定不得了，你真的考上中央音樂學院的研究生，也不得了呀，但是如果是考上杭州師範大學的研究生那就很一般般了。

Q：所以..，那很奇怪，那它不在這三種歸類裡面嗎？

A：不是，這是整個大學的歸類，因為我們是大學裡邊的音樂學院，所以你得先瞭解大學，再來才能瞭解大學裡邊的音樂學院，和這個專門的音樂學院，這是有區別的，對不對？

(此時豆乃強進來和黃虎聊了幾句)

Q：因為我收集到的資料，這樣看看，從那一次的(會議)來做我覺得結構上會好一點。

Q：我現在想知道，您跟我說之後您會再討論用什麼版本的樂器是吧？參照版本。

A：我們直接給他打電話就成了，因為研究的正好是喬老師的一個學生，他今天在車上的時候其實已經在打電話了。

Q：那麼那個部分我之後再跟您確定就可以了。我現在比較想知道的是您們關於展示，就是博物館那邊有什麼具體的關於展示的想法，或是其他部分？這部分您清楚嗎？

A：展示，妳想問什麼？

Q：比如說英國不是有一個很有名的大學的博物館，它們樂器基本上的展示方法，並不是用 H-S 分類法，我們學過 H-S 分類法我們覺得很科學的，那就保留著它以前的分類法是因為他覺得那是以前他們的特色這樣，那我在想您們為什麼會想用八音分類法。

A：我們不是用八音分類法。

Q：那您們的博物館是哪棟呢？八音館不是博物館嗎？

A：八音館是博物館，但是我們樂器排列並不是一定要按照八音分類法，這是兩回事，八音閣是一個標誌性的建築，上面建了一個八個小盒子的地標性建築，就好像你看到上海就看到一個電視塔，就是一個上海的地標了對不對？你看見八音閣就是我們中國博物館的一個地標，但我們真正的樂器還不再那個地標裡面放，那個是我們將來可能要做成這一種高保值的視聽室，就是聽音響的、看視頻的地方，因為那裡的空間不大，都只有二十多坪米而已，而至於為什麼會建這麼小呢？因為我們在西湖景區做建築，西湖景區做建築高度不能超過二十米，他規定不能影響景區的景觀呀！我們真正放的東西都在哪裡？都在地下，就像國家大劇院妳從上面看就是一片水嘛，它的演出都在地下，我們主要放的在地下。

Q：所以主要放在哪一棟的地下？

A：就是現在的操場下面，八音閣的下麵很小，整個操場的下麵那多大，你看見的了，有一萬個坪米。

Q：那您們打算怎麼去展示，或是我想先瞭解一下您們打算展是些什麼東西好了？

A：我們一共分五個專題館：第一個專題館是中國音樂史館，從古代史一直到近代史；第二個專題館是中國樂器館；第三個專題館是世界音樂館；第四個館是宋代音樂館，準確來說是宋代宮廷音樂館；第五個是浙江音樂館。這麼一個館你一看就知道它分類肯定有不一樣的，我們中國音樂史館，這不可能按照八音來分

類，每一個朝代你發現的樂器不一樣，我們完全是以歷史為序，就以時間為序。

Q：這是音樂史館嘛，那樂器館呢？

A：樂器館我們是這樣，樂器館分兩部分：一部分就是按照 H-S 分類，因為我們現在展示的是樂器對不對？這個主角因該是樂器，或者說主體應該是樂器，我們應該找到樂器本身的類別歸類來展示它對不對？那麼樂器本身的內在規律 H-S 是很符合的對不對？這個中國音樂博物館，這是考慮 H-S 的第一個原因。第二個原因是中國音樂博物館面向的觀眾不全是中國人，如果是中國人或許大家更能理解的是吹拉彈打，這樣比較通俗而中國人更能接受的劃分，但是作為樂器的展示__這樣的器物展是來說，它器物本身__樂器定義就是發聲的器具對不對？那麼用樂器發聲的方法來分類，這肯定是最合適的，這也是 H-S 分類法它的本意所在，所以我們第一部分就按照 H-S 樂器分類。第二部分，我們是按樂種來分，妳比如說第一部分，你整個體鳴、膜鳴、這個弦鳴都把它展示完了，但是我們還有妳比如說有舟山鑼鼓、有江南絲竹、有十番鑼鼓、有西安鼓樂、有山西八大套、有山東鼓吹，有拿舟山鑼鼓來說，它的這些樂器都是他特殊的，就他們在用，他們這批樂器其他地方不用的，就它這一套鑼鼓下來一共有十多樣樂器。

Q：您說的舟山鑼鼓是？

A：浙江的舟山，或者說西安鼓樂，就是船的那個意思。妳比如說這個西安鼓樂，有樂鼓、有豆鼓、有戰鼓，這些都是它獨有的一些樂器，你給他按照這個 H-S 來分類其實意義不大，你就把西安鼓樂的這些樂器放在一起，它的意義卻凸顯了，因為這些樂器構成西安鼓樂對不對？你把這些鼓全部分成膜鳴樂器去放在那，它的意義其實不大，所以我們到時候像西安鼓樂這樣的樂器，我們放兩個地方，兩套的都有。在第一部分當中的膜鳴樂器有，這四個鼓都有，在西安鼓樂這個專欄展示的地方也有。

Q：歐。所以在展示的時候會有兩套就對了。

A：對。它既有他這一種完全的從它的本體意義上來展示的，就是 H-S 分類，又

有一種按照它的功能和它的使用功能這個角度來展示的，因為它的使用而把這一類樂器放在一起。而我所說的第二類：一個是按照樂種，一個是按照樂隊。樂隊是什麼呢？妳比如說這主要是戲曲樂隊了，這個秦腔樂隊這幾件樂器，和豫劇的這幾件樂器，和滬劇的、粵劇的、昆曲的這些樂器都不一樣，伴奏樂隊不一樣，我們這個戲曲的伴奏樂隊變化太大了，它這個主奏樂器對不對？那曲笛一出來那是昆曲的，那板胡一出來就是秦腔的，那梆子一出來就是秦腔的，那這一組樂器我去按照它戲臺上的這種座位，甚至於可以吧它全部做出蠟人，就讓它展示它戲臺上演出的狀態，我們拍一組照片然後就把它作為蠟人，這完全可以，在蠟人上面放上真正的樂器就可以了。妳比如說，這來了一個昆曲樂隊，它在這裡演奏我就做一個蠟人，它的演出方式、樂器、服裝、位置圖、他的座位排列全有了。

Q：所以今天看到故宮的那一套樂器你們會不會結合這一套想法過去。

A：今天，妳說他的這個速讀多媒體的這個嗎？

Q：是。

A：這我們肯定要使用。因為現在這一種，我覺得博物館的這個展示啊，我當時在分類，就是寫的過程當中，就是一個靜態、一個動態、一個互動，這三類肯定要有，靜態展示就像 H-S 的這個，這就是典型的靜態式對不對？動態的比如說，我做這個蠟人的同時，我旁邊就可以放視頻資料，你聽著了音響感受到了他們這個樂隊的人，這是動態。互動的就是在這裡一些推行一些遊戲，因為我們現代人的觀念也是越來越喜歡參與了，他不喜歡你啥事都不讓他幹就讓他看去了，他還要展示他自己可以得到很多這種展示的機會，一個靜態、一個動態、一個互動的，這是從展示的方式上，而且這兩個館_中國音樂史館和中國樂器館，這是我們五個館的一個重點。第三個館就是南宋音樂館和浙江音樂館，這是我們的特色館，那來就是世界音樂館，這就是讓我們兼顧一下而已，這是為我們教學在考慮，因為我們有世界音樂這門課，那們你在教世界音樂的時候，如果能結合這一種真正的樂器來教導，那這個效果就不一樣對不對？我們現在的雅樂的復原的這個工

程，其實就是在這個宋代宮廷音樂館，在這裡頭我們的想法就是，你比如說，宋代的這種編制，你比如說四百多人的演出，它一年可能就一次兩次了，平時的時候法是小規模的，比如說它可能就是一個特懸，或是一個軒懸，它一、二十人演，因此大的樂器我們在那展覽的。

Q：所以展覽的樂器和演出的樂器是一樣的嗎？

A：就是那種最大規模的演出的時候，把展覽的樂器全用上，平時小規模的演出的時候，好的樂器是在那裡展覽的，當然有一個，你比如說像那個編鐘，那我們做就是做兩套的，等於有一套就是固定在那展出，有一套是用於演出的。

Q：我在想，之前禮樂制度的編鐘，它不是會分等級地位不同的，這部分您們會考慮到...？(怎們去做)

A：這肯定會考慮到，只不過就是這個編鐘搬運的不方便，我們就會放在一個地方，在使用的就使用，然後展覽的就放在那也不動，另外一點，我們是從音律上來考慮的，表演的這一套是我們叫復原，展覽的那一套叫複製，因為複製那一套音律不好聽，復原的這一套我們會考慮現代人的審美耳朵，從我們音響學的角度來看，好聽一些。我們去按照它的銘文，然後再通過計算，怎麼樣出來以後這種音律更容易讓現代人的耳朵接受。

Q：可以舉一個比較具體的例子嗎？這部分我比較沒概念。

A：那個編鐘在現場在聽的時候，它敲出來的聲音、它那種音律，按我們這種現代尤其界受西方訓練的這種耳朵，你覺得音有時候不准，就是不太好聽，不想要聽，那麼就是把這個音律我們調整一下。

Q：所以會把它調成十二平均律嗎？

A：那到不會。那至少要比如說按照純律的這個，讓我們稍微接近一下現代人的耳朵，至於怎麼樣去調整這要經過一套很複雜的計算，而這會專門交給他們搞律學的去製作，這不是我們要去做的，這是我們的一個思路，就是這一套演奏的我們會兼顧到視聽效果的。

Q：那其他的基本上是，複製的部分當然就是照著古書上面走？

A：對。這造出來就跟這個挖出來的能達到盡可能達到一樣，這是複製的，我們這個不是盡可能一樣，而是盡可能讓耳朵聽起來舒服一些，這是兩個方向。

Q：但是之前宋朝的律制不是非常的混亂嗎？這個部份還是要交給律學專家去弄嗎？(採用何種律制？以及以文獻上的那一種求法得黃鐘？有無測音的資料？)

A：對!這要交給他們去弄。

Q：好的。請繼續往下去說。

A：再下來浙江音樂館，這是我們的第二特色，這與上一個特色館很明顯，因為我們身居杭州—南宋的都城，來建立宋代音樂這很有地緣優勢吧!這也是本身杭州市它現在一職再打杭洲牌嘛!他要建設世界文化名城啊!這是世界文化名城的必然的內涵之一嘛!也就成了我們特色之一，那我們特色之二就是浙江嘛，這個浙江音樂館，主要面對的是一些近現代音樂家，因為古代你去看西安，看近現代你去看上海或者江浙滬這一遍，在音樂方面你去看江浙滬，在音樂家方面有人做過統計最多的就在浙江和江蘇，江蘇好像比浙江還多一點，浙江也是很多很多，因此，這個在浙江音樂館一部分用的就是近現代音樂家的一個全面展示，第二部分就是浙江的民間音樂，浙江的民間音樂是很發達的，因為我們國家現在在搞這個非物質文化遺產的保護，浙江現在這種國家級的遺產有五、六十項了，就是音樂舞蹈類的，所以我們就以這些已經成為國家非物質文化遺產的這些專案為對象，從它的樂人、樂器、樂響、樂譜、樂事等等，與音樂有關係的全面展示，這是兩個特色館。

世界音樂館呢，我們就是能把這幾大洲照顧到，因為這些購買樂器也有經費的考慮，這也不是我們的重點，我們的重點是中國音樂館，我們就把中國展示的更好就可以了。

Q：那在管理上面呢？樂器的管理和人事的管理，有沒有什麼初步的想法？

A：這是一個很複雜的問題，樂器自從第一天開始購買，到一直在這存放下去，

它一直有一個管理的問題，我們從樂器開始採購的時候就有一些想法，從樂器採購的第一天我就在寫這種樂器採購日誌，基本上就是以這種民族志的方法來寫，然後它採購進來，它有一個比如說存放、或者借展、或者轉移，由庫房到展覽，或者展覽的過程當中它還會放些故事的什麼的，因為這是我的一個設想，整個的這一個過程，我想每一件樂器都寫出一個叫民族樂器志，這是學術性的，你所指的管理就是這種庶務性的，比如說你買來之後要有一個詳細的樂器的一個資訊資料，這個我們前面買來的五十幾件樂器，基本上都好了，這個做好以後基本上就是作為一個入庫的依據對不對？然後入庫進去馬上就是保養，這個保養就讓這個豆乃強來做，就是去研究去琢磨，每一件樂器到底該怎麼去保護、維護、維養、養護，因為你看我們去年買這個布農尼的大鼓，來了以後就生蟲子了。

Q：您是說上次看到的那些非洲鼓？

A：對。它已經生蟲子了，這生蟲子以後這就麻煩，我們要去自然博物館去請教他們，也把蟲子取了樣，看是什麼樣的蟲子，該怎麼樣去殺，按他們的指導我們做了一些處理，現在是基本上是沒有問題了，當然現在還在觀察，這還要觀察兩、三個月，那如果再復發，我們繼續在請教他們看怎麼辦，因為著個牽扯到皮、牽扯到木頭、牽扯到銅，因為它不同的材質有不同的保養法，這每一個都是需要去長時間的觀察、研究、實驗的一個課題，所以豆乃強他可能主要是從這方面去做，然後就是關於樂器的這些民族樂器志的這些東西是由我來完成。

Q：那人事方面的管理呢？目前還沒考慮到這個問題嗎？

A：人事上面現在當然主要還是以喬老師為學術上的一個主持，以田老師作為這一種就是全盤的主持，以學校的那一邊，他主要是跑外面，你比如說是場管、建設呀！我們還有一些研究生來幫忙做一些事情。

Q：好的。那謝謝您，如果有問題我在寫 email 給您好了，我有沒有給您我的名片？

A：給了。

Q：那我應該差不多了，真的是很謝謝您。

A：不客氣。

Q：剩下的部分我就再問周教授有什麼想法。因為依照我初步收集到的資料，我的想法是以那一次的活動去寫，或許會比較容易，我發現它其實牽扯到在雅樂這個涵義上面，它變成是一個能提升觀光、提升知名度、設博士點的媒介，甚至能提供學術研究的媒介，變成它的功能和意義，它變成一個媒介物，很多東西是透過它的這樣一個展示好拉起來的，所以我就想說我可以透過具體的第一次成果來寫，為什麼這次中日韓雅樂會議的重要性就在於，因為第一次中日韓雅樂會議意味著，這些地方院校開始宣示著它開始要做雅樂了，那它的部分，市政府的立場大概是有向世界名城的考慮跟旅遊的考慮，然後可能在樂器博物館跟學術方面，其實有學術價值的考慮，那當然也是有一些審美方面的考慮，我是想說可以再把它納進去，會比較有系統，您覺得呢？

A：哎呀！這個我沒有仔細考慮過，這可以想一想。

Q：沒有，我是想說跟您討論您應該可以給我很多意見，畢竟您是博士。

A：肯定要想一下。

Q：想說從那一方面切入，然後有必要的話再來做，您們說是田野複查嗎？

A：追蹤調查。

受訪者	劉青弋教授
日期	03/31/2011(週四)
時間	參觀北京天壇神樂署後
地點	計程車上、飯店、劉教授家中
參與計畫	<p><input checked="" type="checkbox"/>是</p> <p>總項目名稱：南宋雅樂舞復建與樂舞一體化的學科建設</p> <p>身份：專案執行負責人</p> <p>子項目名稱：南宋雅樂舞復建研究的前期建設——暨中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會</p> <p>身份：專案負責人</p> <p><input type="checkbox"/>否</p>
學術背景	中國藝術研究院研究員、博士生導師，兼杭州師範大學教授、南宋樂舞研究中心主任
心得	<p>由於劉青弋教授在北京工作，因此，我從杭州趕往北京，因劉青弋教授的日程很滿，事先未能預約上採訪時間，而我在北京停留的時間亦很有限制，因此，劉青弋教授接受我的採訪只能是在她帶領杭州師範大學的專案組考察北京故宮博物院的過程中見縫插針地進行——如在計程車上、飯前、飯後以及在其在指導博士生論文工作之前的時間。</p> <p>劉青弋老師人很好，盡可能地將我的提問詳盡地回答，在訪談中她向我展示了她在調查中收集的資料，並熱情地招待了我。事後，我才從她的研究生芳芳口中得知，她的工作日程很滿，總是忙到很晚，一天睡不到幾個小時，但是對於研究生的問題她都會盡可</p>

	<p>能的提供說明。</p> <p>雅樂復興的計畫在中國相關領域產生了廣泛的影響，多家媒體關注並報導，亦受到同行業學界的廣泛關注；尤其是中央電視臺，以《雅樂回家》為名，製作了 30 分鐘的專題片播放。因為，在中日韓傳統雅樂舞國際研討會上，劉青弋教授復建了清代的祭孔樂舞，而倒清舉漢的“漢服網”有人對祭孔樂舞穿清朝服裝，拖著長辮不滿，進行謾罵。對此，劉青弋教授認為，雅樂舞復建必須尊重歷史，嚴格地按照歷史的文獻和史料進行，才具有學術性。網路自由，每個人可以發表自己的看法，但是，如果不是學術討論，而是一味地漫罵，發洩對“滿清”的憤怒，是不尊重歷史事實，亦不尊重文化真實性的表現。其勇氣真的很讓身為晚輩的我覺得敬佩，更讓我覺得是我們晚輩應該學習推崇的。</p>
影音資料	<p>■錄音 □錄影</p>
備註	<p>H 為發問者謝景緣，L 為受訪者劉青弋教授。</p> <p>此文已由受訪者修改確認。</p>
問題	<p>Q：為何會在杭州師範大學音樂學院進行雅樂復興計畫。</p> <p>Q：何時開始想做這件事？開始這件事的契機。</p> <p>Q：為何會想進行雅樂復興的計畫</p> <p>Q：您所認為的雅樂是什麼？</p> <p>Q：預計如何復原？相關的想法。</p> <p>Q：相關研究已達何種階段？</p> <p>Q：雅樂復興的優勢以及困難點。</p> <p>Q：認為雅樂舞最重要的是要呈現什麼？</p> <p>Q：關於 2009 年第一次中日韓雅樂會議的選曲。</p>

Q：為何使用復原清朝的佾舞而非宋代的佾舞？

Q：CCTV 的文案提供者。

Q：為何論文集選擇使用這些語言？

H：想請問您什麼時候開始想進行這個計畫的，是什麼原因使您想要做這樣的一個計畫的呢？

L：這樣吧！你把要提的幾個問題給我看一下，我到時候一起跟你回答一下。

H：好的。

L：我關注雅樂舞這件事情已經有十幾年了。

在當代全球文化交流與融合的這樣一種背景中，我們對我們自己的文化開始更加重視。那麼在這樣的過程中，我們主要是對雅樂舞，對自己的傳統的藝術的建設更加關心。那麼，在我們中國當代舞蹈，像北京舞蹈學院所建構的古典舞蹈體系呢，就是在二十世紀五十年代的時候，是由歐陽玉倩，當時是中央戲劇學院的院長，也是我們中國著名的戲曲藝術家，由他提出了以戲曲為基礎，來建構古典舞的體系。因為，宮廷消失了以後，宮廷舞蹈基本上也就消失了。那麼，從五十年代開始呢，中國“古典舞”的建設先是從戲曲裡面的“做”和“打”中繼承和挖掘。到了八十年代，又由北京舞蹈學院的教授，李正一、唐滿城這些先生，對先前的“古典舞”進行反思，他們認為，戲曲裡的舞蹈，畢竟就是戲曲，他們當時從戲曲裡面拿出來的身段，他們認為有兩點要進行思考：第一，因為戲曲中間的舞蹈必然是戲曲的一部份，它還不是屬於舞蹈。第二，他們覺得戲曲就身段還是有些僵化的東西，所以他們對中國戲曲進行重新認識，思考我們對傳統舞蹈的建設，是追求形似呢？還是追求神似？是形相似還是神相似，這就是他們很關注的問題。我覺得這是他們這次的反思中一個很有價值的認識，第二個很有價值的認識就是他們認為，我們所建構的基礎，更多的應該從活態的東西去尋找，在尋求的過程中，活態的傳統保存下來相關的藝術的門類，比如說像雜技，另外一個

身體方面的傳統就是武術，武術裡面包括太極，除了京劇之外還有各種地方戲，包括川劇、包括昆曲。這些東西其實他們以前五十年代也在做，但是沒有這次做的意識更加的自覺，他們曾到全國各地進行一個系統的考察。所以，中國“古典”舞蹈的建設，在八十年代他們做了一個非常好的思考。到了八十年代末的時候，實際上他們又有了一些新的思考或者是質疑；那麼，到了九十年代以後，因為這個“古典舞”就是中國的民族舞蹈文化，所以，中國“古典舞”既是傳統的又是現代，或者說，它是以“古典舞”的名義出現的。

那麼關於什麼是古典舞呢？這個概念舞蹈界和學界就重新討論，就是在這個方面上大家產生分歧。我們用中國古典舞的本意來進行闡釋的話，有人就質疑五十年代開始建設的“古典舞”是不是正宗的，從藝術舞蹈發展角度來講他也認為應該是這樣。也有人覺得中國的傳統已經不斷地在消失掉了。從我個人來講呢，因為我們都是在做研究的對吧，因為我一直都在關注這個古典舞的建設的狀況，那麼首先我是非常肯定這一條道路應該是這樣，因為民族的藝術要向前走的，往後看的目的是向前走對吧！你必須要解決當代的問題，那麼實際上在解決當代問題的時候，他們還是做得比較好的。但是，我覺得中國文化的建設就不能隨意，因為中國文化當代很多問題還是做得很不錯的，那主要的問題在哪呢？就在於它只是一種文化的可能性當做了文化的整體性，用一種文化的狀態來代表整體狀態。這樣問題就出現了。實際上，我們中華民族文化的豐富性，表現在它是多種多樣的，它是多元的。那麼，它的歷史和當代，也是不一樣的，那麼應該怎麼樣把這樣的一個東西建構起來？那麼包括我們在文化建設的一種格局應該是怎樣的？一個民族為什麼會有民間舞、會有古典舞、會有當代舞，它實際上就標明它是不同的文化型態，實際上它是代表著一種不同的文化功能，那麼，我就覺得當代文化不能取代傳統文化的功能，傳統文化也不能取代當代文化，那麼這兩方面都要有。

我認為我這些年研究得出的一個非常重要的結論，這個結論是什麼呢？我剛

才在天壇神樂署裡面說了，我們的學界、藝術界和雅樂界，都一直認為中國的雅樂已經消亡了。而正是因為我從 2004 年開始，一直到現在也八年了，我就是通過在對民間的一個調查，最後我得出的一個結論是什麼呢？中國的雅樂沒有消亡！不過它已經氣息奄奄。我為什麼會得出這個結論，這就是說祭孔樂舞始終是藕斷絲連地傳承下來沒斷，這個是我調查後得出的一個結論。這個結論，我是在 2007 年的中韓傳統樂舞的交流會上發表的。二零零九年中日韓傳統雅樂舞學術研討會上面再次進行了發表。

我的證據在哪裡？這個就要回到你問的對雅樂的概念的認識了。關於“雅樂”有兩個定義，一個就是認為只有周代建立的禮樂制度才是雅樂，其他的以後就不是了，對吧？但是在我的認識來講，就是說周代的雅樂是它的起源，就是它形成概念和形成制度的東西，或者是它正宗的根源所在，那麼，它流傳到後世，只要它在整個制度方面和它的功能方面，包括形式、功能、本質它都一致的時候，應該說它也是——因為這種活態的藝術它本身就在不斷的發展中，它就在不斷地選擇、不斷地變異，不斷地形成新制來傳承的——就像一條歷史的河流，它永遠不是那一段，但是它河流裡面的因素是一致的，它還是一條河、一條歷史的河一直流到這裡，我們不會因為我們今天的黃河不是古代的黃河，我們就說它不是黃河，但是今天我們河水流過來了，它永遠不是周代那時的河水。這“歷史”是人永遠不能踏進同一個河流，即便是周代的那個東西一直傳到今天，一直就是說沒有斷地傳到今天，它依然不是周代的那個東西，因為人的偶然的變異和各種因素的必然原因，都會造成這個東西不可能保持原樣，所以，我認為，因為雅樂是個狹隘的特定的概念，我們講的專用語，一個特定的概念。所以我說，中國雅樂最有代表性的就是它的制度，它的等級制度，包括它的整個樂制，它的樂器使用的規定性，還有它的文舞、武舞，即我們從舞蹈來講就是佾舞，你看看，它每一個朝代都重新制禮作樂，但是它的制度始終是延續下來的，它的結構始終是沒有變，它的功能也沒有變，只是各個時代的理解不同。這個是周代的、這個是明代

註解 [W43]: 對雅樂的概念。

的、這個是清代的、這個是民國的而已，如果我們用這樣一個概念來講，我們就可以看到清代、民國一直在祭祀，民國只停留大概是短短的幾年，好像是 1913 年蔡元培做教育總長的時候廢除了祭，但是很快的 1914 年，然後到袁世凱稱帝就開始恢復了，我調查之後，很多孔廟是一直祭到 1948 年，都還有圖片在，1949 年春祭搞不好還有，這個我先沒查到，後來表明是有。就是一直是沒有斷，那麼，民國時期的承傳元老、舞童，這些都是誰呢？那就是清朝人，你要知道，因為清代到民國到中華人民共和國，這三朝是非常短暫的，緊接著的。你要知道祭祀的舞童都是十一到十三歲的舞童，那麼它那個時候清朝十幾歲，他到中華人民共和一九四九年的時候他們多大年齡？清朝什麼時候亡？辛亥革命是 1911 年，他那個時候十幾歲，他到一九四九年的時候，他是五六十歲，那麼，到了 1957 年的時候，吳曉邦（被稱為中國現代舞蹈之父，亦是在 20 世紀五十年代成立的中國舞蹈研究會的主席，後來又任中國舞蹈家協會的主席），我 2004 年的時候開始做吳曉邦的研究專題的時候，因為我要做視頻的東西，那麼就找到了他在 1957 年的時候，他帶著中國舞蹈研究會的成員，在山東的曲阜孔廟把祭孔的樂舞重新按照當時傳下的舞譜，參照的是民國時期袁世凱頒佈的服裝，用的仍是清朝的舞譜還有音樂、樂章，把祭孔的儀式拍成了電影。那麼，當時的祭孔是孔家的後代孫子，那已經是耄耋老人，耄耋老人那是多少歲呀？我看那個年齡起碼是七八十歲，他是七八十歲，他是清朝的，清朝過來的，五七年時，七八十歲他絕對是跨三朝的人，那麼五七年用的文武生，是中學生，他用的那些教的那些人，祭祀的組織，用的是 1931 年到 1938 年之前的一個樂舞的組織，就是像我們現在培訓機構，稱作樂會，就是那裡的老師和學生。所以他們可以說是就是專門學這個的。那個電影的資料拍下來，那絕對就是把歷史的保留並流傳下來了。所以 1984 年，恢復祭孔樂舞的時候，就是按照那個恢復的，而且當時 1957 年拍這個電影的時候呢，他們是到了湖南，也採用了湖南和廣西的經驗。因為湖南的那個時候是清朝的宮廷的樂師，曾去到那邊去傳授的，親自傳授的。那你說正宗，什

麼是正宗，你這樣就有了吧。所以，到了一九八四年恢復的時候，民國時期跳舞的舞童都活著呢，到一九八四年的時候他們是多少年紀呢？那時候他們是五六十歲，因為民國時期傳的是清朝的人傳的，清朝的時候的人們傳的又是祖傳的，那他們就傳下來了。到了 2009 年的時候，就是祭孔的那一天，我還去採訪了雲南的一位活著的舞童，民國時期跳祭孔樂舞至今還活著的舞童。他在一九五七年還把這個祭孔佾舞復建在舞臺上去參加比賽呢。一九八四年的時候，他也把這個祭孔佾舞復排了。因為中國除了山東的孔廟之外，雲南的建水的文廟是第二大文廟，全國第二大的文廟。我問過他所用的那個舞譜，他說就是乾隆八年頒的那個。後來到了 2004 年以後，全國各地許多地方都恢復了祭孔對吧。很多都作的是清代的舞譜。那你想想看，我有沒有理由認為中國的祭孔的雅樂包括佾舞是通過民間——因為它通過民間的祭孔，就是直省祭孔嘛，它就不是屬於皇宮，但是他的制式是一樣的，那你說它是不是被活態的保存下來了呢？例如我們常說，中國的宮廷舞蹈我們自己沒有了，被人家日本、韓國保存下來了，我就想請問，日本經過歷代的戰亂，它也中間停了好多年了，韓國也是經過戰亂，它也經過很多年斷裂，它們的宮廷樂舞也都後來修復的，也是通過舞童或者是通過文獻修復的，那我們的修復為什麼就不算了呢？對吧？所以這是我對學界的一個誤解的修正，這是經過多年的調查後，我的一個想法。

為什麼我直接地來參與這個事情？2004 年開始，我每年都在做調查，包括天壇、地壇的祭天祭地的活動，從旅遊文化或是文化傳承都是很有意義的。但是覺得因為受旅遊文化的限制，另外，他們是公園，作為一個旅遊的單位，那麼從學術研究的角度來講，它還缺少一些重要的東西，那麼，在中國文化的今天，文化建設走到這麼一個交叉點上，這個交叉點就是我們要重新建構起我們自己的東西。中國的經濟發展已經越來越好，中國對自己文化的認識也越來越自信，中國對世界的貢獻也越來越多地被提出來，那麼，在文化的這個交匯點上，我們發現我們要看我們的傳統，我們發現我們也要看世界，我們發現我們看世界，我們更

要提出自己的貢獻，那麼這是一個大的背景。

第二個就我剛才講的，就是說像我們講到我們自己的文化藝術建構的時候，在舞蹈領域中間，我發現它瘸腿了。缺了什麼？缺基礎，所以，我說作為我們整體舞蹈的建設來講的話，民間是根源，古典是基礎，現代是我們要向前進的，一個直接要做的東西。那這三個是不能缺腿的，那麼我們缺哪條腿呢？我們缺的是古典的這條腿。“古典”有兩個概念，我說古典有兩個概念——我在舞蹈界提出古典有兩個概念的時候，就引起了舞蹈界的爭辯、論辯，第一古代流傳；第二經典流傳，這兩個概念缺一不可，但是當代的以“古典”的名義來做的時候，它只是古典風格，但是它可能是會成為繼承我們古典的一個方法，也可能是我們未來稱為“古典”的東西，因為它今天是用菁英文化來做的，它是由演藝界來做的。那麼，當我把這個問題搞清楚以後，我們怎麼辦？來補這條腿，誰來補？

H：您現在不就正在補嗎？

L：是啊，所以我說我為什麼要來補，不是要問我說我為什麼會想要做？我為什麼會想要做這件事？就是因為我是跨這兩個領域的，第一我是進入理論界之前，我就做了二十年的職業的舞蹈演員、編導的什麼之類的，那麼我又做了這麼二十多年的研究，那麼我就發現，因為純搞理論研究的人對如何操作不熟悉，搞實踐的人呢，它對這個文化的東西暫時還進不去，那怎麼辦？

所以我說，我跟他們做的事（指一九五零年代開始重建的中國“古典舞”）目標都是一樣的，我們都是為了建設中國的傳統文化和當代文化，但是我們又不同，不同在哪？我現在要做的一個是向後看、向後走，做的是傳統樂舞文化博物館的事，是屬於民族文化保護的事；他們做的事是向後看、向前走，做的是當代樂舞藝術建設的事，做的是民族舞蹈發展的事。

H：怎麼說呢？

L：我看了傳統的東西，我借助傳統的東西，我來建構當代的東西，我要發展它，所以它是向後看、朝前走。而我是為了補它那一條瘸腿，我是向後看，也向

後走，我要把它補起來，我必須要向後走，我把離我最近的東西，一步一步的，把這條腿能補多少就補多少。並不是我都能補起來，這是事實，我把它能填補一點就給它填補一點，所以，我覺得我對這一個文化建設的貢獻，在於我告訴他們我們對於傳統文化、中華文化的建設，是不同層面的東西、不同角度的，所以不能一概而論。包括你們周教授，說你們現在要培養的學生要恢復古代的東西，但是有些東西必須要不斷地剔除它，要與當代的東西吻合啊，所以會創造出一些新的雅樂出來，對吧！我們要做的東西是我們博物館沒有的，我們要把博物館做起來，否則，我們在什麼基礎上建構我們當代的文化呢？所以，包括我們現在教育的應用，我們都需要基礎，包括我們演藝的應用和教育的應用、傳統文化資源的應用，我們都要有它的基礎。所以我可能跟其他人的思路不一樣，我們要搞的是博物館，這個博物館有靜態的有動態的，包括我就說華南的學校做的很不錯、很優秀對吧，但是因為它要進入教育的應用，但是它更多的是要受到教育的限制，它也要往前走是不是？那麼這樣的事情，你可以感覺的到是比較複雜，不是我想說預設好的我要走麼走，而是隨著不斷地發現、不斷地思考，然後我再逐漸地進入它，然後尋找機會。

● 那麼另外一個契機是什麼？其實並不是我們一開始就想過了，那麼還有一個契機，就是 2007 年韓國的韓國呈才研究會和中國藝術研究院舞蹈研究所合作舉行中韓古典舞的文化交流。韓國呈才研究會用他們的呈才樂舞來和我們交流，而北京舞蹈學院，演出的是一些當代“古典舞”的創作作品。那麼顯然我們的對話不是在一個層面上的對話。那麼你就會發現，用這樣的一種方式對話，顯然人家就會認為我們的傳統是沒有的，我們只有當代的東西對吧。但是實質上我們傳統是有的，而不是說完全消亡了，甚至韓國人問我們：「你們太廟有沒有？」他們是這樣想的。所以在這次會議上，我就把我這多年調查的，以「中國的傳統的雅樂舞在民間傳習的調查」為題作了

一個發表。包括吳曉邦主持拍攝的那個記錄片，還有就是天壇、地壇的復建的祭天、祭地儀式。我用視頻作為證據展示，證明瞭我的觀點和結論，亦改變了中韓舞蹈界的看法。

● 緊接著還發生一件什麼事情呢？就是日本雅樂的瑞穗雅樂會，他們來尋根，他們是做的一個計畫就是“雅樂回家”。

H：所以雅樂回家不是你們所策劃的？

L：“雅樂回家”這個概念是日本人所提，他們策劃的一個，當然他們用雅樂里程。這個我們就是當時希望搞出一個活動，他們提出來以後我們覺得非常好，當然我還沒有意識到我們自己的活態，我還不是非常清晰，所以這時候我是想幫助日本人，就是日本的雅樂回過來以後呢，讓我們中國來醒悟到，我們中國的雅樂也醒悟到那東西在古代有過廣泛的很好的流傳，我們自己的東西要大大的做起來，是想要達到這樣的目的。結果這個計畫呢，在北京舞蹈學院也沒有受到真正的支援，然後在別的地方，我在一些地方都提過這個計畫，也都沒有受到支持。但是我曾經拿出我的課題費的錢，支援了瑞穗雅樂社提供演出的服裝，一套服裝四千塊，由北京舞蹈學院的一位年輕老師演出《蘭陵王》。這個時候，瑞穗雅樂會已經在北京舞蹈學院教了一些《蘭陵王》的片斷。就在那個時候我就已經開始意識到，我們可以來做這麼一件事情。那麼，當杭州師範學院請我為他們做學科建設的事情，我就提出要做這件事——就是，他們找我幫他們做加強學科建設的事情，因為在舞蹈方面，他們的力量還不夠強，我作為教授來幫他們加強學科建設，那麼，我就提出來要以做這件事情為條件。杭州師範大學的幾級領導，是有文化眼光和頭腦的，因此，這件事情很快就受到他們重視和響應。他們音樂學院的書記、院長，還有當時剛調到師範大學的科學家的校長都大力支持了這件事。並且一下子就把這個項目跟他們的南宋的文化研究結合起來，那麼這樣大家一拍即合。因為我們將項目跟南宋的王城的建設緊密結合了起來，那麼就獲得了杭州市政府的

支持。這時候，我們這個項目就開始籌備。在零八年底，我提出來，如果要做的話，我們首先怎麼做？思路是怎麼樣？那首先，我安排音樂學院的田耀農院長、楊孜孜副院長、舞蹈系的馬麗萍主任來北京看日本和韓國的雅樂和呈才研究會的演出。

● 關於如何看日本和韓國的中國唐樂宋舞？我們講他們的根是在這裡，但是他們已經是失去原本中國的樣貌了。我舉一個例子：中國的雅樂是個大家族，那麼，他們就是像中國的有些孩子當時送到國外去了，或者是到國外留學了，後來人家定居在那了，定居在那以後呢，生出了很多的子孫，那子孫到本地他就本土化了，對吧！所以就是說，如果這樣認識的話，我們就不會排斥它，也不會盲目地認為它們就等同於中國的唐樂宋舞。

(接著劉青弋老師邀我跟喬建中老師以及黃虎老師、豆乃強老師、季洪泉老師還有她的兩個研究生一起共進中餐，吃完飯後在計程車上劉老師繼續接受我的訪問)

L：他雖然覺得是根在我們這裡，但是他們覺得我們都沒有了，但是我是這樣認為的，的確他們這些年，因為中國的歷史情況，它有很多的戰亂，再加上革命還有政權的更替、階級的鬥爭、宮廷的消失等等，因為宮廷的倒臺，造成宮廷雅樂的消失。所以就是說，日本他們對傳統文化的珍視以及他們做的努力是值得我們學習的，但是不能通過這個來否定我們文化。所以呢，它是從我們的文化中間分出去的，但是隨著千百年他們的保存、他們的變異，比如說日本曾經雅樂在地化的過程，儘管他們很多東西跟我們有關，但是他們在表演的過程以及一代一代的傳承過程中它都會有變異，那麼顯然中國近代的文化面貌的宮廷雅樂與他們的宮廷雅樂，都感覺到一個日本獨特性、韓國獨特性，他們自己文化的參與的一些變化，包括他們音樂的節奏、還有動作的風格，動作的風格最重要的是靠節奏，那

麼節奏的處理很多的就是保存它們文化的面貌，節奏變了他肯定動作就變了，動作變了風格就變了，所以，我認為在這樣的情況下，我真的覺得這種事情要有專門的人來研究，舞蹈界應該有一個非常大的陣容來做這個，但是目前我們又等不得，比如說文化機構的真正認識以後，給它一個理想的條件，藉由政府的力量做起來，那需要很長的時間、很長的考慮，那麼我們只能是說就盡自己一切努力發現條件，創造條件，然後一步一步地去做。所以當杭州師範大學——因為杭州師範大學是杭州市的唯一的一所綜合性大學，那麼他們音樂學院是他們學校學科建設比較突出的一個重點學科，因為杭州師範大學的音樂學院是浙江省的唯一的一個，就是音樂、舞蹈方面的高等學府，所以它有這樣一個地位以後呢，所以它的建設在杭州杭州師範大學比較受重視的。另外呢，就是從杭州市政府來講，他有這個西湖、他有這個悠久的傳統，有南宋皇家的這一個歷史的基礎在那，那麼所以他們也希望，我們這個文化也能夠走到前面，在這樣的一種情況下，正好他們請我去一起來合作、考慮學科建設的問題，那麼我就給他們提出了這個專案的方案。因為我們杭州有這個歷史上皇家和都城的背景，那我們做雅樂是很合適的，從西湖美麗的自然風景，去找到這個城市的人文精神。那麼就是不能忽視南宋宮廷，在整個中國歷史上，既是精神也是物質高度發達的一個的歷史時代，樂舞也是特別好，“西湖歌舞幾時休”是不是？而且杭州，當時的南宋宮廷大家都覺得它的滅亡都是因為音樂歌舞滅亡的。

為什麼我們在這個時刻想把它做好？為什麼我提出了這樣一個建議，很快地就受到音樂學院的田院長、裘書記（黨委書記，因為中國的領導是黨、政的領導）另外，特別是受到學校的葉校長的支持。因為杭州市政府希望杭州師範大學要在很短的時間內，能夠把自己建設成爲一流的高等教育的機構，那麼我們怎麼去讓我們學科能夠達到要求？因為中國的音樂學院很多，中國音樂學院實力強的也很多，有些中央的院校都是很棒的對不對？要真正要扶持我們學院的話必須要有這個特殊的政策。那麼，音樂學院的院長，再加上杭州師範大學校長的高度重視和

支持，所以我們大家就能一起齊心協力地做這檔事。並且，我們的這樣一個創意，還受到杭州市政府的重視。就像我剛所說的，現在我們中國傳統的東西還有，但是我們傳統的東西現在已經是很弱了，因為我們畢竟還沒有完整的梳理它，把它給建構起來。所以，當時我的思路是這樣的，我們需要的這幾個條件要同時具備，一個是與韓國、日本傳統宮廷舞蹈和雅樂界進行交流，大家建立學術交流平臺，來觀看我們歷史上還能找到什麼樣的東西，同時，我們要建構我們的雅樂舞，因為它原來是從中國傳去的，它的根是在中國，那麼我們要重新建構中國雅樂舞的中心形象。那要怎麼建構？不是你說想做中心就能做中心的，你自己的研究和實力在哪裡？顯然，現在韓國的研究、日本的研究和他們的保存和繼承都比我們強。但是，雖然他們比我們強，由於根源在我們這，根在我們這，這就是我們的條件；另外，原來的歷史的都城也在我們這，皇宮也在這裡對吧？還有一個是什麼呢？雖然韓國、日本的雅樂舞現在已經受到國家的重視，但是從另外一個角度來講，給予的重視還是不夠的，對吧？你看，韓國重視的是比較好，這些年，國家的投入很大了；可是日本的投入小，基本還是在私人、民間傳承更多，那麼，當中國現在這些年經濟起來了，它要建構自己的文化，它有錢了，那麼它在做的是什麼？它是以一種國家、政府的行為和一種集體行為來做，那肯定是有利的，相對保證了這樣一個條件，那你依然可以抓住這個機會來做這個事，那麼杭州它是一個比較好的這個背景，因為音樂學院院長是搞這一方面研究的，他知道這個東西的重要性。杭州師範大學的校長雖然是物理學家，但是他是熱愛音樂並懂得音樂的物理學家和校長，對文化是非常的重視的，當我們提出我們的觀點的時候，他就知道這是一個非常重要的事情，是造福千秋萬代的事情，所以就非常支持。還有，當我把這樣一個建議和方案提交上去的時候，還因為原來的杭州師範大學音樂學院面臨著校區搬遷的問題。不知道你去看過沒有？這塊校區的占地非常好，就在西湖旅遊風景區的中心地段，政府原來要收回去做旅遊的，好像原計劃是作高級會所。而我們的項目是和作為南宋遺址的那個都城文化連結了起來。

從學校的發展和學科建設來講，因為我們是音樂學院，屬於表演藝術，如果不在市區，因為大學馬上要進到郊區去，那麼這樣的話，如果音樂學院在市區沒有占地，那麼，藝術家演出觀眾觀看很不方便，它的發展就會有限制，那麼我們要力爭在這一地區要保護我們的陣地。那什麼樣的東西才能保護呢？那就是文化的東西，跟這個城市建設的文化最有相關的東西才能夠保存。從現代的角度，旅遊文化做得很不錯了對吧？我可能也可以跟旅遊接軌起來，但是，我們更多的是要在文化的角度思考怎麼結合起來。這個城市一個非常重要的點，就是這個城市的歷史和皇家的氣派。那種中國雅樂的泱泱大風的氣派怎麼樣能夠展現？我一直認為，雅文化的東西是能夠表現一個民族文化積累高度的東西。那麼怎麼辦？這個項目就是一個突破口。另外，這麼多年中國的音樂都是受西方影響，我們音樂教育體系從音樂學科建設體系，基本上是西方的體系，我們自己的體系實際上是沒有建立起來的。那麼我們怎麼樣建立？這又是一個非常重要的點，所以這樣一下子這個項目就成了一個政治、經濟、文化緊密相連的，和我們藝術學科以及人才培養緊密結合。你們這一個，我覺得華南大學的這一個，它的貢獻，就是把我們傳統的東西如何在當代教育中好好地整理及運用，在人文精神的培養中它起到非常大的作用。而我們因為是專業音樂舞蹈院校，我們培養的就是演藝人才和教育人才，我們以後會需要在人才的培養方面進行應用。但是我們更重要的——我們要為我們自己建設文化體系，而這個就是我們要努力的。那像這樣的一個情況它怎麼辦呢？那麼只有是我們去做。當時第一步就是建立平臺。我們開國際學術研討會，我們建立的就是國際學術交流平臺。現在就是由杭州市政府搭建的，我們當時請了杭州市政府的領導，中國藝術研究院、北京大學、中央音樂學院、上海音樂學院、北京舞蹈學院以及全國各地的相關研究專家，就是方方面面的合作方面有關的專家，我們全請過來了，我們的會議不是一個單位主辦的，而是由三國的學者共同的來主持的，所以，我們的執行主席是十幾個，你們的周老師也是我們的一個執行主席，所以我們是先建立學者之間的交流平臺，大家互相聯繫。

在這之前我們就已經在恢復南宋樂舞，我們已經開始做。在我們開這個會之前，就是中國音樂學院也做了這麼一個會，你們學院也來了，我們也看了你們的努力和做法，覺得也非常有價值、非常值得學習。但你可以看到我們之間思路是不一樣的，因為我們那個會呢，絕對也是很有意義的，就是說中日韓的雅樂舞蹈界或是傳統舞蹈界，它真正在這個平臺上交流合作，因為他們拿的東西不是偽的東西，也不是當代創造的東西，它是一個真正留存下來的東西——像日本、韓國那兩國，我們表演中間有原日本宮廷雅樂部的樂長，安倍先生，這邊韓國呈才研究會的，她們都是傳承人，那麼，來的是韓國國樂院的學者的一些研究官。我們這邊也是，中國藝術研究院、北京大學的，都是專家。所以你看，包括你們的周教授亦是在本領域重要的專家，我們這一個平臺的起點是，不是杭州師範大學做了這一件事情，而是大家一齊來做這件事情。先要看日本雅樂到底是什麼樣，韓國唐樂呈才是怎麼樣的，我們的宮廷樂舞流傳到他們那邊的東西到底現在是怎麼樣，這是第一部分。那第二部份呢，就我們自己的這一部分，當時是怎麼樣？其實我們一開始的時候，還是想先看日韓他們最真的東西。我們已經在準備在做這個複建了，但是我們不想要倉促出來，我們原準備想在第二步做，但是杭州師範大學的校長葉高翔，還有杭州市的市委書記王國平，他們又跟我們說在這個會上我們也要看我們自己的東西，我們學演，還是別人的東西。我看你們學校在學演以後，你們是做你們自己的節目吧，但是，我們採取的方式是不一樣的，全版學，標明就是韓國的呈才樂舞中的中國宋舞，日本雅樂中的中國唐樂，它們是不是就是我們的？不是，日本雅樂的唐樂和韓國呈才裡面的唐樂，就是這個概念，我們分得非常清楚，所以呢，這個時候這兩位領導人非常地敏感，特別是我們的校長葉高翔。

(此時我們來到劉青弋老師的家中，她下午還須指導博士生。)

H：想必您在這裡面投入的精力，跟周主任有過之而不及。

H：芳芳跟我說您每天早上四點就起來。

L：如果事情做不完肯定就要四點就起來。

(到劉老師家老師很好，請我吃棒棒糖，還為我蘋果削蘋果。)

L：那你的論文的題目是寫什麼呢？

H：我目前預定寫杭州師範大學雅樂復興的研究，現在是預計以那一次中日韓雅樂會議為媒介，然後去透視它背後的文化意義，我想說這樣論文的架構會比較完整，但是還是得再跟教授商量。

L：我的學生現在已經在路上，她是博士，她今年畢業。

H：我來這還是有些不太習慣，文化上還是有些差異的。

L：大陸它現在是這樣的，因為它以前封閉了非常久，以後進來的東西也比較多，所以它正處在一個可以說是大的這種文化交匯的狀態，但是現在就是開放的狀態也是可以的。另外它也處在這個傳統和現代交匯的一個歷史的拐點，因為大陸經歷的革命，像五四運動、文化大革命，所以各種文化，它有它歷史所形成的印記在它那裡，但是，我是說人類的歷史肯定都在前進，當它在解決一種問題的時候它肯定也會帶來它的負面影響，就像一個人生了病似的，它生病要給他吃藥，給他吃藥的時候呢，有時候藥量把握的怎麼樣不太知道，所以凡藥三分毒，所以它在解決一個問題的時候，它同時會帶來另外一方面負面東西，就看它把握的怎麼樣，但是它這個歷史的前進是誰也阻擋不了的。另外，還有一個，我們對一些問題的看法，一定要實事求是，什麼叫做實事求是呢？就是說，要用它自身的一種文化狀況，它自身的一種需求來看它，你不能用自己的東西來判斷它，你也不能用它的東西來判斷自己，我覺得這就是一個比較歷史唯物主義的、辯證的視角。但是，在我們這一個時代，你看任何時候，肯定是先知者、走在前面的人，他們的路要艱難的多，而且他們往往就是受不到很多的支持，甚至要遭受到很多的艱難和打擊，但是他們給歷史留下的價值是最大的，就像我說吳曉邦，他一九五七年做的這個事，他在一九五七年已經做這個事了，如果沒有他在一九五七年做這

件事，我們今天再複建，儘管是有天壇啊，有清代的這些譜子在，但是我們缺少中間環節，我們缺少歷史的證明我們始終沒有間斷的環節。所以剛才喬老師也說了這麼一句：「他們那一代人就是生不逢時。」就是在那個歷史階段，中國人整個的目標還是要在建設自己的、要解決當時生存最緊迫的一些問題，儘管它經歷了很多的曲折和有了不少的錯誤，但是它的目的是要解決當時的問題，它還顧不上有些東西，但是像吳曉邦這些先驅呢，他已經站得比我們高，看得比我們遠，他已經認識到這個問題。那我想，今天可能我們又比有的人也又早了一點，那就是我們抓住了這個機會，我們也遇到一個比較好的歷史時期，你想我們現在連市委的書記都會支援這個事情，我們的市委書記你知道是什麼嗎？

H：不是很清楚。

L：就像你們那個叫什麼？你們不是有臺北市、台南市嗎？就像你們的市長。可是我們現在整個市是這樣的，他有一個市長，還有一個市委書記，這個市委書記就像是黨的第一把手，在中國來講是中國共產黨領導的，所以它的市委書記是一把手，在決策很多的事情上，中國的領導現在雖然是黨政分開的，但是在我們的排名上來講，市委書記是排在市長前的，他是能夠決定事情的人，市長是這個城市建設的行政的主管，但是，在重大的事情決定的時候，是通過黨領導下的分工負責制來進行的，例如說市長分工負責制、院長分工負責制。比如說王國平是這個市委書記第一把手，整個南宋的大遺址建設工程是以他為領導的，這些年做得非常有成就。所以我們當時，從我們角度來講，主要是從我們自身的學科建設出發考慮的，我們當時非常希望，我們依然能夠在這一個校區裡面，能夠發揮我們的作用，那麼這是我們的一種需求。還有，我們的創意，當時也要考慮到杭州市經濟建設的需要，我們就想要藉表演藝術，是不是可能和旅遊文化、餐飲文化結合起來？對於這個，王國平書記他是非常果斷的，他明確的表示就是說，這一塊地要做文化建設，他認為我們的創意中，比如說我們跟旅遊、餐飲所結合的事情，他認為我們沒有必要去做，但是，當時音樂學院在這整個建設方案裡面，提出了

有一個音樂博物館的設想，引起了他的興趣，讓他將這個校區的規劃和南宋皇城大遺址工程聯繫了起來，王國平書記在跟音樂學院交談的過程中，他拍板的就是要建開放的、能供市民參觀的音樂學院和音樂博物館，就是說我們這個項目，你看它進展到快到什麼程度？因為本來這個區域是要劃出去了，要做跟旅遊相關的東西，等於說我們把這個創意提出來了，就我們這個會都還沒有開，這個市委書記就帶著包括市長，就一次、兩次、三次到音樂學院來，進行調研，然後他們肯定了就是我們的這個創意，完了就決定這個校址仍然留給杭州師範大學，在這一個裡面建音樂博物館，同時保護這個區域，因為這個學校是中國現代的第一所藝術學院的校址，叫什麼？你去查一下就好了，它有一百多年的歷史，當時最著名的一些學者都在這兒，是二十世紀中國最早的學堂樂歌的作者，比如說李叔同，還有包括魯迅也在這裡講過學，再加上其他名家，所以這個學校是非常有歷史的，那麼這個學校的校址，都是很有歷史紀念意義的，這裡的房子包括從民國時期到後來的哪個年代都有，而且他已經有保護意識，那些房屋都不拆，只多建一個音樂博物館。你想看看我們多快，就這一個方案你就可以感覺到，這說明什麼呢？這就是說，我們在考慮我們的學術，項目在確立的時候，其實我們就考慮到我們學者對文化建設的責任，對吧？你如果說關起門來，你只做你自己的這種學問，不關乎社會的需求和民生的痛癢，社會也不會關心你。你一個好的創意，你必須要回饋社會，當社會覺得你能夠回饋它的時候，社會應該馬上就會非常給你支持，所以，由於我們的指導思想、出發點就是這樣的，我們要跟杭州的非物質文化遺產保護結合起來，我們要跟杭州的整個城市建設結合起來，那麼，這樣我們也才能夠獲得政府以及社會的支援，但是我們同時要考慮我們這個項目出來以後，我們是一定要能夠回報和回饋社會的，而且是一定能夠對城市建設要有所推動的，那麼這樣的話你看，所以我們得到一個非常迅速的支持。那緊接著，因為市政府它支持杭州師範大學，它給他撥了很多款，同時，杭州師範大學準備撥出五億建音樂博物館，等於臺灣幣就是一比四點四，咱們就一比四的話，也就是二

十億台幣。

H：所以這部份是杭師大撥出來的嗎？

L：是，但是市政府撥出來給杭師大，然後杭師大再撥出來，所以你是可想而知的，我們這個項目得到的支持，所以你就會發現，實際上我們今天，就是在各級政府已經對這個文化的保護，像王國平書記，他是一個黨的領導者，但是他在做這個城市建設的時候你看，大遺址工程，他牽頭搞了一套南宋歷史文化研究叢書，那裡包括政治、經濟、文化所有方面東西，那麼當他對這個城市都很有研究的時候，他就知道這個城市需要什麼，所以他就很能夠就能採納有益的建議，下麵怎麼做能夠怎麼樣就很清楚。所以，他曾經就接受記者採訪的時候說：「我都快成爲音樂發燒友了。」你說一個城市的第一把手，就像你們臺灣臺北市的市長，然後在一個月內來音樂學院來三次，你說那是什麼樣的力度？到你的音樂學院考察三次，然後等於說是要這樣做、要那樣做，所以我們實際上就是，在我們那個會開的大概是一星期之前，這些所有的方案就定下來了，所以我們就可以感覺到這樣的一個支援的力度。另外，我就是講，遇到了這些領導人，他們的一種智慧。一開始是我們很著急著要做，接著是他們一旦意識到了以後他們推著我們做——我給你創造條件，你必須給我拿出來東西來，我給你撥錢、我給你支持、你要我出席會議我出席……因爲市委書記一出席，見報，中央電視臺也瞭解這個情況，中央電視臺也馬上迅速地給我們做這個節目。那麼這個過程中間呢，包括我剛才跟你講的，我們剛開始的時候就想把我們自己的複建做穩一點，然後慢慢的，第一步我們先搭平臺，第二步我們再推出我們的東西，但是他說：「不行，我要看自己的東西。」葉校長說：「劉教授，你現在什麼事情都別做。」，因爲我說我們自己還有什麼幾個節目，他一聽就特別興奮，我說：「我們這幾個節目，我們第一步想先學他們的，第二個再來。」他就說：「不行，我們自己的三個節目一定要看。」那這樣的話你就受到一種推動了。因爲這個前期你已經做好準備了嘛，考察的那些、資料的來源都有，研究也有，所以這時候我們就做了一個祭孔的，

我做的是用乾隆八年頒佈的祭孔樂舞。但是我做的文廟祭孔是直省的，我為什麼用這個呢？這是兩個原因：第一我們那個還不能說是皇家的，我們表演嘛，我們不能用皇家的；第二就是我要它是一個就是整個承傳的，那怎麼辦呢？那就等於說是我們必須是要，我要跟孔廟，我有歷史流傳下來的這個線，大家都用的舞譜、都用的樂章，我要用跟他們是一致的，那麼我才可以真正的把這條線給它連起來。

H：所以您是要證明傳承還是一直都沒有斷？

L：對對對。因為雅樂它必須是皇家欽頒的舞譜，那我怎麼樣去證明它的真呢？那麼我就把宮廷頒發的那個舞譜打在天幕上，你應該也看到了吧！

H：是的。

L：我給你看一下影片。所以爲了獲得證實，我們就是最後一次祭孔，我們不是在十一月開的會嗎？九月二十八不是全國祭孔日嗎？所以我就在九月二十八又再一次到雲南的建水、到了山東的曲阜，在這之前我還去了北京的孔廟，然後我又委託別人在上海，在這之前同時我還委託朋友在泉州的文廟，都進行這麼一個考察，再加上我在這個天壇、地壇六年的調查了整個的這個情況，最後就是做了這個，當時，應該說就是現場的表演的氣氛是相當好的，應該說我覺得當場的氣氛是能夠，當然真偽要靠別人去說了，但是我覺得在當場的氣氛中間，它是能夠代表我們雅樂的。

因爲我們是在第一場是用《大同頌》來做中國的，因爲第一場的第一幕是日本雅樂，第二幕是韓國呈才，第三幕就是中國的大同頌，我不是說用它所有那個，那麼在這裡面你可以感受到，我只有一個這個祭孔樂舞，我把它是作爲我們雅樂的複建。前面的不是。開始的時候我們有一個序幕，起頭是一個古箏獨奏，你有沒有看我最後是一個開場，開場完了以後，才說雅樂舞展演現在開始，這都是我們非常有意識的，因爲她是把這那個瀟湘水雲和滿江紅把它合起來的東西，因爲它的當代的創造成分太多了，那我們是不能把它作爲是雅樂複建，但是它傳統樂對不對？那們我們將其作爲開場，它的氣氛能上去就行了。那麼，第二場晚會裡面

有一個尺八、古箏還有吟唱，那個也是一個嘗試。那麼，這裡面真正的，就我們作為雅樂這個概念推出的，那就是《釋奠祭孔佾舞》。我們當時做的道具，是按照文獻上面的尺寸做的，包括衣服上的補子，做的是金葵花。舞生用的是綢子，樂生用的是緞子，我們這都是按照文獻的要求去做的，包括頭上的帽子，帽子上面的裝飾，是方形的還是圓形的，包括鞋都是按照它所要求的去做，所以這樣的話應該說，它們都是有歷史根據的。別人承認不承認沒有關係，因為在現有的條件下，那麼我們能夠做到這麼一種程度，應該說是能夠表現它的基本的歷史面目的。而且這個進場退場，你看今天他們這個進場退場都不是太講究的對吧。我現在就給你看一下，我那個幾張圖吧，先看一下幾張圖，就是我們當時的，我是因為正好要做那個，馬上要去韓國開國際學術研討會，完了以後，我剛好是把有一些圖給它搞過來，我可以給你看一下，這就是我當時找的，我跟你講，這就是袁世凱時期 1914 年的祭孔，這是 1938 年日本人來到我們這裡的祭孔，所以它就沒有斷就在這裡。這張圖片就是在 1957 年在孔廟的祭孔，拍電影的，這個整個宮架樂懸的這個。然後你看這是 1984 年的孔廟的祭孔，然後這個是 1989 年在首都博物館的祭孔，你就可以看到這個情況，完了以後，這個圖片就是我做的這一個，當天演出的照片，看到這個天幕了嗎？這個歷史文獻上的舞譜就是舞臺上跟這個完全是同步的，舞臺兩邊是樂生站在這裡，就現場唱，那我這裡我可能還會有一點，有這個片頭給你看一下，你就可以看到我當時展示的東西，我們當時做的東西，你就可以看到我們做到什麼樣的程度。我給你看的就是我天幕上的東西，這個講孔子歷史的我們就不管了，這個就是當代祭孔的，我給你看的這個就是山東孔廟的祭孔場面，我們把它做舊的，把它搞歷史的東西，這是歷史的，然後這是在東南亞的、日本的孔廟，這是臺灣孔廟，然後是丁祭，文廟丁祭譜這都是當時實際上是欽頒的，完了關鍵你看這是《聖門樂志》，在這上面都記載到，然後你看這個都是在各地孔廟，我給你在這個看這個辛亥革命停止跪拜禮，這是蔡元培，這就是剛才那個民國三年丁祭，你看這個小樂生嘛，這是 1932 年的，然後

1948 年的，然後這就是 1957 年的，你看看這個主祭，他多大年齡，他絕對是七、八十多歲對吧，這當時的中學生，這是山東曲阜一九八四年的，這是北京國子監，這是一九八九年的，這是衢州，這是孔子的第七十五代孫，這是長孫，因為這個當時孔子不是讓賢嗎？就等於把這讓到那個山東了嘛。然後這是雲南建水的文廟，這是福建泉州的祭孔，所以我用這個東西你是不是感覺到祭孔其實是沒有消失？你再看這個，這個我在前面介紹的時候說過，這就是我在跳整個的舞的時候所放的後面的背景影像，你看大陸的祭孔，它只要一旦做起來，它做的非常龐大是吧，它做得非常氣勢，妳先不要記，你就先看一下，雲南建水你看上去它的陣勢多大，你看動用了多少人？因為雲南有少數民族，其他少數民族裡面都有孔姓的後代，所以他們都來參與，你看這個聲勢多浩大？這是 2005 年的，看到吧，前面那就是領祭，它也不是領祭，他就是主持。祭孔的儀式現在分有家祭、有公祭，像家祭就等於是傳統的祭，公祭就等於政府的祭，政府請人主持儀式，家祭就是什麼全牛、全羊、全豬作祭品，然後按照傳統的程式去祭。

H：這個好像是不是明代的，他的帽子不一樣。

L：他們這裡面又有明代的，又有清代的，像這個，因為它邊上有一個叫廟學嘛，它就等於它邊上廟學的這些，你看它的樂隊，你看他的旗、杖，儀仗隊多龐大，就感覺整個城市都要出動的感覺。

H：這好像是他們少數民族特有的長鑼(鑣)。

L：當時在天幕的那個畫面播放的時候，文舞生上場，浩浩蕩蕩地，一步一進的上場，到這個時候就開始跳，然後，我就讓這個圖像虛擬一下，從兩個、四個、八個然後到三十六個，我這樣，就是我光去展示舞譜的話也都是很好看，那你說，如果說我的這個動作，最後做的是跟它一模一樣的話，你能夠說我不是它的複製品嗎？

H：所以您認為前面的劇碼只是開場時給大家表演表演的是嗎？

L：對。因為實際上我們也是想，我待會兒要再跟你講這個概念。

H：我們也覺得很驚訝，大陸要做雅樂了，周先生做了十幾年都沒人理他。

L：這就是說有時候是一個歷史的契合點，還有一個就是，我剛剛跟你說的很多的因素對吧，當你把你的一個學術研究跟一個城市的建設結合在一起的時候，當它需要的時候，當然它需要什麼你必須要瞭解，所以才能夠做這種策劃、你才能去做，那你一拍即合，你看我們啪、啪、啪一下子，你說一個博物館馬上起來了五個億，你說這哪個會這樣拍案阿，對吧！完了以後，我們這個項目也是上千萬，但是我們現在第一步的目標就是說，作為一個，你看這不就是六佾嗎？三十六個人的，你看天幕上一整個都是和舞隊在一起的，你的字在上面，詞也打在上面了，當然我們這個音樂當時樂隊還來不及，我們的音樂是用 MIDI 做的，但是我們真正以後在做的時候，我們要用樂隊的，我們不會用這個的，因為這個時間來不及了，因為好多樂器我們還沒有建成呢，但是你如果是聽的話會覺得是那個嗎？對吧！那我們就把好多跟那個相關的，也許別人也用的那些，比如說是鐘聲阿、磬聲阿，也把它採集過來，採集進來進行組織也會達到這個效果，所以你就可以感覺到我們一個片頭當時都是這樣子的，這就是演出現場的那個片頭。

H：這個片頭當初是誰設計的？

L：就是當時杭師大的一個老師，叫謝琦，我就跟他講，我要什麼，然後他就給我做出這個。我剛剛跟你講的這所有的場景的這些東西，都是他做技術上的設計，我就是做內容上的編輯，這時放什麼，那時放什麼，什麼元素怎麼放，我就跟他說我這個地方要個什麼東西，他就幫我實現了這樣的。我們當時特別緊張，然後連夜的就一個一個素材地剪，你知道做那個片子的時候，那一秒鐘一秒鐘要往上剪的嘛，那當然這些材料都是我多年收集的，你可以看到，我實際上是我每年都有調查，不然這些東西怎麼能來呢？都是這樣的對不對。

我再講一下我們關於傳統雅樂舞的概念問題，這個概念是這樣的，那我們很明確雅樂這個概念，在我們的歷史上，雅樂、燕樂是分立的、是分開的，就是燕樂是屬於俗樂系統的，可是你現在發現我們要開這麼一個會，我們以後要做這麼

一個事，那麼因為日本它現在稱雅樂，但是它傳過去的是我們的燕樂，是我們的燕樂最後變成他們的雅樂對吧，韓國也是用原來我們的雅樂、燕樂分開的是吧，在他們後來成為傳統的呈才樂中既有雅樂，也有燕樂。我們這個祭祀樂是雅樂，但是，在我們的概念中，它都是屬於宮廷樂，我們在做的時候，因為我們要做的是一種學科建設，那我們不能只做雅樂，雅樂主要是祭祀的，是禮儀的，那麼如果我們要是真正做到為我們藝術系統進行建構的時候，那我們就是必須要把在歷史上的，由菁英或者由藝術家所做的東西，那麼它進去才能夠構成我們雅文化的一部分，因為俗文化主要是民間的嘛，宮廷裡面、雅文化裡面，它實際上還包括燕樂也包括雅樂，對不對？那麼所以鑒於就是說我們這一次的會議所要納入的一些東西，那麼我們怎麼樣來定這個名，我們也想了很長的時間，我們用雅樂、用燕樂、用傳統樂舞？不行，我們因為不包括民間的對吧，那我們用雅樂也不行，因為我們用雅樂等於說雅樂是一個特殊的概念，所以為什麼我們用一個“雅樂舞”呢？就等於說雅樂舞和雅樂的概念是不一樣的，雅樂就雅樂，雅樂是特定的概念，但是我們用雅樂舞就是說我們跟它的概念有區別了，我們就等於說是把傳統，就是古代的那種包括雅樂、包括燕樂、包括藝術家創造的那種專業的那種東西，我們都可以把它納進來，所以這樣也是為了我們今後能夠開那麼一個口的，所以是這樣的，可能他們就會對這個概念提出質疑，其實也是這樣的，那我們也只能用這個方法來自圓其說，因為如果說我們用雅樂這個概念，那韓國來它只能是那個佾舞才是我們的雅樂，那日本的雅樂根本就進入不了我們的系統，那麼如果是這樣那宮廷像姜夔創造的音樂，是不是可以唱一唱呢？所以在那一個中日韓的國際學術研討會上，那個雅樂舞是這麼一個概念，它跟我們作為特定概念講的雅樂是不一樣的，因為雅樂就是一個特殊的概念，雅樂就是祭祀、禮儀樂舞是不是，就是這樣的，燕樂也是特殊的概念，伎樂也是有它的概念的定義，那麼我們實際上當時是希望在雅文化和俗文化這兩個概念中間進行區分，用這個“雅”的概念，把這個雅的概念能夠把我們這一步要做的能夠包括進來的，以及我們下一

步應該關注的這一塊，我們都把它搞出來，因為我們只恢復雅樂是不行的，因為雅樂是一個很單一的東西，而且雅樂是跟他的一個禮儀制度，以及和它的祭祀，就是國家的政治制度它是緊密結合在一起的，當這個政治制度一旦改變了，它的所可以應用的一塊東西，它是比較局限的，那麼我們更多關注的是中國五千年的那種文化，那種音樂和舞蹈的那樣一種就是文明的創造，那等於就是為世界民族提供的貢獻。

另外一個就是，中國現在對非物質文化遺產的保護中間，對民間的保護非常重視，而且現在保護的相當不錯，但是在雅樂舞這一塊文化中間，就雅的文化這一塊，以宮廷為主體、為中心的這個雅的文化是比較缺失的，這是為什麼呢？這是有歷史原因的，因為就像我剛才跟你講的，當貴族階級沒落了、被推翻了，當底層人民起來了以後，那麼誰當權、誰做為國家的主人？它肯定它的樂舞、它的需要，廣大人民的需要就必然被提倡，那麼作為那種在一個國家不富裕，還有過去的統治階級，它的這些都是用於它的聲色享樂的，聲色享樂是建立在剝削人民的思想，而且他們的一些無病呻吟的東西，他們必然在那個時代是不受國家以及人民的需要、不受國家和人民讚賞的東西，所以它必然是被排斥的，所以雅樂在中國的一種，中間受到的削弱或者是消失，它是有歷史原因的，它是必然的，而且它是合理的。你不能說它是不合理的對吧？那所以說在這樣的一個歷史時期，當這種階級的概念被作為中心概念，當今天我們人民為瞭解決自己文化發展問題的時候，那它提出了對這種文化的保護和提出了這一個問題，當它發現了自己的問題，它又重新在思考這個問題，那這個時代也就到來了。那應該說我們也就恰恰是在這麼一個關鍵點上，可能就是說作為我來講，我認為在我自己的學界，比如說是吳曉邦是一個歷史的先知，那麼我就只是說比別人早了一步，他可能比別人早了一百步，我只比別人早了一步或者是早了幾步，當我跨到這裡的時候，別人也跟進的時候，別人就會發現你這個事情做得很到點。另外一個，我就講這個歷史的際遇，他就給我們提供了這個，我們就正好前期做了準備，前輩為我們墊

了基礎，然後我們自己做了這個準備，然後正好這個時代正好到了這個點上，我們正好跨了這一步以後，我們就把這個機遇給抓住了，抓住了以後呢，因為我們本身這個組合呢，應該就是說比較合理的，因為以田院長他們為代表的他們是音樂學者，他是既懂音樂他又是原來，他最早的時候是唱歌的，之後他又學過作曲，完了以後他又搞理論的，我也是早年搞表演的，我也搞過創作，然後我也搞理論研究的，那這樣的話，我們是跨在理論和實踐的一個交界點上，所以我們要在短時間內要想做一個事情，我們就可以把它做起來。那麼，這個東西就是大家都認識到這是一個，無論是作為對杭師大音樂學院未來的一個發展，還是對於整個城市的發展，還是對整個我們藝術界的發展，這件事情都是一個意義比較重大。那麼這樣呢，就是得到杭師大的這樣的環境，你要知道這個校園是一個非常和諧的一個校園，一決定這樣就是大家就是去做，然後還有一個就是這個舞蹈系的系主任馬麗萍，也是過去跳舞的，也是搞理論研究的，而且人特別的好，那麼她就是這個全力的支持我、幫助我，就是這個馬麗萍，你知道嗎？

H：我採訪過她。

L：所以這馬麗萍她也是全力推進，做了很多的大量的這個組織和工作，因為學術上的東西主要是我在做，包括他們這些專案的申報、運作的這些工作，大量的聯絡，組織排練幹嘛的由她來做，雖然我們這個團隊還不是非常緊湊，但是由於大家的齊心協力，還有當時音樂學院的書記叫呂靜，還有辦公室主任叫徐冰鳳，他們都是有這麼一個強烈的責任感，還有就是我剛才講的就是做媒體的謝琦，我們連夜都不睡覺的，還有那個做 MIDI 的段瑞雷都是別快，還有演出科的科長叫揚波老師，還有方曉也都是，你看當時日本的大鼓，那個怎麼做都是我在北京跟廠家談然後做的，鼓是河南的廠家的，這個是北京的廠家的，然後運到這裡組裝，日本人看了以後就說：「哇，這個鼓真是讓我們太震驚了。」所以包括這個研討會開的，然後三國文字都是這樣，就是一下子，因為畢竟我們是學者出生，我們這是搞學術出生，應該知道一個東西只要做得有文化感它就肯定站得住，所以我

認為這次是整個學界，就是以杭師大這個從領導到廣大師生，它是一盤棋在做這件事的，包括杭州市政府整個的支持，就是我剛剛跟你講的上上下下的這一條線，從我們這個角度把握做，最後就是上上下下一條線，大家齊心協力搞了這個事情，那麼很多師生做了很多默默無聞的工作在這會議期間，那學生的排練都是星期天阿，我們就這個節目，就我剛才跟你講得這個節目，真正的開始排大概就在十天，因為你看我九月二十八號還去做最後一次的採訪，十月份我就趕快要做好那些東西，然後還有服裝也是，等於是查好資料以後，跟做服裝的廠家商量，然後一次一次的往返，我們的服裝到最後，有的服裝到開場前才到，就到這種程度，所以我是認為實際上這個事情能夠做成，第一：我們前輩做了很多積累，第二：就是我們前面做了這麼多的工作，我們在這過程中日本的雅樂社來兩次給我們排練，韓國的呈才研究會的會上也給我們來排節目，就學演了四部對吧，你看是誰的就是誰的，是什麼就是什麼，咱們是中規中矩的一板一板的，咱們不搞創造的。創造的，那是另外一個方向上做的事情。

H：那關於創造的曲目是不是以後就不考慮放進去了？

L：如果我們打雅樂的旗幟的話，我們就不放進去，但是如果我們用雅樂舞——即雅的音樂舞蹈或是用宮廷音樂舞蹈，或者用傳統樂舞的概念，我就可以用不同的方式將其放進去。所以我們會用不同的概念來讓它跟它的“是”一致，因為名實必須相符，名必須符實，就是這樣的概念。所以這個“雅樂舞”的概念，為什麼要用這個概念你就明白了，因為我們不能用雅樂這個概念，而且我們沒有用雅樂的概念對吧，另外就我剛剛講的就是說，別人承認不承認為什麼沒有關係？就是沒有關係，因為就算你複製、你復原還是你當代復原，沒有辦法，歷史永遠是回不去的，歷史的河流不會倒退，然後我們的生命不會倒退，我們回不去，沒有辦法，永遠永遠就無法回到歷史，就算是他從頭到尾，他的子子孫孫跟他學的，也是口傳身授傳下來，傳到這裡也是當代的，所以這些概念當我們搞清了以後，這些東西都不成問題了，只是你怎麼理解，他怎麼理解而已。但是，做學術來講

誰更嚴謹？我們最後要說，我們是堅持兩點，一是我們不把表演藝術的、創造的東西跟恢復的東西攪合在一起，我們也不把旅遊的東西和文化複建的東西攪合在一起，當你一攪合在一起都是沒有出路，那是在不同的線索和方向上去做的事情。另外，我剛才看你的問題裡面問，為什麼用日語的表述？沒有，因為我們這是中日韓雅樂舞學術研討會，我們有三個版本，我們所有的論文都是三個版本。所以為什麼說，日本人韓國人稱我們是真正的國際學術研討會。而且，我們這次拒絕用英文，我們不用英文，因為這是我們亞洲的事情和文化，就是我們是中日韓，我們都要，我們在語言上就是立足我們自己的，雖然我們已經在籌備亞洲的雅樂舞協會，而且我們已經有一個班底，然後三國在那個基礎上我們已經大家有了個共識、大家都已經答應了，所以我們下面就屬於具體的操作，所以你可以感覺到，我們現在實際上是這樣的，我們基本上可以說，我們要有平臺，我們現在要有學者隊伍我們有學者隊伍了，我們要有錢我們有錢了，我們要有空間我們有空間了，所以什麼東西、做什麼事情它有戰略，要有這樣的眼光，所以等到我們這個項目搞過去了，你知道嗎？我們實際上，我們現在壓力拋到誰那裡去了，我們壓力反而拋到領導那裡去了，領導著急了，我給你搞那麼多錢，你最後拿不出來，拿不出來不是我們的，是他領導的，因為他同意、他拍板了呀！你看我們的校長，他等於要向王國平書記交待對不對？這個項目最後成效怎麼樣？成效好了便他們眼光。當然，我們的壓力也很大，面臨的是更艱苦的工作，我們花的是納稅人的錢，我們要對國家的文化必須有所貢獻。自然，我們現在研究的力量和那個基礎還是比較弱的，另外，我們選擇了一個既是好的開題點，但也是一個難點，從音樂角度來講，因為從宋代以後，特別是南宋以後開始有譜，文獻的記載非常的豐富，但是從另外一個角度來講它全是工尺譜對吧？從音樂上來講是工尺，從舞蹈來講是文字譜，而且還不完整怎麼辦？這就是我們的難點也就是我們重點。

H：所以舞譜是有的嗎？

L：有的，有舞譜，但是就是很少，另外一個就是很難，讀起來讓人不知所云，所以就說現在我們就是從兩個，就是屬於攻關吧！

我覺得我們應該是從戰略上考慮。我們是杭師大的攀登工程的第一個專案，而且是非常受到重視的一個項目，而且我相信這個項目，這個項目其實已經產生影響了，我覺得如果下一步能做好的話肯定能產生更大的影響對吧？因為你說一個中國音樂博物館，現在沒有耶，對不對？中國音樂博物館，你想投入五個億，這個部分的建設一定很不錯。

H：我想請教您關於南宋還有哪一些舞譜留著？我對這部分不是很清楚，我以為南宋的舞譜基本上是沒有留下什麼。

L：南宋舞譜是只有片段，但是我們是認為是這樣的，我們不一定就是要完全陷在南宋的框框裡想問題對吧？我們在宋代的範圍內想問題更好一些，因為南宋很多是承接前代的對不對？它本身，它存在這裡才一百多年，它自己的東西又沒有重新的制禮作樂，有時，它沒有記載那它就可能是沿襲嘛，它就可能是沿襲前代嘛，而且它的規模要比前代的小的多，我覺得我們是在宋代的範圍內去考慮問題就更好。而且我已經查到相關歷史文獻，證明南宋的有些舞蹈是對北宋的舞蹈的沿襲了。

H：所以您有打算參考那一份舞譜嗎？

L：那我肯定要參考宋代的吧！宋代的一些文字譜吧！另外，我肯定是要前後吧，前後的東西都得要參照對吧！因為這個東西我們只能去接近，我們不可能完全達到一樣，因為歷史留給我們的就是這樣的對不對？包括那個朱載堉，朱載堉當時搞那個周代的，他搞到最後他還是明代的，那麼我們無論怎麼搞我們搞的還是當代複建的，對不對？但是我可以說是我想去複建那個東西，但是我複建成不成那個東西是另一個問題，那你只能根據歷史的材料，然後去做對吧！那麼，或許我們這一步只要能做成宋代的就行了，我們沒有必要去非得是南宋的對吧！因為它的記載就是它是承繼前面的，如果它的樂志裡面，它有說它有重新製作，就是重新

制禮作樂了，它沒有說那你就只能是說它是一直沿用了，你說是不是？因為如果它的正史沒有記的話，那它就是沒有新的，那就是承傳你做前代的就可以了，因為他只要它記載他有繼續在跳，它只要說它沒有重新作，你就可以，就像乾隆八年頒的那個叫祭孔樂，三十幾部、三十幾的祭祀樂，那祭祀樂就是康熙朝就有，它只有重頒它沒有重制對吧！所以實際上我們就這樣的來理解這個問題。最後補充一個問題，CCTV 文案，是由中央電視臺的編導對我們進行採訪後，由他們做的。那你看看還有沒有其他的問題？

H: 劉老師您可以給我您的聯絡方式或 EMAIL 嗎？有問題的時候我在 EMAIL 給您。

L: 這橫杠是中間的不要下麵的歐。

H: 謝謝您跟我說這麼多，然後我想要中日韓雅樂會議的視頻，然後田老師是讓我問過您的意見。

L: 那個視頻拍的，可能我們只能給你中央電視臺拍的那一個，因為那一個我們可能要準備我們可能要發表的，還有一個是我們三家講好的，如果是我們要那個的話，我們就是必須三家都要同意的，因為我們這是三家的，因為有日本的、有韓國的，對對對，所以說如果是這樣要向外的話，就是必須是我們三家都要共同的同意的，因為我們有一個版權問題。

H: 那如果我論文發表的發表的話，我可以用您的那一小段嗎？

L: 哪一小段？

H: 就是中國的您做的那一部分。

L: 那如果你要的是那一個的話，你們剪輯一個小的片段可以。

H: 就是不要用到日本跟韓國的就可以了嗎？

L: 那你論文的時候需要用到動態東西嗎？

H: 我們在臺灣通常會要求，因為我大學的時候全部都用照片跟錄音檔，然後被提出這個問題。

L: 因為論文發表它只是作為一個輔助，因為過多的那是不一樣的。

H：兩分鐘。

L：可以，沒問題。

H：謝謝，想說跟您告知一下，那我今天就先問到這裡，謝謝您！

受訪者	李榮有教授	
日期	04/04/2011(一)	
時間	15:00 訪問李榮有教授	
地點	李榮有教授家中	
參與計畫	<input checked="" type="checkbox"/> 是 計畫名稱：南宋樂舞研究與中國樂舞體系建設 職稱：專案總負責人 計畫名稱：南宋雅樂舞複建與樂舞一體化的學科建設 職稱：專案總負責人 <input type="checkbox"/> 否	
學術背景	漢代畫像磚專家	
心得	前幾日李教授非常熱情的帶我們去參觀他的收藏，他的收藏非常的豐富。本來李教授很熱情的想要招待我吃中餐，但是我卻因為是假日擠不上公車又攔不到計程車，差點到不了李教授的住所，最後就花錢攔了個黃牛，終於在約定的一小時後到達目的地，真是見識到中國人蜂擁而出的可怕，相較之下臺灣真的可以說是人煙稀少，真的是對李教授很抱歉，也從李教授的訪問中得到很寶貴的資訊。	
影音資料	<input checked="" type="checkbox"/> 錄音 <input type="checkbox"/> 錄影	
備註	已於 2012/7/6 以電子郵件寄回受訪者，經受訪者確認修改。	

照片



李榮有教授除了畫像磚的收藏豐富之外，
憑藉個人之力復原大量的樂器，照片內為其樂器的收藏處。

H：那我從您的專業問起好了，我想這部分的資訊您可以提供我的資訊肯定是很多的，我想知道對於宋代的這樣的音樂的復興，以您的專業，你提供的是主要是哪一方面的幫助？像我看過您的文章，您提過的宋代的不同特徵，比如說像是樂舞文化的新的轉型、延續包容心藝術文化的特徵以即注重雅樂復古的濃鬱，這個部分，那我想知道從這個部分您覺得怎麼樣去著手復原，或者是哪一個部分是可做為很重要的參照點的，因為畢竟您對畫像磚及考古的部份，是您專業的東西。

L：這也是。就是說作為南宋的樂舞的事實，特別是雅樂，那麼它的難度是比較大的，因為南宋這個政府是個流亡政府，他流亡過來之後，雅樂體系是否健全？這其實都是有疑問的。整體上，雖然說“西湖歌舞幾時休”這個名句一直流傳，但是畢竟歌舞是哪個層面的？當然宮廷呢，不可能沒有雅樂，這一點我們要深信不疑的。但是對於它的研究，我想是不能把眼光局限在南宋，要研究南宋那你起碼要把北宋研究的深點，甚至於我上次講，我提出了一個觀點，就是要從漢唐宋這三個時代的總體的研究，這樣才可以把握住這樣的一個歷史時期阿，它的樂舞文化的一個特點，把握了這些之後才有可能，對某一個時期或者某一個方面，做出一個就是說理論上的一個確認，在這樣的情況下，才有可能我們具體的樂舞的複製，要不然把握不了這個東西，你做出來的東西是沒價值的，是不會被學界所承認的，所以說我一直在呼籲他們，不要僅僅關注南宋，但是這個一旦有政府行

為的時候，他們的視野是很窄的，坐落在這裡他們想說南宋在這裡，我把南宋的牌子好像它會有一番的，或者是它就是說對地方的經濟發展、文明建設它有幫助，但是我說學術研究，那你必須拓開這一點，不能僅僅陷在這裡。另外一個呢，我們從這個學術的這個整體的框架佈局，那麼我想呢，一個方面就是，一個重點，就是史料的研究，大量的典籍史料需要我們做進一步的梳理，因為古代的史料往往，一個是零星，再一個也出現有一些矛盾，有些問題的說法不一，這都需要我們這個進一步去做考證，第二個方面就是，考古發現的實物和圖像，那麼就是說我們這一方面的研究也是一個非常重要的，因為它能夠以活生生的東西來證明有什麼，你說大晟鐘那麼有名，但是現在留下來的很少，那麼全世界才有二十多件保留下來，這個時間很短，它還不像你說夏、商、周時期的時間遠，這個時間短但是留下來了。

H：您說的二十多件是指鐘的個體嗎？

L：對。鐘的個體。

H：不是一整架的。

L：一整架的還沒發現。

H：就是零星的。

L：零星的。那麼當然，我們需要從其他的多種資料中，這個圖片呢，是宋代呢，他的畫像磚呢，後來就是宋元的雜劇圖像比較多，真正反映樂舞的極少，這是一個特點，但是應該是有，特別是在一個北宋的時期的資料多，南宋的少，還有這樣一個問題，這樣就是比起其他時代來說，它的難度就是又大了點，所以呢，我就提出了另一個視點，那就是我們現在所提出來的「逆向的復原」，就是活化石，那這個我把它分為兩類：這個一類呢，就是在我們國內，特別以這個杭州周邊——浙江境內以及這個其他地區，還在流傳著的，也有民間流傳說宮廷的樂舞一直在那邊演，一直傳承下來了。

H：比如說是？

L：比如說這裡有個富陽市，它有一個地方有一個叫做古亭樂舞，它那裡一直說這是南宋時期末年的時候，那些宮廷樂人隱居到那個地方去，一直在那裡就流傳下來了這樣一個東西，但是它就是一直保持它那一種高雅的品格，於是不參與民俗活動，只是在逢年過節的時候，這個古亭子呢擺在中間，然後樂隊圍著它演奏。還有一種蕭山樓塔戲十番，不過它那個是晚了一點，據說是明代從一個禦醫，回到家鄉傳播這樣一種形式，就是說類似這些，就是在民間一直以來存活著的這個宮廷樂舞，是作為我們研究的一個物件；同時，我們把國外的，就是流傳於這種韓國、日本的這種唐宋時期傳過去的，他們說在那裡一直保存下來的，也作為活化石的一種研究，這樣呢就是通過這三部分的研究物件，我們來分途的做研究之後，在這個基礎上我們全面的把握南宋時期這個雅樂舞的基本特徵。

H：所以活化石是指民間的樂舞、韓國的樂舞和日本的樂舞這三種是嗎？

L：對。當然我們也可以關注你比如說越南的，周邊的我們都可以去關注的，不過日、韓那邊的，一個是他們對於傳統的東西保護的還是比較好一些，但是他們又有一種這個小國殖民的那樣一種沾沾自喜，原來和他們接觸過一次，就是覺得他們就是送雅樂回家，就是說你中國沒有了，後來就是說我這幾天我寫了一篇文章，我就提出了這個，我就把你做為一部分，你只是其中的一部分，你不要說雅樂都是你回家，回家是一部分，這樣呢就說，我們就可以做到我們自己清楚，讓圈外人也清楚，我們是這樣做的。這樣吧，我這邊有一篇文章，我給你，你參考一下。

H：謝謝。

L：這個當時呢，我是一個草稿，後來我才又把它梳理了一下，但是放在這裡我也沒發表的，還沒發表的。

H：這不是在網路上放了嗎？

L：網路上放的是初稿。因為當時就是要參加會議就是先應付一下，這會議太多了，你看我現在馬上要給他們應付這三個會議的論文，我只能是就是一個提綱。

H：至於畫像磚的部分，那宋元的部分都是以雜劇多，因為我對畫像磚這一塊還很陌生，可以告訴我現在有什麼樣的發現嗎？

L：一個是現在不是出有一套「中國音樂文舞大系」，你看到過沒有，但是這個本子呢，現在已經十多本了，就是一本八開的五百多頁的，我不知道你們那邊有沒有購買。另外呢，就是有一個叫廖奔，它有一個《宋元戲曲文物與民俗》。

H：所以也就是說，相對來說沒有什麼更多的材料，宋朝的宮廷的樂舞復原是很困難了。

L：對。難度大點。

H：所以沒有其他的古物挖掘出來嗎？

L：有，還是有一點，但是它不集中，代表性的東西它不像漢唐時期很豐富這倒是了，資料相對的欠缺。

H：那現有發現的宮廷的文物或是畫像磚有嗎？

L：這個還沒有非常有價值的。因為就是說這個圖像呢，沒有真正說表現出宮廷的樂舞的典型圖像。

H：雖然沒有典型的圖像，但是還是有畫像磚出來就是了。

李：畫像磚就是，比如說它就是一個很小的場面，或者就是像剛才那個就是戲曲的比較多。我這個是漢代的(李教授手指牆上掛著的)，它這個你看就非常的豐富多彩，當然它是樂舞百戲整個都包含在裡面。

L：上次韓國人在這邊一開始就有點口氣滿大，劉青弋跟他們說，真的都不行，後來我提出了兩個問題他們一愣，就覺得不能小看這個杭師大。

H：聽說那時不是因為韓國他們說他們有雙音鐘，所以吵得不可開交嗎？我是聽他們說的。

L：所以我提出了一個綜合的研究方案，我說這樣做了之後呢，起碼來說我們從宏觀上能夠把握一個基本的一個框架，基本點我們把握了之後，然後我們再通過這一些，你比如說是大晟鐘，多少它有依據，我們就可以從新複製編鐘出來，有

了樂器，那麼創作嘛，我們再根據這個當時的背景這些，也有當時的樂律、當時的樂譜來進行復原活動，這樣就是從理論上我們可以說，有這些基本東西，然後又有其他的依據，然後做還是能夠做的，當然這個事情也有人就否定，就是說南宋沒法做，如果只是從一個方面來進行研究的學者，他依然會覺得這沒法做。

H：那我們如果從漢唐宋這樣一直下來，我們是要去梳理它的共性來進行研究嗎？

L：我們可以把握它歷史傳承中，它的這個藝術文化的延續性，可以看到它的基本特徵。

H：所以因為它是延續的所以我們就可以看到基本特徵是吧。

L：對。

H：可是雅樂隔代不相沿襲的，這樣是否會影響研究？

L：所以說有些概念，你怎麼來認識它，不相沿襲只是說，每一個朝代它要重新創作新的雅樂，因為雅樂其中一個功能是祭祀；然後一個是歌頌它本朝的功德，它肯定要新創作呀，是這個意思，但是它的雅樂的基本的體制、創作的的方法以及使用的樂器，基本上是沿襲前朝傳統的，當然也有新的，它充實新的內容，所以說我們不能武斷的理解某句話，往往我們學界就為一句話吵來吵去，說不清，就在於這裡，就像是我們說文革時期辯論，一會兒有人說：「毛主席說：要文鬥不要武鬥。」另外一邊馬上說：「毛主席教導我們說，革命無罪，造反有理。」都是毛主席說的，造反有理我就造你的反了，我就可以造孽，這不都是毛主席說的嗎？所以，我們說客觀的看待歷史，客觀的來分析歷史上的記載，才能全面的認識歷史的面貌，不能因為這麼樣的一句話，那麼我們就不相信，不相信從哪來的，不相信你怎麼知道這是雅樂，這個學問做餘了就不行了。

H：所以雅樂的復興還是有很大的可能是嗎？

L：當然啦。現在說哪個是真的哪個是假的，把真的拿來人們都說是假的，為什麼呢？它已經消逝這麼多年了，所以這個事情呢，我們說只能是根據多種資料，

我們研究得出一個就是說，基本的它把握了這個時代的特點，然後我們依據這個來做創制，我們說恢復那它不可能原貌恢復，但是起碼來說我們把握了它的基本風格的前提下。

H：那雅樂的基本風格該是怎麼樣的呢？

L：這個呢，它是這樣嘛，雅樂首先，你們學音樂史的時候，說西周雅樂它枯燥無味、它緩慢的、白直的，為什麼呢？因為它是雅樂器所決定的，金石之樂只能敲出來緩慢的，它不可能是我們現在華麗多姿的，不可能出現，那麼然後才能根據這個律制，每一個時代首先是定律，它要用什麼律，這個時代的音調特徵基本上是什麼樣的，那麼到宋代就有樂譜了，那麼我們就可以把握的到，所以現在你要瞭解呢，肯定會更多的是聽到的是不好做、做不了。

H：的確。大家說法很分歧，光是雅樂這個概念就很分歧了，再加上做法這肯定更分歧了。那您之前恢復的那些樂器怎麼辦？您不是之前做了一套樂器，你怎麼會有那個想法去做那一套樂器？

L：我做了之後呢，現在就先放著，因為現在重點轉到宋代了嘛。

H：您當初怎麼會想要去做那些樂器呢？

L：我當時就想要做漢代的樂舞的複製。

H：什麼時候開始有這個想法的？

L：我做這個研究時間早了，我在這個就是說做了二十來年了，實際上做這個事情呢，我早就提出來想做漢代的，所以也在運作嘛，我有了點錢我就制點樂器。

H：您是什麼時候開始有想要做漢代樂舞這部分的想法的。

L：應該說是在上世紀的九十年代就產生了這個想法，我在原來工作的地方曾經籌畫過，有人給我投資，包括學校的開發工資，希望投資讓我來做這個專案。

H：原來工作的地方是？

L：河南的南陽師範學院。南陽是漢畫的故鄉，這個就是南陽漢畫的一個拓片，南陽漢畫它在美術學界很引關注，就是說它的大器，魯迅說是深千雄大，魯迅先

生或者說是特別關照，讓所有學界的一群人替他去尋找南陽漢畫的拓片，魯迅他收藏的很多呀！

H：那您在原來的地方有投資，但之後怎麼就沒做了呢？

L：因為我走了嘛。

H：那您之前做到什麼程度了？是僅在計畫後您就被挖腳了嗎？

L：當時就是說音樂系排了幾個節目，比如說盤鼓舞啦什麼的，還有節目，這個演出還滿好的，還去省裡面演出得獎。

H：那可以給我那部分的資料作參考嗎？還是有照片或者是什麼資料嗎？

L：這個資料現在沒有了。

H：當時排了什麼節目呀？

L：像那個七盤舞，就是那個盤鼓舞，漢代呢有那個盤鼓舞，七盤呢，就是地上放七個盤子，還有鼓，站在這個盤上跳舞。

H：所以七盤舞就是盤鼓舞，同樣的嗎？

L：同樣的一種形式。說七盤是說有七個盤子，說盤子是有盤子也有鼓。

H：這個我們學校之前好像曾經也想做過，最後沒做。

L：你們有沒有專門留下來一個團隊。

H：有。我們就是雅樂團。

L：雅樂團是吧，固定的人員。

H：也不能說是完全固定的人員，因為這個團裡面全是自願的學生，但是我們有固定的排練時間。

L：那就是說也是流水席，是吧，畢業就走了，這個就是有一個問題，很麻煩。

H：但是我們又不能成為職業樂團，因為我們的法律有一些規定的，因為我們是學校單位很麻煩，但是如果我們要做成職業樂團，沒有配給的話又留不住人才，所以我們的曲目有的時候會因為新舊交替而有所變化，像我之前是有演唐樂物語的那個節目。

L：你本科也是這個學校畢業的。

H：是阿。

L：你後來工作了沒有？

H：因為我們的學費很貴，所以我是一邊工作一邊念研究所的。

L：就是說一年要多少錢？

H：一年要台幣十六萬，折合人民幣的話大概要三萬二，那就是說還不包括你的生活費。

L：那你現在工作單位在哪裡啊？

H：我現在先把它辭了，我之前有在高中當過音樂老師，之前也在西樂團待過。

L：那你是做什麼的？你是演奏什麼樂器？

H：我是吹長笛的。

L：那你現在的研究方向是什麼呢？

H：我目前暫定的題目是「杭州師範大學的雅樂復興研究」，那事實上，我想知道在二十一世紀這個大環節裡面，為什麼要去恢復雅樂這個活動，以及怎麼去恢復？對他的想法、理解，只是我的範圍比較小，因為擔心做大了難掌握，加上時間有限。

L：那你吹長笛，這個轉型也滿大的。

H：是阿。我在學校還彈古琴，只是又一陣子沒彈了，得再回去熟悉一下，也打了烏茲別克斯坦的手鼓，也學韓國鼓。對於我們傳承方面的問題，一方面我們也是想說在研究時，一方面請教看看杭師大的做法是怎麼樣的，有沒有一些我們可以參考的，但現在杭師大跟我們的情況好像不太一樣，我們是各個朝代都做一些，田教授因為是政府的案子，所以有時間的壓力，但是我們是沒有什麼時間上的壓力，而且是周老師一個人搞出來的，他就弄一弄然後扔給學生，然後學生就去做，是不太相同的情況。

L：這個呢，壓力是要大一點，一個是存在這麼一些困難，再加上投資這麼大，

要做出來要先讓別人認可就是這樣。

H：好像大家比較關注的是真偽問題是吧，因為我聽很多教授他們談起來，似乎是關注真偽問題要多一些。

L：對。

H：但我們也不可能把古人挖起來問呀。

L：所以呢，應該說我們的研究都沒有從宏觀上來著眼，就我這篇文章應該說就是把這個工作呢，我把它鋪開了，那麼誰來再說起我們這個事情，問：「你們有什麼依據嗎？」就是這個，就拿出我這篇文章，就是依據，我就可以把妳其他人給駁倒，我是做了全方位考察的、研究的，我做出了研究之後，我才來制這個雅樂。

H：我想再問您當時在河南做的那個事情，您當初怎麼會想做呢？

L：因為研究嘛，研究了之後我們就要這個最大化它的影響嘛，我們研究了之後，然後在這個基礎上，我們再來能夠把握住它的基本的，然後我們再來創作與復原，它是有意義的嘛，因為學術的目的是為了應用嘛，所以要讓更多的人瞭解傳統文化，而再現這個樂舞呢，它是最直觀而且又具影響力的方法。那麼以後還可以聯繫好嗎？你有什麼問題可以通過電子郵件來聯繫。

H：謝謝您阿，就等您這句話了，您也給了我很多的想法，看來我的碩士論文有希望了。

L：學術研究阿，它必須處於一個廣的視角來介入才能夠把握，因為國內也有一些研究生來我這裡，就是他的導師從一開始就給一個點，你就過去，但是該怎麼做，那學生不知道該怎麼樣下手，然後我跟他聊一下，他就說：「原來是這樣啊。」他就有題目可以做了。

H：我光看您的書籍對於邏輯的書裡真是漂亮極了，真的很厲害，光是看那個目錄就覺得很不一樣，條理分明啊。

L：謝謝你的褒獎。那就這樣吧，晚上我不能留你吃飯，我的事情壓在上頭，我

要開始三篇文章，所以我說中午的時候你要來，我們一起吃飯，吃飯的時間給你聊。

H：我中午搭不上車啊。

受訪者	徐君躍老師	
日期	2011/04/05	
時間	15:00	
地點	西湖琴社	
參與計畫	<input type="checkbox"/> 是 計畫名稱_____ 職務_____ <input checked="" type="checkbox"/> 否	
學術背景	浙派古琴家	
影音資料	<input type="checkbox"/> 錄音 <input type="checkbox"/> 錄影	
備註	參與 2009 年杭州師範大學音樂學院於玉皇山所舉辦的中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會，演出曲目：琴箏合奏《瀟湘水雲》	
心得	<p>徐君躍老師是趙建莉老師幫我聯絡上的。我聽說他是浙派的古琴的傳人。同時跟徐君躍老師父親學習的琴家徐曉英，也參與 2009 年中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會的演出，演出曲目：吟頌《大同頌》。</p> <p>徐君躍老師希望就是以聊天的形式，所以並沒有讓我錄音，我們一邊喝茶我一邊問他我想知道的問題。從他回答問題的方式感覺上，他只是被邀請去參加演出他對於此計畫並不清楚。</p>	

Q1 由於何種原因參加第一次中日韓雅樂會議的演出

A1 因為學校通知我。

Q2 您知道雅樂復興計畫一事嗎?

A2 不清楚

Q3 可以請您談談您演出的曲目嗎?曲子是您選擇的嗎?

A3 曲子是盛秧教授選擇的，我只是彈瀟湘水雲的前半段，從開頭的泛音到引子之後的第一段。

Q4 您可以跟我談談在此樂曲中使用何種元素嗎?

A4 就瀟湘水雲的前半段，從開頭的泛音到引子之後的第一段，還有古箏的滿江紅，另外還有絳州鼓樂，大概就是這樣。用傳統的東西拼湊出來的。

Q5 還有一些關於這一部分相關的資訊可以透漏的嗎?

A5 其實演完之後過了兩三天，他們還有請我去錄音。

Q6 錄了那些曲目?

A6 我不太記得了，就姜白石能唱的。可以去看中央台，就是 CCTV 第三套，就是戲曲頻道。

Q7 是琴歌嗎?

A7 恩。

Q8 那曲子是誰選的?他給您的是什麼樂譜?

A8 鄭祖襄教授。他給我的是減譜。

Q9 那您要如何演奏呢?沒有指法。

A9 琴彈久了，大概摸一下就會知道怎麼彈了。

(由於實在無法進一步的問到關計畫的相關內容，因此便問了一些關於浙派的相關問題，也跟之後來到的幾個古琴學員簡單說明台灣的古琴學習狀況。)

Q10 以下是純屬於我個人的興趣，就我所知每個古琴流派都有不同的風格，您能為我介紹浙派的古琴的風格麼?

A10 浙派，就是我爺爺這一派，特點是出音乾淨、不拖泥帶水，另外還有節奏緊湊、指法圓潤、手法細膩的特點。

接著浙江大學琴會的陸寶森來到西湖琴社，(之後 2011/4/11 得知原來當天是西湖琴社的雅集。)接著大家就繼續聊天泡茶，陸寶森也問了我一些在台灣的古琴的情況，包括古琴的購買以及學習狀況。

Q11 古琴是何時進入學校教育體制的呢?

A11 我爺爺民國 57 年去中央音樂學院講學，大概就是那個時候吧，那時還有姚炳炎、吳景略都有被邀請去講學。姚炳炎家就在馬路邊，他就每天彈琴。主要還是查阜西做了領導吧，才開始推廣的，他之前在航空公司上班呢。

Q12 現在在琴社古琴的學習方法是不是跟過去很不同呢?

A12 是的，以前都是口傳心授，他怎麼彈你就看他怎麼彈然後跟著他彈，現在主要就是基礎練習比較重視，用西方的理論，用的樂譜就是上面是指法譜下面是五線譜或減譜作對照的。

(之後又聊到弦的材質，徐君躍老師認為鋼絃是一種進步，因為絲絃在舞臺上發不太出聲音，有時候聲音還會被擦絃聲蓋過，而且表演的時候彈不出強弱。但是我表示比較喜歡絲絃，因為在跪指時比較不痛。然後又天南地北的聊了一下，我便先行告辭了，也在西湖琴社跟徐君躍老師照了張像。因為他似乎不清楚整個計畫，對於雅樂的想法此一問題也沒有回應。)

受訪者	楊九華教授
日期	04/05/2011(二)
時間	19:00
地點	楊九華教授的辦公室
參與計畫	<input checked="" type="checkbox"/> 是 計畫名稱：南宋樂舞研究與中國樂舞體系建設 職稱：主要成員 計畫名稱：南宋雅樂舞復建與樂舞一體化的學科建設 職稱：主要成員 <input type="checkbox"/> 否
學術背景	現任杭州師範大學音樂學院副院長 柯農音樂學院小提琴博士 曾任江西師範大學做講師、副教授、副院長
影音資料	<input checked="" type="checkbox"/> 錄音 <input checked="" type="checkbox"/> 錄影(由於攝影機 HDD 已滿，未能全程攝影及攝像)
心得	<p>在訪問之前已事先電話連絡楊教授並跟他說明要訪問的問題。另外也很感謝楊九華老師在清明連假的時候得知我時間匆促，所以專程在晚間回到學校接受我的採訪，並且在採訪過程中讓我可以攝影、錄音，但是由於攝影機的 HDD 滿了，未能全程攝影及攝像，主要還是藉由錄音的方式，楊九華老師是個很親切的人，在訪問的過程中充滿笑聲，他豐富的肢體動作與表達方式令我印象深刻，採訪的尾聲田老師的研究生鐘純也來了。在楊九華老師建議與引薦之下，很幸運的我去可以去訪問洛地老師，楊九華老師很熱心的幫我打了電話，擔心我找不到路讓鐘純陪我去找洛地老師，真的非常感謝他的</p>

	幫忙與照顧。
備註	<ul style="list-style-type: none"> ● 楊九華老師在接受我訪問結束後還送我他的著作《華格納樂劇〈尼伯龍根的指環〉思想寓意研究》 ● 符號解釋 <p>H 為發問者謝景緣。Y 為受訪者楊九華教授。</p> <p>此訪問稿已於 2012/7/6 以電郵方式寄回受訪者。</p>

H：您可不可以先跟我介紹一下您的背景？我是稍微聽了同學們說了一下，但是還不敢很確定。

Y：可以，我的學習背景，大學畢業之後，江西師範大學做老師，後來做副院長、教授，最後就去在德國柯農音樂學院學小提琴，到那邊拿了一個碩士學位，然後又回國，回國以後還是到江西師範大學，在那個之後就是副教授、教授、副院長，2001 年去上海音樂學院讀博士，2003 年又去柯農音樂學院做高訪，同時做這個畢業論文，就是博士論文，2004 年讀完博士，讀完博士就來這邊，來到杭州師範大學。

H：那以您這樣的背景，您看待雅樂復原及現代這個部分您有什麼想法？

Y：對於雅樂復原我開始想了很多，首先我要想著問題，我們這個時代復原宋代的這個雅樂，首先我們要給他一個問號，對不對，因為宋代的這個，你們是復原宋代是不是？我們是復原南宋的雅樂，當時我們在談論的時候，我就在想，因為南宋就是像歐洲的中世紀時代那個時期，那們我們要復原那個近一千年前、九百多年的文化，我沒有把握，為什麼？我在想當時歐洲格利高利聖詠(我們譯作葛利果聖歌)，它有比較完備的記譜法，它那時期已經有線譜的出生了，那麼我們中國是什麼譜子呢？當然有，是古琴譜，但是因為南宋是北宋遷過來的，它是一個逃到這裡來的，他的宮廷文化已經淹沒了，他在這裡從新建都，那麼他的樂師呢？

H：恩，的確是。

Y：他的樂師呢？實際上，他逃來之出他不可能帶來大批的樂師過來，不可能的，那我們現在想像，那個時期的音樂，可能很繁盛，但是真正的雅樂是怎們樣的我也不知道，我是不知道，因為我不是學中國音樂史的，所以我不知道，我就打一個問號，我們要復原那個時間怎們樣去復原？那個時期雅樂是怎們樣子的？還有一個那個時期的雅樂是不是世俗性的東西更濃、更多？我認為有可能，因為它從北方到南方，沒有帶大批的樂工，沒有完備的宮廷設施，在建國之初，它肯定先考慮的不是音樂，我想不是音樂。

H：有道理。

Y：因為人們享受精神一定要物質基礎之後的才享受，政權鞏固之後才享受，後來建立起的音樂是個怎們樣的景象，我在想可能世俗性的東西更多，那們我們要恢復宮廷要先看看當時的世俗是怎麼樣子的，宋代的那時的建築也都是沒有留存下來，因為他的建築都是一些非常簡陋的建築，他的宮廷雅樂我不可想像，我不知道是怎麼樣子的。所以現在我們談復原首先我還是有個問號，我們怎麼樣來復原？

H：恩。這真是...

Y：首先，復原宋代的音樂，宋代的音樂是怎麼樣的，當然有一些樂譜，這些樂譜是不是後人打的譜子，對不對，後人打的譜子，還有樂器，我們現在復原的樂器是不是就是當時的真正的樂器的 copy，就是我也不知道，我有很多的疑問在這裡，我們要做這個事首先把文獻弄好，在文獻還沒有弄好之前，我們搞出來的東西可能是偽的。把文獻弄好了以後，再去做實質的東西可能更好，我就覺得現在在做這個是有一些、有一點點就是急了一點，基礎還不夠牢，我們想做的現在都還沒有研究完就馬上就要上了，應該要有基礎，我覺得要先把前期的東西做完以後，樂譜、複製樂器、複製演出場所。

H：演出場所也是個問題？

Y：因為要復原這個雅樂，雅樂是在宮廷，不是俗樂，它不是俗樂。

H：之前我們不是要建立一個南宋的園區，那個舞臺已經設計好了不是？

Y：我是說，現代的設計是不是那麼一回事。那是現代設計的。第一次出現的八音閣就是按造現代理念設計的。

H：是，它真的是非常有特點。

Y：我對這個是要打個問號，我並不反對，因為我們任何事都一定要做，不做，永遠做不成，但是怎麼做，這裡頭很多方式。

H：那關於演出場所的設計是誰設計的您知道嗎？

Y：當時找的是一個美國的設計師，有一個樣本，不在我這裡，有一個設計圖，所有的設計圖都有的，以前是放在我們的圖書館的一樓展示，是展示看可不可以依照這個樣版做。

H：就是那個大版子嗎？

Y：對，就是那個版。

H：所以當初找美國的設計師是？

Y：招標。世界範圍內招標的。我們國內也好幾個，但是沒有中標，招標的。

H：當時是誰去處理這件事的。

Y：這是學校，因為招標不是我們學校定的，是我們大校和杭州市政府去招標的。

H：所以肯定舞臺是按照設計人的理念了吧。

Y：這裡頭當然是按照現代的方式，所以說，你要是復原的話，那就是要復原原先的，還是就是拿現在的東西去演繹過去的東西，好比說，像是現代人演巴赫(台灣譯作巴哈)的作品一樣，你是用巴羅克的樂器去演奏巴赫的作品，還是用現代的樂器去演奏巴赫的作品，用爵士樂來演示巴赫的作品(楊教授當場哼了一段)。

H：還加即興。

Y：對，即興，我在想他可能是這樣子，那東西。(我們兩個都因為楊老師哼的那一段爵士版的巴哈作品笑個不停)，但是我並不反對這個事，這個事是好的，是

好事，但是怎們樣做可以考究的。

H：所以關於音樂的部分現在是誰在負責的呢？

Y：音樂部分這個是...

H：複製。

Y：複製，我們有一個專門有一個音樂博物館，是喬老師。

H：樂器的部分我還算清楚，那關於音樂本身的部分呢？

Y：音樂本身的部分還不曉得。

H：還不曉得？還不知道打算怎麼弄，是這樣嗎？

Y：不知道。我覺得先弄文獻，因為現在有一個班子，是田院長在組閣這些東西，這件事是他做的，我沒有更多的參與，因為我在管教學，沒有那麼多時間，我是研究生教學跟本科教學，不然這個學校就不好運作了，教學很多很多事，還要上課，我還有很多課要上。

H：那關於教學部分有沒有什麼想法，要把雅樂納入在什麼教學體系裏面去運轉的？

Y：現在還沒有。但我想肯定會納入進來的。首先，有兩個方面去納入，等這個博物館建成之後，我們就相關的學科，肯定要從本科開始，本定要建立雅樂的專業，或是怎麼樣。再一個，研究生要進入學習，研究生一定要設這個專業。因為這是一個特質、一個有特點，在我們學校是一個比較有特徵的專業，因為現在還不成熟，要有一套體系之後才能慢慢建立。

H：所以現在是體系還不成形就是了。

Y：對，我像想是這樣子的。如果有一個完備的，比如說你有教本，你要開相關的音樂你要有教材，你要他們學什麼東西？是學樂還是學舞？現在沒有相關東西，你給他學什麼？

H：我之前在大看板說你要辦一個相關樂舞的講座，那這個樂跟舞的部分呢？

Y：在什麼地方看到。

H：我經過那個實驗樓出來看到。

Y：那跟這個無關的，那個是樂舞論壇，樂舞論壇是他們學生舉辦的樂舞論壇裏頭有很多小專題，並不是講樂舞，並不是講古代樂舞，就是它取的一個名字，音樂和舞蹈的論壇，並不是古樂舞，和古舞蹈。

H：我想說樂舞是一個概念嗎？

Y：不不不，是音樂和舞蹈的論壇，叫我們每一個老師去舉辦一些論壇。

H：在現代恢復雅樂本身有一個什麼樣的實質意義在？您覺得。

Y：恢復雅樂首先是，杭州市南宋時期的一個國都，那們恢復雅樂是一個文化的恢復，一種古文化的傳承，這是一個意義；再一個，對於後代也是教育，比如說那個時期的音樂文化是怎麼樣的，我們作為音樂學院有這個責任和有這個義務，告訴我們當下的人，那個時代的音樂是怎樣的，那個時代的舞蹈、樂舞是怎麼樣子的，對不對，不然這個就空白了，中國文化那麼多，作為杭州__一個載體，我們應該把這個文化呈現給世人，我覺得這是非常有意義的，這是非常有意義的，不然總是講南宋文化，那麼音樂的這一部分也應該，不管世俗樂、不管是雅樂，都應該把它傳承。

H：那您怎麼看待雅樂與西樂的平衡關係呢？

Y：你是說對我們學校是嗎？

H：當然您也可以再擴大。

Y：實際上是，現在社會交融的多了，就像一個村莊一樣，比如說我今天在杭州，明天我可能就可以在德國、在歐洲，很快，這種資訊交流非常頻繁，我覺得西方文化好的我們也可以博覽使用，我們曾經的文化，我們把它挖掘出來，如果是非常悅耳的，讓人們賞心悅目的，也是文化的精隨，我們為什麼不能傳承給西方人呢？都是一樣的。

H：就是互相交流。

Y：恩，兩種文化完全不一樣，我覺得沒有好壞之分，也沒有優劣之分，只有特質，只有不同特質之別。

H：所以您對於那一次雅樂會議還有一些印象嗎？

Y：大概有一點印象。

H：您對那一次雅樂會有沒有什麼樣的感覺？

Y：我覺得上次那一次雅樂舞，弄得還是不錯的，但是我就不知道，比如說我們請來的韓國的演藝者和日本的演藝者，那個是不是我們的文化，

H：還是有一個疑問是吧

Y：那畢竟也是好幾千年前的東西了，它在大韓民國、在日本國他肯定也要變異異了，那根肯定是我們的，但是不是變異過，我不知道，因為什麼呢？我就一定要看到，就跟樂譜一樣的，像歐洲研究本體的東西就一定要把樂譜呈現出來，樂器來出來，我們奏，就是這個音響，古樂舞可以，你把舞譜拿出來。

H：所以現在在這一方面是很缺乏還是正在著手已經有一些資料了呢？

Y：對阿，首先就是資料，資料能說明一切，因為我們中國的文字資料是博大精深的，我想應該可以從文獻資料中透露出一些資訊，可能可以找出來，當然有舞譜更好，有樂器的圖片就更好了，當然有一些。

H：我記得陳暘樂書好像有一些圖片，那這部分好像喬老師正在復原。

Y：是，是有些圖片，我也知道，但是，我要看到真正的東西。

H：要看到實物就是了，

Y：實物是不是跟古書記載吻合，對不對，當然這個東西，現代人去做可能會按造現代人的理念，但是你把它做出來總是一種發明，不然只留存在紙上，沒有人去做，第一次做，第一次嘗試，也許第一次嘗試失敗的，但是第二次、第三次、第四次之後呢，可能不斷的嘗試，就會更接近那個時期的音樂或者樂器或者樂

舞，H：所以我們在復原是要~~~，

Y：理性的看待，要理性的看待，不能感性，不能太隨意，因為這個一定要，對古人的文化你要把他複製下來，你一定要不能隨意，像做房子多少水泥多少比例一定是不能隨意，不然是會塌掉的。

H：所以我們要把著眼點放在她的創造性價值還是學術性價值還是哪一個部份呢，你覺得得比較好？

Y：我覺得應該復原它的本身，也不要具有創造性，創造性可能就是他多了一根弦，更具有原汁原味我覺得更有意義，那怕是現代人不去關注它，那怕就是個陽春白雪，我就是要那個陽春白雪，因為畢竟那個是文化，我要看到那個古東西，這是個水杯，這個是現代的，但是我要的就是個古東西，雖然都是盛水的，但是我就是要看到個古東西，

H：所以真實性很重要就是

Y：對，真實性很重要。

H：那您怎麼會建議我去訪問洛地先生呢？

Y：因為它是真正有學養的人，對於文化，他是一個真正的國學大師。

H：我沒有想到我能去訪問他呀？

Y：你去沒去呢？

H：因為我沒他的聯絡方式，也不認識他。

Y：不認識是吧，你想去不去？

H：我想去，但是我不知道時間上他能不能跟我搭不搭的上？

Y：你明天要走是吧？

H：是的，我明天要訪問王震教授，但不會一整個下午。

Y：洛地，這是個八十多歲人，這是洛秦的爸爸。

H：是的，我知道洛秦。

Y：妳非常想去是吧。

H：是，我真是非常想去。

Y：我問一下他。(接著拿起電話開始撥打。)

H：(我愣了一下)您真是太厲害了。

(接著楊九華教授就提到我訪問以及希望洛先生來杭州師範大學音樂系研究生講課的事)

(此時鐘純進來楊老師的辦公室)

Y：我把聯絡方式給你，他是很有學問的。

H：我要回去好好準備一下了。

Y：妳不要怕。跟我一樣矮矮的個子。(或許是發現了我的緊繃，開了個玩笑，我們也真的笑得合不攏嘴)

(接下來又是一陣閒聊。攝影機 HDD 滿了。然後，楊九華教授就將落地先生的聯絡方式遞給我，我道過謝。)

Y：他是浙江省文化藝術研究會的研究員，你去找一下他肯定會有你想要的結果。

(說著，楊九華教授讓鐘純陪我去。)

(接著又是一段閒聊，我便問何謂高訪，原來是指高級訪問學者。楊九華教授便問我台灣的研究所的情況，也問我有沒有推翻之前訪問的其他人的看法，也順便問了我關於訪問的狀況，隨即結束今天的訪談，各自返回住所。)

受訪者	田耀農教授
日期	04/06/2011(三)
時間	8:50
地點	院長室
參與計畫	<input checked="" type="checkbox"/> 是 計畫名稱：南宋樂舞研究與中國樂舞體系建設 職稱：項目總負責人 計畫名稱：南宋雅樂舞復建與樂舞一體化的學科建設 職稱：項目總負責人 <input type="checkbox"/> 否
學術背景	現為杭州師範大學音樂學院院長
心得	今天是要回台灣的日子，依照約定我再次前來請田老師再次接受我的訪談，田老師對於我的研究進度表是關心。
影音資料	<input checked="" type="checkbox"/> 錄音 <input type="checkbox"/> 錄影
備註	H 為發問者謝景緣。T 為受訪者田耀農教授。 此訪問稿已於 2012/7/6 以電郵方式寄回受訪者。

T：很多學者們對雅樂的復建呢，是懷疑的或是擔憂的這種態度，而這種態度主要是有了這麼長的歷史的間隔，並且看到的也只是一些文獻的一些紀載，聽不到錄音看不到錄影，這當然也是不可能知道錄音也不可能看到錄影的，於是就出現了問題，那這裡面呢，我上次跟你談過的一個問題就是這方面的擔心雖然是可

註解 [W44]: 學者們對於此事件的態度

以理解的，但是實際上是沒有很大的必要，爲什麼這樣講呢？那現在包括周純一老師也在說，這個真的假的看在哪個層面提出這個問題。周純一老師說它是假的，因爲現在沒有皇帝了，對不對，那他現在不見了，就是那它的形式改變了，他是特定時期、脈絡的東西，他主要就是形式和功能的這個東西，那實際上現在你看，他所給我們的只是一個形式，充其量那也是形式，那現在倒不只是形式問題了，內容大家都不說了，大家都知道內容是假的，這不用懷疑，沒有這個真實的祭祀、儀式功能是沒有了，大家也不懷疑這一點，大家懷疑的是形式是不是真的，周老師只回答內容是假的，那形式是不是真的，那現在形式是不是真的也有問題，現在我們只談這一個，不能回避這一點，那形式到底是真是假，首先就是說，沒有辦法說他是假，就是提出批評的那充其量也只是懷疑而已，爲什麼？因爲他也不知道真的是怎麼樣。

(張建化進來請田教授簽章)。

(我和研究生聊到，我目前訪問到的老師都是持肯定的態度，接著田院長又繼續說了)。

意義上是肯定的，從價值上面，大家覺得應該做，但是做出來的結果會是怎麼樣？這是大家比較關心的，它的音樂是怎麼樣？他的舞蹈是怎麼樣？這是我們比較關心的，真和假的問題其實倒不是周老師所講的，內容的真和假大家不再去爭論，就是形式的真和假，我是先邁了左腳還是先邁了右腳，我是 sol mi do 還是 mi do sol，這裡面就立刻有問題了，但是儘管是這樣，我們如果從詭辯的角度，詭辯當然是沒有依據，從詭辯論說，我們說不出它的真是什麼，說不出那個真就不能證明這個假，但是我們搞學問，我們不能建立在辯論上，所以他也搏部導彈他也立不住，那現在我們來思考，就是我跟你說的這件事情，現在我們所說的形式的，就姑且說音樂吧，我們不談舞蹈，當然要談舞蹈也可以，因爲音樂和舞蹈必須結合在一起，談音樂我們比較好理解，那我們所說的音樂，我們現在所說的音樂和宋代的音樂是不是同一個概念，我們所說的音樂是不是就是西方人所說的

註解 [W45]: Music 也就是現在的音樂一詞的概念是西方的音樂概念，而中國的音樂概念？

music，那就是說音樂和 music 是不是可以畫等號的？那我們現在正在談的音樂，我們現在正在談的雅樂裡面的音樂，就是我們現在所理解的 music 嗎？就是西方人所說的音樂 music 嗎？其實不，我們中國人的音樂只少不等於 music，中國的音樂不等於西方的 music，那中國的音樂到底是什麼？中國的音樂我們現在自己沒有辦法用一種話語把他表述的很清楚，因為我們已經被洗過腦了，腦子已經被西方音樂洗過了，那麼洗過腦的音樂觀念，也就是說我們現在的音樂觀念就等於 music 了，終於等於 music 了，對吧

所以我們現在所認證的宋的音樂的形制的真假問題，這個音樂就真的是 music 這個音樂了，那現在所說的 music 這個音樂，那我們講，我們關心的是旋律進行，那們是 do 後面接著 re，re 後面接著 mi，do 是一拍半 mi 是半拍，是怎們樣的一個節拍的結構，是怎麼樣的進行的速度，關鍵是這一個，如果我們拿不出一個確鑿的證據，來說明你們是這個，那這個音樂我們就有可能懷疑，你拿不出確鑿的證據是宋代的，你拿不出樂譜出來，那是說你是宋代音樂，那你為什麼說 sol 後面是 mi，mi 後面是 do 呢？你為什麼這樣說呢？那我們知道，這個觀念是西方音樂的觀念，是 music 的觀念，那現在我們回到我們中國的音樂，我們的雅樂自身，那我們中國的古人阿，對我們行為的記載是非常詳細的，他什麼時候左手什麼時候右手，這個音的高度到底是怎麼樣的，這個標準音的記載，那一個國家有我們記載的這麼詳細，那這們難記的事情，就是樂律的部分，這麼難記的事情在沒有錄音的時候，他都可以記載的這麼精確，以至於我們要恢復當時的標準音是一點困難也沒有，哪個國家能夠做得到？哪個民族能夠做得到？做不到的，那也就是說，我們這個歷史的記載阿，是非常精細的，很全面的，但是話說回來，你既然能夠記載這麼全面這麼精細的部分，那為什麼你不能夠把這一個，我們現在所說的旋律阿、節奏啊、速度阿，你為什麼不把這些東西也記載下來呢？如果你現在也記載下來，那們我們一點問題也沒有了，對吧，可是他沒有記載下來，為什麼不記載？那我們說，沒有記譜法，中國人沒有發明這一個，類似這一個五線譜或

註解 [W46]: 宋代音樂的真假問題在旋法問題上

註解 [W47]: 優勢:古書上的記載詳細

註解 [W48]: 中國記譜法與西方記譜法的不同，造成還原上的障礙，中國記譜法重視標準音的記載，而忽視旋律、節奏、速度的記載。我認為，這正是還原的一個重點，很多樂種到現在還是只記骨幹音，這是否意味著當時的人因為口傳心授的關係，所以將功夫留著進行教學這樣的機製造成一整個中國的樂譜系統就是只記重點不記小腔，而最重要的腔就是要學習的重點部分，因此在還原上這部分正式爭議的地方，而也因次有多種還原的可能。這就跟王同教授說的契合了，(參考王同教授所舉的例子)

是簡譜這一類型的記譜法，如果有這個記譜法，告訴你一分鐘多少拍，那這問題都沒有了，那全部都沒有了，那這個觀念畢竟是西方 music 的觀念，恰巧我們現在非常重要的這個東西，就是這個旋律、節奏、速度，這是我們 music 認為非常關鍵的部分，恰巧這是我們古代中國認為不重要的，沒有必要記這個東西，那他認為什麼是重要的？他首先是標準音是非常重要的，這個重要，我這個黃鐘的高度是多少，這個他是非常在意的，黃鐘的音高訂好後，那我這個整個這一段、一整個音樂的調高，就是宮調，那他又是非常在意了，你在什麼高度上這個旋律線展開，旋律現他倒是忽視的，他不認為這個很重要，他很重要的就是旋律現在什麼樣一個的調高(就是宮調位置)上去進行，他非常在意這個，畢竟記載非常詳細，就是他的宮調。

註解 [W49]: 中國的記譜法造成還原的不易。

第三個就是他這個音色問題，是用什麼樂器把這個聲音發出來的，很重要。

我問：那現在樂器的復原就是都讓喬老師他們去負責是吧。

註解 [W50]: 還原的要件，像黃鐘的音高、樂器音色，歌詞與旋律與雅樂還原的關係。

T：對阿，這個樂器也很重要，由什麼樂器發出什麼音色現在是正在嘗試的，那個我們中國人非常注重這個音色，所以雅樂中它一直強調金石，就是鐘磬這是主要音色，並且金石之聲到了宋代，在俗樂裡面金石之聲已經退位了，變成絲竹了，對不對，但是雅樂裡面它是金石，就是鐘和磬的這個，這是主要音色，它很重要，它一聽這個就知道是雅樂了，如果不是這樣，沒有金石之聲，變成絲竹了，但肯定是俗樂，那我們所講，它所關注的是律高，就是黃鐘，它所關注的是調高，就是調高，它所關注的就是音色，那也就是樂器，它關注的是這一個。只要這個東西訂下來，至於旋律呢，它認為是可變的，為什麼旋律是可變的呢，因為這個旋律往往是個歌詞的，所以宋詞是要有歌唱的，那歌唱裡面它會隨著語言的、調質的變化，它相應做一些旋律的變化，但是旋律的變化又在特定的標準音的約束下，又在特定的宮調的約束下，又是特定的樂器的演奏下，它被約束住了，它不會有大的問題出來，就變成了它所不在意的就是我所謂的旋律和節奏，擁有這個旋律和節奏它用歌詞來限定它，那這個歌詞本身是有旋律有節奏的，比如說它是

四字一句的，四字一句這個節奏是固定的，對不對，它四字一句本身是有節奏，那你不按照著個節奏來，你實踐你沒辦法去做的。

H：怎麼說呢？這個部分可以請你舉例嗎？

T：四字一句，你仔細看我們所有的祭祀的雅樂不都是四字一句的嗎？類似於詩經的這樣的記述，它不是樂府的，不是五個字一句的，它也不是唐詩七個字一句的，它是四字一句的，它只有更早的歷史淵源，那我們現在的各種祭文也好，用的也是四個字一句四個字一句的，那這個四個字一句的節奏，的節拍體系，它是不會變的，那也就是說，它有一個基本的單位，都按照這們來，他這有時候它改朝換代的時候歌詞都要從新寫過，它不會用前朝的歌詞都要從新寫過，這是從新制樂的問題，那歌詞變了旋律也會出現相應的變化，那怎麼會把前朝的歌詞，前朝的歌詞都不要了，那為什麼要記前朝的旋律，沒有必要嘛，那我們說它改朝換代它從新製作雅樂，從新製作雅樂它到底從新製作了什麼東西？無非也不過就是把歌詞換掉了，它樂器也沒有換，也把標準因換掉了，原來黃鐘是小字一組 c 現在是小字一組 b 了，這對古人來說都很重要，對我們來說，你用首調的，你是用 c 調還是降 b 調，一切差不多嘛，但是古人認為這個不行，這個相差半個音，那就是不可忍受的，這是觀念的問題，這對 music 的理解的問題，那就是我們古人並不在意旋律本身，有了這個歌詞，有了這個歌詞的節奏，這個歌詞它本身是有調質的旋律，你看它自然旋律就來了，那我們的樂器基本上就可以進行它的演奏了。

H：那教授您覺得我是不是還引用楊老師他們的看法？因為我當初去訪問他的時候，他說他對這件事情並不是很懂，他畢竟不是搞雅樂的，他只是發表他的看法。

T：你可以將他的言論忠實地發表出來，這見仁見智。

H：恩，我是想說這樣是不是不太好啊？他一開始就跟我說他其實不是很懂雅樂的。那關於舞臺設計的那一部分我也可以放進論文裡嗎？我那時候是聽楊老師說，那是請一個美國人設計的，但是我們有給他範本。

T：對，這個舞臺沒什麼設計，你看他有什麼設計嗎？哪沒什麼設計。

這個舞臺設計實際上是，中間有一個小欄杆的那個，這一個實際上是韓國啦、日本啦，他的雅樂表演也都是用這個方式，這個方式實際上是唐代的舞臺，這在這一個敦煌樂舞上面都畫了壁畫了，這一個主要是劉青弋設計的，他主要的依據也就是敦煌壁畫的，那這個敦煌壁畫是唐代設計出來的，唐宋年代比較靠近嘛。

H：我就看那個舞臺覺得....很像...。

T：這個台中台，實際上你仔細分析，他不能夠算雅樂的，應該要說這個台中台，更算是側重的是宴樂，所以是宴樂的表演的場所，他不算是祭典，如果要是祭點中間要有個台中台，那主祭人要在什麼地方？被祭的屍的位置又在什麼地方？這個就不好安排了嘛，這實際上是個宴樂的表演得場所。

我要說的就是：我們現在，用現代被西方洗過腦的人的這些人觀念，用 music 去解讀中國宋代的雅樂，用現代的 music 去理解這一個、去考證這一個或是去理解這一個，那你很難說能夠得到一個精確的結果，因為他們的出發點，他們的觀念是不一致的，那我們得不出結論，那我們要說的是，我們把它的這個絕對音高，標準音就是，我們把他的宮調複製出來，我們把他的歌詞，他辭有記載的，那你說裡面有沒有旋律，有沒有節奏，我們說是有的，那有什麼節奏？然說我們現在還看不出宋代的確鑿的樂譜，因為他沒有記出樂譜來的，但是呢，其他的方面是記了，因為宋代在有確鑿的樂譜，姜白石的這些樂譜裡面，宋代的一些琴曲裡面，這是有樂譜的阿，另外呢，宋代雖然沒有，但是明代是有的，儘管得了一個元的，原地也有一點支零片角，那我們說他用同樣的樂器，所以是一樣的，他個歌詞的結構——四個字一句的結構也是一樣的，那它在明代、元代，它不一樣的是什麼？不一樣的是標準音不一樣、宮調不一樣，那我們把它的宮調、標準音轉換成宋代的，那麼再根據它的歌詞和它的歌詞的自然語調上面，有差別的地方，我們把它調整過來，難道我們還不可以說就是宋代的嗎？對不對？那我們按照西方現代的 music 來說，我們很難對不對，但是我們按照中國雅樂的這個觀念，那我們就可以確定就是這個，用西方的觀念說明不了我們的雅樂，我要想說就是這個，這個

我們彼此話語之間有誤會了，他們用這樣的理解想去考證，或是想說明這個，這種思維方式不對吧。

H：現在我們已經西化的很徹底了。

T：我們已經被洗腦了，現在我們想復原，首先得先將自己復原才行，把自己的腦袋要復原成宋代的腦袋，你才能夠認識到宋代的音樂，你現代勇西方人的音樂觀念去理解宋代的雅樂，那你怎麼理解也是格格不入的。

H：老師，您什麼時候開始想做這樣的一件事情？為什麼之前沒有想到呢？您當院長很久了阿。

註解 [W51]: 想還原雅樂的原因

T：那當然這也是出於無奈，你也知道我們學校這麼一塊土地，100 多畝土地辦音樂學院，那這個音樂學院可以說是全國最美的音樂學院，任何音樂學院，包括獨立設置的音樂學院，都達不到這個程度，那我們這個音樂學院之所以在全國、在世界上有一點名氣，那我們這個獨特的地理環境和獨特的地理位置起了很大的作用，那它這個音樂學院之所以有一些個性，那就是因為其他的音樂學院都不是這樣，唯獨我們是這樣，因為我們所有的二級學院，都在學院本部裡頭，那我們是一個獨立設置的校區，是一個獨立運作的模式，這是其他任何一所大學的音樂學院都不具備的，包括我們專門設置的中央音樂學院也好、上海音樂學院也好，它也達不到我們這個程度，那所以我們這個地方之所以有名，很多的地方它並不是因為我們的教編制那樣阿、我們的人才、我們的教室、我們的成果等等而有名的，我們獨特的地理位置和運作模式，是其他學校都不具備，那我們得益於這一方面，我們在全國，一直在世界上有了一點點影響，是因為我們和別人不一樣的地方，那這本身就是我們這個特點，你看不到任何綜合大學裡面的音樂學院像我們這個樣子。

H：我以為大陸的學校都是這個樣子的，原來只有你們是這個樣子的阿？

T：都不是阿。那比如說你到中國音樂學院去了，那是，你去住了兩天了你知道的，那就是中國音樂學院它也達不到我們這個程度吧。那獨立設置的、國家的，

除了中央音樂學院之外就是它了嘛，最好的，它也如此而已，那就是我們這個學院，其他的我不知道，但就這方面來說在全國來說可以說是相當有位置的了，那如果你再到一般的師範大學去，或者是其他的綜合型大學，你再比較一下，那你就會發現那和這簡直是不能比的了，那我們是靠這個做為全國和世界有一定的影響，但是現在呢，那麼突然出現了變化了，就是我們學校呢，要準備搬遷到溪湖的一個郊區，政府來給了很大的一塊地，然後就說你們都搞在一起去，沒有必要再留下這麼一點點地方，我們學校呢，它當然也不願意，長期以來我們學校音樂院是我們杭州師範大學一個很重點的，很優勝的一個學科，又不在學校裡面，又在外邊單獨的一個校區，從學校這一層來說，它也希望能夠在一起，能夠互相影響也能夠對其它也產生影響，但是學校它也矛盾，雖然他願意，校長覺得希望大家都搞在一起這樣它都看的到同學們之間互相影響，他願意這樣，那我們也理解校長這樣一個想法，但是他也不願意這樣一塊土地就被市政府拿走了，市政府說你們要是都搞在一起，那這塊土地就收回，他要做別的事情，這個學校他不願意，這麼好的一塊地方，對校長來說他不願意，那現在就出現這個，是政府想把這個地收回，學校想把這個地保留，當然這個地歸政府的，政府說要收回就收回了，你總是要有個理由來說服你不要收回，那在這樣一個情況下，我們給他提出這樣一個理由來，杭州作為南宋都城，這是差不多一千年以前的事，現在你說你這個都城你只是在歷史文獻上面你能看到一點，你通過外表你看不到一點蛛絲馬跡，來說明你是南宋的都城，說明不了問題，說明不了問題那我們來說明吧，那我們來建立南宋的都城，那我們在這裡建設一個中國音樂博物館，和旁邊的浙江美術館相望，形成這個特色的文化區域，另外，我們在中國音樂博物館裡面，我們加上展演代表南宋都城存在的這樣一個宮廷樂舞，我們這裡還有活體的展演，那大家就都知道是這樣，原來杭州是這樣，原來當初南宋的都城是這樣，原來當時南宋的生活是這樣，其實這是為了保這塊土地所提出的方案，不是為了方案本身所提出的方案，這是出於一種無奈也是出於一種正統的，當我們提出這個方案呢，

得到政府的支援，他覺得我們提出的方案很好，他拿出來再用，他用其他的方式去用，這個的還是你們來用，這個方案實際上不是爲了做樂舞本身來做樂舞的，而是爲了把這一塊土地留在杭州師範大學的管轄範圍內，設計出一個想法，是一個如此功利性的東西，到不是如何的偉大，覺的雅樂很重要，其實不是這樣。

H：但是也肯定是覺得雅樂有一定的重要性才做雅樂的吧。

T：當然我們的市政府他也感覺的他的重要性，那既然這樣他就同意我們的計畫了，那這也是個雙贏，既在這個土地上建...。

(此時有老師進來請田教授簽文書)

H：教授，我之後再找您，我約王維平教授了。

T：好。我也講得差不多了吧，你還有沒有其他問題？

受訪者	王維平教授	
日期	04/06/2011	
時間	10:20	
地點	王維平教授的琴房（樂舞樓 332 琴房）	
參與計畫	<input checked="" type="checkbox"/> 是 計畫名稱：南宋樂舞研究與中國樂舞體系建設 職稱：主要成員 <input type="checkbox"/> 否	
學術背景	杭師大聲樂演唱與教學方向碩士生導師	
影音資料	<input type="checkbox"/> 錄音 <input type="checkbox"/> 錄影	
心得	<p>我已在電話聯繫中說明我要瞭解關於第一次中日韓雅樂會議的事了，主要針對於他表演的曲目進行探討，另外，就是對雅樂復興的計畫的看法，爲了迎接我的訪問，他還特地把琴房重新打掃了一番並拖了地，訪問中也不乏當場示範，感覺上是個熱情且充滿活力的人。</p> <p>僅有合照，王老師不希望錄音，他表示一看到錄音器材就什麼話也說不清了，只要整理時不要曲解意思就行了。並提供 email 給我讓我可以進一步詢問他。</p> <p>EMAIL:13606703095@163.com</p>	
備註	此訪問稿已於 2012/7/6 以電子郵件寄回，並經受訪者修改確認。	

Q1:對於此計畫您的看法是?

A1:我配合就是了。

Q2:可以跟我談談您所演出的這首曲目嗎?當初是怎麼決定此首曲目的?

A2:田院長拿出江夔的數首自度曲，我便從中挑了那首《鬲溪梅令》。前奏與間奏及伴奏是由古箏演奏家，我院副教授盛秧編配的，用古箏（盛秧）和尺八（王震）伴奏的。其實這首曲子是有鋼琴伴奏譜的，只是覺得用民樂伴奏更有民族風味。

Q4 可以跟我談談當初您是如何詮釋此首曲子的?

A4 樂曲的詮釋部分屬於二度創作，我一開始並沒有特意去聽別人的演唱錄音，因為一開始就參考別人的演唱會影響我對作品的獨特理解和二度創作，待我演唱基本成形後，再去多聽別人的演唱，以吸收有用的東西來豐富和改善自己的演唱。這首作品的演唱版本很多，網上可以查得到。在中國古典詩詞演唱具有一定成就和知名度的姜家鏘先生，在向民間、民歌、戲曲學習方面為我們樹立了榜樣，他曾經向民間藝人學習民歌，拜戲曲名家為師，甚至紮根金華婺劇團學習三年，所以，他的民歌以及古典詩詞的演唱，底蘊深厚、韻味醇美。現在的所謂的民族唱法歌手，最缺的就是沉下去的心態和功課了，以至於出現了大量“千人一面”的“罐頭歌手”，包括美聲歌手在內，如何在掌握了科學的方法體系的同時，更好地將具有中國氣派、中國韻味和符合時代審美趣味及富於時代氣息的中國歌曲演繹好，是每一個從事聲樂教學和演唱者必須認真思考、對待的問題。而對於古典詩詞及古曲的演唱則需要更多的古典文學、藝術方面的修養。我對於《鬲溪梅令》的演唱，只是在我有限的藝術積澱和理解的基礎之上，呈現給大家的一個很不成熟而且是粗陋的版本。

細而言之，在風格的把握和體現上，我首先是模仿古琴吟揉技法而發出的聲音的感覺，比如《陽關三疊》中旋律的演唱(王教授直接唱了一段給我聽)。第二點

是古人吟詩作賦時閉目搖頭的詩詞吟唱的感覺；再就是對像日本、韓國的箏篋演奏的韻味和音色的借鑒等。

Q5 你為何當初沒有選擇使用你所專長的美聲唱法？

A5 因為用“美聲唱法”來演繹這種曲子，風格、韻味不大對頭。我認為：學習美聲唱法只是為我們演繹多種或各種風格的作品提供技術上的支撐和可能性。要能夠做到唱什麼像什麼，最好是唱什麼是什麼，這樣的方法才是最理想的方法。聲音要能夠適應風格的要求而進行調整和變化。對於這首歌曲的演唱，我對音色、咬字吐字、共鳴、行腔、裝飾音等多方面進行了一定程度的調整，從而盡可能地接近作品風格本身。如哭腔的使用，破裂音的使用以及不規則的顫音(王教授當場示範了一段)的使用等。

原本我是想在第一、第二遍之間的較長的時間奏之間的加入吟誦，我也向浙江京昆劇院的李公律先生求教，並將由他吟誦的《鬲溪梅令》錄音進行了學習，但是因為是京劇味的太過濃厚，為了學術上的嚴謹，最後還是接受了劉青弋教授的建議，拿掉吟誦，改成無聲的吟誦表演。

Q6:您如何將您的專業用於雅樂復興的這個計畫中？

A6:首先是邊研究邊學習，在演唱、表演上更接近作品本身，將最新的研究成果體現在活態的、生動的、可感可受的演、唱實踐中；其次，做好結合，如中西結合、古今結合、技藝結合、教學結合等；再次；將研究成果運用和滲透到教學之中去以促進學科特色建設，做好中國傳統文化的繼承和發展；等等。

Q7:您覺得在現代復建雅樂的意義是什麼？以及它的難點在哪？以及您的建議？

A7:第一：服務地方經濟、文化、藝術建設，畢竟我們是地方高校，這是我們的義務和責任。第二：杭州作為南宋都城，有很多值得挖掘的地方，雅樂就是其中的一部分。第三：這個項目被列為了杭州市南宋皇城大遺址改造的第十一個專案，也是中國音樂博物館的核心專案，得到了市委市政府各方面的大力支持；複

建它雖確有一定的難度，但是我們現在不做，難道還有再留給下一代去做？這是一種責任和使命，同時我們有一支精幹的、水準較高的學術研究團隊和表演團隊。所有這些，都讓我們對做好工作充滿信心。

受訪者	洛地教授	
日期	04/06/2011(三)	
時間	13:00	
地點	洛地教授家中	
參與計畫	<input type="checkbox"/> 是 計畫名稱_____ 職務_____ <input checked="" type="checkbox"/> 否	
心得	因受訪者極力推薦，認為對於此雅樂復興計畫案的看法，應該詢問學富五車的洛地先生，因此，我便有幸得以拜見這位知名的學者，由於楊九華教授擔心我找不著路，便讓鐘純陪我一同前往洛地先生的住處。洛地先生是個和善、風趣又極富學識的學者，在解釋概念時引經據典，並且笑聲不絕於耳，他先請我們吃糖，他一邊抽著雪茄、一邊吃著糖、一邊述說著他的見解。	
影音資料	<input checked="" type="checkbox"/> 錄音 <input type="checkbox"/> 錄影	
備註	L 洛地教授，H 謝景緣，T 杭州師範大學音樂學院鍾純。 此訪問稿已於 2012/7/6 以電子郵件寄回，經受訪者修訂確認。	

L：你在學校學什麼的？

H：我學音樂的；應該說我是學民族音樂學的。

L：你為什麼找我呢？

H：我這次來大陸啊，是要研究「雅樂復興」的議題。現在在杭州師範大學音樂

學院正在進行這個課題。所以想來問您對這個課題的一些看法，

L： 爲什麼來問我呢？

H： 因爲您很重要啊。

L： 我怎麼會重要呢？

我也不是學校的。再一個，我也沒有發表過關於雅樂的文章啊。

H： 您的學問淵博呀，太多人建議我一定要來問您了。

L： 誰說的——

T： 楊九華老師特別推薦你。田耀農老師也說了。李老師也說了，李榮有。

H： 是。

T： 楊九華、李榮有、田耀農。

L： 你到這裏來跟誰學的呢？

H： 我到這裏來是跟田教授學習的。

L： 跟田耀農院長。唉~~~。你今天晚上就回去了？

H： 是。回臺灣了。

L： 今天晚上就從這裏直接回去嗎？從杭州坐飛機啊？

H： 是啊。

L： 你來幾個月了？

T： 她才來幾天。她不知道情況就過來了，然後大家就強烈推薦你，讓她臨走前一定要來向您作一次訪問。

L： 小鍾啊，你都看不上我。

T： 我哪有看不上你。

L： （笑）可不，到今天爲了陪小謝才來看我。（鍾純亦笑。）

（對謝）「雅樂復興」，你這個題目是到這裏來找的，還是在家裏面就做這題目啊？

H： 是我那個時候跟周教授先討論了這個題目。然後我過來看這裏的狀況，這樣

子的。但是我想可能大陸這裏對於雅樂的概念跟我們那裏對於雅樂的概念解釋是有點不一樣的。

L：對對對。你說，你先說，你們那邊是怎麼樣的一個概念呢？

H：就以我的認知。我認為雅樂：第一個是在宮廷裏面的；第二個他是為祭祀服務的。說具個例子好了，雅俗之分呢，在這裏很多人認為是「宮廷」跟「民間」的分別。但我們的看法呢，我們是覺得是：宮廷裏面的「雅樂」跟「燕樂——就是其他的音樂」的分別。因為「雅樂」在宮廷裏面是有禁忌的。但是，「其他的音樂」，它很可能可以從民間採集，或是由其他的形式組成的。所以，在這個概念上，我們發現我們的想法可能跟這裏的想法是不一樣的。

L：沒有啊。我覺得兩邊沒有什麼不一樣啊。你講的很正確。

H：但是很多人對「雅、俗」的概念是「宮廷」跟「民間」的。

L：有這樣的事嗎？有嗎？

H：那您對雅樂的概念是？

L：我覺得你的理解很正確。所謂「雅樂」、「燕樂」都是宮廷的。無論「雅樂」、「燕樂」，都不單純是音樂，裏面有許多各種活動，其中包括音樂。「雅樂」呢，雅樂的雅不是文雅的雅，不是那個「雅和俗」的雅，是「風雅頌」的雅，就是《詩經》裏的那個雅，不是那個「文雅、粗俗」的「雅」。而那個「燕」，是宴饗嘛，宴就是吃，吃飯喝酒嘛，宴會的宴嘛，「燕樂」也叫「宴樂」嘛。宴會的宴，很難說到底是「文雅」還是「粗俗」？不知道。

註解 [W52]: 雅俗的概念

那麼以前你在你們那裏，你對雅樂和燕樂你研究到哪一步呢？老師跟你教到哪一步了呢？你到這裏來之前，你考慮做這個課題考慮到什麼程度呢？

H：基本上在臺灣周老師也做了一個雅樂團的東西，我們在實踐上……

L：你們雅樂團還演奏嗎？

H：演奏的。

L：是什麼譜子呢？

H：我們基本上有兩個過程，基本上我們有一部分的音樂是之後創造的。但是就人員的認知上面，我們是用簡譜去進行傳承的，因為很多人是無法看律呂譜可以立刻翻譯的，像我們之前做的「六代之樂」，那個部分基本上是我們根據之前的樂器，樂譜的部分是之後請童忠良先生幫我們製作出來的，所以我們的音樂部分……

L：那就是後來寫的譜子了，不是麼？

H：是。我們樂器基本上是使用……我們一樣是用旋宮系統。我們理解了那一套概念，但實際上傳承還是用簡譜傳承——因為在實行上我們有困難。所以我們才想來這邊看看。

而且我們對於南宋這一部分的音樂的恢復，是非常不完整的。

L：你們那邊也搞過南宋的「雅樂」啊？

H：南宋的「雅樂」不能說是做過。我們做的是所謂的「宴饗樂」。但是，在南宋這個部份我們有很多的疑問。因為我們本身覺得史料上面很缺乏。再來就是南宋是逃亡政府。那時候我跟楊九華老師討論的時候，他也提到了一點，跟我們的想法比較相同的是：我們很難去保證世俗的成分比較多還是宮廷的成分比較多，因為的確當朝廷在逃亡的時候，我們不認為他會帶多少樂師過來。

L：你們那邊搞的雅樂，譜子恐怕是現在人寫的吧。

H：有部分的確是，另外一部分，我們之前有一個「唐樂物語」的這樣的一個節目裏面，我們參考的是敦煌的琵琶譜；但是敦煌的琵琶譜也是現代人譯過來的。

L：就是啊。「敦煌琵琶譜」，只要是有人想譯的話，一個人就是一種譯法——就像《紅樓夢》一樣，你解讀他，一萬個《紅樓夢》讀者就是一萬個「紅學家」。那麼所以啊，可以總的講一句：中國古代的音樂是「沒有樂譜」的音樂。是不是？到現在沒有可以確認的樂譜啊。在明朱權《神奇秘譜》之前，中國原

註解 [W53]: 對中國古代音樂的看法

則上是沒有樂譜的。在清乾隆年《新定九宮》之前，中國原則是沒有唱譜的。中國歷史據說五千年、七千年，我們有樂譜的年——時間有多少？兩百多一點年。你不承認不行的嘛。吹，那個什麼「禮樂」，什麼「幾千年」，沒有用；譜子拿出來，沒有！所以啊，小謝我跟你講，我這個人不受歡迎，因為我喜歡說這種喪氣的話。

H： 您別這麼說，我們的確也知道有這樣的狀況。

L： 那，為什麼不承認呢？中國的音樂是「沒有樂譜」的音樂。你承認這點，那麼，我們再來看，在沒有樂譜的情況下，我們大致上能夠瞭解到什麼程度呢？真的是這樣。這個湖北出土了曾侯乙編鐘，然後就編一套「編鐘樂舞」出來。那時候我還年輕些。有人要我去聽。我說我不去——要我說好，我說不出來；說不好也不妥；不說話也許也令人不開心；所以還是不去最好——到現在我沒聽過那個「編鐘樂舞」。在春秋末、戰國初，有那樣的「編鐘樂舞」？那是不可能的。鐘，哪是那麼敲的？鐘，轟~~~這樣敲，這麼大一個東西（洛地先生一邊手舞足蹈）……。唉，鐘，原則上並不是樂器啊，不是我們今天音樂概念上的樂器啊，鐘是一種音響，是一種音響的工具啊。他不能夠成「樂」的，兩個鐘一敲，他那個共鳴他那個泛音，多厲害啊，ban ban（嘴裏唱出此兩個音），他那麼兩個鐘一敲，那個嘩~~~，那麼兩個鐘敲出來的聲音不知道是什麼聲音啊，還能成「樂」？那個根本不能成「樂」，是不是啊？我講的……，唉

註解 [W54]: 對鐘的看法。

T： 像去靈隱寺一樣，那個鐘~咚。

L： 小鍾說得對。那，另外一個鐘呢，跟這個鍾音高不一樣，一起敲~~~，出現怎麼景象？你想想想像……。總之，鐘磬是「音響時代」，不是「音樂時代」，在鐘磬以前是鼓嘛，主要是各種各樣的鼓，鼓的意思就是拍打的意思，那個時候是「聲響時代」。鼓，拍擊，它沒有穩定的「音」，它只有「聲」，沒有穩定音高，那是個「聲響時代」。後來進入到「鐘磬」，那非常了不起了！對

註解 [W55]: 中國與外國不同，先有律再有樂。

吧？有了鐘磬啊，那個鐘磬就是「音響」。穩定的「音響」，是自然界所沒有的。鐘的音響，傳得非常遠，其他一些原始部落聽到這種非自然的悠長的音響，怎麼樣？都嚇壞了吧！於是，「百獸率舞」——以各種動物為部落標誌（現在往往稱為「圖騰」）的原始部落都來朝拜了！

所以，中國的「律」，律的發現、律的演進，比「樂」要早。這是很中國的。外國不是這樣，歐洲是先有「樂」然後有「音一律」。我們是先有「音」然後有「律」然後才有「樂」。所以，我不太敢去學校講課了——小鍾，我跟你講，這就是為什麼我在你們這裏講的，都講得很玄很玄很遠很遠的那些東西。

T：我們都喜歡聽那個。

L：為什麼呢？因為我盡量避免和學校老師講同樣內容的東西。如果本校老師們講什麼，然後我也講什麼，那讓同學們怎麼辦啊？你們想想：我到你們學校講學，講的肯定和本校老師講的不一樣——如果是一樣的，人家為什麼要請你來講？不一樣，如果沒有人願意聽，人家也不要你講了；如果同學們覺得這個老頭講得還可以，那讓本校老師們怎麼辦啊？所以，我到學校，開個講座，講一些學校教程之外的可以，要我去正式開課，教程之內的課程性的，一年啊、三年的啊，沒有，我都不接受的。前幾年我還能走走的時候，曾經在好多學校去講課，大多是講座性的。所以說——

有些話啊，在課堂上是很難講的。中國是一個「沒有樂譜」的音樂的國家，你說怎麼講？開的是「音樂講座」，講的是「沒有音樂」！能這樣講嗎？所以啊，我告訴你：很為難的。但是我們必須、不得不承認這個事實。事實就是事實，就是我們從「聲響時代」走向「音響時代」，走到「音律時代」，然後回頭才是「音樂」。

註解 [W56]: 中國聲響到音樂的演進。

H：所以您的理解，音律是一個什麼樣的概念呢？

L：中國的「律」，跟「樂」基本上沒有多少關係。

H：啊？！律呂譜跟音樂是沒關係的啊？

L：你沒問大陸上的老師們：律呂跟音樂是什麼關係？恐怕不太……

H：是啊，他們基本上是把律呂跟音樂兜在一起的啊。

L：兜在一起，是的。唉，你們拿到的黃鐘大呂，那就是律呂譜啊，那怎麼會跟音樂沒關係呢？他馬上就把你考倒了。可是，實際上，中國的「律」是從「音」來的，不是從「樂」來的。歐洲呢，他的「律」呢（我們也稱他們為「律」），是從「樂」來的——他是從具體的音樂作品，具體音階來的。中國的「律」是從「音」來的，從鐘的「一鐘二音」，然後「泛音」，我們的「律」是從這裏來的。所以我們是「六律六呂」。歐洲是「七音五律」。他們是以音樂作品的音階的七個音，加上五個律，構成十二律。我們是「六律六呂」。這個「六呂」是根據「六律」來的：先有六律；「1、2、3，齊步走」，「啪！」全部退後半步，就成了「六呂」（對吧——站好，立正，向後退，向後退一步就是六呂），所以跟「樂」沒多少關係的。「六律」是全音關係，「六律」全部是全音，「六呂」也全部是全音，所以我們的「律」和「樂」（包括（五音）音階）原則上沒關係。後來的「樂」，是由於出現標準音高問題，才粘到「律」上來的。

註解 [W57]: 中國的律制與西方的律制不同。律呂跟音樂沒有關係，跟音相關。

但是，我們對「調高」又往往是無所謂的。

我們的「調高」，原本來是個「調弦」的概念。古琴上「調弦」有個「調高」觀念，對吧？幽蘭譜、幽蘭操、幽蘭調，是什麼「調」？它怎麼「調」？

註解 [W58]: 我們調高觀念是無所謂的，音高觀念則是樂之後黏而來的，舉古琴的例子與吟唱的例子。

H：緊幾弦、松幾弦。

L：正是。對吧，「調高」是「調弦」，即諸弦之間的音程關係，並不是今天的「調高」概念。

那麼，到了用笛管的時代，用笛管的話，他是無所謂調弦的。到詞曲、到詩，到「律詩入唱」啊、「詞曲入唱」啊，跟「調」有沒有關係，跟「律」有沒有關係？嘿，我嗓子好就唱高一點，我嗓子不好就唱低一點。像西洋的

《D大調小提琴協奏曲》之類，在我國古代絕對不可能有的，在我們中國傳統音樂中是不可能有的。

H： 所以，這才會造成「琴歌」每個人唱的調高不同，是因為它跟「律」沒有絕對關係？

L： 對，沒有絕對關係。對於琴，真要講起來，「琴歌」是低級時期的東西。琴，把「琴歌」丟掉了，「琴」才成爲「樂」。《神奇秘譜》以後，「琴歌」寫著也沒人唱了。

而且我們很多的傳說啊，你千萬別盲目相信。

H： 我肯定相信了一些。

L： 什麼下里巴人這個故事啊。

H： 陽春白雪跟下里巴人。

L： 唉，千萬別盲目相信，這是瞎說的，吹牛的。還有什麼鍾子期、俞伯牙，千萬別盲目相信，沒這個事，不可能的。怎麼可能呢？這是琴啊，這個故事，只能是後來把「琴歌」丟掉了以後，琴曲成爲「純音樂」的器樂曲了，才可能有類似這個俞伯牙的故事編出來。你說對不對啊。你要是是「琴歌」，「山啊、水啊」在歌詞裏唱出來了，還要你聽什麼聽啊，還聽什麼「峨峨兮泰山」、「洋洋兮江河」啊——琴，什麼時候作爲純音樂表現的？很遲了耶。

H： 唐宋了吧。

L： 所以這個故事不可信。「六代之樂」，我當然沒有聽過。「六代之樂」，是不用商音的，《周禮》上寫的清清楚楚的嘛，宮、角、徵、羽，一共只有四個音，這個「樂」怎麼奏啊？不用商音，不可能的，哪有不用商音的樂嘛，不用商音怎麼可能成樂呢？商是五音之君啊（人們一直將宮爲君，實際上，是商爲君）！所以古書上有些東西你們千萬別盲目相信；當然現代人寫的東西更不能相信，比如洛地寫的，嘿嘿，說的全是胡說，寫的是亂七八糟。

H： 所以南宋的雅樂恢復，您覺得是？

註解 [W59]: 六代之樂的音列與特色。

L：唉，到了南宋來了？好吧。還是先說「雅樂」，雅樂絕對的不文雅，對雅樂理解成一個很文雅、很雅致的，像你們兩個小女孩一樣，這麼文文雅雅的音樂，沒有的事。我在他們講課的時候講過一點。宮廷祭祀，籠統我們就叫它叫祭祀，祭祀有很多很多種祭祀，就是《禮記》上說的……

註解 [W60]: 雅樂的特性。

H：還有《周禮》、《儀禮》。

L：就是「禮」的活動。所謂「雅樂」，它是「禮」的活動的一個統稱，到底這個「樂」是不是成「音樂」，非常值得懷疑。很可能……說是說「雅樂」，很可能裏面的活動是非常非常多的，至少不是純音樂活動，大概樂舞是肯定有的，對吧。那麼大概的還要「排隊」吧——按照階級、等級「排隊」——「排隊」就是「禮」了：什麼人走前面，什麼人在後面；要怎麼走；要排隊吧，上上下下吧；還有男女左右啊；還要吃飯；對吧。我當然沒吃過，但我曉得他們還要喝酒、殺人。很有名的一個故事吧，就是：有兩個人，收到國王的通牒，說今天有「雅」的活動，叫他們去參加。走在半路上，一個人高興地說：今天有好東西吃：「我食指自動」——食指自己動起來了。到了國王那裏，果然國王逮了個大烏龜，龜嘛（哈哈，我沒吃過）。好吃？不，是正在煮。兩個人就笑了，國王問你們笑什麼。回答說：我們在路上，這小子的食指動了，他說有好東西吃，我們來一看果然有好東西吃；所以就笑了。國王就說：「這樣啊，好，那你們兩個等一下沒得吃。」大家都吃得痛快，他們倆個沒得吃。他們便火的不得了，這麼好的東西沒得吃，而且受了侮辱嘛，其中一個走過去，把手指在湯裏面沾了一下在嘴裏含著，這叫「染指」，典故嘛，你不給我吃我偏要吃。結果回去以後就想辦法把國王殺掉了。這個就是「雅」的活動。

註解 [W61]: 雅樂的定義，雅樂是什麼。舉例一：染指的典故。

宋代有個大的音樂家，宋代最大的音樂家，是誰也搞不清，有沈括、有朱熹、有蔡元定，宋代的音樂家名字最多了，還有誰啊？

H：姜夔，白石道人。

L：白石道人、周邦彥、柳永等等。主要的，還有一個宋徽宗。宋徽宗是很了不

起的吧，他不做皇帝做一個文聯主席是最好的了，做個文化部長也挺好的。你說他這樣的一個人，在宮廷裏邊，什麼音樂沒有的？所有的最好的音樂他都會有的。那麼他的「韶樂」，就是孔老夫子：「聞韶，三月不知肉味」的「韶」，對吧，那麼他的「韶樂」在哪裡聽的呢？當然，宮廷裏面肯定是「雅樂」裏頭有「韶」吧。因為北宋的時候，他那個宮廷裏有一個機構就叫做「雲韶院」。有這麼一個機構，可見得「韶樂」肯定在宮廷裏，當然是最好的，是吧，尤其是這麼一個懂藝術懂音樂的皇帝嘛，條件又這麼的好，他要什麼有什麼。有一天，晚上，吃過晚飯大概覺得無聊，他跑到外面去，跑出去玩去，楊戩跟著去，就在汴京街上，走著走著，突然就聞到了「韶樂」，太奇怪了，比宮廷裏面還好聽萬倍，好聽極了，他就跟著音樂走，走走走，他是什麼都聽過的人啊，他居然被這個「韶樂」吸引了，然後就過去，走到一個地方，跑到裏面，哎呀！真是太美了，什麼地方？李師師那兒（宋朝名妓），呵呵呵，你曉得「韶樂」是什麼東西了吧。我講的是史料上有的啊，不是我編的故事。

還有一件事，查《宋史》裏面有記載的，北宋哪個皇帝時候我忘了，有一次「雲韶院」失火，「雲韶院」失火了你能想像嗎？「雲韶院」呢，我們按照「雅樂」是一種「音樂」，是一種類似「編鐘樂舞」這樣的東西，按照我們現在的理解：「韶」就是一種「音樂」，那麼「雲韶院」就是個音樂廳了，就像你們中正紀念堂邊上的那個——那音樂廳不錯，我去的時候他們特地把後面給打開來，給我看管風琴的結構，給我看幾架非常高級的鋼琴……

L：他那個後面有很多像史坦威的三角琴。十幾二十台吧。都是高級琴啊，了不起啊。我也去過後面的音響的地方也去看過，我看到你們的蔣先生坐在那裏。

H：一動也不動的。

L：呵呵，他怎麼會動呢？倒是邊上的兩個衛士站著一動都不動。我是看了十分鐘，懷疑動還是不動，還真的不動，真是了不起。

L：我們理解「雲韶院」，如果從「韶」為「樂」的角度來說，你說是不是個音樂

註解 [W62]: 舉例二：雲韶院失火及其雅樂與燕樂的關係。

廳，那麼實際上它是什麼東西呢？我也不清楚，但是《史》上記載得很清楚，它失火了，燒掉了兩百五十幢房，你說這是個音樂廳嗎？

H：感覺不像耶。

L：你說這麼大的一片房子，這個「雲韶院」它是幹嘛的？這個兩百五十間房子，這是個什麼地方，這就是燕樂之地嘛，掛著名字「雲韶院」是「雅樂」的名字，實際上是「燕樂」之地。這個「燕樂」也不是音樂上「雅樂、燕樂」的「燕樂」，而就是吃喝玩樂的地方，是宴樂(lè)之地——

樂 le 和樂 yue 也是搞不清的。很多時候，古書翻開來，你仔細讀吧，仔細想：這個地方的「樂」字是念樂 yue 還是念樂 le 或者念什麼，反正搞不清。是不是啊？「雲韶院」兩百五十棟房子燒掉了，那個「雲韶院」這麼大一塊地方，它當然不是個音樂廳了。而且那次火很大，好多官因為救火積極還升官咧，救火很努力嘛。「雲韶院」裏有協律郎——協律郎好像現在音樂總監對吧，嘿嘿，那時有的協律郎可以指揮軍隊的耶！那「雲韶院」幹什麼呢？說到底啊，講一句實在話，它就是吃喝玩樂的地方，「雲韶院」就是吃喝玩樂，就皇家、大官們吃喝玩樂的地方，講穿了就是這麼一個東西——也就是商紂的酒池肉林，後來人罵商紂的酒池肉林——是樂 yue 還是樂 le 啊？

雅樂是祭祀，什麼祭祀啊？這個最早就是孔老夫子說的，「聞韶，三月不知肉味」，對吧，沒有錯吧。

H：是啊，是三個月，沒錯。

L：嘿嘿，問題不在三個月還四個月，問題在「不知肉味」。我怎麼想也想不通，你想想看：聞韶，三月不聞它音，這可以；聞韶，三月不知俗聲，這也可以；聞韶，耳朵聾了三個月，這也可以；對不對？為什麼「不知肉味」啊？「雅樂」是什麼東西？「韶樂」是什麼東西啊？跟「肉」什麼關係啊？是不是啊？

你們啊，孔老夫子的書是要一個字一個讀的。

H：呵呵呵。肯定我們被騙了很多。

L：「聞韶，三月不知肉味」。我也有點奇怪：爲什麼幾千年來沒有一個人像我這樣的提出這個問題啊？

L：如果有「六代之樂」的話，這個最後一個「樂」應該是比較可探索的，就是《武成》之樂。它是周的嘛，所謂「六代之樂」都是周的，《武成》之樂就專門歌頌周的。《武成》之樂怎麼樣的呢？譜子沒有，什麼也不知道；也沒有人說過《武成》之樂怎麼用宮、商、角、徵、羽或者是用什麼樂器，也都沒有說。但是，有《武成》是沒有問題的。《武成》是武王伐紂嘛，就是《國語》裏面很多地方都寫到武王伐紂什麼什麼的、如何如何的，記載講的是：前一天晚上到了那個地方，到那個地方就跟商紂對陣了，前幾天下雨對吧，晚上然後到天亮，把商紂打敗了嘛。紂就跑到「鹿臺」上面，一把火，然後就把自己燒死了，歷史書上說是商紂兵敗自殺了對吧。周武王把商紂王的腦袋砍下來掛在旗子上，燒過的，燒得像個木炭的骷髏掛在旗子上。唉，也搞不清。

註解 [W63]: 舉例三：武成之樂。

H：反正肯定有人講假話。

L：對。這一段又描寫了：那天晚上，鼓樂不絕、「武王伐紂，載歌載舞」，整個軍隊不知道多少人，我看記載是多的不得了，我們周天子就是周武王啊，殺人是一億多少萬啊——其實，那時全國也沒這麼多人。

H：我們中國有一種誇飾法啊，什麼都得給它誇一下。

L：那是。當晚又喝酒、又敲鼓、又大叫大跳，就叫做「載歌載舞」啊，就是嘩嘩叫，吃啊、喝啊，身上圍著樹葉或者獸皮什麼之類啊，大家在一塊，圍著火堆，嘩嘩轉，天在下雨吶，那時候也沒什麼行軍帳篷的，反正就是火堆吧，又跳又喝酒，一方面是禦寒，一方面是把士氣搞起來，然後見神見鬼地：文王號召我們啊——文王就在那邊——是神主牌位，周發乘的是兵車嘛，兵車上面豎的是文王的神主牌位，周發那時候還不是武王咧，戰還沒打贏，所以他用他老子的名義，木主啊，那木主很大的，就豎在那個車上，他用他老子

的名義伐紂的嘛，因為紂曾經關過他老子，囚西伯嘛，所以他以為父報仇的名義來打商紂。那時下著雨，年底很冷，兵馬都在露天，就嘩嘩地敲鼓、喝、吃，然後鬧鬧鬧，鬧一整晚，天亮一聲沖啊，嘩沖過去了！這大概就是《武成》之樂，就是「雅樂」。

H：（懷疑貌）噫？！

L：呵呵，你們不相信了吧。嘿嘿，怎麼樣，完全把你腦袋中的東西全搞混糊了吧。

H：一般我們是認為他是打贏了才搞音樂的；現在你說：不是了，他先搞音樂再去打仗。

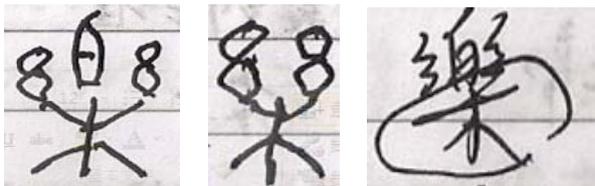
L：樂 yue 者，樂 le 也。就是吃喝玩樂。你們兩個小女孩坐在這裏，我有點不好意思說，那肯定是有女人的。「樂」是什麼？我給他們（指給鍾純他們上課時）講過，樂 yue 也好、樂 le 也好，你寫的不錯的，繁體字那個「樂」，你們叫正體字是不是？

H：我們也叫繁體字。

L：來（拿起我的筆記要寫字貌）。

H：您要給我寫甲骨文嗎？（因為聽聞洛地老師是研究甲骨文的專家便隨口一問）。

L：我不會寫甲骨文。但是，「樂」這個字沒什麼變化，幾千年來都沒有多少變化。



（下面的木便是木主）

T：以前洛先生給我們上過這個課。

L：幾千年都沒變化，就這樣（在我的筆記本上寫了三個字）。這念什麼，反正我不知道。你說念樂 le、還是念 yue、還是念 yao，我搞不清楚。但是呢，念

註解 [W64]: 解釋樂字的構字。解釋樂(此一活動)=祭祀活動，主要在於對祖先請示，祭祀內容必定包含酒與鼓樂。

樂 le 和樂 yue 大概意思差不多，也可能在那時候兩個字讀音是一樣的。這個誰呀，大概是《韓非子》，我老了，記不住了，老頭癡呆了，是子貢還是子路還不知道誰，對人家說：我有「三樂 le」矣，我有三個事情很開心，「鐘鼓不與矣」，鐘鼓不在其內，說明音樂不在他的「三樂」之內，這肯定念「樂 le」不是念「樂 yue」吧。其所謂「三樂」，是：有君——就是有領導在，我可以拍馬屁；有父母親在，我可以奉養；有朋友在，我可以發揮友誼。但是他又說「鐘鼓不與」，鐘鼓不在這「三樂」之內，可見當時音樂的「樂」字和快樂的「樂」字讀音是相同的，是不是啊？要不然他怎麼會說「鐘鼓不與」呢？所以那個時候讀音大概差不多，否則就不通了；但是，到底念什麼就不曉得了。

「樂」，本來是祭祀的意思。這當然是我的解釋，我寫過一篇東西，在大陸是兩個地方同時發表的，香港……不知道是哪個單位，把它送到一個國際性的什麼刊物上也發了。就是解釋這個「樂」字。什麼意思呢？簡單的跟你們說一下，就是這個「樂」字的下面是個「木」，這個「木」是什麼呢？以前的解釋，有人說是鐘鼓的木架子；有人說是指琴瑟啊。都不對。徐中舒先生，他是王國維先生的最後一位弟子，是研究甲骨文的權威嘛，中國現在比較最權威的《甲骨文字典》就是他編的。他講：甲骨文中的一百多個「樂」字，沒有一個字跟音樂有關係，他這個說話是最權威的了，他把一百多個「樂」字全印出來了，就沒有一個字和音樂有關係。說明「樂」本來的意思不是音樂，那麼就有各種解釋了。

洛地的解釋是什麼呢？這個「樂」啊，關鍵是下麵的「木」，這個「木」啊，不是鐘鼓的架子也不是琴瑟，是什麼呢？樹木，是木主，是神主牌位，就是木頭做的一塊牌子，就是祖先的神主牌位。這個是有根據的，周發就是載文王「木主」以伐紂。那為什麼是「木主」呢？我告訴你，我在小鍾他們那裏講過。歐非、兩河流域啊，有一種「石崇拜」，就是崇拜石頭，英國有

什麼巨石陣對吧，還有埃及、巴比倫，都是石頭，他的古廟啊、建築啊、神啊、祖先，都是石頭雕出來的，因為那邊的人認為石頭是最堅硬的，石頭是最長久的，所以他們有一種「石崇拜」。我們中國呢，和他們不一樣，我們先民老早就知道，石頭是靠不住的，會風化的。我們有個什麼？我們有個「木崇拜」。這是什麼？這叫做「死而復生」，才是「永生」——世界上沒有東西是不死的，能「死而復生」才是永生，就是「生生不息」——我們求的是「生生不息」。什麼是「生生不息」呢？就是死了以後又活過來，死了以後又活過來。先民多有物種崇拜。我們中國是「木崇拜」。外國崇拜「生生不息」的也有，南美啊有些種族他也曉得「生生不息」，他們崇拜什麼？崇拜蛇，因為蛇會蛻殼的，蛇蛻一次殼啊，先民啊是很老實的，他以為這蛇是「死」了，蛇沒死，非但沒死，而且蛻一次殼長一次，先民他便認為蛇是：死了又活、死了又活，他們認為蛇是不會死的。有很多地方崇拜蛇，對吧。他就把蛇作為崇拜物。中國不是，中國是「木崇拜」。到秋、冬的時候，樹都死掉，草也死掉、「木」死了；到春天又活了。所以先民認為是「死而復生」，「生生不息」。我們有一種「木崇拜」。皇帝，天下什麼好東西全是他的，嘿，他住的卻是木房子；死了一定是木做的棺材——要活過來的。你看長沙的馬王堆，你看那個棺槨的蓋多大啊，那個真不得了啊；包括懸棺葬他用一定是木棺；所以人死了就一定會有木主，因為這個祖先死了以後像樹一樣的，死了以後他又會活的嘛。父親死了就活在兒子身上；兒子死了以後又有子子孫孫……，這就叫做「生生不息」嘛。所以這麼木是木主。這個「樂」，是一種祭祀，首先是祭祀祖先。古代商人，商代的時候啊，甲骨文的時代啊，祖先就是上帝，他視祖先為上帝，「天命玄鳥，降而生商」，這個「木」就代表祖先，也就代表上帝，因為我一切都是祖先賜予的。祖先賜予什麼呢？兩個：一個是我的生命，我們就是祖先留下來的生命；一個就是我們吃的這個糧食，因為中國老早就成為農耕部族了。農耕部族一定是繼承遺產的，一定是

重視文化遺產的。爲什麼？他的種子一定是以前留下來的嘛，他這個種子要保留很長的時間他才種耶，也就是說我們這個部落、我們這個種族，是祖先恩典的延留，全部都是祖先的延留：一個是我們的生命，就是種族之「種」；一個是維持我們生命的糧食，就是種子的「種」。「種」，既是糧食的種，也是種族的種嘛。所以孟子講：「食色性也」——這裏的標點是點不好的。

H：爲什麼？

L：怎麼點？沒法點啊。一回事，食、色、性，一回事，就是種嘛，沒法點這個標點。

H：所以我又被騙了。（大家大笑）

L：你說是不是嘛。所以這兩個方面就是，就是「樂」的「木」字上面兩邊的兩個籀籀——「綿綿瓜瓞」，這邊這個是「綿綿瓜瓞」，那邊那個也是「綿綿瓜瓞」，一個是人的種「綿綿瓜瓞」，一個是食物的種「綿綿瓜瓞」，人類的全部都在內了——這就是祭祀，就是祭祀的內容嘛。這，當然是很「樂 le」的，當然也就是「樂 yue」了。我理解，就是這樣的。所以說這「樂」裏面是什麼活動？活動有什麼內容？什麼內容都有啊，哪裡會是大家“一二一，排排隊，右邊上，左邊退”……，哪有這樣的事情，什麼內容都有的。古人啊，這個祭祀活動中啊，我們現在叫他們是祭祀活動，也就是這個「樂 le」的活動啊，是非常非常多的，因爲那時任何事情都要問祖先的：今天是不是可以下種啊？該問祖先；東邊的雲生起來了，早上的時候東邊的雲升起來了，會不會下雨啊？該問祖先；今天要不要出去？是不是要打仗？……什麼事都要問祖宗的，因爲一切都是祖宗命令我們的。我們現代人很難想像，先民的一些，我們現在看起來很原始吧、很愚蠢吧，一點科學思想都沒有吧，其實他們心裏可以說是非常純樸，可以說是非常純淨的。他們在祭祀活動的時候，特別是喝酒、擊鼓——喝酒和擊鼓是決不能少的，你看所有的祭祀活動，原始部族的，有兩樣東西絕對不能少，一個就是酒、一個是鼓樂。這兩

種東西啊，可以使人產生一種迷幻。

H：出神的現象是嗎？

L：對。他就跟他所祭祀的對象，通了——

H：通靈是嗎？

L：對！通了，我們現在叫通靈，實際上叫什麼，就是這個「樂」——就是「仁者樂 yao 山，智者樂 yao 水」的那個「樂 yao」。這「樂」的解釋我跟小鍾他們說過了，「樂」的意思是「通而兩化」，就是：我本身我主觀和我的客觀對象相「通」而「化」了，叫做「樂 yao」。你們是怎麼解釋的啊？那個「仁者樂山，智者樂水」。

H：我們解釋成「仁者『愛』山，智者『愛』水」。（因為《國語字典》解釋成「喜愛」。）

L：這裏的《大字典》、《大詞典》也都是這樣解。嘿，這就有問題了，「樂」解釋成「喜愛」，有問題的——《論語》中「仁者樂山，智者樂水」，前面是什麼？

H：我想想……。忘記了啦，太久了。

L：「太久」？！你是個小鬼，還「太久」？

H：被您考倒了。

L：「學之者不如好之者，好之者不如樂之者」。你怎麼解釋啊？

「學他不如喜歡他，喜歡他不如愛他」，通嗎？

（大家一齊大笑）

L：哈哈，對不對？「學之者不如好之者」——我學他不如喜歡他、愛他，「好之者不如樂之者」呢？——我喜歡他、愛他不如……「不如」什麼？「通而兩化」——我化到他裏面去，他也化到我這裏面來。孔夫子是說他對「學」的三個層次也就是三層境界。這個「樂 yao」就是這個意思，是這樣的意思。

祭祀的時候，神格就是上帝、祖先和我「通而兩化」，融合，這就是「樂

yao」；當然也就是「樂 le」，也就是「樂 yue」。這才是「樂」的本義。

所以，他又跳又弄、又弄又跳，又喝酒又敲鼓，酒喝得醉醺醺地，鼓敲得腦袋昏昏地，又殺黿宰鼉，還有女人，嘿嘿，「文王保佑」啊（活著，三月不知肉味，）死不死也糊塗了，一聲命令，嘩~~~~就沖過去了。商這邊莫名其妙，怎麼來了這麼一大群瘋子，嘩~~就打敗了。打敗之後，商紂王心裏難受啊，我是個非常英明的領袖啊，真是非常英明，而且長得非常漂亮，各方面文武全才，他覺得~~唉~~祖先交給我這個部族，就是商嘛，我沒帶好，我打敗了，我對不起我的大商族，你~祖先懲罰我吧。商紂他就把自己放在火上烤——這是表示向祖先懺悔，希望祖先指示，給他指示該怎麼辦；不料，燒死了！這個，我這個解釋不是沒根據，不是亂說的。嗨，商紂王並沒有講過什麼爲了懺悔如何如何，落地你說的根據在哪裡？我問你們，商的頭一個天子是誰？

H：商湯。

L：商湯，對。商湯叫什麼，大乙或者天乙對吧。大乙伐夏，他把夏征服了對吧。征服了夏之後三年大旱，有人說九年大旱。大乙就覺得自己對不起部族嘛，肯定是我做得不好，招使我們這個商族遇到這麼大的災。他就把自己放在火上烤，烤到頭髮啊、手腳都燒起來了，嘩~天下大雨了！可不，他就叫“湯”嘛——過去啊，原始部族啊，原始部落的那個領袖，他有絕對的權利，他可以要怎麼樣就怎麼樣；但是同時他必須擔負絕對的責任和義務。原始部落領袖就是元首，他有可以享受一切的權利，一切的好處都是他的，但是一切責任也是他的，他必須要負責；打了勝仗，俘虜來的對方財物啊、動物、人員啊，他要怎麼樣就可以怎麼樣；打了敗仗，同樣，一切都要他負責。過去原始先民，你說他的心不是非常純淨嗎？他打敗了敵人，殺了敵人，把腦袋都拎過來；同時，他祭祀他們，你們是了不起的英雄，你們是爲自己的部族犧牲。

H：不是怕晚上鬼來抓他嗎？

L：怕鬼來抓他啊？不會的，他活著的時候都打不過我，死了變鬼能打得過我嗎？

H：怕被報復。

L：不是，他是尊重對方。這就是《國殤》嘛。就是《九歌》裏面的《國殤》，他非常尊重對方，你們是英雄，你們是你們部族的英雄。他尊重對方，也就可以受到自家部族人的尊重。所以古人先民的心靈是非常的純淨的。我們現在在人，老實說差太遠了，你看看那個核電，那個核污染。

(……………)

L：就是。你別看我這個破房子啊，你們在新房子裏面，只要兩個人抽煙好了，一天煙味都散不掉。我這個破房子裏啊，我抽煙你們應該聞不到什麼味道吧。

T：為什麼啊？

L：木頭的啊，我這裏面好多都是用木頭的，我大量使用木頭，它都吸那個味道的嘛。

這個「樂」就是這樣的意思。所以，你們到我這裏來問「雅樂」，大概一定會失望的。因為要我說啊，所謂「雅樂」，本身是個很怪異的東西。你們看：

論中國「音樂」，尋覓中國「音樂」，必自「雅樂」始；而論「雅樂」，尋覓「雅樂」，則必從「禮崩樂壞」始。你們難道不覺得很有點怪異嗎？這是一。

是不是有人曾經花點腦筋去想過「禮未崩，樂未壞」時期的「禮樂」即「雅樂」可能是怎麼樣的呢？也許不大有，也許也有，譬如洛地——也就是我對你們說的：如商紂的「酒池肉林」、《武成》的「載歌載舞」、「不知『肉味』」的《韶》……，這樣的看法呢？似乎很難接受。怪異之二吧。

三，中國幾千年歷史，列朝列代，必建「雅樂」，凡建「雅樂」，首務

就是確立「雅律黃鍾」；確立「雅律黃鍾」，無不追循「周《禮》」，「周《禮》」不夠，再往上追索上古……是吧。嗨，但是，同時，每個朝代又必定要確定一個與前朝不同的「雅律黃鍾」。你們難道不覺得很有點怪異嗎？

所謂「雅樂」，無論是音樂性質的、「禮樂」性質的、禮儀性質的或者吃喝玩樂性質的「雅樂」，真的是從「上古」、「周《禮》」延伸下來的嗎？後世列朝列代的「雅樂」真的是繼承著上古、商周漢魏晉……列朝列代的「雅樂」及其音樂嗎？

所以，現代音樂研究在我國出現之後，普遍地對「雅樂」比較忽視，並不是沒有原因和道裡的。

T：那「雅樂」與「俗樂」有什麼差別？有大差別麼？

L：不是「雅樂」與「俗樂」。「雅樂」不是「雅俗」之「雅」。「雅樂」，你千萬別盲目相信，「雅樂」從來不好聽。白居易不是寫過詩嘛，說唐代的什麼？坐部伎是吧。

H：立部伎和坐部伎。

L：立部伎和坐部伎舉行考試，有時候唐玄宗自己也親自主考啊，就像後來殿試，考狀元的殿試一樣的。皇家考演員、演奏員啦，一個一個演奏，這個最好的就到坐部伎去了；啊，這個不行，到立部伎去，站著。坐部伎是坐著，吶，彈琵琶要不要坐著，那肯定坐著，站著不能彈嘛對吧。立部伎站著，敲敲鼓吧。如果連立部伎都夠不上，嘿，那就到雅樂去，到雅樂部去了。這雅樂是最差的，去幹什麼呢？就去擊金拊石吧。

「雅樂」是祭祀活動，在周即所謂「禮樂」，尤其到秦漢之後，總要裝出一副一本正經的樣子出來，要擺架子：「一二一、一二一」的。「燕樂」，就不必擺架子了對吧，大家就喝酒、賞樂什麼的。所以，「燕樂」，相對地說，比較藝術化，當然是吃喝玩樂的，宴饗之樂嘛。當然嘛，很快樂嘛，不快樂誰來啊。從音樂角度講起來，宴饗之樂確實是比較輕鬆愉快，是宮廷裏邊包括

註解 [W65]: 解釋雅樂不雅的典故。

皇帝在內的生活化的一種吃喝玩樂。而那個「雅樂」，則一步步地禮儀化了。當階級、等級、階層等不再由「禮樂」來維持，「雅樂」不斷向禮儀化演化的過程中，其音樂也在不斷被規範著。

到唐宋，在禮儀性的「雅樂」裏面與逸樂性的「燕樂」裏面，二者之間，在音樂上的「雅樂」與「燕樂——俗樂」的差異是什麼呢？是樂律上的差異：一個是「雅律」，一個是「俗律」。

「雅律」其實很簡單。簡單化的說，是所謂「八十四調」，就是八十四個音，就是十二律七音，成爲八十四「調」，這個「調」實際上是「音」——在不同律位上的七音。哪有八十四個「調式」啊？不可能的，轉不過來的嘛。

H：十二律，一個律有七音嘛，總共八十四個調。難道不是這樣的嘛？

L：轉不過來的，因爲「雅樂」沒有可以轉調的樂器。沒有可以轉調的樂器，就不能構成即沒有轉調系統嘛，所謂「八十四調」也就不（能）成爲「調（式）系統」。「雅樂」的特徵標誌是「樂懸」，也就是鐘磬。他充其量不就是十二個鐘嘛，十二個鐘敲起來成什麼樣子，難以想像。所以「雅樂八十四調」，還是「音——律」；並不能構成真正的「宮調」關係。此所以，隋，雖然已經分有「雅、俗二部」，也不是不想使用多種「宮調」，但討論來討論去，最後，仍還是「隋代雅樂，唯奏黃鐘一宮」，《隋書》裏寫著的——非不爲也，乃不能也。

那麼「燕樂」呢？也有個「律」，「俗樂」的律——「俗律」是什麼呢？這是在唐末完成的，完成在笛調上——唐以前就有人不斷地調整管口律了嘛，到唐代完成了，產生了在笛管上的「笛調」。噯，你們老師講的「俗律二十八調」是怎麼說的？

H：稱「燕樂二十八調」——

L：「二十八調」是不是在琵琶上？

H：是。（一般的書籍上都是這樣的看法。）

註解 [W66]: 對於雅樂和俗樂的對立的看法，其實在於樂律的不同。俗律根據笛管、雅律根據鐘磬。解釋燕月二十八調。

L：我告訴你，「二十八調」是在笛管上——這是我首先提出來的看法，大概是1994年發表的，在《中國音樂學》上。「二十八調」在笛管，這是毫無問題的，而且是絕對的。你把「二十八調」放到笛管上，就什麼問題都沒有了，根本不是個問題。哎呀！搞「燕樂二十八調」研究的人這麼多，實際上「二十八調」並沒有多少問題需要研究的，明白它在笛管上就沒有什麼好研究的了。《樂府雜錄》怎麼講？叫「識五音輪二十八調」，輪流著轉的——出現、完成了轉調的「宮調系統」。

書要一個字一個字讀，古書要一個字一個字讀的，怎麼……

H：我們常被騙嘛。

L：我告訴你，關於「二十八調」研究的問題。什麼問題呢？很簡單嘛：為什麼叫「二十八調」？為什麼他是「二十八調」？而且只有「二十八調」？從來沒有人這樣提問吧？為什麼不這樣提問呢？

很簡單的，我來告訴你：我們中國是不是五音啊，宮、商、角、徵、羽——《樂府雜錄》叫我們「識五音」嘛——五音是同一「調高」是吧——我們古人把一組五音（或七音），用現在的術語是：「同調高的一組音階音」稱為「均yun」。——「均」宮、商、角、徵、羽，可以組成幾調式啊？四個，是吧。唐宋「燕樂」是：宮、商、角、羽，四種調式（「燕樂二十八調」沒有徵調式。為什麼沒有徵調式，等一下說）。五個音是：「一均四調（式）」。那麼，多一個音呢？六個音，可以構成幾個調高、幾個調式呢？如果是六個音，就是：「二均八調（式）」……。

H：（我一臉疑惑）嗯？

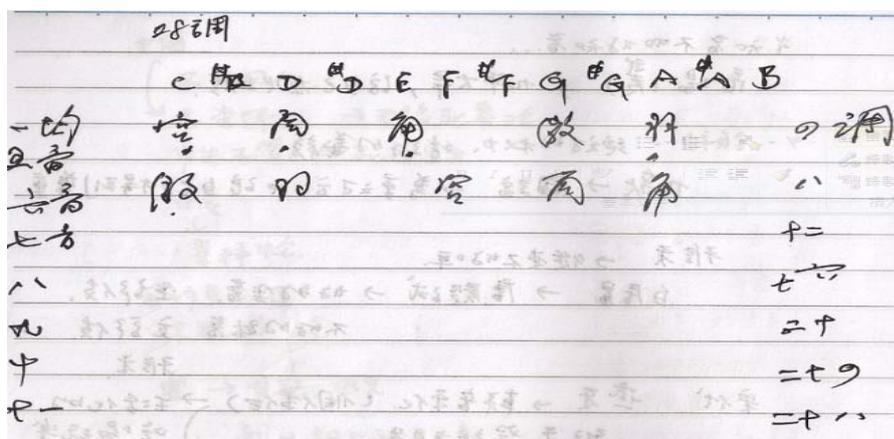
L：你們是用 ABCD 還是黃鐘大呂的？

H：我們都學過。

L：你熟練的是什麼？

H：A、B、C、D，do、re、mi、fa……

(洛地老師在我的筆記本上書寫并向我解釋。)



- 五(個)音, 構成一「均」宮、商、角、羽 四 調(式);
- 六(個)音, 構成二「均」宮、商、角、羽 八 調(式);
- 七(個)音, 構成三「均」宮、商、角、羽 十二 調(式);
- 八(個)音, 構成四「均」宮、商、角、羽 十六 調(式);
- 九(個)音, 構成五「均」宮、商、角、羽 二十 調(式);
- 十(個)音, 構成六「均」宮、商、角、羽 二十四 調(式);
- 十一(個)音構成七「均」宮、商、角、羽 二十八 調(式)。
- 十一個音 七「均」二十八「調(式)」:

俗律:(設俗律太簇為A)

筒	第一	第二	第三	第四	第五	第六	
音	孔	孔	孔	孔	孔	孔	(筒音與一孔間「夾鍾」吹不出)

太|夾| 姑|中 蕤|林 夷|南|無 應|黃大| (筒音、一孔音、四孔音不可移)

A × B C #C D #D E F #F G #G (第二、三、五、六孔各有高下)

五個音 羽 闕 宮 商 角 徵

〔中呂調〕 〔中呂宮〕〔雙調〕 〔小石角〕

六個音 徵 羽 宮 商 角

〔正平調〕 〔道宮〕 〔小石調〕 〔歇指角〕

七個音 變 徵 羽 宮 商 角

〔南呂調〕 〔南呂宮〕 〔歇指調〕〔商角調〕

八個音 角 變 徵 羽 闕 宮 商

〔越角〕 〔仙呂調〕 〔仙呂宮〕〔商調〕

九個音 商 角 徵 羽 宮

〔越調〕 〔大石角〕 〔黃鍾調〕 〔黃鍾宮〕

十個音 宮 商 角 徵 羽

〔正宮〕 〔大石調〕〔高大石角〕 〔般涉調〕

十一個音 闕 宮 商 角 變 徵 羽

〔高宮〕〔高大石調〕〔雙角〕 〔高般涉調〕

有沒有一種樂器，可以發出十一個音——它能發出十一個音，又只能發出十一個音呢？有的：笛、管。這很簡單，他就是體中聲（全悶的筒音）和他第一孔之間的半音是吹不出來的。你會吹笛子吧，那個全悶的就是筒音，古人叫體中聲，就是身體的體，體裏邊的聲音就是筒音，筒音和第一孔之間的半音是吹不出來的——筒音和第一孔之間一定是個全音——當然是平吹，你不能用半孔等特殊指法吹嘛，因為它作為一種體制，體制是不能用技巧來彌補的，體制是最通常的，它本身的發音嘛。這樣，十二個音就缺少了一個音（沈括也曾講到）。因為十二音少一個音，它能發出十一個音，又只能發出十一個音，所以它能構成二十八調，又只能構成二十八調。

是不是很簡單啊，所以，所謂「燕樂二十八調」在笛管，這是絕對的。

《樂府雜錄》這一節叫「識五音輪二十八調」。這「二十八調」是不是

可以輪——即轉調呢？我國樂器沒有幾種樂器是可以輪轉的。以前，只有兩種樂器可以輪，一個是笛管：笛或者是管；還有一個是琵琶。但琵琶不能定音，賀懷智《琵琶錄》寫的清清楚楚，琵琶要根據笛子來定音的，他寫的很明白，是：根據笛子的「黃鍾、太簇、林鍾」三個律定音——賀懷智是「雅律」觀，他說的「（雅律）黃鍾、太簇、林鍾」在俗律是「太簇、姑洗、南呂」，也就是笛的「筒音、第一孔、第四孔」。

「二十八調」在笛。你回去跟你老師說。

H：我不敢跟我老師說，我沒學好。

L：你說我在大陸碰到一個老頭，他說「二十八調」在笛。這，我已經發表好多年了，將近三十年了。當時思想準備接受爭辯，但沒有，像上海音樂學院的陳應時教授，還有我的一位老同學、天津音樂學院的副院長徐榮坤教授，他們還都同意了，徐榮坤教授還寫了文章響應。在我思想上是：想清楚了，問題也就解決了。本來就沒有什麼複雜，用不著研究過來研究過去的。就是哪位講的嘛，是不是愛因斯坦講的：科學是什麼？科學就是上帝。什麼意思呢？意思是說：不知道的、我還不明白的東西，需要去研究；一旦清楚了，成為公理了，大家都清楚了，就沒有多少研究的了。就像那個莊子說的：「得魚忘筌，得意忘言」，沒多少好說的。學問、學問，學而生問，問而求答，也就完了嘛。

「雅樂」、「燕樂」，「雅律」、「俗律」不就是這樣嘛。搞清楚了，也就沒有什麼了。哪有那麼些複雜呢。

那麼，怎麼會稱它為「俗律」呢？唐宋時，宮廷音樂用兩種律。「雅律」，所謂「雅律」是根據鐘磬來的，什麼先皇、先帝等等，人們稱它為「雅律」。笛子的律那時候剛出來嘛，就是唐代剛完成的嘛，所以叫它「俗律」。「雅」、「俗」是這樣說說，並不是一個是文雅的音樂、一個是粗俗的音樂，完全不是的。「雅」是風雅頌的雅嘛。

T：所以鄭老師講得有道理，他那個文章，就是說：「雅樂」的雅是風雅頌的雅。

H：你說的是《詩經》那篇嗎？

T：就是《詩經》啊，風雅頌就是《詩經》啊。

L：你說是鄭祖襄先生啊，對的，鄭祖襄老師是很好的老師，很有學問的。鄭祖襄先生還研究了姜白石《越九歌》，指出姜白石《越九歌》用的是「雅律」，也是很正確的。姜白石是當時的大音樂家，他提倡「雅樂」，他搞了一個《大樂議》是吧，人家皇帝老哥不聽他的。姜白石同時也用「俗律」，他兩個律都用的。凌廷堪整個都搞錯了，他那個《燕樂考源》是搞錯了。當然也不能怪他什麼，他是我們的前輩嘛，前輩的事情不好怪人家。我們都是在他的基礎上進一步研究的。看他的著作、啓發了我們提出問題，我們才會……

T：如果說青出於藍更勝於藍，那還是要老師教的好才能勝於藍。

L：嗯，他是我們的先導。還是講宋。宋是怎麼回事呢？宋有一個「情結」，現在叫「情結」，宋有個什麼情結呢？「正統情結」。

H：因為他們不正統。

L：（洛地老師這時像是表示「你說對了」似的，拍了一下手。）因為他不正統。這個趙匡胤是在自己部隊裡把一件「黃袍加身」，自說自話做了皇帝的啊。他生怕人家說他不正統。對他而言，這事是非常嚴重的。因為既然你可以穿上一件黃衣服就算做皇帝了——

H：那別人也可以。

L：對，別人也可以啊。所以，他一定要說自己是「真命天子」。所以呢，他處處搞「正統」，特別強調要確定他的「雅律黃鐘」——上面說了，個個朝代皇帝都是這樣的，一朝新皇帝上來，他就要把上一朝的律推翻。你黃鐘律高多少，不行，廢了它，從新定過。這樣，我國幾千年無數皇帝立新朝，每個朝代有每個朝代的黃鐘，這豈不要了命了——我們音樂的樂律跟你這個皇帝什麼關係嘛，他卻認為關係大得不得了——趙匡胤尤其，他做皇帝，一開始就

註解 [W67]: 宋朝的正統情結下，黃鐘為君宮為君的政治概念，及政治與宮廷音樂之間的關係。

叫朝廷百官定他皇宋「雅律」，就是重新確定他皇宋的「雅律黃鐘」的「律」——天地玄黃、陰陽蒸變、管黍玉尺、氣至灰飛、五行生剋、神話鬼話……總的一句叫做「黃鐘爲君，宮爲君」，是不是。「黃鐘爲君，宮爲君」，這是個政治概念吧，不是音樂概念，那我在他們那裏(杭師大)講過的，「黃鐘爲君宮爲君」，主要是個政治概念，不是音樂概念，而我們往往把這個當作音樂概念在那裏使用。我們音樂人啊，很老實的，所以老老實實地把它當作音樂概念在那裏使用，弄不好了。六律之首是太簇，而不是黃鐘，六律的首律是太簇，太簇這個律名啊，本來的稱呼不叫「太簇」，叫「大族」，種族的族，叫大族，這是首律。五音如果有「君」的話，是商，而不是宮，這應該是明顯的事情嘛。君在這裡的意思，是居「中」的意思。商音居五音之中，往上走一個全音是角，再上一個小三度是徵嘛；他往下走一個全音是宮嘛，再下一個小三度是羽嘛。商不是在中間嗎？所以商音、商調可以轉到任何一個調去，商音的七音可以轉入任何一個調去，根本用不著什麼麻煩的，用不著添另外的音。所以你看，那個周王朝啊，對商是很高壓的，甚至大樂不用商音，到了這樣的程度，政治迫害音樂，竟到這樣的程度。但是先秦往後傳留下來的的是什麼？一直傳下來的音樂是什麼？是「清商樂」。你想想怎麼會是「清商樂」？商是被周認爲最壞的東西，連商音都不用的嘛，說「商樂」是靡靡之音嘛，偏偏流傳的是「清商樂」——非但在「燕樂」而且在「雅樂」。爲什麼？太簡單明白了：人家那個「清商樂」是音樂嘛，音樂就是音樂，你硬要滅也滅不了的是不是。一路流傳到南宋（後來蒙古人把漢宋滅了，「清商」不見了）。你看，唐也好、宋也好，所有的宮調記載，商調式是最多的，宮、商、角、徵、羽，商調式占 48%，我統計過的。商調式占 48%耶，就是有記載的，有宮調記錄的史料，什麼曲子用什麼宮調，宮調式最少，商調式是最多的，你去找一本什麼，《唐會要》吧，《唐會要·卷三十三》對吧，裏面大概記錄了兩百多個曲子的宮調的，你自己看就曉得了，都是商調式的，「黃鐘宮」只有一個，嘿嘿，

很可憐耶。所以，商是五音之君，這是從音樂角度講，可謂「大族爲君，商爲君」。

「黃鐘爲君，宮爲君」，主要是一個政治觀念。所以呢，我們這個北宋從我們太祖趙匡胤開始，一開始就拼命要求從新定律——「雅律」，這麼定、那麼定，整個北宋一百多年嘛，一百多少年？一百五十年多一點吧，就爲一個「雅律黃鐘」，搞得滿朝廷昏頭昏腦，是不是啊，一直在改，哈哈，改啊改啊，大改六次，小改數不清，改革的建議是五花八門無數無數！到什麼程度呢？（北）宋，在音樂上出現兩件空前絕後的事。一件是皇帝老哥親自撰寫「樂律」著作，就是宋仁宗署名的《景祐樂髓新經》；好像人家也不完全聽他的。再一件事就是皇宋「雅律黃鐘」的最後確定——滿朝君臣，一百五十年，天地陰陽、管黍玉尺、氣至灰飛、五行五德……反正確定不了了，於是出來一個據說是最上古上古最先祖先祖的「黃帝身度」的說法，決定：以皇帝的「身度」爲準，以宋徽宗的手指的長度作爲「雅律黃鐘」的標準——這不是荒唐嗎？！哈哈，簡直是不可開交，整個一個大胡塗。搞不懂吧，是不是？這，便是所謂「雅樂」！你說這「雅樂」還「雅」到哪裡去！

另一方面，在此同時，律詞成熟了——詞，從音樂角度說，是從「二十八調」系統過來的。詞從「令」→「破」→「慢」，「慢調」已經慢慢地成熟起來了——「慢調」的成熟不是從柳永開始的，柳永是引進長篇，「慢」的完成應該從蘇東坡、周邦彥開始的，周邦彥之後的詞家們，有意識地把「慢」作爲一種體式、作爲詞的主要體式對待。事實是：慢調的成熟才是律詞成熟的標誌。後來，出現了蒙元滅南宋的事，如果沒有這個蒙元滅南宋的話，那律詞發展要更完善、更好，這很可惜的是不是，唉，夭折了嘛。

但是以詞的延續到南宋的完成是一個什麼情況呢？律詞是：「調有片均（yun），均有定句，句有定步，步有定聲」，調有片均：每一個詞調他有確定片數和韻斷（均）；均有定句：每一韻斷有確定的句數、句式；句有定步：

每一句式有確定的步、字；步有定聲：步、字有確定的四聲——所以，我特稱詞為「律詞」——你們可以參看我寫的《詞樂曲唱》和《詞體構成》。這樣一來呢，尤其是慢調的完成、慢詞的成為律詞主體，產生一個什麼後果呢？你可以回去跟你老師說，說在大陸碰到一個老頭，他說這個詞調的完成，慢詞的成為律詞主體啊，「大曲」就瓦解了。

我們往往把「大曲」說的玄乎其玄啊，我也是曾經長期把「大曲」看得很高很玄。其實，「大曲」實際是很散漫。「大曲」並不像是交響樂、奏鳴曲那樣有規範的程式……

H：它有「入破」……

L：「大曲」沒有形成規範的程式。它先有一個什麼東西，轉一轉，再轉一轉，入破、二破，然後出破、筋斗……，很散漫的。所以你看，到現在沒人真做「大曲」的。當然吹吹是可以的，實際做呢？做不下去。為什麼？因為材料太少，全部材料不夠研究的。尤其到了宋，宋代律詞的慢調的完成，造成「大曲」的瓦解。我們可以看到很多的實例嘛：譬如【水調歌頭】，【水調歌頭】是大曲【水調歌】的那個「歌頭」；如【泛清波摘遍】、【薄媚摘遍】，是【泛清波】大曲、【薄媚】大曲裏面的「一遍」；如【江城梅花引】，是【江城子】大曲、【梅花】大曲裏面的引子等等；原來都是「大曲」裏面的一段，「摘」出來，獨立出來了，又演化、穩定成為了一個詞調；本來那個大曲就散掉了，瓦解了。任何東西都一樣：一個群體性的東西，其中的局部越嚴整，群體的組合就越鬆懈；局部獨立出去了，群體就瓦解了對吧。譬如學校裏，你們一個班裏面，你們幾個女同學搞小團體，任何時候都把小團體利益放在最前面，這個班的團結就受影響了，是不是？譬如我這個老頭，某些機體的局部細胞特別頑強，特別厲害，它就變成癌了嘛。

T：啊，這哪有必然性啊？這沒有必然性啊！

（大家笑）

L：北宋到南宋，你說南宋是流亡政府呢，恐怕不能這樣說。南宋是華夏一一漢文化的直接傳承者。一百五十年的南宋，其文化、文明和繁榮的程度是超過北宋的。這是沒有問題的，是吧。

H：也是。但是連年的戰亂，為什麼南宋的繁榮會更大於北宋呢？

L：這說來話長，這裏不能闡述。我可以確定地告訴你，南宋的繁榮是遠超過北宋的。我以為，宋高宗是個很不錯的皇帝。皇帝，我當然是弄不懂他們。但是，從我個人心情來說，我第一喜歡是魏文帝曹丕。很多人喜歡曹植。我不大喜歡曹植。曹植那個人心眼小的很。我喜歡曹丕。第二就是宋高宗趙構。那麼我為什麼喜歡這兩個人呢？因為曹丕在病重了囑咐死後薄葬時說了：「自古及今，未有不亡之國，亦無不掘之墓也」，也就是他認為世無百代之帝王，而且準備自己死了以後被掘墓暴屍的；而同時他說了：「文章，經國之大業，不朽之盛事」。他把文章看的比帝王還高！「世無不亡之國；文章，不朽之盛事」！這句話，不是無名小卒洛地講的，也不是文化名人章太炎、魯迅講的：「皇帝什麼狗屁啊，我這個文章比你強多了」！文化人講這類話，一點不稀奇。人家是皇帝呀，皇帝說「文章比皇帝還偉大」！這皇帝不錯吧，這是曹丕、魏文帝。

第二位是宋高宗趙構。有人寫了一本書，說宋高宗荒淫無恥，簡直是閉著眼睛說瞎話。這宋高宗很有意思的。古代我們中國啊，有個傳統，很好的傳統，過十天，也就是每十天，就要請知識分子給皇帝上課（現在這個傳統老早改革掉了，現在是知識分子聽做官的訓話。我參加過不少學術會議，包括由官府召開的學術會議，從來沒有看到有一位官員（包括官員的秘書）靜靜地坐著聽學者發言的）。宋高宗就老老實實地每十天靜靜地聽一次課。我讀到過一本筆記，記錄了這樣一件事。有一次啊，學者講完課。宋高宗要求發言了。他說：「你們講課講得非常好。看起來啊，是要讀書，一定要讀書，不讀書是不行的。我現在，每天晚上批閱奏章，忙得不得了。但是不管多少

忙，哪怕過三更、到天亮，我一定要讀書，一定要在讀書以後，再睡覺。」他說的可能是有點事實，至少他曾經抄過很多經書，他書法也可稱上乘，現在都在杭州「碑林」陳列著，你們可以去看看。這當然已經算不錯了，而我所以佩服他，是他接著說的一段話。他接著說了，大意是：「書一定要讀。我忙成這樣都讀書，你們讀書人還能不讀書嗎？但是，我讀書是爲了『資治』（《資治通鑒》的資治），就是爲了治理國家而讀書。你們是讀書人嘛，你們讀書可不要爲『資治』，你們不要爲『資治』而讀書；你們要爲讀書而讀書，把書讀通。書是不容易讀通的。你們讀書人不把書讀通，還有誰能把書讀通呢？」赫！了不起吧！他要讀書人啊爲讀書而讀書，脫離政治、脫離現實，不要爲皇帝的需要而讀書，要爲把書本身讀懂而讀書；爲自己怎麼樣讀懂書而讀書！赫！這樣的皇帝是沒有的吧。從來皇帝都是要讀書人爲他而讀書的，對吧。我指著鹿說：這個是馬；你們都要跟著我指鹿爲馬，你們都要證明長著角的不是鹿而是馬；你們是知識分子啊，就是要用你們的知識來證明這長著角的不是鹿而是馬嘛——否則，要你們知識分子幹什麼啊？！宋高宗不是那樣的。他說讀書人不要爲資治而讀書，要爲讀懂書而讀書。這個皇帝了不起吧。所以南宋出現了我國古代的第二次思辨大高潮，就是「理學」。理學是思辨的，是講理的、講氣的，（原則上）不問政治的。

這個宋高宗的一系列作法對南宋的文化有很大的影響。說一些跟我們直接有關的呢，譬如他把皇家藝術團給撤銷了——這個你們應該知道的，他把教坊給撤銷了。什麼國家藝術院、中央歌舞團，包括皇家儀仗隊統統都不要，通通都放到民間去了。這直接造成兩方面影響，

第一方面影響是什麼？「雅樂」沒人再吵吵了，「雅律黃鐘」到底多少高多少長沒人吵了。南宋跟北宋很不一樣，北宋吵來吵去，黃鐘到底多少高、多少長，吵的昏頭昏腦！不知道你們年青人怎麼樣，我讀《宋史》裏面的《五行志》7卷、《律曆志》16卷、《禮志》28卷、《樂志》17卷，總共68卷，

註解 [W68]: 南宋與北宋不同的宮廷音樂環境

占《宋史》160卷《志》的五分之二啊！找這個「雅律黃鐘」，腦袋都炸了。南宋沒事。宋高宗定都杭州。官員大臣們馬上就提出建禮樂。高宗說了：不建！不能建！我們的京都是汴京，汴京是長安；這裏是臨安，杭州是臨安，臨時駐足的地方。不能在這裏建禮樂！南宋一朝一百五十年就沒有定什麼「雅律黃鐘」。說來也有意思。大概就因為南宋沒有定「雅律黃鐘」，「害」得蒙元不知所措，好像直到返回北漢也沒有拿定主意。

再一個影響是：民間的文化得到了極大的發展，因為本來皇宮裏面的藝術家們都到民間來了，這是非常了不起的是吧。南宋一朝，民間文藝非常發達。南宋，在其民間出現的文藝，並不就等於民間性質的文藝，它是教坊文藝、文人文藝和民間文藝綜合、躍升的產物。最突出的是兩種綜合性文藝門類的出現：其一是以《演義》為代表的長篇文學的出現；其一是以「戲文」為代表的巨佚真戲劇的出現。從而，使我國文藝從單項文藝進入到綜合文藝發展的階段。南宋，對於我國文藝史具有劃時代的意義。

譬如你們到杭州，去逛過西湖吧。西湖有個「西湖十景」。在南宋以前，天下名山佛占盡，天下的好風景都被佛占了，說的是佛，實際上是說官家，如上林苑、宜春苑、樂遊苑等等。宋高宗，從宋高宗開始，他下命令王公貴族不准圈地，所以才有「西湖十景」。西湖啊，是當年白居易、蘇東坡以工代賑的。宋高宗聽了，說：西湖好，是當年以工代賑，是老百姓挖出來的，官宦富商不准在西湖圈地。所以有句話叫「自古西湖不賣錢」（改革開放初幾年，西湖是賣過錢的，把路堵起來賣門票，結果被老百姓轟掉了）。西湖是第一個有「十景」的，接著才到處有「十景」、「八景」了。

再譬如吧，文人這一階層，在南宋出現了與其前不同的一群。你們看吧，在南宋之前，一直到北宋，有成就的文人全是做官的，一直到周邦彥嘛，周邦彥也做官，徽猷閣待制，提舉大晟府是吧。蘇東坡他們也都是做官的，東坡官做小了還發牢騷。南宋，你看姜白石、陳亮、吳文英、周密等等都是不

做官的，都是布衣啊，那個朱熹做官的時候沒多少出息，沒有多少名氣，不做官了名氣大的不得了，理學大師。所以，用我的說法是：從南宋開始，我國出現了一個「學而優則士」的階層，這個「士」是不帶人字旁的士。從此，就出現了一個很特殊的情況，什麼呢？就是不為朝政服務的知識分子叫「清高」。以前你不為我朝政服務啊，叫做「往而不復，非人也」，你看這是不是罵得很厲害——你是在皇恩浩蕩之下才成為大學生的，你怎麼能不為朝廷服務啊！南宋不是，所以吶——

蒙元滅了南宋之後，中國第一次出現了遺民——南宋遺民，他們從民族的角度反對異族統治。這是從來沒有過的，以前特別在北方，五胡亂華，不得了，在胡人政權下，是不是有從漢族的角度反對異族統治？沒有，從來沒有。就從這裏開始，南宋滅亡了以後出現一批遺民，而這批遺民都是士，「學而優則」不帶人旁的「士」，知識分子帶頭，謝枋得他們。其後，明亡了以後，又出現南明遺民，抗清，張煌言他們，也就是這批「士」，就在這一帶，就在我們江南這一帶，包括臺灣。所以，對南宋這個朝代啊，不要因為讀到林昇先生寫了那麼一句「西湖歌舞幾時休」，就把它否定了（元代也有個叫劉一清的，寫了一本《錢塘遺事》，指斥南宋“湖山歌舞，沉酣百年”云云）。西湖歌舞在哪裡啊，主要在民間啊，不在朝廷啊。民間老百姓日日在西湖歌舞，有什麼不好的？唉，中國號稱五千年，老百姓能太太平平歌舞百年除了南宋更有何時？要他休幹什麼？呵呵，你能說這個朝代不好嗎？我看好的很，對吧！真是好的很，所以呢，南宋的「雅樂」是很難說的，因為它沒有這個機構了，當然到理宗的時候，他也搞一些祭祀活動。

註解 [W69]: 南宋雅樂的情況。

H: 但之前不是有什麼大晟府嗎？

L: 嗯，大晟府是在北宋。南宋理宗怎麼怎麼，也是在燕樂上搞一點。所以嚴格地說，我說的是嚴格地說，南宋沒什麼「雅樂」。

註解 [W70]: 以下為說明南宋嚴格定義來說沒有雅樂，但仍有祭祀的。

H: 一定要把「嚴格」這兩個字放進去。

L：那當然。當然，如果真正要「嚴格」地說起來，南宋宮廷裏也沒有多少「燕樂」。

嚴格地說南宋沒什麼「雅樂」，這句話是可以說的。中國幾千年，個個朝代都搞「雅樂」，就是這個南宋沒有搞「雅樂」；但是，偏偏在杭州搞「雅樂」，嘿嘿，真有意思。

T：別的地方沒錢、申請不到。

(……………)

T：《越九歌》也是祭祀吧。

H：是啊。那不是民間祭祀的那個。

L：姜白石是弄了《越九歌》，他自己就這麼寫。民間是不是讓你這樣祭祀，也搞不清。誰給你姜白石寫的東西用來祭祀啊？包括那個史浩寫得像大曲似的，什麼花舞啊、漁夫舞啊一些；他那些東西是否真演出過，我是有點懷疑的。因為在南宋，搞這種活動非常非常少，如果真有這種活動的話，肯定有記載，對吧，這跟以前不一樣，以前這種活動很多嘛，很多他就無所謂啊，寫就寫了，人家要搞就搞了。南宋，現在是很少搞的，是吧，那個宋高宗說的很對，中國是尊北卑南的，我們向來叫指南針不叫指北針，對吧，我國總的地勢北高南低，太陽從南邊照過來嘛，首先是看到山。太陽照過去，山之南是陽，很亮的，所以皇宮一定在城市的北邊，居高臨下，偏偏杭州的皇宮是在南邊，是不是在南邊啊？南宋皇宮在哪裡啊？

註解 [W71]: 對於臨安的宮城位置的選擇。

T：就在我們杭州師範大學音樂學院所在的玉皇山嘛！

L：就是玉皇山，玉皇山後面就是皇宮啊，他是杭州最南邊啊，為什啊？宋高宗說我們是「臨安」。

H：臨時政府就對了。

L：嗯，臨時京都吧。……。所以啊，歷史要仔細讀，要從歷史的角度來看歷史，就跟我們看我們「雅樂」一樣的，不要以為中國是有多麼多麼豐富的音樂傳

統，很可憐的，中國音樂很可憐的。過去呢，最早最早的時候呢，學校裏是六門課，叫「詩、書、射、禦、禮、樂」，是吧？

H：「禮、樂、射、禦、書、術」。

L：是，是有一個說法，說是孔子還是什麼人，把原先的「禮、樂、射、禦、書、術」篡改為「詩、書、射、禦、禮、樂」及「數」；具體攻讀的是《六經》：詩、書、禮、樂、易、春秋——《詩(經)》、《(尚)書》、《禮(三禮——周禮、儀禮、禮記)》、《樂(經)》、《易(經)》、《春秋(三傳)》。學六藝，讀六經，六《經》的五《經》都在，就是不見了《樂經》。那麼人家就要問了：既然不見《樂經》，那「樂」藝怎麼學啊？《樂經》到底有沒有這樣一部書啊？「樂」藝到底是不是曾經真學過啊？

六藝中五藝、六《經》中五《經》傳下來了，《樂經》不見了，「樂藝」是隨「禮崩」而「壞」了，以致四百年炎漢兩朝的音樂資料非常非常之稀少。再往下傳，到隋唐之後，或者更早一些，學校裏「射」、「禦」漸漸沒有了。惹得李白很生氣：誰說老子是文人啊？老子曾提過劍，老子曾殺過人！宋，只有大文豪如北宋沈括老大人、南宋朱熹老夫子，還說過幾句「樂」，不過有時好像有點含混。在蒙元滅南宋之後，「禮」早已變了樣，「樂」完全沒有了，只剩了「詩、書」，學校全成了「文學院」了。「樂」成了「絕學」、「玄學」。所以，我們的音樂教育，至少和「詩、書」相比，怎麼樣？相差太遠了吧！我們有什麼兒歌嗎？沒有的。我們有什麼兒歌文學、兒歌音樂嗎？沒有的。我們的音樂到底怎麼樣？實在是非常的非常的弱。我們說：我們是音樂大國，我們自古幾千年來就是音樂大國，如何如何，是吹的。實際怎麼樣呢？實際是：我們連實際可用的、規範、通用的記譜法都沒有。律呂譜，你已經說了。古琴簡字譜，像天書，《紅樓夢》裏寶玉不是說簡字譜是「天書」嗎？我們這些學音樂的人，大概大多不認識。最通俗的是工尺指法譜了，直到南宋，還是各家各樣，敦煌的、白石的、《事林》的、張炎的，各家各樣，到清代才漸

註解 [W72]: 中國記譜法的特點。以及西樂進入後的情形。

趨於規範；即使規範了，現今有多少中國音樂人能熟練掌握？很少吧，香港一些曲友比較熟練。你看，是不是？所以，十九世紀末，二十世紀初，西洋音樂進來了，西洋音樂不是帝國主義大砲送進來的，也不是爲了改造我們中國音樂跑進來的。是那時很多歐洲人殖民中國，他們在租界裏面生活，他們要過他們自己的生活，西洋音樂進來是因爲他們自己生活的需要。結果一進來，不得了了，唉！有這麼好聽的音樂作品啊，這麼系統的音樂教育啊。是我們中國人自己主動去學來的，對吧！學堂樂歌，交響樂隊，教材，術語……以至音樂思想、音樂觀，全盤搬了過來，是不是？那麼，爲什麼他那個西洋音樂進來，不過二三十年、三四十年吧，能全面覆蓋我們中國呢？我們自己中國音樂沒有這個力量去抗衡嘛！你不承認這點是不行的，當然我們不能用西洋音樂來替代我們中國音樂，但是不承認我們音樂發展的遲緩、滯後也是不行的，對吧！特別是我們民族音樂理論建設。所以，我們從事民族音樂研究，我們的責任是非常重的，我們應該感覺我們自己的責任非常重，看到自己的弱點，方可奮力建設自己的民族音樂體系。建設自己的民族音樂體系，應該說是一種愛國，真正的愛國。我也可以爲自己說一句，我今年八十三歲了，如果沒有這點心啊，我才這麼苦幹，每天休憩、看書，不好麼！我是感覺到自己，這一輩子算是做了各中國文化人啊，覺得我們對自己民族文化的建設太單薄了，問題很多，很多問題啊，很多人根看不起我們自己民族，有的人撿的洋人的什麼一鱗半爪來改造中國、革自家的命。就是說，我們到底怎麼樣真正的建設自己的民族文化、民族音樂，是一個非常重大的問題。我們不要否認自己的弱點，也不要妄自菲薄，事實上我們有很多好的東西的，我們自己沒看見。比如說，剛剛講到笛管七個孔四個調式，構成「七均」各四個調式，「輪二十八調」，它「輪」，實際上是我國的「轉調體系」。西洋音樂的轉調，是西洋音樂的思想。西洋音樂的中心是什麼？

H： 十二平均律？

L：不是，是和聲。西洋音樂，它的音樂構成的思維中心是和聲。所以它用和聲來結構其音樂，所以它的旋律構成及進行、它的節奏抑揚或揚抑等，都是以其和聲的推進、張弛、阻礙終止到全終止來結構的。是不是？它的轉調呢？也是以和絃連接來確定轉調的。所以它有近關係、有遠觀系，都是由和絃關係亦即其和聲體系所決定的。中國不是，中國的轉調，有三種不同的「調關係」——中國從音、律到調的，音、律、調，三種「調關係」構成中國的轉調體系，就在「二十八調」裏反映出來：

1，一種「調關係」是「同均關係」即「『音』關係」。用現在講法是：同「均」即同一調高內的（商、角、宮、羽）不同調式的互相輪轉，同均轉調；這是一種。在《樂府雜錄》「輪二十八調」中稱「宮逐羽音」。如「二十八調」首調是〔中呂調〕。「宮逐羽音」，〔中呂宮〕的五音「逐」即相同於其羽調式〔中呂調〕的五音：

太 夾 姑 中	蕤 林	夷 南	無	應 黃	大 清	太
〔中呂調〕 羽	闋 宮	商	角	徵		
〔中呂宮〕 (羽)	宮	商	角	徵	羽	

所以，「二十八調」中的宮調式的名稱每與其羽調式相同，如〔中呂調〕與〔中呂宮〕，〔南呂調〕與〔南呂宮〕，〔仙呂調〕與〔仙呂宮〕，〔黃鍾調〕與〔黃鍾宮〕。

2，又一種「調關係」是「同調頭關係」即「『律』關係」。「調頭」又稱「殺聲」，今通常稱為「主音」。用現在講法是：同（律位）「主音」的（商、角、宮、羽）不同調式間的互相輪轉。在《樂府雜錄》「輪二十八調」中稱「商角同用」。如「二十八調」首律「俗律太簇」位的「角」調式與「商」調式為

〔越角調〕與〔越調〕：

太|夾|姑|中 蕤|林 夷|南|無 應|黃 大|清太

〔越角調〕 角 變 徵 羽 閏 宮 商 角

〔越調〕 商 角 變 徵 羽 閏 宮 商

我國五音音階五個正音之外的「變徵」、「閏宮」兩個變音，其位高下可變。運用這兩變的高下，七個音可以輪轉為兩個不同的調式——「商角同用」，「商」調式與「角」調式「同用」七音。現在講起來，是大二度轉調，在西洋音樂，大二度轉調是遠關係啊，很遠的了！是不是啊？在我們中國則是非常近的近關係，兩個調式使用的全部是共同音嘛。「商角同用」實例很多。（轉頭向鍾純詢問）跟你們有沒有講過啊？好像講過一遍。

T：沒講過。

L：對不起，抱歉。你們可以去查看一下，如《西遊記·胖姑》中的【豆葉黃】（洛地老師隨口哼上一段），又如《十面埋伏》中的【寄生草】，記譜，有點難辦，可以記成商調式，也可以記成角調式。翻過來也一樣，如那個【粉蝶兒】，在《東窗事犯·掃秦》中的【粉蝶兒】與在《邯鄲夢·掃花》中的【粉蝶兒】（洛地老師又隨口哼上一段），一個標記的是「尺字調」（C=1）、一個標記的是「小工調」（D-1），其實開口首句是完全一樣的。這些都是大二度輪轉關係，這就是「商角同用」。大二度輪轉，在我們中國很多，真是非常奇妙。歐洲轉調體系中是沒有這個的。

所以，「二十八調」中的商調式與其角調式，調頭律位相同，又名稱相同：〔越角〕與〔越調〕，〔大石角〕與〔大石調〕，〔高大石角〕與〔高大石調〕，〔小石角〕與〔小石調〕，〔歇指角〕與〔歇指調〕；而〔雙角〕與〔雙調〕，

註解 [W73]: 錄音檔時間：洛地二 01:53:47

註解 [W74]: 錄音檔時間：洛地教授二 01:54:26

〔商角〕與〔商調〕則吹孔即「運」位相同。

3，再一種「調關係」是「同調式關係」即「『調（式）』關係」。即同調式輪轉：羽調式轉羽調式，宮調式轉宮調式，商調式轉商調式，角調式轉角調式。這也是西洋音樂所沒有的。同調式甚至可以輪轉七「均」的同一調式。在《樂府雜錄》「輪二十八調」中是一句話：「雖雲呂（羽）調七運如車輪轉，卻是〔中呂調〕一運之聲也。」實例吶，可以去查看一下如《牡丹亭·尋夢》中【懶畫眉】「六字調」（F=1）→【惜花賺】「凡字調」（E=1）→【忒忒令】「小工調」（D=1）的連接。

「音」、「律」、「調」，三種關係，綜合構成我國的轉調體系。

說明什麼？說明我們是有我們自己中國的音樂體系的。問題在哪裡呢？問題在於我們沒有把這些中國自己的東西整理出來，系統化，理論化，成爲我們中國的音樂理論體系。這就是從事民族音樂學的責任了。

好吧。就這樣吧。

說了半天。材料都是憑記憶的，沒有查證古籍原著，靠不住會有失誤；更多的是個人感想，信口開河，錯誤想必難免。但是，既然已經說了，就收不回去了。你們參考吧。你回去，請代我向周純一先生問好，希望他對提出批判、指正。

受訪者	王震教授	
日期	04/06/2011(三)	
時間	17:00	
地點	杭州師範大學音樂學院王震教授的琴房	
參與計畫	<input checked="" type="checkbox"/> 是 計畫名稱：南宋雅樂舞複建與樂舞一體化的學科建設 職稱：教授、學科建設主要成員 <input type="checkbox"/> 否	
學術背景	曾于浙江省藝術學校師從趙松庭先生學習竹笛，大學時在上海音樂學院管弦系學習西洋管樂巴松管。	
心得	<p>我一開始先與王震教授說明我的來意以及要訪問的問題，然後再提及想知道關於第一次雅樂舞會議中演出曲目的選擇，以及樂器編配等與音樂會有關的一些背景情況。</p> <p>王震教授是一位溫和的人，他詳細地回答了我提出的所有問題，也將其對於尺八研究的文章贈送與我，本來還要提供給我關於中日韓雅樂會議演出的樂譜，但因時間倉促一時未能找到。</p>	
影音資料	<input checked="" type="checkbox"/> 錄音 <input type="checkbox"/> 錄影	
備註	H 為發問者謝景緣。W 為受訪者王震教授。 此訪問稿已於 2012/7/6 以電子郵件寄回，經受訪者修訂確認。	

W：我自幼學習笛子，也就是竹笛，在藝校師從趙松庭先生，後來又轉學巴松管，

我們那個時候是提倡以一個專業為主，同時還兼學別的樂器，叫一專多能。後來我在大學上海音樂學院學的是巴松管專業。

H：請問您剛剛說的是什麼藝專啊？

W：就是浙江省藝術學校。

H：我剛到杭州，主要是想瞭解杭州南宋雅樂舞復建與樂舞一體化的學科建設的學科研究現狀。

W：這次採訪結束後，回去什麼時候還過來？

H：我不太確定。

W：臺灣有專門研究尺八的機構嗎？

H：目前還沒有專門機構，但有人寫過幾篇文章。因為大家對尺八也蠻感興趣的，很多人都會拿它跟洞簫做比較。

W：是的，但是其實它們是有不一樣之處的。09年11月我們這邊有一個雅樂舞會議，在這個會議上，主要是研討南宋雅樂舞這個主題，我以前也曾做過這方面的研究，也演奏和製作過尺八這一樂器，但現在在國內演奏尺八的人很少，也沒有專門這樣的組織機構去做這方面的研究，所以我就想到這麼一個點子，提出將尺八復原的設想，這個計畫從大的來說，符合我們浙江省杭州市振興文化這麼一個大背景，在小的來說呢，進行樂器研究是個非常具體而又實實在在的專案。對於那些久遠的樂器，一些考古學家，一些從事史論的學者，從音樂人類學等多角度去考察，已經做了許多工作，但是在對於樂器的本體研究，就是從樂器學的研究層面去考察，在我們國內這方面的研究就比較少了。

尺八是豎吹單管樂器，在我國有著悠久的歷史。興于唐、盛于宋。宋代是中國歷史上政治、經濟、文化發展的重要時期，在經過唐代盛世之後，宋代的文化、經濟和教育都發展到了歷史的高峰。其中南宋時期的宮廷樂舞——“雅樂舞”，是中華民族“文明化”高度的標誌，曾經對整個亞洲文化都產生了深遠的影響。日本、韓國至今完好地保存了中國的唐宋樂舞。從大量的音樂文獻史料和音樂考

古資料上顯示，“尺八”在當時是一種重要的吹奏樂器，它廣泛使用于宮廷宴樂、民間俗樂以及宗教音樂中。現在的日本尺八就是在當時佛教載體下傳入日本的。南宋時期日本名僧心地覺心來杭州護國仁王禪寺參禪，期間向同門師兄學會吹奏尺八，次年回國後，建興國寺，立普化宗，專門傳承習奏尺八技藝。發展至今日，尺八已儼然成為日本廣為普及的民族樂器。而在尺八的起源地中國，卻由於種種歷史原因，在宋元之後逐漸消失，至明末，最終退出歷史舞臺。這實在是一件非常遺憾的事情。所以對尺八的研究，不僅在於說明瞭解中華民族音樂文化體系的歷史，更重要的是在於弘揚中華民族的優秀傳統文化，能使失傳千載的古樂器重新登上音樂舞臺，讓今人領略尺八藝術的風采。

H：您能具體談談尺八與簫的區別嗎？

（一）製作選材與形制的比較

1. 尺八 尺八以竹根製作，中通無底，管體一尺八寸。吹口為外削斜切形，正面開四個按孔，背面開一個按孔。尺八的製作非常複雜，首先是選材，需選擇粗細適中，竹纖維緊密，內壁較厚的竹材。一般的尺八皆選桂竹（日本稱真竹）為材料。竹材的目、節挑選也非常有講究，因吹口必須在竹節上，每個孔必須在距竹節特定的距離開位，以獲取標準音律。所以，選用製作尺八的竹材節距有非常嚴格的要求。在對內徑的處理上，現代的尺八與簫有很大區別。現代尺八需要根據竹材條件進行內壁的填充，以實現內壁達到設計要求的曲線。這個過程是製作尺八的最難之處。目前國際上常用生漆+砥石粉的混合物做內壁，也有用塑膠作代替的新方法。現代尺八對內徑曲線有著近乎苛刻的要求，經過科學方法計算的尺八內徑是一個完美的共鳴結構，它能使尺八的音色更加清脆、響亮並且細膩。尺八的外表需要用生漆做一層薄薄的保護層。而內壁則需要用黑漆或者朱紅生漆做保護。尺八與簫的另一大區別是吹口。尺八的吹口非常特別，是外削斜切口，而簫是內挖“U”型口。由於吹口外切，尺八的尖銳部分為竹內最軟部分。而簫由於是內挖口，所以最尖銳部分為堅硬的表皮。因此，尺八的吹口非常容易

碰壞以及被蟲蛀而造成整支尺八的報廢。爲了保護吹口，常選用一些優質材料做鑲嵌。不同的鑲嵌材料對尺八音色有一定影響。牛角：音色較溫潤，是目前最常用的鑲嵌材料。象牙：音色較硬朗、清脆。塑膠：音色介於牛角和象牙之間。

2. 簫 簫取材於竹子的主幹部，簫體通透，吹孔面開在頂端與外壁。開口的外竹壁類似“U”字的形狀。吹口內徑約2.3-2.6釐米，管底內徑略大。管長約爲80釐米，開孔有6孔、8孔。從現代簫與現代日本尺八形制上看，它們之間的區別不單單在孔距、孔數，更關鍵的是吹口的結構和對內徑的要求。這種差別決定了它們的音量、音色以及演奏技法、演奏風格的差異。

（二）音色、音量的比較

1. 尺八 日本尺八的吹口爲外削斜切形。這種特徵的吹口需要較寬的口風，唇形呈扁弧形，口型爲扁平式，吹奏時雙唇中線對準外切口尖銳邊緣，然後將樂管放低45度左右，此時吹口自然出現。這種吹口的竹管樂器，音量大，音色古雅渾厚、圓潤生動、清幽曠遠。尤其是那種伴隨頭部上揚，氣流的入射增大，同時加大口風，往管內注入超強氣流所產生的“強氣聲”音色是尺八最具魅力的演奏效果。日本尺八豐富的音色變化和粗獷的音色特質，尤其是強調略帶噪音的強氣聲的演奏特色，正是日本音樂所積極提倡的，對音色的重視是日本音樂民族性的重要特色，他們喜好廣泛的音色變化，對於許多沒有特定音高的音色非常重視，往往是一個基本音中經常包含多種的諧波共鳴，使音量跌宕起伏，具有豐富的表現力。

2. 簫 簫的吹口呈內挖”U”字型，則需要吹奏者的口風呈橢圓形，吹氣氣流與吹口的接觸面需要集中地體現在吹口的“U”型穀底，由於入射氣流與吹口邊棱的接觸點小，所以，吹奏簫所需要的氣流速度和體內壓力較小，風門也偏小，口風較平緩。其音質純淨、圓潤、典雅、含蓄，使其形成具有“靜謐幽雅之質”。這種音色特質適合中國人溫良敦厚的個性，也符合中國人中正平和的處事原則。也許正是這樣一種欣賞品位和審美傾向，導致了“尺八”在中國慢慢被

“簫”取代，而在異域日本卻得到了迅猛發展。

（三）演奏技法、演奏風格的比較

1. 尺八演奏技術特點

吹奏技術：氣息多變的運用是尺八吹奏的關鍵。在日本尺八音樂演奏中特別強調氣息的演奏方法，此方法不是一種發出樂音的意識，而是往吹口吹進強烈氣流所產生的具有獨特效果的音響，術語稱為“超強吹”，在中低音區運用效果更佳。

指法技術：通過全開孔、半開孔、全閉孔以及半開側孔等多變指法，產生變化半音，獲得不同音高。運用快速運指奏出各種裝飾音，造成類似上波音、下波音的裝飾效果。

特殊技術：主要有頷動技術、頸動技術和臉動技術。通過頷的上仰下俯能夠產生一些變化音級，使尺八的音色更多變，泛音更豐富，頷往上仰發音偏高半音成為上滑，偏高全音為大上滑，音色稍亮，頷往下俯發音偏低半音稱為下滑，偏低全音稱為大下滑，其音色稍暗；頸部的上下運用能產生一種震顫的效果，伴之以音高的細微變化，頸部的左右運動能產生力度的強弱變化，使其更具獨特韻味，在實際作品演奏中，往往需要頸部上下和左右運動相結合，其演奏的難度較大；在頸部運動的同時臉部也要配合運動，尺八也隨著律動晃動。因此在音樂會現場，我們常常能見到尺八演奏家們在吹奏時，隨著音樂的起伏時而搖頭、時而抬頭、時而低頭，正是這些特殊演奏技巧的靈活運用，才有了尺八獨特的藝術魅力。

2. 簫演奏技術特點

吹奏技術：演奏低音區一般採用緩吹，中音區一般採用平吹，高音區採用急吹，超吹的使用不多，僅用於個別超高音區。

指法技術：包括有顫音、滑音、打音、疊音、贈音、倚音等技巧。顫音是簫最常用、最有特色的一種運指技巧，根據不同的樂曲情緒和風格需要可分為單指

顫音、雙指顫音等；滑音分爲上滑音和下滑音，整個滑音過程要求圓滑無痕；打音是吹奏兩個或多個同度音時手指在本音音孔迅速開閉，使之產生兩個前後發聲的同度音；疊音與打音相同，但稍有區別，疊音則是上方二度音或鄰近的音的迅速開閉；倚音是簫吹奏中最爲常用的一種裝飾性演奏手法，同樣可分爲上倚音、下倚音；贈音是在某一樂音或某一樂句結束時迅速地帶出的一個裝飾音，贈音一般不記譜，由演奏者即興發揮。

運舌技術：包括吐音和花舌技巧。吐音是一種運舌技術，可分爲單吐、雙吐和三吐。花舌是用氣流衝擊舌尖，使之產生碎音效果。主要用於表現熱烈的氣氛。

綜上所述，尺八與簫兩種樂器同宗同源的特性，爲研究它們的演奏技巧提供了可靠依據。拋開尺八與簫的演奏風格，單從學習技巧的角度考慮，尺八與簫互相借鑒，可以擴充我們的演奏技能，給簫的演奏帶來新鮮的表現手法，在此基礎上，結合本民族特點、地域風情等因素，定能創作出新的表現形式及新的藝術形象。對於研究尺八而言，根據簫細膩、委婉的演奏特點，豐富多變的運指和運舌技術，會使尺八的演奏技法更加豐富。同時我們應虛心學習尺八的演奏技法，將這古老失傳的樂器帶回中國，或許不久，我們掌握了日本尺八吹奏，並融匯簫的演奏特點，中國的尺八演奏會出現更多的藝術形式。我們完全有理由相信：通過我們的努力可以將尺八及其更多的南宋樂器、南宋音樂在我國得到再次復興和流傳。

H：請您介紹一下國內尺八研究的現狀

目前，國內對尺八課題的研究主要在以下的四個方面。首先是對尺八溯源問題的研究。對尺八的起源，國內學者基本認同陳正生先生的觀點，認爲尺八先于唐代就已存在。唐尺八是魏晉長笛的繼承和改進，宋尺八是唐尺八的延續，日本現代尺八是宋尺八的發展，其祖庭是南宋杭州。

第二是對尺八類別的研究。目前對尺八的歸類問題主要有兩種學說：1、是趙松庭先生的笛類樂器說，趙松庭先生認爲“笛子”不但是我國最古老的樂器，

而且所有管樂器的鼻祖。他認為骨笛是最原始的管樂器，有骨笛向縱向、橫向發展就有了長長短短、大大小小、形形色色、五花八門的笛子。“尺八”正是這“五花八門”笛子中的一種。2、是袁靜芳先生的洞簫類樂器說，袁靜芳先生將洞簫類樂器的概念界定為：具有豎吹、單管開管、邊棱發音這些特徵的一族氣鳴樂器，尺八是洞簫類樂器的一種。這兩種歸類並沒有本質的區別，只是概念界定不同。

協力廠商面的研究是關於尺八形制類樂器差異性研究。這方面的研究主要涉及目前留存于福建南音的南音洞簫是否是我國唐宋時期尺八的遺制問題，這也是學術界關於尺八的爭議最大的問題。目前以王金旋先生在《尺八的歷史考察及中日尺八辨析》一文中的考證較客觀和全面。該文將南音洞簫在外形、音色、律制和演奏技法等方面與日本現代尺八作了全面比較，得出兩者有明顯差異的結論。尤其是吹口，外削斜切吹口是尺八樂器的特徵，與洞簫的內挖吹口具有本質的不同。從出土的東漢吹笛俑圖像顯示吹口也呈明顯斜面，故此得出南音洞簫和尺八是同類但不是同一種樂器。

第四方面的研究也是我目前在進行的課題，是我關於對尺八樂器的本體研究，也就是對尺八的構造、發音原理、音色、音質、音域等方面的研究。雖然樂器學研究涉及的學科領域寬、知識面廣、學科的交叉型和滲透性也很強，但我個人認為，對於樂器實體的研究是樂器學研究最重要的課題之一。離開樂器這個實體，我們的樂器學研究與其它學科就沒有太大的區別。然而對古代樂器作實物研究有一個很實際的問題，就是沒有實物。考古出土的文物有一個文物保護問題，不可能被隨意拿來做研究，而尺八也沒有出土的實物，唯一的解決方法是先仿製，這也是我前段時期對尺八本體研究的一個研究成果。我曾在浙江省藝術學校學習五年，師從趙松庭先生，系統學習笛子演奏藝術，並掌握了笛子的製造工藝。到目前為止，我所使用的笛子都是自己製作的。前段時期，憑藉在藝校學習期間積累的製作笛子的經驗，通過對文史資料有關尺八形制的描述，以及日本正倉院

館藏唐尺八的照片和石窟壁畫，出土的東漢吹笛俑圖像等資料的研究，我已經初步仿製出了幾支南宋尺八。

在《2009年中日韓傳統雅樂舞國際學術研討會》上，我宣讀了論文，並且邊演奏邊講解，得到與會專家的極大關注。

H：那次您在音樂會上表演的樂曲是” 鬲西梅令” 是吧？

W：對。

H：那您能跟我談談你對那首曲子的想法嗎？或者是您為何會選擇這個作品的？

W：其實這首作品不是完全意義上的尺八獨奏曲，是爲了配合整台的演出效果，尺八、古箏與男中音所組合的綜合體。姜夔的作品其實就是南宋的時代的曲子，現在留下來的也不多，他是屬於那個時代的曲風，因爲他有曲譜、歌詞留下來，就更能比較準確地體現當時的時代風貌，具有那個時代的意境，所以我們就選了這首樂曲。

H：那您還保有那份樂譜嗎？

W：有。但我現在一下子找不著，下次妳來的話我給你準備好。

H：當初怎麼會想用這三種組合形式？

W：這個曲子首先是適合整場音樂會的氛圍，是我們一起，包括田院長、導演一起討論決定的。

H：導演？是劉青弋劉老師嗎？

W：是的。劉青弋老師。因爲我們還有服裝設計的問題，總不能穿著西服來表演，要穿那個時代的服飾，因此說它是個整體的綜合節目。

H：最後請您談談關於南宋樂器的複建構想

W：隨著我校攀登工程一期專案“南宋樂舞研究與中國樂舞體系建設”的全面鋪展。關於南宋樂舞樂器的複建工作迫在眉睫。在這樣一種濃厚的學術研究氛圍中，在此我對南宋樂器的複建提一些自己的初步構想：

1、加強國際間的音樂文化交流

音樂文化的交流是人類音樂生活的重要組成部分，也是發展音樂文化的有效途徑。在長期的歷史發展中，世界各族人民通過各種形式的音樂文化交流，互相學習、取長補短，不但提升了本民族的音樂水準，也促進了他民族音樂建設的發展，使人類音樂文化呈現出姹紫嫣紅、爭奇鬥妍的繁榮景象。南宋樂器的復建需要借助國際間音樂文化交流這一巨集闊背景。就拿尺八來說，我們應當在回顧尺八演奏藝術的發生、發展的同時，總結、交流日本尺八傳承發展的成功經驗，使“尺八”這一歷史珍寶“還之於民”。

2、召開國際性專題學術研討會

邀請國內外相關社團來學校講學，組織學生積極與嘉賓社團互動，開拓視野、溝通資訊、開闊眼界、增長知識，召開各種類型、各種專題的國際學術研討會，出版研究論文專集，為南宋樂器的新繁榮推波助瀾，使古老的民族文化得以傳承和發展。

3、組建中國樂舞藝術團器樂分團

我院的“中國樂舞藝術團”已初具規模，作為其中一部分的器樂分團也應該儘快組建。其中包括復建南宋樂舞的吹奏樂器、絃樂器、彈撥樂器、打擊樂器等。而眾多樂器中又以尺八樂器的復建最艱巨，也最重要。我們可以聘請日本尺八專家來校授教，組織鼓勵學生作為自己的第二專業來學習，開設選修課程，讓師生積極參與樂器的傳習與研究。並組織相應的教師力量搜集整理相關資料、互譯樂譜、編寫教材、創作作品，積極地投入到南宋器樂的復建工程中來。

4、舉行多種形式的課外藝術活動

加強藝術實踐，開展豐富多彩的音樂會，展演教學研究成果。利用學生教育實習的機會，把南宋樂器帶進中小學課堂，讓中小學生也能欣賞到我國古老樂器所呈現的藝術魅力，更進一步瞭解我國優秀的傳統文化，使南宋樂舞的傳承永不斷線。

南宋樂器越千年而流長，它是燦爛的東方古老文化的精華之一，是我們中華民族文化史上的光榮和驕傲。蘊藏在這些古老樂器中的深刻的文化內涵和音樂形態特徵為我們遺留下許多值得探求的課題。我深信，對南宋樂器的研究、複建將會給深入研究中國傳統音樂文化、亞太地區民族民間音樂文化帶來無限生機。讓我們共同努力，為中國傳統文化的傳承、發展作出應有的貢獻。

H：謝謝您接受我的採訪。

W：歡迎你下次再來杭州，祝你順利、高品質地完成論文。

受訪者	李偉淳老師
日期	03/28/2011(一)
時間	訪問完段老師之後
地點	杭州市景區星巴克
參與計畫	<p><input checked="" type="checkbox"/>是</p> <p>計畫名稱：南宋雅樂舞復建與樂舞一體化的學科建設</p> <p>職稱：主要成員</p> <p><input type="checkbox"/>否</p>
學術背景	<p>現為劉青弋教授的博士生、杭師大舞蹈系講師</p> <p>曾任雲門舞集 2 舞者</p>
影音資料	<input checked="" type="checkbox"/> 錄音 <input type="checkbox"/> 錄影
心得	李偉淳老師是個熱血的人，不僅對自己進行一番介紹，提供給我很多有關於自己的簡報，我們是以很輕鬆的方式進行訪談的。
備註	此訪問稿以電子郵件發回，經受訪者修改確認。
受訪者 提供資料	

(一開始李偉淳博士候選人先跟我介紹他自己。)

L：我那個時候是雲門舞集二!我兩千年大學畢業，我是讀台中體育學院舞蹈系第一屆畢業生，一畢業我就進雲門舞集二了，那時候藝術總監是羅曼菲，對!我就兩千年待到兩千零五年，待了五年，兩千零四年就考上台北藝術大學舞蹈表演所，大概兩年半就畢業了，一畢業就到蘇州工作，蘇州科技文化藝術中心的芭蕾舞團待了一年。

H：你那個時候怎麼會聯繫上蘇州芭蕾舞團的？

L：因為我那個時候跟台北新舞台行政總監熟識，都有跟他保持連繫，之後他就跟我說了這個訊息，那我剛好要畢業了，剛好蘇州有一個公開的 **odition**，問我有沒有興趣，薪水滿高的，我就說好!然後我就把我的節目本，還有我的 **DVD** 都寄給他，就考上了，一個月一萬塊人民幣，台幣五萬五。其實我一畢業就是想要自己做自己的東西，我想要跳脫雲門的光環，那看我的能力能做到哪一個程度，這很重要，真的要凸顯自己的價值就是「離開大師的光環」。

H：我還在大師的光環之下!

L：對!所以一般我就是，其實那個時候我自己就想說，「舞界限舞蹈劇場」這個團名就是我大學的第一屆的畢業的主題就叫做舞界限，就我名片那個「舞界限舞蹈劇場」，那我就想成立自己的 **company**，那就是每次只要自己去接商業活動或是藝術活動，我都會請主辦單位都一定要講我這個舞團的名字，就是行銷我的團跟我自己，那人家就會很好奇，咦!怎麼都是你一個人!或是兩個人，因為現在還沒有錢，沒辦法請很多人，所以就是慢慢來!不急!至少我只要有接到活動，只要是公開場合就是主持人會這樣介紹我，那另外一個小小頭銜就是台灣舞蹈王子，這個概念也滿重要的，因為一般人、舞蹈界一般比較封閉，可是我這個就叫藍海策略，有一本書就叫《藍海策略》，紅海跟藍海，學習一些企業家一些策略、一些方法!那我們學了企業的那些我們怎麼運用在舞蹈的文化企業裡面，就像雲門舞集很成功!可是全台灣只有雲門舞集比較成功而已，其他的團都很慘。

H：其他的團都要靠政府了。

L：對!但是我這個團就不想要靠政府，我想要靠我民間的力量，一些老闆可以資助我們這個團，因為就像林懷民他不想受到政府的控制，當「國家舞團」他不要，對吧!我不知道是面子問題還是大師有大師的想法，所以就很多顧忌吧!可是你看，台灣就有國家樂團、國家民樂團，可是就是沒有一個舞團跟劇團，都沒有。

H：對耶!這真的是很有趣!

L：可是台灣有八大藝術，對吧!那你看電影工業也好，或是陶瓷、多媒體這些都是民間的力量比較強，那你說政府當然有做事，但是做得太慢，比起韓國、香港、都遠遠不及。

H：你剛剛跟我說過你參加過哪些演出呀!我也看過雲門舞。

L：雲門舞集 2，就是我們每一年的春鬥公演，1999 就是春鬥的第一季的表演演到現在，上禮拜他們才剛演完，已經十年了，固定在新舞臺演出。那為什麼會成立二團呢?就是因為要深根台灣的每個社區大學、高中、國中、國小，去宣揚台灣的舞蹈文化或是雲門的理念，因為雲門一團常常在國際 run!那二團的宗旨就是要在台北或是台中，甚至台澎金馬，那我覺得他們這種舞蹈教育，這種深根文化這種很重要，而台灣國泰人壽贊助他們十七年，蔡宏圖是我們老闆!雲門舞集有十二位董事，都是台灣頂級的企業家，李遠哲是我們榮譽董事長及林百里都是台灣非常支持的文化企業家。

H：這我也不知道!

L：所以你知道雲門多 lucky 了吧!

H：真的。

L：總歸來說，我覺得林懷民台灣非常傳奇的經典人物，他爸爸就是林金生((1916年-2001年)，台灣嘉義新港人，中華民國政治人物。曾任雲林縣縣長、交通部部長、內政部部長、考試院副院長。)以前的監察院長，這就有背景了，那當他這個兒子闖出一片天之後，人家：「挖!你兒子不錯嘛!」當然，你說要找資金個

方面，因為他有做出名氣來，然後在國外有影響力，人家都比較願意贊助他，因為我們台灣有這個機制可以減稅，不像內地沒有這個減稅的機制，像前天我在《浙商雜誌》，浙江省的浙商有一個《浙商雜誌》，他們就採訪我，我就跟他們說文化與企業的一個理念、怎麼深根文化，其實我也不是說只爲了我自己，我告訴這些有錢人，告訴這些浙商的人，希望他們知道我的想法以後，他們以後可能針對自己興趣，投資電影、投資多媒體、投資美術、舞蹈類似這樣，就是我是起了一個頭的作用，如果成功的話，那大家都有飯吃也很好，那他們也可以減到稅，那也可以提升一個文化的形象，這是我的宗旨。

H：所以這部分目前還是要跟政府有所正面良性的溝通！

L：我也不想靠大陸政府，我就想純粹一點企業與藝術家合作爲基準。

H：那減稅這個問題是不是還是要考慮政府的一個機制。

L：那減稅的問題對方的一個機制也不是我能夠解決的。

H：也是。

L：可是我只要能說服這些老闆願意投資我就可以了，那如果我成功的話，我就可以幫助其他的藝術家，比如說這邊的劇團、電影，像王偉忠也來開公司了，賴聲川也來了，蔡志忠、朱德庸漫畫家，都是早期台灣知名文化人，所以這個月底，四月十八號就是中國國際動漫節，好像是第六屆的樣子，所以蔡志忠、朱德庸都會出席與會嘉賓，因為他們是最早來杭州發展的人，他們對台灣的文化藝術的環境有點失望，因為台灣政府不重視漫畫！我想等到我有一天紅了之後，大家才會關注到我！才會成爲所謂的台灣之光，所以，我覺得人都喜歡比較西化的觀念！我覺得身爲舞者成長過程我比較幸運，能有機會遇到不同的企業家，能在這個過程中互相激勵與磨合，能變成自己的資源發揮效應，就是從雲門學以致用。因爲本身我自己喜歡剪報紙，習慣每一天閱讀五份報紙，從報紙裡面我可以得到很多資訊，我認爲十塊錢，在閱讀的半個小時期間，就可以得到全世界的知識，但是不是每個人都能夠像我這樣？其他人寧願用網路去搜尋 information 對吧！可是你

想電腦，比如說 yahoo 奇摩登上去是不是總編輯已經幫你排好了？可是報紙是整個全版各個藝術都有，或者是不同的分類都有對吧！你可以掌握一些你要的資訊，那你要這個資訊有關鍵 keyword 之後你再上網繼續找這些資料，所以我在台灣就會看到這些資料之後，知道很多大師的演講，假如我有時間，沒有排練，我會抽空去參加，像誠品書店就有很多不同文化性質的演講，因為我熱愛學習，希望自己成爲一位全方位的舞蹈家，每一次參加完，我就會直接認識主講嘉賓，或是與會嘉賓我都會一併一起認識，成爲他們的朋友，他們也成爲我的邀請嘉賓的對象。

H：我覺得你很聰明。

L：但是一般人是聽完課就直接走了！你是不是這樣？聽完大師的論壇，或者是國際的論壇，你是不是聽完就走了？你不會想要跟他認識，你也不敢跟他認識，除非是有一個老師說：「我帶你去認識一下。」但是不是每個教授都會那麼熱心，帶自己的研究生去認識他的所有朋友，不可能，就算你很優秀也不可能帶你去，因為他們都有所謂的資源不會共享的，如果我有機會變成大師，或是我現在慢慢變成可以希望像林懷民這樣有名氣，蔣勳、嚴長壽對吧！希望我可以像他們一樣優秀，站在巨人的肩膀上學習，因為我認爲不斷的向經典大師學習，可以體悟很多哲理，可以解決人生的智慧，這是我的目標，可是我當然是很有企圖心！因為我本身的個性與思想比較特別，就有一些人不太了解我，就會覺得這個李偉淳在幹嘛？就是他怎麼這麼注重人際關係！我不 care 他們講什麼，我只覺得我要做什麼我就去做，我會做出成績給大家看，就這麼簡單，那你怎麼攻擊我，因爲人是很自私的，比如說你寫文章寫得比人家好，老師給你高分數，你就會被人家打壓。

H：多多少少的。

L：對我來說，我都不怕被打壓，因爲我是活在我自己的世界裡，用我的真誠追求我想要的真善美，我寧願做我自己想做的事，做我要達成目標的幾件事情。在臺灣那時候我離開舞團，就想自己到內地去闖看看，不靠雲門舞集我可以獨立

得到什麼，就像那時候我離開雲門我就做了一個個人晚會，尋找你一個，這是我的碩士論文，我製作花費整個台幣五十萬，可是我怎麼會有五十萬？我根本沒有那麼多錢!對不對？我就和朋友、乾爹、乾媽借錢，然後辦了一個我的舞蹈個人晚會「尋找另一個自己」，這可以說是號稱台灣舞蹈界花錢花最多的，在這個宣傳行銷過程，我把海報張貼台北各個捷運站，還有設計與藝術餐廳，如師大夜市的藝術餐廳，以及風格比較典雅的空間，我就會主動請示店長是否能讓我張貼，我總共貼了一百家餐廳，所以你就知道我對舞蹈有多熱愛與執行力。

H：真的很不容易。

(我一邊聽著偉淳述說他的理想一邊看著關於他的一些資料)

L：我就想要突破一邊舞蹈界在宣傳的辦法，那我就是用我的藍海策略，因為我這些藍海策略成功的話，抱歉!你們這些學弟學妹就要跟我學，不然你就提出更好的辦法超越李偉淳學長，因為我一直把林懷民當作精神導師學習對象，不然你就乖乖學習，不然你就不要隨便批評，或者又說每年文建會給雲門舞集三千萬，這正常!因為人家做出成績來了!也是世界公認好的，這些小團、中團有什麼資格批評，那就不要一直在國內演，就到國外演，想辦法進攻國外市場，把國際的市場都征服，不然就不要隨便批評雲門，我覺得你們是有實力的，裡頭會得到正負兩級的評論都正常，舞蹈界就是比較眼紅雲門舞集的視野!

H：真的嗎？

L：真的啊!我是最前線的，因為眼紅，我幹嘛要看？對我來說你們憑什麼眼紅，人家就是做得好，人家開了舞蹈教室，你能開嗎？不能開就別多嘴，就像朱宗慶打擊樂團可以開二十幾家，那不然你就去跟他比，有能力也去開，就去說服那些老闆投資你。

H：對啊!

L：所以我覺得一般的藝術家都沒有滿大的視野，就像林懷民這種思想，那就少批評，多做一些好的作品出來!然後把你的作品放到世界上，讓大家看見，像林

懷民就是讓人家看見，他一年就演一百多場，那你說文建會每一年都給他三千萬我覺得是正常的，每個企業家都願意資助他，正常，如果我是很有錢的老闆我也會資助他。

H：是！這是一種共生的機制啊！

L：所以我就很討厭那些剛起來的，或是那些就很愛批評雲門舞集，我就覺得幹嘛批評人家，你就先先多做事吧。

H：先看清楚狀況再說。

L：對！沒有這些人脈，沒有認識這些老闆，就自己去找，人家林懷民有自己的團隊，有自己認識的人脈，沒有認識這些人脈就自己去想辦法，人家沒有義務要幫你介紹人脈，對吧！沒有義務幫你賣票吧，那我也是，我也是用我自己的方法去找我自己所要的人脈，那來打造我這個舞界限舞蹈劇場，這是我的夢想，那我最大的夢想就是要蓋一個中國舞蹈博物館。

H：這有趣，為什麼呢？

L：最好中國一個、台灣也一個，因為分部。

H：台灣要設分部嗎？還是設總部？

L：看錢在哪裡，如果這邊的老闆給我這麼多錢，那總部當然要設在這，因為我是養這些藝術家，我那時候希望這個博物館可以蓋在高雄，就是我的家鄉，因為高雄是文化沙漠的城市，所以我就想為我的家鄉高雄盡一點心力，如果真的成功的時候，那時候錢不是問題、地也不是問題了，只要有錢你想蓋在哪裡就可以蓋在哪裡，那我現在的目標就是，等到我畢業拿到博士學位之後，就要火力全開，我自己的創作作品，就可以出兩本書，一本就是《不跳舞，我會死》，這是比較激勵舞者的故事，以我的實戰經驗，告訴你如何成功，或者是你怎麼面對失敗，很多人他面對失敗就會不想跳舞了，就是轉行了，對吧！

H：我曾經也有想要這樣子。

L：是因為每個人都真的在「尋找另一個自己」，其實那個時候我的畢業論文就叫

做《尋找另一個自己》，指導教授羅曼菲就馬上答應了，那時候就覺得很意外，就覺得這個 idea 就是真的每一個人都在尋找另外一個自己，那台灣會讓我就是想要離開的原因，也就是因為那個時候我看不見我的未來，就算碩士畢業又怎樣？就算待過雲門舞集又怎樣？可是你能不待嗎？你還是要待，你能不修嗎？還是要修，那就一步一腳印慢慢鋪墊，鋪墊到零九年的時候，我從蘇州回台灣的時候還參加漢唐樂府，陳美娥，零五年我就離開雲門舞集之後，我就第一個轉型轉到南管樂舞，所以零五年我就在國家大劇院演「洛神賦」南管舞劇，是法國導演盧卡斯來導的戲，香港服裝設計是張叔平，這也是跟葉錦添可以評比的服裝設計師，很強就對了！各大演唱會都是他做的，孫燕姿、郭富城演唱會都是他做的，所以就變成說這個陳美娥也很厲害，所以我認識這些老師，就是剛好都是大咖。從早期的游好彥，不知道你知不知道，可是游好彥是華人世界第一個去瑪莎葛萊姆舞團當舞者的老師，這個就是游好彥，他現在人在北京，一開始我是跟他學跳舞的，70 年代那個時候他是跟林懷民是競爭對手。

H：那你也很厲害，也可以去雲門舞集。

L：所以有很多游好彥的舞者，全部都跑去林懷民那邊去了，因為他有各方面的能力、資源樣樣具備，可以發薪水給全職舞者，就算游好彥可以發，他發的也沒有比林懷民多，他是屬於不善於交際的人，就默默耕耘、默默的做創作、默默的教學生，不用錢，你不用繳學費他也可以教你，還有就是劉鳳學，唯一比較遺憾就是我沒參加劉鳳學老師的新古典舞團，我也有考上，但是她沒有給我們薪水，沒有薪水只給排練費我就不待了，所以劉鳳學也很多問題，留不住人才。

H：可是其實我覺得的確錢的問題有時候還滿難解決的。

L：這實際問題嘛！所以我所謂這個世代，就是二十一世紀，舞蹈家不管是中國的、台灣的都一樣，或者是世界都一樣，就必須我們說有很好的專業，創作能力、教學能力、寫書的能力，就是寫舞、說舞、跳舞、編舞、教舞五個，必須要有這五個能力，在碩士的時候就是要培養這些能力了，其實在大學就要培養，只是我們

不可能說又會跳舞、又會教學、又會創作、又能說舞、又能寫舞，畢竟這種人才太少了，像林懷民這樣又會寫舞也不多的，那我現在這個階段，我都很平均的發展，我要把我自己、以後我的舞者，一進來我的 company 都要有這五種能力，你不能只愛跳舞，不行，你要會講舞，說你在跳什麼？要說給一般的觀眾聽，就我每個舞者都可以獨當一面，就是李偉淳、林懷民不在的時候，這些舞者要會講舞，不是永遠都是林懷民在講，你懂意思嗎？現在都是林懷民在講，他沒有訓練他下面的人去講。

H：肯定的。

L：那當然可能他下面的人會說：「我就好好跳舞就好了啊。」一般舞者他就是很簡單的想，就好好跳舞我什麼都不要想，反正我每個月都有薪水，每個月的薪水那是基本的，可是除了這之外，就像現在週休你可以幹嘛？就看你要讀西方舞蹈史、中國舞蹈史或世界舞蹈史，讀了越多還有跨文學的，文史哲這種東西，歷史學、人類學、美學，舞者就是必須要懂這一些，所以我為什麼逼我自己去讀博士？也是這樣子啊，其實我也可以在雲門好好待，不要離開，都一直簽下去，一簽都簽十年都可以，可是我受不了這種生活，我想要尋找我自己想要的生活，我想要當一位平凡而不平庸的舞蹈家。

L：就看你有什麼疑惑你可以問我啊！

H：我想從你如何和劉老師接洽那邊開始問起，還有一些你對這個計畫的看法，和實際在這部分做了些什麼？

L：我怎麼認識我的博導，其實是十年前，我去北京看桃李杯大賽，在中國很有名，已經舉辦好幾屆了，那是我第一次在中國看桃李杯大賽，那那個時候為什麼我可以看呢？因為那天的主席就是我乾爹，他那個時候是北京舞蹈學院教務長，叫郭磊，那個時候是我讀大學的時候，他到台灣算是來創作，跟我住了快半年，那個時候我們積累了師生的情誼跟父子的情誼，之後他就回北京，然後我們就很

少見面了，就只有通電話，那個時候就是有機會跟雲門去北京演出，那當然就跟老師聯繫，然後他們就回去了，然後我想要留在北京再繼續看一下環境，然後他就跟我說有這個大賽，然後就送我十張貴賓卷，那我就去看了，我一定是坐在貴賓座啊，因為我乾爹就是主席啊，能坐在中間都是哪些人你知道嗎？

H：長官！

L：長官、領導、教授。剛好劉青弋教授就坐我旁邊，然後就給我名片，我也給她名片，那個時候我也是雲門的舞者，所以她也有來看我表演，那時候我演白蛇傳，然後她就很喜歡我，我也很欣賞她，她那個時候是北京舞蹈學院的所長舞蹈系的系主任，她那個時候就說：「以後你有什麼都可以來找我啊！」之後我回去台灣之後我就一直把這個名片放著就沒有理它了，那等到零九年決定要考研究所的時候，人家就跟我說中國藝術研究有在招博士班，然後我就上網查了一下，然後它只有三位可以招博士的教授，一個歐建平教授、一個羅斌教授，另外一個就是劉青弋教授，然後當然就選她了，剛開始還沒回憶過來，就覺得這個老師好熟悉，好像在哪裡見過，然後我就去翻名片，然後就找到她的名片，馬上就打給老師了，她那個時候剛好在家，我就跟她聊了一下我想要讀博士的原因是什麼，她就教我怎麼準備，那我就怎麼準備，那就這樣考上了。

H：對了！你想要讀博士的理由是什麼？可以也來跟我說一說嗎？

L：我想讀博士的原因是因為我想成爲舞蹈界有話語權的人，所謂話語權，這邊很流行講話語權。

H：是我們所說的發言權對吧！

L：發言權。對！你如果不是博士的話，妳覺得妳是個碩士生妳有發言權嗎？或是妳不是學校的、舞蹈協會的會長，或是自治幹部，妳覺得妳有話語權嗎？對吧！所以妳一定要做到一個程度，起碼妳有待過很棒的舞團、很棒的企業公司，不然就是什麼秘書長，不然妳有話語權嗎？妳只是一個純粹記者妳有話語權嗎？所以那個時候我就想向林懷民這樣，那麼偉大，我就那麼簡單，我不想要是一個只會

跳舞的學生，我想要當到一個有靈魂的舞蹈家，有想法、有思想，可以撰寫出好的文章出來，感動人心也好或是可以影響更多愛跳舞的學生，發覺他們在想什麼，怎麼讓他們繼續走向舞蹈的動力，這是我覺得我想要研究的。

H：我覺得音樂界也需要有你這樣的人。

L：我現在即將修完博士學位，2013 年畢業，那這個過程中當然也五味雜陳，也不是那麼好修。

H：你研究的議題是什麼？

L：我的博士論文是寫《游好彥對瑪莎·葛蘭姆的舞蹈身體語言傳承研究》。

L：他這個當時的時代，他剛從西班牙回來的時候、剛從美國回來的時候，很 popular，很紅，整個紅個十五年就沒落了，然後就不被舞蹈界接受了，就覺得他的東西沒有創新也好、想法比較呆板！不像林懷民他是一直在吸收，全世界的文學也好，或是他願意吸收更多不同的文化，比如說印度教、印度的文化、佛學、世界的佛學，《百年孤寂》，馬奎斯對吧！他就是願意吸收不同的文化，林懷民聰明的是這個，這跟劉鳳學是完全不同的教授，不同的研究型的學者，所以變成就是說我在博士論文中就要提出，為什麼？寫到最後我想就是每個藝術家的個性很重要，個性決定她的未來，還有就是態度，態度可能都很專業都很好，不過視野可不可以像林懷民這樣，如果每個編舞家沒有像林懷民這樣的視野的話，絕對不會成功的，或者是他所認識的人脈，你能說你不去行銷嗎？不賣你這個產品嗎？不會吧！那他們不管音樂也好、電影也好都是一樣的問題，電影界也是一樣，你看李安為什麼就不會想要回到台灣創作呢？為什麼還是要留在紐約呢？已經得了最佳奧斯卡獎了，抱歉，你叫我回來我要做什麼我都不知道了，就算有資金我也不一定要回來，因為我是要做給全世界看的電影，不是做給台灣人看的電影，那李安就是個典型，他不願意回來，那偶而就是過年回來一下，台灣金馬獎回來參加一下而已，可是他為什麼不願意投資台灣的電影產業呢？他一定是很多人可以投資他，台灣也一定有人願意投資他，可是抱歉，他的世界中心在紐約也好或

是哪裡，他想要做他想創作的題材，所以他才會做《斷背山》、《綠巨人浩克》，他最近又拍一個新的電影，就是我覺得台灣它沒有提出一個很棒的文化創意產業的核心價值，讓這些藝術家或是成功人士來願意開發它，所以你看很多人才就會外流，你也不能怪他們。

H：這的確是個嚴重的問題。

L：所以你說藝術教育的問題，研究所、藝術大學或者是師大也好，這些教授他們可能有很不錯的博士學歷，可是他們就只停留在，我教你們的東西就是我在美國的一些東西，我就交給你們，那研究生就是要靠自己學習學校之外的很多不同的學分，人生的學分你要去修，那變成以後我的研究生就要很倒楣，所以我看什麼書他們就要看什麼書，曾經沒有看的書就要在這三年就要把它補回來，除非你以後不想成為大師，你覺得成為大師很痛苦的話，那我就會告訴他一些策略，或者是為什麼你不想成為大師啊？為什麼你不想當老師？或者是為什麼你不想幹嘛？就要提出很多問題去問他們，人生的哲學、哲理這樣子，就是我教學不只是教舞蹈、技術，我還要教他們思想和人生的哲理，為什麼不喜歡藝術？就像你，你在台灣一年看了幾場表演？你不要跟我說你沒錢，我也沒錢，就算我沒有那麼多錢，我渴望看表演，看表演對一個藝術家、學藝術的學生很重要，你搞電影不看電影，什麼電影都不看，或是你搞美術你都不看畫。

H：就像我們搞音樂的從不聽音樂會一樣。

L：那變成說你如果沒把你的五觀、感官都打開的話，你只是孤芳自賞，活在自己的世界裡，覺得我是最棒的，你曾經得了某某金獎，那又怎樣？所以我們做的事，不管是發揮台灣影響力，或是讓世界看到也好，那你就是一直做一直做，我會有這樣的想法，其實是因為看到很多大師，我像一個很大的海綿，我願意吸收不同的文化，願意吸收不同的朋友，不管他是很高、很低，我都願意跟他做朋友，我不會說他是在 club 混的什麼，我就不想跟他做朋友，或者是他只是 sales 我就不跟他做朋友，我只要是不是學藝術的朋友，我都願意跟他做朋友，為什麼？因

爲我就要跟他洗腦，讓他下了班就可以去看我們的八大藝術，而且我也不會只講舞蹈，我美術、藝術、多媒體、音樂劇，我都叫他們去看，我是這樣子的人，我不會好像我是舞蹈大師，你來看舞蹈、你來看舞蹈、你來看舞蹈，這樣就很短視，有時候覺得一般人，他們的人生是很無趣的，他每天朝九晚五下班，可是他很不快樂，就算他結了婚也只是短暫的幸福，到了十年、二十年以後他是不幸福的，你知道爲什麼嗎？這個老公沒有創意的生活方式。

H：說不定你可以幫我們政府解決那個不婚又不生的問題，他應該聘你去當國策顧問才對。

L：在台灣我除了林懷民之外，第二個佩服的就是嚴長壽總裁，你對他熟嗎？

H：我聽過他的演講。

L：他那個時候本來要找我去他的演講，我就告訴我的學會的朋友、MSN 公告、部落格，只要你們有空想辦法請假都要來聽演講，他就像我亦師亦友，我都把他當作我心目中的爸爸一樣，因爲我爸爸不在了，很渴望他可以變成我的爸爸、我精神上的導師一樣，因爲他的書我都知道，只要是我的朋友，你只要去聽他的演講一定要去買他的書，沒有買他的書就不是我的朋友。

H：太嚴重了吧！

L：很嚴重啊！

H：好加在我先買了一本，我買的是《總裁獅子心》。

L：那你 long time ago 啊，他現在已經出到《你可以不一樣》、《做自己與別人生命中的天使》

H：那一本我也有，我看完後就把它送給我的好朋友了。

L：這些書都非常重要，你生命之中要有這些好的書，然後我是屬於到哪裡會跟人家講起碼五六本書，在台灣還有蔣勳的書、李欣頻的書，《十四堂人生創意課》也是暢銷書，什麼是十四堂人生創意課，可能你規劃了十四堂五規畫了十五堂，每個人都不一樣，這個姊姊呢就很有創意，她是做廣告文案出來的，她在誠品書

店待了二十五年，就是幫人家評比寫，這個五月快到了，母親節要有什麼創意的想法？她是陪誠品書店一起成長的廣告文案創意者，所以她現在也進攻內地，賣她的書賣得很好，四十歲了，剛拿到北大博士畢業，很強。所以我生命當中就是有這些朋友在，不管你跟她熟不熟，你至少要知道她的理念、想法，把它運用在你的生命當中，讓自己發揮到極致。

H：你在這裡待多久了。

L：你說哪裡？

H：杭州。

L：才第二個學期，從去年九月，八個月。

H：很短。

L：你看，很短，我就可以有這些成績了，什麼各大報採訪我，為什麼？因為我的博客還滿好的，我的博客和微博很多人都看，很多人在關注，因為我在裡面我分享的不只舞蹈的藝術世界，音樂、美術、感情的、男女朋友之間的，我只要看到文學有趣的議題，我就會寫在上面跟大家分享，大家都會跟我回應這樣，所以基本的我的粉絲都有，那你要慢慢教育這些粉絲，很重要，等到哪一天你有什麼表演的時候，他們就會買票來看你的表演，那我還會講說為什麼你一定要買票看雲門的表演，就在我的微博寫給他們聽，就像你一生當中一定要看一次太陽劇團一樣，你一生當中一定要看雲門舞集一次，這些創意是跟李欣頻姊姊學的，現在她的書在內地很賣，就像嚴長壽的書，我也希望他的書在內地很賣，還有林懷民的書很賣，都沒有，都還沒有，施振榮的書也沒有，現在有何飛鵬你知道嗎？城邦出版社的總裁，我也認識他，像這種大咖的人物我都喜歡認識，強迫我自己一定要去認識他，人家覺得你幹嘛這樣，我多一個朋友不好嗎？我就當作我是晚輩去認識大師也不行嗎？可是有些人就會用另外一個角度去看事情，我喜歡交朋友不行嗎？我希望我的朋友都很支持我們舞蹈藝術家不行嗎？就算他不能幫到我、就算他不能資助我，I don't care，我朋友不是一定要有利益關係，就像是我

認識這個老闆跟開計程車的，對我來說都一樣，可是有些人就會負面思考，就像吸引力法則一樣，《秘密》，就是你一定要有正面思考，但是很多人都喜歡負面思考去看別人，可是我就覺得人心爲什麼要這麼，其實也不是說壞，就是他們與生俱來或是被教育洗禮也好，其實這邊好像也一樣。

H：他們有一種資源永遠不夠的想法。

L：對。像我就覺得說，我是願意共享的人，那你其他人有其他的想法，我都不care，很多人說李偉淳很厲害都可以認識很多人，我心想我認識是我願意，那你們不願意那是你們家的事，我願意爲五斗米折腰，你們不願意那就算了，我沒有所謂我高高在上、我很有名氣，就算我成爲林懷民這樣，我已可以認識很低的人、很高的人我都可以認識，只要他願意採訪我們的消息、願意採訪我的想法，像林懷民就很care說，我在演講的時候你不能錄音、錄像。

H：他之前《水月》因爲有人錄影而重跳很多人都知道的。

L：這當然在國外是不行，表演是不行，但是一般的演講，林懷民禁止人家錄音、錄像我就不知道爲什麼，是擔心人家會扭曲你的話呢？還是你不願意把你這些很棒的思想傳給更多人知道你的想法呢？還是你很多想法，所以它這次4/20要回我們學校演講，我就想找幾個人埋伏去問這個問題：「老師！我想請教一下，你爲什麼不喜歡錄影、錄音呢？你是怕什麼原因嗎？我們這些研究生想知道一下，你不想把你很棒的思想告訴更多人嗎？還是你有另外的考量？想請大師跟我們講一下。」你懂意思嗎？像我，你愛怎麼傳播都沒關係，I don't care，我已不怕你扭曲，那你已經是大師了，你願意到各個大學去演講，你願意去北大，如果不是北大那其他學校你就不願意去了嗎？你怎麼可以這樣呢？如果是大師就要一視同仁，某某鄉下的不起眼的高中你都要去講，你如果是大師的話，就像孔子這樣，對吧！把所有人都當他的學生，三人行必有我師，如果你都覺得很多的顧慮啊，像大師都很多顧慮，我遇到太多了，這個也不行那個也不行，我心裡想：「這樣好痛苦歐！」，或是他們有其他的考量，我是不知道，我只是猜測，對我來說你大

師願意到不同地方演講，比如說中國美院，有時候錄影、路像是留給學校的資源，讓未來的新生進來的時候都可以聽到大師的演講，有東西，不是你講完就 BYE BYE 了，那學生可以記錄下，你曾經某年某月某日這個時刻，有林懷民老師來杭州師範大學演講，那怕嚴長壽來我們學校演講，也很重要，但是不是每個人都願意用這種想法去執行的，他們都有很多顧慮。

H：你怎麼會想要參加這個雅樂的計畫呢？

L：我教授叫我幫她做事我還不做嗎？可是我復原這個東西，我很認同劉青弋老師的這個東西，可是這個也有難度的，所謂的難度是說，要花更多的精力去考古這些原始的舞蹈動作，舞譜、音樂、還要去學習，可是光靠劉青弋老師一個人去做是不可能的，就算她有資源，可是底下的人沒有跟著她的思想走的時候，就會斷層，你看劉青弋老師快六十歲了，她還有幾年可以執行這個事情呢？那我們這些後輩的學子，除了我是她的愛徒之外，我有沒有辦法承擔這個責任、這個文化的任務，那我們當然盡可能把老師這個夢想發揮到淋漓盡致，因為這個城市、世代，或是每個人的個性不一樣，所以外在因素也是會很有問題的，那當然做多少就表演多少，那不能只靠劉青弋老師這樣做，靠我們後輩的學生或是後來研究生，看看大家有沒有這個使命，想要繼續發展八佾舞，或是宮廷樂舞或是禮樂之舞，或者是韓國、日本還留有的中國傳統的樂舞，願不願意繼續傳承，就像日本、韓國一樣，其實大師都會走掉，那當地的研究生或是舞者願不願意承擔日本或韓國的舞蹈，跟我們這一代的舞者一起交流，這也都是問題啊！

H：關於這一部份，您覺得杭師大的學生們如何看待這件事？就你所觀察的。

L：我所觀察的就是 I DON'T CARE 吧！

H：有也好沒有也好，不過是一個節目這樣嗎？

L：對阿。我就是去練習，就是一般的舞者，其實就是我比較雞婆，就跟劉青弋老師個性很像，就是要花時間實際跟他們講一下，夢想跟實際都要講給他們聽，要怎麼洗腦很重要，要靠我們這些老師怎麼洗腦，因為跳那個他覺得很沒有成就

感的。

H：爲什麼？

L：沒人看啊，誰要看？除非杭州市政府每一年搞一個很大的文藝晚會，每一年的孔子誕辰就是要跳八佾舞，由杭師大舞蹈系來跳，可不可以做到這一點？很難吧！可是如果是劉青弋教授，她跟政府提出每一年的孔子誕辰，就是我們舞蹈系定點的節目演出，一個全國浙江省都會看到這個節目，每一年文藝晚會就是有八佾舞、拋球樂、蘭陵王這些舞蹈，最好都可以上春晚，杭州的國舞耶，不搞成這樣誰要跳，那就滅絕了，所以去年劉青弋做這個事很棒，可是劉老師他們沒有請到重要的人來看，比如說溫家寶、賈慶林，無論如何把他請過來看，你如果能請過來的話，重視的程度就不一樣，每一年出國表演就是我們杭師大去國際上表演八佾舞去演給老外看。

H：可是上次不是有上 CCTV 嗎？這不是已經算很大的新聞了嗎？

L：那是皮毛。

H：怎麼說？

L：CCTV 都要錢你一毛錢都沒有誰要幫你播？國舞又怎樣？都要錢，給他一百萬，你每個禮拜都給我播八佾舞、蘭陵王什麼什麼的，國家的生日、中秋節等什麼節日，可不可以用電視宣傳這是我們的國舞，這是最原始的 ORIGINAL 的舞蹈，把它傳播給全世界看，可不可以？很難耶。

H：可是那不是他們自己自願性的來採訪你們的嗎？

L：不是，是另外一個老師去安排的。

H：我可以知道這個祕密嗎？

L：我同學張薇，張薇也是我們博士生，跟我一起考上博士班的，她早期在 CCTV 工作，有這個資源，所以人脈很重要，就應該找杭州電視台來採訪、來錄影，爲什麼找一個 CCTV，當然 CCTV 影響很大是沒錯，可是重點是要讓大家都知道有這個舞蹈在我們杭州。

H：杭州自己有地方電視台嗎？

L：有啊！浙江衛視，還有杭州電視台，這些也是應該要邀請過來的，但是他們沒有這個人脈，都已經花了那麼多錢，爲什麼不花個五十萬來請杭州電視台來直播呢？這些都是方案，那你說每一年的國家晚會，可不可以用這些舞蹈來呈現，可以啊，爲什麼都要歌舞秀、找明星，這些都是問題。所以老師那一年，**零九年**是很成功沒錯，在舞蹈界很成功，可是到現在只有在舞蹈界，我們要影響全世界，不是只有舞蹈界，那這些我以後會慢慢跟劉青弋老師建議，以後一定要找杭州電視台，有錢一定要砸個五十萬、一百萬，反正這又不是你的錢，是學校的錢，這是他們這個項目叫做精品工程。

H：不是攀登工程嗎？

L：對，是攀登工程。就像中國音樂博物館也是攀登工程。所以就要做成一個晚會這樣，就像我那個時候好不容易做一個舞蹈晚會，那嚴長壽就來了。我那個時候就是只要是我認識的總裁，我都要請他到北藝大來看我的表演，那時候一半是舞蹈圈的人來看，一但是圈外人來看，可是在舞蹈界不會有人像我這樣想，我連連戰、馬英九我都要請過來，爲什麼不能看我的研究生畢業展，所以我每一年都會寫信給馬英九，我就是要讓他知道我，強迫他認識我，不管他知不知道，我每一年都要寫信給他，真的。所以劉青弋老師那個時候做這個，就是要寫信給國務院、文化部，把首相都請過來看，可是他們都很多顧慮，不知道在顧慮什麼。

H：是因爲這邊的發言跟我們那邊狀況不一樣嗎？

L：對阿。可是如果我是劉青弋老師的話，我的野心會更大，我會連溫家寶都請過來看，我就是很有企圖心，就是要重視我的東西，我好不容易花了幾百萬，當然你要看到，你看到之後才可以保留我們的劇目，要怎麼把它拿更多的資金，培訓更多的藝術人才，讓他到韓國、日本學習這些舞蹈再回來杭州，這些老師就繼續交給這些學生，傳承，不然搞這些錢也不花這些錢那怎麼傳承呢？人家韓國和日本保留這麼好，再來，講完這個後就講劉鳳學和游好彥，他們的舞蹈都不差，

台灣政府再不找出一筆基金，怎麼保留這些？像他家裡有幾百個錄影帶，幾百個 DVD，沒有把它做成影像，在台灣舞蹈博物館珍藏的話，搞不好再來個大地震還是怎樣，就全部都沒了，就像那個時候雲門舞集火燒一樣。

H：那一次聽說很嚴重。

L：燒了一兩千萬吧，資料都不見了，所以你看我那邊還有他們十本剪報的報紙、資料，可是我那些不趕快做成影像，就很麻煩，那個報紙越舊越舊就沒了，所以這種很大的工程，就必須要專案的資金來弄這個東西。

H：你覺得他們為什麼要恢復雅樂？或是你覺得恢復雅樂的重要性在哪裡？

L：因為以前早期的舞蹈，這些南宋雅樂舞發源地就在這邊，那個古書記載都有的，因為戰亂的原因才被拿走的，那現在劉青弋老師就是想辦法，看有多少就有多少，全部把它恢復回來，想辦法把它恢復。

H：那現在有確定的舞蹈的劇目了嗎？

L：有啊。這陣子就在做破陣樂啊，就唐代的樂舞《破陣樂》。

H：那《破陣樂》是有預計想要怎麼去做的初步想法了嗎？

L：可能找老師來杭州教我們舞蹈系學，或是這幾個老師過去學都可以。

H：你說韓國嗎？

L：日本的。

H：去日本學。

L：日本是《破陣樂》，聽說是五、六月要過來，但是最近日本大地震，可能來的機會就要延後了。

H：我是說現在有確定的、一系列的復原計畫嗎？曲目要怎麼去復原嗎？

L：都在劉老師那邊，我這邊沒有，因為這就算是劉老師的智慧財產權，也不方便外流，這個只有我們內部的人知道，杭州在做著個攀登工程，細節都在劉老師那邊，當然我們都是一個共同的團隊，但是更多的資源都在她那邊，她先守者，都是她在跟日本、韓國討論這些事。

H：因為他們是有告訴我，目前已經跟日本、韓國搭上平台，但是沒有告訴我具體的他們復原的一個目標。

L：對阿。現在目標有幾個舞蹈，那去年 2009 年那套節目是保留劇目，可是保留是保留，但是杭師大還沒有放進舞蹈系的課程之一，這也是問題，就是跳了學生覺得無聊。

H：你們都沒有固定的團練嗎？

L：沒有！從 2009 年跳完之後到現在都沒有復排，八佾舞到現在都沒有跳，不要說一個學期，我們只要一個月或是幾個月，復排個《拋球樂》、《蘭陵王》，不要說常常跳，起碼一個學期五次好了，也要把這些舊舞者交給新舞者，再教一下，趕快解決一下，這樣大家比較心安一點，韓國人或日本人要來的時候，隨時可以看一下，不然他們來了之後，怎麼都又不會了、又忘記動作了、會跳舞的又要畢業了，都沒有交給學弟妹，怎麼辦？又大條了，人家日本人跟韓國人會覺得奇怪，你們中國人怎麼不是很重視你們的舞蹈，以前都是你們的，只是因為我們幫你保留的，當然因為時間的演變，慢慢有形成他們自己韓國的味道、日本的味道，那至少他們現在很願意教我們，可是我們自己的子弟不珍惜、不爭氣，或是沒有這個責任、文化責任在的話，劉老師再怎麼熱血沸騰都會被澆滅的，所以這重點又來到什麼問題？這邊老師的視野跟文化責任，就像嚴長壽講的，任何人我們要當一個平凡而不平庸的老師，當一個護士或是當一個醫生都一樣，或是賣咖啡也一樣，他每天賣一千杯，他會不會麻痺？會麻痺的，他就想賣咖啡？或是你不想當研究生，或是搞不好有些人長得很有姿色，我想要當空姐我不想賣雞排了，就是你要改變一個人很難，像這個二十一世紀，這個資訊爆炸的時代，很多危機，像我可以這麼熱愛舞蹈，我的自傳就寫說「不跳舞，我會死」，為什麼這個人會這樣想？那我就要告訴很多人，我怎麼做到？我為什麼有這個信念？所以我很多的吸引力法則、藍海策略都是我的方法，因為我身邊有很多軍師，就像我身邊有三十個軍師，你有沒有？你如果沒有，就趕快想辦法找三十個軍師，壯大你自己的

能量，你就不會受挫折、自怨自艾、抱怨，像你身邊有沒有天蠍座的，像我們有一種共性，我們喜歡觀察別人，我們不說話，但是為什麼這個同學文章寫那麼好？這個同學為什麼造型不太一樣？想法不太一樣？他敢跟老師抬槓？有些人就很安靜自己寫，不同的個性你可以觀察，我在這邊也是，我在這邊我要教這些學生，從一百個裡面我要挑十個我最喜歡的，未來我有錢的話我就要培養他們，當然不能只有十個，更多使命就是舞者不能只是當個舞者，一定要當上起碼像我這樣，起碼像劉青弋這樣，就像我要超越劉青弋一樣、超越我的博導一樣、超越林懷民一樣，不是每個舞者都願意這樣，這是吃力不討好的事情，你看我今年三十三歲，明年三十四歲畢業，年輕吧！

H：很年輕。

L：看上去像不像三十四歲？

H：真的看不出來。

L：因為我的人生歷練很多了，因為我從大學、進雲門，就是已經花很多精力在投資這種產業了，那現在就要看我創作的作品出來了，可不可以深據人心，這是之後要考驗我的，我的作品可不可以得到金獎、銀獎、銅獎，所以大家還要看你能出多少著作，就像我的老師出了十本著作一樣，台灣現在如果我順利拿到的話，加我是第十五位博士，全台灣。

H：全台灣？

L：全台灣舞蹈博是不多，你以為很多嗎？音樂學博士有幾個？有三十個嗎？更少了對吧！他可能有演奏博士，可是演奏的博士不是學術的博士，畢竟你要出書的，那你看台灣音樂學者出書的有幾位，不多吧！我比較認同的是誰你知道嗎？焦元溥。你知道他是誰嗎？他現在在英國拉邦什麼天普大學拿音樂學博士，還沒畢業已經快畢業了，但是在還沒畢業之前，他已經出了四本書了，《遊藝黑白》你知道嗎？上下冊。

H：我不太清楚。

L：他講西方的，他沒講中國的音樂，他是講西方各大指揮、各大樂團、各大作曲家、音樂家、演奏家，他都去採訪，很強吧！我都要佩服他了，因為他英文很好，比我們好，英文很好他可以做很多事，這個人我就一定要認識他。可是，可不可以再出現一個寫中國音樂的人？你也可以拿個博士吧，到我們學校拿博士，你就寫一個中國音樂，你就採訪各大作曲家，港、奧、台都可以，中國音樂作曲家，你如果可以些出這樣一本書也很屌，就看你願不願意花時間，所以只要中國各地方的民樂樂團指揮，像趙季平、譚盾、郭文景、瞿小松這些人，你如果可以採訪到他們的話，然後把他們的東西都挖空，告訴台灣的音樂圈的人，也很屌，沒人這樣做，那我現階段就是把這三個人寫好，讓大陸、港、奧、台都知道他們的故事，這樣就夠了，之後還要發行英文的，我要找人家翻譯，一定要出英文的，能告訴全世界，劉鳳學是 1949 年到台灣的，可是游好彥跟林懷民都在台灣出生的，所以我如果把它寫出來，我也有貢獻，因為以後在內地，我就是教台灣舞蹈史的，還有教台灣舞蹈創意美學，接下來就是要寫這些書，就是把台灣的舞蹈美學，每個舞團什麼風格都把它寫出來，然後再加上我自己的風格，然後自己的所見所聞也把它寫出來，這個是受李欣頻姊姊的影響，所以你就是要像這樣找到你心目中的軍師、精神師，很重要。

H：真的是覺得今天跟你談話真的是受益匪淺啊。

L：沒有啦！我那個時候二十二歲，大學還沒畢業的時候，你知道我的夢想是什麼嗎？我要當高雄市的文化局長，我那個時候就有這種想法了，我那時候就要蓋台灣舞蹈博物館了，我在二十一歲就有這個想法了。

H：那你現在怎麼想改成建中國舞蹈博物館。

L：就台灣一個中國一個。

H：那內容部分你想要做些什麼？

L：就把林懷民、游好彥，只要全世界對舞蹈有貢獻的舞蹈家，東西方，我都要把他做成蠟像，然後你一進來就有 WALKMAN，比如說這是中文版的、這是英文

版的、這是台語版的，走到哪裡都有一個視頻來說他的故事，畢竟這些人以後都會走掉，離我們而去，只要全世界，西方的舞蹈家、印度的舞蹈家、西班牙佛朗明哥的舞蹈家，我都會願意把他收納過來，當作我們這個博物館的珍藏，還有台灣所謂舞蹈界的這些有貢獻的人，我都要把他寫進來，像台灣應該做一個音樂博物館，沒人做，或是台灣戲劇館，像是賴聲川、李國修、果陀的梁志明導演，像金士傑、顧寶明、李立群三大國寶級的，就是都是我們圈內人知道而已，你在中國你隨便講一個人，你可以調查一下，你知道楊麗萍嗎？有沒有看過？孔雀公主。

H：我知道，我看過但是不知道那是誰。

L：去年的聽障奧運會開幕式就是邀請她來演，演雲南印象還有演 **BLUE MAN**，藍人樂團你知道嗎？打擊樂，全身塗成藍色。

H：我知道然後拿水管來敲的那個。

L：對！這也是創意，可以你隨便找一個人問：「你知道林懷民嗎？」，沒有人知道，相不相信？可是楊麗萍為什麼可以做到？普通老百姓都知道她叫楊麗萍，你看她傳播力很強，所以我為什麼要做那麼多事？為什麼要不同的媒體採訪我，我的用意就是這樣，我要讓各種不同層級的人都知道我們舞蹈藝術的世界，有台灣舞蹈王子在杭州這個事實，那他們有機會，有各大晚會就可以邀請我去演出，我就有固定的收入，我就是想要當一個很有錢的舞蹈家，因為我家沒錢，我就很渴望變成有錢的舞蹈家，這樣我就可以做我想要做的事情，這樣我以後要演出、養我的學生，我就不需要為五斗米折腰，去求人家來資助我們，對吧！你沒錢的話就比人家矮了一截，所以我就有很多很大的使命，一般人士不了解的，他不知道像我跟你講的那麼多私密的東西。

H：我能夠理解。

L：我這些東西已經都寫在書裡面了。就是有這些想法，為什麼他要去接觸人家關係？為什麼他要認識一些不一樣的人？像我們喜歡搭訕，你知道搭訕這個學說嗎？有一部電影叫做《全民情聖》你知道嗎？威爾史密斯演的，去看一下，最近

比較夯的就這一部電影，再一個《三個傻瓜》、《一個人去旅行》，還有《黑天鵝》你看了嗎？

H：還沒。

L：也是奧斯卡大獎最佳女主角。

H：我最近看了一部片是在講英國中世紀一位國王口吃的故事。

L：《王者之聲》，這我知道。其實我會喜歡搭訕是因為我受到我好朋友的影响，鄭匡宇教授，加州大學河濱分校舞蹈史暨舞蹈理論博士，可是他不想走舞蹈。

H：為什麼？

L：他覺得這個舞蹈產業呢...他的抱負跟我的抱負是不一樣的，他想做的事情又更有權力一點，舞蹈就比較小眾，那當然我跟他十七年好朋友，上個月，三月中才去參加他的婚禮，他的女朋友就是搭訕認識的，就認識一年就結婚了，他為什麼會搭訕呢？原因很簡單，就是一般人，或是男女朋友之間，你是不是只有等待的份，你永遠不會主動出擊去認識你喜歡的男生，你都要透過你的女性朋友、或是老師、或是家長，然後介紹男朋友或是女朋友，一般人是不是都是這樣？比如說我們這次出去，你看到這個女生或是男生氣質很吸引我，可是你不敢認識他，對吧！我覺得這樣好奇怪，我這樣會不會被拒絕？害怕丟臉，面子問題，他就完全打通這個界線，就是認識他，他認為你在這個氛圍看到，只要你一出門你所看到的那個人你就是可以認識他，不是陌生人，因為被你看到就屬於有緣份，不然為什麼會有一見鍾情或是異地之戀呢？假設你有機會去英國留學好了，你什麼人都不認識，假如像我這樣一個華人來認識你，你就覺得很 ok，姓名、電話、msn 你都給，常常會跟我吃飯，但是如果在台灣，一個路人甲跟你搭訕，你可能，你是誰？色狼還是陌生人，就不會想跟他做朋友，是不是？因為地域關係，還有一個氛圍的關係，就是我們認識一般的人，你會覺得要情合理，有舊約的教育在，你不能幹嘛、不能幹嘛，可是他打破這些一切，所以他的書在台灣很暢銷，他出了好幾本書叫做《就是愛被罵》、《全民搭訕運動》、《脫離好人幫》、《正妹心理學》，

他已經出了十本書了，賣的超好，短短這四年他買一棟房子了，花了六百萬買在關渡的水世紀，就很羨慕他，就把他所想要做的理念發揚光大，那城邦集團的老闆何飛鵬就很欣賞他，覺得他太有創意了，從他拿到博士到現在，在台灣已經快五年了，可是還沒累積到像王文華那麼有知名度，陶晶瑩，他未來想當亞洲最有魅力的創意主持人，精通中、英、日、韓的多國語言的主持人，他會日文跟韓文歐，即時翻譯沒問題，英文更不用講了，這樣厲害吧，舞蹈界要像他這樣沒有吧，可是因為他教搭訕學、激勵學、成功學，就被我們台灣舞蹈界封殺，就是說你好不容易拿一個舞蹈博士，那你不做舞蹈的事情、貢獻、研究，你反而去寫激勵學、成功學去影響更多的人，我的好朋友就跟我說就不要跟他在一起，他寫那些什麼書，寫那些書都是自圓其說，可是人家影響很多人，把很宅的工程師、宅男、宅女成功變成很棒的型男，很棒的想法，積極面對自己的人生，你覺得他沒有貢獻嗎？也是有貢獻，他的確實得很好，博客來暢銷書排行榜第一名，什麼叫搭訕學？搭訕不只是男女搭訕而已，而且搭訕還可以變成一個成功學，就像 new skin 那一種，你不用搭訕嗎？在外面叫人家簽什麼簽什麼，那也是搭訕，你假借名義你是跟公司寫名單，可是你是對這個人有興趣的，那是很多哲學在裡面的，是很多策略的，他現在不是剛結婚嗎？接下來他就是寫跟他的父親的愛恨情仇，還有婚姻學，他現在目標就是寫這些書，超厲害的，其實我有些想法都是被他影響，我那個時候就像說奇怪，我應該要像他這樣喜歡去到處演講，他的目標也是一年一百場，像嚴長壽那樣，他目標是要像他那樣，他最佩服我老師嚴長壽，他也激勵我說，你就是去講，講你舞蹈的世界，他聽過我講了好幾場，他也覺得我講的很棒，就是真正的把我很多的想法告訴很多的學生，我那個時候去台大演講，那一次機緣就是團委會，那一次是台大、交大、清華大學的高材生，像金融系的，全部來聽我「舞蹈創意美學就在你身邊」，所以那也是創舉，舞蹈界沒人敢這樣做，那我敢，因為我天時地利人和都有，我有學歷、我有雲門舞團等各大舞團的加持，我自己又創作，也參加各個不同舞團的演出，漢唐樂府也好，所以我有大量的舞

蹈是頻可以播放給大家看，就是我講，講完實證、驗證，那就是我，跑不了，不是那瞎說、呼弄別人這樣，你看我有什麼經典作品，我都放給人家看，那就是我，李偉淳確實就在影片上面，就是這樣，那現在就是我要寫更多的文章，出我的書，這樣就更有說服力了，那現在如果博士拿到，到時候我去演講就把 PHD 的那個放在影片上，說我真的拿到了，所以就是說這種實戰經驗不是每一個舞者願意、敢這樣衝，那我現在衝成功之後，接下來我的愛徒也好，我都會逼他們一定要到這個階段，就像劉老師逼我到這個 LEVEL，我相信我可以做到，那我其他學生，我也會想辦法要把它們洗腦，目標要像我們這樣，才可以傳播我們舞蹈的藝術世界，這是目標可是不是每個人都願意這樣的，他們可能害怕失敗，害怕自己做不到，害怕英文考不過，很多原因，害怕很多，或是沒有錢也好，我也沒錢，我三年都是一個老闆資助我去讀博士的，搭訕來的，那時候他也在，所以你看他對我的來說真的像是兄弟一樣的，那我下一個目標就是像要怎麼賺到錢，我現在已經讓我的天賦自由了，有一本書叫做《讓天賦自由》你知道嗎？在台灣賣出三十萬本，嚴長壽也是推薦人之一，那以後我就想要我是推薦人之一，台灣舞蹈家，畢竟林懷民會老、會死，一個一個世代會過，可是我也希望能像他這麼偉大。

H：台灣的傳承好像出現了些問題，不只在舞蹈界，在音樂界也是。

L：對阿，我那個時候還去拜訪誰你知道嗎？我在過年前離開台灣之前，我還拜訪誰你知道嗎？錢南章。我也認識他，他送我八套 CD，我去看他住的地方，真的有夠簡陋的，雖然就在仁愛區的高級地段，就在帝寶對面的巷子裡面，就是一個不像是藝術家的，居住環境怎麼這麼差，國家文藝獎得主，那國家給他什麼？就給他一個六十萬，那又怎樣，六十萬裝潢夠嗎？根本不夠，你如果真的要給像錢南章這種老一輩的音樂學人，就要給他一個很棒的音樂環境，或是一個很棒的居住環境，這是國家要幫藝術家解決的問題，就像他們政府他們會幫藝術家，給他們車子、房子住、給他津貼，都會一生給他，一輩子養他，國家養他，一輩子歐，台灣沒有，這就是問題了，可是就像你說，雖然台灣政府不支持這個，可是

還是很多藝術創作者願意做藝術創作也好，或是幹嘛幹嘛都好，沒辦法因為我們愛上了，就像如果我不跳舞我能做什麼？如果我不跳舞我要幹嘛，就是當個攝影家，去拍各個不同的攝影，做藝術展覽，賣我的攝影作品。

H：我也覺得攝影很有趣。

L：因為我對人很敏感，我知道怎麼拍，所以未來我如果不跳舞，我還可以做這件事，你看，這好看嗎？(指著星巴克的三幅掛畫)這應該要放三個舞蹈會更好看，對我來說這好看嗎？這一點都不好看，你說這咖啡豆很特別，但是對我來說你不可以放一些人文藝術，或是杭州的老的房子，五十年代的房子，我那個時候都希望星巴克所有的杯子，都是我的舞蹈肖像，這就是文化創意商品，就像現在故宮做得很好，故宮就把王羲之的畫，做成像一個卡片，台灣雲門舞集絕對可以做成這樣，白蛇傳、水月、紅樓夢什麼什麼，都可以做成商品，沒有人去開發。

H：是因為認識的人有限，還是他的想法的問題？

L：視野不夠，你整星巴克都可以變成整個雲門舞集整個肖像的授權都可以，流浪者之歌的那個稻米都可以做成馬克杯，一做就可以做一千個，讓所有喜歡雲門舞集的舞迷都可以有一個馬克杯，創意商品，像朱宗慶、賴聲川他們絕對都可以做到這點，可是就是沒有人要去開發，以後就是我的舞蹈肖像就是要放在我的馬克杯，我不是要做一個舞蹈餐廳嗎？做咖啡館，就是屬於我自己個人的一個舞蹈品牌，我自己的舞界限品牌，那現在像我的舞界限的 LOGO，我現在請人家設計。

H：嗯。

L：像雲門舞集那四個字是誰寫的呢？董陽孜書法家，你知道他嗎？

H：不知道。

L：對阿。還有明華園絕對也可以做出創意商品，沒人做。

H：現在不是有在做一個中西方結合的歌仔戲。是他們做的嗎？

L：我是說明華園在台灣也已經二十幾年了，絕對也可以做這樣，孫翠鳳很誇張，代言中華電信大哥大，她也很商業了，就是要這樣，我覺得沒有什麼不好，因為

她一個形象出來的話，她也可以帶動一些很草根的人，喜歡歌仔戲的人，可是孫翠鳳一定要有接班的，現在沒有接班的，現在明華園都是主打她而已。

H：爲什麼都會這個樣子呢？

L：我不知道啊，大師都很多考量嘛，吳興國也一樣，吳興國都要有一個傳承的人了，到現在都還沒有，你就是要不管拍電視劇也好，或是拍大愛，或是你傳播國劇、京劇都好，還有演戲，你就是一定要有新生代的藝術家來培養他們，像朱陸豪轉型很成功，你知道朱陸豪嗎？美猴王，國光劇團美猴王，現在就拍大愛的電視劇，前兩年還得了金鐘獎最佳男主角，他就轉型很成功，講台語，可是不是每個人都可以像他這樣，願意轉型，所以我就覺得視野、想法，願不願意變通，當我不能再當美猴王的時候，我可不可以怎樣？因爲一樣都是背台詞、一樣都是演戲，用另外一個傳播方式，或是表達方式，可是不是每個人都是能夠，朱陸豪是我大學的老師，教我們中國舞身段，像這樣的人呢？就像幾米繪畫一樣，幾米最近身體不太好，妳知道爲什麼嗎？他得了血癌，這我們文化界都知道。

H：我還是比較關注我們音樂的這一塊。

L：可是我跟你講的這擴及很多層面了吧，我的心都像一個海綿一樣，都不斷的壯大的，我那個時候在北藝大，你知道我還去修什麼嗎？我不是跟妳說我要蓋博物館嗎？我還去修博物館學，我跨修，同學研究生開學第一天就是互相自我介紹，我就：「大家好！我是舞蹈研究所的研究生。」大家就：「那你怎麼來上博物館學。」答：「因爲我的目標要蓋一個台灣舞蹈博物館。」大家就：「哇！不錯，給他鼓勵。(拍手)」就這樣，所以人家都覺得我的想法很特別，就是做人家不敢做的事，想人家不敢想的事情，我很有夢想可是我都是逐夢踏實，一步一腳印的，我不會說好高騫遠，可是我都願意嘗試，願意花很多時間去研究，我願意去做，不是說我講那麼多又不敢做，我沒有，我還是一直朝著這個方向在走，所以我幾乎所有的好朋友、老師都知道我要蓋博物館，所以我就認識很多建築師、雕塑師，認識很多室內設計師，那有論壇我就去聽，聽他們在講什麼，像他們這邊最近要

辦國際動漫節，我就想要去聽，看看能不能找到創作靈感，能不能認識一些不同產業的人，其實我就是故意要去認識他們的，也沒有說一定要怎樣，動漫也是個藝術嘛，想看他們到底在講什麼，那這樣 IDEA 我怎麼把它做成一個創作的舞蹈，就跟台灣的布袋戲一樣，黃俊雄，藏鏡人、史艷文這種，這種東西都可以發揚到全世界去的，把它做成英文的自傳的書，台灣政府都沒做的，是不是問題都來了。所以，我是覺得很多問題，你看台灣好像是去年還是前年，不是在吵要成立文化部的事嗎？就是應該成立，什麼只有文建會就好了，你都認為你台灣是個國家了，一個國家沒有文化部、體育部、什麼什麼部，那你覺得像話嗎？雖然文建會也是可以，可是像法國也有文化部、德國也有文化部，就你們台灣沒有文化部，你可以借鑑法國的一些經驗，你看我們跟法國大使不是認識嗎？在台協會，或是美國文化部，他們文化部的宗旨是什麼，找一個特派研究生或是研究員過去住的半年一年，去了解一下，回來就跟這些報告一下，那我們台灣怎麼實施，那就解決了，那你還在那邊這個不好那個不好，那個時候不是要找林懷民當文化部長嗎？龍應台當部長嗎？嚴長壽當部長嗎？他們都不願意當，我就願意當，真的。我們要把台灣的文化藝術帶到哪個程度？來個跨越，我希望是這個樣子，林懷民可能覺得我搞我的雲門舞集搞得快瘋了，還文化部長。

H：或許也會有人認為他的文化資源分配的可能會不平均吧！

L：對阿。或是嚴長壽也不想當，我覺得我去當我的觀光局長就好了，他現在已經退休了，他現在去當花蓮的一個新的基金會，他也很多他自己的夢想、想法，以後我拿到博士我就慢慢跟這些官員打交道，慢慢把這些文化的官員洗腦，以後就我來當，有什麼不好？

H：要是你真的當上，那我就又認識一個重量級人物了。

L：對阿。所以像我現在所做的所有努力，當然以後都會反饋給台灣的人民，我現在紮根在這邊，那如果我也在這邊混得也不錯，那我當然也會反饋給我台灣的，搞不好我變成兩岸三地的文化大使，比如說明華園來西湖演白蛇傳，沒什麼

不好啊，就是都可以嘗試的。

H：那你覺得中國復興這個雅樂你覺得具有傳承的意義，那你覺得在這部分台灣可以做些什麼？

L：台灣沒有人在做這個，台灣只能做原住民而已吧！可是原住民也沒有真正的發揮。你看今年，前兩年做那個高雄世運會，也不錯啦，什麼電音三太子、七爺八爺都出來了，也真的不錯，台灣傳統的廟會活動也不錯，讓老外知道也不錯，可是呢，好像布袋戲沒有出來吧，黃俊雄的布袋戲沒有出來吧，這個一定要出來的沒出來，台灣原住民那個時候有出來嗎？有來唱嗎？好像沒有，世運會沒有是吧，這個就要出來沒出來，這總策畫是誰？朱宗慶。台灣的漢唐樂府也沒有去演出，雲門舞集也沒有演出，最好的團都沒有去演出，優人神鼓也沒有吧，可是這是可以讓世界知道我們台灣在辦這個活動，就是因為資源分配的問題，當然朱宗慶的打擊樂團也沒有下去，用另外一種形式來 COVER 表演，八家將都可以下去跳了，為什麼不行？我如果是總導演我就找八家將來表演一段，還有原住民舞蹈、布袋戲、歌仔戲都沒有，明華園也沒有見到，以後我掌權我也不喜歡這樣，可能要想另外一套的一個模式，也可以表現台灣的精神，什麼電音三太子騎摩托車，當然也是可以，只是還有更多是沒有被看見的，像劉鳳學的舞蹈也很棒，沒看到，沒人知道。

H：連我都不知道了。

L：對啊，所以有很多很可惜的地方。台灣當然也有八佾舞，孔子的禮樂之舞，可是都是今人在跳得不是很專業的人在學的，所以那個政府也不是很支持，孔廟，台北市政府的孔廟，在圓山飯店那邊，圓山捷運站那邊，都沒有人在弄，我們都有聽過，但是沒有納入我們藝術教育的範圍。

H：沒有納入藝術教育。之前我們學校有做一個全省孔廟的採集，他們對於他們使用的一套衣服等等的、音樂等等的，其實都很分歧的。

L：對啊。像幾米的繪畫都可以用在世運會上表演，LED 打到台上全部都是幾米

的繪畫，到現在沒有，對吧！2008 年奧運我不知道你有沒有看，我覺得就很好，你知道蔡國強嗎？就是在台北不是跨年晚會 100 年嗎？他有找蔡國強來，爆破專家，爆破美學專家，他是泉州人，馬英九的女兒就是幫他工作的，他的創作基地在紐約，所以 2008 年奧運會的，你有機會再看一次，空中二十八個腳印就是蔡國強做的，那今年的跨年晚會 100 年的爆破煙火也是蔡國強做的，你看我們政府都敢花這個錢了。

H：聽說斥資不少。

L：可是聽說這次的爆破沒有爆破得很好，因為風向的原因把那個吹走了，他用一條龍。

H：我那時住在汐止區，我家直接看過去就是 101，說實在的我還真的看不出是條龍。

L：因為被風吹的，因為風向的問題，可能蔡國強他無法解決的，就是在那個 12 點一到，那個風怎麼吹你哪知道會怎樣？那個自然的因素你無法解決。

H：所以這一次被罵得很慘。

L：還有什麼沒跟你說的？

H：我這次主要要做的雅樂的部分，所以我要問你的問題雅樂有關比較多，就是你的基本背景，以及你對雅樂舞復原的看法，可是你這部分好像沒有說很多。

L：那我所謂的復原比如說很多很多，具體來講，第一個階段你就是說劇碼、音樂、傳承、師資問題還有學生的問題，如果我們先不講實質內容，因為實質內容很多東西在劉老師那邊，她也不一定給你，可是我們先講如何恢復好、如何做好，這很重要。

H：我就是要知道這個部分。

L：那這個我剛剛跟你說了，就媒體的問題，杭州電視台、浙江衛視，那這個部分是不是劉老師願意跟他們開會，那投入多少錢才要拍成 DVD，好的 DVD，用成中、英、日文和韓文的一個版本。

註解 [W75]: 針對這一次的問題在做一次地確認時發現，除了媒體的傳播力問題之外，另外，杭師大在受邀表演時並未以此計畫的舞碼進行演出，原因為何？是擔心觀眾的審美品味或是對此計畫的成果尚有疑慮，可再進行研討。

H：我覺得這裡有一個比較大的，就是我觀察的問題，就是他們好像一直覺得中日韓的那一次的會議並不是他們完整的呈現。

L：對，可是起碼有做到七十分吧！總比沒做好吧，那劉青弋老師也花了很多錢，買了很多服裝、道具，可是重點是你後續的動作，到現在都還沒恢復起來，就是零九年的東西，到現在 2010 年，到今年杭師大的學生都沒有複習，這個就不對了，那這是什麼問題？做完了，那 BYE BYE，沒有事了，那我們就去接下個任務，下個演出的節目，你看他們最近有去接 CCTV 的表演，他應該就是要表演八佾舞、蘭陵王，因為我們學校有一個藝術實踐科的科長，他是剛上任的叫楊旭東老師，就應該推這個節目，不要再排別的舞蹈了，沒什麼意思。

H：咦？他不是跳《蘭陵王》的人嗎？

L：就是他，那應該就是他去跳，更好。

H：你說它是藝術什麼科的科長。

L：藝術實踐科的科長。就是楊旭東，剛上任，是我舞蹈系的老師，你說表演什麼？表演不是表演這些節目，表演一些有的沒有的，你這樣的一個平台，就是你有原始的舞蹈。

H：那麼他們打算表演什麼舞蹈？

L：那個不重要的舞蹈、沒有歷史性的舞蹈、不是屬於杭州的國舞的舞蹈，不是《蘭陵王》、不是《拋球樂》也不是《八佾舞》，那你就可以跟 CCTV 建議說，這是屬於我們杭州的特色，就表演這個，你為什麼還要我們排這個蒙族、藏族的這些，有意思嗎？那也是蒙古跟藏族的東西，你為什麼不表演屬於杭州的舞蹈南宋雅樂舞，這個就是 MAKE SENCE，就是楊旭東老師那個 SENCE 在哪裡，那個就是劉老師跟楊旭東的問題了，你懂我意思嗎？你如果說今天接這個案子，難得去 CCTV 表演對吧！那你應該就是要表演南宋雅樂舞，毫無保留就是表演這個，就算他們領導在開會的時候，你是跟我們建議我們要跳

這個舞蹈，可是我們覺得杭州代表性的舞蹈就是南宋雅樂舞，也是劉青弋老師做的那個項目，應該利用一個月的時間把它復排起來，去北京演這個，慶祝這個活動，當然他們可能想要找一些很熱鬧的舞蹈。

H：北京他們這次要慶祝的是什麼活動？

L：我不知道是什麼五月茉莉花什麼的，就是一個節日就對了，可是表演的那些舞蹈，也是編排那一些不起眼的舞蹈。

H：說不定這個我可以問問他，但是我不知道時間還夠不夠。

L：楊旭東歐。他現在去北京了，可能下禮拜才回來，你還不一定遇到他哩，他現在在北京開 CCTV 的表演的活動的會。

H：我這次去北京應該先搞清楚誰在北京，我只有找到劉老師，其他我就不知道他們的行程。

L：所以你看好不容易上了 CCTV 這樣一個平台，他應該就要叫我去跳的。

H：對，為什麼你沒學？

L：沒，零九年我還在讀研究所，博士班，我怎麼跑來這邊學，不可能啦。

H：為什麼？當然有可能。

L：我的可很忙耶，小姐，我才不要，我的學分比較重要吧！

H：這說不定一跳成名耶。

L：我不 CARE 這個，不是有近程、中程、遠程計畫嗎？我現在就是近程計畫博士拿到比較重要，我還跳什麼《蘭陵王》，我還覺得不重要，我等到拿到博士之後再去學《蘭陵王》，我也覺得不遲，學好我就回台灣跳一下《蘭陵王》。

H：我們學校已經有人跳《蘭陵王》了歐。

L：誰學？是跟日本人學的嗎？

H：不是。我們自己有一套曲目，但是有一陣子沒有人跳了。

L：那是幹嘛的？那誰知道？拜託，辛亥革命一百年就可以跳了啦，我跟你講，沒人跳，不可能，辛亥革命一百年好像是賴聲川策畫的，就是今年的十月十號晚

註解 [W76]: 我在杭州時楊旭東老師一直處於在外地出差沒回杭州的情況。

會。

H：還是人際跟平台的關係，之前是有去接了個酒會，不過我覺得台灣人也有個奇怪的地方，是高雄雞尾酒會，然後他們跟我們約定演出的劇碼也都不一樣，把我們排在一個有點像路邊的一個地方，會有人重視這東西嗎？是有很多外國人來看我們的演出，但是本地人就...。

L：不 CARE 啊，所以我的意思是說，你到時後就看辛亥一百年怎麼呈現，你可以去關注一下，是不是能夠在那個短短的一個小時，把所有的藝術都呈現出來，台灣遠見雜誌好像有公告今天所有的活動，到時候你可以看一下哪個活動辦得最好，我搞不好應該參加不到了，我這次慈濟這個活動，我都還很怕我回不了了，我也有可能會把它 cancer，我還在考慮，因為我的目標在這個階段就是把博士拿到，把它寫文比較重要。

H：所以你來這邊應該會有資助吧！這邊對博士生不是會有一些資助嗎？

L：沒有，都是我自己的錢，他沒有這個機制，我說你杭師大說要保證我，你現在叫我搬出來又沒有給我住的地方、沒給我錢、博士班的費用也沒幫我出，那我明年拿到我搞不好就走人了，你要留住我這個人你慢慢等吧！因為現在很多的地方都在挖我，你看我來到他們這邊我還要考他們的教師資格證，我要學法規、倫理學、教育學、心理學，我四月十三要考耶，我都不想考，我都博士還考，像話嗎？就是要有一個形式，真的很討厭，浪費我的時間，我寧願把這個時間拿去做研究也好，我還要花其他時間，我現在的時間就是教學、四月十三要考證照、又要作創作、還要寫我的博士論文，還好我在學校是不用做班的，我一個禮拜七堂課，每天就要出門花很多的時間，那我要關注這邊的表演藝術，都要看。

H：所以你不能住學校是他們叫你搬的。

L：對，他說那是貴賓住的你不能住，講雲門舞集要來我們學校演講的注意事項，所以下星期三就要跟馬麗萍報告這件事情，我來這邊博士費用也沒給我補助一半，她說因為我還沒有正編，所以還不能，我也不算是正編的老師，因為我還沒

拿到博士，她是用碩士聘任我的，我連電動車都要自己買一個來回騎，我現在都搭 D，可是還好這些錢都是台灣老闆給我的，如果沒有的話，那我不就完蛋了，上禮拜我頭一個稿去參加國際大賽，第一屆北京芭蕾舞跟編舞大賽，北京國家大劇院首屆，芭蕾舞暨編舞大賽，你到北京國家大劇院的首頁可以看到這些，港澳台應該只有我吧，我不知道台灣還有誰參加，目前就我參加，如果入選的話，那我就是七月要去參賽，我推薦書就是找那個郭磊老師幫我寫的，我不代表杭師大，因為我如果報杭師大的話，北京拿到他不知道我是誰，因為我是從台灣來報名，他就會給我面子一下，那如果報杭師大的話就變成我是杭師大的人，所以我這個比賽是偷偷比賽的，想說等到複賽或拿到獎，我才會跟學校報告說，我確定拿到獎了，三等獎獲二等獎或一等獎，所以我現在用很多的策略，像林懷民大師的演講就是我的策略，可是林懷民都不知道，我故意不讓他知道的。

H：爲什麼？

L：就不要，我要當幕後英雄，我先全部都做好了、成功了，再可以跟他講全部的一切都是李偉淳做的，兩岸咖啡有四十家，台灣人開的，我自己去談成，立排、展架免費，雲門舞集的肖像宣傳，四十家免費張貼，兩岸咖啡是台灣人開的，有鐵辦燒、咖啡都有，這也是我雞婆，我自己去打電話，我可以不要做的，可是我幹嘛做？是因為對雲門有一份情感在，不管林懷民對我好不好，我都願意幫他做，因為畢竟這是台灣之光，台灣的團隊來到杭州，我要盡我的可能幫他，我不會因為他對我不好，我就鄙視他，或是覺得他來干我屁事，我完全沒有這樣想，也沒有說一定要林懷民對我很好，不需要，他對我不好也沒關係啊，因為他對其他人很多人很好，因為我那個時候在團隊的時候，只是其中的一個棋子而已，你想全部加起來的舞者有六十位，你覺得他會面面俱到嗎？就像是研究生也一樣，那怕你有一天當教授，你會對每一個研究生好嗎？都有私情嘛。

H：很難全部都照顧到。

L：那我希望我可以中庸一點，不管上進不上進的，我都希望可以把它們拿捏得

很好，這是目標啦，當然一定有自己的愛徒，可是我不可能花很多時間都保我的愛徒，或是保一些不怎麼樣的，可是不怎麼樣的你還是要教他們，怎麼積極向上，這很重要。

H：其實在台灣我都曾經一度覺得我快沒有方向感了。

L：老師不會跟你講太多。

H：我們老師是有跟我說一些，但是就像是你說的，在台灣不知道怎麼發展。

L：就跟你說你的天賦在哪裡都不知道，那你的夢想是什麼？

H：我想成爲一流的音樂家，包括編曲跟研究。

L：那你現在曾經編過什麼曲嗎？有沒有參賽？你可以去參加建國一百年的主題曲，台灣有類似這樣的比賽還滿多的。

H：舞蹈沒有想過做博物館。

L：你可以建博物館，真的。

H：那我要想想我要在博物館裡面放什麼東西。

L：許常惠、賴德和、錢南章。就是台灣分好幾代的作曲家，你先把第一代的都先分出來，這些都有書，全部都搞出來後就要做成蠟像，就像我這樣嘛，他有什麼曲子就要把他洩出來，影音的、音樂的、曾經哪個劇團做過的影像，全部都把他拿過來，想辦法買過來，或是他願意捐給你，那當然你先要有一個實體，我現在就是要叫人家設計我的博物館的實體出來，我先找台灣的學生設計，或是大陸的，因爲你一定要做人家沒有做過的，當然我是不知道你編曲是編的什麼程度，你也可以編一些給我聽，我看看我可不可以編舞，這樣也可以，因爲我不知道你的音樂 style 是什麼。

H：我之前有編一個中東風的，因爲我之前很迷西域那一塊。

L：對，可以。

H：等我影片的音樂做完再給你看。因爲我很喜歡影像的東西。

L：像我就很喜歡宮崎駿、久石讓。久石讓就是跟張藝謀合作，就是印象普陀，

他是音樂總監，你在網路上打久石讓應該就有他大陸的消息。下次你如果有機會來大陸這麼長的時間，你應該在報攤買電話卡，或是準備兩支手機，像我就有三支手機，台灣的、北京的、杭州的，你來這邊就買一個 SIN 卡，那個不貴的，五十塊人民幣，那如果妳台灣的也想接的話，那你下次大陸再買一隻便宜的手機就好了，一隻才兩千塊台幣，那你這樣找我、找其他老師、教授也方便。

H：我還在想要不要再來複查。

L：那你辦台胞簽證辦多久的？

H：三個月的。

L：不行，一定要辦一年的，多給錢而已，你可以先辦起來，你不要辦一次性的很危險，你這樣每次都要花很多錢，他會問你要幹嘛要用那麼久，有些旅行社不會 H 你要幹嘛，你只要給他台幣三千塊就可以，就一年，那你下次要來大陸幹嘛，隨時都可以，這樣懂嗎？你就去易遊網，東區，在忠孝敦化站，你看我這也是新辦的，你看我還到 2016 年，五年。你現在論文題目叫什麼，我還不知道。

H：我現在的題目暫定，“杭州師範大學雅樂復興研究”。

L：那我那邊有論文集你要嗎？

H：那你有第二次的嗎？

L：那一點點資料而已。

H：可以給我嗎？我想參考一下，因為我問他們很多東西不願意講，我不知道他們不願意講的原因。

L：因為有些比較私密的、智慧財產權的，或是老師還不是跟你那麼熟，當然你是研究生也是不一樣，可是畢竟情感還沒有到那邊嘛，就像你要跟人家挖資料，就像錢南章，我也認識六年了耶，他一次就給我八片 CD，我就跟他說我在北京讀博士，不一樣，因為你現在剛起步嘛，那你要這些資料，那變成你要在杭州一段時間也好，或是北京的圖書館，翻一些中、日雅樂舞的這些，因為現在目前只有我們杭州在做，其他的沒有人在做，那我的意思是說，像這個雅樂舞你可以去

採訪劉鳳學，問她有什麼想法。

H：你說那一位老太太？

L：新古典舞團的總監，因為她有做唐代樂舞，她今年建國百年六月份會在國家大劇院做一個舞劇，你可以看一下。

H：我不知道她願不願意告訴我。

L：你可以問她說，作為一個傳承雅樂舞，或是一個保留唐代舞蹈的這個，她怎麼看嘛，她怎麼傳承，因為她上次做那個《春鶯囀》，她就沒有傳承給台灣的舞蹈系，反而是傳給西安的舞蹈系，西安音樂學院的院帳就是趙繼平，他做很多電影的配樂，《孔子》的配樂、《大宅門》的配樂都是他做的，就是這一次劉鳳學跟他合作的，剛做完而已啊，像她今年建國百年在台北也會做一個新的節目。

H：我看過很多的部他配樂的電影。

L：他是個厲害的老頭，我現在在大陸最佩服的就譚盾跟趙繼平他們兩個，還有郭文璟，還有瞿小松，這個都很厲害，瞿小松就是跟雲門做行草的配樂，就林懷民找他合作的，還有郭文璟，在大陸都滿有名的，他們叫三寶，也滿厲害的。

H：我看我也學你一天看五份報紙好了。

L：台灣妳去 7-11 中國報跟聯合報一定要買的，還有自由時報，都有文藝版、藝術版，我是資料網，我剪報剪十七年耶，我對舞蹈是超級熱愛狂。南華大學有一個教原住民的。

H：你說明立國。

L：他是我老師，他是教我唱原住民的，大一的時候，他有道台中體育學院教課，你跟他講他知道我。史擷詠我也接觸過。

H：我跟他學過一個月的編曲。

L：貴不貴？

H：四萬多塊。

L：所以你一定要學會一個理論，就是榨乾理論。後續動作要繼續追蹤，就不能

讓他跑掉，以後當他的助理都好。

日誌	田耀農老師來台為研究生演講 主題：杭州師範大學復建南宋雅樂的理念與實踐
日期	2012/6/21(四)
時間	10:00am
地點	南華大學成均館 C114 教室
心得	十分感謝此次田老師特地赴台為我做論文的口試，此田野日誌為次日演講的內容與問答。
數位影音資料	<input type="checkbox"/> 錄音 <input checked="" type="checkbox"/> 錄影
相片	<p>民族音樂學系列講座</p> <p>主題：杭州師範大學雅樂復興計畫之實踐</p> <p>主講人：杭州師範大學音樂學院院長 田耀農院長</p> <p>時間：2012/6/21 (四) 10:00 am</p> <p>地點：成均館 C114 教室</p> <p>對象：民族音樂學系所 研究生</p> <p>主辦單位：南華大學民族音樂學系</p>
備註	

演講內容

- 一、什麼是雅樂
- 二、為什麼要復建雅樂
- 三、為什麼要復建南宋雅樂
- 四、怎樣復建南宋雅樂
- 五、復建南宋雅樂的困難與挑戰

一、什麼是雅樂

- ❖ 通常說的雅樂有狹義和廣義兩個不同所指。狹義雅樂指的是中國古代宮廷及上流社會的貴族所使用的一種祭祀典禮儀式音樂形式，是集器樂、聲樂、舞蹈、吟誦為一體的綜合性表演。廣義的雅樂指的是包括狹義雅樂在內的超凡脫俗的高雅音樂。
- ❖ 雅樂始自周代，周代的雅樂春秋時稱為“古樂”或“先王之樂”。
- ❖ 周人的“古樂”有祭祀典禮儀式的樂舞，還有史詩性的樂舞，亦即“六代樂舞”，指的是《雲門》《咸池》《大韶》《大濩》《大夏》《大武》。
- ❖ “六代樂舞”到漢代就已經完全失傳了，但是祭祀典禮儀式樂舞卻以“雅樂”的形式，代代相傳下來。
- ❖ “雅樂”見於《論語》，但是只出現過一次，這個概念的全面使用應該是漢以後了。
- ❖ 以周代禮樂為代表的“古樂”具有史詩教育和儀式教育雙重功能，體現更多的是奴隸制的思想印記；而漢代及後世的雅樂更注重儀式教育，體現更多的是封建制的思想印記。古代文獻上不斷重複所說的“古樂失傳”，所失的應該只是史詩性的樂舞，而儀式性的樂舞傳統則一直在中國傳承了兩千多年，儀式性的樂舞也就是漢以後所稱的雅樂。

二、為什麼要復建雅樂

1.保護中華文化的需要

- ❖ 不同的族群或民族對同一個物件進行的思維與行爲的方式有所不同，因此也就產生了不同的文化，而正是文化的差異才形成了族群或民族的區別，所以文化也就成爲族群或民族的徽記。
- ❖ 一個民族滅亡了並非這個民族的人種滅亡了而是這個民族的思維方式和行爲方式（文化）不再使用了，一個新民族誕生了並非一個新的人種誕生了而是一種新的思維方式和行爲方式在一個充分大的社會群體中被共同接受和使用了。如果有一天，人類文化趨同爲一，儘管那時膚色人種的區別依然存在，但民族的區別卻從人類社會中消逝了。
- ❖ 文化的消逝有主動和被動兩種方式，主動消逝指的是發現了比自己的原文化更適合本民族發展需要的異文化，並主動放棄原文化而採用異文化的行爲，放棄本民族原文化的結果是解構本民族加入他民族。被動消逝指的是通過強大的軍事力量、技術力量和經濟力量，迫使處於弱勢的民族接受強勢民族的文化，脅迫其併入他民族。
- ❖ 民族的存在取決於民族文化的存在，民族的消亡取決於民族文化的消亡。
- ❖ 將來的人類社會是最終統一爲一個民族、一種文化，還是繼續保留眾多民族、眾多文化的並存？從當前人類發展的趨勢來看，似乎前者具有較大的可能性，但是，非西方主流文化的國家和民族並不原意看到這種結局的出現，於是，多元文化或文化多元的問題提到了學者們的書桌上，體現在某些國家或相關組織的實際行動中，複建宮廷雅樂就是這些實際行動之一。

2.發揚禮樂傳統的需要

- ❖ 雅樂主要有以下四個方面的意義：
 - 第一，雅樂作爲國家典禮和宮廷祭祀儀式活動的主要操演形式之一。
 - 第二，通過使用雅樂的各種儀式活動，展示國家的力量和天子的權威，使

外侵者怯步、內亂者畏懼。

第三，在雅樂活動中使參與者心境平和，樂於現狀、安於現在的位置，從而維護政治制度的穩定。

第四，在雅樂活動中使參與者得到人倫綱常的教育，陶冶遵從秩序、尊長愛幼的情操。

- ❖ 現代社會中，前兩個意義已經不復存在了，但是，在“維護政治制度的穩定”和“進行人倫綱常教育”者兩個方面，雅樂依然具有很強的現實意義。

三、爲什麼要復建南宋雅樂

- ❖ 2.南宋是雅樂倍受尊崇的王朝
- ❖ 中國歷史上有過三次大的尊孔思想潮流，第一次是西漢，第二次是兩宋，第三次是清代；從持續的時間和形成的影響來看，又以兩宋的尊孔爲最。兩宋的尊孔成果體現在形成了“理學”的新儒學，宋代的“理學”創始於北宋的周敦頤、邵雍、程顥、程頤，由南宋的朱熹最後完成。
- ❖ 程朱理學繼承了以孔子爲代表的儒家學說，把“天理”與“人欲”的對立，和克制“人欲”的要求都推向了極致。孔子儒家學說中，通過音樂以達到平息人的內心欲望、陶冶人的道德操守、教化世間風俗的“樂教”觀，在程朱理學裡得到了發揚光大，可以產生如此功效的音樂主要就是雅樂，因此，宋代的雅樂也就倍受尊崇。
- ❖ 宋代雅樂的興盛主要體現在三個方面：
- ❖ 第一，宋代的皇室高度重視雅樂，投入鉅資進行雅樂建設。
- ❖ 第二，宋代宮廷祭祀、典禮活動眾多，雅樂的需求量巨大。
- ❖ 第三，宋代雅樂的影響深遠，對外遠傳韓國、日本，對內廣泛推及民間。
- ❖ 3.南宋留下的雅樂資料最爲豐富
- ❖ 《宋史》、《樂書》、《中興禮書》等文獻都是研究宋代雅樂的重要資料，

而其他年代留下的有關雅樂方面的文獻就比較單薄了。

四、怎樣復建南宋雅樂

- 1.南宋雅樂曲調的復建
- 2.南宋雅樂樂器的復建
- 3.南宋雅樂舞蹈的復建
- 4.南宋雅樂儀式背景的復建

五、復建南宋雅樂的困難與挑戰

1.時代隔膜的困難

- ❖ 南宋雅樂與現今世界已經有八百多年的歷史間隔了，人們無論在精神信仰、生活習慣上還是在價值觀念、審美趣味上都發生了很大的變化。

2.現代觀念的挑戰

- ❖ 中國古代音樂關心的是音樂的行為方式，主要包括：樂律制度、樂器組合、樂器品種、樂舞表演的程式；很少關心音樂行為方式的結果。雖然當時已經有了樂譜，但史書一般不收樂譜，收錄了樂譜，這個樂譜也是無法“自讀”的，所以，即使收錄也沒有實質性的意義。
- ❖ 中國古人認為，只有記載了黃鐘律高，樂器品種、組合方式、表演程式，就已經把這種音樂記載下來了，按照這種方式演奏就已經是“音樂”本身了。
- ❖ 而經過西方音樂洗腦的現代音樂觀念認為：音樂的曲調和節奏是至關重要的。
- ❖ 中國古代音樂關注的是調高和音色。
- ❖ 現代音樂觀念關注的是旋律。中國古代音樂認為：有了調高和音色規定的音樂就是要記錄下來的音樂，至於它的曲調和節奏，則是可以即興組織的。
- ❖ 現代音樂觀念則認為：只有旋律才是音樂的本體。而這個旋律必須是固

定的、確切的、有樂譜依據的。

- ❖ 古代音樂和現代音樂的兩種不同理念給複建南宋雅樂帶來很大的困擾：要去尋找本來就沒有記載的也是本來就認為不重要的東西，還要把這個東西作為複建的主要依據，這樣做顯然是不適宜的。不能用現代音樂的觀念去要求中國古代音樂和南宋雅樂。

問與答

Q：對於這麼樣困難的一件事，在實踐上有沒有什麼具體的做法？另外，對於樂器製作上現在已經到達一個什麼樣的程度？樂器製作的理念上面是否有什麼樣相應的理念和對策。

A：對於這樣的困擾我們怎麼樣去做？那我想我們現在正在做。我們古人所關注的事與我們關注的事，我們所關注的恰巧不是他們所關注的，我們要在這裡先把這個問題提出來徵求大家的意見，看看是不是這樣？如果周主任是這樣，山口先生、同學們認為是這樣，那我回去就再進一步宣傳，讓大家知道，發表演文、然後召開研討會說這個事，他們那個時候很重視的問題，恰巧我們今天不重視它，我們今天很重視的問題，恰巧他們不是地，我們反過來強調這個理念，去改變他這個觀念，這個觀念是西方的觀念，這個觀念什麼時候出現？充其量不過三百年，為什麼要用今天的觀念要求古人的觀念呢？為什麼要用三百年出現的觀念要求八百年以前的觀念來做宣傳，包括用給研究生上課方式、論文發表的方式、學務報告會的方式這是第一個；第二個景緣關注到這個樂器復原的狀況，現在我們已經簽訂了一個協定，實際上是以北宋的樂器為依據，北宋裡面有兩個系統：一個是陳暘「樂書」系統，一個是大晟樂系統，因為陳暘樂書在先，大晟樂在後，那我們的鐘、磬，是按造大晟樂的律制來進行還原，那我們其他的樂器是按照陳暘樂書的編制、圖樣的方式來進行結合，那也就是說律制的部分，鐘、磬我們採用的是大晟律，大晟律現在也是有爭議，那到底

現在它黃鐘是 D 還是 bB，那我們也有一個武漢音樂學院的專家，他的博士論文專門去研究大晟律的黃鐘律高的，他用的是 C__黃鐘律高是 C，當然，因為畢竟我們還要表演，用 C 比較方便，其他的樂器在調音也是比較方便的，當然也是有依據的，因為在浙江有一個大晟鐘的原物，在海寧，在浙江，那這一個博物館裡面，我們去看過也測了音了，那這個音它不是黃鐘，它是應鐘，也就是比黃鐘低半個音，那測了以後接近 D 了，那所以我們做還是以 C 來做，大晟鐘本身原件也不一致，這一個測的音和另外一個測的音還不一定一樣，關鍵就是 C、D、bB 也就是在那個區間上，那這個景緣講得特別好，因為古人特別關注這個東西，如果是八百年以前的古人復活的話，他會講：「怎麼會是 D 應該是 bB，怎麼會搞到一個 D 上去了？亂套。」但是我們恰巧我們今天的人聽，黃鐘是 C 還是比 D 的接受度來的大。

Q：這是一個很大的計畫，那應該是需要相當多的人力，想請問這些複建的人是如何去招集，都是從事哪些專業的人士？

A：這問題問得好啊！有實踐經驗就知道這個操作阿，這個非常好，那現在我們的第一步還是要靠我們的同學來做，我們的同學有多少呢？我們的同學本科生有 860 人、研究生有 150 人，那就是說有一千個同學，我們從一千個裡面挑選一個志願者來做這個，那我們這裡因為有舞蹈系，那舞蹈系當然就是做文舞、武舞，那他們已經做得非常具體，現在我們正在學日本的、韓國的幾個雅樂，他們正在跳，但是這個和這個計畫一點關係都沒有，舞蹈系的同學這一年都要學，那這個樂器，在這個樂隊裡面情況比較複雜，吹奏類的，當然我們現在有這幾個老師還是不錯，比如說我們有竹笛方面的專家，也有笙方面的，在吹管類的指導還是好的，那我們有打擊類的，專門學打擊樂的，弦樂的就多了，我們可以給他找一些過來，那這個確實就遇到一個問題，好不容易學好了就是要畢業了，我們本科說是四年其實也只有三年，到了第四年他要找工作就沒有心

思做這件事了，所以這個也遇到一個問題，所以進入實踐階段以後，我們還要設想，我們會從學校中去挑選二十個或是三十個左右，作為我們雅樂團的固定陣容，就是從學校裡面作為一個專門的編制，那這個編制也就是這個演員二十個、三十個之間，這個演員專門負責雅樂的表演，然後我們雅樂團這個唱的約 400 人左右，跳舞的、歌唱的、奏樂的在 400 人左右，成立的這個二、三十人的骨幹以後，那剩下的 400 人都是從同學之間再進行招募，要不然這樣一屆一屆的，還是要有核心人員比較好。那麼第三個計畫，如果要編制二、三十個出來有困難，我們下一步也想做這個旅遊的，我們還有一個專門的政府部門叫旅遊局，下面還有一間專門的旅遊公司，我們想跟他們來合作，開闢一個場地為遊客進行表演，那這些表演就是職業化的表演，目的是讓更多的人能觀賞雅樂，那如果我們在座的同學有這個意願的話，願意離開寶島到大陸去發展一段時間，你們也可以先到我們雅樂團裡面去做幾年，有了經驗以後再回來也可以。

Q：田老師，你們處理不處理五禮的問題，宋朝的五禮是很重的，它那個雅樂裡面的吉凶軍賓嘉禮。

A：我們這個第一步可能做不到這麼全，我們的第一步是建博物館，首先是覺得已經做得差不多能夠做了，然後後續的恐怕才能往下做，我們先準備搞幾個代表作，搞幾個儀式的，比如說這個朝會的、皇后過生日的、冊封的，大概做三、四個也就差不多了，大概就是檢視一下我們已經可以做了，如果他認可了，那麼我們下一步雅樂團的建置上可以再往下移，那這個我們把它叫做學術版，那這個學術版也有問題，是不是直接推到旅遊市場是有困難的，一個是成本太高，涉及到的這個人又多，涉及到這個儀式、樂器，提到市場他大概就有這個經濟合算的問題，這個三、四百人表演，一、兩百人當觀眾這肯定划不來，那我們還想在學術版的基礎上再做一個旅遊版，旅遊版就是符合現在這個趣味，當然也有雅樂的這個表演，比如說我剛剛寫了一個舞劇，這個舞劇的名字叫「吳越王」，他統一了吳國和越國以後，在這個晚唐也就是宋以前，他建立了一個

很大的吳越國，他做了很多的貢獻，他把錢塘江收服了，把它疏淤了，那這個人他有很多的傳說色彩，他很重要的就是他在北周，他不接收這個北周，他主動的和朱溫示好，去擁護朱溫，取得了吳越國的穩定，後來朱溫被趙匡胤推翻了以後，他又主動的「大土歸宋」，維護了國家的統一，也換得了吳越國得以和平的發展以及人民的安定，還有就是把他的相關的傳說相結合起來之後，然後再把宮廷裡面的像是登基大典，和宋時代的結合在一起，例如朝會。當然這樣做裡面會有原版的這個宮廷的雅樂，融會在裡面，就可以解決這個相關問題，就是這個計畫我們還在討論，這就是旅遊版。

Q：剛剛聽您說的就我的理解是不是以雅樂的形式來呈現在舞劇裡？

A：不是以雅樂呈現舞劇，是舞劇裡面穿插雅樂的場景，他登基的時候，然後宋使來了後，然後歸宋的接召書的儀式，以及他逝世後歸天的部分，我們準備將雅樂作為一個片段穿插在舞劇裡面。

Q：所以這是您計畫裡面的一部分，還是額外延伸的部分？

A：這就是旅遊版，但我們關注的是學術版，因為旅遊版一定要有依據，學術版的依據，所以我們現在第一步當然還是要做學術版。

Q：所以是您長期的計畫？

A：那也不是很長期，幾乎是同步，這個計畫已經在推行了。

Q1：那學術版的部分，您是希望以故事的呈現方式為排序嗎？或者是您希望以什麼方式呈現這樣的古代的樂種？比如說是做一個節目？或者是？

Q2(補充 Q1)：她的意思是說您要做的真實的模仿還是結構的再現？真實的模仿意思是說我在杭州師大我做一個類似太常寺這樣，我每一個活動我都能夠做；第二個概念是我就做一個專題，我做一個南宋的專題，然後就把東西重呈現出來，這是兩個概念：一個是我就存在這裡永久的，一個概念是我準備做一個專題。

A：我還是學術版、旅遊版。我們這個學術版要把它全部做出來恐怕有點困難，

那我們只打算在學術版裡面先做三、四個，當然如在學術上大家是充分認可了，在這樣的條件下我們可以繼續擴大，繼續做下去，然後把一個系統做出來，那就要看這個條件的許可，如果是眼前的這個我們也就是做三、四個代表性的儀式，但是這個儀式不是舞臺上面的展現，而是儀式本身了，這個如果需要皇帝那就要有假皇帝了，視儀式需要看是音樂要進來還是舞蹈要進來，那怕是一個假皇帝也要進來。

Q：這個計畫主要是杭州市委他們協助的，他們的真正的想法，他們要求你們的想法是什麼？

A：他們的想法是這樣，更傾向旅遊版，讓人們知道我這裡是南宋的國都，南宋的國都有這麼樣的一個表演可以體現南宋的文化、歷史就可以了，他們對學術的這個東西，他們也擔憂，如果直接提出學術版的這個，他們也擔心觀眾不願意看，會不會覺得沒有意思、看不下去，我們市委書記就說，我這個音樂愛好者我都看不下去，我很難想像別人看得下去，所以他會關注現代人看得下去的問題。

Q：他還是重視群眾的反應。

A：對。群眾反應，希望能藉由這樣展現出來。那如果兩個都能實現那當然更好，又具有學術價值大家又願意看，至少做為自己的一個產業來做。

Q：做起來很辛苦。

A：是很辛苦。

Q：你們的舞臺怎麼辦？以後？

A：舞臺我們現在是以學術版為考慮，我以後還是需要大量的土地，但是我們那邊沒有，我們想到橫店的影城，它那裡有宮殿，那到它那裡去做，然後我們做出來後拍成影片展示，然後在申請往下做，那我們現在恐怕還做不到，我們想到那裡去，也有宮殿也有皇帝，然後做出來做成光碟或是請他到那裡去看，作為一個項目，就是學術版的，然後我們再繼續申請往下做。

Q：他們會不會再繼續支持你們？假如你們結案以後。

A：結案以後，學術版應該是會繼續支持的，我們的這個攀登工程，其實也就是做到這裡為止，我們最後的結果也就是大約一個小時的錄影，那以我們這個經費基本上是夠拍這樣一個錄影的錢，這個按學術版做下來這個錢還是可以得到的。

Q：就是明年要結案。

A：對，明年，2013 年要完成。

Q：你們那個最後結案我們能不能去看？

A：當然會請你們，我們還要請您來給我們指導，拍這個片子都要您來當我們的一個顧問或者是一個指導，之前就要先請過去了，我們這個皇宮的佈置、樂隊的排列等，就像現在的古裝大戲，像是「秦始皇」，它們那邊都有舞臺，都可以免費提供。

Q：老師，因為您剛剛講的部分比較少涉及到音樂，我想要再多瞭解音樂的部分。

A：音樂的部分，我剛剛說了一下，我們的主要音樂依據是「中興禮書」的 371 條這個樂譜，當然這個樂譜都是有歌詞的樂譜，因為我們的第一部也只想做到這個以前的儀式，有歌唱的、舞蹈的這樣的儀式，那這個音樂裡面是歌唱，當然我們要有歌隊、樂隊，當然樂器我們現在正在做，那做出來會發生什麼事情，當然我們也很困惑也很憂慮，那這個樂隊發出來的聲音怎麼跟歌隊配合？它們之間怎麼樣的一個調度？這個可能要經過一些現場的實驗，怎麼樣跟樂隊、歌隊，他們的聲音的平衡，另外，樂隊奏什麼？這個也是我們要考慮的問題，是所有的樂器都奏這個音嗎？都是大齊唱的方式嗎？還是這個樂器裡面是有幾種不同變化的，按照西方的說法就是織體了，那按照我們中國的織體是在什麼樣的情況下出現的？是用齊奏的方式？還是要用配器的觀念再給它從新編列一下，這個也是我們要面臨的問題，所以這次我也帶著這個問題，來像周老師

請教一下，還有相關的樂器的音域表也要請他複印一份給我，那能夠做到什麼樣？能夠配器到什麼程度？要怎麼去做取舍？

這問題恐怕還是要請教周老師。

雀：老師您剛剛說古人與現代人對音樂的看法是不一樣的，那請問你們再從現樂譜的時候是看古譜嗎？

那你們要如何去解讀那些譜？

A：那我們現在是兩種解決的方向：

第一個是我們終於它的樂譜，比如說它這個清黃鐘，我們把它翻成一個 DO，然後大呂，我們就按照一個字對一個音的方式，這其實是不難的，這個是容易做到的，因為它是律呂譜的翻譯，困難不大，問題是就按照這個唱、這個奏嗎？那這個一唱、這個一奏，這又有一個問題，這也要請教周老師一下，按照清代邱之陸對丁祭的理解，他就不是一個字一個音的，再唱的過程肯定是有兩個音至三個音，甚至還有四個音，包括它的舞譜也是一樣的，因為它的一個舞譜在記的時候，一個動作是這樣，一個姿勢是這樣，但是從這個姿勢到另一個姿勢是怎麼過去的，也有很多問題，那邱之陸在結構上面它也有他的一些思想，那這個舞譜裡面，從這個動作到另一個動作，總有特定的步伐、身段，那麼在這當中，音樂會不會也隨之變化？當他有三個動作的時候，我們可不可以基本因為一個音的情況下配三個音？這個部份我們再進入第二階段，也就是音樂與舞蹈會合的時候，我們還要再研究，根據唱詞的自然語調的走向，這也是比較麻煩的。

周主任：韓國人事實上是加東西在裡面的，韓國的佾舞是加東西在裡面的，那這個跟古琴一樣，要打譜的，「中興禮書」也一樣是要打譜的，打譜沒有對錯，沒有什麼對不對的問題，骨架一樣，只要是合乎唱詞的聲韻的平上去入去走，中間可以加一些讓聲音更傑出的，那就完全對了。

田院長：所以您就幫我們編輯編輯。

周主任：因為宋朝的方言，它基本上就在杭州，杭州那個時候的官話，就會形成中間會加一些特別的字，不會唱導字的，那就需要一個懂古音的好手，他把每個音注好後你在決定要不要加，其實就是這樣，古代也是這樣做的，所以中古音他很重要，他故意將音訂得很寬、很松、很少，因為地不分東西南北，每個地方都都有方言，當你把它訂得很繁的時候，很多地方就不能唱，這個是從唐代到宋朝的樂書就講了，所以他不能訂繁，因為訂繁廣東人就沒辦法用，所以就變成說，我們所有的樂譜、要唱的歌，你要去找一個聲韻學專家，把南宋的官話全部寫出來，他只要把音調寫好他就不要管了，我們再來處理樂的問題，所以「中興禮書」就用這個方法處理就可以了，因為你用南宋的官話來處理沒有人會講話的，但是如果這個「中興禮書」在北宋，他用北宋的官話講，就是開封話講，那就是河南的味道了，所以就變成他的唱詞、音樂會跟你的不一樣，同樣一個「中興禮書」在開封跟在杭州會是不一樣的，那這個是樂書的精神之所在，你只要找中文系古音的老師，你請他全部把音注出來，那很快，非常快，甚至是研究生都可以做。同學們還有沒有問題？沒有的話我們就謝謝田老師。