

## 佾舞身心結構之探索

陳玉秀

### 摘要

「結構」在有形的物質上，通常針指物質的深層，譬如；外觀近似的建築物，內在的結構可能是材質不同的鋼筋或磚瓦，又如家中日常用品的冰箱，材料組合自金屬、電纜迴路、冷煤等，這些物質能夠產生互動，涉及的知識包括材料學、冷凍學等結構複雜的科學技術。不同材質的結構體，因為材質的優劣，會影響產品的品質，製造者必須明確的掌握各項物質的結構機能，並將各項材質做最佳的整合，才能維護產品水平。

人體的動態亦然，優秀的舞蹈者、運動員或有效率的工作人員皆需要健康的身心，比起人體靜態的外型，人體動態的狀態，更能顯現人體身心知健康與否。要理解舞蹈動態的風格，由人體動態結構進行分析會更精準而深入。然而，人體的結構極為複雜，由肌膚覆蓋的體表，到內在的肌肉、血液、骨骼、神經、五臟六腑，人體由粗壯的骨骼到精微的細胞結構，都與人體動態風格的表現能力具有相關性。但是，一般人認為身心結構是醫學的專門，舞蹈似乎只需關注肢體表象的形式。這種觀念對某些舞蹈或許是正確的，對漢字文化圈傳承數千年的佾舞等傳統舞蹈，就無法不涉及身心結構的問題。因為，華夏民族傳統舞蹈講求氣韻，韓國人對傳統舞蹈者的動態評價，不僅是觀賞舞者動態形體，還需評價「舞蹈者身心的量感」。氣韻與量感，皆為人體身心整體的顯現。《荀子·樂論》言：「舞意而天道兼。」此言乍看玄虛，事實上卻貼切的言說著：古代舞蹈者生命主體對應自然的最高境界。

當代醫學分工精細，剖析身體物質的精微有獨到之處，但是對人體內在「氣」「量」與身心的互動等整體研究所知有限。當代舞蹈者在無法創造出更具象的言詞，說明自我身心存在之氣韻或量感的邏輯時。經常藉助西方舞蹈的美感經驗，面對漢字文化圈的傳統舞蹈，此實非明智之舉。

思考佾舞傳承迄今超過兩千年，佾舞動態的展現必然有其「氣」「量」的存在，此存在的氣韻或量感是如何表現？想想那些走過歷史，不計其數，呈現過佾舞的人，他們用何種理念與態度呈現佾舞？數千年來佾舞掌握了何種風格？佾舞風格的動態結構具有何種特質？以上等諸多問題，因為古樂舞隨人類生命消逝即無法再現，對於佾舞結構的探索，似乎僅能止於空談。事實不然，歷史文獻中，相關於佾舞創生動機的記載甚詳，明代《南雍志》、《頤宮禮樂疏》有佾舞譜，數千年來禮樂文明的祭儀，皆宗師雅樂，佾舞可視為雅樂舞的支流。雅樂身心的哲理直追古樂學，古樂的身心思維是目前世界僅有的舞蹈哲理，這哲理即是華夏民族哲學的源頭。由上述學理對照目前尚存於韓國、日本之雅樂舞，深究「雅樂舞身體實驗」的諸多身心現象。筆者不揣冒昧，立足於雅樂舞動態的基質，對佾舞可能存在的結構提出論述。

## 壹、明代直追先秦「古樂學」<sup>1</sup>思維的禮樂觀

### 一、禮樂觀中的「和」

近代台灣孔廟的佾舞大多沿襲明代舊制，所引用的古籍有：明·李之藻《頻宮禮樂疏》或明·黃佐撰《南雍志》等。然，自古以來：五帝殊時不相沿樂，三王異代不相襲禮。《明·南雍志》亦言：「我明之定制也。三王之禮不相沿襲。驅除元狄以復綱常。如……。」以上可知，明代刻意與元朝舊制區分，對儀軌的呈現做了修訂。綜觀明代禮樂相關文獻，所謂不相襲禮或不相沿樂者，實禮樂祭儀的主題或形式可依時代所具有條件修正，然而禮樂傳承的意旨仍直追先秦「古樂學」之精神。

《南雍志》「上復嘆曰：古者作樂以合民聲，格神感人而與天地同其合，近世儒者鮮知音律，故樂和難矣。鼎復對曰：樂音不在外求之，實在君心，君心和則天地之氣亦和，天地之氣和，則樂亦無不和矣。上深然之，釋奠樂舞用道童，自此始……。」<sup>2</sup>上文中「和」是古樂學的中心思維，亦是人體身心一種感覺的類型，到底上述對話所指的是何種感覺的「和」？筆者由「古樂學」的論述中，提出可能與上述對話有關的三種類型的「和」：1.個人主體之和、2.人和、3.自然之和，與讀者分享。

- 1.個人主體之和來自與聲色等物質的距離。《禮記·樂記》言：「凡音者生於人心者也。樂者通倫理者也。知聲而不之音者禽獸是也。知聲而不知樂者眾庶是也。唯君子為能知樂。」對應同文：「人生而靜天之性也。感於物而動。性之欲也。物至知知。然後好惡形焉。好惡無節於內。知誘於外。不能反躬。天理滅矣。」<sup>3</sup>這是古樂學的基礎理論，生命的主體掌握由，聲、音、樂三者的層次開始，示意「樂」乃超越聲、音的形上覺知，君子為有自覺自省方能自我超越，進而讓身心昇華至「樂」的感知中，後句「好惡無節於內。知誘於外。不能反躬。天理滅矣。」更說明，人體身心耽溺於物質是違反「天理」，上述道理如同身心的門檻，不解「古樂學」對個人身心的提示，無法感知「和」的身心狀態。
- 2.人和則是政教施展的根基。《呂氏春秋·適音》所載：「昔黃帝令伶倫作為律。……取竹於嶰溪之谷。以生空竅厚鈞者段兩節閒。其長三寸九分而吹之。以為黃鐘之宮。……」另《史記·夏本記》：「禹為人敏給克勤。…其言可信。聲為律。身為度。……」古來之執政者，為建立社會的秩序，制定音律的高低，使人與人之間的語言溝通，產生和諧感，並以此音律為準則，制定市場交易時度量衡的基準。黃帝「宮」之基準音的創生來自伶倫，夏禹則以他自己的聲音作為基準音，夏禹的身體則是度量衡的基準。律、令能夠讓民眾接受，此聲與律既有度量衡的功能，一旦能順利推行於交易過程，社會的經濟運作順暢，此乃社會和諧

1 本文的關鍵字「古樂學」針指以《禮記·樂記》為基準之先秦相關於樂的理論，包括：《呂氏春秋》、《荀子·樂論》等。

2 明·黃佐撰《南雍志》第一冊P34，偉文圖書出版社有限公司，1976年9月，台北。

3 《禮記·樂記》

的基礎。

3. 人和需要有自然環境的配合。古來民智未開，人民相信天災的發生與政治領導者德行有關，太平盛世風調雨順，是政治領導者功德圓滿。反之，天災人禍即為政治人物失德。相關於樂學的論述，皆由個人身心主體之和為修養的根本，告誡政治人物對物質與人體身心的互動需有自覺能力，上文君臣的對話「樂音不在外求之，實在君心，君心和則天地之氣亦和，天地之氣和，則樂亦無不和矣。」上文中的「和」，偏向屬下以古樂學之理，婉言奉承君主。足知古樂學的道理在明代，仍舊是主流。

至於呈現在釋奠大典中的儀軌，古今對照，主題可彈性的變更：

「禮儀本末。禮行於太學者。古有養老。齒胄。合射。而今禮則。視學。釋奠。釋菜……。」<sup>4</sup>

此外，祭祀諸多細節，由器樂，服飾、參與人員安排，獻禮者的先後秩序等皆可以順應時空，進行調整；譬如：三獻禮的安排：

「仲春仲秋二上丁日，降香遣官祀於國學，以丞相初獻，翰林學士亞獻，國子祭酒終獻……。」<sup>5</sup>「請國學釋奠，令國子祭酒為初獻，……令司業為亞獻，博士為終獻……」

上述安排的準則為何？恐怕需要再更深入的分析，方能釐清，本文不再贅述。

## 二、依循古樂學傳承的身心教育

釋奠大典形式上是禮敬先聖先師，實質上卻是藉助儀式的行儀，教授立學者行為的禮數，此禮數又在傳承非語言性的身心教育。

### 1. 舞為樂容的概念

明代《續南雍志·樂舞疏》云：「呂覽殷康氏之始。陰多滯伏。民氣鬱闕。故舞作以宣導之。後世聖人因而用之乎。樂配之以五聲八音。以享以祀。樂記曰詩言其志也，歌詠其聲也，舞動其容也，蓋聲可以聽而知，容藏於心，難以貌睹，聖人假干戚羽旄以表其容。發揚蹈厲以見其意，盡筋骸之力以要鍾鼓付會之節。後聲容選和而樂備焉。而亦用以教育學教之人材，故古者成均學正四術、四教非不具備。而大司樂以樂舞教國子，樂師教國子小舞，……。」<sup>6</sup>上文引述《呂氏春秋》「殷康氏之始。陰多滯伏。民氣鬱

4 視學。釋奠。釋菜此三項禮儀之差異，依《辭海》之解釋：「古禮，春入學舍菜合舞，秋頒學合聲，適時天子親往視之。」謂之「視學」，「凡學，春官釋奠於其先師，秋冬亦如之；凡始立學者，必釋奠於先聖先師」。「上丁命樂正習舞釋菜」。上述文獻所載，依儀軌設定主題的需求，參閱古籍，訂定行儀的程序。

明，黃儒炳撰《續南雍志》下冊p.1015。偉文圖書出版社有限公司，1976年9月，台北。

5 明，黃佐撰《南雍志》P42，第一冊。偉文圖書出版社有限公司，1976年9月，台北。

6 明，黃儒炳撰《續南雍志·樂舞疏》下冊P. 1081偉文圖書出版社有限公司1976.9台北

闕。故舞作以宣導之。」或《禮記·樂記》等古樂學論述，主要在提示樂的這超越身心的主體感知，透過聲音還不足以體現，因此經由動態的舞，身心的整體感更能體現，依此，《禮記·樂記》言：「情深而文明。氣盛而化神。唯樂不可以爲僞。」

## 2. 由現象的直觀相信舞的教化作用

「先王之教，所以必從事於舞者何也；人生而成童，血氣筋骨漸以充實而憤盈，其嬉笑跳躍動於手足舞蹈之間，如熊經、鶴舞、獅攫猿騰機自有所不容，遏禁之鬱縱之蕩。聖人因而導之曰：來吾教爾舞進而示之以盤礫？顧盼之容，來之以俯仰進退之節，而又鍾鼓悅其耳，羽旄快其目，而習之者亦相率而以爲，便不自知其閑於節範於正，而□志之潛消也，…」<sup>7</sup>上述作者對兒童成長的直接觀察，認爲兒童因成長後，「血氣筋骨漸以充實而憤盈，…」會不自覺的好動不知收斂，因此，經由儀式中的動態訓練，讓人體身心「範於正，而志之潛消也。」

## 3. 禮儀考文獻中的身心

當代禮儀的文章很少深入探討人體身心問題，明代禮儀考文獻則明確的提示身心教育的要旨，由此得知古人在禮樂動態儀軌中實施身心教育的用心。

「爲學求放心而已者也，心放而知求，則必先明義利之辨焉，義則循理，善之源也，利則縱欲，惡之源也，此心常覺利之終害而惟義所在，則心日以收善，日以積美在其中矣。書曰：怙侈滅義服美于人驕淫矜倚將由惡終，雖收放心閑之惟艱，是先王典學見諸政令者也。」<sup>8</sup>筆者按：上文中「放」應作安頓解。

「嘗謂孔顏授受之禮，其即堯舜之所謂欽乎視聽，言動攝諸其心。蓋合恭與敬而言之者也。是故長存諸中敬而不貳。則動形於外恭而可象。檀弓曰：與其敬而不足而禮有餘也，不若禮不足而敬有餘。」<sup>9</sup>

「言必跪聽，行必矩步。凡動有弗整齊嚴肅則必糾而罰之。使其心常一於敬故也。敬存則天性秩然。章於人事禮之全體在是矣。」

上述文獻中所言者，無論是「心放」或「其心常一於敬」，所關注的是人體覺知的深化與抒發，文字的陳述雖與《禮記·樂記》的文字詞彙有所差異，其意指皆可由古樂學的相關文獻窺知其思維系統的傳承。

人生而擁有感知的能力，恐懼、害怕、傲慢、偏見等是比較負面的感覺體系，恭敬、謙卑、慈祥、和藹等是讓人歡喜容易親近的正面生命態度，在儀式的動態過程，讓學子有機會涵育正面的身心覺知體系，並呈現在生活態度中，對社會的和諧，當然具有

7 明，黃儒炳撰《續南雍志·樂舞疏》下冊P. 1084偉文圖書出版社有限公司1976.9台北

8 明，黃佐撰《南雍志》偉文圖書出版社有限公司1976.9台北

9 《南雍志序》卷十一禮儀考，依嘉靖二十二年首都圖書館藏書



正面的價值。祥和的禮儀氛圍，實為人類文化環境中的人文根基。因為，人體身心做為生命體現的主體，儒家釋奠大典的行儀，以存敬或動態的規矩頤養學子的身心，如此，人體的動態成就儒學學習者的風範，儒學學習者的風範成為社會的典範。彬彬有禮的社會風尚原是儒家學養的理想。古人固然努力建構彬彬有禮的社會，卻也不拘泥於形式，「與其敬而不足而禮有餘也，不若禮不足而敬有餘」說明古人祭祀文化中態度的彈性。佾舞為釋奠大典中主要的節次，相信其必然有一套完整的身心動態授課方式，本章先確定明代禮樂文化的思維主軸，下文進行探索佾舞存在的內涵與精義。

## 貳、佾舞原創動機的追索

佾舞創生的歷史動機與佾舞傳承的意涵中，關涉到《佾舞原創精神的探索》的文本已發表，下文只提出原文之重點：

### 一、《佾舞原創精神的探索》全文的重點提示

1. 佾生跳佾舞時，左手執籥，右手秉翟的舞蹈特色，來自《詩經》「簡兮」。
2. 佾舞人數「天子八佾，諸侯六佾，大夫四佾，士二佾」<sup>10</sup>，應是來自《禮記·樂記》中，「昔者舜作五絃之琴。以歌南風。夔始制樂。以賞諸侯。故天子之樂也。以賞諸侯知有德者。德盛而教尊。五穀時孰。然後賞之以樂。故其治民勞者。其舞行綴遠。故其治民逸者。其舞行綴短。故觀其舞知其德。」辨別領導者德性的深淺是古來的習俗，到了春秋戰國成為儀式中的規格，人數多寡在祭儀中代表被祭祀者德性的厚度與社會地位的高低。
3. 由古人祭祀中提示，貢品宜原汁原味，聲音亦以老祖宗「一唱三嘆」的原音，由此，筆者推論佾舞身心動態亦應合乎人體根本的動態運作，而古來祭儀必宗雅樂，當代雅樂之動態體系，素樸厚重，此類型的舞碼，仍舊可在目前韓國日本或台灣原住民的祭典舞蹈中，窺見一二。筆者由此推論，釋奠祭儀，提示後世子孫，生活中勿忘生命動態機質的原創性。<sup>11</sup>

上述文獻記載，僅為推論，下文進一步探索台灣佾舞的傳承與結構的體現：

### 二、佾舞傳承於台灣的脈絡

#### 1. 書院的傳播

台灣佾舞傳承，普遍通行於地方孔廟，此應與漢民族遷移台灣，知識階層書院的設

10 《論語八佾》「孔子謂季氏，八佾舞於庭，是可忍也。孰不可忍也。」按：孔子批評魯國大夫季桓子，八佾是天子的樂舞，舞於祖廟時，天子八，諸侯六，大夫四，士二。周朝以周公功大，而賜魯以天子禮樂，但季桓子並無大功德，卻在家廟的中庭呈現八佾舞。

11 以上論文已鋪陳於「雅樂舞在台灣<http://blog.yam.com/yadance/article/25456105>，在此不再贅述。

立，與儒家思維在台的傳承多少可見其時空的關聯。

明代祭孔儀軌的傳播，由中央到地方，皆有傳承的脈絡；依明代《南雍志》所載：

「孔廟恭行釋奠之禮，且進爾師生，講解經義。天下之治本於賢才，賢才之成由於學較。太學乃有才之地，教化之本源也。……夫學較之設，以明人倫也，五倫之道，根於性命之自然，而推極其用，則化成天下，恒必繇之。六經垂憲炳如日星，所以發揮斯道者甚備，會其旨要，身體而力行之……。」<sup>12</sup>

上文中六經是育才的思維導向，身心體現是人倫自然的訴求，祭孔大典的行儀則是例行的儀式，如此，以三位一體的儀式結構，既可教育賢才，並在儀式的演練中，讓參與者建立行為溝通的模式，體現社會行儀基準的根本水平，並將此禮樂經典頒諸天下。

「命禮部製大成樂器以頒天下儒學，一以國子監樂器為準……」<sup>13</sup>由國子監為首學，再發佈到地方之書院，明代末年影響朝廷政局的儒學之士東林黨人即以東林書院為授業之據點，釋奠、釋菜<sup>14</sup>等祭孔之行儀亦在書院中舉行。

台灣日政時期到民國初年的漢文教育皆來自書院或私塾，尊稱孔老夫子為孔子公，祭孔儀式或佾舞的傳承，可能始於明末清初，鄭成功以反清復明為號召，退居南台灣，台南孔廟為台灣首學，以學院教授四書五經等儒學的風氣在台的傳播，遍及各地，現全台各地方至今仍可找到舊書院之古蹟。

## 2. 文化大革命的激勵

台灣早期相關於祭孔大典的記載，以1963年醫學博士黃文陶編著的《祀孔儀禮考》中較為完整<sup>15</sup>，其中亦有佾舞舞譜的圖式描繪。1966年中華人民共和國掀起文化大革命時，中華民國政府則在保存華夏命脈的前提下，努力的倡導文化復興運動，積極復興各項傳統文化，1968年成立「祭孔禮樂工作委員會」台北孔廟地處行政首府，當時的音樂、舞蹈工作者，莊本立、劉鳳學等皆參與國民政府在台首度「制禮作樂」之工作。文化復興的課題除了孔廟的祭儀，還包括民族舞蹈、傳統藝術等，許多中原傳統曲藝亦在此前提下，得以落地生根於台灣，1972年筆者受惠於此文化潮流，獲得中國文化學院（現中國文化大學）交換學生的身分於前往韓國研究雅樂舞。

## 3. 目前世界佾舞傳承無有一致性的認知

目前，全球仰慕儒家精神風範的現代人類，分佈於世界，台灣、中國、日本、韓國、美國華裔社會，舉行祭孔大典必襲古制，獻禮中必呈現佾舞。每個地方所跳的佾舞大同小異，詳細考究其風格，或似拳架套路，或擺一擺姿勢，如此，似乎實踐古人所言

12 明，黃儒炳撰《續南雍志·樂舞疏》上冊P. 50-51偉文圖書出版社有限公司1976.9台北

13 明，黃佐撰《南雍志》第一冊，P91，偉文圖書出版社有限公司1976.9台北

14 東林書院志整理委員會《東林書院志》卷之十三，中華書局，北京，2004

15 嘉義文獻《祀孔禮儀考》委員黃文陶編著，嘉義縣文獻委員會發行。1963.6

的「與其敬而不足而禮有餘也，不若禮不足而敬有餘」，但是仔細思考，前揭文中古人祭孔儀軌中身心教育的理念何其珍貴。現代人的身心何其壓縮，壓縮在繁忙的經濟時空中，如何讓參與祭典者，在儀式的參與過程感受到身心覺知的充實，獲得身心自我安頓的益處，進而理解「古樂學」的心聲，如此，祭儀的傳承將更具傳承的意義。

自清朝迄今，全台佾舞傳承雖未曾間斷，舞蹈動態則動靜節奏不一。台南孔廟以台南首學之尊，有其儀式展現的氛圍，呈現的佾舞不同於台北孔廟。台北孔廟佾舞傳承，就地緣之便，由緊鄰孔廟的大龍國小學童擔綱，現仍舊承襲中，然當代的教育體制中，學童的課業負擔繁重，擔綱佾舞的工作成為教師與學童的負擔，如何讓佾舞傳承的體制能夠流暢，目前仍舊在調整中。台北孔廟幾乎每年都有佾舞研習課程，讓全台有志於佾舞教學的教師有機會共同切磋。然而，短期的佾舞傳承只能說聊勝於無。依前揭文所示，明代的釋奠大典統籌的資源何其龐大審慎，相較之下，台灣孔廟的祭儀如何自處？以漢字文化圈為例，日本的雅樂雅舞仍舊傳承於宮內省以及地方神社、大學社團，佾舞亦尊崇雅樂風格。韓國成均館祭儀傳承久矣，保存祭儀風格者，原日政時期之李王職雅樂部，在筆者留韓期間，稱韓國雅樂院，後更名為韓國國樂院，其編制之龐大，統籌傳統藝術的分工與長程延續傳統文化的體系，說明文化專業人士獲得政府單位的尊重肯定，如此，近三十年來，韓國藝文發展方能前趨於亞太地區。直到目前為止，兩岸華人不同而推的推崇孔老夫子，此用心是否有助於儒家思維之推展與體現，實有賴制度面的調整。

### 叁、佾舞研究的思考

#### 一、佾舞動態風格的思考面向

##### 1. 面對舞蹈與人體身心的重疊性

在面對任何舞蹈之前，人類必須先面對人，因為人體的能動性是一切文化得以體現的基礎，舞蹈文化也因此被譽為世界文化之母體。這千萬年不變的定律，無論古今中外，東西半球，都可以看到舞蹈與社會的互動直接影響到人類生存的模式。西洋舞蹈史的舞蹈黑暗期，是宗教對舞蹈活動的排斥。華夏舞蹈史中，先秦古樂舞的理念彰顯政治領導者的風範，創造了社會和諧。近代華人社會舞蹈與政治的糾葛，真是此一時也彼一時也。現代台灣年輕人的街舞何其自在充滿活力，五十年前，基於政治戒嚴令，政府實施「舞禁」，除了舞蹈晚會要登記，年輕人在台北街頭跳舞會被警察捉去盤問；再回顧文化大革命批孔、打倒孔家店的怒吼，別說是佾舞，大陸的夫子廟慘遭破壞的情形餘悸猶存。而今，中華人民共和國，又廣設孔子研究院，彰顯儒家的思維體系，然而，這政治紛爭的過程，犧牲了多少珍貴的智慧、生命與身心。人類的生命就在政治翻騰中苟延殘喘，傳統舞蹈文化的傳承也無以維繫。這些離我們僅僅半個世紀的史實，給予充分的提示，在思考舞蹈之前，審視每一個時代在不同的政教道德觀念下所蟄伏的身體，是首要的課題。人們當分辨，人類身體所能處的場域，容許身體多少的自由度，何種思維能



讓人性平靜的自我安頓，何種道德、政教可以引導人性步向幸福的文明。儒家祭儀的意義即在彰顯人倫意旨，呈現於祭儀中的舞蹈者之身心狀態，即為當代人民身心儀態的表率，當代佾舞應能傳承古人的用心，釋奠大典的舉行才非虛文，依此理念，面對舞蹈與人體身心的重疊性，繼而確定佾舞動態結構對人體身心正面的效度，方能貫徹先秦原創儒學的人文信念。

## 2、由美感經驗的同質性探討佾舞風格

舞蹈雖然隨人體的消逝而雲消霧散，然而美感經驗的風格確有時代潮流的一致性。由華夏民族文化史得見；漢賦、唐詩、宋詞、元曲等聲韻在戲曲發展的起承轉合，由故宮的器物，得知青銅器、漢玉、唐三彩、宋代官窯的瓷器，每一項作品皆代表不同的時代美感傾向，此歷代的美感傾向來自代代互異的人文美學思維，表現在器物上的特質，聯繫著美感經驗轉化痕跡，由此痕跡中或可摸索出佾舞的身心動態的風格。相關於風格的描述無法傳達於筆墨，筆者將以影像資料、現身說法進行說明。

## 3、由「雅樂舞的身體實驗」探索佾舞呈現的結構

《雅樂舞身體實驗》<sup>16</sup>的動機，源自1972—1976年間，筆者在韓國漢城（首爾）跳春鶯囀時的身體經驗<sup>17</sup>，這種在動中入定的經驗，很難以文字描述。筆者六歲開始習舞，跳過各式類型的舞蹈，從來未曾有過如此超越性的身體經驗，然而這種身體經驗在意志力的驅動中越想尋找就越不可得，後來筆者在教授雅樂舞的過程，試圖傳達這種身心的感覺，卻發現學生們只能模仿動作的形式，無法感受身心內斂的態度。如此在多年的觀察反省過程，筆者提出了身心社會化的概念<sup>18</sup>，此概念即當代舞蹈者，一旦接受任何一種形式的舞蹈訓練，即容易固著於此動態的慣性中，很難自拔。

由以訓練的初始，有任何違反身體動態結構原則的細節，未給予糾正，久而久之即造成運動傷害，此傷害的形成不是單一的肉身，是行為態度交錯而成的習性。而韓國日本之雅樂的特質及簡易單調，這簡易單調的風格所含蘊的卻是人體身心動態的根本質，此根本質經筆者多年之歸納其結論為：

- (1) 內觀：眼球要能靜置於眼眶下方。
- (2) 動態原則：局部用力整體放鬆，身心的力量要能順暢的傳達到身體的各個末端。傳達到手掌者俗稱「手尾力」。

任何人只要掌握上述動態原則身心即可進入「中心軸」的狀態。人體只要能在中心軸的狀態中，依循關節能動性所形成的身心末端，能讓力量左右平均釋放者，大抵能跳

16 國科會研究報告NSC 85 - 2413 - H - 034 - 002,1996

17 陳玉秀《雅樂舞的白話文——以樂記為例探看古樂的身體》1994萬卷樓，台北。

18 陳玉秀《我家的小舞者》1976時報出版有限公司



雅樂舞，反之，則無法進入雅樂舞的身心基礎狀態。實驗過程中，發現不能進入中心軸的身心，部分學童有過動等身心問題，成年人則有身心局部不等的疼痛或情緒的障礙。該研究由1972年開始為第一階段，1996年國科會贊助之《雅樂舞身體實驗》第二階段，第三階段於1997年迄今，筆者以骨科部顧問的身分在台北石牌振興復健醫學中心骨科部動態功能研究室進行動態功能實驗，目前該研究由國立台灣大學心理系連韻文教授繼續延伸中，試圖為一切屬雅的傳統文化之身心動態所顯見的現象做科學性的心理理解讀。

## 二、佾舞動態結構的再現

### 1. 佾舞動態的特質

雅樂舞支流的佾舞佾舞與雅樂舞最大的差異是：雅樂舞有隊形的變化。

明，李之藻《頻宮禮樂疏》或明，黃佐撰《南雍志》佾舞圖示的動作提示大同小異，同者皆為九十六式，初、亞、終三獻禮各三十二式，每一式合一字之唱詞，唱詞亦雷同，唱詞之原則須「聲中無字，字中有聲…」<sup>19</sup>。兩者記載有異者《南雍志》以奠帛舞為始，後接初獻、亞獻、終獻。《頻宮禮樂疏》初始則無奠帛舞，僅分初獻，亞獻，終獻三段。佾舞之佾字仍行列的意思，跳佾舞的人，在祭祀過程，依行列的位置，由第一式到最後一式，必要能不偏離這固定的位置，否則，隊伍將呈現扭曲不整齊的狀態。為達到上述效果，動態過程，下肢左右重心雖有轉換，只要維持「中心軸」舞蹈者即能舞於原點而不偏離。「中心軸」者，對應西方Axis的概念，因身體觀的不同，其結構模式亦有差異，動態原則來自《雅樂舞身體實驗》的「中心軸」，在實驗過程所呈現的身心現象，全然與傳統漢醫學或一切傳統文化如古琴、書法、國術等的身心運作相對應，所獲得的動態結構原則，有別於西方的舞蹈。

### 2. 傳統舞蹈的氣韻與量

西方哲學美學家蘇珊·郎格說：「現代舞蹈的力，是虛幻的力。」虛幻的力是可以避開結構性的問題。漢字文化圈的傳統舞蹈則不然，因為不是虛幻的力。傳統戲曲中的韻來自聲，人體能否發出切確的聲音需要肉體器官質量的配合，如果器官的狀況不佳，就發不出聲音，也呈現不出音韻的韻味。而此音韻在傳承的過程又須對應傳統語言學的聲韻，傳統舞蹈動態在此聲韻與氣韻中，手眼身法步，傳承著古人剛柔並濟的身體，如此的動態對人體的氣脈循環或健康是有正面效應的，許多接受傳統動態訓練的戲曲前輩，至今九十高齡仍舊可上台演戲即為實證。受華夏文明影響甚深的大韓民國，對傳統舞蹈者動態評價的語彙是：「舞蹈者身心有無量感」。氣韻與量感，皆為人體身心整體的顯現。虛幻的力可以由想像或由情緒的轉移進行的造作，這種劇場效果，演員既非劇本中的腳色本身，亦非演員本人的真性情，是基於表現需求所創生的身心態度。此有別於當代劇場舞蹈的情緒表述，傳統樂舞必須疏離情緒的起伏，讓人體身心內在確實的生

19 《南雍志·音樂考》下篇第十四卷

命循環體系能充分衍生出動態的張力，由此張力，氣韻與量感能建構身心的圓滿，這種圓滿如同大自然氣象的循環，人體順應此身心之自然，方能生生不息的厚實生命的氣韻、量感，依此身心締造與自然互動的契機。現代人如何以科學語彙解讀這「實存的氣韻、量感」，筆者仍舊在努力當中。

### 3. 釋奠大典佾舞的再呈現

2009年，筆者應台北孔廟之邀約，依雅樂舞身體動態之原則，編排儒家樂舞風格展演，參與者為志願之義工，因第一梯次的參與者，在動態學習過程中，身心的障礙獲得紓解，第二梯次參與者有更多疑難雜症的傾向，經中心軸的原則教授參與義工反省自我身心動態，皆可獲得某種程度的益處，義工參與者年齡由二十到六十五不等，目前對《頌宮禮樂疏》佾舞身心的詮釋，已能呈現相當程度的中心軸內涵。反觀國內舞蹈教育的學院體系，發展將近半個世紀，然而佾舞這傳統舞蹈卻無法在學院中傳承。其難以傳承的主因如同電腦程式的不相容，現在舞蹈系的舞蹈課程，無論來自中國大陸的古典舞或台灣的民族舞蹈，大多已混雜了西方動態的模式。此身體架構與傳統身心文化或相關藝術，如南管、古琴等身心運作的模式是不易相容的，在此不易相容情況下，傳統藝術的傳承亦產生質量的變化，如此，大量的舞蹈學院之畢業生，竟然很難找到能夠傳承古樂舞理念或此身心量能的身體。近年來，隨筆者學習的學生，少數為醫學院，大多為台灣大學古琴課、心理系或各大學音樂哲學系教師學生等。此現象反映著，古樂舞思維或身心的傳承，需面臨新的詮釋或場域，譬如：過去隨筆者學習的醫學院學生，目前有專攻復健醫學或精神科者，其必將雅樂舞中心軸的理念應用在其工作上，如此，雅樂舞或將實存而名亡，對「中心軸」興趣的學習者大多因為健康的需求，至於儒家傳承者數千年的努力與身心的關注，可知可不知。

子曰：「惡紫之奪朱。惡鄭聲之亂雅樂」，儒家此身心教化，相傳數千年，其堅守雅的文化思維，乃相對相對於俗文化的多樣性，儒家所欲彰顯的是「古樂學」思維中，知識階層身心主體的自我清明，非自我清明，何能「不語怪力亂神」。

雅樂舞的身心在佾舞的體現，是明代結合政教禮樂與身心傳承的大架構。雅樂舞「中心軸」的身心在各個領域的體現，由身心的觀點，凡對人體身心健康有效度者必可傳承，反之，必隨時空進行淘汰，雅樂舞身心的發展，亦須接受時代的考驗。而儒家思維與雅樂舞身心的關係可能步向有系統的整合，並能展現以儒家為身心系統的文化傳承。或者雅樂舞的中心軸與儒家的身心觀脫鉤，技術性的傳播被現代各個相關領域吸收易名，儒學研究者僅堅守思維的轉述，當代人類會隨文化體系的向度進行選擇。

## 結論

上文的研究方法，受近代哲學研究者傅偉勳《從創造的詮釋學到大乘佛學》的影響，在探討古樂舞時，傾向於理解舞蹈的時代背景、社會功能與原創思維。傅偉勳「創造的詮釋學」中，認為：「作為一般方法論的創造的詮釋學，共分五個辨證層次，不得隨意越等跳級。這五個層次是：（1）『實謂』層次——『原思想家（或原典）實際上說了什麼？』（2）『意味』層次——『原思想家想要表達些什麼？』或「他所說的意思是什麼？」（3）『蘊謂』層次——『原思想家可能要說什麼？』或『原思想家所說的可能蘊涵什麼？』（4）『當謂』層次——『原思想家本來應該說出什麼』或『創造的詮釋學者應當為原思想家說出什麼？』（5）必謂層次——『原思想家現在必須說出什麼？』或『為了解決原思想家未完成的思想課題，創造的詮釋學現在必須踐行什麼？』<sup>20</sup> 本文雖不能達到「五個辨證層次，不得隨意越等跳級」的要求，關於古樂學的思維傳承，筆者在《雅樂舞的白話文——以樂記為例探看古樂的身體》中，已經盡可能的進行梳理<sup>21</sup>。然，舞蹈終究是無法言說的動態，就舞蹈研究的理念，終極目標仍就是動態的體現，在上述五個層次的思考中，為了讓這項有益身心的動態得以持續傳承，通過當代身心現象的實驗與實證，設想這項動態在當代時空存在的必要性或者藉助佾舞在儀式中的美感經驗，建構當代華人身心文化觀並能推廣之，是研究者體現『創造的詮釋學者應當為原思想家說出什麼？』的方法。不能完整而嚴謹的遵循傅偉勳先生的研究法，在此致歉。因華夏民族禮樂文明的體系龐雜而深入，筆者抱著替古人說話的心情，撰述上文，自是不自之量力。此外，因筆者工作繁重，撰寫上文之時間不足，缺失頗多，公開發表後，如蒙指教，未來再做修正後，文章將附錄於《身心文化的鄉愁——雅樂舞》中，與會人士有意相互切磋者，可於「雅樂舞在台灣」的部落格留下大名，待書本出版時奉寄。

20 傅偉勳，頁9（1）『實謂』層次——『原思想家（或原典）實際上說了什麼？』“what exactly did the original thinker or text say?”（2）『意味』層次——『原思想家想要表達些什麼？』或「他所說的意思是什麼？」“what did the original thinker intend or mean to say?” or “what could the original thinker’s sayings have implied?”（3）『蘊謂』層次——『原思想家可能要說什麼？』或『原思想家所說的可能蘊涵什麼？』“what could the original thinker have said?” or “what could the original thinker’ have implied?”（4）『當謂』層次——『原思想家本來應該說出什麼』或『創造的詮釋學者應當為原思想家說出什麼？』“what should the original thinker have said?” or “What should the creative hermeneutician say on behalf of the original thinker?”（5）必謂層次——『原思想家現在必須說出什麼？』或『為了解決原思想家未完成的思想課題，創造的詮釋學現在必須踐行什麼？』“What must the original thinker say now?” or “What must the creative hermeneutic lan do now, in order to carry out the unfinished philosophical task of the original thinker?”」《從創造的詮釋學到大乘佛學》，東大圖書公司，1990，台北。

21 陳玉秀，《雅樂舞的白話文——以樂記為例探看古樂的身體》1994萬卷樓，台北。