

Y 1211227

分类号^{#1}: _____ 密级^{#2}: _____

UDC^{#3}: _____ 学号^{#4}: Y0402003

南京艺术学院

博士学位论文

沪宁杭地区近现代天主教音乐考察研究

研究生姓名: 南鸿雁

导师姓名: 伍国栋教授

申请学位级别 博士 学科专业名称 音乐学

论文提交日期 2007年4月10日 论文答辩日期 2007年5月26日

学位授予单位 南京艺术学院 学位授予日期 2007年 月 日

答辩委员会主席 _____ 评 阅 人 _____

2007年5月10日

内 容 摘 要

本研究通过对民国以来沪宁杭三地天主教音乐的考察研究，就中国天主教音乐的本土化路径及现代性变迁，以及天主教音乐在中国如何实现本土化展开讨论。笔者认为，天主教的中国叙事象征性地体现了西方文化在中国社会语境中与本土文化互动的过程。这种互动在不同文化碰撞中必然会出现，它可以是相互之间的抵牾，甚至对抗；也可以是相互间的妥协，并互相采撷。天主教音乐在中国的本土化是中西文化交流互动的具体事例。天主教在经历了传教的困难之后向中国本土的传统文化做出了让步，这就使得它所代表的西方文化中的某些成分得以同中国传统文化中的一些元素相互受容，渐而形成新的圣乐形式，即中国本土的天主教音乐。在这一过程中，不仅有本土教内外人士的参与，而且天主教本身也通过兴办教育和音乐教育，以及教士们的主动参与加入了这一进程。本研究提供了一个不同文化在相互磨合的历史过程中如何达到和谐兼容的个案。

关键词：天主教 天主教音乐 圣乐 本土化 沪宁杭地区 文化交流

Abstract

This dissertation examines catholic music changes, especially in the Shanghai-Nanjing-Hangzhou areas, throughout history since the Mingqing period. Through the examination one can understand how a process of interaction between foreign and native cultures have taken place and how such an interaction further became a communication so that a hybrid cultural form or new tradition could have come to existence. The author argues that the narrative of catholic in China symbolizes a process as the western culture in China encountered the native culture and made communication after experienced difficulties come across in its early missionary work. This process led to an extremely localized catholic music to have come about and different parties, such as foreign missionaries, native musicians, and locals participated in the creation of this new form of catholic music. This dissertation provides a case that exemplifies how different cultures could have come to a state of harmony and how different cultures could base on a platform with equality to create a new tradition or a new form of culture.

Key Words: Catholics, catholic music, sacred music, cultural communication, localization, the Shanghai-Nanjing-Hangzhou areas.

结语	161
参考文献	163
附录	172
附录 1 游艺会节目单 1910 年 11 月 28 日	172
附录 2 《多病身》节目单 1928 年 11 月	172
附录 3 震旦大学京剧、昆曲节目单	173
附录 4 扬州大学预科演出节目单	173
附录 5 佘山修院乐队	173
附录 6 复活节仪程	174
后记	178

图片目录	II
图 1 土山湾军乐队	32
图 2 土山湾鼓号队	33
图 3 佘山进教之佑山门	35
图 4 民国土山湾印刷《佘山》封底佘山圣母歌	36
图 5 民国土山湾出版《咏唱经文》	44
图 6 民国土山湾出版《咏唱经文》	44
图 7 台州月刊—圣诞故事剧《宝匣》节目单	57
图 8 启明女中丝竹乐队	59
图 9 《老六板》填词《圣诞歌》	60
图 10 江文也圣乐作品 1	68
图 11 江文也圣乐作品 2	69
图 12 徐家汇辅弥撒会银庆歌	74
图 13 诗篇一三三首	74
图 14 启明校歌	75
图 15 教友歌	81
图 16 圣教采茶	81
图 17 艺人教友	81
图 18 西安教区《圣教歌选》	90
图 19 《弥撒歌集》上海四川南路天主堂编印	90


图 20 《颂主良友》上海教区编印	90
图 21 《教友实用圣歌集》上海教区	90
图 22 《心颂》香港教区	96
图 23 《轻歌赞主荣》台湾教区辅仁大学	96
图 24 《圣教圣歌》宁波教区	96
图 25 《祷声》杭州天主教堂编印	96
图 26 虹口、杨浦天主堂福传音乐会手语歌	105
图 27 南京石鼓路天主堂老年唱经班	108
图 28 南京石鼓路天主堂青年唱经班	109
图 29 垂怜曲	122
图 30 光荣颂	122
图 31 信经	123
图 32 欢呼歌、羔羊颂	124
图 33 单只摇铃	129
图 34 拍板	129
图 35 南京石鼓路天主堂鼓乐队	133
图 36 圣咏八调式	140
图 37 中华合一弥撒	143
图 38 朋友，我永远祝福你	146
图表目录	III
表 1 感恩祭结构程序表	10
表 2 圣乐结构表	11
表 3 震旦大学音乐会节目单	61
表 4 主教祝圣典礼程序表	84
表 5 南京石鼓路圣乐歌集统计	90
表 6 上海四个教堂圣乐歌集统计	91
表 7 《教友实用圣歌集》统计	95
表 8 《圣教圣歌》统计	95
表 9 《祷声》统计	97
表 10 佘山修院乐队曲谱统计	103
表 11 上海教区福传祈祷音乐会节目单	107

表 12、13、14 南京教区老年唱经班调查表	108
表 15 感恩祭程序选曲原则	120
表 16 弥撒曲结构表	121
表 17 杭州天主堂 2003 年圣诞节音乐会节目单	130
表 18 拉丁文、中文日课结构对照表	138

南京艺术学院研究生学位论文 独创性声明和使用授权书

独创性声明

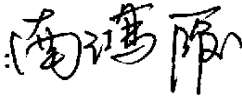
本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行研究工作取得的研究成果。本人声明：除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表的或撰写过研究成果，也不包含其他人为获得南京艺术学院或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。


学位论文作者签名： 签字日期 2007 年 5 月 10 日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解南京艺术学院有关保留、使用学位论文的规定，即南京艺术学院有权保留并向国家有关部门或机构送交本院博士、硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权南京艺术学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名：

导师签名：

签字日期：2007 年 5 月 10 日

签字日期：2007 年 5 月 10 日

绪 论

一、研究缘起与理论方法

2000年春节,我与家人同去看望一位远亲长辈。对于我的这位长辈,我只依稀记得他永远已经很老了,是位神父。等我们到了他的住所,我才发现,那里是天主教内蒙古教区修道院及主教府座堂所在地。而这位长辈,正是该修道院的院长。当年他已近85岁高龄,但给人的印象却是精神矍铄,思维敏捷,待人和善。闲聊中,得知老人还在教授修院的音乐课程、负责指导修生唱经班。出于好奇,我提出想看看他们的音乐教材。老人从书架上拿给我几本大小不一、新旧各异,而且几乎都是油印手工装订的歌本,旧歌本封面以及整个书籍的磨损程度已经令我感到它所经历的历史苍桑,而发黄的内页上的乐谱、歌词以及一些特殊的标记、符号,更是让我惊讶不已。

现在回想起来,就是从那一刻开始,我对天主教音乐产生了兴趣,那几本看似普通又似曾相识的歌本,仿佛在冥冥之中等待着与我的这次相遇。

随后,在那一年的两个假期里,我开始走访家乡及其附近地区的天主堂,并收集唱经歌本。最重要的是,我走访了当时修院的几位年迈的神职人员,得到了一些很珍贵的访谈资料。(今天,我当年走访的这些老人中,仅有两人依然健在,且年已九旬。)在这些调查的基础上,2001年春天,我完成了我的第一篇研究天主教音乐的论文¹,并在当年由天津音乐学院主办的“全国中西音乐研讨会”上进行宣读。当时,我只是个初入学术殿堂的硕士生,对自己的研究很是缺乏信心。但是,在会议闭幕式上的总结报告中,主持人乔建中老师特别指出,天主教及其音乐在中西音乐文化交流史上的影响和作用是不容忽视的,因此,进行这方面的研究意义重大。这次会议,尤其是会议总结对我的研究的肯定,坚定了我在该研究领域继续耕耘的决心。

2002年6月,我完成硕士学业,应聘到杭州师范大学工作。为了继续天主教音乐研究,我开始着手收集杭州当地的有关资料。当年10月的一个主日,我慕名来到已有三百多年历史的杭州天主教堂,即目前杭州教区的主教府座堂——“圣母无原罪堂”。在说明来意后,该堂郑神父向我介绍了堂区的历史与现状。为了更好地了解堂区现状,我随天主教礼仪年的循环周期(即每个礼仪年从将临期开始,约11月的第二个主日开始),在主教府座堂开始了为期一年的田野考察。但由于在职工作的关系,我的考察仅是间歇性的。

在这些考察中,我参与了当年教历所示的所有教会节庆日庆典以及每个主日的弥撒聚会,并先后约访了毕业于辅仁大学的神父、近些年来毕业于余山修院的中青年神父、在堂区服务的修女、堂区修院的修士,以及部分唱经班的教友。我的田野调查、访谈,以及相关历史文献的梳理,为我研究杭州天主教音乐历史及现状奠定了基础。2003年初,我以杭州天主教音乐历史与现状为题,申报了杭州市哲学社会科学研究课题并获得批准。²

¹ 南鸿雁. 内蒙古中西部地区天主教音乐的历史与现状 [J]. 天津音乐学院学报, 2001, 4: 29

² 南鸿雁. 本土化——杭州天主教音乐述略 [J]. 人民音乐, 2005, 12: 41

2004年9月,我有幸考入南京艺术学院攻读博士学位,师从伍国栋教授。业师在我刚入学时,就积极支持我的天主教音乐研究方向,并根据我以前的研究经历,以及目前所掌握的田野材料,决定以杭州、南京、上海作为中心,展开长三角地区的天主教音乐研究。

老师对我的研究方向的首肯,进一步提高了我的研究兴趣。很快的,我在南京教区开始了田野工作。有趣的是,我的报告人之一,现任南京堂区的神父,是我的同乡。乡情,拉近了我们之间的距离。他给我的研究提供了很多便利,我的田野研究因此顺利得有些异乎寻常。在为时一年的间歇性的田野工作中,我与堂区教友以及神职人员建立了良好的关系,他们热情地为我提供了大量的信息资料,而且也由于我热心参与教会的活动,赢得了他们的理解和信任。这些活动既包括了教会礼仪年度的所有大型节日庆典,也有教区组织的一些社会活动,以及堂区两个唱经班的活动。在与他们的和睦相处中,我真正体会到信仰对于人及社会的影响。2005年田野工作结束的时候,我以南京天主教音乐研究为背景的论文,通过了杭州师范学院青年基金课题的申请。³

随着研究的深入,上海教区的现状成为我2006年研究的重点。该教区无论在过去还是现在,所辖堂区数量都是最多、分布最广的教区。为了能在有限的时间内,掌握更多的第一手资料,我决定对上海教区的研究采用访谈法,包括个人访谈和建立个人生活史。为了避免使访谈流于形式,我在确定访谈对象和设定访谈问题上花了许多时间琢磨,认真地做了思考。

我采取了以下一些办法。首先,我对上海教区目前驻堂的神职人员进行遴选。分别给42位驻堂神父去信,以了解各堂口历史、现状、唱经班情况、神父本人学习音乐情况,以及对于教会音乐的认识等方面情况。通过断断续续的回信、电子邮件回复,以及电话交谈,我对目前上海教区各堂口的相关情况有了大概了解;其次,对上海教区历史悠久的堂口逐一进行拜访;⁴再次,探访中国天主教著名修院——上海佘山修院,了解教区音乐教育情况。通过这几方面的努力,终于使我确定了深度访谈的报告人。

从杭州、南京、到上海,我的田野考察间歇性地进行了四年。虽然,我通过田野调查积累了比较丰富的田野资料,但是关于民族音乐学专业知识的系统掌握和相关人类学理论的了解,还是开始攻读博士学位之后的事。记得在一次中国传统音乐的课中,伍老师曾经提出,什么是传统?怎样认识传统?以及传统延续等问题,这些问题引发了我对于天主教音乐本土化过程中的变化的思考。从广义上来看,传统是对现代而言的。传统是作为一个与“现代性”对立的观念而出现的。究竟何为“传统”,国内外学者多有论及。按芝加哥大学教授希尔斯(Shils)的理解,目前我们所说的传统,指的是在本质上对社会延续和凝聚具有重要意义的东西,我们既可以把它视为某种东西在代际之间的传递过程,也可以把它用来指从“过去”继承下来的东西。⁵但是,传统并不是一成不变的,它不是对过去的简单继承。我们今天所

³ 南鸿雁. 南京天主教音乐人文叙事 [J]. 南京艺术学院学报, 2006, 3: 36

⁴ 上海教区有许多历史悠久的教堂,笔者走访的教堂主要是指民国时期在传教史上具有重要地位的教堂。这些教堂绝大多数在上海市区,如徐家汇天主堂、圣伯多禄堂、君王堂、四川南路圣若瑟堂、董家渡天主堂等等。

⁵ Shils, Edward 1981, *Tradition*. London: Faber and Faber.; 范可. [再地方化]与象征资本 [J]. 开放时代, 2005, 2: 43

认为是传统的东西在表现形式上,并不一定与它们的过去完全一致,它们多少都有过某种创新。正如有些学者指出的那样,传统在表现形式上与过去曾经存在的状态可以有所不同,甚至在许多特定的方面也可以进行创新。所以,传统的延续实际上是一种传统的再生产。⁶这些理论充实、启发了我的研究。

虽然我的研究方向是音乐学方面的,但同时也涉及到宗教学、人类学、社会学、史学等学科知识。为了使研究更好地与社会科学和人文科学知识结合起来,我在学位课程中,选修了南京大学的有关课程。本论文中有宗教文化、人类学的理论知识,都是在这些课程中首先习得的。在学期间,我还就自己的学位论文研究,广泛地与南大有关专业的专家、学者进行过讨论,他们给与我研究的建议与指导,都使我受益匪浅。

通过课程的修习和与各位师友的交流,我得以对我的研究建立起清晰的思路。我认为,研究中国天主教音乐的本土化进程离不开对外在宽泛的政治经济学语境的思考。天主教音乐的本土化不仅在中国发生,也在其他非基督教国家和地区出现,因此它是一个世界性的现象。为此,我们必须考虑到西方殖民主义的历史,以及因此而接受基督教的国家和地区的经济、政治、文化、历史条件,这些因素构成了一幅天主教音乐在许多国家和地区书写本土化叙事的历史场景。在这样的历史场景之中,我们看到教廷与世界不同教区之间权力关系的变化,以及天主教在世界范围内的扩张与教廷所钦定的正统性(orthodox)之间存在着悖论。实际上,随殖民主义在世界范围内活动的欧洲传教士需要的是向大量的“没有历史的人民”传布“福音”,他们所面临的是不同的文化和不同的民族。⁷因此,为了达到传教目的,传教士们不得不审时度势,采取某种整合(integration)的策略,这是天主教在欧洲以外地区出现许多“小传统”的重要原因。⁸对此,人类学家在太平洋岛屿和中南美的民族志中多有描述。这些“小传统”实际上就是天主教在不同地区本土化的明证。天主教小传统除了在仪式上多有地方文化特点外,主要的就是反映在音乐中。

最初,小传统并不为教廷所接受。这是因为,小传统与大传统——也就是教廷的正统性之间——存在着许多违逆的地方。因此,教廷经常为天主教在世界各地出现的一些变异而烦恼不安,多次试图干预传教士在地方上所进行的一些旨在吸引信众的改革或本土化措施。明清时期天主教中国传教史上有名的“礼仪之争”⁹可以为证。然而,随着传教事业的不断发展,教廷也日益意识到,坚持所谓的正统性,实际上束缚了福音在全世界的传播。因此,很长时间以来,教廷对天主教在欧洲以外地区的本土化运动实际上一直有所让步,但教廷真正直面本土化的现实,并赋予本土化以某种正当性则是相当晚近的事。1919年11月30日,教皇本

⁶ 范可. 旧有的关怀、新的课题——全球化时代里的宗族组织[J]. 开放时代, 2006, 2: 89

⁷ Eric Wolf, *Europe and the People Without History*. Berkeley: University of California Press, 1983.

⁸ 本文的“大传统”和“小传统”援用自美国人类学家雷德菲尔德,见Robert Redfield. *The Little Community and Peasant Society and Culture*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1963.

⁹ 参见巴博编著. 天主教礼仪问答. 石家庄: 河北天主教信德室, 1999: 10. 17世纪上半叶到18世纪中叶,在中国传教的天主教修会主要有耶稣会、多明我会和方济各会。各修会对中国传统礼仪采取的态度不同,因而发生了争论。这些争论后来上诉于罗马教廷,又导致了罗马教廷于康熙皇帝的对抗。这一事件在中国天主教历史上称作“礼仪之争”。清政府由此禁教直至1842年,罗马教廷于1939年才完全解除对中国礼仪的禁令。

笃十五世发出的《夫至大》(Maximumillud) 通谕, 应被看作是教廷顺应时势, 接受天主教事实上已经在世界各地出现不同程度的本土化的现实, 并予以认可和赋予正当性的重要一步。1939年10月29日, 教皇庇护十二世在“Summi Pontificarus”通谕中重申, 传教士应当尊重各民族的文化 and 习俗, 只要人们遵从因为人类同源同归这一真理所产生的义务, 就应该接受他们。¹⁰ 1944年6月24日, 教皇再次重申: “传教士并不是把欧洲的特殊文化, 移植到传教区去, 而是使那些或者已有数千年文化的民族, 能够迅速地接受并吸收基督宗教的生活和习惯。这样的生活和习惯, 会与任何优良的文化, 很容易而且很自然地结合, 并使它能有充足的力量, 以维护人权, 保障人类的幸福。当地的天主教徒, 必须实在成为天主教家庭成员, 基督神国的子民, 而仍然为其本国的人民。”当然, 对天主教传教具有重大意义变革的是“梵蒂冈第二次大公会议”(以下简称“梵二”)。这一会议断断续续地开了三年(1962年10月11日—1965年12月中旬), 其间还出现了重大变故。会议讨论的主题之一, 就是教会传统如何适应现代社会的变迁。这次会议实际上是教廷向世界各地的天主教徒承认本土化的有效性, 也正式开启了天主教本土化传教之门。我们可以据此认为, 教廷给予了世界各地的天主教小传统以合法性的解释, 拉丁文已不再是唯一的圣礼语言, 圣乐也不再唯原有的经典马首是瞻。天主教在它的“全球化”的过程中, 实际上承认了自身出现的许多变异的合法性。这也许是天主教的传教初衷本身始料未及的, 但这也从另一个方面证明了一个事实, 即文化的传播不可能是单向的。天主教要全球化, 就要付出代价, 而这个代价的底线就是本土化。反之, 天主教音乐的本土化正是天主教“全球化”的具体体现。

天主教音乐在中国的本土化是天主教所代表的西方文化在中国文化语境中与本土文化互动的过程。在这一过程中, 天主教逐渐接受中国的音乐元素, 并在坚持自身传统的同时, 将这些元素吸收进来, 从而出现了传统的再创造, 形成了天主教音乐世界中的另一个小传统: 中国天主教音乐。但我们也应当看到, 导致这个小传统形成的条件, 既有来自教廷和传教士主动的反应, 即顺应中国的文化与国情主动采取的某些变革; 也有被动的因素, 尤其是十年“文革”——我认为, 虽然这些运动对中国大陆天主教的打击几乎是毁灭性的, 但也正是这种打击, 使得天主教音乐的本土化在客观上得到进一步的发展。

二、选题意义价值

1、目前, 国内学术界尤其是音乐学界针对本土天主教音乐研究少有涉及者, 在这一领域极为有限的研究中, 多为针对明清时期天主教音乐的考察分析, 少有对之进行深入的过程描述和理论研讨。在专攻中国近、现代音乐史的中外学者当中, 针对天主教音乐在华传播的问题, 往往侧重关注中西音乐文化交流、传教士与西洋乐器, 以及教会音乐教育是如何对中国现代音乐教育体系建立、产生影响诸方面的问题, 少有对中国天主教音乐本土化深入讨论者。

中国天主教音乐研究所面对的尴尬现实是对研究者的一个挑战, 但同时也为我们提供了较大的跨学科研究的空间。它所形成的独特而意义深远的研究领域在倡导多元文化主义的今

¹⁰ 参见刚恒毅主教等, 《中国天主教艺术》[M], 河北: 河北信德室, 1991, 86-87

天，为我们提供了理解“本我”与“他者”之间关系及其意义生成的桥梁。由于天主教在中国社会文化语境里与其他的宗教和谐共处，研究天主教音乐的本土化还有助于了解不同文化相处共存的和谐之道，因此，从事这一研究在举国共建和谐社会的今天也具有了积极的现实意义。因此，笔者选取这一课题进行博士论文研究具有积极和重要的价值。

2、20世纪80年代以来，有关天主教在华的传播历史、现状与趋势，逐渐成为国家宗教研究的重大课题。两岸三地不少重要的大学或研究机构专注基督宗教研究，甚至成立有专门研究机构，基督宗教研究已然成为当代中国人文社会科学界的研究热点。作为构成中国多元宗教文化一环的天主教文化，是中国传统文化的“他者”，但是它在音乐上的本土化表现又使它成为西方观察者眼里的“他者”。这一特点使得针对它的研究必须要考虑到中西文化之间的冲突、互动与交流的问题，同时还要深入考察其本土化特质，当我们把这些不同视角聚焦在一起时，我们就能发现进行中国天主教音乐研究所具有的特殊和深远的学术价值。

伴随着当代中国的社会变革以及社会变迁的深化，宗教在社会生活中的作用日益引起国家政府及社会民间的关注。国家在近些年公布的国家哲学社会科学重大课题名录中始终将宗教研究列为重大攻关课题，这其中包括佛教、道教、天主教、新教以及伊斯兰教的研究。宗教研究已经成为研究当代中国社会变迁的重要部分。本选题正是对此类研究的一个响应。

3、了解不同文化间的互动机制，需要理解传统以及传统对异文化所作出的反应。要了解中国天主教音乐的本土化历程，不仅要了解中国固有传统如何做到对外来文化的受容问题，同时还必须了解外来的文化传统如何改变其自身的某些方面以适应本土文化传统。在此基础上，我们才能进一步理解何为影响天主教音乐在中国发生本土变迁的原因及其路径；才能对本土圣乐创作者在变迁过程中所扮演的角色有明确定位；才能对当代圣乐面对世俗化所采取的策略有清晰的认识，等等。这些恰恰是近年来国内外研究中国天主教音乐的学者们关注和兴趣的焦点所在。¹¹

当前，跨学科取向的研究已经被国际社会人文学科领域的学者所推崇，¹²本研究在理论上和文献来源上涉及几个学术领域，它们包括宗教学、音乐学、史学，以及音乐学与人类学交叉互渗之后而催生的民族音乐学，等等。因此，本研究在学科认定上（academic identity）应该是跨学科领域：它同时涉及了上述各个学科的知识、理论，与研究方法。上述这些学科都为本文的音乐学研究提供了有益的借鉴，丰富了文章的研究内容，加强了理论深度，拓宽了研究视野。笔者的这一研究可视为在这一方面所作的努力。

4、通过对“沪宁杭”三地天主教音乐的考察研究，本研究认为，中国天主教音乐百余年的发展历程不仅体现了中国传统文化的包容性，而且还构成了中西音乐文化之间交流互动的具体个案。然而，由于本土天主教音乐在当代中国音乐和宗教音乐研究中所处的边缘地位，

¹¹ 香港中文大学，台湾辅仁大学神学院，美国洛杉矶大学耶稣会研究中心，以及比利时鲁汶大学南怀仁文化研究中心等，在近年都有关于中国天主教音乐的研究成果刊出，就笔者见到的香港、台湾学者，关于中国圣乐的研究中，文章的研究视角以及关注的问题，大多数与笔者所思类同。

¹² 这点，笔者在2006年10月间同伦敦大学政治经济学院人类学系的石瑞（Charles Stafford）教授，南京大学社会文化人类学研究所的范可教授的交谈中取得他们的共识。笔者在此向他们的鼓励表示衷心的感谢。

学界中人多对中国天主教音乐研究所隐含的丰厚学术资源和价值有所忽视。笔者期盼本研究的结果能引起学界同道对这一课题的重视。

天主教音乐作为宗教音乐的一部分，它在宗教音乐领域的研究与佛教音乐、道教音乐相比较还非常薄弱，在这方面加强研究探索不仅有助于丰富宗教音乐内容，而且也补充了中国天主教音乐研究的不足现状。本研究还可为国家宗教部门、宗教研究机构以及音乐学界，未来在此方面的研究提供有益参考和帮助。

三、文献回顾

目前，国内学界针对江南天主教的各种角度的研究已经取得了较之以往任何时期都毫不逊色的收获，研究角度大致从江南传教士、江南信教民众、江南天主教发展状况等方面展开。这些研究对象在时间上主要集中于明末清初，既有针对自利玛窦以来进入江南传教的耶稣会传教士的研究，亦有关于“明末天主教开教三大柱石”的徐光启、杨廷筠、李之藻等对天主教在华传播作出极大贡献的官绅的研究，还有上世纪80年代以来，江南各地天主教、天主堂历史发展状况研究。这些研究虽然没有直接从音乐角度对天主教在江南抑或在整个中国发展的研究，但是这些研究却在其宏大的江南天主教历史叙事中，为笔者的江南天主教音乐研究奠定了坚实的文献史料基础。其中有关江南传教士的研究著书主要有：中译本《利玛窦传》，王改华译，陕西人民出版社，1991年；孙尚扬、王丽丽译，《利玛窦的记忆之宫》，台北辅仁大学出版社，1991年；D. E. Mungello, *The Forgotten Christians of Hangzhou*（《被遗忘的杭州天主教徒》），Honolulu, 1994；计翔翔的《金尼阁与中西文化交流》，杭州大学学报，1994；3。沈定平的《论卫匡国在中西文化交流史上的地位与作用》，中国社会科学，1995；3。等等。针对江南教民研究的主要包括：孙尚扬的《利玛窦与徐光启》，新华出版社，1993年；Standaer · N. *Yang Tingyun, Confucian and Christian in Late Ming China*. Leiden, 1998（中译本《杨廷筠——明末天主教儒者》，社会科学文献出版社，2002年。）

有关音乐方面的论文、著述大致分为两个时期，一是二十世纪八、九十年代国内学者针对明清时期天主教音乐在中国的传行，以及西方传教士的相关音乐著述展开的研究，这些研究论文约20篇，如，王柔. 西洋音乐传入中国考[J]. 音乐研究，1982；2。杨乃济. 乾隆朝宫廷西洋乐队[J]. 紫禁城，1984；4。窦光宇编译. 康熙、乾隆、西方音乐[J]. 音乐天地，1985；8。王柔. 中国最早印行的西洋乐理《律吕正义》续篇的探讨[J]. 中央音乐学院学报，1986；2。刘奇. 中国古代传入的基督教会音乐探寻[J]. 音乐研究，1987；1。叶伯和. 中国音乐史（下卷）[J]. 音乐探索，1988；1。席臻贯. 从康熙皇帝的音乐活动看《律吕正义》[J]. 音乐研究，1988；3。萧友梅，廖辅叔译. 十七世纪以前中国管弦乐队的历史的研究（上下）[J]. 音乐艺术，1989；2-4。廖辅叔. 乾隆宫廷中的洋玩意[J]. 音乐研究，1990；1。郭林. 中国古代音乐文献述要[J]. 中央音乐学院学报，1990；3。阴法鲁. 明清时代中外音乐文化的交流[J]. 郑天挺纪念论文集，1990；3。王震亚. 西洋乐理输入探源[J]. 音乐研究，1990；4。陶亚兵. 《律吕纂要》及其与《律吕正义·续编》的关系[J]. 中央音乐

学院学报, 1991; 4。刘鉴唐. 明清间西洋音律传入与流行 [J]. 历史大观园, 1991; 11。蒋振环. 中国古代音乐发展脉络 [J]. 广东民族学院学报, 1991; 3。陈伟华. 《清稗类钞》中的音乐史料 [J]. 音乐生活, 1991; 10。毛宪民. 明清皇宫的西洋乐器 [J]. 文史知识, 1993; 10。汪毓和. 《中西音乐交流史稿》读后感 [J]. 人民音乐, 1995; 3。等等。¹³以上论文的视域多从西洋音乐理论传入中国以及在中国传行的发展事例为切入点, 以历史经验研究为主, 注重文献梳理分析。

二是, 二十世纪末至今, 学界针对天主教音乐在近、当代中国社会中的影响, 所作的个案考察研究。其中, 有关天主教音乐地域性专题研究论文有, 赵晓楠. 民族音乐中的天主教音乐——贾后疃村天主教音乐会调查 [J]. 中国音乐, 1994; 2。南鸿雁. 内蒙古中、西部天主教音乐的历史与现状 [J]. 天津音乐学院学报, 2001; 4。汤开建. 16世纪中叶至19世纪中叶西洋音乐在澳门的传播与发展 [J]. 学术研究, 2002; 6。吴少静. 近代赞美诗(圣诗)音乐在福建的发展——中西音乐文化交流的区域性研究 [J]. 浙江艺术职业学院学报 2005; 1。南鸿雁. 本土化: 杭州天主教音乐文化述略 [J]. 人民音乐, 2005; 12。南鸿雁. 南京天主教音乐人文叙事 [J]. 南京艺术学院学报, 2006; 3。等等。近、当代天主教音乐在中国的发展, 通过个案形式进行梳理, 宗教的经验研究与理论研究的契合互动, 通过日常生活、组织制度、信仰行为、宗教礼仪等方面的经验分析, 凸显了天主教音乐在中国各地发展的异同。个案实证的研究则更侧重于当代社会领域变迁过程中天主教音乐的变迁以及社会化问题。

从中西文化交流角度介绍、研究中国教会(基督教、天主教)音乐的文章, 如, 杨民康. 云南怒江深傣族地区的基督教音乐文化 [J]. 中央音乐学院学报, 1991; 4。钱仁康. 中法音乐文化交流的历史与现状 [J]. 人民音乐, 1992; 1。王若望. 西安教区成立“圣爱合唱团” [J]. 中国天主教 1997; 6。汤开建. 16世纪中叶至19世纪中叶西洋音乐在澳门的传播与发展 [J]. 学术研究, 2002; 2。陈伟. 中国基督教圣诗发展概况 [J]. 中央音乐学院学报, 2003; 2。汤开建. 明清之际西洋音乐在中国内地传播考略 [J]. 故宫博物院院刊, 2003; 2。杨怀周. 基督教音乐 [J]. 中国宗教, 1995年3期; 褚炜. 基督教文化对我国音乐发展的影响 [J]. 西安音乐学院学报, 2003; 3。卜锡文. 美华基督之歌 [J]. 人民音乐, 2003; 6。等等。

从中西音乐文化交流角度对天主教音乐进行研究的专著, 目前国内仅有陶亚兵. 明清间的中西文化交流 [M]. 北京: 东方出版社, 2001。

笔者在梳理前人研究成果的基础上, 结合自己的研究, 文献工作主要分两个步骤进行, (见参考文献部分) 首先是对民国教会文献的查找、梳理、分析, 共计查找教会杂志 34 种, 教会报纸 22 种, 收集民国圣乐歌集 3 种, 民国教会出版物 50 余种, 在此基础上涉及天主教音乐内容的教会杂志 14 种, 教会报纸 17 种。其次, 是对解放后教会文献的查找工作。共计收集当代圣乐歌集 30 余种, 其中沪宁杭三地圣乐歌集约 15 种, 当代大陆教区出版社出版物 80 余种。

¹³ 在这些研究论文中, 有几篇论文笔者没有找到, 如, 阴法鲁, 明清时代中外音乐文化的交流, 郑天挺纪念论文集, 1990年3月; 窦光宇编译. 康熙、乾隆、西方音乐. 音乐天地, 1985, 8

四、论文各章节设计

第一章，天主教音乐入华之江南叙事

本章首先把天主教传行空间划定在江南地区，以明、清以来天主教的传教历史作为研究起点。简略地展开天主教之江南（包含天主教音乐），乃至中国的历史叙事（historical narrative）。

第二章，沪宁杭地区民国天主教音乐——仪式音乐与文本音乐

本章试图对江南天主教史上的一些具体事项进行解读，以期了解天主教音乐在中国传布的特点。这些细节主要包括早期江南的天主教乐队、仪式音乐，以及教会所用的圣乐歌集、文本，等等。笔者认为，对天主教音乐的中国叙事的勾勒离不开对这些细节的考察。

第三章，沪宁杭地区民国天主教音乐——音乐教育与音乐创作

民国天主教传行中国的最大特点，就是兴办教育。本章从教会音乐教育的考察入手，以“沪杭宁”三地的教会学校为主要研究对象。通过考察我们不仅可以感知到教会音乐教育的高水准和丰富多彩，而且还可以看到中国音乐是如何在教会教育中体现自身的价值，争取教会的认同。

本土化的圣乐创作是本章的另一个内容。虽然此时教会仍然把持其礼仪音乐的正统性，但是，随着世界各地逐渐出现的本土化倾向，以及教廷对此现象的逐渐正视并给与相应的支持，促使中国本土化圣乐初露端倪，而且还出现了一些非常优秀的圣乐作品。

第四章，新中国成立后天主教音乐的重建

这一章主要有以下内容，一是，建国初期天主教境遇的转变以及仪式音乐的构成情况。20世纪50年代是天主教在中国本土化进程中的重要转折点，主要以西方文化象征符号系统来表达的天主教礼仪议程，在短时期内由于外在环境变化，引发了从语言到表达的深刻变化。二是，当前社会政治条件下天主教音乐的重建。这一部分主要从音乐文本、教会教育、个案田野三部分来具体描述分析天主教音乐本土化建构的几个主要方面。

第五章，多元文化境遇中的当代中国天主教音乐

本章从四个方面来论述当代天主教音乐的本土化话语以及多元化特点。这四部分分别是“中心的边缘化”、“仪式与非仪式音乐”、“世俗化与去世俗化”和“多元音乐文化共存”。前三个专题主要针对中国当代天主教音乐的变迁发展做了相关理论讨论。通过这些讨论，我们似乎可以把当代中国天主教音乐的特点归纳为：对于传统的继承延续、借用当代音乐元素的再创造，以及建立在前两者基础上的多元化的发展。多元音乐文化共存是当代中国天主教音乐的显著特点。由此我们可以认为，当代中国天主教音乐是在多元文化语境中发展起来的具有本土特点的宗教音乐形式。

第六章结论 天主教音乐的本土化

主要从本土化动因、本土化发展路径、本土化圣乐实践的现状三方面对天主教音乐在中国发展的历史与现状进行归纳总结和理论阐释。

结语

五、天主教、天主教音乐相关概念

1、天主教相关概念

天主教，其名称源自希腊文Katholiko，英文译为Catholic Church，或The Roman Catholic Church，意思是“普世的”、“大公的”，故被称作公教。该词源自《尼西亚信经》¹⁴中的“我信唯一一致圣致公从宗徒传下来的教会”，包含了“完整”、“合而为一”的意义。第三世纪当异端团体出现时，人们在“教会”前面加了“公”字，以示正统教会，有别于异端派别。公教会更含有普世的意义。中译的“天主教”、“天主教会”是明末西方传教士罗明坚（M.Ruggieri,1543-1607）、利玛窦（Matteo Ricci,1522-1610）传教中国时，借用中国文化“至高莫若天，至尊莫若主”译制该词的。天主教以罗马为中心，区别于东正教和基督教各教派，又被称作“罗马公教”，

在世界各地的天主教会都共享教理与基本原则，如信理（Dogma）、礼仪（Liturgy）、圣事（Sacrament）等等，所以也被称作普世教会（Universal Church）。¹⁵天主教行政组织一般包括教宗、教廷、主教、神父¹⁶、教友、修会和善会等。教宗代表耶稣基督治理教会、宣扬福音。教宗的制度由选举产生。教廷是教会行政的中央机构，辅助教宗处理教会事务。现行教廷组织制度设有国务院、九个圣部、三个法院、十二个委员会、三个局、二个处及附属出版机构。¹⁷

中国天主教组织机构由“一会一团”组成，“一会”指的是中国天主教爱国会，成立于1957年；“一团”指的是中国天主教主教团，成立于1980年。截至2004年中国天主教教务统计，现有97个天主教教区，近500万天主教教友，约四千多个教堂开放。神职人员有70名主教，1600位神父，大修远12所，修女院60余所，教会公开发行刊物《中国天主教》。

中国天主教和普世天主教有共同的信仰，在洗礼、弥撒等宗教仪式上也保持有相同的礼仪。与世界天主教友一样，中国得主教、神父和教友每天都要为教宗祈祷。然而，中国的天主教又根据中国的国情和教情，坚持独立自主、自办教会的原则，但这决不表示否认教宗是全球天主教会的精神领袖，也不反对教会的教义和教规。¹⁸

天主教经典由《圣经》和典籍组成。《圣经》（Holy Scriptures）是天主教信仰基础。根据内容分为两大部分，即《旧约》和《新约》。《旧约》包括46卷，有梅瑟五书5卷、历史书16卷、训诲书7卷、先知书18卷；新约包括27卷，有福音4卷、宗徒大事录1卷、保禄书信14卷、公函7卷、默示录1卷。典籍是天主教会历代相传的宣传教义、礼仪、灵修、法典、信条等著作。中文《圣经》的完整译出是方济会雷永明神父（D.G.Allegra,1907-1976）及其中

¹⁴ 尼西亚第一届大公会议于325年6月19日至8月25日在尼西亚举行。该会议是基督宗教历史上举行的第一次大公会议，《尼西亚信经》是其会议中第一则定断信理，几乎所有用语都来自圣经。该经文是拉丁弥撒圣祭、中文弥撒圣祭中国定传统经文。

¹⁵ 参见辅仁神学著作编译会，1998. 740。

¹⁶ 中国也称神父为“司铎”。铎是一种铃，《论语》说“天将以夫子为木铎”，意为上天要让孔子打铃来唤醒和训导民众。教会称神父为“司铎”，正式借用此义，说明神父是讲道传教的人。参见于学蕴、刘玉林，天津老教堂[M]。天津：天津人民出版社，2005. 62

¹⁷ 该组织制度由前教宗保禄二世（Pope John Paul II），在1988年6月28日颁布的【善牧】宪章制定。

¹⁸ 参阅中国天主教官方网站信息。

国同会同仁共同完成的，1968年出版《新旧约全书》，即《思高圣经》，目前国内及港澳台地区都使用该版本中译《圣经》。

天主教与基督教在《圣经》方面的不同态度。天主教《圣经》旧约由46卷组成，其中7卷是由希腊文写成，这7书常被称为“第二正典”，与其他正典同为《圣经》；基督教虽也把这7书视作“伪经”，但并不把它们划归《圣经》的范围。在《圣经》经文的诠释方面，基督教强调《圣经》的绝对性，鼓励自由解经，因此在释经学方面的发展和著作非常丰富。天主教是在教会训导和传承与《圣经》三者的互动中了解圣经经文意义，鼓励教徒要在圣传和圣统的脉络中，出版一版本的《圣经》。¹⁹

天主教梵蒂冈第二届大公会议，即指1962年10月8日~1965年12月8日，在罗马召开的天主教历史上第二届大公会议。本届大公会议，通过了包含四部宪法、九个法令、三项宣言。这些改革，象征着教会进入一个新纪元。此次会议在天主教历史上具有划时代的重要意义。

天主教礼仪年，指教会礼仪节庆以一年为一个循环周期，简称“礼仪年”。天主教的礼仪年从将临期第一个主日开始，分为将临期、圣诞节、四旬期、复活期及常年期，并以常年期的第三十四周作为结束。在不同的时期中，除主日外，又插入了一些节庆或纪念日，从而形成礼仪日历。礼仪年有两个主要系统，一是圣诞系统，以圣诞节为中心；一是复活系统，以复活节为中心。

天主教中文弥撒感恩祭程序：

(表1)

感恩祭程序 ²⁰			
	专用经文或圣歌（按当日礼仪）	常用经文或圣歌	诵念或咏唱经文或圣歌
开端礼	1、进台咏	3、悔罪礼（垂怜经） 4、荣福颂（光荣颂） 5、集祷经	2、致候词
圣道礼仪	7、答唱咏	9、福音前欢呼 12、信经 13、信友祷文	6、第一篇读经 8、第二篇读经 （圣诞期有第三篇读经） 10、福音 11、讲道
圣祭礼仪	14、预备祭品（预备祭品）	（奉献咏） （感恩经）16、圣、圣、圣 （感恩经）17、信德奥迹 （领主礼）19、天主经 （领主礼）20、天下万国 （领主礼）22、羔羊颂	15、献礼经 感恩经文 （感恩经）18、颂赞词 （领主礼）21、平安礼

¹⁹ 参阅天主教香港教区网站相关内容。第二正典包括：巴路克、多俾亚、友弟德、玛加伯上下、智慧篇、德训篇。

²⁰ 参见心颂——信友歌集[Z]. 香港教区礼仪委员会, 1991. 附页

	(领主礼) 23、领主咏 (领主礼) 24、领主后咏		(领主礼) 25、领主后经
遣散礼	27、礼成咏	26、阿门	26、祝福词

2、天主教音乐相关概念

首先让我们了解几个概念，“宗教音乐”、“圣乐”、“弥撒”厘清这几个概念，将有助于理解本文的相关叙述。

宗教音乐 (Religious Music)，是相对于世俗音乐而言的。它是对所有宗教的音乐的总称。教会音乐 (Church Music)，基督教音乐的总称。狭义的亦可指称天主教音乐。

圣乐 (Sacred Music)，是指一切宗教活动中与神圣敬礼或神圣礼仪有关的音乐。²¹教会与 1967 年礼仪圣部训令《论圣礼中的音乐》中指出“所谓圣乐，乃具有形式的神圣与美善，为举行敬礼天主的仪式而作的。所谓圣乐，包括额我略曲、新旧各种合唱曲、管风琴及其他许可乐器之圣乐，以及‘具有礼仪性及宗教性之民间流行圣歌’。”²²

圣乐是天主教礼仪不可或缺的组成部分。我们可以根据礼仪对教会音乐进行初步解析。²³礼仪是教众向天主表示崇拜之情的方式，用以谐调天主与人、人与天主及教会间的关系，是人神沟通的桥梁。²⁴天主教礼仪有正式礼仪和非正式礼仪两部分。正式仪式主要包括弥撒圣祭、日课；非正式礼仪则指正式礼仪之外，向其他圣人表示尊敬之情和颂祷的仪式，同时也包括游行等教堂外活动的其他内容。按照这样一个结构，我们将圣乐划分如下：

天主教圣乐结构：

(表 2)

天主教圣乐结构							
礼仪音乐				非礼仪音乐			
正式礼仪音乐			非正式礼仪音乐			信仰生活音乐	音乐会音乐
弥撒音乐		日课音乐		敬礼圣人音乐			
常规弥撒音乐	专用弥撒音乐	晨 祷	晚 祷	礼仪年中圣人节庆	歌颂耶稣、圣母等音乐	抒发宗教情愫的乐曲	反映等宗教题材的音乐作品

以上天主教圣乐组成结构表，仅是依照中文新礼弥撒，针对中国本土化圣乐现状所作的结构分类，并没有囊括天主教会总体音乐历史发展框架。因为在天主教音乐历史发展过程中，有关圣乐的种类决不是一两句话可以涵盖的，加之本文立足中国教会音乐的本土化研究，所以没有过多涉及教会中世纪音乐，以及西方宗教音乐方面的相关讨论。

弥撒 (Missa)，亦称感恩祭，是天主教会祭献天主的大礼，也是教会所有仪式当中，最

²¹ 有关圣乐的界定，本文参考了台湾教会音乐专家李振邦对其所下的定义。

²² 吴宗文翻译。礼仪圣部训令：论圣礼中的音乐 [J]。台北：铎声月刊出版社，1967（民国五十六年），4

²³ 教会礼仪根据礼仪年度周期循环。

²⁴ 梵二大公会议《礼仪宪章》第 7 号说：“礼仪实在应视为耶稣基督司祭职务的施行。它按照每个外形标记所指示的，一方面实现圣化作用，一方面有耶稣基督的奥体，包括首脑及其肢体，实行完整的公开敬礼。”

神圣的礼仪，是基督体血在十字架上牺牲的重演。教会历史上，举行弥撒始终是以祈祷、读经、歌唱来进行圣祭的。²⁵弥撒礼仪要素中，音乐是其最重要的部分。这些乐曲通常被称作弥撒曲。

²⁵ Missa, 这个音译词来自古代教会举行感恩祭，礼仪结束时，向参礼者说，你们去吧，散会了（Ite Missa est）。

第一章 天主教音乐入华之江南叙事¹

一、明清天主教传入与人文江南

在基督宗教世界（Christendom——包括天主教在内）里，“属灵”用来指接受信仰而后的状态，以及与信仰有关的任何物件。教徒们往往互尊为“教友”；自称“属灵的人”、“主内的人”，等等。“灵”（holy），在基督教（包括天主教）的话语（discourse）中有很深的含义，但我们可以简单地视之作为一种“精神状态”。在以下的讨论中，我把“属灵”当作一种“隐喻”（metaphor）²，从“主位”（emic）³立场来讨论相关问题。

在本文里，笔者把天主教传行中国的历史看作是一个“属灵”的空间不断拓展的历时过程，在这一过程中，教友——也就是“属灵的人”——数目也随着天主教在中国境遇的不同而有所起伏；在这一过程中，中西文化发生了新的互动与交流，基督教入华早在马丁·路德改新之前就已开始，其称呼在不同的历史时期有所不同。唐朝时，入华的基督教聂斯托利派被称为“景教”；元时则有称“也里可温”者；明清，尤其是民国以来，则新、旧教分称，是为“基督教”与“天主教”。本文沿用这一约定成俗的分法，在没有特殊说明的情况下，基督教仅指新教（Protestantism）。为了能使读者更好地理解本研究课题所讨论的中心问题，有必要提供相关的历史背景。以下，将以明、清以来天主教的传教历史作为起点，简略地展开天主教进入江南乃至中国的历史叙事（historical narrative）。

众所周知，利玛窦（P. Matth Ricci）是明朝以来第一位来华并深入内地和京畿地区传教的耶稣会士，而且由于他的努力，天主教才真正开始在中国传行。尽管明朝统治者对于天主教的态度时好时坏、游移不定而致使传教活动时断时续，但由于利玛窦主张采取适应中国国情的传教策略，赢得了当时中国朝廷和社会上层部分文人、士大夫的欢迎，为后来天主教在中国的进一步传扬打下了基础。当时来华的耶稣会士“大都聪明特达之士”⁴，利玛窦等人以“学术传教”路线，广泛结交官僚、士大夫，为传教提供了便利条件。据考证，利玛窦在广东、江西、南京、北京等地交游的中国士人有129人之多，而这129人中有100人为官绅⁵。这一时期，天主教在华传教事业发展平稳，在当朝士大夫的帮助下，南京、杭州、上海等广

¹ 叙事（narrative）是当今社会人文科学方法上的一个重要概念。当代社会人文科学相信，研究者虽然力图在研究排除自己的主观偏见，以求价值中立，但由于各种社会政治因素的影响和文化的积淀，真正意义上的价值中立很难做到。因此，许多研究者主张在写作过程中应当尽量设想站在被研究对象的主观立场上来思考问题。叙事的写作方法强调语境化（contextualization），要求在材料铺垫的基础上作一定的设想或最贴近真实的想象，并以此对所叙述的“过去”和过去所发生的事情有一个来龙去脉的诠释。这种方法对某些受到资料限制的课题的研究尤为重要。

² 隐喻（metaphor）一种修辞手段，用一个词或短语指出常见的一种物体或概念以代替另一种物体或概念，从而暗示它们之间的相似之处。

³ 人类学所倡导的“主位”（emic）或“主体”（subjective）的研究方法，即：为了研究和理解被研究对象，设身处地体会对方的思想、感情和处境，但这并不意味着赞同对方的思想感情。主位的方法实际上与美学上的“移情”应是一致的（参见：范可，“民族主义与族群性：世纪之交的人类学课题”，载于《中国社会科学季刊》（香港）2000：165—178）

⁴ 郑大华，邹小站主编。《西方思想在近代中国》[M]。北京：社会科学文献出版社，2005。53

⁵ 林金水。《利玛窦与中国》[M]。附录一，北京：中国社会科学出版社，1996。286—316

大江南地区纷纷开教。1583年,利玛窦首先在肇庆开教。随后,分别于1589年和1599年在南昌、南京开教。1608年(明万历三十六年),耶稣会传教士郭居静(P. Laz. Cattaneo)受徐光启之邀到上海开教。在1611年5月8日(明万历三十九年)的圣弥额尔天神发显瞻礼日期间,⁶耶稣会士传教士郭居静、金尼阁(P. Nicol. Trigault),钟巴相修士(Fr. Sebastien Fernandes),在当朝士大夫徐光启、李之藻、杨廷筠的帮助下,于杭州举行了浙江地区的第一台开教弥撒。据称,仅1612年(明万历四十年),在杭、宁、苏、松、沪等地就有五百余人入教,这在当时是很不容易的。次年,入教者号称达数千人。⁷而在1664年,耶稣会来华八十年后,传教士们向欧洲报告说,“连最远的省份在内,教友共计二十四万八千一百八十人,平均每年增加新教友七千余名”⁸、“17世纪末,已有教徒30万人”⁹这样的传教成绩在当时儒家传统与佛学、道家根深蒂固的中国,确是相当不易。我们无法确知这些数字的准确性,但这些情况至少说明,其时天主教在中国的发展状况尚属平稳。可是,这样的局面没能持续多久,利玛窦的继任者龙华民(P. Nicolas Longobardi)¹⁰来华之后执行的与利玛窦相左的传教策略,致使教廷与中国当政朝廷在清康熙年间发生了著名的“礼仪之争”,此举最终导致天主教在华被禁三百余年。¹¹

从明末清初始至民国时期,作为教廷重要传教机构的耶稣会及其所属的耶稣会会士,为天主教在中国的传布发挥了重要作用。鉴于本文研究主要涉及耶稣会及其音乐在江南地区乃至整个长三角地区的传播,所以在此有必要简略介绍一下这个修会的情况。该修会由西班牙人依纳爵·罗耀拉于1534年在巴黎创办,并1540年得到教皇保罗三世批准,正式获名“耶稣会”。修会纪律严明、等级森严,下级对上级绝对服从。与旧式修会不同,他们直接深入社会各阶层进行传教活动,反对宗教改革运动。耶稣会在16世纪传入中国后,曾遍布各省。据统计,1552—1796年在华耶稣会士共计近千人,共有近20个国家地区的传教士进入中国传教¹²。而发生于清康熙年间的“礼仪之争”以及1773年教廷对耶稣会的取缔令,使其传教工作陷入低谷。耶稣会在1814年恢复合法地位,并于1842年重返上海传教,不久后即建立了完整的传教机构。至1949年止,耶稣会管辖中国11个教区,这些教区大多集中在长三角地区。

在中国天主教历史上,明清时期著名的天主教信徒有明末的徐光启、李之藻、杨廷筠等三人,他们被后世誉为天主教传行中国的“三柱石”。他们均生活在明末清初,皈依天主之后,终身奉献。他们及他们的后人,如,杨廷筠的女儿阿格奈斯(Agnes)、徐光启的孙媳俞士(圣名弗拉维亚, Flavia)及孙女甘第大,不像祖、父辈那样有显赫的身份,但都凭借自己的信

⁶ 圣弥额尔发显瞻礼,是天主教瞻礼庆日之一,2006年该庆日为9月29日。

⁷ 大拙. 浙江开教三百年纪念大会感言. 圣教杂志 [J]. 1916, 6: 244—246

⁸ 德礼贤. 中国天主教传教史 [M]. 上海: 上海教区天主教光启出版社, 2000. 67

⁹ 文庸, 乐峰, 王继武主编. 基督教词典 [G]. 北京: 商务印书馆, 2005. 557

¹⁰ 龙华民(1559—1654), 明末来华天主教传教士。1610年在利玛窦逝世后继任为来华耶稣会会长。因反对教徒祀孔祭祖而引起争论, 为后来“中国礼仪之争”之端。

参阅文庸, 乐峰, 王继武主编. 基督教词典 [G]. 北京: 商务印书馆, 2005. 303

¹¹ 发生在清朝康熙年间“礼仪之争”之后, 雍、乾、嘉、道四朝禁行天主教达三百余年。

¹² 郑大华, 邹小站主编. 西方思想在近代中国 [M]. 北京: 社会科学文献出版社, 2005. 51

仰，默默为教会事业作奉献，同他们的祖辈一样，为天主教在华传扬不遗余力。他们作为明末士绅阶层入教的典型，其活动在天主教的中国叙事中占有一席之地。当时的教友除了官僚士绅阶层外，众多的则是平民百姓。

除了众多的普通教民之外，明清时期为数不多的中国籍神职人员¹³也为天主教在中国传布“福音”起了重要作用，如，福建的罗文藻（1617--1691）是第一位本土的多明我会会士，也是第一位司铎和第一位主教。康熙年间由于禁教，康熙六年（1667年）前后，国内各省（如闽、浙、赣、粤、晋、鲁、湘、川、江南等）教务几无不付托他来管理。杭州、南京、上海松江等地成为罗文藻主要的传教地区，1691年2月27日罗在南京病逝。罗一生仅祝圣吴渔山、刘蕴德、万其渊三司铎。其中，吴渔山（1632—1718）是最出名的，在中国天主教史上，元、明以来能兼擅诗、琴、书、画的亦其一人¹⁴，由他作词的仰止歌一直流传到现在。刘蕴德，江西建昌人，与其他两人均在杭州受洗，其后传教南京、淮安、上海。万其渊，则在晋铎后传教于浙江、福建、广东，其中尤以江南为甚¹⁵。20世纪以后，中国籍神职人员日渐增多，这意味着在许多地方，天主教作为一种外来文化已渐被部分中国人所接受。

江南，就其字面意义而言，可以是指整个长江以南地区。然而，在历史上，由于政治、经济、文化、行政等诸方面的影响，“江南”却有着特定的地域范围，其所指往往是长江以南，以江浙为中心形成的经济发达、文化昌盛以及由此产生的相对统一的民众生活心态的区域。

16

“长三角地区”的概念，是在“江南”地域概念基础上突出核心与边缘关系的地区分化结构概念，即主要由南京—杭州—松江（明）、上海（清）三个相连接的核心区构成，周边地区则包括江西、安徽、湖北、河南、山东等省区。政治、经济、文化条件是该区域构成的重要评估标准；这一地域恰恰覆盖了长江下游三角洲地区¹⁷。

在天主教的中国叙事中，“江南”具有重要意义，尤其是在耶稣会1842年重新回到这里传教之后。江南宗座代牧区即现在所属上海直辖市、江苏省、安徽省，成为其传教管辖区范围。周边教区包括，南面的浙江省（有两个属遣使会的代牧区），西边的江西省（有三个属遣使会的代牧区）和湖北省（有三个属方济各会的代牧区），西北与河南省接壤（三个代牧区属巴马的和米兰的外方传教会），北接山东省（有三个代牧区，两个属方济各会，一个属德国圣言会）。¹⁸

明清以来，江南教区教务尤为发达，明万历年间传教士来华，开教的四大堂口中就有南京。明末，传教士们在江南所建堂数更是位于全国之首。清顺治以后，尽管传教士把传教重心移到京城，来华的精英教士也多集中在北京，但江南是除北京外传教士人数最多、人员质

¹³ 据统计从1552—1796年，中国籍神职人员共计133人。

¹⁴ 方豪. 中国天主教史人物传 [M]. 上海: 上海教区天主教光启社, 2000. 377

¹⁵ 方豪. 中国天主教史人物传 [M]. 上海: 上海教区天主教光启社, 2000. 395

¹⁶ 相关讨论著作有, 李伯重的《简论“江南地区”的界定》; 沈学民的《江南考说》; 周振鹤的《释江南》等。

¹⁷ 徐茂明. 江南士绅与江南社会 (1368-1911年) [M]. 北京: 商务印书馆, 2004. 6

¹⁸ 此为1839年-1878年, 江南教区周边教区分属情况。

量最高的教区，信教人数亦居全国前列。江南传教区，自明清以来就一直天主教会，尤其是耶稣会在中国的传教根据地，其中又以南京、杭州、上海（松江）三个地区构成传教的三角核心。

鸦片战争之后，随着中国沿海城市的被迫开放，天主教开始在这些开放的沿海城市大力发展教会事业，上海逐渐成为在华天主教的教务、传教中心，而民国成立以后，天主教在中国的传教事业更趋稳定，宁、沪、杭三地传教核心地位得到更进一步巩固。但由于受到经济、政治、文化等诸方面的影响，明清以来，南京、杭州的传教中心地位逐渐被上海所取代，上海成为“长三角”传教中心的中心。

上海天主教会，自开教以来，一直由江南教会管辖，被包括在江苏省之内，与安徽省同为一个教区；民国十一年（1922年），安徽省成为独立教区，上海教会归江苏省管辖；民国十五年（1926年）以后，江苏教区又相继分出海门教区（1926年）、徐州教区（1931年），江苏教区改为南京教区；民国二十二年（1933年）上海教区从南京教区独立，成立上海天主教会。至此，上海教区除上海市外，尚另有其他教区，包括松江区、唐泰桥教区、南桥区、苏州区、扬州市、东台区、阜宁区、海州区、嘉宝区等。

从利玛窦开教始，至后来众多的来华传教士，无不以南京作为进入内地及京城传教的重要落脚点，南京于是成为中国天主教历史上最重要的传教地区之一。这是国内外学者在研究明清以来天主教传行中国历史过程中所达成的共识。民国以来，南京教区的重要性虽不及教务发达的上海教区，但作为天主教传统传教区，以及民国政府首都所在地，南京教区的重要性仍然不容忽视。20世纪30年代以后，随着中国籍神职人员地位在教会中的不断提高，南京教区再度成为江南重要教务中心之一。

杭州的传教中心地位，由于明末中国传教“三柱石”的出现及其对该地区乃至全国的天主教传行所做的贡献而显得格外重要。早期杭州地区属耶稣会传教区，但1773年教廷解散耶稣会，于是该会所辖传教区由方济各会、遣使会（味增爵会）两会会士接管。当1839年耶稣会重返江南，中国教务已渐发达，教廷分划传教区域时，乃将浙江划归遣使会管理，而耶稣会直隶江南。¹⁹虽然民国以来，浙江教区属遣使会管辖，但由于天主教传行中国的历史渊源，以及杭州、宁波特殊的传教地理位置，都使我们无法将其排除在江南传教区的研究之外。民国时期，浙江教区分为浙西、浙东两个主教区。浙西教区主教府驻杭州，浙东教区主教府驻宁波。

作为一个外来的宗教，天主教能在19世纪中期以后在中国得以堪称迅速的发展，西方列强进行势力扩张和利益瓜分是重要的因素，但宗教本身的精神鸦片作用及其对人的感召力量也不容忽视。即便在科学昌明的今天，仍有大量的人口信奉宗教，这是因为科学无法帮助我们解决所有有关人生和生命意义的问题。从本体论的意义上而言，所有宗教都想回答“从哪里来到哪里去”之类的本质性问题，从根本上说，都是对人类永远无法克服的困难——死亡

¹⁹大拙，浙江开教三百年纪念大会感言，圣教杂志[J]，1917，6：250—251

传统的天主教传教方式主要是派出教士到世界各地传教，在这个过程中，教士们很清楚，在不同的文化区域进行传教，如何适应本土文化使民众入教是推行教义的首要问题。天主教的适应政策不是一步就达到的，而是经过了无数探索、内部斗争才逐步形成的。我们从明清时期在中国传教的耶稣会的历史发展中，可以很清楚地看到这其中的适应轨迹。

伴随着传教士的入华，教会音乐和西洋乐器也随之进入中国，无论是作为进献朝廷的贡品，还是作为教堂仪式的器物，西洋乐器以及与之相关的音乐、音乐理论等都成为中西音乐文化交流的见证。因此，涉及西洋音乐以及天主教音乐在中国传行的问题无疑离不开对来华传教士以及相关音乐活动的考察。

二、明清时期天主教音乐寻迹

从今天所能收集到的材料来看，我们很难对明清时期的天主教音乐状况有清晰的了解。其主要原因是，文献中有关天主教的记载往往都忽视音乐。这可能是因为音乐毕竟只是宗教的辅助，因此，当需要对宗教有所记载之时，人们总是倾向于记叙那些他们所认为的重要事情。职是之故，我们只能从零星的记载中梳理当时与天主教音乐有关的任何记载，并试图在梳理和分析这些零星记载的基础上，对明清之际天主教的音乐叙事提供一个背景性框架。

1、天主教教士与西洋乐器的传入

毋庸讳言，天主教在中国传教的过程中，也带来了许多西方文化因素和一些首先在西方发展起来的科学技术。耶稣会在传教的同时，客观上在近代中国起到传播西学的重要作用。耶稣会士传播西学的途径很多，包括兴办教育、交游访友、译著、引进图书与仪器、机械制造，等等。传教士带来的西洋奇器有钟表、西洋乐器、各类天文仪器等。其中西洋乐器包括风琴、管风琴、击弦古钢琴、小提琴，等等。利玛窦进京入宫时，就曾献西洋乐器给当朝的王历皇帝，皇帝十分高兴，要利玛窦为他在音乐方面做些事情，利玛窦为此创作有歌曲八首：

万历皇帝（1513—1620 在位）对利玛窦呈现的大西洋琴非常高兴，因此他命令这个传教士创作一些能够由宫廷乐手演唱并用这个乐器伴奏的歌曲，利玛窦答应了皇帝的这个要求。利玛窦为响应 1601 年皇帝谕旨而创作的歌曲中，有八首一直流传至今。²⁰

今天，我们知道《西琴八曲》即是利玛窦当时创作的八首乐曲的结集，而利玛窦进献皇上的则是大西琴。在中国教士梅乘骥编译的《明清间在华耶稣会士列传》中也有相关记载：

利玛窦向万历皇帝呈现的贡物中有一架‘斯频耐琴’（epinette，是古代一种长方形的小型羽键琴管）。利玛窦曾在宫内向太监们传授此八曲。²¹

显然，利玛窦带入宫廷的西洋乐器引起了宫廷的兴趣，这是西洋键盘乐器进入中国的较早记录。在这之后的数百年间，西洋乐器随传教士不断进入中国，早期传教士把它们作为进

²⁰ [美] 史景迁，夏俊霞译，中国纵横——一个汉学家的学术探索之旅 [M]，上海：上海远东出版社，2005. 51

²¹ [法] 费赖之，梅乘骥、梅乘骏译，明清间在华耶稣会士列传（1552--1773）[M]，上海：天主教上海教区光启社，1997. 42。羽键琴管笔者疑为羽管键琴。

贡中国皇帝的礼物。它们不仅成为皇家娱乐器物，而且在明清众多皇帝当中，如明朝的万历皇帝和清朝的康熙、乾隆、光绪等皇帝，都对西洋乐器表现出了极大的兴趣。有学者这样写道：

1690年初，徐德懋教我在大键琴上弹“布延州”的曲调和八音阶；德礼格教我的儿子们音乐理论；葛兰狄尼在宫廷里画肖像画。²²

这是说传教士徐德懋(P. Andre Pereira)²³和德里格(P. Teodoricus Pedrini, 1670-1746)为康熙皇帝和他的儿子教授音乐、音乐理论和美术课的情景。德里格(亦称德礼格)是担任罗马教宗使节的耶稣会士，时任清朝宫廷乐师，在介绍西洋音乐方面居功至伟。据《康熙与罗马使节关系文书影印本》中载：

至于律吕一学，大皇帝犹彻其根源，命臣德里格在皇三子、皇十五子、皇十六子殿下前，每日讲究其精微修造新书，次书不日告成。此律吕新书内，凡中国外国钟磬丝竹乐器，分别其比例，查算其根源，改正其错讹，无意不备美。²⁴

又有记载说，德里格善管琴、提琴。曾自制大管琴及其它乐器，还有人把他所制造的乐器携往关外。²⁵

除了上述两位传教士向康熙皇帝传授西乐知识外，其他在音乐方面有造诣的传教士，也曾教授康熙皇帝西乐及理论知识，如：

南怀仁还为他传授哲学和音乐方面的基本知识²⁶。

南怀仁神父曾谈到，时在1676年，康熙皇帝偶然而南怀仁、闵明我、徐日升3人在一起，他邀请徐日升弹奏古筝，这是康熙素有研究和爱好的一种乐器。接着他自己也亲自抚琴弹奏了一些中国乐曲，徐日升一面听一面随手把乐曲记下，只听了一遍，就把这些曲子的节奏音调照样弹奏出来。康熙对此感到非常惊奇，似乎难以置信。继而试弹其他曲子，徐日升依然屡试不爽。皇帝赞叹说：看来西洋学者对音乐之道确实令人钦佩，随又指着徐日升说：确是奇才！²⁷

当时，在宫廷服务的教士当中，许多人都富有音乐才华，因此常得到康熙皇帝的赞赏：

康熙帝聆听了他所演奏的几种不同乐器后，颇为欣赏，并对他说：能看到你来中国非常高兴，我久已希望有一位向你这样既通晓历算，又精于音乐的人才。严神父尤其擅长弹奏吉他，引起了上自皇帝下至群臣的击节赞赏。他对修理钟表、自鸣

²² [美]史景迁，夏俊霞译。中国纵横——一个汉学家的学术探索之旅[M]。上海：上海远东出版社，2005。111

²³ 徐德懋(P. Andre Pereira, 1690—1743) 1716年来华。德里格(P. Teodoricus Pedrini, 1670-1746)意大利人，1723年来华。

²⁴ [法]费赖之，梅乘骐、梅乘骏译。明清间在华耶稣会士列传(1552--1773)[M]。上海：天主教上海教区光启社，1997。42

²⁵ 方豪。中国天主教史人物传[M]。上海：上海教区天主教光启社，2002。482

²⁶ [法]费赖之，梅乘骐、梅乘骏译。明清间在华耶稣会士列传(1552--1773)[M]。上海：天主教上海教区光启社，1997。390。南怀仁(P. Ferdinand Verbiest, 1623-10-9—1688-1-28)比利时人，1659年入华。

²⁷ [法]费赖之，梅乘骐、梅乘骏译。明清间在华耶稣会士列传(1552--1773)[M]。上海：天主教上海教区光启社，1997。437。闵明我(P. Ph. -Mar. Grimaldi, 1639-1712)，意大利人，1669年来华。徐日升(P. Thomas Pereira, 1645--1708)，葡萄牙人，1672年来华。

钟、管风琴等方面也是一位能手。²⁸

以上片断中得到康熙皇帝称赞的传教士是来自波希米亚的严嘉乐(P. Charles Slaviczek)神父。据记载,严神父是杰出的音乐家,通晓多种乐器,而且还以善弹吉他出名。同时,他还精于历算。

西洋乐器因传教士而多在皇宫中得到展示外,同时还多在民间、教堂中出现。“1611年11月1日诸圣节,在管风琴和其他乐器的乐声中,在此举行了首次弥撒,教友们都来参与圣祭”²⁹。这是利玛窦去世后,庞迪我神父(P. Didace de Pantoja)负责对外事务时参加北京阜城门外教堂开堂弥撒的情况。虽然我们对文献提及乐器的尺寸、形状以及音色等问题还无法具体了解,但是很显然这所新建教堂里已经安置有西洋乐器管风琴。

管风琴在欧洲原本就是安装在教堂里用于配合弥撒唱经的乐器。这种乐器在随传教士进入中国之初,首先被当作贡品礼物进献给皇帝,安置在皇宫里,而普通百姓是很难见到这种乐器的。后随着传教士陆续来华以及中国朝廷对待天主教的和缓态度,使得传教士有机会把这些原本配合弥撒唱经的大型键盘乐器安装到教区修建的教堂里。对音乐很有造诣的传教士徐日升就曾在北京耶稣会住院小堂中安装了一台管风琴。“他曾在我们的圣堂内装置了一架大型管风琴。这一新型乐器,尤以其洪亮而和谐的音调,使无数中国人陶醉……”³⁰

传教士不仅在建立的教区教堂安装管风琴,而且还自己维修乐器。1738年抵华的传教士魏继晋神父(P. Floria Bahr)作为一位杰出的音乐调律家,曾在北京附近的宝坻县传教,因为他善于维修乐器和调律,故经常往返于北京,帮助教会维修各式乐器和教正音律:“他不时返回皇宫,为了检验乐器,纠正音调,修理管风琴和其他乐器。”³¹由于当时管风琴大多集中在京城,所以擅长演奏、维修的传教士也大多集中在京城或周边地区传教。一位出生在澳门的中国耶稣会士马玛诺(Fr. Emmanuel Rodrigues)曾任管风琴乐师,即在北京住院担任音乐工作。³²

尽管西洋乐器大多集中在传教士建立的教堂、住院中,但中国教民亦有购买的事例。雍正二年(1724年)朝廷虽已开始禁教,但是宝坻县老家庄、朱家铺教友仍热心奉教。教友在家祈祷,自建教堂,并进京向西洋传教士索取《瞻礼单》,购买经本、圣像及乐器等物。此事被当时署直隶总督黄廉查知,在其奏折中云“再查天主一教,久奉饬禁,京中天主堂之人,岂有不知?今仍售卖经像乐器,又给以《瞻礼日期单》,是阳奉禁遏,而阴传其教也。……”

²⁸ [法] 费赖之,梅乘骐、梅乘骏译. 明清间在华耶稣会士列传(1552--1773) [M]. 上海:天主教上海教区光启社,1997. 791. 严嘉乐(P. Charles Slaviczek, 1678-1735)波希米亚(今捷克)人,1716年来华。

²⁹ [法] 费赖之,梅乘骐、梅乘骏译. 明清间在华耶稣会士列传(1552--1773) [M]. 上海:天主教上海教区光启社,1997. 83. 庞迪我(P. Didace de Pantoja, 1571-1618)西班牙人,1599年来华。

³⁰ [法] 费赖之,梅乘骐、梅乘骏译. 明清间在华耶稣会士列传(1552--1773) [M]. 上海:天主教上海教区光启社,1997. 439

³¹ [法] 费赖之,梅乘骐、梅乘骏译. 明清间在华耶稣会士列传(1552--1773) [M]. 上海:天主教上海教区光启社,1997. 917. 魏继晋(P. Floria Bahr, 1706-1771),西里西亚人,1738年来华。

³² [法] 费赖之,梅乘骐、梅乘骏译. 明清间在华耶稣会士列传(1552--1773) [M]. 上海:天主教上海教区光启社,1997. 539. 马玛诺(Fr. Emmanuel Rodrigues),辅理修士,1688年进入中国教区。

³³据文献可知，在所查器物中，向西洋传教士购买之乐器，想必为西洋乐器。“又据上谕：乐器亦在‘销毁’之列，但据奏摺：‘乐器等物，仍令变价册报’，似乎系有相当价值之乐器”。

³⁴文献提到有相当价值的乐器，似乎应是管风琴或风琴之类的较大型乐器。

天主教在明清时期虽然屡次遭禁，但由传教士带入的西洋乐器却一直受到皇室贵胄的喜爱。请看下面这段记述：

这间忧郁的房间后面还有一排光线更暗的像地下室的私人房间，到处都是紫檀木制品，一切都是寂静无声，连寂寞的木乃伊状的罩子下面的对虾也不例外。那里有一架按键十分轻柔的钢琴，皇帝尽管手指修长，但无力，但他还是不时学习弹诵；一架风琴，一个能演奏中国旧时曲调的大音乐盒，发出的声音好像被窒息在湖底。³⁵

这段记述是八国联军中法军将领绿蒂对紫禁城光绪皇帝被幽住所的描述，它为我们研究西洋乐器在皇宫的使用提供了翔实的文献依据。

从上述文献，我们可知，明清时期传教士带来的乐器多以管风琴、钢琴、风琴为主。随传教士进入中国的乐器除了上述的键盘乐器外，传教士自己所钟爱的乐器也随他们一起来到中国。小提琴就是很多传教士喜爱的乐器。如上述善于维修管风琴的传教士魏继晋，尤其擅长演奏小提琴。³⁶法国传教士梁栋材神父说“他又是一名音乐爱好者，特别喜爱拉奏小提琴，每逢大瞻礼日，为唱诗班伴奏。”³⁷其它传入的乐器还有前面提到的吉他等。

2、仪式音乐

仪式音乐是天主教礼仪的重要组成部分。明清以来，虽然有关天主教音乐在中国传播的历史文献记载非常有限，但是与教会音乐相关的记载还是以零星的片段出现在各种天主教传行中国的历史叙事中。今天，我们透过这些细枝末节仍能窥查到当时天主教音乐活动的场景。这些片段记载既包括弥撒仪式音乐、各类庆典仪式音乐，也包括传教士训练中国教民歌咏的场面。

早期传教士为了扩大影响，达到让中国百姓了解、认识天主教，以及最终入教的目的，想出许多吸引中国人的方法，咏唱就是其中方法之一。法国传教士李明神父（P. Louis Le Comte）的传教方式就是最好的例子：“祈祷，除了望弥撒之外，我又领教友们每日两次在圣堂集合共同祈祷；对中国人来说，能引起注意力的外部事物也很重要，如祭服、迎圣体、歌咏、打钟、圣堂里举行的仪式等……”³⁸早于李明神父之前来华传教士罗如望（P. Jean de Rocha）亦曾有此体会：“在建昌的这个基督徒团体中，人们到处传扬着赞颂我主的祈祷声和

³³方豪. 中国天主教史人物传 [M]. 上海：上海教区天主教光启社，2002. 616—612

³⁴方豪. 中国天主教史人物传 [M]. 上海：上海教区天主教光启社，2002. 616—612

³⁵ [法] 绿蒂. 北京的陷落 [M]. 济南：山东友谊出版社，2005. 105

³⁶ [法] 费赖之，梅乘骐、梅乘骏译. 明清间在华耶稣会士列传（1552--1773）[M]. 上海：天主教上海教区光启社，1997. 916.

³⁷ [法] 费赖之，梅乘骐、梅乘骏译. 明清间在华耶稣会士列传（1552--1773）[M]. 上海：天主教上海教区光启社，1997. 1180

³⁸ [法] 费赖之，梅乘骐、梅乘骏译. 明清间在华耶稣会士列传（1552--1773）[M]. 上海：天主教上海教区光启社，1997. 515. 李明（P. Louis Le Comte, 1655-1728）法国人，1687年来华。

庄严的歌曲声；连那些呀呀学语的稚童，也在学唱圣歌。”³⁹传教士卜文气(P. Louis Porquet)亦曾采用咏唱的方式，力求彻底根除中国教友的偶像崇拜，“把教友们家中以前供奉的偶像聚在一起点火焚烧，新教友们跪着朗诵中文经言，并咏唱圣歌；这对怀着好奇之心前来观看热闹的教外人也有着积极的影响”⁴⁰

19世纪中后期，当耶稣会士重返江南传教之后，随着清政府对天主教的解禁以及中国朝廷同殖民主义国家签定多项不平等条约，使得天主教在中国拥有了比以往任何时期都宽松的社会政治环境，教会不仅可以按照天主教礼期举行各种大型庆祝活动，而且还建立了许多教会学校。教会音乐亦随着教会中各项机构的建立而逐渐丰富起来。一些关于天主教仪式及其礼仪音乐的描述也渐多出现在有关天主教传行中国的文献著作中。法国传教士史式徽所著《江南传教史》一书就是这样一本描述江南传教区及江南教区教会音乐的著述。虽然该书主要就耶稣会在江南的传教进行历史梳理，但书中有关江南传教区，尤其是上海地区天主教音乐，包括教堂礼仪音乐、大型瞻礼节庆、唱经班、以及大小修道院音乐教育等方面的描述尤为详尽，这些资料成为我们今天进一步研究19世纪中后期至20世纪初中国天主教音乐的重要史料。通过对零星资料进行整理，以下试就19到20世纪初叶天主教活动中的庆典、追思弥撒、瞻礼、唱经、乐队、丝竹等六个方面展开叙述，以期读者能从中获得一些背景性的了解。

(1) 庆典

开堂典礼。1851年7月31日，徐家汇圣依纳爵堂，于圣依纳爵瞻礼日举行了盛大的开堂祝盛典礼（即现在上海教区的主教府座堂——徐家汇天主堂）

……一些宗教瞻礼日的隆重仪式不断地在这座新堂里举行。12月3日，六位主教在董家渡主教公署开好会后都来到徐家汇，过了江南教区奉为主保的圣方济各沙勿略瞻礼，赵方济主教在无数教友庄严肃穆的场面之下，咏唱了大礼弥撒。⁴¹

新建教堂的开堂典礼是教会中非常重要的事情，庆典仪式的隆重程度与教会重大瞻礼的隆重程度一样，不仅到堂共祭的神职人员众多，而且在礼仪上通常都会举行大礼弥撒。

1872年同治皇帝大婚、1873年同治皇帝亲政的庆日，郎主教亦为此举行了盛大的庆祝。

主教事前发出通告，囑令全体教友为中国皇帝和自己祖国祈祷。1873年2月26日，郎主教在董家渡主教大堂举行大礼主教弥撒，接着唱‘吾侪赞颂天主……’的谢主颂。在松江，这次庆祝仪式特别隆重。松江是管辖上海县的府城……人们在堂场上搭起了一座宽大无比的露天帐幕，装饰得华丽异常。由一位中国神父讲道，十二名奉教绅士身穿礼服，高声颂念‘求为皇帝诵’，接着由在场众教友应声共诵；教外人大批地拥来，文人学士们争相阅读主教的通告，表示非常赞赏。⁴²

主教为中国皇帝的大婚举行盛大的大礼弥撒，一方面可以将其视作教会对中国皇帝、朝

³⁹ [法] 费赖之，梅乘骐、梅乘骏译。明清间在华耶稣会士列传（1552--1773）[M]。上海：天主教上海教区光启社，1997。81。罗如望（P. Jean de Rocha, 1566-1623）葡萄牙人，1598年来华。

⁴⁰ [法] 费赖之，梅乘骐、梅乘骏译。明清间在华耶稣会士列传（1552--1773）[M]。上海：天主教上海教区光启社，1997。707。卜文气（P. Louis Porquet, 1671-1752）法国人，1701年来华。

⁴¹ [法] 史式徽。江南传教史[M]。上海：上海译文出版社，1983。220

⁴² [法] 史式徽。江南传教史[M]。上海：上海译文出版社，1983。204

廷的尊崇之情，另一方面也反映了教会的本土化适应政策，大礼弥撒的举行不仅得到教内人士的赞同，亦得到广大教外士绅百姓的赞赏。弥撒中咏唱“吾侪赞颂天主”的谢主颂。这是弥撒即将结束的一首固定弥撒曲。这首弥撒曲直到20世纪60年代仍在大礼弥撒中咏唱。

(2)、追思弥撒

1855年上海小刀会与驻扎的法军的交战期间，上海董家渡天主堂为阵亡法籍士兵举行亡者弥撒。

2月25日，在董家渡主教大教堂举行了谢天主弥撒，……弥撒做完后，紧接着唱了‘我侪赞颂天主’的感谢颂。

3月15日则为1月6日攻城战中阵亡的士兵举行了追悼礼。……赵方济主教举行了隆重的主教大礼的安息弥撒和追思礼。……出堂时……整个队伍排成两行，气氛严肃，秩序井然。圣咏的歌声和高唱着的中国经文声此起彼伏，启应不绝。……

在这台为亡者举行的亡者安息弥撒中，不仅有中文经文演唱，而且演唱方式还是天主教弥撒经文咏唱的传统方式——启应式歌唱。

(3)、瞻礼

瞻礼是天主教礼仪中的重要仪式，通常在一些重要节日中举行。瞻礼包括复活节瞻礼庆典，耶稣圣心大礼、圣心瞻礼等等。以下是有关记载：

1861年至1862年，数千名本地教友和驻扎在董家渡地区的法国部队在主教大堂举行了空前盛大的欢度宗教节日。请大家读一读叶春荣神父叙述的1862年复活节主教大礼弥撒的盛况：‘在举扬圣体时，好天主备受百般赞颂，声调虽不甚和谐，却是异口同声。举扬圣体的铃声一响，成千上万的中国教友俯伏在地，敬拜至圣圣体，口中嗡嗡低声诵念他们美妙的经文。与此同时，我们士兵们的铜鼓喇叭霍然而起，中国保卫团的炮兵鸣放礼炮二十一响，数以千计的中国鞭炮同时燃放，似欲与空间大地声相媲美……在如此轰隆声中，我们中国儿童唱经班悦耳清脆的高音开始歌唱‘称颂赞扬达味之子万岁’……复活节的弥撒结束后，我们的士兵万分激动地说：‘神父，我从未参加过如此伟大的弥撒’，另一个说：‘我在整台弥撒时流着眼泪，听到圣堂里唱的圣歌，使我回忆起我幼年时在本乡本堂内初领圣体时的情形。’’与此同时，董家渡主教大堂另一件吸引人的是兰廷玉神父组织的唱经班内伴奏场景的管风琴，它是兰廷玉神父的杰作。人们原来打算从欧洲运一架管风琴来，但由于经济太困难，他就同娄良才修士和几名中国木匠，自己动手始用竹管替代金属琴管。兰廷玉记述道：‘事实上，老实说管风琴的竹管音真悦耳动听。键簧的音偏高，低音部及中音部的音色甚觉圆润优美。’另一架复制的小型竹制管风琴，曾运往法国，进献给帝国王室。⁴³

1875年6月16日，董家渡堂的郎主教主持了耶稣圣心的大礼：

高若天会长在董家渡主教大教堂举行大礼弥撒，郎主教在宝座上与祭。接着，神职人员和上层教友组成游行队伍，在大堂四周，在华盖锦幕下恭迎圣体。迎圣体礼仍由会长神父主持，主教由荣誉五六品搀扶，步行在圣体锦幕之前。高会长在显供圣体前，用拉丁文朗诵‘奉献诵’，最后全体共唱‘我侪赞颂天主’的‘谢主颂’作为这次大礼的结束。上海其他各堂和近郊各堂，在同一天也同样举行了奉献大礼；

⁴³ [法]史式徽. 江南传教史[M]. 上海：上海译文出版社，1983. 307

⁴⁴ [法]史式徽. 江南传教史[M]. 上海：上海译文出版社，1983. 82

这天为特教耶稣圣心恭颂圣体的中国教友计三千多人。⁴⁵

1862年在上海董家渡天主堂举行的复活节瞻礼为我们展示了隆重的弥撒场面，在法国军乐和中国鞭炮交相呼应；儿童唱经班与管风琴配合的歌咏。在盛大的庆祝之外，我们还了解到当时的董家渡天主堂，还安装有由传教士和当地教友共同用竹子制作的小型竹制管风琴。

耶稣圣心瞻礼，同样在董家渡天主堂举行。大礼弥撒中，有中文圣歌“我侪赞颂天主”的谢主颂。

(4)、唱经

天主教礼仪中除去弥撒圣祭需要咏唱或诵念经文外，神职人员和教友在每天的早晚也都需要诵念或咏唱相应的经文。如遇大瞻礼时，咏唱的经文则更多。修道院和修女院的修士或修女常常是配合弥撒唱经的主要成员。1869年2月3日圣衣院修女到达上海洋泾浜，以下是这些修女在王家堂隐修院参与唱经的情况：

2月19日，圣衣院的修女们迁进草草装饰成的王家堂隐修院。开始时，圣衣院开放三天，让中国女教友任意参观。24日，郎主教宣布封门。从此，大日课按常规公念了；主日及大瞻礼日，申正经和夜课经还得公唱。那时有三位修女害着病，所谓公唱，也只剩两个人了。而两位健者也先后得了病。圣衣院的编年史修女记述道：‘因为健康关系，我们唱夜课经的人太少了。我们请天神们来代替我们中的缺席者，请天神们帮助我们歌颂赞美天主吧，我们真的感到了他们和我们在一起。在这种情况下，我们确实觉得我们的声音变得更有力量、更响亮了。’开始时，每星期内我们只能望到三台弥撒，没有弥撒的日子我们也打钟，代之以公拜苦路。……王家堂的热心教友们常来小堂，静听法国修女们的咏唱祈祷。……⁴⁶

(5)、乐队

至耶稣会第二次进入中国后，伴随着中国社会被殖民侵略的历程，各国殖民军队进驻中国，上海遂成为法国殖民者主要聚集的中心。由于上海教会接受法国殖民军队的保护，以及很多传教士来自法国，故上海教会深受法国殖民文化的影响。法国军队中的军乐队既出于保护教堂的目的，亦由于其出色的军乐水平，逐渐成为各教堂举行大典的首席仪仗乐队。

弥撒举行得象在法国本国一样隆重；仪仗队，穿着制服的外交官与军官以及司令舰上的军乐队，这一切吸引了无数中外人士纷纷来堂观礼。院长苏念澄神父原是个艺术家，他召集租界内的音乐家与歌唱家组成‘则济利亚会’在大瞻礼日出色地演唱了名家名曲。演奏咏唱得如此优美动听，以至地方报纸，甚至耶稣教的报纸也大加赞赏。1875年与1878年的复活节以及1878年的诸圣节的演奏，至今还留有美名；克朗茨与韦隆两位海军上将又能以身作则，在许多军官前，他们身穿戎装，带头虔望弥撒。⁴⁷（资料可见《中国通讯》1874：37。）

以上记载是对1875年至1878年间上海的一所天主堂为法国军舰上的军人举行弥撒的具体描述。军乐队是教堂理所当然的仪仗队，在弥撒中，“则济利亚会”的歌唱家们演唱了名家名曲。

⁴⁵ [法] 史式微. 江南传教史 [M]. 上海：上海译文出版社，1983. 269

⁴⁶ [法] 史式微. 江南传教史 [M]. 上海：上海译文出版社，1983. 168

⁴⁷ [法] 史式微. 江南传教史 [M]. 上海：上海译文出版社，1983. 279

教堂仪仗乐队除了军乐队外，还有教会学校组织的学生乐队。徐家汇乐队就是一例。

早在法国军队与中法联队驻扎徐家汇时，徐汇公学在上海外侨中已经有了一定的名气。西乐队、法国式的军乐队或法国式训练的铜鼓喇叭队当然也吸引了徐家汇的青年们。因此，卓越的艺术家庄廷玉神父根据人们的爱好办了一个乐队，从法国运来了铜鼓、喇叭等乐器。1864年11月22日，圣女则济利亚瞻礼，徐家汇乐队在洋泾浜教堂演奏晨曲（弥撒曲），吸引了大批外侨听众；法领事葛葛先生感到自豪，当即给领队神父写了一封亲切的感谢信，祝贺他的成功，并附赠了三十元银洋，奖励青年演奏者。……从此每逢大瞻礼日，洋泾浜总要请徐家汇乐队去参加演奏。数年之后，1871年10月，于布内男爵来徐家汇参观时，证明当年的地方乐队的演奏能手并未衰退，他记述道：‘在一位中国神父的指挥下，四个学生演奏了一只海顿的交响曲。这位可敬的演奏者，鼻子上架着一幅大眼镜，手执一支小小指挥棒；他指挥着，激励着，他的指挥棒控制着一切；这些青年演奏者则双目盯着乐谱，满头大汗，终于较好地奏出了这位音乐大师最美妙的一首交响曲。海顿的名曲竟在中国，而且由中国人演奏了！为什么要秘而不宣呢？我们都很受感动呀！’⁴⁸（资料见于布内《周游世界记》第2卷，第245页）

徐家汇乐队的编制完全仿照法国军乐队，乐器都是传教士由法国购买来，在传教士庄廷玉的训练指挥下，不仅可以演奏弥撒曲，而且还成功的演奏了海顿的交响曲。演奏水平在当时可謂是国内一流。

（6）中国丝竹乐

天主教音乐原本是西洋音乐，无论教堂仪式还是各种教会活动，西洋音乐都是主体。天主教传入中国，采用中国民间音乐作为其部分活动的音乐内容，完全体现了教会传教的本土适应政策。虽然教会仍然对弥撒礼仪中唱经音乐有着严格规定，但是作为庆典、外部仪仗音乐却也选用中国本土音乐形式。上海教区采用的仪仗音乐多是流行江南的丝竹乐，有关江南丝竹乐在传教区的出现以及应用，本文将在以后的章节中详细介绍，这里的例子仅是说明，从明、清开始，丝竹乐就已被传教士及中国教友运用到教会活动中。⁴⁹

1656年来华，在上海传教的刘迪我神父（P. Jacques Le Favre）当他结束在广州的流放重回上海传教时，“上海四周70多个乡村，分乘80多艘船只……同时奏着丝竹乐器，集结在黄浦江上迎候神父。”⁵⁰

法国神父韩国英（P. Pierre-Martial Cibot）1759年来华后，曾在法籍神父负责的堂口里担任圣体会的指导工作，在该堂举行的敬礼耶稣的瞻礼时，他曾经描述：

整个圣堂和堂前广场被装饰得花团锦簇……耶稣圣心会和敬礼圣体会得会员们，合上丝竹乐队和辅礼的儿童队，济济一堂，更显庄严隆重。⁵¹

以上是耶稣会首次来华传教，采用中国民间丝竹乐的记载。下面则是耶稣会士重返江南后的情况：

⁴⁸ [法] 史式徽. 江南传教史 [M]. 上海: 上海译文出版社, 1983. 290

⁴⁹ 北京的西堂天主教堂据说从明代开始就坚持用中国乐器演奏圣乐。

⁵⁰ [法] 费赖之, 梅乘骥、梅乘骏译. 明清间在华耶稣会士列传 (1552--1773) [M]. 上海: 天主教上海教区光启社, 1997. 332. 刘迪我神父 (P. Jacques Le Favre, 1610-1676) 法国人, 1656年来华。

⁵¹ [法] 费赖之, 梅乘骥、梅乘骏译. 明清间在华耶稣会士列传 (1552--1773) [M]. 上海: 天主教上海教区光启社, 1997. 1105. 韩国英 (P. Pierre-Martial Cibot, 1727-1780) 法国人, 1759年来华。

1868年2月18日,主教开始巡访了。下午二时,主教到了第一个巡访站。这是一座四周围有十四只小会口的比较大的中心堂口……‘堂口办事人穿着盛装礼服,他们后面跟着一批好奇的观众,簇拥到主教船前或坐轿前迎接,一是乐队丝竹齐奏、鞭炮轰鸣,向周围民众报告主教大人的驾临’,圣堂大门口竖起了彩牌楼,主教穿着主教红色大礼袍,在堂门口,本堂神父给主教呈上十字苦像,主教口亲后,本堂神父向主教运香,再呈上圣水带,主教洒圣水,主福在堂教友,然后到达祭台前,咏唱祝文并颁赐四十日大赦,并向教友们宣布他此次巡访的目的。……”⁵²

很显然此时的丝竹乐已经为教会接受和利用。如果说天主教音乐的中国叙事也可以嵌入在文化交流的语境里来讨论的话,那么,教会接受中国传统的丝竹乐器并将之运用到仪式场合是为其例。

3、音乐著述

著述和出版是近代以来最重要的文化交流渠道,许多外来文化就是通过出版与著述为国人所熟悉和接受。天主教入华之后在这方面的的工作可谓是不遗余力。虽然,明清时期的传教士在进入中国教区之后,都以传教终其一生,但他们在华传教的十几年甚至几十年中,不仅向中国百姓传布福音,而且还在自然科学和人文科学等多个领域展开研究并把西方在这方面的成就介绍到中国来。利马窦之所以在中国历史上占据一席之地原因就在这里。在天主教教士的许多研究工作和文化引进中,就包括了对中国音乐的研究,这些研究成果多通过他们的相关著述体现出来:

(1) 鲁日满神父(P. Francois Rougemont)著《通俗圣歌集》。

“这是为乡间农民教友编写的有关救灵要诀,借以鼓励人们增加热心,崇尚道德,抵制粗俗小调。”⁵³

(2) 徐日升神父(P. Thomas Pereira)著《律吕正义》第五册,即用中文编写的《音乐理论和实践》,一册,4开本,1713年北京刊印,主要介绍西方音乐,如西方音乐乐谱的格式等。后该书“遵帝旨又译成满文。”⁵⁴

(3) 马若瑟神父(P. Joseph-Henry-Marie de Premare)翻译的元朝纪君祥杂剧《赵氏孤儿》法译本。1755年法国出版,12开本,附有介绍中国戏剧的说明。“本书在相当长的时间内,是欧洲人了解中国戏剧的唯一样板。”⁵⁵

(4) 严嘉乐神父(P. Charles Slawiczek)著有《中国音乐》手稿。⁵⁶

(5) 钱德明神父(P. Jean-goseph-Marie Amiot)著《中国古今音乐篇》、《有关中国古

⁵² [法] 史式徽. 江南传教史[M]. 上海: 上海译文出版社, 1983. 318

⁵³ [法] 费赖之, 梅乘骐、梅乘骏译. 明清间在华耶稣会士列传(1552--1773)[M]. 上海: 天主教上海教区光启社, 1997. 383. 鲁日满(P. Francois Rougemont, 1624-1676) 比利时人, 1659年来华。

⁵⁴ [法] 费赖之, 梅乘骐、梅乘骏译. 明清间在华耶稣会士列传(1552--1773) 上海: 天主教上海教区光启社, 1997. 440

⁵⁵ [法] 费赖之, 梅乘骐、梅乘骏译. 明清间在华耶稣会士列传(1552--1773)[M]. 上海: 天主教上海教区光启社, 1997. 618. 马若瑟(P. Joseph-Henry-Marie de Premare, 1666-1735) 法国人, 1698年来华。18世纪后半叶欧洲流行的《赵氏孤儿》的五种改编本, 都以马若瑟译本为蓝本, 其中包括伏尔泰改编的《中国孤儿》剧本, 当时又称《孔子道德五幕剧》。

⁵⁶ [法] 费赖之, 梅乘骐、梅乘骏译. 明清间在华耶稣会士列传(1552--1773)[M]. 上海: 天主教上海教区光启社, 1997. 793.

代宗教仪式中歌舞的记录》，以及翻译的中国古典音乐作品《古乐经传》。

《中国古今音乐篇》，1776年巴黎刊行；附有注释和注意事项，1779年巴黎刊行，4开本。“《古今经传》内容分为三部分：第一部分：声乐概论和国内使用的八类乐器：1、皮革类，如鼓；2、玉石类，如磬；3、金属类，如钟；4、陶器类，如（埙）；5、丝弦类，如琴瑟；6、木质类，如，如；7、竹类，如管，如笛；8、葫芦类，如芦笙。第二部分：论音律，由管乐器吹奏之声为基本，以其长短粗细而分声之高下，以五声八音为律吕。第三部分：论音调，关于七音的原理，调整磬的方法。钱神父从中得出了这个结论：中国人在音乐上早在西方国家之前，已有了一个完整的体系。《有关中国古代宗教仪式中歌舞的记录》，1788年9月12日写于北京，共32页，附有多幅中国水墨画。手稿，现存马德里王家图书馆。”⁵⁷

(6) 晁俊秀神父 (P. Francois Bourgeois) 曾于“1788年10月10日，致M. de la tour: 谈中国戏剧和秋季社火。(Grosier, 《中国见闻》卷五, 第392页)”⁵⁸

三、文化交流视野与在华天主教音乐

在以上的论述中，笔者试图通过对天主教在江南传布的简要历史梳理，来勾勒西方音乐最初是如何通过宗教传行的方式渐次进入中国，并渐为中国社会所接受的历史过程。当然，西方音乐的传入并不仅凭宗教传播一途，但宗教毫无疑问是一个重要载体。

长期以来，学术界在涉及外来宗教在华传播的历史及其作用显然带有很强的意识形态色彩。在中国宗教史上，佛教和伊斯兰教均为外来，但从未被视为宗教侵略，而且还往往将与中外文化交流史相提并论。但对基督宗教在中国的传播则几乎采取了另外一种态度，大多数学者把基督宗教，尤其是近代以来的基督宗教在华传播与文化侵略等量齐观。当然，这种观点并非毫无道理。确实，如果我们考虑到近代基督宗教在世界范围内的广泛传播之后的权力关系，我们可以作如是想。诚然，近代史上基督宗教入华确实是西方列强对中国进行文化渗透的一部分。但是，我们也应当看到，在客观上，基督宗教在华的传播在很大程度上起了文化交流的作用。中国社会对基督宗教从抵触到接受的过程表明，中国的本土文化具有较强的受容性。但也正是这种受容性，使得许多外来的宗教都在中国出现了本土化的趋势。佛教就是外来宗教本土化的典型事例。伊斯兰教在中国也出现了用儒家观念术语来对《古兰经》进行解读的现象。基督宗教在中国的历史过程也日渐本土化，以致于四川有学者认为，基督宗教在西南地区的发展使得原先外来的宗教成为本土的东西。⁵⁹

在理论上，文化交流指的是不同文化群体之间因为长期互动所出现的相互之间的文化接受现象。文化交流与人类学中的涵化 (acculturation) 有一定程度上的不同。涵化往往是指强势文化与弱势文化互动所产生的结果。涵化虽然主要体现在弱势民族对强势民族文化的接受为主，但强势或主体民族也在他们的文化中接受了许多弱势的或少数族群的文化成分。因此，

⁵⁷ [法] 费赖之，梅乘骐、梅乘骏译。明清间在华耶稣会士列传 (1552--1773) [M]。上海：天主教上海教区光启社，1997。1050。钱德明神父 (P. Jean-goseph-Marie Amiot) (1718—1793) 法国人，1750 来华。

⁵⁸ [法] 费赖之，梅乘骐、梅乘骏译。明清间在华耶稣会士列传 (1552--1773) [M]。上海：天主教上海教区光启社，1997。1169。晁俊秀神父 (P. Francois Bourgeois, 1723—1792) 法国人，1767 来华。

⁵⁹ 秦和平。基督宗教在四川传播史稿 [M]。成都：四川人民出版社，2006。10—16

涵化也是一种文化交流，但体现了权力关系。我们也可以把基督宗教在华的发展与传播放在这样的脉络里来考虑。

正如前面所谈到的那样，基督宗教在华历史过程也可以理解为中西文化的互动和接触交流过程。在这一过程中，随基督宗教而来的还有许多西方的其他文化成分，西方音乐的传入是为其例。同时，虽然西方宗教在中国站住了脚，但它们也得为适应具体的中国文化社会环境作一定的调适。因此，这种调适与接受的互动过程，构成了交流的基本模式。也正是因为存在着这样的互动，外来宗教才会在中国的文化土壤里出现程度不一的本土化现象。

应当看到，传教士之所以把西方音乐传入中国，其原初目的并不在于音乐文化交流。音乐是天主教繁缛仪式中不可或缺的组成部分，天主教因此成为西方音乐文化得以进入中国的重要载体。因此，笔者认为，天主教在客观上对中西音乐文化的交流起了作用。从以上描写中，我们看到，随着天主教教士进入中国，西方音乐也得以传扬。这一传扬包括了西洋乐器被中国宫廷和民间的接受，军乐队的成立，以及音乐的创作，等等。虽然，我们很难从明清之际的天主教有关记载得知当时具体的音乐，但从这些记载中我们也可推测，天主教在中国的传教之初，在传教过程中和许多非正式庆典场合的仪式中所使用的音乐当以未经“本土化”的音乐为主。尽管如此，由于天主教的传教势力无孔不入，无形中也把西方音乐的成就介绍到中国来。

从一些零星记载来看，天主教教士们所介绍进来的西洋乐器很受皇室贵族喜爱，这实际上有助于西洋音乐在中国的进一步传播。此举也促成了国外传教士对中国文化的其他方面能有机会作进一步深入了解。从许多传教士的记载中我们看到，虽然不少传教士对中国音乐文化充满偏见，但随着西方知识与其它技艺得到中国贵族和皇室的欣赏，他们也日渐获得在中国各地的传教自由。这使他们能有机会真正接触中国的传统文化和中国民众。许多传教士因此感受到中国传统文化的博大精深并滋生敬意，利玛窦本人的经历就是例子。

关于利玛窦对中国文化的态度问题，学者们多有著述论及，且基本达成共识，本文在此不再赘述。然而，有趣的是，利玛窦来华之初，由于对中国文化的陌生，因此在许多方面都对之充满偏见。但是从以下引自利玛窦本人著述的文字则使我们看到，字里行间却也约略透露出某种欣赏的态度，尽管他还是用西方成熟的音乐学标准来对中国的传统音乐和乐器加以评判。同时，我们也看到，中国音乐艺人首次接触到西方的乐器，并对之充满兴趣。因此，以下文字反映利玛窦对中国音乐的偏见仅仅是一个方面，我看到更多的是不同的态度，正是有这样的态度，不同文化之间的交流才存在着可能：

乐器很普遍，种类很多，但他们不知道使用风琴和翼琴(clavichord)，中国人没有用动物的肠子做琴弦这一事实。他们用乐器在音乐会上演奏与我们的做法非常一致。中国音乐的全部艺术似乎只在于产生一种单调的节拍，因为他们一点不懂把不同的音符组合起来可以产生变奏与和声。然而他们自己非常夸耀他们的音乐，但对于外国人来说，它却只是嘈杂刺耳而已。虽然事实上他们自称在和谐的演奏音乐领域中首屈一指，但他们表示很欣赏风琴的音乐以及迄今他们所听到过的我们所有的乐器。也许他们听到我们的声乐和管弦乐曲后，他们也会以同样的态度加以评价。截至目前为止，他们在我们的教堂里还没有过这种机会，因为

我们在这里简朴的开端还没达到那样的阶段。⁶⁰

这里让我们插进几句话谈谈中国的音乐，这是欧洲人很感兴趣的一种艺术。……在向大臣致敬后，他们就开始演奏各式各样的乐器：铜铃、盆形的乐器（有些是石制的，上面蒙有兽皮像鼓一样）、类似琵琶的弦乐器、古制的长笛和风琴（不使用风箱吹而是用嘴吹）。他们还有一些别的乐器，形状也像动物，他们用牙齿嚼的芦管，迫使管内的空气排出来。在预演会上，这些古怪的乐器一起鸣奏，其结果可想而知，因为声响毫不和谐，故显得乱作一团。中国人也知道这一点。他们的一位学者有一次说，他们祖先所知道的音乐艺术经过几百年已经失传了，只留下了乐器。⁶¹

我们从他的描述中可以知道当时天主教音乐在中国的一些情况：当时中国教堂里还没有声乐和管弦乐曲，但风琴在一些教堂中已有使用；传教士带进中国不少西洋乐器；中国人不排斥天主教音乐，等等。

小 结

显然，对基督宗教在华传行历史的理解，应该摆脱意识形态化的窠臼，在不否认一定历史条件下不平等权力关系的同时，我们也应注意力投注到那些可能因为意识形态的原因而被有意无意忽视的事实。从文化交流的角度来考察天主教音乐文化在中国社会环境里的境遇，我们不仅可以体会到中国文化的包容性。这种包容性首先是对外来文化成分的接受，这一接受能力取决于是否能够持有一种容忍态度。显然，中国传统文化对外来的东西是宽容的。这点，不少学者已有述及，此不复述。另外，也正是这种包容性，才会有本土化的问题。虽然，天主教在欧洲以外的其他地区都有本土化的趋势，但它在中国所发生的本土化却有着相当不同的社会背景。中国古老的传统文化使得传教士们不得不考虑如何面对传统的祖先崇拜问题。因为祖先的意义与其他文化中的超自然神灵不同，传教士无法像在一些没有文字的社会那样，用基督宗教中“神”的概念来解释那些社会所信奉的神灵。天主教传行中国早期所出现的“礼仪之争”，表明了天主教在中国文化中所面临的窘境。而就中国当时的民众而言，似乎能否继续他们的祖先崇拜实践也成了是否能够皈依天主的底线。这场争论的结果众所周知，天主教对中国的传统做出了让步。

康熙年间的“礼仪之争”虽与本文无关，但却同样反映出了彼此之间文化受容的问题。而这一论争似乎也预示天主教在中国的本土化命运。天主教本土化体现在许多方面，包括对中国祖先崇拜的态度、仪式语言的运用、传教的方式方法，等等。但是，在笔者看来，天主教最引人注目的本土化是它的音乐。在逻辑上，天主教音乐的本土化是文化交流的一种结果，但它是天主教所有成分中接受中国文化因素最多的领地。之所以如此，自然与当年传教士在中国社会文化进行传教所面对的事实有关。如果我们同意这样说法的话，那我们就必须考虑，为什么音乐本土化的程度比天主教的其它方面都来得高？换言之，究竟有哪些因素或条件造就了这一点？在以下的章节中本文将回答这样的问题。

⁶⁰利玛窦，金尼阁。利玛窦中国札记[M]。桂林：广西师范大学出版社，2000。18

⁶¹利玛窦，金尼阁。利玛窦中国札记[M]。桂林：广西师范大学出版社，2001。245

第二章 沪宁杭地区民国时期天主教音乐

——仪式音乐与音乐文本

本章讨论与本论文直接相关的天主教仪式音乐和音乐文本，笔者希望通过对它们的梳理来达到对天主教传行中国过程中一些细节的理解。笔者认为对天主教的中国叙事的勾勒离不开对这些细节的考察，因为它们可以帮助我们了解天主教在中国传布的特点，以及为什么在中国发展出独具特色的圣乐创作。在以下的讨论中，笔者试图对江南天主教史上的一些具体音乐事项进行解读，它们主要包括笔者发现的文献中所记载的江南最早的天主教乐队、仪式音乐，以及教会所用的圣乐歌集、文本，等等。

一、土山湾乐队与仪式音乐

天主教自进入中国以后，在北京、广州、上海、南京、杭州、福州、宁波等地开设多处印刷所，出版大量宗教书籍、报刊，以及各种宣传教理的小册子，为天主教在中国的传播发挥了不可或缺的作用。这些印刷所大都附属于当地教会，除宣教印刷品外，还印刷一些教育和科技方面的书籍赢利，类似于今天的出版社。当时印书最多的是北京的南堂、杭州天主堂、福州的钦一堂。民国以来，随着宣教事业的发展，天主教教会在极力开拓新的传教方式的同时，更是不遗余力地把当时西方的先进印刷技术引入中国。据统计，自1864年以来，教会在中国开设约20多所印刷出版机构，其中规模最大、久负盛名的是上海土山湾印书馆和北京遣使会印书馆。

上海土山湾印书馆由法国天主教传教士爱桑1859年创办，1864年迁徐家汇蒲西路448号，又称土山湾孤儿院印书馆、土山湾孤儿院印刷所。¹19世纪末20世纪初，该印刷所购进一批先进的印刷机器，遂成为当时上海较大的印刷厂。该馆主要出版宗教书刊、经本、图像、年历、教科书以及中、英、法、拉丁文书籍，承印法租界工部局的文件、报表、通告等；还印制一些附有地图和照片的有关中国气象、地质、水文、风俗民情的著作及其他文献资料。据统计，20世纪30年代该印书馆已出版宗教书籍达53万册，成为天主教在中国的最大印刷机构。²

上海天主教教会创办并由土山湾印书馆印刷的报刊杂志主要有：《益闻录》、《格致益闻汇报》、《圣心报》、《圣教杂志》等。《益闻录》创刊于清光绪五年，后改为《格致益闻汇报》，于1911年停刊；³《圣心报》创刊于清光绪十三年六月，主笔李问渔。其后，有神父潘谷声、

¹ “孤儿院”由巴黎耶稣会传教士所创建，初建时位于上海青浦横塘，1850年迁到蔡家湾。蔡家湾孤儿院只收男孤，孤儿在院内要学习包括雕版印刷在内的各种手艺，此为教会孤儿院从事印刷业之始。1864年，蔡家湾孤儿院的印刷所毁于战火，遂又迁到徐家汇土山湾。

² 文庸，乐峰，王继武主编。基督教词典[G]。北京：商务印书馆，2005。487

³ 《益闻录》是天主教最早出版发行的报纸，也是中国天主教历史上的第一张报纸，清光绪五年创刊，主笔李问渔。内容有谕旨、地舆、天文、算数等，间附以道学、时事以及新闻、传记、文启、诗词等，以宣传教义教规为主。自创刊号至第十号每月出版2次。从第十一号起改为每周1次。清光绪二十四年，与《格

丁汝仁等继其任。该报以传扬圣心、宣布圣化为宗旨。每期刊首登载罗马教皇的祈祷意向，其他为圣人言行、圣教掌故，最后附有各国教会活动要闻。该刊为月刊，1950年停刊。《圣教杂志》于民国元年创刊，为中国天主教机关报之一，主编是耶稣会中国神父潘谷声（潘秋麓）。第二任主编为徐光启第十二代孙徐宗泽。该刊内容以宣传教义、神学、中西学术、文化为主，也刊登一些涉及经济社会的文章，发行范围遍及全国各地教会，甚至远达南洋、欧美。抗日战争初期停刊。《圣心报》、《圣教杂志》作为民国以来上海天主教机关报刊，所刊内容涉及全国各教区，发行范围广泛，是当时最有影响的教会刊物。

正是由于教会在印刷事业上的发展，才使我们今天能够从教会出版的相关音乐书籍，以及教会刊物所刊登宗教仪式庆典信息中，对民国以来的“三地”天主教音乐进行研究。尽管报刊中的许多相关报道仅是些片段描述，但是我们可以通过对不同的片段描述进行分析、整理，并结合对一些健在的当事人的访谈，最大程度地贴近历史的真实（historical authenticity）。在收集资料的过程中，笔者除了注意对专门文献的整理之外，还广泛收集散见于其他出版物中的相关信息。笔者认为，收集到的这些材料的权威性和普遍性，已足以支持我们对当时的宗教音乐生活状况进行一定程度的复原。在下面的讨论中，我先就民国年间教会出版物中有关教会乐队、天主教仪式庆典音乐进行梳理，然后讨论文献中所反映的朝圣状况；根据文献中的记载，笔者前不久亦曾到佘山“朝圣”，想体验一下朝圣的氛围，并希望在某种程度上复原当时朝圣的过程，同时，也比较一下今天的朝圣与文献中的朝圣有何不同。对此，本文也有记述；文章的后半部分，笔者通过梳理文献中有关几次庆典的记载，力图再现当时的庆典中乐队和唱经班的使用，以及乐队的组合情况。

1、土山湾音乐

明、清期间，上海地区因蒲汇塘、肇嘉浜疏于清浚，淤泥堆积成山，致使蒲汇塘水往东北角的法华浜流去，汇入肇嘉浜，这是土山湾得名的由来。⁴鸦片战争以后，土山湾成为徐家汇区域内的一块法国领地。1864年，法国传教士整平土山，在周围陆续建起学校，印刷所、木工部、图书馆、照相馆、慈母堂等，招收华童、孤儿学习西方绘画、音乐，以及印刷等先进技术，教授拉丁语课程，使其逐渐成为近代上海西方文化艺术的发源地，其中土山湾画馆，被誉为中国西洋画的摇篮，土山湾工艺厂则被认为掀开了中国文化史上重要一页。⁵清末以降，来自法国的耶稣会传教士在徐家汇建起了天主堂、修道院、公学、藏书楼、圣母院、博物院、天文台等，形成了以土山湾为中心，方圆十几里的天主教社区。

1900年前后，徐家汇土山湾孤儿院建立了一支铜管乐队，而且可能达到了一定的水准，据说，“一位法兰西院士在听过乐队为欢迎他演奏的《马赛曲》后，留下了感动的眼泪”。上

致新报》合并改名为《格致益闻汇报》，简称《汇报》。每周出版2次，读者对象广泛，非教徒人士居多。清宣统三年（1911年）停刊。

⁴ 清人顾传金辑著《蒲溪小志》中，曾对蒲溪（即蒲汇塘）有过详细描述，称该河是七宝的“母亲河”，河道纵横，桥梁林立。至同治三年（1864年），蒲汇塘已淤塞严重。据该书称，当时七宝镇已有天主教，另据《上海县志》（王孝俭主编，上海人民出版社1993年出版）考证，早在清康熙年间，七宝塘湾地区已有不少会口，是江南天主教主要活动地点之一。

⁵ 任伯年、刘海粟、徐悲鸿等大家，亦曾间接受教于画馆。徐悲鸿曾言：“中西文化之沟通，该处（徐家汇）曾有极其珍贵之贡献。土山湾亦有习画之所，盖中国西洋画之摇篮也。”

海铜管乐队的出现，与上海开埠前的英法殖民者进入上海时所带的军乐队有关。19世纪60年代，西乐队、法国式的军乐队或法国式训练的铜鼓喇叭队吸引了徐家汇的青年们，传教士兰廷玉根据人们的爱好，从法国运来铜鼓、喇叭等乐器，在徐汇公学内成立徐家汇乐队。

1864年11月22日，圣女则济利亚瞻礼，徐家汇乐队在洋泾浜教堂演奏晨曲（弥撒曲），吸引了大批外侨听众；法领事葛笃先生感到自豪，当即给领队神父写了一封亲切的感谢信，祝贺他的成功，并附赠了三十元银洋，奖励青年演奏者。……从此每逢大瞻礼日，洋泾浜总要请徐家汇乐队去参加演奏。⁶

上海开埠后，当地传教士纷纷成立教会所属的铜管乐队，以便在大的节庆、瞻礼时进行演奏，以示隆重。19世纪末，洋务派首领张之洞也曾任在淞沪组建一支15人的军乐队，这应当是最早由中国人自己组建并演奏的铜管乐队。当时在全国闻名的15个铜管乐队中，上海占有6个。如，上海租界最有影响的上海工部局交响乐队⁷以及土山湾孤儿院、精武体育会、广东浸信会、圣约翰大学等众多的业余管弦乐队。⁸

土山湾军乐队是当时上海地区较有名的乐队之一，经常在教会举行的各种仪礼、庆典中进行演奏，《圣教杂志》对此多有报道：

阳历十月十一日为土山湾慈母堂本堂瞻礼亦为育婴堂由蔡家湾迁至土山湾后第五十周年。……升炮开庆祝会。众人先跪於圣母像前，公念谢主经文一段，念毕坐席。……下午两下钟，恭请院长顾公到会，迎以音乐队。……⁹

1914年11月22日是土山湾慈母堂，即育婴堂迁至当地五十周年庆典，也是土山湾印刷所成立纪念日。“迎以音乐队”即指土山湾军乐队以演奏迎接顾院长和众位宾客的到来。对现有文献梳理，我们可以推测，土山湾当时至少有三支乐队，即：管弦乐队、鼓号队、中乐队。中乐队即为丝竹乐队。以下记载可帮助我们了解这几支乐队的情况：

六月二十一日为学生主保圣类思瞻礼庆日，徐汇公学特放假一天以申庆祝……全体学生於大操场中……演操……中间佐以土山湾军乐……行敬国旗礼……午后三时复由沪请来幻术家，试演各种幻术……¹⁰

新任直隶东南境副主教刘文思择於二月二日，圣母献耶稣於主堂瞻礼，在上海董家渡大堂，邀请江南姚大司牧，为行祝圣大礼……新主教到时土山湾军乐大奏，鞭炮声喧。后新主教出堂时，军乐又大奏，极盛一时。后在北堂筵宴毕，行庆祝礼，乐声又作……¹¹

徐家汇 阳历十一月中。徐汇小修院。徐汇公学。类思国民学校。及吴家宅长桥学校。先后开游艺会。補祝院长山公华诞大庆。兹汇志其大概情形如下。……（二）

⁶ 史式微. 江南传教史 [M]. 上海译文出版社, 1983. 290

⁷ 有关工部局乐队的历史沿革可参见榎本泰子著《乐人之都上海—西洋音乐在近代中国的发轫》，上海：上海音乐出版社，2003：96—98。1907年该乐队由铜管乐队扩大为管弦乐队。从其1911年的音乐会节目中，可以知道当时乐队编制30人，主要乐器齐全。租界区发达的西洋乐队，一定对教会成立的乐队有一定影响。

⁸ 陈正生. 20世纪初上海民族器乐海派精神述略, 2004年8月7日。

⁹ 近事 本国之部. 圣教杂志 [J]. 1914, 12: 566—567

¹⁰ 近事 本国之部. 圣教杂志 [J]. 1917, 7: 324—325

¹¹ 近事 本国之部. 圣教杂志 [J]. 1918, 7: 233

徐汇公学。……下午二时起。开游艺会。首为法文(石礼善)剧……次英文(大彼得)剧。……每遇幕闭时。间以土山湾之音乐……(三)类思国民学校。二十三日
上午十时起。开游艺会。……演高丽致命周司铎雅各伯故事。几十幕。中间以土
山湾丝竹。¹²

江苏上海之欢迎 二月二十二日光公至上海驻三德堂,每日开研究教务会
议……二十五日光主教驾临徐汇大堂……驶至耶稣会修院之大门内,当即由土山湾
音乐队奏乐欢迎,同时鞭炮喧天堂上钟声不绝,教友观者千余人,司铎修士音乐班
等鱼贯列队入堂。¹³

本届五月一日即阴历三月二十四日,循例举行迎圣母盛典……有土山湾西乐队
五十名,中乐队二十二名,齐集假山前,各奏一曲。……¹⁴

从1914年至1921年的相关文献报导中,我们发现土山湾音乐队主要由中、西乐队组成。土山湾军乐队(图1),即管弦乐队,约由27人组成,其中24位中国人,三位外国人。主要编制有:小号、萨克斯、单簧管、双簧管、长笛、巴松管、长号、圆号、大号、大军鼓、小军鼓、低音弦倍丝提琴。土山湾鼓号队(图2),由12位中国学生组成,编制5支小军鼓,7把小号,军乐队、鼓号队都是西洋乐队编制,甚至乐队成员服装都模仿西方军乐队服装制作。乐队中的两位外国人反而穿着中式服装——长袍马褂,还蓄着长胡子,这样的装扮应是当时耶稣会传教士在中国的日常装扮,因为耶稣会从利玛窦传教中国开始,就要求传教士穿儒服、蓄胡须。由此,我们有理由相信,图片中的两位身穿华服的外国人是神职人员。笔者至今没有发现有具体记载土山湾丝竹乐队编制的文献,仅有一些相关演出报道,但是通过对仅有一些相关演出报道的片段材料的整理分析,综合当时上海丝竹乐的整体发展情况,我们至少可以肯定土山湾音乐在教会中是颇具影响力的,土山湾丝竹乐队应不比其他乐队逊色。土山湾军乐队一直维持到1949年。



图1 土山湾军乐队,上海图书馆提供

¹² 近事 本国之部. 圣教杂志 [J]. 1919, 12: 565-566

¹³ 近事 本国之部. 圣教杂志 [J]. 1920, 4: 184-185

¹⁴ 近事 本国之部, 浦东唐木桥迎圣母誌盛. 圣教杂志 [J]. 1921, 6: 282-283



图2 土山湾鼓号队，上海图书馆提供

二十世纪初，上海民间丝竹乐活动逐渐兴旺，形成许多社团性质的丝竹组织，前面提到业余管弦乐队的精武体育会、俭德储蓄会（1919）都建有丝竹乐队；其它较早的专业丝竹社团组织则有“文明雅集”（1911）、“钧天乐处”（1915）、“清平集”（1917）、“国声社”（1918）、“国乐研究社”（1919）等。二十世纪二、三十年代，上海丝竹乐的发展更加普及和广泛，乐社、社团不仅大有增加，而且还汇聚了许多丝竹高手和民乐演奏家。土山湾丝竹乐队，虽不属于乐社、社团组织，但是受外部大环境的影响，当时在徐家汇地区的教堂、教会学校中，多有国乐演出，而且教会还邀请当时国乐会社进行慈善义演，如1942年11月15日上海天主教堂为筹募新普育堂土山湾孤儿院、男士安老院、圣母院经费，特请国乐研究会下午在兰心大戏院举行国乐慈善演奏大会，节目有合奏“怀古”、“浔阳夜月”、“霸王卸甲”、“普庵咒”、“月儿高”；洞箫独奏“柳腰锦”；琴瑟合奏“平沙落雁”；独唱“秋思”；琵琶独奏“十面埋伏”及六人合奏“青莲乐府”。¹⁵教会对待国乐的态度和当时上海国乐大发展的势头，使我们有理由相信这些因素都极大地促进了土山湾丝竹乐队的发展。

2、朝圣

朝圣对朝圣者来说，是一场痛苦的历练，是对心灵的荡涤和净化。朝圣目的地是宗教圣地，它包括宗教发源地及其发展过程中有特殊意义的地方、重要的寺院观庙、神迹或圣迹之所在，以及圣徒陵墓，等等。天主教中，最常见的朝圣是朝觐圣母显现的地方或圣徒陵墓、殉道场所等。正如《圣经神学辞典》所解释的那样：“大多数的宗教都实行朝圣，在圣经编

¹⁵ 陈建华，陈洁．民国音乐史年谱（1912~1949）[G]．上海：上海音乐出版社，2005．339

辑以前朝圣已是一种习俗。朝圣是善男信女的一种旅行，目的地是曾显灵显圣或宗教大师曾在那里活动的某一圣地，为在一种特别有利的环境中献上他们的祈祷。……所以，朝圣就是在礼仪的范围中去寻找天主并与祂会晤。”¹⁶

2006年6月初，为了采访佘山修院的神职人员，我也踏上了“朝圣”的旅程，来到中国最大的圣母朝圣地上海佘山。在步行前往修道院的路上，经过了教友进山朝圣的山门，山门上石刻有“进教之佑”几个字。大门的左边，立有“教友朝圣从此进入”的大铁牌，边上摆着一张桌子，环绕桌子，坐着三位男性老者。当我站在门前观望时，其中的一位开口问道：“你是教友吗？如果是教友，就从这里进山朝圣。在这里登记。”我被问得有些茫然，忙说只是看看，不进去。于是，继续向前走。不远，就看到佘山修院的大门和等在门口的方神父。这是我与方神父第一次见面，以前，我们仅通过电话。寒暄之后，神父建议先上山看看，路上可以边走边谈。我忙问是否从刚才的那个山门入山，神父笑着回答道，“你是客人，我们从修院后山上去。”于是，我随神父穿过修院，从后门径直上山。神父在前带路，一边走一边说道：“修院修生的亲戚朋友来佘山朝圣或旅游时，修院都给与他们方便，从后门入山”。后山是一片大竹林，少有游人或朝圣者，不到两分钟就来到上山的主路上。神父指着不远处的石阶说：“走过这些台阶，就是中山堂了”。中山堂建在佘山的半山上。按传统的朝圣习惯，上山时，先要到中山堂里去拜圣母，表示对圣母的孝爱，然后再到山顶大堂向圣母求恩。拾级而上没几步，我们遇到一群朝圣者，他们在打听怎样下山。从他们的衣着和言谈举止上看，我猜想他们是一群来自东南亚的朝圣者，神父用流利的英语给他们做解释，同时还与他们的带队神父热情交谈。当朝圣者知道神父的身份后，显得非常激动，纷纷与他合影留念。随后，我们来到中山堂西面的广场。这里建有耶稣圣心亭、圣母亭、圣若瑟亭，合称“三圣亭”。根据方神父的介绍，“三圣亭”最早建于1870年，是教友朝圣祈祷必到的场所。在“三圣亭”行过礼后，我们来到广场东面的中山堂，即中山圣母堂。中山圣母堂建于1894年，是一座具有中国传统风格的教堂。中堂正门两侧，刻有醒目的对联一副：上联“小堂筑山腰，且憩片刻休孝子礼”，下联“大殿临峰顶，再登几级求慈母恩”。方神父介绍说：“现在每逢圣母月朝圣高峰时，修士们就在中山堂设立服务处，给教友们讲解教理、教唱圣歌，丰富朝圣活动的内容。”随着山势越来越高，山下及周边的景物越来越清晰起来，我不由得赞赏起佘山的风景。神父也感叹地说：“是啊，1844年，法籍耶稣会会长南格禄来到佘山，看到这里九峰起伏，环境幽静别致，就想要在这里建一座堂。但直到1868年江南发生教案，江南宗座代牧区耶稣会会长谷振声神父向圣母许愿，恳求保护教区及一切事业顺利，如能化险为夷，要建大堂表示对圣母的感恩。教案平息之后才开始建还愿大堂，1873年大堂正式建成。从此佘山圣母就成为江南代牧区的特别主保。”绕山而行，随着石级的转弯，一个雄伟的建筑群出现在眼前。神父擦着汗说：“瞧，这就是山顶大殿了”。该殿曾于1925年翻造扩建，1935年竣工。东西长56米，南北宽25米，顶高17米，背高22米，钟鼓楼高38米。1946年，罗马教宗庇护十二世勒封此堂为乙级圣殿，从而享有“远东第一大殿”之称。而

¹⁶ 圣经神学编译委员会编译。圣经神学词典[G]。台北：台湾光启出版社。1984。84

1947年5月18日为佘山圣母举行的加冕典礼,又使佘山进一步成为天主教在中国的著名朝圣地。从山顶下来后,我们到修院神父办公室了解一些教区及修院的情况。傍晚欲从修院返回上海市区时,我又经过来时路过的“进教之佑”牌坊(图3)。由于神父开车送我,嘱我在这里等候,使我有机会与那几位看门老人聊聊,当我问及为什么教友才能从此门入山时,几位老人说,到佘山旅游朝圣人多,为了减轻朝圣教友的经济负担,从这里入山可免去门票费用。为了区别是否教友,所以要登记教友的圣名。老人还说:“经常有旅游者想从这里蒙混进山,当问他们圣名时,有的人竟然回答说‘耶稣,上帝’。这样的笑话很多。”我的朝圣之旅就这样结束了。



图3 佘山进教之佑山门 笔者摄

朝圣不仅是教会中每个成员在现世的补赎和悔改皈依,而且也是将自己的心灵转向天主与天主的会晤。无论是过去的朝圣者,还是现在的朝圣者,大家都遵从这样的信念。1874年,教宗庇护九世恩赐每年5月到佘山朝圣者,可得一次大赦,从此佘山朝圣成为中国教友的重要节日。民国以来,江南及邻近教区教友每年5月份(圣母月)都大量涌向佘山朝圣。朝圣者多由本地区司铎带领,由山脚下到达三圣亭、中山堂,之后拜苦路上山,经过14处苦路像后,最后到达山顶大殿。这个过程中,教友不仅要善念玫瑰经、唱圣母歌,而且在山顶大堂还要望弥撒。之后再返回三圣亭祈祷,结束朝圣。

朝圣中,教友除了念必要的经文,行祈祷外,最重要的祈祷仪式就是用音乐、歌唱来表达钦赞、感恩的心情。在朝圣歌曲中,以各地名称创作的朝圣歌曲最为普遍。如,佘山朝圣歌曲中,最著名的就是赞颂圣母的歌曲,“佘山圣母歌”、“露德圣母歌”、“圣母歌”、“玫瑰经圣母”等;江苏狼山的“狼山圣母歌”、江苏青阳的“青阳圣母歌”等等。这种朝圣方式在民国时就已经形成一定模式。如

本年十一月十六日，佘山圣母主保瞻礼。颇形热闹。弥撒前，教友拜苦路中，表示具有信德之精神。由大修院主任邱司铎领之，继由姚大司牧举行大礼弥撒，马桥张方济各司铎讲道。又次圣体降福，又次佘山圣母歌，此歌乃新近为张老楞司铎所著，热心歌唱者，为大修院修生……¹⁷

1919年佘山圣母主保瞻礼日，教友朝圣场面热闹，拜完苦路后，参加江南主教姚主教主祭的大礼弥撒，在圣体降福后，由大修院修生演唱张老楞司铎创作的佘山圣母歌。现在到佘山朝圣的教友们唱得最多的歌曲是“佘山圣母歌”。（图4）

佘山朝觐圣母志盛……五月二十四日圣母进教之佑瞻礼，为佘山本堂瞻礼……有中国音乐二队为之奏乐，有徐汇大修院修生为之唱歌……弥撒内，大修院修生唱经，间以中国音乐，抑扬婉转，各尽其妙……¹⁸

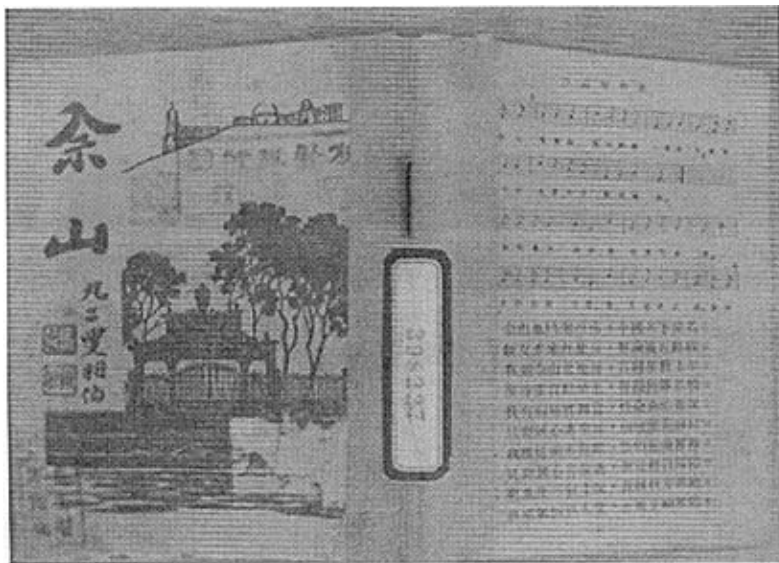


图4 民国土山湾印刷《佘山》，上海图书馆提供

1921年的朝圣较之1919年隆重。5月24日领圣体者约三千人；28日徐汇公学全体朝圣约五百人；29日上海进行会员朝圣团约一千四百多人。在佘山本堂瞻礼中不仅有徐汇大修院修生唱歌，而且在弥撒和修生唱经过程中，还穿插有中国音乐。根据教会礼仪规定，在瞻礼日中的歌唱应以当日瞻礼内容为主，由此我们可以推断，徐汇大修院修生一定是唱圣母歌曲，1919年张老楞司铎创作由大修院修生歌唱的佘山圣母歌，也极有可能在歌唱之列。本次瞻礼中还有一个重要信息值得注意，那就是在“弥撒内，大修院修生唱经，间以中国音乐”。罗马教会规定，弥撒圣祭音乐，除非有教宗的特别允许，否则不得有任何个人或私人的音乐出现。而这里所指“间以中国音乐”，虽然只是器乐曲，但出现在拉丁弥撒圣祭中，与拉丁弥撒圣咏“各尽其妙”，充分反映了教会传教的“适应”策略。

¹⁷ 近事 本国之部，佘山。圣教杂志[J]. 1919, 12: 564-565

¹⁸ 近事 本国之部，佘山朝觐圣母誌盛。圣教杂志[J]. 1921, 6: 283-284

民国以来,江南教区有关圣母朝圣地,除了佘山外,还有无锡郊区青阳镇的青阳圣母堂¹⁹(目前属南京教区)、浙江台州教区的椒江圣母山²⁰以及现位于江苏省南通市区南郊狼山北麓闸桥处狼山露德圣母堂(属海门教区)²¹,这些都是江浙沪一带著名朝圣地。

教会节期中,除去教廷特许的朝圣外,圣月也是天主教节日的重要组成部分,教廷规定三月为圣若瑟月,五月为圣母月,六月为圣心月,十月为玫瑰月,十一月为炼灵月。教会节日,除了纪念耶稣的以外,当属纪念圣母玛利亚的最多。自从教会定下五月为朝拜圣母月以来,每年5月,各教区都有举行迎圣母仪式,即:“圣母游行”。以下是1918年和1921年江苏浦东唐木桥教堂(今上海浦东唐木桥堂)迎圣母游行盛况记载:

江苏五月一日,为圣母月第一日,浦东唐墓桥本堂金大司铎,择於次日。恭行迎圣母大礼。……迎圣母时秩序井然。大十字导于前,次为上海艺习所西乐队,次露德圣母旗,次各会口学生,计有圣心堂、类思堂……共十二会口之众,每会口学生各有本会口旗号……此本堂女校大旗,各女学生手执小旗,唱歌随行。此鱼秧滩中乐队……此唐墓桥中乐队……本堂男学生执小旗唱歌随行……唱经队抱蜡,又次各司铎及正祭司铎,最后男教友及女教友,皆手执念珠,朗诵玫瑰经,缓缓前行……²²

本属五月一日即阴历三月二十四日,循例举行迎圣母盛典……有土山湾西乐队五十名,中乐队二十二名,齐集假山前,各奏一曲。旋由西乐队奏露德圣母歌调,本校生和唱露德歌。……唱毕回大堂前观放烟火及火药杂戏,奇形幻景,光怪陆离。且由中西乐不时协奏,足以极视听之娱。……弥撒中,唱经西乐,婉转悠扬……弥撒后排队出迎。先十字大旗,露德大旗,西乐队……中乐队……本校唱经学生……各教友或念经或唱歌……²³

迎圣母游行仪式非常隆重热烈,游行队伍由大十字架作前导,神职人员带领数位身穿红袍或白衣的青年教友把圣母塑像或雕像放在装饰华丽的肩架上抬着,在仪仗队、乐队的陪伴下缓步前行。众教友则列队或奏乐,或唱圣歌,或诵玫瑰经,或执彩旗、或向圣母像奉香。他们也随着队伍的行进缓缓前行。根据上述江苏浦东唐木桥1918年、1921年迎圣母仪式,我们发现,同一仪式在不同年代之间是有连续性的,这种连续性不仅体现在仪式本身的持续与变迁,同时还伴随着与仪式相辅的音乐的连续与更新。大体上看,音乐作为仪式的重要组成部分延续存在,但若仔细分析,则发现音乐的组成形式被更新了,这包括乐队、演奏曲目、以及需音乐伴奏的相关演出,如烟火与火药杂戏表演等。这种连续性一方面我们可以认为是

¹⁹ 青阳圣母朝圣,于1928年获教宗恩准,凡2月11日(露德圣母)、圣母月(5月)、玫瑰月(10月)、及圣母主保日(11月第三主日)前往青阳堂朝圣教友,可得全大赦。

²⁰ 浙江台州教区椒江圣母山是国内少有的地处闹市的朝圣圣山。台州教区为了感念圣母的大爱,每逢首瞻礼七必在山顶圣母台前举行露天感恩圣祭。先是拜苦路,教友们依序缓走,有诵有唱。当年玉环楚门林洁甫神父的姑母久病不治,得蒙天使指点,来椒江圣母山求恩,圣母念其恳恳赤心赐不日康复。患者特制“病人之痊”匾匾高悬于山顶以示感恩。从此,圣母台前求恩的人日增。

²¹ 该堂建于1936年,为哥特式建筑。总面积约500多平方米,可同时容纳教友近千人。1936年5月17日新堂开工,朱开敏主教为新堂举行了奠基典礼。堂内分上下两层,上层两侧有廊道,每逢大瞻礼,观礼台前站满来宾、教友,后部为唱经楼,可容几十人的合唱队。1937年5月9日举行落成典礼,由朱开敏主教举行大礼弥撒,堂内挤满了前来望弥撒、朝圣的教友,上海大通公司为方便上海教友朝圣,特派鸿大、志大两艘轮船接送上海的朝圣团,成为当时轰动一时的新闻。目前狼山圣母堂是苏北唯一的朝圣地,每年圣母月和玫瑰月,上海、苏州、无锡、徐州等地以及本地多有教友前来朝拜圣母。

²² 近事 本国之部。圣教杂志[J],1918,6:282

²³ 近事 本国之部。圣教杂志[J],1921,6:282-283

教会为了保存传统所作的选择，并且试图通过选择来获得仪式的延续性；另一方面，我们也可将之视为，教会对于仪式的延续与更新是为了获得进一步的认同，这包括文化上的认同、地域上的认同、最后达到仪式上的认同。

3、庆典

在中国教会的话语里，庆典与瞻礼关系密切。广义而言，瞻礼可以指全年中所有的弥撒祭献。狭义的瞻礼则具体指礼仪年中耶稣、圣母及其他节日。这些庆节的用意有纪念圣迹、显灵等重要事象者，如：圣诞、耶稣复活、圣神降临、主受洗、主显节等，²⁴也有以教义及其所奉的真理，或以耶稣、圣母及圣徒的各种名号作为崇拜对象者，如：圣三节、耶稣圣心、基督君王等节庆。²⁵教会在瞻礼庆典中，通过一系列极端程式化的行动过程对瞻礼内容加以表现。礼仪过程中参与者所取用的物品、所念经文、所唱圣歌、以及动作姿态等等都必须符合一定要求。音乐成为构成整个仪式过程的重要组成部分。

天主教节庆中，耶稣圣诞庆典是为四大瞻礼之一。每当此时，教区各堂口都会精心准备。不仅圣堂要装饰一新，乐队、唱经班还要提前排练圣诞节所用曲目。当节庆来临时，所有参与者和仪式执行者都以全新的精神状态展现在教友和公众面前。在过去的三年里，笔者曾在南京、杭州、上海三地的三个教区的堂口过圣诞节，三地圣诞庆典都很隆重，各教区都尽了最大力量来发挥教友的力量与智慧，力求以最虔诚的态度和礼仪来感谢圣母，纪念耶稣基督降生。但是，由于三个教区经济条件、神职人员不同的审美要求，以及个性差异诸因素影响，造成三地庆典在细节上出现差异。

根据天主教礼仪年规定，每年12月24日~25日都举行盛大庆典和大礼弥撒来庆祝耶稣诞生。12月24日教会通常要行夜间礼仪，即子时弥撒，俗称“平安夜”；12月25日白天举行庆典大礼弥撒，即圣诞节庆典。教会初期，只有一个节日，即“主日”，就是在每周首日举行感恩礼拜，以纪念耶稣复活。罗马帝国时代，大约在公元三世纪时，才有了圣诞节。严格地讲，教会要用一个礼仪周期来庆祝这一节日，但连同前后的各类仪式，整个庆典可以持续约20天左右，即从12月24日傍晚开始至耶稣受洗节止，中间经过圣家节、天主之母节、主显节等节日。圣诞节礼仪的特殊之处还在于，同一位司铎可以主持三台弥撒，即：始于午夜子时的第一台、始于黎明之际的第二台、在天明后举行的第三台。

就笔者参加三地圣诞节而言，三个教区堂口一般都有正式举行两台大礼弥撒，即：子夜弥撒和天明弥撒。黎明弥撒则视具体情况。²⁶其实，就圣诞节庆典的宗教意义而言，这三台弥撒所要陈述的福音宗旨都已在这两次弥撒中充分表达。子时弥撒的福音是关于耶稣诞生在

²⁴ 教会的信仰生活，随着时间的进展，在一年中有不同的礼仪时期、节庆，以及不同的礼仪日等。教会称这一年的循环为礼仪年度，简称礼仪年。天主教的礼仪年从将临期第一主日开始，分为将临期、圣诞期、四旬期、复活期及常年期，并以常年期第三十四周作为结束。礼仪年并非自教会开始就立定的，而是在它悠久的历史中渐渐形成的。礼仪年的目的是纪念基督救世献身。天主教礼仪问答[G]. 河北：天主教河北信德室，1995. 47

²⁵ 巴博编著，天主教礼仪问答[G]. 河北信德室出版，1995. 梵二大公会议之前，教会对于节庆的分类十分复杂，之后，教会对于节庆予以彻底简化，各节庆就其重要性分为节日、庆日及纪念日，后者又分为必行纪念日和自由纪念日。

²⁶ 由于时间关系，有的教堂在举行黎明弥撒时仅限于神职人员参加或举行私人祈祷等。

伯利恒的故事。黎明弥撒的福音则是述说牧人朝拜圣婴的情形；天明弥撒的福音说明圣子与圣父的关系，等等。三地教堂都组织有儿童天使队，孩子们身着白色裙衫，头戴白色羽毛或类似羽毛物环绕的天使帽，背上背着象征天使的翅膀。子夜弥撒礼仪开始时，小天使队抬着象征躺着圣婴的小床，在进堂咏的伴唱声中，从教堂的大门外（教堂院子里）徐缓而入。“天使们”将圣婴安置在祭台侧面的“山洞”中。走在“小天使”之后的是由青年教友组成的仪仗队，他们手捧鲜花、举着彩旗。队伍最后部分则是当晚主持仪式的堂区全体神职人员及辅祭人员。有时，游行队伍中还有唱经队参加，但这要看堂区唱经班人员的多寡而定。规模较大的堂口往往组织部分唱经班成员随队吟唱。在大部分情况下，唱经班都会提前进入教堂唱经楼，为迎接子夜弥撒的到来尽情歌唱，以营造热烈、喜庆的气氛。进堂咏歌曲选择上，一般以圣诞歌曲为主，如“平安夜”、“小圣婴”、“伯利恒”、“普世欢腾”等，约5~6首。大礼弥撒的赞美诗合唱中，除了传统弥撒所规定圣乐外，还可根据具体情况增加歌曲数量。如果当晚进堂人数超过平常主日，那么弥撒仪式就会延长时间。²⁷此时，唱经班往往会准备3~4首歌曲来配合仪式进程，但也有唱经班循环歌唱，反复演唱几首歌曲来配合整个庆典进程。唱经班演唱歌曲的多寡会因为团体演唱能力、人员多少、教堂音响设备而有所差别。

以上是笔者个人参与观察所获得的印象。笔者个人认为，在仪式具体程式上（除去拉丁礼仪与中文礼仪的区别，仅就庆典形式、议程而言），我们今天所看到的弥撒原则上与过去议程相差不大，关于这一点，我们可以从两个方面印证它，首先，教会的仪式必须符合教廷的基本规范，弥撒礼仪千百年来，古今中外，都是极端程式化的；其次，根据当年留下的文献，我们可以看到，1915年江苏、四川、山西三地圣诞庆典的基本场景与我们今日之所见并无太大的不同：

睢宁来函云，去年耶稣圣诞，举行圣礼，甚形热闹。先期有童子多名，预习耶稣降生圣歌，三四曲……二十五日晚十一时三刻，圣堂洞开，钟声犬鸣，教友竞至，堂为冲塞。遂由诸童以竹制之小床，抬迎婴孩耶稣直入圣堂，和以圣歌。洋洋悦耳。……既而举行弥撒，祈祷声圣歌声同时并作，……二十六日午时又由毕司铎率领众人，排队散步……诸童朗唱圣歌，其乐融融云。²⁸

四川崇实报云，铜梁县……去年庆祝耶稣圣诞，颇形热闹。先期由进行会职员将经堂内外铺陈一新……弥撒时，高唱圣诞歌曲，声彻云霄，佐以风琴，入耳不烦……²⁹

潞安府天主堂去年举行耶稣圣诞礼……公教进行会附设之正诣学校与读经小学学生共百余人，身穿常服，项里花巾，手提彩灯，两两为伍，排队来堂，并沿途高唱圣诞经词，抑扬宛转，颇中节奏……抵堂院，乃演耶稣诞生牧童朝拜真主故事，雅俗共赏，惟妙惟肖，未几夜半均入圣堂……惟闻钟声，诵经声音乐声，声声悦耳。……³⁰

从同一时间三地有关圣诞庆典文献看，天主教各教区圣诞大礼弥撒仪式不仅当时仪式庆典模式基本相同，而且也与今天我们所能看到的无大差别。例如，子夜弥撒开始前的堂外仪

²⁷ 进堂教友人数多时会拖长领圣体礼的时间，故而影响整体弥撒时间。

²⁸ 近事 本国之部，江苏。圣教杂志 [J]，1916，2：76-77

²⁹ 近事 本国之部，四川。圣教杂志 [J]，1916，3：128-129

³⁰ 近事 本国之部，四川。圣教杂志 [J]，1916，3：128-129

式，由小学生或儿童列队抬圣婴模型随音乐步入教堂、在堂院里表演耶稣圣婴降生故事，这些活动都一直延续到现在的圣诞节庆当中。庆典中，由音乐、表演组合的程序无疑被赋予宗教的具体内涵。仪式始终在圣歌、（管）风琴的伴奏声中进行。圣歌为教会传统圣诞歌曲，反映耶稣降生内容，如“平安夜”、“无数天神空际临”、“普世欢腾”、“圣诞佳音”，等等。人们在这样一种神圣庄严的氛围中，即刻会产生一种升华的感觉，基督的教义仿佛因此能直接被人的感官所感知、领悟，而同样的感受也的确能给教友们带来同样的渴望；每一位参与者在仪式过程中也体会到一种认同，这种认同由大家都在作相同的事情和体会同样的经验这样一种经历作为基础。宗教的教义、观念正是通过这样一种看上去复杂，但逻辑简单的体验得到进一步确认和相互印证。

民国教会圣诞节庆典还有一个在今天看来很特别的庆祝方式，即：教会学校在瞻礼期，都会组织学生上演圣诞剧，以示庆祝。如，1923年徐汇公学在圣诞瞻礼时的演剧活动。

徐汇公学每届圣诞瞻礼，亦必演一二出新剧，取其可以观感人心与起圣善之意者，以娱众生及来宾……，去年十二月二十五日，钟鸣四下三刻，来宾与学生以次入大礼堂……忽铃声起，音乐大作，抑扬宛转，切切嘈嘈，盖钢琴与洋琵琶合奏之声也。继唱圣诞子时歌，人众声洪，应节合拍，殊足悦耳，唱毕，起演浪子回家故事。……第一出闭幕后，略息片刻，台上乃作第二出之布景，众学生则唱牧童问答歌……³¹

当时徐汇公学以演宗教剧而出名，演剧成为学校主要的业余文化生活，由于深受法国文化影响，演剧水平、质量都达到了一定的水准。虽然在今天看来，这种影响有浓重的殖民文化色彩，但就当时教会的传教策略、教育理念而言，以这样一种融教义于娱乐（寓教于乐）的形式来传播教义，不失为一种权宜之举。同时，鉴于宗教剧也是西方教会传统节日的娱乐活动，延续、发扬教会的传统，无疑也会得到教廷的认同。

受西方教会传统影响以及教义的要求，天主教节日通常伴有圣体游行。关于圣体游行，《旧约》中记载说，以色列人有一宝物，乃是在旷野中，在梅瑟的领导下所作的约柜，约柜表示天人之间的和约，又象征天主的临在。每逢拔营前进，或开始战争，抑或是胜利凯旋，他们都抬出约柜游行。因此，游行队伍的排列是这样的，最前是约柜，由亚朗的司祭班扛抬，备有乳香跟随，然后是乐鼓队，再后是人群，人们边走边喊，礼节非常隆重。³²从《旧约》中我们可以得知，圣体游行，是为崇拜圣体、组织教友，为荣耀圣体而游行。游行的队伍由司祭、乐鼓队，以及一般参与者所组成。

天主教发展到近现代，圣体游行已被广泛使用在教会规定的各种节日庆典中。而且由于在拉丁弥撒中，神职人员往往自念诵拉丁经文，教友也自念诵私人的热心经文、弥撒规程和玫瑰经，他们对于弥撒中用拉丁文念的圣经和祷文半懂不懂或者根本不懂。³³面对弥撒仪式

³¹ 近事 本国之部，本汇新闻。圣教杂志 [J]. 1923, 2: 92-93

³² 参见《圣经·旧约》中《历代至上、下》、《民数记》、《诗篇》（68：25）对于游行队伍进入圣殿的描述“歌唱的行在前，作乐的随在后，都在击鼓的童女中间。”

³³ 民国时期教友多为贫民百姓，而且多底层民众，这些教友受教育程度很低，不要说听不懂拉丁文，就连汉字都不识几个。

的神职化，教友只好靠富于感性、易于投入的热心敬礼，例如，圣体游行和降福、各类圣人、圣像、拜苦路、玫瑰经等，来加增他们的信仰热诚和得到神益。

圣体游行形式一般都遵照教会的要求，主祭（神父或主教）捧着圣体皓光，另有辅祭者三人：一位提香炉，二人捧着蜡烛，护卫在主祭左右，之后是唱经班，再后是教友群。游行规模大小则由具体情况而定。民国时，天主教各堂区均建有教会学校，游行队伍的主要成员是各学校的学生，再加上各堂区的教友，游行范围通常以教堂周边或在所属修院、学校内举行。在教会节庆日中，以耶稣圣体瞻礼日的圣体游行尤为隆重，我们以1917年、1922年徐家汇在该瞻礼日的圣体游行为例：

1917年“徐家汇六月十日主日，为耶稣圣体瞻礼后之第一主日。依历年旧例，举行迎圣体大礼。圣堂内外点缀一新。自大堂前起，北至徐家汇公学操场，南至天文台。一路两旁，编竖彩旗，鲜艳夺目。特惜前数日，天不放晴，故其他扎彩，较前年略逊。然是日风和日暖，沪滨男女教友，前来与礼者，尤较历年为盛。不下三四千人第。司铎与礼者不若上年之多，缘暑期未届，无避暑来沪之司铎也。一切礼仪与历年相仿。於下午五时许起举行。由圣堂出发，先至天文台顾院长主礼，公捧圣体。前有司铎修士，后有徐汇公学学生、土山湾学生、圣母院女学生、并中西乐队、男女教友等。一路旗幡招展，音乐大作，鞭炮齐鸣，经声高唱，热闹异常。沿途观者尤甚拥挤，莫不啧啧称誉。警署特派警士多名，持枪护卫，以申敬意。后由天文台折至徐汇公学操场，终回圣堂。唱谢主经，行圣体降福。由天文台鸣炮四声而散。时已六下三刻夕阳衔山矣。”³⁴

1922年“本汇迎圣体纪盛 六月十八号为圣体瞻礼八日主日。本汇大堂，依向例，行迎圣体大礼，……下午五时，开始行礼……有土山湾孤儿、类思校学生中西音乐队……按序前进，而诵经唱经声，铜鼓喇叭声，吹笛弄笙声，高升鞭炮声，洪钟大铃声，上徹重霄……卒回大堂，唱我侪赞颂天主经行降福。礼毕出堂……”³⁵

耶稣圣体瞻礼节，又称基督圣体节（Corpus Christi）、“基督圣体瞻礼”、“基督圣体圣血节”，是天主教规定的恭敬“耶稣圣体”的节日。弥撒时，供“耶稣圣体”于祭台上称为圣体发光的器皿中。教徒手持烛火或彩旗花束，唱赞美诗或者朗诵经文，还得在教堂附近巡游一周。³⁶根据教会规定，圣体游行是这一节日的重要组成部分。从1917年和1922年徐家汇大堂耶稣圣体瞻礼过程中，我们可以看到圣体游行隆重有序，不仅教友参加人数众多，而且有警署警卫持枪维持秩序，足见当时参加、观看人数之众。在游行学生队伍中，徐家汇有众多教会学校参加，如土山湾孤儿院、徐汇公学、类思学校等都有中西音乐队参加游行。唱经、唱圣歌、乐器演奏构成圣体游行的主要内容。

依教会旧历，圣体游行一直以来就是教会宣讲基督，纪念耶稣牺牲的重要表现形式。2005年10月24日上海教区举行半个世纪以来的首次[圣体大会]，议程由三部分组成，弥撒、圣体游行、圣体降福。圣体游行由上海教区邢文之辅理主教在畚山修院操场主持。圣体游行是圣体大会的一个主要环节，教友唱毕“皇皇圣体”歌曲后，辅理主教将圣体放入圣体皓光，接着手捧皓光，由手拿十字架和蜡烛的修士引路，与神父队伍走在教友后面，经过中堂（即

³⁴ 近事 本国之部。圣教杂志 [J]. 1917, 7: 324-325

³⁵ 近事 本国之部，本汇迎圣体纪盛。圣教杂志 [J]. 1922, 7: 326-327

³⁶ 此仪式庆典始于13世纪比利时的一些教区，后渐渐推行至各地的天主教会。1311年教皇克雷芒五世定于三一主日后的星期四举行。

中山圣母堂），直至山顶大殿。到场教友亦从修院出发，在修院管乐队伴奏下，唱着泰泽歌曲，沿环山路拾级而上，到达余山山顶圣母大殿，参与在殿内进行的圣体降福。辅理主教到达圣母大殿后，将圣体皓光放在祭台上，供教友跪拜。圣体降福仪式由八十九岁的上海教区主教金鲁贤主持。首先在圣体前祈祷和奉香，然后祝福在场参礼的每一位教友。一些参加此次活动的老神父说，他们仍记得圣体游行以往是在堂区和主教座堂举行，直至二十世纪五十年代才停止。虽然宗教活动在二十世纪八十年代初已经恢复，但此次在余山举行的圣体游行活动还是五十年来首次。

目前，中国教会在节庆日很少举行该礼仪，主要原因是受到场地等因素的限制。无论是民国时期还是五十年后在上海举行的首次圣体大会，就仪式本身的宗教含义来说，并没有发生很大变化。但是通过比较，我们也发现一些物是人非的变化，如参加圣体游行的教友中，在当代再难看到有大批学生参与，这主要是由于二十世纪五十年代以后，教会学校全部公有化，国家收回教育权。没有了教会学生参与的唱经，不仅唱经实力减轻了很多，而且游行队伍也相对简单了不少。此次游行负责唱经与奏乐的仅是余山修院修生以及部分能够配合唱经的教友。演唱的歌曲主要来自创办于1940年的泰泽团体的祈祷歌曲。³⁷作为一种象征符号，圣体游行不仅具有可见的外在表现形式，而且通过这个外在的形式，教徒可以把教会的说教对象化。正如现任教宗所言：“在耶稣圣体瞻礼这天，教会不只是举行成立圣体圣事的弥撒庆典，而且还高举着圣体游行，公开宣布基督为了人类的得救而甘愿作牺牲。教会之所以与圣体圣事密切结合，因为圣体圣事是教会存在和行动的来源与巅峰。”

二、音乐文本

文本，是任何书写或印刷品的有意义的文字形式。20世纪60年代以来，后结构主义、解构主义等思潮，针对这一概念及其意义的界定各有异同。这里，我们只想在最一般的意义上运用这一概念，准确地说，文本这个概念是为了回答文本如何具有意义以及意义的本质是什么才被使用的。

找寻民国时期天主教教会印刷出版的圣歌集，是一件非常艰难的事情，由于历史上的种种原因，民国时期的教会圣歌集被保留下来的非常少。从目前国内几大图书馆的文献查询情况看，保留最多的是基督教（新教）的圣歌集，如《普天颂赞》、《民众圣歌集》等等。而天主教圣歌集则很少见，即使是当时天主教出版界很有影响的上海土山湾印书馆出版的圣歌集，在国家、省、市图书馆的藏书也不多见。

目前，笔者通过《圣教杂志》中的新书出版信息，了解到一些当时圣乐歌集的出版情况。这些被介绍的圣乐新著，实际上与今天的一些杂志上的新书出版广告相似，惟一不同的是，在这些新著的内容介绍中，还指出这些新书的优、缺点。这些音乐新著包括多种圣歌集和弥

³⁷ 泰泽，位于法国南部勃根地省，是一个由罗哲修士于1940年创立的国际性大团体的家。团体的修士承诺终生独身，在物质和精神上互相分享，以及度更纯朴的生活。今天，泰泽团体由超过一百位修士组成，包括来自二十五个国家的天主教及不同基督教教派的修士。泰泽团体每天有两次、三次共融祈祷，一起以歌咏和静默朝拜。

撒经曲，有中文版、拉丁文版、或中文与拉丁文混排版等几种，绝大部分由上海土山湾印书馆出版。具体如下：1、1912年3月由江南姚主教准印的《风琴小谱》和《徐汇公学唱歌集》两本新著介绍。《风琴小谱》首先提到它的出版初衷，即“近年中国重视西乐於唱歌一门大有进步，然於奏琴一道习者寥寥，而精於风琴者更不多”，由于以上缘故，本书编辑者卞依纳爵把自己习琴心得，以及琴理详细讲解编辑成四册出版；其次，指出新著的优点、缺点：“佳处 上卷辨声精确明晰大益於初学之人；中卷练手；下卷练口，所选之调皆臻删繁就简之法；末卷国乐选集各国国乐彙至二十一种之多，洵乐本中之特色也。”，“缺点 四册虽分辨声练口等名目，而细阅内容仍不能逐一与体例符合，更於音符写法，手民抄误不少，校者尚未改正为是书之憾事。”；最后，标明书价“价洋两元”……；2、《徐汇公学唱歌集》是五线谱版本，内容主要包括乐理讲解、三十二英法名人乐歌以及二十二种法国军令调。该书的缺点显然大于优点：“佳处 词调隽逸泱泱大风，闻者有扬眉吐气之概。”，“缺点 甲 内有立宪及尊王二歌，是集成时在民军起事之前，故有尊王之语，然词可易乐调可留。乙 尊王歌中疆场二字，押在七阳韵中，未免失检。按此疆场之场字，每有人读为扬字，不知诗有疆场，有瓜左传有疆场之事，皆场字在十一陌韵不可误入七阳韵中也。丙 手民抄写疏忽致音乐符时有误漏处，如息亲会歌末音写为 mib 非 fa 音，又尊师歌首音 re 宜加点等。”我们从这两本新著介绍中，可知书中的乐曲、乐歌都是手抄五线谱印刷版，从而造成书中出现一些人为抄写错误，这些错误都已被列入新书介绍的缺点中。虽然，两部新书存有各样的缺点，但是这些音乐书籍的出版，则从一个侧面反映出当时教会学校的音乐教育情况。《徐》书的介绍，为本文前面所述教会音乐教育，尤其是徐汇公学的音乐教育研究提供了实证。而书中有关军鼓演奏的二十二种法国军令调，也为 20 世纪以来各教会学校西洋军乐队的教习，提供了佐证材料。

除了以上两本加以详细介绍的音乐书籍外，还有1928年5月刊登介绍的《咏唱经文》、《咏唱经文撮要》。在1933年6月《圣教杂志》中，介绍土山湾印书馆出版的音乐书籍虽然没有上述那样的详细，但介绍的品种却是最多的：No. 561《圣歌石印附调》（*CANTIQUES*）；No. 562《各式圣歌》（*Diversa cantica*）；No. 563《方言避静歌》（*Cantica missionum*）；No. 564《圣教理要歌曲》（*Cantica de doctrina*）；No. 565《余山圣母歌》（*Canticum ad B. M. V. de Zo-se*）No. 566《徐汇公学唱歌集》（*Cantus profani Collegli Zi-ka-wei*）；No. 567《咏唱经文撮要》（*Extraits des Chants sacres*）；No. 571-1《咏唱经文》第二版（*Chants sacres*）；No. 571-2《咏唱经文补遗》（*Cantus liturgici; supplementum sine musica*）；No. 572《咏唱经文》拉丁洋装（*Cantus liturgici*）；No. 573《咏唱经文和音》上集（*Cantus lit.*）；No. 574《咏唱经文和音》下集；No. 575《咏唱经文和音》合订洋装；No. 576《琴曲集成》（*Morceaux pour harmonium*）；No. 577《风琴小谱》一（*Methodus ad pulsandum harmonium. 1a*）；No. 578《风琴小谱》二（*Methodus ad pulsandum harmonium. 2a*）；No. 579《风琴小谱》三（*Methodus ad pulsandum harmonium. 3a*）；No. 580《风琴小谱》四（*Methodus ad pulsandum harmonium. 4a*）；No. 581《圣若瑟及

追思弥撒咏唱序文》; No. 582《奉献全家学校於圣心歌》; No. 584 No. 585《曲谱》(SOLFEGE); No. 561《圣歌》七版(Cantiques)等。尽管我们看到很多介绍当时教会使用很多种圣乐书籍,但是关于这些歌集的内容,以及所选曲目等,还无法知晓。

为了能更进一步了解民国时期天主教音乐情况,笔者除了求助于教堂的资料室、拜访目前仍健在,解放前就晋铎的老神职人员以外,还利用各种机会在各地旧书店、旧书摊寻找天主教旧歌集。通过这些渠道,笔者终于挖掘到几本民国天主教音乐书籍,其中最有价值的是上海土山湾1935年出版的《咏唱经文》第三版(图5)。此书在1912年的《圣教杂志》中,曾被详细介绍,“《咏唱经文》(571号,第一编)是由耶稣会司铎翟光朝、舒德惠将拉丁原文,标以中国字音而成。全册四百三十三页。长二十三寸,宽十五寸法尺。圣教咏唱经文,罗马教廷颇有专本。兹将传教区域应用经歌,编成是册,周年主要大礼,弥撒经、圣经经、耶稣圣心经、圣母经、诸圣经等。草订每本大洋一元,洋装大洋一元三角。”1927年出版第二版,436页,15×22cm,华装、洋装两种;1935年出版第三版,419页,精装本(硬皮)。



图5 民国土山湾印刷《咏唱经文》



图6 《咏唱经文》中〈天使弥撒套曲〉之光荣颂

《咏唱经文》还有一个缩略本，即《咏唱经文撮要》“《咏唱经文撮要》（567号，第三编）原文拉丁译以华文，全册一百九十六页。长十三寸，宽九寸法尺。内分弥撒经、追思弥撒经、圣体经等，共有一百十三节礼经。每本大洋三角五分。”很显然，这本歌集是《咏唱经文》的缩略版，全册仅196页，相对于四百多页的《咏唱经文》而言，所选歌曲不到一半。歌词由拉丁文译为中文歌词。文本的开本尺寸亦大大缩小。小开本的歌集无疑为使用者提供了方便，用今天的话语就是书籍设计更人性化了。

还有一本有价值的圣咏歌集，就是目前香港圣神修院收藏的《圣歌》*Cantiques*³⁸，该书1934年由土山湾印刷出版，第八版印，共计107首中文圣乐，五线谱排版，乐曲大部份只有旋律部份，没有和声伴奏，其中仅几首二声部、四声部作品。乐曲均没有标出词曲作者。这是笔者目前看到的很少的几本民国时期出版的中文圣乐歌集之一。尽管国内相关歌集的收藏很有限，但通过港澳台地区及国外同行的信息交流，我们了解到，民国时由土山湾出版的圣乐歌集，还是拥有相当的数量，这一点，我们仅从这些歌集的印刷版次就可以清晰地看到。

上述三本歌集，从发行版次、印数以及功能使用等方面，都使我们有理由认为，它们在当时教会礼仪中被广泛使用，非常流行，尤其是《咏唱经文》，该书介绍中曾明确指出“圣乐咏唱经本，罗马教廷颇有专本”，传教士在此基础上，采用音译注音法，使得教廷专许圣乐能够为中国教民所咏唱。也正是由于该歌集广泛受到欢迎，才使得教会继之出版它的缩略本《咏唱经文撮要》，而且这一次的出版更加重视中国教民的信仰热情，即教会将拉丁语原文，译成中文。虽然经歌在总体数量上有减少，但是中译本的弥撒经、追思弥撒经、圣体经等113节礼经，都在很大程度上强化了教民的信仰及参与弥撒仪式的热情。从另一个角度考虑，中译本经歌的出现也间接反映出当时中国教会对于圣乐本土化的探索与诉求。

1、《咏唱经文》

正如上文所述，查找、收集民国时期上海土山湾印书馆发行的圣乐歌集，是一件艰难的事情。即便查阅了大量图书馆、档案馆资料，仍然收获甚微。这本1935年出版发行的第三版《咏唱经文》（No. 571），是在我家乡教会的一次主日弥撒后，探访一位老神父时，偶然所得。老神父年近90岁，曾经任家乡教区修道院的院长，学识很高。他曾经是我7年前研究当地天主教音乐的访谈报告人之一，每年我回老家度假时，总是要在主日弥撒之后去探访老人家。这次在闲聊中，我提到目前的研究困难是很难发现民国时期的圣乐歌集之类的出版物，老人家停顿了片刻说，他好像有一本老歌经，但从修道院退休后，就很少用了。在柜子里翻腾了一阵，老人家拿出一本包着塑料封皮的，打开扉页发现果真是我一直在寻找的圣乐歌集，而且还是1935年版，由上海土山湾印刷发行。老神父看了看说：“这是当时我们修道时所用的歌唱经本，是拉丁文、五线谱版。”这时，我发现在五线谱上面还有些显然是使用者自己加注的，用红色和黑色墨水笔标注的简谱，随即问老人家，标注这些简谱是什么意思？

³⁸ 该书信息及复印本由香港中文大学吴家齐同学提供，据称，他曾经在比利时鲁汶大学的东方图书馆看到过此书。

老神父说，当时，他们都没有学过五线谱，对简谱多少认识一些，所以，出于方便咏唱考虑，加注了简谱。（图6）后来在修院任教时，也是为了便于把经歌传授给修院的修生，也一直使用简谱。当时修院招收的修生大多来自边远村镇，大家都没有学习过五线谱，即使是简谱的经歌，也要习练、记唱很长时间。鉴于该书是拉丁文版本，鉴于自己极差的拉丁文水准，所以我请求老神父帮助翻译该书前言及部分目录。

在接下来的话题中，我们谈到民国时期天主教会使用经本、圣咏歌集的情况。尽管老神父并不是在江南地区修道学习的，但是据他回忆说，当时土山湾出版的经书还是很流行的，大一些的教区、修道院都有使用。而且，老人家还反复强调，由于当时教堂举行的是拉丁弥撒，所以，拉丁语是神职人员必须学习和掌握的，拉丁文的经书以及相应的咏唱经歌也是当时神职人员所必需掌握的。老神父还说，由于当时举行的是拉丁弥撒，信友并不能像今天望中文弥撒一样，可以全程参与到弥撒中来；大多数信友，仅能私念各种小经文或私人经文，全体信友咏唱的机会也较少。只有在大礼弥撒或重大节庆日时，信友才有可能参与更多的咏唱。

2、《圣歌》(Cantiques)

这是一本民国年间（1934年）由上海土山湾出版的中文圣歌集。图书编号：No.561。笔者用于研究的这个歌本，目前是香港圣神学院图书馆藏本。歌集共收入五线谱歌曲107首，分为五个部分，即教友诸德歌16首；耶稣瞻礼歌30首；圣母瞻礼歌17首；敬礼圣母歌19首；圣人瞻礼歌18首；附录7首。

就教会规定的各种经文来说，既有弥撒经文，又包含日课经以及各种节庆日所必需诵读或咏唱的经文，在这些繁多的经文中，有些经文是可以被咏唱或诵读的，虽然没有直接找到土山湾出版的经本或咏唱日课，但是由于教会对经文要求的统一性，也可使我们透过民国时期其他教区出版的相关经本和日课唱本，间接了解当时长三角地区教会运用经文，甚至经文音乐的一些情况。

民国时期，教会所用中文日课经，绝大部份出自十七世纪入华耶稣会士利类思神父(Louis Buglio, 1606-1682)³⁹所翻译的礼仪经文，其中包括《圣母小日课经》、《已亡日课》和《司铎日课》。⁴⁰历史上很多传教士（金尼阁）都有向教廷申请准许将礼仪经文译为中文，利类思的这一成就，不仅符合“利玛窦规矩”，顺应教会礼仪本土化的潮流，而且为培养中国的神职人员及广大信友学习理解拉丁经文做出了积极的贡献。

目前，在南京，我们找到由兖州天主堂保禄印书馆印刷出版的一系列中文经文，如，《圣母弥撒经文》万主教编著；《圣诞弥撒经文》民国32年（1943）；《每天弥撒经文》民国

³⁹ 有关利类思生平及著作，参见费赖之(Louis Pfister)著，梅乘骥、梅乘骏翻译，明清间在华耶稣会士列传，1552-1773 [M]。上海：天主教上海教区光启社，1997。262-277。利类思还翻译有《弥撒经典》、《圣事礼典》等礼仪用书。十七世纪初，教宗保罗五世曾批准将部分经文译为中文，而利类思是唯一在此方面做出贡献的传教士。

⁴⁰ 关于这三部书的介绍，可参见徐宗泽。明清间耶稣会士译著提要 [M]。上海：中华书局，1946。30-32；35-36

32年(1943);《感恩弥撒经文》民国29年(1940);《降临弥撒经文》民国29年(1940);《复活弥撒经文》民国29年(1940);《耶稣苦难弥撒经文》民国29年(1940);《耶稣圣心弥撒经文》民国29年(1940);《圣神弥撒经文》民国29年(1940)等,在其他地区我们还发现其他教区的类似中文经文印刷物,如献县教区的《弥撒规程》、南京教区的《圣教要经》、《新已亡日课》,万原府天主堂的《圣教条例》以及北京遣使会印书馆出版的一些中文经本。我们还发现了民国时期加入中国国籍的传教士雷鸣远神父,为其所在中国修会编制的七百页以上,绝大多数经文配有音乐的《日课唱本》。⁴¹通过对其他教区中文经本的了解,我们有理由肯定,当时作为江南甚至整个中国的重要传教中心的上海、南京以及杭州教区势必也有一套完备的中文经本。这里的一个例子,完全可以佐证笔者的这种推测,即台湾从事天主教音乐、语言研究的李安和先生,曾经在他的一篇讨论台湾天主教音乐的文章中提到,台湾教区在1913年7月19日从厦门教区独立出来,成为监牧区后,教友所用祈祷经文书、教会年历等,仍然采用厦门、福州、上海等教会的出版品。据李先生回忆,自己幼年时在教堂、家中用的祈祷文、教义、圣经书册有许多是上海徐家汇土山湾出版的。⁴²

在这些圣乐歌集中,包含大量的额我略圣咏,有些圣咏作品甚至一直延续到今天的仪式中。额我略圣咏,以下简称“额咏”,是由教宗额我略一世(St.Gregory,The Great 590-604)为统一礼祭仪式、经文及相应的礼乐,而创作及编订的一本由六百多首曲调组成的“《弥撒全书》(Missal),全年季节中所有节日及礼仪都可使用。但该圣咏在流行百年后,逐渐被其他的圣乐所替代。额我略圣咏的重新振兴是在十九世纪,由法国的本笃隐修会会士重新对其进行挖掘整理,并得到教廷的支持,出版了多种配有额我略圣乐的歌本。1904年,经教宗庇护十世批准,开始重新修订额咏,出版了著名的额咏歌集——《常用歌集》*Liber Usualis*(也有译为《日用圣歌集》)。至此额我略圣咏成为近现代天主教礼仪音乐的基础并广为流传。⁴³

20世纪以来,教廷开始大力推行额我略圣咏的咏唱,欧美一些国家的天主教教会积极响应,各国相继成立额乐研究会,每年举行额我略圣咏咏唱活动。如,1920年6月初,在美国纽约召开第十七次万国额我略圣咏会,三千余“极精额咏”的学生,在巴第利爵大堂举行了为期三天的由大风琴伴奏的唱咏活动,盛况空前。此次咏唱活动,打消了美国教会当时对于教宗推崇额咏的成见,从而决定国内各会口小学校、中学生,一律习唱额咏。⁴⁴同年8月24日,法国额咏研究会会员六百人,在露德召开咏唱会。会议针对额咏的规律、演唱法则进行了详细的研究讨论,并有专人负责演讲。而当晚的晚课经即按照额我略圣咏式公唱,令众人

⁴¹ 此信息来自香港中文大学吴家齐的相关研究,据称,雷鸣远神父编制的日课唱本,现在台湾的台中耀汉小兄弟会总院和桃园的德来小妹妹会会院之中存有两本,日课经中的音乐,绝大部份都是来自教廷编制的额我略音乐集《常用歌集》*Liber Usualis*,笔者在国内没有见过此唱本。

⁴² 李安河.从台湾天主教音乐史料中探讨台湾闽南语圣歌与台湾民俗音乐的相互关系[D].[硕士学位论文].台湾辅仁大学,中国耶稣会神哲学院图书馆。

⁴³ 相关文章有香港圣乐研究者林培乐的研究文章。

⁴⁴ 圣教杂志[J].1920,12:574--575

听之“优雅婉致，悱恻感人，大增教友之热心。”⁴⁵ 额咏独特的音乐魅力受到世界各地教会团体的欢迎，这不仅被视为是教会传统音乐的回归，而且也成为世界各地教会制定完善礼仪音乐的基础。

从教廷重新修订额咏，到今日圣乐不断发展，这些变化实际上都离不开历届教宗对于圣乐发展的关注和支持。以下一系列文件，都集中体现了教廷发展圣乐的这一中心思想，1903年11月22日，庇护十世颁布敕令“*Tra le sollecitudini dell' officio pastorale*”；1928年11月20日，庇护十一世发布“敬礼天主的神圣”宪谕；1955年12月25日，庇护十二世颁布“圣乐训练”通谕，1958年9月3日颁布遗训“教习圣乐与礼仪”，以及1960年12月8日，若望二十三世颁布“愉悦的赞颂”文件，以及梵蒂冈第二届大公会议中有关圣乐的相关讨论。教廷针对圣乐改革发展提出的这一系列要求及措施，其核心主旨都是为了解决圣乐与礼仪的关系问题，即怎样使圣乐在礼仪中发挥它应有作用；怎样帮助传教区域的传教士，解决圣乐上重大问题；怎样使传统圣乐与创新圣乐之间选用适宜的方式彼此连合；以及怎样激励研究圣乐和圣乐著作的刊印，等等。从教廷最高当局发布的针对圣乐与礼仪关系的一系列改革文件，以及当时世界各国积极响应圣乐改革的态度，使我们有理由相信，中国教会当局，对教廷的指示及倡导也是积极行动，采用适合中国国情的形式来推广、发展圣咏，而《咏唱经文》中采用的中文音译拉丁文的方法，以及国籍神职人员将五线谱变通为简谱的做法，都可被视为是这种适应策略形式，从根本上解决了本国教友不识拉丁文而难以咏唱圣乐的障碍，最终为额咏圣乐的传扬开辟了本土化的道路。

教廷以及历届教宗对于圣乐的改革思想，为世界各地教会圣乐的本土化发展提供了理论保障，尤其是“《夫至大》通谕”⁴⁶和“梵二会议”的相关文件，促进了世界各地天主教圣乐本土化的繁荣发展。而1938年世界公教圣咏大会之后⁴⁷，世界范围内形成了圣乐咏唱、研究传统，使得圣咏演唱活动成为公认的传扬福音的最好形式。

出版业的重要意义中外学者多有讨论，美国学者安德森（Benedict Anderson）在他著名的《想象的社区》一书中认为，出版业的普及和发达对国家认同（national identity）的建立和塑造至关重要。除了宣传上的功用外，出版物可以使生活在国家版图内的人们感觉到他们共享某种从属性（belongingness）。⁴⁸ 共享同一种文字的出版物及其内容的感觉可以令人对共享者产生某种认同感。在这个意义上，出版业对加强各种社团、机构成员的凝聚力也有同样的功能。教会致力通过出版来进行各类教务工作，无疑加强了各色人等皈依天主的机会。通过资料梳理，我们可以看到，在当年天主教系统的出版物中，天主教音乐出版物占有一定的比重。这里我们可能得考虑到这样一种可能性，即：这一情况是否与天主教教徒大量来自较

⁴⁵ 圣教杂志 [J]. 1921, 12: 44-45

⁴⁶ 指1919年11月30日，教宗本笃十五世发出的《夫至大》（*Maximumillud*）通谕。

⁴⁷ 此次大会还创作了会歌。歌词由张一麒译，以五线谱形式发表在1938年5月的《圣教杂志》上，会歌由四个声部组成，歌词分为四段，曲谱旁还附有拉丁原文的歌词。

⁴⁸ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso, 1991.

低的社会阶层有关？与文字相比，唱赞美诗毕竟要易于使教育水平较低的信众得到领悟。笔者认为，由于信众社会背景的多元化，尤其是大量信徒来自贫苦阶层，使天主教不像清教那样具有原教旨主义色彩，而是常能顺应具体环境对自身进行调整。于是，天主教音乐本身所具有的弹性和灵活性给它在不同社会和文化中的“本土化”留下了发展空间。

第三章 沪宁杭地区民国时期天主教音乐

——音乐教育与音乐创作

19世纪以后，滥觞于西方的现代性开始强烈冲击保守的古老中国，中国近代史于是体现为从传统走向现代的形变之链。¹中国社会文化思想等各方面均面临“现代的变与传统的守”²的抉择。1860年以后，当天主教再度进入中国，兴办教育成为其传教工作的主要切入点之一。³天主教会和基督教会在华兴办教育几乎与他们的传教同时开始。教会开办的各种层次的学校，开启了中国现代教育之门，中国原有的传统教育方式、制度受到西方教育理念的影响与冲击。虽然教会兴办教育的主要目的是为了扩大在华宗教势力，但他们的办学工作同时也推动了中国现代教育体系的建立和发展。

一、教会学校的音乐教育

清末至民初是天主教在中国办学的鼎盛时期。当时的江南传教区（即今长三角地区的江苏、上海、浙江）成为天主教办学的集中之地。而掌管江南传教区的法国天主教耶稣会更是广开中、小学校。据1914年的统计数字，法国耶稣会在全国共兴办8034所小学，招收132850名小学生。⁴教会因此成为推动中国现代教育的重要力量之一：从“一九二〇年到一九四〇年，中国的高等教育，即大专院校，有百分之十二到百分之二十的中国学生是在教会学校念书……”。⁵

民国时期，据1931年江苏省三个主教区（南京教区、徐州教区、海门教区）统计，所属大小学校共八百九十四所，学生达四万一千五百六十人。⁶仅在上海地区，天主教会就办有大学、中学、小学、外侨子弟学校、专业学校等四十余所⁷。教会在不少论及教友的主要任务时都明确指出，教友除了要“洞明圣教道外，尤当有进取思想，在政治上，社会上，学术上，常占据一重要地位，不特为荣主教灵，为圣教广扬起见；然尤当为社会幸福，为国家光荣着想也。古为今之计，一，注重子女教育。……二，研究学术。……三，团结精神。……”⁸一九三五年在上海召开的“全国公教进行代表大会”上，也有文件明确指出，“在公教事业中，当推教育事业为最重要。大会对于公教教育之推广普及等问题，必须详加讨论……”。⁹教会逐步认识到“前日只需安分守己，守好天主诫命，做一个热心教友而已矣”的教育观念已不

¹ 基督教与中国现代化 [C]. 台北：宇宙光出版社，（民国八十三年），1994. 13

² 基督教与中国现代化 [C]. 台北：宇宙光出版社，（民国八十三年），1994. 13

³ 教育工作、慈善救济活动和医疗工作成为传教工作的三大切入点。

⁴ 宋光宇. 从中国宗教活动的三个主要功能看 20 世纪中国与世界的宗教互动 [J]. 世界宗教研究, 2000, 3: 78

⁵ 基督教与中国现代化 [C]. 台北：宇宙光出版社，（民国八十三年），1994. 3

⁶ 圣教杂志, 1930; 11: 676

⁷ 孙金富主编. 上海宗教志 [G]. 上海：上海社会科学院出版，2001. 354—363

⁸ 圣教杂志 [J]. 1927, 11: 289

⁹ 编者. 论说 教友今后之主要人物. 圣教杂志 [J]. 1927, 7: 289

合时宜，“现在则当进于是。”¹⁰

教会学校的这种世俗化倾向，随着民族国家（nation-state）的政权形式在中国建立和现代国家主义意识的进一步增强，学校成为世俗政权塑造国家认同的重要场所。政府直接介入办学的力度空前，教会学校在国家的强势之下，不得不渐渐放弃通过教育进行传教的原有办学宗旨。教会兴办学校所采用的教学大纲除了与宗教神学教育有关的课程之外，大都与现代社会教育的科目类似，包括人文、数理等课程。¹¹民国政府成立以后，教育部即颁发《普通教育暂行办法》、《普通教育暂行课程标准》，其中规定歌唱为中小学校随意科目之一，初小唱歌和体操合为每周四课时，高小唱歌每周一或二课时，中学、师范学校音乐课每周一课时，师范学校第一、二学年音乐课亦可每周授课二课时。¹²此后，教育部又于民国五年，即1916年1月在《国民学校实施细则》中规定，唱歌要旨，在使儿童唱平易歌曲，以涵养美感，陶冶德性。宜授平易之单音唱歌，歌调乐谱宜平易雅正，使儿童心情活泼优美。¹³类似的音乐素质教育实际上一直是教会学校的传统，因此，对大部分教会学校而言，国民政府教育部门的这一要求对于他们原有的教育内容并没有产生多少负面影响。总体而言，民国政府颁行的教学大纲对教会学校而言还是比较容易适应的，它无非是在原有的基础上增加了一些世俗的内容。

1、教会中小学校的音乐课程

民国政府成立之后，即开始对宗教教育的内容和形式进行规范和限制。¹⁴教会学校也由最初以宗教课程、仪式为主的教学内容，逐渐转入国家教育法规所规定的课程和教学方式上来，从而逐步被纳入国家设立的国民教育体系。与此同时，宗教课程及宗教仪式规程也逐渐退出了教会中小学校课程设置。¹⁵民国十二年六月五日，教育部颁布新学制。教会学校根据国家新学制规定，在原有基础上不断规范、调整开设课程，并积极参与国家、地方组织的各级学校会考，不仅增强教会学校学生的竞争能力，同时也提高了教会学校在社会上的知名度。新学制具体规定为小学分为初级四年、高级两年的四二制；中学分为初级高级六年四二制或三三制。小学课程分为国语、算数、卫生、公民、历史、地理（前四年卫生公民历史地理合并为社会）自然园艺、工用艺术，形象艺术、音乐、体育等十一目。初级中学课程分为社会

¹⁰ 编者。论说 教友今后之主要人物。圣教杂志 [J]. 1927, 7: 289

¹¹ 民国时期四川教区亦成立不少教会学校，如1911年成立的明诚师范学校、启明学校公示的教学课程中从小学到中学都有歌唱课程，而且开设的各科基本都综合平衡。参见秦和平。基督教在四川传播史稿[M]. 成都，四川人民出版社，2006. 353

¹² 陈建华，陈洁。民国音乐史年谱（1912—1949）[G]. 上海：上海音乐出版社，2005. 2

¹³ 陈建华，陈洁。民国音乐史年谱（1912—1949）[G]. 上海：上海音乐出版社，2005. 21

¹⁴ 当时许多天主教中、小学开设有宗教课程，课本有《要理问答》、《教理详解》、《高中教理讲义》等。民国18年8月，国民政府公布了宗教团体所办教育事业的4条办法，将这类教育事业区分为旨在“造就人才”、“传布宗教”两种性质，规定惟前者可照私立学校章程，呈报教育部门立案。民国十九年二月，教育部又向各省、市教育局发布命令，明文规定“私立学校如宗教团体所设立，不得作宗教宣传，并不得以宗教科目为必修科”，中央还发出电文，称政府“为防止教会学校宣传宗教而采取严厉措施”（1930年3月3日《申报》）。

¹⁵ 该时期的教育界、宗教界就宗教内容是否应该被纳入中小学课本曾有过广泛的争论。民国二十六年，上海教区更对各教会学校宗教课教材作了同一规定，并且宣布每年夏季在上海天主教男女初、高中教徒毕业生中举行“圣学”会考，由教区派专人负责，并对应试及格者发给专门文凭。民国三十七年二月，上海举行的全国公教教育会议上曾要求政府设置宗教课程，但未果。

科：公民、历史、地理三目；言文科：国语，外国语二目；算学科：自然科；艺术科：图画、手工、音乐三目；体育科：生理、卫生、体育三目。共六学科。高级中学以选修为主，然亦分为公共必修科及分组必修科。新学制的小学课程，用分数计数。各学年的每周教学总分数：第一第二学年，每年的每周至少得一〇八〇分；第三第四学年，每年每周均得一二六〇分；第五第六年每年每周均得一四四〇分。中学课程则以学分计数，每半年每周上课一小时，又须课外自习一小时为一学分。但有数课不须课外预备者，如艺术科及各种实验工作等，折半计数。初中毕业共需学满一百八十分。高中最低学分限度定为一百五十分。

如果以民国十二年教育部颁布的新学制课程作为一个标准，那么在新学制颁布前，即民国建立最初几年，教会学校的课程设置就已经非常接近新学制规定课程开设标准。上海徐家汇崇德女校及徐家汇圣母院所设女校圣诞小学校，是专供教中寄宿生的学校，兼授英法文科。从该校 1914 年 7 月 10 日暑假奖赏优等学生的科目中，可以解读到其时学校开设的课程已与新学制规定的课程无大差异。该校课程科目主要有：品行、问答、圣教史、文课、讲读、科学、数学、代数、书法、手工、唱歌、弹琴、图画诸科。¹⁶这些科目已经含有新学制所规定主要课程，如文课、讲读（国语）；数学、代数（算数、算学科）；科学（自然科、历史、地理）；书法、手工、图画（艺术科、手工、图画）；唱歌、弹琴（音乐）。虽然英法文科未在奖赏范围之内，但至少学校已开设有外语课程。徐家汇启明女学章程中教学大纲规定开设课程就更为具体，分类更为详细：“本校教授科目分为国文、科学、（自民国起至中学及高等科止）外国文辞及艺术”。¹⁷除了在学制和课程内容上教会学校可谓开现代教育之先外，教会学校通常还十分重视对学生个性品行的修养教育。学生每日作息都被严格要求、安排具体。以下是启明女学校方为学生规定的作息时间表：

十八、六下钟一律起身。梳洗早膳。八下至十二下钟。授中西文课。科学。算术。或自修。十二下至一下二刻。午膳后散心。需散步行走。至一下钟始坐。一下二刻至四下二刻。习西法歌唱。绣工。图画。西乐及习字。四下二刻至五下钟。点心散心。五下至六下钟。中文课。六下至七下自修。温中西文学、算法、读新课。七下至八下钟。晚膳、散心。八下钟读书。小学生八下钟安歇。八下二刻一律安歇。……十九、每日除上课自修外。学习临摹画一小时。铅笔或柳条画一小时。杂艺一小时。二十、每星期授修身伦理一小时。体操一小时。唱歌一小时。卫身学一小时。又家政学一小时（或一小时半）。二十一、学习音乐之时刻。视学生之程度以定。惟年在十六岁外者。不便学习钢琴。二十二、学生不习西文者。兼习各种科学。兼读中西文者。科学中随意择定一门。……¹⁸

从上可见，在每日课程规定中，已经明显有音乐课程的学分与学时的要求，而所开课程也已基本与新学制规定相吻合：中文（国文）；算术、算法（算术）；西文（外文）；科学（自然科、历史、地理）；音乐；图画；体操、卫身学（体育）。启明女学还针对艺术课程进行详细分类，并提出修习要求，如音乐科中每日要学习西法歌唱、西乐；每周要有一小时唱歌；

¹⁶ 教内新闻国内部分 [N]. 广益录, 1914-9-6 (4)

¹⁷ 启明女校校友会杂志第一期 [J]. 1920, 1: 180-184

¹⁸ 启明女校校友会杂志第一期 [J]. 1920, 1: 180-184

而且还就钢琴修习者提出年龄的要求。美术科分为临摹画、铅笔画、柳条画、习字、图画、杂艺。手工课则主要是绣工以及家政学。

以上所举事例是民国十二年教育部颁布新学制之前，上海徐家汇地区教会学校情况。下面，本文将就浙江和江苏其他地区的例子来进一步阐明教会学校在课程设置、课程教授方面的情况，以及教会办学教育怎样逐步向国家教育要求靠近，怎样被国家与地方社会认同，从而体现自身的办学特色、体现教会学校的教学优势。

民国以来浙江教区由浙东、浙西两个主教区组成。浙西教区以杭州为传教中心和主教府所在地，主教田服法。浙东教区则以宁波为传教中心及主教府所在地，主教赵保禄。教务主要由味增爵会士管理。杭州自明末清初由耶稣会传教士郭居静、金尼阁于万历三十九年（1611年）开教以来，成为全国传教中心之一，公教教育及教务“有蒸蒸日上之势，为其时传教之中心区域。曾创立公教公学一所。及初学院一所。郭居静、阳玛诺、艾儒略、伏若望、费奇规诸司铎均历掌教鞭。……是为浙省公教教育之嚆矢也。”¹⁹但在经历雍、嘉、乾、道禁教三百年之后，当1840年耶稣会士重回江南传教时，发现杭州教务已大不如前。1840年南京条约开放五口通商口岸后，宁波教务则逐渐发达起来。据1926年全国各省区天主教小学总数统计，宁波共有教内小学7所，其中男校4所，女校3所。2所中等学校均为男校。而作为早期传教中心的杭州，教务则相对发展缓慢。同期教内小学没有统计，中等学校也仅有男校1所，女校2所。²⁰当时的一份教会文件有云：“杭州公教向不注重外务，已知教务每落誓凡教之后。谢总铎安东公有鉴于此，商诸曾唯道司铎。议将仁慈堂内旷屋改作女校。”²¹民国八年（1919）杭州公教学校——粹贞女校成立。包括杭州在内的浙西教区为数较少的教会学校中，粹贞女校的创办及办学宗旨、教学内容、管理制度等方面，都具有地区代表性：

定名粹贞两等女子学校。请某会女修女为该校教员。附设法文专修科。及幼稚园等。定明年二月开学。俟办有成效。再办高小中学。如此计划。不但造就人才。且弘扬公教。爱主爱人。莫逾于此。兹将该校招生简章照录如下。仁慈堂粹贞女校（国民学校。附设幼稚园。女子高等小学。附设法文专科。）招生简章宗旨。留意儿童心身发育。施以女子生活适用知识技能。并授以真正道德基础。养成他日贤母为宗旨。学科按照部章。特加法文。音乐绘图科。另有简章。资格。身家清白。人品端方。身体健康。有志求学者为合格。年龄。高等小学。十二岁至十五岁。国民学校。七岁至十二岁。幼稚园五岁至七岁。法文专科生。十二岁至十八岁。纳费。高等小学生学费。每月半元。国民学生。每月三角。膳费。均每月三元。余参观简章。校址。设在武林门内天汉洲桥北首仁慈堂内。报名。本校事务。所及各处天主堂司铎处。皆可报名。自阴历十一月十一日起。至十二月二十日止。开学。阴历正月初十日。杭州仁慈堂启。²²

这所学校附设有法文专科、幼稚园，以及女子高等小学。在中小学校设置法文专科教育可以说是当时江南地区耶稣会传教士开办学校的主要特色，这主要由于江南传教区大部分属法国巴黎耶稣会管理，所以在耶稣会所管辖的教区和堂口学校中，都普遍开设有法文课程，

¹⁹ 大拙. 论说 浙江开教三百周年纪念大会感言. 圣教杂志 [J]. 1917, 6: 248

²⁰ 全国天主教小学总数. 圣教杂志 [J]. 1926, 9: 122

²¹ 近事 本国之部. 圣教杂志 [J]. 1919, 1: 38

²² 近事 本国之部. 圣教杂志 [J]. 1919, 1: 38

学习法文因此在江苏、上海，及浙江教区非常盛行，上海各堂口学校尤为突出。

粹贞女校学科设置完全按当时教育部章程执行“学科按照部章”，即民国政府教育部于1916年1月，颁布的《国民学校实施细则》。该细则就音乐教育指出：唱歌要旨，在使儿童唱平易歌曲，已涵养美感，陶冶德性。宜授平易之单音唱歌，歌调乐谱宜平易雅正，使儿童心情活泼优美。²³音乐、绘画不仅被列在开设课程当中，而且还加以强调：“音乐绘图科。另有简章。”按照民国教育部要求，中小学校必须开设音乐、绘画等艺术课程，以陶冶情操，提高国民素质。该校在招生简章中对各层次学生年龄、学费等事项有详细要求。幼稚园入学年龄为5~7岁；7~12岁可入国民学校；12~15岁适合高等小学；12~18岁可修习法文专科。国民学校学生每月学费三角，高等小学生每月学费半元，即五角，所有学生膳费每月三元。按照年龄招收学生的做法完全吻合当代招收中小学学生的年龄要求。另从该文献关于粹贞女校的介绍中，我们还可以推断出，当时学校学制应该是小学五年制、初中三年制，完全吻合现代国家教育体制规定的学制要求。

民国以来杭州地区的意大利及法国耶稣会还建有中学和小学，即廷筠中学，淇园、廷筠、海星、圣心四所小学。此外，还建有仁爱护士学校。按常规，这些学校课程设置都应符合教育部要求，由此也开设有音乐课。

虽然教会中、小学音乐课程设置基本符合教育部要求，但与音乐课程标准相应的教材教育部却还是没有统一要求。1936年教育部令中小学采用部编音乐教材，具体内容如下：“查中小学音乐课程标准，早经本部颁布施行。为音乐教材之选择，各校多漫无准绳，影响于音乐教育，实非浅鲜。本部先后组织中小学音乐教材编订委员会暨音乐教育委员会负责选集中小学音乐教材，小学音乐教材初集业经编辑发行并由本部通令转各小学采用在案。”²⁴

教会学校不仅积极配合民国政府规范教育、调整教育，而且还在不断的变化中努力建立与社会和地方的联系，以求在获得社会各界认同的同时，扩大教会影响。教会遵循自利玛窦以来的传教方法，不断修正与国家、社会、地方各界的关系，以谋求更长久的发展。我们从浙江临海赵巷天主堂原德小学1932年7月1日举行的毕业典礼的过程中，即可看出教会是如何利用办学进行传教和扩大影响并获得社会认同的。

原德小学的具体做法²⁵：a、毕业班学生参加县教育局举行的毕业会考，考试科目包括国语、历史、地理、算术、工作、三民、图画、体操、音乐等。成绩合格者准予毕业。作为私立小学参加国家地方政府教育部门举行考试的行为，充分体现了积极向国家教育体系靠拢的倾向，表达了希望得到当地教育部门认可的愿望。b、结交精英人士并建立关系网。每届毕业典礼，学校都邀请社会各界的重要人士参加。参加1932年7月1日毕业典礼者有当地行政教育当局、团体的人士，包括县长、教育局长、第一区教育员、民众教育馆长、县党部常务委员，以及各界人士、学生家属和台州教区宗座校董主席、校董等，共计四百余人，隆重程度

²³ 陈建华，陈洁. 民国音乐史年谱（1912—1949）[G]. 上海音乐出版社，2005. 21

²⁴ 上智编译馆馆刊[J]. 1946, 1: 22

²⁵ 临海天主堂私立原德小学参加全县小学会考. 台州教区月刊[J]. 1932, 10: 18

可见一斑。c、扮演特定的社会角色。当时以宗教力量办学的做法得到国人的普遍接受，教会办学已成为国家教育重要组成部分。d、传播西方文化、科学、艺术。这在音乐素质培养方面尤为突出。该学校组织有军乐队，典礼时奏军乐；唱歌普及，典礼时全体唱“党歌”、校歌、“送别歌”、“留别歌”等。e、采用中国社会的交流渠道和方法。典礼礼堂装饰上体现出中国传统装饰风格“礼堂上缀彩。额为[敬业乐群]四字。对联为[学无尽期，喜今日小成初步。][业荒於息，愿此后孟晋前程。]”²⁶。典礼开始前，全体起立，唱“党歌”；向总理遗像行最敬礼。接着，主席恭读总理遗嘱，静默三分钟。教会学校完全遵守民国政府在公开场合集会时的规定。在校长主席发给文凭后，则是官长训词、校董训词、教职员训词、来宾演说，等等。发言顺序由地方官员到校董，由学校的行政训导官员到教职员，层级分明，秩序井然。f、建立本土化的教会基础。私立学校引进欧美管理方式，设有董事会，虽然是教会办学，但学务基本按照国家教育部门及地方教育行政相关规定执行，这样不仅保证了教会学校在地方拥有的声望、地位，而且也为宣教打下了良好的社会基础。民国时期，天主教遵循自利玛窦以来的传教方法，不断修正与国家、社会、地方各界的关系，以谋求更长久的发展。

由于音乐是天主教仪式不可或缺的组成部分（其实，几乎所有宗教的礼仪都与音乐密不可分），所以，教会学校在遵守民国教育部相关教育规章同时，尤其注重音乐培养。从教会的角度出发，音乐还是帮助传教的重要手段。此外，教会还有意识地培养教友学生，以便将来毕业后既能服务教会，又能在社会上发挥所长，为宣教打下基础。出于这些方面的考虑，教会学校的音乐技能培训非常专业，而且还在年龄上、经济上提出特殊要求，从而保证学习者能够学有所成。例如，学习钢琴者首先在年龄上有所要求。上海徐家汇启明女学民国九年（1920年）在招生简章中明确规定“惟年在十六岁外者。不便学习钢琴。”²⁷习琴不仅有年龄限制，而且还另收学费“学西琴（钢琴）及味奥隆（即四弦琴）者。每月加五元。（每年五十元）”²⁸至民国三十二年（1943年）启明女中招生简章中对修习西洋乐器者仍然另行要求“欲学西琴加二十元……细章另纸分阅兹定正月二十二日开馆到时考试分班即日开课有志者请即来堂报名也。”²⁹现代钢琴教育在年龄与上例有相似要求，而且学习者另交学费的做法，恐也始肇于此。从1920年到1943年，启明女中学习钢琴的学费增长了四倍，究其原因，除了通货膨胀的因素外，修习者人数的增加以及学校各项费用的增加也是一个重要因素。而钢琴教育，无论由学校提供，还是私人授课，学费均按课时收取。事实上，通过独立收费的音乐教育行为，即教育消费模式，已经初显存在的地位等级差别，这些能够支付音乐教育的消费群体或成员，日益成为一种符号象征，反映了一种要跟上与自己社会地位相同的人的愿望，教会学校的社会分层由此可见一斑。

2、教会学校音乐文化生活

民国以来西方音乐的大量传入，对中国社会的教育和文化生活产生了重要影响，音乐教

²⁶ 临海天主堂私立原德小学参加全县小学会考。台州教区月刊[J]。1932，10：18

²⁷ 启明女校校友会杂志第一期[J]。1920，12：28

²⁸ 启明女校校友会杂志第一期[J]。1920，12：28

²⁹ 天主教汇报[N]。1943-96-1552

育成为传播西洋音乐的主要方式，教会学校利用其便利、专业的音乐教育师资（由于当时来华传教士多接受过严格的西洋音乐教育，有些传教士甚至还专修过音乐，为此，教会在中国开办学校的音乐教育师资水平颇高。当时上海教区就有很多音乐造诣很深的传教士。），不仅保证了学校良好的音乐教育水准，而且丰富多彩的校园音乐文化生活也成为其突出的办学特色。

（1）教会中小学校及修院音乐活动

游艺会是当时各教会学校音乐文化生活的主要形式。大部分学校在学期末或学生毕业时都有召开游艺会，作为奖励本学期学习优胜者或作为毕业典礼的庆典，游艺会中经常穿插有各种形式的文艺节目演出。这样的游艺会后来还扩大到在其他庆祝场合里举办。学校也充分利用举办游艺会的机会，广邀各界社会贤达参与，既宣传了自己，又与社会形成积极互动。

由于受到办学规模、经济实力、学生多寡以及教学水平等多方面影响，各学校举办游艺会规模大小不一，加之庆祝游艺内容不同，隆重程度也有所差别。考虑到这些因素，本文选取有代表性的学校来加以分析说明。

作为上海最早的教会学校，徐汇公学的游艺会较之其他学校更胜一筹。这不仅由于其创办时间早有关，而且还与它在教会教育中的核心地位以及丰富的社会活动互为表里，³⁰频繁的音乐实践活动大大促进了音乐艺术的教与学，也为学生们提供了锻炼的机会与表演的舞台，这些因素都促使其在这方面成为佼佼者。

由于受法国音乐文化影响，徐汇公学的游艺会以演剧擅长。表演的剧种有二：一为唱歌、表演、动作融为一体的类歌剧³¹；二为话剧。剧目以圣经故事为主，还包括其他伦理、道德方面内容的故事。这些剧目根据所用语言又分有法语剧、英语剧等。如民国八年阳历十一月（1919年11月）、民国十年十一月（1921年11月）为院长华诞所举行的游艺会之演剧内容有如下记载：

开游艺会。首为法文（石礼善）剧。此剧本极不易演。唱工与表情。二者兼重。演者乃能曲尽其妙。描摹毕肖。次英文（大彼得）剧。演来亦颇可观。末为法文剧（柏思端）此剧虽无唱工。而表情极非易易。演者竟体贴入微。绘影绘声。尤为令人钦佩。每遇幕闭时。间以土山湾之音乐。洋洋悦耳。……剧情内容附录如下。一、法文剧。石礼善。二幕……二、英文剧。大彼得。二幕。……三、法文剧。柏思端。二幕……³²

……午后三时二刻，特开游艺会已娱来宾，共演二剧，一系法文表情歌剧。Les deux petits Moussets 扮演者，虽属十二三龄之小学生，而唱歌之合拍，姿势之活泼，法文之娴熟，殊令人羡慕不已。其二为讽刺剧。乃参议法国Moliere 杰作。Le Bourgeois Gentilhomme剧本。扮演照中国现状，故剧名取为尚何为。……³³

³⁰ 徐汇公学创立于1850年。早期教学以教授中文课程为主，只有优秀的学生才能学习其他如法文、唱歌、音乐和图画等课程。至民国初年，该校已开设有拉丁文、英语、法语、算学、物理、地理、历史等课程。由于学校创办时间早，且又处在教会事务的核心地区，学校在办学方面始终要求严格，加之教会不断增加对学校投入，徐汇公学很快在民国时期成为上海最重要的教会学校之一。该校学生不仅负责承担徐家汇天主堂的唱经任务，而且还应接各种重要庆典的演出任务。

³¹ 当年教会出版刊物及社会报刊，多以此称呼。

³² 近事 本国之部，徐家汇。圣教杂志[J]。1919，12：564—565

³³ 专件 徐家汇院长山公本名主保庆日誌盛。圣教杂志[J]。1921，12：552—553

圣经故事剧亦是各学校长演不衰的剧目。

民国十年十二月二十五日（1921年12月25日），为庆祝圣诞节，在耶稣圣诞瞻礼日，学生排演《耶稣圣诞故事记》，共六幕。³⁴民国十一年十二月二十五日（1922年12月25日），学校又排演新剧《浪子回家故事》，两幕。³⁵民国十六年院长庆辰游艺会，学生演剧《宝匣》取自《圣依物行宝》中一节，以示庆祝。³⁶（图7）民国二十五年十二月十四日举行游艺会演剧助赈，为黄灾募捐。暂且不论学校的慈善之举，仅售票演剧而言，就可知演出水平尚佳。“按该校之化妆表演，素负盛名。此次所演剧名为《神圣的焦急》（FL. Divino impatiente）”³⁷该剧主要讲述东亚宗徒圣方济各沙勿略的行实。“共分五幕，用沪语对白。布景优美，服装华丽，表演逼真，对白又多精警训语，观者大为感动，感叹美不置云。”

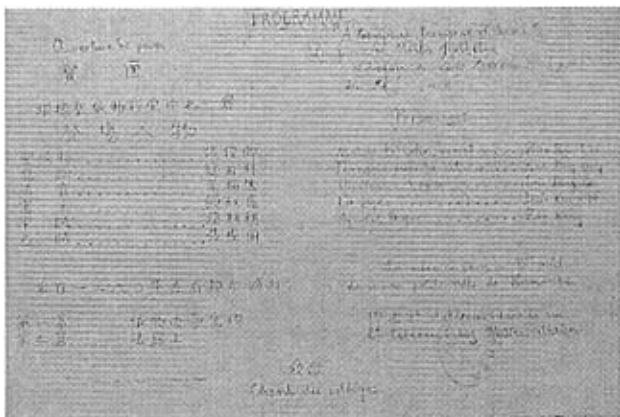


图7 《台州月刊》- 圣诞故事剧《宝匣》节目单，上海档案馆提供

演剧成为当时各教会学校音乐文化生活的主要形式，教会礼仪节庆日以及其他庆祝时都有演剧上演。

如，民国九年徐汇公学建校70周年，于阳历11月12、13、14日举行庆祝大会。

学生演剧。第一出。剧名巴德值律师。全用法语。由上院生扮演。布景精美。语音纯熟。第二出。剧名英雄血。全用官白。由上中两院生合演。第三出。剧名多宝塔。由下院生扮演。全用歌唱。杂以诙谐。令人解颐。当每次闭幕式。³⁸

戏剧演出成为民国时期教会学校音乐文化生活的流行时尚，除徐家公学以及徐家汇地区其他学校经常演出外，江南其他地区的教会学校也将演剧在学校推广并列为游艺会的重要内容，有条件的学校还专门为此成立剧团。如浙江海门圣心小学就成立有歌剧团男子组，歌剧

³⁴ 芷湘，师鸿。专件 徐汇公学排演耶稣圣诞故事记。圣教杂志 [J]，1922，2：57—59

³⁵ 近事 本国之部，本汇新闻。圣教杂志 [J]，1923，2：92

³⁶ 震旦大学关于本校成立25周年纪念典礼举办游艺会请帖节目单等。

³⁷ 公教学校 [J]，1936，2：16

³⁸ 问天。传记 江南主心修院耶稣圣诞日学艺会誌盛。圣教杂志 [J]，1920，2：74—75

团女子组³⁹，排演宗教故事剧目和所谓的“劝世新剧”等。⁴⁰“一千九百三十一年十月三日，即圣女小德肋撒瞻礼。……瞻礼前夕。海门圣心学校学生扮演开堂新剧。表演滑稽。举动活泼。令人捧腹。……”⁴¹

民国时期各地教会学校演剧活动的盛行主要源于西方音乐文化的传入，从文献梳理中我们发现，法国文化对中国教会学校尤其是江南教区学校的影响更甚。世界其他地区教会也注重此项活动，“欧美的天主教学校、家庭或个人，都提倡在盛大瞻礼时演圣剧、唱歌、演讲等以示庆祝，籍此引发教外人士的兴趣，以求对公教事业有所助益。”⁴²中国的教会学校无疑也接受了这一来自西方的传统。

学校游艺会除了演剧之外，其他形式的文艺表演也很丰富。我们从下面徐家汇启明女学1917年至1920年的四次游艺会中就可感知到当时教会学校文娱生活的丰富多彩。

启明女学是天主教教会在中国开设较早的女子教育学校。其教育宗旨是以普通及高等之学问艺术。教授一般青年女子，养成优美性质。以植家庭贤淑女子之基础。⁴³而中国传统根本上忽视女子教育，教会可谓开中国女学教育风气之先，传教士自十九世纪中叶以后，设立女学，施以宗教与一般教育。民国以后教会的女学教育已具规模，形成良好的教育基础，音乐文化教育渐成气候。

1917年

阳历正月初六初七二日。启明女学连开游艺会在新建之校舍内。女宾到者甚众。男宾概不招待。初六系演英法文戏剧。初七演中文剧。共四幕。除演剧外。尚有钢琴独奏。与合奏。亦极哑铃体操。与法文歌曲等游艺云。⁴⁴

1918年

徐家汇启明女校。开办有年。成绩卓著。夫人知之。诚不愧为中国女界中启明之星斗。民国七年一月六日。为该校校友会成立之第一日。校中全体学生。特开游艺会。以欢迎校友会员。目次如下。一、钢琴三人合奏。二、欢迎词。三、中文歌唱。四、中文谈话。五、小学生歌唱。六、风琴钢琴弦琴合奏。七、法文歌唱。八、钢琴三人合奏。九、小学生歌唱。十、中文喜剧。剧名承受家产。共一幕。剧情从略。十一、法文歌唱。……⁴⁵

1919年

去年十二月五日。为启明女学校开游艺会之期。……游艺会顺序如下。一、钢琴四人合奏。二、英文趣剧。(镜)三、唱歌。体操。四、法文短剧。(亨利第四幼时之玩嬉)五、数种乐器合奏。六、中文短剧。(二男女)七、钢琴独奏。八、法文短剧。(为善事者不声张)九、棍棒体操。十、向启明校旗唱歌致敬。以上各项游艺。演来均有精彩。鼓掌之声。常起于四座云。⁴⁶

1920年

戊午十一月三日我校开第十四次游艺会。来宾多至千人。座无余隙矣。钟鸣一下。振铃开会。(一)奏批雅诺琴。(二)演英国故事。(三)柔软体操。(四)演奏中国故事。(五)演法国故事。(六)音乐合奏(七)又演法国故事(八)棍棒体操(九)歌校歌。向启明校旗鞠躬致敬。(十)法领事演说。全校鼓掌。散会时。五句

³⁹ 台州教区月刊[J]. 1936, 7: 封底

⁴⁰ 台州教区月刊[J]. 1934, 12: 封底

⁴¹ 黄严县新堂落成开堂誌盛. 台州教区月刊[J]. 1932, 2: 24

⁴² 黄严县新堂落成开堂誌盛. 台州教区月刊[J]. 1932, 2: 24

⁴³ 启明女学校校友会杂志[J]. 1920, 12: 180

⁴⁴ 徐家汇. 圣教杂志[J]. 1917, 2: 93

⁴⁵ 江苏. 圣教杂志[J]. 1918, 2: 89

⁴⁶ 圣教杂志[J]. 1919, 1: 43

钟矣。音乐之悠扬。体操之纯熟。故事之绘影绘声。观者咸啧啧称善云。⁴⁷

从文献中我们了解到，启明女学游艺会除了演剧外，钢琴演奏也是重要表演项目。这四次游艺活动中钢琴演奏形式多样，有钢琴独奏、三人合奏、四人合奏、风琴钢琴弦琴合奏等。这一方面说明，学校钢琴教育比较普及，另一方面也反映该校有较高的钢琴教育水平。其实，就教会学校的钢琴或风琴教育而言，在江南各教会学校中非常普及，往往有能力购买钢琴的较大堂区，多在堂区附属学校开设钢琴课，而仅有风琴的堂区就开设风琴课，学习键盘乐器随之成为继演剧之后，教会学校文娱活动的又一特色。1917年6月27日浙江宁波毓才学校在暑假毕业典礼游艺会中，钢琴、风琴表演就是游艺会的主角。

六月二十七日，宁波毓才学校。行暑假毕业礼。……至八举行学生游艺会。顺次如下。一、振铃开会。二、奏军乐。三、欢迎歌。四、宣布开会宗旨。五、时事演说。六、钢琴合奏。七、国文朗读及详解。八、法文歌词。九、地理大势。十、钢琴独奏。十一、历史大略。十二、风琴合奏。十三、算学游戏。十四、歌词独咏。十五、法文会话。十六、爱国歌。十七、英文演说。十八、钢琴合奏。十九、法文演说。二十、英文会话。二十一、图画游戏。二十二、风琴独奏。二十三、对客挥毫。二十四、校歌。二十五、音乐队。二十六、来宾演说。⁴⁸

在继键盘乐器、演剧成为教会学校重要音乐活动表演项目之后，修习其他西洋乐器的也不少，小提琴就是比较普及的经常出现在游艺会上的西洋乐器之一。

受西方音乐文化的影响，江南地区以至全国的教会学校多以西洋音乐的教授为主，有关本土音乐在学校中的教与学情况则少有报道，但是通过文献梳理，我们仍能发现一些有关的零星记载。如，从启明女学校友会杂志中，我们发现该校曾经组织有国乐队，虽然具体活动和演出内容不祥，但从民国十五年该校游艺会保存的这张珍贵剧照中，看到这支国乐队的组合方式（图8）⁴⁹



樂 編
Yuan orchestra chinohs

图8 上海启明女中丝竹乐队，上海档案馆提供

⁴⁷ 启明女学校校友会杂志 [J]. 1920, 12: 117

⁴⁸ 圣教杂志 [J]. 1917, 9: 425

⁴⁹ 启明女学校校友会杂志 [J]. 1920, 12: 28

根据图片，启明女学国乐队有8人，从左到右顺序为，箫1人，曲笛1人，中阮1人，笙1人，中国打击乐1人，扬琴1人，中国打击乐1人，二胡1人。很明显，这支国乐队是比较典型的江南丝竹乐队编制。

虽然有关“国乐”在教会学校活动情况很难查找，但是我们仍然可以通过个别的事例窥到当时中国音乐参与教会学校活动的一些情况。1919年江南主心修院耶稣圣诞节日学艺会志盛中展示的中国音乐就是非常典型的例子。

(一) 丝竹奏毕，全体合唱法文圣诞歌。(二) 中文咏圣诞词二首。……其词一调寄满江红。……一调寄鹧鸪天共两阙。……(三) 琵琶独奏，鼓霸王卸甲之曲。……(四) 表情唱歌二则，原出法文。……(五) 辣丁语会谈，论上课。(六) 未奥隆与风琴合奏，圣诞歌二则，高下合拍，殊途同归，而抑扬尽致处，直可使枵马为之仰秣。渊鱼为之耸鳞。(七) 辣丁文故事。……(八) 辣丁语会谈，论付洗。(九) 表情唱歌，题为圣诞，由两人随唱随和，周而复始，洋洋可听，昔苏髯翁月下行歌，想亦同此乐境。惟词调同时景有异耳(十) 圣玛尔定保守时，解衣怜贫之爱德。……(十一) 法文诗词，诗意甚长，大略为吾主诞生後，有三岛常来欢鸣於圣婴之侧，与天神之歌，在天大主受荣福，在地良人享太和，若有同感云。(十二) 以京胡奏中文圣诞歌二首。其一谱填快六板，其二调拍洪羊洞，今但录第一首之歌文如下。……夫以京调而歌圣诞，歌声宛转，动人深心，固不别开生面，花样翻新，且亦不但如优伶界之徒悦人听闻已也。(十三) 辣丁文颂词。……(十四) 众唱法文圣诞歌，戏幕既闭，来宾既散。……⁵⁰

此次游艺会中的国乐展示，可谓内容丰富，形式经典。鉴于国乐在当时所受的限制，江南主心修院游艺会上所展示的国乐节目实属难能可贵，从报道中不难看出，演奏者技艺水平俱佳，歌曲创作者颇具新意的运用中国传统器乐曲，借曲添词，不能不说是大胆创新之举。具体节目中的江南民族器乐丝竹乐演奏；京胡演奏中文圣诞歌曲（一首根据江南民间器乐曲“快六板”旋律添词而成，一首根据“洪羊洞”添词而成。笔者选江南地区所传《快六板》亦称《老六板》，将前两个八板句与文献所附第一首中文圣诞歌词的前两段词相配，则正好相符，谱例见图9）以及琵琶独奏《霸王卸甲》。



图9 《老六板》填词《圣诞歌》，曲谱由伍国栋教授提供，笔者配词

⁵⁰ 问天。传记 江南主心修院耶稣圣诞节学艺会誌盛。圣教杂志 [J]. 1920, 2: 75

这些曲目都非弹奏小曲一样容易,不仅要求演奏者的演奏技巧,而且还要做到声情并茂。由此可以判断演奏者的演奏技艺已达相当水准。游艺会节目除国乐表演外,还有西乐表演,唱歌、小提琴与风琴合奏以及穿插中文、拉丁文、法文的颂词、故事讲诵等,这样的游艺会可谓是中西音乐文化在教会学校中的一种交融展示。

在以西洋音乐为主要教授内容的教会学校中,不能绝对地说没有国乐,但至少在教学上大大落后于西洋音乐的教授,国乐在教会学校教育中始终处于边缘地位。

(2) 震旦大学及其附属学校音乐生活

19世纪末,中国教育领域开始出现现代意义上的大学。虽然长期以来教会大学被认为是西方文化侵略的工具和中国半殖民地社会的屈辱,但不容否认的是,民国以后,教会为了争取国家与地方的认同,主动开始向国家政策方面转轨,使其所属教会学校教育逐渐被纳入各地方教育体系中,从而最终被国家教育体系所接受。作为科学教育的重要载体,教会大学对促进中国教育的现代化具有不可替代的作用。

民国时期上海天主教会创办的大学主要成立有震旦大学、震旦女子文理学院。

震旦大学,1903年由法国耶稣会开办。初期称为震旦学院,校址在徐家汇。后迁到沪家湾吕班路(今重庆南路),逐渐发展成为以医学院为主的大学。1912年(民国元年),北京政府准予立案。1932年,国民政府教育部准予立案。改称私立震旦大学,一切皆依教育部法令执行,大学进入新的发展时期。1937年,该校增设女子文理学院(今长乐路)。至1949年,震旦大学共辖四个学院:法学院、理工学院、医学院、文学院。震旦大学于是成为天主教在中国南方的最高学府。由于学院长期由法国耶稣会管理教学事务,故学校教学主要使用法语,而且宗教气氛浓重。法国耶稣会传教士长期主持震旦大学教务,学校的音乐文化生活自然带有浓厚的法国文化色彩,同教会其他学校一样,震旦大学的音乐文化生活也以游艺会为主,而且每年在校庆之时还以演剧庆祝。

笔者试着通过对1911年以来该校及其附属学校的音乐文化生活具体事例,来解读民国上海教会大学怎样培养学生的音乐文化素质,以及采用何种形式来对社会的音乐文化生活产生影响。

震旦大学游艺、庆祝活动主要内容⁵¹

(表3)

时间	演剧名称	其他	备注
1910年3月18日 下午四点三十分	1、吝嗇夫(毛利爱尔著) 选 剧 Le Avare, par Moliere. ---Scenes choisies) 2、死前之一刻(法剧)(Un quart d' heure avant sa mort.)	每剧前有专人讲演, 及电光影片(纪录 片),剧后有留声歌 乐。	本院庆日 游艺会 (莫里哀的《吝嗇鬼》)
1910年11月25日 下午四时三刻	1、蠢仆(英文短剧) (Stupid Servant) 2、东施效颦(法国诗人毛	剧后有电光影戏,留 声歌乐。	游艺会

⁵¹ 参见民国震旦大学历年游艺、庆祝活动节目单,上海档案馆提供。

	利 爱 尔 著) (Le Bourgeois Gentilhomme)		
1910年11月28日 下午四时	1、巧穷布丁 (About a Pudding) or “He laughs best who laughs last” “后笑有则” (共一幕), 2、酣睡之军令 (La Consigne est de ronfler) (共一幕)	每剧前有专人讲演, 及电光电影 (纪录片) 与军乐。军乐有: 土山湾军乐, 缓调, 斯革兰调 (苏格兰调), 幻思调, 军行调。	游艺会 (附录1节目单中、法文)
1912年4月28日 下午四时	1、吝嗇夫 (毛利爱尔著) 选 剧 Le Avare, parMoliere. ---Scenes choisies); 2、矮满来 (帅克司彼尔著) 鬼剧。 (Hamlet, by Shakespeare. ---The Ghost Scene)	剧间插以电光影戏。第一剧前有俄国之彼得第一史略。	本院庆日 游艺会 1、莫里哀著 2、莎士比亚著
1922年1月1日	吝嗇鬼 三幕喜剧	文学专场	莫里哀著
1923年1月1日 下午2:30	1、法语一幕喜剧 2、厌世者和奥弗涅人两幕喜剧		新年庆典 拉比什著
1924年5月7日 下午2:30	1、GRANDEUR ET DECADENCE 2、NOS INTIMES		校庆日, 本科一年级 1、莫里哀著 2、萨本土著
1925年12月31日 下午2:30	1、Le Commissaire Est Bon Enfant 2、德沙鲁莫先生		新年庆典 1、乔治·库特林著
1926年12月31日 下午两点半	1、多情的医生 2、两个哲学家 3、两个瓮子		新年庆典
1927年12月31日 下午两点半	吝嗇鬼 三幕喜剧		新年庆典 莫里哀著
1928年11月10日 下午3点	多病身 (四幕剧) (法国莫里哀著)		震旦大学二十五周年纪念本科生表演西文戏剧 (附录2节目单中、法文)
1929年4月27日 下午3:00	1、眼影粉 2、Gringoire		校庆日 1、拉比什著 2、Banville 著
1929年12月31日 下午2:30	1、厌世者和奥涅夫人		新年庆典
1930年4月29日 下午2:30	1、刻薄的丈人 2、三幕喜剧		校庆日 1、F. 拜赛埃尔著 2、莫里哀著
1935年5月8日 晚20:30	法文喜剧《女才子》(莫里哀著)	震旦大学军乐队合奏	土山湾印制节目单, 中文剧情介绍, 同时每页穿插广告以及土山湾书单单页。
文献时间不祥	京剧《四郎探母》---坐宫 昆曲《牡丹亭》---游园	京剧演出后有手风琴独奏: 1、菊式的钟 2、少年进行曲 昆曲演出之后有口琴大合奏: 1、竞渡曲 2、快乐铜匠	(附录3节目单中文)
文献时间不祥	1、双龙佳话 (三幕) 2、迫成之医 (三幕)	剧间有国乐演奏	扬州震旦大学院预科学生游艺会 (附录4节目单中文)

在(表3)中,我们看到震旦大学在每年校庆日以及新年时,都演剧以示庆祝。这些上演的剧目大多是西方著名剧目,其中法国莫里哀的名著是较常演的剧目。频繁的演剧活动,使我们相信该校一定具有上佳的演剧水准,之所以这样推断,该校印制的节目单似乎也可以说明一些问题。

当笔者找到八、九十年前的这些节目单时,第一个感觉就是这些节目单制作太精美了,纸质高档(多为纸质克数很高的皱纹纸),每一期都用同质不同颜色的彩纸印刷;而且设计精美,图案、字体等都是精致印刷而成,制作、设计质量丝毫不逊色于今天我们惯见到的节目单。节目单内容以法文为主,但不时也有中文注释出现,如,在1934年4月27日校庆日的节目单中,就特别对中国节目给予中文注释,(Tonnerre printanier 到春雷; Triple reflet de lune sur les eaux 三潭印月)同时还印有中国演奏人员的姓名。浓郁的法国文化在这些节目单中体现得一览无余。除却制作精美的节目单,该校在演剧时,还邀请社会各界前来观演,大量的当时印制的各式邀请函就是直接说明。这些邀请函与节目单一样制作精美,就笔者看来如在今天使用也不为过时。

演剧幕间休息时,有学校军乐的间奏演出,关于军乐队在中国的发展,本文在介绍“土山湾乐队”时多有提及,这里不再做深入讨论。需要指出的是,早期军乐队的出现其实也是殖民主义的一个极为重要的音乐象征,它经常具体展现西方政治和文化力量的霸权角色。⁵²受法国军乐队影响,江南教区很多学校纷纷成立军乐队,编制多以铜管乐为主,并包括各式法国军鼓,而一些经济条件好的学校还为学生制作了法式军乐服装。教会学校成立军乐队一时成为时尚。

笔者在对这些节目单的整理过程中,还发现中国古典戏剧——京剧《四郎探母》——坐宫、昆曲《牡丹亭》也出现在演剧舞台上,而在震旦大学扬州预科学校演出的“双龙佳话”、“迫成之医”三幕剧之间的幕间音乐都有国乐间奏,这偶尔出现的中国戏曲和中国音乐,不仅给以西洋音乐教育为主的教会学校增添了音乐文化的交流色彩,而且在一定程度上也反映了学校中西兼容的音乐文化特色,尽管它是一所由西方教会管理的学校,但是,从这些闪现期间的中国戏剧以及中国音乐的演出中,我们还是可以体会到天主教所特有的“开放性”。笔者认为,这种开放性是天主教之所以能够接受在世界各地产生的小传统和本土化的基本动力之一。虽然,中国音乐的展示机会大多是零星点缀式的,但是在这看似边缘的展演中,仍然让我们感觉到本土化的存在以及教会对于小传统的正视。

震旦大学演剧传统的形成,除了受法国文化传统的影响外,另一个重要原因是由于执行国家相关规定的结果。1930年7月,民国政府教育部通令各国立大学,在经费可能范围内,教育学院或文学院内可酌设戏剧、音乐讲座,或设戏剧、音乐课程,以培植改良戏剧、音乐人才。⁵³遵循国家相关政策,获得国家、社会认同,成为震旦大学演剧传统延续的重要原因。

⁵² *Changing Symbols The Indigenization of South Asian Wedding Bands*. Gregory · D · Booth.

盖葛瑞·D·布斯. 转变的象征符号: 南亚婚礼乐队的本土化 [J]. 台北: 民俗曲艺, (中华民国 93 年 6 月出版) 2004, 144: 126

⁵³ 陈建华, 陈洁. 民国音乐史年谱 (1912—1949) [G]. 上海音乐出版社, 2005. 128

震旦大学成立后，先后在江苏其他城市开办了附属学校，如扬州震旦大学预科，扬州震旦附中、附属苏州有原中学、南京震旦附中等等。承袭震旦大学传统，各附属学校在音乐文化生活方面也尽力效仿。演剧与中国音乐成为这些学校文娱活动的重要内容，如表 B-3 中所列。在这些附属学校的游艺活动中，震旦大学附属苏州有原中学的音乐文化生活区别于演剧，更加丰富多彩。笔者主要从该校学生自治会 1943 年 1 月出版的《有原年刊》中，获取了学校音乐课程开设、音乐活动小组等相关信息，转录如下：

学校在一年级上半学期就开设音乐课，主要学习乐理知识、乐器等。学生所用乐器是当时最普通的、能够便宜买的到的乐器，如，口琴、风琴、胡琴、笛子等常见的中西乐器。而类似提琴、钢琴等比较贵重的乐器，由于经济原因是买不起的。

音乐的乐器很多，最普通的就是利用自己的嗓子，唱出高低的音调，比较普通的，就像口琴，风琴，胡琴，笛，等...我们因为限于经济及音乐程度的关系，当然像提琴，(Violin) 钢琴，(Piano) 等...是办不到，所以采取了歌咏，口琴，丝竹，和特设的军乐四种，分为四队。⁵⁴

一个中学，能够成立四个乐队，这在当时的社会文化环境及普通学校教育中是很少见的。这种建制的存在说明了教会学校对音乐的重视。下面是这四个乐队建制、详细活动与演出情况。

歌咏队，我们看到有如下的记载：

必须先要申明我们所唱的歌，并不是寻常所唱的流行歌曲...是天主圣教内编有乐谱的圣经，这种乐谱，多是以前和现代世界有名音乐家的作品，它们的词句中，充盈着赞美的意思，唱时交织着沉重的风琴声，更能显得一种庄严和伟大的音调...这队共有二十五人，担任教导的，是一位对唱经又十分经验的顾品贤修士，所以成绩最好，能在圣堂里几次的登台歌唱，博得很多好评...⁵⁵

学校同时还有唱经队，它的伴奏乐器是一只二十八音的小风琴，一年后换成一只三十四音的大风琴。使用的唱经本是“*Chants Sacres*”。从经歌本的名称上判断，显然是上海土山湾印书馆出版的 No. 571-1 咏唱经文 (*Chants sacres*)。⁵⁶指导唱经是“在上海大修院里把持了多年唱经的顾修士”。⁵⁷1943 年“十二月十三日，雅园举行感恩弥撒，也由我们担任歌唱，成绩是开了苏州唱经队的新页...最近的圣诞瞻礼日，城外的杨家桥又特约我们去唱经...”

⁵⁸由此可见，有原中学的唱经队在苏州还是较有名气的。⁵⁹

口琴队。口琴这种乐器，民国时期非常流行，不仅携带方便，而且学习吹奏简单，并且

⁵⁴ 上海震旦大学附属苏州有原中学年刊 [J]. 1943, 1: 28

⁵⁵ 上海震旦大学附属苏州有原中学年刊 [J]. 1943, 1: 28

⁵⁶ 有关歌本的介绍，见本论文第三章中关于音乐文本的讨论。

⁵⁷ 上海震旦大学附属苏州有原中学年刊 [J]. 1943, 1: 48

⁵⁸ 上海震旦大学附属苏州有原中学年刊 [J]. 1943, 1: 49

⁵⁹ 杨家桥天主堂，目前是苏州教区佘山修院苏州分院所在地。苏州传教历史上很有名气，它的整体建筑风格是苏州园林式的，不同与各种西方风格教堂。

价格便宜容易买到,当时市面上比较物美价廉的口琴有真善美和国光两种⁶⁰,还有中国制造的口琴,如,“小朋友”、“宝塔”后改为“国光”牌等⁶¹。由于口琴学习人非常多,当时关于怎样演奏口琴的书籍、乐谱出版也不少,如中华乐社出版的《初等口琴练习曲集》《口琴如何吹奏》,《口琴吹奏法》、《口琴奏法初步》、《标准口琴吹奏法》、《最新口琴吹奏法》等等,据笔者粗略统计民国时期有关口琴方面书籍乐谱不下三十余种。⁶²教会出版机构也印有口琴演奏法方面的书籍。随着口琴乐器的广泛普及,各地口琴会社相继成立,如中华口琴会、哈尔滨口琴会、上海口琴会、南京口琴会等,1931年5月,由上海中华口琴会编辑的《中华口琴界》创刊。口琴成为民国时期最受大众欢迎、最普及的乐器。在这样的背景氛围中,当时很多国立学校、教会学校都成立有口琴演出队。有原中学的口琴队想必也是基于以上原因成立起来的,而且加入的学生最多:

口琴队共有二十六人……集体可以吹奏许多普通的曲子……个人,则有几位已经可以吹奏几样小旋律,和初步的复音了……进步最快的陈君祖谋,他半月的练习,竟能吹得出各种普通的伴奏曲……口琴队成立一月后,就一连的到雅园去演奏过二次,很得人家的欢迎,在最近的恳亲会里,口琴队亦有许多的节目加入。其中大合奏有国歌,和Long long ago……还表演八度和音,和颤音奏法,博得了来宾的鼓掌……最初练习的曲子,是党歌和天主教的赞美诗Kyrie……被邀请至雅园演奏,国歌满江红以及天主教内各种的名曲……⁶³

以上所述,充分说明口琴乐器的易学上手,而且还广受大众欢迎。经过一段时间训练,学生们不仅可以吹奏中外乐曲,而且还掌握了一定的演奏技巧。

学校还成立有丝竹队。“丝竹”是完全本土化的音乐形式,主要由丝类乐器,如,胡琴;竹类乐器,如,笛等组成。丝竹乐,一直以来是江南地区非常普及的国乐形式,本章前面亦对教会学校有限的国乐队及演出有过相关介绍,有原中学国乐丝竹乐队的详情,使得我们更加肯定了教会学校音乐教育的本土化倾向,虽然,有原中学成立的国乐队有“买不起小提琴、钢琴之类昂贵乐器”,转而求其次之嫌,但是,不可否认的是,盛行于江南的丝竹乐的大众化亦是教会选择的主要原因。

我们的丝竹队,分胡琴和笛二种,加入的人有十四位,指导的,是一位对丝竹十分熟悉的袁海涛先生,经过不多时的练习,大家已经能吹奏许多调子了,一曲燕双飞,和一曲昭君怨,已成他们的拿手好戏……⁶⁴

军乐队则完全效仿欧洲军乐队编制建立,教会学校设立军乐队往往从振奋精神、坚强意志为出发而设立。有原中学军乐队编制“一共有一个大铜鼓,二个小铜鼓,和八支号子……”

⁶⁰ 上海震旦大学附属苏州有原中学年刊 [J]. 1943, 1: 35

⁶¹ 口琴诞生于德国,早期是用来辅助军队的行进,后经过改造成为大众娱乐乐器。1932年1月10日,口琴家潘金声集资创办中国新乐器制造公司,是我国第一家口琴工厂,生产“小朋友”、“宝塔”牌口琴。参见陈建华,陈洁. 民国音乐史年谱(1912—1949) [G]. 上海音乐出版社, 2005. 153

⁶² 参见陈建华,陈洁. 民国音乐史年谱(1912—1949) [G]. 上海音乐出版社, 2005.

⁶³ 上海震旦大学附属苏州有原中学年刊 [J]. 1943, 1: 35

⁶⁴ 上海震旦大学附属苏州有原中学年刊 [J]. 1943, 1: 29

队员共有十二人，担任指导的是两位老师……”“这里所说的“号子”应该是指小号；大铜鼓，即大定音鼓；小铜鼓应指小定音鼓。

有原中学除了成立以上四个乐队外，还有风琴、手风琴、月琴等个人演习。

震旦大学有原中学丰富多彩的校园文化活动，虽然由于经济拮据和音乐程度限制而无力购买、修习像钢琴、小提琴之类的时尚西洋乐器，但恰恰由于这些原因，促成了国乐在该校的普及。我们看到，学校丝竹队虽然仅有胡琴和笛子两种乐器，但在一位擅长丝竹乐教师的指导下，演奏水平已初具规模，能够演奏一些中国传统音乐曲牌和曲目，如，“燕双飞”、“昭君怨”等。经济的原因还促成歌唱活动的普及，学校成立有歌咏队、唱经队，这两个歌唱队均在弥撒中担任演唱，平时演唱曲目多以圣经作品为主，两队唯一的区别就是歌咏队演唱的范围更广泛些，而唱经队则以演唱《咏唱经文》弥撒经曲为主。

从震旦大学及其附属学校音乐文化生活体现，以及整体教会学校的音乐教育模式中，使我们认识到西方文化与中国传统文化相遇、碰撞、交流过程中，作为西方文化代表的天主教为了寻找打开中国的宣教道路，长期以来一直与中国政府、社会、地方各级官绅民间之间进行各种各样的对话、甚至交融，以求获得中国社会各方面的认同、为传教打开进路所作的各种努力与实践。但是在这一过程中，我们也发现，虽然中国传统文化与西方文化一直在创造适宜的交流方式，教会学校也一直在向政府妥协，但就音乐文化而言，却截然相反，西方音乐文化始终是教会学校的主流，中国音乐则始终都处在边缘位置。究其原因，一是，天主教严格的礼仪音乐要求，在很大程度上限制了学校音乐教育多样化发展，而且又由于教会学校所培养的大部分学生是教友，他们在学期间以及将来在社会中都要为教会服务，所以学校在培养目标上针对性很强，因此中国音乐被拒斥就有了某种必然性；二是教会学校多为外籍传教士所掌管，尤其是法国耶稣会士，更是不遗余力地传播他们引以为荣的法兰西文明。在这样一个话语模式的群体中，法国音乐文化自然成为学校音乐教育的主要内容。⁶⁵加之“五四”以来中国知识界对中国传统文化的否定性改良运动，使得传统中国音乐也受到了这种不成熟的新文化运动的波及，传统的社会音乐文化生活大有被改良的、新兴的、西方模式的音乐生活所取代之势。

在教会学校音乐教育及其音乐生活的背后，我们不难窥见西方殖民主义的话语模式，教会的办学宗旨始终没有脱离宣教的目的。民国以来，天主教依靠鸦片战争以来获得的特权，在中国大肆发展的传教事业胜过之前的任何朝代。把持江南传教区的天主教法国耶稣会更是依仗法国殖民主义者的势力，在江苏、浙江等传教区建立了各项传教事业，以致上海的徐家汇地区成为民国时期江南传教中心。在天主教各项传教事业中，教育事业成为其主要的传教

⁶⁵ 上海震旦大学附属苏州有原中学年刊 [J], 1943, 1: 35

⁶⁶ 行进军乐队也是殖民主义的一个极为重要的音乐象征，经常具体展现西方政治和文化力量的霸权角色。Gregory · D · Booth *Changing Symbols The Indigenization of South Asian Wedding Bands*. Gregory · D · Booth 盖葛瑞·D·布斯. 转变的象征符号：南亚婚礼乐队的本土化 [J]. 台北：民俗曲艺，（中华民国 93 年 6 月出版）2004, 144: 126

受法国军队之军乐队的影 响，江南教区各学校还纷纷成立有军乐队，编制以铜管乐为主还有各式法国军鼓，甚至有些经济条件好的学校还为学生制作了法式军乐服装。一时西方音乐在教会学校中成为时尚。

方式。在传教以教育为先导的宗旨的指导下，各教区堂口纷纷开办教会学校。早期教会学校教育以宗教课程为主，宣教倾向严重，随着中国民族主义思想的崛起以及民国政府成立以来，国家对于教育事业的重视，迫使教会学校转变教学理念，而且教会为了争取国家与地方的认同，开始向国家政策方面转轨，使其所属教会学校教育逐渐被纳入各地方教育体系中，从而最终被国家教育体系所接受。

二、圣乐创作

研究民国时期长三角地区的天主教音乐，离不开对当时中国天主教圣乐创作的认识和评估，而在中国天主教圣乐创作史上，有一位作曲家是绝对不可忽视的。他就是中国近现代音乐史上著名的音乐家江文也。

1、江文也及其圣乐创作

民国以来，中国天主教本土化音乐创作已初露端倪。江文也创作的圣咏、弥撒音乐以其丰富的民族内涵和宗教情结，确立了自己在该领域中无可争议的地位。他在圣乐创作上所取得的成就，充分体现了他的音乐才华。他的圣乐作品，至今在两岸三地甚至海外华人教会中广为流传，影响深远。

江文也及其创作的圣乐作品对中国天主教本土圣乐创作具有重要影响，我们这里不可能面面俱到地对其进行剖析，我们感兴趣的是，除了他在中国音乐史上广为人知的贡献之外，他究竟给中国天主教音乐留下了什么遗产？

1910年江文也出生于台湾淡水，少年时代开始音乐学习。后留学日本，继续学习音乐。20世纪30年代中后期开始，江文也在作曲方面开始渐露头角，1934年至1937年，他的作品《白鹭的幻想》、《盆诵主题交响组曲》、《潮音》、《赋格序曲》等，纷纷获奖得到好评。而其著名的《台湾舞曲》则在第十一届奥林匹克运动会的文艺比赛中，获得管弦乐曲特别奖。这一成就使他跻身国际音乐舞台。1938年他的《断章小品》又获威尼斯第四届国际音乐节作曲奖。随后的几年中，江文也又创作了大量音乐作品，其中很多作品都在国外发行，获得如潮好评。

1945年，正值创作高峰期的江文也因政治原因下狱⁶⁷。而出狱后的江文也面临生活窘迫、事业渺茫的两难境地。一个很偶然的的机会，经人介绍，天主教圣方济会邀他谱写中国风格的圣乐作品。于是在1946年至1947年间，江文也创作了《圣咏歌曲集》第一卷（op. 40）、第二卷（op. 41）、《第一弥撒曲》（op. 45）、《儿童圣咏歌曲集》（op. 47）等四部具有中国风格的圣诗。以上四本圣乐歌集全部由北平方济堂（方济会）思高圣经学会出版发行。作品大致可分为四个系列：即圣咏四十七首、弥撒曲一套五首、阿肋路亚（福音前欢呼）五首、圣母歌七首。这些圣乐作品（见图11、12），融合了大量中国音乐的元素，可以说是本土化天主教音乐的典型代表。如：

⁶⁷ 韩国璜. 江文也的生平与作品 [M]. 香港：香港上海书局有限公司出版，1985. 104

⁶⁸ 胡锡敏. 中国杰出音乐家江文也 [M]. 香港：香港上海书局有限公司出版，1985. 35

1. 圣咏 19A「乾坤与妙法」的主旋律是来自他编作的中国古歌《合唱曲》《平沙落雁 - Op. 29, No. 6》1939年《北京》。2. 圣咏 100A「请万民尊崇天主」的主旋律来自他创作的《孔庙大晟乐章 - Op. 30》1939年12月《北京》。3. 圣咏 113「万民举扬谦微者的天主」的主旋律是来自他编作的中国古歌《岳飞满江红 - Op. 21, No. 8》1938年《北京》。4. 圣咏 150「万民万物都要赞美天主」的主旋律是来自他编作的中国古歌《合唱曲》《南熏歌 - Op. 29, No. 1》1939年《北京》。”(图 10、11)



图 10 江文也圣乐作品 佘山修院提供

这些作品在当时不仅得到教会当局的首肯,而且也让当时的教内外人士真切感受到中国传统音乐韵味在圣乐中完美而恰当的表现。对于江文也创作中国圣乐作品,教会中从事音乐创作的神职人员认为,他的作品是完全的中国化创作:“五音节以外的任何音或半音一概拒绝使用”。⁷⁰这对于习惯于西方音乐体系的教会和普通教众的耳朵而言,的确是一个不大不小的挑战。在一开始,教会对他所写的音乐的解读确有着某种局限性,因此可能忽视了这些圣咏歌曲在音乐史和传教史上所具有的特殊涵义。正如他本人在《第一弥撒曲》“序”中所提到的那样:

谁都知道,除非有了既定及认可的惯例外,在圣堂内举行弥撒大祭时,圣礼部常是绝对禁止信友以本国语言,歌颂一部分弥撒固定的经文。因此,我们所出版的这部《弥撒曲》在没有得到教会当局合法神长正式许可以前,在举行弥撒大祭时,是不许歌颂的。(北平方济堂圣经学会)1947年。

在当时的教会传统中,本土化的圣乐是被限制使用的。而今天我们对这些圣乐的理解,

⁶⁹ 雷月明(辅仁大学教义系毕业生,宝血会修女),中国近代音乐大师江文也的生平及其音乐初探。

⁷⁰ 李振邦. 教会音乐[M]. 台北:世界文物出版社,2002. 63

也与当时有很大的不同。我们不能简单地仅仅将此看成是天主教音乐本土化的结果，而应当将之与当时针对中国天主教音乐所出现的变更而产生的不同认识联系起来。如果看不到这种不同认识实际上已包含了不同时期的本土意识，也就难以体察到今天的中国天主教音乐与过去的教会圣乐的不同之处。



图 11 江文也圣乐作品，余山修院提供

江文也创作的圣乐作品在中国天主教音乐本土化的历史上虽然具有里程碑的意义，但就其本人而言，他并不是个天主教徒。正如前面已经提到的那样，他的这些作品是受教会委托而作的。这些因素虽然没有影响作品的质量以及要传达的信仰情感，但在许多神职人员的眼里，圣乐的神圣性已经被弱化了。今天的很多神职人员在谈及他的创作时，也仅仅肯定乐曲本身的民族化或者说本土化精神。尽管如此，江的作品在今天的弥撒仪式中仍然被广泛唱诵。其实，这种矛盾的情形反映出这样一个事实，即今天的天主教音乐创作不仅后继乏人，而且教会音乐人才也很匮乏。虽然当时在教会礼仪中不能以拉丁文以外的语言诵念或咏唱经文及歌曲，但雷永明神父仍然鼓励江文也继续创作中文圣乐，尤其是弥撒曲，并且将江文也的中文弥撒曲及圣咏 117 首（Op. 40 No. 117）寄往比利时的天主教联合乐协会作公开交流。这真是一种远见卓识。

虽然江文也并不信仰天主教，但他对教堂音乐并不陌生。我们在研读他的生平经历中发现，江文也虽然出生在台湾，但 13 岁之前，却在厦门成长。厦门是我国较早接触西方文化的城市之一，包括天主教在内的基督宗教很早就在这里占有一席之地。童年时的江文也经常到教堂听音乐会、唱圣咏。在《圣咏作曲集》（第一卷）完成后他这样写道：

自从我见到雷永明神父，同时，〈圣咏〉也重新提醒了我的意识。在我进中学时，

有一位牧师赠给我一部《圣咏》。从此它就成了我爱读的一本书。可是，我之对于它，是像看但丁的《神曲》，或者读梵乐希（P. Valery）的诗品似的。二十多年来，总没有一次想要把它作成音乐来……为了某一种才能，而要此才能发挥于某一种工作上时，真需要一种非偶然、非故事似的故事！我相信人力之不可预测的天意！

这段话实际上反映了他是具有某种宗教情结的，因为我们感受得到，他至少是在一种敬畏的心情下进行圣乐作品创作。他的经历无疑有助于他后来的宗教音乐创作。

今天，在天主教各教区出版编辑的圣咏歌集中，甚至是基督教的赞美诗中都选登有江文也的圣乐作品，这一事实已经表明了中国天主教会及广大信友对他作品的肯定。他的圣乐作品之所以仍能为今天的中国教会及广大信友所广泛咏唱，似乎并不仅仅是蕴含其中的本土化精神所致，他在创作时也提到：

普通教会的音乐，大半是以诗词来说明旋律，今天我所设计的，是以旋律来说明诗词，要音乐来纯化言语的内容。在高一层的阶段上，使这旋律超越一切言语上的障碍，超越国界，而直接渗入到人类的心目中去，我相信中国正乐（正统雅乐）本来是有这种向心力的。

显然，在具体的音乐创作思路上，他不仅要让中国音乐的精神与魅力体现在他的圣乐作品中，也就是他所说的“以诗词来说明旋律”，而且，我们可以体会到，在他的心目中，他渴望自己的作品能够“以旋律来说明诗词”，把用诗词表现的中国化的宗教语言旋律化、纯化，消除语言障碍，超越国界，渗入到广大信众心目中去。无论他的作品是否实现了他的初衷，他无疑使中国的天主教音乐自此有了自身的特点。他的听众不再仅仅是教会，同时也是人类。他的圣乐作品中，借用了许多中国古曲音乐元素来进行创作，如《满江红》、《苏武牧羊》、《阳关三叠》、《西江月》以及古谣和“九宫大成谱”中的旋律因素。这些至今仍被广为咏唱的作品包括《圣母经》、《上主是我的牧者》（咏 23）、《狮子中间的安眠》（咏 57）、《天真》（咏 131）等等。

江文也采用中国传统音乐素材创作的圣乐，在当时所产生的影响，我们可以通过圣经学会出版《圣咏作曲集》第一卷的缩印本之序中窥及一斑：

……本乐集可说是地道的国产音乐，在全国各处高呼着中国化的布道方法的今日，这音乐一定是其中之一。本集的第一篇《圣母经》一首已风行於北平各公教团体内，博得听众一致的欢迎……这集子在中国公教文化事业内，的确是令人快心的一部杰作。

显然江文也宗教音乐的创作成就，其意义已经超越了宗教本身，正如他在《写於《圣咏作曲集》完成后》中所表明的心迹：

我深爱中国音乐的“传统”……“传统”就是在气息奄奄之下的今天，可是还存在着它的精神——生命力。本来它是有创造性的，像过去的贤人根据“传统”而在无意识中创造了新的文化加上“传统”似的，今天我们也应该创造一些新要素再加上这“传统”。

变换的时代需要与之相应的叙事。20世纪60年代召开的天主教“梵二”大公会议，承

认了天主教本土化的合法性，使世界范围内天主教本土化运动达到高潮。20世纪90年代中国天主教倡导本土化改革，实行中文弥撒礼仪，大量中文圣乐应运而生。这一时期大部分作品虽然仍有沿袭、借鉴教会传统音乐旋律要素和依声填词的现象，但在这些看似简单的创作中，却已经发展出与过去不一样的东西。音乐本土化的发展也不再局限于运用中国传统音乐的元素，而是显现出多元化的趋势。尽管如此，江文也的创作所代表的一种努力至今仍难有人企及。正如江文也自己多次说明的那样，虽然他为天主教会所写的音乐是为了生存的应约之作，但在创作过程中，他始终怀有宣传中国传统音乐的抱负，因此，他的作品达到的高度已经超越了所具有的宗教功能；他的天主教音乐作品不仅在教会，也在音乐界获得了广泛的赞誉。他创作的具有中国特色的圣乐，为建构本土化的中国天主教音乐做出了贡献。

长期以来，在对传统天主教音乐的认识与理解中，我们仅将天主教音乐本土化视为单纯的音乐文本变更，很少看到影响它变更的内外在非音乐因素。事实上，20世纪80年代以来中国天主教音乐的发展与变化，以及随之出现的对中文礼仪及中文圣乐的各种要求，隐含了中国天主教教徒对“异文化”进行“本土化”实践的期盼。20世纪90年代以来，各教区出版、编辑圣乐歌集的品种、数量之多，使我们清楚地看到了这一点。这些新的出版物显然应与传统的天主教圣乐有所区分。江文也的天主教音乐创作的时代虽然于今日相去甚远，但我们应当肯定，他的创作为当代的天主教音乐本土化奠定了基础，指明了道路。无论今天的创作者是否自觉地意识到这一点，江的作品在教堂唱经班的演唱中历久不衰，已经不自觉地影响到以后的天主教圣乐创作。可以说，如果没有江文也，中国天主教音乐本土化就音乐本身的成就而言，可能将是另外一番情景。

2、其他圣乐创作

我们不知道江文也的圣乐创作是否对后来的天主教音乐本土化发展起到什么直接的影响，⁷¹同时，我们也不太明了江文也是否了解在他之前已经存在着的已然“本土化”的天主教圣乐。但是在江文也进行创作时期前后出现的一些具有中国传统音乐特点的天主教圣乐，都与江的作品在创作的方式与内容上有着某种相似性。所有的这些作品都有力图从传统中国音乐中汲取养分，有些创作如果仅以艺术尺度来仗量的话，成就可能并不会高到哪里去，但在创作理念上，则与江有异曲同工之妙。

下面让我们先从“五更调”说起。就笔者看来，以“五更调”为基础的中国天主教音乐创作具有特殊的意义。这些创作在日常生活中实际上更多地担负了教义宣讲的使命，我希望通过对五更调和以它为基础的圣乐创作进行分析来体会本土化一般路径，以期进一步从专业的角度来总结归纳本土天主教音乐的基本特点。宥于篇幅，此处的分析只能是简要的。

五更调，又叫“五更曲”、“叹五更”、“五更鼓”，属于民间音乐中的小调。此种曲调流

⁷¹ 1985年香港教区礼仪委员会主编出版的《颂恩——信友歌集》中，引用了江文也圣乐作品18首（答唱咏重句，福音前欢呼，上主是牧者，赞颂举扬谦微者的天主，尔重万民，天真，狮子中间的安眠，天主啊！保佑我吧！我的天主我的王，全地都要向上主踊跃，万民啊！请鼓掌欢庆，我自深处向你呼口，我们应该喜乐，圣母经，天皇后喜乐，万福母皇，），在编者语中，着重提到“方济会思高圣经学会刘绪堂神父准许使用江文也先生所创作的圣乐作品。”20世纪后半叶，江文也创作圣乐作品，尤其是以上提到的作品，被港澳台甚至海外华人广泛传唱，从一个侧面反映出他作品的影响力。

传久远，歌词通常规整为五段，间或也有扩充。常见的“五更调”结构形式有五种：a、每段四句，每句五言，均押平韵。b、每段四句，句式为三、七、七、七，韵或平或仄。c、每段由前后两首组成，每首四句，每句七言，各首独自押韵。d、每段由三首组成（第一首为主曲，押四平韵，二、三首为辅曲，押三平韵。此三首必在同一韵），每首四句，句式为五、五、七、三。e、每段分前后两部分：前部分句式为三、七、七、七；后部分为三、三、三、三、七、七，每段十句，押六平韵。另外，在这五种形式的基础上还产生有一些变体。⁷²五更调在民间的广泛传播，对20世纪以来的中国音乐创作有一定的影响。这是天主教音乐本土创作的典型例证。以下，本文试以“圣诞五更调”和“圣母哭五更”来说明问题。

圣诞五更调⁷³

一更一点月上升。圣母若瑟行。行呀行得拉行，行得山水尽。穷人他乡无人亲。真可怜，寻着一座山洞冷冰冰。就在那，休息草中避风尘。
 一更二鼓月明艳。北风吹来寒。寒呀寒得拉寒。寒得无可言。缩头袖手带愁看。真可怜，想起跋山涉水一路寒。屈膝坐。曲谈苦衷泪沾颜。
 三更三鼓月结晶。天上现异星。现呀现得拉现，现得牧童惊。天空天神奏乐声。真好听。歌主光荣报个好消息。那时候，童真圣母救世生。
 四更四鼓月华精。圣婴受风侵。侵呀侵得拉侵。侵得打寒颤。马槽襁褓无重衾。真可敬。桃脸香儿受寒啼娇声。两爹娘。抱抱香香吻勿停。
 五更五鼓东方明。守夜牧童行。行呀行得拉行。行得异星引。引到洞内见圣婴。真可爱。恭献礼物大表欢喜心。跪在那。朝拜教主情极深。

“圣诞五更调”歌词分为五个段落，每段九句。句式结构为七、五、（衬词）、五、七、三、九、三、七。每句又分为上下两阙，七、五、五、七为上阙，七言、五言交替；三、九、三、七为下阙，由三言、七言及变体九言组成。虽然在句式结构上无法与“五更调”常见的结构形式（三言体、五言体，或三言五言混合体）完全吻合，但其自身也并非是无规律可循，我们可视其为“五更调”的扩充变体，歌词均押平韵。创作者借中国民间广为流传的小调形式，把圣经内容移植进来，在教众熟悉的曲调中，宣讲耶稣诞生过程、意义，这种采借移植的做法不失为一种灵活的宣教方法。

圣母哭五更⁷⁴

此稿由直隶东光友人寄来据云此歌由来已久不知何人所作教友皆喜爱之因登杂志以广流传

耶稣被钉在高山。诸般苦楚实难言。圣身埋在坟墓里。天晚圣母转回还。目没天黑百工静。圣母痛苦真可怜。
 一更里。天黑昏。圣母想儿泪淋淋。哭声我儿。不知娘忧闷。你受苦难赎人罪。

⁷² 《五更调》的内容在早期多反映军旅生活和征人相思之情。如伏知道《从军五更转》云：“一更刁斗鸣，校尉口连城，遥闻射雕骑，悬悼将军名。”“四更星汉低，落月与云齐，依稀北风里，胡笳杂马嘶。”隋、唐、五代时期，因佛教的传入和兴盛，民间“五更调”则被教徒们填入佛教故事唱词，用来进行通俗的宗教宣传。《太子入山修道赞》及《南宗赞》即属此类。宋、元以后，尤其是明清之际，“五更调”又被某些文人利用，成为青楼歌妓们习唱的小曲之一，其内容除有些反映沦落女子痛苦生活的作品以外，不少是无病呻吟或色情之作。辛亥革命前后，一些有进步思想的文人采用“五更调”编醒世歌谣，宣讲时事，起了良好的作用。有一首清光绪三十年(1904)所编的题为《爱国歌》的“叹五更调”唱道：“一更里，月初升，爱国的人儿心内明，锦绣江山须保稳，怕的是人家要瓜分。……”土地革命和抗日战争时期，广大人民群众用“五更调”旧瓶装新酒，进行革命和抗日宣传，在动员和教育群众方面发挥了积极作用。

⁷³ 台州教区月刊[J]. 1932, 8: 28

⁷⁴ 杂著. 圣教杂志[J]. 1912, 3: 24

因为救人离娘身。耶稣。左右想。暗思忖。何人报德这样恩。你今死去舍了我。活活的摘去娘的心。……

二更里。泪盈盈。圣母思念母子情。想起耶稣行孝敬。孝敬为娘三十载。不无一日不顺情。耶稣。你常说。受苦刑。你想今日你命终。无辜受尽万般苦。你叫为娘的怎样疼。……

三更里。半夜天。越哭越痛越心酸。哭的圣母肝肠断。口干舌涩嗓子哑。浑身流汗湿衣衫。耶稣。身背架。头戴圈。为娘在后亲眼见。一路跌到整三次。想起来为娘的心真如油煎。……

四更里。泪悲伤。圣母想儿哭断肠。想起苦难怎能忘。耶稣钉在十字架。亲生的母亲在一旁。耶稣。从今后。不能孝娘。尔靠若望是儿郎。想起此言心发乱。好似那钢刀刺心肠。……

五更里。泪搭撒。圣母哭得眼昏花。哭声我儿活了吧。你的圣身葬坟墓。为娘心中乱如麻。耶稣。你不活。娘心挂。为娘想得眼忙煞。快者复活来见我。好叫那为娘的放心下。……

五更后。天鸡鸣。圣母哭死又复生。只听得有人把娘称。圣母慌忙把眼睁。原是若望把话明。亲娘哎。止住泪。莫放声若望是你的亲儿童。叫声母亲百年后。有了若望以送终。……

圣母聆听泪如梭。叫声若望听我说。若望你不知我心是难忍。耶稣在世无罪过。受的苦刑甚凶恶。耶稣为人受恶谋。何人回头改过恶。思想起来真难忍。多念耶稣他复活。……

若望闻听好伤情。叫声母亲你且听。母亲心中别伤痛。耶稣在世常言说。死后三日必复生。亲娘哎。抹抹泪。想想情。吾主耶稣有全能。我娘哎。你且止住伤心泪。免得若瑟泪零零。……

圣母闻听泪洒洒。点点头。把头低。思想半晌开言道。叫声若望你得知。若望休要苦悲啼。耶稣复活安慰你。耶稣说话无差错。明日三天复活矣。嗒等明天复活矣。

“圣母哭五更”也是一首在教友中广泛传播的歌曲，这一点在稿件来源的说明中已有反映：“此稿由直隶东光友人寄来据云此歌由来已久不知何人所作教友皆喜爱之因登杂志以广流传”。⁷⁵由此可知“五更调”在当时很受教友欢迎。让我们先来了解一下歌词结构，该歌曲虽然也是以五更调为基础。但其歌词结构与上一首“圣诞五更调”相比较，它在段落幅度上已远远超出五更调规整的五段体，结构扩充为十段，即一段引子，六段主体，三段尾声。段落句数也扩充到13句。句式结构成为：引子段——七、七、七、七、七、七；主体段——三、三、七、（四、五）、七、七、（二）、三、三、七、七、（八）；尾声段——七、（七）、七、七、七、（七）、七、七、七。主体部分每一段又分两阙，“（二）”是区分两阙的标志，也是句式结构的转折点。主体第一段之第4、5句“（四、五结构）”从第二段开始就还原成为（七、七结构），主体每段下阙的最后一句“（八）”。虽然主体结构中有这几处变化，但最后都回到规整的句式结构中。尾声也是严格的七、七句式，与引子相互呼应。从歌词结构分析，这首歌曲应是五更调中一种较大的变体形式。

中国天主教音乐内广为流传“五更调”曲调，可能与明清以来都市城乡广为流行的利用各种曲牌、小调填词创作新歌之风有直接的关系。“五更调”早期以反映行伍生活为主，随着它持续广泛的流传，其内容已扩大到反映当时社会生活的各个方面。如：描述青楼妓女痛苦生活的“叹五更”；反映土改革命内容的“五更调”，等等。由于文献中没有给出这些歌曲的曲谱，鉴于民间往往借用五更调填入新词的创作做法，可以判断，这首歌曲也应是借用五更调的主要旋律填词而成。这首圣母哭五更歌词大意，主要描述了圣母玛利亚站在十字架旁，

⁷⁵ 杂著. 圣教杂志 [J]. 1912, 3: 24

眼见她的独生子耶稣被钉惨死的情景而抒发的悲伤之情。这样题材的歌曲，在教会传统乐曲中，与“悲歌”、“圣母哀悼曲”⁷⁶类同。

中国传统音乐尤其是在民间广泛流传的民歌小调被天主教用来宣教，对教会来说，只能说是一种权宜之计，但是我们也应看到传教士借用中国传统音乐来“教化民众”，在与平民社会以及中国传统音乐的互动中，为宣教创造了客观条件。类似“五更调”这样的教会移植作品，文句短小精干，韵脚音律俱全，仅诵念都会抑扬顿挫，朗朗上口。这种教众喜闻乐见，方便、快捷、有效的平民宣传品，不但能够激起民众的兴趣，而且也易达到宣教的目的。借用民间妇孺皆知的曲调填词而成的宣教方法在当时实在称得上是一种明智之举。而且由于天主教多在民间底层传播，用人们熟悉的五更调填词进行教会音乐创作，也就更加显得恰当得体了。

民国以来，天主教传教策略已明显区别于明清时期的以士大夫等上层官僚为主要传教对象的方针，而是直接面向普通民众，尤其是社会底层民众。教会也因此制定与这样的阶层相适应的传教方式。这就直接导致了市井文化、民间音乐被教会利用来进行传教和提高教会的吸引力。于是，在民间广为流传的民歌、乐曲成为教会首选的音乐创作素材。我们在对民国文献的梳理过程中，发现在天主教节庆日、各种欢迎仪式及教会所办学校中，有很多这样的例子，如徐家汇辅弥撒会念五年银庆歌⁷⁷，采用的就是江南曲牌[小小鲤鱼粉红腮]⁷⁸的曲调。⁷⁹（图12）



图 12 徐家汇辅弥撒会银庆歌，上海图书馆提供



图 13 诗篇一三三首，选自《新编赞美诗》

⁷⁶ 中国本土化形式的“圣母哀悼曲”区别于教会传统的“圣母哀悼曲”。虽两者在歌词、乐曲旋律方面都不尽相同，但反映的内容却是一样的。

⁷⁷ 辅弥撒会，1910年由颜辛傅神父创办，初期选徐家汇类思小学学生，授以弥撒答应经文，和一些简易礼规，相帮神父举行圣祭。后得到徐家汇地区各教会学校、修院支持，发展起来。此为纪念该会成立二十五年银庆纪念歌。

⁷⁸ 徐汇公学纪念册。

⁷⁹ 借用[小小鲤鱼粉红腮]曲牌创作的其他乐曲，我们最熟悉的恐怕就是《八月桂花遍地开》。有关这个曲牌的流变梳理，可见相关文章。

不仅天主教借用这个曲牌进行圣歌创作，新教《赞美诗》中也有借用同一曲牌创作的圣乐歌曲，如《新编赞美诗》中第383首。⁸⁰（图13）由于该曲调源于苏北的民间音乐，历史悠久，妇孺皆知，所以在江南甚至整个中国的传播都不会有很大困难。

由此可见，借用中国传统民间音乐，依声填词创作圣乐的做法不仅是当时天主教会借用中国广泛流传的曲调来体现宗教教义内容，尤其是表现耶稣、圣母行实情感内容，这也使得

我们从另一层面了解到当时整个教会神修主旨倾向，即：教会着重于虔敬耶稣基督的人性，恭敬耶稣圣心和孝爱圣母的孺慕之情，而这正是19世纪以来教会内部出现的前所未有的新型神修形式。这些注重情感的颂扬耶稣圣心和圣母痛苦等内容的宣教，为宗教情绪增添了浓厚的情感色彩，同时也迎合了中国传统儒家伦理精神，从而增强了教会的感召力，极大地吸引和感动了一般老百姓。而且这些作品也体现了教会着重宣扬圣迹和显现的精神主旨。⁸¹

圣乐本土化的方向，同时亦是新教创作本土化赞美诗惯用的形式，圣乐本土化倾向已经成为在华基督宗教宣教的重要方式。

除了借鉴中国传统民间音乐创作圣乐外，教会各类庆典活动中也出现各种创作歌曲。如，浙江杭州“我存杂志社”刊于1935年的《罗玛教皇代表蔡宁总主教首次蒞杭杭州田法服大主教晋升银庆纪念刊》中的创作歌曲；教会学校的校歌，如，上海启明女学校歌。等等。（图14）



图14 启明校歌，上海档案馆提供

⁸⁰ 杨周怀所著《基督教音乐》一书中，亦提到《新编赞美诗》中的第383首赞美诗是借用苏北民歌[小小鲤鱼粉红腮]创作的圣乐。参见杨周怀. 基督教音乐[M]. 北京：宗教文化出版社，2003. 82

⁸¹ 我们也可把这样形式的圣乐作品，看作是当时中国教区教士反对当时天主教世界内出现的唯理主义思想的另一种表现。19世纪的天主教会，主要是在应付自由主义革命的挑战，以及制止社会生活和精神生活的世俗化。这一时期的神学家曾提出理智对信仰究竟起什么作用的问题，“唯信仰论”、“唯理性论”是主要论辩主题，但两者都被1835年的教宗所谴责。相关内容参阅[法]若望-巴蒂斯特定·蒂罗赛，若望-玛丽·马耶. 天主教简史[M]. 上海：光启出版社，1995. 80-85

在天主教音乐本土化过程中，中国籍神职人员的音乐创作也是不可忽视的力量之一，下面这首单张印刷发行，并标有售出价格的，由张渔珊司铎创作的“奉献学校、全家於圣心歌”，传唱广泛，⁸²并且还有较强的实用性。从歌词内容来看，该曲既为学校祈祷，同时也为家庭祈祷，有一歌两唱的特点。歌词共分八段，是典型的文白体。除独唱部分外，众唱部分的每一段都以突出强调的“耶稣圣心”开始。文献虽然没有提供曲谱旋律，但从歌词中已注明的独唱、众唱部分，我们推测，这首歌曲应该是启应式的歌唱形式，即每段开始都由独唱部分启领，之后众和。“启应式”或“应答式”的歌唱形式，在教会传统圣乐中很普遍。

奉献学校、全家於圣心歌
(每节小字右为家庭左为学校唱时各当注意为要)
另印单张每张价洋一分

张渔珊司铎撰

- 一、独唱 耶稣圣心请为我(家校)保障。卑污罪人，本来不敢希望。室卑屋陋岂敢迎主入堂。因尔慈爱。冒昧恭请不妨。
- 众唱 耶稣圣心。慈善吾王。今日辱降下方。慈爱忠贞流芳。今日辱降下方。慈爱忠贞流芳。
- 二、耶稣圣心。尔本爱人无量。可惜罪人。不知恩爱慈祥。至少我(家校)大小(男女学生)相将。庶几奉献。愿尔为我大王。
- 三、耶稣圣心。至极爱仁可亲。今日降福管我(一家全校)众人。从今以后。(合家全校)灵魂肉身。全托於尔。幸为尔之知心。
- 四、耶稣圣心。而为天地大君。五洲万国。尽为尔之国民。可惜大半。忘记尔之慈仁。辜恩负义。不肯入尔羊群。
- 五、耶稣圣心。我心我灵我身。奉献於尔。认尔为我大君。喜乐忧闷。有尔甘苦同分。仰望圣心。(今后乐叙天伦。保护童幼天真。)
- 六、耶稣圣心。管我福我(家庭学生)修德行善。合(家校)平安康宁。或有犯罪。赐其悔改速醒。赦其罪恶。乃得拯救己灵。
- 七、耶稣圣心。赐我(父母子女。全校安处。)和和睦睦。一心倚靠爱汝。灼尔爱火。令彼炎炎爱主。形神康健。事事循规蹈矩。
- 八、耶稣圣心。请尔(善治家庭。常居此室听我祈祷念经。加我圣宠。福我全家身灵。平安善终。管我学堂。发号施令。安居监牧群羊。抚忧顾护。学问进步精良。成圣成贤。)永爱尔於天(庭。乡。)

中国籍神职人员创作的圣乐作品，虽然今天能够查找到的署名作品寥寥无几，但我们从仅有的这些作品中，还是可以窥及圣乐本土化的痕迹以及中国神职人员在此方面所作的努力。《圣教杂志》1921年10月刊登的成和德司铎创作的“穀山茶园沟圣若瑟宗徒兼圣史修道院歌词八首”也是其中一例。成和德司铎是民国时期首批在罗马祝圣的六位中国籍主教之一，此人尤长于圣乐。⁸³虽然他在中国天主教史上具有特殊地位，而且擅长圣乐，但有关他在圣乐方面贡献的介绍却不易找到。

仅见的这首创作歌词，运用五言体句式写成，分八段。第一段是歌词整体的总括，八句歌词分别与后面每段的开头歌词相对应，即每段开始的首句都是第一段歌词中的一个分句，形成总一分一分的结构格局。八段歌词押平韵，每段又由八句组成。从歌词的句体、韵律来

⁸² 圣教杂志中多处提到教会学校学生演唱此歌。

⁸³ 转引顾卫民。刚恒毅与近代中西文化交流[J]。世界宗教研究，1996，4：95（台《恒毅》月刊第2卷第4期。）

1924年上海召开中国天主教第一届主教会议，由宗座代表刚恒毅发议，推举中国神父担任主教职务，蒲圻监牧成和德司铎被升为主教。

看，创作者显然熟练掌握中国诗词格律的写作特点，而且，歌词中还暗含了一些有关教义方面的故事和该教区传教历史上值得纪念的人物和伟绩。以下是歌词全文。⁸⁴

鞍山茶园沟圣若瑟宗徒兼圣史修道院歌词八首

成和德司铎

巍巍修道院，若望奉尊名。道业从宗座，院规守至诚。同人先独善，事母务坚贞。日赴天筵召，三仇战勿惊。
 若望奉尊名，山居得福清。红尘浑不到，圣迹记分明。刘董俱真福，范公亦舍生。前人留模范，努力望相京。
 道业从宗座，生徒信德纯。异端新说辟，经典古传准。建设基磐石，运筹赖圣神。旃幟欣託庇，报效矢终身。
 院规守至诚，不是图虚荣。体要文辞达，公私礼法精。升堂知不足，入室戒虚盈。圣哲功非远，恒勤善乃成。
 同人先独善，救济力争前。外栈羊多少，中原穉万千。乘时储德厚，进化奏功全。维圣维神业，位权代主肩。
 事母务坚贞，皎如日月明。玫瑰留圣迹，百合已丛生。护禁风霜害，歌承雨露清。崎岖世路险，况复是天程。
 日赴天筵召，灵魂气概雄。羔羊除我罪，濯足澡神功。圣德叹无极，宏恩感寸衷。立功酬吾主，天国乐无穷。
 三仇战勿惊，圣宠作长城。七克圆身胃，四终防意兵。环围皆敌境，无处不行军。倘得凯旋奏，天乡无限荣。

民国以来，除了中国籍传教士创作的圣乐作品外，西方传教士实际上也有参与到中国圣乐本土化的创作中来。虽然这样的圣乐创作者大多不被外教人所知，但是他们为中国圣乐本土化所作的努力还是不应被忘记。在台湾从事教会音乐研究的李振邦神父所著《教会音乐》一书中，我们寻找到民国时期一位曾在河北正定教区传教的荷兰籍神父安乐斯（H. Alers 1896-1968）创作中国风格圣乐的介绍。作者李振邦神父当年曾在安神父教学的柏棠小修院学习，据作者回忆，安神父宗教圣乐“即席创作教学法和琴艺精湛，令人着迷，乐理训练和传释方式尤其令人倾倒”。⁸⁵1939年左右，安乐斯创作了许多中国风格的圣乐，如，“主，请赐和平”（Da Pacem 混声三部合唱）、“若瑟颂”（Te Joseph 混声四部）、以及管风琴独奏曲“中国风”（Ari Chinois）等。他最著名的圣乐，是创作于1942年的第一号“中华圣母弥撒”（童声及男声二部合唱及管风琴伴奏）。这首乐曲的主题采用中国民歌及评剧风格，“虽然有时略带民间小调的气氛和西洋调性的冲刺强力，但是中国风格的大胆尝试，五声音阶和弦法的运用，民间曲调的对位模仿，都是他别出心裁的创意。”尽管笔者没有找到该作品的曲谱，但从以上描述中我们至少可以知晓，这位外籍神职人员是如何将西洋作曲技法与中国民间音乐融合在一起的。而作者当时曾为这首作品伴奏过。由于当时本土化圣乐创作之势甚微，所以相关作曲技法等方面问题，仍然处于摸索阶段“我们完全凭着直觉来摸索，常常一不小心就会陷入西洋大小调音乐的深渊。”⁸⁶作者的这句话道出了当时本土化圣乐创作所面临的困境。西方音乐理论技法如何与中国音乐相融合，彼此取长补短，似乎不仅仅是当时教会所面临的困境，也是今天本土化圣乐创作要面对的问题。

⁸⁴ 圣教杂志 [J]. 1921, 10: 464

⁸⁵ 李振邦. 教会音乐 [M]. 台北: 世界文物出版社, 2002. 61

⁸⁶ 李振邦. 教会音乐 [M]. 台北: 世界文物出版社, 2002. 63

如果说教会中的圣乐作曲家是凤毛麟角，或者是隐姓埋名不为外界所了解，那么，广大信众中间的音乐实践者是否会很多呢？从我们所掌握资料来看，中国信众的本土化圣乐诉求更是微乎其微，本章前面提到的杭州为迎接宗座代表而创作的欢迎歌，是我们今天可以发现的仅有几例之一。它的创作者是何许人也，究竟是神职人员还是教友就更加难以获知了。只是由于偶然的機會，我们在《上智编译馆馆刊》⁸⁷中发现了这位中国籍教友圣乐创作者。这位中国籍教友名叫刘爱理，广东人，孤儿。资料介绍其在大学时对音乐产生兴趣，在国立音专选修理论作曲，自修和声教程。据称，当时她所创作的乐歌，已经得到许多音乐教育家的首肯和赞赏。

她创作的圣乐作品中，以《晚祷》、《夜思》最为有名。1948年5月17日，当时上海名噪一时的声乐家喻宜萱夫人，在百代公司为其录制了她创作的两首圣乐作品，同时还对乐曲给予很高评价。

五月十七日管喻宜萱夫人在百代公司为刘爱理女士所作的[晚祷]和[夜思]两首歌灌制唱片。当天完成了[晚祷]的一首，成绩非常圆满。管夫人说：“这首歌我第一次唱的时候，觉得很容易，曲中没有什么装饰音，也不需要使用花腔。但是我唱过四五遍后，我才觉得表现一种单纯的虔诚的感情，并不容易。”⁸⁸

《晚祷》是刘爱理后期的作品，曾得到国立音乐院专家陈田鹤、江定仙、伍正谦等人的好评。《夜思》也是她后期主要代表作品之一⁸⁹，但是有一点遗憾的是，到目前为止，笔者还没有查找到有关这两首乐歌的曲谱。这里，我们仅能依靠文献介绍来了解这首作品的具体情况：

……[夜思]曲的节奏是四分之四拍，慢板，它的特点，就是每一乐句的末尾两个字，(Note)下一句开端把它重复应用，作为衔接。其所暗示的，恰如一个人在寂静的氛围中思潮起伏的那种情景。歌唱起初是平静的，唱至[有人床前跪祷……]，乃渐低渐弱，至[祷声直上云霄……]，复渐高渐强，云霄两个字之间，缓上一个装饰音，这一转，使曲调起变化，使曲情转亢奋，到[多少梦儿来缠扰]为止，以下[圣母阿，圣子啊……]才又转回哀婉恳切。这些，自然可以见出作曲者的苦心经营的痕迹。

以上是对这首歌曲音乐节奏、力度以及情绪等演进特点的详细介绍，同时还点出歌词创作特点，即运用了中国传统词牌“鱼咬尾”的结构形式。

小结、民国天主教音乐的本土话语

鸦片战争后，西方列强在中国划分势力范围。西方文化趁势强行移入，从而使中国传统文化遭遇到前所未有的认同危机。表面上看，这种危机是由于西方文化与中国文化发生的碰

⁸⁷ 上智编译馆馆刊[J]. 北平：天主教北平教区，1948，6：267-268

⁸⁸ 上智编译馆馆刊[J]. 北平：天主教北平教区，1948，6：267-268

⁸⁹ 刘爱理创作圣乐作品主要有《壮行》、《啊！耶稣我疼你的伤口》、《以利亚》、《安眠》、《圣母献》、《晚祷》、《夜思》等。

撞所引起的。实质上，却是由于西方政治经济实力的强势进入所造成的彼此间对话的不平等。作为侵略者，武力的支持远远不能使其在异文化中站稳脚跟，因此，寻求建立自己的话语模式是在异文化中长久立足的必要途径。

天主教作为西方文化的代表，虽早就进入中国，但真正开始在中国发展还是鸦片战争之后。通过与西方列强签订的一系列不平等条约，清政府允许西方列强在中国划分自己的势力范围，这样，天主教遂在中国取得发展的空间，天主教的音乐文化也因此在中国得到广泛迅速的传播。

尽管中国传统文化也包括音乐文化，在西方文化以及“现代性”入侵之前已呈现衰弱趋势，虽然主要原因在于教会兴办学校以及西方音乐教育体系在中国的建立，但是，我们也应看到，西方音乐和音乐教育的进入却也给中国音乐和音乐教育的发展带来了机遇。天主教音乐的本土体现，就是最好例证。中国传统音乐文化在某种程度上得到了教会的认可并被利用到音乐创作和演奏实践的许多方面中来。虽然，这种交流并不是建立在平等的基础上，但它却直接推动了天主教音乐传统在中国的变迁。这种变迁是教会音乐“大传统”在本地的适应过程，即中国教会音乐“小传统”的逐渐建立。

教会音乐的“大传统”主要体现在仪式音乐、教会音乐文本以及教会学校音乐教育等方面，西方文化及音乐教育对于中国民众，尤其是中国教友，影响深远。下面的这个例子可以说中国传统教友家庭如何一面坚守自己的信仰一面传承中国传统文化的典型事例。

1927年海门朱主教⁹⁰从罗马荣归：

三月六号在本宅开家庆会。……庆祝节目分前后两段。前段为侄辈庆祝。一、教皇进行曲。由钢琴梵亚令合奏。二、中文颂。三、中文歌。四、英文颂。五、钢琴梵亚令合奏莫柴儿Mozari名著一曲。六、侄媳辈咏诗三章。后段为侄孙辈庆祝。一、钢琴四手合奏。二、拉丁颂。三、法文颂。四、英文诗。五、侄孙女二人童话问答颂。述主教经年历史。逸趣横生。继之以歌。歌拍老六板曲，和以横箫。声韵雅绝。六、又法文颂一篇。七、短歌二首。末来宾庄允生先生颂词……⁹¹

从这段介绍家庆会的文字资料中，我们看到，朱主教的家族成员不仅接受过西式教育而且受教育程度很高，他们可以用法文、英文、拉丁文来朗诵颂词；接受过专业的音乐教育，能够熟练演奏钢琴、梵亚令（小提琴），钢琴与小提琴的合奏，钢琴的四手合奏，甚至还能演奏莫扎特的钢琴曲。这些家族成员同时也有较浓厚的中国传统文化底蕴，侄媳辈们可以咏诗三章，侄孙们可以用竹笛（横箫）吹奏老六板曲并和以歌词演唱，体现出他们对中国传统民间音乐不仅熟悉而且可以自如运用。在西方文化教育的背后，还包含了中国传统文化观念与行为的沉淀。就“家庆”这一庆祝形式而言，其实就已经体现了主教家庭与西方价值取向截然不同之处。无论是主教本人还是其亲属，大家在西方文化教育及宗教影响下，虽然表象体现出完全西化的倾向，但内质却还是中国传统文化的沉淀。

中国教会“小传统”的建立则主要体现在圣乐的本土化创作，以及在教会仪式中借鉴、

⁹⁰ 1926年，罗马教宗亲自祝圣华籍六位主教之一，时任江苏海门教区主教。

⁹¹ 近事 教中新闻，欢迎朱主教回国记。圣教杂志[J]。1927，4：178—179

采用中国传统音乐。前文曾经提到的圣乐本土创作者江文也，应该算作圣乐本土化创作的集大成者，他的作品可谓是中西合璧，如，他创作并至今流传的“圣母颂”（或称“圣母歌”），这首歌曲在北平初演时，江文也口头报道说，该曲原谱是宋朝王安石所作，他为其加上歌词，并辅以钢琴伴奏，乐曲为五声音阶的羽调，极富中国雅乐的风味。⁹²中国圣乐创作主要以国人为主，外籍神职人员、传教士创作中国圣乐的也有一些，但毕竟还是少数。如，本文第二章提到的创作余山圣母歌的徐家汇大修院的张老楞司铎就是其中一例。中国教友是中文圣乐的主要创作者，他们创作圣乐多以反映教友心声、教友生活内容为主。如，杭州天主堂 1933 年发行《我存杂志》扉页的教友歌：

教友歌（图 15）⁹³

众唱：我是教友，顶大光荣，领洗以后，做耶稣兵，现在唱歌，发显爱情，我是教友，我是教友。

独唱：

- （一）我是教友，在天圣父，做我父亲，做我天主，圣教会里，样样规矩，完全守好，不怕吃苦。
- （二）我是教友，耶稣兄弟，耶稣不停，光照默启，爱我至极，赏赐圣礼，巴不着得，爱伊到底。
- （三）我是教友，圣神圣宫，该当常常，德行满充，日夜发奋，竭力尽忠，保守圣宠，直到临终。
- （四）我是教友，超性三德，充满我心，当我粮食，尽好本分，劳苦吃力，不多几时，天堂歇息。
- （五）我是教友，圣教道理，超性奥妙，全信到底，进圣教会，福气无比，跟从耶稣，吃苦到底。⁹⁴

这些反映教友信仰心声的歌曲大多散见于教会刊印的各种单页传单中，如，本章所提及的“奉献学校、全家於圣心歌”、“圣诞五更调”、“圣母哭五更”等等。土山湾印书馆 1935 年出版的《圣歌》歌集中，亦包含大量中文创作圣乐。如，教友诸德歌、圣教采茶歌。（图 16）

圣乐本土化不仅体现在创作歌曲方面，笔者在对土山湾音乐以及当时江南各地教会乐队组织情况进行的文献梳理过程中发现，中国民间音乐元素亦普遍存在于这些乐队所演奏的乐曲、使用的乐器、演奏者以及演奏形式等方面。一般说来，当我们提及中国的音乐元素时，乐曲与乐器较容易理解，但如何将演奏者与演奏形式也作如此考虑呢？众所周知，天主教多在中国社会贫穷的阶层里传播，为了传教的方便，传教士们时常借助中国民间耳熟能详的音乐形式，因此，他们将一些民间艺人改造成为圣乐的演奏者也并非不可能。从当年留下来的教会乐队的一些图像资料来看，似乎也可以证明这一点。⁹⁵（图 17）

另外，教会学校组织的乐队也多有民间艺人来进行音乐传习。如，本文在谈及震旦大学扬州附属中学的中乐队训练指导时，就提及指导老师曾经在民间学习技艺。其次，演奏形式，

⁹² 参阅李振邦. 教会音乐 [M]. 台北：世界文物出版社，2002. 134

⁹³ 圣歌No. 561 [Z]. 上海：土山湾印书馆，1934. 4

⁹⁴ 教友歌 [J]. 我存杂志社，1933 年 3 月 7 日（圣多马斯圣师瞻礼日）首刊，1933；1：33。

⁹⁵ 从图中所示乐器（三弦、四胡、扬琴等），我们大致可以猜测出这是中国北方的教民，虽然它与本文所讨论的江南教会音乐无直接关联，但是在这一本土化现象中，我们仍然可以体会到传教士对于中国民间音乐在教会中使用的认同。



图 15 教友歌, 选自《圣歌》



图 16 圣教采茶歌, 选自《圣歌》



图 17 艺人教友, 选自《天津老教堂》

尤其是中国民乐组合, 在本文关于教会学校、教会仪式庆典的论述中多有谈及, 而这些民乐组合形式, 用我们今天的音乐专业术语来说, 有丝竹乐组合、吹打乐组合等。启明女中的丝竹乐队, 以及教会礼仪音乐中大量丝竹音乐的使用就是典型事例。

实际上, 从全球天主教音乐本土化的历程来看, 民国时期正是其全球范围内风起云涌, 瓜熟蒂落的成熟期, 1919 年教廷发布“夫至大”通谕是一个重要的转折点。从那时起直到 1963 年“梵二”公约之后, 天主教礼仪音乐本土化在整个世界范围内发展迅速。本笃十五世的《夫

至大》通谕，着重对礼仪音乐的本土化问题作出指示，这个通谕应被看作是教廷顺应时势，接受天主教事实上已经在世界各地出现不同程度本土化的现实，并予以认可和赋予正当性的重要一步。1939年10月29日，教皇庇护十二世在“*Summi Pontificatus*”通谕中重申，传教士应当尊重各种民族的文化 and 习俗，只要人们遵从因为人类同源同归这一真理所产生的义务，就应该接受他们。⁹⁶ 1944年6月24日，教皇再次重申：“传教士并不是把欧洲的特殊文化，移植到传教区去，而是使那些或者已有数千年文化的民族，能够迅速地接受并吸收基督宗教的生活和习惯。这样的生活和习惯，会与任何优良的文化，很容易而且很自然地结合，并使它能有充足的力量，以维护人权，保障人类的幸福。当地的天主教徒，必须实在成为天主教家庭成员，基督神国的子民，而仍然为其本国的人民。”但是，使天主教在传教上正式出现变革的是“梵蒂冈第二次大公会议”（以下简称“梵二”）。这一会议断断续续地开了三年（1962年10月11日—1965年12月中旬）。会议讨论的主题之一，就是教会传统如何适应现代社会的变迁。这次会议实际上是教廷向世界各地的天主教徒承认本土化的有效性，也正式开启了天主教本土化传教之门。在了解了教会有关“本土化”过程的背景后，针对中国教会音乐出现的本土化话语，我们也就不会感到惊讶了。甚至我们完全有理由认为，中国天主教音乐的本土化发展是天主教得以在全球发展的必然结果。

其二，追溯天主教发展历史，结合《圣经》相关记载，我们可以体察到天主教音乐在整个基督教世界的历史发展过程中具有的多元性。换言之，它不是单一起源，只不过由于后来政教合一的权力才将之正统化（orthodoxy），人们也因此而忘却了它的多元性。所以，所谓正统的天主教音乐，就其本质而言，具有族群多样性（ethnic diversity）的历史渊源。因此，一旦这一历史被教廷重新认识，本土化便可能被赋予某种正统性。“夫至大”实际上就是教廷对天主教音乐本土化的认可，圣乐的本土化从此具有了正统（legitimate）的地位。同时也具有了他所拥有的普世性意义。所以，教会在音乐方面向世俗社会的妥协，不应该仅仅被理解为教会的软弱和世俗的强势所致，针对中国教会音乐出现的本土化话语，尤其是民国时期天主教音乐的本土化努力，我们似乎应该把它看成是教会和国家共同努力的结果。甚至我们完全有理由认为，中国天主教音乐的本土化发展是天主教得以在全球发展的必然结果。

⁹⁶ 参见刚恒毅主教等。中国天主教艺术 [M]。石家庄：河北信德室，1991。86—87

第四章 新中国成立后天主教音乐的重建

上世纪 50 年代是天主教在中国本土化进程中的重要转折点,随着新中国的建立,国外差会在中国的传教工作基本终结,中国天主教开始自办教会。这一时期天主教音乐仍以延续民国时期教会音乐为主。教会学校的国有化,促使教会调整宣教对象,20 世纪 50 年代中后期针对儿童的福传活动较多,其中也包括教会音乐的传授。20 世纪 80 年代初中国天主教开始复苏,天主教出版物和音乐文本以及教会教育的现状成为现实政治条件影响的直接反映。教会音乐的本土化发展开始步入新的发展阶段。

一、建国初期天主教活动中的音乐构成

外国天主教差会在中国的传教工作于中华人民共和国成立后基本终结。虽然天主教仍在新政权之下继续发展,但外籍神职人员在新中国成立以后就陆续撤离中国大陆。¹自 20 世纪 50 年代起,中国天主教开始自办教会。这一运动以四川广元县王良佐神父和部分教友 1950 年 11 月 29 日发表的《三自爱国革新宣言》为标志。²1957 年 6 月 17 日至 8 月 2 日,中国天主教友第一次代表会议在北京举行,通过了《中国天主教友代表会议决议》,中国天主教友爱国会(1962 年第二届全国会议是更名为“中国天主教爱国会”)正式成立,并通过了《中国天主教教友爱国会章程》。

随着中国独立办教爱国运动的兴起,梵蒂冈开始撤离大陆的外国传教士。据《中华全国教务统计》,1949 年在华的外国传教士尚有 5507 人,以后陆续撤离。1966 年 8 月 31 日,最后一批客籍神职人员黯然离去。³中国天主教会独立办教,本国神职人员缺乏成为亟待解决的问题。从 1958 年起,中国教会第一次自圣主教,到了 1962 年,共自圣主教 50 余位。

1959 年 7 月 26 日,皮漱石主教为北京主教姚光裕祝圣时,确立了“典礼开始”、“宣誓”、“考问”三项内容,并规定礼仪过程完全使用中文。⁴这一规定可视为中文弥撒的雏形。虽然礼仪语言已经使用中文,但是礼仪形式仍然承袭拉丁礼仪;仪礼内容及仪程没有变化,仍然遵循教会的大传统。以今天的眼光回顾这一时期中国教会的变化,我们也可以将其视为中国教会本土化发展的特殊时期,这一时期教会主要在自身组织建设上进行改革。

1949 年至 1964 年十五年间,教会礼仪年中的相关节庆日虽然都如期举行,礼仪程序也仍承袭原有的拉丁礼仪,但是礼仪却从圣礼语言到内容都发生了本质变化,这些变化可以通过以下比较体现出来。以下,笔者通过列表的形式来对 1918 年、1928 年、1958 年主教祝圣典礼进行比较,并通过比较来理解:为什么 1958 年是天主教本土化发展的另一契机,以及天主教仪式音乐的本土化变迁状况。

¹ 梁家麟. 西化对传统文化: 传教士与「文化侵略」问题. 基督教与中国现代化 [C]. 台北: 宇宙光出版社, 1994. 699

² 当时全国各地教区都在这一倡议下,呼吁成立爱国教会,1951 年 3 月,南京教区主教等神职人员与教友 700 百余人,发表联合宣言。主张“三自”原则。相关内容参阅晏可佳. 中国天主教简史 [M]. 北京: 宗教文化出版社, 2001. 238-245

³ 罗渔, 吴雁编著. 中国大陆天主教四十年大事记 (1945—1986) [M]. 台北: 辅仁大学出版社, 1986. 68

⁴ 相关内容参阅晏可佳. 中国天主教简史 [M]. 北京: 宗教文化出版社, 2001. 251

(表4)

1918、1928、1958年祝圣主教礼节

年代、地点 议程	1918年 ⁵	1928年 ⁶	1958年 ⁷	备注
	上海二月二日圣母献耶稣於主堂瞻礼，董家渡大堂	上海十月三日神女小德肋撒瞻礼，徐家汇大堂	南京、苏州、海门、徐州教区祝圣主教弥撒大典礼节说明	
祝圣典礼开始前，进堂仪式	众司铎修士迎新主教及襄礼主教到堂。	早7时，主教团自神父住院整队向大堂进发。十字前导，辅礼修士佐之	在仪仗队陪同下，(先后顺序：香炉、大十字架、蜡台、辅祭、神父、新主教、襄礼主教、主礼主教)兰仪仗队进入圣堂时，鸣钟，同时唱经班开始唱赞颂词。主礼主教连续降福教友。	1918年祝圣前一日，各守大斋。
进入圣堂	众跪于正祭台前	既入堂，琴声大作，新主教与主礼主教及襄礼主教同进弥撒间，主礼主教升左宝座穿衣，新主教则在右首边祭台前穿衣。襄礼二主教常陪之。	主礼主教进堂后，先去小祭台拜圣体，再进到弥撒间升座更换祭服。新主教也更换夏巴。	
入座	主礼主教升西座，穿衣。新主教升东座，穿衣。主礼主教座正祭台前，襄礼二主教领新主教到主礼主教前。	穿衣毕，乃开始行礼。主礼主教坐於正祭台前，襄礼二主教领新主教到主礼主教前。	新主教坐于主礼主教对方，襄礼主教彼此相对分坐新主教两旁(年长者居右，年右者居左)。	神职人员担任司仪
祝圣开始，公布选举结果	襄礼主教请主礼主教行祝圣礼。主礼主教问奉有教宗谕旨否。襄礼主教答有。司书记司铎高声读谕旨。新主教至主礼主教前发誓。	一襄礼主教请行祝圣礼。主礼主教问有无教宗谕旨。后新主教至主礼主教前发誓。	新主教、襄礼主教一同脱帽起立。襄礼主教年长者到主礼主教前请求将某位司铎祝圣为主教。主礼主教：他是神职人员和教友们拥护选举出来的吗？襄礼主教：是的。主礼主教：请公布选举经过(由一人宣布选举经过)	
宣誓	一、誓赴公会议二、誓将所司教务奏报教宗三、誓不擅卖教中产业等事。	即誓赴公会议，誓将所管教务奏报教宗。誓不擅卖教中产业等事。	集体宣誓	
考问	主礼主教问新主教，日后讲道依圣经之旨，圣师之训，圣教之意否。诸事听教皇命否。恤贫悯众，坚持信德否。均答曰然。	主礼主教问新主教日后讲道依圣经之旨，圣师之训，圣教之意否。诸事听教宗之命否。恤贫悯众，坚持信德否。均答曰然。	1、你们愿意彻底摆脱梵帝冈一切控制，坚决走独立自主自办教会的道路吗？2、你们愿意将你们从圣经内所领悟的事理。以善言、善行，教训你们属下的神职人员和教友吗？等7个问题，均答：愿意 8、---14、有关信仰的问答(略) 新主教亲主礼主教的手。	
弥撒祭礼开	主礼主教升正台，始行	主礼主教乃升正祭台。始	主礼主教在祭台前念经，	进台经，今

⁵ 圣教杂志，1918；3：134—135。江南姚主教主礼祝圣耶稣会管辖直隶东南境刘文思副主教。

⁶ 圣教杂志，1928；11：518—519。上海祝圣惠济良主教盛礼与庆典志略，惠济良，圣名奥斯丁，法国不列颠人，1903年来华，就教徐汇公学，后在徐家汇神哲学院攻读神学博士，曾任上海董家渡本笃，震旦大学教授。1928年被选任主教，辅助南京教区姚主教，管理南京教区教务。

⁷ 南京档案馆，总卷3089—48，1958；0038—0048。

第四章 新中国成立后天主教音乐的重建

始	弥撒。新主教升边祭台穿祭衣，亦行弥撒。	行弥撒。新主教升边祭台穿祭衣，亦行弥撒。是日，为免时间过长，未唱大弥撒。	新主教站左侧，襄礼主教则在自己的座位前念同样的经文。 唱经班开始唱进台经。	称进堂咏。
奉香		略	主礼主教登上祭台向苦像、祭台奉香。	
光荣颂	堂中唱天主矜怜我等云云。	略	奉香毕，主礼主教回宝座念经，新主教在小祭台念同样经文，唱经班唱“天主矜怜我等”唱毕，主礼主教唱“天主受享荣富于天”唱经班接着唱下去。	光荣颂，弥撒常用经曲。
祝文		略	光荣颂唱毕，主礼主教向众教友问候。主礼主教唱祝文。	
书信	主礼主教坐正祭台前，新主教亦来正祭台前，主礼主教告以日后当善行圣事，特授神品圣事。主礼主教命众人求天主。	念书信后，新主教到正祭台，主礼主教前。主礼主教告以日后当善行圣事，特授神品圣事。即乃命信众同祷。	五品辅祭高声念宗徒书信，新主教到主力主教面前求降福，之后，主礼主教坐着念书信，唱经班唱进阶经。	
列品祷文	新主教伏地。众诵列品祷文。	新主教伏地。众诵列品祷文。	新主教跪地，教友跪唱列品祷文。	列品祷文，今称诸圣祷文。
复手礼	主礼主教置圣经於新主教头上，襄礼主教按手於新主教头上。	主礼主教置圣经於新主教头上，襄礼主教按手於新主教头上。	列品祷文唱毕，主礼主教坐下，面向跪在面前的新主教，把“福音”放在新主教肩上，头上，襄礼主教也依次把双手按在新主教头上。	
傅油礼	主礼主教唱序文，唱求圣神降临诵。众人同唱至终。主礼主教傅圣油於新主教头上，续唱序文。唱经班唱圣咏一百三十二首。主礼主教傅圣油於新主教手上，	主礼主教唱序文，唱求圣神降临诗。唱经班和唱至终。主礼主教傅圣油於新主教头上，续唱序文。唱经班唱圣咏一百三十二首。主礼主教傅圣油於新主教手上，	主礼主教高声祈祷毕，面向祭台下领唱：“伏求圣神降临”，在圣咏第一节唱完后，主礼主教脱去手套，戴上戒指，向跪在自己面前的新主教头上傅油。主礼主教领唱，唱经班接唱圣咏，同时主礼主教在新主教双手掌上傅圣油。	
授权杖、权戒、福音书礼	并祝圣权杖戒指。授诸新主教，又授圣经。行相抱礼。	并祝圣权杖戒指。授诸新主教，又授圣经。卒行相抱礼。	主礼主教将权杖、权戒、福音书授予新主教，主教们就各自洗涤手上及头上的油。	
继续弥撒祭祀	主礼主教又升宝座，续行弥撒。新主教升东座，洗手。续行弥撒。	主礼主教又升宝座，续行弥撒。新主教则至边祭台前洗手。续行弥撒。	洗毕，主礼主教回宝座念经，新主教也回小祭台念经。六品辅祭把福音放到祭台上后，去亲主礼主教的手，又回到祭台前先跪下念一段经文，再拿福音到主礼主教座前求降福。	
福音、信经			在祭台的右边，六品把福音书交给五品托着，捧蜡台的辅祭侍立左右。六品唱诵之前，向群众问候说“愿天主同你们在一起。”唱经班代表答“也愿和你在一起。”接着六	信经，弥撒常用经曲。

			品向福音书奉香，唱毕，由五品将福音送主礼主教口亲后，由赞礼司铎向主礼主教奉香，表示尊敬。 主礼主教站念信经，唱经班也开始唱信经。	
奉献	念奉献经	念奉献经	主礼主教起立：愿天主同你们在一起。唱经班：也愿和你在一起。主礼主教：我们一起祈祷吧。唱经班唱奉献咏。	奉献咏，弥撒专用乐曲。
新主教献礼	新主教献主礼主教二烛二饼，又酒二桶。	新主教献主礼主教二烛二饼，又酒二桶。	新主教向主礼主教奉献蜡烛一对，面包两个，盛有葡萄酒的小木桶两个。	
向众人奉香	两主教同行弥撒	后两主教同在正祭台行弥撒如常礼。	向祭台、主礼主教、参礼人员顺序奉香。	
序言，圣圣圣	主礼主教唱序文，以后行弥撒如常。		主礼主教唱诵序言，接着三次打铃，唱经班开始唱“圣圣圣”	
祝圣圣体			打铃一次、三次、三次	
天主经			主礼主教唱天主经。	天主经，弥撒常用乐曲。
除免世罪天主的羔羊			唱经班两次唱：除免世罪天主的羔羊矜怜我们。第三次唱“除免世罪天主的羔羊赐我们和平”。	羔羊颂，弥撒常用乐曲。
和平礼			主祭：愿和平与你们同在。众答：也愿与你同在。	
领圣体、感谢圣体	至领圣体时，将圣体圣血分为二，两主教各领之。	至领圣体时，将圣体圣血分为二，两主教各领之。	又是三次打铃，准备领圣体。领圣体后，唱经班开始唱领圣体经为赞美天主，接着主礼主教又唱一段领圣体后诵。	领主咏，弥撒专用乐曲。
弥撒结束			六品辅祭高唱：弥撒结束你们请回去吧！主礼主教唱“主的名字应受赞美”，唱经班答“永远受赞美”	礼成曲，弥撒专用乐曲。
授给新主教高冠、手套礼	领圣体后，主礼主教祝圣高顶礼冠，加之新主教头上，又祝圣手套，加之新主教手上。	领圣体后，主礼主教祝圣高顶礼冠，加之新主教头上，又祝圣手套，加之新主教手上。	主礼主教将高冠、手套给新主教戴上。	
新主教登位感谢天主	新主教升座。众人唱谢天主经，行游堂礼，新主教降福众教友。	新主教，登宝座。咏唱 Te Deum 谢天主歌。唱经班应和之，时新主教由襄礼主教陪同行游堂礼。一路降福信众。	主礼主教手领新主教登主教位，主礼主教在祭台前高唱“我们赞颂天主”，这时唱经班及全体接唱下去。	
新主教降福教友	主礼主教念经，新主教行大礼降福，	主礼主教念经，新主教乃行大礼降福，	降福教友，唱完赞颂词后，回到祭台。	
新主教感谢主礼主教，大典结束	新主教为感谢行礼之主教，行三跪礼，祝其长寿。弥撒毕。	新主教为感谢行礼之主教，行三跪礼，祝其长寿。后念末次圣经，弥撒乃毕。主教谢圣体后，全体司铎修士整队出堂。有军乐队在堂前奏乐。	新主教向主礼主教三次跪拜欢呼万岁，新主教等行和平礼。大典结束。	

从(表4)中,我们看到,三个不同时期的主教祝圣典礼议程,仅就礼仪表面程序而言,几乎没有什么变化⁸,唯一变化的是,在1958年的新主教宣誓、考问中,把原来所问的是否遵循教皇意旨等问题改为是否要摆脱梵蒂冈的控制,等等。这仅有的变化体现的是国际政治中的权力关系,涉及到国家主权的问题。然而,当时中国所处的国际形势也是促成中国教会进行本土化改革的因素。对此本文无意予以讨论,我们只需记住,1950年代以来,宗教信仰活动不同于民国,虽然天主教大传统的某些成分在这一过程中得以保存,但意义(meanings)已全然不同。所幸的是,作为辅助仪式之用的仪礼音乐,在政治更迭中似乎没有受到太大影响。这一时期,教会经典传统音乐仍然在中文的拉丁式弥撒中被广泛使用。

1918年到1928年这十年中,礼仪音乐,尤其是传统拉丁礼仪音乐一直在传承,没有多少改变。从进堂咏到礼成曲,以及弥撒圣祭中间的进阶经或进台经、光荣颂、信经、圣圣圣、除免世罪的天主羔羊、天主经等重要咏唱经文,都是整套的拉丁礼仪音乐。在1958年的仪式上,语言虽为中文,但弥撒议程整体上显然仍是延续拉丁礼仪传统,仪式间的唱咏经文音乐也仍沿袭传统拉丁礼仪音乐。中国学者陶亚兵也在其论著中总结说:“所以自明末以来天主教的赞美诗也大都用汉文歌唱的,但也有全部或部分段落以汉字注音的拉丁语歌唱的。……这种汉字为拉丁文注音的歌词,现在也有使用,这也是天主教赞美诗的一个特点吧。”⁹,由此我们也认为,参与弥撒圣祭的神职人员大多数使用拉丁语唱咏经文,而作为教友或由教友组成的唱经班,则使用音注拉丁圣乐来进行咏唱。显然,传教士采用音注拉丁圣咏、圣乐,来教唱广大不识拉丁文的信友传唱圣乐的做法由来已久。

1958年以后的主教祝圣较之以前的仪式,虽然仪式和“礼节”大体仿照原来的程序进行,但是取消了教会原有的信德宣誓的拉丁文誓词,改用全国统一规定的新的中文誓词,此外,礼仪中全体神父向主教宣誓的礼节,改为主教、副主教向祖国宣誓;礼节中,不“亲权”。¹⁰今天来看,当时仪式中被取消的程序完全是出于政治的需要与需求,但对天主教音乐的存、废则未产生特别的影响。

显然,上世纪50年代是天主教在中国本土化进程中的重要转折点,除了以上指出的仪式上的异同之外,1958年以后的变化还体现在中国教会重新调整宣教对象方面。教会学校国有化之后,教会开始重视对儿童的宣教,认为“儿童是教会的基础”,组织“要理班”、“儿童读经班”,开展各种适合儿童心理的宣教活动。各教堂“儿童读经班”,一般都以适应儿童的爱

⁸ 民国时神职人员的晋级典礼,一般在主教座堂举行,其中主教任命神父最重要的内容有三:一是主教把双手按在新神父的头上,称“按手礼”;二是在新神父的手掌上“抹圣油”,标志着完成了神权的授予;三是行剪发礼,即在修道生的头上去发五小撮,以示终身不娶。天主教中各级别晋级典礼程序与当代晋级程序无大差别。参见于学蕴、刘玉林编著. 天津老教堂. 天津:天津档案馆、天津人民出版社,2005:61.

⁹ 陶亚兵. 明清间的中西音乐交流[M]. 北京:东方出版社,2001. 128

¹⁰ 关于天主教徐州教区自选主教、副主教工作报告(初稿),1959年10月29日,南京档案馆,1959:6

好为主开展福传教育。除祈祷外，一般为唱圣诗、讲圣经故事、做游戏等。逢教会节庆，则举行庆祝活动，排演“圣剧”等。有些教堂还成立有“儿童圣乐团”。¹¹开展一系列针对儿童的福传活动。

教会这一时期的一些节庆仪式活动仍然如期举行，如上海地区的“迎圣母”活动。上海、青浦、松江、川沙等县均连续举行“迎法蒂玛圣母”活动，先从总本堂迎送到本堂，每次参加者数百人、上千人，配以洋鼓洋号、旗子……¹²。游行中的音乐或乐队显然是民国时期各教堂组织的鼓乐队或管乐队的延续。这样的庆祝活动还有“佘山朝圣”、“圣母月游行”等等。据统计，1953年江浙地区前往佘山朝圣的教友达数万人，一些教区的主教亦前往佘山、唐木桥一带主持大礼弥撒。¹³

中国天主教在经历短暂的变革之后，随着“文革”的开始，宗教活动被终止。在中国天主教自办教会的十几年中，我们看到它在1949年以后的变化与先前的变化在本质上发生的巨大差异。由于国家直接介入对宗教进行管理和组织上的变革，以及与梵蒂冈的断交，使得中国教会与国际天主教社区几乎完全隔绝，这样，在教会的生存和发展上必然有了自身的独特性。这点，在讨论天主教音乐本土变迁时是不能不考虑的。以下所述是20世纪80年代初中国天主教复苏，天主教音乐重建中教会出版物和音乐文本的现状，以及受现实政治条件影响下的修院音乐教育与教会音乐组织的田野调查。

二、当代天主教音乐的重建

1、当前社会政治条件下的教会音乐文本

笔者在进行田野考察的过程中，发现各地、各教区使用圣乐歌本有一个共同的特点，即各教区圣乐歌本不仅品种繁多、不统一，而且还都是内部发行刊印。有时即使是同一教区，但所辖各个教堂使用的歌集也不完全相同。有的教堂甚至先后使用过十几种不同的圣乐歌本，一个教堂同时使用两种甚至更多的圣乐歌本成为最普遍的现象。这种状况与过去，以及国外的状况完全不同，它在一定程度上反映了天主教在中国的境遇。当笔者向教堂神职人员询问该教堂从“文革”以后，重新开堂至现在，总共使用过多少种歌集，都是哪些歌集的问题时，得到的回答都是含混不清。为什么会出现这样一些现象？带着这些问题，笔者经过深入田野考察，认为以下一些因素是造成这些现象发生的主要原因。

首先，根据国务院2004年重新颁布的《宗教事务条例》第三章第二十一条规定“经登

¹¹ 对天主教组织「要理班」、「儿童读经班」及基督教组织的「儿童主日学」问题的处理意见。1954年10月18日，南京档案馆，1954，023-027

¹² 上海市外国重点地区天主教工作进行情况及今后一个月工作布置的报告。1953年5月8日，南京档案馆，1953，0041-0042

¹³ 上海市外国重点地区天主教工作进行情况及今后一个月工作布置的报告。1953年5月8日，南京档案馆，1958，0043-0045

¹⁵ 见2004年7月7日国务院令（第426号），《宗教事务条例》第三章第二十一条。

记为宗教活动场所的寺院、宫观、清真寺、教堂按照国家有关规定可以编写宗教内部资料性出版物。”¹⁵目前国内宗教书刊绝大多数都是政策规定范围内发行的内部资料出版物。教会书刊仅在教会内部的各教区间流通，由各教区、教堂所设的圣物组向教友有偿提供相关圣物及宗教书籍。因此在国内任何一个教堂都可以看到写有内部发行的歌本或相关宗教书籍。

内部发行的出版物，收藏上往往受到客观条件的限制，国家级图书单位就很少收集到教会的内部书刊。即便是教会自身其资料收藏情况也不乐观。笔者曾于2006年5、6月间到目前国内著名修院之一的佘山修院考察，在该院图书馆里，笔者仅见到几种圣乐歌集，这仅有的几种歌集中，还有一半是来自香港和台湾。上海教区自20世纪80年代以后出版、使用的圣乐歌本在这里也少有收藏，甚至目前教区广泛使用的《颂主良友》歌集也没见到。

国内教会忽略保存教会音乐文本的现象非常普遍。如果把这一现象称作问题，恐怕教中一些人士还有不同意见。一是，经过“文革”后，教会得以保留的资料极少，以前收藏的大部分资料都进入国家、地方图书馆、档案馆。可以说，教会在当时是没有资料可以收藏，目前教会内部绝大部分资料都是重新翻印的。上海一位老神父曾回忆说：“20世纪80年代宗教政策放开后，很多神职人员回到教堂，当时除了一座教堂建筑外，什么都没有，经本、歌本包括祭品，都是慢慢东凑西凑，很多常用经文都是刻蜡版油印一些小册子，以供教友使用。”杭州天主堂当年的唱经本就是这样的编印出来的。1986年，杭州教区耶稣圣心会修女会恢复招生后，第一批8位修女就主要负责油印歌本、经歌教唱、弥撒领唱任务。当时修女油印的中文圣歌集约有70首传统圣歌，印数100本，供杭州教堂及杭州教区其他堂区试用。该油印本圣歌后来成为教友主日诵唱的圣歌，由修女领唱并用风琴伴奏。以后该歌集又增印数次。¹⁶上海教区则有赖主教出访国外时，当地教会募捐的拉丁文经本，带回来发到各堂区使用，以解燃眉之急。二是，很多神职人员称，教会当前最重要的工作是堂区建设、慕灵福传，其他方面的工作以后慢慢开展。

教会针对圣乐的文本出版和推广普及，缺乏制度性建设，是造成各教区圣乐使用材料各异而不统一的原因之一。就笔者2004年至2006年在南京教区的考察来看，该教区主教府座堂（南京石鼓路122号）在近几年就先后使用了多种圣乐歌集。（表5）

¹⁶南鸿雁，本土化：杭州天主教音乐文化述略[J]，人民音乐，2005，12：41

歌集名称	出版时间	出版地点	教堂使用时间	备注
1.《中文弥撒常用经文》	1990年	南京	20世纪90年代	南京教区,各教堂常用★
2.《教友实用圣歌集》	1992年	上海	20世纪90年代	教堂常用★
3.《颂恩—信友歌集》	1985年初版 1992年第四版	香港	不祥	不祥
4.《轻歌赞主》	1994年新版	台湾	不祥	唱经班使用
5.《圣主曲》	1983年初版	无出版地	不祥	因该歌集没有扉页,故无法找到出版地,前言中有“桥区华文礼仪委员会启”字样
6.《天路妙音》	2001年	河北	节庆日	唱经班使用
7.《天籁之音》	2003年	河北	重大节庆	青年唱经班使用
8.《弥撒经歌荟萃》	无出版日期	北京	重大节庆	唱经班使用
9. <i>Heritage Missal 2004</i> <i>Oregon Catholic Conference</i>	2004年	United States Catholic Conference	不固定	唱经班个别成员演唱其中圣乐
10.《主日弥撒答唱咏》	2000年	福建	2006年	青年唱经班使用
11.《教友圣歌集》	2003年	南京	2003年	教堂常用★
12.《圣教圣歌》	2002年	宁波	2006年初	教堂常用★



图 18 西安教区 图 19 上海四川南路天主堂油印 图 20 上海教区编印 图 21 上海教区编印

在(表5)中,我们可以看到教堂曾经使用过12种内容不同的圣乐歌集,常用圣歌集有四种(表中带★者),其余多是在重大节庆日时才偶有使用。为什么在一个常年期¹⁷主日仅有一百多教友参与弥撒的教堂,会使用如此多的圣乐歌集呢?笔者对堂区神职人员和部分教友的访谈后认为,这种现象的出现首先与堂区频繁更换神职人员有很大关系,每次新上任一位驻堂神父,他们就依照自己的喜好重新选择圣乐歌集,而又由于各种原因每一届神父任期都不是很长,再加之其它因素,人为的造成了教堂圣乐品种繁多的现象。再者,从这些歌集的出版时间上,我们亦可发现随着时间的推移,国内圣乐歌集出版品种渐多,亦为教堂提供了更多的选择机会。

¹⁷常年期主日是指教会规定的重大节庆日之外的日常每周日举行的弥撒圣祭。

驻堂神职人员¹⁸或本堂神父根据自己喜好来选择圣乐歌集的现象，在笔者走访的上海、杭州、南京教区以及北方部分地区的教堂普遍存在。这几乎成为教会内部不成文的规矩，而且教会内部对此也没有明确条文规定。从这个角度出发，本堂神父成为决定一个教堂使用何种圣乐的重要选择者。很多神职人员对此也有顾全大局的思考，他们为了减少信友重新学习圣乐的麻烦，大部分都会在一定时间内，延续使用信友熟悉的歌集，同时把新歌集交给唱经班，通过每周固定时间的教习，使他们逐渐熟悉新曲调，之后再由唱经班带动全体信友，在弥撒中间咏唱。这个新圣乐教习过程一旦被全体信友认同，那么原有圣乐歌集即被新圣乐歌集所替代。这个过程中，由于神职人员对于音乐的感觉喜好存在个体差异，所以，那些音乐素质较高的神职人员管理的教堂的圣乐更新速度相对较快，而且唱经班的演唱水平也往往较高。

目前全国各教区大都出版有本教区的圣乐歌集，有些教区虽然有自己的圣乐歌集，但也同时使用其他教区的歌集，南京教区所反映的情况就是典型的例子。上海教区的圣乐出版物长期以来一直就是江南各教区乃至全国各教区主要采用的圣乐版本之一，但是就目前上海教区所辖一百多所教堂的圣乐使用情况来看，也存在“各自为政”、各取所好的特点。以下是笔者走访上海市区四个历史悠久教堂的圣乐歌集使用情况调查。¹⁹（表6）

教堂名称	圣乐歌集	出版地区	备注
董家渡天主堂	《圣教歌选》	西安	1988年第一版、1994年第二版、1997年6月6日第三版。西安教区主教李笃安准印
圣若瑟天主堂	《弥撒歌曲》	自编	包括传统额我略圣咏、中文圣乐
耶稣圣心堂	《教友实用圣歌集》 《圣教歌选》 《颂主良友》	上海 西安 上海	1992年、1997年、2001年光启社 上海教区主教金鲁贤准印 1997年6月6日第三版 西安教区主教李笃安准印
和平之后圣母堂	《教友实用圣歌集》 《圣教歌选》 《颂主良友》	上海 西安 上海	1992年、1997年、2001年光启社 上海教区主教金鲁贤准印 1997年6月6日第三版 西安教区主教李笃安准印

我们看到四个教堂分别使用了四种不同版本的歌集，既有教区主教批准的歌集，也有自选自编的歌集。虽然歌集种类多样，但堂区神职人员选择文本标准还是比较一致的——都依据个人爱好兴趣来选择歌集。他们坦言，堂里所采用的歌集都是自己熟悉和喜欢的。在四个教堂中有两位本堂神父年龄都是三十岁左右，他们是20世纪90年代从修道院学习晋铎的神职人员。四个教堂中唯有“圣若瑟堂”本堂神父已年近九十。而他所管理的教堂也是目前

¹⁸ 教会内部对于管理某一具体教堂的神职人员的称谓，管理堂区的神职人员通常是神父，或被称作本堂神父。

¹⁹ 耶稣圣心堂和和平之后圣母堂由一位神父管理，神父驻堂在耶稣圣心堂。

上海教区非常特别地一个堂口。上表中所列歌本即已体现出其特殊性，堂区唱经班所用歌集全部是由老神父和堂口骨干教友一同编辑而成，而且大部分圣乐都是额我略圣咏或是传统拉丁经文歌曲，这种自编歌集有三、四种。

虽然在此我们主要讨论的是教会有关圣乐歌集统一性的问题，但是类似老神父这样的特例也是值得我们关注的，是什么原因使他们在圣乐的选择方面区别于其它教堂呢？首先，年龄以及对于新事物的接受程度显然是造成这种差别的显著原因，但是与之相关的个人生活背景似乎也能说明一些问题。老神父出生在 20 世纪 20 年代，在其长达半个多世纪的传教生涯中，天主教传统圣乐一直是他钟爱的音乐。虽然目前年近九十高龄，但在接受笔者访谈的空闲，他还是非常热情的在寓所和教堂，分别用单排键电子琴和双排电子琴演奏了弥撒圣祭常用经文之一〈光荣颂〉。当谈到目前教会圣乐状况他态度严肃和坚决的说：“圣乐不应是赶时髦的。大量流行曲调改编的圣乐是不能在教堂弥撒中使用的。”当问到为什么整个上海教区仅有这个堂口仍在举行拉丁弥撒的问题时，老人家笑着说：“我们堂里之所以还在使用天主教传统圣乐，是因为我们举行的仍是拉丁弥撒。额我略圣咏和拉丁经文歌曲是与之必须配套使用的。虽然中文弥撒已经使用近二十年，但是对于我这样解放前就在修道院学习的神职人员来说，还是不熟悉，中文弥撒仪式过程中的各种手势、情绪都与传统拉丁弥撒有很大不同，但中文经书中并没有完全标出主祭者应有的姿势神态等等。所以在举行中文弥撒时，我时常不知手式是抬高还是放下，这样的细节很多。慢慢适应需要很长时间的揣摩，我上岁数了，已经习惯传统的方式了。加上我们堂里还有一批老教友也非常喜欢拉丁弥撒，所以我就坚持举行拉丁弥撒圣祭。所以教区很多人都说我这个堂，是真正的‘自办教会’。”老神父的一番话语，道出了中文圣乐与天主教传统圣乐之间存在的区别，以及中文弥撒施行以来亟待解决的一些问题。

中文弥撒礼仪的施行，对中文圣乐提出了多方面的要求，如：作品是否宜以歌唱，是否能给人以神圣感，等等。从以上讨论的各种音乐文本来看，品种看似增多，但内容却有很多重复之处。很多圣乐歌曲都重复出现在各个版本中，而且绝大多数作品没有出处。没有版权说明是中国天主教圣乐歌集的显著特点。在与上海教区曾经负责编辑《颂主良友》歌集的一位神父的访谈中，笔者曾经问到有关圣乐歌曲作者出处的问题，这位神父的回答可能部分代表了目前教会内部对这一问题的总体认识，他说“圣乐歌曲的作者、出处确实是教会工作中应该加强的部分，最起码对当代有据可循的作品进行整理是必要的，但是对过去遗留下来的圣乐，查找它的作者和出处还是有相当困难的。在上海教区编辑整理《颂主良友》的过程中，我们就已经注意到这个问题，但我们还是尽可能地找到出处与创作者。”接受采访的这位神职

人员目前是上海教区礼仪委员会艺术委员。据说，他已经在教会音乐的梳理、创作与推广普及上开始进行工作。

在全国范围内，圣乐歌集的翻版印刷现象很普遍。1993年上海教区出版的《教友实用圣歌集》是当时国内出版比较早的天主教圣乐歌集之一，由于当时国内中文圣乐歌集很缺乏，所以歌集出版之后就被南方很多教区广泛使用，有些教区一直使用到现在，南京天主堂就是其中一例。2003年为了给教区补充圣乐歌集，但又考虑到上海教区出版的该歌集已经脱销很久等因素，教区决定自己翻印这个版本的歌集。新版的歌集仅是更换了歌本的封面，上海版“点燃的蜡烛”的封面背景被南京教区青阳天主堂的外型背景代替；封面左上方同时还设计了一个袖珍祭台²⁰。歌集虽然重新设计了封面，但里面的内容却没有任何变化，甚至连原扉页上的“教友实用圣歌集 上海光启社 1997年7月”的字样及空格都照就，仅歌集封底有“内部专用资料”几个字。教会对于圣乐创作者佚名的看法基本都是统一的，即所有的圣乐都为荣耀天主、歌颂天主而作，凡是为此目的创作歌曲的词曲作者都会得到圣母的护佑，并祈求天主降福他们。看来，信仰的力量抹去了世俗社会在此问题上的纠纷。

虽然目前出版的圣乐歌集中，很大一部分圣乐沿用传统的曲目，但是有些教区歌集已经开始尝试运用当代流行音乐元素或旋律，填词创作圣乐歌曲。对此，笔者在另一篇相关文章中已有讨论。²¹

以上的讨论从宏观上展示了教会出版物在当代的处境，以及教会内部对于圣乐出版物从出版到收藏过程的现状。以下，笔者从微观的角度入手，以三地近期使用的圣乐歌集为例，来进一步说明天主教圣乐本土化过程与社会文化变迁之关系。由于经历特殊社会变革过程，大陆本土的圣乐创作相对滞后，三地教区所使用的歌本大量地采借了港台圣乐作品。

本土化过程其实是一种文化调适的过程，这一过程的速率会受到特定社会制度因素的影响。这点，我们可以从全球华人区域的天主教音乐创作的现状感受到。我国台湾和香港、澳门地区的政体条件与祖国大陆同中有异，天主教在这几个地区基本上没有时起时伏的发展经历，因此，在“梵二”会议后，本土化发展得较快，圣乐创作就是一个很好的例子。大陆地区圣乐的本土化创作则相对滞后因此各地教会多有采借港台的成功作品者。笔者通过对长三角地区教会的考察发现，几个重要的教区所采用的歌本都广泛地吸收了港台圣乐作品，有的

²⁰ 图面白鸽是圣神的象征，降到耶稣身上使他充满神恩，而传导救世。鸽子下的七个火舌形，是表示圣神七恩：智慧、聪敏、超见、刚毅、明达、孝爱和敬畏；圣爵，也称圣杯。天主教做弥撒或设圣餐时，盛已祝圣或未祝圣之葡萄酒的大口高脚酒杯。（另有一种较大并有盖的圣杯，供存放圣体。中世纪后，教会规定圣杯（至少杯身）需用金或银制造。）此处为不带盖的圣杯；白色鲜花是玉簪花，代表洁白纯净，教会用它来象征至洁之母玛利亚；紫色葡萄的藤蔓和一枝金黄色的麦穗代表耶稣的圣血和耶稣的圣体（麦穗和葡萄是圣事圣体的记号）。至于这幅图的具体宗教寓意，据某神父讲“当时没有考虑太多，只是觉着好看”。

²¹ 参见：南鸿雁，南京天主教音乐人文叙事[J]，南京艺术学院学报，2006，3：36

歌本竟主要以港台圣乐为主。因此,笔者认为,谈及天主教圣乐的本土创作,必须考虑到港台圣乐所担当的角色。港台圣乐创作在大陆的广泛流行,说明大陆教会音乐创作力量不足,同时,从另一个方面反映了几个地区在文化上血浓于水的关系。因此,目前港台创作在中国天主教音乐中占据主要地位,同样反映出天主教音乐在内地本土化的特点。

上海、杭州、南京三地教会各自编辑、选用的圣乐歌集,在某种程度上体现出天主教圣乐本土化的倾向,同时也可以看到三地在圣乐选择上的互补性以及互动关系,从而揭示出“中文圣乐”的出现,实际上也是一种从“他者”变为“本我”的历史融合与变异过程。²²

上海教区1992年出版的《教友实用圣歌集》(以下简称《教》),在出版说明中明确指出,刊载的歌曲,主要选自香港教区上世纪七、八十年代出版发行的《颂恩》、《心颂》信友歌集,台湾教区出版的《轻歌赞主荣》,和新加坡《弥撒经曲》歌本上的歌曲,以及上海教区原有的传统歌曲。在歌词选择方面,上海教区也做出与实际情况相符的选择,所选歌曲首先以本国文字最妥者入选,同时考虑到各地语言发音不尽相同,各教区可根据各自惯用的歌词修改。

23

用各地方言来咏唱圣乐是本土化的直接体现。中国幅员辽阔,方言众多,尽管在全国推广普通话,教会也要求在弥撒圣祭中以普通话讲道,但到了上世纪八、九十年代,各地教会的弥撒圣祭仍以当地方言为主。即便到了现在,仍有地方教会使用方言举行弥撒圣祭。如,杭州天主教堂每个主日的头台弥撒,即早七点的弥撒,主祭曹主教习惯用杭州方言进行讲道。上海一些教堂,也多有用沪语方言进行弥撒讲道的。事实上,方言的使用在一定程度上为那些年老教友(不太会说普通话)提供了方便。在天主教传行中国的历史上,传教士早就意识到用方言传教的便利之处,很多传教士到中国后不仅要学习官话,而且还要学习当地方言,以便于宣教。民国时期,很多教区都有各地的方言经本,主要是为了便利教友读经学习,以期更好的参与弥撒。

天主教圣乐的本土化也得到了各方面教友的支持,在香港教区礼仪委员会出版发行的《颂恩》、《心颂》中也有明确指出,1982年出版的《心颂》序言写道“礼仪革新至今已二十年,香港教区付出不少努力,为使礼仪确能表达出信仰的真义。本着同一目标,我们在这本圣歌集中,收集二十多位国籍及本地作曲家、填词家的作品,盼望在推进中国圣乐发展方面,能稍尽绵力。”²⁴《教》选用《心颂》中的歌曲也多以国籍作曲家作品为主。

《教》歌集按照天主教礼仪年各类节庆日的规定,将歌曲主要划分为以下几个部分。(表

²² 秦和平,《基督宗教在四川传播史稿》[M]. 四川:四川人民出版社,2006. 22

²³ 上海教区编.《教友实用圣歌集》[Z]. 上海:上海教区光启社,1997

²⁴ 香港教区礼仪委员会.《心颂》[Z]. 香港:香港公教真理学会,1982

7)

《教友实用圣歌集》278首（其中28首中文圣乐）			
弥撒曲 92首	瞻礼期 38首	颂祷 73首	教友生活 62首
进台咏 20首 悔罪经 7首 奉献咏 18首 领主咏 29首 礼成咏 18首	将临期和圣诞期 17首 四旬及苦难期 7首 复活期 14首	天主 10首 圣神 6首 圣母 25首 圣若瑟 7首 耶稣 25首	62首

弥撒曲依据弥撒圣祭程序，²⁵排序五部分的歌曲。瞻礼期和颂祷则是根据教会规定各节庆日所对应的歌曲，教友可选择咏唱。教友生活歌曲主要用于教友聚会或团体活动时歌唱。

1991年宁波教区出版的《圣教圣歌》（以下简称《圣》），在出版年份上，几乎与上海歌集同步，可能由于大陆在1993年才正式在全国推广中文弥撒，所以在此之前出版的中文圣乐歌集完全是为了配合中文弥撒的顺利施行。2002年宁波教区重版1991年的歌集，并对其中部分歌曲做了调整。²⁶以下是2002年版歌集详细目录表。

（表8）

《圣教圣歌》 (150首中国圣乐) 960首	弥撒曲 55首	天使弥撒、圣神弥撒、献礼弥撒、康诩弥撒、福音前欢呼、信德的奥迹
	常年期弥撒 93首	进堂咏、奉献咏、领主咏、礼成咏
	节期弥撒圣歌 116首	将临期、圣诞期、四旬期、复活期等
	节庆弥撒圣歌 65首	圣沙勿略、圣母无原罪节、圣家节、天主之母节、主显节等
	通用弥撒 111首	天使、宗徒、牧者、圣师、圣妇、贞女、殉道等
	敬礼圣歌 112首	敬礼天主、敬礼耶稣、祈求圣神、敬礼圣神、敬礼大圣若瑟等
	教友生活 204首	宣传福音、希望之声、信赖祈祷、念主恩惠、爱与奉献、与主同行等
短诵 204首	圣神充满、向耶稣祈祷、向上主祈祷、爱与体验、信赖喜乐等	

通过对2002年再版《圣教圣歌》的梳理，加上与其他地区歌集的对比，我们发现源于港台教区的圣乐也有不少，如台湾教区礼仪委员会负责圣乐的辅仁大学音乐学院李振邦神父²⁷（1926~1984）创作的部分圣乐作品：洒圣水歌（常年期）、洒圣水歌（复活期）、天主教（P48）、我们满心欢喜（P70）、仁慈的圣父（P82）、奉献曲（P85）、福音前欢呼（P145）、奉献曲（P145）、请大家抬头瞻望（P147）、显示十字架礼曲（二）（P203）、复活期进堂咏（P226）、

²⁵ 相关中文弥撒程序已在引言论述中详解。

²⁶ 但是，笔者在杭州教区进行访谈时，曾有老神父提到，1935年杭州我存出版社曾出版与之同名的圣乐歌集一本，收集歌曲943首。由于年代较早，加之教会又没有收藏，所以对该歌集具体内容目前无法详细了解。之所以在这里提出这一问题，笔者考虑到两个版本的歌集，既名称相同，所收歌曲数量又相近，一个是943首，一个是960首，而且还同在浙江地区。这些因素似乎显示两者之间可能会有一定的关联。

²⁷ 李振邦（1926~1984），河北省人，早年即在正定柏棠小修院修道，1949年赴意大利攻读神学、哲学和音乐。1953年入罗马教廷圣乐学院专攻宗教音乐，1957年获圣乐师学位。曾任台湾辅仁大学音乐系首届主任。他为教会推动中文礼仪圣乐的发展作出了积极贡献。目前国内很多教区歌集中都有其圣乐作品，他采用中国音乐风格编创的圣礼用乐曲仍被各地教会广泛使用。

追思亡者弥撒(二)——进堂咏、答唱咏、奉献咏、领主咏(P339-340)、告别礼——告别曲(P351)等,都是大陆很多教堂经常咏唱的作品,其编写的中国格调的圣礼用乐曲(弥撒常用经文)、(礼仪季节专用经文)也被各地教会广泛用于弥撒圣祭中。

歌集中还包括香港教区几位积极推动中文圣乐发展、创作的神职人员的作品。其中,有些是徐锦尧神父创作于20世纪70年代的圣乐作品,如:阿肋路亚(P44)、天主经(P49)、我们来到上主的圣殿(P55)、众心的太阳(P400)、我主可爱耶稣(P418)、愿主祝福你(P724)等。香港礼仪委员会主要负责圣乐的蔡诗亚神父,也创作了很多中文圣乐,如:上主万有的天主(P77)、我们全心感谢天主(P128)、三圣童颂(P390)、我领主的体血时(P94)、我主耶稣是我生命源(P112)等。其他神职人员的作品还有教会会众非常熟悉的(康讴弥撒)、(献礼弥撒)等大型弥撒套曲。

还有些圣乐作品选自台湾教区1983年出版的《轻歌赞主荣》。²⁸如,连监尧作曲,高财征作词的圣乐作品:死亡就是生命(P514)、新生命的开始(P522)、主,我信(P550)、若是在你知道(P580)、擘饼(P582)、主,你读我心(P588)、爱的十字架(P590)、他(P595)、你爱不爱我(P617)、他吸引着我(P652)、请给我点水喝(P654)、给、都给、全部都给(P656)、天主的凝视(P674)、梦的旅程(P691)等。港台中文圣乐创作队伍中,也包含部分教友创作作品,限于篇幅在此不一一例举。

《圣》中,有明确创作者的中文圣乐创作者150人,既包括中国近现代历史上著名音乐家如江文也、黄自、马革顺等人的圣乐作品,也包括当代的作品,如来自山西太原耿辉的创作。



图 22 香港教区编印 图 23 台湾教区辅仁大学编印 图 24 浙江教区编印 图 25 杭州天主堂编印

《祷声》是杭州教区2002年出版的圣歌集,虽然歌集也是按照教会礼仪年节庆日的规定把歌曲分类,但是就歌曲内容及其艺术风格来说,与上述两个歌集有很大区别。杭州教区出版该歌集初衷明确:“鉴于本堂口在弥撒和礼仪中,现在所使用的歌本是上海教区出版的《教

²⁸ 《轻歌赞主荣》是天主教大专同学会台大校总分会编辑,该歌集收录有许多民谣、民歌以及流行乐曲。《圣教圣歌》中有关连监尧作曲,高财征作词的作品,全部选自歌集后部的(增订部分)。

友实用圣歌集》，因此，我们在搜集歌曲时，凡是此歌集中的歌曲均为选入，而只从其他多种歌本中精选。这样既起到互补作用，又是独立的歌本。同时还特意搜集了一些动听优美的短歌，以备在读经、分享、聚会时咏唱。”²⁹堂区出于歌集互补考虑，以及为了增加教友团聚所用歌曲，编辑了这本歌集。（表9）

《祷声》207首							
弥撒	四旬期	复活期	常年期	圣母歌	教友生活	泰泽歌曲	附录
20首	10首	9首	9首	8首	114首	30首	7首

在歌集所收录乐曲中，流行音乐元素较浓，尤其是教友生活歌曲中，一些当代流行的歌曲旋律被移植成为圣乐歌曲。如，天堂啊我的故乡（P53），让地球跟着希望转（P106），爱使我们相聚在一起（P104），一件礼物（P95）等等。其他类别中所选乐曲风格也主要以简介、适合短诵为主，虽然也有台湾、香港教区圣乐收入，但所占歌集比例不是很大，而且收入的大多是经典的圣乐作品，如洒圣水曲，光盐天主经、清泉天主经、康诩弥撒等。新歌集得到堂区广大教友的广泛欢迎，再版三次。其中，2002年第一版印行5000册；2003年再版增加7首歌曲，印刷5000册；2005年第三版再次印刷5000册。

以上对三地歌集进行了概略总结，尽管三者编辑中秉承各自的出版初衷，但是出版歌集的宗旨却都以颂扬天主、赞美天主为目的。从1963年梵蒂冈第二届大公会议至今，礼仪革新已经有近半个世纪，而中国大陆相应的礼仪改革，则从20世纪80年代才开始，至今不过20余年，除却礼仪改革的其他方面不谈，仅就我们所研究的圣乐礼仪方面，与香港、台湾、澳门等地区还有不少差距。在历史上曾经显赫一时的江南传教区，以及民国时期天主教较为发展的重要地区——上海、杭州、南京三地，圣乐发展状况，从本土化的创作角度说，也处滞后状况，除了大量借用港台等地的中文圣乐外，大陆本土圣乐创作者以及他们的作品还没有形成气候。从表面上看，教会出版的大量中文圣乐似已标志着圣乐的本土化，但就内容实质来看，音乐创作仍停留在摹仿、移植阶段。

就三地的圣乐发展情况来看，上海教区于20世纪90年代出版的《教》影响最大，《教》从出版至今，十几年来一直被江南许多教区所采用，一方面充分说明《教》的主导地位，尤其在中文弥撒改革之时，它的及时出版，有力地配合了中文弥撒的实施。目前，上海教区礼仪委员会虽然有意普及、推广新的圣乐歌集《颂主良友》，但是由于教会存在的种种问题，这部新的歌集还难以被广为接受。

南京教区虽然在中文弥撒施行初期，也有圣乐歌集出版，如，《中文弥撒常用歌集》。但由于该歌集中的圣乐歌曲太少，已不再能适应堂区、教友的多方面需求，包括南京天主堂在

²⁹ 天主教杭州天主堂编. 祷声 [Z]. 杭州, 2002

内的较大堂区已不再使用。但它目前仍在一些偏远的教堂使用，如南京教区所辖的陶坞镇天主堂、宿迁天主堂等。

目前南京天主堂使用的《圣》歌集是宁波教区出版的。在目前众多的圣乐歌集中，该集收录歌曲还是比较全面。《圣》歌集在装帧、印刷、排版等方面也较其他歌集更加注重质量以及设计的精美要求。由于《圣》歌集收录曲目众多，所以宁波教区在歌集目录设计上，也独具匠心。歌集目录主要由分类目录、圣歌目录、圣歌目录索引、圣歌首句歌词索引、圣歌首句歌谱索引组成，翻阅者可以通过不同的查阅方式，找到所需的歌曲。拥有多种类别目录的天主教圣乐歌集，笔者曾看到过民国二十四年土山湾印书馆出版的《咏唱经文》（拉丁文版、法文）一书，曾有两种目录，一是分类目录，一是圣歌首句歌词字母索引。还有民国时期基督教的圣乐赞美诗《普天颂赞》目录排序也是由几个种类组成，并且当代基督教《新编赞美诗》也仍依传统目录排序分为不同查询类别。中国教会较早的圣乐歌集多源自欧洲，从一些拉丁语歌集的装帧设计以及内文的排序技术中，可以窥到20世纪西方图书印刷、编排技术的现代化。但今日所见圣乐歌集的出版，相关方面的不足即显而易见。

2、神职人员培养体制和教会音乐教育

新中国的重建不可避免地影响到教会本身通过什么方式来持续发展的的问题。在改革开放以前，通过外国教会、神学院、修院来代培中国的神职人员根本不可能，而本国的培养机构无论从数量、经费、生源的各方面都非常不足。另外，改革开放之前的意识形态环境，也使得人们不愿意侍奉宗教。时至今日，我们仍然可以看到由此形成的负面影响。

（1）、教会教育的整体式微

上文在讨论当代天主教音乐文本的时候，曾提到各教区堂口所用圣乐歌集大都由堂区神父或本堂神父决定。由于神职人员经常更动，因此圣乐歌集也往往随之变换。除了神职人员对圣乐的不同喜爱及审美情趣各异之外，导致这种状况的另一原因则是人员短缺。民国时期，一个教堂往往有几名神职人员，而目前则是平均一个教堂不足一个神父。一个神父掌管两、三个教堂的现象很常见。如，南京教区主教府座堂仅一名主教和一名神父。现有神职人员通常同时负责几个教堂的日常弥撒活动，经常是一个教堂的弥撒结束后，又急急忙忙赶赴另一个教堂去送弥撒；而对于比较远的教堂，神职人员只能是轮流执事。

教区神职人员短缺现象，南方省区比北方省区严重。上海、杭州、南京三地神职人员以北方人为主。笔者访谈的神职人员绝大多数是北方人。他们多来自内蒙古、山西、陕西、甘肃、宁夏、山东、河北等地。出现这样的现象，最直接的原因是“圣召”不足。“圣召”，指天主教男性教徒立志终身奉献，经教会选录后，进入修道院学习，在已有的中等文化水平基

础上攻读文学、哲学和神学等作为神父所必需的课程。在即将读完神学时，发愿晋铎成为神父。

关于司铎神职危机，似乎不仅是中国才有的现象，而是世界性的。其实，早在1963年的“梵二”大公会议之后，全球天主教信仰人数及神职人员就开始急剧下降，虽然在20世纪70年代，这种衰退现象有所缓和，并且在一些地区还有回升趋势，但是，随着全球化进程，许多国家的政治生活都强调多元文化与信仰自由，中国也不例外。

神职人员短缺，还有一个重要原因就是培养机构减少。成为一名合格的神职人员必须经过学习、训练，这些都要求有特定的机构。在国外，有神学院和修院培养这方面的人才。中国在1949年以后，神学院自然不复存在，培养专业神职人员惟有修院一途，然而，这种情形客观上倒成为中国天主教音乐本土化的契机之一。以下，本文分别以上海和无锡的两处修院为例来讨论这个问题。

目前国内教会负责圣召的主要机构是修院³¹，大修院招生往往到各教区以及下属各堂口的初级小修院招生。佘山修院是目前国内著名的大修道院。江南各教区的神职人员大多数都来自该修院。

中国天主教佘山修院是1982年，由上海、江苏、浙江、安徽四省市天主教会联办成立。1983年，山东、江西、福建三省天主教教会又参与联办。目前是华东六省教区联办，由上海教区负责管理日常教务。1986年，佘山修院新院舍在佘山西南麓落成。1990年起，在江苏、江西和上海设立佘山修院分院，这些分院有佘山修院江苏省苏州分院，上海青浦泰来桥佘山修院分院³²等。修院实行董事会制，上海教区主教金鲁贤为现任董事长，邢文之副主教为院长。国务院于1982年6月颁发了国办（82）第六十号文件，将筹办中的佘山修院确定为华东地区的“地方院校”。³³

佘山修院是国内著名的大修院，许多修生都以进佘山修院修道为荣。但是当时间进入到21世纪，虽然修院的知名度一如以往，但是能够进入修院的修生却越来越少。据掌管教务的神父介绍，往年修院的圣召人数大约在两、三百人之间，尤其是上世纪八九十年代，而现在连一半人数都不到，目前仅有八十几名修生。³⁴神父承认，信仰危机是当前全球教会所面临的最大困境。

³¹ 目前国内修院主要有：山西修院、中南神哲学院、沈阳天主教神学院、河北神哲学院、佘山修院等。

³² 亦称佘山修院青浦分院。

³³ 根据2004年7月7日国务院令（第426号）《宗教事务管理条例》规定，设立宗教院校，要报国务院宗教事务部门审批（第八条）；同时宗教院校应当具备相关条件（第九条）。

³⁴ 2006年6月6日佘山修院访谈记录。

修道院、修生，在过去是常常使人们感到神秘、好奇的场所和群体，但在今天，它们已然脱去神秘色彩，融入现实生活当中。佘山修院位于佘山脚下，与国家级风景区佘山连在一起，风景优美，气候宜人。由于每年5月（圣母月）、10月（玫瑰月）是佘山圣母朝圣期，届时都有大量教友拥到佘山朝圣，所以修院经常派出修生帮助佘山堂区接待朝圣者、维护秩序。同时大量的游客也经常慕名到修院寻访观光。由于地方政府大力发展旅游业，以及大量朝圣者的到访，修院已经一改以往封闭式的管理。旅游业的发展在某种程度上已经影响，甚至改变了传统的修院环境。近年来佘山脚下已经盖起许多高级别墅区，站在佘山圣母大堂的广场上，放眼望去，佘山脚下原先葱郁的林带已经散布许多高级别墅；房地产、旅游业的开发，给修院带来更多世俗的考验。

（2）、教会音乐教育

佘山修院的修生主要来自各地教区小修院。修生在分院进行两至三年的学习后，再到佘山修院本部进行为期六年的学习。³⁵根据梵二大公会议《司铎培育法令》及《天主教法典》，修生被要求接受六年的神、哲学训练：“即学习哲学的时间应满两年，学习神学的时间应满四年”（《天主教法典》第250号）。两年的哲学培育，要求引导修生们根据万古常新的哲学真理，对人、宇宙和天主，获得一个有根据而又和谐的认识。而四年的神学课程则要求帮助修生，“从天主的启示中，细心吸收公教会的真理，深入研究，使能成为个人灵修生活的食粮，并能在司铎的职务中传播、说明、卫护之”（参阅《司铎培育法令》第16号）。

修生在多年的修道生活中，除了要学习哲学、神学等教会要求的主干课程外，音乐也是其必须修学的课程之一。上文我们曾提到神父的音乐审美情趣主要是在修道时培养起来的，这实际上与他们在修院所接受的音乐教育有直接关系。由于大多数修生来自边远地区，接受音乐教育的机会很少，所以当它们正式进入修院学习后，才真正开始接受比较正规的音乐教育。

修院的课程是学分制的，修生每个阶段学习的完成以修满学分为准。在修院六年课程安排中，始终都开设有音乐课程。如，哲学部的音乐课属于必修课程，1学分；神学部的音乐课是选修课程，分为器乐和声乐两部分，各1学分。音乐课的教材由任课老师来决定，乐理、试唱练耳等绝大多数教材都采用上海音乐学院编定的教材，如单声部试唱练耳（上、下），就是上海音乐学院试唱练耳教研组编写，上海音乐出版社1989年7月出版的教材；声乐课教材并不固定，视修生具体情况而定。器乐课主要以钢琴为主，教材、进度也视个人情况而定。修院音乐课修毕程度，试唱要求能够演唱三个升号、三个降号的乐曲，乐理最基本的要熟识

³⁵ 小修院一般学制三年，主要学习文学。

西方大小调，识得简谱。至于钢琴要能够简单伴奏，声乐则是训练基础发声以及根据个人条件，分别指导。³⁶修院开设音乐课程，在很大程度上是为了培养修生在将来毕业晋铎之后，能够单独负责教堂事务，尤其是能够应付弥撒圣祭中的咏唱。

目前负责音乐课程教习的是一位在上海音乐学院任教的资深教授。此人同时也是一位虔诚的天主教信徒。据已毕业晋铎的学生和目前仍在读的修生介绍，教授治学严谨，从乐理、试唱练耳课到声乐演唱、钢琴课，都严格要求，对于忽视音乐课程学习的修生，轻则给与教育，重则让其重修。除了学习音乐基础知识之外，还间歇开设音乐欣赏课程，以提高修生学习兴趣和培养他们的音乐素养。笔者在与几位目前任职于上海教区的神父访谈中，在了解修院的音乐学习情况时，他们都对教授评价很高，其中个别音乐基础较好神父，还曾经与教授单独上过小课，以期提高自己的演唱水平和演奏水平。他们一致认为，修院的音乐学习不仅是为了圣职的需要，更是当代神职人员应必备的素质，当代社会的神职人员，不仅要拥有健全的社会知识和掌握精深的教会理论，而且教会更需要一位会歌唱祈祷的神父。歌声是双倍的祈祷，这是大家的共识。以下是我们与目前在上海教区任职神父的访谈，从这些访谈中，我们可以发现，在 21 世纪的教会中，有一批教会修院培养出来的，钟情于圣乐，关心圣乐发展的年轻神职人员。

我在佘山修道院修道 6 年，参加唱经班 6 年，唱低声部，最高唱到 F，最低至 E。毕业后曾担任教佘山修院音乐教师。开设音乐欣赏课。之所以开设这个课程，完全是权宜之计，主要为了吸引修生对音乐的兴趣，带有普及性质。所开音乐欣赏课程主要分为三部分：流行歌曲、民歌、美声唱法作品，这三部分是按照逐级深入来安排的。流行歌曲主要以刘欢、韦唯的歌星作品为主，目的是为了尽快使修生对音乐感兴趣，早日提高音乐素养。美声唱法作品主要以国、内外教会声乐作品为主。我个人非常喜欢音乐，在修院学习时，曾经与老师上小课学习声乐。虽然后来由于我调入教区的光启社从事编辑工作，课程最终没有按计划完成，但是我认为，课程的开设，已经在一定程度上，给当时的修生一些音乐启发。³⁷

这位神父在调任光启社编辑工作之后，仍然关注圣乐的发展，他协助教区一位资深的老神父，共同完成了上海教区的圣乐歌集《领主良友》的编辑校定工作。目前，他负责上海教区各个堂区的管理工作，由于他对音乐的热爱，所以他管理的堂区的唱经班演唱水平较高，能够掌握四声部的教会合唱作品。

对圣乐情有独钟的神职人员，往往在他们开始修道生活时，就会显露出这方面的天赋或兴趣。并且，他们对音乐的兴趣和热爱，还伴随神职生涯日益加深。在笔者访谈的众多神父当中，下面这位神父可以说是笔者见到过的最具音乐气质的年轻神职人员之一。当笔者在他并不宽大但很明亮的办公室兼卧室里采访他时，笔者看到一台钢琴，占据了三分之一房间，

³⁶ 2006 年 6 月 9 日佘山修院访谈记录。

³⁷ 2006 年 6 月上海虹口区耶稣圣心堂访谈。

这是他的私人物品，自己购买的，问及原因，他很简单地回答说：“我喜欢音乐，喜欢弹奏音乐。”当笔者提出想看看他演奏的乐谱时，他随即拿出几本复印的全部整齐排放在塑料活动夹页中的乐谱。乐谱曲目比较繁杂，既有外国的，也有中国的；既有奏鸣曲，也有普通的圣乐歌曲。他本人的演奏兴趣似乎并不集中在一种风格乐曲中，而是涉猎广泛。良好的音乐基础和素质使他在堂区服务时，尤其是教唱圣乐方面得心应手，不仅堂区唱经班演唱水平大有提高，而且由于他在圣乐方面的兴趣，该神父还被选为上海教区礼仪委员会委员，负责圣乐研发推广等相关事务。³⁸

教会事务本身是离不开唱诗的，在一台弥撒圣祭中，如果主祭神父从头到尾都是诵祷，而没有一点音乐咏唱，那么可以想象这台弥撒是多么枯燥，干巴巴的圣祭并不是教会所倡导的，伴随着生动、深情咏唱的弥撒才真正体现礼仪的实质。一位神父是否喜爱歌唱，是否具备良好的音乐素养，对于教会、教友以及所管理教堂的音乐建设、发展有着重要影响。我们在访谈中可以体会到这些神职人员对于音乐有着不同的认识理解：

我在修院期间虽然学习过乐理的基础和一点声乐教程，但差不多都还给了老师，只是还是比较喜欢声乐方面一些发音技巧。³⁹

我们神父在修院学习音乐，老师很有音乐能力，在上海音乐界有名望，我在堂里工作忙，已经几年没有接触音乐，现在也没有兴趣学习音乐。⁴⁰

我本人很爱音乐，但天赋很差，唱歌5音不全。在修院对乐理有一点常识性理解，对圣堂音乐在礼仪中的重要性有所认识，所以我对堂里的唱经班是很支持的。⁴¹

我们堂区没有唱经班，教友多是60-70岁左右的老年妇女，我本人尽管五音不全，但在平常日子里，还是领大家唱一下。本人从修院毕业后就再没有接受过音乐方面的知识。⁴²

虽然修道生活是关于心灵与思想的修行，但是修生的课余文化生活并不枯燥，并且音乐活动还是较受修生欢迎的课余活动。早在1999年9月，修院就成立了第一支小乐队（附录5），当时乐队组成很简单，主要以铜管乐为主，后来增加了定音鼓、小军鼓等打击乐器，目前管乐队已经形成一定规模，能够参加教区及修院重大节庆日的活动。由于修生流动性，如，出试、毕业等原因，使得乐队编制并不固定，常用乐器大概有：小号、大号、圆号、长号、萨克斯等铜管乐器和单簧管、长笛等木管乐器，以及小军鼓、大定音鼓等西洋打击乐器。

2006年6月9日，笔者到修院采访，在修院食堂广播台旁边的大定音鼓上，偶然发现一本乐谱，经询问修生，得知这个乐谱就是乐队平日练习之谱，后经过修院同意复印了该乐

³⁸ 2006年6月上海佘山中山堂访谈记录。

³⁹ 2006年6月上海卢湾区君王堂访谈。

⁴⁰ 2006年6月上海浦东傅家堂访谈。

⁴¹ 2006年6月上海卢湾区圣伯多禄堂访谈。

⁴² 2006年5月上海浦东新区唐镇访谈。

⁴⁴ 因乐谱有临时夹页曲目，与目录不符，所以笔者未对乐曲进行数量统计。2006年6月9日访谈记录。

谱。乐谱除目录、乐曲外，还附有单簧管、萨克斯管、小号、圆号、长笛等指法表和长号把位表。

笔者之所以在这里详细介绍这本乐谱，是由于该乐谱有一个很大的特点：乐谱中的乐曲具有非常鲜明的世俗性和神圣性。如果给这些乐曲分类，则会形成以下状况：

(表 10)

佘山修院管乐队曲谱						
世俗性乐曲				教会乐曲		
中国乐曲			外国乐曲		中国圣乐	外国圣乐
进行曲	民歌	创作歌曲	进行曲	民歌	创作乐曲	传统圣乐

从(表 10)中可以看到，乐谱被划分为世俗性乐曲和教会乐曲两大类。其中世俗性乐曲由中国乐曲和外国乐曲组成。中国乐曲再分为进行曲、民歌、创作民歌三项。其中进行曲包括：“中国人民解放军进行曲”、“检阅进行曲”、“运动员进行曲”等；民歌有：“看秧歌”、“夸土产”等；创作歌曲则包含：“没有共产党就没有新中国”、“中国、中国，鲜红的太阳永不落”、“中国的早晨五点钟”、“我们走在大路上”、“爱我中华”等。外国乐曲中的进行曲有：“拉德斯基进行曲”、“婚礼进行曲”等；民歌包括：“友谊地久天长”、“铃儿响叮当”等。而教会乐曲则由中国圣乐和外国圣乐组成。中国圣乐主要是创作乐曲，包括：“主，永活在我心”、“天主经”、“圣心曲”、“奉献”、“爱使我们相聚在一起”等；外国圣乐主要是传统圣乐有：“平安夜”、“齐来钦崇”、“无数天使空际临”、“阿肋路亚”等。⁴⁴

这些乐曲大多数是简谱形式的管乐队总谱，个别中国创作圣乐曲配有歌词。在上述提到的乐曲中，我们发现有很多乐曲都是目前中国非常流行的乐曲，例如群众性的集会或合唱时必唱的歌曲“没有共产党就没有新中国”、“我们走在大路上”等，还有在专门场合使用的进行曲，也被教会吸纳进来，为什么教会要采用这些标题鲜明的俗世音乐呢？笔者认为，首先，教会能够这么广泛地吸纳世俗社会的乐曲进行练习进而演奏，说明教会非常注意与现实社会的交往，并且融洽这种关系，在目前圣乐创作乏人的情况下，“俗为我用”应不失为一种缓解办法。其次，对于广大教友来讲，这些乐曲早已耳熟能详，而且在盛大节庆日吹奏这些乐曲，尤其是在露天集会时演奏无疑会起到助长教友热情、烘托现场气氛的作用。再次，教会允许演奏这些乐曲或许还会出于以下考虑，即由于修院地处佘山脚下，每遇教会大节庆，尤其是 5 月圣母月和 10 月玫瑰月期间，修院都要配合教区举行露天大礼弥撒及朝山活动，这些活动无疑需要有音乐队的伴奏，而且从音响效果考虑，如在人数众多的露天活动，管乐队的音响是最适合这种场面的，或许教会出于以上考虑，修院才会积极培训管乐队。

根据乐谱旁边的文字记录,以及一些乐曲下面的名片信息,使我们清楚地了解到乐谱中的部分管乐总谱和合唱总谱大多是由一位张姓教友编配完成的。⁴⁵一些乐谱下面注有“山西太原圪沟天主教堂合唱队 2005 年 6 月 11 日”、“为西柳林天主堂合唱队改编”、“为山西太原总堂百年庆典”、“2001 年 8 月阳曲圣母堂”等,以及“2005 年国庆节上海佘山修院”的字样,说明有些乐曲原是为山西某教堂贺堂庆典和修院而创作编配的。由于论文篇幅所限关于张先生及山西天主教音乐考察研究将另文详述。

从管乐队的编制到乐队练习的乐谱,无论从哪个方面考察,它都与专业乐队无法相比。但是,就是这样一支乐队,却在教会的节庆活动中起了重要作用。

修院 1995 级 2001 届毕业晋铎的修生中,曾经成立称为“巴肋斯蒂娜”的复调合唱小组,这个爱乐组织是自发性的,由 8 名修生组成,他们经常排练一些教会经典的复调合唱音乐作品,其中大部分是传统的额我略圣咏。这个小组的成员不仅仅热爱教会音乐,而且还研究探讨当代中国教会圣乐的出路与发展。他们曾于 1998 年发起中国天主教首届教会圣乐研讨会,虽然理想与现实存在很大差距,会议没有达到与其的目的,但是却是他们树立了振兴教会圣乐的信念与决心,从而使他们在毕业晋铎后,成为今天各堂区圣乐发展的积极倡导者和实践者。

目前这个小组的大多数成员大部分服务于上海教区各教堂。他们对于圣乐的热爱,都不同程度的反映在以圣乐促福传方面。如,2006 年 6 月 18 日基督圣体圣血节(Corpus Chrisit),⁴⁶上海杨浦区和平之后堂、虹口区耶稣圣心堂在本堂牛神父的策划下,联合举行了堂区从未举办过的主日福传音乐祈祷会(图 26),用音乐来促进福传,这样的形式既生动又活泼。相比简单的宣讲更加吸引人们的注意、引发人们的兴趣。此例说明修院的培养教育不仅增进了修生在圣乐方面的兴趣,而且未来教会圣乐改革与推广也离不开这些年轻神职人员所作的工作。修生自发组成的音乐兴趣组织,不仅大修院有,佘山修院附属的泰来桥小修院也有。⁴⁷

⁴⁵ 创作者张先生,把自己的名片印到了曲谱上。根据名片反映,张先生是山西省天荣乐团、天爱合唱团指挥,山西省音乐家协会会员,山西省广播艺术团老年合唱团团长助理。

⁴⁶ 天主教会大节日之一,亦称“耶稣圣体瞻礼”。纪念耶稣基督的身体实际存在于圣体圣事上所用的饼和酒中。参阅文庸,乐峰,王继武主编,基督教词典[M].北京:商务出版社,2005.227

⁴⁷ 2006 年中秋节,在泰来桥小修院举行的中秋晚会上,由四名修生组成的 RYZ 组合表演的动感节目《真的爱你》非常受欢迎。



图 26 虹口、杨浦天主堂福传音乐会手语歌

3、沪、宁教区音乐的田野映象

20 世纪 80 年代以后，中国社会政治环境发生了巨变，改革开放以来，逐渐形成以上海为中心、江浙为两翼的长三角经济文化圈。上海、杭州、南京三地成为领衔这一经济文化圈的重要城市。伴随着改革开放，江南地区的天主教也得以复苏和发展，进入调适、嬗变的本土化发展过程。以下所要论述的就是笔者在三地田野考察基础上，抽取的典型事例。并试图通过这些田野实证，来阐述各教区、教会团体如何建构本土化的教会音乐，以及怎样取得认同。鉴于三地教区情况各有差异，所以田野点的选择标准不尽相同。但是有一点是共通的，即所选田野点一定在教区具有代表性；能够充分展示教区特色。

由于杭州教区、南京教区所属教堂较少，而且一些教堂缺少驻堂神父，所以我选择的观茶点是此两教区的主教府座堂。两地的主教府座堂，在天主教传行中国的历史上，都有着重要地位，不仅历史悠久，而且作为教区教务中心也较之其他教堂更加重视、规范礼仪音乐。

上海教区管辖六个分铎区 109 所教堂，另外所属还有大、小修院、出版社等机构，众多的教堂及教会机构，给考察带来极大压力。由于时间所限，笔者只能采取人类学研究中的访谈法，包括个人访谈和建立个人生活史来遴选、确定深度访谈报告人以完成田野考察。通过与教区 42 位驻堂神父的通信，在初步了解堂区及个人生活、修道等相关情况后，笔者又走访了上海市区天主教历史上著名的几所教堂的神父以及佘山修院，结合三方面的情况，最终确定了深度访谈对象。这几位被访谈的神职人员，在年龄上、修道经历上、以及最主要的在对圣乐的理解及实践方面，都具有典型意义，如果把教区神职人员整体看作是金字塔的话，那么老、中、青三代神职人员正好代表了三个不同层次阶段。塔顶是日渐减少的老年神职人员，中间则是 20 世纪 80 年代晋铎的中年神职人员，金字塔的塔基则是 21 世纪初晋铎的目前遍布教区的年轻神职人员。

在本节里，笔者将以 2006 年上海福传年祈祷音乐会为中心，展开上海教区教会音乐生活

的论述。之后，我们将把注意力转到南京石鼓路教堂的天主教唱经班，对唱经班的构成和音乐生活进行描述。

(1)、上海福传年圣歌祈祷音乐会

2006年2月11日至2007年2月11日，是上海教区的福传年，以此纪念传教主保“圣方济各·沙勿略诞辰500周年”。从2月11日的开幕式开始，经过4月7日召开的圣方济各·沙勿略诞辰500周年福传年研讨会；5月1日至6日在佘山举办的每天一个主题的福传活动；10月21日上海教区福传年圣歌祈祷会；到12月2日董家渡天主堂庆祝圣方济各·沙勿略瞻礼，并祝圣新铎，从而结束福传年系列活动。上述活动由教区统一部署安排，教区下属六个总铎区及所属教堂积极响应，开展了形式多样、内容丰富的福传活动。其中以圣歌祈祷形式开展的福传活动最为普遍。在各铎区圣歌祈祷福传的基础上，教区于10月21日在主教府座堂徐家汇教堂召开了“沙勿略梦想中国—天主教上海教区福传年圣歌祈祷会”，再次以音乐的形式表达对天主的崇敬和感恩。参加祈祷会的包括教区所属六个总铎区唱经班、七百余教友和部分教外观礼者。

此次祈祷会主要围绕三个主题展开，即“主的召叫”、“主赐力量”、“主赋使命”。目的是要推动每个基督徒去宣传福音，并把基督的信仰与中国文化、民族传统结合起来。

祈祷会音乐形式主要以演唱圣歌为主，包括合唱、独唱、手语表演唱以及全体教友的齐唱。合唱，这种歌唱艺术，无论在教会中还是在中国当前的世俗社会中，都是广受教友及大众欢迎的艺术形式。就教会的合唱历史而言，可以追溯到中世纪甚至更远，而中国的早期合唱艺术也是源于西方。这样一种教会在举行弥撒时，为演唱圣歌采用的歌唱方式，已经成为世俗与神圣所共用的艺术形式。按照这样的逻辑，我们完全可以推断出教会唱经班的合唱水平一定上佳，但是就田野考察结果而言，虽然上海教区有些铎区的唱经班水平已经达到专业水准，但是就整体长三角地区而言，绝大部分地方教会唱经班水平仍停留在齐唱阶段。

教会唱经班合唱水平不高的原因虽然是由地区差异以及人为问题造成，但是就目前教会自身而言，却是由于相关圣乐创作滞后、教会音乐团体脱离社会音乐文化生活所造成。中国教会的音乐创作，尤其是20世纪80年代以来的音乐创作，一直处于滞后状况，虽然目前各地教堂都在弥撒中咏唱中文圣歌，但是这些中文圣歌绝大多数来自港台教会，大陆本土圣乐创作者甚少，即使有一些创作者，也绝大多数是业余创作，而且由于受地域影响，一些优秀的创作作品很难在全国传播使用。圣乐创作的困境间接反映出教会内部对于圣乐创作的态度，正如前文曾经提到的，教会目前的中心任务是教务发展、堂区建设，对于礼仪音乐还无力进行大力改革。圣乐创作滞后直接影响了教会唱经班的演唱水平，在目前国内各教区使用

的圣乐歌集中，绝大多数是单旋律歌曲，很少多声部作品，即便有，也仅是二声部作品，很少四声部合唱作品。虽然在此我们不能以是否有多声部圣乐作为判别圣乐创作高低、多寡的标准，但是作为天主教传统的多声部合唱，在国内的圣乐创作中还很少。在此次祈祷会上各唱经班演唱的圣乐作品中，多声部圣乐很少，唱经班大多演唱二声部作品。从目前国内各教区歌集看，合唱作品普遍缺少。而且，教会音乐团体缺乏与世俗社会音乐生活交流的情况，也成为影响唱经班合唱水平停滞不前的原因之一。合唱是中国目前群众性文娱活动最普及的形式，每年各地区都有举办合唱节或与之相类似的群艺活动，在这些活动中，我们很少能看到教会唱经班的身影，在内地教会中，除了上海教区有个别唱经班参加一些社会活动外，绝大多数教堂唱经班都固守在教会圈子中。虽然从信仰角度出发，教会唱经班有其特殊的使命，但是在教会迈向现代性的过程中，它并没有脱离现实生活的环境，而是更加重视与世俗的联系。

虽然教会圣乐发展存在许多不尽如人意之处，但是仅就上海教区而言，教区仍有一批年轻的神职人员在积极推动圣乐发展和传播。本次祈祷会的主持牛神父，就是这些热爱圣乐，推动圣乐实践的年轻神职人员之一。

牛神父 2001 年毕业于佘山修院，并晋铎。两年前开始服务于上海虹口区耶稣圣心堂、杨浦区和平之后圣母堂⁴⁸。上文我们在论述佘山修院修生音乐生活时，曾提到一个“复调合唱小组”，而牛神父就是该小组成员之一。在修院学习时，他就非常喜欢音乐，而且还是男高音。在修院音乐课之余，他还单独上声乐小课，以提高演唱水平。除了努力提高自己的演唱水平外，牛神父对于中国圣乐的现状与未来发展，也有深入思考。1998 年佘山修院举行的非官方性质的第一届中国圣乐研讨会，他也参与了这次会议，为了推广圣乐，他们的合唱小组还在会上，做了展示性演出。尽管会议由于各种原因，在中国圣乐目前存在问题，以及今后发展方向等方面，没有达成一致意见。但是与会者对于改善中国圣乐混乱状况的一些想法，以及圣乐传播实践的设想，都对日后规范圣乐、推广圣乐起到了积极推动作用。

为了配合教区福传号召，牛神父策划主持了教区首次福传音乐会，2006 年 6 月 18 日上午 8 点—11 点半，牛神父汇集两个堂口教友，在和平堂共同参与了题为“‘去，告诉他们……’——杨浦和平堂 虹口圣心堂福传音乐会及圣体圣血瞻礼”。音乐会内容丰富，形式活泼。除了唱经班的合唱外，还有全体教友齐唱、吉他伴唱手语歌独唱、小提琴演奏，以及圣诗朗诵、圣经诵读、证道分享、教友证道等内容。

⁴⁸ 耶稣圣心堂，位于上海市虹口区南浔路 246 号。1874 年 11 月 29 日奠基，1876 年 6 月 10 日开堂。为西班牙建筑风格。1982 年 12 月 25 日复开堂；和平之后圣母堂，位于上海市杨浦区惠民路 692 号。1928 年奠基，1930 年落成。原为哥特式建筑风格，20 世纪 90 年代新建后为现代风格。1990 年 11 月 25 日复开堂。

此次福传音乐会的主要动议是为了帮助两个堂区教友多关注堂区的传教生活。

由于牛神父很注意培养唱经班的艺术修养，所以堂区唱经班演唱水平提高很快，此次祈祷会中就有虹口耶稣圣心堂唱经班的二声部合唱。

(表 11)

沙勿略梦想中国—天主教上海教区福传年圣歌祈祷会 (教区所属铎区唱经班及修会组织唱经班)		
教区所属	演出节目	乐曲内涵
虹口耶稣圣心堂唱经班	跟随我，我愿跟随主	表达圣方济各·沙勿略圣召决心。
崇明总铎区唱经班	你是我最知新的朋友	表达圣方济各·沙勿略一生信赖主，把耶稣当作知己。
市东总铎区唱经班	Tollite Hostias 敬拜至圣圣体歌	赞美天主
市西总铎区唱经班	亨德尔的“阿肋路亚”	赞美欢呼上主，天主
浦东总铎区唱经班	无玷童贞	请求圣母玛利亚在主台前为我们求赐智慧和力量。
浦南总铎区唱经班	圣母引导歌	颂扬圣母
嘉青松总铎区管乐队	全能永生的天主，走出去	福传的使命
上海教区圣母献堂会修女	崇高的上主	感谢天主对她们的圣召
徐家汇小天使唱经班	白云之歌	赞美天主

(2)、唱经班

a、南京老年唱经班(图 27)



世俗社会音乐演唱的主要形式之一。

唱经班(Chorus)是基督宗教在教堂举行崇拜仪式时，唱圣歌、赞美诗的合唱队。亦称“圣乐团”。早期的教堂唱经班可以追溯到约公元4世纪在罗马建立的圣歌合唱学校。在后来的几个世纪中，唱经班逐渐有了社会、娱乐性质，到19世纪时，唱经班的合唱形式已经成为

目前南京天主堂老年唱经班是指从2000年开始组织活动的，由赖老师⁵⁰和张老师⁵¹主要负责的唱经班。其中赖老师主要负责教唱、训练、指挥以及在弥撒中带领教友演唱甚至有时根据礼仪需要还担任独唱。张老师主要负责讲解、把握礼仪顺序、选定弥撒礼仪歌曲以及复印后分发唱经班成员。在堂里她同时还负责教友活动组织、新教友入教、陪同神父送弥撒等

⁵⁰访谈：赖老师，1943年生人。原籍武汉。母亲家世代是天主教信徒，外祖父曾是武汉某天主堂医院的外科主任。从小受洗，圣名伯多禄，有良好的音乐与宗教修养，嗓音条件很好，是男高音。

⁵¹南京某小学退休数学教师，北京人，70多岁，从小受洗，天主教世家。其退休后常出国旅游，眼见开阔，见识广，为人爽直。

各种教杂务。负责唱经班音乐伴奏的是叶老师⁵²。教堂目前有电子琴两台、钢琴一台。Nordiska牌东北钢琴目前放在会议室供唱经班训练使用；雅马哈P-120电子钢琴放置在堂里祭台左侧供平时弥撒使用。另一台相同品牌的电子琴则放置在教堂二层的唱经楼上供大型庆典时使用。唱经班每周训练一次，时间是周六下午 14:00~16:00，地点：堂区会议室。唱经班成员年龄结构及受教育情况（表 12、表 13、表 14）⁵³

表 12 老年唱经班年龄

年 龄	f	p	%
20-30	3	0.120	12.0
31-40	3	0.120	12.0
41-50	4	0.160	16.0
51-60	10	0.400	40.0
61-70	4	0.160	16.0
71-80	1	0.040	4.0
总 数	25	1.000	100.0

表 13 老年唱经班受教育程度

受教育程度	f	p	%
本 科	6	0.240	24.0
大、中专科	12	0.480	48.0
初、高中	7	0.280	28.0
总 数	25	1.000	100.0

表 14 老年唱经班性别

性 别	f	p	%
男	6	0.240	24.0
女	19	0.760	76.0
总 数	25	1.000	100.0

通过表格分析我们可以看到老年唱经班成员年龄主要集中在 50~60 岁，以女性教友占绝大多数，而且大部分成员为中等文化程度。女性教友在教会中占多数的现象，不仅存在南京一个教区，目前国内各教区、堂口都以大量女教友为主。也许我们会提出这样的问题，即为什么会出现这种现象？这种现象是什么时候开始的？可以肯定的是这种现象并不是现、当代才出现的，从天主教传行中国的各种文献记载中我们可以清楚的发现，明清时已有很多妇女入教的记载，虽然当时社会的道德伦理观念不准许女性随便抛头露面，但大多数女性都能在各自家院里开辟一个仪式场所从事宗教信仰活动。到了近代，随着各种修远、孤儿院、公学以及教会开办的慈善机构的建立，为女性的宗教信仰提供了更多实践场所。民国以来，女性教友在近代中国教会历史上更是发挥了重要作用。今天我们面对这一历史现象，可以进一步

⁵² 东南大学退休职员，曾在幼儿师范学校读过书，由此会弹琴。本人是教友。

⁵³ 表格中 f 代表次数，p 代表比例。公式： $P=f/N$ （N 代表总数）。

从社会性别角度、社会观念角度、女性心理学等多角度对其进行观察研究，南京天主堂的这一现象是历史发展的必然。目前唱经班中的女性教友成为维持团体发展、进步的核心力量，女性优势在这里得到充分体现。

唱经班选唱圣乐，主要以新歌集为主，遇大型节日庆典时，也从北京教区出版的《弥撒歌集》和河北信德堂出版《天籁之音》等歌集中选曲。

唱经班成员每人至少有一本 A4、60 页的塑料活页歌片册，里面夹放以前演唱过的歌片，我曾经有机会帮助一位前年加入唱经班的女教友整理过这些复印的歌片，粗略统计约有 150 首之多。唱经班从成立到现在演唱过的歌曲可能还远远超过这个数字。虽然唱经班演唱过很多曲目，并对某些曲目已非常熟悉（尤其是重大瞻礼期的固定曲目），但是就其整体演唱水平而言，还有待进一步提高。唱经班目前是堂区举行大型节日礼仪负责圣咏演唱的核心力量，每个礼仪年中大大小小的瞻礼节庆及日常弥撒中的圣咏演唱任务都主要由他们完成（青年唱经班成立前）。尽管演唱水平有限，但成员们并没有因为演唱效果、演唱质量的欠缺而减弱其演唱热情，大多数成员都会准时参加每周六在教堂的排练，而且还有专人负责记录考勤。唱经班除了负责本堂区的弥撒唱咏外，还时常被邀到邻近堂区去唱咏。如 2005 年 4 月 25 日是江苏省宿迁市圣若瑟天主堂移址开堂庆典，唱经班被邀请参加当天的庆典并在仪式中唱咏。

老年唱经班无论在弥撒唱咏方面，还是在信仰方面，长期以来一直被认为是南京天主堂的核心力量。

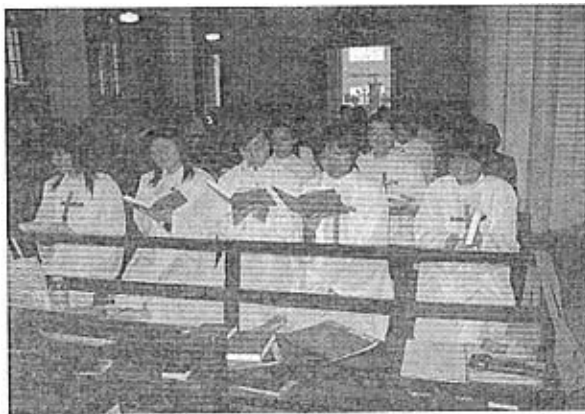


图 28 “永耀之光”青年唱经班，南京天主堂提供

b、“永光之耀”青年唱经班（图 28）

2005 年 2 月 27 日（四旬期第三主日）南京天主堂青年唱经班“永光之耀”（“天主之光永远照耀”）成立。发起人是南京两名热心教会事业的大学生教友⁵⁴。青年唱经班的成立得到

⁵⁴这两名大学生分别是南京某高校学院在本科学生和毕业学生。两人均有良好的乐感。但都没有接受过正

教区主教、堂区神父及众多教友的大力支持。其成员原则上都是青年教友，也有非教友青年加入。每周日下午 14:00~16:00 在堂区会议室训练（后改在教堂练唱）。成立初期仅有不到 10 名成员。⁵⁵

青年唱经班成立初期就开始负责每个主日（周日）下午的弥撒唱咏。最初几周两位负责人要求每周要演唱不同的新歌同时印发大量的歌谱给大家，但试行几周之后就出现了以下问题：a、青年教友音乐素质参差不齐，很大一部分教友乐理知识欠缺，大家没有视唱经验和合唱知识，这些因素直接影响教唱歌曲的速度、进度及演唱的质量、效果。例如在歌曲中经常出现的切分、后附点、6/8 节拍等乐理知识大家不是很清楚，类似问题还有不少。b、唱经班急需一位会弹琴、懂礼仪的教友。⁵⁶每次排练几乎都是在无伴奏的情况下进行，这样的排练对于专业演唱团体来说都有困难，就更不要说唱经班了。c、每周一次、一次两个小时、三至四首歌曲的排练，接下来还要在半小时后的正式弥撒仪式中演唱，对于刚成立的唱经班来说有相当大的难度。体能首先就是大问题，因为在大多数成员还没有掌握正确发声方法的情况下，连续几小时演唱，还要保持较好水平几乎是不可能的；而且由于成员对新歌曲掌握不稳定，造成大家在正式弥撒过程中因犹疑而不敢完全放声演唱，声音效果、演唱质量都无法与平常练习相比。d、唱经班自愿加入的松散性质使得每次排练时，人数无法完全固定，从而影响了整体演唱水平。

关于唱经班未来的发展，他们认为，青年唱经班能否顺利发展，完全取决于这些自愿加入的成员能坚持多长时间以及堂区的支持程度。他们在经历了最初的实践后，逐渐意识到仅仅依靠坚定的信仰和真情的歌唱来维持并发展唱经班是远远不够的。从 2005 年 4 月开始，唱经班在训练之余又增加了半小时的读经和《圣经》分享，希望以此达到深度信仰和减少缺勤的目的。2006 年 1 月 7 日，“永耀之光”青年团契网页由圣名为加俾额尔的青年教友正式创建，该网页不仅介绍南京天主堂的历史、目前的各项活动安排，而且还选登了天主教相关重要经文与登录者共享。⁵⁷

青年唱经班与老年唱经班分别负责不同时段的弥撒唱咏，前者在歌曲选择上更加自由，充分体现自己的特色。青年唱经班选曲主要来源：本堂歌本《教友圣歌集》；中国天主教信德

规专业音乐训练。

⁵⁵青年唱经班的大部分青年教友都是南京市内各大专院校的在读大学生，这些院校包括南京邮电学院、南京林业大学、南京农业大学、南京财经大学、南京师范大学等等。2006 年底时，已经有约 20 名长期参加主日弥撒的青年教友。

⁵⁶2006 年 3 月 13 日四旬期第五个主日下午弥撒结束后，经一位教友推荐，在南京某大学交流的一位香港女大学生（天主教徒）愿意义务为青年唱经班伴奏，一直到其 7 月份离开南京时至。这无疑解决了大家的燃眉之急，唱经班送给她一套大型弥撒曲乐谱和现在排练的歌曲曲谱。其后唱经班的司琴分别由修院修女担任，近年底时，由佘山修院出试的修士担任。

⁵⁷该网页域名：<http://b605775.xici.net>

室出版的歌本《天籁之音》；宁波教区出版的《圣教圣歌》；福建教区出版的《主日弥撒答唱咏》等，以及国内出版基督教《赞美诗》、互联网上下载一些格利高里圣咏，和现当代创作圣咏。选曲原则以曲调、旋律悦耳，篇幅短小，易学上口的歌曲为主。

对于天主教是否可以大量借用基督教歌曲来辅助弥撒礼仪，堂区的神职人员似乎很豁然，他们认为“作为烘托气氛的圣咏，是完全可以借鉴基督教歌曲的。礼仪仅仅有气氛是不够的，只有信仰，才是与主相遇。”⁵⁸针对这个问题堂区也有不同的声音，据介绍，教区已故主教曾多次提议要多唱天主教传统圣咏。一些老教友也建议回归传统，他们认为不断更改的新圣咏，不仅不利于教友参与完整的弥撒圣祭，而且，由于新圣咏旋律新潮、大量改编世俗及流行音乐，已从本质上削弱了弥撒礼仪音乐圣洁、肃穆、崇敬等特点。天主教音乐的这些特点，是要排除一般世俗歌曲所表达或拥有的多种“情绪符号”的，圣咏只能用惟一性来表达对上帝的特定的观念或情绪。而传统圣咏较之不断出现的新圣咏，其深刻内涵也许即在于此。

从教会的立场出发，无论是老年唱经班还是青年唱经班，大家都是因信仰而走到一起，因此两个团体之间，从未因为不同的演唱风格、不同的选曲原则、不同的审美取向而发生任何摩擦。“艺术成为人与人之间联系的纽带，并将人们共同引向上帝的面前。它构成了一个社会，而这个社会更适合被称为是一个教会。它向往的理想是崇拜和祈祷。”⁵⁹信仰的力量淹没了除此之外的任何界限。

而从世俗的角度观察这两个团体，它们之间不仅存有明显差异，而且某些差异甚至根本无法弥合如年龄、受教育程度、家庭是否世代为教友、对于音乐的感觉等方面。这些差异不仅成为团体独立存在的标志，而且还反映出各团体独特的内部运转方式。在对老年唱经班的考察中我们发现，在一切活动都以强化人对上帝的信仰为中心的过程中，更多世俗社会所拥有的冲突、矛盾不可避免的也出现在这个团体中。作为上帝的子民也许教友在为教会服务时从没有期望得到任何权力，但正是由于“为教会无私奉献”的思想和行动，才促使这些本应堂区神职人员所有的工作，在堂区神职人员短缺的情况下，顺理成章地成为教友的责任。但是此种观点，在教会中也有不同认识，尤其是当代教会圣召出现危机之后，造成神职人员短缺，教会于是重新发挥俗世教友在教会中的应有角色和职务功能，进而重新安排和设计牧灵的工作，使司铎不必为俗务和为教友可以担当的事务费神操心，而能专务天主和人灵的事。责任分工的明确以及权力倾向的日渐清晰，使得唱经班内部矛盾冲突出现。例如，唱经班没有基本考核制度、一些音乐素质较低且又欠缺噪音条件成员的不断加入，使得整体演唱水平难以保持，演唱水准受到很大影响。如何摆脱影响唱经班发展的不利因素，堂区神职人员和

⁵⁸2005年复活节南京教区访谈记录。

⁵⁹保罗·韦斯，冯·O·沃格特。宗教与艺术[M]。成都：四川人民出版社，1999。96

教友还在不断探索。虽然“歌唱是双倍的祈祷”，但是“我们架设的每一座桥梁都造成了新的鸿沟，与某些人的交往都是对其余人的隐秘和缄默”⁶⁰唱经班内部张力的不断变化，不仅影响团体的整体发展方向，而且更重要的是，唱经班目前已成为教友个人实现信仰、坚定信仰的中介，成为教友融入教会这个语境社会的一个重要手段。

相对于老年唱经班来说，青年唱经班简单、纯粹。由于其刚成立不久和成员少、成员入教时间短、在校学生居多等原因，所以唱经班的目的仅限于“为了更好地信仰而歌唱”，音乐在这里还没有任何惟美的追求。

小 结

本章的前面部分通过对不同时期的仪式以及相关的音乐进行比较，以求进一步明确天主教本土化在时间历程中的一些关节点。笔者认为改革开放以后大陆教会活动再度活跃，竟使经历了改革开放之前，尤其是“文革”打击之后的大陆天主教会，对这一迅速变化所需圣乐作品准备不足是很自然的，现成的港台教会所用中文圣乐因此而被大量地照搬、沿用。进入21世纪以后，尤其是中文弥撒广泛推广后的十余年间，教会并没有过多关注中文圣乐的发展。随着本土化步伐的深入，大量世俗圣乐应运而生，这种现象似乎说明教友对中文新圣乐有了某种新的诉求，但是如何解决世俗化对教会的影响，以及由此衍生的世俗圣乐问题，教会并没有就此问题做出明确细致的回应，从而出现国内教区圣乐庞杂的现象，并在一定程度上造成了圣乐使用的混乱状况。本文有关教会圣乐出版物现状的反映就是一个例证。

上世纪90年代实行中文弥撒以来，尽管大陆教会圣乐大量借用港台教会的中文圣乐，但是随着广大教友对于中文弥撒的适应，大陆教会也还是出现了部分中文圣乐创作者以及创作作品，这个群体既有教友也有神职人员，虽然创作群体很小，而且受地域音乐文化的影响使得一部分作品难以广泛传播，但是这些创作者以及他们的作品，仍然成为大陆教会圣乐今后发展与推广不可忽视的力量。

在本文的后半部分，笔者试图通过地方天主教会的群众音乐生活来揭示天主教社区的音乐活动是如何自发地组织起来，以及这些组织如何对教会音乐的普及作出他们的贡献，等等。同时，笔者也指出，由于教会成员的基本状况如此，教会很难使用曲高和寡的传统西方天主教音乐，因此，走向本土是必然的。

⁶⁰文化与社会系统[M]. 北京：商务印书馆，2004. 61

第五章 多元文化境遇中的当代中国天主教音乐

当代天主教音乐的社会变迁过程，不仅体现了跨文化交流导致的多元文化的共存，而且其音乐发展自身也充分展示了音乐多样性的特点。这种多样性并不一定取决于音乐表现形式的多样性，而是主要包含音乐风格与传统的多样。在此，我们既可以把这种多样性看作是世俗社会对教会音乐的冲击，但是也完全可以认为这种表现的自由有助于现有传统的演变，或创造一种新的传统。从某种意义上讲，新传统的形成比保护现有传统更有利于多样性的产生以及本土化的形成。¹

一、中心的边缘化

“梵二”大公会议后，自1965年开始，教会便渐次允许世界各地教会采用当地语言举行弥撒。²但中国教会正式全面推广中文弥撒却起始于20世纪90年代。这个过程如此漫长，又如此神速，以至于直到今天我们仍然可以看到它显著的变化。虽然在今天的中文礼仪中仍保留了拉丁礼仪的某些部分，如音乐、祭衣、神职人员动作，祭器，等等，但是它们也只能是一种对传统的部分传承和“正统”的延续，作为一整套由具体的经文、观念、姿势以及某些符号体现出来的拉丁弥撒，已经难以完整地得以体现。

目前，国内仍有沿袭拉丁礼仪的教堂，当然也包括本文研究所涉及的地区。我们似乎可以把这种现象看作是在某种程度上重温往昔的时光。它的存在多是由于教会对于传统礼仪的保护以及年老神父与教友对拉丁礼仪的缅怀与追忆。相对年轻教友来说，他们则很少参与拉丁弥撒，由于教会已不再推广拉丁礼仪，拉丁礼仪随之脱离了实践的场合，从而使得与之相关方面都逐渐衰微，最典型则当是举行拉丁礼仪所必须的拉丁语的渐逝。

20世纪80年代以来国内修院由于缺乏拉丁文教师，已逐渐缩短或取消拉丁语课程，此举直接造成具有行拉丁礼仪能力的神职人员的减少。一些民国时期或解放初期修道的老年神职人员虽然能够主持拉丁弥撒圣祭，但随着年龄的增加也日渐淡出。年轻的神职人员则普遍缺乏传统拉丁礼仪观念和知识。即使部分神职人员和教友知道一些拉丁礼仪传统仪程知识，但这些仪程对他们而言也不再具有使用的意义。一些经常演唱音译拉丁经文和圣乐的教友，大多数亦只是仿其音而不解其义。记忆与理解之间出现的缺环，在一定程度上缩小了拉丁礼仪的表述空间，从而给天主教仪式音乐的本土化创造了某种契机。

¹ 联合国教科文组织文件音乐多样化的保护与开发（*The Protection and Promotion of Musical Diversity*）陈红译，伍国栋教授提供。

² 1570年特伦多大公会议延续四百多年的拉丁弥撒，在“梵二”大公会议后被取代。

虽然中文弥撒的全面推广，使得原来配合拉丁礼仪的拉丁经文书逐渐退出教堂仪式。但是就目前国内教区出版的一些圣乐歌集来看，我们仍能发现一些留存的拉丁文圣乐，这些圣乐中，还包含部分拉丁语音译圣乐，为什么会存留音译拉丁圣乐？除了配合延留的礼仪之外，音译拉丁语的出现，还得从教会统一经文谈起。民国以来，中国所有经文大半为十七世纪耶稣会士稿本，经文翻译要求很高：

经文之译笔：一，贵简明，义理畅达；二，贵庄重。雅俗共赏；三，尤贵确当，无悖信德道理。信德道理，不但难以华文译之，初亦不能以西文译之。……如何能举其词？……故凡关信德道理，难译者，初第直译其音，如Gratia译颖辣济亚，天主圣三译罢德肋，费略，斯彼利多三多，Sacramentum译撒格辣孟多。若遽译原音之意，反失其真训之所存。³

由于经文翻译的高标准，迫使不能达到真训的译词使用音译，这是造成拉丁圣咏音译的直接原因。另外，即使中文译词雅训，体现真训意义，但由于中文语词结构、音调很难与拉丁圣咏旋律相吻合，很多拉丁圣咏依然很难用中文演唱。虽然，随着翻译水平的提高，很多经文及圣咏都已经被译成多种语言，但是如果从词曲配合的角度来看，中文译词仍然在节奏韵律上与原曲旋律存有差异。例如，我们在教堂经常听到的意译教会传统平咏圣乐，虽然音乐仍能感觉到是传统圣咏，但是配上汉语的译词却总是让人感觉差了点什么，到底差了什么呢？“拉丁文是其构成部分的精髓，翻译成任何其他文字都会丧失它大半的优美和魅力……拉丁文词本身具有极其丰富的自然韵律美。……拉丁文词与平歌曲调已经交织成一个不可分离的实体，很难用另一种文词来代替……”⁴中文弥撒不同与以往教会统一的拉丁弥撒，它不仅在仪式仪程上发生了显著的变化，而且由于圣礼语言的本土化，还直接引发了仪式音乐的改变。

除却音译拉丁圣乐外，目前三地所用圣乐歌集中，还有一些意译的传统拉丁圣乐。这些圣乐多在教会节日庆典时使用，且多以套曲形式出现在弥撒中。之所以这些圣乐套曲仍然被中文弥撒礼仪使用，一方面，由于中文圣乐创作滞后，创作的弥撒套曲圣乐较少，而且即使有创作配合弥撒进行的中文套曲，也受到地域文化的影响，普及使用率较低。另一方面，传统教会音乐虽然绝大部分由于中文礼仪的推广而边缘化，但是它的经典性、正统性仍然为教会所重视。罗马圣礼部，曾为了实施“梵二”大公会议以后「礼仪宪章」的重要指示“用心

³ 论说 同一经文刍议. 圣教杂志 [J]. 1929, 6: 241

⁴ 李振邦, 教会音乐 [M]. 台北: 世界文物出版社, 2002. 210

保存并发展圣乐的宝藏”（宪，114），于1972年6月24日（圣若翰节）公布了一项划时代的圣乐文献《歌唱弥撒礼典》（Ordo Cantus Missae）。这个圣乐文献表明了教会决意忠实保存的一切“平歌”（Plain song），即额我略圣歌（Cantus Gregorianus）。⁵虽然我们通过以上文献看到教廷对于传统圣乐的保护态度，但是这个保护文献到底在多大程度上对中国教会目前的圣乐使用现状造成影响，以及目前各教区使用圣乐歌集中的传统圣乐的留存是否是遵行这个保护圣乐文献的结果，由于种种原因，我们还无法判知它们之间是否真正具有我们想象的因果关系。但是作为传承体现教会悠久音乐文化载体的圣乐，它的历史价值以及对西方音乐发展的贡献和影响，也都是值得各地教会对之保护传扬的。

拉丁礼仪虽然边缘化，但是教会并没有就此放弃对于传统圣乐的保护，为了不致使教会传统圣乐成为博物馆式的陈列品，教会不惜允许用两种语言一并用于圣礼中“圣乐遗产中，有些为拉丁文所编的古代歌曲，不但可用于拉丁语的礼仪中，亦可相宜地用于本地语言礼仪中；因为并不禁止在同一礼仪中，有些部分用别种语言歌唱。”（训，51）由此，我们可以理解为什么在今日之中文弥撒音乐中，仍可以看到演唱教会传统拉丁圣乐的现象。

二、仪式音乐与非仪式音乐

20世纪80年代之后，天主教音乐的本土化氛围日浓。除了国内政策日渐宽松的因素外，这种状况的出现与拉丁弥撒被中文弥撒所取代直接相关。正如前文所指出的那样，20世纪80年代以来，中国天主教各界对中文礼仪及中文圣乐的各种要求，隐含了中国天主教教众对“异文化”进行进一步“本土化”实践的期盼。20世纪90年代以来，各教区出版、编辑的圣乐歌集的品种、数量之多，使我们清楚地看到了这一点。应当指出的是，由于天主教对仪式程序有着严格的规制，围绕着仪式的音乐也就与一般乐曲有所不同。所以，上世纪90年代以后出现的各种圣乐创作必然与传统的圣乐有别。

从功能的角度看，天主教音乐可以分为仪式性音乐与非仪式性音乐两类。严格地说，宗教音乐是由于仪式的需要而出现的，但在长期的发展过程中，宗教音乐在功用上出现分化。这种分化的出现与宗教在信仰者日常生活中所占据的位置有关。换言之，宗教生活与日常生

⁵ (Cantus Gregorianus)亦称格里高利圣咏，是第九世纪才出现的名称。而我们称作“额我略”的圣咏，在本质上亦指格里高利圣咏，这主要是因为大额我略教宗（Gregorius Magnus, 590-604年在位），将这些圣咏大力推行于世，故亦称“额我略圣咏”。“平歌”的名称是较晚出现的名称，由于当时复音音乐实验期间，在古代圣咏的上下加插华变声部，故将古代圣咏称作“平歌”。教会始终将这些“平歌”看作是“拉丁礼仪的本有歌曲”，它在一切圣礼音乐中“应占首位”（宪，116）。参见李振邦，教会音乐[M]，台北：世界文物出版社，2002. 208

活越是联系紧密，宗教音乐就越有可能进入教友的日常生活，这样，原先仅出现在仪式过程中的音乐就不仅仅是仪式性的了，因为它们出现在了非仪式的场合。虽然，我们可以如此来理解天主教音乐的仪式性与非仪式性内涵，但并不能因此而否认教徒生活中存在着“俗”与“圣”之分。事实是很清楚的，教友们平时的行为举止与仪式场合是迥然不同的。涂尔干(Emile Durkheim)对信仰者心灵与物质世界的“俗”、“圣”两分无疑是有效的。⁶

天主教音乐出现在非仪式的场合，显然与圣乐创作中出现了本土的东西有关。我们已经在前面谈到，圣乐的本土化与传教士的传教策略的改变有关。由于他们多把传教对象锁定在底层民众，原先那种宣讲教义和教理的传教方式就必须有所变更，因为没有接受多少教育的底层民众显然对传统的宣教方式不太适应。于是，利用音乐在讲道中来提高教民的兴趣和吸引民众的参与便成为有效手段。这种情况在新教的传教过程中也出现过。然而，我们必须考虑到，原先的仪式音乐本身实际上是不可能普及的，不仅有些曲目只能在仪式场合奏唱，而且，对于没接受过正规音乐训练的人，接受它们不啻是强人所难。本土化的圣乐创作就是在这样的基础上出现的。在此过程中，天主教出现了非仪式性的音乐。

从20世纪80年代以来的本土天主教音乐创作来看，它的仪式性与非仪式性也很清楚，有些作品是专门用于仪式场合，有些则完全在其它非仪式场合使用。在以下论述中，我们将以复活节瞻礼仪式和教堂音乐为例，对此加以廓清。

(一)、复活节仪式及其音乐解读

天主教礼仪以祭献和圣事为中心。祭献礼仪即是弥撒，亦称感恩祭，是教会祭献天主的大礼。⁷圣事，则是耶稣亲自建立的有形的宗教仪式。⁸而圣乐是礼仪圣事中重要的组成部分。从某种角度来看，圣乐完全依附于礼仪。基于其不可分割性，我们在解读仪式音乐之前，势必先要对仪式及其相关理论有个简单了解，这些理论有助于提高、深化我们对仪式现象的认识。

我们可知有关仪式的定义多种多样，有时甚至差异很大，但下面这个定义似乎更容易理解，“仪式，通常被界定为象征性的、表演性的、由文化传统所规定的一整套行为方式。它可以是神圣的也可以是凡俗的活动，这类活动经常被功能性的解释为在特定群体或文化中沟通（人与神之间，人与人之间）、过渡（社会类别的、地域的、生命周期的）、强化秩序及整合

⁶ 参见涂尔干. 宗教生活的基本形式 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1999

⁷ 巴博编著. 天主教礼仪问答 [M]. 石家庄: 河北信德室, 1999. 14

⁸ 天主教有七件圣事: 圣洗、坚振、圣体、告解、傅油、圣秩、婚姻。它们的性质和仪式各不相同。

社会的方式。”⁹

复活节又称“逾越节”、“巴斯卦”奥迹，是“经过”、“越过”的意思。复活节是天主教礼仪年的核心，也是其最重要的庆典节日之一。复活节的日期并不是完全固定的，一般是在春分后第一个月圆之后的第一个星期天（2005年是在3月24日）。复活的周期是教会从圣灰礼仪亦称“封斋期”这一天开始进入四旬期（补赎的日期），整个周期经过四旬期、复活期（包括复活前夕）、直到五旬节开始（圣神降临）结束。这期间教会引领教友祈祷、默想、作补赎，以准备庆典耶稣复活的那一天。复活节的礼仪庆典主要有三天，传统称逾越节三日庆典。整个庆典仪式繁复，使用的音乐曲目繁多。由于特定的曲目使用在特定阶段，为了便于明了每个曲目使用的规定性，笔者特将整个仪式的过程列出（附录6）。

复活节庆典，即逾越节三日庆典（Easter Triduum），主要目的是教会纪念并庆祝基督的逾越奥迹，即耶稣的受难、死亡和复活的过程。这三日庆典从圣周四晚间的“主的晚餐”弥撒开始，以复活主日晚祷作结束。三天的礼仪以复活前夕（圣周六晚间）的守夜礼为高峰，是四旬期与复活期的分界线与衔接点，¹⁰形成了如盖内普和特纳所说的“过渡”阶段。圣周四的弥撒在夜间举行，主要是为纪念“主的晚餐”表现的是耶稣建立感恩祭，以及他为门徒们洗脚的爱心服务，从而解开了“三日庆典”的序幕。圣周五是主受难日，礼仪主要是为纪念耶稣被钉十字架而死。圣周六，复活前夕守夜礼是逾越节三日庆典的核心与高峰，也是整个礼仪年的最高峰。礼仪的举行一方面追念耶稣的死亡，与圣周五密切相关，另一方面庆祝耶稣的复活，是复活主日的开始。整个仪式程序包含了两个“过渡”阶段，即耶稣遇难的生死过渡和耶稣复活的人神过渡。两个过渡都是耶稣身份的转变，表现的是耶稣从人成为神的

⁹郭于华. 仪式与社会变迁 [M]. 社会科学文献出版社, 2000. 34

Leach, E. R., "Ritual", in *The International Encyclopedia of the Social Science*. Vol. 13, D. L. Sills(ed), NY: Macmillan. 1968. 526 关于仪式的定义，很多理论中都有提出，但人类学家鲍伊认为，对仪式进行定义有一定的难度。他说：“发现一个适用范围广泛的定义，它能够足以包括我们希望在‘仪式’的名词下加以描述的人类活动的广泛多样性，同时还保有某些解释的价值，绝不是个简单之举”，埃德蒙·利奇（Edmund Leach）也对仪式的复杂性，表达了类似观点：“在仪式的理解上，会出现最大限度上的差异。国内外关于仪式的理论研究也是各种各样，但总体说来，主要突出三个派别，即以格尔兹（Clifford Geertz）为代表的“戏剧表演或游戏”理论，注重仪式与文化的关系；以利奇为代表的“人神交流”理论，注重仪式与社会结构的关系；以涂尔干、莫斯、盖纳普和特纳为代表的“仪式结构”理论，注重仪式与社会身份的关系。三者之间并非“非此即彼”的关系。参见聂春雷. 隐匿的较量——医疗场权力/关系运作的实践逻辑 [D]. 南京大学, 2006. 48

根据这些有关仪式的理论，有学者指出，研究仪式至少应有三条思路：“一是考察仪式的目的和原因。二是思考它的意义，也就是仪式的象征是什么。三是思考仪式的效果，这种效果不是由仪式的操纵人所设想而产生的，而是仪式实际所产生的”拉纳克利夫·布朗.“禁忌”. 20世纪西方宗教人类学文选（上卷）[M]. 上海：上海三联书店，1995. 110—111

¹⁰《礼仪年及日历一般准则》第18号“基督救赎了人类并给与天主完全的光荣，主要是藉着他的逾越奥迹：他藉死亡推毁了我们的死亡，又藉复活恢复了我们的生命。这样，基督死亡与复活的逾越节三日庆典成为整个礼仪年的最高峰。”参见巴博编著，天主教礼仪问答 [G]. 石家庄：河北信德堂，1999. 63

过程。这三天的庆典是教会与教友重返“神圣”(Re-buliding)的过程, 每一天庆典的主题都是在重温耶稣基督的行实, 教友在世俗与神圣空间的转换中, 通过一系列的仪式, 来完成身份的转换。如, 在濯足礼中, 被挑选的十二位教友, 充任耶稣的十二位门徒, 而主祭者自当是耶稣, 重演耶稣为门徒洗脚的情景。这一仪式过程, 即是重返“神圣”的过程, 亦是教友身份合法性的世俗体现, 因为只有教友才有可能担当这一角色。有关“神圣”与“世俗”之别, 有些学者的解读似乎更能说明问题“所有已知的宗教信仰, 不管是简单的还是复杂的, 都表现出一个共同的特征: 它们对所有事物都预设了分类……, 并一般意义上用两个截然不同的术语来称呼它们, 其中的涵义可以十分恰当地用凡俗的与神圣的这两个词转达出来”¹¹

“神圣与世俗这两个类别之间的对立, 总是能够通过某种可见的记号把自身明白无误显露出来, 无论何时何地, 我们只要依据这个标记, 就可以轻而易举的辨认出这种特殊的分类”¹²

仪式过程中的人与器物通过某种方式使之“圣化”从而拥有了神圣性。

仪式过程中很多俗世生活物品的出现成为沟通两界的通道, 如朝拜十字架中的十字架、恭拜苦路中的油画、祝福焰火中的焰火、烛光礼中的蜡烛, 以及洗礼用水等等, 当然这些俗世的东西是通过一系列程序才摆脱了俗世的功用成为神圣的器物, 从而发挥其神圣性的。这一从俗世到神圣的转换, 使得我们知道“神圣事物总是某种超凡脱俗的东西, 凡俗事物不应该也不能够与之接触, ……”, 当然, 这种隔绝状态也不等于说两个世界根本不可能得到沟通, ……。然而, 如果我们想要在两者之间建立这种微妙的运作关系, 还必须谨慎行事, 必须求助于某种或多或少有些复杂的初入仪式, 除非凡俗事务肯于抛弃自己的特征, 借助某种方式或在某种程度上成为神圣的东西, 否则, 这种联系就不可能建立起来”¹³

仪式中的器物、经文以及音乐无疑强化了仪式, 在通过仪式的过程中, 不仅重演了耶稣基督的受难—埋葬—复活过程, 而且通过强化仪式, 力图唤起教友效仿耶稣的“谦虚、奉献、牺牲、崇高、圣洁”等一系列的宗教献祭精神。连续的仪式, 一系列世俗与神圣的互动, 强化了教友与教会关系, 使得“宗教充满了内在的义务感: 它不仅鼓励虔诚, 还要求虔诚; 它不光引发思想认同, 还加强情感承诺”¹⁴

1、仪式音乐解读

在上述三日庆典仪式过程中, 我们看到弥撒圣祭是教会仪式的核心。目前国内举行的中

¹¹ 涂尔干. 宗教生活的基本形式 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1999. 42-43

¹² 涂尔干. 宗教生活的基本形式 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1999. 46

¹³ 涂尔干. 宗教生活的基本形式 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1999. 46-47

¹⁴ 克利夫德格尔兹. 文化的解释 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1999. 148

文弥撒感恩祭礼仪结构，主要由开端礼、圣道礼仪、圣祭礼仪、遣散礼四大部分组成。这四部分中分别又包含多个礼仪程序，其中最主要的部分是“圣道礼仪”和“圣祭礼仪”，它们是弥撒的主体，而“圣祭礼仪”又是弥撒的核心。

教会举行弥撒和圣体圣事的方式，在历史的演进过程中，不断地按当时人的需要和了解方式来进行变化。¹⁵当代弥撒的固定程序和程式化，不仅是历史演进的结果，而且还体现了“新礼弥撒”简单易明、庄严隆重、重点清楚的特点。从复活节弥撒仪式过程看，仪式注重教友的参与和分享，显然仪式的程式化是实现教会礼仪精神的基础。虽然这里我们主要讨论仪式与音乐的关系，但是有关当代天主教仪式模式的历史演进以及现实意义也是不可忽视的。因为音乐是仪式的重要组成部分，摆脱仪式来解读音乐，是没有意义的。

仪式音乐作为天主教礼仪庆典不可或缺的元素，它贯穿仪式整个过程。从感恩祭程序表中，我们可以看到，音乐不仅起到连接礼仪程序的重要作用，而且伴随仪式的进行，音乐也随之变化。这些变化并不是随意的，而是必须遵循一些原则。（表 15）

感恩祭程序选曲原则 ¹⁶	
开端礼	1、进台咏，目的是要聚集天主子民，来到上主台前应按当日礼仪选曲，曲调宜用进行曲式；亦可保持静默。 2、致后词：在大庆典中，如主祭能力所及，可以咏唱，平常可用对答形式诵念。 3、垂怜经，可诵念或咏唱。除四旬期外，祝圣圣水礼适用于任何主日。若举行此仪式，可省略悔罪礼及垂怜经。祝圣圣水礼时，可唱适合的圣歌。 4、荣福颂（光荣颂），在大庆典时，教友可一起咏唱。将临期、四旬期及圣周取消。 5、集祷经，在大庆典中，可咏唱亦可诵念。
圣道礼仪	6、读经。（读经后静默片刻） 7、答唱咏，按当日礼仪选曲及决定进行方式。圣咏乃上主的话，故不能被任何歌曲代替，应选当日礼仪所定的圣咏。咏唱时：可采用领唱、答唱、齐唱、独唱而众人默思等方式。诵念时：可用对答形式诵念、领答诵念或一人朗诵而众人默思等方式。甚至可以用一段音乐或静默。 8、读经。（读经后静默片刻） 9、福音前欢呼，是圣道礼中首选众人齐唱部分。如不咏唱阿肋路亚，可省略，如有圣经游行，可重复咏唱。 10、福音，由司铎宣读。 11、讲道，之后静默片刻。 12、信经，是天主子民表达对上主的信念。在大庆典及团体能力所及时，宜咏唱或轮唱，亦可分段以答唱方式，或诵念。 13、信友祷文，祷文答句，可咏唱或答念，如能力所及，可全部咏唱。
圣祭礼仪	14、预备祭品，可选适当歌曲或静默。 15、献礼经，由主祭诵念，或咏唱。 16、圣圣圣，感恩经文，可咏唱。欢呼词是整个团体对上主的颂赞，应首选众人齐唱的部分。 17、信德的奥迹，首选由众人咏唱。 18、颂赞词，由主祭及共祭者一起咏唱，信众答唱阿门。 19、天主经，是信众为预备领圣体与基督一起向天父的祈禱，必须众人一起咏唱，亦可诵念。

¹⁵ 弥撒仪式在历史地演进中，经过六次变化，时间跨度从第一世纪至 20 世纪，从而最终在 1963 年梵二大公会议颁布的礼仪宪章 47-57 节命令中“弥撒”仪式简化，形成新的弥撒仪式。亦称“新礼弥撒”参见罗国辉，现代弥撒和圣体礼仪的新精神 [M]。石家庄：河北天主教信德室，1993. 9

¹⁶ 参见心颂——信友歌集 [Z]。香港教区礼仪委员会，1991。附页

	20、天下万国，是天主经的结束，要同天主经一起咏唱或诵念。 21、平安礼，可咏唱。 22、羔羊颂，在主祭分饼时咏唱，可重复咏唱或诵念。 23、领主咏，可选用适合的歌曲，或静默，或用音乐伴随。 24、领主后咏，可唱一些适合的谢恩的歌曲，或静默。 25、领主后经，在大庆日，如主祭能力所及可咏唱，平常诵念。
遣散礼	26、阿门，祝福词，大庆日如主祭能力所及可咏唱，亦可诵念。而信众则齐唱或齐答“阿门”。 27、礼成咏，按当日礼仪选曲，或静默。

通过(表 15)，我们看到，与仪式结构相同的仪式音乐最重要部分也集中在“圣道礼仪”和“圣祭礼仪”中。

根据感恩祭程序和感恩祭程序选曲原则，我们亦可以对弥撒音乐结构进行一个简单的归纳。(表 16)

弥撒曲结构				
专用部分	弥撒曲顺序		常用部分	
●	开 端 礼	进堂咏 (Introitus; Entrance Song)		
		垂怜曲 (Kyrie)	★	
		光荣颂 (Gloria)	★	
●	圣 道 礼	答唱咏 (Graduale; Responsorial Psalm)		
●		福音前欢呼 (Alleluia)		
		信经 (Credo)	★	
●	圣 祭 礼	奉献曲 (Offertorium; Offertory Song)		
		感 恩 经	圣圣圣 (Sanctus 一、)	★
			信德的奥迹 (Sanctus 二、)	★
		领 主 礼	天主经 (Pater Noster)	★
			天下万国	★
●			平安礼	
		羔羊颂 (Agnus Dei)	★	
●		领圣体前歌		
●	领主咏 (Communio; Communion Song)			
●	领主后咏			
●	礼成	礼成咏 (Ite Missa Est)		

由(表 16)可以看出，感恩弥撒曲中<常用部分>和<专用部分>共包含 17 首歌曲。其中常用部分歌曲分为八首歌曲，但是就拉丁礼仪圣乐结构看，也可分为五首，即将感恩经合为一首，称作“欢呼歌”(Sanctus)；将领主礼的三首歌曲合为一首，称作“羔羊赞”(Agnus Dei)。历史上一些非常有名的弥撒曲，亦都是按拉丁仪式结构组成五首

垂怜曲 (Kyrie)，是教会音乐史上最悠久的歌曲之一。该曲仅有两句歌词，即“上主，求你垂怜；基督求你垂怜。”传统上，仅有的两句歌词，要唱九次，即形成对上主、基督的九次呼求。根据台湾教会音乐家李振邦的考证，在九次呼求中，全曲形成一个大三段体形式，

即A(三次)、B(三次对比)、A(三次)形式。这种形式被认为是西方“小步舞曲”的鼻祖。

¹⁷目前国内弥撒仪式中,演唱的垂怜曲大多将这两句歌词各反复一次,极个别的乐曲反复三次。“梵二”大公会议之后,这种简略形式也被认可。(图29)



图 29 垂怜曲, 南京天主堂提供

光荣颂

Pa 调式(喜乐)散板

主在天 受 此荣, 1. 主爱的人, 在 世 享 平 安。 2. 主 天 主, 天 上 的 皇 王,

全 德 的 天 主 圣 父, 2. 我 们 为 了 你 无 上 的 光 荣, 赞 美 你, 称 颂 你,

祈 拜 你, 慕 仿 你, 慕 仿 你。 4. 主 耶 稣 基 督,

独 生 子, 5. 主 天 主, 天 主 的 独 生 圣 子, 6. 圣 圣 圣 圣 圣 圣 圣 圣,

求 你 垂 怜 我 们, 7. 除 免 世 罪 者, 求 你 垂 怜 我 们 的 祈 拜。

8. 在 圣 父 之 右 坐, 求 你 垂 怜 我 们, 9. 因 为 只 有 你 是 圣 的, 10. 只 有 你 是 主,

只 有 你 是 至 高 无 上 的, 耶 稣 基 督, 12. 你 和 圣 神, 同 享 天 主, 圣 父 的 光 荣,

阿 们。

图 30 光荣颂, 南京天主堂提供

光荣颂(Gloria),亦称“天使之歌”(Hymnus Angelicus),也是教会音乐史上最悠久的歌曲之一。据考证教宗德来福(Telephorus,125-136)在圣诞节弥撒中经常使用该曲;罗马第六世纪的“历代教宗大事录”(Liber pontificalis, 530)已将此曲列入弥撒礼仪之中,¹⁸足见其历史相当久远。早期教会仅有教宗和主教允许演唱该曲,到第十一世纪,普通神职人员才被允许演唱该曲。光荣颂的演唱方式通常是启领式的,即乐曲的首句“天主在天受光荣”由主祭领唱,接下来的部分由唱经班及众教友合唱。歌曲在欢乐庆典仪式上咏唱,教会礼仪

¹⁷ 参见李振邦. 教会音乐 [M]. 台北: 世界文物出版社, 2002. 28

¹⁸ 参见李振邦. 教会音乐 [M]. 台北: 世界文物出版社, 2002. 29

年的四旬期及行亡者弥撒时是禁止使用该曲的。乐曲大都是一字一音近似吟诵。此曲歌词内容结构,从神学角度看,教会专家普遍认为是“圣三颂”。即颂赞圣父→圣子→圣神。歌曲的最后,由“阿门”结束。¹⁹这既可以把它看作是对前面赞颂的总结,亦可以看作是再一次的颂扬。这个意义也可以通过“阿们”这个词的解读,得到印证。阿们,是希伯来文Amen的音译,原意为“是,上主”。在旧约中,此语常常表示同意某人的话(户5:22),用作颂赞词的结尾及宗教仪式的闭幕词(咏41:14;编上16:36)。初期教会也用于礼仪或赞词上(格前14:16),用于祈祷经文(罗1:25)等。近代教会将其作为祈祷和宗教仪式的结束语。²⁰(图30)

信经

我信(歌咏) 3/4

5 3 1 4 3 2 1 1 1 5 3 1 2 1' 1 3 4 5 5 1 7 6 5 5 5 2 1 4 3 1 2 2 1 1
我信唯一的天主, 1. 全能的圣父, 天地万物, 无论有形无形都是他所造的。

5 5 3 1 1 2 3 4 2 1' 2 4 2 3 5 4 5 5 5 2 4 4 3 1 1' 5 6 6 5 3 1 2 1 1
2. 我信唯一的圣子耶稣基督, 天主的独生子, 2. 他在万世之前, 由圣父所生。

5 5 3 2 3 1 2 2 1' 3 3 4 4 2 3 5' 5 4 1 7 6 5 4 5 5 5 3 3 2 3 2
4. 他是出自天主的天子, 出自光明的光明, 出自真天主的真天主, 5. 他是圣父所生。

4 4 3 1 2 1' 2 5 5 4 5 4 5' 5 5 6 1 7 6 5 4 5 5 5' 5 5 5 3 5 5'
而非圣父所造, 与圣父同性同体, 万物是藉着他而造成的, 6. 他为了我们人类。

1 1 1 1 2 3 4 5' 5 7 1 7 6 5 5' 5 5 5 1 2 1' 3 2 3 5 5 5' 5 1 7 5 4 5'
并为了我们的得救, 从天降下(降胎) 7. 他因圣神由童贞玛利亚, 取得肉身。

1 3 4 5 1 2 3 4 2 1' 1 2 3 4 5 5' 5 5 5 4 4 3 5 5' 5 3 1 4 2 1 1
真正成为人, 8. 他在一般童女玛利亚时, 为我们被钉在十字架上, 受难而被埋葬。

5 5 5 6 5 4 5' 1 2 3 4 2 1 1' 1 3 6 1 7 5 5 5' 5 3 1 4 2 1 2 1 1
9. 他正如圣经所预言, 第三日复活了, 10. 他升了天, 坐在圣父的右边。

5 5 3 1 2 3 3 1' 2 5 1 7 5 5' 5 5 3 1 4 3 2 1 1 1 4 1 5 8 6 5 1 3 4 5 4 5'
11. 他还要光荣地再来, 审判生者死者, 他的国将万世无疆, 12. 我信圣神他是主及赋予生命者,

5 5 2 4 2 3 4 2 1 1 1' 1 3 4 4 2 5 1 7 6 5 2 4 5 5' 5 3 1 4 2 1 2 1 1
由圣父圣子所共发, 13. 他和圣父圣子, 同受敬拜同享光荣, 他随诸圣徒们哀告。

5 5 3 1 2 3 2 2 1' 5 5 5 5 5 4 5 3 3 1 5 6 1 7 6 1 7 5 6 5 3 2 2 5 4 3 2 1 1
14. 我信唯一圣而圣的教会, 从宗徒传下来的教会, 15. 我承认圣神的恩赐, 只有一个。

5 2 1 3 5 5 5 4 4 4 4' 1 7 6 5 5 5 4 5 5' 5 3 1 2 2 1 7 5 6 6 5 2 4 5 1 2 1 1 1
16. 我愿一生追随人的灵情及来世的生命, 阿门。

图 31 信经, 南京天主堂提供

信经(Credo), 被教会认为是教友信仰生活的基石, 其名称上即体现了信仰的意思。目前我们所信信经亦被称为“尼西亚信经”(Symbolum Niceno-Constantinopolitanum), 即公元四世纪尼西亚会议确定的《尼西亚信经》。与光荣颂相同, 信经的首句也由主祭唱出, 唱经班及众教友合唱以下部分。属于启应式的演唱。但是传统上有些作曲家创作的信经作品也有轮唱或交互对唱形式的。目前国内的信经乐曲主要是启应式演唱形式。信经歌词在八首或传统五首弥撒经文曲中, 是最长的。歌词内容主要以信仰为主题, 包括对圣父的景仰; 对圣子诞生、死亡、复活、升天的描述与敬礼; 以及最后对圣神、圣教会的敬礼。歌词总体由18句组成, 乐曲是一字一音形式, 演唱中间还要配合形体的鞠躬敬礼形式。(图31)

¹⁹ 参见李振邦, 教会音乐 [M]. 台北: 世界文物出版社, 2002. 29

²⁰ 巴博, 天主教礼仪问答 [M]. 石家庄: 河北天主教信德堂, 1995. 90

圣、圣、圣 (Sanctus 一)、欢呼歌 (Santus) 的第一首，是弥撒圣祭核心部分的第一首乐曲。在主祭颂谢词之后咏唱。传统上把它与“信德的奥迹”合称为欢呼歌。它的历史也很古老。第一世纪教宗圣克来孟 (St.Clemens I, 88-97 年在位) 在他的书信第二十四章中已经提到过；第四、五世纪进入圣体时，成为常用部分的歌曲，至十三世纪被确定为专用歌曲。²¹但是从歌词内容看，该歌曲还是两段体结构，正因为这个结构，才造成今天很多地区将之分为两首乐曲看待。歌曲前半段以“圣、圣、圣”开始，随后是一个极大的欢呼；后半段从“奉主名而来的”开始，仅两句再次欢呼。传统上，这首歌曲配合圣祭礼仪的开始，还有“摇铃”以示提醒，后来随着礼仪改革，这个形式被取消了。乐曲不同于前面的几首一字一音的结构，已形成婉转的歌唱旋律。

信德的奥迹 (Sanctus 二)、欢呼歌的第二首，在主祭祝圣圣体圣血后咏唱。中文乐曲是散板性质的，歌词简洁不分段。(图 32)

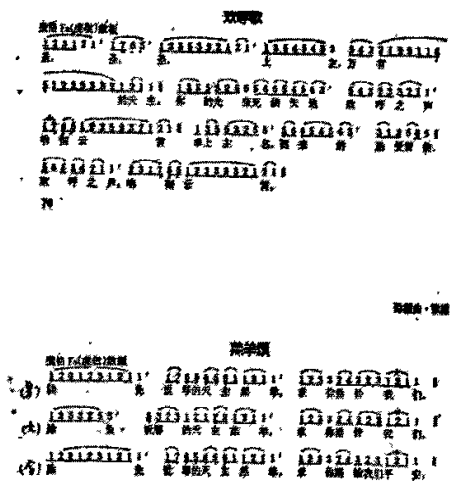


图 32 欢呼歌、羔羊颂，南京天主堂提供

天主经 (Pater Noster)，是教会古老的经文之一。感恩经后，仪式进入领主礼时，首先要咏唱这首歌曲。

天下万国，是在天主经之后，继续咏唱的一首乐曲，可以将其视作对天主经的补充。简短的歌词“天下万国，普世权威，一切荣耀，永归于主。”多配合一字一音的旋律。

羔羊颂 (Agnus Dei)，是领主礼的高潮阶段，重演基督在最后晚餐中的举动。亦是众教友领圣体前的呼求。在平安礼之后咏唱。这首歌曲是由七世纪时的希腊教宗赛而琪一世 (Sergius I, 687—701 年在位) 从希腊礼仪中引入拉丁礼仪的。全曲由三个乐句组成，形成

²¹ 参见李振邦，教会音乐，台北：世界文物出版社，2002：33

三次呼求“除免世罪的天主羔羊，求你垂怜我们。”基本结构 AAA 式，变体有 ABA、ABC 式等。（图 32）

以上五首传统或八首中文弥撒常用弥撒歌曲，均是教会传统经文歌曲，虽然“梵二”以后，各国实行“新礼弥撒”，但是弥撒礼仪中重要仪式部分的经文曲，仍要求继续传承使用这些教会视为珍宝的传统经文曲。中文弥撒亦不例外。

弥撒仪式中还有一部分圣乐属于专用弥撒圣乐。这部分歌曲包括进堂咏（Introitus; Entrance Song）、答唱咏（Graduale; Responsorial Psalm）、福音前欢呼（Alleluia）、奉献曲（Offertorium; Offertory Song）、平安礼、领主咏（Communio; Communion Song）、领主后咏、礼成咏（Ite Missa Est），共八首。有关这部分的圣乐，教会专家研究认为，它们早于常用部分的经文曲，而最早整理这些歌曲文献的应是第六世纪教宗格里高利（Gregory，教会古译大圣额我略）。这部分歌曲亦可分为两部分，即配合经文诵读间的咏唱，如答唱咏、福音前欢呼、领主后咏，以及代表仪式进程的咏唱，如进堂咏、奉献曲、平安礼、领主咏、礼成咏。

进堂咏（Introitus），亦可称进堂曲。被认为是弥撒音乐中的三大进行曲之一。它的创始历史约在第四纪末，早期的咏唱形式以对唱为主，即两个或多个唱经班对唱。这样的咏唱方式主要适用于拉丁礼仪。目前中文弥撒仪式中的进堂咏，由几首长短不等的歌曲组成，结束时主要看主祭的示意，这样做的主要目的是为了配合不同节庆礼仪所需进堂时间长短而定。歌曲曲目根据礼仪年度不同节庆加以变化。演唱形式通常是唱经班或众教友的合唱或齐唱，很少有对唱形式。

答唱咏（Graduale），教会传统称“阶台经”。是在“圣道礼仪”时读经员读经中间，进行咏唱的歌曲。歌曲内容与读经内容紧密结合。其实，读经之间歌唱圣咏，是犹太会堂的习惯，教会将之继承下来。²²中文弥撒的答唱咏主要视读经员是否咏唱，如果读经员咏唱，会众就紧随读经员之后咏唱。

福音前欢呼（Alleluia），教会传统称“欢赞曲”。仪式中当主祭高举福音书走向读经台进行讲道时，唱经班及众教友开始合唱此曲。歌词仅有“阿肋路亚”几个字，它们是希伯来文的音译，意思是“请赞颂上主”，由 Hallelu（请赞颂）和 Yah（上主）组合而成。教会历史上关于“阿肋路亚”的欢呼形式很多。乐曲旋律加花繁复，通常一字数音，且多散板节奏，长吟乐句是其突出特点，常有合唱、交互对唱、独唱等演唱形式。该曲在教会礼仪年度的四

²² 参见李振邦，教会音乐 [M]。台北：世界文物出版社，2002。40

旬期禁止演唱，以其他乐曲代替。

奉献曲（Offertorium），传统进行曲之二，是伴随教友献礼所咏唱的歌曲，亦是圣祭礼的开始。早期教会把这部分的弥撒保留给教友来完成，因此也称“信友弥撒”（Mass of the Faithful）。但当时在举行这部分仪式时，要先将非教友遣散。到第十三世纪时，这种习惯被取消。奉献曲通常都是独立乐曲，歌词主要表达对天主景仰赞颂之情。教堂多根据节庆特点，选用相关乐曲演唱。

平安礼，是继“羔羊颂”之后诵唱的乐曲，全体教友及神职人员互道平安。为接下来的领圣体预备气氛。互祝平安时，各教堂根据情况，有的诵念“祝你平安”，有的咏唱“祝你平安歌”。

领圣体前歌，即教友在领受圣体前咏唱意为“向上主表达谦卑、再一次悔罪的心情，以在心灵上做好准备接受主”的歌曲。这样的歌曲注重歌词意义，根据仪式进程，歌曲可多可少。

领主咏（Communio），是圣祭礼中伴随教友领圣体的歌曲，是传统进行曲之三，与进堂咏一样古老。第四世纪时，该曲就开始在教友领圣体中使用。领主咏的咏唱，也意味着弥撒核心部分礼仪的结束。中文弥撒圣乐领主咏多是独立歌曲，风格平缓，沉静，这也是为了配合教友领受圣体前后安静虔诚的心理及仪式气氛的需求。

领主后咏，是领圣体结束后，主祭人员在整理祭品时，众教友的合唱，是弥撒仪式的尾声，选曲亦多平缓风格。

礼成咏（Ite Missa Est），是整个弥撒的结束曲，主祭人员在教友及唱经班的咏唱中退出教堂或退入更衣室更换祭衣，众教友亦逐渐退出教堂。各教堂视演唱能力，以静默结束弥撒亦是可行的。礼成咏的歌曲选择比较广泛，随节庆气氛既可欢快高昂、亦可沉静低缓。

从弥撒圣乐构成来看，专用弥撒部分在选曲上更加自由，主祭或唱经班根据实际情况选择适合堂区的圣乐来配合节庆及主日弥撒的进行。而常用部分的弥撒曲大多是教会传统乐曲，这些乐曲不仅历史悠久，而且最重要的是，它们目前仍是弥撒圣祭音乐的核心。从这个角度看，这部分乐曲受世俗音乐影响较小，虽然有些歌曲已经有非常明显的大小调关系，但是从整个教会音乐历史演进过程来看，这个变化并没有影响到圣乐在弥撒中的地位，反而，由于更具现代性而广受教友欢迎。可以说，弥撒仪式是这些古老的教会音乐得以传承生存的基础，虽然“梵二”大公会议之后，世界各地教会都起用新礼弥撒，但是教会并没有完全放弃对传

统礼仪音乐的要求，“梵二”会议的礼仪宪章第六章 112 条论及“圣乐的尊高”时规定：“普世教会的音乐传统，形成了超越其他艺术表现的无价之宝，尤其配合着语言的圣歌，更变成了隆重礼仪的必需或组成要素。”²³，113 条在论及隆重礼仪时亦规定“圣乐宝藏应以极大的关心去保存与培养。”²⁴

复活节圣周的弥撒音乐同样也分为常用曲目和专用曲目两种，而且由于圣周每日礼仪的庆典纪念内容不同，弥撒中的专用曲目大大多于常用曲目。鉴于教会对于常用曲目“最佳使用同一套套曲”的要求，国内教区亦遵循之。目前，沪、杭、宁教区经常使用的弥撒套曲既有教会传统弥撒曲，如，天使弥撒、圣神弥撒、献礼弥撒、追思弥撒等，也有港台教区创作弥撒曲，如，康诩弥撒、李振邦创作的弥撒曲等，还有大陆教区创作的中华合一弥撒套曲，等等。

圣道礼仪中，音乐首先围绕读经展开，通常在读经过程中，由“答唱咏”形式体现众教友的参与，如上述复活节主日弥撒的圣道礼仪，在五篇读经中，都由“答唱咏”连接，常规情况下大庆典中的答咏唱需要咏唱。复活节圣周四及圣周六的读经答唱咏。

接下来的“阿肋路亚”欢呼，是圣道礼仪音乐的核心部分，起到承上启下的作用，从仪式意义上来看，读经体现教友聆听天主圣言，而福音宣读与讲道，则是司祭将圣言让教友吸收从而得到陶冶，具有训导的作用，形成宣读圣言——训导陶冶——分享——祈祷回应的结构。从音乐上分析，有关“阿肋路亚”音乐创作是多种多样的，既有教会传统的乐曲，也有中国教会本土化的创作；既有包含在大型弥撒套曲中的，也有单独创作的乐曲。

“信经”则是教友灵性生活的基石。是全体教友在读经讲道之后，表示信仰的经文。虽然“信经”的表达方式有多种，但是目前绝大多数教堂都采用咏唱方式。

圣祭礼仪中，音乐的连接作用更加明显，从奉献咏开始，经过了感恩经、平安礼、领主礼、领主后经等仪式过程，其间包括“圣圣圣”、“信德的奥迹”、“天主经”、“天下万国”、“羔羊颂”等经文曲，以及由独立短歌组成的领主咏、领主后咏。弥撒礼仪音乐在此阶段得到了极致的体现。我们可以从圣周四的仪式中，看到完整的圣祭礼仪。除去上面提到的固定经文曲外，此间的奉献咏和领主咏都由几首短歌组成。

弥撒音乐无疑辅助了仪式的进行，而且仪式内容、意义也通过音乐的配合得以充分体现。在圣周四的恭移圣体，圣周五的朝拜十字架的仪式中，音乐起到了如上作用。恭移圣体时，

²³天主教梵蒂冈第二届大公会议文献。上海：天主教上海教区光启社，137

²⁴天主教梵蒂冈第二届大公会议文献。上海：天主教上海教区光启社，137

咏唱“主，我要你”、“虔诚朝拜”、“拜圣体歌”、“皇皇圣体”等歌曲，都是表现教友对于圣体的恭敬、敬仰之情；朝拜十字架时，咏唱“请看十字圣架”、“请大家前来朝拜”、“受难歌”、“主钉十架”、“耶稣受难”、“痛哉！主血倾流”等歌曲，主要反映耶稣被钉十字架受难以及教友的痛悔的心情。

从笔者参与观察三地节庆礼仪以及礼仪音乐的使用情况来看，复活节期间各教堂所选圣乐歌曲大部分都相同，尤其是弥撒圣祭中的常用乐曲。这种趋同性一方面说明它们拥有共同的文化属性，“仪式音乐是在形式和风格上与特定仪式的环境、情绪、目的相吻合的，可对仪式参与者产生生理和心理效应的音乐。仪式音乐形成于特定的社会及其文化传统，并依存、归属和受制于其社会和文化传统。”²⁵另一方面也间接反映了目前国内圣乐创作不丰的现实问题。

2、仪式中的音声

在弥撒仪式过程中，还有一些与音乐、仪式相关的具有仪式功能意义的声响。关于这些在仪式中出现的非音乐的声响应该怎样称谓，一些学者曾经进行界定，如，有学者认为是“音声”、“乐音”等，作为局外人这些与仪式甚至仪式音乐联系紧密的声响，可能具有与音乐同样重要的地位“仪式环境中的各种声音都可能具有‘音乐’的属性而成为仪式音乐研究的对象。”²⁶但是就局内人来看，绝大多数教友神职人员并没有把这些声响看作是音乐的一部分。所以从这点出发，我们称呼这些非音乐的声音为“仪式中的响音”。这些声响常常出现在弥撒圣祭的核心阶段，如：在弥撒的中心部分“成圣体”和“成圣血”过程中，辅祭者摇铃。铃声一响，堂内教友即刻跪下并低头，表示出最高的敬意。这里所指的“铃”（图 33）是弥撒仪式中的重要器物，通常由一或三枚铜铃或铁铃组合而成，辅祭者提在手中，每次由上至下摇铃三到四下。从教会仪式历史发展来看，“摇铃”是仪式历史发展过程中的产物，它随着仪式的变化而变化，至目前为止，有些仪式中的摇铃现象已废止，而有些则留存了下来，如，十五世纪开始实行的，在“欢呼歌”开始时，辅祭摇铃表示祭礼重要阶段的来临的程序，而在 1965 年礼仪改革后，由于本国语言的使用，人人都理解经文的意义，在此处打铃故不再需要，于是被废止。²⁷目前，各地教会弥撒仪式中保留的打铃现象，则是起提示、警醒的作用。拉丁礼时由于弥撒议程冗长，加之很多教友不懂拉丁文等原因，教友多不明白祭仪程序的进

²⁵ 薛艺兵. 仪式音乐的概念界定 [J]. 中央音乐学院学报, 2003, 28

²⁶ 薛艺兵. 仪式音乐的概念界定 [J]. 中央音乐学院学报, 2003, 28

²⁷ 李振邦. 教会音乐 [M]. 台北: 世界文物出版社, 2002. 33

展程度，为了敦促教友集中注意力，故采用打铃的方式，以示到了弥撒的重要阶段圣祭礼仪部分。虽然“梵二”大公会议之后，各地都采用本地语言开展弥撒活动，仪式议程已经不再成为困扰教友，但是“摇铃”程序仍被保留，它的功能亦由单一的提示作用，衍生为更多的象征的作用，即教会礼仪的古老性和仪式的庄重性。

在弥撒过程中还有一些音响器物具有特殊含义。如：辅祭者手中的拍板。（图 34）仪式过程中，辅祭者不时地拍打一下，主要是“提示”的作用，即提醒教友此时应跪下或站立。有时也提示音乐应响起。这些声响，都是仪式过程中的重要组成部分，它们不仅具有特殊的功能作用，而且还成为辅助仪式顺利进行、被人们赋予神圣特性的器物，从而具有了象征的作用。这些在仪式中已经超出自身的本义而拥有了其它意义的器物，作为仪式的象征符号出现。

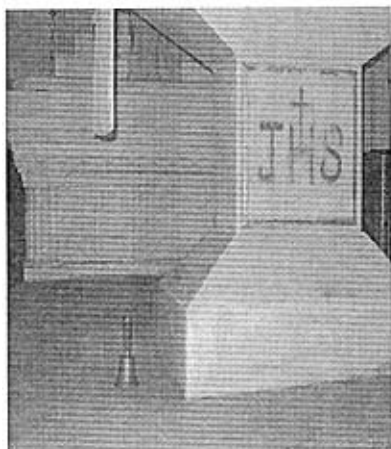


图 33 单支摇铃，厦门天主堂提供

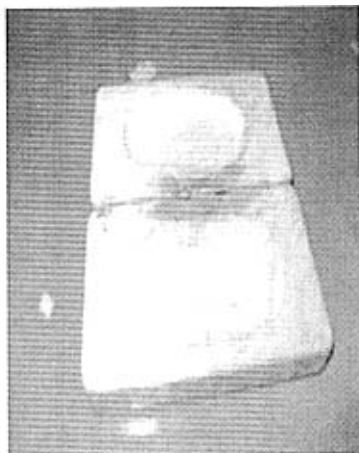


图 34 拍板 上海四川南路天主堂提供

（二）、非仪式音乐：以教堂音乐会为例

上述复活节瞻礼是天主教礼仪年重要的仪式庆典活动，伴随礼仪的音乐也是典型的仪式音乐。在教会音乐中，相对于仪式音乐而言的，还有非仪式音乐的存在，这些非仪式音乐多以教友团聚活动或举行仪式之外其他活动时所用，也有一些乐曲是教堂在大的节日庆典之前后，举行游艺会、教堂音乐会或茶话会等活动时，为增加庆典气氛，以及体现教会普世博爱精神所创作或采用的音乐。

杭州教区主教府座堂 2003 年 12 月 24 日圣诞节平安夜大礼弥撒前，在教堂举行的圣诞音

乐会是笔者参加沪、宁、杭三地主教府座堂举行的圣诞节庆祝中，²⁸见到完全本土化的演出，演出在整体策划上，充分体现了形式的世俗性与内容的神圣性的结合。此次圣诞音乐会是子夜弥撒前在教堂内举行的，祭台成为音乐会的舞台。音乐会节目单²⁹（表 17）

2003 年杭州天主堂圣诞音乐会			
节目序号	节目内容	表演者	指挥
一	大合唱：1) 普世欢腾； 2) 无数天使空际临	唱经班	赵老师
二	演讲：圣诞节的来历	林教友 庄教友	
三	合唱：一个孩子降生时	儿童组 唱经班	章教友 赵老师
四	独幕剧：耶稣和鞋匠	杨教友等	
五	男声独唱（并教唱）：耶稣爱你	连教友	
六	女声二重唱：圣诞佳音	杜教友等二人	
七	女声独唱：我遇见了主	李教友	
八	配乐朗诵：透亮的世界	小叶（盲人）	
九	女声小组唱：好人好梦	教友七人	
十	儿童武术：连环少林拳	朱教友	
十一	音乐剧：沉船后记	主内兄弟	
十二	哑语表演：爱的奉献	聋哑组	
十三	合唱：主若是	青年组	连教友
十四	小品：谁能进天堂之门	教友 5 人	
十五	舞蹈：平安的礼物	王教友	
十六	独唱：归来吧，归来	陈教友	
十七	大合唱：平安夜	唱经班	赵老师

（表 17）中显示，此次音乐会演出，既有歌唱、独幕剧、音乐剧、哑剧表演，亦有演讲、朗诵、小品、舞蹈、儿童武术。形式多样，内容丰富。这些演出形式我们在世俗社会的各类晚会、音乐会中经常可以看到，但是在教堂演出这样一台音乐会，还不多见。在教堂的演出通常大多以合唱、独唱、乐器演奏或朗诵等形式为主，而舞蹈、武术及各类演剧表演并不多见。以世俗的形式反映宗教的内容，是这台圣诞音乐会的突出特点，加之音乐会以祭台为舞台，以及整个音乐会过程，教友及外来人士随便进出教堂，人声鼎沸，热闹喜乐的场面，营造出一种与世俗音乐会类似的气氛，而教堂这一在教会中具有特殊性质意涵的建筑物，它的神圣特质似乎受到很大质疑。那么如何理解教堂，理解教堂音乐会，就成为解释此类现象的重要依据。

让我们首先来看看教廷的相关文件。梵蒂冈礼仪部于 1987 年 11 月 5 日发布“在圣堂内举行音乐会的指引”³⁰，就圣堂能否被用作音乐会场所这一行为给与现实的理解，文件指出，

²⁸ 由于天主教礼仪年节期一年循环一次，所以笔者调查三地圣诞节情况仅能一年调查一个。

²⁹ 节目单由杭州教区主教府座堂提供，本文隐去节目中表演者名字。

³⁰ 香港公教报 [N]. 1991-7-12

由于人们对音乐的热爱，以及对现场音乐会的兴致，尤其是在圣堂举行音乐会，聆听圣乐的渴望，促使世界各地教会开放教堂；加之，教堂独特的建筑特质，空间及音响的优美效果，都成为举行音乐会的理想场所。另外，教会中一些圣咏，由于新礼弥撒的实行，从而失去在弥撒圣祭中展示的机会，尤其是一些多声部圣咏和教会传统额我略圣咏。有鉴于此，在圣堂开圣咏音乐会就成为传承、展示这些优美圣乐的舞台。另一个重要因素也是不能忽略的，即各地教会为了配合牧灵、福传工作，需要在教堂里举行相应的“灵修音乐会”。以上这些因素都促使圣堂成为音乐会场所。由此我们也可以对杭州天主堂是否可以举办圣诞节音乐会，给予理论上的支持，虽然音乐会并不是以演唱圣咏为主，但其它的表现形式也是出于牧灵的切实需要。

教廷虽然对圣堂用作音乐会场所给以理解，但是圣堂毕竟不同与其他世俗场所，教会法典（The Code of Canon Law）第 1210 条有关使用圣堂的规定说：“神圣的地方（圣堂）只容许举行或推动崇拜和敬礼的宗教活动，严禁一切有违圣洁的事情。但在个别情况下，教区主教可容许圣堂用作其他用途，条件是这些活动不能和神圣地方的特性背道而驰。”³¹这个原则无疑决定了圣堂是否可用作为圣乐会及其他音乐会场地的用途。

教会文件在重申了教堂的神圣性后，还针对音乐会的具体内容给予明确指示。“最优美的交响乐曲本身可能是没有宗教气味的。所以，就算我们不考虑歌曲是古典的或现代的，有品味的或庸俗的，我们也不适宜容许没有宗教味道的音乐在圣堂内演奏。一来这样是不尊重圣堂的神圣特性；而且，这类音乐也未必配合到圣堂的气氛。”这充分说明，教会原则上仅允许为礼仪创作的圣乐，以及那些从圣经或礼仪中得到灵感而谱成的乐曲，其内容涉及天主、圣母、圣人或教会等，礼仪之外的圣乐，在教堂音乐会中演出。而反对非宗教性质的音乐出现在圣堂音乐会上。

杭州天主堂圣诞音乐会上演出的音乐节目，围绕“耶稣降生”这一主题展开，无论是歌唱的曲目，还是演剧的内容，都紧紧抓住音乐会的主题。歌曲“普世欢腾”、“无数天使际临”、“圣诞佳音”、“平安夜”都是教会传统圣诞歌曲，“一个孩子降生时”、“耶稣爱你”、“我遇见了主”、“主若是”、“归来吧，归来”等歌曲虽属创作圣乐，而且有的歌曲曲调还借用了流行音乐的元素，如“归来吧，归来”，但歌曲内容却都已表达恭敬天主、赞美天主、爱慕天主为主旨。虽然有些圣乐是不能被用在弥撒圣祭中，但是作为礼仪音乐之外的非仪式圣乐还

³¹ 香港公教报 [N]. 1991-7-12

是可以在圣堂中演出的。类似这样的圣诞音乐会很多教堂都有举行，如上海嘉定钱门护守天神堂 2005 年 12 月 25 日晚上六点半，在圣堂内举行的名为“圣诞之音爱的呼唤”联欢会上，除了大合唱、独唱、手语歌、自编歌曲演唱节目外，还有快板、朗诵、游戏、舞蹈、信仰抢答、三句半等形式的表演。丰富多彩的形式，不仅提高了教友的热情，而且通过这些通俗易懂的表达方式，表演者与观看者形成教会所倡导的合一与共融。

除了音乐节目外，这台音乐会还包含有舞蹈、武术表演，形式虽然与信仰内容并无直接联系，但是这些节目的表演者，却都是教会的忠实信徒，他们以自己擅长的方式，表达信仰情愫。从这一点上来说，这些世俗化的表现形式也是可以被允许在圣堂演出的。教会神职人员对于音乐会节目的认识与看法，也大多是从信仰牧灵的实质出发来看待这些世俗形式的。

在教会相关文件的指引下，各地教会结合自己教区具体情况在圣堂举办音乐会时，多以演唱为主要形式，大量不便在仪式中使用的圣乐作品，在这里得到展示的机会。如，一些轻快、活泼的教友生活歌曲，以及教会传统的多声部圣乐作品，都成为教堂音乐会上演的主要曲目。

教会非仪式音乐形式除去歌曲外，还包括一些乐器及器乐作品。风琴作为教会礼仪音乐中的传统乐器，它在教堂以及整个礼仪过程中，都有特殊且重要的作用。除却风琴，以及后来广为使用的钢琴外，随着教会新礼的推广，更多的乐器进入教堂，加入到仪式当中。笔者走访三地的教堂中，看到绝大多数教堂在使用电子琴，而且还有专业的雅马哈牌双排键电子琴。由于电子琴的音响效果远远高于钢琴，所以非常适宜在教堂内演奏和伴奏。笔者曾在上海四川南路圣若瑟教堂，聆听一位八十高龄的神父用双排键电子琴演奏经文曲“荣福颂”，乐器模仿风琴的音响，在教堂的高空鸣响，音乐为圣堂营造的气氛，令人震撼。基于乐器本身的特质，教廷也注意到不同乐器带给信友的影响，所以在言及非仪式乐器时也指出，无论是纯乐器演奏或伴以歌唱，都应有助于增加宗教气氛。教会运用多种乐器来进行赞颂咏唱的事例，旧约中就有大量记载。³²目前，国内教堂所用乐器，多以具有连续性音响的乐器，如钢琴、风琴、电子琴等为主。

非仪式音乐的形式还包括乐队。笔者在三地教区考察中，看到有一些教堂组建有军乐队、管乐队和鼓号队等小行乐队。虽然这些乐队仅在教堂外演奏，但是为教会礼仪年各大庆典的堂外仪式，营造了隆重热闹的气氛。如，南京主教府座堂有一支以军鼓为主的打击乐队，编制包括五面小军鼓和一面大军鼓。之所以称其为打击乐队，是由于乐队中还包括一副中国镲，

³² 陆扬.《旧约》乐器考[J]. 华中师范大学学报(人文社会科学版), 2006, 1: 52



图 35 鼓乐队，南京天主堂提供

所以笔者无法准确称它是军鼓队。(图 35)上海教区各别堂口则组建有管乐队，如，成立于 2006 年 2 月 12 日的嘉定钱门天使乐队，编制有五支小号、三支萨克斯、三支黑管、两支长号、两支中音号、一面军鼓一副镲。

仪式音乐与非仪式音乐共同组成了教会音乐，但两者之间仍然存在明显差异。

三、世俗化 (secularization) 与去世俗化 (de-secularization)

当代天主教音乐在继承传统、本土化创新过程中，逐渐出现分化现象。世俗化创作日渐成为主导。其实，从天主教整体历史发展而言，当政治与宗教分离之后，教会逐渐退回自己的独立领域，导致了世俗社会的形成，这就是韦伯 (Max Weber) 所谓的“除魅”。换言之，在韦伯的眼里，世俗化意味着宗教在人们的社会生活中的地位日渐下降。

有关宗教的世俗化，不同的宗教有不同的发展语境。³³天主教的世俗化虽然可以追溯自欧洲历史上的政教分离，但一定程度的世俗化获得教会的承认则肇始于“梵二”大公会议，该会议所通过的相关条例，促进了世界各地教会本土化运动，世俗化也有了进一步的发展。但是，过分的世俗化绝非教会所希望，于是，教会在逐渐本土化之后，反倒得回过头来正视世俗化的问题了。但这是教会关心的问题，与本文无关。我们在这里需要关注的是，究竟在哪些方面，社会生活的世俗化可以影响天主教音乐的本土创作。在我看来，除了前面提到的，我们还可以从功能的角度来理解世俗化，如天主教中对仪式场合和非仪式场合所使用的音乐

³³ 英语“世俗”(secular)一词的拉丁语词根(saeculum)，包涵着“时代”和“世界”的意义。当地希腊人倾向于将世界理解为场所、位置，希伯来人则从时间的意义说来理解世界，最后是希腊人妥协于希伯来人，将“世俗”(secular)理解为一个变化的世界与永恒的宗教世界的对立。参见李向平。宗教变迁及其社会场域——当代中国宗教的社会性。2006-9-27

的区分，在天主教音乐本土创作本身也存在世俗化与去世俗化，而且它们还往往是一体的两面。从以下的音乐分析中，我们可以看到，新创作的一些圣乐有些直接采纳了社会上广为流传的歌曲的旋律。这些乐曲本与宗教无关，是“世俗的”，于是，当这些世俗的乐曲被规定在圣乐场合使用时，实际上意味着圣乐的“世俗化”。同时，由于这些乐曲被用于仪式的场合，原本世俗的东西就被“神圣化”，也就是说，发生了“去世俗化”。所以，在中国天主教音乐的语境里，世俗化与去世俗化是一体的两面。

区分圣乐的世俗化与去世俗化，不仅需要理论的阐释，同时还需要了解教会音乐的建构特点。只有在明确了教会音乐结构基础上，才能从理论的层面对其进行相应的阐释分析。

关于教会对世俗化与去世俗化的认识，我们可以通过它在礼仪宪章论及“礼仪与教会奥迹”中所说的加以理解：“借着礼仪，尤其在感恩祭圣祭中，‘履行我们的得救的工程’。因此，礼仪是最足以使信友以生活表达基督的奥迹，和真教会的纯正本质，并昭示给他人。原来教会的本身就是属人的同时也是属神的，有形兼无形的，热切于行动，又潜心于默祷；存在于现世，却又是出世的。不过，其属人的成分，应该导向并隶属于神为的成分，有形的导向无形的，行动导向默祷，现世的是为了我们追求的未来的城邑。”³⁴这段关于礼仪与教会关系的话语，虽然有着很浓的神学含义，但是我们透过它的神学指向，仍能感受到它在现实中的意义。礼仪是从有形走向无形，从行动走向心灵的过程。这个过程既要接受世俗的考验，又要进行自我的圣化，这不能不说是教会对于礼仪中的世俗与神圣的明确指引。弥撒圣祭虽然并不能涵盖教会的全部活动，但是礼仪在教会中的重要性还是非常突出的，礼仪圣乐随之亦成为其不可分割的一部分，由此我们有理由认为，教会圣乐的历史变迁实际上就是一个由世俗走向神圣的过程。

关于圣乐的世俗化，本文已经多有讨论。事实上，圣乐创作的本土化本身就是圣乐世俗化的一个表现。同时，由于原先并非专为祈祷或其他仪式专门而作的乐曲经改编后成为教会的音乐，这又是一个去世俗化的过程，所以，有关圣乐本土创作的讨论都支持了我的有关世俗化与去世俗化在天主教音乐的语境里是一体的两面的假设。另外一个能支持这一假设的，是天主教圣乐网的个案。

互联网是上世纪90年代才出现的高科技传媒手段。科学，就宗教而言，无疑是世俗的。使世俗化真正进入欧洲社会生活的是18世纪的启蒙主义运动，当时，启蒙主义者高举的就是

³⁴ 天主教梵蒂冈第二届大公会议文献[G]，上海：天主教上海教区光启社，103

理性、进步的旗帜，科学成了结构宗教权威性的武器。启蒙主义运动所带来的结果是多方面的，世俗化无疑是其中之一。在启蒙主义者看来，世俗化无疑是“现代”与“传统”割裂的途径。因此，所谓的现代化必然是高度的世俗化。但也有社会科学家对此有不同的看法。有人认为，现代化必然导致宗教在社会层面和个人精神层面的衰落的观点已被证明是不对的。现代化的确招致某些世俗化的结果，但是它同时也唤起强有力的反世俗化运动。而且社会层面的世俗化同个人意识方面的世俗化并无必然联系。因此，持这种观点的学者认为，宗教和现代性的关系并非想象的那么简单，而是相当复杂的。³⁵笔者认同于这种观点，因为，现实证明，宗教可以充分利用世俗化的成果和手段来为自身服务，从而使世俗的东西发生去世俗化的蜕变。我们所要讨论的天主教网站音乐就是例子。

的确，科技的发展使得很多人认为“我们生活在一个世俗化的世界里”，高科技的世俗性是显而易见的。今天，如何抵制世俗化的浪潮成为了任何宗教发展的首要问题之一。现代高科技的发展极大地改变了人们的生活方式，其结果是世俗化达到了前所未有的地步。天主教顺应时势，已经在许多方面接受了现代性并加以肯定，但对于完全世俗化则持批判的态度。同时，天主教会的一些有识之士甚至还看到了世俗化的东西有时也能给宗教的发展提供某种空间。有些教会人士甚至认为，世俗化虽然给宗教带来诸多冲击，但宗教界有时也可以有选择地加以利用，这样可以给世俗化的东西带来去世俗化的后果。

我们都知道，传统的天主教传教方式是把传教士派往世界各地宣传福音，把民众感化为属灵的人。然而，随着现代科技的发展，传媒手段也不断地变化，从而改变了人们的信息流通方式，也因此给社会政治生活带来影响，并在不经意间敦促教会：福传也要跟上时代的步伐。利用各种传媒进行宣教在国外早已有之，但利用互联网进行布道则是近些年来才出现的。利用现代化高科技技术服务于教会，是天主教面对世俗化的挑战所采取的积极态度，既然无法停止世俗化的进程，还不如反过来利用某些世俗化的形式为教会服务。

网络传播这一现代高科技手段使人类的生活发生了天翻地覆的变化。天主教会对此有充分的认识。2005年，教宗若望·保禄二世在牧函《高速发展》中指出，包括互联网在内的社会传播工具对教会的发展可有重大作用。同时，他也警告说，“如果社会传播工具能够到达世界每一个角落的男男女女，那么，这种工具便具有强大的传播性、有能力限制人们在选择。换言之，它可以成为达到其他经济、意识形态或政治目的的方式或者工具。”为此，

³⁵ 陈富村. 世俗化、反世俗化与“消解世俗化”——评伯格的宗教复兴与政治伦理[J]. 浙江学刊. 2002, 2: 26

“通过相应的立法措施”来确保多元化以及“所有人都能够真正参与”的可能性，变得十分重要。但还应注意，这一领域的科技进步“完全可以导致其在其他社会领域中产生极其恶劣的影响。”³⁶显然，教会希望利用高科技手段来进行发展，因此，有理由认为，互联网可以是当代天主教通过世俗的东西来发展自我的重要手段。天主教圣乐也由此进入了互联网。国内外近些年来出现了大量的圣乐网站就是明证。

目前，国内最大的圣乐网站是“天主教圣乐网”（www.tianzhujiao.org）和“天主教音乐网”（www.21music.org）。这两个网站介绍传播国内外天主教音乐，提供圣乐、天主教 MP3、天主教歌曲、天主教歌谱等视听、下载服务。站内圣乐内容随礼仪年度节庆的不同而变化。在天主教圣乐网站传播的内容有流行圣歌、儿童歌曲、弥撒歌曲、圣乐伴奏、道理讲授、额我略曲、英文圣歌、泰泽歌曲等，提供近五百多首视听乐曲。天主教音乐网，则是一个综合性网站，既有公教新闻、教会历史、常用祷文、主日弥撒、教宗弥撒等内容，也有以“风中传爱”为题的圣乐系列专栏，以及圣乐集锦等栏目。网站推出的圣乐既有教会传统经文弥撒曲，亦有创作的圣乐歌曲，而且这部分歌曲占有很大比例。

虽然网络传播的世俗音乐铺天盖地，但是，天主教圣乐由于它特定的宗教意义，不会与世俗音乐发生商业竞争。在“风中传爱”圣乐栏目的版权宣告中有言：“1、欢迎您下载并印出这些歌谱自用或与朋友分享。2、欢迎您独自或与朋友或在您的团体里自由地使用这些歌曲赞美敬拜天主，3、欢迎您将我们的网址告诉您的朋友们，同享这一份恩宠。4、欢迎您自由地影印分赠这些歌谱给有需要的人同享主恩。5、所有以上我们的服务均是免费，是为福传，不是用来营利，我们白白由主得来的，也白白的分享给需要的人。6、请带着一份感谢主的心，享用主赐下的这份圣宠。7、请为此音乐事奉代祷，求主光照、保守、带领与降福。愿一切光荣归于主，及主爱的人蒙受主的恩宠。”³⁷

利用网络传播圣乐，对教会福传而言无疑是一个极大的进步。无论是否教友，也无论身处何方，只要想聆听圣乐，就可通过互联网实现这个愿望。网络空间直接实现了许多在现实中可能难以做到的事情。互联网虽然是高科技手段支持的新型话语空间，但是，它为参与者提供了自我表达的机会，也由此构筑了一种新型的社区。³⁸互联网络因此成为真正意义上的现代传教工具。

³⁶ 媒体是天主的恩宠，不应用来操纵人 [EB]. 中国天主教在线 www.cccn.com. 2005-2-2

³⁷ 天主教音乐网. 风中传爱栏目 [EB]. http://www.21music.org/music/love_of_wind/1.htm

³⁸ 刘华芹. 网络人类学：网络空间与人类学的互动 [J]. 南宁：广西民族学院学报. 2004, 2: 64

圣乐网站的建立,为广大教友提供了一个欣赏圣乐的平台。然而,它也带来了圣乐神圣性减弱甚或消失的问题。通过网络虽然可以听到在教堂弥撒圣祭中才可能听到的圣乐,从而为更多人了解圣乐打开了进路,但原本在主日或教会节庆日在教堂举行的弥撒圣祭中才可以聆听得到的圣乐,仅仅通过敲击几下键盘就可以听到,这可能使听者产生不了倾听圣乐所需的神圣感,亦由于网络空间的虚拟性,通过它所收听到的圣乐是无法产生在教堂这样特殊的物理空间里所可以产生的心灵震撼和特殊效果的。面对高科技的挑战,教宗保罗二世在牧函《高速发展》中亦指出“你们不要害怕新的科学技术!这只是那些‘美妙的事物之一’——天主让我们去发掘、利用的美妙事物之一,帮助我们认识真理,甚至包括有关我们的尊严以及他的子孙后代的命运的工具”。“你们不要害怕世界的反对。耶稣向我们保证说‘我战胜了世界’”。“你们更不要害怕自己的软弱、不要害怕你们的不称职!伟大的导师天主教教导我们:‘我与你们同在,直到世界的终结’”。³⁹ 尽管如此,如何在互联网中营造神圣的氛围,是所有圣乐网站所面临的最大挑战。圣乐网站的出现,不管怎么说,都是天主教圣乐世俗化同时又去世俗化的反映。

四、多元音乐文化并存

笔者通过对明清以来直至目前的中国天主教音乐的梳理考察发现,天主教作为一个外来宗教,文化上早期体现出的异文化,以及后来与中国儒家文化融合的特点,直接影响到其音乐的构成和发展。从传入早期的欧洲教会音乐,到民国时期的本土音乐与传统教会音乐的初步融合,以及建国以后至目前的完全本土化发展,在这个漫长的发展过程中,中国天主教音乐经历的嬗变发展,都充分反映出多元音乐文化共存现象,以及在此基础上体现出的音乐多样性发展趋势。

1、教会传统拉丁礼仪音乐

就笔者目前从沪、杭、宁三地天主教音乐调查情况来看,弥撒圣祭中,使用最多的弥撒音乐仍是教会传统弥撒音乐,有些教堂甚至还在使用音译拉丁文的弥撒音乐。教会传统弥撒音乐是指自中世纪流传下来的完整的弥撒仪式音乐。其中被教会认为最有价值的弥撒音乐是格里高利一世教宗(约540—604年,590—604年任教皇)搜集整理编纂的格里高利圣咏,或称额我略圣咏。本文曾在论述民国天主教音乐文本时,介绍过的1935年上海土山湾出版的

³⁹ 媒体是天主的恩宠,不应用来操纵人[EB]. 中国天主教在线 www.cccn.com, 2005-2-2

《咏唱经文》一书，就包含很多教会传统弥撒音乐。这些弥撒音乐仍在使用的有，天使弥撒（Messe des Anges）、圣神弥撒（Messe des morts）、亡者弥撒（Repons de la messe or Messe Requiem）、庄严弥撒（Messe royale）等。

大约公元4世纪到6世纪时，一些被称为“教父”的基督教作家和学者都以希腊文写作，此时教会所用语言以希腊语为主。之后，当皈依教会者越来越多时，拉丁语就继希腊语成为学术、神学和仪式的语言。希腊时期的仪式歌词部分被保持流传至今，如，垂怜经中的“上主，求你垂怜”（Kyrie eleison）、“基督、求你垂怜”（Christie eleison）。现在三地教区仍在使用的就是这些天主教传统的弥撒音乐。甚至在上海的圣若瑟教堂中，我们依然可以听到音译拉丁文的弥撒圣乐，以及为数不多的拉丁祭仪。早期教会仪式音乐，是仪式的固有部分，“音乐传达《圣经》和仪式中的话语，区别经文的不同功能，描绘仪式的各个部分，提高和加强歌词的修辞性质。在中世纪的任何仪式中，几乎所有部分都是有音乐的，只有少数的场合有非音乐形式。”⁴⁰天主教仪式音乐除了弥撒音乐外，还包括日课音乐。

日课（officium），意为“职责”、“义务”，是一系列礼拜，它们通常在一天中的固定时间中举行，行“经文音乐”的功课。“日课礼将弥撒一整个教友生活的中心及顶峰一所显示的赞颂、感谢、救恩奥迹的纪念，祈求及天福的预享，都延展到全天不同的时辰（司铎生活法令，5）。日课是弥撒的一个很好的准备。”⁴¹日课的重要功能就是提供一个吟诵诗篇的场所，包括祈祷、诵唱诗篇、短歌、对唱或答唱赞美诗以及读经等。

早期的日课由修道院的教士来完成，⁴²但4世纪之后，修道院的日课形式已逐渐被信友和教堂所采用。通过下表，我们可以看到传统日课结构的变迁，中文礼仪日课的结构。

拉丁礼仪和中文礼仪日课结构对照表

（表 18）

拉丁礼仪 日课结构	时间	中文礼仪 日课结构	时间	备注
申正经★	上午 2 时或 3 时	申正经	黎明	中文礼仪日课 将前两项合并
赞美经	黎明	赞美经★		
晨经	上午 6 时	晨经	上午 6 时	
辰时经	上午 9 时	辰时经	上午 9 时	

⁴⁰ [美] 杰里米·尤德金. 欧洲中世纪音乐 [M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2005. 47

⁴¹ 每日颂赞 [G]. 上海: 上海天主教区光启出版社, 1997. 1086

《每日颂赞》是拉丁文《时辰祈祷》(Liturgia Horarum) 的中译本, 共三册, 1997 年耶稣复活节出版。

⁴² (英) 安德鲁·威尔逊-迪克森. 基督教音乐之旅 [M]. 上海: 上海人民美术出版社, 2002. 31

午时经	中午	午时经	中午	
申初经	下午 3 时	申初经	下午 3 时	
晚课经	日落	晚课经	日落	★
夜课经	入寝前	夜课经	入寝前	

传统的拉丁日课由 8 个部分组成，中文日课则缩减为七个部分，其中申正经和赞美经合并为一，日课的中心由传统的三个重点亦减缩为两个，即黎明时的赞美经（又称晨祷）和日落时的晚课经（晚祷）是每日经课的两个重要枢纽。⁴³日课经文通常以应答、交替吟诵形式出现，传统日课（指私人、团体）主要以吟唱为主，目前的中文日课（私人）则主要以诵读为主，团体颂祷则视情况吟唱，而且团体颂祷多集中在晨祷、晚祷两部分。

教会日课礼仪以特殊的方式综合教会其他的礼仪中所具有的因素，中文日课形成以下诵念方式：先念赞美诗、圣咏，继以长短不等的圣经选读，最后是祷词。日课礼仪无论是私人诵念还是公共举行，都要视具体情况以欢呼、对答、轮流诵念，以及其他类似的行式而参与，并尽可能公共的咏唱。如晨祷、晚祷中吟唱或诵念福音圣歌及其对经时，晨祷吟唱或诵念匝加利亚歌（赞主曲）*Benedictus*；晚祷中则吟唱或诵念圣母歌（谢主曲）*Magnificat*。这两则圣歌，罗马教会历代以来，很普遍地用以赞美并感谢救恩，对经则循时期或节庆而变动。⁴⁴

平咏（Plain song），亦称平歌，多为教会日课中的拉丁文古曲。平咏是教会“单音音乐时代”的经典代表。⁴⁵罗马教会保存的平咏，主要见 1908 年梵蒂冈标准版本的《罗马圣歌集》（*Graduale Romanum, Typis Vaticanis 1908*），以及“梵二”大公会议之后，1972 年梵蒂冈公布的《歌唱弥撒礼典》（*Ordo Cantus Missae*）。平咏曲调简单，多为一字一音式。传统平歌曲调与拉丁文词配合密切，能够充分体现拉丁文词中的隐藏的音乐、节奏、轻重和语调。平咏音乐具有“自由节奏”的特性，几乎没有小节线的分割，也没有固定的拍子。中文礼仪延用拉丁平咏的曲调，但是文词确改为中文。虽然音乐仍旧是传统曲调，但是由于文词的变化，确亦使传统圣咏发生变化，中文语词的节奏、音调完全不同与拉丁文词，这样配合使得依附于语言的音乐有些牵强。

目前，沪、杭、宁三地日课或弥撒中，比较常用教会传统平咏调式，如，杭州教堂在晨祷、晚祷中使用的圣咏 8 调式（图 36）。

谱例中有中文、拉丁文两种文字（*Tani Octo Psalmorum* 圣咏 8 调式，*Tonus* 调式）。八

⁴³ 梵蒂冈第二届大公会议（礼仪宪章，89）。

⁴⁴ 每日颂赞 [G]。上海：上海天主教区光启出版社，1095

⁴⁵ 李振邦。教会音乐 [M]。台北：世界文物出版社，2002。209

个调式以简谱形式谱写,其中六个调式标有调号(1、g 2、D 3、a 4、A 7、c 8、G我们认为这些调号仅是标记吟诵时音高的)。谱面上所标注的各种记号,仅对重音记号和延音

圣咏八调式
(Toni Octo Psalmorum)

→←→←

1 Toni 1.g 1 2 3 - 3 2 + 1 3 - 6 3 2 3 - 4 3 - 3 1 2 3 - 2 - 1

2 Toni 2.D 3 4 1 - 1 4 + 1 1 - 3 1 - 4 1 1 - 1 2 6 - 4 - 1

3 Toni 3.a 5 6 1 1 - 1 4 + 1 1 - 1 1 1 1 - 4 1 - 1 4 1 1 2 - 1

4 Toni 4.A 6 7 6 - 6 5 + 4 - 3 6 7 6 - 4 1 6 - 5 6 7 5 - 3 - 1

5 Toni 5. 1 2 3 - 3 2 + 1 3 - 3 2 - 4 1 3 - 3 4 3 - 3 - 1

6 Toni 6. 1 2 3 - 3 2 + 1 3 - 3 2 3 1 - 4 1 3 - 1 2 3 2 - 1 - 1

7 Toni 7.c 1 2 3 - 3 1 + 2 - 3 2 3 3 - 4 1 2 - 3 2 1 2 - 1

8 Toni 8.G 3 4 1 - 1 4 + 1 1 - 3 1 - 4 1 1 - 1 2 6 - 4 - 1

→←→←

注意:音符上方的“+”为重音记号,“-”为延音记号。

图 36 圣咏八调式,杭州天主堂刘修女提供

记号作了解释,+、…、※等记号则没有具体说明。在康讴主编大陆书店印行的《大陆音乐词典》关于Psalmody的词条介绍:在唱和赞美诗中…记号表示独唱部分的合唱结尾。按此理论推理,…记号前面的部分应该是独唱,后面则应是“和”的部分。教会神职人员肯定该调式在教会流传久远,是教会的古老诵经调。“调式是一种将宗教礼仪曲集中的圣咏加以分类和整理的手段。”⁴⁶通过查阅中世纪教会调式及相关理论,我们发现两者之间相似之处较少。直观简谱圣咏八调式的调式分别为:商调式、羽调式、羽调式、角调式、角调式、宫调式、宫调式、徵调式。音列分别由3音列、4音列、5音列等组成。编号1、2;7、8两组的结束音是上行五度(下行四度)关系,基本符合教会多利亚调式(正调)和副多利亚调式(副调)关系要求。其他两组则完全不符该理论原则,无法对应比较。散板形式的节拍,符合中世纪教会平歌音乐特点。“圣咏八调式”目前仅被用在早祷、晚祷中。少数年老教友(包括老修女)能用拉丁文做晚祷,伴着唱和吟诵调,甚为动听。

天主教仪式音乐除了弥撒圣祭音乐、日课音乐外,更多的则是“颂歌”,即颂祷天主、圣

⁴⁶ [美] 唐纳德·杰格劳特, 克劳德·帕里斯卡. 西方音乐史 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1996. 71

神、耶稣、圣母、诸圣人的乐曲，“它同其他圣咏最大的区别在于不使用经文作为歌词（虽然它可能就建筑在经文的基础上），而是自由地作词作曲。”⁴⁷弥撒前的进堂咏、弥撒后的礼成曲；各种独立经文曲；教会各节庆专用音乐也被包括在礼仪音乐中。此类圣乐创作非常丰富，以浙江天主教教务委员会编制的《圣教圣歌》为例，其中有关“复活节期”的圣乐就包括很多，如“圣枝主日”时的圣乐，圣枝游行P189、对经（一）、对经（二）、贺撒纳、答唱咏P190-191；“主的晚餐”节庆时的进堂咏、答唱咏、福音前欢呼P192-193、领主咏P195、我们教友欢呼高唱P196；“圣周五”礼仪时的答唱咏、显示十字架礼曲（一）P203；“烛光礼”时的复活宣报P207、答唱咏P211-216、诸圣祷文P217、水泉水源P222、礼成曲P223；复活节主日适用的进堂咏、答唱咏、继抒咏、阿肋路亚P225-226，等等。其它节庆圣乐也有多种选择，⁴⁸限于篇幅在此不一一例举。

2、教会本地语传统歌曲

拉丁语成为教会圣礼用语之后，在10世纪至13世纪时，欧洲地方语言文学的发展，对西方文化产生重大影响，这些地方语言在拉丁语中被称为本国的或本土的。⁴⁹随着各国地方方言的盛行，以拉丁语为核心的语言逐渐衰落。⁵⁰方言的兴起，直接影响到教会的语言，虽然拉丁语作为教会圣礼语言一直延续到现在，但是，用于礼仪之外的语言甚至音乐都随着方言的盛行，发生了变化。

世界各国地方教会几乎都有相关的体现地方音乐文化特点的该类圣乐。而且这类圣乐的缘起时间也非常久远，约10世纪之后的欧洲，宗教与政治的逐渐分离，世俗社会的繁荣，世俗音乐对于教会音乐的渗透，使得教会逐渐接受民间音乐曲调进入教堂音乐，以教会单声部圣咏为基础旋律，在其上、下方加几个声部的不同旋律为形式的多声部音乐的出现，以及后来发展起来的经文歌，都有采用世俗、民间音乐的曲调和表现因素⁵¹。这样一些包含欧洲各国民间音乐的圣咏或经文歌⁵²逐渐得到教会的承认，而且随着时间的推移，逐渐成为教会的

⁴⁷ [英] 安德鲁·威尔逊-迪克森. 基督教音乐之旅 [M]. 上海: 上海人民美术出版社, 2002. 33

⁴⁸ “主的庆节”中的“主显节”福音前欢呼P259；“耶稣升天”进堂咏P268；“圣家节”答唱咏P252。“圣神降临”进堂咏、答唱咏、继抒咏、阿肋路亚、领主咏P246-247。“圣母庆节”中的“圣母升天”进堂咏P247；“天主之母”答唱咏P256；“圣母无玷之心”答唱咏P282。“天主圣三”答唱咏P272、西雍啊！请吟咏歌唱P276；“圣伯多禄、保禄宗徒”答唱咏P287；以及圣歌我是复活和生命P362、惟此圣体P373、隐藏着的天主P374、万福基督真体P375、至圣圣体（三）P382，等等。

⁴⁹ [美] 杰里米·尤德金. 欧洲中世纪音乐 [M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2005. 278

⁵⁰ 目前，拉丁语被誉为“死的语言”，即运用范围很窄，仅在个别领域使用，如西方教会、医学院等等。

⁵¹ 经文歌的这种世俗性风格，曾经引起教会的反对，一些教士对于复调音乐在世俗社会的广发流行非常反感，痛恨教堂音乐中不该闯入世俗音调，甚至有人认为经文歌是无组织的音乐。

参见朗格. 西方文明中的音乐 [M]. 纽约: 耐特恩出版公司, 1947. 139

⁵² 这种经文歌的内容既可是宗教内容的，亦可是世俗内容的。参见 [美] 谢尔曼·汤恩比克. 音乐的故事

传统圣咏，而被广泛传播。

目前，国内圣乐歌集中，此类翻译圣乐最多，我们仍以浙江教务委员会编制的《圣教圣歌》为例，这些圣乐来自很多不同的国家地区，主要包括有：法国传统圣歌——天神奏乐 P151、勿再哀悼 P236、万福童贞玛丽亚 P434；法国传统歌曲 16 世纪——来啊！至圣默西亚 P139；法国民歌曲调——赞美好母亲 P439；法国圣诞民歌——小耶稣诞生白冷城 P154；传统拉丁圣歌，瑞丁编曲 1692 年——请前来，新友们 P150；英国传统曲词——圣诞佳音 P162、极温良的母亲 P444、归来 P682；葡萄牙民歌——慈父歌 P133；葡萄牙传统曲词——法蒂玛圣母 P449；西班牙曲调——如鸟振翅 P526、渔人的渔夫 P692；瑞士传统曲——谢圣体歌 P104；爱尔兰传统曲词，朱维方词——与基督同在 P111；苏格兰民歌——再会朋友 P361、骊歌 P728；意大利民歌——美哉主耶稣 P543；西西里传统曲调——至仁慈圣母 P445；以色列民歌——祝你平安 P728；希腊曲词，曹圣洁译配 1994——求主怜悯我们（一）P758；罗马尼亚曲词，曹圣洁译配——求主怜悯我们（二）P758；印度民间曲调——万福之源歌 P562；源于德国圣歌集 1661 年，雅各布内词（1230~1306）——苦路歌 P187、源于德国圣歌集 1808 年——吁，玛丽亚 P438；源于德国圣歌集 1852 年——耶稣圣心感人至深 P410，黑人灵歌，北美/汉斯·吕德曼——降临吧！天使之车 P347、千丝万想无二意 P546、去吧！梅瑟 P548；美国黑人灵歌——学象耶稣 P699；美国传统曲调，纽顿词 1779，徐锦尧译——奇妙救恩 P566；等等。

有关天主教本地语音乐传统变迁是一个宏大的变换过程，在这里不可能三言两语就将其概括，但是鉴于本文主要以中国当代天主教音乐为主旨，故在此不便就上述问题展开过多讨论，笔者仅以此想说明，天主教多元音乐文化对于中国天主教音乐的影响，以及当代天主教音乐对于传统圣乐的留存情况。

3、中国传统音乐

天主教音乐在传播过程中与各地音乐文化融合，形成具有本地区特色的教会音乐，是西方文化与世界各地文化交流融合的结果。中国儒家文化与西方文化从相斥到逐渐融合，离不开天主教在中国的广泛传播与中国民众、社会对其的广泛接受。从本文第二章有关民国时期天主教音乐在中国的传行中，我们已经或多或少地感受到中国音乐文化对于天主教音乐的影响，但是，有关本土音乐完全替代教会传统音乐，形成新的地区教会音乐，还是在“梵二”大公会议之后。中国天主教音乐的本土化转换亦是从这一时期开始。20 世纪 80 年代之后，

[M]. 上海：上海人民出版社，2004. 14

随着中文弥撒的应用，具有中国本土特点的天主教音乐开始在各地教堂全面推广。

中国当代教会音乐中，民国时期创作中文圣乐也部分的得以保存流传。在这些今天被视为传统的中文圣乐音乐中，江文也创作的圣咏音乐成为最受欢迎亦是流传最广泛的作品，这是作者当时创作圣乐时，绝没有想到的事情。针对这些被誉为中国风格圣咏的分析讨论，本文第二章圣乐创作中已有详细论述，在此不再赘述。除了江文也的创作作品外，其它中文圣乐还包括借鉴中国传统音乐曲调，依声填词的圣乐作品，如，借用传统曲调[五更调]、[老八板]、[满江红]、[柳青娘]、[孟姜女]、[紫竹调]等填词的圣乐。

《中华合一弥撒套曲》

1 = bB 4/4 2/4 垂 怜 曲

前奏 ff : $\dot{2} - - \dot{3} \dot{2} | \dot{1} - - 7 6 | \dot{2} \cdot \dot{3} 5 \cdot 6 | 7 | 6 - - 5 6 | \text{ff}$

2 mp : $6 - - \dot{1} \dot{2} | 6 6 0 \dot{5} 6 | 4 4 0 \dot{5} 4 | 3 \cdot 5 3 2 | 2 4 3 | 2 - - \text{ff}$

恳求地 (女) $\dot{2} - \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{3} | 5 - 5 3 5 6 | 1 - \dot{1} 7 6 5 6 | 4 - - 3 2 |$

上 主, 上 主,

(合) $4 0 2 4 \cdot 5 6 | 5 - - 5 6 |$ (男) $2 - \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{3} | 5 - 5 3 5 6 |$

上 主, 求 称

$\dot{1} \cdot \dot{1} \dot{2} 6 5 6 | 4 - - 3 2 |$ (合) $4 0 2 4 \cdot 5 6 | 5 - 5 6 |$

垂 怜 上 主 求 称 垂 怜! 上 主

$\dot{2} \cdot \dot{6} \dot{1} 7 6 6 | \dot{2} \cdot \dot{6} \dot{1} \cdot \dot{2} \dot{3} \dot{2} | \dot{2} - -$ (女) $\dot{1} \dot{7} | 6 6 (\dot{1} 7 6) |$

求 称 垂 怜! 求 称 垂 怜! 啊 上 主,

(男) $5 6 4 (5 6 4) |$ (合) $5 \cdot 4 \dot{1} \cdot 2 4 3 | 2 - - -$ (2. 2220245 | (6 62 172 |

上 主, 上 主 求 称 垂 怜!

$6 - 6 7 6 5 6 | 4 \cdot 6 5 4 | 3 \cdot 5 3 2 | 2 4 3 | 2 - 5 6 | \text{ff}$

合 $\dot{2} - - \dot{1} 7 | 6 - - (\dot{5} 6) | \dot{2} - - \dot{1} 2 | \dot{2} - - \dot{3} \dot{2} | \dot{1} \cdot 7$

基 督, 基 督, 求 称 垂

$6 \dot{1} 7 | 6 \cdot 5 4 5 4 | 3 \cdot 2 \dot{1} \cdot 2 4 3 | 2 - - - : \text{ff}$ 2 - -

怜, 求 称 垂 怜, 基 督 求 称 垂 怜! 怜!

(合) $\dot{5} 6 | 5 - - 5 6 | \dot{2} - - \dot{1} \dot{2} | \dot{3} \cdot \dot{2} \dot{1} 7 6 | \dot{2} \cdot 6 \dot{1} \cdot \dot{2} \dot{3} \dot{2} |$

基 督, 基 督, 基 督 求 称 垂 怜! 求 称 垂

$\dot{2} - -$ (女) $\dot{1} \dot{7} | 6 6 (\dot{1} 7 6) |$ (男) $5 6 4 (5 6 4) | 5 \cdot 4 \dot{1} \cdot 2$

怜! 啊 基 督, 基 督, (合) 求 称 垂

图 37 <中华合一弥撒套曲>之垂怜曲，南京天主堂提供

除了圣乐作品中的声乐作品借鉴中国传统音乐元素外，中国传统器乐作品及器乐组合形式亦经常被教会所采纳。江南的丝竹乐、北方的吹打乐组合形式以及器乐作品经常出现在教会的各式庆典仪式中。如，圣体游行、圣母月迎圣母活动、复活节期间的圣枝游行、圣诞节迎圣婴礼等等，几乎教堂外的仪式音乐都采用器乐演奏形式，既热闹又隆重。沪、杭、宁三地教区有条件的堂口都先后成立有乐队，除了中乐队外，还普遍组织有管乐队，管乐队编制的大小视各堂区的实际情况各有不同，虽然乐队模仿西洋乐队编制，但是实际演奏的作品仍

以中国音乐为主，这些音乐包括当代中国音乐中的很多进行曲，如，运动员进行曲、解放军进行曲，迎宾曲等等。

从各地教区出版圣乐歌集中，我们可以看到很多圣乐都采纳了当地地方音乐素材进行创作。比较典型的例子，如，在国内很多教区传唱的“中华合一弥撒套曲”⁵³（图 37），该套曲无论在调式上，还是旋律、音阶上都大量借鉴、采用了山西地方音乐语汇。

4、港、台教会音乐

“梵二”大公会议之后，港、台地区的天主教中文圣乐首先开始本土化发展，20 世纪 70 年代以来，此三地的中文圣乐发展迅速，并逐渐影响大陆教会音乐、东南亚华人教会音乐发展。目前，国内各教区所编印圣乐歌集中，绝大多数都是这些地区中文创作圣乐作品。

首先让我们了解一下 19 世纪 70 年代以来台湾教区圣歌出版情况及歌集特点：1962 年出版《圣歌荟萃》⁵⁴，歌曲绝大多数由教会传统音乐翻译而来，包含拉丁文的中文示唱方法；1974 年嘉义市辅仁中学编印的《欢乐年华》，歌集以校园歌曲风格为主，歌曲的类别有歌谣、民歌、台湾歌谣、宗教歌曲，总体音乐风格简洁，旋律轻快，很受教内外青年人的喜爱；1983 年 4 月，由台湾天主教大专同学会台大校总会出版的《轻歌赞主荣》是在前两种歌集基础上出版的，该歌集三分之一为一般歌曲，三分之二是圣歌，整体音乐风格不仅适合青年人，而且更多了中国风格的乐曲。在该歌集延用十八年后，2002 年，中国天主教大专同学会在此基础上，又重新征集、编辑了新歌集《新歌传主爱》。

香港教会为了配合新礼弥撒，也征集、编译了中文圣乐歌集。1985 年，香港教区礼仪委员会主编，香港公教真理学会出版了歌集《颂恩》，这本歌集是本土化礼仪改革的综合成果，歌集选取收录了 20 世纪 60 年代前后，港、台教会各机构出版的中文圣乐以及两地神职人员、教友创作的中文圣乐作品，歌集中圣乐作品风格丰富。香港教区礼仪委员会圣乐组蔡诗亚神父的编者语中，清楚的指出了这些圣乐的来源。即，1962 年，台湾光启出版社《光启圣歌合唱集》；1970 年 9 月台湾辅仁大学编译的《圣经乐章》；1956 年，香港李嘉堂纪念出版社《赞主曲》；1969 年香港教区出版《圣歌选集》；示编委会 1973 年 4 月出版《觅》、1973 年 8 月出版《圣教祷文》、1974 年 5 月《感恩曲集》；The Word of God Music Inc. , Ann Arbor , Michigan 48107, U. S. A. ; 以及来自李振邦神父、刘志明神父、刘荣耀神父、Fr. Lucien Deiss

⁵³ 这首弥撒套曲由山西太原教友耿辉创作，在北方教区非常流行，沪杭宁地区虽也将其编入地方教区圣乐歌集，但是由于其强烈的地方音乐风格，普及率不是很高。

⁵⁴ 光启编译馆，圣歌荟萃 [Z]. 台中：光启出版社，1962.

(戴思)、刘玉亭神父、徐锦尧神父、陈钧润神父、邓思恩神父、江克满神父、莊宗泽神父；黄凤仪修女、陈美津修女、林乐培先生等。⁵⁵此后还陆续出版了《心颂》、《心颂—伴奏谱》等歌集。

香港、台湾 20 世纪 60 年代以来出版的圣乐歌集，虽是礼仪本地化的初期成果，但是对大陆各教区中文圣乐发展，影响重大。目前大陆各教区歌集绝大多数都是以这些歌集，尤其是以《轻歌赞主荣》、《颂恩》为蓝本选取圣乐。这种现象一方面是由于港台两地本地化圣乐发展较早，对起步较晚的大陆教区形成影响；二方面，港台圣乐在出版数量、质量以及创作群体水平上都较大陆教区规范，而且由于较早成立的圣乐礼仪委员会，以及制定创作圣乐的审核制度，这些相关措施都直接规范、提高了圣乐创作水平。

5、世俗音乐

教会音乐中出现流行曲调，其实早已有之，那些今天被我们视为传统的“本地化各国教会歌曲”，即包含有很多当地当时所流行的曲调。这些流行曲调也可被看作是世俗音乐的一部分。这里提到世俗音乐与教会音乐的关系，势必就会涉及圣与俗的问题，关于这一问题本章前面已有深入讨论，在此，我们提出它们之间的关系，仅想说明中国当代教会音乐的多样性组成。

我们这里所言的“世俗音乐”，首先在时间上是指当代社会生活中为大众熟知、或流行或古典等类别的音乐曲调，这些曲调经过教会人士或教友的加工改编，如，替换歌词、或者引用其部分旋律的创编，最终为教会所用。这些经改编乐曲无论是被用于弥撒中，还有被当作教友生活歌曲，我们都可以把它看作是教会音乐中具有流行音乐曲调的乐曲。

允许这样的音乐进入教堂，肇始者应该是“梵二”大公会议后礼仪音乐的改革。由于改革“不是由音乐史发展的自然步骤引申出来，而是一种人工致成的空前的新局势，无论礼仪家还是音乐家，都没有充分的准备，而且准备也无从做起，因此大家都觉得手忙脚乱，难以应付；各国的报刊杂志，因历史、文化、习尚与民族性格的不同，意见也大有出入，潜在的危机也更因此而日益表面化了。”⁵⁶这是 20 世纪 60 年代之时，教会礼仪音乐改革引发的危机，中国虽未经历当时的混乱状况，但也在由拉丁礼仪转向中文礼仪的过程中，出现由于中文圣乐匮乏而引起的圣乐使用混乱的尴尬现象。在这样的背景条件下，当代社会中流行的音乐元素进入教堂势必有其存在的合理性。这些乐曲琅琅上口、易于传唱、旋律简洁、短小精悍的

⁵⁵ 参见香港教区礼仪委员会主编，颂恩 [Z]。香港：香港公教真理学会出版，1985。

⁵⁶ 李振邦。教会音乐 [M]。台北：世界文物出版社，2003。199

特点，也是其进入教堂的主要原因。由于国内教区大多借用港台圣乐歌曲，所以港台圣乐中流行音乐元素倾向势必影响国内教会音乐的发展。在三地所使用的圣乐歌集中，尤其是教友生活歌曲栏目中，经常可以看到这样的歌曲。如，“归来吧，归来”、“天堂啊，天堂”、“朋友，我永远祝福你”、“祝你生日快乐”，（图 38）等等。



图 38 选自《浙江新祈祷书》

6、基督教（新教）音乐

天主教音乐发展过程逐渐吸收、借用基督教（新教）音乐的现象，目前在各地教堂唱经班演唱的圣乐作品中普遍出现，虽然大部分神职人员“按理说不能在天主堂演唱基督教音乐”，但是目前普遍存在的这种现象，从教会到各地教堂都还没有出现坚决杜绝演唱基督教圣乐的规定，而且有些教堂还在弥撒圣祭中演唱这些歌曲。

天主教与基督教（新教）由于教义分歧，从 16 世纪起，即各自发展，新教传入中国较之天主教的传入还是相当晚近的事情，但仅就圣乐发展来看，基督教圣乐发展以及本土化程度远远高于天主教，本土化圣乐建设已具规模，制度完善。天主教中文圣乐发展的滞后，迫使很多教堂唱经班从基督教圣乐中寻找能够与时代相吻合的圣乐来演唱。三地教堂使用基督教圣乐现象虽然很普遍，但比较起来还是以宁、杭为多，上海居少数。被选用的圣乐，多在弥撒专用曲中出现，如进堂咏、礼成曲，等等。其中《赞美诗新编》⁵⁷中的圣乐，被借鉴使

⁵⁷ 《赞美诗新编》是基督教圣诗委员会 1983 年以来逐渐完善、通用的基督教圣乐歌集。在该书中文版序言编辑方针中指出“互相尊重，兼收并蓄”，即“不同传统背景的基督徒在信仰上互相尊重”。该书还收录了中国天主教早期本土化圣乐作品，如，吴渔山司铎作词（1631—1718）的“仰止歌”等。参见赞美诗新编 [Z]. 南京：南京爱德印刷有限公司，1999，382

用最多。当有人提到演唱的圣乐是基督教圣乐时，教友往往都说“大家是一家，现在不是讲共融吗！”笔者在田野过程中，甚至遇到基督教教友在天主教大的庆典礼仪中，帮助天主教唱经班演唱圣乐。两派教友甚至神职人员互相帮忙的现象非常普遍。⁵⁸从这个角度来看，圣乐之间的互动是必然的。

小 结

当代中国天主教音乐的话语表述是以本土化为基点，在多元文化背景中发展起来的具有中国风格特点的圣乐。

在本文的“仪式与非仪式音乐”、“世俗化与去世俗化”两个专题中，针对中国当代天主教音乐的变化发展做了相关理论讨论。通过这些讨论，我们似乎可以把当代中国天主教音乐的特点归纳为两点，即对于传统的继承延续；借用当代音乐元素的再创造，以及建立在前两者基础上的多元化发展。

多元音乐文化共存是当代中国天主教音乐的显著特点。当代后自由神学家林贝克认为，在多元化与多元宗教背景下，宗教（教义）观，应以“文化——语言”进路重新认识宗教（及教义）的本质。换言之，宗教应该是一种有如文化或语言的整全（holistic）架构，赋予每一个参与者信仰，并塑造其宗教经验及价值观。⁵⁹由此我们可以认为，当代中国天主教音乐是在多元文化语境中发展起来的具有本土特点的宗教音乐形式。

⁵⁸ 南京教区宿迁教堂开堂庆典时，教区参礼教友全部住在宿迁基督教堂，这个基督教教堂正在新建，缺乏资金，天主教教友的入住帮助其解决了部分资金问题，当时所有入住教友睡得都是由木板搭起的通铺，铺盖则是当地教友募捐的，笔者当时也参加了这次庆典活动。

⁵⁹ 中国人民大学基督教文化研究所编，基督教文化学刊 [J]，北京：东方出版社，1999，1：110

第六章 天主教音乐的本土化

一、天主教音乐本土化的动因

如果我们认为天主教音乐本土化是天主教文化在中国境内所发生的文化变迁,那么,我们就必须考虑,这种变迁的动因是什么,以及为什么会产生这样的动因。根据本文在前面所作的讨论,我认为,出现这种动因的主要因素是外来文化在中国本土与传统文化产生碰撞、接触所致。在这一过程中,虽然本土文化受到了强烈的冲击,但这种冲击也可以被认为是一种间接性的、军事的、经济的,也就是说,基督教文明并没有从文化本身对中华文明形成有效的冲击,从根本上来讲,外来文化从利玛窦开始就注定了必须与本土文化进行调适的命运,所以,本土化的动因基本上可以归结为适应(adaptation)的过程问题。适应,原先是生物学上的概念,指的是物种在不同的生存环境里,通过自身的某些改变以求在这些环境里生存下去。我把适应的概念用在我的研究里,就是考虑到外来天主教音乐文化在中国音乐文化的土壤里生存和发展与它的神似之处。外来文化要在一个全然不同的社会文化环境中立足,必须要进行自始至终的自我调适,以寻求与本土文化的契合。特别是在中国这样一个历史悠久的国度里,这一寻求的过程也就直接表现为外来文化因素出现本土化,并成为本土创造的动因。

1、从“礼仪之争”到文化交流

从文化交流的角度来考察天主教音乐文化在中国社会环境里的境遇,我们首先可以体会到中国文化的包容性,这种包容性是对外来文化成分的移植和接受,这一接受的能力取决于我们文化中的异质受容程度。关于这一点,不少学者已有述及,此不复述;其次,这种包容性,是一种潜移默化的能力,正是在这个意义上,天主教音乐文化才会有本土化的问题。虽然,天主教在欧洲以外的其他地区都有本土化的不同形态,但它在中国所发生的本土化过程却有着相当不同的社会背景。

“利玛窦规矩”和“礼仪之争”很形象地反映出了彼此之间文化受容的状态和问题。直到今天,“利玛窦规矩”无论从何种意义上讲都是文化交流和自身适应的成功典范,而“礼仪之争”似乎也预示天主教在中国的本土化的坎坷命运和不同尝试。这两种文化初步交流取得的成果,在19世纪中后期似乎发生一种戏剧性的逆转,当时基督宗教的传布背后已经有了列强经济以及科技等强有力的支持,教会不仅在中国土地上广开教堂,而且还兴办学校、推行教育。基督宗教所传播的福音迎合了许多终日为生活奔波的一般民众的心理需求,自然吸引了不少中国人的皈依,受到底层民众的欢迎。基督宗教也就此迎来了它在中国传播扩散的全盛时期。

我们可以用日本学界常用的“文化受容”的概念来概括这个时期。文化受容,简单地讲就是对不同文化的接受与容忍。这个概念本来是近些年来日本学者因应美国学者亨廷顿(Samuel Huntington)的“文明冲突”(clash of civilizations)论所提出来的。但我们可以运用它来对涉及文化多样性、文化多元主义,以及文化交流等问题的课题进行研究。文化交流

现象过去一直是放在文化接触(cultural contact)的话语框架内进行讨论的。人类学家认为,文化接触可以导致文化变迁,因为不同文化会因相互接触碰撞而相互刺激,从而出现文化采掘、模仿,汲取不同文化的成分,促使文化在它的再生产过程中出现创新,所以文化接触是变迁的动力之一。我们可以将天主教音乐在中国的传播看作是文化接触的一个面向;它要在一个有着全然不同的文化的社会中生根发芽,一定要有自身的调适。只有调适才能使它为不同的民众所接受,只有接受之后,真正意义上的文化交流方可发生。

文化之间相互包容和认可的基础应当是文化所依附的经济、政治,以及民族地位的平等。然而,从后现代主义的视角来看,由于有史以来各种文化所依附的经济、政治和民族地位实际上的不平等,真正意义上之对等的文化交流几乎从未发生过。因此,任何所谓文化交流的假设和思考都离不开对一定时空条件下之特定的权力关系的具体分析。如果这样的见解可以接受的话,那么,天主教入华后与中国本土文化产生交流互动只能发生在一定的范围之内,它最基本的原则、教义经典、教阶组织等依然如故,并以此来体现教会的权威性。天主教的本土化主要出现在一些具体的表现层面上,在原则不变的前提下,这些表面现象的变更得到了教会的接受。正如我在前面章节里谈到的那样,随着殖民主义四处扩张,天主教也向世界各地扩展,因此它实际上在世界上的许多社会里都出现了本土化的问题,教廷对这类本土现象的容忍接受的原则是相同的。因此,天主教世界里所有的本土化现象都只出现在表现(representations)的层面,主要如音乐、仪式等方面。

天主教在中国的本土化体现在许多方面,包括对中国人祖先崇拜的态度、仪式语言的运用、传教的方式方法,等等。但是,就笔者看来,天主教最引人注目的本土化是它的音乐。在逻辑上,天主教音乐的本土化是文化交流的一种结果,在所有涉及本土化的成分中,它是接受中国文化因素最多的领地。之所以如此,自然与当年传教士在中国社会文化中进行传教所面对的事实有关。对此,本文在第二、第三章中已有讨论。它包括了福传受众所接受教育的程度,以及所处的社会阶层等等。当然了,它还包括了中国民众对自身音乐形式的偏好。这种偏好的态度使得传教士乐于采取中国民众耳熟能详的形式进行布道和宗教传扬。

2、教会音乐小传统的形成

既然天主教在一些事关教义的原则问题上都能对它的福传对象的文化传统做出妥协(事实上,天主教最后居然允许中国教友在信奉耶稣基督的同时,还可以祭祀祖先。¹⁾那还有什么

¹众多的学者,如陈寅恪、何炳棣、费孝通、李亦园等人,都强调了中国文化本身所具有包容性的胸襟和多元的本质,但是,有一点却是不容含糊的,那就是中国人对祖先的尊敬与崇拜的传统。因此,在许多涉及中华文化的讨论中,学者们在考虑何为汉人的问题时,都承认,汉民族之所以能有今天的规模,是因为在历史吸纳了大量的异族人口,这就是许多人所不愿正视的汉化的问题。更有学者指出,汉化实际上就是儒家。参见范可,“底边”的叙事[J],读书,2007,1:26。而儒家伦理的核心就是对祖先的崇拜,也就是我们在此讨论的慎终追远。美国人类学家华琛(James Watson)认为,尽管汉人内部存在着巨大的差异,但有一点是共同的,那就是无论是哪里的汉人都有结构和内在精神大体相同的丧葬习俗和仪式,都有五服之分。换言之,我们似可认为,如果要确认什么是中国尤其是汉族最深厚的文化传统,那就应当是对祖先的崇拜。中国近代历史上所发生的,与基督宗教的传播有关的文化冲突事件大多都与此有关。因此,外来宗教要在中国立足,首先就要避免与中国人在这方面发生冲突。天主教的教士对中国人的这一传统深有领悟,为了在中国扩大天主教的地盘,一些有远见的教士竟然可以为此与教廷切磋,要求教廷默许祖先崇拜继续在中国的天主教徒生活中存在,这在当时是很不容易的事。无论当时这些教士是否仅仅将此作为权宜之计,但都是一种适应的措施。之所以如此,当然是他们在传播福音的过程中,遭遇到了传统的抗争。而

么不能“与时俱进”的礼仪呢？事实正如笔者在前面许多章节中述及的那样，天主教音乐的确在中国形成了它的小传统，这样的小传统之所以能形成，是因为天主教对异文化的适应。在适应的过程中，天主教接受了一些来自中国传统文化的元素。从这点来看，天主教对中国文化传统也持有一定的文化受容精神。但是，应当看到，这种受容精神归根结底是为了扩大天主教在世界范围内的教众，因此，是一种传教策略。然而，我们还应当看到，正是这样的策略和策略的施行，才使天主教能在世界各地都出现不同程度的本土化，形成不同版本的小传统。而天主教音乐在各地的变化和变异也与这样的策略息息相关。换言之，由于在传教过程中碰到的抵抗，天主教面临如何同当地传统协调和适应的问题。在采取传统的传教方式和所坚持的一些原则导致传教效果不彰的情况下，天主教的传教们不得不采取一种能够与中国传统文化有所契合的策略来进行工作。

在可以直接感知的层面上，天主教在不同文化里形成的小传统主要通过仪式和音乐表现出来。在天主教传教所遭遇的所有文化里，天主教教士都有用当地歌曲或音乐旋律进行圣乐创作的尝试。因此，天主教音乐在不同文化里的变迁，就天主教自身的传统而言，实际上是一种再创造。而对本土的他者来说，由于本我的文化元素进入了外来宗教的领域，推动了产生和创造小传统的进程。于是，外来文化与本土文化之间产生了互动。本文所关注就是，这种由音乐体现出来的文化互动，在多大的程度上，可以被指认为是一种文化交流。在我看来，就正统的天主教音乐本身，并没有在这样的互动中得到什么称得上是通过交流而来的东西。但是就天主教本身而言，这样的互动就有了称得上是交流的意义。因为通过接纳本土的音乐文化不仅有助于吸纳更多的教民，同时也使天主教更易于被传教对象所接受。对中国社会来说，由于基督宗教的立足，使得原先多样的文化变得更为多元。在这样的文化交流的语境里来考虑天主教音乐本土化的问题，我们必然要对所谓“传统”有所关注。

传统，原先指的是某件东西，尤其指皇位、王座，或者某种学说在法的意义上的传承过程。后来，传统被延伸为通过代际传承下来的物件及其所应有的精神价值——由动词变成了名词。既然传统是通过代代相继的人方得以呈现，因此，传统的传递本身不啻是一种再生产(reproduction)过程。在这一过程中，下一代对上一代传下之物不可能是原封照搬——它就像不同的演奏者对同一个作品的诠释那样，都在一定程度上形成再创作——但可能得遵奉最基本的原则。再生产还有一层意义，它的生产规模和产品的种类有可能增加、减少，或原封不动。就天主教音乐在中国流传的状况来看，它的再生产所导致的结果很是奇特，它原有的大传统由于各种原因，在再生产——也就是传承的过程中日渐淡出，只留下了最为核心的部分；但是，在它的传统原则上进行再创造的作品却源源不断。在笔者看来，这是来自西方的宗教在一个全然不同的社会文化里传播的结果——它必然要在新的环境里进行适应，这是它得以发展和生存下去所必须的选择。就天主教音乐而言，这种适应体现在它不断地采纳中国本土的音乐元素来增加圣乐的内涵和形式。如此一来，中国天主教的许多圣乐实际上是西方天主教在中国的语境里产生的混血儿。正是在这个意义上，笔者认为，这种天主教音乐是本

且，他们在面对中国传统的核心——祖先崇拜时，作出了让步。

土的，抑或可称之为本土化的天主教音乐，它在中国社会文化语境里的出现与发展，见证了中国天主教小传统的成长；同样，也是在这个意义上，中国天主教音乐乃至中国天主教整体的发展与天主教在其他非西方地区的发展经历了相似的路径。

最初，小传统并不为教廷所接受。这是因为，小传统与大传统——也就是教廷的正统之间——存在着许多违逆的地方。因此，教廷经常为天主教在世界各地出现的一些变异而烦恼不安，多次试图干预传教士在地方上所进行的一些旨在吸引信众的改革或本土化措施。明清时期天主教中国传教史上有名的“礼仪之争”²可以为证。然而，随着传教事业的不断发展，教廷也日益意识到，固执所谓的正统性，实际上束缚了福音在全世界的传播。因此，很长一段时间以来，教廷对天主教在欧洲以外地区的本土化运动实际上一直有所让步，但教廷真正直面本土化的现实，并赋予本土化以某种正当性则是相当晚近的事。从1919年的《夫至大》（*Maximumillud*）通谕；到1939年的“*Summi Pontificatus*”通谕中³；1944年教皇对此的再次重申；一直到1962年梵蒂冈第二次大公会议的召开，教廷终于向世界各地的天主教徒承认本土化的有效性，正式开启了天主教本土化传教之门。我们可以据此认为，教廷给予了世界各地的天主教小传统以合法性的解释，拉丁文已不再是唯一的圣礼语言，圣乐也不再唯原有的经典马首是瞻。天主教在它的“全球化”的过程中，实际上承认了自身出现的许多变异的合法性。这也许是与天主教传教士的初衷相抵牾，但却也从另一个方面证明了一个事实，即文化的传播不可能是单向的。天主教要全球化，就要付出代价，而这个代价就是本土化。换言之，天主教音乐的本土化正是天主教“全球化”的具体体现。

天主教音乐在中国的本土化是天主教所代表的西方文化在中国文化语境中与本土文化互动的过程。在这一过程中，天主教逐渐接受中国的音乐元素，并在坚持自身传统的同时，将这些元素吸收进来，从而出现了传统的再创造，形成了天主教音乐传统中的另一个小传统：中国天主教音乐。

3、来自本土的推动

天主教音乐的本土化变迁，虽然是两种文化交流的结果，但是，我们也应该看到推动交流的力量中，中国民众的重要性。这里所指的民众，既包括广大教友、本土神职人员，也包括非教友；既有普通的热爱音乐的教友，也包括接受过专业音乐教育的教友与非教友。这些民众群体，不仅见证了天主教音乐的本土化过程，而且，还在一定程度上促进了天主教音乐的本土化发展。今天，当我们回顾中国天主教音乐本土化变迁的历程时，这些来自不同群体的民众，对于教会音乐本土化所作的贡献是不能被忘却的。

²参见巴博编著. 天主教礼仪问答 [M]. 石家庄: 河北天主教信德室, 1999. 10. 17世纪上半叶到18世纪中叶, 在中国传教的天主教修会主要有耶稣会、多明我会和方济各会。各修会对中国传统礼仪采取的态度不同, 因而发生了争论。这些争论后来上诉于罗马教廷, 又导致了罗马教廷于康熙皇帝的对抗。这一事件在中国天主教历史上称作“礼仪之争”。清政府由此禁教直至1842年, 罗马教廷于1939年才完全解除对中国礼仪的禁令。

³参见刚恒毅主教等. 中国天主教艺术 [M]. 河北信德室, 1991. 86—87

(1) 本土教众的参与

在教廷全面承认本土化传教之前，教廷对于圣教礼仪有着严格的限制和层次分明的制度规定。圣乐的创作、使用也同样受到严格要求，而弥撒音乐，尤其是大礼弥撒音乐，更是被强调正统和经典。鉴于这些原因，民国时期，本土教众创作大型弥撒套曲音乐的可能性微乎其微。虽然教会要求的正统性、经典性限制了本土弥撒音乐的创作，但是，由于天主教节庆礼仪繁多，因此，除了有弥撒礼仪音乐外，其他的仪式、庆典活动（如，游行活动），以及日常事件的庆祝活动（如，庆祝主教生辰、开堂典礼、欢迎仪式等等），都需要用音乐来烘托场面气氛、或辅助仪式进行，这无形中为本土教众提供了弥撒音乐之外的创作、实践机会。正如本文第二章、第三章所提到的事例那样，在一些教会组织的游行、游艺会以及教会学校音乐教育中，本土教众的音乐创作、实践多有出现。土山湾中乐队就是本土教众利用中国传统音乐形式进行具体实践的事例之一，《圣教杂志》中有关该乐队参与教会活动的演出记录，为我们今天了解天主教音乐的本土化提供了实证。类似土山湾中乐队这样的由中国传统乐器组合的国乐队在教会学校中多有成立，如，笔者在文献照片上看到的最完整的教会学校国乐组合，即徐家汇启明女中在民国五十年游艺会上展示的国乐丝竹组合，这个组合的乐器包括曲笛、箫、笙、阮、扬琴、二胡、拍板，以及一件中国打击乐器。⁴从文献中我们也看到震旦大学附属苏州有原中学也成立有丝竹队，而且还擅长演奏丝竹乐曲“燕双飞”、“昭君怨”等。中国传统器乐形式在教会中的广泛使用，不仅使我们感受到教会的开放适应政策，更是感受到，天主教音乐本土化过程中，本土教众的努力。

利用中国传统音乐曲牌改编圣乐，进行本土化创作、实践，是当时本土教众针对圣乐歌曲本土化，采取的最普遍的做法，这样的事例如，1919年江南主心修院耶稣圣诞节学艺会志盛中，用[快六板]、[洪洋洞]填词，京胡伴奏演唱圣诞歌；⁵1927年海门朱主教从罗马荣归，家族侄孙女述主教经年历史时，歌拍老六板曲，和以横箫；⁶借用江南曲牌[小小鲤鱼粉红腮]创作的徐家汇辅弥撒会念五年银庆歌；⁷等等。

(2) 教外音乐家的参与

参与到天主教音乐本土化创作的国人中，除了本土教众外，还有教外人士的参与。笔者在第三章中浓墨介绍的中国近当代著名音乐家江文也就是典型的一例。在中国天主教音乐的民国叙事中，虽然目前笔者很难找到江文也之外的其他教外人士介入天主教音乐本土化专业创作的事例，但是笔者相信江文也的圣乐创作一定不是唯一的例证，⁸就教会委约江文也进行

⁴见本文第三章五十四页图片10及所示文献。

⁵见本文第三章五十五页所示文献。

⁶见本文第三章七十三页所示文献。

⁷见本文第三章六十八页图片13。

⁸民国时期还有一些新教教众也参与到圣乐本土化创作中，虽然这些教众为新教教友，但是他们创作的一些圣乐作品，也对天主教音乐创作有过影响。

圣乐创作之举来看，教会对于创作圣乐有着很高的要求，普通大众教友一般很难胜任。由此我们有理由认为，当时的圣乐创作群体中一定包含有教外人士的专业创作。江文也的圣乐作品之所以被教会接受，以至今天的中国教会仍在广泛传唱，除了创作者高超的专业创作水平外，他自身长期形成的宗教情愫，以及创作者对于中国传统音乐的挚爱，都对其中国风格圣乐的创作有重要影响。这也是我们今天认识其圣乐本土化创作所不能忽视的一个方面。

(3) 来自外籍传教士的推动

外籍传教士是天主教音乐本土化的积极倡导者、推动者和实践者。虽然，本土教众对于天主教音乐的本土化也有不俗的努力，但是，我们还是应该看到这样的事实，即在天主教音乐本土化的早期变迁过程中，是离不开外籍传教士的主动倡导与实践的，试想，如果没有外籍传教士的认可与赞同，本土教众的本土化努力是很难得到教会认同的。这一点，我们在上述的“礼仪之争”中已经有所体会。

明清时期，外籍传教士对于天主教音乐的本土化实践主要体现在乐器交流、音乐理论书籍的翻译等方面，这一时期的外籍传教士所面对的音乐受众主要集中在宫廷，针对中国皇家进行音乐介绍、教授。中国广大教众能够接触到西洋乐器、音乐的机会还非常少，这个时期的音乐的本土化实践主要是音译圣咏、经文的出现、使用以及外籍传教士对于中国音乐的认识与翻译介绍。据目前各种文献资料、前人研究成果来看，中国学者陶亚兵在其所著《明清间的中西音乐交流》中，也曾提到，明清时期，中国教众使用音译天主教音乐的事实。港台针对天主教音乐研究的学者中，也多有讨论明清时期出现音译拉丁圣咏者。⁹

1840年之后至民国时期，天主教音乐的本土化得到进一步发展，这一方面是出于宣教的目的以及天主教在华势力的不断扩大，另一方面，则由于新教在中国传教的开展与崛起，使得天主教传教士不仅要想方设法吸引中国民众入教，而且，面对新教利用积极灵活的本土化音乐形式所展开的宣教方式，大力发展教众，以及由此带给天主教会的压力，都促使在华天主教会竭尽所能宣传福音，由此天主教音乐的本土化才得以渐进展开。

推动圣乐本土化发展的内部动力则首先来自教会的传教士们。由于他们处在传教的最前沿，什么音乐最吸引中国广大民众，以及采用哪种音乐行式能最大限度地为中国底层民众所接受，而且教会当局也认可这种方式，这些都是他们在福传中面临的最基本问题，所以，从这个角度看，外籍传教士是天主教音乐本土化的最初创作者和实践者。而且他们采用本土化音乐形式所开展的福传活动，也应是得到教会当局与中国民众认可的。由此，我们可以推断，传教士在音乐方面采取的本土化策略，以及创作的本土化圣乐，都在一定程度上推动了本土化圣乐的发展。

从笔者目前掌握的文献资料情况看，虽然外籍神职人员创作的本土化圣乐不是很多，但是，我们不能就此忽略了他们在此方面对天主教音乐本土化所做的努力。如曾在河北正定传教的荷兰传教士安乐斯神父（H. Alers, 1896~1968），就曾借用河北评剧音乐元素创作过大

⁹ 香港中文大学吴家齐对此有相关研究。

¹⁰ 李振邦. 教会音乐 [M]. 台北: 出版社, 2002. 203

型弥撒套曲《中华圣母弥撒曲》。¹⁰

二、天主教音乐的本土化路径

谈到天主教音乐在中国的本土化路径离不开对有关历史的梳理，在本文的第二、三章，我把沪、宁、杭三地天主教音乐的传承及其本土化变迁置于特定的历史时空中来进行考察。我认为，虽然天主教传承中国的历史与西方列强对中国的侵略有微妙而紧密的关系，然而，作为西方宗教，天主教要在中国传播毕竟要攻心为上，所以它必然要与中国的传统互相调适。整个调适的过程既有天主教直接宣传教义和举行宗教仪式传统的方法——例如，从很早的时候起，天主教教士们便在中国兴办教育，并派出许多传教士深入到各地传教，也有在此基础上进行的新的尝试。在这一过程中，天主教传教士们已经开始运用中国文化的一些内容来为宣教服务。从现今保留下来的一些照片上看，当时的传统教士都着中国传统服装——这是他们自觉地同中国文化进行调适的信号。我在文章中，着重从教会兴办的各种教育入手，试图通过对教会学校的设立、课程的设置、校园的音乐活动诸方面的考察来捕捉天主教音乐在中国的变迁起点及其蛛丝马迹。我们看到，早在上个世纪初年或更早，传教士已经利用中国传统丝竹乐器组织乐队，用中国传统的民乐形式来演奏天主教圣乐，甚至还有相当完整的丝竹乐队编制。在传教方式上，由于天主教长期以来多在中国底层社会传播，致使传教士直接面对大量的缺乏学校教育的民众，因此用传统的方式向他们宣讲教义有极大的困难，传教士们发现传统的民歌、民谣则更易于被贫苦民众所接受。大量的资料表明，许多中国古老的民歌、民谣都曾被传教士利用来宣传教义。就此，我认为，天主教音乐的本土化完全可能发轫于一些外国传教士为了传教的苦心孤诣。在这个意义上，我们或可以说，外国传教士实际上也在无意间参与和推动了圣乐本土化过程。而这，也是一个文化交流的例子——因为使用中国传统音乐，如丝竹乐器，来创作和演奏圣乐只有在经过外国传教士深思熟虑之后才得以可能。

民国时期的中文圣乐创作也是我们今天了解天主教圣乐本土化的一个重要视角。虽然当时的中文圣乐创作被排斥在教会主流圣乐之外，但是，中国传统音乐文化在某种程度上得到教会的认可并被利用到音乐创作和演奏实践的许多方面事例都已经开始显现本土化的变迁趋势。尽管今天看来这种本土化的诉求并不是建立在平等基础上的交流，但它却直接推动了天主教音乐传统在中国的变迁。

上世纪50年代是天主教在中国本土化进程中的重要转折点，原先主要以西方文化的象征符号系统来表达的天主教礼仪程序，在短时期内由于外在环境变化，引起了从语言到表达的深刻变化。虽然大传统的某些文化或者仪式符号在这一过程中得以保存，但是意义(meanings)已全然不同。作为辅助仪式之用的仪礼音乐，在这一变化中似乎没有受到太大影响。这一时期，教会经典传统音乐仍然在弥撒仪式中被广泛使用。

“文革”十年，中国天主教同其他宗教一样，经历了衰微的命运。随着改革开放，中国天主教开始复苏。迄今为止，时间不过短短的二十多年，但圣乐却经历了迅速的变迁。

1、与音乐创作相关的路径

天主教音乐本土化发展过程中，我们清楚地看到，借鉴中国传统音乐元素和形式来进行圣乐创作，是当时中国教众、教内外专业音乐家采用的主要创作方式。通过上述有关天主教音乐历史与现状的考察，笔者认为当代天主教音乐本土化发展路径有以下几点：

(1) 借乐填词，圣乐通俗化

世俗音乐的流行元素大量介入圣乐是当代圣乐创作最显著的特点，本文第四章论及 20 世纪 80 年代以来的大陆圣乐版本中，圣乐通俗化现象非常明显。借鉴世俗音乐的流行旋律创作填词圣乐，这种创作方式对于圣乐创作者来说简单易行，而对于广大教友来说，更是琅琅上口，学唱方便。很多教区在出版自己的圣乐歌集时，都模仿这种创作方式，将自己熟悉的流行的旋律填词编入歌集，这样的圣乐在国内各地教区广泛存在。如，我们在上文中提到的歌曲“天堂啊天堂”、“朋友，我永远祝福你”、“一条路”、“祝你生日快乐”等等。

(2) 体裁短小，圣乐简洁化

体裁短小的圣乐在当代中文圣乐作品中占据大多数。这种形式的圣乐创作，无论在音乐语汇的运用上，还是音乐结构的组合方面，都以简洁为主。绝大部分作品都是单声旋律，无调性转换变化，调式以大调为多。圣乐歌词简短直白，也是影响音乐体裁的主要原因。目前，多数的圣乐歌词，内容直白，抒发情感形式单一。这种体裁的圣乐在国内各教区出版的圣乐歌集中，非常普遍。以上海教区《教友圣歌集》为例，歌曲大多简短易唱，调式单一，并以大调为主。其中弥撒曲 92 首，主要调式分布以 F 大调、D 大调、C 大调为主，其他调式还有 E 大调、降 E 大调、G 大调、A 大调、降 A 大调、B 大调、降 B 大调；瞻礼期歌曲 38 首，调式分布 G 大调略多、F 大调 D 大调其次，C 大调降 B 大调最少；颂祷 73 首，以 F 大调、D 大调、C 大调为多，E 大调、降 E 大调、G 大调次之，A 大调、降 A 大调、B 大调、降 B 大调最少；教友生活 62 首，调式分布主要以 F 大调、C 大调、G 大调、D 大调为主，E 大调、降 E 大调其次，A 大调、降 A 大调各一首，B 大调、降 B 大调各一首。我们看到，这本歌集中，几乎没有小调出现。虽然，我们不能就此断定天主教圣乐由于单一的调式，就势必形式简单，但是，笔者在田野实践中，看到绝大多数教堂唱经班在演唱这些乐曲时，都很熟练，一般练唱一、两次就可以在弥撒中演唱了。由此，我们可以认为，正是简洁的音乐语汇，才使这些圣乐流传广泛。

(3) 民间风格，圣乐地域化

借鉴中国传统音乐元素进行圣乐创作也是当代圣乐创作发展的一个方向。虽然，民国时期，已经有大量借鉴中国传统音乐创作的圣乐事例，但是，今天的圣乐创作早已脱离了早期的单纯模仿的模式，当时借用广泛流传于民间的小调俚曲的做法，已经远离了今日的创作视野，今天的创作手法更多则是建立在西方音乐作曲理论基础之上，与地方传统音乐元素相融合的创作方式。虽然这些圣乐在创作理念和创作技法上都大量运用西方作曲技术，作品中包含的浓郁地方音乐元素，使其在传播方面受到影响和限制。如江文也的中国风格作品：阿肋路亚 1948 P43、我的心已准备妥当 P71、主的苦难（圣咏 22）P184、上主已复活了 P234、家

庭的欢乐 1947 (咏 128) P326、赞颂举扬谦微者的天主 (咏 113) P388、他的仁慈永远长存 P395、狮子中间的安眠 (咏 57: 8-12) P397、圣母经 (一) P435、为教会祈祷和平 (咏 122: 6-9)、人的顺利完全依赖天主 (咏 127) P553、上主是我牧者 (咏 23) P571、团聚的兄弟之乐 (咏 132) P720, 等等, 以及当代中国风格圣乐弥撒套曲“中华合一弥撒”、“康诤弥撒套曲”、李振邦创作的弥撒套曲, 等等。

2、与仪式相关的路径

天主教是重视礼仪, 崇拜仪式活动频繁的一个宗教。在教廷规定的礼期年历中, 除了每个主日 (星期天) 的弥撒仪式外, 还包括大大小小的节庆、纪念、庆典活动。笔者据 2007 年教会瞻礼单, 粗略计算了一下, 8 月份仅有 4 天没有作任何标记, 其他 27 天每天都有要纪念或庆祝的事项。在这样一个注重仪式的宗教里, 音乐的作用是不可忽视的。天主教音乐成为辅助仪式进行的必须, 即使在禁教严厉的明清时期, 传教士仍然想方设法向教友传授圣乐, 或者自己在弥撒中吟唱诵念, 音乐与仪式相生相伴。当代天主教音乐的本土化, 在教会礼仪节期活动和仪式音乐中的体现最为明显。

(1) 礼仪活动中的本土音乐

与民国时期天主教礼仪活动相比, 当代中国天主教的礼仪活动范围相对缩小, 内容虽然无大差别, 但形式却有了本质变化。民国时期教会礼仪活动包括各种形式的欢迎庆典, 既有诞辰庆典, 也有迎接庆典, 开堂庆典, 更多的则是游行庆典, 如, 圣母月的圣母游行, 耶稣圣心游行等等。当代中国教会的这类庆典范围较之民国时期则缩小了很多, 除了偶尔有之的圣母游行, 耶稣圣心游行外, 其他有关教职人员的欢迎、庆辰活动都取消了。目前国内有能力举行圣母游行的教区非常有限, 一般堂区由于受到场地限制, 很少举行这样的活动, 而能够举行游行的堂区, 也只是形式上的在教堂院子里举着圣母塑像走几圈。佘山每年举行一次的圣母游行是国内规模较大的活动。在这类游行活动中, 始终有音乐伴随。就笔者参加的佘山圣母游行活动来看, 其中音乐活动主要包括器乐演奏、合唱、集体吟诵等。器乐演奏主要以佘山修院管乐队为主, 演奏的乐曲多是时下社会活动中广为使用的进行曲, 如运动员进行曲、解放军进行曲以及迎宾曲等等; 教众的合唱则多以中文创作的圣母歌曲为主; 集体诵念主要以吟诵玫瑰经为主。本土化音乐的形式与内容在此得以充分体现。开堂庆典也是目前为数较少的庆典活动之一。就笔者参加的几个教堂的开堂庆典活动的体会, 各式各样的乐队是庆典活动的必须。这些乐队主要有鼓号组合 (西方军鼓、小号)、鼓镲组合 (小军鼓、中国镲)、管乐队 (西洋铜管乐器为多)、吹打组合 (中国唢呐、竹笛、中国鼓) 等等。在这类庆典中, 器乐的作用往往胜于歌唱的人声。烘托气氛是教会采用这类音乐的主要目的。这些乐队演奏的乐曲通常是大家广为熟悉的进行曲、乐曲、流行歌曲等等。

(2) 仪式中的本土音乐

这里所言的仪式, 主要是指在教堂内举行的礼仪, 通常也称作“弥撒”。有关弥撒概念可参见本文引言及第五章相关介绍。中文礼仪的推行, 使得本土化圣乐得以全面进入弥撒议程, 从而取代了延续几百年的拉丁圣乐。中文弥撒中的圣乐, 结构内容都有了本土化的特点,

目前,国内通常在圣祭礼仪之外广泛使用中文圣乐、创作圣乐。个别教堂仍在延续音译、意译的拉丁文圣乐。中文弥撒中的音乐除却人声的歌唱外,大多使用钢琴、电子琴、风琴等键盘乐器。而一些比较偏僻的教堂则有使用当地民间乐器的现象,就笔者见到的,中国民族乐器亦曾进教堂辅助弥撒进行,如四胡,二胡等,西洋乐器在仪式也时有出现,如,杭州天主堂在每个主日的头台弥撒中,就有一位老人拉小提琴独自为配合主祭完成弥撒礼仪。虽然这种现象很个别,但是也从一个侧面说明,中国教会对于仪式音乐几乎没有太多的限制。相关论述见本文第五章的论述。

3、多元音乐文化的互动性影响

综观改革开放以来中国社会,我们看到,社会变得日益多元,它不仅体现在经济生活的领域,在文化生活的领域也同样如此。如果我们考虑到一个社会应当放在动态中来考察,那就应当承认,社会构成的发展也是与时俱进。因此,我们应当把中国本土近年来出现的新的文化形式视为自身文化的发展创新,它应当被考虑为本土的,尽管其中有些元素是世界性的。当今中国大陆天主教圣乐创造很明显地受到时下中国本土流行文化的影响。在此,我特别用多元音乐文化来指认上世纪80年代以来中国的音乐场景,流行音乐是多元音乐文化的重要组成部分。但是,我们也应该考虑,多元文化本身也包括对旧有音乐传统的继承,以及对当下高科技传播媒介的运用。

当代中国天主教音乐创作的多元性,既有来自对不同音乐文化传统圣乐创作的继承,也有对相同音乐文化传统圣乐的继承。对不同音乐文化传统圣乐的传承主要指对来自西方国家的圣乐作品的接受与继承,这样的作品大量存在于国内各式中国圣乐歌集中。虽然从20世纪80年代至目前的歌集交替中,我们可以明显感觉到这类作品逐渐减少的趋势,但有一点我们不可忽视,即:教会钦定要传扬保存的额我略圣咏一直是中国教会音乐所要继承的核心音乐。这些教会称之为“正统”、“经典”的圣乐,一直在教会弥撒音乐中占据核心地位。我们从三地教堂音乐的使用中就可以体会到这种历史传承的痕迹。这些来自不同音乐文化背景的圣乐,给今天的使用者提供了多种文化归属感和认同感。

对同一音乐文化传统的圣乐创作的继承,是当代中国天主教音乐创作多元化的另一个体现。这些作品既包括民国以来中文创作圣乐,也包括当代港澳台教区、甚至是海外中文创作圣乐。在为数不多的民国中文创作圣乐中,江文也创作的圣乐应是传承的核心作品,而且这种传承并没有仅仅停留在对文本的继承方面,更多的则是实践性的传承方面,目前国内圣乐歌集中几乎都选取江文也的圣乐作品,虽然,从传承的角度看,那些远离时代的作品留给人们的思想、情感、甚至认知信息大都停留在当时的那个年代,但是,江文也创作的圣乐所代表的一种努力至今仍难有人企及。正如江文也自己多次说明的那样,虽然他为天主教会所写的音乐是为了生存的应约之作,但在创作过程中,他始终怀有宣传中国传统音乐的抱负,因此,他的作品达到的高度已经超越了所具有的宗教功能;他的天主教音乐作品不仅在教会,也在音乐界获得了广泛的赞誉。这些圣乐作品中浓烈的文化归属感,不仅是当代圣乐创作一直追寻的目标。而且也是江文也的圣乐作品得以传承的根基,从这个意义上讲,文化上的认

同促使这些作品成为具有现代意义的圣乐。

20世纪90年代出现的高科技传媒手段——互联网，开辟了人类历史新的传播方式。天主教顺应时势，已经开始利用网络传播圣乐，这一做法对教会福传而言无疑是一个极大的进步，而且也丰富了当代圣乐创作。

三、本土化圣乐实践的现状

在当代天主教音乐本土化发展过程中，教会圣乐文本的实践，以及各教堂对于圣乐的选择问题成为影响圣乐本土化发展的重要因素。以下是笔者对前文针对这两方面所作讨论的归纳。

1、文本

我们这里所指的教会圣乐文本实践，并不是简单地指圣乐的文本化，这里更多讨论的是圣乐在实践过程中，如何忠实音乐文本的问题。众所周知，音乐区别与其他艺术最大的特点即在于音乐通过声音来表达。如何使声音进入一种连续的、互相依存的状态，即速度、力度、音量等音乐诸要素的平衡和谐运动，而能否取得和谐则有赖于演奏者或演唱者对音乐文本的理解。

圣乐文本的实践同样涉及这些问题。在以上关于本土化圣乐创作的归纳中，使我们看到圣乐创作的几个特点，如果把这些特点与圣乐实践结合在一起讨论，就会出现本节我们要讨论的问题——如何忠实圣乐文本的问题。

中国当代圣乐作品大多简洁易唱，音乐语汇运用非常有限。在不多的音乐语汇运用中，散板的使用频率最高，散板，原是戏曲音乐术语，指一种板式，自由节拍，但不意味着节拍的杂乱或随意。乐音的长短、强弱、速度均有一定的规律。¹¹当代圣乐作品，有很多在歌曲的开始标记散板，也就是提醒演唱者这首歌曲要采用散板节奏，但是，在实际演唱中，唱经班或教友很少注意散板的准确含义，不是看着指挥的手势无限延长，就是看着主祭的示意或长或短，这样的演唱结果根本谈不上忠实文本，演唱效果也就很难保证。很显然，在天主教仪式过程中，圣乐受到仪程甚至其他非音乐因素影响较大。

由此可知，仪式中的圣乐都是相对的，或许有些时候圣乐的速度要跟上主祭的节奏，而有些时候又需要服从情感的表达。所以从这个角度来看，圣乐很难单纯地忠实于文本。而且，当代中国圣乐单声旋律的创作特点，在一定程度上也是造成圣乐难以忠实文本的重要原因。单声旋律和节奏构成的音乐在横向发展中，由于没有受到来自和声、和弦的纵向压力，致使这种横向发展随意性较大，或长或短，或快或慢，都可自由掌握。这些因素成为今天我们在教堂聆听唱诗班演唱时，经常会感到文本中的乐曲，与实际演出效果相去甚远的主要原因所在。

2、圣乐的选择

选择圣乐，是指每次弥撒举行时，教堂所选择演唱或演奏的圣乐作品。教会传统圣乐从

¹¹中国音乐词典[G].北京：人民音乐出版社，1985.333

进堂咏，直至礼成曲，弥撒仪程中的全部用曲，都突出强调音乐的连贯性。显然，成套的乐曲能够使人更多地理解作品表达的意义，但目前三地教堂主日弥撒时采用的弥撒音乐，却很少考虑音乐统一性问题。绝大多数的教堂在选取圣乐时，更多的是从圣乐歌曲内容的相互关联方面考虑，而很少单纯关注音乐上的连续性。但这并不等于说我们就可以忽视这些孤立的单个作品所要表达的思想情感，尽管中国天主教本土圣乐创作不丰，在为数不多的中国原创圣乐中，我们仍然可以体会到这些单独作品之间的互动。也许是为了弥补音乐技法上的某些不足，这种互动更多是通过内容上的连续来实现的。例如，我们在讨论当代圣乐文本时，多有提到的相同内容圣乐的归类做法。

鉴于中国当代圣乐创作的特点，如果一定要给这样的状况加以总结的话，那么片段性的音乐加连贯性的内容应该是今天很多教堂选择弥撒音乐的现实。虽然选择哪些圣乐主要受到礼仪节庆性质的限制，但这种选择也从另一方面也体现了选择者不同的审美旨趣、他或他们对于圣乐的不同认识，以及选曲者自身文化地域背景的影响。

综上所述，中西两种文化的碰撞与交流是中国天主教音乐现代性变迁的推动者，虽然这种交流经历了不断的磨合与调适，但正是这种磨合推动了天主教音乐本土化发展和演进的方向，从而最终催生了中国天主教音乐小传统的形成。简单地讲，这一小传统也就是本文讨论的本土化。在前面的若干章节中，我已经反复阐述了本土化形成的途径，我将之视为不同文化互动中所产生的结果。

在本文的最后，我愿意在此就圣乐本土化所导致的通俗性略费笔墨。这是因为外来文化的本土化适应的结果，这种结果往往并不是同本土社会的精英文化契合，反倒是与草根文化的通融，因此，通俗性是必然的。对于民国和民国之前圣乐的本土化所作的讨论，我们很容易领略到本土创作的通俗性，这应与天主教主要在民间底层传播有直接关系。此处不复赘述。那么，我们如何来界定当代圣乐创作中通俗圣乐创作呢？这点我们还得回到社会多元化的问题上来。

笔者已经在前面说过，社会的多元是改革开放以来的成就，它为文化的多元发展提供了广阔的空间。然而，当国门刚刚打开，人们的精神生活、宗教生活乍暖还寒之际，作为宗教生活的食粮，各种经典文本极端的匮乏，教会音乐歌本尤为如此。当时，急待解决的是足够数量的中文圣乐作品。于是出现了对于港台教会歌曲的全面采借。当时，港台的圣乐创作已经通俗化，受到了许多世俗音乐的影响。这种情况直接影响到了随之而来的大陆本土圣乐创作。因此，正如我在本文第四章、第五章中指出的那样，我们可以把大陆本土的通俗性圣乐创作的滥觞归结为港台圣乐的影响。这种情况的出现与改革开放以后大陆天主教复苏时的现状有直接关系。

世俗化对当今教会产生的影响，在高科技在社会生活中扮演日益重要角色的今天显得日益突出。教会所面临的世俗挑战比以往更为严峻，它既要保持传统，又要面对现代性，而这始终是一对矛盾。然而，应当看到，现代化在一方面招致了世俗化，而在另一方面也引起了去世俗化现象的发生。正如本文第五章中所讨论的那样，许多原先是世俗的音乐形式和创作

手法等，被大量地用到了圣乐创作中，世俗的表演和演唱方式也被教会所接纳，这些都是世俗化与去世俗化同时发生的例子。在天主教的圣乐创作和演奏、演唱实践中，世俗化与去世俗化实际上是一体的两面：教会在采取世俗化的同时，世俗的东西也被“圣化”了。这也正是中国天主教音乐本土化变迁的象征意义所在。

结 语

本文讨论的是天主教音乐的本土化过程，然而，我们从中也看到，这一过程实际上是天主教音乐在中国的文化语境里所经历的现代性变迁。在此，我并不是说天主教传入之际的中国已臻现代，而是，天主教在中国传播的几个世纪里恰是整个世界都被卷入了因地理大发现刺激下所开始的全球资本的扩张与流动的过程。而天主教所代表的西方势力在抵达非西方地区所面临的挑战与调适，正是因为它所面临的是非西方文化所致。由于这种在大的政治经济语境里所发生的不同文化的碰撞体现了特定时期的特定权力关系，而这种权力关系首先取决于对资源占有的程度，对资源的占有则又取决于资本的扩张。不管一个人是否能够接受，事实是，资本主义在世界范围内的扩展，把整个地球带进了所谓的“现代”——如果我们仅把“现代”作为一种历时的时段划分的话。如此一来，所有在现代发生或者代表现代的东西，便带有了定义现代之所以为现代的特质，我们也可以因此说这些东西具有所谓的现代性。如是，天主教音乐在中国所发生的变迁，是挂靠在整体现代性变迁过程中的一个文化“环链”。

现代性是一个复杂的话题，笔者难以在此进行深入的讨论，我主要是将之与时间的概念联系起来，换言之，天主教传承中国的几个世纪里，在世界史的格局里已经是所谓的现代。现代与过去的最大不同就是人们已经不再如此隔绝，人们居处已不再是与世隔绝的坐落，而是渐渐地成为整个世界的社会脉络里的联系的点。由于不同文化之间出现了日渐增加的接触，而且这种接触无法脱离特定时期的权力关系，于是出现了抵抗的问题，协调的问题，适应的问题。在世界史的意义，天主教及其音乐进入中国主要发生在近现代，而它在中国的真正发展则无疑始于现代。天主教音乐的现代性变迁因此有更为深刻的社会历史原因，有着更为宽阔的政治经济学背景。要了解天主教音乐在中国的本土化历程，不仅要了解不同文化之间的互动机制，还需要理解传统以及传统对异文化所做出的反应；不仅要了解中国固有的传统音乐如何做到对外来音乐文化进行“变容”，还必须知道外来的音乐文化传统如何通过改变其自身的某些方面以适应本土音乐文化传统。在此基础上，我们才能进一步理解何为影响天主

教音乐在中国发生本土变迁的原因及其路径；才能对本土圣乐创作者在变迁过程中所扮演的角色有明确的定位；才能对当代圣乐面对世俗化所采取的策略有清晰的认识。

天主教音乐在中国的本土化问题不仅是音乐本身的问题，它实际上涉及了当今我们对今后世界发展的认识论问题。目前，建设和谐社会的理念已然上升到建设和谐世界的高度上，因此，它在本质上是一个不同文化如何相处、共同发展的问題。在这个意义上，接受和容纳彼此间的差异与不同就成了重中之重。和谐的意义就在于让这些差异和不同在互相容纳的前提下互动合作，和平相处。天主教音乐在中国的本土化过程尽管经历了风风雨雨，但最终带给我们的是一种新的传统和文化形式。文化接触、交流，乃至变迁，是社会人文科学领域中历久而弥新的课题，天主教音乐在中国的本土进程给我们的启迪就在于，文化上的创新或者再创造在很大程度上是通过不同文化的接触，以及在接触的过程中所出现的文化成分的采借、互融而实现的。我们并不能说这种因为不同文化接触而产生的具有“混血”（hybrid）意义的文化或者传统，就比原有的、未经混血的文化和传统高明，但人类总体文明进程不正是在不同文化持续接触的历史过程中，不断产生新的变异和样式的基础上而得以推动发展的么。

参考文献: (按英文字母排序)

一、民国文献

1、教会杂志

- [1] 铎声月刊 [J]. 民国三十六年, 成都教区铎声月刊社编.
- [2] 公教青年 (1924—1927) [J]. (比) 鲁汶城公教青年社.
- [3] 公教周刊 (1934) [J]. 厦门鼓浪屿天主堂.
- [4] 公教妇女 (1934—1939) [J]. 中华公教进行会总监督处编.
- [5] 磐石杂志 (1932—1937) [J]. 南京
- [6] 启明女校校友会杂志 [J].
- [7] 上智编译馆馆刊 (1946—1948) [J]. 天主教北平教区.
- [8] 上海震旦大学附属苏州有原中学年刊 [J].
- [9] 圣教杂志 [J]. 民国元年至民国二十三年.
- [10] 台州教区月刊 (1932—1937) [J].
- [11] 徐汇公学纪念册 [Z].
- [12] 文藻月刊 (1937—1949) [J]. 南京天主堂编.
- [13] 我存杂志 (1933—1937) [J]. 天主教杭州天主堂.
- [14] 真道期刊 (1936) [J]. 北京天主堂印书馆.

2、教会报纸:

- [15] 白话报 [N]. 天主教山东教区.
- [16] 崇德公报 (1916—1933) [N]. 武昌花园山天主堂文学书院发行.
- [17] 崇实日报 [N]. 湖南长沙崇实日报馆, 1920年.
- [18] 崇实报 (周刊) (1931—1938) [N]. 重庆教区.
- [19] 崇真报 (月刊) (1947—1948) [N]. 康定县中国天主教文化协进会康定分会.
- [20] 广益录 (1912—1914) [N]. 天津望海楼天主堂出版.
- [21] 光华报 (周刊) (1933—1937) [N]. 天主教山东济南教区.
- [22] 国风报 (1910—1911) [N] 上海国风报馆.
- [23] 善导报 [N]. 天主教松江教区.
- [24] 圣心报 (1902—1949) [N]. 上海天主教教区出版.
- [25] 圣公会报 (1930—1937) [N]. 中华圣公会全国机关报.
- [26] 天主教汇报 [N]. 1943; 96; 1552.
- [27] 我存报 [N]. 杭州天主堂, 1935年出版.
- [28] 香港公教报 (1928—1948) [N]. 香港公教报社.
- [29] 益世报 (1915—1948) [N]. 天津天主堂.
- [30] 益世报 (晚刊) [N]. 南京益世报社, 1947年.
- [31] 中国教会新报 (1870—1871) [N]. 林华书院编.

3、歌集:

- [32] 圣歌 [Z]. 上海: 土山湾印书馆, No. 561. 1934年第八版.
- [33] 咏唱经文 [Z]. 上海: 土山湾印书馆, No. 571. 1935年第三版.
- [34] 圣歌集 [Z]. 兖州天主堂印书馆印行.

4、其它:

- [35] 柏利利得, 萧睿华译. 中国天主教史 [M]. 上海: 上海商务印书馆, 民国二十五年.
- [36] 柏立德. 余山圣母朝圣记 [M]. 1875年上海版.
- [37] 除旧杂录 [G]. 上海: 天主教教务协进委员会, 1949年初版.
- [38] 传教之研究 [Z]. 北平: 上智编译馆编, 民国三十六年.
- [39] 德礼贤. 中国天主教传教史 [M]. 上海, 1934年.
- [40] 方殿华. 南京今昔 [M]. 1901年上海版.

- [41] 费赖之. 入华耶稣会列传 [M]. 长沙: 长沙商务印书馆, 1938 年.
- [42] 季理裴. 耶稣教在华传教一百周年纪念册 [Z], 1907 年上海版.
- [43] 教会颂赞名歌考略 [Z]. 上海: 上海广学会, 1939 年.
- [44] 江南教区教务工作年报 [G]. 上海版.
- [45] 江南教区日志录 [G]. 徐家汇石印本.
- [46] 江南教区行政区划分表 [G]. 徐家汇, 1911 年版.
- [47] 方豪. 中外文化交通史论丛 [M]. 独立出版社, 1944 年初版.
- [48] 方豪. 方豪文录 [M]. 北平: 上智编译馆协和印书局, 民国三十七年五月初版.
- [49] Fr. Stedma. 吴经雄译. 弥撒规程 [Z]. 香港: 香港公教真理学会出版, 1947 年第一版.
- [50] 婚配仪礼 [Z]. 香港: 香港公教真理学会.
- [51] 高龙蟠. 江南传教史第三、四卷 [M], 上海: 上海土山湾印书馆石印本.
- [52] 李问渔. 弥撒小言 [M]. 上海: 上海土山湾印书馆, 1922 年出版.
- [53] 雷洁琼. 平绥沿线之天主教会 [M]. 平绥铁路管理局, 民国二十四年初版.
- [54] 罗德培会长著. 受坚振须知 [Z]. 江苏: 中华圣公会书籍委员会, 民国二十二年.
- [55] 马德赉. 中国教务统计表 [Z]. 1909 年上海版.
- [56] 马相伯文集 [M]. 上智编译馆, 1947 年初版.
- [57] 马相伯文集续编 [M]. 上智编译馆, 1948 年初版.
- [58] 蒙塔尔托. 上海史话 [M]. 1909 年上海版.
- [59] 弥撒论要 [Z]. 上海: 上海土山湾印书馆, 民国二十二年.
- [60] 南京教区通讯录 (1873—1875) [Z]. 1875 年上海版.
- [61] 裴化行. 利玛窦与当代中国社会 [M]. 上海: 上海徐家汇土山湾印书馆, 1939 年.
- [62] 裴化行. 天主教十六世纪在华传教誌 [M]. 上海: 上海商务印书馆, 1937 年.
- [63] 上海惠主教论传教节日 [M]. 中华民国三十年十月三日圣女小德肋撒传教主保日, 1941 年.
- [64] 圣教条例 [Z]. 太原: 太原府天主堂印书馆
- [65] 圣教要经 [Z]. 南京: 南京圣保禄会印书馆.
- [66] 圣经中的圣歌 [Z]. 上海: 上海广学会印, 民国三十七年.
- [67] 数圣芳标 [Z]. 河北: 献县天主堂印, 1936 年.
- [68] 徐宗泽. 社会问题 [M]. 上海: 上海土山湾印书馆, 民国十七年初版.
- [69] 徐宗泽. 中国天主教史概论 [M]. 上海: 土山湾印书馆, 1938 年第一版.
- [70] 肖若瑟. 天主教传行中国考 [M]. 河北: 献县天主堂, 1931 年第一版.
- [71] 万主教编著. 圣母弥撒经文 [G]. 兖州: 兖州天主堂保禄印书馆.
- [72] 万主教编著. 圣诞弥撒经文 [G]. 兖州: 兖州天主堂保禄印书馆.
- [73] 万主教编著. 每天弥撒经文 [G]. 兖州: 兖州天主堂保禄印书馆.
- [74] 万主教编著. 感恩弥撒经文 [G]. 兖州: 兖州天主堂保禄印书馆.
- [75] 万主教编著. 将临弥撒经文 [G]. 兖州: 兖州天主堂保禄印书馆.
- [76] 万主教编著. 复活弥撒经文 [G]. 兖州: 兖州天主堂保禄印书馆.
- [77] 万主教编著. 耶稣苦难弥撒经文 [G]. 兖州: 兖州天主堂保禄印书馆.
- [78] 万主教编著. 耶稣圣心弥撒经文 [G]. 兖州: 兖州天主堂保禄印书馆.
- [79] 万主教编著. 圣神弥撒经文 [G]. 兖州: 兖州天主堂保禄印书馆.
- [80] 夏鸣雷. 江南教区 [M].
- [81] 祝湘石编著. 中国丝竹指南 [M]. 上海: 上海大东印书馆, 民国十五年.
- [82] 中文创作圣歌 [Z]. 六公会联合圣歌委员会选, 铅印本.
- [83] 中国致命真福传略 [M]. 上海: 上海土山湾印书馆, 1920 年.
- [84] 赞美诗歌 [G]. 上海: 上海时报馆编辑部, 1936 年.

二、教会主要出版机构文献

1、歌集

- [85] 传统弥撒曲 [Z]. 新加坡天主教会编辑, 2004.
- [86] 祷声 [Z]. [内部歌集]. 天主教杭州天主堂编辑, 2002.
- [87] 激情歌曲 [Z]. [内部歌集]. 天主教沈阳教区圣心蓓蕾编辑部.
- [88] 教友实用圣歌集 [Z]. [内部歌集]. 天主教上海教区, 1992.
- [89] 教友圣歌集 [Z]. [内部歌集]. 天主教南京教区, 2003.
- [90] 经歌全集 [Z]. [内部歌集]. 天主教北京教区.
- [91] 经歌集 [Z]. [内部歌集]. 中国天主教教务委员会编油印本.
- [92] 歌声满行囊——上海福传年歌集 [Z]. [内部歌集]. 天主教上海教区.
- [93] 弥撒歌曲 [Z]. [内部歌集]. 上海四川南路天主堂, 2003 年油印版.
- [94] 弥撒经歌荟萃 [Z]. [内部歌集]. 天主教北京教区.
- [95] 弥撒曲集 [Z]. [内部歌集]. 台湾天主教会辅仁大学.
- [96] 轻歌赞主荣 [Z]. [内部歌集]. 台湾辅仁大学, 1994.
- [97] 全国修院油印歌集 [Z]. [内部歌集]. 1998.
- [98] 圣歌集锦 [Z]. [内部歌集]. 天主教南京教区, 1997.
- [99] 圣歌选集 [Z]. [内部歌集]. 内蒙古自治区天主教教务委员会, 1996 年 8 月.
- [100] 圣歌歌选 [Z]. [内部歌集]. 天主教西安教区, 1997 年 6 月 6 日.
- [101] 圣教圣歌 [Z]. [内部歌集]. 天主教浙江宁波教区, 2002.
- [102] 圣乐飘香 [Z]. [内部歌集]. 天主教辽宁教区. [1] 圣乐荟萃 [内部歌集], 天主教太原教区.
- [103] 颂主良友 [Z]. [内部歌集]. 天主教上海教区编辑, 2001.
- [104] 天路妙音 [Z]. [内部歌集]. 天主教河北信德室, 2001.
- [105] 天籁之音 [Z]. [内部歌集]. 天主教河北信德室, 2003.
- [106] 我需要你耶稣 [Z]. [内部歌集]. 天主教定海教区生命查经歌选.
- [107] 新礼弥撒 [Z]. [内部歌集], 国内教会出版.
- [108] 心颂——信友歌集 [Z]. 香港教区礼仪委员会, 1991 年第三版.
- [109] 憩 [Z]. [内部歌集]. 广州: 广州石室天主堂, 甲申初夏 (第二版).
- [110] 叶方西编, 光启圣歌合唱集 [Z]. 台湾光启出版社.
- [111] 英文弥撒歌集 [Z]. [内部歌集]. 上海重庆南路天主堂, 光启社出版.
- [112] 浙江新祈祷手册 [Z]. [经文歌集]. 天主教浙江教务委员会, 2003.
- [113] 主日弥撒答唱咏 [Z]. [内部歌集]. 天主教福建教区, 2000.
- [114] 中文弥撒经歌 [Z]. [内部歌集]. 上海光启社出版.
- [115] 中文弥撒咏唱经文 [Z]. [内部歌集]. 上海四川南路天主堂, 2003 年油印版.

2、其他

- [116] 巴博编著. 天主教礼仪问答 [M]. 石家庄: 河北天主教信德室.
- [117] 陈耀林编. 中国天主教艺术 [G]. 石家庄: 河北信德室, 2003.
- [118] 德礼贤. 中国天主教传教史 [M]. 上海: 上海教区天主教光启出版社, 2000 年.
- [119] 费赖之(Louis Pfister)著, 梅乘骐、梅乘骏译. 明清间在华耶稣会士列传, 1552-1773 [M]. 上海: 天主教上海教区光启社, 1997.
- [120] 方豪. 中国天主教史人物传 [M]. 上海: 天主教上海教区光启社, 2003.
- [121] 刚恒毅主教等. 中国天主教艺术 [M]. 河北信德室, 1991.
- [122] 罗光, 利玛窦传 [M]. 上海: 天主教上海教区光启社.
- [123] 罗渔. 吴雁编著. 中国大陆天主教四十年大事记 (1945—1986) [M]. 台北: 辅仁大学出版社, 民国七十五年年初版.

- [124] 麦百恩. 天主教简介 [M]. 上海: 天主教上海教区光启社, 2005.
- [125] 每日颂赞 [M]. 上海: 上海天主教区光启出版社.
- [126] 《圣经·旧约》中《历代至上、下》、《民数记》、《诗篇》(68: 25)
- [127] 圣经神学编译委员会编译. 圣经神学词典 [G]. 台北: 台湾光启出版社, 1984.
- [128] 思静译. 圣经·圣咏 [G]. 天主教上海教区光启社, 1999年.
- [129] 天主教大专同学会. 轻歌赞主荣 [Z]. [内部歌集]. 台北: 天主教大专同学会总会编印, 1972.
- [130] 天主教简史 [M]. 上海: 光启出版社, 1995.
- [131] 天主教梵蒂冈第二届大公会议文献 [Z]. 上海: 天主教上海教区光启社.
- [132] 吴宗文翻译. 礼仪圣部训令: 论圣礼中的音乐 [Z]. 台北: 铎声月刊出版社, 民国五十六年.
- [133] 香港公教报 [N]. 1991年7月12日.
- [134] 中国天主教友爱国会编, 中国天主教友代表会议专辑 [G]. 1957.

三、主要著述

- [135] 阿·克·穆尔. 一五五0年前的中国基督教史 [M]. 北京: 中华书局, 1984.
- [136] (英) 安德鲁·威尔逊—迪克森. 基督教音乐之旅 [M]. 上海: 上海人民美术出版社, 2002.
- [137] [法]安田朴, 谢和耐等. 耿昇译. 明清间入华耶稣会士和中西文化交流 [M]. 成都: 巴蜀书社, 1993.
- [138] [法]安田朴. 耿昇译. 中国文化西传欧洲史 [M]. 北京: 商务印书馆, 2000.
- [139] [法]保·朗尔多米. 西方音乐史 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002.
- [140] 保罗·克内特 (Paul Knitter), 王志成译. 宗教学译丛宗教对话模式 [M]. 中国人民大学出版社, 2004.
- [141] [美]保罗·亨利·朗. 西方文中的音乐 [M]. 贵州: 贵州人民出版社, 2001.
- [142] [美]保罗·韦斯, [美]冯·O·沃格特, 何其敏、金仲译. 宗教与世界性丛书宗教与艺术 [M]. 成都: 四川人民出版社, 1999.
- [143] 陈建华, 陈洁. 民国音乐史年谱 (1912~1949) [G]. 上海: 上海音乐出版社, 2005.
- [144] 蔡良玉. 西方音乐文化 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1999.
- [145] D.E.Mungello. *The Forgotten Christians of Hangzhou* [M]. Honolulu, 1994. (《被遗忘的杭州基督教徒》)
- [146] 风笑天. 社会学研究方法 [M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2005年第7次印刷.
- [147] 冯文慈. 中外音乐交流史 [M]. 长沙: 湖南教育出版社, 1998.
- [148] 费尔南·门德斯·平托, 王敏英译. 葡萄牙人在华见闻录 [M]. 海口: 海南出版社, 1998.
- [149] [德]J·B·默茨, 朱雁冰译. 历代基督教学术文库 历史与社会中的信仰 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1996.
- [150] [日] 榎本泰子. 乐人之都上海—西洋音乐在近代中国的发轫 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2003.
- [151] [美] 杰里米·尤德金. 欧洲中世纪音乐 [M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2005.
- [152] 韩国瑛. 江文也的生平与作品 [M]. 香港: 香港上海书局有限公司出版, 1985.
- [153] 汉斯·亨利希·埃格布雷特. 西方音乐 [M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2005.
- [154] 胡锡敏. 中国杰出音乐家江文也 [M]. 香港: 香港上海书局有限公司出版, 1985.
- [155] [德]格奥尔格·西美尔, 曹卫东译. 宗教社会学 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2003.
- [156] [德]格奥尔格·克内普勒. 十九世纪音乐史 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002.
- [157] 顾裕禄. 中国天主教评述 [M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2005.
- [158] 顾为民. 中国天主教编年史 [M]. 上海: 上海书店出版社, 2003.
- [159] 顾为民. 基督教与近代中国社会 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1996.
- [160] 顾裕禄. 中国天主教过去和现在 [M]. 上海: 上海社会科学出版社, 1988.
- [161] 郭于华. 仪式与社会变迁 [M]. 北京: 社会科学文献出版社, 2000.
- [162] 卡尔·巴特, 汉斯·昆, 朱雁冰、李承言译. 莫扎特: 音乐的神性与超验的踪迹 [M]. 上海: 生活·读书·新知三联书店, 1996.
- [163] [美] 克利福德·格尔茨. 文化的解释 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1999.

- [164] [美]克利福德·吉尔兹,王海龙、张家璋译. 地方性知识——阐释人类学论文集 [M]. 北京: 中央编译出版社, 2004.
- [165] 克莱尔·阿道夫. 19世纪一个瑞士商人眼中的江南旧影 [M]. 上海: 东方出版社, 2005.
- [166] [美] 朗格. 西方文明中的音乐 [M]. 纽约: 耐特恩出版公司, 1947.
- [167] [法] 绿蒂. 北京的陷落 [M]. 济南: 山东友谊出版社, 2005.
- [168] 林金水. 利玛窦与中国 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1996.
- [169] 李沛良. 现代社会学文库社会研究的统计应用 [M]. 北京: 社会科学文献出版社, 2002年第2版.
- [170] 李向平. 中国当代宗教的社会学诠释 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2006.
- [171] 李炽昌, 游斌. 生命言说与社群认同——希伯来圣经五小卷研究 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2003.
- [172] 李振邦. 教会音乐 [M]. 台北: 世界文物出版社, 2002年再版.
- [173] 利玛窦, 金尼阁. 利玛窦中国札记 [M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2000.
- [174] 林逸聪. 音乐圣经 [M]. 北京: 华夏出版社, 1999.
- [175] 刘欣欣, 刘青霄. 哈尔滨西洋音乐史 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002.
- [176] [美]罗伯特·F·墨菲, 王卓君、吕基译. 文化与社会人类学引论 [M]. 北京: 商务印书馆, 2004年第三次印刷.
- [177] [美]M·怀特编. 分析的时代——二十世纪的哲学家 [M]. 北京: 商务印书馆, 1984年第四次印刷.
- [178] [美]马克·伊文·邦兹. 西方文化中的音乐简史 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2004.
- [179] [法]玛丽-克莱尔·缪萨. 二十世纪音乐 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 2005.
- [180] [法]马塞尔·毛斯, 余碧平译. 社会学与人类学 [M]. 上海: 上海译文出版社, 2004年第2次印刷.
- [181] 米歇尔·福克, 刘北成、杨远婴译. 规训与惩罚 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2004年第四次印刷.
- [182] [法]莫里斯·哈布瓦赫, 毕然、郭金华译. 论集体记忆 [M]. 上海: 上海世纪出版集团上海人民出版社, 2002.
- [183] 潘光旦. 中国境内犹太人的若干历史问题 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1983.
- [184] 秦和平. 基督教在四川传播史稿 [M]. 成都: 四川人民出版社, 2006.
- [185] 钱亦平, 钱仁康音乐文选 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 1997.
- [186] 沙百里, 耿晨、郑德弟译. 中国基督教史 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1998.
- [187] 沈旋, 谷文娟, 陶辛. 西方音乐史编 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 1999.
- [188] [美] 史景迁, 夏俊毅译. 中国纵横——一个汉学家的学术探索之旅 [M]. 上海: 上海远东出版社, 2005.
- [189] 史式徽. 江南传教史 [M]. 上海译文出版社, 1983.
- [190] [美]施密特 (Alvin Schmidt). 基督教文化译丛基督教对文明的影响 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2004.
- [191] [英]斯坦利·萨迪, 艾利森·莱瑟姆. 剑桥插图音乐指南 [M]. 济南: 山东画报出版社, 2002.
- [192] 苏立群. 郎世宁传 [M]. 北京: 中国文学出版社, 1998.
- [193] 陶亚兵. 明清间的中西音乐交流 [M]. 北京: 东方出版社, 2001.
- [194] 陶亚兵. 中西音乐交流史稿 [M]. 北京: 中国大百科全书出版社, 1994.
- [195] [美]唐纳德·杰·格劳特, 克劳德·帕利斯卡, 西方音乐史 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1996.
- [196] 涂尔干. 宗教生活的基本形式 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1999.
- [197] 汪毓和. 中国近现代音乐史 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002.
- [198] [英]威廉·瑞珀尔, 琳达·史密斯, 张念群译. 宗教与哲学 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2004.
- [199] 伍国栋. 民族音乐学概论 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 2001.
- [200] [美] 谢尔曼·汤恩比克. 音乐的故事 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2004.
- [201] [法] 谢和耐, 耿晨译. 中国和基督教——中国和欧洲文化之比较 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2004.
- [202] 徐茂明. 江南士绅与江南社会 (1368-1911年) [M]. 北京: 商务印书馆, 2004.
- [203] 徐新. 犹太文化史 [M]. 南京大学犹太文化研究所. 2004年内部出版.
- [204] 徐宗泽. 明清间耶稣会译著提要 [M]. 上海: 上海书店出版社, 2006.
- [205] 晏可佳. 中国天主教简史 [M]. 北京: 宗教文化出版社, 2001.
- [206] 杨国枢. 海外和港台中国人研究书中国人的心理与行为: 本土化研究 [M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004.

- [207] 杨周怀, 基督教音乐 [M]. 北京: 宗教文化出版社, 2003.
- [208] 约瑟夫·塞比斯, 耶稣会士徐日升关于中俄尼不楚谈判的日记 [M]. 北京: 商务印书馆, 1973.
- [209] 于本源, 清王朝的宗教政策 [M]. 北京: 当代中国出版社, 1998.
- [210] 卓新平, 当代西方天主教神学 [M]. 上海: 上海三联书店, 1998.

四、辞书、手册、丛书

- [211] 包亚明主编. 都市与文化第2辑现代性与空间的生产 [C]. 上海: 上海教育出版社, 2003.
- [212] 陈村富主编. 宗教文化(一一三) [C]. 北京: 东方出版社, 1998.
- [213] [法]杜赫德/编, 郑德弟, 吕一民, 沈坚译. 西方早期汉学经典译丛耶稣会士中国书简集—中国回忆录 [C]. 郑州: 大象出版社, 2001.
- [214] 基督教与中国现代化 [C]. 台北: 宇宙光出版社, 民国八十三年初版.
- [215] 基督教文化评论 [C]. 贵州: 贵州人民出版社, 1997.
- [216] 基督教文化学刊 [C]. 北京: 中国人民大学基督教文化研究所主编, 1999.
- [217] 康志杰. 明清之际天主教在长江三角洲的传播, 基督宗教研究第二辑 [C]. 北京: 社会科学文献出版社, 2000.
- [218] 李文如编. 二十世纪中国音乐期刊篇目汇编 [G]. 中国艺术研究院音乐研究所, 北京: 文化艺术出版社, 2005.
- [219] 任延黎主编. 中国天主教基础知识 [G]. 北京: 宗教文化出版社, 2005.
- [220] 孙从音主编. 合唱艺术手册 [G]. 上海: 上海音乐出版社, 2000.
- [221] 孙金富主编. 上海宗教志 [G]. 上海: 上海社会科学院出版, 2001.
- [222] 王孝俭主编. 上海县志 [G]. 上海人民出版社, 1993.
- [223] 文庸, 乐峰, 王继武. 基督教词典 [G]. 北京: 商务印书馆, 2005.
- [224] 肖盛. 南京石鼓路天主堂 [Z]. 江苏文史资料第38辑.
- [225] 啸声编. 基督教神圣谱 [G]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004.
- [226] 杨善华主编. 当代西方社会学理论 [C]. 北京: 北京大学出版社, 2002年第三版.
- [227] 赵建敏主编. 天主教研究专辑第1辑 [C]. 2004.
- [228] 章开沅, 马敏主编. 基督教与中国文化丛刊 [C]. 湖北: 湖北教育出版社, 2003.
- [229] 张沛, 郭少仙收集整理. 晋剧音乐 [Z]. 太原: 山西人民出版社, 1981年第二版.
- [230] 郑大华, 邹小站主编. 西方思想在近代中国 [C]. 北京: 社会科学文献出版社, 2005.
- [231] 中国人民大学基督教文化研究所编. 基督教文化学刊 [C]. 北京: 东方出版社, 1999.
- [232] 中国天主教爱国会, 中国天主教教团编, 中国天主教独立自主办教会教育教材(试用本) [Z]. 北京: 宗教文化出版社, 2002.
- [233] 钟毓龙. 杭州天主教堂历史 [Z]. 浙江文史资料选辑第28辑.
- [234] 朱峰青. 卫匡国与杭州天主堂 [G]. 宗教与文化丛书, 1994年.
- [235] 卓新平, 许志伟主编. 基督宗教研究(第一辑——第四辑) [C]. 北京: 社会科学文献出版社, 1999.

五、主要论文

1、期刊论文

- [236] 卜锡文. 美华基督之歌 [J]. 人民音乐, 2003, (6)
- [237] 陈村富. 世俗化、反世俗化与“消解世俗化”——评柏格的宗教复兴与政治伦理 [J]. 浙江学刊, 2001, (2)
- [238] 陈登. 明末王门后学与天主教的传播 [J]. 湖南大学(社会科学版), 2003, (2)
- [239] 陈伟. 中国基督教圣诗发展概况 [J]. 中央音乐学院学报, 2003, (2)
- [240] 陈伟华. 《清稗类钞》中的音乐史料 [J]. 音乐生活, 1991, (10)
- [241] 程啸, 许蕾. 中国近代天主教民信仰研究 [J]. 湖北大学学报(哲学社会科学版), 1996, (6)
- [242] 褚汉雨. 天主教的妇女观 [J]. 中国宗教, 1997, (26)
- [243] 褚炜. 基督教文化对我国音乐发展的影响 [J]. 西安音乐学院学报, 2003, (3)

- [244] 莫光宇编译. 康熙、乾隆、西方音 [J]. 乐. 音乐天地, 1985, (8)
- [245] 范可. “民族主义与族群性: 世纪之交的人类学课题” [J]. 中国社会科学季刊 (香港), 2000, (夏季号)
- [246] 傅乐安. 天主教的变化 [J]. 学术月刊, 1994, (5)
- [247] 蒋振环. 中国古代音乐发展脉络. 广东民族学院学报, 1991, (3)
- [248] 盖葛瑞·D·布斯. *Changing Symbols The Indigenization of South Asian Wedding Bands*. Gregory · D. Booth 转变的象征符号: 南亚婚礼乐队的本土化 [J]. 民俗曲艺第 144 期, 台北: 中华民国 93 年 6 月出版.
- [249] 郭林. 中国古代音乐文献述要 [J]. 中央音乐学院学报, 1990, (3)
- [250] 顾卫民. 刚恒毅与近代中西文化交流 [J]. 世界宗教研究, 1996, (4)
- [251] [意]柯毅霖. 本土化: 晚明来华耶稣会士的传教方法 [J]. 浙江大学学报, 1999, (1)
- [252] 康志杰. 明末来华耶稣会士与宦官交往评析 [J]. 世界宗教研究, 2000, (1)
- [253] 李存娜. 1949 年以来中梵关系变化的三个阶段 [J]. 国际资料信息, 2003, (10)
- [254] 李永虎, 李金玉. 论功利主义价值观的宗教精神特质 [J]. 学习与实践, 2005, (2)
- [255] 廖辅叔. 乾隆宫廷中的洋玩意 [J]. 音乐研究, 1990, (1)
- [256] 刘城. 中世纪天主教信仰的仪式化 [J]. 首都师范大学学报 (社会科学版), 2002, (4)
- [257] 刘华芹. 网络人类学: 网络空间与人类学的互动 [J]. 广西民族学院学报, 2004, (2)
- [258] 刘鉴唐. 明清间西洋音律传入与流行 [J]. 历史大观园, 1991, (11)
- [259] 刘奇. 中国古代传入的基督教会音乐探寻 [J]. 音乐研究, 1987, (1)
- [260] 刘秀顺. 天主教与音阶音名的由 [J]. 中国天主教, 1998, (3)
- [261] 钱仁康. 中法音乐文化交流的历史与现状 [J]. 人民音乐, 1992, (1)
- [262] 毛宪民. 明清皇宫的西洋乐器 [J]. 文史知识, 1993, (10)
- [263] 南鸿雁. 内蒙古中、西部天主教音乐的历史与现状 [J]. 天津音乐学院学报, 2001, (4)
- [264] 南鸿雁. 本土化: 杭州天主教音乐文化述略 [J]. 人民音乐, 2005, (12)
- [265] 南鸿雁. 南京天主教音乐人文叙事 [J]. 南京艺术学院学报, 2006, (3)
- [266] 宋光宇从中国宗教活动的三个主要功能看 20 世纪中国与世界的宗教互动 [J]. 世界宗教研究, 2000, (3)
- [267] 陶亚兵. 《律吕纂要》及其与《律吕正义·续编》的关系 [J]. 中央音乐学院学报, 1991, (4)
- [268] 汤开建. 明清之际中国天主教会传教经费之来源 [J]. 世界宗教研究, 2001, (4)
- [269] 汤开建. 16 世纪中叶至 19 世纪中叶西洋音乐在澳门的传播与发展 [J]. 学术研究, 2002, (2)
- [270] 汤开建. 明清之际西洋音乐在中国内地传播考略 [J]. 故宫博物院院刊, 2003, (2)
- [271] 汤开建. 明清之际天主教艺术传入中国内地考略 [J]. 暨南大学 (哲学社会科学), 2001, (5)
- [272] 汪毓和. 《中西音乐交流史稿》读后感 [J]. 人民音乐, 1995, (3)
- [273] 王剑. 论天主教文化与明末清初的儒学环境 [J]. 东北师大学报 (哲学社会科学版), 2001, (3)
- [274] 王柔. 西洋音乐传入中国考 [J]. 音乐研究, 1982 年第 2 期.
- [275] 王柔. 中国最早印行的西洋乐理《律吕正义》续篇的探讨 [J]. 中央音乐学院学报, 1986, (2)
- [276] 王若望. 西安教区成立“圣爱合唱团” [J]. 中国天主教, 1997, (6)
- [277] 王震亚. 西洋乐理输入探源 [J]. 音乐研究, 1990, (4)
- [278] 吴少静. 近代赞美诗 (圣诗) 音乐在福建的发展——中西音乐文化交流的区域性研究 [J]. 浙江艺术职业学院学报, 2005, (1)
- [279] 席臻贯. 从康熙皇帝的音乐活动看《律吕正义》 [J]. 音乐研究, 1988, (3)
- [280] 夏瑰琦. 明末天主教杭州开教与活动考述 [J]. 世界宗教研究, 1994, (3)
- [281] 杨大春. 晚清天主教会与耶稣教会的冲突 [J]. 史学月刊, 2003, (2)
- [282] 杨怀周. 基督教音乐 [J]. 中国宗教, 1995, (3)
- [283] 杨丽云. 农村天主教徒互惠行为研究: 以金秀江洲村为例 [J]. 广西民族学院学报, 2004, (6)
- [284] 杨民康. 云南怒江傣族地区的基督教音乐文化 [J]. 中央音乐学院学报, 1991, (4)
- [285] 杨民康. 论音乐民族志研究中的主位——客位双视角考察分析方法 ——兼论民族音乐学文化本位模式分析方法的来龙去脉 [J]. 中央音乐学院学报, 2005, (1)
- [286] 杨民康. 论仪式音乐的系统结构在传统音乐中的核心地位 [J]. 中国音乐学, 2005, (2)

- [287] 杨民康. 论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位 [J]. 中国音乐学, 2005, (2)
- [288] 杨民康. 论民族音乐志研究中的主位——客位双视角考察分析方法 [J]. 中央音乐学院学报, 2005, (1)
- [289] 杨乃济. 乾隆朝宫廷西洋乐队 [J]. 紫禁城, 1984, (4)
- [290] 叶伯和. 中国音乐史 (下卷) [J]. 音乐探索, 1988, (1)
- [291] 阴法鲁. 明清时代中外音乐文化的交流 [J]. 郑天挺纪念论文集, 1990, (3)
- [292] 赵殿红. 明末清初在华天主教各修会的传教策略述论 [J]. 韩山师范学院学报, 2002, (1)
- [293] 赵建敏神父. 梵二神学思想对文化的理解和认识 [J]. 中国天主教, 2004, (1)
- [294] 赵若瑟. 试论天主教对联文化的艺术效果 [J]. 中国天主教, 2002, (6)
- [295] 赵晓楠. 民族音乐中的天主教音乐——贾后疃村天主教音乐会调查 [J]. 中国音乐, 1994, (2)
- [296] 张晓林. 现代性展开过程中的中国基督教 [J]. 华东师范大学学报 (哲学社会科学版), 2004, (6)
- [297] 张小青. 美国天主教外方传教会——玛利诺会 [J]. 世界宗教资料, 1990, (1)
- [298] 周萍萍. 明末清初传教士对妇女的宣教 [J]. 妇女研究论丛, 2002, (6)
- [299] 周萍萍. 明清间贫民信仰天主教原因之探析 [J]. 南京晓庄学院, 2004, 20 (1)
- [300] 周太良. 中国天主教在自身建设方面也应加强对我国传统文化的研究 [J]. 中国天主教, 1996, (5)
- [301] 卓新平. 基督教与中国文化的双向契合 [J]. 世界宗教文化, 1997, (夏季号)
- [302] 卓新平. 后现代思潮与神学回应 [J]. 中国社会科学院研究生院学报, 1997, (3)
- [303] 卓新平. 现代社会中宗教对话的困境与希望 [J]. 中国宗教, 2005, (1)
- [304] 朱锦韦. 朱锡强. 略论罗马天主教的世俗化 [J]. 徐州师范学院学报 (哲学社会科学版), 1995, (3)
- [305] 祝晓光, 李欣. 当代天主教的发展与中国社会的稳定 [J]. 湖北省社会主义学院学报, 2004, (1)

2、博、硕士论文

- [306] 陈晓媛. 对立抑或融合——从民国早期基督教知识分子看基督教与中国文化的关系 [D]: [博士论文]. 北京: 中国人民大学, 2004
- [307] 陈喆. 上海广学会的文字出版事业研究 [D]: [博士论文]. 广州: 中山大学, 2004
- [308] 郭清香. 耶儒伦理比较研究——民国时期基督教与儒教伦理思想的冲突与融合 [D]: [博士论文]. 北京: 中国人民大学, 2003
- [309] 刘荣坤. 基督教罪论的个体向度和社会向度 [D]: [博士论文]. 北京: 北京大学, 1999
- [400] 李安河. 从台湾天主教音乐史料中探讨台湾闽南语圣歌与台湾民俗音乐的相互关系 [D]: [硕士论文]. 台湾辅仁大学中国耶稣会神哲学院图书馆.
- [401] 潘贝欣. 从「哀号歌」的欣赏看圣歌本地化 [D]: [硕士论文]. 台北: 台湾辅仁大学图书馆, 1994
- [402] 卢荣和. 少数民族基督教信仰的田野研究——以云南怒江傈僳族为例 [D]: [博士论文]. 北京: 中国社会科学院, 2004
- [403] 王鑫. 基督教 (新教) 圣诗音乐中国本色化探研 [D]: [硕士论文]. 南京: 南京艺术学院, 2006
- [404] 王真心. 以故事、彩绘饰图与音乐进入中世纪密契家宾根希德佳的神圣空间 [D]: [硕士论文]. 台北: 台湾辅仁大学图书馆.
- [405] 许丽秋. 台湾天主教台语圣歌之缘起与发展——以屏东万金圣母圣殿为例 [D]: [硕士论文]. 台北: 台湾中国文化大学, 2004 (民国九十三年)
- [406] 张先清. 官府、宗族与天主教——明清时期闽东福安的乡村教会 [D]: [博士论文]. 厦门: 厦门大学, 2003
- [407] 周萍萍. 明清间入华耶稣会士与江南信徒——以平民百姓和妇女 [D]: [博士论文]. 北京: 中国人民大学, 2003

六、英文文献

- [408] Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*.

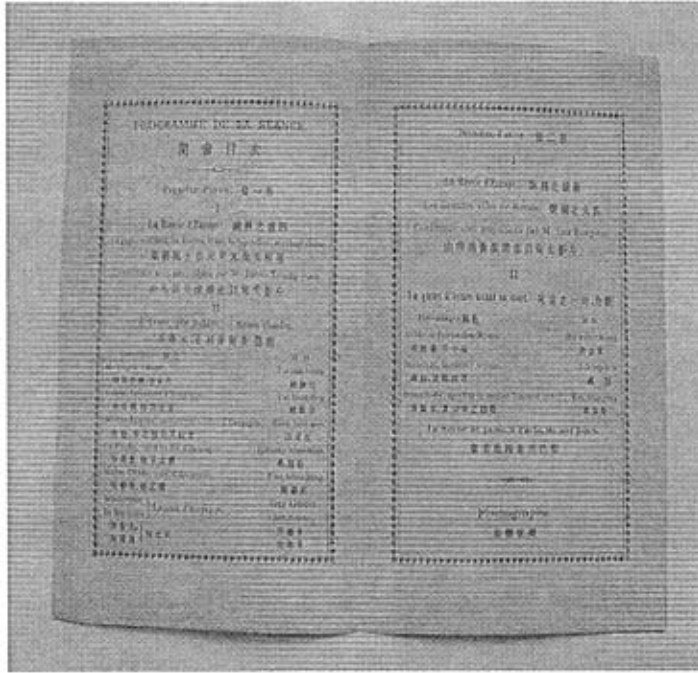
London and New York: Verso, 1991.

[409] Robert Redfield: *The Little Community and Peasant Society and Culture*. Chicago and London: University of Chicago Press. 1963.

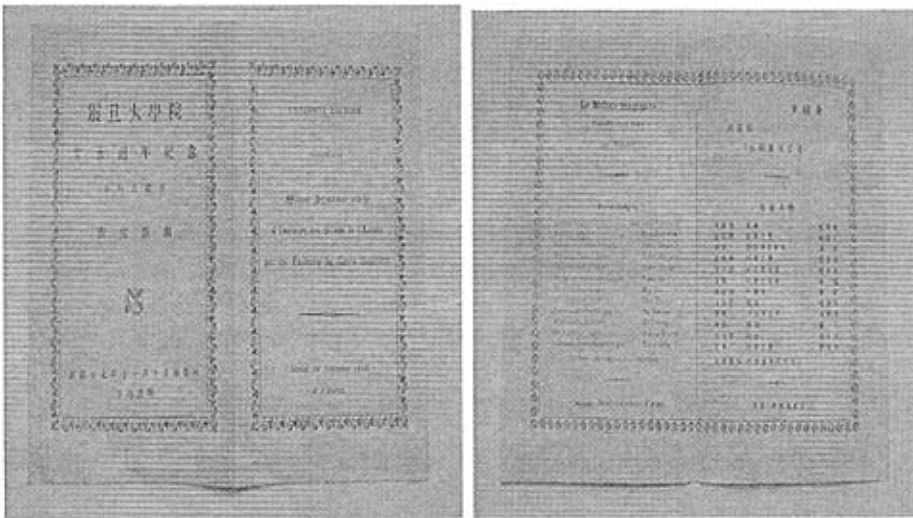
[410] Eric Wolf, *Europe and the People Without History*. Berkeley: University of California Press, 1983.

[411] Shils, Edward. *Tradition*. London: Faber and Faber, 1981.

[412] D.E.Mungello. *The Forgotten Christians of Hangzhou*. Honolulu, 1994.

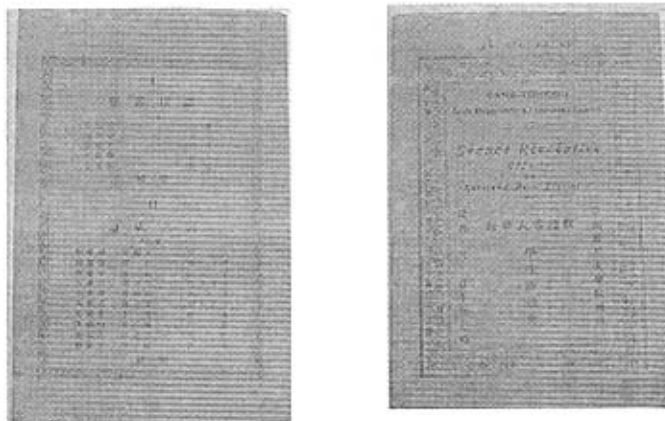


附录1 1910年震旦大学院庆节目单，上海档案馆提供

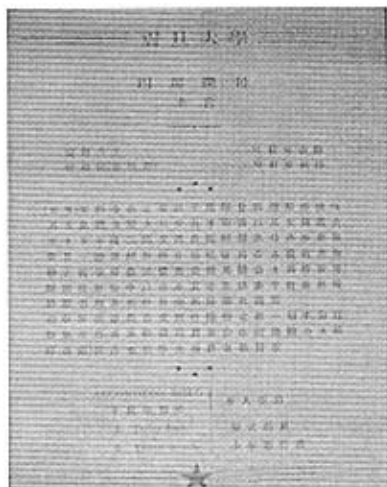


附录2 震旦大学1928年院庆节目单，上海档案馆提供

附录



附录4 震旦大学扬州预科游艺会节目单，上海档案馆提供



附录3 震旦大学演出京剧《坐宫》节目单，上海档案馆提供



附录5 余山修院乐队，《今日上海天主教》提供

附录 6:

礼仪庆典实录

时间: 2005年3月24日晚~27日复活节庆典仪式, 亦称逾越节三日庆典。是教会礼仪年的核心和高峰。三日庆典主要由圣周四晚上(主的晚餐纪念)、圣周五(教主受难纪念)、圣周六(耶稣安眠墓中)组成。纪念耶稣圣死(圣周五)、埋葬(圣周六)和复活中, 以圣周六夜间的复活庆典为高峰。

地点: 南京市石鼓路112号圣母无原罪天主堂——南京教区的主教府座堂

礼仪庆典:

(一) 圣周四(2005年3月24日)

时间: 19:00

主祭: 南京教区主教

内容: 纪念主的晚餐(晚间礼仪)、弥撒中举行濯足礼

结构: 一台感恩弥撒以及弥撒后恭移圣体仪式(教友自由陪圣体至晚间十点)

仪式高峰: 圣道礼、圣祭礼

教堂布置:

礼仪实况:

1、进堂式

19:00 主祭、辅祭从堂院通过教堂正门进入, 穿过教堂中间通道登上祭台。这个过程中教堂唱诗班及全体教友在音乐伴奏下咏唱

(1) 进堂咏“我的天主”(众咏唱)

(2) 致候词(主祭念)

(3) 悔罪经(众念)

(4) 垂怜经(众咏唱)

(5) 光荣颂(众咏唱)

(6) 集祷经(主祭念)

2、圣道礼仪

(1) 读经一: 第一篇经文《出谷记》(逾越节晚餐的法规)

答唱咏(众咏唱)

(2) 读经二: 《圣保禄使徒致格林多人前书》

答唱咏(众咏唱)

(3) 福音前欢呼(众咏唱“阿肋路亚”)

(4) 濯足礼: 主祭在辅祭的帮助下, 走到教友中间, 为十二位男教友代表(青年、中年、老年)分别洗脚(一只脚)。(这个过程众咏唱“爱的诫命”二声部)

(5) 信友祷词

3、圣祭礼仪

(1) 预备祭品(主祭)。(众咏唱奉献咏“主的晚餐”、“我渴望领主圣体”)

(2) 献礼经(主祭诵念)

(3) 感恩经“圣、圣、圣”(主祭领唱, 众随之咏唱)

(4) 颂谢词(主祭诵念) (“信德的奥迹”主祭领唱, 众随之咏唱)

(5) 领主礼(领圣体礼)(众咏唱“天主经”、“天下万国”)

(6) 平安礼(众咏唱“祝你平安”)

(7) 主祭分饼(众咏唱“羔羊颂”)

(8) 圣餐邀请礼(众咏唱“主, 我当不起你到我心里来, 只要你说一句话, 我的灵魂就会痊愈。”)

(9) 领主咏(众咏唱“谢圣体歌”)

(10) 领圣体后经(主祭诵念祭文, 弥撒以「领圣体后经」结束)

4、恭移圣体

主祭把圣体移到祭台的右前侧小祭台上。在领圣体后经之后, 主祭先向圣体献香, 然后主祭手捧圣体, 在手持蜡烛香炉和十字架的辅祭及全体信友的陪同下, 将圣体放在圣体柜内, 这个过程中众教友咏唱“主, 我要你”、“虔诚朝拜”、“拜圣体歌”, 之后全体跪下, 咏唱“皇皇圣体”, 然后全体静默朝拜。片刻后, 主祭和辅祭人员在静默中离去, 教友开始自由朝拜。辅祭清除祭台间的装饰。

(二) 圣周五 (2005年3月25日)

时间: 8: 30; 15: 00

主祭: 8: 30 南京教区主教

15: 00 南京教区神父

内容: 救主受难, 守大小斋 (25日、26日均不举行感恩祭弥撒。)

结构: 8: 30——圣道礼、朝拜十字架、领圣体

15: 00——公拜苦路, 纪念救主苦难圣死的礼仪。(用《事主良友》第一式)

仪式重点: 宣读主基督的受难始末及朝拜十字架。

教堂布置: 祭台间没有苦像、烛台、台布及任何装饰。祭台上只放一本福音书。

礼仪实况:

时间: 8: 30

1、圣道礼

助理主教及辅祭首先在十字架前五体投地的匍匐在祭台的台阶上, 敬拜蒙着布的苦像。

(1) 读经一: 依撒意亚先知书 (依 52: 13--53: 12)

答唱咏: 路 23: 46, 咏 31

(2) 读经二: 希伯来书 (希 4: 14—16; 57--9)

(3) 福音前欢呼 (主祭、众教友)

(4) 福音宣读: 耶稣受难史

(5) 讲道 (主祭)

2、朝拜十字架

主祭、襄礼、辅祭者, 到圣堂大门前, 拿一个被遮盖的大十字架, 辅祭者点燃蜡烛, 然后列队走向祭台。持十字架者在圣堂大门近处、圣堂中央及祭台间的入口前三处稍停分三次将蒙在十字架上的布揭开; 停步时, 将十字架高举, 同时咏唱“请看十字圣架”, 全体答唱“请大家前来朝拜”; 每次答唱后, 全体下跪, 默祷片刻。最后将苦像交到神父手中, 主祭亲吻苦像五伤, 之后是神父亲吻, 接着是辅祭亲吻。然后将十字架放在祭台间的入口处。教友依次上来亲吻。(众教友此时咏唱“受难歌”、“主钉十架”、“耶稣受难”、“痛哉! 主血倾注”)

3、领圣体礼

祭台上铺台布、置圣体布和经本。主祭将圣体直接迎到祭台, 全体静默肃立。圣体由两位手持蜡烛者陪同, 到祭台后, 将蜡烛置于祭台上或祭台旁边。将圣体放在祭台上, 将圣盒打开, 然后主祭到祭台前, 请安后, 登上祭台, 举行领圣体礼。

(1) 主祭祭文 (诵念)

(2) 天主经 (众咏唱)

(3) 天下万国 (众咏唱)

(4) 圣餐邀请礼 (主祭、众咏唱)

(5) 领主咏 (众咏唱“分享同一圣体”、“我没罪”、“我的天主”)

(6) 领圣体后经 (主祭诵念)

(7) 领圣体后咏 (众咏唱“圣母七苦”)

全体在静默中离去, 并除去祭台上所有饰物。

时间: 15: 00

1、主祭讲道

2、拜苦路 (主祭、辅祭、教友)

(1) 敬拜教堂两侧墙上挂着的体现耶稣受难的油画, 共计十四幅, 象征耶稣受难的十四个场景。每祭拜一处, 除主祭祭文外, 众念天主经、圣母经并结合咏唱“十四苦路歌”、“圣母七苦”。

(2) 教友自由朝拜亲吻十字架。

(三) 圣周六 (2005年3月26日)

时间: 18: 30

主祭: 堂区神父

内容: 耶稣安眠墓中, 晚间礼仪。庆祝基督死而复活的逾越奥迹。

结构: 包括四个部分: 烛光礼——圣道礼——入门圣事——感恩祭宴。(弥撒后祝圣物品)

仪式高峰: 基督复活的宣告和整个入门圣事的举行。

教堂布置:

提示: 今天教会静静地守在基督的墓穴旁, 默想基督的苦难圣死及埋葬, 因此, 今天祭台空

置着，不举行圣祭。这样到了晚上，举行基督从死者中复活的庆典时，逾越节的喜乐便显露出来，这喜乐将持续至五旬节。

1、烛光礼

时间：18：30~19：00

内容：庆祝基督是光的奥迹。

结构：祝福火焰——点燃复活蜡烛——游行礼——逾越颂。

重点：逾越颂

圣堂内、外灯火全熄。在圣堂外燃起熊熊大火，让参礼教友透过火光，体验基督生命的光和热。主祭问候在场教友，并简短地介绍夜间礼节要义。

(1) 祝圣新火（主祭祭文诵读）

(2) 祝圣复活蜡烛（祝圣新火后，辅祭者将复活蜡烛带到主祭面前，主祭用小刀在蜡上刻划一个十字。然后又在十字上下两端，分别刻划希腊字母 A 及 Ω，在十字的四角空处，刻划本年的四个数字，刻划时念经文）

a. 基督过去和现在（划十字的纵线），

b. 元始和终结（划十字横线），

c. 阿而法（划 A 字在十字上端），

d. 奥梅嘎（划 Ω 字在十字下端），

e. 时间属于他（在十字左上角划本年第一数目字），

f. 世代也属于他（在十字右上角划本年第二数目字），

g. 愿光荣和权力都归于他（在十字左下角划本年第三数目字），

h. 直到永远。阿们（在十字右下角划本年第四数目字）。

（刻划完后，主祭将五枚乳香钉，依十字形，插入圣蜡中，同时说：）

i. 愿我们的主基督，

j. 因祂神圣的，

1

k. 光荣的五伤，

4 2 5

l. 助佑我们，

3

m. 保护我们。阿们。

主祭祭文

(3) 游行礼

a. 主祭接过复活蜡，举起，高唱：基督之光。众教友：感谢天主。（诵念）

b. 全体由主祭持蜡前导，依次进入圣堂。到圣堂内近门口处，主祭举高圣蜡，再度高唱：基督之光。众教友：感谢天主。（诵念）

c. 众教友由圣蜡取火，点燃每人手中的小蜡烛。主祭一行到达祭台间后，面向教友，第三次高唱：基督之光。众教友：感谢天主。（诵念）

(4) 逾越颂

a. 主祭到达祭台前面，立即到主祭座位去。辅祭则将复活蜡放在烛台上，此烛台放在读经台旁。

b. 逾越颂（一位男教友咏唱）全体手持点燃的蜡烛肃立

c. 逾越颂后，全体放下蜡烛坐下，此时开灯

2、圣道礼仪

时间：19：10~20：50

内容：重温天主对其子民的救恩史。

结构：《旧约》读经——光荣颂——集祷经——《新约》读经

重点：福音宣告主基督的复活。

(1) 读经一《创世纪》，答唱咏（诵念）

(2) 读经二《出谷纪》，答唱咏（诵念）

(3) 读经三《依撒依亚先知书》，答唱咏（诵念）

(4) 读经四《福音书》，答唱咏（诵念）

(5) 读经五《圣保禄宗徒书》，答唱咏（诵念）

每篇读经后默祷片刻，然后答唱咏。之后主祭念一篇祷文。（读经之后教堂亮起所有的灯，钢琴伴奏音乐响起）

(6) 光荣颂（众咏唱）

(7) 集祷经（主祭祭文）

(8) 恭读《圣保禄宗徒致罗马人书》

(9) 福音前欢呼（隆重举行）。首先主祭与教友交替咏唱三次“阿肋路亚”，一次比一次高，并鸣钟奏乐以示隆重。然后再加唱另一个“阿肋路亚”伴随福音游行（音乐要强烈一些）。

(7) 宣读福音毕，再用强有力的“阿肋路亚”（众咏唱）欢呼，突出这个高峰。

(8) 主祭简短讲道后，开始举行庆典的第三个部分——入门圣事。

3、入门圣事

时间：20：50~21：15

内容：为候洗者施行洗礼和坚振圣事，使他们参与基督的逾越奥迹。

结构：诸圣祷文→祝福洗礼用水→表明弃绝罪恶→宣认信仰→圣洗圣事→坚振圣事。

重点：施行圣洗圣事

(1) 诸圣祷文（主祭先做一个导言，邀请大家为候洗者祈祷，然后全体起立，点燃手中的蜡烛，唱“诸圣祷文”。主祭及襄礼在复活蜡烛的前导下，列队到教堂正门处圣洗池，全体面向圣洗池。）

(2) “诸圣祷文”唱毕，主祭以一篇祷文，祝圣洗礼用水。

(3) 主祭邀请候洗者及全体教友表明弃绝罪恶并宣认信仰。

(4) 主祭开始为每一位候洗者付洗。

(5) 领洗后，举行授衣仪式。

(6) 主祭请代父、代母把从复活蜡烛点燃的蜡烛递给新领洗者。（众咏唱“爱使我们相聚在一起”、“朋友我永远祝福你”）

(7) 主祭向全堂教友洒新圣水。（众咏唱“洒圣水”）

(8) 成人领洗后，主祭为他们施行坚振圣事。

(9) 为候洗者实行圣洗和坚振圣事后，主祭邀请大家欢迎新教友。然后由新教友读出“信友祷词”（省略“信经”）。接着由新教友将饼酒礼品带到祭台，开始举行圣祭礼仪的部分。

4、感恩祭宴

时间：21：15~22：00

内容：表达新领洗者（包括全体信友）与死而复活的主基督合而为一

结构：拿起——感谢——掰开

重点：感恩经的部分

(1) 〈预备礼品〉的部分表达出“拿起”的意义。（众咏唱“黑夜即去，光明已来”）

(2) 〈感恩经〉的部分表达出“感谢”的意义。（每个部分后面加唱“阿肋路亚”，以突出这个高峰。）

(3) 〈领圣体礼〉的部分表达出“掰开”的意义。新教友和代父、代母等领圣体，教友也同领圣体。（“领圣体时”、“基督的靈魂”）

(4) 〈领圣体后经〉之后，点燃全体信友的蜡烛。

(5) 弥撒礼成后，全体咏唱“圣母喜乐经”。

后 记

时光飞逝，如白驹过隙。三年的攻博生涯，使我深感从事学术研究的艰辛，但同时也使我感受到“以学术为志业”的喜悦，在论文完成之时，我心中充满了感激之情。

非常感谢业师伍国栋教授三年来的悉心指导，是先生把我引领进了民族音乐学的大门，业师严谨的治学态度，深厚的学术知识，都是我学习的榜样。

还特别感谢居其宏教授。先生在学术上给予我的指导和支持，我将一直铭记在心。

感谢南京艺术学院为我提供的学习机会，让我有幸聆听到众多学术名家的教诲，而且还参加了很多学术会议，学术交流开阔了我的学术眼界，丰富了我的学术思想。

感谢邹建平教授、秦序教授、刘承华教授、杨易禾教授在论文预答辩会上对我的论文所提出的宝贵意见，以及给予的学术指导。

本论文能够顺利完成，以下这些团体及个人给予了我莫大的支持帮助，在此我要对他们表示最诚恳的感谢。可以说，如果没有他们的理解、配合与支持，我的论文就不可能顺利完成。他们是天主教杭州教区、天主教上海教区、天主教南京教区、天主教内蒙古教区、天主教北京教区、天主教西安教区；上海佘山修院、内蒙古神哲学院、佘山修院苏州分院；中国天主教爱国会原秘书长郭忠先生；上海教区的方补课神父、蒋敏生神父、牛树青神父、侯文辉神父、李方圆神父、马大超神父、曾红勤神父、李忠信神父、贾少平神父等等；杭州教区的郭慕天神父、郑家茂神父、刘玉红修女等等；南京教区的陆新平主教、郭满东神父；内蒙古教区的庞俊山神父、李英神父、田磊神父等等；南京教区的赖祖诠教友、李月琴教友、胡霄愍教友、吴云飞教友等唱经班所有教友，我在此向这些团体及个人表示深深地谢意！

为我的研究提供科研资金保障的杭州师范大学、杭州哲学社会科学研究院、杭州师范大学音乐学院也是我要在此提出并致谢的单位。

论文在撰写过程中，还得到不同领域的学者、专家的建议、指导与鼓励，不同学科间的学术交往，让我受益匪浅。在此对他们表示感谢。他们是：

感谢南京大学社会学系人类学研究所的范可教授、杨德睿教授、邵京教授、陈友华教授；历史系的陈蕴茜教授；哲学系的杨维中教授。通过与这几位教授的讨论，他们对我的研究都给予了不同程度的建议和支持，尤其是范可教授在学术上的帮助，使我深刻地认识到跨学科学术交流的重要性。

感谢香港中文大学音乐系的余少华教授，通过余教授我结识了同为研究国内天主教音乐的吴家齐同学，我们互相交流研究成果，讨论一些共同关心的问题，使我受到很大启发。同时，吴家齐同学还为我的论文无偿提供了宝贵的民国资料。特此感谢。

感谢台湾许倬云院士、台湾世新大学乔健教授、台湾辅仁大学心理学系主任夏林青教授。通过乔健教授，我得到辅仁大学夏林青教授的慷慨帮助，夏老师为我的研究提供了大陆很难见到的教会资料，在此衷心感谢！通过范可教授介绍，我还认识了享誉海内外的学者许倬云院士，许教授对我的研究所给予的启发、鼓励，更坚定了我从事该领域研究的信心。

感谢英国伦敦大学政治经济学院的石瑞教授。石教授对于中国社会、文化独辟蹊径的看法和观点，使我很受启发。

感谢我硕士阶段的导师高燕生教授、钱国桢教授。虽然已经毕业多年，但是两位老师对我的关爱和教诲一如既往。

与我同窗、同学的各位师兄、师妹、师弟；学长、学友；以及朋友们，我也要特别感谢！虽然由于名单太长无法一一列出她（他）的名字，但是大家从事学术研究的旨趣确使我们彼此关心、帮助，友情共同见证了我人生中这一段美好时光！这里特别感谢我的同门师兄徐源勇博士；我的硕士同窗、博士学妹屠艳女士。

最后的感谢要送给我的父母和家人。求学三年，离开家乡近十年，使我深深体会到亲人的重要性，他们在生活上、经济上、精神上给予我的无私的帮助和支持，让我永生难忘！同时也是亲情坚定了我的学术之路。感激之情溢于言表，衷心祝愿家人健康快乐！

最深情的感谢送给我的夫君于圣维先生，自从我决定走上学术之路那天起，夫君就成为我最坚定、最忠实的支持者。为了成就我的事业，夫君放弃了很多成就自己的机会，使我充分体会了爱的力量与爱的无私！

毕业在即，我的学术之路却刚刚开始，我愿以这句话作为今后人生的自勉“掷剑挥空，莫论及与不及”！

2007年5月10日 于南艺公寓