

中國聖樂的本地化探討

A Study on the Inculturation of Sacred Music in China

李安吉◆

Angel LI

[摘要] 禮儀本地化進程中，聖樂佔有不可或缺的一環。在致力於解決諸多禮儀中聖樂亂象的努力下，首先介紹並梳理聖樂的含義，以及在具體分析中文語言的獨特性之後，我們發現在中文語境中，聖樂的新造工作要優於本地化教會傳統額我略歌曲，甚至聖樂新造是一種更好的本地化聖樂方式。另外，聖樂培育在傳統中國「禮樂」文化的動態互動關係中找到了新的契入點：一種基於人學的聖樂整合培育。天—人—樂之間形成一種聖事性互動，從而使單純的聖樂技巧培育走向全人的整合。最後，根據目前中國教會的特殊情況，也提出一些嘗試性的務實建議。

關鍵字：聖樂、禮儀本地化、額我略、聖樂培育、禮樂

-
- ◆ 作者是西班牙加那利教區神父，薩拉曼加宗座大學（Universidad Pontificia de Salamanca）信理神學碩士（2011年），實踐神學博士（2018年）。師從西班牙著名聖事神學家迪奧尼西奧·博羅比奧（D. Dionisio Borobio）。

Abstract: Sacred music occupies an irreplaceable position in the process of liturgical inculturation. In this article, in order to address the existing confusing phenomena regarding sacred music in the liturgy, the meaning of sacred music is first of all explained and clarified, and the specific characteristics of the Chinese language are then detailedly analyzed. It is discovered that in the Chinese language environment, the creation of new sacred music is much preferred to the inculturation of traditional Gregorian chants, and is in fact a better option of the inculturation of sacred music. On the other hand, based on the dynamic interaction of the traditional Chinese “rites and music” culture, a new pathway to the teaching and learning of sacred music has been found: a holistic approach from the anthropological viewpoint. Sacramental interactions can occur among Heaven – Human Being – Music, thus transforming the teaching and learning from solely focusing on the relevant skills to the holistic development of persons. Finally, some plausible practical suggestions are laid out in view of the special situations in the contemporary Church in China.

Keywords: sacred music, liturgical inculturation, Gregorian, teaching and learning of sacred music, rites and music

1 前言

梵二禮儀改革後，本地語言的使用也反映在聖樂上。通過本地語言的聖歌的使用，大大豐富了禮儀慶祝的可理解性，同時信眾的積極參與性也遠遠超過梵二之前。梵二禮儀改革 50 年之後的今天，中國教會的本地化聖樂已經大有成就，聖歌已經成為彌撒中不可或缺的一部分，特別是在主日和節慶日上尤為隆重。然而，同樣也出現了諸多問題，無論是在歌曲的使用還是在歌曲的創作上，都存在很多極待解決的問題。在此狀態下，首先我們要研究甚麼是聖樂，然後考察中國教會的聖樂本地化簡史，最後我們將探討聖樂使用和創作中的一些問題。

誠然，音樂和歌唱表達人的心聲，是一個民族靈魂的展露，在禮儀中佔有很重要的位置。¹ 但是，甚麼是教會理解的聖樂，以及如何在神聖禮儀的慶祝中使用，是我們優先討論的主題。

2 聖樂的定義

聖樂的定義未出現在《禮儀憲章》中，不過我們還是可以在《論聖禮中的音樂》中找到，這是一份有關神聖禮儀中的聖樂問題的文件，為了執行《禮儀憲章》而頒佈的一些細節。在此文件中，總結了教宗比約十世《在憂慮中》自動詔書中的說法，² 並定義聖樂為：「聖樂是為了神聖禮

1 參閱《羅馬禮儀與文化互融》，40 號；《禮儀憲章》，119 號。

2 參閱教宗比約十世，《在憂慮中》自動詔書，1903 年 11 月 22 日，2 號。

儀的慶祝而創作的，擁有神聖性和完美形式之特性。」³ 此外，1958年9月3日禮儀聖部公佈的《聖樂與禮儀訓令》，也列出了一個有關聖樂的清單。不過，這兩份文件中對聖樂的表述稍有差異：

《聖樂與禮儀訓令》 (1958)	《論聖禮中的音樂》 (1967)
a) 額我略歌曲	a) 額我略歌曲
b) 複調聖樂	b) 不同類型的古老和現代複調聖樂
c) 現代聖樂	c) 為管風琴和其他法定樂器的聖樂
d) 為管風琴的聖樂	d) 具禮儀性及宗教性之民間流行聖歌。
e) 讚美詩，和	
f) 宗教音樂。	

根據上述定義，聖樂有一個非常清楚而絕對的目的：為了神聖禮儀而創作。換句話說，聖樂的唯一目的乃為神聖禮儀慶祝而創作。此特性成為區分聖樂和俗樂的本質特性。在列表中，額我略歌曲優於其他形式的歌曲，但並不替代它們，如此，展現給我們一個聖樂類型的多元存在面貌。在《論聖禮中的音樂》的表述中，彌撒慶祝中所使用的樂器不只是管風琴，也包括其他合法樂器。⁴ 最後，宗教

3 教宗保祿六世，《論聖禮中的音樂》，1967年5月14日，4a號。中文版翻譯為：「所謂聖樂，即指形式高雅及神聖，為舉行崇敬天主的儀式，而做的音樂。」本人以為此翻譯不能完全表達原意且有歧義，故直譯之。

4 「經過教會權威主管當局的審斷和同意，神聖禮儀中允許其他樂器的使用。」（《論聖禮中的音樂》，22 § 2、37、40號）；「惟必須

音樂未能進入《論聖禮中的音樂》的聖樂清單中，個中原因應該是因了聖樂的定義，宗教音樂很多時候並非為了神聖禮儀的慶祝而創作。⁵ 另外，在聖樂列表中包含了具禮儀性及宗教性之民間流行聖歌。總之，聖樂的定義就說明我們分辨何者為聖樂何者非為聖樂。

《禮儀憲章》的第六章特別談到了聖樂，其中談到聖歌的語言可以使用本地語言（參閱《禮儀憲章》，113 號）並激勵傳教區本有的音樂傳統。⁶ 在該章的最後提及了作曲家的素質和任務（參閱《禮儀憲章》，121 號）。為了滿全在《禮儀憲章》117 號所提及的大公會神長們的願望，⁷ 1967 年 9 月 3 日頒佈了《簡要升階經集》，1975 年由神聖禮儀聖部頒佈了第二版。這是一本額我略歌集，形式簡樸，以歌唱彌撒的本有和常規部分。那個時代，已經有了隸屬臺灣主教團的聖藝和聖樂委員會。天主教的音樂家們無意翻譯《簡要升階經集》，而是決定用中文創作聖樂。⁸

適合或可以使之適合神聖用途，符合教堂的尊嚴，又確能使信友獲得益處」（《禮儀憲章》，120 號）。

- 5 「宗教音樂是音樂的任意類型，出於作曲家的意願，或為某物件，或出於作曲的意圖，為了喚起宗教熱忱及宗教情感。此類音樂『有助於宗教』。」（《整頓聖樂》，1955 年 12 月 25 日）；「但既然不見容於神聖禮儀，又是作曲家自由創作形式，此類音樂不應在禮儀慶祝中使用。」（《聖樂與禮儀訓令》，10 號）。
- 6 「在若干地區，尤其在傳教區，某些民族有其固有的音樂傳統，在他們的宗教與社會生活中，佔有很重要的位置，就要予以應有的尊重及適當的地位，一則為培養其民族的宗教意識，一則為按照第三十九及四十節的本意，使敬禮適應其民族性。」（禮儀憲章，119 號）。
- 7 「宜籌畫一種包括簡單曲調的版本，以供較小的聖堂使用。」（《禮儀憲章》，117 號）。
- 8 參閱趙一舟，《禮儀革新在台灣：四十年一回顧及反省》（臺北：

此項決定出於兩個基本理由，一是建基於《禮儀憲章》中激勵傳教區音樂傳統的精神，二是基於中文語言的獨特性。

3 中文語言的獨特性和中文聖樂的新造

中文語言的獨特音韻學體現在切韻上，這是一種中文語言的發音方式，也是其發音規則。根據這種規則，中文語言的發音從語音學角度而言對應於一個音節，中文傳統音節的發音分為四聲：平、上、去、入。不同的聲調會造成不同的含義，比如，發成 yàoshi (要是) 就意味著一種條件，若發成 yàoshi (鑰匙)，則意味著一種開鎖工具。再比如，zhǔjiào (主教) 和 zhūjiǎo (豬腳) 則有天壤之別。在此意義上，我們可以說中文語言是一種聲調語言，一個字區別於另外一個字並不僅僅取決於母音和輔音，同時也取決於音節的聲調變化，具有某種音樂特性。四聲同時也成為外國人說和朗讀中文的一大障礙。

中文音韻學的獨特性亦影響到中文聖樂的翻譯和創作。聖樂歌詞的翻譯並非難事，然而，由於四聲的存在會產生某種聽覺上的歧義。最典型的例子就是「主」的發音在樂符處理不當的情況下被誤聽為「豬」。中文聖歌的創作亦應遵循這種規則，妥善處理好四聲問題。2004年臺灣地區主教團公佈了一份關於彌撒禮儀歌曲決定事項，2008年發佈了修訂版。其中要求作曲家作曲時曲調應按中文語言的特性而創作，此處所言的語言特性特指聲調的抑揚（中文語音平、上、去、入）及字團的律動（即指字團的重音

天主教教務協進會，2010），頁 125-134。

應與曲調之重音相結合，而譜出的節奏）。⁹ 中文語言的此種獨特性也導致了本地化額我略歌曲的一大障礙，也是因此原因當初的天主教作曲家們選擇了創作中文聖歌而不是簡單翻譯《簡要升階經集》。一方面，中文作曲家們為禮儀慶祝創作了大量的中文聖歌，也頗具成績，然而，直至今日尚無一本統一的聖歌集出版。另一方面，自 60 到 80 年代，中文聖歌創作的「荒蕪期」也導致了禮儀慶祝中中文聖歌的缺乏，於是出現了不少「問題聖歌」，同時也出現了額我略歌曲詠唱的特殊形式；所謂的特殊形式，是指保持額我略歌曲的曲譜，不翻譯歌詞，但用中文根據拉丁發音標記歌詞。比如“*Kyrie eleison*”（上主，求你垂憐！）標記為「基利耶，哀來衣松」，這些標記的中文本身沒有任何意義，但其發音很接近拉丁原文。此種標記方法顯示了當時人們對拉丁文認識的匱乏，當然，直到今天還有非常多的人無法通讀拉丁文。我們自然要問，如此的詠唱是否會對梵二所提倡的積極參與我們所慶祝的奧蹟有所幫助。

上文所提及的缺乏統一的聖歌集的現實，也導致了中國大陸天主教會諸多禮儀亂象的發生。首先，湧現出一大批未獲主教團批准的歌曲在禮儀慶祝中詠唱，既然大陸沒有合法主教團存在，此種現象愈加氾濫，幾乎每個教區都有自己的聖歌集。其次，很多使用流行歌曲的皮，填入一些教會的詞而合成的所謂歌曲，開始在禮儀中流行，因為大家都熟悉且易唱，甚至有一些紅歌和歌唱共產黨的曲子，

9 取自：<http://openmind.catholic.org.tw/index.php/announcement/38-2013-05-13-09-30-51/52-2014-01-14-09-31-26>。

亦被引入到教堂禮儀歌唱中。此外，選曲知識的匱乏導致了所唱歌曲與所舉行的禮儀不相符，比如在聖母節慶日，奉獻餅酒的時候詠唱聖母的歌曲，好像整台彌撒的歌曲都應與聖母相關才適宜。最後，一些基督教的歌曲也進入了天主教禮儀慶祝中。事實上，一些基督教歌曲的歌詞未必完全與天主教的教會訓導相容。這些禮儀亂象直到今日亦有殘留。

中國有很多本國特色的樂器，然而，中國教會並未加以重視。民樂樂隊一般而言，並不為彌撒中的歌曲伴奏，而是在某些時刻獨奏：「在開始時，司鐸到祭台以前，在奉獻時、領聖體時、及彌撒完畢時」。¹⁰ 即是說，在管風琴可以獨奏的時刻而使用民樂。即便這種做法，也僅僅存在於某些教區或堂區，在中國教會並不普遍，有民樂樂隊的教區和堂區鳳毛麟角，這的確是一大遺憾。

教會裡所有有關聖樂的官方文件都將額我略歌曲置於崇高和優先位置，管風琴的使用亦是如此，這無形中形成了拉丁禮教會的外在可見記號。我們應該承認，無論額我略聖歌還是管風琴都組成了聖樂的基本部分：「教會歌曲的創作，在進行上，靈感上，風格上，越接近額我略歌調，便愈神聖化，禮儀化；反之，凡沒有額我略聖歌韻味的音樂，就愈不配在主的聖殿中歌唱」。¹¹ 但是，一方面，如何保持聖樂的本地化使之更為接近額我略曲調聖歌，另一方面，如何根據本國音樂傳統創作出新的聖樂是一個非常

10 《論聖禮中的音樂》，65 號。

11 《在憂慮中》，3 號。

有意思的主題。¹² 事實上，中文聖樂的創作遵循其語言的獨特性更甚於「越接近額我略歌調」這一原則。中文聖歌的創作實際上已經取代了聖樂的本地化，特別是額我略歌曲的本地化。

在中國教會的聖樂本地化進程中，有兩點有關音樂的理論長期被忽略，既不被教授聖樂的教師們提起，也不被作曲家們提及。第一點是中國文化中「樂－歌－舞」的一體性，¹³ 第二點是中國文化中樂與禮的關係。我們先探討第一點，第二點將在稍後的論述中展開。

4 中國文化中樂舞的爭辯和歷史

甲骨文中的「舞」字像一個人兩手揮動花枝，也有的甲骨文在手揮花枝的人的頭上加「口」，像似祭祀者雙手揮著花枝吟唱祝禱。也有作者認為舞字的甲骨文表達了一個舞者在慶祝中手擎牛尾。¹⁴ 在原始社會，游牧生活，特別是狩獵組成了舞蹈的基本內容，人們圍繞著狩獵品舞蹈，舉手投足模仿動物的舉動。¹⁵ 雲南省納西族的阿仁仁舞至

12 「為使聖樂適應已有自己傳統音樂的地區，尤其是傳教區，專家們必須有特殊的準備。因為，問題在乎怎樣將神聖事物的意義，與每一民族固有的精神、傳統及天性的表現，互相融合。所以從事這種工作者，無論對於禮儀、和教會的音樂傳統，抑或對於語言、民間歌曲、以及為其利益而工作的民族天性的其他表現，都應有充分的認識。」（《論聖禮中的音樂》，61 號）。

13 「昔葛天氏之樂，三人操牛尾，投足以歌八闕。」《呂氏春秋·古樂》。

14 參閱 Kefen Wang, *The History of Chinese Dance* (San Francisco: China Books & Periodicals, 1985), p. 7。

15 參閱鍾敬文主編，晁福林等著，《中國民俗史：先秦卷》（北京：

今仍留有這一印記。¹⁶



樂與舞曾經是原始人慶祝中的兩個基本形式。宗教舞蹈為了祭祀神祇而服務，會在收穫的節日，祈雨時和巫術禮節時舞蹈。祭司們完善了最初的舞蹈用來祭祀。宗教舞蹈的對象並不僅僅指向神祇，自啟王（公元前 2146 - 公元前 2117 年）時代起，也包含王或皇帝。¹⁷ 到商朝（公元前 1600 - 公元前 1046 年）舞蹈獲得了巨大的發展，出現了很多類型的用於祭祀的宗教舞蹈。舞者首要是祭司們，有時王也參與舞蹈。春秋戰國時期（公元前 770 - 公元前 221 年）儒家給與樂舞理論和實踐一個巨大的貢獻。孩童從 13 歲開始便在樂舞學校接受教育，在儒家氛圍下學習各種類型的舞蹈、樂器，甚至音樂和舞蹈理論，這一學習過程直到 22 歲左右才會結束。這是一個異常嚴肅的學習時期，國王會時不時親自去探視監督，老師也會處罰學習不好的學生。¹⁸

人民出版社，2008），頁 429-430。

16 參閱孫景琛，《中國舞蹈史：先秦部分》（北京：文化藝術出版社，1983），頁 5-12。

17 參閱同上，頁 62。

18 參閱同上，頁 68-95。

此時期出現了有關禮的紛爭。孔子對於禮有一個積極的態度，堅持在人與樂舞之間的互動關係。一方面，他認為樂舞是人內在感情的表達，進而展現一個國家的真實政治狀況和風俗人情。另一方面，樂舞的存在也是改善社會風俗的工具，使人更堅定於善。孔子的這些重要理論在《樂記》一書中獲得了系統性發展，《樂記》是最有名的有關樂舞理論的權威著作。

根據《樂記》，「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。聲相應，故生變；變成方，謂之音；比音而樂之，及乾戚羽旄，謂之樂。」¹⁹ 這個觀點並未偏離中國傳統文化強調樂舞是人的精神活動及人內在情感的表達這一基本理論。然而，並非人的任意內在精神表達都會構成樂的藝術，而是藉著音、聲、和諧、節奏等組成。舞蹈亦成為人類內在情感的一種表達，與樂緊密相連。²⁰ 為儒家來說，樂舞來表達人與自己、與他人和世界的和諧關係，為此，樂舞表達了個體的獨特性和他的存在層面，同時也表達了社會秩序生活，也就是其社會生活層面。在此意義下，樂舞的重要性並不取決於其本身，而是來自它的教育功能。好的樂舞有助於人的成長與成全，反之，惡的樂舞會導人向惡。總之，樂舞發自人的內在並

19 《禮記·樂記》1(第十九章)。一切音樂的產生，都源於人的內心。人們的內心的活動，是受到外物影響的結果。人心受到外物的影響而激動起來，因而通過聲音表現出來。各種聲音相互應和，由此產生變化，由變化產生條理次序，就叫做音。將音組合起來進行演奏和歌唱，配上道具舞蹈，就叫做樂。

20 「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩，情動於中而形於言，言之不足，故嗟歎之，嗟歎之不足，故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。」（《詩經》序，毛詩序）。

返回人自身而影響人。

爭論的焦點大多集中在樂舞的政治功能上。為儒家來說，樂舞不是一種消極的瞭解人民生活的手段，而是應該積極主動的擴展它的教育功能，這樣，國家才能長治久安，在此意義上才是儒家所主張的樂舞，它是一種統治者統治的工具。實際上，當樂舞進入政治領域並與禮相結合，便被打上了鮮明的社會階級烙印，儒家強調並堅持社會貴賤等級的不可逆性和不可改變性。從這點出發，儒家自然也就不接受任何形式的民間樂舞了。²¹

墨子從社會政治學角度出發，主張「非樂」，但未涉及對樂舞的本質探討。面對那些沉湎於樂舞享樂之中的執政者，墨家有意維護窮人們的權利。在墨家看來，樂舞對政治和人民生活並無益處，戰亂時亦不能捍衛國家。更有甚者，墨家認為樂舞還有害，因為統治者為追求樂舞享樂必然要剝削人民，從事樂舞者眾多也不利於生產。²²

墨子所提出的非樂理論乃基於當時的社會現實，為了維護窮苦百姓的權利，為當時來說是必須的也是正義的，具有一定的先知意義。墨子及其學派從未反對、批判過樂舞的性質，更未否認過樂舞的美學層面。真正從根本上否認樂舞的是以老、莊為代表的道家學派。

道家對樂舞的否定態度源於其「無為」的道德主張。此外，道家還注重恬靜的精神，與萬物和諧，清心寡慾，

21 參閱孫景琛，《中國舞蹈史：先秦部分》，頁 139-140。

22 參閱同上，頁 141-144；參閱鍾敬文主編，晁福林等著，《中國民俗史：先秦卷》，頁 482-486。

專務修道。道家認為樂舞能迷失人的本性，引發人之情慾，使人目盲耳聾，進而失去人的自然純真。²³ 莊子更認為樂舞是一種多餘的東西，就像人身上的贅肉。²⁴

法家跟隨墨家和道家的路線反對樂舞。商鞅把樂舞喻為吸人血的「蝨子」。韓非把好樂舞者列入十大罪過。²⁵ 與墨家道家一樣，法家之所以反對樂舞是出於其政治思想主張，但他們未在樂舞的本質上有所研究和貢獻。

此一時期對樂舞的爭辯不是簡單的非黑即白式的爭辯，其間也存在一些持中立態度的聲音。荀子認為樂應質樸，宜使用簡單的樂器達到演奏的目的。²⁶ 孟子認為樂舞娛樂是可以的，但要統治者和平民一起娛樂，且要有憂患意識，不可沉湎其內。²⁷ 莊子儘管反對樂舞，但他還是提出了天樂理論，認為樂舞之終極目的是歸於天道。²⁸ 故此，樂可以成為道的載體。²⁹

春秋戰國時期有關樂舞的爭論繁榮了樂舞的理論，也湧現出更多類型的樂舞及樂器。在諸子百家的認識中，樂舞一直關係著人之德行，他們的聚焦點都落在樂舞的道德性上。

23 「五色令人目盲，五音令人耳聾。」（老子，《道德經》，第十二章）。

24 參閱《莊子外篇·至樂》，第十八章。

25 參閱《韓非子·十過》。

26 參閱荀子，《禮論》。

27 「今王與百姓同樂，則王矣」（孟子，《梁惠王下》）。

28 參閱莊子，《天道》。

29 參閱鍾敬文主編，晁福林等著，《中國民俗史：先秦卷》，頁490。

舞蹈的理論自春秋戰國時代後未獲較大的發展。其後的幾個世紀儘管出現了多種類型的舞蹈，但愈來愈遠離宗教舞蹈和舞蹈的教育功能。

5 有關聖樂的新提案

聖樂的目的是創造一個神聖空間，從而幫助信眾進入其所慶祝的神聖奧蹟，聖樂本地化的目的是讓信眾在自己所熟悉的音樂傳統中進入神聖氛圍。樂舞的本地化是假設一種文化的存在並由此而展開工作。然而，這個本地化進程區別於其他形式的正常本地化進程，要本地化的聖樂一旦進入中國文化，中文將替代原有的語言（一般為拉丁文），為了和中文文字對應亦會失去某些段落的原始曲調，這就是為甚麼用中文詠唱的額我略歌曲始終沒有原始拉丁文詠唱的韻味的最主要的原因之一。聖樂的本地化已經指向了一種在聖樂精神影響下的聖歌新創造。新創造出來的歌曲依然被稱為聖樂，因為這些歌曲有能力引導天主子民主動而積極的參與禮儀慶典。從這個角度出發，我們首先要解決額我略歌曲與聖樂新創作的問題，然後我們將討論如何為了發展聖樂而在具體的文化環境中創造一個有利於聖樂的氛圍。最後我們將嘗試探討一種整合型的聖樂培育，即是說，一種關乎聖樂與人性成長之間的關係模式。

5.1 額我略歌曲和中文新歌曲的創作

綜上所述，額我略聖歌這一羅馬天主教會極珍貴的寶藏，並不適合本地化到一個異於西方文化傳統的國度，反之，強行將額我略聖樂本地化，將會讓大部分人誤解為只

有額我略歌曲才是聖樂，儘管額我略歌曲在詠唱等級上優於其他類型的聖樂。額我略歌曲作為一種詠唱文化，其曲調和歌詞都是歷經數個世紀成型而傳唱，與其固有文化，特別是拉丁文結下了不解之緣。

額我略歌曲的本地化並不是簡單的穿上亞洲或非洲的外衣就可以一蹴而就的。額我略歌曲被本地化到拉丁文化之外的領域是罕見的也是令人奇怪的。事實上，就算在拉丁文化氛圍內，我們也幾乎聽不到用意大利文、西班牙文或法文詠唱的額我略聖歌。可能有小量的本地語言恰好和拉丁文相對而絲毫不影響其曲調的額我略類型的本地化歌曲，但此類型的歌曲也或多或少存在著一些問題。本篇會士道勞薩質疑使用額我略曲調填上西班牙語歌詞來詠唱的本地化進程。他這樣說：「有人願意使用額我略歌曲的曲調然後填上西班牙語的歌詞，在對位法上多次是怪誕的，導致音節和音符不符，這不會給歌詞、曲調，甚至西班牙語帶來任何榮譽。更有甚者，在一些實驗中，用和聲來掩飾拿不準的地方，管風琴再加以配合，那些不適的地方就被抵消了」。³⁰

使用本地語言和本地音樂傳統的新歌創作，不僅關涉到中文文化中獨特的語音學問題，在其他所有文化中都存在此問題。我們應該承認，每個民族的語言都有其獨特性和不可替代性。只留有曲調而試圖用另外一種語言替換原有語言，往往不會獲得圓滿的效果。

30 道姆·萊昂·道勞薩，〈用西班牙語唱額我略嗎？〉，《智利音樂雜誌》80期（1962年），頁56。

基於以上理由，聖樂的新創作更好於額我略歌曲本地化為非拉丁語言。新聖樂的創作並不取消額我略聖樂傳播到異質文化中，但其所展示出來的美感總是和詞曲的相連有關，即是說額我略固有的曲調和拉丁文總是相連在一起的。我們現在要問，是否可以在中文慶典中詠唱拉丁文額我略歌曲？這是一個可能的解決方案，因為可以保留其美感和神聖性。然而，詠唱者和參禮者若不懂所唱的意義何在，如何能進入到所慶祝的奧蹟？難道禮儀的隆重和美感更勝於信眾的主動參與嗎？歌曲的詠唱不是為了天主，因為天主知悉人的心思念慮，在人未出口之前上主已經知曉，所以歌唱是人的內在感情的表達，是為了準備人進入所慶祝的奧蹟，在此意義上，歌唱是一個工具，而不是目的。額我略歌曲的本地化目的本來就是要打破語言的藩籬，使參禮者都能懂；在中文禮儀中詠唱拉丁文額我略歌曲豈不是人為的製造了另外一道藩籬嗎？

額我略歌曲自其誕生直到梵二，一直是禮儀聖樂的標誌，也是幫助信眾碰觸超越者的一個有效工具，因為額我略歌曲很易創造一個神聖禮儀空間。新聖樂的作曲家的工作和目的亦力圖達到歌曲的「神聖感」。教會所願意保留和傳遞的並不局限於額我略歌曲本身，而是希望傳遞美、善和普遍性精神，³¹ 這也是教會對作曲家創作新的聖樂時的要求。這樣，聖樂的傳遞性體現在這些規則的使用上，

31 「首先，聖樂愈和教會的神聖禮儀結合，便愈能完美表達它的卓越目的。一如我們的先任聖比約十世教宗智慧性的指出：聖樂應具有禮儀的固有因素，首先就是形式的聖、善，以及其他特性的獲得，也就是其普遍性。」（教宗比約十二世，《整頓聖樂》，1955年12月25日，英文版，41號）。

而並不取決於是否詠唱額我略歌曲。

在一些特殊場合，特別是在修院和一些宗教團體內，宜推薦詠唱一些著名且普遍性的拉丁文額我略歌曲。比如 *Pater Noster*，*Salve Regina*，*Regina Coeli* 等。既然熟悉中文歌詞，再加以適當的訓練，便能達到體驗教會精神寶藏的多樣性和普遍性目的。

5.2 為聖樂發展創造一個健康的環境

我們的提案出於兩個目的：一是有助於矯正上文所提及的一些禮儀亂象，一是為了對聖樂的學習有一個健康的發展。這些提案要一併施行才能更好的達到目的。我們將這任務分為國家性質、教區性質和堂區性質。

在國家層面，大陸天主教會的非正常狀態造就了合法主教團以及國家級別的禮儀委員會或相類似的權威機構的缺失。此類機構在歌曲審核上扮演著極其重要的角色，換句話說，必須要有一個權威機構來鑒定審核甚麼歌曲屬於聖歌，甚麼歌曲可以和不可在神聖禮儀慶典中詠唱。只有此類權威機構的審核和專業的鑒定始能避免不合適的歌曲在神聖禮儀中傳唱，與此同時，此類審核亦能加給所獲審核的聖樂的重要性。此類權威機構的另外一個工作就是要儘快籌畫出版一本為整個國家天主教徒使用的統一的聖歌集。我們不計畫在這方面談很多，因為既然目前連合法主教團都沒有，談禮儀委員會就更不著邊際了。只是從理論上而言，有些禮儀亂象非待合法正規的禮儀委員會才能解決並慢慢消除。而我們的提案則是基於現實，即是在當今特定環境下是否有可能盡可能的達到我們的目的，這是

除了等待天主教在中國正常化之外的唯一方法。國家級別的禮儀委員會所能做的應該順延到教區和堂區的責任上。這樣，原本屬於權力機構的職能被牧靈實踐所替代，同樣達到了同一的效果。事實上，幾個教區或諸多教區間的交流和協作足以完成此類工作而無需主教團的存在。當然，倘若有一天，主教團合法存在了，這一協作模式可以成為將要存在的禮儀委員會的前身。

教區層面則應當正常化師資培育，以成立一個專業小團體擔負起類似禮儀委員會的職能。此類小團體的特長就是可以使用教區相關資源，以方便並推動和聖樂有關的教區性和跨教區性活動，藉由聖樂歌集、CD 或 DVD、微信群等相關的出版和資訊來提高整個教區內的聖樂素質。此小團體在主教的領導下，可以參與審核禮儀聖樂的工作，亦可以與其他教區的類似組織協同工作，在可能的情況下，開設跨教區性質的聖樂培育工作。³² 如果缺乏專業人員，無論是音樂家還是作曲家抑或伴奏師，教區和此類聖樂小團體應該盡可能派遣人員去國內外相關高等院校深造學習。

堂區層面，因為堂區是教區的細胞，首先要在本堂神父或相關專業人員的帶領下組成一個合唱團或類似的團體以在禮儀慶典中詠唱。此類合唱團的作用是帶領其他所有信眾一起詠唱，因為大多時候若無此類合唱團，信眾無法正常詠唱。除了學習必要的聖樂，合唱團的成員也要學習

32 近 10 年來，已經有一些教區開始了此項跨教區性質的聖樂培育工作，其中以上海和獻縣最為著名。

一些與聖樂或禮儀有關的教會文件，以便更能領悟教會的心意及禮儀的真正精神。合唱團應緊密與堂區聯合，成為堂區聖樂培育的主力，協助本堂神父印刷每主日的聖樂詠唱小單張或預先安排禮儀中要詠唱的歌曲等等工作。

教區和堂區不應拒絕中國傳統民族樂器的使用。一方面，要避免在禮儀慶祝中使用敲擊樂器或一些能降低禮儀神聖性的樂器。另一方面，亦應避免管風琴至高無上論，認為除了管風琴其他任何樂器都不合法。實際上，很多的中國傳統彈撥樂器更合於《聖詠集》中所出現的樂器。³³在詠唱一些更接近中國音樂傳統的聖歌的時候，宜用中國傳統樂器伴奏。

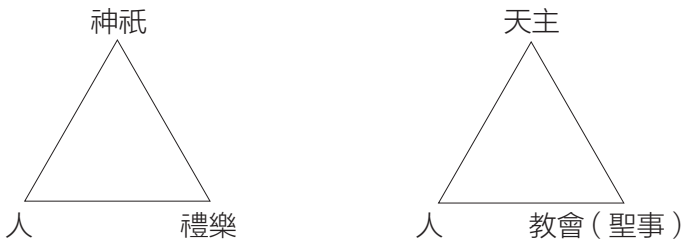
5.3 從聖樂培育到一個整合培育

聖樂的培育不能陷入單純學習歌曲的詠唱或者識譜能力上。在中國文化中，樂－歌從未是一種技術性的訓練和學習。歌－樂－舞都是服務於人的陶成，以使人成長而轉變為好人、君子或聖人，根據儒家系統，這個步驟稱為「禮」。

「禮樂」是由「禮」和「樂」兩個字所組成，指向音樂歌曲和禮節的道德教育功能。這兩個詞的結合源於一種

33 「聖詠中所用的歌唱這個詞，從詞源去看，是古代東方語言的共同遺產；指的是由樂器伴隨的歌曲（可能是弦樂樂器），有清楚的歌詞並且有確定的內容。是口傳的歌曲，只允許在結束和開始的時候對旋律有改動。希臘語聖經用 *Psallein* 來翻譯希伯來語詞 *Zamir*，希臘語這個詞的意思是「彈」（特別指弦樂器的聲音：弦琴和豎琴）。現在這個詞演變成特指猶太敬禮中的奏樂，後來也用來指基督徒特有的歌唱方式。」（若瑟·拉辛格，《禮儀的精神導論》）。

宇宙性視角：音樂的和諧表達著宇宙的和諧，它的基礎就是秩序；當和諧（樂的精神）存在時，便產生萬物，當秩序（禮的精神）存在時，所有受造物都飽有其固有特徵。³⁴ 歷史上，禮樂文化發展自祭祀文化，根據《說文解字》，禮是祭祀神祇的實踐以獲得祝福。³⁵ 但是，禮與樂有何關係呢？「禮」字由「示」和「豊」兩部分組成，第一部分意味神祇，第二部分指示一種為祭祀神祇的樂器，故此，從字源上，「禮」意味著祭祀之用的樂器，後來才指向禮。³⁶ 從這裡很清晰可以看到樂和禮的深切關係，特別是禮的「樂化」和樂的「人化」，禮樂成為人朝向神祇進程中的一個展露，亦成為祭祀的基本組成部分。事實上，這也是為甚麼孔子一直堅持在樂舞和人之間存有一個互相影響的關係。如此，便形成了中國文化中「神－人－禮樂」間的動態關係，我們可以和傳統聖事論中的「天主－人－教會或聖事」做一比較：



34 參閱《禮記·樂記》，14；參閱高華平，〈楚簡本、帛書本、河上公注本三種老子仁義觀念之比較〉，《中國歷史文物》1期（2003年），頁28。

35 參閱許慎，《說文解字》，頁2。

36 參閱王國維，〈釋禮〉，《王國維文集》，第六卷（北京：中國文史出版社，1997），頁99-100。

從這個關係出發，樂的培育應該尋求一種人格的整合培育，以在樂與人之間產生一個良好的互動關係。聖樂培育課程的目的方面應該具有神聖幅度，就是說在一種對天主的崇拜追尋下進行；另一方面，也應該具有人學層面，就是聖樂的培育應該指向人，借著聖樂使人在基督信仰中得以成長並邁向完美。

我們常說：「真誠的歌唱是雙重的祈禱」，聖奧思定的這句名言在翻譯成中文的時候頗費心機，因為按奧思定的原文，內中並無「真誠的」字眼，直譯就是「誰歌唱就是兩倍的祈禱」。³⁷ 我們不應該絕對化聖樂的目的，以為聖樂只為崇拜天主和神聖禮儀而創作。難道天主需要聖樂？抑或天主會區分不同類型的聖樂？不是的。聖樂固然是為了崇拜天主和神聖禮儀而創作，但聖樂亦是為了人的，其神聖性和完美的形式同樣是對基督徒內在精神的培育。天主不會傾聽那些一邊唱著額我略歌曲一邊仇恨自己的弟兄之人的歌聲。「你當全心、全靈、全力，愛上主你的天主」（申 6:5），天主所要求於我們的不是一個純粹的外表，而是一個內外相符的整合的人的行動。耶穌也引用依撒意亞先知的話警告人們不要只用嘴唇尊敬天主，而心卻遠離祂（參閱谷 7:6；瑪 15:8）。聖樂要幫助人打開心胸接受天主的恩寵；這是聖樂或祈禱的功能，故此，詠唱者需要一種「真誠的」精神。這樣，整合的聖樂培育應該包含兩個重要向度：歌唱藝術和歌唱精神。

37 參閱奧思定，*Enarratio in Psalmum 72, 1*（拉丁教父集 36, 914）。

6 結論

禮儀聖事有一種重要的教育功能。我們所慶祝的奧蹟並不是獨立於人之外的一件現實。當我們只談禮儀是教會的行動的時候，就會無意識的認為禮儀是我們之外的行為，和我們人無關。但教會是生活的人，不存在抽象的教會。教會是具體的你、我、他。所以在此意義上禮儀也是為了人而存在的，為了我們的成長與成全。

人與神之間的交流需要借助聖事，聖事禮儀不是人與天主接觸的唯一方式，但屬於有效的方式之一。透過聖樂所創造的神聖空間，人能高舉心靈去碰觸神秘。聖樂和詠唱者配合禮儀的舉行，組成天主臨在的有形可見的記號。詠唱藝術愈臻完美，詠唱者的德行愈全備，所散發出來的磁場也就愈寬廣，磁力也就愈吸引人進入。

中國文化，特別是禮樂文化，對天主教聖樂的研究和培育是一大貢獻，有待深入發掘研究。不僅是對中國的聖樂，對普世聖樂的研究和培育都是一份財富。在研究和吸收的過程中去蕪存菁，將會使我國的聖樂培育水準更上一層樓。