

从天主教仪式音乐看中西跨文化对话

麻 莉

摘 要：基督宗教仪式音乐在中国的落地与发展是中西两大文化的相遇、交融与重构的跨文化对话过程。当西方基督宗教传入中国后，中国基督徒尝试用他们熟悉的世界观去重新解释外来的，陌生的宗教。同时借助本地的音乐，风俗和习惯找到了一条传播教义的途径。使得中国思维与基督教思维在求同中存异，在存异中发展，从而促进双方的文化了解。

关键词：天主教仪式音乐 本地音乐 思维方式 跨文化对话

当以基督教为代表的西方文明与中国为代表的东方文明相遇时，两者都经历了各自漫长的文化融合。17世纪，基督教来到中国，接受吸纳了佛教等不同外来文化的影响。在它们相遇前，双方对对方并无多少了解认识，因此基督教在华的传播正是双方文化的对话和沟通。在这一过程中，天主教仪式音乐由传教士带入、在中国发展，可以说，是通过宗教音乐的形式，将两种文化联系在一起。如果说“自身的以及陌生文化的音乐、习惯、风俗、语言和仪式是与世界观，宇宙观以及宗教观密不可分”^①，那么在这种意义上，来到中国的天主教仪式音乐作为一个例子，见证了不同文化与宗教的跨文化对话。

① Max Peter Baumann, “Musik im interkulturellen Dialog”, in Max Peter Baumann, eds., *Zur Dekonstruktion der Ethnomusikologie in Berlin, Mit Beiträgen zum Symposium vom 13. und 14. August* (Berlin: Internationales Institut für Traditionelle Musik [IITM], 1996), p.14.

一、中国仪式音乐的特征

在中国传统文化中，中国人用阴与阳这两个定义来表达他们的世界观。所有的表象都是阴与阳的相互结合之构成，他们既是相对又是相依的元素。中国传统文化的思维方式是，即不单一片面也不极端激进。主体与客体同样重要，神与鬼没有清楚的定义，好与坏只是相对而言。这个原则打破了‘不是-就是，或者-或者’的思维框架，而是‘不仅-而且，既是-又是’。陌生的，外来的客体既是对立体，又作为自我补充的一部份来看待，由此使得中国人具有兼收并容和同化外来文化的能力。中国人的这种世界观也成为了中国文化艺术各个领域的构成根本。《吕氏春秋》对音乐的起源就做了如下的解释：“乐之所由来者远矣，生于度量，本于太一。太一出两仪，两仪出阴阳。阴阳变化，一上一下，合而成章……万物所出，造于太一，化于阴阳……凡乐，天地之和，阴阳之调也。”^① 这里音乐的起源是与宇宙的造化联系在一起，音乐即是宇宙的一种表象。这种阴阳观念深深的扎根于日常生活中，并对中国的宗教（儒道佛）起到了深远的影响。同时这种观念也表现在宗教仪式的形式上，只有通过对立体的相互融合，才能达到和谐统一的境界。这种思维方式构成了“一种以阴阳之道为基础的，全息整体动态平衡系统”^②，导致了中西思想体系的根本不同。

比如儒家的仪式用乐雅乐，其目的是为了达到人与社会的和谐，其基础是建立在礼乐的思想之上。在周朝时雅乐用在三种不同的仪式中，即祭天、祭地与祭祖，每一个仪式中都伴有唱诵、音乐与舞蹈。^③ 以儒家仪式祭孔为例，它的乐队和舞蹈就按阴阳原则，分为打击乐和

① 蔡仲德：《中国音乐美学史》，北京：人民出版社，2000年，第225页。

② 管建华：《中国音乐审美的文化视野》，南京：南京师范大学出版社，2013年，第10页。

③ Cha, Soon-Nyea, *Die konfuzianische Ritualmusik in Korea (1116-1450)* (Hamburg: Hamburg University Press, 2001), pp.5-6.

丝弦乐两个部分，隋朝时祭孔乐队分为坐乐与立乐，风别在阶上和阶下演奏，以后在宋金元等朝代也同样出现堂上与堂下乐。^①在祭奠中，文武两舞容集一堂，在起舞时手中的舞剧籥与翟分别代表阴与阳。与儒家相比，道教、佛教与民间宗教的仪式和音乐更是按照阴阳原则来划分。仪式音乐也通常分为文乐与武乐，阳曲与阴曲。^②随着公元1世纪佛教在中国的传入，两种宗教无论是仪式还是音乐上都在不断相互影响。佛教接受了道教的术语，同时道教将佛教的仪式仪规吸收到自己的礼仪中来。例如道教仪式中的《黄篆斋》就深受佛教《焰口》仪式的影响。从三国到南北朝时期，道教形成了自己的仪式与音乐，而伴随佛教传入的乐器也深受宫廷的喜爱，并在民间广为流传。为了使佛教思想广为传播，民间音乐与民歌被广泛应用在传教中，由此发展出了一种中国式的，长篇说唱叙事形式-变文。到了唐代，佛教发展到了鼎盛时期，宫廷音乐、佛教与道教音乐无论是音乐还是乐器都形成了你中有我，我中有你的局面。佛教与道教仪式中的早晚课程序变得大致相同。^③到了清朝时期佛教、道教与民间宗教的仪式音乐深深地融合在一起，很难区分。^④

出于这种历史事实背景，由此产生了以下的研究假设：如果说中国天主教音乐是基督宗教与中国文化对话的表现和结果的话，中国音乐-宗教观会不会影响天主教的弥撒仪式，它又是怎样在天主教弥撒仪式中找到一席之地，并使其本地化本土化的？中国的音乐-宗教观对中国天主教徒的文化认同感有什么影响？西方的宗教仪式音乐又对中国的音乐文化和教徒产生了哪些作用和反应？今天中国天主教音乐的发展情况与趋势如何？双方从相遇到对话的过程中都出现了哪些问题和经验等等。

① 江帆、艾春华：《中国历代孔庙雅乐》，北京：中国国际广播出版社，2001年，第149页。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1990年，第39、400—401页。

③ 蒲亨强：《道乐通论》，北京：中央音乐学院出版社，2004年，第244—245页。

④ 田青：《中国宗教音乐研究50年》，田青主编：《中国宗教音乐》，北京：人民音乐出版社，1997年，第1—32页。

二、天主教仪式音乐中的中西对话

以下使用作者在国内南方和北方，城市和乡村的11个教区（北京、上海、杭州、南京、广州、汕头、济南、青岛、太原、西安和三原）的34个教堂搜集的田野调查资料，侧重于音乐、乐器、仪式音乐在主日弥撒、节庆弥撒（复活节、圣诞节、神圣降临节）、葬礼中的表演，进行初步的讨论。

（一）相遇中的中西互补

田野调查中具体的个案分析表明，天主教音乐以及乐器配备城市与乡村有所不同。在城市中几乎大部分以西洋键盘乐器为主，某些城市如太原、石家庄、济南还有西洋铜管乐队参与在弥撒中。北京、上海、广州、西安、太原等大城市还有英文弥撒，无论中文还是英文弥撒中，都能听到拉丁文的格利高里圣咏、西洋圣歌和具有中国民间小调风格的圣歌。

在乡村，尤其是在中国的北方，陕西、山西和山东等地，教堂音乐深受中国传统音乐的影响，呈现出中西合璧的独特形式。在每一个村庄除了脚踏风琴和电子琴外，还有（1）西洋铜管乐队俗称号队、（2）传统中式笙管乐队和（3）锣鼓队。西洋铜管乐队由小号、双簧管、单簧管、长笛、圆号、长号、萨克斯风、大小军鼓组成，有时还会加入小提琴或手风琴。传统中式笙管乐队由笛子、笙、二胡、板胡、三弦、云锣、大鼓等组成。锣鼓队有大小叉、大小撓、大小锣和大鼓组成。大量的传统中式乐队参与在天主教的弥撒中，演奏着中式鼓吹乐，教徒们称这种乐队为“天主教音乐会”。

天主教音乐会在有些村庄，例如陕西三原通远坊、山西太原六合村、西柳林、洞而沟、山东济南十里河、平阴胡庄、周村等地的教堂中参与弥撒已有百年历史。例如在山西清徐县六合村自己油印的《天主教音乐会乐谱》的序言中写道：“天主教音乐会是一种特殊的音乐

会，它存在于中国天主教中已有上百 years 了。上百年来音乐会深受教友的喜悦。它参与在天主教弥撒、节庆、游行和葬礼中。太原教区几乎每个村庄都有音乐会，成员的人数不等，从 10 人到最多时 40 多人。”^①虽然天主教音乐会的前身“音乐会”服务于民间宗教，祭祖以及丧葬，自从音乐会的成员领洗成为天主教徒后，音乐会就参与到天主教弥撒当中。它的曲目来源于宫廷音乐、道教和佛教音乐。民间音乐与乐器被一成不变地搬到天主教堂中，成为所谓的天主教教堂音乐，并服务于弥撒当中。在采访中得知，山东省天主教音乐会的曲目源自于明清出于北京。准确的史料随着老队员们的相继作古无从考证。这种情况也发生在山西。唯一的史料记载可以从山西西柳林村，现存乐谱《圣教音乐会曲集》的前言中看到：“据口传，音乐会所使用的乐曲是从佛教出家人那里学来的。一位和尚皈依了天主教，他就将这种音乐带到天主教堂中。这位僧人生活在北京，与之相关的音乐或许由北京传来。”^②在西柳林的这本曲集中还详细介绍了音乐会的编制：“圣教音乐会的编制，以民族吹打乐为主，亦可结合部分弦乐，弹拨乐器。分为文武两班。文班包括：笛子、箫、管、笙、云锣、还可加入板胡、扬琴、三弦、琵琶、二胡、低胡等乐器。武班包括：鼓、叉、大锣等，也可加入板鼓和梆子等。一般以笛子和管子为领奏乐器，以鼓或板为指挥。”^③调查中还发现，很多传统音乐会的曲目被改头换面地换上了相应的天主教圣乐的名字，例如《小开门》成了《信经》，《杨柳青》成为了《我们同声祈祷》，《得胜鼓》变成了《我们赞美主》。从曲目上就可以知道，它们也被用于民间宗教仪式中。除此之外，深受喜爱的西洋圣歌用传统中式乐器演奏也成了家常便饭。直到今天天主教音乐会还保持着以前传统音乐会的习俗，例如不参与婚礼，成员大部分是男性。

① 耿辉主编：《天主教音乐会乐谱》，六合村：1992 年影印本，《序言》，第 1 页。

② 耿辉主编：《圣教音乐会曲集》，西柳林村：1992 年影印本，《序言》，第 1 页。

③ 同上书，第 1 页。

值得注意的是，中国传统宗教音乐还影响到了天主教仪式，主要从弥撒中乐队的展演方式上看出。在笔者参加的陕西通远坊若瑟节弥撒、山西太原主教座堂复活节弥撒、山西西柳林村圣诞节的弥撒仪式中，既有旋律乐器：风琴、西洋铜管号队和中式笙管乐队在堂里参与弥撒，也有打击乐器，即锣鼓队在堂外参与。教友们称这种音乐为文乐与武乐，这种展演方式使人想起中国民间祭祖仪式中的音乐展演，即堂上乐与堂下乐。按照礼仪要求，三个乐队即西洋铜管乐队、传统中式笙管乐队以及锣鼓队主要参与在弥撒的5个部分中：进堂、光荣颂、奉献、呈圣体以及领圣体中。与西式沉默方式截然不同，在呈圣体时，三个乐队同时平行并立地演奏各自的旋律和节奏，在某种意义上显示了在寻求中西方之间道家的平衡协调，互补意识。自身的与外来的在这种意义上不仅只是看作两极对立的，而是相互补充的部分。这种混合型的实践使得原本单一的基督教义和礼仪受到威胁，由此发展出中国式的天主教仪式音乐规则。

近年在陕西的周至和扶风教区、山东的济南教区以及河北的石家庄教区还相继出现了一种中西合璧的混合乐队。很多村子中的传统乐队中加进了手风琴，小提琴等乐器。石家庄主教座堂中的混合乐队由二胡、中阮、琵琶、笙、笛子、镲和小提琴、大贝司以及手风琴等组成。

通过传统中式与西洋乐队在弥撒中的参与，可以将中国天主教堂内的跨文化相遇以三种音乐表现形式归纳出来：1）两种文化依次独立登场，先西后中或者先中后西。风琴，西洋铜管乐队和中式笙管乐队相互替换地依次独立演奏；2）两种文化同时登场。西洋铜管乐队与中式笙管乐队，或者西洋铜管乐队与中式笙管乐队和中式锣鼓队同时登场演奏。在弥撒高潮时，西洋铜管乐队和中式笙管乐队会同时各奏各的曲，不同旋律，不同节奏同时奏响；3）两种文化同时交融。表现为一个新型的由中西乐器组成的混合乐队，曲目或是西洋的或是中

式的。^①

在天主教弥撒中不仅中西音乐被混合在一起，宗教实践，习惯风俗也融合进来。一个最典型的例子要算乡村天主教葬礼了。在不违背天主教礼仪的情况下，将传统丧礼习俗例如孝服、灵棚、入殓等等都换汤不换药地被移植到天主教的丧礼中，并被重新地阐释获得新的意义。在违背天主教礼仪的地方，灵活变通地加以修改，例如传统葬礼中的食物供品被蜡烛圣水圣像取代，点香换成点蜡，洒酒换成洒圣水等等。民间的礼俗在不违背教义的情况下被嫁接到天主教仪式中，并为天主教的本地化起到推波助澜的作用。

从田野调查资料看，在天主教弥撒中，不仅西洋而且中式的音乐和宗教实践混合在一起。在天主教弥撒中即可以演唱格利高利圣咏，又可以听到民间小调。在西洋铜管乐队的旁边，传统民乐队也找到平起平坐的位子，正如西洋大小调与中国五声音阶的音乐被一前一后轮换演奏，或是同时在弥撒高潮时奏响各自的音乐。自身的与陌生的文化在这种意义上既是两级对立，同时又达到相辅相成的互补。这种表现形式证实了在跨文化接触时“不是这样，就是那样”的交流方式被“即是这样，又是那样”的方式所代替。在宗教实践中，自己的与陌生的观点具有同样的价值，它被一个平等并立的两个世界所影响。“从真理要求的逻辑上看，这不符合以基督教为导向的认识，但是它特有的本质却被义务性地保留了下来。”^②

（二）对话中的求同互渗

通过文化的相遇，天主教仪式音乐在中国的实践是一个持续的与不同世界观、文化认同感以及对审美认识的对话。相遇就是对话的开始。一般情况下当两个陌生人相遇时，共同感兴趣的和大家都认可理

① 对传统中式与西洋乐队在弥撒中参与案例的纪实参见麻莉：《中国北方乡村中的天主教仪式音乐》，《基督宗教研究》第25辑，2019年，第276—281页。

② Max Peter Baumann, “Das ira-Arka-Prinzip im symbolischen Dualismus andinen Denkens”, Max Peter Baumann, eds., *Kosmos der Anden, Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika*. (München: transcript Verlag, 1994), p.274.

解的话题成为对话的开始，由此使得交流成为可能性，这也是跨文化持续对话的前提条件。如果说，在不同文化的对话中，对文化的理解有一条共同的，不可忽视的路的话，那就是发现“共同”，理解“不同”。这两个条件也是相互取得信任的基础。当一种信仰及它的文化元素想进入另一种文化体系时，势必要寻找与之相关的契合点^①，这种过程表现为一种文化的求同，求同为双方提供了对话的平台。

事实上，要想理解陌生文化需要自身文化作为基础。对于那些陌生的事物，表现出的与自身有很大相同或者认同点的地方，将是提供理解的首选。人们习惯性地首先拿自身的认同感作为理解对方的参照物，并将它放在两个文化的语境中去发现相同与不同之处。在此阐释/解释就成为了对话的桥梁。尝试理解陌生文化就是对话中的阐释和理解。值得一提的是，在宗教仪式音乐中：连接着审美与诠释的是宗教的伦理背景。“审美品味上的实践绝对不能没有实际上的伦理存在。”^②也就是说，宗教的伦理观念在诠释音乐时扮演了很重要的角色。明末清初时，耶稣会传教士利玛窦等西方传教士将儒家思想中的仁爱、忠孝、恻隐之心等用来阐释基督教的理论道德、谦卑宽容与自我牺牲精神，力图在基督教与中国儒家思想之间找到相同之处，使得基督信仰中的普世精神能够进入中国文化。而无论是儒家仪式音乐，还是天主教弥撒礼仪中的音乐虽然表现形式，音乐语言不同，但在所涉及的伦理道德的内容上却有异曲同工之处。

“从形式上看，音乐的自身结构远远要比其他传播的宗教世界观更稳固。仅从这一点上来说，音乐的组织结构可从其原始内容相关的作用上脱离开来，并经常性地新的处境化中得以保留。”^③也就是说音乐自身本体被保留，只是在新的处境中赋予了它新的阐释。从这种意

① 参见卓新平：《基督教与中国文化的双向契合》，《世界宗教文化》，1997年第2期，第10页。

② Hans Waldenfels, *Gottes Wort in der Fremde* (Bonn: Borengässer, 1997), p.431.

③ Max Peter Baumann, “Musikalisch-religiöser Synkretismus in Lateinamerika”, *Société suisse des Américanistes/Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft, Billetin* 61, (1997), p.16.

义上来说，音乐成为了不同宗教相遇时的一个中介物，由此传递着新的宗教内容。换言之它可能将导致误解，因为形式与表象上的相同或认同不能保证内容和意图上的相同或认同。相比之下，和声与相似的音程结构或是节奏等等在不同文化的阐释中会带来不同的含义和实质的内容。

当笔者问到济南教会音乐家王文忠，为什么在教堂中有中式的音乐会，他回答了以下几个原因：中式的音乐会演奏的音乐让教友感到亲切易懂容易接受。中式乐器相比西式乐器更容易买到，也容易找到老师来学习。^①陕西三原教区的教会作曲家张坤谋认为，音乐会扎根在乡村有以下几个原因：首先相较城市，农村的文化社会生活比较单一。在农闲时一起演奏是一种社会交际活动。^②除此之外，音乐会在乡村有着悠久的历史，在这个基础上诞生了天主教音乐会。这些现象表明自身的音乐习惯，调式和节奏等等作为拿来衡量陌生感知的样本，从而达到从外部向内部体系的接近。当笔者问到张坤谋，教友是怎样看待中国传统宫廷音乐，民间祭祀音乐在天主教弥撒中的参与时，他说了如下一段话：首先每个在堂里的乐曲都换上一个相应的教会名称，例如《天主经》《圣母颂》大部分教友并不知道乐曲原来的名称，因为曲名是基督教会式的，所以教友不感到陌生。再者以前弥撒多是拉丁文的，教友听不懂，在复杂的仪式中，有音乐伴奏教友不会感到无聊。^③中国民乐在天主教弥撒中的使用，帮助天主教起到了本地化的作用。事实证明，对于中国的教徒来说，宗教音乐的出处并不重要。在他们看来，西洋铜管乐队与中式笙管乐队同时在弥撒中的参与看上去并没有本质上的不同。在11个教区的采访中，大部分教徒认为，只要是我喜爱的，天主也一定喜爱。对于教徒来说，不管是西方的还是中方的音乐，它只是一个目的，那就是赞美天主，净化心灵。从这种

① 采访王文忠 2008年6月16号，山东济南。

② 采访张坤谋 2006年5月6号，陕西三原。

③ 同上。

意义上来说音乐的功能作为对话的基础，从而取代了内容上的认真计较。圈外人用他自己的观念去观察圈内人的行为，并把他的评判与圈内的观点重叠在一起，产生相互的渗透。不同地区大量的田野调查结果表明，在天主教外衣的披挂下，中国基督徒尝试用他们熟悉的世界观去重新解释外来的，陌生的宗教。同时也使得基督教借助本地的音乐，风俗和习惯找到了一条传播教义的途径。在传教中，不可避免的是，双方对对方的错误理解和误会时有发生。“这取决于事物本身的规律。这种新的阐释和混合的方式成为了促进一种新的民间信仰形成的因素。”^①

除此之外，音乐审美上的相似性也为西方教堂音乐的本地化起到促进的作用。从历史资料的记录和田野调查的采访中笔者得知，从一开始传教士在仪式用乐上就遇到很大的难题，什么样的教堂音乐既符合中国信徒的口味，又适合弥撒仪式用乐？对于传教士来说，这种音乐必须是虔诚、庄严并且具有普世性的。中国异教徒的仪式用乐符合这些基础条件，它不仅具有代表性，并且它的音乐符合在宗教仪式上的使用。^② 传教士们还惊奇的发现，中国的教徒很喜欢唱西洋格里高利圣咏。对于他们来说，学习西洋格里高利圣咏相对于学习西洋教堂歌曲要“容易”一些。这也许是由于格里高利圣咏的节奏或是它没有太多的半音的缘故，这是与中国音乐相似的地方。^③ 在笔者对收集到的，来自各地的13本教会歌本，共计6000多首的圣乐分析和统计后得出结论，大部分歌本中，拉丁弥撒占10%，西洋圣歌占30%—40%，其余是中文圣歌。其中拉丁弥撒的歌词或是被翻译为中文，或是用中文注以发音并无内容上的翻译，这样只是为了方便教友歌唱拉丁文而已。西洋圣歌的歌词被翻译为中文，旋律则保留不变。在占整体圣歌数量

① Max Peter Baumann, “Musikalisch-religiöser Synkretismus in Lateinamerika”, p.18.

② Amadeus Strittmatter, “Mission und chinesische Geistestruktur”, in Donsalvus Walter, eds., *Gotteskampf auf Gelber Erde. Festgabe zum Silbernen Bischofsjubiläum Sr. Exzellenz Salvator Petrus Walleser O. M. Cap* (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1938), pp.134-135.

③ Xaver Buerkler, *Die Sonn-und Festtagsfeier in der katholischen Chinamission, Eine geschichtliche pastorale Untersuchung* (Roma: Libreria Herder, 1942), p.113.

一半的中文圣歌里，有民歌小调、通俗流行歌曲填上教会歌词的，也有专门为中国教友创作或者改编的歌曲，技法上大多为五声音阶创作的圣乐加以西洋技法的和声配器。这种将新的文化作为补充纳入自身的做法，使两种文化相互渗透交融，由此衍生出一种新的音乐风格。^①通过文化的相遇，天主教仪式音乐在中国是两种不同语言的并行与互渗，因此具有文化的多重性。基督宗教音乐在中国不再是单一阐释，而是多种解读。中国的天主教音乐不仅使得音乐，而且使得二种思维方式，两种文化既平行并行又融会贯通地联系起来。

（三）反思中的差异对比

当然对话和理解并不可能只仅仅停留在发现彼此的共同点与不同点上，而是相互学习交流，更确切地说是接受与反思的过程。这里不得不提到笔者在田野调查中遇到的一个问题：自从梵蒂冈第二次大公会议后，新的礼仪要求并鼓励本地化的音乐参与到弥撒中来，因此中国圣乐得到持续性的发展，相继出现了一批业余教会音乐作曲家。他们创作的具有本地化的教会音乐受到教友的喜爱。但由此也引发出了两种不同的反应：一方面信徒们用这种音乐感到很亲切，另一方面这种音乐受到地方音乐的影响太强，它是一种地方方言音乐。一首在中国北方深受喜爱的圣歌，南方就不那么受欢迎，相反这种情况也发生在中国北方。现在在上海工作的牛素青神父告诉笔者，他来自山西，他家乡所在的教区原创音乐深受山西梆子的影响，具有这种风格的本地化圣乐深受教友的喜爱。现在他在上海工作，实在难以想象，这样的圣乐能被上海的教友喜欢。上海的方言要比山西的听上去更有旋律感。^②

教会的作曲家们自己也认识到了这个问题，1999年在上海附近的佘山修院召开的全国圣乐工作会议上，就此进行了反思和讨论。大家一致认为中国教会音乐的地域性太强，缺乏具有跨地域性和普遍性的圣乐。教会音乐家们的当务之急是，要不断提高自身的专业水平，从

^① Max Peter Baumann, "Musikalisch-religiöser Synkretismus in Lateinamerika", p. 16.

^② 采访牛素青 2006年6月8号，上海。

具有强烈地方性的音乐语言中走出来。在多元化的相遇面前，首先将中国内部的不同区域的传统文化，发展成为一个大家共同承认的音乐语言。到今天为止这个问题在中国教会的圣乐创作中还没有得到解决。目前在中国天主教教会还缺少一本大家公认的统一歌本，很多教区的歌本都多多少少受到地方民间音乐的影响。相比天主教的情况，基督教更统一更规范化，在全国范围内有自己的统一赞美诗歌本。即使这样，在本地化进程上也遇到了和天主教相似的问题，例如作曲家的专业技术有待提高，怎样使地方化的圣歌超越地域限制等等问题。可以说，西方基督文化独特的价值体系和文化话语带给中国文化巨大的冲击和挑战。也正是这种差异和张力对中国文化以及在此背景下生成的中国音乐语言起到借鉴、反省和吸纳的作用。

田野调查中还发现，越来越多的西洋乐器被用在了传统乐队中，一种混合乐队的组建成为了发展趋势。它以添加剂的形式任意将两个不同文化圈中的乐器组合在一起。一个乐队既有中式的二胡、笛子、笙、管、又有小提琴、大提琴、长笛、双簧管、单簧管、萨克斯风、小号和电子琴等等。具有中国五声音阶的圣乐歌曲，经常用西洋和声技法加以改编。从基督教仪式音乐的发展来看，呈现着一种混合交融的形式。在这里，两种不同的音乐文化，更确切地说，也就是两种不同的音乐风格A+B相互以添加剂的形式融合在一起。^①通过这种混合，使得以前称之为“原汁原味”的西方教堂音乐变成了“鸡尾酒式的”教堂音乐。^②这种现象引发了一个问题，即我们在城市教堂里看到的以西洋乐队为主导的音乐形式（西洋铜管乐队、西洋乐曲、外国指挥等等）是否会或长或短期的也将逐渐发生在宗教领域。同时，自从越来越多的乐手弃农进城打工后，为了维持天主教音乐会的发展，越来越多的女性乐手被培养出来，很多村庄成立了女子乐队。当笔者在采

① Max Peter Baumann, “Musikalisch-religiöser Synkretismus in Lateinamerika”, 1997, p.6.

② Hans Küng und Julia Ching, *Christentum und chinesische Religion* (München und Zürich: Piper, 1988), p. 304.

访中问到陕西三原的教会作曲家张坤谋对混合乐队的发展趋势有什么评价时，他发表了如下的看法：“混合乐队是发展趋势，我们不可阻挡。但这并不说明传统民族乐队在未来将被淘汰，乐队可以改进改良。现在很多西洋乐器被用到传统民族乐队中，比如手风琴，小提琴和大提琴，混合乐队的音色不是也很有意思吗。”^① 圣乐发展的趋势也反映出了中国信众音乐认同感上的变化。

值得一提的是田野调查的结果表明，虽然教义中提倡圣乐本土化本地化，但一些信众不太喜欢具有浓郁中国风格的圣歌。他们认为，基督教是西方的宗教，最好在教堂中演唱具有西方色彩的宗教音乐，这样才与教堂的建筑风格相符，正如许多教友喜欢唱格里高利圣咏一样。他们认为，如果在教堂里演奏中国式的音乐，让人更多的感到像是在中国的寺庙中。在采访中，山西太原的韩神父告诉笔者，在山西某些村子，甚至有些年轻的教友威胁神父，如果继续在弥撒中使用传统笙管乐队，他们将拒绝参加弥撒，传统的笙管乐队慢慢被挤到了边缘，被看作为过时的音乐形式。但调查中也有相反的反应，很多教友非常反感演唱拉丁语的格里高利圣咏，当笔者在山西太原主教座堂参加圣神降临节弥撒时，就听到众多教友抱怨合唱队演唱的格里高利圣咏让人听不懂。诸多的情况反映出，中国圣乐发展中遇到地域之间、传统与现代之间、中西文化之间不同层面的冲突和巨大张力。这个现象证明了当传统与现代相遇时，传统文化越来越多地受到全球化的冲击，并且迫使诸如文化霸权主义和文化主权主义、适应与抵制、融入与自我维护等等问题进行新的讨论。

三、天主教仪式音乐的转型

随着全球化进程，中国文化与基督文化为代表的西方文化的相遇，

^① 采访张坤谋 2006 年 5 月 6 号，陕西三原。

迫使双方在新的历史条件下重新审视各自文化的命运和意义，以及相互的影响与作用。与此同时也促成中国与西方宗教音乐的对话。在这个充满活力的对话中，存在着理解和误解、冲突与和平、求同与存异。就中国文化而言，互补性整体思维是中国的特点，每一部分既是不同的个体，同时陌生的对立体又被看作自身不可分割的补充体，以此形成了文化的整体。这种思维模式铸就了中国文化海纳百川的包容气魄。虽然西方文化在思维方式、价值观念、理论格局上与中国本土文化有很大差异，但今天的中国更多的是传统与现代同步并存，中西文化在此形成了你中有我，我中有你的发展格局。这也为中国基督宗教仪式音乐，以及教会音乐家们的发展带来机遇与挑战。中国圣乐中诸多地方方言音乐，以及地方音乐特色将成为发展多元圣乐音乐文化的一条途径。当代本土原创圣乐作品既吸收西洋音乐作曲技法，又融合了地方特色的音乐元素，中国教会音乐在两大文化的张力中显现了互补的统一。

除了中国教会音乐家的建设与努力外，基督宗教自身的信仰、价值、文化思想体系，及它特有的音乐语言、作曲技法和表现方式，对中国社会与中国音乐的发展带来超乎教会之外的深远影响。最好的实例可从20世纪初期传教士对中国现代学校教育以及音乐教育的深远影响上就可看出。就当前发展而论，中国大陆教会对圣乐的关注及投入方面仍然非常薄弱，在中国当代的发展和影响中还很少看到它的身影。这是中国教会音乐的缺陷亦是其发展潜力之所在。当西方音乐从伦理观念的束缚中独立出来，并允许以主体个性发展时，中国的传统音乐更多的是具有象征性的，功能性的和伦理道德，宇宙和谐的特点。这些基本的不同点表现在音乐理论以及音乐的记谱形式上。值得肯定的是，这两种音乐文化思想体系的相遇，无疑对中西音乐文化的对话和整合起到推动作用，进而也必定丰富和扩展双方的音乐语言元素，从而得以丰富自身，中国教堂音乐是对两种文化的双向契合和有机共

构。^①“当然，应该承认这种作用乃潜在的、深远的、渐进的，其影响会在当代中国与国际接轨、在中华文化融入世界文明大潮的过程中逐渐得以彰显。”^②

文化相遇中的融合可以说只是文化转型后，形成新型文化前的中转站或过渡期。正如德国当代哲学家沃尔夫冈·韦尔施（Wolfgang Ivers）在关于宗教在后现代社会的作用中所言：“过渡过程涵盖了两个方面：每个文化不断向前发展着的存在，和向一个新文化形式的过渡。介于过渡的双重特征它的定义是正确和必要的，它既涉及每一个文化中旧的形式又表达了跨文化的特点。”^③这里涉及的不仅只是文化相遇时表浅的感受，而是严肃的相互学习，相互挑战，双方的共同超越。它不是缺少反思的无条件接受或者简单的和合相融，而是恢复与扬弃，重塑与革新的复杂过程。处于全球化进程中的中国教堂圣乐正是这种文化转型初期阶段的例子，它的特征表现为自身的或外来的文化模式支配主导着对方、乐器补充式的混合与组合、混合式的创作手法等等。“转型期的文化”是新文化的前身，为所谓创造性的异文化提供了超越的条件。

让人感到惊讶的是，不是教徒的职业作曲家相继对基督宗教音乐产生兴趣，例如谭盾的作品《马太受难乐》就是中国文化与基督宗教的一次对话和讨论。这部作品意味着一个新的异文化的发展方向，它既不是基督教式的，又不是西式的，也不是传统中国式的，而是在三种文化背景上的创新，是西式古典与现代音乐加上中国传统音乐的融合。因为谭盾是佛教徒，他从佛教徒爱与和谐的角度来解释基督受难，

① 参见卓新平：《基督教与中国文化的双向契合》，《世界宗教文化》，1997年第2期，第9页。

② 卓新平：《基督教与中国文化的相遇、求同与存异》，香港：崇基学院宗教研究业书，2007年，第177页。

③ Wolfgang Ivers, “Rolle und Veränderungen der Religion im gegenwärtigen Übergang zu transkulturellen Gesellschaften”, in Dirk Chr. Siedler, eds., *Religionen in der Pluralität. Ihre Rolle in postmodernen transkulturellen Gesellschaften, Wolfgang Iverss Ansatz in christlicher und islamischer Perspektive* (Berlin: Alektor-Verlag, 2003), p.25.

对于谭盾来说，重要的是对精神和生命意义的新的认识。也许谭盾的《马太受难乐》表明并指出了未来中国基督宗教音乐的发展道路。也许在全球一体化进程的背景中，由此引出一种新的宗教认识，新的宗教理解。异文化的结果是两个文化通过相遇和融合，在思想和表现形式上达到双重超越，展现出新的表现形式，没有哪一方占主导地位。文化互动转型论的一个基本立场是：跨文化的文化传播具有双向性，而非单向性的输出或输入。异文化之间的交流与传播是文化发展的动力。一种有着悠久历史的文化就其核心内容而言，是不能加以简单替换的。我们应当把文化交流、碰撞和融合的结果定位于文化转型与更新。文化转型是一种历史的过程，它不是外来文化与本有文化之间的简单取代，而是通过外来文化与本有文化之间的维护与调和重组，从而产生新型文化。它的发展势必推动中西文化双向的文化契合，最终达到双方文化的重构。^① 纵观历史，西方教堂音乐从它的发源至今历经了上千年漫长的文化发展过程，才达到今天的高度。中国基督教堂音乐的发展才刚刚开始，它任重而道远。也许它的发展告诉我们，多元文化背景下对于真理的阐释由单一转向了多元。文化的融合并不会造就某一文化的一统天下，而会导致各种不同文化的共同繁荣和交相辉映。

^① 参见卓新平：《基督教与中国文化的双向契合》，《世界宗教文化》，1997年第2期，第9—13页。