

聖樂本地化的省思

從教會新編禮儀歌曲看聖樂本地化

徐景漢¹

本文作者由「使人懂」的角度談教會本地化，進而談禮儀中的「歌曲本地化的原則」。

前言：本地化與「懂」

「日暖看三織，風高斗兩廂，蛙翻自扁闊，蚓死紫之長。」這古人的一首瘋詩，這首詩若不經過作者解釋，誰也不知道他說的是什麼。雖然都是中文，每一個字、每一句我們都看得懂，但就不懂它是什麼意思！

「本地化」(Inculturation)的意義和作法至今尚未標準化，其積極意義應該包括一個民族的思想、語言、生活方式，亦即是文化。然而，教會並不是一種文化，信仰更高於文化，教會並不囿限於某一種文化形式，因而教會與某一種文化的關係，也與文化與文化的接觸不同。再者，教會文化的關係並不僅止於「接觸」而已，而是「融入」：教會深深的融入某一文化之中，成為該文化的一部分，並發揚光大天主的啓示，同時以啓示的內涵創造出新的文化。

1994年元月禮儀及聖事部，為正確實施《禮儀憲章》(SC

¹ 本文作者：徐景漢先生，在台灣從事音樂教育多年，近年在教會內推動聖樂本地化工作多年。

37~40) 而發佈的第四道訓令：《羅馬禮儀與文化互融》第 4 條寫道：

「禮儀憲章曾談到禮儀適應的不同方式。以後『教會訓導』採用了一個新名詞『文化互融』(inculturation) 更確切地把『福音降生到本地文化中，同時將這些文化引到教會生活中』這句話予以定義。互融，意指各種真正的文化價值，藉著其整合於基督教義中，並藉著基督教義植根於不同的人類文化中，而產生一種深度的轉化。

詞彙的改變，即使在禮儀的領域中，也是可以了解的，源自傳教區的詞彙，『適應』一詞能導引人誤以為那只是一些過渡及外在性質的改變。『互融』是一個較好的名詞，它指出兩種動向：『教會藉著文化互融使福音降生於不同文化，同時把不同民族及其文化，引進到自己的團體中』。一方面，福音深入於一個既有的社會文化環境中，而使每個民族固有的精神特質及天賦獲得內在的效益，使這些特質富有活力，使之更完美並且在基督內使之復興。

另一方面，當這些價值與福音互融合時，教會也予以同化，『以加深對基督喜訊的了解，並在禮儀中、在信者團體生活中各個不同層面上，為福音提供更有效的表達方式。』如此在共融工作中，這雙重動向表達出降生奧蹟之構成要素之一。」

梵蒂岡第二次大公會議後，禮儀新的重點就是「參與」。彌撒聖祭本質上是一種團體行動，「參與」是基督徒藉洗禮而獲得的權利與義務。為讓信友完整地、有意義地、主動地參與感恩聖事，使在聖德上不斷成長。教會將禮儀的語言、歌唱，都改採各國的語文，就是為了使信友清楚地瞭解「禮儀中神聖奧蹟」的精義，進而主動而積極地「參與」。

改採各本國語言舉行彌撒聖祭，是禮儀與文化互融的第一

步。其目的就是使信友瞭解、「懂」得禮儀的精義進而積極參與。我們也可以用一個「懂」字，來概括「互融」（本地化）的方向與作為，凡是使人不「懂」的作法，就是出了問題。禱文如此，歌曲、其他建築、繪畫、服裝、禮節亦復如此。也許在表面上看是本地化了，卻沒有「互融」，例如：

一、在建築方面

有些教堂採用明、清兩代的宮廷建築樣式，雕樑畫棟、富麗堂皇，然而給我們的印象卻是「殯儀館」，蓋因台灣的殯儀館大多採用明清兩代的建築樣式，這就使人不「懂」了！表面上看是「本地化」（歷史的本地化）了，但卻未能融入當代的時空。

二、在繪畫方面

若儘是以國畫的技法，將耶穌、聖母、聖人畫上中式服裝（歷史的中式）就本地化了麼？

三、在服裝方面

記得陸達誠神父曾多次為文指出「主受難日」的禮儀，主禮不適合穿著「紅色」祭披，因為從國人的色彩美學觀來看，就是讓人不「懂」。曾經見過一件祭披上繡了一條龍，也有在領帶上繡個「祭」字，這些似本地化了，卻叫人不「懂」！

四、在禮節方面

有人嘗試在禮儀中行奉香禮時，採用「線香」。「香」在各種宗教的祭典中，都表達的是：讓我們的祭獻（祈禱），像煙香一樣地裊裊上升，到神的台前。在我們的禮儀中，遊行時及向祭台、福音、祭品奉香，若使用「線香」在應用上非常不

便。更糟的是：在禮儀中我們向人（祭司、信友）奉香，是將「人」視為奉獻給天主的禮品，這麼「美」與「真」的表達和象徵，若用「線香」則完全表達不出來。因為在國人一般禮俗中，只有向「死」人奉香，用「線香」行奉香禮讓人不「懂」！

五、在歌曲方面

由於「歌唱本身就是禮儀的語言」，使得歌曲方面更形嚴重²。讓人覺得莫名其妙的歌就更多了！例如：江文也先生填詞的「讚頌舉揚謙微的天主」（範唱）：「亞肋路亞！亞肋路亞！上主的僕人呵請讚美上主，請歌頌上主的名，願上主的名受頌揚，自今日直到永遠。（下略）」這是家喻戶曉的宋詞滿江紅曲牌，就教人不懂，還以為「岳飛」也是天主教徒呢！

又如戴思神父作曲的「上主庭院」，譯詞填詞者完全沒有注意中文語言的特性：「聲調的抑揚、字團的律動」（範唱）「上主庭院，建立於人間」成了「賞豬庭院」，「豬、竹、主、住」四聲不分，而原曲的歌詞是「Behold, among men the dwelling place of God!」Behold 當然譜成弱起拍，而中文「上」是重音、「主」是弱音，抑揚、律動都填錯了位置。幸好此曲由吳新豪神父重新填詞為（範唱）「請看上主的居所在人間」解決了這個問題。

² 梵二後禮儀從拉丁文改為中文舉行，經文可以立即翻譯，但歌曲不能一蹴可幾；其時由主教團禮儀委員會聖樂組的樂界前賢，為禮儀中的常用經文、主禮祈禱文（提供了簡調、正調、中國本位調三種旋法“mode”），及部分專用經文進行譜曲工作。這些曲譜除了李振邦神父、劉志明神父的彌撒常用經文和簡調的主禮祈禱文（也僅止於致候詞和聖三頌及少數在主教主禮的彌撒中，間或也詠唱主禮三個祈禱文）外，在教會內幾乎再沒有人傳唱了。而其時專用經文大致有四個來源：1.取自《聖歌薈萃》者。2.從基督新教轉借者。3.自外文歌曲譯（填）詞者。4.新譜曲者（此類歌曲大多以「校園歌曲」風格譜就）。

再有「上主伸出你聖手，牽引我保護我」，此曲原是德國作曲家韋伯（C. M. von Weber）的歌劇「魔彈射手」中的歌曲，在「學堂樂歌」時代（清末民初）曾填詞為「畢業別詞辭」（範唱）「歌聲低、琴聲泣，無言訴哀曲，三年整深相契，一朝遠別離」。後來又轉用到喪禮上的「哀樂」，如今填上富宗教性的歌詞，難道就是聖歌嗎？真叫人不「懂」。

歌唱時使用的語言也是一大問題，像黃景賢神父和劉志明神父的彌撒曲就是一例，用廣東話唱（範唱）好極了！既有深刻的信仰表達，又有極高的藝術價值和濃郁的民族風格，但是用普通話唱，就完全走了味（範唱）。

以上，主要是針對語言的諧音、律動及某些已有特定意義的歌曲，而舉的錯誤例子，如果再對聖歌的定義、曲風、曲源等問題加以推敲的話，那麼目前教會所通行的歌曲根本稱不上是「聖歌」，其中的問題更是「罄竹難書」了！

台灣教會內對聖歌一直有一種期盼，期望能有一整套既合乎禮儀，又具有民族風格的統一歌集，而主教團禮儀委員會也一直推動這個工作³。在1997年11月出版《主日、節日主禮祈禱文集》、《答唱詠集》、《彌撒常用應答》三本歌集⁴。2000

³ 主教團禮儀委員會聖樂組自梵二會議後就竭力於新歌集的編撰工作。1988年3月吳新豪神父、陳美津修女及筆者承命重新組成「新編禮儀歌集」小組，繼續編撰新歌集的任務。然而成員是「兼差」的性質，且各自的工作地點分散，雖歷經三年卻毫無成績。1991年5月筆者在神師吳新豪神父的鼓勵下，毅然辭去原先的教職，專心投入禮儀歌曲的編修工作，在主教團禮儀委員會下籌組「禮儀歌曲編修委員會」，由王主教愈榮任主任委員，白副主教正龍任副主任委員，委員分別為：趙一舟神父（兼執行秘書）、吳新豪神父、李河珍、何光辰、徐景湘、龍倩、簡玉及筆者（兼執行編輯）。每月聚會審查新編禮儀歌集。

⁴ 《主日、節日主禮祈禱文集》在禮儀歌曲編修委員會審查通過後，曾

年 2 月出版了《聖週福音宣讀集》、《聖週主禮祈禱文集》、《聖週禮儀歌集》。目前仍在編撰的是《禮儀歌集》。

這些歌集完全根據教會對聖樂的要求⁵和本地化的原則所編撰，以下摘其大者介紹如下：

1. 使「各按其位、各司其職」的禮儀原則更清楚、更確切的落實⁶。
2. 滿全《彌撒的歌唱》訓令中，關於在禮歌的分級制度⁷。

請狄剛總主教、白正龍副主教、江恩澄神父、王振華神父、古寒松神父、吳新豪神父、林之鼎神父等先行試用（唱），然後根據他們所提出之意見，遵照修訂後，始行出版。

⁵ 關於教會對聖樂的要求，主要根據四項文件：1.《禮儀憲章》（1963 年 12 月 4 日頒佈）；2.《彌撒經書總論》法令（1969 年 4 月 3 日頒佈）；3.《聖禮中的音樂》訓令（1967 年 3 月 5 日公佈）；4.《羅馬禮儀與文化互融》訓令（1994 年 1 月 25 日公佈）。

⁶ 約在第七世紀左右，禮儀的制度逐漸形成，各種經文、禱文按用者的職分編列成書，最主要的有 1.主禮祈禱文集（Sacramentary）2.聖經選讀集（Lectionary）3.對經聖歌集（Antiphony）4.禮規（Ordo）。到了中古時期教友對禮節的參與減少，彌撒由主禮（司鐸）全部包辦（僅由輔祭協助），始將上述的禮書合併為一，就是梵二以前所用的彌撒經本（Missal）。梵二會議後推動禮儀革新：包括教友的參與及各種職分的分工，以彰顯教會的聖統性及神恩性的多元性。在禮儀中服務的各級職員，使用專用的禮書，不僅能恢復教會一項優良的禮儀傳統，且使「各按其位、各司其職」的禮儀原則更清楚更確切的落實。

⁷ 主曆 1967 年發自教廷聖禮部的訓令「聖禮中的音樂」，將彌撒的歌唱，區分成若干參與的等級，等級如下：

屬於第一級者：

- (1) 進堂式部分：致候詞、集禱經。
- (2) 聖道禮部分：福音前後的歡呼詞。
- (3) 聖祭禮部分：獻禮經、頌謝詞（含邀請祈禱詞及結束的聖頌）、感恩經結束的聖三頌、天主經（含引言、附禱經及歡呼詞）、主的平安禮、領主後經、降福及遣散詞。

屬於第二級者：

- (1) 進堂式部分：垂憐曲、光榮頌。

3. 每一首歌曲都按照中文語言的特性—「聲調的抑揚、字團的律動」而創作，讓人聽得「懂」（隨機抽出歌集中任一歌曲範唱）⁸。同時，「禮儀是信仰的表達」、「歌唱是情感的表達」，因為歌唱是語言的最高層級，所以禮儀與歌唱產生了直接的連繫，此即「歌唱是禮儀本身的語言」之謂。（範唱）
4. 每一首歌曲都符合「聖樂」的定義：
 - (1) 所謂聖樂是指形式高雅及神聖，為舉行崇敬天主的儀式而作的音樂。
 - (2) 凡與宗教活動中「神聖敬禮」有關的音樂稱之為「聖樂」。「聖樂愈能和禮儀緊密結合便愈神聖」。「由於心靈結合於司鐸所唸及所唱的部分，因而引發內心狀態，使他們更緊密地與所慶祝的奧蹟契合」。
 - (3) 聖經是禮儀所用的語言、標記、禱詞—特別是《聖詠》中的禱詞—不可或缺的泉源。
 - (4) 稱為「聖樂」者為：額我略、各種新舊的複曲調音樂等。（範唱）

(2) 聖道禮部分：信經、信友禱詞。

(3) 聖祭禮部分：羔羊頌。

屬於第三級者：

(1) 進堂式部分：進堂曲。

(2) 聖道禮部分：答唱詠、繼抒詠、歡讚曲。

(3) 聖祭禮部分：獻禮曲、領主曲。

此訓令並規定：「等級的施行：第一級可單獨施行；反之，沒有第一級，不可舉行第二級與第三級」。

⁸《聖禮中的音樂》訓令第七章〈為方言譜曲〉中規定：「編譯方言歌詞以作譜曲時，尤其是聖詩，專家們應注意使譯文忠於拉丁原文，同時易於配樂。要留意每種語言的特性和文法，以及每個民族的習性和特徵。作曲家在寫新的旋律時，對民族傳統，以及聖樂的規定，都應密切地加以注意」。

5. 「新作聖樂當具備真正聖樂特點，不僅使較大的歌詠團能詠唱，同時也適合較小的歌詠團，並能促進信友主動參與」。「歌唱是基督臨在的標記—團體—最好的表達方式，而合唱更能強化此一標記」。
6. 作為一個主禮者，在言語上如何表達出：(1)講天主聖言；(2)帶領教友向天主祈禱；(3)向教友講話；(4)以個人的身分祈禱的四重類別，是相當具有挑戰性的。透過音樂的運作，這難題可迎刃而解，就是：(1)以教會之名義祈禱時，以新編的主禮祈禱文所提供的方式吟唱禱詞；(2)以禮儀的主持者身分講話時，則以平常口白的方式說話；(3)（執事不在場時）代表天主發言，則以朗讀（誦）或歌唱（如福音宣讀集所提供的）的方式宣讀福音；(4)以祭司自己的名義祈禱則默念之。若再由信友歌唱那些屬於全體的常用和專用經文，則整個禮儀、主禮的所有身分、語言的各種層級，都可清楚地表達出來。這是音樂在禮儀上的功能之一，也是至公教會在傳統上極為重視歌唱的原因之一，更是編撰這些禮儀歌書的目的⁹。

聖樂本地化並不僅止於使用中文歌唱便算成了，也不是給了我們一個隨意創新的機會，而必須服膺於聖樂的定義。並保持其一貫的神聖性和聖事性的目標，絕對要避免聖歌的低俗化、流行（歌曲）化。同時，歌唱不應局限於功能性及唯美的

⁹ 舉行彌撒時，主禮者具有多重身分：(1)祭司代表基督，主持聚會，以全體神聖子民和在場者的名義，以感恩經、集禱經、獻禮經、領主後經祈求天主。(2)祭司以聚會團體主禮者的資格，應按禮節中所規定的，給教友一些勸語、前引或結論。(3)祭司要宣揚天主的言語，並在彌撒結束時給與降福。(4)祭司不僅以主禮身分和整個團體的名義而祈禱，並且也以個人名義，以更大的注意和虔誠克盡職務。這類經文則念之。

表達；「當救恩的奧秘，超越了人的理解和語言的解釋時，歌唱是最得宜的方法」。所以當我們吟唱聖歌時，「能使信友清晰地聽出這是唱出來的祈禱即可，不要拘束於美聲、音高、節拍、速度等技術性的問題上，重點是『唱』，唱得好固然值得期望，但也不能因為唱得不好，而避詠唱。」