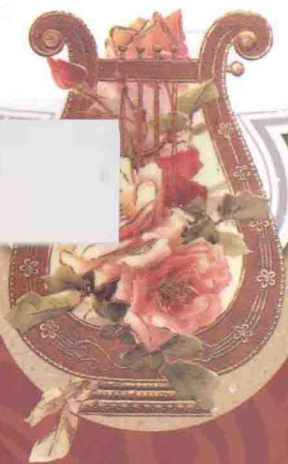




# 圣乐 与崇拜

SHENGYUE YU CHONGBAI

谢炳国◎主编





# 圣乐 与崇拜

SHENGYUE YU CHONGBAI

谢炳国◎主编

宗教文化出版社



图书在版编目(CIP)数据

圣乐与崇拜/谢炳国主编. -北京:宗教文化出版社,2013.12

ISBN 978-7-80254-800-8

I. ①圣… II. ①谢… III. ①圣经音乐-研究 IV. ①J608

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第319207号

圣乐与崇拜

谢炳国 主编

---

出版发行: 宗教文化出版社

地 址: 北京市西城区后海北沿44号 (100009)

电 话: 64095215(发行部) 64095201(编辑部)

责任编辑: 张秀秀 sue68@aliyun.com

版式设计: 高秋兰

印 刷: 北京金秋豪印刷有限责任公司

版权专有 侵权必究

版本记录: 880×1230毫米 32开本 11印张 250千字

2013年12月第1版 2013年12月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-80254-800-8

定 价: 35.00元

---



# 序 言

谢炳国

华东神学院创办于1985年,设有神学专业和圣乐专业,至今已为中国基督教会培养教牧与圣乐人才1000多位。

为使神学教育与圣乐教育的成果得到更多人的分享,笔者于2012年主编由宗教文化出版社出版了华东神学院神学专业教师的神学文集《圣经·神学·文化》。今次主编出版的是华东神学院圣乐专业教师的论文集,取名《圣乐与崇拜》,收集29篇文章,内容涉及圣乐、崇拜、礼仪、牧养、指挥、合唱、司琴等,文章作者多数为资深的音乐教授和著名学者,有多篇曾发表于海内外重要刊物或音乐教育的书刊。

圣乐是华东神学院的专业特色。圣乐教育不同于其它的教育,因为圣乐之“圣”在于内涵的神学性,圣乐



之“乐”在于它形式的音乐性。既要注重神学、崇拜、礼仪的理念,又要注重指挥、司琴、唱歌等音乐技能。在圣乐课程设置中必须充分考虑神学性与音乐性的平衡。华东神学院圣乐科设有圣经、神学、历史课程,如:新约概论、旧约概论、旧约智慧书、罗马书、基督教会史、基督教思想史。在圣乐与崇拜方面设有:崇拜与礼仪、崇拜与音乐、教会音乐牧养、教会音乐行政、圣诗学、神学与圣乐等。在音乐技能方面设有声乐、钢琴、合唱、指挥、乐理、和声、作曲、西方音乐史等。华东神学院旨在培养既懂神学、礼仪、崇拜,又懂音乐、指挥、牧养,全面兼顾的圣乐人才。圣乐专业教师多数邀请高校的音乐教授任课程,上海音乐学院、上海交通大学、华东师范大学、上海师范大学等专家学者。

本书分为五个部分,第一部分“圣乐侍奉”,第二部分“崇拜更新”,第三部分“教会礼仪”,第四部分“认古识今”,第五部分“合唱指挥”。

在“圣乐侍奉”中,曹圣洁牧师的“重视圣乐在崇拜中的运用”一文分析了音乐与圣乐、圣乐与崇拜的关系,文章谈到基督徒不仅要颂唱普世教会的歌曲,更要颂唱中国基督徒自己创作的歌曲。作者指出,教会要发挥好圣乐在崇拜中的作用,需要教牧人员和圣乐义工人员充分认识圣乐在教会崇拜中的作用,并正确地运用好



圣乐,使其发挥好的功效。马革顺教授“关于基督教圣乐路向问题的浅见”一文深刻指出:圣乐的性质是“以颂赞为祭”献给神,应是一种完整的奉献,而绝不能有任何杂念。也因此圣乐应是以极其庄严神圣、虔敬的心情,以及力求完美的艺术形式来赞颂至善至美的神,达到“荣神益人”的目的。随着时代的前进,圣乐的作品在风格和形式上无疑也要不断创新、变化、发展。但是万变不离其宗,圣乐“荣神益人”的主旨是必须坚守的,这是圣乐工作者的神圣使命。

“崇拜更新”的文章共有七篇。伍德荣博士的“从创造论的角度看圣乐在崇拜中的意义”一文,讨论了初期教会如何处理圣与俗的问题。该文透过分析早期教会的神学发展及其圣乐范式的转移,使我们看到早期教会对待问题的处理方法,这为今日教会提供一面镜子,使我们在探讨相同的问题时,能够有一个历史的视角。谭静芝博士的“从《诗篇》反思教会崇拜”谈到《诗篇》在教会崇拜中的重要性。《诗篇》作为以色列崇拜的教材,它不仅是以色列崇拜历史的记录,它更是跨时代信仰群体的崇拜参考资源与教材。今日教会应该重视《诗篇》在公共崇拜中的运用,使之成为信徒学习崇拜进深之途。作者指出《诗篇》是操练忆述历史的生命牧养,是操练崇拜礼仪的生命牧养,是重塑伦理价值观的



生命牧养。对于基督徒而言,回归圣经反思崇拜的意义,其意义深远。

在第四部分“认古识今”中,陶辛教授的“听天使在歌唱——圣乐巡礼”一文,探讨了“圣乐”一词狭义和广义之分。作者在文章中梳理了基督教历史中每个不同阶段和不同区域基督教音乐的不同表达方式,透过历史的视角,探讨了圣乐的“地方特色”与“统一规范”,也涉及唱词与音乐的平衡问题。作者指出,作为圣乐工作者,不仅应该熟练掌握严格意义上的圣乐,也应该对宽泛意义上的圣乐有更多的了解。

合唱指挥方面,徐武冠教授多年担任华东神学院圣乐合唱指挥课程。他的“神学院指挥课教学”一文呈现了华东神学院圣乐科指挥课的内容,文章从教学设计、曲目选用、上课方法等方面介绍了华东神学院指挥课的情况,使读者对于合唱指挥这门课程有更为深入的了解。王瑾教授的“合唱训练中的律学音准研究”,是一篇专业的合唱训练律学音准研究。在掌握律学音准原理,培养自己内心敏锐听觉方面起到指导性作用,她的这篇文章为教会诗班合唱提供指导,帮助教会诗班在合唱音准上训练和提升自身的水平。

还有三篇有关司琴的文章,收录在第五部分。杨韵琳教授的“钢琴演奏中歌唱性表达之我见”,是一篇应用



性极强的论文。论述了钢琴演奏中歌唱性的特定意义。关于钢琴演奏的触键问题、连动问题、内心气息感问题、声音平衡问题、音域区别问题、难点处理问题等,作者阐明自己的看法。方百里教授的“赞美诗的弹奏方法”,花了近5年时间为《赞美诗》(新编)标注指法,并为部分赞美诗写上弹奏注释。该篇是方教授为《赞美诗》(新编)400首乐谱整理及指法标注的说明。文中谈到赞美诗弹奏的指法原则、指法标注方法、标注规则、速度安排、技术要求等,文章附上十个谱例,使读者参照这些谱例,明白指法原则。“浅析教会司琴中若干常见现象”是朱鹂老师多年担任教堂琴司的经验,分析目前教会司琴中若干常见现象和遇到的问题,作者提出了解决的方法。

本书的阅读对象既可以是教会中的教牧人员、神学院师生、琴师指挥、诗班成员以及所有的基督徒,也可以是所有对基督教音乐与教会崇拜礼仪感兴趣的人士。本书所论及的话题非常广泛,既有理念性的神学、崇拜、礼仪等内容,也有实践性的指挥、司琴、合唱等内容;有专业性的论文,也有普及型的音乐与信仰的知识。希望本书的出版能够帮助读者对基督教的圣乐及崇拜礼仪有更深入的认识。





# 目 录

序 言 ..... 谢炳国(1)

## 圣乐侍奉

- 关于基督教圣乐路向问题的浅见 ..... 马革顺(2)
- 重视圣乐在崇拜中的运用 ..... 曹圣洁(8)
- 教堂·圣乐·诗班 ..... 谢炳国(19)
- 教会音乐牧养的课本——圣诗 ..... 谭静芝(28)
- “传统”VS“现代” ..... 林德桦(53)
- 诗班在崇拜中的角色 ..... 周永慈(59)
- 音乐与基督信仰浅说 ..... 朱贵金(88)

## 崇拜更新

- 从创造论的角度看圣乐在崇拜中的意义 ..... 伍德荣(98)
- 从崇拜——会众为什么要唱诗说起 ..... 谭静芝(121)
- 公共崇拜中的音乐事工 ..... 王 莹(130)
- 从《诗篇》反思教会崇拜 ..... 谭静芝(135)



## 圣乐与崇拜

- 在崇拜中神人相遇 ..... 林德桦(151)  
如何选择崇拜中的音乐 ..... 朱贵金(157)  
两种崇拜本色化的模式 ..... 周永慈(167)

## 教会礼仪

- 基督教的婚姻观及其礼仪 ..... 谢炳国(174)  
主日崇拜程序刍议 ..... 朱贵金(185)  
崇拜:神人相会 ..... 周永慈(196)

## 认古识今

- 听天使在歌唱——圣乐巡礼 ..... 陶 辛(208)  
中世纪拉丁教会的神学与圣乐 ..... 伍德荣(219)  
席胜魔对圣诗中国化的探索与贡献 ..... 林玉解(239)  
圣诞歌曲概述 ..... 陶 辛(252)  
刘廷芳博士与《普天颂赞》 ..... 林玉解(259)

## 合唱指挥

- 合唱指挥基础教程 ..... 马革顺(272)  
合唱训练中的律学音准研究 ..... 王 瑾(282)  
神学院指挥课教学 ..... 徐武冠(286)  
击拍图式与音乐之间的关系 ..... 马革顺(293)  
钢琴演奏中歌唱性表达之我见 ..... 杨韵琳(301)  
赞美诗的弹奏方法 ..... 方百里(317)  
浅析教会司琴中若干常见现象 ..... 朱 鹍(334)

# 圣乐侍奉

---





## 关于基督教圣乐路向问题的浅见

马革顺

基督教圣乐的传统源远流长,它是随着教会的发展而不断丰富完美的。最初的圣乐如希腊圣诗、拉丁圣诗,属于单旋律的,后来发展到多声部的复调作品,又经马丁·路德的倡议,圣乐从由神职人员专司而成为与会众共同歌唱的德国圣诗,由此扩展到英国圣诗、美国圣诗、福音诗歌等。随着各国各民族圣乐的发展、丰富,福音的传播更为广泛,深入人心。经过历史的大浪淘沙,各个时代圣乐中的许多优秀作品,成为不朽的经典著作,而被人恒久地咏唱流传。这些圣乐的瑰宝之所以被奉为经典,是因为作品优美动人的音乐旋律与作品所表达的深厚的神学内涵完美的结合。通过演唱弘扬了圣道,救世主的伟大被传颂、被赞美、被感恩,使信徒内心得着平安、喜乐与慰藉,促使神与人的合一。由此可见,圣乐的性质是“以颂赞为祭”献给神(来 13:15),以诗章、颂词、灵歌彼此教导,互相劝诫,心被恩感,歌颂神(西 3:16),那是一种完整的奉献,而绝不能有任何杂念。应以无残疾、无瑕疵的祭品来奉献的。所以圣乐应是以极其庄



严神圣、虔敬的心情,以及力求完美的艺术形式来赞颂至善至美的神,达到“荣神益人”的目的。随着时代的进步,圣乐的作品在风格和形式上无疑也要不断创新、变化、发展。但是万变不离其宗,圣乐“荣神益人”的主旨是必须坚守的,这是圣乐工作者的神圣使命。

然而今天,这神圣的使命正面临一种挑战和考验。由于现代社会流行音乐潮水般的冲击,教会的音乐崇拜中出现了世俗化、流行化的倾向,不少青年人热衷于用流行音乐来改造圣乐,以至在教堂里充斥着音调轻盈、浮躁、节奏强烈刺激、追求感官自娱,而缺乏虔敬奉献心情与崇拜气氛极不协调的圣乐。且这种倾向正有愈演愈烈之势。对此教会的许多有责任心的圣乐工作者不无忧虑,都在认真思考圣乐何去何从的问题。

笔者是一个平信徒,是教会中的一个圣乐义务工作者,对于圣乐没有作过专门研究,只是凭着对主的热爱,多年来一直在从事圣乐事工。所以对于圣乐的流行化倾向,也是藉着自己的责任心来表明自己的看法。笔者认为以感官自娱为主的圣乐,是与传统圣乐荣神益人的主旨相悖的,因此不应在正式崇拜中采用,为了论证上述观点,我们不妨回顾一下历史。圣乐在历史上历来是有雅俗之分、等级之分的,真正的圣乐是极其纯洁、崇高、庄重的,必须合乎敬拜感情与气氛,而不应有任何自娱和自乐的色彩,必须符合圣乐的标准。当然后来在欧洲特别在美国对此有所放宽。这正如保罗在《哥林多前书》14章15节教导我们“我要用灵歌唱,也要用悟性歌唱”,目的是为了“当求多得造就教会的恩赐”(林前14:12)。倘若音乐追求自娱自乐,则必然淡薄了对神的敬拜心情,也忽略了造就人的功能,那就背离了荣神



益人的主旨而不足取。

我们再看旧约《历代志下》5章11至14节所载,当时圣殿建成,所有的祭司都已自洁,他们出圣所的时候,歌唱的利未人亚萨、希幔、耶杜顿和他们的众子众弟兄都穿细麻衣服,站在坛的东边,敲钹、鼓瑟、弹琴,同着他们有120个祭司吹号。吹号的,歌唱的,都一齐发声,声合为一,赞美感谢耶和華……说耶和華本为善,它的慈爱永远长存,那时,耶和華的殿有云充满,甚至祭司不能站立供职,因为耶和華的荣光充满了神的殿。这一段记载,充分地描绘了圣乐的伟大,也是衡量是否真正圣乐的标准,此情此景,哪里有什么自娱自乐的成分?完全是一种无私的崇敬和奉献。

我们再从《启示录》中看到将来在天国的十四万四千人歌颂神的情景(启14:1-7),这种新歌的歌唱也绝不是一种感官的自娱自乐,而是“群众在天上大声说,哈利路亚,救恩、荣耀、权能,都归乎我们的神”,这才是圣乐的真正目的和作用,也是圣乐的唯一标准。

同时圣乐与教会和教会礼仪有密切的关系,而礼仪又与教会及崇拜有密切的关系。神是无所不在的,我们随时随地都可以敬拜神,但神却更喜爱它的子女在圣殿中敬拜他。因此当以色列人在旷野时,就有会幕的建立,大卫和所罗门也按照神的吩咐建造了圣殿,又在圣殿中,派立了祭司,在祭司中又安排了专门歌唱和掌管乐器的祭司。这就说明了有教会存在的必要,同时也必须有专门从事圣乐工作者的必要。神是喜爱它的子女在圣殿中敬拜它、颂扬他,人们在自己家里可以敬拜神,但那不是教会,正如保罗在《哥林多前书》12:12中所说:就如身子是一





个,却有许多肢体,只有肢体结合在一起时,才是一个身子。保罗特别在林前 12:28 中所说的,神在教会中所设立的各种专职的工作者,这才是教会,那么圣乐工作者在教会中特有的作用就是荣神益人,不然你的感谢固然是好,无奈不能造就别人(林前 14:17),就毫无作用。基督徒奉耶稣的名聚集在一起,在它的圣殿中敬拜他,这是神所喜悦的,所以耶稣引用经上说:“我的殿必作祷告的殿”(路 19:46),教会是敬拜神的中心。因此有了教会必然有崇拜的礼仪,有了礼仪才有分门别类的祭司,也必然有专门负责圣乐的工作者,他们唯一的任务就是荣耀神,造就信徒。圣乐的性质和功能也就十分明确了,它是极为崇高、无私而庄严的。我们既明确了圣乐的性质和功能,就给我们确立了一个圣乐的要求和标准,给我一个选择好的圣乐的标准——圣乐是一种无私奉献,而不是一种感官上的满足和自娱。

再者,从审美的层次上看,真正的圣乐与流行倾向的“圣乐”,也有高低之分。那些以感官自娱为主的音乐,只具有浅层次的审美价值,而真正的圣乐的审美应是深层次的对神性美的体验和领悟,也即保罗所言:我们不但要用灵歌唱,也要用悟性歌唱。只有用悟性歌唱,用心灵去追求,才能达到一种审美的超越,实现对神本体的审美观照,达到一种审美的极境。这也就是我国先秦老庄美学中所谓的“大美”,也即对自然无为的“道”本体的审美观照。这是一种对信仰的审美,因而也是一种最高层次的、绝对的美。基督教圣乐以颂赞为祭,在审美上也应把握这种“大美”的审美极境,才能真正感应神性的伟大,进入至美至乐的最高审美境界。而使人神同一,实现荣神益人,这种审美境界是流行音乐所无法企及的。



笔者认为圣乐受流行音乐影响在所难免,因为教会不是在真空中,但基督徒又必须清醒,要坚持纯正信仰,与世俗文化保持一定距离。对于流行与时尚,可以同流但不能合污。总之,应学会有所选择。对于流行音乐,我一贯认为是烟,是酒,而不能作为主食;是野花闲草,不能登大雅之堂,更不能进入圣殿。当然流行音乐也有比较健康的作品,不妨在青年团契和聚会中采用,使年轻人感到家庭式的温暖。

当然要使教会中的青年人的圣乐审美趣味提高到自觉追求高品位的圣乐,也不是一蹴而就的事。我们应该积极地向青年人介绍圣乐的优秀传统,帮助他们坚定信仰,继承传统,不为世俗文化和流行时尚所迷惑。这一代之青年是跨越世纪的一代,他们的宗教观念、圣乐审美观念,直接关系到基督教在下一世纪的前途。所以关于圣乐路向的讨论是非常及时和必要的,其意义将超越圣乐本身。

中国内地教会,在“文革”前后二十多年中,几乎完全停顿。直到1979年改革开放,才开始恢复,经过这一断层,目前内地教会主要任务是培养教牧人员。对于圣乐,只能在可能的情况下逐渐恢复。目前的情况只限于努力赶上以往的水平,还谈不上与国际教会音乐如何接轨。

中国是一个多民族的国家,很多少数民族地区,他们习惯运用本民族的音乐来敬拜神。我认为只要能达到“荣神益人”、造就信徒的目的,我们就不要勉强他们一定要唱我们传统的圣诗。

在我们华人自己创作的圣诗,也有三种不同情况:1. 是华人创作的圣诗,但在结构上、韵律上、调式上都与传统西方圣诗毫无区别。2. 旋律调式上采用了民族风格,结构和韵律上保持了



传统手法。3. 在结构、韵律调式上都有所创新。我认为第一类不可取,而第三类是应当努力的方向。

基督徒永远不会停止歌唱,圣诗的明天将更加辉煌。

本文转载自《马革顺合唱指挥文集》

(马革顺,上海音乐学院教授,首届中国音乐金钟奖“终身荣誉勋章”获得者,中国基督教圣乐委员会顾问,华东神学院圣乐科客座教授。历任:中国音乐家协会理事、上海市音协常务理事、中国合唱协会艺术顾问、上海合唱协会艺术顾问、国际合唱学会会员、美国合唱指挥家协会会员,主要著述有《合唱学新编》、《马革顺合唱指挥文集》、《合唱与合唱指挥简明教程》、《受膏者》、《杖竿短歌集》、《生命如圣火般燃烧》等。)



## 重视圣乐在崇拜中的运用

曹圣洁

“基督教是一个音乐的宗教”这句话已经成为多人的共识，因为在各宗教中，基督教运用音乐最多，特别在西方有其历史渊源，对西方文化影响深远。就以我国教会而论，在礼拜中没有集体的唱诗是不可想象的。有些小城镇教会，即使信徒文化程度不高，谈不上多少音乐训练，也一定要组织“唱诗班”，作为教会活动中的有机组成部分。

### 音乐与圣乐

音乐是神给人的美好恩赐。藉着音符、旋律、和声、节奏的奇妙组合导致心灵的感应。音乐能够超越民族、地域、时代的界限，传递口头、文字语言难以表达的信息。它似乎是抽象的，却又是真实的，能使人产生宁静、安慰、鼓动、激励等各种情怀。

8

历代的神学家、哲学家、音乐家对于音乐与歌颂上帝的关系都有深刻的认识。例如：



奥古斯丁曾说：“每个舌头和每一个思想都当用说不出来的话，颂扬赞美万有的创造主。”<sup>①</sup>

马丁·路德称“音乐是上帝赐给我们的最可爱且最尊荣的恩赐之一。”“诗歌就是圣徒用笔把他们所受的感动写出来，唱给上帝和人听。——唱圣诗的时候就可以明了圣徒的心情，如同观看美丽的花园或天堂一般。”<sup>②</sup>

巴赫在他所创作的《管风琴手册》的封面上写道“仅为崇奉至高上帝——使信徒从中受到教益”。

黑格尔说：“艺术到了最高阶段是与宗教直接相联系的”<sup>③</sup>。

贝多芬说：“扣人心弦的东西，必须来自上方，否则仅仅是音符，徒有躯体没有灵魂……因为被造的万物只有用所禀受的才能的顽强劳动，来赞崇永恒的大自然的创造者和保持者”<sup>④</sup>。

音乐本身原无圣俗之分。基督教从犹太教继承下来的旧约圣经已经记载神的子民用音乐来歌颂神，如出埃及时的歌唱（出 15:1-21），《诗篇》就是圣殿崇拜时使用的诗歌；新约记载耶稣也唱诗（可 14:26），保罗更教导信徒要“心被感歌颂神”（西 3:16），为此，基督教把为荣耀上帝而用的音乐称为“圣乐”，它如同分别为圣献给上帝的祭物，应该是最优美的，用于教会的音乐。

---

① 奥古斯丁：《论自由意志》，《奥古斯丁选集》，上海：中国基督教两会出版，2009年，第331页。

② 马丁·路德：《日用灵粮》，《马丁·路德文选》北京：中国社会科学出版社，2003年，第307-308页。

③ 黑格尔：《美学》（第1卷），北京：人民文学出版社，1959年，第105页。

④ 《音乐译文》1980年第1期，第135-136页，转引自《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》北京：人民音乐出版社，1983年。第113页。



有人把圣乐的特点归纳为三点：

①美好的圣乐，不仅是叫人感叹音乐之美，同时使人对上帝的荣美有更活泼的感受。

②美好的圣乐，叫人在作品中找到创作的活力，每次唱时、听时不会厌倦它，还能找到新的活力。

③美好的圣乐叫人感觉到，做天国子名的本分和欢欣之心，同时也能振奋我们，增加我们的责任感。<sup>①</sup>

虽然这样的归纳未必周详，它至少说明献给上帝的圣乐与一般的音乐有所不同。不论是古典的还是现代的，是乐曲的演奏还是各种类型的歌唱，都必须具有神圣的气质，使人心灵感动而接近三位一体的神。它决不能产生引向诸如邪荡、轻浮、躁动、狂乱等不良的副作用。

## 圣乐与崇拜

基督教的崇拜不是一般意义上的信众聚会，而是神的蒙爱的儿女出自内心地、虔诚地、快乐地来到神的面前，以心灵和诚实敬拜他。“崇拜”（worship）一词与“值得”（worthy）有关，有价值含义。我们崇拜三位一体的神，因他是创造宇宙万物，救赎我们，以圣灵感化我们的主，配得我们的赞美和颂扬。圣经里希伯来文和希腊文关于崇拜所用的字含尊崇跪拜之义。崇拜的对象是神，必须以神为中心。崇拜者是被救赎的人，崇拜也是人领受了神的恩典，向神做出回应。在崇拜中应该做到神与人面对面，

<sup>①</sup> Eric Routley 语，转引自李景雄：《圣乐与文化》，《基督教圣乐路向论文集》，香港：香港华人基督教联合会教育部出版，第 69 页。





神人相遇。

根据圣经,神的儿女组成教会,共同敬拜他,崇拜也显出信众之间彼此相交、彼此相爱、合一的精神。崇拜有经纬交织的含义,经(竖)的方向是与神的交通,纬(横)的方面是人与人之间的和谐、友爱。这种实践在世上也是个见证,使人能看见神的儿女如何团结一心地共同敬拜所信奉的神。

崇拜是教会在地上的行动,但是它的意义并不仅在于每周的“礼拜”。我回忆 1979 年复堂之初,我参加上海沐恩堂礼拜时,会众多得几乎无插足之地,其歌声却是如此的宏伟,震撼人心,使我立刻想到地上的敬拜乃是将来在天上敬拜的影儿,其声音如“众水的声音,大雷的声音”(参启 19:6)。

为要体现上述崇拜的含意,崇拜不能杂乱无序,必须有一定的“礼仪”。“礼仪”的希腊文原文乃是指“众人的侍奉”,它并不是随心所欲地安排几项程序,而是通过它使崇拜的意义显示出来。从古教会至今,从西方到东方,教会的礼仪虽经多方发展,从简至繁,也有从繁至简,除了圣餐是崇拜的最高形式以外,一般的崇拜都应该包括呼召人来到神面前、共同颂赞、聆听主道、祈祷回应主恩、奉献己身服侍神等基本内容。它们是通过唱诗、读经、讲道、祈祷来进行的。有人称神的话语(包括读经、讲道)、祈祷和圣乐(主要是唱赞美诗,也包括仪文颂歌等)为崇拜中的三个要素,但三者不是机械地分割,而是互相渗透,互相配合发挥作用。有准备的崇拜注重在各项礼仪中体现崇拜主题的一致性,也充分考虑各个要素之间的平衡。崇拜并不仅是聆听一篇很长的讲道而已。

从古至今,圣乐在崇拜中一直起着很重要的作用。在教会



历史中,曾经有一个时期,因认为乐器是人手所造的,不主张在崇拜中使用乐器。宗教改革以后,乐器(特别是风琴)大量使用。无论如何,歌唱一直是崇拜中不可缺少的。现在我国的教会崇拜中,除了器乐的演奏(序乐、殿乐、奉献礼或圣餐礼时的伴奏乐等)以外,诗歌的颂唱主要有:①会众唱的赞美诗(每次不同);②仪文颂歌(配合礼仪固定使用,如荣耀颂、主祷文、三一颂、阿门颂等);③特殊献诗,由唱诗班献唱。

随着时代的发展,圣乐也有不同的形式,如现在境外有的教会用流行音乐较多。无论如何,必须记得圣乐是崇拜的组成部分,是为了敬拜神,不能变成自我表演或自娱自乐,丧失了崇拜中庄严、神圣、虔诚、安宁的气氛,而这些正是人们在教堂礼拜以外任何地方不可能感受到的。在历史长河中保存下来的圣乐是宝贵的教会财富,我们对于好的教会传统不宜随便抛弃。

### 崇拜中的赞美诗

马丁·路德进行宗教改革,不但使新教从旧教(天主教)中分离出来,而且使圣乐在当时的崇拜中有了新的运用方式:中世纪时,崇拜中的礼仪音乐(弥撒曲、经文歌等)都是由主礼的神职人员或修士以拉丁文来唱,信徒只能聆听。马丁·路德确立了“众赞歌(choral)”的教会音乐形式,用德语写诗,配以对位化的和声,成为会众都能唱的赞美诗歌,使会众都可以加入歌唱的行列。他曾推崇说:“尤其是当教会全体会众用诚恳的心一口同音歌唱圣诗的时候,使人特别受感动。”从此以后,各国的圣诗作者、音乐家根据各人对圣经真理的领会以及各自的灵性经



验,写下了无数的赞美诗(hymns),成为圣乐中最简易、最普遍流传的瑰宝。

赞美诗的功用主要有:

1. 赞美天上的神。奥古斯丁曾经把赞美诗称为“赞美上帝的诗歌”,以别于其他的诗歌。各国的赞美诗集中都有大量以赞美神为中心内容的诗歌。一般列在“崇敬颂赞”栏内。

2. 传递基督教的信仰。不少赞美诗是以诗歌的形式叙述圣经的真道,使信徒能够正确理解并增强信仰,因此赞美诗也是神学教科书。圣诞节、受难节、复活节的诗歌,有不少属于此类。

3. 表达共同的敬拜与主内团契。信徒因有共同信仰,在教会中具有心灵相通的团契精神。“教会生活”栏的赞美诗包括信徒在教会圣礼、崇拜、聚会中的领受,也包括以属灵眼光看待日常生活中的各种经历,都体现同属教会大家庭的身份。

4. 以永生的盼望,安慰、鼓励信徒获取灵性的力量,直面人生。有许多著名的诗歌,如“恩友歌”(“新编”第302首)、“慈光歌”(“新编”第262首)、“耶稣领我歌”(第258首)等,都有深刻感人的效果。

5. 向神祈祷,表示悔改、依顺、奉献身心,服侍上帝,服务人群的意愿。祈祷不仅是用语言,也可以用诗歌来表达,如“我就主歌”(“新编”第225首)、“奉献身心歌”(“新编”第346首)都属这类诗歌。

上述功用个人灵修生活中有其体现,一般说来,每个信徒都有自己最喜爱的赞美诗作为生活伴侣;但更重要的是在崇拜中反映神的儿女的共同心声。

我国教会在1983年出版了《赞美诗》(新编),(本文中简称



“新编”),2009年又出版了《赞美诗(新编)补充本》,(简称“补充本”)。从这两本诗本的序言内可以看出,它们的出版主要是为了教会崇拜的需要,反映中国教会对于丰富崇拜精神的需求。

我在参与这两本赞美诗编辑的过程中,很注意我们是与普世教会,即古今中外一切属于主的儿女在共同敬拜主,因此“新编”及“补充本”内既包括中世纪的素歌,宗教改革以后的诗歌,也包括各国的赞美诗。如“新编”第7首《夜尽光天歌》是安布罗斯圣咏调、“补充本”第47首《父爱诞生歌》的词作者是4世纪的普鲁但修司,巴洛克时期巴赫的曲调可见于“补充本”第106首《生命庄稼歌》,美国黑人民歌被选于“新编”第312首《学像耶稣歌》及“补充本”第72首《奇妙大爱歌》、第75首《你在这场吗?》。从曲调来说,如“补充本”第157首《奇异恩典》是美国传统曲调,“新编”第292首《我灵镇静歌》则是芬兰音乐家西贝柳斯的“芬兰颂”等等。

作为中国基督徒,我们更需要通过自己的领受写赞美诗歌词,用中国音乐的元素来创作赞美诗曲调。“新编”内有中国基督徒的创作102首、“补充本”内有61首,分别占两本诗歌总数约1/4及1/3,其中包括上个世纪三十年代的作品(如“新编”第68首《明星灿烂歌》、第69首《一轮明月歌》,第148首《清晨歌》等),也有“文革”后反映时代精神的佳作(如“新编”第45首《基督永长久歌》歌颂基督永不改变,第134首《今到主殿歌》反映教堂重开时基督徒难以言喻的喜乐心情,第248首《与主同去歌》的正歌与副歌写作时间相距21年,作者经过苦难的历程,然而对于信仰的领会却更加深沉)。近年来的创作,更反映了当今的中国基督徒欢声歌颂主恩,并追求与人和睦的心愿



(如“补充本”第 166 首《同蒙主恩》、第 186 首《和睦的人有福了》等)。

赞美诗在全世界的创作已达几十万首之多,而且其歌词和音乐的形式、风格也有很大的发展。一些有生命力的赞美诗会延续下去,长远起作用;另一些诗歌也可能随着时间的推移而自然消失。作为崇拜中使用的赞美诗,我们还是必须考虑它们是否达到圣乐的要求,符合崇拜的原则?是以神为中心,还是以个人为中心?所传递的信息是否符合圣经的全面真理,还是有所偏颇?是简单的、口号式的重复还是具有深刻的灵性感受?唱后是使人靠主有力量向上,还是叫人极端消沉?这些方面都应该有所鉴别。

## 关键在于对圣乐的重视

教会要能很好地发挥圣乐在崇拜中的作用,使崇拜既庄严有序又充满活力,使用的圣乐恰当而且能使人感动,信徒整齐和谐的歌声如馨香的祭物上达天庭,关键在于教牧人员和圣乐义工人员都能认识圣乐在教会崇拜中不可缺少、不可替代的地位,并正确地运用。马丁·路德曾经特别指出,教会中被按立的牧师,必须受过音乐的训练。作为主礼人,每次礼拜中选用的赞美诗,需切合主题,符合崇拜的进程。譬如开始礼拜时,大家一同站立,齐声高唱颂赞神的诗歌,就能把会众的心思从纷扰中集中到神面前来敬拜他。有些诗歌属个人感受或默想祈祷,在崇拜中也可以使用,但不宜放在开始敬拜之时。讲道前后应该有配合讲道主题的诗歌,才能加深信息的内涵。礼拜结束时的诗歌



最好有向神承诺,按主旨意奋力前进的诗歌,使信徒在离开教堂以后,仍有灵力奔走天路。有的教牧人员可能自叹没有音乐恩赐,但为了使崇拜合神心意,必须努力熟悉赞美诗,不但自己能唱,并且有责任帮助信徒都能唱好。只要教牧人员提高了对圣乐的认识,予以重视,一定可以与圣乐义工协力发挥作用。

在崇拜中,除了教牧人员和主礼者以外,琴师的作用至关重要。琴师必须非常熟悉崇拜中所用的礼仪颂歌和赞美诗。有的赞美诗信徒不太会唱,琴师可以用突出主旋律的方法来引导会众。各种类型的赞美诗所应当采取的速度,往往是靠琴师来掌握的。如果应该唱得欢快的诗(如“新编”第18首“快乐崇拜歌”)弹得很慢,就会唱得拖沓,不能体现其精神;反之,该默想的诗歌(如“补充本”第150首“求神检察我”)弹得很快,则根本失去了应有的含义。至于序乐、殿乐等选择,更要预先做好准备。欧美大教堂的琴师常常是负有盛名的音乐家,我国教会不一定都有这样的条件,但琴师如果能认识自己所担负的圣工的重要性,必能努力奉献。我常记得上海国际礼拜堂已故的风琴师曹淑媛女士,她尽管很有水平,每星期还到教堂来练琴,有时自带午餐饭盒,从早晨练到下午,其忠心事主的榜样使人难以忘怀。

礼拜堂的唱诗班不是为了表演节目,而是要在崇拜中带领会众参与圣乐的侍奉。唱诗班有时有特殊的献诗,其内容也必须符合崇拜的要求。为了办好唱诗班,对于愿意参加的信徒,必须有挑选。没有音乐基础,或者声音不适合合唱的,可以参加别的侍奉,不宜参加唱诗班,否则整个唱诗班的音乐水平难以提高。唱诗班既已组成,不仅要经常培训、练习,更重要的是使他





们成为一个注重灵修的团契,明确服侍的意义,自愿服从教会的纪律及指挥的带领,成员之间彼此和谐,才能配搭合适,专心侍奉神。

唱诗班的指挥非常重要:他是整个诗班的带头人,不仅要有一定的音乐造诣,还需要对于圣乐和崇拜有较深的认识。有人在音乐上有一定水平,但是对于信仰、对于教会缺乏感情,很容易以一般的音乐要求来对待圣乐,只注重音乐技巧,忽略歌词原意的表达,所指挥的作品即使在音乐上无懈可击,也不一定能产生感人的灵力。指挥常负责特殊献诗的曲目挑选,必须考虑唱诗班的实际水平与听众的接受程度,切忌贪大求洋,不能引起听众心灵的共鸣。

对于琴师、指挥、唱诗班成员来说,注重音乐水平是必要的,否则也谈不上圣乐侍奉。我们的确应该有这样的认识:在崇拜中我们要把最好的祭物献给神。如果圣乐杂乱无章,错误百出,成了恼人的噪音,不但不能帮助信徒接近上帝,反而会影响崇拜精神,是对神的亏欠。圣乐人员首先应该想到,我们是如同旧约中的利未人一样,被拣选来侍奉神,不仅是真实的基督徒,而且是教会的义工,必须对神有委身与忠心。如琴师必须保证放下其他工作,按时来堂司琴;唱诗班与指挥必须重视每次礼拜,而不仅是节日的献唱。他们必须时常注意战胜突出个人、表现自己的私欲。崇拜不是开音乐会,即使音乐崇拜中有较多的音乐节目,还是要把会众引到神的面前。事实证明,琴师、指挥、诗班成员对于神的认识及感情都会在圣乐演唱、演奏中自然流露出来。只有既有灵性感受,又有音乐水平的圣乐,才能在崇拜中很好地为神所用。



(曹圣洁, 牧师, 中国基督教咨询委员会主任, 原中国基督教协会会长, 华东神学院圣乐科客座教师, 《赞美诗》(新编)、《赞美短歌》、《赞美诗》(新编) 补充本编辑部负责人, 上海市文史研究馆馆员。主要著述有《追求与奉献》、《境遇中的思考》等。)



## 教堂、圣乐、诗班

谢炳国

宗教改革运动之后,随着宗教礼拜仪式的简化,基督教的教堂建筑也趋于简朴,从而形成与以往天主教迥然不同的建筑风格。所以,基督教教堂的典型特色就是崇尚简朴之风,突出“廉”和“俭”,给人以简洁明快之感。

在教堂式样方面,内部大都为一个长方形礼堂,两边排列着会众的座椅。正中留一条通道,在通道的尽头是一个高起的圣台。正中靠墙处设有圣坛,坛上有鲜花、蜡烛、圣餐具,桌上有十字架。坛的两旁设有读经台和讲台,讲台通常较高。由于重视讲道,因此讲台一般置于显著位置,而且面向听道者。圣洗盆有时放置在圣台上,或在圣台前,有时甚至是在教堂的入口处,也有教堂在圣台下面或者进入教堂的大厅设有浸礼池,洗礼表示着新生命的起点、也是崇拜的基础。另外,基督教一般以圣餐桌取代原来体现着繁文缛节的祭坛,并反对悬挂带有神秘色彩的圣画和过多陈列雕塑圣像的作品。至于圣坛上的烛台,在以前是用以照明用的,也是按照圣经说的“我们的光也当照在人前”



之意。有关鲜花的布置,也可解释为馨香的祭品,如圣经所说“我们身上带有基督的香气”,当然也有美化圣坛之作用。

另外,基督教教堂内都立有十字架,也有个别的教堂连十字架也不用,而天主教的教堂外部呈古典式(罗马式或哥特式),内部布置得格外华丽和庄严。总体而言,基督教在礼堂建筑和陈设布置上无划一规定。例如,上海基督教的国际礼拜堂,建于1925年,历史悠久,属于新哥特式的建筑。教堂圣台上方的尖拱,抬头仰望,让人无不敬畏。该堂体现英国民间乡村建筑风格,红砖结构。教堂大门朝北,进甬道而入教堂,堂内呈长方形,有三廊巴西里卡式长廊,侧廊为二层,设有尖拱,其主体堂顶为剪刀形木结构屋架,窗户为弧拱形,并镶嵌有冰裂纹玻璃。礼拜堂里面的光波透过玻璃窗扉,节日礼拜时,合唱的歌声和琴音联合构成一种振幅极大的音波,也在空中强烈地振动,如同天使般的歌声。敬拜的环境,周围的陈设,包括视觉和听觉,均能促使人心骤然安静下来而回归于神。

今天,也有一些基督教堂仍沿用中世纪的传统,在教堂中挂设一些图像。这些图像和装饰,有些是按教会的节期而更换,颜色也有变化。常用的颜色有绿、紫、红、白、黑五种,代表着不同的节期气氛。这些装饰的用意,是要营造适当的崇拜气氛,又藉各象征表记帮助信徒投入敬拜。尤其遇到教会节期,比如棕树主日,为表示纪念,教堂多以棕枝为装饰。有时信徒还手持棕枝(或松柏枝)绕教堂一周,以象征当年门徒跟随耶稣进入耶路撒冷。有些教堂在当天主日礼拜时,唱诗班右手擎棕树枝,列队入堂,会众唱有关棕树主日的诗,牧师讲有关棕树主日的道。在受难节时,教堂一般不设鲜花而饰以黑布。有些礼拜堂撤去圣台



上的鲜花,把圣台上的十架披上黑纱,牧师主领礼拜时戴黑圣带,这一切一般由各堂自己决定,不求一律。而当圣诞节来临时,教堂布置格外隆重。圣诞花、圣诞树、圣诞蜡烛以及有关圣诞的装饰品到处可见。有些农村教会在圣诞时,先把堂内墙壁粉刷一新,在墙上张贴有关圣经章节或挂历。利用松柏或者常青树枝叶,配以鸟不宿等扎成花环进行布置。圣台上方挂着“普天同庆”、“庆祝圣诞”等匾额。用彩纸剪成长条或做成链状挂在堂内,有的用彩纸做成彩球等等。

圣诞树是教堂圣诞节必须布置的装饰品。圣诞树的来源传说不一,主要有以下几种说法:有人说圣诞树早在古罗马12月中旬的农神节中就出现了,后来德国传教士尼古斯在公元8世纪用枞树供奉圣婴。随后,德国人把12月24日作为亚当和夏娃的节日,在家中置放象征伊甸园的“乐园树”,上面挂着代表圣诞的小甜饼象征赎罪。又点上蜡烛,象征主耶稣。另一种说法是中世纪的德国,流行一种宗教剧,名为奥秘剧或乐园剧,说的是上主创造人,人类始祖在乐园犯下罪过,然后逃出乐园的故事。全剧以上主派遣耶稣降世之许诺结束。演出地点一般在广场或教堂内。伊甸园以一棵松树作代表,寓意这是一棵生命树和善恶树。乐园剧以后不再演出,但剧中的乐园树却保留在基督徒的生活中。由于松柏生长在高寒地区,又是四季常青,因而象征着生命、生长,也象征着耶稣基督的品格。到16世纪,宗教改革者马丁·路德为求得一个满天星斗的圣诞之夜,设计出一颗装饰着蜡烛的圣诞树,并在家中置放。不过,关于对圣诞树所进行的艺术加工,西方还盛行另一种说法:有个善良的农民,在圣诞节那天,热情地招待了一个流浪的孩子,临别时,孩子折下



一个树枝插在地上，树枝立即长成大树，孩子指着这树对农民说，每年今日树上都长满礼物，以报答你们的盛情。所以，今天人们所见的圣诞树上总是挂满了各种小礼物。另外，也有教堂布置圣诞树时，在树顶上挂上“圣诞星”，象征当年耶稣降生时引导东方三博士到伯利恒来朝拜圣婴的引路星。也有教堂在圣诞节期间对圣诞树进行祝福的仪式，其程序有唱圣歌、读经和祝福经文。对圣诞树的祝福经文为：“上主，全能永生的上主，你愿意你的圣子生自圣童玛利亚，使他好似一棵树种植在他的教会中，为我们带来永生的果实。求你降福这圣诞树，使瞻仰它的人激发心中对永生的渴望，使它的光也常提示我们，耶稣是照世真光，他是为了我们人类的罪而拯救我们。以上所求是靠我们的主基督”。如此，教堂节日的各种布置，各种装饰都没有成规，只是为了营造浓厚的节日气氛。

众所周知，自1950年以后，中国教会发起了“三自爱国运动”，开始了“后宗派”时期，但由于许多著名的基督教教堂都是新中国成立前遗留下来的建筑物，在不同程度上仍保持着原来的特点，而宗教改革后，基督教信徒又是沿用以前的教堂崇拜；再加上在“本色化”过程中，我国兴建的一批教堂在其设计和布置上还参入了中国传统的风格，因此，中国目前的基督教教堂也没有一个统一的样式。但与天主教和东正教相比，基督教教堂在空间布置方面一般具有两个显著的特色：一、基督教对礼拜堂布置变化最大的应该是讲台。讲台的位置一般设在教堂前端的中央或前端的一旁，而且为能使会众更容易看见，讲台都是设置于高台之上。这种布置象征着基督徒对上帝话语的重视，显示了教会对讲道的重视，也是基督教教堂最具象征作用的表征。



二、基督教教堂通常将圣餐桌放在讲台前,以取代天主教祭坛和唱诗班的位置,圣餐桌的位置或低于讲台,或放在略为逊色一些的地方,有些教堂把圣餐桌摆放在圣台中间,也有教堂把圣餐桌摆放在讲台的左首(即听道者的右首)。无论怎样,除了上面所说的两个特点外,基督教礼拜堂的陈设一般有两个意义,一是衬托礼拜堂的庄严、肃穆,使人肃然起敬;二是通过其中某些器物或布置的“记号”和“象征”,对会众起到教育与醒觉的作用。另外,基督教大多数教堂建筑的形式一般都比较简朴,大多为一个长方形礼堂,教堂内一般都不会有圣像,不会悬挂各种圣人的遗物,四壁也没有华丽的画像和各类装饰,只是在圣台上放置一个十字架。在基督教教会里十字架是记号,在礼拜堂的尖顶上都立有十字架,在教堂的讲台上都立有十字架,意思是指人来到上帝的面前不是依靠自己的功劳,而是依靠基督的十字架才能得到救赎。

此外,教堂都设有唱诗班的位置。在基督教的崇拜程序中,有唱诗、读经、启应、祈祷、唱诗班献唱、讲道、祝福等等。唱诗班在整个崇拜中极其重要。唱诗班在每个主日崇拜时都要献唱,并在教会的节日中举行重大的音乐崇拜,比如圣诞节、复活节等节期。唱诗班(Choir)又称“圣乐团”,主要负责以歌唱带领会众崇拜上帝,是整个崇拜的表率。万物受造,为要荣耀上帝。音乐可以更容易带领信徒进入崇拜的境界,它可引发深藏于人性里的敬畏之心,也能触动人对奥秘之事的感应,它是超越理性和文字的灵性表达。

唱诗班的历史可以追溯到公元4世纪,那时教会在罗马创立了一所圣歌合唱学校,当初其主要目的是为了培养礼拜仪式



时的圣歌歌手,后来他们逐渐演变为了罗马教皇的唱诗班。随后这种学校开始遍布欧洲,唱诗班也成了崇拜仪式中的固定人员。在宗教改革之前,诗班的歌手基本上都是教士,会众只能“观赏”而已;而且只有大教堂、修道院和贵族的小教堂才配有唱诗班。唱诗班所唱的圣乐体裁有多种,其中最常见的是当数赞美诗(Hymn)。赞美诗一般都谱有高音、中音、次中音和低音四部,可供四部合唱之用。其内容多是根据圣经,表达对上帝和耶稣的称颂、感谢及祈求等;其中也有一部分是专为某些特定的节日(如圣诞节、复活节等)或特殊的场合(如婚葬礼仪等)而作的。在新约时代初期,说话和唱诵是不分的,类似唱诗的这种形式只是初显雏形,其音乐多沿用旧约时期的传统,保罗曾教导以弗所的信徒:“当用诗章、颂词、灵歌彼此对说,口唱心和的赞美主”(《以弗所书》5:19)。根据有关学者的考证,新约圣经中的许多章节本身就是当时教会的圣诗歌词,如《约翰福音》1:14节:“道成了肉身住在我们中间,充充满满的有恩典有真理。我们也见过他的荣光,正是父独生子的荣光”。《腓立比书》2:6至11节:“他本有神的形像,不以自己与神同等为强夺的。反倒虚己,取了奴仆的形像,成为人的样式。既有人的样子,就自己卑微,存心顺服,以至于死,且死在十字架上。所以神将他升为至高,又赐给他那超乎万名之上的名,叫一切在天上的,地上的,和地底下的,因耶稣的名,无不屈膝,无不口称耶稣基督为主,使荣耀归与父神”。

24 在初期教会,圣乐开始倾向于以文字的音节为圣诗旋律的基础;在公元4-5世纪期间,圣乐才真正取得了历史性的发展,这主要表现在两方面:首先是圣诗的兴起。当时米兰主教圣安





波罗修(Ambrose)开创了以正格四调式进行圣诗创作的先例,并对此加以极力推广,这类圣诗就被统称为“圣安波罗修颂”,他也被称为“西方教会圣诗之父”;后来,在圣歌的创作上又出现了一位具有重要历史影响的人物——贵格利一世,他在圣安波罗修颂的基础上,又加了四个变格,变成八种调式,这即是著名的“贵格利颂”。其次,为更好地进行圣乐演奏,这时教会还设立了两组唱诗班,他们相互对唱,重复副歌。到中世纪,圣歌得到更大的发展,其主要的贡献在于将“贵格利颂”编撰成册,并使其发扬光大,使教会主日崇拜的礼仪更加庄重美妙。但此时唱诗成为教士的专利,教会明令禁止平信徒在教堂里唱圣诗。

在宗教改革过程中,许多改革家对教会的诸多做法展开了尖锐的批评,也提出了自己的见解;在圣乐方面,宗教改革的最大贡献就在于它重新恢复了会众在崇拜音乐上的参与,并依据自己各宗派的教义和主张,创作了大量新的圣歌。首先要提到的是马丁·路德的改革,其信徒所马斯丘勒(Thomasschule)在音乐家J·S·巴赫的指导下,培训了大批圣歌手,并建立起了路德宗的唱诗班传统;后起的加尔文则对之改革的力度更大,他认为崇拜仪式中的圣乐只能是合唱,会众也须参与,而且其诗歌的体裁应是赞美诗,加尔文的这一改革后来就成了圣公会等新教宗派的传统。在这些伟大的宗教改革家背后,还有诸多贡献极大的圣乐创作家,其中,窝特尔(1674-1748)对西方教会现代圣诗集的形成起到了关键作用。他一生共创作了六千多首圣诗,从而掀起了一股创作高峰期。

中国教会在实现三自以前,互相分立的原有各宗派所编赞美诗本达数十种之多,采用的诗歌和典调大部分源出于西方。



1950年中国基督教实行三自,在本色化过程中,中国教会希望出版适用中国教会的赞美诗,并力求有更多中国基督徒自己的创作。其实,早在上个世纪三十年代,中国教会已经有不少老前辈在圣诗中国化方面做过许多贡献。例如:赵紫宸、刘廷芳、杨荫浏、贾玉铭、朱葆元、王吉民、周淑安等,写过不少赞美诗词曲。1982年中国基督教两会出版了《赞美诗》(新编),经过许多的努力,共收集了400首赞美诗。其中新创作赞美诗有100多首,作者有教牧同工和平信徒,多数新创作的诗歌都使用了中国民族风格的曲调,也有改编的民歌调。这是中国教会实行自治、自养、自传以来,在圣诗中国化方面的一大成果。目前,中国教会使用最多的就是基督教全国两会出版的《赞美诗》(新编)。适合主日崇拜,教会不同节期崇拜,唱诗班献唱,教会司琴以及信徒颂唱等等使用。

当前,中国教会的唱诗班人员一般都由义工担任,在选择唱诗班成员的过程中,教会也作了一定的要求:(1)必须是已经洗礼加入教会的信徒。(2)要爱主爱教会,不为名不为利,肯奉献时间的人。不图名利很重要,因为到礼拜堂献唱是献给神,荣耀神,而不是荣耀自己;(3)有谦卑的心,渴慕真道的心。正如上面所说的那样,参加唱诗班不是为了炫耀自己的歌声,而是为了渴慕真道,在礼拜堂献唱,同时也要听道,追求真理;(4)有一定的音乐基础,有好的嗓子与乐理知识。

在唱诗班中,指挥非常重要,不仅要指挥唱诗班将赞美诗唱好,使唱诗班起到帮助会众一起崇拜的作用,而且自己还要起到崇拜的表率作用。因此,教会对唱诗班的指挥作了较高的要求:(1)必须是洗礼加入教会的信徒。(2)爱主爱教会,不为名不为



利,肯献身与主;(3)要有音乐素质、指挥才能。(4)能带领唱诗班排练以及团结唱诗班,能发挥唱诗班的整体作用。(5)要有培养唱诗班的爱心与耐心,使唱诗班充满生气活力;(6)接受教会的安排和意见。服从教会的需要。此外,唱诗班里还要有琴师,对司琴的义工,教会也有关于信仰、技能和品德等方面的要求。

教会对唱诗班的人数没有严格的规定,少则几十人,多则上百人。有些教堂有多个唱诗班,比如:青年唱诗班,老年唱诗班等等。在教会崇拜时,唱诗班一般坐在规定的位置,也可以称为“唱诗班席”,穿着规定的圣服,根据节期教会备有不同颜色的圣服。通常有白色、红色等。分为女高音、女低音、男高音和男低音四部。在早期教会,教堂内是不设唱诗班席的;直到公元10世纪后,唱诗班才有专门的席位,但最初仅是些简单的设置,如椅子等。后来最先在哥特式教堂里普及了成排的固定翻座椅和跪垫,而且还为长时间站立的成员设计了可供倚靠的设施。现代的唱诗班席一般为左右相向的两排或多排阶梯式座位,与圣坛成直角;有的教堂则将之设置在教堂的左侧或者右侧,并高于会众的座椅,与会众相望;还有些教堂的唱诗班席是在教堂讲台的对面,与牧师面对面,与讲台遥遥相对。可见,唱诗班在教会中占极重要的地位,不仅仅在崇拜中献唱,更是负责以歌唱带领会众崇拜,唱诗班也是教会整个崇拜的表率。



## 教会音乐牧养的课本——圣诗

谭静芝

### 引 言

崇拜神是神自己热切地指导人的课题,旧约藉摩西、以色列民、会幕的建造、节期定例、祭祀要求等,新约藉他的儿子,来向井旁妇人揭露天父寻找真正拜父的人。旧约时代耶和华在西奈山向子民颁赐圣言,显露他的威严能力,又要求子民在听闻晓谕后回话应对(出 19:8),为要他们敬畏神,并相信他所差的拯救者摩西(出 19:9),继而进入生活化的礼仪,使崇拜神的态度与生活行为不能分割,发现生活——今天明天自洁和洗衣服——就是使各人作好进入崇拜的重要预备(出 19:14)。我们若诚实审视我们的崇拜,或许应问:崇拜不断使我们对神产生敬畏、羡慕吗?神发言的等候——圣经被读出时,我们对神的尊重和敬谨聆听有深刻的长进吗?对于他发言后子民的回话更慎重、真



诚吗？我们的表达，无论是透过诗词或祷告，是句句与真实的信仰相扣相系吗？对传神话语的人更能明辨而敬重吗？对预备自己敬拜这位尊贵权能的主不敢有轻慢苟且吗？对于他的圣洁又公义的审裁存战兢如死了的人、却又因基督的复活得胜使称义得生而快乐吗？我们蒙恩，被主拣选与主相遇，一生主前敬拜侍奉，我们的整个人生活行为也定因这一生的敬拜而被模造！

## 认识现今教会崇拜的危机

### i. 分龄崇拜带来的危机

分龄为本，崇拜为副

从华人教会有儿童崇拜开始，这危机日渐显露：将崇拜等同教育，与主日学几乎分别不出，只针对年龄、心理，而且以此定位改变手段模式。对执行的领会人，对崇拜的有限理解从来缺乏关心、培育，对崇拜的基本要素表达出一种不胜负荷的重担意识，有时更随意删减崇拜的骨干要素，并锐意以各种的手法形式提高兴趣，务使注意力离开崇拜意识的学习，甚或把学校用的儿歌借过来以求打发“歌唱时段”，编造理由说服自己这些歌曲是与崇拜有关。而且将短歌作材料，并非因为内容题材有的放矢，只因教授的人懂这些。儿童在其中被养育，本该认识公共崇拜的意义，学习在崇拜中起步，趋向教会崇拜主干认识，为将来合群崇拜作准备，如今在无意识无方向下，儿童、青少年反被塑造成向往自主的活动，乘着这种消费者的特性向导，少年与青年崇拜在同一条轨迹上产生，在未有材料在手前，已从鼓励自由发



挥,以手段花样及心理因素为主,来孕育参与崇拜者,并不加上任何规范和责任,使他们惊觉自己的“喜好”和“需要”足以主导聚会的去向,随之引来的是看重主角的表达和表现、顾客至上的心态更明显地、鼓励无畏地表露出来。崇拜的定义单就主观经验及人的需要被照顾,得到满足来判定,崇拜的认识与学习极其零碎与不足,使青少年崇拜与成人崇拜没有接轨的可能。甚或有将不同的需要与崇拜核心价值对衡、至终本末倒置,使崇拜成为一个表达自我的舞台,使崇拜有如被骑劫一样,任由驾驭,使人自觉奔放自由,使一般的会众学习用人本的定位来谈崇拜,甚至期望崇拜成为一种手段,达到自定的果效和目的。这一群不会离场的观众,正是我们多年来一手养育、塑造出来的,教会正承受着以往忽略崇拜牧养的恶果。

### 崇拜失去共同方向

当人只关心崇拜的成效与其实用价值,崇拜就会变质:着重教导的,会忽略其它环节,使它变成非常被动的讲道会;着重未得之民的会将它变成布道的大好机会来动员信徒;看重人的需要的将它化为集体辅导、安慰心灵的机会;看重人数增长的会以节目吸引观众,崇拜变成娱乐气氛的凝造。教会的崇拜需要除清枝叶,理清骨干,每环节都以主线为源,作出呼应,紧扣相连,没有一句多余无意义的话。

错误的问题会令人找错方向,崇拜的整体要表达传递的是什么,每个崇拜者都应关心公共崇拜要名副其实:绝不容指鹿为马,名为崇拜,神却不被尊崇,崇拜的核心——等候神的话语——被执行起来时,反传递一种读经是为讲道服务的姿态、是次要的。读经本身却不被重视,连读经者也缺乏训练与充足的



准备,试问又怎样使聆听的人专心侧耳?圣道在崇拜中的位置远远超越于讲道本身,它应同时传递和代表着多重意义:圣道具创造、救赎、光照、赐生命、引导的权能、并直指在末世将要完成圣约中一点一划所含的旨意,藉父、子、圣灵从前、现在、以后的活跃工作证明出来。基督的事件真正就将神人的关系焦点化,当神的话语与他的作为联系在一起,并具体化地透过神的长子被差到世间来,人不但发现神的话可听与可见——道成肉身,并且认识神是说话的神,他的话带着权能,而且他是信实地承担口出中的一切话。信心由圣道—神的话语而生,继而生出应有的盼望与对神话语的追求、遵行和实践。

### 崇拜失去共同语言

崇拜的公共语言因由神本转移为人本,进而在语言运用上进一步降至最低公约数,更有用通俗语来增加兴味,使手段有反客为主之势。崇拜公共的语言本来就是圣经,基督来到不单诵读圣言,也用比喻讲解,并身体力行具体诠释。他诵读的圣言、唱颂的《诗篇》有彼此呼应,互相联系之效。我们大可以选择直接与圣言关联的意象、语汇和图像,使用辞有单传递表面信息,而且又指向圣言的通道,达到联结四方圣徒同归真理之用。用圣言互相教诲,圣经中有《诗篇》担此重任,历世教会所编纂的诗本也渐具普世教会观,一方面教育,同时又保存各代的精粹,诗歌本可算是基督教信仰文化的精华,对各阶层学习信仰的共通语言非常重要,亦为圣言提供了各种的通道帮助存记和理解。崇拜中因为某种原因而取消诗集的采用,无形中抢夺了一组信仰群体圣徒的共同语言。圣言与圣诗是建立合一群体的重要元素,再加上同守的礼仪:如认信、誓词、主祷文、水礼、圣餐礼等等



都是信仰群体具体生命分享,除了圣经之外,圣诗就是我们的一主、一信、一洗、一上帝,是信徒都一起“参与”的信仰行为!而且透过唱颂把我们联结。

### 崇拜失去合一的理解与实践

今日教会的崇拜分开组别,倘若缺乏策略与统筹,这将会是永久的分割,相信教牧中没有一个人希望见到这样的结果,但是事实执行时,为了方便快捷,却选择彻底的分工:而且在选唱圣诗时,各为其主,缺少配套协调,教会是否应考虑选用一本总结信仰、整全地代表广泛的圣徒群体,又是承载世界观的祷告诗本。例如圣经中《诗篇》大公性就扮演了这重要的角色。倘若诗本是圣经的伴读本,圣徒学圣诗同时就学圣经,那么诗本对任何一个教会来说也不会太昂贵。何况如果合一是一切分开的目的(分乃是为合),教牧更应思考教会崇拜合一的元素与实践的方案,这就无法避免要回到教会崇拜的根基与核心探讨上,并且要求圣诗本提供同一方向和焦点,使信徒在教会合一上藉圣诗受造就,在分龄崇拜中,协商和统筹课程上较易找出合一的策略。

#### ii. 教会崇拜专业化而非神学化的危机

教会崇拜较前倚重科技,已有喧宾夺主之势。投影机、计算机照片投射与设计花式层出不穷,音响系统震耳欲聋,电子乐器的音量要仿效流行歌星演唱会的被浸淫的经验,偷走会众发声歌唱的意欲。也在不知不觉中,连翻开圣经的机会和能力都在消失退步,因为经文都在屏幕上。再者,随之而来的后果要费煞思量来补救:圣诗换胶片、计算机控制换新画面总遇上未来得及





的时候,全句消失得突然,无前因却仍要唱下去,使本来已是片段式的理解更觉无助,人的思维需要方向感,要达至高潮需多于一句两行的心理准备!科技的掣肘是人自设的,恐怕不容易解决,除非基督教自定设计针对自身信仰最有利的学习方法,否则,沿用其它科技,会把我们本有的信仰学习技能逐一瓦解。

### 教会音乐专业技术

作今日的教牧领袖比谁都清楚自己不需是十项全能,只要用人得当,牧养工作就能全方位推进。过往教会音乐范畴看重专业技术:指挥、唱歌、弹琴的技术成为侍奉的先决条件。如此带来另一个危机,就是完美卓越的追求等同对主及属灵的追求,形成教会侍奉的团队中一群以音乐侍奉维持属灵生命、外表活跃、似生不死的圣乐领袖。现在教会为敬拜赞美开辟了前奏式的崇拜位置,侍奉的要求可能是基于信徒对某风格的兴趣、热诚、喜好,至于侍奉团队对于崇拜侍奉整体的方向、教导、操练与牧养信徒的策划与责任可能是无从得知。况且这种“现代音乐专业”是自成一格,尊严不容侵犯,经验年资都有专业慑人的威力,技术与属灵生命质素无法同日而语。这种专业的威力,无论是古典或是流行都同样可以把崇拜掳掠,使之成为音乐专业的舞台。出来的结果可能看似没大亏损,但是若访问这些崇拜领袖要领往何方?则可能异象、方向、策略都欠奉。作为牧者总不希望信徒原地踏步,有年资却无知。

### 教会音乐流行化而非大众化

学习音乐与属灵生命成长一样,没有一步登天之理,都必须从简单进到复杂。“现代”的教会音乐从简单起,进入现时的新作非常复杂的节奏,远远超越了会众的能力,倚靠重复聆听声带



唱片来克服困难。再加上歌词因配音高而罔顾逻辑推理,因果错谬百出,若有唱者反问内容,几会被看作挑剔、多此一举,间接造成歌词被看为与真理毫不相干、只是唱唱而已,无须信以为真、甚或以它是虚张声势、装空作假的舒缓项目!这种对唱者不尽不实的行为是对信徒的祝福抑是咒诅?教牧传道能不关注这以音乐主导、本末倒置所引来的局面?

### 教会音乐需要牧养关注

使人作耶稣基督的门徒是牧养职事的核心,耶稣的教训是牧养的内容及课本,而圣礼就是参与耶稣生命的记号,常常提醒我们是属主、归主的人。公共崇拜的礼仪的“公共”性不单在于其群体、共同、分享与拥有,也在于其公开和通用性:公开是指福音透过崇拜常常被供之于世,并不隐藏;通用是指崇拜礼仪够贯穿时空能力,为信徒也为世人刻画了信仰的核心骨干,以敬虔的崇拜呈献给主,与此同时又将神人亲密的关系彰显宣告于世上。崇拜礼仪—人的服务与工作成了敬虔心思的盛器:或祷告、或赞美、或领命、或生活,皆主民国度所献的活祭。教牧关注这环节就是关注真实活泼互动的信仰关系、关注信仰实践、关注信徒对信仰的认真与委身、关注信仰群体的塑形、关注信仰与世界、生活的对话、关注上主国度合一的真相。与此同时,教会音乐正担任着将信徒内在基督道理彰显、宣告的任务,成为“道”教育的盛器,并在公共崇拜礼仪中成为彼此相交、勉励教导的工具,将基督的道理刻画存留在信徒心中。

#### i. 悔改、认信与领命

作耶稣的门徒首要的是悔改,这是耶稣开展侍奉时第一个



对人的呼吁：“天国近了，你们应当悔改！”并且要不断回归，顺服地跟随耶稣。悔改就是心意的回转，基督徒水礼就是这种回转的具体且公开的行为，我们这些以“水”进入基督生命的人，在崇拜中经常以水提醒自己多么需要主洁净之能，来回归生命之所需。在公共崇拜中，认罪短祷、省察的静默、认罪文等礼仪就是一种属灵集体回归的操练。

认信是一切牧养的根基，人到神面前来进入蒙恩的关系，是透过心里相信、口里承认，以致得救。因此认信更是信仰旅程中需要不断重申，来加深所建立之关系，在崇拜中的认信更使人脱离个人信仰私有化的危机，转而发现分享共同信仰的群体。认信可以透过信经、祷告、背诵、启应和圣诗进行，会众的参与必须续步投升，透过高度的参与，使认信充分个人化，同时更是群体化。

耶稣的门徒的委身爱主，是透过遵行主的诫命，因此领命便成了总结公共崇拜流程的重要环节。崇拜对跟随者应具的道德与行为上的挑战是必然的，问题是公共崇拜是否提供即场的群体响应空间，使信仰群体因道转化成使命群体，透过领命进入委身与承担。

## ii. 入道：水礼与圣餐

水礼与圣餐是耶稣特别指示他的门徒奉行，以此见证属灵生命的内在真相。除了礼文边做边解释及传递圣礼的意义和焦点，信徒的参与如启应、认信、委身等往往被忽略了，何况在圣诗曲目中，能够整全地表达水礼和圣餐神学的不多，这正反映多年来对研究礼仪礼文背后的神学的忽略，使这些重要表达基督信



仰的圣礼本来是以此象征与基督联合,并重现这种与主加深与扩大的合一,却被歪曲地理解,看作入“会”礼、个人“生日”会、或认罪会、追思会等。在这些圣礼中使用的圣诗,关键地诠释圣礼的多重意义,可惜选诗的教牧往往以“留恋”与“怀旧”为理由,选取比较浪漫的曲目,久而久之,圣礼慢慢在重复中浪漫化和私有化地离开圣礼的真义,失去其本身多层次牧养功能。

### iii. 敬虔与道德上成熟

新约的教会书信除了辩证真道以外,就是督促信徒生活要敬虔行道。要在基督耶稣的恩典和知识上有长进,使生命被更新管理而结出果子来。信仰的真实在于能活出来,所以在牧养与崇拜礼仪上,要见到如此相信,所以如此说话、行止。因此,崇拜不仅是信仰内容的重申,而且一同进入实践中:献感恩为祭、奉献、为万人代求、祝谢、顺命被差等。

### iv. 建立整全的牧养理解

整全的牧养是要信徒学习以基督的心为心,认入他的生命中。保罗与彼得的牧养重心都是以基督事件为核心:基督的降临、受死、复活;他的荣光与大能并以跟随他的脚踪、效法他以至成长为目标。基督事件没有一件闲事;基督的教训没有一句多余;基督事件要充分成为教会的歌,基督要成为宣告的内容,基督是信仰实践的挑战,基督做的是教会做的,基督说的也是我们说的。他不单要成为教会颂赞归荣的对象,他旨意是教会祷告的方向,神的荣跃显在他面上,他是教会奉献的原因,是教会信心实践的典范,是信徒使命和力量的来源,是同在的应许,是



盼望的缘由,是圣徒国度的始与终。

### 崇拜中圣道与圣诗双管的牧养

圣道为粮,人也赖以牧养。他的话就是灵、就是生命,要被信徒内在化,藉着诗歌彼此教导,使生命藉基督结出感恩的果子荣跃神。在后现代的文化中,文字快速地失去沟通的效用,取而代之是符号艺术,在这对文字有冷感和恐惧的文化中,圣诗-教会信仰核心的载道音乐正好为圣道发挥一个援充区,既使圣道因着音乐催化、教化的角色得以存留,又用积极态度把信仰处境化,使相信的圣道既不刻板、更不会被视为不切合而被淘汰。

#### i. 圣道的启迪与圣诗

圣诗本来就是由圣道所启迪的合理响应,响应神对人的彰显,人只有惊叹、俯伏和崇尊。伟大的赞美《诗篇》是源自对伟大之神的发现,往往又含藏着一份强烈自身的对比,引人进入自我的真正觉醒,发现罪多也使爱主的心更多,这对于人灵魂产生敬虔的塑造至为重要。

#### ii. 会众圣诗与信仰核心内容:认知与实践

圣诗是认信:是对神的真理作出一种“Amen”式的响应,表达着一种臣服的认同。如《诗篇》中记载的对话:你说:你们当寻求我的面。那时我心向你说:耶和華阿,你的面我正要寻求。本于圣道,源出圣道。牧养倘若聚焦于信仰福音的核心,由领受道而来的信心,透过圣诗盛载成为认信,不单教化人进入认知,而且真理带着能力驱使和规范信徒生活行径的抉择,信仰的认知和实践的方向就透过圣诗,在信徒的生命中得以强化和凝聚。



犹如耶稣祈求天父，让门徒如他一样，因真理成圣。

圣诗是认信：以信心进入与神活泼的关系中，重新肯定和诠释与神的关系。圣诗不单是讲说神的真理内容，而且唱诗本身就是信仰 - Faith 的现在式 Believing，是信心的动画 Now，对于基督教信仰的神宣称自己是 I Am - 又耶稣宣告敬拜父的要认识“现在”，以心灵进入此刻的醒觉，他是活人的神，人应该在活跃的信心中确认，在神学和实践的互动关系上尤为重要。

### iii. 会众圣诗：信仰情感与态度的彰显

诗人说：但我倚靠你的慈爱；我的心因你的救恩快乐。我要向耶和華歌唱，因他用厚恩待我。唱诗是源自神人关系中生发的情感表达，可经过生命体验深化与磨炼，错综复杂的情感与信念得到适当的整合，进到纯清、专一和稳定中，重要的是对神向往有成熟和长进的指向。因此，远远超越了一般视诗歌为情感的表达、宣泄的环节，圣诗含藏着信仰情感合乎真理的意态和成熟的指标，被圣言监管指引，为信仰群体设定路径和方向。一些在信仰中重要的美德如：忍耐、等待、哀恸、安静、持守、省思、整合、估量、远眺将来等对情感和信仰品格塑造都有深远的影响。在牧养中要窥见整个属灵群体在万变的世态中的歌与歌声，表现出属灵生命：承载广度、丰富内涵、恒稳信心——都指向基督生命的深度。

### iv. 神学知识的内化与圣诗

我们对神的发现与认知需要经常藉题说、谈论、忆述来深化，使认知不但不致流失，反而积聚、联系，藉信心的认信使信念



具体化,使信仰内容的学习能沉淀至更深层的生活体验,认知与信仰经验产生互动的建立,引进生活化的赞美感恩,使生活就是祭品呈献给神。

### 崇拜圣诗与牧养

#### i. 圣诗是圣道的盛器

圣道为粮,是从天上降下来如吗哪喂养世界的,与教会信徒的牧养是不能分割的。可惜圣诗载道却没有得到与圣道同样的牧养关注。在这样无心插柳下唱圣诗,得出来的神观往往是片面的,倘若崇拜中圣言的教导亦同样是缺乏长远和系统的计划,后果可能是不堪设想的。

#### 甲、圣道的表达

教会的核心信仰应是公共崇拜中藉着会众圣诗具代表性地陈述神的属性、时间观、国度观、和他与一切被造之物的关系与旨意,这一切都必须以基督耶稣为人得以亲近神的唯一途径;亦即是以基督事件为教会所陈述的福音大能。这正是基督是我们的力量、是我们的诗歌、也成了我们拯救的实践。圣徒需要内化的基督道理也正是在此——以基督的心为心,教会若以基督为歌,才能作出相应又真实的信仰响应,这情感的表达就不止于主观与个人化,反因基督的生命而更趋群体化、大公化、圣经礼仪化,汇成基督在地上的工作与见证。

#### 乙、圣道的内化

神差遣基督来世,为要使律法成为具体可见的,使耶稣成为人亲就神的道路、真理、生命,使人不但有天国可供认识,而且因死而复活的耶稣发现生命的大能,有天国的向往,而且领受基督



所赐叫人活的灵,使人在今世经验与神同行的永生滋味。

### i. 参与讲述

在崇拜礼仪中,会众成为福音的传述者,参与宣述和彼此教导,进入重述和信心的重演中,使信仰进入富真实感的“现在”中,使基督事件藉主动陈述,成为神人关系的建立;与此同时,整个信徒群体都进入宣扬见证神美德的职事中,具体地成为地上君尊祭司的圣洁国度。

### ii. 反省空间

音乐与圣诗的神学结合起来,提供了单是文字所欠缺的长度,增加了文字的高低度量,添加了色彩、节奏和张力,赋予动感和方向、层次和结构。一方面使神学形而上的概念变得具体实在,另一方面又打开一度无法言喻的心灵空间让圣道沉淀、烙印其痕迹。在繁乱匆忙的世代,为人心灵打开一扇如天堂般的绿洲,使人安歇得喂育。

今日有许各教牧担心初信者对空间、静默有恐惧,但倘若基督教的崇拜能提供空间,静默是有焦点与内容,相比于世界几乎不能停下来、静下来,因为怕空洞与无有,这岂不是他们久已渴求难得的安憩吗?

### iii. 反复思想与存记

上帝在地上寻找一种观看神作为又明白的人,能够总结经验,整合思想而在认识神上有长进的,便是神要寻找的人。倘若信仰群体能孕育一种对神的作为与话语要寻求明白的态度,质





素上乘的圣诗不但是陈述与重现,而且提供神学的思考和总结的典范,帮助信徒有路可循。这类帮助人思考的诗歌,通常信徒使用后都如获至宝,珍惜存记,反复思想,内住真理的灵亦会响应阿们、是的、主的美意正是如此!

今日的信徒多使用并倚赖电子内存,对自身存记的能力完全采取放弃的态度,圣诗除了音韵谐协,格局明朗对称能帮助人记忆外,且能丰富对神的思想和表达的词汇,使人在信仰表达上不断成熟,使信仰生命的认知与属灵体验的辞藻并驾齐驱地长进。

### 丙、圣道的彰显

使徒保罗将圣道显于肉身形容为至大的奥迹,使圣洁无瑕、荣耀光辉、怜悯恩慈、好饶恕、广行赦免、不轻易发怒、守约施慈爱——神自我的描述都没有落空、抽象,皆藉着耶稣基督,得以具体地被人经验,以基督事件为信徒群体的共同经历的实据。

#### i. 接触神的永能和神性

倘若借着神造的天地各样可见可摸的事,尚且叫人认识神而无可推诿,何况神的儿子到世间来,为要将父显明出来,好叫见子之人如见其父,对于风闻有的神如今亲眼得见,有着互相呼应的凭据。

#### ii. 想象空间

神在肉身显现,为人开拓了属灵与属天的空间,超越肉眼和今世,因他复活带领人进入永恒的国度里,接触到本不属我们和这世界的,得踏入上帝的时空里,以敬畏尊崇的心发出由衷的赞



叹、呈献与拜服。这类空间的培植孕育非由创意和虚幻而来,却由耶稣的教训及复活的权柄而来,循着真理的晓谕被规管,耶稣所差来的圣灵也被派指示信徒将来的事,可见这种思念不单被鼓励,也是必需的,而且极需指导与规范。

### iii. 圣诗与信仰福音内容

福音的内容在世人眼中被视为愚拙,实不足为奇;但在信的人而言,却是神的智慧与大能。

#### 甲、圣化的周期

上帝在创造之中同时为人定下了七日的周期,并以安息日订为圣日,使全人类进入上帝所设定的节奏中:七日的头一日成为每个循环的新开始,而周期流向的高峰终点是进入神的安息圣日,让他成为人类众生的终极。而进入这个周期的钥匙就是基督,他在七日的头一日复活,成为睡了的人初熟的果子,成为信徒的始与终。教会群体在七日的头一日宣告他的复活,并他为人类的预备、设定的去向与终局。

#### 乙、基督事件节期与基督化时间观

自有永有、无始无终的上帝何竟进入他为人设定的周期,让人发现他,并发现他早已安放在人类心里的永生,叫又人醒觉上帝的呼唤。人的时间不单被上帝称作神圣,如今却因为“道”进入了人的时间,为人类的缘故作婴孩为女子所生,就是这个极大奥秘作开端,改写了人类的历史。有他的降生才有他的牺牲被钉死亡【圣口与受难】;有约的应许才有预备和切切地等候与每事的应验【将临与显现】;有测试考验始称凡事与弟兄相同才有为帅为首的胜利【基督的人性】;有天为他开,有声音见证他的



身份【基督的神性】；有律法（摩西）、先知（约拿）的预表、有会幕的祭司、羔羊、幔子通道始会有集于一身的基督成全律法【基督的祭献】；有下到阴间才有复活；有耶稣的复活才有升天、有必先降下才有登座父右；始有再来的应许与等待【基督升天】；有以利亚以利沙师徒的预表，才有耶稣嘱咐门徒等候的五旬应验【圣灵被差降临】；有借先知口中另立新约的应许才有圣灵内住领人进入真理的应验。基督的事件不单是基督救恩成就，而且他把整个旧约恍似谜语解开，为弥赛亚作见证的正是这经，在往以马忤斯路上向门徒的阐释清晰直接，把律法书、先知书、《诗篇》都一并指向受膏者，其中的必须性还加以强调。耶稣使他们明白圣经是通达旧约为他而作的见证和预表，使基督事情不再是独立事件，而是有旧约的根源，有神的预备和指派，确立上帝话语的信实与真确性。使一切圣父与圣子对于末世所发的预言，借着圣灵成为可信可等待的信仰。

基督事件贯穿旧约、突显旧约圣经的缜密与真确性，直指末世基督再来的应许，在建立教会以基督为中心的信仰根基上起了核心的作用。既把上主的时间观——昔在、今在、以后永在联结起来，又把三一上帝的奥秘透过督基与基督的教会显露出来。

圣诗就担任着一如旧约《诗篇》在以色列崇拜群体中的角色：历史陈述、警戒、诠释、整合、认信、欢庆、求赦、感恩、赞美与崇敬。后者的分别就是以基督为中心——以基督为歌，应和以色列群体的耶和華是诗歌。

### 丙、跟随基督的人生旅程

耶稣对门徒的呼召是“来跟从我”，升天前所交托的使命是“凡我吩咐你们的，都教训门徒遵守”，并应许永远的同在。可



见跟随不仅是举手决志的一个决定,是一生的路径,是体验耶稣教训的可行,思想和察验主已成就的榜样和典范,基督的路是他走过的路径,他邀请每一位基督的门徒矢志跟随。

### iii. 圣诗与教会观的实践

公共崇拜中的圣诗使我们分享信仰,教化我们进入一个彼此相连相系的基督身体中,在自卑中被服事补足,在自高中为仆,学习付出与服事。教化我们如何属于基督,因此彼此相属,音乐声合为一,把教会观的谐协融和、彼此丰富、各有其职却是同一方向,往同一终点具体化,使每个信徒都被包括,成为个人但是群体化的经验。

#### 甲、神学与礼仪:知与行

教会是认识神的群体,藉着公共崇拜,特别是人人参与的圣诗表彰内里的认知,神对教会有里外相应的要求,藉先知以赛亚向他的民辩论:你没有将你的羊带来给我作燔祭,也没有用祭物尊敬我;这里礼仪或祭祀是外在的行为用以表达内心对神的认识与实况。倘若神学是内里的认知,礼仪与生活就是服侍神的行为,但光有行为没有内心的实意亦是神不喜悦的。“用咀信尊敬我,心却远离我”在耶稣口中亦被唾弃。可见里面的认知和外面的行为要相称相应,缺一不可。

教会藉圣诗进入知行合一之中,使信仰在崇拜中得到初步的践行,再进一步指导乃延伸到每一个生活环节中。

#### 乙、互动的群体

教会听闻神的话,这是教会一个非常重要的特点,正因如此临使教会成为一个与神对话的一个群体。在西奈山下的以色列



民响应的说话,他们同声回答,与神进入互动的关系,以圣诗让会众一同回话,以真理清洁的语言同声响应,而且同时表明愿意遵行,表达听到了并领受。

可惜今日我们单以为崇拜中的讲道就是唯一神说话的时候,其实宣召是神召聚他的百姓,读经更是比讲道来得直接,讲道后更需信徒领命继而差遣,整个崇拜流程是互动地响应,因此,圣诗就不仅是一首大家都熟识的诗,要考究诗的内容、使用的礼仪位置与適切性,最好有圣经中用途的参考,便更能承载群体对主的回话。

### 丙、身份使命的确认

教会崇拜就是信徒群体用自己的口确认身份的过程:藉着圣诗在崇拜流程中步步进入——感恩、赞美为子民对神的作为、属性的推崇;藉圣诗或短祷认罪乞恩,表达信仰群体是一个蒙赦蒙恩的群体,为世人示范如何回归上帝;聆听经文的诵读、阐释和训诲后的回话更是子民顺服的礼仪,与世人的悖逆形成强烈的对比;信徒群体主前的祷告、祈求,表达天父儿女的权利、身为后嗣对父的认识与信心;在明白神旨意时,信徒群体进入领命被差的仆人身份;领受祝福后信徒响应“阿们”,表达信徒有别于世人,是一群蒙恩被拣选、按应许领受上主赐福的人,享有三一上主应许的同在同行,彰显神国度在地。这些教会自身的身份倘若多次多方地让信徒有醒觉及主动的参与,在崇拜的流程中进入合情又合乎真理的中肯表达,言辞若不露骨庸俗,能有效地与圣言关联,就愈能包容更多层次的会众,低的乐意回归圣言,发现自己与教会共享尊贵的身份;高的甘愿俯就,运用圣言清洁的言语祷告上主,从而建立共通的语言承载共同的身份。



#### iv. 圣诗与世界观的实践

教会在崇拜中的身份与责任：既是神的选民，又是神在地的代言人，是不属世界，却又被差入世，完成上主所派之任务，作成上主的工程。耶稣在分离的祷告中：“我不求你叫他们离开世界，只求你保守他们脱离罪恶，他们不属世界，正如我不属世界一样；”清楚指出不求离开世界——门徒的在世是充满目标底蕴，他们的使命是从主耶稣而来，仿效父差子的属天召命，一如圣子藉着顺服圣言来完成。因此，崇拜中牧养圣徒，表达国度的使命观是不可或缺的。这种在世的观念可以藉着圣诗、代祷来使教会在世的场景显露出来，并使信徒一同承担代祷的责任，从而模塑信徒的世界观，从切身处地至宏观国际，藉祷告将上主的世界收归主权能的治理中。

##### 甲、代求者

作为神儿女与后嗣的群体，属灵生命的成熟显于明白主的心肠：主对门徒说：“你们若遵行我所吩咐的，就是我的朋友了。以后我不再称你们为仆人，因仆人不知道主人所做之事，我乃称你们为朋友；因我从我父所听见的，已经都告诉你们了。”亚伯拉罕被称为神的朋友，摩西与神共话，如朋友一般，他们都是因为知道主的刑罚快将临到人，所以成为代求者，堵住中间的破口。耶稣在地、在天都是代求者，他的教会岂可推却这项职事，不愿进入作主朋友的身份责任中？

##### 乙、中介人

教会在世被世人观看考察，保罗用“一台戏”来比喻，意思并不指是假不是真，反而是真生命耐力的外显。信徒成了基督



复活生命的引荐，活出基督复活的生命和那令人讶异的复和道理——神与人、人与人的和好谐协的信仰实践，使人惊叹羡慕。神的道是被信徒演活了，成为具感染力和说服力的圣道，是可行可见和不可逃避的。赞美、感恩与仰望就是信徒群体的合一的记号、表征！

### 丙、侍奉上帝：神工作的彰显

在讲求成效、要数据为指针的成功哲学影响下，教会亦如是忽略轻蔑崇拜本身的象征意义，在这敬虔的操练上马虎，且不断淡化其重要性，致使信仰失去了即讲即做—言出必行、群体从道领命，一致行动、各负其责的示范作用。侍奉上帝是从崇拜开始：公共礼仪的每一个环节都含藏神观、教会—历史观、世界观的神学与实践。继而被信徒内化及生活化，重复地带回崇拜呈为感谢、祷告和祈求，使为万人及在位掌权者的祷告成为圣徒在世不断跟进的处境化神学。这样，上帝工作在世的彰显肯定是具体呈现于崇拜中信徒向上帝的感恩，有又活又真上帝同在的经历。要追索的是圣诗内容是否广泛地道出信仰的核心，公祷诗歌是否切入属灵生命之所需，使神的殿透过崇拜与生活的侍奉，具体地成为“万国祷告的殿”。

### 丁、属天生活的典范

神警戒摩西：“你要谨慎，作各样的对象，都要照着在山上指示你的样式”，因为供奉的事，本是天上事的形状和影像。在地可见具体的事，有着属灵国度的含义。圣诗在崇拜牧群中除了内容重要之外，礼仪的位置、意态、形状等整体都有更深层的喻义和指向，提示世人属天生活的典范。神的帐幕在人间得到初步的实现、也被世人经验以供进一步发现。



v. 圣诗与崇拜教育

教会对崇拜上帝的定义必先回归上帝对人的呼唤与神人立约的根基上,并进一步理解圣经上神对以色列人及一切蒙恩的外邦圣徒贯彻一致的晓谕,合乎真理、在真理中、以真理敬拜上主是教会必须执著地谨慎从事的。有了这样的崇拜根基,圣诗的神学内容与整体圣言的关联与整全性就显得重要和藉着关注、加以培育和发展的。此外,在神与人立约的根基上,神人之间的对话是呼唤与回答,对一些患礼仪恐惧症、视礼仪为洪水猛兽的牧者、信徒和教会,则需要从新检视圣经中立约伙伴的关系是对人极重要的牧养,神并非“需要”人回话的承诺、附和,但现今的信徒跟圣经中的信徒群体并没有两样,大家同样非常需要透过应对,进入对所听所唱的作出行动上响应,对神有委身和进入积极参与的伙伴关系。立约式的对话是法学语言,有知法和立法的分量,神在以色列的崇拜中,就总是等候人“偿还”所许的愿。换言之,神重视子民在他面前的说话、言词、心思意念,他从不忘记子民所怀的,不但未出口早已知道,而且等候子民兑现所承诺的。崇拜群体倘若对自己所说所唱精明执著、辩解清晰,必能培育下一代敬虔的诗人。

耶稣对井旁妇人作的崇拜教育是神观教育:神是灵与敬拜的时候是“如今”,敬拜的自由与空间是源自神的灵,但这样的自由仍由神的灵规管,而神的灵正是真理的灵,敬拜仍为真理所规范、被辩证。神的灵也赋予崇拜的属灵空间与安歇。崇拜中的圣乐、圣诗正为信仰群体预留了静默、聆听与唱颂的空间,并包括有最起码的静止屏息。不过,今日的信徒大多以静默为不





知所措,等候是无效益和空洞。这正说明了我们的崇拜何等缺乏栽培和教育,对神微小的声音听闻与否毫不关心!唯愿教会崇拜的领袖不会像祭司以利那样大意,对教会男女长幼一样教导当怎样辨析神人相遇的时刻、预备自己、并合乎礼地表达自己在神面前的身份,响应上帝的呼唤!

崇拜是神与子民群体的对话,当会众藉圣诗进入与神的对话时,领导崇拜的只不过是旁作出精简的提示,使会众能以恰当的意态,明白自身的身份,警觉歌词内容,以悟性反省思量,口唱心和的呈献活祭。领导崇拜者有如牧者一般,随时随事勉励提醒会众,免使崇拜任何一个环节有外无内、徒然劳力!敬虔生命是由神的灵而生,由外在的环境、圣言的教育、群体帮助示范、诱导而孕育出来,信徒若专心学习,必修敬虔的果子。

#### vi. 结语

圣诗的牧养功能是从崇拜教育与学习开始,可惜大多的华人教会都视崇拜太简单,从来未想过公共崇拜是一生的学习,一如“生长中”的植物一样,需要在主面前同心渴求进步更新,不要一天停滞,因为停滞可能代表死亡的开始。倘若要信仰群体有活泼的崇拜学习,首先就需要教牧正视崇拜与牧养、会众圣诗与牧养是需要与分解圣道的牧养——宣读与教导配套、相扣、呼应,使崇拜的“行动”与唱颂同出一辙,成为会众乐意“遵行”的回应、侍奉。崇拜的环节再不容以项目形式报幕,领会需要仔细理解崇拜的结构、方向,好好的预备环节的过渡与转接,务使崇拜是在真理的领导之下,提示会众用心灵与真诚进入。

要整个群体在崇拜中有持续的长进,教牧需要注意培育崇



拜与圣乐的领袖：崇拜的编排者、选诗的指挥与领诗、敬拜队员等；这些侍奉者大多有音乐专长，却非常需要崇拜神学的教育与体验，直至他们会执著真理而宁愿把音乐、恩赐和专长服在圣道之下。另一类需要诱导和牧养的就是领奏司琴和乐队、独唱和领唱的声乐家、在崇拜中献诗的诗班、小组等。在他们的侍奉与协助会众学习崇拜中，他们必须有牧养会众的心肠：在弹奏会众圣诗的时候，领奏司琴要理解会众、并有教育和提升会众的能力——选择一个合适诗歌内容、句法的速度领在会众前，但不会覆盖而是承托会众的唱颂，转换音色或和声是因为歌词的变化或发展，因此教育会众不单边唱边听，而且留意歌词的内容转变，相应地调整，来配合所唱的，带领会众进入与歌词圣道互动的全人崇拜。领唱、诗班、小组都需要结合整个崇拜够理解来找到自身的角色，切忌以项目形式使自己有表演者的心态。应尽量避免出台、列队的演唱形式塑造错误的听众心态，站起即唱较能帮助会众联想流程承上接下的对话或呼应。这些侍奉一如昔日经上所记载的利未祭司小组，目的并不在于自己献唱的项目，而是带领和引发会众进入对神更深的发现和崇敬，并会众雀跃的参与赞颂。领崇拜的当看自己有如崇拜礼仪的“启”，热切渴望其它信众也加入“应”，同尝主恩滋味。除非领导崇拜者自己也崇拜，被领导的才会响应“阿们”，并且乐意加入敬拜的行列赞美神。教牧需要帮助这些教会基督徒音乐家、侍奉者过渡与转化成为有牧养会众心肠的圣乐侍奉者和牧者，一同在教会牧养事工上齐心努力。

#### 参考书目



*Paschal Shape*. Minnesota : The Liturgical Press, 1998.

Dearborn, Tim A. & Coil Scott. Ed. *Worship at the Next Level: Insight from Contemporary Voices*. Grand Rapids; BakerBooks, 2004.

Frankforter, A. Daniel. *Stones for Bread: A Critique of Contemporary Worship*. Louisville; Westminster John Knox Press, 2001.

Forster, Michael. *The Hymns of Michael Forster: A Resource for Worship Leaders, Composers and Editors*. Suffolk; Kevin Mayhew Ltd. , 1998.

Hustad, Donald P. Ed. *The Worshipping Church: A Hymnal. Worship Leader's Edition*. Carol Stream; Hope Publishing Co. 1991.

Mannion, M. Francis. *Masterworks of God: Essays in Liturgical Theory and Practice*. Chicago; Hillenbrand Books, 2004.

Routley, Erik. *Church Music and the Christian Faith*.

Saliers, Don E. *Worship as Theology: Foretaste of Glory Divine*. Nashville; Abingdon Press, 1994.

Webber, Robert E. *Ancient – Future Time: Forming Spirituality through the Christian Year*. Grand Rapids; Baker Books, 2004.

Witvliet, John D. *Worship Seeking Understanding: Windows into Christian Practice*. Grand Rapids; Baker Academic, 2003.

Young, Carlton. *Companion to The United Methodist Hymnal*. Nashville; Abingdon Press, 1993.



(谭静芝, 博士, 前建道神学院圣乐系主任, 香港基督教联合会圣乐促进组组长, 世界华人圣乐促进会董事、副理事长, 新诗集《普天颂赞 2000》之主编, “圣乐资源中心”创建者, 华东神学院圣乐科客座教授。出版音乐著作有: 双语颂赞曲集(I)(II)、普天颂赞补充本(2002)、普天颂赞二千(2006)、圣乐文萃等。出版音像有: 崇拜短颂集、我的心称颂神、耶稣—我心所乐等。)



## “传统”VS“现代”

——敬拜音乐与教会崇拜的再思

林德桦

近年来,很多教会对于崇拜中不同的敬拜方式的讨论,大都纠结于“传统”和“现代”之争。或者说,是对在崇拜中“传统音乐”和“现代音乐”的使用之争。

有些人士只喜欢自己所偏爱的诗歌风格,并完全批评和排斥所有自己不喜欢的诗歌风格。比如说,觉得只有在崇拜开始时,唱二三十分钟的流行音乐风格的诗歌,在电声乐队节奏强劲、震耳欲聋的伴奏下如痴如醉地摇头晃脑举手击掌才是敬拜。他们认为古老的诗歌难以令非基督徒投入,只有强节奏的诗歌音乐才能吸引、留住这些新朋友。

而反对者则认为:教会崇拜的音乐就当使用传统风格,并贯串于整个崇拜流程中。只有历代信徒的心血结晶才是高素质的经典圣乐作品。流行不等于经典,这些流行曲风的新作皆以“俗乐”为创作范本,且水准粗劣,音乐和歌词都很肤浅,不配用来敬拜神。



教会为着音乐风格而争执不下,在还没有了解教会传承的丰富之前就断然加以否定,又或者在还没有探索其可能性之前就拒绝了世界各地的音乐风格或新的诗歌。主观与强持的见解,并不表示对自己的看法有全面深刻的认识。双方可能对崇拜及教会音乐都存在着片面的理解,才会产生如此狭隘的争辩。

那些一味宣扬“现代”敬拜的人,遗漏了圣经中所记载的敬拜是同时使用新旧材料的事实。他们常以《诗篇》九十六篇第一节“你们要向耶和華唱新歌”作为依据,却忽视了在同一诗篇的后续经文中,诗人从以色列的传统中引用了一首旧的诗歌。唱新歌,不代表否定唱旧歌。必须思考的是:如果我们的崇拜与那些在我们之前“信心如云彩般的见证人”毫无关系,将会有什么失落?

当我们说要“现代”敬拜时,是如何界定“现代”一词的呢?是指敬拜音乐听起来就像流行音乐?是把旧的歌词配上新的曲调?还是把一首古老的诗歌重新编配、注入新的涵义?这些可能都是“现代”的。

在争议的另一端,当有些人主张只能使用“传统音乐”时,所指的又是怎样的“传统”呢?是早期教会、最初几世纪的“教会”传统?或是西方教会的传统?是指歌唱赞美诗或吟唱颂词?是古老教会礼仪传统,又或是经过马丁·路德、加尔文等宗教改革后的崇拜礼仪?没有清楚的定义,常常导致无谓的争辩。而事实上,不论新旧音乐,都同样重要。

纵观神的百姓的历史,敬拜一直都混合着新旧元素。在旧约中有许多诗歌,都取材于以色列历史中的早期材料;《启示录》中的诗歌,则是引用自《诗篇》和《以赛亚书》。而《以弗所



书》五章十九节和《歌罗西书》三章十六节,同是鼓励我们要用“诗章、颂词、灵歌”——包含着新旧诗歌——来彼此教导、劝诫。这些经文使我们无须再纠结、争执于音乐的风格、形式,而是鼓励我们因着信实而广泛使用不同的音乐。

不纠结、争执于音乐的风格、形式,并不意味着在崇拜中可以随便使用各种音乐。在许多世代以来常见的客观与主观的对立,有时也是今天教会在“传统”与“现代”之争辩的主要症结点:有关神真理的表达和对神的情感回应。比较传统古老的诗歌(除19世纪浪漫主义作品)绝大多数强调信仰教义真理,而现代音乐则绝大部分都十分强调情感。这看起来像是真理和心灵的对立。耶稣所强调的则是:“……那真正拜父的、要用心灵(spirit)和真理(truth)拜他……”(约四23)二者不可偏废。

我们是否可以深入地思想:怎样才能让我们在崇拜中所使用的音乐可以既根基于圣经和教义的真理,又使我们心灵自由、充满圣灵?没有心灵和情感的投入付出,教会崇拜的音乐会枯燥沉闷、了无生气;没有真理教义作崇拜的骨架,基督的身体无法得以健康更新。

神不受我们所知道的任何一种音乐的限制。神的子民历代都曾寻求一些新旋律、新和声、新歌词、新编曲,以及新的表达方式,来向这位超越的、无限的、测不透的神歌唱。今天的世代亦是如此。而同时,从古至今,教会总是不断在信仰前辈信心的表达上加以再造,用一些古老的诗歌,去讲述这古老的故事。

教会应当如何使用最好的音乐——不论新旧——去敬拜神?不凭自己的喜好、不为了取悦某些人、不讨好迎合多数人的喜爱与品位!这些是敬拜音乐选用非常重要的准则。



教会的首要任务是传福音,但教会存在的目的是敬拜神。敬拜神并不是达到目标的一个媒介或方法,敬拜神本身就是目的。基督徒敬拜神不是为了要得到神的帮助和恩典,而是因为神“当得”我们的赞美和颂扬。崇拜中的每一段音乐的目的都是为了荣耀神,是属灵的;而不是为了取悦人、为人而作的。教会音乐应以神为中心,因此,教会音乐与信仰有着十分密切的关系,且必须建立在崇拜神学的基础上。

神学家格劳多(M. J. Glodo)指出,崇拜神学是以神的道(Word)和神的形象(Image)为基础的。很多人以为神的道只会出现在读经和讲道中,因此,去教堂做礼拜只要听道就行了,其他的参加与否都无所谓。这是一个十分无知的误解。事实上,教会崇拜的多个环节都包含神的道。如果崇拜中有任何一个环节不是建立在神的道上,这部分就不能彰显神的属性、神的心意和神的作为了。

基督教信仰的核心就是耶稣基督。真正的崇拜是建立在“基督事件”上,崇拜就是在重述“基督事件”,这包括他的降生、受难、复活和升天的历史事件和他必再来的应许。主耶稣的救赎是我们崇拜的核心,是我们信仰的共同记忆和盼望。崇拜可以使我们全人——我们的身体、情感、思想和意志,“成为”像那位藉耶稣基督显现的神自己。在主日崇拜时,我们预演如何将自己的身体、感情、思想和意志完全地投入,以致我们的身体确实成为神的殿,我们的灵被圣灵所管制,我们的思想成为基督的思想,我们的意志与神合一。

一首崇拜诗歌的选用,当考虑这首诗歌是否“写得好、选得好、唱得好”。这首诗歌的歌词是否合乎圣经?是否能阐明教





义？是否符合我们的信仰传统及内涵？这首诗歌的音乐是否帮助我们在唱颂时能真情流露？所选的诗歌在崇拜的某个环节中唱颂是否适切、合宜？会众是否都能口唱心和地唱颂？另外，所选的诗歌是否为我们的传统、文化和崇拜群体所接受？是否切合这个时代？

每个世代的基督徒都寻求用他们认为最优美的音乐与文辞来颂赞神，这些符合基督信仰的诗歌都是圣灵赐给历世历代基督徒最宝贵的礼物，是值得我们去珍惜和传承的。崇拜诗歌的特色，可以横跨经典与现代。经典不是古老，而是经历时间的考验，能引发人类心灵共鸣的经典之作，它们表达了普世共通的人类情感，具备了传承人文精神的特质。有许多圣诗都具备这样经典的特质。同时，崇拜不能与时代割裂，要思考以怎样的崇拜元素来帮助信徒投入崇拜并传承信仰。

敬拜的真谛，不只是唱唱歌弹弹琴跳跳舞，而是要以“整全”的人去敬拜——在悟性——理智与情感上都完全投入，献上生命中的每一天来荣耀神。敬拜，是塑造成熟的属灵生命不可或缺的重要一环。合神心意的敬拜，不仅使我们自然流露对上帝的爱慕，也帮助我们更认识神，并顺服他的计划。

在崇拜中，我们只需谦卑地寻求认识神并他的启示。因此，我们用悟性去歌唱、读经、听道，在听道中“慎思明辨”，寻求明白真理，最终得着基督的心思。然而，我们也不应压抑情感，若在崇拜中没有领受感动，一切都不会改变，生命也只会依然故我，因为有“感”才会“动”；但是，这种情感的投入不应是一种自我中心、只为满足自己的表现，而是应该在明白认识神的慈爱、恩惠、公义、伟大之下所产生的。这种情感将会引发生命的动



力,改变自我的意志,以至于甘愿顺服效法基督,尊主旨意而活。

在崇拜中,我们以言语、动作来表达对神的回应,而更多的则是透过音乐展现神与人之间的相遇。与神的对话并非都是听得见的,也不是都能轻易辨识的。神是无所不在的,他在我们熟悉的空间、圣殿或教会外的地方,抑或是在诗班、会众唱颂之中。神藉着我们的读经、唱诗、讲道,对我们说话;我们以诗歌、话语、赞美、感恩、认罪、奉献、祈求,来回应神。

我们是在过去与将来之间的现在进行崇拜,我们藉着言语和动作,以可见的、可触摸的和实质的表征来表现历史事实并等候基督再来。藉着这些崇拜元素,按此时此刻的处境讲述和参与圣经的叙事。圣灵也在我们崇拜的过程中动工,让这些客观的历史事实及真理成为我们今日崇拜中主观的经历。信徒藉圣灵而经历基督的同在、与基督联合。

(林德桦,毕业于新加坡神学院圣乐学院。曾在金陵神学院、浙江神学院兼职圣乐讲师;曾在中国基督教两会出版部负责圣乐书谱的出版工作,担任《赞美诗(新编)补充本》的执行编辑;中国基督教圣乐委员会委员;上海国际礼拜堂少儿诗班及手铃诗班指挥,华东神学院圣乐科兼职教师。)



# 诗班在崇拜中的角色

周永慈

## 引言

诗班就是教会中歌唱的肢体,通常是一小群受过高等训练的专业团体<sup>①</sup>,透过歌唱在崇拜中负责一定的礼仪动作。那么从广义上来说,会众应该是教会最首要的诗班(Primary Choir)。本文将涉及到这两方面的概念,并尝试从历史、圣经、神学、崇拜更新、崇拜本色化,以及实践等方面来论述诗班在崇拜当中的角色,并从实际例子中分析现状与探讨如何改善和提高的进路。

---

<sup>①</sup> Mary Remnant, "Chorus" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* V.4, ed, Stanley Sadie, (London, Macmillan Publishers Limited, 1980), 341.



## 一、诗班的圣经基础以及 早期教会的诗班

### （一）诗班的圣经基础

当我们谈到诗班,耳熟能详,其历史根源及设立的年代可以追溯到旧约时代。诗班是耶和華亲自设立的,是一群特别被选召出来的利未人,他们是以诗歌赞美上帝的祭司。根据旧约圣经《历代志上》记载,大卫按照上帝的心意决定建造圣殿之后(代上 17:12-13),又按照圣灵的启示建造有关圣殿的样式、殿内的器皿以及工作(代上 28:12、13、19)。诗班亦是按照耶和華的指示而设立的。而且在代上 25 章中提到了他们是受过特别的训练、精通歌唱的利未人的后裔,人数之多达至 288 人(代上 25:7),有男女声(代上 25:6-8),并分了班次,有其固定的岗位和周密的侍奉时间安排。<sup>①</sup> 这些诗班的制度都是符合神的心意所安排的。十二个支派分成 24 个组,每一组都有指定的领导。这些小组可能轮流服侍,但在一些比较重要的庆典的时候,所有利未音乐家们会在一起呈献。<sup>②</sup> 如:《历代志下》所记载的,“他们有 120 个祭司吹号。吹号唱歌的,都一齐发声。声合为一,赞美感谢耶和華。”(代下 5:12-13)

其实根据圣经记载,以色列民在大卫之前就有诗班的侍奉,

<sup>①</sup> 胡杰与:《诗班在教会的重要性》,载《圣乐文萃——教会敬拜》,谭静芝编。香港:建道神学院,2002年,第70页。

<sup>②</sup> Remnant, 341.



虽然还没有涉及诗班特定的规模与班次,却是一个群体——神的子民对神的救恩发出的赞美。如:摩西带领以色列民出埃及,经过红海后向神发出歌颂赞美和述说神奇妙的作为(出 15:1 - 18),并伴随着舞蹈(出 15:20 - 21)。在《士师记》五章也提到士师底波拉带领以色列人赞美耶和华。<sup>①</sup> 可见以色列人的赞美侍奉早在会幕时代就已经存在了。

同时在旧约圣经中我们还可以看到关于神对赞美侍奉的悦纳以及临在。如《历代志下》五章所记载的所罗门献殿之时的赞美,上帝的荣光充满了他的殿(代下 5:14)。此外在《尼希米记》第十二章二十七至四十七节中还有关于歌唱方式的记载,对唱(Antiphonic)与(Responsorial)应唱的方式在演唱。有的具有标题的《诗篇》是由独唱者和回应诗班来演唱的,或对应地唱。这种应唱方式一直到主后第一世纪仍然存在于犹太人当中。<sup>②</sup>

在新约时代,经文中也不少提到歌唱赞美的侍奉,但是并没有明显的关于诗班侍奉的记载。<sup>③</sup> 唯有在《启示录》中看到关于永恒侍奉的描述(启 5:8 - 13),四活物和二十四位长老,众圣徒以及诸天使、一切受造物对神的赞美。以及《启示录》中对颂唱新歌的描写,共有十四万四千人颂唱新歌(启 14:1 - 3),诗班阵容之庞大可见一斑。

---

① 黎本正:《诗班在崇拜侍奉中的角色》,载《圣乐文萃 2——圣乐教育与崇拜更新》,谭静芝编。香港:建道神学院,2005年,第105页。

② Remnant, *Chorus*, 343.

③ 黎本正:《诗班在崇拜侍奉中的角色》,载《圣乐文萃 2——圣乐教育与崇拜更新》,谭静芝编。香港:建道神学院,2005年,第105页。



从以上新旧约圣经的记载可以看出,诗班主要侍奉是:以感恩、颂赞、赞美和述说上帝奇妙的作为。

## (二) 早期教会中的诗班

正如上文提及新约圣经几乎没有堂而皇之对诗班的描述,这有可能与当时的历史处境有关。在基督教成为国教之前,教会时常遭受逼迫,崇拜只能偷偷地进行,<sup>①</sup>那么他们崇拜中是否有音乐侍奉,如果有,又是如何呢?

在早期教会,由于受逼迫同时加上资金上的短缺,而不能像犹太传统一样发展出富丽堂皇的诗班,却因此出现了大规模的会众唱诗。<sup>②</sup>正如新约圣经中保罗用很强的字眼指出崇拜的歌唱是给所有会众的,而并非给一小群的音乐家(林前 14:26、弗 5:16、西 3:16)。<sup>③</sup>在教父的文献中,我们也能看到有力的证据说明当时崇拜是不可能没有音乐侍奉的。如:主教圣·克莱门特(Pope St. Clement)于公元 92 年至 101 年管理教会,他第一个写了关于礼仪中的音乐实践。<sup>④</sup>

早期基督教的音乐素材和训练主要是继承了犹太教的传统,不单单从犹太人那儿借来《诗篇》,就连他们的演唱方式也被应用在基督教崇拜中。在早期教父(Patristic)作品中不少有

① 黎本正:《诗班在崇拜侍奉中的角色》,载《圣乐文萃 2——圣乐教育与崇拜更新》,谭静芝编。香港:建道神学院,2005 年,第 105 页。

② Remnant, Chorus, 342.

③ Donald P. Hustad, "Early Christian Worship" in *Jubilate! Church Music in the Evangelical Tradition*, (Carol Stream, IL: Hope Publishing Company, 1981), 89.

④ Robert F. Hayburn, *Papal Legislation On Sacred Music 95 A. D. To 1977 A. D.* (Collegeville, MN: Liturgical Press, 1979), 1.



提到对唱 (Antiphonic) 和应唱 (Responsorial), 如特土良 (Tertullian c. 170 - c. 225) 就提到应唱《诗篇》。这种演唱方式一开始的时候只是流传于地理上靠近犹太人的基督教当中, 但是在 4 世纪末的时候, 就盛行于东西方教会了。对唱与应唱的方式不单用于《诗篇》的歌词, 也被应用于别的歌词, 这种存在的方式也影响了早期基督教礼仪的发展。<sup>①</sup>

4 世纪, 基督教成为国教以后, 诗班得到很大的发展, 并有专门学校训练她们的歌唱技术。并出现第一所的歌唱学校。在 6 世纪的时候, 修道院成为合唱音乐教育的中心。培育了许多的独唱者和合唱队员, 这也影响了礼仪素歌在文体上的不同。音节式的素歌 (Syllabic Chants) 由祭司和会众来唱, 诗班就唱比较难一些的。比较难的花唱 (Melismatic Chants)<sup>②</sup> 就由领唱 (Cantor) 来唱。这就促使了后来的复调合唱音乐 (Polyphonic) 的产生。<sup>③</sup>

综上所述, 不管是旧约时代的犹太教, 还是新约时代的基督教, 以及早期基督教会的崇拜, 诗班都一直存在, 并且随着合唱的发展, 礼仪也得到发展与变化。虽然由于历史文化的不同, 诗班在崇拜当中存在方式以及演唱都在变化, 但无论从神学还是实用的角度来看, 诗班在崇拜中都存在着不可忽略的意义。我们接下来要论述其意义。

---

① Remnant, *Chorus*, 343.

② 歌词中的一个单音节配上好几个音符。

③ Mary remnant, *Chorus*, 343.



## 二、诗班在崇拜中的角色

崇拜是人类对神荣耀显示的回应,是我们对那个比我们伟大得多的那一位的认知的回应。正如一位圣公会的神学家伊夫林·昂德希尔(Evelyn Underhill)将崇拜定义为“人类对永恒超越者的回应。”<sup>①</sup>因此崇拜是神与人的相遇,涉及两个方面,一方面是神向我们启示他自己,另一方面我们对神所启示给我们的,用信心来回应。崇拜并不单单指的是“敬拜赞美”的那段时间,也不仅仅是圣道的宣讲,而是整个从信徒的召聚、圣言的宣讲、圣礼的举行、信徒的回应、祝福差遣整个过程都是崇拜。简而言之,崇拜是上帝在基督徒崇拜群体中的行动,崇拜是我们在神的话语和圣礼中聆听和经验神,并且用祷告、颂赞和感恩来回应。<sup>②</sup>那么诗班在崇拜中的角色是什么呢?

### (一)祭司的角色

在崇拜中,诗班的职责之一就是代表会众向神献上感恩赞美的祭。正如旧约中的利未人,负责在圣殿中献祭与赞美上帝,诗班坐在祭坛的两旁或者周围,歌唱的对象就是上帝。<sup>③</sup>昔日的诗班是祭司,到新约时代,信徒皆祭司,每个人都有可能成为

<sup>①</sup> Evelyn Underhill, *Worship* (New York: Harper and Brothers Publishers, 1957), p.vii.

<sup>②</sup> Jeffrey A. Truscott, *Worship: A Practical Guide* (Singapore: Genesis Books, 2011), 4.

<sup>③</sup> 骆维道:《赞美乎? 献诗乎?》期刊《神学与教会》第212卷,第一期。台湾:台南神学院,1996年,第70页。





诗班的职事。但既然为特别被选召出来参与音乐服侍的群体，就必须如大卫的诗班，要受过特别的训练，代表会众将最美好的祭物献给上帝。因此祭司要清楚献祭的要求，知道什么是最好的，什么才是无残缺之祭物。诗班也应该能分辨何为最美的祭，不仅是选择最美的音乐，经过精心地预备与练习，还需要严谨与忠心的态度。<sup>①</sup>

现在有很多诗班员认为只要我用心就可以了，神所喜悦的是忧伤痛悔的心胜于任何的燔祭(Psalm)，但是这绝对不能成为诗班员可以散漫而不思长进的借口。倘若真有一颗真正忧伤痛悔的心，在行为上必然有所表现，愿意付出更多的时间与努力，预备与练习这份献给神的无残缺的祭物。当我们尽心尽力尽意了，神必悦纳这份在诗班员的能力所及范围内已尽力而为的祭物。

作为祭司，应该追求圣洁的生命，就如旧约祭司在侍奉前必须自洁，虽然在新约中，主耶稣用宝血作了挽回祭，信徒皆祭司，<sup>②</sup>但是正如保罗在《提摩太后书》的教导：“要自洁，脱离卑贱的事，就必作贵重的器皿，成为圣洁，合乎主用。”（提后 2:21）。因此诗班员应该追求圣洁的生命，在侍奉与生活中彰显他的荣美。

## （二）先知的角色

诗班也是上帝的代言人，将上帝的话语、预言、警告传达给

① 胡杰与：《诗班在教会的重要性》，第 73 页。

② 黎本正：《诗班在崇拜侍奉中的角色》，第 111 - 112 页。



他的子民，<sup>①</sup>也就是替神发出信息——被音乐所提升的歌词的信息。根据我们在崇拜中所经验到的音乐，我们也许会认为音乐不能产生真理的宣讲，不过它却总是提升(enhance)歌词的意义。<sup>②</sup>更多的时候，我们会经验到一些特别的旋律具体地表达了真理，但毫无疑问音乐能激发我们的想象力，使真理深植于我们的内心。

音乐透过和声、旋律、音程、曲式等的变化，来将歌词中的信息栩栩如生地表达出来；正如古人言：好的音乐颇有“绕梁三日”的功效。因此一首由诗班所献唱的好作品，能帮助会众对所唱的信息记忆犹新，同时也使人经验到神那言语难以描述的尊贵、荣耀、丰富、智慧、权势、能力(启 5:12-13)。正如一位伟大的 21 世纪拉比诗人——亚伯拉罕·赫舍尔(Abraham Heschel)所言：“宗教音乐是企图传达那些我们能够领悟却无法抓住的东西。(Religious music is an attempt to convey that which is within our reach but beyond our grasp.)”<sup>③</sup>在圣经中也有多处关于这方面的记载：如，圣殿中的以赛亚先知在崇拜的赞美声中经验神的临在(赛 6:3)；保罗与西拉在狱中的颂赞(使 16:25)，使监牢的地基摇动……这些歌唱与赞美，都使人经验到神的大能的临在，在人的心灵中留下不可磨灭的烙印。

### (三) 崇拜礼仪的领导与教导的角色

诗班在崇拜中除了是祭司和先知的角色以外，最重要的应

① 骆维道：《赞美乎？献诗乎？》，第 70 页。

② Done E. Saliers, “Three Theological Aims and Music Unlimited” in *Music and Theology* (Nashville, TN: Abingdon Press, 2007), 29.

③ 同上，第 31 页。



该是领导与教导的角色,这也是诗班最基本的功能。它的第一任务就是要建立会众成为“首要的诗班”(Primary Choir)。

首先,诗班的功能是展现与述说崇拜(show and tell the worship),主动参与崇拜,同时鼓励与带领会众参与崇拜。<sup>①</sup> 诗班全身心地投入敬拜,对神敬虔的态度,都应该成为会众的榜样,带领他们进入崇拜。因此诗班是崇拜的推动者(facilitate),展现了心灵与诚实的敬拜,这样可以鼓励会众也如此做。诗班并不是为了自己的事而参与在崇拜中,而是为了所有参与崇拜的人。它带领崇拜的会众在他们的歌中以及诗班所献呈的作为礼仪或崇拜之用的音乐中,经验神的奥秘的临在。理想上诗班是作为一群推动者,而并非演员。<sup>②</sup>

其次,帮助会众出口。因为诗班有机会受训练,因此在音准、节奏、句法、气息、音量大小以及吐字等方面能给会众较好的示范以及教导。<sup>③</sup> 并且还可以加唱附加高音,提高会众唱歌的情绪,同时也提升圣诗歌词所要表达的意义。然而诗班的声音不单单是在技术上支持会众,最重要是帮助会众用心崇拜并表达自己的情感,就如祷告者带领会众一起祷告一样。

第三,让上帝子民的歌在诗班的献唱中得到表达。诗班并非去添加一些难以达到的理想,这个理想要与会众、诗班和音乐家相联系,因为上帝将通过这些歌临在他们中间。诗班的责任

---

① Calvin M. Johansson, "Music leadership in Worship" in *Music and the Arts in Christian Worship Book One*, ed., Robert E. Webber (Nashville, TN: Star Song Publishing Group, 1994), 466.

② 同上。

③ 黎本正:《诗班在崇拜侍奉中的角色》,载《圣乐文萃2——圣乐教育与崇拜更新》,谭静芝编。香港:建道神学院,2005年,第109页。



是要允许这些歌找到表达,这是最终的目标。在教导并带领会众唱那些他们还不熟悉的歌时,不论是现代还是古典的歌,最重要是要看会众是诗班的一部分,透过这些歌会教导他们新的祷告方式,会让他们感受到在基督身体里伟大的合一。<sup>①</sup>新的祷告的方式,即透过歌唱,歌中所传达的信息使得信徒们得到牧养、生命被更新。

第四,诗班还应在圣乐美感、创造性以及丰富性上成为会众的教育。神是美的源头,既丰富又具创造性,而艺术就是表达与彰显这些属性最好的途径之一,因此诗班应该竭尽全力、努力研习、演唱较高层次的作品,在艺术上达到更高的境界,进入更深层的属灵满足。<sup>②</sup>提升会众的审美,使会众熟知丰富多样的音乐风格,以便帮助神的子民窥见他隐秘的奥秘与丰富,并加深他们的信仰。因而诗班应该不断提高自身的素质,如果诗班的水平很差,那么会众将得不到帮助。另外,在选歌上要考虑到会众的品位与能力,否则就将会众落在后面了。但也不能一味地只求适应他们的水平,而总是要使他们有机会得到教育与提高品味。<sup>③</sup>从根本上来说,应该选择一些值得信徒花时间以及付出努力的经典的音乐,然后富有音乐性地将其唱或奏出来,以能邀

---

① C. Michael Hawn, "Teaching the Congregational Choir: The Role of Musicians in Multicultural Worship", in *The Alban Institute*; <http://www.alban.org/conversation.aspx?id=4550> (Accessed on 30 Oct., 2008).

② 骆维道:《赞美乎? 献诗乎?》,第70页。

③ Tom Matrone, "Worship and the Sanctuary Choir" in *Enrichment Journal* [http://www.ag.org/enrichmentjournal/200301/200301\\_108\\_worship\\_choir.cfm](http://www.ag.org/enrichmentjournal/200301/200301_108_worship_choir.cfm) (Accessed on 30 Oct., 2008).



请会众们一同唱。<sup>①</sup>

因此诗班是崇拜的催化剂,其次是一个小团体促进已经消失在后现代文化中更高层次的音乐牧养。<sup>②</sup>

#### (四) 历史的转载者

音乐透过人最适宜地继承了神在历史中的作为,这个继承被转载于与神伟大的作为相联系的神的话语中,也被转载于经过几个世纪流传给我们的口头的以及音乐艺术的形式中。<sup>③</sup> 当诗班唱历代不同的崇拜礼仪中圣诗的时候,就将这些传统继承并不断地传递下去,帮助会众在崇拜中体验神是在历史中有具体作为的神,同时也感受与先贤们灵里的相通,以及透过两千多年教会传统中不同风格的音乐,体验上帝奇妙的创造及伟大。

### 三、诗班在崇拜中的分类

基于以上诗班在崇拜中的各种角色,诗班可分为以下几个类别,他们都在各自的宗派以及传统中扮演着重要的角色。

#### (一) 诗班社体 (Choral Society)

诗班社体是由一群热爱唱歌的会众组成的,他们通常练习一些难度较大的曲目,如圣歌 (Anthems) 以及清唱剧 (Cantata) 等,在一些特别的场合或崇拜中演唱。最开始它们是属于晚祷

① Paul Westermeyer, *The heart of matter*, 42.

② Tom Matrone.

③ Donald P. Hustad, "Evangelicals and music for Choirs," in *Jubilate!* 295.



后的特别节目,后来就成为晚祷的一部分,也作为“特别的服侍”在早祷中出现。<sup>①</sup>

如北京市的联合圣诗班,是由一群热爱歌唱的基督徒组成,他们来自北京不同的教会,一起练习一些大型作品,如亨德尔清唱剧《弥赛亚》,并在圣诞节崇拜的时候演唱。香港的圣咏小组,基本上是由来自不同教会的音乐家们组成,他们其中的一个服侍就是在暑期的圣乐营崇拜中献唱,并带领会众歌唱。

## (二) 圣诗诗班 (Anthem Choir)

圣诗诗班是在每周日的崇拜中,献唱一首新的圣诗。大部分诗班扮演都是这样的角色。在天主教、路得宗和圣公会的崇拜中,圣诗的选择与当日的经课有关的,甚至有的歌词直接取自经文,如《尊主颂》、《西面颂》等。大部分这些教会每周的崇拜都是根据经课进行的,因此指挥预先就知道经文,从而能够为诗班选择与经文相适应的圣诗在崇拜中献唱。

然而大多数教会的诗班,往往忽略了经文与圣诗之间的关系,只是采取传统的一部分,也就是在崇拜当中献唱,但内容通常与崇拜没有关联,只是一个特别的音乐节目,表演的成分更多。这种诗班献唱的方式虽然是一个很“美丽的闯入者”,但只不过是一个“闯入者”而已。<sup>②</sup>

---

<sup>①</sup> Emily Brink, “Classifying Church Choirs” in *Music and the Arts in Christian Worship Book One*, ed., Robert E. Webber (Nashville, TN: Star Song Publishing Group, 1994), 468.

<sup>②</sup> Emily Brink, *Classifying Church Choirs*, 468.



### (三) 礼仪诗班 (Service Choir)

礼仪诗班是一群人唱礼仪的音乐,他们通过进行一个礼仪的动作来参与崇拜中,如:宣召、认罪、奉献等,或者以唱附加高音或其他的方式参与加强会众的唱诗。礼仪诗班所唱的音乐不管是长的、短的、简单的还是复杂的,(包括 Anthems 在内),它们都意味着要承载礼仪的动作。<sup>①</sup>

不管是哪一个宗派的崇拜,通常都包括四个部分:宣召(Call to Worship)、圣言(Word)、圣餐(Holy Communion)、祝福差遣(Benediction and Sending)。礼仪诗班可以根据崇拜主题,在其间的任何一个部分都可以用歌唱的方式参与礼仪的动作。宣召之前的进殿曲可以诗班唱的形式进行;也可以宣讲的读经中,唱诵《诗篇》或经文,如:《路加福音》1:46-55 的宣读可以由颂唱《圣母玛丽亚颂歌》(Magnificat) 代替之。在读经后,可以选择与经文相配的诗歌的回应,诗班在奉献礼(Offering)中献唱是再适宜不过,因为奉献不单单是关于金钱的奉献,更是奉献我们的恩赐、甚至全人的奉献。

如果教会崇拜是根据礼仪年(Christian Year)来进行,礼仪诗班的献诗还应该是与节期以及经课紧密相连。如,将临节、圣诞节、显现节、大斋节、守难节、复活节、升天节、圣灵降临节等。另外还可以在婚礼、葬礼、洗礼、圣餐礼等圣礼中参与献诗,但总要避免毫无意义地闯入,只是一个音乐节目或可有可无的装饰品,这也是目前华人教会诗班经常犯的错误。如果要使圣诗

<sup>①</sup> Emily Brink, *Classifying Church Choirs*, 468.



(Anthem) 诗班变成礼仪诗班,就需要在礼仪当中选择适当的诗歌,而成为崇拜一部分,而并非额外的。

#### (四) 各种年龄不同的诗班(Age Group Choirs)

通常一个教会都是由不同年龄层次的会友组成,他们都可以在崇拜中参与服侍。

通过崇拜人们可以赞美、祷告以及聆听神的话语。崇拜是一个合作的事件(A Cooperative Event)——所有的崇拜者积极地参与在崇拜中,并且透过崇拜信徒们的信心被塑造,因此崇拜又被称为是“塑造信心的事件(A Faith Shaping Event)”。崇拜也塑造我们的身份,不管我们是什么年龄、大小、肤色,在主的圣餐桌前平等且合一,透过圣灵的工作,不管成人,还是小孩,不同的年龄阶段,圣灵的礼物将教会成为一个家庭。我们透过每周的聚集来回应这样的礼物。

作为牧者和教会音乐家应该在崇拜中透过圣道、动作和音乐提供给敬拜信心与属灵生命得以栽培的机会。诗歌就提供这样一个机会,让他们在整个教会生活和礼仪中不断重复地唱,同时教会的歌将不会消失,日复一日,年复一年,代代相传。圣诗为每个人信心的旅程提供一个便携的根基(Portable foundation)<sup>①</sup>。

#### (五) 会众诗班(Congregational Choir)

我们是新约中的子民,每个信徒——祭司应该参与所有的崇拜经验,这并非说我们不需要诗班与乐器,而是说最有意义的

<sup>①</sup> Macaulay, 472.





音乐应该是由所有的会众——教会的第一诗班在崇拜中所发出的赞美。<sup>①</sup>从早期教会的音乐崇拜中我们可以看到这样的景象,在宗教改革之后,马丁·路德根据“信徒皆祭司”的教义,鼓励人们积极活泼地参与崇拜,履行崇拜祭司的职分。他认为音乐是一条通道,所有人都可以藉着这样的通道履行祭司的侍奉,同时也认为音乐是神赐给人类最伟大的礼物之一,应该在崇拜中得到广泛应用。<sup>②</sup>

此外我们从经文中也能找到根据。正如《诗篇》150所言,凡有气息的都应该来赞美耶和华。又如保罗写给以弗所以及歌罗西教会的两封信:“当用诗章、颂词、灵歌彼此对说,口唱心和地赞美主。凡事要奉我们主耶稣基督的名常常感谢父神。”(弗 5:19-20)

以及“当用各样的智慧,把基督的道理丰丰富富的存在心里,用诗章、颂词、灵歌,彼此教导,互相劝诫,心被恩感,歌颂神”(西 3:16)。

从以上的经文可以看出,崇拜不单单是祭司和音乐师的执事,而是属于敬拜群体中的每一位。<sup>③</sup>而教会作为基督的身体,是一群持续崇拜的群体,他们于崇拜中在基督里合一与相交,一同敬拜歌唱是最能表达他们的身份,同时也是在共同建造基督的身体。因为音乐能造就人,歌唱能建造或重建一个人的人格,

① Donald p. Hustad, *Jubilate!* p. 94.

② 陈康:《崇拜与音乐——理论与实践全方位透视》,(香港:基道出版社,2005)第79-80页。

③ 同上,第113页。



并且建立一个团契。<sup>①</sup> 我们发现在一同敬拜歌唱中,我们找到一种沟通的方式:通过节奏或者声音,通过一起形成一个音高,通过一起调整和谐的乐音,通过我们呼吸在一起而来沟通。<sup>②</sup> 歌唱要求我们给予宽容、放弃竞争的压迫去控制别人。当我们呼吸在一起时,能感受到被同一灵所感动与鼓舞。<sup>③</sup> 我们在彼此地接受中工作、合作和相爱,一同献呈我们音乐的礼物给上帝,表达对造物主的感恩与颂赞。因此会众作为教会的第一诗班应得到更大重视与栽培。

#### (六) 特别群体的诗班(Special Choir)

特别群体的诗班是由一群生理上、身体上、或情感上不健全的人组成的歌唱团体,如盲人诗班等。他们参与音乐的服侍,更多是教会要表达对这个群体的爱、接纳与肯定,同时使他们在受音乐教育的过程中得到医治。对这个群体来说,音乐是一种最有意义的沟通方式,帮助他们表达他们自己。音乐的语言代替说是特别重要的,因为它是一种感情的语言。<sup>④</sup> 因此能更好地帮助他们在崇拜中体验到神与他们的同在和医治,也帮助他们表达对神的感恩与爱。

---

① Donald Schell, "What about Unaccompanied Congregational Song?" In *what Would Jesus Sing?: Experimentation and Tradition in Church Music* (New York: Church Publishing, 2007), 152.

② Donald Schell, "What about Unaccompanied Congregational Song?" In *what Would Jesus Sing?: Experimentation and Tradition in Church Music* (New York: Church Publishing, 2007), 152.

③ 同上。

④ Donald P. Hustad, p. 303.



## 四、崇拜本色化中的诗班

### (一) 崇拜本色化

2000年的基督教礼仪有许多宝贵和丰富的遗产与传统,但在发展的过程中也在一定历史处境、神学架构以及与文化的对话中不断地磨练自己。礼仪在具体落实于历史处境中,以及与本地文化的对话时就让我们不得不思考本色化的问题。“许多早期的教会礼仪实践,都是信徒们努力适应本色化以及在文化环境中制造意义的成果。”<sup>①</sup>而在梵蒂冈第二次会议的崇拜礼仪改革中也特别提出了礼仪运动的动机,鼓励人们主动地参与圣礼,立法使用本地语言和改革,以及考虑让不同地域的文化主导礼仪。<sup>②</sup>“这运动可以拥抱种种不同,确实鼓励人们以心灵和艺术的恩赐,崭新而有创意地回应崇拜礼仪。人们在崇拜中积极地投入地恢复、保存了宗教改革所持的立场:信徒皆祭司。”<sup>③</sup>

礼仪的本色化就是要礼仪的文字、象征、动作和节庆能从人民的历史、传统、文化模式以及艺术中唤起一些东西。我们可以说礼仪唤起本地教会的力量是一个本色化已经发生的标志。<sup>④</sup>

① 林瑞峰:《文化对谈的崇拜——圣经与神学进路》,载《神是我们的神——圣乐与牧养发现之旅(圣乐与崇拜研究研讨会发表之文章彙编)》,谭静芝编,香港:建道神学院,2008年,第146页。

② 陈康:《崇拜与音乐——理论与实践全方位透视》,第87页。

③ 同上。

④ Anscar J. Chupungco, “Two Methods of Liturgical Inculturation,” in *Christian Worship: Unity in Cultural Diversity*, ed., S. Anita Stauffer (Geneva: The Lutheran World Federation, 1996), 77.



本色化最直接的目的就是要创造一个文化上适应本地人民的崇拜模式,因此他们可以宣称这个礼仪是他们自己的。终极目标是使人们积极地和有才智地参与在崇拜中,它是从人们的信心中激发出来的。<sup>①</sup> 本色化被适当地了解和正确地执行是带领会众透过文化符号和象征的动力默想,对基督神秘的临在于庆典中有更深远的理解与欣赏。<sup>②</sup> 目的是加深群体的属灵生命,透过更完满地经历基督,就是那位在人民的语言、艺术、礼仪和象征中揭露他自己的耶稣。<sup>③</sup>

## (二) 礼仪音乐本色化

音乐艺术作为文化存在的一部分,崇拜当中音乐的本色化是最为明显与突出的。骆维道博士认为“音乐是民族性与地区性的语言,每一个民族文化的音乐审美观都不同,一个文化认为好听的,另一个文化可能认为丑陋。中东系统、印度、中国、印度尼西亚、希腊、罗马西洋系统,各地人依照上帝赐给他们的文化所表达的信仰,难道没有价值么?”<sup>④</sup>并在教会处境化的过程和意义中提出:

1. 情境化是强调一个国家或者民族传统精神或本土艺术现代化。

---

<sup>①</sup> Anscar J. Chupungco, “Two Methods of Liturgical Inculturation,” in *Christian Worship: Unity in Cultural Diversity*, ed., S. Anita Stauffer (Geneva: The Lutheran World Federation, 1996), 77.

<sup>②</sup> 同上,第77-78页。

<sup>③</sup> 同上,第78页。

<sup>④</sup> 骆维道:《从音乐的立场看“敬拜赞美”》,选自期刊《神学与教会》,23卷第1期。台湾:台南神学院,1997,第8页。



2. 情境化是自尊心的培养,重探上帝给予我们的恩赐,肯定自己文化的价值,认知真诚表达的艺术,信仰上真、善、美的追求是上帝所喜悦的。

3. 情境化实在增广我们的见识、兴趣与技巧,以便欣赏、接受上帝在世界各地藉着不同文化与情境所启示的真理,经过客观地观察、分析、消化、了解之后与本地当前的情境比较,而启发新创作或诠释信仰的方法和媒介。

4. 彰显人身上拥有神形象,并参与上帝继续性的创造,且探知上帝启示的奥秘,让基督融入又改造我们的文化与艺术,使我们能充分运用自己本土现代化的信仰与艺术表现来诠释、见证福音。<sup>①</sup>

而诗班作为崇拜礼仪的祭司、领导与教师的角色,最应担负起这个责任。在崇拜中选歌与献诗要礼仪化的同时,尽量避免全部选用西方的圣诗,鼓励适当地采用本地或本国的圣诗作品。虽然对于华人教会而言,自己的圣诗实在是有限,尤其是好的圣诗——不管从歌词的神学、美感、民族化,以及音乐上的民族性、美感都是上好的,这类作品甚是缺乏。但倘若我们不迈出这一步,恐怕永远无法找到自己人民的歌。只有在做与推动的过程中,我们才能培养出更多的作曲家写出本色化的圣诗,以及更多的作词家用自己民族的语言来表达人民信仰的心声。从而促进我们崇拜礼仪的本色化。

<sup>①</sup> 骆维道:《向耶和華唱新歌(二):邻音、乡音与怪音》,选自期刊《神学与教会》,25卷第1期。台湾:台南神学院,1999年,第35页。



## 五、现代崇拜中的诗班

### (一) 现代崇拜的模式

在这里所要谈的现代崇拜,笔者主要是指敬拜赞美运动以后的崇拜的形式。敬拜赞美是一个跨宗派的基督教更新运动,始于1980年代,采取的崇拜形式,特别是音乐形式,颇具现代文化色彩。<sup>①</sup>较之启蒙运动注重理性的崇拜,敬拜赞美更强调激发人的感性,触发人的感觉和情绪;<sup>②</sup>并尝试重寻失落的旧约和新约中敬拜赞美的景象。<sup>③</sup>崇拜形式采用现代的语言和音乐、友善轻松、不拘谨的气氛,强调喜乐的庆祝、较少涉及认罪。<sup>④</sup>在音乐方面崇拜注重短歌,并将短歌串起来成为崇拜流程的一部分。由敬拜队的主音歌手来带领这些短歌,并在其间穿插祷告和个人见证。赞美的时间大约有30分钟,然后才进行读经、宣讲与回应。

### (二) 诗班模式的改变以及挑战

诗班在敬拜赞美崇拜中,被称为敬拜赞美队。他们在服装上并不讲究穿礼袍,不过根据不同的教会传统,有的也穿,但普遍都穿便装。因为在崇拜当中,并非强调神的威严、荣耀,而更强调“好朋友”的属性。人数较之传统诗班要少,以主领为主,

① 陈康:《崇拜与音乐——理论与实践全方位透视》,第89页。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。



多半唱一个声部,或者有些伴唱的唱和声。这些都是根据教会会友能力所定,没有绝对的标准。他们通常会站在台上,为了凸显作为崇拜领导的角色,面对会众,带领方式较为活泼轻松、友善,有助于会众进入崇拜,并开口赞美上帝。由诗班与主领人不断重复带唱短歌,或者连续地歌唱,以促进情绪的高潮。并提倡全身动作的表达,如:加之拍掌、欢呼、舞蹈、下跪(《诗篇》95:6)、举手(《诗篇》134:2)等,这些神学基础是主要来源于旧约的记载。

通过祷告和歌唱的联合,循环的结构使得参与者能从以西方观念为主要统治地位的神学规则中释放出来,使崇拜者进入一个更永恒且超越沉闷的崇拜经历中。<sup>①</sup>这种崇拜方式似乎带来了传统崇拜所没有的新的活力,但是同时带来了许多问题。特别是在华人教会中,通常是拿来主义,许多教会由传统的模式改至“敬拜赞美”的模式,并不了解其背后的神学意义、根据以及理念。诗班以及领歌者容易变成自由陶醉或歌星式的表演成分居多。再者,在歌曲的选择上有很多限制,因为这些短歌多数为表达自我的感受,较少对神属性的全面描述,神学上较为浅白,缺乏整全的神观。长久以往,信徒的属灵生命就会出现营养不良的状况。<sup>②</sup>

有些教会也逐渐认识到只唱短歌的不足,便在崇拜中加入了传统诗班的献诗。在敬拜赞美后,突然加入诗班,还有乐队伴奏,但是不管从内容还是逻辑上看,都说不通。在风格上也是有

① C. Michael Hawn, *Gather into One praying and singing Globally* (Grand Rapids MI: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2003), p. 234.

② 陈康:《崇拜多面体》,香港:基道出版社,2006年,第48页。



点儿格格不入。因此对诗班,崇拜领导的挑战是,是在选歌方面要特别小心,明辨歌词中的神学含义,词曲的搭配,更重要的是要将其放在适当的礼仪位置。这就要求崇拜领导者对礼仪架构方面有更多认识与思考。通常敬拜赞美的短歌之间都缺乏神学架构与逻辑,较随兴,没有方向。崇拜领导者要学会程序编排,并且可以使用丰富多样的音乐或文字的结构在崇拜中,如:连续性结构的诗歌(Sequential Structures),副歌或回应的形式(Refrain/Responsorial forms),循环式结构的诗歌(Cyclic Structures),还有各种不同的音乐形式在崇拜礼仪中。<sup>①</sup> 同时在祷告方面也需要预备与操练,要知道在崇拜中所进行的是公祷,并非个人的私祷,不管是唱还是祷告总不忘是带领会众一同来敬拜,并表达他们的心声;同时也能让唱诗与祷告都能达到一定深度与广度,并超越于一个文化的视角所能提供的形式,因为每个不同的结构提供给参与者不同的崇拜方式。<sup>②</sup> 而作为诗班——崇拜的领导者与教育是最有义务与责任担当起崇拜更新的推动者的角色,让新时代的崇拜更新更有方向与有根可寻。而非流于表面,而能真实地承载真理信仰的生命力。<sup>③</sup>

<sup>①</sup> C. Michael Hawn, *Gather into One praying and singing Globally*, p. 236. 连续性结构的诗歌(Sequential)通常以分节歌的形式出现,歌词多以诗歌的体裁出现,并围绕着一个神学主题展开论述,如《奇妙十字架歌》;循环式结构的诗歌(Cyclic Structure)歌词简明,配上简单的旋律,不断地重复,给予空间做即兴演唱或变奏,如《万国敬拜》(*Laudate Dominum*, by Jacques Berthier 选自《普天颂赞—新修订版》第376首)。

<sup>②</sup> C. Michael Hawn, *Gather into One praying and singing Globally*, 236.

<sup>③</sup> 谭静芝:《造就[教会音乐人]——谈神学院为二十一世纪教会培育音乐人才》,载《圣乐文萃2——圣乐教育与敬拜更新》,谭静芝编。香港:建道神学院,2005年,第57页。





## 六、案例分析与提高之建议

### (一) 案例分析

中国福州地区的教会多为圣公会或者卫理公会的背景,由于“文化大革命”,教会在上世纪 80 年代才陆续重新开放,成为“后宗派时期”格局。一方面,崇拜礼仪的进行,大多是跟着前人如何操作就如何进行,并不了解其真正神学的根源与含义;另一方面,宗派特点不是很强,没有一个非常标准的模式可以跟从,这也为崇拜的更新提供了机会。因此崇拜礼仪的更新与重建是必须又是迫切的。

诗班与崇拜紧密相连,在崇拜礼仪方面较薄弱的中国,诗班在崇拜中的角色也就存在种种问题了。福州的诗班的功能:多半只是在读经与讲道之间献唱一首诗歌而已;而且大多数的诗班所唱的歌,与当日的经文及讲道的信息没有多大的联系,因此变成崇拜中一个独立的部分,甚至破坏了崇拜程序的连贯性。而大部分的指挥缺乏神学与圣经的基础,选歌自然只有从自己的喜好与审美出发,未能顾及歌词的内涵与整个崇拜的联系以及牧养的功效。一味追求四部和声的唱法,以及能够演唱难度较大的作品,似乎这些已经就是诗班所要追求的全部了。只注重诗班技术的提高,而忽略帮助会众成为教会的第一诗班,而与会众歌唱脱节。忽略了诗班在崇拜当中除了有祭司的角色之外,还有先知、领导、教师、历史传统传递者、崇拜更新以及本色化推动者的角色。



## (二) 如何提高诗班在崇拜中的功能

1. 首先作为诗班对崇拜礼仪的属性有更深入的认识与神学反思是很有必要。对西方教会礼仪的研究与学习,对现代崇拜更新与重探的研究与学习。然后要更深地探究诗班在礼仪当中的角色,并从最靠近的礼仪架构的考察中,在东方的礼仪学和美学中,在现代的象征和艺术的理论中找到这些资源。<sup>①</sup> 如此才能使诗班献诗礼仪化、本色化,从圣诗诗班(Anthem Choir)更好地成为礼仪诗班(Liturgical Choir)。

(1) 献诗礼仪化。在礼仪神学研究基础上,根据本地教会的传统以及信徒的情况,设计出符合崇拜礼仪神学架构又适合福州当地教会的崇拜。如果是按照教会礼仪年来编排崇拜是比较理想,它是以立约为根基的崇拜,也就是以基督为中心的崇拜,全面地涵盖了约的内容,使信徒作为约中子民,作出适当的回应。<sup>②</sup> 三年的经课表是有系统、已经编排好的经文,牧者或崇拜领导者就可以根据经课表中所提供的经文来编排崇拜,这样诗班指挥可以提早知道讲道的主题信息,在选歌上可以更好地配搭。而不至于使诗班献诗成为可有可无的装饰品、奢侈品或者美丽的闯入者。

但由于教会礼仪年的推动需要整个教会牧者同工共同的努

---

<sup>①</sup> Robert P. Ridgell, "What about Choirs and Organs?" in *What Would Jesus Sing?: Experimentation and Tradition in Church Music*, ed., Marilyn L. Haskell (New York: Church Publishing, 2007), 134.

<sup>②</sup> 钟倩文:《以约为根基的崇拜——实践:礼仪、音乐进路》,载《神是我们的神——圣乐与牧养发现之旅(圣乐与崇拜研究研讨会发表之文章彙编)》,谭静芝编。香港:建道神学院,2008年,第30页。



力与配搭,目前大部分福州教会还不能做到。一方面,有这方面学习与装备的牧者与教会音乐家太少;另一方面,在推动的过程中,有些牧者认为讲道受经课表限制,不能及时配合与回应教会信徒的需要,因此放弃。但对牧者讲道信息通常在周日的前一、两天才确定的教会,笔者提议诗班至少可以根据礼仪年来安排每周的献唱,可帮助指挥提早按照不同节期主题选择诗歌,而不会毫无焦点地选择诗歌去献唱;同时也给诗班员与会众一个较整全的神学方面的教导,有助于属灵生命的塑造,帮助信徒在基督里全人的成长。因为基督年历中包含丰富、整全的福音信息,从将临节到圣灵降临,普通教会主日,可能其中的一些主题信息是一些教会所忽略的或很少提及的,但都涵盖在礼仪年中了。

另外关于崇拜一开始的诗歌,几乎全福州地区乃至大部分中国的教会一年五十二周的主日崇拜基本上都唱《主在圣殿中》,礼仪诗班可以帮助改变这样沉闷单一、缺乏意义感的崇拜境况,可以根据不同节期,以及崇拜主题来唱始礼颂,如在复活主日时唱《基督已复活》(Jacques Berthier 曲, NHUP 268)<sup>①</sup>来宣告基督的复活与得胜,而使欢乐庆祝的崇拜并非始于默想安静的《主在圣殿中》。

再者,成为礼仪诗班,意味着诗班的献唱不再拘泥于崇拜的某个环节,正如上文所提,在四叠结构崇拜(召聚、圣言、圣餐、差遣祝福)的每一个部分,诗班都可以参与献唱。就圣餐礼而言,诗班可以在会众领受圣餐的过程唱诗,如,《同领主餐》(NHUP 443)、《你满足饥渴心》(NHUP 444)、《恭敬虔诚领主

<sup>①</sup> 选自《普天颂赞 - 新修订版》(NHUP)第268首,香港:基督教文艺出版社,2006。



餐》(NHUP 455)<sup>①</sup>,这些诗歌都有副歌,诗班可以带领会众一起唱,而分节的歌词,由诗班来领唱。歌曲的内容都表达了圣餐的意义:耶稣是我们生命的粮,因此在圣餐中我们的生命被喂养与更新。伴随着领受圣餐的礼仪动作,诗班不断地颂唱这些歌曲,加深与拓宽了会众对圣餐礼的认识。圣餐礼不再只是一个痛苦流泪、忏悔的过程,更是与基督联合,生命被转化所带来的喜乐与盼望,以及预尝羔羊宴席时的欢欣与雀跃,正如歌中所唱“恭敬虔诚领主餐,我心雀跃何欢欣!”<sup>②</sup>

(2) 推动崇拜之本色化。在崇拜本色化方面,可以加入中国的节期,如:农历新年、中秋节和重阳节等。使中国人自己的年历与教会的生活相融合。诗班可以在崇拜中献唱与节期相关的诗歌,当然这方面的诗歌目前还很少。中国有一些自己的作品,但多为表达个人属灵经验的诗歌,感恩的诗歌偏多,而不多为礼仪动作而作的诗歌,如:可用于宣召的,配合不同节期——基督事件,圣餐、洗礼、葬礼、婚礼等内容的作品。目前诗班更多只能选用西方翻译成中文的圣诗,但同时诗班要帮助鼓励与推动教会作曲家多创作在礼仪崇拜中所使用的音乐,以及促使更多的神学家、牧者或信徒写礼仪音乐的歌词。

(3) 尝试在崇拜中使用民族乐器。乐器的使用方面,大多数诗班都是使用钢琴伴奏,为了使崇拜更加多样化与处境化,其实可以根据作品的特点,使用中国的传统乐器:古筝、古琴、竹笛或者二胡等来伴奏。《新编赞美诗》中就收集了好几首以中国古琴

<sup>①</sup> 选自《普天颂赞 - 新修订版》(NHUP)第268首,香港:基督教文艺出版社,2006。

<sup>②</sup> Anon,《恭敬虔诚领主餐》,选自《普天颂赞——新修订版》。



曲为圣诗曲调的诗歌,如,《三叠离歌》、《诗篇》一〇〇篇以及《诗篇》一〇三篇等,就可以使用古琴来伴奏。而《诗篇》一二一篇曲调是中国传统曲调——《紫竹调》,很适合使用竹笛伴奏。如果条件允许,能力可及,还有适宜的作品的情况下,可考虑使用福州闽剧的乐队来为圣剧伴奏。当然也不可为了本色化而本色化,还是不可离开神学架构与福音信息。音乐只是承载信息的工具,与此同时可追求其民族性与美感,否则便成了空设的花瓶。

2. 教会应该重视诗班在崇拜中作为支持与带领会众诗歌的角色。为了提高诗班在崇拜中的领导角色的功效,以下几点建议可供参考:

(1) 诗班的位置。诗班可以尝试调换他们的位置,考虑让他们坐在不同的位置,如:教堂的旁边、后面、前面以及中间。如,让他们站在会众当中唱,这个不仅帮助诗班理解他们作为礼仪领导的角色,同时也让那些从未那么靠近听过声部合唱的会众体验“听觉的革命(Aural Revelation)”。<sup>①</sup>

(2) 还可以采用不同的应唱方式:在会众唱歌的其中一段,可以让诗班来唱,以允许会众默想歌词。

(3) 在分节歌当中,诗班唱诗节(Verse),而会众唱副歌(Refrain)。也可以在圣诗上加唱附加高音,通常是最后一段;或重新编写现代诗歌的和声。

(4) 使用不同的方式演唱与诵读《诗篇》:如,应唱《诗篇》用合唱队作为领唱者,会众作为应唱者;在《诗篇》启应的时候,可以由诗班带领会众唱重句,通常在《诗篇》开始时,先唱重句,

<sup>①</sup> Robert P. Ridgell, *What About Choirs and Organs?* 139.



然后在主礼与会众启应数节《诗篇》以后,再插入重句。<sup>①</sup>

3. 诗班应在信息与音乐风格上成为历史的转载者。因此诗班在崇拜的献诗中,尽量多样化,作品可涉及古今中外,单音音乐或者复调、和声,从而展现神的丰富性和创造性,同时也述说了神是在人类历史中的奇妙作为,以及在各方各族正在进行的救赎作为。

4. 诗班还可参与非音乐性的礼仪动作,即诗班可以参与崇拜而没有呈献音乐。如,在大斋节期间,写哈利路亚(alleluia)的标签放入盒子中,却没有唱,让信徒可以经验到以及理解大斋节(Lent)的气氛。根据教会传统,有的福州教会诗班还可以协助牧者颁发圣餐的饼和杯,用非音乐的形式,参与圣礼的服侍。

5. 诗班应该帮助会众作为教会的第一诗班。很多教会的崇拜中,牧师与诗班是主角,会众扮演的是观众的角色,因此在崇拜编排以及教导方面,应考虑让会众有更多的机会参与崇拜的礼仪动作。而唱诗就是一个很好、最容易使全人可以参与到公共崇拜的一种方式。到为了提升会众的唱诗,可以安排诗班员在崇拜开始前十五分钟教唱,以及举办圣诗节来促进与提高会众的唱诗以及对圣诗的鉴赏能力,使会众成为教会的第一诗班。

6. 诗班应注重属灵的操练。诗班员要在繁忙的生活和侍奉中,不忘内在的操练,否则很容易就落入耗尽的光景(burn out)。同时作为音乐侍奉者不应只是追求技术的长进,更重要的是要属灵的意识 and 追求。只有音乐侍奉者首先属灵上得到饱足,才能使会众透过他们获得属灵的喂养。<sup>②</sup>

① 请参考《普天颂赞——新修订版》中的《诗篇》部分。

② 陈康:《崇拜与音乐——理论与实践全方位透视》,第170页。



## 结 语

通过以上不同的侧面对诗班在崇拜中角色的探讨,盼望教会 对“诗班的职事”有更深以及更广的认识。诗班的职事不单单只是献诗,更是崇拜礼仪的领导者,透过崇拜礼仪,程序中的文字与音乐,带领会众一同敬拜神,并与神相遇、相交。倘若作为诗班员明白自己在神面前的位分,就不会轻忽职守了。而面对华人教会崇拜礼仪方面较为薄弱的情形,教会特别需要要培养教会音乐领导的人才,对崇拜神学有系统、全面的研究与学习,使诗班能更好地在崇拜中扮演好他们的角色,使得献诗礼仪化;并根据当地当时的资源和处境,“献上活泼、圣洁和神所喜悅的祭,让这祭在当时、当地、当文化中荣神益人”<sup>①</sup>,在崇拜中达到服侍与牧养上帝子民的目标。

(周永慈,毕业于福建音乐学院、中国音乐学院。主修声乐与合唱指挥,师从著名指挥家吴灵芬教授。2011年毕业于新加坡三一神学院并获道学硕士和神学硕士,导师为崇拜礼仪学家 Dr. Jeffery A. Truscott),主修教会音乐和崇拜礼仪。华东神学院兼职教师。)

---

<sup>①</sup> 黎本正:《诗班在崇拜侍奉中的角色》,载《圣乐文萃2——圣乐教育与崇拜更新》,谭静芝编。香港:建道神学院,2005年,第113页。



## 音乐与基督信仰浅说

朱贵金

### 一、音乐之源——音乐与基督信仰

奥古斯丁曾说,“上帝是绝对的美,是世界一切美的事物的来源和原则。”音乐作为一种艺术形式是表达人类思想和呈现“美的事物”的最重要的途径之一。基督教素来被称为音乐的宗教,音乐与信仰的关系之密切,可以追溯到早期的基督教音乐,而早期的基督教音乐是犹太音乐,特别是犹太会堂中的颂词和诗歌。圣经中记载了音乐对于信仰有何等重要的作用,在《历代志下》第五章 12 至 14 节,让我们看见在所罗门时代的圣殿中,合唱以及各种乐器的音乐在圣殿的崇拜中占有极其重要的角色。在《撒母耳记上》第十六章 14 至 23 节中,我们看见当大卫弹琴时,美妙的音乐便抚平了扫罗紧张不安的心情。新约《马太福音》也记载,在耶稣即将面对十架苦难的时刻,他和门





徒在饭后依然以唱诗来面对即将发生的一切。<sup>①</sup>如徐景汉所说：“当救恩的奥秘，超越了人的理解和语言的解释时，歌唱是最得宜的方法。”<sup>②</sup>

自君士坦丁归信，基督教合法化之后，教会在各个领域一直是西方社会先进文化的代表，以及道德及组织的规范。音乐也是如此，音乐常被人用来背诵圣经的经文，<sup>③</sup>因此西方的音乐也很明显的是始于教会。

在中古世纪时期，形成了基督教比较固定的崇拜模式，而这种模式是由罗马公教会所制定的。在这时期，音乐是为礼仪服务的，而礼仪是承载神学的载体。崇拜中的音乐有很强的功能性，就是在崇拜中更好地提升人的心灵归向上帝。换句话说，音乐是为了服侍神的道。因此，崇拜模式中的音乐形式也被保存了下来，这种音乐形式就是格里高利圣咏。整个崇拜过程是以音乐为主线的，崇拜仪式和唱法大部分是由教皇格里高利一世（公元590~604年）所制订。他重新调整了崇拜仪式，为教会礼仪年中不同节庆的崇拜分别制定个别的崇拜仪式，并同时创作礼仪中的音乐。教会的这种音乐风格就逐步成为基督教的音乐文化，也成为西方音乐的主要形式来源。

如果说格里高利圣咏影响了西方音乐的主要形式和风格，

---

① 太26:30。许多解经家认为，耶稣和门徒们当时所唱的是旧约《诗篇》第118篇，但现在对当时所唱曲调已无从查考。

② 徐景汉：“圣乐本地化的省思”，《神学论集》，2002年，第621页。

③ 主要有三种形式：直接的形式：一位独唱者以吟唱的方式背诵经文。响应式：独唱者与合唱团轮流吟唱经文。对唱式：由两组合唱团轮流吟唱经文。这三种形式完全是因为基督教会的缘故而存留至今，并且行之已有几世纪之久，在贵格利圣咏（the Gregorian chants）的无伴奏唱法中依旧可见。



那么记谱法的诞生更是对促进西方音乐的发展产生了革命性的影响。记谱法的鼻祖便是 11 世纪本笃会的圭多修士 (Guido of Arezzo, 约 995 - 1050)。他为了要学生背下 c - d - e - f - g - a 的音调,借用了一首当时大家熟悉的圣诗“Ut Queant Laxis”的歌词来记诵,这首圣歌是歌颂圣约翰的:

UT queant laxis 让你的仆人  
Resonare fibris 以自己的歌喉  
MIre gestorum 能够称颂  
FAMuli tuorum 你的奇迹  
SOLve pollutis 洗除罪孽  
LABiis reatum 从我们污秽的嘴上  
Sancte Iohannes 哦,圣约翰<sup>①</sup>

每句开始的音节便组成音调的名称:“ut”、“re”、“mi”、“fa”、“sol”、“la”、“si”。到了 16 世纪时,就把“ut”改为“do”,即拉丁文的“Dominus”(意即“上帝”的意思)。其实,不论是基督徒还是非基督徒,当他们中唱歌谱的时候,每次唱到“Do”便是在歌颂上帝,只是唱的人可能并没有意识到而已。最后一个“si”本是“圣约翰颂”的最后两个字的首字母。在讲英语的国家“si”被替成“ti”,以免与字母“C”混淆,因为在乐谱上还要用到“C”。这位圭多修士也对音调的高低音发明了更精确的记谱法——四线谱,当时的符头是四方的,中四线谱上不同的位置代表不同的音高,不同的形状代表不同的时值。后来的五线谱便是在这个基础上发展而成的。从此西方音乐不必再仰赖口口相

① 甘雅各,杰利 纽康:《如果没有耶稣》。



传的传统。这样的转变对音乐的发展很重要,他对人类音乐发展的影响就如同文字对文学的影响一样。因此我们可以说,西方音乐最主要的源头便是基督,如果没有教会没有基督信仰便没有西方音乐的今天。

## 二、生命之主——音乐家论 音乐与信仰的关系

追溯音乐家们艺术灵感的来源,几乎都与信仰有着非常密切的关系,甚至可以说,没有基督信仰的力量就没有音乐家们的美妙音乐。因为音乐家的内心里面都有上帝创造时安置在心灵里面的属灵空间,而这个空间就是上帝的灯点燃的地方。“人的灵是耶和华的灯,鉴查人的心腹。”<sup>①</sup>

起初上帝创造了两个宇宙,即天体宇宙和人心宇宙,同时上帝也把音乐存入宇宙和人的心灵里面。6世纪罗马哲学家波伊提乌(Boethius)说:“世上有三类音乐。第一类是宇宙的音乐,第二类是人类的音乐(human being),第三类是乐器的音乐。”在第一类音乐(宇宙的音乐)中,天体的运转、元素的结构、四季的变化等因素是最好的观察对象。如此敏捷的天体机械怎么可能毫无声息地运转呢?并且这么庞大而迅速的运动却是悄无声息的,特别是那些无与伦比的和谐而精确的天体轨道。因此,这种天体的运行一定有音乐性的调节机制。诗人大卫在《诗篇》十九篇说:“诸天述说神的荣耀,穹苍传扬他的手段,这日到那日

<sup>①</sup> 箴 20:27。



发出言语，这夜到那夜传出知识，无言无语，也无声音可听，他的量带通遍天下，他的言语传到地极。”希腊哲学家数学家毕达哥拉斯(Pythagoras)言：“弦音之中有几何，天体之间有音乐。”第二类的音乐和第三类的音乐(人手所造的乐器)都应该同这变换着的宇宙同步，从而构成上帝伟大的交响中的一个重要部分。

音乐是有性格的，天体宇宙音乐的性格是静寂和谐，而人类的音乐也应如此。人们的性格与表现他们的音乐之间是相适应的。柏拉图认为音乐要反映神圣的和谐：节奏和旋律要模仿着天体的运动。人们应避免繁复的节奏和旋律，因为这会导致沮丧和混乱。

### 三、音乐的成圣

亚里士多德说过：“音乐有形成人类性格的力量。”音乐是上帝赐给人的最美的恩赐之一，但自从人类堕落之后，撒但的手就伸向人心宇宙的各个层面，其中也包括音乐的层面。撒但深知音乐的力量对人心灵的影响，所以牠也经常接着音乐掳掠人的灵魂。

法国作曲家鲁兰斯·查理斯在世界音乐史上本无多大成就，但他引起的一桩“国际音乐奇案”却使他出了名。

1932年，查理斯创作了一首名为《黑色星期天》的管弦乐曲。此后十余年间，竟有100多人因听了这首乐曲而感伤万分乃至自杀。一个匈牙利青年在酒吧里边听演奏边喝酒。突然，他一仰脖子喝光杯中的酒，拔出手枪朝自己的太阳穴扣动扳机。警察赶到现场后，在他左手握着的《黑色星期天》乐谱上发现了



如下字句：“如果有一天我死了，凶手就是这首乐曲！”

为此，英、法、美等多国的电台召开特别会议，号召欧美各国联合行动，抵制这首神秘恐怖的来自地狱的乐曲。1945年，《黑色星期天》的乐谱和唱片被全部焚毁。作者查理斯临终前忏悔道：“这首乐曲给人类带来如此灾难，让上帝在另一个世界惩罚我吧！”<sup>①</sup>

可见，音乐应该成为圣，因为音乐是从上帝而来。“一切美善的恩赐，和一切全备的赏赐都是从上头来的，从众光之父那里降下来的。”<sup>②</sup>音乐是一种言说，当文字难表人类感情时，往往会诉诸音乐。诗人大卫在《诗篇》第十九篇说：诸天述说神的荣耀，穹苍传扬他的手段……大卫用他的心灵听见上帝借着宇宙所唱的歌，宇宙仿佛上帝创造时留下的波纹，悄无声息，却是上帝之“说”（音乐）。1977年8月20日美国向太空发射了旅行者一号飞船，携带一张能保存十亿年的唱片，其中收录了巴赫的“布兰登堡协奏曲”第一乐章，以及中国的古琴曲“流水”等。这是人类对上帝所创造宇宙的一种回应，是音乐的回应。以人类音乐之“说”回应上帝之“说”。

巴赫认为音乐是神性的表达，他的每个作品开始都有“JJ”，意即“耶稣，帮助我”，结束以“SDG”，意即“仅为荣耀上帝”。合唱曲标“I. N. J.”意即“奉耶稣之名”或写上“献与至高神”等。后人敬仰巴赫，不仅是因为他的作品伟大，更是因为他对信仰的

① 王圣民编：《艺术欣赏导读》，上海交通大学出版社，1997年9月。

② 雅 1:17。



敬虔和写作的专注。<sup>①</sup> 巴赫告诉他的学生，若没有把才华献给基督，绝不可能成为伟大的音乐家。巴赫认为，音乐就是一种崇拜的行为，音乐与信仰是绝对不可分割的。现在很多人研究巴赫和他的音乐，他的作曲法，对位与和声的美令研究者惊叹不已，因为巴赫的音乐之美实在令人无可挑剔。但笔者认为，巴赫音乐所传递出来的神圣美感，是来源于他的信仰，他自小受马丁·路德的影响，对上帝的笃信成就了他的音乐中的灵魂。

因此，听巴赫的音乐不是听到巴赫，而是听到了上帝所带来的喜悦与满足。巴赫的音乐宛如没有肉体的天使一般，使人受宠似的捕捉到灵魂的实体。笔者认为，巴赫的音乐开启了一条吊诡之路：最外与最内的结合，最宽广与最隐秘的相合，天与心的交融。音的感受是上帝的话语的回音，上帝的话语会让肉体产生感受，并触及心中的欲求。

但是，曾几何时，基督教的音乐已经悄然失去历史上领导人类音乐潮流的地位，而沦落为拣世俗音乐破烂的乞丐，实在令笔者感到痛心。教会里面常常有人拿世俗流行音乐的曲调填写上基督教的歌词，例如电影《小花》里面的“妹妹找哥泪花流”，被改成“玛利亚寻主泪双流，不见恩主心悲愁……”；《世上只有妈妈好》被改成《世上只有耶稣好》。若有人因着基督教音乐的吸引来到教堂，却听到信徒在唱着这样的“圣歌”会作何感想呢？

当然，基督教的音乐必须适应各地方各民族的不同文化处境因此要求基督教的音乐要与各地的处境结合。但不可因此就废除圣乐应有的神圣性，若失去教会音乐的神圣性，这就不能

<sup>①</sup> 林芳兰：“不要用低俗的音乐搅扰神的耳朵”，《圣乐季刊》，第13卷第二期，第4页。



称为“圣乐”了。这神圣性是基督教文化一直处在领导地位的基石,若失去这个神圣性,那么基督教还有存在的价值吗?因此,台湾的周联华牧师曾经说过,“让圣乐就保持它的圣吧”<sup>①</sup>。

笔者认为,教会应该是神圣音乐的护卫者,在音乐历史当中教会曾一直充当着领导者的角色。当今教会依然应该持守音乐的圣洁性,一切以上帝为中心,不给撒但留下任何利用音乐俘惑人类灵魂的机会。上帝所赐的音乐能使我们的生命更美丽,但愿我们的人生因为音乐的力量而成为圣洁。荣耀归于上帝。

(朱贵金,牧师,华东神学院圣乐教师,2005年获新加坡三一神学院神学硕士学位,同年获得英国圣三一大学声乐演出文凭(Voice Performance),师从沈瑞良老师学习声乐,后在上海音乐学院进修三年,师从马革顺教授学习合唱指挥。)

---

<sup>①</sup> 周联华:“让圣乐保持圣罢”,《圣乐季刊》,香港:浸信会出版社,1987年4月。





崇拜更新





## 从创造论的角度看圣乐在 崇拜中的意义

——讨论初期教会如何处理圣与俗的问题,以确立  
圣乐在崇拜中的角色及如何自处

伍德荣

### 序 言

任何一个平信徒在研讨圣乐的时候,往往要面对的就是圣与俗的问题,但是我们一定会首先面对一个中国宗教音乐曾经出现的难题,就是神圣的或道德性的,就是像古琴一样的大音希声,而和声音乐、繁复的乐器音乐统统都是娓娓之音。随着儒家学说在历史上的屹立,宗教音乐深深影响着中国音乐的发展。对比起来,西方在和声上的发展就丰富得多了,这是一个不能否认的现实。我尊敬的老师陈蕾士是上一代中国音乐及古筝的专家,他也经常指出这一个论据。从以下的论文去看,这种美的和声被称为娓娓之音的,不只是中国音乐,而在初期教会的发展也面对了这个难题。所以,我们是从全球化(globalization)去看圣



乐的发展时,我们不但在不同的地域上,也在不同的历史时段看到了圣乐工作者在这方面的挣扎,他们通过了神学作处理。当他们要解决这个困难时,要经过一个复杂的神学演进过程。这就是笔者在这个圣乐与神学讲座阐述的内容。

多谢华东神学院的安排,在谢炳国院长的领导及副院长徐玉兰牧师对于圣乐讲座的推行和支持,副教务长王剑华牧师在联络当中不断感觉到华东神学院对圣乐的质素不断作出贡献,副教务长胡应强牧师作了很多努力。

我在少年时代其中一位尊敬的老师是中国当时的小提琴家和指挥家林克昌,他当时经常向我提到他当年在法国国际大赛得奖后,周恩来总理邀请他回中国发展音乐的过程,说起来的时候都感到他对于中国的那份热情。今天有机会在中国的土地上一间被国家重用的神学院,更能发展其圣乐特色的专业,这是我莫大的荣幸!加尔文·约翰逊所写的《音乐与职事》,是一本很好的近代关于圣乐作品。约翰逊面对流行音乐问题,反省了圣乐的神学议题,<sup>①</sup>他以神学的进路看圣乐的角色。约翰逊指出创造的教义不单注重原创,就是从上帝的从无生有(*creatio ex nihilo*),也要留意的是上帝给予世界的持续创造(*creatio continua*)。<sup>②</sup>本文作者因篇幅所限,不再重复这创造教义,而下文阐释初期教会的神学及圣乐在它的时代中的再创造,以探讨在不同时期的

① 约翰逊:《音乐与职事——圣经的对位》,伍德荣译。香港:基督教文艺出版社,2008年。《音乐与职事》罗炳良教授于出版约翰逊的书时所写之序言。

② 约翰逊:《音乐与职事——圣经的对位》,伍德荣译。香港:基督教文艺出版社,2008年,第13页。



圣与俗这种吊诡的议题<sup>①</sup>如何丰富我们在崇拜中的意义。

## 初期教会的发展——正典(福音书)、 礼仪、圣乐

### 时代背景

#### 犹太人与初期耶稣门徒分歧不大

犹太人被流放期间,启示论开始渗入犹太教的教义之中,他们相信上帝最后会亲临在选民之中掌权,期待弥赛亚复兴以色列国,以仰赖上帝的仁义和拯救作为宗教支柱。犹太教的启示文学如《但以理书》、《启示录》等影响了早期基督徒,其中新约的《启示录》就有强烈的启示论意味。<sup>②</sup>耶稣的生活、思想和教训都在犹太人的处境和世界观之下所形成,而最初接受耶稣思想的门徒也是以犹太人的身份去接受。<sup>③</sup>犹太人虽是最早的基督徒,但他们不是把基督教视为一种全新的信仰,反视之为一种重新恢复和成全以往的旧信仰,在两者之间寻找一种承续性:耶

---

<sup>①</sup> 一般人看圣和俗往往是二元的,但作者指出圣与俗的概念,经常涉及一个文化中的他者理论,我们需要对传统神学的了解,就必然明白到一个面向的神学诠释并不能完全表达上帝的形象,我们通过了他者文化的了解,就能丰富了,即是从单面向的角度演进(evolution)至多面向的诠释。这个过程是复杂的,因为这不是一个简单的二元问题,而是涉及一种有深度的筛选过程。

<sup>②</sup> 冈察雷斯:《基督教思想史》(第一卷),陈泽民等译,上海:译林出版社,2008年,第28-29页。

<sup>③</sup> 同上,第20-21页。



稣是要成全律法而非废掉律法。<sup>①</sup> 其中相信启示论的艾赛尼派 (Essenes) 犹太教徒更认为在本质上新约和旧约没有太大分别, 新约是旧约的顶点和完成。<sup>②</sup> 新约圣经的某些段落与犹太教宗教生活有关联,<sup>③</sup> 而公元 70 年前以雅各为首的基督徒、与保罗取得共识的传教派都与犹太教的思想有某种的亲性和。<sup>④</sup>

### 圣殿被毁后外邦基督徒增加而扩大分歧

经历犹太战争和圣殿被毁后, 改变了犹太人与基督徒的关系, 基督教能够实质地跟犹太教分割; 战争使犹太基督教被削弱, 外邦基督教却得以巩固起来, 逐渐增加其重要性。<sup>⑤</sup> 到了后来当外邦基督徒的人数多于犹太基督徒, 越来越多外邦基督徒否弃从犹

① 帕利坎:《基督教传统——大公传统的形成》, 翁绍军译, 香港: 道风书社, 2002 年, 第 51 - 52 页。

② 冈察雷斯:《基督教思想史》(第一卷), 陈泽民等译, 上海: 译林出版社, 2008 年, 第 26 - 27 页。

③ 《马太福音》第 18 章 15 节以下的一段, 与艾赛尼派的宗教生活风俗相似; 而《使徒行传》的起首几章理想化地描写了关于犹太教的宗教生活。冈察雷斯:《基督教思想史》(第一卷), 陈泽民等译。上海: 译林出版社, 2008 年, 第 28 页; 帕利坎:《基督教传统——大公传统的形成》, 翁绍军译, 香港: 道风书社, 2002 年, 第 52 页。

④ 帕利坎著, 翁绍军译:《基督教传统——大公传统的形成》(香港: 道风书社, 2002), 52。

⑤ 戴歌德 (Gerd Theissen) 采用了一个社会科学的进路 (social - scientific approaches)。社会科学进路于 1970 年代开始兴起, 着重利用现代社会科学的模型 (models)、理论 (theories) 及角度 (perspectives), 分析文本中的社会及文化处境。他的研究着重早期基督教群体对古代社会的处境做出反映及响应, 而社会科学研究正关注这两方面。研究初期基督教的社会世界, 主要有四方面工作: (1) 描述初期基督教的社会事实, 并将之置于社会场景之中; (2) 发展初期基督教的社会历史; (3) 探讨兴起基督教及其制度的社会力量; (4) 关注初期基督徒的“符号世界” (symbolic universe), 以此识别他们如何看世界及探讨此角度的结构及理念。Howard Marshall, Stephen Travis & Ian Paul, *Exploring the New Testament* (London: SPCK, 2002), 96 - 97; Gerd Theissen, *The New Testament - History, Literature, Religion* (London: T & T Clark, 2003), 92 - 95。



太教继承过来的传统。<sup>①</sup> 基督徒领袖需要为脱离犹太教提供合理的解释,而福音书的写作就促成了基督徒群体脱离犹太教,作者皆显明了非犹太化的表现。<sup>②</sup>在《马可福音》中,基督徒与犹太教分离的主要范畴在礼仪系统,而不在伦理传统。马可提出基督徒有两项新礼仪:洗礼和圣餐,有别于犹太礼仪,甚至反过来批评犹太礼仪系统中有关安息日及洁净的规条。<sup>③</sup>至于《马太福音》,则在伦理道德上与犹太教划清界限。马太的群体有一种追求平等的自信,组成神的子民的依据,不是出于种族,而是出于道德伦理;凡做到更高的义,就是神国的一分子。《路加福音》、《使徒行传》描绘出犹太人与基督徒逐渐分离的图画,作者明白到犹太人与基督徒分开是耶稣复活后的事。历史上认为向外邦人传教是造成两者分开的原因,但路加却认为向外邦人宣教是因犹太人拒绝接受信息所造成。<sup>④</sup>约翰知道犹太教是基督教的源出宗教,但《约翰福音》却提出了反犹太教的论调,因为上帝虽是犹太人的神,但犹太人竟不认识他们所拜的上帝,不认识真正的上帝就成了犹太人敌视耶稣和基督徒的原因。约翰进一步解释犹太人敌视耶稣和基督徒是因为世界的王或罗马政府;有些犹太人倚靠了罗马政府,只承认该撒是他们的王,他们

<sup>①</sup> 帕利坎:《基督教传统——大公传统的形成》,翁绍军译,香港:道风书社,2002年,第53-54页。

<sup>②</sup> Gerd Theissen, *Gospel Writing and Church Politics: A Socio-rhetorical Approach* (Hong Kong: Theology Division, Chung Chi College, CUHK, 2001), 4.

<sup>③</sup> Gerd Theissen, *The New Testament — History, Literature, Religion* (London: T & T Clark, 2003), 120.

<sup>④</sup> Gerd Theissen, *Gospel Writing and Church Politics: A Socio-rhetorical Approach* (Hong Kong: Theology Division, Chung Chi College, CUHK, 2001), 66-68, 105-108.



要忠于皇帝而杀害耶稣。《约翰福音》透过象征性的语言,指出犹太教本身因为政治环境而出现割裂,这割裂就反映在犹太人和基督徒之间的矛盾。约翰利用一个以政治作为背景的象征架构,显示犹太教与基督徒的关系:基督徒脱离了犹太教,犹太人也排斥基督徒。<sup>①</sup>

### 非犹太化的行动

基督教神学家对于犹太教的反驳,表现出基督教的非犹太化,最初5世纪不少主要的基督教作家曾写过与犹太教对立的文章,他们假借与犹太教对话,来展现出基督教的独特性,<sup>②</sup>而这种对话文献的内容主要是关于摩西律法的有效性问题,突显基督教的自我认识,以及其与犹太教的差别。基督徒认为上帝从前赐下律法,现在却是赐下耶稣基督的福音。新的律法和割礼把旧的律法和割礼取代,后者只被视为预表的一部分。早期基督教传统主张耶稣就是先知预言的实现,显示犹太教及其律法经已过时。<sup>③</sup>至于基督教教义之中的上帝论和人论,亦带有基督教非犹太化的性质。犹太教把上帝的不变并非看成为一种首要的本体论,而是他与子民立约关系的保证;基督教对上帝的不变性却是具备了公理性质的前提。因此在基督论的范畴上,即使双方皆以上帝的不变性原则去理解,但却对基督论引出了

<sup>①</sup> Gerd Theissen, *Gospel Writing and Church Politics: A Socio - rhetorical Approach* (Hong Kong: Theology Division, Chung Chi College, CUHK, 2001), 143 - 145, 164.

<sup>②</sup> 帕利坎:《基督教传统——大公传统的形成》,翁绍军译,香港:道风书社,2002年,第55页。

<sup>③</sup> 同上,第56 - 58页。



相反的结论。<sup>①</sup>

### 福音书的达成——确立了基督教的独特性

犹太人的民族和宗教以律法书或妥拉为中心，耶路撒冷圣殿被毁以后，律法书更成为犹太宗教生活的中心，主要用于礼仪和生活实践上。<sup>②</sup> 后来当散居外地的犹太人在语言上希腊化，致使有七十士译本的出现，把犹太人的律法翻译成希腊文译本，并在早期的基督教历史中有举足轻重的地位，几乎新约各卷作者和最早的基督教作家所采用的圣经就是七十士译本。它被视为新约希腊文之模本，而新约希腊文当中的宗教词汇就是来自七十士译本旧约中的希伯来人世界。<sup>③</sup> 基督教传统把犹太人的经典接来成为自己的经典，不过基督教神学家发现旧约希伯来文本与七十士译本的歧义，并以此来指控犹太人删去和曲解许多圣经章节，尤其是对于童贞女一词的采纳。<sup>④</sup> 这采纳了犹太人的经典的行动，在一定程度上使基督教含有犹太教的元素，如犹太教对于智慧的观念为基督教的三一论提供了基础，<sup>⑤</sup> 而耶稣亦需要从犹太的传统角度去理解。但基督徒领袖需要为脱离犹太教提供合理的解释，而福音书的写作就促成了基督徒群体

<sup>①</sup> 帕利坎：《基督教传统——大公传统的形成》，翁绍军译，道风书社，2002年，第63页。

<sup>②</sup> 冈察雷斯：《基督教思想史》（第一卷），陈泽民等译，上海：译林出版社，2008年，第22-23页。

<sup>③</sup> 同上，第33-34页。

<sup>④</sup> 帕利坎：《基督教传统——大公传统的形成》，翁绍军译，香港：道风书社，2002年，第59-60页。

<sup>⑤</sup> 虽然犹太教对智慧未曾有位格化的发展，但后来基督徒却视基督或圣灵为旧约中的智慧。冈察雷斯：《基督教思想史》（第一卷），陈泽民等译，上海：译林出版社，2008年，第28-29页。





脱离犹太教,基督教发展了其独特的信仰。<sup>①</sup>

设立新的礼仪:一个簇新的礼仪在早期教会出现,就是她从犹太礼仪的背景中加入了一个以耶稣基督为中心的圣餐与洗礼礼仪

公元前 539 年,耶路撒冷的第二座圣殿建立在所罗门圣殿的原址上,它是公众礼拜的地方,但在公元 70 年被罗马人摧毁。当时的崇拜仪式主要是献祭,仪式由祭司主持,利未人(包括乐手)负责协助,非神职的以色列会众在仪式旁边观看。祭物一般是一只羔羊,祭司、甚至是世俗的礼拜者会按情况而定把一些用作燔祭的动物吃下。此类献祭一天举行两次,节庆日和安息日会增加献祭一次。在献祭仪式的进行中,利未人唱诗班在弦乐队的伴奏下,合唱一首为一周中每一天所特别预备的《诗篇》,而该唱诗班至少有 12 人组成。在重要的节日上(例如逾越节的前夕),利未人唱诗班在人们进行个人献祭时,唱出带有哈利路亚叠歌的《诗篇》113 至 118,伴奏的乐器是一件同阿夫洛斯管相仿的管乐器同弦乐器。在圣殿之中,人们也会进行个人祈祷,但多数祈祷者是在家中或户外面向着圣殿作祈祷。<sup>②</sup>至于犹太会堂,它不是献祭或祈祷的中心,而是读经和布道的中心。它在礼拜或集会中,诵读和讨论希伯来圣经。在一般的安息日清晨、星期一至四的集市日,某些经文是指定宣读,但在朝

<sup>①</sup> Gerd Theissen, *Gospel Writing and Church Politics: A Socio - rhetorical Approach* (Hong Kong: Theology Division, Chung Chi College, CUHK, 2001), 4.

<sup>②</sup> 格劳特、帕利斯卡:《西方音乐史》,余志刚译,北京:人民音乐出版社,2010年,第17页。



圣日、小节日、斋戒日和朔望日是要求宣读专用的经文。<sup>①</sup>在礼仪的范畴上,犹太教与基督教最大的分别是洗礼及圣餐。根据伊格那丢(Ignatius)而言,圣餐是救主的肉和血,道为人类的罪受难,而天父却使他从死里复活。游斯丁(Justin)提出基督徒相信用来作圣餐的食物通过祈祷就是道成肉身的耶稣的肉和血,它可形成基督的话语,滋养和成为人的肉和血。爱任纽(Irenaeus)也指出饼和酒,就是主的身体和主的血。<sup>②</sup>早期的基督徒聚集一起的用意,是为了对上帝表达赞美和感谢。圣餐礼的礼仪是由感恩的祷告、呈送奉献物、分发面包所结合而成。在整个礼仪中,信徒回忆的重点是基督的牺牲和最后的晚餐,而圣餐仪式中礼拜者得到面包和酒,就是基督的身体和基督的酒。虽然在其它不同的基督教会中,这种仪式也会被称为感恩祭、圣餐、礼仪或主的晚餐,不过所有这些教会都是象征性地把最后晚餐重现出来,然后结束礼仪(《路加福音》22:19-20;《哥林多前书》11:23-26)。在重现最后晚餐的仪式中,仪式的主持者祝圣饼酒,随后把它们分发给信徒。<sup>③</sup>发展至3世纪,这个礼仪称为“弥撒”,是由于拉丁文 *missa* 一词,是源自礼拜结束时的话语:“礼毕,会众散去”( *Ite missa est* ),而弥撒的次序和构成成分会随着时间和地方不同。对于最后晚餐或圣餐仪式最先有描述的

<sup>①</sup> 格劳特、帕利斯卡:《西方音乐史》,余志刚译,北京:人民音乐出版社,2010年,第17页。

<sup>②</sup> Ignatius, *Letter to the Smyrnaeans* 6; Justin, *Apology I*, 66; Irenaeus, *Against Heresies* IV, 18. Cited in Joseph Martos, *Doors to the Sacred: A Historical Introduction to Sacraments in the Catholic Church* (Tarrytown, N. Y.: Triumph Books, 1991), 215.

<sup>③</sup> 格劳特、帕利斯卡:《西方音乐史》,余志刚译,北京:人民音乐出版社,2010年,第28页。



著作,经已有福音礼仪和圣餐礼仪的两个分类。约在 381 至 384 年,来自西班牙或高卢的朝圣者埃赫里亚曾描述过耶路撒冷的宗教礼仪,在礼仪的各部分中有祈祷、读经和唱圣咏。不过,最后是由罗马的礼仪占了领导的地位。<sup>①</sup>

### 设立新的音乐

其实利未人所唱的经文不只是《诗篇》,还有部分的摩西五经。但是初期教会采用犹太人的音乐时,可能主要以诵唱为主,是因为在圣殿被毁后不久,整个利未人的器乐艺术湮没无闻,而两代以后那些哲人完全失去了这些传统。但是对于声乐,即《诗篇》和摩西五经的语调及祷文的朗诵,就是最有可能被保留及移植进犹太教会堂、众议院。犹太教会堂就是犹太人用以聚集礼拜的地方,里面的宗教活动就称为聚会(Synaxis),<sup>②</sup>而众议院则是一个在第二圣殿被毁前早存在已久的机构。研究犹太音乐的学者依戴逊(Idelsohn)指出,在耶路撒冷有许多犹太教会堂存在,就是在圣殿里也有犹太教会堂,而祭司、利未人和平信徒会在犹太教会堂里敬拜。<sup>③</sup>犹太教音乐的基本形式是《诗篇》诵唱(Psalmodia),内容正是以《诗篇》为主,一周每一天的礼拜都有指定的篇目诵唱。这种歌曲是在固定形式的曲调公式中,填入散文式歌词,序唱、段落、全曲的终结部分有少许旋律,其余皆以一定的音高来读诵。《诗篇》诵唱有三种唱法,分别是应答

<sup>①</sup> 格劳特·帕利斯卡:《西方音乐史》,余志刚译,北京:人民音乐出版社,2010年,第28-29页。

<sup>②</sup> 陈小鲁:《基督宗教音乐史》,北京:宗教文化出版社,2006年,第5页。

<sup>③</sup> 根据传统,在罗马占领期间,耶路撒冷有480所会堂(*Jer. Megilla III, 1*);但按照其它传统,当时的会堂数目是390所(*B. Kethuboth, 105*)。Abraham Z. Idelsohn, *Jewish Music* (New York: Dover Publications, 1992), 19-20, 497.



式(responsorialis)、直接式(psalms directaneus 或 in directum)和交替式(antiphonalis)。犹太教的圣殿音乐由器乐伴奏的歌舞组成,风格热烈且粗犷。按照《历代志上》的记载,当约柜进入大卫城的时候,以色列人皆以欢呼吹角、吹号、敲钹、鼓瑟、弹琴,大发响声作回应,<sup>①</sup>其风格可见一斑。

犹太教认为在礼仪中音乐是不可缺少的元素,也是组成礼仪的重要部分,甚至若缺少了音乐,礼仪就不能当作是礼仪。早期教会秉承了犹太教这一方面的传统,音乐也成为礼仪上不可或缺的要素。而教会参照了许多犹太教的做法,包括内容、形式或表现手法,而犹太教音乐被吸收成为早期教会的音乐基础。早期基督教让人们认识到他们的信仰和教义与犹太教的不同,故他们除在礼仪上的改变(圣餐及洗礼),他们也需思想从犹太的音乐改变成为一种吸收希罗音乐元素的做法。<sup>②</sup>

当我们研究这音乐的改变时,我们需要了解犹太教的音乐特色及希腊的音乐特色。

### 犹太人的音乐特色(东方闪族音乐)

犹太人音乐是犹太教口传的歌曲,是犹太人超过两千年的生活和发展的音调的表达。要从这歌的古代原有背景中作出了解,就必须寻索这些人本身的起源。正如闪族血统的犹太人,是东方世界的一部分,因此犹太音乐——在近东出现的——普遍来说是与东方音乐同出一体。它藉闪族而得以发展,尽管它有非闪族——阿尔泰和欧洲的影响,但却保留了闪族东方特色。

<sup>①</sup> 陈小鲁:《基督宗教音乐史》,北京:宗教文化出版社,2006年,第3页。

<sup>②</sup> 同上,2006年,第4-5页。



犹太歌曲透过犹太人的情怀和生命,达致它的独特质素。犹太人的属灵生命与生命中的挣扎,带来犹太诗歌有不同的特色。

1. 调式(mode):阿拉伯语或波斯语的意思是“木卡姆”(Makam 或 Naghana),在某些音阶中以很多主题写出来(即短的音乐或多组调子)。这些主题有不同的作用,包括开始和结果的主题、连接及非连接的特色的主题。作曲家在他的创作中,运作某调子中的传统民歌的素材。他的组合,就是安排和结合这些有限的主题。作曲家创作的“自由”,更多包含在润饰和调子与调子之间的变调中。<sup>①</sup> 最为整个近东所认识的有当中的 16 种调子。

2. 装饰音:另一种元素是强调装饰音,延续不断的长调子是东方音乐难以想象的。

3. 东方音乐主要是节奏不规则(阿拉伯语:Tartil - 叙述或吟颂调)。它最常以 Ud 伴奏独唱而成,类似七弦竖琴和曼陀林或卡农琴、结他,伴奏只是歌手以一些变调重复音乐旋律带出音乐。节奏音乐(阿拉伯语:Anshada)是用作跳舞及身体活动,被认为比不规则节奏的吟诵逊色。

4. 东方音乐中的音调是根据四分音系统,因此一个八度音的音阶有 24 步。东方音乐家所认识的八度音阶的完美和谐音程,是犹太名为 Jewab (应和、回响、重复)。然而,旋律优美的

---

<sup>①</sup> 创作欧洲民歌甚至艺术音乐主要也是一种编排和主题的变奏,在某些民族或种族中是传统的。很多主题对于不同的欧洲人民是人所共知,不单只是根据旋律或主题创作的经典,这些经典是作曲家慎重地从他们的民歌抽取出来,但他们不自觉地被他们的人民的音乐主题影响。东方与西方的作曲态度最为不同的是在东方是在它的调子中使用一个主题,并且一个与这个调子有关的其它主题习惯的位置;而西方音乐中,一个主题是一个单位不受调子、音阶或位置所限制。



建筑很少表达出民歌旋律八音阶的倾向，<sup>①</sup>究竟原创的犹太音乐是否根据或甚至受四分音系统影响，并没有足够资料证明或否定。(1) 刚才解释的四个音阶是所有犹太音乐实际的根据；(2) 在东方的犹太人以及友邻的四分音唱这些音阶；(3) 西方的犹太人使用与半音程相同的音阶；(4) 尽管得出不一致的结果，犹太会堂的礼仪诗歌仍保持其它相同。东方音乐家喜欢即兴音乐，即使编定的音调是非常不同和经过改良。即兴音乐出现在某调子，即兴演奏者需以传统的主题运作。东方音乐没有任何和声，东方可以发现的美是在旋律线条和错综复杂的润饰中。偶然一群人合唱中有第四和第五，独因这些声音的范围，而不是和声的本能，因为他们经常在短时间内或任何其它不和谐音唱。

5. 东方音乐保留民歌特色，因此不同于欧洲艺术音乐，只可以被少数人认识，东方的歌却为所有人所认识。民歌特色是以形式(form)表达，大部分的编定的音调含有很短的乐节。只

---

<sup>①</sup> 因四分音的结果，存在繁多的音阶，当中有很多颇为人工发明和巧妙组合，它们并非常用。最流行的音阶是：(1)  $d3/4 - e3/4 - f4/4 - g4/4 - a3/4 - b3/4 - c4/4 - d$ ，符合古希腊佛里几亚(中世纪多利安)； $d1 - e1/2 - f1 - g1 - a1 - b1/2 - c1 - d$ ；拥有小调的特色。(2)  $e3/4 - f3/4 - g4/4 - a3/4 - b3/4 - c4/4 - b3/4 - e$ ；与古希腊多利安(中世纪佛里几亚)相符合： $e1/2 - f1 - g1 - a1 - b1/2 - c1 - d1 - e$ ；它们早已没有用在现代音乐中。(3)  $f4/4 - g4/4 - a2/4 - bb4/4 - c4/4 - d3/4 - e3/4 - f$ ，它们与古希腊里底亚 b 降音相似；几乎有大调的特色，除第 7 音阶(e)以外，它是四分降音。(4) 在四度音阶(d-g)中的  $d2/4 - eb6/4 - f\#2/4 - g4/4 - a3/4 - b3/4 - c4/4 - d$  与中音的音阶相似，并与 Ahavoh - Rabbah 音阶相符合： $d2/4 - eb6/4, f\#2/4 - g4/4 - a2/4 - bb4/4 - e4/4 - d$ 。每一个这些音阶是根据几个调而成。东方音乐家有一个混合音调成为组合音调的习惯，例如有一个调名为四重奏“Sabba”，是根据  $d - e - f - gb - a - bb - c - db - eb - f$ ，它是 I 和 IV 音阶的结合而成。或是一些音阶，在较高的八度音阶达到一个不同的等级，如同 IV 音阶的情况，它延展成  $d - e - f - g$  的八度音阶。



有少许有二至三短乐节,最为复合的形式看来是 Bashraw(土耳其语 Pashraw),是一个在 a—b—a—c—a 组合中的回旋曲型式。音乐是永不写下的,而是以口头传递。因此,发展出“耳朵”标志来表现音乐。

还有其它特点如女性被排除参与宗教音乐,这个简要的形容特别对于闪族东方音乐真实。它把自己与其它东方族裔的音乐分别出来,即它对上述援引的音阶的喜好和在其上建立调子。并且,需要提及的是小调—音阶 I—不被认为是悲惨的—也不是主要的一音阶 III—被认为是喜乐的。颇为相反的是,第一个音阶是非常喜乐的调子建立之处,而音阶 III 用作严肃的音乐。于主题旋律构成中表现出情怀,希腊教会音乐家认为音阶 IV 是悲伤的,用作祈祷哀求和丧礼场合,而对于土耳其人,是相同的音阶用于表达愤怒,感受情怀。

### 希腊音乐的特色

在希腊音乐中,谐和理论(harmonics)或是音高的研究,一般包括了以下论题:音、音程、类别、音阶体系、托诺斯(tonoi)、转调和旋律创作。<sup>①</sup>人声的运动可以分为持续性(continuous)和断续性(diastematic)两种;前者是指声音像说话时一样上下滑动,不会停留在一个音高上,后者维持在音高,在音高之间可把不相连的音程察觉出来。并且,结合了全音、半音和两全音(三度)这些音程成为体系或音阶。八度或双八度音阶的主要组成

<sup>①</sup> 约于 2 世纪至 4 世纪之间的克里奥尼德斯,引用了这些论题来讨论亚里斯多塞诺斯及其学派。亚里斯多塞在其著作《和谐的要素》中,对各个论题皆有仔细分析。格劳特、帕利斯卡:《西方音乐史》,余志刚译,北京:人民音乐出版社,2010 年,第 8 页。



部分是四音列,由跨越一个四度(diatessaron)的四个音所构成它,而四度、五度和八度向来被看为协和音程。<sup>①</sup>这种音乐是由纯净而无阻碍的旋律线组成,旋律、歌词的节奏和节拍互相关联,而音乐家往往不读曲谱,只依靠记忆和对传统的音乐公式和常规知识来表演。音乐被哲学家视为一种有序的、与自然关联的体系,它还被看作是一种对人类思想和行为有影响力的力量。在希腊世界里,发展起一种科学的声学理论,有它独特的音阶,亦有复杂的音乐术语。<sup>②</sup>

我们需要了解希腊音乐背后的哲学思想,早期的希腊的外邦人献祭礼仪包括焚香、奠酒及音乐。笛子及各种弦乐乐器、大 声的定音鼓、号角、叉铃都是为了避开鬼魔或邀请诸神来到。由于这种背景,初期教会一方面因为犹太教失去了传统的器乐音乐,另外也因为这个外邦献祭的传统,所以早期教会坚拒希腊音乐及一切的器乐音乐。其中在希腊的传统中,柏拉图学派却极力反对这种外邦献祭世俗的事,这种柏拉图主义在后期当初期教会思想吸纳希腊音乐作为崇拜音乐极有帮助。无论如何,这种柏拉图主义对后来的圣乐影响很大。<sup>③</sup>柏拉图主义认为,真实是超越的,物质世界的事物是影儿;它所指的是神圣的心思才是人生命中的理想现实。就像绘画一样,它是符号化的,而在符号的背后却是一种超越感知的现实,而非肉眼可见的物质。

<sup>①</sup> 格劳特、帕利斯卡:《西方音乐史》,余志刚译,北京:人民音乐出版社,2010年,第8页。

<sup>②</sup> 同上,第13页。

<sup>③</sup> Josef A. Jungmann, *The Early Liturgy: To the Time of Gregory the Great* (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1960), 124 - 125.





这一种思维正是东方教父开展的一套簇新的神学观,这种神学观在神学家孔汉斯所言,是一种范式的转式。

### 圣乐理论的演进需要配合神学的发展

#### 神学及圣乐的范式转移

孔汉斯(Hans Kung)的范式转移的概念,对于明白神学的发展很有果效。根据他的历史分类法,整个基督教历史分为六个不同特色的神学范式时期,当一个范式转移到下一个范式时往往具有重要的意义:初期基督教末世启示范式、教父时期的希腊范式、中古世纪罗马天主教范式、宗教改革(更正教)范式、现代启蒙运动范式、浮现中的大公教会范式。以上六个范式对于基督教信仰也有特别的意义,因每一个时期皆有其处境以及信仰中的含义。我们需要了解孔汉斯这范式转移背后的神学意义。他指出每一个人对于信仰的理解,往往不过是其对神的启示的一种解释,并非是启示本身,而圣经也只是对启示的记录和对启示的诠释,并没有一个不含任何文化和人为元素的福音。任何时期的史料,包括最原始的资料如耶稣的言论集,也是一些有关耶稣言论收集过来的材料。各种知识皆带有主观的成分,而每个接受福音的人都是经过对福音诠释的过程,没有单纯被动式地接受过来。<sup>①</sup>各基督徒在不同的因素影响之下(如不同的个人背景、教会背景、社会地位、个性和文化),对上帝的启示有不同的了解,当中文化在宗教和宗教经验上的影响逐渐备受重视。至于相连于人们成长的参考架构(frame of reference),这

<sup>①</sup> Hans Kung, *Theology for the Third Millennium* (New York; London: Doubleday, 1988), 128.



一因素亦会左右人们了解上帝的启示。不同的信仰、经历和思想方式的塑造,就是出于个人对于现实、对于其在宇宙中的地位的概括性经验和了解、还有其生活的时代历史性所形成,而孔汉斯就是根据这种参考架构来区分不同的时代。<sup>①</sup>孔汉斯提出在各个时代都反映出各自的神学范式,与其它时代并不相同。各个时代之间的信徒对于信仰的认识和经历,只有部分相关。

孔汉斯的范式转移在神学研究的领域上是一个重要的概念。他指出范式转移的概念用于神学上,与用于自然科学上是有所不同的:自然科学的范式转移时,旧有的范式会被新的范式会被完全取代,没有任何回头之意,好像牛顿的学说推出后,哥白尼的分类法就不再被使用。至于在神学及艺术上的范式转移,旧有的范式却可以留存下来,有时旧的一套或几近被遗忘的一套思想甚至会出现更新回归。正如保罗的《罗马书》就在不同的年代(4世纪的奥古斯丁、16世纪的马丁·路德、20世纪的巴特)被重新发现。<sup>②</sup>至于神学的范式转移上,旧有的范式很少会完全消失,孔汉斯指出教父时期的希腊范式仍然保存于今天部分的东正教会里,中古世纪的罗马公教范式也可见于现代的天主教传统主义中,宗教改革的范式也可见于20世纪的更正宗派主义,后来的启蒙主义对现今的自由派神学依旧具有影响力。在各个宗派里,几乎都同时存在着保守派、基要派、温和派、自由

<sup>①</sup> 孔汉斯是按照固恒(Thomas Kuhn)的范式转移理论来把时代分类,故其分法不是由龚氏自己所原创的。

<sup>②</sup> Hans Küng, *Theology for the Third Millennium* (New York; London; Doubleday, 1988), 193.



派和激进派的信徒，<sup>①</sup>有些信徒甚至属于好几个不同的范式。我们这篇论文主要是讨论初期教会如何处理圣与俗的问题，以确立圣乐在崇拜中的角色及如何自处。所以，我主要讨论有着很强犹太教影响的初期基督教末世启示范式，转变至教父时期的希腊范式。<sup>②</sup>第一世纪所主导的，是犹太基督徒从后期犹太教世界观承袭而来的启示范式。终末的迫近引导了当时的神学架构。“末世”是由神的介入、基督来到审判世界而来。当末日迟迟未到、外邦人进入教会，终末论神学很快便被早期希腊和拉丁教父的希腊范式所取代。希腊哲学——特别是斯多葛哲学和柏拉图哲学——为神学思想提供一个典范。这个教父的范式为传统的传统主义奠定了基础。<sup>③</sup>

### 圣与俗的问题

我们通过孔汉斯的范式转移理论，就明白到由初期基督教末世启示范式转变为教父时期的希腊范式是经过一个非常复杂的过程，笔者指出这个过程当中提出了一种神学的交替，从这种神学反映这种交替是涉及当时不同的因素，正如上文所言，不同的教会背景、社会背景、个性与文化而对上帝的启示产生出不同面向的诠释。这种诠释对于我们对神的理解非常重要，因为任何一种诠释是不能概括了对至圣者的完全表达，通过不同面向的诠释（或时期），就使我们对于制胜者的了解更丰富了。这样一

<sup>①</sup> J. Brauer, "Herausforderungen an das Christentum heute", in Hans Küng & David Tracy edited, *Paradigm Change in Theology* (New York: Crossroad, 1989), 12.

<sup>②</sup> Hans Küng, *Theology for the Third Millennium* (New York; London: Doubleday, 1988), 157.

<sup>③</sup> Hans Küng, *Theology for the Third Millennium* (New York; London: Doubleday, 1988), 128.



一个神学体会亦带领着每个时期的圣乐理论。在第一个范式时期初期基督教末世启示范式他们因背景的元素,因失去了犹太教器乐的传统以及对于希腊鬼神献祭,所以初期教会是绝对否定了器乐音乐及希腊音乐的。及至神学的范式转移,初期教会因着终末的迟迟未到,终末论式的神学,被早期希腊和拉丁教父的希腊范式所取替。从而使希腊哲学中的柏拉图主义为圣乐带出一个簇新的范式。柏拉图主义所提供的出路,就是一些音乐会使我们心灵腐朽,但一些好的音乐却使我们通到美善,<sup>①</sup>这样初期教会的圣乐就由被犹太音乐控制的范畴,转为接纳了希腊音乐的和谐性,这种圣乐的元素对后世的影响非轻。

当论文结束时,我以奥托(Rudolf Otto)的圣乐与神圣理论作结束。他指出音乐是一种符号语言,不仅是声音,也有嗓子。它不单只“令人感官陶醉”,也“令人的心着迷”和“敲击心灵”。<sup>②</sup>奥托的经典著作《论神圣》<sup>③</sup>解释音乐和艺术与神圣的经验的关系,他称这个联系为“联想律”,经历神圣可畏和迷人的奥秘,这是不能够被减低为道德或美学或任何其它经验。同时,在其中的一些感觉对于生命中的普遍情绪足以作比拟,并且以联想能召唤那些情绪进入听众的心。因此,例如巴克赫的轮唱与赋格曲几乎不变地唤起逻辑和数学的比拟,听这些歌得着一个内在经历。根据奥托的理论,一些恰当的音乐的“情感振

<sup>①</sup> 柏拉图的原则得以被认同:“美的东西之所以存在,是为了提醒人去追求神圣的美和完善的美,因此应该拒绝那种只激发以自我为中心的享受或引起占有欲的世俗之美”。格劳特:《西方音乐史》,北京:人民音乐出版社,2010年,第23页。

<sup>②</sup> Richard Viladesau, *Theology and the Arts* (New York: Paulist Press, 2000), 38.

<sup>③</sup> Rudolf Otto, *The Idea of the Holy* (London: Oxford University Press, 1969).



动”类似和可比拟与神相遇所引发出来,它可以藉联想产生。<sup>①</sup>奥托的理论在音乐与灵性的关系上给予很多启发,解释了严肃的音乐与轻松的音乐的不同,并展示出为什么对于神圣的“形式”概念有一些认知:那些富有情感和知性音乐的形式联想,有足够深度成为合宜的神的话语和目的的载体。也解释了为什么音乐可以在宗教中被视为属灵表达的高潮,或另一个选择是肉体的邪恶的缩影。同时,奥托的立场引发更多的提问:音乐的经验是否仅是神圣经验的情感比拟,而只以联想产生果效,或是音乐与艺术本身已经是神圣的经验?这个提问引致重新检视奥托的基本假设:人与神会遇是否一个个别的经验?<sup>②</sup>他指出这是一种超越的经验。奥托的理论是根据宗教经验对于神圣存在的感知,这个措词假设了一个明确的宗教觉醒。维拉德索(Viladesau)的建议是根据信念,它有一种在下层内含的或超验的宗教经验范畴。那可畏和迷人的奥秘是与美学或道德、或知识的经验的终极目标实体论完全相同(正如中古世纪超验的理论),它从不会单单只是自身体验作为某范畴的对象,而常常是“共同经验”奥秘的范畴内含于全人类的认识和爱中,它会建立比拟,这些比拟事实上是在人类对于美、善、真诚和圣洁的反应中建立。更深刻的是它的对象是美丽,美丽本身是属神的,因此是通向神。美有很多不同的种类,能够建立与灵性有关的感觉的多元和各式各样的联想。音乐代表和/或产生平安、满足、喜

<sup>①</sup> Richard Viladesau, *Theology and the Arts* (New York: Paulist Press, 2000), 39.

<sup>②</sup> Richard Viladesau, *Theology and the Arts* (New York: Paulist Press, 2000), 40.



乐、和睦、和谐的感觉,或另一方面是奋斗、权力、威荣、可畏。<sup>①</sup>

## 结 语

笔者以奥托的神圣理论作结束时,我也以约翰逊的《音乐与职事》所提出圣乐如何能够显露上帝的形象作结,这一种不断的再创造,就是上帝给予我们圣乐工作者的任务,在不同世代中,经过不同神学的演进,带领着圣乐的不断更新。我们会在这讲座的第二部分中,尝试示范不同时期的音乐家所显示的上帝的形象及人的处境等等,通过不同时期、不同作者皆让经历圣乐不论是演绎者或是听众皆能对上帝有一更丰富的了解。并因此了解而使我们能够进入一个更具有深度的崇拜中,这一种神学的更新替换以及圣乐在不同面向中的表达也是一种再创造。

附件一

Tenor

x ii

FACSIMILE 4.  
Reuchlin, *De Accentibus*. Pub. Hagenau, 1518. H. U. C. Library.



附件二

1 C Z̄ Z̄́ K I Z İ́

"Ο - σον ζῆς φαί - νου

2 K̄ I Z̄́ I K̄ O C̄ O Φ̇

μη - δὲν ὄλ - ως σύ λυ - ποῦ.---

3 C K Z̄́ í k̄ í K̄ C̄ O Φ̇

πρὸς ὀ - λί - γον ἔσ - τι τὸ ζῆν.---

4 C K O í Z̄́ k̄ C̄ C̄ C̄ X̄ 7

τὸ τέ - λος ὁ χρό - νος ἀ - ποι - τεί.---

活着就要轻松愉快，  
不让任何事来烦恼你。  
生命太短暂，  
时间敲响了丧钟。

(引自托马斯·马蒂森：《阿波罗抒情诗：希腊音乐与古代和中世纪的音乐理论》，林肯：大学出版社，1999年，第149页。)

(伍德荣，博士，香港中文大学崇基学院神学院神学博士，香港得胜神学院圣乐学院院长、圣经与系统神学教授、上海大学宗教与中国社会研究中心研究员，华东神学院圣乐科客座教授。主要著作有：A Voice Came from Heaven, A Voice Came from the



圣乐与崇拜

---

Cloud, Regain Your Sight, The Doctrine of Atonement: Teaching of the Apostle and the Early Church Father, Luther's Classic Idea of Atonement, Aulen's Study of the Three Types of the Idea of Atonement 等。)





## 从崇拜——会众为什么要唱诗说起

谭静芝

约在 20 年前,华人参与“音乐崇拜”时,会理所当然地以为会众就是旁观者,因为当时的理解,“音乐崇拜”几乎与“音乐会”无异,加上“崇拜”二字只界定了宗教的内容。这亦反映出一般对崇拜的认知仍是“聚会”,“少数”在台上的领导替“多数”的会众办完便好!若要会众站立宣信、坐下认罪、站起唱诗、参与《诗篇》启应,牧者就急忙捍卫对他们作为“崇拜观礼者”及“崇拜旁听者”的定位,不宜太多的参与。今日华人教会的牧者在崇拜观念上对会众的参与没有太多的转变,试看崇拜中冗长的领众公祷就略知一二,无论领祷内容何等丰富,会众充其量在数分钟后应一声“阿们”。会众在崇拜中礼仪的参与被视为“繁复”、“麻烦”、“多余”、“苛求”、“刻意劳役”等,或有牧者因会众的文化水平而低估其学习能力,不愿尝试示范及教育,更少有明白及看重崇拜礼仪,视之为教育与督责、学义和使人归正之途!

会众在崇拜中“不唱诗”可有千百个理由:对诗歌不熟悉、



不喜欢、不习惯、不专长、不明白所以然、难为情、怕人取笑……（若套用于圣经学习，相信教牧传道绝不会手软和避而不谈，任由信徒不读圣经）。这些从个人立场所引发的所谓“理由”，岂不正暴露了会众有迫切需要理解诗歌的内容、提高赏析的能力，并给予系统的教导与不断的鼓励，务使会众参与歌颂之外，更得灵魂的滋养吗？“诗班”的献诗既不能也不可以代替会众对神歌颂的献呈，那么各方都需要从真理的根基处着力加深对为何唱颂诗歌的理解。

### 凡有气息的都要赞美神

被造物能发现自身的存在，并在创造主的命令下赞美神，确是合理的回应——以气息生命回应创造主、以赞美尊崇他；这更是被造物的一种权利，这权利是需要捍卫的——要用气息去证明生命的活力、回归活力的来源——创造万物的主宰来宣告两者的关系！在有气息之物中以人类最为特殊，因为人类是在神的形象下被造，理应带领、呼吁一切被造的藉赞美高举创造主，使主成为万物的中心！保罗形容这样的权利是在基督里赋予我们的：“叫他的荣耀，从我们这首先在基督里有盼望的人可以得着称赞。”（弗 1:12）领导、启动世界发现上帝的荣耀是教会群体的使命，教会归荣耀给上帝必须起一种示范作用，使神的荣耀彰显于世、被人认识！对着世界也为着世界，认真地赞美上帝是教会责无旁贷的使命与宣告，将神当得的归荣耀给神需要教会有信心、有勇力与志向去完成！



## 赞美建立子民与神的关系

赞美是被神召聚的会众在神前最具体的认信，除了背诵“信经”的宣告之外，诗歌的歌词内容就是会众对神极重要的发现、宣告和彼此教导的学习。以色列因神大能的拯救得以脱离为奴之地，藉诗歌更新与神的关系：“耶和华是我的力量、我的诗歌，也成了我的拯救。这是我的神，我要赞美他；是我父亲的神，我要尊崇他。”（出 15:2）以色列民从摩西口中风闻的这位上帝，为守约在他们当中行了奇事，以色列人看见，“就敬畏耶和华，又信服他和他仆人摩西。”（出 14:31）同时宣告对神崭新的认识：“耶和华是战士，他的名是耶和华。”（出 15:3）这种对神的发现是有着经验的支撑：“法老的车辆、军兵，耶和华已抛在海中”（出 15:4），正因如此，歌颂者也成了神作为的见证人！

当人神的关系因罪的缘故紧张时，除了懊悔自己的恶行外，就以歌颂来重新建设与神的关系，在大卫的认罪诗中，“神啊，你是拯救我的神，求你救我脱离流人血的罪，我的舌头就高声歌唱你的公义。主啊，求你使我嘴唇张开，我的口便传扬赞美你的话。你本不喜爱祭物，若喜爱，我就献上；燔祭你也不喜悦。”（诗 51:14—16）嘴唇张开，高声歌颂传扬不但表达上帝洁净罪人的大能，神更是重新接纳人的歌颂为祭，神人关系的建设就具体化在颂赞的礼仪当中！

## 赞美让神的主权具体展现

“但你是圣洁的，是用以色列的赞美为宝座的。”（诗 22:3）



神在子民中间彰显他的主权是透过居住在子民的赞美尊崇中！因为赞美中表达了对主的高举与倚靠，也建基在神话语的信实中；因相信神是怜悯人的主而哀求、倚靠而耐性等候者更是以坚定的信心投靠主，必见主的恩惠，感恩又越发增多。

神的主权在公义的审裁中更是彰显，在生命的脆弱中显出大能；在制服仇敌、击退顽敌中显出胜利的威严。当神的子民经历神主权的能力时，“你的民，你草场的羊要称谢你，直到永远；要述说赞美你的话，直到万代。”（诗 79:13）

## 神的道就在会众口中

赞美言辞的来源就是对上帝的认识，自古以来神就是这样向人启示自己，他的灵在人心中赐下智慧与灵明、美辞与善道，领人进深认识上帝，使赞美盛载我们对上帝的发现。“我在大会中赞美你的话是从你而来的；我要在敬畏耶和華的人面前还我的愿。”（诗 22:25）词人、乐人与传道者若忠心肩负所委托的责任，会众就会因唱诗参与学习神圣言的能力与奥秘，得着喂养而饱足，也越发寻求主，欣然进入更深的赞美，因为“谦卑的人必吃得饱足，寻求耶和華的人必赞美他。”（诗 22:26）赞美是圣道内在化、建设灵魂成圣的过程。使神的道植根心中，直到神“成为我们的诗歌、我们的力量、我们的拯救”。那时，信主的道在我们心中，也在我们口中，唱不再单因礼仪而唱，说不再单因礼仪而说，乃为圣道在我们里面成了诗歌、力量与拯救！正如耶稣的祷告，我们是因真理成圣，成圣再不单是概念、质素，乃是有行为的信仰：会众在神面前用清洁的言语祷告、感谢、颂恩侍奉



上帝(参番 3:9)!

神着令会众在崇拜与生活中尽心、尽性、尽意、尽力地爱上主,全人的崇拜与歌唱就并不单指自己感受好或是感觉兴奋,我们常要检示的恐怕是灵与悟性是否同时参与,致使灵与悟性任何一方都不亏缺、不被搁置或低贬。我们各人都较容易为周围的环境、气氛、见与听所影响,被引动凭肉身感觉用以酌定而不自知。加上在基督教内,音乐的感染能力一直都被低估,会众普遍音乐教育与分析能力缺乏增长,使人的灵魂容易成为掠物,更因音乐“风格”滋生纷争、嫉妒、争竞与抢夺。在神面前悟性的歌唱真需要上主圣言的光照、抚育,加上神学与实践整合的教育,以及教牧领导者的指导与牧养,使音乐牧养追上真理知识的建设,会众就不难在崇拜与音乐上天天长进,这就是教牧传道和圣乐侍奉者必须有装备的原因!

我们可有惊骇的属灵经历,就如“神上升,有喊声相送;耶和華上升,有角声相送。你们要向神歌颂,歌颂!向我们王歌颂,歌颂!因为神是全地的王,你们要用悟性歌颂”(诗 47:5—7)。但却不能单以丰富的感情“炮制”歌颂,只靠推高声量,让情感泛滥。正因为神是全地的王,他也管治我们的思维意想,他索求的全人敬拜是要各子民一生恭谨操练的,不容音乐煽情的“媚态”偷取或抢夺对主的追寻,或使心意放纵而失迷!

神不因华丽的音乐而惊喜,也不会因外貌投入崇拜而被蒙蔽,却在静心等候人的降服、聆听人心中的渴想!他在等待心里的信仰配合人口中的承认,为我们成就救恩的奥秘!因为“你若口里认耶稣为主,心里信神叫他从死里复活,就必得救”(罗 10:9)。这指出认信行动的属灵内容,清楚界定悟性的内容与焦



点就是神的身份与大能。我们悟性的歌唱就是建设在这样的基础认知上,每逢歌颂,就在旧歌认知的基础上审视“新”歌,被领进新视野,步步发现神,会晤与建设灵明,并以信心发力回应上主超越的王权!

## 合一的赞美

以色列所认识的主是一位与别神不同的、独一无二的主,他在万族万邦中寻索有否认识他的,寻着了就召唤汇成一群,好一同发现主的作为,成就合一的敬拜!使心归降是主神的胜利,这正抗衡着辖制世人的势力:就是骄傲、争竞、撕裂、纷扰、高举自己、互相践踏。世人眼睛看不见主的荣耀,若遇上了,便如大马士革路上仆倒的扫罗:降服、被领、跟随、服侍主……并教导教会的合一、外邦人与犹太人将来的合一,以至万族万民与万物将在基督里同归于一,直至上主的统治全面实现!

因此,主前合一的侍奉并不是从人而来,乃从父而来,又上主的荣耀已藉耶稣赐予我们,信服者就应荣幸地参与在圣父与圣子的合一中,一同效法父与子的关系,跟随并且竭力保守圣灵所赐合一的恩赐!

这属天的团契是表明圣父与圣子之间的和谐融合,其中关键的内容就是爱。并且主托付门徒藉着“在基督里”的生命预示世人,使人知道这种“爱”的团契——乃属天合一的奥秘!(参约 17:20—26)

主前侍奉的圣乐正成为这种“爱的服侍”的盛器:对神专一地呈献颂赞的祭、诗歌对说中的彼此教导、互相劝勉,在真道上



同归于一,宣告一主、一信、一洗、一神、学习实践与成就属基督的群体在世的使命!合一的赞美是神子民对主的得胜有力的见证,更是子民从主领受的恩赐,同享主生命的丰盛就在于此!以色列民因神争战胜利而歌,说:“我要向耶和華歌唱,因他大大战胜,将马和骑马的投在海中。”(出 15:1)愿我们也因着信所以如此歌唱、说话——因所领受合一的远象而颂歌祷告!

### 天上最终图画在地预尝

亚伯拉罕因着信承受神赐福生命,使万国得福,凡他的后裔将经验主的信实,而诗歌就是经历的见证!每时代的信众都肩负传递上主信实的使命,以歌为证宣告主的信实不改,所应许之福如实成就,信心经过了试验收获上主口中的福气!正如经上所记:“当那日,在犹大地人必唱这歌说:‘我们有坚固的城,耶和華要将救恩定为城墙、为外郭。敞开城门,使守信的义民得以进入。坚心倚赖你的,你必保守他十分平安,因为他倚靠你。你们当倚靠耶和華直到永远,因为耶和華是永久的磐石。’”(赛 26:1-4)

神在天上最终成就他旨意的图画,藉着世代代活泼、真实的见证,引动世人等候、惊叹神应许的将来。地上的信众也把主道活现,让世人预尝神国的权能、和神与人同在的奥秘。齐以弟兄和睦同居之善美、以基督的心为心的彼此服侍、与主合一、同心祈祷等作为与万物复和的先兆,直指人类万物的将来!

因此,崇拜、礼仪、生活、喜乐歌颂、热切祈求就是每个信徒生活化的宣教,也是教会在基督里合一的见证,使人看见神的帐



幕在人间、神与人同住的奥秘就在我们在主前、人群中的所言所行之中！

## 天地万物应验主言的记号 ——摩西之歌、羔羊之歌

“耶和華是我們的詩歌……”對於所有屬神的人這是何等的真實！真實在他是人生中最重要、比任何愛好更重要，因此將身心收歸國度所用，因他是生命中最豐富的内容，人間最美的思想……藉他才理解生命的意义方向、丰富与满足！摩西之歌与羔羊之歌象征着人类对神参与及扭转人类方向、“命运”的惊讶地发现，旧约如是，新约亦然！两歌的焦点在于神的应许信约、怜悯和慈爱，除赦免与大能的拯救外，还喂育、同在与指引，务使应许中的将来活泼存留直至展现为止！他拯救的作为、信实、公义将使得胜的子民惊叹，这样远超想象的结局亦只有摩西之歌、羔羊之歌能总结、定位与归纳地助人明白神测不透的智慧与道路！摩西之歌、羔羊之歌贯彻旧、新约神对我们的旨意，具体地建设神人关系的核心，使成圣之路不单清晰可见，且成为列国外邦所闻、且为世人所信服！

基督成了神人之间的中保，见他如见圣父，为到父前之道路、真理、生命——他为父所发的光辉、本体真像！发现基督作为、大能与公义公平之歌有多重要，是父所赐天上来的真粮，是赐生命给世界的，必须作为牧养的骨干，不容轻藐忽视。为教会的诗歌制定了焦点与内容，不单能牧养，且把我们带进基督升到原来所在之处，并应许再来的图画中，唤醒我们忍耐坚守，为





要分享主的得胜，生活行为就不致闲懒不结果子！

基督是我们的诗歌——他的道成肉身、以大能显明为神的儿子、他的忍耐顺服、他的使命与承担、他的重价牺牲、他应验预言复活、他以权柄差遣门徒、他凯旋升天、登基掌权、他应许再来与审判——足够牧养人生：为人解开从圣道与爱而生的奥秘；经历基督大能的治权在大自然、灵界、疾病、绝症、让主国的释放、修复与公义展现人间，成为人心深底的想盼；他为人进入辛劳悲苦、贫穷困乏、承受欺压不公，为要展现使命人生的信靠、圣道为粮的饱足、与神同行的平静安稳；他以父旨为依，踏上先卑后尊、先苦后荣、先死后生的为仆之路；他示范与父的关系以差遣门徒跟随他的脚踪，作比他更大的事；他升天掌权、差遣圣灵降临、长远代求，使门徒得力见证，使父旨完成、荣归三一的真神！

我们若领受这样的救恩，也必与天上的圣众联合歌诗，在得胜的行列中，凭信仿佛已看见约翰所见，并听见摩西之歌、羔羊的歌：“我看见仿佛有玻璃海，其中有火掺杂。又看见那些胜了兽和兽的像并它名字数目的人，都站在玻璃海上，拿着神的琴，唱神仆人摩西的歌和羔羊的歌，说：‘主神，全能者啊，你的作为大哉，奇哉！万世之王啊（“世”或作“国”），你的道途义哉，诚哉！主啊，谁敢不敬畏你，不将荣耀归与你的名呢？因为独有你是圣的，万民都要来在你面前敬拜，因你公义的作为已经显出来了。’”（《启示录》15:2-4）

认识真神而回应的，皆当以强势投入主的生命中，在地如天，以仆人的心唱神仆人的诗歌，具备属神的世界观而唱——万民当来主前敬拜，这是以诗歌侍奉主的仆人应有的异象，自然使我们有力量昂首而唱，荣耀同归主神！



## 公共崇拜中的音乐事工

王 莹

公共崇拜中的献乐与唱诗,来源于圣经中古代以色列人以及初代教会中应用音乐的形式。圣经虽然对音乐在集体崇拜中的应用未有确切的教导,却也记录了大量前人用音乐来抒发赞美上主的史实,告诉后人用歌唱来赞美主是信徒灵感的自然流露,也是折射信徒灵命状况的镜子,因此在公共礼拜中利用音乐来崇拜上主是有正面意义的。

“全属头脑的崇拜其实是越离正轨的。感觉是人性的合法部分,并且应该在崇拜中应用。这样说并不意味着我们的崇拜要歪曲我们理性的机能,但它实在表明,单靠我们的理性机能是不够的。”<sup>①</sup>在崇拜中引入音乐(如序乐)一方面可以营造礼拜的氛围,给崇拜的主题增加空间感。另一方面音乐能转变会众的状态,或是从理性思考的层面进入到感性体验的层面,或是从个

<sup>①</sup> 傅士德:《属灵操练礼赞——灵性增长之道(增修本)》,转自香港基督徒学生福音团契,1995年,第198页。



人化的独立切入到群体的意识中去,等。崇拜中的唱诗亦是如此,它推动会众进入赞美,为会众提供媒介去表达情感。

音乐是上主赐给人的贵重礼物,同上帝所赐的其它礼物一样,由于运用者的动机不同,音乐艺术会呈现出不同的效用。如大卫能用琴声来为扫罗驱魔,恢复扫罗的心智,音乐在他手下是善的;但希特勒也常听音乐,并用音乐来宣扬日耳曼精神,却残害和屠杀犹太人,音乐在他手下是恶的。音乐也由于聆听者的心思意向的变化,带来不同的果效。

如扫罗在听了大卫所演奏的音乐后,畅快舒服并欢喜大卫;扫罗也能忽视大卫的琴声,握住长矛击杀大卫。音乐也可能由于运用的时机和场合不同,产生相异的后果。如大卫为了扫罗王杀死歌利亚后,以色列的妇女兴高采烈地拍着铃鼓,弹着七弦琴边跳边唱,歌颂大卫和扫罗,却因歌词和歌唱时机的偏差,招致扫罗对大卫的忌妒,引发扫罗对大卫的恶念。

因此,音乐在崇拜中的选择是需要小心对待的。编排崇拜程序的领会者不但要懂音乐,也要满有智慧,他需要上主的带领,需要圣灵的引导。

“你们聚会敬拜的时候,有人献诗歌,有人教导,有人得到从上帝来的启示……要知道,所做的一切都应该对教会有造就才对。”<sup>①</sup>这便是崇拜中选择音乐或诗歌的核心原则。崇拜中音乐的选择都要围绕这个原则来开展。

就带歌词的音乐来说,选诗者先要面对拣选歌词的问题:歌词是否是教义教诲式的、且是否符合圣经真理;歌词是否能在崇

<sup>①</sup> 《歌林多前书》15章26节,圣经现代中文译本(修订本),中国基督教三自爱国运动委员会、中国基督教协会出版2005年。



拜中起到积极的作用；歌词信息是否清楚且容易理解；是否有一定的文学价值，等。笔者认为，选诗者必须根据会众的实际文化和信仰状况来权衡所选诗歌的“深浅”，避免会众不解唱词，得不到造就。

赞美诗虽然歌词是第一位的，但音乐也需要留心甄选，因为不是所有的音乐风格都适合表达特定的歌词。为公共崇拜选择诗歌，首先要避免歌词与音乐的情感有明显的冲突。如欢快的词境配搭舒缓的曲调，喜乐的语句配搭忧郁的调子等等。其次要考量歌曲音调的幅度，节奏的编排是否会给会众带来唱颂上过重的负担，选诗者当尽量根据会众的整体音乐素质来拣选合宜演唱的诗歌。再者就是考察音乐的律动是否与歌词的韵律契合，音乐中的节奏型是否会破坏文字的语法特征，令诗歌在演唱时词义模糊不清。

简言之，领会者选取的诗歌应是歌词与音乐紧密结合的，歌词表意明确且符合圣经真义，音乐也能恰到好处地提升歌词的含义。单重歌词而忽略音乐的美感与适切性，会将唱歌变成念歌，令唱者与听者难以进入更深的情感体认层面。反过来，若高举音乐的美感但忽略歌词的正确语法与韵律，虽不会令唱者难受，但会令听者对词义产生歧义，损失字词的精义。

与选择诗歌相仿，纯音乐的选择也要顾及到聆听者的音乐文化水平。然而，公共崇拜中纯音乐作品比起人声作品的甄选，难度相对低一些。选择的原则乃是乐曲不破坏崇拜的神圣氛围，不偏离造就教会的宗旨。以下有几点仅供参考：一、择曲者选择基督徒音乐家的仪式音乐作品。二、选择有标题的音乐作品，而这些标题是符合当日礼拜的主题。三、赞美诗的变奏曲或



改编曲。

至于非仪式或无标题的音乐作品,择曲者需要查考曲作者创作音乐的意图,要谨慎衡量音乐作品是否会对听者产生消极的作用:是否会将会众带离崇拜的主题氛围(如主题是三一颂,而选曲则是描写爱情的音乐);会众是否会在聆听音乐时迷失自我,忘了自己是在敬拜上帝(例如音乐中炫技成分过多,会众专注于演奏者而忘了音乐所真正表达的含义,忘了自己正在礼拜)。

如果说,唱赞美诗是为公共礼拜中的参与者提供一种歌唱与赞美合并在一起的方式,是为了让会众们心思意念集中起来,“令我们支离破碎的悟性与心灵汇成一体,从而聚焦在上帝身上”。<sup>①</sup>那么,纯音乐则是纯粹为公众崇拜提供一个理性通往感性的桥梁。聆听者可以单纯地听音乐,也可以联想;可以伴随音乐祷告,或是伴随音乐追念上帝的作为,体验上帝的奇妙。聆听者之间不一定产生灵里的碰撞,但听者的灵与上帝的灵会相交,从而进入到上帝的国度中。因而,笔者认为在公众崇拜中,除了特定节期或特定主题的需要,礼拜开始前的序乐应更多选用能令听者安宁、平静的音乐,让人们沉浸在一种不间断的内在聆听的静默中。结束时的音乐,则更多选择有动力的,音响张力较强,节奏紧凑的音乐。因为崇拜既以圣洁的期待开始,也要以圣洁的顺服结束。殿乐应能驱策我们更加顺服主言,见证主言。

---

<sup>①</sup> 傅士德:《属灵操练礼赞——灵性增长之道(增修本)》,香港基督徒学生福音团契1995年,第198页。



## 结 语

崇拜是个人的生命体验,是个体在聚集一起的群体中感受、认识复活的基督。有效的崇拜活动乃是参与者的心灵在某种形式进程中(祷告、读经、听道、歌唱)感受到上帝的临在,被圣灵触摸,得着释放。

音乐是上主赐给人类的贵重礼物。它能变化人的心绪,影响人的情感;能使文字更加活泼,提升文字在表达时的深度。崇拜中有效地运用音乐,可让参与者感受到上主的临在,也体验到众肢体“相聚”在一起的美,认识到众人聚集时心灵的合一,对个体自身的超越。领悟到天父的奥秘乃是基督,基督的奥秘乃是教会,教会的合一乃是上主的心意!

(王莹,毕业于上海音乐学院作曲系复调史论研究。现为上海交通大学讲师,并在校内的音乐类第二专业与上海音乐学院社会教育学院担任作曲技术理论课的讲员。华东神学院兼职教师,上海国际礼拜堂琴师。)



## 从《诗篇》反思教会崇拜

谭静芝

他仆人亚伯拉罕的后裔，他所拣选雅各的子孙哪，  
你们要记念他奇妙的作为和他的奇事，并他口中的判  
语。（诗 105:5 - 6）

### 导 言

《诗篇》在教会崇拜中的重要性

《诗篇》在耶稣口中非常重要，不单经常被引用，而且耶稣也唱颂，他期望门徒们因着他的复活，明白他被父派来的侍奉，能紧紧抓住耶稣属天的身份，发现耶稣的教训、基督的事件都有旧约——就是摩西的律法、先知的书与《诗篇》的依据，因此人能藉信靠耶稣，明白先前一切指向他的预言，并在耶稣里找到应许的兑现，更热切地盼望神指向将来一切应许的应验。单是



《诗篇》，在新约就被引用超过一百次，可见《诗篇》是深入新约众笔者的心，也能帮助福音的听众明白宏阔的神观，并因认识耶稣基督，发现在《诗篇》中一切用作指向与预表耶稣的谜语，他就是神在末世的晓谕，乃神作为的高峰，一切在耶稣身上的应验也同时显明耶和華旨意与信实的深度。

《诗篇》是以色列崇拜的教材，它不仅是以色列崇拜历史的记录，反映着真实、且有血有肉的属灵历程，它更是跨时代信仰群体的崇拜参考资源与用材，为世世代代的信徒竖立崇拜的榜样，建设集体崇拜祷告与颂赞的语言、态度、心思意念，塑造与滋养信仰的灵魂，更重要的是《诗篇》是神的话语，于教训、督责、使人归正、教导人学义上都有益处！《诗篇》是新约信徒回归希伯来民族的神观与价值观的重要桥梁，以色列的信仰群体帮助我们透过回应，来明白颂律与立约的神与生活、民族生态的关联。《诗篇》帮助信仰群体总结自己的信仰内涵、阐述信心的挣扎、宣告盼望的凯歌。《诗篇》是属灵生命的跃动，具体地盛载信仰的活力与动态，将之表现于赞颂、俯伏、献祭、欢呼、认罪、仰望、祈求、宣告、哀叹、等候、呼喊与静默中。任何一个环节以色列圣民都在崇敬上帝，也同时带动我们来到上帝面前，同作他所召聚的圣民，成为主的日子万民来朝的预表记号与象征，预示神旨意的将来！

### 《诗篇》让会众在崇拜中参与对话

136 早从旧约先祖起，人总在神的颁谕时参与对话，及至以色列民在西奈山的时候，从摩西口中领受神的话时，也齐声回答说：“凡耶和華所吩咐的，我们都必遵行”，这样与神对话不但让聆





听话语的人有参与,也同时藉所回应的话向神许愿委身,积极的教育与塑造神人关系中所需的顺服与为仆的心态。《诗篇》在以色列的群体崇拜中,经常用以回应神的颁谕、忆述他的作为、重温他的应许时,由领唱司祭辅助咏唱,会众以重点短句重复地应和,将心归献。

例 I:《诗篇》一三六篇先由领唱的陈述创造主的大能,邀请信众以神观回应:

你们要称谢耶和華,因他本为善,他的慈爱永远长存。

你们要称谢万神之神,因他的慈爱永远长存。

你们要称谢万主之主,因他的慈爱永远长存。

称谢那独行大奇事的,因他的慈爱永远长存。

称谢那用智慧造天的,因他的慈爱永远长存。

称谢那铺地在水以上的,因他的慈爱永远长存。

创造的一幅幅图画以咏唱方式启发信众的想象思维,又藉重句让会众以称谢回应上主。《诗篇》继续以神在历史中拯救的作为带领会众追忆神的奇事,会众同样以重句回应。

例 II:《诗篇》四十二/四十三篇为远离家园者申诉,《诗篇》四十二篇中第五、十一节、四十三篇第五节皆为重句:

我的心哪,你为何忧闷?为何在我里面烦躁?

应当仰望神,因我还要称谢他。

他是我脸上的光荣,是我的神。

例 III:《诗篇》五十六篇先由领唱向神呼吁求怜,让会众于第四、十一节藉重句宣告对神的倚靠:



我惧怕的时候要倚靠你。

我倚靠神，我要赞美他的话；

我倚靠神，必不惧怕。血气之辈能把我怎样呢？（3,4）

我呼求的日子，我的仇敌都要转身退后。

神帮助我，这是我所知道的。

我倚靠神，我要赞美他的话；

我倚靠耶和華，我要赞美他的话。

我倚靠神，必不惧怕。人能把我怎样呢？（9,10,11）

此诗在第十节让会众重复领唱的话以加强语气，表达信仰对神委身，在信仰群体中互相对说，坚固信心，建立群体意识。

《诗篇》中的对话启应不适宜“单双节”决定谁启谁应，必须按内容、结构分订领与应，使参与对话的会众更具体地理解神、人、教会群体以及世界之间相互的关系与对话交流，用悟性与信心回应这位亲自与人立约的上帝。切忌读得过快过慢，这样会防止或阻碍思考，读得平板呆滞也会给人误会圣经是“枯燥乏味、味同嚼蜡”，神观会被扭曲成严肃古板、无情与高不可攀！

在整本圣经中没有另一卷书卷由始至末比《诗篇》更适合用于基督教的公共崇拜，因为《诗篇》就是为这个用途而编辑搜集的，因此《诗篇》是研究以色列崇拜上帝的重要文本，给我们重构崇拜的架构、面貌、内容等提供了关键线索。《诗篇》除了是 Israel 民用以回应耶和華的律例诫命外，还在耶稣的口中被肯定了它的预示与指向作用，可见旧约与新约之间密切的关联是不容忽视的，对于了解神创世以来渐进的启示，使人知道他的旨意计划，但却是以耶稣基督为本，藉他统一启示的方向，因耶稣基督两约之间就有了统一性与延续性，整全的叙事就以基督



为中心焦点，一切的预示也在基督耶稣里找到了兑现与存在的意义。

今日教会的崇拜偏离了神人宏观的历史，在崇拜中使用《诗篇》时，失去了焦点，多有考虑实用性，当作个别的决定；又侧重了某部分的新约与简约的福音，藐视旧约经文存在于崇拜中的价值。崇拜中仅存常用的“流行”《诗篇》：人人爱读的廿三篇、一百零三篇、用作宣召的第一篇、一百篇、九十六篇、一百五十篇等，鲜有使用《诗篇》做祷告代求中，体认以色列的属灵脉搏、学效他们的赞美与宣信的语汇、藉此举不断地归宗认祖、继承优良的信仰产业、参与他们因立约而得应许中的盼望。只见崇拜中使用《诗篇》的传统，无论是唱颂《诗篇》、启应《诗篇》都渐渐失色：有诵读《诗篇》而不会唱颂的，完全不容许音乐的时空帮助会众把圣言沉淀、扩张思考的空间；或有诵读时只为完成读的“责任”，速度偏快，机械性高，有如过门不入之势；更有领读的因熟悉《诗篇》的原因不加预备，间接将这疏忽松散的态度传递给了会众，导致会众也更说不上认真地领受主言，恭谨地回应。若是长期缺乏《诗篇》整全的牧养塑造，会众普遍信仰的历史感会倾向薄弱，也会渐渐地失去了思考、诠释与总结历史的思维能力，成为一群被困在现况的反应中、未能支取信仰历史群体的智慧来面对末世各方的压逼，更有信众误以为圣经已经过时、再听不见、看不清圣经中以以色列信仰群体在《诗篇》中活生生的见证！这种崇拜正偏离《诗篇》所强调的集体记忆，并群体的共享信仰——乃藉赞颂与祈求——是在每个人口中参与的对话中宣述，现今的教会崇拜不提历史和圣约、极少宣述对神应许将来的雀跃盼候、崇拜倾向高举“独白”与主观感受，远超对话回应



的局面真令牧者担忧。

### 公共崇拜重用《诗篇》——学习崇拜进深之途

《诗篇》是以色列信仰群体公共崇拜的诗集,有助我们学习公共崇拜的核心元素。可惜传道牧者极少为每主日都在崇拜的信徒阐释《诗篇》的全面内容、宏观的视野、並其内藏的崇拜元素。现时《诗篇》在崇拜的用途比较单一化地用于崇拜的宣召,长远地影响信徒对《诗篇》整体的理解与崇拜、生活中的应用。其实《诗篇》可以作为所有信徒崇拜的教本,不单可以帮助信徒总结上主拯救的作为,更能带领个体参与大于自我、超越眼见的远古历代的信仰群体,一同进入上主国度的图画中,进入信仰的承传!

## 一、操练忆述历史的生命牧养

基督教信仰一位永存并晓谕的上主,他的作为与奇事乃子民必须题说的,他的训诲与颁令乃子民必须回应的。祖宗累积的历史就是上主与子民关系的具体证据。耶和华深知人的本性轻易忘记,为此曾指示摩西作歌,始创与开发《诗篇》的体裁:“这歌必在他们面前作见证,他们后裔的口中必念诵不忘”(申 31:21)。子民被召聚主前,必须操练“忆述”上主的作为:他的创造、供养人类,使信徒生存的气息有了源头和轴心,成就敬拜自有永有的上主;我们应当“题说”神主动与人立约、并施行救恩,使信徒“温习”并“宣认”自己正站在主的恩典之中,成就敬拜一位道成肉身的上主;我们应操练“高举”上主应许的将来,使上主对子



民的引领与指向常在面前,使信徒具备“信心的视野”,对将来常存盼望——成就敬拜一位永在及掌至高权衡的上主。因此崇拜的学习首要在于在操练如何积极、活跃地参与“忆述”,每个真正敬拜的人:上至领导崇拜的、下至参与崇拜的会众都必须用悟性管理自己,不容我们的心冷漠、轻忽,藐视和忘记神一切的恩惠。可惜不少的信徒会矮化“忆述”的重要性,领祷的亦多以“方程式”例行地带领“忆述”,并未从《诗篇》中吸取知识与虔敬的态度,亦有心中满以为“忆述”只是关于“过去的历史”、陈旧的事迹,在重复陈述中却未抓紧这位“昨日、今日、永远”都不改变的主,以致执行时没劲无力、呆滞乏味、千篇一律!其实《诗篇》中的史诗(例:诗 104 - 106)是极其精彩的历史诠释,使神的子民眼前一亮,如置身于神的大作为中,历历在目,感受犹深,只会惊叹地发现神权能与信实深不可测!在公共崇拜中藉着题说他的奇事,记念他的作为,以建设信徒正确的神观非常重要:发现神是历史的神、神是行奇事、大能的神,并发现这位按圣言自我彰显的神:他就是耶和華——有怜悯,有恩典,不轻易发怒,且有丰盛的慈爱。他不长久责备,也不永远怀怒……(诗 103:8 - 9)。如此信徒在上主的作为中被养育,以致感悟上主的信实、慈怜——认识上主自然由衷以信心仰望上主,继而起来传述上主的工作,世世相传不息(诗 78:6 - 7)。

## 二、操练崇拜礼仪的生命牧养

“来啊,我们要屈身敬拜,在造我们的耶和華面前跪下。因为他是我们的神;我们是他草场的羊,是他手下的民。”(诗 95:6 - 7)这



《诗篇》的召聚与邀请我们并不会陌生,但有否留意这同时是敬拜礼仪的群体邀请,礼仪的对象是耶和華,并非别有动机,而礼仪的行为有清晰的指引及含义的解释。礼仪行为在公共崇拜中应经常附带解释意义的注脚,为使参与礼仪行动的人并无藉口或托辞,将圣经中的礼仪低贬,视之为“表面工夫”!《诗篇》中对信仰群体在礼仪行动上的教育常是如此“里外兼备”,紧密相连,并无分割,正与先知书上对主民执行礼仪、节期上有“人的误差、误解”作猛烈的抨击正好互相呼应!

如何崇敬上主是敬拜主的信徒必修的功课,“你们要以感谢为祭献予神,又要向至高者还你的愿。”(诗 50:14)神亲自将律法中对祭物的要求背后的精义道出——礼仪的背后是敬拜者与施恩的上主的相交:诚信的敬畏、感恩与俯伏。所献的祭超越于物质,需要内里由衷地感恩配合——同样由内而外,神亦等待人在他面前曾发的一切许愿有偿还的一日,神是何等重视我们口中向他所发的言辞——不能容忍只说不做、缺乏实质行为承托!

今日公共崇拜中需要《诗篇》的教育,使礼仪成为信仰的呈现,里外兼备,使信仰有具体的载体:心里相信——所以如此说话、行动是信徒一生之久的崇拜操练。教牧与圣乐侍奉领导在此的坚持尤为重要,具备耶稣对父殿的关怀,莫让崇拜有诗歌却无颂赞,有祷文却无呼求与祈愿,有认罪文却无悔罪之意,有主祷文却似急口令——草草了事,献颂赞的祭和奉献却缺乏谦恭上呈之态,有阿里路亚颂辞却无喜悦之情或热切的欢呼,有共同宣认的使徒信经却缺乏信心的力度、热诚及视野,有静默却不尊重上主微小的声音,走在主殿中恍如置身市集或社交中心,有与



神相遇的约会却是毫无歉意地迟到早退，并无崇敬神明的意识形态——这都足以令我们崇拜的领导牧养者如主一样，必以父的事为念而心焦如焚！

### 三、重塑伦理价值观的生命牧养

《诗篇》不单是在教会崇拜中派上用场，而且为崇拜与信徒生活作了按真理的接合：敬拜与生活行为、伦理、价值在神的眼中是绝不分割的。“耶和華啊，谁能寄居你的帐幕？谁能住在你的圣山？就是行为正直、做事公义、心里说实话的人。”（诗 15:1-2）诗人的反省正帮助每个敬拜者自我检察，在神的面光中被查探照透，行为、做事、说话如在神前，无可遁形，都被究察！敬拜神的人因为与神相交，分享神的性情，故有的价值观需在基督的典范下被光照、更新、重塑：“他眼中藐视匪类，却尊重那敬畏耶和華的人…”（诗 15:4）崇拜亲近上主将建设信徒伦理辨析与选择，这种心意更新与变化使我们更靠近神，选择公义的道路，散发主的香气。神指示人何为善，为使我们信仰化作生活，《诗篇》不单是用于教会崇拜场所，圣言必成为路上的灯，引领信徒走在义路上，世人也因此得见神的超越、却与人同在、又活在里面的真相！

《诗篇》既是属于信仰群体的，何时我们才见整全的《诗篇》回归会众的口中，唱诵不忘？会众应给予机会认识各种类的《诗篇》及其在崇拜中的礼仪用途：不单是赞歌，也包括哀歌、悔罪诗、君王诗、为国祈祷诗、节期诗、战歌、凯歌能伴随信徒的信仰旅途，无论在何种处境都有祷词向上主呼吁，都为会众所熟



习,随时随地在生活中使用,联系着整个广大的信仰群体——历史历代的颂祷,用清洁的言语向这独一无二的主发声!

### 《诗篇》中的世界观

《诗篇》中以色列的敬拜是以耶和華神为万物的中心,宇宙与其中的万物皆源自上帝、属于上帝、也是归于上帝的。而且上帝由始至终对所建设的世界都有旨意和指向,最重要的是上帝无处不在,无时不临,仍然垂看、关爱、怜悯、引领世人,他对人无论是发声、颁令、劝谕、警告世人、及至审判都是建基在他的全知、全智及全程的参与,他对人类的困境并不抽离与缄默!他是人类历史的上帝、是真正执政掌权的神、是人困局中的出路!耶和華要亲自成为子民属灵的倚靠、生活的供养的源头——有如日月的周而复始、并子民之道德、人伦与尊严的守护和审判主;是子民安居乐业的根本。

### 万主之主、万王之王

神坐着为王,在一切邦国君王之上,管理与执政权柄是由他派定的,主民的崇敬、颂赞、感恩和祈求就由此生发:从《诗篇》七十二篇中对公义的政权之源头描绘得非常清晰,而公义的政权带来的后果就是“民得平安”!(1-3节)主的恩由上而下,直至最低层被践踏的、被欺压的穷乏人与困苦人,他都必拯救他们、神亲自为他们申冤。(4节)

《诗篇》中上帝的世界观纵然宏大,但信仰伟大的上帝却对每个主民非常切身,上帝是世界最高的主宰,却要带来各按所需的解困,个别的需求得到回应与满足,而整体的国度生活得复归





和谐。我们若仔细留意,这种各按所需的供应未被误解以为是可以私有化的“利益”——上帝爱“我”、爱祝福“我”,反之,因为上帝的永恒、超越与他对于子民应许的将来带来不可或缺的平衡,就如第17节:“他的名存到永远,要留传如日之久”,他以永恒执政,当使人对他生发敬畏的心,并同时与“他人”甚至是上帝心目中的广大被拣选的“子民”共享他的关爱,藉此主恩的丰盛恢弘得以呈现,心中感恩多而又多,宣之不尽!

### 上主普世救赎的工作

我们当思考上主的工作既是普世万国的、他所建设的先是以色列继而汇合万邦的信仰群体、他所买赎与更新的是被圣道分别为圣的祭司国度,那么,我们的崇拜当怎样表达这种属灵的真相,使概念能透过崇拜礼仪具体化,呈现与突显上主的作为,使荣耀归于他?我相信是信仰群体的祷告、代求与哀告,在上帝的神圣临在中合一的祷告、使殿成为合神心意——万国祷告的殿!《诗篇》满载这样的范例,教会的公共崇拜可以为自身的信仰群体、主国度子民的回转祷告,如《诗篇》八十五篇的核心呼求:

拯救我们的神啊,求你使我们回转,叫你的恼恨向我们止息。…(85:4)

耶和華啊,求你使我们得见你的慈爱,又将你的救恩赐给我们。(85:7)

第四节建设信徒的“教会观”——从眼见的教会群体扩展,超越“自我”至今世的信徒、更与“以色列”的悖逆认同为人类共有的,以广阔的“我们”为上帝拯救的对象!第七节是以“圣约”



的语言向上帝的呼求,并与第四节首尾呼应。这两节都适宜交在会众的口里,帮助他们发现自己如以色列一样,需要靠赖主的恩典,回归所订的恩约。而在两节之间就是群体当时的处境与困局:

你要向我们发怒到永远吗?你要将你的怒气延留到万代吗?(85:5)

你不要将我们救活,使你的百姓靠你欢喜吗?(85:6)

主民真诚的回转,与神的关系若能正常化,圣徒群体自然就是神管治的国度最有力的见证,圣徒的赞美、陈述上帝的作为历史、祷告的内容都必反映上帝的管治的范畴、权柄与能力,教会在崇拜中的赞美与祷告作为献与神的活祭就是宣扬神美德的最好活证。把会众参与的环节如唱诗、启应、祈祷从神学、修辞、结构、思维、处境内涵、悟性的准备、执行的教育、紧密的领导、专注的跟随参与、认真的情感投入、在神面前顺服谦逊,合圣徒的体统,以真理圣言为依归等从预备到敬拜的过程都一丝不苟,如作在万有主的身上,他人就不难在其中发现上主仍在说话、真在这里!

### 圣言《诗篇》挑战信仰实践

全体信徒同心合一地祷告是格外需要预备、思考的,更应祈求圣灵——那祷告的灵教导主的教会,使祷告又合乎圣经真理,又能切合信徒与教会群体的处境,那我们就能在真理中、靠着圣灵、用心灵祷告上帝来呈献真实的敬拜!

在圣经中使用《诗篇》崇敬神的群体都有宏大的神观,属于



这位上帝的世界亦是广大的,因此,我们祷告的视野亦因此而具层次、范围亦因此辽阔、由大至小或反向由小至大都应充分反映对主管治旨意的认识,因他使万物有序、协调和谐、彰显善美、智慧与公平公义!当主民高举主的管治位份时,不难辨明与实际处境的差距,这正是主民操练在世作补破口的、代求者的使命,透过恒切的代求,我们会见证神的管治临到幽暗败坏之处,作救拔更新的奇工!神普世救赎的工作必先透过主民的回转、悔改、谦恭倚赖以巩固关系,好作稳定牢固的桥梁,倚靠基督永恒代求的职事,进入他中保代求的角色,使世人同得上主恩惠!认识上主拥有宏大的世界的主权,使教会崇拜蕴含宣教的视野与使命,我们所使用的诗歌与音乐亦因神观与世界观而配套,不容眼光短浅,只顾目前,音乐调性同时表述气与势、量与力,但愿用心选用音乐的人慎重考量与聆听,以圣道为最优先的前设,让道如两刃的利剑,粉碎一切与道背驰相争之抗衡,以致一切心意都被夺回归服圣道基督!阿们!

耶稣开他们的心窍,使他们能明白圣经

复活的主亲自显现同行,为沮丧困惑的门徒解困(路 24:13-49),耶稣向门徒的群体要阐明的重点:

一、“基督这样受害,又进入他的荣耀”(26)是信仰必须掌握的核心,他并不单是死了,而且复活了,死而复活是一整个单元,并不能独立割离,而且耶稣死而复活了的理解就足以把势头扭转过来,因为这带来令人惊讶的新开始!

二、“岂不是应当的吗?”(26)耶稣揭示了自己作为神的仆人,顺命而行应验经上所记的话。正如《诗篇》四十篇(同被《希



伯来书》作者所引用)：“祭物和礼物，你不喜悦；你已经开通我的耳朵。燔祭和赎罪祭非你所要。那时我说：看哪，我们来了！我的事在经卷上已经记载了。我的神啊，我乐意照你的旨意行；你的律法在我心里。”(6-8节)耶稣受死遇害，要成为神的羔羊，除去世人罪孽，满足神在以色列祭礼上的要求，不过，他所献的祭礼更为超越——示范了上帝所要的是听命为祭(撒母耳早已指明、他自己也作为了预表)，律法在心、乐意遵行、顺服至死在耶稣身上被具体地活了出来！况且，耶稣以此为祭——乃是应当的，他也邀请凡跟随他的人走上同一指向！

三、“摩西的律法、先知的书、《诗篇》上所记的，凡指着我的一切话都必须应验”(44)耶稣是整本旧约存在的目的和指向，众先知、先见都为他服务，指向他、预表他、见证他！好使人等待期盼，并且认出上主所派来的圣仆，并他的国度应验在耶稣基督身上！耶稣来为真理作见证，使经上所记一点一滴都不废去，是要成全。救恩是在创世之先早为人预备的，好应验以赛亚先知的记载，“主说：早先的事，我从古时说明，已经出了我的口，也是我所指示的；我忽然行做，事便成就。”(赛四十八：3)我们又听到阿摩斯先知的的话：“主耶和華若不將奧秘指示他的仆人——众先知，就一无所行。”(摩三：7)我们是跟随一位立约的主，以“道一圣言”自我规范的上帝，耶稣就是上帝应约的信实，来成就更美的约，使我们更尊重神的圣言，恭谨学习并以信心领受！

四、“耶稣开他们的心窍，使他们能明白圣经”(45)。首先



己为中心来理解发现上帝定意显露在万邦眼前的救恩作为！使凡信基督耶稣的人，得以进入上帝救赎的计划中，被改变更新成为使命的群体、得力与见证的群体！

### 约中的敬拜

我们可以因复活的主这番发人深省的话来检示一下今日教会可以如何更重视《诗篇》——非常独特的弥赛亚焦点，新约的作者们远比我们重视《诗篇》，并以为他们死而复活的耶稣基督为思考信仰及使用《诗篇》的轴心！《诗篇》从前是在以色列的会众口中，是他们的史诗、感恩的祭、欢呼得胜的凯歌、公祷、认罪祷、晚祷诗、节期诗、哀歌、君王诗等等。如今，我们相比之下更因认识复活的主应验了《诗篇》上指着他的话，应更增深度来唱颂基督的成就，因他成就的祭礼而感恩！

### 基督为领歌者

《诗篇》廿二篇是著名的弥赛亚《诗篇》，诗人大卫在圣灵的感动下将所见所经历的描述出来，是一首个人哀歌，其特色一如典型哀歌的结构一样，有呼喊、哀诉、宣认主的属性作为（以上结构可重复地出现）、立愿的赞美（22 - 24）、最后归荣（25 - 31）！这首《诗篇》的廿二节就开始立愿式的赞美！正表达为义受苦的仆人耶稣在困局中深深的倚靠上帝，信必被救离狮子的口（21），要扬得起胜的基督颂歌，他要成为会中的领歌者：“我要将你的名传与我的弟兄，在会中我要赞美你。”上帝救赎的工作在耶稣基督里成全，他先死后生、先苦后荣、他的国度全面彰显上帝的荣耀，他工作的广度与深度超越时空，把人类带进永远



## 圣乐与崇拜

---

的生命中！《诗篇》必须要成为以基督耶稣为中心的思想，道要常在我们口中，离我们不远，让基督一人生命的光带来功效，在基督的大能中，带领我们以祷以歌归服上帝！《诗篇》既浓缩又具人性地揭露基督“必须应验”的事，他的生命就牧养我们，引导我们走他所喜悦平安之道。那么，整个旧约就如打开了的面目——基督的面孔——引领我们见父上帝的荣光，如经上所记，“这帕子在基督里已经废去了”（林后 3:14）；以赛亚也曾如此见证：“他又必在这山上除灭遮盖万民之物和遮蔽万国蒙脸的帕子，他已吞灭死亡直到永远。”（赛 25:7-8）诵读旧约的帕子必须以基督的死而复活为开启的关键，耶稣的复活为人类开了新的路向，启动崭新的无限，唯有圣灵帮助我们明白基督的爱和父永恒的旨意，我们才知他“是”我们的力量、我们的诗歌、也成了我们的拯救！这样的赞美与崇敬是在真理中靠着圣灵，献神所悦纳的拜伏。



## 在崇拜中神人相遇

——崇拜内涵及崇拜诗歌运用之浅思

林德桦

崇拜是教会最基本的功能,但却被许多教会所忽略。我们注重个人敬虔,却不注重集体崇拜。我们或不崇尚礼仪,或不拘泥形式,或不注重秩序,以为崇拜的程序只是一项项的节目。其实,真正的秩序是属灵的内涵与深度。

从旧约时代到新约时代,从早期教会到今日教会,历经时代变迁、宗教改革,教会的崇拜继承着、延续着圣经中的崇拜原则。

人是按神的形象造的。因此人与神之间的关系是我们属灵生命中最重要的。崇拜是神人相遇、相交,神亲自向我们彰显他自己。崇拜是神主动,我们以歌颂、赞美、颂扬上帝之属性与作为,以感恩之心回应神的救贖宏恩,是人响应神主动的行动。在崇拜中,神人相遇。

在人与神之间的关系中,人永远是聆听者。聆听神也是敬拜的起点。马丁·路德说,神的道以三种形式呈现:道成肉



身——基督、宣讲的道——福音、写下的道——圣经。所以，崇拜是我们在信靠基督中与三位一体的神相遇，以顺服来回应我们对神启示的理解，经历他的同在，是信心经历的反省。聆听神的道，就是相信并跟随耶稣基督——成了肉身的道。

堕落的人，需要藉着基督的救恩，恢复与神之间的关系，才能得以敬拜神。在《约翰福音》4章中记载，撒玛利亚妇人与耶稣谈话时，耶稣说：“时候将到，如今就是了，那真正拜父的，要用心灵和诚实拜他，因为父要这样的人拜他。”耶稣指出敬拜是关乎生命和救恩。我们乃是藉着圣灵重生，也藉着圣灵引导我们进入真理，而耶稣基督就是真理！如《约翰福音》16:13所说：“只等真理的圣灵来了，他要引导你们明白一切的真理，因为他不是凭自己说的，乃是把他所听见的都说出来，并要把将来的事告诉你们。”

因此，人在获得救赎时，藉着基督的救赎，与神恢复了因罪而隔离的关系，敬拜就由此开始。在崇拜的过程中，我们藉读经、宣讲与听道明白神的心意，也藉圣灵引导我们明白并经历真理。

神的救赎计划在旧约就开始了，藉逾越节的事件预表了耶稣的救赎。而以色列人也不断地藉着重述逾越节的叙事——就是他们的先祖蒙耶和华中上帝拯救的事迹，来建构以色列社群的共同记忆，这些记忆建立并延续着他们的信仰：身份认同、传统、信仰，以及伦理与价值观。其神学内涵延续到新约——基督的受难与救赎——成为我们所有信徒的共同记忆，其神学意义也在基督里落实在我们的生命中。基督教信仰的核心就是耶稣基督。真正的崇拜是建立在“基督事件”上，崇拜就是在重述“基





督事件”，这包括他的降生、受难、复活和升天的历史事件。主耶稣的救赎是我们崇拜的核心，是我们信仰的共同记忆和盼望。

我们是在过去与将来之间的现在进行崇拜，我们藉着言语和动作，以可见的、可触摸的和实质的表征来表现历史事实并等候基督再来。藉着这些崇拜元素，按此时此刻的处境讲述和参与圣经的叙事。圣灵也在我们崇拜的过程中动工，让这些客观的历史事实及真理成为我们今日崇拜中主观的经历。信徒藉圣灵而经历基督的同在，与基督联合。

在《以赛亚书》六章 1 - 11 节里，不但提到崇拜应有的经历，也说明了崇拜的顺序。这段故事记载先知以赛亚一连串的回应——认罪、献身、回应。在崇拜中，我们以言语、动作来表达对神的回应，而更多的则是透过音乐展现神人之间的相遇。与神的对话并非都是听得见的，也不是都能轻易辨识的。神是无所不在的，他在我们熟悉的空间、圣殿或教会外的地方，也在朋友间安静招呼声、管风琴的序乐、奉献乐、殿乐，或诗班、会众唱颂之中。我们可以无声地恳求，或以高歌颂扬来敬拜神、回应神。神藉着我们的读经、唱诗、听讲道，对我们说话；我们以诗歌、话语、赞美、感恩、认罪、献身、祈求和彼此代祷，来回应神。

崇拜是神与人的“对话”，是信徒一生持续的经历。这样的对话，可以从崇拜侍奉中开始；也让我们期待神在以后的日子，会不断地对我们说话，并提醒我们应该如何回应。

崇拜也是“给予”神，在崇拜时，我们有机会操练如何一生给予神所要求的“献祭”——尽心、尽性、尽力、尽意地爱神，也要爱人如己（可 12:30 - 31；来 13:15 - 16）。



崇拜可以使我们全人——我们的身体、情感、思想和意志，“成为”像那位藉耶稣基督显现的神自己。在主日崇拜时，我们预演如何将自己的身体、感情、思想和意志完全地投入，以致我们的身体确实成为神的殿，我们的灵被圣灵所管制，我们的思想成为基督的思想，我们的意志与神合一。

崇拜如同戏剧，而戏的主角并不是崇拜者，乃是被崇拜的神。现代人的生活十分忙碌，人心却极度空虚、烦躁，需要上帝爱的信息。但是，教会崇拜中所唱的诗歌不只是为了安慰人们脆弱的心灵，更是为了宣扬神的真理、神的属性与神的作为。崇拜的焦点必须专注在神身上，使我们能思想神的真理、向神的主权降服，我们的心灵经历他的美善。

要做到这一点，整个教会的属灵生命必须在真理上扎根、长进、成熟，负责崇拜编排的同工也必须在真道上不断追求，以“合乎真道”来选用合适的诗歌、音乐；这样，整个崇拜群体，就能透过“好”的诗歌，来敬拜、回应神，同时也能辨识“劣质”的诗歌。若要符合上述的要求，教会的牧长、负责圣乐的同工就当担负起检视崇拜使用诗歌的责任。

教会应考虑哪些因素来决定主日崇拜所使用的诗歌？一首崇拜诗歌的选用，当考虑这首诗歌是否“写得好、选得好、唱得好”。写得好，是指这首诗歌的歌词是否合乎圣经？是否能阐明教义？是否符合我们的信仰传统及内涵？这首诗歌的音乐是否帮助我们在唱颂时能真情流露？选得好，是指所选的诗歌在崇拜的某个环节中唱颂是否适切、合宜？唱得好，是指所选的诗歌是否会众都能口唱心和地唱颂？另外，还当考虑所选的诗歌是否为我们的传统、文化和崇拜群体所接受？是否切合这个时



代？我们从教会历史及现代教会崇拜的情形看到崇拜音乐其实包含了丰富和多元的风格；如“圣哉三一歌”中三位一体的神学架构、“普世欢腾”中旋律所隐含的寓意、“主啊，我要做个信徒”中所表达的信仰心声。

每个世代的基督徒都寻求用他们认为最优美的音乐与诗词来颂赞神，这些符合基督信仰的诗歌都是圣灵赐给历世历代基督徒最宝贵的礼物，是值得我们去珍惜和传承的。崇拜诗歌的特色，可以横跨经典与现代。经典不是古老，而是经历时间的考验，能引发人类心灵共鸣的经典之作，它们表达了普世共通的人类情感，具备了传承人文精神的特质。有许多圣诗都具备经典的特质。同时，崇拜不能与时代割裂，要思考以怎样的崇拜元素来帮助信徒投入崇拜并传承信仰。

信徒在崇拜中，回应神的作为，并从中得知我们生命的目的和意义。需要小心的是，有时候我们所选唱的诗歌，强调的是以自我为中心，而不是以神为中心，往往看个人得救的经历过于我们所认识的这位神，或者忽略了神藉基督完成救赎的真理。崇拜不是专注于我们自己的罪有多大，或我们如何经历神的恩典，或我们应如何追求圣洁；崇拜应以神自己，以及神藉他的作为表明他的属性为中心——包括赦免、洁净、重新得力、改变更新，以及与神和好。

崇拜中当涵盖不同层面，包括可见与不可见、外在到内在、客观与主观、理性与感性、秩序与自由、历史与当代、传统与现代、个人及群体的信仰。若要达到讨神喜悦的崇拜，就要考虑到个人及群体的灵性表现，这是一个整全的崇拜观。它包含了外在环境的因素，也包含了教会内在处境的所有因素，以及个人平



## 圣乐与崇拜

---

时的敬拜生活等。信徒能够明白神的价值,是藉基督永活的道的显现。基督为真道作见证,我们能够明白这些,完全是靠圣灵的帮助,才能亲身经验基督。基督徒崇拜的基础,是重述基督事件!在这崇拜过程中,神与人相遇。



## 如何选择崇拜中的音乐

朱贵金

如何选择崇拜中的音乐,是当今教会圣乐侍奉者及教会牧者必须面对的问题。当今教会中充斥着各种形式的音乐,使牧者及圣乐工作者无所适从眼花缭乱,有敬拜赞美诗歌,有传统圣诗,有以传福音为主的布道诗歌,有新世纪风格的诗歌,也有民间小调为主的灵歌等。这些诗歌丰富教会音乐的同时,也带来了教会音乐牧养的诸多问题。由于受到人本主义趋势的影响,教会牧者在崇拜音乐的选择上越来越倾向于实用主义,特别注重根据年轻人的喜好去选择音乐,因为这样做可以吸引年轻人,也可以很快看到教会增长的果效。但有些牧者在这样做的同时又总觉得心里不踏实,却不知道问题出在哪里,本文将对这些情况进行简单的思考,提出一些肤浅的建议。

### 一、对当今教会圣乐现状的分析

教会的牧者对教会音乐的路向有很大的影响力,牧者必须



知道教会音乐与教会的牧养紧密相连的,根据信徒的喜好去决定和选择圣乐,虽然能够带来暂时的效果,但却会留下长久的麻烦——肤浅音乐满足了人感官的刺激,却往往忽略了生命内在的建造。

### 1. 教会中的流行音乐

当今教会的信徒在人本主义的文化影响下,主观意念变得特别强,他们希望崇拜中的音乐是“向他们说话的音乐”,亦即“我所喜爱的音乐”,因此,音乐能否使他们满足往往成为衡量教会音乐好坏的标准。会众参与崇拜,只是希望在崇拜中得喂养及自我满足,其实这是对崇拜真意的严重误解。崇拜不是使人自我满足的,而是向上帝献上我们的感恩与敬拜,庆贺他的救赎大功,这才是崇拜的要素。

当以自我满足、得着快乐为选择崇拜音乐的主要原则时,流行音乐就成为人所选取的音乐,因为这些音乐有着一个共同的目的,就是容易自我满足。世俗的流行音乐常常会受到享乐主义的影响,教会同样也会被享乐主义入侵。例如,会众诗歌常选取一些简单、平凡、无深度的诗歌,渐渐弃绝了音乐丰富、歌词深入的完整圣诗;有些教会甚至取消了传统的唱诗班,以爵士鼓、电子琴、电吉他等组成的乐队,代替了唱诗班的礼仪角色。笔者认为这样的教会流行音乐常常将焦点放在个人身上,注重人的感觉、视觉、听觉;但在真正的崇拜中的焦点应该是神,是以信心敬拜而非自我的感受,特别是一些注重肉体感受的音乐。长此以往,将使基督教变得越来越肤浅。



## 2. 崇拜中的娱乐

在世俗的文化中,音乐家常常被看做是娱乐节目表演者。但教会崇拜中的音乐家不是这样,他们与主礼、讲道者一样,是祭司的职分,带领诗班及会众,在崇拜中向神献上颂赞的祭。假若教会音乐家选取音乐时只考虑迎合会众口味,选择那种只要求满足的音乐类型,那么教会音乐事工也被视为宗教消遣。

当今教会确实存在将崇拜当作消遣的现象,有的甚至将圣乐的服侍当作了一种职业,在社会上没有实现的音乐梦想,就在教会的音乐事工中找到寄托。因此,不知不觉就将献给上帝的音乐,当作了自我陶醉、自我娱乐与自我满足。当然,娱乐性音乐是不能使人得操练的,因它不能有象征性地描述福音意义。如果教会在崇拜中培育不成熟的音乐,培育个人娱乐性的音乐,教会的属灵生长就会因而延缓甚至枯干。

## 3. 崇拜中之实用主义

实用主义否定绝对真理,注重过程。只要过程奏效能够达到目的,就使用之,总之是不计代价,为要成功。但在基督教的崇拜中,要达到使信徒生命成长,更加接近上帝的方法,必须是藉着信心和圣经所启示的真理。

教会崇拜中很多音乐家和牧者都倾向于采用实用主义,而会众也同意此倾向,最典型的例子就是背景音乐的使用。背景音乐常被用作祷告、领圣体,甚至讲道的时候,为的是凝造敬拜情绪,将人更近地带到神面前,感受他的存在,经验他为人带来的温暖。但这是非常危险的,因这些背景音乐是致命的圈套,使



敬拜者不自觉地误以为这是圣灵的工作,以音乐取代了上帝自己。背景音乐还会使会众越来越依赖它,来打开自己进入属灵敬拜,若没有它,他们便再不能敬拜或打开自己敬拜上帝。因此,我们要小心,让音乐成为我们崇拜上帝的更好的辅助工具,而不是喧宾夺主,取代了上帝自己。

## 二、根据“以神为本”和“以人为本” 的原则选择音乐

### 1. “以神为本”和“以人为本”的区别

丹麦神学家祈克果说过:“崇拜就像一台戏剧,所有人都是演员,观众只有一位,就是上帝。”教会的功能有崇拜、教导、布道、团契四个主要方面,而主日崇拜则主要是以神为本的聚会,教导、布道、团契则主要是以人为本的聚会。虽然在崇拜聚会中有时会出现功能上的交叉,例如在崇拜中也有欢迎新教友,在布道或团契聚会时也有向神祈祷等,但主要的方向性是分为神本和人本的。

在每一种教会的功能中都离不开圣乐的参与,教会的圣乐侍奉者及牧者应该针对不同性质聚会的方向性,选择不同性质的音乐,免得将很好的音乐用在不合适的甚至是错误的场合。因此,对于圣歌的使用没有可以不可以,只有合适不合适;再好的音乐用在了不适合的场合中,也是不好的音乐。例如:《有一





件礼物》<sup>①</sup>是天韵的诗歌,这首诗歌特别适合用在布道聚会中,因为歌词内容是劝人接受主耶稣珍惜有限的人生,很显然是适合用在以人为本的布道会中,但如果将该首诗歌用在主日崇拜中显然就不合适,因为在主日崇拜中是一个信仰的群体向神献上共同的感恩与祈祷。

有的诗歌属于个人悔改蒙恩见证类的,例如香港的一位信托所写的《新的曙光》就是他蒙恩悔改后所作的,明显是用于团契聚会中见证分享的,如果用在了主日崇拜中,就不能代表所有会众向上帝献上颂赞。

## 2. 选择崇拜圣诗应遵循的原则

选择主日崇拜中的音乐,应根据以神为本的原则,藉着圣诗体现教会全备的真理,如三位一体论、创造论、基督论、救赎论、教会论、末世论等。因此在选择主日崇拜圣诗时要把握以下原则:

第一,圣诗歌词的神学无误性。因为歌词是传递神学的重要途径,如果圣诗的歌词有误,就会误导信徒偏离真理。奥古斯丁曾说:“如果我受歌声的感动过于受歌词的感动,我就有罪了。”意思就是我们不能只注重旋律是否好听,而忽略了歌词的神学意义。

第二,所选会众唱诗应适合会众集体颂唱,圣诗的旋律要有

---

<sup>①</sup> 《有一件礼物》歌词:“有一件礼物,你收到没有,眼睛看不到,你心会知道,这一件礼物,心门外等候,是为了你准备,别人不能收。生命有限,时光也会走,如果你不珍惜,机会难留,礼物虽然好,如果你不要,你怎么能够得到,怎么能得到。亲爱的朋友,你是否了解,马槽的婴孩,是为你而来,亲爱的朋友,你是否了解,最好的礼物是人子主耶稣。”



庄重神圣性,应尽量避免低俗的旋律与繁复难以掌握的节奏。因为崇拜群体中分为不同的年龄层,不能只顾及年轻人的喜好,而忽略了老年人的感受与需求。

第三,对诗歌来源的把握。不是所有的诗歌集都可以放心拿来使用,因为有些歌集里面错误百出,歌词中有错误的神学,旋律也漏洞百出,甚至随意改变传统诗歌的调性等等。好的诗集都有正规的编辑委员会,在神学、崇拜学、音乐理论上有着严谨的把关,力求在使用时不会出现严重的偏差。这样的诗集基本可以放心使用,例如:《赞美诗》(新编)及《赞美诗》(补充本),以及在普世华人教会中普遍使用的《普天颂赞》等。

### 三、根据礼仪年与基督事件选择音乐

教会有自己独有的教会年历称为礼仪年(Church Year)<sup>①</sup>,将基督事件(Christ - Event)<sup>②</sup>排列在不同的节期不同的主日,以使信徒藉着每个礼仪年的循环,不断地纪念基督救赎的大功,从而持续得到生命的成长。因为教会肩负着一项责任,就是“重现基督的事迹,重现基督如何成就教会,并且等候上帝的国度。”<sup>③</sup>所以在崇拜中根据不同的基督事件,选择不同的圣诗是最适合的。

<sup>①</sup> “礼仪年”(Church Year),就是教会用的整年年历。它有系统地排列教会的节日、节期,帮助教会的礼拜与庆祝,也帮助信徒明了和经验上帝的救恩。

<sup>②</sup> “基督事件”(Christ - Event)即指基督在世时所经历的每个事件,包括降生、受死、复活、升天、差遣圣灵等。这件事都显出基督的治权与拯救,已成为福音的记号。

<sup>③</sup> 韦柏:《崇拜:识古认今》。第105页。



“礼仪年”主要分为三个周期,都是由耶稣一生的事迹排列而成。第一是圣诞节周期(Christmas Cycle),以圣诞节为核心;第二是复活节周期(Easter Cycle),以复活节为中心。第三是圣灵降临节周期(Pentecost Cycle),以圣灵降临节为中心。

### 1. 圣诞节周期

又包括三个节期:将临期、圣诞期、显现期。

将临期(Advent)指圣诞日之前的四个主日,此节期为“礼仪年”的开始。可选择的诗歌如《以马内利来临歌》<sup>①</sup>、《施洗约翰宣告》<sup>②</sup>、《期待主耶稣》<sup>③</sup>、《欢迎基督》<sup>④</sup>等;这些诗歌主要是适合会众唱诗时使用,如果诗班献诗则可以选用比会众唱诗更难一点的,因为诗班是代表会众,在崇拜中向上帝献上颂赞的祭,所以更要追求音乐的完美及艺术价值。

圣诞期(Christmastide)始自十二月二十五日至一月六日,共十二天<sup>⑤</sup>。圣诞期的礼拜所选用的诗歌很多,如《平安夜》、《齐来崇拜歌》、《小伯利恒歌》等;诗班大多在圣诞节会举行音乐崇

① 《赞美诗》(新编)第66首。

② 《赞美诗》(补充本)第44首。

③ 《赞美诗》(补充本)第45首。

④ 《赞美诗》(补充本)第46首。

⑤ 12月25日本为罗马人的狂欢节,纪念他们的太阳神的诞辰,教会就圣化并洁净这日为耶稣基督的誕生日,当今有些教会不叫耶稣圣诞日,而叫纪念耶稣降生日。其实东方教会比罗马教会更早开始纪念耶稣的降生,那是在1月6日,因为他们认为不可能在12月25日,因为那本是罗马人庆祝太阳神的日子,东方教会就用1月6日纪念耶稣降生;这成为教会一个争执不下的日子,后来教会于是采取中和方法,定12月25日到1月6日这段时间,共12天为圣诞日,故有首歌《圣诞12天》就是源自这个传统。但后来12月25日的庆祝大过1月6日的庆祝,但东正教今天还是以1月6日为生日。



拜,基本上提前半年就开始排练圣诞崇拜所用的圣乐作品,但作为诗班指挥,在选择这些作品时需要注意,不能一味追求“大印象”,以为唱大作品就说明自己训练的诗班有水平;而应根据基督降生事件的顺序、崇拜的程序、诗班员以及会众的接受能力,来选择所需要的音乐。

显现期(Epiphany)<sup>①</sup>包括的事件有:耶稣的诞生、博士的朝拜、耶稣的洗礼。显现期与圣诞节是相连的,自耶稣所行的第一神迹起,至登山变像结束,跨越七个主日。显现节本为三个节期合并庆祝的节期,以纪念耶稣的诞生、洗礼和他的第一个神迹(迦拿婚宴上)。根据西方教会的传统,在显现日主要以三博士朝拜为主题,选择经文及诗歌,例如《三博士歌》81;而在东方教会,从第四世纪开始在显现节主要纪念耶稣在约旦河里受洗的事迹,到了中世纪,东西方教会都在显现节加入了博士朝拜及约旦河受洗的意义。所以在这节期内,会众唱诗和诗班献诗都可根据这两个基督事件选择音乐。

## 2. 复活节周期(Easter Season):

包括大斋期、复活期。大斋期(Lent)是以圣灰日(Ash Wednesday)开始,以受难周(Holy Week)结束,共四十天,是复活节前的预备期。期中包括几个重要日子:濯足日(Maundy Thursday),受难日(Good Friday),及复活节前的守夜(Saturday night vigil)。

在大斋期中教会有一个传统,就是不唱含有“哈利路亚”歌

<sup>①</sup> 东方教会以约1:18-2:11为依据,将1月6日定为“上帝显现在人间的日子”,简称“主显日”。公元336年,罗马君士坦丁定12月25日为主显日。



词的圣诗,直到复活节来临的时候。因此,教会在选择崇拜中音乐的时候,应当主要以默想及进入基督的苦难为目的,来选择会众唱诗及诗班音乐。例如,在圣周中每天都有不同的主题,在棕枝主日崇拜时,主题是纪念耶稣骑驴进入耶路撒冷,会众唱诗可选择《巍然乘驴歌》87《无量荣光歌》88等,诗班可以选择《棕枝颂》等音乐。圣周四晚上可选用《橄榄山头歌》89,《耶稣独自祷告歌》90,《父旨成全歌》91等。在耶稣受难日即圣周五,则可以选择《受难歌》97《奇妙十架歌》98等。诗班所选择的诗歌有很多,如《十架七言》《上帝的羔羊》等等。

复活期(Easter)是教会“礼仪年”的中心,也是基督教信仰的根基。<sup>①</sup>始自主复活后四十天向门徒显现,直到他升天这段时间。后来,复活期则延长至五十天,即圣灵降临节为止,共七个主日,为期五十天。复活节主日是一年52个主日中最大的主日,称为大主日(Great Sunday),因在此日基督复活成就救赎大功,教会应该特别庆祝这个日子,可以有专门的音乐崇拜,以及接受新教友受洗。但当今许多教会对圣诞节的庆祝远远大过对复活节的庆祝,这是不合适的。至于复活节崇拜音乐的选择,各种诗歌集都有大量的诗歌可供选择,更有许多伟大的音乐家关于主复活主题的音乐作品可供诗班选择,在此不再列举。

### 3. 圣灵降临周期

圣灵降临节(Pentecost),“在基督徒的年历里,五旬节代表着圣灵的降临和教会最初的诞生”。<sup>②</sup>从圣灵降临节开始,教会

<sup>①</sup> 许隼夫:《教会年历与礼拜》,第19页。

<sup>②</sup> 韦柏:《崇拜:识古认今》,第215页。



开始了为期二十七至二十八个主日的非礼仪性的周期,称为“常年期”。在这些主日崇拜中,对音乐的选择相对比较宽泛,只要根据崇拜主题选择即可。

综上所述,基督教的崇拜是藉我们所处世界的文化方式运作的,但是,当世界的文化模式与教会崇拜的真意相对立,而又在崇拜中运用的时候,就会使福音变质。因此,教会必须建立一适合教会标准的文化,与世界有所分别。教会崇拜中的音乐更是如此,必须保持自己的神圣性,才能体现出教会音乐的价值,周联华牧师曾说“让圣乐保持它的‘圣’吧”,<sup>①</sup>谢林芳兰也特别强调“不要用低俗的音乐搅扰神的耳朵”。<sup>②</sup>对崇拜中音乐的选择,不仅仅是选择几首诗歌,而是选择一种怎样的心态来服侍和面对上帝。

---

<sup>①</sup> 周联华:“让圣乐保持圣吧”,香港:《圣乐季刊》,1987年。

<sup>②</sup> 林芳兰:“不要用低俗的音乐搅扰神的耳朵”(上)(下),台湾:《校园》,1990年。



## 两种崇拜本色化的模式

周永慈

梵蒂冈第二次会议的崇拜礼仪改革中特别提出了礼仪运动的动机,鼓励人们主动地参与圣礼,立法使用本地语言和改革,以及考虑让不同地域的文化主导礼仪。<sup>①</sup>那么什么是礼仪本色化呢?

Anscar J. Chupungco 认为:礼仪的本色化就是要礼仪的文字、象征、动作和节庆从人民的历史、传统、文化模式以及艺术中能唤起一些东西。我们可以说礼仪唤起本地教会的力量是一个本色化已经发生的标志。<sup>②</sup>本色化最直接的目的就是要创造一个文化上适应本地人民的崇拜模式,因此他们可以宣称这个礼仪是他们自己的。终极目标是积极和有才智地参与在崇拜中,这是从人们的信心而激发出来的崇拜。<sup>③</sup>本色化被适当地了解

① 陈康:《崇拜与音乐——理论与实践全方位透视》,第 87 页。

② Anscar J. Chupungco, *Unity in cultural diversity*, "Two methods of liturgical inculturation" in *Christian worship*: (Switzerland, Lutheran World Federation, 1996), 77.

③ *Ibid.*, 77.



和正确地执行是带领会众透过文化符号和象征的动力默想,对基督的神秘临在于庆典中有更深远地欣赏,<sup>①</sup>目的是加深群体的属灵生命,透过更完满地经历基督,那位在人民的语言、艺术、礼仪和象征中揭露他自己的基督。<sup>②</sup>

他还提出了本色化的两种模式:创造类似模式和动力同等模式。The method of creative assimilation and the Dynamic Equivalence 创造类似的模式是开始于有什么文化可以提供,也就是什么可以被加入基督教的礼仪中。而动力相等是开始于已存在于基督教礼仪中的东西和文化怎么样可以更远地发展它的模式或形式,是一种转化的形势。<sup>③</sup>

当人们在应用创造类似的模式之时,都会从圣经的神学中 找到依据。也就是说文化的因素,如:人民的礼仪,象征和风俗在圣经的人物或事件背景中得到重述。<sup>④</sup> 这个是好的,但是也要小心,当你在找依据的时候,倘若文化因素并不能与圣经神学相联系,却硬要将它们联系在一起,那么就有点儿过于牵强了。

作者还提到这种模式也可帮助在礼仪年当中加入传统的节期、人们工作的周期和国家的政治系统。<sup>⑤</sup> 就中国教会而言,有些教会已经在加入了中国的传统节期,如:春节、中秋节、重阳节等。值得注意的是,很多时候,只是为了庆祝节期而庆祝,并没有将它们与基督的救恩、基督的教导以及神学相联系,不能在崇

① Ibid, 77 - 78.

② Ibid, 78.

③ Ibid, 81.

④ Ibid, 79.

⑤ Ibid, 81.





拜中达到牧养的功效。容易出现中世纪的教会在礼仪年中加入了许多纪念诸圣贤的节期以及别的节日,却淡化了基督事件,模糊了崇拜的焦点,甚至传达了错误的信息。我们是否只是为了本色化而本色化,而忽略了其终极目标?是否我们的文化丰富了我们崇拜,或只是一个附属的没有意义的装饰品?本色化过程中是否帮助更深地建立信徒与神的关系?这些都是参与设计崇拜的人所要特别注意的和要思考的方面。作者虽有提出质疑,但是却没有做更多的说明,与寻求解决之方法。本色化所涉及的范围实在非常广又具个别性特点,如:原本教会的崇拜礼仪传统、本地的文化传统,以及崇拜心理学和后面作者将要谈到的价值观、风俗、文化模式等等,因而并不容易找到一个固定的模式可以遵从,但是至少有些应该考虑与遵循的原则以及范畴,特别是在怎样一个神学家架构之内实行。这些都是作者未能处理的。

在动力同等模式中 Chupungco 谈到三个方面:价值(Value)、风俗习惯(institutions)、文化的模式(cultural Pattern),其中文化的模式给予价值和风俗外部的形状。比如,好客是被表达在语言、礼仪和文化模式中;节日也是根据一些被定义的社体模式来庆祝的。<sup>①</sup>礼仪也是一样,在西方的模式当中,有文化的模式,从古老的犹太人,古代的罗马和希腊,中世纪的欧洲,动力相同的模式通过这些模式的学习,证明了在本地教会的文化模式中表达他们的可能性。

反思中国教会,面临许多现代崇拜潮流的冲击与影响,不知

<sup>①</sup> Ibid, 82 - 83.



道何去何从？很多时候只是拿来主义，并没有考虑到本地文化的因素：人们的价值观、风俗等等。如，对非洲黑人而言，在敬拜中边唱、边舞是很正常的，因为这是他们的民族性，他们的情感表达方式较为热烈，当他们唱的时候就忍不住要舞之。若我们一定要求中国信徒在崇拜中唱之舞之蹈之，不是不可以这样做，而是对于较为含蓄的汉人，恐怕大部分人都不太习惯于这样表达方式。若要实行，一定要看群体，并要问为何要如此做？是否有帮助我们的会友更好地敬拜神，并与神相遇。

Chupungco 提醒了我们并没有纯粹的基督教文化，在历史的变迁当中，它不断与当时当地的文化对话，受其影响，并影响着文化，因此当我们今年谈论基督教文化的时候，在一定的神学圣经基础上来谈论的同时一定不可离开对历史以及处境的分析。当我们设计崇拜礼仪的时候，就不会只是简单地抄袭别人的，而是更考虑到会友的需要，以及他们的表达方式。

笔者对于作者所提到的两种方式颇为赞同，它的确给予崇拜设计者许多启发，也清楚地帮助我们认识到该从哪几个方面入手进行崇拜的本色化，以及有崇拜礼仪本色化的可能性。除了上文笔者对作者思想分析之外，还有些应该给予关注的问题与挑战是作者未曾提到的：若要进行本地教会礼仪的本色化，应该要对教会的现有崇拜礼仪、模式有正确的认识，明白其神学内涵，并对其进行分析，在哪些地方可以扩张、修正或摒弃的，以及在何处可考虑加进本色化的内容与因素；还有对本地文化要有所研究，因为文化并非是一种固定模式，随着历史、社会的变化而变化，倘若我们不了解当地文化我们就很难将其加入崇拜中；以及会友群体的结构之分析；还有崇拜神学与心理学的研究与



学习。另一方面,我们也要注意不能在追求本色化的过程中过于强调民族性、个别性,这并不符合圣经的教导,我们也要强调在神里的合一,而不应该轻视别的文化,总是要记得我们是合一但又是多元的(*we are unity but diversity*)。

因此只有综合以上几个因素,并结合作者所提出的两种模式,我们才能设计出属于本民族、本地的,又合乎并能承载圣经真理的崇拜,在崇拜中引导信徒用心灵与诚实来敬拜神,同时使神的子民在崇拜中得到牧养,并让他们体验到基督里合一和丰富。



# 教会礼仪

---





## 基督教的婚姻观及其礼仪

谢炳国

婚姻是人生大事。基督教认为,婚姻是上帝所设立的,是神圣的、是庄严的、是婚姻当事人永远的约定。《圣经》记载,亚当与夏娃结为一夫一妻,伊甸园作为礼堂,上帝为他们证婚,这正是基督教婚姻的根据。因此婚姻的含义不仅是指男女双方结合成为合法的夫妻,更是一件崇高和神圣的事情。

基督教认为,上帝设立婚姻的原因主要有以下几点:

一、人需要亲密的伴侣。《创世记》2:18节“耶和華上帝说,那人独居不好,我要为他造一个配偶帮助他”。根据圣经,我们知道除去少数有特别恩赐或有其它原因的人以外,每一个男人当有一个妻子,每一个女人当有一个丈夫。一个男子或女子提到自己的婚姻时应该是一件光明正大的事,并不是可耻的事。男女结婚,生育子女,别人是不可以妄加批评的。基督徒应当禁绝纵欲行淫的事,但是不能把正当的爱情婚姻与淫乱的罪连在一起。父母应当教导儿女,叫他们不要沾染淫邪污秽,但父母也不可以禁止儿女谈婚论嫁。所以,要明白上帝设立婚姻的意义,



因为人是需要亲密的伴侣。

二、培育敬虔的后裔。神设立婚姻，是叫人类在地上繁衍。“神就照着自己的形象造人，乃是照着他的形象造男造女。神就赐福给他们，又对他们说：要生养众多，遍满地面，治理这地；也要管理海里的鱼、空中的飞鸟，和地上各样行动的活物。”（创1:27-28）神使男人和女人配合，结为夫妇，不只互相扶助，协力同工，也是要他们生育子女，繁衍后裔。圣经中屡次提到儿女是神所赐的福分当中的一样。“儿女是耶和華所赐的产业，所怀的胎是他所给的赏赐。少年时所生的儿女，好像勇士手中的箭。箭袋充满的人便为有福。他们在城门口和仇敌说话的时候，必不至于羞愧。”（诗127:4-5）

三、防止淫乱。设立婚姻是为防止淫乱。什么叫淫乱？婚姻以外偷欢的性行为称作淫乱，是不合乎神的心意，因为违背彼此应当互相效忠的誓约。婚前和婚外的性行为都不合乎神的心意。不尊重性就是不尊重自己。婚姻的忠贞会给丈夫或妻子带来喜乐，好像我们对神的忠贞所带来的喜乐一样。所以性是为夫妻两人完全且永久的结合而设立的，也是“爱情，忠贞和肉体”的结合。保罗说：“但要免淫乱的事，男子当各有自己的妻子，女子也当各有自己的丈夫。丈夫当用合宜之份待妻子，妻子待丈夫也要如此。妻子没有权柄主张自己的身子，乃在丈夫；丈夫也没有权柄主张自己的身子，乃在妻子。夫妻不可彼此亏负，除非两相情愿，暂时分房，为要专心祷告方可；以后仍要同房，免得撒但趁着你们情不自禁引诱你们。我说这话，原是准你们的，不是命你们的。我愿意众人像我一样；只是各人领受神的恩赐，一个是这样，一个是那样。我对着没有嫁娶的和寡妇说，若他们



常像我就好。倘若自己禁止不住,就可以嫁娶。与其欲火攻心,倒不如嫁娶为妙。”(《哥林多前书》7:2-9,21)十条诫命规定不可奸淫(出 20:17),所罗门说:“房屋钱财是祖宗所遗留的,惟有贤慧的妻是耶和華所賜的”。(箴 19:14)夫妻既是神所賜的,当然是世间最合自己心意的也是最好的婚配。神不会选错你的配偶,所以不必贪恋别人的配偶。要为自己的配偶感恩领受。不可用自己的私利来比较其他夫妻的好处。夫妻必须相信自己是最好的结合,是别人无法替代的。

四、使身心得满足。《箴言》书 5:18-19,45 节说“要使你的泉源蒙福,要喜悦你幼年所娶的妻。她如可爱的鹿,可喜的母鹿。愿使她的胸怀使你时时知足,她的爱情使你常常恋慕”。婚姻生活是满足夫妻的整体需要。不单是肢体的来往,而是有心灵的关照。人需要爱,也需要被爱。爱与被爱的满足,必须由男女之间性别的差异来弥补,维护夫妻之间男女关系的和睦。婚姻使人需要安全感和被承认感。男人的爱能使女人的情绪稳定,内心宁静,所以总给人一种安全感。婚姻让人有归属感的满足,婚姻使人结伴同行互相依恋,产生归属感。而婚姻是要得到社会承认的,当女人被称为哪个男人的爱人时,女人就产生一种被人承认的优越感。婚姻满足人尊重的需要。婚姻使夫妻互相关怀互相鼓励,能获得比一个人时候更大的成绩与收获。

五、婚姻让人体会基督与教会的关系。保罗在书信中把这件重要的真理阐明出来。保罗说:“我为你们起的愤恨,原是神那样的愤恨;因为我曾把你们许配一个丈夫,要把你们如同贞洁的童女献给基督。我只怕你们的心或偏于邪,失去那向基督所存纯一清洁的心,就像蛇用诡诈诱惑了夏娃一样。”(林后 11:2-3)“你





们作妻子的，当顺服自己的丈夫，如同顺服主；因为丈夫是妻子的头，如同基督是教会的头；他又是教会全体的救主。教会怎样顺服基督，妻子也要怎样凡事顺服丈夫。你们做丈夫的，要爱你们的妻子；正如基督爱教会，为教会舍己，要用水藉着道把教会洗净，成为圣洁，可以献给自己，作个荣耀的教会，毫无玷污、皱纹等类的病，乃是圣洁没有瑕疵的。丈夫也当照样爱妻子，如同爱自己的身子；爱妻子，便是爱自己了。从来没有人恨恶自己的身子，总是保养顾惜，正像基督待教会一样，因我们是他身上的肢体，为这个缘故，人要离开父母，与妻子联合，二人成为一体。这是极大的奥秘，但我是指着基督和教会说的。然而你们各人都当爱妻子，如同爱自己一样；妻子也当敬重她的丈夫。”（弗5:22-33）保罗比喻把教会许配了一个丈夫，就是基督。希望教会在世上作一个圣洁纯全的教会，不沾染这世上一点污秽，好像一个贞洁的童女，好在基督再来的时候与他结合，与他同住。《以弗所书》第五章中使徒更反复教导丈夫和妻子应当怎样同处。他以基督和教会的关系作为夫妻同处的标准：教会怎样顺服基督，妻子也要怎样顺服丈夫，基督怎样爱教会，丈夫也当怎样爱妻子。夫妻之间的关系像基督和教会之间的关系一样神圣和崇高。

因此，基督教的婚姻以两性相爱为基础，以一夫一妻为形式，以美满的家庭生活为内容。两性相爱是基督教婚姻的基础。两性在生理、心理、性情上是各不相同的，男女结合可以互相辅助、互相补充，而结合的基础必须是两性的相悦相爱。基督教是宣扬爱的宗教，因为上帝就是爱。因此，夫妻之间应该互相恩爱，就如同基督爱自己的教会，教会也爱基督一样。男女双方应



坚持以相爱为婚姻的基石,如果以金钱、权势等作为结合的条件,就不可能牢固地建筑美满的婚姻。真正成功的家庭,除了将婚姻建筑在相亲相爱的稳固基础之上,还必须谨守相互的盟约,彼此忠诚,彼此照顾。这一切都因为基督教的婚姻仪式中加入了神圣的誓约,使夫妻双方产生了一种道德的制约力量,并在一定程度上提高了婚姻关系的质量和恒久性。

家庭生活是基督教婚姻的主要内容,教会对结为夫妻的男女双方提出的要求是互敬、互爱、互原谅、互守信义,白头到老。保罗在《以弗所书》、《歌罗西书》等详细分析家庭生活的伦理、教导亲子、夫妻间和谐相处的原则。基督教宣扬仁爱、喜乐、和平、忍耐、恩慈、良善、信实、温柔、节制,家庭成员之间不能彼此惹气,互相嫉妒。基督徒在家庭中还应承担相应的责任:如同保罗说的:“你们做妻子的,当顺服自己的丈夫,这在主里面是相宜的。你们做丈夫的,要爱你们的妻子,不可苦待她们。你们做儿女的,要凡事听从父母,因为这是主所喜悦的。你们做父亲的,不要惹儿女的气,恐怕他们失了志气。”(《歌罗西书》3:18 - 25)

总的来说,基督教的婚姻观主要是:

- (1) 以一夫一妻为正当;
- (2) 根据上帝旨意的配合;
- (3) 无故离婚,等于犯淫;
- (4) 夫妻是二人合一的爱情;
- (5) 丈夫是妻子的保护者和指导者。

至于结婚的礼仪,《圣经》并没有明确的记载,但是耶稣非常重视这个礼节,并曾在加利利迦拿赴婚姻的筵席时,因为婚姻



筵席酒用尽了,耶稣在那里还行了第一个“水变酒”的神迹,可见婚姻的尊贵。使徒保罗也曾说“婚姻,人人都当尊重”(《希伯来书》13:4节)。断不可苟且轻忽,必须诚敬端庄,节制行事。

自古以来,男女结合都要举行婚礼。例如,中国古礼,新娘坐着花轿来到夫家,与新郎“交拜天地”之后,方可成为正式的夫妻。但是现在有些人认为,两个人只要因着爱情互相承诺终生就够了,不必举行什么仪式。这种错误的观念,造成了许多不幸的怨偶,他们的结合没有安全感和约束力,双方随时都可能因为意见不合而分手。

男女结合为什么需要婚礼呢?无论是哪一个民族,结婚的意思都是在神面前宣誓。如果把这神圣的盟约从婚姻里拿走,也就不成其为婚姻了。中国的“交拜天地”也是以天地为见证,约束双方的誓约。可见,婚姻的合法性和约束力都来自于婚姻仪式的神圣的盟约。夫妻必须谨守相互的盟约,这样才能彼此忠诚,彼此照顾。

圣经有好多地方记载用婚姻关系来比对神与人之间那种爱的关系。神对人的爱,是基于他与人所立的盟约。(参耶2:2; 3:1、6-8;何2:7-8、19-20;可2:18-20;弗5:23-33;林11:3)而婚姻中的爱,也是基于人与人之间所立的盟约(参看玛2:14;结16:8;箴2:17)。

什么叫盟约?盟约在希伯来文是“berith”,指一个协议,它的原意是锁链。对协议双方都有一定的要求和限制,并以一些特定礼仪来缔结。这个名词与另一个字“hesed”通用,它含有:坚持、不变的爱和恋慕。在《诗篇》42:8节及哀3:22节,“hesed”被译为“诸般的慈爱”,“我们不至消灭,是出于耶和华诸般的慈



爱,是因他的怜悯不致断绝”(哀 3:22)。箴 3:3 则把这字译为“诚实”慈爱,意即忠诚之爱。所以,“hesed”是盟约的核心,没有了“hesed”,就没有盟约。

在婚姻神学中,盟约的婚姻观是其中一种重要思想。“盟约”并不等于“合约”。彼此的关系像锁链紧紧地绑在一起,不许分离。盟约与普通的契约不同之处是契约时过境迁,不同情况之下可以改变,盟约是海枯石烂、终生不渝的。盟约有铭刻在心永不磨灭的记号,即使不去想它,甚至不愿意承认,它还是一样的有效。由真诚和自愿结成的盟约是永不废除的。不是写在纸张上,而是写在心版上。

今日,有许多年轻人结婚喜欢选择在教堂举行婚姻仪式。教会对前来申请举行教堂婚礼的男女双方有要求和规定:两人中至少应有一人是受过洗礼的信徒,而另外一人也当同意在教堂内举行婚礼,遵守在上帝面前所立的誓约。在教堂举行婚礼,男女双方需向教会申请,婚礼由牧师主持。在举行婚礼前,牧师还要了解婚礼申请人的人品道德、宗教信仰,并向他们讲明圣经里有关婚姻及男女相爱的道理。如果发现有多重婚等情况,就不能为他们举行婚礼。婚礼申请人须先在政府有关部门按法定手续进行结婚登记,结婚证书经教会牧师审查,认为合法才可为之举行婚礼。

基督教婚礼的程序主要有:祷告、经文诵读、婚约问答、誓约、戒指交换、祝福等,每一个程序都有一定的神学意义。

### 一、序乐

这是婚礼即将开始的信号,通常来宾进入会场就座后,由司



烛点燃蜡烛,司琴演奏音乐,唱诗班和主礼牧师进堂。新郎和男傧相在牧师陪同下,由圣坛旁边的房间进入,然后站在圣坛前面,牧师立于圣坛前。

## 二、婚礼行列

当婚礼行列进场音乐响起时,在女傧相、花童、捧戒指儿童的前导下,新娘穿着礼服,由她的护送者(通常是父亲)的陪同进入会场。

## 三、婚礼的宣召

主持婚礼的牧师宣布:“在这个特别的时刻里,我们众亲戚、朋友聚集在上帝面前,是为了见证新郎(全名)、新娘(全名)在上帝面前,在神圣婚约中,结合成为一体。”

“新郎(全名)和新娘(全名)你们已经表明你们的心愿,愿意共同进入这神圣的婚约,也没有人证明你们不配进入这神圣的婚约。如果你们知道在你们之间尚有拦阻你们进入婚约的因素,我在上帝及众人面前希望你们大胆表明出来。”

## 四、讯问

牧师向新郎发问说:“新郎(全名),你愿意娶新娘(全名)作为你的妻子吗?与她在神圣的婚约中共同生活,无论是疾病或健康、贫穷或富裕、美貌或失色、顺利或失意,你都愿意爱她、安慰她、尊敬她、保护她,并愿意在你一生之中对她永远忠心不变?”

(新郎回答)我愿意。



牧师又问新娘：“新娘（全名），你愿意嫁新郎（全名）作为你的丈夫吗？与他在神圣的婚约中共同生活，无论是疾病或健康、贫穷或富裕、美貌或失色、顺利或失意，你都愿意爱他、安慰他、尊敬他、保护他？并愿意在你们一生之中对他永远忠心不变？”

（新娘回答）我愿意。

### 五、祷告

讯问完毕，接着是祷告祈求上帝赐福今日的婚礼。牧师祷告说：“天父上帝，你是天地万物的创造主。你创造世人也眷顾世人，我们仰赖你的大能保守。求你赐予我们洁净的心、正直的灵，不让私欲拦阻我们认识你的旨意，也不让软弱拦阻我们顺从你的旨意。求你赐福新郎（全名）和新娘（全名），当他们来到你的面前，愿意共同进入婚约之时，让我们与这对新人分享从你而来的喜乐，并支持他们建立新的家庭。我们祷告，奉主耶稣基督的圣名。阿们！”

### 六、诵读经文

（主礼牧师宣读有关婚姻的经文。）

“爱是恒久忍耐，又有恩慈；爱是不嫉妒，爱是不自夸，不张狂，不做害羞的事，不求自己的益处，不轻易发怒，不计算人的恶，不喜欢不义，只喜欢真理；凡事包容，凡事相信，凡事盼望，凡事忍耐。爱是永不止息。”（《哥林多前书》13:4-8）

“我爱你们，正如父爱我一样；你们要常在我的爱里。你们若遵守我的命令，就常在我的爱里，正如我遵守了我父的命令，常在他的爱里。这些事我已经对你们说了，是要叫我的喜乐存



在你们心里,并叫你们的喜乐可以满足。你们要彼此相爱,像我爱你们一样;这就是我的命令。”(《约翰福音》15:9-12)

### 七、婚礼的信息

在婚礼中针对会众及新娘新郎宣讲的信息,通常由主礼牧师宣讲。信息比较短,主题也比较明确。

### 八、婚约誓词

主礼牧师对新郎、新娘说:“现在你们二人在上帝面前和会众面前互设誓约。”此时新郎执新娘右手,宣誓说:“我(全名)愿意娶/嫁你(全名)作为我的妻子/丈夫。我内心知道,你将成为我终生的朋友、伴侣、我唯一的真爱。在这特别的日子,在上帝面前,我将我的承诺给你,我承诺,无论是顺境或是逆境、富裕或贫穷、健康或疾病、快乐或忧愁,我将永远在你身旁作你的丈夫/妻子。我承诺,我将毫无保留地爱你、以你为荣、尊敬你,尽我所能供应你的需要,在危难中保护你,在忧伤中安慰你,与你在心灵上共同成长,我承诺将对你永远忠实,疼惜你,直到永永远远。”

### 九、交换戒指

(牧师拿着戒指给予祝福,然后交给新娘、新郎。)

新郎将戒指戴在新娘左手第四指上说:“新娘(全名)我将这戒指套在你的手指上,从今天开始,直到永远,作为我们婚姻的记号。戴着这戒指表明我们今天在上帝及众人面前承诺的婚姻约定。”

新娘也要将戒指戴在新郎左手第四指上说:“新郎(全名)我将这戒指套在你的手指上,从今天开始,直到永远,作为我们



## 圣乐与崇拜

婚姻的记号。戴着这戒指表明我们今天在上帝及众人面前承诺的婚姻约定。”

### 十、婚礼完成的宣告

婚礼完成的宣告通常在交换誓约及戒指后施行。新郎新娘面对面站立，彼此握手，主礼牧师将手按在他们握着的双手之上宣告：“新娘（全名）与新郎（全名）在上帝及众人面前，你已经承诺在彼此的生命中结为一体，共同扶持、共度一生。因为你们已经承诺彼此相爱、相守，因此，我宣布你们成为夫妻。奉父、子、圣灵的名，阿们！”

### 十一、唱诗班献唱

唱诗班献唱赞美诗或者献乐，表示对新人的祝贺。

### 十二、祝福

主礼牧师为他们祝福，新娘新郎跪在圣坛之前接受祝福。牧师举手说：“唯愿主赐福今日来到这里的亲朋好友，愿主赐福这对新婚夫妇，愿主保佑我们在他的爱中生活、成长，行出爱的见证。唯愿充满慈爱的上帝与我们众人同在，从今时直到永远。阿门。”

### 十三、礼成

在婚礼完成之后，会众回以热烈的掌声。然后，婚礼殿乐响起，此时新郎在新娘左边，俩人一起走出礼堂，男女宾相跟随在后，家属及其他参与典礼的人员随之退场。一对新人神圣而庄严的基督教婚礼圆满结束。





# 主日崇拜程序刍议

朱贵金

丹麦神学家祈克果曾说：“崇拜如一台戏剧，所有人都是演员，观众只有一位，就是上帝。”从这个理念来看今天的崇拜，特别是崇拜中的很多人似乎都有一些不正确的认识及观念。本文主要目的是纠正当今教会主日崇拜中一些理念及认识上的偏差，以使崇拜更合乎主的心意。

## 一、主日崇拜理念刍议

### 1. 主日崇拜的神学基础

对“崇拜”这个概念神学家们各有自己的解释。<sup>①</sup>但每位神

---

<sup>①</sup> 崇拜(worship; service),来自两个古英文字根结合而成,分别为 Weorth (worthy 值得的,可尊敬的)和 scipe(-ship 为表的状态或是身份的字尾),worship 为动词,service 为名词。参看经文:《诗篇》95:6-7;100;韦伯认为崇拜是“上帝与他的子民相会。”当今崇拜有时偏重理性,有时偏重情感,令人不安。Paul W. Hoon 给崇拜的定义:“基督教之礼拜乃是上帝借着耶稣基督来启示他自己,以及人们对他的回



学家都会有相同的观点：崇拜是以上帝为主，焦点都是指向上帝。

“主日”(Sunday)被基督徒看为“主的日子”(Lord's Day)，是礼仪年中的基本组成部分。初期教会的信徒在此日聚集举行崇拜，主要因为此日乃主复活之日，故称“主日”，以纪念救主基督复活。<sup>①</sup>当今教会的主日崇拜，已成为基督徒教会生活的中心，也是基督徒每周灵性生活的高峰。4世纪的一位教父Prsper of Aquitaine说过：“Lex Credenti; Lex orando”。意思是“如何相信，就如何祈祷；如何祈祷，就如何相信。”祈祷是基督徒的崇，整个崇拜就是一个祈祷，把我们所信的表达出来。

崇拜也是神学和行动的结合。崇拜过程中，上帝的作为表现在：拯救、恩典、救赎、差遣；而人的具体行动也流露在：感恩、认罪、赞美、祈求上。James F. White 强调崇拜有七大要素：人 (people)、敬虔 (piety)、时间 (time)、地点 (place)、祷告 (prayer)、宣讲 (preaching)、音乐 (music)。当教会的一切其他活动都

---

应与行动。是神与人之间的对话，并借着耶稣基督为中保来显示上帝本身的作为以及人类适时的应答。”John E. Burkhart 给崇拜的定义：“礼拜是对上帝过去所完成，现在正进行以及未来所应许之事的赞美与回应。”Peter Brunner 给崇拜的定义：“崇拜是在表现并联结于上帝对人的功劳，以及人对上帝的服侍。”William Nicholls 给崇拜的定义：“教会的崇拜，是蒙救赎者的感谢，也是根据我们的主自己对天父之爱的应答。”参 William Nicholls 《雅各的天梯》。

① Leonel L. Mitchell, “Planning Worship Around the Church Year”, in *The Renewal of Sunday Worship*, Complete Library of Christian Worship 3, Nashville: Star Song, 1993, 418. “主日”的详细解释，可参考韦柏：《崇拜：识古认今》，何李颖芬译，香港：宣道出版社，2000年，第217-218页。



消失了之后,只有崇拜仍将长存在天上。<sup>①</sup> 笔者认为,当今教会的崇拜就是将来天上永远敬拜的演练,故我们当竭力使主日崇拜臻于完美,使主心喜悦。

## 2. 崇拜者的理念刍议

主礼者:是祭司的职分而不是节目主持。在主日崇拜中常有主礼者把自己当成节目主持,“履行”自己的角色真像一个晚会的主持人,把自己当成“主角”,把会众当成了“观众”,而真正的主角上帝却被当做了被谈论的对象。自己不懂得崇拜学也不去学习,以至于使得整个崇拜在他的“主持”下变成了一个晚会或者演讲会。这种理念极容易使得崇拜变成以人为本,而不是以上帝为本。因此必须引起重视。

讲道者:是为主证道而不是演讲。常有传道人把自己在崇拜中的角色弄混了,以为自己才是崇拜的主角,因为崇拜过程中“证道”的环节用时最长,尤其在以圣言为主的教会中,更容易使讲道的人认为自己是主角。因此,讲道者应认识到自己崇拜理念是否有偏差,免得自己的服侍成为“乌撒的手”被神击打。讲道者是上帝的仆人,宣讲的信息是代表上帝的话语临到会众,自己不过是上帝流通的管道,应该洁净自己为主使用。

诗班:是颂赞上帝而不是演出。在教会崇拜中,引起误会最多的常常是诗班。误会主要来自两方面;一方面诗班员自己误以为自己就是“演员”,因为他们所坐的位置是面对会众,很像音乐厅里的情形;另一方面是会众确实也把诗班员当成了“演

<sup>①</sup> Nicholls, William,《雅各的天梯》,台南:东南亚神学协会,1972年,第1页。



员”，是唱诗给他们听的，甚至有的教会主礼的人带头为诗班的献唱鼓掌。这是在崇拜学上的极大错误，因为这已经偏离了以基督为中心的崇拜。崇拜中所有人都是演员，观众只有一位，就是上帝。

会众：是崇拜“戏剧”中的演员而不是听众。会众是真正的祭司，所唱的圣诗也应成为祭品献于上帝。在崇拜中会众不是观众，而是敬拜者（Worshiper）；不是听众，而是圣礼中的表达者（或表演者，上帝才是真正的观众）。像祁克果所说，在崇拜中每个人都将自己看成是演员的角色，而用心、魂、灵来积极参演。<sup>①</sup> 会众会容易对自己的角色有认识上的偏差，他们在整个崇拜过程中没有把自己当成崇拜者，而是老实地自始至终地把自己当做了个观众或者是听众。但我觉得这不能怪信徒，责任在于教会的牧者，因为他们从来没有教导过信徒什么是崇拜学，我们当存怎样的心来参加主日崇拜，在崇拜中你们不是观众而是演员，观众只有一位就是上帝。每次谈到这一点笔者都觉得心急如焚。

司琴：崇拜中的音乐祭司而不是为了表演。司琴者必须从心里认识到自己做的是在向神献上音乐为祭。<sup>②</sup> 除了给会众唱

<sup>①</sup> Austin C. Lovelace & William C. Rice, *Music and Worship in the Church*, Nashville: Abingdon Press, 1976, 153.

<sup>②</sup> 有如此奉献心志的司琴必会得到众人的尊敬，正如林芳兰对巴赫所作的评论，“后人敬仰巴赫，不仅是因为他的作品伟大，更是因为他对信仰的敬虔和写作的专注。巴赫常在作品开始的地方注明‘J. J.’（即 Jesu Juva），意为‘耶稣助我’，在结束时注明‘S. D. G.’（即 Soli Deo Gloria），意思是‘单为荣耀神’。”参林芳兰：“不要用低俗的音乐搅扰神的耳朵”，《圣乐季刊》，第13卷第二期，第4页。赫士德：《当代圣乐与崇拜》，第510页。



诗或者诗班伴奏之外,司琴单独在崇拜中出现是在序乐和殿乐的时候。序乐是在崇拜最开始的位置,有些会众还没有静下心来预备进入崇拜,这时司琴应该先以自己最安静的心理为会众提供一种音乐的氛围,引导会众的心进入崇拜;而殿乐则是在崇拜的最后,司琴应该用音乐回应整个的崇拜,将崇拜的主题借着音乐的语言感染会众的心灵,让会众从司琴提供的音乐进入生活当中。

### 3. 崇拜程序刍议

现根据中国教会主日崇拜的基本程序,将每个崇拜的礼仪环节做一简单的说明:

序乐——降临之事的先声。序乐的内容应指向当天崇拜的主题。

宣召——召聚群体敬拜。不是主礼者在召聚,而是上帝在呼召人来崇拜。上帝的呼召是整个崇拜的基础,没有神的呼召就没有群体的敬拜。

唱诗——会众颂赞三一神。此时的唱诗应以颂赞主的创造、救赎为主。这是自旧约就一直延续的一个传统。

祈祷——群体共同的祷告。祈祷者应以“我们”的名义在主前祈祷,因为是代表所有会众;不同于在家中的私祷。

宣信——宣告群体的信仰。自使徒时代就遗留下来的传统,当时是为抵御异端侵扰;当今教会仍面临各类异端冲击,仍需继续恪守此传统。

颂赞——代表会众的颂赞之祭。笔者觉得用“颂赞”比用“献唱”更能表达诗班音乐的性质,是代表会众献给神的“颂赞



祭”。而“献唱”则常会被误以为是唱给会众听的。

读经——宣读上帝的话语。应根据教会的节期选择经文，必须包括旧约与新约两个部分。

唱诗——信息之前预备心灵。这是第二首会众唱诗，此时的礼仪位置是在信息之前，所选诗歌应以预备会众的心灵为主。

信息——上帝的话语临在。这是整个崇拜的高潮，其他的礼仪环节如唱诗、祈祷、颂赞、奉献等都是人对神的言说，而此时则是上帝的话语临在于全体会众当中。主礼者不可说“我们很荣幸请到某某牧师……”或“请某某人给我们讲道”，应该说“为主证道”或者说“宣讲主的信息”。

奉献——献上感恩的祭。是崇拜程序中唯一用具体行动表示感恩的礼仪环节。旧约以祭物奉献，当今多以金钱代替，用奉献袋或会众走到台前奉献。许多教会省略这个环节是非常可惜的。

唱诗——回应上帝的话。这是崇拜程序中的第三首会众唱诗。此时的会众唱诗在信息之后，因此所选的诗歌必须根据当天的信息主题而定，作为对上帝话语的回应。

祈祷——主教导的祷告。即“主祷文”，是主耶稣所教导门徒的典型祷文，已成为主日崇拜中必不可少的祷告，是涵盖了信徒所需要祈祷的各个领域。

祝福——上帝赐福临到会众。牧师祝福不可用“我们”，要用“你们”；因为此时牧师不是会众中的一员，而是代表上帝向会众赐福。

殿乐——崇拜与生活的交融。殿乐和序乐在崇拜中具有同样重要的意义；只可惜很多教会的会众只把殿乐当作了散会时



的背景音乐,从来不去聆听,也不顾它的存在。需要教会的牧者对会众正确的教导方可。

## 二、崇拜中的音乐刍议

在犹太历史这么早的时期中,音乐已是百姓生活中为着赞美、感恩、崇敬和劝勉而产生的一种方式了。<sup>①</sup>并且在诸多宗教当中,“唯独犹太教和基督教,把音乐发展起来,使它成为崇拜的一个主要部分。”<sup>②</sup>

### 1. 序乐与殿乐

序乐乃将临之事的先声。赫士德曾给用于崇拜的风琴前奏曲下过这样的定义:“风琴前奏曲如同窗帘,让我们暂时与世隔离,在圣殿内与神亲近”。笔者认为“窗帘”(curtain)若理解为“幔子”可能会更好一些。<sup>③</sup>有些主礼者在序乐之后宣召时会说“现在开始崇拜”之类的话,是有欠妥之处的,因为序乐也是崇拜的一个部分,当主礼者这样说的时候,就已经把序乐的礼仪环节挤出了崇拜程序之外。

殿乐乃崇拜与生活的交融。在笔者所参加过的教会主日崇

---

① 麦高文:《圣经里的音乐》,萧维元译,香港:浸信会出版社,1967年,第7页。

② 麦高文认为:“在其他的宗教中,他们所用的,是挽歌和单调的歌。结果发出来的,只是一些不谐和的音调罢了。”笔者认为其他宗教的音乐并非全是“不谐和”的,但将音乐用以崇拜礼仪中,确数基督教最为成熟。参麦高文:《圣经里的音乐》,第3页。

③ 赫士德:《当代圣乐与崇拜》,第509页。



拜中,尚未看到过会众能够等到殿乐完毕才开始离开圣堂的。几乎所有会众都在“阿们颂”结束后就匆匆走出圣堂,甚至有的在“阿们颂”还未结束时,就已迫不及待地要离开了。至于殿乐的进行,对于许多的会众来说,根本没有注意到它的存在。此种现象之普遍,已让许多牧者习以为常,不以为然。但从崇拜学及神学的角度来看,这种现象与教会的崇拜礼仪之间,却存在着一些不协和之处。教会的牧者应教导会众明白殿乐的含意,使会众不至于在唱“阿们颂”时就已手中拿包,摆好架式准备离开,使得殿乐的性质变成会众交谈与离去时的背景音乐。

对于序乐与殿乐的选择与应用,以及如何规范、如何与教会的礼仪年互相配合,是值得特别关注与研究的另一个重要课题。

## 2. 诗班音乐

诗班音乐是代表会众将最好的音乐如馨香之祭献于神。诗班音乐作为一种文字音乐,可以说是唱出来的祈祷,是代表全体会众的祈祷。如杨彬程所说,“它与礼仪的关系越密切,便越神圣,它能发挥祈祷的韵味,或培育和谐的情调,或增加礼仪的庄严性。”<sup>①</sup>

从这个角度看,会众也必须学习以礼拜和祈祷的心留意听诗班所献上的颂赞。骆维道曾指出教会的一个不好的现象,就是有些主礼者常在诗班献唱后说:感谢诗班为我们献唱。此话从神学和崇拜学的角度看都有问题。诗班赞美的对象是上帝,无需向诗班道谢。<sup>②</sup> 从会众的角度讲,他们有权利期待诗班所

<sup>①</sup> 杨彬程:“圣乐在礼仪中的角色”,《神学论集》,1995年,第558页。

<sup>②</sup> 骆维道,“‘赞美’乎?‘献诗’乎?”第74页。





献上音乐,能“道出他们的心愿,表达他们的心声”。

另外,诗班员作为“提白者”(prompter)<sup>①</sup>,他既是祭司又是祭物。诗班在引发会众参与、以歌词曲调表达神学、传递与表露情感、连接崇拜礼仪的各环节、预备讲员的证道、回应信息等功能之外,本身就是一个信息。张刚荣谈到诗班的职务依圣经规定有三方面:领导(to lead)礼拜、代表(to represent)会众在上帝面前和教导(to instruct)会众。<sup>②</sup> 骆维道总结自旧约时代至今的礼拜中,诗班所曾扮演的角色有下列几种:①祭物与祭司:旧约的利未人在圣殿专司献祭与赞美上帝之责,诗班的位置是在祭坛两旁或周围,唱诗的对象或方向是直接向上帝的。②先知与宣扬者:站在讲坛或圣餐桌后面,朝向会众。③教育者与领诗者:这是最重要的角色。④会众:会众的一部分,其座位与会众无异。⑤“表演者”:减少敬拜上帝的气氛,容易使人陷入以“人”为中心的敬拜,应当避免。<sup>③</sup>

笔者认为诗班在圣台上所坐的位置不同,也会表达不同的神学理念,反映出诗班角色的不同。<sup>④</sup> 中世纪时的天主教堂内,诗班是坐在天井里面,唱出的圣咏仿佛从天上传来,充满教堂的各个角落,会众看不见诗班,诗班所代表的似乎是天使的回应角色。圣公会的诗班位置通常在圣台的两边,诗班员对视,通常

① 古时在戏剧演出时向演员提示台词的人,一般躲在舞台的一个角落,只让演员看见,不让观众看见。

② 张刚荣:《赞美进入他的院——教会礼拜中的音乐》,台北:天恩出版社,1998年,第82页。

③ 骆维道:“‘赞美’乎?‘献诗’乎?”《神学与教会》,1996年,第70页。

④ Dale E. Ramsey, “What Shall We Do With the Choir”, Christian Ministry 13 No 4 J1 1982, 8.



围栏较高,会众不能完全看见诗班员,诗班似乎扮演着与牧师一样的祭司角色。但上海大多数教会诗班的位置是面对会众,这似乎是教导者的角色,有些脱离会众的感觉。当然,有时要看礼仪需要诗班扮演怎样的角色,如同牧师(尤其是圣公会的牧师)有时是面对会众,此时他就代表神在向人说话;有时是与会众一样面向圣台,此时他就代表会众如同祭司向神祈求及呈现。诗班音乐的角色如果想要更好的体现,诗班的位置是否也是应该考虑的一个方面?例如,如果诗班坐在会众的最后(或者会众的前面,但与会众同向)唱颂,是不是更能体现代表会众的角色?如果诗班坐在圣台的两边,就更像礼仪辅祭及协调者的角色;但坐在圣台前面面对会众时,不论诗班员本身还是会众,都容易认为诗班的角色是演员或教导者。

### 3. 会众音乐

当会众在崇拜中一起唱诗时,既是与周围的人一同宣告自己的信仰,同时也是与天上的圣徒相通,与周围的会众共享团契,实践了使徒信经中所告白的“我信圣徒相通”。<sup>①</sup>与此同时,会众在崇拜中一同唱诗时,基督教的精神也与之一同被表达了出来,正如 Lovelace 所说的,真正的基督教精神是从唱诗开始的。<sup>②</sup>

会众也是唯一有着庄重宗旨的音乐团体,没有排练就定期

<sup>①</sup> Mary Y. T. Gan, “Fellowship of Believers, Communion of Saints – Congregational Singing (part 2)”, *MSM News*, No. 19 (December 2004): 1.

<sup>②</sup> Austin C. Lovelace & William C. Rice, *Music and Worship in the Church*. Nashville: Abingdon Press, 1976, 157.



地唱诗要演唱的。因为教会不同于其他音乐的团体,正如伊格那丢所说,会众音乐在崇拜中是听取上帝的音准:“你们的同心、和谐相处的爱,就是一首献于主耶稣基督的诗歌。你们整体当组成一个诗班,彼此和睦和谐,从上帝领受和听取他所定的音准,使你们可以齐声歌唱、万口同声,在基督里向天父歌唱。”

从崇拜学的角度看,当会众开口唱诗时,他们就立刻成为了崇拜程序的参与者与行为者,而不是旁观者。但据笔者观察,在崇拜中常有会众将自己的身份定位为观众,甚至有些教会的牧者也是这样认为。但马丁·路德的“信徒皆祭司”的思想最好最具体的体现,就是在主日崇拜中的会众唱诗部分。



## 崇拜：神人相会

周永慈

我是出生在基督徒家庭的孩子，从小在教会里面参与圣乐的服侍。小时候，每周日跟着父母去礼拜，可是并没有思考太多什么是崇拜。而崇拜对我来说只是一种宗教的生活形式，或者说习惯。

直到 2004 我参加的一次圣乐营活动，才让我开始思考什么是崇拜，开始思考圣乐侍奉的方向应该怎么走。圣乐与崇拜到底有什么关系？基督徒的属灵生命之成长与崇拜又有什么关系？在那次的营会中，我的生命大得复兴，营会中的崇拜设计得很好，不论是崇拜空间、信息、祷文、音乐、带领崇拜者，一切都是那么美。我用“美”这个字，是因为它们（崇拜的各个部分）触及我内心的深处，令我震撼，令我反思。除了我刚才说的崇拜与圣乐的反思，同时更是对自己属灵生命状态的反思，对自己与神之间关系的反思。在崇拜中我不断地反问自己：是否我的心在真正地渴慕与神的相遇，聆听他的话语，还是我喜欢这样的形式，美的音乐，以及美丽的崇拜空间？我很清楚地回答是“不”，因



我所看到乃是一幅似乎在天上敬拜的场景：崇拜中的诗歌、祷文、音乐一切都是围绕着上主的道而设计的，带领敬拜人与参与服侍的，都以最真诚的方式将最美好的献给神，他们的焦点是神，是尊主为大的敬拜。在这样的崇拜中，我的焦点从评论哪一个诗班的好坏，哪一个讲员讲得的好坏，开始而转向对那位伟大、圣洁、超越者的追寻，并渴望与神面对面，渴望真理对我生命的引领与更新。并且渴望将这样真理与他人分享，将那份来自属天的平安与喜乐带给世人。这令我再次反思“什么是崇拜？”这个问题。

## 一、什么是崇拜？

首先，简单地说崇拜是神与人的相会。这个相遇需要在一些礼仪中完成。在旧约圣经中第一处关于神人相会的礼仪的教导是当耶和华的使者在燃烧的荆棘中向摩西显现，摩西发现荆棘被火燃烧，然而却没有被烧毁。当他靠前想看个究竟的时候，耶和華神却对他说：“不要近前来，当把脚上的鞋脱下来，因为你所站之地是圣地。”（出三 1 - 5）因此，脱鞋也就是一个礼仪的动作，来表明人对圣者的尊崇。

其次，我们可以从“崇拜”这个词源来看。崇拜（worship）希腊原文 *proskune/w* 的意思：俯伏在神的面前。中文可以翻译成崇拜、敬拜、礼拜。在《历代志下》二十九章，记载了希西家吩咐以色列民献燔祭的场景。在这个献祭的过程中，伴随着歌唱、赞美、吹号。但是有一个动作是所有人一同参与的，那就是“敬拜”。这里的敬拜不是我们平日说的“敬拜小组”，认为“敬拜”



等同于唱歌赞美。这里希腊原文,指的是“一个人在另一个人面,或者在神面前俯伏的意思”;是承认一个人或者某件事物比“敬拜”的人自己更伟大、更圣洁。是一个身体的动作,来表达对耶和华的敬畏。在旧约的圣经,有多处这样的记载。

那么我们来看看新约圣经是如何使用这个词的。一个十分明显的例子就是《马太福音》书第二章中“博士朝拜圣婴的故事”,在这个故事中,多次用了“拜”这个字。很明显作者是要说明这个婴孩,不是一个普通的婴孩,而是一个君王,是一位来拯救、牧养以色列民的君王。当外邦人和犹太人知道婴孩是耶稣,也就是以色列民盼望已久的弥赛亚的时候,就在他的面前俯伏敬拜。

从以上两段经文的记载,让我们看到“敬拜”指的是身体一种动作,“俯伏”的动作,来表达对君王、对超越、圣洁、伟大者的尊崇与敬畏的态度。

从“崇拜”字义的解释以及关于神人相遇礼仪的教导来看,我们可以将崇拜定义为:崇拜是人类对神荣耀显示的回应。是我们对那个比我们伟大得多的那一位的认知的回应。因此崇拜是神与人的相遇,涉及两个方面,一方面是神向我们启示他自己,另一方面我们对神所启示给我们的,用信心来回应。崇拜并不单是指的是“敬拜赞美”的那段时间,也不仅仅是圣道的宣讲,而是整个从信徒的召聚,圣言的宣讲、圣礼的举行、信徒的回应、祝福差遣整个过程都是崇拜。

崇拜是人与神的相遇,崇拜是上帝主动向我们说话,我们用相应的动作来回应。崇拜不是崇拜主席,敬拜团、诗班、讲员还有牧师在台上的表演,会众的角色只是听众与观众而已;相反,



每一个来参与崇拜的信徒，都应该是积极的参与者。之前笔者说的崇拜是人类对神荣耀显现或启示的回应。那我们又当如何去理解神在崇拜中的启示呢？

## 二、在崇拜中“神的启示”

什么是神在崇拜中的“启示”？在旧约的时候，上帝透过先知向他的百姓说话；而新约时代，圣道已经成为肉身，神透过他的儿子向我们说话。并继续地在教会中，透过读经、宣讲、圣礼的举行，<sup>①</sup>祷文、祝福文还有诗歌来向我们说话，来启示神自己。

### （一）道成肉身的圣道

崇拜不是一套宗教仪式，而是上帝真实地临在我们中间。这个临在不只是一种神学的理论知识，而是上帝真正在这个临在中影响、施恩并改变这个世界。也就是说上帝临在的目的是要实行和完成他的救恩计划。这个救恩计划是透过他的道成肉身，即赐下他的独生爱子作为救恩的礼物，并透过圣灵来完成的。在整个礼仪的行动中，我们可以看到上帝是首先的行动者，也就是上帝先爱了我们，我们才知道如何回应他。

正如《约翰福音》所记载的“道成了肉身，住在我们中间，充充满满地有恩典，有真理，……从来没有人见过神，只有在父怀里的独生子将他表明出来。”（约一 14、18）耶稣是天父的圣爱在世间的实践，我们或许可以说他一生的行动就是圣礼。因此崇

<sup>①</sup> 由于篇幅有限，本文只涉及崇拜中圣言的部分，而未能涉及圣礼（圣餐和水礼）的部分。



拜聚会中圣言,即读经、讲道的基本信息是关于“基督的福音信息”。也就是要再次说明基督的工作和基督成就的一切。因此礼仪年是其中一个很好的辅助,帮助我们设计崇拜去重述救恩的故事,以及神丰富的属性。

所谓的礼仪年就是“以基督耶稣的生命为核心,透过基督的出生、受难与复活,升天与再来,即耶稣基督整个的救恩事件,建构教会年的内容。”在周而复始,年复一年地纪念神的工作过程中,我们对神的工作的理解也加深了。当我们使用这种时间的架构时,它会带领我们靠近神,并帮助我们认识与经验整全的福音,以及神丰富的属性,如尊荣、谦卑、愤怒、恩典、隐藏、模糊、慈爱、憎恨、怜悯、创意、神圣、能力、受苦、内蕴、超越、美丽,荣耀和神秘。

因此在崇拜中,上帝永远是崇拜的中心,并不是我们自己。整个崇拜是关于上帝自己,崇拜的目的是为了荣耀神。崇拜绝对不是一堆节目的组合,唱诗、祷告、讲道、奉献、祝福。崇拜的焦点是上帝的故事,不是“我的故事”,或是某个特定国家的故事,而是上帝与所有受造物和创造物的关系的故事。然而当我们重述这些救恩事件的时候,我们也同时会重新体验救恩历史的所有事件。当我们将自己的时间与基督的时间相联系的时候,在这些事件中一次又一次地与基督相遇,我们的生命就被塑造了。

### (二) 读经

按照教会年历的次序,读经和讲道、礼仪性的回应和艺术创作、诗歌和音乐都有助于我们展示神救恩的整体性。这个救恩故





事也是我们歌唱、祷告和见证的实体，它决定了我们怎么应用艺术，并引导我们所做的一切。

读经在崇拜中是很重要的一部分。早在旧约时代，西奈山以色列民聚集敬拜上帝的时候，宣读上帝的话语已经是敬拜中重要和必要的事（出二十四 3-8）。早期教会，崇拜中的圣道礼仪，包括诵读：律法书、先知书、使徒书信和福音书。现在按照教会年历来编排崇拜的教会，读经部分包括：旧约经课、《诗篇》和新约经课。

而读经员是代表神向他的百姓说话。因此读经员需要很好地预习所要宣读的经文，将经文变成为读经员自己生命的一部分，这样他/她才能把它清楚地表达出来。其间包括读经员对经文敬畏心态，还有语速、语调也很重要。比如哪一些字需要逻辑重音，什么地方需要停顿，都需要设计的。有一些宗派的教会（如：天主教或圣公会），读经前还游行圣经，读福音书的时候，会众需要起立。因为福音书，是关于救赎全人类的大喜讯，因此需要站立来表示尊崇。这些都代表对神话语的重视。读经也可以用唱的方式，特别是《诗篇》的诵读。历史上留下了许多宝贵的音乐遗产。<sup>①</sup>

### （三）诗歌

诗歌当中也有许多关于神的丰富信息。除了一些圣诗的歌词是直接取自圣经之外，大部分的歌词都是由历代信徒们创作而成的，而且都是经过历史与崇拜团体的检验而流传下来。好

---

<sup>①</sup> 如：在香港文艺出版社出版的《普天颂赞——新修订版》的最后一部分：《诗篇》就收集了《诗篇》1-150首之重句的音乐。



的圣诗的确有承载与传达上帝话语的功效,就连保罗也曾教导我们说:“当用各样的智慧,把基督的道理丰丰富富地存在心里,用诗章、颂词、灵歌、彼此教导、互相劝诫,心被恩感、歌颂神。”(西三 16)

因此崇拜主领需要小心谨慎地选择诗歌:首先,词曲相匹配;符合圣经与神学的歌词配上与之相适应的美妙旋律,能帮助我们真理更深地扎根于内心。其次,歌词的内容要与当日证道主题和节期的信息相匹配。第三,歌词能够彰显与表达神丰富的属性。如:他是受苦的仆人、他是荣耀的君王、他是慈爱的父亲、他是公义的审判者、他是以马内利的神、他是我们的牧者。因此选歌的时候,并非因为是古典与现代、圣诗与短歌的问题,而是我们曲目是否可以比较全备地表彰神的真理与丰富的属性的问题。

在崇拜中,神透过圣言(读经与宣讲)、圣礼(水礼和圣餐)、诗歌和祷文向我们启示他自己,那么什么是崇拜中的回应呢?

### 三、什么是回应?

所谓回应,首先是我们对这个道成肉身,救我们出死入生的基督的爱的信心的回应:我们是否相信这个古老的福音故事的真实性,相信它能够改变我们的生命?而我们更应该愿意遵从与顺服耶稣所教导给我们的真理。

因此回应包括内在态度,和外在的表现。内在态度可以有信靠、尊崇、感恩、赞美、忏悔、忧伤等等。而外在的表现,就是我们的礼仪动作:如祷告、赞美、奉献、差遣等等。这个回应是基于



神给予我们的启示，因为神启示给我们他的属性是丰富、多面的，那么我们的回应也应该是多层面的。

崇拜大部分的弱点，都源于我们忽略了神的属性永远都存在辩证关系。没有爱的圣洁带来恐怖；没有圣洁的爱招来放纵。崇拜如果只专注神的超越，忽略了他的内蕴，便会变得乏味和不容易接受；崇拜如果只强调神的内蕴，无视他的超越，便会引致缺乏敬畏的舒适。

（一）在启示中，当我们认识上帝是全能的、有主权的时候，我们应该以尊崇、谦卑、沉静来回应。因此我们来到圣殿的时候，是否保持安静，还是与旁边的朋友聊天？崇拜开始的时候，是否我们的现代极其方便又普遍的通讯工具——手机依然出于工作状态，在崇拜中铃声此起彼伏？

（二）上帝是爱，我们就应该以感恩、赞美的态度来回应。

（三）认识上帝是圣洁，应当以认罪悔改来回应；如：先知以赛亚在上帝面前的时候，瞻仰上帝圣洁的美丽，他的反应首先是痛悔认罪，认识到自己在上帝面前的确是一个罪人（赛六 1 - 6）。就连保罗也称自己罪魁中的罪魁（提前一 15）。税吏在圣殿里远远地站着捶胸祷告，他说：“上帝啊，开恩可怜我这个罪人。”（路十八 13）

没有一个信徒，可以宣称自己是一个义人，不需要认罪。在这个信心的旅程当中，我们几乎每天都在与罪作斗争，需要神的恩典帮助我们战胜。可是很多时候我们缺乏这份醒觉，因为我们以虚假的努力令自己比较接受自己，将神的真理浅陋化。我们对神的认识不足够——特别在他爱中的愤怒；所以我们经验不到认罪后带来令人振奋的自由，和赦免带来使人喜悦的美丽。



因此崇拜中,认罪部分是很重要的。认罪的诗歌或者祷文有助我们更深地认识自己生命中黑暗的一面,需要被塑造与更新的部分;它们让我们更加渴望恩典的降临。悔改并非对自己的坏行为觉得很抱歉,真正的悔改应该是愿意回转向神,用基督已经赐予我们的新的思想,新的方式来看待事情,来行事为人。

在教会传统中,最普遍的会众回应认罪祷文的诗歌就是:“主啊!怜悯我们!”(Kyrie eleison)从早期教会到现在有无数不同的曲调来唱出“主啊,怜悯我们!”来表达信徒的悔罪。

(四)他的创造和救赎,我们应该以奉献来回应。金钱奉献乃基于万物都是从主而来,故我们把从主而来的献给主。但是奉献也可以是音乐的奉献,或是乐器,或是人的声音。因此诗班献诗在这个部分是最恰当不过了——诗班代表信众,将颂赞之祭献给上主。

(五)他的慈爱与公义,我们要以代求来回应;代求不单单是牧师和职事人员专有的事工,代求是整个教会的祷告,是我们每一个人对神爱和公义的反应。我们要关心世界、教会、身边的肢体、弱势群体等等。代求通常放在讲道后的回应部分,因为只有聆听了神的话语,我们才明白如何更好地为世界、为国家、为教会、为个人祷告。<sup>①</sup>

#### 四、聆听圣言——接受差遣

在崇拜中我们聆听了神的话语,生命得到更新,并接受差

<sup>①</sup> 许多更正教会,通常没有代祷,而是牧祷(有的也包含代祷的事项),并且是放在讲道之前。



遣。这个差遣不单单是一首诗歌，或者一段礼文的宣读，而是当我们从圣殿走出去，进入我们日常的生活中，我们是否过一个敬拜的生活？也就是我们工作，与邻居的相处，照顾家人，是否在圣殿中上帝对我们的教导是一致的呢？

如果说周日的崇拜是我们基督徒生活的高峰与泉源，那么后来的六日应该是这个敬拜生活的延伸。不仅是在崇拜中尊主为大，而在每日的生活中也应该尊主为大。当我们领受神的恩典，我们是否愿意说“阿们”，我们愿意将这样的生命之道活出来，愿意将这样和好的好消息带给世人，愿意在接下来一周的生活中，不管是在家庭、学校、社会中作为福音的使者，并不是去说教，而是在被恩典敲击之下透过那新生命所活出来的态度、价值观、言行举止中，让世人看到我们所信奉的伟大超越者的恩典与爱。当我们愿意奉献生命给这位伟大超越者，便发现我们的生命在这个世界上变得更有意义。

因此崇拜不是一种宗教仪式，或者基督徒习惯性的动作，是神人相会；是上帝真实地临在于我们中间，同时我们对神的荣耀显示作出回应；也就是上帝向他的子民说话，上帝的子民对上帝的话语作出信心的回应。在神人的相遇中，我们生命不断地被更新，而平日生活是周日崇拜的延伸，并将一切的荣耀颂赞归于我们在天上的父。



认古识今

---





## 听天使在歌唱——圣乐巡礼

陶 辛

所谓的“圣乐”，我觉得是有狭义和广义之分。狭义上的圣乐，当然就是教会礼拜中所使用的音乐，通常是带有歌词的歌曲形式。因为教派和时代的不同，也分出了许多形式；如天主教的日课和弥撒，新教的众赞歌等。广义上的圣乐，则还包括教会礼拜仪式以外的一切涉及基督教“圣事”的音乐。如：在教堂中演奏的器乐曲（像巴赫的“众赞歌前奏曲”、美国黑人的“福音钢琴”之类）、为音乐厅和歌剧院演出而作的宗教体裁的清唱剧、康塔塔、交响音乐、宗教体裁的歌剧或非宗教体裁的歌剧中涉及宗教的片段，等等。即便是在世俗性娱乐性很强的流行音乐中，也有可以归入圣乐的作品。比如有一首1970年代推出的拉美风格流行歌曲《巴比伦河》（River of Babylon），其歌词就出自《圣经·诗篇》（137:1-4和19:14）。

在圣乐的发展历史上，有两个问题值得关注：一个是“分”与“合”的关系，也就是地方特色与统一规范；另一个是唱词与音乐的平衡问题。





我们先来讨论第一个问题。

可以想象的是,最早的圣乐,其实是“地方性”的,是与基督教兴起地区的传统音乐密切相关的。意大利作曲家莱斯碧基(Respighi)的交响诗套曲《罗马的节日》(Feste Romane)中的第一首叫作“竞技场”(Circenses),表现的是:在罗马帝国迫害基督教时期,基督徒因为不肯放弃自己的信仰,而被官府抓起来投入竞技场,与野兽搏斗,用来娱乐大众。这首曲子由三个因素构成:1. 节日号角、鼎沸嘈杂的人声;2. 野兽的嘶吼嚎叫和脚步声;3. 基督徒唱的圣咏。这里的3是没有和声的素歌(plainchant),我们可以很清楚地听到“启一应”(一人宣道——众人应和)的“演唱”方式。旋律古朴庄重、平静安详,与围绕在其周围的1、2两个因素形成鲜明的对比。随着音乐的进行,这个圣咏渐渐被1和2盖过,但乐曲的最后,我们听到的依然是圣咏的余韵。这个模拟“众人应和”的4音动机,若是配上歌词,也许是“哈利路亚”。

随着基督教传播范围的扩展,圣乐的音乐语言和风格也越来越多样。在6世纪末,罗马教皇格里高利一世派人到世界各地收集圣咏,然后加以整理和规范,形成了所谓的“格里高利圣咏”。这是基督教圣乐中最重要的遗产,不仅影响了后世的各个教派的圣乐,也为整个西方音乐的发展奠定了基础——我们所熟知的对位法和复调等西方音乐中最重要的技术,就是在为格里高利圣咏添加声部的音乐实践的基础上发展出来的。

格里高利圣咏是用当时的乐谱来记录的,这种有着四根线的谱式其实就是现在通行的五线谱的前身。在互联网上可以找到许多声乐演唱与乐谱图像相配合的视频文件,通过观摩学习,



是不难掌握这种谱式的基本原理的。

以格里高利圣咏作为基础,教会的作曲家们又创作出大量新的圣乐作品,也发展出许多新的圣乐体裁。因为这些音乐比较复杂,且是拉丁文歌词,所以通常是由经过专业训练的诗班来演唱的。马丁·路德在进行宗教改革的同时,开始推广一种音乐比较简单(通常会与当地传统民歌相联系),且使用当地方言,可由参加礼拜的全体会众一起演唱的圣乐形式,称为“众赞歌”(choral)。众赞歌也可以由专业诗班与普通会众一起演唱,诗班演唱四声部合唱版,会众只唱主旋律。相传由马丁·路德本人创作的《上帝是我们坚固的堡垒》(Ein feste Burg ist unser Gott)曾由包括巴赫在内的许多大作曲家配上不同的和声声部,巴赫一生中曾为400多首众赞歌配置了和声。研究这些范例,有助于我们更好地掌握和声写作的原则和技巧。事实上,“和声学”教科书上的“四声部”习题形式就是来自于众赞歌的和声编配。

因为使用方言和地方音乐,众赞歌的普及又让圣乐进入了多元化发展的时期。中国基督教会目前使用的《赞美诗》(新编),里面不仅有西方各国的传统经典圣诗曲目,也有本地同工创作的“中国风”。这也是圣乐多元化发展倾向的反映。

美国黑人因为种族、环境和生存状态的特殊性,他们的圣乐在情感表达方式和音乐语言上都是极富特色的。比较重要的体裁形式有“圣歌”(spiritual)和“福音歌”(gospel)。此外,他们还从圣乐中发展出一种器乐音乐——福音钢琴(gospel piano)。

210 左手演奏的和声伴奏厚重丰满,右手的旋律华丽而又富有歌唱性,极具情感表达力。补充说一下,巴赫也曾以众赞歌的旋律为



基础,写过 46 首用管风琴演奏的“众赞歌前奏曲”。

黑人圣乐对流行音乐有着重要的影响,从相对“古老”的经典爵士乐,到当代最时尚的 hip hop 音乐,都有黑人圣乐的影响。1950 年代出现的“索尔”(soul)音乐,更是直接从黑人福音歌中延伸出来的,这种“用歌唱上帝的方式来唱情歌”的音乐在当时还引起很多虔诚的黑人基督徒的反感——可以参看黑人歌星雷·查尔斯的传记故事片《灵魂歌王》(Ray)。其实,这并没有什么不妥的,西方古典音乐不就起源于圣乐吗?

美国黑人女歌唱家杰西·诺曼(Jessye Norman)和凯瑟琳·巴托(Kathleen Battle)曾经推出过一张《圣歌音乐会》(Spirituals in Concert)的影碟。通过与大型管弦乐队和合唱队合作,她们的演唱充分体现出黑人圣乐所特有的那种大喜大悲,赋之以更强的戏剧张力。美国影片《紫色》(The Color Purple,斯皮尔伯格导演)里不仅有许多传统的黑人圣乐,也展现了美国黑人的生存状态,让我们看到黑人圣乐是在什么样的历史、社会和文化环境中生长起来的。而从《修女也疯狂》系列中的那些歌曲中则可以看到黑人圣乐在当代的发展演变。

弥撒(Mass 或 Missa)是天主教最重要的礼拜形式,有着严格的规范。长久以来,罗马教廷规定弥撒的唱词必需使用拉丁文。直到 1962 - 1965 期间举行的“第二届梵蒂冈公会”上,教廷才开始允许在弥撒中使用地方方言。阿根廷作曲家拉米莱斯(Ariel Ramirez, 1921 - 2010)于 1964 年创作了《克里奥拉弥撒》(Misa Criolla,通译为《中南美洲弥撒》),这部作品不仅使用了阿根廷当地官方语言西班牙语,还吸收了当地的民间音乐的音调和节奏并且在伴奏中使用了极具特色的民间乐器。这部作品



在互联网上可以找到两个版本。一个是“三大男高音”之一的卡雷拉斯担任领唱的,另一个是阿根廷当地乐手组合“边民”(Los Fronterizos)演唱的。前一个版本中,卡雷拉斯充分发挥了他所擅长的“半声”(mezzo voce)技巧,音色透明,感情内敛,呈现出典型的天主教圣咏的风格。后一个版本中,演唱者的音色直白,富有冲击力,情感表达热情奔放。很显然,后者的演唱更符合这部作品的音乐风格,也更符合南美洲人民的情感表达方式。

由此可见,地方性的圣乐的产生和发展,是与特定时代和特定地域中的社会文化生态有关,也与特定族群的情感表达方式和习惯有关。使用一些民族音乐元素只是手段,重要的是如何能充分表达出特定人群的宗教情感,不然就流于表面化了。

文艺复兴时期的圣乐作曲家在创作弥撒音乐时,常会以当时流行的歌曲作为音乐主题的来源,这称为“模仿弥撒”。《武装的人》(L'homme armé)是一首非常流行的法国世俗歌曲,也是被作曲家引用得最多的一首歌,已知的以此为素材的弥撒约有40多首。

在进入新千年之际,威尔士作曲家卡尔·詹金斯(Karl Jenkins, 1944—)应约创作了一部《“武装的人”和平弥撒》(The Armed Man, Mass for Peace),显然,这也是一部“模仿弥撒”。有意思的是,所引用的歌曲叫“武装的人”,而作品本身又是为“和平”而作的。可见,作曲家的构思别有深意,并非仅仅是对传统的延承。

这部作品以传统的弥撒形式作为基本构架,同时加入了许多常规弥撒以外的歌词。这种作法并非由詹金斯首创,英国作



曲家布里顿(Benjamin Britten)在二战结束时创作的《战争安魂曲》(War Requiem)就已经在传统的安魂弥撒的歌词以外加入了在战争中死去的英国诗人威尔弗雷德·欧文的诗作,从而形成了跨越时空的艺术效果。詹金斯也在常规弥撒中加入了《启示录》和《诗篇》中的部分词句,以及英国诗人丁尼生(Alfred Tennyson)、吉卜林(Rudyard Kipling)和广岛核爆受害者的诗文,用以表达对战争的反思。最值得注意的是,歌词中还加入了印度史诗《摩诃婆罗多》的内容,并且在音乐中使用了伊斯兰教的“宣礼调”(Adhan),演出时,需要邀请伊斯兰教的神职人员来演唱这个部分。这些作法,使得这部作品大大突破了传统基督教圣乐的范畴。

纵观人类历史上大大小小的战争,有许多是与宗教之间的冲突有关的。作曲家在这部基督教圣乐作品中所要传达的意念,不仅是对和平的期盼,也包括各个宗教之间的和解与和谐相处。尽管这个愿望的实现尚需时日(这部作品的唱片发行的第二天,就发生了“9·11”事件),但无疑是值得所有的宗教都为之努力的。

我们再来讨论一下圣乐中音乐与唱词的问题。对于这个问题,我们可以分两个部分来看。

对于教会礼拜仪式中由会众一起演唱的众赞歌,其音乐一定不能会让会众在演唱时感觉到困难,不能因为音乐的复杂而影响会众对圣诗内涵的体味和表达。这是毫无疑问的。若违背了这一原则,也就违背了圣乐存在的根本目的了。

对于由专业诗班演唱的圣乐,也存在以内容表达为先,还是



致“因乐害词”？其实，问题的关键并不在于使用什么样的音乐技巧，用到什么程度，而是在于以什么样的态度来进行创作，要通过创作表达什么样的情感，达成什么样的目的。

在天主教圣乐发展史上，罗马的作曲家帕莱斯特里那（Giovanni Pierluigi da Palestrina）创作的《马切利教皇弥撒》（Missa Papae Marcelli），以高超的音乐技巧表达出虔诚的信仰，证明了复调技术的运用并不会损害灵性，并不会妨害宗教情感的表达，完全适用于礼拜音乐。清唱剧《弥赛亚》的作者亨德尔曾长期从事意大利歌剧创作。当他开始写作宗教清唱剧的时候，他把在歌剧创作中所积累的经验用于宗教情感的表达上，也取得了很好的艺术表现效果。

《弥赛亚》并没有清晰连贯的情节，但歌词有一定的叙述性，结构的安排也具有一定的戏剧性。作品可分为三个部分，其中第一部分讲述的是耶稣降临的预言和圣婴的诞生。作曲家在第11和第12分曲分别安排了由男低音演唱的宣叙调《看哪、黑暗遮盖大地》和咏叹调《在黑暗中行走的百姓》，音乐色彩沉郁阴暗，节奏上也显得彷徨犹疑踌躇不前。到第13段《因有一婴孩为我们而生》时，音乐色彩突变，合唱队以复调的方式，4个声部依次先后进入，唱出一个极为华丽的旋律：“因有一婴孩为我们而生，有一子赐给我们。政权必担在他的肩头上”。这里的音乐与此前的两段形成巨大的反差，非常生动地表现出圣婴降生万众欢腾的情形。随后合唱从复调转入主调织体，四个声部以坚定的节奏齐声唱出“他名称为奇妙、策士、全能的神、永在的父、和平的君”，表达对耶稣的信仰和对未来的希冀。此后，复调与主调段落反复交替，延伸发展，形成这部清唱剧的第



一个高潮。

最后再介绍几个涉及圣乐的歌剧片段：

意大利歌剧《乡村骑士》被归为“现实主义”流派，讲述的是一个发生在西西里农村的情杀故事，舞台上充斥着欲望、背叛、狂暴和血腥。与此形成对比的是，作曲家马斯卡尼在音乐中使用了几段虔敬圣洁的音乐。歌剧的间奏曲是流传非常广的世界名曲，不仅有着圣咏般的气质，还用到了管风琴，故而也经常教会举办的音乐会中上演。剧中的《复活节大合唱》使用了两个合唱队，相互呼应，同时加入女主人公的独唱祈祷，层次丰富，有很强的立体感。

普契尼的《修女安杰丽卡》是一部纯由女声演唱的歌剧，没有强烈的对比和戏剧冲突，音乐在整体上显得雅致清丽，流露出圣洁的抒情气息。歌剧讲述的是贵族少女安杰丽卡年青时未婚生子，被家人送到教堂修行赎罪。她心地善良，性格活泼，深得修院姐妹们的爱戴。多年后，她得知自己的孩子已经死去，悲痛欲绝，神思恍惚地唱出《没有妈妈的孩子》。她觉得只有结束生命才能见到儿子，便开始采摘和配制有毒草药。在这一过程中，她没有丝毫的恐惧和不安，但当喝下毒药后，她突然意识到自杀是犯罪，于是挣扎着呼唤圣母，不要让她在沉沦中死去。天使合唱《恩典自天而降》响起，在一道圣光中，她看见儿子缓缓走来。安杰丽卡安详地合上双眼。

法国歌剧《浮士德》取材于德国文豪歌德的同名长诗，削弱了原作的哲理内涵而增加的情感线索的表现。年迈的浮士德把灵魂交给魔鬼换得青春，他借助魔鬼的法力诱惑了玛格丽特，玛格丽特因哥哥被浮士德杀死而精神错乱，错杀自己的孩子，被关



进监狱。浮士德与魔鬼一起潜入监狱，要带她逃离。此时，玛格丽特突然清醒，高声呼唤：“圣洁贤明的天使，请带我的灵魂去见上帝！啊，上帝，我今后只属于你”。浮士德和魔鬼在一旁不断催促她快走，而她则不停地呼唤，同样的旋律不断重复着，作曲家古诺通过向上半音转调的手法，使她的歌声变得越来越高亢激昂。最后，随着复活节的钟声，玛格丽特升入天国，魔鬼则被天使击倒在地。

从意识形态上看，德国作曲家瓦格纳并不是虔诚的基督徒，但他的歌剧（乐剧）中的一些涉及圣乐的片段却写得感人至深。

《唐豪塞》讲述的是骑士歌手唐豪塞受到异教女神维纳斯的诱惑，竟然在歌唱比赛中唱出赞美情色的歌曲，受到众人的谴责，乃去罗马朝圣以求赎罪。教皇并没有宽恕堕落的骑士，深爱着唐豪塞的伊丽莎白向圣母祈祷，愿以自己的生命为他赎罪。最终，骑士还是获救了，在已为他牺牲的伊丽莎白身边安然倒下。剧中的《朝圣者大合唱》（又名《巡礼者大合唱》）饱含深情又充满激情。“我去参拜你，耶稣基督，因为你是朝圣者的希望。我沉重的罪孽已经把我压倒，我再也忍受不了这沉重的负担。那信仰真诚的人有福了，他将通过忏悔和赎罪获得拯救”。这个主题在歌剧序曲的一开始即由乐队演奏出来，又在剧中多次出现（合唱），是贯穿全剧的最重要的音乐主题。歌剧临近结束时，在《朝圣者大合唱》之后，又接了一段满怀着激动和喜悦之情的合唱：“为这怜悯的奇迹欢呼吧，这个尘世已被赐予了拯救。众生之上的上帝，他的仁慈怜悯永远真实”。随后，《朝圣者大合唱》再次响起，全剧结束。

《罗恩格林》讲的是有着半神之躯的“圣杯骑士”罗恩格林





为对抗异教女巫设下的阴谋，乘坐天鹅小船走出圣山匡扶正义，却身陷世间凡人的儿女情长，为保全神力而设定的“禁问”，被新婚妻子艾尔莎公主所打破，最终只能遗憾而归。这部剧的前奏曲有两个主题，一个是与天鹅和圣杯相关的，高贵圣洁——其实也是神的主题，另一个主题与艾尔莎的爱有关，温馨而柔美。先是天鹅主题远远飘来，随后艾尔莎主题缓缓渗入，两个主题相互映衬，发展到高潮处，戛然而止，天鹅主题重又出现并缓缓离去。

《帕西法尔》是瓦格纳的最后一部歌剧，此时他在意识形态上已经开始回归基督教，故而他采用了类似“神迹剧”的题材内容。圣杯骑士的首领受到恶人的诱惑，丢失了圣矛并受了无法愈合的创伤，圣杯骑士王国日渐衰败。被众人当成“傻子”的帕西法尔心地单纯善良，诱惑对他不起作用。他随手轻取圣矛，带回骑士王国，重振圣威并成为新的首领。歌剧的前奏曲用音乐概括了整部剧的主旨：受到诱惑而背离神所招致的痛苦，神的光耀和仁慈，对神的信仰，对神的重新发现和皈依。此外，剧中的圣餐场面的音乐也写得庄严神圣，难怪瓦格纳自己把这部歌剧称为“舞台祭祀剧”。

介绍两本相关的参考书给大家：

1. (英)安德鲁·威尔逊-迪克森：《基督教音乐之旅》毕祎、戴丹译，上海人民美术出版社，2002。

2. 陶辛(编注)：《圣诞名歌赏析》，上海音乐出版社，1993。

前一本书讲的是狭义上的圣乐的发展历史，后一本书里有狭义圣乐，也涉及很多广义圣乐，以及从广义圣乐继续延伸出去的歌曲。



## 圣乐与崇拜

---

作为专业的圣乐工作者,不仅应该熟练掌握严格意义上的圣乐,在教会里带好诗班,做好礼拜,也应该对宽泛意义上的圣乐有更多的了解。这样做,不仅能对音乐艺术的发展有更为充分和全面的了解,从而使自己的音乐素养有更大的提升,为发展具有民族特色和时代特征的圣乐做好准备。同时,也能由此更深入地了解音乐中的历史、社会和人文内涵,以便于通过音乐来更广泛更有效地传播福音。

(陶辛,博士,上海音乐学院教授,博士研究生导师,学科带头人,华东神学院圣乐科客座教授。历任:上海音乐学院音乐学系西方音乐教研室主任、音乐分析教研室主任,艺术管理系副主任。主要研究方向:西方音乐史论、流行音乐、音乐戏剧(以上博士点)、艺术管理(硕士点)。)



## 中世纪拉丁教会的神学与圣乐

伍德荣

中世纪时期被视为大约在公元 600 至 1500 年间的时代,由大贵格利(Gregory the Great)及伊斯兰教兴起作为中世纪开端,直至君士坦丁堡于 1453 年被伊斯兰教占领,以及西班牙和葡萄牙在航海上的新发现作为此时代的结束。最初的基督教教会是在希腊精神的氛围之下,这一情况维持了至少三个世纪;后来一种有别于希腊文、而以外在语文——拉丁文作为主要语系的基督教新形态逐渐孕育而成。希腊文与拉丁文语系的差异所带来的各方面不同,经过一千年后,最终导致 1054 年东方的拜占庭教会及西方的罗马教会之东西教会的大分裂发生。东西方教会的神学重点有显著不同:东方教会视救赎为一个过程,当中人性经过学习、进阶而能够达致神的境界;西方教会的重点在于基督为世人赎罪,替代了人因犯罪而来的死亡,这是一种基督十字架型(staurological)的神学。<sup>①</sup>中世纪的范式可说是由生于 4 世

---

<sup>①</sup> Wolfgang Beinert, *Jesus Christus, der Erlöser von Sünde und Tod* (Überblick über die abendländische Soteriologie, in Rivinius, 1983), 203 - 205.



纪的奥古斯丁所开创,基于他当时代的政治形势、个人的才能及生平经历,为他带出这范式而铺路。奥古斯丁的时代是基督教发展为帝国教会的时代,公元 313 年君士坦丁大帝调整罗马帝国的宗教政治体系和政策,他颁布的米兰敕令正式终止了对基督教的逼害,承认基督教为合法宗教;而狄奥多西大帝(Theodosius)于 380 年的宗教法令,指明大公教会之信仰,适用于罗马帝国所有公民,其它所有非基督教的宗教一律被禁止。罗马帝国本是当时世界文明、繁荣和稳固的象征,但 410 年罗马城被视为野蛮人的哥特人攻陷,打击了整个帝国的士气和民心,人民在极度不安和绝望的情绪之中。在帝国的政治危机之外,奥古斯丁还要在神学思想上面对北非的多纳图派(Donatists)和英格兰修士伯拉纠(Pelagius)的神学争议。面对当时国家政治危机及神学思想挑战,奥古斯丁对这时代处境的响应对后来几个世纪的神学形成带来深远的影响,造就了中世纪典范的开创。

## 从希腊范式转向中世纪范式的神学

### 1. 救恩个人化

公元 4 世纪末至 5 世纪初期间,伯拉纠提出一种神学思想,认为神已给予人有足够的能力成就一切善事,人性及人可以达致的完全使人不需要神的救赎,灵感和启发才是对人重要,因此基督只是人类模范的榜样,而不是替人赎罪的救主。奥古斯丁反对伯拉纠的神学观点,他提出的反驳为中世纪的神学观有深远的意义,也展现了东西方教会在根本上的不同。奥古斯丁以



一种救恩个人化的观念,并用保罗的因信称义作为论据,所有人类与生俱来都是充满了罪恶的罪人,故人无力行善,自己不能拯救自己,只有神才能带来改变及救赎,人得着赎价就可离开撒但的权势。救赎需要由一位既是人又是神、又是无罪的,来替代所有罪人付上赎价,而基督的受死正是成就了人类的拯救。人的灵魂因罪而沉沦,故需要被救赎的就是人的灵魂。这一主张亦影响了中世纪时期,安瑟伦(Anselm)把道成肉身看为灵魂的救赎而非宇宙的复和。<sup>①</sup>奥古斯丁把救恩着重在个人身上,现世不是被重视的焦点,他的神学主张带来二元对立的观念,<sup>②</sup>其后亦成为了西方教会的惯性观念。人对天堂的盼望取代了对神国的盼望,为了得着天堂的赏赐,发展了一种属灵上自我检讨的悔罪办法,人类道德和正直行为的重要性成为了西方教会着重的观念。不过,由于教会是界定罪的思想行为和负责悔罪告解的机关,赎罪的有效性亦联系于教会施行的圣礼,故此教会掣肘了个人的道德伦理,而救赎论亦变成附属于教会论,与基督论脱节。

## 2. 救恩教会化

对于在大逼害时曾经背道叛教的教会领袖,起源于北非的多纳徒派反对教会把他们按立为主教,并因此于311年与大公教会决裂。多纳徒派认为教会要保守自己完全无瑕,不应容许

<sup>①</sup> Hans - Dietrich Kahl, *Die ersten Jahrhunderte des missionsgeschichtlichen Mittelalters* (Schäferdieck, 1978), 33.

<sup>②</sup> Gisbert Greshake, *Gottes Heil - Glück des Menschen* (Freiburg/B: Herder, 1983), 20, 69.



自己让世界玷污,信徒要与世界分割出来,而教会也要绝对地与国家政治分开。<sup>①</sup>奥古斯丁强烈反对多纳徒派的观点,因为教会不是脱离世界的藏身之所,教会的存在是为了受伤的世界而有,所以教会里必然充满着有罪的人,即使教会里的好人实在也是罪人。制度性的教会被认为具有权威和神圣,使徒建立的普世教会是唯一的真实教会,与大公教会维持联系才与神有联系,故此可见的合一是与救恩紧密相连。<sup>②</sup>奥古斯丁重视人悔改后的灵性塑造,为接受洗礼有仔细的预备,<sup>③</sup>后来教会发展至着重洗礼仪式比个人信仰更为重要,受洗后的基督徒要接受教会管理,中世纪的阿奎那将这种实践总结为教会一切教导的服从。

### 3. 教皇及圣职权威的建立

罗马城被攻陷之前,基督教在罗马帝国成为帝国教会已有一百年,当时的基督徒认为整个帝国、尤其是帝国首都罗马城像教会一样永存,故哥特人攻陷罗马城后,人们极为震撼和消沉。奥古斯丁针对时代处境和国家形势作出响应,在罗马城被攻陷后,于413至427年写成他极为重要的著作《上帝之城》,这部著作是奥古斯丁回应时代的剧变,并为当时的人提供了出路。在这部著作中,奥古斯丁提及的上帝之城和地上之城,此

<sup>①</sup> Alfred Schindler, "Augustins Ekklesiologie in den Spannungsfeldern seiner Zeit und heutiger Ökumene", *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, vol 34:296-298.

<sup>②</sup> Alfred Schindler, "Augustins Ekklesiologie in den Spannungsfeldern seiner Zeit und heutiger Ökumene", *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, vol 34:297.

<sup>③</sup> Gerhard Rosenkranz, *Die christliche Mission: Geschichte und Theologie* (Munich: Chr. Kaiser Verlag, 1977), 118.



两个城市或社会是同时存在、同时并列的。上帝之城不会完全在这世上实现,但却是永远长存的。它以一种圣徒团契的形式表现在世上,以天上的家作为前进的目标。然而,奥古斯丁并非把上帝之城或神的国等同于经验上的教会,只是人们在后来的几个世纪中,把罗马教会与上帝之城视作等同,以为罗马教会实现了上帝之城,引致过度强调教会作为一个有教皇及圣职权威的罗马帝国组织。奥古斯丁著作这部巨著,就是要保卫属灵国度的最崇高地位,表达出它的无懈可击。

#### 4. 间接和直接的战争的建立

在奥古斯丁看来,为了迫使叛教者回转重返大公教会,需要采用武力向他们施压,但对从来没有归信基督教的异教徒则使用趋向于鼓励的方法,吸收未信者归信。后来,鼓励信教的方式逐渐演变成强迫信教的方式,向未信者施加外在的压力,迫使人接受信仰,其理由是为了不信者的好处,让他们可逃避永远的咒诅。不过,高压手段的方式并不包括杀戮,而是以罚款、充公财产及流放等方式来施压。<sup>①</sup>在这样的基础下,中世纪晚期的国际法律认为非基督徒有别于基督徒,因他们被看作只拥有作为神的创造物的自然权利,但却不能与基督徒享有同等的权利,只有在接受洗礼后才与基督徒同享政治的权利。<sup>②</sup>这种发展后来被

---

① Louis J. Swift, *The Early Fathers on War and Military Service* (Wilmington: Michael Glazier, 1983), 140 - 149.

② Hans - Dietrich Kahl, *Die ersten Jahrhunderte des missionsgeschichtlichen Mittelalters* (Schäferdieck, 1978), 60 - 62.



视为是一种间接的战争。<sup>①</sup>奥古斯丁对战争的理解,塑造了西方对战争的伦理。虽然奥氏认同战争的坏处,但却容许正义之战的存在,当中只有为了自卫而战的一方才是公义的。正义之战是得到了神批准的战争,战争的双方不能以相同的标准来衡量,因为一方是为光明、为基督而战,另一方是为黑暗、为魔鬼而战。这成为了日后欧洲战争理论的基础。<sup>②</sup>后来,奥氏的观点被人套用于基督徒对抗异教徒的战斗上,人们认为基督教国家的统治者要主动使用军事武力,才可保卫基督的王国,而战败的异教徒被强迫归信基督教、接受洗礼,这样就演变成一种直接的战争。11至13世纪的十字军东征,就是源于罗马教皇感到伊斯兰教对基督教会有危及的倾向,所以要消灭它,而非为了运用战争使伊斯兰教徒归信,<sup>③</sup>甚至发展成一套对抗恶人是爱的表现、而不是逼迫行动的观念。<sup>④</sup>由4世纪开始至11世纪期间,整个罗马帝国充斥着一股强迫归信的风气。<sup>⑤</sup>

## 5. 殖民主义

中世纪正义之战的观念,促使15世纪末期展开了欧洲向亚洲、

---

<sup>①</sup> Carl Erdmann, *The Origin of the Idea of Crusade* (Princeton: Princeton University Press, 1977), 10, 105.

<sup>②</sup> Carl Erdmann, *The Origin of the Idea of Crusade* (Princeton: Princeton University Press, 1977), 6-10.

<sup>③</sup> Benjamin Z. Kedar, *Crusade and Mission: European Approaches Toward the Muslims* (Princeton: Princeton University Press, 1984), 57-74, 99-116.

<sup>④</sup> Carl Erdmann, *The Origin of the Idea of Crusade* (Princeton: Princeton University Press, 1977), 245-248.

<sup>⑤</sup> Amnon Linder, *Christlich-jüdische Konfrontation im kirchlichen Frühmittelalter* (Schäferdieck, 1978), 414-420.





美洲、非洲的殖民行动。<sup>①</sup> 1453年,作为东方教会属灵中心的君士坦丁堡落入伊斯兰教徒手里,而欧洲亦发现了通往印度的新航路及美洲新大陆,欧洲人开始向有别于他们的外形、肤色、语言及文化的地区殖民,更把这些被殖民的非西方民族看为卑下的奴隶,进行人口贩卖的活动。由于欧洲人发现许多殖民地的人还未归信基督教,教皇亚历山大六世发布教谕,殖民国家除对殖民地有政治管治权,也被赋予有教会性的统治权,而教皇就是全球基督徒及异教徒世界的最高权威,于是殖民政策与信仰互相联结。

## 6. 修道主义抗衡帝国式的教会

研究历史神学的哥伦比亚神学院学者冈萨雷斯(Justo González)指出,修道主义的崛起源于康士坦丁成为基督徒后,人民纷纷投入基督宗教的怀抱时,这却意味着教会走向一个世俗主义以及叛教的方向。当时的修士为着逃避世俗的败坏、君王的奢华及基督徒间的政治迫害,只能退到沙漠及隐修院中。<sup>②</sup> 这样,就建立了一个以修道主义抗衡帝国式教会的局面。麦格夫(Alistair McGrath)指出,从凯尔特基督教(Celtic Christianity)与拉丁教会的对抗,就可看到这一种修道主义对抗帝国教会的例子。一直以来,爱尔兰、苏格兰、康瓦耳(Cornwall)、不列颠尼(Brittany)、韦尔斯都是凯尔特人聚居的地方,他们与当时在英格兰快速冒起的罗马式基督教站在对立的位置。在五、六世纪

<sup>①</sup> Hans - Dietrich Kahl, *Die ersten Jahrhunderte des missionsgeschichtlichen Mittelalters* (Schäferdiek, 1978), 66.

<sup>②</sup> Justo González, *The Story of Christianity, Volume I* (San Francisco: Harper-SanFrancisco, 1984), 124 - 125.



时,爱尔兰就成为了享有盛名的宗教中心,当中最著名的就算是5世纪由里利昂主教(Ninian)所建立的干狄达卡萨(Candida Casa),这地方处于罗马化的不列颠边界之外,不受罗马式的基督教影响。传统上认为爱尔兰的福音化归于伯特烈(Magonus Sucatus Patricius),他通常以凯尔特名字“Patrick”为人熟悉。爱尔兰人的代表曾经出席了314年的亚历士会议(Synod of Arles),伯特烈被认为是巩固爱尔兰的基督教达致一定的成就。因此,修道主义观念在爱尔兰很快被接受,藉此能把拉丁系统的教会生活边缘化,爱尔兰教会的隐修模式被认为是对罗马教会主教制的一种威胁。爱尔兰的修道院是传教活动的中心,白兰顿(Brendan)及哥伦巴(Columba)就是当时著名的传教士。哥伦巴把基督教从爱尔兰带到苏格兰西部的岛屿,并建立了艾安纳修道院,也在北英格兰的士番岛(Lindisfarne)建立另一所修道院。在罗马教会中,管治权牢固落在主教手中,但在爱尔兰的修院院长,并没有一个愿意接受主教按立,罗马主教制在这里是被边缘化的。这个情况一直维持到597年,奥古斯丁受教宗贵格利差遣,到英格兰建立罗马式的教会。664年的惠特彼会议(The Synod of Whitby)被视为罗马式的教会在英格兰开始得到主导地位,这源于在一个世纪前的撒克逊人(Saxon)入侵英格兰带来文化的转变,使凯尔特文化开始式微,这才达致以坎特伯里(Canterbury)的主教管辖权得着领导地位。<sup>①</sup>

东方修道主义倾向个人性,例如沙漠中孤独的修行者经常会逃避团体生活,反之西方修道主义是一种较为团体性及有仔

<sup>①</sup> Alister McGrath, *Historical Theology* (Oxford; Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 1998), 96-99.



细的组织。东西方修道主义的另一个差别在于与国家的关系，东方修道主义在犹斯丁年（Justinian）皇帝对修道立法的情况下，常受到政府的影响；西方修道主义无需受国家干涉，相对享有较为独立的地位，为修道院制定规则的人是圣本笃和大贵格利这些修士，而不是由皇帝负责。修道团体的设立是为了远离腐败的社会，抗衡帝国教会及君王式的奢华，不想与周遭环境产生关连，而修道主义的立场就是要绝对否定古代世界所重视的事物，避免一切会使灵魂受到困扰、疲乏、消沉、刺激或陶醉的事物。<sup>①</sup>当时的修士获得普遍基督徒的尊崇，因为在君士坦丁时代基督教的地位被认可之后，殉道行为已不再适切，于是一般基督徒把拥有殉道精神的苦行修士，取代了昔日殉道者的地位，而修士亦被视为是对基督徒生活不作妥协的表达。<sup>②</sup>

## 7. 中世纪罗马公教范式的崛起

中世纪罗马公教的范式，可概括以《路加福音》14章23节“出去勉强人进来”为中心。在奥古斯丁与多纳徒派的争辩中，奥氏认为采用高压强迫的方式来迫使多纳徒派重新回归归顺是必要的做法，而中世纪时期，这些高压的手法亦运用于犹太人和异教徒身上，他们被强迫接受洗礼、归入教会。<sup>③</sup>奥氏这种观点

<sup>①</sup> John Henry Newman, *Historical Sketches*, Vol. II (Westminster, Maryland: Christian Classics Inc., 1970), 374 - 375.

<sup>②</sup> Christopher Dawson, *Religion and the Rise of Western Culture* (London: Sheed & Ward, 1950), 48.

<sup>③</sup> Carl Erdmann, *The Origin of the Idea of Crusade* (Princeton: Princeton University Press, 1977), 9; Hans - Dietrich Kahl, *Die ersten Jahrhunderte des missionsgeschichtlichen Mittelalters* (Schäferdieck, 1978), 55; Gerhard Rosenkranz, *Die christliche Mission: Geschichte und Theologie* (Munich: Chr. Kaiser Verlag, 1977), 118.



经过了好几个世纪以后,甚至到了16世纪仍然主导着教会的思想。教会在整段时间经历了重大变化:从前教会是细小及遭受逼迫的少数群体,后来演变成深具影响力的庞大机关。从前教会遭受逼迫时,他们是属于小派,后来教会发展成帝国教会后,他们成为了宗派的压迫者,于是基督教与犹太教完全中断了关联。在宗教与政治关系方面,帝王与教会发展了极为紧密的联系。由于基督教会成为了帝国教会,人民必然会获得基督徒的身份,但基督徒应尽的责任却备受忽略。至于信条教义方面,教会把它们制订得僵化,不得随意更改。面对主再来临的延迟,当时的教会亦已习惯下来,于是基督教王国(Christendom)的扩张行为取代了早期教会的末世性传教运动。<sup>①</sup>孔汉斯指出奥古斯丁为中世纪范式塑造了基本的形态,并由后来的阿奎那发展至顶点。<sup>②</sup>

### 一种中世纪范式的圣乐之建立

#### 1. 系统化及规范化的教会礼仪与圣乐的开启

拜占庭开始的几百年中,基督教音乐都是以希腊语为主,<sup>③</sup>

<sup>①</sup> Feitse Boerwinkel, *Einde of nieuw begin? Onze maatschappij op de breuklijn* (Bilthoven: Amboboeken, 1974), 54-64.

<sup>②</sup> Hans Küng, *Theologie im Aufbruch: Eineökumenische Grundlegung* (Munich: Piper Verlag, 1987), 258.

<sup>③</sup> Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1985), 54.



并承袭了不同民族的音乐传统及特色。<sup>①</sup>从赞美诗(hymn)的研究当中,无论属于正统抑或属于异端的基督徒,他们在丰富自己的崇拜仪式时,往往都用上了新创作的赞美诗。由于赞美诗在当时的社会十分盛行,很容易被人利用来传播虚假的教义,于是361年的老底嘉会议(Council of Laodicea)决定,举凡与圣经无关的赞美诗一律被禁止在崇拜中诵唱。艾布拉罕(Gerald Abraham)指出,当时叙利亚人厄弗冷(Ephraem)却以叙利亚诗歌和音乐作为基础,开创了一种崭新的赞美诗,受到更多人的欢迎。在这种赞美诗中,等音节诗(isosyllabic verse)取代了定音节诗(quantitative verse),又具有常规的重读音节(accentuated syllables),如此赞美诗的各节就可以用同一旋律唱出来,而这个备受欢迎的旋律也可用来唱出其它赞美诗。在3世纪诺斯底派盛行期间,厄弗冷可能曾为叙利亚诺斯底派赞美诗作家巴尔得撒纳斯(Bardesanes)及其子哈尔莫尼俄斯(Harmonios)的旋律配写赞美诗。这种叙利亚形式的赞美诗出现后,希腊人立即采用了它,经过发展以后,成为了其后拜占庭的康塔基昂模式(kon-

<sup>①</sup> 英国利物浦大学教授艾布拉罕(Gerald Abraham)指出,从10世纪左右有一种以符号来标示音高样式的叙利亚符号记谱法(ekphonetic notation),12世纪有亚美尼亚纽姆符(Armenian neumes)、16世纪有埃塞俄比亚纽姆符(Ethiopian neumes)与赞美诗(hymns)。这些音乐经过多个世纪以来的口传,虽然在当中有所变化,但到了今天应当在叙利亚、亚美尼亚、科普特和埃塞俄比亚的教堂音乐中仍可发现它们。Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1985), 54; 另可参 Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol. 1 (New York: Oxford University Press, 2005), 13-16.



takion)。<sup>①</sup>康塔基昂的模式被普瓦蒂埃的圣奚拉里(St. Hilary of Poitiers)应用于拉丁文,米兰的圣安布罗斯(St. Ambrose)在这方面更进一步取得成功,其学生奥古斯丁相信四首著名的赞美诗“*Aeterne rerum conditor*”(大地和天空的缔造者)、“*Deus creator omnium*”(上帝,万物的创造者)、“*Jam surgit hora tertia*”(他三点钟将要出现)、“*Veni redemptor gentium*”(去把自己出卖给纳税者),当中的诗句是出自圣安布罗斯之创作。<sup>②</sup>

东罗马皇帝查斯丁尼(Justinian)于公元527年即位,他以建立国家的民事法见称,<sup>③</sup>由于他主张系统化和规范化的做法,故严格控制国内的异教,结果把帝国首都的正教会,以至正教会的崇拜仪式和礼仪都推向最崇高的地位,而音乐的重要性也前所未有的得到提升。初期基督教是使用希腊语,然而由4世纪中叶开始,罗马教会转为以拉丁语来取代,随着西罗马帝国的崩溃,它脱离了政府,并在一段长时期里由罗马和米兰的宗教界领导,由此而发展出一些不同的崇拜仪式。<sup>④</sup>

## 2. 日课(Offices)和弥撒(Mass)的确立

公元382至384年间,教皇达马苏斯(Pope Damasus)及其

---

<sup>①</sup> 康塔基昂是一种拜占庭诗歌的形式,它是包含了20至30诗节的长诗,每一节诗的结构相同,这种结构是前有引诗,后有叠句,而每一行的第一个字母联合起来,可以组成一字或一词。参 Eric Werner, *Contributions to a Historical Study of Jewish Music* (New York: KTAV Publishing House, 1976), 75-76.

<sup>②</sup> Josef Jungmann, *The Mass: An Historical, Theological and Pastoral Survey* (Minnesota: The Liturgical Press, 1976), 55-57.

<sup>③</sup> Richard H. Hoppin, *Medieval Music* (New York: Norton, 1978), 9.

<sup>④</sup> Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1985), 54.



秘书兼东方教崇拜仪式的专家圣哲罗姆(St. Jerome),在罗马创立了拉丁崇拜的仪式。这种仪式最开始可追溯到修女艾特莉娅(Etheria)指出的申正经、午时经、申初经、晚课经、礼拜日弥撒、耶稣诞生纪念、主显节、复活节前的一周、复活节、耶稣升天节、圣灵降临节、十字架发现纪念等另外一些耶路撒冷的祷告仪式。弥撒(missa)一词本来是在崇拜完结时的习惯用语“Ite missa est”,艾特莉娅和圣安布罗斯用作专门的术语。圣安布罗斯将它用来表示圣餐和预读,而艾特莉娅将之表示为日课时间(Office Hours)。在弥撒及日课中的歌唱应答《诗篇》,于422年以后为交替圣歌所取代。艾布拉罕指出,那时的弥撒没有发展到那么具标准性,日课的次数也没有那么多,但这个时候,政治、拉丁教会已开始建构千多年的礼仪音乐的不变元素。<sup>①</sup>

哈佛学者唐纳德(Donald Grout)指出,根据公元520年的《圣本笃规章》(*Rule of St. Benedict*),日课(Office)的八节祈祷仪式已成为规定,是由教士和教会成员每天在以下特定的时间举行,这包括申正经(*Matins*)、赞美经(*Lauds*)、晨经(*Prime*)、辰时经(*Terce*)、午时经(*Sext*)、申初经(*Nones*)、晚课经(*Vespers*)、夜课经(*Compline*)。而公众的吟诵只会在修道院和一些大型教堂才会进行。申正经在黎明前咏唱,赞美经在日出时咏唱,晨经及辰时经分别约于上午六时及九时举行,午时经及申初经分别约于中午及下午三时举行,晚课经在日落时分咏唱,夜课经紧接

<sup>①</sup> Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1985), 56 - 57.



着晚课经咏唱。<sup>①</sup>日课的音乐收集在礼仪曲集中,称为《日课交替圣歌集》(*Antiphoner*)。在日课音乐中,主要诵唱《诗篇》及交替圣歌(*antiphons*)、赞美诗(*hymns*)与颂曲(*canticles*)、并诵唱日课经文及其应答圣歌(*responses*)。晚课是日课中唯一可用早期的复调歌唱(*polyphonic singing*),故收入了《尊主颂》(*Magnificat anima mea Dominum*)。在夜课经中,则诵唱玛丽亚交替圣歌(*Marian antiphons*)四首,视乎教会年历选出诵唱哪一首。<sup>②</sup>

有关于弥撒的次序和组成部分,是因应不同时间和不同地区有所差异。最早描述圣餐礼仪的著作中,对弥撒的次序已分为两类,就是圣道礼仪(*Liturgy of the Word*)与圣餐礼(*Liturgy of the Eucharist*)。公元381至384年间,来自西班牙或高卢的朝圣者埃赫里亚(*Egeria*)描述了耶路撒冷的宗教礼仪,谈到了其中的祈祷、读经、圣咏,最后由罗马的礼仪占了主导地位。7世纪晚期,罗马主教规定宗教礼仪的执行,故颁布《罗马第一规程》(*Ordo romanus primus*),制定礼仪的先后次序,依次是进台经(*Introit*)、怜悯颂(*Kyrie*)、光荣颂(*Gloria*)和集祷经(*Collect*),接续是宣读圣经(如福音书),最后是信徒集合一起为感恩祭做祷告。故弥撒规则在6世纪末基本上已经确定,它以宣召作开

<sup>①</sup> Donald Jay Grout and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*, 6th edition (New York: Norton, 2001), 32-33.

<sup>②</sup> 由将临期至2月1日唱出《救世之母》(*Aima Redemptoris Mater*),由2月2日至大斋期的星期三唱出《万福圣母》(*Ave Regina caelorum*),由复活节至三一主日则唱出《圣母喜乐》(*Regina caeli laetare*),由三一主日至将临期唱出《圣母,慈悲之母》(*Salve Regina*)。





始,最后是以领圣体后的祈祷作结。<sup>①</sup>

### 3. 崇拜仪式年圣咏年集及歌套的确立

公元8世纪末,一位曾撰写过罗马修道院膳食论文<sup>②</sup>的法兰克修士,著作了一部被视为不十分可靠的权威性典籍,记载了在440至461年期间,一种用于崇拜仪式年的圣咏年集(*annaliscantus*, a cycle of chants for the liturgical year)被教皇利奥一世(Leo I)所确立,他并采取强制推行的做法,以逐出教会作为威胁,以使这部圣咏年集可被广泛使用。这位研究修道院膳食的法兰克修士(Frankish monk)又指出在492至532年间,基拉西乌斯(Gelasius)和以后的几个教皇也确立了类似的歌套(cycles),这些人物还包括了贵格利一世(Gregory I, 590-604)、马丁(Martin, 649-653)和7世纪的三位罗马修道院院长。直至现在,这些圣咏歌套的音乐可能仍被人以口头的方式流传着,不过当时只有罗马人才会使用它,其他如高卢人(Gallican)、凯尔特(Celtic)、西哥特西班牙人(Visigothic Spanish, 8世纪被称为穆扎赖卜)、米兰人(Milanese)都是独立地发展着其崇拜仪式,至于各地不受主教管辖的修道院,它们更发展出别具独特的风格。他又提到教皇大贵格利(Gregory the Great)之歌套非常有名,却没有认为该教皇尤其重要。不过,有一个神话却在这位教皇死后几百年出现,神话的内容是讲及贵格利确立了音乐崇

<sup>①</sup> Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol. 1 (New York: Oxford University Press, 2005), 12-13.

<sup>②</sup> 参 J. P. Migne, *Patrologiae Cursus Completus: Series Latina*, vol. 221 (Paris, 1844-1855), CXXXVIII.



拜的制度,创作了后来被称为贵格利旋律(Gregorian melodies)的主要部分。中世纪手稿的插图画家以鸽子作为圣灵的形象出现在贵格利的耳旁,描绘他受到圣灵的感应,向书记员口授乐谱。<sup>①</sup>

4. 一种倚靠拉丁教会巩固王朝的思维:法兰克君王(Frankish Monarchs)时期,及英国加洛林王朝(Carolingian)时代的罗马化礼仪及圣乐的推展

公元8世纪开始,国家的政治事件对崇拜仪式的发展带来重要的影响,由此连带音乐的发展进程亦被政治事件所牵连。法兰克国王丕平(Pepin)要在伦巴德人(Lombards)手上重夺其失落了的教皇职位,于是在753年梅斯(Metz)主教克罗德冈(Chrodegang)被他派遣出使罗马。克罗德冈出使罗马期间,对罗马的教堂音乐产生很大的兴趣。教皇司提反二世(Pope Stephen II)为了答谢,次年亲自到圣但尼(Saint - Denis)为丕平进行涂油仪式。丕平发现罗马人和高卢人在礼仪和音乐方面的不同,他对罗马的习俗及其政治优势尤为印象深刻。大约在6年后,一位曾经于罗马学习的歌唱教师被送到梅斯,负责创建圣乐学校;罗马学校的副校长亦被派往由丕平弟兄担任主教的鲁昂(Rouen)建立圣乐学校。教皇把一部交替圣歌集(*Antiphonale*)和一部应答歌集(*Responsale*)赠给丕平,这些歌集都载有弥撒(Mass)和祷告(Office)时采用的圣咏(chants)。丕平之子查理

<sup>①</sup> Josef Jungmann, *The Mass: An Historical, Theological and Pastoral Survey* (Minnesota: The Liturgical Press, 1976), 58 - 59.



曼(Charlemagne)继承其父,继续推展罗马化的进程,他在774年自称为“法兰克人、伦巴德人和罗马贵族之王”,又于800年被利奥三世(Leo III)加冕为“罗马人的皇帝”。由此出现了一个新的西罗马帝国,尽管这是暂时的。在未有寻求教皇参与的情况下,查理曼自称为神权的统治者,意味着他是所有基督徒的国王和神父、领袖和向导。在查理曼的帝国理念中,信仰和礼仪的统一体是一个重要的核心。由于人们长期反对放弃高卢的习俗和圣咏,查理曼在789年的《通告》(*Admonitio generalis*)中下令所有牧师需要学习罗马圣咏(*cantus romanus*),并在礼仪上采用这些圣咏。803年,埃克斯拉夏佩累(Aix-la-Chapelle)的宗教会议对主教的职责再次重申,并指令他们完成建立圣乐学校的工作。<sup>①</sup>

### 5. 一种修院式的“古罗马式”(Old Roman)和“贵格利式”(Gregorian)圣咏的对衡

英国加洛林王朝时代的罗马化学者,经常利用教皇大贵格利的名义和权威作援引。梅斯的阿马拉(Amaral of Metz)是查理曼的顾问阿尔克温(Alcuin)的学生,他认为神圣的贵格利教皇是一部弥撒书的作者。阿马拉最早发现了引用教皇的问题,并在自己的《论交替圣歌》(*De ordine Antiphonarii*)<sup>②</sup>序言中提及

<sup>①</sup> Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol. 1 (New York: Oxford University Press, 2005), 2-4; Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1985), 59; Frank Senn, *Christian Liturgy* (Minneapolis: Fortress Press, 1997), 206-210.

<sup>②</sup> 参 J. P. Migne, *Patrologiae Cursus Completus: Series Latina*, vol. 221 (Paris, 1844-1855), CV.



此事。虽然阿马拉有感自己对克罗德冈以来的罗马传统非常熟悉,但他却不满于梅斯的日课书(Office books)中的明显缺陷,于是他在831至832年间前往罗马进行原始资料的研究,并向贵格利四世(Gregory IV)提出把一部正宗的交替圣歌集带回梅斯。教皇对阿马拉提出的要求无法满足,建议他到科比修道院(Abbot of Corbie)查阅教皇先前送给该院院长的四卷本《圣事书》(Offices)。阿马拉在《圣事书》内发现书中礼仪的程序和歌词皆有别于梅斯所用的,其中一卷更记载着所有内容都是哈德良一世(Hadrian I)参与的一次修订的结果。以往阿马拉设想这方面是有一种权威性的版本,但他从《圣事书》中认识到自己的设想出现偏差,于是着手编撰切合梅斯使用的新交替圣歌集。阿马拉新编的交替圣歌集取材自梅斯的旧版本(Metz versions)、科比圣事书的版本(Corbie version),以及阿尔克温以往的教导。<sup>①</sup>

现代的研究区别了两种类型的圣咏(chant),这些圣咏可说是书面的崇拜经文,虽然它们的音乐口耳相传的流传至今,但却难以保证它们的精确程度,因为在当时代而言,西方音乐记谱法仍处于发现或重新发现的边缘。阿马拉认为散佚了的科比圣事书属于其中一种类型,它是古罗马式的圣咏,相比贵格利式的圣咏更早出现,甚至与贵格利一世同处于相同的时代。不过,有另一种看法是认为古罗马式的圣咏与贵格利式的圣咏是同一时代的圣咏,前者在修道院使用,后者在教堂使用,或是两种圣咏分别不同的场合中使用。最早期的古罗马式及有乐谱手稿的圣

<sup>①</sup> Frank Senn, *Christian Liturgy* (Minneapolis: Fortress Press, 1997), 206 - 210.



咏,是一种狭义罗马式圣咏,它们是一本在特拉斯特维埃(Trastevere)的圣塞西利亚(St. Cecilia)修道院内发现到的升阶经(Gradual),以及一本藏于梵蒂冈图书馆的升阶经,据说在拉特兰大教堂(Lateran)曾经使用它。至于对贵格利式圣咏(Gregorian chant)的认识,有一种看法是认为它起源于罗马城市教堂采用的圣咏,经过圣乐学校的发展后,它成为了一种特殊的圣咏。<sup>①</sup>

## 总 结

从希腊人对于和谐的概念,可看到这一种和谐是一种表达多元的思维。<sup>②</sup>他们拥有着不同地区的音阶体系,这正如希腊的东方神学家们也能明白在自我的限制中对于神的了解并不能在个人的掌握中,故能包含不同的神学传统。当进入中世纪时,教会踏进了帝国教会的路途,正如神学家冈萨雷斯所言,君王皈依基督并不是一无顾虑的。随着西方教会的十字架型神学显示了西方神学家再不以救赎为一个过程,开启了个人必须得着救恩,而这救恩却又只有由教会而来,那么教皇及圣职的权威在此确立了。这样却带出了中世纪不断发生的间接和直接的战争。政治的不稳定使帝国不能脱离分裂及灭亡的厄运,竟然更带出近世的殖民主义,这是一种接纳多元与单一统一思维的分歧。圣乐的过程也由希腊式的多元包容而转向了拉丁式的强制及统一。

<sup>①</sup> Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1985), 60-61.

<sup>②</sup> 见拙文:《初期教会的神学与圣乐》,2013年3月5日。



## 圣乐与崇拜

---

在帝国式的光辉背后,却又失去了宗教的热诚,这样修道主义的建立,又成为了帝国教会的抗衡或补足。修院式的圣颂与在帝国大城市流行的贵格利式的圣颂相映成趣。法兰克君王及英国加洛林王朝倚仗罗马,建立其君王的政权时,也使拉丁的系统在整个欧洲稳固地承传,而这一种中世纪式的宏大构图,终导致下一个范式的到临——文艺复兴及宗教改革的来临。



# 席胜魔对圣诗中国化的 探索与贡献

林玉解

## 引 言

基督新教传入中国已有两百多年历史,这期间中国基督教前辈们在圣诗中国化方面做了不少的努力与探索。据世界宗教研究所所长卓新平教授介绍,中国基督徒参与编译赞美诗工作始于第一位中国基督教牧师梁发,他曾于1816年左右在马六甲编著布道小册子《救世录撮要略解》,其中收录有3首赞美诗<sup>①</sup>。而中国基督徒自己创作赞美诗的曲调,则以席胜魔为第一人。1912年基督教内地会将他创作的诗歌结集出版,名为《席胜魔

---

<sup>①</sup> 卓新平:“基督教音乐在中国的传播”,载《中国宗教》,北京:国家宗教局,2007年第8期,第34页。



诗歌》，这本诗集中收录了他创作的 76 首歌词<sup>①</sup>。这个诗歌集出版距今整整一百年。《席胜魔诗歌》最大的特点是旋律使用中国五声调式，或是用民歌进行填词。我们今天所接触的经典圣诗基本上都是西方的圣歌，配以中国曲调的中国圣诗流传百年以上的，想必只有《席胜魔诗歌》。席胜魔是一位中国教会史上很有名的牧师，他在圣诗中国化上的贡献也是巨大的，本文将尝试介绍他在圣诗中国化上的探索与贡献。

## 一、从秀才到一代名牧

席胜魔<sup>②</sup>，原名席子直，1835 年出生于山西平阳府临汾县西庄村一个书香富家<sup>③</sup>。他少年得志，16 岁前就中了秀才。不过他壮年落魄，30 多岁时染上鸦片烟瘾。信主后他相信烟瘾是魔鬼用以捆绑他的锁链，在圣灵的帮助下他戒掉了烟瘾，改名为“胜魔”。此后他开起戒烟馆，取名为“天招局”，帮助烟民戒烟，同时也透过天招局广传福音，拯救了无数人的身体和灵魂。蒙神恩典，他的天招局逐渐扩展到山西、陕西、河南等地，共设有 45 处之多。1886 年内地会戴德生等按立他为牧师。在传福音的过程中，席胜魔创作了很多诗歌，在当时家喻户晓。如他当时在天招局所作的“戒烟救人诗”：

<sup>①</sup> 卓新平：“基督教音乐在中国的传播”，载《中国宗教》，北京：国家宗教局，2007 年第 8 期，第 34 页。

<sup>②</sup> 图片引自网络。

<sup>③</sup> 李亚丁：《华人基督教史人物辞典》网址：<http://www.bdeconline.net/zh-hant/stories/by-person/x/xi-shengmo.php>





天招局救人新路,主开导;天招局救人新路,进门  
来先学祈祷;鸦片烟心瘾拔掉,主开导。

天招局救人正路,主开导,天招局救人正路,求圣  
灵直入心窍,听圣经明白天道,主开导。

天招局救人真路,主开导,天招局救人真路,十字  
架功劳可靠,万样罪天父能饶,主开导。

天招局救人义路,主开导,天招局救人义路,悔改  
后得了至宝,天堂里也能走到,主开导<sup>①</sup>。

此诗创作的原由是当时前来戒烟的人在天招局里白闲着,闷得很,动不动就浑身痛痒或肚子疼,以及在戒烟的过程中出现的各种虚病。为了让戒烟的人可以忘记本身的痛痒,他们让戒烟的人学唱赞美诗,背诵圣经章节。并且立了章程,要大家聚会,早晚礼拜。为此,席胜魔创作了“戒烟救人诗”,叫他们学着唱<sup>②</sup>。《席胜魔诗歌》的歌谱部分是创作而来的,部分是民间歌曲改编而成的。席牧师自己喜欢唱歌,他唱的时候把音尾拉得很长,像京剧一样。结果不但收到舒畅心情的功效,更传达了神的恩典<sup>③</sup>。

① 林辅华,鲍康宁:《向毒品宣战的先锋:李修善和席胜魔》,台北:财团法人基督教宇宙光全人关怀机构,2006年,第206-217页。

② 林辅华,鲍康宁:《向毒品宣战的先锋:李修善和席胜魔》,台北:财团法人基督教宇宙光全人关怀机构,2006年,第207-217页。

③ 《席胜魔小传》,引自网络文章,网址为:<http://www.douban.com/group/topic/15147001/>



## 二、中国圣诗曲调第一人

王神荫主教在“中国赞美诗发展概述”一文中谈到：席胜魔牧师在讲道的时候也教人唱歌，且是自己创作的圣诗，在当时中外人士都认为他的作品诚恳、简洁、深刻的表情，活泼的格式，丰富的灵感，易学易唱，确是教会所迫切需要的<sup>①</sup>。下列这首《我们这一次的聚会有个缘故》（内地会颂 397 首），便是一例，当时大江南北，奋兴会时常唱颂，盛极一时。

“我们这一次的聚会有个缘故，是圣灵引教会往前进步，  
或男女啊！或老幼！都当虔诚礼拜主，要领受主的吩咐，  
主说我在十字架上为你舍命，你还有什么舍不得来跟随吾？  
是醉酒么？是吸烟么？是看戏赌博吗？  
请说你还有什么舍不得来跟从吾？去享那天堂永福。”<sup>②</sup>

这首《我们这一次的聚会有个缘故》原诗共有四段，据鲍康宁在 1909 年版的《席胜魔记》<sup>③</sup>中记载，当年范洪年在范村开设天招局，他邀请席胜魔过去商议，两人协同办事，同心救人。由于席胜魔有配丸子（戒烟药丸）的本事，因此天招局的名声很快就传遍各村。后来苏堡镇店也开了天招局，很多平时吃大烟、醉酒、赌博的人都来戒烟并信了耶稣。他们的名声一路传至平

<sup>①</sup> 王神荫：“中国赞美诗发展概述”，载《基督教丛刊》，1948 年第 26 期，第 53 页。

<sup>②</sup> 同上，第 54 页。

<sup>③</sup> 这本书经过宇宙光校订，与带领席胜魔归主的李修善牧师传记合成一本，题目为《向毒品宣战的先锋：李修善和席胜魔》，此书于 2006 年由基督教宇宙光全人类关怀机构出版。



阳府、太原府。在平阳府信主的人多了之后,李修善与席胜魔商议怎样可以使信徒彼此相劝,激发爱心。于是他们决定组织信徒每年聚会两三次,每次聚会三五天。透过聚会,信徒明白了真道,软弱的信徒得以坚固,信心冷淡的得以热心,忧闷的变成快乐。席胜魔看到这个情况,心里充满欢喜,于是他作了该诗,教导信徒学唱。大家学会唱这首诗后,就四下散开,归回本乡,到处去撒福音的种子,随后有大收成<sup>①</sup>。

陶亚兵在《中西音乐交流史稿》中指出:“1883年,山西霍州人、英国新教内地会牧师席胜魔创作的《我们这次聚会有个缘故》,是中国人创作的第一首中国的赞美诗曲调。”<sup>②</sup>

另外,据王神荫主教介绍,1921年中国基督教内地会出版《颂主圣歌》时,也收录了若干首席胜魔的作品,如《颂主圣歌》(1921年版)第320首《聚会大意》、第140首《主赐平安》、第116首《浪子回家》和第93首《备油在器》等<sup>③</sup>。他所用的谱子也是中国调,在内颂里称之为“中国”(CHINA)<sup>④</sup>。

在这里笔者将再介绍他创作的两首诗歌,一首是《聚会大

<sup>①</sup> 林辅华,鲍康宁:《向毒品宣战的先锋:李修善和席胜魔》,台北:财团法人基督教宇宙光全人关怀机构,2006年,第219-229页。

<sup>②</sup> 陶亚兵:《中西音乐交流史稿》,北京:中国大百科全书出版社,1994年,第175页。

<sup>③</sup> 王神荫:“中国赞美诗发展概述”,载《基督教丛刊》,1948年第26期,第54页。

<sup>④</sup> 同上。



意》<sup>①</sup>，另一首是《主赐我平安》。《聚会大意》<sup>②</sup>歌词如下：

1. 这一次大聚会特为振兴，吾振兴守主日发起热心，脱俗事撇家务不为罪累，望主竿一直跑得着冠冕。

副歌：上帝子主耶稣被钉十架，流宝血赎人罪特开天门，使信者不定罪出死入生，人应当报主恩尽己本分。

2. 这一次大聚会特为看经，吾看经如饮食发起慕心，用天粮养心灵不为名利，遵主言等主来得着永生。

3. 这一次大聚会特为见证，吾见证复活道发起勤心，能多种能多收不为劳苦，见主面算账时得着十城。

4. 这一次大聚会特为进步，吾进步量力捐发起乐心，施比受更有福不为世忧，积财宝储蓄主得着天福。

5. 这一次大聚会特为儆醒，吾儆醒恒祈祷发起切心，冷变热退复进不为魔缠，盼主灵照应许得着能力。

6. 这一次大聚会特为家庭，我家庭按圣经发起教心，训子女亲近主不为魔引，家有道主增荣得着永寿。

<sup>①</sup> 简谱版的“聚会大意”引自《赞美诗歌 增订本》，浙江：温州市基督教两会出版，第156首。由于时代不同、语言习惯不用，《赞美诗歌增订》对于原诗做过部分的修订是必要的。

<sup>②</sup> “聚会大意”歌词都引自《颂主圣歌》，中华内地会重订，上海：商务印书馆代印，1921年。



教会生活  
礼拜·聚会

## 聚会大意

(温 123)

1 = <sup>1</sup>B  $\frac{2}{4}$

6 6 1̇ | 6 5 3 5 | 1̇ 1̇ | 6 5 3 | 5 5 5 | 6 5 3 5 | 1̇ 1̇ 2̇ | 3̇ - |

1. 这一次大聚会 特为 奋 兴, 我奋兴守主日 发起热心,
2. 这一次大聚会 特为 查 经, 我查经如饮食 发起慕心,
3. 这一次大聚会 特为 见 证, 我见证复活道 发起动心,
4. 这一次大聚会 特为 进 步, 我进步量力捐 发起乐心,
5. 这一次大聚会 特为 儆 醒, 我儆醒恒祈祷 发起切心,
6. 这一次大聚会 特为 家 庭, 我家庭按圣经 发起同心,

3̇ 5̇ 5̇ | 3̇ 2̇ 1̇ | 2̇ 3̇ | 1̇ 6 5 | 6 6 1̇ | 6 5 3 2 | 3 3 5 | 6 - |

1. 脱俗事撇杂务不为罪 累, 望主竿一直跑 得着冠冕,
2. 食天粮养心灵不为名 利, 遵主言守主道 得着安宁,
3. 能多种必多收不为劳 苦, 见主面算账时 得着赏赐,
4. 施比受更有福不为世 忧, 积财宝储天国 得着真福。
5. 冷变热退复进不为魔 缠, 盼主灵照应许 得着能力,
6. 能和睦亲近主不为魔 诱, 家有道主增荣 得着永生,

(副歌)

6 6 1̇ | 6 5 3 5 | 1̇ 1̇ | 6 5 3 | 5 5 5 | 6 5 3 5 | 1̇ 1̇ 2̇ | 3̇ - |

上帝子主耶稣 被钉十 架, 流宝血赎人罪 特开天门,

3̇ 5̇ 5̇ | 3̇ 2̇ 1̇ | 2̇ 3̇ | 1̇ 6 5 | 6 6 1̇ | 6 5 3 2 | 3 3 5 | 6 - ||

使信者不定罪 出死 人 生, 人应当报主恩 尽己本分。



这首歌的旋律采用的是中国曲调(见谱例),是一首五声羽调式的旋律。从曲式的结构来说,正歌部分为一个乐段。通常情况下,副歌都是以对比的方式出现,但这里作者将正歌的旋律在副歌中重复了一遍,以达到强调词、曲的作用。笔者在华东神学院圣乐科中介绍这首歌时,有些来自不同省份的学生表示很熟悉此旋律,只是他们所用的歌词与此首诗歌不同而言,这说明这是一首通用的中国曲调,乐律为 10 10 10 10(即歌词每句都有十个音节),按此结构创作的歌词,都可以配用此调进行唱诵。

从这首诗歌内容来看,这显然是一首为奋兴会<sup>①</sup>而作的诗歌。诗歌内容通俗易懂,歌词押韵规律,读来朗朗上口。赵紫宸博士曾经说过,“民众的诗歌必须是一篇说教的讲章”<sup>②</sup>。席胜魔的这首《聚会大意》是一篇很好的讲章。聚会的意义是什么?为了振兴,为了看经,为了见证,为了进步,为了儆醒,为了家庭。短短的一首诗歌包含这么丰富且深刻的内容,使信徒在唱诗的过程中就能明白聚会的意义,这样,诗歌也就起到教导的作用。席胜魔是一代名牧,他传福音足迹遍及陕西、山西、河南等地。由于他兼具牧师和秀才的两重身份,因此他能将基督教知识与中国传统文化进行融合,作出独特的贡献,他的诗歌创作就是其中一个很好的例子。

① “奋兴会”有些地方称之为“培灵会”。

② 赵紫宸:“民众圣歌集”序,载《赵紫宸文集》第四卷,燕京研究院编,北京:商务印书馆,2010年,第754页。



第二首《主赐我平安》<sup>①</sup>（见谱例）。

**主賜我平安**  
Jesus Gives Me Peace

平安慰藉

山西 SHANXI 第 85 85 號  
CHINESE FOLK HYMN  
Arr. JAMES C. MCKINNEY, 1973

歌譜號 HSI SHENG-MO, c. 1836-1896

3 1 2 | 3 1 2 | 1 3 1 4 | 5 -

(齊唱)

1. 為信主家貧寒我心似難安?  
2. 為真理獻生萬我我心似難安?  
3. 為福音經難我我心似難安?  
4. 為教會遭誣誘, 我心似難安?

3 1 2 5 | 3 1 2 | 1 3 1 4 | 5 -

想念主在馬棚, 我心得平安。  
想想主在荆棘, 我心得平安。  
想想主在被架, 我心得平安。

5 5 6 1 | 5 - | 6 6 5 3 | 2 - | 5 3 5 6 | 5 3 5 3 |

(副歌)

主賜我平安, 主賜我平安, 主所賜的平安,

2 3 1 6 | 5 - | 3 1 2 | 3 1 2 | 1 3 1 4 | 5 -

與世福無干, 人不能奪去, 平安乃在天。

聖心與神聖的, 務必保守能十分平安, 因為他得真神。 第 2 頁 1:3

<sup>①</sup> 谱例引自纪哲生、麦坚理执行编辑的《颂主新歌》，香港：浸信会出版社，1973年，第403首。



据鲍康宁介绍,当时在洪洞县有两百多人聚会,考过信德后,50多人受洗。教会除了教导他们学习真道外,还教导信徒唱诗。因为在没信主之前,他们不是唱些淫乱的邪调,就是唱些没有滋味的曲子。信主之后,教会教导他们学唱赞美真神之曲。那时,席胜魔作了一本小赞美诗,叫教会新诗,其中有各种各样的诗词。有的是见事而作,像《主赐平安》这一首,正是在年成不好,天招局费用不够,心中尚有平安才作的。席胜魔的大半诗歌是因为有什么事才编成的,因此教友们看诗合乎他们所站的地步,就觉得其中很有滋味,能以体贴他们心中的本意,就唱得高兴<sup>①</sup>。

这首歌旋律采用的是中国山西民歌曲调,是一首五声C徵调式。整首诗歌由四大句组成,是一个起、承、转、合的乐段结构。副歌第一句是转折部分,与正歌形成对比,属于歌曲的上扬部分。副歌的最后再现了前面乐句的旋律,起到“起承转合”中“合”的要求。由于席胜魔生前未受过西洋和声的训练,笔者认为这首歌的和声为后人所加,采用的是西洋和声。从目前所得到的材料看,这是一首现成的中国山西民歌,席胜魔根据曲调进行填词。这首歌的乐律是6 5 6 5 副。(即整个部分每行是六个字、五个字的规律,副歌部分为不规则的乐律。)在唱诵的时候,可以明显感觉到这是一首山西民歌风格的赞美诗。

2001年出版的《上海文化艺术志“宗教音乐”》在谈到席胜魔这些歌时说:“西方宗教音乐为了适应中国文化,为了使中国信徒乐于接受,因而不少传教士都曾考虑如何使西方宗教音乐

<sup>①</sup> 林辅华,鲍康宁:《向毒品宣战的先锋:李修善和席胜魔》,台北:财团法人基督教宇宙光全人关怀机构,2006年,第275-278页。





具有中国风格和特色的问题,在基督教内曾长期议论过“赞美诗中国化”的问题,并进行过实践。在尝试创作中国化赞美诗方面,除吴渔山创作过圣诗外,还有英国新教内地会牧师、山西霍州人席胜魔(原名席子直),可以说他是中国创作赞美诗曲调的首创者。清光绪九年(1883年)他第一次创作了赞美诗《我们这次聚会有个缘故》,歌词通俗易懂,曲调用的是中国五声音阶,带有明显的民歌味道。其后他又陆续创作了《主赐平安》,曲调有山西临汾地区民歌特点。他还采用现成曲调填词,如《奉主差遣》,就是采用民歌“孟姜女”的曲调填词而成的。他不但是中国风格赞美诗的开创者,也可说是中国最早的近代歌曲创作的探索者<sup>①</sup>。”

中国著名的教育家、指挥家及中国教会圣乐家马革顺教授早年为了逃避战乱曾在陕西西安住过一段时间,那时候他唱过很多席胜魔的诗歌,至今(99岁)还能背出很多席胜魔的诗歌。在华东神学院圣乐科给学生上课的时候,马革顺教授经常提到席胜魔诗歌,认为那是赞美诗民族化的一个典型例子。

### 三、经典诗歌百年传唱

王荫荫主教曾说道,席胜魔牧师的诗歌并不是每首歌都能做到雅俗共赏的地步。因此他创作的部分诗歌已经被人们遗忘,但还有一些好的圣诗至今仍在教会中被传唱。据陕西李世

<sup>①</sup> 《上海文化艺术志》编纂委员会编。上海:上海社会科学院出版社,2001年。内文引自网页版:<http://www.shtong.gov.cn/node2/node2245/node72149/node72157/node72191/node72220/userobject1ai78294.html>



崢牧师的介绍,陕西一些农村教会老年信徒非常喜欢席胜魔的诗歌。上世纪80年代,陕西农村一些教会还曾专门编辑一本《赞美诗歌》,里面选录好多首他的诗歌。

另外,1973年香港浸信会出版的《颂主新歌》也收录了席胜魔的《主赐我平安歌》。1999年温州教会出版的《赞美诗增订本》收录了席胜魔创作的《聚会大意》(《赞美诗增订本》第156首)。此外,据马革顺教授介绍,《问客何往》(《赞美诗增订本》第496首)也是席胜魔的作品,笔者在家乡——温州教会参加礼拜的时候,发现信徒常喜欢选唱这两首诗歌。

从席胜魔诗歌的创作中我们看到,他写过的圣诗作品很多,但流传至今的只是少数。因为圣诗的创作是一个探索的过程,每一首圣诗的创作都是为了当时的需要、或是出于心中特别的感动而写。作品写出来之后,好的圣诗在广为传唱中成为经典,不好的圣诗在时间的长河中遭到淘汰。因此,中国化的圣诗不是先有定义,然后按此定义而创作。而是说在不断探索中,创作出好的作品,再经时间的考验后,流传下来的就是经典圣诗了。

从圣诗的牧养功能而言,圣诗的牧养功能有教导、安慰、鼓励,以及传福音等作用。席胜魔牧师透过诗歌进行教导、鼓励与传福音的工作,这是值得我们学习的。有人说:“圣诗词句把教义写进人心,在人灵魂深处讲述神的道。圣诗乐韵把歌词镌刻在记忆中,连连牵动人的情感”圣诗的音乐牵动着人的情感,圣诗的歌词在传达着教义,一首好的圣诗对人的影响比一次讲道更大。在牧会过程中,我们要充分应用圣诗的牧养功能,帮助信徒在真道上成长。



## 结 语

对于圣诗的旋律应用问题,席胜魔牧师可谓是首开新河。他是第一个使用中国五声音阶创作赞美诗曲调的人。同时,在他的诗歌中,他也借用中国曲调或民间歌曲进行填词,这种探索是值得肯定的,因为民族化的诗歌使信徒在唱诵的时候会显得特别的亲切。当然,民歌旋律的直接使用需要注意文化的联想性问题。今天在圣诗旋律怎样进行民族化的问题上还存在一定的争议,但从圣诗中国化的发展角度而言,旋律的民族化是一个必然的选择。席胜魔作为中国圣诗曲调第一人,他在圣诗旋律民族化方面的探索值得我们学习。

(林玉解,华东神学院教师。毕业于华东神学院,进修于复旦大学哲学系基督教研究生班。)



## 圣诞歌曲概述

陶 辛

秋去冬来,北风渐起。人们不仅感觉到气候逐渐转冷,还发现白天的日照时间愈来愈短,而沉沉的黑夜却愈来愈长。远古时代的人们并不懂得这是因为自转着的地球与太阳的相对位置的改变造成的,他们只是感到十分恐惧,生怕有一天那给万物以生命的太阳不再升起,整个世界将被黑夜所吞没。因而他们不停地祈祷、献祭、施行各种法术、念动各种咒语,企图阻止黑夜的侵蚀。终于有一天,人们发现黑夜不再蔓延,而白天的日照时间开始增加。于是,不同地区、不同民族的人们不约而同地将这一天定为节日:西南亚地区定为印度教光明之密特拉斯的诞辰;古埃及人作为太阳神霍鲁斯的生日纪念;古代日耳曼人在这一天欢庆隆冬节,纪念亡者,庆祝丰收;古罗马人除了沿袭古埃及人的传统,作为不可战胜的太阳神的诞辰外,还在这期间欢庆农神节。

这一天大概相当于分历的12月25日。

那么这一天又是如何变成圣诞节的呢?



公元1世纪,在中东的巴勒斯坦地区出现了一种新的宗教——基督教。相传是由拿撒勒人耶稣所创立。不久,基督教传遍地中海沿岸各国。4世纪时被罗马帝国所接受,成为罗马帝国的国教,并在整个中世纪的欧洲占据统治地位。此后传入拉美及亚、非各国,成为世界三大主要宗教之一。

作为基督教创始人的耶稣的生日自然是教会及信徒们所关注的。基督教的经典《圣经》中对耶稣出生时的情形有着详细的记载(见《路加福音》第二章及《马太福音》第二章),只是没有准确的年份和日期。

早期的基督教会根据《圣经》推断耶稣出生于冬季,于是便将每年的1月6日定为圣诞节。

公元4世纪后,罗马教廷的领袖们认为耶稣基督象征“正义的太阳”,便在公元336年(一说354年)发布诏令,将12月25日这一古罗马时期的太阳节定为耶稣圣诞节。

公元6世纪时,罗马教士狄奥尼修斯根据《圣经》的有关记载推断出耶稣出生的年份,将这一年定为“基督纪元”,也就是世界通用的“公元”元年,但据后世学者考证,耶稣的生年要比公元元年早4至7年。

由于圣诞节是由罗马教廷确定的,最早有关圣诞节的歌曲也就自然产生于教会中。

中世纪的天主教音乐经过数百年的不断发展与完善,形成了一套完整的礼拜音乐系统。公元7世纪左右形成的“格里高利圣咏”对天主教会一年中每天所用的礼拜音乐有严格的规定。其中圣诞大弥撒是全年最隆重、规模最大的礼拜仪式之一。

圣诞弥撒分为三部分,从圣诞节子夜零点开始,一直要持续



到中午 12 点。首先是纪念天使向牧人宣告圣婴耶稣降生的天使弥撒；凌晨 6 点是“牧人弥撒”，纪念牧羊人在伯利恒小客店的马棚里找到了小耶稣，向他跪拜祝福；第三部分的大弥撒在上午举行。

“弥撒”（Mass）是天主教的一项礼拜仪式。这种仪式自始至终都有歌声伴随，并有固定的拉丁文歌词。早期的弥撒音乐是用管风琴伴奏的单声部齐唱，称为“素歌”（Plainsong）。11 世纪后，许多教会音乐家又在这些“素歌”的基础上创作出多声部的复调弥撒曲，使音乐的表现更为丰富。

天主教的礼拜音乐十分复杂，一般都由经过专门训练的唱诗班演唱。天主教的教规又严格禁止在一切非礼仪的场合演出教会礼仪音乐。因而，天主教音乐中的圣诞歌曲也仅限于教堂使用，很少在社会上流行。

马丁·路德（Martin Luther, 1483—1546）宗教改革时，提出每个信徒都有用音乐赞美上帝的权利。他创立了一种旋律简易，采用当地方言歌词的“众赞歌”（Chorale），让所有参加礼拜仪式的人一起歌唱。这些众赞歌中自然也包括圣诞众赞歌。相传第一首德文圣诞歌曲《我从高高的天空中走下来》就是由马丁·路德创作的。还有一首曾由许多作曲家谱过曲的歌词《马槽歌》（Away in a Manger）据说也出自马丁·路德之手。本集中选录了三首词谱写的歌曲。

自马丁·路德宗教改革后，许多新教作曲家创作了大量以圣诞为主题的众赞歌。本集选收的《平安夜歌》、《小伯利恒歌》、《东方三博士歌》等都是这类创作中的精品。

除了作曲家的创作以外，众赞歌中还有许多改编、填词之



作。有的是根据中世纪天主教素歌改编的(如《以马内利来临歌》);有的是根据民谣填词的(如《这婴孩是谁》);有的是根据古典作曲家的名曲改编(如《普世欢腾歌》)或填词(如《新生王歌》、《牧人闻信歌》第二首)的;还有许多在民间广为流传的圣诞众赞歌,这些歌曲的作者一般都无法查考,是一种历经几百年,由无数人加工润色过的集体创作,它们往往并不拘泥于《圣经》原文中的某些细节,而是以更自由的想象,更平实易懂的语言来表达普通大众对圣诞的理解和内心情感。本歌集收入的《圣诞佳音歌》和《荣耀歌》就属于这类作品。

随着基督教在世界各地的传播,许多带有更浓郁地方色彩的众赞歌相继产生。本歌集收入了两首由中国的基督教会人士创作的众赞歌,从中可以看到基督教文化与中国传统文化的交融结合。

基督教众赞歌与天主教圣咏相比,具有较强烈的世俗气息。这些歌不仅用于教堂的礼拜仪式,也可在家庭、学校、音乐厅及各种非宗教的集会中演唱。近年来欧美各国出版的圣诞歌曲集和圣诞音乐唱片专辑也大量收入这些众赞歌,与世俗性的圣诞歌曲合为一体,供人欣赏。

17世纪以来,随着西方古典音乐的发展,作曲家们也创作了大量圣诞题材的音乐作品。德国作曲家许茨(H. Schütz, 1585—1672)、巴赫(J. S. Bach, 1685—1750),和法国作曲家圣-桑(Saint-Saëns, 1835—1921)都写过《圣诞清唱剧》(Christmas Oratorio)。英国作曲家沃恩·威廉斯(Vaughan Williams, 1872—1958)的《圣诞颂歌幻想曲》(Fantasia On Christmas Carols)、巴克斯(A. Bax, 1883—1953)的《圣诞颂歌》(A Christmas



Carol)、布里顿(B. Britten, 1913—1976)的《圣诞颂歌仪式》(Ceremony Of Carols)<sup>b</sup>也是著名的大型圣诞声乐作品。

圣诞节期间,全世界上演率最高的大型古典音乐作品当推亨德尔(F. Handel, 1685—1769)的清唱剧《弥赛亚》(Messiah)。对于这部作品,人们最熟悉的是第二部分结尾处的《哈利路亚》(Hallelujah)大合唱。其实,这部作品中真正与圣诞有关的是第一部分,尤其是第12段《为了我们,一个孩子降生了》(For Unto Us, a Child is Born)至17段《荣耀归于主》(Glory to God)直接表现了耶稣降生的情形。

古典作曲家的圣诞音乐作品有很强的艺术生命力,至今仍在音乐厅上演,并且也为大量圣诞音乐唱片专辑所收录。由于本歌集篇幅有限,无法曲尽其妙,只能忍痛割爱了。

如前所述,圣诞节是从古代民间节日演变而来的。尽管基督教教会把这一定为耶稣的诞辰,但这一节日本身并未因此而失去其世俗性。到了近现代,圣诞节更成了西方社会最隆重的一个全民性节日。作为圣诞节重要标志的许多传统风俗其实与“圣婴诞生”并没有直接联系。它们有的是古代习俗的延续,如圣诞树和圣诞花环;有的来自中世纪传说,如圣诞老人;有的则是在近现代工业文明社会中才形成的,如圣诞卡、圣诞礼物等等。

本歌集选收了一些以圣诞风俗为主题的歌曲,如《圣诞树》、《圣诞老人来了》、《圣诞节的十二天》;还有一些歌曲的歌词根本没有提到“圣诞”,只是表现了人们在冬季(圣诞季节)的一些活动。但这些歌曲依然被人们视为“经典”的圣诞歌曲,如《铃儿响叮当》、《乘雪橇》、《玩具园》等。





圣诞节也是一个人情味很浓的节日，西方人利用圣诞假日与家人团聚、探亲访朋、互致节日问候和祝福。《祝你圣诞快乐》、《白色的圣诞节》、《圣诞之歌》等歌曲正是表现了这一主题。“独在异乡为异客，每逢佳节倍思亲。”那些无法在圣诞节回家与亲人团聚、与爱人互诉衷肠的人，就会倍感孤独和伤感，《我要回家过圣诞节》、《蓝色的圣诞节》等歌曲就是游子异客的悲叹。而《我听到了圣诞钟声》、《一个孩子降生时》等歌曲则表现了作者对命运的深层思考，将亲朋好友的圣诞节祝福扩展为对世界和平与人类幸福的祈盼，体现了博大宽广的襟怀。

圣诞歌曲不仅内容丰富，体裁形式也多种多样。除了前面介绍的天主教圣咏、基督教众赞歌、传统民歌及古典作曲家的创作外，当代流行歌曲中也有不少以圣诞为主题的歌曲。如“披头士”乐队的灵魂人物列侬的《圣诞快乐》、“威猛”乐队的《去年圣诞》、英国流行乐坛群星为救助非洲灾民而创作的《他们可知道今天是圣诞节》和台湾歌星苏芮演唱的《圣诞礼物》等。这些歌曲在思想内容与表现手法上均有新意，虽未跻身“经典”圣诞歌曲之列，却也很值得关注。

本集所收以英文圣诞歌曲为主，也有少量中文歌曲和其他文种的歌曲。外文歌曲中有的已有中文译配，未加译配的则在注释中列出歌词大意或作内容简介。个别歌曲还附上了德文或拉丁文原词，以供读者参考。

本集每首歌曲之后都撰有简短的注释文字，其中有词曲渊源的探究，有创作背景的交代，有主题、内容的介绍，也有表现手法的分析。体例并不规整，见解亦不精到，只是笔者在研读这些作品时所搜集的资料和心得感受的随手记录。但愿这些凌乱的



笔记能给读者提供欣赏或演唱时的方便和帮助。

《圣经》上说：上帝用六天时间创造了宇宙万物，到第七天，上帝安息了。这样就有了我们现在的七天星期制。耶稣受难被钉在十字架上，临死为世人留下了七句话的遗言。七七相乘，本集总共收入四十九首歌曲，以求得一个“圆满”的数字。

本书部分歌曲及歌词译文选自中国基督教协会出版的《赞美诗》（新编）。承蒙该会许可转载，特此致谢。

本书在编注过程中还得到中国基督教圣乐委员会曹圣洁牧师和著名翻译家薛范先生的指导和帮助。上海音乐出版社编辑周永达先生也耐心细致地纠正了我的许多疏漏，在此一并表示感谢。

（注：本文摘自《圣诞名歌赏析》，上海音乐出版社，1993年9月版）



## 刘廷芳博士与《普天颂赞》

林玉解

20 世纪一二十年代的五四新文化运动和非基督教运动使得中国教会内有识之士深刻意识到基督教在中国面临的危机,经过激烈的反思与讨论,大多数人取得共识:耶稣基督的福音在中国扎根广传唯一的出路,就是完全摆脱西方基督教的影响与控制,实现中国基督教本色化<sup>①</sup>。在本色化教会建设的诸多议题中,中国教会圣诗的本色化也是一个重要的内容。1936 年由联合圣歌编辑委员会出版的《普天颂赞》可谓是那时代圣诗本色化的一个非常重要的标志。这本诗歌共有 512 首,其中中文创作的诗歌达 62 首。全书共有 548 首音调,其中有 72 首是中国化的音调。这本诗集的出版是中国教会史上的一件大事,刘廷芳对此居功至伟。

---

<sup>①</sup> 文庸:《奋进的历程:中国基督教的本色化》,“序言”,北京:商务印书馆,2004 年,第 2 页。



## 一、刘廷芳博士其人

刘廷芳博士 1892 年出生于浙江永嘉基督徒家庭,早年曾就读于上海圣约翰大学,1913 年赴美留学,先入佐治亚大学,再入哥伦比亚大学,先后获得学士、硕士学位。随后转学于纽约协和神学院和耶鲁大学神学院,1918 年获耶鲁神学学位,最后于 1920 年在哥伦比亚大学取得教育和心理学博士学位。刘廷芳博士于 1920 年回国,受聘为北京师范大学教育研究所主任,同时还担任国立北京大学心理学教授,燕京大学宗教学院神学教授等职。从 1921 到 1926 年间,刘廷芳出任燕京大学宗教学院院长,同时兼任燕大校长司徒雷登(John Leighton Stuart)的助理,协助他主持校务工作。<sup>①</sup>1922 年,中国基督教全国大会在上海召开。刘廷芳担任大会宣言起草小组的主席,负责起草一份教会宣言,该宣言是“中国基督教第一次以全国名义对国内、国外,全体信徒和全世界教会作正式的布告”。在 5 月 4 日大会的发言中,刘廷芳以一篇“互相尊重、彼此相爱”的演说说服全场听众。<sup>②</sup>1925 年,刘廷芳更出任中华基督教教育会第一任华人会长,成为中国基督教界盛极一时的人物。1931 年,中华基督教会、中华圣公会、美以美会、华北公理会、华东浸礼会、监理会成立联合圣歌编辑委员会,编辑出版《普天颂赞》。1932 年刘廷

<sup>①</sup> 李亚丁:《华人基督教史辞典》,网址:<http://www.bdcconline.net/zh-hant/stories/by-person/l/liu-tingfang.php>

<sup>②</sup> 徐以骅:《教会大学与神学教育》,福建:福建教育出版社,1999 年 11 月,第 80 页。



芳博士出任编辑委员会主席,兼文字委员会主席,在编辑委员会总干事、著名圣诗作家杨荫浏先生<sup>①</sup>协助下,终于使《普天颂赞》于1936年出版问世。

## 二、《普天颂赞》出版的时代背景

在《普天颂赞》出版之前,中国已经有多种圣诗集,如最早马礼逊出版的第一本中文新教赞美诗集《养心神诗》,1840年麦都斯编译的新教第二本中文赞美诗《养心神诗》,1851年英国长老会传教士宾为霖编译的《神诗合选》,以及后来内地会、长老会出版的方言赞美诗集《圣山谐歌》、《潮汕神诗》、《榕腔神诗》、《厦腔神诗》等。这些赞美诗绝大多数都是传教士直接从西方翻译而来,中国人自己创作的赞美诗数量非常有限。1911年《教务杂志》载文称:虽然已经有大量的赞美诗被编译出版,但是到目前为止,我们仍不能说已经有大量中国赞美诗。一个民族的赞美诗必须由这个民族自己来创造,因为外部的资源永远不可能完美地表达这个民族的宗教情怀。一个民族的赞美诗必须有它自己的风格,它自己的思想和激情,以它自己的方式表达对上帝的虔诚和宗教热情。<sup>②</sup>要有一本中国风格的赞美诗并非易事,一方面要求中国人用自己的宗教经验来表达信仰,同时也要求其在圣歌的语言文字、音乐标准上,能够达到一定的要

<sup>①</sup> 在《普天颂赞》编修过程中,刘廷芳居领导地位,但如果没有杨荫浏的协助,《普天颂赞》恐难竟其功。本文主要介绍刘廷芳博士对于《普天颂赞》的贡献,杨荫浏先生对于《普天颂赞》的贡献国内教届、学界已多有论述。

<sup>②</sup> Rev. W. Munn, Chinese Hymnology. Chinese Recorder, 1911(12), 701.



求,广被接收。据《中华归主》“1918年4月为止三年内赞美诗出版销售状况”的统计来看,当时情况的确不容乐观。该统计中的68种赞美诗集,仅仅只有两种是中国人独立编译的,而绝大多数(51种)是由传教士完成的,即使是中国人和传教士合作完成的也仅仅只有15种。对此状况,《中华归主》的编者感叹:中国教会有很大数量的圣歌,圣歌之所以出版得多,本是很自然的事……但是,必须承认,许多圣歌的译文既无原文的感染力,也无原文的文字美。……有朝一日必将有中国诗人兴起,他将吟咏中国教会的愿望、悲哀、忏悔和胜利,到那时候,现在通行的圣歌大部分将不再被采用了<sup>①</sup>。中国教会期待这样的圣诗本出现,并且是在不久的将来得到了实现。

在赞美诗的编撰一事上,中华圣公会历来都是非常重视的。1929年,中华圣公会总议会委派统一赞美诗委员会编订统一的圣歌集,希望在全国圣公会中能一致采用。该委员会一面征集新诗歌,一方面也挑选以前诗歌集里的诗歌进行修订。1930年初稿完成后,共集成诗歌466首。呈现给总议会时,中华基督教会费佩德牧师向该委员会建议,希望总议会邀请其他公会加入,合作制成一本同行各公会的统一歌本。该委员会向总议会提出这个意见时,总议会接纳了该建议,于是邀请各公会合作。上述五个公会积极响应,于是各公会推选代表,这些代表合组成一个圣歌总委员会合作编修《普天颂赞》。<sup>②</sup>刘廷芳一开始是作为代

<sup>①</sup> 中华续行委办调查特委会编:《中华归主:基督教事业统计》,下册,中国社会科学出版社,1987年,第1007页。

<sup>②</sup> 刘廷芳:“中国信徒与圣歌”《真理与生命》7卷2期,北京:真理与生命社,1932-1933年,第21页。



表之一参与《普天颂赞》的编修,1932年编辑委员会推选他为该委员会主席,兼文字委员会主席。该委员会成立后,曾先后五次召开会议,商讨选择圣歌音调的办法、确定圣歌集的“理想与目的”、讨论圣歌集将有的版本与相应的格式、议定征求中国旧有音调和创作音乐在圣歌集中的采用,以及最后诗歌目录及各诗的排列顺序的议定等。经过6年努力,最后于1936年正式发行。

### 三、《普天颂赞》的理想与目的

圣歌编辑委员会在举行第二次会议时,会议确定了圣歌集的“理想与目的”,即“本委员会之目的,为欲产生一本足以表现中国全体基督教会赞美与最高尚的热忱之诗本。希望借着属灵的思想,文字的趣致,与音乐的标准,在各教会中,增高中文圣歌之质。故所产生之诗本,务期适于唤起各种基督徒团体礼拜时之虔敬心,务必包含一切时节,与教会生活各方面所需要之诗。所包含之诗务期使教会以内之男女老幼,不分教育程度,皆能了解,且在可能范围以内,使教会以外之人,亦易以了解。”<sup>①</sup>在此“理想与目的”中提到圣诗的三个标准,一是属灵的思想,第二是文字的景致,三是音乐的标准。要完成如此高要求的圣诗集实在是一件不易的事情。据刘廷芳在《中国信徒与圣歌》一文中谈到,当时中国圣歌集主要的问题集中在“圣歌神学太平淡”“文辞不典雅”,“音乐完全西方化”等,要做一册让不同教派、不

<sup>①</sup> 《普天颂赞》,文字版序,广学会发行,1940年版。



同阶层、不同文化教育程度的人都喜欢的诗歌本,刘博士认为要编修一本较为理想的圣诗集需要从以下几个方面进行努力:1. 从教会千余年诗歌宝藏中重行采集与我国信徒合用的诗歌,采得其精神与诗意。2. 从许多西洋乐调中选取最庄重优美而合我国信徒唱的乐调。3. 从已译成华文的歌本中,选取其歌词清顺合用,不碍文学的眼光者,保留之,并删去其他。4. 根据已通行的旧译稿,重新修改,以求合用。5. 选取若干首西国教会名歌,合我国信徒需要而未经详述者,译述之。6. 征求我国信徒自己创作之诗歌,并制新乐调,以配合之。7. 根据我们自己宗教的经验,创作新的诗歌。8. 通行的旧的诗歌,重行译述,以求文辞与精神及乐调都相合。<sup>①</sup>当这本诗歌集编成的时候,编辑委员会谈到该诗集的三个特点:1. 大多数圣歌,都是许多教会团体所熟悉的;2. 全书包含十分之一以上最好的中文创作圣歌,八分之一中国调子;3. 书末附有颂歌及崇拜乐章,特别有关圣餐乐章。<sup>②</sup>与之前的圣诗集相比,《普天颂赞》确是一本具有里程碑意义的赞美诗。吴耀宗先生谈到《普天颂赞》的时候,曾如此说:“《普天颂赞》的出版其重要性仅次于圣经和合本的翻译。第一次,我们有了全中国教会通用的赞美诗集。它的形式、作词和韵律是如此的优美,以致赢得了满堂喝彩。中国教会应该为如此一项伟大的成就而自豪不已<sup>③</sup>。”

<sup>①</sup> 刘廷芳:“中国信徒与圣歌”,《真理与生命》7卷2期,北京:真理与生命社,1932-1933年,第20页。

<sup>②</sup> 《普天颂赞》,文字版序,广学会发行,1940年版。

<sup>③</sup> Y. T. Wu. *Christian Literature in China, Reviews and Prospects*, 1938-46, *Christian Literature in Mission Field*. Edinburgh: International Mission Council, 1946, P. 30.





#### 四、《普天颂赞》的出版发行及其影响

《普天颂赞》共出版有文字本、数字谱本(我们今天称之为简谱)和线谱本三个版本。文字本又分大小两种不同字体的文字本,数字谱本则有四部和声的数字谱本和单音的数字谱本两种。针对不同的人群,这些版本有不同的功用。如线谱本和四部和声的数字谱本是为唱诗班而准备,单音数字谱本(简谱本)则是为学校儿童与一般会众而准备。文字版则是专门供不懂音乐的信徒准备的。

作为中国基督教赞美诗的集大成者,《普天颂赞》的出版备受关注。《普天颂赞》尚未正式出版前,出版委员会即开始接受预订。截至1936年2月底,已交现款的定购数即超过10万本。出版后的六个月销量迅速超过16万本。截止1949年年底,各种版本销售总量已达442,000本<sup>①</sup>。邵逸民<sup>②</sup>评论说:《普天颂赞》销行之广,“无任何诗集可与之比拟”。“不失为国内教会公认的第一本最好的诗集”<sup>③</sup>。

从《普天颂赞》的出版发行数量上,我们可以看到该诗集对于当时教会崇拜生活的影响。在新中国成立后,1977年香港教会在修订《普天颂赞》时,《修订版》完整保留了1936年版的44

<sup>①</sup> 刘利霞:“中国基督教文学中的圣歌”,《平原大学学报》,2006年4期,第71页。

<sup>②</sup> 邵逸民1945年进金陵神学院,与《天风》编辑张文博同班,毕业后在浙江象山农村教会工作。

<sup>③</sup> 邵逸民:“‘普天颂赞’的几点意见与建议”,《金陵神学志》,1949年10期,第11页。



首原创圣歌,沿用了 28 首圣诗曲调,保留了《普天颂赞》中的 72 首词作。

1983 年,中国基督教两会在编辑《赞美诗》(新编)时,《普天颂赞》被原样保留至《赞美诗》(新编)中的圣诗有 81 首,主要是以 19 世纪赞美诗为主体。另外,单独保留《普天颂赞》曲调的作品有 10 首,《普天颂赞》圣歌词作部分在《赞美诗》(新编)的延续则涉及 9 首作品,变更曲名的圣诗 15 首<sup>①</sup>。《赞美诗》(新编)中刘廷芳博士翻译的圣诗达 75 首。笔者在教会中参与圣乐侍奉多年,发现刘博士所翻译是诗歌仍是今天许多基督徒的首选,这些诗歌在今日中国教会的崇拜中广被唱诵,因此可以说刘博士编撰及翻译的《普天颂赞》对今天的教会仍在产生积极的影响。

## 五、刘廷芳对《普天颂赞》的贡献

### 1. 圣诗翻译方面的贡献

在《普天颂赞》诗集中,刘廷芳博士为该诗集翻译圣诗达 170 余首,创作诗歌 6 首。黄永熙博士在《中文译诗泰斗刘廷芳博士》一文中谈到:“所有各种翻译当中,译圣诗是最困难的一种,因为要顾到多方面的限制。”如《普天颂赞》编委会为圣诗翻译所定的原则:(1)要词义接近原文,(2)要文句自然而美丽,(3)要浅显简易,老妪能解,(4)句逗要合乎音乐的顿挫,(5)实

<sup>①</sup> 林苗:中国新教赞美诗集《普天颂赞》之研究,中国艺术研究院 2009 届博士学位论文,第 223 页。



字虚字要合于音乐的强弱,(6)要协韵,(7)要平仄谐和<sup>①</sup>。在翻译圣诗的过程中,朱维之称“刘廷芳与杨荫浏同译圣歌时曾为两字难洽而通宵未眠<sup>②</sup>”,赵紫宸“每译最上乘的诗,总须呕出心肝来才止。译后自吟,不能满意,不得已,乃搁笔。有一二语差强人意者,读之便忻忻然。明日再读,则又索然矣。再改,改后再吟,甚至数十译而仍归初译之词者<sup>③</sup>。”黄永熙博士说:“刘廷芳博士所译的诗,文字优美,又配合音乐上的抑扬顿挫。有人说,有几首他所译的诗比原诗更感人,实在没有过甚其词<sup>④</sup>。”如《普天颂赞 210 首》“完全的爱歌”,原文有句“*That theirs may be the love that has no end - ding, Whom Thou for - ev - er - more dost join in one.*”刘廷芳译成“为此佳偶,求主厚赐恩无量,主作之合恩爱地久天长”,另外第 419 首《求赐太平歌》原文“*None ever called on Thee in Vain*”译为“永生之主,有求必应”实为天衣无缝之佳译,其本色化之显著,与字句之简洁自然,意义显明,切合原文,可谓拍案叫绝之杰作。此外,第 15 首《大地风光歌》与第 233 首《为国祈祷歌》,此二首之译者基于原文之精意,插入本色化之爱国句节,也是具有本色化的圣诗翻译<sup>⑤</sup>。因着他对圣诗翻译的贡献,黄永熙博士称刘博士为“中文译

① 《普天颂赞》文字版序,广学会发行,1936 年。

② 朱维之:《基督教与文学》,香港:基督教文艺出版社,1981 年 7 月,第 152 页。

③ 赵紫宸:“团契圣歌集”序一,《赵紫宸文集》第四卷,燕京研究院编,北京:商务印书馆,2010 年,第 738 页。

④ 黄永熙:“中文译诗泰斗刘廷芳博士(三)”,文艺通讯 17(3),1996 年 5 期。

⑤ 盛宣恩:“中国基督教圣诗之回顾与前瞻”《圣乐季刊》,香港:浸会出版社,1979 年 1 期,第 3 页。



诗泰斗<sup>①</sup>。”

## 2. 圣诗创作方面的贡献

在《普天颂赞》收录刘廷芳博士创作的诗歌共有6首。分别是：《复活主团契歌》、《颂礼歌》、《觐圣歌》、《中华教会歌》、《新天地歌》、《进主门墙歌》。他创作的圣诗有些是结合中国教会处境，表达中国基督徒信仰新体验的神学本色化圣诗。如《中华教会歌》（《普天颂赞》218首），这首歌词是1931年作者在燕京大学时写的。那是中国教会的合一运动已经举行过全国教会的代表会议于上海，而且提出了本色教会的口号：“自立，自养，自传。”所以在此歌第二段中，有“一主，一道，一水礼”，“自养，自传，自立”三基础的词句，这可说是中国教会划时代的进步和觉醒，同时更表现其爱国爱教的热忱<sup>②</sup>。第四段歌词：“天国尚未到人间，教会仍需努力，环球信徒同联结，同参救人事业；改造世界，奠和平，正德利用厚生，革命建设都完成，普天颂赞主恩”。作者在诗中谈到救人事业和改造世界是基督徒的任务，这表现了基督徒心中既要有传福音的使命，也对于这个改造这个世界富有责任。该诗由蓝美瑞为其配乐。<sup>③</sup>《中华教会歌》是一首典型的中国圣诗，作者基于圣经的教导，以中国基督徒的信仰经验为依托，透过景致的文字表现其深刻的思想，可谓

<sup>①</sup> 黄永熙：“民众圣诗作者赵紫宸博士”载《文艺通讯》16卷6期1995年11月。

<sup>②</sup> 周意孚：圣诗作者刘廷芳，展望月刊6卷8期，1963年8月，第17页。

<sup>③</sup> 蓝美瑞是一位在华工作的美籍传道士和音乐教育者，曾担任过贝满女中的音乐教员，曾根据中国南方民歌改编了一首合唱曲《锄头歌》（李抱忱）词，对中西文化的交流作出过重大贡献。



是一首体现中国神学本色化的好圣诗。

### 3. 圣诗编修方面的贡献

刘廷芳博士翻译和创作的圣诗除了辞藻优美,译文正确,曲调合适外,刘廷芳博士在编修《普天颂赞》过程中的敬业精神与谦虚态度也是值得人钦佩。据黄永熙博士介绍,1933年,圣歌编辑委员会出了一本一百多页的总报告书,其中包括有60首新译、修译及几首新作的诗稿。在报告书中,他们提议批评者当注意的几项原则,然后提出请求:本委员会同人,深觉才力浅薄,晁勉从事,深惧陨越。所切望者,海内外同志,能俯念此工作之重要,不吝赐教,以匡不逮。但请求赐教者,能顾到上述各方面,对某节某句不满意处,另行自译,将译文惠寄,俾同人得机会更正。将后来的正式出版歌词与之前的报告书诗稿进行比较,会发现内容的确有所改动。<sup>①</sup>可见他们真是虚怀若谷地接纳批评,这种谦厚的态度与敬业精神成为后人的楷模。

## 结 语

在上世纪早期,《普天颂赞》是一本影响最大,流行最广、也最具有本色化与统一性的诗歌集。朱维之称:我以为民国以来,中国基督教对于中国文学上最大的贡献,第一是和合译本圣经的出版,第二便是《普天颂赞》的出版。二者虽不能说是十全十美的本子,但至少可以说已经打定了基督教文学的根基,而且作

<sup>①</sup> 黄永熙:“中文译诗泰斗刘廷芳博士(三)”,文艺通讯 17(3),1996年5期。



## 圣乐与崇拜

---

为中国新文学的先驱,这是值得大书特书的<sup>①</sup>。作为《普天颂赞》的编辑委员会主席,刘廷芳为此圣诗的集成做出了杰出的贡献,在圣诗的翻译、创作与编修等方面,也为后人留下宝贵的财产。刘廷芳博士一生年日五十五岁,但他为中国圣诗所作的贡献,将一直存留在教会中,对信徒的崇拜生活与灵修生活产生积极的影响。

# 合唱指挥

---





# 合唱指挥基础教程

马革顺

## 引 言

合唱指挥首先必须掌握速度和节奏,所以,拍子对指挥者来讲是非常重要的。

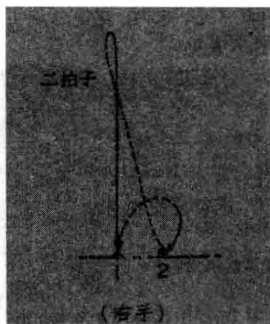
合唱指挥还应该是一个训练者,因为合唱队需要良好的音准、节奏及发声能力。

声为本,情为魂。合唱指挥最终的目的,是把整个音乐作品的精神展现给听众。

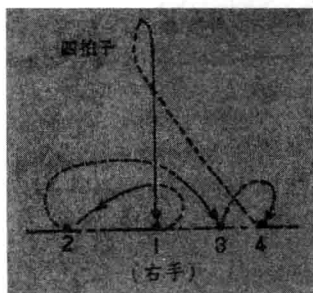
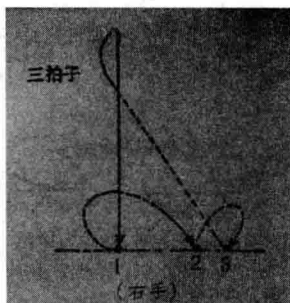
### 一、拍子的种类和图式

什么叫拍子?拍子就是强和弱有规律地反复。如:强、弱,就是二拍子,它的指挥图式是:





强、弱、弱是三拍子,它的指挥图式是:



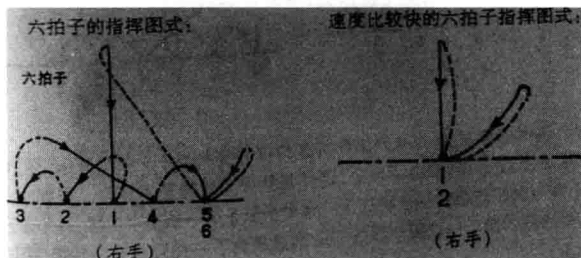
除以上几种拍子,还有一拍子,称为单拍子(拍子有不同分类法,这里不予详述)。

六拍子、九拍子、十二拍子,称为复拍子。

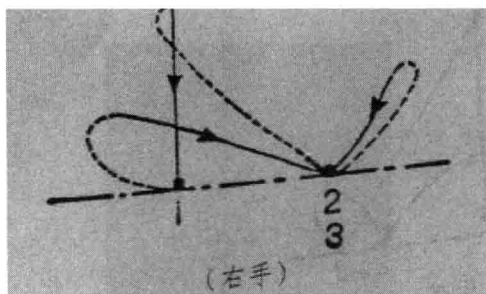
强、弱、次强、弱视四拍子,它的指挥图式:



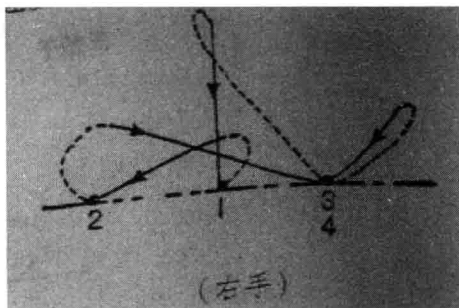
六拍子的指挥图式：



速度比较快的九拍子指挥图式：



速度比较快的十二拍子的指挥图式：

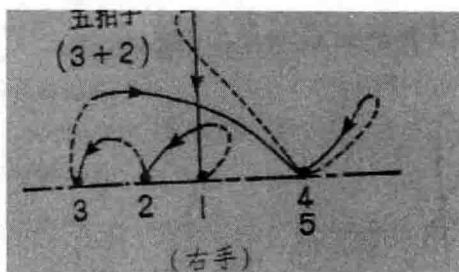


五拍子、七拍子成为混合复拍子。根据音乐组合情况,有如

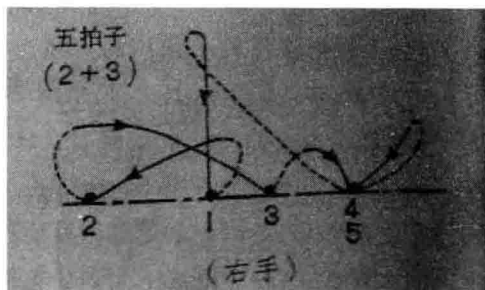


指挥图式：

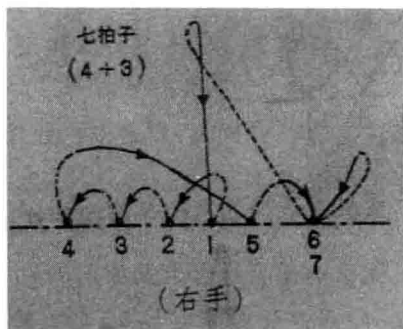
五拍子(3+2)的指挥图式：



五拍子(2+3)的指挥图式：

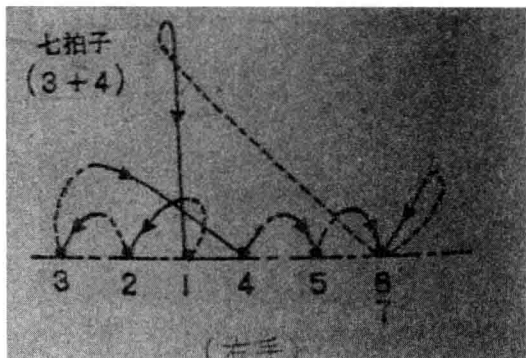


七拍子(4+3)的指挥图式：





七拍子(3+4)的指挥图式:



各种指挥图式,是从许多年许多指挥的实践当中总结出来的。强拍都是由上往下,弱拍又下向上,这是指挥图式的基本规律。指挥的时候,所有的拍点都在一个平面上。每个小组最后一拍是个弱点,为什么它的运动路线要长一点呢?因为它必须造成到下一拍强拍去的趋势,所以它的运动路线要比较长一些。

我们先把图式掌握了,把它变成下意识的运作,指挥的时候才能运用自如。

## 二、合唱指挥的基本要求

1. 合唱指挥注意“点”的同时,要更多注意“线”。

一个拍子有三个组成部分:准备部分、拍点及反射部分。准备部分是加速,反射部分在合唱指挥时减速,尤其在指挥抒情性作品(指挥快速、跳跃的作品反射也是加速的)。反射部分紧接下一拍的准备部分,减速又要变成加速,要在把握住时值的同



时,转变为下一拍的准备部分,减速又要变成加速,要在把握时值的同时,转变为下一拍的准备动作。我们必须重视反射部分,充分体会这里边的微妙关系。

### 2. 合唱指挥要注意歌唱发声的要求。

正确的歌唱呼吸,嘴稍微张开一些,口和鼻同时呼吸,声带便可拉长,肋骨扩张,空气自然进入肺部。以扩大呼吸器官来吸气,而不是以吸气来扩大呼吸器官。合唱指挥要养出一定程度的肋骨扩张的习惯,同时,还要以自己的歌唱状态(提眉、鼻孔张开、颧骨有提示感)来影响合唱队员。指挥时,指挥者不是以手掌为主,而是以手腕为主。以手掌指挥不容易感觉扩张肋骨,以手腕为主指挥,自己的肋骨自然扩张,同时影响合唱队员建立起良好的歌唱状态。以手腕为主,手指跟着腕,以腕带掌,肋部同腕部时一体的。肩部放松,平常上臂稍微用得少一些,指挥图式在前方与身体平行的平面上运动。

### 3. 合唱指挥口诀:

双手勿过顶,  
落点齐腰平。  
双足似稍息,  
保存重心稳。  
含胸且拨背,  
切忌摇弯弓。  
两眼递神灵,  
面容传激情。  
五指微然弯,  
点发源于腕;



## 圣乐与崇拜

腕、肘、臂一体，  
松弛方自然。  
双手有分工，  
勿把嘘头舔。  
表情必达意，  
仪表重稳健。  
句、速、力为本，  
成功之要点。

(注)合唱指挥口诀参考浙江省高师培训中心《指挥法原理》讲授提纲。

### 三、起 拍

无论音乐是强拍开始或弱拍开始，我们总是从音乐开始前一拍的准备部分作起拍指挥动作。

如果音乐在某一拍的弱部分开始，起拍指挥动作之后，音乐开始拍的拍子，则必须打得比较重一点。让强部分打得更强，自然反射出弱部分。

### 四、延长与切分

指挥延长音的时候，应该脱离原来的图式，手提起来停留在较高的位置上，直到应有的时值为止。然后根据音乐的具体情况，或者先收束延长音，再开时下边的音乐；或者不同间断地接着下边的音乐。

切分音的指挥动作，反射部分比较少。手比较用力打向拍



点,但不让手充分反射起来。对于切分音,千万不要打分拍。切分音有往前推进的作用,一打分拍,往往没有这种推进的音乐感了。

## 五、渐快与渐慢

通常反射部分应该减速的,指挥渐快时,连续把每一拍的反射部分逐渐加快,音乐速度就渐渐快起来了。指挥渐慢时,把反射部分的减速,逐渐再拉慢,音乐速度就渐渐慢下来了。

## 六、收 束

结束的音有较长的时值的,指挥的手先维持不动,然后在该音收束前一拍做一个准备动作,右手按反时钟方向划一个圈(左手对称成顺时针方向)就可以收束了。一边情况结束的音要唱满时值。

指挥的主要任务,就是不断地预示指挥者对音乐作品内容表现时的各项要求。而掌握预示拍的技巧,便是预示时必要的手段。

## 七、主动拍与被动拍

音乐作品在艺术再现的进行过程中,形成不同程度的音量、音色及速度上的层次差别,借着这些有感情、有组织、不同程度的层次差别的声音音响,才能有效地表现它所要表现的意图。单单一个音,没有意义。一个乐汇(动机)才能找到它的意义。



按照音乐的规律,乐汇中的逻辑重音时强的,我们就打主动拍,其余相对时弱的,我们就打被动拍。主动拍要有明显的预示,在主动拍的准备部分,时间要提前一些,空间要加大一些,由此产生的加速趋势,记得到清晨的“预示”。被动拍的准备部分则比较平稳。

当一个乐汇或一个乐句有多个逻辑重音时,一般只能有一个逻辑重音时主要的。指挥时,各个逻辑重音的主动拍,也呈现出预示强度的差异。不同的指挥对逻辑重音的选择不会完全一样,每个指挥者应该有自己的理解与选择。

### 八、带与跟、动与静

合唱需要指挥的统一,同时也需要合唱队员的歌唱积极性。合唱指挥应该会带会跟、会动会静,他们是相辅相成的。带与跟、动与静,和主动拍与被动拍有密切关系。带的时候动的时候,基本上都用主动拍。指的并不是击拍,不要随时都在带,“动”起来了,让合唱队员发挥内心的热忱,这是就“跟”。在乐汇或句子完结的时候,一定要会“静”,“静”了再“动”,来开始新的乐句。这样的指挥,音乐的内容技能清晨生动地表达出来,作品才会演出得非常完美。

句、速、力为本,成功之要点。现在完全可以明白了,对句、速、力的掌握,也体现出指挥者对作品的认识、理解的程度。

### 九、双手的分工

双手的分工,根据音乐的内容、音乐的起伏来进行。一般来





说,指挥者的右手注重节奏方面,基本是打拍子,但也要注意动和静,还有逻辑重音等。指挥者的左手侧重于提示音乐内容的表情,特别在下列三个方面:1.提示色调的起伏。2.提示声部的进入,右手也提示声部,但通常以左手为主。3.声区变化时,及时提示变更“提位”。

## 十、较大型作品的安排

通过实践,熟练掌握上述指挥技术,具有指挥一般作品能力,就可逐渐向比较大型的作品进行指挥尝试。

较大型的合唱作品是由若干小段联系起来的。在对每个小段有了理解与安排的基础上,我们必须要了解段与段之间是怎样联系起来,怎么样衔接,要能够感到有整体感。其次要注意全曲各段落的布置,最高的高峰在哪里?如何向高潮推进,高潮以后怎么把握等等。第三要注意伴奏同合唱及领唱应有的关系。

以上所讲是合唱指挥必须学习的基本要点。学习合唱指挥,应该在这些基础上,不断地进行实践,并逐渐发展自己的指挥手法、指挥风格。这些新的发展应该是:

1. 简练有效。
2. 符合本人气质和生理的长处。
3. 高尚典雅,健康向上。
4. 注意内心的音乐感受,不是外在的炫耀、表现。
5. 符合音乐艺术的规律,更有效地表达作品内容。



## 合唱训练中的律学音准研究

王 瑾

合唱作品的内容揭示是与音响协调分不开的,而音准、音高是构成协调的重要条件。同一个音,当旋律进行时,音的走向是一种要求,当旋律与和弦相结合时,音的走向又是另外的要求;钢琴伴奏时,由于泛音较多,与演唱比较易于融合,而手风琴伴奏的时候,对演唱的音高要求就有了更多的要求。因为不同的要求,使乐音在音高上发生临时的倾向和变动,随时赋予乐音以新的性质。

合唱演唱者在演唱时所唱的音程、音高,必须根据作品的要求加以新的理解,使这些音变成活的乐音,有了艺术内容才能决定音高、音准,有了合理的音高、音准,才构成协调中需要的谐和。因此,研究律学音准对合唱训练有重要的作用。

律学研究的是音与音之间的关系,分律的方法,从古到今不计其数,对现实产生影响的是五度相生律、纯律和十二平均律。毕达格拉斯律(pythagoras)也叫五度相生律,就是由一律出发,以纯五度叠加,每个五度产生一律,继续相生,而得各律。五度



相生律适合单旋律进行,但存在的问题是在七个八度范围内叠加十二次所得的十二个半音,量后 Bq 音从音响上不等于 C 音,比 C 音要高。就是说,五度相生律从 C 音出发叠加十二次,最终无法回到时出发音 C 音。承受着复调音乐的出现,单声部音乐向多声部发展,这种定律法对和弦的要求就显得不那么融合了,于是在中世纪的欧洲产生了纯律,即在五度相生律的纯五度之间加入一个大三度,这样一来,在演唱或演奏时便感到融合,但是引出了音乐进行一系列新问题:在五度中 D - A 不构成纯五度而且转调后不能回到出发律。因此,便产生了平均律,即将五度相生律和纯律错综复杂的升降音纳入十二平均律半音体系,(键盘采用的平均律是因转调的要求而在技术上形成的折中办法。)在等音的名义下使 Cq = Dw,从音程上来说却是完全不同的性质,它混淆了谐和音与非谐和音的两个范畴。

从定律的转变来看,可以知道音高是随着音乐的要求来决定的,衡量音高的标准也不是绝对一成不变的。

合唱作品的艺术再现存在着极为复杂的各种因素,因而在合唱的演唱过程中,就要采取极灵敏的感受来处理音高音准问题,合理的利有这些律为合唱作品的艺术再现服务。

合唱在谐和的要求下音高可以分两种处理:

1. 在旋律进行时,音与音之间的关系是横的关系,这种关系构成的谐和叫做部分谐和;

2. 在声部与声部之音同时发出的不同声音,它们之间的音高关系是纵的关系,属于合唱整体的,这种关系构成的谐和叫做总的谐和。

这两种谐和相互关系密切,倘若关系改变了谐和的要求也



要随之改变,特别是三种定律法的互相牵制,指挥和演唱者要找出统一的处理方式,就要根据主次进行取舍来决定当时的音高音准。

首先,演唱时要抓住调性,因为常用的三种定律法的主音总是一致的,他们的纯四度、纯五度也基本一致(五度相生律和纯律中,纯四度、纯五度分别都是498音分、702音分,与平均律相差正负2个音分)。

第二,合唱作品中三级、六级、七级这三个音要衡量到底什么因素占主导地位,以决定音的高低倾向。五度相生律中,这三个音的音高分别是408音分、906音分、1110音分;纯律中,这三个音的音高分别是386音分、884音分、1088音分。如果合唱处于动态的旋律状态,这三个音应采用五度相生的音高概念,需要高唱;如果合唱处于静态的和声状态,这三个音则应采用纯律的音高概念,需要低唱。而如果是在转调过程中,则以十二平均律为基本,再考虑旋律或和声因素的主次,来分别照顾其他二律的差别。

应该注意的是:这时所指的高唱、低唱是音在一定的倾向高度上平稳直前,这种倾向要在歌唱的起音前就明确。

第三,合唱作品中的关于半音的处理。五度相生律中,变化半音(C - Cq)(114音分)大于自然半音(C - Dw)(90音分);纯律中,变化半音(71音分)小于自然半音(112音分)。因此,作品中遇到半音的情况要分清它的性质:是属于经过性旋律还是具有高调功能的导音,前者中五度相生律小半音,演唱时应窄唱;后者是纯律大半音,演唱时应宽唱。

第四,有关属七和弦的解决问题,(G - B - D - F)解决理(C



- E - G),属七和弦的七音与下属和弦的根音虽然是同一个音(F),但音高上有变化,属七和弦的七音应唱 520 音分,比下属和弦的根音 498 音分高 22 音分,由此可见,在离调环节中各附属和弦的音高绝不等同于原调中各和弦的音高,存在着同音异高的差异。

通过以上的探讨,我们可以见得合唱演唱时随时都受着旋律、和声、转调和伴奏乐器等在音高上的制约,这就需要合唱演唱者不断培养自己敏锐的内心听觉,及时对变化做出相应的调整,使自己的声音在整个合唱音响中均衡、谐和。因此,指挥对一首作品的演唱准备,不能仅凭感性,应以客观的态度、严谨的学风对待每一个音符。合唱训练中的律学音准问题值得合唱艺术工作者深入研究。

(王瑾,上海师范大学副教授,曾任上海歌剧院合唱团客席指挥,现任中国合唱协会理事、上海音乐家协会合唱专业委员会常任理事。温州大剧院爱乐合唱团艺术总监、上海百格合唱团艺术总监。华东神学院圣乐科兼职教授。)



## 神学院指挥课教学

徐武冠

### (一)

华东神学院的圣乐班已经办了四届,学员们来自各地,有的有指挥诗班的工作体验,有的有参加诗班献唱或为诗班司琴的体验,他们或学过声乐或学过钢琴等乐器,也都学过一些音乐理论,有一定的音乐技能与音乐审美能力。另一方面,他们对音乐作品的分析与领悟能力还比较粗浅,不善于把学到的音乐文化与音乐理论知识综合运用于指导自己的音乐实践。在学习上他们十分努力,不足的是文化素养较为单薄,思维的开拓、引中、联想……尚欠活跃。

学制一个学年的指挥课程,根据指挥学科特点及大课教学方式,以合唱指挥作为具体内容,选用宗教合唱歌曲作为教材。设定教学目的为:通过教学实践,使学生认知合唱指挥的基本知识,掌握基本挥拍技巧与乐谱认知能力,能够依据乐谱,规范运



用相应基本挥拍技法,进行合唱歌曲的指挥。进而拓展学生对音乐艺术风格的感受与体验,丰富、发展学生的指挥技能与领悟音乐的能力,为从事合唱指挥,建立较好的工作基础。

依据学制课时及学科归属,有关合唱队的训练与排练知识,就不包含在指挥课的教学范围之内了。

## (二)

第一学期教学曲目从两声部合唱歌曲开始。通过教学实践,使学生认知合唱指挥的基本知识,掌握基本挥拍技巧与乐谱认知能力,能够依据乐谱,规范运用相应基本挥拍技法,进行合唱歌曲的指挥。

教学内容:1)指挥姿势与基本挥拍动作,左右手挥拍能力的平衡。2)指挥挥拍的预示,不同声部(包括伴奏)的指挥手位。3)二拍、三拍、四拍、六拍等节拍的挥拍图式与技法。4)起拍(包括后半拍起拍)、长音(包括延长音)、休止、收拍、力度、速度、分拍、合拍的指挥技法。5)合唱歌曲的分析认知。

选用的教学曲目:

1. 为我造清洁心灵 2/4(同声二部合唱) Paul Bouman 曲
2. 圣洁的主耶稣 3/4(同声二部合唱) G. M. Martin 曲
3. 十二月的孩子 4/4(同声二部合唱) C. Lee 词 D. E. Wagner 曲
4. 灵友歌 6/8(混声三部合唱) C. Wesley 词 S. B. March 曲 黄育义改编
5. 普世欢腾 2/4(混声四部合唱) A. Parker R. Shaw 改编



刘廷芳译

6. Ave Maria 3/4(同声二部合唱) M. Martin 曲

7. 如羔羊 4/4(混声二部合唱) M. K. Beall 词曲 区美贤译

8. 眼泪(选自“安魂曲”) 12/8(混声四部合唱) 莫扎特曲

9. 离了我,你不能作什么! 3/4 4/4(混声四部合唱) 陈赞一词 梅广文曲

10. 我知谁管着明天 4/4(混声四部合唱) Ira Stanphill 词曲 冯财改编

第二学期以三或四个声部的同声或混声合唱歌曲为教学曲目。进一步拓展学生对音乐艺术风格的感受与体验,丰富、发展学生的指挥技能与体现音乐内涵的能力,为从事合唱指挥,建立较好的工作基础。

教学内容:1)体验文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫及现代各时期合唱歌曲的艺术风格。2)挥拍技法以体现歌曲艺术内涵与风格为目的,鼓励学生在挥拍规范基础上的开拓与发展。3)指挥技法研究。4)合唱歌曲分析与研究。

选用的教学曲目

1. 圣母玛利亚 3/4 邓斯泰布尔曲 徐武冠译配

2. Sicut Cervus 2/2 帕莱斯特里那曲

3. 求主怜悯 4/4 巴赫曲 H. H. Hopson 改编 高蔡慧君译配

4. And The Glory Of The Lord(选自“弥赛亚”) 3/4 亨德

288 尔曲

5. Awake The Herp(选自“创世记”) 4/4 海顿曲





6. The Heavens Are Telling 4/4 贝多芬曲
7. 传福音的使者何等可爱 6/8 门德尔松曲 陈重光译配
8. Ave Maria 3/4 赖因贝格曲
9. 约旦河波浪滚滚 4/4 黑人灵歌 E. E. 弗格森编合唱 徐武冠译配
10. Salve Regina 3/4 2/4 4/4 K. Miklos 曲

### (三)

教学目的明确以后,教学意图、教学进程就体现在教学歌曲的选用上。教学歌曲必须组合成有机衔接的序列。教学进程缺乏严谨的意图,随意采用合唱歌曲用于教学,其教学效率教学效果相对低下,也往往影响学生学习的积极性。我选用适当的歌曲系列作为指挥学习的基础,以节拍为基本顺序,把各种指挥技法的学习与运用,有计划地逐步渗透在选用的歌曲序列之中。教学从同声两部合唱歌曲起步,逐步推进歌曲的声部组成(三个声部、四个声部;同声、混声),拓展合唱歌曲的艺术类型。从第一届到第四届,选用教材逐届有所更新变换,以求不断提升、完善教学成效。

教学目的明确以后,教学意图、教学进程还体现在教学的方式方法上。指挥课程的教学,不同的教师会有不同的教学理念与教学方法。评判的依据应该是指挥学科的学术规律与学生学习的认知规律。有的教师把技法进程作为教学主线,每教一种技法,就选若干歌曲的片断用做练习,待到多种指挥技法都学过了,才推出整首歌曲给学生,要求学生能把指挥技法按照套路用



上,这种教学以“技法”为目的,容易误导学生。指挥不是技法的堆砌和连接,指挥的外在要素是挥拍技法,指挥的内在要素是音乐思维与情感思维。指挥得先有乐曲的音乐与情感的思维意识,然后才产生相应的挥拍技法意识。通过有系列的整首歌曲的指挥,在量与质方面不断加深“乐感”与“情感”的思维能力,同时,技能的思维反应也获得正确的训练和积累,逐步用熟用活。在这个前提下可以说:完整指挥的歌曲数量,是和指挥教学质量成正比的。

教学目的明确以后,教学意图、教学进程必须落实到培养和发展学生的指挥能力上。指挥能力包含:乐曲的分析、理解能力与技法的运用能力。乐曲的分析、理解能力是音乐感性认识和理性认识的综合,是音乐素养与文化素养的综合,它是需要引导和培育的音乐审美能力。指挥技法的运用能力,从不会技法到学会技法,从缺乏规范到掌握规范,经过依据音乐有规范地运用技法,达到能随着心里的音乐而使出合适技法的“得心应手”程度,这也是需要引导和培育的。那些以为会识谱就能教歌、会打拍子就可以指挥的认识,往往误导了指挥更让合唱失去了艺术的魅力。指挥的能力培养就在于上述两方面必须结合起来进行教学。关于乐曲分析、理解能力的引导和培育,在学生开始学习一首合唱歌曲之际,我必定组织学生在熟习乐谱的同时,对歌曲进行分析研究,或采用课堂讨论方式或采用书面作业方式,进行交流、检查,以促使学生查找参考资料,加深对歌曲的分析、理解提高审美情趣。关于指挥技法运用能力的引导和培育,我每教学一种技法必先讲清楚它的使用原理和操作方法,此后,凡遇到类同的情况,就要求学生按照原理和方法,结合音乐实际,自己



主动去探索运用。在探索运用中产生的问题,通过互动(教师和学生的互动、同学之间的互动),帮助、启发学生寻找到答案,从而提高学生独立运用和发展指挥技法的能力。这样,经过若干课时每学习一首合唱歌曲,我再以逐个现场指挥的方式组织课堂检查及总结点评,以促进学生相互的交流、竞争以及有创造性的合理发挥。课堂检查用录像机予以录像,让每一个学生可以课后回顾现场指挥实况,积累自己指挥的心得体会。

#### (四)

每一届学生,学习兴趣与学习积极性都能保持良好状态。通过一年的学习,他们在指挥理论、指挥实践与指挥审美方面都有不同程度的提高。平时同学们在自习的基础上,常常三五成群相约一起,相互研讨相互帮助,共同练习共同进步,班级具有积极和谐的学习氛围。基础较好的学生,能够在指挥基本技法(挥拍的简洁、意图传递的清晰)上有所改进,挥拍的音乐感有了新的进展。基础较差的学生,通过互助互动,很快建立起良好的指挥基本能力与自信心。许多学生善于学习善于思考,学习达到令人欣喜的高度与深度,大大超过一般相同学制的水平。

步入古稀之年的我,经历神学院四届指挥课教学,既有益身心,又获得了友谊。看到年轻人进步成长,老还能有所为,正是我最大的慰藉。

(徐武冠,上海师范大学副教授,华东神学院圣乐科兼职教授。历任:中国合唱协会理事、中国教育学会音乐教育委员会合



## 圣乐与崇拜

唱学术委员会顾问、上海音乐家协会理事、上海音乐学院校友会理事。主要编著：高等师范院校教材《合唱》修订版（1、2册），全国普通高等学校音乐学本科专业教材《合唱与指挥》，幼儿师范、师专实用教材系列《歌唱与指挥实用教程》，美国黑人灵歌合唱曲精选，外国合唱经典作品选（1、2、3、4册）等。）



# 击拍图式与音乐之间的关系

——合唱指挥的教学与排练随笔

马革顺

对于合唱或乐队的指挥,很多人只注重在“击拍”上面。他们对指挥的要求,仅仅看成是“打打拍子”。笔者曾收到过某一老友给我的一封信,内容是这样:“昨天晚上在电视上看见您在打拍子,非常精彩,向您祝贺……”读后真令我啼笑皆非。来信者的意图是善良、美好的,但把我的指挥仅看成打拍子却令我感到遗憾。事实上,指挥是合唱队或乐队创造艺术作品时的主宰和灵魂,指挥的任务是远超过击拍的。本文拟就击拍的图式、动作及其与音乐之间的关系,阐述如下。

## (一)

就指挥而言主要是以双手来表达作品的内容,当然也辅之以头、身体、面容等部分。其活动是以音乐中的拍子为骨骼,并在这骨架上充弃以血肉和灵魂。这种活动的形式和双手动作的



线条,通过实践及音乐规律的要求,逐渐固定下来。最初也许仅仅是一拍一拍的敲击,但经过与拍子强弱的结合,加上首席小提琴师以弓子划拍,强拍的弓法基本是下弓,击拍动作也就由上而下;而弱拍是上弓居多,击拍动作也就由下向上。仪仗铜管乐队的指挥动作也和这规律吻合:行进时总是左脚开始迈步,右手持杖同步地由上往下挥动,强拍的动作路线也就自然而然地由上向下了。由此可见,划拍子的图式、线条及指挥动作的模式,是从长期实践过程中总结和肯定出来的。我们从很多指挥书籍中看到描绘节拍动作路线方向的图式虽然不尽相同,但总的原则仍是一致的。笔者在三十年代学指挥时,末拍的图式是这样的:



每一个末拍因为路线较短势必在绕圈处形成一种很别扭的局面,同时也影响了“击拍”的准确性。四十年代末,笔者在国外深造指挥法时,教师在第一课就提出必须把那种“猴子把戏”的动作改掉。

目前,划拍图式有如下两种改换:



我们认为图式②因更能取得拍与拍之间的平衡和准确而显得更为合理。该路线避免了末拍上的矛盾,自然地扩大或控



制路线(时间和距离的配合),易于适应各种具体情况。而图式①的路线在距离不足时会形成方向突变的不良情况。

画在书上的图式有它的局限性。它只能表达指挥时动作路线的平面线条,不能表达指挥动作前后纵深的空间距离和指挥进行线条中速度上的差异。

指挥时手臂的动作往往是以肩关节或肘关节为中心。因此,挥动双臂时就自然地使指挥的纵深成为伞形,即指挥动作在自然情况下,线条端部的纵深,一定较正前方的线段离身体较远,而两侧则与身体相近。这对面向的合唱队在视觉上有一定的影响。要克服这个毛病,我要求学生面向墙壁,像刷墙师傅那样,使手腕能上下左右都在与身体平行的一个平面上移动。有了这样的练习,指挥动作就会在身前的一个平面上进行了。

每击二拍其过程包含三个组成部分:①准备部分(也就是预示部分),②拍点,③反射部分。在一般情况下,预示部分辅以加速,反射部分辅以减速。拍点是每一拍的开始,而反射部分则维持了整个一拍的主要时值,尤其在慢速的作品中,这种控制和维持时值的感受尤为明显。从反射部分的减速到下一拍准备部分的加速,这种微妙的速度变化是难以在纸面上作出描绘的。

总之,图式的形成和肯定是来自于实践,它必将唠实碑的发展西变得更科学和更有效果。





## (二)

指挥者的预示,表达出他对下一音符、和弦或乐句的情绪、力度、音色、速度等要求。这种预示,主要是以动作中的速度变化程度来表达的。当然,某些即将来到的极强和弦,也可用突然静止的动作来表达,但速度的使用却是一种最能表达感情和预示的有效方法。有的指挥姿势似乎很优美,也能和音乐表现同步进行,但就是缺少“预示”。如此即或是非常优美的舞蹈性动作,也只能是个伴随音乐的表演者,而不能称之为一个好的指挥。

我们要看到,每个节拍的反射部分还没有完结时,就必须形成下一拍的准备动作。这两个部分的转换是一个极为微妙的过程,指挥者的要求,就从该过程动作的加速、增大或减速、收小的变化中进行表达。这是一种意志,是一种意图,是一种具体的、非常明显而肯定的动作要求。指挥者对作品的理解愈深,这种表达就愈清晰。当然,在指挥过程中,还必须佐以面部表情和体态加以提示,但主要还是依靠这种击拍中的速度变换!

表达击拍过程中的速度变换,用小幅度动作比大幅度动作要难一些。我们试看当代著名指挥家卡拉扬,他的指挥动作幅度并不大,所产生的效果则极为有效。即或表现雷霆万钧般巨大威力的效果,他的指挥动作也只是相应地增大一些而已,妙处正在他预示时速度上的精巧变化。一个高明的指挥,能将自己的意图以恰如其分的动作告诉对方,指挥动作过强或幅度过大,反而会影响自己意图的表达。固然每个指挥都有他的指挥手





法,但必须明确,一切指挥动作必须服从作品内容的需要,与作品内容的表现相互统一和吻合,用最小的动作以获得最大的效果。

### (三)

很多指挥注意了拍点部分而忽略了反射部分,这样,拍点与拍点之间就会形成空白区,对作品的表达就会形成颗粒性多于旋律性。这样的指挥虽然也会获得一些程度不高的乐队或合唱队的欢心(感到拍点很清楚,容易整齐,比较有把握),但对音乐作品整体性的表达却会形成一定的缺陷。拍点是作品的支柱知骨骼,只注意拍点的指挥,他的反射动作不是减速而是加速。那么,在未达到下一拍准备部分时一定有一个空白区。尽管这只是极短的一刹那,他将因无法处理这空白区而造成僵滞,精力有一多半消耗在这空白区上,而致疲劳甚或汗流浹背。真正的指挥只要在整个乐曲进行中的任何瞬间都有要求,都有事可做,都有预示,那他的行动才是愉快而有效的。

我要求学生对击拍的三个部分都要重视(尤其是准备和反射两部分)。准备部分有了有效的预示,拍点就会自然地产生。反射部分显示出挤一拍时值的音乐要求,并立刻向下一拍的准备和预示变换。指挥必须在这极短暂的瞬间很完美地完成这一变换过程,不容许有任何犹豫或踌躇。这一瞬间之后,可能是一个音符,也可能是一个乐汇。指挥必须注意整个旋律线条的进行以及乐段和全曲的整体结构,根据音乐内容,掌握每一拍点和它前后拍点在音量、音色、速度、情绪上的层次差别,作出预先的



决策,给予肯定而正确的预示,并在拍点的骨骼上赋以血肉和灵魂。

我们稍加分析不难从下例中分辨出只注意拍点的“指挥”及注意准备部分和反射部分的指挥这两种不同方法的优缺点(见例1)。

即或在每拍多音符的作品中,也必须在反射部分注意整个乐汇的完整(见例2)。该例第一小节的第二、三拍,必须注意以反射动作来维持到下小节的第一拍,同时第二小节第一拍也必须以反射部分来表达整个乐汇的完整性,如此类推。我们要将旋律中每部分(即或是最小的部分)都掌握在指挥的动作之中,不能存在任何空白。往往有不少的演奏和演唱只注意了乐句的开始,而对音乐的进行,特别是将音符或乐句的结尾忽略了,这就使音乐缺乏流动和进行感。同时,又因将音乐切得太小,掐得太碎而损失和破坏了音乐的完整性。



Op. 2 *Allegro moderato* G. S. Bach

*sf* *Ma* *gni-fi-cat.*

*sf* *Ma* *gni-fi-cat.*

*sf* *ma*

*sf* *ma*

S<sub>1</sub>

S<sub>2</sub>

A

T

B

*ma-gni-fi-cat.* *ma-gni-fi-cat.*

*gni-fi-cat.* *ma-gni-fi-cat*

*gni-fi-cat.* *ma gni-fi-cat.*

*ma-gni-fi-cat*

当然,这也不是说指挥从乐曲一开始就要紧紧地掌握着演奏者和演唱者的整个命运。演奏者和演唱者也是有血有肉的活人,他们知道如何来再现乐曲。但指挥的职责是统一大家对乐曲的解释,预示乐曲即将来到的表达意图。当大家统一了认识并激发起对演奏演唱的热情后,应让他们自己来演奏演唱。



这时指挥者要将指挥的功能加强在对音乐未来的预示上,即指挥的意志是如何带动演奏(唱)者向前走,而不是和演奏(唱)者同步前进。

当然,在指挥感到满意的时候作些短暂的表演也未尝不可。但即或是在这短暂的表演阶段,他的动作和线条也不允许有任何空隙。这时他的动作也许不大,线条幅度也许很小,但整个过程仍在音乐进行之中。有时似乎动作停滞不动,但他将以意志来控制音乐前进,而不是松懈的,演员从他的意志中了解他的意图。这时是以精神状态来代替动作的流动。

合唱指挥的动作是以手腕(而不是手指)为主。手的运行是以手腕为先导,手指跟着手腕而行进。力发自肩关节,通过手臂而落于手腕。这都是为了声乐的需要,使指挥动作与声乐联系起来。合唱指挥动作的准备部分及反射部分的加速和减速是极为细微的。准备部分预示拍点,常常有如太极拳拳式的转换,由于预示的明确,拍点已早被合唱队所感到,因此,拍点本身就不需要太强调。

当我们欣赏书法的时候,可以在一笔一画之间感受到书法家写字时的精神状态,笔画之间的意志和笔势上的联系,这种内在的联系在小学生的描红簿上是绝对看不到的。这是否可给我们的指挥动作以某些有效的启示呢?

经作者同意,本文转载自《马革顺合唱指挥文集》



## 钢琴演奏中歌唱性表达之我见

杨韵琳

钢琴演奏中的歌唱性表达,是学界的一个老生常谈的问题,三百多年来,钢琴演奏家、钢琴教师们无人不在探究着如何在钢琴键盘上演绎出歌唱性,他们在进行这方面努力的时候,既有共识、又各持不同见解。笔者对此问题也有一定的思考,在此发表一家之言仅供同仁们参考。

要讨论钢琴演奏中的歌唱性表达这一话题,首先需要弄清楚以下问题:什么是钢琴演奏表达的“歌唱性”?为什么要在钢琴演奏中注意“歌唱性”这个要素?要能很好地理解这些问题,就不能回避歌唱这个艺术环节。当人们用唱歌来抒发他们的内在感情时,就是一种最直接地表达他们内心所感受的音乐美的方式。在器乐音乐艺术作为独立的艺术形式出现之前,西方音乐史上有很长一段时间是以声乐艺术作为主要形式的,这集中体现在文艺复兴时期之前,文艺复兴时期中,器乐开始得以挣脱原初艺术形式而获得独立地位——在器乐艺术初现时先作为声乐艺术或舞蹈艺术的伴奏音响,随后逐渐发展、壮大成独立的艺



术形式,从这个追溯的意义上说,器乐本身离不开声乐艺术的美学原则。钢琴演奏,所倾诉的人类情感是一致的,但是表达的方式却完全不同,当人们用手指在钢琴上把内心歌唱的感受弹奏出来时,就是在实现“钢琴演奏中的歌唱性表达”了。

我们之所以要特别强调“钢琴演奏中的歌唱性表达”这一观念,是和钢琴这一乐器的自身特点分不开的。众所周知,钢琴有“西洋乐器之王”的美誉,在目前所知的所有乐器中,它的音域可谓最为宽广,它的力度变化幅度可谓最为庞大,它的音响效果可以指示出一个交响乐队的配器状态;它既可以演奏单音,又是一件美妙的多声部乐器,可以表现出多层次复调音乐的种种风姿,难怪安东·鲁宾斯坦说它“不是一个乐器,是一百个乐器!”……由此可知,钢琴这个乐器的艺术表现力也就最为丰富。

尽管钢琴这件乐器拥有诸多优点,但由于它是一种键盘打击乐器——究其构造原理,是弦槌通过杠杆的联动作用、敲击琴弦而发声的,因此,钢琴这一乐器的致命弱点就是无法真正做到延续一个音。物理的事实告诉我们,任何音在发声后都只能持续逐渐衰弱的过程,直到该种声音彻底消失,而无法长久的保持该种声音、更不能使其不断加强,因此在理论上讲,在钢琴上是不能够奏出绝对物理意义上的“连贯线条”的,那么通过什么样的方式来贴近这种绝对意义上的连贯性呢?我们认为,应该通过歌唱性的表达来实现,因为歌唱性的表达常常与连奏有着密切的关系,良好地做到连奏,歌唱性表达的实质性也就能够凸显出来了。



同,真正达到钢琴演奏中的歌唱性表达,事实上则是很难的。前苏联著名钢琴教育家涅高兹说过,在钢琴上歌唱简直是不可能的,但他又说,要在钢琴上要求不可能的东西,才能在钢琴上弹出一切可能的东西……他自己将不顾一切阻碍,竭尽全力来求得歌唱、歌唱、歌唱,“不可能的妄图”就会变成可能。涅高兹还说道,许多钢琴家并没有利用身体上所有的可能性,来完成不可能做的事。也有人问过安东·鲁宾斯坦,看他能否解释为何他的演奏能对听众产生如此不寻常的印象时,鲁宾斯坦的回答大致如下:也许在某种程度上是由于声音的强大(响)、但主要的是我下了许多功夫使得钢琴发出歌声。涅高兹认为鲁宾斯坦的话很有道理并接着说:“金玉良言,我们应该把它贴在音乐学院每间教室琴房门口。”<sup>①</sup>

对此方面我们的看法是,钢琴演奏中的歌唱性表达可分为两种方式,一种方式是特定的情况即指“cantabile”乐段中的歌唱性表达,这是一种美丽的、旋律化的歌唱性表达;另一种方式是泛指钢琴演奏中的歌唱性表达。

以下将对此进行详细论述:

### 一、特定意义的歌唱性表达

特定意义的歌唱性表达,特指对那些如歌的乐曲或是一个作品中如歌的乐段来进行良好的演绎。怎样的声音才是如歌的声音?怎样才能达到如歌的声音,就是提示我们要来研究究竟用什么方法来弹,才能达到钢琴演奏中的歌唱性

---

<sup>①</sup> (苏)涅高兹:《论钢琴表演艺术》,汪启璋、吴佩华译。人民音乐出版社,1963年第一版,第78页。



表达。

### 1. 怎样触键的问题

钢琴演奏的触键方式可谓千变万化,不同的触键能创造出千千万万种不同的声音效果。我们对这千万种触键做一下归纳,发现它们不外乎出于不同的下键高度、不同的下键速度、不同的触键角度和不同的触键深度,对此,我们姑且称之为“四个度”。

要在钢琴上能够弹出歌唱性的声音,演奏者就要首先去想象所需要的声音,而后再去在触键中寻找这样的声音,具体触键时要把手臂自然重量落到手指顶端,把落下的手臂速度减低,注意缓冲手臂落下时和键盘的冲撞力,手指放平、用肉多的部位触键,发出亲切的、柔和的、歌唱般的声音。要达到如此的声音,需要有一种精神上的强度和生理上的强度并存的状态——精神强度和生理强度达到微妙的平衡时,便能达成出如歌的抒情性的声音来。与此同时不能忽略的一个重要的要素就是——气息的运行,正确运用气息,能使我们找到与音乐乐句相吻合的肢体语言和自然的呼吸,能够充分使用各种感觉与钢琴的触觉联系起来,能够更好地在钢琴上演奏出歌唱性的抒情旋律。因此,如果在演奏中缺失了气息的运行,即使触键方法再正确,奏出的声音也将是缺乏艺术生命力的。

前面提到了下键的高度、下键的速度、下键的角度和下键的深度这“四个度”决定了声音的面貌,四个度的不同存在状态,就会形成千变万化的声音效果。那么,具体弹奏如歌的音乐时,如何来运用“四个度”的观念呢?

显然,若想求得如歌的声音,下键速度就不宜太快,手臂落





下的高度也不能太高,触键则需要深一些,手腕的角度要找到最好的触键点。

能够正确做到歌唱性的触键后,是不是就已达到歌唱性的表达了呢?事实是,这还远远不够。

## 2. 怎样连动的问题

要做到歌唱性的表达,演奏就要把歌唱性的声音连起来,此时用的就是自然重量转移的手法,道理就像人走路时身体重量必须从一条腿转移到另一条腿一样。

找到了正确的重量转移的方法后,就需要找到乐句行进的方向,因为在传统音乐中,单音往往是不成其为音乐的,任何一个乐句行进时都有其方向性。传统音乐的乐句中,也没有两个音是完全绝对相同的。

乐句的发展可以从弱到强,也可以从强到弱,行进的具体幅度、力度都会不同,因此要仔细琢磨这之中的发展与变化,如果只是把每个音都弹得很漂亮,音乐在整体上还是缺乏艺术生命力。

如果下键方法正确、乐句方向感也可以把握了,还不能算做是真正的歌唱性的表达。

## 3. 内心气息感的问题

这个论域中最为重要的事情就是——运用内心的气息来进行歌唱性表达。

类比声乐艺术而言,声乐演唱首先要会运气,意念上,气息从丹田发出、上下贯通,其实钢琴演奏也有异曲同工之妙。

连奏若能弹奏得具有歌唱性,演奏者就应该有一种气息的感觉,这种感觉引导弹奏者的气息在其指端作以运行,对此认识,赵晓生教授的《钢琴演奏之道》一书中,大量提到跟气息有



关的用词——气息、贯气、通气、气质、气势、气度、一气呵成、气贯其中、一气畅通、大气恒永……<sup>①</sup>，说明这个认识的确是相当重要的。

重视了演奏中的内心气息感，就向歌唱性表达的演奏迈进了一大步。

#### 4. 声音平衡的问题

钢琴要发挥出其多声部乐器的优势、在钢琴上做到很好的歌唱性表达的效果，就需要聆听声音的平衡性。

美国著名钢琴家、音乐评论家查尔斯·罗森(Charles Rosen)先生说，在钢琴上的歌唱性“主要来自声音的平衡。”<sup>②</sup>的确，只有在好的平衡状态中，才能体现出旋律、伴奏以及多声部音乐中的歌唱性格。

要做到平衡的声音状态：

首先，演奏者的两只手要能够各自弹出旋律和伴奏的、不同层次的声音——最基本的要求是听到旋律声部、伴奏声部则要轻。

其次，弹奏单声部时运用的乐句走向照样要在复调演奏中做出来，这就使得演奏变得更加复杂、微妙了——一只手就要承担演奏不同声部的任务，需要运用重量转移的方法来解决，也就是把自然重量转移到更重要的声部，这犹如我们稍息时把身体的自然重量转移到一个脚上，而另一个脚完全放松不带重量地放在地上的情形。当一只手要弹奏两个声部时，自然重量转移到重要的那个声部，用歌唱性的触键方法来弹奏，而另一个声部

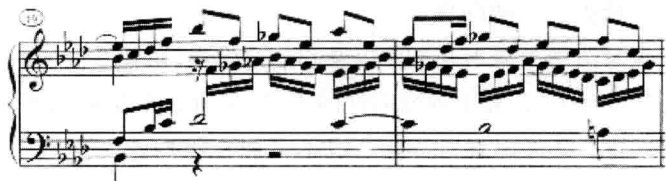
<sup>①</sup> 赵晓生：《钢琴演奏之道》新版。上海：上海音乐出版社，2007年8月第一版，第416页。

<sup>②</sup> 查尔斯·罗森：《钢琴笔记》。现代出版社，2010年6月第一版，第18页。



则不需用量、手指轻轻地弹,如此形成一只手的复调弹奏,再配上另一只手的复调,两只手交替来完成复调的演奏。

当然,演奏者需要先分析好复调作品的声部进行,搞清复调横向和纵向的乐句走向,这样有助于在复调音乐中把握声音平衡和做好各声部乐句走向,歌唱性也将因此显得更加富有魅力。



比如巴赫平均律上册降 A 大调赋格中的经过句:

在此如果单独弹左手的旋律不会觉得有多么好听,它只是降 D、C、降 B、A 这四个下行音,可是加上各声部后就好听得多了。我们练习时可以用手弹一个声部用嗓子唱另一个声部的办法,让自己听到弹与唱之间的不同的声音层次;如果是四个声部的复调作品,可以弹三个声部,留出一个声部来用嗓子唱。用这个方法可以有效地理清各个声部的进行。同时,每个声部同样要找到它们的乐句方向,使用不同的触键手法把四个声部合并在一起。这样的练习方法,对于如何在复调音乐的复杂声部中做到歌唱性表达,是很有帮助的。

### 5. 音域区别的问题

不同音域,需要运用不同的歌唱性的触键方法来处理。

在钢琴上,音域越低、琴的钢丝越粗,反过来,音域越高、琴的钢丝就越细。当我们在弹奏不同音域的旋律时,就要根据钢琴乐器的特点来调整我们的触键。



弹奏高音区时,触键点可以小一些,指尖集中,使歌唱性的声音闪亮出去;弹奏低音区时,则需把手指放平来触键,以此创造出浑厚的声响。相反,如果我们在高音区时用了手指放平的手法,就很难把歌唱性声音透亮地表达出来,而如果我们在低音区用手指尖去弹奏,浑厚的男低音声音色彩也难达成。

## 6. 难点处理的问题

钢琴演奏中离不开八度以及和弦的弹奏,在弹八度或其和弦的旋律性线条时,要做到歌唱性的连奏,实质上是非常困难的,即使演奏者的条件再好、手再大,也不可能在物理意义上做到完全的连奏,那些手小的演奏者就更不可能做到绝对的连奏了。

面对这个困境和难点,我们仍旧可以在弹奏八度或其和弦时,做到歌唱性的表达——只要我们在处理乐句走向和气息方面能够运用得合理,同时正确使用踏板,那么,即使没有可能做到物理意义上绝对的连奏,但是我们依靠着乐句走向的处理和气息的良好运作,就照样能够将八度及其和弦演奏得富有歌唱性。

我们还可以利用听觉上的错觉感,来运作出八度及其和弦的歌唱性表达,这就像美术中的视觉错觉一样——我们看到有些图案、图画在看上去时似乎是凹凸不平的,但用手去触摸后才知它们是平面的,这种美术中利用色彩的深浅、图案的设计方式,能让我们产生视觉上的错觉感,那么同理,我们在钢琴弹奏中是否也可考虑来利用听觉的错觉感,使演奏中原先不可能达到的效果变为可能呢?

在教学中,我们也屡屡遇到这样的情况,学生在弹奏单音旋律时,表达很富有歌唱性,一旦到了弹奏八度及其和弦旋律时,演奏就放弃了对歌唱性表达的追求,声音变得直白、无味,与之



前的歌唱性主题风格表达大相径庭,即使条件好、手大的学生在弹八度和弦时,也被迫放弃了歌唱性的声音表达,这个情形正如著名美国钢琴家佛莱舍所说,学生在弹奏单音旋律时唱得像一朵花,作品逐渐发展后力度加强出现八度和弦时,他们的弹奏变成了坦克车。

(谱例肖邦叙事曲第三)

主题 第 1 小节 - 第 4 小节



第 213 小节—第 216 小节



对于这个问题的解决方案,还就是如上文指出的那样,要有很好的乐句走向处理和气息的良好运用,使手臂甚至身体重量在手指上自然转移。尽管实质上做不到绝对意义的连奏,但



听上去,是富有激情的歌唱性的表达。

## 二、广义上的歌唱性表达

钢琴演奏中所泛指歌唱性是什么呢,这个问题就是要从广义角度来解释的——歌唱性的演奏不只限于弹奏出优美旋律,也不仅仅局限于连奏状态。

### 1. 跳音和弦的歌唱性表达

我们认为,跳音或铿锵有力的弹奏方式是否需要歌唱性的表达,是需要认真思索的认识前提。如果说不需要,那么我们为何能够在声乐演唱者的乐声中听到跳音或有力量歌声呢?为何我们也能够听到歌者那华丽的快速跑动的乐句呢?同样的道理,在钢琴演奏中,跳音及跳音和弦在本质上仍旧需要一种歌唱性的表达,除非特殊效果和特殊演奏需要时,才可以使钢琴发出粗犷的、暴躁的、尖锐的声音。

(谱例:门德尔松随想回旋曲,右手虽然是跳音,但是演奏时仍要具有歌唱性。)

#### 第 79 小节—第 81 小节

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 79 to 81. The right hand part features a series of staccato chords, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf*, *cresc.*, and *sf*. The second system covers measures 80 to 81, marked *sf* and *sf*. The tempo is indicated as *scherzando*.



(谱例:肖邦第二首奏鸣曲第三乐章葬礼中和弦的长乐句进行,需要用歌唱性的触键长气息的方法来勾画出这个乐段的气势。)

### 第 15 小节—第 18 小节



### 2. 快速跑动的歌唱性表达

音乐演奏中需要有各种情绪的诠释,这些情绪中,有优美柔和的,有清丽委婉的,有稳重深沉的,有坚定不移的,有欢快明朗的,有伤感抑郁的,有悲壮豪迈的,有热烈奔放的,有安宁祥和的,还有崇高神圣的……不一而足。

因此,它们就会有各种各样、不同情绪的歌唱性表达的诉求,在表达中,它们有时是在快速跑动句中展现出来的。比如在肖邦 e 小调钢琴协奏曲第一乐章中段(见谱例)的快速乐段

### 第 438 小节—第 449 小节





这儿的演奏速度虽然很快,但要演奏中需要做到歌唱性,以此与前面乐句的颗粒性跑动形成对比。

这些乐句和乐段都需要用歌唱性的触键来演奏,来达到既有乐句进行的方向性、又要具有气息流动的音响效果,换句话说,演奏者若能够把这些跑动的乐句当成旋律化的乐句来弹奏,才能使该处的音乐富有艺术表现力。

### 3. 长乐句的歌唱性表达

在钢琴演奏中更难歌唱性演奏,则是长乐句的进行,由于钢琴音在物理意义上是不能延续的,所以,在乐句中一旦遇到时值较长的音符时,往往有停顿下来之感,我们认为,面对此种情形,就需要更长的气息感和更为强烈的内心张力感,以此来很好地维持乐句的气势并使之走向高潮。





#### 4. 多方学习歌唱性表达的经验

要学习和借鉴良好的歌唱性表达,还需要演奏者多听赏歌剧。莫扎特的音乐创作中最好的作品、最有史学价值的作品,是他的歌剧创作,这是值得我们认真对待的经验所在。

钢琴音乐作品中少不了歌剧的戏剧化因素,比如莫扎特c小调幻想曲中的乐句,就与莫扎特歌剧《女人心》中“费兰多”的唱段中“我已陷入思绪和感情的矛盾混乱中”的乐句,是一模一样的。

(谱例)莫扎特钢琴c小调幻想曲 k475

第48小节—第50小节



因此,借鉴和学习歌剧的歌唱性表达的处理,是提升我们演奏者歌唱性表达经验的一个良好途径。

### 三、演奏中“歌唱性表达”的常见错误观念

#### 1. 错误的外在肢体表达

我们常常可以见到一些演奏者,以为摇头晃脑的外在肢体表达就是所谓的富有表情的演绎,在观众们看来,这好像就已有歌唱性的表达了。

但是,这其实是一种错误观念。

人耳生长在头的两侧,演奏者自身肢体的摇晃动作太多,本身就不利于无论是演奏者本身、还是观众赏乐时的用耳聆听过



程,因为当你要尊听意见或者什么重要的事情时,是没有人用摇头晃脑的姿态在听的。

而安静的、内在积极的演奏肢体状态,在欧洲具有古典美的学者身上,似乎已是一种约定俗成的、经典的认识。霍洛维茨弹琴时身体几乎是不动的,但他的琴声的歌唱性表达是那樣的浑厚!那样能够打动人心!是真正的、十足的歌唱!这是为什么?就是因为霍洛维茨正确地、合理地、充分地利用了身体重量和敏感的手指尖,将身体的重量直送指尖来触键,以此形成其琴声的良好穿透力。

可见,演奏者的肢体动作越少,越是能够节约身体力度的能源,也越是有利于演奏中的正确发力。

## 2. 错误的外在歌声表达

我们也常常可以见到一些演奏者,以为自己跟着唱,演奏出来的琴声就是歌唱性的表达了。

但是,这其实也是一种错误观念。

一些学生经常是一边弹一遍唱,有时唱的声音甚至要弹琴的声音还响,这种做法不仅会影响了观众的聆听,同时也影响了演奏者自己的听觉,发生这种情况,只能说明演奏者只是在想象着要达到歌唱性的表达,却不明了手中是否真的在实践着歌唱性的表达,仅徒有外在的噪音,想必演奏者自己也听不见所弹之音了。

因此,需要注意的是,倾听自己固然很重要,但是嘴中之所唱并不能代表手指具有了歌唱性的演绎本领,过分强调演奏者外在的歌声表达,反而会影响耳朵对音响的良好听辨。

## 3. 错误的踏板意识

还有一些演奏者,以为在演奏中只要用上踏板就可以做到



歌唱性的表达了。

但是,这同样还是一种错误观念。

演奏中,只有手指本身的歌唱性表达,才是在试着去触碰歌唱性这一要点,例如具体处理巴赫作品时,应该先不要使用踏板,而是先用手指的功能来连接音与音的递进,尽量先达到手指的歌唱性意识之后,再在一定的情况下,方可使用一点点踏板来帮助达到良好的音响效果。

#### 4. 错误的阶段意识

从古到今的钢琴演奏大师们,都在孜孜不倦地追求歌唱性的表达与演绎,可见歌唱性的表达,的确是很有艺术性的追求,但并不是只有大师可以追去这种艺术性,其实这对初学者而言,是同样适用的。

那么,什么时候可以开始学习培养这种演奏的歌唱性意识呢?笔者认为,立稳手型就已可学,也就是说,在初学阶段已应开始学习,只要初学者可以弹奏旋律了,就应该开始学习和培养这个方面的演奏意识了,比如拜尔 88 首(G 大调)就是个很好的例子。

谱例:拜尔第 88 首

第 1 小节—第 4 小节



这个问题是可以持续讨论的,目的就是让学生既学会手指的站立、掌握出颗粒性的弹奏技术,又会将手指放平、弹奏出具



有歌唱性的乐音来。

最后还需要说明的是，钢琴演奏的手法多种多样，各人有各自不同的习惯和触键法，每个人的生理条件也不同，触键时的具体处理办法也会相应有所不同，我院钢琴系已故的四大名教授之一的“李翠贞”先生曾经说过，她没有什么方法，只要声音对，就是好的方法。这个观念是值得我们好好揣摩其中的意味的。

但同时，笔者的这个认识也许更为重要的——发自内心的歌唱性，是在弹奏钢琴中学会歌唱性表达的根本出发点，离开这一点，以上说的任何方法都将宣告无效。

（杨韵琳，上海音乐学院钢琴教授，钢琴表演硕士生导师，前上音钢琴系常务副主任，华东神学院圣乐科客座教授。多次担任国内重大钢琴比赛评委，多次获上海音乐学院贺绿汀基金奖。2010年获上海市文艺人才优秀教师奖等奖项，2012年获两项贺绿汀基金奖二等奖。）



## 赞美诗的弹奏方法

——《赞美诗》(新编)400 首乐谱整理及指法标注的说明

方百里

感谢神,因他有说不尽的恩赐。(林后 9:15)

2005 年华东神学院开办圣乐专业,笔者应邀担任了钢琴专业课的教师。在教学过程中笔者感到,虽然学员们非常努力并认真地学习、练琴,但由于缺少对赞美诗的乐谱整理和指法编定能力与经验,将来回到教会工作可能会遇到困难。因此 2009 年起,除了常规的钢琴课教学之外,笔者每月一次给圣乐科全班学生开设赞美诗弹奏方法的系列讲座。为了让学员们更快地熟悉赞美诗的弹奏,笔者请他们每人为 20 首赞美诗标注指法。(当时第三届圣乐科学生有二十多人)虽然他们的理解还存在不少问题,但还是从中得到了历练。在此后四年的讲座期间,笔者将多年总结和归纳的赞美诗弹奏方法与他们进行分享。最近终于完成了 400 首赞美诗和 42 首短歌的乐谱整理和指法标注,并将



其中部分需要特别说明的曲目写上注释,前后花了近五年时间。

为什么笔者要花这么大的精力将赞美诗的乐谱进行整理并把指法标注出来呢?因为我们所用赞美诗(新编)400首线谱本实际上并不是钢琴谱,而是四声部的合唱谱,虽然在大多数情况下以钢琴谱的理解也是可以弹奏的,但还是会出现许多不适合弹奏甚至无法弹奏的情况,这给大多数缺少经验的教会司琴同工带来弹奏上的困难;若将乐谱标注上合理的指法,这将大大方便教会广大司琴同工的工作。笔者做此工作仅仅是希望能为教会的圣乐事工尽上自己的一份绵薄之力。现将一些指法原则和标注方法说明如下:

### 一、指法原则

1. 若左手的音超过八度不能弹奏,把中声部的音给右手弹奏,用弧线表示(如第1首,谱例1-1);同时增加一个与低声部的音相同的八度音,弹成八度,并用括弧表示这个音是增加的(如第1首,谱例1-1);但并不是所有左手所剩下的单音都可以改成八度的,要看弹奏是否方便,也有只能弹奏单音的情况(如第5、6首,谱例1-2, 1-3)。

2. 若左手中声部有多个相邻的音超过一个八度,虽然它们并不相连,也应该把这几个音都给右手弹奏,并用弧线表示(如第55首,谱例1-4)。

3. 若右手的音超过八度不能弹奏,把中声部的音给左手弹奏,用弧线表示,同时增加一个与高声部的音相同的八度音,弹成八度,这种情况非常少(如第72首,谱例1-5)。

4. 若左右手中声部有重叠音(相同音)时,可以放弃其中一



只手的音,一般放弃左手让右手弹,也可以左右手一起弹奏(如第10首,谱例1-6;第17首,谱例1-7)。

5. 若左手不能弹,右手也帮不上忙,就把这个音放到高八度右手的和弦中去,这种情况也较少见(如第59首,谱例1-8)。

以上所有改变弹奏方法的音符都会有弧线表示出来;所有增加或减少的音都会用括弧表示。在练习时要看清楚这些弧线和括弧,明白它们的意思。

## 二、标注方法

1. 右手的指法,全部标注在音符上方。(如第1首第一行,谱例1-1)

2. 左手的指法,中声部标注在音符上方;低声部标注在音符下方,分列音符上下两方。(如第1首第一行,谱例1-1)

3. 若遇左手超过一个八度,有些中声部的音符要移交给右手弹奏,右手的指法也分列音符上下两方。(如第1首第四行,谱例1-1)

4. 若在第3种情况时,左手把剩下的低声部单音弹成八度双音,并用括弧表示,有一个指法标注在乐谱中间。(如第1首第四行,谱例1-1)

5. 右手出现3个音以上(和弦)时,2个指法标注在音符上方,1个指法标注在音符下方。(如第4首第三行,谱例2-1)

6. 左手出现3个音(和弦)时,1个指法标注在音符上方,2个指法标注在音符下方。(如第7首第二行,谱例2-2)

## 三、标注规则

### 1. 常规指法



优先考虑运用基本技术训练中最方便、最常规的音阶、音程(双音)、和弦、琶音等指法,使手位自然、稳定、准确。

#### 2. 扩充指法

在常规指法无法解决时,打破原有的规则,扩大手指控制的范围。

#### 3. 翻越指法

在扩充指法也无法解决时,只能运用翻越的方法弹奏,以取得新的手位。有时用翻越指法取得两个常规指法,反而比扩充指法更为方便。

#### 4. 腾挪指法

在以上三种指法都无法解决时,就只能用音符之间没有连接的腾挪方法弹奏,手指间没有连接,只是平行的移动(尽量安排在从黑键到白键的情况下)。

5. 要充分(优先)考虑以赞美诗的分句作为指法换位的最好时机。

6. 要充分(其次)考虑以赞美诗中时值长的音符作为指法换位的较好时机,尽量不要在附点节奏和速度较快的音符之间变换手位。

7. 要充分照顾乐谱原来左右手音符的分配,不轻易打破这种视觉感受,实在有弹奏困难才考虑重新安排指法。

### 四、标注说明

1. 右手旋律声部(最高音)连接优先。
2. 左手根音声部(最低音)连接优先。
3. 右手中声部(大指)可以重复用同一手指,不考虑连接。





4. 左手中声部(大指)可以重复用同一手指,不考虑连接。

### 五、速度安排

1. 以四分音符为主的作品,控制在四分音符 = 88 - 100。

以八分音符为主的作品,控制在四分音符 = 76 - 88。

颂赞性的作品,控制在四分音符 = 60 左右。

2. 在练习的最初阶段可以再放慢二至四挡。

3. 在会众实际颂唱时可以再放慢一至二挡。

### 六、技术要求

1. 基本技术:二个八度音阶、长琶音、短琶音、和弦(三个音)。

2. 练习曲:拜厄、莱蒙、车尔尼 599、849 和 299。速度四分音符 = 100 以内。

3. 复调作品:巴赫初级钢琴曲集、小前奏曲与赋格、二部创意曲、三部创意曲。

4. 调性范围:因为赞美诗的调性范围分布如下

三升三降以内:共 345 首

四升四降:共 50 首

五降:共 5 首(57, 99, 121, 320, 396)

所以我们练习基本技术的调性也应该把重点放在三升三降以内。

赞美诗指法运用的总体原则是指法的合理与固定。(在练习赞美诗的过程中,指法安排正确合理并在弹奏的过程中将它们固定下来)这是弹好赞美诗最为基本的要求。另外,对于一



个钢琴练习者来说,基本功也是非常重要的,因此笔者在上面罗列了一些基本技术要求,希望广大教会司琴者能够利用业余时间,有目的地练习一些赞美诗之外的钢琴作品,以提高自己的弹奏能力。当然,要弹好赞美诗还有许多需要学习的地方,如保罗所说:“我不是以为自己已经得着了,我只有一件事,就是忘记背后,努力面前的,向着标杆直跑……”(腓 13 - 14)对于一些教会的司琴者来说,我们需要存在一颗不断追求的心,这样才能将主的工作越做越好。在此,笔者谨希望这份《赞美诗的弹奏方法》能够帮助广大教会司琴者,使他们在教会的司琴服侍上有新长进。愿一切的荣耀都归于主!

附谱例:



赞美颂赞

圣哉三一歌

1

希伯词 1826

(Reginald Heber)

刘廷芬 杨荫浏合译 1932

♩ 大调

戴克斯曲 1861

(John B. Dykes)

1. 圣哉, 圣哉, 圣哉! 全众权的的神明!  
 2. 圣哉, 圣哉, 圣哉! 众圣暗的都崇敬,  
 3. 圣哉, 圣哉, 圣哉! 黑全权的蔽的神明!  
 4. 圣哉, 圣哉, 圣哉!

清晨众歌声, 穿云达至尊;  
 放我下金冠, 冕, 环庄上晶海之滨;  
 罪黄不人能仰, 视和庄众赞大美身;  
 海天人云山酬和吾吾赞大美身;  
 (1) (2)

圣哉, 圣哉, 圣哉! 慈悲与全能,  
 万独天主军为拜, 同声主至名尊,  
 圣哉, 圣哉, 圣哉! 惟原惟悲与全至全能,  
 圣哉, 圣哉, 圣哉!

荣普全耀与赞美, 归三一妙身。  
 全在, 爱, 全善, 身。  
 荣在权而全今全, 水亿全春。  
 全耀又与全赞美, 归善全神。  
 全耀又与全赞美, 归善全神。  
 (阿 们)



赞美颂赞

源于希伯来圣诗  
奥利弗斯 改编 1770  
(T. Olivers)  
杨荫浏译 1931

亚伯拉罕的主歌

5  
♩ 4/4  
源于希伯来圣诗  
莱昂 改编 1770  
(M. Lyon)

1. 亚伯拉罕的主，高直施行统  
2. 高处居住之君王，正善义公  
3. 主曾亲发誓言，我大靠一主  
4. 天上帝快乐众军，军家靠一主

古今万世之宗，仁爱之主；  
克敌凯旋，胜世与罪，和上平之；  
也赞美圣父，子，起，全能，于天！  
神！

伟大惟一真神，上天下地同尊，  
主亲居，耶山，高圣处，维崇天光地尊，  
我众见也，主来，同应，敬赞美我属我的神，

我敬低赞美圣名，永世无尽。  
水偕众头同享光，荣，恒治理。  
全声颂主，恩，慈，主，万，古，永，恒。  
全权全能威严的，主，万，古，永，恒。（阿们）





55

赞美主恩歌\*

崇敬颂赞  
圣

$\text{b} \frac{4}{4}$

多思曲 1870

贾玉铭词 1879-1964

(William H. Doane)

1. 我心要赞美主，称颂主尊名，不可忘记主慈爱与恩深。  
2. 以慈爱为冠冕，加于我头上，厚赐美物，令我心得安享。  
3. 耶和華最公义，为吾人辩屈，大有慈爱，乐于宽容饶恕。  
4. 主既赐我多恩，将何以报主，惟愿举起救恩杯乐称祝。

赦免我众罪孽，医治我疾病，救赎我命免死亡而得生。  
使我有如飞鹰，返老而还童，因仰望主，新能力倍加增。  
不肯常责备人，不永远怀怒，怜爱我们如父亲，爱子女。  
大能众圣天使，皆虔诚拜伏，愿受造者俱各称颂欢呼。

(副歌)

主恩爱之高大，如天离地；远除去我众罪，如东离西。(阿们)



72

君王诞生歌

救主耶稣  
降生  
G大调  
哈林顿曲 1904  
(Karl P. Harrington)

霍兰词 1819-1881  
(Josiah G. Holland)  
杨咏复译 1982

1. 空 中 歌 声 悠 扬, 东 方 明 星 发 光,  
2. 阵 阵 欢 乐 歌 声, 东 庆 祝 圣 婴 诞 降,  
3. 明 星 灿 烂 光 辉, 古 今 永 恒 应 耀 煌 煌,  
4. 迎 着 星 光 欢 呼, 声 声 呼 唤 永 恒 应 耀 煌 煌,

母 亲 恩 切 祈 祷, 婴 孩 啼 身 旁;  
童 女 怀 孕 生 子, 救 主 今 降 世 上;  
圣 诞 快 乐 白 天, 传 遍 夜 间 空 中 荡 漾;  
颂 歌 来 自 天 军, 夜 间 空 中 荡 漾;

大 队 天 使 欢 唱 时 时, 明 星 放 光 芒,  
大 千 家 万 户 团 聚 天 使 带 来 好 信 息,  
我 们 欢 迎 众 天 使 带 来 好 信 息,

因 为 伯 利 恒 马 槽 安 放 着 君 王!  
因 人 间 圣 婴 同 今 降 生 为 救 主 君 王!  
庆 贺 天 上 婴 儿 降 生 为 救 主 君 王!  
(阿 们)



10

齐来谢主歌

善敬颂赞

林卡特词 1636  
(Martin Rinkart)  
选自《普天颂赞》

F大调  
克吕格尔曲 1647  
(Johann Crüger)

1. 今 当 齐 来 谢 主， 以 心 以 手 以 声 音，  
 2. 但 愿 恩 慈 之 颂 主， 时 常 伴 我 到 终 身，  
 3. 我 将 感 谢 扬 敬 献 父 子 与 圣 灵，

主 既 完 成 奇 事， 世 人 欢 颂 主 圣 名；  
 常 将 快 乐 平 安 体， 在 天 执 掌 大 中 心；  
 三 位 本 同 一 体， 鼓 励 安 慰 我 大 权；

我 从 初 生 时 起， 蒙 主 福 佑 到 今，  
 导 我 一 水 离 生 上 主， 拯 天 人 福 避 免 拜 同 惊 心，

昔 受 无 穷 之 爱， 今 犹 藉 温 存 恩。  
 无 论 今 在 永 生 世 在， 使 我 蒙 主 宏 宏 恩。  
 昔 在 今 在 永 生 世 在， 秋 万 古 水 恒 恒。 (阿 们)







59

圣灵歌\*

赞美颂歌  
圣

d羽调

中国古词调

赵紫宸词 1931

齐唱

1. 但愿圣灵刀斧， 刺透我心深处，  
2. 但愿圣灵教导， 替我深深祈祷，  
3. 但愿圣灵同在， 好象太阳光彩，

教我服耶稣， 抛去刀枪旗鼓，  
体恤我忧伤， 除尽我心烦恼，  
照透我心肝， 教我深深崇拜，

安抚， 安抚， 不得不降恩主。  
知晓， 知晓， 爱主过于珍宝。  
神爱， 神爱， 广大过于云海。（阿们）



4

赞我天父歌

崇敬颂赞

麦凯词 1839-1885  
(William F. Mackay)  
选自多种诗本

G 大调  
赫斯本德曲 1760-1825  
(John J. Husband)

1. 赞 美 我 天 父, 因 他 差 遣 爱 子,  
2. 赞 美 主 耶 稣, 因 他 从 死 里 复 活,  
3. 赞 美 主 耶 稣, 因 他 从 死 天 里 复 活,  
4. 赞 美 主 耶 稣, 因 他 今 坐 天 右 边,  
5. 赞 美 保 惠 师, 因 他 奉 差 遣 降 临,

降 生 来 到 这 世 界, 为 罪 人 受 死。  
甘 受 逼 迫 这 并 羞 辱, 为 钉 死 罪 人 在 十 架 上。  
魔 鬼 众 人 今 靠 主 并 消 灭 劳 亮, 又 死 罪 人 已 得 胜 过。  
我 特 为 开 导 并 照 亮, 又 感 化 我 心。

(副歌)  
哈 利 路 亚, 荣 耀 归 主, 哈 利 路 亚, 阿 们!

哈 利 路 亚, 荣 耀 归 主, 主 使 我 复 生。(阿 们)



崇敬颂赞

夜尽光天歌

7

据传格列高利词 540-604  
(Gregory the Great)  
杨荫浏译 1934

$\text{bE}$  大调

法国教会传统曲调

齐唱

1. 赞 美 我 的 圣 父, 夜 尽 重 见 光 天,  
2. 万 有 的 圣 尊, 恩 求 造 就 我 们,  
3. 父、子 与 圣 灵, 同 样 完 全 神 圣,

活 泼 又 傲 醒, 我 们 立 在 主 前;  
可 怜 我 一 软 体 弱, 使 我 们 健 康 完 整;  
三 位 一 体 主, 恩 求 赐 我 康 救 恩;

唱 歌 称 颂 主, 奉 追 献 祈 的 默 念,  
带 我 上 的 天 庭, 徒 照 随 求 众 圣,  
愿 主 的 荣 光, 透 透 造 化 群 生,

观 见 主 慈 颜。  
欢 乐 无 穷 颜。  
引 起 歌 颂 声。  
(阿 们)



(方百里,上海音乐学院钢琴教授,钢琴教学方向硕士生导师;华东神学院圣乐科兼职教授;上海师范大学音乐学院客席硕士生课程教授;上海不夜城钢琴学校艺术总监;原上海音乐学院音乐教育系副主任。出版教学版乐谱有:《车尔尼钢琴练习曲系列:599、849、299》;《莱蒙钢琴练习曲》;《杜佛诺依钢琴练习曲》;《什密特手指练习》,《拜厄钢琴练习曲》、《哈农钢琴练指法》、《巴赫创意曲集》、《巴赫小前奏曲与赋格》等。)



## 浅析教会司琴中若干常见现象

朱 鹂

“司琴”这个名称经常出现在我们崇拜的程序单里。从字面上看,“司琴”是指操作琴的人。几乎所有的教会都有司琴为教会音乐服侍。一位合格的司琴不仅能够演奏乐器,还应不断提升教会音乐的服侍观念以及音乐技巧,成为一名更好的司琴。以下笔者罗列出若干教会音乐服侍中常见的现象,希望能与主内弟兄姐妹们一同思想它们是否代表崇拜中正确的音乐侍奉观念和发展方向。

**现象一:“在礼拜时,司琴不就是伴个奏嘛!”**

作为教会司琴应清楚知道弹琴献乐在教会内和教会外是有区别的。教会内的“司琴”,它的侍奉对象是造物主,司琴的目的在于为敬拜上帝服务。

然而,对“司琴”的理解若停留在职分的认识上,那么在礼拜时司琴可能就是名伴奏。但司琴在礼拜中更主要的身份乃是崇拜的参与者。一位司琴必须首先将自己的理性、情感与意志完全投入虔诚的崇拜活动中,仰望造物主和为我们信心创始成



终的基督耶稣,渴求心灵的升华,其次才可能将提升了的情感和心志融进音乐的侍奉中,用音乐来配合崇拜主题的需要,带领、帮助会众一起敬拜神。

简单说来,在礼拜时,司琴不单是用音乐服侍上帝的圣事人员,更重要的是崇拜信徒中的一员。在礼拜中,司琴献上的不仅是音乐技巧,更是他对上帝的心灵和诚实;司琴不仅要参与礼拜中的音乐献祭,而且要参与整场敬拜活动,从开始到末了。

### 现象二:“司琴弹琴时很‘忘我’。”

有些司琴弹奏时会表现得非常忘我。有以下两种“忘我”的情况:

有良好琴技又表现欲强的司琴往往会“忘我”弹奏而成为了崇拜的主角。作为司琴,绝对不能忘记自己在敬拜中的角色。那些为了炫耀琴技、凸显自我的司琴转移会众的目光,使自己变成了被崇拜者。

而在崇拜或诗班排练中,有的司琴会弹得过慢或“赶火车”似的。这使得指挥、诗班或者会众百般忍耐地跟着司琴或慢或快,最终忍无可忍而产生唱和伴奏“脱节”的现象。这种缺乏弹奏技术与经验的司琴所表现出的一种无奈的“忘我”。他们的“功力”够不上与他人配合,弹奏时只能自顾自。

这些“忘我的”司琴们要明白:司琴也是诗班员。无论上述何种司琴,在给诗班伴奏时都要顺服指挥,要融进整个诗班,不能让其他人来“跟唱”、“跟挥”。训练有素的司琴能够根据指挥的手势明确地奏出适当的音量,用琴声协助指挥提醒整个诗班的速度等。忽视与其他诗班员之间的和谐配搭不是一名合格的司琴。



当司琴单独给会众伴奏时,司琴既是指挥也是伴奏。这就要求司琴有稳定的心里节奏和敏锐的听觉,能完全把握会众唱诗的速度。会众慢了,司琴“推”一把;会众越唱越快了,司琴能立刻“悬崖勒马”。一名好司琴能够帮助整个崇拜的会众唱诗有序地合一地进行。

所以,司琴要观念更新,必须明白自己不是唯我独尊的,是和诗班、会众,乃至整个敬拜紧密相连的。同时,司琴要刻苦操练自己的技术,有了扎实的基本功和娴熟的技巧才能更好地参与圣工。

### 现象三：“弹赞美诗需非常抒情。”

有些司琴认为赞美诗是人们通过音乐抒发对上帝的爱和崇敬,所以弹赞美诗时一个劲儿地抒情就行。这是否可取呢?

赞美诗根据内容和仪式功用的不同有明确的分类。不同类型的赞美诗需要弹奏的情绪和营造的氛围是不一样的。比如:有需要存敬畏、感恩、赞美的心来弹奏的崇敬颂赞类,有需要安稳、敬虔地弹奏的读经祷告类,也有需要奋起、激动的情绪弹奏的忠心服务类,等等。

司琴弹奏赞美诗前应查看诗歌分类知晓赞美诗的类别,把握正确的情绪才能从音乐情感上给予会众或诗班正确的导向,这样才能使弹的、唱的、听的弟兄姐妹更好地融入赞美诗。

### 现象四：“没有指挥时,我不知道该起什么速度。”

这个现象多半出现在会众唱诗和缺乏指挥的诗班。这时的司琴不能按自己的喜好来决定速度又无人给予预示速度。

如果司琴只关注圣诗的音高和节奏,很难判断该用何种速度起速。我们常用的《赞美诗 400 首》和《赞美诗·补充本》几





乎没有标注每首诗歌应弹奏的速度,但这并不意味着我们可以随心所欲的起速或者随性变换速度弹奏。在没有给定速度范围的情况下,司琴应快速浏览全部歌词,通过歌词提示的意思和情景来确定弹奏速度。

有些圣诗,譬如两会出版的《圣歌选集》中,有不少曲子作曲家明确标记了音乐术语。既有速度也有音量上的术语,这样让司琴和其他诗班员都能明确各项要求。但是,这些音乐术语大部分是意大利语。作为司琴应该查阅相关术语字典来了解弹奏的要求,这样才能更明了作曲家的意图,更确切地弹奏。

#### 现象五:“担任司琴时为何老弹断?”

敬拜时,司琴台上弹奏的流畅程度首先与台下练习熟练程度呈正比。练习次数越多,手指就越灵活,键盘位置和音乐在脑子里的印象就越深刻,流畅程度也越高。

但是有的司琴本身心理素质不好,非常容易怯场。台下练琴或排练还不错,上台居然能弹奏得“不堪入耳”。首先,对于这样的司琴,我们不应指责,而是应该恳切为其代祷,求天父加添其信心。司琴也应在上帝面前恳求,让弹奏的能力与信心与日俱增。同时,越是怯场的司琴,越要多在众人面前弹奏,不管人多人少的情况下,锻炼自己的胆量,把每一次在众人面前献乐当做是上帝给你特别的礼物。

还有一种容易忽视的可能。司琴练习时弹奏指法不固定,造成每次使用新的指法弹,不容易记忆,间断后也无从下手。这个需要司琴养成良好的练琴习惯。练琴时就注意编排合适的指法并且标注在谱子上,每次练习用同一种正确的适宜的指法。这样,既方便记忆又能事半功倍。即便上台因紧张而中断,也能



按照标注的指法立刻找回手感。

**现象六：“我在礼拜时弹的是钢琴，为什么我弹出的音总是很糊？”**

这个现象的产生如果不是钢琴本身出现故障，那就要归咎于司琴的右踏板使用不当了。有些司琴为了追求丰满的音响效果而将右踏板一踩到底，曲终才放。这是很可怕的。也有的司琴看到别人踩右踏板很好听，自己在没有明白踏板正确踩法的情况下轻易尝试而产生糟糕的效果。

钢琴的右踏板，又称“制音器踏板”。踩下右踏板时，琴弦上所有的制音器被松开，这样琴弦产生共鸣，如此可把单独用手指无法保持的音延长和连接起来，以及增加丰满圆润和充满共鸣的音色。但是，如果不及及时放开踏板或者放得不彻底，新的音不断叠加后的共鸣就容易产生含糊不清的混乱状况。司琴需要训练右脚非常灵敏地进行踩和放，能够感觉不同钢琴右踏板踩放的深浅程度和用力程度，并用耳朵听辨及时调整。这是一门值得深究的学问。

**现象七：“司琴在弹赞美诗时也要‘换气’吗？”**

如果牧者讲道时一口气把一篇讲章念完，你会觉得听得费力又难把握要点。也没有哪位诗班员能只用一口气唱完整首诗歌，即使是歌唱家也没这能耐。弹赞美诗犹如用十个手指歌唱，既是歌唱就需要“换气”。

弹奏时的“换气”指的是乐句和乐句间做相应的抬手动作，使得前后句分割开。听觉上好似歌唱时的自然换气，绝对不能破坏节奏律动。然而，乐句作为构成乐曲的一个具有特性的基本结构单位往往会被我们忽视。赞美诗不同于纯器乐曲。赞美



诗由音乐和歌词两部分组成。音乐承载了歌词,歌词蕴含了重要的属灵信息。按着每节歌词的变化,赞美诗的每一乐句都可能音同词不同。

如果说阅读一篇文章,只有读懂了每句句子的意思才能理解全文的含义。那么,一首赞美诗,只有了解了每个乐句的含义,才能领会整首诗歌。如此,按乐句弹奏赞美诗能够更好地区分前后句的歌词和音乐,使得歌曲的结构更清晰,使听者更明了。

总之,成为一名爱主的司琴不仅要刻苦严谨地习琴,避免出现上述七种现象,还当不懈地追求真理,时刻磨炼自己,不断更新自己,让饥渴慕义的心与琴技一同增长。愿神祝福每一位司琴都能成为更好的司琴,让他们不但是用美妙琴声服侍神,也能通过音乐来关怀主内肢体,一同见证生命的主。

(朱鹇,毕业于华东师范大学音乐教育专业,曾师从德国著名艺术指导 Frank Fanning 教授学习声乐伴奏。毕业后留校任音乐系讲师。现为基督教全国两会出版部音乐编辑,华东神学院兼职教师。)

# 圣乐 与崇拜

SHENGYUE  
YU CHONGBAI



上架建议 宗教 基督教

ISBN 978-7-80254-800-8



9 787802 548008 >

定价：35.00元