

分类号:

Y0302005

南京艺术学院学位论文

# 基督教（新教）圣诗音乐 中国本色化探研

王 鑫

指导老师姓名：庄曜教授（南京艺术学院）

申请学位级别：硕 士

研 究 方 向：音乐学（西方音乐史学研究）

论文提交日期：2006 年 4 月

论文答辩日期：2006 年 5 月

# 基督教（新教）圣诗音乐中国本色化探研

王 鑫

## 中文摘要：

自二十世纪初始，基督教圣诗音乐中国本色化问题一直是教会关注的焦点，基督教从一个“洋教”落地中国，生根开花结果，终于形成了中国本色化的教会，圣诗音乐本色化是其中的重要部分。本文分三章阐述了基督教圣诗音乐的生成、表现特征及其人文阐释。第一章简介了基督教圣诗音乐生成的政治及宗教文化背景，指出其对基督教圣诗音乐的作用与影响，并梳理了基督教圣诗音乐本色化发展概况；第二章论述了基督教圣诗音乐的多样性及崇拜性表现特征，从词曲的来源、和声的民族化及在崇拜中的表现特征分析基督教圣诗音乐中西融汇的多元特征；第三章是从人文角度对基督教圣诗音乐的透视，从其文化内涵、现代性变迁及审美取向来三个方面阐明了基督教圣诗音乐在当代的价值、意义及影响。

## 关键词：

基督教 新教 圣诗音乐 本色化

# A study of the indigenization of Chinese hymnody

**Abstract:** Chinese Christian music, especially Chinese hymnody, has long been the center of attention since the early 20<sup>th</sup> century. And Chinese hymnody has been an important part of Christianity in China since it was introduced into the country. This article attempts to study the formation, characteristics and humanistic implications of Chinese hymnody in three chapters. Chapter 1 introduces the formation and development of Chinese hymnody from the political, religious, and cultural perspectives. Chapter 2 analyzes the various features of Chinese hymnody and demonstrates that Chinese hymnody is a synthesis of Chinese and western culture and music. Chapter 3 explains the value, significance and influence of Chinese hymnody today from cultural, progressive, and aesthetic perspectives.

**Key Words:** Christianity    sacred music    indigenization

# 目 录

中文摘要及关键词.....	1
英文摘要及关键词.....	2
目 录.....	3
绪 论.....	1
第一章 基督教圣诗音乐中国本色化生成.....	5
一、基督教圣诗音乐中国本色化生成之政治及宗教文化背景.....	5
1、政治及宗教文化背景.....	5
2、政治及宗教文化对基督教圣诗音乐中国本色化进程的影响.....	7
二、基督教圣诗音乐中国本色化发展概况.....	8
1、圣诗音乐歌词本色化.....	8
2、圣诗音乐旋律本色化.....	11
3、圣诗音乐和声本色化.....	12
小 结——创作带有中国风格的圣诗音乐.....	14
第二章 中国基督教圣诗音乐本色化表现特征.....	17
一、中国基督教圣诗音乐多样性特征.....	17
1、歌词多样化.....	17
(1) 来自诗篇的圣诗音乐歌词.....	17
(2) 来自翻译的圣诗音乐歌词.....	17
(3) 中国基督徒创作的圣诗音乐歌词.....	18
2、曲调多样化.....	19
(1) 用传统古曲填词.....	19
(2) 用民间歌曲填词.....	22
(3) 中国基督徒创作的曲调.....	24
3、和声民族化.....	26
二、中国基督教圣诗音乐崇拜性特征.....	28
1、圣诗音乐与崇拜的关系.....	28
2、圣诗音乐在崇拜中的作用与地位.....	29

3、圣诗音乐在崇拜中对基督徒灵性的启示.....	31
小  结——中西融汇的圣诗音乐.....	32
<b>第三章  中国基督教圣诗音乐之当代阐释.....</b>	<b>34</b>
一、中国基督教圣诗音乐当代文化内涵.....	34
1、根源——中西文化的差异.....	34
(1) 中西文化的形成——挑战与应战理论.....	34
(2) 现代西方文化的另一根源——基督教文化.....	35
2、直接作用与影响——思维方式的差异.....	36
(1) 逻辑推理与直觉思维的不同.....	36
(2) 思维方式对音乐的作用.....	37
二、中国基督教圣诗音乐现代性变迁.....	37
1、整体领悟与分析构造的融合与变迁.....	37
2、单线与立体的结合与变迁.....	39
三、中国基督教圣诗音乐当代审美取向.....	39
小  结.....	40
<b>结  语.....</b>	<b>41</b>
<b>参考文献.....</b>	<b>42</b>
<b>致  谢.....</b>	<b>44</b>

## 绪 论

### 一、本文的写作动机

基督教文明是西方文明的主要渊源之一，也是西方国家的主要宗教信仰。基督教传入中国后，不可避免的将其文化模式、思维方式等全盘推行过来，这在早期是具有积极意义的，因为当时中国教会尚处于“婴幼儿”阶段，各方面的发展都不成熟。然而，任何文化艺术的发展过程都是一个继承传统与创新吸收的过程（十六世纪路德宗派改革后的音乐就属于这种情况）。通过断断续续千余年的接触与磨合，西方的基督教文化与中国文化进行了有机的融合，融合后的文化产生了许多新的事物，当代中国基督教的圣诗音乐就是其中的一个典型。

中国基督教<sup>1</sup>圣诗音乐的发展过程可以看作是一个“中西音乐文化相互融合”的过程。从仅有的文字记载来看，唐朝的景教<sup>2</sup>只是将西方的文字翻译过来，至于曲调尚无记载，有据可考的使用中国传统曲调的时间是从二十世纪三十年代开始的，当时只是用中国民歌曲调填词。其实在二十世纪初，中国基督徒就有了圣诗音乐本色化的呼声，至八十年代改革开放后，随着国家宗教政策对宗教的保护，基督教在中国的传播更加广泛，教徒的数量迅速增加，教会对圣诗音乐也越来越重视。表现为圣诗音乐作品的数量大幅度增加，音乐作品的难度、深度以及艺术性上也有了很大的提高。

虽然，圣诗音乐在实践方面已经取得了较大的发展，但是在其理论研究上尚有多处空白，除《圣乐综论》<sup>3</sup>、《中国赞美诗发展概述》<sup>4</sup>、《中国基督教圣诗史论述》<sup>5</sup>及《中国宗教音乐》<sup>6</sup>对圣诗音乐做出了较为系统的论述外，国内对基督教圣诗音乐理论的研究十分缺乏。

理论研究与实际运用总是相辅相成的，丰富的理论研究将会对实践起到促进的作用。因此，对中国基督教圣诗音乐理论的进一步总结和研究将会对教会圣诗音乐的实践发展起到一定的推动作用。

<sup>1</sup> 本文所指中国基督教是指新教。

<sup>2</sup> 据记载，在公元 635 年基督教由聂斯托利派从波斯传入中国，称为景教，聂斯托利派被罗马视为异端。

<sup>3</sup> 此书为作者罗炳良博士受邀于 1977 年春季在中国香港神学院讲学之录音辑成，再版于 1993 年。

<sup>4</sup> 王神荫，基督教丛刊，1950 年出版。

<sup>5</sup> 盛宜恩，香港浸会圣乐季刊，1979 年—1983 年出版。

<sup>6</sup> 田青，宗教文化出版社 1997 年出版。

## 二、本文的主要研究范围、思路与研究方法

本文的涉及的范围是从二十世纪初至今大约一百年时间的中国基督教教会的圣诗音乐作品，主要是近几十年来由中国基督教徒创作的圣诗音乐作品。随着教会民族意识的增强，一些教内音乐人士对圣诗音乐的本色化进行了大胆的探索与尝试，如：马革顺教授、陈泽民教授等都写出了不少优秀的本色化圣诗音乐，其后，一些赞成和拥护本色化的基督教徒也在此基础上进一步的研究与创新。

本文从中国当代基督教圣诗音乐的生成出发，通过对当代基督教圣诗音乐特征的研究，并从历史发展、及人文的角度对其进行论述、分析和研究。

## 三、本文研究的几个难点

（一）话题的争议性：圣诗音乐的“本色化”问题过去一直是一个存在争议的话题，圣诗音乐要不要“本色化”？如何进行“本色化”？至今尚没有权威的“官方”结论。但笔者认为：圣诗音乐“本色化”是历史发展的必然，这一点已无争论之必要，只是在圣诗音乐如何进行“本色化”这一问题上还要再加以研究和探讨。

（二）音乐作品的广博性：中国幅原辽阔，地域宽广，其圣诗音乐作品的数量相当丰富，并且，新的圣诗音乐作品还在不断的涌现，因此笔者只能从基督教权威机构所编纂出版的作品中有选择的进行研究。

（三）神学的艰深性：圣诗音乐往往牵涉到神学及其崇拜礼仪问题，而神学是一门需要通过多年学习和研究的艰深学问，笔者不是神学专业，故对其中所牵涉到的神学问题只能借鉴并做尝试性的解答，而且教会礼仪也十分复杂，因此作者只能尽自己最大力量力求做的更好。

## 四、关于“本色化”与“圣诗音乐”

### （一）关于“本色化”

#### 1、“本色化”的概念

“本色化”英文为：“indigenization”意指“本土化”或“本地化”。“当两种不同文化有所接触时，外来文化于本土文化相互激荡，直到这个外来文化逐

渐演变，终于落地生根成为本土文化，此过程称之为‘本土化过程’”<sup>7</sup>“从宗教的观点而言，基督教是超越文化的。然而从人类文化现象来看，基督教若想在抽象的理念信仰之外落实成为我们的生活，它势必是一种文化，必然在文化的范围之内。我们甚至可说连宗教中的抽象信仰理念部分都无法超越文化之外，这些抽象信仰理念必然会注入实际生活方式、文化架构之内。”<sup>8</sup>

因此，“本色化”乃外来文化与本土文化接触后所产生的文化变迁的过程。说得更浅白一点，“本色化”乃是两种不同的文化，当甲文化传至乙文化时，甲文化在乙文化中找到落脚点生根点的过程或现象。甲文化如何在乙文化中找到落脚点与生根点，且甲文化之某些符号意义如何为乙文化所接受，同时在乙文化中生根发展，甚至于开花结果，其整体之过程及其中所遭遇之问题，我们皆可称之为“本色化过程”<sup>9</sup>

基于“本色化”概念的提出在教会已有一定的历史且已经广泛被基督教徒所接受，成为基督教会的惯用词语，故笔者采用之。

## 2、“本色化”的范围

中国是一个多民族的国家，因此圣诗音乐的本色化也就是一个更为的过程，但从上个世纪以来教会所进行的本色化活动几乎也只限于汉族文化，这也是本文所研究的范围，基督教圣诗音乐在少数民族中的本色化需要专门加以研究，不在本文研究范围之内。

### （二）关于“圣诗音乐”

圣乐是一个较为广泛且模糊的概念，笔者认为，圣乐指包括基督教会所使用的声乐、器乐等各种形式的音乐。

圣诗音乐我们可以通过圣·奥古斯丁的话来理解，他是这样说的：“你愿否知道什么是圣诗吗？圣诗就是向神唱出的赞美。如果你向神赞美而不歌唱，那么你的赞美就不是圣诗；如果你对着神歌唱而没有赞美的心，那还不是圣诗；如果你用歌唱来赞美，但对象不是神，你所唱的赞美诗也不是圣诗”。<sup>10</sup>罗炳良博士将其总结为三个要点：第一：“向神唱出的赞美”即对象为神，第二：必须是用唱的形式，第三：必须是赞美，而非其它。

<sup>7</sup> 林治平：《基督教在中国本色化》，王志远主编，今日中国出版社1998年出版，第1页

<sup>8</sup> 林治平：《基督教在中国本色化》，王志远主编，今日中国出版社1998年出版，第2页。

<sup>9</sup> 同上。

<sup>10</sup> 罗炳良：《圣乐综论》，第82页，香港天道书楼有限公司出版发行，1994年。



近代英国著名的圣乐家纽次尼 (Erik Routley) 认为：“圣诗是信徒一同宣告他们经历的机会，也是教会整体因真理而来的欢乐”。<sup>11</sup>

1976 年 10 月当选圣诗会 (Hymn Society of America) 会长的尼诺斯博士 (Dr. Reynolds) 对圣诗有如下的定义：<sup>12</sup>

(1) 必须忠于圣经。一首根据经验主义而写成的圣诗不应歪曲愿意或加插任何与经验主义相远的意思。那些并非直发抖根据经文，而是根据基督徒个人经历而写成的圣诗，亦应极力避免加插任何违背圣经内容的思想。

(2) 一首圣诗必须有尊敬和虔诚。圣诗必须有高贵的格调，合乎公开崇拜礼仪的体统。陈腔滥调以及无足轻重的圣诗应避免使用。

(3) 一首圣诗必须是一首有韵律的诗歌。圣诗是用诗的体裁而写成的，因此它应该表现最优秀的诗歌特色——形式简洁、行文流畅、思想明确而不游玩隐晦复杂。就是美丽的散文，加上音韵的配合，高低长短，自成佳句。

(4) 一首圣诗必须能表达属灵的意义。一首圣诗所描写的属灵经历必须是对个别基督徒旅行意义的。其中所表达的内容和情感必须能够加强基督徒灵命的健康活力以致他能不断地长进和成熟。内容贫乏，语调陈腐，或过人感情化的圣诗都只是有损无益的。

(5) 一首圣诗必须有完整的结构。诗的句与句，节与节之间必须能互相呼应，以致能够在结构上统一。统一的主题和结构，肯定的开端，循序渐进的思想，突出的高潮，以及简洁的笔法，都是使圣诗具备优良结构的因素。

(6) 一首圣诗必须建立在信徒共同的经历上。圣诗要适合会众崇拜之用，因此，它的思想内容和表达的经历必须是全体会众所能明白和接受的。那些特殊的和属于个人属灵经历的，虽然绝对真实上，却不适合一般会众所用。

由上述关于圣诗的种种定义我们可以看出，圣诗本身就包含着音乐，圣诗中的音乐是圣诗的一个组成部分，笔者提出“圣诗音乐”这个概念是为了强调研究的重点是圣诗的音乐部分而非诗体部分，因此，本文的圣诗音乐即圣诗。

---

<sup>11</sup> 同上，第 83 页。

<sup>12</sup> 同上，第 84 页—88 页

## 第一章 基督教圣诗音乐中国本色化的生成

基督教圣诗音乐中国本色化是二十世纪初随着民族意识的觉醒,及当时“非基督教运动”的发展所形成的产物。因此,可以说当时的政治、及宗教文化对基督教圣诗音乐本色化的发起及形成起到了巨大的推动作用。

二十世纪是一个政治上动荡不安的时代:满清王朝的推翻、民国政府的建立、军阀割据的分裂、以及两次世界大战的发生、直到新中国的成立,这些政治上的不稳定导致了文化思想方面的革命,二十世纪初,就引发了轰轰烈烈的新文化运动,下半叶又发生了文化大革命。

在这种政治文化及宗教背景下,基督教圣诗音乐的中国本色化开始形成并发展,与基督教神学的中国本色化、处境化一起形成了基督教在中国的特色发展。

本章从基督教圣诗音乐中国本色化生成的背景出发论述其对本色化的作用及影响,继而从四个阶段论述基督教圣诗音乐的发展概况。

### 一、基督教圣诗音乐中国本色化生成的政治及宗教文化背景

#### 1、政治及宗教文化背景

1911年,孙中山领导的辛亥革命推翻了清政府的统治,1912年建立民国,当时成立的临时国民政府对统治中国数千年的封建礼教及儒家伦理进行了巨大的冲击。1913年袁世凯窃取了临时政府的政权,并上演了一出复辟的丑剧。新国粹派的代表康有为认为“中国的精神文明优于西洋文化,极力提倡中国固有的宗教或采取各教的优点创设新宗教,孔教会<sup>13</sup>尤其主张以儒教为国教”。<sup>14</sup>然而,在当时的背景下康有为多次向国会提出的尊孔学为国教的议案均告失败,反而使国民意识到虽然封建制度已经推翻,但思想残余却仍然相当顽强的存在着。在这种背景下,新文化运动拉开了帷幕。新文化运动由陈独秀、钱玄同、

<sup>13</sup> 孔教会是在康有为授意下于1912年由陈焕章等人创建的。该组织借鉴了基督教在西方国家中所拥有的地位,积极推行中国儒家的道统(见段琦:《奋进的历程——中国基督教的本色化》,商务印书馆2004年5月第1版第138页)

<sup>14</sup> 张钦士:《国内近十年来之宗教思潮》。京华印书局1927年版,序言,第2页

沈尹默、刘复、胡适、周作人六君子发起，提倡“科学”、“民主”的口号，其思想潮流主要从西方传入。

1919年，第一次世界大战胜利后的巴黎和会上，英、法、美等帝国主义政府无视作为战胜国的中国的权益，悍然决定由日本继承德国在山东的特权，由此引发了以青年学生为主的“五四”爱国运动。五四运动推动了新文化运动，使新文化运动迈上了新的更高台阶<sup>15</sup>。当时一批刊物成为新文化进步的重要阵营，如：《新青年》、《少年中国》等。

新文化对宗教给予了极大的关注，段琦将其归纳为两个主要原因：“一是受西方思想影响，对宗教尤其是基督教产生兴趣。一些主张全盘西化的人认为中国要走现代化之路，不只要接受西方科技与制度，最根本的是要接受西方精神，而基督教是西方精神之根。另一些人则接受了西方理性主义思想，对基督教持批判怀疑态度。无论态度如何变化对基督教都十分感兴趣。二是因为基督教在20世纪最初20年间的迅速发展，对中国社会影响日益增大，也引起了人们的注意，一些人对它的发展持肯定态度，但也引起不少人的反感。此外，新文化运动对宗教的讨论还受到十月革命传来的马列主义以及五四运动的影响。”<sup>16</sup>

1922年及1924年的两次“非基”运动对教会产生的重大的影响。1922年，受共产主义思想影响的青年学生于3月9日发布了“非基督教学生同盟宣言”。第一次“非基”运动把基督教等同于资本主义和侵略者，因此这次运动其实主要是反对资本主义和反对侵略的运动。1925年，发生了震惊中外的“五卅”惨案，把第二次“非基”运动推向高潮。第二次“非基”运动围绕“收回教育权展开。

1926年秋，广州国民政府北上，开始了北伐战争。北伐战争中反基督教也是其中一项内容，当时已经把基督教当作“帝国主义的走狗”。<sup>17</sup>1927年蒋介石发动了“四·一二”政变，实行清共政策，这一局面才结束。

1937年的“七七事变”后持续了八年的抗日战争全面爆发，至1945年8月结束。1946年，中国全国基督教协进会提出了“三年奋进”的运动。在这一

<sup>15</sup> 段琦：《奋进的历程——中国基督教的本色化》，商务印书馆2004年5月第1版，第140页

<sup>16</sup> 段琦：《奋进的历程——中国基督教的本色化》，商务印书馆2004年5月第1版，第142页。

<sup>17</sup> 汪兆翔：《基督教对于最近时局当有的和措施》，《文社月刊》，第2卷第8期，1927年6月，第3页（转引自段琦：《奋进的历程——中国基督教的本色化》）。

运动中，陈泽民对医院中的奋进布道提出了自己的看法，对布道提出了新的要求。

1949年新中国成立，使中国摆脱的列强的控制，走上了自立、自强的奋斗之路。9月召开了政治协商会议，明确规定公民有宗教信仰的自由。1950年，基督教40多名领袖向全国发起了《中国基督教在新中国建设中努力的途径》，中国教会走上了自治、自养、自传的三自之路。1966—1976年爆发了为时十年的文化大革命，这期间一切宗教事务被禁，直至1982年恢复。

八十年代由 Shoki Coe，提出了“处境化”这一概念。这种方法强调，“对基督教的圣经、福音和它传播时所处的各种各样的文化和宗教背景之间的契合点做详尽的研究”。<sup>18</sup>九十年代后中国基督教逐渐注重到与国际接轨，思想开放，在神学理论的建设上发展迅速，正努力建设具有中国本色化的神学。

## 2、政治及宗教文化对基督教圣诗音乐中国本色化进程的影响

二十世纪的政治风云对基督教圣诗音乐的本色化进程起到了极大的影响，而这一时期的有关基督教的事件以及社会各方面对宗教的态度则是基督教圣诗音乐本色化的最为直接影响因素。

辛亥革命和新文化运动都是社会各界人士反对封建反对传统以及对中国前途及未来命运的探索，这两种运动的根源都来自西方，自然与西方的主要宗教基督教有着千丝万缕的联系，其中新文化运动与基督教有着更为直接的联系。新文化运动对基督教表现出的极大的兴趣对基督教圣诗音乐的中国本色化起到了促进作用，加上基督教在中国开办学堂，设有音乐这一课程，这对基督教圣诗音乐的传播也起到了很大的推动作用，同时也促成了这一时期的特殊音乐形式“学堂乐歌”的形成。两次“非基督教运动”使中国基督教徒意识到了基督教在中国本色化的重要性，更加快了圣诗音乐在中国本色化的进程。

新中国成立后，基督教圣诗音乐中国本色化作为一个重要的问题，引起了广大基督徒的重视，对圣诗音乐如何本色化进行了积极的探索，但这期间较少有作品问世。仅一九五四年，马革顺教授为上海联合圣歌团举行圣诞音乐崇拜创作了一部《受膏者》。

---

<sup>18</sup> 陈泽民，《基督教文化在中国——一场中美的对话》，《金陵神学文选》1992年出版。

十年文革期间，基督教被禁，一切宗教活动都处于停滞状态，但这种被禁的背后是一种力量的积聚，八十年代国家实行改革开放，中国基督教逐步实现自治、自养、自传(俗称“三治”)，圣诗音乐的中国本色化也踏入了一个新的里程，圣诗集的出版如雨后春笋，基督教徒的创作也热情高涨，出版了不少具有中国风格的圣诗音乐作品，在圣诗音乐的数量和质量上都得到了较大的提高。

## 二、基督教圣诗音乐中国本色化的发展概况

自二十世纪基督教本色化运动开展后，基督教圣诗音乐的本色化亦开始进行。陈伟<sup>19</sup>将这段时间的圣诗音乐分成四个时期，即：中国圣诗的萌芽时期(1900—1936)；联合圣歌委员会时期(1936)；海外华人教会时期(1949—1982)；中国教会(国内)自篇自创时期(1982年后)。<sup>20</sup>金陵协和神学院的陈泽民教授<sup>21</sup>从事基督教音乐方面有多年的经验并具有一定的权威性，他将基督教圣诗音乐的中国本色化分为四个阶段即：第一阶段：独立翻译外国圣诗音乐作品；第二阶段：用中国曲调填词；第三阶段：用西方大小调体系和声为中国曲调配置和声；第四阶段：创作带有中国风格的旋律及和声上的中国本色化。两者的划分方式不同，前者是按照时间发展的顺序来划分的，后者是按照音乐发展的阶段性来划分的，在时间上会有一定的交叉性。

笔者参照陈教授的观点，分三个阶段来简介基督教圣诗音乐在中国本色化的发展。需要加以说明的是，笔者认为：第一阶段的独立翻译外国圣诗音乐应包括使用西方曲调填词这一现象，或者把这一阶段称为圣诗音乐歌词上的本色化，与之相对应第二阶段则是圣诗音乐旋律上本色化的开始阶段；第三阶段是圣诗音乐本色化的发展阶段即和声上本色化的开始。

### 1、圣诗音乐歌词的本色化

翻译外国圣诗音乐作品早已开始，如 1807 年英国的马礼逊(Robert

<sup>19</sup> 陈伟，在浙江省杭州市基督教思澄堂从事基督教音乐工作。

<sup>20</sup> 陈伟：《中国基督教圣诗发展概况》中央音乐学院学报 2003 年第 3 期。

<sup>21</sup> 陈泽民，金陵协和神学院教授，神学家、圣诗作曲家。

Morrison) 来华传教后就曾翻译《养心神诗》<sup>22</sup>，英国长老会传教士宝威廉 (Willian · C · Burns) 于 1861 年翻译出版了《榕腔神诗》。但有意识的由中国基督教徒为主独立进行的中国本色化圣诗音乐的翻译是从上个世纪开始的，笔者认为基督教圣诗音乐歌词上的中国本色化的开端应该从这里开始。

1908 年，由谢洪赉主编基督教青年会在上海出版的《青年诗歌》是最早的由中国基督教徒独立编译的一本，开创了基督教圣诗音乐歌词本色化的开端。仅两年时间，诗集就印刷至第五版。1928 年顾子仁将该册加以修订扩增后出版为《最新青年诗歌附赓歌》，后基督教女青年会 1924 年在上海出版一本《中华基督教女青年诗歌》<sup>23</sup>

山东省长老会的倪维思 (John L. Nevius)、狄考文 (Calvin W. Mateer) 两位翻译了二百余首圣诗，然后 1911 年华北大会于济南开会时，选出委办成员于志圣、赫士、周省训、张松溪、王元德、袁景奎、袁德沾等七人从事编辑。七人除赫士外都是中国人，可算是国人集体编辑圣诗之先河。该诗是以美国长老会的圣诗为蓝本，汉译方面除用原有译词外，还从《颂诗歌》、《赞主灵歌》、《信徒圣诗》、《复兴圣诗》等采集若干编为《赞神诗》。<sup>24</sup>

《青年诗歌》是圣诗歌词中国本色化的开端，而《赞神诗》则是中国人集体编辑之先河，这两本圣诗集各有一定的代表意义，为基督教圣诗音乐中国本色化奠定了基础。其中，《赞神诗》作品中对用字较为重视，据说“在翻译时逐字逐句加以推敲，对押韵也相当注意”，<sup>25</sup>后于 1917 年在上海出版了五线谱版本，但五线谱与歌词是分开印刷的。

1922 年王载和一批同道们在福州仓前山十二间排房开堂布道，并印发诗歌，当时只有三十余首，以后聚会应用不便，乃加以增添并配和琴谱，于 1923 年在福州出版名为《复兴布道》，歌集有 120 首，出版后在聚会里使用。集里差不多有一半是从桑基所编的《圣歌与独唱》(sawkey' s" sacred songs and so-los") 一书翻译出来的，也有从别的唱诗选出来。<sup>26</sup>《复兴布道》是为布道而出的歌集，其出版目的明显，以实用性为主。

<sup>22</sup> 王神荫：《中国赞美诗发展概述（上）》基督教丛刊 1950 年第 26 期 49—51 页。

<sup>23</sup> 盛宣恩：《中国基督教圣诗史论述（八）》香港浸信会圣乐季刊(1983 年秋季刊)。

<sup>24</sup> 王神荫：《中国赞美诗发展概述（上）》基督教丛刊 1950 年第 26 期。

<sup>25</sup> 同上，全书计 55 类总目录，计诗 390 首。附有三一颂，七叠阿们，并有圣咏，如：主祷文、诗篇及尊主颂等，最后附有教会婚丧礼仪等。

<sup>26</sup> 同上，在歌集里有好几首短歌，也有几首他本人的创作。

1928年中华圣公会全国会议在上海开会，指定一个特别委员会，负责在全国圣公会教区产生部统一诗本。<sup>27</sup>成立后公开征集诗歌，结果应征近一千首。当时获首选的有杨镜秋《受难圣言歌》<sup>28</sup>、云南新平陈文安《恭迓恩星歌》<sup>29</sup>、河北王近深《靠主歌》<sup>30</sup>。经过三年努力，该委员会将1931年的版本定为《颂主诗歌》。<sup>31</sup>

《颂主诗歌》是国人集体统一进行收集创作圣诗歌词的第一本诗集。在诗集中分别注名是新译或创作，按周年，节令等为十人类，末附十戒和主祷文。集里共有诗歌466首，由江苏无锡协成印刷公司代印。<sup>32</sup>

《团契圣诗》原为燕京大学基督教团契所编译，先用油印印出暂时应用，后于1931年由北京燕京印刷所承印，内容计有圣诗124首，都是历代教会名歌，除一、二首外全是赵紫宸博士的译品，翌年再版又增译二十余首，加荣耀颂、应祷歌等共155首，篇幅虽不大，但却有许多独到地方。<sup>33</sup>

王神荫在《中国赞美诗发展概述》中称其是“国人编译赞美诗最认真、最负责而又文词最美的。”可见其译词工作之认真，如：《十字军之歌》<sup>34</sup>第一节，其译词如下：“耶稣纯美兮，超瑰奇与橘莹，生为神明兮，为圣人，主我景仰兮，主我所崇尊，我心所宝兮，逾奇珍”；又如：《万世生命歌》<sup>35</sup>，赵博士的译词如下：万古长流生命丰，真神恩泽妙无穷，汪洋浩瀚先知言，奔放沸骄烈士胸。据翻译者称该曲集内对歌词的翻译有四种创作的试验：第一种是用古体诗—骚体作的；第二种是用绝句法；第三种是百话文言，数量最多；第四种是纯粹白话。

这里需要提出的是贾玉铭牧师，贾玉铭牧师是我国圣诗词作家中作品最多的一位，在他的一生中约创作了五百多首圣诗歌词。集中在其作品《灵交诗歌》、《圣徒心声》、《得胜诗歌》、《灵交得胜诗歌》中。

当1931年贾牧师在藤县华北神学院任教时，每日写一首，同年便出版了他

<sup>27</sup> 当时委员会有皖赣教区的严奇清、鄂教区黄魏亭、江苏沈子高，南京郝路义(美籍)和杨荫浏先生等组成。

<sup>28</sup> 现入编为《赞美诗》新编第68首。

<sup>29</sup> 选自1931年版《普天颂赞》第48首。

<sup>30</sup> 选自1931年版《普天颂赞》第345首。

<sup>31</sup> 王神荫：《中国赞美诗发展概述（下）》基督教丛刊1950年第27期。

<sup>32</sup> 据王神荫在《中国赞美诗发展概述》中说，该集特点：（1）文言文、白话兼用，如上帝名（天主、上帝、神都用）；（2）标明作者、年、岁，该集在各诗之下，尽可能注明著作者的国籍、姓名与年份，这是中国圣诗方面的一种创举；（3）创作圣诗较多，有36首，占十分之一。

<sup>33</sup> 王神荫：《中国赞美诗发展概述（下）》基督教丛刊1950年第27期。

<sup>34</sup> 选自1931年版《普天颂赞》第42首。

<sup>35</sup> 选自1931年版《普天颂赞》第57首。

的《灵交诗歌》，内有圣诗 234 首，最后 20 首是奋兴短歌，其中大概有四分之一是修改或采取别人的作品，大部分都是贾牧师的创作。他自己说他不是诗人，作品都是灵感之作，表示信徒的心声。在格式和规范上也许不十分完善，但在灵修感应上则甚丰富，对于渴慕圣灵，以及圣灵充满的诗歌，尤见特长。《灵交诗歌》由上海民生印刷所承印，印刷粗糙，装订平平，诗词中虽然大半数是贾牧师创作，但曲调则多半是外国赞美诗通用的曲调。（如《赞美诗》新编之 152 首《主恩日新歌》的曲调是采用自《恩友歌》）<sup>36</sup>

《圣徒心声》在贾牧师创作诗歌中篇幅最多，流行较广。贾牧师在《圣徒心声》的序言中介绍这本诗歌有三种特色：第一、诗歌中五分之四写于民族抗战期间；第二、诗歌也是生命真理的流露，以此颂主，非但希望“声闻于天”，亦可藉以贯彻真理，发育灵命；第三、诗歌中五百三十首乃中国产物，包含中国信徒崇拜时心灵所发之颂词，故特称《圣徒心声》，所用曲调多已在教会通用。由此可见这本诗歌独特之处，不在于所用曲调，而在于是国人处国难时所创作的圣诗，诗的内容值得重视。

我们注意到贾玉铭牧师写诗时多重视心灵之感应，而不太重视诗歌的格律，其作品的创作多数与他领礼拜、讲道、解经相配合，是随着他的灵感而写成的。书中的次序按信徒灵性生活（如颂赞、称谢、重生、称义、成圣、胜、灵交、圣工、教灰、末世等）排列，着重个人主观的体验和信徒直接与神交流的感受，仅祈祷一栏便有 27 首，赞美救恩一栏有 38 首，以“我”和“我们”开头的多达 70 余首。

从以上论述中可以看出，中国基督教圣诗歌词从翻译到创作这一过程发展较快，其实从某种程度来看翻译亦是一种创作，译者在翻译的过程中必然要融入自己对作品的理解，并用恰当的语言表达出来，这就是一种再创造的过程。当然，圣诗歌词的创作是在不断的发展着的，笔者介绍的这一阶段是圣诗歌词本色化之开端，而非终结。

## 2、圣诗音乐旋律上的本色化

采用中国曲调填词是基督教圣诗音乐中国本色化发展进程中所必然要走的

---

<sup>36</sup> 王神荫：《赞美诗（新编）史话》，上海中国基督教协会 1992 年。



一个过程，当翻译和用外国曲调填词不能满足中国基督徒对圣诗音乐的需求时，采用中国化旋律的圣诗音乐就成为中国基督徒的需要，而基督教圣诗的音乐本色化也是从采用中国曲调填词开始的。

二十世纪二十年代，随着“非基督教运动”的展开，本色化的呼声在教会内部的高涨，圣诗音乐旋律上的本色化尝试就开始了，这一阶段产生的代表性作品集是：《民众圣诗》。

1931年的《民众圣诗集》圣诗的歌词全部是由赵紫宸创作的，曲调是范天祥(Blisswianl)采用的中国化旋律。范天祥在其书中的序言里说：本集所收的调，都是中国旧调未经丝毫的修改，这些调或出自于顾子仁博士民间音乐、或出于《小白菜》、或是胡杜尔牧师所采集的民歌……佛教音乐也收之，集中所有民歌都是国内流行的调子或全国流行或一时流行的，本集所采用调子如助头歌、如梦令、孔庙大乐章、江上船歌等。<sup>37</sup>

除范天祥外，中国圣乐作曲家杨荫浏先生的圣诗音乐作品中也有一些作品是采用中国曲调来填词的。

应该看到的是，在圣诗音乐中国本色化的早期阶段，范天祥先生采用中国曲调填词可谓是向前迈出了重要的一步。在二十世纪的三十年代，四十年代里出现了不少这样的作品，当然随着时代的前进，有些作品已经被遗忘，但其中有些经典作品至今任在传唱。如：《三叠离歌》、《耶稣美名歌》等。

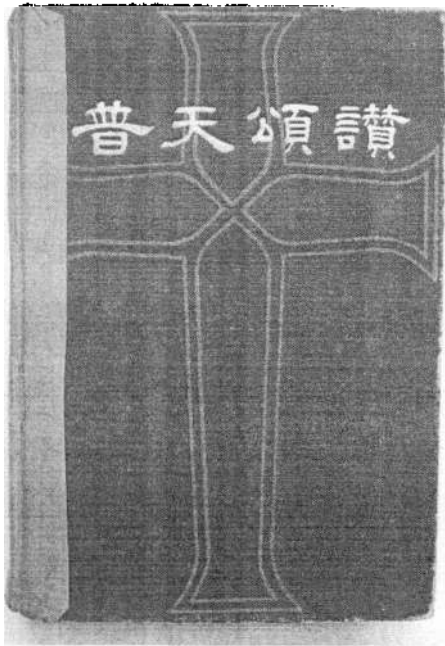
### 3、圣诗音乐和声中国本色化

这是一个特殊的阶段，这一阶段已经开始使用西方功能体系和声，但和声的民族化理论尚未形成，实践也处在探索阶段，在这种情况下出现了一些用西方大小调功能体系和声为中国风格的曲调配置和声这一现象，在圣诗音乐发展的第二阶段中提到的圣诗作品《民众圣诗集》中有一部分乐曲就是使用这种方法进行配置的。

这里有代表性的圣诗集是《普天颂赞》(见图1)。<《普天颂赞》的编订是1931年中华基督教提议共同编订的一本联合新圣歌，当时的编委会有范天祥博士、杨荫浏先生、沈子高主教、刘廷芳博士、周淑安、文贵珍、江民志牧师等组成。

<sup>37</sup> 王神荫《赞美诗(新编)史话》，上海中国基督教协会1992年。

由刘廷芳博士担任编辑会主席、文学委员会主席，总干事杨荫浏先生，范天祥先生担任本书的音乐编辑。图 1：1977 年再版的《普天颂赞》（32 开本）



翻开历史我们可以看到，编订这本歌集，从最初开始商讨这件工作到最后出版，共耗时七年多。当时联合圣歌编辑委员会<sup>38</sup>的目的有两个：第一是以表现中国全体基督教教会赞美与高尚的热诚的诗本；第二是希望籍着属灵的思想文学趣致与音乐的标准，在各教会中提高中文的质量。<sup>39</sup>因此，“诗本一定要适于唤起各种基督徒团体礼拜时的虔敬心，务必包含一切时节与教会生活各方面所需要的诗歌，所包含的诗歌一定要使教会以内的男女老幼，不分教育程度，皆能了解，且在可能范围以内，使教会以外的人也容易了解。”<sup>40</sup>

全书一共五百十二首圣诗，其中六十二首是创作的歌词，七十二首中国风味的曲调，这本诗歌于 1936 年在上海出版(上海广学会)，共有三种版本：(1) 线谱音乐本；(2) 数字简谱本；(3) 五号文字本。三月初共印十一万四千本，出版后不胫而走，全国教会争先采用，到了 1949 年共出版了 44 万 2 千本，这在我国出版界也是罕见的<sup>41</sup>。

在 1936 年由联合圣歌编辑委员会编辑的《普天颂赞》中有不少用大小调体

<sup>38</sup>是由六个公会委派代表组成的，他们分别是：(1) 中华基督教会 (Church of Christ in China)；(2) 中华圣公会 (Chung Hwa Shang kung Hwei)；(3) 美以美会 (Methodist Episcopal Church North)；(4) 华北公理会 (North China Kwng Li Hui)；(5) 华东浸理会 (East China Baptist Convention)；(6) 监理会 (Methodist Episcopal Church South)

<sup>39</sup> 六公会联合圣歌委员会，《普天颂赞》，上海：广学会，1936。

<sup>40</sup> 同上

<sup>41</sup> 王神荫：《中国赞美诗发展概述》(下) 基督教丛刊 1950 年第 27 期。

系的和声为中国风格的旋律配置和声的曲子。到第二版（即 1977 年的版本）就将其中的一部分重新配置。在第二版的序言中提到：“……加上社方同工，组成编辑委员会，分文字与音乐两小组……编辑委员会所拟的几项原则中第六条是：修改一部分中国曲调的和声，必要时应重写。”<sup>42</sup>可见第一版的《普天颂赞》在和声方面遗留下了一些问题。

### 小结——创作带有中国风格的圣诗音乐

随着和声民族化的进一步发展及创作水平的提高，基督徒对中国圣诗的要求越来越高，创作带有中国风格的圣诗音乐成为教会圣诗音乐工作的主要努力的方向，为此，基督教成立了圣诗工作委员会，专门负责收集、整理、编辑圣诗音乐，新加坡三一神学院主办的《华夏圣诗》更是以“华族音乐语言为特征的诗歌”这些都促进圣诗音乐的本色化进程达到了一个较高的发展阶段。

并且，随着创作技法的熟练及专业创作队伍的扩大，圣诗音乐作品大量问世。尤其是八十年代改革开放后（这中间包括之前创作但没有公开发表的作品）是一个集中时期。这些作品都编入了各种圣诗集中，主要有《赞美诗》（新编）（见图 2）、《圣诗选集》（见图 3）、《华夏圣诗》（见图 4）、《世华圣乐》（见图 5）等等。

图 2：《赞美诗》（新编）（32 开本）



<sup>42</sup> 普天颂赞编委会：《序言》，1977 年。

图 3: 《圣诗选集》(16 开本)



图 4: 1993 年出版的《华夏圣诗》(16 开本)



图 5：2000 年出版的《世华圣乐》（16 开本）



其中《华夏圣诗》一书的出版意义重大，它是首次出版的由华人创作的圣诗音乐作品集，其宗旨为：“扬华夏文明之声，用优秀的艺术传统，单显颂扬造天地至高者的尊贵和荣耀。”<sup>43</sup>这本诗集由新加坡的“三一”神学院编印，陆续收集了各地华人创作的圣诗音乐作品，至今已出版了五期，这本诗集对基督教圣诗音乐中国本色化做出了巨大的贡献。

《世华圣乐》的出版是有一个特定的意义的。它的副标题是“华人创作合唱圣诗”，其作品的问世是因为 1998 年 7 月第 14 届“世华圣乐”圣乐营在澳洲雪梨举行，各地代表认为在二千年举行圣乐营时，将有多队诗班参加“公元二千齐颂赞”之献唱会，故提出邀请各地华人圣乐作曲家们创作一些新的诗歌，集成册，以供各诗班献唱之用，另一方面，售出诗集之收益，亦可奉献给总会，作圣乐基金之用。<sup>44</sup>但《世华圣乐》之中也收集了一些新的圣诗音乐作品。

这里笔者需要重申：在上文所论述的三个阶段中，除第一阶段介绍的圣诗集全部是第一阶段的作品外，第二、第三阶段及小结中介绍的圣诗集中间的作品中有彼此交叉的现象。如在第二阶段用中国曲调填词中，介绍的作品《民众圣诗集》就有第三阶段的音乐现象，这样看来，三个阶段在各种诗集中共同存在，它们都是圣诗音乐本色化的重要组成部分。

<sup>43</sup> 《华夏圣诗》第 1 期编委会之序。

<sup>44</sup> 世界华人基督教圣乐促进会，杨伯伦序 2000 年 1 月。

## 第二章 基督教圣诗音乐中国本色化的表现特征

基督教圣诗音乐中国本色化从二十世纪初开始萌芽，除去文革十年时间，直到二十世纪末经历了约百年的时间逐渐发展至相对成熟的阶段，在这一百年的时间里中国中基督教圣诗音乐中西碰撞中吸收了中西方的优秀文化成果，逐步的完善其本色化的过程，并表现出了一些显著的特征。

本章着重探索了中国基督教圣诗本色化过程中的重要特征，这些特征为：中西融会的多元性特征及其礼仪性特征两大重要方面，重点分析研究了多元性的特征。在分析圣诗音乐的礼仪性中，主要是分析其对崇拜礼仪中的表现特征。

### 一、 中国基督教圣诗音乐多样性特征

#### 1、歌词的多样化

中国基督教圣诗歌词主要来自三个方面，一是圣经中的诗篇、二是从西方圣诗中翻译过来的、三是创作的中国化圣诗。

##### (1) 来自诗篇的圣诗音乐歌词

圣经常常是基督教圣诗歌词的直接来源，圣诗作者借用圣经里的材料，或在其作品中运用圣经的比喻，或直接把诗篇拿来当歌词进行谱曲，下例圣诗用的就是诗篇第一百首的词：

例 1：《诗篇一〇〇首》（选自《赞美诗》新篇第 380 首）

普天下当向主欢呼！你们当乐意事奉主，当向他歌唱，当向他歌唱。当晓得耶和华是上主，我们是他造的，是他的民，是他的羊。

当称谢进入他的门，当赞美进入他的院。当感谢主，称颂他的圣名。因为耶和华本是善良，他的慈爱永存，他的信实直到万代。

在本曲中陈泽民教授直接使用“诗篇一〇〇首”作为曲名，除因曲调原因外几乎不作文字的改动，类似这样的在《赞美诗》新编中就收集了五首，分别是《诗篇一〇〇首》、《诗篇一三首》、《诗篇一二一首》、《诗篇一三二首》、《诗篇一五〇首》。

##### (2) 来自翻译的圣诗音乐歌词

第二类是翻译的西方圣诗，除诗集《华夏圣诗》外，翻译的西方圣诗歌词仍然是目前各类诗集的主体，这是因为这类圣诗曲目丰富，并且其中多有大量经典作品如：圣安布罗斯所写的一首圣诗

例 2：《求居我心中歌》（选自《圣诗选集》第三期第 16 首）

主曾离天宫，曾抛弃尊荣，来救我，来救千万众；伯利恒城中无斗室堪容，破马棚，难敌严寒风：求居我心中，主耶稣，我心中，有地方可容。

狐狸处幽洞，鸟雀居林中，蔽风雨，有绿树苍松；神子却不同，劳碌倦行踪，过荒漠露宿野草丛：求居我心中，主耶稣，我心中有地方可容。

日后天门开，恩主复归来，凯旋还，天军歌韵谐，听主如我归，说：“到天家来，你居处我已为安排”我到那时候，主耶稣，寸心中，真喜乐无涯。我心中，有地方可容。

### （3）中国基督徒创作的圣诗音乐歌词

第三类是中国基督徒创作的圣诗，在第一章中笔者已经论述过中国基督徒创作圣诗是先从歌词开始的，这里就不再赘述，但是这类圣诗的发展迅速，数量也很大，其中有不少作品还仅仅是在内部发行和传唱，这里我们仅举一些已经发行的圣诗。

例 3：《三省歌》（选自《颂主新歌》第 418 首）

一省我身：信道有年，与主睽违，物质为先；父母、伯叔、兄弟、姊妹，合家拜主是否虔诚？

二省我身：受浸有所，曾否为主传道力专，曾否在家福音宣传，心清意洁，圣灵宝殿？

三省我身：从主有年，曾否为主作证人间？光阴似箭，事主努力，日月如梭，信仰弥坚？

副歌：门墙主化，光照在前，分工合作，福德无边。

在这首圣诗作品中，朱葆元将儒家思想通过圣诗的形式反映出来。将儒家的“吾日三省吾身”的内容转换为反省事主的种种事情上来。是中西结合的一首作品。

例 4：《早起赞美歌》（选自《赞美诗》新篇第 150 首）

清晨早起赞美神，一夜平安蒙神恩，今日还求主保佑，为主作工心安稳。

神的荣光照四方，充满宇宙何辉煌，真光照在我心上，深恩厚爱常颂扬。  
祈求圣灵施大能，去我罪恶换新人，谦卑温柔效法主，哈利路亚荣耀神。

这是青年信徒王大卫于 1981 年所写的歌词，王大卫原是工厂的工人，他认为写这首圣诗是神的灵性在他身上的复兴。

另外，赵紫宸还写了一些对象为的农民的圣诗，这些圣诗语言简单、内容朴实，为广大农民兄弟所喜爱。如《清晨歌》、《谢恩歌》等。

中国基督教圣诗歌词的多样化来源使圣诗的内容更加丰富，这当中有圣经中的经典，大师的作品，也有普通牧师、信徒的作品，这些作品从各个不同的方面对进行了赞美，《诗篇一〇〇首》是先知的教导；圣安布罗斯的《求居我心中歌》是大师的祈祷；王大卫的《早起赞美歌》及朱葆元的《三省歌》是信徒在个人灵修生活中的感悟。一些圣诗歌词往往是和曲调同时诞生的，这就为圣诗曲调的多样化提供了前提和基础，。

## 2、曲调的多样化

本色化后的中国圣诗音乐的曲调来源分为以下几个方面，第一是用传统古曲填词；第二是用民间歌曲填词；第三是由中国基督徒创作的中国化的圣诗音乐。

### (1) 用传统古曲填词

传统音乐是中华民族的瑰宝，然而从十九世纪上半叶开始，中国在政治上的激烈动荡，百姓生活的不安定，再加上西方文化的冲击，国人无暇顾及对祖国优秀文化的继承与挖掘。进入二十世纪后，音乐界人士着手对传统文化进行整理和挖掘，后来随着国民意识的增强，教会内部本色化呼声的高涨，中国基督徒对传统音乐的日益重视，促进了本色化的进程，首先出现的是用传统古曲和民间曲调进行填词的圣诗音乐。

1933 年杨荫浏根据中国古琴曲《阳关三叠》填词为《三叠离歌》。（见谱例 1）

《阳关三叠》乃唐代诗人王维（699—759）所作，这歌词，在唐代，曾与音乐相结合，得到普遍的歌唱<sup>45</sup>。这首诗的内容本来是诗作者抒发了他对到远方从军的一位朋友送别时依依惜别的一种离别的心情。这在当时引起了许多人

<sup>45</sup>唐刘禹锡诗《与歌者骰》：“旧人叟有何哉在，更与殷勤唱《渭城》。”（转引自《中国古代音乐史稿》上册杨荫浏著第 201 页）



的共鸣，到后来就逐渐演变成了表达离别情绪的一首曲子。因此，作者取名为《三叠离歌》。

从曲式上我们可以看出是“起、承、转、合”的传统音乐手法。前半部分的主歌落在宫音上，为宫调式，后半部分副歌落在羽音上，为羽调式，整首曲子为d羽调式。

数金生活  
送别亲友

三叠离歌\* 195

阳关三叠 YANG GUAN SAN DIE  
7. 7. 7. 7. 副

中国古琴曲  
杨荫浏改编 1934

新编词 1933

1. 多年朋友共知心，一旦忽然两地分。  
2. 人生难免暂离分，有主永偕乐乃真；  
3. 三年布道作行人，救主生涯多苦辛；

重见不知何月日，临行倍觉旧情深。  
休道长途多寂寞，性灵深处主关心。  
服务人群逢主意，敢辞劳倦负天恩？

(副歌)  
但愿慈悲神，引领，引领，稳渡山高水深；  
共仰慈悲神，同一信，同一信，天涯团契心心印。(阿们)

谱例 1: 《三叠离歌》  
(《赞美诗》新编第 195 首)

曲中使用的是五声音阶: d、f、g、a、c 曲调迂回曲折，上句对商音的回旋及强调奠定了整个曲子的基调——羽色彩。

在圣诗音乐中有不少用古琴曲填词这种现象仅陈泽民教授就有好几首如：前面提到的《诗篇一〇〇首》乃是使用的古琴曲《梅花三弄》之曲调，《称颂耶和華》使用的是古琴曲的“普安调”，《神

工妙笔歌》使用的是古琴曲“平沙落雁”的曲调等。

《神工妙笔歌》(见谱例 2)歌词为金陵协和神学院副院长陈泽民教授所作，曲调也是由他根据《平沙落雁》改编的。

《平沙落雁》本是古琴曲，是古琴曲中被人喜爱的一首，有多种不同的传谱，描写了平沙无际，落雁低回的情景，曲调优美，是我国传统音乐的珍贵遗产。陈泽民改编了其中的主题和发展的乐句。

谱例 2: 《神工妙笔歌》(《赞美诗》新编第 178 首)







这些号子节奏简单平稳，旋律起伏也不大，易于传唱，在传教布道及基督徒的日常灵修生活中都能发挥出较大的作用。

还有一些圣诗音乐的曲调来自于少数民族地区的音乐，这表明了基督教传播的广泛性，下例是一首来自布依族的民歌曲调

谱例 7:《活出基督歌》(《赞美诗》新编第 365 首)

思想属灵 **活出基督歌\*** **365**  
 布依 BUYI 布依族曲调  
 1886-1970 1982

1. 你的生命藉我彰显, 耶稣我主  
 2. 你的大爱藉我宣扬, 耶稣我主  
 3. 你的工作藉我担当, 耶稣我主  
 4. 忧伤劳作与我共担, 耶稣我主

万王之王; 使我能离你的形状,  
 万王之王; 使我作你反光明,  
 万王之王; 使我全心全力的由你支配,  
 万王之王; 使我成为你的忠心伴侣,

随时随在 为你发光  
 将你架在美 昭显与人  
 凭你生差遣 决不推辞  
 一生一世跟主到底 (阿们)

通用调: 352 CANONBURY

在使用民歌填词的曲目中，没有发现使用山歌的曲调，笔者猜测可能是因为山歌的曲调节奏较为自由，不适合使用于教会的音乐中，且早期的一些圣诗作曲家又多为沿海一带的人，因此没有对山歌进行改编的圣诗音乐。

(3) 中国基督徒创作的曲调

把传统古曲和民间歌曲进行创作性的改编，或自行创作中国风格的旋律是圣诗音乐中国化发展进程中的一个重要的阶段，在圣诗音乐的旋律创作中分为两种情况：第一种是非音乐专业的教徒或牧师在生活或布道过程中有所感想而写成的，这种圣诗音乐往往都能体现生活，曲调也朗朗上口并且往往以短歌为多，这种圣诗音乐在布道及灵修生活中得到较多的运用。如：《神爱世人》(《赞美诗》新编附录短歌第 1 首)、《恩如雨沛降》(《赞美诗》新编附录短歌第 20 首)、《大山可以挪开》(《赞美诗》新编附录短歌第 21 首)、《分别是非》(《赞



作曲家许勇三使用了复调模仿的音乐手法，用无伴奏混声合唱的形式来表现十字架道路的艰辛。此曲在演唱难度上较其它圣诗大，因此，适用于诗班演唱。

圣诗曲调的多样化体现了中国历史悠久，音乐文化丰富的特点，从使用中国曲调开始就标志着中国基督教圣诗音乐向前迈出了重大一步，从使用传统曲调、民歌到创作是圣诗音乐发展的重要历程，在丰富中国基督教圣诗的同时也看到了圣诗创作逐渐走向成熟。

### 3、和声的民族化

和声的中国本色化（即民族化）对于整个中国音乐界来说是一个复杂而艰巨的任务，在基督教内部，圣诗音乐发展的早期阶段，范天祥博士首次进行了大胆的尝试与实践。

范天祥虽来自美国，但他非常提倡圣诗音乐的中国本色化，他在中国生活二十多年，醉心于研究中国音乐，改编了一些中国民歌，也创作了一些中国风格的圣诗音乐，他在创作中国风格的圣诗音乐时常常使用五声性的旋律，在和声上也常常体现出民族化。

#### 谱例 10: 《慈悲圣父歌》（《赞美诗》新编第 31 首）<sup>47</sup>

慈悲圣父歌\*  
孟姜女 MENG JIANG NU  
7. 7. 7. 7.

31  
中国作曲家范天祥  
范天祥 范天祥 1931

1. 全 能 慈 悲 圣 天 父 我 们 抬 头  
2. 全 能 慈 悲 圣 天 父 我 们 抬 头  
3. 全 能 慈 悲 圣 天 父 我 们 抬 头  
4. 全 能 慈 悲 圣 天 父 我 们 抬 头  
5. 全 能 慈 悲 圣 天 父 我 们 抬 头

见 你 荣 耀 像 日 月，  
见 你 圣 子 像 主 耶稣，  
见 你 圣 灵 像 圣 神，  
见 你 救 日 像 新 全

见 你 仁 慈 像 救 日 像 新 全  
见 你 心 救 法 像 救 日 像 新 全  
见 你 心 救 法 像 救 日 像 新 全  
见 你 心 救 法 像 救 日 像 新 全

(阿 们)

<sup>47</sup> 第三小节的低音部的 B 音可能是印刷的错误。

在这首圣诗中，体现出了曲作者对和声民族化的尝试，在低声部旋律中曲作者努力使其与高声部旋律风格相一致，但在和弦的序进上仍未摆脱功能和声的框架。

类似这样的圣诗还有：《团契歌》（《赞美诗》新编第 130 首）、《播种比喻歌》（《赞美诗》新编第 202 首）、《新天地歌》（《赞美诗》新编第 370 首）等。

陈泽民在 1954 年所作的《复活的清晨》在和声的民族化方面进行了大胆的尝试，首先在和弦的叠置上打破了传统和声的三度叠置。

谱例 11：《复活的清晨》片段（1—4 小节）

女高音独唱 哈 *a tempo*  
男高音独唱 哈 *mp*  
慢, 节奏自由 *ff* *fff* 节奏自由 *mp*

同时削弱了和声的功能性，其功能性仅在终止处体现，突出和弦色彩的对比，使之在风格上与西北风味的旋律相一致。

例 12：《复活的清晨》片段（5—8 小节）

利 路 亚! 合唱 利 路 亚!  
利 路 亚! 哈 利 路 亚!  
女高音独唱 中速

总体看来《复活的清晨》以 E、#F、A、B 四音为骨架，以 B 到 E 的上四度跳进为特征音程采用领唱、合唱、齐唱的演唱形式，突出表现了对基督复活的欢呼和喜悦之情。

在陈泽民的《神工妙笔歌》（谱例参看例 6）中作者在和声上也突出了民族



化的特色，在四部和声中力求每个声部都力求五声性，同时也运用了西方的离调的手法，在曲末曲作者升高了主和弦的三音，用了一个大三和弦结尾，这种升高三音的手法用的是皮卡第三度，使羽调式顿时明朗起来。

青年作曲家黄彼思在和声的民族化方面也有不少突破，因为其所处的时代不同，此时国内已经有大量的有关民族化和声的系统理论著作，在黄彼思的诗集《赞美的诗篇》中作者已经能较为熟练地使用民族化的和声进行创作。

综上所述，我们可以得知基督教圣诗音乐中国本色化过程其实就是词曲来源的多样化过程及和声的民族化过程。在本色化的过程中，面对西方如潮而至的圣诗音乐，中国基督教并不是全盘接受，而是有选择的加以吸收，这一过程是中西优秀音乐融合的一个过程，这种过程不仅仅是歌词、曲调及和声上的融合，其背后是中西音乐美学、哲学思想的融合。需要明确的是西方基督教圣诗音乐在影响中国的同时也受到了中国音乐的影响，他们将一些中国圣诗翻译到世界各地，广为传唱。

## 二、基督教圣诗音乐的崇拜性特征

基督教圣诗音乐是其宗教活动的不可或缺的部分，在教会礼仪和各种重大活动及个人灵修生活中都离不开圣诗音乐。“它会使崇拜时属灵气息浓郁，使信徒对神的热情得到激发，使骚乱的心得到安宁，使灵性的境界得到升华”<sup>48</sup>，因此，基督教圣诗音乐具有极其强烈的感染力和鼓舞力。它是基督教们心灵的呼唤和灵魂的叹息，从而直接地作用于每一位基督徒，密切了他们与神的灵性交流。

### 1、圣诗音乐与崇拜的关系

#### (1) 关于崇拜

崇拜（即敬拜）就是崇敬膜拜，其英文为：Worship——Worth-ship，意思为价值、配得与可贵……崇拜是受造者（人）向永在者（神）的致敬，是受造者对永生上帝的回应，是承认上帝的超越，承认一独立于崇拜者而学显为奥秘的实存，是全人类敬拜与寻找寻终极者的本能，是以上帝为首，是把人净化、启迪与更新的创造与救赎的实在。<sup>49</sup>

<sup>48</sup> 王雪辛：《圣乐鉴赏》第4页，中国基督教神学教育委员会1996年。

<sup>49</sup> 黄新佑：《教会音乐与崇拜》第9—10页，基督教文艺出版社1996年。

崇拜从其广义上来说可以应用于基督教的全部生活，因为整个生命均是对神的回应。因此崇拜有个人的，也有团体的，本文所涉及的崇拜均是指团体崇拜。

基督教的崇拜从产生到定型经过了很长的一段时间。其崇拜礼仪源于犹太教，后来基督教传入欧洲，在希腊及罗马时期又受到其它宗教的影响。罗马将基督教定为国教后，基督教在罗马发展迅速，由于罗马教会的极大影响力，基督教的崇拜才逐渐变得统一起来。

## (2) 圣诗音乐与崇拜的关系

“歌唱几乎在任何崇拜中占一席位（至少在正常情况下），表明它有内在的理由，而决非只是‘人人喜爱’那么简单”<sup>50</sup>。在崇拜活动中神对基督徒说话，基督徒作出回应，整个活动都以耶稣基督为中心，而基督徒是以一个请求耶稣基督赦罪的身份、一个在耶稣基督内的神的子民的身份来进行活动的，“我们与神的这一关系应使我们欢乐”<sup>51</sup>。于是歌唱这种超越说话的表达情感的方式就自然地被使用起来了，也就是说，圣诗音乐是崇拜活动中的情感自然表露。

崇拜中的圣诗音乐是依靠赞美天父上帝、接受圣子耶稣救恩的颂赞。基督徒从耶稣那里获得赦罪，从而使心灵得以净化，生活与生命重新燃烧而火热的事奉上帝。信徒用灵性与悟性去歌唱，从而得到上帝赐予的属灵的能力，使基督徒追求圣洁，改造自身使之合乎天主使用。<sup>52</sup>

### 2、圣诗音乐在崇拜中的作用与地位

圣诗音乐在崇拜中居重要的地位，马丁·路德说：“除神学以外，我给以音乐最高的地位和荣誉，我们见到大卫和所有的先贤，都曾把他们神圣的思想，用诗章、乐曲和歌曲表达出来。”<sup>53</sup>它不仅起到渲染崇拜的气氛，给崇拜创造更好的环境，而且因为圣诗是诗与音乐的结合这一特点使之带有与上帝交流的功能，这中间音乐也起到了增强作用，另外，音乐还加强了属灵上的交流，一种超时空的交流，这一功能和地位是无可替代的。下面我们从崇拜的整个过程来加以分析研究。以下是金陵协和神学院 2005 年 10 月 23 日上午 9:00 点的主

<sup>50</sup> 白兰德：《音乐与崇拜》，颜路裔牧师译，《神学论文精选》第 111 页，道声出版社 1993 年。

<sup>51</sup> 马丁路德语，转引自白兰德《音乐与崇拜》，颜路裔牧师译，《神学论文精选》第 111 页，道声出版社 1993 年。

<sup>52</sup> 黄新佑：《教会音乐与崇拜》第 19 页，基督教文艺出版社 1996 年。

<sup>53</sup> 张慕旭：《敬拜、圣乐与今日的福音派教会》选自谭静芝《敬拜—属灵生命的提升》，建道神学院 2002 年。

日崇拜礼仪的整个过程：

一、序乐：（主持人，证道人，唱诗班等进堂）

二、问安：

三、宣召：（《诗篇》95：1-7）

内容略

四、唱诗：《颂主恩光歌》（新编《赞美诗》第9首）

五、祷告：

六、宣信：《使徒信经》（新编《赞美诗》第395首）

七、启应经文：（诗篇139首）

内容略

八、献诗：《美哉圣羔羊》、《赞美主名》

九、经训：

旧约经训：《以西结书》8：1-6

新约经训：《启示录》15：1-8

福音圣训：《路加福音》9：28-36

十、唱诗：《赐福救主歌》（新编《赞美诗》第271首）

十一、证道：《一个改变事奉的异象》（徒9：26-30, 22：17-21）

十二、报告

十三、回应祷文：（卫斯理约翰的祷文）

十四、唱诗：《慈光歌》（新编《赞美诗》第262首）

十五、主祷文

十六、祝福

十七、《阿们颂》（四叠，新编《赞美诗》第400首）

十八、殿乐：（会众依然侍立，待主礼人，诗班等退场后散会）

纵观崇拜的整个过程，除了序乐与殿乐外，整个崇拜过程圣诗的咏唱分别在第四、六、八、十、十四部分，其中第四部分内容一般是基督徒向上帝耶和华的荣耀与歌颂；第十部分、第十四部分的内容为基督徒向上帝的请求，请求上帝引领前行的方向。

在崇拜中“音乐、祷告及话语是敬拜的三要素”<sup>54</sup>，这其中音乐居于首位，贯穿了崇拜的整个过程，在崇拜的过程中起到了不可替代的作用。“序乐”具有让会众安静下来的作用，使参与崇拜的基督徒从世俗的生活中静下心来参加崇拜活动，也就是起到“收收心”的作用。在崇拜礼仪的中间有五首圣诗穿插其中，这些圣诗使整个崇拜过程中充满着音乐，成为一个“音乐的敬拜”。这些圣诗或歌颂、或庄严，或柔和祈求使基督徒在整个崇拜过程中更易于与上帝对话，当然也渲染了崇拜的气氛，使崇拜在一个更好的氛围下进行。而殿乐有使信徒思念敬拜主的作用。白兰德博士将崇拜中的音乐分为四个等级：

第一、为礼仪启应的歌唱（会众加上诗班，牧师与诗班指挥）；

第二、直接与会众歌唱相关的合唱与奏乐；

第三、补充的合唱音乐；

第四、补充的乐器音乐。<sup>55</sup>

从以上所划分的四个等级中我们可以看出其侧重，为崇拜礼仪而进行的启应的歌唱是最高等级的音乐，可见教会对崇拜中的礼仪是最为重视的，而将直接与会众相关的合唱与奏乐视为第二，其它再次之，也就是说在崇拜中歌颂上帝是第一位的（崇拜礼仪是信徒与上帝的沟通），而信徒次之，第三和第四则分别是补充的合唱和乐器，合唱更能表达情感，又带有歌词，因此在乐器音乐之上。

### 3、在崇拜中对基督徒灵性的启示性

圣诗音乐提升了基督徒的属灵，使基督徒能够更好地与上帝进行对话，耶稣告诉井旁的妇人说：“上帝是个灵，所以拜祂的必须用心灵和诚实拜祂。因为父要这样的人拜祂”。<sup>56</sup>无论是在团体敬拜或者是在个人敬拜中，基督教的圣诗音乐都起到了加强与上帝交流的作用。

在团体敬拜中基督徒群体的崇拜正是复和的回应，复和的喜悦，复和的宣告及对复和事业委身的具体表达。<sup>57</sup>因此，基督徒灌注在集体崇拜里的意念、思想与情操，都会借着礼仪的承载，成为对世人的有力见证。

在个人敬拜中，音乐使人更易于看到主的荣光，个人敬拜可以通过多种途

<sup>54</sup> 黄新佑：《教会音乐与崇拜》第18页，基督教文艺出版社1996年。

<sup>55</sup> 白兰德：《音乐与崇拜》，颜路裔牧师译，《神学论文精选》第102页，道声出版社1993年。

<sup>56</sup> 《约伯书》第四章24节，转引自谭静芝《敬拜—属灵生命的提升》，建道神学院2002年。

<sup>57</sup> 谭静芝：

径，如：称谢、赞美、祷告等，而在每一种途径中都可以包含音乐，音乐会加强敬拜者的投入及敬拜的效果，并加强对个人灵修中的属灵生命的提升。

综上所述，圣诗音乐在整个崇拜的过程中有着举足轻重的作用与地位，“音乐是上帝赐给人类最美丽和最荣耀的恩赐之一……能除去人心中哀愁的重担和邪恶思想的引诱”，可见音乐本身虽然没有明显的宗教内容，但在宗教活动中却能够丰富信徒宗教经历，传达上帝的启示，并提升了个人灵修的属灵生命。

### 小结——中西融汇的多元性

综上所述，中国基督教圣诗音乐从不同方面体现了中西融汇的多元特征，在中西圣诗音乐中通过各种方式将中西音乐融合起来，这中间主要通过以下两种方式将中西音乐的主要不同音乐形态进行融合：第一种是用中国的旋律加西方的和声；第二种是中国的音乐素材加西方的作曲技法。

谱例 13：《挺立霜天矢不移》（选自《华夏圣诗》第 5 期第 6 首）

使用第一种方式的圣诗

音乐我们从《耶稣美名歌》

《挺立霜天矢不移》等圣诗中可以看到这一现象。在《耶稣美名歌》（参看谱例 4）中采用了中国民歌“茉莉花”的音乐曲调，但却又同时采用了西方功能体系的和声。在《灵修歌》（参看谱例 6）中范天祥对合唱中四部和声的低音部旋律有着大胆的创新，使其具有五声性的风格特征。

在《挺立霜天矢不移》（见谱例 13）中手法则更加成熟，编曲作者在伴奏中采

**挺立霜天矢不移**

汪维藩词 1994.11.27 谱例自湖北折柳民歌 叶志明编曲 1996.10.25

附注：渐慢，自由转律

1. 花 落 归 无 处 见 (也)， 长 夜 深 深 徒 淋 雨； 主 爱 寻 我
2. 露 凝 炎 炎 如 火 织 (也)， 困 倦 乾 枯 连 朝 夕； 主 为 山 崩 倒
3. 霜 凝 秋 风 风 凋 凋 (也)， 残 叶 枯 枝 相 对 泣； 永 恆 生 命 强
4. 冬 寒 傲 骨 任 霜 欺 (也)， 苦 雨 凄 风 摧 残 枝； 唯 主 刚 强

大提琴及管风琴编配

渐慢

寂 寞 时 (也)， 有 主 相 亲 眷 属 同 (也)， 有 主 相 亲 眷 属 同 (也)， 眷 属 同 (也)
夏 清 凉 (也)， 凉 透 心 头 灵 泉 汩 (也)， 凉 透 心 头 灵 泉 汩 (也)， 灵 泉 汩 (也)
不 凋 谢 (也)， 与 主 相 连 难 枯 萎 (也)， 与 主 相 连 难 枯 萎 (也)， 难 枯 萎 (也)
全 能 神 (也)， 挺 立 霜 天 矢 不 移 (也)， 挺 立 霜 天 矢 不 移 (也)， 矢 不 移 (也)

注：本曲可用笙与风琴伴奏，音色更为相近

用了平行四度的手法突出了和声上的中国化，使和声具有一定的民歌风俗化的特征。但作者在低音部为大提琴或管风琴踏板所写的声部曲调却又具有功能化低音的特征。

使用第二种方法的在圣诗音乐中也有很多，如：《复活的清晨》一曲中我们可以看到第二种结合方式，作曲家就采用了陕北民歌的音乐素材，使用了西方的作曲技法如：音乐开始处的复调模仿手法，（参看谱例 11 男高音声部对女高音声部的模仿复调手法），以及音乐中主题展开的手法，和声的使用（参看谱例 12），及钢琴伴奏等等。

总之，中国基督教圣诗使用了西方的精确记谱法——五线谱，也学习借鉴了其作曲的种种技法，如和声、复调、曲式等技术的使用，采用了西方立体化的音乐发展路线，但在旋律上保持中国化的特征（即五声性的旋律），在实际音乐作品中往往根据需要采用五声性旋律，民族化的和声，这中间中西音乐的种种结合已经融入到中国基督教圣诗音乐中，它们融为一体，成为中国基督教圣诗音乐不可分割的组成部分。

### 第三章 中国基督教圣诗音乐之当代阐释

在前面两章中我们分析并研究了中国基督教圣诗音乐的生成及其表现特征，本章我们将对中国基督教圣诗音乐在当代的文化内涵、现代性变迁及其审美价值取向做一定的阐释。

中国基督教圣诗音乐在发展中逐渐成熟以后，在当代中国表现出了其强大的魅力，在中国广大基督徒中形成了良好的发展势头。一方面对圣诗音乐本色化进程起到了积极的推动作用，使中国基督徒能使用自己的音乐语言表达对上帝的爱，另一方面同时也对中国基督教神学的处境化以及其它方面的中国本色化也起到了很好的促进作用。

#### 一、中国基督教圣诗音乐当代文化内涵

当代中国基督教圣诗音乐有着其独特的文化内涵，这些文化内涵之中包含了中西方文化的诸多特征，显示了中西结合的痕迹。下面我们从其文化的根源出发，来阐述中国基督教圣诗音乐的文化内涵。

##### 1、根源——中西文化的差异

###### (1) 中西文化的形成——挑战与应战理论

关于文化的形成，现在有多种观点，每种学说都有其依据，其中英国历史学家汤因比的“挑战与应战”理论则是目前较有说服力的一种。根据汤因比的观点，人类文明不是由人类自身独立创造的，也不是由自然环境严格决定的，而是人类自己在和自然环境的相互作用中共同创造的。这种相互作用的具体机制，就是自然环境对人的“挑战”以及人向环境的“应战”。<sup>58</sup>汤因比说：“如果文明的起源不是生物因素或地理环境单独发生作用的结果，那么一定是它们两者之间某种交互作用的结果。”<sup>59</sup>即“挑战”与“应战”的结果。

汤氏的理论是这样的，文明产生的基础——自然环境必须为人类的提供一

<sup>58</sup> 刘承华《文化与人格》第6页，中国科学技术大学出版社2002年。

<sup>59</sup> 汤因比《历史研究》上册第74页，上海人民出版社1966年（转引自刘承华《文化与人格》第7页）。

定的足以生存的物质资源，但是这种资源又不能太过丰富——几乎不需要多大的努力就可以过上丰足的生活，也就是说，文明是人类面对自然环境的适度挑战而产生的，汤氏考察了世界多个文明的发源如：古埃及文明、安第斯文明、米诺斯文明、中国文明及马雅文明等得出了这样的结论。

根据汤氏的理论，我们来看中西文化的形成：欧洲大陆被地中海、黑海、波罗地海所纵深切割，海洋的易于征服使欧洲形成了以海洋为中心的文化。与之相对的地处东亚大陆的中国情况则与之不同，中国的地理环境未形成内海，而东部及南部的海洋难以征服，北方是蒙古大草原和千里戈壁，再向北是茂密阴冷的西伯利亚原始针叶林，西北方是干燥的沙漠、盆地，在西南方，耸立着地球上最为高大险峻的青藏高原，平均 4000 米……，这就使中国在地理上形成了一个封闭的格局。<sup>60</sup>在数千年前形成的华夏文明中我们发现，“这些古老的文明发祥地大多分布在江河流域的河谷地带或冲积平原上。……因此，心向往之我们已不再囿于黄河是中华民族摇篮的一元发生论，我们仍可以毫不迟疑地说，我们中华民族是江河的儿女……”<sup>61</sup>

中西方地理及气候等条件使之形成了各自不同的文化，西方的海文化形成了商业文明，而中华民族则形成了农业文明。在不同的文化背景下，西方形成了其勇敢、冒险精神、个人意识强等品格特征，而东方的中国则形成了期盼、等待等品格特征。

## （2）现代西方文化的另一根源——基督教文化

现代西方文化之根源主要为古希腊文化和基督教文化，基督教由耶稣创立，产生于当时的耶路萨冷地区，传入欧洲后与古希腊文化逐渐融合，扎根于欧洲产生了灿烂的基督教文明，这也是我们不能忽视的一个问题——宗教是造成中西文化差异的另一大重要因素。“以我所见，宗教问题实是中西文化的分水岭……但西洋继此而有之文化发展，则以宗教若基督教者作中心；中国却以非宗教的周孔教化作中心。后此两方社会构造深化不同，悉决于此……”<sup>62</sup>。基督教的传入给西方带来了极大的变化，从生活形态到心理构成等方方面面产生了无处不在的影响。如基督教使其形成了与中国家庭化的生活相异的集团化

<sup>60</sup> 刘承华《文化与人格》第 18 页，中国科学技术大学出版社 2002 年。

<sup>61</sup> 徐行言《中西文化比较》第 31 页，北京大学出版社 2004 年。

<sup>62</sup> 梁漱溟《中国文化要义》第 46 页，世纪出版集团 2005 年。



生活。

## 2、直接作用与影响——思维方式的差异

在中西文化的不同背景下，中国“天人合一”的整体思维与西方“物我二分”的对立思维形成了各自相异的对宇宙观和认识论，继而产生不同的思维方式，西方偏重于逻辑思维，而中国偏重于直觉思维，这就对中西音乐产生了不同的作用与影响。

### (1) 逻辑推理与直觉思维的不同

逻辑推理在西方文化中占据着重要的地位，“西方科学文化极发达，靠了两条重要的认知方法：一是可以理解的逻辑，一是可以控制的实验。”<sup>63</sup>直觉思维却常常与“主观”、“领悟”、“体验”等等一些词语相联系，由此可见直觉思维具有浓重的主观性、模糊性、非逻辑性及整体性的特征。刘承华将逻辑思维与直觉思维之不同概括为四点：

第一、辑是靠概念系统进行思维的，没有概念，逻辑思维就无法进行。而直觉恰恰是要抛弃概念，直接面对事物，直接诉诸心灵。

第二、逻辑的是规律性、严密性，否则，逻辑就不成其为逻辑，逻辑就失去它的力量。直觉则以其突然性与穿透性见长，它不能预期，只能遇合，它是透过事物的现象，直达事物的本质。

第三、逻辑因其注重规律性与严密性，其推理是环环相扣，等量转换，故以说服见长。而直觉则以领悟力为贵，它是个人性的它只展示思维的成果，而不展示它的过程，因而是不具有说服力。但它可以触发其他人也发生相似的直觉领悟，故仍有一定的外向传播的功能。

第四、逻辑思维是靠一环扣一环的推导来展现自己的，所以它的轨迹是线状的；而直觉是在对一个事物现象的直观中完成的，所以其轨迹是点状的。<sup>64</sup>

由此可见逻辑推理依靠概念，一环扣一环，极其严密，有其规律性和严密性，是一种等值转换，其前提是被证明被公认的经验事实，或是在推理中得出的定理、公理。因为只有前提是客观正确的才能保证结论的正确性。而直觉思维从个人经验及个人智慧直接切入主题，将中间的逻辑性推理或压缩或省略。

<sup>63</sup> 肖平《中西文化比较》第128页，徐行言主编，北京大学出版社2004年。

<sup>64</sup> 刘承华《文化与人格》第72页，中国科学技术大学出版社2002年。

这种思维因其不成体系，固难以得到准确的传播，但直觉思维的主观性为认识者留下了较大的思维空间。

## （2）思维方式对音乐的作用

同样一个世界，用不同的思维方法加以处理，便会创造出不同的文化成果。<sup>65</sup>西方思维体系严密，故形成的音乐也具有此特征。西方音乐带有相当的数理性，其早期复调音乐中的对位、模仿，以及后来的和声等等，都体现了严格的数理性和体系的严密性。和声体系中的功能性也是逻辑思维的体现，和声中的和弦进行有着极其严格的规定，因此学习复调及和声均要通过大量的习题练习才能掌握其声部进行的规律。

中国思维的直观性，使中国传统音乐朝着另外一个方向发展。中国音乐注重整体，把整个音乐看作为一个有机的不可分割的整体，而不像西方音乐中把音乐进行乐段、乐句、乐节等的划分，中国音乐中体现出了句法模糊的特征。中国音乐的发展呈现出线性发展的特征，注重旋律发展，与西方音乐中的立体的、功能的、体系的音乐特征相异。

## 二、中国基督教圣诗音乐现代性变迁

中国基督教圣诗音乐发展到现在经历了一个时代变迁的过程，从早期的纯西方的圣诗音乐发展到当代中国本色化的圣诗音乐其思维方式发生了变化，在这种新的思维方式指导下产生了不同风格的圣诗音乐，

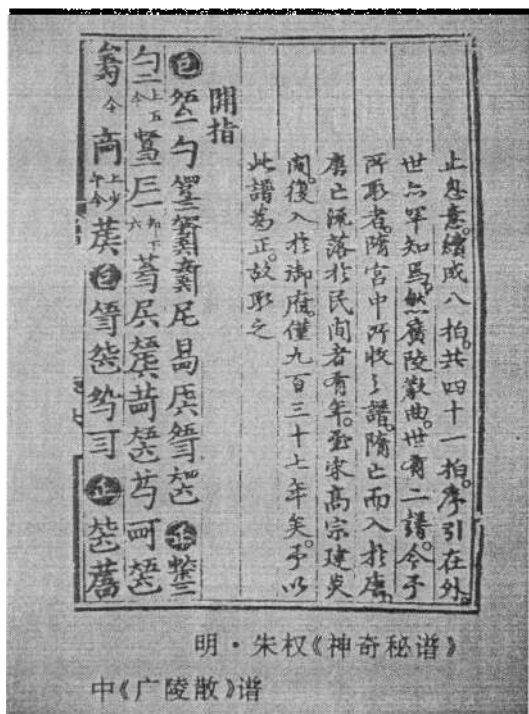
### 1、整体领悟与分析构造的融合与变迁

早期传入的圣诗音乐是纯西方的音乐，而西方音乐在其“分析加综合”的逻辑思维模式指导下形成的是一个完整的体系音乐。如在对位学习的初级阶段要从一音对一音开始练习，再到一音对二音至多音，这种练习就是一种点对点的练习。在对一首音乐作品的文本进行分析时，对其结构划分从乐段到乐句、乐节、甚至细到乐汇和动机，更有将动机进行“解剖”，从其旋律、节奏、和声、织体、音列特征、调式调性、音高特点等方面细致剖析，可以说是进入了微观的音乐世界里，在此基础上再进行综合，从整体上去把握整个作品。这就

<sup>65</sup> 刘承华《文化与人格》第54页，中国科学技术大学出版社2002年。

是西方音乐独有的特点。作曲家在作品创作时，往往从调式调性到每一个和弦、音符都会有精细的安排和设计，在音乐上处处体现出了其“逻辑思维”的特征。

而中国音乐较为注重整体，其音乐往往从整体出发，作为一个有机联系的整体存在，具有不可分割的特点，对于音乐作品中具体的细节，如节奏、时值等问题则带有较强的主观性，和模糊性，在音乐作品中往往不加以限制，由演奏者自行即兴发挥，譬如中国传统古琴音乐中的文字谱和减字谱就是这种情况。图6：古琴减字谱《广陵散》：



我们从嵇康的古琴曲《广陵散》之中的减字谱当中可以很明了的看到上述之情况，如：在简字谱其中的一个“芍”字，其演奏要求是这样的：无名指向内勾一弦，发第一弦的空音，其只是对音高及演奏手法做出了要求，而对于所演奏音的时值则没有加以规定，由演奏者自行发挥。

即使在音乐中给了演奏者一个“板式”那也是一个整体的框框而已，其演奏还是带有较大的即兴性，这就与

西方音乐的发展模式大不相同，西方音乐中的五线谱从节拍、节奏到每一个音的高低长短都给演奏者固定下来，相比较中国音乐的简字谱而言，其二度创作的创造性和可能性就大大的缩小。可见，西方的五线谱与中国的简字谱的发明并非偶然，而是存在其历史发展的必然性。

随着时间的推移、本色化的深入，中国基督教圣诗音发生了变化，在中国基督教圣诗音乐中将西方的分析综合的优点与中国注重整体的观念相融合。首先在歌词上体现出了中国儒家的思想，如在第二章中分析过的例3《三省歌》就是将中国儒家思想与之融合而成的。另外，在音乐上也把中国的观念注入其中，如谱例1中的《三叠离歌》将中国古琴曲《阳关三叠》打谱，虽已成为五线谱，但其音乐中还是带有浓浓的中国哲学的整体观思想，同时也采用了中国

音乐中的“起、承、转、合”的传统手法，此旋律与西方和声相结合实现了圣诗音乐变迁的第一步。

## 2、单线与立体的结合与变迁

中国音乐中的单线发展与西方音乐的立体发展有着巨大的差异。中国音乐中的曲调有着单线化的倾向特征，不重视和声结构，而特别注重横向的线型旋律和整个音乐的贯通一体。中国传统音乐中所采用的律制是五度相生律，与十二平均律相比，其旋律听起来更为自然，虽转调存在着一定的缺陷，但因中国音乐侧重于旋律，因此并不影响音乐的发展。“中国音乐的最基本的手段是将其曲调单线化，使音乐以线型轨迹向前‘游’动，形成中国音乐最普遍使用的横线性的旋律思维。”<sup>66</sup>

西方音乐是以和声、复调等各种手段将乐曲的音响立体化、空间化，体现了西方文化将时间过程空间化的倾向。复调音乐体现多线条的立体式的发展，其音乐在横向发展的同时音与音之间又有着纵向的关系。而和声使音乐在纵向关系上得到进一步强化，推动着音响朝着块面化，立体化的方向发展。

西方基督教圣诗音乐是立体发展的，经中国本色化后其立体的音乐发展路线基本没有变化，但中国基督教圣诗音乐在和声上削弱了功能性，加强了和声的色彩性，并突出五声的性的旋律，变迁后的中国基督教圣诗音乐使用的民族化和声与中国本色化的旋律相适应协调。

## 三、中国基督教圣诗音乐当代审美取向

中国基督教圣诗音乐是从西方传入的，因此，基督徒接受了西方音乐的审美，西方音乐艺术可以从其建筑艺术中找到其渊源，西方音乐注重“美”，与中国不同的是其“美”的标准往往是从均衡、匀称、和谐、协调等方面来体现的。西方音乐追求“和谐”，毕达哥拉斯学派认为宇宙是数的组合，和谐是通过数的比例来实现的，于是在西方音乐中处处体现出“和谐”这一理念。从音乐结构上看，音与音的均衡与和谐到乐句与乐句之间，再到乐段与乐段、乐章与乐章等等。从调式、调性，到纵向声部的平衡与和谐都体现出了与中国完全不同的对美的追求。

<sup>66</sup> 刘承华《文化与人格》第286页，中国科学技术大学出版社2002年。

但中国基督徒骨子里流淌中华民族的血，中国基督徒的审美自然而然地带有中国传统的审美取向。中国音乐艺术则可以从中国的书法艺术中找到其渊源，中国传统音乐主要重视对“意境”的体会与表达，刘承华进一步提出，应该将“韵”作为中国艺术的最高审美范畴。这一特征在中国书法中的线条中体现的淋漓尽致，甚至有人将中国称为“线条构成的世界”。伯牙鼓琴一曲“高山流水”，其曲如“高山”或“流水”乃是因其曲所含之“韵”有高山之“巍巍”，有流水之“洋洋”而非因其实际音响效果。中国传统音乐“追求内在的韵味和律动”<sup>67</sup>体现了中国传统音乐的审美意向，而对“韵”的追求往往又与“写意化”的倾向特征联系在一起。中国音乐强调心与自然的感应，人与天地的合一，即所谓“大音希声、大象无形”。

因此，中国基督教圣诗音乐的审美取向就带有双重的、中西结合的特征，而这种交融后的音乐美学形成了一个新的音乐审美标准，在这种新的音乐审美标准的指导下所产生的音乐也就带有新的审美特征——中国基督教圣诗音乐的审美特征。在基督教圣诗音乐中，两种不同的音乐文化相互交融而为一，也许我们可以从中找到中国音乐或是西方音乐的影子但我们却再不能够将其分开，因为，这个新的音乐文化已经逐步形成，并将在未来的时间里形成了具有独特风格的中国基督教音乐。

### 小 结

西方的基督教圣诗音乐既然与中国本色化传统的音乐结合，所产生的圣诗音乐自然就表现出了与西方圣诗音乐的不同和变化。文化总要发展，而文化的发展都常常与文化交流相伴，这中间有国家内部的文化交流、民族与民族的文化交流、还有国与国之间的交流等。在这些文化交流中，它们相互吸收，相互融合，产生或变异了原来文化的形式或内容。而基督教圣诗音乐的中西融合与变迁显得尤为特别，因为从以上的论述中我们可以看到，中西音乐文化所走的路是两条不同的路，甚至有相反的方面，更为重要的是中西宗教文化上也存在着极大的差异性，从而导致中西文化碰撞程度加剧，也使中西圣诗音乐的变迁更加曲折而带有争议。

---

<sup>67</sup> 刘承华《文化与人格》第266页，中国科学技术大学出版社2002年。

## 结 语

西方基督教圣诗音乐传入中国后与中国音乐相融合，形成了中国本色化的圣诗音乐，中国基督教圣诗音乐是中国教会“本色化”的重要内容之一。因此，对基督教圣诗音乐在中国的本色化进程进行分析研究是一个必不可少的内容。

中国基督教圣诗音乐在特定的政治宗教文化中发起，随着教会几起几落，在众多争议声中终于在教会内部得到了认同，笔者从中国基督教圣诗音乐中整理出其发展的脉络，突出了基督教圣诗音乐中国本色化的表现特征及基督教圣诗音乐传入中国后与中国音乐相互碰撞、相互吸收直到相互融合这一中国本色化的过程，并阐明了中国基督教圣诗音乐的当代性，探寻了基督教圣诗音乐中国本色化的渊源，特别明确了基督教圣诗音乐在中国的本色化开创了基督教圣诗音乐的先河，为后来的中国基督教圣诗音乐的进一步发展做出了铺垫并积累了经验。

中国基督教圣诗音乐的本色化之路还将继续走下去，它将和中国基督教神学的“处境化”一起推动中国基督教会的未来进程。

## 参 考 文 献

### 一、参考书籍:

- 罗炳良. 圣乐综论. 香港天道书楼有限公司出版发行, 1994 年版。
- 田青. 中国宗教音乐. 宗教文化出版社, 1997 年版。
- 何守诚. 圣诗学——启导本, 香港基督教文艺出版社 2002 年版。
- 段琦. 奋进的历程——中国基督教的本色化. 商务印书馆 2004 年版。
- 张钦士. 国内近年来之宗教思潮. 京华印书局 1927 年版。
- 王荫荫. 赞美诗(新编)史话. 上海中国基督教协会 1992 年版。
- 陈泽民. 金陵神学文选金. 陵协和神学院 1992 年版。
- 黄新佑. 教会音乐与崇拜. 基督教文艺出版社 1996 年版。
- 谭静芝. 圣乐文萃. 建道神学院 2002 版。
- 刘承华. 文化与人格. 中国科学技术大学出版社 2002 年版。
- 徐行言. 中西文化比较. 北京大学出版社 2004 年版。
- 单纯. 宗教哲学. 中国社会科学出版社 2003 年版。
- 吴钊、刘东长. 中国音乐史略. 人民音乐出版社 1993 年版。
- 王振东. 中国美学重要文本提要. 四川人民出版社 2003 年版。
- 刘承华. 中国音乐的人文阐释. 上海音乐出版社 2002 年版。
- 杨荫浏. 国古代音乐史稿(上下册). 人民音乐出版社, 1981 年版。
- 梁漱溟. 中国文化要义. 世纪出版集团 2000 年版。
- 王雪辛. 圣乐鉴赏. 中国基督教神学教育委员会 1996 年版。
- 爱德华·伯恩斯. 世界文明史(下卷). 商务印书馆 1999 年版。

### 二、参考论文

- 林治平, 王志远. 基督教在中国本色化. 今日中国出版社 1998 年出版。
- 陈泽民. 基督教文化在中国——一场中美的对话. 金陵神学文选. 115—141 页, 金陵协和神学院 1992 年出版。
- 陈伟. 中国基督教圣诗发展概况. 中央音乐学院学报. 2003 年第 3 期, 38—43 页。
- 王荫荫. 中国赞美诗发展概述(上). 基督教丛刊. 1950 年第 26 期 49—51 页。
- 盛宣恩. 中国基督教圣诗史论述(1—8). 香港浸信会圣乐季刊(1979 年—

1983 年季刊)。

王神荫. 中国赞美诗发展概述(下). 基督教丛刊. 1950 年第 27 期。

白兰德, 颜路裔译. 音乐与崇拜. 神学文论精选. 道声出版社 1993 年。

盛宣恩. 基督教圣诗之回顾与前瞻. 圣乐季刊. 浸信会出版部印行 1979 年春季刊。

麦坚理. 圣诗学. 圣乐季刊. 浸信会出版部印行 1979 年春季刊。

盛宣恩. 教会崇拜部门的组织及任务. 圣乐季刊. 浸信会出版部印行 1981 年春季刊。

罗炳良. 圣乐本色化问题. 圣乐季刊. 浸信会出版部印行 1983 年秋季刊。

纪哲生. 如何发挥歌颂在崇拜中的效果. 圣乐季刊. 浸信会出版部印行 1979 年冬季刊。

### 三、引用谱例

1、《赞美诗》(新编) 双语本, 中国基督教协会出版社 1999 年。

第 195 首、178 首、51 首、365 首、31 首

2、《赞美诗》(新编), 中国基督教协会出版社 1990 年。

附录第 1 首

3、《圣歌选集》1—7 期, 金陵规程神学院、中国基督教圣乐委员会编印。

第 2 期第 7 首、第 3 期第 22 首

4、《华夏圣诗》1—5 期, 新加坡三·一神学院编印。

第 5 期第 5 首

5、《普天颂赞》基督教文艺出版社 1977 年。

第 511 首、620 首、341 首



## 致 谢

感谢主，虽然困难重重，但你的圣灵一直指引着我的方向，使我能完成这篇超过自身能力的论文；感谢导师庄曜教授，他对我的谆谆教导及严格要求历历在目，从定下论文的题目到动笔直至论文的完成处处都体现出了导师对我的关心和指导。

我要把最真诚的感谢献给受人尊敬的陈泽民院长，他虽年已八旬，但凭着对主的爱及对基督教圣诗中国本色化事业的一份责任心，对我悉心指导，找乐谱、找资料……，在论文的每一处都有着陈院长的汗水，可以说没有陈泽民院长就不可能有这篇论文的问世；感谢蔡建伟牧师、刘若民老师，他们也为我提供了珍贵的资料。

感谢刘承华院长，他为这篇论文提出了不少宝贵意见；感谢南鸿雁博士，在论文的最后关头给了我莫大的帮助和指导。

感谢茅原教授、伍国栋教授、居其宏教授、王玮老师、冯效刚老师，是他们给了我拓宽了我的知识面，从各个方面为我打下了写这篇论文的基础。

感谢参考资料的所有作者，是他们的辛勤劳动给这篇论文创造了一个知识平台，为这篇论文的完成提供了基础。

还要感谢我的夫人谢海霞女士，在论文的整个过程中他不仅仅承担了整个家务，照顾刚出生的幼女，还为论文的编排做出了贡献。

最后，感谢我的家人、老师、朋友、同学、主内的兄弟姐妹及我不知名的所有关注这篇论文的人士，感谢你们对我的鼓励和帮助。

愿主眷顾我们每个人并指着引我们的前进。