

云南少数民族基督教仪式音乐的新变异

杨民康

内容提要：21世纪之交，云南少数民族基督教仪式音乐出现了一些值得关注的新变异现象，例如核心经曲、经腔及表演方式的主流化倾向。一方面，循着传统的惯性，不同族群区域仍然使用本民族文字赞美诗；另一方面，由于基督教会的大力推广，汉文版《新编赞美诗》在不同地区都不同程度获得了应用。另外还有艺术化和旅游化（商业化）的倾向。当地人企图通过将基督教赞美诗作为艺术歌曲参加歌唱比赛和走进电视等途径，以争取进入体制化和主流化领域；借此扩大影响，拓展自己在旅游业中占据的份额。再如日常宗教歌曲的通俗化和音乐表演的包装化。一方面，基本的教理、教义和活动方式仍然保持过去的传统，体现出本土人眼中“西方主义”的文化景观；另一方面，通过与境内外其他教会及社会阶层的直接交流，形成了基督教音乐国际化——流行音乐化的现象。本文结合与以往变异现象的比较，以对该类宗教仪式音乐进行跟踪考察和阐释。

关键词：云南少数民族 基督教 仪式音乐 赞美诗 文化变异

作者简介：杨民康，中央音乐学院研究员，博士研究生导师。

云南少数民族拥有十分丰富的宗教信仰文化形态。基督教传入云南少数民族地区已有100多年，从该教音乐文化在云南传播的情况来看，其中包含了来自欧美各国基督教浸信会、内地会、循道公会等不同教派的赞美诗音乐，采用外国传教士创制的各少数民族文字编配之后，与少数民族文字《圣经》一道成为一种具有多源性的、本土化了的宗教艺术形式。信仰基督教的各云南少数民族皆为亚文化族群，百余年来，这些亚文化族群在政治、经济、文化等各方面与中国当代社会主流文化层发生着千丝万缕的联系，其自身固有的族群文化（含音乐文化）也在彼此不断磨合、互动的过程中产生了一些引人注目的文化变异现象，并因此而形成一种特殊的交叉文化层面。^① 鉴于“主流化”是多种文化变异现象的中心和导因，故首先在此予以讨论。

一、主流化：赞美诗文本、演唱形式及其活动方式的趋同现象

21世纪之交，在信仰基督教的云南少数民族地区，汉文赞美诗作为传播手段方式在各民族教会的普及推广以及赞美诗音乐表演活动在国内都会城市、主流社会阶层较频繁的现身展示，是这一时期基督教音乐文化主流化倾向的两种具体表现。

（一）文本、谱式、核心经曲和经腔的逐渐趋同

西方基督教传入云南少数民族地区之初，曾经存在着按照不同教区的区划设置，各种采用不同记谱法记谱，内容亦不相同的赞美诗集并行于世的状况。如今，鉴于汉语作为目前中国最主要的一种族际语（普通语），在中国不同社会阶层、族群文化之间发挥着越来越大的传播、沟通作用，中国国

^① Slobin, Mark. *Micromusics of the West: A Comparative Approach*, *Ethnomusicology*, 1992, 36:1-87.

内的主流教会及地方教会也出于种种现实性需求,对汉文赞美诗予以大力推行,从而产生了一种基督教赞美诗核心经腔、经曲的主流化现象。

1. 传统赞美诗的状况与分布

20世纪50年代以前,在云南信仰基督教的少数民族地区,按照各教区的自然分布,基督教赞美诗的流传和分布状况也各有差异。以怒江傈僳族地区的情况为例,当时使用最多的赞美诗本为20世纪40年代由传教士编选的319首传统《傈僳文赞美诗》,^①50年后,当地傈僳族教徒已经感觉上述诗本不够使用,故在当地教会主持下,重新编选了另一本含268首曲目的新编赞美诗集。^②除了以上两本主要诗本,怒江地区大约还少量流行着几种别的傈僳文诗本。其中三本原来分别为由怒江各县迁往缅甸的傈僳族教会,如神召会(由福贡县迁往缅甸)、浸礼会(由克钦人教会里分化出来的傈僳族教徒)和基督会(由贡山县迁往缅甸)分别使用,缅甸傈僳会(原怒江内地会)尚在使用前述的《颂主歌曲》,据说在缅甸该诗集目前已经增编至600余首。^③再以景颇族的情况为例,云南省德宏州景颇族迄今流传有用四五种不同乐谱谱式和民族文字记载的赞美诗本:1)用老景颇文记词,用五线谱记谱的多声部赞美诗集(含402首,铅印);^④2)歌词同前,无乐谱的诗歌集(铅印);3)用景颇文记词,用字母谱(景颇语:来嘎努,油印);4)用五线谱和字母谱分别记谱,用缅文记词的多声部赞美诗集(油印);5)用汉文记词,简谱记谱的单声部赞美诗集(442首,铅印)。^⑤

2. 传统赞美诗所用的记谱法

自18世纪西方基督教传入云南少数民族地区以来,迄今存在并使用着自创或借入的三大记谱法系统:1文字谱系统;2简谱系统;3五线谱系统。仅以文字谱系统为例,迄今在该类地区尚使用如下两种字母谱类型:

1) 苗、彝、傈僳等民族的“波拉德”字母谱体系

以往关于“波拉德”苗文,有下述不同说法:(1)西方传教士根据苗族妇女绣花图案“杜造的‘框格式苗文’”; (2)一种基于拉丁字母体系,兼有柏格理个人独创性发明因素的文字系统。(3)据柏格理本人日记,他的这个创意曾经受到了北美洲印第安人中的循道公会传教士运用音节主音事例的启发。^⑥从形式上看,波拉德字母谱基本上是在常见的拉丁文字母谱基础上加以演变而成。其中的大部分字母是简谱读音的首字,只有少数几个音级字母已经按照苗文规律加以变化。另外,在波拉德字母谱中,凡升、降半音和表示简谱中高八度、低八度的音列,均采用了波拉德苗文中类似声调标记符号那样的标记法。据笔者调查,当时在云南省各少数民族中主要流传着如下几种采用波拉德文字谱记谱的赞美诗集:(1)苗文字母谱。《苗文颂主圣歌》,含赞美诗275首,以单声部赞美诗为主,杂有16首四声部赞美诗。(2)黑彝文字母谱。《颂主圣歌》含有赞美诗361首,全部是单声部。(3)傈僳文字

① 佚名编:Do mu mu gw-lisu Hymnal With Numerical Motation(傈僳简谱赞美诗),云南基督教三自爱国运动委员会、云南省基督教协会印,1988年。

② 佚名编:《傈僳文赞美诗》(新编),怒江:怒江傈僳族自治州三自爱国运动委员会,怒江傈僳族自治州基督教协会,1994年。

③ 据对傈僳族学者史富相的采访记录。

④ 佚名:Jinghpaw Mahkawn Mangol Ningnan(景颇文赞美诗). Printed and Published By saboi fum,shansu(s) Myitkyina(密支那): Hanson Memorial Press, (Second Revised Edetion), 1960年。

⑤ 中国基督教圣诗委员会编:《赞美诗新编》(简谱本),中国基督教三自爱国运动委员会,中国基督教协会,1983年。

⑥ [英]柏格理、邰慕廉等:《在未知的中国》,东人达、东旻译,云南民族出版社,2002年,第157-158页。

母谱。傈僳文《颂主诗歌》，含293首四声部圣诗。

2) 景颇族“来嘎努”字母谱

该类乐谱谱式唱词所用的景颇文，据调查最早是由美国传教士库森（Cushong）于1876年在缅甸开始创制，由美国传教士欧·汉孙（O.Hanson）于1880年重续，由英国人英若（Imrom）于1915年编制出版了景颇文课本1—4册，经缅甸教育部批准在缅甸景颇族地区使用，1936年后在我国景颇族地区得到推广。^①“波拉德”苗文谱和“来嘎努”景颇文字母谱的共同点，在于均采用了少数民族语言为主要的唱词语言，并且都尽量使其赞美诗乐谱的记载系统同语言的文字系统相一致，最大程度地便利了少数民族信教群众接受和学习的过程；其相异之处，在于“波拉德”苗文谱所用的谱式符号和唱词文字符号都根据苗族的语言和文化特点进行了相当程度的改造，在对少数民族语言形式和内容的借鉴方面具有更为鲜明的民族化特点；“来嘎努”景颇文字母谱和景颇文唱词则保持了更多西方拉丁文字母体系的特点，其中字母谱中还含有较多对英国梭发谱的继承性因素。

3. 赞美诗传播的现状及其变异

一方面，循着传统的惯性，不同族群区域仍然使用本民族文字赞美诗；另一方面，由于中国三自爱国运动委员会和中国基督教协会的大力推广，另一本由该协会出版的汉文赞美诗集《赞美诗新编》^②在不同少数民族地区都不同程度获得了应用。在苗族地区还出现了由云南省教会组织本地教徒翻译，由波拉德苗文及乐谱《颂主圣歌》译为汉文的赞美诗译本，^③从而在该类少数民族地区形成了一种新的基督教圣诗的本土化浪潮。

上述赞美诗文本、谱式、经腔、经曲在使用过程中出现的趋同现象，除了同宗教生活实践紧密相关之外，还同目前云南少数民族地区教会人员均在国内各神学院受到不同程度的培训，接受了国内现行比较统一的宗教音乐教育体系及思维、实践方式有关。

（二）赞美诗演唱活动登上主流文化舞台

云南少数民族基督教音乐的主流化，还表现在多年来该类音乐表演活动相继走出教堂和怒江峡谷，逐渐登上各级主流文化舞台，进而体现出某种不同于以往仅注重宗教意义的世俗文化功能。

以怒江傈僳族基督教音乐的情况为例，近年来其走出本土教堂，进入不同世俗活动层面的现象非常普遍。笔者1999年圣诞节前往怒江做田野考察期间，曾参加了12月20日开始的阔时节系列庆祝活动。期间除了参观文娱活动和展览之外，还观看了六库镇边小山岗上的排路坝教堂里，傈僳族教徒举行的星期三的礼拜仪式全过程。12月31日晚，云南省电视台元旦联欢晚会在怒江六库设分会场，其中的一个重头节目，即由来自当地各村寨教堂，以基督教徒为主要成员组成的傈僳族农民合唱团在现场，以傈僳语及四声部合唱形式演唱了美国电影《魂断蓝桥》插曲、苏格兰民歌《友谊地久天长》。当晚广场联欢时，傈僳族群众和来宾围着篝火，一齐唱跳《摆时》等多声部民歌。所以，作为外来者，这时我已经能够通过自己的切身体验，既亲眼看到上述文字介绍中提到的各种曾经远赴北京、昆明展演的宗教与世俗题材的音乐表演节目，又真切地感受到了旅游业在当地勃兴初期的热烈气氛。

走出怒江，走上省级和国家级的表演舞台，是少数民族基督教音乐主流化的另外一个重要表现特征。据20世纪末我对怒江州歌舞团团长兼傈僳族农民合唱团指挥杨元吉老师等人的采访得知，怒

① 参考以下诸文：韩军学《陇川县基督教概况》，《云南宗教研究》，1986年，第1期，第325—333页。Anon.2004 “Kachin News Group.” <http://www.kachinnews.com/English/About%20Us/index.htm>. Piper, John.2005 Piper “The Ola Hanson Story.” <http://www.desiringgod.org/library/topics/missions/> (2005); (2).

② 中国基督教圣诗委员会编：《赞美诗新编》（简谱本），1983年。

③ 云南苗文圣经翻译组：《颂主圣歌》（苗文译汉），2005年。

江州以基督教音乐为根基的合唱音乐走出怒江,登上主流社会舞台的行动,至少可以追溯到1964年和1980年他两次率傈僳族业余演员赴北京参加少数民族文艺调演,参演节目均为采用傈僳族多声部民歌“摆时”改编的歌曲。粗略算起来,至20世纪末已经有五次赴北京和昆明献演的经历。

二、艺术化:进军“高雅艺术”和主流社会的直接通道

少数民族基督教音乐一旦走出教堂,便摆脱了原有实用功能的束缚,进入了一条进军主流社会和“高雅艺术”,并将二者结合为一股文化潮流的直接通道。

(一) 从表演形式和内容看其艺术化和进军“高雅艺术”的过程特征

采访得知,怒江傈僳族地区“农民合唱团”的后三次演出,即1996年10月9日应邀参加在昆明市体育馆举行的第五届中国金鸡百花电影节颁奖晚会,所表演的节目即采用傈僳语和四声部合唱形式来演唱美国电影《魂断蓝桥》中的苏格兰民歌插曲《友谊地久天长》(杨元吉1999);1998年赴北京,在北京音乐厅参加“98中国第四届国际合唱节”,参赛节目为三首傈僳族多声部民歌“摆时”“优叶”“莫广”;^①1999年6月5日晚,傈僳族农民合唱团又赴昆明,应邀在云南艺术剧院参加了“99昆明国际艺术节”闭幕式演出,演出节目为“摆时”“优叶”“莫广”“友谊地久天长”和“欢乐颂”。^②

同样的代表性例子,还可见于富民县小水井苗族农民合唱团进军青年歌手电视大奖赛。相比前述的几种全国性和国际性赛事或文化活动,CCTV青年歌手电视大奖赛在中国是举办周期更为频繁、规律且更加广为人知的重大音乐赛事。2008年3月10日,第13届CCTV青年歌手电视大奖赛在北京开幕,在合唱赛场,来自云南省富民县小水井村苗族合唱团的44名苗族农民首场合唱的是“山里的太阳”。第二轮决赛中,演唱了德国作曲家舒曼谱写的“茨冈”。有一位网友这样写道:

16日是比赛的第一天,来自云南富民小水井村的农民合唱团演唱曲目叫《山里的太阳》。听完之后,原来这首歌竟然是《弥赛亚》里的《为我们圣婴孩诞降》,他们用苗语演唱,这首高难度的歌曲他们尽然可以演绎得如此完美、震撼人心!他们的平均文化只有小学程度,可是不会比专业院校的唱得逊色,而是有过之而不及。^③

从20世纪60年代至今,上述傈僳、苗等民族以多声音乐为代表的舞台艺术文化品种经由一个“本土生存”→“农民汇演”→“艺术展演”→“旅游展演”的发展途径,最终完成了某种由亚文化→主流文化→交叉文化的变异过程。这与当地官方、民间、教会多年来的密切互动,不断磨合,使其文化观念和艺术观念予以持续地转变、更新乃至不惜予以“包装”有关。对此,后文还将进一步讨论。

(二) 出现艺术化倾向的内部和外部原因

云南少数民族基督教音乐活动走向艺术化道路,有其内部和外部的原因。若论其内部原因,在于少数民族基督教音乐里,本身即潜藏着明显的艺术化因素和发展契机。比如说,云南少数民族基督教赞美诗的演唱,从来就有着较为独立的艺术和表演形式以及舞台表演的内部传统。在笔者1999年赴怒江州福贡县架科乡教堂考察圣诞节活动期间,在三天的时间里,15个乡村唱诗班轮番出现,共登台演唱赞美诗148首。除去重复演唱的部分外,约有108首曲目选自前述两本傈僳文赞美诗集。此外,在

① 据合唱团领队罗世保说,该团准备的节目还包括“友谊地久天长”和“欢乐颂”,因受参赛时间限制,只唱了三首本族民歌(罗世保,1999)。

② 张泽源:《一枝红杏出墙来——我州傈僳族农民合唱团参加99昆明国际艺术节花絮》,李福珊主编:《飞越峡谷的歌声——怒江傈僳族农民合唱团享誉中外》,德宏:德宏民族出版社,1999年,第62-66页。

③ 转引自网页:hanrongchen.spaces.live.com。

该次圣诞节期间还演唱了35首从手抄本或油印本选用的创作曲目,这些曲目一般都不会重复。可以想见,正是由于受到这样深厚的西方音乐文化影响和长期的艺术实践积累,才会导致傈僳族农民合唱团在电影节有那样令人惊异的、出色的艺术表现。

若论其外部原因,可见于根据国家、政府、旅游和学术诸层面的外部文化需求,促使当地宗教唱诗班不断获得各种赴外演出和展示其艺术潜质的机会。据1999年本人对州宗教局人士的采访获知,改革开放后傈僳族农民合唱的第一次外部展演(1996年),起因于金鸡百花电影节组委会的一位成员过去来过怒江,曾经听过傈僳族教堂唱诗班以宗教内容唱那首电影中的苏格兰民歌插曲,故产生了希望他们用傈僳语和未受过训练的嗓音来予以再现,并以此产生较特殊的艺术和视觉效果的想法。正是因为这个偶然的想法和创意,导致了该合唱团随后赴昆明演出的艺术之旅。由于这次傈僳族农民合唱团的参演引起了主办方及外界媒体的好评和极力宣传,故使合唱团又获得了1998年受邀参加北京国际合唱节演出的第二次机会。此后,这样的外出表演机会便不断地纷至而来。

三、旅游化:“经济搭台,文化唱戏”中彰显的“他者”形象

云南省内凡存在基督教信仰的少数民族地区,几乎都有交通不便,环境封闭,经济发展速度比较缓慢等自然和经济文化特征,属于比较典型的贫困区域。不言而喻的是,也正因为上述原因,外来的基督教早期才能够在此类区域扎根,同时也在这类地区发展和创造出一类不同于其他地区的、以外来的基督教同本土传统文化的交融为特点的奇异文化景观。在经济全球化和旅游业无孔不入的今天,与众不同的宗教文化无疑也是一笔发展旅游业的宝贵资本。因此,作为一项可供开发的文化投资,当地的官方和民间不约而同地想到了一起,企图通过将基督教赞美诗作为艺术歌曲参加歌唱比赛和走进电视等途径,争取以此进入体制化和主流化领域;同时也想借此扩大影响,拓展自己在旅游业中占据的份额。下面兹举傈僳族和苗族地区的情况为例:

在开发和利用本土、本族基督教音乐文化资源进行旅游业建设的诸民族地区里,云南省怒江傈僳族地区是起步最早,并且在发展态势上较具规模的一个典型例子。如今,你只要在互联网上输入“傈僳族四声部合唱”这一组关键词,便可以看到以下一条充斥于各旅游网站的信息:

线路简介:六库接团,晚餐后欣赏四声部:是以傈僳族多声部合唱为根基,与基督教外来民族文化的传播相结合,以无伴奏、原汁原味、优美动听的合唱享誉国内外。怒江州傈僳族农民无伴奏四声部合唱团曾参加1999、2000年两次国际合唱节,以优美动听的世界名曲合唱引起轰动。百花岭傈僳族农民无伴奏四声部合唱接待点距州府六库17公里,是一个傈僳族聚居区,以傈僳族农民无伴奏四声部合唱世界名曲《友谊地久天长》、《欢乐颂》、《平安夜》、《为了明天的和平友谊》、《大地之歌》而声名远扬,以其浓郁的民族风情和纯朴、热情、大方、好客而深受国内外游客的好评。^①

结合笔者多年的田野考察经历来看,可知这是某旅行社在网上发布的一条有关赴怒江州州府(六库)文化旅游的文字介绍,其中包含了诸多同本论题有关的,上涉怒江数十年文化发展历史的信息。

四、通俗化:新生代信徒用于沟通和交际的日常语言

20世纪80年代初,流行音乐在中国自港台地区传入大陆,而后由内地向边疆少数民族地区迅速

① 转引自网页: www.lvyou114.com/line/3/3400.html。

扩展。至90年代初叶,在云南省信仰基督教的少数民族地区,也开始出现了一股在仪式过程中和日常生活里演唱流行歌曲风格圣歌的风潮。然与之前的流行音乐主要来自内地的情况有所不同的是,这类流行风格圣歌主要是从毗邻的缅甸、泰国等东南亚国家传入。

(一) 赞美诗演唱风格的两极分化现象

基督教音乐在云南少数民族地区的当代传播体现为两方面:一方面,在基本的教理、教义和仪式活动方式上仍然保持过去的传统;另一方面,通过与境外教会的直接交流,产生形成了基督教音乐国际化——流行音乐化及自行创作的现象。在云南不同少数民族地区,人们对这两种倾向有时表现出不同的偏好。一种呈相对封闭状况的倾向是,在怒江地区部分傈僳族和中部地区的苗、彝等民族地区的基督教会,由于较注重保持传统的教义教规,其传统赞美诗及新编赞美诗的演唱与流传均保持了较多传统圣咏及圣歌的风格特点,有的地方甚至有教会长者出面反对年轻人演唱流行风格赞美诗(如部分傈僳族的情况)。另一种呈相对开放状况的倾向则是,如今在云南西南部的傈僳族、景颇族、拉祜族等少数民族地区,流传着许许多多的用混合了传统民族音调、西方风格赞美诗音调和流行音乐节奏编唱,用吉它和其他民族乐器(以弹拨乐器为主)伴奏的流行风格圣歌。此类歌曲的编唱历史甚短(一般在10余年以内),在青少年中传播较广,来源出处比较复杂,其中有很多系从境外同一民族居住区域内传入。前一类地区对流行音乐风格持拒绝的态度,且较少流行音乐风格赞美诗的传播的原因,与该类地区比较靠近内地,或者受地理、交通条件限制,而较少有机会同境外基督教音乐接触有关。而后一类地区的少数民族教徒持较开放的观念和愿意接纳流行音乐赞美诗演唱风格的原因,则部分是与该类地区靠近缅甸、老挝等国境线,受到境外的流行音乐影响有关。下面对与流行风格有关的三种基本倾向略做分析。

(二) 封闭型:怒江州傈僳族——传统赞美诗风格的“坚强堡垒”

在云南地区,较严格保持传统基督教圣诗风格,拒绝乃至排斥流行音乐风格的地区,以怒江州傈僳族和滇中的苗、彝等民族地区的情况较为典型,但彼此仍然存在某些细微的差别。以怒江傈僳族的情况为例,1989年10月14—16日,笔者赴怒江州考察基督教仪式音乐期间,曾在六库镇东方红寨巧遇基督教节日——感恩节。刚到该地,便看到5位刚从境外傈僳族地区赶来的傈僳族青年,于宗教仪式开始之前,趁隙抒发自己的世俗情怀。他们蹲在大殿外的墙根下里,一齐弹奏一种境外传入的流行音乐曲调。正式仪式活动开始,有近千人参加,共集体演唱了数十首传统赞美诗。但几位青年仍然在场外自弹自唱。殿堂内外,圣歌与流行音乐同时作响,一雅一俗,相映成趣。在仪式间隙,他们又来到场内,演唱了5首傈僳风格的流行歌曲。这些歌曲均采用二声部合唱形式,分别由4人或3人合唱,每人手持一把吉它伴奏。当时,我仅感觉到当地人对这几位外来者虽然以礼相待,但彼此的关系并非十分融洽。尤其是他们演唱的流行歌曲似乎并未像我在其他民族(如景颇族、佤族)的教堂里那样受到当地人的热烈欢迎。然而,直到10年后再次来到怒江,我才悟到了此事的真正原因。

1999年12月25日,我来到福贡县架科底乡。这里的圣诞节准备工作大体就绪,我在教堂旁一户傈僳族教徒家里歇脚,进门时,只见一位瘦削的男性青年教徒正手持吉它在那里自弹自唱,便同他攀谈了起来。我得知他名叫开三叶,与这次来架科乡主持圣诞节仪式的牧师坡傅海^①同为福贡县城郊俄马底村人。据他介绍,本村由于教会由老人主持,对青少年管教甚严,以致一般青年男女除了会唱传

① 坡傅海牧师,教名为所罗门,时年48岁,系怒江师范学校毕业生,曾在家乡做小学教师,1992年按立牧师,后到州三自爱国会工作,现为教会派驻该乡的牧师。

统西方风格圣诗外,极少有会唱流行风格圣诗者。^①能演奏吉它、手风琴和二胡、笛子等乐器在其它傈僳村寨比较普遍,但该村则鲜有会者。他与坡牧师当时还手持谱本,和着吉它弹唱伴奏,合作演唱了三首流行风格赞美诗:《奉耶稣之命传送福音》、《欢歌迎圣诞》和《游子归来听主圣训》。^②此三首歌均旋律流畅,节奏铿锵,带有傈僳族民歌和境外传入的流行音乐风格特点,这是笔者在此地唯一一次有机会听到用吉它伴奏的流行风格宗教歌曲。在此后举行的三天的圣诞节仪式活动里,15个乡村唱诗班轮番出现,共登台演唱148首传统风格的赞美诗。但始终未能象前述东方红寨的情况那样,给这位同样从外乡来的傈僳族青年教徒一次唱流行歌曲的机会。圣诞节第一天(1999年12月25日)中午,开三叶又在庆祝活动中,自拉(手风琴)自唱,表演了一首西方风格的赞美诗。当他演唱完毕,我问他:你为何不唱两首你所擅长的流行风格赞美诗?他无奈地摇摇头,说在此时此地,人们不会让他唱这种歌,若在其它教规不甚“严谨”的地区,例如他的老家,唱此类歌曲便不会受任何拘束。

(三) 滇中苗族和彝族:对外来流行音乐风格持若即若离态度

1988至2007年这20年间,我曾经到过一些苗族和彝族地区考察基督教音乐。据我的观察,在滇中苗族和彝族地区,按照教会规范,作为教徒,平时及节日期间不能随便参加民间娱乐活动和唱本族民歌,尤其不能唱情歌、跳跳脚舞。20世纪80年代末,这里也有部分青年教徒受到外来文化的影响,开始唱起了流行音乐风格的赞美诗。这类歌曲主要是在彝族教徒中盛行,苗族教会对此一直持反对态度。1988年8月7日,我前往参加了在禄劝县撒营盘乡由彝族、苗族共同举办的一次基督教礼拜日仪式活动。在白天的整个仪式过程中并未出现演唱流行音乐的情况。当晚,禄劝县城的中心广场上,便有不少彝族教徒在此聚集演唱流行音乐风格的赞美诗,其流行风格主要体现在节奏方面,旋律仍然基本保持了彝族的民间音乐风格。相比而言,苗族的情况则有所不同。在我多次访问苗族地区时,几乎从来没有看到过在基督教仪式或日常生活里聚众唱流行歌曲的情况。

(四) 开放型:流行音乐风格圣诗的普遍传播

在云南西南部的佤、景颇、拉祜等民族地区,从20世纪80年代开始,就由境外的缅甸、泰国等地传入了流行风格的赞美诗,如今在青少年中这类音乐得到了迅速广泛的传播。1989年10月7日,我来到瑞丽县登戛寨,对以星期日礼拜为中心的部分景颇族基督教礼仪及其音乐活动进行了采访调查。10月8日是星期天,在主人家中,第一场仪礼是饭时祈祷。约上午9时许,一位手持吉它的小伙子携同三位少女来到家中,小伙子弹起吉它,与姑娘们一首首地互相酬和。在我听来,这些歌曲既有景颇族民歌特有的旋律和语言韵味,也有着流行歌曲的种种节奏进行特征,同时还流露出庄重虔诚的宗教情感。12时,全寨教徒齐聚教堂举行礼拜仪式。在礼拜过程中,凡讲经毕,青年教徒们便穿插表演一种宗教歌舞。由一名男性吉它手伴奏,四、五名身穿鲜艳的民族服装或缅甸装的少女,皆背对经坛,边唱边跳。所唱歌曲即前述一类流行音乐风格的赞美诗;舞蹈动作中既有部分民间舞蹈语汇,也有一些类似祷告、劝谕、指斥(斥鬼)等模拟性和宗教性舞姿掺入其中。此外,当我在2006年赴云南省澜沧县拉祜族基督教堂考察时,也看到了同样的在仪式过程中穿插集体演唱流行风格赞美诗的热烈场面。

(五) 流行音乐风格赞圣诗的艺术形式

如今,云南各少数民族地区的流行音乐风格圣诗的一般性艺术形式特点,从如下几个方面呈现出来:第一,从伴奏形式看,几乎在绝大部分情况下,这类流行音乐都采用吉它伴奏,并采用自弹自

① 据史富相介绍,以往基督教内地会传教风格就比较保守,以致今天里吾底一带的教会及教徒均不主张聚财,认为钱财多了就会影响对上帝的信仰。此观念对当地发展经济带来了一定的阻碍作用。而对其他少数民族地区青少年学习流行风格赞美诗和吉它等乐器,并应用在宗教仪式里的做法,也持拒绝提倡的态度。

② 此三首歌本无名称,据开三叶所译歌词当场取名。

唱方式。第二,从音乐织体看,如今,云南各少数民族基督教音乐以四声部合唱为主。而凡是用吉它伴奏的流行风格圣歌(例如拉祜族的短歌),一般都以单声部方式演唱。第三,从体裁类型看,传统赞美诗与流行音乐风格圣歌有所区别。例如在云南省澜沧县拉祜族教堂,赞美诗可划分为长歌、短歌,长歌通常为传统基督教圣歌风格,用键盘乐器伴奏;短歌为流行音乐风格,用吉它伴奏。第四,从演唱内容看,以拉祜族为例,长歌类多用于演唱圣经故事,具宗教性特点;短歌则生活气息浓厚,兼有情歌、风俗歌和宗教性内容。第五,若以演唱场合区分,传统崇拜仪式中的主要环节较多是唱传统拉祜文赞美诗,在各种“献诗”(包括节日音乐会)环节,则可由不同年龄教徒组成的唱诗班分演唱长歌和短歌。第六,若根据演唱者来区分,长歌多系中老年唱诗班的保留节目,短歌则主要是青年唱诗班的即兴之作。除了拉祜族地区外,佤族、景颇族、傈僳族的一部分地区,也有这种类似于“老歌、长歌、短歌”的三分法,其特点在于从一般的传统赞美诗和新编赞美诗里又分出了一类流行风格赞美诗。但其中“长歌、短歌”的区分,似乎除了拉祜族外,在别的民族里较少见到。

五、包装化:一种向外界展示自身形象的文化手段

半个世纪以来,云南的上述少数民族一直在企求让自己的传统音乐及基督教赞美诗演唱走出本土,登上中国的主流文化舞台。21世纪之交,当他们在全球化和旅游业发展之机重新走向世界,既需要充分借助于地域性艺术资源,又必须使之从政治和文化策略上具备某种合理性和可操作性,使之符合现实的省情和国情,以致从文化上和艺术上对赞美诗音乐加以一定程度的“包装”,便成为上述文化策略的特殊组成部分。本文所谓“包装化”,主要涉及以下三种在不同的历史文化语境条件下出现的不同的舞台化表演的情况:

(一) 为文化目的的包装

一种较早期发生的情况,当事人出于某种较深层的宗教上或文化上的考虑,既要规避某些敏感的内容和词汇,又要使之符合现实需要,而对某些事实或内容予以“包装”,使之某种合理化的解释。此类例子以怒江傈僳族农民合唱团的多声部演唱在主流文化层显现之初发生的一些文化冲突现象较具有代表性。以1998年“傈僳族农民合唱团”受邀参加北京国际合唱节演出为例,由于合唱节参赛成员来自世界各国,这次主办方不仅要求完全采用原班人马赴京,而且要求他们主要以本族多声部民歌为曲目,以中国传统民间合唱的面目和身份参赛。从当时各方的不同需求来看,电影节、合唱节主办方要的是戏剧性效应或艺术性剧场效果,当地人(主要是当地政府)要的是“走出去”并“登台亮相”的机会,出于各种考虑,“传统民歌”或“民间艺术”无疑是最好用的对外标签。自此,多年来在云南省怒江州乃至外界社会,傈僳族农民合唱团的合唱艺术乃是“以傈僳族多声部合唱为根基”,便成为发生最早,历时最长的一种对外说法。并且,大约10年前,几乎所有的有关5次傈僳族合唱艺术赴北京和省会参演的内外部新闻报导,皆众口一词,不做他解。一方面,在主动推出这台演出的怒江方面,既为了“包装”需要,同时也因为某些众所周知的原因,在对外宣传时,一直都用的是“傈僳族农民合唱团”的名字,对于其基督教文化背景甚少提及。另一方面,电影节、合唱节等主办方也出于同样的原因,对其基督教文化背景秘而不宣。其他宣传机器和评论文章则有更多的猜测和推论。^①

然而所带来的问题是,对于这些当地傈僳族农民何以能够在两种不同风格的多声部歌曲中如此娴熟地自由转换,他们在能够诠释本土和本民族民歌的同时,还能够准确、原样地诠释“友谊地久天

^① 参见李福珊主编:《飞越峡谷的歌声——怒江傈僳族农民合唱团享誉中外》,德宏民族出版社,1999年。

长”和“欢乐颂”这样的西方经典艺术音乐？或许会有人问道：难道他们天生具有一种民族音乐学家胡德（M. Hood）所言的“双重音乐能力”（bi-musicality）？对此，无非可举出两种可能性：其一，这两种歌曲之间莫非有什么较深的渊源关系，以至能够让他们如此随心所欲地驾驭两者？其二，若非前者，那么这里面应该有更为深层、广泛的社会原因。其实，这两种猜测都有其合理之处：这些农民歌手曾经有过长年在基督教堂唱诗班演唱的经历，接触过大量同样带有西方风格的赞美诗音乐作品。应该说，若仅根据某种较单一的理由——怒江傈僳族地区一直有自己传统的多声部民歌，而不考虑其他有关人——有基督徒身份的演唱者和含有西方文化传入因素的历史背景状况，这是难以给外界及后人以合理交待的。据笔者所知，在外来者同当地人接洽和商谈的过程中，在还发生了一系列颇有戏剧性的插曲。不同的是，大约10年后，小水井苗族农民合唱团再次出山，尽管也同样经过了舞台化、艺术化的包装，但与10年前的傈僳族农民合唱团不同的是，他们自己及官方、媒体一直都没有对外避讳其基督徒身份。小水井合唱团出名后，从北京到昆明，不仅在政府和民间的网站上好评如潮，多家基督教会的网站也都予以详实地报道，说明了此时中国社会、政治一定程度的昌明和开放状况。

（二）为艺术性目的的包装

出于进入主流主化或开展旅游文化的需求和愿望，原来仅在教堂听众席上由信徒聚唱的圣诗被搬到了都会城市的音乐会舞台上。以怒江傈僳族的情况为例。改革开放后傈僳族农民合唱团的第一次外部展演，起因于金鸡百花电影节组委会的一位成员过去来过怒江，曾经听过傈僳族教堂唱诗班以宗教内容唱那首电影中的苏格兰民歌插曲，故产生了希望他们用傈僳语和未受过训练的嗓音来予以再现，并以此产生较特殊的艺术和视觉效果的想法。1996年怒江地方政府接受了参加电影节演出的任务时，所选拔的合唱团成员大多数是各村寨教堂的基督徒，年长者70余岁，年少者16岁。组委会对参加者并无宗教、年龄和长相外貌的要求，只要求唱得好。^①所以，经过精心组织和上下策划以及对这类表演在不同文化空间、地点进行置换，本来仅只是由各乡村教堂唱诗班在本地和本教堂的内部活动，最后以庞大的阵容和崭新的艺术面貌进入了大都市的音乐厅和会展中心，产生了更为广泛的艺术传播效应，其中便包含了较多的艺术性包装和传统仪式音乐被“雅化”因素成份。

（三）出于学术性目的的包装

这里指的是官方和学界出于某种宣传、保护、展示的目的和策略，比较理性地处理传统音乐文化遗产的内外部关系，而对本土基督教音乐仅做“轻度包装”，即原样地“搬上舞台”。例如2009年北京中国音乐学院举办的“中国传统音乐节”期间，为了宣传“传统音乐非物质文化遗产保护和开发”的既有成果，从全国各地调来了一批音乐非物质文化遗产的代表作品参演，云南拉祜族的一首先后用葫芦笙^②伴奏歌舞和用吉它弹唱流行风格圣歌的集体节目恭列其中。在此作品的后一部分，便采用了前述云南省澜沧县班利拉祜族教堂流行音乐风格赞美诗的典型曲调和表演形式。

如今，在云南这类少数民族地区，由于“洋歌”与“土歌”的同时并举，互相渗透，在这以基督教文化为背景的仪式音乐及文化群落内部，已经产生出了非常不同的个案样态，一种经过“杂交”的“交叉文化”堂而皇之地存于世间。在其外部，该文化群落又与各种各样的本文化和异文化、宗教的与世俗的音乐文化因素杂糅共生，导致形成一种互相依赖而又互相竞争的生存状态。在这个特殊的社会文化领域，还有更多的音乐和文化现象还有待于我们去展开深度挖掘和进一步的研究。

（责任编辑 杜 澄）

① 据1999年笔者赴怒江调查时，合唱团指挥杨元吉和自治州宗教局所提供口述资料。

② 葫芦笙是一种流行在云南省西南部拉祜、佤等民族中的竹制气鸣乐器。