從吳歷的《天樂正音譜》看中西文化融合與時代意義

張筑鈞

國立成功大學中國文學系在職專班碩士生

摘要

吳歷是明末清初中國籍的傳教士，他成長環境中所交遊的師友，使他擁有儒釋道與天主教文化思想的濡養，因著對於信仰的奉獻與熱情，期盼將西方的天主教義廣傳給中國人民，他以中國傳統的散曲來創作西方的彌撒樂曲，完成了《天樂正音譜》這部著作。這部作品無論在內容與結構上，都與西方信仰文化以及音樂藝術有相互的融合，具有獨特的時代意義，更成為中西文化傳播交流史上絕無僅有的存在，為傳教史留下深遠的影響。

關鍵詞：吳歷、天樂正音譜、中西融合、傳教士文學。

Email： inlovehuhu@hotmail.com　Tel：06-2133265#2181，0936306626

THE FUSION OF CHINESE AND WESTERN CULTURES AND SIGNIFICANCE OF TIMES THROUGH WU LI'S 《TIANYUE ZHENGYIN PU》

Chu-Chun Chang

Master student, Department of Chinese Literature, National Cheng Kung University

Abstract

Wu Li was a missionary of Chinese nationality in the late Ming and early Qing dynasties. The teachers and friends he met during his upbringing made him knowledgeable in Confucianism, Buddhism, Taoism and Catholicism. Due to his dedication and enthusiasm in faith, he was eager to spread Western Catholicism to the Chinese people by using traditional Chinese verse writing called "Sanqu" to compose western mass music and completed the book "Tianyue Zhengyin Pu."In terms of content and structure, this particular piece of work holds a mutual integration of Western beliefs in both culture and musical art. It has a unique era significance in the history of Chinese and Western cultural communication and exchange and has left a profound impact in missionary history.

Keywords: Wu Li, Tianyue Zhengyin Pu, Fusion of Chinese and West, Missionary Literature.

Email： inlovehuhu@hotmail.com　Tel：06-2133265#2181，0936306626

壹、前言

《天樂正音譜》的作者吳歷，曾接受傳統儒家教育的濡養，然而在他生命的歷程中，因著特殊的際遇，在信仰思想上一直有所轉換與變化。於是逐漸地從「儒釋道」走向「天主教」的道路，更甚至後來成為中國籍的傳教士，為了傳遞天主信仰真理而積極奔走。

「在 20 世紀的國際學術界，吳漁山研究是一個頗受關注的研究課題。」[1]在學者殷勤的耕耘下，進入了 21 世紀的今天，許多的後輩得以因著前人繁花似錦的研究成果，俯拾其中的精粹，再從事更多面向的相關論述與著作。目前關於吳歷的研究，從陳垣、方豪到近代的章文欽先生，皆有不同顯著的成果，視野所及也更為廣闊。然而單就《天樂正音譜》進行研究的論文，相較之下就略顯缺乏。

近期相關的論文資料有學者任剛：〈吳歷《天樂正音譜》與清初散曲的天主教傳播〉(《勵耘學刊》，2018）和張博：〈《天樂正音譜》天主教音樂中國化的探索〉(《中國宗教》，2018)，兩篇皆對《天樂正音譜》的音樂層面有所討論，由於散曲體裁具有靈活自由的句式，便於運用。在曲文內容則可以看到中國和西方的典故融合在其中。另外，台灣學者洪力行：〈重讀吳歷《天樂正音譜》——以〈稱頌聖母樂章〉為例〉(《基督教文化學刊》，2013)，更嘗試賦予《天樂正音譜》新的價值與定位。

明末清初思想的多元以及社會的轉型，呈現這是個充滿動盪卻又有著變革創新的時代，中外的文化交流也在此時有更多的發展與演進。當時來華的傳教士，以及奉教的士大夫們，都積極努力地進行中西的會通，讓天主教義內容的傳達與表述能具有中國在地化的特色。由於吳歷所處的生活環境與交遊的師友，讓他有機會接受儒釋道思想與天主教信仰文化的濡養，《天樂正音譜》正是他在思想上接受轉化與融合的成果。

這部作品為了讓中國人更多更深地認識天主教信仰，選擇透過中國傳統音樂，並且是當時人民熟稔的音樂形式－－散曲來進行創作，內容包含了感恩讚美以及天主教信仰的核心。不僅讓人民無阻礙地接受信仰，對於在地化的傳播確實也增進了效益，也正符合當時天主教的適應策略與傳教方針。[2]此作品在中西文化傳播的歷史上更為僅見之作。[3]它的獨特性與重要性自有其文學與文化上的價值。

---

[1] 章文欽：《吳漁山集箋注》(北京：中華書局，2007)，頁 799。

[2] 金秉洙：《衝突與融合——佛教與天主教的中國當地語系化》(臺北：光啟書局，2001)，頁 244-245。內文提及當時傳教士的傳教生平以及他們在文化上的工作，似乎超越了直接式的傳教活動。

[3] 張博：〈《天樂正音譜》天主教中國音樂化的探索〉(《中國宗教》第 2 期，2018)，頁 60。

《天樂正音譜》無論在思想文化，或是音樂結構與信仰儀式上都有中西交會融合的痕跡，作品裡中西互涉的方式與呈現，值得探討深究。筆者以《天樂正音譜》為研究本體，以交互文化理解中的「格義」方法，來探尋其中天主教與儒家、佛教的會通，並且比較中西彌撒儀式進行規程的異同之處，期待透過梳理，更突顯當時傳教士傳遞信仰的用心與努力，以及《天樂正音譜》所帶來的啟發影響與時代意義。

貳、《天樂正音譜》的內容與結構

《天樂正音譜》就目前史料的考察，大概創作於清康熙三十九年（1700）前後，學者們認為吳歷書名的訂定有其涵義，他透過「正」是表明了為天主教崇正抑邪之意，[4]另外，亦是仿效明初朱權《太和正音譜》的散曲集名，「正音譜」應該就是元代散曲的別稱；[5]或是以此名來肯定並提升天主教的地位，為「中國天主教音樂創作確立範本」。[6]《天樂正音譜》是獨一無二的創作，在內容上緊扣著天主信仰的概念闡述，對於人類的罪性、神的屬性與形象、神的警告與提醒、神的救贖以及對神的感恩與讚美，有著詳細的描繪。另外，其中更有直接翻作自《聖經》〈申命記〉的每瑟 (又作摩西) 樂歌。

在結構上，整部作品共分為十個篇章，前九篇曲目皆以中國套曲的形式呈現，最後一篇的《每瑟喻眾樂章》則是擬古的樂歌。十個篇章裡包含了《彌撒樂音》、《稱頌聖母樂章》、《敬謝天主鈞天樂》、《喻罪樂章》、《悲思世樂章》、《警傲樂章》、《戒心樂章》、《詠規程》、《悲魔傲》、《每瑟喻眾樂章》。在這些內容當中，除了首篇《彌撒樂音》與末篇《每瑟喻眾樂章》是在原有文本的基礎上翻譯之外，其他八篇都是作者基於天主教教理的再度創作。[7]筆者將這十篇曲目，依照主題意識，分類說明闡析，並透過內容的深究，明白吳歷創作時的思想，以及作品想要傳達的信仰義理，並更多地呈顯他在劇變的時代中想要對人民說的話。

一、內容所呈現的主題意識

(一)人的罪性

罪的涵義很豐富，就中國文化最普遍對罪的觀念與定義，廣義的罪即是違反

[4]〔義大利〕利類思：《〈崇正必辨〉序》，記載於〔清〕何世貞：《崇正必辨》，康熙十一年(1672)刊本。
[5] 章文欽：《吳漁山及其華化天學》（北京：中華書局，2008 年 9 月），頁 268。
[6] 張博：〈《天樂正音譜》天主教中國音樂化的探索〉（《中國宗教》第 2 期，2018），頁 60。
[7] 任剛：〈吳歷《天樂正音譜》與清初散曲的天主教傳播〉（《勵耘學刊》第 2 期，2018），頁 88。

任何法律之行為。[8]但若就系統神學的角度而言，罪的本質就是違背天主的行為，會破壞教會裡在信、望、愛中的共融。然而，相對的，罪卻又是天主無限慈愛所寬恕的對象。[9]《天樂正音譜》許多篇章都提及人的罪性與行為，信徒們正因世途的險惡及靈魂的淪喪與陷溺，才更迫切需要天主的救贖。因此，關於罪的論述，是天主教重要義理之一，唯有讓人認識自己的罪，才能明白天主的愛和赦免是白白的恩典。

筆者將《天樂正音譜》各篇章中有提到「人的罪性」的文句，整理摘錄如下：

篇名	宮調	曲牌	人的罪性(文句摘錄)
彌撒樂音	南南呂	紅衲襖 繡太平 太師引 尾聲	各虔祈、悔罪經。除免我罪者因其敬 救我人、墮孽靈魂 悔從前負罪常逆命 依彌撒。歸思省。雖殘疾疲癃同是心
稱頌聖母樂章	北正宮	小梁州	可憐人忘救靈魂蹈永刑。全不想地獄幽沉。一任你一罪一重煉苦辛。
敬謝天主鈞天樂	北黃鐘	喜遷鶯 出隊子 四門子 水仙子 尚繞梁煞	道能救靈魂淪喪。掃魔鬼倡狂 把昔日徑路崎嶇成夷坦 把十誡來遵，把七克來勛 我我我自忖量。看看看塵俗三仇狠似鎗 他他他怎知道世福不能長 休錯認沸海當康莊 為甚麼不知天的世人拜魍魎
喻罪樂章	南黃鐘	賞宮花 獅子序 降黃龍	障蔽靈明如黑雲布空 生斯世如舟行沸海 形神種罪如肩負重

[8] 狄剛：《神學辭典》（臺北：光啟出版社，1996），頁 832。
[9] 狄剛：《神學辭典》（臺北：光啟出版社，1996），頁 834。

		大勝樂 太平歌 尾聲	滅性癡愚如街坊醉漢 招憎取厭如食上蒼蠅 黑雲沸海明明喻。負重誠愚醉漢癡。比到蒼蠅品愈低
悲思世	南中呂	尾犯序 前腔 前腔	又且聚蠆如盆，萬惡歸焉 貪饕無底。谿壑不能填 積成罪不悛 若稍忤雄心，就怒髮衝冠。褊淺。這都是、囂淩孽火
警傲樂章	南商調	山坡羊 前腔 貓兒墜 尾聲	夢中人、不謙不恕。病中身、不醫不治。性中天、從教廢弛。降中靈、滅不知何處 堪悲。奈蒼生猶執迷。真癡。做魔奴還不自知。 少年辰、與魔隱計 急攘攘、如撲燈火蛾。沸騰騰、似聚窟尋羶蟻 除死方休食與衣。還虧。入土方休詐與欺 洗罪還愁悔罪遲。生平邪妄尚沉迷 尤恐滿腹泥沮罪未除
戒心樂章	南仙呂	不是路 泣顏回 前腔 催拍 餘文	若不回頭陷淖泥。豈無思慮。永殃難避 只為昌揚自己。禁他人、不許鼾然睡 獲大罪、逆天欺世 此誰欺。欺天自欺 行短有虧。與日俱增。罪與身齊 假惺惺。全不取。
詠規程	南南呂	紅衲襖	假饒你口裡空談何所望

		繡太平 宜春樂 太師引 尾聲	尚從魔、落魄佯狂。應知面目堪憎。怕難隨儕輩同行 三仇雖猛，自宜懲創 始孽生、厄禨亞當。豈能無恙。違天獲罪誰能挽。致羣靈、造孽堪誅 嘆愚氓。再沒有酬恩想 等閒拋、駒隙時光。賺終身被累隨濁浪。直等待、病骨支床。寃魔障 切不可藉口匆忙不到堂。何苦棄卻靈魂赴永殃
悲魔傲	南正宮	瑞鶴仙 錦纏道 古輪臺	奈染成未化。勝心猶躁 猛可裡痛虛囂。把靈魂兒從魔消耗。看時光轉鬥杓。纔覺我、年難再少。悔從前不檢罪應招 無人有我侔天高。無庸目覩。萬般通曉。話英豪、岱嶽曾交。崑崙踢倒。驚愚駭俗。 隨人媚竈
每瑟喻眾樂章		第三段 第七段 第八段 第九段 第十二段	爾忒虧子道，違規矩 誰料飽飫如生口。施蹄嚙。忘高厚 年世湮。弗認真。錯拜邪魔祭土神。激發天主聖怒頻。邪魔誘感紛來陳 一聞誑語便稱神。弗酬上主宏恩厚。辜負恩德忝為人 罪惡貫盈。輒罹愆苦 爾拜邪神為大王。離予部伍。召予義怒。違予規矩 人實無良。頑執顛狂。弗思災

		第十五段 第十七段	禍異日長。弗行遷改變善良。喪心溺志。直待臨場 輒信妖異倚神通。追往事雨飄風。直如臥莫辣、瑣多瑪、厥地成空。厥食苦膽入喉嚨。厥酒苦味難入口。厥毒亞斯卑蟠澤藪 盍請邪神逞能幹。生前拜伊如搗蒜

從上述表格可以得知在《天樂正音譜》裡提及了人的罪性與行為，人時常陷溺罪中而不自知，直到審判來臨。尤其在《敬謝天主鈞天樂》篇中，談到了「七克」的概念，[10]即是以「七德」——「謙遜、仁愛、捨財、含忍、淡泊、絕慾、忻勤」來克服「七罪」——「驕傲、嫉妒、貧吝、忿怒、貪饕、迷色、怠惰」。而這「七罪」是世人常有的意念與行為，將來都會由天主施行審判。使徒保羅說：「若有人在基督裡，他就是新造的人，舊事已過，都變成新的。」如果因循沉迷於此七罪之中就是舊人，能夠勤奮以七德來克絕七罪，才能成為新造之人。[11]

《喻罪樂章》則藉由五種比喻：「罪如黑雲、世如沸海、罪如負重、滅性如醉漢、招憎取厭如食上蒼蠅」，將人類心靈的迷惑與障蔽，以及在世間浮沉癡醉所招致的憎厭、罪惡深重以致難以承受的景況，都作了具體的描繪，文字運用生動靈活。此篇的「尾聲」更將篇中各段要理作一總結，在傳達教義的同時，亦兼具文學的藝術性。再者，《悲思世樂章》呈顯了世代人心的凶險與罪惡，無論種族的異同或是階級的尊卑高低，每個人都有爭奪與貪慾，抑或是自謂為賢的愚昧。然而我們的生命歲月轉瞬即逝，究竟所求為何？這些不斷積累的罪愆，唯有天主的恩典才能赦免。

《警傲樂章》更描繪了世人的驕傲貪婪，就像飛蛾撲火，也像尋羶的蟲蟻，最後虧損的仍是自己。人的罪性不僅會破壞內心的和諧，亦會破壞自己與他人、或是自己和世界的關係，更甚會阻絕了和天主親近的連結。作者透過反覆描寫與敘說世人犯罪的模樣和景況，一再勸說世人要回轉歸向天主，才能夠得到永生的祝福和恩典。《每瑟喻眾樂章》本就為每瑟臨終前對於人民的曉諭和提醒，特別針

[10]〔義大利〕龐迪我（Diego de Pantoja）：《七克》（合肥：黃山書社，2009）。書中提及「七罪」與「七德」。

[11] 章文欽：《吳漁山及其華化天學》（北京：中華書局，2008 年 9 月），頁 332。

對人民當時錯拜邪神，罔顧神恩的罪孽大聲疾呼，勸戒人民切莫重蹈臥莫辣、瑣多瑪罪惡之城的覆轍，[12]至公至義的神最終會施行審判。

(二)神的屬性

在天主教信仰裡，天主的形象與屬性，是許多經典裡刻意著墨與描繪的。天主是至高無上的神，是信仰生活意義的來源，更是每個人的生命寄託和希望。祂是不可言說的奧秘、宇宙的主宰、絕對生命的道，與我們同在。[13]天主是唯一的真神，祂既是自然之主也是歷史之主。[14]祂創造天地萬物、掌管萬有、全知全能，聖父聖子聖靈三位一體，同時具有公義與憐憫，配得人類極大的尊崇與敬畏。

《敬謝天主鈞天樂》篇中，一開頭就以「吾主全能遍天壤。誠赫赫、今來古往。雖一體、聖三皇。於穆無疆。其位尊無兩。我懷愛德、藉恩光。蕩蕩難名惟叩顙。」敘寫了「聖父」的形象和能力。又「道能救靈魂淪喪。掃魔鬼倡狂」表明「聖子」的降臨為人民帶來改變和希望，真道能救靈魂淪喪並且掃除魔鬼倡狂。「奉規程、破除邪教綱。念一回經，存一回想。炙熱我心腸自挽。」透過讀經思想，「聖靈」能在人類生命做挽回的工作。然而，最後仍「少不得審判將來罰與賞」。此篇將三位一體的神——即天主只有一個，但包含了聖父、聖子、聖靈三個位格，祂們各自所做的工作以及屬性，透過文字呈現如在目前。

另外，《每瑟喻眾樂章》一篇，則在每瑟（摩西）對於人民的提醒和警戒中，看到了神的憐憫和公義。文中「請眾同聲。齊贊爾光榮。允維爾，至善充盈。無暇無玷。無改無更。」表明神是全然至善至美，充盈在全地。毫無瑕疵和玷汙，並且永恆不變。「至公天主。至義天主。實為爾之大父。念伊生身勤育。換恩愛爾。深恩重重難數。」至公至義的天主上帝，也是百姓的天父，須感念祂創造我們，給予我們恩惠和慈愛，深切的恩典實在難以數盡。「曠野路。兩相遇。天主隨行指爾步。天主隨行教爾趨。勤訓迪。無差誤。如愛厥目垂永護。譬如鸞鳳教彼飛雛。臂翅而負。上入天衢。」在曠野中與天主相遇，天主與你們同行，指引你們的腳步，教導你們的道路。勤勉地訓誡教誨，沒有任何的差失錯誤，就如同保護眼中的瞳人。又如同鸞鳥教導幼雛飛翔，會以翅膀背負牠們飛上天際，總是會在身旁不斷地引導照顧，片刻不離。在以色列百姓流落曠野，生命看似困頓無路之際，神對祂子民的愛與保護卻永遠長存。「有敵如虎。爾力誰能阻。一惟天主。爾救爾護」，即使有敵人如豺狼猛虎，然而只有天主能救你護你。「倘非天主。爾將誰恃

[12] 臥莫辣、瑣多瑪：《聖經》中作惡多端的城池，最後被天主滅絕。最早記載於《聖經·創世紀》。
[13] 輔仁神學著作編譯會：《神學詞語彙編》（臺北：光啟文化，2005），頁 433-434。
[14] 秦家懿：《儒與耶》，（臺北：文史哲出版社，2000 年 2 月），頁 130。

而誰怙」，萬民其實都是天主掌權，只有祂是唯一的倚靠。「明明朗朗。自證無謊。惟吾一人獨尊。常生常壬無兩。」神向天舉起手，憑著自己的永生起誓，只有祂是永遠常生的王，獨一無二的真神。

這首樂歌裡，歌頌神的聖潔永恆與榮美輝煌，祂是人類最堅實的倚靠。祂更是掌權者和審判者，屬於祂的子民才能有永遠的福樂。《聖經》說：「主所應許的尚未成就，有人以為他是耽延，其實不是耽延，乃是寬容你們，不願有一人沉淪，乃願人人都悔改。」（彼得後書 3:9）。神就是愛，而祂的愛裡有真理，祂總是以恆久的忍耐，等待世人的回轉。

(三)神對人的警告與提醒

因為神對於世人擁有極大慈愛憐憫，所以，當人類犯了罪，祂都願意透過不斷地警告與提醒，等候人民悔改，這表明了神重視世人，父重視子女的心。在《警傲樂章》中，「幸主降生來，開恩在泰西。免除世罪、世罪從頭洗。又把我等矜憐。靈魂救取。堪悲。奈蒼生猶執迷。真癡。做魔奴還不自知。」不斷地告誡世人切莫執迷沉淪，而成為魔鬼的奴隸，因為最後生命的虧損終是自己。又「生平邪妄尚沉迷。須祈。聖水驅魔。須臾不離。」由於人的沉迷，唯有時刻警醒，才能免於虛妄愁煩，一切轉眼成空。《聖經》說：「你要保守你心，勝過保守一切，因為一生的果效是由心發出。」（箴言 4:23）。只有自己的心時刻與天主連結，魔鬼才沒有攻擊的餘地。而在《戒心樂章》裡提到：「危途裡。若不回頭陷淖泥。豈無思慮。永殃難避。」、「罪與身齊。一旦歸泉，永獄無期。從今看。真箇淒其。豈教外。不堪題。」人們都需要倚靠天主來指引心的方向，走在正確的道路。別讓心中的仇恨與嫉妒或是欺騙的謊言，使自己陷溺罪中，否則終局只能落在地獄的永刑與永火裡面。而「假惺惺。全不取。惟憑隱德自修持。纔是真誠不我欺。」再次指出唯有隱德修持，才是真實的悔改。

《每瑟喻眾樂章》，不同於其他篇章的套曲，內容是改編自《聖經》中《申命記》第三十二章的作品。此篇樂歌是每瑟（摩西）臨終時，對於以色列人的諄諄告誡和提醒。從「喻眾」的篇名，就已顯明這是曉諭警戒眾人的話語，並期待這樣的勸諫能深刻地滲入人心，就如一開頭所說：「透入人心。譬草木。雨露深。蓬蓬勃勃難禁。」人們要拋卻自我的驕傲，深切地認識神：「從茲後，棄捐爾為爾。領洪恩，如茲報補。」但人卻總是不認真追尋天主，導致錯拜邪神，引發神的怒氣：「年世湮。弗認真。錯拜邪魔祭土神。激發天主聖怒頻。邪魔誘感紛來陳」。於是，每瑟（摩西）透過「惟爾弗予父。予弗爾為子。予將隱聖榮，弗爾覩。用降多凶。無窮痛苦。爾拜邪神為大王。離予部伍。召予義怒。違予規矩。予將棄

爾如土。從茲後。弗入予版籍民譜。予乃舉烈火。降凶禍。威怒無寧妥。予乃抽箭鏃。行殺戮。弗零餘。」「入弢服。降飢荒。鳥啄獸嚙蛇傷。在外者刀兵慘殃。家居者顫慄驚惶。無憐憫。弗悲傷。任老髦幼女童郎。盡罹災殃。」這些文句都在預告眾百姓，當人們不再持守與天父的關係，天主所降災殃是令人戰慄驚惶的。

當時的以色列人行了天主眼中看為惡的事，引發天主震怒，每瑟（摩西）知道往後必有禍患臨到他們。在百姓流浪曠野時，天主照顧引領他們，使他們得以飽足，並且應許帶領以色列民進入那流奶與蜜的迦南美地。天主對百姓就如同兒女般的照護，但百姓卻驕傲自恃，忘了神恩的浩大，錯拜邪神。因此，神將會發義怒，降災禍與殺戮在人民身上。神不再憐憫，直至百姓滅亡，最終人民只能經歷慘淡悽惶，那災禍的日子已經快要來到，神的審判必然降臨。每瑟（摩西）不斷地透過神的話語，告訴人民將來的結局，希望人民可以及時地轉化與改變。

吳歷選錄《聖經》這段內容來創作，並將《每瑟喻眾樂章》放在整部《天樂正音譜》的最後，筆者認為他有著提醒當時社會人民的作用。他在信仰裡，深刻地體會每瑟（摩西）的心情，也想透過此篇作品對當時代的人民說話。每瑟（摩西）期盼帶領他的族群以色列民出埃及，進入應許之地。反觀，在明末清初的動盪中，吳歷身為中國的儒者文士，自然有肩負的社會責任和使命感。他成長的歷程，促使他積極尋找生命真實的意義，最後，天主信仰給予他答案。在他體會救恩，並且奉獻自身成為傳道者的時刻，對於中國人民身處苦痛，以及靈魂深處被罪惡挾制的景況，吳歷明白只有信仰可以帶來轉化，因此，神的警告與提醒，是他在創作《天樂正音譜》所要傳達的深切心念。

二、內容裡中西會通之處

傳教士利瑪竇抵達中國後，發現儒家文化在中國的地位崇高，利瑪竇認為儒家是學派而非宗教，並不違反天主教的基本道理，兩者是可以並存共容的。[15]這些觀念影響耶穌會士們的傳教策略，這樣的立場，也讓當時的儒士更容易接受天主信仰。在耶穌會士的作品裡，因著與儒士的交遊，而有儒家文化的濡染。耶穌會士也試圖從中國經典裡找出與天主教教義相互闡發之處，並加以詮釋，欲藉此尋求士大夫階級的認同。無論是表面的文辭意涵，或是內在的概念思維，都是他們努力鑽研尋找的憑藉。[16]《天樂正音譜》即涵括著中國本土既有的儒釋道教義相互

[15] 李奭學：《中國晚明與歐洲文學——明末耶穌會古典型證道故事考詮》（中央研究院，2005），頁353。

[16] 古偉瀛：〈明末清初耶穌會士對中國經典的詮釋及其演變〉（《臺大歷史學報》第25期，2000年6月），頁85。

融通的精神，[17]這種精神的展現，與吳歷的成長背景與交遊有所關連。他是個儒者，也曾與僧友往來，在佛教義理中學習，最後成為天主教的傳教士。所以，此書除了宣揚天主信仰教義外，內容還包含中國傳統的文化。

根據章文欽先生的研究，自明清之際天主教傳入中國以後，中西的會通所使用的方法就是陳寅恪的「格義」之法：

> **所謂的格義一詞，在本土文化與外來文化交流中，應指以本土義解釋外來義，使外來文化能夠為本土文化所接受。它起源於佛教傳入中國初期的佛門典故。推知格義之法，為以內典擬配外書，援儒或老莊入佛。而從六朝以來融通儒釋的理論，到明清之際融通儒耶之新說，皆屬博會中西學說之支流演變，而為「格義」之變相。[18]**

原本使用在佛教與中國會通時的格義之法，後來也運用於天主教傳入中國後中西的會通之中。對天主教義的表述，無論是耶穌會士還是士大夫，都努力地運用「格義」的方法，在天主教義與中國傳統文化之間尋找契合點。[19]而既身為耶穌會士，也是中國士大夫的吳歷，對於中西融合更是不餘遺力。章文欽先生在吳歷作品中的「詞義」與「概念」之間做了考察，並提出相關的舉證。[20]筆者也擬以這樣的方法與方向，再次透過《天樂正音譜》來看中西之間的會通。

(一)儒家概念

1.《悲思世》樂章：「華陌同情，『食色』相連。」

儒家經典《孟子．告子上》中有此記載：「告子曰：『食色，性也。仁，內也，非外也。義，外也，非內也。』」由於《告子》文獻之不全，或散佚，或未成書，不得而知，目前僅零星地散見於《孟子》與《墨子》的書中。關於此段文字，學者朱熹的註解為：「告子以人之知覺運動者為性，故言人之甘食悅色者即其性。」[21]由於「生之謂性」，而此處又以「食、色言性」，可見人生存的自然途徑與尋找，就是食、色二者，食能夠維持當下的存在，色則能讓存在延續和繁衍。[22]因此，當

---

[17] 任剛：〈吳歷《天樂正音譜》與清初散曲的天主教傳播〉(《勵耘學刊》第 2 期，2018)，頁 90。
[18] 章文欽：《吳漁山及其華化天學》(北京：中華書局，2008 年 9 月)，頁 8-10。
[19] 章文欽：《吳漁山及其華化天學》(北京：中華書局，2008 年 9 月)，頁 314。
[20] 章文欽：《吳漁山及其華化天學》(北京：中華書局，2008 年 9 月)，頁 216。
[21] 朱湘鈺：〈告子性論定位之省思——從〈性自命出〉與告子性論之比較談起〉(《師大學報：人文與社會類》第 52 期，2007)，頁 24。
[22] 簡良如：〈性善論的成立—《孟子．告子上》前六章人性論問題分析〉(《臺大文史哲學報》第 71 期，2009 年 11 月)，頁 74。

人的生命存在的時刻，就會有對於食色的慾望，而慾望開展許多罪的行為。

「華陌同情，『食色』相連。」在《天樂正音譜》書中透過儒家對於「食色」的定義與概念，來表達天主思想中所謂人性的罪。天主教理的原罪：「指的是天主給予亞當一個命令，而魔鬼藉著蛇的形象引誘人，人受誘違反了天主的命令，失去了原始的純潔。」[23]而這樣的罪與人的天性一樣是會透過自然出生而傳於後人。一旦在儒家的概念裡提到人的本性，食與色即是重要的兩個面向。在《悲思世》樂章中，就以《孟子・告子上》的想法來描述人類的本性和情感，不分種族國家，放諸四海皆準。吳歷透過儒家的「食色」概念來敘述天主教理中的罪，這都是我們生命本性裡就存在的。在這樣的前提之下，為了生存的需要，世人的爭奪因此生發，世間的紊亂也就層出不窮，令人悲嘆。

(二)儒家語彙

1.《悲魔傲》樂章：「隨人『媚竈』，隱德規條。」

儒家經典《論語・八佾》中有此記載：「王孫賈問曰：『與其媚於奧，寧媚於灶，何謂也？」子曰：「不然。獲罪於天，無所禱也。』」文中「與其媚於奧，寧媚於灶」，在當時是一句俗語。「奧」，古時指的是房子（大門朝向南）的西南角位置，這個位置是家中尊長居住的地方，所以又用來放置家中祭祀的神主。所以，此處的「奧」指代家中祭祀之尊神。「灶」，則是指廚房灶台。「灶」就指代灶神。按此道理，家中的尊神應當位高於灶神，若要討好神靈，當然要先討好尊神。但人們透過社會經驗，卻得出了一個相反的結論，那就是與其討好尊神，不如討好灶神。因為灶神平常與人同處一室，職責就是記錄人的所作所為，然後匯報給尊神。所以，對百姓而言，只要灶神向尊神匯報自己的好事，就能保證歲月的平安靜好。而後「媚竈」（媚灶）一詞，就被引申比喻為「阿附諂媚」的意思。此處孔子的回答：「不然。獲罪於天，無所禱也。」這個回應很有意思，孔子不在乎王孫賈的提問，而是回答了：「當人逆天而行，罪行讓天發怒，此時，任何的祈求也毫無益處與果效了。」

《悲魔傲》樂章中提及「隨人『媚竈』，隱德規條」，是運用儒家的語彙講述人民在魔鬼猖狂、世道混亂的時代，隨處諂媚取悅他人，想要掩蓋隱藏自己的惡行，不願意走在正道之上，而終究在神面前都會顯露無遺。魔鬼仍然持續驕傲地在宣揚自己的力量，希望人民可以俯伏敬拜他。倘若人民違逆天主而與魔鬼同路，那麼即使有再多的祈求禱告也是於事無補。

[23] 奧脫著，王維賢譯：《天主教信理神學》（台北：光啟出版社，1967 年 4 月），頁 183。

(三)佛教語彙

1.《警傲樂章》:「只為『業火』無形。當生莫避。」

「業」,指的是吾人的一切善惡思想行為，都叫做業。如：好的思想、好的行為叫做善業，壞的思想、壞的行為叫做惡業。[24]「業火」則是佛教稱地獄中燒煮地獄眾生的火。由於這些火都是地獄眾生的惡業所招引的，故稱為「業火」。在《大佛頂首楞嚴經》卷八也有記載:「阿難！是人皆以純情墜落,業火燒乾,上出為鬼。」[25]《警傲樂章》中:「只為『業火』無形。當生莫避。」以佛教的語彙說明了人常在無形中就製造罪孽，終其一生都無法避免，只會招致災禍和患難。

在天主信仰裡有「永火」、「永刑」的概念，聖經:「王又要向那左邊的說：你們這被咒詛的人，離開我！進入那為魔鬼和他的使者所預備的永火裡去！」(馬太 25：41）又「這些人要往永刑去；那些義人要往永生裡去。」(馬太 25：46)「於是海交出其中的死人，死亡和陰間也交出其中的死人，他們都照各人所行的受審判。死亡和陰間也被扔在火湖裡，這火湖就是第二次的死。若有人名字沒記在生命冊上、他就被扔在火湖裡。」(啟示錄 20：13-15）地獄的永火是為了魔鬼與他的使者，以及拒絕悔改的人所預備的。然而，天主不願一人沉淪，乃願人人都悔改得救，耶穌的降生就是要將人類從刑罰綑綁中拯救出來。佛教中的「業火」與天主教理中的「永火」、「永刑」有相近的警示效果，而以佛教語彙「業火」來表述，能讓已對佛教較為熟稔的人民有更為直接的接收與理解。

2.《詠規程》:「你想『六時』中、日用糧。而免我債者天恩蕩。」

「六時」,指的是晝三時與夜三時，合稱為六時。晝三時是晨朝、日中、日沒；夜三時是初夜、中夜、後夜。[26]依《西域記》卷二所述，在印度的時間最小單位稱為剎那，六時則合為一晝夜。佛教即以此時間區分來行事，故著述之中多有六時之說。如《舍利弗悔過經》云:「欲求佛道者，欲知去來之事者，常以平旦、日中、日入、人定、夜半、雞鳴時，澡漱整衣服，叉手拜十方，自在所向當悔過。」[27]其中「六時」所指就是「平旦、日中、日入、人定、夜半、雞鳴」。另外，其他佛教經典如《阿彌陀經》云:「晝夜六時，雨天曼陀羅華。」又《普賢觀經》云:「晝夜六時，禮十方佛，行懺悔法。」[28] 都印證了「六時」這個詞語，為佛教典籍中

[24] 陳義孝:《佛學常見詞彙》(臺北：文津出版社，1990)，頁 271。
[25] 黃永武:《敦煌寶藏》第 33 冊（臺北：新文豐出版社，1982)，頁 521。
[26] 陳義孝:《佛學常見詞彙》(臺北：文津出版社，1990)，頁 117-118。
[27] 傳印法師:《中華律藏·歷代大藏經律部文獻·印度撰述 9》(北京：國家圖書館出版社，2009 年 1 月)，頁 422。
[28] 丁福保:《佛學大辭典》(台南：持名堂印經會，2006 年 8 月)，頁 648。

經常使用的語彙。

《詠規程》：「你想『六時』中、日用糧。而免我債者天恩蕩。」這段話語，是從《聖經》中《馬太福音》第 6 章第 11-12 節改編而作。其中記載：「我們日用的飲食，今日賜給我們。免我們的債，如同我們免了人的債。」這是耶穌基督親自教導人民的禱告文。而吳歷在傳達天主教義的篇章中，則是使用了「六時」來表述每一天，這必定是他熟悉的語詞，這與他和僧人互有往來亦有所關聯。

根據上述各項詞語來源的分析，在《天樂正音譜》中多有運用儒家與佛教相近的詞彙概念來解釋天主教義理，可以幫助信徒與外來的天主信仰拉近距離，也看到吳歷的思想與書寫時的文辭，的確受到了儒家與佛教的影響，即使這是一本宣揚天主教義的彌撒樂曲作品。

三、結構形式

吳歷選擇以散曲的形式來進行《天樂正音譜》的創作，使得各篇結構更為靈活自由，吳歷看重散曲在當時社會的流行狀況以及使用上的方便性。另外，散曲套數可以在一個宮調下連綴多支小令，這樣的結構形式與西方彌撒曲結構的演唱順序：透過連接「慈悲經」、「榮耀經」、「信經」、「聖哉經」、「羔羊經」等固定常規組合形式，也較為相近契合。[29]因此，中西相異卻又相似的音樂結構形式，交互激盪之下，產生了創新與改變。

(一)中國套曲與樂歌的結合

《天樂正音譜》是由九個套曲和一個樂歌所組成的作品，每個套曲都有各自使用的宮調和曲牌，其中只有〈稱頌聖母樂章〉和〈敬謝天主鈞天樂〉兩篇是以北曲創作，其餘篇章以當時較為流行的南曲來書寫。作品開篇以〈彌撒樂音〉介紹進行彌撒的程序，接著續以稱頌感謝的樂曲——〈稱頌聖母樂章〉和〈敬謝天主鈞天樂〉。再來，〈喻罪樂章〉、〈悲思世〉、〈警傲樂章〉、〈戒心樂章〉都刻畫世間的罪孽和人心的險惡，其中〈詠規程〉則和〈彌撒樂音〉使用了相同的宮調曲牌，再次宣揚神的恩典救贖世人，而對於神恩的回應，就是應當努力將福音廣傳全地。〈悲魔傲〉點出了人性的掙扎，雖然認識神的美好與聖潔，卻還是會被魔鬼引誘，這也是世人一直在罪中打轉的原因。最後，〈每瑟喻眾樂章〉藉著每瑟（摩西）對以色列民的提醒，也是作者欲警示當代人的重要結論。關於《天樂正音譜》的全

[29] 郭磊、李傳宗：〈彌撒套曲音樂結構的形態發展及其演變〉(《山東藝術學院學報》第 1 期，2012)，頁 27。

文結構安排與各篇章旨，筆者以表格統整如下：

篇名	宮調	章旨	備註
彌撒樂音	南南呂	介紹彌撒的程式與儀式	此首和〈詠規程〉使用了相同的宮調和曲牌
稱頌聖母樂章	北正宮	稱揚讚頌聖母的聖潔榮光與慈愛憐憫	此首和〈敬謝天主鈞天樂〉以北曲創作
敬謝天主鈞天樂	北黃鐘	敬畏感謝天主的救贖恩典	此首和〈稱頌聖母樂章〉以北曲創作
喻罪樂章	南黃鐘	以比喻刻劃人們的罪惡	
悲思世	南中呂	悲傷世代的混亂,唯有天主是掌權者	
警傲樂章	南商調	警誡世人切勿高傲,必須時刻警醒	
戒心樂章	南仙呂	人心切莫被私慾佔據,才能看清楚天主指引	
詠規程	南南呂	世人接受福音,也應當將福音傳揚	此首和〈彌撒樂音〉使用了相同的宮調和曲牌
悲魔傲	南正宮	悲嘆魔鬼仍傲慢喧鬧	
每瑟喻眾樂章		每瑟曉諭神對人民的警告與提醒	此首樂曲和《聖經》中《申命記》第三十二章的內容相合

(二)彌撒儀式的進行過程

首章《彌撒樂音》就是彌撒儀式進行過程的紀錄。無論是程序、動作和念詞，都能在此篇章詳見。從起頭到終了，即進堂式到禮成式（「進堂式」與「禮成式」是現今對於彌撒儀式的名稱），有其次序與規則，透過典禮儀式的進行，人民可以再次到天主面前向主懺悔、祈求、感恩、領聖體，且重新與天主建立親密的關係。以下就《彌撒樂音》這個套曲中各曲牌所記錄的內容流程和章旨（現今彌撒儀式）作相互的參照，得以看見中西儀式的移植和對應，表列如下：

《彌撒樂音》　宮調：南南呂		
章旨（現今儀式）	曲牌	內容
彌撒進堂式——致候詞	一枝花	敘述即將進行彌撒禮拜前，會眾信徒對信仰該持守的虔敬態度。
彌撒進堂式——懺悔經	紅衲襖	祭典開始，確立敬拜獻祭的對象，是三位一體的天主。感謝天主創造的大恩，懺悔自己所犯的罪，聽誦經文，祈求耶穌降生。
彌撒進堂式——求主垂憐經	繡太平	祈求天主憐憫，禮儀中的司鐸，會連續祈求九遍。只要願意反省自己，天神和世人都會共同稱慶。
聖道禮儀——讀經	宜春樂	恭讀天主的話語。經中記載若翰走在耶穌前面，為祂開路。在儀式中，天主會親自降臨於此，因此邪魔會遁逃，信徒的生命也會看到聖蹟的顯明。
聖祭禮儀	太師引	描述聖祭的禮儀，以聖體、聖血，再次表示耶穌為我們釘十字架的犧牲，而自己的生命也要回應這樣的慈恩。
感恩經	東甌令	強調耶穌釘十字架洗淨我們的罪，我們需要更多的儆醒，才不辜負耶穌的憐憫。
領聖體禮——天主經	劉潑帽	進行聖餐的禮儀，高舉聖體，表明這是靈魂的食糧，並為在煉獄者代求。
禮成式	尾聲	在彌撒祭典後，要更深切省思自己。無論是什麼身分、何種景況，對於信仰都須持有虔敬的心，不可以虛應故事。每一次的彌撒，都是與天主親近並更新靈魂的機會。

參、《天樂正音譜》與西方信仰文化的交融

《天樂正音譜》這部以中國散曲創作的作品，如何融合西方信仰文化，身為中國文人與天主教傳教士，這兩種身分又如何在吳歷的表述中融合為一？這必定關涉到中國文化傳統與天主宗教傳統的問題。不同的文化能夠在這部作品中相互參見交融，無論是故事內容的取擷，或是儀式結構的移植，都可以看到西方信仰文化的元素，展現這個作品的獨特之處。

一、故事內容的取擷

文化往往在人們的生活中扮演著相當重要的角色。歐洲文化則被認為是三種要素的組合：希臘的思想、羅馬法和政府體制以及基督教。許多西方學者早已注意到這三種要素，直至 19 世紀學者們才提出。[30]羅馬帝國衰亡之後，教會在歐洲各地建立了半政府性質的組織，羅馬教廷成為凌駕於各國政府上的宗教意識型態權威。基督教文明也因而成了歐洲的代名詞。[31]信仰在西方文化的關鍵與重要性，不言可喻。自古以來，宗教信仰一直伴隨著人類社會的發展，西方文化的演進與天主信仰有著密不可分的關係，更成為重要的精神根基，深入地滲透於社會生活的各個層面，無論是政治、思想、藝術等皆產生深遠的影響。

16 世紀的宗教改革，無疑地對天主教的穩固產生了撼動的力量。而隸屬於天主教的耶穌會，正是天主教處在顛簸憂患的環境中所創立的，為了支持教皇並維持正統的信仰，耶穌會士肩負著重大的使命。一位史學家曾說：「耶穌會士是教皇麾下最熱誠、最果敢、最堅定不移而又最精幹的份子。」他們持守著信仰並努力地傳播福音，即使是面對遙遠且毫無所知的東方，仍不畏懼地期盼能將信仰帶到每個人的心裡。

《天樂正音譜》故事內容的取擷，其中元素就是信仰，尤其是《聖經》的故實。《聖經》是西方宗教信仰的經典，它不僅是宗教的書，也是法律與道德的標準，對於西方社會的文學藝術也有影響力。若不瞭解《聖經》，就難以瞭解西方的文明與文化。《聖經》就像開啟西方文化的一把鑰匙，因此《聖經》具有舉足輕重的地位。許多的聖經故事，濡養了歐洲文化的核心，教義所連結的道德倫理體系，更是文化的重要基礎。這些聖經故事和信仰義理，都深深地紮根在西方人民的生命意識當中。《天樂正音譜》的故事內容，也就是對於西方思想文化的一種呈現。關於《天樂正音譜》故事內容所取擷的聖經故實舉列如下：

(一)若翰預備道路

「有一個人，是從上帝那裏差來的，名叫若翰(約翰)。這人來，為要作見證，就是為光作見證，叫眾人因他可以信。」〈約翰福音 1：6–7）施洗約翰的父母都已年老，要生孩子幾乎是不可能的事。因此，他的出生就是一個奇蹟。其次，他的名字是天使親自取的，不像猶太人的習俗，按父親的名字傳承下去。若翰(約翰)的父母按照天使的指示，將孩子取名為若翰(約翰)。他有一個特殊的使命，就是要使以色列人回轉歸向上帝。他又擁有先知以利亞的心志和能力，更行在主的面前，為主預備道路、預備合用的百姓。（路加福音 1:16–17）

[30] 何平：〈歐洲文化爭議〉(《首都師範大學學報》(社會科學版)，第 167 期，2005)，頁 2。
[31] 何平：〈歐洲文化爭議〉(《首都師範大學學報》(社會科學版)，第 167 期，2005)，頁 4。

《天樂正音譜》中《彌撒樂音》的〈宜春樂〉曲牌以及《敬謝天主鈞天樂》的〈出隊子〉曲牌，都有提及若翰(約翰)在耶穌來臨之前，為神的兒子耶穌預備道路，並為主作見證的故事。

(二)耶穌釘十字架

「神愛世人，甚至將他的獨生子賜給他們，叫一切信他的，不至滅亡，反得永生。」（約翰福音 3：16）福音書中，對於耶穌釘十字架的過程與象徵的救恩，有明白詳盡的記載。耶穌的死，是為了應驗《聖經》上的話：「耶和華使我們眾人的罪孽都歸在他身上。」（以賽亞書 53：6）;「他也被列在罪犯之中，他卻擔當多人的罪，又為罪犯代求。」（以賽亞書 53：12）;「耶和華卻定意將他壓傷，使他受痛苦，耶和華以他為贖罪祭。」（以賽亞書 53：10）這是天主信仰重要的核心思想，耶穌的受死完成了救贖的偉大計劃。人類得以從失喪沉淪中被救拔出來，經歷與祂同死同復活的生命。

《天樂正音譜》中《彌撒樂音》的〈太師引〉、〈東甌令〉;《稱頌聖母樂章》的〈叨叨令〉;《敬謝天主鈞天樂》的〈四門子〉;《詠規程》的〈太師引〉皆有述寫耶穌在十架上的救贖，而人民要努力回應這樣犧牲的愛。

(三)每瑟之歌——以色列的背叛與神的審判

每瑟（摩西）以喚醒天地的口吻起始，呼喊天地側耳聽他的歌，表明天地成為此首樂歌的無聲見證人。樂歌預言了以色列的墮落與神將來的審判。樂歌的內容突顯以色列的悖逆與神的良善；以色列的忘恩負義與神的慈悲。歌詞中嚴峻地責備了以色列的罪惡，以及頌揚神的公義。此樂歌具有跨越時空的影響力，每瑟（摩西）對於以色列人的疾呼，亦可視為吳歷對當代所有重蹈以色列罪惡之史覆轍的人，指出他們的惡行並盼其悔改的督促之歌。

《每瑟諭眾樂章》就是《聖經．申命記》的改編作品，以樂歌的形式將《聖經．申命記》中每瑟所歌詠的樂章字句做了新的詮釋。雖然，以色列的歷史是人類不斷作惡背叛，卻因神無限的恩典，而成為充滿慈愛與憐恤的歷史。在彌撒儀式進行的過程中，這首樂歌也能讓參與在彌撒的眾人，再次思想自己的生命亦是滿有神的寬容與憐憫，是眾人的深刻提醒。

二、儀式結構的移植

(一)彌撒的起源與意義

「彌撒」的名稱，主要是來自於敬拜天主儀式的散場環節，禮儀的執事者說：

「你們離去吧，已經遣送到了。（Ite, missa est.）」[32]「彌撒」也是包括聖體（聖餐）在內的整套祭祀禮儀。[33]彌撒的源由是耶穌面臨受難前，曾跟十二門徒一起晚餐，說明祂將為世人贖罪。此後，彌撒就成為天主教會最重要的典禮，而彌撒曲則是用來讚美基督獻身十架，為世人贖罪犧牲的精神。[34]耶穌在最後的晚餐中所做的就是第一次的彌撒，雖無其名，卻有其實。因此，彌撒的意義，一方面既是祭祀，一方面又是聖餐。[35]透過這個儀式的進行，信徒得以與天主相連結。

耶穌會士金尼閣（Nicolas Trigault,1577-1628），他為中國傳教區爭取了一個破例的准許，羅馬教宗恩准中國神父得以用中國語言作彌撒、念日課、並施行聖事。[36]此事於 1615 年獲得批准。當時，彌撒禮典的中文語譯就成為當務之急，半世紀後始由利類思（Louis Buglio, 1606-1682）完成，他將羅馬的彌撒禮，翻譯成漢語卷本《彌撒經典》（1670），還有《司鐸日課》（1674）、《司鐸典要》（1675）、《聖事禮典》（1675）等書籍。對於中國人能更容易接觸天主信仰，奠定了根基。

《天樂正音譜》大約完成於康熙年間，正是崑曲盛行之時（1700 年左右），雖然目前只能看到歌辭而無樂譜，但這部彌撒樂曲創作的完成，說明當時已有以中國語言來進行彌撒的方式，而吳歷以此創作留下了紀錄。西方的信仰文化也就藉由每次進行儀式的過程，深入信徒的生活。

(二)彌撒儀式的規程

據現有文獻，最早介紹彌撒禮儀的是 1628 年出版的祈禱書《天主教念經總牘》。1629 年，艾儒略（Jules Aleni, 1582-1649）出版《彌撒祭義》所根據的底本已經難以考據。此外，無名氏的《與彌撒功程》出版於 1721 年，有彌撒禮節的譯述，成功地影響後代兩個多世紀，此書則明顯受到艾儒略《彌撒祭義》的影響。[37]

關於彌撒儀式的規程，可以統整為「將祭」、「正祭」、「撤祭」三個階段，艾儒略的《彌撒祭義》（1629）與無名氏的《與彌撒功程》（1721）都是如此劃分。[38]

---

[32]〔義大利〕托馬斯．阿奎那著，周克勤等譯：《神學大全》第 15 冊（臺南：碧嶽學社/高雄：中華道明會，2008），頁 468。

[33]〔義大利〕艾儒略：《彌撒祭義》（《法國國家圖書館明清天主教文獻》第 16 冊），鐘鳴旦、杜鼎克、蒙曦編，臺北：臺北利氏學社，2009），頁 481。

[34] 邵義強：《宗教音樂精神 2》，（台南：復文書局，2005 年 6 月），頁 40。

[35] 鄒保祿：《從歷史觀點看彌撒禮儀的演變》（台南：聞道出版社，1994 年 10 月再版），頁 1-2。

[36] 穆啟蒙編，侯景文譯：《中國天主教史》（臺北：光啟文化，2004），頁 59。

[37] A. Dudink, “The Holy Mass in Seventeenth and Eighteenth Century China: Introduction to and Annotated Translation of Manual for Attending Mass,” in A Lifelong Dedication to the China Mission: Essays Presented in Honor of Father Jeroom Heyndrickx, CICM, on the Occasion of His 75th Birthday and the 25th Anniversary of the F. Verbiest Institute K. U. Leuven, ed. by S. Lievens & N. Golvers (Leuven, Belgium: F. Verbiest Institute, 2007), pp.207-326。

[38]〔義大利〕艾儒略：《彌撒祭義》（《法國國家圖書館明清天主教文獻》第 16 冊），鐘鳴旦、杜鼎

這揭示出彌撒祭祀的普遍性結構，也體現在儀式進行當中，就是從世俗到神聖再回到世俗的轉化過程。[39]而就這三個階段，又可再分細目次序，在利類思所譯的《彌撒經典》中（1670）有詳細的紀錄，條列如下：

1. 將祭預備儀節
2. 赴台
3. 彌撒始與悔罪經
4. 進台主矜憐天主受享
5. 祝文
6. 經書陛經等至獻經
7. 獻經等至綱領
8. 綱領至祝聖
9. 祝聖後綱領至天主經
10. 天主經等至領聖體
11. 領聖體與領聖體後祝文
12. 彌撒畢降福與聖若翰萬日略經
13. 遺於已亡者彌撒[40]

另外，反觀在現今西方的彌撒儀式結構，則可以分為幾個程序：[41]

1.【進堂式】進堂曲→致候詞→懺悔詞→求主垂憐經→光榮頌→集禱經
2.【聖道禮儀】讀經一答唱詠→讀經二→福音前歡呼詞→福音→神父講道→信經→信友禱詞
3.【聖祭(感恩)禮儀】準備祭品→獻禮經
4.【感恩經】頌謝詞→感恩經→成聖體聖血經→祝聖後的歡呼
5.【領聖體禮】天主經→領主詠
6.【禮成式】領聖體後經

對照艾儒略的《彌撒祭義》、利類思《彌撒經典》的紀錄與現今的彌撒儀式結構，可以看出無論是從古至今，或是從西方到東方，彌撒的程序大致是相近的。

克、蒙曦編，臺北：臺北利氏學社，2009），頁 481、553-557。

39 王定安：〈彌撒是否祭祀：明清之際被抑制話題之重新展開〉（《哲學與文化》第 46 卷第 10 期，2019 年 10 月），頁 114。

40〔義大利〕利類思：《彌撒經典》（《徐家匯藏書樓明清天主教文獻續編》第 15 冊，鐘鳴旦、杜鼎克、王仁芳主編，臺北：利氏學社，2013），頁 9-10。

41 天主教方濟會思高讀經推廣中心，網址：https://www.ccreadbible.org，檢索日期：2020 年 4 月 25 日。

儀式的進行分為幾個程序：「將祭：進堂、懺悔、求主矜憐」—「正祭：讀經、領聖體」—「撤祭：祝禱經文」，而西方彌撒儀式移植到中國後並無太大的改變。《彌撒樂音》的文字如實地記錄當時彌撒的過程。其中每個曲牌內容也都恰能與現今的儀式規程相應，彌撒儀典不僅在《天樂正音譜》裡呈現，更是在實際的禮拜中進行著。西方的信仰文化對於這部作品內容與結構的影響極其深遠。

肆、《天樂正音譜》與西方音樂藝術的互涉

音樂有別於日常生活語言，它本身具有的非語義性和不確定性，使其塗上一層神秘的色彩。早在原始文化中，音樂就承擔起通靈的角色，它的神秘色彩和神存在的神秘性一致。[42]因此，在宗教活動中，音樂是不可或缺的部分。而且由於音樂具有激發虔誠的力量，在教會中也一直受到重視，當這些傳教士要傳揚信仰時，自然就不可能無視於音樂的教化功能。在整個西洋音樂史的發展中，聖樂是不可或缺的部分，反映出宗教與音樂兩者密切的關係，

明末清初之際，隨著傳教士的東來，作為傳教工具的天主教禮儀音樂，也被引進中國，成為中西文化交流的一個重要面向。[43]吳歷的《天樂正音譜》是以中國散曲創作且運用於舉行西方彌撒禮拜時的宗教樂曲，透過音樂讓信眾能感知信仰的真實。在樂曲形式的呈現，可以看到中國散曲與西方音樂藝術的互涉狀況以及中西融合後的樣貌。

一、西方彌撒曲的音樂特色

西方彌撒曲是天主教會最重要的典禮——「彌撒」時歌唱的宗教音樂，它是一種非常古老的音樂形式，在宗教音樂興起的初期可能就已出現，然而一直要到十七世紀以後，彌撒曲才發展成用樂團或管風琴伴奏，並且含有獨唱、重唱及合唱等部份的大規模形式。在不同的儀式場合，所採用的經文內容也不盡相同。但有五個部份被稱為彌撒中的固定部份，分別為「慈悲經」(Kyrie)、「榮耀經」(Gloria)、「信經」(Credo)、「聖哉經」與「降福經」(Sanctus)以及「羔羊經」(Agnus Dei) [44]。彌撒曲的發展過程，在音樂形式的表現也從單聲部到多聲部，從分散的單曲到多

[42] 黃燕：〈神學內涵與音響形式趣味的二元對立與相容——中世紀至文藝復興時期彌撒音樂發展歷程淺探〉，(《星海音樂學報》第 1 期，2008 年 3 月)，頁 21。

[43] 洪力行：〈十七、十八世紀中國天主教聖樂相關文獻初探〉(《哲學與文化》第 40 卷第 1 期，2013)，頁 4。

[44] 李小諾：《審美心理視野下的西方音樂體裁》(上海：上海音樂學院出版社，2011)，頁 21。

樂章的套曲，各樂章的內在聯繫亦由弱到強。[45]西方的彌撒曲有著進步的變化，但也仍有它穩定不變的特色。

二、中國散曲的音樂特色

散曲是承繼詞而興起的一種「新詩體」，為文壇注入新的活力，開出燦爛的花朵。[46]散曲既是新興的音樂，適合傳唱又能自由連結小令，許多文人就藉此來抒寫情感，使得散曲內容的包涵性更為延展寬廣。曲文學的發展，在明初幾乎是冷落蕭條的景象，直到明中葉，曲文學的創作方才又起死回生，呈現了復興的氣象。[47]晚明李贄的「童心說」以及公安派的「獨抒性靈，不拘格套」的理論，也都讓當代重視通俗文學——曲的文學價值。此時，散曲創作繁盛，也出現大量散曲選本，對於散曲的傳播和理論創建上具有積極的意義。[48]而《天樂正音譜》以九個套曲和一首樂歌進行創作，更便於中國人認識並接受天主教信仰思想。作者吳歷也多選用南曲來進行創作，其中只有〈稱頌聖母樂章〉是以「北正宮」曲牌以及〈敬謝天主鈞天樂〉是以「北黃鐘」曲牌來書寫，當然這與此兩篇所要闡述的內容有關。在稱頌聖母與敬謝天主的內容中，北曲較南曲能彰顯莊嚴和神聖的感受，這正是南北曲在風格特色與質地的不同。

吳梅《顧曲麈談·論宮調》:「宮調者，所以限定樂器管色之高低也。」[49]宮調，是元曲音樂的曲調模式，也就是音律風格及調子，不同的宮調自然就有不同的聲情。在元人芝庵《唱論》中更記有宮調的聲情：

> **仙呂調唱，清新綿邈。南呂宮唱，感歎悲傷。中呂宮唱，高下閃賺。黃鐘宮唱，富貴纏綿。正宮唱，惆悵雄壯。**[50]

李昌集在《中國古代散曲史》中認為：

---

[45] 黃燕：〈神學內涵與音響形式趣味的二元對立與相容——中世紀至文藝復興時期彌撒音樂發展歷程淺探〉，(《星海音樂學報》第 1 期，2008 年 3 月)，頁 20。

[46] 梁乙真：《元明散曲小史》(北京：商務印書館，1998)，頁 1。

[47] 趙義山：〈明代成化、弘治間南曲之盛行與曲文學創作之復興〉(《文藝研究》第 12 期，2005)，頁 92。

[48] 艾立中：〈論《太霞新奏》與吳江派散曲家之關係〉(《蘇州科技學院學報》(社會科學版) 第 25 卷 1 期，2008 年 2 月)，頁 86。

[49] 吳梅：《顧曲麈談中國戲曲概論》，(上海：上海古籍出版社，2010 年 8 月)，頁 4。

[50] 芝庵姓名事蹟不詳。《唱論》最早附刊於楊朝英《樂府新編陽春白雪》卷首。參《歷代詩史長編二輯》中《唱論》之提要。(資料來源為：《王驥德曲論研究》頁 20，註 10)

曲牌有不同「宮調」的歸屬，或許若干曲牌在初始階段，具有不同聲情，或者，所以標「宮調」，正是為了指示唱這曲牌時，應當表現何種聲情。[51]

這些說法都可作為我們瞭解宮調所表現的音律或聲情的參考。至於，曲牌的使用，會隨著語言的不同而產生不同的聲腔特色。南北曲所處的地域、語言不同，因此所產生的聲腔特色也不相同。通常，南曲的旋律一般注重細膩綿長的效果；反之，北曲則重其陽剛雄健之氣魄。[52]細察《天樂正音譜》的內容，與宮調曲牌的運用亦有其相應之處，充分展現散曲的音樂特色。

三、中西音樂藝術的互涉與對話

前述西方彌撒曲中的固定部份，分別為「慈悲經」(Kyrie)、「榮耀經」(Gloria)、「信經」(Credo)、「聖哉經」與「降福經」(Sanctus)以及「羔羊經」(Agnus Dei) ，透過這些固定部分的串連，再搭配合乎時宜的變化，進而完整了彌撒樂曲。中國的散曲音樂藝術，也正是透過各式宮調曲牌的連結，而成就了多樣豐富的曲調風格。

從結構上來看，經由串接而合成的整體，是中西方音樂藝術的相似性，也因為這樣的形式，讓音樂在固定中仍存有變化，也在轉譯與移植中更擁有彈性的空間。西方彌撒多樂章套曲的形式和中國散曲連綴不同小令的形式有相仿之處，因此，《天樂正音譜》在結構形式的選擇上，必定接收西方彌撒曲式的影響。

另外，就內涵面來探討，彌撒曲的發展，從起初原本只以宗教信仰為主的創作目的，逐漸拓展到不同的類型，有些作曲家採用彌撒曲進行創作，但內容已經有所變化，更多地豐富了藝術的疆界。而中國的散曲，本就題材多元，且涵蓋的主題與內容也相當廣泛。能夠以散曲來創作彌撒禮儀的音樂，是全新的嘗試與方向，確實也是吳歷的創舉。中西的音樂雖在不同的道路上前行，卻因為《天樂正音譜》的問世，而有了互涉與對話的空間，藝術的融合也就此展現。

伍、《天樂正音譜》的啟發與影響

明末清初的傳教士，為了深入並融合中國文化，他們學習中國語言、穿儒服

[51] 李昌集：《中國古代散曲史》(上海：華東師大出版社，1991)，頁 108。

[52] 黃慧玲：〈論析崑曲曲牌音樂之體製規律及其變異——以《牡丹亭·遊園》為例〉(《音樂研究》第 17 期，2012 年 12 月)，頁 28。

等，這都是傳教的策略，而又以學習中國的文字語言作為認識中國的必要前提。[53]吳歷身為中國籍傳教士，先天就已擁有其他傳教士沒有的優勢條件，在傳播福音時，他沒有任何語言與文化的隔閡，因此，吳歷可以在藝術層面和信仰儀式的結合上付諸心力。吳歷自身對於信仰的火熱與渴慕，以及他原有的音樂素養和成就，讓他能自由熟稔地使用中國傳統音樂藝術的散曲，來發揚天主信仰思想。其實，音樂本就在宗教信仰中，佔有一定的影響力，並且帶有教化的功能。許多的聖歌樂曲，往往都是撫慰人心的關鍵，在不斷傳唱中，更能夠引領人認識天主並堅定信仰。《天樂正音譜》的完成，正代表著傳教士在中國傳教過程一個重要的里程碑。《天樂正音譜》在吳歷創作的初心，就有「為中國天主教音樂創作確立範本」的意圖。[54]而這本著作的完成，的確在當時以及往後，甚或是今日，都帶來不可或缺的啟發與影響。以下就四個層面來分述：

一、對於天主信仰教義內容的聚焦與詮釋

綜觀天主教的教義有幾個重點：就是世人的罪、神的救贖以及耶穌受釘十架與復活，在《天樂正音譜》裡這些信仰主題的闡述，都是不斷地在每段樂曲中傳達並且明白可見的。每個篇章都將人與神的關係，神對人的等候與懲罰，透過一個個的套曲，或用譬喻、或用對比，在在突顯信仰的核心思想，進而闡揚天主教義，以音樂的傳遞來觸動人心。天主教信仰以融合中國樂曲的方式重新詮釋，不同套曲藉由在彌撒儀禮中的反覆傳唱，讓人民易於接受外來的信仰文化並堅定自己所相信的。另外，透過「格義」的方式，以本土文化的詞彙與概念，來詮釋傳達天主教義，也讓信仰更深植在人民心中。嗒

二、對於天主教彌撒儀式的承襲與傳揚

在 1645-1939 年間發生的中國禮儀之爭，對於傳教事業有很大的撼動與衝擊。直至 1962 至 1965 年間，召開了梵蒂岡第二次大公會議，此次會議頒布了最具影響的《禮儀憲章》。舉凡彌撒禮儀所使用的語言、儀節、音樂、祭祀空間藝術等，都因而有了依據，增添本地文化色彩，才使人們對天主教彌撒禮儀有更進一步的認識與接納。[55]而在 17-18 世紀這期間，《天樂正音譜》的出版帶來改變，由於作

[53] 張國剛：《明清傳教士與歐洲漢學》（北京：中國社會科學出版社，2001），頁 227。

[54] 張博：〈《天樂正音譜》天主教中國音樂化的探索〉（《中國宗教》第 2 期，2018），頁 60。

[55] 曾麗娟：《文化融合與接軌－天主教彌撒祭祀語彙與臺灣本地文化之關係研究》（國文高雄師範大學臺灣文化及語言研究所，2009 年），論文摘要。

者吳歷曾經擔任天主教司鐸，對於彌撒儀式有足夠的理解與認識，因此作品在西方彌撒儀式的承襲上有厚實的基礎。從其中的《彌撒樂音》樂章裡，更清楚地記錄了彌撒儀式的過程，而透過每次彌撒典禮的進行與實踐，以及此部著作的問世完成，都能藉以傳揚天主教彌撒儀式與信仰。

三、對於中西方樂曲的參照與融合

中國散曲的高度自由性與西方彌撒音樂的形式，兩者有相似之處。讓《天樂正音譜》可以藉由不同的曲調來闡發內容的情意，而西方彌撒曲中也有固定歌詞和可變化的形式，兩者皆能在穩定的結構中，有開展創新的空間。著名曲學家鄭騫在《天樂正音譜·跋》中稱讚這些套曲是「格律妥帖，機調圓熟，且復渾雅淵穆，聲希味淡，居然於南北曲中，別開新境」。而鄭騫所謂的「藝與道合」，即說明此部作品能在藝術表現的同時傳遞真道義理，也堪稱對吳歷將中國傳統音律與西方天主教思想完美結合的最好的表述了。[56]由於中國散曲與西方的彌撒樂曲有異曲同工之妙，這部作品的完成正是可以探見融合中西方樂曲特色之作。直至現今，宗教禮拜的讚美樂曲裡也仍存有許多中國音樂的藝術成分。

四、對於中西文化交流的啟發與影響

明朝末年，天主教再次的傳入中國。而「天主教的中興，是由耶穌會而來」，[57]從第一位來華傳教的耶穌會士方濟各·沙勿略，接著，在中國建立教堂的義大利傳教士利瑪竇，以適應中國文化的方式，進行各種傳教策略。在他傳教的生涯中，文化融合的工作超越了直接式的傳教活動。[58]無論是以學術傳教或是文學教化，傳教的方式都不是直接以宗教信仰作為切入點，而是從倫理哲學方面與中國知識界開始對話。[59]直至清初，天主教的傳播更為廣泛，影響層面也從原本的知識份子，開始推展至中國社會的其他階層，彼此的接觸網絡也就更為擴張。耶穌會士的傳教紀錄史，也可以說就代表著中西文化的交流史。

耶穌會在中國近兩百年的傳教歷程，耶穌會士們陸續發表了許多與中國相關的作品，介紹中國的紀實，引起了歐洲人的興趣。在當時，耶穌會傳教士的作品

---

[56] 張博：〈《天樂正音譜》天主教中國音樂化的探索〉(《中國宗教》第 2 期，2018)，頁 61。

[57] 蒲蓋著，明燈社譯：《西洋聖者列傳》(上海：上海廣學社，1940)，頁 137

[58] 金秉洙：《衝突與融合——佛教與天主教的中國當地語系化》(臺北：光啟出版社，2002)，頁 244-245。

[59] 郭：〈利傳教〉頁 26，原載於金秉洙《衝突與融合——佛教與天主教的中國當地語系化》(臺北：光啟出版社，2002)，頁 248。

類別多元，有歷史、地理、天文與宗教哲學的題材，[60]耶穌會士積極地傳遞中國的文學與藝術，如：1732 年耶穌會士馬若瑟曾將《趙氏孤兒》的劇本翻成法文，即成為中國劇本的第一部外文譯本。[61]中西方文化上的互動仍一直頻繁地進行著，吳歷的《天樂正音譜》完成了中西文化在信仰與音樂層面上的融合，看似不容易的任務，因著吳歷對於信仰的堅持與熱心，為傳教史留下了深遠的影響與璀燦的結果，也為中西的交流開啟了新的視野。

陸、結語

《天樂正音譜》創作於明末清初動盪的時代，但也正因為時代的特性，提供了中西交流的機會，讓這部作品無論在內容和結構上都有著中西文化與音樂藝術交融的元素。於此，我們看到了中西融合的具體成果，以及當代傳教士對於傳揚福音的積極貢獻。

當時由於傳教策略多採用適應政策，期待能以在地化的方式來傳播天主教信仰，而同時具有中國文士和傳教士雙重身分的吳歷，擁有得天獨厚的條件，將成長中濡養他的養分完全都挹注在他的作品當中，就如同他生命所展現的包容性和寬廣度。他所創作的《天樂正音譜》，讓人民對於天主信仰的教義內容以及彌撒禮儀與樂曲有了進一步的認識，也透過彌撒禮儀與樂曲的運用與實踐，再次幫助人民在過程中親近天主，經歷信仰的真實，這是吳歷傳揚福音的熱切心志。《天樂正音譜》更是一部成功地結合了中西方音樂藝術與文化思想的作品，是中西文化傳播交流上一個創新的存在，具有獨特的價值與意義。

[60] 許明龍：《歐洲 18 世紀》書中提到「中國熱」，頁 76。資料來源取自張國剛等著：《明清傳教士與歐洲漢學》（北京：中國社會科學出版社，2001），頁 99。

[61] 余三樂：《早期西方傳教士與北京》（北京：北京出版社，2001），頁 332。

參考文獻

一、傳統文獻

〔唐〕李白著,〔清〕王琦注:《李白詩歌全集》(北京:今日中國出版社,1997 年)。

〔明〕朱權:《太和正音譜》(臺北:學海出版社,1980 年)。

〔明〕朱權:《太和正音譜·序》(《中國古典戲曲論著集成》第三冊,北京:中國戲劇出版社,1982 年)。

〔清〕何世貞:《崇正必辨》(康熙十一年,1672 年刊本)。

〔清〕段玉裁:《說文解字注》(臺北:藝文印書館,1992 年)。

二、近人論著

(一)專書

丁福保:《佛學大辭典》(台南:持名堂印經會,2006 年)。

托馬斯·阿奎那著,周克勤等譯:《神學大全》第 15 冊(臺南:碧嶽學社/高雄:中華道明會,2008 年)。

艾儒略:《彌撒祭義》,(《法國國家圖書館明清天主教文獻》第 16 冊),鐘鳴旦、杜鼎克、蒙曦編,臺北:臺北利氏學社,2009 年)。

利類思:《彌撒經典》,《徐家匯藏書樓明清天主教文獻續編》第 15 冊,鐘鳴旦、杜鼎克、王編(臺北:利氏學社,2013 年)。

李小諾:《審美心理視野下的西方音樂體裁》(上海:上海音樂學院出版社,2011 年)。

李昌集:《中國古代散曲史》(上海:華東師大出版社,1991 年)。

李小諾:《審美心理視野下的西方音樂體裁》(上海:上海音樂學院出版社,2011 年)。

李惠綿:《王驥德曲論研究》(臺北:臺灣大學出版委員會,1992 年)。

李奭學:《中國晚明與歐洲文學——明末耶穌會古典型證道故事考詮》(臺北:中央研究院,2005 年)。

余三樂:《早期西方傳教士與北京》(北京:北京出版社,2001 年)。

狄剛:《神學辭典》(臺北:光啟出版社,1996 年)。

金秉洙:《衝突與融合——佛教與天主教的中國當地語系化》(臺北:光啟書局,2001 年)。

邵義強:《宗教音樂精神 2》,(台南:復文書局,2005 年)。

吳梅：《顧曲麈談 中國戲曲概論》，（上海：上海古籍出版社，2010 年）。

秦家懿：《儒與耶》（臺北：文史哲出版社，2000 年）。

張國剛：《明清傳教士與歐洲漢學》（北京：中國社會科學出版社，2001 年）。

章文欽：《吳漁山及其華化天學》（北京：中華書局，2008 年）。

梁乙真：《元明散曲小史》（北京：商務印書館，1998 年）。

陳義孝：《佛學常見詞彙》（臺北：文津出版社，1990 年）。

富壽孫：《唐人絕句評注》（臺北：宏業書局，1982 年）。

黃永武：《敦煌寶藏》第 33 冊（臺北：新文豐出版社，1982 年）。

鄒保祿：《從歷史觀點看彌撒禮儀的演變》（台南：聞道出版社，1994 年）。

傳印法師：《中華律藏·歷代大藏經律部文獻·印度撰述 9》（北京：國家圖書館出版社，2009 年）。

輔仁神學著作編譯會：《神學詞語彙編》（臺北：光啟文化，2005 年）。

蒲蓋著，明燈社譯：《西洋聖者列傳》（上海：上海廣學社，1940 年）。

穆啟蒙編、侯景文譯：《中國天主教史》（臺北：光啟文化，2004 年）。

龐迪我：《七克》（合肥：黃山書社，2009 年）。

A.Dudink，“The Holy Mass in Seventeenth and Eighteenth Century China:Introduction to and Annotated Translation of Manual for Attending Mass,”in A Lifelong Dedication to the China Mission: Essays Presented in Honor of Father Jeroom Heyndrickx, CICM, on the Occasion of His 75th Birthday and the 25th Anniversary of the F. Verbiest Institute K. U. Leuven, ed. by S. Lievens & N. Golvers (Leuven, Belgium: F. Verbiest Institute, 2007)

（二）學位論文

曾麗娟：《文化融合與接軌－天主教彌撒祭祀語彙與臺灣本地文化之關係研究》（國文高雄師範大學臺灣文化及語言研究所，2009 年）論文摘要。

（三）期刊論文

古偉瀛：〈明末清初耶穌會士對中國經典的詮釋及其演變〉（《臺大歷史學報》第 25 期，2000 年）。

朱湘鈺：〈告子性論定位之省思－－從〈性自命出〉與告子性論之比較談起〉（《師大學報》（人文與社會類）第 52 期，2007 年）。

任剛：〈吳歷《天樂正音譜》與清初散曲的天主教傳播〉（《勵耘學刊》第 2 期，2018 年）。

艾立中：〈論《太霞新奏》與吳江派散曲家之關係〉（《蘇州科技學院學報》（社會

科學版）第 25 卷第 1 期，2008 年）。
何平：〈歐洲文化爭議〉（《首都師範大學學報》（社會科學版）第 167 期，2005 年）。
林辰硯：〈朱權戲曲理論在創作中的呈現〉（《有鳳初鳴年刊》第 14 期，2018 年）。
徐子方：〈戲曲與古琴的生命互動——論朱權及其二譜〉（《文化遺產》第 2 期，2010 年）。
洪力行：〈十七、十八世紀中國天主教聖樂相關文獻初探〉（《哲學與文化》第 40 卷第 1 期，2013 年）。
郭磊、李傳宗：〈彌撒套曲音樂結構的形態發展及其演變〉（《山東藝術學院學報》第 1 期，2012 年）。
張博：〈《天樂正音譜》天主教中國音樂化的探索〉（《中國宗教》第 2 期，2018 年）。
黃燕：〈神學內涵與音響形式趣味的二元對立與相容——中世紀至文藝復興時期彌撒音樂發展歷程淺探〉（《星海音樂學報》第 1 期，2008 年）。
黃慧玲：〈論析崑曲曲牌音樂之體製規律及其變異——以《牡丹亭·遊園》為例〉（《音樂研究》第 17 期，2012 年）。
楊雅惠：〈明末清初抒情傳統的跨文化美學濫觴——以吳歷為主的考察〉（《漢學研究》第 34 卷第 4 期，2019 年）。
趙義山：〈明代成化、弘治間南曲之盛行與曲文學創作之復興〉（《文藝研究》第 12 期，2005 年）。
簡良如：〈性善論的成立——《孟子・告子上》前六章人性論問題分析〉（《臺大文史哲學報》第 71 期，2009 年）。

（四）網路資源

《天主教方濟會思高讀經推廣中心》：「彌撒的結構、要素與部分」，網址：https://www.ccreadbible.org，（檢索日期：2020 年 4 月 25 日）