
河南
HENAN
MINSU YU DIFANG QUYI
民俗与地方曲艺
高梓梅 著
郑州大学出版社



责任编辑　骆玉安
责任校对　丁忠华
版式设计　张　庆
封面设计　张　庆

ISBN 978-7-81106-449-0
9 787811 064490 >
定价：28.00元



河南民俗与地方曲艺

HENAN MINSU YU DIFANG QUYI

高梓梅 著

郑州大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

河南民俗与地方曲艺/高梓梅著. —郑州:郑州大学出版社,2007.9
ISBN 978-7-81106-449-0

Ⅰ.河… Ⅱ.高… Ⅲ.①风俗习惯-研究-河南省 ②曲艺-研究-河南省 Ⅳ.①K892.461②J826

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 110092 号

郑州大学出版社出版发行
郑州市大学路 40 号　　邮政编码:450052
出版人:邓世平　　发行部电话:0371-66966070
全国新华书店经销
新乡市凤泉印务有限公司印制
开本:890 mm×1 240 mm　1/32
印张:9.25
字数:256 千字
版次:2007 年 9 月第 1 版　　印次:2007 年 9 月第 1 次印刷

书号:ISBN 978-7-81106-449-0　定价:28.00 元
本书如有印装质量问题,请向本社调换

内容提要

千百年来，河南人在中州大地上繁衍生息，受儒家文化的熏陶，形成了厚德载物、大象无形、淳厚朴实的民风民俗，并经世代传承和沿袭，积淀了丰厚的民俗文化内涵。河南民俗事象在长期发展过程中，无论精神抑或物质方面都具备了异于其他地域的特征。曲艺在河南农村有着广阔的市场，在曲折演变中，不断丰富、创新，形成了贴近民众生活的曲目曲种，成为河南人日常生活的主要娱乐方式，反映着河南人的生活情趣，影响着河南人的生产、生活、思想和风尚。如今，虽有视频和音像等现代娱乐工具，但地方曲艺仍有其特殊的受众与生存空间。

本书着重探讨民俗与地方曲艺及其关系。作者用历史唯物主义的观点，分析了民俗的产生以及从风俗到民俗的演变过程，阐述了曲艺的起源以及河南民俗的构成、特征及类型，揭示了河南民俗文化的内涵，分析了曲艺的社会功能和作用，探究了民俗与地方曲艺的规律及其相互关系。全书观点准确、脉络清晰，史料翔实、通俗易懂。适合高校师生文化素质教育，也可供文化研究者阅读、参考。



目录

绪论

第一节　民俗的概念　2
一、“民俗”一词的演变　2
二、民俗的概念　4
第二节　民俗的形成　5
一、民俗在民众的生活中形成　6
二、民俗在反复多次的行为方式中形成　8
三、民俗在民众的趋向活动方式中形成　9
第三节　曲艺的起源与演变　10
一、“曲艺”考释　10
二、曲艺的起源　12
三、曲艺的形成　14
四、曲艺在历史的进程中演变　23

上篇

第一章　民俗文化的多元构成　39
第一节　民族差异，形成了多种民俗事象　39
第二节　地域差异，形成了多种民俗事象　41
一、南北差异　42

二、高低差异 42
第三节 古今差异,形成了多种民俗事象 43
第二章 河南民俗特征 47
第一节 深受上层社会主流意识的影响 47
第二节 渗透着农业社会的特色 50
一、信天信地为收成 50
二、祈风祈雨盼丰收 51
三、丧葬包土求满仓 52
四、看节令播五谷 53
第三章 河南民俗类型 54
第一节 物质民俗 54
一、物质生产民俗 54
二、物质生活民俗 61
第二节 社会民俗 79
一、家族及民俗表现 80
二、村落及民俗表现 88
三、人生仪礼 93
第三节 意识民俗 115
一、信仰民俗 115
二、北斗信仰与人们的生命意识 125
三、巫术及民俗表现 132
四、禁忌及民俗表现 136



第四节　岁时节日民俗　139
一、岁时节令民俗　139
二、节日民俗　143
第五节　民间游艺民俗　154
一、民间音乐、舞蹈　154
二、竞技、游戏民俗　157
三、民间工艺　160
第六节　口头语言民俗　161
一、口头语言民俗类型及表现　161
二、口头语言民俗特点　165

中篇

第四章　河南地方曲艺特征　169
第一节　“皮薄”、“肉厚”的故事结构　169
一、皮薄　170
二、肉厚　172
第二节　鲜活的人物形象　173
一、利用直接和间接的描写方法刻画人物形象　173
二、利用白描的艺术手法塑造人物形象　174
三、利用个性化语言塑造人物形象　176

第三节　淳朴厚重、爽朗灵巧的艺术风格　179
一、淳朴、厚重　179
二、爽朗、灵巧　181
第四节　大众化的语言　182
一、口头性　183
二、生活性　184
三、形象性　185
四、叙事性　186
第五章　河南曲艺类型　187
第一节　清新高雅的鼓子曲　187
一、鼓子曲的源流　188
二、鼓子曲的内容与题材　190
三、鼓子曲的艺术特点　191
四、鼓子曲演唱的规俗　195
第二节　泼辣奔放的三弦书　199
一、三弦书的源流　199
二、三弦书的内容与题材　200
三、三弦书的艺术特点　201
四、三弦书的演唱规俗　204
第三节　俚曲俗调鼓儿词　206
一、鼓儿词的源流　206
二、鼓儿词的内容与题材　208

三、鼓儿词的艺术特点 212
四、鼓儿词的演唱形式 215
第四节 爽朗明快的河南坠子 215
一、河南坠子的源流 216
二、河南坠子的思想内容 217
三、河南坠子的艺术特点 221
四、河南坠子演唱习俗方式 223
第五节 评书 226
一、评书的源流 226
二、评书的内容和结构 228
三、评书的艺术特点 230
四、评书的表演习俗 232
第六节 其他地方性曲种类型 233
一、槐书 233
二、锣鼓曲与蛤蜊嘴 235
三、善书 237
四、莲花落、故事 238

下篇

第六章 民俗生活与曲艺 243
第一节 民俗生活促成曲艺的不同曲种 243
一、由饮食习俗促成的曲种 244

二、由婚俗促成的曲种 245
三、由信仰习俗促成的曲种 245
四、由生产习俗促成的曲种 246
第二节 曲艺积极地反映民俗生活 247
一、婚俗在曲艺中的反映 248
二、葬俗在曲艺中的反映 250
三、生育习俗在曲艺中的反映 251
四、饮食习俗在曲艺中的反映 253
五、游戏习俗在曲艺中的反映 254
第三节 曲艺演出形式与民俗 255
一、节日庆典与赶庙会 256
二、唱书棚与唱茶馆 258
三、撂地摊与走堂会 259
四、逛夹道和唱门子 260
第七章 曲艺对民俗心理的影响 262
第一节 曲艺对民众情感的影响 262
第二节 曲艺对民众意志的影响 263
第八章 曲艺的社会功能及作用 265
第一节 曲艺的社会功能 265
一、教化功能 265
二、娱乐功能 267



第二节　曲艺在社会主义精神文明建设中的作用　268
一、宣传传统民俗文化，发展旅游业　268
二、张扬良风优俗，促进精神文明建设　269
第三节　地方曲艺的拯救　270
一、地方曲艺的现状　271
二、地方曲艺的拯救策略　272
参考文献　276
后记　280



绪论

民俗是一种文化现象，民俗文化是民族文化的底色文化。河南地处中原，河南人民在长期生活过程中建构了丰富多彩的民俗文化事象，这些民俗文化事象与民众的现实生活保持着血肉联系，负载了纵的历史和横的现实，蕴涵着河南人的智慧和才能，是中国传统文化的渊源和基础。因此，研究民族文化不能忽略民俗文化，特别是中原民俗文化的研究。

第一节　民俗的概念

一、“民俗”一词的演变

“民俗”一词经历了由风而俗、由风俗而民俗的演变过程。

风为我国具有民俗学价值的第一部诗歌总集《诗经》的“六义”之一。风即民风，民谣。《毛诗序》中解释：“风，风也，教也，风以动之，教以化之。”又说：“上以风化下，下以风刺上，主文而谲谏，言之者无罪，闻之者以戒，故曰风。”从对风的解释，可以看出历代民风对社会和时政的影响作用。《礼记》中说：“礼从宜，事从俗。”宜，是合适的意思；俗，按孔颖达的解释就是“土俗”。

“风俗”一词最早见于《尚书·大传》：“见诸侯，问百年，太师陈诗，以观风俗。”太师是掌管音乐之官，也是采诗之官，他把在民间采集到的民歌（国风），呈递给国君，国君通过民歌来观察民情。到了汉代，风俗一词已通用，据《汉书·王吉传》载，吉上疏云：“是以百里不同风，千里不同俗，户异致，人殊服，诈为萌生，刑罚亡极，质朴日销，恩爱浸薄。”王吉的上疏主要讲社会风俗的变化，仅从谚语“百里不同风，千里不同俗”看，风俗在汉代已很流行。汉代不但通用“风俗”一词，而且还重视其教化作用。汉武帝专设“乐府”机构，到民间采风，配乐歌唱，欲通过民歌“观风俗，知得失”，制定合理的治国安民政策。

民风，即民间之风俗，风俗是民间之风尚习俗的紧缩词，《汉书》强调了民风的作用：“上之所化为风，下之所化为俗。”“上之所化”指由上而下的教化，是说这种教化有一种推广的力量，像风一样推广四方；“下之所化”指平民百姓之间的自我教化，在民间为百姓所习，所以叫俗。许慎《说文解字》中解释为：“俗，习也。”这里“俗”的内涵显而易见就是下层平民的自我教化，长期为民众所

传习。

“民俗”一词在《礼记》、《史记》、《汉书》等著作中多次出现，《礼记·缁衣》中说“故君民者，章好以示民俗”，《史记·孙叔傲传》中说“楚民俗好痹车”，《汉书·董仲舒传》提到“变民风，化民俗”；《管子·正世》中说“料事务，察民俗”，都直接使用了民俗，但这里所说的民俗，仅指民俗事象，并没有上升到理论高度。由此可见，民俗一词是在逐步深化，并且都与民有关。历代的统治者一般都是把它作为道德教化来使用，不管是观民风也好，查风俗也好，都是为了教化民众，稳定其统治。

“民俗”一词在我国的学术界使用较晚，真正把“民”与“俗”合并成“民俗”作为学术术语来运用的是英国学者汤姆斯。汤姆斯(W·J·thoms)1846年提出了民众旧传的说法：“我们英格兰人现称为民间旧俗或民间文艺。然若将撒克逊Folk(民众、民间)和Lore(旧传)，两单字合Folk—Lore(民众旧传)一词以称之方最为妥帖。”[①]他还认为，民俗是“在普通人们中流传的传统信仰、传说及风俗”以及如“古时候的举止(manners)，风俗，仪式(observances)，迷信，民曲(ballade)，谚语等等”。[②]这里，汤姆斯揭示出了民俗的三方面内涵：民俗在普通人中(民间)流传；民俗是传统的信仰、传说及风俗；这些传统信仰、传说及风俗大都是精神的。

汤姆斯创造了Folk—Lore这个新颖而确切的学科术语后，很快在欧洲成为通语，但不同国家赋予它的意义又不尽相同，有的是指民间智慧，有的是指民间文学，有的又与民俗学等同起来。在日本则被称为土俗，意思是乡土之俗，自接受了Folk—Lore外来语之后，才被译为民俗。本世纪初，我国周作人等学者东渡日本留学，归国后，在五四新文化运动的影响下，1920年在北京大学

① (英)汤姆斯·现代英吉利谣俗及谣俗学·导言 江绍原编译，第2页。

② (英)汤姆斯·社会科学大辞典·人类学. 台湾：商务印书馆，1975年版，第89页。

办起了"歌谣研究会",1922 年办起了《歌谣》周刊,提出了歌谣是民俗学上的一种重要资料,应把它辑录起来,以备专门研究。他们辑录歌谣的同时也进行了研究,歌谣的研究已具备了民俗学的性质,开创了我国民俗学研究的一代先河。1927 年广州中山大学办起了《民俗》周刊,自此"民俗"一词广泛推广使用,并且在学术界成为一个固定的概念。

二、民俗的概念

民俗虽成为固定词语,运用时意义又有不同,其概念难以界定,范围也争论不休。拘于外国"土民意识"、"人民智慧"等含意,有的用外来意,有的用其本意,即"民间的风俗"。从我国的具体情况看,"民间的风俗"意义最明确。民俗之民,费孝通先生解释可理解为土里土气的乡下人。他说,民俗之民"在英文里近于'老乡',乡下土里土气的人们";民俗"作为一个形容词近于'民间'土风的意思"①。这种见解具有广泛的影响。然而日本学者后藤兴善则坚持认为"'民众'是指未受到近代文明洗礼的庶民","就是与有教育,有知识,有较高文化的上层阶级不同,而意味着平凡的、文化较低的下层民众"。② 民俗,就是民众传承的习俗。用刘铁梁教授的话说,民俗是"生活层面的文化"。就是说,民俗离不开民众的生活,离开了民众的生活,也就抽掉了民俗赖以存在的基础。因此"民俗并不是古代社会,也不只是农村乡民阶层的遗留物,更不是仅属于某一社会的附属品,而是人类社会进程中必然产生的伴生物——全民社会生活的永恒伴侣"。③ 民俗是全社会民众日常生活传承的结果,它永远伴随着民众的生活。那些与

① 费孝通.民俗学演讲集·谈谈民俗学.北京:书目文献出版社,1986 年版,第 1 页。

② 转引自陈勤建:当代中国民俗学:上海文艺出版社,1988 年版,第 5 页。

③ 陈江风.汉画与民俗:吉林人民出版社,2002 年版,第 187 页。

民众生活并无直接关系的文化事象，即使具有世代相袭的特点，也不算民俗。如皇帝选秀、纳妃，以及宫廷的典章制度等，就不是民俗。再者，民俗必须具有传承和世代相袭的特点，如中原的生育习俗：妇女生孩子后要“坐月子”；婴儿的内衣要穿毛边；满月要剃花头等，这些行为长期被民众重复使用，就形成了民俗。因此，民俗是“人相习，代相传”的结果，没有沿袭和传承，就不可能成为民俗。以上分析可知，民俗就是指产生于民众生活、具有世代传承和相袭特点的文化事象。

总的来说，民俗就是一个社会群体在语言行为和心理上的习惯。民俗以有规律性的活动约束着人们的行为和意识。民俗不是法律，但它比法律更具有约束力，这种约束力来自民众的习惯势力、传承力量和心理信仰。如春节习俗：初五内不准动剪刀，犯之，人们意为手会生疮，那谁也不会动它；初五内不能吃泡馍，犯之，相传出门会雨淋头等，这一切民众会牢牢地记着，有时遵守得不够严切，但一般不敢逾越违犯，这就是民俗的约束力所在。民俗是民众传承习惯的表现形式，执行这些动作的人们都是民俗活动的体现者和维护者，民俗因有其体现者和维护者，使其得以存在和传承。

第二节　民俗的形成

民俗是一种社会现象，它离不开民众的生活，是民众在生活需求中逐步建构的文化事象。一般说来，民俗是广大民众创造和传承的，大量的民俗都是围绕广大民众的生活而进行。离开了广大群众的创造与传承，离开了广大民众的生活，也就没有民俗存在的基础。民俗的形成有两个先天条件：一是民众的生活，二是民众相习和传承。民众的生活是民俗产生的基础，民众的传承使民俗得以发展。

一、民俗在民众的生活中形成

民俗伴随着人们的社会生活，社会生活是民俗产生的基础。探讨民俗的产生，应当了解民众的社会生活。

民以食为天，俗语有“人是铁，饭是钢，一顿不吃饿得慌”。人类首先是吃、穿，然后才能从事物质和精神的生产，我们不妨先从“吃”入题，看看人们在吃的行为中所建构的民俗事象。

从语言上看，河南人见面打招呼的习惯用语就是：“吃了没有？”“喝汤了没有？”“吃”是指早饭、中午饭。因为，农民白天要从事繁重的体力劳动，因此，饭食安排充实一点，农家一般有馍、菜、汤等；晚上不用做活计，农家为了节约粮食，往往以菜代粮，有的粮菜一锅煮，做成稀饭，用来充饥，因此叫喝汤。这是历史上的贫困所形成的饮食习惯，表现了河南人精打细算的生活作风。吃的行为建构了河南人礼貌用语习俗。

从节日习俗看，每一个节日都有不同“吃”的内容，如：“端阳粽子”、“腊八饭”、“正月十五元宵圆”、“八月十五月饼甜”、“九月九、杀鸡熬芋头”、“十来（月）一油渍渍”等。五月端午吃粽子的习俗，据说还是由纪念屈原而建构起来的。传说战国时楚国大夫屈原被诬遭贬，流放汨罗江，当地人感于屈原的爱国精神，同情他，关心他，常送食物于他。每年农历五月五日人们照常送去了粽子、鸡蛋，不料屈原感伤郢都沦陷，投江而死，人们为保护屈原的尸首不被鱼鳖吃掉，就把鸡蛋粽子投进江中喂鱼鳖。自此，吃粽子、鸡蛋成了端阳节“吃”的一大特色，年年如此，家家如此。节日饮食大都有其含义，八月十五吃月饼，象征团圆；九月九吃芋头、十来一吃油条、煎饼是庆祝农作物的成熟等。吃的行为又建构了节日饮食习俗。

再看待客习俗。河南人好客，招待客人首先体现在“吃”上。在过去穷困的年月，民虽有“贼来不怕，客来怕”的心理，但客人来了农家还是倾其所有，再穷也要炒两个菜，家境好一点的四个、六个不等（上双不上单是豫西南招待客人的习俗），饭后主人还总是

习惯地问一句“吃好了没有?”客人说“吃好了!”主人这才心安理得,满面春风 。“吃”的行为建构了待客饮食习俗。

尊老爱幼是民众的观念习俗,这种观念习俗也从“吃”的行为中建构起来:一家人围着饭桌吃饭,长辈不到不开饭,并按长幼尊卑的次序排座次,长者为上位。盛饭时,第一碗要先端给长辈,并把最好的菜让给长辈和幼童。尊老爱幼既是传统美德,又是河南人在长期生活中养成的生活习惯。《礼记·乡饮酒义》中说:“六十者坐,五十者立侍,以听征役,所以明尊长也。”还说:“六十者三豆(盛食物的器皿),七十者四豆,八十者五豆,九十者六豆,所以明养老也。”[①]由“吃”建构的尊老爱幼的习俗蕴涵着人们的伦理观念和思想境界,是高层次的民俗。“当关于真实与是非的初步观念发展成关于福利的教义时,民俗就被提高到另一个层次上来了。它们就能够产生推理,发展新的模式,并把它们的建设性影响扩及每个人和整个社会。这时,我们就称它们为德范了。”[②]尊老爱幼可称为民众的德范。“当习惯、风俗和仪式发展成德范的时候,也就是这些基本上处于行为层面的民俗明确地介入精神层面的时候。”[③]

民俗事象上升到精神层面时,可扩及到一个地域人们的行为习惯,如河南有姑娘出嫁带“随身饭”的习俗。姑娘出嫁,由于传统的婆媳等级观念的强烈,新娘到婆家人地两生,加上羞怯和拘谨的心理,父母怕女儿吃不好,受委屈,于是在女儿出嫁前一天准备好充足的饭食,随嫁妆送入婆家,反映了父母希望女儿好好生活下去的心理和愿望。谁都希望自己的女儿生活得好,于是姑娘出嫁送“随身饭”的习俗也就建构起来了。

① 陈戍国.周礼·仪礼·礼记.长沙:岳麓书社,1995年版,第539页。

② 高丙中.民俗文化与民俗生活.萨姆纳 民俗22节.北京:社会科学出版社,2000年版,第80页。

③ 高丙中.民俗文化与民俗生活.北京:社会科学出版社,2000年版,第80页。

二、民俗在反复多次的行为方式中形成

一个民俗事象不是一下子建构起来的，民众生活的行为方式得到社会、集体心理上的认同，经过模仿、效法、反复多次才能形成民俗。

元宵节观灯习俗的形成，就是一个漫长的过程。汉代以前中国没有元宵节，仅存一种彻夜点灯祭祀神灵的风俗。据《史记·乐书》记载："汉家常以正月上辛祠太一甘泉，以昏时夜祠，到明而终。常有流星经于祠坛上。"[①]到周勃平定诸吕大乱，汉文帝登上皇帝宝座，恰好是正月十五。汉文帝兴奋，下令点灯出宫游玩与民同乐，并将这一夜称为"元宵节"。自此，正月十五点灯出宫游玩，成了汉文帝的一项重要活动。汉明帝时，为倡导佛教，特意下令在元宵节点灯。到了唐代，唐玄宗与杨贵妃及皇亲国戚身体力行，自制各种花灯以显示门第、身份高贵和手艺才华超群，从而使元宵节灯市盛况空前，出现了万人空巷，观灯游乐，彻夜不眠的景象。到了宋代，皇帝下令"凡来观灯者赐酒一杯"，以鼓励和吸引人们前去御街观灯，从而使元宵节观灯的风俗更加浓厚，并由宫廷的娱乐扩展到民间，形成了元宵节观灯的民俗。

"过年"习俗同样是在人们长期生活的行为方式中反复多次才形成的。人们处于蒙昧时代的时候，过的是"山中无历日，寒暑不知年"的日子，在对农作物的种、收过程中，看到了月亮的圆缺、天气的寒来暑往对农作物成熟的关系。到了新石器时代，发现了春夏秋冬四季交替周期对农作物的种植、管理和收获起到的重大作用，于是开始了"观象授时"，但还未确定四季。商代开始了干支纪日，有了十二月的名称，周代才有了"年"的称谓。《说文解字》中说："年，谷熟也。"年就是谷子熟一次，人们收割完毕，需要休息，为庆贺丰收，有了娱神娱人的活动。经过多次的反复活动，

① （汉）司马迁. 史记·乐书. 郑强胜、季荣臣点校. 北京：台海出版社，2002年版。第385页。

"过年"的习俗就形成了。随着社会的进步、经济的发展，物质生活的富裕，年是越过越红火了。

三、民俗在民众的趋向活动方式中形成

高丙中教授说："在对同一种合宜的活动、活动方式的反复中，个人的'习惯、日常活动方式和技艺逐步发展起来了'。同时，生活不仅是个人的事，而且还是团体的事。每个人都受惠于先人和同辈的经验，人类社会的每一群体都具有在群体内传递经验的机制。因此，人们有机会趋向，甚至被强迫趋向被认为合宜活动和活动方式，'终至大家都采取达到同一目标的同一方式，因此，活动方式转化成了风俗，成了集体现象'。"[①]民俗的形成一方面是先辈经验的传授，另一方面也是个人的趋向。如盖房子，山区若有人背山而盖，挡风朝阳，给他带来了益处，那么与他生活同一个集体的人就会趋向这个盖房子的方式。河南平原人盖房子大都习惯坐北朝南，并且稍偏向东南，这样有利于采光、通风。这种盖房方式就可能有第一个"吃螃蟹"的人，得到了益处，于是人们都趋向这种方式，逐步形成了这种盖房习俗。

人们不是为了建构民俗才去生活，而是在不自觉、无意识的活动中建构起了民俗事象。如昔日农村，一到天黑，黑灯瞎火的，闲得无聊，于是几个人凑在一起闲聊，以解除疲劳，得到精神上的慰藉。开始可能是"东扯葫芦西扯瓢"，后来有人讲起了"三国"或"水浒"，今晚讲不完，明晚接着讲，于是晚上就形成了"拍瞎话"的习俗，这种民俗习惯是不自觉的、无意识的。再如烫头、染发，这种风俗想必不会有人专门号召，只是你看我，我看你，由趋向到习惯，才形成了风俗。

概而言之，民俗是由民众生活中多方面行为方式经过多次反复才形成的，每一个行为方式的反复，要得到人们心理上的认同，

① 高丙中. 民俗文化与民俗生活. 北京：社会科学出版社，2000 年版，第 84 页。

才有趋向的行为，重复的可能。生活中的行为方式只有经过多次重复才有可能形成民俗。“民俗一旦形成，就成为规范人们的行为、语言和心理的一种基本力量，同时也是民众习得、传承和积累文化创造成果的一种重要方式。”[①]众多的民俗事象既规范了人们的行为，又为人们的生活服务，特别是娱乐民俗，如曲艺、游戏等，不但减轻了劳动者的疲劳，而且使其精神也得到了慰藉。

第三节　曲艺的起源与演变

曲艺的起源如同诸多古老的艺术一样，其具体的生成源头及其情形，至今也不清楚，“可溯之源长，可证之史短”成为曲艺艺术发生、发展的写照。但作为古老而年轻的艺术门类，它始终伴随着人们的生活，人们在传承过程中，不断地发展、完善它，使之成为今天独立的艺术门类，并积极地活跃在民众的生活中。

一、“曲艺”考释

曲艺是说唱艺术，是以“口语说唱”来叙述故事、塑造人物、表达思想感情、反映社会生活的表演艺术门类。说、唱、滑稽表演的艺术形式虽春秋已出现，但那时不叫曲艺。曲艺的说唱含义是随着历史的进程逐步缩小和独立的。

“曲艺”一词最早出现于《礼记·文王世子》中：

> 凡语于郊者，必取贤效才焉。或以德进，或以事举，或以言扬。曲艺皆誓之，以待又语。

这里的曲艺仅指一技之长，显然不是今天成熟了的说唱艺

① 钟敬文. 民俗学概论. 上海：上海文艺出版社，2002 年版，第 2 页。

术。汉·郑玄注曰:“曲艺,为小技能也。”唐·孔颖达疏曰:“曲艺,谓小小技术,若医卜之属也。”如果从汉语的字面去理解,的确有委婉、细小的意思。所以,《辞源》中将“曲艺”一词解释为“小技能也”,也是对其本来含义的简明阐释。

古代的最高统治者是以经世治国的标准来“聚贤敛才”的,他们看重的贤才是德(德行出众)、功(政事通达)、言(言语明畅),即讲究具有“立德”、“立功”、“立言”的人才,而把曲艺看成小技能,也无可厚非。从孔颖达对曲艺的注疏看,统治者不但把曲艺看成是一技之长(小技能),把医学、卜筮也看成是一种小技能,因为,它们与统治者的贤才标准相距甚远。

但随着历史的推进,“曲艺”一词的含义也在发生着变化。唐代诗人元稹在贞元十年(公元794年)所作《代曲江老人百韵》诗里,有“曲艺争工巧,雕机变组钏”的诗句,曲艺也是指工艺方面的技能。唐代学者段成式在《酉阳杂俎》第五卷的“诡习”中提到的曲艺已含有艺术的意思了,但仍不是今天的说唱艺术,仅指功夫性的杂技表演:

张芬曾为韦南康亲随行军,曲艺过人。力举七尺碑,定双轮水碓,常于福感寺蹴鞠,高及半塔,弹力五斗。

到了明末清初,戏曲理论家李渔在他的《春及堂诗跋》中也提到了曲艺:

予之得播虚名,由昔徂今,为王会大人所拂拭者,人谓自嘲风啸月之曲艺始,不知实自采芹入泮之初,受知于登高一人之说项始。

李渔提到的曲艺显然是指诗词与戏曲的创作,没有说唱的含义。

清嘉庆年间缪艮的《文章游戏》第三编卷四引赵古农《锣鼓三

传》提到的曲艺，已含有表演艺术意思：

野史氏曰：呜呼！三岂古师旷之流亚欤？吾闻师旷无目，三亦无目，是皆盲于目不盲于心耶！然旷以审音擅千古之奇，而三以斯技夸一时之巧，谁谓古今人不相及也。如三者，固亦曲艺中之绝无仅有者乎？

缪莲仙曰：予向见锣鼓三奏其技，尝叹曰：技进乎道矣！今巢阿曲传出，宛在目前。

方宝池云：熟极生巧。曲艺且然，况圣人之道乎。洵哉！

文中"曲艺"的含义是指"锣鼓三"的音乐演奏技能。虽不含现代曲艺说唱形式，但已向艺术靠近了。

民国时，曲艺的概念渐趋说唱表演的形式，如张云写的京韵大鼓《海三姐逛东安市场》中有小三姐听了曲艺的句子。中华人民共和国成立以后，曲艺与说唱艺术融合，并走向独立，其内涵逐渐与杂技剥离、分家，使之成为说、唱、表演艺术的统称。

二、曲艺的起源

曲艺作为说唱艺术的概念，它的起源可以追溯到春秋时期，据《国语·周语上》记载，周天子听政：

使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书，师箴，瞍赋矇诵，百工谏，庶人传语，近臣尽规，亲戚补察，瞽史教诲，耆艾修之，而后王斟酌焉。是以行事而不悖。

《国语·楚语上》也有记载：

（天子）在典有旅贲之规，位宁有官史之典，倚几有诵训之谏，居寝有褒御之箴，临事有瞽史之导，宴居有师工之诵，史不失书，矇不失诵，以训御之。

《左传·襄公十四年》说：

史为书，瞽为诗，工诵箴谏，大夫规谏，士传言，庶人谤，商旅于市，百工献艺。故夏书曰："遒人以木铎徇于路，官师相规，工执艺事以谏。"

史料记载告诉我们，春秋时期，君王治理国家，大臣们在"执艺事以谏"的进言传统中，瞽矇的"献曲"与史官的"献书"是不可缺少的定制。瞽人不仅通音律，而且"知天道"。[①] 史官的职能一方面承担着传载历史文化，一方面利用历史文化为最高统治者的决策服务。瞽人的"献曲"、史官的"献书"实际是用音乐说唱的形式向君主进谏，即"寓谏于乐"，这样，即使君王不采纳，也可以作为消遣。这种"献曲"、"献书"的方式，已经具备了曲艺说唱形式的萌芽。那时，"简策繁重，书削为劳，故复当俭约其文，以省物力"。[②] 对历史的记载，特别是对历史知识的展示，主要靠历代史官的记诵讲说来实现。而说书一词，最早见于《墨子·耕柱》篇中，"能谈辩者谈辩，能说书者说书"。"说书"可能就是"讲史"意义上的说书，这种说书就含有曲艺说唱因素。值得一提的是，瞽矇乐师师旷见周灵王（公元前571——公元前544在位）与太子晋的对话，以散文叙事交代情境，用韵文回答，且句子工整，很像后世曲艺夹叙夹诵或说唱相间的文体。作为乐师，他四处献艺，传说开封的"古吹台"就是他到开封献艺时留下的遗址。与此类似的《诗经》，虽为从民间采集而来，献给最高统治者，以为"观风俗，知得失，自考正"的治国参考，但其中的许多篇章都可合音律而

① 《国语·周语下》中说："吾非瞽史，焉知天道。"韦昭注："瞽，乐太师。掌知音乐风气，执同律以听军声，而诏吉凶；史，太史。掌抱天时，与太师同车，皆知天道者。"

② 《鲁迅全集》第9卷，第345页。

唱，据说，“三百五篇孔子皆弦歌之”。[①] 就是说，孔子能把三百零五篇诗和弦唱下来。《诗经》中许多篇章，如《生民》、《公刘》、《皇矣》、《大明》等不仅可以拿来拂弦弹唱，而且内容本身就是有关周族历史与风情的短篇“史诗”。无论“瞽”献的曲，或是“史”献的书，以及诗经的演唱，都可以说是曲艺“说唱”表演艺术的滥觞。

三、曲艺的形成

曲艺之源长，我们从先秦两汉的诸多文献中揆发出一些与曲艺艺术相通的史料，并可以证明它萌芽于春秋时代。但任何一种艺术形式的形成，都是有多方面因素决定的。根据曲艺特征，一是说、唱形式和叙述文体（脚本），一是喜剧式表演，这两方面因素决定着曲艺的形成。说、唱形式春秋时的瞽献曲、史献书已有迹象，前面已论，这里我们不妨探讨曲艺的叙述文体（脚本）和喜剧表演形式。

（一）最早的曲艺脚本

春秋时期的“瞽献曲”和“史献书”仅为曲艺的远祖，还不能称为曲艺。到了战国时期，《荀子·成相》篇，从内容到形式都具备有曲艺的因素，被史家指称为最早的“曲艺”文学脚本：

请成相，世之殃，愚暗愚暗堕贤良。
人主无贤，如瞽无相，何伥伥！
请布基，慎圣人，愚而自专事不治。
主忌苟胜，群臣莫谏必逢灾！
……

全篇56段，语言通俗浅白，十分口语化，句式工整，定格联章，确实利于口头说唱，而且“成相”是战国时期流行于民间的吟诵歌谣的艺术形式。成，即吟成、哼成的意思；“相”则是古代舂米

① 司马迁.《史记·孔子世家》，台海出版社，2002年版，第555页。

或筑地时所使用的杵、夯一类劳动工具演变、发展而成的击节性乐器。古人从事繁重的体力劳动，为减轻疲劳或协调劳动动作，常常击“相”而歌，筑地时要击相吟筑词；舂米时要击“相”唱舂歌。《礼记·檀弓上》有：“邻有丧，舂不相；里有殡，不巷歌”的记载。《荀子·成相》篇的确具备了易于说唱的特点，且其劝诫的语气与现代曲艺也很相似，虽不能确知是否被古人演唱过，或受古人说唱之影响写成，但都是今见最早的与现代曲艺脚本最为贴近的古代资料。

除此，汉魏六朝的乐府民歌，因采集民间，可合乐演唱又多叙事成分，如《陌上桑》、《孔雀东南飞》、《木兰辞》等，从内容到形式均接近曲艺曲本。如《陌上桑》：

使君从南来，五马立踟蹰，使君遣吏往，问是谁家姝。秦氏有好女，自名为罗敷。罗敷年几何？二十尚不足，十五颇有余。使君谢罗敷：宁可共载不？罗敷前置辞：使君一何愚！使君自有妇，罗敷自有夫。

再如《孔雀东南飞》中焦仲卿与妻子刘兰芝会见的叙述段落：

府吏闻此变，因求假暂归，未至二三里，催藏马悲哀。新妇识马声，蹑履相逢迎，怅然遥相望，知是故人来。举手拍马鞍，嗟叹使心伤：“自君别我后，人事不可量，果不如先愿，又非君所详。我有亲父母，逼迫兼兄长，以我应他人，君还何所望！”府吏谓新妇：“贺卿得高迁！磐石方且厚，可以卒千年；蒲苇一时纫，便作旦夕间。卿当日胜贵，吾独向黄泉。”新妇谓府吏：“何以出此言！同是被逼迫，君尔妾亦然。黄泉下相见，勿违今日言！”执手分道去，各各还家门。生人作死别，恨恨哪可论！

从上面两段叙事文体上看，有人物、有情景、有对话，又很见人物性格；从节奏上看，五字一节，很适合演唱。《木兰辞》亦如

此。乐府民歌都有一定的故事情节，很接近现代曲艺曲本，加之许多曲艺唱腔来自民歌，从而使民歌与曲艺之间存在着渊源关系。

（二）喜剧表演因素

汉代可谓艺术发展的高峰期，大量汉代画像石、画像砖所绘制的乐舞百戏的画面以及相关的文献资料记载，不但有力地印证了汉代百戏发展的状况，展现出两汉社会广采博纳、兼容并包的雄大气魄与文化艺术质朴厚重、多元综合的繁荣景象，而且也展示出戏曲、杂技等多种表演艺术形式的萌芽迹象。单从舞乐百戏"散乐"的表演看，汉代"散乐"中的喜剧表演、说唱、伴奏等，正逐步趋向曲艺说唱艺术。

1. 舞乐百戏中俳优的诙谐表演。

曲艺是喜剧风格的艺术，大多数曲种是以其幽默的语言与滑稽表演为风格特色的。"即使那些不便冠之以喜剧风格的曲种，也有或多或少的喜剧因素"。[①] 可以这样说，曲艺的诙谐因素是其为民众喜闻乐见并保持生命力的重要原因。尽管我们可以在任何一个民族、任意一种文化中发现类似诙谐表演的存在，但这不足以取代我们对曲艺表演中诙谐因素来源的探寻。诙谐表演成为曲艺表演的传统，绝不能简单归结为人们喜爱诙谐的天性与诙谐表演的天赋，而必然是有所继承而来。在汉代及此前的俳优表演中，我们可以看到大量诙谐表演的内容。《韩非子·说难三》："俳优侏儒，固人主所与燕也。"许慎《说文解字》："俳，戏也""优，饶也，一曰倡也。"段玉裁注："以其戏言之，谓之俳，以其音乐言之，谓之倡，亦谓之优；其实一物也。""俳优"是古代以乐舞戏谑为业的艺人，其表演的一个最重要的特征就是滑稽诙谐。《汉书·霍光传》说："俳，倡也。"颜师古注曰："俳优，谐戏也。"司马迁在《史记》中专门开列《滑稽列传》，最早记述了优孟、优旃、淳于髡等当时有名俳优的一些活动。近年来，从出土的汉代墓葬画像石

① 汪景寿.《中国曲艺艺术论》北京大学出版社，1994年版，第95页。

(砖)百戏图像文物中,经常能看到俳优的表演。如1936年出土于南阳市草店的西汉舞乐百戏画像石由三石组成,画中共有人物25人,第一石上刻9人,左起为一主一仆,第三人鼓瑟,第四人似吹管状乐器,第五、六人在歌唱,第七人在表演俳优谐戏。新野后岗村出土的西汉墓画像砖,画面左面为一女伎,头梳高髻,身着束腰长袖羽衣,足踏五盘一鼓,翩翩起舞;右为一俳优,赤臂袒胸,单腿跪地,伸手仰面,扮着鬼脸,做着滑稽的动作,插科打诨。

从画像石(砖)的画面上看,汉代的乐舞百戏都有俳优表演的内容,俳优多穿插于百戏中,有的疾走吹口哨,有的单腿跪地作滑稽表演,有的下蹲后舞动双臂,动作夸张滑稽。李尤的《平乐观赋》就记载了俳优在百戏中的表演情况:"有仙驾雀,其形蜘虻,骑驴驰射,虎兔惊走,侏儒巨人,戏谑为偶。"

济源市汉墓出土的陶俑。为三位俳优形象,中间一俑较高大,高有20厘米,赤裸上身,大肚突出,双臂呈左前右举,双腿右弓左蹬,大张着嘴,似正在吟诵说唱。前边两俑左右排开,左俑高13厘米,右俑高10.5厘米,两俑均为踞坐姿势,双手屈起呈拍击掌状,似为说唱者击节助兴。

俳优表演的滑稽特征在他地方亦相类似。如1975年四川成都天回山东汉崖墓出土的俳优俑,一开始被命名为"击鼓俑",后来有学者认为应该是"说书俑",还有人称之为"说唱俑"或"成相俑"。此俑头上着巾,戴笄,额前有花饰;大腹丰凸,赤膊上有璎珞珠饰;左臂环抱一小鼓,右臂向前平伸,手中握鼓槌欲击;下身长裤,赤足,右足前伸,左足踏于圆榻上;面部表情幽默风生,额前皱纹数道,张口露齿。如果说俑人正在打鼓说唱,也是有可能的,只是缺少文字记载来证明这一点。

稍后出土的郫县宋家岭东汉墓俳优俑呈站姿,其形象为头上椎髻,歪嘴龇牙,舌头外伸;臀部后翘,双腿偻曲,长裤欲落,滑稽丑陋,正在击鼓说笑。此外,1965年河南洛阳涧西七里河东汉墓、1974四川金堂县青江公社东汉墓、1979年四川新都县马家山汉墓、扬州邗江胡场1号西汉墓等都有类似的俳优俑出土。

从文献资料和出土的图像文物看，俳优的形象大都身材粗胖，丑陋，表情滑稽可笑，动作夸张生动，具有强烈的诙谐气息。俳优的表演，其特点大约有四：一是说笑。《汉书·枚乘传》有“诙笑类俳倡”。《滑稽列传》所记俳优的活动也多是以机智、诙谐、讽刺的语言进行劝谏；二是歌唱；《乐府诗集》卷五六保存有《俳歌辞》一首，并指出“俳歌辞一曰侏儒导，自古有之，盖倡优戏也”，皆为明证；三是舞蹈，《旧唐书·音乐志》卷二九载有“俳优歌舞杂奏”；画像中俳优的表演亦可说明这一点。四是击鼓奏乐，《霍光传》载有“击鼓歌唱”。俳优的表演形式多不是单独出现的，或边鼓边说，或边舞边唱，或边歌边辞。因此，汪景寿指出：“‘俳优’是集舞蹈、歌唱、表演为一身，其实就是古代的说唱艺术。”[①]这种说法很有道理，只是还缺少相应的文本材料来证明。王国维在《宋元戏曲史》中指出：“古之俳优，但以歌舞及戏谑为事。自汉以后，则间演故事。”他把戏剧称作“合歌舞以演一事”，因此认为“后世戏剧之源，实自此始。”[②]

从上述分析可以看出，俳优表演不仅是戏曲喜剧的源头，而且还是曲艺诙谐表演和说唱的源头。实际上，从出土图像文物的情况来看，汉代的俳优形象呈现出较为稳定的滑稽表演形象，而且已经作为汉代百戏节目的组成部分而屡屡登台演出了。这种诙谐表演，很有可能已经具备了以说唱结合的曲艺特点，即使我们还不能证明俳优表演就是曲艺表演，但它至少具备了一个重要表演特色：诙谐。这种诙谐表演与后世曲艺的喜剧风格是一脉相承的。

2. 乐舞中的“做功”。

在曲艺表演中，除了“说功”与“唱功”外，还包括表情动作、身段舞蹈在内的“做功”。“做功”主要指演员在说唱时手、眼、身、

① 汪景寿 中国曲艺艺术论. 北京：北京大学出版社，1994 年版，第 21 页。

② 王国维. 宋元戏曲史. 天津：百花文艺出版社，2002 年版，第 96 页。

法、步的配合，以及点到为止的传神示意。手，指手势动作；眼，指眼神；身，指身段姿势；法，指表演的方法与规律；步，指舞台上的台步。这些表演程式的形成，是艺人们在长期表演中积淀总结而成的经验套路，是曲艺表演的重要组成部分，在个别曲种中还具有相当的独立性。

在汉代舞乐百戏的“散乐”中，已经出现了辅以各式曲艺的“做功”。蔡邕在《乐令章句》中说：“舞者，乐之容也。有俯仰、张翕、行缀，长短之制。”在汉画像石（砖）的百戏画面上，伎人的舞姿千姿百态，乐舞的种类很多，有折腰舞、长袖舞、击鼓舞、七盘舞等，舞者之舞姿潇洒飘逸，优美异常。舞乐中的手、眼、法、步等基本动作成为曲艺表演动作的传统。南阳市崔庄东汉墓出土的乐舞百戏画像石左边一细腰舞伎，正张臂扬袖，一袖扬起，一袖甩后，体态轻盈，舞姿婆娑，大有飘飘欲仙之势。

古人认为，长袖飘举，易成舞姿，汉代乐舞继承了古代乐舞的传统，伎者善穿长袖舞。四川彭县出土的《舞乐百戏》画像砖，画面上中间七盘倒置于地，盘间有两小鼓，一女伎正踏蹑鼓上作舞，动作轻捷，姿态优美。此舞为盘舞，舞者以轻捷灵巧的舞蹈动作翩翩于七盘之间，时缓时速，踏来踏去，且歌且舞，并踏鼓为节。画像石展现了盘舞的特有形象，张衡的《舞赋》中有“历七盘而跳蹑”句，就是指的盘舞。汉代乐舞除长袖舞、盘鼓舞外，还有《乐府诗集》中记载的《巾舞》、《剑舞》、《拂舞》、《干戚舞》等。

汉代百戏中的舞蹈继承了原始歌、舞、乐相结合的传统，其表演技艺成为中国传统表演艺术的典型手法，极大地影响着后来曲艺的“做功”，即手、眼、身、法、步等的表演，如现代曲艺的手要求指、点、甩、撩、晃手、翻手、颤手、云手等；眼神的运用要求“运用眼法，替心说话”；武段子身段要求的不同架势，如“白鹤亮翅”、“回头望月”等都要用到画像石（砖）上伎人所运用的骑马蹲裆式、弓箭步等舞姿。再如三弦书三国段子《长坂坡》，艺人表演到赵云与敌厮杀时用弓箭步、拉大山膀，甩起铜镲上的红绫，大有大敌压城之势，也是画像石（砖）上伎人的舞姿。就是文段子艺人也常用手

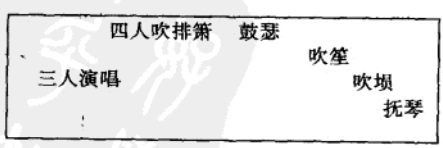
中的击节工具，如八角鼓上的穗子，运用了甩、抛、抖等动作，与汉画画面的舞蹈动作相比，十分类似，只不过汉画是静态罢了。刘师培在他的《原戏》中说："戏曲者，导源于古代乐舞者也。"而从汉代画像的情况看来，曲艺的"做功"也可以说导源于汉代的舞乐百戏。但是，汉代百戏中的动作演出仅仅可以看成是曲艺"做功"的早期形态，没有证据表明这些表情动作已经形成较为固定的套路和程式，而且，这些动作显然独立性较强，还没有成为配合说唱的舞台造型。

3. 舞乐百戏的伴奏与演唱。

从伴奏乐器上看，现代曲艺的伴奏乐器与汉代百戏中相和歌的伴奏乐器如出一辙。

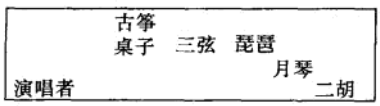
从大量的汉画像石画面上看，汉代百戏中演唱的伴奏乐器有琴、瑟、笙、埙、排箫、鼓等，这与现代曲艺伴奏乐器十分类似，如鼓子曲的伴奏乐器为三弦、琵琶、古筝、月琴、二胡、匀板等，演员手中持八角鼓击节；三弦书的伴奏乐器为三弦、琵琶、古筝、月琴等，演员一手持单片小镲，一手持一根筷子击节，或用八角鼓击节；鼓词用三弦伴奏，面前置鼓，一手持一细棍，一手持犁铧片击节。其余曲种的伴奏乐器大多亦为丝竹类和鼓。

从伴奏者和演唱者的座次看，现代曲艺与百戏的演唱也十分相似，汉代百戏演唱非常注意乐器伴奏的座次方式，或在演唱者的右边，或在演唱者的后边，这样声音集中、洪亮，伴奏效果好，舞者或歌者在舞台的中间或左边，形象突出。伴奏俑和演唱俑呈扇面，鼓瑟俑在中间，如下图所示：

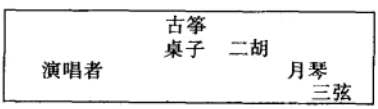


现代曲艺的伴奏者也在演唱者的左边或后边，与演唱者常呈

扇面，如鼓子曲的伴奏传统方式亦呈扇面围桌而坐，如下图所示：



二胡三弦书的伴奏者与演唱者的座次方式亦如此，如下图所示：



汉代百戏中的相和歌演唱时，演员手中都持乐器，有的一字儿排开，有的呈扇面。现代曲艺多个演员演唱时，有时呈一排，有时呈扇面，不断变换队形，以提高表演效果。汉代百戏中的演唱和伴奏与现代曲艺惊人的相似，二者之间的渊源关系显而易见。当然，现代曲艺的乐器伴奏更为多样，演唱艺术性更为高超，这是曲艺艺术在长期发展过程中不断丰富、演变的结果。

4. 相和歌的唱和形式。

“唱和”是现代曲艺鼓曲演唱的重要形式，经常出现一唱一和或一唱众和的场面，如鼓子曲中的“梅花落”、“太平年”、“呀呀油”等许多曲牌唱和因素相当突出。“梅花落”调，为一人唱罢，众人要和上“三朵花儿开，啷当一朵金钱梅花落，一嘛哈，哈哈老脸一嘛哈……”；“太平年”调则是一人唱三句后，众人和上“太平年……”，领唱者再唱第四句，众人在和上，“年太平……”；“呀呀油”调，一人唱罢，众人要和上“呀油，呀油，依呀油，……”这些曲牌“许多是流传于群众中的民歌、渔歌、山歌、民间小调演变而成，

属于‘下里巴人’范畴的”。[①] 除此，鼓子曲中还有许多需要唱和的曲牌，如“蛮连花”，“满洲”等。其他曲种如三弦书，也为一人领唱罢，伴奏者或众人要和上“哼呀，咳呀！……”。“在演唱中，遇到需群口接和的调门时，并不需招呼听众即会自动地一齐应腔，或气势磅礴，或悠扬风趣，一人唱众人和，好一派‘下里巴人’的浓郁的艺术气氛！”[②]

这种唱和形式，汉代的舞乐百戏“散乐”中的相和歌已出现。汉代的相和歌从徒歌、但歌发展而来。徒歌是民间随时随地演唱的歌谣.但歌是在徒歌的基础上加上了他人的伴唱，有“一人唱，三人和”的，也有一人唱，众人和的。《晋书·乐志下》说：“但歌，四曲，自汉时无弦节，作伎最先唱；一人唱，三人和。”又说：“相和，汉旧歌也；丝竹更相和，执节者歌”，“凡此诸曲，始皆徒歌，继而被之弦管。”可见相和歌是在综合吸收和继承前代演唱精华的基础上与汉代民歌相融合的产物。相和歌在汉代河南民间流行十分广泛，《乐府·古题要解》称“乐府相和歌，并汉世街陌讴谣之词”，即相和歌是民间一种歌唱讲故事的形式。商丘《宋书·乐志》二十一卷所载的大曲《洛阳行》，就是“丝竹更相和的”形式。在汉代，相和歌不仅流传于民间，而且也走进了宫廷，《西京杂记》：“高帝戚夫人善鼓瑟击筑，帝常拥夫人倚瑟而弦歌，毕，每泣下流连，……”汉武帝还设乐府“采诗夜诵”，而所采之诗，多为民间歌谣。相和歌从徒歌、但歌发展起来后，配之音乐演唱，演唱特点为：有一个执“节”或“节鼓”的作伎，附着拍子，击节领唱，其余众人应声合唱，即帮腔。

汉画虽为静态，但从画面伎人演唱的情景与史料记载结合起来看，实为相和歌的唱和形式，如河南济源市泗涧沟西汉墓出土的演唱陶俑，乐舞俑共6人，右起2俑人皆将双手伸胸前，第二俑踞坐，正张口演唱，第一俑呈站姿，似在与之和唱。中间一俑，正

① ②阎天民 阎天民作品选集 吉林：吉林人民出版社，2000年版，第412、411页。

扬袖起舞。后排三俑吹排箫和埙伴奏，人物形象生动逼真。

南阳市军帐营出土的东汉墓"相和歌"演唱画像石，图中共有十二人，右起第一人抚琴，第二人吹埙，第三人吹笙，第四人鼓瑟，另四人跽坐似吹排箫，左起三人站姿歌唱。再看四川资阳县东汉墓出土的演唱俑画面上，四俑皆呈坐姿，左一俑左手抚鼓，右手握鼓槌高举过头，似乎边击鼓边领唱，右一俑双手鼓瑟，头颅高抬，似正在高声和唱，另二俑边弹边唱，这是一个典型的相和歌演唱场面。

可以说，汉代"相和歌"的唱和形式是曲艺鼓曲唱和的传统。

除了唱和形式的相似外，相和歌演唱的姿势与现代曲艺中的三弦书、鼓子曲、河南坠子演唱姿势也很相似。汉画像石的画面上，相和歌演唱时，伎人呈坐姿或站姿，而三弦书和鼓子曲的演员演唱时，也呈坐姿或站姿，如鼓子曲传统的演唱方式皆呈坐姿，新中国成立后才演进为站姿表演。从以上几个方面看，汉代百戏中的"相和歌"从演唱的形式到演唱的姿势，都与现代曲艺相吻合。因此，即使不能说汉代的"相和歌"就是曲艺演唱的初级形态，但至少汉代相和歌蕴涵有后世曲艺的唱和因素。现代曲艺中鼓曲的唱和形式受到了汉代相和歌的影响，或者说汉代相和歌是现代曲艺唱和形式的直接渊源，则是可以令人信服的。

汉代的舞乐百戏的诙谐表演、"做功"、乐器伴奏与唱和形式都与后世的曲艺表演非常相似，由此表明，曲艺的说、唱、表喜剧形式在汉代已初步形成。

四、曲艺在历史的进程中演变

用历史唯物主义的观点看，任何事物都不是一成不变的，曲艺亦如此，在历史的进程中，随着一个时代政治、经济、观念发展而发展，变异而变异，"但艺术本体传承与发展的内部动因，及各

种不同文化艺术形式之间的相互关联与影响，仍起主要的作用。”[①]曲艺这种艺术形式经过先秦、秦汉的长期孕育已具备其雏形，并根据自身发展的内在和外部赋予的客观条件，逐步形成自身的发展规律。

（一）相和歌的演变

汉代百戏歌舞不分，歌舞是主要的表演形式，民间大型的歌舞曲《相和大曲》，在相和歌的基础上加上舞蹈演变而成，比相和歌更加完善。它的结构为：在曲前加一段引子，叫“艳，”是一段舞曲，舞而不歌；引子之后是一段一段的歌唱，每一段歌词中间加过门叫“解”，末段名为“趋”或“乱”，“趋”是形容迅急奔放的舞蹈步法，“乱”是形容演奏末章时众音鸣奏的音响，是整个歌舞曲的高潮。汉以后，到了隋唐，由于开拓疆域，中外文化艺术的交流非常频繁，异族文化纷纷传入并逐渐与汉族文化融合。班固在其《东都赋》中说“四夷间奏，德广所及，僭末兜离，罔不具集”。汉代《相和大曲》此时吸收西域舞曲的成分演变为一种大型乐舞套曲，名为“大曲”。大曲的结构与《相和大曲》略有不同，它开始是一段节奏自由的器乐演奏，叫“散序”；接着是慢节奏的曲调和歌唱，有时舞随歌入，有时只歌不舞，叫“中序”；最后是节奏多次变化的快速舞曲，叫“破”。[②]大曲的形成和发展标志着隋唐的音乐艺术已达到相当高的成就。大曲除集体歌舞外大多可以单独演唱，也可以用器乐演奏，从唐诗“一声何满子，双泪落君前”中得到印证。白居易的《琵琶行》中写到“轻拢慢捻抹复挑，初为霓裳后六幺（《绿腰》）”。“何满子”、“绿腰”都是当时大曲的名称。“大曲”从语言上看，朴实生动，很多是民间口语，格律上具有民间歌辞的特点，讲究和乐能唱，无论字句还是声韵都比较自由。“大曲”后被收入

① 李荣有 汉画像的音乐学研究 北京：京华出版社，2001 年版，第 74 页。

② 段玉明 中国市井文化与传统曲艺 吉林：吉林教育出版社，1992 年版，第 112 页。

"敦煌曲子词",可见大曲在宫廷乐舞中地位之高。由于民间歌舞清新质朴,艺术感染力很强,墨客骚人竞相效仿,被拾进文学的象牙之塔,遂形成了"词"的体裁。到了宋代,乐舞逐渐与唱曲分离开来,出现了伴舞现象。词发展到了顶峰,士大夫们按曲牌填词,然后配乐歌唱,词比较高雅,但也不乏俚俗之内容,如柳永所填之词,大多是俚俗之词。词的生命力极强,时代尽管不停地演进,在人们的生活中,仍不乏词的演唱,时值今天,晚会上还有以词配乐演唱的形式。

除此,从相和歌"和"的形式上看,它对后来曲艺的发展有很大的影响,唐宋时期从俳优演变而来的《踏摇娘》就有相似的地方。据《旧唐书·音乐志二》载:"踏摇娘生于隋末。隋末河内有人貌恶而嗜酒,常自号郎中;醉归,必殴其妻。其妻美色善歌,为怨苦之辞。河朔演其曲,而被之弦管,因写其夫之容;妻悲诉,每摇顿其身,故号'踏摇娘'。"《踏摇娘》演唱时,当女主角唱完一段或一个曲牌后,"旁人声和之","踏谣和来!""踏谣娘苦,和来!"这样反复唱,反复和,表明除了作场的两个演员外,旁边估计还有一些伴唱和帮腔的。这种形式与相和歌是相似的,只不过"踏谣娘"已分角色,有滑稽取笑的成分,但这种形式为现代曲艺中的鼓子曲、三弦书等的伴唱、衬腔、接腔开了先河。

(二)俳优戏的演变

俳优戏的表演一是说唱带乐舞,内容是滑稽调谑;一是扮作角色,相对调笑逗乐,内容亦以滑稽笑谑为主。无论哪种类型,其突出的特征都是以滑稽调谑来感化观众,用以讥讽、嘲弄、鞭挞、隐谏社会的政弊和不良现象。这一特征对后世的曲艺有深远的影响。俳优戏在其发展过程中也在不断演变,"汉代的俳倡戏至隋唐时期演变为四种新的表演形式:假妇戏、排闼戏、参军戏与小说。"[①]假妇戏就是男扮女装带一定故事情节的俳优戏。排闼戏又

① 段玉明.中国市井文化与传统曲艺.吉林:吉林教育出版社,1992年版,第115页。

名“樊哙排闼”，据《唐会要》（卷三十三）载：“光华四年正月，宴于保宁殿，上制曲，名曰《赞成功》，时盐州雄毅军使孙德昭等，杀刘季述反正，帝乃制曲以褒之，仍作《樊哙排君难》以乐焉。”实为有一定故事情节的俳优戏。参军戏最早出现在南北朝，到唐朝形成了固定的形式。参军为汉末设立的官职，《太平御览》卷五十六载“倡优”类引《赵书》说：“石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数百匹，下狱，以人议宥之。后每大会，使俳优著巾帻，黄绢单衣。优问‘汝何客，在我辈中？’曰：‘我本馆陶令。’斗数单衣曰：‘正坐取是，故入汝辈中。’以为笑。”书中记载可能是参军戏的起始，时间为东晋时期。后赵的周延以参石勒军事而被任命为县令，作出断官绢的丢人事，只是最初周延列入优人丛中，充作被侮辱的对象，他还不是角色，后来由优人代替周延演出，真正的参军戏才出现。其形式是一人扮演参军装痴装傻任人调笑，另一演员扮演仓鹘，讥诮幽默地调弄参军，二人共同作出滑稽的对话和动作，从而引起发笑，达到喜剧的效果。参军戏在民间流传又有变异，且看当时最著名的《陆参军》。《陆参军》据说是演陆羽故事。据唐代范摅在《云溪友议》“艳阳词”条所记：（元稹）廉问浙东……乃有俳优周季南，季崇及妻刘采春，自淮甸而来。善弄陆参军，歌声彻云……采春所唱一百二十首，皆当代才子所作，其次有五、六、七言皆可和矣。词云：“不喜秦淮水，生憎江上船，载儿夫婿去，经岁又经年……”采春一唱是曲，闺妇行人莫不涟泣。这段记载告诉我们，参军戏在民间已经很流行，唐诗人李商隐《骄儿》诗记载了当时参军戏的流行情况：“忽复学参军，按声唤苍鹘。”连儿童嬉戏都在模仿参军和苍鹘两个角色。参军戏继承了游戏、滑稽、调谑的传统，并且“直言敢谏，实也不让当时的言官”。俳优戏演变的另一种形式为小说。俳优戏的突出特征为诙谐善辩，形式为有说有唱，从俳优演变而来的小说也是有说有唱，不同的是小说以敷衍故事为职能。小说的形式在三国已出现，俗称“说肥瘦”，属于以说为主的滑稽曲艺节目。《三国志·魏书》记载了曹操的儿子曹植在府中模仿俳优表演时的情况：“（曹操）遣（邯郸）淳诣植（曹

植），植初得淳，甚喜，延入座，不先与谈，时天暑热，植因呼常从取水自澡讫，傅粉，遂科头担袒。胡舞五椎锻，跳丸，击剑，诵俳优小说数千言……”曹植模仿的小说竟达“数千言”，说明它已不是滑稽短语，而是有故事情节的“说书”之类，滑稽短语不可能达数千言。

唐代出现了新兴的说唱形式——俗讲，“以小说的形式演述宗教故事，谓之俗讲”。[①] 俗讲表演艺术在唐代影响很大。唐代的经济发展，社会稳定，城市中产生了闲余的市民阶层，他们除了本身的工作外，想法消磨剩余的时间，而此时寺庙的讲经需要扩大影响，于是讲经活动便投向了这些市民阶层。由于经文枯燥，为了引起听众的兴趣，在经文的讲解中，增加了通俗的解释，内容多为佛教中具有文学趣味的小故事，讲经的目的是为了劝诱众人信从佛教。其形式为：两个僧人登上高座进行表演，一人被称为“都讲”，一人被称为“法师”，都讲高声诵唱一段经文，再由法师对此用白话进行通俗的艺术化的解释，如下例：

经（按：都讲诵唱）：以其疾故，国王、大臣、长者、君士、婆罗门等，及诸王子并余官属共数千人，皆往问疾。

（按：法师白）：以其疾故，国王、大臣、长者、居士婆罗门等及诸王子并余官属，共数千人，皆往问疾，长者即宝积等五百献盖之徒，居士即与如维摩居士之辈，婆罗门即净门之众，及诸国王兼国王子并国内官属百千万众，闻居士有疾，皆来体问，言居士何故有疾？为移是四大违和，为复是教化疲倦，愿为我等说此病缘。

（按：法师唱）：

才闻居士病萦身，凡是有灵皆怪讶，
病卧只居方丈内，饥羸起坐甚艰难。
国王子尽大奔波，居士宰官咸礼觐，

① 段玉明. 中国市井文化与传统曲艺 吉林：吉林教育出版社，1992 年版，第 116 页。

一切天人皆到会，果然见一病维摩。
多将汤药问因依，大照国师寻斩候，
虽即至心申体察，莫知来处辨其因。
谢诸人者赐相哀，四大元知有此灾。
旧日深情威似虎，今来体骨瘦如柴。
深责汝，倍忧怀，我此身形自叹哉，
因有如斯萦病故，广陈妙法唱将来。①

法师唱完一段后，最后一句是“××××唱将来”，是提醒都讲接着诵唱下一节经文。从经文的内容上看，俗讲是属于宗教宣传，但从形式看，它已具备曲艺的说唱形式。在民间，听俗讲成为一种消遣活动，但俗讲的内容为宗教性，日久天长，令人乏味。为了吸引听众，在讲诵中，除讲宗教故事外，又加入了历史故事和民间故事，甚至当代故事，这就和原俗讲拉开了距离，产生了一种新的说唱形式，即“变文。”变文的演唱者不单是寺院僧人，民间艺人也有，一般是一人演唱。其形式是说唱相间，大多是先叙述一段故事，然后再用韵文演唱一遍，如《王昭君变文》：

从作日已来，明妃渐困，应为异物，多不成人。单于重祭山川，再求日月，百计言方，千般求术，纵今春尽，命也何存。可惜明妃，奄从风烛，故知生有地，死有处。怜至三更，大命方尽。单于脱却天子之服，还着庶人之裳，披发临丧，魁渠并至。晓夜不离丧侧，部落岂敢东西。日夜哀吟，无由宽缓，恸悲切调，乃哭明妃处，若为陈说：

昭君昨夜子时亡，突厥今朝发使忙。
三边走马传胡命，万里飞书奏汉王。
单于是日亲临哭，莫舍须臾守看丧。

① 《敦煌变文集》卷五.《佛说阿弥陀经讲经文》。

解剑脱却王子服，披头还着庶人裘。①

衙官坐位刀离面，九姓行衰截耳珰。
□□□□□□□，架上罗衣不重香。
可惜未央宫里女，嫁来胡地碎红妆。②

从上面的分析得知，变文的形式和俗讲一样，都是把叙述的故事用韵文再重复唱一遍，两者都为韵散相间，诗文结合诸段铺陈，先说后唱或先唱后说。但也有区别，从内容上看，俗讲纯粹佛教内容，变文则加入了民间传说。从演唱人员看，俗讲为佛、僧二人；变文有佛、僧，也有民间艺人，为一人演唱。从结构上看，俗讲先是诵经，接着散说，最后为韵唱；变文只有散说和韵唱；从表演上看，俗讲是佛僧登高座边诵边唱，变文带有画卷，如《王昭君变文》中有"上卷立铺毕，此入下卷"。变文是一种与画卷相配合的形式，可以从唐末诗人吉师老的《看蜀女转昭君变》诗中印证：

遥姬未着石榴裙，自道家连锦水滨。
檀口解知千载事，清词堪叹九秋文，
翠眉颦处楚边月，画卷开处塞外云。
说尽绮罗当日恨，昭君传意向文君。"

诗中不但透露演唱时画卷与诗文配合，还交代了演唱者为蜀地锦水边上的民间女艺人。说明变文当时在民间已经很流行，而且点明是一种谋生手段，有唐诗人王建的《观蛮伎》印证：

欲说昭君敛翠娥，清声委曲怨于歌。
谁家年少春风里，抛与金钱唱好多。

① 《敦煌变文集》卷一.《王昭君变文》。
② 《敦煌变文集》卷五《佛说阿弥陀经讲经文》。

俗讲与变文的演唱形式一致影响着民间说唱，现代曲艺的说唱形式亦为先说后唱或先唱后说，如三弦书（民间称说书的）、坠子（民间称脚绑书）等。民间演唱的多是长篇和中篇大书，如《金鞭记》、《大宋金鸠记》等，南阳阎天民的中篇说唱《闯江记》也是这种形式，且看下面一段：

……

所以今天要想捉拿共产党的要员，就得找到那水上交通站，而这些贫苦渔民岂不是找到交通站的一座桥梁吗！想到此处，王德彪盯着前面的渔船一努嘴儿：逮着目标了，追！（唱）：

王德彪凶狠狡诈又阴险，一皱眉，一条毒计上心间：这时刻，敢驾着渔船江上转，这个人胆量、气魄就不平凡。……

由此可见，现代曲艺的民间演唱形式与变文的演唱形式相似，现代曲艺的民间说唱承继了变文的说唱形式。也就是说，现代曲艺中的民间说唱形式是由俗讲、变文演变而来。

（三）俗讲、参军戏的演变

到了宋代，俗讲遭到了禁止，但民间艺人另辟蹊径，以群众口语来讲述历史故事和民间传说，即说话。说话的讲唱结合，韵脚交错无疑是继承了“俗讲”。说话分为孟子书、讲史、小说、说三分、五代史等。到了南宋说话渐渐演变为小说、说铁骑儿、说经、讲史四大家。小说的篇幅短小，内容多为烟粉、灵怪、传奇一类；说铁骑儿，“谓士马金鼓之事”。值得一提的是讲史，其形式是只说不唱，讲述历代战争兴废之事。讲史一般较长，间或杂以评论，故其话本往往称为平话。话本保留了许多优秀篇目，如《碾玉观音》、《错斩崔宁》等。平话北方又叫评书，“评者，论也。以古事而今说，再加以评论，谓之评书。”[①]评书如今仍兴盛于曲坛，柳兰芳

① 张次溪 人民首都的天桥. 侯宝林、汪景寿等. 曲艺概论. 北京：北京大学出版社，1980 年版，第 245 页。



的《岳飞传》把评书发展到了极至。

参军戏到了北宋演变成新的曲艺形式——杂扮。北宋的杂扮继承了参军戏的表演传统，不用乐器伴奏，表演靠说白，有简单的故事情节，内容大多为以滑稽诙谐的手段，讽刺、嘲弄时弊，即兴而作，正如宋时吴自牧在《梦粱录》上所说"全以故事，务在滑稽"，如嘉佑年间演出的杂剧小段：

景佑末，诏以郑州为奉宁军，蔡州为淮康军。范雍自侍郎领淮康，节钺镇延安。时羌人旅拒戍边之族，延安为盛。有内臣卢押班者为钤辖，心尝轻范。一日军府开宴，有军伶人杂剧，称参军梦得一黄瓜，长丈余，是何祥也？一伶贺曰："黄瓜上有刺，必作黄州刺史。"一伶批其颊曰："若梦镇府萝卜，须作蔡州节度使！范疑卢所教，即取二伶杖背，鲸为城旦。"①

杂扮中的优伶把范雍比作萝卜，讽刺他粗暴无能。宋杂剧的"发乔"、"打诨"沿袭了参军戏滑稽怪异、引人发笑的特点。现代曲艺中的相声也沿袭了这一特点，抓哏取笑，幽默风趣，以此来讽刺时弊，教育民众。且看传统段子《文章会》中的一节：

甲　皇上出的是春题，我对的是秋题。
乙　你还记得吗？
甲　那我能忘了吗？
乙　你说说，我听听。
甲　好，我先念念光绪皇帝的这个春题。
乙　行。
甲　这是以《正月》为题。
乙　不是春题吗？

① 张师正.倦游录.程千帆、吴新雷.两宋文学史.上海：上海古籍出版社，1998年版，第649页。

甲　“春为正月”嘛。

乙　对，那你念吧。

甲　“正月里来正月正，我与小妹去逛灯，花灯本是假，妹子是真情。呼呀呼嘿……”

乙　这就是皇上的春题呀？

甲　我给对的是秋题。

乙　你那秋题怎么对的？

甲　以《八月》为题。

乙　是呀，八月为秋月嘛。

甲　我写的是：“八月秋风阵阵凉，一场白露一场霜，小严霜单打独根草，‘桂大扁儿’甩子荞麦梗儿上也。”

乙　你这是铁片大鼓《摔镜架》呀！①

这段相声表面是讽刺胸无点墨，胡诌乱扯的应考举子，矛头实质上指的是封建科举制度。相声是讽刺艺术长河孕育的灿烂之花。从谈笑讽谏“善为言笑，然合于大道”的古代俳优，到“直言敢谏，实亦不让当时言官”的唐代参军戏，再到“托故事以讽时事”的宋代杂拌，以及幽默风趣、讽刺现实生活的民间笑话、说书等，讽刺传承可为一脉相承，相声可以说是集其大成，是由各种讽刺艺术演变而来的。

（四）新曲艺形式的产生

任何一种艺术形式的产生都不是偶然的，都是在其他艺术形式的基础上，在艺人在演唱中不断改革而趋向成熟。

1. 鼓子词、诸宫调的产生。

北宋瓦子的建立，吸引了大批游人，民间艺人也大量汇集其中，把民间小调带到京城，在演唱中试以小鼓伴奏，逐渐形成了一种新的曲艺形式——鼓子词。鼓子词以同一词调演唱多遍，或间

① 侯宝林、汪景寿等. 曲艺概论. 北京：北京大学出版社，1980 年版，第 197 页。

以说白，多叙事写景，用小鼓击节作拍，有赵德麟根据《莺莺传》作的鼓子词《元微之崔莺莺商调蝶恋花鼓子词》，全词说唱相间，如开头一段：

夫传奇者，唐元微之所造也……今于暇日评观其文，略其烦褻，分之为十章。每章之下，属之以辞，或全摭其文，或止取其意。又别为一曲，载之传前，先叙全篇之意。调曰"商调"，曲名"蝶恋花"。句句有情，篇篇见意。奉劳歌伴，先听格调，后听芜辞：

丽质仙娥生月殿，谪向人间，未免凡情乱。宋玉墙东流美盼，乱花深处曾相见。

密意浓欢方有便，不奈浮名，旋遣轻分散。最恨多才情太浅，等闲不念离人怨。

……①

全篇只用蝶恋花一个曲调，重复 12 次。每一段唱前都有："奉劳歌伴，再和前声"。鼓子词词调单调，日久天长，人们觉得乏味，又出现了多种曲调连缀一起的演唱形式，即唱赚。唱赚实为联曲体音乐结构，宋人耐得翁在《都城纪胜》中说得很清楚："唱赚在京师日（指在汴京时）有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令；引子后只以两腔互迎，循环间用者为缠达。"多种曲调联唱，使音乐多有变化，比鼓子词动听，表现的内容也比较丰富。在此影响下，以宫调调式为主的大型套曲产生了，这就是影响深远的诸宫调。诸宫调把同一宫调的若干曲牌联成短套，首尾一韵；再用不同宫调的许多短套联成数万言的长篇，杂以说白，以叙长篇故事。据宋时王灼《碧鸡漫志》说，诸宫调为熙丰、元祐间泽洲人孔三传首创，"泽洲孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之"。《梦粱录》卷二十亦云："说唱诸宫调，昨汴梁有孔三传，编成传奇、灵怪，入曲说唱。"《东京梦华录》（卷五）载："纪崇观以来，瓦舍伎艺，有孔

① 宋·赵德麟：《侯鲭录》，卷五。

三传要秀才，诸宫调。”但宋无作品留世，诸宫调不朽名篇，为金人董解元的《西厢记诸宫调》，简称《董西厢》。脚本的出现，标志着曲艺形式的成熟。

2. 时调小曲的产生。

明中叶受散曲的影响，由民歌发展而成的俗曲时调在中原、特别在汴梁一带十分盛行，被人称之为汴梁小曲。俗语有：“吃罢饭来没有事儿，商商量量哼小曲儿”。小曲的唱词语言活泼，感情真挚，具有生活气息。如在开封流行的《泥捏人》：

傻酸角，我的哥，
和块黄泥捏咱两个。
捏一个你，捏一个我。
捏的来一似活托，
捏的来同床上歇卧。
将泥人儿摔破，着水儿重活过，
再捏一个你，再捏一个我——
哥哥身上有妹妹，
妹妹身上也有哥哥。

时调小曲都以单曲演唱，有时为加深感情，或多段词，形成单曲重复体。在发展过程中，也逐渐出现只曲与只曲的连缀，形成“联套体”。当时汴梁演唱时调小曲盛行，据《如梦录·街市纪》第六记载，当时还成立了“清唱局”，而且街头酒馆里也以清唱小曲为乐事，直到二更方散。小曲演唱还随着商贸、文化交流活动流布全省。同时不少时调小曲还被一些曲牌体的曲种、剧种吸收，在民间社火活动中演唱，如各地的花鼓、旱船、秧歌等，其中《山坡羊》、《哭皇天》、《打枣杆》、《银绞丝》、《劈破玉》等曲，直接影响着鼓子曲的形成。

3. 鼓子曲、河南坠子、三弦书等曲种的产生。

明清之间，江淮兴起的俗曲流入中原，与中原俗曲相结合，采

用时调小曲的不同曲牌，嵌入鼓头与鼓尾，形成了完整的曲体结构，因为在开封兴起，所以称开封鼓子曲。鼓子曲演唱方式分单曲和套曲两种。单曲即用一支曲牌演唱一个故事；套曲则用一曲牌作头尾，中间嵌以若干曲牌联成一套，演唱一个故事。

鼓子曲由开封传入南阳后，吸收融化了当地的俗曲、小调，以及与南阳毗邻的陕西、湖北的小曲、民歌，经曲友们的不断改进与创新，逐步形成曲牌繁多、曲目丰富、艺术上独具一格的南阳鼓子曲。为与曲剧区别，特称鼓子曲为大调曲子。清初，瞎子腔与流行于南阳的弋阳腔结合形成了具有地方特色的曲艺形式——三弦书。清中叶，宣传道教的道调道情与当地的民歌"莺哥溜"结合，形成了后来的河南坠子。由于庙会和商贸活动结合而演变的书会在河南的不少地方兴起，如宝丰县正月十三的马街书会、浚县大槐树书会、许昌河街书会、永城保安山书会等，促进了不少曲艺形式的产生，如大铙、槐书、竹板快书、四块瓦等。河南地方曲艺随着历史的进程不断的产生和发展，使其在不同的历史时期发挥着宣传民众、教育民众、满足民众精神生活需要的作用。

总之，曲艺无论说、唱，还是表演等形式的成熟，并不是哪一个艺人，哪一个时代一时造就的，而是经过一代一代不断地加工、创造，逐步演变、创新的结果。这里边有经济的繁荣、政治的开明、统治者的提倡、艺人的热衷投入、民众热爱等因素，使得曲艺出现繁荣的局面，如汉代的百戏，宋代的各种曲艺形式等。由此可见，曲艺不同形式的演变和产生，都是由时代主流意识决定的。

曲艺在我国有着悠久的历史，深入到民众生活的各个方面，流传于许多民族、许多地区，成为民俗活动的组成部分。许多曲种借助民俗活动得以发展，至今有些民俗活动中仍然保留着曲艺的演出形式。曲艺属口承民俗的范畴，研究民间曲艺是研究民俗的重要内容。同时，研究民间曲艺，繁荣民间曲艺，对提高民众思想素质，促进农村精神文明建设，具有重要意义。



上篇

几千年来，河南人民在中州大地上繁衍生息，受儒家文化的熏陶，形成了厚德载物、大象无形、淳厚朴实的民风民俗。纯正的民风习俗一代一代地传承、沿袭，使之积淀了丰厚的文化内涵。河南地处中原，为历代政治、经济、文化的中心，统治者思想意识直接影响着人们的生活方式，使河南人民在长期生活中形成的民俗事象，深深打上了社会主流意识的烙印，显得规范、严整。由于地形气候的多变，民族的多样，历史的悠久，文化的厚重，决定了河南民俗的复杂多样。河南民俗事象在长期沿袭、传承的过程中，无论精神还是物质方面都具备了不同于其他地域的民俗特征。

第一章
民俗文化的多元构成

第一节　民族差异，形成了多种民俗事象

河南属黄河流域，是汉民族聚居的地方，但回族、蒙族、苗族、白族、高山族等民族掺杂其中。生活在这块土地上的人们，各自遵循自己民族的生活习惯，形成了自己的民族民俗特点，正像乌丙安教授所说："所谓民族的区别，既是指同一类民俗事象在不同民族中所具有的不同特点而言，又是指不同民族生活中有不同的民俗事象在世代传承。"①可以说，人们的民俗习惯、民俗活动体现着这个民族的特点，各个民族又通过民俗习惯、民俗活动来体现各自的民族性；同时民俗习惯、民俗活动又存在于各个民族之中，维持着一个民族的精神生活和物质生活。各个民族的民俗事象又有各自的特点，从不雷同于其他民族，正如斯大林所说："每一个民族，不论其大小，都有它自己的、只属于它而为其他民族所没

① 乌丙安 中国民俗学 沈阳：辽宁大学出版社，2002 年版，第 30 页。

有的本质上的特点、特殊性。”①

如传统的婚俗，汉民族沿袭“父母之命，媒妁之言”定亲，整个程序要经过“六礼”，即纳彩、问名、纳吉、纳征、请期、迎亲。婚礼的仪式为：大娶为三天，事前请媒人、亲友、张灯结彩、贴喜联、请鼓乐，迎娶时择吉时起轿，内坐“压轿童”，前有人夹红毡、燃爆竹，后有两灯笼、两火把，以及打彩旗、吹唢呐等，前往女家迎娶；女家出迎，新娘着礼服，以红盖头遮面，盘坐椅上，然后由亲属搀扶轿内；顺抵男家，新郎出迎，行作揖礼（俗称拜轿门），由两名傧相搀扶新娘走在红毡或草毡上，至“天地桌”前；先叩拜天地，然后由新郎将“天地桌”上的称、锁捏住，携新娘入洞房，饮交杯酒等；晚上由同辈相陪嬉戏逗趣，俗称闹房；次日早，新郎新娘在“天地斗”前向父母、亲戚长辈磕头，受头者当场赠钱，俗称“头钱”，数目多少不等；上午由婆母或长者率领新婚夫妇抵祖坟叩拜，俗谚：“新人不上坟，一辈子不算人”；新婚的第二天，或约定日期，由男方请女方父亲到家，设宴招待，俗称会亲家；三天后，新郎伴新娘回娘家省亲，俗称回门。贫苦人家婚事简办，用牛车迎亲的为数也不少。而回族的婚俗则不同，不要媒人，主张自愿结合，不看属相，不看八字，不拜天地，不喝合卺酒。结婚之日须请教长证婚，不用教乐，不燃鞭炮，日期一般选在主麻（星期五），认为是最贵重的日子，有的同时采用双日，认为是大喜的日子。新婚姻法颁布实行后，和汉民族一样，也要进行结婚登记，教长证婚只是一种仪式。其他民族都有自己的婚俗特点，如苗族则通过芦笙会对歌的形式寻找配偶。

再如丧俗，汉民族崇尚古礼厚葬之风，程序有：讣告、灵、选墓、辞灵、下葬、烧五七纸等，亡人要在厅堂停三天或七天，嘴里含噙口钱；下葬方式是头朝西北，脚蹬东南，穿戴如生前。回族就不同了，追求速葬，认为“亡人入土为安”，“亡人盼土如盼金”，朝死

① 斯大林 马克思主义与民族·殖民地问题 北京：人民出版社，年版，第376页。

午埋最好，三天内一定下葬入土，不准停尸；葬仪程序为“做讨白”（亡人在病危弥留之际的宗教忏悔仪式，请阿訇做讨白），“施水”（对亡人用水洗身），然后用三丈六尺白布裹身，“站在那”（就是举行殡礼），由有声望的阿訇主持下土；亡人入坟时，要头向北，面向西，以示为归根圣地，然后填土筑成鱼脊形坟堆，是日晚辈邀请阿訇走坟诵经（表示悼念）。

汉、回民族婚、丧习俗方面不同，其他习俗方面也不同，如食俗，回族不吃猪肉，汉族则不忌讳。

无论什么民俗事象都存在着民族的差异，各民族都有自己的生活习惯，以致形成不同的民俗事象。在民族整体中，每个人尽管社会地位不同，但他们都是民族的成员，他们拥有共同的地理环境、共同的民族性格、共同的语言和共同沿袭的民俗事象，在民俗事象活动方式中所体现的正是本民族共有的东西。

河南是一个多民族的省份，在民俗文化中呈现出民族的差异性，新中国成立后，由于政令的统一、婚姻的自由，生活往来基本上融为一体，不过生活习俗、婚、丧习俗等还保持着自己民族的特色。

第二节　地域差异，形成了多种民俗事象

在辽阔的中原大地上，北有太行山，西有伏牛山，东南有桐柏山和大别山，成为中原的天然屏障，加之黄河、淮河、白河、丹江等河流纵横奔流，把人们分别囿于狭小的生活范围内，使之形成了区域性生活习俗特征，造成了南和北，高和低的差异。“十里不同风，百里不同俗”，“一方水土，养一方人”，就是这个道理。由于自然环境和人文环境的不同，使民俗事象呈现出多样性。正如民俗学博士王娟在她的《民俗学概论》中所说：“任何民俗事项都不可能脱离其赖于生存的文化环境：一方面，文化传统需要借助于各

种民俗事项作为其存在与传播的载体；另一方面，各种民俗事项必须具有一定的文化内涵才具有真正的价值和意义，否则，它们就会变成一群毫无生命的符号。”[①]各民族历史传统、现实生活习惯和文化环境的不同，造成了民俗事象的地域性差异。

一、南北差异

从民俗语言看，由于地域、生活习惯、心理素质、文化氛围的不同，造成了语言的不同。从语言习俗看，如“水”普通话念“shuǐ”，豫西南念“shēi”，豫北商丘则念“fēi”。再如“树，”普通话念“shù”，商丘念“fù”。豫北 zh、ch、sh 、与 z、c、s 不分，豫西南儿化音重，听起来极为生硬。语汇上，“跟随”，豫北说“厮跟”。女孩头上的刘海儿，洛阳说“花甲”。语法上，“不知道”商丘说“知不道”等等。地域的差别出现了很多地方性习惯用语。从食俗上看，南阳早上以面汤、玉米糁儿为主，中午以面条为主；豫南的信阳则习惯吃热干面，中午以米饭为主；而豫北晚上习惯喝汤；内乡进入腊月喝五豆粥，其他地区到腊八吃多种粮食混煮的“腊八粥”。再如婚俗中的迎娶时间，豫南的传统婚俗抢夜间的 12 点，每当华灯初上，娶亲的人家就忙碌起来，如果路途遥远，就早早动身，取其夫妻和睦，合家欢乐之意；其他地区则在早上六、七点钟。除了抢时间，还有小姑抢脱新娘绣鞋的习俗，认为谁抢到了一辈子必定福如东海；开封也有抢脱锈鞋的风俗，而是抢到后隔墙抛扔过去，以测卜新娘一生所生儿女的多少。除婚俗外，还有丧葬、生育、节日等习俗，各地区都有自己的特点，并且人的性格特征也不同，南方人尚勤，北方人尚俭，使之形成了不同生活习俗。

二、高低差异

高低差异主要是指山区和平原的差异。高低差异也是河南民俗事象出现多元构成的原因。从住房上看，豫西北的秦岭太行

① 王娟. 民俗学概论 北京：北京大学出版社，2002 年版，第 21 页。

山区，人们习惯顺沟畔崖腹挖凿“靠崖窑洞”，并开辟院落，充分发挥了黄土高原土质的自然特性，冬暖夏凉，干燥防潮，且挖凿方便的特点。豫东南的黄河平原则平地起房，无论瓦房或草房习惯坐北朝南，房架由梁、檩、椽组成，中间起脊，瓦房两头放兽头。随着经济的发展和生活水平的提高，平原的民间又习惯盖二层或三层的平顶楼房（平顶利于晒粮食），非常讲究使用性。

“无论哪一类民俗事象，都会受到一定地域的生产、生活条件和地缘关系所制约，都不同程度地染上了地方色彩。”[①]由于高低的差异，河南人生活环境和习惯的不同，造成河南人的性格特征也不同，平原人和善、平易，山区人则倔强、敦厚。各地域的民俗事象，代表了各地域的民俗风貌，反映了各地区人们的心理状态和生活习惯。同时，封闭的地域性，无形中保护了原有的民俗事象，民俗事象又依赖地域性一代一代地传承下去。

第三节　古今差异，形成了多种民俗事象

民俗事象由人的行为所支配，而人具有一种先天性的不愿受约束的本能和创造性的欲望。由于人们不愿意受旧的法则的支配，就会促使民俗事象的变异，来创造适应自己和环境需要的新法则，即新的民俗事象，这就使河南民俗古今不同，使之呈现出多样性的特点。譬如中原男子的发式，清以前，蓄发并簪发为髻，置于头顶。清朝建立，下剃发令，令汉族男子依满俗留长辫子，于是男子身后都拖着一个长长的辫子。辛亥革命爆发，推翻了满清统治，男子的辫子也走到了历史的尽头，取而代之的是分头、平头、光头等各式短发的流行。

再如服饰民俗，时代特征最明显。从色彩而论，夏尚黑、商尚

① 乌丙安. 中国民俗学. 沈阳：辽宁大学出版社. 2002 年版，第 36 页。

白、周尚赤，秦复夏制又尚黑。从近代的款式上看，民国年间，人们尊崇国父，流行中山装，现代男子又崇尚西装，当代人的服饰更是五花八门、丰富多彩。

人的心理随着时代的变化而变化，生活的行为方式也在随着时代的变化而变化，民俗事象自然也在不断变化。民俗事象在民俗传承和扩布过程中，引起的是自发和渐进的变化，这种方式决定了民俗在历史传承过程中，不断适应周围环境而做出相应的变化。变化实际是民俗机能的自身调适，也是民俗事象的生命力所在。不变的民俗事象是不存在的，民俗事象的不断变化决定了民俗事象的古今差异。

民俗变化有以下几种情况：一是长时间的积累，其含义得到了扩充，如婚俗中的撒帐所用的花生、栗子、枣等，在明代以前，我国并没有花生，它是明万历年间才传进我国的，而且枣和栗子在古代并不存在早生贵子的含义，而是新娘拜见公婆时手中拿的东西。《礼记·昏仪》中说："质明，赞见妇于舅姑，妇执笲枣栗段修以见……"①"《礼记·曲礼》解释说：'枣，早也；栗，肃也。以枣、栗为赞取早起、战栗，自正也。'"②新娘手拿枣、栗是表示对公婆的恭敬，带有一定维护封建家庭伦理的色彩。到了汉代，这种解释仍在文献中出现，但在民间的婚礼中就有吉祥的意思了。汉武帝娶李夫人，举行撒帐仪式时，所撒的枣和栗就带有早生贵子的含义。花生传入我国后，撒帐的内容又加入了花生，具有"男孩女孩花着生"的含义。这种民俗在民间沿袭着，成为婚俗的吉祥物。二是两种以上的民俗事象在长时间的延续过程中，含义交替在一起。如信仰民俗，河南民间信老天爷，老天爷是各路神灵的最高主宰。道教产生后，又和道教神混而为一，称"玉皇大帝"。"玉皇大帝"是神鬼世界的真正皇帝，世上万事万物，每一个人的生死祸

① 王文锦. 礼记译解. 北京：中华书局，2001 年版，第 915 页。

② 转引叶涛、吴存浩《民俗学导轮》. 济南：山东教育出版社，2002 版第 215 页。

福都由它管。在人们的意识中把信仰的不同神灵交融在一起了。三是统治者的提倡。统治阶级是制定策略、控制人们活动的阶级。统治者的提倡是民俗变化的一个重要方面，如古代汉民族盛行表亲婚，多少年来得不到革除，新婚姻法规定下来，禁止近亲配偶，用科学和法制弃除了这种陋俗，民俗事象的变异统治阶级起到了决定作用。四是随着社会生活的变化而变化。存在于现代社会中的民俗事象，大都是古代民俗事象的变异和传承，如婚俗，现代娶亲新娘不坐轿而是坐汽车，撒麸子变异成撒亮晶晶的纸屑，显得干净、热闹、卫生，这是经济发展、认识提高的结果，形式没有变，内容更精华了。

民俗变异有量和质的不同，但都属于自发和渐进的过程，如神灵信仰、神话传说，它基本上随着人类文明的成熟不再产生了，但不等于说神话中的思维或者神话心理也一同消失，在一些边远偏僻的农村，由于生产方式、生活方式的落后，特别是农耕技术还停留在原始状态的地区，神话还存在着变异和保存的土壤，神话还在流传中。

民俗事象适应着社会发展的需要而不断变异。历史上，还有一部分民俗事象由于不适应社会发展需要而自然消亡，如女性缠足的习俗，大约形成于五代时期，经宋、元、明三代，成为大部分妇女的必习风俗，它严重地束缚了妇女的生活和身体健康，是一种陋俗。清代初年，皇帝颁布诏令禁止缠足，但直至清末此风还没有禁绝。民国以后，特别是中华人民共和国成立以后，才全面禁止，这说明陋俗的革除并非易事。

民俗的突变也好，渐变也好，变化是必然的，因为历史在前进，社会在发展，科学在进步，不利于人们的旧风陋俗，会变异或淘汰，新的、适应民众生活的民俗在不断的形成。利用民俗事象的变异特征进行民俗改革，是改变陋习的一种行之有效的做法，如赌博是一种大陋习，但人们在赌博的基础上，发明了彩票，化陋为良，既满足了人们赌博的心理，同时也造福了社会，满足了社会对公益建设资金的需要。

从上面的分析可知，民俗的变异有两种形式，一是政府行为的外部干预；一是民俗自身协调与外部世界的联系而进行的自我调试。自身调试虽然比较缓慢，但相对平稳。总之，任何民俗都处于不断的变化之中，不变的民俗事象是不存在的，民俗事象不断变异，使之呈现多元化。

河南民俗事象除上面的差异外，还有城乡的差异、行业的差异等，民俗事象的差异，使河南民俗事象呈现出多元化特征，多元化的民俗事象呈现出河南人生活的丰富多彩。

第一章

河南民俗特征

河南民俗是具有相当特色的文化现象，分析河南民俗的特征，认识河南民俗的本质，掌握河南民俗发生和演变的规律，有利于促进河南民俗的变革。

第一节　深受上层社会主流意识的影响

河南地处中原，历史悠久，为中原文化重地，许多朝代都在这里建都，主流文化特色显著，直接影响民俗，并使其显得规范、严整。

如婚俗，河南传统婚俗按“六礼”进行，“六礼”是封建统治者规定的道德规范。《礼记·昏义》中说：“昏礼者，将合二姓之好，上以事宗庙，而下以继后世也，故君子重之。”[①]几千年来，河南民间一直履行“六礼”，以至成为婚俗。随着封建社会的推进，河南婚俗还强调“父母之命，媒妁之言”，这是封建社会“聘娶婚”的特

① 王文锦. 礼记译解 北京：中华书局，2001 年版，第 913 页。

点。“聘娶婚”从奴隶社会后期一直延续到整个封建社会,《诗经·齐风·南山》中说:“娶妻如之何?必告父母。”[①]《战国策·燕策》载:“处女无媒,老且(将)不嫁。”[②]赋予了父母、媒人特有的权力。无媒不成婚的观念根植于河南民众的意识中,并传承延续使之成为一种风俗。时至今日,虽讲究自由恋爱,但在民间大多还是父母做主,“红娘”搭线。城市专设的“婚介所”,亦为变相的“媒人”,起着搭桥的作用。在河南,婚礼程序也是相当规范严整,分铺房、花轿迎娶、交拜、撒帐、喝交杯酒等步骤,这一切都是在上层社会主流意识影响下规定的婚礼程序。民众在沿袭、执行时,觉得应该如此,没有约束的感觉,这是因为我们每个人像鱼一样,生活在规范化的民俗海洋中,就像鱼感觉不到周围是水一样,很难感觉它的规范性。但是倘若一旦违俗,就会受到社会舆论的谴责,甚至遭到严惩,这就是民俗的规范力量。

河南民间的葬俗也分外的规范、严整。究其原因,还是受上层社会主流意识的影响。葬礼是人生的最后一次仪礼,历代的统治者分外看重。从西周开始,经过儒家和历代统治者的大力提倡,孝道观念成为我国传统伦理道德的重要内容,从而把“孝”和“礼”紧密地联系在一起。孔子的弟子樊迟向孔子请教什么是“孝”,孔子回答:“生,事之以礼;死,葬之以礼,祭之以礼”[③]“生则养,没则丧,丧毕则祭。”[④]于是形成了规范、严整的丧葬礼仪。

丧礼是《礼记》中规定的丧葬礼仪之一(其他还有葬俗、丧服、居丧),分卒、殓、殡、葬、祭五个阶段。病人刚刚咽气称为“始卒”,所做礼义是“复”,《礼记·檀弓下》载:“复,尽爱之道也,有祷祠

① 郭竹平 诗经. 北京:社会科学出版社,2003年版,第172页。

② 转引自赵丕杰编著. 中国古代礼俗. 北京:语文出版社,1996年版,第85页。

③ 转引自赵丕杰编著 中国古代礼俗 北京:语文出版社,1996年版,第90页。

④ 陈成国. 周礼·仪礼·礼记. 长沙:岳麓书社,1995版,第472页。

之心焉。望反诸幽，求诸鬼神之道也。”[①]复就是为死者招魂，表示生者不忍亲属离去，祈求鬼神开恩，让死者的灵魂重新回到人世。习俗做法是：一人手持死者上衣，登上屋顶，向幽冥世界所在的北方，一面挥舞死者上衣，一面呼喊死者名字反复三次，然后，把死者上衣卷起来，掷到屋檐下，由一人接过覆盖在死者身上。河南民间沿袭为：死者咽气，要连呼死者称谓或名字，确定死后用被单覆盖死者的脸（不忍看），然后放鞭炮，亲人放声痛哭。殓，是给死者尸体裹上衣衾；民间为死者咽气，亲人哭罢，赶快给死者穿上“送老衣”，葬礼规定穿单不穿双（5件或7件），放在笆箔上面，摆上供品等人吊唁。殡，就是将尸体装入棺材，人称为柩，停柩待葬叫殡。《礼记·王制》载：“天子七日而殡，七月而葬，诸侯五日而殡，五月而葬，大夫、士、庶人三日而殡，三月而葬。”[②]民俗为停三或停七。葬是丧礼的高潮，下葬之日，清早将灵柩装上灵车（有的地方棺材由多人抬），向墓地出发称为“发引”，民俗称出殡。出殡内容繁多：孝子摔“老盆”，扛引魂幡，后跟孝子、孝孙，现在还有乐器、拉灵等，一路鞭炮齐鸣。祭有虞祭、卒哭、祔祭三大祭祀，民俗沿袭为烧五七纸、周年纸、三周年纸等。丧礼的这些程序，河南民间基本上延续下来，内容虽有变异，但程序基本上没有改变。

其他民俗事象同样受上层社会主流意识影响。如年节祭祀，女人是不能上前的，自孔子提出“唯女子与小人为难养也”，整个封建社会，妇女一直处在社会的最底层，男尊女卑的观念，根植于人们的心灵深处。年节祭祀关系着神灵的赐福，每年收成的好坏，女子地位低下，上前会惹怒神灵，不但不赐福，反而会降灾降难。妇女们往往前天晚上把供品准备好，初一的早上由当家男人摆供品，烧香、磕头进行祭拜，这种习俗每年如此，如今偏僻的农村仍如此。

① 陈皓 礼记集说. 上海：上海古籍出版社，1986年版，第49页。

② 陈戍国. 周礼·仪礼·礼记. 长沙：岳麓书社，1995年版，第331页。

第二节　渗透着农业社会的特色

民众生活是什么样式，民俗事象就会显示出什么样的特色。河南自古以农业为主，从新石器时代的裴李岗文化时期就进入了农耕时代，河南人十之八九脸朝黄土背朝天，长期从事农业生产，与土地打交道，俗语有“七十二行，庄稼利长”，耕、稼成为河南人生命的第一需要，以农为本的观念，根植于河南人的思想意识中。这样，在长期耕种生活中形成的民俗事象亦具备了“以农为本”的意识，彰显出农业的特色。河南民俗的这种特色从信仰、祈禳、节令、婚、丧等民俗中体现出来。

一、信天信地为收成

河南人的信仰最讲实用性，天、地直接关系着庄稼的生产，因此信天信地。

人们认为天是万物的主宰，具有无限权威的最高神祇，主管着农业的歉、丰，俗语有“老天爷叫你吃多少，你就只能吃多少”（指农业收成的好坏）。整个封建社会到中华人民共和国成立前，河南人基本上是靠天收，因此信“老天爷”。天的阴晴、风雨，全凭着老天爷的喜怒哀乐。老天爷管辖着各路神灵，神灵又分管各界，雷神管雷电，冰雹神管冰雹，龙王爷管水，土地爷管土地等。因此，民间有敬“天”的习俗，冬至吃饺子要先盛一碗放在院中，祈求老天爷不要冻坏耳朵，祈求老天爷不要把庄稼冻坏。大年初一的早上，要在院子里摆上供品，烧香磕头，祈求老天爷风调雨顺，给农业带来五谷丰登。

土地生长草木五谷，养育人类，被认为是具有无穷生命力的神灵。古人把土地神称为社神，《说文解字》中解释：“社，地主也，从示、土。”示是祈的古字，土祈就是土地神。土地神又称“后土”，

后是帝的意思，古人常以皇天后土并称，郊祀后土以配天。河南人传承了这种思维方式，信仰土地，把大地作为神秘超自然力量加以崇拜。自古民间就有不得任意动土的禁忌，把盖新房视为动土。动土，要择吉日，杀鸡、放鞭炮以祭四方，慰藉土地神。挖掘坟墓，要看风水，因为它关系着农业的收成。民间把管辖土地的神灵称为"土地爷"（公元1950年前），河南民间土地庙随处可见，偃师县家家户户院中迎门的墙上均有土地神龛。二月初二为土地爷的生日，人们用猪头、鸡蛋等祭品供奉土地，以祈求农业丰收，给人们带来恩惠。信仰习俗渗透着浓厚的农业意识。

二、祈风祈雨盼丰收

在河南的民间，有向龙王祈雨的习俗，认为龙王爷有兴云布雨的权力，年景（收成）的好坏全凭龙王爷的高兴不高兴。遇到久旱不雨，村中就会由威望高的人组织民众抬上供品到龙王庙举行祈雨仪式："天皇皇来地皇皇，海里有个海龙王；广钦顺闰多厉害，旱涝丰歉由它掌。"这是民间人们祈雨时的歌谣。祈雨仪式后，若仍不下雨，人们就把龙王爷的神像抬出来，在烈日下暴晒，直到降雨为止，表现了民众在灾难中"求中含恨，抗中藏忧"的情感。祈雨习俗河南民间自古有之，《春秋左传·桓公》载："龙现建巳三月，苍龙宿之体，昏见东方万物，始盛待雨而大，故祭天运为百谷祈膏书也。"[①]董仲舒《春秋繁露》卷十六《求雨》中说："昊天生五谷，今五谷病旱，恐不成……再拜请雨。为青龙一，居于中央，为小龙七，居东方，长四丈，小童八，服青衣而舞之。入夏求雨，则祭蚩龙。作赤龙以壮夫服赤衣舞之。季夏祭后稷，五老人服黄色舞黄龙。秋作白龙，鳏者九人，白衣舞之。冬舞黑龙，祷名山助

① 十三经注疏·春秋左传·桓公二年. 北京：中华书局，1982年版，第1794页。

之。"①

河南人传承了祈雨的习俗，祈风祈雨目的是"为丰谷祈膏书也"，即求得五谷的丰收。若遇到久雨不晴，民间又把"和尚"请出来，即让独生子用火纸剪七个和尚，倒贴在墙壁上，念诵："和尚和尚倒栽，出个太阳晒晒"。一天念七遍，直到雨停。这里一方面反映了民间信仰的复杂性，另一方面怕水涝带来灾难。"需求是人的第一体验，时间不停地带来各种迫切的需要，人们必须毫不犹豫地去满足它们，例如对克服饥饿、空虚与恐惧的需要"②人们要生存，要解决饥饿的需求，在靠天收的年代，祈风祈雨的行为表现了农民对农业收成的焦虑和不安。对"天狗"的禳解却也表现了这种心情，即遇到日食、月食，民间认为是天狗要吃掉日月，给农业带来歉收，给人们带来灾难，于是敲锣打鼓击脸盆，欲吓跑天狗，祈福禳灾。迷信阻止不了日月的去留，若日月被天狗吞食，就观察日、月被"天狗"吃的形状，来预测当年的收成，日、月全蚀后复明，认为是"天狗"把它嗣了出来，兆歉年，庄稼受损歉收；若偏食后复明，认为是天狗吃不完吐出来了，兆丰年，庄稼能获得丰收。就是今天，河南的民间（老人）还有信奉"天狗"吃日、月，吓唬"天狗"的习俗。

民俗是为生活而设立，并在生活中发展起来，靠耕稼生活的河南人，他们在生活中建构的民俗事象无不渗透着对农业的关注。

三、丧葬包土求满仓

豫西南的葬俗中，有儿媳包土放粮仓的习俗。公公或婆婆去世下葬时，大儿媳妇站在墓穴中的一头，掘墓人用铁锹铲一锹土

① 樊迟恭 祀龙祁雨考 苑利. 二十世纪中国民俗经典·信仰民俗卷，北京：中国社会科学出版社，2002 年版，第 117 页。

② 高丙中. 民俗文化与民俗生活. 北京：中国社会科学出版社，2000 年版，第 83 页。

放在大儿媳的怀中，大儿媳妇赶快用衣襟包起，头也不回地跑到家里，把土放进粮仓，目的是让先祖保佑，年年粮满仓。这种习俗长时间被人们沿袭。

四、看节令播五谷

河南农村节令习俗基本上是农民在农业生产过程中建构起来的。据说二十四节令就是源于黄河流域，河南人基本上按节令而播种耕稼。如谚语“清明前后种瓜点豆”，到了这个时间，农民们就开始翻土播种了。再看种小麦的习俗，农谚是“白露到霜降，种麦莫慌张；霜降到立冬，种麦莫放松。”这都是河南人在农业生产过程中的经验总结，同时也是河南人的播种习俗。

除此，还有节日习俗、婚俗等都与农业有关。如五月五日端阳节，豫西南新野县有赛龙舟的习俗，民歌为“五月五日是端阳，龙船下水闹罗江。朝拜屈原一炉香，年年五谷用船装”。民歌显示，人们赛龙舟原来是为了祈求五谷丰收。在旧中国，豫北有“十八大姐，五岁郎”的婚俗，即劳力缺乏的人家，孩子小，地里又急需劳动力，就找一个年龄大的姑娘，早接过门，充实家庭的劳动力。

民俗在社会生活中形成，是民众生活的有机组成部分，在民众的长期沿袭中渗透他们深厚的文化意识。民俗既是生活，又是文化事象。

第二章

河南民俗类型

河南民俗种类繁多，按其广义文化观念所提供的人类文化分类标准，我们可以把河南民俗分为物质民俗、社会民俗和意识（精神）民俗三大类。

第一节　物质民俗

物质民俗，是指人类在日常生活中那些可感的、有形的实体民俗。物质民俗又可分为两大类：一是物质生产民俗，如农业生产民俗、林业生产民俗等；二是物质生活民俗，如居住民俗、饮食民俗、服饰民俗等。

一、物质生产民俗

“在人类社会中，物质生产和生活，是人们赖以生存的最重要的条件。无论社会如何发展，民俗事象如何变迁，有关衣、食、住、

行等的传统，总是以相对稳定的形式，一代代传承下来。”[①]没有物质的生产，人们也就失去了生活的条件，民俗也就失去了赖以产生的基础。物质生产是人们对自然物质改造后的再创造，它体现了人们的需要。为了满足需要，人们不断地改造自然物质，如民间的“日出而作，日落而息”、开荒造田、秋种夏收等，都是为了创造新的物质。人们在长期不停地创造物质生活的过程中，也建构了种种的物质民俗事象。物质生产是人们的基本实践活动，也是民俗产生的基础。物质生产民俗涉及到各个民俗领域，如居住、服饰、饮食等，同时，也涉及到精神民俗。

（一）农业生产民俗

农业生产民俗是指那些在农业生产中产生并服务于农业生产的民俗事象，它既包括农事活动的生产经验、社会组织，也包括与农事活动密切相关的各种农业信仰等。

河南人以农为本，农业生产在人们的经济生活中占有举足轻重的地位。河南农业生产历史悠久，人们在长期的农业生产活动中，积累了丰富的农业生产经验，建构起了种种民俗事象。这些民俗事象的传承主要靠农谚，它虽不如文本传播广远，却生动、形象，易懂、易记。人们从三言两语中，完成了千百年来农业经验的传递，并且使用性很强，可以说是人类文明的一个奇迹。如种植民俗，种植对自然气候的选择性很强，必须按时按季播种收割，如平原旱地，一年两熟的植物习惯是“麦黄种谷，谷黄种麦”；而高寒地区只能一年一熟，即一年只种一季小麦。

收麦后，民俗是深耕翻垡子，不耙，让太阳晒垡子，农谚为“种地不晒旱，枉在泥中串”。经过翻晒的土垡，农民称为活土，这样小麦才能长势旺盛，取得高产。

豫西南一带还有冻垡子的习俗，就是在秋庄稼收获后，深耕土地，翻出来的土垡子经过冬天的冰冻，冻死土壤中的害虫，以利于庄稼的生长。种植上，南阳人充分利用土地造福，有“扎拐子”

① 陶立璠 民俗学. 北京：学苑出版社，2003 年版，第 127 页。

或称“插节子”的种法，就是收麦后种芝麻、包谷或豆类，并在地里插种晚红薯。近年来也有麦地套种瓜，瓜熟种菜，菜地再套麦的。南阳人习惯在小麦地里插种豌豆，名之为“猴爬杆（豌豆的蔓往麦秆上爬）”，充分利用了土地。

根据物候变化，河南人在种植上积累了一套套农业经验，并长期沿袭、传承。如种棉花是“枣芽发，种棉花”，“桐花打炮，棉花戴帽（出土）”。如果种得晚了就不会打苞（棉桃）了，农谚有“立夏种棉花，光杆没疙瘩（棉桃）”；蔬菜的种植习惯是“头伏萝卜，二伏芥，三伏里头种白菜”。这些农谚，反映的是农耕与农时的关系。农民们根据农时而种植，根据农时而收割。地域不同，地温不同，种植的习俗也不同。如种小麦，淮河以南，人们习惯在寒露种麦，认为这时种麦最合适，农谚为“寒露寒，麦下田”；淮河以北则习惯在秋分前后种，有“白露种高山，秋分种平川”，“白露早，寒露迟，秋分种麦正当时”，种植农谚积淀着农民丰厚的农耕经验和智慧。河南人种麦有观地网的习俗，即观察蜘蛛夜间在地面上是否结网来确定种麦的早晚，名字叫“观地网”。如果蜘蛛夜间在地面结网，早上能看到落在网上闪光的露珠，说明天尚暖还可以种麦，地网若消失，说明地已上冰，种麦就晚了，不能再种，适时种植是河南人习俗更是经验。农民在种植上积累了丰富的经验，形成了种植习俗。收亦如此，如收割小麦时间的农谚有“打春一百，磨镰割麦”，即打春一百天，一般在农历的四月底五月初就要割麦了。割麦时男女老幼齐上阵，全力以赴抢收抢打，农谚有“收麦如救火”、“蚕老一时，麦熟一晌”。收割稻子的农谚为：“三月种谷一月收”，“处暑提镰割早稻，白露提镰不论青”。收庄稼基本按照“七成收，八成丢”的农谚进行，认为麦、豆、谷都不能让它熟透再收，而是趁其刚熟就收，免得熟透掉颗粒，农谚有“八成熟，十成收；十成熟，二成丢”，庄稼等熟透去收，就会影响产量。农谚既是农民生产经验的总结，也是农民的种、收沿袭的习俗，它凝结着农民的智慧。

河南的民间受“万物有灵”观念的影响，认为一切都有神灵主

宰，地有地神，场有场神，就是庄稼也有神灵，于是产生了一系列农业信仰习俗。如豫西南有“敬麦场”习俗，即夏收打第一场麦时，主人要在麦场摆设供品，焚香烧纸，鸣放鞭炮，高喊“开场啦，”俗称“敬场神”，目的是让场神保佑，多打粮食。如今的农村开场之日，仍有放鞭炮的现象，但含义已由丰收的喜庆取代了迷信。河南人还有上供粮堆的习俗，即粮食打好，堆积成堆，装袋前，家人要打“荷包蛋”上供粮堆，以祈求多装几袋；上供后分给协助打场者享用。农业信仰习俗的形成，主要是农业科学技术落后，农民无力战胜自然灾害又渴望获得丰收的心理愿望所致。

河南的民间围绕农业生产还形成有禁忌习俗。如商丘一带，每年农历的正月初一到初五，禁吃米饭，俗称吃了米饭当年的庄稼会生蝗虫。打场时，禁乱动场里所用的工具，尤其是石磙，无论大人和小孩都不准坐在上面，认为石磙是青龙，是“场神”的代表，坐石磙会侮辱“场神”，少打粮食。禁忌不穿衣服的小孩进场，认为是“打光肚”，少打粮食。最典型的要数对老鼠的禁忌，老鼠对农作物危害极大，为了防止其危害，正月初五要包饺子，包饺子认为是捏老鼠嘴，把老鼠嘴捏住了，老鼠就不会危害庄稼了。豫西南一带则是正月十七晚上捏老鼠嘴（包饺子）。正月十七还是老鼠嫁女的日子，民间习惯晚上早点睡觉，不照明，不点灯，不说话，认为让老鼠愉快地嫁女，老鼠就不会咬坏庄稼。这些民俗事象都是在科学不发达的情况下，农民在自然灾害面前缺乏自救和饱受饥饿后对农业收成的渴望和祈盼、无可奈何的心理反映。农业生产对自然条件的依赖性很强，突然降临的自然灾害，使农民产生种种畏惧心理。因此，对自然力的崇拜产生的祈福禳灾的民俗活动是可以理解的。

（二）林业生产民俗

河南民间有种树的习惯，有“十年栽树，百年育人”、“前人栽树，后人乘凉”的谚语，把栽树和育人相提并论，可见植树在人们心中的地位。每到开春，人们习惯在房前屋后种树，有“家种一棵树，终久有一福”、“栽桑种桐，一世不穷”的谚语。人们在植树的

活动中形成了种种民俗事象，如光山县栽松树时，全家人必须吃糍粑，以糍粑之黏，祝愿树根与泥土紧密结合，及时发芽生长。植树注重天时，民谚有“立春早，清明迟，春分植树最适时”、“春栽杨柳夏栽桑，正月种松好时光”。杨树、柳树都是人们喜欢种的树木，但各有其位，不能乱栽；门前要种槐树，有“门前栽棵槐，有福慢慢来”的谚语。院子里不能种杨树，认为是鬼招手，不吉利。习惯在院子里种椿树、石榴。石榴多子，多子多福是民间的传统观念。人们对椿树非常敬重，有“抱椿树”的民俗，即让个子矮的孩子抱高大的椿树，一边抱一边念诵“椿树椿树你是王，我长高来你长长”，据说抱上几次就长高了。果树过去种植差不多是粮食作物的附属性生产，如今河南人从发展经济的角度出发，喜欢在庄稼地里套种果树，如桃、梨（木梨），以欲取得粮、钱双收。河南人种果树习惯设园地，认为“家有一亩园，胜似十亩田”，是说经济收入高。坟地一般种楝树、松树、柏树、桑树、杨树和柳树，这些树在人们看来都有优秀的品格，以此来启发和教育子女。林业生产在农业区是种植业的附属生产，建构的民俗事象并不多。

（三）采集、狩猎生产习俗

采集是山民赖以生存的重要手段。俗语“靠山吃山，靠水吃水”，就是对采集民俗活动的概括。山民遵循着特定的采集季节，如二月采草药，十月采茱萸等。豫西南的山区一到农历十月，人们习惯到山上采集山萸果，俗称“采枣皮”。采集的山萸果在锅里滚一下，认为山萸果经水一滚，保证不烂，不脱核。采挖天麻要在小满前后进行，挖回的天麻要上笼蒸熟晾干，和山萸果一起入药。内乡人善于采石斛，俗称“打金钗”。石斛，形如蝎子尾，其果实名曰“金瓜”，是一种营养价值很高的滋补品。石斛生长独特，爱阳光而怕日晒，喜北风而怕风直吹，喜流水又怕水淹，多生长在悬崖峭壁上。采石斛又叫打金钗，打金钗一般合伙五六人，分“领坡”、“采手”和“掌绳”，工具是一根绳子和一个“曲杠”。采集前向药王祷告、许愿，然后由掌绳检查好绳子。采集时，采手坐在曲杆上，身系保险绳，由掌绳将其放下沟崖。“领坡”是总指挥，站在对

面崖上根据石斛的方位指挥掌绳牵放采手的位置高度，全神贯注，不停发出，“上！下！左！右”的口令，指挥“掌绳”和“采手”，使之协调、安全采集。“领坡”一旦发现崖上有壁虎、松鼠咬绳子危及采手生命之类的险情，就要命令掌绳“落坡”，即收绳停止作业。采石斛，忌讳一下子采完，要留下一些，否则必招大祸。采集结束，要放鞭炮，点香纸，供飨刀头，或请演还愿戏，请说书（民间曲艺），向药王还愿，如今改演电影庆贺。平原有采摘槐花、紫荆花、“榆钱”的习俗，逢农历三月底四月上旬，正是荒春时节，缺粮的人们，采集槐花、榆钱、狗棒槌，蒸煮以充饥。就是现在粮食充足，每逢槐花开放，“榆钱”、“狗棒槌”挂树，人们还习惯采集，认为树头菜好吃。大自然赋予人类的食物太多了，自然与人类总是处于平衡和谐的状态。

狩猎，主要是山区，一般以打兔子、狼、鹿为主。山民对狩猎也积累有一定的经验，养成一定的习俗。如对獐、豹、野猪一类的野兽，常采取围场赶仗、陷阱、火熏等方法，对兔子采取网捕、火枪射杀的方法。猎人对狩猎也形成了一定的习惯用语，如打猎叫“打坡”、打兔子叫“出坡”等。

（四）畜牧业生产民俗

在河南，畜牧业生产民俗是附属性质的，主要是服务于农业生产和民众的生活。如今为了发展经济，有承包鱼塘的，有养猪、养鸡、养牛专业户，他们在从事养殖过程中，也建构起了一个个民俗事象。

河南的畜牧业生产有着悠久的历史，早在新石器时代就开始圈养和放牧牲畜，民间主要以圈养为主，牧放为辅。在长期的饲养过程中，形成了地域性经验和特点，如“南阳黄牛泌阳驴，密县寒羊固始鸡”，是说这些地方饲养的家畜很有特色。

对家畜的饲养，每个地域都有自己的喂养经验和使用习惯，如对驴、马、骡家庭大牲畜的饲养，豫西民间认为驴、骡子结实好养，马多病难喂，有“铁驴铜骡纸糊马”的俗语，但在使用时则讲究发挥其特长，如“上山骡子下山马，下山毛驴不用打”。对牲畜非

常爱护，使用时又特别注意，谚语有“饱不加鞭，饥不上套”，“马怕春天雨，牛怕秋天淋”。使用过的牲口很注意调养，使之恢复元气。习惯的做法为：对驴是使其转圈或卧地打滚；对骡马是使其“溜”，就是由人拉出去走走，俗称“溜牲口”。牲口不用时，习惯拴在树上或“牲口桩”上，喂草料时才拉进“牲口圈”。“牲口桩”用木桩或大石块做成，如偃师县陈河唐玄奘故里，民间喜将牲口桩顶部雕一石猴，象征在天上做过“弼马瘟”的孙悟空，认为牲口拴在此桩上休息，由“弼马瘟”照料，便可不生病，故称“弼马瘟桩”。畜牧业生产民俗是农业生产民俗的重要组成部分，对农业生产发挥着重要作用。

（五）手工业生产民俗

手工业者主要包括各类工匠，如木匠、石匠、泥匠等。这些手工业者都有一定的技艺，民间称手艺，俗话有“家有万贯，不如一技在身”，意思是万贯是固定财产，而手艺则是活的财源。在民众眼里，技艺就是财富，就是饭碗，而且和财富相比，技艺更具安全性，谁也抢不走。传统的手工业技艺传承都是师承关系，传下了技艺，等于传下了财富。因此，技艺的传承有其严格的封锁性，其习俗有“传内不传外”、“传子不传女”，内指儿子，外指学徒和出嫁的女儿。在传统的观念里，儿子是手艺的唯一继承人，女儿再好是脸朝外的人，传给女儿等于把财富送给了人家。手工业生产者在生产活动中形成了特殊的民俗事象，如郑州一带，木匠干门头活完工后，主人要备一包白馍和一块肉让其带走，俗称“捎个包”，表达了主人的谢意。木匠干完活，忌把木屑清理干净，柜子或箱子里要留一些刨花等等。

（六）商业贸易民俗

河南的商业生产民俗主要由集、行商、坐商等组成。“集”为最古老的定点、定时贸易场所，大约兴起于殷商时代，《易·系辞下》载：“日中为市，致天下之民，聚天下之货，交易而退，各得其所”。早期的集市建立在“以己所有，换己所无”的物物交换基础上，不一定是等价还价。随着商品意识的增强和商业信息的沟

通，人们逐渐认识到所交换物品有数量和质量的差别，于是产生了价值观念，力求等价交换。人们进行集市贸易，习惯设定集日，集日叫开集、逢集，有逢单的（单日），也有逢双的（双日）。开集之日，人们从四面八方的乡间拥挤到集镇上，有卖的，有买的，相亲的，算命的……一街两行（行人走中间）叫卖声，讨价还价声，热闹非凡。集市促进了农村经济的发展，方便了民众的生活。

经商有行商和坐商两种形式。行商是一种流动贸易习俗，可谓是集市贸易的一种补充形式，这里卖那里买，也有农民临时到集镇买、卖的。坐商是有固定的店铺和摊位的贸易。坐商习俗首先表现在“三定”上，即定地点、定时间、定商品。坐商固定出售的商品常常由于同行业的增多而展开竞争，竞争的方法很多，以此产生了许多商业民俗事象，其中以质量上取其高，价格上取其低为其主要竞争方法，以至形成各种“物美价廉”的宣传形式来迎合买主的心理。商人经商习俗一是供财神，上写“招财进宝”的字样；二是竞争。另外，日常生活中还形成了特殊的民俗事象，如扫地，从外往里扫，否则，财气就扫出去了。这些习俗都是金钱至上的民俗心理表现。

二、物质生活民俗

物质生活民俗是指人们在日常生活中（即与衣食住行相关）建构的各种物质民俗事象，它包括服饰民俗、饮食民俗、居住民俗，以及人们出行的交通民俗。

（一）服饰民俗

服饰民俗是人类自身本能的需要，也是人类展现文明进步的表现。“服饰具有两重民俗性格，一是保护身体，二是装饰。”[①]服饰的两重性格也就是服饰的作用和意义。河南人尊儒崇礼，服饰以庄重大方为本，在追求庄重大方的同时，注入了河南人特有的智慧和思维，因此，河南服饰从它产生之日起，就是一种文化现

① 乌丙安. 中国民俗学. 沈阳：辽宁大学出版社，2002 年版，第 97 页。

象。

服饰的产生首先是保护身体的作用。人类之始，是没有服饰的。《庄子·盗跖》中说："古者，民不知衣服，夏多积薪，冬则炀之。故命之曰知生之民。"《战国策·赵策二》记载："昔舜舞有苗，而禹袒入裸国"。《三国志》记载："南郡男女裸体，不以为羞。"种种记载表明，人类社会确实经历了无衣裸袒历史的发展阶段。

服饰一产生就蕴涵着它的实用性和装饰性功能。爱美之心，人皆有之，服饰的作用能使人漂亮。从裴李岗文化时期，河南人就学会了自制骨针，从事简单的缝纫，到仰韶文化时期，开始用野麻纤维和蚕茧丝织布，由皮服之俗变为布服之俗。并确立了上衣下裳的形制，头部从披发冒首到束发戴冠，足部穿上了鞋子，出现了骨佩、玉佩等饰物。到商周时代，冠服制建立，开始了以衣冠"昭名分、辨等制"的服饰制度。明以前的服饰为宽衣大袖，到了清代服饰发生了较大的变革，其特点为长袍马褂，窄袖紧身，不用钉扣的衣服也钉上了扣子，衣襟由偏大襟改为对襟。清末受西方文化的影响，掀起了剪发易服的风潮，但由于传统势力的影响，服饰的改革未能彻底的进行，一直到辛亥革命后，剪发易服成了革命的象征，此时的服饰出现了混杂的特点，有清制的着装，又有防效西服自裁自制新服，呈现了一种古今交映，新旧混杂的服饰局面。中华人民共和国成立后，新面料、新款式的服装被人们所接受，尤其是大量的机制服装，更受人们青睐，手工缝制的衣服日益减少。如今服饰可谓"百花齐放"，男子讲大方、实用；女子讲"洋气"、美观，这是新时代着装的风俗，更是经济发展的结果。服饰民俗即是人类的本能需要，又是展现人类文明进步的一个方面。

服饰民俗的类型可分为帽子、衣裳、鞋袜、佩带四个部分。

帽子　古时叫头衣、元衣。元，头也。《仪礼：士冠礼》载："令月（好月份）士日始加元服。"加元服就是古代男子成年时行冠礼的习俗。《礼记·典礼上》载："男子二十，冠而字。"男子二十岁时要行加冠礼，就是把头发束于头顶，盘成发髻，用帻将发髻包住。行了加冠礼，表示从此已成人，家庭以及社会都将按成人来要求

他。女子成年不加冠，而是用笄、簪固定发髻叫髻礼。冕也是一种帽子，是比较尊贵的头衣，只有天子、诸侯、大夫才能佩戴，后来发展成象征着皇室的权力。弁，也是帽子，类似后世的瓜皮帽，是贵族戴的。平民百姓，不戴冠，发髻上覆以巾即可，巾一直盖住前额。应劭的《汉官仪》载："帻者，古卑贱执事不冠者所服也。"和帻相近的还有陌头、幞头、角巾等，都是平民百姓的头服，后来被帽子所代替。随着时代的推进，如今帽子也进行了革命，不但讲究实用，而且讲究美观，冬天女子也戴帽，有毛线织的锥形帽，还有欧化的"大沿帽"等。

衣、裳　衣为上衣，裳为下衣，即裤子。《诗经·邶风，绿衣》中说："绿衣，衣兮，绿衣黄裳。"上衣有长短之分，短及腰者为短衣，长及膝者为长衣。长衣，古代称为深衣，"短勿见肤，长勿被土"是深衣的标准式样。郑玄注《礼记·缁衣》时说："缁衣者，连衣；裳而纯之以采也。"可见缁衣是将上衣与下衣（裳）连为一体，长及踝部，这就是后来的袍子，长衫。袍子、长衫多为上层阶级所穿，冬穿袍子，秋穿长衫，外罩马甲，平民只穿短衣。到了后来袍子、长衫也不受高低贵贱的限制，富贵人区别表现在衣料上。袍子长衫一般为右衽大襟（偏右），从脖子到腿部缀布扣，多为男子的装束；女子以短衣为主，下着裙子。服饰民俗随着时代的变迁，也在不断地变化着，今流行的长衣，也叫大衣，前边正中开襟（口），缀纽扣。大衣有军大衣、毛大衣，品种多样；风衣亦为长衣，两层，中不加棉，主要在春秋两季时穿。下衣也叫裳，古代有裳、袴裤之分，裳指裙子，是男女都可使用的下装。《诗经·幽风·七月》中说："八月载绩，载绩载黄，我朱孔阳，为公子裳。"可见裙子也是古代男子的服装，只是后来留给了妇女，男子只穿裤子罢了。袴，就是今天的裤子。古代的绔，并无前后裆，只有两条裤筒，如同20世纪60年代以前民间有人穿的套裤。绔裤后来添上裤裆，就成了今天的裤子。

鞋、袜　朱骏声《说文通训定声》中说："古曰屦，汉以后曰履，今曰鞋。"《诗经·小雅·大东》："纠纠葛屦，可以履霜。"履是草

鞋之类，穿草鞋的习俗，流行极广，不但古代人穿，现代人也穿，红军两万五千里长征，大多穿草鞋。屐为木鞋，多在雨天穿，因此称“泥屐子”、“木屐子”，现已被胶鞋替代。20 世纪 60 年代前，农民多穿手做的“千层底”布鞋，20 世纪 70 年代后，多穿塑料底机制布鞋、解放鞋。袜子，20 世纪 50 年代前，女子以白布裹脚，男子用白布料按脚的形状缝制成“套子”，俗称棉布袜。随着时代的推进，袜子也在不断改进，由手工缝制的棉布袜，改进为机织的棉线袜。如今袜子的品种繁多，尼绒袜、休闲袜、丝织袜、长筒的、短筒的，品种齐全，任其选购。

佩戴　佩戴装饰是人类审美意识的表现。过去，富裕家庭的女子多穿耳孔，戴上耳环，手腕上习惯戴“手镯”，手指上戴戒指，佩戴的饰物多以白银、珍珠为料。旧时佩戴物是富裕人家女子不可或缺的装饰物，即使贫苦的人家，子女生日，婚嫁时也要千方百计为其备制，作为女儿生活上的“私房”、“体己”，并作为经济上的“防身”之物或“传家”之物。20 世纪 60 年代以后，佩戴金银首饰之俗曾一度冷落，如今此风又盛。

服饰民俗因时代的不同而表现不同，战国时期，赵武灵王采用北方游牧民族和半游牧民族的衣服，学骑射，史称“胡服骑射”。胡服上褶下裤，有貂蝉为饰的武冠，金钩为饰的具带，足上穿靴。受此影响，民间也多穿此服，但已演变成上褶下裤组成的裤褶服，为了方便，又改为上衣外面是短身而广袖的袷衣，下裳只穿裤子。到了唐代，民间的妇女还穿此服样式，但又有所改变，一般为翻领对襟、窄袖、锦边，穿时腰间系革带，革带上有若干条小带子垂下。清代，满族入主中原，满族妇女穿的旗袍，影响着汉族妇女，旗袍也成了汉族城市妇女流行的服饰。20 世纪 50 年代，农村男子冬多戴毡帽，顶呈圆锥形或平形，四角有檐，向上反折，前檐作遮阳式；或戴“一把抓”帽，即用黑色棉线、绒线、毛线织成长筒锥形帽，帽筒长可拉至脖子，帽筒上有一孔，风雪天戴上，可凭孔观看，平常戴时将帽筒翻折于额上，不戴时，用手抓成一团塞入衣兜。上身内多穿对襟小布衫，外罩大襟长棉袄，或“小崛肚棉袄”；春秋多

穿无棉絮的“夹袄”，宽、大、长为其特征，在腰间束一条又长又宽的大腰带，俗称“战带”、“带子”，俗语有“腰里勒一件，胜似穿一件”，劳作时将下襟掖在“大腰带”上。下身多穿宽腰棉裤，或单裤，俗称“大裆裤”。大裆裤，裆前不开口，穿着不分前后，单层叫单裤，双层称夹裤，夹棉花的称棉裤，因其腰大，穿时需前后打一个褶后用“裤腰带”勒紧。夏天上身多穿对襟褂子，或短袖、或长袖，下穿大裆裤、短裤或长裤。大裆裤是20世纪50—60年代河南农民裤子的特色，俗语有：“河南人大裤裆，摆摆拉拉到新疆，”（河南人穷，农闲时多到新疆打工）。民国时期，富裕人家男子则穿长袍、马褂。脚多穿针缝的布鞋，分单鞋、棉鞋。妇女一般不戴帽，用方巾裹头，搭成一个尖顶，老年妇女戴黑色绒帽。妇女上身冬天多穿褊衽大襟短棉袄，下身穿大裆棉裤；夏天穿单层褊衽大襟布衫，下身多穿大裆单裤，脚多穿方口带绊布鞋，有的还绣花。20世纪60年代以后大裆裤逐渐被摒弃，由“合身裤”所取代。男的前开口，俗称“正开口”；女的一侧开口，俗称“偏开口”。20世纪70年代至今，衣、裳已由结实、“耐穿”，逐渐向美观、大方、适用方面发展，追求衣料的考究，款式的新颖。鞋也多有变革，由传统的针黹布鞋到塑料布鞋和“解放鞋”，再到如今的旅游鞋、皮鞋。服装随着时代的变迁而发生着革命。

“人的一生不同阶段，年龄的差别和增长带来了生理上的差别很大，同时社会仪礼对人的一生的约束也是分年龄阶段的。”[①]因此，消费生活有了不同年龄的差别，服饰也形成了不同年龄、阶段的类型。儿童与青年不同，青年与中年不同，中年与老年又不同，于是就形成了服饰民俗的年龄差别。如儿童时，头上可戴饰有各种动物的帽子，如狗头帽、兔子帽等。脚可穿虎头鞋、猪头鞋、猫头鞋等。四岁以下的儿童可穿开裆裤，拉、撒方便，适合儿童，因此传承性极强。到了二十岁，男子要行冠礼、带冠帽，改服装，向幼年时代告别。随着年龄的增加，服饰的色泽、样式都有不

① 乌丙安 中国民俗学. 沈阳：辽宁大学出版社，2002年版，第102页。

同的要求。

服饰除时代和年龄不同而表现不同外，还有因性别的不同而表现不同。在河南的民间尤其看重男女着装差别，看不惯穿得男不男、女不女的服装，于是就形成了服饰民俗的性别差异。如穿上衣习俗，20 世纪 60 年代前，夏天男子多穿对襟小领布扣短上衣；女子则多穿偏右襟布扣短上衣。到了 80 年代以后，夏天的女子多穿裙子，男子则多穿短裤。从色泽上看，女子多穿鲜艳、亮一点的颜色，显得活泼漂亮；男子则习惯穿暗淡颜色，显得庄重。季节不同服装民俗的表现也不同。河南属温带，四季分明，服饰民俗有明显的差别。《诗经·豳风·七月》中说："七月流火，九月授衣"。就是说九月（农历）为霜降，天气变冷，要缝制冬衣了。适应天气变化，夏单冬棉，是河南人本能穿着习俗。值得一提的是，仪礼服饰民俗的表现，河南人以礼仪为尊，平日在家穿着随便，一旦出门走亲戚，讲究干净、整洁，认为是对别人的尊重，是讲礼仪的表现。特别注重婚、丧、礼服，民间称结婚为"过大事"，要求吉利，传统着装习俗为：新娘必着红装，新郎必着"制服"，"制服"为自制中山服。丧礼称为白事，丧服必为白色，鞋必用白布"幔鞋"（民间称"张鞋"）。

随着时代的变迁，人们的观念也在改变，婚丧礼服随着时代的要求而变化。服饰民俗表现除以上几点外还有职业、地位、爱好、民族的不同而表现不同。如工人多穿夹克式的工作衣，农民多穿布扣小领上衣等。在传统社会里，服装是分辨人的社会地位高低的主要标志，"满朝朱紫贵，尽是读书人"的俗语就是一个很好的说明。爱好是现代人穿衣的特征，谁想穿什么款式就穿什么款式，想穿什么颜色就穿什么颜色。这是时代变化，经济发展，思想解放的结果。

（二）饮食民俗

饮食是人类生存的本能需要，而且因其具有的丰富文化内涵，也能够在一定程度上满足人们的精神需要。饮食民俗是指人们在长期饮、食过程中建构的民俗事象。

追溯饮食民俗的历史，河南饮食民俗十分古老，在远古时代，人们主要以果食为主，以后渐为鲜食（鸟兽鱼鳖之肉）以至艰食（五谷，意为稼穑的艰难）。“上古之世……民食果蓏蚌蛤，腥臊恶臭，而伤害腹胃，民多疾病。有圣人作，钻燧取火以化腥臊，而民悦之，使王天下，号之曰‘燧人氏’”。① 火的发明，结束了人类茹毛饮血的时代，同时也为饮食文化开了一代先河。随着火的使用，开始用火烤、石烹以熟食为主，这不能不说是饮食的一大进步。在继火烤、石烹的基础上，人们又学会了水烹、油烹，熟食范围逐渐扩大。周代农业的发展，人们主要以谷类、蔬菜为主，“多蒸而食”，而且有了“酒醴浆醪”和茶等饮料。汉代食品出现了馒头、饼等制作，出现了烹调，“率以盐豉醋佐其烹调”，“其香料除姜桂外，外用蒜荽”，“嗜酒之风大盛”。② 唐代由于社会经济的迅速发展，消费市场日益膨胀，世风变得奢靡起来，饮食文化也发生了巨大的变革。人们不但要吃饱，而且还要求吃好，饮食文化出现了多元化特征，出现了技艺高超，名目繁多，色、香、味、形、意俱佳的名馔佳肴，如“辋川图小样”“素蒸声音部”、“八卦五牲盘”等。大都市的饮食世风也极大地影响着河南的民间，诸多精妙的汤料、臛炙、脍蒸等制作也都出现了，这不能不说是饮食文化的一大进步。宋以后以汴京（开封）为中心，出现了大量的风味食品、点心果子和小卖饮食等。近代由于人口的增加，农业的歉收，河南民间的饮食形成了“稀稠搭配”、“巧妙制作”的民俗习惯。现代社会由于生产力的发展，农业经济提高，民间的饮食由主食消费改向主副食相结合的膳食消费，传统的粗粮细吃，稀稠搭配形式得到了升华，由要求吃饱到要求吃好，特别是节日饮食、宴客饮食等极其讲究，如“鸡庆有余”，“一虾两吃”等，菜肴花样繁多，这是经济发展、收入增多的表现。

① 《韩非子·五蠹》

② 河南省志 张亮采 中国风俗史. 郑州：河南人民出版社，1995年版。

饮食民俗的类型主要有日常饮食、节日饮食、待客饮食等类型。

日常饮食民俗　日常饮食民俗指的是民众平日居家过日子的家庭饮食习俗。整个中原因地理环境和种植农作物的不同，农业经济形成了南北两大不同体系，南方以种植水稻为主，北方以种植小麦为主，从而导致日常居家食俗南北不同，南方以食米为主，北方以食面为主。

一日三餐是河南省民间的饮食惯制。在农村，传统的饮食习俗为：早、午两餐多为稠食，晚餐为稀食。馍是民间日常稠食的主要形式，有蒸馍或烙馍；汤主要是米汤、面糊糊菜汤、玉米糁等，有“玉米糁、丢红薯，吃得肚子歪扭着”的俗语。晚餐因不干重体力活，多为汤食。因此，早餐、午餐叫吃饭，晚上叫“喝汤”。豫西南有吃面条的习俗，每天至少吃一顿面条，面条可用不同的面粉制作。过去因小麦少，人们常用杂面做面条，最穷的时候，用红薯面掺少许小麦面做的面条。红薯面没有韧性，掺少许小麦面能增加其韧性，但到锅里一煮就碎了，人俗称“疙瘩条”。常吃的是芝麻叶豆面条（绿豆面），这种面条有一种清香的味道，再放一些拌小磨油的芝麻叶，味道更加鲜美。农家认为豆面条越细越好吃，有“擀薄切窄，不怕来客”的俗语。意思是擀面条、要擀得薄一些，切得细一些，就是临时来了客人也不怕，多添一碗水，就把客人的饭省出来了。面条不仅好吃，而且节省。从吃面条的习俗可以看出河南人勤俭持家、朴实厚道的品质。如今种小麦多，而且采取科学种田，亩产高、见粮多，面条多以小麦面为主。小麦面有韧性，耐煮，味道好。面条有多种吃法：捞面条、蒸面条、拉面条、汤面条、刀削面等。有粗的，谓之面片；细的，像头发丝，谓之龙须面。洛阳有吃浆面条的习俗，就是用加调料的浆面煮面条。浆水是绿豆或碗豆用水浸泡后在石磨上磨，过锣后发酵，再放入五香料、香油等调成，煮面条时再放入调料，味道鲜美。浆面条和其他面条饭是河南人的家常饭，更是一种饮食习俗。

河南民间很少围桌吃饭，有“赶饭场”的习俗。“赶饭场”是人



们忙中求闲的饮食方式，夏天在有荫凉的大树下，春、秋、冬天多选择空旷背风的向阳之处。每个村子都有几个固定的饭场，这些饭场是约定俗成的，没有特殊的原因。饭时一到，人们一手端汤，一手端菜拿馍，陆续涌到饭场，或靠墙根而蹲，或倚树而蹲，或干脆将鞋一脱，坐在鞋上，三人一伙，五人一堆，将各自的小菜凑在一起相互品尝。有的一手端着“大圪篓”（大碗），一手拿筷，端碗的手心内夹一个蒸馍。若是杂面窝窝，窝头朝下，底朝上，凹窝内倒入蒜汁或辣椒，沾着吃。大家边吃边说，上至国家大事，下至村内新闻（东家长，西家短），海阔天空，无所不谈。饭场在一定程度上起到了联系感情、交流信息、安排农事的作用。

日常食俗中人们最忌讳敲打碗筷，认为是“要饭的”行为，穷得“叮当”响；忌讳隔着门槛递饭碗、菜碗，认为会得咽食病（食道癌）；忌讳将筷子插入碗内的饭菜中，认为是“祭死人的”，要把筷子平放在碗上，当然这些习俗都与封建迷信相关。

节日饮食习俗　河南人十分重视节日饮食，有“抠一年，不抠一节”的俗语，以致形成自己的饮食习俗。其内容可分三类，一是节日期间自己食用的饮食风俗；二是节日期间馈赠亲友的饮食风俗；三是节日期间祭祀的饮食风俗。节日期间自己食用饮食是约定俗成的，并且都有自己的食谱，如“端午节”吃粽子、鸡蛋；“六月六”吃蒜面条；“中秋节”吃月饼、饺子；“九月九”杀笋鸡熬芋头；“十来一”摊煎饼或炸油条；“腊八”是八种粮食熬成的腊八粥。“过年”更不用说了，是极其丰盛的，也少不了黄酒、烧酒。民间认为春节有什么饭菜，象征着当年粮、菜、禽、畜的收入，因此，炸、炒、蒸、煮花样翻新，粗、细、鲜嫩品种齐全。数量之多，能吃到正月十五。有“正月十五接大馍”的习俗，就是春节蒸的包有豇豆或枣的大蒸馍要吃到正月十五，接着正月十五蒸的油卷馍，这样显得富有、陈厚。信阳农家春节做的糍粑，可吃到秋季。

节日饮食除人吃外，民间有用“黑白馍喂狗测卜当年丰歉”的习俗。即大年初一的早上，用事先准备好的黑馍、白馍一起扔给狗，以观察狗吞吃黑白馍的先后次序，来预测农业的丰歉，虽属无

稽之谈，却反映了农民对农业收成的关注。南阳的内乡有“喝朝就”的习俗。“朝就”是以豆腐、凉粉、鸡蛋皮、黄花菜烹调后冲以小米黄酒做成。从正月初二早晨开始，一日三餐，同族各户主，都要轮流做东，设宴三请，按辈分、年龄入座，猜拳行令，畅舒衷肠。一餐一家，轮流进行，每到一家必喝一碗“朝就”，同族各户必须参加“喝朝就”。“喝朝就”起到了交流感情的作用，同时年节还体现了民众尊老敬老的礼节习俗。

节日，特别是过年，河南人有走亲戚的习俗，而且必带礼品。礼品多为一块猪肉和一些粉条，俗称“送礼”。未过门的毛脚女婿或刚过门的新女婿礼品要重一些，一般为八色礼和四色礼。四色礼为一块猪肉，一条羊腿，两条鲤鱼，一个果盒；八色礼为在四色礼的基础上，再加上酒或其他的东西，用大筐子盛着，外盖一红包单，格外醒目。这些礼品，都是约定俗成的规矩，不能更改的。一到腊月，公路上、田间小道上，南来北往的人络绎不绝，走亲戚的习俗成为节日田野的一道风景线。

节日有专一的祭祀饮食民俗。祭祀的食品民间称为“供飧”，主要是十大十小的白蒸馍，猪头或一块猪肉。大蒸馍讲究大而美，里边包枣或豇豆。说它大，一个有二、三斤重；说它美，美在它又光又圆。数量一般是十一个，上供时，摆十个，剩一个（象征粮食吃不完有剩余）；小的有半斤左右，里边包豇豆。猪头或肉块要煮熟，插上筷子，以供神灵享用。祭祀食品的丰盛是人与神灵、祖先交往、沟通的一种媒介，表达了民众乞求祖先、神灵保佑的心愿。食品越丰盛，心灵越虔诚。

待客饮食民俗　待客饮食民俗是表达对客人盛情接待的一种风俗。河南人尊儒崇礼，饮食的丰盛被认为是对客人的尊重。好客是一种美德，辈辈相传，代代沿袭，形成了待客的饮食习俗。饮俗上，一般客人进门坐定后，以开水或茶相待，尊贵客人要打“荷包蛋”或“鸡蛋茶冲白糖”接风。食俗上，必有菜，忌一碗端，平日民家多为四个或六个菜不等。主食，夏天多做蒜面条，冬天多为饺子相待。婚、庆、丧待客的饮食极其讲究，上升到主人家的为

人处事、礼节厚薄问题上，常常以丰盛为原则，讲究“十个盘子八个碗”。十个盘子一般是六个或八个凉菜，四个或两个热菜。凉菜、热菜上完后，接着上蒸碗，蒸碗的上法也很讲究：“头碗鸡子，二碗鱼，三碗再上红肉皮……”上红肉皮时，主人要给掌锅的“厨子”封“封子”，“封子”就是用红纸包的赏钱。待客最忌讳上三个菜，因为三个菜是祭奠死者的形式。上菜还忌讳上“烧甜大肠”菜，甜谐音“舔”，有讥讽之意。

民间饮食风俗，随着经济收入的提高，也在不断变化，待客必喝酒之风逐渐蔓延。

（三）居住民俗

居住民俗“是人类获得生存空间和安全与舒适生活的一种特殊风俗”，同样“体现了人类本能文化的一个方面”。[①] 房屋建筑是“客体化人生”，“空间化的社会生活”，是“凝固为物体的人生”。[②] 因此，在居住、建筑活动中建构了多种民俗事象。

河南人用自己的智慧和勤劳的双手，为自己建造起舒适的生活处所，并善于利用地理环境，自然条件等，使房屋别具一格，类型多种。

上栋下宇型　上栋下宇型是河南人主要建房习俗，即房架由梁、檩、椽组成。其特点是夯筑坚实的地基，竖木为柱，连柱架梁，梁上搭檩，顺檩搭椽，上铺茅草、麦秸或瓦。山墙用土坯或砖石砌成。前墙留窗户，中间留门。这种结构是人类文明高度发展的产物，它夏能通风，冬能避寒保暖。这种结构还派生出其他多种形式，有的起脊，有的不起脊。起脊的屋脊置梁于前后墙，呈坡状。不起脊的称平房，平房的房顶用砖、瓦或石灰、煤渣、沙土烂泥捶平，坚固耐用。安阳、濮阳等地都习惯建平房。辉县山区有建石板房的，也是上栋下宇结构，只不过墙壁用石砖垒砌，梁、檩上面

① 叶涛、吴存浩 民俗学导论　济南：山东教育出版社，2002 年版，第 10 页。

② 郑光直. 负正论 - - 建筑本质新析《新建筑》总第 3 期。

覆盖的是经加工制作整齐的薄石板。所盖石板横行成行，纵向成缝，接缝处再用小石板压盖，房脊平压的也是小石块。造型独特，非常坚固，俗称“百年没坏房”。过去民间富裕人家建造楼房也是上栋下宇式的，房架结构同一般房屋相同，只是多了一层，一楼二楼均没檐，望去似两座带脊房屋摞在一起。平原人习惯用上栋下宇式建筑结构建造住宅。

穴居窑洞　穴居窑洞具有上古穴居之遗风，其优点为冬暖夏凉。山区仍习惯住窑洞，如豫西山区北部，荥阳县以西至潼关和豫北太行山区居民，就地利势建造窑洞住宅。山民大多是就着沟畔崖腹，挖凿建筑而成。其形式有窑间窑、间墙窑，还有天窑、地窑。“窑间窑”呈拱形，属靠崖窑。开挖前，先要在沟畔崖腹处辟一垂直崖壁，高约二三丈，俗称“窑脸”，然后据其宽度确定开挖窑洞和挖凿位置。一般三孔为佳，意配“福”、“禄”、“寿”三星。只能挖两孔的，中间要挖一小坷窑，以敬天神和补三星不足之嫌，现代已不讲究。“间墙窑”不挖“窑间”，直接在窑脸上开挖高大拱形窑体。窑体挖好后，再同窑体前与窑脸看齐，垒砌“窑间墙”；墙上一侧设门，一侧设窗户，上部与拱形窑顶接近处设一通风出烟口，俗称“马眼”。“间墙窑”光线充分，比“窑间窑”采光好。陕县、灵宝一带，习惯建此种窑。天窑、地窑、房洞结合窑等，都是根据山势地理位置和实用而建造。值得一提的是窑院村落。窑院村落是顺沟沿坪以列，窑院背山面谷而立。院内有两孔窑者，三孔窑者。两孔窑者，右为“正窑”，左为陪窑；三孔的，中间是“正窑”，两边为陪窑。陪窑和主窑多以洞相连，前不设门，只开一窗，称为“暗窑”。一般人家多在窑院两侧一角或大门外一侧盖设草房作厨房、牲口房或它用。傍崖挖成凹字形的窑院，沿凹两侧挖窑，在凹前设置院墙和门楼，院内可种植各种花草树木。地窑的院落也称“天井窑院”，院内也有主窑、陪窑和各种设置，如排水的“干井”、小厨房等，墙外四周设置有院围、打麦场等。外人路过天井院区，常常听到人的笑语声，却看不到村庄、房屋和人，故俗语有“上山不见人，入村不见村，院落地下藏，窑洞土中生，平地起炊

烟，忽闻鸡犬声，寻觅树影处，农家乐融融”。俗语是窑院的生动写照，豫西邙岭一带习惯建窑院村落。如今山区人们建窑洞亦用砖、钢筋、水泥，使窑洞更加坚固耐用。窑洞住宅是山区人们因地制宜的完美建筑形式。①

河南居住房室的类型除上栋下宇、窑洞外，还有巢居的庵棚等，一般都是看瓜、看庄稼临时居住建造的住宅。

居住分配是一种古俗，当人类社会还处于母系和父系家庭公社时期，就已经注意到辈分、长幼之间的区别。豫西淅川下王岗，发现了大房子的遗址，这个大房子房基长 100 多米，共有 32 个单间，每一个单间内有一个火塘，这说明当时已按辈分分配住房了。一般人家都在自己的房屋中间设堂屋，堂屋迎门后墙设置祖宗供桌，是家庭祭祀的地方。家人的婚丧之礼均在堂屋举行。堂屋也是日常用餐和待客的地方。“堂屋之中，既含有政治、社会、教育、文化之精神，又是人们明确责任，‘藏、修、息、游’之地（礼记）”，②堂屋是神圣化的家庭。河南人居住依辈分、年龄、性别、婚否来分配。一般父母、长辈住正房（“堂屋”）的上首，即东间，子、女长幼依次分住“下首”（西间），有厢房的住在东西厢房。厢房为庭院两侧东、西向的房子，一般未婚子女住下首（西间），已婚之子、媳依次住左右厢房。居住的分配，体现了河南人的伦理观念。

居住信仰也是居住民俗的主要表现，其形式多种多样。

看风水　看风水是人们对居住环境进行选择和处理的一种观念和方式，即“对住宅周边气候、地貌、地质、生态、景观等各种建筑及环境因素的综合评估和对建筑营造过程中某些技术与禁忌的总体概括。”③涉及住宅的称为“阳宅风水”，涉及陵墓的称为

① 河南省志. 张亮采. 中国风俗史. 郑州：河南人民出版社，1995 年版。

② 钟敬文. 民俗学概论 上海：上海文艺出版社，2002 年版，第 95 页。

③ 苑利、顾军 中国民俗学教程 光明日报出版社，2003 年版，第 163～164 页。

"阴宅风水"。看风水是人们趋吉避凶的心理表现。"风水"是自然之物,本无迷信的成分,但中国是一个农业国家,在这一基础上形成的阴阳五行说,给"风水"披上了神秘的面纱。从汉代开始,阴阳五行说盛行,阴阳家以五行、八卦、四方、四时、十二律、二十八篇、天干、地支的配合和影响来解释宇宙万物的形成和发展。表现在住宅的建造上,不仅房基的选择,而且它的建造都要符合阴阳五行学说。建房时人们特别注重看风水,有请"阴阳"先生看"风水"的习俗,俗称"相宅"。相宅时,按阴阳、八卦确定宅院的方位、座向、院型。习惯背山依水而建,背山含有靠山之意。水是生命之源,无水之地为之"死地",水为活水更好,象征着家族的兴旺。但房两边不能有坑,坑为泪眼,对家族不好。选择好位置,要埋上写有"泰山石敢当"之类吉祥语木桩或石块以去灾邪。宅基地选定后,要选"择日"("看好"),即太岁出游日破土动工(不能在太岁头上动土)。传说农历腊月大寒到除夕是太岁出游时间,此时盖房较好,实为农闲,有人力、物力和时间盖房。今仍有此风,迷信成分减少一些,但还存在,如选定吉日打上桩后,要杀鸡在四方滴血,鸣放鞭炮,然后才能动土。体现了河南民众趋吉避凶的文化心理。

调脊　豫西南建房上大梁时有调脊的习俗,即建房者亲朋将事先选好的红椿树木材披上红布做的"梁衣",由两名童男相抬,并携带鸡、鱼、肉三牲礼,伴以唢呐、锣鼓送至建房人家。主人鸣鞭炮迎接,并设宴相待。送响梁时忌讳梁落地,忌讳有人跨梁而过,认为不吉利。现在仍有调脊习俗,调脊时建房者要鸣放鞭炮,亲朋好友送一块猪肉、酒、烟前来祝贺,主人要设宴招待,实际是为了慰劳工匠。

"抱梁柱"　豫西南一带建房时有"抱梁柱"的习俗。即上梁立柱时,主人要抱一下房柱,以示房柱的粗壮、结实,实际是主人对梁柱作一次全面的检查。这种习俗是古人没有量具时以怀抱测量的遗风。

暖梁　光山、新县建房有"暖梁"的习俗。暖梁多在上梁前夕

进行，就是将所用新梁披以丈余长的红布，将木匠、泥匠所用工具连同内装拟送匠人赠金的“红包”一起放在桌子上，然后主人携木、泥工匠一同进行祭祀。祭毕，木、泥工匠口称“谢赠”取走红包。主人则亲自或派人通宵守护梁前，现演化为包场演电影，款待友邻。

浇梁礼　三门峡有“浇梁礼”的习俗。就是建房者和亲友用酒和水依次浇向梁上，以应五行相克“水能克火，可免火灾”之说。上梁之日若遇到下雨，更好，有“掏钱难买雨浇梁”的俗语。上梁时，木、泥工匠掌线，分别站在两头屋墙上，用青布拴住上披红布“梁衣”的两头，徐徐拉上，边拉边喊彩，俗称“贺旦头”。每喊一句，参加上梁仪式的众人齐声应“喜呀”，待梁与站柱或山墙吻合固定时，鸣放鞭炮，有的家庭还敲锣打鼓。站在上面的木、泥工匠将事先准备好的小蒸馍、糖果等撒向空中，俗称“撒梁粑”、“飘梁旦儿”。观看者齐来抢拣，据说吃了“飘梁旦儿”牙不疼。上梁后即可放置檩条。檩条讲究“晒根不晒稍”，要将木料根部向阳放置。梁架置好后，草房铺草，瓦房上瓦。瓦的行数用单，不用双，据说是避讳始祖鲁班的乳名“双”。屋脊设置的赑兽，忌对别人房门、院落。这些习俗都是人们的心理作用。

燎锅底　陕县、南阳一带，搬新家要邀邻里亲朋及小孩到新宅内鸣放鞭炮，嬉戏蹦跳一番，俗称“踩院”，邻居还要端一碗八宝饭上门祝贺。“踩院”后，第二天，主人用一长长的谷草捆，在旧宅上接上火，捧到新宅绕院一周后，扔入新宅“灶火”，俗称“安灶”或“燎锅底”。南阳一带则是选择好搬家的日子，在新宅鸣放鞭炮，亲朋好友送去锅、碗、瓢、勺表示祝贺，主人则要宴请，表示谢意，如今此风仍流行。

建房禁忌　河南建造新房有许多禁忌习俗，如林县一带忌房子的后墙留窗户，意为留后眼，不吉利；忌建成“扇子”或“宽窄不一”的棺材屋，要求房屋的前后墙和山墙的长短、宽窄必须一致，否则不吉利，反映出民间对建房质量的严格要求和民众趋吉避凶心理；忌眼高眉低，眼指窗户，眉指门，要求房门必须高于窗户，否

则不知眉高，眼低了；忌前房超过后房；忌房前植桑树，房后植柳树，院中植杨树（俗称鬼拍手）。这些禁忌是人们据其外物的谐音与生活中的不吉利事象相联系的心理作用。如今民间建房摈弃迷信，坚持向阳背阴、避风防寒、利于生活的原则，体现了河南人不思华丽，注重实用的心理倾向。

（四）交通民俗

交通民俗是指人类在交往活动中，依靠不同的交通工具和方式而形成的风俗习惯。虽然交通民俗主要因不同的交通工具而形成，但交通民俗的目的在于延伸和强化人类行业的本能，因此交通民俗是人类本能文化组成的一个重要方面。交通民俗在生产、生活实践中形成，如山区的滑竿，平原的车，水里的船等，都是人们在发展生产过程中必要的工具。交通工具的使用缩短了人与人、地区与地区的距离，更有利于经济的发展。

中原的交通民俗以交通工具的出现为标志，陆地以车、马为主，水路以舟船为主。车船的产生经过了漫长的发展阶段。车在殷商时期已具雏形。据安阳小屯、后冈等地出土的文物看，商代的车已有车厢、辕、衡和两个轮子，虽然木车已经腐朽，但车的轮廓和各个部位的痕迹还清晰可辨，说明河南人远在商代就开始用车了。车的使用，古书上多有记载，《淮南子·览冥训》载："昔者王良、造父之御也，上车摄辔，马为整齐而敛谐，投足调匀，劳逸若一，心怡气和，体便轻毕，安劳乐进，驰骛若灭，左右若鞭，周旋若环"。这里讲的虽为造父和王良驾车技艺的高超，但也说明车在周时已广泛使用。到了春秋战国时期，车已普遍使用，有了马车和牛车之分，马车用于贵族，牛车用于平民。"从车的结构看，除单辕外，已有双辕。当时牛车因车厢较大，所以又叫'大车'，马车则称'小车'"。[①] 车在战国时期，不但用于交通，而且还用于战争，如《左传·曹刿论战》中就彰显出在战车上擂鼓作战的情景。

① 苑利、顾军 中国民俗学教程. 北京：光明日报出版社，2003 版，第 168 页。

秦始皇统一中国后，为了使“车同辙”，建立了全国统一的车舆制度，规定了车的大小尺寸。在以马车土路为主要交通工具和交通设施的时代，统一车舆制度是非常重要的，对车的发展和演进是一大进步。到了汉代，双辕车普遍使用。双辕车不但平稳，而且可以载货，深受民众的欢迎。隋唐以后，车发展到了鼎盛时期，但还是马车和牛车。直到清末，西方以蒸汽为动力的火车、汽车的出现，给中国车的变革以震动，随之，中国出现了火车、汽车。火车、汽车的广泛使用，使河南的交通四通八达，极大地推动了运输业的发展。上世纪60年代后，人力自行车也开始普及，方便了人们的行程。如今大型城市，小汽车已进入了千家万户，极大地方便了上班族，但在偏僻的农村，行程主要靠自行车，运输靠牛车和带车厢的小型拖拉机。

河南人走水路主要靠船，船的发明可追溯到远古时代。《淮南子·说山训》中说：“见窾木浮而知舟，见飞蓬转而知为车。”可见车和船的发明是受到飞蓬转和木在水中浮的影响。由此推断船最早应是像空心木一样的独木小舟。到了殷商时期，船已有了较大的发展，《周易·系辞下》载：“刳木为舟，剡木为楫”，已经懂得用浆来划船，作为船前进的动力，同时还懂得了用帆来作为张力，利用风力来推动船前进。到了春秋战国，出现了两船相并的舫。汉代发明了橹，提高了船行的速度。唐代，船又有进一步的发展，船体采用了榫卯结构和桐油拌灰抹缝技术，船舱里设置了密闭的隔断，增强了船体的抗沉性。隋以后，船业不断地发展，出现了各种各样的大小船只，水上交通异常方便。

马也是陆地的交通工具。河南人骑马始于战国时期赵武灵王的胡服骑射。到了隋唐，骑乘之风大盛，贵族出门多骑马，而不乘车。信使也是以骑马为主，中途设的驿站就是让信使休息的场所。马不但是人们的交通工具，而且也是战场上兵将的得力助手。此外，中原山区有以驴作为交通工具的，城镇的富户有以轿作为交通工具的。

交通工具随着社会的进步，越来越发展，使用率也越来越高。

如今无论城市和农村出差、走远门很少步行，最低也要骑自行车，距离远的要坐汽车、火车，甚至坐飞机，这是社会发展的结果。

人们在日常生活中走亲访友，出差开会、贸易等都要使用交通工具，在长期的使用过程中建构了众多的民俗事象。

牛车　牛车是农民传统的交通运输工具。在农业生产中，农民主要靠牛车运载农作物。牛车的两个轮子是铁铸的，轮子的宽度有3寸(1分米)左右，直径有3尺(1米)左右，便于在土路上和庄稼地里载重物行走；车厢由一仗五尺(5米)左右的多块木板铺底，两侧车辕由木条对成，主要是便于装农作物。一到麦收或秋作物成熟的季节，收割后的麦子和红薯、谷子、豆子、高粱、玉米等，都是用牛车拉。装载带杆的农作物，常常把车装得高高的，然后用鸡蛋粗的草绳捆扎结实，一车一车运往打麦(谷)场。当空车向地里返回时，“牛板”(民称“掌鞭的”)坐在车辕上，扬起鞭子哼起小曲，反映了农民庆丰收的喜悦心情。牛车不仅极大地方便了农业生产，农民交余粮、运货物、赶庙会、赶集都要用到牛车，甚至结婚接新媳妇也要用牛车。上世纪50年代前结婚迎亲主要用轿子，50年代后轿子不时兴了，农家习惯用牛车迎亲。迎亲的牛车要装饰一番，车板上边用劈开的竹竿扎成圆弧状的骨架(一般扎三个骨架)，骨架上面搭苇箔和篾席，里边车板上铺上席子，后边再用席子遮掩，前边搭一红布幔，俗称“车篷车”。迎亲时车篷的两边贴上喜庆的对联，牛角上系红绸带，喜气洋洋。牛车在鞭炮声中出发，又在鞭炮声中把新娘接来，牛车起到了成人之美，延续后代的重要作用。

自行车　上世纪60年代前，中原农家很少有自行车，自行车被农民称为“洋马”。70年代后，农家才有骑自行车的。那时，姑娘出嫁要彩礼之风盛行，彩礼大多为“三转一响”，“三转”中就包括自行车。要自行车，一是方便了女儿的来回走动；二是欲作为女儿的私有财产。有的人家其他彩礼不要，特别要求婆家为女儿买一辆自行车。由此可见，民间对交通工具的看重，这种风俗是时代决定的。随着经济的发展，自行车进入了千家万户，要自行

车之风已被摒弃，但自行车方便、灵活，如今还是城乡人们的主要交通工具。

河南人迷信，相信一切都有神灵主宰，交通也不例外，认为路有路神，水有水神。在陆路上走，要敬路神；在水路上走，要敬水神，乞求路神和水神的保佑，认为有神灵的保佑，就是在夜间行走也不用害怕。由于人们的信仰，交通中也产生一些禁忌习俗，如坐船，忌说“翻”、“掉”等字。

人们为需求而生产，而物质生产、生活的民俗事象，实为人们长期劳动经验的总结并被沿袭使用，以此来发展生产。河南的民俗事象蕴涵着河南人的聪明才智。

第二节　社会民俗

“社会的民俗是指世世代代传承下来的城乡社区各社会集团结合、交往过程中各种关系间形成的习俗惯制。就是这些习俗惯制，深刻地支配着社会生活和事务。直接关系着社会发展的进程。”[①]社会集团包括家庭、村落等。家庭是社会的基本单位，家族是家庭的延伸和发展，村落又是家族的进一步延伸和发展。这些社会组织都有一定的道德规范来控制、约束人们的社会行为，才使社会有秩序地稳定下来。人们在遵循社会道德规范的同时，形成了一定的民俗习惯，这种民俗习惯包括家族的、村落的、节日的、人生仪礼等。人生仪礼虽属个人，但与社会利益有关，也归属于社会民俗。这些民俗事象像根根纽带维护着人与人之间的关系，人与人之间的关系又通过血缘、姻缘固定下来，维持着人类社会的延续和发展。

① 乌丙安. 中国民俗学. 沈阳：辽宁大学出版社，2002 年版，第 144 页。

一、家族及民俗表现

由夫妻关系与亲子女关系组成的最小的社会生产和生活共同体，谓之家庭；几个或更多的同姓家庭，由于血缘关系构成了家族。家族是构成社会的基本单位，是由血缘、姻缘结成的最小社会生活的共同体，也是社会民俗的建构基地和传承单位。

（一）家族的类型

河南家族的类型一般按婚姻关系划分，以家族中夫妻关系数量的多少可分为单一家族和复合家族。

单一家族是由一对夫妻构成的家族，或一对夫妻加上子女构成的家族。这种家族一般都是由复合家族“分家”后过渡而来的。在现实生活中，并不是仅仅一对夫妻或夫妻加子女，有的是一对夫妻加父母中的一方（或父或母）；有的是加弟或妹。单一家族以夫妻关系为中心，家族中的重大事件由夫妻做主，其他成员则属于从属成员。从属成员的物质生活和精神生活都依赖于（家族中的核心）夫妻关系，具有一定的相依性。如对父或母是养老，对弟或妹是帮助。单一家族的核心不变，但其他从属性成员则是暂时的，父或母为自然淘汰，弟或妹为工作、成家离去。由于经济核算和生活的原因，如今城市、农村普遍为单一家族，尤其是城市，十之八九是单一家族。单一家族是人们追求的理想家庭类型。

复合家族是由两对或两对以上夫妻，加上各自的子女，再加上其他从属成员，如兄、弟、妹构成的家族。复合家族在生活中呈现复杂状态：有上一代的老夫妻：一般为公婆；第二代的夫妻：儿子、儿媳；弟兄多，若都成家，使第二代中有多对夫妻；还有第三代的夫妻：孙子、孙媳。如老舍的《四世同堂》就是三代夫妻构成。复合家族是封建社会中社会地位高或富裕家族追求的家族类型。家中的尊长讲究大家族，显示其家族的兴旺，使多对夫妻聚合一起。复合家族过渡变异较快，老一辈夫妻的自然淘汰，多对夫妻在生活中出现的矛盾，很快会分解为若干个单一家族。复合家族显示婚姻关系的多层次性，由于多层次的婚姻关系，他们除了在

经济、精神上和大家族相依外，每对夫妻组成的小家庭都有自己的经济单位的相依性（体己钱），即有自己部分独立的收入与开支（即各打自己的小算盘）。这是封建社会中大家族的普遍现象，如《红楼梦》中的贾政与王夫人、贾赦与邢夫人、贾琏与王熙凤等，他们虽在大家族的统一体中，但都有自己的经济核算单位，复合家族实际是分户伙居的状态。复合家族不利于生活，多产生矛盾。一是上一代夫妻对第二代多层夫妻就是一碗水端得再平，由于人们的心理作用，也会出现有疏有亲的现象，会产生妯娌的不和、婆媳的不和；二是在劳动的分配上，出现了不均衡，使弟兄间出现裂痕，因此，大家庭只是一个过渡，它很快会分解为若干个单一家族。单一家族符合人们生活的追求，因此具有代表性。

复合家族和单一家族是相互转换的，在民间，儿子刚结婚三二年内一般不分家，和父母生活在一起，为暂时的复合家族。分家是一定的，分家后又成了单一家族，单一家族的儿子长大结婚，又成了复合家族，依次绵延传递。

河南家族关系分血缘和姻缘。

血缘关系　血缘关系是以血统联系着的家庭成员关系，包括父母与子女之间，兄弟姐妹之间。子女与父母之间是由父系血统和母系血统共同联系着的，然而由于传统的观念，往往以父系血统为依据，而母系血统只作亲戚看待。子女的延续也是以父系血统为依据的。这种传统的血缘关系观念，根植于人们的思想意识中，使血缘关系家庭内部存在着等级差别，由此家庭中出现种种矛盾现象，首先，存在重男轻女的观念，父母的血统共同作用于子女，子女们的社会地位应该是平等的，但在封建社会，以男性传承为中心，父母往往对子亲，对女疏，兄弟与姐妹在家庭中的位置不平等；其次，父母感情的施予不均衡，财产的分配上也不均衡。再次，家长继承人的选择，父母由于家长制的支配，长子的位置比其他弟兄的位置要高，这一切造成了血缘关系家族的矛盾，使血缘关系的家族失去了平衡。

姻缘关系　姻缘关系是以婚姻联系着的夫妻之间的关系，姻

缘是联结男女双方的唯一纽带。它与血亲关系不同之处在于:血亲关系强调血统的传递,具有内敛性和向心性特征,而姻缘关系强调的是不同血缘间的结合,其特征是开放的、扩张的。当妻子的一方通过联姻加入夫方的家族时,就将妻方的家族关系带入夫方的家族关系中来,使夫方的家族关系的外延大大扩充了。所以,家族既有封闭性的一面,又有开放性的一面,而且姻缘关系本身的社会属性要比血缘关系鲜明得多。

在父系血缘关系为核心的社会,姻缘关系以血缘关系为转移。夫居主要、支配地位,妻居次要、从属地位,形成了夫与妻在共同体生活中地位和作用的差别。这种差别根基于封建社会的伦理观念。但这也不是绝对的,有时因为姻缘关系中妻的娘家社会地位高,财产雄厚,妻在夫家就会居于优势;有的因为夫妻双方感情笃实厚爱,也会使夫妻关系接近平衡。姻缘关系的重点在于维护家族的延续,家庭成员在"不孝有三,无后为大"的传统观念影响下,看其妻是否生男,生男的妻和生女的妻在家族中有很大的悬殊。生男则巩固了姻缘关系,生女会使姻缘关系动摇;不生育的妻家族成员会采取排斥、鄙弃的态度,导致姻缘关系的解体。就姻缘关系本身来讲,牢固与否,重在夫妻感情的融洽与否,感情融洽,就会使姻缘关系牢不可破,否则就会破裂。从外延来看,姻缘关系有抚育子女成长的义务,古训有"子不教,父之过",古时有孟母三易其家,就是为了培养教育子女。姻缘关系还有赡养老人的义务,娶妻要看对父母孝顺不孝顺,这也是巩固姻缘关系的重点所在。如今传统的以血缘关系为重点的家族观念逐渐向姻缘关系为重心家族观念转移,而且婚姻讲究自由恋爱,讲究感情,决定姻缘关系不是家长、族长,而是夫妻的感情基础。在家族中,妻的地位和夫的地位是平等的。由此可见,新式的姻缘关系与旧式的姻缘关系有着明显的不同。

亲族关系既不单是血缘关系,也不单是姻缘关系,而是两者的结合。推算亲族关系有两种方法:一是垂直的,以本人为基点,向上推衍四代,向下推衍四代。上有高祖、曾祖、祖父和父亲;下

有儿子、孙子、重孙和玄孙，这就是所谓的九族。这种直上直下的血亲关系称为直系亲属，俗称“一支儿”、“一门儿”。另一种是平行关系，即在血缘关系范围内，本人兄弟姐妹及三代子孙，父兄弟姐妹及三代子孙，祖父兄弟姐妹及三代子孙，分别构成第一旁系、第二旁系、第三旁系。俗话说“一辈亲，两辈远，三辈没人管”。在旁系和直系之间，都表现出一种亲疏关系。

河南民间衡量血亲关系常以丧服为准，近亲要为死者穿戴粗布做成的重丧服，远亲则穿细布做成的轻丧服。此法源于古代的丧服制，既把丧服规定五个等级，称斩衰、齐衰、大功、小功、缌麻，合称“五服”，民间往往以此区别血亲关系的远近。习惯将五服之内称“近门”，五服之外称“远门”。在血亲中，列为家族外者为外亲（亲戚），包括母亲、祖母的本生亲属和女儿、孙女、姐妹、侄女及姑母的子孙。外戚从血统上看，实属血亲，但长期的重男轻女观念的影响，外戚中有血缘关系的，仅上下推及两代，如外祖母家，除了外祖父、外祖母、姨、舅及其子女以外，其他均不再视为亲属，故不再往来。妻亲的范围更小，除了妻子的父母和兄弟姐妹外，均不以亲属对待。

血亲关系的家族中，往往推威望高的长者做主事人，民间称“族长”。族长有组织本族对付外族和维护本族利益的权力，对内有贯彻执行礼教和族规及组织族内重大活动的权力，如祭祀、祈雨、料理族内婚、丧大事，解决族内矛盾、处理犯规者等。其他成员也保持有较强的亲族观念、时常维护着本族的利益。

家族是社会的基层单位，它的延续和发展，决定与之有关的习俗的延续和发展。“个人对民俗事象的依赖是在家庭，而不是社会，……中国的民俗事项家庭化而非社会化”。[①]“每个家庭成员都担负着不同的民俗角色，执行着不同的民俗规范，协调着家族

① 姚二龙 民俗论 大众文艺出版社 1998 年版 第 146 页。

关系的同时，也由此而开始涉足社会活动。”[①]民俗的执行是从家庭开始的，家庭或家族的民俗表现是多方面的，有时社会的全部民俗事象都可以在家庭或家族民俗中反映出来。如物质民俗、精神民俗的众多事象都与家庭或家族生活有关，从家庭或家族中表现出来。

家族成员的称谓在家庭中是比较讲究的，它是由各代婚姻关系构成的男女双方血缘关系排列的亲族次序确定的。家族称谓有三层意义：一是为了区别辈分，二是为了确定上辈、同辈、晚辈之间的相互关系，三是向社会呈现本家族的内部结构，便于社会了解和进行社交活动。河南民间称谓非常讲究辈分，不能违背，否则被视为失礼，俗称“没大没小”，“没老没少”。豫西南一般口头呼父亲为爹、爸、达；对母亲口头称呼为妈、娘、婶。父亲往上称祖父、祖母，口头称爷、奶；再逐辈上溯分别称曾祖父、曾祖母，口头称老爷、老奶；再上溯为高祖父、高祖母，口头称老老爷、老老奶，外加一个“老”字。母亲一支往上称外祖父、外祖母，口头称外爷、外婆；同父母的年长者称兄、姐，口头称哥、姐；幼者称弟、妹，口头称直呼其名。父亲之兄弟长者称伯父，口头称伯；幼者称叔父，口头称叔。伯父、叔父之妻称伯母、婶母，口头称娘、婶。父亲之姐妹称谓姑母，口称姑。姑母之配偶口称姑夫。母亲之兄弟称舅父，口头称舅或舅舅。母亲之姐妹称姨母，口头称姨，或大姨、小姨。姨母之配偶称姨父。男子的配偶称妻子，口头称“娃他妈”、“妮她妈”、“你”、“她”（民间），或直呼其名。妻子的父母称岳父、岳母，口头随其妻叫。妻子兄弟姐妹称内兄、内弟、内姐、内妹，口头称随其妻叫。丈夫的父母称翁婆（姑），口头称随其丈夫称爹、妈或爸、妈。丈夫的祖父、祖母，称祖翁祖姑，口头称随丈夫，称爷、奶。丈夫的其他亲属随其丈夫称呼。自己的亲生称儿子、女儿，口头称“娃”，或直呼其名。下延有孙、曾孙、玄孙，口头

① 叶清、吴存浩. 民俗学论 济南：山东教育出版社. 2002 年版，第 276 页。

称“娃”、“妮”，或直呼其名。这些称谓大概和原始社会的群婚制生活习俗有关，可能是群婚习俗的一种延续。

家族的称谓民俗，有些地方比较特殊，如汝南将父亲之姐妹称娘，偃师把娘读成娘(nià)，新县南部将大姑母称“伯爷”，“小姑母”称“爸”。有些地方称谓比较宽泛，有“不娶媳妇不叫叔，不嫁不叫姑”，这些都是对年龄没有自己大的亲属的随便叫法，但一旦进入成年，必须按其辈分称呼。整个河南基本按其辈分称谓，少数特别称谓，是地方性民俗习惯造成的。

家族中是充满民俗活动的，其表现主要有以下几种。

排字辈　河南民俗中有排“字辈”的民俗习惯，即按世系辈分排，以免搞错辈分。排列世俗辈分多以“辈字”为准，由家族定时进行排定载入家谱，分发给族人。“辈字”开列有同辈人名字选用同一偏旁字的；有开以联语、诗词，依辈分选取其中一字为名的。河南民间习惯以联语、诗词开列辈字，一次开列 10 字，16 字，用完后循环再用，或另行开列。这些“字辈”多为 4 字一联，具有表示其族规和族人理想志向的涵义，如豫西南一家族用“温良恭俭让”排列；三门峡崖底乡西贺家村陈姓辈字则用了“洪宇振中广，祥兴起培新，旭路长远望，清秀树芳春”20 字，具有祝福兴旺发达的意思。家族中各代人根据自己所在的辈分，选取辈字，加上自己所选取的字，再加上姓就构成了这个人的名字。如果是“中”字辈，就把中字选为中间字，再选取另外一个字连缀，加上姓氏，若选一“阳”字，那这人就叫“陈中阳”了。辈字一般放中间，同辈们都选一个字，这样不乱辈，他人也知道辈分的高低。河南民间有不乱辈的习俗，无论同一村落或不同村落的同一姓氏，都习惯按字辈排列。如淮阳县境内所居孔、孟、颜、曾四姓人家，从孔丘、孟轲、颜回、曾参起，就依据家族字辈排列，至今已有 80 余代，辈分也未乱。如今，民间还有按字辈排的，但已淡化，特别是城市有知识的人家，起名讲究含意，习惯用一个字，不讲什么字辈了，农村还有讲字辈起名的。

讲门第　在河南民间非常讲究门第观念。门第是家族世系

主要职业特征所标志的社会地位，如“书香门第”、“耕读之家”、“农耕之家”等。《红楼梦》中，贾府把自家标榜为“诗礼簪缨之家”。在人们的传统观念中，读书人是很高贵的，孔子被称为“圣人”，有字的纸就不能乱扔，乱丢，对读书人很敬仰。“书香门第”是指家族中世代都有读书人，是比较高贵的人家。在农村，以农耕为主，若家中再有一两人读书，那是最理想的家世，为了标榜自己，书以“耕读之家”。河南的民间以从事农业为“正统”，若世代耕种，就命名为“农耕之家”。做官的命名为“官宦之家”等。门第是非常重要的，它标志着家族的家风正不正，在交友、联姻上都很讲究。对贪官、污吏、降将、恶霸的家族，人们会鄙视他，自己也讳之莫深，有的甚至改名换姓避之。新中国成立后，由于土地改革，也有唯成份论的习俗，被定为地主、富农的家族，则地位低下，这是时代的产物。如今，随着生产方式的变更，经济的发展，门第观念已淡化。

家教　家教是指家族中长辈对晚辈的教育习俗。家族教育是社会教育的有机组成部分，河南人习惯把一家中子女成人后的作为，视为家教的结果，因此常以“养不教，父之过”的古训要求自己，父母自觉地担当起教育子女的责任。有人说得好，教育子女，如同打仗，若把子女培养成材，就是打了一个大胜仗，旁人也以“某某教子有方”来赞誉。家教在民间被视为保证子女长大成材的主要手段，因此很看重家教，往往从孩子的幼年就开始了。以教儿童念童谣、猜谜语、讲故事的方式来启发儿童的智慧，训练其语言和培养其认识辨别事物的能力。长大一点，教以生活、生产知识，教会就业的本领。家教的内容是多方面的，重要的是品德教育和实际技能教育。如要求孩子具有勤劳、勇敢、诚实、善良的品德；要求孩子经得住艰难、困苦的磨炼，具有战胜困难的意志等，家教大多采用言传身教的方式。家教的内容往往也是家规的内容，对违犯者，要给以惩罚，采用“打屁股”、“罚跪”等。家教是家族民俗的重要内容，生活中人们极其重视。

续家谱　家谱是记录家族世系及重要成员事迹的谱系或文

书。河南民间有续家谱的习俗，也叫修家谱。家谱编修盛于清代，民国时期亦有。大姓人家当自立族亲，另立祖宗时都要修家谱。家谱的内容一般包括谱序、族系概略，家传行状，行字表列和附录诸部分。谱序也称“谱头”，是追述本族的根源、演变、迁居、字派、祖坟、祖产、家训、家规及本族所出名人功绩等。许多家谱还配有图表。有的家族为了炫耀门楣，把历史上同姓名人或节孝典范人物也载入谱中。修立家谱其费用由族人按户摊，并由三五个族内有威望的人主持。所修家谱有手抄本和印刷本。手抄本亦称墨本，存入本族祠堂或族长家，印本分发族人，其数量和分配情况要载之谱首，封面标以“某氏家谱卷几”的字样。

家谱一般三十年或五十年修续一次，俗称“续家谱”。河南人受上层主流意识影响较深，修家谱也非常正统，完全按照礼教的褒贬编修。其内容还规定有“六不书”，即弃亲、叛党、邢犯、败伦、背义、杂贼等六种人不准入谱，嫁来之妇未生子者也不许入谱中，表现了对妇女的歧视。

家谱的修立为家族制度起了一定的巩固作用。一方面家族内部的统治势力控制了家长、族长权，利用修谱集结血族势力，缓和族内的阶级矛盾，同时也搜刮了民财；另一方面普通家族成员利用谱书联系宗亲集团，抗击恶势力的压迫，保护了同族人的权力。现今的民间岁数大一点的，家谱观念强，年轻人已淡化。

家祭　河南民间还有行家祭的民俗，即对祖先的祭祀活动。家族祭祀多三年举行一次，也有一年举行一次的。一般在清明节、“十来一”（十月初一）进行。逢祭日，全族人集中一起，由族中有威望的人主持。具体做法为：回顾先祖的功绩以启发后人，表述全族人追远报本之心。祭祀礼按长幼辈分排列，依次拱揖叩头，不得混乱。前往坟地祭祀时要一路放鞭炮，有的还组织乐队，仪仗队。“十来一”（十月初一）祭祀时，一到夜晚，全体族人手持灯笼，齐聚坟地，届时，坟地一片通明，以显示其家族的兴旺。祭祀诸礼完毕，全族宴饮。宴会毕，要分配祭品，称“破膳”、“吃节座”、“吃老坟社”，豫南人称“吃祭祖饭”。清明节家祭时，将在坟

地上分吃凉祭品或干宴，称为“吃寒食”。家祭宴饮为宣传族规、修续家谱、排世系、论辈分提供了机会，同时族长也利用此法解决族人纠纷，处理族内犯族规、家规者，重修人伦之道，维护同族的宗族势力，教育子孙不要忘记先祖创业的艰辛，将良好的家风继续下去。

家族民俗除上面外，还有分家习俗、亲戚往来习俗、家庭管理习俗、立嗣习俗等。分家习俗常请舅父、姑父，偕同同族中的长辈来进行对分配给弟兄的财物合理搭配和裁决对二老赡养的费用。亲戚往来习俗中姑、舅亲是诸亲中情分最深的、有俗语“姑舅亲，辈辈亲，打断骨头连着筋”，是割不断的亲戚。在民间，当姑母受到不公平的待遇时，娘家侄子就会出面干涉；外甥不孝敬父母时，常由舅舅出面调停。亲戚要相互走动，特别是过年过节，要带上礼物，互相探望，以加深感情。

家族民俗是家族成员在生活中遵循的行为规范，同时家族民俗也表现了家族成员的追求和意向。

二、村落及民俗表现

村落是家庭、家族的进一步延续和发展，是家族、亲族发展中的居民点。“当一个个小家庭从大家庭中分离出来，成为独立居住、生产和消费单位，当这样的无数个小家庭固定在特定的地方，共处于一定的地缘之内，就形成了最初的村落。”[①]村落一旦形成，民俗则显示其集体性和社会性，同时个人或家庭的民俗习惯，得到集体的承认和认可，才能播布，成为村落民俗、社会民俗。

（一）村落的分布特征及类型

河南人习惯依山傍水设村落。设村落必看“风水”、“风脉”，以利于村人的生活。“风水”、“风脉”实际是村落周围的景象和水流的走向。河南地处中原，人员稠密，村落一般分布在平原地区和丘陵地带的沟凹沿河地区，大多傍水、傍路，交通方便，生活方

① 陶立璠．民俗学．北京学苑出版社，2003年版，第211页。

便。三里一村，五里一庄。大村住户多达四五百户，小村庄十户、八户，三两户的也有。居住山区的村庄一般都散布在沟峪、壕坡、盆洼或湾塘中，或单家独户，或三五户、十几户。一个行政村往往有十几个片村。如位居邙山南侧，紧靠伊洛河川的偃师县汤泉村，相连一起的片村就有十几个，卢氏等山区分散的片村不胜枚举。人们归纳片村的特点为"九岭十八岔，地在空中挂，方圆几十里，只住七八家"，是说村落稀、分散广。一个村落大多是一个姓，为同一血脉，各个家庭实际是同一血脉的无数个家支。如今新建村落，实行排房，已经打破了姓氏家族的格局。

河南村落的类型有单一村落、亲族联合体村落、杂居村落等。

单一村落　单一村落是指那些由单一家族繁衍起来的单性村落。这种村落最初是一户一家的定居，以后发展成大家族，再分成若干户，成为村落，如小李庄、魏庄、殷庄等。这些村落大多为一个姓氏家族分户聚居的形式，村内人都为父系血缘关系。这种村落家族势力较强，俗称"抱团"，对内、外关系都有家族职能的特点。单一家族村落带有原始部落的特点，是古人"逐水草而居"之后形成的稳定村落，有的起于夏、商，有的起于秦汉，虽几经战乱和历史的变迁，但人们还是乐于在此居住生息。如南阳的云阳镇，则是古代猿人活动的场所（从南召猿人化石得知），还有新郑县的裴李岗村，渑池的仰韶村等，都是新石器时代的裴李岗文化、仰韶文化的著名遗址，这种村落大多是用一个氏族血缘关系联络而成的。单一村落在管理体制上，实行严格的封建家长制式管理，村长就是族长，村事就是家事。村落中的大事都掌握在家族势力手中。

亲族村落　亲族村落是姻亲关系联结起来的几大家族村落，其特点是有两个以上的姓氏，这些姓氏大多是若干代以前已经由联姻关系发展而来的。这种村落的村务管理，已不像同姓村落那样，一般由血缘个体家庭和姻亲个体家庭共同推选村务主持人调解村内关系和对外交涉，但由于多种姓氏，多种亲族，往往为了维护各本族的利益，亲族间会出现矛盾。

杂居村落　杂居村落是多种姓氏聚居一起的村落。造成杂居村落的原因有多种：战争、移民、逃荒、联姻等。在河南，大多为移民的原因，这是它的地理位置和历史原因所决定的。历史上由于自然灾害、战乱的发生，统治者为了缓和矛盾，实行了移民措施。河南地处中原，是接受移民的主要省份，如明代组织山西居民迁移河南时，提出“先到占平原，后到占山冈”的政策，引诱鼓励移民积极搬迁。移民到河南后，有的傍老村而居，有的新建村落，这样就形成了多种姓氏杂居的村落。这种村落的村务，大多推选村落负责人共同协商。

近年来，随着人口的发展，一些村落难以容纳，不断向外扩展，向外迁移，又建立了不少新的村落，如新兴的居民点等，村落在不断的发展变化中。

（二）村落民俗的表现

村落民俗事象主要表现在村落管理、乡规乡约、村民互助上。

村落管理　“村落是以地缘关系结成的人们生活的共同体。为了维护同一地缘个体家庭和人与人之间的团结和睦，有效地制约和协调村落成员之间、村落与村落之间的关系，各个村落在其形成和发展中均不同程度地创造了一整套管理体制。”①河南村落明显特点是家族、血缘关系紧密结合的自发管理体制。这种管理体制为历代统治者所承认和利用，但各代统治者尤其宋以后对村落管理的自发体制往往抱着半信半疑的态度，因此，都不断地加强村落组织的领导层次和隶属关系，千方百计利用村落自发管理中落后的一面，极力抹杀村民的自主权。宋代王安石保甲制，规定村落中10家为一保，设保长；50家为大保，设大保长；10大保为都保，逐层管理。其后各朝也作了类似的规定，如清代的保甲法，每户给门牌，书其家长之名与丁男之数，每年一换，10家为牌，牌有头；10牌为甲，甲有长；10甲为保，保有正，统以“诚美识字有身家者充任”。历代统治者对村落的管理都有相应的措施，如中

① 陶立璠 民俗学. 北京：学苑出版社，2003年版，第221页。

华人民共和国成立前各行政村落内有村长，或沿称前代之“村正”、“保正”，“庄长”、“寨主”、“里长”等，多由本村有威望的人担任。村长下设“掌籍”、“掌柜”各一人，豫西人称“账房先生”，负责村民的登记，向村民摊派，所收之财用于祭祖及村内公用开支的款项，并负责纳粮征税。有的村还设“执事”，分管村中生产、文教、法纪，保卫和村建等事。中华人民共和国成立后，设立行政村，以村建制。1958 年人民公社化后，政社合一，行政村多称生产大队，下分生产队。1985 年以后，政社分开，生产大队又称村民委员会，一村有数个或十数个村民小组（原生产队）。村有村委主任，俗称“村长”，村民小组有组长。村中设会计、治安主任、妇联主任、民兵队长。各村中均有中共党、团组织，村设支部，支部书记就是村中的主要领导人。这种村落管理体制，现今仍延续。

乡规民约　乡规民约是村民自我教育，自我管理的传统习俗，对每个村民，都有约束作用。乡规民约涉及的内容很多，有保卫、村制裁、村民的日常生活条例等。乡规民约清代已出现，如陕县的《五知条例》，“五知（知业、知教、知禁、知防、知工）”是每个村民都须熟记和遵守的。村长还指派“村执事”进行监督、汇报执行情况，有奖有罚。中华人民共和国成立后，村中建立了以中共党支部、村民委员会为主的村落管理机制，改造了旧的乡规民约，并制订了新的乡规民约。每个村落的乡规民约，大多书写在村头的墙上或黑板上，以此来规范村民的日常行为，如不偷盗、不赌博、不打架等。对犯规者，民约中有明确的处理制裁措施。乡规民约在维护村民的财产、保护村落的安定、建立公共道德等方面起到了独特的效用。

互相协助　互相协助是村民的基本品质，无论生产或生活，特别是“大事”上，都要互相协助。互相协助显示出很强的内聚力，构成了十分紧密的集体，成为时代相传的民俗事象。这种协助主要表现在生产、生活以及婚、丧、建房等大事上的协助。

河南是一个农业大省，以农业生产为主，农民世世代代耕耘在属于自己的那一小块土地上，在生产劳动中形成协助“共耕”的

习俗。如土地多，劳力少的人家和土地少劳力多的人家互相换工，土地多的一方付给劳力多的一方一定报酬；血族、亲族之间、个体家庭之间进行多是无报酬的劳动协助。这种互助方式是在自愿、平等、互利的原则下进行的，它保证了不误农时，按时播种、管理和收获，是一种优良传统。如今农忙季节，无论种或收都有互相帮忙共同耕种的现象。

在村落农家生活中，邻里之间有你来我往互相协助的民风，有“远亲不如近邻”、“一个篱笆三个桩，一个好汉三个帮”、“一方有难，八方支援”的俗言，这些俗言都是乡民生活协助习俗的生动写照。如生活中钱、物的互借，只要有，大都抱着“有求必应”的态度，而借者则是抱着“好借好还，再借不难”的态度。谁家中有人生病、邻里必登门问长问短，请医看病，或介绍土方治病等。

村落中的大事是指家族中的婚嫁、丧葬、建房、乔迁等。哪一家有事，村民都会爽快相助，以“一人有事百家忙”，“一人有事百家忧”自勉。邻家要办婚事（俗称“红事”），除了备礼相贺外，还要热心相助。备礼有“人情逼似火”的俗语，就是说经济再紧张、拮据，也要行礼。“红事”热心相助要由主事人来邀请，一面为避免“趋食”，一面显示主人有礼。主人往往亲自到家说“明天有客，帮我招呼招呼”，或“帮我照照客”。一旦被邀，倍感荣幸，认为主人看得起。被邀的人大多是有经验的人，从采购、办宴、接待、赞礼等都会井井有条地办理下来。若遇邻家办丧事，则不等主人邀请，会争先恐后去帮忙，安排葬礼、招待客人以及掘墓、抬棺材等，不怕脏，不怕累，不索报酬，视作应尽的义务。一些往日不和的，甚至有仇的，也会借此消除隔阂，言归于好。若是遇着邻家建房、乔迁，农闲时劳力大都去帮忙。帮忙时，往往念其平日情分，认为去帮忙是“行情”。村落中协助的民俗事象是村民的优良传统。

此外，村落民俗还有信仰民俗，结社民俗、娱乐民俗等。村落民俗是丰富的，形式是多样的，渗透在人们的生活中，村民们执行它，传承它，并随着生产方式的更新而改革它。

三、人生仪礼

人生仪礼是指人的一生中，在不同的生活和年龄阶段所举行的不同的仪式和礼节。如诞生仪礼、成年仪礼、结婚仪礼等。人作为社会的一员存在于社会之中，与有关的仪礼、自然和社会的风情习俗相联系。每个年龄阶段举行的仪礼都有其实际意义：诞生仪礼，表示婴儿脱离母体进入社会；成年仪礼则表示生理发育成熟，被接纳为社会的正式成员；结婚仪礼意味着家庭的建立，子孙繁衍的合理性，并开始对家庭和社会要担负起一定的义务；丧葬仪礼则宣告一个人完成他一生的全过程，生命终止，社会行为也终止。人从生到死是按照直线递进的方式向前发展的。

（一）诞生仪礼

诞生仪礼是人生的开端之礼，“不孝有三，无后为大”的古训，深深地刻在人们的思想意识中，新生命的诞生标志着家族的后继有人，不仅父母关心，而且整个家族都十分重视，由此形成了有关婴儿诞生的一系列习俗，包括孕育和诞生期。

求子　这种习俗的产生可追溯到人类社会的发展初期。当时人们还不能认识生育就是两性结合的结果，把怀孕视为人神感应或神灵所赐。如商代先祖契的母亲在河里洗澡，吞玄鸟（燕子）的卵而生契，“天命玄鸟，降而生商”；而周的祖先后稷则是母亲姜嫄在郊外踏巨人脚印而生的；还有女娲抟土造人等，种种神话都显示了先民对人生来历的认识。在河南的民间还认为孩子是神灵送的，千百年来庙宇里供奉着碧霞元君和送子观音，人们要求生育就到观音殿祷告神灵，乞求送子，这种习俗在民间长期传承。女子婚后一年，若无怀孕的迹象，本人和家人都觉不安，若三年两载仍未怀胎，邻里就会说三道四，家人也感脸上无光，女子更觉低人一等。十年以上不生育者，就被骂成“绝户头”、“断子绝孙”，于是家人千方百计求子。有到太昊陵摸子孙窑的；有到观音庙“拴娃娃”的；还有到古冢墓边求子的。如南乐县，人们常在农历二十四到仓颉冢墓边刨坑求子，边刨坑边祈祷：“刨根草，生个小，刨个

根，生个孙。”周口一带则到淮阳县人祖庙去求子；信阳则有“中秋节摸秋”之俗，即在中秋节下午，不孕者的妯娌或姐妹选择别人家菜地的冬瓜或葫芦，深夜潜往，将它偷回，画上人形，然后用布包好，送到不孕者床上，迅速走开，且不能开口说话。次日，不孕者的家人将冬瓜或葫芦切开，连籽带瓤一齐煮熟让不孕者吃下，据说就能怀孕。这些习俗都是对生育的模糊认识，表现了人们生育之上、盼子心切的民俗心理。

河南民间重男轻女，若只生女孩，也被认为是绝户，故千方百计乞求生男孩。如把女孩起名为改、换、招娣、引娣；与只生男孩的妇女换裤腰带；吃白公鸡等，这些习俗都是人们传宗接代迫切的心理作用，是没有科学根据的。如今随着生育知识的普及，民间大多已摆脱迷信做法，不孕者到医院检查，吃药、寻偏方等，但在偏僻的农村，老一辈还相信神灵送子，还有拜神求子的习俗存在。

怀孕　怀孕被称为家庭中的“喜事”，俗称“有喜了”、“有了”。妇女怀孕由于生理出现一系列的变化，挑饭拣食，俗称“害口”。人们根据其挑食的情况，来预测生男生女：“想吃酸的是个小（男孩），想吃辣的是个妮（女孩）”，有的想要男孩，怀孕期间有意识地多吃酸东西。在河南的民间预测生男生女有不同的习俗。如偃师一带，给孕妇做两碗面条，一碗放一个鸡蛋，一碗不放，将两碗盖严，让孕妇吃其中一碗，吃到有鸡蛋的一碗，便是生男孩，没有鸡蛋的则是女孩。人们还把测试生男、生女编成口诀：“七七四十九，问母何月有？减去母生年，加上一十九，逢单必生男，逢双为女流。”这些预测生男生女的习俗是没有科学道理的，只是家人找到一点精神安慰罢了。由于迷信，围绕怀孕产生了许多禁忌，如孕妇不能吃兔肉，犯之生子必豁唇；孕妇不能吃生姜，犯之生子长六指；还有孕妇不能吃软蛋，犯之必流产等。如今，人们虽不可信，但妇女怀孕后还是很谨慎的。

分娩　孕妇到了预产期，出现分娩的征兆时，民间俗称“有症了！”“觉病了！”家人要立即做好准备，如让孕妇吃“荷包蛋”或



“吃烙馍”，请“接生婆”等。旧时接生者多由有经验的老年妇女担当，俗称“接生婆”或“老娘婆”。分娩的产房只许接生婆或女性出入，丈夫不得入内。胎儿出生俗称“落地”，林县有让包好的婴儿在地上“站一站”的习俗，取其“落地生根”之意，然后再将其从地上抱起，故民间将“生小孩”称为“拾娃”。“分娩”忌讳颇多，如妇女不允许在婆家之外的任何家庭生育，特别是娘家，否则对娘家不利；产房禁外人踏入等，这些观念和习俗仍在民间延续。

诞生后　有“坐月子”、“报喜”、“吃喜面”、抓周等习俗。

妇女分娩后要在家休养一个月，俗称“坐月子”。为了便于产妇休息和婴儿的成长，常在门前挂红布条以“避邪”。产妇“坐月子”的一个月内饮食特别讲究，一日多餐是其主要习俗，四顿、五顿不等。饮食多以红糖面疙瘩、小米粥、稀面条为主，利于下奶和消化。产妇“坐月子”期间有许多禁忌，如不许产妇踏进别人家门或宅子，否则会“血气扑门”，污秽冲室，给人家带来灾难；忌产妇接近井水、坑水、犯之会触怒水神，使水生虫；忌烹炸，油炒，据说这样易使婴儿皮肤起泡，必须干炸时，要在锅台上放一碗凉水，便可破之。

在婴儿诞生第三天给婴儿沐浴俗称“选三”。届时由一位有威望的老太太主持，端上一个大铜盆，盆里放有槐枝、艾蒿的热水，其他家人将铜钱、枣、花生等投入盆中，俗称“添盆”。然后由老太太为婴儿洗身，边洗边念喜歌“洗洗沟，做知州，洗洗蛋，做知县”，预祝婴儿长大读书做官，出人头地。“洗三”实为婴儿出生后的诞生礼。

在民间，添人进口被视为喜事，生男孩的称为“大喜”，生女孩的称为“小喜”，透出重男轻女的观念。这种观念自古有之，《诗经·小雅·斯干》载有生男孩、女孩的情景，生男孩为：“载寝之床，载衣以裳，载弄之璋”，以示尊贵；生女孩则是“载寝之地，载衣以裼，载弄之瓦”，以示卑贱。传统社会中不管生男生女，三天后都要向娘家“报喜”。“报喜”常由婴儿叔叔去。报喜时所带礼品也很讲究，各地的习俗不同，报喜时带的礼物也不同。如三门峡一

带，若送去油条、麻糖，外婆一见就知道生的是男孩；若送去油饼、花朵，便知是女孩。外婆的回礼，豫西南一带是一个荆条筐子里边放一百个鸡蛋和挂面。荆条筐俗为婴儿的“窝”，是婴儿藏魂的地方，要跟随婴儿到12岁。

婴儿到了12天，亲朋好友前来祝贺，主人家要设宴招待，叫做“吃喜面”。吃喜面的主客为外婆家。外婆家要送大量的鸡蛋，少则几百，多则上千。还有面粉、挂面，小孩的衣服、帽子、鞋、银镯子、长命锁等。亲朋好友也要送来鸡蛋、面粉、小衣服等。中午主人家要设宴招待。宴席上的面条，每人都要给奶奶夹一点，俗称吃喜面，边吃边念“咬去灾，活一百”等吉语。有的地方还给奶奶打花脸（摸红颜色或黑色），增加喜庆气氛。外婆送来的鸡蛋须姑姑一个一个数出来，否则孩子长大不识数。外婆家的人走时，奶奶要发酵一块面团，里边塞进一个鸡蛋，意为面团发得越大，孩子长得越虚泛（胖大）。其他亲朋好友要送干饼，意为咬灾。“吃喜面”习俗由来已久，喜庆气氛极浓，表现了民间生育至上的民俗心理，人们已经沿袭成习。

婴儿刚刚来到世上，还没养成日落而息的习惯，有不少婴儿白天睡觉，晚上哭闹，俗称睡颠倒。为改变这种现象，使其安稳睡觉，家人往往会写一张夜啼帖，张贴在路口或人员多走动的地方，内容为“天皇皇，地皇皇，俺家有个夜哭郎，过往君子念三遍，一觉睡到大天亮”。这实则是一咒语，俗信认为，借助有德行、有善心的人念帖三遍，即可将祈愿信息达知天地神灵，使啼儿止啼。

新生儿满月后，人们择吉日由外婆接母子回娘家住几天，俗称“挪臊坡”。回去时女儿要带吃剩下的鸡蛋回敬父母。婴儿鼻梁上要摸白点，俗乘白狗；回来时打上黑点，俗称黑狗。还要折一束柏树枝，用五彩线系牢，放在婴儿怀中；回来时由外婆折一束桃枝也用五彩线系牢。在民间狗、柏枝、桃枝都是避邪消灾之物，认为婴儿禀气弱，能防止邪气侵袭。这些习俗在今天的民间仍沿用。

婴儿长到“一周岁”，俗称“一生儿”，要庆贺。亲戚好友要买些小衣服、小鞋（俗称扎根鞋）、玩具送给婴儿，有的地方还带油条

前来祝贺。家人要在婴儿面前放书本、算盘、脂粉、鸡蛋、水果等东西，引逗婴儿抓取，俗称“抓周”。以婴儿所抓第一件物品来测卜他长大后的职业和志向。若抓到纸、笔，预示他将来喜读书；抓取算盘，预示经商；抓取食物，预示他好吃懒做；抓取脂粉一类东西，家人是不喜欢的，预示他长大会沉湎酒色。婴儿无论抓到什么，旁观者都会借题发挥，与他长大后所从事的职业联系起来。抓什么是婴儿一时的兴趣，与其长大后的意向相联系是没有科学根据的。由此可见，“抓周”是民间检验婴儿天赋和卜测未来前途的仪式，表现了长辈望子成龙的美好心愿。

诞生礼俗的内容很多，如起名习俗，认干亲习俗等，都表示了对婴儿的关注。诞生仪礼包含了几个方面的文化内涵：一是通过种种诞生仪礼，宣告婴儿的来世，成为社会的一员；二是祝贺健康成长，长命百岁；三是希望他有志向，有成就，光宗耀祖。随着科学技术和卫生保健事业的发展，诞生仪礼中的迷信、禁忌成分越来越少，或者只存某种象征的形式和纪念意义。

生育禁忌 生育禁忌习俗是积淀在人们心理深处的神秘文化现象，是属于社会心理层面上的民俗信仰。禁忌在西方人类学、民族学、民俗学那里被称为“塔布”(taboo)，“它代表了两种不同方面的意义，首先，是‘崇高的’、‘神圣的’，另一方面，则是‘神秘的’、‘危险的’、‘禁止的’、‘不洁的’。”①生育禁忌正蕴涵了这两方面的含义，因此人们对它颇为敬畏。生育禁忌不仅是人们约束生育行为的准则，而且又是作用于人们精神心理上的一种文化现象。这种文化现象不但在生产力低下的社会存在，就是在现在的民间，也还稳定的存在。

古人对生育现象看得非常神秘，由于生产力低下，他们不懂得生育的真谛，认为人是由神创造出来的，当神开辟了天地之后，把残物留在天地之间的混浊之气变成了虫兽鱼鸟，清明之气变成

① （奥）弗洛伊德. 图腾与禁忌. 北京：中国民间文艺出版社，1986年版，第31页。

了人，“有一神混生，经天营地……烦气为虫，精气为人”①。由于神造了人，人们对神异常崇拜。民间对神灵由敬到畏，生怕亵渎神灵，于是产生了诸多生育禁忌。

一是孕期禁忌。民间俗信人是由神创造的，妇女在怀孕期间胎神正在施展魔力，使婴儿长胳膊、长腿。胎神常在孕妇左右，因此孕妇和家人的行为要特别谨慎：禁忌房内外的器物移动、窗户的修补或拆除，禁忌随意动工修造房屋，禁忌打钉或填补，否则，大者招致流产，小者影响婴儿发育不全或畸形。胎神虽守在孕妇左右，但在不同的月份和不同的日子，会云游在不同的方位，只要避开这些方位，一般不会触及胎神；万一不慎违禁，犯了胎神，可画符，以求安胎。从对胎神的信仰可见民众的矛盾心理：一方面想修家建房，一方面又想得子，两者不能俱得，又不愿伤其一，于是就想出了一个胎神的方位来安排家事。不难看出，这里不完全是原始思维的遗存，而是人们根据生活的经验加上对神灵的崇拜创造出来的。它的积极意义在于：利用对胎神的敬畏，谨慎处事，以达到安胎保健的作用。胎神无名无形，说不清道不明，不能动，只能敬。实际上，胎神解释了孕期各种禁忌的合理性。

二是分娩禁忌。分娩禁忌主要体现在地点的禁忌上。产妇分娩本是极需要人照顾的，可由于对神灵崇拜而产生的敬畏心理左右着人们的行为，对产妇的分娩地点极为忌讳。如忌在娘家和其他人家分娩，也就是说禁止在自己家以外任何家里生孩子，万一来不及就让接生婆将孕妇扶到野外去生，以免玷污娘家和其他人家的神灵。若玷污神灵，一是人丁衰弱，家道败落；二是在娘家和其他人家分娩会移花接木，换了他姓人，孩子养不活。有的地方男家甚至也不许在自己家生孩子，分娩时在野外搭一小棚，满月后才能回家。生育禁忌像无形的锁链牢牢地束缚着人们，时至今日仍在民间流行。这种习俗极有魔力，把民众紧紧束缚。究其

① （汉）刘向. 淮南子. 张广保编. 北京：燕山出版社，1996 年版，第 161 页.

原因，是对神灵的崇拜所产生的恐惧。孕妇分娩时，婴儿与血水俱下，血为不祥之物，人们对血是畏惧的，因为它和伤、残相关联。古人不懂得女人的经血和生育子女的关系，认为“产血是女性潜在能力的标志，……它又是婴儿骨血的根源，所以这种血既肮脏又强大。说它肮脏认为是和污秽联系在一起。说它强大认为它可以带来生命，又预示着死亡。”①因此对产血异常畏惧，继而由畏惧转为厌恶，认为是不详之物，“分娩时的血水被视为‘血光之灾’，因此避之。”②总之，对分娩派生出来的诸多禁忌，都是民间对神灵的敬畏、对产血的恐惧而产生的迷信心理所造成的。

三是产后禁忌。产后禁忌体现在对产妇的行为禁忌上。妇女产后恶露未净，被视为不洁之人，凡有圣洁性质的举动不得参加，神圣的物体不得接触。古人如此，今人亦如此，它不因社会更替而消失，也不因社会变化而中断。这是因为在生育习俗文化的传承中，民间在一代一代地承袭。如产妇未满月不得进入别家宅院，犯之该家会“污秽冲宅”、“热血扑门”，该家人必遭祸殃；产妇忌到池塘洗衣服，犯之该塘水生虫；忌进打粮场，犯之场内粮食减少；忌参加喜庆活动，犯之会得罪神灵；得罪神灵，神灵不但不会按照人们的意愿赐福，反而会降祸于人。正因为这种恐惧心理，因此人们躲产妇像躲瘟疫一样，生怕给自己带来厄运。在时间的积淀中，这一切行为成为生育行为的意识化，控制着人们，束缚着人们，“当它以人之外的控制力量调节人的行为时，它就已经变成一种社会意志的体现，一种社会事实。社会事实虽然来自个人，但是已经超越而成为独立存在的外在物，不但不受个人意志的影响，反而会支配并控制个人的行为。”③作为产妇个人来讲，她的

① 卡莫迪 妇女与世界宗教. 成都：四川人民出版社，1989 年版，第 80 页。

② 任聘. 中国民间禁忌 北京：作家出版社，1991 年版，第 191 页。

③ 陈秉璋 实证社会学先锋·杜尔干. 台北：台湾允晨文化实业股份有限公司出版，1982 年版，第 131～135 页。

意志完全被社会的意志(民众对神灵敬畏心理而产生的心理意志)所取代,没有反抗,只能顺从。

万物有灵是十九世纪英国民族学家泰罗提出来的,他认为人类最初信仰精灵,无论动物、植物或其他物质都有精灵,人死后的灵魂也是精灵的一种,自然界的各种奇异现象都是精灵变化的结果。弗洛伊德则解释了万物有灵观念产生的原因:"原始民族对自然界现象的臆测造成了灵魂的思想,然后,将它推行到外界事物上。"①万物有灵的"精变说",给生育禁忌留下了依据、容身的空隙和传承的土壤;民众为了趋吉避凶,妇女一旦怀孕,诸多禁忌便产生了。

孕妇行为有诸多禁忌。忌在葡萄树下乘凉,犯之,会中邪气,胎儿将变成葡萄怪胎,不能成人胎;忌夜间外出走路,犯之妖魔扑身,主生怪胎;忌在院子里睡觉,犯之妖魔精怪扑身,污了腹中的胎儿,生出怪胎等。我们不妨来阐释一下这种文化心理禁忌的原因。在科学不发达的社会,妇女在生育过程中,胎儿千姿百态,有胖有瘦,有大有小,甚至有豁唇、双耳等怪胎;还有手六指、脚六趾的现象等,这些"千人千面孔,万人万摸样"的胎形,使得人们在自己特殊的思维中产生出种种超现实的解释。特别是怪胎的出现,人们认为不是偶然的,而是必然的,是一种超自然力量操纵的结果。弗洛伊德在《图腾与禁忌》中把这种力量称为"玛那","是一种非人格的力量,也是一种神秘力量。一切能给人带来不寻常的好处或害处的事物,都可能有'玛那'在后操纵"。②"玛那"是禁忌的内核,禁忌是"玛那"外在的文化显现,禁忌将人们对于隐藏在物体中的"玛那"的恐惧实体化了。

禁忌虽为迷信,但在民间已传延成习,成为一种不可抗拒的

① (奥)弗洛伊德.图腾与禁忌.北京:中国民间文艺出版社,1986年版,第99页。

② [英].泰勒.原始文化.蔡江浓译,浙江:浙江人民出版社,1988年版,第21页。

力量。这种力量具有一种魔力(玛那),深深潜藏在人们的心理上,民众虔而信之,成为见之于法律之外、作用又大于法律的无形法网。如民众相信,死亡或出生都是一种生命形态变成另一种生命形态,因此孕妇产后便有诸多禁忌。如婴儿刚出生,忌外人踏入产房;为防止外人进产房,产妇门上要挂标记。这种习俗由来已久,在中原民间若是生了男孩,门上要挂弓或桃枝;生了女孩,则应挂红布条。民俗认为弓、桃枝、红布条都有避邪避鬼魂的作用。其心理内涵可用列维·布留尔在《原始思维》中说过的话来阐释:婴儿魂在未转生的状态中,实际上是父辈或图腾的一员,已出生的婴儿乃是某一祖先的转世。而转生是要通过怀孕的中介过程来实现的,由此推导,在他由鬼魂转生成人时,一定有一些旧的同伴(鬼魂)伴随着,为了避免鬼魂的缠绕和邪魔的侵害,就在门上挂物以辟邪气。

人们总是善于联想,但"当人类智力还很低下时,人类已在自己的意识中联想那些亲身经历过的事件,并将这些联想与实际联系起来,但他们本末倒置,错误地得出结论:意识中的联想必然牵涉到现实中的事物。"①由于事物之间的相似,不论其同质与否,通过联想,均可使生育产生出诸多的禁忌,这些禁忌体现着民众的交感心理。譬如,孕妇的饮食禁忌颇多,并且自古有之。前面已经讲过忌吃兔肉,《论衡·命义》载:"妊妇食兔,子生缺唇。"兔子豁唇,由此联想到孕妇吃兔肉会导致婴儿缺唇。忌孕妇吃生姜,犯之生子长胼指,东汉张仲景有"妊妇食姜,令子余指"的记载,宋代陈自明亦称"食生姜,令子多指、生疮"。这一习俗流行极早、极广,是因为生姜多枝,由此联想到婴儿的手指、脚趾。孕妇的饮食之所以禁忌甚多,是因为人们相信:任何事物之间都有联系,这种联系在魔法的作用下,会使胎儿受到影响和伤害。

在民间,婴儿的出生时间不是随心所欲的,有些时间是犯忌

① [英].泰勒.原始文化.蔡江浓译,浙江:浙江人民出版社,1988年版,第54页。

的，如忌在大年初一出生，据说这一天出生的孩子不孝敬父母。这是因为人们普遍认为，劳动一年了，无论如何要欢欢乐乐过个年，若孩子出生必连累父母、家人，全家人紧张、繁忙又害怕：一是除夕是各路神仙降临、赐福之时，产妇的产血会玷污神灵，给家人一年带来不幸，并使一年中都会诸事不利；二是妇女生孩子受苦，俗信妇女生孩子是在阎王爷面前走一遭，在偏僻的农村，由于难产、癫痫送命的妇女为数不少，民俗认为初一出生的孩子性毒，克父克母；三是平时生活俭朴，到了年节，再穷的人家也要吃顿饺子，这是汉民族的习俗，妇女生了孩子不能吃，因此这一天出生的孩子是极不孝顺的。出生时间禁忌最忌讳的是五月五日，俗谚有“端午节，天气热，五毒出生不安宁”（五毒：蝎子、蝴蝎、蜘蛛、蛇、蜈蚣）。五月恶灵横行，这一天出生的孩子，民间认为是五毒投生，男克父，女克母，有的甚至认为还会克其兄弟姐妹。其心理依据仍是交感的作用：农历五月五日，乃为盛夏，赤日似火，火盛生毒，由此联想到孩子的毒、孩子的克。从科学的角度讲，天气炎热，产妇虚弱，婴儿幼嫩，既怕冷又怕热，用忌讳的形式防范，也隐含一定的朴素道理。

婴儿的行为也有许多禁忌。首先是婴儿生下的第一声啼哭。民俗认为，婴儿生下的第一声哭将决定他一生的命运和性格。小儿的哭声与自然界的动物相联系，由此产生联想，来决定孩子的性格命运，完全是民俗的感应心理，是没有科学道理的。受交感心理的影响，婴儿行为禁忌极多，忌吃鸡爪，吃了鸡爪，长大写字手会发抖，因为鸡爪与婴儿的手相似，便由鸡爪的抖联想到人写字的手抖；忌婴儿打自己的头，犯之主生病等。由此可见民俗联想的思维模式，其中有一个共同的地方，就是禁忌的事物与禁忌事物的解释之间，是一种似是而非或牵强附会的类比，通过联想、类比，产生了一种神秘的力量：玛那，并驱使着民俗心理，不得不信。

生育禁忌习俗既神圣又神秘，既崇高又潜伏危机。千百年来，正是民间这种战战兢兢的心理，造就了七色俱全、五彩缤纷的



生育禁忌文化;但生育禁忌又是十分复杂的认知心态,无论对神灵崇拜的敬畏心理、万物有灵的趋吉避凶心理,还是由事物之间的相似加上自己的主观意识想当然而产生的交感心理,都是民众趋同合众的社会心理的压迫和整合。生育禁忌本身就有很强的约束力和社会整合力,你不遵守就会偏离社会心理的轨道,周围的压力就会随之而来。由于代代相袭,生育禁忌已成为人们心理上的习惯规范,但随着社会的进步,科学的发展,愚昧的、迷信的、神秘的生育禁忌将会被科学的生育知识所代替。新的生育措施和方法,将冲破千百年来生育禁忌的心理防线,形成新的生育习俗。

(二)成年仪礼

成年仪礼是一种古老的习俗传承,是承认年轻人进入社会的能力和资格而举行的仪礼。在人生中具有重要意义。

开锁　在河南民间传承着与冠笄礼含义相似的礼仪习俗,即在男孩十二岁或十五岁时其父母或干娘做顿好饭相待,然后,将其过诞生礼或认干亲时戴上的"挂锁"或"项圈"去掉,从此不再戴,俗称"脱锁"或"开锁"。开锁后便标志着孩子已经脱离少年,向成年迈进。女孩十二岁开始留一独辫,俗称"留头",如果不留头就会被人耻笑,有"十三不吊起,人说她娘不懂礼"。留起头就称为大闺女了,开始恪守闺训和妇道,学做家务,甚至不许"抛头露面",俗称"男过十三,磨肠研肩(读书、劳动);女过十三,会做吃穿"。如今,开锁的习俗仍在民间传承,经济收入高的人家,特别是独生子女,更加看重,孩子虽不戴锁,过十二岁生日,家人要请亲朋好友庆贺,宣告孩子已到十二岁了。而亲朋好友也会买来学习用品,鼓励孩子努力学习,将来有作为。收入低的人家并不看重。

成年仪礼　一个人通过诞生仪礼进入社会,直到18岁,中间有一个过渡阶段,除了过生日和开锁外,无其他仪礼。此时,他完全属于父母和家庭,并在父母和家庭的庇护、教养下成长。传统仪礼是男到18岁,女到15岁左右,要举行一项仪式,标志着他

(她)告别童年进入成年、赋予他以社会的责任和家庭的责任。这一礼俗自古就形成了仪式,十分隆重。《礼记·曲礼上》说,男子"二十曰弱,冠",即男子到二十岁左右要行加冠礼。加冠礼有三加,即初加、二加、三加。初加时给受礼的男子结发髻,加网巾,加冠;几天后,择吉日再加,此时将初加的冠巾取下,换上纱帽;三加时,再加上幞头。行加冠礼时,主持者要念颂词,冠礼结束后到祠堂向长辈施礼。行了加冠礼,就表示这个男子从此已成为大人,家人和社会要按成人来要求他。他本人也要负起家庭和社会的责任。女子成年要行笄礼,笄就是簪子。女子到了15岁左右,择吉日,将头发挽在头顶上,盘成发髻,用簪子插住,表示已长大成人,要学一些针织活计。

河南的民间成年礼往往和婚礼结合起来进行,即在结婚前一日或亲迎前进行。男子届时穿上新衣服,披上十字红绸,胸戴红花,在族亲弟子簇拥下,来到宗庙内或中堂前,立于红毡上,向祖先和尊长叩礼,由尊长赐以成人之名。女子的笄礼在出嫁临行前由同辈的嫂子或伯母、叔母为其"绞脸",或上头。绞脸就是清除脸上的细汗毛,整修眉毛;上头就是将头发挽起,罩上发网,别以钗簪。绞了脸,上了头的姑娘,便成为媳妇,以后要以梳后髻与姑娘相别。由于男女的成年礼往往与结婚仪礼相近,民间就形成了以结婚为成年的习俗。如今,城市有举行18岁成年礼的仪式,在农村仍与结婚结合,但已不再行拜祖宗之冠礼了。女子婚礼前绞脸、上头已被理发、美容所代替,姑娘媳妇的发式也没有特殊的标志。

(三)婚姻仪礼

《周易·序卦》中说:"有天地然后有万物,有万物然后有男女,有男女然后有夫妇,有夫妇然后有父子,有父子然后有君臣,有君臣然后有上下,有上下然后礼仪有所错"。婚姻的发展告诉我们,人类社会初期的婚姻,只不过是两性的媾和,以保证人类的繁衍,是一种自然现象。随着社会的发展,男女的媾和逐渐形成规范,并由此产生了婚姻制度,形成了婚俗。男女的结合得到社会

认可，后来产生了有关的婚姻法律，把男女的结合用法律的形式固定下来，婚姻不仅得到社会的认可，还受到法律的保护。婚礼是人生仪礼中的大礼，历来受到个人、家庭和社会的重视，它为人生的转折，标志着家庭的发展和后人的繁衍，向社会宣告婚姻的合理性，得到社会的承认和法律的保护。

在河南，从人类社会经验中发展起来的婚姻习俗惯制，在形式上表现出多样性，除提亲说媒、没有亲缘关系的男女结合为其正常的婚姻形式外，还有非正常的婚姻。

表亲婚 即表兄妹结婚，俗称“亲加亲”，俗语有“表亲婚，辈辈亲，打断骨头连着筋”。表亲婚是古代血缘、亚血缘婚遗风构成的一种婚姻形式。表亲婚双方的家长多系同胞兄妹或堂兄妹。同胞姐妹之子结合的婚姻叫姨表亲；侄女嫁给姑姑之子叫姑表亲，俗称侄女随姑。宋代大诗人陆游的前妻唐婉，就是陆游母亲的侄女，婚后虽两人感情笃厚，但陆游的母亲厌嫌唐婉，逼陆游休掉了唐婉。在表亲婚俗中，河南民间忌外甥女嫁给舅舅之子，被视为“骨血回堂”，大多为“侄女随姑”或“姨表亲”。中华人民共和国成立后为了确保优生优育，婚姻法规定禁止近亲结婚，表亲婚俗基本不存在。

指腹婚 指腹婚是封建时代兴起的一种包办婚姻形式。多为双方父母友好，两家关系密切，当双方妻子都怀孕时，约定若一方生男，一方生女，孩子长大后，使之结为夫妻。这种婚姻多发生在官宦人家或士商人家。指腹为婚形式是不稳定的，随着双方家庭的发展，有的穷了，有的富了，有的升官，有的降职，都有可能背信弃约。这种婚姻形式在传统小说和戏曲中多有表现。

买卖婚 买卖婚是古代氏族外议婚的一种发展形式，发生在20世纪50年代前，即双方家庭商定女子身价，买方把实物或现金付与卖方，一经商定，人财两清。此类婚姻多发生在天灾人祸后，女方家庭无力抚养，实属卖儿卖女。买方多为富家，买来做小老婆或续房，其女子备受歧视。或者买方为未婚的老翁，或失室的壮汉，多为传宗接代。这种婚姻多导致悲剧。

招赘婚　又叫倒插门。在河南民间招赘婚有两种情况：一种是有女无子，不愿收养过继子；一种是女子死了丈夫，子女尚幼，不愿离开前夫之家，招夫上门共同扶养子女，民间俗称“招女婿”。旧时招女婿要立契约，言明男到女家落户，改为妻姓，继承家业，终身不变。现在往往请人从中说合或双亲自己商定，男到女家不改姓，所生子女须随妻姓。传统观念中女子无权继承家业，招来女婿继承家业。招赘者常受争夺财产的同族人排斥、歧视。在婚礼上，招赘入门讲究“借娶不借嫁”。结婚之日，女子上轿要在本姓祠堂、公房或亲友家，男方不置办聘礼，其他婚礼仪式如常。20世纪70年代后期，政府提倡男女平等，支持男到女家落户，入赘者受歧视习俗有所转变，但由于旧传统观念和同姓家族势力的影响，招赘婿地位还是很低的。

童养媳　童养婚是封建家长制产生的一种畸形婚姻形式。多为贫困家庭的子女，无力抚养，将幼女送到或卖给富裕的家庭，待到结婚年龄再与所养家之子成婚，俗称童养婚，或童养媳。童养媳正式举行婚礼俗称“圆房”或“完婚”。其婚礼仪式简单，择日“上头”，拜完天地后，送入洞房即成夫妻。童养媳从童年时，就担负起繁重的家务劳动，常受公婆的虐待。中华人民共和国成立后，此种婚姻形式彻底消除。

婚姻形式除上面的几种外，还有再婚、转房婚、推磨婚（换亲）等，这些婚姻形式为封建制度的残留，现今实行男女平等，婚姻大多为自由婚。

河南传统婚礼严整完善，基本上按“纳采、问名、纳吉、纳徵、请期、亲迎”六礼的程序进行，后来简化为“提亲、订婚、结婚”等阶段，是在“六礼”的基础上演化而来的。

提亲　即“六礼”中的纳彩，俗称“说媒”。媒人俗称“媒婆”，现称为“月老”、“红娘”。媒人来往于男女之间，介绍双方各自的情况，也有双方早已相互了解，特意找媒人穿针引线的。媒人提亲后，为求慎重，男女双方托亲戚朋友进一步打听（了解）对方真实情况，一般看门户、看门第、看家风正不正，然后“合八字”，“合

年命”，即双方将子女的出生年月日采用干支八个字，看命相合不合。巩县、偃师一带流行的“合八字”口诀为“子鼠见羊万年愁，不叫白马见青牛，虎见巳蛇如刀截，兔子见龙不长久，酉鸡不与龙相见，亥猪不可见猿猴”。郑州、鹤壁有“青龙克白虎、虎鼠不结合”的俗语。泌阳一带有将换帖后的“生辰八字”压在“灶王爷”牌位下的习俗，即把男女双方换的八字，压在“灶王爷”牌位前，三天内家中若无打架、吵嘴、摔碗盘等现象，则视为吉利，可结良缘。20世纪70～80年代合八字习俗逐渐衰落，又兴起“相亲”习俗。相亲也有偷相的，中意后再约定正式“见面”。

订婚　也叫“过订物”，为“六礼”中的纳吉、纳征演变而来。双方同意联姻后，先换“允书”，或称“下允帖”。允帖中男方多写“不揣固陋，妄攀名门，尚蒙金诺昌盛雀跃”的字样；女方允帖则写“敬接冰语，联婚高门，幸蒙俯允，昌盛忻舞”的字样。双方允亲后，还要“传大启”才能使婚姻定下来，即“六礼”中的“纳征”。“传大启”即交换上面印有金色“龙凤图案”的专用红色礼帖，多选在双日进行，取其“成双”吉利之意，男方还要带商定好的“聘礼”，女方持“凤启”，相互交换，从此两家的婚姻正式定下来。定亲后男女双方互相走动。中途若发生变故俗称“退亲”。退亲习俗是：若男方提出，送给女方的聘礼不得索要；若女方提出，则要如数退还男方所送聘礼。现在民间的订婚方式是“拍订婚照”和“互赠纪念品”。“六礼”的习俗，长期在民间传承，并在传承过程中不断赋予新义。无论“说媒”或是“订婚”，其程序都是“六礼”的演化和变异。

婚礼　婚礼是婚姻和仪礼相结合的产物。婚礼本身的意义在于祝贺，它是一种向族人和社会宣布婚姻成立的一种形式，以得到社会的认可。婚礼在长期履行过程中，产生了丰富多彩的婚礼习俗，常见的主要有迎亲、拜天地、撒帐和交杯酒等。

旧时娶亲多用轿，轿有“花轿”、“哑巴轿”两种。“花轿”有唢呐、仪仗队，多为富户使用。哑巴轿没有唢呐、仪仗队，多为贫苦人家使用。“轿”到婆家门前，泌阳有打醋坛的习俗，即由新郎的

兄长持谷草火把燎轿门，再由一人一手用钳子夹一烧红的犁铧，口诵“犁铧本是金、称它为老君，烧红谁也不敢侵”。然后由一人端醋或水泼于犁铧上面，发出“哧哧啦啦”的声音，并冒出烟气，绕轿三周，俗称“打醋坛”。绕轿者还要念打醋坛歌，以祝吉利。“打醋坛”后，由新郎到轿前施礼，再由两个女迎客搀新娘走到天地桌前。新娘脚不能沾土，要走在红毡或草席上。这种习俗由来已久，元代陶宗仪《辍耕彖·传席》载：“今人家娶妇，舆轿迎至大门，则传席以人，弗令履地。”①白居易《和春深》一诗有：“何处春深好，春深嫁女家……青衣（婢女）传毡褥，锦绣一条斜”陶宗仪的记载和白居易诗中的描写正是新娘下轿仪礼情景。此时由主婚事的人将碎草、铜钱或麸子撒向新娘、新郎的头上或身上，俗称“撒草料”，“撒喜钱”，边撒边唱“一撒金，二撒银，三撒富贵满家门，四撒明年生贵人”。围观者争相捡取铜钱或喜糖，以捡到为吉利。有的地方还有让新娘跨火盆、跨马鞍的习俗。现在婚事新办，富裕人家多用汽车（小汽车）接新娘，撒麸子改成撒彩纸屑，跨火盆、马鞍的习俗已消失。

婚礼上必经的环节是拜天地。段成式《酉阳杂俎·礼异》哉：“北朝婚礼，青布幔为屋，在门内外，谓之青庐，于此交拜。”②后来沿袭为在堂屋内或当院设一天地桌，桌上放一装满粮食的斗，斗的四周贴上“金玉满斗”四个大字，斗内要插上秤；男女二人并肩立于桌前，由主婚人主持高喊“一拜天地、二拜高堂，夫妻对拜，送入洞房”。天地桌前还放一红麻茎织成的篙荐，专供新人铺床用，拜完天地后，由小叔子把篙荐卷起，在地上捌几下，边捌边歌：“一捌金，二捌银，三捌一个聚宝盆，四捌一个摇钱树，五捌儿女一大群”。然后将篙荐铺到新人床上，边铺边歌“两头一卧（折叠），五

① 转引自赵丕杰编著. 中国古代礼俗 北京：语文出版社，1996 年版，第 86 页。

② 转引自赵丕杰编著. 中国古代礼俗[M]. 北京：语文出版社，1996 年版，第 87 页。

子登科；两头一按，文武状元”。祝福新婚夫妇所生儿女，前途无量。新郎新娘入洞房后又有闹洞房，夫妻喝合卺酒、撒帐、抢脱新娘绣鞋测卜儿女等习俗，最有趣味的是撒帐习俗。

撒帐又称“撒喜床”，是祝福新郎新娘早生贵子的游戏习俗。《东京梦华录》载：“对拜毕，就床，女向左，男向右，妇女用金钱彩果撒掷，谓之撒帐。”①由于长期的沿袭遵循，民间婚俗已形成有撒帐歌。撒帐人需事先商定由同族中儿女双全的嫂子承担。撒帐时，嫂子手托盘子，盘内铺红纸，红纸上面放栗子、枣子、花生、桂圆一类的吉祥物品，一把一把地撒向床上，边撒边诵“一把栗子一把枣，明年生个大胖小……”撒帐歌的内容大多与生育有关，如“又撒喜，又撒财，观音送子到府来……”等。撒账是婚礼的高潮，也是气氛最活跃、最热闹的时候。撒帐的目的一是求得吉祥富贵，二是祝愿新人早生贵子。撒帐不仅是一种表达乞子心愿的仪式，同时还是一种幽默滑稽的洞房游戏。

交杯酒是婚礼中又一内容，宋人王得臣在《麈史·风俗》中说：“古者婚俗合卺，今也双杯彩丝连足，夫妇传饮，谓之交杯”。②无名氏的民歌对此也有具体描绘：“倾合卺，醉淋漓，同心结了倍相宜。”③交杯酒是民间婚俗中新婚夫妇的重要仪礼，新婚夫妇手举酒杯交叉挽着对方胳膊喝完这杯酒，表示已结同心，要白头到老。喝交杯酒时新郎说：“这杯酒是敬你哩，叫你给俺生儿育女哩！”新娘说：“这杯酒是敬你哩，叫你给俺挡风遮雨哩！”虽为嬉戏，却反映了生育至上、男人为尊的社会心理。

婚礼习俗中还有“看闺女”、“回门”的习俗。“回门”后，整个婚礼宣告结束。婚礼习俗一环扣一环，每一环都伴有相应的仪式，并且显得严整、自然。

① 转引自赵丕杰编著. 中国古代礼俗. 北京：语文出版社，1996 年版，第 88 页。

② ③转引自赵丕杰编著. 中国古代礼俗. 北京：语文出版社，1996 年版，第 89 页。

（四）丧葬仪礼及民俗表现

丧葬仪礼是人生最后一项通过仪礼，表示一个人脱离社会和人生旅途的终结。河南民间遵奉“生有所养，死有所葬”的礼仪原则，十分重视丧葬仪礼。丧葬仪礼包括对死者哀悼、评价、祭奠等内容。

生老病死为自然规律，居丧哀悼，发乎人之常情。一个人死后，活着的人为其发丧，表示悲哀和悼念，完全是正常的行为，但由于传统观念的影响，使其渗进了诸多迷信色彩，并构建了诸多丧葬仪礼习俗。

“土葬”、“火葬”为河南民间主要丧葬形式。

秦汉以来，民间受儒家“人之发肤，受之父母，不敢毁伤”观念的影响，以土葬为主，并有“入土为安”的俗语。几千年来，土葬成为河南民间的主要安葬形式。土葬的方法是用棺木盛尸，挖葬穴，深埋土中，以土丘为标记。土葬源于上古时代，那时人死了，抛弃野外，在其身上厚厚地盖上一层柴草，就完事了。《周易·系辞》载：“厚衣之以薪，葬之中野，不封不树，丧期无数。”到殷商时代，死了人以平墓埋之，不垒坟堆。周代不仅有了坟堆，而且还以生前的社会地位、身份来确定坟堆的高度，也更加讲究礼仪。随着时代的推进，儒家伦理、孝亲思想的渗入，葬礼更加繁缛。但由于贫富的悬殊，民间出现了贫葬、赤贫葬、破产葬和阔葬之别。“贫葬”大多是稍有亩产的人家，老人亡故后，为慰藉老人生前劳累的一生，活着的儿孙往往尽自己的所能，为其买棺材，制寿衣，请鼓乐，设墓地等。“赤贫葬”是指既无亩产，甚至家无隔宿之粮的人家，死了人，儿孙则叩头求族人、乞亲邻，以凑得一些棺材钱。若实难随愿者，便用草席卷裹埋入“乱坟岗子”。“破产葬”是指一些家有薄产的人家，为报养育之恩，受族长等头面人物的纵容，不惜出卖牲畜，典当家产，而大行操办，致使破产。“阔葬”流行于富贵人家，死了人从发丧、成服、安葬都很讲究，极为奢靡。现今大部分农村还是沿袭土葬的形式，还存在有厚葬之风。

火葬又叫“火化”，是一种比较古老的丧葬仪式。火葬最原始

的方式是纵火焚尸，然后弃之不管。这种葬式有人认为盛行于古印度，后随佛教传入中国。《立世阿毗昙论》卷六载：印度"剡浮提人，若眷属死，送葬山中，烧尸弃去。"《高僧传》卷二载："（鸠摩罗什）率于长安……依外国法，以火焚尸。"在中国火葬的方式亦由来已久。《荀子·大略第二七》中说："氐羌之虏也，不忧其系垒也，而忧其不焚也。"这是指少数民族，氐羌族火葬的惯制。"忧其不焚"就是怕其不焚，氐羌族死了人是必焚其尸的。在中原，宋元时期火葬最盛，《宋史·补志》载，有人上书建议，禁止火葬，提倡收尸葬于荒闲之地，但又有官吏反驳："从来以火化为便，相习成风，势难遽革。"主张贫民及客族，"若有死亡，姑以其便"。当时火化成风，不少地方有了"化人亭"。明清以后火葬渐被禁止，朝廷曾禁止火葬，对违犯者"仗一百，流三千里"。中华人民共和国成立后又提倡火化，各大、中城市逐步建立火化场、殡仪馆等。近年来，农村有的地方也提倡火化，如南阳、新野等地。火葬节约土地，破除了迷信，并且卫生、干净，是比较理想的丧葬形式。

土葬仪礼从周礼发展而来，既有繁缛奢靡的礼节习俗，又充满了迷信色彩，围绕土葬形成的民俗最多。

看风水　看风水习俗主要是指为死者掘墓时，看墓地的水势走向。看风水的习俗早已形成，民间有"唐代岗，宋代岭，明代是在洼地滚"的俗语，是说每一个朝代对墓地的选择都有一定的习惯。近代，丘陵地带选择山脚向阳避风、防潮之处；平原则选择平坦、干燥的高地；山区习惯"临水靠山"。旧时的民间有用三亩耕地换一穴好"风水"坟地的做法，十分看重坟地的选择，认为有"地气"的坟地，可以荫庇后代家道昌盛，做官发财。因此，有些人家选择坟地时，还要请"风水先生"下罗盘定葬向，插标选定后，才挖墓穴。

小殓停尸　当人气已断，先放鞭炮并趁肢体未凉、未僵时，为其洗身整容，俗称"净身"。净身讲究"男不浴女，女不浴男"，一般父死，子为其"净身"；母死，女为其"净身"。回民则由阿訇或至亲及族内有德望者为其净身施水。净身时讲究前七后八，即在死者

身前擦洗七下，身后擦洗八下。有的地方有抹“三把”的习俗，即在死者身前身后各擦洗三下。回民则讲究先净下，再从上到下擦洗周身三遍。南阳淅川为死人“净身”时，让死者坐于背篓底或其他竹器上，谓之“垫竹”。净身后赶快为死者穿寿衣。穿寿衣前，子女要把寿衣一件件在自己身上套好，再给亡人穿，俗称“暖衣”。寿衣数量习惯为五件，七件；回民则男三、女五，并用45尺白布裹身，阿拉伯语称“穿可凡”。更衣之举叫小殓，回民称达丧。穿好寿衣要把死者尸体头朝外，脚蹬里，停放笆箔上，俗称“灵箔”或“灵床”。头前摆上供品，点上长明灯，等待人们来“吊孝”。

报庙　出殡前一天晚上，死者的家人和阖族亲眷，在鞭炮和唢呐队的引导下，向附近的土地庙行祭，民间称“报庙”。报庙是引亡者的魂灵向土地庙报到，申明亡者已入“阴藉”，并转告四方神灵，给以关照。报庙的习俗为：去时，男子在前，女子在后；归来，女子在前，男子在后。村中各户，或提灯笼，或打火把，或搀扶孝子，一路鼓乐声声，鞭炮轰鸣，逶逶姗姗。归灵堂后，为亡者奠酒，先重孝，后外戚，最后为亲族间，布奠倾觞，为亡者“饯行”。此外，还有为亡者灰典乐会，主要是唢呐、鼓乐，如今又时兴“放电影”，充分体现了中国传统丧葬文化的整合功能。

大殓下葬　大殓俗称“入棺”或“入殓”，即将死者尸体装入棺材，也是告别遗体之大礼。大殓入殡之日，死者配偶健在的，多选在单日，配偶已故的选双日。大殓淅川有“分金习俗”，即将尸体入棺时，用一与棺材同长的白布，截成三节，分别兜着死者的头、腰、腿，入棺后，盖上白色衣衾、被单，并以棺口中线对准死者鼻尖和人中将遗体扶正，俗称“分金”。扶正时，其头、脚下均垫以土坯或砖。大殓中还有躲钉习俗，就是“盖棺时”用木榫钉入预先凿制的榫眼中，今多用铁钉。封棺木工一边封棺一边口中高声念着：“鲁班进门来，孝子两边排，手拿月牙斧，亡人躲钉来。”孝子们一边大哭，一边嘱告亲人“躲钉”。大殓中的抢元宝习俗，是指灵柩下葬时，送殡队伍临近墓地，抬棺者甩开孝眷，高喊着紧跑几步，抬至挖好的墓边，俗称“抢堂”。下葬前多由长子先下到挖好的墓

室中烧纸和清理墓室，将土工故意留下的活路干完，俗称“抢元宝”，也称“最后伺候老人”。当棺材下入墓室盖上一层土时，孝眷要沿着墓道正走三圈，倒走三圈，叫行“圆墓礼”。然后土工们填土成丘形，插上长子送殡时扛的“引魂幡”，俗称“仿杆”，至此，殡礼基本完毕。

大殡之日的习俗很多，有焐火习俗，穿孝习俗，祭奠习俗。焐火就是由女儿为其死去的父或母在坟前生火，俗称死人刚到阴间很怕冷，子女为其焐火，是为了尽孝。戴孝由“五服”发展而来，“五服”是古代的丧服制度，分斩衰、齐衰、大功、小功、缌麻，丧服的差别标志出参加丧礼的人与死者的亲疏关系，见下表：

五服	关 系	丧服特征	服期
斩衰	儿子及未嫁之女对父母亲；孙子对祖父母；妻对夫。	以粗麻布制作，不缝边，断处外露，以示不饰。粗麻腰带，粗竹手杖，草鞋。后变异为：白布裹头，后系细麻，白布幔鞋。单亡者，鞋后跟留寸余；双亡者全幔。父亡，毛边留上；母亡毛边留下。后穿针缝制的白布鞋。	3年。
齐衰	儿子、未嫁女对母对继母（3年）；已嫁女对父亲（1年），孙对祖父母（5个月）；玄孙对高祖父母（3个月）。	粗麻布制作缉边。变异为：白布裹头，后系细麻，白布幔鞋。单亡者，鞋后跟留寸余；双亡者全幔。父亡，毛边留上；母亡毛边留下。后穿针缝制的白布鞋。	3年－3个月。

五服	关系	丧服特征	服期
大功	对堂兄弟、未嫁的堂姐妹、已嫁的堂姐妹；已嫁女对叔伯、叔父、兄弟。	用熟白麻布制作；变异为：白孝布裹头，鞋幔半截。	9个月变异为：丧礼后不戴孝。
小功	本宗对曾祖父母、伯叔祖父母、堂伯叔及未嫁祖姑、堂姑、兄弟及从堂兄弟、未婚堂姐妹；外亲对母舅、母姨。	用较细熟麻布制作；变异为：白孝布裹头，只幔鞋头或不幔。	5个月变异为：丧礼后不戴孝。
缌麻	本宗对高祖父母、曾伯叔祖父母，族兄弟及未嫁族姐妹，外姓对岳父母等。	用细麻布制作，远亲服用。变异为：白孝巾裹头，不幔鞋。	3个月变异为：丧礼后不戴孝。

从表格中可以看到河南汉民族传统丧葬文化中“五服”制和变异后的基本文化内涵，以此了解到家族的亲疏关系。

祭奠　祭奠习俗是人们灵魂不死观念的表现。河南汉民族主要是烧“七”纸，以死者之日算起，为七天一期。逢“七”之日要上坟烧纸，俗称“烧七”，此俗源于佛教的生死轮回之说。佛教认为，人死后要极力寻求生缘，以七日为限，若七日终了找不到生缘，则继以七日为期继续寻求。直至七个七日终，俗称“尽七”或“满七”。至此死者必在一处寻得生缘而托生，故民间甚重逢七祭奠。以双七为小祭日，单七为大祭日，特别是“五七”，相传五七这天，如不上坟献供贿赂阎王，亡者找不到生缘，就会打进十八层地狱，永世不得托生，故尤以五七隆重。届时，女穿重孝，男穿白鞋，头戴孝巾，带供品，哭送坟上，烧纸祭奠。老亲故旧也要携香、表、纸及礼品到坟上祭奠，俗称“烧五七纸”，主人家要设宴招待。下

一大祭便是烧周年纸和三周年纸及十周年纸了。烧纸祭奠，一方面是世风在人们心理上的反映，另一方面是受佛教“生死轮回”的影响，希望亲人早日托生。

在人生各项仪礼中，葬礼最为繁琐，整个葬礼几乎被迷信成分所淹没。一方面有对死者一生的贡献、社会影响的评价和追念，感情上难舍难分；另一方面有对死者到另一世界表示各种祝福，希望他在另一世界过得好、早托生。这样，使整个葬礼繁杂、形成的习俗也最多。

第三节　意识民俗

意识是人类对客观物质世界认识的反映，是感觉、思维等各种心理活动的总和，而意识民俗则是人们在长期社会生活中形成的对客观事物习惯性认识，是精神、心理上的民俗习惯。

意识民俗与物质民俗、社会民俗联系紧密，是水乳交融在一起的。无论物质民俗或社会民俗，其深层结构中都渗透着意识的因素，即由意识的支配去完成物质民俗或社会民俗；而意识民俗则是由物质民俗和社会民俗为媒介来显示自己、表达自己。

意识民俗是一种无形的心理文化现象，表现出了强烈的心理特征，所以也称为心理民俗。意识民俗涉及领域非常广泛，它包括信仰民俗、巫术民俗和民间禁俗。

一、信仰民俗

信仰民俗是以信仰为核心，反映在心理上的民俗习惯，它更多地表现为心理活动和信念上的传承。信仰民俗继承了远古信仰的思维观念和相当数量的形式。原始时期，人类祖先对客观世界及人类本身缺乏知识，在大自然威力重压下表现得软弱无力，生活中逐渐构成对大自然及其周围事物的信仰，并用一定的方式

讨好大自然。因为大自然一方面施恩与人类，另一方面又加害于人类，人类无力控制，只有采用信仰、崇拜的方式，欲使自然力转化为“顺己”、“助己”的力量。这种形式经过长期沿袭传承，成为种种习俗惯例，成为具有心理意识的民俗事象。这些“从人类原始思维的原始信仰中不断传承变异而来的民间思维观念的习俗惯例，受到了人们的信奉，甚至成为支配人们物质生活与精神生活的重要因素”。①

（一）信仰民俗中的俗信和迷信

经过传承变异的信仰民俗事象，大部分脱离了最初的朴实特点，渗进了迷信色彩，只有少部分与社会生活结合，转化为社会心理因素，成为信仰中的俗信部分。而迷信东西大多是人们想象的结果，如人死后变成了鬼魂，到另一个世界去了，即阴间。这种观念由多方面因素促成。一是亲情难舍，给死者想象出另一住所，使活着的人得到精神的安慰；二是佛教中天堂、地狱，轮回转生的渗入，迎合着人们的想象，希望死去的亲人死后早托生。再如对自然物的想象，若天空出现了彗星，适逢某个地方地震，人们就把彗星的出现与地震联系在一起，认为彗星的出现是降灾降难的兆头。若是有陨石坠落，适逢大人物去世，于是明星（陨石）坠落就成了大人物死亡的象征。人们把生活中顺逆、福祸、吉凶、乐忧、生死都和自然界的怪异现象联系起来，由心理或精神上的信仰支配着去崇拜、去破解，以得到好的结果，或使已经得到的结果不受到破坏。用唯物主义观点看，信仰习俗大部分是迷信，但由于长时间与社会生活密切结合、验证，又慢慢转化为经验，从经验中找到了它的合理性，形成了一种传统习惯。这些传统习惯，在人们的行为、口头或心理上保留下来，直接间接地用于生活，这便是俗信。

信仰中的迷信是对民俗事象的歪曲认识，是想象的、自发的、盲目的。迷信对社会生活产生消极麻痹作用，有极大的危害性，

① 乌丙安 中国民俗学. 沈阳、辽宁大学出版社 1989 年版，第 238 页。

如民间有人生病了，不去找医生诊治，认为是鬼缠身，请巫驱鬼；还有拜神树、蛇仙求药等。这些都是迷信行为，多少病因耽误了医治，导致了人的死亡。俗信和迷信不同，俗信对人们的生活没有什么弊害，有时还能产生一种积极作用。因此，俗信往往为社会认可，成为可融的事象，如春节旧时用桃符或爆竹，是为了驱除鬼邪，现在贴春联放鞭炮，只是一种祝吉庆贺的俗信，不带迷信色彩了。再如老人处理孩子跌倒的方法，一边揉一边念叨："揉揉散散，别让老娘看见"，然后对着伤处吹吹说"好了，不疼了"，制止了孩子的哭声。这本来是一种巫术行为，具有神秘性，但在操作过程中，已摒弃了神秘性，成为一种俗信，而不是迷信，对小孩起到了安慰作用。再如物象俗谣，大都是生活事象的科学总结，如"缸穿裙，山戴帽，蚂蚁搬家，蛇过道"，这些物象古时都有神秘迷信色彩，但经过长时间的验证，由迷信转化为俗信了。

（二）信仰民俗的类型

天象信仰　包括日、月、雷、电等。河南人把自然界的天称为"老天"、"苍天"、"上天"。天，《说文解字》解释为"颠也，至高无上"。民间认为是神灵的住所，玉皇大帝就住在那里，反映出对天的崇拜。

对天的信仰是以太阳为代表的，如《山海经》描述太阳的出生："东海之外，甘水之间，有羲和之国，有女子名曰羲和，方浴日于甘渊。羲和者，帝俊之妻，生十日。""沟谷上有扶桑，十日所浴在黑齿，北居水中；有大木，九日居下枝，一日居上枝。""一日方至，一日方出，皆载于乌。"这里不仅写出了日的出生和日的居所，而且还写出了日的运行。《淮南子·天文篇》形象地描述了日母羲和驾车送爱儿巡行的情况：从浴日晨明，经正午餔时，送至悲泉停车，黄昏太阳进入虞渊。虽为神话，却写出了日运行的时间和轨道。

古人由对太阳的信仰逐步发展到对太阳的崇拜和祭祀。《礼记·祭义》记载："祭日于坛，祭月于坎，以别幽明，以制上下。祭日于东，祭月于西，以别外内，以端其位。日出于东，月生于西，阴

阳长短，始终相巡，以致天下之和。”从中可见古人以祭祀太阳为主，祭月为辅。日出运行给人们带来了恩惠，人们对太阳信仰的规格很高。但太阳的暴晒，使农作物干枯，又给人类带来了灾难，并且人类也难耐酷暑，误认为是太阳太多的原因，于是又幻想出《后羿射日》的神话，希望“日”带给人类的只是恩惠，不是灾难。

对月亮的信仰，同样始于原始信仰。《礼记·祭法》中有“夜明，祭月也”的记述。有关月的神话传说，如《嫦娥奔月》的月中玉兔、吴刚等，赋予月亮以神秘的色彩。

人类对星也是极其信仰的，《说文解字》中释星为：“万物之精，列为星。”有人化为星的传说，也有星化为人的传说，如《牛郎织女》二星的爱情悲剧，几乎家喻户晓，以致演化为“七夕”乞巧习俗。还有对自然界变化的信仰，如《山海经·海外北经》中说“钟山之神，名曰烛阴，视为昼，瞑为夜，吹为冬，呼为夏，不饮，不食，不息，息为风，身长千里。”古人对大自然的解释主要靠信仰和想象，总把它看成是神的作为。

大地信仰　大地生长万物，给人类直接带来恩惠，人类依赖大地，就把大地作为神秘的超自然力加以崇拜。《史记》称大地为“地一”、“地祈”。古代，民间称地神为“地母”、“地媪”，认为大地是恩惠于人类多福的女神，表示对其亲近如母。《礼记》中说：“社，所以神地之道也。地载万物，天垂象，取财于地，取法于天，是以尊天而亲地也，故教民美报焉。”大地养育了人，人把大地视为生命。对大地的信仰形式多样。《周礼·大宗伯》中说：“以血祭社稷。”血祭社，正是祭地古俗。血祭有人血，牲血两种，为了报答大地，人们虔诚之致。另外，古人还有献祭物品埋于地下的习俗，《尔雅·释天》中载：“祭地曰瘗埋。”就是把贵重物品，如玉等埋于地中，以祭大地。由于对土地的崇拜，从古至今都有不得随意动土的禁忌，如兴建土木要择日期，挖掘坟墓要看风水等，不宜动土的风水信仰风行，对土地的信仰由整体转入到局部。进入农业社会后，对大地的信仰总是和农业联系在一起，无论种或是收总要祭大地。



山石信仰　对山石的信仰也是一种原始形式。山的信仰往往和宗教联系起来，因为它高大，有一种神秘感，人们认为是通往上天的路以及神仙的住所，如昆仑山、蓬莱山，特别是“五岳”被视为“至尊”而加以敬仰。《诗经·大雅·崧高》有：“崧高维岳，骏极于天，维岳降神，生甫及申。”是说山高大，为万物之始源。对五岳的信仰，民间有一个古老的传说：盘古开辟天地后，力尽而死，他头化东岳，腹化中岳，左臂化南岳，右臂化北岳，足化西岳。因此，五岳被称为神山，并为众山之祖。其实五岳的出现是自然现象，名称的出现是战国以后的事。战国时期，人们以天子所居河洛为中心，按东、南、西、北、中五个方位分别选出各方最有影响的大山立山神之位，作为山神的代表，由朝廷主持祭祀。久而久之，这五大神山便成了人们心目中有正神居住，并可通过天界的灵物，加以崇拜。山上建有庙宇，上有天子的封禅，下有平民的祭祀。在民间，每年春季都有善男信女前去朝拜，有虔诚者三步一叩头，叩得头顶浸血也不在乎。

对山的信仰不但汉族虔诚，少数民俗也如此。如佤族，对其境内的“公明山”十分崇拜，他们把两座对偶的山峰称为兄山和妹山，祭祀时各有不同，兄山是公猪公牛，妹山是母猪母牛等。对山敬仰祭祀是想求得山神的保佑，求得丰收，求得无灾无难。

石头的信仰大概源于石器时代，石神话传说极多。有女娲炼五色石补天，显示出山石头的巨大作用；小精卫衔石头以填东海，显示出石头的魔力。古代民间历来视石头为镇邪之物，有“泰山石敢当”的传说。敢当就是“所当无敌”之意，显示出山石本身的神气和威力。《继古丛编》中载：“吴民庐舍，遇街之中，必设石人或植片石，镌‘石敢当’以镇之。”石头成为压镇祈祥的镇物了。石信仰长期在民间演绎，如《红楼梦》中贾宝玉前身是石头，后经和尚的点化，含石托生为人。由对石头信仰演化的故事和传说，在民间广泛流传，加强了人们对石头的信仰和崇拜。

水火信仰　水火信仰是自然崇拜中的两种形式。水，供养着人类，人以水而生存，水恩惠于人，又祸害于人，这些都是引起人

们对水信仰的客观依据。古代信仰“四渎”,《尔雅·释水》曰:“江、河、淮、济为四渎,四渎者,发源注海者也。”古代华夏只有江、淮、河、济四条大河通向大海,因此,世人对此异常尊崇。《风俗通义》讲述:古代长江之神,设有江渎祠、江水祠;黄河神设有河神庙;淮源神设有淮源庙;济源神设有济公庙,民间年年烧香祭祀,反映了人们对水的敬仰。《尔雅·释天》中有“祭川曰浮沉”的记载,是说古代祭江河,把供品或浮于水面,或沉于水底,供水神享用。《西门豹治邺》中说,邺地把水神称为河伯,每年要选美女祭河伯(人祭),否则河伯发怒发水淹没庄稼。这种对水的信仰发展为对人类的伤害,是迷信行为。后来对水的信仰与祈求农业丰收结合起来,形成了各种各样的祈雨形式。民间把管水的神称为“龙王爷”,有井龙王、河龙王、海龙王等,凡是有水的地方,都有龙王管辖。民间还修有龙王庙,以祭祀龙王爷。这种对水的信仰已经发展到以物质利益为目的了。

人们对火的信仰源于原始社会的钻木取火。火像水一样施恩与人类又降灾与人类。它奇异的性能,是原始社会人类崇拜的根本原因。进入农业社会,火成为刀耕火种的主要生产力,人们对其更为敬重。《淮南子·时则训》记载:“祝融吴回为高辛氏火正,死为火神,托身于灶。”指出了民间从古以来信仰火神祭灶神习俗的由来。至于河南民间祭祀的灶神张奎是后来演义的。在民间俗称灶神为“火神爷”,专修有“火神庙”,建造供奉“火神爷”的“火神台”。农历正月初七定为火神爷的生日,人们习惯到火神庙或在院中烧灶香,祈求太平。人们对火神既敬又防,表现了民俗信仰的两重性。

动、植物信仰 这是源于古代原始宗教信仰中的自然崇拜。动、植物与人类同息,人类依赖动、植物而生存,因此,人们把动、植物看成有灵性的东西加以敬仰。对动、植物的信仰有原始的,也有后世的,一直在民间延续。原始的从《山海经》中可寻到踪迹。《山海经》中有大量的半人半兽形象:女娲人面蛇身;竦(sù)斯人面鸟身。还有人面牛身、人面鱼身的。对龙的信仰,在人们

的观念中占重要地位，有龙身、龙泉、龙灯等。二月二定为龙抬头日，人们烧香磕头上供，希望龙升上天空。还有蛇的信仰，认为它有极可怕的威力，敬它又怕它，称它为“仙”、“精”，若遇着它，要赶快焚香，请它离开。有人还认为蛇能治病，有跪在池塘边祷告求药的行为。对狐狸的敬仰是在于它的机灵，称它为“狐仙”。狐狸的传说故事很多，有白狐传世、红狐成精之说。蒲松龄的《聊斋》是狐狸传说的集大成者，把狐狸灵性刻画得逼真生动，并且多转化为美女，以至于现代人称“第三者”为“狐狸精”。民间还有对猫、蜘蛛、老鼠信仰的，称猫为“猫仙”，俗传老虎的本领还是猫教的呢。老鼠糟蹋粮食、衣物，人们由怕它到敬它，认为它会成精，民间每年正月十七要捏老鼠嘴，欲封老鼠口。老鼠嫁女的晚上，人们早早睡下，生怕惊动它。对动物的信仰为原始信仰的遗留和转化。

人们对植物的信仰次于动物。对植物的信仰始于原始人类赋予的灵性，如《夸父逐日》“弃杖化为邓林”，邓林就是桃林。《天仙配》中老槐树显灵做媒；《西游记》中各种树精等，都是植物有灵性的表现。植物直接影响着人类，在民间对年长日久，杆粗冠茂、枝叶密集、遮天蔽日的树林，尤其敬奉。如千年的古柏，百年的老槐，大白果（银杏）树等，往往都被敬为树神，不许碰触，唯恐冒犯了神灵。有的还烧香上供，求神树保佑、解难。

祖先信仰　祖先信仰是人类的自身信仰和崇拜，人们信仰祖先，认为祖先的神灵是保护本家族的神秘力量。祖先信仰大概源于古老的灵魂观念。原始人认为万物有灵，人的灵魂和肉体可以分开，熟睡后人的灵魂就暂时离开了人的肉体，到别的地方活动去了，梦境就是灵魂的活动。人死是肉体的死亡，灵魂是不会死的。由于人类在原始信仰中把自己看成是双重结构（灵魂和肉体），梦中若与死者交谈就认为是死者灵魂显现，发展到后世人类对死者灵魂的恐惧。为了克服这种恐惧心理，就利用驱鬼、讨好鬼、敬鬼等方法，希望他的灵魂不要再回到活人中来，于是人死后就将他生前所用之物随身一同埋葬。有的还用纸扎成金山、银

山、童男、童女焚烧，来安慰死者的灵魂，尽量使其在另一世界快乐，免得它侵扰危害活人。由于人类有灵魂不灭的观念，生病时浑身疼痛，就认为是鬼魂作祟，就产生了驱鬼、赶鬼的习俗。但人们对祖先的灵魂是敬仰的，相信通过敬仰会给家人带来好的结果，如那家出了当官的，就认为是祖上积德，祖先保佑和显灵。对祖先的崇拜大概是怀念他的功绩，并希望他在天之灵能关心整个家族，保佑人丁兴旺，繁荣昌盛，由此可见，祖先信仰是民众在灵魂不灭观念的支配下，感恩思想和祖灵庇荫意识作用的结果。

（二）信仰民俗的表现

信仰民俗属心理民俗、精神民俗的范畴，有它特定的表现形式。表现在行为上，形成了某种手段和仪式；表现在口头上，形成了一些信仰语汇；表现在心理上，形成了影响人们精神生活的某种力量。

天命信仰　传统社会中，人们对天命笃信无疑，民间有“人的命天注定”的俗语，即人命运的好坏、长短是上天早就安排好的。后来佛教渗入，又染上了佛教的色彩，即相信天有十八层，地有十八层，人们要在阳间多积德行善，谓积“阴功”，死后才能升入天堂，也才能能转世为人。若生前作恶多端、危害人类，死后要被打入十八层地狱，永世不得托生，即使托生（转世）也是牛马猪狗等。《西游记》中天蓬元帅就是因调戏嫦娥，行为不端，被投猪胎，托生成猪的模样。

在传统的人生仪礼中，婚礼中最重要的礼仪是拜天地，然后才能成为合法夫妻。在民间设有供奉天帝的牌位，农历正月初九俗定为“老天爷”的生日，要焚香供奉，并祈求老天爷保佑人间风调雨顺，取得好收成，保佑家庭平安等。如今拜天习俗已淡薄，但在老辈中，逢“老天爷”的生日，还是要烧香供奉的。

对日月星辰的信仰习俗形式多样，人们相信天上的星与地上的人是对应的，有“天上一颗星，地上一人丁”的俗语。若有流星划过，就被认为是皇上或大人物要死亡。民间还有“乞巧”的习俗，这一习俗源于牛郎织女两颗星的故事，俗语有“年年有个七月

七，天上牛郎并织女。”七月七日这一天是牛郎织女相会的日子，由喜鹊搭桥，二人痛说相思之苦，据说俯在花椒树下，就能听到二人的悄悄话。民间还有在堂屋正间对门的墙上挂一幅老寿星画像的习惯，画上的老人被视为主管人间寿夭的神星，俗称“老寿星”或“南天极星”。其形象为长发长髯的白发老翁，他手捧一只大寿桃，一手拄着一弯曲的长拐杖，似乎在向人们送寿。人们特别喜欢这幅画像，旧了换新的，老寿星永远是笑嘻嘻的。魁星是二十八星宿之一，民间极其信仰，认为是主宰文章兴衰的神，一般读书人家庭皆敬奉。豫西南内乡旧时专设有魁星楼，塑魁星神敬之。其形象为头部像鬼，一脚向后翘起，如魁字的大弯钩；一手捧斗，一手执笔，似乎在用笔圈点考取人的名单。若有人中取功名，必到魁星殿祭奠“魁星爷”。

除了对日月星辰的信仰外，大自然中的一切都是民间信仰的对象。如风雨，人们若遇到狂风暴雨，认为是哪个地方屈死人，老天爷发怒了，要给他点颜色看看。对雷电也是极度信仰的，若有人被雷电击中，则认为此人做了坏良心的事，雷劈了他，以示惩罚。若雷电把人烧焦或卷曲，认为是龙王爷抽了他的筋。民间有“龙抓不孝之子”的小戏，以教育孩子对父母要尽孝。

大地信仰　民间总是把大地作为神秘的自然力量加以崇拜。民众认为大地是由四头大鳄鱼驮着，鳄鱼隔些年代要翻动一下身子，它身子一动就地震了。这是民众对地震的形象性解释。河南民间，人们把管土地的神称为土地爷，建庙供奉，甚至家庭专设土地龛，供奉土地爷。特别到“二月二”土地爷生日，要举行隆重的祭祀，以求五谷丰登。

山、石信仰　对山的信仰主要表现在对山神的朝拜。河南的民间有“南朝金顶，北朝铜峰”之俗。金顶是指湖北境内的武当山。据说朝拜金顶心不诚就上不去。民间有这样一个传说：有姑嫂二人朝金顶，嫂嫂贤惠，素日对公婆孝顺备至，到山顶朝拜时，双手刚合上就分不开了。小姑把她扶下山，到家后双手自然分开，发现嫂嫂手中竟有颗金镏子，不用说是山神赠给她的。铜峰

是指确山、上蔡一带的铜山。铜山山顶东面供的是如来佛，西面供的是真武，山上香火不断。对石头信仰的习俗也很多，如新娘下轿第一步要踩在一块青色石头上，以镇路上带来的邪气。有的地方撒帐时还在新床上放块石头，以求趋吉避邪。

水、火信仰　对水、火的信仰表现在日常生活中，如民间有年除夕禁忌从井中打水的习俗，认为是让井龙王休息。为了不让人惊动“井龙王”，就在井边贴上“一年常不安，自在今一天”的春联。人们往往在前一天把水缸打满，打回水缸的水视之如银，当作财富，忌往外泼水，认为泼水是泼财富。对火的信仰表现在日常生活中，房内有灯火处常贴一红帖子，上写“小心灯火”，以示对火神的敬重和提醒家人注意安全。民众认为，火有辟邪的功能，在传统的婚礼上，新娘下轿要从熊熊燃烧的火盆上跨过，以辟邪气。洞房花烛夜，灯火要彻夜长明，以示吉利。在葬礼上，人死“灵”在笆箔上后，头前要点长明灯，以引黄泉路等。春节民间有拉“高照”（高灯）的习俗，就是把灯挂在或绑在几丈高的竹竿上，树立在院子里，据说是避免九头十字鸟。民众认为，九头十字鸟落在谁家宅院，谁家就有灾难降临，九头十字鸟看见灯火就不敢来了。对火的信仰是人们畏火的心理表现。

动、植物信仰　河南民间有动植物信仰习俗，如对燕子的信仰，认为“燕往旺户住”，为使家族兴旺，习惯在屋檐下或堂屋的正间椽子上插上三角形的树杈，引燕子垒窝。尽管燕子把屋里弄得满壁狼藉，地上白粪点点，也心甘情愿。再如对狗的信仰，认为狗有避邪的功能，习惯家庭养狗。家庭养狗有两重因素：一是看家，二是避邪。民俗认为狗能通神，如狗前足离地，身子直立，俗称“狗作揖”，不吉利，要遭祸殃。因为狗先知祸事将要发生，“作揖”是替人在向神灵求情。鸡谐音“吉”，因此，常用鸡献祭，以求得吉利。鸡为“知时畜也。”（《说文解字》）它的鸣叫能唤出太阳，为人间带来光明，吓退一切鬼怪，人们异常信仰它。据说鬼怕鸡血，故家中若有病人，认为是鬼缠身，往往要杀一只公鸡，把鸡血滴在门外以攘灾驱邪。对鸡的信仰又带来一种信念的产生，凡是发生在

鸡身上的异常现象又形成了禁忌，如正常情况下是公鸡司晨，若母鸡打鸣，就被视为异常，认为凶兆。《尚书·牧誓》云："古人有言曰'牝鸡无晨，牝鸡之晨，惟家之索。'"即母鸡打鸣则家必穷尽，因此，俗以为母鸡打鸣是凶祸之兆，要赶快杀掉或卖掉。

植物信仰习俗主要表现在对树的信仰上。民众认为桃树有避邪驱灾的功能，婴儿外出或第一次去外婆家，要折一桃枝插在身上，以防路上的鬼魂勾去婴儿的魂魄。有的人家将桃木棍靠在门后，以避鬼怪；人们还习惯把桃木枝压在病人的枕下，以驱鬼；有的老人习惯用桃木做的拐杖、桃木剑；有的人家习惯在院子里种桃树等，都是为了驱鬼避邪。

祖先信仰　对祖先的信仰主要表现在对人祖的祭祀上，如淮阳"太昊陵"供奉着人祖爷伏羲，每逢二、三月间要举行一年一度的庙会，庙会期间香火不断，人们纷纷祭祀人祖。太昊陵显仁殿的墙壁上有一子孙窑，据说摸一摸可以子孙兴旺。因此，庙会上妇女都喜欢到那里摸一摸，为的是图个吉利。最有趣的是太昊陵庙会上的"担轻桃"的舞蹈，既娱神又娱人。"担花篮"，舞到兴处，舞者走到中间背靠背而过，两身相碰，象征着伏羲女娲相交之状。这些习俗都反映了人们对人祖的信仰和崇拜。对祖陵的敬仰还反映在祭祀上，人们习惯把祖先的名字刻在木板上作为牌位，供奉在祠堂里，定期祭祀，若家中出现不幸和难事就向祖先祈祷，喊祖先的名字求他保佑。一般家庭都设有祖先的牌位，每逢过年过节都要送香火，以求保佑家庭的平安。

信仰民俗表现形式是复杂的，又是多种多样的，无论什么形式，大都有其目的：或求子，或解难，或趋吉避凶。求神求祖，获得庇佑，以达到心理上和精神上的慰藉。随着科学的普及，一些民间信仰中的自然现象逐步得到解释，或成为俗信，或成为迷信，俗信得以保留，迷信给予破除，信仰民俗发生了很大的变化。

二、北斗信仰与人们的生命意识

北斗信仰是民俗信仰的主要内容，对北斗信仰与崇拜，表现

了河南民众对生命的关切和欲利用超自然虚妄形式改变生命限止达到延续生命的心理特征。

(一)北斗信仰溯源

河南民间的北斗信仰是超越现实生活所持的接受和认同态度。这种接受和认同态度源于远古时代的北斗崇拜和道教勃兴后与北斗的交融。

1. 远古时代的北斗崇拜。自炎、黄二帝教人耕种,华夏民族就进入了农耕时代。先民们在长期的耕种过程中,观测和领略到了庄稼的栽培、成熟与天气季节的变化相关,于是学会了观天象,尤其是对夜空中不断变化、闪亮的北斗七星的关注。发现了"斗柄东指,天下皆春;斗柄南指,天下皆夏;斗柄西指,天下皆秋;斗柄北指,天下皆冬"(《歇冠子·环流第五》)的奇妙变化。在观察到北斗的奇妙变化的同时,又发现了它的规律性,即周期性。而这种规律性和周期性与季节、气候的变化有关。但在生产力极其低下的原始社会,先民们不可能对此作出科学的解释。在万物有灵观念支配下,人们产生了神话般的解释,认为北斗是一位高高在上,能主宰人类命运的,具有超自然力的神灵,对北斗极端信仰。在原始先民那里,信仰架通了人类和神的桥梁,在万物有灵观念支配下,自然万物,天体星象皆有神灵,奉北斗为星神,希望北斗星神为自己带来"五谷丰登"的好运。为了祈求北斗星神保佑农业丰收,就举行了一些讨好、祭拜北斗星神的祭祀活动,拜北斗、祭北斗的习俗在民间长期流行。社会发展到了上世纪五六十年代,河南民间还有拜北斗的习俗。一般都是老人遇到了灾难,比如家人病重,就在房后的空地上,点燃七盏油灯,摆上供品,焚纸烧香,然后面向北方跪下,嘴中念念有词,祷告不休。

2. 汉代阴阳五行和谶纬思想的渗进。北斗信仰长期影响着人们的思想观念,到了汉代,阴阳五行谶纬思想流行,北斗的作用又与阴阳五行联系起来,比附解释天人关系。如北斗七星的斗魁座称文曲星、文昌宫,认为是主文运的星神。占星术认为:文星暗,主科场有事;文昌降,主贵人出世。占星术加深了北斗信仰的

神秘化。北斗七星位于中央天区，以其斗柄机运旋转授时功能而被附会为天帝的御驾：天帝乘北斗运筹于中央，统驭四方、阴阳、四时、五行，成为“七政之枢机，阴阳之元本”。如南阳麒麟岗出土的汉画像石，画面上把伏羲女娲与五星相连，就构成阴阳五行图。在谶纬迷信思想的影响下，更加深了北斗的神秘色彩，并对其神化，俨然世间的帝王形象。如山东武氏祠的“北斗帝车图”：画像中北斗七星相连，其中的“魁”四星组成车舆，斗柄三星组成车辕，北斗车中乘坐一神人，神人头戴斜顶高冠，俨然一位凡间的帝王形象，此神人可理解为人格化的北斗星神；北斗车前有四人，二跪二立，画右有一人骑马，一马拉车，是北斗星神乘北斗在巡视四方。到了东汉，北斗星神又有了新的名分。据《重修纬书集成》卷六《河图始开图》记载：“黄帝名轩辕，北斗神也。”至此，人、神、天象（北斗星）融合在一起了。北斗星被神化后逐渐走向了世俗化，与人们生命联系起来，这又与道教勃兴有关。

（二）道教北斗信仰与民众北斗信仰的交融

道教于汉末形成，其核心为神仙信仰。道教以容纳百川的精神把一切神灵收在自己的麾下，并赋予神灵超人的本领。北斗七星被神化后，人们把它作为神灵崇拜、信仰、祭祀，道教自然和北斗信仰联系起来。

北斗信仰　道教是重生、贵生的宗教，十分重视北斗星与人生命的关系，赋予了它管理人间死籍的功能。

乐生恶死是人的本性，而人的生命是有限的，人类在自我意识生命有限的同时，分离出一种独立于人之外的精神抚慰的欲求，即需要一种精神力量来慰藉心灵，这就是神灵庇佑。道教关心人的生命，主张“天之大德曰生。”认为“夫禀气含灵，唯人为贵。人所贵者，盖贵于生”。发出“人居天地之间，人人得一生，不得重生，故凡人一死，不得复生”的警告，要求人们珍惜生命，追求生的乐趣。天地之间“人命最重”，“寿最为善”。“天者，大贪寿常生

巾：仙人亦贪寿，亦贪生”。[1] 道教为了达到长生，提出了一系列的炼养长生途径，迎合了民众乐生的心理。因此，道教迅速兴起，并很快与北斗信仰融合，把北斗信仰纳入了自己的信仰和教义。

道教赋予北斗七星最高的神格，主宰人的寿夭祸富。《太上玄灵北斗本命延生真经》（简称《北斗经》）记载，“老君曰：北辰垂象，而众星拱之。为造化之枢机，作人神之主宰。宣威三界，统御万灵。判人间善恶之期，司阴府是非之目。五行共禀，七政同科。有回死注生之功，有消灾度厄之力。”道教认为，上至帝王，下至庶人，尊卑虽则殊途，命分俱无差别。凡夫在世，迷谬者多，不知身属北斗，命由天府。《北斗经》中依人的出生年干支之不同，将人分属于北斗七星君所辖：子时出生的人属贪狼星，丑亥时出生的人属巨门星，寅戌时出生的人属禄存星，卯酉时出生的人属文曲星，辰申时出生的人属廉贞星，巳未时出生的人属武曲星，午时出生的人属破军星。此经教人在本命日、生辰及三元、八节、北斗下临等特殊日子，沐浴斋醮，诵经，向自己本命星君祈求，认为可以治病延生，扶衰度厄。对道教宣扬北斗延生治病，消灾解厄的功力，民众极信，有向星神祈求延寿的记载。由于北斗星神有自己的职司，祭祀时就需按各位星神的食好摆设供品：阳明食黍米；阴精星食粟米；北极星食大豆（古人常常把北斗星和北极星混在一起）；真人星食糯米；玄冥星、天关星食小豆；丹元星食麻子等。吃了供品，桌上还要有绢做五方镇信：东方青绢，南方绯绢，西方白绢，北方黑绢，中央为黄绢，代表给四方神灵（青龙、白虎、朱雀、玄武）及天帝（黄帝）传递信息。《道藏》收录的《北帝七元紫庭诞生秘诀》中记载了道教祭祀北斗的具体情形：祭七星，要在月晦或朔之日，在场地上削去草秽，用桌子七只，每只上安上一灯，摆上酒、香、茶、净果等。道教北斗信仰直接关系着人类的生命意识，极切合人们的心理，于是从它萌发到形成就深深地影响着人们的精神世界。

① 王明. 太平经合校. 北京：中华书局，1960 年版，第 223 页。

北斗信仰对社会的影响　在道教的影响下，汉代有了“北斗主死、南斗主生、北斗消灾避祸”的说法。干宝的《搜神记》虽为晋代，但记载的多为古老的民间流传的叙事故事，其中叙述颜超即将夭亡，道士管辂为救他的命，让他去见两位下围棋的老人，并送上酒脯。老人吃了后，碍不过情面，将文书上记的颜超的年寿“十九岁”勾了一下，改成了“九十岁”。事后管辂告诉颜超：北边坐的人是北斗，南边坐的人是南斗，南斗主生，北斗主死。凡人受胎，皆从南斗过北斗；所有祈求皆向北斗。对北斗的信仰已编成故事流传，可见北斗信仰已很普遍。拜斗、祭斗风俗，从宫廷到民间史料多有记载。《西京杂记》中说，西汉初年，刘邦的宠妃戚夫人在宫中整年有一系列祈祥禳灾活动。宫女叙述，每当八月四日，在竹下对弈，胜者终年有富，负者终年疾病，向北辰求长命乃免。北辰应为北极星，北斗星在其下，北辰包括北极星和北斗星在内的一组星宿。向北辰求长命，等于承认那一组星宿主宰着人的寿命了，具体说应该是向北斗星祈命。《三国志·吴书吕蒙传》记载：吕蒙病重，孙权“命道士于星辰下为之请命”。《汉书·息夫躬传》载：息夫躬受贾惠所传击退盗贼的咒术，用伸向东南方的桑枝制作了匕（古人取食的器具），上画北斗七星，夜里披头散发立于庭中，面向北斗，边挥动匕边诵唱咒文，以禳除灾难。另据《史记·封禅书》记载：汉武帝征伐南越之时，祷告了太一真神，把画有日月北斗登龙之幡旗给太师，指向南越以祈愿战胜。同书还说秦国之都雍建过北斗、南斗祀庙。后汉建武二年（公元26年）建造的天神祭坛，北斗神位与日月神位同样仅次于五帝，以别其他诸神。由此可见北辰、北斗在国家祀典中占有重要地位。

道教北斗信仰不但影响上层社会统治者，同样也影响着下层社会普通民众。民间拜斗不像皇家那样排场，有钱的建法坛，请道士施法祭拜；清贫的常设一小桌，点燃七根香烛，或七盏灯，面向北方祭拜。《三国演义》讲述了诸葛亮在五丈原为自己向北斗请命的故事：他夜观星象，见主星幽隐，自认为“吾命在旦夕！”于是对姜维说：“汝可甲士四十九人，各持皂旗，穿皂衣，环绕帐外，

我自于帐中祈禳北斗，若七日内主灯不灭，吾寿可增一纪，如灯灭，吾必死矣。”《三国演义》反映的是东汉末年的事，文学是社会生活的反映，诸葛亮祈禳北斗，祈求生命的延续，看来汉代流行祈禳北斗延续生命的风俗。信仰北斗不但为活人祈命禳灾，而且也为亡人祈求升天的长命，希望亡去亲人的灵魂由“主寿夭”的北斗庇佑升入天空，在另一个世界长寿不衰。如传统社会中，河南民间葬俗中为死者送盘缠仪式，人们总是虔诚地向北方跪拜，实际就是在为亡者祭拜北斗，祈求北斗星神为亡者升天的庇佑。现今民间葬俗中死者头前放的长命灯也有此含义。

（三）民众北斗信仰的旨归

拜斗祭斗既是一种信仰活动，又是一种心理意识，是人生命意识的觉醒。

从人的自然生命本性来说，任何一个个体生命都是有限的、暂时的，总有一天生命的航船会驶向死亡的终点。人总是忌讳“死”字，喜欢“寿”字，长生长寿是人共同的心愿，而五福（寿、富、贵、安乐、子孙众多）是人们共同追求的目标。然而，芸芸众生、茫茫人海有几人五福齐全，长生不死？人逃脱不了死亡，死的必然性表明人生命的暂时性和有限性。“人生世间，日失一日，去生转远，去死转近。”（《太平广记·玉子》卷五）。悲叹生命短暂是民众经常的心态，而自然和社会也制约着人类的生存，各种疾病和自然灾祸，都有可能造成生命的伤逝。生命的短暂使人无奈，使人感叹，正如费尔巴哈所说：“最容易被人感觉到并且最使人痛苦的一种有限感，就是人们意识到：他总有一天确实是要完结的，是要死去的。如果人是不死的，如果人永远活着，因而世上根本没有死这回事，那么就不会有宗教了。”①。人无法改变死亡这一客观事实，更不愿意接受这一客观事实，而道教重生、贵生、北斗禳解思想克服了人的生命有限感，使人心理上得到暂时的平衡。

① 恩格斯. 马克思. 恩格斯全集. 第一卷. 北京：人民出版社，1972，第534页。

造成人类生命短暂的因素，除了自然规律，更大的威胁是灾祸、疾病和生活的困扰。灾祸、疾病和生活一方面是人本身的原因，另一方面则是社会的原因。在阶级社会中，战乱频仍，篡夺迭起，战争威胁着人的生命，人或直接死于战乱，或因生活无保障而冻饿致死。人们意识到自己的生命如惊鸿一瞥，死亡对心灵的震撼是难以描述的。但宗教给人带来了慰藉。道教宣扬祭拜北斗契合了民众消灾避祸的心理，人对北斗信仰有加，极端崇拜北斗七星，连封建皇帝（汉武帝）还崇信北斗，建坛祭祀，何况下层民众。民众种种拜斗仪式都表明民众对困扰生命的疾病、灾祸襄解的强烈愿望。民众信仰北斗，幻想北斗能够为自己解除生命的困厄，是可以理解的。北斗信仰愈虔诚，愈表明民众对生命短暂的焦虑，愈渴望得到消灾避祸的法术，希望利用道教法术控制鬼神世界，使自己的生命得到延续。

灵魂升仙、长生久视是灵魂不灭观念的反映。灵魂不灭的观念产生于原始社会，那时生产力低下，“人们还完全不知道自己的身体构造，并且受梦中景象的影响，于是就产生了一种观念：他们的思维和感觉不是他们身体的活动，而是一种独特的，寓于这个身体之中而在人死亡时就离开身体的灵魂活动。从这个时候起，人们不得不思考这种灵魂对外部世界的关系。既然灵魂在人死时离开肉体而继续活着，那么就没有任何理由去想它本身还会死亡，这就产生了灵魂不灭的观念。”[①]灵魂观念实际是把人体看成了二元结构，即肉体和灵魂，而灵魂是生命的基因，它是永恒的，不灭的。那么，人死则是灵魂和肉体的分离，是躯体的死亡，可归为地土，而灵魂可升天、转世。于是，人们在其亲人去世的葬仪上企图通过各种仪式祈祷亡灵顺利升天，让亲人的生命在另一世界延续生存和发展，如设道场，棺材上的大“寿”字等都是葬俗中希望生命延续的具体表现。北斗星是人们祈求庇佑亡人灵魂升天，

① 恩格斯.马克思、恩格斯全集.第四卷.北京：人民出版社，1972，第219页。

在另一世界过上快乐生活的主要神灵；民间在棺木摆放七星图，墓室刻北斗星象图等，这里边有双重含义，一是表示对北斗星神的敬畏，二是期盼北斗星神把亲人的灵魂带入仙界，长生久视。这一切都表达了对死者灵魂的关心，以此得到意念上的满足。

长寿是人人所希望的，长寿对于平民百姓来说也不是人人都能做到的。一般老百姓的想法更实在，他们最大的希望是得到现实的幸福，过上快活生活。因此，民众的北斗信仰，还表现出一定的幸福观念。快活享乐、逍遥自在是人类的本性要求，也是人类奋斗追求的目标。《尚书·洪范》谈的五福是：一曰寿，二曰富，三曰康宁，四曰攸好德，五曰考终命。世人对"五福"追慕不已，这也是北斗信仰在民间普遍存在的根本原因。

三、巫术及民俗表现

巫术是由原始信仰发展而来的，形式多样，又非常神秘，是企图借助"超自然的力量"（神鬼）对社会上某些人、事物施加影响或给予控制的方术。在原始社会有它光荣的历史，但随着社会的发展，又成为历史沉渣，纯属迷信行为。

（一）巫术的产生

巫术的产生与原始生产力的发展以及人们认识事物的水平相一致。在原始社会，由于生产水平的低下，人们不可能有足够的力量战胜自然，而是要依赖和祈求自然。原始人的思维方式是直觉的，认为客观物质世界以外还有一种力量存在，操纵着自然，人们敬畏它，又企图用自己的行动来影响、利用它，于是就产生了巫术。这种环境就为宗教、巫术、迷信的产生提供了空间。可以说，巫术是原始人企图利用和战胜"超自然力"的一种技术和愿望。

《说文解字》对巫的解释为："巫，祝也，能齐事神明者，在男曰觋，在女曰巫，巫能通神意。"巫是沟通人与超自然力量的中介，人们常请巫为自己祈福禳灾。巫术活动在原始社会使用非常广泛，如久旱不雨、雨水过多影响农作物的生长；狩猎打不到猎物；捕鱼

鱼情不好；家畜病死，瘟疫流行；人的疾病、死亡、失败、厄运等都要用巫术去破解。破解灾难的人就是巫师，破解形式常采用祈祷和舞蹈，请鬼神相助。舞蹈的形式又是多样的，有单人的，双人的，还有集体的。《山海经》记载有“合巫祝二人舞”，还记载了在举行祛除仪式时，舞蹈者手持矛、戈、盾牌“饰冕服以舞”。这种饰冕服的舞显然就是一种集体舞，巫师则是集体舞的指挥者。原始社会，每个部落几乎都有自己的巫师。同时，巫师还兼为人医病，人们一旦有了病，立即请巫师占卜，向神灵求救，《周礼》记载有男觋治病的情景。随着社会的发展，巫术逐渐改变了它的性质和内容。到了秦汉时期，巫术的内容渗透了迷信色彩，如害人的诅咒法术，即欲害某人，就仿某人做一木偶，埋在地下，由巫念咒，使人精神紊乱或使人死亡。同时，巫也兼有医病的职责，《史记·封禅书第六》中说汉武帝“病鼎湖甚，巫医无所不至，不愈。游水发根言上郡有巫，病而鬼神下之”。“春招弭，以除疾病”。封建社会充斥着迷信，巫术逐渐向单一化过渡，即专为驱神、弄鬼、画咒、念符为内容，被人们称为“巫神”、“巫婆”。因此，我们今天看到的巫术活动，性质上已脱去了原始的唯物成分，纯属一种迷信行为。

（二）巫术的种类

巫术是一种复杂的社会现象，在它的发展过程中出现了多种类型。这些巫术都是以模仿、接触为基础的。

比拟巫术　比拟巫术就是用一种相似事物为代用品，求吉或致灾的巫术手段。若有人病魔缠身，为了祈求好转，就用泥土或木头、面等做成象征它的东西，如木人、面鬼等，把它们烧掉或掩埋掉，甚至砍碎，就认为把鬼或病魔赶走了，病人的病就能好转。要想惩治仇人，也做成木人，泥人或布人，仿照仇人的相貌，画上鼻子、眼、嘴，写上仇人的名字，然后用针刺其心胸及七窍，以求仇人致病。如《红楼梦》中的赵姨娘诅咒贾宝玉、王熙凤，采取的就是这种手段；苏童的《大红灯笼高高挂》中丫环小红仇恨颂莲，也是采用这种手段，结果被颂莲发现，活活地把小红治死。这种巫术心理是把人、鬼、神都视为有灵魂，其灵魂可以游动，可以附着

肉体，也可以离开肉体，因而拟作成此人形体来替代其真实形体。

接触巫术　就是利用事物的一部分或与事物相关联的物品求吉、嫁祸的手段。人们认为这种巫术是十分有力的，只要接触到某人人体的一部分或他用过的东西都可以作巫术之用，如头发、指甲、衣服碎片等。实施这种巫术的人认为，“只要他把整体一部分置于自己的力量范围之内，在魔法的意义上，就会由此获得控制整体本身的力量”。[①] 于是对他的足印、影子、指甲、头发等，砍、剁、扎，企图使对方陷入困境或置于死地。使用这种巫术的人认为，对待某人用过的东西就像对待他本人一样。民间有把病人吃剩的药渣子倒在路上的习惯，希望别人踩着，把家人的病转移到他身上，这种做法就是一种接触巫术行为，俗称“移病法”，是一种变相接触巫术，希望通过接触并念咒语产生魔力，使仇人陷入困境。

驱赶巫术　驱赶巫术与接触巫求相反，它是欲将附在自己身上的疾病，借助巫术的力量驱赶走。民间有请巫婆设法场做法治病的现象；用刀或棍乱舞乱砍，意为将鬼赶走，受害者实为病者本人。民间还有驱鬼习俗，这种习俗不请巫，往往是家人亲自做的，即家里有人突然头痛，就认为是鬼捏着了，或撞见鬼了。做法是：用大半碗水，三根筷子，让筷子竖立碗中，一边竖立，一边祷告新死去邻居或熟人的名字：××大婶或大叔，是你了，你站着，小孩子或某某禁不住你给他（她）说话，一把米，一把面送你上路去吧！三根筷子都站住了，就把米、面同碗的水泼在门外，认为把鬼驱赶走了。病人蒙头大睡一觉后，若头不痛了，就认为很灵验。孰不知人熟睡后，大脑得到调整或出汗，都会好的。

咒符巫术　咒符巫术为口头语言和书面语言作为灵崇拜达到极端之后的产物。咒是口头语言巫术，民间有诅咒的习俗，谁若是得罪了某人，某人就会咒他：“坏良心了，让他（她）死在大年

① 金泽. 宗教人类学导论 北京：宗教文化出版社，2001 年版，第 234 页。

初一!"大年初一死人是最不吉利的,因此才由这样的咒语。还有的更狠:"他做了昧心事,让他女人生孩子横着生!"妇女生孩子是痛苦的事,再横着生,那是要她命的。生活中咒语五花八门,举不胜举,并且都是把仇人往死里整。在使用咒语的人看来,它有无比的威力,可咒人吉,可咒人亡,能达到预期的目的。符是一种很神秘,让人似懂非懂的图画文,民间认为贴在家中可以避邪,带在身上可以消灾,如旧时春节贴的桃符,现在贴的门神,都有其含义。有的符还有指点迷津的作用,如蒲松龄的《聊斋志异·促织》中成名妻子向驼背巫请的符:上有殿阁,周围有荆棘丛,有麻头伏在哪里……成名按图索取到了一只促织。人们认为符是由巫师代神书写的,很灵验,对此无比相信。

叫魂 叫魂是指用巫术的手段招回失落魂魄的巫术。在民间,小孩受到外物的刺激、惊吓,有颤抖、眼直、脸黄的现象,人们认为是吓掉魂了,习惯用叫魂的方法,欲把魂叫回来。叫魂有两种方式,一种是由父母或长辈一手拿着小孩的衣服,一手拿着一根棍子,到小孩受惊吓的地点,用棍子在地上敲几下,或把水打几下,然后喊着小孩的名字:"××吓着了,回来吧!"一路喊着,一直到家,连喊三天,据说小孩就能恢复正常。另一种是晚上睡觉,遇到小孩打颤或哭闹,就一手掀起席或箔叫:"××吓哩回来吧!"要连叫三声,并连续三天,据说小孩也能恢复正常。叫魂实际是人们的心理作用,是大人对小孩的慰藉。

占卜 占卜也是巫术的一个内容,是人类为了预先知道前程的吉凶祸福的手段,这是人类早期对自然规律没有掌握,认识能力十分低下时,预测前程的方法。卜,是问卜,古人无论什么事,农事、狩猎、战争、出行等都要占卜询问,若吉利就满怀信心地去做,不吉利就不去做,或做时格外小心。占卜大多用龟甲,也用兽骨,后来的扶乩也是一种占卜活动。占卜发展到后期有多种形式。算卦俗称算命。算命先生为骗取钱财,或摆摊坐待求卦者,或走乡串村游算,还有以敲竹板或拉胡琴为号,登门入室算卦的。算卦人对算卦者故弄玄虚,以推算某人命运不好或有大灾大难降

临为玄，诡称玄机以引诱卜者为求“破法”，而多付钱物。还有的以推算某人财通、长寿或其他喜庆事等作为“坎”，竭力吹捧鼓动求卦者多出钱物以为酬。民间有人相信相貌会影响人生，遇到喜怒哀乐之事，找人观相，俗称“看相”。看相人以观察来者形貌、掌纹来推测其人吉凶祸福。先看衣着举止，来推测来者的地位、学识、富贵与贫贱；再看脸上的皱纹气色（皮肤的颜色、光泽和精神状态）以及特殊记号，如痣、黑点等，抓住来者的心理，奉承几句顺耳的话，然后指出什么地方“妨人”等，诱来者追问“破解”之法，以骗取钱物。民间有文化的人喜欢以拆解汉字的结构来占卜吉凶，俗称测字。测字先生一般选择数百个常见汉字，细心琢磨，掌握字的结构，推敲字的含义，让问卜者任意写出一个字，测字先生一边分析字的结构，一边观察来人的神色，询问生辰八字、职业，随后在字的笔顺上或添或减，以答所问，也属骗人的伎俩。民间有人若遇到患病、灾难、婚娶、求子等事项时，为消灾免祸，求得精神上的抚慰，习惯到庙里求签问卜。签由竹片制成，上写谶语，预卜吉凶。占卜求签、算卦、相面测字，都属迷信行为，这种意识形态的东西，一经形成，便有它的稳定性。它借助旧时代人的传承长期存在，无论过去或现在，城镇，特别是农村还有这种民俗现象。

古人无力征服自然，消除灾难，使用巫术是可以理解的，但社会已经发展，对它以渗进迷信的内容来欺骗人、伤害人，是应当摒弃的。“巫术是一种被歪曲了的自然规律体系，也是一种谬误的指导行动的准则；它是一种伪科学，也是一种没有成效的技艺。”① 随着科学知识的普及，巫术赖以存在的土壤会自然破除，巫术现象也会销声匿迹的。

四、禁忌及民俗表现

禁忌民间俗称“忌讳”，它是人们信仰民俗心理的防范观念和

① ［英］詹·弗雷译《金枝精要》刘魁主编，上海文艺出版社，2001年版，第16页。

预防制裁手段。长期以来它像无形的锁链束缚着人类，造成人类心理上的负担。

禁忌，在人类学、民族学、民俗学中被称为“塔布”（tatoo 或 tatu），这一名称来自太平洋波里尼西亚汤加岛人的土语，是由英国航海家带到欧洲的。据说汤加岛土人，生活中有许多奇特现象，比如某种东西只允许特定人（僧侣、国王、酋长）使用，而不允许一般人使用；有些活动只许某些人参加，而另一些人（如妇女）不许参加；有些东西有某种特定的用途，不准用于一般的地方等，汤加岛人称这种现象为“塔布”。后来的民族学、人类学研究发现，被称为“塔布”的现象遍布于世界各原始民族之中，中国亦如此，于是使用它作为学术上的名称。译成汉语与其意义相对应的词是“禁忌”，指的是一种民俗现象。这种民俗现象包括两方面含义：一是把某物某人看成是神圣或圣洁的，不许随便使用，否则就亵渎了神灵，遭到众人的指责，违忌者将遭到不幸，遵循者会带来幸福；二是对受鄙视的贱物，不洁危险之物，不许随便接触，否则也会招来灾难和不幸。

由于人们畏惧惩罚和灾难，禁忌常被人们视为约束自己行为和语言的准则。

禁忌习俗通过传承和行为示范在我国民间已经广泛流传了数千年，民间禁忌事象五花八门，千奇百怪。

自然禁忌　自然界中的日、月、星、风、雨、雷、电、山、石、水等，人们会把它们看成有神灵的东西，不可侵犯，并加以崇拜，由此产生了许多禁忌。如忌彗星的出现，人们把彗星看成不吉利星兆，是“扫帚星”，认为彗星出现会带来灾难。《占经》里有“彗星东出，有寇兵，旱。”民间称木星为“太岁”，兴建土木工程或迁徙要躲避太岁星的方位，有太岁头上不宜动土的俗语，甚至使用到生活领域，不敢在“太岁头上动土！”意思是招惹不起。民间禁忌旋风，认为旋风是“鬼风”，若遇见旋风，要对准旋风连啐三口唾沫，在地上跺三脚以禳灾。还有对石头的禁忌，孕妇忌坐石头，孕妇是不洁之人，坐在石头上会玷污石神，石神恼怒抽打婴儿的屁股，

婴儿生下屁股出现青斑，认为是石神打的。民间对火的禁忌也很普遍，如信阳一带，失火人家的人，忌进别人家门，认为在未禳火神前，会带去火星，引起别人家火灾。

动植物禁忌　对动植物的禁忌颇多，如忌讳乌鸦飞进院中的树上乱叫，认为不吉利。因为乌鸦脖子一圈白毛，好像穿孝衣，声音嘶哑，特别难听，所以特别忌讳。忌讳鸟粪拉在身上，认为是凶灾，要吐唾沫以破之。另外，对蛇、狐也分外忌讳，民间称蛇、狐为"仙家"，碰到"仙家"要赶快躲避，否则会给家庭带来灾难。对树木的禁忌主要是对又粗又大的古树，认为有灵验，忌触摸，要烧香，敬仰它。对自然物的禁忌源于"万物有灵"的观念，是由畏惧凶祸、灾难所形成的心理重压。

祖先禁忌　在民间，民众习惯设祭祀祖先的神案，神案上放有祖先的牌位，每逢过年过节都要敬奉祖先，供品最忌小孩去摸，否则祖宗不吃，一年内不会给家人赐福。特别是堂屋的正中间迎着祖宗牌位的地方，忌摊床睡觉，犯之会给个人或家庭带来灾难。

鬼神禁忌　民间认为，鬼灵、精灵大都在夜间或午饭后出来，因此人们忌夜间、午饭后在野外活动，犯之，会撞见鬼灵或精灵，带来病患和灾难。特别孕妇更是忌夜间外出，否则精灵捕身，会生怪胎。民间流传着这样一个故事，说一孕妇和婆婆正在院子里乘凉，一阵旋风刮过，婆婆知道事情不好，拉着媳妇就往屋里跑，并赶快关紧门，第二天早上起来一看，门口边的地上掉有许多鱼鳞，孩子生下后，皮肤粗糙，有鱼鳞痕迹，认为是鱼精扑身。民间畏惧鬼灵，夜间行事格外小心。

吉凶禁忌　这些禁忌表现在人们生活中，如婚姻禁忌，忌属相不合结婚。结婚是人生大事，因此，趋吉避讳颇多，如新床忌少七，俗语有"床不离七"。"七"与"妻"谐音，少七（妻），婚姻不长久。婚期忌在五、七、九月举行，更忌单日。这些禁忌大都来自合婚时的占卜、合八字等迷信活动。过年的禁忌更多，忌大年初一掉眼泪，犯之，主全年不吉利。忌打碎器具，犯之，主全年诸事要"碎"，是厄运的前兆，因此，要马上说出"碎碎（岁岁）平安"以禳

除。忌初一到初五倒垃圾，认为这时期的垃圾是财气，倒垃圾会“破财”。初五以后倒，则视为倒“穷气”，把穷气倒掉，剩下的可都是“富”了。在日常生活中还有语言禁忌，如忌说“死”字。村中人死了，也只能说“××老了”，“××过世了”，“××去了”等，这里一方面是忌讳说死，更重要的是蕴涵着人们对老人的尊重。

禁忌不是孤立存在的，常与某些不吉利的事相联系，由此引发出禁忌的行为，是人们趋吉避凶心理作用造成的。禁忌作为一种迷信习俗，规范了人们的信仰行为，在生产落后，生活贫困及人们不能充分掌握自己命运的条件下，对人们精神麻痹作用是极大的。相信在生产力不断发展，社会不断进步，科学大力普及的情况下，禁忌总有一天会彻底解除。

第四节　岁时节日民俗

岁时节日民俗包括岁时民俗和节日民俗。岁时民俗是随着自然界时序节令变换，以及物候的变化而形成的节令习俗。节日民俗是指人们约定在某些具体日期进行某种活动和仪式的习俗。岁时民俗不为人的意志为转移，与客观自然变化密不可分，节日民俗有人为因素。两者都以一年时间为周期，周而复始地出现。且有些岁时民俗由于人们对其内容的不断丰富和加工，使之变化为民间普通的、传承的民族节日，如春节、端午节、中秋节、腊八节等，这些节日几乎带有全民性质。

一、岁时节令民俗

人们在长期生产劳动中，随时序而种，随时序而收，年复一年，周而复始，在种种收收的生产过程中，由于季节，时序的变化，形成了众多的民俗事象。人们有仰视天象以测寒暑季节变化的习俗，如农谚“天河南北，西瓜凉水，天河调角，干饭豆角”，是说当

天河正南正北时，正值夏天，有西瓜吃，也可喝凉水；当天河倾斜时（东北西南）恰为秋天，谷子熟了，可吃干饭拌豆角。时序的变化与农作物和人的生活密切相关，实际上是人们生产和生活经验的总结。

岁时节令是人们在生产生活中，根据气候、物候变化对时间划分的经验总结，并由此形成了一定的民俗习惯。同时，岁时节令根据天象、物候的变化而订立，又与农业生产劳动相关联，是人们长期从农业生产劳动中归纳出来的经验总结，因此，岁时节令的民俗事象都与农业生产有关。

干支纪日、月习俗 干支纪日就是以天干与地支相配合纪日，即以“甲子”开始，依次纪日，如：甲、乙、丙、丁……子、丑、寅、卯……六十年一循环，即“甲”又对准“子”，俗称六十年为“花甲子”。从春秋时代，鲁隐公三年（公元前720年）二月己巳日起至清宣统二年（1911）止的2600年均用干支纪日的方法，直到民国废弃。在民间，仍有沿用的痕迹，尤其选定婚、丧、喜庆“吉日”时，多用干支日，目的是为了“避讳”和“祛邪”，求得吉利。

纪日习俗，河南人习惯一月前十天称“初几（儿）”，十天后称“十几（儿）”，二十天后称“二十几（儿）”。特殊之日，有特殊的名称，每月的第一天称“朔日”，最后一天为“晦日”。“晦日”只在书中引用，民间基本不用。“初几（儿）”，“十几（儿）”成为农家口称纪日习俗。

纪月习俗，民间多用月的序数纪月，如二月、三月……只有岁首的第一个月和岁末的一个月不用序数，岁首第一个月用“正月”或“元月”称谓，岁末的一个月用腊月称谓。若遇到闰月，前面加一闰字，如闰二月等。每月“大尽”为30天，“小尽”为29天。古时人们还将十二地支与夏历的十二个月相配纪月，称为“月健”，习惯以“冬至”所在月配“子”，冬至一般在夏历的十一月，十一月便为“健子月”，十二月就是“健丑月”了，以此往下排列。据说，观北斗七星的斗柄所指的方向便知是几月份，当斗柄指向北，北为“子”，便是“健子”月，即夏历的十一月；斗柄指向南，南为“午”，

便是“健午”月，即夏历的五月。这种纪月方法，现已不使用，只有农村上了年纪的老人还有这种习惯。

相属纪年习俗　相属即十二生肖，就是把十二地支与十二种动物相配合来纪年，如子鼠、丑牛、寅虎、卯兔、辰龙、巳蛇、午马、未羊、申猴、酉鸡、戌狗、亥猪。相属纪年实际是干支纪年，只是依其与地支相配的动物称之，凡与子相配的都为“鼠”年，如甲子年、丙子年等；与丑相配的都为“牛”年，如乙丑年，丁丑年等。小孩子那一年出生就属那一年的属性，如牛年出生者属牛，马年出生者属马等。中华人民共和国成立后，国家定用“公元”纪年，但在农村还习惯用相属纪年。纪年的方法，可为“三轨制”，在有些日历上，既有公元纪年的年、月、日，也有夏历纪年的年、月、日，还显示相属纪年的特征，这都是习惯纪年方法所致。

河南黄河流域把一年分为四季二十四节气，并将其名称进行排序以及各节令在每月的时间：

春雨惊春清谷天，夏满芒夏暑相连；
秋处露秋寒霜降，冬雪雪冬小大寒；
农事活动作依据，种植收获有时间。
上半年来六、二、一，下半年来八、二、三；
每月时间有规律，最多相差一两天。

这种编排读起来，既顺口又押韵，还方便了记忆，及时提醒人们按时从事农活，至今仍沿用。二十四节主要为农事而设，因此，二十四节成了农事活动的主要依据。

在河南的民间有测春的习俗，即用一丈余的竹筒，内装少许软鸡毛，把竹筒埋入土中，露出一段，以测看春天的到来。这实为测地温，立春后地温升高，阳气上升，竹筒中的软鸡毛就会往外飞，农民看到鸡毛飞出来，认为春天到了，要准备春耕春播了。有“春打六九头，遍地是耕牛”，“春打六九头，种田不用愁”的谚语。

二十四节气都有相应的农事活动，如雨水过后开始植树，倒

粪积肥，准备育红薯苗。惊蛰一过就进入春耕的大忙季节。有“过了惊蛰节，种地不能歇”，“惊蛰不种地，好像蒸馍跑了气”。也就是说，节令不等人，不按节令耕种，庄稼就长不好。春分是护青时节，俗语有“春分麦起身，一刻值千金”，告诉人们要搞好麦田管理。清明则是种水稻，插秧的季节，俗语有“二月清明不用忙，三月清明早下秧”。谷雨在公历4月20日左右，天气暖和雨量增多，是大秋作物播种有利时节，如抢种棉花等。立夏，此时的小麦已出齐穗，并扬花上浆，有“立夏麦排旗，小满春秀齐”的俗语，并且开始碾场，准备收麦，有“立夏不碾场，麦在土里扬”的谚语。到了小满，有些作物就开始收割了，有“小满见三新”的俗语，即大麦、豌豆、蚕茧。谷子、芝麻也开始播种了，有“小满种谷，打满仓屋”，“小满种芝麻，节节都开花”的谚语。芒种进入大忙季节，夏季作物的收，秋季作物的种、管理都开始了，所以农民分外忙碌。夏至是白天最长，黑夜最短的一天。夏至时，麦收已完，农谚有“夏至一十八，回头转回家”。是说夏至十八天，麦子已归仓了，农民又转入对秋作物的管理，主要是除草，农谚有“春争日，夏争时，中耕除草不宜迟”，“夏至棉花根边草，好似毒蛇爬上咬”，草对农作物危害极大，除草至关重要。小暑和大暑主要是对农作物防虫、防旱和防涝。立了秋是农作物管理的最后阶段，农谚有“立了秋，挂锄钩”。处暑是水稻收割的季节，白露开始收高粱、玉米，山区、丘陵地带开始种麦，有“白露种高山”的农谚。在平原，秋分是耕地备播小麦的季节，有“白露到秋分，耕地要认真”的农谚，要深翻细耙，使土质活，才利于小麦的生长。寒露一到，秋收忙碌起来，同时开始种麦了，“寒露到霜降，种麦莫慌张，霜降到立冬，种麦莫要松”，“立了冬，把地耕，能使土里养分增”。小雪到大雪，气温下降，麦播已完。冬至、小寒、大寒进入农闲时期。到了大寒已临近春节，农谚有“小寒、大寒，杀猪过年”，即开始筹划过年的东西了。农谚是农民长期从事农业劳动的经验概括，更是农民们从事农业生产的习俗。反过来，它又提醒农民按时收种，农民们遵照农谚的要求，年复一年地耕耘着。



二、节日民俗

节日民俗是岁时民俗的一种特殊表现形式，有很多节日民俗是由岁时民俗演化来的。节日民俗人为因素较浓，它虽然按一定时令进行，但其内容包罗万象。一些大型节日，几乎把政治、经济、生产、生活、信仰、文化艺术、社会交往、民族心理等，都包容进去，是综合性质的。如春节，有庆贺性质，也有祭祀性质。节日民俗在沿袭传承中不断变化，许多古老的节日习俗随着社会的发展而消失了，如寒食节。新的节日习俗正在兴起，如西方的情人节、愚人节等。

（一）节日习俗的形成

节日习俗形成的原因是多方面的，有纪念性质的，传统的如寒食节，现代的如五一节、六一节、十一国庆节；有祭祀性质的，如最早的节日春社和秋社，八月中秋节等；也有驱邪性质的，如端阳节、重阳节；还有祈子性质的，如上巳节等。

纪念性节日　寒食节在清明的前一天，它的形成据说是纪念晋国功臣介子推的。《渲州志》云："三月寒食，俗谓自先年冬至日起至此一百五十日，相传此日是介子推殉难之忌日。世人不忍火食，予冷饮供之，因名寒食，盖三月初五也。"晋文公重耳流亡国外，晋国大夫介子推鞍前马后为其护驾19年。有一次迷路山中，炊断粮绝，重耳奄奄一息，介子推毅然在自己腿上割下一块肉，烤熟，送给重耳充饥。介子推有恩于晋文公，晋文公登上王位，封有功之臣，唯独把介子推忘了。介子推并不争功，背起老母到山西竹县东南的绵山。后来晋文公想起介子推，用火烧山，欲把介子推逼出山来，结果介子推母子抱一枯柳活活烧死。晋文公从枯柳树洞得到一块衣襟，上有血书："树下作鬼终不见，强似伴王做谏臣。倘若文公心有我，忆我之时常自省。臣在九泉心开怀，愿做清明复清明。"晋文公悔之不及，为纪念这位功臣，将介子推死的这天定为寒食节，禁烟火，吃寒食，以纪念这位"士甘焚死不为候"的贤臣。寒食节现已淡化，由于与清明节相连，人们往往以过清

明节为主。

端阳节又叫端午节，起源甚早，先秦已有。五月天气变暖，蝎子、蜈蚣等毒虫相继危害人类，人们为了祛毒、除疫，就把这一天作为节日，目的是提醒人们祛邪防毒。端午节在发展过程中，扩大了内容，发生了变异，以纪念屈原为主。屈原忠心爱国，品格高尚，结果奸人陷害，被楚怀王流放汨罗江，后秦攻陷郢都，屈原复国愿望破灭，就投汨罗而死。人们为了纪念他，就沿袭成习，成为纪念性节日了。

腊八节源于佛教，佛教从西方泊来，深深融入中华文化之中。据佛教传说，佛祖释迦牟尼成道前，由于长时间的求道颠簸，身体虚弱，在河边得到一牧羊女的乳糜，恢复体力，在菩提树下禅坐48天，于12月8日（腊月初八）得道成佛。后来，寺院的佛教信徒每逢此日用谷米与干果做粥供奉佛祖，此风传到民间，有了“腊八节”食粥的习俗。这一习俗在长期的传承中，由于地域的不同，又渗进了新的文化内容，具备了地方性特色。如在豫西南的南阳有这样一则传说：传说很早以前，有一家三口，父母辛勤劳动，日子过得挺好，但他们异常娇惯独生子，什么也不让他做，使其养成好吃懒做的习惯。儿子长大结婚后，找的媳妇又馋又懒。父母下世后，他俩靠父母遗产又过了几年，到了腊八这一天，屋里的东西全吃光了，他们扫扫仓底子，把杂粮熬成粥，吃完后再也没啥可吃的，最后两人就饿死了。腊八节这一天，河南人都习惯做腊八粥，教育青少年要勤劳，努力上进，千万不要学那两个懒人。由此可见，民众是把腊八节食粥作为反面教材，来教育青少年要勤劳、努力上进的。

祭祀节日　祭祀节日是指以供献天帝，祭奠祖先之灵，祈禳灾邪，驱恶避疫等信仰习俗为标志的节日，如春社和秋社祭土，二十三祭灶，清明节、八月十五中秋节、十月一祭祖等。春社和秋社是我国最早的祭祀节日，是人们根据春种、秋收的时间对土地的祭祀，后演变为节日，早已废弃。“祭灶节”传说是为了纪念最早发明钻木取火，吃熟食的先驱者燧人氏，后来演化为祭灶神，灶神

俗称灶王爷。祭灶随着历史的演进有所变异,《周礼》记载:颛顼有个儿子叫祝融,也叫黎,因为他管理火,以后被封为掌管火及锅灶的火神。河南民间祭的则是张奎,据说,他砌锅台砌得好,死后封为灶神。祭灶周代已出现,每逢腊月二十三,富贵人家就把祭祀用的饴和豆放进灶间,祭祀灶神。汉班固《白虎通》记:"夏祭灶。灶者,火之主,人所以自养也,夏亦火王,长养万物。"祭灶改为腊祭后,逐渐升格,使灶君由火之主变为"一家之主",总揽一家的吉凶祸福,于是祭灶的香火便旺盛起来。在中原俗称腊月二十三祭灶是"过小年",有"二十三,年来到,娃儿闹着要核桃"等俗语,足见"二十三"在人们生活中的重要性。

清明节俗称鬼节,最早是农事的重要节日,按《月令·七十二侯集解》:"物至此时,皆以告齐而清明矣。"清明也是最好的播种时节,俗语有"清明前后,种瓜点豆"。到了唐代与寒食节合流,于是形成了祭奠祖先、祭奠亡灵扫墓的节日。迷信说,清明节后,鬼魂便归于天界,不得走动,直到十月初一,才能放回,因此,扫墓在清明的前一天,俗语有"早清明,晚十来一"。十月一为祭祖的节日,据说,这一天阎王爷要为小鬼们"放风",它们可以出来领取家人送的钱物。此日家家户户要为死去的亲人烧纸钱、送"寒衣",表现了后人对先人的悼念之情,其真正动机是增进祖群之间的血亲意识。

祭祀节日的由来都不是偶然的,都有其深远的根源,如中秋节,是由古人祭月迎寒发展而来。作为节日,西汉时已具雏形,晋已有立秋赏月之举,唐代盛行,宋真宗年间始定为"中秋节",至今发展为"三大节"之一。祭祀性节日在人们长期沿袭的过程中赋予了不同的色彩,有的是积极的,有的是消极的、迷信的。

庆贺节日　庆贺节日以喜庆丰收、祝贺人畜两旺、平安幸福为内容,往往构成喜庆活动的连续性和系列化,时间上也形成一组节日,有一定的阶段性。这类节日在民间属于大型的节日,如春节、元宵节。

春节的形成,主要是庆祝农作物的成熟,虽然有祭礼、祭祖的

内容，但主要内容是预祝来年丰收，吉祥幸福，万事如意，迎喜接福。《说文解字》中解释为："年，谷熟也。"就是因为谷熟而庆贺的。春节的阶段性很强，一进入腊月二十三，人们就开始忙"年"，即准备年货，杀猪、宰羊、榨酒、买年货等。从初一到初五，这段时间才是具体的年节活动。

元宵节也称灯节，民间直称过正月十五，主要以玩灯为内容。汉代有一种彻夜点灯祭祀神灵的风俗，《史记·乐书》载："汉家祀太乙，以昏时祀到明。"先有祭祀的点灯，后发展到夜游观灯。《初学记》中说："正月望日夜游观灯是其遗事。"灯节最早当始于汉代，据叶涛、吴存浩考证："周勃平定诸吕之乱，汉文帝登上皇帝宝座，恰为正月十五。这位皇帝兴奋不已，下令连夜点灯出宫游玩，与民同乐，并将这一夜称为'元宵节'。从此每年正月十五点灯出宫游玩便成为汉文帝的一项重要活动。"[①]后经唐、宋统治者的发展、提倡，得到民众心理上的认同，正月十五元宵节成为民间娱乐活动的重要节日。

节日的形成都有其根源和说法，如六月六又称"天贶"节，"天贶"就是天赐之意。据说，宋真宗为了欺骗人民，放言说六月六这天，有一部天书从天而降，谓之"圣主明君"，得到这部天书就可以治理天下，达到人寿年丰，国富民强，于是就把这一天定为"天节"。"天节"实际由来已久，秦始皇统一天下后，到泰山封禅祭天，泰山安岱庙的正殿为"天贶殿"。后来历代皇帝都到此朝拜封禅，表示受命于天。皇帝的封禅大都在六月六日，后慢慢延续到民间，成为民间的节日。中原民间有六月六接闺女的习俗，这种习俗源于春秋晋国宰相孤偃女儿救狐偃的传说。

再如，"七月七""气巧节"的形成。"七月七"又名"七夕"，相传为牛郎织女相会的日子，故称"双星节"，后民间演化为少女向织女"乞巧"的节日。

---

① 叶涛、吴存浩 民俗学导论. 济南：山东教育出版社 2002 年版，第 165 页。

再说九月九重阳节。古代六为阴数，九为阳数，重九所以叫重阳节。它的源渊可追溯到汉初，至东汉，又被抹上了神秘的色彩。南朝吴均《续齐谐记·九日登高》载：东汉汝南桓景随费长房游学累年，一日，长房谓之曰："九月九日，汝家中当有灾，宜急去，令家人各作绛囊，盛茱萸以系臂，登高饮菊花酒此祸除"。桓景如言，齐家登山。夕还，见鸡犬、牛、羊一时暴死。长房闻之曰："此可代也"。后来，世人沿袭，成为节日。值得探究的是，民间节日有许多是奇数重复数字，如一月一（包括元旦、春节）、五月五、七月七、九月九等，究其原因与道教有关"这是因为在道家的阴阳学说看来奇数为阳，象征光明、有力、兴旺，如果月、日为同一奇数，奇数的神奇效应必会倍增。"①

节日的形成是极其复杂的，有的源于古代的祭祀，有的源于民间传说，有的是庆祝庄稼丰收。人们在沿袭过程中，不断赋予其不同的含义，有地域的原因，也有民族的原因，而人为的因素较浓。

（二）节日民俗表现

节日一旦形成，由于人们的沿袭，便赋予它相应的内容。传统的节日，迷信色彩浓厚。随着社会的发展，科学水平的提高，迷信成分逐渐淡化。与人们生活联系不太紧密的节日逐渐淘汰，那些与人们生活联系紧密的节日，人们在遵循的过程中，不断发展健康有益的内容，并与现代化结合起来，更富生活情趣。

春节　春节为中国传统节日，人们异常重视，它的民俗表现具有地域特点，如豫西南的民俗就有"烤花柴"、"沤柏枝"、放拦门杠、喝肠汤等。

在农历腊月三十的晚上，民间有烤花柴（棉花秆）的习俗。为了趋吉，人们专留一些"花柴"在三十晚上烤。当红红的花柴火焰燃起，全家围聚火堆旁，一边烤火，一边念叨，"大年三十烤花柴，

① 苑利、顾军 中国民俗学教程. 北京：光明日报出版社，2003 年版，第 309 页。

越烤越发财。”“烤花柴”大概是取其“花柴”与“发财”的谐音吧。大年初一的凌晨，最早起床的人第一件事是将除夕堆放在院中配有麦糠或谷草的柏枝点燃，俗称“沤柏枝”。沤柏枝时，全家大人小孩都要在柏枝火上跨过，称“跨旺火”。跨过旺火据说能一年兴旺、发财。有的人家“沤柏枝”时在院里挂一盏灯，叫做“挂天灯”。据说，挂天灯可以防止凶神“九头鸟”的为害，可以“镇妖除邪”，保佑一家人在一年内平安。在农历腊月三十的晚上，农家总要用一鸡蛋粗细的木棍放在门外边，俗称“拦门杠”。据说，一到除夕，大鬼小鬼和妖邪就会拥入家门，讨要财物，危害人类，有“拦门杠”的护栏，妖邪就进不了门。有的人家用草木灰代之，就是把草木灰在门口外撒成一溜，据说，草木灰和“拦门杠”的功能一样，具有避邪的功能。喝肠汤是将早已准备好的猪肚肠洗好、煮好，初一早上做成肠子汤，众家人每人象征性地喝一碗半碗，然后再下饺子，取其“长长远远”之意，使生活越过越好，越过越红火。

春节的民俗事象很多，如敬神祭祖、贴春联、拜年、走亲戚等。除此，还有禁忌习俗，如初一早上忌喊人起床；初五内忌动剪刀；忌掉眼泪；忌吃面条；忌吃泡馍等。传统观念认为动剪刀，一年内手会生疮，掉眼泪则一年不吉利，吃面条、吃泡馍会雨淋头等。

灯节　民间认为“春节重在礼，灯节重在乐”，有“小过年，大十五”之说。灯节的娱乐活动以玩灯为中心，无论城镇或是乡间，送灯、玩灯一片欢乐。另有旱船、高跷（民间称“杉木腿”），曲艺演唱等文艺活动。所谓正月十五“闹元宵”，是一年中最欢乐的日子，民俗表现很多。

正月十五民间有点灯盏（儿）的活动，目的是祭神祈福。灯盏多用面制成，就是用面捏成圆扁形，要有一定的厚度，中间留一小凹窝，放在蒸笼里蒸熟。使用时，将香油或豆油盛于凹窝中，内置“灯草”，十四日下午鸣炮焚香“请神”，夜间将灯盏（儿）点亮，俗称试灯。十五日夜为正灯，届时焚香祷告毕，将所有灯盏（儿）放在院内的不同方位的神龛上，如水缸、粮囤、羊栏、马棚等同时点燃。此时满院生辉，一片光明，灯花起舞，油香扑鼻，它象征着到

处都有“油”，当年生活富裕。人们让其尽油而燃，次日再续油点燃，称为续灯，一般正月十七收灯。点燃过的灯盏（儿）馍任其邻家媳妇偷走，俗语有“偷个灯头儿，生个孙猴儿”，这种风俗叫“偷灯盏（儿）”。除此，点燃过的灯盏（儿）馍可让尿床的小孩吃掉，据说吃了灯盏（儿）馍就不尿床了。

“刷子”疙瘩儿是农村孩子玩的游戏。“刷子疙瘩儿”就是人们用过的刷锅扫地的箬帚。正月十五夜间，人们把用过的“刷子疙瘩儿”，用一丈来长的绳子系好，抓在手中，然后将“刷子毛”点燃，顺手甩出去，不断加速，甩成圆弧形，此时刷子上的“火星”随着风势，越甩越红越亮，从远处看，像无数红绣球在闪烁，异常壮观，民俗称“刷子疙瘩儿灯”，这种玩法在农村仍存在。城镇则不同，人们习惯把灯挂在街道两旁，让人去观看，欣赏。“灯”的花样很多，有龙灯、金鱼灯、狮子灯等，形成了灯文化现象，表现了民众的玩灯技术和才华。

二月二　二月二正处“惊蛰”前后，万物复苏，俗信龙要从蛰伏中抬头登天，俗称龙抬头。各种蛰虫也开始苏醒爬动，《礼记·月令》载：“二月，蛰虫始振。”民间习俗多以祛毒消灾、祈福为中心。

民间习惯在二月二蒸动物，就是把面团捏成兔、羊、狼、虎等形状蒸熟，以象征动物开始活动，有万物复苏之意。另外还要蒸蚂蚁蛋（儿），就是把面团捏成扁圆形，要有一定的厚度，中间捏一小凹窝，再用面团捏成小圆球放在凹窝中蒸熟。蚂蚁是勤劳的象征，捏“蚂蚁”蛋（儿），让蚂蚁繁衍，目的是让家人像蚂蚁那样兴旺，像蚂蚁那样勤劳。二月二这天，民间习惯用草木灰围绕住房、院落撒成圆圈，以避毒虫之害。特别是粮行、米店最注重撒灰圈，所撒灰圈有几十个，往往大圈套小圈，小圈内埋上玉米谷子等粮食，以求五谷丰登。豫西南的邓县，人们习惯二月二早上到田里拔几棵麦苗，编成帽圈形戴在孩子头上，边戴边念：“戴戴麦，活一百”，以视小孩健康。

清明节　清明节民间认为是收鬼节，鬼魂要归于天界。围绕

亡灵鬼魂形成很多民俗事象。

清明节一到，家人要给死去的亲人“送钱”，送钱即把人民币放在火纸上拍几下，然后把火纸烧掉，就是给亡灵送钱了。烧完纸，在坟头上放两块圆形的土块，土块要颠倒着放，俗称“坟帽”。然后围绕坟墓象征性地扫一圈，俗称“扫墓”或“添坟”。白居易有诗云：“乌啼鹊噪昏乔木，清明寒食谁家哭。风吹旷野纸钱飞，古垄垒垒春草绿。棠梨花映白杨树，尽是生死别离处。冥冥黄泉哭不闻，萧萧著雨人归去”。这种民俗活动现在仍流行。清明节，还有插柳的习俗。清明节柳树刚刚发芽，柳芽清热败火，人们折柳枝不但插在门头，而且要捆上一捆放在窗台，以待“泡茶”。有些人家用柳枝将烙好的烧饼串起来，挂在屋檐下风干，以备小儿食用，据说可消食、化积。

四月八　在豫西南民间四月八有打楝花的习俗，目的是求子治病。打楝花很讲究，早晨天不亮，新婚夫妇二人光着身子起床，手执长竿去敲打院中的楝树，楝树花多，籽多，据说打了楝树便可多子多福。打楝花（儿）边打边唱：“四月八打楝花，来年生个胖娃娃”。然后把打的楝花用酒泡，制作药用，据说可以治疗梅核气。俗语有：“四月八，打楝花，男打七，女打八，打了楝花治梅花。”如今民间打楝花求子已不多见，打楝花作药用的仍在沿袭。

端午　端午节人们习惯在日出前，带上镰刀，竹篮到田间、河边、小山坡上割取带露水的艾草、车前子等植物，捆起来挂在屋檐下或插入门头、窗口，利用艾草的香味祛毒除疫，干后还可作药用。据说用艾叶水洗风疹疙瘩，一洗准好。端午节还有佩带“香袋”饮雄黄酒的习俗，香袋做成各种动物的形状，如狗、猫、麒麟等，内装香草、白芷、丁香，佩带身上可防毒驱虫；雄黄酒一是喝，二是抹在小孩子的耳朵、鼻子、肚脐、手心等处，都是为了防毒驱虫。吃鸡蛋粽子的习俗自不必说。

六月六　周口、汝南有六月六吃炒面的风俗。吃炒面时，多将炒面下入沸汤内，放入红糖，据说可以治泻肚，祛湿热，除目疾、止腹痛。周口一带吃炒面很有讲究，必须在六月六这天天不亮前

炒制，且炒制者一定要光着膀子，否则所炒之面就没有功效，不治病。汝南、上蔡一带吃炒面的含义与周口又有不同，是专为纪念岳飞抗金之举、怀念这位民族英雄的。相传岳飞收复蔡州（今汝南）时，蔡州的民众曾给抗金将士送炒面，表示慰问，这一习俗沿袭至今。豫南过六月六有闺女回娘家的习俗，出嫁的闺女尤其结婚未满三年的闺女，父母要接回家，闺女也要回娘家探望父母，探望时要带上新麦面所做蒸馍、糖包，以此作为礼品，俗语有“收罢麦，打罢场，谁家闺女不瞧娘”。接闺女的习俗据说源于晋国狐偃女儿救狐偃的故事：相传晋国宰相狐偃骄傲自大，亲家相劝，不听，把亲家气死。女婿欲趁狐偃六月六过生日时将他杀死，替父报仇。不料女儿知道后，星夜赶回娘家报信，让父亲有所准备。狐偃气死亲家后，也很后悔，他不但不怪罪女婿，还痛改前非，女婿原谅了他，此后每年的六月六狐偃都把女儿女婿接回家团聚。后世民间跟着仿效，遂成习俗。据说，六月六是龙王晒鳞之日，人们仿照此日要晾晒衣物，以驱潮气、霉气。晒衣服一定要晒老人的老衣。在民间，儿女要为七八十岁的老人缝制老衣，据说可以消灾，六月六晒老衣可以延寿。

中秋节　中秋节民间直称过八月十五，其活动围绕祭月、赏月、乐团圆进行。祭月据说跟嫦娥奔月有关，嫦娥吃了丈夫的仙丹，直飞月宫，丈夫后羿思念她，就在八月十五晚上月亮升起时，把嫦娥素日爱吃的水果、饼子供在院子里，表示对她的思念。乡亲们念嫦娥的好处，也在院子里摆供果，以后每年如此，沿袭成祭月的习俗。在祭月时，人们习惯在自家庭院摆供桌，放上苹果、柿子、石榴、枣、梨五色供果，把月饼供于正中，月亮升起后，祭月的妇女便焚香作拜，祷告月奶奶来吃月饼，之后焚烧月宫码，即画有月宫、桂树、嫦娥、玉兔的画纸，俗称“圆月”。祭月后，全家老幼围坐一起，将祭月的月饼分而食之，以示团圆。接着品尝节日美味，在赏月、玩月的同时，老人习惯给孩子讲述关于月亮、星星的故事。现在祭月的活动已少见，吃月饼、吃水果表现出的是庆丰收、乐团圆的含义。

重阳节　重阳节、民间直称九月九，指农历的九月初九，民间有登高、喝菊花酒的习俗。此俗汉初已有，据说汉高祖刘邦的爱妃戚夫人被残害，其宫女逃出宫，把宫中九月九日佩茱萸，食蓬饵、饮菊花酒以求长寿的习俗传到民间。九为阳数之极，双九便为老阳，阳极必变，因此九九乃是由盈转亏，由盛转衰的不吉之数，与五月五日同属毒月毒日。茱萸味香浓郁，可驱虫去温，治风寒，消积食，菊花可消火去毒，所以民间一直沿用此俗，登高、饮酒、戴茱萸则是为了免灾。如今民间以饮食为主，当节日过后，俗语有"九月九，杀笋鸡熬芋头。"民间还有"瞧亲家"的习俗，就是新婚女子的父母要带上礼物看女儿的公婆，加深感情，目的是怕女儿受虐待。

"十月一"　十月一，即古之下元节，其民俗内容主要是祭奠鬼魂。

据说阴间的阎王"十月一"要给鬼魂们放风，鬼魂们可以自由地走动。民间在十月初一的晚上，来到自家大门外，或大路边路祭。届时用草木灰画五个圆圈，代表先祖五代，一边要另撒一个圆圈，为无儿无女的孤魂设立。灰圈要留口，面向坟墓方向，然后念祭语烧掉放在灰圈内的五色纸和冥钱，把饺子连汤泼洒在纸灰上，算是送给鬼魂的饭食。路祭时，要在路口、门边放置灯盏，为鬼魂照明，俗称"放路灯"。如今这一迷信活动已废除，但十月一上坟烧纸祭祖的习俗仍流行。十月一天气渐凉，阎王允许活着的家人给鬼魂送寒衣。寒衣就是用火纸剪成的衣服模样，到墓地焚烧，表现了家人不忘先祖，对先祖的祭奠。十月一民间已当节日过，饮食上以吃带油的食物为主，这与农作物有关。农历十月，芝麻已收割，民间习惯用土法榨油，用新芝麻炸的油炸油条，以庆祝丰收，有"十来一，油津津"的俗语；就是不炸油条，也习惯用新榨的油摊煎饼。

冬至　冬至，民间又称"交九"，就是说从冬至开始天要一天冷一天，进入严寒，由天冷产生出许多民俗事象。

冬至民间有"捏耳朵"吃饺子的习俗，俗语有"冬至不吃饺，冻

掉小耳朵”。冬至吃饺子的习俗源于张仲景的“祛寒娇耳汤”，与治冻疮有关。据说张仲景在长沙辞官那年，正赶上雪花纷飞，寒风刺骨的天气。回到南阳后，看到白河两岸的乡亲们不少人耳朵都冻烂了，于是他让弟子在南阳东关搭起医棚，垒起锅灶。冬至那天，他把羊肉辣椒包成耳朵那样的“娇耳”熬汤，舍给乡亲们。人们喝了祛寒汤，觉得浑身发暖，两耳发热，耳朵上的冻疮也治好了。后来人们就仿照“娇耳”做起来，长期沿袭成习，认为冬至不吃饺子会冻掉耳朵。俗语还有冬至不过冬（吃饺子），（打麦）扬场没有风，用吃饺子来测定第二年麦收扬场时的气候。

腊八　民间有用腊八粥喂枣树的习俗，就是把饭抹在树上，边抹边念：“枣树枣树吃点饭，明年结个疙瘩蛋”，取其米粒多，让枣树多结果之意。这种吃腊八粥的习俗，如今仍在民间流传。腊八忌出嫁的女儿在娘家吃粥，有“吃了娘家米，一辈子还不起”的俗语，所以逢腊八，出嫁的姑娘要提前一天赶回婆家，若在娘家，中午就不做粥。

“二十三”　民间认为，月亮属阴，灶君属阳，因此有“男不祭月，女不祭灶”的习俗，祭灶的都是男人。祭灶的晚上，家家用豆腐、粉条、白菜、海带做成祭灶汤，端到老灶爷牌位前，然后供上祭灶糖。传说灶神司人间善恶，“二十三”要上天向玉皇大帝禀报人间的事，人们希望他多说好言，以保来年全家平安。因此，供品少不了糖，意思是用糖粘着其嘴，不让他说人间的坏话。有的地方还要烙制十八个火烧馍，并用公鸡一只，夹其两翼，放在灶神前，同时将一些草，放在一边以“秣神马”。祭灶时，先将酒洒在鸡冠上，然后点燃香烛，放鞭炮，祭者口念祷词，内容多为祈福。祷告毕，将灶神像从墙上揭下，用灶糖在灶神嘴上抹一下，放在纸马上焚烧，并高喊，“请灶王爷骑马升天！”然后，换一张新灶王像，贴在原处。祭祀完毕，全家一起食用灶糖、火烧，并进晚餐。今祭灶习俗已摒弃，但“二十三”吃“火烧”的习俗仍流行，过了“二十三”，人们就要忙年了。

第五节　民间游艺民俗

民间游艺民俗是民间娱乐性民俗事象，它的概念，正像乌丙安教授所说："凡是民间传统的文化娱乐活动，不论是口头语言表演的还是动作表演的，或用综合的艺术手段表演的活动，都是游艺民俗。"①根据这一内涵，民间游艺民俗的内容可谓纷繁复杂，千姿百态，无论从口头文艺的"讲"、"唱"以及游乐表演，还是少年儿童的游戏、成人的"竞技"，都有丰富多彩的活动内容，这些活动和形式，在民众的精神生活中占有重要的地位。

游艺民俗是自发的。如集市卖羊的场地上，两只羊抵架，人们觉得好玩，一下子就会拥挤很多人观看。再如庙会上，那些说书的、玩狮子舞的、担花篮舞的，这一摊，那一群，大都是自发的组织。游艺民俗是自娱自乐的活动，人们在田间劳动，疲乏了哼上几句，民众称唱野戏；晚上闲暇无事几个人凑合在一起"拍瞎话"（讲故事）；或请个说书的说唱几段以求得精神的娱乐。游艺民俗缺乏独立性，它常常伴随其他民俗事象出现。如节日、庙会、庆祝性活动等等。游艺民俗极有活力。

游艺民俗内容丰富，形式多样，包括民间舞蹈，民间说唱、民间竞技、民间工艺、民间游戏等。这些千姿百态的游艺习俗，无不显示着民间传统文化的内涵和特征。

一、民间音乐、舞蹈

音乐舞蹈是节日、庙会中的重要内容。中华人民共和国成立前，节日、庙会上的音乐、舞蹈多是为了祭神娱神，中华人民共和国成立后摒弃了落后的迷信成分，以祭神娱神为目的走向完全娱

① 乌丙安 中国民俗学 沈阳：辽宁大学出版社，2002 年版，第 348 页。

人，为活跃和丰富人民群众的文化生活发挥着重要作用。

（一）民间音乐

吹唢呐 民间称唢呐为“响器”，是社火中的重要音乐内容，它音质优美、韵调动听，最能烘托气氛。演奏者多为世代相传的“门里出身”。所演内容十分丰富，有传统的曲牌、民间小调，还有著名的戏剧段子和歌曲模仿，音调有粗有细，能模仿生角、旦角、花腔等唱腔，十分诱人。社火、庙会上往往多台唢呐对赛，热闹非凡。除社火外，民间的婚、丧礼仪、祝寿贺礼和节日庆典活动都少不了唢呐。民间称一队唢呐为一盘，富裕人家，老人去世，请两盘、三盘的都有，煞是热闹。

唢呐源于古代西域，金元时传入内地，明清时在河南民间传开，遍及河南各地，有唢呐世家，唢呐班等。一个唢呐班一般由3-5人组成，1人吹唢呐，2人吹笙，1人打梆子，再有一人执铜器，俗称“响器班”。现今南阳还有办唢呐班传授唢呐技艺的。

鼓乐 民间歌舞、演唱或重要的礼仪中习惯用鼓乐伴奏，新乡民间有“无酒不成宴，无鼓不成会”之说。河南的鼓型有大型鼓和小型鼓，大型鼓有磕鼓、冬鼓、战鼓、开山鼓等；小型鼓有堂鼓、板鼓、手鼓以及渔鼓、八角鼓等。演奏时还配以镲、铙、锣。演奏所用鼓牌俗称“鼓点”，花样甚多，有紧三槌、慢三槌、双嘟噜、羊羔头等，常常以“龙”为头，以“凤”为尾（如凤点头）取吉祥之意，表现欢悦之情，寓意深刻。大鼓队在按鼓牌击打时，多伴以舞蹈、表演性动作，使之显示出特有的艺术魅力。特别是演奏者往往袒胸露怀，满面红光，在鼓声中，构成一个铿锵有力，雄伟壮观的热烈场面，给观看者以精神振奋，健康向上的感觉。

除唢呐、鼓乐之外，河南民间还有“十番鼓”、“八音”等。“十番鼓”其乐器为大小云锣10个，配以管、笙、笛、云板等，是集会、喜庆、祭神、婚嫁的民俗娱乐形式。八音乐器有锣、鼓、唢呐、笙、横笛、二胡、软弓皮胡、梆子和碰铃等，这种音乐现已失传。

（二）民间舞蹈

龙灯舞 又称“玩龙灯”或“耍龙灯”，是由多人表演的模拟舞

蹈。龙灯用竹篾或粗铁丝制成，龙身为纸或布，上面饰有鳞状花纹，披以红绸。一条龙由7节、9节或12节组成，长数丈，分为龙头、龙身和龙尾3部分。每节上面安一木柄，供表演者双手握持，挥舞翻腾。表演时，龙头随武生手持的宝珠上下起舞翻飞，作出“蛟龙探海”、“滚龙盘柱”等多种造型动作，若为双龙则演出“二龙戏珠”、“二龙吐水”等动作。有的还将龙引至附近的河边或井边，向河面或井口作几次“饮水”动作，以祈风调雨顺，五谷丰登。

耍狮子　耍狮子或舞狮子是民间非常流行的舞蹈形式，不但在社火、庙会上耍，而且在乡间也有耍的。耍狮子的舞蹈起源甚早，汉代曾列为“百戏之一”。近代狮子舞常由三人表演：两人共披一麻布染制的狮子皮扮演狮子，另一人扮武生，手拿用红、黄、蓝、绿、紫、青、橙等七种颜色缠绕而成的绣球引逗狮子，表演抖毛、舔毛、打滚、直立、啃痒、蹲、卧、摇头、摆尾等习惯性动作，然后表演“大盘门”、“啃桌角”、“窜桌子”、“滚绣球”、“大过桥”、“上走杆”等。耍狮子离不开铜器，常用铜器点有《紧急风》、《小虫闹》等，狮子随着铜器点而舞，热闹、紧凑。民间认为狮子为百兽之王，是吉祥的灵物，能驱邪避灾。节日、社火表演狮子舞时，一些有病或遇有灾难的家庭，还邀到家门口表演，以消灾祛病，俗称“拜门子”。

旱船舞　旱船舞亦是民间舞蹈的主要形式。船用竹篾或秫秸扎成架子，饰以布圈、纸花、彩绸，表演时的动作为在水中行进。一般由一人扮演船家女驾船或坐船，一人扮演艄公持桨在前边作开船的动作，船两边各有帮船女2人或4人，在船前表演，俗称踩水。表演者随着乐器表演出“划船过沙滩”、“挖船场”、“转盘花”等舞蹈动作。表演时，船从踩水女中间穿过，跑一周停下，艄公晃动船桨，船随着音乐摇摆，踩船女边舞边唱，唱词很多，传统的唱词比较俗，如：“一把扇子二面花呀，船上坐着娃他妈呀啊！娃他妈愣嘎嘎呀啊，毛蓝布衫带绣花呀哎，哎呀啊！”场面非常热闹，常引来围观者喝彩声。

高跷舞　也叫“踩跷”，流行河南各地。踩跷所用高跷是用结

实的松、杉木制成，高度依踩跷者的需要而定，有两三尺长的，也有五六尺长的。跷腿上半部固定一根 20 厘米长的“脚蹬”，踩跷者两脚站在脚蹬上并用绳子加以固定。踩跷者站立起来后，必须不停地走动，保持平衡以防摔倒。民间高跷表演要化妆、着戏装。踩跷有“文跷”、“武跷”之分。文跷重在唱、念和面部表情，表演多有戏剧情节，有传统戏剧、民间故事，还有自编现实生活中的故事，边踩边唱。武跷表演重在各种技能和动作，如叠罗汉，俯身倒，单叉、双叉、跳跃、翻跟头等。民间高跷有数十人甚至上百人的大型表演，称为高跷队。高跷队表演时，配以弦乐或打击乐，踩出各种队形，踩者只作踩跳，没有唱、念对白。踩高跷的服饰、脸谱和手执的道具均根据踩跳的节目内容而定，如扮演《白蛇传》中的人物，就要穿戴青、白二蛇和许仙的服装。踩高跷的舞蹈形式至今仍在民间流行。

民间舞蹈形式丰富多彩，除上面的几种外，还有推小车，也称小车舞，由 2 人表演，边舞边唱；“对花鼓”也叫鼓戏，由 20 余人表演，表演者有擂小鼓、敲大鼓、打单锣、拍盆镲，边鼓边舞，步法有前进步、后退步等；扇子舞为民间双人舞，男女 2 人嬉戏对唱，动作和谐，配合默契，风趣幽默。除此还有河蚌仙子、打花棍、斗金鱼、扭秧歌等十多种舞蹈形式，极大地丰富了民众生活，形成了一种民俗形式。

二、竞技、游戏民俗

（一）民间竞技

竞技民俗一般表现为力量和技巧的角逐，内容很多，如放风筝、打秋千、斗鸡、摔跤、跳绳等。

放风筝　放风筝多在春天。风筝以竹篾制成多种动物的骨架，如鹰、蝴蝶、蜻蜓、金鱼等，糊以棉纸，有的则糊以薄绢，上绘动物图案，以棉绳或麻线牵引，借助风力，放入天空，其尾依其大小系以长线作尾巴，保持平衡。玩耍时，相互比赛，看谁的飞得高，飞得稳。飞得高，飞得稳的为胜者。南阳 3 月 14 日定为“风筝

节”，这一天各式各样的风筝都集中在白河滩上空，多种“鸟类”、“动物”，大的、小的齐飞天空，煞时壮观，给民众带来了无穷的情趣，也显示了放风筝者的技艺。

“斗鸡” 又叫“鸡叨架”、“碰拐”，多为10余岁男孩所玩，2人或多人组队对抗。比赛时，双方单脚着地，用一只手握着另一脚脖，扳至膝上，弯如弓状，跳跃进退，以膝盖为鸡嘴，或顶、或压、或挂、或掀，一方跌倒或双足着地为败。也有用手握同侧脚脖，曲至身后相斗的，被男孩嘲讽为“母鸡叨架”，此活动即斗力，又赛技巧。

踢毽子 多为民间女子的竞技活动。毽子由方眼铜钱作底，中插鸡毛，或用纸剪成细穗，插入铜钱方孔中。玩法有直踢、花样踢、双人对踢、三人转着踢等。踢时多用吸、落、跳相结合之法，落在鼻子上的为吸，然后用力甩出再用脚踢，还有翻身踢，脚后跟跨等技巧。这种游戏活动量大，多在冬季，易于取暖。

跳绳 跳绳是民间斗力竞技活动。所用绳子有短绳、长绳，个人跳为短绳，长绳多为集体游戏用。跳时由两人分别抓住绳子的两头悠线，成弧状，然后由一人或多人跳动，谁被绳绊住，谁算失败。跳绳的动作重在脚，有单脚跳，双脚同时跳，还有两只脚轮着跳。跳起来花样甚多，绳既可由后向前绕转，也可由前向后绕转。跳者轻松自如，姿势优美，是锻炼身体的好活动方式，现在已列入体育项目，有的地方还举行跳绳比赛。

摔跤 这是民间男性竞技活动，俗称摔轱辘子。多在田间、地头或打麦场上，休息时进行比赛。一般一人对一人摔，众人围观，被摔倒在地者为败。比赛中有搂后腰，搂下腰，兔子扛枪，下绊脚等摔法，有时一人能摔倒对方几人。

民间竞技活动还有打彩、抓子儿、打三角、滚铁环、打陀螺等多种形式。竞技民俗给人们带来轻松愉快的生活。

（二）游戏民俗

游戏重在斗智，活动方式多样，如占方、上刀山、蛤蟆跳井、猫捉老鼠、指星星等。



占方、蛤蟆跳井　属铺地棋，在田间地头、道旁沟边、庭院门前，随地可画图为棋盘，坷垃、石粒、柴草棒都可为棋子，两人对阵作乐。占方也称走方，农民们田间劳动休息时擅玩此游戏。棋盘由横竖各5条线组成，双方各执16个子，除4个角不能放子外，一替一步，轮流按交叉点占子。能将自己的棋子布成一个小正方形的为“一方”，占到一条直线上的五个交叉点为一“杠”，占到一条对角线上的5个交叉点为“一檩”。布局时，以做成一方、一杠或一檩的可吃掉对方一子，或二子、三子，但不得破坏对方的方、杠、檩，尔后由先占的一方主动抽掉自己一颗子，谓之除路。再由对方行棋，直到把对方队伍吃垮。蛤蟆跳井比较简单，双方各选柴火棍儿、砖瓦片儿为蛤蟆，分占两角，每次各跳一步，井边的一条线不能通过，能把对方逼得无路可走为胜。

老鹰捉小鸡　此为小孩集体游戏。游戏时，由力壮的小孩排在第一位，后边的拉着他衣服，一个接一个地拉下去，最后的往往是最小的；另一个人扮作鹰，想办法捉后边的小鸡。排在第一位的总是护着后边的“小鸡”，后边“小鸡”拉着前边的衣服来回左右跑动，体力弱的渐渐被“老鹰”捉着，以捉着的数量占总数的2/3为胜利。

指星星　这是孩子们的集体游戏，多在月明星稀的夜晚玩耍。游戏方式是一人为“瞽家儿”（用毛巾瞽着他人的眼），其他人做着各种动作，或种地的，摘花的，做饭的，吃饭的，一个个从被瞽着的人面前走过，然后由一人在旁边说：“做××的过去了”。由猜家（被瞽着眼的）猜测做这个动作的是谁，猜不中，罚唱一支歌，或由瞽家儿轻拍三下，以示惩罚，而后再从头开始。

民间游戏还有“炸油条”、“猫捉老鼠”、“挑将军”等。民间游戏土生土长，小型多样，方便灵活，随时随地都可以活动。其主要特点大多为一种自愿参加的群体性娱乐活动。游戏有自己的规则，为人们提供一种生活体验，人们在参与游戏活动中获得快乐，获得一种心理上、身体上和参与社会活动能力上的锻炼和经验。因此，参与游戏的人往往十分投入，自愿接受限制，并在吵吵闹

闹、玩玩笑笑中获取娱乐。

三、民间工艺

民间工艺是民俗活动的一个重要门类，涉及的范围很广，有剪纸、面塑、泥塑、刺绣、年画、纸扎等。民间工艺有其深厚的群众基础，反映了民众的审美情趣和技艺。

年画 年画是一种造型艺术，它的起源可追溯到唐、宋。年画大多画有门神、户尉、寿星图神像等，张贴于壁，以避凶趋吉，是一种古老的民俗活动。民间风俗画是年画中比较流行的作品，这些作品因表现劳动者的生活、审美情趣和美好愿望而得到群众喜爱。民间制作的年画，线条豪放，构图丰满，色泽鲜明。内容题材有传统的“马上鞭”（即秦琼、敬德）、“岐山脚”（即燃灯道、赵公明），还有福、禄、寿，也有相当数量的戏曲人物和故事，如长坂坡、打洞房等。建国后，年画工艺在传统的基础上推陈出新，增加了反映新时代人民生活的内容。

剪纸 民间剪纸比年画还要普及。剪纸工艺历史悠久，据说起于春秋时代，唐宋以后剪纸之风更盛，到清末已成为民间妇女普遍手艺，河南民间剪纸普遍流行。剪纸工艺工具简单，一把剪刀，一张彩纸，便可凭艺人灵巧的双手，适用各种剪法，如平铺式、折叠式、对称式等方法，随心所欲，剪制成各种花草、虫鸟等造型，以作窗花、墙花等之用。剪纸的特点是不注重自然形态的模拟，而强调夸张、写意和装饰性。一幅好的作品，能使人在似与不似之间展开丰富联想，得到审美满足。

泥塑 泥塑就是用黏土或掺入少许棉花纤维和泥制坯，捏成各种人物或动物的造型，阴干后上粉施彩的工艺品，俗称捏泥人。泥塑的工艺在民间流传很久，也很普及，尤以南阳、淮阳各地为盛。浚县的泥塑俗称“泥咕咕”、泥巴狗、泥泥鸡。大的套小的，造型古朴逼真，且色彩鲜艳，是民俗与民间工艺相结合的产物。泥塑的动物多在庙会上出售，如淮阳每年农历二月二至三月三太昊陵庙会上，庙内庙外到处都可看到出售泥塑玩具的，并且成为人



们信仰的内容。祈子之家有到庙里偷泥娃娃的，还有买泥玩具回家路上撒给小孩子的，其目的还是祈子："给个泥泥鸡儿，明年添个孙儿"。

民间工艺除泥塑、年画、剪纸外，还有刺绣、纸扎等，刺绣就是"扎花"，多绣在鞋上、兜肚上、门帘上；纸扎就是用彩纸竹篾扎成花篮、花车、花船等工艺品。

民众需要娱乐，需要精神的慰藉，在自娱自乐的生活中，形成了多种多样的游艺习俗，游艺习俗表现了民众的智慧，展现了民众的精神风貌和心理特征。

第六节　口头语言民俗

口头语言民俗是民间依靠口头语言进行传播和继承的民俗事象，它包括神话、传说、故事、笑话、谚语、谜语、歇后语、歌谣等，其内容涉及到生产、生活各个方面。这些口头语言民俗的传播往往是通过口耳相承方式，在田间地头，或炕头床边，或饭场、打谷场上，即由年长或识多见广者讲，孩子、青年或其他热心者听。一辈一辈地传承，使得口头语言形成民俗的形式，展现出地方性特点。

一、口头语言民俗类型及表现

口头语言民俗类型按有无情节划分，可分为有情节和无情节口头语言民俗。

（一）有情节口头语言民俗

神话　神话是民间口头语言讲述中最古老的形式，它是原始人类对宇宙、万物、社会现象的解释。茅盾认为神话是"一种流行于上古民间的故事，所叙述者，是超乎人类能力、能上能下的神们

的行事，虽然荒唐无稽，但是古代人民互相传述，却信以为真。"① 神话充满了直观性和幻想性，原始人类的生活方式主要依赖大自然，认识能力十分低下，对自然现象，如雷、电等根本解释不了，认为是天塌地陷，于是创造出了女娲炼五色石以补苍天的故事。实事亦正如此，他们在与自然的斗争中，遇到种种不能解释的现象，以至产生恐惧和敬仰的心理，对自然界的怪现象开始崇拜、信仰，并在传说过程中不断加工，即用"准文学"的形式，对深奥莫测的自然和社会现象加以解释，形成了一个又一个神话故事，如夸父逐日、精卫填海，共工怒触不周山等，把自然现象变为幻想，企图用想像来改造自然。

神话中的神，往往是神圣的、至高无上的，它们创造和主宰着宇宙，主宰着人类，极其神秘，因此不少学者把神话看成探索人类深层意识活动的媒介物和探索人类世界、认识世界的尝试。正如茅盾所说："古代神话确实是这么一件随着人们的主观而委婉变迁的东西，历史学家可以从神话里找出历史来，信徒们找出宗教来，哲学家就找出哲理来。"② 对于神话的看法和研究，学者们众说纷纭，各执己见，始终没有一个统一的定论。

传说　传说晚于神话，是包含浓厚幻想色彩的语言民俗事象。从传说的形成来看，受神话的影响极深。神话中的许多英雄神话和关于万物生成的推源神话，极大地影响了后世的传说，使其带有浓重的神话色彩。传说突出的特点是与特定的自然或社会事物相关联，是关于特定的人、地、事、物的口头故事。它的区别是：神话的幻想性极强，在现代人看来是荒诞不经、不足信的；而传说就其内容来讲，往往依托于某种自然物，如山川草木、历史人物及事件等，并且依所长历史上的真实人物，如关羽、张飞等人的传说等，从而使传说似乎更加接近于历史的真实。

传说能告诉人们在紧要关头应该怎么做，同时也提醒人们不要去做那些不应该做的事情。传说活跃在河南的民间，如三国人

①② 茅盾《神话研究》百花文艺出版社，1981 年版，第 3 页，第 10 页。

物传说、王莽追刘秀传说等，它极大地丰富了民众的精神生活。

故事　指不以特定的人、地、事、物为对象的虚构性语言民俗事象，民间俗称“瞎话”。故事的创作和流传伴随着人们的生活，内容几乎渗透到人们生活的各个方面。故事可以是带有普遍性社会现实的一种曲折反映，不仅是以民间的具体生活为模特创作的故事，而且其中还保留许多对民俗事象的描述，隐含着一定的哲理，如《狗耕田》、《田螺姑娘》等，总有一种好人有好报的结局。

故事类型有幻想的，也有现实的，无论是幻想的还是现实的，都是民众根据生活体验创造出来的，并以口头的形式一代一代传承下去。

歌谣　歌谣是广大民众集体创作的口头诗歌，是民众现实生活、思想情感和心理愿望在有节奏的音乐性的口头语言中的真实反映。歌谣是由民歌和民谣两部分组成，《诗经·魏风·园有桃》：“心之忧矣，我歌且谣。”《毛诗》注曰：“曲合乐曰歌，土歌曰谣。”就是说配合乐曲唱的为“民歌”，不配合乐曲自由吟诵的为“民谣”。歌谣抒发民众的感情最真挚，反映民众的生活最真实，是民众真正心声的直接流露，其内容有反映时政的时政歌，反映爱情的情歌，还有反映劳动生活的劳动歌、生活歌，如流传在豫西南的织布歌：

织布织布当当，一天织了三丈，
黑了（晚上）缝缝，白起（白天）穿上。

歌谣由于反映现实生活及时和真实，押韵上口，音乐性强，所以一经创作，就会像风一样，迅速地在民众口头流传开去，并不断地被人们加工、修改、补充和完善，使之更适应口头歌唱。

笑话　笑话是指富有引人沉思的幽默感和逗人笑脸顿开的趣味性短小故事，俗称“逗笑”、“逗趣”。在民众中广泛流传，活跃了民众的生活、气氛、常在节日、游乐场所、村头、“饭场”，以及夏日乘凉处、冬日取暖处讲说。其内容大都是讽刺和鞭挞好逸恶

劳，贪图富贵的人，以及贪赃枉法、为非作歹的贪官污吏。

（二）无情节口头语言民俗

谚语 亦称“俗语”、“俗话”，就是用一句结构完整的话来概括一个真理或哲理，日常生活中随处可闻。其内容涉及到人们生活、生产的各个方面。其中既有历史遗训的反映，又有不同社会生活习俗的反映，都是人们社会生活和思想的结晶。人们常常在不同场合使用不同的谚语。谚语的作用，或被用来作为裁定一件事情的标准，如“金无足赤，人无完人”，“船稳不怕风大，有理走遍天下”，“上梁不正下梁歪”等；或用来劝谏人，如“多思己过，少论人非”，“吃一堑，长一智”等；或被用来使自己的行为合理化，为自己的过失辩解，如“智者千虑，必有一失”等。谚语可使人获得各种生活常识，接受道德、伦理教育，是人们用来学习处世之道和辨别是非善恶标准的重要途径，如“人往高处走，水往低处流”、“不做亏心事，不怕鬼敲门”、“有理走遍天下，无理寸步难行”等。谚语无人刻意传授和学习，却能伴随着人们的生活，根深蒂固地印在人们的脑海中。

歇后语 民间俗称“坎子”或“俏皮话”，流传十分广泛，是一种前为喻体，后为解体连缀而成的较为定型的、趣味性语言民俗事象。喻体为假托语，具有比喻、引子的功能；解体为目的语，起到说明、注解的作用。说话时，往往说到一部分，听者自然明白其本意。有时讲者说了前一部分，听者便能随口说出后一部分，如答谜语一般。其形式幽默、含蓄、针对性强。其内容有尖锐的批评，也有善意的讽刺，有热烈的赞扬，也有无情的揭露。在生活中，人们喜欢说“歇后语”，如“小葱拌豆腐———清二白”，“肉包子打狗——有去无回”，“野地里烤火———一面热”等。

谜语 谜语为含蓄的咏物性短谣，它是以某一事物、行为或文字为底，用隐喻、暗示等方法作面，供人猜测的隐语。谜语融知识性、趣味性于一体，是民众智慧的艺术结晶。猜谜语是民间测试智慧、娱乐身心的一种游戏活动，更是口头民俗事象，在民间长期广泛流传，生命力极强。谜语由谜面、谜底两部分组成，谜面多

由巧妙地隐喻着谜底内容的短谣、小诗或字、句构成，其作用是提出问题，供人去猜，如“麻屋子，红帐子，里边睡个白胖子”。谜底是谜语的主体，是谜面所暗示的让人们猜测的事物本身，如上面谜语的谜底是“花生”。谜底和谜面之间的共同点，是谜语成立的基础。

二、口头语言民俗特点

口头语言民俗的特点大致有以下几点：

第一，口头语言民俗是依靠口耳代代相传的活动，民众既是口头语言的讲演者，又是口头语言的创造者。一般为有生活阅历、有经验的年长者给小孩、青年讲，这些年青又积累知识再给下一代讲，代代相传。口头语言的讲述人从不照搬，常常添枝加叶，使得故事、笑话等更加生动，感人。

第二，口头语言民俗的传承要有一定的空间场合和时机，田间地头、家庭、饭场等，都是口头语言民俗传授的主要场合。

第三，口头语言民俗在传承中，自然而然地形成了语言民俗传承与传播的优秀分子，即故事家，俗称“故事篓子”、“巧嘴八哥”、“笑话客”等，这些人既是口头语言民俗的主要继承者和传播者，又是口头语言民俗的主要创造者，在口头语言民俗传承中起着重要作用。

第四，口头语言的讲述者本身大多有不平凡的经历，或不公平的待遇，或生活的坎坷，或周围人对其影响，使其阅历丰富，并且善于表达，以吐心声。

第五，口头语言民俗具有较为特殊的传承途径，即家庭的、社会的。家庭则靠祖辈或父辈的传承，社会传承则靠师承。无论家庭和社会，都是多方面因素促成的。同时，家庭可传入到社会，社会也可以传入家庭。

以上几个方面，概括地说明了河南民俗事象的类型。丰富多彩的民俗事象，为民俗学提供了研究的基础。民俗事象与地方曲

艺联系紧密，曲艺本身为口承语言民俗，但它又反映着民俗事象，反映着民众生活。



中篇

曲艺在河南农村有着广阔的市场，从原始的“混生”、汉代的“舞乐百戏”，到宋代的“诸宫调”、“鼓子词”，再到近、现代的曲艺，在长期发展演变过程中，曲艺不断丰富创新，形成了贴近民众生活的曲目曲种。曲艺是河南人日常生活的主要娱乐方式，反映着民俗生活的内容，如婚俗、丧俗、节日习俗、生育习俗等。民俗与曲艺的紧密结合，成为各地乡土文化的明显标志。许多传统曲目，对民众的民俗生活有着细致的描绘，是保存民俗资料的宝库。地方曲艺乡土气息很浓厚，通俗易懂，有着广泛的受众和极强的生命力。



第四章

河南地方曲艺特征

河南曲艺是一个年轻而古老的艺术门类。说它年轻，有的曲种只有几十年的历史，如故事，20世纪50年代才形成；说它古老，春秋时的“瞽献曲，史献书”、俳优滑稽表演，汉代的乐舞百戏已具雏形，距今已有一千多年的历史。曲艺在长期形成、发展过程中，浸润了中原浓厚的风俗习惯，携带着中原的乡土人情，除它本身的写意性、程式性和综合性外，从内容到形式，还体现着河南曲艺独特的艺术特征。

第一节 “皮薄”、“肉厚”的故事结构

河南地方曲艺结构在完整、紧凑、集中的基础上体现出精巧的特征。其精巧表现在“皮薄”、“肉厚”、“味浓”上，即头、尾小，肚子大，起到了先声夺人、扣人心弦的作用。其内容在博采生活的基础上，主要体现在对人物形象的塑造上，即通过塑造鲜活的人物形象，来反映社会的众生相。

一、皮薄

“皮薄”是指故事的开头先声夺人，演员一开腔演唱就把故事中的人物与“扣子”推到听众的面前，抓住听众的心理，并且抓住不放，使听众随着故事中人物的命运在心理上产生起伏。曲艺靠说唱叙述故事，在十几分钟内完成一个故事的起承转合，还要抓住听众的心理，这就需要对故事的结构精心安排。曲艺的故事开头最忌“皮厚”、“脖子长”，演员开板唱了好久进不了故事，听众干着急，格言有“念字千斤重，听者自从容；表书不清，听者不明；衬托不到，听客直跳”。河南地方曲艺，特别是现代曲目的故事结构最突出的特征是“皮薄”，开门见山，一下子就把观众拉进了故事，如三弦书《卖丫鬟》的开头：

八十岁老奶奶坐楼台，
叫声丫鬟你过来。
……

地主婆叫丫鬟过来干什么，小丫鬟的命运如何？这就会引起听众注意。有的段子即使有景物描写，但也不多写，最多一两句，甚至一句就推出人物，如《两个售货员》的开头：

阳光普照天气暖，
山路上走来王大年。
……

推出人物是一个方面，重要的是要推出故事的悬念，这就需要作家的艺术功力，如河南坠子现代曲目《十个鸡子》的开头：

解放军战士小刘和小陈儿，
你看我，我看你，

两个人可直愣神儿；
他们两个，瞧着桌子上十个大鸡子儿，
看样子遇到了啥问题，
你要问是怎么一回事儿，
你听我慢慢讲来可别着急儿
……

小刘和小陈他们两个为什么愣神，出了什么问题，这就是故事的悬念，悬念能引起听众的好奇心理。要做到故事的皮薄，还要人物和悬念紧密结合，一并托出，特别忌讳把人物肖像、性格特点、环境气氛、山川景色一股脑儿罗列出来，这样就显得脖长、平板、离题，如下面有一曲艺段子的开头：

城东十里刘家屯儿，
有一个老汉叫刘玉林儿，
刘老汉今年六十多岁儿，
他有两个姑娘一个儿，
大姑娘名叫刘玉俊儿，
二姑娘名叫刘玉珍儿。
……

唱了半天，人物都出现了，到底有什么事儿听众还不知道。不如改成：

红太阳照亮了刘家屯儿，
刘老汉拿起锄头走出门儿，
大女儿刘玉俊儿，
二女儿刘玉珍儿，
她们两个早就把农药准备齐儿。
……

改动后，人物和事件搅在一起，并且也提出了矛盾线索，听众不但知道人物身份，而且还知道人物要干什么。河南曲艺很注意开头，不管长段子、短段子，传统的、现代的，都力求做到了“皮薄”。进入故事快、干净利落是河南曲艺开头的主要特点。

二、肉厚

“肉厚”是指曲艺浓墨重彩揭示故事的矛盾，如《小二姐做梦》中的小二姐进入梦中后，用大量的篇幅写出了小二姐出嫁时的情况，把婆家如何来迎娶，夫妇如何拜天地，如何闹洞房，如何测卜儿女等，描写了传统婚礼习俗的全部过程。再如《小寡妇上坟》，四句开头后用了大量的篇幅写小寡妇失去丈夫后的艰难生活：一是孩子小，无人照料；二是无劳力，农活难做；三是社会不太平，难保人身安全，揭示了在黑暗的旧中国单身女人的艰难处境。河南曲艺对故事的描述不惜笔墨，使曲艺故事的情节曲折、细腻、扣人心弦，彰显出“肉厚”特征。

河南曲艺的结尾则不同，可以说是惜墨如金，矛盾一解决，立马结尾，并留下余地，耐人寻味，如阎天民的《秋江赶舟》结尾：

要得他二人重相见，
且待那妙常生子，
状元荣归合家团圆。

《英台恨》中的结尾：

……
要得二人重相会，
除非是水漫蓝桥另投胎
……
鲤鱼为食吞钩死，

梁山伯死为祝英台。

河南曲艺的结尾一般都是顺应人民群众追求的“圆圆满满”皆大欢喜式，如《拦花轿》、《吃喜面》、《姑娘心里有主意》、《摘棉花》等等。恶的变善了，坏的变好了，懒的变勤了，和睦的家庭、忠贞的爱情、幸福的生活得到了；敌人失败了，人民胜利了。这样，顺应了人民的心理，适合民众的口味。

第二节　鲜活的人物形象

河南地方曲艺每个故事唱段，特别注意对人物形象的塑造。人物形象总是鲜活异常，活灵活现。

一、利用直接和间接的描写方法刻画人物形象

河南地方曲艺往往以火热的激情做底，以行云流水的笔法做面、利用直接和间接的描写方法刻画人物形象。比如，三弦书《吵驴》：

不说小伙去借驴，说说佳人巧梳洗；
打开青丝挽扎髻，官粉胭脂擦脸皮。
上穿重绿大棉袄，下穿红裙脚脖齐

这是对俏佳人梳妆、打扮的描写，通过写佳人从头到脚的打扮及衣服色彩的搭配，刻画了一个爱阔气、讲排场的小媳妇形象。中篇说唱《双击掌》中有这样一段唱词：

……
嘁嘁喳喳，挤挤抗抗，一窝蜂似的拥到黑板前，

伸着头，踮着脚，瞪眼看着，小声念着，
交头接耳议论着，还嘻嘻哈哈笑着。

这是写从工地回来的群众挤在一起看“板报新闻”的群体形象，写出了人们的好奇心理和对新鲜事儿的特殊兴趣，也写出了农民在紧张的劳动之余不甘寂寞、爱凑热闹的生活习惯，通过“伸、踮、瞪、念、议论、笑”等动词，使人物形象栩栩如生，场面描写生动活泼。再如曲艺段子《女货郎》中表达老队长喜悦心情的描写：

这时候跑来人一个，
年过花甲红脸膛。
一袋农药扛肩上，
摇摇摆摆进了庄。
他一边走一边唱，
脆崩崩哼着一溜梆子腔：
“咏不啷当一啷当，嗨！
供销社为送农药下了乡。”

这个段子通过出场人物面容、动作、唱腔的描写，使一个性格开朗、正直豪爽的人物形象跃然纸上，不仅揭示了他迎接女货郎送药下乡的分外喜悦之情，而且表明了他为乡邻甘愿奉献的豁达乐观的态度。

二、利用白描的艺术手法塑造人物形象

河南地方曲艺常通过白描的手法、拉家常式的叙述、活灵活现的语言，展示出一幅幅生动自然的生活画面，塑造出一个个朴实无华的典型人物，如袁清臣的《两亲家》中的张老八、李老八，他们两人为修复水闸，勇敢跳进水中的描写：

又是抠，又是扒，
俩老头累得咬着牙，
扒一阵露出头来换口气，
啊噗，啊噗，
钻到水里又去扒。
这一扒，那一扒，
水面上咕咕嘟嘟翻浪花。①

表现了两位老人为了维护人民的财产不怕苦、不怕累的精神，性格异常鲜明。再如阎天民的《货郎下乡》售货员如意的形象：

大大的眼，浓浓的眉儿，
红红的脸膛有精神儿，
头戴一顶新草帽，
蓝布毡带缠在腰里儿，
上身穿的白布衫儿，
下穿着葛布裤子颜色俊儿，
黑布鞋儿，白布里儿，
蹬在脚上挺结实儿。
见了人不笑不说话，
说出话来喜欢人儿。
卖的东西怪齐备儿，
风里雨里无阻挡，
支援农业最积极儿。
小伙子满心欢喜下乡去送货，
小挑子挑的颤巍巍儿。

① 袁清臣. 两亲家·两亲家. 郑州：河南人民出版社，1965 年版，第 7 页。

大步流星朝前走……①

不加修饰，不加雕琢，把一个农村售货员的形象活灵活现地再现在观众面前。还有《吃喜面》中那个心眼稠，能牙利嘴，谁也惹不起的王妈妈的形象；《刘胡兰就义》中刘胡兰大义凛然，手握拳头，英勇不屈的形象；《双枪老太婆》中老太婆手握双枪，勇敢机敏的形象等，这些形象的塑造大都采用白描手法，显得鲜活、生动、逼真，艺术地再现生活，受到群众的热爱。

三、利用个性化语言塑造人物形象

河南地方曲艺大多反映的是农民的生活和思想情绪，农民特定的生活背景及其受教育程度，使其天性率真，直来直去，纯粹明了，没有复杂的人性，没有社会重压下的尔虞我诈，人物性格的个性确定也使其语言鲜明集中。因此，在河南曲艺作品中不管是大公无私、正直善良、才多智广的正面人物，还是损公肥私、油奸巨猾、愚拙凡庸的批驳对象，作者都用有棱有角、各具特色的个性语言将其刻画得淋漓尽致、入木三分。如现代曲目《黑妮》中侯八斤向黑妮求婚时的表白：

小生这厢有礼了！
小生这厢有礼了！黑妮啊！
怪我没把家庭情况说清楚是不是？
咱俩打个马虎算啥事儿，
你瞧你小嘴噘得能拴个驴儿。
常言说只要俩人脾气对儿，
吃糠咽菜也香喷喷儿。
王宝钏为爱薛平贵，

① 阎天民.阎天民作品选集·货郎下乡.长春：吉林人民出版社，2000年版，第7页。

不怕寒窑受苦辛儿；
七仙女下凡配董永，
不为富贵为称心儿，
虽说我家穷没彩礼，
我扒给你一颗火热的心儿，
心贴心儿，心挂心儿，
咱们两个一条心，
热了我给你拿扇子，
冷了我给你端火盆儿，
闲了城里去看戏，
闷了地里去游春儿。
哪怕吃了上顿没下顿，
咱两个快快乐乐赛活神儿。

这段唱词引用、重叠、儿化的运用使语言简洁、明快，由此我们可以看出侯八斤憨厚、懦弱的性格，他以为和黑妮的婚事能糊涂了之，因而他敢说出“打个马虎算啥事儿”、“闲了去看戏儿”、“闷了去游春儿”、“不怕吃了上顿没下顿”的话，他不假思索，无所顾虑，少有遮拦，想啥说啥，一心想博得黑妮的芳心。谁知黑妮是个是非分明之人，她不会轻信侯八斤的花言巧语，只是婉转地说：

咱俩交往仨月整，
立时分手我也不忍心儿，
只要你拿出两千块，
俺就和你来结婚儿。

其实这既是黑妮拒婚的委婉之辞，也是她对侯八斤的有意考验。通过四句简短之言，一个善良、聪慧的农村女子形象依稀可见。接着，侯八斤听说黑妮要钱，就咧咧嘴，不说话了。于是，黑妮就毫不留情面，她语言尖锐、犀利、泼辣，如一阵急风暴雨，劈头

盖脸直冲侯八斤道：

你也是堂堂五尺男子汉，
不比人缺胳膊缺腿少根筋儿。
论知识，论力气，
你比你村哪个矬一分儿？
别人家芝麻开花节节高，
你越来越穷啥原因儿？
黑妮要钱有条件，
来源要像透亮的水一盆儿。
一不准你投机取巧走邪路，
二不准你借钱去求亲儿。
这两千块，
要来得干净、来得明白、来的光荣、
来得气魄——你亲手抓，汗水换，
有一分一厘沾点脏气，
咱就把手分儿！

作为争强好胜的年轻人来讲，黑妮冲动、奔放、爱憎分明，因此，感情表露不加掩饰，语言咄咄逼人，她的话如连珠炮似的直中要害，加上对比、比喻、排比的运用，显得干脆利落、痛快淋漓，恰到好处地展示了黑妮口齿伶俐、是非分明的独特个性，与侯八斤的油腔滑调、好逸恶劳形成了鲜明对比。

在河南地方曲艺中，像这样用个性化的语言塑造的人物形象举不胜举。再如《夺算盘》中宽厚仁爱、尽职尽责的何玉山；《王铁嘴卖针》中能言善辩、机灵幽默的王铁嘴；《母女叮嘴》中热情大方、思想进步的赵秀云；《双娶亲》中心急气躁、秉性耿直的张二娃等。我们欣赏曲艺，犹如欣赏一幅多姿多彩的人物画卷，这不能不说是曲艺作家对人物个性语言娴熟运用的结果。



第三节　淳朴厚重、爽朗灵巧的艺术风格

河南曲艺在其长期形成发展过程中，受各地风俗、方言的影响，形成了淳朴厚重、爽朗灵巧的艺术风格，得到观众（听众）的认同。“每个社区中的居民，对于自己所属的社区，都有一种感情和心理上的认同感，这种认同感也包括对自己社区的艺术形式的认同。”[①]南阳人一听到《李豁子离婚》、《小寡妇上坟》等曲目和“你小婶”、“贤德嫂”等口语称呼，就会说：这是我们南阳的。这说明河南曲艺已形成有别于其他地区的曲艺特征。

一、淳朴、厚重

淳朴、厚重的艺术风格体现在两个方面：一是曲艺反映的民风民俗；二是曲艺的音乐唱腔。

淳朴、厚重是河南的民风特点。河南地处中原，受儒家传统文化的熏陶，千百年来，铸造了河南人为人处事以礼为尚，以厚为德的品格。反映到曲艺中更显得朴实无华，如三弦书《两亲家》：

孩子的丈母，
媳妇的妈，
老婆儿说，
“老亲家，你来啦！”
“啊，我来啦，你在地里干什么？”
“我在地里锄棉花。”[②]

① 倪钟之. 曲艺民俗与民俗曲艺·社会学教程 天津：百花文艺出版社. 1993 年版，第 121 页。

② 袁清臣. 两亲家 郑州：黄河文艺出版社，1965 年版，第 2 页。

两亲家的见面，多么朴实，多么热情，简直是现实生活中农民亲家见面寒暄礼节方式的照搬。再看下面的对话

亲家母，
找点啥活我干干，
闲着手痒坐不下。
哎哟哟，你算了吧，
你只管歇着喝你的茶，
有啥农活俺会干，
用不住客人把手插。

河南人热情好客，大方厚重，不单《两亲家》中亲家母这样，现实生活中家家户户大都如此，无论生活怎样艰涩，来了客人也要拿出上好的食物热情款待。红白喜事的宴席更不用说了，那礼节，那招待，充分体现了河南人淳朴厚重、崇尚礼仪的民风。现代曲目《吃喜面》中王大妈得了孙子，先是南里北里下请帖，后是请到屋里倒上茶。待客是炖上酒，端上菜，又猜枚又划拳，这就是生活的生动写照。

曲艺淳朴厚重的艺术特征还体现在曲调、声腔上。如大调曲，多采用鼻音托腔，有人竟称唱大调为哼大调，一人唱众人和的调子甚多，如“呀呀油调”，一人唱罢，众人接着和上“呀油，呀油，依呀油”；“太平年调”，一人唱罢前三句，众人和上“太平年”，再唱第四句，众人再和“年太平”声音憨厚朴实，使得场面轰轰烈烈，大有“下里巴人”之势，俗得有趣，俗得厚重，加上演员的润腔功力，真是趣味无穷。正如南阳作家闫天民形容大调曲中生活段子“像刚采撷的一束清香带露的山花奇卉，沁人心脾，引人注目。虽

然粗犷、野气，却是本来面目，朴实无华，自然动人”。[①] 又如“鼓儿词”的哼声，犁铧片随着拍节的震动，厚重的鼻音托腔，听着熨帖无比，那韵味、余音，大有绕梁之感。

庄重的曲艺段子更能体现厚重的特征。如大调曲《刘胡兰就义》的鼓头为“反动军阀阎锡山，文水县里逞凶残……”由演员粗重的嗓音唱出，表现出对反动军阀阎锡山的极端仇恨。另外还有河南坠子《将军还银》、三弦书《闯江记》等都体现了这一风格。

二、爽朗、灵巧

爽朗、灵巧的风格是由地方语音特质和表演技巧决定的，河南人说话口语重，地方性强，有时还“带把儿”，“土唱家儿”自然会将地方语音反映到唱段中，如《小寡妇上坟》中“烧他娘那脚”，“闪撇那两间房（稀巴巴烂），鸡子还搔些窝，……”还有《李豁子离婚》中的语言等，写得粗俗，但听着亲切。这种粗犷的语言构成了曲艺生活段子爽朗的艺术风格。

灵巧主要针对表演而言，即表现为进得快、出得快。曲艺的主要特点为一人多角，“装文装武我自己，千军万马口中来”。曲艺反映生活与戏曲、电影不同，戏曲、电影分角色表演，演员扮演那个角色只需把握一个人的性格特点、心理特征即可，而曲艺没有角色行当之分，舞台表演要求“装龙像龙，装虎像虎”，既能跳进又能跳出，并且还要求进得快、出得快、进得来、出得去，干净利落，不拖泥带水。跳进去是唱词中的人物，跳出来就是说书人，如《红娘下书》，跳进去是红娘，跳出来是说书人，再跳进来又是莺莺或张君瑞了。跳进跳出还包括声音的高、低、粗、细，不同的声音代表着不同的人物。曲艺演员的表演就有如此扎实的功力和灵巧性，如《卖丫鬟》中演员表演的那“哼”声，活像地主婆的模样；再如《长坂坡》中赵云护送刘备的二位夫人及小阿斗与曹军奋战的

① 闫天民 闫天民作品选集 长春：吉林人民出版社. 2000 年版，第 475 页。

场面，演员表演时，跳进去，拉大山膀，划高云手，又让钢铍红缕在面前头部团团缠绕，描绘出了黑云压城的紧迫局势。然后一会儿低腔吟唱，一会儿引吭高歌，把张飞的横矛立马、赵云的英勇善战表演得淋漓尽致，再通过观众的联想，把人物形象在舞台上树立起来，灵活地再现了三国鏖战的战争场面。

灵巧性还体现在道具的运用上。曲艺的道具比较单一，如三弦书、大调曲仅一八角鼓或铜铍子。八角鼓不仅是道具，而且还可以伴奏击拍。在道具的意义上，八角鼓可以是指挥千军万马的令牌，冲锋杀敌的刀枪，又可以是姑娘手中的绣花针，含羞遮面的香帕巾，以演唱的内容不同变化其含义。坠子演员手中的道具仅是一副简板，但它灵活多变，有单用、有双用，随着演员的一招一式，灵巧地在手中变换着，辅助再现剧中人物的感情与生活，如李玉兰唱的《一块银元》、《拦花轿》等，那简板在手中，有横使，有竖用，有交叉用，灵巧无比。道具的灵活运用，增强了曲艺的艺术特征。

一方水土养一方人，一方地域的风情、曲艺风格，体现出某一地区的认同感和凝聚力。

河南曲艺的每一曲种唱腔无不打着某一地区的不同历史时期的烙印，反映着时代递进的风貌及河南的风土人情；它灵活轻巧，易于演唱，唱腔旋律优美，风格淳朴厚重，深深地感染着广大听众，陶冶着人的情操，净化着人们的心灵，规范着人们的道德行为。

第四节　大众化的语言

河南曲艺语言是人民大众生活中的习惯用语，是民众经常使用的口头性语言，有的符合语法，有的不符合语法，但民众明白。“我们的语言运用影响了我们的文化，我们的文化也影响了我们

的语言运用。”[①]河南曲艺作家扎根于广阔深厚的民间曲艺沃土中，根据河南人民大众的语言特点，博采众长，加工提炼，用生动活泼、带有淳朴泥土气息的大众语言，讲述中原大地的风俗故事，表达中原人民的思想情感，反映不断变迁的社会生活，使河南地方曲艺语言充满了朴实迷人的艺术魅力。

大众的语言是产生于现实生活中活的语言，它精确、生动、丰富，又明白如话，彰显出民众的生活意识和色泽。曲艺文学反映的是民众的生活，表达的是民众的思想和情感，采用的语言是民众的语言，与民众的思想和情感保持一致。曲艺文学大量采用明白如话的大众化语言，使其具有了民俗文学的特征。它体现在以下几个方面。

一、口头性

语言是许多文化的载体，更是曲艺文学的载体。曲艺文学运用了人民大众的口头性语言和俚俗方言，深深地影响着曲艺文学的性质，使其突出了民俗特征。口头性语言和俚俗方言虽土腥味十足，却古朴自然，是原汁原味的民众生活用语，凝结着深厚的民俗因素，因此它反映民众生活更真实，如：

你不必假装迷瞪僧（传统曲目鼓子曲《月下来迟》）；
冷笑无情不中听（同上）；
见一个人儿真是长精（传统曲目鼓子曲《酬韵》）；
王书吏无奈爬进锅圪嘞（传统曲目鼓子曲《打面缸》）；
这个小伙真正好，实在实的耐烦人儿（现代曲目《女货郎》）；
女会计她的眼窝浅，
只气得止不住把泪滴（现代曲目《卖烧鸡》）；
我这个老婆也不瓤；大娘来到柳树下，

① ［美］威廉·A·哈维兰. 当代人类学 上海：上海人民出版社，1987年版，第282页。

冲着老头就嘟囔(现代曲目《刮胡子》);
红娘笑盈盈,张生太急争(传统曲目鼓子曲《请宴》);
老娘不是那省油灯(鼓子曲《挞枣》)。

以上"迷瞪僧"(糊涂),"不中听"(难听),"长精"(稀奇、古怪),"圪嘮"(厨房锅道儿),"耐烦人"(喜欢人),"眼窝浅"(见识短),"不瓤"(不差),"嘟囔"(埋怨),"急争"(性子急),"省油灯"(喻好欺负的人),这些语言大多是河南民众的口头用语,土腥味极浓。这些口头用语是一个地区的民俗文化的载体,更是曲艺文学的载体,河南曲艺采用了这些用语,说的是民众的话,反映的是民众的事,听起来亲切、感人,无论思想上或心理上都易于与之产生共鸣,使之在人际关系、生活方式、伦理道德上调整、平衡、轻松自我。

二、生活性

河南曲艺所用的语言去掉了一切粉饰,保持了人民群众口头用语的原汁原味、土语土调,给人以真实的感觉。生活用语古朴、自然、生动,如李克定的单口相声《拔牙》:

王三孩,老老实实张大嘴巴,猫着腰,合着眼,看来他熏得很舒服呢,谁也不防那七龙八虎全银香里,裹了这么一个麻雷子,王三孩熏得正舒服,冷不防"通"一声,平地一声炸雷,吓得王三孩脖子一梗,身子一歪,"妈呀"一声,那颗独牙连血带肉拔了出来,痛得他捂着腮帮,蹲倒在地。跑江湖的赶着问他:"怎么样?干脆吧?除根了吧?"诸位请看,他舒服得不知说啥好了……

这段相声明白如话,既有人的声音、动作,又有人的表情、心理活动,把拔牙人的惊、痛,跑江湖的骗、诈,表现得幽默风趣。

再如传统段子中对青年女子美貌的描写语言:"杏子眼,柳叶眉,脸蛋赛似鸡蛋二层皮儿,红丢丢的胭脂抹嘴唇儿……"对人称

呼是“柱他爹”、“栓他娘”、“铁蛋”、“狗剩”、“你这妮”、“你这娃”等等，这些鲜活的语言走进曲艺，使之形成了具有地域性特征的民俗文化。

三、形象性

河南地方曲艺为民间叙事性文学，靠叙事来塑造人物形象，反映社会生活，要求语言必须具有形象性，才使故事叙事清晰，也使人物形象有血有肉、生动鲜明地树立在观众面前。如现代曲目《二嫂买锄》鼓子头的语言：

二嫂子叫王九茹，火辣辣的脾气，是一个见面熟……①

两句话就把二嫂子的性格特征展现在观众面前；现代曲目《算卦》的语言更精彩：

张瞎子，李瞎子，肩上背个褡搭子；

再看现代曲目《女货郎》中的语言：

正中间站着一位大姑娘，这姑娘年纪不过20岁，浑身上下有力量，你看她高卷裤腿过膝盖，腿肚上沾满泥巴浆，满头大汗往下淌，忽打着衣角来乘凉。②

这些语言把一个个不同性格，不同身份的人物真实地再现在观众面前。语言的形象性最具艺术魅力，也最能体现曲艺文学的艺术特征。

---

① 南阳市曲艺志·二嫂买锄. 郑州：河南人民出版社，1994。

② 兰建堂. 两亲家·女货郎. 郑州：河南人民出版社，1965年版，第27页。

四、叙事性

曲艺展现在观众面前的是一个个生动有趣的故事，故事情节的生动与否，靠语言的表达，要求其语言必须具备较强的叙事性，才能抓住观众的心理，使观众一下子进入故事中，关心故事中的人物命运。如现代曲目《两亲家》：

张家洼，李家洼，住着张、李两老八，张老八，李老八，两个老八是亲家，都在队里当保管，人们称他俩是红管家……①

一开头通过叙事性语言把作品中的主人翁的姓名、关系、身份交代得一清二楚，两个老八之间会发生什么事呢，自然会吸引听众，了解下情。曲艺文学的叙事性使故事的情节跌宕起伏，土声土调的语言，使曲艺文学具备了丰富的文化内涵。

河南地方曲艺的语言特征还有对俗语、谚语、歇后语等熟语的使用。这些熟语凝练、哲理性强，使河南曲艺具有艺术美的特点。河南曲艺中常用谚语如：《黄二姐打棒槌》中“人善有人欺，马善有人骑”，俗语“会事的两头瞒，不会事的两头传”、“不打不相识”等。《徐郎拜寿》中“金盆虽旧算一件宝，上秤称不能少一分”、“梧桐叶落根还在，留下枝梢盼来春”，《朱大娃的婚事》中的歇后语“小秃抹帽子——头一名（明）”等。方言熟语的大量使用，真实地反映了河南农民的普通生活，揭示了农民朴素的世界观和认识论，虽说极土极俗、不能登大雅之堂，却概括、凝练、厚重，俗中见雅，浅中寓深，从这种看似“大杂烩”的语言中，看到了中原农村生活的本来面目，了解到河南古朴的风土人情和文化习俗。

① 袁清臣 两亲家. 郑州：河南人民出版社，1965年版，第1页。

第五章

河南曲艺类型

河南曲艺有着悠久的历史，在其长期的发展、演唱过程中，不断适应着不同时期民众的审美需要，产生、发展了众多的曲艺形式。民众生活的多姿多彩，决定了曲（书）目的丰富性和形式的多样性。据不完全统计，河南曲艺的类型有三百余种，鼓子曲、河南坠子、鼓词为其三大曲种，其余还有地方性的三弦书、山东快书、评书等代表性曲种形式。

第一节　清新高雅的鼓子曲

鼓子曲又名大调曲子，是河南广泛流传的曲种之一。它清新高雅，深受广大民众的喜爱。传统演唱的段子，内容有民风民情、三国、列国、红楼、西厢、水浒、岳传、西游等，尤其是反映生活的段子，乡土气息浓厚，生活情趣浓郁。现代生活段子，多是生活中涌现的新人新事，被曲艺作家撷取入唱，极大地弘扬了时代精神，如一心为集体着想的《好会计》，宣传计划生育的《糊涂大妈》，赞扬移风易俗婚事新办的《姑娘心里有主意》等。曲，是民众中流行的

俗曲，事，是民众身边发生的事，因此鼓子曲易于与民众产生共鸣。鼓子曲“无论在社会学，历史学，民俗学，文学，美学和音乐史上都有很高的价值”。（原中国戏剧家协会主席田汉 1957 年到南阳视察时语）

鼓子曲为曲牌连缀体音乐结构，以演唱小段为主，源于明、清的北方小曲，于明中期以后至清乾隆年间逐渐形成，完善成鼓子曲。刚开始由汴梁兴起，后向全省扩散，在全省、尤其是南阳广泛流传。由于20世纪30年代河南曲剧的兴起，俗称曲剧为“小调曲子”，而把鼓子曲俗称为“大调曲子”，这一称谓沿用至今。

一、鼓子曲的源流

“鼓子曲”这一名称的由来，主要是有了鼓子套曲以后，才有这一名称的，鼓子套曲是以鼓子头作为曲头，中间夹入若干其他曲牌，以鼓子尾作为全曲的结尾。

从它的萌芽讲起，可追溯到汉代相和歌，按演唱的曲牌程式可追溯到明代。据张长弓《曲论集》讲，鼓子曲源于明代的俗曲。首先，他拿鼓子曲所用曲牌与俗曲曲牌作比较，认为“明代俗曲或是最初流行于中原地带，或是继起于江淮流域。其中仍唱奏于鼓子曲的，计有《寄生草》、《耍孩儿》、《罗江怨》、《哭皇天》、《桐城歌》、《铰纹丝》、《打枣杆》、《边关》、《劈破玉》、《金钮丝》等十种。即仍然保存着明代俗曲的五分之二，则鼓子曲渊源于明代俗曲，当无可疑”。[①] 然后又以伴奏的乐器作比较，“明诗有‘三弦紧拨配《边关》’句，可知明代俗曲在唱奏的时候，亦是用三弦的”。[②]鼓子曲的主要伴奏乐器为三弦，“无论在任何场合，只要有三弦一把，便可唱奏鼓子曲。如果有其他乐器而无三弦，就唱奏不得”。[③] 从张长弓的考证看，鼓子曲无疑源于明代流行的俗曲。俗曲在明代十分流行。俗曲不仅在民众中流行，一般文人学士也酷爱俗

①②③ 张长弓. 张长弓曲论. 郑州：黄河文艺出版社，1986 年版，第 7 页，第 6 页，第 42 页。

曲。由于文人赏识，经文字陶冶后逐渐进入庭堂绣幕，走向高雅。俗曲的流行，一方面是人们精神生活的需要，另一方面明代经济繁荣，生活富裕，人们心情舒畅，享乐心切，情不自禁地哼唱出来。俗曲并不严谨，从民众的心理看，传唱俗曲就是为了取乐和消遣。人们为了消遣传唱俗曲，无形中推动了俗曲向成熟、完善发展。到了元代，俗曲演变成元曲小令。清乾隆以后在元小曲的基础上，又有新的俗曲兴起，如《耍孩儿》、《呀呀油》、《清江引》，并且江淮流域流行的小曲加上了引子、尾声，使之成为一个完整的音乐结构，这是俗曲的一大进步。

俗曲的联套曲牌前后加上头与尾，鼓子曲的形体结构基本形成。同时江淮俗曲在流行的过程中，不断吸收地方戏、大鼓书，以及樵夫牧儿之歌，使其愈有地方特色。由于商业的往来，南方俗曲经长江溯沉水向北输入，与北方流行的俗曲会合，形成了具有河南地方特色的民间俗曲。由于俗曲的唱奏多用八角鼓击节伴奏，故称俗曲为鼓子曲。另据辛秀、长溪的《大调曲子初探》讲，清雍正、乾隆年间，北京所产生的一种俗曲，属于八角鼓类的乐曲，据《说唱音乐曲种介绍》一书介绍，传说乾隆年间阿桂征金川时，军队中的宝筱搓（名恒），根据当时民间盛行的剧种高腔中的脆白发展成的一种歌曲。所以叫脆唱，因创始人是筱搓（音小岔），所以又叫岔曲。岔曲的字组和句式结构与鼓子曲中的鼓子头、鼓子尾十分相似，说明鼓子曲与岔曲的亲缘关系。

近年，在新野县太山庙发现了一本清光绪年间工尺谱抄本，扉页标明岔（岔曲一本），内收[起字调]、[双叠翠]、[叠落]、[银纽丝]、[清江尾]、[海清祠]等十六种曲牌，其中不少是鼓子曲中常用曲牌。此抄本系吹奏乐谱，一般规律，这种器乐曲都保存了较原始的曲调。由此推断，清中期以后，岔曲不仅在南阳已经流行，而且和当地的小曲已浑为一体，形成了具有地方特色的鼓子曲。

无论那种说法，鼓子曲源于民间流行的俗曲无可置疑。民间流行的俗曲随着历史的进程，经由南北文化的融合，逐渐发展而

形成了至今仍传唱的鼓子曲。

二、鼓子曲的内容与题材

鼓子曲的内容取材范围异常广泛，包罗古今。传说故事、小说戏剧以及社会上的风土人情，无不纳入鼓子曲的说唱内容。

（一）取材于传说故事

这类题材多取于流传广泛，脍炙人口的传说故事，如《银河渡》是取材于民间四大传说之一的《牛郎织女》的故事。牛郎织女的故事在中国家喻户晓，口耳相传。让天下有情人终成眷属、家庭团聚是中国人美好的愿望，鼓子曲演唱时，多采取牛郎织女七夕鹊桥相会一段。《梁祝遗恨》取材于四大传说之一《梁山伯与祝英台》，这一传说故事千百年来在民间流传。人们喜爱梁、祝二人双双入学、同窗共读的情景，并希望良缘遂心，但由于"父母之命，媒妁之言"，其结果双双徇情，这一爱情悲剧反映的是封建婚姻制度对青年的摧残，演唱激起了人们对封建婚姻制度的批判，扬起追求婚姻自由的风帆，有一定的社会意义。《断桥》、《送伞》、《盗灵芝》等段子均取材于《白蛇传》，这一传说故事很早就在民间流传，文献也多有记载，宋人《小窗日记》载："法师钵贮白蛇，覆于雷峰塔下"。五代陆次云《湖濡杂记》有建雷峰塔镇青白二蛇的记载。冯梦龙的《警世通言》有白娘子永镇雷峰塔的故事。这个动人的传说故事反映青年追求自由婚姻，易于与人们心灵产生共鸣。《送寒衣》取材于传说《孟姜女哭长城》的故事，孟姜女哭长城在民间流传久远，主要反映封建统治者的残暴以及人民与统治者的矛盾。鼓子曲撷取传说故事的还有《蓝桥会》等。

（二）取材于小说

鼓子曲中这类题材最多，取材于《三国演义》的曲子习惯叫《曲子三国》。《三国演义》是描述英雄的战争小说，在民间普遍流传，家喻户晓。崇拜讲究义气、智谋超群、英勇善战的英雄是民俗心理的共同趋向，因此三国段子人们最爱听，其中有《诸葛祭风》、《哭周瑜》、《单刀会》、《博望坡》等。鼓子曲取材于《水浒传》的段

子也很多，有《别兄》、《打虎》、《戏叔》等，其中许多段子以潘金莲为主题，满足人们追求风趣的逆向心理。取材于《红楼梦》的段子习惯称《曲子红楼》，有《黛玉焚稿》、《哭黛》等二十余段，此外还有取材于《西游记》、《今古奇观》的。源于小说的段子，人们百听不厌。

（三）取材于戏曲

取材于戏曲的段子往往是戏曲中的一场或是一个情节内容，如《赶舟》仅取《陈妙常》中陈妙常往秋江追寻公子潘必正的一节。《西厢记》中摄取改编的段子最多，有《红娘下书》、《寄谏》等，习惯称《曲子西厢》，西厢段子深受民众的欢迎。《三娘教子》本为地方戏，经改编，成为富有教育意义的鼓曲段子。《审苏三》本是地方戏《女起解》中的一个情节，内容为苏三受冤叛刑遇到已升官的情人王三公子的故事，反映了处在社会最底层妓女的悲惨命运。传统戏曲改编的段子还有《蝴蝶梦》、《打面缸》等。

传统曲目的题材来源还有历史记载故事，如《霸王别姬》、《鞭打芦花》等。

（四）取材现实生活

这类题材有反映封建社会不合理婚姻制度的，如《李豁子离婚》等；有反映家庭伦理道德的，如《小姑贤》、《巧女劝娘》、《怕老婆顶灯》；还有反映案情，审案、判案的，生活中的的方方面面都是鼓子曲摄取的内容。

中华人民共和国成立后，鼓子曲努力去表现新时代、新生活，内容更为广泛，有歌颂革命英雄人物崇高品质的，如《江竹筠》、《刘胡兰就义》；有反映现实生活中新人新事的，如《二嫂买锄》、《糊涂大妈》；还有热情歌颂一心为公的年轻一代，如《好会计》等，鼓子曲的取材几乎涉及到生活中的一切领域。

三、鼓子曲的艺术特点

（一）主题明确、情节单一集中

鼓子曲常称为段子，所谓段子是指其篇幅短小，内容紧凑集

中。鼓子曲大多写一人一事，人物关系也不复杂，但主题明确，往往具有小中见大的特点。鼓子曲由于演出的时间短（一般为10～20分钟），还要突出矛盾焦点，塑造出鲜明的人物形象，因此常选取生活的一个侧面，把矛盾和情节集中起来表达主题和人物，如传统段子《赶舟》，集中选取了潘必正被姑母催撵乘舟进京赶考，尼姑陈妙常追赶潘必正于江上的典型情节，如：

（白）：姑姑，你唤我们到底为了何事？

（汉江）奴的相公赴临安前去赶选，

他雇的可是你们谁家的舟船？

（白）张哩张相公，李哩李相公，道上名来便知情。一码子噢嚎嚎——！

（汉江）奴相公本姓潘草字必正，

他有个乳名叫潘安。

（蛮垛）说潘安，道潘安，有一个潘安上临安。相公他到临安去哟，雇的是隔墙邻居二娃子的船。一码噢嚎嚎——！

（汉江）你隔墙邻居二娃子的船将相公来送，

借一借你的宝舟送送俺。

（白）姑姑，你不知道，我们这秋江河下是有规矩的哒。打鱼的光打鱼，渡人的光渡人，打鱼的是不能渡人的啊！

（蛮垛）我这个船是打（捕）鱼船，不是买卖渡人船。姑姑若到临安去啊，另找别家雇舟船。一码噢嚎嚎——！

陈妙常心急如焚，泪流满面，而老艄公不慌不忙，刁难逗趣，两人形成了鲜明的对比。通过情节的发展，塑造了陈妙常为追求幸福婚姻的叛逆性格。这一段子没有复杂的矛盾冲突，没有旁出的情节，仅通过主人公心理刻画，揭示出主题的深刻性。

（二）叙述和描写有机结合

鼓子曲是通过演唱来讲述一段故事，因此，它主要采取叙述和描写的方法。叙述常采用正叙，倒叙，插叙，方法灵活自由。叙



述故事往往是前两句为景物描写，接着开始叙述故事，如现代曲目阎天民的《卧龙夜雨》的鼓子头：

暮云迟蒲峰，松涛听雨声。
岳少保夜宿武侯祠中，秉烛夜游回廊行。
才转过巍巍峨峨古柏亭，又到了青石累累小桥东。
……

景物描写是为了映衬人物，烘托故事。景物描写不宜太长，有的两句，有的四句，要赶快进入故事的叙述，否则会“皮厚”，吸引不住观众，如《赶慢车》：

月儿西沉树影移，
阵阵晨风吹透衣，
金鸡报晓天刚亮，
阳光大道行人稀。
从北面来了一辆车，
轱辘辘双轮飞快行得急。
赶车的本是王老汉，
你看他叼着烟袋笑嘻嘻。
只因为闺女刚生了一个大胖小，
我老汉起早进城看闺女。

叙述统领着故事前进，抓着“焦点”而高度集中，为了把人物形象塑造得生动丰满，有血有肉，成为生活中活生生的人，还需要采用肖像描写、心理描写、行为描写等手段，如传统段子《野猪林》对鲁智深的肖像描写：

只见他腰悬戒刀，
手执着禅杖，雄赳赳，

二目圆睁，气愤愤，
他的胡须扎撒像钢针。
明亮亮的日月金箍头上戴，
浓眉环眼，大耳垂轮。
狮子鼻衬火盆口，
他的脸黑中透紫塞烟熏。

肖像描写对人物性格的塑造是一个烘托作用，心理描写常通过叙述来表现，如《赶慢车》中对王老汉的心理描写。王老汉急着去看闺女，突然看见前面一人骑一辆自行车东倒西歪：

王老汉一看就有了气，
这是谁呀！真大意，
喝醉酒跑到这里把车骑。
要是过桥载下河去，
跌着碰着了不得，
我得过去劝他几句。

这些都是王老汉的心中所想，一是留下悬念，二是通过对王老汉的心理描写，表现了王老汉对他人的关心、爱护。除此，为了使人物性格更加接近生活，有时还采用白描手法，使之更有生活气息。

（三）通俗的语言，合辙的韵脚

鼓子曲源于俗曲，是老百姓口中哼唱的，语言是通俗易懂的，后虽经文人的润色加工，但它的听众是民众，因此经文人创作的段子也很注重语言的大众化，以此吸引听众。大众化语言表现为口头性，如现代曲目阎天民的《货郎下乡》：

大婶后面暗思忖儿：
这个小伙待人好，

实在实的耐烦人儿,……

鼓子曲是以唱词的形式来叙述故事,要求语句押韵才便于上口,便于演唱。鼓子曲的唱词一般采用七字句或十字句的格式,双句押韵,一韵到底,不换韵,这样显得语言流畅,语意完整。如传统段子《小二姐做梦》采用的是坡梭辙:

三弦声声拔,
开口唱喜歌。
现如今姑娘家厚脸皮儿多,
独坐绣房泪如梭,
埋怨一声爹妈错,……

鼓子曲的唱词一般按十三道辙押韵,十三道辙押韵是民间曲艺普遍采用的通俗辙韵,易于广大民众接受。

四、鼓子曲演唱的规俗

鼓子曲在长期的演唱过程中,形成了鼓子曲本身所具有的演唱习俗规则和形式。地处中原的河南,由于传统的儒家道德占统治地位,鼓子曲的演唱自然浸染有儒家的道德规范,表现出既追求高雅、大方,又遵礼守法。高雅指内容而言,鼓子曲忌演粗俗、低级的内容,追求品位高、比较庄重的段子;礼、法是指演唱规则而言。

(一)演唱规俗

鼓子曲在长期的演出、演唱过程中,形成了自己的行规习俗,保持了它的生命力。

鼓子曲的演唱者和伴奏者,无论什么场合,都讲究衣服周正,闭目端坐,拔肩耸顶,目不斜视,以表示品格高尚(按:旧时在客厅演唱,达官贵人的女眷们依例聚在厅堂两边厢房内隔帘听唱,演唱者闭目端坐,以避瓜田李下之嫌)。演唱时伴奏者坐左边,唱者

坐右边，演唱前先定神思，后开板。唱的中间，如不加长白不能随便跳韵，这都是演唱过程中形成的习俗规则。

礼是传统道德规范的重要组成部分，鼓子曲的演唱深受其影响，非常讲究礼节。习惯的做法为：唱前先拱手托板让别人唱；遇到外地曲友，先让外地曲友；后让本地曲友，先让老年曲友，后让年轻曲友。

同一场合演唱，演唱者无论几人，都尽量不离题目，若第一个唱了三国段子，下一个人也要唱三国段子，表示对前者的尊重。鼓子曲艺人之间异常讲究仁义，无论年长年幼，从艺时间长短，都不称老师，统称曲友。曲友之间为道义之交，情同手足，非同一般。无论在什么地方，只要是曲友，不管认识不认识，都要互相照顾，盛情接待。曲友的演唱，无论唱得好或是不好，唱完后大家都要同声说个“好”，不能相互挖苦、嘲笑。

礼义是中华民族的传统美德，鼓子曲的演出习俗维护并继承了这一美德，迎合了广大听众的心理，这就是它有生命力所在，也是它受人喜爱的原因。

（二）传统的演唱地点与形式

传统的演唱地点或在达官商贾的厅堂内院，或在三、五曲友的某家庭室，或相聚于茶馆，或豆架瓜棚下。常于月白风清之夜，华灯初上之时，曲友互访，即拨弦击板，引吭高歌起来，而主人也仅以烟茶招待，以助雅兴。传统的清唱形式为坐唱。演唱时，正中放一张方桌，演唱者及伴奏者围坐在一起，通常由演唱者手执檀板（又名勾板，俗称牙子）掌握节奏、速度，伴奏者各执乐器，以演唱者为中心呈扇面而坐。演唱者“闭目端坐，拔肩耸顶”，以示高雅严肃、品格端正之意。中华人民共和国成立后，随着思想的解放，表演形式不断创新，表演者由坐唱改为站唱，并且加上了动作表演，提高了艺术表现力。从坐到站，由静到动，是鼓子曲表演形式上的一大突破和一大进步。

鼓子曲多为一人演唱，也有少数为二人对唱或三人对唱的。一人演唱，遇到需要众人和唱的曲牌时，伴奏者和其他听众会自



动地一齐帮腔，称为伴唱。此时，唱者、乐手与观众感情交流，唱腔合一，心领神会，互相烘托渲染，气氛更加强烈，充分显示了“下里巴人”的大众艺术自娱娱人、皆大欢喜的特色。这种一人唱众人和形式的产生，与鼓子曲里一些曲牌来自民歌俚曲、夯歌渔歌、山歌小调有密切关系。这种形式基本上保留了山区农民对歌时因无乐器伴奏而由一人领唱众人和唱的表演特点；另一原因是清代中叶以后在北京流行的八旗子弟书中的“群曲”唱法，通过引进而传入；还有是通过文化交融而接受了某些南方民歌的影响（如[莶莲花]明显看出是江汉渔歌的格式）。带有伴唱的曲牌是部分常用杂牌，有三十余个，占整个唱腔曲牌的六分之一。如[银扭丝]、[太平年]、[莲花落]、[剪剪花]、[双叠翠]、[落江雁]、[呀呀哟]、[满州]、[叠落]、[哭汉江]、[蛮莲花]等，其伴唱形式亦以腔调而异，各显风采。有结尾句重复的，如[银扭丝]、[剪剪花]等；有在唱词后加配词的，如[呀呀哟]、[太平年]等；还有加“呀”、“哎”、“依”、“哟”等衬字，以拖长句音增加气氛的。这种群口帮腔、听众协唱的形式，新颖别致，彰显出了曲艺口承民俗的特点。

除一人唱，众人和的演唱形式外，还有二人对口唱或三人以上的群口唱。二人对口唱的如《小寡妇上坟》，一人唱佳人，另一人唱嫂嫂，如：

佳人：（唱）小佳人听此言两泪兮兮，
尊了声贤嫂嫂细听心里。
你二弟活着时把家务料理，
……
至如今似万把钢刀把我心犁。
嫂：（唱）叫一声你小婶再也不必泪兮兮，
听嫂嫂我有话说到你的心窝里……

这种表演形式虽不同于戏曲的角色明确分工，但因演唱者的

唱词已变为第一人称的代言体，所以在演唱时就要辅以必要的角色声腔或动作模拟表演。对唱时的唱段既可唱不同的曲牌，也可唱同一的曲牌，因人物的身份、感情气氛和曲词的内容需要而定。唱同一曲牌时听去并不显得重复，有时反起着加重气氛、加深印象的作用，有助于刻画和塑造人物。

三人以上的群口对唱，如《马胡伦换妻》，由分别代表马胡伦、冯林保、老妇、小二妮、县官的曲友对唱，则更有些曲剧清唱的效果了。但这种曲目在鼓子曲中确属少见，而且为了刻画不同人物鲜明的性格特征，演唱中还出现了"变口"（又叫"乡谈"）的技法，即根据不同地域的不同人物，突出其地方方言的特色，如马胡伦是山西人，演唱时就用"晋口"；《妙常赶舟》中老艄公是下江人，就用[蛮莲花]牌子和"蛮口"说白来演唱，这样既突出了秋江河上船工的身份，又丰富了船工的幽默、诙谐的人物性格，寓庄于谐，使整个节目更加活泼风趣，跌宕起伏，引人入胜，增添了艺术魅力。

从演唱特色上说，鼓子曲在形成、完善与发展的过程中，由于演唱者（曲友）所处的阶层不同，知识、阅历、所处地位与艺术追求的不同，便形成了不同曲路、不同风格的流派，即清雅派和通俗派。两大流派明显的区别有三：一是曲目上的区别，雅派以唱高雅，才子书、历史段为主，如《三国》、《红楼》、《西厢》、《渔樵耕读》、《伯牙碎琴》、《踏雪寻梅》等；二是乐器的区别，雅派除三弦、檀板外，常加琵琶、鼓子；俗派则用三弦、坠胡、檀板。三是使用曲牌的区别，雅派常用曲牌是大牌和连缀套曲，如[劈破玉]、[马头]、[倒推]、[满江红]、[清江]、[南罗]、[北柳]、[石榴花]、[上小楼]等，讲究唱腔、句式、韵律、气魄，力求庄重、高雅、清越、规范；而俗派则多用易学、易唱、易传的杂调，如[打枣杆]、[落江雁]、[坡儿下]、[呀呀哟]、[莲花落]等，讲究情节趣味、生活气息、力求通俗易懂。这些演唱习俗和特点，使鼓子曲不同于其他曲种的重要标志。

第二节　泼辣奔放的三弦书

三弦书又名小鼓弦，南阳称铰子书，因用小鼓、三弦伴奏而得名。三弦书是形成于南阳的一种较为古老的说唱艺术。初为一人一台戏，怀抱三弦，腿束节子（脚板）自弹自唱。其后，随着观众审美要求的提高和自然的发展，逐渐演变为演唱者手击铰子或八角鼓既唱又表，另有三弦和坠胡专门伴奏，并在演唱中帮腔、插话而成为二、三人一台戏，使这一说唱艺术得以更快的发展，更广泛的流传。三弦书的唱腔朴实无华，形式活泼，具有浓郁的乡土气息，深受民众的热爱，流行河南全省。

一、三弦书的源流

三弦书纯属民间说唱，没有文字记载，很难追寻到它的源头。据南阳三弦书艺人张明川（1908—1983）和侯书凡（1919—）溯师求源，清乾隆年间南阳已有三弦书的演唱活动，沈大楼（张明川上溯四代的师祖）、何老窝（侯书凡上溯三代的师祖）即是当时的艺人。有人根据三弦书一人唱众人和、满场热闹、激烈奔放的特点，追根溯源，认为是受到明清之际流行于南阳一带的弋阳腔（高腔）的影响。

相声艺术家侯宝林在他的《曲艺概论》中说："任何一种艺术形式的形成，都不是某种因素（特别是偶然因素）、某个艺人和一个短暂时间所决定的。"①三弦书的形成也是多方面的因素所致。清初，三弦书的演唱全是男性盲人，人称瞎子腔。可以推测，三弦书最初为民间盲艺人的求生演唱（因为盲人没有从事其他行业生活的能力），在长期演唱的过程中，不断吸收外地的曲调（如弋阳

① 侯宝林等. 曲艺概论. 北京：北京大学出版社，1980年版，第187页。

腔）和本地的小曲小调，将其揉进自己的唱腔中，从而形成具有独自特点的曲调，受到民众的欢迎，然后传唱开去，并一代一代的授徒传承。

事实也正如此，乾隆五十七年，新野的冯国兰使用了单片小镲击节演唱，使之热闹非凡，更吸引观众，这是在伴奏上的一大改进。不久，冯国兰将演艺传给儿子冯玉勤和冯跃勤。冯跃勤声音嘹亮，唱奏自如，在民众中很享盛誉。道光年间，郏县三弦书艺人苏平安被誉为"响八县"。咸丰年间的高小娥用大鼓三弦伴奏，演唱时诙谐风趣，迎合民众的心理，享有极高的声望。同治年间，中牟县的盲艺人王老套演唱《五女兴唐传》，走一处响一处，极受民众的欢迎。

由此可见，三弦书的源流可追溯到明末清初的民间盲艺人的小唱和外地传进的弋阳腔，它的形成及其完善是艺人们在长期演唱过程中不断改进创新的结果。

二、三弦书的内容与题材

传统的三弦书说唱内容，长书多取材于历史上清官断案的故事、历史故事和民间传说故事，如清官断案的有《大宋包公案》、《黄马告状》、《绣鞋记》等；历史故事有《说唐》、《水浒传》、《隋唐传》等；民间传说故事有《孟姜女哭长城》、《白蛇传》、《四女传》、《秦雪梅吊孝》等。传统短篇段子多为生活段子，包括传说故事和现实生活中的奇人奇事，如《卖杂货》、《拉荆笆》、《小老鼠告状》、《夫妻争灯》、《刘秀吃麦仁》、《韩信拴帅》等。长篇历史小说和长篇民间故事作为短篇演唱时，多截取矛盾尖锐，最精彩的段子，如《三国演义》截取的有《草船借箭》、《虎牢关》、《收姜维》等；《西游记》截取的是《闹天宫》、《高老庄》等；《白蛇传》截取的是《白蛇压塔》、《状元祭塔》等。三弦书选唱的内容多是在民众中广泛流传的故事，是民众喜欢听的段子。

取材于现实生活中的内容，几乎涉及到人们生活的一切领域，有讽刺的，有歌颂的，有社会的，也有邻里之间的生活琐事。



如《借髦髦》写的是李四姐回娘家，欲打扮得漂亮一点，就到三嫂家借花滴滴，引起了一场有趣的风波，故事讽刺了民众中那种爱慕虚荣的人。《小姑贤》写的是受“三十年媳妇熬成婆”传统思想影响的婆婆刁难儿媳，贤惠的小姑从中调停、劝解，使婆媳和好的故事，鞭挞了婆婆的蛮横不讲理，歌颂了小姑的“贤”，即农民认为的“会事儿”。

三弦书亦短亦长，短篇能及时地反映现实生活，歌颂社会主义建设、歌颂时代精神的优秀曲目频频出现，在民众中产生很大的影响。如《两亲家》、《八块八》、《女货郎》等，这些作品从现实社会生活中的侧面，不同程度地歌颂了为集体利益着想、具有高尚品德的新人新事。

三、三弦书的艺术特点

（一）泼辣奔放的艺术风格

三弦书的总体表演风格质朴谐趣，泼辣奔放。因有“文段子”和“武段子”之分，唱表中则各有侧重。唱才子佳人，针线笸箩类的曲（书）目为文段子，其唱表如小溪潺潺缓流，似闺秀描云，活泼风趣、朴素细腻；唱侠义类、公安类的曲（书）目为武段子，其唱表如大河奔流，似蛟龙出水，豪放激烈、泼辣洒脱。一些炽热的武段子，其动作幅度大、架势硬、节奏强、力度重，表演起来，拳脚的劈啪声、铰子红绫的鼓动声、架口的呼应声等交织在一起，往往是惊心动魄、气势磅礴，这种风格是其他曲种所难以比拟的。

（二）书段亦长亦短

农民称三弦书艺人为“说书的”。书以叙述故事为主，说唱相间，故事可长可短，长的可以唱几个晚上，短的十分八分就可叙述一个小故事或一个生活片段。撂地摊的民间艺人以演唱长书为主，如《五女兴唐传》、《刘理顺私访》、《杨二舍投亲》等；也有较短的小故事，如《小黑驴儿》、《卖丫鬟》、《小姑贤》等。无论长书、短书以及小段子，都有完整的故事情节、激烈的矛盾冲突，以吸引听众。

（三）朴实通俗 土星味十足

三弦书属民间说唱，它产生于民间，流传于民间，艺人大多为不识字的农民，听众大多亦为农民，演唱中自然揉进土语、俚语，甚至携带方言，如《借闺女》中的一段唱词：

王婆一见刘氏到，满面赔笑往前迎。
方才得罪大姐去，你休见怪我赔情。
近些日子不甚好，心内咋是混澄澄。
说话颠三又倒四，不论轻重往外嘣。

“混澄澄”、“往外嘣”完全是俚俗语言，土星味十足，富有生活情趣，显得朴实通俗，易于听众接受。

（四）语言明快响亮 富于节奏感

三弦书语言虽通俗，但也是经过提炼、加工、艺术化了的大众口语。它明快响亮、精练风趣、富于表现力，具体表现在：韵文唱词具有严格的规律，除必具严格的平仄规范外，唱词句式一般以七字句为主（二、二、三句式），如现代曲目董玉泉的《刮胡子》：“秋风阵阵谷子黄，收割大秋人人忙……”根据内容的需要还有三字句，常放在句子的开头，叫做三字头，如：“她常说：干革命身负泰山不算重，不革命，手拿鸿毛也嫌沉。”也有六字句的，其形式为三、三句式，如现代曲目《女货郎》的开头：“村中间、大路旁，围下了男女老少一大帮。挤的挤，扛的扛，正中间站着一位大姑娘……”。还有五字句的，五字句也叫五字嵌、五字垛，其特点是只有“句头”、“句尾”，无“句腰”，如：“过了七里沟，又翻八里岗……放下农药袋，急忙去撵羊……（《女货郎》）”。十字句分平十字头（三、三、四句式）和尖十字头（三、四、三句式），平十字头如：“对敌人她怀着满腔仇恨，对人民她具有无比热忱”；尖十字头如：“年轻人踏破山路不知累，这姑娘干起活来真不瓤。”十三巧（即十字句前面加三字），如现代曲目《夸婆家》：“……四下看，河岸上一个人影也没见……腊梅说：俺婆家四间新房盖红瓦……”另外，变

格形式里还有六字句，抢八句（七字句前加一个字），和连珠垛（连珠垛句式）。

三弦书的明快响亮，还在于它的用韵。三弦书以唱为主，唱词必须合韵，才能朗朗上口，韵脚为通用的十三辙，如《夸婆家》的用韵：

太阳落山满天霞，
乌儿飞上树柯杈，
村东头，柳树下，
小河流水哗啦啦。

整个段子用的是“发花”韵。艺人归结三弦书用韵为“俏佳人扭捏出房来，东西南北座”十三字，便于记取，即：

俏——交骚　佳——插花
人——人辰　扭——绸缪
捏——撇雪　出——姑苏
房——江洋　来——徘徊
东——丁冬　西——皮西
南——天仙　北——灰堆
坐——婆娑

另有“小人辰”、“小先天”“小插花”几种儿化韵，用卷舌读出，如阎天民的《货郎下乡》：

蓝莹莹的天上飘彩云儿，
清朗朗的小河闪波纹儿
一河春水迎风笑，
两岸庄稼爱煞人儿。

整个段子用的是“小人辰”韵，显得调皮、风趣。由于句式的讲究，韵脚的运用，使三弦书的唱奏显得明快响亮，富有节奏感。

十三道韵辙中，用得最多的是“人辰”、“江洋”、“丁冬”、“天仙”等四韵，用得较少的是“撇雪”、“姑苏”、“灰堆”三韵。艺人演唱中，最忌讳韵字出辙和一个段子中用两辙三辙的杂韵，因为它绕口，难唱。所以，在演唱过程中，韵字多的经常采用，韵字少的尽量少用。

四、三弦书的演唱规俗

三弦书在长期的演唱过程中，形成了自己的演唱规矩和习俗。

（一）信仰习俗

三弦书艺人信仰“三皇”，即天皇、地皇、人皇，并以此作为自己的始祖。逢三皇生日，艺人们聚会、搭棚，焚香敬神，演唱三天。皇会要进行评艺，被评为一等的艺人，等于中了“状元”，给予奖励，叫“挂红”。挂红的艺人在社会上和艺人中间享有崇高的荣誉。如表演不好，有别字、错字、掉板、荒腔等情况就要受罚，发现唱词过于文雅或粗鄙的字句，就会及时指正。

“三皇会”的规则，除了艺人在艺术上的交流、相互提高外，还有近于结社的一种组织形式：有三弦书的县、社要选出一名负责人，称“巡千”，制定规章制度，来管理艺人的演出纪律、作风等。三皇会规定的规约有：不准耍尖卖俏，不准挑人家茶饭好坏，不准刁拐别个“班子”的伙计，不准拐骗徒弟，不准偷人家，不准来回翻瞎话等。若发现拐骗妇女者，在皇会上剜眼、割耳朵，从此不准从事三弦书演出。若有人偷人家的，由皇会传话开除，同行见了掂弦子。有刁拐徒弟的打五百柳木棍。三皇会还要求做到三稳，即眼稳、手稳、口稳。眼稳就是在演出和生活中不看妇女；手稳就是不拿别人东西；口稳就是不说低级下流的语言。如有违规者，砸弦子，烧包袱。三皇会的规约极大，约束规范了艺人的演出，但也端正了艺人的品德，促使了三弦书艺术的发展。这种规俗一直延

续到中华人民共和国成立前夕。

(二)演出形式

三弦书有自己的演出形式。有“单档班”的坐唱型,即演员一人怀抱三弦、腿缚竹节,自弹自唱、自击节,亦称“腿板书”。至清末民初,逐渐发展为“双档班”、“三合班”的站唱型。双档班由一人主唱,兼操铰子和八角鼓,另一人弹三弦,蹬脚梆,兼插科打诨与帮腔。至20世纪60年代后期,这种演出形式又有了新的发展,坐唱型的演出已较少存在,其演出可变为单人演唱、双人对唱、群口对唱三种形式。

三弦书作为地方曲种,在长期的演唱中,随着对声腔、板路、调式、调性的认识,由于方言、民俗的不同,使其在表演技法,声腔运用以及演唱特色等方面形成了不同流派和风格。时至20世纪30年代,以豫西南为主要流布地区的“三弦书”就形成了三大流派,即东路派、中路派、西路派。各流派的演唱风格各具特色,东路派以高弦唱功为主,风格高亢激越,气势较大,长于武书和正书;中路派以平弦唱功为主,风格柔和、深沉,长于传情,有一咏三叹之妙;西路派以低弦唱功为主,其风格是庄重细腻,悱恻缠绵,一曲过后,余音绕梁。

流派的形成与发展无不是吸收了不同地域的山歌、民谣、方言的结果,因此更具地方色彩,更为一方群众所喜爱。

(三)表演规俗

三弦书十分重视表演艺术,艺人们在长期的艺术实践中,形成了一套较完整的唱表要诀。这些要诀是人们长期遵循,习以为俗,即表演上的“手、眼、身、步”,唱法上的“抑、扬、顿、挫”,表情上的“喜、怒、哀、乐”,唱表上的“脱、科、闪、颤”,节奏上的“紧、慢、迟、疾”,火候上的“虚、实、寒、热”。这二十四字诀成为衡量和评价一个三弦书班子和艺人水平的标准。其中“脱、科、闪、颤”是指说书人在跳进跳出时要利索,不拖泥带水。而“手、眼、身、步”中的“手”是指演唱时的手势、指法;“眼”是讲究眼神中的活与动,即“大眼传神,小眼布道”;“身”是指演唱时的身段、动作、架势;

“步”是指表演区的脚步定位。三弦书的演员是在伴奏者的右侧，做表的步伐近似于秧歌十字步，只限于往前三步，后退三步的地方，不能超出这三五尺见方的区域内，即所谓“三寸（口舌）大世界，五尺小乾坤”。三弦书艺人对这二十四字要诀代代相传，没有系统的训练方法，仅是以师带徒，口传心授。

第三节　俚曲俗调鼓儿词

鼓词也叫鼓儿词、鼓儿哼、犁铧大鼓，是标准的俚曲俗调，地方曲种。鼓儿词和道教劝道的渔鼓道情是一脉两支，为源于道曲而延衍形成的独角书形式。因其演唱简单，所以易学、易唱、易懂，是河南民众喜闻乐见的曲种之一。其演唱形式是：演唱者面前放一鼓架，架上置一个扁圆小鼓，左手托着两片犁铧钢片，用中指相隔上下，以腕力上下甩动，使犁铧钢片两端相互碰击发出有节奏的“当当”响声；右手握一根小木槌，当唱完一段之后，便敲起面前的皮鼓，作为伴奏，也可使演唱者稍作喘息。鼓点没有固定的鼓径，过门也是根据所说故事情节自定长短，鼓点的迟疾、轻重是烘托气氛的主要手段。

鼓儿词的唱词通俗易懂，唱句整齐统一，唱腔音乐朴实、流畅、口语化，加之鼓和钢片伴奏铿锵、表演洒脱，故感染力较强，是深受群众喜爱的曲种。鼓儿词主要流行于豫东、豫北和豫西南等地。

一、鼓儿词的源流

《新野曲艺志》载：据老艺人讲，鼓词起源于春秋时期。孔子因宣传自己的政治主张周游列国，在蔡国被禁，他的弟子子路领兵解救。孔子出狱后，军队无粮草，他想出两个办法：一是派子路到范丹家去借粮；二是叫他的弟子们下去化粮。孔子把他的学说

编成唱词，打下聚将钟的钟翅，叫他的弟子们一边演唱，一边有节奏地敲击钟翅和战鼓以伴奏。由于是敲着鼓进行演唱，人们就把这种演唱形式叫做鼓词。这种“鼓词”与现代鼓词相比，还称不上曲艺，仅是鼓词曲种的远祖，可为鼓儿词的传统。至今，鼓儿词的开场白仍为：“诸位先生请坐，听我打动这牛皮战鼓，滚动着钟翅钢飞，一言慢语，高颂一回。”

鼓儿词形成于宋代，当时，道教为了宣传道义，采取了孔子的做法，把他的学说编成鼓词，叫他的徒弟们四处宣传演唱，这与徐柯在《清稗类抄》中说的基本一致：“今俚俗鼓儿词，有寓劝戒之语，亦谓唱道情”。鼓词为宋代产生的新兴曲种，逐渐流传开去。陆游有诗曰：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲人正作场；死后是非谁管得？满村听说蔡中郎。”可见，鼓词到南宋已遍及民间。

元、明两代，鼓词在民间不断发展，到清光绪年间，鼓词已在豫东的商丘、永城、开封，豫北的范县、南乐、原阳以及豫西南的南阳唱就。早期的鼓词主要由山东艺人传入，如山东单县鼓词艺人张万年到南阳说唱并传艺。到光绪末年，鼓词的演唱队伍不断壮大，仅范县一地就有 50 多人，此时仅为男性。

民国初年，自山东来的女艺人大量涌入开封相国寺，鼓儿词成为汴梁曲坛主要流行曲种之一。1917 年 8 月 4 日，开封《豫言》报登载《大梁竹枝词十首》中言其盛况：“热闹无如相国祠，游人最好夕阳时，三三五五摩肩过，去听犁花大鼓词”。当时，在相国寺前院的山门前东西钟楼和鱼池沿西火神庙都设有大鼓书场，由此可见，鼓儿词在当时十分流行。随后鼓词流行到各地，鼓词艺人不断涌现，如南阳张小个儿，艺高名震，影响很大，1914 年，他以这种独角书形式的鼓儿词说唱，在“大衙门”（今七六八医院）以其精湛的技艺对败了一台二簧戏。自此，鼓儿词演唱为之大振，各地争相邀请演唱。

鼓儿词因其形式易学易懂，深为广大听众喜爱。20 世纪 20 年代，鼓儿词处于兴盛时期，此后，鼓儿词走向衰落，原因是新曲种坠子的兴起。坠子以幽美的唱腔旋律，华丽的语言唱白，流畅

的曲调和抒情技巧，吸引着千万听众，加上伴奏乐器坠胡模拟人声的动人效果和女艺人的嘹亮歌喉，一下子把鼓儿词逼向低谷，艺人纷纷改唱坠子。亦有艺人与之抗争，对鼓词进行改革。如镇平鼓词艺人李效成、刘金奎、坠琴手李玉山三人经过一年零四个月的苦心钻研，于1925年将鼓词与坠子进行糅合，并取得了成功，演出时加入坠琴伴奏，仍唱鼓词曲调，称为“鼓碰弦”，但是这一形式未能普及。

到了20世纪40年代，鼓词艺人大减，鼓词走向低潮。有的鼓词艺人流落农村、山区。40年代后期，农村的鼓词有所抬头，演唱四季皆有。鼓词艺人收徒传艺演唱于广大乡村，活跃了农村的文化生活，满足了战乱时期人民群众的艺术渴求和需要。

中华人民共和国成立后，散居于广大农村的鼓词艺人，随着建国初期翻身文艺的兴起，一度活跃起来。20世纪60年代以后，一些专业团体也有了鼓词的演唱，70年代出现了新一代鼓词演员，他们在保持原演唱形式的基础上加入三弦伴奏，伴奏者亦唱亦捧，大大增强了鼓词的艺术效果。演员们在演唱的过程中不断革新，不但敢于冲破鼓词传统演唱方式，加入弹拨乐器，而且以规范的月牙形钢板取代了数百年沿用的犁铧片。演唱时，压低减少了鼓点的响度和频率，使鼓词更趋于清雅、细腻，富于感染力，从而使这一古老艺术又一度征服了听众。但到了20世纪80年代以后，由于新的艺术形式的出现，鼓词这一古老艺术门类显得原始、单调，并日渐趋于衰败。如今，鼓词艺人已寥寥无几，大有消亡之险。

二、鼓儿词的内容与题材

鼓儿词长于叙事和抒情，有民间叙事诗和说唱诗之称。鼓词涉及的内容非常广泛，大致可分以下几类。

赞颂祝贺　这类题材多用于办喜事、给老人过生日、祝寿，常采用曲目《八仙庆寿》、《双喜临门》等。

景物咏叹　这一类既有风花雪月的咏叹，也有感伤时令的哀

吟，还有对山川美景的讴歌。

笑话逸事　这一类题材除少数为游戏笔墨外，多数是富有情趣、引人入胜的幽默小品，一般作为长书的书帽以引起观众的注意，如《大老王》描写了一个吝啬自私的地主让长工大老王给他剃头："假若你给我割上一个口子，我就扣你一斗红高粱，两个口子我扣两斗，三个口子我都扣光。"大老王忍无可忍，索性"一刀子把财主的头皮削下一大块，直痛得财主抱着脑袋叫亲娘"！反映了地主与长工的矛盾。小书帽富有情趣，引人发笑，如《颠倒歌》："颠倒话，话颠倒，石榴树上结花椒，老母猪在树上垒个窝，老鸹在地上拱个坑……"除此，还有《十八扯》、《大实话》、《鸭子跳坑》等，都饶有兴味。

历史故事　这类多取材于史书，如《包公案》、《施公案》、《刘公案》、《大八义》、《小八义》、《岳母刺字》以及《三国》、《水浒》故事等。传统曲目内容丰富，但良莠杂陈。

民间传说　这一类题材与地方戏曲的关系较为密切，二者题材相同，表现的形式却不同，如《水漫金山》、《苏小妹三难新郎》等。

爱情故事　这一类题材是鼓儿词主体，遣词用语艳丽文雅，描情状物真切动人，曲目有《独占花魁》、《尼姑下山》等。鼓词演唱曲目分长篇、中篇、短篇、书帽。长篇大书可演唱几场到十几场；短篇（段书）以三百句以内为限，大多是从长篇大书中选取的片段，如《十字坡》、《桃园结义》、《罗成算卦》等。现代曲目多为曲艺作者创作或由艺人改编，如《林海雪原》、《铁道游击队》、《护苗》、《吃饺子》等。反映现代生活的段子，有歌颂的、也有讽刺的，如孙幼才改编的《滚油桶》：

机械厂盖了个大餐厅，
上个星期才完工，
里边放着五个空油桶，
孩子们推的推来翁的翁。

大家伙玩得正高兴，
进来了基建科长贾文升。
（白）出去，都出去，在这儿乱啥哩！
贾科长刚把孩子哄出去，
耳旁传来喊叫声：
（白）贾叔叔！
贾科长一看是小庆，
脸皮一松露笑容。
（白）娃儿，找我有事？
贾叔叔，星期天闲着没事干，
我爸叫我来当小工。
（白）当小工？
贾科长摸摸后脖颈，
多少有点难为情。
要早来几天还好答应，
可惜餐厅已建成。
有心将他打发走，
不能不能可不能，
他爸爸在房管局里当局长，
分房大权在手中，
我儿子结婚没房住，
何不先把路铺平。
他考虑片刻主意定，
把小庆领到大餐厅。
（白）娃子，你看见没有？
东墙根放着五个空油桶，
想盘锅灶盘不成，
你把它滚到南墙根儿，
腾出地方我好施工。
小庆连说好好好，

这活干着可轻松。
只见他两手推着空油桶，
接二连三向前翁。
轰隆隆，轰隆隆，
好似阵阵闷雷声。
滚完油桶看看表，
总共用了六分钟。
贾科长两眼笑成一条逢，
好哇，我给你记上两个工。
两个工是十块钱，
喝啤酒能买两公升。
贾科长刚刚送走赵小庆，
有个小妞又进餐厅。
……

这个小妞叫王小凤，贾文升这个基建科长还是王小凤的妈妈帮的忙，为还情，贾科长又叫王小凤把五个空油桶滚到南墙根，让王小凤挣了四个工，20 块钱。王小凤刚走，他的儿子贾大朋也进来了，贾科长又叫儿子把五个空油桶滚到东墙根：

五个油桶滚一圈，
最后又全部回到东。
从此后贾科长耳朵落了个坏毛病。
（白）啥毛病？轰隆隆，
轰隆隆，轰隆哩啥也听不清。

鼓词讽刺了滥用职权假公济私的贾科长，具有一定的现实意义。

三、鼓儿词的艺术特点

（一）意高、情深、词浅

经过文人的润色，鼓儿词具有意高、情深、词浅的长处。“意高”是指故事的立意好，如现代曲目《吃饺子》提出了孝敬老人的大问题；“情深”就是把演唱者的感情和人物的感情高度融合在一起，达到意境交融，情景相生的程度；“词浅”就是白而有味，如传统曲目《双锁山》对刘金定眉毛的描写：“好比月牙儿弯又弯，就在那每月初二三”；《翻身记》里对韩起祥过去家中困境的描写：“黄蒿捆子把门顶，风扫院子月点灯”，这些语言虽然浅显，但耐人品位。

由于过去鼓词艺人文化水平有限，靠师承传授，只记个故事梗概，有的词句未经锤炼，靠上场即兴发挥、编造，“车轱辘话——来回说”，如：“伸手拿起刀一把，一把大刀拿手中，……”拉杂的语句会妨碍主题，是不可取的。

（二）篇幅短小精悍、轻便灵活

这一特点是针对现代曲目而言。现代曲目鼓儿词一般不超过一、二百句，演唱起来也至多一、二十分钟。由于容量有限，大多写一人一事，主题单纯，人物关系也不复杂，但往往是小中见大，意义深刻，如《吃饺子》、《滚油桶》等。鼓儿词虽然有篇幅长、容量大的“大书”，但基本上以短篇、叙述一个小故事为主。就是取材于历史小说的“大书”也是截取片段，行家习惯叫“唱段”，如唱《三国》的截取《舌战群儒》、《草船借箭》等。表演起来不过十分钟到二十分钟，长一些的故事，中间则要休息。

（三）准确、简练、生动的语言

鼓儿词的语言一般通俗浅显，便于听众接受。“准确”是指符合唱词句式和韵辙的要求。鼓词一般为七字句分成三段节奏，如《吃年糕》：“太阳一出万丈高，家家户户蒸年糕……”采取的是二二三的句式，也有采取三三四的句式。若不符合这些节奏，语句就不完整，令人难解。“简练”是指练字、练句、练意。好的唱词常

常是三两句话就写出人物、事件以及人物的行动，如阎天民的《“面的”师傅》：“走上台，心激动，越想心理越高兴。鼓词咱唱了多少回，今儿晚上咱唱谁？唱谁？咱唱唱开‘面的’车的众师傅，他们的事迹很突出。讲正气，事迹多。咱一件一件往下说。……”简练、生动，如同说快板，迅速提出了歌唱的故事内容，交代了人物的身份。除此，鼓儿词在叙述故事时，线索清楚，头绪单纯，常常通过一个主要人物的行动，把周围的一切引发、映衬出来。人物关系则通过主要人物的眼之所见、心之所感，交代出来。鼓儿词的评论极少，主要靠叙述故事取胜。

（四）宽泛的韵辙与赞口

鼓儿词属诗赞体曲种，它用韵较宽，平仄不等。用韵规律为：每段的第一句为起韵，第二句押韵，以后每逢单数句子不押韵，双数句子押韵。平仄的规律大致为：凡在韵上的句子为平声，不押韵的句子为仄声。简言之，即：三五七不论，二四六分明。

鼓儿词唱词所用韵辙有“工生”、“天仙”、“乜斜”、“一七”、“遥条”、“人辰”、“坡梭”、“江阳”、“油求”、“姑苏”、“怀来”、“灰堆”、“发花”，加上“儿化”韵共十四道韵辙，便于根据内容选取使用。

赞口又叫赋赞或条子，即鼓词书中的通用词，少则几句，多则几十句，多为诗词体，内容可分场景、战场、人物、杂说四大类。赞口多在传统大书目中运用。传统鼓儿词曲目，多是长篇大书，一部书少的十几万字，多的上百万字，这么长的书，记忆再强的艺人也难以全部记下来。师徒之间，口耳相传的大书，只是记一个书架子（即故事的梗概）。书中的细节多由艺人当场发挥，或套用现成的赞口，如写大雪的赞口为：“数九寒天，北风怒号，鹅毛大雪，纷纷而降，封水沟，漫山冈，盖地白茫茫。渔翁收钩不撒网，牧童难把牛羊放，农夫饥寒闭门坐，樵夫含泪离山冈。家家断炊烟，户户声凄凉。且看富豪之家，父子相聚，夫妻团圆。衣锦袍，着轻裘，蹬暖炉，居锦帐，鸡鸭鱼肉，划拳行令饮酒浆，大雪封门也不问，怎知贫家苦难当。”即如今天，农村的农民也会哼几句“走一山

又一山，山山不断，走一岭又一岭，岭岭相连”、“走一洼又一洼，洼洼都是好庄稼”、“远观城头高三丈，近观城头一笼蜂”等赞口，可见鼓词在民间的影响。

（五）板腔体音乐结构

鼓儿词属板腔体，主要伴奏乐器是鼓和犁铧片，文学脚本是“上下句”，两句一组。演员演唱时，左手击打月牙形犁铧片或钢板，发出当当的响声，右手击打面前的小鼓，站唱。

鼓儿词的声腔音乐是在吟诵性的基础上发展而成的。吟诵性是鼓儿词唱腔的特点，字多腔少，节奏规整，旋律性差，其音调几乎是语言稍加升华，四声稍加夸张，说像唱，唱也像说，没有明确的曲牌调门，加之伴奏乐器只有鼓和犁铧翅，这些没有音高变化的乐器，只是敲击节奏，制造气氛而已，因此它的音乐唱腔就显得单调和平直。到20世纪30年代，鼓儿词受到诸多曲种的冲击和影响，艺人们为了生存，在唱腔上不断地进行摸索、探求和模仿，吸收了某些近缘曲种和地方戏曲音调的长处，在吟诵性唱腔的基础上创造出一些旋律性较强的曲调来加强唱腔音乐的表现力。

在技巧上，鼓儿词的唱腔和其他民族传统音乐一样，要求唇、口、齿、舌发音部位和咬字的准确。声腔要求抑、扬、顿、挫、紧、纡、率、结、敦、拖、鸣、咽等，一系列发音及演唱技巧都应达到艺术标准。

鼓儿词的润腔技法很有特色，它的起腔及落腔的拖腔都是用鼻音哼出来的，据艺人们讲，哼腔的用途为在起腔中用以润嗓和定调。因鼓儿词没有带音高的乐器定音，所以哼腔就显得特别重要。在哼腔过程中，进行适当的调整，以便能继续顺利地演唱。在落腔中，哼一长腔来加强曲调的旋律性，这也是鼓儿词特有表现功能的唱句。哼腔贯穿演唱的全过程，即每唱够一段后就有一个哼腔，为此听众称鼓儿词又叫鼓儿哼。

《借女吊孝》篇首《西江月》指出了鼓儿词的特点：“世上生意甚多，唯独说书难习。紧鼓慢板非容易，千言万语须记。一要声

音嘹亮，二要顿挫迟急。装文扮武我自己，好像一台大戏。”一人一台大戏，恰恰说明了鼓词的特点。

四、鼓儿词的演唱形式

鼓儿词演唱为独角书，即一人演唱的形式。演唱时用鼓架将鼓架起，演唱者左手挟两块犁铧铜片（又称钢飞），右手执鼓槌敲击出过门后开唱。演唱当中鼓槌、犁铧片可击节也可作道具使用。唱白讲求字正腔圆、吐字清晰。至20世纪30年代，镇平出现“鼓碰弦”，即增加一名拉坠琴的弦手，如同三弦书的二人班，后发展为登上舞台化妆演出的戏曲形式，即鼓儿哼戏，增加弦手仅是少数艺人，大多数至今仍保留独自击鼓演唱的独角书形式。后经演员的不断加工，又加入三弦伴奏，并适用地方对话和接唱，使演出气氛为之一新。

鼓儿词艺术在长期的演唱中，由于艺人的生活阅历、文化素质，活动区域风俗的不同，形成了不同的艺术风格。就豫西南来说，社旗、唐河、南阳东部的鼓儿词，演唱时坠子味很浓，称“坠子口”，其风格为重韵辙而腔弯柔和，曾有九腔十八调的称谓，演唱上追求庄重。镇平、南阳西部曲子味很浓，称为“曲子口”，其风格为行腔轻快，力求生活化，演唱上追求情趣。越调口则追求唱、白上的吐字、喷口、韵条，演唱上，特别是在运用声腔上追求清新、流畅。

鼓儿词作为一种地方艺术门类，一直生长、繁衍在民间，加之自身的艺术程式又较随便，代代艺人在追求和取舍上各求所是，因此，形成各自的演唱特点及风格。

第四节　爽朗明快的河南坠子

河南坠子简称“坠子”，因用坠子弦伴奏而得名，是河南民间

一种说唱音乐形式。它是由河南、皖北的“道情书”结合“莺歌柳书”、三弦书发展而成，于光绪年间遍及豫东、豫北，在河南大部分地区迅速发展，至今约有一百多年的历史。由于它的音乐丰富多彩，优美动听，曲目丰富、唱词通俗易懂，适于表现生活，受到广大人民群众的喜爱，流行于河南全省及天津、北京、河北、安徽、湖北、陕西、山西等地。

一、河南坠子的源流

河南坠子形成时间较晚。据张长弓在《张长弓曲论集·河南坠子书》记载，坠子是由“莺歌柳”和“道情”结合而形成。[①] “莺歌柳”是河南民间曲艺的一种，他的伴奏乐器起初只有一把三弦，一个人自弹自唱。那是一种小调曲子，哼来哼去，听起来非常动听，所以拿黄莺歌柳来形容曲调的优美悦耳。“莺歌柳”的演唱者，原是农村的劳动人民农闲时学习的短曲小调，在年节玩唱。自帝国主义经济侵略深入到农村以后，许多被生活所困的农民逐渐流落到城市谋生，“莺歌柳”也就流行到市场了。“莺歌柳”的唱腔和演出形式与三弦书极为相似，因而应是三弦书的一支。但“莺歌柳”的唱腔和唱词逊色于鼓子曲和鼓儿词，唱“莺歌柳”谋生的艺人力图来改造它。据老艺人讲，唱“莺歌柳”的艺人和唱道情的艺人在开封郊外相遇，试着同台演出，所有乐器一起伴奏，效果很好，于是结伴在乡间演唱。一次演出时，三弦的“子弦”突然断了，乡间又无处购买，就用了一根细柳木棍安上马尾做弓子，装在三弦上，用两根弦拉奏，发出的声音浑厚、柔和，非常动听，而二根弦在道情中是坠音托字的，叫坠弦。用坠弦伴奏演唱的“莺歌柳”，称谓坠子。坠子在演出时，不断地吸收道情唱腔和伴奏的简板、坠子，显得鲜活、明快，这种由“莺歌柳”和道情结合而成的新兴曲艺在民间很快流传开去，成为河南的主要曲种之一，所以又叫“河南坠子”。

① 张长弓. 张长弓曲论. 郑州：黄河文艺出版社，1986年版，第135页。

清末明初，坠子在河南迅速发展，农村的庙会、社火，坠子书棚盛行。农闲时，瓜棚场院常有坠子的演唱。就庙会来说，仅卫辉府（今卫辉市）十月庙会坠子书棚就达九棚之多。1912 年（民国元年），开封相国寺二殿前，坠棚多达十几棚，艺人济济，极大地推动了坠子的发展。但此时的艺人多为男性，表演简单，靠模拟人声“唱啥拉啥”的坠琴吸引听众。1914 年，坠子女艺人张三妮、尹凤宝在开封相国寺登场，继之坠子女艺人不断增加。女艺人声音清脆洪亮，加上化妆和服饰常着旗袍和彩衣，增强了坠子表演的艺术性，推动了坠子的发展。

1937 年以后，河南连遭“水旱蝗汤”灾害，一方面，艺人们为逃荒四处流散，如张三妮携女儿张礼翠经禹县到方城一带，常在乡间演唱河南坠子；另一方面，不少灾民习唱坠子以糊口，使坠子演唱队伍迅速扩大，并得以广泛的传播。全国约有 22 个省、市的部分地区都留有坠子艺人的足迹。20 世纪 40 年代的中后期，河南坠子的女性化倾向更为突出，一些女艺人在演唱小段儿的基础上，开始演唱中长篇大书，如新乡的刘明枝、中牟的刘桂枝和登封的刘宗琴先后在郑州献艺。三位女艺人各有千秋，被誉为“郑州三刘。”新中国成立后，对原有的坠子艺人整顿、登记，并组织起来，同时又培养了一批具有一定文化程度的坠子新人，出现了具有较高水平的青年坠子演员。坠子队伍在扩大的同时，其艺术水平也得到了提高。20 世纪 60 到 80 年代，文化部多次举行会演，开座谈会，对坠子的唱词、音乐唱腔和伴奏进行研究、改革，使之跟上时代的节拍，符合民众的欣赏要求。进入 20 世纪 90 年代，由于现代化娱乐工具的介入，坠子和其他曲艺曲种一样走向下坡路。

二、河南坠子的思想内容

河南坠子反映的内容十分广泛，涉及到民众生活的方方面面。

（一）反映劳动人民生活的内容

这类题材最多，因为民间艺人置身于劳动人民的行列，亲自体验、观察、体会到生产劳动的重要意义，所以他们在编唱曲词时，会不知不觉地涂上浓厚的劳动生活色彩。同时由于坠子曲目常常是唱给劳动大众去听，生产劳动的题材为大众所熟悉，容易被他们领会，所以劳动生活的题材经常出现在坠子唱词中，成为坠子唱词的重要内容。如《摘棉花》：

说着笑着往前走，花地不远来到了。大姐说，今天我把住南半亩，二姐说，今天我把住北半拉。姐妹俩摘的手头快，不大会儿二亩棉花摘完了。……

这一劳动场面，逼真地再现了农村妇女棉田摘花的情景。《借鼜鼜》虽为讽刺农村那些爱美、追求虚荣的妇女形象，但也不乏劳动生活的描写，如：

他把那婶子大娘请家院，
只劝我南地的北地的一穗一穗把麦拾。
拾了大麦碗麦仁，拾了小麦攒体己。
小麦攒够二石五，送到坊子粜出去。
铜钱攒够几十串，俺上到那老凤祥去大鼜鼜。
……

三嫂的鼜鼜来的多么不易，是她一个麦穗一个麦穗积少成多换来的。

就是逗趣小书帽也多反映劳动生活，如《小黑妞》：

二十七八月黑头，
小两口没事打黑豆。
一场黑豆没打了，

小佳人房中生了个黑丫头。
黑妞年长十五六，
黑爹黑娘发黑愁。
爹愁黑妞没婆家，
娘愁黑妞没对头。

小段子于风趣中见深意，揭示出劳动生活的紧张（黑妞是在爹妈打黑豆诞生的）和时间如梭的道理。现代曲目也多有反映劳动生活的内容，如《好会计》、《抗旱之夜》等。

（二）反映朝廷忠奸斗争

这类题材多为传统的中篇和长篇大书，如《杨家将》写的是北宋令公杨继业全家为保大宋，屡遭奸臣潘洪的陷害，坚守忠义，前仆后继，坚持抗辽的故事。通过演员的演唱，塑造了一大批忠勇爱国，可歌可泣的杨家将的英雄形象。除此，还有《呼延庆打擂》、《刘庸私访》、《大明英烈传》、《狸猫换太子》、《红灯记》等。这类题材，情节曲折，故事性强，异常吸引听众。但传统大书良莠杂陈，有许多曲目多反映英雄落难小姐相救的内容，显得俗套和程式化。

现代曲目多反映抗日战争和解放战争的内容，突出表现战争中的英雄人物与敌斗争的情景，时间相隔不远，故事中英雄人物与敌斗争残酷，情节扣人心弦，经演员的逼真表演，效果极佳。如赵铮演唱的《双抢老太婆劫刑车》，讲述双枪老太婆为救被叛徒出卖的革命者江姐，决定劫刑车。国民党警察局长“七寸蛇”生怕刑车被劫，在山城门外布防。面对强大的敌人，华蓥山游击队怎样行动，双抢老太婆是否能劫下刑车，是否能救下江姐，一个个悬念扣人心弦。

（三）反映爱情婚姻

爱情婚姻是曲艺永恒的主题，更是坠子反映的主要内容。传统的段子反映这样的内容，现代的段子也反映这样的内容。如传统曲目《苏三起解》、《宝玉探病》、《王二姐思夫》、《偷石榴》等。

且看《小两口抬水》：

有个大姐刚十七，
四年不见二十一。
寻个女婿刚十岁，
不多不少大十一。
小两口儿去抬水，
一头高来一头低。
小大姐在后边使股劲，
小女婿想要收脚来不及。
急切之间站不着，
“叭嚓”摔到泥沟里。
溅了女婿一身水，
女婿还啃了一嘴泥。
小女婿鼓着劲忙爬起，
骂声贱人：“使不的，
我们家花钱把你娶，
你不该这样把我欺。
回家去给我爹娘讲，
今天一定要揍你。”
小女婿越说越恼越有气，
把抬水扁担拿手里。
刚说要把媳妇打，
从旁边来个老头拾粪的。
这老头专爱说道理，
一看打架就着急。
说“你这小孩太不懂理，
再打你娘我不依。”
小女婿一听不乐意。
骂一声“瞎眼老东西，

别看我人小辈不小，
我是她丈夫，她是我妻。”
老头摆手，说“我不信，
不是你亲娘是后的。”
一句话说得大姐红了脸，
不由得眼泪往下滴。
埋怨爹娘太无理，
真的害了你闺女。
好不该给闺女寻了这么个小孩子，
傻里傻气呆女婿。
说他是我儿又不像，
说是我女婿个儿太低。
一到夜里光尿炕，
湿澡呱啜怪脏的。
这件事我早就不乐意，
这老头真算说到我心里，
宁死不要这小女婿。
我宁死不要这小女婿。

这一题材深刻地批判了封建社会小丈夫、大媳妇不合理的婚姻制度，有一定的教育意义。现代曲目有《摘棉花》、《拦花轿》、《夸婆家》等。《摘棉花》通过姑娘们对未婚夫的赞誉，歌颂了工农兵对祖国建设的贡献和业绩；《拦花轿》张扬了移风易俗办婚事的风尚；《夸婆家》反映了现代青年对婚姻的追求。这些曲目反映现代青年的理想婚姻生活，符合时代的节拍，深受民众的欢迎，不少曲目被人们传唱。

三、河南坠子的艺术特点

（一）清新明快的格调

首先体现在音乐上，每当过板和前奏响起，略有嗡声的坠胡

和清脆响亮的檀板，给人带进一个优美的音乐环境，有一种“如听仙乐耳暂明”的感觉。其次体现在唱词上，特别是“书帽”小段，俏皮、明快，洋溢着地方风情，充满着乡土气息，如传统曲目《偷石榴》，写的是尚未成亲的小女婿跑到丈人家的后花园偷石榴，被丈人家发现，把他当成了一个小偷，促成了一场小闹剧：老丈人、丈母娘、大舅子、小姨子一拥而上：

××听说偷石榴，
来到石榴树下头，
东一摸，西一摸，
摸着一块大砖头，
两膀多使十分劲，
嘣楞嘣楞九砖头。

结果“这小孩一个石榴没偷走，挨了五九四十五砖头”。他急了，大言不惭地说“我是你东头女婿偷石榴”，可把这一家吓坏了，纷纷给小孩道歉赔礼。丈人要送耕地耧，丈母要送大牝牛，……小姨子要送花兜兜。这时姑娘跑来，唱道：

叫声小孩你别走，
有两句言语记心头，
你要有心成婚配，
等到三九把麦收，
等到三伏雪花落，
等到大河往西流，
单等日出西山后，
再叫你爹娘把亲求。

最后结尾以“小孩闻听一咧嘴，嗤不喽兜一喽兜”的乡间土语结束了这场“悲喜剧”。整个唱词显得轻快，又诙谐幽默。



（二）重复格的运用

在河南坠子的唱词中时常出现重复，主要体现在对口唱上，如传统曲目《祝英台下山》：

甲唱：走一崖，又一崖，
　　见个老汉来打柴，
　　老汉打柴为妻子，
　　梁哥送我为何来？
乙唱：走一崖，又一崖，
　　见个老汉来打柴，
　　老汉打柴为妻子，
　　我送同窗九弟来。

唱梁山伯的就是把唱祝英台的前三句又重复一遍，仅在后一句照应了前一句，整个唱段十三送，也就重复了十三次，但并不显得多余，反而使情节更加紧张，更加紧凑。河南坠子的特点还有夸张的叙述、以烘托的方法塑造人物等。

河南坠子的用韵与三弦书一样，同为十三辙韵。

四、河南坠子演唱习俗方式

（一）演唱形式

河南坠子在长期的演出中形成了自己的演唱形式，传统的演出形式为脚踏木梆自拉自唱，后逐渐形成了一拉一唱的“二人班”。多在城镇码头、乡镇场院或集市庙会设场。设场时习惯摆上一张桌子，桌上放一小铜钹、醒木和小皮鼓，拉坠琴的弦手坐于桌侧，演唱者站立桌前，左手持简板，右手持一根竹棍，随着坠琴的旋律击出鼓点，板击强拍（板），鼓击弱拍（眼），弦手脚梆亦击强拍。简板的持法，要求与肩平，不能过高过低，须敲钹子时，放下简板，拿起竹棍，也有的无鼓、无钹，只持简板，右手空着，与左手相互配合，根据演唱的内容作出各种动作。醒木仅在长篇大书的

说白中偶尔用之。还有的将坠琴绑在腰间，能站着拉唱，走街串户，边走、边拉、边唱，被称为“跑摊子”，“巧要饭”的。

专业团队演出时，不设桌子，报幕员报节目后，乐队坐齐，演员持简板入场，举简板击一下，乐队起奏过门，简板随之击打，然后始唱。三人以上的群口、联唱，简板可以换手，要求统一，乐队增加，脚梆大多不用，有人专击节奏。乐队也可放下乐器，或拿起乐器进入角色。如内乡县说唱团演出的《卖药》，拉二胡的接唱卖药人，随时进入、跳出。

坠子的表演身段追求秀气、活泼，手、脚的运用，要求出得利索，收得迅速，点到即是。三弦书的表演要诀，坠子基本通用，只是有的运用说法不同。如“二郎担山”、“一步一锤”，坠子习惯叫“亮翅”、“二仙传道”、“一步三相”等。

（二）长篇大书的习惯性引子

河南坠子在演唱传统大书开篇前，总有一个引子，长期实践形成俗套，引子前是四句诗，常听到的是：

三国战将数马超，
定计还数孔明高。
赵云浑身都是胆，
张翼德喝断当阳桥。

念罢四句诗，接着是一段滚口白：“四句上场诗念过，内有半部古段相随。请君不嫌俺破喉咙哑嗓，慢慢送来一回。”接着是弦子、檀板响起，然后开始唱引子：

交代接纲归正本，
论论当年文正风。
回文单表那一个？
接着上文对你明。
人人说我忘记了，

小弦子一拉记得清。
爱听文，爱听武，
爱听奸来爱听忠。
爱听文，《包公传》；
爱听武，《杨家将》；
爱听奸，《庞国丈》；
爱听忠来唱《刘墉》；
半文半武《张廷秀》；
哭辣酸甜《挂红灯》，
诸位先生莫发躁，
俺伙计拉我还唱恁们是听。

引子里边的曲目可结合故事的内容随意更换。民间唱地摊的开书前都有引子，引子成为河南坠子大书开篇前的俗套。现代曲目登台演唱没有引子套路。

坠子和其他曲种一样，以说唱为主，表演为辅，一个演员，必具嘴上功夫。

河南坠子在演唱的过程中，由于地域、方言和演员功力不同，形成了不同的风格，河南全省大体分为三支：以商丘为中心，包括周口一带为东路坠子，其主要艺术风格为柔美缠绵，细腻抒情，以长篇大书见长；以开封、郑州为中心包括许昌、宝丰、鲁山一带为西路坠子，也叫上路、中路坠子，其风格为朴实雄壮，节奏鲜明，主唱小段儿和中篇书，所以，艺人中有“东路书，西路段”之说；以豫北地区为北路坠子，北路坠子多效仿乔派风格，特点为欢快活泼、玲珑俊俏，也以小段儿、中书见长。河南坠子虽有派别之分，但由于艺人流动性强，交流广泛，并不严格约束和区分。

第五节　评书

评书，又称评词、平话，民间称“说书的”。因其无弦乐伴奏，濮阳称“说旱书”。南阳的艺人多说黄天霸的故事，因此称其说“黄天霸的”。因时代和地域的不同，称谓也不同。评书流行河南全省各地。

一、评书的源流

评书是一种古老的说书艺术，历史久远。据《墨子·耕柱》记载：“能谈辩者谈辩，能说书者说书。”这里所说的“说书”还不是现代的说书，但有了评书的萌芽。秦时俳优以说为主的表演，是构成说话艺术的重要因素。汉代“说书俑”的发现，再次证明说书的形式在汉代已经出现，但无文字记载。

“说话”最早见于记载是在隋唐，据《太平广记》卷二四八引侯白（当时的笑话大师）《启颜录》记载：“候白在散官，隶属杨素。爱其能剧谈，每上番日，即令谈戏弄，或从旦至晚始得归。才出省门，即逢素子玄感，乃云：侯秀才可以玄感说个好话。白被流连不获已，乃云：‘有一大虫欲向野中觅肉’云云。”从记载中看，“话”显然是故事的意思，后边的“有一大虫……”证明了话就是故事。

两宋是说话艺术蓬勃发展的时代，以“小说”、“讲史”形式为主。“小说”大多反映现实生活中的故事，“讲史”反映的是历史故事。“北宋汴京（开封）瓦舍的出现，为评书艺术提供了广阔的发展余地，南宋的瓦舍不减北宋，据《西湖老人繁胜录》记载：“小张四郎，一世只在北瓦，占一座勾栏说话，不曾去别瓦作场，人叫做

'小张四郎勾栏'。"[①]两宋的勾栏瓦舍极大地促进了评书艺术的发展。

元代统治者为了防止民众闹事,禁止搬演词话,使唐宋以来流传民间的说书艺术受到了极大限制,但民间或明或暗的各种说书仍然存在。从刊刻话本《新编五代史平话》、《全相续前汉书平话吕后斩韩信》和《新全相三国志平话》等话本的留世,说明民间评书未曾间断,而且还是很发达的。到元末明初,罗贯中、施耐庵等人在这些说书底本的基础上,编纂了《三国演义》、《水浒传》等话本演义,成为我国长篇小说之始。

明代说书在继承元代的基础上,又有所发展。据《如梦录》记载:"相国寺,每日寺中有说书、算卦、相面,百戏逞能,亦有卖吃食等项。"[②]特别是印刷术的发展,使许多话本能够刊行,如上面说的《新编五代史平话》、《全相续前汉书平话吕后斩韩信》等话本都被刊行。随着刊行话本的广泛流传,知识分子也开始对这些说书底本进行搜集整理,如冯梦龙的"三言"、凌濛初的"二拍"等,大多是在旧有话本的基础上整理出来的。话本被整理后,使流散在民间的话本更集中、更规范,实际成了一种新型的文学样式——阅读小说。

明末清初,评书有了极大的发展,名家辈出,最有名的要数说书大家柳敬亭。柳敬亭擅长说大书,如《三国》、《水浒》等,他在说《武松打虎》时,"与本传大异,其描写刻画,微入毫发,然又简截干净,并不唠叨"。[③] 柳敬亭的说书艺术达到了出神入化的地步,影响极其深远,吴伟业专为其立传。柳敬亭说书是明末清初评书艺术达到了成熟阶段的一个重要标志。清中期,河南的评书艺术有了进一步的发展,道光年间,新蔡县的李永明拜师程教章习说评书,咸丰年间李永明又收徒授艺。同治、光绪年间,周口、开封、许

①② 转引倪钟之 民俗曲艺与曲艺民俗 天津:百花文艺出版社,1993年版,第26页。第36页。

③ 张岱,陶庵梦忆.卷五.柳敬亭说书。

昌、南阳、商丘等地均有演出。民国以后，河南的大部分城镇、商埠、集市、码头都有了评书演出，仅开封相国寺就有30几位评书艺人竞技。说书艺人在民间的长期活动，培养了民众的听书习惯，成为底层民众主要的娱乐形式和习俗。

中华人民共和国成立后，评书艺人积极参加学习和整理改编曲（书）目活动，提高了政治觉悟和文化素质，对传统书目边演边改，去芜存菁，出现了一批好书目，如《七贞八义》、《包公云霞》等。1963年以后，河南全省曲艺界掀起了说新唱新的高潮，在省文化厅的领导下，评书艺人和创作人员共同编演新书，如《林海雪原》、《铁道游击队》、《红岩》、《野火春风斗古城》等，使河南的评书发生了显著的变化。20世纪70、80年代是河南曲艺的鼎盛时期，评书乘其东风得到了发展。90年代以后，受歌舞等艺术形式的冲击，评书艺术日趋衰落。但作为一门艺术，评书一定会跟上时代的步伐，再次放出光彩。

二、评书的内容和结构

（一）评书的内容

评书按故事的内容、时代分，可分为传统评书、故事新编评书和现代评书。

传统评书以金戈铁马为内容的叫做“大件袍带书”，如《三国》、《列国》等；以绿林侠义为内容的，叫做“小件短打书”，如《三侠五义》；也有以烟粉灵怪为内容的，如《聊斋》、《西游》等。按篇幅长短的不同划分，可分为“长篇评书”（也叫“大书”）、“中篇评书”、“短篇评书”（也称为“小书”）、“折子书”（也称为“单片子书”）。这里仅以时代划分来看，传统书目多取材于古代历史及古代中篇小说，反映的是历代社会生活、基本矛盾和社会斗争，其中有侧重讲历史的，如《东周列国志》；有侧重揭露封建社会的罪恶，反映官逼民反社会现实的，如《水浒传》；有侧重突出描写绿林好汉侠义行为的，如《三侠五义》等；有侧重描写保家卫国的英雄人物的，如《杨家将》、《岳飞传》等。这一类题材最能打动听众，也最

受欢迎，如《杨家将》以北宋太宗、真宗年间与辽国之战为背景，在宋朝忠奸的斗争中，突出描写了杨继业全家为保宋朝江山奋战沙场，前仆后继的英雄业绩，歌颂了杨继业全家为国家忠心耿耿，不惜牺牲自己的生命的爱国行为。《岳飞传》也属这一类题材，主要写的是南宋王朝的忠奸斗争，成功地塑造了爱国英雄岳飞的形象。岳飞抗敌斗争的英雄行为，反映了南宋初中原人民抵御外侮、收复失地的强烈愿望。描写英雄行为的历史故事，其矛盾冲突大略都是围绕对朝廷的忠与奸的斗争。另外还有说《三国演义》的，其内容主要描写刘备、曹操、孙权如何三分天下，突出表现了刘备的“仁”，关羽的“义”，张飞的“猛”，诸葛亮的“智”，以及曹操的雄才大略等性格特征。

新评书的内容大多反映抗日战争和解放战争中中华儿女与敌斗争的故事，如《吕梁英雄传》、《保卫延安》、《挺进苏北》等。作品的内容主要描写中国人民与敌斗争的不屈不挠英勇行为和爱国主义精神。另外还有反映社会主义建设时期内容的，如《三里湾》描写的是当年农业合作化的真实情况；《山猫嘴说媒》描写的是“十年动乱”时期农村封建买卖婚姻泛滥给人们造成的灾难。这些段子在民众中产生过广泛的影响。

（二）评书结构

评书情节结构由若干大小单元组成，大单元叫做“坨子”，以大事件为中心，如《三国》的“古城会”、“官渡之战”、“火烧博望坡”、“赤壁之战”等；小单元叫做“回目”，是大单元的中心情节，如“赤壁之战”中的“舌战群儒”、“蒋干盗书”、“草船借箭”、“阚泽下书”、“庞统献计”、“借东风”等。一个回目不一定当天讲完，留下“扣子”，以吸引听众。一部书少则能说十天、半月，多则数月、半年不等，于是，大回目又分成若干个小回目，以此把情节串联起来。如《武松》里大回目是“杀嫂”，其中包括了“武二回家”、“武大显灵”、“告状”、“杀嫂”、“祭兄”等小回目。“回目”之间制造的悬念叫“扣子”。“扣子”是连接情节的线索，制造悬念的手段，也是吸引听众的地方。俗话说：“看戏看轴，听书听扣”，如《水浒》中

《横海郡柴进留宾,景阳冈武松打虎》结尾的一个“扣子”:

那一日,武松心闲,走出县前来闲玩。只听得背后一个人叫声:“武都头,你今日发迹了,如何不顾我则个?”武松回过头来看了,叫声:“阿也!你如何却在这里?”不是武松见了这个人,有分教:阳谷县里,尸横血染,直叫钢刀响处人头落滚,宝剑挥时热血流。正是:只因酒色忘家国,几见诗书误好人。毕竟叫唤武都头的正是甚人,且听下回分解。

唤武都头的是什么人,并没交代,留下了悬念,这个悬念就是一个“扣子”。“扣子”有大有小,大扣子可以贯穿全书,以故事情节取胜,情节紧凑,丝丝入扣。“小扣子”以刻画人物描述细节为主。一部书中“小扣子”俯拾皆是。“扣子”名目繁多,根据内容留下的悬念不同,可分“连环扣”、“鸳鸯扣”、“子母扣”、“阴阳扣”、“风火扣”、“人情扣”等。

三、评书的艺术特点

故事性强　故事性强是指情节的曲折性、情节的曲折性靠丰富的悬念,悬念在书中的表现是“扣子,”“扣子”是人物性格冲突、矛盾纠葛的焦点,与人物的命运紧紧联系在一起。评书是靠说来吸引听众,故事性必须强,情节曲折才能打动听众。评书艺人在选讲时,就很注重选材。如《武松》,全书共十回,从景阳冈打虎到二龙山落草,其中包括了“杀嫂”、“打店”、“复仇”、“诛道”、“智赚”等五大故事单元,每个大故事中又有无数个小故事,情节曲折跌宕,动人心魄,扣人心弦。

语言通俗、灵活　评书面对的是文化层次参差不等的听众,要使广大听众听得懂,语言必须通俗,才能与听众的心灵产生共鸣。为了使语言通俗灵活,评书艺人在表演时善于使用民众的口头语言,常用民间的歌谣、对联、谚语、歇后语等,使评书更能接近听众。如评书艺人赵中英说的《七侠五义》,随着他的说,故事中

人物的命运牵动着无数听众的心，调动起听众听故事的兴趣。评书讲起来有话则长，无话则短，或叙述或评论，穿插自如，灵活多变，以此打动听众。

表演的形象、逼真 “装文装武我自己，千军万马口中来”。评书演员讲述故事主要靠声音和动作的形象性，常采用模拟的手段来刻画人物，各种人物通过演员的声音和表情显现出来，做到装谁像谁，这样才能使听众在听书的过程中借助想像，有身临其境的感觉，得到美的享受。如刘兰芳表演的《岳飞传》中有这样一段：

怪蟒一眼看见了岳飞，嚓！张牙舞爪地向岳飞扑来。岳飞往旁边一闪身，躲过怪蟒，伸手抽出防身宝剑。怪蟒一见没扑着，啪！尾巴一卷，这要是叫它盘上，人就完了。岳飞一个旱地拔葱，纵身跳起来，躲过怪蟒的尾巴，趁着怪蟒回头的空儿，手挥宝剑，一个巧女纫针的招数，噗！扎进了怪蟒的嘴里，反手一挑，哗！把嘴给豁开了！接着跟身进步，刷刷刷几剑，把怪蟒拦腰斩断。

这段描写反映了岳飞跟怪蟒搏斗的情况，扣人心弦。特别是象声词的运用，如写怪蟒的动作，用一“嚓”字，把怪蟒的速度之快、瞬时发出的声音一并交代出来，显得形象逼真。除此，刘兰芳在说到战场厮杀的场面时，利用模拟的手段，把马蹄声，刀枪互撞声，模拟得逼真生动，使听众听起来有一种如临其境，如闻其声的感觉。

恰到好处评论 艺谚有：“评书无评，如目无睛”。评就是评论古今之事，除讲述故事外，还要演员跳出来中断故事情节，对故事中的人和事进行评论和解释。评论实际是替听众代言。恰到好处的评论，容易与听众的心灵沟通，产生共鸣，所以评书艺人异常看重“评”的作用。如根据《聊斋》改编的《梦狼》开头就有一段评论：

有这么一个小村儿，这个村有一家农民，姓白，白老头儿。家里也就十三亩地。农民们谁也没有租过房子住，白家住的也是自己的房子。白老头儿有两个儿子，大儿子白甲，二儿子白乙。——这种名字似乎不像人名儿，说是乳名儿吧，也不能叫这种名字。学名儿？更不像，谁念书上学去，起名儿，也不叫某甲，某乙呀！要是在有哥儿几个呢？甲、乙、丙、丁……天干全占齐了，笑话……什么名字用不了，起这样的名字？

演员在这里跳出来评论，和听众的心理一致，就容易吸引听众。上面提到刘兰芳说的《岳飞传》，岳飞与怪蟒搏斗有这么一句，“这要是叫它盘上，人就完了”，就是评论，起到了解释、引起听众注意的作用。

四、评书的表演习俗

评书长期演出，形成了一定的习俗形式。其形式简单，一张桌子，一条板凳。桌上放醒木（惊堂木）、折扇，手中有钢（木）棍以作道具。说者一人，只说不唱，也无乐器伴奏。演出时，以说书人口气叙述的叫“表”，模拟书中人物言谈和音容笑貌的叫“白”，评论书中人物思想、行为的叫“评”。表、白浑然一体，才能吸引观众。演出当中，在适当时机以醒木拍击桌子，以渲染气氛，并利用折扇、手巾、棍子模拟出各种器物，以辅助表演。表演时以站立为主的称“大红门”，也叫战书、相口，擅说侠义故事；以坐为主的叫“大章门”，也叫坐板书、跑马书，擅说刀马将领，英雄故事。

评书的要诀有三台、八镇（阵）、五战。三台：摆台、堂台、殿台；八镇（阵）：兵、法、水、火、冲、回、机、毒；五战：面、兵、马、步、水。除此，还讲手、眼、身、法、步、心、神、意、念、足、摔、打、搬、拿、吞、吐、擒、放等。

桐柏评书艺人赵国珍的表演很有特色，一方面他以说“武林剑侠”书目见长，口齿伶俐，吐字清晰，快、慢、迟、疾有度，抑、扬、顿、挫得当；另一方面则是他的口技、眼神、手势和身段。口技能

表现枪声、汽车声、火车声、马嘶声、鸟鸣声等。值得一提的是"河南三英",三人的表演都很有特征,朱子英以《七贞宋八义》见长;吴志英以《青城十九侠》称誉;赵忠英把《七侠五义》改编成《包公云霞》,表演中,他总结了其师和他本人的说书要领与技法,对"四梁、八柱"等,各种书"扣子"作了新的分类和解释,提高了表演效果。此外,还有许昌的孟治法,开封的段绍周,南阳的陈秀山等。评书在长期的表演实践中,形成了自己的表演套路,使它具备了区别于其他曲种的特征。

建国后,评书艺人对传统书目边演边改,在提高文化素质的同时,表演艺术水平也在不断提高。

第六节　其他地方性曲种类型

民众自有民众的乐。为解除疲劳,满足精神生活的需要,在长期的生活中,河南各地区都形成了具有地方特色的曲种类型。

一、槐书

"槐书"是南阳独有的地方曲种,清光绪年间形成于新野县沙堰镇附近的芦堰村。据新野老艺人汝新和讲,沙堰一带耍猴人多,芦堰村有兄弟三人(其姓名已不可考),以玩猴为生.他们南下湖广,西进秦川,为了多挣钱,耍猴时边唱边耍。每到一地,为迎合观众的兴趣,招来更多观众,就学唱一些当地民间小调,后来逐渐唱一些有情节的词曲,并加进小锣、小鼓伴奏,约于清光绪二十年(1894)其形式渐趋完善。三兄弟每逢回村,常在家门前大槐树下演唱,听者众多,久而久之,称它为"槐书"。

槐书于辛亥革命前夕濒临消亡,到1961年,新野县文化馆在开展民间艺术普查时,发现了这一消亡50年的曲种,通过老艺人的回忆、挖掘,记录了《打蛮船》、《小姑贤》等十几个曲目,并把

《崔罗斗》、《叉衙门》通过整理，搬上曲艺舞台，从而使50年无人演唱的槐书，又重现观众面前。随着槐书的影响扩大，观众增多，反映现代生活的槐书曲目也不断涌现，如1978年新作《爱田新歌》，1984年的《削价姑娘》等，这些曲目在当时都很有影响。槐书现存曲目有20多个。

槐书的基本曲调只有四个乐句，旋律、过门都具有浓郁的西北韵味，尤其与陕西曲子里的"尖尖花"相似，并揉进了一些新野地方音调，如"垛子句"，从而构成了具有叙事性强、曲调明快等特点的"槐书唱腔"。

槐书音韵以中州韵为主，是结合南阳地方方言而产生的韵辙。在唱词的用韵上，和诗赞系曲种差不多。它的唱词基本上是整齐的七字句韵文，有少量的长短句结构，亦是每段的第一句为起韵，第二句押韵，以后逢单数句子不押韵，逢双数句子押韵。平仄的规律基本上为：凡在韵上的句子为平声，不押韵的句子为仄声。简而言之，即：三、五、七不论，二、四、六分明。所用主要韵辙有："插花"、"人辰"、"梭多"、"丁冬"、"天仙"、"江洋"、"姑苏"、"绸缪"等。

槐书属于以唱为主的说唱形式，适应演唱段子、生活戏等，简单易学。它一般以单口、二人对唱见多，叙事时以板白或垛板代之，在主体唱段前有一节欢快的前奏曲。在这段曲子里，轻盈活泼的旋律伴以清脆欢娱的小锣堂鼓，给人以清新、爽快之感。在前四小节的锣鼓反复奏出之后，八角鼓随之跳出弹拨，平稳活泼，给起腔做了很好的垫衬。唱腔部分，旋律单纯朴实、委婉动听。

槐书表演刚开始是单口演唱或两人对唱，用小鼓、小锣伴奏，流传于民间。1962年新野县曲艺队将槐书搬上舞台化妆演唱，伴奏乐器用扬琴、二胡等。在表演形式上，采用一、二人演唱的叙事和代言相结合的方法。

槐书在演唱过程中不断改进，由两人对唱形式改为三人或多人演唱。在充分利用道具的前提下，演员一次性进入角色，尽量不跳角或少跳角，给观众以直观形象感，有助于观众对情节的理

解。

槐书的伴奏乐器原来只有一个小锣、一个堂鼓，伴奏方法类同鼓词（自弹自唱），艺人演唱时一手拿槌击鼓，另一手大拇指抢小锣，中指与无名指拿槌敲锣。搬上舞台后，伴奏上就变得戏剧化了，乐器除小锣、堂鼓外，又增加了八角鼓及板胡、二胡、琵琶、三弦、扬琴、竹笛等。乐器件数无严格要求，可根据乐队编制大小随时增减，伴奏方法除没有鼓板外，基本上与戏剧伴奏相同。

二、锣鼓曲与蛤蟆嗡

（一）锣鼓曲

“锣鼓曲”又叫锣鼓书，是流行于河南南阳淅川的特有曲种，因用锣鼓伴奏而得名，又称“地灯曲”，是用民歌连缀来说唱叙述故事的曲艺演唱形式。

锣鼓曲的曲目内容多以反映劳动生活、爱情故事为主，如《石榴烧火》、《打牙牌》等。一目一曲的即用一个曲子演唱一段故事，也有一目数曲联唱，如《美三保游春》，其中即用了“游春调”、“下河调”、“剪剪花”等曲联成一套。这些曲调有两句一叠和四句一叠，每唱一曲后，锣鼓即起，有时则边歌边舞，更为轻快活泼。所唱的曲子，多是流行于当地的民歌、山歌、田歌、号子及民间小调，多在过节、庙会或喜庆的日子演唱。锣鼓曲到20世纪70年代由淅川县曲艺队搬上舞台。

锣鼓曲虽与歌舞比较接近，但已具有演唱和叙述故事的艺术特征，逐渐向曲艺形式演变。锣鼓曲的表演依其发展情况而定，大体可分为三种形式。

散唱 明清时期，锣鼓曲多为单人独唱，无论走路还是干活，都可以随心哼曲，自我消遣。也有二人唱或合唱，但多为不谋而合，随遇随聚，唱词多表现风土民俗、男女情爱、记事传奇等方面的内容。

坐板 清末民初，锣鼓曲更加兴盛，坐板唱形式逐渐普及，多在农家逢年过节，红白喜事时邀集演唱。伴奏乐器多为鼓、锣、

钗。演唱时，唱者与鼓乐伴奏等围坐一圈（也有围坐一桌的），有时一人独唱，他人接腔；有时一人歌唱，大家和之；有时为增加气氛，则采用大合唱进行。

民间舞蹈演唱 人们借用高跷、旱船等民间艺术形式演唱锣鼓曲，从而将锣鼓曲的表演又向前推进一步。高跷演唱锣鼓曲，多分角进行，有生、旦、丑等人物形象。其中，丑角右手拿一折扇，伴随锣鼓节奏和唱词内容，灵活表演滑稽动作，惹人发笑。旱船演锣鼓曲，多为一少女驾船，一老翁撑船。唱对多做“摇桨”“晃船”的动作。唱后，在锣鼓的伴奏声中，多做“开船”、“行船”、“倒船”等行进动作，其各种模拟动作惟妙惟肖，形象逼真。

（二）蛤蟆嗡

“蛤蟆嗡”是流行于南阳淅川的稀有曲种。因其主要伴奏乐器琴头有蛙状雕饰物，拉起来嗡嗡作响，人们把这种乐器称做“蛤蟆嗡”，同时也是这一曲种的称谓。蛤蟆嗡又有别称“地蹦子”、“故事戏”、“花鼓子”、“调子戏”等。音乐唱腔属板式变化体，它是在民歌、小调、曲牌的基础上发展而成的。

蛤蟆嗡既可在舞台演唱，又可在地摊演唱，它既演又表，载歌载舞，有时还踩着高跷演唱，因而又叫“故事戏”，往往同锣鼓曲同场演出。

蛤蟆嗡因其唱腔与伴奏系复调进行，伴奏在上棚，唱腔在一棚，伴奏部分的旋律也很完整。其唱腔曲体结构属板式变化体，据艺人讲其唱腔有九腔十八调。

蛤蟆嗡的演出形式近似东北的二人传。无论以第三人称的叙述曲词，或以第一人称的代言体曲词，都注意表演，并加进身段及舞蹈，又唱又演，十分活泼，所以又叫“地蹦子”，后来，逐渐发展为民间小戏。地蹦子与后来走上舞台的小戏曲通称为蛤蟆嗡，不过一属戏曲，一属曲艺。中华人民共和国成立后，蛤蟆嗡的主要演出形式为曲艺（即地蹦子）。

艺人演唱以大本嗓为主，兼用二本腔，有的调门，尾音有“咦”音。

蛤蟆嗡的伴奏乐器为“蛤蟆嗡”。琴杆二市尺余，琴头有形似蛤蟆的木雕装饰。两根老弦从木雕的蛤蟆口中吐出，其琴筒似二胡，附弦一端蒙皮，发嗡嗡之声。蛤蟆嗡常与锣鼓曲词同台演唱，因锣鼓曲用锣鼓伴奏，而蛤蟆嗡用弓弦乐器伴奏，所以又称“琴戏”，但间奏亦用锣鼓伴奏。

三、善书

“善书”又叫“讲圣谕”，因为内容多为忠孝节义，劝人从善的世俗故事，故民间又称“劝世文”、“唱善书”，流行河南全省。

善书源于唐代“俗讲”，原是僧人讲经时的说唱形式，宋代为“谈经”，明代为“宝卷”，到了清代被统治阶级所利用，演变为宣讲帝王诏令的“讲圣谕”。清道光以后，内容渐渐被“十全大善”的民间故事所取代。桐柏平氏镇老艺人张书信(1902 年生)回忆说，他在八、九岁时的农历三月三日，在平氏镇孤峰山庙会，首次出现外地僧人设“善书棚”讲唱善书，后有人向僧人学唱；第二年的庙会上，又有设“善书棚”讲唱，听者甚多，人们称之为“念善书”。民国初年，民间相继出现念善书活动，讲唱者俱为庙观僧道和“斋公”。听众以妇女为主，尤以老年居多。他们不是为了娱乐，而是以此作为敬神礼佛的劝善行为，并且有较富裕的善男信女把斋公请到家里讲唱。

“善书棚”由白布搭成，内放一桌一椅，或用四张大方桌搭台。讲唱人手持善书端坐念唱，至动情处，讲者泣不成声，听者痛哭流涕。桐柏县平氏镇的棚内，还挂有“磨研”、“下油锅”、“望乡台”、“奈何桥”、“虎撕狼嚼”等表现阴曹地府的酷刑组画，也有“二十四孝”中的“王祥卧冰”、“割肝救母”等挂图，用以增加其教化的感染力。这种“善书”讲唱与挂图相结合的形式，与唐代的“变文”、“变相”极为近似。

善书的表演有说有唱，唱叫“宣”，说叫“讲”，由二人组成，一宣一讲，也有一讲二宣的三人组成。善书的唱腔比较简单，均为上下两个乐句构成，一韵到底。整段唱词无明显的终止感，任意

反复，无乐器伴奏，近似吟诵。

善书的内容多为宣扬立善修身、因果报应之类的封建伦理道德，如《方便美报》中插入的唱词，“今生富贵为何因，前生利物并济人。今生贫贱为何因，前世刻薄困穷人”；“今生享福为何因，前世仁慈忠厚心，今生困苦为何因，前世残忍不怜贫”；“为恶不报为何因，都为前世有善根。为善不报为何因，总是夙世恶孽深”；“今生作福来生受，今世作恶来生贫”，贯穿着因果报应思想。常演曲目有《唐王游地狱》、《杀狗劝夫》、《龙抓熊氏女》、《五元哭墓》、《割肝救母》、《孟姜女哭长城》等。

善书的讲唱者多为“积福行善”而讲唱，不收费，但对于“功德钱”并不拒绝，集中用于修桥、铺路、修庙诸“善事”。中华人民共和国成立后，对人民群众进行破除迷信教育，加之僧道、斋公相继引退，“善书”趋于衰落。

四、莲花落、故事

（一）莲花落

“莲花落”俗称“落子”，“呱嗒板”，“顺口溜”等，有说无唱，其词为韵文体，说时以“莲板”击节，是乞丐讨要的一种手段，流行河南全省。

莲花落起源极为古老，可溯至唐代“佛曲莲花”，又称“散花落”，道宣《续高僧传》中有记，是当时的“落花”僧人募化时的曲调。“莲花落”这一名称，见于宋代《五灯会元》。其后，在明人的戏曲著作里，也出现了“莲花落”的曲子。明李开元所著《词谑》里，收有“醉太平带莲花落”一种，最后一句的衬腔为“理莲花，莲花落”。明朱有炖的《李亚仙花酒曲江池》、徐霖的《绣襦记》里，写郑元和从诸乞丐学唱“四季莲花落”，均有曲词。

莲花落由一人说唱，句式多为七字句，一般上句不押韵，下句押韵。四句一辙到底的站板腔则多为十字句。说唱时以“莲板”或“节子”击拍。“莲板”是长约20厘米、宽8厘米，厚约半厘米的两块瓦状竹板；“落子”是长约30厘米的条形呈齿状的竹片；“节

子”是四块约3厘米宽、6厘米长的小竹片，也叫“碎子”。演唱者左手持莲板，右手持落子或将节子托于拇指与食指之间，莲板一张一合，产生强烈的节奏。落子、节子作为莲板的辅助，不停地拉拍，颤甩，边打边唱，故有打莲花落一说。唱词为艺人见景生情，即兴编唱。如“拐个弯，磨个圈，这里有个杂货摊……”也有针对行业、货物的唱词，如“小茴香，两头尖，出在四川峨眉山……”有的艺人能将几种中草药的产地、药性编唱出来。词又分为“夸口”、“劝口”、“花口”。夸口即逢人夸人，逢物夸物，逢事夸事，以求主人欢心，多讨要几个钱。如遇见店铺，就夸口：“掌柜的，是好人，财源滚滚流进门，明聚金，暗聚银，三年积个聚宝盆”。如遇着不肯施舍，也有骂人的：“吝啬鬼，心肝烂，坑东骗西子孙断。盖高屋，拓宅院，光养闺女不嫁汉”等。也有劝人的内容，劝人有正劝、反劝。正劝是劝人积福行善，其目的也是劝人施舍。反劝则是遇到吝啬人时，以言相激，如某家卖酒掺水，呱嗒板一响，直接讽刺：“出了门，下正北，碰见一个沙堌堆，堌堆顶上一座庙，庙里立着一通碑，碑帽二龙把珠戏，碑座压着一只龟，问龟犯了什么罪，卖酒掺水把心亏”。花口是在一处唱的时间长了，便唱一些历史故事或生活段子，邓县把这种花口叫“站板腔”，一韵到底，和快板书相同。

莲花落艺人浪迹江湖，联帮结社，有严格的帮规，一人有事，大家相帮。社旗还有艺人组成的“花子会”，如遇到主人拒绝施舍时，往往会出现成群的艺人相围，阻挠生意，直到主人施舍为止。中华人民共和国成立后，乞讨艺人分到了土地，找到了适当职业，特别是改革开放以来，莲花落艺人几乎绝迹。

（二）故事

以说讲为主，产生于民间，俗称“拍瞎话”、“说古今”。流传在河南民间的各类故事浩如烟海。中华人民共和国成立后，故事普遍受到党政部门的重视，报刊发表的民间故事，以及说讲的各类题材、新故事数以万计。故事是在民间故事和供人阅读的文学故事基础上，加上表演艺术，走上舞台，成为曲艺曲种的。

说讲故事的形式，一是拉家常式，这是一种传统的说讲形式，具有亲切、自然、朴实无华、易于掌握、便于普及的特点，也是开展群众性故事活动的最好形式。各地都有这样的故事员。二是讲表式，它以讲为主，以表为辅，是在拉家常的基础上，从评书、相声中吸收借鉴其某些手法，从而丰富了故事的讲说艺术。这一形式适应性强，说讲不限题材、场合，是新故事的主要说讲方式。三是朗诵式，这种形式是在小说朗读的基础上，借鉴吸引了话剧、电影和诗歌朗诵的艺术表现手法而形成的。它的特点是声调优美、语言要求精练，注重表演，动作不多，重在揭示人物的内心活动。这种形式在青年、知识分子，尤其在学校里流行。四是评书式，这种形式多借鉴评书的表演技巧，长于说讲战斗故事，以及情节较曲折、富有传奇特色的故事。

城市的俱乐部、乡村的文化室成了讲故事的主要的场所。20世纪50到60年代，讲故事的活动普遍开展；70－80年代，各县市开始培训故事说讲员，举办故事汇讲。同时，故事创作队伍也在发展，涌现了一大批有才华的故事作者，其作品在不同刊物上发表。这个时期，故事活动有了长足的发展。到80年代后期，故事被更多的观众所喜爱，曲艺团队开始将其搬上舞台售票演出，使这一以业余活动为主的曲艺形式，开始向专业化过度。90年代以后，故事受到冲击，和其他地方曲艺一样逐渐走向衰落。

河南的曲艺曲种有三百多种，除上述之外，还有乱弹（又名杂曲、坐唱越调）、相声、洪山调、山东快书、山东琴书、四块瓦等，这些曲种极大地丰富了民众的精神生活，在民间有极强的生命力。



下篇

曲艺产生于民间，与民众生活从来就有渊源关系。曲艺为口承民俗事象，但作为艺术形式演出时，又反映着民俗生活。民俗由于世代相习，使其蕴含了深刻的文化内涵，而这种文化是民间的人民大众的民俗文化。曲艺属民俗文化的范畴，它依赖于民俗生活，反映民俗生活，通过曲艺了解民情，是一种好渠道，因此，研究民俗与曲艺的关系是很有必要的。

第六章

民俗生活与曲艺

曲艺的形成和发展，与民俗现象有着密切的关系，古代圣明的帝王都懂得治国必须安民。安民，首先要了解民风民情，然后制定利民国策。汉武帝设立的“汉乐府”，配乐歌唱是为了了解民情，康熙皇帝多次的微服私访，也是为了了解民情。而民俗是社会生活中普遍存在的一种社会现象，是民众在长期共同生活中形成的社会心理、道德观念的一种表现。民俗生活的丰富多彩，民俗事象的多种多样，为曲艺创作提供了活力资源。它们是依存关系，而且是天然融合的。

第一节　民俗生活促成曲艺的不同曲种

民俗生活辐射面极广，是一种牵动人心的生活形态，它交织在人类生活的各个领域，呈现出丰富多彩的生活画面，民众的衣食住行、生活交往、四时八节，处处有民俗，民俗生活对曲种的形成无论直接的、间接的，都有一定的促成作用。

曲艺是民俗生活的艺术再现，它的产生必须和民众的生活习

惯相一致，获得当地民众的承认，才具有生存的条件。民众的生活习俗对曲种具有促成作用。

一、由饮食习俗促成的曲种

民以食为天，一日三餐，是人们的饮食习惯。在旧中国，由于生产力的底下，遇上饥荒，河南人常常饥不饱食，为了生活，他们四处奔波。清朝末年河南的新野卢堰村，就有三兄弟操起了玩猴的门路，赚钱糊口。农闲时，南下湖广，西到秦川，并且每到一处学那里的民歌小调，回村后，在自家门前的槐树下训练猴子，让猴子穿上戏装表演，人来演唱。演唱时把本地的民歌小调和外地的民歌小调融为一体，形成了猴戏的独特风格，取悦于民，如："锣鼓敲得响堂堂，漂洋过海渡大江。前朝有个伍子胥，夜过昭关保娘娘。为报家仇逃吴国，亲叩吴王诉衷肠。大兵练了十余载，兵伐郢都鞭楚王。……"猴子按戏的内容，装扮人物表演。表演一场后，围观者向场内扔钱币，或手托帽子向围观者收钱。猴戏迎合了人们的好奇心理和精神娱乐需要，深得观众的欢迎，后波及附近的村落，成了民间一种娱乐习俗（实为变相要饭）。因为三兄弟在槐树下玩猴，所以人们把玩猴演唱的小调美名为"槐书"（槐树）。这种小调旋律性强，新鲜活泼，与民歌风格接近，颇有韵味。20世纪60年代，这种艺术形式由演员登台表演，用老调唱新词，由此形成了"槐书"曲种。

食俗这种艺术形式促成的曲种还有"莲花落"，乞丐们为了讨到饭食，打"呱嗒板"说些顺口的吉利话，让主人得到欢心，自己得到施舍。由于生活的困扰，唱莲花落的队伍日以扩大，长时间的演唱，逐渐形成了莲花落曲种。莲花落曲种形成后，艺人演唱，由奉承主人即兴编词演唱的顺口溜，加进了完整的故事情节，形成了固定的曲目，如《黑妞传》、《王金豆借粮》、《快嘴李翠莲》等，有了故事情节的脚本，曲种也就形成了。



二、由婚俗促成的曲种

男大当婚，女大当嫁，这是人生之理，但在封建社会，中原却有一种畸形婚俗，即童养婚，就是女家由于家贫养不起，当女孩长到七八岁时，送到婆家，到十七八岁时再圆房成婚。童养媳在婆家常受虐待，有一个叫莺哥的童养媳受不了公婆的虐待，逃出家门，手拿一小磁碟，用筷子击打作拍节，沿门演唱，诉说自己的苦处。她演唱的小调优美动听，人们喜闻乐见，跟着学唱，流传开去，逐渐形成"莺哥柳"曲种，后与道情结合形成了河南三大曲种之一的"河南坠子"（河南坠子形成的一种说法）。

三、由信仰习俗促成的曲种

民俗信仰是"在长期的历史发展过程中，在民众中自发产生的一套神灵崇拜观念、行为习惯和相应的仪式制度"。[①] 信仰包括神灵信仰、宗教信仰等。

宗教信仰对曲种的促成作用最大，河南曲艺曲种多数由道教信仰习俗促成，如渔鼓、鼓词、善书、大调曲、三弦书等。

先说"鼓儿词"和"桐柏渔鼓"。道教为了宣传道义，与佛教争夺信徒，用说唱的艺术形式感染民众。鼓词和渔鼓是道教宣传工具中同时出现的一对艺术孪生姐妹，鼓词伴奏用圆扁鼓，向下敲击，渔鼓伴奏用长圆扁鼓向侧敲击，音乐为道曲，道曲来自道调，后来民间艺人为了谋生而仿效渔鼓道情说唱民间世俗故事，采用民间皮鼓与铁拍板伴奏，于是就形成了民间俚俗"鼓儿词"曲种。宣传道教的渔鼓与桐柏民间民歌小调结合，加进世俗内容形成了"桐柏渔鼓"。

再说"善书"。善书源于唐代的俗讲，俗讲是富于宗教色彩的民俗活动，是僧人对经卷的通俗解释。善书多是劝人为善，受到善男信女们的青睐，于是参与的人越来越多，发展到每年的庙会

① 钟敬文. 民俗学概论. 上海：上海文艺出版社，2002 年版，第 187 页。

上都要设“善书棚”讲唱善书，成了一种民俗活动，由此演变成善书曲种。

“鼓子曲”原是河北军中流行的俗曲（岔曲），由于商业的往来，文化的交流，流行到河南，与汴梁小曲融合，形成汴梁鼓子曲，它的形成仍与道教有关。儒教虽为统治思想，道教在河南也极为流行，道教的放诞、任性、乐于逍遥，根植于人们的心灵深处，人们的心中可为尊儒崇道，有一种乐道的天性。明末清初形成了养乐班的风俗，在演唱中不断改进，汴梁鼓子曲逐渐衍变成具有地方特色的曲种，为区别洛阳小调曲，把它命名为大调曲。

“三弦书”曲种形成传说更离奇，是说春秋战国时的苗庄王，因三女儿得道成仙，一去不归。庄王思女成疾，乃制三弦抱怀中，边弹边唱边寻女儿。他唱的调子哀婉凄恻，优美动听，逐渐流行开来，形成了三弦书曲种，有传统唱三弦书书帽中的说法为证：

昔日有个苗庄王，所生三个女娥皇；
大皇姑东床招驸马，二皇姑许配状元郎；
三皇姑苗善有仙体，吃斋念佛在经堂；
有朝一日得下道，庄王给她修庙堂；
庄王得下思儿病，怀抱三弦游山冈……

这只不过三弦书曲种形成的一种说法。信仰民俗对曲艺曲种的促成有直接的、也有间接的。无论直接的、间接的，或多或少地对曲艺曲种的形成都有一定的促成作用。

四、由生产习俗促成的曲种

千百年来，我国古代是以农村为主体经济的封建社会，民众长期从事的是农业生产劳动，形成了农民特有的生产劳动习俗。他们日出而作，日落而息，春种夏收，乞求丰收。繁重的体力劳动需要精神的娱乐来减轻疲劳，于是在劳动之余编造谜语、民歌、民谣来欣赏自己的生活，成了他们的生活习俗。正如恩格斯所说：



"民间故事书的使命是使一个农民作完艰苦的日间劳动，在晚上拖着疲乏的身子回来的时候，得到快乐、振奋和慰藉，使他忘却自己的劳累，把他的硗瘠的田地变成馥郁的花园。"①在偏远的农村，农民们就是这样，为了减除自己的一天疲劳，当夜灯初上，瓜棚下，牛屋内，经常有成群的农民围坐一起"拍瞎话"，内容有"三国"、"水浒"、"大八义"、"小八义"等，海阔天空，无所不说，蔚然成风，讲得好的能讲几天几夜，人称"瞎话篓子"，这种形式到了上世纪六、七十年代被艺人们搬上舞台，形成了曲艺中的"故事"曲种。故事是说唱艺术中的说，与评书不同，评书有桌子、惊堂木、扇子一类的道具，故事什么也没有，只靠演员的说来表演故事。

除上述几种民俗对曲种有促成作用外，节日习俗对曲种的形成也有促成作用，如春节、元宵节民间玩旱船的习俗促成了旱船歌的形成；豫西南的新野端阳节有划龙舟的民俗活动，划龙舟时，人们为了协调动作，表达喜悦的感情，边划边唱，后来演化成"龙舟歌"的曲艺形式。由此可见，民俗活动是曲艺曲种形成的基础，对曲种的形成具有促成作用。就是外地流入的曲种，也必须和当地的民俗相结合，与当地民众生活习惯相一致，呈现新的变化，甚至演化成适合本地的新曲种，才能生存、流传下来，这在曲艺史上是常有的事。

第二节　曲艺积极地反映民俗生活

曲艺是民俗生活的艺术再现，民俗生活决定着曲艺的内容。离开了民俗生活，曲艺将成为无本之木，无源之水，将会失去生命力。曲艺的内容必须反映民俗生活，才有可信度，才有生存的条

① 恩格斯·马克思恩格斯论艺术·德国的民间故事书. 北京：人民文学出版社，1966 年版，第 401 页。

件，才有活力。“人们的生活中到处都存在着社会风俗、习俗以及有关的思想情感，所以要形象地真切地反映人们的生活，就必须以具体的生活样式来表现”。[①] 曲艺是表现人们民俗生活的具体样式，它真切地反映着民众的民俗生活。

一、婚俗在曲艺中的反映

婚俗是民俗生活中最常见、最能体现民俗习惯的事象。婚姻是人生大事，是人与人之间的自然关系，每个人都格外重视。千百年来，经民众的日臻完善，形成了汉民族独特的风俗习惯，由人们心理情感和意志的驱使去完成，哪怕是最小的一个环节。这种民俗事象在人们生活中的永恒，决定了文艺作品主题的永恒。

曲艺依赖于民俗生活，因此，婚俗是曲艺中经常反映的内容。如流行于河南的传统曲目《小二姐做梦》，描述的是一位深闺思春少女做梦出嫁的情况，从迎娶到拜堂简直是一完整传统婚俗的照搬。

迎娶：前边是唢呐滴滴答答的吹，中间一顶花花轿，新女婿骑马紧跟着……

下轿：出来一对迎亲女，宝瓶壶只在手中托着，迎亲女掀开轿帘子，搀着二姑娘一步一步往前挪，常言道：新娘不沾无板土，脚下边两个红毡倒替着，撒麸子的是俺大嫂，那麸子、草料、喜钱儿，哗哗啦啦望下落；

拜天地：正中央摆着一张天地桌，男站东，女站西，对着天地把头磕，……

另有闹洞房、脱鞋、扔鞋测卜儿女等，无不吻合汉民族传统婚俗礼节程序。

---

① 钟敬文. 民俗学与古典文学. 苑利主编. 二十世纪中国民俗学经典. 北京：社会科学文献出版社，2002 年版，第 173 页。



在封建社会，河南婚俗中存在一种“冲喜”陋俗，就是在未婚夫或公公婆婆病到要死的时候，把未过门的儿媳妇急急娶过来，企图让奄奄一息的病人借着喜事转危为安。但生活中往往事与愿违，新娘刚踏进门，丈夫就死了，新娘只好抱着灵牌拜天地，成了一个“望门寡”。人间最惨的事莫过于这种拜尸的女子，她的一生活活地葬送于“冲喜”了。河南坠子《借闺女》就是反映婚俗中“冲喜”的事：地主家不愿用自己的闺女“冲喜”，借佃户杨志成的女儿凤英去顶替，并以夺地相要挟。杨志成在威胁下答应了，于是闹出了婚姻纠纷。

婚俗中还有不合理的现象，如河南坠子中的传统段子《两口抬水》：“大姐年长二十岁，寻个丈夫才十一”，这确实是旧中国河南民间大媳妇小丈夫婚俗的一种写照。尤其是豫北地区，农民们需要劳动力，儿子长到十一二岁，就急于给儿子找媳妇，并且找一个20岁左右的成年女子，给家里添劳动力。由于年龄悬殊太大，生活上往往不能美满，导致不正常的家庭纠纷。这种封建陋俗在旧中国确实存在，之后才真实地再现到曲艺中。

民俗随着时代的变迁而变异，20世纪60年代提倡移风易俗，勤俭办婚事，就有了南阳作家袁清臣的现代曲目《拦花轿》。这是一个真人真事真婚俗，是作者在农村工作时，看到一位姑娘拦着迎娶自己的花轿，走到婆家去的事迹后编写的：

花轿刚刚走出村，
迎面来了个大姑娘。
这姑娘不高不低中等个，
穿着一身蓝衣裳。
瓜子脸，红腮帮，
大大的眼睛明光光，
高高的鼻子长中央，
乌黑头发梳双辫，
直挺挺搭在两肩膀，

肩膀上背着个小包袱，
拦住花轿开了腔：
“同志们！您往哪里去？”
夹毡的说：“陈家庄上抬姑娘。”
姑娘说：“陈家庄去抬哪一个？”
夹毡的说：“那姑娘名叫陈桂芳。”
姑娘说：“既是抬她，您别去啦，这个新娘我去当。”
大伙一听哄堂笑：
“这姑娘说话真莽撞，
别的事情可以替，
没见过替人当新娘！
想当新娘你找对象，
怎么能半路拣个新娘当！”
说得姑娘抿嘴笑，
将将辫子开了腔：
“您知道我是哪一个，
我就是那陈桂芳。
听说你们去抬我，
我半夜离了陈家庄，
特意前来拦花轿，
省得来回跑路累得慌。”

陈桂芳拦花轿的做法，极大地鼓舞了青年移风易俗，树立了勤俭办婚事的好风尚，促成新的婚俗的形成。由此可见民众婚俗习惯是曲艺经常反映的内容，成为曲艺的永恒主题。

二、葬俗在曲艺中的反映

葬俗在民间通称白事，标志着人生的结束，是民俗生活中的一部分，曲艺不乏这一内容，如三弦书中的传统段子《诸葛亮吊孝》，虽为诸葛亮联吴破曹一计，但也反映了三国时对死者吊唁的

习俗。曲艺中反映丧俗最形象、最具体的要数单口相声《化腊扦儿》，讲述的是三个不孝儿子为夺取母亲遗产、在母亲死后大办丧事的事。丧俗包含了对死者的祭奠、吊唁、烧纸（给死者送钱）等。清明节上坟反映的是祭奠先祖亡灵的习俗，如流行于河南的传统曲目《小寡妇上坟》，写的是一少妇为死去丈夫的祭奠：

三月清明祭奠坟茔，
家家户户去到荒郊中，
……
小佳人伤心话讲说不尽，
哭一声坟里头奴的亲人！
头杯酒祭荒郊过路鬼神，
你照应奴丈夫死去亡魂；
二杯酒祭丈夫你良心太狠，
全不念夫妻情恩似海深；
……

清明节上坟祭奠亡灵，虽为迷信行为，却表现对死去亲人的怀念，是民俗生活中的一个民俗事象，曲艺依赖民俗生活，反映民间葬俗事象，葬俗也是曲艺反映的主要内容。

三、生育习俗在曲艺中的反映

传宗接代的观念根植于民众的心灵深处，“不孝有三，无后为大”。为了获得子嗣，延续香火，人们千方百计祈子、求子，在民间积累了种种生育习俗。人们若生了男孩非常高兴，认为有了“接香火”的人，如果一味地生女孩，就四处寻方，如与生男孩的妇女换裤腰带、求送子观音等。这种民俗生活同样反映到曲艺中，河南坠子传统段子《拴娃娃》就是反映这一民俗事象的：于二姐结婚一年半了还没有受孕生子，遭到公公婆婆的白眼和丈夫的冷落，于二姐无奈背着家人来到了庙院的娃娃殿，欲拴一个泥娃娃带回

去，认为这样来年就会受孕生子：

烧上纸，焚上香，
双膝扎跪在佛堂。
送生奶奶听衷肠：
东庄西庄你都去，
我的老奶奶，
你咋不上俺子家庄！
你若是让俺生一个，
我情愿翻盖庙宇全塑神装，
又许猪又许羊，两台戏搭到庙门上。
你要送俺一个白胖小，
你叫俺才来的新媳妇也装装光。
求罢老奶奶出大殿，
款金莲又进了子孙堂。
子孙堂，娃娃殿，抬头举目细打量：
观这些娃娃不太好，看那些娃娃也不强。
朝东南角里观一眼，
这一个小孩甚排场。
头上扎一个冲天炮，
白胖小脸红腮帮。
袖筒里掏出红头绳，
我拴在娃娃脖项上。
叫黑小和白小，跟娘走穿花袄，
恁爹好，恁娘好，
再没有恁爷爷奶奶待你娇。

于二姐正在拴娃娃，不料被正在梁上画画的花匠王刚看见，王刚看到于二姐可笑的样子，忍不住从梁上掉下来，于二姐惊慌失措，误认为是送子娘娘送来孩子了，慌忙抱着："……娘娘你要

送送一个白胖小，这么长胡子怎叫娘，……”这一段子虽滑稽可笑，却反映了传统社会里生育中的迷信习俗活动。时值今天，农村还有老年妇女相信观音送子，相信娃娃能够拴来，春季庙会还有人去烧香求子。

在农村，重男轻女、传宗接代的观念依然存在，不生男孩誓不罢休。为生男孩躲计划生育，形成了新的民俗事象，这种新时代民俗生活同样反映到曲艺中来，如，河南坠子《糊涂大妈》等。小品《超生游击队》之所以反响大，就是因为它反映民俗生活的真实。在农村，确实还存在重男轻女、不生男孩决不罢休的思想和陋俗，小品中那对夫妇已有“吐鲁番”、“少林寺”、“海南岛”三个女孩，还要非生个男孩不可，在计划生育政策的攻势下，只好跑、躲。这种现象，在20世纪80年代初期的农村，跑、躲计划生育的大有人在，这个小品再现了计划生育中的真实情况，通过演员逼真的表演，使观众产生了真实感。其内容鞭挞了封建传统陋俗，教育了民众，使人们在捧腹的同时，认识到多子并非多福、生男生女都一样的道理，提高了人们对计划生育政策的认识，对推行计划生育政策，形成一对夫妇只生一个孩子的民风民俗，起到了极大的推动作用。

四、饮食习俗在曲艺中的反映

河南经济繁荣，生活富裕，非常重视饮食的风格、质量，热情好客就体现了饮食习俗，饮食习俗同样反映到曲艺中。如现代曲目三弦书《两亲家》中亲家母对亲家张老八的招待：

炒茄子，拌黄瓜，
煎豆腐，调豆芽，
凉面条子，鸡蛋花，
桌子上摆了一“扑啦”，……

这是标准的农家招待客人的食俗谱。除此，还有兰建堂的

《女货郎》中大娘对货郎玉芳的饮食招待：

我做的醋熘茎蓝脆嘣嘣响，
鸡蛋炒得黄爽爽，
大米汤，白光光，
油馍烙得软又香，……

饮食在人们生活中占有十分重要的位置，它不仅能满足人们的生理需要，而且也能满足人们的精神层面的需要，因此，人们十分重视饮食的色调，使之形成了不同风格的饮食习俗。曲艺反映民俗生活，长期形成的饮食习俗必然反映到曲艺中来。不但现代曲目中反映其内容，而且传统曲目中也反映这一内容，如传统段子《泥打西太后》、《程咬金出世》中都有饮食习俗的反映。

五、游戏习俗在曲艺中的反映

游戏是民众生活的一部分，民间的各种游戏也是曲艺反映的内容，打秋千、踢毽子、放风筝等，在地方曲艺中都有所反映。如大调曲《踢毽儿》、河南坠子《三姐妹放风筝》等。《三姐妹放风筝》形象地描绘了风筝飞上天空时的情景，把动物描绘得逼真生动：

……
三妹急忙松了一松绳，
她放的是小蜻蜓，
摇摇摆摆往上升，
软翅膀，活眼睛，
翘着后褪儿，肚儿弓，
风儿一吹，尾巴一动，
像蜻蜓点水上下飞腾。
叫声大姐快来看，

快看我的小蜻蜓，
蜻蜓虽小多么玲珑，
你们谁也比不上我的风筝……

民众的民俗生活像一个万花筒五彩缤纷，丰富多彩，是曲艺取之不尽用不完的源泉。除以上内容，还有起居习俗、节日习俗和娱乐习俗在曲艺中的反映。起居习俗在曲艺中的反映，如传统段子河南坠子《西厢记》对西厢建筑格局的描绘："但只见清水脊的门楼安着吻兽，两边有两溜拴马桩……"；节日习俗中，元宵节有挂灯赏灯的习俗，曲艺中就有《姐妹观灯》、《夫妻观灯》的内容。

以上剖析可知，民俗是各地民众生活的体现，在曲艺作品中，叙述的故事内容必须符合特定生活环境的民俗习惯，让听众感觉到所唱的情况是真的，才能引起共鸣，产生艺术感染力。因此，无论曲艺的底本，或是演员的表演，必须对民俗生活加以细致的描绘，真实地展现民俗生活内容，才能吸引听众，曲艺才有生命力。

总之，民俗生活为曲艺提供了特定的文化背景和素材，它制约着曲艺形式和内容；曲艺依赖于民俗生活，离不开民俗生活，究其原因，使它同民俗事项一样，蕴含了深邃的文化内涵，取得了民众心理的一致性，以它特有的艺术魅力，感召着民众，增强了民众之间的凝聚力和民族群体的认同感。

第三节　曲艺演出形式与民俗

在各地的民俗活动中，经常有曲艺的出现，如节日庆典、庙会祭祀、宗教宣传等。民俗活动为曲艺提供了场所，扩大了社会影响，曲艺又增强了民俗活动的特点。所以，有人认为曲艺本身就是一种民俗活动（如台湾学者邱坤良），属于娱乐口承民俗。民俗活动为曲艺提供了丰富的内容和广阔的演出场所，曲艺在民俗活

动中形成了自己的演出习俗方式，大略有以下几种。

一、节日庆典与赶庙会

节日庆典与赶庙会是民间的民俗活动，更是河南地方曲艺的习惯演出时机。“各族人民自古以来，每逢节日就有共同欢庆，进行娱乐活动的习惯，尽管在古代各种艺术门类尚无明确的分工，但在当时的活动中，已然包括有今日的艺术（或曲艺因素）。”①事实亦正如此，人们在节日或庆祝活动中，从未忽略曲艺的说唱，而曲艺在民俗活动中，也大显身手，表现、提高艺术水平。在古代，如汉代百戏，据《汉书·武帝纪》记载：“元封三年春，作角抵戏，三百里内皆来观。”这里的“角抵戏”所表演的内容，就蕴涵着曲艺因素。张衡《西京赋》中“女娥坐而长歌，声清畅而委蛇”的描写，就类似曲艺的演唱。人们异常看重年节，逢年过节以及民间看重的风俗活动日，习惯邀请曲艺艺人说唱，民众称写书或写戏，作为娱乐和庆祝。曲艺演出，艺人们很注意选择曲目的内容，曲目内容要紧扣节日习俗。如新蔡、正阳一带，正月初一、初十，艺人们习惯演唱《美猴王》，增加欢乐、喜庆的气氛，使观众心情愉快；正月十五（灯节），艺人们习惯唱与月有关的曲目，如《嫦娥奔月》、《薛刚打朝》等曲目；二月二（龙抬头）演唱的是《斩小龙》等；五月端午节，演唱的内容是根据民间传说改写的曲目《白蛇传》；七月七（乞巧节）要演唱《天仙配》、《牛郎织女》的曲目；八月十五（中秋节）习惯演唱《正气图》等；十月一（寒食节，鬼节），习惯演唱《红梅赞》，即关于李慧娘被贾似道杀死后变成鬼还要助人为乐的故事，以弘扬民间正气；腊月八、年三十习惯说唱《王金豆借粮》，来表现人间的炎凉，激起人们的同情心。地域的不同，民俗习惯的不同，艺人们说唱的曲目内容也不同，选择的内容必须投合民众的要求。在现代，曲艺说唱仍是与春节、元宵节、庆典相关的重要

① 倪钟之.曲艺民俗，民俗曲艺.天津：百花文艺出版社，1986年版，第41页。

内容，这些内容紧合时代的节拍，如宣传计划生育的《糊涂大妈》，反映农耕生产的《二嫂买锄》，反映移风易俗、婚事新办的《拦花轿》等。总之，曲艺在节日活动中占有重要的比重，节日民俗活动是曲艺说唱的重要场所和时机。

赶庙会俗称赶会，也是曲艺演出的主要时机。庙会是人们每年举行的信仰民事集会活动，人们借助庙会求神拜佛，许愿还愿，庙会必有曲艺助兴。庙会期间，万众汇集，百货充巷，牛马盈市，茶酒赌玩，应有尽有，曲艺艺人借此机会大显才艺。传统的曲艺演出简单，艺人们习惯临时扎场子，摆上桌凳，弦子一响，观众自然围过来，说唱就开始了。艺人有艺人的行规，如有人先到已扎好场子的，后来者不得在附近扎场。后来的艺人可到先来者场中拜访，请求同场演出，这种做法叫“行客拜坐客”。一般同行来者不拒，同意同场演出。如果未经先来者同意，就占场子说唱，必被认为缺少艺德，艺人们会群起而攻之，会砸他的弦子，不准他行艺。庙会上的演出往往以小段为主，演唱风格追求粗犷、豪放，不求细腻，称为“粗喉咙，大嗓门儿，鸣锣开道大故事儿”。演出一般当场收钱，附属于庙会的书会，当场不收钱，这叫做“亮艺卖书”，目的是招揽他人“写书”。如宝丰的“十三马街书会”，有上百个艺摊，唱得好的被人们抢先写走。在传统社会里，农村“写书”的人家除娱乐外，大多数是为了“还愿”。老百姓遇到天灾人祸，求神保佑，许愿到年节“请书”，对神一点不能含糊，说请必请，不能欺骗。农村文化生活十分贫乏，这种“愿书”也算是一种公益活动，受到人们的欢迎。上世纪五、六十年代往往是生产队负责“请书”，作为农闲时的娱乐活动，也很受民众的欢迎：往往是姑娘、媳妇们掐着草辫听着，男人们一边听一边评论，很有趣味。

河南的庙会有民权县白云寺庙会，永城县保安山奶奶庙会等，每逢庙会，艺人们从四面八方赶来“赶会”，庙会成了曲艺说唱的习俗方式之一。

二、唱书棚与唱茶馆

“唱书棚”是曲艺演出的方式之一。书棚是指城镇、集市、码头专为曲艺艺人设立的演出场所，艺人若想在某一书棚演出，事先需与建棚者约定，讲好条件，求得棚主的同意。技艺高、有名望的艺人能在一个书棚成年累月地演出，技艺差的唱几天后便转换他处。唱书棚有一定的规矩，新到的艺人要向先来各书棚演唱的艺人拜访，谓之拜同行，目的是求得关照，否则被认为是不懂规矩，想抢生意，造成同行之间的不和，甚至会反目为仇。新到的艺人若欲同先在书棚内的艺人搭班演出，规矩是试演三天（行话叫“打炮，”），看技艺优劣，然后决定去留。听众若点名要某艺人演唱，或者棚主乐意让某艺人在此演唱，需棚主亲自上门邀请（谓之“邀角”）。被邀请的艺人身价倍增，报酬也优厚于一般的艺人。被邀请的艺人也有一定的规矩，即在约定合同期内，只许艺人提出不演，不许棚主辞退艺人。20 世纪 30 年代前，唱书棚一般是在棚内收费，即艺人唱到一个关口，把书停下来向听众收费；30 年代后，有的地方有席子或箔将书棚围起来，把门售票演出，说书时间改为定时定场，一般为两个半小时至四个小时为一场。唱书棚的习俗一直延续到 20 世纪 50 年代。

茶馆是历代文人荟萃之地和闲人聚集的场所，更是曲艺艺人施展才华的地方。河南人自古就有饮茶听曲的传统，人们习惯邀知己到茶馆一边品茶聊天，一边听书，因此，茶馆成为曲艺演出的主要场所。茶馆因曲艺的演出生意更红火，曲艺因茶馆兜揽了听众，提高了收入。河南的城市、集镇、多设茶馆，如洛阳的丁家茶馆、孙家茶馆。丁家茶馆又名“清真茶馆”，孙家茶馆又名“玉华茶馆”，评书艺人常年在此演出。演员在茶馆演出时，每唱一段书由演员自己收钱，有时由听众随意给钱，有时茶馆出钱，茶馆老板把这部分钱加在茶客身上，一般都说明，如“今天请××说唱，每碗茶加多少钱”等，来喝茶的人，一般不吝啬，并且很慷慨。茶馆内一般设有略高于地面的小舞台，台上多放长方形木桌，桌上铺桌



围子，桌后放椅子，专供曲艺演出之用。台下设茶桌，以供茶客品茶听曲。茶馆老板对艺人热情接待，对茶客服务周到，一般是客不走，茶不凉，曲不断，人不散。

三、撂地摊与走堂会

“撂地摊”也叫撂明地，指艺人在人口集中的农村场院、集市市场、街道两旁的空地上，划出场子演出，艺人们称“划锅”。撂地摊演出要求过往行人多，且能使行人停留的地方好，内行的艺人常选择靠墙的场地，俗话说：“说书不靠墙，必定是外行。”利用墙的回音，使声音集中洪亮。撂地摊演唱，开始唱一些民众熟悉的民间曲调，艺人们称为“圆粘”，等观众围集多了，便开始作艺。撂地摊的艺人一般水平较高，否则拢不住观众。艺人撂地摊须会使“扣子”，就是唱到热闹的地方，突然停下来，向观众收钱。观众急于知道下情，就会纷纷解囊，艺人此时端个小簸箕，或把帽子反过来，向听众索钱，嘴里还不停地说：“靠山烧柴，靠河吃水，我们这些说说唱唱的，全靠老少爷们捧场……”，“无君子不养小人，给二分五分不嫌少，十块八块不嫌多……”听众给多给少，艺人从不找钱。清末民初，撂地摊是曲艺艺人演出的主要方式之一，中华人民共和国成立后，城镇曲艺多在舞台上演出，即使下乡，也常常搭一个简陋的舞台，而农村分散的曲艺艺人还习惯撂地摊演唱。

民间有给老人庆寿过生日的民俗活动，旧时大户人家给老人过生日，或逢值得庆贺的喜事，就请艺人到家中说书唱戏，艺人对到家中演出叫“走堂会。”走堂会是曲艺艺人演出的主要形式之一。艺人被邀请，主人总是盛情接待，先让到堂屋或客厅，沏茶递烟，演唱后，再备酒席款待。艺人也给主人家请安、道喜，小心避忌，并主动递上“书折子”，请主人点唱书目。演唱时要彬彬有礼，要站有站像，坐有坐像，不能歪头斜眼，高声言笑。演唱时间听主人安排。鼓子曲的演唱，建国前基本上是以唱堂会的方式演出。《大调曲子初探·前言》载：开封市在清末到抗战胜利前夕，还有几个经常唱堂会的鼓子曲社。学院门附近的“安乐鼓词社”，就有

社友三十多人，市内人家在嫁、娶、祝寿的日子，发出请帖，邀某某鼓词社唱堂会。晚上，这家门口挂着鼓词社的一对纱灯，桌上插着三角形社旗。社友们衣帽整齐围坐一堂，先唱一支吉庆的曲子之后，便接着演唱一些拿手的唱段。往往两个社在一家同时演唱，竞献技艺。唱堂会其他地方也有，但不如开封那样隆重。[①] 唱堂会酬金高，但在封建社会，曲艺艺人地位低下，恶霸地主、军阀土匪唱后不给钱、欺侮女艺人等现象时有出现，所以艺人们常拒绝唱堂会。中华人民共和国成立后，唱堂会的习俗基本消失。

四、逛夹道和唱门子

"逛夹道"和"唱门子"，也是地方曲艺艺人的演唱方式。逛夹道就是走村串巷、沿街行走演唱。如果遇到有人邀请就停下来，唱一段两段，收些钱粮，然后再继续行走演唱。这种演唱方式多是农村零散的艺人，为了混口饭吃。逛夹道多在春秋两季，多为盲艺人，带有行乞性质。盲艺人逛夹道，"习以简板相互联络，其约定俗成的信号为'来三去四不来五'"。[②]

"唱门子"又名站门、顶门等，就是来到某家门前对着门唱一段，换得钱粮、饭食，俗称"巧要饭的"。清末民初，民间的零散艺人为了糊口，常采取这种演唱方式。潢川河南大鼓书学徒则是另一种目的，唱门子则是为了让学徒练胆，打开情面，用他们的行话说叫"破脸"。唱门子的艺人进村后，挨门演唱，不化妆，不穿箱（戏装），自带乐器，如弦子、简板、竹板等。艺人们连敲带拉，引出主家，见人后，唱出几句吉利的小段子。主人明白来意后，如果无心听唱，施舍些钱粮，走人；若想听上一段，说好价钱，搬来桌凳，端上茶水，开始演唱。河南人受儒家思想影响较深，讲究礼节，曲艺艺人更是如此，如信阳唱大鼓的艺人唱门子时不以贫富隔门，规定将鼓放在主家大门右边，站在偏处，不迎着正门唱。主家打

① 倪钟之. 曲艺民俗，民俗曲艺. 天津：百花文艺出版社，1986 年版。
② 中国曲艺志 · 河南卷

发时要双手接，只要生粮不要熟食，如果主人家管饭，必在屋内进餐，不蹲在外面吃。有的艺人饭前在村中占一场子演唱，等待人们的施舍。若被村人看中，讲好价钱，留下唱二天，生产队出钱，每户轮着管饭。这种习俗一直延续到20世纪70年代。

曲艺传统演出与民俗活动紧密结合，使之获得生存空间。曲艺与民俗活动相结合的演出方式很多，除上面的几种外，还有“还愿书”，还愿是民间的信仰民俗活动，民众欲达到某一愿望，向神灵乞求、许愿，若实现其愿望就请艺人来说书、唱戏，所以叫“还原书”。除此还有“派管书”、“赐善书”等，这些方式都是传统曲艺艺人求生存和民俗活动相结合长期沿袭的演出习俗。

第七章

曲艺对民俗心理的影响

曲艺反映民俗生活，民俗生活彰显出人民大众的民俗心理。民俗心理是指人们对传承下来久已成习的生活习惯的认同，被认同的民俗生活反映到曲艺中有一定的艺术魅力和感召力，又能对民众的情感、意志产生极大地影响。

第一节　曲艺对民众情感的影响

情感是人们对客观事物的一种态度，反映到民间就是对完满生活的追求，与民俗生活息息相关。其表现的方式因对象不同而有所不同，如文人的情感多为感物伤怀，表现得比较含蓄；人民大众的情感，无论爱或是恨，表现得都比较鲜明。鲜明的爱憎情感通过曲艺表现出来，能激发民众、感召民众去爱、去恨，如阎天民的《张衡观天》鼓子头就展现了张衡观天时忧心地震，同情人民疾苦的情感：

……观天台上霜露冷，

张衡仰首望苍穹。
默默无语忧心忡忡，
念西陇一定是地陷山崩、
黎民丧命、遍野哀鸿。
……

张衡需要马上得到地震的确切消息，实验地动仪成功，让民众防患于未然，减少民众的疾苦，爱民的情感是多么鲜明。张衡爱民情感影响着观众从爱的情感出发，去关心他人，爱护他人，帮助他人。再看传统曲目《李豁子离婚》中所述：孙氏女一十八岁，父母包办，嫁给了一个45岁、前后罗锅、满脸麻子不分个的丑陋丈夫。几千年的封建婚姻习俗，束缚着青年的手脚，孙氏女没有决定自己婚姻的权利，造成了婚姻的不如意。听着曲艺，人们会产生对封建婚俗的恨，对孙氏女的同情。曲艺中的爱憎情感能激起青年破除婚姻陋俗的勇气，追求男女相悦、自由幸福的婚姻，树立移风易俗的新风尚。

第二节　曲艺对民众意志的影响

意志是民众达到理想愿望的内在驱动力，体现在曲艺中的意志，包含着民众的社会理想、政治愿望和要求，有时带有全民性的倾向性，对民众追求自己的理想愿望有极大的驱动作用，如三弦书传统曲目《长坂坡》赵子龙与曹兵拼杀厮战，打退了曹兵、保住了幼主、冲出重围，斗争中需要多大的意志才能实现这一愿望啊！人们受之感动，进而培养出个人的意志，去追求自己的理想和愿望。不同时期，人们的理想、愿望不同，在封建社会，人们的社会理想是希望政治清明、社会稳定、安居乐业；与此相应的个体，则是要求清官公正廉明、务除奸佞、维护正义。体现在曲艺中，一方

面是朝廷腐败，奸臣当道，忠臣罹难；一方面是清官主持公道，侠客义士为民除害，绿林好汉劫富济贫，爱国将士英勇作战，如传统段子《铡包冕》，包拯不徇私情为民除害，受到民众的爱戴和拥护，千古称颂。还有《刘墉私访》、《英台下山》、《三战吕布》等等。传统曲目蕴涵着一定历史时期人们反抗黑暗势力压迫、改变物质生活的强烈要求和愿望。在现实社会中，人们则希望改革政治，发展经济，物质生活富裕，这些愿望体现在曲艺中对人们培养自己的意志有一定的启发和引导作用，如现代曲目《卖烧鸡》讲的是小余学烧鸡技术，发展经济的事，吻合民众的心理要求，影响着民众的心理愿望，激发民众向小余学习，刻苦钻研科学技术，利用自己的意志，发展经济，增加收入，改变现实，改变生活。再如三弦书现代曲目《大战伏牛山》，写的是酒精厂工人进山“寻宝”（洋桃）的事：

那一天，云淡风轻秋高气爽，
老师傅带着十几个老队员。
行程足有三百里，
一路上披星戴月露宿风餐。
走过了凸凹不平羊肠路，
翻过了荆棘丛生重重山。
磨破了鞋子光脚板，
深山老林把家安……

最后，他们终于找到了酒精的原料（洋桃），高唱凯歌把家还。他们的创业精神和奋战伏牛山的意志，将会鼓励听众在自己的创业路上增强意志，战胜困难。曲艺对民众意志的影响是深刻的。

第八章

曲艺的社会功能及作用

曲艺对发展地方经济、提高民众的思想素质起着极大的作用，它不仅通过宣传，发展旅游产业，加快河南经济建设步伐，促进社会主义市场经济的繁荣，而且通过曲艺的形式，对人民进行潜移默化的教育，提高民众的思想素质。

第一节　曲艺的社会功能

曲艺的社会功能主要包括教化功能和娱乐功能。

一、教化功能

教化即教育感化，主要是对人们道德行为的感化、斧正。曲艺对人的教化是潜移默化的，人们在听曲艺的同时，会受故事中人物思想品质和道德行为的影响，从中学会正直、善良、团结、互助、机智、勇敢、谦恭、忍让、助人为乐、舍己救人等美好品德。这可以成为曲艺教化的结果。人们美好的道德品质会形成一定社会的道德风尚，从而形成一定社会的道德行为；同时，一定社会的

道德行为体现着一定社会的民俗心理。道德行为表现为现实生活中人与人之间的关系，表现为憎恶与同情的精神倾向。如社会中的尊老爱幼、勤俭持家、遵守社会规范等，都是民众心理上认同的。被民众认同的高尚的道德行为，对民俗生活具有规范指导作用，如对婚俗中的铺张浪费现象，勤俭持家的道德行为就会对此规范指导，使之成为勤俭办婚事的好习惯。

良好的道德行为随同民俗生活再反映到曲艺中，又对民众的道德行为具有指导作用。但有些道德行为在曲艺中似乎相悖，如切勿偷盗是民众普遍的道德心理，在曲艺中，却对那些江洋大盗给予认同，如《水浒传》中的史迁，被称为梁山好汉，认为是正义行为，是英雄；士大夫、宗教反对大开杀戒，曲艺中却对绿林好汉、侠客义士赞赏，这是社会性质决定的。封建社会，恶势力太强大，百姓常遭涂炭、屡遭欺凌。打击恶势力、扶持弱小、同情无辜是民众共同的道德心理。在这种思想的影响下，会出现更多的侠客义士和有正义感的人为民除害，扫除不平。再如婚俗，在封建社会里，青年没有决定自己婚姻的权力，要听从“父母之命，媒妁之言”，曲艺中却以歌颂自由爱情为主题，如传统段子《红娘下书》，歌颂的就是崔莺莺和张珙的自由爱情，并且人们总希望丫鬟红娘早日尽快促成二人的婚姻，这说明传统的婚俗已不适应青年婚姻生活，需要变异。红娘暗中作美，使二人随了心愿，为此，红娘成了月老的代名词，千古传颂。受这种思想的影响，青年们会扬起风帆，去追求自由幸福的婚姻生活。

曲艺反映的美好道德行为，不但对现实生活中的不道德行为有规范作用，而且还指导着人们去树立良好的道德风尚，如赡养老人是中华民族的传统美德，但在现实生活中，老人被弃之门外的大有人在，河南坠子传统曲目《拉荆笆》、鼓词现代曲目《吃饺子》等，都不同程度地鞭挞了这一不道德行为。《拉荆笆》是说严峻的妻子嫌其婆母：耳又聋，眼又花，抱不动娃娃，纺不动花，逼着丈夫“把老婆拉到深山里，让狼吃掉她”。丈夫听信恶妇之言，用荆笆把老娘拉到深山，推进了山沟。不料孙子严金儿放学回家，

找不到奶奶，刨根问底，又到深山把奶奶拉回家，并且“把荆笆挂在屋檐下，等到爹娘老了，也把他们往深山里拉”。他爹娘害怕，又奉养起老娘，“怕的是儿子后来拉荆笆”。鼓词《吃饺子》的内容和《拉荆笆》类似，说明从古到今在赡养老人问题上都有不道德行为。这些生活段子，内容平凡，故事虽小，却提出了赡养老人的重大社会问题。它规约指导着民众发扬中华民族的传统美德，承担起赡养老人的义务。曲艺对民俗心理的影响和道德行为的规范和教化作用是不可低估的。

二、娱乐功能

曲艺的娱乐功能是从娱神开始的。“在人智未开的远古时代，人类每天都面临着来自死亡的威胁。因此，除自身抗争外，唯一的手段便是乞求神灵。为取悦神灵，人们发明了舞蹈，创造了戏剧，人们希望神灵在高兴的同时，也能将恩惠降临人间。”①

原始社会的“万物有灵”观长期影响着民众的心理。在偏僻的农村，人们一直相信世上万物有神灵主宰，若遇到久旱不雨，就认为主管雨神的龙王爷不高兴，才不降甘霖，于是向龙王祈雨，在祈雨的仪式上许愿：你若降甘霖，秋后定给你起戏。若真下雨，老百姓是不失言的。但在收入低的农村，只有请说书、“唱唱的”（对民间曲艺艺人的俗称），唱上三天，谓之还愿戏，演唱的地点必在龙王庙。由此可见，曲艺的娱乐功能最早是娱神的。

随着社会的发展，人们的神权观念的淡化，曲艺由娱神逐渐转向娱人。人们需要娱乐，需要调整自己的精神生活，一要减轻劳动的疲劳，二要达到精神的愉快。有一首山歌说得好：“山歌本是古人留，留在世上解忧愁。三天不把山歌唱，三岁孩子白了头。”虽有点夸张，但倒出了民众需要精神的娱乐。

曲艺是满足人们精神生活的最好娱乐形式：它好请、好唱、好

① 苑利、顾军 中国民俗学教程. 北京：光明日报出版社，2003 年版，第 403 页。

听。说它“好请”，是说它的形式简便，三、两人就可唱就；再者演唱艺人大多来自民间，用农民的话说：没架子，随叫随到。“好唱”，是说曲艺的调子变化不大，如河南坠子基本上是一腔到底，唱词又押韵上口，艺人唱，听众也能跟着哼，就是曲牌多的大调曲子，常唱的曲牌，听众也能跟着哼。据阎天民在他的作品集中所说：姑嫂俩推磨，边推边学唱，把粮食磨成面，便学会了一段大调曲子。“好听”，是说曲艺的音乐优美动听，三弦书、大调曲子、山东琴书、河南坠子等音乐一旦奏响，热闹奔放，清新流畅，霎时给人一种“耳暂明”的感觉，使人舒适熨帖。在农村，听曲艺成为人们的精神享受，曲艺有一定的娱乐功能。

民俗生活对曲艺的影响是全面的、深刻的，曲艺的社会功能和娱乐功能是不能低估的。民众受意志和情感的驱使完成一个个民俗事象，构成了丰富多彩的社会生活，成为曲艺取之不尽的活力资源。这种资源经过作家的提炼加工，反映到曲艺中显得更完整、更形象、更鲜活。曲艺反作用生活时，显得更有境界、更有力度，它极大地促进了民众心理素质的提高和良好社会道德风尚的形成。

第二节　曲艺在社会主义精神文明建设中的作用

曲艺或表现中原文化的悠久，或表现古代仁人志士的风采，或表现自古河南人民的勤劳智慧，或表现对先祖的感念，或表现古代劳动人民的苦难，或表现河南人民对幸福美满的热望与期盼……这一切，从一个宽厚的层面展示了河南民俗文化坚厚的内涵。

一、宣传传统民俗文化，发展旅游业

河南有鸡公山、丹江口水库、伏牛山、王屋山等优美的自然景

观，有安阳殷墟、洛阳龙门、开封龙亭、南阳卧龙岗等悠久的历史文化古迹；有以少林寺为代表的武术民俗文化；有白马寺、中岳庙等为代表的寺庙宗教性民俗文化；有以张仲景为代表的医药民俗文化。……这一切，无不向世人展示了丰富而深厚的以人文为主体的中原旅游文化的独特底蕴。

而民俗作为至今仍富有生机和活力的文化遗产，以其生活性、大众性、鲜明性和生动性及浓郁的地方特色和民族特色所形成的特质文化，无不渗透于我们生活的各个方面，是河南旅游文化的优秀组成部分。

根植于民俗生活这一深厚文化土壤中的曲艺，以地域方言、口头语言作为独特的语言形式，其本身就是一种充满地方特色的文艺民俗。通过这一形式，去发掘整理、保护上述文化遗产，必能达到民俗、曲艺与文化遗产的有机结合与统一，在彰显河南旅游文化的同时，充分再现中原民俗文化独有的气质和迷人的魅力。我们知道，只有民族的，才是世界的。这对于我们进一步开发中原旅游资源，振兴中原经济，必定会产生极其重要的推动作用，也将为让世界了解河南，让河南走向世界搭建一个强有力的文化平台。同时，借助于宣传民俗文化遗产和现代化传媒技术，使得曲艺这一古老的文艺样式在21世纪的今天重新焕发出它的生机与活力。

二、张扬良风优俗，促进精神文明建设

从某种意义上说，民俗与曲艺有机地统一在传统文化中一个较大的范畴之内。曲艺从地方民风民俗中汲取营养，以百姓喜闻乐见的地域方言、口语为语言形式，深深扎根于传统文化。它贴近生活，反映生活，体现传统主流文化的审美意识，对民俗民风起着重要的劝喻教化作用，在一定程度上是其他文艺所不及的。大量曲艺作品充分反映了我们传统主流文化的审美追求，如《包公案》歌颂了清官廉洁奉公、一心为民的美好品德；《梁山伯与祝英台》张扬了对美好爱情的追求；《杨家将》、《岳飞传》反映了忠义

报国、甘洒热血的英勇精神;《反扫荡》、《准备大反攻》反映了中国人民抵抗异族入侵的民族精神等等,这些曲目无不从不同侧面,反映了滋养我们民族数千年的优秀人文价值,反映了支撑我们民族灵魂的精神支柱。

毋庸讳言,改革开放以来我国综合国力在很短时期内得以空前提高,人们的物质生活也有较大的改善,但与此同时,价值取向的多元化、以个人(自我)为中心的价值观念,西方的金钱至上、拜金主义、享乐主义等思想意识充斥于一些人的思想行为中,腐朽乃至堕落的生活方式渐成社会的毒瘤。在广大城乡,婚丧嫁娶大操大办,封建迷信抬头,黄、赌、毒死灰复燃。如何在发展经济的同时,使人们的道德素养不断提高,并使精神文明与时代同步,除了以国家的意志采取强有力的措施之外,用优秀的文艺作品弘扬正气,讴歌时代风尚、贬抑邪恶所起的教化作用,也是我们加强社会主义精神文明建设的得力法宝。因此,我们研究民俗、研究曲艺,研究二者之间的关系,其目的就是使与民情、民风、民俗有着天然亲缘关系的曲艺,积极地发挥其精神文明建设的作用,以浓郁的生活意蕴和亲切生动、幽默诙谐的语言,借助于现代传媒技术和艺术包装,去贴近民众,反映民众的民俗生活,以优秀的作品,传承文明,劝喻当代,教育民众,启迪后人,充分展示中华民族鲜活、多彩、富于神韵的悠久传统文化,促进良好淳朴的民俗民风的形成,使地方曲艺这一传统文艺形式,再现它昔日独有的魅力和风采,在新时期为我国城乡两个文明建设做出独特的贡献。

第三节 地方曲艺的拯救

"和一切具有悠久历史和深厚传统的艺术形式一样,曲艺艺术的繁荣发展,始终面临着一个如何不断适应新时代,表现新的

生活、满足新的受众及其新的审美需求的问题。"①河南地方曲艺在民间发展了几千年,属于历史的产物,从现代文明社会中人们的精神需要而言,确实存在着不相适应的地方,以致出现衰微、面临消亡的局面。

一、地方曲艺的现状

20 世纪 80 年代以后,随着世界文化交流的频繁和经济的快速发展,民间曲艺遭遇到新的文艺形式的挑战。电影的大量制作和放映,为民众的业余生活提供了一种新的娱乐形式,而且电影拷贝的大量复制和低廉的成本,是采用现场表演形式的曲艺所不能及的。稍后普及的电视,更是冲击着传统的民间曲艺。电视的一次性成本投入,永久的低价位收看,更是现场表演所不具备的。电视观看的自由性,可以使人足不出户,更能使人可坐可躺,边看边做事,显然,这也是曲艺表演不能有的。另外,电视的媒介性质,可以为观众提供更新鲜的时事资讯,成为一个了解外部世界的重要窗口,新鲜的、时尚的、流行的娱乐方式都可以通过电视来收看。还有,电视的多频道,不同的节目样式,绝对是传统的曲艺所无法比拟的。而且,电视剧和文艺节目的转播,也抢占了曲艺市场。

迅速发展于 20 世纪末的互联网,提供的网络游戏和网络娱乐资源,更是让传统的曲艺举步维艰。在现代化的生活中,民间曲艺就像是一个垂暮老人,所有的辉煌和灿烂都留给了历史和曾经喜爱者的记忆中。面对新的时代,传统曲艺心有余而力不足,难以跟上现代的步伐和变化,只能在有限的圈子里回味和叹息。

除了电影、电视和互联网的冲击以外,民间曲艺还遭受着新的娱乐种类的冲击。从上个世纪 80 年代以来,来自西方的充满着现代气息的娱乐种类逐渐被民众接受和喜爱。如交谊舞、通俗歌曲、时尚街舞、大型文艺表演、网络游戏等等,占据着年轻一代

① 吴文科:中国曲艺通论. 山西教育出版社,2002 年版,第 428 页。

的娱乐时光，而满脸的乡土俚俗的民间曲艺对他们而言，是没有吸引力的。再加上地方曲艺缺乏专业的包装手段，没有媒介的捧场等，使之在舞台上刚刚露出尖尖角，就迅速凋谢枯萎。

传统曲艺跟不上时代的步伐，就不可避免地出现尴尬的局面和衰弱的现象。许多地方曲艺形式极少走进现代化的演出场地，优秀的演员也不再年轻，曲艺的受众也以中年和老年居多。在强大的现代娱乐的冲击下，地方曲艺的生存空间越来越小。

二、地方曲艺的拯救策略

时值今天，面对人们的精神生活和不断提高的艺术审美需求，曲艺的革新和发展势在必行，而且"穷则变，变则通，通则久"。曲艺艺术的现今衰微，并不说明它不兴盛，只要认真的审视传统的地方曲艺，找出地方曲艺本身独特的优势，从这些优势出发，结合当前文艺的发展态势，就不难寻出地方曲艺的出路。

（一）变旧为新，在"新"字上下功夫

历史地看，曲艺艺术毕竟主要是在旧时代生成并且发展过来的旧形式。尽管现在也可能会有新的曲种形式产生，但其艺术的审美方式及其方法技巧却是根植于旧传统的，这就出现一个问题，即旧的传统形式怎样用来表演新的生活内容。特别是构成曲艺的艺术要素之中，程式性的因素，占取了相当的分量。而所有的程式，均是在反映旧生活的创演实践中逐步发展形成的。如何运用传统的程式技巧去表现新的生活内容，表现新的思想的主题，便成为曲艺艺术的革新创造永远进行不断探索和努力的历史课题。

如何使传统曲艺形式变新，为新时代服务，首先应从内部做起，做好内部的创新。一是创作新曲目。曲艺本身就与时代有紧密的关系，有快捷反映时代的特点，因此，要想让曲艺在多种多样的娱乐文化中生存，就必须从曲目的创作上做文章，结合时代特征，创作新的优秀的曲目，以品质优良的曲目来吸引受众。二是要培养新演员。演员是发展曲艺艺术的最好媒介，他们在说唱过

程中，能够促进曲艺艺术的发展。有了高素质曲艺演员队伍，再积极寻找合作伙伴，就能使曲艺的传承后继有人。另外，还要积极吸收现代音乐和现代化的技术手段，使曲艺时尚好看，吸引年轻的观众。

要从外部下工夫，做好外部的新尝试。可以结缘新的媒介，利用有效的传媒手段，如电视传媒、互联网传媒等，为传统曲艺披上新嫁衣，使曲艺回归民间，为民众带来新的精神愉悦。

大众传媒传播地方曲艺要探索新的机制，要像流行音乐的光盘制作一样，来制作地方曲艺，增加地方曲艺的传播力度。还可以从扎根民间的民俗出发，开发新的曲艺市场，变单打独斗为团体作战，营造集团规模，制造第二个"马街书会"，使地方曲艺红火起来。

（二）挖掘特色，打造品牌

曲艺的地域特征非常明显，应利用这个优势，打造曲艺的地域品牌。如河南宝丰的"马街书会"，被称为中国文化史上的一大奇观，已被文化部公示为"国家非物质文化遗产代表作名录"，也是全国曲艺界的行当盛会，有700多年的历史，每逢正月十三这一天，全国的说书艺人自发汇聚在这里登台献艺，即使是遇到战争、灾害的年景也从未间断过。近年来，宝丰县启动了民族民间文化保护工程，抢救了曲种书目100多种，录音录像资料100多个小时，论著100多万字，还采取了"写书"（即说书）竞价活动。这些措施拯救了众多书目和曲种，应发扬光大。

另外，要实施"推星工程"。河南省委宣传部启动了对重点演员进行培养包装的"推星工程"，培养了一大批演员，如对河南相声演员范军的包装，不仅为他搞专场演出，还将编辑出版《笑星范军》专辑，摄制长篇电视连续剧《胖小进城》，创作中原风情方言喜剧以及举办范军艺术研讨会，成立范军艺术工作室等。这一措施提高了曲艺演员的知名度，也激发了曲艺演员的表演热情，对弘扬河南地方曲艺起了推动作用。

（三）寻求合作伙伴

寻求合作伙伴是发扬地方曲艺的有效手段和得力措施。在具体操作上一是要与旅游携手，打造文化旅游。河南的许多县市，都有悠久的历史和丰富的曲艺品种，在推广旅游方面，有文化的优势，除了自然风光、名胜古迹之外，在旅游的旺季，结合旅游，拟打造“民俗风情文化园”，将观光旅游、民俗风情和曲艺表演结合起来，创建文化旅游产业，进行地方曲艺表演，打响文化旅游的品牌，为地方曲艺的拯救提供途径和生存空间。二是与电视、互联网等传媒合作，扩大受众群体，催生地方曲艺生根的土壤。像河南电视台的“梨园春”一样，搞曲艺擂台，如南阳市连续两年举办的“大调新韵”大赛，吸引了来自民间的众多爱好者，从中可以看出民众对曲艺的深厚感情。另外，利用互联网这个新兴媒体，可以给曲艺爱好者提供一个表演的空间，使曲艺像网络歌曲一样，通过网络传播，拓展曲艺生存的空间。三是与图书出版发行合作，用声光电技术保留优秀曲目。曲艺传统的师承传统，如今受到了极大的挑战，解决曲艺的继承问题，不是短时间内可以解决的。为了保留这些濒临消亡的口头优秀文化，与图书出版发行合作，是一个有效的办法，如早期的河南坠子唱片的灌制还可以用电视节目制作的方式，将一些优秀的段子存留下来；再如2002年，南阳市政府就拿出专项资金60多万元，对南阳大调曲曲词和板头曲进行抢救性挖掘、整理，建立了板头曲音像资料库，制作了光碟，完成了8卷本600多万字的《南阳曲艺作品全集》，其中前三卷是大调曲子曲词。著名作家二月河评价这一举措“功德无量，如果不收集，这些东西三五年将会失传，想收集也收集不来。这套书相当于康熙年间的《图书集成》”。通过近些年一些曲艺曲目的出版发行，证明这确是一个很好的方式。四是可以与企业合作，建立职业表演团体。如职业足球队一样，与企业联手，建立曲艺的推广平台，一方面为曲艺寻找固定的经济支援，另一方面也可以提升企业的文化品位和人气，又可以为企业的宣传找到贴近消费者的途径。五是可以与大学合作，培养曲艺表演、研究和创

作的人才。利用大学的高品质的文化资源，为曲艺的传承找到载体。曲艺是俚俗的艺术，与大学结缘可以为它输入新的血液，尤其是曲艺的创作与研究，目前是大家都抱怨是阻碍曲艺发展的瓶颈，而“阳春白雪”又看不上曲艺的“下里巴人”。如果二者能携起手来，对于双方来说，都是一种发展。

总之，发展地方文化，弘扬地方曲艺，是一项重大的文化建设工程，一方面挖掘整理传统曲目曲种，把千百年来曲艺精华，包括精湛的表演艺术、优美动听的音乐唱腔，发扬光大；另一方面应结合时代生活，创作出反映新时代生活特点的曲艺节目，以满足新时代人们曲艺欣赏要求的审美需要，丰富人们的精神生活。不能让千百年来历经艰辛积淀形成的地方曲艺文化在我们这一代人手中毁弃殆尽。我们应担负起抢救河南这一濒临消亡的非物质文化遗产的责任，重新营造地方曲艺文化的氛围，全面推进河南地方曲艺的健康发展。

参考文献

1 中国民俗学/乌丙安/辽宁大学出版社/1985
2 民俗学/陶立璠/学苑出版社/2003
3 民俗学概论/钟敬文/上海文艺出版社/2002
4 中国民俗学发展史/王文宝/辽宁大学出版社 1987
5 中国民俗学教程/苑利、顾军/光明日报出版社/2003
6 民俗学导轮/叶涛吴存浩/山东教育出版社/2002
7 河南省志·民俗志/河南省地方史志办公室编著/1995
8 社会科学大辞典·人类学/汤姆斯/商务印书馆/1975
9 民俗学演讲集·谈谈民俗学/费孝通/书目文献出版社/1986。
10 中国婚俗/吴存浩/山东人民出版社/1986
11 婚俗趣话/龙生庭/光明日报出版社/1989
12 中国生育礼俗考/郭立诚/台北文史出版社/1979
13 中国丧葬与文化/罗开玉/海南人民出版社/1988
14 风俗的起源/杨鬃/上海文艺出版社/1988
15 当代中国民俗学/陈勤建/上海文艺出版社/1988
16 中国民俗与民俗学/张紫晨/浙江人民出版社/1990
17 民间食俗/魏敏/海燕出版社/1997
18 世俗迷信与中国社会/郭春梅、张庆捷/宗教文化出版社/2001
19 汉画与民俗/陈江风/吉林人民出版社/2002
20 周礼·仪礼·礼记/陈戍国/岳麓书社出版/1995
21 民俗文化与民俗生活/高丙中/社会科学出版社/2000
22 史记/司马迁/台海出版社/2002
23 民俗学概论/王娟/北京大学出版社/2002
24 岁时——传统中国民众的时间生活/萧放/中华书局/2002

25 中国民间的生育信仰/王晓丽社会科学文献出版社/1999
26 生育神与性巫术研究/宋兆麟/文物出版社/1990
27 礼记译解/王文锦/中华书局/2001
28 山海经/(西汉)刘向、刘歆/吉林摄影出版社/2003
29 诗经/郭竹平/社会科学出版社/2003
30 神灵与祭祀——中国传统宗教综论/詹鄞鑫/江苏古籍出版社/2000
31 中国古代神话通检/黑兴沛、金荣权/中州古籍出版社/1992
32 风俗通义(汉)应劭/天津人民出版社/1980
33 中国古代礼俗/赵丕杰/语文出版社/1996
34 礼记集说/陈皓/上海古籍出版社/1986
35 十三经注疏·春秋左传·桓公二年/中华书局/1982
36 二十世纪中国民俗经典·信仰民俗卷/苑利/中国社会科学出版社/2002
37 世界各民族历史上的宗教/谢·亚·托卡列/中国科学出版社/1985
38 民俗论/姚二龙/大众文艺出版社/1998
39 金枝精要/(英)弗雷泽/刘魁立编/上海文艺出版社/2001
40 普通语言学教程/(瑞士)索绪尔/高茗凯译/商务印书馆/1985
41 民俗学的历史问题和今后的工作/钟敬文//首都师范大学出版社/1994
42 论宗教与民俗语言文化/曲彦斌/苑利主编/二十世纪中国民俗学经典/社会科学文献出版社 2002
43 当代人类学/(美)威廉·A·哈维兰/上海人民出版社/1987
44 田野民俗志/董晓萍/北京师范大学出版社/2003
45 民俗学田野工作研究/江帆/山东大学出版社/1995
46 民俗学原理/乌丙安/辽宁教育出版社/2001
47 民间俗信与科学文化/刘德龙/山东教育出版社/2001
48 神祈与英雄/陈建宪/生活·读书·新知三联书店/1995

49 世俗与神圣/侯杰、范丽珠/天津人民出版社/2001
50 图腾与禁忌/弗洛伊德/杨庸一译/中国民间民间文艺出版社/1986
51 中国民俗学史/王文宝/巴蜀书社/1995
52 民间禁忌/尉迟从泰/海燕出版社/1997
53 禁忌与中国文化/万建中/人民出版社/2001
54 中国民间禁忌/任聘/作家出版社 1991
55 无形的锁链/陈来生/上海三联书店上海分店出版/1993
56 淮南子·精神篇/(汉)刘向/张广保编/燕山出版社/1996
57 淮南子·说林篇/(汉)刘向/张广保编/燕山出版社/1996
58 中国曲艺志·河南卷/中国 ISBN 中心出版/1995
59 中国曲艺通论/吴文科/山西教育出版社,2002
60 鲁迅全集·南腔北调集·作文秘诀/鲁迅/人民文学出版社 1981
61 两亲家/袁清臣/河南人民出版社/1965
62 阎天民作品选集·货郎下乡/阎天民/吉林人民出版社 2000
63 曲艺民俗与民俗曲艺/倪钟之/百花文艺出版社/1993
64 马克思恩格斯全集第 4 卷·论艺术/恩格斯/中国社会科学出版社/1985
65 乡村戏曲与中国现代民众/董晓萍/北京师范大学出版社/2000
66 张长弓曲论集/张长弓/黄河文艺出版社/1986
67 汉书·艺文志/班固/中华书局
68 曲艺特征论简论·曲艺的改革与创新/董静欣/中国曲艺出版社/1989
69 戏曲文物研究散论/黄竹三/文化艺术出版社/1998
70 曲艺概论/侯宝林、汪景寿、薛宝琨/北京大学出版社/1980
71 中国市井文化与传统曲艺/段玉明/吉林教育出版社/1992
72 民间文学概论/汪芬玲/中央广播电视大学出版社/1994
73 中国民间文学/李惠芳/武汉大学出版社/2002

74 中国俗文学史/郑振铎/商务印书馆/1998
75 两宋文学史/程千帆、吴新雷/上海古籍出版社/1998
76 汉画的音乐学研究/李荣有/京华出版社/2001
77 民间戏曲/韩德英/海燕出版社/1997
78 通俗文学概论/陈钧/白话文艺出版社/1993
79 汉画与戏曲文物/周到/中州古籍出版社/1992
80 四川汉代画像砖与汉代社会/刘志远等/文物出版社/1983
81 中国艺术/李希凡等/人民出版社/2002
82 民间文学概论/钟敬文/上海文艺出版社/1998
83 民间舞蹈/张守镇/海燕出版社/1997
84 中国民间小戏/张紫晨/浙江教育出版社/1989
85 中国民间文学概要/段宝林/北京大学出版社/2002
86 新野县曲艺志/新野县文化馆/1986

后 记

本书基于2002年河南省社会科学规划课题《河南民俗与曲艺研究》。立项后，我经过半年的努力，搭起了课题的报告提纲。2003年秋期，我带着报告提纲赴京到北京师范大学民俗研究所访学，我的导师董晓萍教授对此审阅、指导、斧正，帮助我重新确定报告提纲。之后，我一边听课，一边查阅资料，一边开始做课题。在做课题的过程中，又得到在读民俗学博士刘俊起的多次指导，并提供资料，给以帮助。课题于2004年3月以报告的形式结项。结项后，我感觉不论河南民俗还是河南地方曲艺，以及它们之间的关系在我的报告里似乎还没有说明白，还有很多东西要写。基于这一动机，一年访学结束后，我于2004年暑假在报告的基础上，重新编写成书。

河南民俗主要探讨了河南民俗的构成、特征及类型，以此来揭示河南民俗文化的内涵。地方曲艺主要通过对河南曲艺的特征类型的研究，使那些“土得掉渣，美得醉人”、俗语俗调的地方曲艺更好地娱乐于民。地方曲艺全面、深刻地反映着民俗生活的内容，如婚俗、丧俗、节日习俗、生育习俗等，民俗与曲艺的紧密结合，成为各地乡土文化的明显标志。许多传统曲目，对民众的民俗生活有着细致的描绘，是保存民俗资料的宝库。因此，通过研究分析地方曲艺衰败的原因，我力求提出拯救河南民俗与地方曲艺的措施，既挖掘整理传统的优秀的曲种曲目，又促使民俗的变异和曲艺的改革，使这一非物质文化遗产重新放射出光彩，为经济建设服务，为精神文明建设服务。这一工作理应是曲艺理论研究的新课题，当然，假若挖掘成功，完全可以填补我国民俗学中的许多空白。

本书的写作尚属稚嫩，也缺乏理论上的高度，民俗与曲艺的

关系揭示得也不够全面，仓促出版，我心中确很忐忑，只望老师和同行给予指正。在此感谢刘俊起博士对文字和内容的指导，感谢刘太祥主编对结构的指正，也特别感谢郑州大学出版社鼎力相助，使这本书得以在较快时间内付梓问世。

高梓梅

2006 年 5 月于南阳师院