

豫北传统音乐的传承传播与发展

河南省哲学社会科学“九五”

规 划 项 目

豫北传统音乐的传承传播与发展

项目负责人：王 晓 坤

项目组成员：郭松针 费 捷 张海涛 张 伟

王朝平 王草慧 段 续 郑延欣

完 成 单 位：河南师范大学音乐系

2 0 0 0 年 1 0 月

豫北传统音乐的传承传播与发展

我们伟大的祖国地域宽广，物质丰富，风景秀丽，拥有五千年的文明史，我豫北大地在历史上就是中原地区之心脏，是文化的古都，如安阳殷墟甲骨文中，记载了很多有关祭祀的古俗，还有汲县的孔子击磬处的遗址等，上述现象说明从春秋时代，豫北就是儒家盛行之地，当地的音乐人才辈出，有竹林七贤，吟诵会友，有小路王的古琴音韵，有太行之高歌，有卫水之船号，有……，音乐的影响，浩如大海，现就从人们比较熟悉的与人民生活紧密联系在一起，又常听常见的五个部分，阐述一下豫北传统音乐的传承传播与发展。

一、传统音乐在乡风民俗中传承传播与发展

俗话说：“十里不同风，八里不同俗，出门五里地各行各业规矩”我国地域广，民族多，信仰杂，各民族有各民族的传统礼仪，各地区又有各地区的风俗习惯，传统音乐往往是在乡风民俗中借着节日，祭祀或婚丧嫁娶等不同的习俗传承传播与发展。

在豫北地区节日风俗中，最繁盛的莫过于乡村社火，它是传统音乐传承传播与发展的主要阵地。因为社火是在民间节日期间，举行的各种文艺活动。它自古有之，见宋范成大《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》注：“民间鼓乐谓之社火”。社火，在豫北地区俗称“响器会”或“会”。它范围之广，种类之多，数量之大，是传统文艺传承传播的主要阵地。它系古代

祭祀的遗风。故凡有人类的村落，都有民间社火的活动。它是歌、舞、器乐混合的文艺形式，它产生的原因，乃远古的先民们，思维简单，概念中确信宇宙间有神鬼的存在。他们敬仰赐于人们平安、团聚、吉祥、长寿、富贵的“神灵”；并恐惧那些散病、降灾的“魑魅魍魉”，他们这些信念，如同一条无形的千斤枷锁，紧紧地锁住了他们善良而又幼稚的心灵。由于他们敬奉鬼神而产生的祭祀活动，逐渐就形成了非常兴盛的社火。千百年来，它在民间，在有人类的土地上，一直顽强地延续至今。

（一）、火神会是社火风俗中的主会

祭祀中，被敬奉的神鬼众多，但在人们心目中占统治地位的，要算是“火神爷”了。俗话说：“水火无情”水火两者相比，水的灾难是有季节性，而火在生活中一不小心，则随时都会遭到突然的灾难。它不管是富豪人家的万贯家产，还是穷苦人家仅有维持生命的微薄家当，转眼之间，即化为灰烬，它威胁着人们生命财产的安全，连自称天之骄子的皇帝老儿，对火的恐惧也不例外，如皇宫内殿堂楼阁，御桥甬道上的石刻、木雕、彩绘，大部都是寓意灭火的龙与水的图案花纹；宫廷中存放书画的殿堂，为了防止火灾，他们盖屋顶用的瓦，是特制的象征水色的黑瓦（古代黑色即青色），以避火取吉。人们对火的惧怕，连所谓的真龙天子，还尚且如此，何况平民百姓呢？因而在豫北地区，往昔农历正月二十八、九两日的抬阁大会，即是一个纪念火神的盛大民间社火集会。届时，当地所有村落之社火，都全部集中在县城内活动，以表示对火神的祈祷和祭

祀。如《新乡县续志》风俗部载：“二十八、九两日，城内火神庙，城外大王庙，皆扮演抬阁，远近乡村响器会，多装演故事进城，有背装、高跷、旱船、竹马、秧歌、狮子、皇杠诸名色，并随抬阁游历城关……人山人海极为热闹”。

该会是庆祝火神的生日，是为火神而歌，为火神而舞，它是群众自发的活动，每个村落，每个家庭，每个人都争先恐后地参加，而且态度是严肃的、虔诚的、在行进中没一个人会口出亵渎神灵的不祥语言。因为人们惧怕火神的报复而大祸(火)临头。

(二)、抬阁背阁会是大会中之主要形式

“抬阁”，系民间的大型古典造型舞，它华丽而庄严，是祭祀火神大会中的主要形式，故火神大会的命名，群众通俗地称之为“抬阁大会”。抬阁的结构层次多的可达四层，高度共约一丈五尺左右，底层的面积有四张方桌之大，可站立六个儿童，二、三、四层，分别站立四人、二人、一人，他们共同组成了尖锥的宝塔形。抬阁两边用大棍架起，有十六抬、二十四抬，最多竟达四十八抬（即由四十八人抬起），其步伐整齐，行进平稳，像一个活动的四层花儿戏台。在人海中，随着鼓乐喧天的伴奏，慢腾腾地前进着，由于它的体积庞大，体态沉重，故行进时必须走走歇歇，为此，群众对“抬阁”，形象地说：“抬阁抬阁，抬抬搁搁”。

火神会上，除“抬阁”外，还有一种祭神的造型舞“背装”，它是人背人的肉傀儡形式，被背的儿童，站在形似细小而又非常坚固的“花把”上，借助着背者的扭动，在空中甩着

双袖翩翩起舞，形如天仙降临人间，为大地免灾赐福。

抬阁，与背装的伴奏音乐是粗细兼备，文武相映的稀有形式，以竹笛（文）大鼓（武）两者轮替演奏。如曲谱

$\underline{35} \quad \underline{35} \mid \underline{3561} \quad 5 \mid \underline{xx} \quad \underline{xx} \mid \underline{xxxx} \quad x \mid$
(口读谱) 哩溜哩溜 哩溜哩溜哩 吃冬 吃冬 吃冬吃冬 吃

$\underline{3561} \quad 5 \mid \underline{xx} \quad x \mid \underline{6563} \quad 5 \mid \underline{xx} \quad x \mid \dots\dots\dots$
哩溜哩溜哩 吃冬 吃冬 哩溜哩溜哩 吃冬 吃冬。

此曲粗中有细，听起来既有翻天覆地磅礴的气魄，又有虚无飘渺、潇洒温柔之情感，祖先留给我们的音乐遗产，安排得是如此巧妙，配合的又如此的恰当，使背装在火热欢腾的动态中，给人带来的，却是一种悠静严肃的祭祀感觉，它笼罩着每个人的心。故而社火大会虽鼓乐喧天，人山人海，但闹中有序，动中有静，使扮演者和观赏者，都沉醉在为神而歌、为神而舞的安祥气氛之中。

由于“抬阁”、“背装”都属于祭神之舞，所以人们认为参与者即可得到神的恩赐，为此，这文武相映的传统伴奏音乐形式，至今尚能保留在人们的记忆中。

（三）、在特殊的风俗中，保留了古老的鼓乐

抬阁大会，因是神而会，故各村落参与的社火项目较多，虽人数众多，但有会规遵循，各村队伍到达指定地点后，都以抽签的前后为序，故行进时井然有序。唯有门鼓（开山鼓）是不受抽签限制，固定排在最前列，以象征逢山开路，这约定俗成的规则，代代如此，任何人不得推翻。而堂鼓则必须排在

整个大会的最末，行进时还必须演奏“斤称溜”曲牌，作为大会的收尾。有关“斤称溜”的含意是因为古时的秤以十六两为一斤。传说它每一两代表天上一星，由北斗七星，南斗六星，再加上福禄寿三星，共十六星组成。这十六星代表了十六两，它象征着做买卖要公平合理，若短缺一两则“损福”，短缺二两则“丧禄”，短缺三两则“折寿”，以树立高尚的商业道德观念，使群众在抬阁大会中受到教育。这真是娱神娱人又育德的好办法。也正是由于这特殊的风俗，才使门鼓（开山鼓）和堂鼓斤称溜曲牌传承、传播保留至今天。

传统音乐在传承时有严格的要求，如演奏斤称溜曲牌时，鼓谱由一两打到十六两，再从十六两倒至一两，要求鼓手不但要有娴熟的技法，而且还要求记忆力强，演奏时以不出差错者为佳。

社火中，每种玩会，都有它丰富多采的艺术形式，如风趣幽默的“蹦蹦猴”、“抬老司”、“张公背张婆”、“没底轿”等；还有欢腾奔放的“霸王鞭”、“大秧歌”、“皇杠”、“狮子”、“龙灯”等。这些不同的社火形式都少不了它音乐的伴奏。这一年一度的盛会期间，谁都愿一饱眼福，先睹为快，它受到广大群众的欢迎。

社火因为年年排练，岁岁增新，使那些业余表演者成为非专业的专业者，有的竟终生演一出戏，一个角色，使其艺术造诣达到登峰造极，在人民心目中有较大的影响。借此传统音乐，得到了广泛的传承传播与发展的大好时机。像新乡县小宋佛村的高跷会，它倍受群众的欢迎，有“小宋佛的高跷再来来”之

美喻。他的看家戏是四股弦剧种的“借髻髻”。该剧表演细腻，扮装风趣，其唱腔优美、通俗、易学，几乎人人都会唱：

(近似口语化)

(2) $\underline{26} \underline{26} | \underline{26} \dot{1}^{\flat} | \underline{65} \underline{65} | \underline{63} 5 || \underline{26} \dot{1}^{\flat} | \underline{63} 5 ||$
 不借不借 不借的(要借要借 要借的,可不借的,要借的,
 $\underline{06} \underline{6} | \underline{2}^{\flat} 5 | \underline{06} \underline{2}^{\flat} | 5 - | - - - - -$
 要借 你的 花髻 髻

这些曲调长年传播在广大群众的口中。

(四)、传统音乐在祭祀与庙俗中传承传播与发展

在豫北地区，很多传统音乐就是在庙俗中扎根成长，并逐渐壮大与繁荣的。如封丘县有名的社火“梅口秧歌”，据老人们的回忆，该县的陈固乡梅口村，在清朝道光年间，村的东头有一座老奶奶庙，每逢农历初一、十五时，有些少儿无女的人们，向“奶奶”乞求子孙，当他们如愿以偿后，要请秧歌会，唱还愿戏，久而久之，秧歌会在群众中获得了信任，并被誉称为“广生会”。“广生会”三个字，又被那些为了传宗接代的善男信女们所倡导，故而向奶奶庙求子孙者愈来愈多，请广生会唱秧歌戏的演出合同，也应接不暇。秧歌戏的演出愈演愈红火，它跟着“广生”的威力，名扬四面八方。后来它不但在本村唱，而且还到临近的村庄唱，有时还被请到开封城去大唱堂会。

一个小小村庄的“土”秧歌，本来是不登大雅之堂的小玩艺儿，但它借了“求子”的乡风又冠上了“广生”的誉称，就在群众中成长壮大并经久不衰了。

其他像寺庙风俗中庆神之寿诞、还愿，向龙王诸神庙之乞雨等，祭祀的仪式中都保留了大量的文艺表演和擂大鼓等传统音乐。同村，这些音乐形式在历史的长河中，伴随着这些祭祀的乡风民俗，得到了进一步传承、传播与发展。

（五）、“腊鼓驱疫”岁时俗促进了鼓乐的传承传播与发展

豫北乡村社火中，都是以鼓为主，俗话说：“无酒不成宴，没鼓不算会”。有关鼓艺的传授，是在一年一度腊鼓驱疫的节日风俗中进行的。旧日豫北，每逢农历十二月八日，则为“腊八”。群众不但要吃腊八粥；为村姑扎耳穿孔，以取吉庆。而且从即日起至春节期间，各个村落，每晚都要汇集鼓手们，擂鼓取乐。当夜幕来临时，远近乡村擂鼓声，时起时落，近则铿锵震耳，远则轰轰雷鸣，当更深入静时，遥远的鼓声还隐隐约约，似有非有的，把人们一直送到梦乡。

远古腊日为岁终祭祀百神之日，也是佛教故事中佛主的生日，它象征着消灾免祸的吉庆日。《吕氏春秋季冬记》注：“今人腊岁前一日击鼓驱疫，谓之逐除是也”；《荆楚岁时记》十二月八日为腊日，谚语：“腊鼓鸣，春草生”、“村人并击细腰鼓，戴胡头，及作金刚力士以逐疫”。

腊鼓驱疫之遗风，是人们为了消灾免祸，渴望平安，追求幸福的象征，在此乡风中，各村的男子汉们，不管是老年、中年、青年或是未成年的小玩童，谁都愿去摸摸鼓锤，敲打两下，就这样形成了争先恐后，你教我学的传授风气。他们每当晚饭后，有的村落是挤满在存放鼓的房屋里，也有的是不顾严

寒站在村头或街心。他们的鼓声、笑声融为一体，他们相互的关系有祖孙、父子、邻里，他们没有教科书，也没有拜师和收徒仪式，而是在这驱疫的古俗乡风中，互相切磋，手把手、口传口的传授，冬八、冬八的什么“忽雷炮”、“凤凰三点头”……。他们之间从不保守，也没妒忌，而是年复一年地代代相传，使鼓的艺术永葆青春，使鼓的艺法永存于豫北大地。

(六)、婚丧俗促成了传统音乐的传承传播与发展

豫北乡村社火中，还有两支常见的队伍，一支是唢呐班（即俗称的响器班），另一支是佛、道教庙音乐班，这两支队伍随着婚丧俗的存在，至今有些班组已发展成为音乐专业户了。

婚丧大礼，在偏僻的农村，就更为兴盛。婚娶中唢呐的吹奏“百鸟朝凤”（又名抬花轿），是妇孺皆知，家喻户晓的喜庆曲牌。它给主人家带来了欢乐、幸福，是双喜（喜喜）临门的象征，千百年来唢呐的演奏，在婚俗中已成为不可缺少的乐器了。

乡民们在丧葬时雇佣唢呐班的风俗，更为屡见不鲜，它那悲惨凄凉的音调，如欠场曲牌 $\underline{01} \underline{65} 3. \underline{3} 1 - \underline{56} \underline{32} 1 -$

伴随着亲朋邻里的吊唁、出殡、路祭、下葬，时吹时打。特别是路祭时还有“闹女婿”之风俗，唢呐要吹奏二十四拜曲牌或七十二叩的曲牌，让女婿行大礼参拜亡灵。另外，在埋葬的前夕，还有“闹丧”的习性，当晚唢呐的吹奏，要到深夜方可收场。若哪一家举丧时不雇用唢呐班，群众则认为其子女在行孝上吝啬，并对其贬之谓“闷丧”。请唢呐班的费用，有的

由出门的闺女们支付，以表对亲人的沉痛悼念，还有的富裕之家，要同时请两个唢呐班对吹，谓之“对棚”以比高低。为此，唢呐的吹奏，在丧俗中展示了技艺，发挥了强大的威力，得到了强有力的传承与发展。

丧俗中还有比较高一层次的宗教音乐，如佛家和道家的念经，其中有“祥云盖”、“梧桐”（悟通）等曲目。有钱人家还要“放焰口”超度亡灵，悼念亲人。

这些婚丧大俗中的唢呐班、佛事及道家念经的从业者，过去认为是不能入祖坟的下九流故学艺者较少，而今天已有不少工人、农民、职员……参与此项专职或兼职活动，他们的技法传授，有些家庭班，是父子、夫妻、兄妹……互教互学，他们已形成了婚丧风俗中的家庭专业户了。

佛教的音乐班，在豫北新乡市北站东张门，一个村就有两个班子，其中有一家曾祖孙四代人同班演出，他的曾孙十二岁时（1986年），已能领奏吹管子了。由此可看出，在吹奏技艺的传承上家传的优越性了。该班还是他们村在节日演出的主力军。

唢呐专业户的发展，至今多而快，几乎各县都有了专业户，他们的成员多为兄妹、姊妹、父子……同班演出的家庭班，另外还有不少兼职的从业者，由此可看出婚丧旧俗愈抬头，村落文化中的传统音乐就更有传承传播的基地。

从以上问题的阐述来看，社火在村落文化中占有相当重要的地位。社火成为民间文化千年不衰的阵地，使传统音乐在历史的长河中，伴随全村的乐与怨、福与祸、富与贫、喜与悲、

盛与衰，以及乡风民俗而产生，而兴旺，而发展。

二、号歌在劳动中传承传播与发展

号歌，俗称号子。是劳动中产生的歌，它无疑与人们的生产实践关系最为密切。新乡已往是个中小型城市，因交通方便，手工业比较发达，故产生了有部分群体性的生产行业，因而民歌中的号歌颇多。如：卫河上有船工号、搬运业有板车号、架包号、推火车号，建筑上有打夯号、打碓号，造纸厂有打纸浆号，鸡蛋厂有搅黄车号和查鸡蛋号，种田浇地和粮坊卖粮还有喝斗号。以上这些号歌，从形式上，大致可分为集体号、双人号和单人号三种。

（一）、集体号：集体号是一人领、众人和的形式。领号者发出美化了的号令，用发展为旋律的音乐语言来指挥劳动。这样不但可鼓舞士气，烘托气氛，更重要的是统一步伐，协调动作，调节精力，减轻疲劳。俗语说：“号歌一唱轻三分”，号歌使集体劳动在美的歌声中同起同落、同休息、同劳动。有的号歌中有词，词中见情，领号者即兴编唱，给人们带来了幽默风趣和欢乐，使疲劳化为笑声。新乡集体号歌中最富有特色的是卫河号和板车号。

古朴浑厚的卫河号歌

卫河号歌，是新乡卫河上的船夫曲，它是数百年前，伴随着船工的劳动而产生的民歌。以往的卫河，北上天津，航运频繁，占河南水路运输之首位，号歌的创造和发展，即比较丰富全面，并优美而动听。

卫河号歌分上游和下游两大类。上游号歌包括拉帆、开船

(扬号)、拉船三种。下游号歌包括打锚、撑船(跑篙)、摇橹三种。其中由于转弯,快行和慢行等不同情况的变化,又产生不同的冲号、上嘴号……,其他还有“出仓号”、“下桩号”,修船时还有“捻号”。如遇到港口,各路航船聚会一起,玩船时,要唱不同的“花号”船歌,供休息时欣赏和助兴。一个个船工老大,要比赛谁的音调唱的美,谁的词意编得最好,用唱船歌来交流艺术,用唱船歌来会见朋友。

长期以来,卫河号歌的特点已进入程式化,其演唱风格:悠扬、明朗、辽阔、高亢,旋律多为两个声部,低音部粗犷、雄厚、健壮、有力。高声部优美、婉转,多用颤音、滑音。高低二个声部结成了浑厚的整体,节奏变化多端,沉重与轻快,缓慢与急促,起伏跌宕,形成了鲜明的音乐对比。卫河号歌,在劳动号歌中构成了一组比较完整的小套曲。

卫河号歌中忧伤、悲愤的部分,包含了对旧社会的痛恨与控诉;而优美动听的部分,则充满了劳动的愉快和对美好未来的向往。它的音乐语言和文字部分,都有极为浓郁的乡土气息,听起来亲切感人,故而最易让人接受和传播。如:

1=F 2/4 摇 橹 号

1̣6̣5̣3̣ 2̣	0̣ 0̣ 1̣5̣	6̣6̣3̣ 2̣	0̣ 0̣ 1̣	2̣1̣2̣1̣ 2̣	0̣ 0̣ 5̣	1̣1̣5̣6̣ 1̣
啵啵哩啵	啵	啵哩啵啵	啵	啵哩啵哩啵	啵	啵啵啵哩啵
0̣ 0̣	5̣5̣3̣ 2̣	0̣ 0̣	5̣5̣3̣ 2̣	0̣ 0̣	5̣5̣3̣ 2̣	0̣ 0̣
	啵啵哩啵		啵啵哩啵		啵啵哩啵	

新乡卫河号歌表达出了中国人民朴素的劳动本质和艰苦奋

斗精神，以及永不停息的革命乐观主义精神，它像卫河流水一样，徐徐东进，千秋万代，勇往直前。

卫河号歌，是民族文化中的瑰宝，是祖先留下的音乐财富，其中部分号歌，已选入《中国民间歌曲集成》（河南分卷）

新颖别致的三拍子板车号歌

一般号歌的节奏对比明显，强弱匀称，除在紧迫时刻，出现连贯性强声拍的 $1/4$ 或 $1/8$ 节奏外，大多为两拍子和四拍子的节奏。但新乡市板车号歌中的主号“拉车号”却独树一帜，别具一格，它是新颖而又别致的“强弱弱”三拍子节奏，唱起来轻松愉快。板车号歌的挖掘和发现，打破了我国号歌中“无三拍子节奏”的传统观念，它为研究民族民间音乐，提供了可贵的资料，并引起了国内外音乐界的关注。

新乡板车号，已选入《中国民间歌曲集成》（河南分卷）。其照片选入了民主德国巴赫曼先生主编的《世界图片音乐史》（东亚卷中国部分）

新乡三拍子板车号歌，产生于建国后的新中国，是板车工人在劳动实践中，根据“架包号”、“推火车号”发展而来。由于新中国交通建设发展较快，故大板车即将结束它的使用价值，板车号也伴随着板车的生命而将要消失，它虽从产生到结束仅有大约五十年的兴盛历史，但它在三拍子民歌号上的成就，确是可贵的。

板车号歌产生的特定背景，是人民当家做主人，工人们吃得饱、穿得暖，生活好转，精神愉快，再加上马路平坦，相应地减轻了拉车劳动强度而出现的。再者，我市板车装运的特

点，一向是少装货、多拉趟为目的。故而在这些特定的情况和条件下，才创造出来富有特色，前所未有的三拍子号歌。

大板车在行进中，工人肩披蓝色大布带，身攀绳套，一人居中，其余的人两行并行，他们步伐敏捷，歌声嘹亮，有时走在平坦的大道上，号歌这时忽而又转入低声吟唱，如窃窃私语，如流水行云，又如诵读诗书古文，伴着沙沙沙的脚步声，别有情趣。如：

1=C 3/4 板车号 (无号)

(领) 66 61 2 | 22 232 2 | 22 232 3 | 12 32 3 | 2 5 5 0 |
 三人 并一心，来哟 哟 哟 重上 复成 金，来哟 哟 哟 带上 劲。
 (合) 23 5 5 | - - - - -
 来哟 哟 哟

上曲轻松明快，刚劲有力，路上行人闻号声而尾随观赏，无不夸赞他们美的音韵，赞他们乡音唱得亲切动人，朴实动听。

集体号歌，除以上两种外，还有打夯，打碓、推火车、架包等号，均为一人领，众人附和的号歌。

(二)、双人号歌。双人号歌，为甲乙连环式和二人对答式的号歌。此号歌是一人唱，另一人和，唱号时，二人配合默契，不打结、不掉板，互相呼应，对答如流，以促使双方劳动节奏的统一。如：

1=C 3/4 打池歌 (双数)

||: 2 55 | 3 322 | 16 2 | 1 1 1 |
 (甲) 搅 一哩 双 双 双 搅 两 双 哟
 (乙) 搅 三哩 双 双 双 搅 四 双 哟
 56 53 | 2 2 | 55 56 | 1 1 1 |
 (甲) 搅是 五 双 哟 (乙) 搅是 六 双 来。

打池号歌，是郊区孟营村过去造纸业中打纸浆时唱的号歌。旧日造纸，集体劳动，它全靠人工操作。打纸浆时，二人赤臂对坐在热呼呼的池浆边，手持木棍，边搅边唱。其号歌，一种是对答式如“十二把扇子”、“对十花”；另一种是连环式，它以数字为词，唱法有双数与单数两种，当唱到一百后，再退数九十、八十、七十……直到一为一套。此时，二人则可换班休息，这是在旧时，车间无钟表计时的情况下，工人巧妙地以数字唱号，来代替计时，以安排劳动。此号歌的创造与使用，足以反映中国劳动人民的聪明智慧。

新乡的造纸业，在《新乡县志》、《康熙续志》中均有记载，由于它历史悠久，故富有古色古香的风格和韵味。

双人号歌中，以数字为号的形式，还有田歌中的花轱辘喝斗号，蛋厂搅黄车号等皆属此类。

(三)、单人号歌：单人号歌，顾名思义，它的演唱者仅系一人，它的歌调皆以数字代之，最典型的有蛋厂查鸡蛋号。如：

1=D $\frac{2}{4}$ 查鸡蛋号 (24数)

$\hat{1}2 \quad 32 \mid 5 \quad \hat{1}2 \mid \underline{3.5} \quad 32 \mid \underline{12} \quad \underline{12} \mid \underline{21} \quad \underline{16} \mid 1. \quad 0 \mid$
 一个那 一 来 摘， 一个 那个 两 来 摘，

$5 \quad \underline{35} \mid \underline{65} \quad \underline{42} \mid \overset{w}{5} \cdot \quad 3 \mid \underline{23} \quad \underline{21} \mid \underline{61} \quad \underline{15} \mid 1. \quad 0 \mid$
 一 一个那 三 来 摘 一个 那个 四 来 摘。

查蛋者边拿、边数、边唱，三者同步。手忙、歌美、数字清，十分别致。查鸡蛋的方法，有双手和单手两种，单手查法，是每次右手一把抓三个鸡蛋，飞抛给左手，再放于篓内，动作敏捷，三个鸡蛋合拢而飞，如粘在手心一样，当查号人唱到283手零一个，便是一篓（旧时出售鸡蛋，是以“个”和“篓”为单位，一篓为850个），可见它是跟随着实际的需要，而产生的号歌。

另一种是双手查法，即左右双方每次各拿五个鸡蛋，放在空篓内，边唱边数，号歌唱到85便是一篓（ $85 \times 10 = 850$ ）。以上单、双两种查鸡蛋唱号的习俗，不但减轻了疲劳，增加了劳动兴趣，并且还利于别人的监督，又便于记数。

新乡往昔，还有田间浇地喝斗的劳动号，特别是晚上浇地，从劳动者的实践经验，他知道号歌唱到多少数字，这一垅菜地便可浇满，即可改垅。再者，往往在水浇园地中，除设轱辘井之外，大部还设有水车井，由牲口拉着浇地，当人在搅轱辘大声喝斗时，牲畜听见人声，即不敢停歇，便可一直拉着水车转个不休。另外，新乡还有粮坊喝斗号，单人搅黄车号等，也都属单人号歌的形式。

以上实例，说明号歌是伴随着劳动而产生，而传承传播与发展，它与当时的历史条件，生产方式，以及经营的习俗，都有着密切的联系。

随着历史的演进，经营的发展，号歌和古老的生产方式大向径庭，逐渐衰落，以至消失。但号歌在历史上的作用，号歌的音韵，将永远留在人民的心中，留在今后的文艺舞台之上，永葆它的魅力和青春。

三、庙会歌舞的传承传播与发展

庙会歌舞，是伴随着庙会而产生的歌舞，是伴随着庙会的兴盛而传承传播与发展的。它是宗教文化的一个组成部分，是由那些虔诚的善男信女们，为祈求幸福平安，子孙昌盛，大富大贵，而亲身对神灵奉献的歌舞。

表演者就是能歌善舞的信徒。他们用歌和舞，表达内心对天地、对神灵、对鬼怪的敬奉。逢年过节和农历的初一、十五，或神灵的诞辰之日，他们聚集在庙会上进行表演。长期以来逐渐形成了庙会的习俗。这种习俗不但为庙会增光添彩，并促进了庙会的繁荣，同时庙会歌舞又借庙会的兴盛，使得它自身经久不衰，以至于沿传至今。

庙会歌舞，俗称“念经儿”。它是来自远古的歌、舞、诗并重的艺术形式。演出中歌伴舞，舞随歌，歌里夹白，白中数板，自由活泼，没有舞台的限制，不受道具服装的制约，随心所欲，轻松愉快。表演者可随时换人，也可抽烟。观众随到随看，可坐、可站。位置不如意，可任意调换地方，看累了可自由退场。

表演者化装极其简单，头上只需顶一条毛巾。扮男者，毛巾向后脑勺挽系，扮女者，就轻轻地搭在头上，手拿折扇，便可歌舞。真可谓：“一条毛巾定乾坤，抖扇进入剧中人”。

他们穿着随身衣服，不施脂粉，不加修饰，给观众带来了一股田园神韵。他们的面孔和气质，呈现出劳动人民朴实本色，可以看出他们一颗洁净的赤诚的心。

庙会歌舞是活跃在中原大地，具有独特风格的歌舞，属于群众性较强的广场歌舞，纯属下里巴人的文艺。也正因为它的