

第三輯

河南曲藝志史資料匯編



● 中國曲藝志河南卷編輯部編印



河南曲艺有悠久和丰富的传统。搜集整理和出版它们，不只可供读者理解它们的独特性和独立性，而且经过认真研究，有助于其他地区发展新曲艺。

王朝闻
一九九六

目 录

宗教与曲艺·····	长溪 中振	1
汝南丝弦道台议·····	何宪伦	16
豫西锣鼓书·····	戴征贤	25
从鼓词到鼓碰弦·····	杨成来	29
大饶在永城的活动与发展·····	韩春生	32
光州大鼓考·····	丁嘉宝	37
仪封三弦初探·····	王民昌 李宪民	42
大调曲子里的变口·····	辛 秀	44
浅谈道教音乐和道情·····	张庆云	46
地灯溜子·····	摘自《新县曲艺志》	50
喊彩·····	摘自《新县曲艺志》	54
光山划龙船·····	摘自《光山县曲艺志》	62
“化装坠子”简介·····	刘会丰	63
漫话相声在开封·····	余文光	65
说“俗讲”·····	陈天林	72
六十三年苦与甜·····	李治邦 口述 刘建勋整理	76
豫东曲坛的一代精英·····	张家才	81
著名曲艺作家范乃仲著作年表·····	殷晓晖	87
邓九如·····	武丰登 荆庚田	92
荆永福·····	武丰登 郭克柱	93
“大调世家”传佳话·····	马有志搜集 于惠珍撰写	95
无私的奉献·····	阎天民	97
兰建堂及其曲艺创作·····	周同宾	103

波榛擷英 孜孜不倦·····	徐清才	113
曲苑耕耘慰平生·····	任建谊	117
走城串乡八万里 说古唱今四十年·····	李小娟 刘建勋	120
曲坛宿将刘桂枝·····	赵抱衡	125
王朋传略·····	晓 犁	137
人贵有开拓精神·····	张允恭	143
得来全靠费工夫·····	康 锐	147
神圣的天职·····	孙三民	154
许应群艺术传略·····	羊 君	160
曲魂系南天·····	中 振	161
河南省曲艺团述略·····	李小娟	180
洛阳市曲艺说唱团简介·····	王 彬	193
鲁山县曲艺队·····	许应群	195
河南省戏曲学校曲艺科简介·····	杜新贞	199
中州曲艺习俗·····	燕昭安	205
弦歌社·····	刘 鑫	215
人民需要曲艺·····	刘建勋	217
曲艺村——东蒿寨·····	齐永顺	221
保安山庙会·····	魏自亮	224
道号辈系百字谱·····	刘 鑫	226
三尺鼓筒七寸板·····	武丰登	227
曲艺拜师帖溯源·····	龚国强	228
坠胡艺人的定弦方法·····	王元伦 谢若冰撰写 刘跃威整理	232

宗教与曲艺

长溪 中撰

民间流传的许多古老曲目，带着浓重的宗教色彩，追溯一下它们的源流，就发现一些曲种的形成和宗教活动有密切关系。

一、宗教的宣传活动为曲艺提供模式

史载东汉明帝永平十年（公元67年）佛教传入中国，历经三国两晋南北朝，四五百年间有了很大的发展，形成具有中国特色的宗教。源于古代的巫祝（术士），东汉顺帝汉安元年（142年），张道陵倡导于鹤鸣山（一说是鹄鸣山，在四川崇庆境内），为道教定型之始。佛教的传入道教的兴起，各自为了宣传教义扩大影响，便有了生存竞争，公元四世纪以后角逐更是激烈。佛教徒首先倡行了三种办法宣传教义，一是经文“转读”，二是“梵呗”歌唱，三是“唱导”，传播佛教的精微的理论。据《道照（寂于453年）传》记载：

“宋武帝（420—423）尝于内殿设斋，照，初夜略叙，百年迅速，迁灭俄顷，苦乐参差，必由因召，如来慈应六道，陛下抚矜一切。……”

《昙光（454—457）传记》载：

“遇心习唱，制造藏文，每持炉处，辄道俗倾仰。”

佛教徒通过“叙”和“唱”的形式，宣传“百年迅速，迁灭俄顷，苦乐参差，必由因召”的佛教理论。这种宣传方式能上达宫廷“宋武帝内殿设斋”，下入民间，使得“道俗倾仰”。可见四世纪以后，宗教的这种宣传方式，已具有广泛的社会基础。

用以传播教义时“转读”经文的单纯的“叙”说是比较单调枯燥一些。后来“转读”经文和“梵呗”歌唱在一起进行，就产生了感人的魅力。最早见慧皎（400年前后）在《高僧传·支昙髡传》中记载：

“髡，特禀妙声，善于转读。尝梦天神按其声法。觉，因裁制新声，梵响清靡四飞，却转反折喉叠痹。虽复东阿先变，康会再造，如终遁环，未有如髡之妙，后进传写，莫匪其法，法制六言梵呗响于今。”

支昙髡是公元397年前后的人，传中“东阿先变”待考，“康会再造”见《康僧会传》中记载：

“又依无量佛中本起，制菩提句梵呗三契。”

就是说康会和尚学着支昙髡作了三段菩提句“梵呗”。所谓“梵呗”，即是句子整齐的诗句（偈或赞），《高僧传·论经师》中说：

歌赞则为梵呗。歌唱梵呗者应晓音律，才能五言四句契而莫爽。……并以协谐钟律，符靡宫商，方乃奥妙。故奏歌于金石，谓之乐；设赞于管弦则谓之呗。”

由于“梵呗”文的“制作”“传写”，供歌唱的材料越来越多，又进一步谐钟律配管弦，形式上较单纯的经文“转读”有了新的突破，这种歌唱体式流传到后世。近代的法事讲唱“宣讲”（俗讲）、“宝卷”等仍见此类文字。

传播教义的第三种办法“唱导”是继“梵呗”而起的。《高僧传·道照传》记载：

“止京师祇洹寺，批览群典，以宣唱为业，音吐嘹亮，洗悟尘心，指事适时，谈不孤发，独步于宋代（南北朝）之初。”

《慧曠（393—464）传》记载：

“让览经论，涉猎书史众伎，而又善唱导，出语成

章，动词制作，临时博采，譬无不妙。”

博采了宫廷民间乐曲传说故事《高僧传·论经师》中记载：

“唱导者盖宜宣唱法理，开导众心也。昔佛法初传，只宣佛号，依文教礼。至中宵疲极，事资启悟，则别请宿德升座说法。或杂叙因缘，或旁引譬喻。其后庐山慧远，道业贞华，风才秀发，每至斋集，辄自升高座，躬为导首，广明三世因果，却辩一斋大意，后代传授，遂成永则。”

法事中“唱导”和梵呗”都是在“转读”之后进行的，在时间顺序上意义上是相同的。二者在体裁与题材上是有差异的。敦煌文献中有一段“唱导”文：

“罗汉圣僧集 凡夫众和合

香汤沐浴净 布萨度众生

诸弟子谛听，此菩萨戒藏，三世诸佛同说，三世菩萨……（原缺字），汝等诸佛子谛听。汝等诸佛子能舍邪皈正正发菩提心否？能断一切恶修一切善否？能回向净土誓愿成佛否？”

这段文字，先是整齐的诗句，后是长短不同语句的散文，诗句是唱的散文只能说。因此，“唱导”之与“梵呗”则蕴其长，补其不足，于歌唱之外加上说白，增强了表达能力。“唱导”较之“梵呗”在题材上又是开放的进步的，灵活多样了。“梵呗”当时仍是“仍文教礼”局限于佛经典故的歌唱，“唱导”一是有“杂叙因缘”，如佛经中《丑女缘起》《频婆罗王后宫彩女功德意供养塔升天因缘》等杂叙自不必说，二是有“旁引譬喻”，还可以广泛取材中国古代传说民间故事，如“孟姜女”、“董永”、“王昭君”、“伍子胥”等，中晚唐·五代刻在敦煌石窟的变文，属于这一类的很多。“唱导”还可以“临时博采”，除了历史传说民间故事，还有“书史”和“众伎”。为了吸引听众，把

我国固有乐曲、乐器、杂耍，也博采在内了。

佛教徒在“唱导”活动上确实作过精心研讨，除了吸取“梵唄”的优长（歌唱），在内容和形式上有所发展，还注意到总结经验肯定成绩。《高僧传·十三论》中记载：

“夫唱导所贵，其事有四焉。谓声、辩、才、博。非声则无以惊众，非辩则无以适时，非才则言无可采，非博则语无依据。若能善兹四事，而适以人时，若为出家五众，则须切语无常，苦陈忏悔；若为君王长者，则须兼引俗典，绮综成词；若为悠悠凡庶，则须指事造形，直谈闻见；若为山民野处，则须近局言词，指陈罪目。”

“唱导”活动不止是宣传教义，还可以作为募化手段，产生经济效益。道宣《续高僧传》卷三记载：

“世有法事……广说施缘，或建塔寺，或缮造僧务，仕女观听，掷钱如雨，至如解发百数，数别异词。”

“唱导”的导师四世纪后已不限于和尚（道士）的出家人，就是俗家的居士（信士），也可以作导师。《高僧传·昙宗传》记载：

“复有释僧意者，亦善说唱，制映经新声，哀亮有序。”

《高僧传·道儒传》载：

“慧重未出家之前即作唱导，……凡所之造，皆劝人改恶从善，远近宗奉，遂成导师。”

关于“唱导”的活动和效果，见《高僧传·论经师》中载有：

“尔时导师则擎炉慷慨，含吐抑扬，辩出不穷，言应无尽。谈无常则令心形战慄；话地狱则使怖泪交零；征昔因则如见注业；覈当果则已示来报；谈怡乐则情抱

畅悦；叙哀戚则洒泪含酸。”

作为佛教竞争的对手——道教，自然也不甘心湮灭无闻于世。在《续高僧传·智凯传》（智凯为隋末唐初人）记载：

“尝于内殿佛道双严，两门导师同时各唱，道士张鼎雄辨难加，自恨声小，为凯陵架。”

可见道士的“唱导”活动起源也是很早，唐代已有《承天》、《九歌》等道曲（唐会要），其“唱导”的内容是以道教的故事为题材，宣扬道教出世思想。

二、几个曲种的源流

公元四世纪到十世纪，尽管朝代更迭，兵荒战乱频繁，中国大地几经荣枯，然而宗教宣传手段上，却是发展的前进的，而且是高效能的。影响所及就产生了旨在麻痹人民服务统治阶级的宗教色彩浓厚的文学艺术，乃至伦理、哲学，水到渠成，流入民间的“梵呗”、“唱导”就是曲艺形式。因为“唱导”活动已然显示出五个特点。

一是有广泛的社会基础。宗教“唱导”活动范围“上及宫廷”、下至“山民野处”，已不限于“出家五众”，有“君王长者”、有“悠悠凡庶”，朝廷支持，黎民拥护。

二是自身建设不断增强。佛道两教在长期竞争中，各自总结经验提高技艺。有了“杂叙因缘”、“旁引譬喻”、“后进传写”，就积累了说唱的文学材料，为后世民间曲艺提供大量脚本。“博采书史众伎”，又能“协谐钟律，符靡宫商，奏歌金石，设赞于管弦”。这样有词谱乐曲凭藉，有乐器伴奏。说唱起来更是有所遵循。

三是唱导人不法定僧道。唱导的导师并不限于出家五众，高僧固然精研经文，“披览群典，涉猎书史众伎”，通晓音律，善于唱导。就是没出家的居士、具有“声辩才博四事”、“凡所之造皆劝人改恶从善，远近宗奉随成导师”，为后世导师转化民间

艺人的自由说唱开放绿灯。

四是这种说唱形式有强烈的艺术魅力。“梵呗”和“唱导”是说唱艺术，观听之后，使人“心形战慄，或怖泪交零，或情抱畅悦，或洒泪含酸”，能产生感人至深的艺术效果。

五是唱导活动能攫取经济效益。自“世有法事，开大施门，别请设座，广说施缘，或建塔寺，或缮造僧务，士女观听，掷钱如雨，至解发百数”，以募化为手段可以得到经济实惠。

从民间曲艺角度来看，有观众，有从业人员，有脚本积存，有强烈的艺术效果，又能产生经济效益，具备了这五个条件，作职业半职业的演出，完全可以以艺养艺。尽管先秦两汉已有众伎百戏或歌或舞说唱杂耍，但还没有完整地形成曲艺的主体意识。在一定程度上可以说：中晚唐五代以前的“唱导”（梵呗）的兴起，是启后世民间曲艺的先声。

下举数例，以见宗教“唱导”活动与民间曲艺的姻缘。

一、莲花落 流行在长江南北黄河上下，历史上有叫“散花”，有叫“落花”。唐代僧人募化时唱的“落花”（见《续高僧传》卷四十），五代时叫“落花”（见《敦煌杂录》）本是佛教宣传教义的佛曲，宋代有行乞演唱（见《罗湖野录》卷二），元代盛行，出现叙事代言两种体式。元人杂剧中《李亚仙诗酒曲江池》、《杜蕊娘智赏金线池》等，插入“四季莲花落”词曲，明成祖朱棣御制《诸佛名经》及《名称歌曲》收集明代以前的佛曲“四季莲花落”254支，明万历年间的《鸣凤记》，清代《捧镜架》（见《北平俗曲略》）中都有叙事代言的莲花落。清代以后“莲花落”有四种倾向：一保持古代歌唱特点的有：大板莲花落、数来宝、快板。二发展为说唱型的有：竹板书、太平歌词。三由说唱到戏曲过渡型的有：小口莲花落、十不闲。四发展成为戏曲的有：评剧。第一种系莲花落嫡系，第二、三种则是发展了的莲花落，第四种已衍变为戏曲。曲艺的莲

花落演唱曲目有《英烈春秋》、《前七国》、《韩信算卦》、《王华买爹》、《黑风传》、《刘锅子私访》、《安安送米》等，有说有唱叙事兼有代言。清乾隆时有专业演唱莲花落和十不闲，增加了乐器道具化妆，清嘉庆时有彩扮莲花落的记载。

关于“落花”即是“散花”，《维诘摩所说经·观有情品》上有一段记载：

“时，维诘摩室有一天女，见诸大人闻所说法，便现其身。即以天华散诸菩萨大弟子上，华至诸菩萨即堕落，至大弟子上便不堕，一切弟子神力去华，不能令去。尔时天女问舍利佛，何故去华？答曰：此华不如法，是以去之。天（女）曰：勿谓此华不如法，所以者何？是华无所分，仁者自生分别，想尔。”

天女所散的莲花本是佛花，“散”与“落”都是适时指事，故“散花”和“落花”本是一事。另录《敦煌杂录》所集佛曲一首，以资参证：

（散花落周字90号）

（散花莲落散花梵，散花莲落满道场）

起首归依三学满（散花落），天人大圣十方尊（满道场）。昔者雪山求半偈（散花落），不顾驱命舍全身（满道场）……

二、花鼓 又叫三棒鼓，流行在湖北、湖南、安徽等地，有的吸收姐妹艺术的声腔表演伴奏走上舞台。如花鼓戏、采茶戏、花灯戏，另一部分仍保持原型，最常见的三杖鼓、金刀花鼓，艺人以此走江湖，卖艺糊口。见关德栋引《法苑珠林》卷九十四记载：

“又至显庆已来，王玄策等数有使人，向五印度。

西国天王为汉使设乐，或腾空走索履屐绳行，男女相避歌舞如常，或有女人手弄三杖刀槊枪等，掷空手接，绳

走不落；或有截舌自缚，解伏依旧，不劳人功。如是幻戏纷纭述。”

“已来”是已未之误，是唐高宗显庆四年（659）王玄策第三次西行是显庆二年，回国是龙朔九年（661），引文系指王玄策第三次西行见闻。当时和印度交往频繁，僧人能来传教，能否把这些玩艺带到中国，或中国固有待考。可肯定唐代已有，博采在法事中当场出色，宋代俞文豹《吹剑录》记载：

“今京师……法事，至出殡之夕，则美少年长指爪之僧，弄花鼓棒专为取悦妇人，掠钱物之计，见者常恨不能挥碎其首。”

元代李有《古杭杂记》记载：

“杭州市肆有丧之家，命僧作佛事，必请亲戚妇女观看，主母则带养娘随从，养娘首问来请者曰：有和尚弄花鼓棒否？请者曰：有。则养娘肯前去。花鼓棒者，谓每举法乐，则一僧以三四花鼓棒在手轮转抛弄，诸妇人竞观之以为乐。”

黄芝冈《落花离兑》中记载：

“南京和尚作法事时，还有这种玩艺（三杖鼓）。”

关于花鼓（三杖鼓）在唐、宋、元、今的文字记载中可以见到与法事有联系，它的源流与宗教活动有关。

三、宝卷、宣卷。源于唐五代时寺院的“俗讲”（唱导）文。现存的《香山宝卷》一般认为是宋代普济和尚所作，元明寺院中每逢佛教节日，由和尚或信徒宣讲宝卷，或叫宣卷。宋元明直接取于寺院的“宝卷”宣讲，题材局限于因果报应的佛教思想故事。明清以后取材于民间故事的宝卷日益流行。有《梁山伯宝卷》、《土地宝卷》等200多种。清光绪间，又有抄本《梨花宝卷》等。宣讲“宝卷”（宣卷）逐渐发展成一种曲艺，清代有了

专业演唱，因流行的地区不同，有苏州宣卷、四明宣卷等种类。宝卷和宣卷在人民共和国建立前逐渐衰落，曲目、音乐为滩黄和地方戏曲吸收。

滩黄——流行在苏州、上海、杭州、宁波等地，曲目多采自宣卷和当地民歌，苏州滩黄历史较久，约于清乾隆年间形成，到同治光绪时各地相继产生，又吸收了部分昆曲剧目和曲调，间有简单的伴奏说唱，表演时一二人，五六人不等，清乾隆时刊行的《霓裳续谱》、《白雪遗音》内有滩黄脚本，即“南词滩黄调”或“南词”。民国以后各地滩黄先后发展成为戏曲剧种，苏州滩黄成为苏剧、上海滩黄成为沪剧，杭州滩黄成为杭剧，宁波滩黄成为甬剧。

四、道情。流行地区很广，黄河南北，长江上下都有唱道情的。道情源于唐代《九真》、《承天》等宫观法事中的道曲（见《唐会要》卷三十三），以募化中产生经济效益的道情（段常《续仙传》中记兰采和持拍板唱“踏踏歌”），宋、元、明、清流行各地，曲目制作中有两种倾向，一种是道士和文人作的词说和散曲，供文人雅士玩赏的；另一种是道士、伶人或乞者作通俗宣传的道情。两种曲目题材多是以道教故事为主，宣扬道教的出世思想。如李诩《戒菴老人漫笔》卷五中《兰关记词说》，明代《金瓶梅词话》第六十四回中“两个唱道情的捣拉小子唱《韩文公雪拥兰关》（写韩湘子九渡韩文公故事）和《李白好贪杯》，明末清初丁耀亢在《续金瓶梅》第六十四回抄录道士说唱的《庄子叹骷髅》（写庄子救了骷髅吴贵后，反遭其诬陷，又以法术复其原形）一篇。道情的曲艺形式是由唐代道曲衍变出来的，早期演唱只有拍板伴奏（见段常《续仙传》），南宋后有渔鼓筒板伴奏（见《宣政杂记》），元代杂剧《岳阳楼》、《竹苞舟》中有穿插演唱，明代吕景儒原作宁斋增补的《庄子叹骷髅》中用（般涉调·哨遍），清代黄文旸在《曲海目》著录的清代无名氏作

《兰关道曲》注明皆（耍孩儿小调），已知明清时道情用的乐调已经发展到联合散套小令了。曲目的创作也不限道士，有更多的文人、伶人、乞者参加。题材继续扩大到民间故事，历史传说，结合各地民谣，形成各种道情流派。有陕北道情、义乌道情；也有叫渔鼓的，有湖北渔鼓，有山东渔鼓；四川的叫做竹琴。各种道情都是以唱为主，以说为辅，也有只唱不说的，一般是一人坐唱，自打渔鼓筒板，也有四五人坐唱的，配乐器伴奏，河南道情有发展成为戏曲剧种的。

五、河南坠子。演唱形式：一人唱左手持筒板，右手打书鼓；二人对唱一人打筒板，一人打书鼓或钹，伴奏者拉坠琴蹬脚梆。其形成时间有一百多年历史，早期是流行在河南、皖北的道情、莺歌柳、三弦书结合形成（见《文化小百科》）。张长弓在《河南坠子书》一文中说：“光绪三十年（1905）开封有一位道情曲友叫雷明的，改习坠子。”

河南省坠子宗教流派突出表现有两点：一是河南坠子艺人的祖师尊奉（丘祖），他又叫长春子；二是河南坠子艺人与宫观道士的宗派相同而且相通。

（一）、河南坠子供奉丘祖，在山西省洪洞县墩村，近五六年恢复丘祖社（建国前就有，1986年有活动），设社长、巡风等职，辖三县（洪洞、临汾、赵县），为促进所辖坠子艺人的艺术交流，检查艺风艺德而设，每年农历三月三日集会，会费公摊。丘祖何许人也受到艺人拥戴？查《元史》二百二列传九十八记载：

“丘处机，登州栖霞人，自号长春子。儿时，有相者谓其异曰：当为神仙宗伯，年十九为全真，学于宁海（今山东牟平）之崑崙山……师重阳王真人。重阳一见处机大器之。金宋之季俱遣使来召，不赴。……

（元）太祖（成吉思汗）自乃蛮命近臣扎八儿、刘

仲禄持诏求之……（第二次）乃发抚州，经数十国，为地万有余里，盖喋血战场。自昆崙历四载，而始过雪山。既见，太祖大悦。……

太祖时方西征，日事攻战。处机每言“欲一天下者，必在乎不嗜杀人”。及问为治之方，则对以“敬天爱民为本”。问长号生久视之道，则对以“清心寡欲”为要。太祖深契其言。曰：“天锡仙翁以寤朕志。”命左右书之，且以训诸子焉。于是锡以虎符，付以玺书，不斥其名，唯曰“神仙”。……

癸未（1272）太祖猎于东山，马蹏。处机请曰：“天道好生，陛下春秋高。数畋猎非宜”。太祖为罢猎久之。时国（元）兵践蹂中原，河南、北尤甚，民罹俘戮，无所逃命。处机还燕，使徒持牒召术，于战伐之余。由是为人奴者得为良，与滨死而得复生者，勿虑二三万人，中州人至今（撰史时）称道之。……

卒年八十（丁亥六月1277）。……

从《元史》记载中，看出①丘处机登州棲霞人，道号长春子，和坠子艺人“海底”相符。②丘处机的言行“欲一天下者必在乎不嗜杀人”、“敬天爱民为本”、“清心寡欲为要”、“数畋猎非宜”、“国兵践蹂中原，为人奴者得复为良，与滨死而得复生者勿虑二三万人，中州人至今称道之”。③太祖锡以虎符，付以玺书，不斥其名，唯曰神仙。丘处机如此人品，成吉思汗的尊重，人民群众的爱戴，当称德高望重。

河南坠子艺人为什么要奉丘处机为祖师呢？明清封建社会宗法伦理观念是非常严肃的。历来尊之谓祖，奉之为神，焚香顶礼膜拜位前，非有莫大的切身的恩泽是不可思议的。和尚之尊释迦为祖，则因传其法；道士之尊老聃为太上老君，则因慕其名；朝廷之尊创业皇帝为祖，则因袭其荫；庶民百姓之供先祖，则因承

其血统；木工之尊鲁班，则因授其术；历代诗文作者有私淑之说，则因慕其名仿其法，以弟子居之，而不尊某为祖供某为神。曲艺行中三弦书艺人之供三皇，鼓词艺人之供子路，则因慕其名附会其传，抬出一些大人物，目的是以示本行并不卑贱。那么坠子艺人供奉丘处机原因何在？丘在历史上影响不算太大，只不过重名一时，莫非因“濒死而得复生者二三万人”，而被其德，中州人缅怀。可是查丘死后四百多年后河南坠子曲种才出现，间隔太久尚能忆及恩泽？以上诸因或间而有之。

（二）、河南坠子艺人与宫观道士的“百字字派”相同而且相通。艺人和道士从职业性质上看毕竟是两家，什么原因使得他们同字同派又通家（同是丘祖龙门派，同派不同门）？两家制订的百字字派决不会是巧合，必然属于一家，究竟属于谁家？要研究这个问题，不妨作一个比较。

道士是道教徒。史载：东汉汉安元年道教定型，教徒尊张道陵为天师，又叫“天师道”，东晋建武元年（317）葛洪撰《抱朴子内篇》，开始整理并阐述道术与理论。南北朝时，北魏嵩山道士寇谦之改革旧天师道，制定乐章颂戒新法，称新天师道。南方庐山道士陆修静整理三洞经书、编著《斋戒仪范》。唐宋两代南北天师道马上升、灵龟、净明等宗派逐渐合流，到元代都归正一派中。金大定七年（1176）王重阳在宁海（今山东牟平）创立全真派，其徒丘处机（1197—1277）为元太祖器重，全真派盛行一时。此后道教正式分为正一、全真两大教派，信奉正一派道士不出家，俗称“火居道士”，信奉全真道士必须出家。

道教的丘处机已死了700多年，河南坠子产生只有100多年，相比之下同是丘祖龙门派，宫观（全真）道士的“百字字派”自然是源远流长，河南坠子艺人的“百字字派”就居于从属了。

河南坠子艺人的“百字字派”的来历如何？字派载于“海底”，“海底”和“度牒”道士僧人历来视如性命，不肯轻易示

人。故笔者假定（手边尚无确证）这个“百字字派”是由丘处机以后的全真道士唱道情经过传承转化到河南坠子艺人手里，其可能有四：

①隋唐以后，佛道两教在法事道场中竞争，道教也有导师唱导活动（见《续高僧传·智凯传》）。

②道情是由道曲衍变出来（见《唐会要》），道教导师能唱道情是当然的。

③丘处机后全真派盛行，信奉全真道士须出家，住在宫观不务农桑，衣午全靠募化，布道民间不违教例。早先是单纯宣传教义的道情，后来为迎合观众或叙事或代言把民间故事、历史传说博采于内，再掺进部分民间歌谣小令散曲，便形成了曲艺道情。

④河南坠子的形成，由流行在河南安徽北部的道情书、莺歌柳书、三弦书结合而成。

据此四点，可以构成这样的概念：河南坠子的“百字字派”系全真道士所传，其传承转化的过程应是：由道教的（导师唱导）道曲——（道士和俗家的曲艺）道情——（道情、莺歌柳、三弦书结合后转化为）河南坠子书。其中道情阶段募化活动多了，就繁衍成民间曲艺道情（从业者包括道士和俗家），道情艺人大量吸收了姊妹艺术，别开生面，另树一帜——河南坠子。然而师承来自道教，字派又不肯丢掉，以示与道教的血缘。例如：光绪三十年（1905）开封唱道情的雷明，改习唱坠子，雷明授徒他会把字派传给下一代的。河南坠子艺人奉丘处机为祖师和宫观道士同是龙门派通家。自是古圣垂范，无可非议。宝卷（宣卷）、花鼓和莲花落在形成发展的过程中，都曾紧密地联系着佛教法事的唱导活动。河南坠子从道情、三弦书中繁衍出来，是道教唱导活动的派生品，它的传统曲目里至今还保留着很多宣扬道教出世思想的书段。例如：《八仙庆寿》、《韩湘子度林英》等。从侯中山收集的曲艺音乐资料上，见到其音乐结构的引腔部分，又多保持