

西安音乐学院

硕士学位论文

洛阳经歌的考察与研究

姓名：王莹

申请学位级别：硕士

专业：民族音乐学

指导教师：陈慧雯

20060621

内 容 摘 要

以独特的艺术风格和音乐特征成为洛阳民间音乐种类之一的经歌广泛流传于河洛地区。当地民众为报答诸神、祈福谢恩在朝山拜佛或进庙拜香时, 诵唱有关佛教经文或劝人行善的歌曲, 其曲调统称为经歌。经歌最初系寺院僧尼诵唱经文之曲调流入民间, 与当地民间小调、故事传说结合而形成的民歌, 俗称“念经儿”、“唱经”、“说经”或“跑经”。这里的“经”是民众们根据佛教思想内容或佛教教义而编唱的与佛教有关的各种题材内容。经歌最初是清唱, 因其受到演唱场合性质的影响和自身的世俗化, 使之逐渐演变成说唱相间带有伴舞的综合形式。其演唱方式多为独唱、齐唱或一领众和。洛阳经歌主要出现在这两种场合: 一是在祈佛求愿、烧香拜佛等香火会活动中演唱, 以酬神娱佛为主; 二是在春节、元宵节以及各种庙会等传统节日进行娱乐性的表演, 以自娱自乐为主, 体现了浓厚的世俗气息。

本论文的写作以田野考察为基础, 参照史料, 综合运用与民族音乐学相关的有关学科的研究方法, 从洛阳文化背景、洛阳佛教文化背景以及民俗文化背景对经歌形成和发展的影响, 进行梳理和分析; 并在论文中详细分析洛阳经歌的音乐艺术特征、表演方式及传承方式; 最后对洛阳经歌的文化思考, 以及分析和明确其本质和文化价值意义, 即本文的结论所在。

通过对洛阳经歌的个案研究, 认为在洛阳佛教文化的浓厚氛围和洛阳庙会世俗化的深深影响下, 尤其佛教寺院是洛阳经歌赖以生存的重要土壤之一, 因此洛阳经歌是一种带有佛教文化色彩的世俗化民歌, 其主旨思想体现了戒世劝善的佛教思想和中华伦理道德观念。在历史上, 曾经对净化当地社会民风, 发挥过潜移默化作用。洛阳经歌不是佛教音乐, 更不是封建迷信活动。

总之, 笔者通过对洛阳经歌独特性质和文化意义的揭示, 希望引起有关部门和相关人士对这一民间艺术品种的客观认识和关注, 从而能够丰富洛阳民间音乐理论的宝库。

【关键词】 洛阳经歌; 河洛地区; 洛阳文化; 佛教文化; 民俗文化; 世俗化民歌;

Abstract

As one of the music categories of local folk music — Luoyang Jing song is widely spread through in the Heluo area, with its unique artistic style and musical characteristics. Jing song was originated from the melody of Buddha scriptures, which was chanted and sung by Buddhist monks and nuns in the Buddhist temple, and then it came into being a new form of melody is combined with local popular folk ditty that has existed during the long years. Under the influence of the situationalization and secularization, Jing song gradually turned into a comprehensive form, which alternates between singing and talking while accompanied by the dancers. Luoyang Jing song is diversified in the singing form such as solo, unison and chorus.

The paper is based on the fieldwork, historical documents and the methodology associated with the ethnologic musicology, and further analyses and combs through the history and present condition of Luoyang Jing song.

The paper is composed of these chapters and sections. The first: against the background of Luoyang's Buddhism culture, Luoyang's folk custom and habits — the secular custom of Buddhist temple, and with the method of analyses and research, it tries to trace back to the root formation and development of Jing song through the observation of sociological study; the second: with the method of musical morphology, it attempts to analysis and illuminate the characteristics of Jing song's musical art, the style of Jing song's performance, the mode of Jing song has spread and passed on from generation to generation. The third chapter: the conclusion of the paper —the Cultural ideology of Luoyang Jing song.

The paper is also based on an individual study of Luoyang Jing song. It is clear that Jing song is regard as a secular folk song with local Buddhism flavor under the double effects of Luoyang's Buddhism culture and secular custom of Buddhist temple in a strong atmosphere, especially the buddhist temple is one of the conditions on which Jing song relies on to

exist for existence. The theme of Luoyang Jing song reflects the practice philanthropy of the Buddhism ideology and the moral principles of the concepts, which exerts a subtle influence on the purification of the local trait in the history. Luoyang Jing song is not generally considered to be Buddhism music, still less to be feudal superstition activity all the time.

【Key Words】 Luoyang Jing song; Heluo area; Luoyang's culture;
Luoyang's Buddhism culture;
Luoyang's local conditions and customs culture;
a secular folk song;

西安音乐学院
学位论文独创性声明

本人声明所提交的学位论文，是本人在专业导师的指导下，独立进行完成的研究工作及取得的研究成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。

研究生签名： 王莹

签字日期： 2006年05月26日

西安音乐学院
学位论文使用授权声明

本人送交西安音乐学院的学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段予以保存。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部内容或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权西安音乐学院科研处办理。

研究生签名： 王莹

签字日期： 2006年05月26日

导师签名： 陈慧宽

签字日期： 2006年05月26日



洛阳市艺术研究所研究员及国家一级作曲家：王文堂先生近照



笔者与文化工作者张铁建（左一）洛龙区关林镇歌手们的合影



笔者与汝阳县文化工作者潘红传（右一）及歌手李便（左二）的合影



歌手胡冬花诵唱经歌《五朵莲花》等



歌手韩绣兰诵唱经歌《十二月对花》等



歌手黄素芳诵唱洛阳经歌《十盼老母》等



歌手领唱者宋仁海（男）带领众人诵唱经歌《四报恩》等



歌手领唱者李秀莲（居中）带领和者诵唱经歌《造花船》等



新安县石井镇龙潭村歌手们的耍经场景



耍经的精彩表演吸引了众多的观者



这两幅照片代表了来自不同地区的人们在诵唱洛阳经歌时都有着相似的心态与神情表现





诵唱洛阳经歌的歌手们以中年妇女为主要成员



虔诚的妇女们在关林庙诵唱洛阳经歌



定期到佛教寺院跟随住持参加诵经仪式的
妇女们既是俗家信徒者又是唱经歌的歌手



众多的歌手们以俗家信徒者的身份在佛堂内虔诚的诵经



庄严、肃静的气氛与热闹、欢快的场面
在灵山寺内形成了鲜明对比



序 言

以洛阳为中心的豫西一带以及黄河与洛河交汇的河洛地区，是洛阳传统文化资源荟萃之地。由于这一地区独特的地理和人文条件，洛阳文化在世代连续传递的基础上不断吸收、容纳和增添新的因素，形成了极其深厚的积淀，至今保留着许多优秀的传统文化遗产。其中广泛流传于河洛地区的经歌，以独特的音乐特征和艺术魅力成为洛阳民间音乐种类之一。

一、问题的提出

笔者在对家乡洛阳的民间音乐种类调查中发现，有关洛阳民间音乐的研究，尚有许多未曾接触或未深入研究的课题，需要探索、开拓和深入，如洛阳十盘音乐、洛阳“十万宫廷乐”、河洛大鼓、洛阳民间舞蹈、洛阳戏曲等已有初步的音乐形态分析和个案研究，丰富了洛阳民间音乐理论的宝库，但还无人对洛阳经歌进行系统的梳理和研究，只是在《洛阳民间歌曲汇编》、《河南民间歌曲集成》以及洛阳地区各县文化馆里的民歌资料中有少量谱例记载。

据当地文化馆的主要负责人反映，由于以往的洛阳经歌认识有偏见和其它原因，经歌逐渐被渐被冷落；洛阳经歌在二十世纪八十年代左右被编入了中国河南民歌集成，但未受到重视。据笔者收集目前有关经歌的可考资料只有以下几个内容：

1. 东汉时期，中国第一座佛教寺院——白马寺在洛阳的建立，被称为中国的“佛寺之祖”；隋唐时期的龙门石窟以及佛教寺院的相继出现，洛阳信奉佛教者日众渐多，其对佛经的吟唱，被民间称为“念经调”。

2. 经歌在洛阳郊区及其邻近各县非常盛行。经歌根据演唱场合的不同可分为坐经、跑经和耍经。坐经是在佛堂室内演唱，跑经是在庙会期间演唱，耍经主要演唱民间风情或历史人物的内容。经歌的伴奏乐器，只是以木鱼和碰铃逢强拍敲击。它是佛教音乐形式。

3. 经调是在香火会烧香拜佛时而吟唱。吟唱方式有独唱或一领众和，领唱者的唱词内容多样化，众人接唱只是以“嗨嗨弥陀佛”等为衬腔。

4. 经调的内容多以劝导世人改邪从善为主，也有控诉旧社会不平等现象的内容^①。

据此，笔者产生了一系列疑问：如经歌是否就是佛教音乐？若经歌不是佛教音乐，而是具有佛教文化色彩的音乐，为何只在洛阳地区生成和发展？它有何音乐形态特征和文化价值意义？带着这些疑惑和问题，笔者分别在2005年6月、8月、11月以及2006年的2月，先后多次前往洛阳市、镇、乡、村，查访了洛阳市周边的主要山野乡村：洛阳市郊区的关林镇刘富村、龙门镇、汝阳县西局村、汝阳县临汝镇连疙瘩村、偃师市岳滩镇王庄村、偃师市诸葛镇、新安县石井镇龙潭村、新安县石井镇沙沃村、宜阳县灵山寺等地；并亲历了洛阳经歌及其种类的表演形式全过程的始末；访问了洛阳地区公认的歌手：李便、朱翠英、姚凤英、李贵荣、韩绣兰、胡冬花、刘庙琴、李秀玲、宋仁海、崔荣花、李广收^②等；拜访了当地文化工作者：王文堂、张铁建、潘红传、卫铁信、姜和平、张飞跃、穆进、郭文武、冯石坤、黄晓昌等十余人。这些文化工作者们在二十世纪八十年代的时候，不仅是洛阳民族民间音乐的搜集者、采录者和记谱者，并亲身参与过中国河南民间音乐集成的编选工作，因而对当地民歌的了解具有一定权威性，为笔者对洛阳周边地区进行田野调查和研究提供了诸多的便利。



(图1: 笔者与歌手朱翠英在家中佛堂的合影)



(图2: 笔者与新安县歌手们的合影)

① 此处引用的有关洛阳经歌的文字记载由洛阳市艺术研究所王文堂研究员提供，出处参见参考书目文献，不再详注。

② 关于笔者采访民间歌手的基本情况参见附录二

二、本文的理论基础

本论文的理论基础主要是民族音乐学基本理论：观念的广阔性、研究方法的多样化、实地调查的方法。

（一）观念的广阔性

民族音乐学不仅阐述置于特定的自然环境和社会文化环境中的某种音乐的基本特征、生存规律和文化特质，而且还强调通过社会学、民俗学、地理学、语言学等文化人类学分支学科的理论以及自身文化传统综合考察和研究这些音乐的如何构建、使用、传播和发展。笔者以这些理论为指导，探讨“什么是洛阳经歌”，洛阳经歌是“怎么样”产生、发展和作用的，由此来解答洛阳经歌“为什么”会表现出这样或那样的方式、功能等。

（二）研究方法的多样化

研究方法的多样化在本论文中主要指的是民族音乐学方法论中的所谓“价值观”、“主体观”和“时空观”。这些研究方法论对笔者的田野考察和案头研究工作能否达到预期科学目的，具有指导的意义和作用。

本文的“价值观”主要建立在洛阳经歌自身的客观基础上——即洛阳经歌所固有的客观存在的内部属性以及与其环境发生作用所构成的外部属性，来考察和探索洛阳经歌的自身文化价值意义，例如它如何体现自身的审美取向或为何具有教化作用或具有佛教色彩的性质。

本文的“主体观”即以笔者在河洛地区所采访和调查的一些公认的民间歌手作为洛阳经歌的对象主体，把握他们的不同性别、年龄、身份等自然属性以及主体的阶层、信仰、社会地位、成长过程等历史的社会属性，观察他们诵唱时的心态、思维、情绪、感情等心理变化。这些自然属性、社会属性和心理变化，都可能为洛阳经歌进行音乐学性质的注释和分析。

“时空观”，是指本文在河洛地区的空间范围内，对洛阳经歌进行观察和研究时所采用的一种“历时”和“共时”的方法观念。同所有其它民间音乐一样，一

定区域内的自然地理环境和经济社会文化环境，对洛阳经歌的分布流传、内容形式、体裁选择等方面有着特殊的影响和制约。“历时观”的方法是针对洛阳经歌现状去追溯历时的音乐踪迹来解释和说明音乐现象的现实存在和构建规律。“共时观”主要体现为洛阳经歌与同时代的其它音乐事象诸如洛阳十盘音乐、河南豫剧之间的关系、洛阳经歌与同时代相关外部环境如洛阳佛教文化之间的关系，洛阳经歌的种类以及种类之间共存及相互影响发展的关系等。

（三）实地调查方法

在实地调查中，笔者在“局内人”与“局外人”的定位中，综合交替采用以下几种调查方法，尽可能使资料互为补充而趋于周全，保证内容的准确性。

1、局内体验

笔者身心一体，置身于洛阳经歌表演场中，用局内人的眼光和准则去观察和记录，努力用当地的观念和审美意识去体验，获得真实的感受和理解这一音乐事象的本体特征和文化特征，避免个人偏见。

2、局外观察

用局外人的眼光和一般准则去观察和记录洛阳经歌的音乐事象，深入观众，细微观察歌手们的表演过程以及交流的过程，考察洛阳经歌自身固有的特征。

3、个别访谈

笔者通过对民间歌手们的访谈和记录，特别是对个别有代表性歌手的反复访谈记录，比较完整的构成了考察材料的基础文本。

4、音像记录

音像记录真实记录了洛阳经歌的实际存在方式，使笔者有可能在反复聆听中深化体悟理解，选择有关音响资料，作为研究、分析对象。

三、本文的研究构想

（一）本文的研究目的

根据现有的文献资料,在深入田野考察洛阳经歌和对已有理论的领会基础上,本论文确定以下研究目的:

1、通过对洛阳经歌的洛佛教文化背景和庙会背景的考察,分析洛阳经歌的基本音乐形态特征,以及对洛阳经歌的文化思考,最终明确洛阳经歌的归类和性质。

2、通过揭示洛阳经歌的本质特征,进而引起有关部门和相关人士对这一民间艺术品种的客观认识和关注。

3、鉴于洛阳经歌的研究迄今为止,很少有人涉猎这一领域的事实,笔者真诚的希望通过对洛阳经歌的认真研究,能够进一步充实洛阳民间音乐理论研究。

(二) 本文的研究思路

本文的写作,在民族音乐学的理论基础上,从现有的史料和实地调查出发,结合历史学、民俗学、地理—音乐学的某些角度,综合运用如前所述的多种研究方法,即:

- 1、与音乐相关的文化背景研究(洛阳经歌的佛教文化背景和民俗文化背景);
- 2、与音乐结构形态有关的研究(洛阳经歌的音乐结构特征);
- 3、与音乐传播有关的研究(洛阳经歌的传承方式);
- 4、与音乐行为目的有关的研究(洛阳经歌的实用性及其教化性)。

第一章 洛阳经歌的生成与发展背景

引 言

洛阳因地处洛河之北(阳)而得名,它位于河南省西部丘陵山区,亚欧大陆桥东段,横跨黄河中游两岸。洛阳自然地理环境比较优越,它位于北亚热带南缘向暖温带的过渡地带,属于大陆性气候,四季分明,气候宜人。洛阳现辖偃师市、孟津、新安、洛宁、宜阳、伊川、嵩县、栾川、汝阳等一市八县和涧西区、西工区、老城区、瀍河区、洛龙区、吉利区六个城市区,全市总面积 15229.73 平方公里,其中市区面积 544 平方公里。洛阳市境内山川丘陵交错,地形复杂多样,周围有郁山、邙山、青要山、荆紫山、周山、樱山、龙门山、香山、万安山、首阳山、嵩山等多座山脉。境内河渠密布,分属黄河、淮河、长江三大水系,黄河、洛河、伊河、清河、磁河、铁滦河、涧河、瀍河等 10 余条河流蜿蜒其间。

由于洛阳地处中原,山川纵横,西依秦岭,出函谷是关中秦川;东临嵩岳;北靠太行且有黄河之险;南望伏牛,有宛叶之饶,“河山拱戴,形势甲于天下”。所以自古以来洛阳既是兵家的必争之地,又是历代帝王建都筑城的理想场所。在中国几千年的文明史上,自夏代起,曾有 13 个朝代先后建都于此,历经了 103 位帝王,历时长达 1529 年。在这千余年间洛阳一直是全国政治中心和文化中心。



(图 3: 汉魏时期的洛阳缩景之一)



(图 4: 今日洛阳的部分缩景之一)

总之，洛阳以特有的自然地理环境，为洛阳文化的形成发展创造和提供了天然的客观条件和便利场所。洛阳文化以悠久的历史积淀和丰厚的文化底蕴，对经歌的生成和发展留下了深深的影响痕迹。因此，研究洛阳经歌的生成与发展背景，首先就离不开洛阳文化的研究。

第一节 经歌的洛阳文化背景

产生于古代洛阳地区的洛阳传统文化，作为一种文化概念，其范围远远大于它的地理范围。就广义而言，洛阳文化意指黄河由河曲、渭水而东，中经砥柱之险，过孟津、荥阳、直达郑州，这段大河以洛阳为中心的地区，包括洛河、伊河流域及登封、嵩山周围等地古代传统文化。“从狭义上讲，是指以黄河与洛河交汇处和以洛阳为中心的豫西一带，即河洛地区的传统文化。这一地区正处于人们常说的与文明起源有缘分的北纬 34℃半”^[1]，在古代这里气候温和，土地肥沃，山水相间，既不会有特大水洪，又有水利可以灌溉农田，宜于人类生存、栖息和生活，同时也为文明的产生、文明的发展提供了极为有利的条件。大面积的龙山文化遗址、洛阳王湾遗址、二里头遗址等众多文化遗址的发掘，都说明了河洛地区早已成为文化内涵丰富的地区。

民族音乐学界有一个普遍认识：自古以来，民间音乐的任一品种的体裁形成都与特定的地理环境、地貌、气候以及悠久的历史传统等保持着高度的一致性，就如北方适合粟类作物，南方适合稻类作物那样顺乎自然，如江河之“船号”、高原之“山歌”、城镇之“小调”皆环境使然。再者，音乐体裁风格的分布，常常以其浓烈淳厚的乐风，揭示出某种地域文化的精神和个性，甚至成为地域文化标志。由此，任何一个地方民间音乐品种的产生和形成，都得益于两种资源：一个来自地域，即自然资源；一个来自历史，即人文资源。

洛阳文化自然资源的优越性和重要地位，透露出它能够孕育出洛阳经歌的内在原由。河洛地区自古以来处于兵家必争之地，历史上的朝代更替，外族的入

侵，使这里战乱频繁、徭役不断。人们长期生活在流离失所、民不聊生的水深火热中，精神上的压抑和肉体上的痛苦长期侵蚀着他们的心灵，他们渴望安定平静的生活，渴望得到被拯救和保护。传播佛教信仰的经歌，自然成为人们抒发郁闷、解除痛苦或寄托希望的精神娱乐形式，成为河洛地区人们对神灵膜拜的表达和自我情感的抒发及对生活生存的表达媒介。

洛阳文化的人文资源中一些主要特征，如淳朴善良崇礼习尚的朴素民风，注重人伦和睦和道德至上的价值，洛阳佛教文化中的传统伦理和道德观念等思想，在洛阳经歌中留下了深深的痕迹。

洛阳经歌就是在洛阳文化的沃土中滋长而成，它的发展与洛阳文化的生态圈息息相连，并成为民间音乐在这一地域文化的重要代表之一。

第二节 洛阳经歌的佛教文化背景

洛阳经歌究竟源自什么，因无确切的历史文字记载，难以做出精确的考究。笔者在实地调查中就这个问题曾多次询问当地文化工作者和一些高龄老歌手，根据老歌手们的回忆，结合洛阳经歌的文字记载资料分析、推断，洛阳经歌主要在寺庙佛院中烧香拜佛时诵唱，它与河洛地区的佛教文化氛围关系密切。

佛教起源于印度，在中国佛教首先在洛阳建寺，同时也发展于洛阳。东汉永平十一年（公元68年）中国第一座佛教寺院——白马寺在洛阳建立，开始了佛教在中原的传播。“寺”原是朝廷所属政府机关的名称，“凡府廷所在，皆谓之寺”（《汉书·元帝记》）。将朝廷高级官署“寺”作为佛教建筑的称呼，足可以说明当时的统治者对佛教的敬重。

自东汉以来，由于洛阳在历史上长期的位居政治、经济和文化中枢，而成为四方佛教源流汇聚之地，许多中外著名佛学大师、高僧、教徒在洛阳传法讲经、编译经典、立寺造佛，使佛教从风而靡，逐渐塑造洛阳佛教文化特点：

第一、独立性

洛阳佛教文化的独立性主要表现为形成了“中国化”或“汉化”的洛阳佛教。从东汉末年到南北朝的 400 年间,佛教曾长期依赖中国古老方术而持续到逐渐被社会各阶层信奉而发展,演变成“南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中”的宏大场面。洛阳佛教在隋唐时代近 400 年间,才成为相对稳定的全面文化模式。对此,我们应特别注意以下史实:(1) 由于隋炀帝曾在洛阳上林苑创建译经馆汇集了历代汉译佛籍和中国佛学著作达 1076 部、5048 卷,基本完成了佛教的经典翻译;(2) 各朝代统治者所倡导的洛阳佛理研究学习之风,使佛教各家学说都在洛阳盛行,佛学大师高僧如玄奘、神秀、惠能相继出现,形成了禅宗、天台宗、三论宗、法相宗等各种佛教宗派林立的局面;(3) 西域高僧佛图澄在洛阳等奠定了汉人僧伽制度的基础,使国家管理僧众和僧众自我管理的组织机构建立稳定下来,并形成了相对独立和强大的寺院经济,仅洛阳城内外的佛教寺院多达 1367 所,当时的洛阳刹庙林立,缙服并肩,香火隆盛,河洛地区的龙门石窟、龙泉石窟、柴河万佛山石窟、西沃石窟、石佛寺石窟、吕寨石窟、铺沟石窟、巩县石窟等各种大大小小的石窟工程艰巨浩大,历时多年,反映了民众对佛教的虔诚;(4) 最后,佛教在文学、艺术各个领域的传播手段越来越成熟和多样化,并且日益渗透到民间信仰和日常生活、民俗活动中;(5) 作为佛教文化的信仰与价值规范逐渐凝聚和积淀到中国社会各阶层中,成为实行精神统治、处理人际关系和个人精神寄托的可行途径和有用工具。

第二、世俗化

洛阳佛教文化具有强烈的民间信仰氛围。佛教最初传入中国时就与中国民间固有的信仰紧密结合在长期发展中,始终没有脱离民间固有的信仰。尤其是中国民间信仰的核心思想,如灵魂不死、福善祸恶,很快与善恶报应、灵魂轮回转生的佛教教义揉为一体,构成了洛阳佛教世俗化的心理基础,并使佛教的神学色彩趋向淡化。这种民间信仰氛围,最为明显的是:信仰的世俗化和庙宇的世俗化。

信仰的世俗化主要表现在多佛崇奉取代了一佛崇奉,释迦牟尼佛本是佛教创始者和教主,被奉为“世尊”,因过于神圣,民间百姓对其逐渐淡化,民众更加“亲

近”的是那些随时能消灾避难的菩萨，如“千处有求千处现的千手观音、劝人“放下”的弥勒佛及在西方净土接应往生众生的阿弥陀佛，妇孺皆知，深入人心。龙门石窟的观音菩萨、弥勒佛、阿弥陀佛的造像和铭文在数量上远远超过释迦佛。唐宋之后，各种佛像和菩萨进入到世俗社会的千家万户，遍及市井勾栏瓦舍。

庙宇的世俗化，主要体现在佛教庙宇成为民间信仰中心和庙会场所。在河洛地区，从重要市镇到偏远乡村，总有一两座香火鼎盛的庙宇，虽然不一定是属于佛教寺庙，但是以佛教的最为常见。且香客络绎不绝，每月朔望尤为热闹，故当地有“初一十五庙门开”之类的俗语。特别是在这些庙宇定期举办的庙会，“商贾云集，士女如云”，成为这一地区最重要的民俗事象。

第三、经年累月渗透到城乡民众心灵的洛阳佛教是洛阳经歌最重要的文化土壤和背景

从东汉（公元 25 年建国）到北宋（公元 1127 年亡国）一千一百余年间，洛阳及其所在的河洛地区，不仅成为佛教在华的传播中心，同时又经历了佛教音乐音乐中国化的全部过程，“中国佛教音乐的历史发展大致可分为四个阶段：一、佛教初弘期的‘西域化’阶段；二、自东晋至齐梁的华化及多样化阶段；三、唐代的繁盛及定型化阶段；四、宋元以后直至近代的通俗化阶段”^[2]。

自两晋时期以来，统治者在政治、经济、文化等多方面的国策不但稳定了战后社会和人民的秩序和信念，同时也促进了音乐艺术的交流和发展。由于当朝统治者对佛教文化的大力提倡，使饱经忧患的人们得到某种安宁和新的精神寄托，佛教音乐得以广泛流传。在洛阳众多的寺院中，僧徒们常常作乐供养佛或歌赞宣扬佛法，佛门寺院竟成为贵族宫廷、地主庄园之外又一个重要的音乐场所。广大民众的自发参与促成了佛曲俗化和俗曲佛化的民间音乐文化在洛阳的盛行，如龙门石窟宾阳洞、莲花洞有关于伎乐天、供养天的音乐场面。伎乐天和供养天都是佛经中的乐神和乐人。前者奏乐，是佛教八部护法神之一；后者歌舞，他们的职责是娱佛供佛；其中洛阳十盘音乐、十万宫廷乐等对洛阳经歌的形成具有很深的关联。

明清之际，佛教音乐因日益通俗而深入到民间的各个传统音乐领域，出现了

许多佛歌用民间曲调演唱。佛教音乐与民间音乐的这种融合,主要采用两种方式:“一是引古乐时乐进入寺庙,利用宗教对传承的高度重视及世俗文化的相对性,演化为一种不专为宗教服务的‘世俗性’宗教音乐;一种是传播佛教音乐曲目、技法于民间,逐渐形成一种直接为民众生活服务的‘宗教性’民间音乐”^[3]。

洛阳十盘音乐作为佛教音乐的遗存^①,曾在洛阳白马寺、汝阳广兴寺、汝州风穴寺、伊川金山寺、新安清泉寺等河洛地区的各个佛门之地广泛流传,在一定的客观程度上保存了一些佛教音乐曲牌如《十根拐棍》、《经调》、《五声佛》等^②。后来随着洛阳十盘音乐逐渐从寺院传播到民间并日益世俗化,最终发展衍变为洛阳经歌的曲调音乐来源之一。

第三节 洛阳经歌的风俗文化背景——庙会文化

直白地说,庙会是以佛教庙宇为场所,周围民众约定俗成定期自发参与的一种集宗教、商贸、娱乐为一体的集会。河洛地区的庙会风俗则与佛教寺院的佛教活动有着密切的关系,同时它又伴随着民间信仰活动而发展、完善和普及。庙会文化经过长期的文化积淀,“相习以成风气”,成为洛阳经歌的风俗文化背景。

一、庙会是洛阳经歌世俗化的重要场合条件

庙会伴随着佛教活动而产生,它以庙宇为活动场所集佛教、娱乐、贸易为一体。在这里,佛教利用民俗活动扩大影响,并获得维持僧众基本生活的供养,广大

① 关于洛阳十盘音乐是佛教音乐不是本文的主要内容,其论述详见《洛阳龙门镇田山村“十万宫廷乐”基本调查报告》,河南省艺术研究所出版(内刊)。

② 洛阳十盘音乐中现存的还有其它一些佛曲内容详见潘国强:《洛阳十盘音乐考察》。

民众也借助于佛教场地有效的展开民俗活动，丰富了民间的生活，两者的结合使庙会为洛阳经歌世俗化创造了重要的场合条件。

早在唐宋时期，就出现了为广大民众提供娱乐场合的庙会形式，百姓们把庙会视为最重要的娱乐场所，佛教为了传播教义争取信徒，常常用走出寺庙的方式扩大影响，并在佛教仪式上均增加了随顺众生的娱乐内容，如出巡、舞蹈、音乐百戏、诸般杂耍等等。这样，不仅善男信女们趋之若鹜，乐此不疲，而且许多非信徒公众亦随喜添趣。据北魏杨炫之《洛阳伽蓝记》记载：“四月八日释迦牟尼生日，洛阳各寺院的佛像纷纷沿街‘巡城’、‘行像’等，视察人间善恶”；沿街“飞空幻惑，世所未见，异端奇术，总萃其中”，“于时金花映日，宝盖浮云，幡幢若林，香烟似雾，梵乐法音，惊天动地，百戏腾浪，所在骈此”；“像停之处，观者如堵”。原来属于民间信仰的赛会酬神活动，也由乡间里社纷纷转移到佛寺中进行。在佛教举行圣诞庆典、坛醮斋戒及各种节日庆典时，民间的各种社、会组织也主动前往集会助兴。如乾隆十三年《洛阳县志》载：“二月二十祀城隍，醮钱演剧，商贾全集，士女如云”；“……关帝庙，每岁春秋仲月及五月十三祭祀。雍正三年，追封三代。……文昌阁，每岁春秋仲月上戊日日祭……”。民国《汝阳县志》载：“赛会，城内自元月十六日起至三月三止，无日不会。”正如民间普遍流传的俗语：“跨入正二月，天天有庙会”。这样，佛教寺院场所便逐渐成了以佛教活动为依托的群众聚会场所。

庙会文化渗透着佛教信仰导致佛教传播方式的演变，反映出社会民俗和民众心理的变迁，庙会活动中各种民间音乐艺术影响了洛阳经歌的形成发展，因而庙会是洛阳经歌世俗化的重要场合条件。

二、庙会性质对洛阳经歌世俗化的影响

笔者通过对目前河洛地区现存庙会日期的实地考察，归纳和总结出现存的庙会性质主要有以下这三种类型：

一是以进香敬佛为主要内容的香火庙会。这种庙会无论是在繁华闹市还是郊区城镇的大小小佛教寺院，都是在每月的初一、十五定期举行，由庙中的住持开庙，让众多信徒和百姓们入庙进香。这种庙会性质主要是作为当地的普通百姓

们烧香上供敬奉各个佛像，祈求保佑或许愿祈福的场所，当然也有个别娱乐和商业活动。

在这类性质庙会中，笔者看到香客妇女们上香拜佛和跟随僧尼诵经后，选择自己信奉的某一佛像面前独自唱经歌，而一唱众和或多人齐唱的方式很少见。

二是每逢年节一次或二、三次节期，以寺院所供之佛像的祭日或祈日为主要内容的庙会。除了人们的日夜上香礼佛之外，还有娱神、娱人、商业活动或游玩娱乐等其它一些活动。这是在河洛地区范围内经常能够见到的一种规模宏大场面壮观的庙会。

据笔者观察，庙会越热闹场面越宏大(如龙门庙会、关林庙会、灵山寺庙会等)，越会不断的出现诵唱洛阳经歌，常常是一人唱起，四面八方的香客和，人神共娱，热闹非凡，有的还有舞蹈陪衬，佛教具有的那种神圣庄重气氛被大大弱化了。难道只是因为这类庙会具有强烈的世俗化气息，以及各种民间音乐艺术的不断参与表演，就影响和改变了经歌内容形式吗？这种现象启发着笔者的思考。

三是在佛教寺院外面的街巷设立定期集市进行商贸交易的庙会，虽然仍以庙会为名，实际上脱离了庙宇，而是以商业集市活动为主要内容。如在洛阳市内东西北四个城关的白衣阁（即白衣观音）庙会中，看到的只是商摊集市或日用百货等一些非常热闹的贸易活动，即使偶尔的上香拜神，也丝毫不能感受到那种特有的香火气氛。这里已不见洛阳经歌的踪迹。

下列表 1 为笔者所考察的庙会性质功能及其在河洛地区的分布，在这些庙会中都存在着洛阳经歌的表演。

表 1: 庙会性质功能及其分布

庙会名称	地 址	庙会日期	性 质 功 能
龙门庙会	洛阳市龙门东山、西山	正月初八、 五月二十一	朝山进香、祈求佛佑、 各种娱乐活动等
关林庙会	洛阳市关林镇	正月十三、 九月十三	祭祈神灵，祈求还愿、各 种游艺、商摊集市等，
灵山寺庙会	洛阳市宜阳县城西	正月十五、 二月初八	朝山进香、祈求佛佑、商 摊集市、游览等
药王庙会	洛阳瀍河区民族路东段	四月二十八	烧香祈子、唱戏、说书、 日用百货、商摊集市等

续表 1: 庙会性质功能及其分布

庙会名称	地 址	庙会日期	性 质 功 能
老母庙会	偃师市城关镇	二月初九	朝山进香、祭祀神灵、唱戏、游艺商摊集市等
荆山庙会	新安县石井乡荆紫山	三月三	朝山进香、祭祀神灵、唱戏游艺、游览观光等
岱嵎山庙会	新安县岱嵎山西柏地庙	三月三、六月六	朝山进香、祭祀神灵、唱戏游艺、商摊集市等
岷山庙会	汝阳县岷山	二月二十八	朝山进香、祭祀神灵、唱戏闹会
祖师庙会	汝阳县云梦山桃源宫	二月二十五	朝山进香、祭祀神灵、祈福求嗣、游览观光等
老君山庙会	汝阳县西泰山	三月十八	朝山进香、祭祀神灵、商摊集市、游览观光等
小满庙会	汝阳县上店镇珂瘠河村	二月十八	朝山进香、祭祀神灵、唱戏闹台、游艺等
福昌阁会	宜阳县福昌阁	三月初三	祭祀神灵、赶会、游艺唱大戏等

(注: 以上所有庙会日期以农历日期为主)

笔者在以上的这些庙会期间考察中发现有个很奇怪的现象, 即在关帝庙、老君庙等一些道教场地中出现具有浓厚佛教色彩的洛阳经歌。据了解, 这种情况与唐时期佛道两教的神像崇拜呈现交叉融合的趋势有着密切的关系。佛教初传中国时, 道教在这同一时期逐渐形成, 与佛教相互之间展开了激烈的竞争。在唐宋时期由于道教与佛教先后得到皇帝的支持鼓励, 都达到了自己的全盛时期, 势力互有消长。从整体看, 两教在唐代均有较大发展, 均曾盛极一时, 而其影响则既普遍又深入地达到全国民间。如当时佛教徒把佛教的创始人悉达多·乔达摩尊为如来佛祖师, 传入我国之后被认作佛教最高神。道教徒为了对抗佛教的影响, 讹传老子“入夷狄化浮屠”, 意思是老子西行教化胡人, 佛教出于道教, 把佛作为老子的化身之一。元朝道教祖师王重阳创儒、道、佛三教同源, 三教合一说, 更是影响深远, 在民间诸神崇拜中, 佛与道基本上形成一体, 在这里, 佛即道, 道即佛。即有些原本是佛教、道教中的神, 但后来远远超出本身的范围, 成为民间普遍信仰的神。民间百姓在道教场所唱关于佛教内容的经歌也就很自然了。这种情况使洛阳经歌传播更加普遍化。

庙会中演唱经歌者大都是妇女，无论唱什么内容，唱的都是一个调，她们说，“唱经歌和烧香敬神是一个道理，无论啥神只要听了就高兴，就能免灾除难，保佑人平平安安。”也就是说，这里的佛已经不是原始的佛了，而是完全被民间百姓理想化的“神佛”，是民间一切神灵的代称，即佛与神仙为一体。在这类经歌中，“经”已失去意义，成为民间群众自娱自乐、带有游戏色彩的文娱活动。可见，在今天的庙会活动中所见到有关洛阳经歌的种种表演，体现了它的世俗化性质多于佛教的性质，体现了人神共娱的性质多于敬佛的性质，同时也从侧面反映了广大民众更为关注的是现实精神方面的需求。



(图 5: 汝阳小满庙会广场)



(图 6: 新安县石井乡荆山庙会广场)

第四节 小 结

为此，对上述背景资料和笔者收集考察资料的整理和分析，认为洛阳经歌在形成发展过程中主要融合了以下几个因素，最终形成今天所看到的洛阳经歌现状。

1、经歌多为行香礼佛的妇女们所唱，而妇女们拜佛行香这种仪式始于何时，史料无从可考。但从北魏时期起，礼佛行香的风气已经非常兴盛，如《洛阳伽蓝记》中已有礼佛时“香烟似雾、梵乐法音”的记载；在洛阳龙门石窟的古阳洞有贵族妇女鱼贯而行的礼佛图（见图 7）；“忌日设斋行香”在唐朝已成定制。据

笔者查阅的河洛地区的信仰民俗资料，如清光绪二十二年《洛阳县志》中有“拜佛之风，每岁之春，奔走寺观，烧香礼佛，妇女尤多”，民国二十三年《新安县志》中有“近城妇女每于三伏之日集中寺观，燃香诵佛，杂沓成群，彻夜念经”，民国二十三年《宜阳线志》中有“每当是日，一般妇孺遍往各庙，即唱经念佛，歌音可达千里之外……”等记载。由此看来，河洛地区的这种以妇女们为主的拜佛行香仪式有着非常悠久的历史。



(图 7: 龙门石窟中的北魏时期帝后礼佛图)

2、由于佛教势力的影响扩大，激化了佛教与官府的各种矛盾，引起了禁佛毁庙的更迭，从而使大批僧尼还俗于民间，同时在寺院的僧尼中，有一部分来自于宫廷、贵族的乐伎。《洛阳伽蓝记》载：“景乐寺大斋常设女乐，歌声绕梁，舞綉徐转，丝管寥亮，谐妙入神。”北朝北魏正光（520—525）中的大贵族高阳王雍，家养童仆六千，伎女五百，铙吹响发，丝管迭奏，连宵尽日。雍死后，五百乐伎大都被遣散进入寺院，奉命入教。这些乐伎们既有音乐专长，又会诵念经文，在寺院期间也常到民间讲唱经文。当朝廷及官府拆毁寺院，这些僧尼们在还俗回乡后，结合当地的民间小调，编唱“吃斋行善、修行得道”之类的故事，宣传教义。由此，逐渐形成了由寺院的僧尼们诵唱经文曲调流入民间，并与当地民间小调、歌谣及各种民间故事传说结合而流传下来的这种习俗。

至今在部分佛教寺院中仍可见到这些遗留的习俗，笔者在宜阳灵山寺发现，每月初一、十五的固定日期里，很多远道而来的妇女们不仅照常上香拜佛，而且在举办仪式活动时自发跟随僧尼学唱诵经，至为虔诚。在偃师、汝阳等地区一些歌手在家中摆设佛堂，她们能够演唱一些类似《炉香赞》、《赞偈》、《阿弥陀佛经》等佛教音乐中较常见的曲目。这些歌手们往往是演唱经歌的主要成员。关于洛阳经歌来源，她们提供两种情况：

一种是认为洛阳经歌来源于一种神秘的传道，其内容主要以神仙或佛祖的各种神话传说为主，很少有与现实的实际生活有联系的经歌内容。汝阳县临汝镇 75 岁的老歌手朱翠英对笔者讲述，说她从小就受到她奶奶和母亲的熏陶，特别是她

奶奶对佛教非常虔诚，不仅在家中佛堂念佛诵经，而且常常来往于附近的各个佛教寺院内上香拜佛，其间跟着某个人学会了各种内容的经歌。至于这“某人”朱翠英老人说她没见过也不知道是什么样的人，听她奶奶说是个“神人”，只有对佛的真心尊敬和敬畏，没有丝毫的亵渎和不恭，才能得到这个“神人”的传授。在关林镇李贵荣等老歌手称，因其母亲真心实意的敬佛以至于在梦中跟老母（即南海观音）学会唱经，且醒来就能完整记下这个经歌《老母传经》的所有内容。随同笔者的当地的文化馆工作者均认为她们的讲述夸张不可信，但她们在讲述时的那种语气神态及表情没有夸张或故弄玄虚的神情，虽然都不识丁字，却都能够现场连续不断地演唱经歌内容和解释其含义。

另一种情况是在四十到六十岁之间的妇女们，认为自己无论是在当地还是在庙会或寺院，都是跟别人学到的洛阳经歌，这些内容很少有神话传说，主要以劝人行善内容为主，具有很实际的现实内容。这些人同样都是不识字或只有一两年的小学水平，只是一再强调经歌内容不好学不好记，但信佛又特别喜欢经歌，跟着唱就学会了。

3、从笔者所收集到的洛阳经歌谱例资料中可见，洛阳十盘音乐中的一些佛教曲牌[十根拐棍]、[五声佛]等对洛阳经歌曲调生成具有一定的影响作用。其次，有些经歌融入了当地戏曲的某些音乐曲调，如经歌《道纸白莲靠山修》（谱例1）^①等。从整个洛阳民间器乐曲或民间戏曲音乐形成时期的范围来看，都是至少在清末以后形成完整的音乐品种。洛阳经歌在漫长的历史发展中，通过多种因素的彼此相互融合和相互影响，一直逐渐流行到20世纪60年代左右。在20世纪80年代以后，经歌又在河洛地区的各个庙会上逐渐恢复盛行。

综上所述，洛阳经歌正是在这种背景环境的影响和作用下，流传、继承和发展到今天。可以肯定的是，传统的洛阳文化、及浓厚的佛教氛围环境和庙会的民俗文化是洛阳经歌的形成和发展的重要土壤条件。

^① 本文所使用的谱例来源详见附录一，其中笔者的记谱实例均为笔者在当地民间音乐工作者的帮助下对录制音响资料的整理而谱写。

谱例 1

《道纸白莲靠山修》

记谱者：黄文博
演唱者：张秀廷

♩-82

道 纸 白 莲 靠 山 修 哇， 儿 走 千 里 母 担 忧。

娘 走 千 里 儿 不 揪， 围 女 是 娘 的 挂 心 钩。

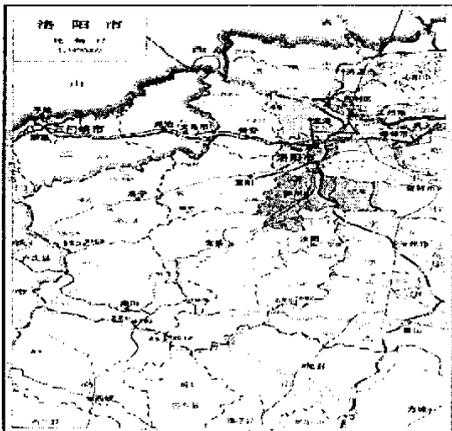
咳 咳 咳 弥 呀， 咳 咳 咳 陀 呀， 呀 咳 咳 佛 哇， 咳 咳 咳 呀。

第二章 洛阳经歌的音乐艺术特征

第一节 洛阳经歌概况

一、洛阳经歌的分布地域

据曾经参与过收集、整理和编写河南民歌集成的主要民间音乐工作者的介绍,洛阳经歌的分布情况,主要以洛阳为中心辐射四周,洛阳所辖各县(偃师市、栾川县、嵩县、汝阳县、宜阳县、新安县、孟津县、洛宁县、伊川县)均有经歌流传。此外,洛阳以西的渑池县、义马县、鲁山县,洛阳以东的汝洲县、



辉县、西平县、密县等各地都有洛阳经歌的存在。(图8:洛阳市区地图缩影)

在这次调查过程中,笔者分别在2005年6月、8月、11月及2006年2月等不同的时间先后考察洛阳经歌的分布位置,且每次考察的时间持续10天左右。因此笔者的考察范围主要以洛阳关林镇、龙门附近一带地区为中心,东有偃师市,西有宜阳县、新安县,南有汝阳县,北有孟津县。这些地区是目前洛阳经歌最繁盛的分布区。笔者发现凡是离佛教寺院越近的地区,洛阳经歌就越丰富,而且还有一些比较有名的老歌手,他们经常来往于各个佛教寺院或各种庙会活动。可惜的是,因老歌手们的身体状况不佳及多种原因,大多数洛阳经歌的精彩部分已经完全失传,只能从这些老歌手们或当地的民间音乐工作者的口头描述去感受和想象那时候洛阳经歌的盛况。

由于佛教寺院和庙会文化对洛阳经歌形成发展的重要作用和影响,佛教寺院作为佛教社会的司职机构,代表着佛教精神的价值取向,是洛阳佛教文化由无形

向有形的具体转化。佛教寺院实体作为庙会文化的物质构成，又具有重要的实际意义。因而河洛地区现存的一些佛教寺院（见表2）不仅是洛阳经歌的表演场合，而且为笔者考察洛阳经歌的形成与发展过程，提供了历史线索和客观的脉络。

表2: 笔者所考察的佛教寺院的分布状况

寺院名称	建立时代	现地址
关林庙	两晋—清	洛阳市城南12.5公里
广化寺	北魏—唐	洛阳郊区龙门西山
龙门石窟	北魏—唐	洛阳郊区龙门山
观音寺	明—清	汝阳县城东圣王村
龙凤寺	唐	偃师市翟镇乡
全佛寺（龙泉寺）	北魏	偃师市县城西南龙泉村
灵山寺	金—宋	宜阳县城西凤凰山麓



（图9：汝阳观音寺）



（图10：偃师龙泉寺）

二、“经歌”概念的多层面认识

美国民族音乐学者梅里安姆（Alan Merriam）曾说过“如果未能了解音乐概念，就不能说是真正了解音乐。”而音乐作为一个概念来理解时，它既有于声音之物理运动上的表象特征，更有其文化载体的深刻内涵。因此，对音乐概念的认识，仅观察其物理现象上的特征，并据之以解释音乐之概念是远远不够的，还应从其文化理解音乐，界定其概念如何。因此，对洛阳经歌之理解，也应该观察其表里、表象形态与文化特征。

若用序言中有关“经歌”的可考资料，来解释笔者在实地考察中所观察的“经歌”现象，不仅不够全面，而且还有错误观点。笔者在考察过程中还发现以下几个现象：

“经歌”在民间常广泛俗称为“经调”、“念经儿”、“唱经”或“说经”或“跑经”，虽然名称不同，但它们所表现的内容是一致的，如以佛教思想或教义为主要内容，或以独唱或一领众和的演唱方式为主。

河洛地区过去有很多人虽不出家为僧为道，但他们却非常笃信一切神灵或佛像，他们除了平时在家中的佛堂上吃斋念佛自我修行外，还常常在民间举行香火会或庙会时，为报答诸神，烧香拜佛，为祈福，报答感谢，唱起各种佛教经文或劝人行善的故事，在这种民间信仰活动中所唱的曲调就是所谓“经歌”。通俗的讲，“经歌”和在佛像面前的烧香祭祀敬奉贤品都是一样的性质，只是方式的不同而已，最终目的还是希望能够得到神灵和诸佛菩萨的庇佑。

由于洛阳佛教文化的长期影响和深入民间，佛教寺院在日益世俗化的过程中逐渐成为经歌赖以生存的重要场所，同时经歌也在民间广泛的流传和发展。洛阳经歌主要在这两种时间场合出现：一是在祈神求愿、烧香拜佛等香火会之类的活动中出现，主要是“娱神”；二是在春节、元宵节以及各种庙会等传统节日进行娱乐性的表演，主要是“自娱自乐”“娱人”，体现了更多的世俗化气息。

通过对可考资料与笔者实地考察资料的分析思考，据此认为：经歌最初系寺院僧尼诵唱经文之经调流入民间后，在吸收和容纳当地的民间音乐曲调的基础上，以佛教思想内容或神话故事传说为题材内容而形成的一种风俗民歌，是民间善男信女们在朝山拜佛或进庙拜香时而演唱的劝善歌。这里的“经”是当地的信徒们根据佛教思想或佛教教义而编唱与佛教有关的各种题材内容。这里要特别强调的是：洛阳经歌不是佛教音乐，它是具有佛教文化色彩的世俗化民歌。

三、洛阳经歌的题材内容特征

洛阳经歌的主题思想以宣传佛教思想教义为主，因此，就其题材内容来讲，主要表现在以下三个方面内容。

其一，是以宣传佛教信仰或描述佛教寺院的生活习俗或劝人信佛、皈依三宝为题材内容：如《十盼老母》、《扫经堂》、《十二盘果子》、《十上香》等，这类经歌内容主要体现了佛教信徒通过吃斋念佛、出家修行的虔诚心理和对佛的敬重。

1. 《扫经堂》

小小笤帚七寸长（啊），手拿笤帚（靛花开开）扫经堂，（南无）扫经堂。东楼西楼都扫净（啊），南楼北楼（靛花开开）都扫光，（南无）都扫光。（嗨嗨嗨嗨嗨哟嗨，嗨嗨嗨弥啦嗨嗨嗨来陀啦，哎嗨嗨佛来，嗨嗨嗨嗨嗨哟）。

清晨上香香头明（啊），香头明明（靛花开开）九条龙，（南无）九条龙。九条青龙来戏水（啊），满堂佛容（靛花开开）喜盈盈，（南无）喜盈盈。（嗨嗨嗨嗨嗨哟嗨，嗨嗨嗨弥啦嗨嗨嗨来陀啦，哎嗨嗨佛来，嗨嗨嗨嗨嗨哟）。

（共七段唱词略）

2. 《十二盘果子》

一盘果子（那）果子摆哩新，上摆那狮子共麒麟，狮子这边（里）张张嘴，（那么嘿呀），麒麟那边（那）抖抖身。（弥陀佛啊，嗨嗨呀）。

二盘果子（那）果子摆哩稳，盘中那又摆两条龙，大龙戏水（里）搅乱水，（那么嘿呀），小龙带水（那）顺天行。（弥陀佛啊，嗨海呀）。

（共十二段唱词略）

其二，是以现实生活中的人物故事为主，内容大都为宣扬传统道德观念，即劝人行善行孝、从善节俭、勤劳戒恶、忍让等，这类题材内容在洛阳经歌曲目中占大多数，如《哭五更》、《试试儿的心》、《十大劝》等。由于这类经歌以劝善为主，故在民间又被称为“劝人方”。

1. 《哭五更》

一更纺花月正高，我替我儿把心操，儿子还说我不好，越思越想越生气。(哼哈儿嗨呀，呀嗨海嗨呀，阿嗨嗨弥来，来嗨嗨陀呀，嗨嗨佛哇，嗨嗨我那佛福儿来呀，嗨海呀)。

二更纺花月正南，我给我儿置庄田，儿子还说我不好，越思越想我越恼。(哼哈儿嗨呀，呀嗨海嗨呀，阿嗨嗨弥来，来嗨嗨陀呀，嗨嗨佛哇，嗨嗨我那佛福儿来呀，嗨海呀)。

三更纺花月正西，我替我儿娶下妻，儿子还是不如意，越思越想越生气。(哼哈儿嗨呀，呀嗨海嗨呀，阿嗨嗨弥来，来嗨嗨陀呀，嗨嗨佛哇，嗨嗨我那佛福儿来呀，嗨海呀)。

四更纺花月儿落，两肩痛的颤哆嗦，儿子还说我不中用，越思越想越难过。(哼哈儿嗨呀，呀嗨海嗨呀，阿嗨嗨弥来，来嗨嗨陀呀，嗨嗨佛哇，嗨嗨我那佛福儿来呀，嗨海呀)。

五更纺花天是明，观音老母来渡我，我只知西天喜荣华，谁知你还在纺车前坐，来来来你跟我西天享荣华，不在尘世受折磨。(哼哈儿嗨呀，呀嗨海嗨呀，阿嗨嗨弥来，来嗨嗨陀呀，嗨嗨佛哇，嗨嗨我那佛福儿来呀，嗨海呀)。

(共五段唱词)

2. 《十大劝》

^(领)一劝世人孝为本，黄金难买父母恩(呀)，能耐大小孝是理，聪明忤逆不为君(呀)。

^(和)(嗨哎嗨哟来，嗨嗨嗨哟来来哎嗨陀来，哎嗨佛来哎嗨嗨哟来)。

^(领)二劝媳妇孝公婆，孝敬公婆好处多(呀)，公婆辛苦一辈子，生儿养女受折磨(呀)。

^(和)(嗨哎嗨哟来，嗨嗨嗨哟来来哎嗨陀来，哎嗨佛来哎嗨嗨哟来)。

^(领)三劝公婆莫心偏，闺女媳妇都一般(呀)，女儿不过是门亲，她家也有两层天(呀)。

^(和)(嗨哎嗨哟来，嗨嗨嗨哟来来哎嗨陀来，哎嗨佛来哎嗨嗨哟来)。

^(领)四劝姑姐出门客，年年带回娘家亲(呀)，闺女娘家连着心，有事少不了娘家(呀)。

^(和)(嗨哎嗨哟来，嗨嗨嗨哟来来哎嗨陀来，哎嗨佛来哎嗨嗨哟来)。

(共十二段唱词略)

其三，是以讲述古代历史人物、神话传说故事为主，虽然没有体现佛教内容，但它连续使用衬词“弥陀佛”构成一个相当于“副歌”的衬腔，加强佛教的色彩，如《霸王鞭》、《四出戏》等；或者还有一些内容以触景生情为主或者以地方景象为唱诵对象，如《赶会》、《观花》、《弹琵琶》等。这类经歌的题材内容突出了更多的世俗化气息，在题材内容之后都带有“弥陀佛”的衬腔。

1. 《四出戏》

正月有个正(这)月正(呀咳咳呀),薛礼白袍去(这)征东(呀哈那咳那哟呀咳呀那咳那咳弥呀,那咳那咳陀呀,那咳那咳咳佛呀,那呀那咳咳呀)。玉女府下双(这)九间(呀咳咳呀),走马到凤(这)凰城(呀哈那咳那哟呀咳呀那咳那咳弥呀,那咳那咳陀呀,那咳那咳咳佛呀,那呀那咳咳呀)。

二月有个龙(这)抬头(欧吼吼呀),七郎八虎出(这)幽州(呀哈那咳那哟呀咳呀那咳那咳弥呀,那咳那咳陀呀,那咳那咳咳佛呀,那呀那咳咳呀)。两郎山困住杨(这)老将(昂航航呀),杨七郎搬兵不(这)回头(呀哈那咳那哟呀咳呀那咳那咳弥呀,那咳那咳陀呀,那咳那咳咳佛呀,那呀那咳咳呀)。

(共四段唱词略)

2. 《赶会》

正月(那)赶会(那是)朝(这)香火,朝朝(那)嶠山(安)珂(这那)瘠(啊)坡(呀)。(嗯哼嗯哼呀)。高高(那)山上(那是)有(这)景致,回家(那)对俺(安)公(这那)婆(啊)学(呀)。(嗯哼嗯哼呀)。(嗨哎嗨哟来,嗨嗨嗨哟来来哎嗨陀来,哎嗨佛来哎嗨嗨哟来)。

二月(那)赶会(那是)天(这)气长,小佳人劝说(安)丈(这那)夫(啊)郎(呀)。(嗯哼嗯哼呀)。搁家(那)吃你(那是)家(这)常饭,去到(那)会上(安)各(这那)样(啊)尝(呀)。(嗯哼嗯哼呀)。(嗨哎嗨哟来,嗨嗨嗨哟来来哎嗨陀来,哎嗨佛来哎嗨嗨哟来)。

三月(那)赶会(那是)庙(这)头多,庙后(那)有道(安)白(近那)沙(啊)河(呀)。(嗯哼嗯哼呀)。庙前(那)还有(那是)两(这)台戏,当中(那)跑马(安)踩(这那)软(啊)索(呀)。(嗯哼嗯哼呀)。(嗨哎嗨哟来,嗨嗨嗨哟来来哎嗨陀来,哎嗨佛来哎嗨嗨哟来)。

四月(那)赶会(那是)天(这)气焦,场场(那)赶会(安)惹(这那)人(啊)笑(呀)。(嗯哼嗯哼呀)。门口(那)长棵(那是)扬(这)柳树,一背(那)背到(安)大(这那)会(啊)上(呀)。(嗯哼嗯哼呀)。(嗨哎嗨哟来,嗨嗨嗨哟来来哎嗨陀来,哎嗨佛来哎嗨嗨哟来)。

(共十四段唱词略)

通过以上的代表类型可以看出洛阳经歌由于其题材内容的生活化和语言的大众化,以及内容表现的多样性,使洛阳经歌形成了自己独特的艺术风格:

首先,以音乐形式宣传伦理道德,劝人行善,惩恶扬善,讽刺和鞭笞种种丑

恶现象，是洛阳经歌的重要主题思想。它反映了当时人们的道德观，具有一定的教化意义。

其次，经歌中频繁出现“弥陀佛”、“莲花”、“果盘”、“观音”、“上香”等有关佛教用语，突出了洛阳经歌的佛教色彩。

“阿弥陀佛”是中国民间最信奉的佛之一。佛经中认为，“阿弥陀佛”是西方极乐世界的教主，能够接引信佛者生往“西方净土”，又称“接引佛”。信众常念诵此教语作为主要的修行方法和达到目的途径，表示一心皈依于佛^[4]。

据笔者的分析，这可能是由于佛教思想已经深入人心，特别是佛教宣扬身死神在、因果报应、轮回再生、布施济贫等教义，一方面迎合了人们心理需求，一方面又迎合了广大人民在苦难深重中对来世、现世幸福生活向往的追求心理。所以也就不难理解经歌为何有如此浓厚的崇佛思想。

最后，通俗性是洛阳经歌的基本特点，经歌大量运用人们所熟悉的口头语言，通俗易懂、形象生动，有着浓厚的地方特色，其叙述和诉说方式体现了生活在社会底层人们寻求情感慰藉的质朴与平和，具有较浓的生活气息。

第二节 洛阳经歌的表演种类

洛阳经歌的表演最早为室内清唱的形式，后来随着不同场合性质的需要，逐渐衍变为座经、跑经和耍经三种主要演唱形式^[5]。

一、座经

在佛堂室内面对佛像的诵唱，主要有独唱或齐唱两种方式。座经以《请神经》、《五上香》、《十上香》、《十二盘果子》等为主要曲目内容，以寺院的木鱼、碰铃为特色乐器敲击伴奏，气氛庄重、肃静。



(图 11: 座经的表演方式—独唱)



(图 12: 座经的表演方式—齐唱)

二、跑经

在佛堂室外的广场上表演，其方式为领唱者领唱正词，有时边扭边领唱，众人合唱衬腔“嗨嗨弥来、嗨嗨陀来、嗨嗨佛来…”。跑经的伴奏乐器同样以木鱼、梆子或碰铃等敲击乐器为主。跑经的主要曲目以《十朵莲花》、《扫经堂》、《一根经担三尺三》、《打岔歌》等为主。

跑经演唱的衬腔“嗨嗨弥来、嗨嗨陀来、嗨嗨佛来…”，民间俗称“搭赋”（音译“打佛”），其曲调结构往往有个比较庞大的完整结构，类似有些民歌中的“副歌”结构。这种“搭赋”的作用不仅渲染场合的气氛，而且以便领唱者调整自己的状态和情绪。

除此之外，在跑经的表演中，还有一种具有说唱性的表演形式——“打岔”。它不仅和“搭赋”一样，具有调节的性质，而且还可以即兴发挥的诵唱，有的是以韵白的方式，有的以说快板形式诵唱，有的是一问一答，曲调比较固定，将乐曲中内容表达的更加灵活，语调亲切，充满了生活气息。由于“打岔”的内容五花八门，变化多样，以逗人发笑，活泼气氛为主，没有固定的曲名名称，均以《打岔歌》（见谱例 2）命名。

谱例 2

《打岔歌》

(前略)

记谱者: 张宗柱
演唱者: 宋秀花

从东来一个小黑驴, 它粉鼻子粉眼儿白肚皮,
还有(那)四只白银蹄儿, 踏着扎子(那)铜蹬子(那)
后头(那)还有个黑兜棍(那)脖子上带着那小串铃儿(那)

(后略)

“打岔”这种说唱形式渊源于唐代的“俗讲”，是为适应讲唱故事的需要，由寺院里的正式讲经转化而来，俗讲”是唐代寺院中一种非常重要和非常普遍的佛教艺术形式，是以通俗的讲唱佛经故事为主，但不限于佛教经义，对象为世俗男女。由于“俗讲”语言通俗，文辞浅显，以宛转声调，感染听众，寓教于乐，晓以人生道理，以及统治者对俗讲的提倡和大力支持，使俗讲的流行盛况空前，民间出现了以讲唱为营生的艺人，“俗讲”从寺院扩展到民间，讲唱者由僧徒转向民间艺人，深入民间下层社会，并深得人们的喜爱。在洛阳经歌世俗化过程中，“俗讲”演变为“打岔”，增强了经歌的娱乐性和吸引力。“打岔”在洛阳经歌中，有时是唱词的展开或补充，有时又可以根据当时情况灵活多变，它侧重于个人的发挥，又为唱词提供了回味、休憩和调节的机会。因而经歌的唱白相间形式的运用较为灵活，可视内容的需要，或连续几段的诵唱，或大段的说白，或在唱间作简短的插白。唱时可以一段重复变化的诵唱，再加入说白，也可以连续好几段诵唱再加入说白。由此看来，正是由于洛阳经歌说唱相间又夹杂大量地方口语的特点，使其诵唱更加诙谐生动富有感染力，从而增添了洛阳经歌的世俗性，而且我们至今还能隐约感受到俗讲对“打岔”的深刻影响。



(图 13: 跑经场景之一)



(图 14: 跑经场景之二)

三、耍经

以诵唱民间风情或历史人物的为主要内容,其表演场所比较自由,不受限制,是“自己耍着唱”。耍经的诵唱曲目以《十二月招亲》、《观花》、《弹琵琶》等为主。

耍经与坐经和跑经的最大不同点在于,它从演唱曲目内容到表演方式更加世俗化、自由化,没有特别限制和要求,特别是在庙会期间,耍经在佛教寺院广场上的热烈欢快的气氛以及演唱内容曲调的生动和欢快,与寺庙佛院所要求的肃静、庄严,形成了鲜明的对比,耍经常常给人感受更多的是人们自娱自乐,并带有游戏色彩的气氛。正像笔者曾在灵山寺庙会观看跑经表演时,所听到的“姐妹们来跟随,灵山庙会上去散心,姐妹们一起去趁热闹……”这部分内容唱词,则说明了耍经的目的在于“耍”,在于娱乐。

由于衬腔曲调都比较相似,难免有些枯燥和乏味。庙会期间的各种民间艺术娱乐活动甚多,同时也深深影响了耍经的表演方式。于是耍经在跑经原有的基础上,进一步结合了伴舞形式,如有些人们自发挑着莲花型的花篮,手拿织巾或手绢等各种道具,表演莲花瓣型舞蹈步姿,为领唱者伴舞(如右图 15),活跃了场面的欢快气氛。花篮或步场与莲花有关,这是由佛教中关于莲花的深刻寓意转化而来。



(图 15: 耍经场景之一)

莲花在佛教中寓意为佛教净土的象征，莲花出淤泥而不染，洁身自处，傲然独立，与佛教主张的出世人格相契合。“传说当年释迦摩尼出生时惊天动地，九龙吐水灌顶为太子淋浴，太子出生后便行走七步，且步步现莲花”。^[6]在所有的石窟和佛教寺院里处处可见以莲花为题材的基本雕像，各个雕像都离不开莲花的内容。

在耍经中，虽然莲花步、莲花篮是娱乐消遣的辅助道具，但仍蕴涵着佛教文化色彩。

据新安县文化馆的负责人穆进老师回忆，他在新安县参加编写河南民歌集成时，曾亲眼看到跑经的精彩部分，跑经的人数不仅众多，而且互相竞赛，内容也非常丰富，当时场面气氛非常热闹，众人流连忘返。特别是“霸王鞭”更是一绝活。

霸王鞭，俗称“打花棍”，据说是源于秦朝末年新安县鲍庄。传说西楚霸王项羽在进攻咸阳路途中，曾经驻帐新安涧河南岸，身为最高统帅的项羽，仍每日闻鸡起舞挥动钢鞭，练舞健身，以振军威。后来，项羽攻破秦都咸阳，消息传到新安县，人们为了纪念项羽，把他住过的村庄改为霸王庄，简称霸庄（后来嫌有霸道之意，改为鲍庄），并用花线将竹子缠成钢鞭的模样，用此练出许多舞蹈动作。令人遗憾的是“霸王鞭”在新安县已基本绝迹。

四、洛阳经歌的伴奏乐器

虽然洛阳经歌的演唱种类性质不同，它们具有共同的主要伴奏乐器如木鱼、梆子、响板、碰铃和铃铛等，使其气氛清彻、静穆。

木鱼原本是寺庙佛院里的木制法器，寺院里的和尚敲击木鱼是以调音节音调。传说一般鱼在睡眠时从不闭眼，把木鱼作成鱼形状，提醒和尚在诵经时要集中精力，不要闭眼入睡^[7]。

因此，以木鱼为主的伴奏乐器在洛阳经歌演唱时，主要用于作为调节人们的精神和注意力和在洛阳经歌中的每句唱词逢强拍必敲击，具有提示作用。

第三节 洛阳经歌的音乐形态特征

对于洛阳经歌的音乐形态特征,本文仅就经歌的曲式结构、旋法与唱腔形态、音阶调式、节奏节拍以及衬词衬腔的功能等作初步分析。总的说,洛阳经歌内容朴实、通俗,表现了浓郁的乡土气息,因而决定了经歌的音乐简单、淳朴、平和,具有鲜明的地方风格,其音乐形态特征别具一格。

一、洛阳经歌的曲式结构特征

由于洛阳经歌往往只表现一种音乐形象,一种音乐性格及一种音乐情绪,它虽然没有各段落之间的强烈对比,但它明晰而又简洁的结构发展却能使乐思表达的非常鲜明,具有丰富的表现力,易于领悟和记忆。因而洛阳经歌的乐段结构比较完整,其曲体结构均为基本的单一部结构及其随着衬腔的加入而引起乐句结构的变化。

根据学术界有关单一部曲体结构分析方法和民间传统的称谓习惯^①,笔者将洛阳经歌的曲体结构分为:“基本结构”和“加‘衬’结构”。

(一) 基本结构

基本结构,指由两句体或四乐构成洛阳经歌的基本曲式结构,其中两句体是洛阳经歌曲式结构的基础。

1、重复式的两句体

洛阳经歌的重复式两句体结构变化,主要表现为下乐句变化重复上乐句,并结束于调式的主音。

^① 乔建中:《土地与歌-传统音乐文化及其地理历史背景研究》,济南:山东文艺出版社,1998.2,第36页

谱例 3

《造花船》

记谱者：王莹
演唱者：李秀莲



西方路上(那)一支莲(呀)(哎呀哈依呀吱 啊).
观音菩萨(呀)造花船(呀)(那么那么弥陀 佛).

从谱例 3 可看出, 经歌《造花船》是一首上下句并置的重复式二句体结构, 下句变化重复上句的音乐材料, 并且上句结束在徵调式的下属音, 下句结束在徵调式的主音, 形成了由不稳定到稳定的收拢性结构 (a+b)。尽管乐句短小, 但两个结束音的对应关系, 使其成为一个独立完整的基本结构。

2. 四句体

四句体, 是洛阳经歌基本结构中最普遍的一种结构。洛阳经歌的四句体结构, 大多以对应式结构 (如谱例 4) 和起承转合结构 (如谱例 5) 为基本结构。

谱例 4

《四报恩》

记谱者：王莹
演唱者：宋仁海



一报(那个)天地(呀)盖(呀么)盖被恩,
包罗(那个)阴阳(呀啊)裹(呀么)裹风云,
天降(那个)甘露(呀)万(呀么)万物生,
地上(那个)五谷(呀啊)养(呀么)养黎民。

经歌《四报恩》是一首在两句体的基础上变化重复而构成的四句体结构。每一乐句都是四小节，第三乐句和第四乐句变化重复前两个乐句的旋律轮廓，保持基本结构不变，构成了 $(a+b)(a'+b')$ 对应式结构。这种在双句体结构的基础上进行重复变化而形成的四句体结构，是洛阳经歌曲体结构中最常见的类型。

谱例 5

《哭五更》

♩ = 88

记谱者：钱林申
演唱者：徐兰英

一更 纺花月正高, 我替(这)儿子 把心操,
儿子 还说我不好, 越思越想(这)越生气。

又如经歌《哭五更》(谱例 5), 它的结构变化不同于与经歌《四报恩》的结构, 第二乐句结构承递和发展第一乐句结构的音乐材料, 第三乐句进一步发展新的音乐材料, 具有“转”的性质, 而第四乐句由第二乐句的音乐材料变化重复, 形成 $(a b c b')$ 的结构, 这种既对比又统一的结构变化, 体现了“起、承、转、合”型的四句体结构原则。

(二) “加‘衬’结构”

“加‘衬’结构”, 即在洛阳经歌的基本结构中插入一定长度的衬腔, 以引起结构形态扩充的变化。“衬”是指同各种类型的衬词相结合的具有相对独立意义的旋律片断, 也是我国民间声乐体裁中常见的传统表现手法之一。由于洛阳经歌的“加‘衬’结构”是在其原有的基本结构中加入大量带有佛教色彩的衬腔而引起结构的扩充变化, 因此, 洛阳经歌的“加‘衬’结构”主要体现在以下几种类型:

1、补充性的曲尾加衬结构

这种结构主要在上下句的正词结束之后出现，既可以补充、加深正词的表现力，而且还都具有稳定终止的功能，并常常成为洛阳经歌中具有独立意义的第三乐句。

谱例 6

《点瓜》

记谱者：张飞跃等

演唱者：李小云

(领) 西方路上(那)有一 家(呀),一母所生(那)姐(呀哈嗨 哎嗨)

姐妹 仨(呀 哎 嗨嗨 央啊). (和) (嗨 哎 嗨 弥来

嗨 嗨 嗨 陀 呀 嗨 嗨 佛 来 嗨 嗨 央 啊).

经歌《点瓜》(谱例6)下句是上句(4小节)的变化重复,并扩展为8小节,但下句却没有结束在调式的稳定音上,这样通过下句的两小节扩充结束于调式的主音以及8小节曲尾衬腔的补充,进一步加强了乐曲结构的完整性,形成了较长的具有稳定终止功能的补充性曲尾衬腔结构(aa'b)。

谱例 7

《十盼老母》

记谱者：王莹

演唱者：黄素芬

$\text{♩} = 98$

(领)一盼老母进经堂,老母保俺 寿延 长,

寿延长烧黄 香,老母待俺 如亲娘呀,(嗨嗨呀,

咳嗨嗨 弥呀,咳嗨嗨 陀呀,咳嗨嗨 佛呀,咳嗨嗨 呀.

又如《十盼老母》(谱例7),每个乐句为四小节,第三乐句和第四乐句是前两个乐句音乐材料的变化重复。由于第四乐句结构的紧缩和不稳定性,以及曲尾衬腔的补充,使全曲结构趋于稳定,形成了一种具有对比性的曲尾衬腔的结构即(aba^1b^1c)。

2、连接过渡性的双衬结构

所谓连接过渡性的双衬结构,指用于洛阳经歌的结构中每一段句与句之间附有衬腔或衬句的结构,它不仅连接了句与句之间的过渡性,同时也加强了句与句之间的稳定性。

谱例 8

《十二月对花》

记谱者:张铁建、王莹
演唱者:韩绣兰等

$\text{♩} = 82$



正月里(那)什么花(呀) 黄个橙(呀) 橙, 什么人(那) 手拉手(呀)
同学 两三栽(呀, 哎哟嗨嗨 弥呀 哎哟嗨嗨 陀呀
哪哟嗨嗨 佛呀 嗨呀嗨嗨 央呀), 正月里(那)迎春花(呀)
黄个橙(呀)橙, 梁山伯与祝英台(呀) 同学两三栽(呀,
嗨嗨哟哇 太平月呀 莲花开那个莲花开呀 哎嗨 央)。

经歌《十二月对花》(谱例8)中,由于第二乐句和第四乐句给人一种不稳定的结束倾向,因此加入连接过渡性衬腔引起前一乐句结构的扩充,加强了全曲结构的完整性,形成一种具有对比性的双衬结构($abca^1b^1c^1$)。

3、启示引入的曲首加“衬”结构

这种结构因曲首衬腔多为感叹词，不仅为正词的出现做准备，而且预示了全曲的基本风格和情绪，具有启示引入作用。

谱例 9

《经线歌》

记谱者：吴世涛等
演唱者：李世德

中速 $\text{♩} = 60$



(后略)

经歌《经线歌》(谱例 9) 开始部分结构中，由两小节的正词引出 10 小节的曲首衬腔，不仅强调全曲的风格，而且与曲尾结束部分的衬腔相呼应，突出了经歌的佛教色彩。

4、重复性的曲尾“衬段”

对于洛阳经歌的曲体结构来说，重复性曲尾“衬段”的出现，具有一定的重要意义作用，因为它是洛阳经歌由简单的基本结构变为较复杂结构如类似于二部性曲式的性质的主要标志。曲尾“衬段”在洛阳经歌结构中主要表现为“搭赋”，类似“副歌”的性质(谱例 10)，与“主段”形成整体结构的对比。虽然，在洛阳经歌结构中，“搭赋”作为曲尾“衬段”结构远远不如“衬腔”、“衬句”普遍，但对“衬腔”、“衬句”的结构形成，仍具有一定的影响。

谱例 10

《打 赋》

演唱者：张金山

记谱者：周斌等

$\text{♩} = 112$

唵 嗨 嗨 弥 呀 唵 嗨 嗨 陀 呀, 唵 嗨 嗨 佛 呀 嗨 嗨 嗨 呀,

唵 嗨 嗨 弥 呀 唵 嗨 嗨 陀 呀, 唵 嗨 嗨 佛 呀 嗨 嗨 嗨 呀.

经歌《搭赋》(谱例 10)的结构不同于前几种衬腔结构类型,在《打赋》结构中,由四个乐句形成了互对应式(aba'b')结构,并且每个乐句均结束在调式的主音上,加强了乐曲结构的稳定性,衬词虽重复但又在整体中有规则的变化,使之与“主段”形成对比结构。

总而言之,由于各种加“衬”结构类型变化,多以两句体的基本结构为基础,进行各种结构类型的扩充发展,使整体结构既变化又统一,因而丰富了洛阳经歌的曲体结构,加强了其乐段的独立性。为此,可以认为“衬”是经歌借用某些具有一定作用的衬词使得自身在合理的变化中暂时离开正词制约而单独加以发挥的艺术手段,也可以认为“衬”是使经歌音乐的吟诵性获得独立的表现意义。

二、洛阳经歌的旋法与唱腔形态特征

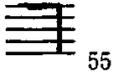
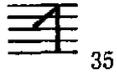
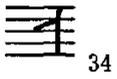
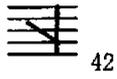
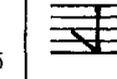
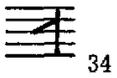
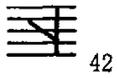
旋法即旋律进行的方式或旋律线的高低变化,“由于每一个民族的民间旋律的典型特点,都源自人们在实际生活中口头语言的音调体系。”^[6]不同地域的中国民间音乐,都以各自不同的语音字调为基础,旋律顺其语言字调的动向而成腔,其腔是语言的自然声韵与音乐曲调相结合的产物。“不同地域语言上的四声、语音字调上的平、上、入、高、低、升、降千差万别,其本身具有高低清浊的音乐性,成为旋律的天然因素,为不同民间音乐的行腔生成提供了条件和基础。”^[9]

洛阳经歌的旋法特征主要体现在唱词字调走向与旋律音调趋向的基本一致（即方言对曲调的影响），即唱词中的每一字都有高低不同的调值（字调），唱词中的每一句也就有起伏不同的调值（语调），正如每个汉字各有高低升降的倾向特点，使汉语本身就已包含有音乐上的旋律因素；而且，“歌唱的旋律其乐音的高低、升降、长短的进行和音腔、音色的变化是完全可以和语词的声韵相结合的”。^[10]

洛阳经歌的旋律进行，是在洛阳方言音韵、声调的基础上，而形成自己独特的风格，洛阳方言又因“中原惟洛阳得天地之中，语音最正”（陆游、陈寅恪）以及元·周德清《中原音韵》所记载的：“……其调值阴平走高，阳平走低，上声高平，去声走低而有转折（见表 3），尤其是洛阳一带语音符合中州韵的发音特征”。^[11]可见，洛阳方言以特有的四声调值规律对洛阳经歌旋律形态生成的重要性。

下列表 3 分别以普通话（北京）、河南话（郑州）与洛阳话三个方言代表点的声调与调值作一对比：

表 3: 三个方言代表点的声调与调值对比:

方言代表点	声调与调值			
	阴 平 例： (天)	阳 平 (蓝)	上 声 (水)	去 声 (净)
北 京	 55	 35	 214	 51
郑 州	 34	 42	 55	 31
洛 阳	 34	 42	 55	 31

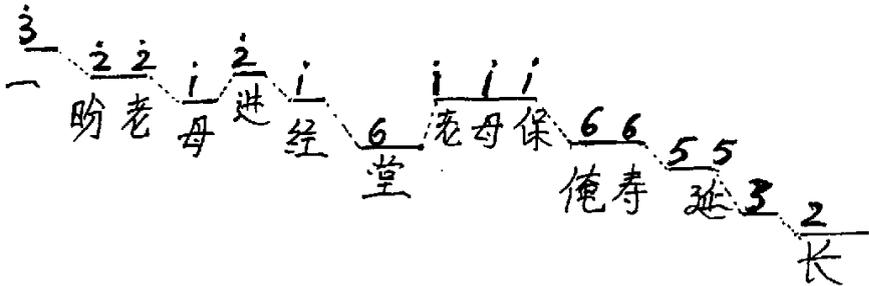
从表 3 声调与调值中可看到，洛阳方言的四声音值与河南话完全一致，但又完全不同于普通话，因此就形成了洛阳经歌曲调的地方色彩风格。下面以《十盼老母》（谱例 7）和《经线歌》（谱例 9）为例加以说明。

谱例 7

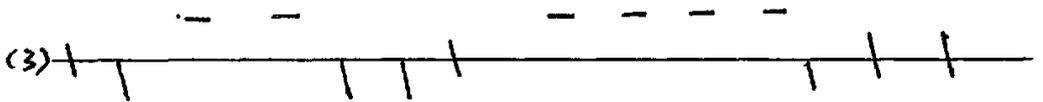


一盼老母进经堂, 老母保俺 寿延 长,

唱腔曲调的旋律线条为:



唱词用洛阳方言念白形成的声调走向为:



一 盼 老 母 进 经 堂, 老 母 保 俺 寿 延 长。
 (42 31 55 55 31 31 42 55 55 55 55 31 42 42)

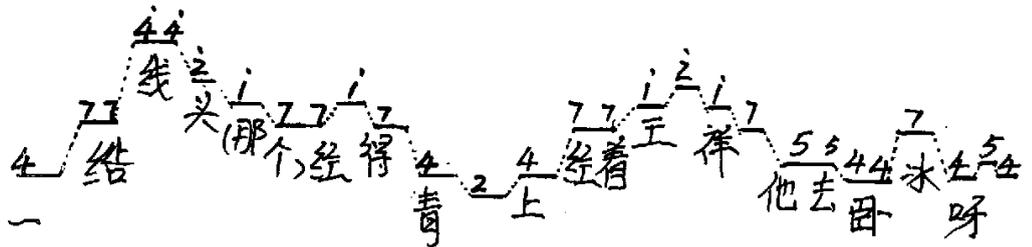
调值

谱例 9

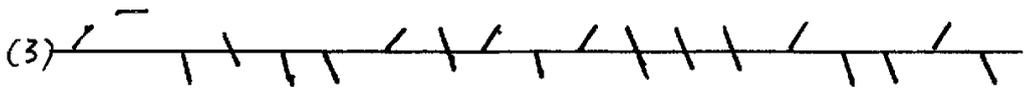


(那) 一 绾 线 头 (那 个) 经 得 青, 上 经 着 王 祥 他 去 卧 冰 (呀).

唱腔曲调的旋律线条为:



洛阳方言的声调走向为:



一 绾 线 头 那 个 经 得 青 上 经 着 王 祥 他 去 卧 冰 呀。

(34 55 31 42 31 31 34 42 34 31 34 42 42 42 34 31 31 34 31)

调值

从上述例子中可见，洛阳经歌的旋律线条趋向是基本与洛阳方言的字调走向相吻合，唱词字调对唱腔的旋律曲调有着制约的作用，二者之间有着密切的关系。由于经歌唱腔的旋律是语言在音乐上的“翻版”，是一种带有情感的语言，浸透着洛阳方言本身特有的声调趋势、逻辑重音和感情重音等多种形态因素，因而经歌唱腔形态的特点主要体现在：

1、构成唱腔音乐形态的主要腔型为短腔，它是经歌中处处可见的较接近口语的一种腔型。无论经歌内容结构的变化多样，其唱腔形态均以洛阳方言为基础的短腔形态，在旋律和音调上对口语进行了较多的加工，使其唱腔形态多为一字一腔，腔与字同进同出，依字行腔，腔随字转，具有诵唱性的风格。特别是在洛阳经歌的唱腔形态结构中，无论是乐曲结尾还是乐曲开头部分，都没有拖腔或其它唱腔形态种类的出现。

2、经歌的唱腔多以旋律的下行形式进行，在很大的程度上是受到洛阳方言走向支配而形成的，从表3中可以看出，在阴阳上去四个调类中，“洛阳方言无论是在每个调类所包含的字数中，还是在每个调类的使用率中，都是阴平字多于上声字”；^[12]另外，上声字起点较低，但又不到调值的四度，只有一点微升的感觉，形成了洛阳方言在四声中以升声调、降声调占多数的特点，因而使洛阳经歌的旋律进行多以下行进行为主。

在经歌中，那些用来表现唱词声调中升降幅度的音符，不仅直接再现了生活中的语言声调，而且也扩大了声调的幅度，使它在音乐上有一种语气性的强调，从而强化了经歌唱腔的音乐表现。故其唱词旋律比较贴近生活语言，给人一种话家常、较自然、顺口的感觉，听起来入耳、亲切，增强了经歌内容的亲和力表现，也更体现了经歌的唱腔旋律是语言情感和音调在音乐上的延伸和深化。

3、单倚音和颤音的使用是洛阳经歌中较常见的润腔手段。单倚音的润腔表现，不是直白的唱出来，而是为了满足被装饰的主音符在字韵声调发音时需要一种向上“冲”或向下“挫”的表现时才有所表现，单倚音的作用主要是使经歌的诵唱更加口语化，进而更具生活气息。颤音的使用也是经歌中常用的润腔手段，它是用来表现抒情和加深情感。由于颤音在演唱时，在较小幅度内的波动和声音的快速震颤，且颤动的音符之间没有具体明确音符时值标准，因而加强了经歌唱腔的

圆润效果，避免了经歌中直腔直调的单一性，进一步加强了经歌的韵味。

三、洛阳经歌的音阶调式特征

“音阶”和“调式”，不仅是洛阳经歌音乐逻辑思维的基础，同时也是洛阳经歌旋律构成的重要因素。下列表 4 为笔者试图对洛阳经歌现有部分谱例资料的音阶调式的初步分类，从而归纳总结其音阶调式特征。

表 4: 经歌的音阶调式分类

调式	音阶	曲名
徵调式	五声音阶 (1 2 3 5 6)	《哭五更》、《扫经堂》、《十二盘果子》等
徵调式	加清角的六声音阶 (1 2 3 4 5 6)	《撑花船》等
徵调式	加变宫的六声音阶 (1 2 3 5 6 7)	《纺纱灯》、《劝人歌》、《一根经担三尺三》等
徵调式	加变徵的七声音阶 (1 2 3 #4 5 6 7)	《霸王鞭》、《荣华庙里受香烟》等
宫调式	五声音阶 (1 2 3 5 6)	《拜年歌》、《纺花经》、《弹琵琶》、《搭赋》、《八仙歌》、《十二月招亲》等
宫调式	加清角的六声音阶 (1 2 3 4 5 6)	《小佳人》、《四出戏》、《经线歌》等
宫调式	加变宫的六声音阶 (1 2 3 5 6 7)	《五架山》、《打岔歌》、《道纸白莲靠山修》等

从表 4 经歌的音阶调式分类中发现洛阳经歌的音阶调式特征主要为：

其一、以五声或六声为主的音阶调式

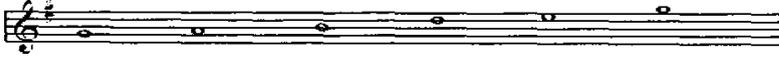
洛阳经歌的音阶多以五声音阶以及在五声音阶基础上加入“清角”或“变宫”形成的六声音阶为主，其调式以五声或六声音阶的宫调式、徵调式构成了其基本格调，给人以平稳、肃穆的气氛。

其二、带有“变徵”的七声音阶调式的使用

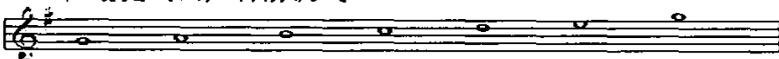
带有“变徵”的七声音阶调式在洛阳经歌中的使用，相对加强了七声性，减弱了五声性的特点，其“变徵”音的使用，不仅仅只是作为经过音或辅助音，特别是“变徵”音常出现在洛阳经歌的终止结束句中，具有重要意义。下面以 G 宫调式（谱例 11）为例将其基本音阶排列如下：

谱例 11

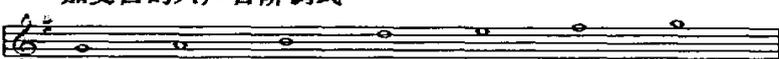
五声音阶调式



加清角的六声音阶调式



加变宫的六声音阶调式



加变徵的七声音阶调式



其三、音阶调式中的基本乐汇与色彩特征

洛阳经歌在形成发展的过程中，融合了当地民间音乐的某些因素，最终形成自己独特的基本音乐语汇特点。洛阳经歌的调式常以三个骨干音宫音、商音和徵音构成其基本乐汇，且反复跳进行与级进进行。经歌中的这一基本乐汇特点，在河南戏曲音乐和说唱音乐中都是常用的手法，可见洛阳经歌具有明显的地方色彩特征。因而洛阳经歌旋律进行常以宫、商、徵这三音为骨干音，频繁出现在强拍或句逗末尾，旋律曲调表现比较亲切、平易以及吟诵性的风格，体现了语言和音乐的美感。

突出宫音不仅是洛阳经歌的色彩点，同时也是河洛地区色彩中心民歌旋法的主要特征。即使在洛阳经歌的徵调式中，对宫音仍有着特殊的偏爱，不仅多次重复使用宫音，使宫音占据重要的节拍和节奏地位，落于宫音的大小停顿频繁的出现，使宫音在徵调式的旋律中具有较强的稳定性（如谱例 12 片段）；而且也常常

围绕着宫音的旋转，加强了变宫音到宫音的上行小二度倾向手法，从而加固宫音的突出地位，强化宫调式的色彩（如谱例 7《点瓜》、谱例 13 片段）。

谱例 12



谱例 13

《一对白鹅闹西京》

记谱者：黄文博等
演唱者：张延秀



嘎嘎 弥呀 哎嘎嘎 陀呀, 哎嘎 嘛 佛哇 哎嘛 呀.

四、洛阳经歌的节奏节拍特征

洛阳经歌的节奏形态比较均匀和规整，但在衬腔“嗨嗨阿弥陀佛”的节奏形态，却具有明显的强弱变化，这是木鱼或梆子等伴奏乐器逢强拍必敲击的缘故。洛阳经歌上下句之间节奏形式的对称性和统一性，使其唱词的轻重位置与唱腔节奏的强弱位置相顺，因而使洛阳经歌的诵唱较顺口和简洁，乐曲起伏变化比较平和、连贯。

洛阳经歌的节拍形态多以 8 分音符的均等性节奏性为主，节拍严谨规整。从 1996 年由中国 ISBN 中心出版的《中国民间歌曲集成·河南卷》所收集到的 17 首洛阳经歌中，2/4 节拍者 12 首，4/4 节拍者 3 首，二者约占总数的 88%，在 2/4 节拍者偶尔穿插 3/4 节拍者 2 首。

五、洛阳经歌的衬词和衬腔特征

在洛阳经歌中，除了直接表现经歌思想内容的正词外，常常穿插一些由语气词、形声词构成的衬托性的词句，这些衬托性的词句根据使用字数多少而统称为“衬字”、“衬词”或“衬句”。“衬腔”是经歌中衬词的旋律之调。衬词衬腔和正词配曲歌唱，成为经歌中不可分割的有机组成部分。洛阳经歌的衬词衬腔的出现，不仅是出于感情表现、音乐抒情的需要而产生的，而且它们和正词的完整结合，就能完整表现出鲜明的性质，就能以补正及其曲调之不足，丰富洛阳经歌的完整艺术形式，从而更深刻、更生动的表现了洛阳经歌的自然和贴切。因此，洛阳经歌的衬词和衬腔特征主要体现在以下两个功能：

（一）、衬词衬腔的表现功能

1、强化洛阳经歌的佛教色彩

洛阳经歌的大多数正词生动地反映了佛教内容，其衬词衬腔也呈现出浓蕴的佛教色彩。特别是衬词衬腔中“弥陀佛”的反复诵唱，体现了民间百姓们的崇佛思想心理，且进一步突出全曲的主题风格。

2、加强洛阳经歌的地方化风格

经歌中的某些衬词，虽由某些正词的传承和演变中延留下来，已失去原意，但结合了音乐的抒咏与河洛地区日常生活中常用的口语，使人听起来感到亲切，富有生活气息。这些衬词因集中体现地方语言的特点，所以就成为经歌地方色彩表现的重要因素，如《弹琵琶》中的衬词“扑楞楞”即方言“敞开”之意；《打岔歌》中的衬词“待明儿”即方言“将来、以后”之意；“么是”即方言“正是、准是”之意等，都较富有特色。

这种具有洛阳方言土语密切联系的衬词在洛阳经歌中的多次出现，必然赋予洛阳经歌以浓郁的生活气息，突出了洛阳经歌的地方色彩，使其表现更为生动、亲切。

3、加强洛阳经歌的口气语调

在不影响经歌正词曲调句幅的情况下，为了加强语气，常在正词歌腔的曲调中见缝插入一些镶嵌式语气衬词，这些镶嵌式语气衬词大都是由一个、两个或少量个有声而无明确含意的语气衬词构成，本身就没有独立的表现意义，但可以使被衬的各个正词得到强调，起到加重语气和加强情感抒发的作用。如经歌《弹琵琶》（谱例 14）、《四报恩》（谱例 4）中，正词中连续使用了语气衬词“那个”、“那”、“呀”等，强调了被衬的正词语气，歌唱更加口语化，更富于生活情趣，很好的体现了洛阳经歌的情感抒发。

谱例 14

《弹琵琶》

记谱者：李其安等
演唱者：李小云

♩ = 86

怀 抱 (那 个) 琵 琶 四 (那) 根 弦 (呀) ， 悠 悠 (那) 悠 悠
来 到 佛 前 (呀) 扑 楞 楞 楞 楞 楞 正 正 楞 正 正 啊
共 共 共 啊 扑 楞 楞 楞 楞 共 共 楞 共 弹 呀 嘛 呀 哎 嘛 哟 啊)

(二)、衬词、衬腔的结构功能

由于衬词、衬腔在洛阳经歌中所在的位置不同和前后的关系不同，所以它们的结构功能也不同，概括起来主要有以下几种结构功能：

1、衬词、衬腔的连接过渡功能

衬词衬腔的连接过渡的功能一般用在乐曲中逗与逗、句与句或段与段之间，如经歌《十二月对花》（谱例 9）中的衬腔是乐句的补充，是承上起下的连接过渡，使前后的连接更为自然、流畅。

2、衬词、衬腔的加强收束功能

运用在曲尾的衬词、衬腔，既可以对正词的表现予以补充和引深，而且还具有加强收束、稳定终止的功能。有些洛阳经歌的正词在曲尾结束时并没有落在调式的稳定音，而是落在一个不稳定的音，因此就需要运用衬词、衬腔来加强收束和稳定终止功能。这种功能在前述经歌曲体结构已有体现，这里不再重复。

3、衬词衬腔的附加式功能

这种结构常在洛阳经歌的正词曲调的基本结构之外，又插入新的衬词或衬腔，它们在经歌中形成相对独立的乐节或乐句，它避免了结构呆板、单调，使其更为丰富多变，以增加经歌的表现力，具有一定独立的结构表现功能。

六、其它传统民间音乐对洛阳经歌的影响

其它传统民间音乐如洛阳十盘音乐、河南豫剧等不仅对洛阳经歌的部分音乐艺术特征有着密切的联系，而且对其曲调旋律的生成具有深刻的影响。这里仅将分别探索洛阳十盘音乐、河南豫剧对洛阳经歌旋律曲调生成的影响。

（一）洛阳十盘音乐对经歌的影响

洛阳十盘音乐是以管子为主奏乐器的民间传统器乐种类，它因使用十面云锣为领奏乐器而得名。《十根拐棍》^①（谱例 15）又称《念经曲》，是一首管子和唢呐合奏的曲调。因其是洛阳十盘音乐中所流传的佛教音乐曲牌之一，故全曲结构为单曲结构，调式为五声音阶的宫调式，旋律多为环绕骨干音 do、re、sol 上下级进或跳进进行，旋律起伏变化不大，曲调优美流畅，风格古朴、庄重。

^①此曲谱例来源于《洛阳民族民间器乐集成》，洛阳市文化馆内刊，1986.11

谱例 15

《十根拐棍》
《念经曲》

新安县南李村

记谱者：张家柱、郭文武等



谱例 16

《十根拐棍经》

记谱者：王莹
演唱者：崔荣花

拐棍 一 来， 拐棍 一 (呀)。

这 根 拐棍 真 带 劲(呀)。

从二者的谱例比较中发现，经歌《十根拐棍经》在佛曲基础上加入“变宫”而形成六声音阶的徵调式，其委婉级进的进行代以原五声音阶的较为明朗进行，使经歌色彩更加柔和和世俗化；旋律多为下行的级进和小的跳进进行，虽然经歌与佛曲在结构上差异明显，但基本保留了佛曲的框架，且具有明显的吟诵性风格。可以说《十根拐棍经》是在佛曲的基础上，经过长期的流传和艺人们的改编而成为既有佛教色彩又有当地色彩的洛阳经歌。

(二)、河南豫剧对洛阳经歌的影响

河南豫剧对洛阳经歌的影响，最典型的就是在经歌中出现“变徵”七声音阶，

即含有特殊音级“变徵”的七声音阶：(1 2 3 ⁴ 5 6 7 i)。“变徵”七声音阶的使用，不仅是河南豫剧音乐的地域标志，也是河南地方色彩标志。

“据 1978 年在河南浙川下寺出土编钟的音阶 (1 2 3 ⁴ 5 6 7 i)，是我国历史上最早的记载，和我国古音阶（雅乐音阶）相吻合，当时记载这套编钟铭文“令伊子庚”为春秋战国时期公元前 552 年；同时以河南为首的中原地区长期以来一直就是商代的文化中心；河南梆子使用古音阶”；^[13]这些事实足以证明“变徵”音阶是河南特有的色彩点。

雅乐七声音阶在河南豫剧中占主导地位，它以宫、商、角、徵、羽五个正音为主，两个偏音（变宫和变徵）在旋律进行时作经过音或作辅助音分别上行到宫音和徵音。而变徵音在豫剧中主要以这三种变化形式形成独特的基本乐汇：一是作为音阶中的一音在强位使用或长时值的连续使用；第二是经常出现在乐句或乐段的结尾处，形成很有特点的终止式，变徵音作为辅助音的进行；第三是常与它的上方三度音、下方三度音结合或于上方五度音、六度音的结合。这三种变化在豫剧中随处可见。

同样洛阳经歌中变徵音的使用与河南豫剧的偏音变徵是一脉相通的。如谱例 7 和谱例 14 的两首经歌都是五声性比较强的七声音阶徵调式，都是变徵音出现在结尾处，以小二度上行（⁴4-5）形成终止式。

可见，从最早古音阶中的出现“变徵”音，发展到成为河南地方音乐的色彩标志，直到今天的洛阳经歌中仍有“变徵”音的存在，正如黄翔鹏所说的“历史上的‘今乐’事实上是古乐生命的延续，它在传承中分别以原始面目、渐变面目、发展了面目流传至今。”^[14]更加证实了洛阳经歌是河南地区特有的地方音乐种类。

第四节 洛阳经歌的传承方式

一、口耳相传

同其它的民间音乐艺术一样，口耳相传也是洛阳经歌传承的主要基本方式。

所谓“口耳相传”，就是通过口耳来传其形，以内心领悟来体味其神韵，在传“形”的过程中，传者口唱，承者聆听，然后模仿再现，其音乐进行深入的体验和理解。特别是在没有乐谱且艺人们文化水平普遍低下的情况下，这是最自然的方法。

随着社会的改革和生活水平的提高，稳定的经济来源，使民间歌手们的社会地位有了很大的变化，根据自己的审美趣味，开始不断吸收其它的曲调，在保持原有的音乐风格基础上，融汇贯通，从早期的单一的曲调发展到今天的多种音乐特征的结合。如笔者采访老歌手朱翠英老人时，她的演唱曲调特别丰富，时而转调，时而添加当地戏曲成分，各种经歌内容接连不断，别有一番情调。当问及她是否有传谱或其他记载的方式，这位老太太就非常自豪的告诉笔者说她从小时候七岁起就靠自己的头脑记忆跟着别人而学会，以至于她至今仍是这一地区有名的歌手，有人在口耳相传的方式向她学习。可见口耳相传的传承方式沿袭至今。

笔者在实地考察及录音记谱过程中，将口耳相传、书写乐谱和按字读唱三种方式进行比较，逐渐体会到歌手们之所以一直保持着口耳相传方式是因为：

其一，按书面乐谱的传承，往往失去洛阳方言韵味，特别是在唱腔中某些装饰音、强弱、快慢、润腔等细微变化，都难于在谱面上体现。通过实际演唱具体的音乐音调，以直接的音响方式，直接从传者到承者，即口耳相传的直接性，可使传者承者双方准确了解相互的心理，缩小相互之间的差距，做到传形，从内心领悟体会神韵，使承者原汁原味的再现乐曲面貌。

其二，洛阳经歌的诵唱方式与口耳相传相互依存，由于诵唱的临场发挥、即兴创造，保持了经歌的鲜活、丰富的特色，不能依靠记谱完成。同时，由于歌手们自身的特点和个人的爱好不同，即兴加入多种音调变化和 content 变化，即便是固定为一个版本，歌手也不会按乐谱传唱。

其三，歌手们根据演唱内容的需要，短至一人一个曲目只有几分钟内容，或一人多个曲目，长达数小时，随意增长或缩短洛阳经歌曲目内容，这种习惯形成的不固定性，不易对洛阳经歌的完整记谱。

所以，口耳相传仍是洛阳经歌在河洛地区目前的主要传承方式，虽然仍有一部分老歌手不识半字，但是他们在口耳相传的基础上，以及根据自身条件能力，使洛阳经歌得到流传和发展。

二、家庭式的传承

从古至今，每个家庭成员从其婴孩时期起，在母亲背上，在父亲怀中，在兄弟姐妹身边，就听到和学习着世代相传的民歌。家庭中所有长者都是义务教师，是本族民歌的天然继承者和传播者，其中包括自然熏陶和刻意教诲两种形式。

笔者在这次调查过程中，通过和当地的每个老歌手的访谈，了解到他们所学到的经歌曲目都是通过祖祖辈辈的一代又一代的口传心授而学到的。他们从小就耳濡目染，有的是家里有意或无意的传唱，有的是凭自己的喜好，有的是因为宣泄不满或寄托情感等多种原因而逐渐学会洛阳经歌内容。在汝阳县西局村较出名的将近60岁的老歌手李便，10多岁就开始跟奶奶和大姐学唱经歌，出嫁后，又长期受到丈夫李小云的熏陶和教唱。李小云曾是二十世纪七八十年代演唱洛阳经歌比较出名的歌手，他所唱的经歌内容变化丰富，衬词变化多样（参见谱例6、14等），他的大多数演唱谱例都曾被编入中国河南民歌集成卷中。老歌手李便唱经歌的经历，真实的反映了家庭熏陶传承方式在洛阳经歌流传发展中的重要作用。

除了上述两种传承方式是洛阳经歌的最主要传承方式，同时还存在着其它一些传承方式，如村落式的传承，由于不同村落中的人们常在农闲时或其它休闲时刻聚集、交流和学习，从而使不同的经歌内容在不同的村落之间得到广泛的互相流传；还有师徒式传承，只要某个人的经歌内容有新意和创新，即可随时跟其学唱。这种传承没有很多明确规矩或严格封闭式的传承场所，它明显有别于严格意义上的师徒传承，也正是为何洛阳经歌中常出现的同一曲名，却有不同内容题材表现的现象。

综上所述，不论何种传承方式都对洛阳经歌的广泛流传具有积极的作用，同时经歌的流传在吸收、融合和延续发展的过程中不断走向成熟，正如黄翔鹏所说的“从历史上的演变过程到现存的音乐实际，中国传统音乐都不是一个狭隘的全封闭的文化系统。它是在不断的流动、吸收、融和和变异中延续着艺术生命……^[16]”。

第三章 洛阳经歌的文化思考

限于篇幅，本章将从审美取向、教化功能以及其佛教色彩三个方面对洛阳经歌作文化思考。

第一节 洛阳经歌的审美取向

笔者在考察中发现，洛阳经歌之所以普遍深受人们的喜爱，最重要的原因在于面对佛像时通过诵唱洛阳经歌抒发内心情感，洛阳经歌在这里成为人们面对佛像表达情感的手段。真实的心灵情感是通过人们诵唱洛阳经歌而体现的主要审美取向。这也是洛阳经歌能够生存的首要原因。

音乐心理学认为，音乐的声音运动形式与人的情绪运动形式相似，音乐之所以可以表达感情和唤起情感，是因为音乐的声音运动与情绪的心理的“同构共振”引起的；人的情绪在音乐运动的引导下得以宣泄，从而得以平复，“乐而不淫，哀而不伤”正是经音乐引导的情绪运动的理想归宿。因此，“音乐是情感生活的音调摹写”这一普通概念，对洛阳经歌来说，却使人们产生了困惑。由于洛阳经歌与“崇佛”性质有着密切的关系，因此人们在诵唱时往往带有一种对“佛”超自然力的敬畏心理和虔诚、严谨的诵唱心态，并按照经歌的内容很少有随意改动，这种佛教般的虔诚心理，首先表现在洛阳经歌曲调上的千人同腔，除了旋律音乐进行因歌词数量不同出现的装饰音变化之外，几乎所有洛阳经歌都有相同曲调。而一个曲调能集喜怒哀乐于一身，融生活、社会于一体，其表现内容思想多样与曲调的单一之比，那么人们为什么会如此倾心于这种音乐呢？

这里人们对洛阳经歌这一曲调独有情钟的原因并不是将曲调作为唯一的审美创造对象，其价值也并不在于多样化的音乐形态，而是心灵真实的体现，它虽是一

种朦胧的美感意识，但却具有实用性，即满足心灵安慰的需要、表达自我的需要和寄托情感的需要。

心灵安慰的需要是指人们处在挫折、失望、孤独、恐惧和忧伤时希望得到慰藉的心理需要。有时，直接的言语、行为安慰并不一定有效，而间接的、无形无意的安慰则往往更能进入人的心灵深处，洛阳经歌此时正好可以满足人的这种心灵安慰的需要。如遇事不顺，心中不满等各种情况，由于音乐的直接针对性和众人的相伴，便充分发挥了音乐的心灵安慰作用。

表达自我的需要即通过诵唱洛阳经歌展示个人的自我发挥，表现自己的潜能、天赋、技艺等，并得到他人的认可和公认。

寄托情感的需要，主要表现对洛阳经歌的诵唱，感谢诸佛的保佑或是平安等，都是一种情感和希望的需求，是一种心理需求。

从心理需求层次来看，洛阳经歌的存在属于社会动机的需求，与人们的生活环境有一定的联系和影响，即从一般意义上讲，它结合了人们的苦乐观与佛教信仰。纵观千百年来，由于洛阳“居天下之中”自古以来就处于兵家必争之地，河洛地区的人们所遭受的内乱和外侮及其所受的痛苦，使来世观念深入人心，但是人们并没有失去生活的信心，他们祈求佛祖保佑，时时刻刻憧憬美好的未来，且求中藏恨，抗中藏争，民众的祈求与抗争的双重矛盾心理，寄托于经歌这种独特的音乐形式中，也就是说，洛阳经歌成为传递心灵情感的主要载体，因此它不完全是音乐审美的需求和音乐特征的展示，是一种为达到人佛之间的沟通而传递信息作用的非语义符号，因而观念上的崇佛心态也正是人们对洛阳经歌虔诚心理的反映，展示了人们的那种轻淡、朦胧的信仰。

第二节 洛阳经歌的教化功能

据笔者对老歌手们的采访和了解，发现特别是五十岁以上的中老年歌手们的文化程度多属于低层水平，有的甚至从未接受过教育，但是她们不仅拥有大量的洛阳经歌曲目，而且几乎无人不晓得“忠、孝、礼、节、义”等社会道德伦理规

范。在这里，洛阳经歌对人们伦理道德的教化作用十分明显。

道德作为整个社会的契约，制约着每社会成员的行为。与此同时，道德规范也成为每个时代艺术表现的重要内容，艺术促使道德规范得以传播和实施。洛阳经歌作为一种独特的艺术形式，长期以来一直就是人们精神生活的重要部分，它用最生动、最接近人们日常生活的音乐艺术，不断地传播着社会道德伦理，告诉人们应该怎么样或不应该怎么样，被称为“劝人方”。洛阳经歌不仅滋润了人们的感情世界，填补了人们精神空白，而且在潜移默化中沟通群体的心灵，在这广袤的河洛大地上传播着道德伦理规范准则。当然，外在的艺术形式还不足以建构整个社会契约，关键在于洛阳经歌以惩罚扬善作为一种伦理道德标准而出现。从某种意义上讲，对于那些只有中低文化程度、甚至从未受过教育的中、轻、老年人，乃至孩子们来说，利用洛阳经歌的潜移默化来接受传统教育，而养成行为规范的伦理道德习惯具有的重要作用。

洛阳经歌的文本中大量关于道德伦理内容如《劝人经》、《祖师爷下凡点善人》、《劝善经》、《十大劝》、《四报恩》等内容普遍涉及到人们的日常生活，具有很现实的作用，一方面孕育温良醇厚河洛民风地重要因素，它不断调节着从家庭、家族血缘亲情向外推衍的社会人际关系。这些洛阳经歌以善有善报、恶有恶报的基本思想，它向人们灌输的是对双亲的孝、对长辈的尊、对邻里的让、对同辈的和、对晚辈的爱，这里地孝、尊、让、和、爱，是中国民族传统优秀文化地精髓，也是社会道德的主要内容。通过洛阳经歌的长期的熏陶，在这种思维定式的支配下，约定了人们的言谈举止行为。可以说，经歌在某种程度上为每个社会人员提供了集中实践伦理道德的场所，它不仅面向每个人员，而且在养成行为规范的伦理道德习惯方面也有重要作用。

洛阳经歌的这种教化的作用，不仅在过去愚昧落后的社会环境中发挥了重大的作用，就是在今天，仍有一定的现实意义。

第三节 洛阳经歌是具有佛教文化色彩的世俗化民歌

洛阳经歌始终依附着佛教寺院场所而生存，其实还是与中国下层平民对佛教的传统思想特点：重功利和守古俗，有着密切的联系。

重功利是中国百姓普遍佛教价值观念。自古以来，下层平民百姓所崇拜的诸佛无不与民生福祸直接相关，他们无论是祭天亲地，或酬神拜佛，不是为了祈福避祸，就是寄托自己的情感和希望，大多从实利出发。

守古俗是中国下层平民百姓惯常的佛教行为方式。从古至今，民间的佛教活动无论是求佛与谢佛，人们也总是以供养、献祭、敬献乐舞等外在的形式进行娱神或者求神，这种行为方式自远古形成，为诸教所共有。

民众对供奉的诸佛，缺乏虔诚的祭祀与专一的信奉，他们对诸佛和菩萨的敬仰，是企盼得到现世利益。这就是功利倾向，象“无事不登三宝殿”这一类的民间俗语，反映出大多数民众临时抱佛脚的观念，对鬼神什么都信、什么都不信，需什么佛就拜什么佛，有时信，有时不信，有事才信，无事不信，拜而不灵则解释为自己的诚意不够。这种浓厚的世俗信仰气息，适应了普遍民众的心理需求，因而在河洛地区相当流行。

所以，人们所祭拜的佛教寺院是一种理想化的表面形式，他们所祭拜的对象仍是以最直接的现实功利性为出发点的。洛阳经歌虽属于民歌形式，却适宜于佛教寺院演唱的这一现象，实质上从一个侧面反映了音乐被作为奉献给神灵的一种“祭品”。它的作用与献物焚香没有本质的区别，所不同的是，在整个过程中，经歌的演唱增强了场合气氛，更体现人本身的参与意识，也正因为如此，至于用什么样的音乐并不重要，只要是广大平民百姓自己喜欢的音乐形式，他们也认为神佛也会一定乐于接受。

洛阳经歌由早期的佛教音乐与民间原有音乐融汇而成，而且千百年来，它基本上都在以佛教寺院为主要场所诵唱，由此，洛阳经歌必然地具有浓厚的佛教色彩，但它不是佛教音乐，而是具有佛教化色彩的世俗化民歌，而且它同装神弄鬼、诈骗钱财的封建迷信活动风马牛不相及，成百上千的人们在庙会上诵唱经歌，活跃了庙会气氛，增添了庙会的热闹，它是民间下层民众集体自娱自乐的一种形式。

结 语

笔者对洛阳经歌的个案研究已近尾声，仅以下面的几点认识作为结语。

首先，洛阳经歌的音乐结构不仅具有独特的特征，而且融合了其它洛阳民间音乐的特点，这种现象反映了洛阳文化的特性。洛阳文化有着极强的内聚力和广博的容纳性，内聚力表现在外力冲击下仍可依赖自己的精神和文化上的共同性不涣散和不失去自尊心；容纳性主要表现在对其它文化的吸收和同化将其容纳在自己的文化类型中，而不是加以排斥造成两种文化的对抗，这在经歌的发展演变中已有充分表现。另外，受“天下之中”地理位置的影响，洛阳民性和柔而宽缓，洛阳人“士向诗书，民习礼仪，风俗优雅”，^[16]具有文化大邦之气质以及勤劳刻苦，民风淳朴等洛阳特有的民俗风情，因而洛阳文化中的有关注重人伦和睦和道德至上，提倡重义轻利，集体利益高于个人利益等各种价值意义，也无不体现在洛阳经歌本体中。洛阳经歌不仅影响了人们的文化生活，在社会中起到了需求、传播、乃至教化的作用，它的产生是河洛地区人民精神的需求，它的发展与洛阳文化的生态圈息息相连。这一切都使洛阳经歌的文化底蕴更为厚重。

其次，虽然佛教是一种外来的宗教，早已是中国化的佛教，它对河洛地区的影响主要有两种形式：一种是“有形”的影响，主要表现为在河洛地区现存的一些大大小小的石窟雕像和各地佛教寺院；另一种是“无形”的影响，更多的体现在佛教对洛阳民间艺术、文学、绘画等这些方面的巨大影响。洛阳经歌不仅具有佛教思想内容，而且还有常见的佛曲名称，如《赞佛》、《上香》等，更重要的是，它通常在佛教寺院内面对一切佛像而诵唱。不可否认的是，洛阳经歌有佛教文化的深深烙印，而且佛教意识和审美观念的影响，使洛阳经歌具有了纯朴、恬静、平和的格调及语言朴素和生动的风格。因此有人认为洛阳经歌就是佛教音乐，还有人认为洛阳经歌是佛教音乐的另一变体。笔者认为这种观点是经不起推敲的。

自古以来，许多传统音乐形式，大都曾借重于佛教庙会活动，这是由于当时社会条件所决定的。本来就由佛教中的诵经音乐之调演化而来的洛阳经歌不能不

介入庙会活动，至今河洛地区仍在每年的一定时期和季节，各地善男信女成千上万，前往朝山进香，参与洛阳经歌的诵唱，这并不证明洛阳经歌就是佛教歌曲。

虽然洛阳经歌常在佛教寺院内或庙会中诵唱，但它的听众归根到底还是人，不是佛与菩萨。任何一个洛阳经歌内容的诵唱，不仅是自娱自乐，还要“他乐”博取周围听众的赞赏。因而诵唱者考虑的只是如何吸引听众，如何使自己的内容更多样，更丰富，并不以佛教要求而转移。

通常在春节期间或者是各种庙会社火活动期间，都有诵唱洛阳经歌的热闹场面，在这些场合中，丝毫没有佛教所要求对一切诸佛和菩萨的虔诚和庄重、肃静。

最后，在河洛地区，佛教音乐存在是客观事实，它对民间音乐的繁荣起到了积极发展作用，这是佛教善于利用音乐形式来为其教旨服务，但从佛教音乐本质上看，特别是与民间音乐艺术相比，除了远离现实生活，在自身艺术形态也有着一定的局限性，这是由于佛教本身的保守性、神秘性所决定的。这些显然不同于洛阳经歌。洛阳经歌不适宜于也不符合于佛教音乐要求的形式；另一方面，洛阳经歌有民间百姓的广泛而积极参与，佛教音乐是做不到的。

探索洛阳经歌的本质，不能只着眼于它与洛阳佛教文化或佛教音乐的关系，必须从更大范围观察与分析其特质，以及它自身所具有的活动条件与风格特征。

笔者正是通过这样的考察研究认定：洛阳经歌不是佛教音乐，而是一种带有浓厚的佛教色彩的世俗化民歌，其主旨思想体现了戒世劝善的佛教思想和中华传统伦理道德观念。

笔者希望通过对洛阳经歌独特性质和文化意义的揭示，引起有关部门和相关人士对这一民间艺术品种的客观认识和关注，从而能够进一步充实洛阳民间音乐理论研究。

一、引用参考文献提要

- [1] 周鸿俊:《河南文化艺术年鉴 1995》[M], 郑州:河南省文化厅出版, 1996.2, 第 166 页.
- [2] 田青:《中国宗教音乐》[M], 北京:宗教文化出版社, 1997.5, 第 11 页.
- [3] 同[2]: 第 15 页.
- [4] 中国社科院世界宗教研究所佛教研究室:《佛教文化面面观》[M], 济南:齐鲁书社, 1998.10, 第 153 页.
- [5] 洛阳地方史志办:《洛阳市志·艺术志》[M], 郑州:中州古籍出版社, 1998.5, 第 86 页.
- [6] 何云:《佛教文化百问》[M], 北京:今日中国出版社, 1992, 6, 第 6 页.
- [7] 同[6]: 第 28 页.
- [8] 陈慧雯:《戏曲音乐风格的多样性与封建生产方式的关系》[J], 转引{苏联} 乌里兹卡雅《论民族音调体系》,《民族艺林》, 1997.4, 第 12 页.
- [9] 陈慧雯:《戏曲音乐风格的多样性与封建生产方式的关系》[J], 1994.12, 第 13 页.
- [10] 章鸣:《略论汉语方言与民间音乐》[J],《音乐研究》, 1991 年第 3 期, 第 55 页.
- [11] 洛阳市地方史志办:《洛阳市志·语言志》[M], 郑州:中州古籍出版社, 1999.6, 第 417—418 页.
- [12] 同 [11], 第 419 页.
- [13] 王誉声:《音乐源流学纲》[M], 上海:上海音乐出版社, 1997.5, 第 128 页.
- [14] 黄翔鹏:《传统是一条河流》[J] (《黄翔鹏音乐论文集》[C]), 北京:人民音乐出版社, 1990.10, 第 189 页.
- [15] 黄翔鹏:《论中国传统音乐的保存与发展》[J],《中国音乐学》, 1987 (4), 第 4 页.
- [16] 洛阳市地方史志办:《洛阳市志·民俗志》[M], 郑州:中州古籍出版社, 2001.9, 第 323 页.

其他参考文献书谱及文献文目

一、参考文献书谱(按类别)

(一)、洛阳地方史文献类

嵩县地方史志办:《嵩县志》,北京:三联出版社,1990.5

伊川县地方史志办:《伊川县志》,北京:三联出版社,1991.11

洛宁县地方史志办:《洛宁县志》,北京:三联出版社,1991.12

孟津县地方史志办:《孟津县志》,北京:三联出版社,1991.12

偃师县地方史志办:《偃师县志》,北京:三联出版社,1991.12

新安县地方史志办:《新安县志》,北京:三联出版社,1991.12

宜阳县地方史志办:《宜阳县志》,北京:三联出版社,1996.8

洛阳市地方史志办:《洛阳市志·艺术志》,郑州:中州古籍出版社,1998.5

洛阳市地方史志办:《洛阳市志·佛教志》,郑州:中州古籍出版社,1999.6

洛阳市地方史志办:《洛阳市志·方言志》,郑州:中州古籍出版社,1999.6

洛阳市地方史志办:《洛阳市志·民俗志》,郑州:中州古籍出版社,2001.9

范祥雍:《洛阳伽蓝记校注》,上海:上海古籍出版社,1978.12

史善刚:《河洛文化论纲》,郑州:河南人民出版社,1994.7

释法海:《白马寺与中国佛教》,成都:四川辞书出版社,1996.10

赵金昭:《洛阳文化与洛阳经济》,郑州:中州古籍出版社,2001.7

(二)、洛阳地方音乐文献类

新安县文化馆(内刊):《新安民间歌曲集成》,1980.8

偃师县文化馆(内刊):《偃师民间歌曲集成》,1980.9

伊川县文化馆(内刊):《伊川民间歌曲集成》,1981.5

汝阳县文化馆(内刊):《汝阳民间歌曲集成》,1981.6

洛阳市文化馆(内刊):《洛阳民间歌曲汇编》,1982.10

洛阳市文化馆(内刊):《洛阳民族民间器乐集成》,1986.11

张飞跃:《洛阳民间舞蹈概况》,洛阳文化馆(内刊),1986.5

盛长柱:《洛阳戏曲志》,《中国戏曲志·河南卷》出版社,1988.12

潘国强:《洛阳十盘音乐考察》,《中央音乐学院院报》,1992(2)

邱林:《从龙门石窟看古代音乐文化》,《中国音乐》,1997(2)

杨扬:《洛阳龙门镇田山村“十万宫廷乐”基本调查报告》,转自《河南省艺术论文集》(内刊),郑州:河南省艺术研究所出版社,2002(10)

(三)、音乐工具书类

《中国戏曲音乐集成》编辑委员会:《中国戏曲音乐集成·河南卷》,

北京:中国 ISBN 中心出版社,1993.7

《中国民间歌曲集成》编辑委员会:《中国民间歌曲集成·河南卷》,

北京:中国 ISBN 中心出版社,1996.10

中国艺术研究院音乐研究所:《中国音乐词典》,

北京:人民音乐出版社,2002.3

中国艺术研究院音乐研究所:《中国音乐词典·续编》,

北京:人民音乐出版社,2002.3

(四)、音乐基础理论专著类

- 王耀华、杜亚雄：《中国传统音乐概论》，福州：福建教育出版社，2002.8
- 周青青：《中国民歌》，北京：人民音乐出版社，1993.12
- 伍国栋：《民族音乐学概论》，北京：人民音乐出版社，2003.1
- 袁静芳：《中国汉传佛教音乐文化》，北京：中央民族大学出版社，2003.10
- 袁静芳：《中国传统音乐概论》，上海：上海音乐出版社，2004.3
- 江明惇：《汉族民歌概论》，上海：上海音乐出版社，2004.12
- 田青：《净土天音——田青音乐学研究文集》，济南：山东文艺出版社，2002.11
- 杨荫浏：《语言与音乐》，北京：人民音乐出版社，1983.12
- 王基笑：《豫剧唱腔音乐概论》，北京：人民音乐出版社，1993.7
- 乔建中：《土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究》
济南：山东文艺出版社，1998.2
- 王昆吾 何剑平：《汉文佛经中的音乐史料》，成都：巴蜀书社，2002.11

(五)、其他专著类

- 乌丙安：《中国民俗学》沈阳：辽宁大学出版社，1985.7
- 何云：《佛教文化百问》，北京：今日中国出版社，1992.6
- 高有鹏：《中国庙会文化》，上海：上海文艺出版社，1998.7
- 中国社科院佛教研究室：《佛教文化面面观》，济南：齐鲁书社，1998.10
- 张应杭 蔡海榕：《中国传统文化概论》，上海：上海人民出版社，2004.6

二、国内音乐期刊类（以音乐期刊分类为主）

- 乔建中：《论中国音乐文化分区的背景依据》，《中国音乐学》，1985（1）
- 栾桂娟：《散议语言与音乐的关系》，《中国音乐学》，1994（2）
- 黄允箴：《“变宫”的轨迹——民族传承的“旋律基因”探幽》，
《中国音乐学》，2002（4）
- 项 阳：《中国民间音乐传承变与不变的思考》，《中国音乐学》，2003（4）
- 赵 磊：《民间歌手的演唱心态及其在传承中的作用》，《中国音乐》，1993（2）
- 靳银才：《河南豫剧唱腔音乐探微》，《中国音乐》，2001（4）
- 耿生廉：《浅谈民歌中的衬词和衬腔》，《中央音乐学院院报》，1980（1）
- 周青青：《河南方言对河南筝曲风格的影响》，《中央音乐学院学报》，1983（4）
- 杜亚雄：《民族音乐学的论文写作》，《黄钟》，2001（1）
- 黄莉丽：《河南曲剧唱腔音乐试探》，《黄钟》，2004（1）
- 彭子华：《汉族民歌分类研究的思考》，《交响》，1998（2）
- 沈 怡：《“融入”与“跳出”——民族音乐学之“道”》，《音乐研究》，1995（2）
- 黎爱蓉：《民间歌谣流传的自然轨迹》，《音乐探索》，1992（1）

下列附录一（1）为笔者在考察之前收集到的经歌曲谱资料，共 17 首，其中在曲名前带有 * 符号，为论文中所使用谱例：

附录一（1）：

曲 名	来 源	何 处 收 集
《十二月招亲》	《洛阳民间歌曲汇编》 （《洛阳文化馆内刊》）	洛阳龙门镇
* 谱例 2 《打叉歌》	同 上	同 上
* 谱例 9 《经线歌》	《伊川民间歌曲汇集》 （《伊川文化馆内刊》）	伊 川 县
《撑花船》	同 上	同 上
《纺纱灯》	同 上	同 上
* 谱例 5 《哭五更》	同 上	同 上
《赶 会》	《汝阳民间歌曲汇集》 （《汝阳文化馆内刊》）	汝 阳 县
* 谱例 14 《弹琵琶》	同 上	同 上
《拧蒲团》	同 上	同 上
* 谱例 6 《点 瓜》	同 上	同 上
《十二盘果子》	同 上	同 上
《观 花》	同 上	同 上
《五架山》	同 上	同 上
* 谱例 1 《道纸白莲靠山修》	同 上	同 上
* 谱例 10 《搭 赋》	《新安民间歌曲汇集》 （《新安文化馆内刊》）	新 安 县
《扫经堂》	《偃师民间歌曲汇集》 （《偃师文化馆内刊》）	偃 师 县
《一根经担三尺三》	《河南民间歌曲集成》 中国 ISBN 中心出版社	嵩 县
《荣华庙里受香烟》	同 上	栾 川 县
《纺花经》	同 上	孟 津 县

下列附录一（2）为笔者在实地考察时所录制的音响资料，共 35 首，其中在曲名前带有 * 符号，作为笔者在论文中所使用的音响资料而记谱：

附录一(2):

曲名	演唱者	何处记录
《请神经》	李 便	汝阳县西局村
《耍经》	李 便	汝阳县西局村
《弹琵琶》	李 便	汝阳县西局村
《三皇果》	朱 翠 英	汝阳县临汝镇连疙瘩村
《祖师爷下凡点善人》	朱 翠 英	汝阳县临汝镇连疙瘩村
《吕洞宾下凡》	朱 翠 英	汝阳县临汝镇连疙瘩村
《听山老虎去学艺》	朱 翠 英	汝阳县临汝镇连疙瘩村
《上香经》	潘兰英、李广收等	汝阳县上店镇珂瘡庙
《请神经》	李 广 收	汝阳县上店镇珂瘡庙
《十上香》	黄 素 芬	宜阳县灵山寺
* 谱例 7 《十盼老母》	黄 素 芬	宜阳县灵山寺
《请神经》	黄 素 芬	宜阳县灵山寺
《十二月花》	姚 凤 英	宜阳县灵山寺
《拜愿》	高 雪 伦	偃师市岳滩镇王庄村
《劝善经》	高 雪 伦	偃师市岳滩镇王庄村
《志愿军经》	李贵荣、韩绣兰	洛阳市关林镇刘富村
《麻将牌经》	李贵荣、韩绣兰	洛阳市关林镇刘富村
* 谱例 8 《十二月对花》	李贵荣、韩绣兰	洛阳市关林镇刘富村
《老母传经》	李贵荣、韩绣兰	洛阳市关林镇刘富村
《五朵莲花》	胡 冬 花等人	洛阳市关林村
《五只花船》	胡 冬 花等人	洛阳市关林村
《十上香》	胡 冬 花等人	洛阳市关林村
《五个姑娘纺花》	胡 冬 花等人	洛阳市关林村
《观音母》	胡 冬 花等人	洛阳市关林村
《五上香》	刘 妙 琴等人	洛阳市关林村
《雨经》	刘 妙 琴等人	洛阳市关林村
《十上香》	李 秀 玲等人	洛阳市关林村
《五上香》	崔 荣 花等人	新安县龙潭村
《十上香》	崔 荣 花等人	新安县龙潭村
《修庙经》	崔 荣 花等人	新安县龙潭村
《五碗茶》	崔 荣 花等人	新安县龙潭村
《十二月跑经》	崔 荣 花等人	新安县龙潭村
《打岔歌》	崔 荣 花等人	新安县龙潭村
《三柱香》	崔 荣 花等人	新安县龙潭村
《五朵云彩》	崔 荣 花等人	新安县龙潭村
* 谱例 16 《十根拐棍经》	崔 荣 花	新安县龙潭村
* 谱例 3 《造花船》	李 秀 莲	新安县龙潭村
* 谱例 4 《四报恩》	宋 仁 海	洛阳老城南关

下列附录二为笔者在河洛地区采访民间歌手的基本概况:

附录二:

姓名	性别	年龄	文化程度	现居地	何时学唱	演唱生涯
李小云	男	(1926-1990) 64岁	文盲	汝阳县西局村	1941年 15岁	59年
李便	女	(1949-) 57岁	文盲	同上	1965年 16岁	41年
朱翠英	女	(1931-) 75岁	文盲	汝阳县临汝镇连疙瘩村	1938年 7岁	68年
李广收	男	(1936-) 70岁	文盲	汝阳县上店镇珂疙瘩村	1946年 10岁	60年
潘兰英	女	(1931-) 74岁	文盲	汝阳县上店镇南拐村	1955年 14岁	60年
黄素芳	女	(1955-) 51岁	初中	偃师市佃庄镇黄庄村	1980年 25岁	26年
高雪荣	女	(1963-) 43岁	初中	偃师市岳滩镇王庄村	1985年 23岁	21年
姚凤英	女	(1955-) 51岁	初中	偃师市诸葛镇	1983年 28岁	23年
李贵荣	女	(1917-) 89岁	文盲	洛阳市关林镇刘富村	1937年 20岁	69年
韩秀兰	女	(1931-) 75岁	文盲	同上	1971年 40岁	35年
胡冬花	女	(1946-) 60岁	3年小学	洛阳市关林镇关林村	1986年 40岁	20年
李秀玲	女	(1945-) 61岁	2年小学	同上	1980年 32岁	26年
刘妙琴	女	(1945-) 61岁	6年小学	同上	1983年 38岁	23年
刘银苹	女	(1964-) 42岁	初中	新安县石井镇龙潭村	1996年 32岁	10年
陈檀香	女	(1962-) 44岁	初中	同上	1998年 36岁	8年
李秀莲	女	(1934-) 72岁	文盲	同上	1945年 11岁	61年
杨素贞	女	(1953-) 53岁	文盲	同上	1985年 32岁	21年
崔荣花	女	(1932-) 74岁	文盲	同上	1952年 20岁	54年
宋仁海	男	(1948-) 58岁	初中	洛阳市老城南关	1990年 42岁	16年

后 记

在论文完成之际，首先我要由衷地感谢恩师陈慧雯导师的精心指导和教诲。陈慧雯导师对材料的收集运用、提纲修订、文章结构布局等，进行指导和修改，提出许多指导性意见，更以她师德修养和严谨治学精神言传身教，尤其是在我遇到挫折、困惑时，导师给我以关爱和鼓励，使我倍感温暖。为此，我心中充满了深深的感激，在此谨向陈慧雯导师致以崇高的敬意和诚挚的谢意。

在论文的撰写过程中，还要特别感谢我的父母亲，他们不仅为我付出了很多的心血，并在经济和精神上给了极大的支持和帮助，在此致上深深的歉意与谢意。此外，还要感谢罗艺峰教授在百忙之中对我在论文撰写过程中，在文献和理论方面给予一定的指导和教诲。

同时我也要深深感谢那些长期默默耕耘在洛阳民间音乐的文化工作者，特别是洛阳市艺术研究所研究员王文堂先生、洛龙区文化工作者张铁建、偃师市文化工作者卫铁信、汝阳县文化工作者潘红传等在繁忙的工作中为笔者提供众多线索和各种联系方式，减少了笔者在考察中的种种困难和不便。可以说，没有他们真诚地帮助和提供重要资料来源，笔者也不可能顺利完成硕士论文的撰写。

最后，我还要感谢西安音乐学院学报《交响》主编李宝杰和音乐学系的程天健副教授以及其他诸位领导、老师、同窗和挚友对我的帮助和真诚关爱。惟有在今后的成长道路上，不断的充实和完善自己，提高个人的学习研究和自身修养，回报所有关爱我的家人、老师和朋友们！

王 莹

2006年5月18日于西安音乐学院