

WUDAOYISHU

舞蹈艺术



41

舞 蹈 艺 术

一九九二年第四辑

(总第41辑)

中国艺术研究院舞蹈研究所编

文化艺术出版社

一九九二年十一月

封面设计：刘光夏

舞蹈艺术 主 编：资华筠

丛 刊 副 主 编：隆荫培 徐尔充 刘峻骧 冯双白

本 期 责任编辑：刘峻骧 隆荫培

舞蹈艺术 丛刊 1992年第4辑（总第41辑）

中国艺术研究院舞蹈研究所 编 辑

文化艺术出版社 出 版

新华书店北京发行所 发 行

北京市华昌印刷厂 印 刷

850×1168毫米 32开 7印张 180,000字

1992年11月北京第一版 1992年11月北京第一次印刷

ISBN7-5039-1153-0/J·366 定价：3.35元

目 录

延安新秧歌运动与中国民间舞蹈的勃兴——纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表五十周年	
.....资华筠	(1)
论向民间舞学习的第一次热潮.....冯双白	(7)
论社会主义新秧歌文化的审美特征.....胡大德	(12)
秧歌——新舞蹈艺术的沃土.....可 平	(15)
沿着《讲话》的方向前进.....吴 奇	(21)
大学生·大秧歌·大文化——秧歌意识的升华及其在大学生中的深入.....文 军	(26)
谈安塞腰鼓的继承与发展.....陈永龙	(30)
从“巴山舞”的产生看民间舞的继承、创新.....覃发池	(34)
《中国舞蹈艺术》1942—1992出版座谈会纪实	
.....本刊记者	(38)
关于维吾尔族舞蹈的审美特征.....库来西·热合甫	(57)
承续、吸收、揉化、创造——论彝族民间舞在新时代的	
舞发展历程中的出色贡献.....曹天明	(63)
浅析瑶族舞蹈文化特征	
——兼谈瑶、汉民族舞蹈文化比较.....傅德馨	(71)
中国民间舞蹈现代魅力A·B·C.....崔世燕	(77)
论舞蹈结构.....田 静	(88)
试论儒家“和”的思想对汉族民间舞蹈发展的影响	

.....	屠尧璋	(92)
少数民族舞蹈的文化属性和审美品格.....	马 薇	(101)
《目连戏》的溯源与嬗蜕.....	宋铁铮	(108)
深入生活,为人民而创作.....	贾作光	(120)
“戏倡舞象”考		
——汉画像石乐舞百戏探索之二.....	殷亚昭	(123)
近世戏曲舞蹈的继承、变革与创新.....	王克芬	(136)
舞蹈是什么?		
——西方舞蹈美学中本质理论的发展历程...	欧建平	(146)
创作《非洲舞蹈印象》的由来.....	李雅媛	(174)
埃及东方舞朔古.....	于海燕	(180)
香港舞蹈发展概论.....	李丽明	(201)

CONTENTS

The New Yangge Movement in Yan-an and the Rise of the Chinese Folk Dance-In Memory of the Fiftieth Anniversary of Publication of Comrade Mao Ze- dong's Talks at Yan-an Forum on Literature and Art.....	Zi Hua-yun
On the First Upsurge in Learning from the Folk Dance.....	Feng Shuang-bai
Aesthetic Features of the Socialist New Yangge Culture	Hu Da-de
The Yangge, The Rich Soil for the New Dance Art	Ke Ping
Advancing in the Direction of Mao Ze-dong's "Talks"	Wu Qi
College Students, Grand Yangge & Grand Culture	Wen Jun
Continuation and Development of An-Sai Waist Drum	Chen Yong-long
Looking at the Continuation & Creation of Folk Dance through the Origin of the "Ba-Shan" Dance...	Qin Fa-chi
A Record of Discussion on the Publication of the Pictorial Book, THE CHINESE DANCE ART, 1942-1992.....	Staff Reporter
Aesthetic Characters of the Uygur Nationality's Dance.....	Kulesi Rejiepu
Folk Artisans' Outstanding Contributions to the Cigarette Case Dance of the Yi Nationality.....	Cao Tian-ming
Cultural Features of the Yao Nationality's Dance and Its	

Comparison with the Han Nationality's Dance	
.....	Fu De-quan
Modern Charms' ABC of the Chinese Folk Dance.....	
Cui Shi-ying On Dance Composition.....	Tian Jing
Influence of Confucian "Harmonious" Concept to the	
Development of the Han Nationality's Folk Dance	
.....	Tu Yao-zhang
Cultural Quality & Aesthetic Style of Minorities' Dance	
.....	Ma Wei
Origin & Evolution of the Mu-lian Opera	
.....	Song Tie-zheng
To Plunge into the Thick of Life and Create for the	
People.....	Jia Zuo-guang
The Second Exploration into the Music & Dance as well	
as Acrobatics & Drama on the Pictorial Bricks of	
the Han Dynasty.....	Yin Yao-zhao
Continuation, Innovation & Creation of Contemporary	
Traditional Operetic Dance.....	Wang Ke-fen
What Is Dance?- A Historical Course of the "Dance	
Nature" Theory in the Western Dance Aesthetics	
.....	Ou Jian-ping
The Reason Why We Have Created the Concert, Impression	
of the African Dance.....	Li Ya-yuan
A Historical Retrospect of the Oriental Dance in Egypt ...	
.....	Yu Hai-yan
An Introduction to the Development of Hong Kong Dance	
.....	Li Li-ming

延安新秧歌运动与中国民族 民间舞蹈的勃兴

——纪念毛泽东同志《在延安文艺座
谈会上的讲话》发表五十周年

资华筠

五十年前，在抗日战争最艰苦的年代，毛泽东同志发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》。《讲话》不仅是中国当代革命史的珍贵文献，它的发表也是中国文艺史上的一个里程碑。五十年来，在《讲话》精神照耀下，以延安新秧歌运动的兴起为标志，中国的舞蹈艺术，掀开了崭新的一页。

以人体动态为存在方式和表现形式的舞蹈随着人类文明的演进繁衍不息，流传至今。五千年文明古国“多元一体格局”的中国舞蹈有着光辉灿烂的历史，五十六个民族风格迥异的舞蹈遗存之丰厚，为世界各国所望尘莫及。但是历代正统史书中有关舞蹈的记载多以太平盛世歌舞升平——宫廷乐舞为主，对于真正创造舞蹈文化的人民大众的作用，并未作出过科学的论证。

在舞史发展的漫长历程中，专业舞人的出现确实是一个重要的转折。他们的艺术创造往往集中体现出一个时代的舞艺水平、舞风特征，甚至是舞业兴衰的一种标志。但是舞蹈文化之根却深植于人民大众之中，他们是创造、拥有、传衍、发展本民族舞蹈的基础力量。也正是这种基础力量有形或无形地滋养着历代舞人的性灵。

毛泽东同志的《讲话》第一次郑重地提出了人民大众在文艺发展史（包括舞史发展）中的作用。科学地论证了“文野”、“粗细”、“高低”之间的辩证关系，指出了一切专门家“应该

吸收从群众中来的养料，把自己充实起来，丰富起来”。这种“充实”与“丰富”，是使专门家获得一种积极的创作能动性，经过“去伪存真”、“去粗取精”的艺术的“提纯”过程而创作出比实际生活“更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”的艺术形象。

延安的新秧歌运动的蓬勃发展，正是在《讲话》精神指引下的典型的时代产物。也反映了革命文艺家在特定历史时期的能动的创造性。从其舞蹈功能来分析，延安新秧歌已从原来民俗性自娱性的陕北踢场子秧歌转化为革命文艺运动的组成部分。随之而来的则是舞蹈形态的变化。那强劲的节奏，放大的步幅，挺胸昂首及大幅度的甩臂，均摆脱了封建时代遗留的审美印迹，群众之所以亲切地称之为“解放秧歌”，正是因为它注入了昂奋的革命精神。此后，无论是“把秧歌扭到上海去”的口号，抑或是新编《秧歌腰鼓舞》在布达佩斯举行的世青节舞蹈比赛中获金质奖，都说明了从群众中来的朴素的民间舞蹈经过了专门家的能动的创造，起到了开一代舞风的伟大历史作用。这一切正是学习和运用《讲话》的基本理论而获得的成果。

五十年来，在《讲话》精神培育下，一代又一代的舞蹈工作者在成长。尤其是打着胜利腰鼓、扭着解放秧歌，投身革命文艺队伍的新中国第一代专业舞人，与新生的共和国一起迎来了中国民族民间舞蹈复兴的新高潮。

50年代—60年代，在党和政府“抢救遗产，深入生活……”的号召下，大批舞蹈工作者打起背包深入村寨，对于那些身怀绝技，在旧社会濒临绝境的民间艺人进行抢救，并掀起了搜集、整理、学习民族民间舞蹈的热潮。由于这种学习与搜集是建立在深入生活、了解人民和改造自己的思想感情的基础上，也就是说这一时期的优秀作品大都明确地遵循着《讲话》的指导思想，对所谓“粗糙的”也是“最生动、最丰富”的自然形态的民间舞蹈本着“去其糟粕、取其精华”的态度，进行了筛选、鉴别、发展、

再造……，许多有才华的舞蹈家，努力地寻找着自己的创作个性与时代精神的交融点，力图使自己的脉搏与时代节奏同步，因此出现了不少时代的精品。可以说，这是旧中国所难以比拟的一个光辉的舞业繁荣期。

在这篇短文中，不可能对这一历史时期的大量作品进行全面的阐述，也不愿挂一漏万地列举一些精品和作者的名字进行蜻蜓点水式的分析。通观这一时期的那些流传全国、至今具有影响力的有代表性的舞蹈，大都具有与那个时期人们的普遍情绪相通的单纯、明快、昂扬，以及民族风格十分鲜明的特征。如果说《讲话》发表初期，黄土高原上兴起的延安新秧歌运动，以及由此带来的民间舞蹈的勃兴，具有比较明显的革命功利性；在形式上也尚未摆脱拙朴的广场艺术色彩的话。新中国成立以后发展起来的舞台艺术型的新民间舞则更具观赏性。在持续性的国际比赛中，中国的民族民间舞蹈屡屡独占鳌头，绝非偶然。而且这种创作型民间舞蹈对于群众性的自然传衍的民间舞蹈的健康发展也有着不可忽视的影响。不论我们当时是否自觉地意识到，这一时期的代表性作品已经具备“有中国特色的社会主义舞蹈文化”的明确属性。

毋庸讳言，由于左的影响，我们在学习、宣传《讲话》的“为什么人和怎样为”这样一个根本方向问题时，对于每种艺术门类自身的规律性的探索，艺术家主观世界中创作思维轨迹的剖析和个人创造性才能的评价，以及与此有关的一系列艺术观、艺术技法等问题的探讨缺乏应有的重视。甚至讳言艺术家的创作个性。于是，在客观上很容易造成某种曲解，似乎只要在思想感情上承认了《讲话》指引的方向——完成了一定意义上的立足点的转变，就必然可以在艺术实践上取得成功。加之，建国初期舞蹈队伍的不够成熟（尤其是学科理论方面的欠缺，在编创民族民间舞蹈方面又存在某种“东欧模式”的影响，尤其是受到图解政治，简单化地反映生活等教条主义的影响，致使这一时期的民族

民间舞蹈（也不仅限于民间舞的范围）渐渐呈现出形式主义——素材罗列、雷同化、模式化的问题，缺少艺术家创造个性的跃动及多样化的勃勃生机。但是这一切，并非《讲话》精神的原意，更不能轻率地摆出那一时期的一批“大方向正确”、艺术上低水平、台式化、概念化的舞蹈作品来反证毛泽东文艺思想的“失灵”。事实上，凡是僵化、雷同化、无艺术感染力的作品，说到底大都是脱离生活、脱离群众、缺少艺术创作素材的积累和丰富的鉴借手法所致，这恰恰都是《讲话》所批评过的。

当我们回顾50年代—60年代民族民间舞蹈勃兴的历史时，应该公正地承认：以得到大多数人（包括专门家与广大群众）共识的代表性作品和有影响的舞蹈家为主要标志的舞业繁荣期。当然也不应忽视和总结在此发展进程中所存在的问题。

经过了“文革”十年动乱后，中国实行改革开放政策与体制改革以来，社会处于更为迅猛、急剧的历史变革中。人们习惯地把这一时期的文艺现象称之为“新时期文艺”，然而至今没有一种权威性的论述来为“新时期文艺”进行科学阐释。

对于新时期的舞蹈——尤其是民族民间舞蹈发展——的总体估价，存在着各种不同的看法，甚至有着“空前繁荣”和“落差期”的大相径庭之见。这说明，从宏观上看，这一时期所呈现出的舞蹈现象之纷繁复杂，不大容易象对50年代—60年代的舞蹈现象那样得出比较稳定的共识。这其中还包含着对“民族民间舞蹈”这一概念需要作进一步探讨的问题。

随着思想的进一步解放和舞蹈学科理论建设的发展，那种偏于狭义的对民族民间舞蹈单一性模式的认同方式已代之以一种更加辩证的认识。那就是象一般事物一样，民族民间舞蹈也是个一个多层次的概念，存在着可伸缩的界面。这种认识显然更符合舞蹈自身的发展规律，因此，随之而来的是民族民间舞蹈创作的风格、式样、题材、体裁以及艺术手法的拓展，呈现出多样化的新局面。人们渴望对于过去惯用的手法——形式，加以突破，给予

创新，也迫切地对于“打开门户”后见到的各种外来的艺术形式进行借鉴。于是，一方面我们看到了民族民间舞蹈创作在数量上的急剧上升和式样上的各种变化以及艺术技法方面的发展、创新（这是执“空前繁荣”论者的主要依据）。与此同时也出现了为数不少的不伦不类的杂交型作品、艺术嫁接中的“夹生”现象以及缺乏泥土气息的俗媚之作（这是执“落差期”论的主要依据）。在这种情况下，想要推出众所公认的这一时期的经典性作品和代表人物，似乎不那么容易，这与50—60年代的情况很不相象。

笔者于1988年，在一次国际研讨会上宣讲的论文中，涉及到新时期民族民间舞蹈状况时，曾说：“对于新时期舞蹈发展的纷繁复杂的现象，如果允许用一种比喻性的语言来阐释，是否可以用杂交、阵痛、变异以及新的孕育期来概括？”今天，我的基本看法，依然没有改变。我认为从封闭走向开放的历史变革中，由于舞蹈生态环境的变化而出现艺术变异过程中的不伦不类的杂交现象，以至一时良莠混淆，评论不一，是在所难免的。我们应该有一个强大的民族所应具有的吸收力和承受力。承受历史长河的冲击与筛选；吸收世界文化宝库中一切优秀的东西为我所用。

值得注意的是，在商品经济冲击和西方资产阶级思潮的影响下，确实出现过“民族舞蹈过时论”、“消亡论”等民族虚无主义的错误思潮以及“背弃人民大众”、“背向生活、面向自我”等资产阶级文艺观的影响。具体反映在民族民间舞蹈的作品中则是民族精神的衰落、民族风格的淡化，以及审美价值取向的扭曲，如果把这类作品作为“新时期的创新代表”来推崇，显然脱离广大群众的评判标准，也将受到历史的严峻筛弃。

其实，无论是强化民俗性，向原生形态靠拢的“风情画”式的民族民间舞蹈作品，或是以“动作元素”为基调，突出作者的“主体意识”的创作型民族民间舞蹈，亦或是经过了较多的加工，具有观赏性的广场民间舞，它们之间，并不应该由于各自的

品类不同，而被划为高低优劣。但是每部作品之间却都存在着质量高低的差异性。当我们将成功与失败的作品进行分析时，表面看去似乎是艺术处理方面的得失，究其根由依然涉及到对人民生活、民族文化心理构成和各种民族舞蹈审美特征的认识；以及是否提炼出典型的舞蹈形象“语言”，找到了最恰当的表达民族感情的方式等一系列舞蹈创作规律性的问题。而对这一系列规律性问题的探讨，都不应脱离《讲话》所提出的基本原则的指导。但是，我们在相当长的时期内，却对于《讲话》所倡导的一系列根本问题，诸如：生活的源泉；继承与借鉴；艺术家主观世界的改造……，说到底还是对“为什么人”和“怎样为”的问题淡忘了。

今天，当我们置身于新时期中国民族民间舞蹈的发展进程中，回顾由延安新秧歌运动而勃兴的中国民族民间舞蹈发展历程，探讨在新的历史时期如何创造“有中国特色的社会主义舞蹈文化”，创造无愧于我们这个时代的中国民族民间舞蹈的精品时，我们愈发地感到重温《讲话》精神的必要性与迫切性。

尽管我们面临着许多困扰和新的问题，我们应该真切地意识到，在《讲话》精神培育下的社会主义时代的舞人，其所肩负的历史使命之重大，其所获得的精神武器之强劲，其所拥有的民族文化遗产及生活滋养之丰厚，恐怕没有任何一个历史时期的专业舞人所能企及。时代在我们面前展现了一条与人民相结合的通途，这是一切“有出息的文学艺术家”所必须身体力行的道路。

论向民间舞学习的第一次热潮

冯 双 白

笔者曾在《历史呼唤个性——论向民间舞学习的三次热潮》（见《舞蹈艺术》1986年第3辑）中，把1942年的延安新秧歌运动，称为向民间舞学习的第一次热潮。这一命题的提出，基于以下的事实：

第一，中国民间舞是一个内涵与外延十分丰富和广阔的概念。中国民间舞的艺术在其悠长的历史旅程中，有时勃然而兴，如先秦时期的“礼崩乐坏”而“郑卫声起”；有时独行独往，如宋代以后戏曲与民间歌舞的并行发展；有时遭到统治者的严令禁止，如宋代理学盛行后对于民间舞的贬斥，对于妇女参加歌舞活动的严格束缚；但也有时受到统治者的高度赏识和礼遇，如唐太宗李世民、唐玄宗李隆基之爱好歌舞，唐代皇室贵族及许多上层社会人士之喜爱舞蹈甚至投入于舞。起起伏伏、高高低低的发展道路上，中国民间舞作为被“采风”的对象，也曾有过登堂入殿的经历，但其实质均为“入供”“贡礼”的行为，主要是统治者观民俗以察民情，同时也供为官者赏乐。宫廷艺人之采集民俗歌舞，是以宫廷标准和伦理的、审美的标准将其去“粗”取“精”而非真正的向民间艺术学习。

第二，就文化范围而言，中国近现代史上的“五四”新文化运动具有开创时代的巨大意义。“五四”运动的政治影响是极深远的，其文化革新的影响也是广泛而深刻的。它在文学、戏剧、绘

画、电影等领域内当时引发的以及后来导致的时代转变，有着真正的革命意义。但是“五四”革命对于中国民间歌舞领域内的变革却没有形成真正的促动。广场性的民间舞表演，无论从内容还是从形式而言，在三十年代之前大致保持着自身发展的方向，而没有革新意义的转变。无疑，当人们提到“五四”新文化运动的歌舞领域时，都会指出黎锦晖的新型儿童歌舞的创作与普及。这位出生于湖南湘潭一书香之家的聪明人，自幼喜爱音乐，曾在少年时代在祭礼乐舞、乡村道场等活动中习乐习舞。研究者指出，“黎锦晖儿童歌舞是对传统乐舞文化的继承与发展”，其创作中的动作语言主要取自中国戏曲艺术表演动作，辅之以美化的生活动作。其创作中的形象，主要带有童话色彩，构成形象的许多舞蹈动作是在吸收欧洲民间舞步和体育舞蹈动作的基础上创造的，以此形成创作中天真、活泼、轻盈、优美的特色。黎锦晖的儿童歌舞，是在他自身素养的条件下，在追求新的儿童教育的理想中，“作为五·四新文化运动组成部分的推广国语和初等教育改革运动”而出现的（引文摘自郑慧慧《新兴的民间歌舞》、见《舞蹈艺术》1990年第2辑）。从大的范畴说，它属于蔡元培等人提倡的“美育”之落实。从舞蹈艺术运动发展的历史链条看，它是在儿童题材中对戏曲动作与外来歌舞表演的结合做了颇有创造性的尝试。

然而，中国民间舞却多少被黎锦晖忽视了。

延安新秧歌运动，的确具有新鲜的性格，具有新鲜的形象，具有时代之变的新意。

在毛泽东同志的《讲话》发表之前，解放区中的文艺工作者们就已经在运用文艺的形式为革命的解放生活和斗争服务了。在话剧、戏曲等领域内，已经有改造旧形式为塑造新形象的尝试。于此期间出现的一些问题和争论，引出了解放区文艺应是怎样的文艺这一大问题，同时也涉及了怎样对待传统文艺遗产的问题。

《讲话》发表之后，一个深入生活，向群众学习，为群众服务的

高潮兴起来。陕北农村的独特环境，陕北秧歌等民间歌舞和小戏的丰厚的民族传统，广大人民群众对这种属于自己的艺术的熟悉和热爱，以及一批激动地发现了民族艺术魅力的艺术家们，这种环境的、社会生活的、主观意志的条件碰撞在一起，促成了中国近代和现代以来的向民间歌舞学习的第一次热潮。

“从国统区来的青年艺术家们，脱掉了燕尾服，将大提琴小提琴拿到街头、广场、村舍旁，合着大锣大鼓，为那粗犷豪放的大秧歌伴奏。一切旧有的舞台灯光下的文质彬彬，在明朗的阳光下被开心的笑容和纵情舞蹈冲散了。华尔兹和狐步舞的优雅情调突然在铿锵作响的秧歌步伐中显得苍白起来，人，舞蹈着的人们，从新秧歌和小戏中，终于亲身体验了新旧生活的本质区别和新旧艺术的不同”。（见拙文《历史呼唤个性》）

我们认为，这是一次真实地发生并产生了深广影响的向民间舞学习的热潮。

紧密地配合当时的革命任务，为斗争而进行宣传，“文艺是我们的武器，舞台是我们的战场”（当时某文艺剧社的“社歌”之词），使艺术服务于人的最紧迫的需求——这就是延安新秧歌不同于传统秧歌的新鲜的性格。

秧歌的主角由传统表演里的诸般角色，如伞头，挂鼓子、算命先生、拉花女等，转变为解放区内新的人物形象，如边区英雄、开荒的兄妹、学知识的夫妻等，传统表演中参加者们扮演着“别人”（过海八仙、取经唐僧等），新秧歌的参加者们舒展着自身（人民大众和解放战士）——这就是延安新秧歌不同于传统秧歌的新鲜的形象。

传统秧歌的本质在于“社火”，其生命力来自传统文化的深层，凝聚着这一地区的人民的信仰和审美理想。新秧歌借其伟大的凝聚力，注进解放和翻身的民主要求——这是延安新秧歌的时代的新意。

向民间舞学习的第一次热潮的发生，有着深刻的历史、文

化、心理等方面的原因。

就历史原因而言，五四新文化运动引起的广泛时代变革必然要深入到艺术领域，必然要触及到中国民间歌舞，引发中国民间舞的时代变化。“五四”新文化运动的提倡者们是中国的进步的知识分子，是中国革命的倡导者。当他们在战争条件下，在以中国广大农村为根据地，以中国农民为革命的骨干力量进行解放事业时，必然要实际地面对中国民间艺术，要实际地面对民间歌舞。新的马克思主义者的立场，反帝反封建的历史任务，具体的革命战争与生产建设的实践活动，在与中国民间歌舞艺术相遇合——这是历史性的——之时，一方面贯彻着自身的批判与革新的精神，另一方面又从中国民间歌舞中找到了释放革命激情的形式。实际上，这一改天换地的事业与中国民间舞的相碰在中国江西省井冈山根据地的区域内已经发生了。1931年11月7日，在第一次中华苏维埃共和国工农兵代表大会成立那天的晚上，在江西省瑞金的叶坪村举行了一次盛大的晚会，命名为“万人灯会”。是夜，表演者和观众人人手提各种灯笼，其中主要为民间流传的茶灯、鱼灯、蛇灯、蚌壳灯等，不下数十种。在广场上，表演了丰富多彩的民间歌舞，如龙灯、花鼓灯、瑞金茶灯、竹篙灯，盛况空前。晚会上还表演了一些具有现实意义的小话剧和活报剧，与民间歌舞同台演出。（参见钟同荣《红火壮观的“万人灯会”》，刊于《舞蹈艺术》第23辑）。这次演出距延安新秧歌运动之间，整整有十年。二者相比，新秧歌运动则显然带有在传统艺术基础上创造新艺术形象的性质，在理论上更自觉，在范围上更广泛，在艺术上更求完整的特点。

新秧歌运动，可以被我们看作是“五四”新文化运动的历史要求在中国民间歌舞领域内的拓进。

就文化原因而言，陕北秧歌是当地民间“社火”中的重要组成部分，在千百年间由农民们代代相传，有深厚的社会基础。在陕西省的民间“社火”中，保存了较多的古代傩祭的习俗。如每逢