

“社火”辨

——兼论中原传统社火的发生

□周华斌

社火是一种文化事相。具体说，是中国农业社会汉族地区的文化事相。作为文化事相，包括社会因素、宗教因素、组织因素、文艺因素。因此，与其追溯社火的“起源”，不如研究其“发生”，因为它是由多种因素综合促成的。

学界有一种观点，认为“社火”起源于火崇拜和火神崇拜，甚至具体到图腾时代的火神祝融，乃至火神庙。^①这一说法的缘由在于“社火”的“火”字。乡间“社火”延及晚间，离不开用“火”，附带有以“火”驱鬼、祛病、辟邪的习俗，故称。然而，作为专门用语的“社火”起于宋代，属于群众性的“迎神赛社”。宋代的祭祀对象已涉及诸多民俗神灵，除了自然崇拜以外，还

① 如河南鹤壁市“中国社火之乡”申报材料引用康熙、嘉庆、道光、光绪年间的《浚县志》、《淇县志》中所记载的当地火神庙等材料，认为社火起源于火神祭祀。中原地区有祝融庙，申报材料称：“旧时正月二十九火神庙会，传说是祭祀火神圣诞。”

涉及灵魂崇拜、生殖崇拜、祖先崇拜等。尽管民俗神灵中存在有自然崇拜的火神，但早已不再是单纯祭祀火神。“社火”源于火神崇拜的说法未免以偏概全，其社会性的文化因素更值得重视。

一、社、会、赛——社祭

中国传统社会以农业立国，农业的根基是土地。在漫长的历史长河中，乡野间的农民闭锁于自家的一方土地，日复一日地“日出而作，日落而息”。只有在年节之际，在公众性的“迎神赛社”活动中，精神才能有所寄托，同时放松一下自己。随着社会生活的变化，“迎神赛社”活动的性质、功能、形态相应地出现了变化，但是始终没有脱离其原生态——以“社”为单元的宗教性祭祀，称“社祭”。

社祭从朝廷到地方，包括宗族与家族，是全民性的。其节律与封建社会的体制相适应，与农业生产关系密切。自西周以来，社祭的内涵包括蜡祭、雩祭、雩祭。

“社”的本义是祭祀土地。《周礼》记载，西周“二十五家为‘社’，各树其上之所宜木”。意思是说，二十五家在居住的土地上栽棵树——适宜于这块土地生长的树，叫“社树”。“社树”既是区分此社与彼社的标志，也是区分居民群落的行政单元。据考古发掘，除了“社树”以外，原始社会村落也以山石为标志，相当于“社石”。

《礼记·祭法》规定：大夫以下都要立社。大夫以上，诸侯立的社称“国社”、“侯社”，王立的社称“大社”、“王社”。“国社”、“侯社”、“大社”、“王社”，体现为大小不同等级的“置社”与“祭社”规范，同时显示为行政管理单位。

汉代的社比周代的社扩大了。《文献通考·郊社》称：汉代“百家以上共立一社”，称作“里社”。“里社”相当于大的村落。“社树”依然是社的标志，还被赋予“社神”地位。日后，社神被衍化为“土地神”，建有“社宫”、“社庙”，或建有以家族、宗族为单元的“宗祠”、“祠堂”，由地方上的乡绅组织管理。“春祈秋报”，汉代以后，一年有两次祭祀神灵的“社日”——“春社”与“秋社”。“春社”在立春后的第五天，“秋

社”在立秋后的第五天。春社与秋社集中在冬春农闲，而且与农作物生长的自然节律相适应。其时，宗教性的祭祀活动成为联系里社民众的精神纽带。社树周边或建有大大小小的社宫、社庙、宗祠、祠堂，是祭祀场所。

“会”的本义是聚会、集会。聚会和集会有多种目的，也有各种仪式。为祭祀而举行的“社”的集会，是“社会”一词的端倪。汉《白虎通义·社稷》称：“人非土不立，非谷不食，故封土立社，示有土也。稷，五谷之长，故立稷而祭之也。”故而“社稷”成为家国、国家的象征。

“赛”的本义是“酬报”。以里社为单位举行的酬报神灵的祭祀活动，称作“赛社”或“赛会”。汉代以来的春社与秋社，源于周代的三大祭祀：雩祭、蜡祭、雩祭。这三大祭祀都是西周的朝廷大典，“雩”以驱鬼逐疫为宗旨。驱除旧年的病疫之鬼，春忙之前则迎接新春。后世衍为驱鬼逐疫的各种“雩神”崇拜。^①“蜡”以报赛为宗旨，又称“蜡八”，报答八位与农业有关的神灵：种子神、农神、田陌神、猫神、虎神、水闸神、昆虫神等。后世称“腊八”，衍为城隍神、土地神。^②“雩”以求雨为宗旨。孟夏四月，农作物生长之际，周天子要举行“大雩”，祈求全国的风调雨顺。其他地区则不定时，天旱则雩，称“时雩”。后世衍为龙神崇拜。^③

除了不定时的“时雩”以外，定时的雩祭、蜡祭衍为民俗中的“雩蜡之风”。如果说岁末的“驱雩”连带着春节，是迎春的“希望仪典”的

① 《周礼·夏官·方相氏》：“方相氏掌：蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时雩，以索室驱疫。”又，战国《吕氏春秋·季冬》：“命有司大雩”，高诱注：“大雩，逐尽阴气为阳导也。今人腊岁前一日，击鼓驱疫，谓之逐疫。”

② 《礼记·郊特牲》：“天子大蜡八，伊耆氏始为蜡。蜡也者，索也。岁十二月，合聚万物，而索飨之也。蜡之祭也，主先啬而祭司啬也，祭百种，以报啬也。飨农及邮表畷、禽兽，仁之至，义之尽也。古之君子，使之必报之。迎猫，为其食田鼠也。迎虎，为其食田豕也。迎而祭之也。祭坊与水庸，事也，曰：土反其宅，水归其壑。昆虫毋作，草木归其泽。”

③ 《周礼·春官·宗伯下》：“司巫，掌群巫之政令，若国大旱，则帅巫而舞雩。”又，《左传·桓公五年》：“凡祀……龙见而雩。”

话，那么，秋后的“赛社”是庆祝丰收的“欢庆仪典”。在希望仪典和欢庆仪典的氛围中，民众释放情感，娱神、娱人、娱乐自己。这恰恰符合前苏联思想家兼文论家巴赫金的世界性“狂欢”理论。

“雉蜡之风”是“社火”的民俗根基，迄今已有4000余年。

二、中原社火的生成

社火首先在中原地区生成，滋养它的是中原文化。宋代，乡民们的社火在中原地区集结，辐射到南北各地，渐渐成为全国性的文化现象。

《史记·货殖列传》称：“昔唐人都河东，殷人都河内，周人都河南。夫三河在天下之中，若鼎。”《史记》所称“河东”、“河内”、“河南”的“三河”地区属于“天下之中”的中原，即黄河由西北高原转流向东的三角平原，此后一路平坦，直达大海。所谓“唐人都河东”，指唐尧时期曾建都于“河东”（山西晋南，上古之有唐氏以及尧、舜、禹在此建都）；“殷人都河内”，指殷代曾建都于“河内”（河南鹤壁，即殷都“朝歌”）；“周人都河南”，指东周春秋战国时期各国诸侯在“河南”建都。

先秦“三河”地区的经济文化相对发达。儒家孔子的得意弟子子贡就是“河内”卫国人。他因为做生意而发财致富，被鲁国、卫国聘为辅，成为政治上的外交家。子贡经常乘坐四匹马拉的贵族马车，受到诸侯的重礼聘享，能与诸侯分庭抗礼。孔子周游列国14年，在卫国就有10年。在某种意义上，孔子是借助于子贡之力而名扬天下的。^①

子贡曾观看年节之际的蜡祭。他与孔子有一番著名的问答：

子贡观于蜡。孔子曰：“赐也，乐乎？”对曰：“一国之人皆若狂，赐未知其乐也。”子曰：“百日之蜡，一日之泽，非尔所

① 《史记·货殖列传》：“子赣（子贡）既学于仲尼（孔子），退而仕于卫。废著，鬻财于曹、鲁之间。……赐（子贡名‘赐’）最为饶益……结驷连骑，束帛之币以聘享诸侯。所至，国君无不分庭与之抗礼。夫使孔子名布扬于天下者，子贡先后之也。此所谓得势而益彰者乎？”

知也。张而不弛，文武弗能也；弛而不张，文武弗为也。一张一弛，文武之道也。”（《礼记·杂记下》）

山东鲁国与河南北部的卫国相邻，子贡在这里都当过相辅，他所见到的大概是鲁国或卫国的蜡祭，子贡形容“一国之人皆若狂”——这是一种群众性狂欢。然而孔子很能理解乡民们这种松弛的狂欢，认为“百日之蜡，一日之泽”，并且由此引发出“文武之道，一张一弛”的治世哲理。乡人之“傩”同样如此，《论语·乡党》称：“乡人傩，（孔子）朝服而立于阼阶。”——孔子穿着正规的官服，站在台阶上，恭恭敬敬地让乡人们鼓噪的、嘈杂的驱傩队伍过去。

蜡祭、傩祭作为“社火”的民俗根基。汉唐以后的中原“社火”是在农耕社会傩蜡之风的基础上发展起来的。历代统治者之所以对社火比较宽松，与儒家孔子所说的“文武之道，一张一弛”也有关系。

傩蜡之风衍化为“迎神赛社”的“庙会”，是在魏晋南北朝时期。秦汉之后的魏晋南北朝，佛道两教已泛滥于中原和南方各地，代替了无序的自然崇拜。道家以入春的正月十五为“元宵”（即元宵节），以初春的三月初三为“上巳节”；佛教则十分敬重神佛出世的“佛诞日”。自然节庆、宗教节庆与群众性庆典交融在一起，于是傩蜡之风拓展为“庙会”。“社火”式百戏狂欢由此从中原拓展到南北各地。

北魏杨街之撰写的《洛阳伽蓝记》，记述了北魏时期河南洛阳佛寺的兴衰，其中涉及围绕佛寺进行的巡游活动和百戏表演。^①比如写到洛阳御道北边“长秋寺”的佛像巡游时云：

四月四日，此像常出。辟邪师子（狮子）导引其前；吞刀吐火，腾骧一面；彩幢上索，诡谲不常；奇伎异服，冠于都市。像停之处，观者如堵，叠相践跃，常有死人。

又如御道东边的景乐寺：

^① 北魏迁都鄴城十余年后，杨街之（抚军司马）追记为《洛阳伽蓝记》，载百戏巡游。

召诸音乐，逞伎寺内。奇禽怪兽，舞抃殿亭；飞空幻惑，世所未睹；异端奇术，总萃其中。剥驴投井，植枣种瓜，须臾之间皆得食。士女观者，目乱睛迷。

再如洛阳城北禅虚寺前的阅武场：

岁终农隙，甲士习战，千乘万骑，常在于此。有羽林马僧相，善抵角戏，掷戟与百尺树齐等。虎贲张车渠，掷刀出楼一丈。帝亦观戏在楼，恒令二人对为角戏。

在戏剧史上，上述表演都属于秦汉以来的娱乐性表演——散乐、百戏、魔术、杂技。值得注意的是，在北魏洛阳佛寺的巡游活动中已经有“辟邪师子导引其前”，也就是说，辟邪的“舞狮”已被放在巡游队伍前面。辟邪有“驱鬼逐疫”的“傩”的旨意，相当于傩礼队伍中的“方相氏”开路，可见“庙会”与傩蜡旨趣异曲同工。

隋文帝统一中国不久，在北周当过官员的儒家文人柳彧奏本，主张匡正民俗。柳彧上书道：

窃见京邑，爰及外州，每以正月望夜充巷塞陌……人戴兽面，男为女服，倡优杂技，诡状异形，以秽嫚为欢娱，以鄙褻为笑乐，内外共观，曾不相避。（《隋书·柳彧传》）

正月望夜（正月十五夜晚），春光明媚，月色如昼。当晚，百姓们男女混杂，充巷塞陌。表演者装扮得“诡状异形”，嬉笑游戏。柳彧称之为“京邑爰及外州”的习俗，可见依然属于从中原拓展到外邑的傩蜡之风。同样在汉魏时期，南朝《荆楚岁时记》称：

十二月八日为腊（即“蜡”），谚语“腊鼓鸣，春草生”，村人并击细腰鼓，戴胡公头及作金刚力士，以逐疫。

在这里，湖北一带的蜡祭与迎春相联系，已经加入了外来佛教的“胡公头”和“金刚力士”等假头装扮。

“雉蜡之风”的群众性表演属于“俗乐”。尽管柳彧之类的儒家正统文人看不惯，上书请求隋文帝禁止，但宫廷政府不但没有禁止，反而在隋炀帝大业二年（606）将它们纳入了都市的演艺活动。正月初一至正月十五期间，将它们作为盛世之举向国外来宾们夸耀，自此以后每年成为常规。

每岁正月，万国来朝，留至十五日。于端门外、建国门内，绵亘八里列为戏场。百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之，至晖而罢。……自是每年以为常焉。（《隋书·音乐志》）

将“社火”作为专用词语纳入文献记载，则起于宋代，尤其是北宋的中原地区。在此之前，唐代盛世的开元年间，唐明皇也曾关注过正月十五以及八月十五的民间狂欢，却未提及“社火”这个词语。^① 北宋时期，城镇商业、手工业发达，突破了唐代都市“坊市”的建制。各行各业的会、社纷起，同时促成了都市里的“社火”表演。

北宋《东京梦华录》卷六“元宵”条提到冬至后，东京开封府就彩结山棚，百戏纷呈。“都门道”中央挂了块大牌子，上面标榜六个大字：“宣和与民同乐。”^② 北宋宣和年间，盛世太平，俗文艺繁荣，出于这种“与民同乐”观念，宋徽宗对节庆期间的民众狂欢表现得很宽松——正所谓孔子所说的“弛”。“宣和与民同乐”在历史上很有名，明代施耐庵甚至将它写进了小说《水浒传》的“李逵元宵闹东京”一节。

北宋末《东京梦华录》，明确地将这种与庙会相联系的节庆日狂欢称

① 北宋初期《太平广记·叶法善》载唐明皇游月宫的传说。其中提到唐明皇元宵节神游西凉，观赏了当地的龙灯、狮豹和腾掷表演。据载，出自晚唐五代《集异记》和《仙传拾遗》。

② 《东京梦华录》卷六“元宵”：元宵节东京御街上横列三门，“上有大牌曰：‘宣和与民同乐’”。

为“社火”。其卷八“神保观神生日”载：

夜五更，争烧头炉香，有在庙止宿，夜半起以争先者。天晓，诸司及诸行百姓献送甚多。其社火呈于露台之上……^①

南宋《西湖老人繁胜录》亦称：

六月初六日，崔府君生辰，庙在湖上涌金门外显应观者是，社火亦然。^②

南宋与北宋相接，可知社火是从中原传入江南的。南宋以江南临安（浙江杭州）为京都，苏杭一体，吴县（苏州）诗人范成大在《石湖集·上元记吴中节物》诗中注：

民间鼓乐谓之社火，不可悉记，大抵以滑稽取笑。^③

社火表演能满足表层感官上的“滑稽取笑”，这也是“宋杂剧”的特点。宋元时期，北方的“杂戏”、“杂剧”正在向“戏曲”靠拢。南宋末期，福建莆田诗人刘克庄（1187—1269）《观社行》、《再和〈观社行〉》诗，以及江西南丰诗人刘镗（1219—约1307）的《观傩》诗，记述了具有戏剧性故事的社火及傩舞、傩戏表演^④，此处不赘。总之，社火对中国“戏曲”的成熟起到了关键作用。

① 《东京梦华录》卷八“六月六日崔府君生日、二十四日神保观神生日”条。按：神保观中供奉灌口二郎神、崔府君为东岳大帝手下的判官均属道教命运之神。明代江西宜黄县则以灌口二郎神清源妙道真君为戏神，汤显祖曾为该庙撰写过庙记。

② 《东京梦华录（外四种）》之《西湖老人繁胜录》。

③ 范成大《石湖集·上元记吴中节物》诗注。

④ 如刘克庄在《再和〈观社行〉》诗中写道：“陌头侠少行歌呼，方演东晋谈西都。”“狙公加之章甫饰，鸢盘谬以脂粉涂。荒唐夸父走弃杖，恍惚象罔行索珠。效牵酪肖溷洼马，献宝远致昆仑奴。”“亦如曼倩负逸气，呵斥佞幸惊侏儒。”其中多有历史性的神话故事传说，应属“台阁”。

宋代，各式各样旨趣相通、技艺相仿的民众都可以“结伙”为“社”、“结伙”为“会”，通称为“社伙”、“社会”。流浪艺人在城市里划地为场的临时性表演则被称作“打野胡”、“打野呵”、“打野胡”。“火”、“伙”同音，在这里是通假字关系。由于观演场面火爆，于是杂戏、杂艺的“社伙”表演被附会为“社火”。

北宋以东京汴梁（开封）为都城，称“京都”。南宋《都城纪胜》在“序”中称：“圣朝祖宗开国，就都于汴，而风俗典礼，四方仰之为师。”《武林旧事》“元宵”条也称，元宵节的社火是“东都遗风”。南宋画院画家朱玉的《灯戏图》，则在屏风上明确地标榜为“按京师舞院体诙谐”。作为北宋的首善之区和文化中枢，以东京为典范的中原社火被精致化。都市东京对中原社火文化的集结作用和辐射效应，直接影响到南宋的杭州、福建等地，通行南北。与此同时，社火的表演技艺得到了进一步的交融，表演形态也更为丰富。

南宋与金朝南北分治有一个半世纪，其时社火被通称为“迎神赛社”。“赛社”的“赛”还被延伸为比赛、竞赛的“赛”、堵塞的“塞”。这都与社火有关。

总之，作为文化事相，生成于宋代的公众性社火及迎神赛社表演，是中国戏曲表演的先驱。

三、社火的戏剧性与戏曲化——社戏

宋代，“迎神赛社”的“社火”已经有了商业化成分。如上所说，腊月农闲，贫苦的乡下人为了养家糊口，常常进城去“打夜胡”^①。从业余的自娱自乐走向商业性的专业，也是戏曲趋于成熟的一个关键之点。

社火由乡民们集体参与。社火的观演场往往是旷野间开放的自然场地，而非人为的、封闭的、精致的厅堂。在社火场上，乡民们不乏宣泄感情的技艺展示和自我表现，尤其是情、趣、技、艺的肢体语言和动作

^① 《东京梦华录》卷十“十二月”：“自入此月，即有贫者三数人为一火，装妇人神鬼，敲锣击鼓，巡门乞钱，俗呼为‘打夜胡’，亦驱祟之道也。”

表演（舞蹈），成为社火表演的主体。作为以里社为基本单位的群众性娱乐活动，“社火”被百姓们加了个动词“闹”或“耍”，被称为“闹社火”、“耍红火”或“耍故事”。

“故事”不乏叙事性表演的元素。著名的中国戏曲史学者王国维曾经将戏曲定义为“以歌舞演故事”，有无“故事”也是戏曲区别于一般性歌舞的枢纽。由此，中国戏曲的“戏剧性”与西方戏剧的文学化的“戏剧性”有所不同。国人经常用“有戏没戏”来评论一场演出，其中的“戏”，就表现为情、趣、技、艺的“戏”，也可理解为“戏剧性”。而情趣、技艺所提供的“戏”或“戏剧性”，正是“耍故事”的社火之所长。当然，西方戏剧所体现的文学化“故事”所提供的戏剧性的“矛盾冲突”论，如情节的矛盾冲突、人物性格的矛盾冲突、心理的矛盾冲突等，使“戏剧性”更为丰富而深刻。

社火是民众性巡游队伍的固有形态——正如上文所引南北朝《洛阳伽蓝记》中的佛像巡游。社火场上人群涌动，人声鼎沸，使社火中的“耍故事”被做成高台上的故事模型，即宋代中原地区盛行的“台阁”或“背阁”。显然，之所以使用高跷、高台或背架（“背阁”）等砌末，是为了方便于群众观看。

广场田野间，喧闹的社火队伍适宜于“观赏”。即适宜于“看”，而不是“听”。因此，汉唐以来，用“马上、道路所奏”的“鼓吹乐”作为伴奏，而不是室内乐的“丝弦”。“鼓吹乐”强调节奏、声音嘹亮，唐代宫廷将“鼓架部”列入“立部伎”。

宋代文献《东京梦华录》、《都城纪胜》等记载有迎神赛社中的社火百戏上百种，现摘要如下：

爆竹、鼓吹；

扑旗、摆阵；

舞龙、耍狮豹、弄熊；

斗鸡、耍猴、扑蜂蝶、追呼蝼蚁；

上竿、跳索、筋斗、角抵、争交；

吞刀剑、吐烟火、过刀门；

踢弄、踢瓶、踢磬、踢缸、弄碗；
高跷、台阁故事、肩扛小儿、乘肩小女；
竹马儿、踏跷竹马、小儿竹马、男女竹马；
傀儡、皮影、药法傀儡、肉傀儡；
村田乐、秧歌；
采莲队、旱划船、旱龙船；
弄花钱、花鼓；
杂扮、老番人、胡女、番婆；
猫儿相公、兔毛大伯、瞎判官、麻婆子；
村夫、村妇、呆官、巧婆、细旦、丑娃、傻妞；
乔教学、乔宅眷；
装神鬼、神鬼听刀、抱锣装鬼；
八仙、群仙、舞判、七圣刀；
幻术、猜谜、藏人；
嘌唱、清音……

众所周知，宋元时期散乐百戏尚处在“戏曲”走向成熟的关键时期。尽管有“嘌唱”、“清乐”等社团的参与，但社火的表演形态主要是周、秦、汉、唐“散乐”、“百戏”的延续，其中没有戏曲的故事装扮，尚缺乏文学性的“故事”。直到宋元以后，随着北方“杂剧”和南方“南戏”的全国性普及，戏曲故事和戏曲人物才进入社火。

明万历年间，苏州文人王穉登在《吴社编》中称：“凡神听栖舍，具威仪，箫鼓杂戏迎之，曰‘会’。”其时苏州庙会上有如下装扮：

杂剧则《虎牢关》、《曲江池》、《楚霸王》、《单刀会》、《游赤壁》、《刘知远》、《水晶宫》、《劝农丞》、《采桑娘》、《三顾草庐》、《八仙庆寿》。

神鬼则观世音、二郎神、汉天师、十八罗汉、钟馗嫁妹、西竺取经、雷公电母、后土夫人。

人物则伍子胥、孙夫人、姜太公、王彦章、李太白、宋公

明、状元归、十八学士、十三太保、征西寡妇、十八诸侯。

技术则傀儡、竿木、刀门、戏马、马上槌、走索、弄缯、广东狮子——狮子金目熊皮，两人蒙之，一人戴木面具，肖月氏奚奴持绣球导舞，两人蹲跳按节，若出一体。

缠结则兰关亭、镜子亭、麦柴亭、五云亭、九层亭、锦球门、鞦韆架、采莲船。

散妆则打围场、野仙人、八蛮朝、山魈戏、太保参、平倭队、沙兵队、广兵队、毛女仙、小僧道、小医师、金钱卜、莲花鼓、琵琶妇、行脚僧、小将军、射生弩、斗蟋蟀、采芝仙、白猿精。

其中，情、趣、技、艺的肢体语言和动作表演依然是主流，但已经有了戏曲的儒、道、仙、佛文化，以及历史故事、民间传说。《吴社编》中所反映的庙会上的戏曲故事造型，如杂剧《虎牢关》、《楚霸王》、《单刀会》、《刘知远》、《游赤壁》、《水晶宫》等，包括戏曲人物伍子胥、王彦章、征西寡妇，以及列入“缠结”的兰关亭、鞦韆架、采莲船等砌末。看来，尽管社火源于农耕社会的雉蜡之祭，但随着社会经济与文化生活的变革，已相应地出现了艺术形态的变异——社戏。社戏来自于社火，是纯粹在舞台上演出的乡村戏曲形态。

20世纪80年代以来，经过辛亥革命以来将近一个世纪“破除迷信”大潮的冲击，雉戏与社戏再次成为学界研究的热点。雉戏与社戏都体现为由“祭”入“戏”的习俗，以及戏曲社会化的过程，但社会化的进程有所不同。雉戏固守于偏远地区部族、家族、民族一隅，因相对闭塞而凝固，有文化“活化石”之喻。社戏则以社会化的“社”为组织形式，相对开放，几乎与社会发展同步。

在戏剧发生学意义上，社火更能体现中国戏曲发生发展的历史过程。一方面是戏曲“唱、念、做、打”的综合性表演技艺，至少“做打”的动作表演来自于社火；另一方面社火往往接受社会文艺（包括“戏曲”）的反哺，即社戏。社戏的具体源头很难考证，但“社火”提供了戏曲的演出环境，至少在宋元时期“迎神赛社”（社火）中已出现了戏曲的雏

形。如元代杜善甫的散曲《庄家不识勾栏》以看惯了乡间社火的庄户人的口吻，叙述宋金杂剧的表演形态。该散曲已是中国戏曲发展史上熟例，无须赘述。至于明清戏曲进入社火，则顺理成章。

余 话

社火是春节期间乡村喜闻乐见的文化娱乐活动，较中国戏曲的生成更为久远，已流传千年以上。2013年2月，笔者参加了中国民间文艺家协会在陕西陇县举办的“中国首届社火艺术节”，2015年2月又参加了河南鹤壁“第七届民俗文化节”（即“古庙会”——浚县社火），遂有所感。

将地处中原的浚县社火与古典文献进行比较，可以看出中原社火与戏曲的一脉相承联系，尤其是美学联系。如：舞狮、龙灯，扑蝶、戏蚌，竹马、旱船，秧歌、台阁，大头、假面，丑婆、瞎子等，宋代已有记载。其中又有宋代以后出现的“戏曲”造型，如《白蛇大闹金山寺》、《赵匡胤千里送京娘》、《陈妙常赶船》、《尼姑思凡》、《西游记》等，又有高跷、背阁中的《八仙》、《渔翁》，以及独具民间生活内涵的《张公背张婆》、《二小赶驴》、《二鬼争交》、《金龟舞》等，甚至颇多配合当今宣传的现代生活题材。

作为公众性文化娱乐活动的民间社火，既有与汉文化一脉相承的传统底蕴，又有与时俱进的特点，这恰恰能够说明传统戏、新编历史故事戏、现代戏并举的戏曲方针的合理性。

以社火和社戏为视角，仍有深入思考和研究的余地。如：中国“戏”与西方“戏剧”的不同内涵；戏曲表演中的“技艺性”与“戏剧性”；社火与寺、庙、观、祠的关系；观演场域中的“场”与“台”；社火、社戏与地方戏曲剧种；文人戏曲与乡间社戏的不同文化倾向；明清乡愿、乡绅的崛起及其在社火中的组织作用与文化引领作用等。

谨以此文抛砖引玉，有待同仁进一步开掘其内涵。

（周华斌 中国传媒大学 教授 北京 100024）

清代宫廷戏曲中的社火赛社场景描写

□戴 云

古代先民常在一年劳作之后，杀猪宰羊，用自己获得的劳动果实祭祀神灵和祖先。祭祀过后，他们便在脸上涂抹朱砂，把鸟羽捆扎在头上，击器而歌，围火拊掌而舞，大声喊叫，欢蹦乱跳，目的就是为祈福消灾、驱恶避邪，这就是人类早期的社火。而赛社是乡民为报答后土神的赐福而进行的娱乐活动。“赛”，即酬神；“社”，即后土神。中国民间的赛社活动可追溯到周代十二蜡祭的遗俗，每当农事完毕后，陈酒食以祭田神，并相与饮酒作乐。随着时间的推移，这种活动便逐渐发展到以杂耍或演戏等娱乐形式来报答神福。唐代白居易《春村》中的“黄昏林下路，鼓笛赛神归”，南宋陆游《游山西村》中的“箫鼓追随春社近，衣冠简朴古风存”句，写的是春社，而唐刘禹锡《秋日送客至潜水驿》中“枫林社日鼓，茅屋午时鸡”，写的是秋社。古代戏曲中也不乏有关于赛社活动的描写。如明李逢时所撰《酒懂》，就写语溪人姜应召与邻村百姓社日聚资，祭祀当方土地。东吴大帝孙权死后得以血食千古，保障一方，得村民祭拜

后，与百姓同观社戏《挑灯闲看牡丹亭》。明来集之《秋风三叠》中的《蓝采和》也写到社戏：长安市上二社长聚饮寻乐，接傀儡班演《中山狼》、《痴父子》、《赵礼让肥》等剧，仙人陈陶自称蓝采和，手执拍板，一脚着靴，一脚跣行，口唱《踏踏歌》，也来社会中观场云云。可见一年之中可以举办多场赛社活动，祭祀的时间也就不能仅限于农事完毕之后，而祭祀的对象也不完全相同。凡逢传说中的某神生日这一天，乡民便可自发组织举办规模不等的祭赛活动，而社戏演出便是祭赛中的重要活动。

在清中期的宫廷戏本中，时常穿插一些对社火赛社活动的描写，这些描写对研究大清帝国鼎盛时期民间赛社情况提供了翔实的资料。现在让我们从这些剧本中钩沉出关于社火赛社的记载，并对其进行逐一考察。

一、元宵社火，祈祷丰收

元宵节是中华民族的传统节日，起源于火把节。史载，古代农民常于正月在乡间田野持火把驱赶虫兽，祈祷减轻虫害，获得丰收。时至今日，我国西南部分少数民族于正月十五之夜还成群结队地高举着用树枝芦柴做成的火把，在田间地头或晒谷场尽情地跳舞歌唱。元宵夜赏灯的习俗始于汉代。隋唐时发展成盛大的灯市，以后又增加了社火表演。元宵夜的娱乐活动以社火和花灯著称，这种古已有之的风俗，在好几个清宫大戏中都有所涉及。

《昇平宝筏》丁本五出《爱女遭魔惊五夜》，就写到宝象国栢宪大将军与妻子闵氏及女儿百花羞在元宵夜一起观灯的情景：

【淘金令】鳌山倚楼，打谜人围转，星桥倚街，社火人围转。（杂扮众小儿各戴鬼脸，随意扮，从寿台上场门上，作跳舞发诨科，从寿台下场门下）（闵氏同唱）鬼脸狰狞，惊人目眩。（杂扮众孩童，各随意扮作骑竹马，同从寿台上场门上，绕场科，从寿台下场门下）

曲中所唱的“鳌山”是古代元夜中的一种灯景：以彩绸结成巨大山

形，像传说中的巨鳌形状，上悬各种大小不一的彩色花灯，供人观赏。“星桥”，即以泥土、煤渣混合堆造的假山假水，中间杂以曲桥、亭台，再配以走兽或人物灯彩，并能快速行走。据说现代节日游行中的各种大型彩车，便是鳌山灯彩的发展。在元宵夜，巨大的鳌山灯彩倚楼而建，上面悬挂的各种灯谜引来许多猜谜人的强烈兴趣，而倚街而建的灯火辉煌的星桥周围，乡民自发组织的社火队伍在欢快地舞之蹈之。队伍中的小孩们戴着各种鬼脸，边跳舞边做怪样，引起人们的惊恐，随即又发出一片会心的欢笑。下面又写到儿童竹马，仕女鞦韆，锣鼓声、喝彩声连成一片。看花灯是元宵夜必不可少的节目，“队队的鱼龙漫衍，灯彩杂香烟，阆苑人间，谁能分辨”。还要表演月明和尚度柳翠的故事：月明戴大头和尚的套头，穿僧衣，系丝绦，戴大数珠，持拂尘；柳翠也戴着套头，穿衫，系汗巾，持扇。他们“同从寿台上场门上，作戏耍，发诨科”。清李声振《百戏竹枝词》有《大头和尚》一词，前两句云：“色色空空两洒然，好于面具逗红莲。”前有注云：“即‘月明僧度柳翠’事。人戴大面具扮演之。”^①李声振记载的是康熙中叶京城民间社火中表演的月明和尚度柳翠的故事，扮演月明和尚的演员是戴“大面具”表演的，这种“大面具”即“假面”，或称“脸子”。乾隆年间《昇平宝筏》的戏中戏，演月明和尚是“戴大头和尚的套头”，而“套头”，即塑形化装由面部扩及整个头部，又称“假头”。试想一下，演员戴着比自己脑袋大出一倍多的“套头”，肯定是不太贴服，还要做出许多戏耍的动作来，必然能引起人们的欢笑来。

《鼎峙春秋》一本十七出的《董太师元夜张灯》也涉及元宵夜热闹的社火场面：

（众扮男女乡民杂耍上，作绕场科，同唱）

【仙吕宫正曲·醉翁子】市朝逞社火，狮蛮舞跳，看鬼脸狰狞，蛮歌腔调。欢笑戏耍孩儿，竹马能骑过小桥。喧扰扰，锣鼓频敲，共闹元宵。

^① 路工编选：《清代北京竹枝词（十三种）》，北京出版社1962年版，第154页。

(众扮男女乡民杂耍绕场下，同唱)

【仙吕宫正曲·侥侥令】水犀然宝炬，灯火压星桥，你看霁色澄澄连巷陌，(合)彩结翠巍巍山势巧。

从剧中唱词可知，元夜社火的内容除有队舞和杂耍外，还有舞狮蛮。狮蛮即扮演的狮子、蛮王。现代赛会中也有舞狮子的表演，多人装扮的大狮子随着频敲的锣鼓点表演着各种动作。据唱词，舞蛮王当是在“蛮歌腔调”中表演着异国风情的夸张动作。另外，戴着狰狞鬼脸面具的队伍做出的各种动作，以及小孩们骑着竹马过小桥等娱乐，使观者与演者都沉溺在欢乐之中而久久不愿散去。

在《忠义璇图》四本六出里《灯棚平地又生波》里更是详细地描述了百姓元宵夜在府衙前闹花灯的场景：天将垂暮，各种花灯竞相绽放。在影摇红灯，万盏花吐，艳烛千行之中，震天的锣鼓响起来，众百姓听到锣鼓，纷纷赶到府衙前。杂耍队伍率先走来，热闹非凡。

(众分立两旁介，内打锣鼓介，众乡民白)龙灯来了。(龙灯上，舞介下)(内打秧歌介，众乡民白)秧歌来了，阿唷唷，又好看，又好听。(扮高跷，唱秧歌上，众称赞介，秧歌完，下)(众乡民白)热闹的来了，这是明月^①和尚度柳翠的故事。(扮月明和尚柳翠上，跳舞中故事，作惊唬小孩介，小孩哭介，村妇抱持与果品饽饽介，月明和尚跳舞毕，同柳翠下)(内又打锣鼓介，众乡民白)那边跳狮蛮的来了，阿哟哟，这个狮子灯比我们耕田的水牛还大哩，好看好看。(狮蛮上，跳舞毕，龙灯秧歌月明和尚柳翠复上，合舞，摆势介)

.....

【五转】你看那舞盘旋的龙灯儿扬鬃奋鬣，又听得踏歌声将昇平演说，这狮蛮状貌太奇绝，鼻卷曲面凹凸，度柳翠的长老婆心直恁切。却笑他号作月明未窥明月，闷腾腾乔面目把本来

① 据下文及传说故事，此处的“明月”实应为“月明”。