

國家重點學科 · 四川大學中國古典文獻學學科點 主辦
教育部人文社會科學重點研究基地 · 四川大學中國俗文化研究所

中國俗文化研究

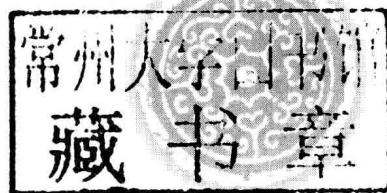
· 第六輯 ·

四川出版集團 巴蜀書社

國家重點學科·四川大學中國古典文獻學學科點 主辦
教育部人文社會科學重點研究基地·四川大學中國俗文化研究所

中國俗文化研究

第六輯



四川出版集團 巴蜀書社

圖書在版編目（CIP）數據

中國俗文化研究. 6/項楚主編；張勇編.

—成都：巴蜀書社，2010. 3

ISBN978-7-80752-567-7

I. ①中… II. ①項… ②張… III. 文化—中國

—文集 IV. G122-53

中國版本圖書館 CIP 數據核字（2010）第 044175 號

中國俗文化研究（第六輯）

項 楚 主編

責任編輯 王大厚 況正兵

責任校對 李 嘉

出 版 四川出版集團巴蜀書社

地址：成都市槐樹街 2 號 郵政編碼：610031

總編室電話：（028）86259397

網 址：www.bsbook.com

發 行 巴蜀書社

發行科電話：（028）86259422 86259423

經 銷 新華書店

印 刷 成都蜀通印務有限責任公司

版 次 2010 年 5 月第 1 版

印 次 2010 年 5 月第 1 次印刷

成品尺寸 260mm×185mm

印 張 15.5

字 數 380 千

書 號 ISBN 978-7-80752-567-7

定 價 35.00 圓

本書如有印裝質量問題，請與本社發行科聯繫調換

《中國俗文化研究》學術委員會

章培恒（主任）（復旦大學）

姜伯勤（中山大學）

項 楚（四川大學）

王小盾（四川師範大學）

張涌泉（浙江大學）

董志翹（南京師範大學）

周裕鍇（四川大學）

中國俗文化研究

主 編：

項 楚（四川大學）

本輯執行主編：

張 勇（張子開）（四川大學）

目 錄

文學藝術研究

民間小戲《王婆罵雞》的口語特徵與民俗景觀····· [新加坡]郭淑雲	1
兩種文言小說書目補正····· 羅 寧	18
《石留曲》新釋····· 崔 凱	27
敦煌變文中的“聽”和“說”····· 富世平	33
揚州評話《火燒赤壁》對《三國演義》的因革····· 紀德君	44

文獻及語言研究

方言趣難詞誤人又悟人····· 劉瑞明	53
《撰集百緣經》詞語割記二則····· 陳秀蘭	58
《一切經音義》三種引《國語》例辨正····· 郭萬青	66
《女孝經》作者及產生時代考····· 楊 欣	102
《朱子語類》前補《漢語大詞典》遲後書證舉隅····· 高長平	110
《〈金瓶梅詞話〉校點拾補》獻疑····· 蔣 信	114
《助字辨略》標點瑣議····· 譚 勤	118
從明代民歌看《漢語大詞典》的幾點缺失····· 佟曉彤	121
明代民歌的語料價值····· 曾昭聰	127

風俗信仰研究

瀕臨消亡的一種民間信仰：從澳門朱大仙信仰看非物質文化遺產的保護與研究 ····· 鄭煒明 陳德好 龔 敏 羅 慧 余穎欣 林愷欣	138
長江中上游地區少數民族的小神子信仰····· 朱和雙 李金蓮	152
略論蠶神馬明王的起源····· 王 斌 艾茂莉	164
古代小說中歲時節令娛樂描寫的民俗價值····· 樊慶彥	173
哈尼族的原始宗教信仰····· 徐義強	181
試論善惡果報觀在《姑妄言》中的體現····· 廖 棕	189
楊銜之形象在中國佛教史中的演變····· 龍 昇	196

中外俗文化比較研究

20 世紀初西方著述對於中國文化的雙重誤導

——以 *In the Land of the Blue Gown* (《穿藍色長袍的國度》) 為研究中心

..... 張子開 208

民間小戲《王婆罵雞》的口語特徵 與民俗景觀

[新加坡] 郭淑雲

(南洋理工大學 人文與社會科學學院 中文系, 新加坡 南洋道 12 號 637721)

提要：本論文以民間小戲《王婆罵雞》為考察對象。通過兩個活態文本的分析與觀察，筆者探討“王婆罵雞”故事在揚州和河南兩地的藝術呈現方式。論文也分析了民間小戲程式化的故事結構、口語特徵與民俗現象。在傳統說唱藝術活動漸漸式微的今日，本文旨在提出“表演即傳承”的看法，並以《王婆罵雞》作為範例，闡明民間小戲的談諧性、幽默特點、遊戲趣味與娛樂的性質是它的主要審美價值，也是它得以承傳的原因。

關鍵詞：民間小戲；說唱文學；口語特徵；民俗景觀；程式化

一、民間小戲的定義與藝術形態

孕育於民間，滋生於鄉村的民間小戲，是與“大戲”相對而言的。所謂“大戲”“小戲”，可以從題材、內容、角色行當的差異區分之。概而言之，大戲“所演的劇碼題材廣泛、內容豐富全面、人物類型複雜，而腳色行當體制比較細緻、完備”^{〔1〕}。民間戲曲學者對上述大戲的特點，以及小戲與大戲的相對性，也都有共識。如路應昆在《戲曲藝術論》一書中就指出，“小戲”是“民間的一種稱謂，與傳奇、亂彈等‘大戲’相對而言”^{〔2〕}。因此，小戲的內容成分和藝術形態都比較“小”。小戲的“作品篇幅短，出場人物和角色種類都少，情節簡單，音樂單一，表演形式粗簡”^{〔3〕}。民間小戲與大戲在形成與發展的互動關係，是一個非常複雜的現象，也是研究民間文學的學者所關注的一個課題。中國民俗學家張紫晨就曾經如此論述：“地方大戲是由民間小戲發展起來的，並且不斷吸收民間小戲的聲腔曲調、表現手段以及劇碼來加強自身的發展。”^{〔4〕}同時，“民間小戲在其發展中，也時常受到地方大戲的影響，豐富自身的表現手段與藝術結構”^{〔5〕}。由此可見，產生於中國民間的戲曲劇種，不同腔種、不同種類、不同藝術形態、流行於不同地區，不管是大戲或小戲，它們之間的關係，從來就不是也不可能是一種單向的影響。

〔1〕 韓德英《民間戲曲》，河南：海燕出版社，1997年，第112頁。

〔2〕 路應昆《戲曲藝術論》，北京：北京廣播學院出版社，2002年，第162頁。

〔3〕 同上。

〔4〕 張紫晨《中國民間小戲》，杭州：浙江教育出版社，1989年，第7頁。

〔5〕 同上。

關於民間小戲的“民間”特性，楊家駱認為，大戲是“淵源有自的”，而小戲，卻是一種“野生的藝術，完全是民間的、新興的”^[1]。所謂“新興”一詞，自然是與宋元雜劇、明清傳奇等傳統戲曲相對，綜指清末民初纔發展起來的“花部”諸腔種。以花部腔種演唱的這些民間小戲，除了表演藝術形態與傳統戲曲和民間的大戲不同以外，它的創作本體也與傳統戲曲的文人作家群體不同。它們是“直接由勞動人民或其民間藝人所創作或傳播的小型歌舞劇，反映的感情和藝術趣味，完全是民間的”^[2]。總的來說，民間小戲的文化基礎，是深深植在民間的土壤上，它的藝術取向，自然也以民間的生活狀態與民間的情感為依歸。

譚達先認為民間小戲是一種“小型歌舞劇”^[3]，這個看法也得到了很多學者的認同。如張紫晨指出，民間小戲是一種“合動作、語言與歌唱三者而成的綜合藝術”^[4]。中國俗文學研究者認為，任何民間小戲劇種，都是“在民間的歌、舞的基礎上發展而形成的”^[5]。民間小戲的這些本質特徵，和中國古代戲劇形成的過程有極其深厚的傳承關係。曾永義在《戲曲本質與腔調新探》一書中提到，舉凡“演員合歌舞以代言演故事”者，皆是小戲^[6]。那麼，遍佈中國各個省份的鄉鎮農村的民間小戲，它們的共同點是什麼呢？縱觀上述各家之見，小戲的內容與敘事重點當以民間生活為主，以民間的感情為依歸；從表演形態來看，它還必須是有歌有舞的。小戲中的舞蹈形態，下文還將深入談到。如果從宏觀的文化學視角審查，小戲甚至可以說是“整個文化系統中最具民族特色和地域特色的民間文化內容，其源起、藝術特徵的相稱與嬗變，及其文化社會功能的實現，都蘊含著豐富的人類性質素”^[7]。

就表演藝術形態之不同而言，民間小戲可分三大類：獨角戲、對口戲^[8]和故事戲^[9]。本論文所考察的三種戲曲文本，揚劇《王婆罵雞》屬第一類，即獨角戲^[10]，由一人演一場戲，全戲祇有一個“角”色。揚劇文本中，唯一的旦角除了扮演故事中主要人物“王婆”以外，也同時在幾個不同的場合扮演其他角色，或演唱其他角色的唱段。這種一人身兼數角的現象在揚劇《王婆罵雞》故事中出現了多次。舞臺上祇有一名演員，但是，按故事情節的要求，旦角先扮演“王婆”，然後扮演其他角色。藝人以代言體的說白、表演和演唱的形式呈現了其他角色與“王婆”的交流狀況，非常有趣。

[1] 楊家駱《中國俗文學》第十一章“地方戲”，臺北：世界書局，1995年。

[2] 譚達先《中國民間戲劇研究》，香港：商務印書館，1981年，第30頁。

[3] 同上。

[4] 張紫晨《張紫晨民間文藝學民俗學論文集》，北京：北京師範大學出版社，1993年，第87頁。

[5] 祈連休、程蕃主編“〔曲藝小戲編〕第二章：民間小戲”，《中國民間文學史》，石家莊：河北教育出版社，1999年，第613頁。

[6] 曾永義《戲曲本質與腔調新探》，臺北：國家出版社，2007年。

[7] 董斌、魏建林《民間小戲起源與藝術特徵的人類學解讀》，載《社科縱橫》2006年，總第20卷第3期，第96—97頁。

[8] 也稱“對子戲”，或“對子調”。通常由兩名藝人表演，載歌載舞即興演唱。常見的形式是一生、一旦，或一丑一旦，故事情節非常簡單。詳見張紫晨《中國民間小戲》，杭州：浙江教育出版社，1989年，第127頁。

[9] 這三種分法，取自譚達先《中國民間戲曲研究》，香港：商務印書館，1981年，第30頁。

[10] 譚達先作“獨角戲”。見譚達先《中國民間戲曲研究》，香港：商務印書館，1981年，第30頁。也有作“獨腳戲”的，見路應昆《戲曲藝術論》，北京：北京廣播學院出版社，2002年，第163頁。

本論文所考察的另一個活態文本是河南曲劇《王婆罵雞》。這個戲除了扮演王婆的旦角以外，另外還扮演王老漢和扮演王婆的親家母“某老身”兩名角色。戲曲的角色數目接近民間小戲常見的“三小戲”或“三腳撐”^[1]。故事中間除了大段旦角的“罵雞”唱詞以外，也穿插了兩段王婆和“某老身”以及王老漢和“某老身”的對口戲。這個戲的主要角色與其他角色的對口表演，在舞臺上造成相當熱鬧的場面，現場觀眾哄笑絕倒。這種現象與揚劇中旦角一人同時扮演數角色的藝術形式非常不同。因此，兩個活態文本帶給觀眾的審美體會也不一樣。

二、《王婆罵雞》的民間涵義與審美特徵

民間小戲《王婆罵雞》的故事流傳很廣，內容可以分兩個系統。第一種是綴串於目連戲演出的過場小戲《王婆罵雞》，這個戲曲演農家婦女王婆偷雞的故事，強調偷雞者下地獄受懲罰的佛教教育。這一系統的戲曲故事主要流傳於南方地區，尤其是在目連戲盛行的地區。傳世的劇本有湘劇本、陽腔本、紹興本、超輪本、川劇本等^[2]。另一個系統主要演的是王婆丟雞、尋雞、罵雞的過程，完全不涉及偷雞者下地獄受懲罰的情節。本文主要是以第二種系統的《王婆罵雞》戲曲文本作為研究物件。這一個系統的《王婆罵雞》故事，在北方和南方都有很廣泛的流傳^[3]。因歷史演變與地方性的影響，這個系統的劇碼從目連戲故事中分支出來以後，便在各地區發展為自成一格的小戲系列。它們純粹是一種以娛樂為目的，結合民間群眾的生活的經歷，來展現地方民俗風景的表演藝術。這一系統的戲曲文本，通常韻文的唱詞部分要比散文的說白部分多。以不同方言不同聲腔演唱。唱詞民間韻味濃厚，說白通俗生動，故事簡樸醇厚。這種地域性的強化與內容的變化，也可以說是民間藝人對自然環境與適應民間群眾審美要求的結果。

獨立於宗教教義之外的《王婆故事》，實際上在內容上也具有某種民俗的教化意味。這個特點我們在兩個活態文本中都可以見到。比如說揚劇文本，故事說的是王婆丟了一隻大公雞，四處尋找不得，她以為是被人偷了，就開始把“前前後後、左左右右、男男女女、老老少少、長的短的、大的小的”鄰里都罵了一遍。正罵得痛快當兒，有人找到了雞送回來了，王婆又羞又愧，最後王婆為自己的行為認錯，以一段充滿正面意義的唱詞結束了故事：

王婆見雞好慚愧，姑娘她拾金不昧，我永記心田。

怪我王婆愛貪小，養雞不餵總是往人家的田裏跑，

〔1〕 傳統民間社火節日中表演的歌舞“二小戲”主要是由一丑一旦演出，加上一個“生角”而成為“三小戲”。見祁連休、程薈主編《中國民間文學史》，石家莊：河北教育出版社，1999年，第614頁。河南曲劇《王婆罵雞》的角色考量，應是據此而來。

〔2〕 更多關於這一系統的資料，見劉禎《民間戲劇與戲曲史學論》，臺北：國家出版社，2005年，第263—281頁。

〔3〕 中國各地劇種如川劇、湘劇、楚劇、婺劇、紹劇、淮海劇、陽腔、漢劇、湖北高腔、贛劇、撫州採茶戲、調腔、安徽倒七戲、秦腔、評劇、河南梆子、山西晉中梆子、雲南梆子、山東四平調等均有這個劇碼。可考的傳世劇本有川劇燈戲本、婺劇本、撫州採茶戲本、淮海劇本、楚劇本、湖北高腔本、秦腔本、眉戶本、山東四平調本、評劇本等。轉引自劉禎《民間戲劇與戲曲史學論》，臺北：國家出版社，2005年。

多謝姑娘來關照，鄰里相幫和睦相處，真真切切是個寶。

從今後王婆養雞不佔便宜，大雞小雞關進窩裏，

雞生的大蛋鄰居們散散，蛋孵的小雞送送鄰居，

鄰里相幫和和氣氣，鄰里相敬再不罵雞。

就如那牡丹芍藥團團擠擠，富貴花開香飄萬里，

國色天香傳萬世，雞與花相和諧永助鄰里。

同樣的，在曲劇文本的故事裏，最後也以王婆發現原來自己養的雞不是被人偷了，而是被自己的丈夫王老漢拿去賣了。當她知道自己錯罵了人之後，覺得羞愧無比。王婆表達歉意的說白與唱詞如下：

誒喲，誒喲，大妹子呀。大妹子你看你看，他去賣雞也不給我說一聲，叫我打鬥起來，從街裏罵到村尾，從這坡下又罵到那坡上，哎呀，我從小到大從來就沒罵過人呀。（唱）呀這個家我以後怎樣理阿……?! 我的老天爺阿！我怎講人呀?!

說白中的“大妹子”就是王婆的親家母，兩人在舞臺上初次見面的時候，王婆並不知道她是自己的親家。王婆與親家母的對口戲，就是在王婆發現“某老身”手上就提著自己被偷了的雞，兩人扯打起來開始的。原來王老漢少了喝酒賭輸的錢，把老伴的公雞偷去賣，剛巧就是賣給前來探望女兒（王婆的媳婦）的親家母，一切“誤會”由此而起。一個小誤會成就了一出精彩的“罵雞”好戲。沒有誤會就唱不成戲，這是熟悉中國戲曲藝術、愛看戲的觀眾都能深切理解的。因此當王婆和“某老身”在扭打的時候，王老漢一上場就說：“這是唱的哪出戲吶？”觀眾就狂笑了。另外，王婆說白中的“我從小到大從來就沒罵過人呀”，自然與戲曲開場時王婆亮相之後的唱詞自相矛盾：“誰要是得罪我老王婆，我能把黃河攪渾天鬧翻。”但也因為這種明顯的矛盾，纔更能顯示出王婆這個鄉土小人物的性格特點。這樣的人物，也是民間群眾所熟悉的，也許觀眾群中會有很多人可以從王婆身上看到自己，王婆的經歷，讓人們產生共鳴或某種教化薰陶。

小戲的故事對民間生活常常進行有意的模仿與虛擬，故事情節的發展也有意識地照顧到民間的審美期待。王婆故事不僅關注民眾的生活細節，也突出了民間的質樸趣味。比如，山西撫州採茶戲《王媽媽罵雞》中，故事情節要比揚州小戲的文本複雜得多。這個戲說的是“王媽媽”的雞啄壞了鄰家李大嫂的花並打翻了魚缸，被李大嫂的兒子一棍打死了。這下事情鬧大，王媽媽到李家痛罵，而李大嫂也不甘示弱回罵，一時各出奇招，一罵還比一罵高，鬧個不可開交。後來還是鄰居皮匠鬍子出面調解，纔停止了一場口舌糾紛。當然，與揚劇文本一樣，這個故事最後也強調了睦鄰之道^[1]。《王媽媽罵雞》故事的基本敘事程式也一樣是通過王媽媽丟雞尋雞的過程中帶出民間的生活細節。王媽媽的“覺悟”也是到了故事的末尾纔出現。有道是，中國傳統戲曲對大團圓結局的喜愛在很大程度上是基於觀眾的審美訴求；民間小戲的創作者與表演者也同樣受觀眾影響，甚至是受整個中國人文傳統的影響。你想，王婆無理罵人，那總是不正確的行為，最後自然得有一個正面的轉

[1] 李德良口述，林凡整理增訂《王婆罵雞》，收於《中國地方戲曲集成：江西省卷》，北京：中國戲劇出版社，1962年。

折來收尾。小戲的這個巧妙的轉折，很好地承傳了中國民間生活的內容與價值觀。

由於民間小戲面對的是民間的環境與生活條件，自然也受民間演出條件的局限。首先，民間小戲沒有經濟雄厚的戲班來維持，它就不能像連臺本戲那樣能夠有複雜的舞臺佈置。上文所說的曲劇文本就完全沒有佈景，除了舞臺上靠近後臺的一幅帳幔以外，戲曲故事中的生活背景與故事發生的地點，都是演員通過說白或唱詞向觀眾交代的。揚劇文本的舞臺佈景則非常簡單，乍一看就讓觀眾感覺到民間農家的樸實風貌。傳統戲曲的舞臺以“一桌二椅”為基本格局。揚劇《王婆罵雞》卻祇有孤伶伶的一張椅子。然而旦角在表演的過程中，把椅子移過來移過去，坐下去，站起來；點數雞隻的時候甚至提腿站在椅子上，簡直像表演雜技似的，舞臺畫面充滿了動感。戲開場時，王婆這個人物還未出現，“觀眾”^{〔1〕}的眼睛先看到後臺上一道富有農家情調的木制窗板屏風佈景，佔據了舞臺正中的位置。窗牆屏風右角是上面所說的唯一的靠背矮木椅。窗櫺左面是一幅水墨畫，畫上是幾株樹葉稀疏的樹，頗有些遠離市囂的意味，充滿了農家生活環境的風情。然後，王婆手上抱了一個餵雞的盆子。隨著音樂從後臺以細碎的舞步搖搖曳曳走出來了。“王婆”先是繞場走了數圈，然後就開始唱。她邊唱邊舞，邊舞邊唱。唱什麼就有怎樣的身段與手勢，“罵雞”的時候，罵到某類人物了，她就有象徵某類人物的職業或身份的程式化表演。整部戲演下來，舞臺上唯一的角色簡直就沒有一刻閑下來的。這種“邊唱邊舞、邊舞邊唱”的表演形式，在河南曲劇中也一樣有很精彩的呈現。

追溯淵源，中國古代歌舞相間的小戲本來就是從百戲之中發展而來的，而小戲在最初曾以“踏謠”形式演出^{〔2〕}。“謠”是“徒歌”^{〔3〕}，或說是表演者依循故事的發展或情節需求，借景抒情，隨心而發的即興言辭和唱詞。藝人邊舞邊唱（踏謠）的形態在古代已經出現了，民間小戲中的“踏”的成分其實也就是藝人的舞蹈部分，即是旦角伴隨了歌唱的肢體語言。“踏謠”既是民間小戲的基礎，那麼“載歌載舞”便自然成了小戲藝術特色之一^{〔4〕}。揚劇《王婆罵雞》小戲中的“踏謠”表演，我覺得，應是歌唱的部分要比舞蹈的部分更突出些。在觀看此劇的過程中，感覺上是在看一部經過完美剪輯的作品，尤其是在欣賞揚劇旦角桑麗華的唱腔時，感受非常美好，與看曲劇的表演感受完全不同。既然民間小戲的表演藝術在很大程度上與其表演形式與場地密不可分，如何評斷不同表演語境下的表演藝術之高下呢？熟悉戲曲藝術的觀眾都知道，活態民間小戲的表演藝術，很多時候是建立在戲曲藝人面對觀眾時的即興應對能力。揚劇文本《王婆罵雞》以資料方式呈現，畫面非常精美。而且，由於這是一個在電視臺的戲棚裏錄製的文本，演員的即興能力在表演

〔1〕 在此應指電視熒幕面前的觀眾。

〔2〕 《踏謠娘》劇碼，出於北齊，載唐代崔令欽《教坊記》：“北齊有人姓蘇，鼻包鼻，實不仕，而自號為郎中。嗜飲酗酒，每醉輒毆其妻，妻銜悲，訴於鄰里。時人弄之，丈夫著婦人衣，徐步入場行歌，每一疊旁人齊聲和之，云：‘踏謠和來，踏謠娘苦和來！’以其且步且歌，故謂之踏謠。以其稱冤，故言苦。及其夫至，則作戰鬥之狀，以為笑樂。今則婦人為之，遂不呼郎中，但云阿叔子調弄，又加典庫，全失舊旨。或呼為談容娘，又非。”關於《踏謠娘》歌舞劇的分析，前人多有論述，此處不贅言。可參看葉長海、張福海《插圖本中國戲劇史》，上海：上海古籍出版社，2004年，第59頁。

〔3〕 《毛傳》：“曲和樂曰歌，徒歌曰謠。”轉引自朱自清《中國歌謠》，香港：中華書局，1976年，第1頁。

〔4〕 施德玉《中國地方小戲及其音樂之研究》，臺北：國家出版社，2004年，第123頁。

過程中已經看不出來。因為，我們不知道這個戲是經過多少次“cut”以後纔完成的。在河南曲劇文本中，雖然筆者無法以一個現場觀眾的身份觀看這個戲，但是由於這是一個在現場錄製的片子，雖然錄影和錄音效果都不甚完美，但是我們卻可以很完整地看到藝人與觀眾交流的畫面，藝人的即興話語和表演技藝也有很精彩的呈現。這些特點，是揚劇文本所沒有的。然而，作為一種純藝術的呈現，我又覺得，揚劇文本給人的藝術美感與主體的審美體會，卻又是曲劇文本所無法提供的。

民間小戲的歌唱內容主要是民間生活的語言，與戲曲故事相關的舞蹈也多是模擬生活的動作。如揚劇中王婆的餵雞動作、點算雞隻的手勢，還有她從東走到西、從南走到北的舞步身段，無一不是日常生活動作的節奏化、程式化與藝術化的精華。小戲的載歌載舞形態是美化和節奏化生活動作，當同樣的動作一再被重複的時候，它就有可能被簡化和象徵化而成為一種程式動作。比如，當表演梳妝打扮的時候，旦角就用纖纖玉指在頭髮上點一點，表演整裝出門，她就用手扯對襟的上衣領口、扯一下圍裙的下擺就行了。有時，與簡化和程式化動作恰好相反，藝人會以誇張的動作或表情，來提高戲劇效果，或突出人物的滑稽詼諧或幽默感，甚至是醜態。誇張與渲染是小戲中常見的藝術的形式和審美的特徵。比如，在揚劇小戲裏，最見功力的莫過於演員對“王婆”這個角色的詮釋了。扮演“王婆”的演員桑麗華雖然與“王婆”實際年齡差了一截，但是通過服裝、臉部化妝和頭飾，還是能夠很好地呈現了一個典型的鄉下人“王婆”形象。這個王婆形象，反映了民間的審美諧趣。前文說過，由於民間小戲的創作者多為藝人和民間文人，作品往往經過集體加工，以便照顧到群眾的審美要求，因此內容和風格的呈現與雅部的作品有明顯的不同。比如《王婆罵雞》中的從弋陽腔的“滾暢”到高腔而形成的散文體唱曲，就非常靈活生動地表現了王婆的潑辣形象：

【二犯淘金令】偷雞的聽原因。我罵得你眼中流血，越思越想好傷心，王婆罵人有名聲。罵得你一家大小、老老少少、姑姑嫂嫂、姨娘外婆；大大小小、老老少少、姑姑嫂嫂、姨娘外婆，燒火的丫頭不得安寧。我本是貧寒的老人家，養雞做生涯。清早起來七件事，柴米油鹽醬醋茶，養雞猶如愛珠寶，逢時過節捨不得殺，慢道別的些小事，一文錢草紙要靠著它。想我的雞兒上不走三戶，下不走四家，沒有乞兒來求食，叫我如何怪得他？老娘平日裏嘴喳喳，髮邊斜插海棠花。吃酒要瘋頭一個，打街罵巷第一家，站在門前罵一回，轉到那廚下吃盃茶，潤潤喉嚨歇歇氣，改腔換調罵一個浪淘沙，改腔換調罵一個浪淘沙。^{〔1〕}

民間小戲的語言是豐富活潑的，無論是敘事、寫景或抒情，都妙趣橫生，洋溢著民間樸實的風格。下列的民間講唱文本《罵雞王奶奶住在街西》，也是另一個在北方流行的文本：

【數岔】（雞罵）王奶奶住在街西，（呀呀啣）祇因昨日晚晌沒了一群雞，各道處去找去影兒稀，勒上條手帕，繫上條裙子，沒奈之何哀告鄰居，（哈）偷雞人兒你是聽知，我養活雞兒，不是甚麼容易，積鉅錢鈔，去買好雞，趕集上店，各道處找去抱

〔1〕轉錄自門歸、張燕瑾《中國俗文學史》，臺北：文津出版社，1995年，第275頁。可惜作者沒有注明文本出處，筆者祇能從行文和方言用語特點推測，這個文本應屬北方方言區的劇作。

在家裏，解開繩子，撒上把子高糧，任憑他們口兼吃，公雞打鳴，還有些油雞，牡雞下蛋，還會孵雞，我的雞兒，都是有名的，紅邊雞，大門雞，蘆花雞，還有鳳頭雞，白毛黑爪是個烏雞，紅冠子白身子，兩隻短腿是廣東雞，從不野性，祇在家裏，鬧鬧烘烘一院子，祇因一會不在家，怎麼瞅了個空兒，都偷了去，祇剩下半死不活的一隻草雞。^{〔1〕}

這個唱段是在“王媽媽”開罵之前的敘事，對自己飼養的雞隻作非常簡略的講述，如“我的雞兒，都是有名的，紅邊雞，大門雞，蘆花雞，還有鳳頭雞，白毛黑爪是個烏雞，紅冠子白身子，兩隻短腿是廣東雞”。反之，揚劇裏的文本在敘述雞隻的時候，卻有更細膩更深刻的呈現。這些多達 32 句的唱詞，非常生動有趣：

東京出的汴梁雞，西京出的長安雞，南京出的蘆花雞，北京出的符離雞，
安徽出的黃山雞，浙江出的三黃雞，杭州有名叫化雞，蘇州出的是楓橋雞。
高腿高腳秦楠雞，矮腿矮腳是山雞，雲南貴州出雉雞，關東關西出錦雞，
高原出的是斑雞，平原出的是家雞，水裏出的是水雞，盆地出的是旱雞。
喔喔啼的是公雞，咯咯下蛋是母雞，小嘴小腳是草雞，大嘴大腳是洋雞，
裁縫踏的縫紉機，兩眼居中是鬥雞，天上飛的是飛機，田裏蹦的是田雞。
街上賣的是燒雞，家裏掛的是風雞，能治百病烏骨雞，勾引男人的是野雞。
春天吃的清蒸雞，夏天吃的童子雞，秋天吃的涼拌雞，冬天吃的老母雞。

這段唱詞程式非常工整，基本的句式是【××出的××雞】，幾乎把大江南北的地名省份都點到了。每一個地方的民俗特色都巧妙地嵌在唱詞中，不僅照顧到了區域的地貌風物，行文的意境也非常逗趣。如“裁縫踏的縫紉機，兩眼居中是鬥雞，天上飛的是飛機，田裏蹦的是田雞”。還有像“街上賣的是燒雞，家裏掛的是風雞，能治百病烏骨雞，勾引男人的是野雞”這樣的唱詞，當然是發噱逗笑的語句。為什麼在一個小戲中會出現這樣的句子呢，我想當然是考慮到現場觀眾的反應，是為了吸引觀眾而增加的趣味段子。我們可以想象，在一個實況的表演現場，當藝人唱出如“兩眼居中是鬥雞”，“街上賣的是燒雞”，或“勾引男人的是野雞”這樣的歌詞時，觀眾當然是哄堂大笑了。就是這樣的敘事內容與民俗色彩，陶冶了民間群眾的智慧與性靈，帶給了民間群眾無限的娛樂時光。

三、口頭創作的變異性

本文所考察的三個戲曲文本，其實具有不同程度的口頭性。首先，三個《王婆罵雞》文本在內容情節和藝術呈現方面的明顯差異，研究者很難說是何者影響了何者，或斷言哪一個文本更優越些。我們祇能說，它們是不同的，因為，每一次的口頭表演，都是一個獨立於其他文本之外的呈現。在一個純粹口語社會中，文本是以口耳相傳的方式流傳的，而這種口頭存在的形式，使到“口頭文本”容易產生變異。荷佛洛克（Havelock）關於口語表演的起源，提出下列的看法，他說：“最早的時候，人們利用讓他們感到舒服喜悅的

〔1〕 王廷紹（清）編述《霓裳續譜》卷七，收於《明清民歌時調集》，上海：上海古籍出版社，1987 年，下冊。
網上資料：<http://www.zgwww.org/guoxue/zhoubian/minge/031.htm>

語言來幫助記憶，這些語詞同時具有群居社交與審美的功能。但是，當原始的群居社會轉變為識字階層時，語言的審美功能提高了，結果產生了“口語文學”^[1]。在這種口承傳統中產生的文學，因此從來就沒有一個“權威本”或“標準本”。人們再現文本的過程中，所要求的不是也不能是機械性的記憶，而是演唱者再現文本的藝術能力，因此便產生了無數的變異文本。與書面文學的研究不同，民間口傳文學中的變動性本來就是勞動人民口頭創作的重要藝術特徵之一^[2]。我們現在所能看到的許多《王婆罵雞》的說唱文本，嚴格來說也不是一次性完成的。可以推測，很久之前，當《王婆罵雞》的故事在農村流行的時候，可能有許多不同的版本在各個鄉村小鎮、各個藝人口中流傳。經過歷史的淘洗，這個故事終於結束了它的變化過程而被固定下來，纔成為我們今日可以看到的版本。除了目前有文獻記錄的《王婆罵雞》文本以外^[3]，沒有文字留下來的民間《罵雞》口傳活態文本或民間手抄本，到底有多少，我們已經無法知道了。然而，我們也知道，只要這個故事還繼續被表演，被群眾喜愛，它就永遠不會有一個絕對的形式或定本。它會因不同地區的民俗特色，不同的腔調與生活內容而不斷更新，也不斷變異。變異性因此永遠是口頭創作最重要的藝術特徵之一。

那麼，同一個故事不同文本中的變化是如何發生的？為什麼會發生？究其原因，非常複雜。首先，一個文本可以有幾種不同性質的變異。比如，故事情節的增添或刪減。為什麼一個故事在傳播的過程中會出現情節的增刪，我想與藝人或民間劇作家的記憶有關係。民間的口述傳統與和記憶的關係是一件非常複雜的問題，不管是歐美或中國的學者都曾對這個課題展開研究。甚至也有學者從心理學的角度探討了人們記憶的生理機制^[4]。其他變異還有：故事情節次序的變化或融合其他故事的細節；角色的變換，如曲劇中增加了王老漢和親家母；敘事的簡化或深化；敘事或表演角度的變化，比如從王婆的角度轉為王老漢的角度，甚至加上第三個角色的視角來敘述故事。有一點需要強調的是，無論記錄者如何真實地將講唱情形記錄下來，始終不能記錄下來的是表演的“風格”，這就是為什麼一個實況的表演還是最重要的，或者說，一個實況表演的記錄，不管是錄音、錄影等，都是重要的研究資料。

從這個視角觀察，《王婆罵雞》的故事內容，基本上也有某種穩定的成分。這應該也是口傳文學中穩定不變的一面^[5]。是否可以說，作為口傳文學的一個種類，民間小戲文

[1] Eric A. Havelock, "Can a Text Speak?" in *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven & London: Yale University Press, 1986.

[2] 譚達先《民間文學散論》，廣州：廣東人民出版社，1959年，第101—109頁。

[3] 中國各地劇種如川劇、湘劇、楚劇、婺劇、紹劇、淮海劇、陽腔、漢劇、湖北高腔、贛劇、撫州採茶戲、調腔、安徽倒七戲、秦腔、評劇、河南梆子、山西晉中梆子、雲南梆子、山東四平調等均有這個劇碼。可考的傳世劇本有川劇燈戲本、婺劇本、撫州採茶戲本、淮海劇本、楚劇本、湖北高腔本、秦腔本、眉戶本、山東四平調本、評劇本等。轉引自劉楨《民間戲劇與戲曲史學論》，臺北：國家出版社，2005年。

[4] Rubin, David C. *Memory in Oral Traditions: The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995.

[5] 胡萬川《變與不變：民間文學本質的一個探索》，收於臺灣清華大學中文系承辦主編之論文集《臺灣民間文學學術研討會論文集》，臺灣新竹，1998年。同文見於作者《民間文學的理論與實踐》，新竹市：臺灣清華大學出版社，2004年，第1—34頁。

本的不穩定性質就是它的穩定的特點。更深一層說，傳統的書面文本或作家文學的作品是以文字傳達，以文字定位，作品一經寫定發表以後就有一個定本流傳（Fixed text）。口傳文學則是口語相傳，相對文字來說，語言是流動而非固定的。因此在文本流傳過程中，難免就會有各種因素的影響而產生變異現象。口傳文學變異的根源就在於它的“口傳”性質。在口傳的過程中產生了記憶本體的對故事的無意識的遺忘或者有意的省略，原來的故事便出現了變異。由此可見，民間口傳故事的傳講和講述者的記憶與學習方式、講述時和聽眾互動的情境，都對故事造成很大的影響。《王婆罵雞》故事最初在民間流傳的時候，應該是以目連戲中的王婆故事為主，是為了傳播佛教而在民間衍生。經過長久的流傳與散佈，纔開始分離出來成為另一支民俗故事的系統。到了現代，又有了專門為了欣賞某名家唱腔的音頻版本，也有了拍攝精美、為了市場消費而製成光碟的揚劇文本。還有，揚劇文本內容的工整與情節之細膩，明顯有書面文學的痕跡。我覺得那應該是文人的創作或影響之下才有可能發生的事情。實際上，最接近口頭語境的“表演”通常是更凌亂、句型中會有更多的變異現象出現的。本論文所考察的揚劇文本，由於是藝人預先錄製了唱詞，在錄影棚裏拍攝了舞臺表演，剪輯時纔配合表演與歌唱口型的作品，基本上已經離實況的口語情境甚遠了。費妮根在她關於口語承傳與書寫的文章中所作出的觀察，“今日我們研究口傳文學，更必須注意到新的承傳技術，如錄音、攝像等等，我們已經不能夠從純粹的口語社會角度去考量作品的傳播了”^[1]。這個觀察，對今天大量使用數碼材料的戲曲研究者來說，無疑是一個發人深思的問題。

四、“罵雞”程式的口語特徵

為了對比《王婆罵雞》故事在不同地區的口語程式變化，本文並列了三個不同的活態《王婆罵雞》說唱文本（見附錄）作為分析與比較^[2]。這三個戲曲文本分別是上文已經約略談過的揚劇、河南曲劇和河南墜子。河南曲劇與河南墜子出自河南省，唱腔相近。揚劇是江蘇省的地方劇種之一，原稱“揚州戲”、“維揚文戲”。這個劇種流行於蘇州、江南、上海、南京和部分安徽地區，以揚州花鼓戲和蘇北香火戲為基礎，吸收了揚州清曲，明歌小調發展而來^[3]。如上文所述，這個錄製的戲曲文本基本上已經遠離最初的口頭表演形式^[4]，它甚至不是藝人作為娛樂或消費形式面對觀眾的現場表演，而是由電視臺的攝影師在攝影棚裏拍攝的。其中還有電視導演的參與，戲曲導演的指導，燈光的調整，拍攝以後的剪輯、切割等。這個活態文本的構成，在很大程度上與我們所說的傳統意義上的“口頭文本”已經大不相同了。這一點是必須強調的。

[1] Ruth Finnegan. "Oral Transmission and Writing" in *Oral poetry: its Nature, Significance, and Social Context*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992. ("It is increasingly necessary to tread "transmission", "distribution" and "publication" together; reject the nature and purity of "oral transmission": oral transmission is one of the most important means of communication for literary and other forms." "The characteristics of "oral transmission" and "oral distribution" are important in the initial assessment of any piece of literature as "oral").

[2] 見附錄，本文末頁。

[3] 夏蘭編著《中國戲曲文化》，北京：中國時事出版社，2007年，第156頁。

[4] 即面對觀眾的民間的表演形式，或在野臺戲棚或農村的廣場上的即興演出。

本文所採用的第二個文本，河南曲劇文本，是個活態表演。它是由現場觀眾在表演過程中錄製下來而轉載到網上的。筆者無緣在現場觀賞，但是通過網上的資料得以欣賞這個戲，非常開心。此劇整個表演的過程中，可以聽到現場觀眾的嘈雜聲，甚至可以看到鏡頭前移動的人頭。這個戲曲材料非常珍貴，因為它是一個實況的記錄。從文本中我們可以很明顯看到藝人面對觀眾的反應所作出的應變，與觀眾的交流以及在換場間的即興話語。

本文所選用的第三個文本，是個音頻文本^[1]。這個文本是筆者在網上搜索而得的。演唱者戴玉環音色沉厚蒼勁，老練潑辣，唱腔帶點沙啞的喉音，蒼老的聲音非常深刻地詮釋了王婆的毒舌和這個農村人物的形象。之所以會採用這三個文本的原因首先是因為這三個文本呈現了不同性質的口頭性；其次，它們分別可以代表（1）最接近口頭表演的文本（曲劇），（2）遠離實際表演實況最遠、同時又有高科技攝影技巧介入的表演文本（揚劇），和（3）純粹以音頻方式呈現（河南墜子）的文本。

從這三個文本裏的“罵雞”結構中，可以看到，出自同一個戲曲故事系統的口頭創作，在不同劇種裏的變化情況是相當複雜的。一般來說，說唱文學中有散文和韻文的部分，韻文部分的文詞通常比較固定，方便記憶，因此變動的機會與需要相對減少。散文部分的文詞是最不穩定的，這個部分因為隨著表演者的愛好而改變，難於記憶，因此變動的機會就比較多。這個韻文與散文中的變異特點，在三個文本裏都有非常明顯的展示。其實，在長久的流傳過程中，同一個系統裏的戲曲，都可能因客觀因素而產生變異，更遑論是同一個故事在不同地區的演變。在歷史潮流中，也要考慮到還有一些進入市民社會的民間小戲。它們的改變也依循了從鄉村走進城市、或城市社會底層的藝人們集體創作的思維與感情變化。

以“罵雞”的程式為例，從【附錄】的列表中可以看到，三種文本都採用了相當固定的程式，即以“XX的偷了我的雞”這個套語作為唱詞中的第一個部分。“XX”是個變化詞語，指王婆所罵之人。基本上包含了左鄰右舍，各階層人士，各種行業名稱。這個部分，在揚劇裏有很充分的抒發。七十二行中不同人物的職業特點，都有非常精確的描寫。如下面這兩段唱詞，就非常逗趣：

算命的偷了我的雞，生的不算算死的；

打卦的偷了我的雞，狗卦打得你笑嘻嘻；

測字的偷了我的雞，康熙字典查不到要測的字；

猜謎的偷了我的雞，迷魂陣裏把竅迷。

種田的偷了我的雞，田裏出鬼不出米；

養蠶的偷了我的雞，蠶子個個成僵屍；

種樹的偷了我的雞，樹上全是洋辣子；

[1] 也許本來有個視像的文本，可是我無法找到。

養花的偷了我的雞，孜孜花引蛇到床肚裏。

“罵雞”程式的第二部分則為王婆對此人的咒罵句式。揚劇文本中關於每一種人物的咒罵唱詞，都祇以兩個句子完成。這些唱詞呈現高度的規範化的句型，我認為是與民間戲劇家或民間文人在書寫過程的介入相關。這些民間戲劇家或民間文人的姓名多不可考，他們很可能本身是農民或出身於農村，因此他們熟悉民間生活，也熟悉民間人民的思想與感情，因此他們的創作纔能夠充分表現民間群眾的審美取向。也因為如此，他們的創作纔能受廣大群眾所喜愛而流傳下來。

出自河南的兩種戲曲文本，曲劇和河南墜子，對王婆所罵之人，卻有更精細的描述。如曲劇中的唱段：“XX 的偷了我的雞，——，X（動詞）死你 X（動詞）死你，看你還敢不敢偷我的雞，這都是偷雞該落的。”這個“罵雞”程式與河南墜子裏的罵雞程式非常接近，說明兩種文本的“近親”關係與地域的影響。恐怕河南方言中，像“氣死你”、“急死你”（【動詞】死你）這樣的句式的使用頻率應當是很高的。當然，在漢語言當中，“急死人”，“氣死你”這樣的句式也很常見，它有時是作為說話者為自我的感受而做出的感歎。在河南曲劇文本裏，演唱主體在點出挨罵之人的身份之後，繼續一連唱出某人會被“X 死你 X 死你”的祈使句式，還是非常生動的。在音頻形式的河南墜子文本裏，除了首句的“XX 的要偷了我的雞，——，X（動詞）死你 X（動詞）死你”以外，“那是偷雞你自落哩”^[1] 這個句子在多數的段落中都出現了。可是在活態的曲劇表演中，這個句子並沒有固定在每一段罵詞中出現。它的罵段有時祇有“我看他吃雞不吃雞，看他吃雞不吃雞？”有時則減少了一個句子，非常不規則。很明顯，這是因為在實際演唱過程中藝人面對壓力的疏漏或無意的遺忘。由於小戲演出時還有現場音樂的伴奏，藝人在配合音樂節奏與面對觀眾的壓力下，文本中出現了更多的詞語或句式不規則現象，也是可以理解的。因此，這個文本所呈現的更多的不穩定因素，反而使我們更可以具體看到現場觀眾對表演的影響。這也可以應證派裏和洛特最早提出來的關於口傳文學的特點，即越接近實際表演的文本當中，其程式的運用是更不穩定的。當一個程式漸漸固定的時候，也是這個故事情節或套語程式被反復運用多次以後而定型的時候^[2]。

我們再看揚州文本的唱段。由於這個小戲的文本是預先錄下唱段，之後纔在攝影棚裏錄製藝人的表演，並配合口型與歌唱而製成的。文本裏所呈現的高度程式化的唱詞與其說可以證明這個文本是個口傳文本，毋寧說它離開口語的實況更遠了。雖然熒光幕前的觀眾依然可以充分以“觀眾”的身份來欣賞這個表演，但是因為缺少了實際表演的氣氛與觀眾的交流，它所呈現出來的藝術後果已經不能歸納為純粹的活態表演形式了。這也再次可以說明費妮根認為今日我們研究口傳藝術，由於高科技的介入，錄音錄影和剪輯的方便，必

[1] 筆者不諳河南方言，但是向一名來自河南的研究生劉靜查問過，“自落”一詞可作漢語“自找的”解。可是這個詞語並不是一個通用的詞語，不知是否為了唱詞的韻腳而選，待考。

[2] 有關派里和洛特的口頭套語理論，可參見拙作《中國口傳文本研究與口頭—套語理論》，《文學理論學刊》（2002年第2期），第103—119頁。更詳細的理論背景，可參考 Albert Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960, 和 Foley, John Miles. *The Theory of Oral Composition*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1988.