

《王婆骂鸡》与中国民间文化

刘祯

台湾《民俗曲艺》第101辑

-

一、作为民间小戏的《王婆骂鸡》

在情节主线之外缀串大量生活小戏、歌舞小戏，是民间目连戏演出的显著特征，它有一个专门的术语——花目莲。这些小戏来源于民间日常的歌舞娱乐演出，常见的如《双下山》、《老背少妇》、《三匠争席》、《赵甲打爹》、《耿氏上吊》、《王婆骂鸡》等，深受庶民百姓的喜爱。却为士大夫文人所不齿：

正戏之外，加演诸多打诨戏及技术。……打诨戏多引人发笑，惟小尼姑下山一出多淫荡，有伤风化。而黄妈妈偷鸡，饰老老媪混入妇女观剧之台上，尤可恶也。〔①〕

这其中“黄妈妈偷鸡”所指即《王婆骂鸡》。这出小戏流传甚广，许多剧种如川剧、湘剧、楚剧、婺剧、绍剧、淮海剧、阳腔、汉剧、湖北高腔、赣剧、抚州采茶戏、调腔、安徽倒七戏、秦腔、评剧、河南梆子、山西晋中梆子、云南梆子、山东四平调等均演出此剧。民间文艺的其他如《骂鸡王奶奶住在街西》〔②〕作为俗曲在北方流行。一些演员以擅演《王婆骂鸡》而名重一时，如湘剧贴旦演员毛巧云演奚在自等，“皆能尽情刻划，颇为观众所许”，张梅生演王婆，“独步一时”。〔③〕那么，该怎样理解、评价这些小戏呢？本文以《王婆骂鸡》为例，侧重从民间思想文化这一角度，尝试予以诠释。

二、剧本及流行时间

王剧故事情节比较简单：寡妇王婆的一只鸡被邻居奚在贞偷吃。王发现鸡丢后，在门前骂街，与奚氏发生口角，互相对骂，继而扭打起来，被乡约劝阻，和合了事。最后偷鸡者奚氏被鬼差捉到地狱、狱官判奚氏来生变蛆，为鸡所食，以显报应。

这是王剧原生的和基本的情节。由于流传极广，在各地的演出中相应的有所变异。从其演出形式来看，大致可以分为二个系统，缀串于目连戏演出的《王婆骂鸡》，故事情节如前述，主要流传于南方地区。剧本有湘剧本、阳腔本、绍兴本、超轮本、川剧本等。〔④〕作为独立民间小戏演出的王剧，没有

偷鸡者下地狱受惩罚的情节，北方、南方不限。流传剧本有川剧灯戏本、婺剧本、抚州采茶戏本、淮海剧本、楚剧本、湖北高腔本、秦腔本、眉户本、山东四平调本、评剧本等。〔⑤〕前者因受目连戏整体演出制约，殊少变化；后者独自为戏，在不同地区、不同时期的演出中，渐有发展。

从出场人物看，原来仅王婆、奚氏、乡约三、四人，多数剧本也维持这样的出场人数，但也有增加较多的，如眉户本出场人物有七人，山东四平调本有12人，婺剧传统本有13人；也有减少的，如秦腔本出场仅王婆一人，为墨旦独角念工戏。

从分场情况看，以单折或二折为主，也有增加者，如评剧本分三场，山东四平调本分四场。

从情节内容看，有局部充实内容者，如湖北高腔本在王妈妈与奚氏对骂完“生药名”、“曲牌名”、“古人名”、“诗书名”后，王妈妈又骂出“八十八行”。楚剧本没有骂生药名等，但八十八行是王婆与西（奚）氏对骂。婺剧本、眉户本等均没有骂生药名、曲牌名等，而是对骂“三十六行”。抚州采茶戏本则是王妈妈“我要从七十二行骂到当今，骂得你三魂七魄不附体”。

也有改变情节的，如王婆丢鸡，抚州采茶戏、淮海剧都不是为人所偷，前者因为“王妈妈养鸡不照应，鸡子昨日飞进我的花园里，把我几盆兰花啄个精光不算，跳起来还打了我两只鱼苗缸，顺带又踏死了我的茄子、苋菜秧。碰到我的细仔脾气丑又丑，拿起棍子一戳，就把那只瘟鸡戳死了。”后者也因为王妈妈鸡“跑到屋里往外撵，打坏我碗碟七八件”、“拿起火杈撩出去，哎呀！一只鸡两腿一伸直挺挺”。骂鸡缘此而起。“百般都不会，偷鸡度营生”的奚氏，被普通劳动妇女李嫂子（淮海剧为李玉花）所取代，王妈妈鸡被打死是她（抚州采茶戏为李嫂子小儿子）失手所致，而非出于品格的蓄意所为，这一形象也就不是一个像奚氏一样完全被否定的人物，以彼此的过失“两下来相抵”，达到“和和气气做个好邻居”，就显得如水到渠成般自然通畅。

评剧本的主要内容不是表现骂鸡，它敷演的是农民李七好吃懒做的妻子把王婆的芦花大公鸡偷吃，王婆发现鸡丢了，气得到街上就骂。李氏孩子小柱没吃到鸡，哭闹起来，正巧李七赶集回来，又发现锅里有鸡骨头，就追问起来。小柱把他妈偷鸡吃的事情说了，李七气极就要动手打妻子。这时王婆亦闻声赶来，李七要将妻休回娘家去，王婆一面将李氏教训一顿，一面又对李七好言劝

解。李七赔了王婆的鸡钱，复与妻子重归于好。该本主题已有所偏转，不以骂鸡为主，剧中也没有王婆与偷鸡者的对骂，而是以李七一家生活为主，侧重于对李氏好吃懒做的批评和教育。

山东四平调本出场 12 人，分四场，其中第二场有王婆骂鸡的情节，剧中主角则是于四姐，她出嫁以后少吃无喝，“一年没割四两肉”，想吃点肉。娘家有钱，却嫌贫爱富，于是她向李二嫂借身新衣，又向王婆借了“金花银 dī dī”，骑着借来的驴，珠光宝气地回娘家，向哥嫂谎称丈夫发了大财，于是家人十分恭敬，以好酒好肉招待。于四姐吃饱喝足，策驴满意而归。作者把批判的矛头指向嫌贫爱富的势利之徒，对于四姐的虚荣不实也多有嘲讽。这里，剧情围绕于四姐展开，王婆及其骂鸡只是一种陪衬，不是该剧的旨意所在。

王剧的这种发展变异，反映出民间思想文化自由、活跃、随机的一面，不受文人规范，也显示出不同地区的地方特色。

王剧在不同地区、不同时期的这种变化，说明该剧与人们现实生活关系的密切。它流行于不同时代，却给每个时代的观众以亲切感，仿佛表现的就是该时代的现实生活。所以不仅民国年间一些剧种称之为“现代剧”，早在明代，就被收入《新镌乐府时曲万家锦》、《南北时尚乐府雅调》等集，有“时曲”、“时尚乐府雅调”之称，极其流行。可见《王婆骂鸡》所表达的思想，所拥有的形式具有一种超时代、跨地区的魅力，恒常不衰。

三、本事与佛教因缘

王剧反映的是民间日常生活，不同时代的本子都曾标其为“时曲”（时事戏），其本事已殊难考证，但元人编纂的志怪小说集《湖海新闻夷坚续志》有一则“监库为鸡”的故事，颇能引人联想。故事述云：

至元丙子，重庆府街上王婆与安圣寺僧行往来甚密。一日僧行者死，王婆家生鸡雏数只，有一只昂头立身，稍异于众鸡，王婆亦甚异之。是夜僧行者托梦于寺中长老曰：“我作监库，未免侵用，今我托生在王婆家群鸡中，立地者即我也，可取归寺。”僧径去婆家取养，次年死，合成宣传立地鸡死。是岁荒歉，百姓果有立地饥死者。岂造物先以此显示报欤！〔6〕

这则故事让人联想到《王婆骂鸡》者有四：（1）王婆姓名完全一样；（2）虽非骂鸡，却亦是鸡的故事；（3）故事与僧徒佛教有关；（4）显示报应，“岂造物先以此显示报欤”是其主旨，这则故事本身即收在该书“报应

门”类。

作为目连戏构成部分的《王婆骂鸡》也与佛教有着密切的关系。从整体情节安排看，王剧出现在目连戏“三殿”前，其用意在于以偷鸡者以地狱的惩罚。超轮本中，十殿一一标目，唯没有三殿，而代之以“骂鸡”；阳腔本亦以“骂鸡”、“送鸡”两折取代“三殿”。偷鸡者下地狱，变蛆为鸡所食，遭受报应，是作者所要表达的思想主旨。目连戏“王婆骂鸡”与“监库为鸡”都宣扬佛教报应思想。

这里，偷鸡者的命运是个谜，从常理看她所受到的惩罚难以让人理解，因为现实社会确如俞（奚）氏所说“世间盗贼多的很，大户骗小户，赃官骗百姓，先生骗学生，娘舅骗外甥。这等杀人心，比奴还要狠”（阳腔本）。偷鸡摸狗之类行为，在农村较为常见，尽管“性相近，习相远”，“一鸡十文，十鸡百文。绳锯木断，水滴石穿”（阳腔本），让人十分厌恶痛恨，但够不上犯罪，世俗的伦理道德对之也无可奈何。

但是，如果站在佛教的立场来看，偷鸡者下地狱受惩罚也就成为必然，而非小题大作。事实上，奚氏的命运，所反映的是佛教思想。佛教五戒的前二条就是不杀生、不偷盗，奚氏这两条都犯了。而且，杀鸡猪同样是要下地狱的。四川大足宝顶山石刻造像，在大佛湾编号 20 名为“地狱变相”的宋代摩崖造像中，下层第三组“饿鬼地狱”，下部右侧坐一饿鬼，头戴枷，枷上刻有“曲镜昭然报不虚，破斋毁戒杀猪鸡”14 字。〔7〕因其“破斋毁戒杀猪鸡”，故有入饿鬼地狱受刑之苦。可见，只要是违反了佛教戒律，那怕是杀猪吃鸡这样世俗看来的小事一桩，佛教亦因“曲镜昭然报不虚，予以饿鬼地狱戴枷的重惩。

不仅如此，就连养鸡者也要入地狱。同层第四组“刀船地狱”，全图分上下两部，上部即“养鸡女图”。图中有一位年轻村妇，发挽双髻，面露微笑，双手打开鸡笼，笼前有两鸡争食一蚯蚓，笼下有数只小鸡，作欲从笼开处钻出状。下部即地狱图，图中是一大船，内刀剑密树，刀尖上戳有二人，痛苦万状。船角上刻有“自作自受，非天与人”八字。图中还刻有文字“大藏经言：佛告迦叶，一切众生养鸡者，入于地狱”。〔8〕这般说来，养鸡者要下地狱，还是出自佛祖之口。那么偷鸡吃鸡下地狱，正是罪当如此，不为过分。

在地狱，偷鸡者俞氏被罚变，按理说有多种可供选择，如黄鼠狼、野猫、犬狗，都可以达到惩罚的目的，却被狱官一一否定，而令其“变一个拖尾巴

蛆，爬的上来，被鸡一口，吞吃腹内”（阳腔本）。为什么这样呢？作者借狱官口说得很清楚：“此是一报还一报。”正是这“一报还一报”，使俞氏幡然醒悟：“我今奉劝世间人，切莫学我俞赛珍，虽然鸡好吃，死后被鸡吞。”

（阳腔本）达到了作者劝善的目的，宣扬了佛教报应思想。无疑地，这种报应的手段，在作者看来对人教化最为有效。

四、真实性、冲突性、诙谐性、猥亵性、游戏性

文人士大夫不齿的地方，恰恰正是王剧深受庶民百姓顾恋之处。

就表现题材对象而言，艺术是没有禁区的，关键是怎样表现，以什么样的观念来指导。作为一出民间小戏，它没有文人所期望的形而上追求，它发生在庶民百姓日常生活中，丢鸡骂街，吵嘴打架，琐碎甚而粗鄙，但一俟将人们最熟悉的日常生活之舞台，用一种戏剧艺术形式加以表现，就脱离了原生态的现实生活而具有了审美的意味。在庶民百姓看来，王婆也好，奚氏也好，就是他们身边的人物，时时见之，天天发生。将百姓们最熟悉的生活反映出来，缩短了艺术与观众间的审美距离，这种真实性和亲切感是吸引不具备较高文化涵养观众的一个重要机制。剧中，王婆“不幸丧夫君，家业尽凋零，老身难度日，养鸡作营生”，鸡被人盗，是个受害者，理应受人同情。然而却不，她虽然是个受害者，却“王妈妈骂鸡有名声，吃酒撒泼头一个，打街骂巷我为先”，与奚氏唇枪舌剑，叮叮当当干了起来。不仅不受人同情，俨然一位泼妇。王婆与奚氏都不是作者所要肯定的正面人物，作者也没有着意去塑造正面人物，这也是民间戏曲不同于文人剧的差异之一。王剧的作者不是具体的那一个人，就是坐在舞台下欣赏台上演出的庶民百姓，他的思想没有任何模式，而是完全根据自己朴素的喜好创造舞台形象，表达内心情感。在王婆与奚氏“嘴喳喳”的对骂中，能够看到彼时农村妇女泼辣无忌精神面貌的一个方面，能够感受到农村生活的艰难不易。“古人名”的对骂，表面看两人各取所需，为自己辩护。王婆以伯夷、叔齐、颜回、孔子为例，告诉奚氏：“君子爱财，取之有这。”奚氏则列举刘知远、时迁等，说明“古来多少偷鸡汉，不是低三下四人”。似乎各说各有理，而实际上这种左右有理的两可，也是对正统观念、对诗书礼仪的一种异议和漠视，庶民百姓有与“君子”不同的是非观念、价值判断。尽管王婆与奚氏一个“四金刚见我也害怕，五阎罗见我折一惊”，一个“强中自有强中手，老娘比你强十分”，水火两立，但最后却在乡约“饶人不是痴汉，痴汉

不会饶人”的劝解下平息了。乡约在这里充当调停的角色，但在王婆与奚氏夹击下，却以“面糊盆里一条蛆——糊涂虫”，莫辨是非。湘剧本写王公公将自家鸡赔给王婆，眉户本则是「你的鸡（王婆）打了她的好磁器，李婆生气吃了鸡 j，各有不是。所以乡约断理：“两顶去”，和合了事。告诫人们不要为小事相争，“得放手来且放手，可饶人处且饶人”，宣扬一种忍让宽容的处世哲学，这种宽容甚至是泯灭是非的。正因为这种思想走到一种极端，所以有的地方本对之加以校正，如前所述淮海剧和抚州采茶戏，李玉花的行为不是偷，而是失手打死（抚州采茶戏更将这种失手转移到李嫂子的“细仔”头上），而所以要驱打，则是因为王婆的鸡跑到人家花园里屋里捣乱，打坏了不少物件。这个李玉花（李嫂子）显然与奚氏不同，所以连姓名都更改了。这种情节变化，使它所宣扬的忍让宽容建立在是非分明的基础上，更易为观众接受。

为表现的题材所决定，全剧戏剧冲突激烈，虽然出场人物仅三、四人，但人物之间互有对峙，无论动作或曲白，都针锋相对，寸土不让，在快节奏中推动情节的发展。这种冲突性牢牢地摄住了观众的心，是该剧能够常演不衰的一个重要原因。在激烈的冲突中，呈现出民间所特有的谐谑性风格。这种效果的取得，除运用舞台形体语汇外，和曲白中大量运用语言修辞、游戏语言分不开。

歇后语，是民间文艺运用较为普遍的一种修辞，观众在语意与语音的双重折衷，获得愉悦。如阳腔本“小丑入琵琶——话里有音”、“大堂上挂车帘——不像个画”；川剧灯戏本“牛豆腐的儿——软出了水”、“黄鼠狼的妹——偷鸡婆”、“老婆子吃腊肉——安心扯皮”、“骑驴子看书走著瞧”、“半天云头挂口袋——装疯”、“乱葬坟头撒花椒——麻鬼”、“蚊子吃菩萨——认错了人”等。

排比，如川剧灯戏本王婆上场铺排的大段鸡，野鸡、家鸡、金鸡、麻婆鸡、高脚鸡、太和鸡等，由“鸡”到“箕”，又到茶几、荸荠、飞机、撒水机等，想像丰富，自由灵活，很有趣味。又如王婆对偷鸡者的诅咒，钓鱼者、砍樵人、庄稼人、生意人、木匠、皮匠等，三十六行骂遍，显示王婆的厉害。

对立，这种对立构成了这出小戏的戏剧冲突，而这种对立又往往与排比连用，使戏剧冲突更加激烈精彩。如王婆对偷鸡者的诅咒，她诅咒一个，奚（李）氏辩护一个。试看眉户本：

（王婆）坐官人偷吃我的鸡，把他仰面台回去。

（李婆）坐官人吃了你的鸡，加官进禄升三级。

（王婆）秀才偷吃老娘的鸡，把他考在外四等哩。

（李婆）秀才吃了你的鸡，脱去蓝衫换紫衣。

（王婆）盐店家偷吃老娘的鸡，贼把他打死在沙滩里

（李婆）盐店家吃了你的鸡，盐内掺硝好利息。

（王婆）当铺家偷吃老娘的鸡……

更常见的是，这些语言修辞往往互相交叉，具有复合性。比如剧中歇后语的运用，就其一句话本身来看是歇后语，而将王婆与奚氏一递一句合拢看，则又是排比句。又如阳腔本王老头子说俞氏偷鸡偷上相的“三花八瓜相”及“一大片”，既是比喻，又是排比，形象而生动。

民间文化中，猥亵性也是不可回避的一个重要问题。性欲的暴露和挑逗是民间戏剧的一个重要方面，有时极其发达。王剧亦不例外，虽写村妇之间的丢鸡骂鸡，却处处不忘“性”，不忘“荤”。尤其如阳腔本，围绕著仅有的一个男性王老头子，言语动作之间，充满了性的暗示、欲的挑逗和情的恣纵，如“三花八瓜相一大片”的比喻，不仅及于女性的乳房、屁股、大腿，而且至于性器，猥亵无忌。猥亵性既是小戏内容的一部分，如同调味品，又是小戏达到谐谑活泼风格的一种手段。是内容，也是手段。

这类内容在封建时代被士大夫文人视为“淫戏”、“败坏风俗”，成为他们扼杀禁演戏剧的一个主要理由。在当代，这类内容被划入民间文化的糟粕部分，指斥迎合了观众的低级趣味，属于剔除之列。那么，在民间戏剧中，它为什么屡禁不止？换句话说，观众为何还那样津津乐道呢？显然“低级趣味”的批判不能代替文化诠释。

中国封建社会是以儒家的伦理道德为规范的，主张实行非婚男女的隔绝，强调“男女授受不亲”、“严男女之大防”，进而走向理学为“存天理”而“灭人欲”的极端，摒绝人欲人性。但“食色，性也”，色欲与食欲一样，都是人的天性所在，这是连儒家大师孟子都承认的。历史上，古代先民不仅有生殖神的崇拜，[⑨]而且有恣情纵欲的狂欢节日——春社。《周礼》“地官”：“仲春之月，会合男女。于是时也，奔者不禁。”于是时，不仅男女可以两情相娱，自由交合，而且还可以无所顾忌地奔走同居。随著人类的不断进化，尤

其是进入农业文明社会，这种原始风俗渐渐消退，但人性人欲的存在及其不可泯灭则是客观的事实。当封建统治阶级利用各种行政手段及其礼教规范禁绝人性人欲时，人性人欲或被扭曲变形，或者会以一种泼辣而原始的形式倾泄出来。民间戏剧的猥亵性即然。在进化程度较高的封建社会，这种毫不遮掩的渲泄表达粗俗而原始，给人以强烈的刺激、丰富的联想，也疏缓泄导了人们受压抑的性心理，所以其演出永远不竭世俗观众。民间社会、民间戏剧的这种猥亵性与古代先民春社风俗的精神趋向是一致的。至今在部分少数民族地区，凭依其古老的风俗和隐秘的传承机制，一些祭祀活动的演出中保留了表现两性交欢生殖的内容，如彝族傩戏“撮泰吉”和笔者1994年八月初在云南省勐江所观摩的元江哈尼族彝族傣族自治县浦贵村哈民族（梭比支系）展演的九祭献之“阿尼托咋”等。

民间艺术嗜擅夸耀技艺。《王婆骂鸡》作为一出文戏，曲调颇具游戏性。如曲牌名、生药名、古人名对唱，与王婆、奚氏各自表达的思想感情是相谐的，各取所需，但这种曲牌名、生药名、古人名在剧中与其说是为了表达人物思想感情，毋宁说是夸耀技艺本领，带有极浓的游戏味道。这种文字语言游戏如发生在文人士大夫中，既不稀奇，又显呆板造作，但它出现在民间，这在不通文墨的庶民观众看来，无疑是一种本领，是一种艺术，很能引起观众的兴趣。这种带有游戏性质的，以曲牌名、古人名、骨牌名、药名、纸牌名、骰子名、花名、鸟名为曲的创作，曾经很流行。如明万历辛亥（西元1611年）刊本《摘锦奇音》即多有收录。兹分别举曲牌名、药名各一首。

曲牌名：

倘秀才打扮得十分俏，红娘子上小楼步步娇，锁南枝上黄莺儿叫。懒去沽美酒，等待月儿高，吹灭银灯，吹灭银灯，□不是路了。

药名：

裁白芷写下离情调，寄槟榔休忘了石羔，当归时直送在红花道。乳香远又远，常山高又高，使君子不来，君子不来，教人一片脑（恼）。

五、从《王婆骂鸡》看目连戏的独特结构

目连戏缀串的“花目连”不唯《王婆骂鸡》，《王婆骂鸡》的演出亦不依附于目连戏。通过王剧与目连戏既联又离的关系，可以探索目连戏独特的结构体系。目连戏结构最显著的特征是：开放性、灵活性。戏剧性并非民间演出

追求的目标，在活跃民众生活、娱乐民众精神的终极关怀下，以一种开放的胸襟，在目连救母的情节之外容纳、缀串了诸多的花目连，而这些花目连与目连救母故事本身并不存在情节发展的逻辑性和必然性。灵活性仅从其演出时间的长度“两头红”、三天、五天、七天、十天、半月、一月、四十八天等，即可想见。它既可以是戏剧性的舞台演出，又可以是全民性的民俗节日，还可以是宗教性的祭祀活动，侧重点不同，演出结构也就有异。这种结构不同于“四折一楔子”的元杂剧，也不同于“有一定而不可移者”的明清传奇格局，而有其独特的生成机制。

目连戏结构特点早在北宋都城开封演出时即已奠定了基础（孟元老，《东京梦华录》卷八），其孕育期还可以追溯到唐五代目连诸变文。元末、元明间曾有人用杂剧的形式改编目连戏，因剧本已佚，难以考索，但显然它不能代表民间目连戏。明万历年间，安徽祁门人郑之珍用传奇的形式规范目连戏，增强了文学性，压缩了演出时间，取得了一定的成功。但如同传奇有其一定而不可移者的格局一样，目连戏亦有其一定而不可移者的结构。当人们用文人传奇格局来要求规范目连戏时，目连戏看上去就好像成了一件粗陋松散、不成熟的作品，尽管郑之珍“自负文武全材”，却也针线难密，留下许多不净的蛛丝马迹。不过，它却给今日的研究者提供许多线索。比如《王婆骂鸡》在郑本就没有，但在“三殿寻母”却有狱官审问偷鸡者奚氏，将其丢入血湖池的情节，显然这是王剧的踪迹。类似的花目连，有的在郑本保留了，如《双下山》；更多的则被删减，这与民间演出是相悖离的。

民间目连戏演出结构有二条：一为情节结构，一为思想结构。一般来说，情节结构与思想结构应保持一致，但目连戏演出，民间观众除咀嚼故事情节发展所体现的思想内容外，还作为一个集体，感受演出形式之上所蕴含的共振精神，这种共振精神体现出的是一种集体无意识。它高于情节发展本身所宣扬的思想，是演出的终极目的。所以，在戏剧情节结构之外，明晰地存在另一条思想结构，它与形显的情节结构不同，形式较为隐晦。这两条结构有相融之处，也有思想结构超凌情节结构之上的一面。作为民间艺术，一定程度上它对艺术性、逻辑性都可以忽略，它所关心注重的是该演出所能形成的气氛，所能达到的观众精神振奋的程度和境界，所谓“支配三百年来中下社会之人心”者也。正是因为有这样一条结构，王剧及诸花目连被容纳、缀串进来。乍看上去，这

些小戏在目连戏中不仅没有情节发展的逻辑性和必然性，就连剥茧出的思想意识也难以比附，但这一切之和，以质朴、红火、热烈的形式场面，演绎出民间文化永久的精神和磅礴的生命。构成思想结构的王剧及诸花目连在目连戏演出中的价值和作用，诚如英国学者龙彼得先生所论述的：

从目连及其他故事看来，看似装饰的、额外的、穿插的一些戏剧成份，其实是仪式中不可或缺的部分。因此这些演出不可被视为是原来情节上的附加物。相反的，戏剧的故事只是为这些表演提供一方便的架构，而这些表演其实是可以脱离故事而独立出现的。〔⑩〕

作为目连戏独特结构构成的王剧，其思想旨归已与作为独立小戏演出的王剧不同，已非单单“是说村姬王婆，这个凶悍泼辣而又容量狭隘的小气鬼。为了丢失一只鸡，便骂遍了六街三市，骂遍了七十二行，实则也是在挖苦她自己，这出戏正抓住了一般村妇们的‘丢失耕牛不吵，丢失小鸡反半天’的通病”，〔?〕而与整个目连戏演出精神相融。

〔①〕 胡朴安，《中华全国风俗志》（河北人民出版社，1986）下编“泾县东乡佞神纪”，页280。

〔②〕 清·王廷绍编述，《霓裳续谱》卷七，收于《明清民歌时调集》（上海古籍出版社，1987）下册。

〔③〕 《周贻白戏剧论文选》（湖南人民出版社，1982），页443、445

〔④〕 湘剧本：刘祯校订，《湘剧目莲记》，收于《民俗曲艺》87（1994），页108—207；阳腔本：江苏省剧目工作委员会编印，《阳腔目连戏》（1957年12月）；绍兴本：徐宏图校订，《绍兴救母记》（台北：施合郑民俗文化基金会出版，1994年11月）；超轮本：黄文虎校订，《超轮本目连》（台北：施合郑民俗文化基金会出版，1994年5月）；川剧本：《川剧传统剧本汇编》（四川人民出版社，1958）第10集《目莲传》附录（按：江湖路子的本子演《王要骂鸡》）。

〔⑤〕 川剧灯戏本：吴晓雷口述，王向辰整理，《王婆骂鸡》，《川剧》（46）（重庆人民出版社，1957）；王永昌整理，《王婆骂鸡》，收于绵

阳市文化局创办编印，《川剧目连戏绵阳资料集》（1993年6月）；婺剧本：《王婆骂鸡》，中国戏剧家协会浙江分会等编印，《浙江省戏曲传统剧目汇编》第71集（1958年11月）；浙江婺剧团集体编剧（方元执笔），《骂鸡》（东海文艺出版社，1958）；抚州采茶戏本：李德良口述，林凡整理增订，《王妈妈骂鸡》，收于《中国地方戏曲集成·江西省卷》（中国戏剧出版社，1962）；淮海剧本：留人、元阜等整理，《骂鸡》，收于《中国地方戏曲集成·江苏省卷》（中国戏剧出版社，1959）；楚剧本：喻洪斌校订，《王婆骂鸡》，收于《湖北地方戏曲丛刊》（6）（湖北地方戏曲丛刊编辑委员会编印，1959）；湖北高腔本：方绪田、重金魁述录，《王婆骂难》，收于《湖北地方戏曲丛刊》（56）（湖北省戏剧工作室编印，1983）；秦腔本：《王婆骂鸡》（民国西安德华书局刊行）；眉户本：《王婆骂鸡》（长安书店整理、出版，1958）；山东四平调本：李中一校订，《骂鸡》，收于《山东地方戏曲传统剧目汇编》四平调第一集（山东省戏曲研究室编）；评剧本：江风整理，《王婆骂鸡》，《评剧大观》第四集（北京宝文堂书店，1958）。，

[⑥] 《湖海新闻夷坚续志》（中华书局，1986），页297。

[⑦] 四川省社科院编，《大足石刻内容总录》（四川社科院出版社，1985年5月），页222。

[⑧] 《大足石刻内容总录》，页222、223。

[⑨] 参见何新，《诸神的起源》（生活、读书、新知三联书店，1986）第七章“生殖神崇拜与阴阳哲学的起源”。

[⑩] 王秋桂、苏友贞译，《中国戏剧源于宗教仪式考》，载《中国文学论著译丛》（台北，学生书局，1985），页537。

[⑪] 周及，《倒七戏补介》，载《华东地方戏曲介绍》（上海新文艺出版社，1952），页204、205。