

青少年应该知道的



阅读中华国粹 傅璇琮 / 主编

越剧



越剧不仅风靡国内，更是誉满全球。从 19 世纪后半叶的兴起，到民国时期的发展壮大；从解放前的屈辱苦难，到新中国的青春焕发，本书从历史的角度见证这门优秀艺术的演进历程。

贾传令 / 编著



泰山出版社

阅读中华国粹

越剧



图书在版编目(CIP)数据

越剧 / 贾传令编著. — 济南: 泰山出版社,
2012.4

(青少年应该知道的)

ISBN 978-7-5519-0096-6

I. ①越… II. ①贾… III. ①越剧—青年读物②越剧—少年读物 IV. ①J825.55-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 018944 号

编 著 贾传令
责任编辑 葛玉莹
装帧设计 林静文化

青少年应该知道的
越剧

出 版 泰山出版社
社 址 济南市马鞍山路 58 号 8 号楼 邮编 250002
电 话 总编室(0531) 82023579
市场营销部(0531) 82025510 82020455
网 址 www.tscbs.com
电子信箱 tscbs@sohu.com

发 行 新华书店经销
印 刷 北京飞达印刷有限责任公司
规 格 710×1000 mm 16 开
印 张 11
字 数 144 千字
版 次 2012 年 4 月第 1 版
印 次 2012 年 4 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 978-7-5519-0096-6
定 价 22.00 元

著作权所有·请勿擅自用本书制作各类出版物·违者必究
如有印装质量问题·请与泰山出版社市场营销部调换



目 录

第一章 初见锋芒的落地唱书时期

第一节	落地唱书的产生和发展	2
第二节	落地唱书的南北两派	6
第三节	“落地唱书”的曲调	8
第四节	落地唱书的艺术特点	9
第五节	“落地唱书”的分类及书目	12

第二章 不断发展的小歌班时期

第一节	小歌班的诞生	16
第二节	小歌班的发展	23
第三节	小歌班的革新创造	31
第四节	“路头戏”与“肉子戏”	35
第五节	“赋子”与“引子”	37
第六节	小歌班的音乐唱腔	40
第七节	小歌班的剧目	43
第八节	小歌班时期的主要名伶	45

第三章 获得认可的绍兴文戏时期

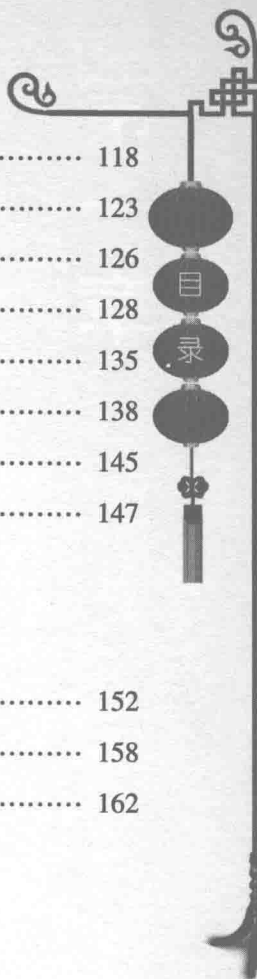
第一节	绍兴文戏名称的由来	48
第二节	绍兴文戏男班的发展	50
第三节	绍兴文戏女班的诞生	52
第四节	女班第一次进上海	56
第五节	女班的兴起与飞速发展	58
第六节	男班的衰落	63
第七节	短暂的男女混演现象	65
第八节	绍兴文戏时期的音乐	68
第九节	绍兴文戏时期的剧目及代表人物	74

第四章 锐意改革的女子越剧时期

第一节	上海成为女班中心	80
第二节	“越剧”名称的演变	84
第三节	姚水娟初改文戏	86
第四节	改良文戏的成果	89
第五节	改良的局限和衰落	95
第六节	袁雪芬发起的“新越剧”运动	97
第七节	越剧改革的成果与局限	101
第八节	上海越剧界的三次抗争	104
第九节	中国共产党与越剧	108
第十节	新越剧时期各地的越剧活动和著名剧团	110

第五章 建国后越剧的曲折历程

第一节	国营示范剧团的建立	116
-----	-----------------	-----



第二节	越剧的“三改”	118
第三节	越剧界的爱国活动	123
第四节	民间职业剧团的登记和调整	126
第五节	越剧的新发展	128
第六节	男女合演的实验	135
第七节	走向全国走向世界	138
第八节	文革中的越剧	145
第九节	新时期的越剧发展	147

第六章 越剧的视觉样式和艺术流派

第一节	越剧的化妆和服饰	152
第二节	越剧的舞台艺术	158
第三节	越剧流派唱腔的形成	162



清末發源于浙江省嵊縣一帶，與京劇、黃梅戲、評

第一章

越劇前身是浙江嵊縣一帶流行的說唱形式，落地

後逐漸演變為在後見鋒芒的落地唱書時期

的寫班、紹興文戲等，在上海發祥成型，並逐漸由女

會男班，出現了著名的：越劇十姐妹。建國後，越劇

發展和波折，成為現在大家熟悉的戲曲藝術樣式。它

原地位于古越國境內而得名，發展期間經歷了由男

女子越劇為主的演變。主要流行于浙江、上海、江蘇

等地，在海外亦有很高的聲譽和廣泛的群眾基礎。

才子佳人：題材的戲為主，藝術流派紛呈，善于

以唱為主，聲腔清悠婉麗優美動聽，表演真切動人，極

具靈秀之氣。2000年10月20日經國務院批准列入第一

級非物質文化遺產名錄。

本級非物質文化遺產名錄。





第一章 初见锋芒的落地唱书时期

由嵊州的田头歌唱发展而来的“落地唱书”是嵊州土生土长的曲艺形式，与评弹、大鼓等曲艺形式一样，以说唱为主，而与其它曲艺的区别之处在于“落地”。其它曲艺形式演唱时要有一个小小的舞台，而落地唱书则不要特定的条件，在农家檐下门口、台门堂前，站立于地均可演唱，由此而得名“落地唱书”。

第一节 落地唱书的产生和发展

“落地唱书”最早的演唱者，是以嵊州剡北马塘村金其炳为代表的农民。落地唱书的前身，是嵊州的田头歌唱。其 50 多年的发展历程，可分前“落地唱书”阶段——沿门唱书和后“落地唱书”阶段——走台书，由农民自娱性歌唱演变成半职业和专业化演唱曲艺的组织。到 1906 年，“落地唱书”搬上舞台，发展成为最早的越剧——小歌班。

清咸丰元年（1851 年）前后，嵊州马塘村有位青年农民金其炳，是一位聪慧的民歌手，自编自唱，有见人唱人、见物唱物、即兴歌唱之能；并唱得形象有趣，使听者捧腹大笑。田头歌唱小调非常直观，也十分生动形象。在春节时，他唱道：

正月里来喜洋洋，
家家户户放炮仗。
店主财主吃鱼吃肉，
穷苦人家喝粥喝汤。
他在田畈劳作见姑娘时唱：
前面走来两个大姑娘，
手拎香篮去烧香。

此时姑娘听是唱自己，心慌意乱，快步走去，不小心绊了跤。金



金其炳

接唱：

心急慌张一脚板，屁股跌得两瓣生（嵊县方言读sang）。

金其炳以自己的才华，不断歌唱，形成了集宣卷佛曲、牧歌小调、四工合调精华于一体的新唱调。它的特点是纯朴流畅，唱词可多可少，无死板的格式，又爱好好记，深受农民喜爱。许多青年纷纷拜他为师学唱。当时马塘村就有金和林（金芝堂）、金和忠、金和文、金和清、金水清、金阿土、金传高等二三十人。之后，崇仁下相的相来鑫（相金堂）随父做蚕子生意来到马塘，迷恋金其炳唱书，也拜其为师学唱。

金其炳自有艺徒后，歌唱有了帮手，便根据佛曲、山歌小调的格式，自己填词任意歌唱。又按“箫经”中“四工合上尺”5个字或佛曲中的“阿弥陀佛”作尾声衬字，叫艺徒帮腔，如此便形成有领唱、有帮腔的样式，气势较前宏亮雄壮，大大激励了演唱者情绪。因为这种曲调以“四工合上尺”为衬字，大家就叫“四工合调”。从1851年前后金其炳等人的田头歌唱到被人们邀到台门、天井中演唱的10多年时间里，被称为“落地唱书”的前身——田头歌唱。到1863年前后，



越剧

田头歌唱发展成沿门唱书，即沿门挨户卖唱。

当时，嵊州剡江两岸农村自然灾害连年发生，同时清政府的苛捐杂税，田赋繁重，使嵊州农村经济破产，民不聊生，离乡背井，四处逃荒。在这样特定历史条件下，于清咸丰末年至同治初年前后，部分青年农民用民间曲艺作为辅助手段，外出谋生。越剧的“母亲”——落地唱书的雏形“沿门唱书”产生了。

沿门唱书

马塘村青年农民歌手金其炳等人，不愿离家出走，也不愿提篮讨饭，为了生活，凭着自己会唱“四工合调”，便仿效新春佳节有堕民讨饭佬卖“春牛图”、“蚕花猫”和“扫地佬送元宝”的形式，于1863年前后走上街头村庄去卖唱乞讨。

马塘村人的沿门卖唱是不需本钱的不丢脸的变相讨饭，而收益也

不小，故仿者甚多。由于卖唱所得的是年糕粽子，被人贬称为“讨饭佬唱年糕”。可是唱书人自己却称“唱年糕”，同时由于是沿门挨户卖唱，就称“沿门唱书”。

马塘村的近邻后朱、赵马、柳岸、支鉴路等村农民也仿效着卖唱，远在崇仁、甘霖地区、甚至全县农村相继出现了肩背镬褡、手拿长烟盅的农民去挨村挨户的“沿门唱书”的现象。

大约在清同治初年（1866年）后，落地唱书便向新昌、东阳周边县发展。到同治末（1874年）和光绪初年（1875年）间，嵊州的唱书艺人到了安吉、孝丰、余杭、临安、富阳、严州、新登、湖州等地。金荣水随同师父金水清还到过苏州唱书。

那时唱书最好的是金其炳徒弟金芝堂（金和林）。他原是个补鞋匠，有书唱便唱书，无书唱就补鞋。他在光绪年间挑着鞋担到余杭等地唱



越剧表演

书。余杭等地唱的是“茶店书”，农民要听书，必须进茶店。金芝堂等却把“书”送到农民家门口，农民不进茶馆坐在家里便可听书，受到广大农户特别是老弱妇幼的欢迎。唱书人收入可观，有“在家农忙三季，不如外出唱书一季”和“浦江铜钿，严州是面，余杭、湖州是晒不煞的田”之说。为此，嵊地唱书艺人纷纷到杭、嘉、湖地区唱书。

“落地唱书”虽发展到外地，但除金芝堂及其师弟相来鑫等少数人长年在外出唱书，其他大部分艺人是农忙务农、农闲唱书。

走台书

1879年春节，金芝堂等唱书艺人进余杭县方井街岳阳楼茶馆唱书，坐在小舞台桌子旁唱书，主唱者时坐时立，时而走动围着小桌子演唱，伴唱者则坐于桌旁，击鼓打板，接腔帮唱。“落地唱书”由此而进入“走台书”阶段。金芝堂和相来鑫在唱“走台书”之后，正式把金和林和相来鑫改名金芝堂、相金堂，并把名字绣在桌围上，挂在走台桌上。从此，金芝堂、相金堂名扬杭嘉湖地区。

落地唱书初时用四工合调唱四句八对的彩头话和短小书目，曲调与内容并无矛盾，可发展到唱走台书时，内容与曲调产生了很大矛盾，

且四工合调旋律简单，节奏贫乏表现力薄弱，很不适应人物、情节需要，在这种情况下，“呤哦调”应运而生。“呤哦调”的产生，给落地唱书今后发展成越剧，奠定了基础。

落地唱书的代表书目颇多。长本书有《双珠凤》、《赖婚记》、《玉蜻蜓》、《玉连环》、《珍珠塔》等，小本书《十件头》、《懒惰嫂》、《卖婆记》、《养亲归娘》、《箍桶记》、《相骂本》等等。以后这些书目都成了小歌班诞生后的上演剧目，大部分还成为小歌班的代表剧目。

〔呤哦调〕的诞生

从沿门卖唱到进茶楼唱走台书，形式发生突变，但更为重要的是质的飞跃。金芝堂等原来唱书用的是“四工合调”，它的拖腔冗长死板，欲快不能，想慢也不可，而长篇书目人物众多，情节曲折多变，曲调很不适应书目情节紧张的变化，形成了内容与曲调的矛盾。四工合调的简单死板的旋律，表现力贫乏的节奏，使唱书艺人不能随书目剧情变化而随心所欲地表演，已成非解决不可之缺陷。

1889年间，金芝堂等在余杭城郊葫芦桥河埠唱书，巧遇“湖州三

知识小百科

宣卷佛曲：据毛奇龄所著《西河诗话》载，佛曲在隋、唐就已出现，一般指用乐曲旋律配以佛经偈颂谱成的歌曲，或描述佛教精神的乐曲。

宣卷是“宣讲宝卷”的简称，始于宋元时期，是继承唐代佛教“讲经说法”的传统而产生的一种新的说唱形式，其演唱的文本就是宝卷。据《乐府杂录》记载：“长庆中，俗讲僧文叙，善吟经，其声宛畅，感动里人”，到了中晚唐时代，就出现了有“白”有“唱”的宣卷了。宣卷把散、韵两种文体结合在一起，作为宣传佛教教义和劝人为善的形式和工具，后来逐渐地演化成为一种近似曲艺的形式，参与其事的有僧、尼、道士，更多的是以此为生的艺人。艺人的介入丰富了宣卷的内容、曲调和娱乐性，但是宣卷艺人社会地位低下，均非专业，行中有“父不传子”之习。



跳”艺人。他们唱的是“劝世调”，曲调柔和，帮腔灵活，可长可短，可按演唱者所需，随意运用，而手中击打的“三跳板”边唱边击，击出各种不同节奏，辅以演唱。金芝堂听后大喜，学习了“劝世调”之精粹，融化于自己的唱书曲调中，改帮腔衬字“四工上合尺”为“呤哦呤哦”。又经不断实践改进，创了新曲，以帮腔衬字为名，命名“呤哦调”。为纪念是向湖州艺人学习的，又名“湖调”。

〔呤哦调〕的诞生，不仅使唱走台书的艺技、效果大大提高，更为以后越剧的诞生，在音乐唱腔上奠定了基础。

第二节 落地唱书的南北两派

南北两派的起因

原在余杭县唱书的艺人金芝堂，



越剧

艺技精湛，深受听众喜爱。余杭著名的茶馆岳阳楼老板为争赢利与金签订合约，定于1879年春节进楼唱“灯书”（旧历正月初四至十五日为灯节，在灯节唱书曰唱灯书）。

该茶楼历来是“杭帮”（杭州地区唱书人）的唱书阵地，今被“绍帮”（指嵊县唱书人）占领，“杭帮”人认为是同行不义，夺走“饭碗”。便仗地头之势，召集人马，闯岳阳楼，将金赶出楼去。

金气愤难平，联络在余杭唱书的相金堂、金水清、相来炳、倪生标、张国森等人，以牙还牙，欲夺回岳阳楼。但倪生标、张国森等认为强龙不压地头蛇，劝金芝堂息事宁人。但金等人认定，树要皮人要脸，哪怕吃官司坐牢监也要争口气，决不丢嵊县人脸面。倪生标、张国森等中途退出。在“杭帮”与“绍帮”人争唱书地盘的“岳阳楼打架”事件中，金被抓入牢。相金堂等不服，上告到杭州府。金以与老板有签订合约为凭，赢得官司，被无罪释放，并为嵊县唱书艺人争得在杭州地区唱书的合法地位。

由于倪生标、张国森等人在岳阳楼争斗中中途退出，被众艺人认定是无情无义的“软骨头”，不再允许他们到杭州地区唱书。说来也巧，所退出的人，均为家居剡溪南岸的

艺人，故而以是否参与“岳阳楼争斗”为分水岭，参与者即家居剡溪北者为“北派”，不参与者即家居剡溪南者为“南派”。

南北两派的不同风格

艺术风格的“派”是由各种因素形成的，“落地唱书”南、北派的差异，主要有以下几种因素共同作用形成：

不同的文化经济。由于南、北派艺人存有偏见，很少往来，更无相互交流。演出区域南派多在“上八府”（浙东绍、宁、台、金、衢、严、温、处），北派常在“下三府”（浙西杭、嘉、湖）。听众喜爱有异，唱书艺人按听者不同要求而演唱，

形成不同特色。

南派艺人居剡江南丘陵地带，人口稀少，文化经济较落后贫困。北派艺人多生长在剡江北大平原大村镇上，人口多，文化经济较发达。文化知识、思想见识之差异，影响着唱书艺术风格之不同。

不同的书目。由于以上的原因，在书目上各有选取，北派艺人多看传书，常阅卷本，从中改编了许多如《双珠凤》、《四香缘》、《玉蜻蜓》等长篇大书。南派艺人书目则多从“鹦歌班”、“东阳班”移植，如《黄糠记》、《剪刀记》等。书目内容不同，造成演唱风格各异。

不同的曲调。南派唱曲是以其

知识小百科

“上八府”和“下三府”：上八府为：宁波府，绍兴府，台州府，温州府，处州府（丽水），金华府，严州府（建德），衢州府。下三府为：杭州府，湖州府，嘉兴府。

唐肃宗时析江南东道为浙江东路和浙江西路，钱塘江以南称浙东，以北称浙西。有宋以来分两浙路。地辖今江苏省长江以南及浙江省全境。元设浙东海右道和江南浙西道；明设浙江省，为浙江得名的开始，后改浙江布政使司；清改浙江省。宋代浙江西路的一部分留在浙江，一部分入江苏，留浙江的3个府就是下三府，经此以钱塘江为界，钱塘江以南地势较高的八个府也就是宋代浙江东路，就称为上八府。



越剧表演

师祖之一张国森首创之〔哀哀调〕为主。而北派艺人唱曲则是“落地唱书”创造者金其炳首创的〔四工合调〕。曲调不同，决定了演唱风格不同。

由于上述种种原因，又随着时间的流逝，久而久之，形成了南、北两派。但是在“岳阳楼争斗事件”若干年后，北派艺人新创〔呤哦调〕，革新演唱形式，大受听众欢迎，相邀演唱者多得难以应付，北派艺人便主动请南派艺人来“下三府”助阵。

南派艺人历来较保守，首创的〔哀哀调〕“只传媳妇不传女”，故无创新，各方面停滞不前，到杭嘉湖地区后便自觉向“北派”学习，遂合二而一。

第二节 “落地唱书”的曲调

〔四工合调〕，是在当地道士宣卷调、忏经佛曲的基础上，吸收牧

牛山歌和外地同类唱调，由嵊县马塘村农民金其炳创立。〔四工合调〕具有高昂明快的牧歌音调及委婉起伏韵醇厚的帮腔曲调，并由主唱、接调（帮腔）两部分组成。主腔部分的腔句有“起调腔句、上下句、攒调转句”三种形式。接调帮唱部分腔句，接在起调腔句后面，作为承前启后的过渡性腔句；接在攒调转句后面可作为间歇过渡，可代作落调（过门）腔句。〔四工合调〕没有独立性专用起调落调，其上下句的平叙腔句，因旋律偏高，字位紧，节奏促，致使唱不到几句就要间歇，缺乏无限反复的平叙功能。所以说，它是“起、平、落”结构的变体。

〔哀哀调〕，是根据嵊地妇女委婉凄切、催人泪下的悲哭声又吸收其他曲调而创成，因帮唱中用了“哀呀哀哀呀”的唱词而名〔哀哀调〕，由嵊县中高村南派艺人张国森所创。〔哀哀调〕的词格和腔格，领帮式唱法的组合，十分严密。但无无限反复的平叙腔段，缺乏说唱性。对十字格、七字格为主的落地唱书很不适应。而张国森“只教媳妇不教因”，故唱者少，流传面小。

〔呤哦调〕，开拓了平叙性腔句，“起、平、转、落”的结构也较严密，便于说唱长本书目。“呤哦调”有长短不同的3种接调帮唱形式，

可以根据间歇、起调或落调的不同需要而灵活选用，而且低平舒展、容易上口，为越剧基调的说唱性、越剧基调的开发，奠定了良好的基础。由嵊县马塘村北派艺人金芝堂创立。〔呤哦调〕产生后，由于南、北派唱书艺人演唱方法和所吸收的养料不同，派生了“呤哦南调”和“呤哦北调”。“呤哦北调”是宫调式，起、平、转、落结构。在〔呤哦调〕基础上吸收俗曲小调发展而成。在演唱上鼻音味浓，犹似闭着嘴巴唱，故称“闭口调”。一唱一接，醇厚而舒展，说唱性强。“呤哦南调”也是宫调式，起、平、转、落结构，并吸收牧牛山歌成分而创

立。帮腔者往往在掇调转句的末一字后面，加上“啊”、“喔”、“喂”等开口音衬字，故称“开口调”。这种帮腔声，犹似农民在田间劳动时喊风助兴，又称“喊风调”。一唱众帮，明快而秀丽，歌唱性强。

第四节 落地唱书的艺术特点

“落地唱书”这种艺术形式既是现实主义的又是浪漫主义的。它富有基于生活真实的想像和联想、幻想和夸张、比喻和讽喻，语言朴实、形象、生动、非常富于表现力。

“落地唱书”不仅反映着越剧艺术的源流，同时也体现着中国民间

知识小百科

帮腔：某些戏曲中的一种演唱形式，指戏曲演出中，台上一人主唱，多人在台后和着唱，用以衬托演员的唱腔，渲染舞台气氛，或叙述环境和剧中人的心情。在剧中，帮腔人是一个局外人，一个旁观者，而不是故事情节中的人物角色。他有着叙事人的身份，并在很大程度上也是作者、观众甚至是剧中人的代言者。但他并不游离于剧情之外，而是在剧情发展的关口，以“画外音”或旁白的方式，对剧情起着催化、点化的作用。帮腔最初见于南戏，现在地方戏曲仍用帮腔的有：川剧、湘剧、赣剧、潮剧、安徽青阳腔等。如川剧《御前记》第十场：“帮腔：梁祝化作比翼鸟，从今后生死死永不离！”

文艺的优秀传统。如《卖青炭》中朝奉调侃白牡丹的那段唱词：

说起侬个白牡丹，名气实头勿推板。

过路人碰着侬白牡丹，绊着石头跟斗指攒。

烧饼师傅看见侬白牡丹，一炉烧饼烧成炭。

豆腐店倌看见侬白牡丹，做做事体会昏还，三个铜钱笃豆腐，一作豆腐剩块板。

裁缝师傅看见侬白牡丹，长衫裁起变短衫，裤裆底下钉钮襻，害伊生意回话还。

铁匠师傅看见侬白牡丹，擎起榔头乱来攒。

(把)徒弟脑浆敲记出，害得伊去坐牢监。

肉店老板看见侬白牡丹，拎起

提刀乱来斩，

啪啦嗒，五个手指都斩落，光剩一块手底板。

读着这段唱词，人们会自然而然地记起古乐府诗《陌上桑》中关于罗敷的描写。各色人等看见白牡丹的那种失魂落魄、忘其所以的样子，同行路人等看见罗敷时的神态非常相似，但《卖青炭》的此种描写，在生动性、幽默性和丰富性方面，又有超过《陌上桑》的地方。

《赖婚记》中的孙姑妹，公然顶撞后母，不肯嫁给给马童宾，而执意要嫁邬玉林。后母大怒，说：邬玉林这个穷鬼是永无翻身之日的。他若会翻身，除非——

太阳菩萨西边升，

东洋大海起灰尘。

雄鸡生蛋孵猢猻，

黄狗出角变麒麟。

鲤鱼游过泰山顶，

剖开白鲞会还魂。

冷饭出芽叶转青，

扫帚柄里出毛笋。

六月河水会结冰，

抓把砵糠好搓绳……

以这种绝不可能的事为誓，《赖婚记》和《上邪》简直如出一辙。所不同的是，《上邪》是誓爱情的坚贞不渝，《赖婚记》则是誓邬玉林的永不翻身。两相比较，显



越剧表演

然,《赖婚记》的生动性和丰富性,要比《上邪》强一些;而后者的斩钉截铁和干脆利落,则又为前者所不及。

“落地唱书”另一个显著的特点就是想像和联想的异常丰富和奇崛。如《十希奇》:

一希奇,一只麻雀背大旗。

二希奇,二支曲蟮拖田鸡。

三希奇,三只典狗拜天地。

四希奇,四只鸡蛋爬上壁。

五希奇,五头水牛躲在镬窠里。

六希奇,六个和尚养辫子……

麻雀背大旗、鸡蛋爬上壁等等想象和联想,可谓奇极、妙极,而我们的民间文艺家,即几乎是信手拈来,全不费力。这样的例子,在“落地唱书”中是不胜枚举的。

“落地唱书”和“小歌班”的艺人,都来自贫苦农民。他们自然而然地将自己的生活风习和爱憎好恶带进演唱中去,使唱书和戏文中充满着独特的生活气息。如《童养媳回娘家》中,从正月到腊月,每个月她的公婆、叔伯、丈夫等人都能端出一篇堂堂正正的道理来,不放她回去。这些理由,都不是信口胡诌,而是切合生活实际的,所以每次都使童养媳觉得“有道理”、“讲得对”,而打消了回娘家的念头。例如,婆婆说——



越剧表演

正月正是新春里,人来客往要料理,要烧茶饭要扫地,又饲猪来又喂鸡。况且是,腰机(土布机)师傅要来织,三斤经纱未纺起。媳妇呀,你若是要回娘家去,还是等到二月里。

可等到二月,公公又说——

二月里是观音节,家长太公早商议,要做三夜平安戏……四亲八眷都接来,烧茶做饭忙勿过及。你若是要回娘家去,过了二月三月去。

盼到三月,三叔婆说——

三月有个清明节,是一年当中大节气,自家太公要讲起,学有三