

· 中国民间文学作品选编 ·



中国民间小戏选

上海文艺出版社



•中国民间文学作品选编•

中国民间小戏选

张紫晨编



上海文艺出版社

责任编辑：张呈富

封面设计：张 恢

中国民间文学作品选编

中国民间小戏选

张紫晨编

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海南翔印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 23.25 插页 2 字数 482,000

1982年3月第1版 1982年3月第1次印刷

印数：1—12,000册

书号：10078·3254 定价：2.05元

前 言

民间小戏是民间文艺中一种综合性的艺术形式。它在民间产生,又反复演唱于民间,深受人民的喜爱。

我国民间小戏剧种繁多,地区性很强,虽然各剧种之间发展不尽平衡,但大多是一种为乡镇间劳动人民及民间艺人所创作的小型戏曲。它把民间的歌唱、言语和舞蹈合而为一,充满劳动生活气息,反映乡镇人民的生活状况和他们对生活的态度。它和民间的风俗习惯、社会风貌、文学传统有着密切联系,多方面地反映着民间的风土人情、生活样相和艺术趣味。它形式短小,思想纯朴,曲调优美,形象鲜明,语言生动活泼,具有乡土气和生活韵味。特别是其感情的率真,风格的泼辣和风趣幽默,刚健清新的特点,更为一般戏曲所少有。

民间小戏的剧本是民间的戏剧文学。它是民间智慧与艺术才能的多方面的表现,具有多方面的研究价值。为了给戏剧工作者和民间文学工作者提供借鉴和研究资料,在搜集整理的基础上编选了这本《中国民间小戏选》。这个选本试图从全国范围内,在各民间剧种中选出一些有代表性的作品,使它能反映出我国民间小戏的基本面貌。在编选过程中,对同一剧种中的同一剧本,就所见资料进行了一定的比较和选择,排除在

整理中创作、加工成分较大的作品，尽量使所选作品保持民间小戏的本来面貌。但由于剧目之浩瀚，各剧种的发展和剧目搜集整理的不平衡，特别是本人所掌握的资料和阅读范围的限制，编选起来，困难是比较多的。所选结果，很难达到理想的程度。各少数民族的戏剧更没有涉及。其中存在的问题可能不少。从全国范围编出能反映各民间剧种的小戏选，至今还是第一次。我的这个尝试性的工作，如能在这方面弥补一下空白，减少一些研究者在这方面的翻检之劳，为后世留下一本有益的资料，就是我的欣慰了。我诚恳希望能够得到各界的帮助。

下面借这本集子出版的机会，简略谈谈对于民间小戏的几点看法。

一

我国民间小戏多为小歌舞剧。它是在各地民间歌舞基础上发展起来的。

我国民间小戏剧种繁多，遍及南北，所用语言、唱调也各有不同。历史也长短不齐。这和我国过去封建社会中各地区的经济、文化的条件有密切关系。落后的经济形态，交通的不发达，小农经济的固守田园，不仅形成了各地乡土文化和方言的差异，而且也使各地区的民间艺术形成多种多样的风格。当然，在民间小戏的发展中，由于商业经济的发展和艺人的流动，以及文化艺术的借鉴，各剧种之间（包括剧目）也存在着相互交流和影响。有些此地的剧种却在彼地生了根或得到发展。如山东的哈哈腔就是由河北传来。安徽的黄梅戏也起源

于湖北。皖南花鼓,其渊源也在湖北。同一系统的剧种,也不局于一地。如花鼓戏、秧歌戏、采茶戏,就遍及两湖和华东,甚至江西、陕西、东北也都有。这种情形虽然是发展中的必然,但毕竟受到各种因素的限制。而且即使剧种的名称相同,它在各地开出的花朵有时也色香迥异。南方的秧歌和北方的秧歌不同,湖北的花鼓和华东的花鼓也不同。采茶调在湖南、广东、江西、云南也各不相同。但不管怎样不同,都是一种小歌舞剧,而且都是以民间歌舞为其发展基础。这一点却是相同或基本相同的。

我国民间小戏的各种形式,就大体说来,可以归为花灯系统、花鼓系统、采茶系统、秧歌系统。当然,也还有一些不属于这个系统,而属于宋元南戏系统或曲艺说唱系统。如福建的莆仙戏、漳州的老白字戏,以及泉州的小梨园戏等,不仅剧种古老,而且与宋元南戏有着渊源关系。金华的婺剧也和属于南戏的“温州杂剧”有关。尽管“温州杂剧”的前身也是东南沿海一带土生土长的民间戏曲。在这几大系统中,究其渊源,都和民间歌舞密不可分。

我国广大农村向来是歌舞之乡。广大劳动人民创造的丰富多彩的民间歌舞,哺育过各种文艺形式,它对综合性的戏剧艺术的形成作用更加直接。王国维已经指出过宋元杂剧的形成与宋之乐曲、元之歌舞的关系。徐渭在《南词叙录》中说到明代戏剧时也指出:“永嘉杂剧兴,则又即村坊小曲为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农市女顺口而歌而已。”这种情形,在民间小戏里是最为明显不过了。例如倒七戏即明显脱胎于大别山一带的民歌和淮河两岸的民间歌舞,这种民歌风至今

十分浓厚。皖北的拉魂腔也是如此。它与柳琴戏同出一源，其唱腔是吸收和溶汇了苏北民间秧歌、号子、太平调、猎户腔等。到淮北以后吸收了当地的秧歌小调、赶脚号子、妇女哭腔等加以丰富。其萌芽时期称“唱门子”，演唱内容称为“小篇子”，更有当地说唱特点。柳子戏与泗州戏相近，但有曲牌。如“锁南枝”、“山坡羊”、“耍孩儿”、“打枣竿”等，来源于明清俗曲民歌，主要吸取了这些民歌曲调里的“哎哎”和“哼哼”。所谓“学会‘一江风’，坐着站着都哼哼”正反映了这点。宁波甬剧也起源于田头山歌，其主要曲调“马灯调”就是田头山歌的发展。这个小剧种原是农村劳动之余的娱乐形式，后来发展成年节演唱的马灯班。其著名剧目，如《卖青炭》、《秋香送茶》、《绣荷包》、《庵堂相会》、《卖草囤》等，主要是以马灯调进行表演。黄梅戏中，许多剧目直接运用了对歌和抒情小曲，同时，许多唱调和剧目也都是民歌的演化。它的发源地鄂东黄梅县紫云山、龙平山一带都是产茶区。每至茶春，青年们便在采茶中唱调子，名为“采茶调”。有的是采茶时即景生情的编唱，有的就是村里固有的山歌。如“正月里来倒采茶”，“送郎送到菱角塘”等，不仅是流行的民歌，而且成为《望郎》、《荆木瓢》等剧目形成的基础。

民间小戏，在我国戏曲里，曲调是最为丰富的。它的丰富正在于它来源于民歌。许多民间小戏的剧种，都是剧目不同，曲调也不同。如在黄梅戏里，几乎每个剧目都有它自己单独使用的曲调。《绣荷包》用“绣荷包”调，《送同年》用“送同年”调。《打猪草》还有“打猪草”调。《打猪草》中的对花，《闹花灯》中的数灯，《推车赶会》中的车灯，既是民歌的运用，也是民间歌舞的再现。又如东北二人转，素有“九腔十八调”之称。它也是基本

上一剧一调,不过,“文咳咳”、“武咳咳”、“大救驾”、“喇叭牌子”、“胡胡腔”等为共同使用,每剧必用,或多用。但除此之外,每个剧目又各有各的独特调式。而且这些咳咳腔以及“叹五更”、“放风筝”、“小拜年”、“茉莉花”、“画扇面”、“妈妈娘好糊涂”等,又都是地道的东北民歌。在这些戏里,唱调和剧目是紧紧结合的。再如山西祁太秧歌,也基本上是一戏一调。《卖绒线》有“卖绒线”调,《拣烂炭》有“拣烂炭”调,《割田》有“割田”调。在它的后期,定型以后,剧目增多了才有一调多戏的现象。可见各地民歌对民间小戏形成发展上的重要。从歌到舞,从舞到歌,再从歌舞发展到小戏,既是民间各种艺术的相互为用,也是民间小戏发展不可缺少的过程。

民歌不仅是民间小戏的来源,而且也是剧目形成的重要方面。民间小戏剧目的形成因素很多,方面也很广。有的直接来源于现实生活,有的取自神话传说,也有的是从小说戏曲中移植。但是从民歌发展成一个剧目的情形却颇不少。特别是一调一戏的,内容多为民歌的扩大。周贻白在《谈楚剧》中就举出过这方面演变的例子。他说:“湖北最有名的民歌是麻城歌,起初不过是写一个女子怀念她的情人,唱出‘太阳满天霞,思想小冤家’一类因思念而成为抱怨的句子。以后,便引申作‘十写’、‘十绣’、‘十恨’、‘十想’,再从男性方面又搞出‘十二月想妹’(一名断姻缘,系三棒鼓的调子,较麻城歌每段多一句),然而还是男归男,女归女,各自单唱。这类小曲便是高跷时最好的唱调,如花鼓戏中的‘十二想’,起初只是张二姐想喻老四,以后便把喻老四拉上场来,用一个竹山将二人隔离起来,以十二个月分为二十四个段落,张二姐唱一段,接着喻老四也唱

一段,成为彼此相思,彼此抱怨。”这个演变,正是《喻老四想妹》这个剧目怎样由湖北麻城歌扩大起来的实例。在湖北花鼓戏里,还有《捶金扇》,其原型也是民间小曲的男女问答,发展成花鼓戏剧目,便成为《王老六吃醋》,形式依然是两人对唱,不过有了帮腔。云南花灯《捶金扇》也是一生一旦,生送一把捶金扇,女送一把茉莉花。歌唱的是“捶金扇子茉莉花,同生同死到白发”。又如扬剧《王大娘问病》也是从扬州小调扩展的剧目。小调原是姑娘得病,王大妈去探望。但在演化中,却又增加了个小生吴三保,将姑娘所得相思病的对象,直接拉了出来,并且由于在游春中彼此相见,各自得了相思病。于是王大妈探病也不只是探望姑娘,而是两头探,并用穿针引线的方法,解除了双方的心病。其他如《小放牛》原来只是一人唱的民歌,后来把问和答分开,变成对歌,再后则将问者和答者分别以牧童与村姑出现,以两小戏的形式搬上舞台。

这类例子,还可以举出很多。总之,民间小戏与民歌的关系,可以有两个方面:一是曲调上的吸取,发展为唱腔,或词曲兼收,构成某些唱段,或以一个具体的民歌构成一个剧目的主调,或杂揉常用之曲,使之适应剧情;一是从民歌所唱内容直接发展为剧目,由民歌情节加以扩大,或扩展情节,增加人物,或是民歌的直接搬演和引申。至于民间舞蹈,更是构成民间小戏表演的基础。

民间小戏在它发展的初期阶段,又可分为以歌为主的和以舞为主的两种形式。后来往往结合在一起,但其各有侧重的痕迹至今仍然保留下来。然而民间小戏作为小歌舞剧,歌和舞却是密不可分的。如赣南采茶戏,最初一面是采茶调的吟

唱，一面则是采茶过程的舞蹈。其前身的采茶灯更重点描绘了采茶女的采茶劳动。采茶戏到现在还保留许多“杂套”，正是它脱胎于采茶舞的一个证明。《岭南杂记》说：“潮州灯节有鱼龙之戏，又每夕，各坊市扮唱秧歌，与京师无异。而采茶歌尤妙丽，饰姣童为采茶女，每队十二人，或八人，手挈花篮，迭进而歌，俯仰抑扬，备极妖妍。”这段记载，也反映出采茶歌与舞的结合。广西《容县志·风俗篇》说：“由元旦至下弦止，各乡竞为狮、鹿、采茶、鱼龙为戏。尤以采茶为陋俗，法用乔装，男一女二，更唱迭和，从正月至腊月，逐月皆有茶歌。”这里的采茶舞，开始角色化，有男女乔装，具有小戏初期的形态。秧歌戏也是如此。秧歌南北方各有不同，但除了插秧时的歌唱外，大多是一种游艺性的化妆表演，重舞不重唱，有哑叭秧歌之称。北方大秧歌是舞的行进，边舞边唱，时有渔樵问答，傻柱子打叉，花公子调情等，边扭边逗，名为跑秧歌。它在东北地区被称为民间小戏“二人转的根子”。其他如民间的“地花鼓”（地灯子）、“高脚灯”、“莲湘”、“旱船”、“竹马灯”、“驴子会”等等，对于载歌载舞的民间小戏的形成都是十分重要的。这些小型舞蹈和化妆演唱，经常以夸张的形象，装扮各种人物，以各种优美的舞姿和逗趣，表现人们对生活的火热心情。有时也结合歌唱表演简单的故事。民间小戏，在这个基础上，吸收它们作为原始的基础节目，不断丰富自己的演唱，形成生动活泼的形式和风趣幽默的风格。民间小戏这些形成因素，充分说明了它的民间性。它充分运用了民间文学艺术中多方面的成果，呈现出民间形象的直观性，并逐渐臻于完备。

二

我国民间小戏，在形成和发展中与民间说唱有着密切联系。

民间小戏完成形式的标志，是代言体的确立。在达到代言体的过程中，有两种路子。一种是直接从民间歌舞形成，不经过由单纯的叙事体转代言体的过程。一种则是先由叙事体作基础，然后再转为代言体。所谓叙事体转代言体，正是以民间说唱为基础向前发展的路子，或是在它影响下的一条发展途径。

民间说唱是民间曲艺中的说唱文学和表演形式。这种说唱，不同于戏剧，它不是角色化了的代言体，而是第三者的叙述。一般都以叙事的方式演唱故事。后来逐渐发展成为有说有唱的表演形式。这种民间说唱，形式很多，而且历史悠久，它不能不对民间戏曲的形成和发展产生重要影响。这种影响往往也是多方面的。

民间说唱有原始的形式，也有其发展了的形式。发展了的形式对民间小戏的影响更为直接。如绍兴莲花落，它的原始形式一般是叙事地演唱故事传说或历史人物。后发展成对口莲花落，便出现某些代言体的表演性质，这时便接近于小戏。《清稗类钞》说：“京津之唱莲花落者，谓之唱落子，犹南方之花鼓戏也。”小落子是评戏的低级形式，由莲花落至小落子的过程，正是由民间说唱到民间小戏的过程。这种北方的莲花落，对二人转的形成，作用更为直接。《二人转史料》中关于二人转的形成，就有这种说法：“莲花落打底，什不闲镶边。”可

见它的重要性。实际也是如此,在二人转中,不仅表演有莲花落的明显因素,而且有一些段子也直接出于莲花落。如《观花》、《摔镜架》等。“什不闲”是表演故事的。也有人称它为“彩唱莲花落”。清代即有。《燕京岁时记》说:“什不闲,有旦有丑而无生,所歌唱词,别有弦调,低回婉转,冶荡不堪,咸同以前颇重之。”可见它虽为说唱,但却发展为角色化了的两小(旦、丑)戏。至于它的表演,傅惜华在《曲艺论丛》中说:“旦角每为当时妇女之装束,丑角则着京戏之行头,面敷粉墨,载歌载舞,略如戏剧,而尤重于插科打诨,以资笑乐。”这种“什不闲”对东北二人转和定县秧歌都有直接的渊源发展关系。这两个剧种中的“红柳子”的唱调,《小化缘》、《丁郎寻父》等剧目,都来源于“什不闲”。

此外,山东吕剧的发展,也为我们提供了这方面的线索。吕剧的形成有两个方面:一方面是在具有歌舞性质的驴子戏基础上发展起来的;一方面又是以曲艺说唱形式的扬琴为基础发展的。扬琴是豫东、鲁西一带流传的曲种。它是坐腔表演,不化妆,如同说大鼓。后来流传到胶济线中部,由黄河以南广饶、博兴民间艺人加以发展,与“驴子会”结合,则进入化妆演唱。其曲调及歌唱内容,都为吕剧所吸收。至于直接从民间说唱中吸收和发展剧目的情况,更为多见。二夹弦的《拴娃娃》,就来源于乐亭大鼓,二人转中的《双锁山》也来源于西河大鼓。甬剧也吸收了不少宁波地区的弹词。

民间歌舞与民间说唱,在民间小戏的发展中,有时合而为一,有时两者并存。合而为一者,成为定型的戏剧。两者并存者,其中以歌舞为基础的成为小歌舞剧,以说唱为基础的,往往又呈现出独特的姿态。如云南花灯,就有两种:一种是具

有歌舞表演的花灯戏，一种是没有固定角色的故事演唱，称为清唱花灯。这种清唱花灯，在昆明小茶馆里很盛行，在滇东崇明等县的山区里也相当普遍。多为坐唱，所以又称“坐地灯”、“板凳灯”。一个人又演角色，又进行叙述，始终保持故事说唱的风格。这种清唱花灯与歌舞剧的“跳灯”同时并存，并互相影响。东北二人转也是如此。它虽然已经发展成为歌舞小戏，即所谓“拉场戏”，完全是角色化的，但同时还存在“单出头”和“双玩艺儿”。“单出头”，可以说是一人表演的独脚戏。而“双玩艺儿”，则是两人表演的对舞对唱，不论所演故事中有几个人物，全由这两个演员分担，而且还有第三者的叙述部分。它比一般说唱进了一步，但又没有完全达到第一人称的角色化。处于叙事体与代言体之间，是说唱艺术向戏曲艺术的过渡形式。

总之，民间小戏的形成过程是一个创造过程，也是一个吸收各种民间艺术的综合发展过程。它有它的原始阶段，也有它的发展形态。随着历史和人民现实生活的发展，越来越丰富，越来越成熟。题材由简单的劳动生活片段及民间歌舞中的素材，逐渐扩大到更丰富的社会内容。表演也由浓厚的舞蹈成份逐渐加强歌唱和表述的成份，不断适合人民文化生活的需要。它在人民生活中，在各种因素的影响下，经过世代民间艺人的创造，不断演变，不断发展，成为人民文化生活中不可缺少的娱乐和自我教育的工具。

三

民间小戏是民间智慧和艺术才能的表现，也是人民的生

活境遇和喜怒哀乐的最纯真的反映。民间小戏的题材非常广泛,多为民间所熟悉的人和事。它的取材,比较集中的是在民间的日常生活、劳动生活、爱情生活和社会生活等方面。也有取材于神话传说和历史故事的,但也多与劳动人民的生活与理想结合在一起。在一些讽刺作品中,也常常描绘财主、地主、官吏、文人、商贾等的生活侧面,用以表现社会时相、阶级关系,揭露现实和种种思想道德、社会风尚及权势者、寄生者、有闲者的嘴脸。

民间小戏以人与人之间的关系为纽带,对身边的人和事展开现实主义的描绘。民间日常生活成为民间小戏反映的主要内容。在民间小戏里,我们可以明显地看到,无论哪一个民间剧种,剪取日常生活片段,构成富有情趣的情节,表现家庭、邻里、亲友间的各种世态人情、伦理道德的作品,都是大量存在的。民间的剧作者透过这些日常生活现象,剖析了乡村社会,表现出他们的评价。如五音戏《王小赶脚》、《亲家婆顶嘴》,黄梅戏《夫妻看灯》、《推车赶会》,花灯戏《双接妹》,二人转《小两口回门》,吕剧《闹房》,晋剧《借髻髻》,徽剧《借罗衣》,徐州柳琴《喝面叶》,二人台《走西口》等,都是熔铸了日常生活而成为优秀剧目的。在这些戏里,有的反映一种生活情趣和对生活的火热心情,有的则表现夫妻之间的小矛盾,有的揭示出封建的家庭关系,有的反映婆媳之间或亲家之间的纠葛,有的刻画贪心的出嫁姑娘,有的奚落好打扮、装门面的妇女,有的又批评了小气吝啬的常见人物。这里,有同情,有赞美,也有鞭挞和讽刺。其中又以表现夫妻关系的戏为常见。有喜庆和谐的,有为生活争吵的,也有悲苦离别的。但通过这些戏都

反映社会的某些侧面，具有社会性和时代感。

这类表现日常生活的戏往往触及到民间生活的各个方面。除家庭、邻里等外，还有更广阔的生活面。如船夫的水上生活，破产农民的逃荒生活，小手工业者的劳碌奔波，小商贩的清苦叫卖，以及赶脚、佣工、卖艺、典当、讨债、借粮、就学等等，也都是民间小戏经常反映的内容。这些戏有的以“劝”字为主调展开主题，如《劝夫》、《劝子》、《劝赌》等；有的以“卖”字为题铺叙情节，如《卖布》、《卖绒线》等，有的以“借”字为名目，如《借粮》、《借靴》等。还有的是对揽工、上工、出口外、下四川、赶牲灵等各种艰辛的描述。大多具有浓郁的生活气息，反映出各种生活样相和广大农村的阶级矛盾。这些戏，由于直接来自现实生活，往往有着各阶层劳动人民的生活体验，呈现出各种乡土风情画面，并在生活细节的描写上显示出许多独特之处。

劳动生活是乡间广大劳动者的基本生活。民间小戏，首先把劳动搬上舞台。丰富多采的劳动生活，在民间小戏中贯穿各个方面，成为不可分离的有机部分，常常成为情节构成的基本素材。在民间小戏里，劳动有时是场景的衬托，有时是人物关系的媒介，有时又是男女相爱的条件和剧中人歌唱的内容。但更主要的却是作为直接描写的对象，通过它展示各种主题。江西采茶戏《三伢子锄棉花》通过孤儿寡母的劳动，表现生活的清苦和度日的艰难，在告诫儿子的诉说中，指责了人情冷暖和世态炎凉。祁太秧歌《割田》通过起早劳动，田头送饭，夫妻间互相埋怨的情节，展现了广大贫农的生活处境。其他如五音戏《拐磨子》、泗州戏《拾棉花》、长沙花鼓《推谷》等，也都以深厚的情感，抒写了劳动的感受。在民间小戏中，这种对

于劳动的描写，常常和被剥削的生活联系在一起。如二人台《空欢喜》就通过夫妻间一场紧张的奔波和艰辛的劳动反映出阶级剥削的残酷。他们起早贪晚，忙了整整一年，可是没等粮食进仓，便成为地主和债主的。最后只好呼喊苍天，发出无可奈何的慨叹。戏中开始有通过劳动创造美好生活的追求，但最后却是落得一片失望的心情。

我国民间小戏更为常见的内容是表现男女之间的爱情生活，反抗封建礼教，表达对于婚姻自主的追求。在这类戏里，一种是对青年男女的爱慕进行率真的表现，抒发青春的热力和对劳动情侣的赞美。如《打猪草》、《补褙褙》、《僧尼会》、《洪月娥作梦》等都是。有些地区称这种戏为“弄”字戏，如“砍柴弄”、“搭渡弄”等。它以逗趣、调情、表达心意为特点，在劳动生活的广阔背景下，抒发了对自由爱情的正当追求，塑造了许多大胆纯朴，令人喜爱的形象。戏中所写青年男女，或在路遇中彼此倾心；或在劳动中互相爱慕；或通过盘歌问答以见其情；或通过误会更解其心。他们的彼此交往和内心倾吐，不在家庭内部，而多在空旷无人之地。如村外、园圃、山路、门口等等。戏中所以这样处理，固然在于为青年男女的接触创造一个僻静的场所，但更重要的是要避开那封建家长统治的环境。于是，一切率真和大胆的举动便在这自由天地里得到表现。这是民间小戏中反抗封建礼教的一种手法。

但民间小戏里对于自由爱情的表露，也并不全在这种场合。有时还表现为和封建势力的直接交锋。戏中所采取的方式，往往是乘母亲或家人外出（有时有意将家人哄离家门），在家里进行幽会。而且造成自由结合的事实，使封建家长发觉

后也无可奈何。这类戏,情节比较紧张,不仅戏剧性强,而且也通过这种勇敢坚定的方式,突出对封建礼教的反抗性。

与此同时,还有更机智大胆的剧目,它所描写的男女相会,既不在村外,也不是在家长不在的场合,而硬是在管教森严的家长鼻子底下进行传情,达到彼此相爱的目的。这类戏,可以拿江西采茶戏《补皮鞋》为代表。戏中描写青年阿祥为了到下村去看望早已约好的情妹,装扮成补鞋的皮匠。他来到村中以后,几声吆喝,妹子便设法让老娘找出旧鞋去补。皮匠借故坐在妹家的堂屋。老娘开始时寸步不离,死死看住姑娘,不让他们接触,后来又把妹子赶到内室去绣花。鞋匠借口要针要线,以便让妹子送来,可是老娘却亲自去取。妹子借屋里看不清绣花,终于转了出来。可是老娘又死死看住。到了中午,老娘让姑娘回屋做饭,皮匠和姑娘又用巧语说动,使老娘前去。老娘不放心,在堂屋地上洒下石灰,限制他们接近。可是老娘走后,两张椅子却移到一起。尽管如此层层阻挠,划地为牢,然而这对恋人却在彼此巧妙的配合之下,促膝相谈,充分表达了内心的情感,弄得老娘毫无办法。它在这非常困难的情况下突出了主人公的机智,讴歌了爱情的胜利。其纯熟、巧妙的程度是令人惊叹的。

在民间小戏里,除表现未婚男女对爱情的追求外,还通过嫖男寡女的相爱,表现对封建礼教和婚姻制度的冲击,构成爱情戏里一个重要的方面。锡剧《双推磨》中何宜度与苏小娥的相爱,《王大娘补缸》中王大娘与古老二的相爱,都尖锐地表现出对封建条规的蔑视和反抗。何宜度年三十晚从地主家回来,工钱被扣得精光,满腔忧愤,遇上了连夜挑水磨豆腐的寡