

陕西民间音乐资料彙編之五

# 二人台音乐

(上)

李世斌 收集整理



陕西省民间音乐征集办公室编印

1980. 12.

11711



二人台，是民歌五声音阶与戏曲曲调型的一种演唱形式。它内容丰富，题材广泛，形式多样。尤以音乐优美动听，长期以来，一直流行在陕北、晋西北和内蒙古西部地区的广大农村，并逐渐流向城市。在千人唱，万人传的表演实践中，经过群众性的加工创造，使其从内容到形式都得到了不断地发展和提高。二人台音乐，是群众集体创作之结晶，闪烁着集体智慧的光华，它以独特的艺术魅力吸引着广大人民群众和专业文艺工作者，它是我国民族文化遗产中的一笔宝贵财富。

但是，解放前由于统治阶级对群众文艺的歧视和排挤，二人台长期不能搬上文艺舞台与广大人民群众见面。艺人们只能在农闲季节，结成小型演唱班子，演唱一些比较简单的民间小调歌曲（俗称“打坐腔”、“打玩意儿”）用以自乐和消遣，或作为一种乞食工具，随演唱艺人走街串巷，流落四方。因此二人台的发展受到极大的局限。解放以后，人民迎来了文化艺术的春天，在党的“百花齐放，推陈出新”的文艺方针指引下，各种民间文艺形式，如雨后春笋，蓬勃兴起，二人台这朵艳丽的小花，以崭新的姿态开放在我国的花园中，活跃在人民的舞台上。有些地区，主管部门和专业剧团已经把它作为人民群众喜闻乐见的一个地方剧种正在精心培育，建国初，广大二人台爱好者和专业文艺干部，对二人台进行了大量收集整理和研究改革工作，并取得了一定的成绩，加速了二人台的发展。近两三年以来，在党的正确领导下，又出现了一个欣欣向荣、蓬勃跃进的大好局面。根据一九七九年文化部和中國音协发出的抱

救民间音乐遗产的通知，在各级文化领导部门的关心和支持下，我们把多年来收集的二人台音乐资料整理出版，以供广大二人台音乐爱好者演唱和专业音乐工作者研究参攷。

本书所收录的资料来自四个方面：一部分是今年初赵燕和杨光进同志，在陕北、晋西北、内蒙古伊克昭盟和包头、呼和浩特一带搜集的，一部分是在一九七五年的“榆林地区民间音乐舞蹈改革座谈会”上记录的；一部分是从曾出版过的新资料中选取的（其中有关二人台源流的文字叙述部分，参攷了《中国文学史》和《戏曲音乐研究》）；一部分是多年或零散记录和传抄的。共收录唱腔345首，牌曲101首，注明二人台传统剧《走西口》剧本附录于后，以供参攷。

整理过程中，除了对某些唱词本着取其精华，弃其糟粕的精神，作了适当地选择和调整外，尽量作到把各地、名名老艺人不同风格特点的典型代表曲目兼收并蓄。这样作，虽然有些地方出现一首曲目的多种不同唱法，显得雷同或重复，但却可以看到许多细节变化和音乐在流传中的发展情形，也许还正是它的价值所在，这对繁荣我们现代民族文化艺术，创作新时代的新文化新音乐，想来是不无裨益的，但由于个人水平和了解程度有限，定有顾此失彼，挂一漏万之弊，至于有关文字叙述部分，更是个人一些粗浅之见，谬误之处，在所难免，以待取教于专门家和广大二人台爱好者。

在编辑过程中，榆林地区文化局、文化馆和文化宫给予大力支持，辑成之后，又得到陕西省群众艺术馆和陕西省民间音乐征集办公室的同志们的热情帮助，值此，一并感谢！

李士斌

# 概 論

## 一、二人台的源流和沿革

二人台是流行在陕北的府谷、神木、晋西北的河曲、内蒙古西部地区的伊克昭盟和包头、呼和浩特市附近的一种民间演唱形式。年复流久，也逐漸遍及西北高原的广大农村和城市。如在陕北已由府谷、神木逐漸向南台晋区，延伸到整个榆林地区；在晋西北也由河曲逐漸向东流传，在忻州地区甚或整个晋西北一带，二人台已为广大人民群众所熟悉；在内蒙古西部地区，以准格尔旗为中心的伊克昭盟逐漸扩大到土默川一带到包头、呼和浩特市向东延伸到丰镇、集宁，几将半个内蒙，另外，在河北的张北专区也有流传。

关于二人台产生的具体年代，由于没有文史可考，很难定论。据老艺人们世代相传和从事二人台研究的专家们认为，可能产生于清朝末期，它的兴起，一方面受了当时社会历史条件的影响，一方面也是文学内部发展的规律所决定的。

清朝是我国封建社会的末叶，阶级矛盾、民族矛盾空前尖锐。一方面统治阶级为了维护他们的统治，对人民进行残酷的剥削和压迫，另一方面人民为了摆脱这种剥削和压迫，从封建奴役枷锁中解放出来进行了强烈的反抗和英勇地斗争。同时由于资本主义经济因素的萌芽，民主主义和人文主义的刺激，使民主思想和市民意识大大抬头，这种思想意识与封建专制主义

是水火不相容的，元无时无冲突和瓦解着封建壁垒，这时的中国封建社会已面临最后的崩溃，反映在文学艺术上，就是统治阶级的封建文学日趋腐朽衰颓，旧体诗歌的词曲已寥落不堪，越来越远离劳动人民而成为毫无生气，漠然无味的东西了。西对着充满矛盾、斗争又孕育着新经济因素的社会现实，它完全丧失了表现力，代之而起的必然是适应社会斗争形式发展的、来自广大劳动人民和市民阶层的民间俗曲和歌谣。当时，一些先进的士大夫文人开始注意到劳动人民的文学，对此产生了越来越强烈的兴趣，西对着日益堕落的诗坛，他们企图从民歌中吸取新的营养来改变现状，因此出现了个人收集、研究和学习民歌的新局面，最杰出的代表就是冯梦龙，再如当时的作家陈继儒、薛论道等也开始向民歌学习，并取得了光辉成就。采风活动的兴起，无疑是对民间文化艺术起了很大的影响和推动作用，加之由于资本主义对我国社会影响的加强，商业都市得到发展，一切文化艺术，包括戏曲在内，都迅速地向着都市集中，而在经济上濒于破产的广大农村，人们就很少有条件欣赏古典戏曲。

于是，一切潜在的民间艺术，在广大人民群众的培育下就得到了加速和发展的机会，多种多样的不同风格的戏曲剧种及演唱形式也就应运而生，如浙江的越剧，上海的沪剧，东北河北的评剧，山东的吕戏，安徽的黄梅戏，倒七七，湖州戏，江苏的锡剧，湘剧，淮剧、云贵、四川和其它各地的花灯戏，花鼓戏，东北的二人转等数百种，几乎都是在这一百多年的时间内成长起来的，西北地区二人台也正是在这个时期开始兴起的。

起初二人台的演唱形式非常简单：不化妆，不表演，也不需要午台，多在农闲时间，农民和手工业者三五人不等坐在一起，借助于一两件乐四伴奏，便开始唱起一些民间小调歌曲，这种带有公开性质的演唱形式，群众叫作“打坐腔”，“打玩——

磨儿”、“打店”、“打闹”、“闹红火”等等。所唱的内容多是反映现实生活或讲述历史故事之类，群众用自己所熟悉的民歌小调，以极其生动而通俗的语言来抒发他们自己的感情，表达他们的爱憎，寄托他们的向往，伴奏因陋就简，有什么乐口就奏什么乐口，后来逐渐固定为笛子（民间俗称满“梅”）、四弦、洋琴等三大件。这种演唱形式被通称为“打坐腔”，用的人不多，演唱方便，受到人民群众的喜爱。

但是，任何一种艺术形式的成长都必然地要受到社会历史条件的影响。满清的政治腐败和农村经济的崩溃，加深了农民和城市手工业者的生活灾难。陕北、晋西北一带的黄河流域，本来土地瘠贫，灾荒连年，加之民族之间不断发生战争，兵祸连年，官税重负，善良的农民无法免于饥饿和死亡的威胁，为了求生存，谋衣食，不得不另寻生计——“走口外”。口外，即指长城以西内蒙古西部地区的河套地带（据《榆林府志》记载：河套，东接山西偏头关，西至宁夏镇，相距二千里而遥，南则限以边墙，北滨黄河，袤者八九百里，六七百里，近者亦二三百里。）那里是草地辽阔的牧区，广袤千里，土地肥沃，地大人稀，当时也是统治阶级官营兵祸相对薄弱的地方，只要取得牧主的同意，便可在非放牧区开荒种地，从事耕种牧业。于是口内贫民便三五人结伴，八九十来人成群，丢下妻儿老小，持井离乡去到口外开荒种地，春播秋收，有的春去秋回，有的隔年或几年才回，有的则改期定居口外。这也就是内蒙古西部地区为什么居住着大量陕西和山西籍人的历史原因。由于大量口内移民移居内蒙古，汉人民族长期居住在一起，生活在一起，劳动在一起，有的结成友谊的伙伴，有的相亲成姻，生活上相关习熟，情感上彼此通融，必然反映在文化艺术上的相互交流和促进。移民们从口内到口外，很自然地由内地的秦腔、晋剧、

爱情、歌舞、社火、秧歌以及二人台的前身——“打坐腔”，当作谋生存的手段和工具也带到了口外。天长日久，这种具有一定的戏剧因素的演唱形式，便逐渐成为芒汉人民喜闻乐见的一个小型地方剧种了。如果说，当时芒汉人民之间由于语言不同而在思想、文化交流方面还存在着一一定的障碍的话，那么作为一种艺术形式的“打坐腔”，却能起着联络感情、融洽关系的反隔桥作用。能歌善舞的芒族人民更加喜好“打坐腔”，随着演唱活动的频繁交流，他们不仅掌握了“打坐腔”的演唱表演技术，而且还吸收和引进了不少芒族和汉族民歌以及四弦曲牌。如《爬山调》、《芒汉调》、《阿拉崩戏》、《对菱花》和《森吉德玛》、《三西六十黄羊》、《巴都杭盖》、《敬金杭盖》等。另外，在内芒当地也流行一种“小曲坐腔”，形式和“打坐腔”基本一样，艺人们常在一起演唱演奏，互相学习，取长补短。从内容到形式，从演唱（奏）方法到艺术风格，都起着相互借鉴、吸收的促进作用。据老艺人郭玉祥讲，早在陕北流行的“打坐腔”伴奏乐队的没有四弦和四胡瓦，（用的是笛子、洋琴、三弦、板胡等），而四弦却是内芒古人民惯用的乐四，很可能就是在这种艺术交流活动中引进了四弦和四胡瓦。这种说法是不无道理的。

任何一种艺术成就的取得都是人们经过长期的艺术实践和反复磨炼逐渐积累起来的。“打坐腔”在长期的演唱活动中，由于内容发展的需要，在原来纯民歌小调演唱的基础上，逐渐增加发展了叙事和说唱因素，故事情节愈加复杂化，使得“打坐腔”由一人演唱逐渐发展成二人对唱，同时又由于受到内地汉族歌新、秧歌社火以及各剧种的影响，促进了“打坐腔”从内容到形式来一番大变革。据传，在光绪年间，由一位芒族老艺人老双羊和几位汉族老艺人的共同实践，创造了简单的化装形

— 4 —

式：演员由两人担任，一个扮抹粉的小旦，一个扮浓妆的小丑。扮旦者头戴凤冠，身着红袄绿裙，和戏剧头戴一样，手执花扇或彩绸；扮丑者头戴毡帽，八字胡，鼻梁画一路横状图案，身着灰大襟白边黑袄，红裤白腰，手执霸王鞭或扇子。边歌边舞，亦说亦唱，剧中人物多时，则由小丑扮演多种角色，俗称“摸腿戏”。

### 化妆演唱形式的产生

二人台

在形式上大々发展了一步。同时也正由于形式的发展变化，又推动了内容的发展变化。一些故事情节比较复杂的，戏剧性、歌舞性较强的内容，才得到了一定程度的演唱可能，如以表演说唱见长的硬码戏《走西口》、《探病》、《挑菜》等，载歌载舞的带鞭戏《打金钱》、《收场》、《十对花》等。只有通过化妆表演形式才能完成其艺术表现，从而达到内容和形式的逐步统一。

一种艺术形式的名称是应当根据它既定的表现形式特点而定的。二人台在化妆表演之前，可以叫作“打坐腔”、“打玩意儿”、“小曲坐唱”、“嘴腔”……等々均无不可；至于二人台将来那必要发展为多人台的比较成熟定型的地方剧种以后，也可能产生其它什么别的名号（正如二人转发展成吉剧一样），那也是合乎情理的。但是，从化妆表演形式产生以后，直到目前尚未形成一种成熟完美的定型剧种以前，还是把戏叫作“二人台”为宜。过去对二人台的叫法曾出现过一些混乱提法，内容本是一个东西，有的叫“陕北二人台”，有的叫“陕北榆林小曲”或“榆林小曲”等々都是不妥当的。因为二人台不仅在陕北流行，在晋西北、内蒙古西部也很盛行，再则，叫作“榆林小曲”又恰々和榆林城流行的榆林小曲同名相混。二人台和榆林小曲却是两个不同的剧种，榆林小曲如《九连环》



《妓女告状》、《瓦姑庵》等，据传是康熙年间，由江南到盛  
北求镇守边关的官军带到榆林来的。也有人说是随军歌伎师唱  
的宫庭小调。对此，尚未见确凿的介绍或历史记载，不可贸然  
妄断，但从小曲的格调来看，情意委婉缠绵，华丽细腻，富有  
江南风味，内容多是反映市民生活，歌词十分讲究平仄音韵，  
结构严谨，辞藻华丽，含蓄婉转，很像是出自文人学士之手。  
在演唱形式上虽然也一直保留着原来的与“打坐腔”相同的坐  
腔形式，而伴奏乐口却与二人台的“打坐腔”伴奏不同。榆林  
小曲的伴奏是弹琵琶、箏和三弦等弹弦乐口（偶而加用胡  
琴和京胡），当地群众把这种组合形式的演奏叫作“古乐”，与  
陕北其它民间乐种的伴奏相比，风格独特，别树一帜。从小曲  
的流行区域来看，它不同于二人台遍及西北三省，几百年来，  
小曲在演唱形式上，一直保留着它的原始风貌，至今也仅仅只  
限于在榆林城内流传。

二人台不仅流行区域与榆林小曲不同，而且自从产生了化  
妆表演形式以后，在演出形式上可以分为三种：一为载歌载舞，  
红火热闹的“带鞭戏”，俗称“火碗曲子”；二为以表演说  
唱为主的“硬碗戏”，亦称“文戏”；三为仅乐口曲牌演奏。  
它不同于其它戏曲中的牌曲仅作渲染气氛，过场或前奏后奏，  
二人台牌曲常作为口乐节口，在正戏开演之前或戏中穿插单  
起演出，因之在二人台音乐中占构与唱腔同等重要的地位。

牌曲作为口乐节口搬上舞台演出，是二人台演出形式的一  
个特点。这与二人台起源于丝弦坐腔构其因果关连。

解放以后，二人台在继承传统的基础上，无论在内容和形  
式上都有了很大发展。首先它不再局限于二人演唱，根据剧情  
的需要，演员可多可少，有男有女。在形式改革和体制发展方  
面，作了大量的创造性实验。西北各地相继成立了各种名

自不同的专业剧团：有的叫“二人台剧团”，有的叫“二人台歌剧团”，有的叫“二人台歌舞剧团”或“歌剧团”等等；有的主张把二人台向歌剧发展，有的主张向戏曲发展。有的坚持传统戏，有的创新编新演现代戏，有的主张走大戏的路子，有的坚持演小戏，保持小型多样的传统。真是百花斗艳，万紫千红。建国以来，好多地方多次举办民间艺人座谈会，并成立专门机构和实验剧团，组织专业干部同老艺人合作，对二人台传统剧目和音乐进行了大量的收集、整理和调查研究工作。同时在继承传统的基础上，进行了大量的改革、创新的尝试。新编新演的大量反映现实生活的剧目，大大超过传统剧目数十倍，在宣传党的方针政策，丰富人民文化生活，都起了一定的积极作用。特别是在艺术表现形式上，如表演、音乐、舞美等方面，进行了大胆地革新和创造，取得了一定的成绩，给二人台的发展创造了良好的条件。

## 二、二人台与人民生活的关系

二人台是劳动人民集体创造的一种艺术形式。它与人民生活的密切联系反映在多方面，首先它的内容大多数都直接地反映了人民现实生活。从封建社会的阶级矛盾和阶级斗争，到各个历史时期的重大社会事件；从劳动人民的悲惨命运，到日常生活、劳动、思想、悲欢离合，喜怒哀乐乃至风俗习惯，无不在二人台中反映出来。尤其是处在长期的封建统治下的农民阶级的苦难遭遇以及他们对现实的愤懑不平，在二人台中有着广泛而深刻的反映。如《卖碗》中一段数板：

我小子，叫王成，  
爹娘生我独一人，  
没房没地没家业，  
祖上辈人受贫穷。  
二老奴才下庄去，  
我到处奔波侍候人，  
吃不饱，穿不暖，  
熬到年关两手空。  
旱遭着门道的风，  
蝎子的尾巴财主的心；  
又毒又辣又刺人，  
穷人病死无处伸。  
一连侍候了五六家，  
家个财主都黑心。  
万般无奈奈何，  
给人家卖碗度光阴。

人民在自己的作品里，揭露统治阶级的剥削实质，诉说他们的心声，喊出了社会的不公，对于他们憎恨的统治阶级给以痛快的诅咒。这种切齿之言，刺骨之恨，反映了劳动人民与统治阶级的尖锐矛盾。他们怒火满腔，义愤填膺，向着行将灭亡的封建社会代理人——地主，恨无可忍地骂道：“呸！早晚叫你老小子吃不完的亏，上不完的当，说不完的好话，和你说不完的账！”

这真何等大胆的挑战！人民在舞台上不仅敢于鞭打和咒骂统治阶级，而且更善于利用自己的才能和智慧，对统治阶级进行辛辣地讽刺和嘲笑，如《惜奴子》、《卖碗》等戏，看了使人特别开心。

诚然，历来的统治阶级是绝不容许这类文艺流传和存在的。作为人民大众的文艺作品，只要流露出反对统治阶级的意向，就会遭到严惩之厄，轻者被禁绝停演，重者被捕入狱，甚而杀头。清代的禁书和大兴文字狱便是历史的见证。所以，一切人民性很高的、阶级性鲜明的、战斗性强的文艺作品，是得不到合法的存在和流传，更不可能由政府进行有组织、有计划地收集保存。这就是二人台传统剧目中，具有鲜明政治倾向，反映阶级矛盾和阶级斗争的题材为数不多的根本原因。而另一方面，人民又总不轻易放弃他们生活和斗争的权利的，这种斗争和反抗往往不是很集中、很正面的表现出来，而是采取比较分散，比较曲折和隐蔽的方式来体现的。如《走西口》表西看来是反映新婚青年夫妇的离别情绪，实际上是透过反映离别情绪，揭示了封建制度下，农民和地主、压迫阶级和被压迫阶级之间的矛盾，如太春上场唱道：

咸丰正五年，  
山西最遭年旱。  
有粮，粮满仓，  
受苦人真可怜。  
官粮租税重，  
逼人跳火坑。  
家无隔宿粮，  
愁得人活不成。

这难道仅仅是太春一家的不幸遭遇吗？当然不是。在漫长的封建社会里，贫富的悬殊，阶级的对立是极其普遍的社会现象。“朱门酒肉臭，路有冻死骨”，天下财主一样多，穷人处处无活路。遇到天灾人祸，官府不仅不救助于民，解难于众，反而苛捐杂税变本加厉，受苦人被迫走投无路，入地无门，”人

十岁老头哭皇天，可怜穷人无人管！”

青天蓝天空格蓝天的天，

老天爷杀人及深溪！

啊！我的天呀！

啊！我的天呀！

### 《哭土地》

可是，“哭天天不救，哭地地不灵”，多少穷人无活路，  
卖儿卖女卖老婆。

叫一声亲兄弟，

你给我卖老婆。

我们家的日子实在难过。

### 《遭年馑》

旧社会的妓女生活，就是穷苦妇女迫于饥饿苦寒，走投无  
路的反映：

烟花女在青楼叹息了第一声

想起女终身依靠何人？

儿爹娘家贫穷无法生活，

因此上将小如卖在烟花门。

### 《烟花女叹十声》

妓女生活历来是认为耻辱的，然而穷人被迫卖儿卖女则是  
旧社会的社会现象，是封建社会制度的派生物。旧时代被压  
卖，被蹂躏，被压迫的妇女，从来不曾甘于自身被侮辱，被蹂  
躏的地位，这在一些充满血泪控诉的民歌里有强烈的体现。  
同时，她们也极力以自身的不幸遭遇而警告世人

劝世人莫要在胭脂粉黛里边行，

纸糊的那个那碗走不成，

上去就是闪人的坑。

## 《劝业人》

但是，社会给她们造成的生活现实，却仍然是受压迫和被屈辱的痛苦，灾难和死亡的危险不断地来自各个方向，天灾无法避免，官害更不可摆脱，满清政府草菅人命，残酷成性的官军到处杀戮，抢掠手无寸铁的无辜百姓，他们所到之处，生命塗炭，鸡犬不宁，国内人民尤其是少数民族多次武装起义，遭到统治阶级的残酷镇压和血腥屠杀。顺治五六年间，回民丁国栋等组织领导的反抗满清压迫的回民武装反抗运动便是一个缩影：

正月里来是新年，

缠头回刀造了反，

千里路上摘书仗，

各州府县发大兵，

六月里到了上战场，

吐鲁番城外死一仗，

尽折了尖兵没折个将，

尔兵们活人苦也难场。

大清家逼得民造反，

还说是回汉们有机冤，

汉杀回杀回杀汉，

大清的江山世难安。

七月里来七月七，

七合的升子八合米，

这一月的口料难挣扎，

兵抢了民米民杀了兵。

攻城攻到了十七八，  
原头儿折了万七八；  
早折早死早回路，  
活的还比那死的苦。

九月里来九月九，  
打下反城杀反头，  
反头杀下的没多少，  
没跑的国民都杀了。

这一仗打了几十天，  
两下死了两三万，  
不是回来就是汉，  
大满家一边里乐安然。

十二月里来一年满，  
吃料的人儿们回家园，  
一庄子西去了六十五，  
活着的回来了一十三。

一来一去整四年，  
这一仗死活的好伤惨，  
狗官们把功劳一列揽，  
大满家的江山人头满。

#### 《调兵》摘录

这盖只是一般地叙事歌谣！这是对统治阶级的血淚控诉，

是死于非命的呐喊！是爆发于民心的反抗怒火！

由于中国封建统治特别长久，压迫在人民头上的封建枷锁，给人们精神上、生活上打上了深重的封建主义的烙印。而反映在二人台中，更多的不是表现在某些封建思想的影响，而是表现在对于正在他们头上的封建思想影响的反抗和叛逆。人民向束缚他自己的憎和爱，也必然地要在他们自己的文艺作品中反映出来。这一点，在二人台的大哥爱情生活内容中有其充分的体现。

封建统治者的婚姻基础是高官厚禄，权势结亲，并有意识地以此来影响被统治阶级。但劳动人民的爱情却是：

灯儿亮灯半炕儿明，  
烧酒盅儿量米不嫌哥儿穷，  
不爱钱财单爱人。

《打樱桃》

光景虽然穷，  
也不是天定，  
只要两口子好，  
受苦也甘心，  
他们是不爱钱财单爱人。

《探病》

劳动人民不求荣华富贵，高官厚禄，而是“不爱钱财单爱人”。这种光明磊落，心地纯正的表白，表现了劳动人民纯朴的爱情和高尚的精神境界。

“井里头打水往缸子里装，  
哥儿的好处忘不了，  
或死或活要和哥儿交”。



“沙土炉台破漫地，  
你名下保命我也愿意，  
横死狗咬不后悔。”

“铜麒麟铁盆上搁，  
谁要变心铜刀割，  
我也不说拉倒的话”。

### 《打樱桃》

世界上绝没有无缘无故的爱，真挚的爱情总是表现得那样一往情深，坚贞不二。劳动人民之所以有着纯洁真挚的爱，是因为他们有一个共同的基础——同是穷苦人。但是，在这种思想的奴役下，人民是没有恋爱自由的，男女婚姻必须媒妁之言，父母之命，加之还在妇女头上的“三从四德”的封建束缚，妇女必须“嫁鸡随鸡，嫁狗随狗”，因而社会制造了多少爱情的悲剧！如《方四姐》、《苦连天》等就深刻地反映了封建包办买卖婚姻给妇女生活带来的痛苦。

“说起美，想起来，  
媒人杀人没杀成呀，苦连天！”

### 《苦连天》

旧社会的男子享有娶妻特权，而女子却没有再嫁的自由。她们向往自由，渴望幸福，追求生活的权利，她们不安于孤身单户的寡居生活。

“叫妈，你是听：  
你儿子当兵到如今，  
书没书来信没信，  
奴家要寻初恋。”