

东北二人转史

(辽宁部分)

李 微 著

长 春 出 版 社

目 录

第一章 二人转的孕育与形成.....	(1)
第一节 东北秧歌孕育了二人转.....	(1)
第二节 东北民歌是二人转词曲的基础.....	(10)
第三节 喇叭戏是二人转一枝.....	(14)
第四节 二人转的形成年代.....	(24)
第五节 莲花落与二人转.....	(27)
第二章 清代的小秧歌.....	(36)
第一节 形成初期的演出活动与内容.....	(36)
第二节 走向四方,入江湖行.....	(43)
第三节 演出场所及节目安排.....	(52)
第四节 优秀艺人,风格独特,技艺精湛.....	(56)
第五节 优秀作品,家喻户晓,深入人心.....	(62)
第三章 民国时期的蹦蹦.....	(79)
第一节 官府查禁,顽强存在.....	(79)
第二节 戏曲影响,不移根本.....	(84)
第三节 表演.....	(87)
第四节 音乐,舞美.....	(93)
第五节 艺班,场所.....	(99)
第六节 辽西名艺人.....	(108)

第七节	辽南名艺人	(116)
第八节	辽北名艺人	(121)
第九节	辽东名艺人	(125)
第十节	沈阳、抚顺名艺人	(126)
第十一节	作品	(135)
第十二节	畸形发展, 濒临绝境	(143)
第四章	建国后的二人转	(147)
第一节	社会地位提高, 演出队伍壮大	(147)
第二节	思想内容变化, 青年演员成长	(155)
第三节	艺术交流频繁, 理论研究发展	(164)
第四节	多种样式, 多种演出, 深受喜爱	(170)
第五节	十年寒冬及文艺春天	(174)
第六节	第一代演员	(178)
第七节	第二代演员	(182)
第八节	第三代演员	(188)
第九节	导演	(196)
第十节	作家	(204)
第十一节	编曲家	(217)
第十二节	学者、专家	(227)
第十三节	作品	(242)
第十四节	出版单位、播映单位及出版情况	(255)
第五章	辽宁蹦蹦流派	(269)
第一节	西路蹦蹦	(270)
第二节	南路蹦蹦	(273)
第三节	辽北蹦蹦	(277)
第四节	辽东蹦蹦	(280)
第五节	沈阳、抚顺蹦蹦	(284)
第六章	辽宁蹦蹦师承总谱	(289)
第一节	概况	(290)

第二节	辽西部分·····	(293)
第三节	辽南部分·····	(304)
第四节	辽北部分·····	(317)
第五节	沈阳部分·····	(329)
第六节	其他部分·····	(343)
第七章	传统二人转作品分类·····	(350)
第八章	二人转与姊妹艺术·····	(366)
附录:	李微评传·····宫钦科 耿瑛	(376)
后记	·····	(388)

第一章 二人转的孕育与形成

明代末叶——清代中叶

(约1600—1800)

第一节 东北秧歌孕育了二人转

二人转，史称小秧歌、双玩艺、蹦蹦，又称过口、双条、棒棒、碰碰、边曲、凤柳、春歌、天平、悠喝腔、莲花落、小落子、半班戏、东北地方戏等。二人转一名，始见公元1934年《泰东日报》。中华人民共和国成立后，统称二人转，包括双玩艺、单出头、拉场戏、秧歌帽、坐唱、表演唱等分枝。

二人转，这开不败的山花野草，植根于东北大地的黑色沃土，是东北地理、历史、文化、风情的必然产物；其艺术特征，直接受关东人民审美习惯的影响。因此，要了解东北二人转，有必要先勾画几笔东北地区文明史及东北人民美学观。

东北历史悠久。据沈阳新乐新石器时代遗址发掘，有压印、篦纹陶器、细石器文化遗物，证明距今约六、七千年，已有人类文明存在于东北大地。这个遗址还发掘出青铜器时代的鼎、鬲等文化遗物，以及稍后时期的煤精工艺品、木雕制品等珍奇遗物，充分显示了东北原始文化之丰富和发达。据辽宁西部牛河梁红山文化遗址发掘，有密集村落、女神庙及祭坛，有象征族徽的精美盘龙玉饰，证明距今五千年前，东北大地已有宗教信仰和集体祭祀活动。

东北地大物博，平原辽阔，森林浩瀚，江河横溢，矿产丰富；关外四季分明，隆冬严寒，朔风凛冽，冰坚雪狂。基于这一自然环境的影响及农牧、渔猎、开采、戍边生活的陶冶，造就了东北人民粗犷豪放、英武刚健、朴实无华、尽情尽兴的性格特征和喜欢大悲大喜、大酒大肉、大歌大舞、大红大绿的审美习惯。《后汉书·东夷传》载：

东夷率皆土著，喜饮酒歌舞……

行人无昼夜好歌吟，音声不绝。

可见，早在远古，东北人民就以喜饮酒、擅歌舞，名标于世。

辽宁南部临海，西部通关，海陆交通方便，商贾往来频繁；关外黑土肥沃，地广人稀。关内移民接踵而至。随着经济文化的交流影响与繁荣兴旺，东北各民族的原始舞蹈，不断吸收中原文化艺术，迅速发达。

辽阳出土东汉墓道壁画《凤凰阁下百戏图》。图中百戏艺人载歌载舞，纷呈绝技。表演有：歌舞、旋盘、舞轮、跳丸、倒立、兽走、反弓等节目。反映了一千七百年前，辽东半岛歌舞、杂技的演出活动。

吉林省集安县城东洞沟古墓群，有舞蹈壁画、角抵戏壁画、伎乐百戏壁画。角抵戏画面神情毕肖，谐趣横生；舞蹈画面长袖飘垂，娉娉举步，动作十分优美。这些壁画距今已有一千五百年的历史。

唐代大诗人李白有《高句丽》一诗：

金花折风帽，/白马小迟回。/翩翩舞广袖，/似鸟
海东来。

形象生动地描绘了东北中部通化一带高句丽族优美的舞姿和翩

翩的风采。唐李颀《古意》诗中又有：

辽东小妇年十五，惯弹琵琶解歌舞。

稍后，王曾在《行程录·渤海俗》中记有辽东的风俗歌舞“踏槌”：

每岁时聚优伶作乐，先命善舞者数辈前行，仕女相随，更相唱和，回旋宛转，号曰踏槌。

辽代，有击鼓踏节而载歌载舞的“臻蓬蓬歌”。金《宣政杂录》载：

宣和初，收复燕山以归朝，金人来居京师。其俗有“臻蓬蓬歌”，每扣鼓和臻蓬蓬之音，为节而舞，人无不喜闻其声而效之者。

据考，“臻蓬蓬”实为该舞之“手鼓”，“臻蓬蓬”是击鼓之拟声，它和今天俗称“蓬嚓嚓”类似。辽北法库叶茂台七号辽墓出土了一件契丹手鼓，据认证是“臻蓬蓬”原物。

金代，辽宁民间有“打连厢”。《西河词话》载：

……有所谓连厢词者，则带唱带演。……而复以男名末泥，女名旦儿者并杂色人等。入勾栏扮演，随唱词作举止……

打连厢不但有旦有末，亦唱亦演，且手持一棍，内嵌古钱，摇动有声，击臂环响。秧歌的霸王鞭、二人转的彩棒、金钱莲花落的金钱棍，皆源于此。

《北盟会编》记载金代百戏有：大旗、狮豹、刀牌、鼓、晓、索、上竿、斗跳、弄丸、挝簸箕、筑、角、斗鸡、杂剧等。其中的“晓”，即北方秧歌中的踩高跷。

辽宁地秧歌中手持老牛锤之队首，俗称“郭克吐”。据考，此乃元代“千户长”之蒙古语译音。可见元代的东北秧歌，已有队长领舞之形式。

东北是多民族聚居地区。辽宁、吉林、黑龙江三省都有汉、满、蒙古、回、朝等民族；辽宁、吉林还有锡伯族，黑龙江又有达斡尔、鄂伦春、赫哲、柯尔克孜、鄂温克等民族。以东北的汉族民歌、舞蹈为主，融汇女真、蒙古等少数民族民间歌舞，后又吸收满族的莽势舞蹈、单鼓演唱等内容，发展而成东北大秧歌。

清代，东北是兴龙之地。经济繁荣发展，社会安定康泰。朝廷为了宣扬盛世，安抚人民，极力提倡宗教，普建庙宇。清初，东北各地庙会风行，闹大秧歌亦随着盛行。逢年过节，喜庆丰收，祭祀神灵，民间都闹大秧歌，扭舞欢乐。清初《柳边纪略》有《上元曲》一诗：

夜半村姑著绉罗，／嘈嘈社鼓唱秧歌。／汉家装束边关少，／几队□儿簇拥过。

反映了当时农村闹秧歌的盛况。《柳边纪略》又载：

上元夜，好事者辄扮秧歌。秧歌者，以童子扮三、四妇女，又三、四人扮参军，各持尺许两圆木，互击相对舞，而扮一持伞灯卖膏药者前导，傍以锣鼓和之，舞毕乃歌，歌毕更舞，达旦乃已。

笔者在辽南地区考查时，秧歌艺人们都称自己“好乐”

(好: hǎo)。我理解,“好事”即“好乐”,应做“喜好玩耍”讲。“参军”即“丑角”。此时秧歌不但扮旦扮丑,手持圆木,且载歌载舞,有锣鼓伴奏。这时的东北秧歌,已发展成熟。

东北秧歌,是二人转的母体。当东北秧歌成熟之时,二人转便孕育其中。二人转亦是扮旦扮丑,手持彩棒,载歌载舞,锣鼓伴奏。

秧歌队模仿戏曲,渐有彩扮各种戏曲角色。如:扮《许仙借伞》人物,两旦扮青蛇、白蛇,身背双剑;丑扮许仙,手拿扇子。扮《铁弓缘》人物,一彩旦扮老太婆,双手舞棒槌,后衬一男一女。扮《西游记》人物,有唐僧骑马,沙僧挑担,孙悟空舞棒,猪八戒背媳妇等。当然,这是秧歌队中的戏扮人物,只是舞扭耍逗,并不演戏。但却为二人转的诞生,创造了契机。

除了上述一些固定角色外,秧歌队其他成员都是一个包头的和一个唱丑的组成“一副架儿”,一对一对往下排,对对双双逗着扭。这又是二人转的雏形。过去扭秧歌者均系男性,他们称女扮为包头的,称男扮为唱丑的。二人转亦沿用了母体秧歌的独特称谓:称上装为包头的,下装为唱丑的。

秧歌队在庙宇、广场及村头、院落,载歌载舞,走出各种场花。大场中又逐渐繁衍出下清场,即秧歌队中一、二人或二、三人下中场,表演舞蹈绝技,演唱民歌小曲,民间谓之小秧歌。

清代盛京(今沈阳)诗人缪润绂在《元宵秧歌》中写道:

元宵节近起秧歌, / 取笑群推江老婆, / 谁是主人谁是客, / 团团听打凤阳锣。

说明当时的秧歌舞中,已有突出的彩扮角色及生动鲜明的滑稽

性，并杂有凤阳花鼓的演唱形式。凤阳花鼓当初的表演特征为二人对唱，唱法自由，有时连说带唱。显然，二人转已孕育其间。

各村秧歌队每年还要聚集，进行秧歌赛会，历史上称为社火。对这种大型的赛会，简单的表现形式及内容，已不适应。各秧歌队不但加强了群歌群舞的花样，还使大秧歌发展成形式多样，又有“跑旱船”，“大头人”、“跑驴”、“竹马”、“耍狮子”、“耍龙灯”、“推车儿”、“老汉背少妻”等。这对二人转的舞蹈、表演、故事情节以至插科打诨，都有一定影响。如“推车儿”，包头的在彩车内，扮坐车状。前有一人扮小伙拉车，后有一人扮老汉推车。小车出场，三人前走后退，随着锣鼓点越扭越快。突然小车窝住，小伙子与老汉急找原因，里外查看车轱辘，用手往外掏泥。二人又把车轱辘子抬起，摇摇晃晃。老汉一使劲，把小车推走了，小伙摔个前扒虎。小伙爬起来，把小车往后一退，老汉摔个仰巴跤。小伙、老汉争吵，小车突然自己跑了，二人追去。这里突出了情节表演。又如“老汉背少妻”；一人扮小媳妇，舞手绢儿。一人扮老汉，拿拐棍儿。老汉先下场，喊：“快来呀，老婆子，跟我走啊！”小媳妇应声下场，二人扭逗。小媳妇脚疼走不动了，老汉背着她边走边唱：

男：老汉我笑呵呵，／肩上背起来我的老婆。／今日不往别处去，／找个酒楼把酒喝。

女：把酒喝，你听我说，／今日你喝酒要少喝。／你在酒楼喝醉了酒，／躺在街上打磨磨。

男：老汉我把胡子捋，／肩上放下来我的老婆。／今日喝酒你别管我，／我愿意咋喝就咋喝！

女：你喝多就不行！

男：你管不着！

女：偏要管！

男：你还要打人？

女：打你就打你！

小媳妇揪住老汉的胡子，开打。打完把老汉推个仰巴跤，小媳妇跑到秧歌队伍里去了。老汉爬起来对观众说：“你们笑什么？家家如此呀！”这个节目不但突出了情节表演，而且有二人对唱，有插科打诨的说口，结尾演员还与观众搭架子（对话），这些都酷似二人转。这是艺人们受百戏杂剧的影响、启发，自然模仿，将民歌、小曲之唱词，稍加编衍，变成短小、简单的戏剧情节，加以唱逗扮演。这就进一步形成了一旦一丑，舞唱故事，扮演人物，喜兴滑稽的表演形式。

秧歌中的小场表演不断发展、成熟，逐渐具备了滑稽性、说唱性、戏剧性、秧歌性的基本属性；具有歌唱、扮演、说口、使相、舞蹈、杂技的基本表现功能。由于下清场是在秧歌队中表演，能者献技，因而突出了转来转去，一人多能，二人多扮，服装不变的特点。我们识别二人转的基本原则，即是上述四性六功及转进转出、分包赶角的独特表现形态。后世的二人转，一直遵循着这一原则发展。在当初，某些方面的属性和功能，可能相对薄弱，有些功能待进一步发掘考证。但这丝毫不影响我们对当时这一二人转基本形式的认定。

经过一二百年漫长的孕育，大约在公元1700年至1800年间（清康熙年间至嘉庆初年），二人转便在东北大地形成了。

二人转形成后，一直与母体秧歌同演。有些艺人白天扭秧歌，晚上唱二人转。二人转与秧歌的分离，是在二人转内容更加丰富、演技更加高超、具有独立演出能力之后。后来的二人转，一直保留着母体的痕迹。如：清末民初的二人转，艺人们仍称之为小秧歌；传统二人转的走三场，完全是秧歌的内容和形式；二人转的舞蹈、腕子、步法、肩功、腰功，几乎都是来

自秧歌；二人转的手持道具棒、扇、手绢，亦是典型的秧歌小道具；二人转的开场小帽《茉莉花》、《张生游寺》、《合钵》、《边关调》等，都是从秧歌演化而来；二人转的小曲《小拜年》、《放风筝》、《画扇面》、《绣灯笼》、《思五更》《八出戏》、《清水河》、《大烟叹》、《耍钱五更》，均是早年秧歌队中穿插的民间小唱；二人转的诸多曲牌，更是与秧歌共用；二人转《杀江》中的肖恩，即秧歌中之渔翁。二人转《骂鸡》中的王婆，即秧歌中之老扛。二人转《接媳妇》中的柱子，即秧歌中之傻柱子；二人转大批曲目，如《王小赶脚》、《王登云休妻》、《逛花灯》、《小老妈开唠》、《小放牛》、《双拐》、《夫妻争灯》、《打枣》、《拉马》、《摔子劝夫》、《回杯记》、《双婚配》、《锯大缸》等，在早年辽南高跷秧歌中，均可找到相同曲目。以上曲目，是当年辽南高跷队下清场后的压轴小戏；秧歌与二人转，都有上装、下装之分。有趣的是，寸跷秧歌大都是上装踩五寸高跷，下装不踩跷，形成了上装高、下装矮的舞蹈。即使踩同样长短的跷，下装也是经常蹲下身子扭。二人转上装、下装均不上跷，但上装挺而舞，下装蹲而舞（称为走矮子），仍形成上装高、下装矮的舞蹈。这不能不说是二人转对每体舞蹈风格的一种继承、沿革。有几首艺诀说得形象：

下装逗，上装俏，下装围着上装闹。

上装是棵菜，全靠下装卖。

丑逗旦浪，各不一样。

这些总结上装和下装美学特征的艺诀，秧歌艺人讲，二人转艺人也讲。二者通用。可见这两门艺术的共性特征。

北方秧歌的本质特征是：扭（舞蹈）、唱（歌唱）、逗（滑稽）、耍（杂技）、扮（扮相）。二人转的本质特征是：

唱（歌唱）、扮（扮演）、说（说口，也可理解为逗）、相（使相，即滑稽）、舞（舞蹈）、绝（绝活，即杂技）。二人转基本承袭了母体秧歌的本质特征，只是突出了唱，变扮相为扮演，增加了说口的喜逗功能。二人转表演的火爆热烈、喜兴俏皮的风格，也与秧歌同出一辙。由此可见二人转生命中的秧歌血统。二人转与秧歌的根本区别在于，二人转已发展为两个演员跳进跳出，分包赶角的三性五功综合的独特表演形态。

还有一个不容忽视的力证。笔者对各地二人转艺人编排了《师承谱》，顺其师承关系往前追溯，多枝二人转艺人都追到了东北大秧歌的根上，而鲜见追到莲花落的根上。如：沈阳西南郊一带二人转艺人，其祖师爷金荣阁（沈阳辽中县人，1870年生，1936年故），年轻时是跑大秧歌的。沈阳近郊一带二人转艺人，其师承前辈王官林（沈阳城东人，1885年生，1970年故），当年是各处争请的秧歌头，年年出会跑秧歌。沈阳郊区另一枝二人转艺人，其师祖李春贵（沈阳人，1896年生，1972年故），幼年是在秧歌队中能手。辽南营口一带二人转艺人，其祖师爷齐正邦是秧歌队艺人，齐正邦的高徒于景新是当地有名的高跷艺人，后改唱二人转。辽南海城一带二人转艺人，其祖师爷王延元（鞍山海城人，1871年生，1953年故），14岁先是在高跷队里唱蹦蹦、拉场戏。辽南辽阳一带二人转艺人，其祖师爷陈子良（辽阳人，1890年生，1961年故），幼年先学秧歌，后改二人转。辽西黑山一些二人转艺人，其先师郭春发（锦州黑山人，1870年生），所在小班是黑山早期秧歌班社之一。辽西北镇一带二人转艺人，其先师黄国庆（1899年生，幼居北镇，1982年故），幼时是高跷会中的名角，曾引起四乡轰动。辽北康平一带二人转艺人，其祖师爷关大棒子（康平人，1834年生），是唱秧歌出身。辽北法库一带二人转艺人，其祖师爷张广恩（法库人，1856年生，1953年故），幼时是跑大秧歌的。辽北昌图一带二人转艺人，其先师恽喜廷（昌图

人，1883年生人），是当地秧歌头。辽北昌图一带另一枝二人转艺人，其先师孙万才，也是当年秧歌头。这类例子举不胜举。可以说，二人转各师承之祖，凡能查到当年活动的，多为跑大秧歌出身。

老艺人温占林、张凤池都回忆说：“二人转起源于大秧歌。大秧歌在前清时就已经盛行。我们的师父、师爷都是跑秧歌出身。”老艺人徐生说：

咱们这玩艺儿（指二人转），和大秧歌最近边，大多数二人转老艺人，都是从跑大秧歌开始的。二人转的场片儿（即舞蹈），就是从大秧歌里边来的。

引自蔡兴林回忆录《我和二人转》第81页

初事莲花落的二人转艺人，据笔者所能查到的资料，仅王荣（兴城人，18□□年生，1945年故）幼时曾学莲花落和蹦蹦，1901年组建莲花落班，并兼演蹦蹦戏。有两点应注意：其一，王荣并非先莲花落而后蹦蹦，同时兼学二者，说明那时二者兼有；以后演出，也是兼事二者。其二，王荣并未给二人转留下师承谱系。以他难以说明二人转源于莲花落（二人转与莲花落的关系，在本章第五节专述）。

第二节 东北民歌是二人转词曲的基础

已知东北最早的民歌《丁令威》，唱叙辽东人丁令威，得道后化鹤归辽，集城门华表柱，因一少年欲射乃飞，徘徊空中而言曰：

有鸟有鸟丁令威，去家千年今始归，城郭如故人民

非，何不学仙——家累累！

此见于《搜神后记》卷一，可见该民歌在隋唐以前，已传唱于辽东地区。丁令威化鹤事，唐宋词人常用之，承传至今。清末以前，辽阳东门外尚有升仙桥，俗称华表柱，传说丁令威即从此处鹤飞九霄。

辽代，东北有扣鼓而载歌载舞的《臻蓬蓬歌》。此歌以其崭新、刚健、粗犷、豪放的风格，不仅为汉族平民所喜爱，士大夫阶层亦十分欣赏，多“效之”、“歌之”。此外，已知辽代民歌尚有《喜雨歌》、《投阮伎歌》、《国人谚》等。

东北的汉族民歌，除劳动号子外，大量而广泛流传的是“小调民歌”。小调民歌的演唱往往和民间舞蹈、说唱分不开，尤其在秧歌中使用最多；其次在单鼓、莲花落、皮影、大鼓中亦可见到。小调民歌在秧歌中称为“小曲”，成为二人转词曲的基础。

小调民歌题材广泛，体裁丰富多样。有《张生游寺》、《梁祝下山》一类朴实、简明的叙事歌曲；有《茉莉花》、《放风筝》、《送情郎》一类优美、动听的抒情歌曲；有《九反朝阳》一类节奏鲜明、曲调短促的说唱类歌曲；有《小看戏》、《罗嗦五更》一类活泼、风趣的诙谐歌曲。这些小调民歌的叙事性、抒情性、说唱性、诙谐性融合在秧歌舞蹈之中，为二人转的说唱性、舞蹈性、戏剧性、滑稽性奠定了基础。小调民歌的叙事性、说唱性突出发展，由短到长，演述一个完整的情节，进而演变为二人转唱词。

小调的歌词，结构严谨，语言有浓郁的乡土气息，通俗易懂。较少用比、兴手法，颇有朴实、爽朗的美感。歌词的形式多为七字句，其次有十字句、五字句、六字句和不规整句子。常用的衬字有哪、啊、咳、呼、呼嘛、呀、哟、哈、哪。二人转唱词多为生动的东北庄稼话，通俗易懂。亦较少用比、兴手

法，而多为大实话，直截了当。唱词的形式亦多为七字句，兼有十字句、五字句等长短句、垛句。其衬字亦与民歌小调同出一辙。

小调歌词，惯用“四季”、“五更”、“十二月”或绣、画几出戏等方式组词成篇。传统二人转唱词亦多沿用这种方法，如：“四出戏”、“五更篇”、“八幅画”、“十二月”、“酒色财气”、“渔耕牧读”、“琴棋书画”等。

小调民歌的音乐结构多为四句的复双句曲体和简单的二部曲式。一段曲调可以演唱多段唱词，而且根据每段唱词的内容，变化出各种不同的情绪，如《打渔人十二月》即是。二人转音乐结构，亦多为上下句两两相对，常以四句为一单元。同一曲牌，反复演唱多段唱词，并可根据内容，变化出不同的情绪。小调民歌音乐的慢板优美、细腻、委婉，快板火爆、热烈、泼辣；二人转音乐亦完全承袭了这种风格特色。

我们从另一角度来认证二人转音乐曲牌与东北民歌音乐的血缘关系：

二人转音乐是曲联体为主导的综合体音乐。至今共有四百多个曲牌（调）。这些曲牌（调）的曲式（腔格）又可分为两类。一类是歌谣体的专调，另一类是上下句曲体结构带甩腔的主调、辅调。

专调和东北民歌小调基本上是一回事，没有本质的变化。最初，只是某个民歌在一个或少数几个二人转曲目中使用，于是，这首民歌的曲调，在二人转音乐里就是专调了。如：二人转传统曲目《寒江》，就用了多首民歌曲调连缀演唱，其中的专调〔六不言〕，就是民歌《茉莉花》调；专调〔传令调〕，就是民歌《反锯缸》调。民歌曲调在二人转中直接应用时，还分“小帽”和“小曲”两种。“小帽”就是舞蹈性较强的民歌曲调，如《打秋千》、《放风筝》；“小曲”则是不舞的、叙事性的、抒情性的民歌曲调，如《九反朝阳》、《绣沾布》。后来

的二人转专调与当初的母体民歌不尽一样，有着不同程度的发展变化。如二人转曲牌〔月牙五更〕，即由清代最风行的民歌《叠落金钱》演化而来。（见黑龙江《艺术研究》总第十一期210页）二人转小帽《小看戏》、《下盘棋》、《反西凉》、《贫寒五更》等，是由清乾隆至道光年间的民歌《剪靛花》调演化而来。

二人转的主调、辅调，亦主要是由民歌音乐衍化而来。这些衍化较为复杂，有些关系不大明显，专家们所做考证，亦很微薄。然据已能掌握的资料，仍可认祖归宗，足以说明二人转主调、辅调对东北民歌的承系关系。如〔文嗨嗨〕、〔武嗨嗨〕是二人转音乐中具有代表性的常用曲牌，据沈阳音乐学院王凤贤教授考证：〔武嗨嗨〕是〔文嗨嗨〕的变体，〔文嗨嗨〕是辽宁民歌《采花》调的变体。《采花》最早流传于辽宁新宾县满族地区，至今已有一百二十多年的历史。（见辽宁曲协《曲艺通讯》1982年三期《文武嗨嗨曲牌的由来》一文）据70多岁的满族民歌手吴双浮说，当年此歌无名，因为在秧歌队中演唱，故称之为秧歌。

据一些二人转老艺人讲，早年大秧歌下清场时，除了唱一些《秧歌柳子》、《小拜年》等带锣鼓番的东北民歌外，还专门有一帮人唱成套的东北民歌，如《茉莉花》、《鸳鸯扣》、《合钵》、《尼姑思凡》、《铺地锦》等。海城耿庄一带称这种演唱形式叫“大板曲”或“大昆曲”，唱时用笛子伴奏。辽阳地区叫“上帮笛曲”（由上装齐唱）、“下帮笛曲”（由下装齐唱）；由上、下装合唱的称为“大帮笛曲”或“合帮笛曲”。有时，上、下装对唱带有故事情节的民歌。

东北民歌在秧歌队中，其唱法及伴奏方法不断变化，以适应秧歌队及其下清场的演出方式。这种变化包括进行旋律加花，快打慢唱，适于载歌载舞及长于叙述故事情节，便于扮唱人物等。逐渐演化为二人转专调和主调、辅调音乐曲牌。