

58121

46



东北二人转研究集

72 音乐

王鉄夫 著

辽宁人民出版社

J825.3

目 录

一 二人轉表演中的几个問題	1
(一) 两个演員扮演一个角色	1
(二) 旦、丑各演一个人物	2
(三) 表演三个以上的人物	2
(四) 一般的叙述交代	3
(五) 即兴表演	3
(六) 角色的区别	5
(七) 以旦角为主的演出	7
(八) 悲喜剧的区别	8
(九) 两类剧本的表演	9
(十) 歌舞怎样結合	11
(十一) 談基本訓練	14
二 老艺人的经历和經驗	19
(一) 老艺人陈凤鳴	19
(二) 徐筱樓演唱二人轉的经历	22
(三) 老艺人李青山談早年二人轉的演出及培养學員的情况	25
三 九反朝阳小帽考証	30
四 藍桥会剧目来源初探	37
五 早年二人轉的派路	49
六 从蓮花落到二人轉	51
后 記	65

一 二人轉表演中的几个問題

初学二人轉的人，感到二人轉既难学又难演。难学是說它又唱又舞，詞句必須記得烂熟，板头又須絕對准确；难演是說詞句是叙述的代言体，表演时，抓不住詞意就不容易进入角色的性格中去。有时才进到人物中去，立刻又要退出来。这对于只演过話剧、評剧，沒有演过二人轉的演員來說，是会感到十分困难的。

我們知道，艺术的内容决定形式。二人轉也一样。二人轉的題材内容与剧作結構和語言，决定了二人轉的表演。

二人轉是以叙述性的說唱形式来表現人物和故事情节的。所以它的結構特点是第三人称的代言体。但这只是总括的說法，細分析起来，它在叙述中还有對話問答，也有第一人称的自言体。这就要求演員不能按照一种方法去表演。应按不同的詞句的内容运用不同的表演。一般地說，有几种情况值得考虑。

(一) 两个演員扮演一个角色

二人轉是一旦一丑（或一旦一生），两个演員共同扮演一个节目。有时必須两个人共同創造一个人物（角色）；或表演叙述一段場景，一段情节。这种情况在二人轉演唱中是很多的。

如“刘金錠招亲”中的刘金錠和高俊保有几段對話，金錠观看小将俊保，劝說俊保答应婚事时，必須两人合演刘金錠。在这里，不管是二人唱一句，或一人唱半句，或一人唱四句，都必須演

出刘金錠一个人的情感来。如两个人都自己管自己,就演不好。就是說,两个演員應該演出一个角色的性格与情緒,身体及姿态虽是分开的,但精神和心理是一致的。即所謂“身分神不分”。在这种情况下,就没有一个演員扮演一个人物时的那种相互关系。两个扮演刘金錠的演員,都必須在台上假設一高俊保的虛位,記在想象之中。二人同时与这样一个虛設的、沒有实际形象的人物产生关系,发生交流。且丑二人除只有因是旦角、丑角的不同,在动作上有一定区别与互相配合之外,必須渾然一体,演好一个人物。

但丑角的表演,又不應超过旦角,影响旦角,仍以旦角为主。

(二) 旦、丑各演一个人物

如“王二姐思夫”中的二姐与張庭秀、“梁祝”中的梁山伯与祝英台、“藍桥会”中的藍瑞蓮与魏公子等等,每当两个人物問答對話、各訴衷腸时,必須且、丑(或旦、生)各人扮演专一的固定的角色。人物与人物直接产生关系,发生交流。就是說,到此时必須两个演員立刻分开,即所謂“身分神也分”了。

这时各有各的性格,甚至年龄、性別、身份、地位、心情、希望、神态、动作等,处处都应有所区别,有所不同。这种区别越明显越好。

(三) 表演三个以上的人物

二人轉是一旦一丑来表演,但戏中有时不止两个人物。如“王二姐思夫”中就有二姐、丫环和張庭秀三个人。只要超过两个人,就得多演一个人。京戏中,一个演員在一出戏的头几場里扮演了一个人物,在后几場又扮演另外一个人物,叫作赶場。二人轉中的两个演員,如果要扮演三个或四个人物,而又不是在叙述

中可以一小笔带过的，也須要用这种赶場的方法表演。如“刘金錠招亲”中有一个中軍向刘金錠报告說：“山下有員小将在辱罵小姐”。象这类人物，一般都由丑角赶場扮演。赶場扮演也同样必須进入这一人物的性格、身份、心情中去，当这一人物的任务完成了，丑角立刻退出来，再改演別的人物。

（四）一般的叙述交代

二人轉中有許多是介紹环境、描写风景、酒保报菜名、宋江观画等詞句。象西廂記、藍桥会的前十句，很象是定場詩对，引子詞；又象是概括說明的序曲。这些地方表演起来較为困难。这类詞句是代言体。表演起来应看它与主题、人物有无直接或間接的关系，或是表面看来关系不大、实質仍有联系的地方，就应从人物的思想感情，以及与人物結合的生活环境出发去表演。因一段唱詞中任何語句，总是和主题情节、人物环境有关的，只不过有的較直接，有的較为远淡而已；毫无关系的詞是沒有的，或很少。总之，应根据唱詞内容，具体地設計表演。

（五）即兴表演

二人轉在表演一个節目中間，除了正文之外，还加演一些別的内容。如开演前的小帽段，結尾时的民歌小調等。正文段落中間，有时也增加一些唱詞。这些小帽、唱詞，有的是套詞，即成套的定詞。象“观画”可唱到一、二百張画，也可唱几十張。根据時間、地点、观众之不同，可自由伸縮加減。演員有“即兴”的表演自由。

以上这类詞句和正文，显然是关联不大，演員在表演时是无法进入人物(角色)中去的。

这又該怎样表演呢？

只演过话剧的人，遇到此种情况，会感到没有办法。其实，完全以话剧的表演来代替，或要求民间艺术的表演，是不对头的。应按照二人转的形式特点，重新考虑自己的表演。民间艺术的表演中有着很大的“即兴”因素。演员必须善于掌握形式，记忆许多套词、成语，以及生活中的丰富语汇；熟悉各种各样的曲调及不同的板眼节奏；而且还得具有劳动热情，丰富的生活体验与想象力，兴致勃勃的喜悦心情；对每一次的演出都必须有着浓厚的趣味，具有饱满的创作热情。只有如此，才能胜任。

有人也许反对这种“即兴表演”，认为是自由发挥，不正规，随便乱来而已。这是把“即兴表演”作了不正确的理解。

即兴表演，在各种民间形式中都是存在的。具有多样艺术才能和饱满的创作热情的演员，当台上、台下，或在广场上，演员与观众之间浑然一体，打成一片时，真是唱做念打，信手拈来，其效果会博得观众更大的喜悦和信任，演员与观众都得到艺术欣赏的最大满足。这也是民间艺术的特点吧。

二人转也是如此，演员不光是为了表演正文而已。正文中的主要人物，不能绝对占有一个演员，给以许多限制。演员要为一个节目，包括这一节目中的插曲部分的全部演出服务。内容多样，就要求演出的灵活。但又须统一起来，这要看演员的本领。好的演员能够把这些看来是多余的部分演得生动活泼，真实自然；把不同的形式，不同小段，通过表演，联贯起来，达到某种意境上的绵密谐和，尽可能地使之成为整体，使观众看不出，感不到是额外附加的节外生枝，无关无用的东西。

演员在作即兴表演时，虽然离开了正文，离开了人物，但不能因此随便乱来，更不能松懈马虎。

演员没有脱离舞台，表演正在进行当中，不管演的是什么，每段每节同样是一台无二戏。

生活細節或者段落場景變了，那麼時間、地點、環境、詞句也都變了，表演也得隨着有所變化。演員不能停止或降低自己的飽滿情緒。不能光管演一個固定角色（人物），而把這一定人物以外的生活看成可有可無。那怕是一首詩，一副對聯，幾句風景詞句，都須認真表演。

但“即興表演”也有一定的範圍，應以正文和正戲中的主要人物為主，其他為次。如即興的表演過多、過重，壓倒了正戲，成了喧賓奪主，所以“即興表演”象講演中的舉例一樣，要適當又恰到好處，生動活潑，又說明問題才好。在民間藝術中，演員自己懷有的生活熱情、信心、與喜悅風趣的飽滿情緒，對戲文內容之不同的模擬刻劃，在許多場合，給與觀眾的感染是十分重要的。這也是二人轉藝術中，演員把多樣內容使之聯綿統一的一種表演手段與表演方法。總之，“即興表演”也是十分嚴肅的。它決不允許一個演員在台上大出風頭，有意賣弄個人的才能，這和嚴肅表演是兩回事。

（六）角色的區別

這裡所說的角色，是指旦角丑角（或生角）而言。二人轉的演出既然有旦角、丑角兩個角色，所以在表演時，二者必須有區別。如果把旦、丑演成一個樣子，都象旦角或都象丑角，就失去了角色扮演的個性，使舞台形象混淆不清。老藝人說這是“男女不分”。要演的好，必須“男女有別”。但是旦角、丑角同台演戲，有時兩個人演一個人物，要求共同進入一個同一的人物的情緒中去，在表演的身段、動作、表情等方面，自然也會有許多共同之處。然而無論如何，又要避免完全一模一樣，應保持旦、丑角色扮演個性上的基本特徵，保持旦丑角色不同類型的形象上與動作的區別。

比如說：旦角的動作表情，若運用了丑角的东西，如指人打人，拧眉瞪眼，綳臉撇嘴等，亂出怪相，誇張過火，儼然成了彩旦（女丑），這樣的表演既違背了旦角的表演的程式範圍或規律，也脫離了人物和生活。使舞台上的人物形象模糊不清了。

京劇的角色分生、旦、淨、丑。二人轉分一旦一丑或一旦一生。生旦淨丑就是中國戲曲藝術中的角色上的類型，也就是角色的一種程式，是把某類人物的共同特徵集中起來，塑造成一種程式或形態，再進一步分別規定出男、女、老、少、文、武、粗、細、善、惡、忠、奸等多樣類型。這就構成扮演特定人物的規律和基礎。

演員在進入表演時；隨之而來的有兩方面的要求：一是具體人物的（如張飛、趙雲、劉備的不同性格）思想感情。一是生、旦、淨、丑不同角色或不同的類型程式，兩者必須統一起來，集中在一起。即演張飛要象張飛，象了張飛同時還得象花臉這種角色。也就是人物的共性與個性的統一問題。兩者缺一不可。角色這個名稱，就是人物的共性和個性的總稱。張飛是花臉，趙雲是武生，演員要把這兩個人物的思想感情、精神氣質真實的表現出來。同時必須把張飛的花臉和趙雲的武生嚴格的區別，掌握到家，兩者絕對不可混同顛倒。有經驗的表演家，正是通過角色的程式或共性形態，和人物特徵統一起來去深刻地表現出人物的思想感情，使自己扮演的人物及類型形態，產生嚴格的區別。這樣的區別越鮮明，自己扮演的人物也越具有鮮明的彩色。他的藝術創造也越成功。有人能把劇中人物的思想感情表現出來，也很真實，但不優美不動人，這是他在角色程式方面缺乏應有的修養，沒有基礎，沒有技巧所致。

生、旦、淨、丑是經過長期的舞台實踐，逐步豐富起來和塑造出來的藝術形態，一種具備一定特徵的典型的形式，概括了舞

台艺术的歌舞程式，自然成为演員的艺术基础的一个方面，它凝結了一定类型角色的表演手段和技巧，所謂剧种的风格也包括这些。一个剧种中的每个角色成为这一剧种风格的一个基本因素或单位，整个剧种的风格样式，是由各个角色扮演的特殊风格集中起来而形成的。是构成某一剧种的重要因素。因此，演員必須掌握它。

当然，角色是可以丰富發揮的，如可以創造某一新的类型角色，象“三打祝家庄”中的顧大嫂，既非古典剧目中的彩旦，也非武旦。同是生、旦、淨、丑，在一定情节中，也可以从各方面去突出強調。何况生、旦、淨、丑等角色，原有許多近似之处，如青衣、花旦、老旦、彩旦、武旦、閨門旦等女性角色，既有年龄、地位及性格上思想上的差別，又有屬於妇女的一般的共同之点。其他角色也是一样。但是，如把老旦演成小姑娘，把小姐演成女英雄，把小生演成了花臉，这样的顛倒錯乱，显然是不对头的。京、評戏如此，二人轉在这方面也是一样。旦角如运用了丑角的表情、动作来表現一个正面的人物时，那一定会歪曲了这个人物，丑化了艺术的形象。这样的表演不仅脱离了人物和傳統，也破坏了艺术的美。所以老艺人常說：演戏要对工合路。意思就是，無論生、旦、淨、丑，演那种角色就得合乎那一种角色的門路才对。

当剧情規定旦角在何时去模仿男人动作表情时，有了这种特殊規定，也应灵活真实去表演，惟必須仍以旦角所扮演的人物为基础，以旦角的艺术程式为界限。簡單說来，在任何时候，旦角不可完全丑角化，丑角也不可完全旦角化。

(七) 以旦角为主的演出

二人轉的演出是以旦角为主演，丑角为輔助。丑角在唱、作、舞、白各方面都应随时随地去帮助、烘托、突出旦角的表演。

如果丑角一味地突出自己，超过下旦角，使两个角色的表演不諧調，喧宾夺主，就破坏了演出的效果。但这不等于說丑角可以不进行艺术創造，不进行表演。恰恰相反，丑角必須更加主动灵活地去与旦角合作。在輔助旦角表演的同时把戏演好，丑角不能放弃表演机会，不能降低自己的表演質量。

老艺人常說：“丑角在外場和旦角配戏必須兜的严，捧的紧，作到水乳相溶，綿密无間的地步。”現在許多旦角演員都很年輕，而丑角都是老前輩，因而，丑角演員往往比旦角的艺术修养高，工夫深，有丰富的舞台經驗。这样，作为老前輩的丑角演員就更不应该在表演时孤立地突出自己，而是要更主动地配合，完成共同的演出任务，在演出中把青年演員帶起来。这就要求丑角演員不仅要有更多更好的艺术修养，而且也应有高尚的演員道德和在共同演出中扶持后学的責任感。

（八）悲喜剧的区别

二人轉艺术的特色之一是充滿喜悅乐观情緒。这种喜悅和乐观的情緒构成二人轉的基本情調，但这不等于說把悲剧也演成喜剧。在二人轉的演出中，文戏、武戏、悲剧、喜剧都应各有区别，絕不可混同起来，正象有些老艺人說的，“演戏应演出喜、怒、哀、乐。”如“拳打鎮关西”“燕青打擂”等武戏，在声音、动作、表情等方面，都应有英勇雄武的形象。所以在这类戏表演中，武功的动作較多，能够表现出勇武豪壯的英雄气概；象“藍桥”、“西厢”同是文戏，“藍桥”比較爽朗、勇敢、堅强，“西厢”則較為纏綿，喜悅；在“包公賠情”中丑角就不能表現滑稽情趣；悲苦戏中，用了很多悲苦的曲調（哭迷子調），演員在表演时就必須以人物的遭遇心情，以曲調的特有的旋律为根据，演唱出悲苦的情調来，才能合情入理，打动人心。如果不管內容、情节、曲調如何，一味

耍滑稽，逗乐子，那就会把戏演得該悲不悲，該喜不喜的四不象了。这样的演出絕不能收到預期的效果。

老艺人說：“唱二人轉的規矩也很严格。”严格的規矩，正是要求演員要严肃認真地对待艺术創造。

二人轉的表演是具有现实主义傳統的，它要求演員必須从人物、从生活、从特定的情节內容出发，进行真实的表演。并且要做到能随时进入人物（角色），和根据需要随时退出再进入另一人物（角色），准确地使人物按情节需要上场（出現）、退場（隱退）。

二人轉的演員必須使自己具备多样的艺术才能，具有能够扮演各类人物的本領；并要把剧情捉摸透彻了，才能演好戏。

（九） 两类剧本的表演

二人轉的剧本可以分为两类。象“小王打鳥”、“王員外休妻”、“梁賽金擰面”、“包公賠情”、“藍桥”、“双鎖山”等属于一类。这一类剧本的特点是：叙述事物很具体、形象鮮明、詞句通俗。例如“双鎖山”中有这样一段唱詞：

王凱說罢不怠慢
迈开大步上山峰
滴水檐前忙碗倒
禀报姑娘得知情
山下来了一員將
小子生来楞头青
碰牌扯旗还不算
屬的言語不中听

这样的唱詞，不論是写人、写情、叙事談景，一目了然，唱起来听着也清楚、明白。所以初学者演这一类戏，便于掌握剧本內

容，表情动作都有所依据，也容易进入人物（角色）中去。

另一类剧本象“黛玉悲秋”、“露泪缘”、“望儿楼”、“锦水祠”、“游旧院”等，词句文雅、讲究词藻、重视含蓄渲染，常常是通过抒情写景来烘托人物事件。如“黛玉悲秋”中有一段唱词：

大观万木起秋声
漏尽灯残梦不成
多病只缘含热意
惜花常是抱痴情
风从霞影窗前冷
月向潇湘馆内明

金陵春色美无穷
黛玉的丰姿迥不同
生成的倾国倾城人难比
只无奈多病多愁体不宁
更兼他秉性儿孤高心性儿冷
举止儿端庄心地儿聪明

演員若把这一段唱词演好，必須更加仔细地琢磨剧情，细致的研究词句的含意，更为准确地掌握住人物的性格与思想情绪。不然，想一下进到人物（角色）中去是不容易的。演唱一个段子时，演員不仅要深刻地体会唱词里所表现的生活情感，而且要首先被它所表现的故事情节、意境和人物遭遇所感动，从而与剧中人物的思想情感发生强烈的共鸣，拿“黛玉悲秋”为例来说，演員必須同情并热爱林黛玉。只有以对剧中人物——林黛玉的巨大的同情，和充满信心的表演去演唱这个段子，才能通过唱词和缠绵悲侧的曲调，表现出真实感人的哀怨情感，烘托出一种萧瑟悲悒的气氛。

如果演員對唱詞情感意境體會較為粗淺，對林黛玉的不幸缺乏同情，對黛玉的感時傷懷的心情沒有同感，或者是对自己的表演缺乏信心，都是不會把戲演好的。（以上唱詞僅是舉例）。

（十）歌舞怎樣結合

二人轉是以歌舞演唱作為表現手段的，所以在表演中必須重視歌唱與舞蹈的運用和互相配合。下面就談談二人轉在表演中的歌舞結合、為什麼結合、怎樣結合以及結合的特點、困難等問題。

二人轉從出場到終場，演員的每一步位、每一手勢、以及身段、地位的变化都是舞蹈；全部詞句的交代——除了說口和道白，都是歌唱。如果不唱，就成了單人舞或雙人舞；如果不舞，就成了獨唱或對唱。所以說，歌舞結合不僅是二人轉的演出風格，也是二人轉表演的主要特點。二人轉的歌舞結合的形式如下：

在大段唱詞中總有一段抱板干唱的部分，這時只突出歌唱或朗誦，沒有伴奏和舞蹈。

唱完一大段詞後進行舞蹈。這時有音樂伴奏，不歌唱，只突出舞蹈，叫作“間舞”。

三大場（也可以叫幕前的舞曲）是純粹的舞蹈，沒有唱。

以上三種情形都是歌唱和舞蹈不需要結合的地方。

二人轉的表演中，有隨唱隨舞的部分。這部分和前三種情形不同，需要歌舞結合。

在二人轉的表演進入正文的時候，表現的內容複雜了：既要介紹故事情節，又要描寫自然景物，介紹環境；既要刻劃人物心理，形容人物的形狀，又要表現人物之間的关系和鬥爭等等。所以在唱詞中往往增加了許多描寫部分，兩個角色之間增加了簡短的對話，有時也有大段的正式對白。在舞蹈方面，需要表現生

活細節和具体地刻划人物的思想情感。

抱板干唱包括快板、慢板、中速板三种板头。唱快板可以站稳了唱，也可以边走边轉边唱，或唱一小段走一圈，唱一大段变换一次角度和大地位。唱慢板时可以站在一个固定表演区边作表情、动作，边演唱；有时也可以进行舞蹈，用慢的舞蹈动作来烘托演唱。在进行舞蹈的时候，应注意歌、舞节奏速度的一致，要使其互相諧調。

歌、舞究竟如何結合？一句或一段唱詞應該作几个动作？这要根据具体唱詞来决定。演員在排演一个节目之前，應該首先研究唱詞。研究唱詞要分段、分节、以至于分句研究，要看看每段、每节和每一句中都表现了什么样的情节，說明了些什么問題，其中那些是主要的？演員应抓住这些最主要的部分，作为表演設計（包括舞蹈、动作和表情的設計）的依据，否則就要主次不分，使表演陷入混乱。比如“进兰房”小帽的唱詞是：

一更里进綉兰房

櫻桃口呼喚梅香

你把銀灯掌上

灯影儿那个沉哪沉沉

忙把那个門呀門呀門呀門关上啊唉唉呀唉呀唉唉呀

如果不分主次，只根据詞設計动作，那么在这一段唱詞中第一句就要有表示“一更天”和“进綉兰房”的动作；第二句要有“呼喚梅香”的动作，第三句要有“銀灯掌上”的动作；第四句要有表示“灯影沉沉”的动作；第五句要有关門的动作。但是，这五句唱詞是一个整段，是描写一个青年女子，在黄昏时走进自己的綉房后，嗅了环掌上銀灯的情景。这个年輕女人的心情本来就很寂寞，加上独对那盞才点着的、火头不大而且搖拽不定的孤灯，看到自己的影儿孤零零地照映在昏暗的牆上，触景伤情，就更加感

到无聊、空虚，那种寂寞心情就更加沉重了。同时，这段唱词又是一句接一句地唱下去的。如果在表演时，不考虑这段唱词所要表现的情感，也不考虑句与句之间的节奏，只按照上面那种作法，唱一句作一个动作，唱一句摆一个姿势，那就会使表演陷于零散、琐碎、机械、呆板。

设计表演动作的依据是唱词，但不能把唱词当作体操图解表。演员不仅应当选择唱词中最主要的部分当作设计表演动作的依据，而且应当使每一个动作都有头有尾，有起有落，作起来从容不迫，还合乎板眼节奏；动作与动作之间虽然千变万化，但要作到主次分明、上下相承、有停有断、有起有连，看起来，象在一条线上串着许多大小不同的珠子，彼此连接得十分自然而且大小配合得均匀、谐调。比如“进兰房”中的第五句唱词主要部分是关门，所以表演这句词的主要动作也应该是关门。但除了关门这一主要动作外，还应该作些次要动作来配合，帮助突出主要动作。如果在唱完了第四句，第五句开始时，光站着唱，不作动作，单等唱到“门关上”时才上前一步，作个关门的动作，那就使人看了感到呆板、突然；而且这样处理动作也单调，不优美。反之，若是能在唱到第五句前半句时，就做出几个忙促的、但又较轻快的向前行走的身段之后，接着在唱到“门关上”时，再抬手作出关上门的动作，就会显得活泼、优美。这样，动作就有了来龙去脉，不干不秃，有准备、有交代，也有了发展变化的过程，显得自然合理。如果演员再能够通过唱腔和动作、表情，很好地表现出人物当时的那种寂寞暗淡心情，使人物的内心情感和外形动作密切结合起来，表演就会更有分量，就会创造出一种动人的舞台气氛。

表演时，动作不宜重复。如果演唱一个段子，反来复去老是重复几个动作，就会显得粗糙、单调、不优美。这样的表演是不

会引起观众的兴趣的。所以演員在設計表演时，要注意選擇動作，要尽力作到使動作优美、精練、有目的。演員也要注意不要养成好作那几个動作的习惯。在表演中要避免毫无目的的習慣動作。

此外，在一段表演中，地位、角度应如何变化，姿态、眼神、手式等等应怎样处理，这需要演員根据自己的条件，反复地多方面地研究了剧本情节和人物的思想情感之后，才能决定。

在唱腔的运用上（如選擇曲調和變換曲調等），要与剧中人物的感情变化結合起来，否則，人物感情得不到恰当的音乐表现，主题思想也不易突出。

表演艺术的創造，是需要艰苦劳动的。許多前輩艺人們的艺术造詣，都是經過长期勤学苦练的結果。真是得来不易。

那一門艺术也非輕易能够作好的。“人粗艺不細，人懶艺不精”。要表演的好，当然要学习的好。所以年輕的二人轉演員們，如果想在表演艺术創造上不断提高，那就必須十分誠懇地向艺人們学习，必須先把唱、作、念、打、舞蹈等基本功練好。只有練好基本功，打好堅固的基础，才能进一步去創造那高大、壮丽的艺术樓閣。

（十一）談基本訓練

二人轉的基本訓練（以下簡稱基訓），和其他兄弟劇种的基訓原理、目的、过程、科目，基本上是一致的。二人轉在基訓的具体內容、表現方法和风格方面，和兄弟劇种又有所区别。

初学二人轉的學員，必須經過严格的基訓，才能了解本劇种的表演知識，掌握基本規律，繼承二人轉表演的傳統风格、程式和手法。訓練与發揮自己的生理条件，生活习惯，从思想到身体逐步地适应表演的要求。經過基訓，使學員在表演艺术上打下

良好的基础，然后才能进行表演。为了使表演达到真实优美，熟练准确的程度，基训不仅是学员必修课程，也是表演家终生不能间断的业务活动。象京剧界杰出的表演艺术家梅兰芳、程砚秋、周信芳、盖叫天诸位前辈，他们自幼到老，每天坚持练工，是他们在艺术上达到那样深湛水平的一个艺术条件。长期不练工，就会使原来学会的基训工夫生疏荒废下去，因为对基训学习的好坏和久暂，对提高表演水平有很大关系。虽然表演水平的提高，有着许多条件和因素，但基本功底，对表演来说，也是一个重要条件。

二人转基训中没有武打，有也十分简单，这是二人转的风格、形式及表现手法不很需要的原故。

二人转的基训内容可分作两部分：

第一部分，包括音乐，歌唱，舞蹈，扮演也是二人转基训和表演的根本部分。

第二部分，包括二人转以外的各种民间形式，或是各种民间节目，如莲花落，打花鼓，闹秧歌，太平鼓等。

第一部分是学员非学不可的，可是有人学会了这些基本的东西后，仍是演不好戏，唱的声韵不美，板头不扎实，曲调不多，舞蹈动作很单调，动作手势随便乱来，看不出招数的来龙去脉，混乱琐碎，一看便知是没有学好基本工夫。但有的人基本工夫很好，唱舞的很合标准，个人条件如嗓音、体格也不错。可是看了他的表演，总是不够精彩有力，不够丰富，和杰出的老艺人一比较更为逊色。原因是老前辈们，除了年岁大、经验多以外，主要是老前辈们掌握了多种多样的民间形式，会拉会打，能舞能唱，多才多艺，样样皆通。

有的老艺人，原来也不会唱二人转，唱二人转时也没受过什么严格训练，可是他们所演唱的二人转却十分精彩，因为他们都