

周信芳舞台艺术

周信芳口述

卫明、吕仲记录



周信芳舞台艺术

周信芳口述

卫明、吕仲记录

中国戏剧出版社

一九六一年·北京

封面速写：叶浅予

周信芳舞台艺术

中国戏剧出版社出版

(北京 韩内大街 320 号)

北京新华印刷厂印刷

新华书店发行

书号 581 字数 225,000 印张 $10\frac{1}{4}$

开本 850×1168 耗 $\frac{1}{32}$ 插页 19

1961 年 12 月 北京 第 1 版

1961 年 12 月 北京 第 1 次印刷

定价 (4) 1.45 元

战斗的表演艺术家——周信芳

(代序)

刘厚生

周信芳(麒麟童)同志,是我国当代卓越的京剧表演艺术家,是京剧最重要的流派之一——麒派的創始者。麒派艺术不仅在京剧界,而且在許多剧种中都有着巨大的影响,在群众中有着广泛的流傳。我很多次看他的《四进士》,唱到“公堂之上上了刑……”,或者《追韓信》,唱到“……三生有幸……”,整个劇場里都会响起了嗡嗡之声,許多观众都随着他一齐哼唱起来,一起沉浸在戏剧情境之中,那真是非常动人的景象。周信芳同志在戏剧艺术上創造性的成就和丰富的經驗,是我們戏剧艺术宝库的重要财富,应该受到高度的评价和深入的研究学习。

麒派是现实主义的艺术流派,周信芳同志的表演艺术是战斗的现实主义在京剧舞台上的偉大胜利。

周信芳同志于清政府在甲午战争中失敗、签订了屈辱的“馬关条約”的那一年(一八九五),誕生在浙江慈谿县的一个貧苦的家庭里。在义和团反帝运动的次年(一九〇一),开始了舞台生活。直到全国大陆解放,在五十多年的岁月中,他经历了多次的社会重大变革。这是一个方生未死的时代,是一方面庄严的工作,

一方面荒淫与无耻的时代。国家民族的命运处在風雨飄搖、惊濤骇浪之中。为祖国和人民的解放而抛头颅、洒热血的英雄志士，在斗争風暴中此仆彼起，构成了这个时代的壮丽图景。在这样一个严酷的也是偉大的时代里，任何艺术工作者都免不了要受到时代的考試。就表演艺术家來說，这考試首先要用对于上演剧目的选择和自己表演艺术的風格傾向来做答案的。这种考試本质上是一种政治考試。作为当代最重要的表演艺术家之一，周信芳同志的答案是怎样的呢？他选择了什么样的剧目上演，并且以什么样的艺术風格表演的呢？

在他的数以百計的剧目中，有两类剧目首先引起了我們的注意。一类是象暴露和影射窃国大盜袁世凱的《宋教仁》《王莽篡位》，反映五四运动的《学拳打金剛》，“九一八”事变后編演的《徽欽二帝》……等带有时事活报性质和以古喻今的剧目。另一类是象《四进士》《打漁杀家》《追韓信》《烏龙院》《徐策跑城》《清風亭》《扫松下书》《打严嵩》《单刀会》以及《文天祥》……等經常上演的保留剧目。这两类剧目，前一类的政治内容和傾向是十分明显，不用多說的。后一类中的絕大多数也是有着爱国的、正义的或积极的主题思想。剧中的英雄人物如宋士杰、蕭恩、宋江、鄒应龙、文天祥……等也都是爱憎分明、意志坚强、大义凛然的仁人志士。这两类剧目的共同特点，則是都表现了这一个历史时期中人民群众的思想感情。反动統治者都是禍国、卖国；人民群众則要爱国、卫国。剝削階級及其走狗都是暗无天理、忘恩負义、欺軟怕硬；人民群众則是道德高尚、济困扶危、助弱鋤强、堅貞不屈——两种不同的世界观的斗争，和政治的斗争，在这个时期显得非常尖銳深入，群众喜欢看能够集中地表現他們的思想感情的戏，要求这种戏有明确的是非界限、激烈的斗争情节，要

求情感上痛快淋漓以抒发胸中的郁悶。不喜欢那种軟綿綿、有气无力的东西。周信芳同志在很久以前就明确地認識到，只有“把剧中的意志来鼓动观客，那才是戏的真价值”。而他的主要剧目，正是直接或間接地体现了群众如火如荼的澎湃热情和昂揚的战斗意志。我們从他的剧目，特别是他的代表性剧目里，是很难看到那种是非不明的矛盾冲突，逃避斗争的思想，或者态度曖昧的人物的。他的戏总是鼓励人們战斗，为改善自己、别人和国家民族的命运而战斗。同时，如同人民群众所希望的一样，这种战斗又总是具有着深刻的乐观主义的精神，或者說，浪漫主义精神的。

由于政治色彩强烈的内容而被反动統治者禁演的剧目，在当代京剧艺人中，周信芳同志是有着光荣的记录表的。

在这样的时代背景之下，在这类剧目的基础之上，我們看到周信芳同志在表演艺术上也是显示了一种剛勁有力而又饒有風趣的特殊風格。他在刻划許多剧目中的英雄人物时，用的总是厚重的刀法，使人物的綫条清楚，性格突出，思想的綫索明确，感情的發揮酣暢充沛。如同断金切玉，雷厉風行，观众看了会深深感到有“勁道”、有力量、“过瘾”。这是什么“勁道”，什么力量呢？其实这正是观众（群众）自己在现实生活中有所思有所感积聚起来而迫切要求舒展的“勁道”和力量，在舞台上找到了“知音”。宋士杰疾言厉色地揭露顾讀等人，代替观众吐出了在貪官污吏压榨下的一口憤懣之气；蕭恩的“我要杀他的全家”，更透露了人民群众在反动派黑暗統治下准备上“梁山”的心声。他的表演决不是那种“将粗獷的人心，磨得漸漸的平滑”（魯迅先生語）的艺术，而是将粗獷的人心給以粗獷有力的表現的艺术。周信芳同志的艺术風格就是在这样的基础上形成，又为这样的基础服务的。

在旧社会里，他的戏主要不是为上层社会演的。麒派在群众中流傳的广泛和受欢迎的程度，远远超过士大夫（他們常常反映着統治階級的口味）的爱好。就充分說明了他的艺术在这个时代里是朝哪个方向靠攏的。

選擇（包括自己編写）什么样的剧目供自己上演，怎样处理自己所扮演的英雄人物，如何对待戏剧和时代的关系，这样的問題，对于偉大的艺术家來說，决不可能是单凭个人的兴趣就可以解决的。就个别剧目和人物形象來說或有例外，但就其整体、基本傾向來說，則必然要反映出他所处的这个时代的特征，反映出这个时代的人民群众的是非好恶。在当代題材的剧目里，可以得到直接的反映；而在历史或傳統的剧目里，也不能不呼吸到这个时代的濃烈气息，或者叫做时代精神。

解放之后，周信芳同志在艺术創造上的这种时代精神，有了进一步的重要的发展。他所編、演的剧目（象《文天祥》《關王进京》《义責王魁》《海瑞上疏》等）和他的表演艺术風格在人民当家作主的时代里更加显示了光輝。对于常演的优秀剧目，他进行了认真、严肃的整理。杂质去掉了，人民群众的好恶爱憎，得到更明朗更直接的表现。他同时代的結合更加紧密了。

周信芳同志生长在这个斗争的大时代里，受到时代的哺育和教养，有着强烈的时代意識。他認識到戏剧艺术的政治作用，認識到自己对时代的責任。（远在三十多年以前，他就认为要使戏能“討好”，就必须“知道世事潮流，合乎观众心理”。）因而在自己的艺术創造中，和人民群众的思想感情紧紧地联系起来，直接地或曲折地体现了深刻的时代精神。我以为，这可以說是使得他成为战斗的现实主义戏剧大师的一个首要特征——当然，在这里我們也看到了濃厚的积极的浪漫主义的光芒。

在这样的时代里，正直的艺术家的斗争是十分艰苦的。他需要以不同方式直接地参加政治斗争和以艺术为武器曲折地参加政治斗争，这样的斗争决定了艺术家的基本方向；同时，政治、经济的斗争必然要反映到作为上层建筑之一的戏剧艺术中来。而且政治、经济的斗争有多么复杂，艺术中的斗争也就有多么复杂。因此，正直的艺术家还不可避免地需要以各种方式参与复杂细致的艺术斗争。以京剧来说，在周信芳同志学戏的少年时期，即十九世纪末到二十世纪初，虽是京剧艺术日丽中天的鼎盛年代，但在当时的条件下，有些曾促进了京剧艺术提高的积极因素，已开始转向了它的反面。京剧的形式主义倾向日渐滋长，“闭着眼听戏”的风气成为在艺术欣赏上的重要势力。而在他艺术上进步、成长的青、壮年时期，则同时也是“海派”京戏在帝国主义文化影响下逐渐滋长了另一种形式主义的因素，出现了所谓“恶性海派”的时期。中年以后，正当他艺术上走向成熟的阶段，又恰恰是在国民党反动派和日寇敌伪统治下，整个戏剧事业都受到沉重的摧残和戕害的局面，京剧舞台上出现了《大劈棺》、“电子真蛇”、“四脱舞”等等江河日下的景象。可以说，在这半个世纪的京剧舞台上，呈现了现实主义同形式主义、健康的艺术趣味同庸俗的艺术趣味之间的尖锐斗争的局面。在这样的形势面前，是愿意成为自己剧种的中流砥柱还是随波逐流，是走现实主义的道路还是走形式主义的道路，每个艺术家不管愿意不愿意，都不能不接受这个洪炉的考验。在这一场两种文化的斗争中，我们看到梅兰芳同志是怎样地坚持自己的美的原则，不演一出

庸俗黃色的戲，而以《宇宙鋒》《貴妃醉酒》《木蘭從軍》《抗金兵》等优秀作品，高高舉起了現實主義的大旗；我們看到蓋叫天老先生是怎樣地寧肯餓得揭不開鍋蓋也不向老板們低頭，迎合“時尚”，而在艱難的環境中堅持自己的藝術要忠於生活，忠於真正的美；還有，……同樣，我們看到周信芳同志在這一場鬥爭中是怎樣地在繼承優秀的民族遺產基礎上，以大胆革新的精神抗擊着保守落后的一面，以健康的海派精神同惡性海派傾向進行搏鬥。堅持了現實主義、優秀傳統的陣腳，在上海這個複雜的環境中衝鋒陷陣，為京劇藝術開拓了一個新的局面。

周信芳同志對於京劇的優秀傳統是十分重視的。他一向以很尊敬的态度對待京劇的前輩藝人。不管是“南派”還是“北派”，他都虛心求教學習。從他的《談譚劇》一文中，可以看到他少年時到處趕着看譚鑫培的戲的故事，是很動人的。但是他不是無原則，不分糟粕和精華地迷信傳統。對於前輩藝人的遺產的繼承與否，他是有着鮮明的現實主義的標準的。他尊重傳統，但更尊重藝術在反映生活上的傾向性和真實性。當有人提出，《平貴別窑》中薛王二人離別時對唱的六句唱詞中第四句“薛平貴難舍王寶釧”，不合前後唱詞所用的“人辰”韻，應該改掉，他就認為這一句和前後几句“情景很自然”、“淺顯真實”、“可以不必改動……不以文害辭，不以辭害意……”。當有人教授譚派戲，只教學生學譚鑫培晚年的“風度”，把什麼戲學得都象《賣馬》《洪羊洞》，“教得同死人一樣，連生氣都一些沒有”時，他站出來以大量的事實，證明譚鑫培表演藝術的真實性的特點。對篡改、歪曲譚派藝術的人毫不留情地指出是“胡鬧”、“危險”。然而當有人盲目地贊賞譚鑫培修改的某些劇詞時，周信芳同志又指出譚鑫培把《文昭關》的伍員唱詞改為“伍員馬上威風勇，那旁坐定一老翁”，

不如原来的“伍員馬上怒氣沖，逃出龍潭虎穴中”好。這種事例很多。這些例子都說明周信芳同志是非常尊重傳統遺產的，他決不為革新而革新，什麼都要革它一革，新它一新的。他勇敢地保衛着優秀的傳統遺產。

但是，周信芳同志懂得，保衛不是保守，在形式主義藝術思想滋長風行之時，保守不能戰勝任何形式主義，因為它本身就是形式主義。他保衛優秀傳統，但決沒有匍匐拜倒在傳統之前。如果我們深入一步看，不難發現，他所特別重視和繼承的傳統，乃是那些特別富於創造革新精神的傳統，就這一點而論，周信芳同志的繼承傳統和創造革新是密不可分的一件事情的兩面，決不能分裂地理解。請看，他所最傾倒于譚鑫培的，正是因為“老譚是個敢於破壞老戲成規的‘罪人’，也是個創造新戲革命的先進”。他充滿感情地說：“你看老譚的創造和革新，是何等的可愛。”他對於汪笑儂、王洪壽等前輩藝人在藝術上的創造革新，也都是極力贊揚，並且熱誠地以他們為榜樣的。對於那些頑固的“衛道者”們，他是堅決地進行鬥爭，不怕得罪人，不怕被人誤解的。在這些方面，他又是主張“新的好”了。

說到“新的好”，我們又不能不提到，他對那些唯“新”是驚的惡性海派的連台本戲，同樣是堅決反對的。我不止一次地聽他批評這一類戲及其演出者，他對於一個演員不講究實在的功力，不打下堅實的基础，僅僅依靠机关布景、服裝以及種種噱頭去迎合某些觀眾的口味，是深惡痛絕的。周信芳同志在青年、中年時期，編演過不少連台本戲，由於合作者人多藝雜，由於他自己在藝術上還不成熟，在他的演出里很難想象會一點影響也沒有；但是，正因為如此，我們看到他在自己的藝術的成熟過程中，不僅對別人，而且對自己，也進行着不斷的藝術上兩條道路的鬥爭

的。这就使得他的斗争有着更为深刻的內容。他在寻找正确的推陈出新的道路上所做的努力,是十分艰巨的。

哪些老的好,哪些新的好,哪些不好,周信芳同志是随着自己在政治上和艺术上的成熟,而日渐掌握了明确的原则标准的。他总结前辈艺人的经验,认为艺术家必须“知道世事潮流,合乎观众的心理,旧的错误,大加修正,讨厌之处,大胆删改”,他希望大家“把老戏来改革一下,坏的去掉,好的保留”,而其标准,则是“能够把剧本中的真义,表现出来,或者创造个新的意思,贡献给观众”,和“不要管它新旧,只要能合理动人就好”。到了解放之后,当他经过学习,开始掌握马克思列宁主义和毛泽东思想的犀利武器,他就更懂得站在无产阶级的立场,以阶级观点和历史观点来判断优劣,也更意识到这种随着生活的发展而不断地创造革新精神正是现实主义的本质所在。周信芳同志正是以这种自觉的现实主义思想超越了前人,而成为当代卓越的表演艺术家的。

在自己的艺术创造实践中,周信芳同志是按照这样的思想认识,这样的优秀传统经验而身体力行的。对于某些传统剧目,他就根据突出“剧本中的真义”和“合理动人”的原则,后来更运用阶级分析方法,“大加修正,大胆删改”。如老戏《乌龙院》中,《刘唐下书》一折原是比较简略并且是放在《闹院》之前的,这既不能显示宋江与梁山的深切关系,也使《闹院》和《杀惜》不够合理。周信芳同志就径直把《下书》一折移到《闹院》之后,并进一步端正了宋江的性格,大加充实,使这出戏面貌为之一变。一九五四年,在党的主持、推动和一些同志的协助下,他对自己的优秀剧目,更以“推陈出新”,精益求精的精神,进行了“全面的修改和整理”。这样的事例是很多的。

他编演了(包括集体编写)大量的新戏,包括折子戏和本戏。

其中有一些自然是被淘汰了，但也有不少戏如《追韩信》《鴻門宴》《鹿台恨》《炮烙柱》《义賣王魁》等等，后来都成为流行的剧目，为京剧舞台增添了财富。而在演出新戏、特别是本戏的过程中，他和同他共事的京剧工作者一起，对京剧艺术进行了一系列的改革和改进。在剧本编写上，更加注意戏剧矛盾冲突的结构处理，更加重视人物的性格塑造，重视场景的集中。他在表演上，讲究角色的性格化（这一点在下面还要谈到），讲究角色之间的情绪交流，力求把程式动作和念唱，同生活的情趣相结合；对自己这样要求，对同台演员也这样要求。这在当时的条件下，都是对于京剧艺术有着重大的革新意义的。又由于经常演出本戏，大都采用布景，从而不能不突破许多原有程式规格，创造新的舞台调度和处理，加强了舞台的整体安排。这实际上是积累了很丰富的整本京剧的创作经验和京剧导演艺术的经验。这对于京剧艺术发展是极为重要的经验。解放后，上海和某些地方相当顺利地演出了许多成功的整本新戏，建立了导演制度，是同以周信芳同志为代表的许多同志在前十时期的努力分不开的。今天活跃在京剧舞台上的导演家，有不少人都是当年曾和周信芳同志一起工作过，受过他的熏陶和教导的。从这里很清楚地看到他在革新创造上的深远影响。

此外，如他对京剧服装、化装上的许多改进，对许多动作程式的创造，对许多唱腔的发展，等等，也都是非常出色，非常富于独创精神的。

有成就的表演艺术家总是要给自己剧种的表演艺术贡献些东西的。有的人为剧种带进了许多新的或移植的剧目；有的人创造了如串珠般的精光四射的舞台形象，成为典范；有的人在音乐曲调上或者唱法上使得剧种由粗糙进入精美。但是，当一个

历史时期的社会經濟、政治的背景发生巨大变化，要求上层建筑能有相应的改变时，或者这个剧种由于种种原因，在艺术上处于停滞或下降的时期时，形势就迫切要求出现一些这样的艺术革新家：他们能够给自己剧种（甚至整个戏曲界）带来新的艺术思想，新的艺术方法，新的風格和气派。没有这样的革新家，这个剧种就缺少了新生力量，就会因僵化而衰亡。

周信芳同志（和梅兰芳、盖叫天……等老艺术家）称得上是这样的表演艺术家。他在几十年的舞台生活中，立足于优秀傳統基础之上，在同那些形式主义的和堕落的京剧的长期斗争中，以大胆革新的精神，給京剧带进了許多新鲜活潑的艺术因素，带进了自觉的现实主义艺术思想。我以为这种創造革新的精神，可以认为是作为战斗的现实主义戏剧大师的周信芳同志的又一个重要特征。

三

现实主义艺术創造的时代精神和革新精神，都是一种战斗精神——政治上的战斗和艺术上的战斗；而艺术家的战斗力的大小，則还要看他是否能够以正确的现实主义的艺术方法，塑造出深刻、完整的形象，使他的作品真正精湛动人。正如同战士一样，在他掌握了武器之后，首先要决定向誰瞄准；但能否战胜敌人，还必需要考慮用什么方法瞄准、施放，才能最大限度地發揮武器的威力。在这方面，京剧演員遭逢到一些特殊問題。

京剧表演艺术汇合、归納和总結了許多古老剧种的艺术經驗，形成了完整的表演体系。这对于我們民族戏曲表演艺术的提高、成熟，是极为重要的貢獻，在世界的舞台上，也是偉大的成

就。但另一方面，也給京劇帶來了一些不利的副作用：由於程式化體系的完整，有足夠的程式手段可以表現各種類型的人物面貌，所以有的演員，在學會了成套的或一個戲的程式動作之後，他可以完全符合規定地飾演諸葛亮或者蘇三，而且觀眾也會認得出他所演的是諸葛亮或者蘇三，但卻缺乏創造性，很難使觀眾感動，演出一次就如同蓋一次圖章。也有的演員，把自己的才能精力放在形式上面，單純追求程式的姿態美和聲音美，而忽略了人物精神面貌的揭示，對於有高度創造精神的現實主義藝術家來說，這是必須突破的難關。

困難的是，並不在於突破這些固定程式，而在於又要突破又不能完全突破。不突破不能達到個性化的高度，但是另起爐灶的“突破”又不成其為京劇。京劇的各種程式動作原是對於生活中各種動作的藝術概括，舞台人物的類型化的基礎在於人原是可以分類的。“程式化”原不是什麼貶詞。優秀的表演藝術家只能在原有傳統的基礎上，更好地運用程式，組織它們，給它們充實些什麼，加上些什麼，更重要的，要把這些程式同角色的思想感情準確地結合起來，要使它們成為這個戲，這個角色，這個情境所必需有、只能有的思想感情的外在表現形態。或者簡單地說，必須使程式為刻劃人物性格服務，程式規格必須同現實主義的藝術方法結合起來，以後者為主導地運用，而不是相反。

周信芳同志在藝術創造上的突出成就，正是在於以現實主義的藝術方法，運用熟練的程式手段，塑造了同一類型（老生）的眾多的極不相同的性格。

同樣是老生，同樣是戴白髯的，《四進士》的宋士杰，周信芳同志抓住他好打不平、一打到底的主綫而全面地表現了他的正直、熱情、機智、潑辣、風趣的性格，使人物形象達到渾圓飽滿的

境地。短戏《扫松下书》的張广才，虽然也是正直热情的性格，但突出的却是他的乡里长者的古道热腸，而不赋予过于复杂的性格内容。对于《清風亭》的張元秀，我們則看到艺术家多么着力表現那忠厚、善良的老人，在极为殘酷的不公平的遭遇中，以死来表示最深沉的憤怒的悲剧形象。此外，《徐策跑城》的徐策，《乔府求計》的乔玄，两个穿蟒的上层人物，同前面那些“市井小民”相比，在年老这一点上是共同的，但在身份、性格上，却截然不同，而这两个重臣元老之間，又有差別。

戴黑髯或黪髯的人物中，对于蕭何（《追韓信》），強調他的公忠体国、热誠、可惊的固执，对于蕭恩（《打漁杀家》），渲染他在風尘暮年中壯心未已的英雄气概；宋江（《烏龙院》）也是一再退让，忍无可忍，但又与蕭恩不同，艺术家更多地刻划他的任俠重义却又还是鄆城押司的特点；文天祥（《文天祥》）是視死如归的“優子”，在民族敌人面前，知其不可为而为，突出的是他的凜然正气，民族大义；海瑞（《海瑞上疏》）也是視死如归，但却着重勾勒他的剛毅坦直，嫉恶如仇，完全主动地“硬碰硬”地冒死上疏的个性；鄒应龙（《打严嵩》）同样正直嫉恶，却細細描繪他的机智权变，嬉笑怒罵，玩弄权臣于股掌之上。还有象紅臉的关羽（《走麦城》《单刀会》等），黑臉的包拯（《秦香蓮》），大嗓子小生皇甫少华（《华丽緣》），白袍小将薛平貴（《平貴別窑》）……等等，我們可以发现他在人物創造上的基本特点：这就是，在类型的基础上，力求突破千人一面，力求性格的創造；在傳統的程式的基础上，力求具体、活用，力求新鮮的創造；这就是，从人物性格出发，按照規定情境，以程式为手段，全力表达英雄人物的思想感情，并且使人物的性格化同强烈的傾向性紧紧地結合起来，而使自己所扮演的人物傾向明确，生气勃勃，有血有肉，使規格严謹的京剧

表演艺术焕发出生活的光采。这充分说明了周信芳同志不仅是正确地运用现实主义的艺术方法，而且在现实主义基础上，也显示了浪漫主义的感人力量。京剧表演艺术由于讲求高度的形式美，常常能使得观众击节叹赏，目迷五色，赞不绝口。但真正高贵的艺术必须使观众由欣赏进于感染，进于思想的震动和情操的升华，“喜、乐、悲、哀，都要使看客同情”，进而达到更高级的艺术欣赏。能够达到这一境界的京剧表演艺术家并不是很多的，周信芳同志是突出的一个。

作为现实主义的表演艺术家，还有一个必需解决的问题：鲜明地显示了每个角色不同的个性，塑造了人各一面的“这一个”形象，那么，艺术家自己的独特风格哪里去了？如果说，“性格化”化得完全没有了艺术家自己的特征，那是不可能的，然则又如何处理自己的特殊风格同角色的性格之间的矛盾关系呢？

应该看到，戏曲表演上的“千人一面”的“一面”，可能是行当类型的“一面”：譬如不少戏有老生，但也只是一般的老生，并没有角色的个性；而对于某些有才能的演员，这“一面”也很可能是演员自己的“一面”，每一个戏都把自己的艺术特点充分显示，以致掩盖了角色的特殊性格。从现实主义表演艺术来说，这也是不足为训的。优秀的艺术家应该有，不可能没有自己的特殊风格，但又必须服从于角色性格的需要，为表现角色性格服务，而不是强迫角色为表现演员的特点服务。

作为麒派的创始者，周信芳同志在艺术创造上是有着十分鲜明的光彩的。有些人以为麒派的特点只是“做工”，这或许不是偏见，是在许多演员重唱不重做的情况下，他的做工显得很突出，容易引起人们的注意，但实际上是一种片面的观点。麒派艺术在技巧上的首要特点，是唱做念打的全面掌握、整体运用，而

不是支离破碎地以一技見長。而在唱做念打各个方面，其特征也是一致的。例如在唱和念方面，他很注重字音清楚有力地傳達給观众，因此讲究咬字，噴口，重音和节奏，讲究思想感情的准确表达。在唱和念之間，他决不因为唱容易討“俏”而忽略了念。他真是把念白当作“千斤話白”来对待的。《四进士》《清風亭》等戏里几段有名的长段白口，情感充沛，声調鏗鏘，都是感人至深的杰作。而在做和打方面，他同样注重让观众能够清楚理解动作的意义，因此讲究动作的目的性；动作的明快爽朗和力量的运用，尤其讲究动作的性格特点，象《四进士》中說受賄“三百兩”时直伸三指，象《清風亭》中張元秀在張继保給他二百錢时的气极无言，以手指天指地，指張继保，指自己等等，都是很好的例证。正如他自己所說：“在表演上我总是力求真实，無論唱、做、念、打，我总力求情緒飽滿，力求体现脚色的性格和当时当地的思想感情。”

周信芳同志很強調演戏的“演”字，认为它是“包罗一切的”。他說：“要知道这‘演’字，是指戏的全部，不是专指‘唱’。”这是很重要也很正确的表演艺术思想。在这种思想指导下，必然要整体地运用唱做念打的技术，結合角色的性格特点，以創造各种人物形象。也只有在这种情况下，才会显示出他在艺术上的剛毅、蒼勁、沉实有力而又饒有風趣的風格。他在每一出戏里都閃耀着他的風格特征的光采，但都在人物性格所許可，所需要的範圍之內，他並沒有在宋士杰同老伴万氏爭論“救人一命”的問題时強調剛毅、蒼勁的气度，也沒有在張元秀临死之时还卖弄什么風趣。从这里我們看到一条十分重要的艺术經驗：他的艺术風格并不仅是从演員自己的生理特点和性格、修养的特点的基础上形成的，同时也是从他所扮演的众多角色在性格上的某些共