文艺时光机

歌台深处 笔墨情长

——周信芳的艺苑往事

□虞凯伊

二十世纪三十年代，周信芳留影

今天，当我们探讨周信芳的表演艺术，人们往往惊叹于他擅演剧目数量之浩繁、类型之广博。他一生所演所创，既有传承自前辈艺人的骨子老戏，也有取材史书话本、融汇其他剧种的改编作品，更有剧作家挚友专为其量身打造的原创新戏。在舞台生涯如此繁忙的日子里，周信芳是如何坚持读书治学的？他的从艺之路有着怎样的文学底色？欧阳予倩、田汉等艺坛挚友，又在他的艺术道路上给予了怎样的启发与同行？循着周信芳的交游往事，我们仿佛能看见那个在书桌前苦读、在排练场里打磨的身影。他一生执着于演剧事业，以戏立人。他为民而歌、为时代而演，既是梨园界的舞台巨擘，也是响彻时代的文艺之声。身处20世纪上半叶风雨飘摇的岁月，他始终以戏呼应时局、以声鼓舞人心，留下一大批兼具思想力量与艺术高度的作品。在那个新旧交替、中西激荡的时代，周信芳与文坛大家、戏剧先驱相知相交，彼此砥砺、交流创作，在文学与戏剧的双向滋养中，走出了一条独属于他的麒派艺术之路。

戏外之功，勤学补天

周信芳祖籍宁波慈城。周父迷恋京剧而下海从艺，那时唱戏被视作贱业，家族将他逐出祠堂。周母许氏是伶人，夫妇二人随着戏班四处奔波，在江苏清江浦生下了周信芳。周信芳6岁入私塾，不久父亲因病嗓败辍演，家中失去生计，他也就此失学，开始练功学戏。年少时，周信芳跟着戏班走南闯北，从杭嘉湖到关东，9岁初登沪上舞台，12岁入京在喜连成科班搭班献演。1911年，他远赴双城子、海参崴，在北国边地留下的《周信芳戏目》是他现存最早的手稿。其中记录了他旅途中整理的《卧虎关》《八大锤》等剧本总讲和单篇，从工整遒劲的笔迹中，可见他对戏剧文本的珍视与反复琢磨。

周信芳虽然只上过几天私塾，但勤于学习，平生最爱读书，是梨园行公认的饱学之士。他经常叮嘱同行要注重孩子的文化教育，也曾为建立梨园公会的戏剧图书馆四处奔走。他的一大爱好就是买书看书："书到用时方嫌少，对我这个幼年失学的人来说，感受就更加深切。补天之术就是尽力而为，有一点多余的钱，有一点多余的时间，我都花在书的上面了。"他与裘丽琳所生的二女儿周采蕴继承了父亲对阅读的热爱，后来成为作家。她回忆幼时"有样学样，跟着爸爸妈妈一起读书，爸爸爱看历史书，妈妈爱读侦探小说"。长大些后，她不满足于看童话书，开始去父亲的书柜"偷"书。周信芳故意不点破，把一些想让她读的书放在更容易拿到的地方。在父亲的引导下，采蕴七八岁时就读了西方经典歌剧的剧本，十多岁时读了契诃夫全集。裘丽琳曾和丈夫打趣："她把你的书都拿走，这下你开心了，书柜一空又有借口买书了。"周信芳谈过阅读对于演员的帮助："要知道戏曲的价值和其中的真义，非得读书不可……不晓得古今世情，没有感受到人生苦乐的人，他就不能算是个唱戏的。倘要了然一切，将古人演得出色，非得学问辅助不可！"

周信芳正是这样身体力行的。即便晚上有演出，演出结束后回到家往往已是凌晨，但周信芳会准备第二天的戏码，有时还要处理戏班的事。睡前看报、看书、看剧本或写剧本，这是他每晚的必做功课。他读书广泛，既阅读鲁迅、高尔基等作家的小说，也看传统戏曲剧本、曹禺的话剧剧本等。

艺海同舟，风雨同行

欧阳予倩与周信芳相识于1916年，那一年，欧阳予倩加入丹桂第一台。两人年纪相近、艺术观念契合，合作老戏之外，也开始一同创排新戏。其中很多新戏都是根据古典名著小说改编的。比如《黛玉葬花》，由欧阳予倩与张冥飞、杨尘因合编，周信芳饰演宝玉，用大嗓演小生（传统老戏中小生多以小嗓即假声唱念）。他的大嗓小生并非简单地将小生唱腔用真声唱，而是花心思琢磨出的一套唱念程式。这一打破常规的尝试，是出于塑造人物的需要。后来他又在《宝蟾送酒》中演薛蝌，在《鸳鸯剑》中演贾琏，几出红楼新戏很受欢迎。再比如，根据《聊斋志异》的篇目《晚霞》改编而来的《晚霞》，欧阳予倩后来评价该剧"失败了"，却也给他留下深刻记忆。他最初想编排一些动人的歌舞剧，但如何用京剧表现，群场调度、音乐、程式等问题都无从解决。周信芳出手相助，设计了舞蹈场面。欧阳予倩曾回忆："他还帮我排戏，那是真够朋友。像他那样一个头牌生角，热情地陪一个新进的旦角演那么多小生戏，从没有半点犹豫，在旧社会的舞台上实在难得。"

1961年，周信芳赴北京参加文化部和中国剧协举办的"周信芳演剧生活六十年"纪念活动。欧阳予倩因心脏病住院，无法到场，便写了一封热情的贺信。周信芳想去探望，但医生怕欧阳予倩激动，没有同意。欧阳予倩听说后坚持要见，医生拗不过，只好应允。那天，欧阳予倩见到挚友非常开心，对他说："我们年轻的时候，没有好好地玩玩，等我好了以后，一定要好好地玩玩！"次年，欧阳予倩去世。周信芳在《悼念老战友欧阳予倩同志》一文中写道："的确，四十多年来，要像年轻人那样去玩玩，过去没有办到。我多么希望能和他在一起多盘桓几天。我知道他并不是那么贪玩的人，这只是说明他对朋友那么亲切，说明他始终那么乐观，说明他对于生活的信心，他还要为党和人民做更多的工作。当时见他精神那样好，总以为他一定能一天天好起来，哪知突然传来了他的噩耗，怎不令人为之痛惜不已！"

关于周信芳与田汉如何相识，有多种说法，但可以确定的是，20世纪20年代，两人带着改革旧剧的抱负走到了一起。田汉在上海主持南国电影剧社和上海艺术大学活动时，常与周信芳往来。周信芳多次参与艺术沙龙和演出，其中尤为著名的是与欧阳予倩、高百岁等创排的《潘金莲》。该剧先在"鱼龙会"内部演出，次年年初又在天蟾舞台公演。1927年，周信芳正式加入南国社。他积极投身于各项活动和演出，还利用自身影响为剧社租借排练场、奔走周旋。这一时期，他深受新文艺思想熏陶，结识了众多左翼影剧界人士。艺术上，他开始有意识地借鉴、融汇电影与话剧的表演理念，"为我所用"；思想上，也愈发进步。1946年，抗战刚刚结束，田汉就从重庆飞到上海，与于伶、欧阳山尊等人一起去看望周信芳，并留下看戏。老友们相聚甚欢，挥毫题诗，集成《正气集》赠予他。其中田汉的一首七绝写道："烽烟九载未相忘，重遇龟年喜欲狂。烈帝杀宫尝慷慨，徽宗去国倍苍凉。留须谢客称梅大，洗黛归农美玉霜。更有江南伶杰在，歌台深处筑心防。"之后，两人频繁交往，一起商议创办《人民戏剧》，田汉还介绍《新华日报》编辑访问周信芳，就"戏剧如何改革"进行长篇访谈。1947年3月，田汉在《文萃》第50期发表《周信芳与改革平剧运动》一文，对周信芳改革京剧寄予希望。周信芳阅读后，撰写《对皮黄剧的希望》回应田文，这是两人之间一次公开的思想对话。在文章里，周信芳批判了商业化的改良方式，提倡科学、严肃的改革举措。周信芳戏曲理论思想的提升，与田汉的交往、支持与鼓励密切相关。

除此之外，周信芳还与夏衍、郭沫若、费穆等文人、电影界人士及艺术家结下深厚情谊。1949年，夏衍邀请周信芳等上海文艺界代表赴北京参加中华全国文学艺术工作者代表大会，为周信芳开启新时代的艺术征程搭建了重要桥梁。郭沫若与周信芳有着高度契合的艺术理念，两人在戏剧改革与文化传播上有着共同追求，1946年5月，郭沫若还与田汉、夏衍等人一同前往黄金大戏院，观看周信芳主演的《徽钦二帝》，以实际行动支持周信芳的艺术实践。周信芳与费穆的交往则更为密切，据费穆日记记载，两人时常往来、相约小聚、畅谈艺术与人生。1945年12月15日，两人一同出席"蒙难同志会"筹款义演的宴会，散席后又同往卡尔登戏院继续深谈，周信芳还托付费穆帮忙联系编剧朱石麟，并协助处理相关事务，足见二人不仅有深厚的私人情谊，更在职业上有着紧密的互动与默契合作。

在山河破碎、家国命运悬于一线的艰难岁月里，周信芳与他的这些挚友们，没有选择退缩躲避，而是毅然站在历史洪流的前沿，以艺术为号角、以作品为武器，用赤诚与坚守鼓舞亿万民众，这份担当与风骨，更显可贵可敬。

歌台深处的时代号角

周信芳的艺术人生，并非孤身一人的求索。他与田汉、欧阳予倩等挚友的交往，既是梨园佳话，更是他艺术观念不断升华的重要动力。旧社会戏曲艺人地位低下，常遭歧视。周信芳曾言："最苦是中国伶人！"戏曲是否只是供人娱乐的"玩意儿"？中国的传统戏剧在新的时代该有怎样的意义？1928年，33岁的周信芳写出自己的思考："无论古典、浪漫和写实的戏，都是人间意志的争斗，如能够把剧中的意志来鼓动观客，那才是戏的真价值。"正是这份对戏剧社会功能的清醒认知，让他与田汉、欧阳予倩等新文艺先驱志同道合、惺惺相惜，在交流互鉴中坚定了戏剧为时代、为民众发声的信念。

20世纪初，上海京剧界涌现出一批改良运动先驱，如汪笑侬、潘月樵、夏月珊、夏月润等。他们编演新戏、创办刊物、开设新式舞台。年轻的周信芳追随前辈，投身这股热潮。1913年，宋教仁遇刺，一周后孙玉声编排的《宋教仁》在新新舞台上演，周信芳饰演宋教仁，不久该剧即遭禁演。1915年，袁世凯意图称帝，丹桂第一台的艺人们编演《篡位大汉奸》，周信芳饰演王莽，借古喻今。1919年，五四运动爆发，周信芳出演任天知编写的时事新戏《学拳打金刚》，反映北京发生的爱国运动，这出戏只演了一场便遭停演。到了20世纪30年代，民族危亡之际，周信芳的艺术激荡出更炽烈的力量。九一八事变后，他创排《满清三百年》，在剧目预告中写道："求人莫如求己，救国还须自救""人必自腐而后人腐之，国必自亡而后人亡之。大明之亡也，不亡于满洲，而亡于明人！"一·二八淞沪抗战爆发后，他脱离天蟾舞台，组建移风社巡演各地。他将《明末遗恨》再度加工，在舞台上悲恸疾呼："世上什么最惨？亡国最惨！"1935年，在战火中历经三年漂泊的周信芳回到上海，在《申报》上写道："三年来奔走各埠，每演此剧，静察观众情感，均沉默无言，郁郁而去。演者非不体贴，奈时逢时艰，痛泪夺眶自出，情亦不自禁也。"1937年卢沟桥事变后，他设法回到上海，与田汉、欧阳予倩等人倡议成立上海戏剧界救亡协会。孤岛时期，周信芳的移风社与欧阳予倩的中华剧团留守卡尔登大戏院，坚持演剧抗日救亡。1939年，上海剧艺社排演的阿英新作《明末遗恨》（又名《碧血花》）上演。周信芳担任表演艺术顾问，参与创排，演出轰动一时。还有一出《徽钦二帝》影响深远。周信芳邀请朱石麟担任编剧，自任导演并饰演宋徽宗。观众看到徽钦二帝被金兵俘虏、一路押送时，联想到山河破碎的时局，常常悲痛落泪。徽宗有两句唱："只要万众心不死，复兴中华总有期。"总能引起观者共鸣。

在周信芳一生创演的数百个历史人物中，有许多是在传统老戏里并未出现过的，无法直接找到塑造人物的依据。周信芳收集史料，对每个人物做详尽的分析，落在案头成为剧本，再通过四功五法化作舞台上鲜活的人物。对于历史剧的创作，他写道："要充分占有材料，但又不能做材料的奴隶，要活用这些材料。不能忘记我们的任务是，在舞台上创造出鲜明的性格、典型的人物形象。如果只是图解一下历史记载，那是不行的。"比如，周信芳先生的代表作《萧何月下追韩信》。该剧是他1922年为刘奎童编写的，由刘奎童主演萧何，他配演韩信。当时京剧舞台很少演出两汉题材，他从《西汉演义》中找到这段故事，觉得生动，就编了最初的单篇，演出效果不错。次年在烟台，他开始自饰萧何并进一步加工，此后常以此戏作为打炮戏。后来，他又以此戏为底子，参考《史记》《汉书》《唐代丛书》以及相关小说、民间传说和文章，陆续排演了从刘邦起义到登台拜相的连台本戏《汉刘邦统一灭秦楚》。在《申报》刊登的该剧宣传广告中，第一次写明周信芳身兼编剧、导演、主演，可见他在戏曲创作中的全面才华。

歌台深处，是古今中外的书籍、与友人交游的精神世界，更是周信芳深爱着的吾国吾民。当我们回望舞台上的宋士杰、徐策、萧何、邹应龙、海瑞，看到的不仅是一位才华横溢的京剧大师，更是一位孜孜以求的"前行者"。而他与剧作家、文学家的交往合作，生动地揭示了一种创作路径：戏曲若能与文学相拥，与家国时代共振，并将人间真实饱满的情感注入角色，就能获得新的生命力，根深叶茂，花繁香远。

（作者系上海京剧院戏剧史料研究者、策展人，九三学社上海市委文化专委会副主任）

1955年，周信芳和茅盾在"梅兰芳周信芳舞台生活五十年"纪念活动期间

1958年，周信芳应田汉之邀在其北京家中进行话剧《关汉卿》剧本的研讨。左起：熊佛西、周信芳、马彦祥、翦伯赞、阳翰笙、田汉、焦菊隐

一九三六年，周信芳拍摄戏曲电影《斩经堂》后留影，站立者右四、右五为主演周信芳、袁美云，前排右侧下蹲者为艺术指导费穆，站立者左三、左五为摄影黄绍芬、导演周翼华

中国音乐剧市场呈现新变：艺术品质正成为比明星光环更坚实的票房基石

□张朝慧

一出好戏散场后，观众眼里总闪烁着未褪尽的光，他们三五成群意犹未尽地谈论着自己的观感和体悟，形成剧目之外的观演延续。随着网络平台的兴起，这种原本多在剧院大厅内自发、即兴的言谈，得以在网络上更加全面、多层次地铺展开来：不仅是观众之间的意见交换，更以新的方式将旁观变为主动参与，形成与创作人员、表演者、出品方之间直接或间接的对话，甚至开启了在线共创的新模式。原本在剧院内的观演对话，从单一、具体的物理空间，弥散到了无远弗届的虚拟空间。

作为剧院从业者，观众的反馈是我们最为重视的信息。线上线下的积极对话，形成了清晰可见、富有沉浸感的"溢价曲线"。观演深度的增加，使得观众愿意为剧场体验付出的时间、费用和情感随之上升，产生显著的溢价效应。参与度和情感价值的溢价，必然转化为体验经济与注意力流向的升级，反向推动剧场和从业者迎接一场必然的变革。这场变革并非仅仅来自票房数字的增长或剧目数量的累积，而是源于观演关系的重新定义，以及观众审美趣味的变化。这一趋势，在音乐剧市场上表现得尤为明显。

回望新时期以来的中国音乐剧市场，其成长脉络清晰可辨。早期，国外原版音乐剧如《音乐之声》《西区故事》《剧院魅影》《猫》《悲惨世界》等占据了市场。观众以仰视的心态欣赏不同国家的作品的同时，渴望与期待也悄然埋下了变化的种子。近年来，随着国内音乐剧的全面开花，观众开始用热情与掌声，支持那些触动自身文化认同与情感根脉的作品。《寻找李二狗》《风声》《锦衣卫之刀与花》等剧目的成功，证明了讲述中国故事、挖掘本土IP、演绎民族经典、唤起乡音乡情的作品，正获得前所未有的观众认可。这标志着基于民族审美的自信正在观众心中生根发芽。观众的审美趣味也从"单一"走向"多元"。今天的观众既欣赏宏大制作，也青睐小而精以及跨界融合的作品；既沉醉于镜框式舞台的传统剧场，也热衷于在沉浸式演出中成为叙事抒情的一部分。同一部剧的不同卡司，也大多被观众发掘出不同的风格与意趣，不少观众还会反复观看不同阵容、多剧同一剧目的多个版本，充分体现了审美价值取向的多元及观念转型。

此外，当代观众特别是年轻群体，不再满足于做安静的接受者，而是凭借主动的参与意识和行动，为当代剧场正向赋能。在剧场内，他们积极响应甚至制造互动点，毫不掩饰自己的情感好恶。剧场外，他们是社交平台上大众剧评的创作者、衍生内容的传播者、线上话题的共建者。过去，观演联结大多止于谢幕时刻。如今，一部剧的生命力在散场后仿佛被重新开启，社交媒体、粉丝社群和衍生消费被极大地激活与拓展。特别是青年观众，他们通过撰写剧评、制作精美物料、组织观剧活动，构建出一个个围绕剧目、充盈着情感与归属感的"文化部落"。更值得关注的是，评价阵地发生了微妙的转移。专业的剧评声音固然重要，但来自观众的真实口碑（Repo）通过社交媒体形成了一定的舆论场。在这种自下而上的评价体系中，观众发自内心的分享、争论与"安利"，对创作质量提出了更即时、更严苛、更广泛、更具针对性且更有市场意义的要求。

观演关系的突破与延伸，不仅打破了剧场物理和心理时空的限制，更演变为持续的艺术对话、情感联结与文化增值。观演关系的重塑，改变了剧场内的从属结构与关系模式。在传统音乐剧观演关系中，观众与演员被舞台隔开，多为单向的情感传递。如今，台上与台下、演员与观众之间，原有约定俗成的界限已经松动和消融。剧场不再是一个单一的物理场域，而是由集体情绪和即时互动所生成的能量场。

随着优质作品不断涌现，不少观众已从最初的盲从，逐步走向理性。观众越来越看重演员的业务能力、剧本深度，以及音乐、舞蹈、舞美等舞台元素与剧情、人物的契合度。音乐剧的创作与出品机构也意识到了观众的成长，开始注重剧作的适配性遴选与制作。市场数据与调研不断印证：艺术品质本身正成为比明星光环更坚实的票房基石。

市场的蓬勃令人欣喜，但热情之下，一些问题也浮出水面。首先，是审美分化带来的市场异化。在理性趋势之下，市场并行存在着"剧粉"与"演员粉"两套逻辑：前者以作品艺术质量为标尺，后者则围绕演员个人魅力展开。两者本可相辅相成、共生共荣，但若失衡，可能导致市场被短期流量过度绑架，挤压那些需要时间打磨、艺术探索更具前沿性的作品的生存空间。如何巩固已有的发展成果，进一步引导并建立健康、可持续的粉丝文化，平衡艺术追求、市场长期效益与短期热度的关系，是一道必答题。其次，创作升级需要具备适应观众审美快速提升的超前意识和行动。观众的眼光正变得愈发挑剔和专业，对粗糙的"话剧加唱""歌舞两张皮"、脱离生活的人物拔高与宣教腔调、生硬的译配早已心生厌倦，转而渴求剧本扎实、音乐戏剧性强、歌舞表演灵动、视听赏心悦目的精良制作。然而，能符合观众诉求的优质产品并不多。优秀的编剧、作曲、导演等核心创意人才的培养，除了依靠自身成长外，还需要外部力量的扶持与推动。从"有作品"到"出精品"，我们仍在爬坡过坎。再者，产业生态尚有短板。音乐剧是高度工业化、专业化的综合艺术，需要培养制作人来高效整合资源、把控品质。但目前，既懂艺术规律又深谙市场之道、既能激发创意又能驾驭全局的复合型制作人才极为稀缺，制作人的灵魂价值尚未被行业充分认识和广泛重视。产业链各环节的协同效率有待提升，难以形成稳定、持续输出高质量产品的示范性机制。

近些年，在保利剧院公司的实践中，我们认识到：现代剧院的核心功能，必须完成从"演出场所"向"产业生态"的转型，成为连接观众心声与创作火种的平台。观演关系、剧院对话、观众审美的不断变化，带来了现实挑战，也孕育着无限可能。当代的剧院，不仅是演出的承载者，更要创造健康的行业生态，坚持艺术的品控价值，不断探索和把握新的发展规律。努力让每一次尝试都源于主动：主动汇聚行业力量，主动以创新回应观众期待，主动跨界链接更多可能。音乐剧的未来，必将与大众情感和城市生活相融共生。艺术家的匠心、观众的热爱与参与，以及作为桥梁与平台的剧院——三者必须同舟共济，一起驶向理想的未来。

（作者系北京保利剧院管理有限公司党委副书记、常务副总经理）