

谈我国近代京剧艺术家潘月樵的艺术成就

赵娟

(江海职业技术学院 基础部, 江苏 扬州 225101)

摘要:潘月樵是中国近代史上一位杰出的京剧艺术家,也是我国历史上唯一以“伶人”身份担任政府“沪军调查部长”之要职,拥有“梨园少将”特殊身份的艺术大师。他年少即跻身名角之列,声名远扬京沪;首创连台本戏《湘军平逆传》,开启了戏剧近代化的进程;在实践上首开改良戏曲之先河,把近代戏剧改良运动推向高潮,为我国戏剧的近代化作出了重要贡献。

关键词:潘月樵;名角;戏剧改良;戏剧近代化

中图分类号: J603

文献标志码: A

文章编号: 1008-5327(2013)01-0019-05

Discussion on the Artistic Achievement of Beijing Opera Artist Pan Yueqiao in Modern China

ZHAO Juan

(Department of Basic Course, Jianghai Polytechnic College, Yangzhou 225101, China)

Abstract: Pan Yueqiao is an outstanding Beijing Opera artist in the modern history of China. He is also the only artist who holds an important post of the government of Shanghai Army Investigation Minister and owns a special identity of theater major general. Young as he was, he had become one of the famous performers. He was famous in Beijing and Shanghai; he created stage play called “Xiang Jun Ping Ni Zhuan” first and launched theater modernization; he reformed drama of precedent in practice, pushing dramas to a climax and thus made important contributions to the improvement of drama modernization.

Key words: Pan Yueqiao; famous performer; dramatic improvement; drama modernization

潘月樵(1871-1928),江苏扬州甘泉人,名宗岳,又名万胜,早年艺名小连生,晚清民国之际著名海派京剧演员。他九岁即登台演唱,十二岁独自掌管一套戏班子,十六岁已名响上海。他以上海为平台,把自己的京剧表演水平推向极致;他大胆革新,改良戏曲,把京剧改良运动推向高潮,在中国戏曲走向近代化的过程中发挥了重要作用;他亲自参加了辛亥上海光复战斗,立下了赫赫战功,并因此受到孙中山的接见和嘉奖。潘月樵在梨园界享有极高的声望,在辛亥革命中又大

放异彩,其以伶人身份担任政府“沪军调查部长”之要职、拥有“少将”军衔的特殊身份在戏剧界和革命队伍中均独一无二。本文就其艺术方面的成就略作梳理,以便更好地领略一代京剧大师和爱国名伶的艺术风范。

1 精湛的戏曲表演艺术

1.1 年少时锐意进取,跻身名角之列

潘月樵幼年家境贫寒,流落天津后始学梆子文武老生,后跟老艺人许福雄学皮簧,改唱京剧文

收稿日期: 2012-07-12

基金项目: 江海职业技术学院院级课题(扬江院 2011 第 6 号)

作者简介: 赵娟(1972-),女,江苏扬州人,讲师,硕士,主要研究方向为中国近现代史。

武老生。8岁时来到北京,进入梨园,师从三庆班的头牌老生夏奎章学皮簧,成为夏奎章的传门弟子。夏奎章(1824-1893),安徽怀宁人,出身于徽班,工文武老生,有“活马超”之称,是同光时期上海最著名的四大茶园之一——丹桂茶园出类拔萃的头号名角。在夏奎章的悉心教导下,潘月樵唱功大有长进,逐渐在众伶中脱颖而出,这为潘月樵日后的艺术成长奠定了深厚的基础。在俳优中,“独君(指潘月樵,笔者注)秉天挺之资,神艺术之化,英姿飒爽,俊辩如云”^[1]。潘月樵“有过人天资,艺术日进”^[2]。勤奋加聪慧天资,学戏仅两年,潘九岁就开始登台演唱,凭着突出的戏曲“四工”,在戏曲界崭露头角。潘月樵既能唱梆子、又能唱皮簧,且“能创新声”,十二岁就已独自掌管一套戏班子,一时在京、津两地声誉鹊起。在北京名角纷纷被邀赴沪的大潮中,16岁的潘月樵因其声名远扬,1886年受上海天仙茶园之聘南下淞沪。

从1886年《申报》有关戏园广告的内容可以看出,来沪后的潘月樵已成为天仙茶园招揽顾客的一块招牌,并被天仙茶园视为顶梁柱。1886年10月12日,《申报》的同一版面出现了两个有关潘月樵的广告,分别是“特邀名角”以及“新到文武老生”。其中,“新到文武老生”的广告连续做了三天,“京都第一等名角”的称谓、广告内容的重复和持续,无不证明潘月樵在京津名声之响及其在天仙茶园分量之重。当时,“名角挑班,对于戏剧、戏园来说,名角就是中心,是吸引观众的天字第一号招牌”^[3],可见名角对戏园发展的重要性。从潘月樵后来的表现也可以看出,其来沪后果然不负众望,“月樵16岁,入上海天仙茶园,就已名扬上海,每年包银1600两。”^[4]年仅16岁的潘月樵已经成为“上海名伶中举足轻重的人物”^[5]。可见,拥有“北京名角”身份的潘月樵初到沪时就已成功跻身于“上海名角”之列,其包银之高令人赞叹,而27年后(即1913年)19岁的梅兰芳首次来沪时包银也不过是1800元^[6]。由此可见,潘不仅在“天仙茶园”站稳了脚跟,他的演技也得到了上海公众的认可。上海之行为潘的艺术发展提供了广阔的空间,也正是在上海,潘月樵的艺术生命达到了巅峰。

1.2 倒声后扬长避短,戏剧表演艺术趋向成熟

中国戏曲的表演是唱、念、做、打的综合运用,

合称为“四工”。其中做、打两工是形体表演,而唱、念则属于声音的艺术^[7]。1886年来沪后,潘的戏剧表演艺术逐步趋向成熟。潘在表演上最大的特点是不拘陈规,唱念率直,表演真切,充满激情^[8]。从中可以看出,早期潘月樵唱、念、做、打样样精通,可谓是戏剧界难得的综合型人才。但潘月樵在倒声后,低音较宽且稍带沙哑,逢唱开口字,嗓音必破。这对于一个艺人来讲是致命的。但潘并未因此而泄气,他扬长避短,自此演戏轻唱重做,工须生,在做工上富有特色,表演艺术更是突飞猛进。潘月樵虽然嗓音沙哑,但吐字清晰,口齿清楚,长篇说白成为他的重要特技,周信芳则继承了他的风格,主张“七分话白三分唱”。加之潘有很深的梆子戏底子,在表演时脸上有神,身上干净大方,虽出身梆子而无犷野之气,特别是髯口功夫最好,非常漂亮。他挂髯口,仅仅挂住唇的边沿,因此在挂上髯口后,仍能微露嘴角,这样在笑的时候就格外鲜明。显然,潘特别注重人物气度、性格的刻画,扮相很有特点,他的髯口、甩发、帽翅技巧在当时堪称绝妙。“就上海来说,在五十年中的做工老生中,他可以名列前茅”^[4]。潘“文武兼长,做工念白都非常出色”^[9],而做工的精湛弥补了倒声后的不足,由于善于审时度势,根据自身特点寻找适合自身发展的优势,潘的演艺事业非但没有跌入低谷,相反更是如日中天。

在上海的这一时期,潘月樵以演《扫雪打碗》、《桑园寄子》、《乌龙院》等剧著名,其累计排演的新戏和本戏达百出之多。主要有《剪辮子》、《同胞义气》、《战皖城》、《第一忠臣》、《中外和》、《大快人心》、《惠兴女士》、《烈女自刎》、《休错妻》、《杜十娘怒沉百宝箱》、《烈女传》、《江北水灾》等。潘与夏氏兄弟积极改编上演的《新茶花》、《明末遗恨》、《黑籍冤魂》、《黑奴吁天录》(即《汤姆叔叔的小屋》)、《王勋伯死不放手》等京剧新戏曾轰动上海滩,尤其排演的“《明末遗恨》成为非常受欢迎的戏曲”^[10]。其在《黑籍冤魂》中扮演曾伯稼的父亲,表演细腻,真切传神,并善于调动一切外部手段来表达人物内心情感,把老父亲面对不争气的儿子因吸食鸦片而倾家荡产,眼睁睁地看着自己的儿子堕落的伤心场面表演得惟妙惟肖,让人们切身感受到鸦片的毒害。高梨痕曾如是评价,潘月樵等“排演《黑籍冤魂》,轰动一时,久演不衰。”^[10]潘的演艺水平

进一步得到了人们的高度评价。在《潘烈士投海》一剧中,“唱工老生潘月樵演潘烈士,演来慷慨激昂,声泪俱下。”^[11]在《余塘关一名七星庙》中,“潘演杨凌逼亲时,髯眉飞舞,白口激切,毕出状态,尤属得神。”^[12]在《汴梁杀宫》中,“……潘月樵、毛韵珂善演此剧,逼妃一场,两人做工旖旎,实致他伶俱不能及。”^[13]无论是在天仙戏园演戏,还是在后来的新舞台表演,两家舞台在《申报》的广告中往往把潘月樵的名字以大号字体放在醒目的位置,可见其地位之高,艺术之精湛。做工的出类拔萃、头牌老生的地位表明潘的戏曲表演水平趋向成熟。

2 对中国近代戏曲艺术的杰出贡献

2.1 首创连台本戏,成为海派京剧的开山鼻祖

京剧的近代化是从上海开始的^[14]。这里的“上海”实际上指的就是“海派”京剧^①。由此可知,海派京剧的形成对中国近代京剧发展有着深远的影响。而海派京剧形成的标志,或以为是《湘军平逆传》等连台本戏的上演,其时间约在1898年左右。如徐筱汀在《京派新戏和海派新戏的分析》中提出,“海派新戏的开山鼻祖,要推《湘军平逆传》了。”^[15]而《湘军平逆传》又是由潘月樵所创,“自潘月樵创《湘军平逆传》,夏月润之《左公平西传》继之,争奇斗胜。”^[14]由此可知,潘月樵首创连台本戏《湘军平逆传》,并首次排演连台本戏,彻底改变了传统的演戏方式,推动了中国京剧走向近代化。连台本戏^②即连日接演的整本大戏,比较注重情节连续,连台本戏通俗易懂、有文有武、排场热闹。除此之外,他还排演了《铁公鸡》等连台本戏百余出^[14]。潘当之无愧应是海派京剧的开山鼻祖,在中国近代戏曲史上具有开创性的意义。

2.2 改良戏曲,排演新戏,把中国近代戏剧改良活动推向高潮

二十世纪初,中国发生了近代戏剧改良运动。在“戏曲改良”方面,梁启超、柳亚子、陈去病等在现代性的思想观念上呐喊鼓动于前,欧阳予倩、夏月润、潘月樵等则在舞台的艺术实践上躬行于后^[16]。可以说,在实践上首开戏剧改良先河的应是潘月樵与夏氏兄弟。潘月樵和夏氏兄弟在形式与内容等方面进行了有益的尝试,把中国近代戏剧改良活动推向高潮。

2.2.1 戏剧改良的具体内容

(1) 形式上的改良。首先体现在舞台外观的变化。清末以前的戏曲剧场,舞台均成四方形,三面敞开,一面设上下场门。从全国和整个历史发展来看,戏曲舞台的主流,还是三面敞开的^[7]。传统舞台简单明了,虽较利于观众围观看戏,但千篇一律,呆板且缺少生机和活力。1908年,潘月樵、夏月珊(1868~1924年)、夏月润(1878~1931年)等于上海九亩地创办了中国第一座新式剧场——商办新舞台。新舞台第一次在中国戏曲史上改旧式“茶园”为“舞台”,将传统的三面敞开式舞台改为镜框式舞台^[17]。新的半月形舞台和布景转台,在上海戏剧界开了先河^[10],上海各舞台也纷纷把“茶园”改名为“舞台”,如大舞台、新舞台、新新舞台、天蟾舞台等等,而上海及其它大城市的戏曲剧场竞相仿效,使机关布景流行一时^[18]。所谓机关布景,也就是在舞台上使用真刀、真枪、彩灯等作为道具。新舞台“不仅是中国第一座近代化的新式剧场,也是上海戏曲改良的标志”^[19],同时也“标志着戏曲改良运动走向其高潮”^[3]。显然,镜框式舞台的建立,突破了传统舞台的单调模式,具有改革创新之风气,对上海戏园产生了巨大的影响。其次,除了舞台外观改变外,戏曲在唱腔、服装方面也发生了很大变化。如在唱腔上“变歌唱为演说”,“他们的新戏虽然用锣鼓,却不注重在唱而在白话”^[20];在服装上,时装新戏脱掉了传统戏曲的戏装,根据剧情需要穿戴当时的服装,在戏曲舞台刮起了时代的旋风。另外,新舞台还实行了卖票制,以改革旧剧场中泡茶、递手巾、耍小帐等经营方

① 关于海派京剧的阐述,有多种说法。本文主要参照钱久元《海派京剧的奥秘》一文的解释,该书于2006年由合肥工业大学出版社出版。“海派京剧”自成一派,指的就是具有上海地方特色的京剧。海派京剧的艺术特色就是中国传统戏曲在西方文化或直接或间接的影响之下形成的。

② 连台本戏是中国戏曲剧目中的一种,指连日接演的整本大戏。目前有两种说法。一种认为始于清道光年间北京的京剧,“大轴子皆全本新戏,分日接演,旬日乃毕。”另一种认为始于清末上海的京剧,逐步影响到其他地方戏曲剧种,其以机关布景为号召,全剧往往有几十本,每本都是自成起讫的一出大戏,每场只演一本。本文倾向于目前戏剧界比较流行的第二种说法。

式;改称伶人为艺员,拒不应唱堂会^①;演员一律不用艺名而用真名,提高了艺人的地位。可见,以潘月樵等大量艺人为代表的“海派”京剧以模拟“情景再现”追求舞台的逼真,改变了整个上海乃至近代中国茶园的舞台布置,开创出一种不同于传统京剧的“神似”的虚拟表现方式,转而追求“形似”,在中国近代戏曲史上具有改革创新之气魄。

(2) 内容上的改良。新舞台成立后,编演了大量时装京戏,改变了过去只演帝王将相、才子佳人的局面,剧本题材内容不断拓展。时装新戏有外国题材的“洋装新戏”、取材于时事新闻的“时事新戏”以及采用清代服装的“清装戏”。同时,一大批宣传爱国反帝,鼓吹革命的戏曲应运而生。潘和夏氏兄弟创办的新舞台编演的改良京戏数量惊人,主要有《新茶花》、《就是我》、《拿破仑趣史》、《越南亡国惨》、《秋瑾》等共约50种以上^[4]。其中,有反映要求推翻清王朝统治的,有表现要求富国强兵、抵抗外辱的,有揭露帝国主义侵略罪行的,有针砭时弊、揭露官场及社会黑暗的,也有表现资产阶级民主思想的等等。这些戏从不同角度提出了社会急需解决的问题,抨击了当时的社会弊端,反映了广大人民的愿望、理想和强烈的民族意识^[4]。而潘和夏月珊、夏月润等共同主编的《潘烈士投海》是其在近代戏曲改良运动中有影响的剧作之一,该剧展现了主张开启民智、振兴实业的留日学生陈天华、潘伯英因反抗清廷与日勾结,后相继跳海自尽的故事,反映了知识分子忧国忧民的意识 and 强烈的爱国情感,在当时产生了广泛的影响。可见,戏曲内容上的改良与时代紧密结合,对于开启民智、鼓励人们起来与黑暗势力抗争起了重要的作用,成为宣传辛亥革命思想的一股洪流。

2.2.2 戏曲改良的影响

“1908年开设在十六铺的新舞台大张旗鼓地演出针对时事的文明京戏后,各家戏班争相演出文明戏,文明戏一破传统京戏之传统,对近代上海京戏的形成和发展,对传统京戏之推陈出新起着划时代的意义,其中上海名伶潘月樵堪称先驱。”^[5]戏曲改良的影响可见一斑,其影响主要体现在如下几个方面。

首先,戏曲改良改变了剧场的形式和剧本的内容,是中国戏曲史上的第一次大革命。“新舞台可以说是中国舞台史上的第一次大革命,他不仅

改变了剧场的形式,而且,用了新的舞台形式决定了剧本的内容。”^[4]上海“新舞台”的建立是京剧改良运动高涨的标志,它摆脱了戏剧改良运动以来以案头剧本和舆论宣传为主的局面,开始进行大规模的有着广泛艺人参加的舞台演出实践活动,无论是规模、范围、人员或运动的深度,都达到了一个新的水平^[4]。潘月樵与夏月珊编的《黑籍冤魂》长期在上海“新舞台”演出,一直到了1916年,还有文明戏演出《黑籍冤魂》,后来又拍成电影,说明这类改良京剧剧本与文明戏(话剧)甚至电影剧本之间,已有相近之处了^[4]。可见,对戏剧改良具有开拓性意义。其次,戏曲改良使中国京剧出现了“百家争鸣”的景象,促进了京剧的发展。在戏曲改良的影响下,中国的京剧出现了京派、南派和新派相互并列并相互影响的争鸣景象,如学生剧、有锣鼓的新戏均受到了影响。“海派”真正从方法和操作层面启迪了学生剧,其大胆革新为进一步改造旧戏打下了审美和心理的基石^[21]。“可以说中国有锣鼓的新戏(不是说话剧)直接或间接没有不受新舞台的影响。”^[20]再次,上海的戏剧改良以不可阻挡之势影响到了北京乃至全国戏曲的发展。“这一开创性的革新,有力地促进了京剧由形式到内容的革新,对京剧改良运动起了推动作用,其影响及于全国”^[18],京剧大师梅兰芳就深受启发。另外,戏曲改良对民主、革命思想传播起了重要作用。“辛亥革命时期,上海的进步的京剧艺人还曾经用京剧形式来宣传爱国思想和革命思想”^[22]，“潘月樵成为京剧界宣传革命的先行者”^[10]。潘带领新舞台艺人参加辛亥上海光复之役就是很好的证明。戏曲改良后,上海京剧的创新力发挥到极致,可以说,戏曲改良是潘艺术生命达到巅峰状态之标志。

当然,戏曲改良也存在一定的缺陷,如在剧场设备方面,就存在着盲目“拿来”、“全盘照抄”的嫌疑,而对于中国传统戏剧艺术的不屑和冷落,造成了镜框式舞台在一段时期内一统天下的局面,任何戏剧都可以在里面演出,消融了东西方艺术本质差异的形式界限^[17]。另外,政治说教太重,多数作品只注意作政治宣传,而忽略戏剧艺术的基本

① 堂会:也叫堂会戏。指个人出资,邀集演员于年节或喜寿日在私宅或假饭庄、会馆,戏园为自家作专场演出,其演出的收入,往往数倍于平日的业务演出。

特征,形象性、文学性不强,人物语言缺乏个性色彩,且多长篇议论。此外,戏曲改良导致专门追求舞台上的新奇以招徕观众,忽视、影响了表演技艺的提高。但不管怎样,这些也抹杀不了戏曲改良所产生的巨大影响。

2.3 无偿奉献,创办戏曲学校,培养艺术人才

潘月樵为提高艺人地位、培养艺术人才也作出了重要贡献。潘先后创办的学校主要有北京金台小科班、上海榛苓学堂、苏州菁莪学校以及在上海九亩地梨园公所设立的初等小学。其中,1907年潘与夏月珊、夏月润等人集资创办的榛苓学校(原名榛苓学堂,后改名榛苓小学)是我国创办的第一所戏曲艺人子弟学校^[23]。“学生入学,凡戏曲界子弟一律免费,外界子弟则收学费相当于完全小学的百分之四十。”^[14]曾深受潘月樵表演艺术影响的京剧大师周信芳曾就读该校,深受其惠。伶界子弟入学九亩地梨园公所中所设之初等小学者虽寥寥,而此校办法学费不收,用品发给,纯系贫民小学性质,就近之贫儿叨惠不少,成激良多^[24];上海榛苓学堂和苏州青茂学校,“专收贫家子弟,不取学费,两处开支,皆月樵一人唱戏所得之钱”^[14]。戏曲学校的创立,不仅为艺人贫子弟的入学解除了后顾之忧,也惠及了非艺人家庭的贫家子弟,对于提高艺人子弟文化素养也起到了重要作用。从20年代到40年代初期,榛苓小学培育出了大批戏曲表演人才,他们分布在全国各地的京剧艺术团体中,艺术学校贡献之大不言而喻。潘月樵办学济困,是其爱国思想的体现,这种无私奉献的精神在至今仍闪烁着耀眼的光芒。

回顾潘月樵的一生,潘之所以没有像京剧大师梅兰芳、深受潘影响的京剧大师周信芳那样为大家所熟知,究其原因,不外乎有如下几点:其自身文化水平不高,限制了其对戏剧更多的创作;参加辛亥革命并担任要职,分散了其对戏剧表演投入的精力;晚年被袁世凯迫害过早离世,阻碍了其艺术生命的总结。但不可否认,戏曲近代化的标志——连台本戏的问世和戏曲改良的首次实践均与潘月樵有着密切的关系。可以毫不夸张地说,潘月樵突出的艺术表演才能、其创作并排演的首部连台本戏——《湘军平逆传》,在实践上首开先河的近代戏剧改良运动无不折射出其高深的艺术造诣等足以奠定他在中国近代戏曲史上的崇高地

位,称其为“京剧大师”毫不为过,其艺术成就应彪炳史册。

参考文献:

- [1] 潘月樵先生墓碑[M]//章开沅,罗福惠,严昌洪.辛亥革命史资料新编(第2册).武汉:湖北人民出版社,2006:164.
- [2] 董玉书,徐谦芳.芜城怀旧录·扬州风土记略[M].南京:江苏古籍出版社,2002:189.
- [3] [韩]吕承煊.同光时期上海京剧活动研究[D].上海:复旦大学博士论文,2007:57.
- [4] 苏 移.中国京剧史(上卷)[M].北京:中国戏剧出版社,1990:446.
- [5] 薛理勇.潘月樵与京戏改革[M]//闲话上海.上海:上海商务印书馆,1925:21.
- [6] 回达强.“四大名旦”和20世纪前期的上海[J].上海师范大学学报,2001(1):73-76.
- [7] 姜椿芳.中国大百科全书·戏曲·曲艺[M].北京:中国大百科全书出版社,1983:458.
- [8] 苏宗仁.从名伶到民国少将[M]//叶又红.海上旧闻.上海:文汇出版社,1998:32.
- [9] 梅兰芳.戏曲界参加辛亥革命的几件事[M]//全国政协文史资料委员会.辛亥革命亲历记.北京:中国文史出版社,2001:712.
- [10] 沈鸿鑫.周信芳传[M].石家庄:河北教育出版社,1996:76.
- [11] 李仲明.辛亥革命时期的“上海新舞台”[J].炎黄春秋,2002(11):69-71.
- [12] 健 儿.余塘关一名七星庙[N].申报,1912-05-24(8).
- [13] 健 儿.汴梁杀宫[N].申报,1912-05-29(3).
- [14] 龚和德.京剧与上海[M]//毛时安.传承与发展.上海:上海社会科学院出版社,2005:96.
- [15] 徐筱汀.京派新戏和海派新戏的分析[J].戏剧月刊:第一卷,1928(3):21.
- [16] 王良成.“五四”时期的新、旧戏剧论争及其现代性追求述论[J].中央戏剧学院学报,2006(3):24-29.
- [17] 顾春芳.昆曲现代传播的剧场形式构想[J].上海戏剧学院学报,2006(6):86-93.
- [18] 胡冬生.中国京剧史(中卷)[M].北京:中国戏剧出版社,1990:19.
- [19] 朱少伟.海派文化的起源及“京海之争”[J].探索与争鸣,2002(12):21-24.
- [20] 欧阳予倩.自我演戏以来[M]//欧阳予倩全集(第6卷).上海:上海文艺出版社,1990:64.
- [21] 张 军.上海学生剧与“话剧”的浮现[J].上海戏剧学院学报,2006(6):58-65.
- [22] 周信芳.必须坚持“推陈出新”[M]//周信芳文集.北京:中国戏剧出版社,1982:42.
- [23] 赵山林.上海竹枝词与戏曲[J].中华戏曲,2006(2):334-348.
- [24] 玄 郎.办学竞争为教育之福[N].申报,1913-01-21(10).

责任编辑 郝 鑫