

从初生到成长的里程： 一个近代新形态剧种的诞生

——成兆才和“警世戏社”的戏剧创造

■ 张福海

1902年由梁启超发动的近代戏剧改良运动兴起之后，与南方以上海的“海派京剧”为代表的新形态剧种创造相对应的，是北方以成兆才、月明珠和“警世戏社”为代表的评剧新形态剧种的创造。他们以自己非凡的创造力，为戏剧一个新的历史阶段即近代性戏剧的到来，贡献了卓越的智慧和才华。评剧的创造是中国近代戏剧史上重要的篇章，也是中国戏剧史上的重要篇章。

戏剧改良于辛亥革命前后渐次在全国铺开后，一些新兴的地方剧种在刚刚开始自立家门之时，即感受时代风雨，以戏剧的改良观武装自己。如形成于1900年之际的评剧，即以一个新剧种朝气蓬勃的姿态，参加到戏剧改良运动之中。它的创始人和杰出的评剧剧作家成兆才，关注现实、反映现实，创作了一大批直接表现现实生活的戏剧作品。其中如《马寡妇开店》《大劈棺》《占花魁》《花为媒》《杜十娘》《杨三姐告状》《桃花庵》《枪毙驼龙》《枪毙驼虎》《安重根刺伊藤博文》等。这些剧作以现实主义的方法，立足于对人的现实处境和生存状况的表现，塑造了一系列个性鲜明的人物形象，表达了作者对下层民众命运的深切关注。新生的评剧艺术，作为新的戏剧形态，正是通过成兆才这些极富人道主义情怀的戏剧创作，演出于河北、天津和东北地区，深受观众的欢迎，并产生了深远的影响。在又一轮的戏剧改良运动中，以自己突出的创作成就，并且是以集团式的演出阵容，成为一支与南方的海派京剧遥相呼应的劲旅。

一、北方农民艺人自我意识觉醒的表达：评剧新形态的创生

评剧是在华北冀东地区的民间说唱艺术“莲花落”的基础上形成的一个剧种。1900年前后，南方和北方分别在民间说唱和歌舞艺术中涌现出一大批在气质和精神面貌上完全属于近代性质的地方剧种，亦即新形态的地方剧种。此种现象的出现，曾使很多戏剧史家和戏剧学者困惑不已。其实，这是自乾隆年间“花雅之争”中花部获胜并统领剧坛后，经过一百多年的酝酿，在戏剧改良思潮推动下，承接花部开辟的道路而迎来的局面。评剧就是在这个背景下，由河北农民身兼“莲花落”艺人身份的成兆才、月明珠、任善庆等人的努力，借鉴二人转（亦称“蹦蹦”）的“拉场玩艺”，通过把自身的节目“单口”和“对口”形式拆开或分场进行演出，也就是改造成完整的小戏上演，从而把“莲花落”的说唱艺术推向了评剧的

“拆出”（即“平腔”，也就是小戏形态）这种初具戏剧形态的阶段，并进入唐山演出。——这个时间，是在1900年到1908年左右。接着，评剧又经过近十年的努力，博采梆子腔、京剧等剧种之所长，通过《花为媒》《马寡妇开店》《占花魁》等代表性剧目的创造和演出，终于使其从拆出阶段走向“平腔梆子戏”的成熟时期，是为“唐山落子时期”。——这个时间，是在1909年到1918年之际，而这个时间，正是晚清戏剧改良和新文化运动相继展开的时候；评剧便是沐浴着戏剧改良和新文化运动的风雨成长、壮大起来的。1919年，评剧进入东北地区演出，是为“奉天落子”时期，奉天落子时期是继唐山落子时期之后的又一个历史阶段。这个时期，是以《杨三姐告状》的创作和演出为标志的时期，也是戏剧改良运动在北方以评剧为代表成就的时期。而后，便进入到评剧时期。

评剧最早进入唐山的班社组织是“庆春班”。在庆春班建立之前，也就是参加到庆春班的艺人们，原都是冀东地区穷苦出身的农民。这些农民都是唱莲花落的能手，因为在属于这个地区的丰润、遵化、玉田、迁安、昌黎、乐亭、滦县及唐山一带，很早就形成了一个以演唱莲花落、什不闲、喇叭腔等民间艺术为特点的文化环境，其中的莲花落是最受欢迎的一种说唱形式。大约在1900年前后，东北的“蹦蹦”即二人转传到冀东地区，莲花落艺人因为喜欢蹦蹦的腔调，于是便全方位地吸收了蹦蹦音乐和唱腔，进而把它推向了代言体的戏剧即“拆出”这种小戏的形式。

这个过程当然不是一蹴而就的，从说唱艺术到戏剧形态的创造，它包含着一种思想观念和一定的感情。胡沙在《评剧简史》中曾做过这样的描述：“由于冀东差不多村村都有唱对口莲花落的，所以人就多起来了，群众也喜欢这种形式。这些莲花落艺人，多则十个八个，少则几个人聚在一起，大着胆子到丰润河头镇去唱。河头镇是从天津到唐山之间的一个车站，各地的柿子在这儿集中，运往各处，来往的客商较多，他们到那里站住了脚，就慢慢地成为职业班社了。像这样的小班社各处都有”^[1]。从这个描写中，我们得知的是，这些农民艺人，就是以走街串巷“撂地摊”的形式，乞食谋生。他们从家乡来到汇集了众多商客的河头镇这个从天津到唐山的中心地界进行演出，接受了很多他们在乡下接触不到的新的人物和新鲜事物（这也是他们何以是“大着胆子”来的原因）。河头镇是一个经济活跃，人口众多的集镇，他们在这里开阔了眼界，见到了、听到了许多的新思想、新观念，他们的思想观念和精神世界随之也迅速地发生变化。这个变化的具体表现，就是用新的思想和感情来表现节目中的人物。不仅如此，为了满足观众的对新的人物思想感情表现的渴求，原有的“单口”“对口”形式已经不能承载他们所要塑造的具有较为丰富的思想感情的人物形象，于是，他们突破曲艺形式，吸收蹦蹦的“拉场玩艺”、河北梆子等戏剧形式，创造出“拆出”即小戏的形态，评剧的先期形态——“平腔拆出戏”就这样诞生了。这时的班社组织也出现了。

促成平腔拆出戏的时期的出现，除了客观上社会变革形成的现实环境有力的推动外，成兆才和他的伙伴们对戏剧自身的创造及其贡献是最为突出的。这个时期，成兆才创作、改编和整理的剧目有《乌龙院》《偏心眼》《拾万金》《告扇子》《小姑不贤》《黄爱玉上坟》《美女私情》《打皂王》《小姑贤》《劝爱宝》《三头案》《打狗劝夫》《李桂香打柴》《安安送米》《狗报人恩》《杀子报》《冯奎卖妻》《借女吊孝》等十八个剧本，这些具有鲜明时代精神的剧本，成为评剧平腔拆出戏阶段的主要成就。这些剧目也造就了金菊花（杜之意）等一批著名的平腔拆除戏艺人，他们为通向下一个时期即“唐山落子”时期铺垫了道路。

河头镇作为一个集镇，也可以看作是冀东地区城镇的一个缩影。冀东地区北靠长城，东临渤海，地处京沈走廊，交通便利，经济发达，戏剧演出和民间各类艺术活动活跃。由于地连京畿，所以，这里的人们感受时代风云的变化也最敏锐、强烈。

那些农民艺人们在城镇站住了脚之后，胆量就壮了起来，开始从集镇向城市扩大自己的阵地。冀东的开平煤矿、滦州煤矿和门头沟煤矿，还有被视为难打难攻的永平以及冀东的工业中心城市——煤都唐山，是集中了大量煤矿工人的地方，尤其是唐山的产业工人，成了艺人们艺术创造活动的主要支持者。成兆才领导的“庆春班”就是最早进入唐山的落子班社之一。

此时，正是辛亥革命前后，进入唐山的落子班社“庆春班”的成员们，如成兆才、任善庆、张化文、李春盛等人，在新思潮的吹拂下，深深地感受到，单是拆出小型剧目是不够的，何况拆出还有许多淫秽、低俗的东西充斥其中，让人指责其流品不高。于是，对拆出进行了全面的变革：一是在剧本方面，编写新的剧本，使演出遵循文本确立的人物和台词，不允许“跑梁子”；二是学习戏曲中虚拟性、程式化的表演法则，建立本剧种的特点，同时发展角色行当；三是建立乐队，以京剧、河北梆子的锣鼓经为借鉴，不用竹板而用底鼓、梆子控制节奏，创造新腔、新板式，并采用板胡、横笛、笙、唢呐为主要伴奏乐器。事实上，这种变革是一种新的戏剧形态的创造。

上述的三个方面，剧本是基础；所谓剧本，乃一剧之本。在这个方面，成兆才为评剧新形态的建立，首先是在剧作方面奠定了坚实的基础，其功厥伟。在这个时期里，他创作了《马寡妇开店》《花为媒》《占花魁》等表现了具有近代民主思想和近代人文精神的新剧目。他的剧作不仅强大了初生的评剧力量，更重要的是作为近代戏剧改良运动所取得的成就，而为近代戏剧的创造树立了一个光辉的榜样。

从舞台艺术方面说，成兆才的剧作为演员的表演、音乐的改革创造了条件。月明珠^[2]、金开芳等一批富有很高天分的表演艺术家，为评剧舞台创造了不朽的艺术。如天才的月明珠就创造了评剧的重要曲调[大反调]。他们的创造受到唐山各阶层观众的欢迎，特别是工人和市民的欢迎程度最高。

因为这个原因，唐山的开明绅士王永富，依靠唐山机器厂南厂的工人的帮助，在唐山贫民集居的小山建起了一座演出剧场——永盛茶园。永盛茶园是以“什样杂耍，改良杂技”^[3]为营业范围，申报后获准开业。成兆才的庆春班随之进入永盛茶园，后来班名也改称为“永盛合班”；这时的庆春班已经有二十多人的戏班了。而且，“庆春班”的演出是要符合改良精神的。

1915年开始的新文化运动时期，落脚唐山并且博得了声誉的“永盛合班”，在成兆才的领导下，又创造了《因果美报》《杜十娘》《劝戒洋烟》《珍珠衫》《劝爱保》《夜审周子琴》《高成借嫂》《巧换婚》《斩窦娥》《吴家花园》《于公案》《井台认母》《狠毒记》等诸多新剧目。他们以自己的新面貌、新阵容开赴到北京的门户、戏剧的重镇天津，落脚于河东的“宴乐茶园”演出。成兆才的剧本、月明珠等人的表演，引起了天津观众的极大震动。

《小老妈开唠》《马寡妇开店》《花为媒》《占花魁》《因果美报》等剧目，在思想感情和精神面貌上，别开生面，给传统的舞台吹进了一股清新之风，一时间成了观众热议的话题，美誉津门。观众对他们的艺术的喜欢程度，可以从市场票价的变化上看得出来：从开始时的一场戏三个铜子，最后涨到十个铜子。他们“不仅得到了观众的承认和鼓励，还经常受到某些观众的特返演出”^[4]。

民国七年（1918年），成兆才领导的永盛合班在唐山、天津的轰动性演出，传到了山海关和东北地区，于是，山海关和东北不断有人前来邀请。为扩大营业，成兆才带领戏班北上出关；当他们踏入关外的东北三省不久，新文化运动达至高潮——五四运动爆发，在此影响下，成兆才根据真人真事，创造了《杨三姐告状》等代表性的剧目，从而推进了评剧进入到一个新的历史阶段。

二、“唐山首创警世戏社”（头班）的由来

评剧从莲花落说唱形式进入“平腔拆出”的早期戏剧形态，最早的班社组织就是成兆才组建的“庆春班”。庆春班的组建是平腔拆出戏已经在冀东具有了一定影响的标志。成兆才他们正是凭着所获得的声誉，进入唐山，落脚永盛茶园的。他们在永盛茶园时期，也就是“唐山落子”时期。在唐山落子时期，成兆才又以自己创作的一批新剧目，开创了评剧的“平腔梆子戏”时代，他们的演出区域主要是往返于唐山和天津两个主要“码头”。这时，班社的名字还叫庆春班；直到1917年，庆春班准备出关前往东北地区演出，班主王凤亭（王永富之子）正式入股，庆春班乃改称“永盛合班”。王凤廷的加入，是庆春班正处在蒸蒸日上之际，演职人员已达五十余人，是一个很有规模的班社了，其影响已经超出了冀东地区。

从庆春班到永盛合班，编剧成兆才的剧本创作是班社得以扬名立万的基础和根本。时代的变迁和社会从传统转向近代的过程中，文明程度的不断提高，这个新旧交替的大时代，成为成兆才注入剧作的基本精神。如1914年第一次世界大战的爆发，唐山地区的民族工业乘机得到抬头和发展，开滦煤矿的投资得到增加，因此，唐山一带城乡经济状况和社会各阶层的生活都发生了急剧的变化，人们的思想感情和命运，也都在不断变化了的社会环境中发生改变。其中，妓女的命运是他颇为关注的题材。如《杜十娘》，写的是杜十娘与李甲的自由恋爱，但因李甲受旧观念的束缚而背叛了杜十娘的真情，绝望的杜十娘抱着百宝箱投水而死。这出戏影响很大，京剧名家梅兰芳、刘鸿声后来都曾在天津观摩月明珠的演出，并十分赞赏。

在这个背景下，自民初以来以及陈独秀等人发起的以民主和科学为主旨的新文化运动，深深地影响了成兆才和戏班的艺人们，在反对封建礼教、提倡放足、戒毒、剪发的浪潮中，成兆才与全班艺人一起剪掉了辫子，甚至还修改了《花为媒》中张五可的部分唱词，来为新思想助力。如剧中张五可听媒婆说她的未婚夫王俊卿因为她“脚大脸丑鼻子歪”而不喜欢她了，于是，她从绣楼上下来，在照镜子检查自己身材和相貌时，有这样一个唱段：

张五可：（唱）往下看就是两只蠢大的脚——

不为羞，现如今讲文明大脚为高。

思想起心好恼，

养女缠的什么脚！

一两岁怀中抱，

三四岁缠上了。

缠的松了不能够小，

缠得紧了受不了。

疼得她疼痛皱眉又把牙咬，

劝同胞你们快放脚吧，

现如今讲文明大脚为高……^[5]

籍贯河北乐亭的李大钊,1916年在唐山看过同乡人演出的《花为媒》,赞扬他们的戏是“似戏非戏,改良平戏,评古论今,此戏出奇”^[6]。

1918年,永盛合班应邀到山海关演出,胡沙介绍说:“月明珠到了山海关,大受欢迎,真是弄得‘山崩地裂’。他们在山海关南门外快活林唱,在演唱成兆才编的《黄氏女游阴》时,由于观众太多,楼上坐满了之外,还站满了,把楼压得格格直响”^[7]。来看戏的,不仅是市民,还有举人、监生出身的知识分子也前来观看,对永盛合班演出的剧目评价甚高。有一位名叫奎旭东的人,是满族人,曾经在河南担任过三任知府,现在已是告老还乡,他就常来看月明珠、金开芳的演出。有一次,他乘兴来到戏班,发表对“永盛合”班名的看法,他说:这个名字不好,什么班呀班的,窑子才叫班。你们有这么好的艺术,评论古今,警世化人,应该有一个相匹配的名字。大家就请老先生给取一个名字。奎旭东因为看了成兆才的剧本和艺人们的戏,又了解到戏班是在唐山发起的情况,于是,就给戏班命名为“唐山首创警世戏社”^[8]。大家认为这个名字既严肃又文雅,就欣然接受了。从此,唐山落子便以“警世戏社”班社之名名于世。同时,奎老先生还给全班六十多名演职人员各送一号,如成兆才取号“捷三”,月明珠号久恒,任善庆是福堂^[9]。这在民国初期,一个由农民组成的戏班子,演员不只仅有名字,还有号,并且是由曾是知府出身的官宦亲自给取的,足见警世戏社的戏剧创造是何等的高超、何等的有魅力!

警世戏社之所以能够在前后十几年时间里,由一群撂地摊说唱的农民把它经营成一个新的剧种,在戏剧的天地里成为一颗耀眼的明星,首先是因为这些农民艺人是新文化运动中最早觉悟起来的一群人。别看这些大字不识多少的农民艺人,由于他们游走四方的卖艺生涯,这使他们经得多、见得广,眼界开阔,思想活跃,能够不被落后、愚昧的习俗和偏见所羁束,易于接受新的思想观念。因此,他们不仅和那些守在本乡本土、观念传统守旧的农民不同,就是和城市里的市民阶层相比,也显出他们对即将到来的现代文明积极拥戴的程度更高,并体现为能够凭借自己所熟悉的艺术,毫无顾忌地运用它来表达自己的思想感情;如果这种艺术形式不足以承载他们情感的表达,他们便能够勇敢地打破它、创造它。评剧从说唱到平腔梆子的演变过程,就是因为情感表达方面的需要而不断被创造出来的。戏剧改良和新文化运动,则因平腔梆子戏生逢这样一个大时代而成为他们创造的精神凭依,并凭此精神,来表现自己所处的时代人们的生存状况。

警世戏社在山海关名声大噪,消息不胫而走,惊动了在关外辽东海湾对岸的营口专以开办戏园子为业的梨园经营家李子祥。他千方百计地把警世戏社引到了营口。警世戏社到了营口,和当时正在演出的著名落子艺人开花炮形成了一个对比:开花炮之前在此打败著名落子艺人金菊花之后,就在营口独享盛名。警世戏社的新落子一到,开花炮的旧落子就没人再看了,只好偃旗息鼓。

警世戏社在营口开篇即打响,全城为之震动,其影响迅速扩展开来,不久,整个东北都传遍了。东北的大码头哈尔滨闻讯,立即派人前去邀请。哈尔滨的人说:“去哈尔滨吧,谁和你们也打不了对台,你们有月明珠,有成兆才编的本戏接着演,你们到哈尔滨,准卖钱。”^[10]1919年初,警世戏社的全班人马应邀来到哈尔滨,落脚于庆丰茶园。根据胡可《评剧简史》的统计,共得警世戏社头班人员36人,从目前在黑龙江的调查中,本书又得七八人。据哈尔滨剧界的老先生讲,来到哈尔滨演出的警世戏社,全班人员在六十人左右。

警世戏社在东北及哈尔滨期间,继续演出成兆才在唐山编写的《马寡妇开店》《花为媒》

《杜十娘》《占花魁》《珍珠塔》《小老妈开唠》《王少安赶船》等名篇外，还创作并演出了《杨三姐告状》《保龙山》《枪毙驼龙》《枪毙驼虎》《安重根刺伊藤博文》《珍珠塔》等近二十部剧作，其中以《杨三姐告状》最为知名。

警世戏社在营口的演出，由于引起的巨大回响，以至于在去哈尔滨的途中，经过长春时竟被长春的“龙春茶园”和“燕春茶园”两个茶园的班主动用军警劫持去演出数日。另据胡沙介绍：警世戏社在哈尔滨的演出，惊动八方，很快就大红大紫了起来。那时，正是张作霖当东北的巡阅使，他在搞赈灾义演的时候，曾邀请了梅兰芳、程砚秋到奉天（今沈阳）演出。这时有人告诉张作霖说，这次义演，如果没有月明珠的落子，真叫遗憾。张作霖一听，马上派人到哈尔滨去接警世戏社。那天晚上，班社正在演出，有十多个军官跑进园子，不由分说就把观众全部赶走，然后把班社带上火车，直赴奉天去演出。这种方式虽然极端，却可见出警世戏社是多么具有感召力！

警世戏社的班主王凤亭不仅热心于戏剧，而且在戏剧事业上很有抱负；他也是一位有眼光、有见识的人。鉴于戏社演出的大好局面，王凤亭立志要创办四个大型的评剧班社，造就更多的评剧人才。于是，他就把成兆才和月明珠领导的警世戏社叫做头班，之所以叫头班，意味着还有二班、三班、四班等班社有待组建。后来，王凤亭为成夙愿，在头班开疆辟土建立功业的道路上，在进入1920年代之初，相继办起了二班和三班。二班和三班沿着头班的道路，并继承头班的成就，发展创造，也终成伟业；但王凤亭的第四班没有办起来。

王凤亭以戏剧经营家的身份，通过创办戏剧班社，并以大规模、集团式的经营方式，促进评剧这个新兴剧种的成长和壮大，有力地回应了新文化运动时期的戏剧改良运动。

三、成兆才和他的戏剧创作：时装新戏《杨三姐告状》的成就

在戏剧改良运动中，北方地区能够代表五四新文化运动时期戏剧改良运动重要成果的，是评剧的时装新戏和古装新戏《杨三姐告状》《花为媒》等剧目所取得的成就；它的作者是评剧艺术的奠基人之一、警世戏社头班的编剧成兆才。

成兆才（1874—1929）号捷三，艺名东来顺，河北滦县绳家庄人。少孤家贫，务农，并常靠打莲花落乞食谋生。曾跟私塾先生识了些字，后来在一个秦腔戏班当烧水工，学会了吹笛子，也学会了演戏。17岁时，加入流动在丰润、乐亭一带的落子班，取艺名东来顺，演出冀东地区。因为成兆才很会表演，冀东各县的普通百姓都知道他。1900年“庚子事变”以后，莲花落不景气，成兆才便和金菊花一起，着手整理和改编了《乌龙院》《安安送米》《开店》等节目，改进了莲花落，创造出“拆出”的戏剧演出形式。之后，又领导了庆春社，并把庆春社带到唐山和天津演出。这时期，成兆才进入创作高峰，他的名作《杜十娘》就是在这时期写出来的。他创作的《老妈开唠》《马寡妇开店》《占花魁》《花为媒》《因果美报》等剧目，就被中国戏剧演出的大码头之一的天津观众视为可与当时的京剧名家刘鸿声的“三斩一碰”（即《斩经堂》《斩子》《斩马谡》和《托兆碰碑》）相媲美的。

1918年，成兆才随班赴山海关“兴业茶园”演出；年底，又随班出关至营口“永大茶园”演出。不久（即1919年初）来到哈尔滨，与警世戏社落脚在庆丰茶园；在这里，成兆才创作了他的名剧《杨三姐告状》。

成兆才有很高的民间文学修养。他剧作的特点是，思想上具有很强的民主意识和现代人

文主义精神，艺术上则更多地继承了历史上话本小说的传统。因此，剧中人物性格鲜明生动，语言通俗晓畅，故事曲折，情节动人。同时，他的剧作具有浓郁的北方特点。

成兆才剧作所呈现的精神风貌，有他独特的个人经历，但特定的时代环境起到了决定性的作用。他本人出身于农民，颠沛流离的苦难生活，使他对社会的现实有着深刻、痛切的感受和认识；他生活的年代和进行创作的时候，正是晚清到民初以及五四新文化运动前后，他经历了戊戌变法、辛亥革命和五四新文化运动等重大社会变革事件，他的思想鲜明地体现了进步的社会观，而新文化运动对他创作思想的确立有着更直接的、巨大的影响，因此也成为他剧作思想的根底。事实上，成兆才戏剧创作起步之时和创作过程中，都是在社会变革、戏剧改良的思潮的总趋势下进行的，正如黄遵宪在他的诗作中对中国社会所描绘的那样：“滔滔江水日趋东，万法从新要大同”^[11]。中国社会大势如此，因此，成兆才的剧作处处显示出近代戏剧特有的气质和风貌。

成兆才的戏剧创作，如果以前后两个时期来划分的话，前期则正好是以本书截止的时间为限；1919年之后便进入了他的创作后期。成兆才的重要剧作基本上都是在前期完成的。但不管是前期还是后期，通观成兆才剧作所表现的内容，贯穿的基本主旨是警化世人、惩恶扬善。但是，这个警化世人、惩恶扬善，已不是传统社会的含义，而是为主张民主、自由、进步的新思想所替换；同时，成兆才还高度地关注个人的命运，热情地歌颂了敢于反抗社会的不公而寻求正义、不屈不挠的斗争精神，他的剧作有着强烈的人本主义思想，鲜明地张扬和维护人的地位、人的价值和人的尊严，表达了对建立的新型的民国社会光明前景的向往与追求。这是成兆才剧作所建立的根本思想。

成兆才前期剧作主要是以改编为主^[12]。他的改编，是以原作为题材，并在此基础上，进行艺术形态的转换，也就是把说唱或小说那种全能式叙述体艺术样式，转换成代言体的直观的舞台形象，进行戏剧的创造^[13]。换句话说，就是成兆才通过选取说唱体的莲花落和古代经典小说及各种讲唱文学中的故事，作为戏剧创造的题材；同时，对作为戏剧题材的原材料是进行戏剧的即评剧形态的创造。这是成兆才戏剧创造的一个方面；另一个方面，成兆才所用的功夫，就是李渔在《李笠翁曲话》中说的“变旧成新”。这里说的变旧成新，指的是成兆才对改编的对象进行新的理解和改造，赋予作品以时代精神和崭新的思想感情，或者升华作品中具有一定价值和意义的、但却是薄弱的部分。如前面所例举的《花为媒》出自《聊斋志异》；成兆才编写此剧时，是民国初年，政府力倡革除陋习，主张“放脚”“剪辫子”和“戒烟”等文明风气的时候。成兆才在剧中塑造的张五可形象，便赋予了时代文明的新风，成为一名要求解放的妇女新形象，并高歌“不为羞，现如今讲文明大脚为高”这样的呼声，这种思想在原作中是没有的。

再如《老妈开唠》，原本只是流行于民间的一个普通唱本，名字叫《老妈回家叹十声》。故事写的是一对年轻的农村夫妇，因遭水灾媳妇进城打工。数年以后，打工期满，丈夫进城把媳妇接回家中，媳妇回乡后叙述在城里打工时所遇所感的故事。唱本只有四页，由十个段落（内容）组成，共七百多个字。其中如第二段：

老妈大嫂子下工钱叹了二声，
每日里做活计手脚不消停。
挣工钱挣零钱余下几十两，
小当家的拉毛驴接我回家中，

大爷不放走大奶奶来践行，
骑毛驴过通州回到三河城。
到家中见邻舍齐来探望，
都说我发了财真是无有穷。^[14]

成兆才就是在此基础上，提取其中小两口相见时的情节，进行戏剧即平腔梆子戏的形态转换，从戏剧的情节要求出发，加以发挥创造，丰富生活内容，强化他们相见时的趣味性，形成了一个一万八千字的平腔梆子戏的剧本。譬如写到小老妈（北方对做佣工的女性称谓）见到前来接自己回家的丈夫傻柱子时的场景：

小老妈：（唱）向石台上送了二目，
在那旁蹲着一个黑巴流球什么东西？
我看此人有点面善，
在哪里见过面，一时想不起。
看罢了多时认呀认得了哇，
原来是三河县傻柱子咳奴家我的女婿。
我夫妻四年半的光景未曾见面，
打量着傻东西必不认的。
我何不在他面前摆上几摆，
我看看小傻柱子着急不着急。
小老妈台阶以上把风流儿卖呀，
傻柱子：（唱）傻柱子我伸手摸了一个大肚虱子。
忽听大门响咯吱，
擦擦一双绿豆子眼，
从里边出来一个花不楞登什么做的？
我仔细一看好面善，
冷眼一看怎么不认的。
看罢多时我认呀认的了啊，
不是阔大奶奶就是小点的呀。
阔大奶奶有点不好见，
身上衣服要整齐。
走上前施了一个外国礼，
趴下磕头起来再作揖。
我家住在了三河县，
我的名叫傻柱子。
我的媳妇在这里把活做，
接她回家过年去。

妈：（唱）你媳妇叫什么名字？

柱：（唱）我的媳妇叫美不够，
有个外号叫万人迷。

妈：（唱）小老妈闻听此言抿着嘴笑，

叫一声三和县的傻柱子我的女婿。

你当我是哪一个？

柱：你是哪个？

妈：（唱）你来看，你是我的丈夫我是你的妻，你怎么不认的？

柱：哎呀！（唱）闻听此言我蹦着脚的乐，四年半没见面你可大有出息。^[15]

戏中表现了进城打工的艰辛，对城乡之间生活环境差异的新奇与调侃，离别后相见的欢快和喜悦之情；滑稽、诙谐和充满生活情趣的喜剧场面，使这部谐谑戏广受欢迎。

另如取材于《警世通言》中的《杜十娘怒沉百宝箱》。写名妓杜十娘暗藏着巨大财富，企盼从良嫁人，但所托非人，孙富的计谋和李甲的背叛，绝望的杜十娘最后沉箱跳江，人财俱毁，其情节动人心魄，发人深省。成兆才凝聚了小说中的精华，强化了戏剧的精神性程度，创造性地表现了杜十娘慷慨悲歌的绝望情绪。如第十四场，李甲经孙富挑唆，把杜十娘以一千两银子卖给了孙富。李甲带着因贱了杜丽娘而懊悔难当的情绪回舟，对等在船中盼望李甲回来的杜丽娘情义决绝地直言相告：

李甲：待我对你实说了吧。今日得遇好友孙富指醒于我，不该带你还家。想家君官为布政之职，岂容你妓女进府？我若因妓女不睦家庭，岂为人子？也是我一朝昏迷，上你一当。今蒙孙兄指点明白，一千两银子，我将你卖于他人，自此分手吧。

杜十娘听到李甲这番话，她的心情是怎样呢？成兆才准确地表现了杜十娘此时此刻突如其来、难以承受的打击：

[撕边，杜十娘冷相。

杜十娘：（唱）闻听此言大吃一惊，

好一似凉水浇头怀里抱着冰。

木雕泥塑说不出话，

云蒙遮眼两耳鸣。

心如刀扎浑身我是哆哆嗦哆战，

扑簌簌两眼落下泪痕。

我一片心机使尽中何用，

从头至尾思想起来更伤情。

只想着脱去烟花归李性。

一归良门后世传美名。

随君千里路程无悔意，

还想着做贤孝夫妇长情。

显一显我这青楼出身更尊重，

不料想路遇无情雨和风。^[16]

她后悔自己错看了李甲的本质，只能恨自己：

杜十娘：（唱）可惜我瞎了两只眼，

把他看得那么重，

毫无些个悔意把他从。

可叹我一片冰心成画饼，

恨死人哪他这样薄情把我扔。^[17]

可是，自己的处境已经被置于进退两难的境地，现实已经没有任何可供她选择的余地了，她已经被逼入绝境；杜十娘是位刚烈的女人，在这个处境下，对于她来说，再别无选择，她打定了一死的决心：

杜十娘：（唱）至如今我随他前去也无好处，
我又想再行复返也算不能。
反复思量该我命尽，
何不如此这样行。
主意打定擦一擦眼泪，
勉强转为喜面带着笑容。
郎君哪既怕家君深怪罪，
为着此事莫发愁容。
听你言良友高见分别了好，
出此良策是大英雄。
不必难为了你我就从命，
两全事啊，你上西来奴家我上东。^[18]

杜十娘追求幸福不得而决然杀身殉志；一旦决定后，她做得是那样的从容和理智，面对李甲和孙富，谴责、轻蔑、嘲讽和愤怒，溢于言表。第十六场，是表现杜十娘投江的一场戏。开场即写孙富抬来千两银子，前来迎接杜十娘。对杜十娘来说，这本是撕心裂肺的一场戏——

李 甲：芳卿，这位就是好友孙富，上前见过。

杜十娘：来此那位可是孙先生？

孙 富：是的，是的，哈哈。

杜十娘：我且问你，千两纹银，可曾付过？

孙 富：美人必须将妆台付我为信，哈哈。

杜十娘：那有何难，只是描金箱，是你拿去。

孙 富：好。小子们将箱收过，将银子搭过来。

二 丑：着！

孙 富：这是纹银千两，是你收过，美人就此随我过舟吧。

杜十娘：慢着，我那箱内还有李公子的路程单一纸，待我取出交他，叫他前去。

孙 富：好，小子们将箱搭过来。

杜十娘：李郎，我随你前来至今，我这箱内有物件，你可知晓？

李 甲：你的物件，我如何知道。

杜十娘：大谅你也不知，今日将箱打开，是你近前看来。^[19]

杜十娘打开描金箱，把所藏的翠玉明珰、瑶簪宝钿、玉箫金管一件件展示出来，并抛入水中，李甲这才懊悔不迭，孙富更是心疼不已。这时的杜十娘，一腔愤懑之情倾吐出来：

杜十娘：（唱）推开李甲骂孙富。
我把你多爷少娘的贼子千刀剐。
我二人千山万水来到此，
你不该暗使淫邪巧语花言。
被你哄转迷心汉，

破人的恩爱断我姻缘。
破婚之仇难解散，
我死地府心不甘。
阎王殿前把账算，
谁是谁非理当先。
恨李甲来骂孙富，
也是我前世造定今生孽冤。
可算我的命运苦，
仰面叫了几声天，天哪，天哪……
跺足咬牙闭双目，
抱定百宝箱跳深渊。^[20]

通观成兆才塑造的杜十娘，显然和冯梦龙笔下的杜十娘在性格上还是有一定差异的。冯梦龙描写的杜十娘深沉而又练达，而成兆才塑造的杜十娘，是率直、激烈，但又不失沉稳和透彻。更重要的是，在杜十娘通过婚姻来维护个人的福祉和尊严上，表现得尤为明确和突出。如她怒斥孙富的恶行是“破人的恩爱断我姻缘”。杜十娘的婚姻成败是和她摆脱卑贱的身份、获得好的命运紧密相关的。杜十娘是一个不幸的苦命女子——你看，她死后，她的魂灵和柳遇春说：“十岁丧了父和母，秦楼为妓做龟奴。”^[21]她在离开妓院的时候，对冷酷无情的鸨母哭诉道：“孩儿十岁来到此，打骂受尽发过几次昏。”^[22]在这里，她“血弹学唱心血费尽，划拳行令送旧迎新。与妈妈挣下高楼与大厦，银钱广聚不受贫。”^[23]虽然被视为是卑贱之身，但是，她的尊严并不会降低：“还想着做贤孝夫妇长情”，“显一显我这青楼出身更尊重！”因此，她一心只想早日脱离苦海；可是，她没有想到的是，“我只说跳出苦海登平陆，不料想跳出苦海又入血湖”。^[24]确立和肯定人的价值和尊严，给予人应有的地位，这是关注福祉的前提。这是成兆才剧作最重要的成就所在。

成兆才很喜欢改编明清的话本、小说及聊斋故事，原因就是可以从冯梦龙、凌濛初、蒲松龄等人的作品中找到与他所处的时代相契合的共鸣点。这是因为，冯梦龙、凌濛初、蒲松龄等人所处的时代，在西方世界正经历着一场文艺复兴；如果说人类大体走着一条相同的路径的话，那时，与之遥相呼应的是，中国也在思想领域发生了一场以王阳明心学为代表的近代启蒙思潮。在我们这个有着几千年文明的东方古国，出现了许多离经叛道的思想家、艺术家。王阳明、何心隐、李卓吾、汤显祖、袁宏道等等一大批学者和文人，以他们惊世骇俗的见解，鲜明的个性特征，卓绝的艺术成就，在中国思想史和文学史上留下璀璨的篇章。数百年后的五四新文化运动思潮，无疑是当年思想启蒙的重新拾起和再度复活，成兆才则从文艺作品中延续和继承了前辈的创造，在原有的精神基础上，运用戏剧的形式，注入新文化运动的理念，从而使前辈的艺术创造经过自己从形态到精神的熔铸，焕发出新的光彩，重新高扬。

戏剧改良是新文化运动的具体内容之一；成兆才的平腔梆子戏创作，是北方戏剧在改良运动中的重要成就。从艺术水准上讲，与同时期的海派京剧创作剧目相比较，成兆才所代表的平腔梆子戏显然更为高级，原因就是在很大程度上摆脱了戏剧为特定时期的政治斗争服务，或者是发挥某种思想宣传的工具或武器的作用，而是立足于戏剧的本体实现的戏剧创作。上海的海派京剧，其功绩在于开近代风气之先；平腔梆子戏，它的成就是立足于人本主义，重在具有近代意识和思想感情的人物形象的创造。虽然，成兆才在有的戏中说理的部分似乎

是在说教，但根据剧中人物的状况品一品，其说理却是世道变迁后，讲的是常情至理。如《冤怨缘》中董小清和田雨人两人聊天时，田雨人对未经父母之命而与妓女董小清私定终身一事，心中十分不安。于是，董小清便有这样的劝说：

董小清：（唱）自古婚姻由父母，
直至清末宣统年。
自从改换民主国，
男女学生自配姻缘。
因何自由配夫妻，
由父母耽搁青春太可怜。
由父母，不论老少丑与俊，
只敢怒而不敢言。
有许多俊俏郎娶个丑媳妇，
也有那傻小子丑陋娶天仙。
老夫少妻更不般配，
这几样的夫妻焉有投缘。
也有为此重癆病，
男嫌女丑离家园。
女孩儿嫌夫憨傻寻短见，
老夫少妻生祸端。
这几种那个不把父母怨，
两下里做爹娘的何曾心安。
而今自由结婚眷，
老少俊丑毫无嫌。
由父母不如自由好，
改良的法律条条周全。^[25]

这段说理性质的唱词，由于是在戏剧情节的进行中，展现的是民国时代社会新的风尚。新风尚是由具有新的观念的人来体现的，成兆才在这里正是通过塑造了新的观念的人物形象，表达他对于人的解放和人的自由精神的赞扬。

作为近代意义上的戏剧，成兆才的创作在选材上，偏重的是婚姻爱情戏，并借婚姻爱情来揭示人物的内心世界，表现他们真实的思想感情，从而展现了人物在个人幸福和婚姻自由方面的阻碍、矛盾和艰难地挣脱过程，而这个过程，往往首先是来自于自我的束缚。他的《马寡妇开店》《占花魁》《王少安赶船》《花为媒》《冤怨缘》等编演的诸多剧目，都是和当时的新文化运动宣传的思想解放、追求自由的进步思潮紧密联系在一起，跳荡着思想启蒙的灵光。

成兆才的创作借婚姻爱情来揭示人物的内心世界，即对人物内心世界有着深入细致的观察，因此构成了他剧作的一个重要特点，同时也成为近代戏剧创作所取得的重要成就之一。如《马寡妇开店》中的马寡妇，为实现自己美好的爱情婚姻对她所爱慕的青年男子——进京科考的狄仁杰展开了真诚、炽热的追求。成兆才在表现马寡妇对狄仁杰追求，首先写了马寡妇看到狄仁杰一见钟情的心理：

马寡妇：（唱）听前店声音响亮，
人们说话他是哪一个？
又是马来又是书。
来至在窗棂以外止住步，
二足站稳点破窗户。
斜身单目往里观看，
有两个男子看不大清楚。
噢，一个坐来一个站，
看光景好像是一主一仆。
那个坐着的人看年纪不过二十二三岁，
那个站着的人十四岁可多十六岁不足。
那个坐着的人右手端着小茶碗，
左手拿着一本书。
只见他天庭饱满面带忠厚多主贵，
地阁方圆盖世无。
他好像终南山的韩湘子，
又好像三国吕布又重出。
他目不斜视把书看，
端端正正倒雅儒。
一定是位斯文客，
想必是赶考的举子奔京都。
他行路难免不受风霜苦，
为何一进店房就用功把书读。
看前店人多吵又嚷，
闹得客爷怎么读书。
若不然我把他让至后客厅，
哎，慢着哇——
新来乍到的面不熟。
心里踌躇倒退几步，
叫一声堂倌大师傅。^[26]

这是表现马寡妇对狄仁杰一见钟情的心理感受，准确、真实而又生动。

为了实现自己的心愿，在写马寡妇如何能够接近狄仁杰的过程中，仔细地表现了马寡妇内心审慎揣摩、思考和判断的心理活动，并最终成为她勇敢前行的基础。下面一段便是写马寡妇夜半三更，寂寞孤独之时，决定去狄仁杰房间与之一见的心理活动：

马寡妇：（唱）欢天喜地书房奔，
[突然止步。
慢慢儿心头小鹿跳扑扑。
到那里无非想着成恩爱，
这个样的话儿如何说出？

世界上偷情都是男赶女，
哪有这么脸大的女子自寻夫？
再说咧，人家愿意还罢了，
此时就怕人家不。
去着好去怎回转？
岂不是羞辱见笑百搭辛苦！
咳，压压心火拉倒吧，
无精打采回房屋。
进门床上落了坐，
看了看孩子挪了挪灯烛。
坐也坐不稳立也立不住，
欲火烧身不舒服。
低头看水火炉子还未灭，
一条妙计上心腹。
应与不应一定走一趟，
他若问我就说与他送来茶一壶。
心急手快烧开了水，
大叶香片沏一壶。
左手拿着小茶碗，
右手拎着大茶壶。
慌里慌张书房去——^[27]

戏中塑造的女主人公，是以寡妇的身份来追求狄仁杰的，也就是说，她对狄仁杰的追求，并不是奢望嫁给狄仁杰，而是能够春风一度便足矣：“客爷呀！今晚我到此不为别的事，你也不用小心眼里装糊涂。你在年轻我在年少，今晚何不作对露水夫妇？”^[28]马寡妇把自己的心愿能够这样大胆的表露，除了她对狄仁杰的爱慕，更多的是表达了她对爱情的珍视。至于她之所以选择这种方式，剧中有所交代：“奴家我今年二十二，十九岁那年做的媳妇。过门来见喜生下一个子，不料想短命鬼的儿父命呜呼。上有白发老婆母，下有婴儿三岁不足。老少寡妇婆媳三个，至而今家业贫寒声名也无。”“婆母年迈回头不知早晚，孩子小不敢望靠扶。近思远虑具是窄路，哪有个天晴日头出。”^[29]生活的艰难，使她独木强支，但更苦闷的是寂寞和孤独：“至如今出来进去成了孤鬼，油瓶倒了无人扶。瑶琴稳放无人弄舞，睡床暖被无人铺。想吃口素菜无有醋，无有卤水怎么点豆腐？咳，难过只有自己知晓，哪有个个人儿开心腹？”^[30]由此可以理解，她的春风一度式的露水夫妇，希望的是能够从爱情中获得精神的力量，借以缓解生存的压力，找到感情的寄托。赵景深曾评价《马寡妇开店》说：“曹聚仁兄盛称《马寡妇开店》，以其心理描写，不下于《宝蟾送酒》^[31]，我有同感。此剧我曾到恩派亚大戏院看过，剧本和演出，的确都不错，所演的只是狄仁杰宿店一段，说是最精彩的一段。”^[32]一个乡村剧作家的作品能够得到上海戏剧界名流的高度肯定和好评，说明戏剧改良运动中评剧的创造是成功的，成就是显赫的。

成兆才戏剧创作所取得的成就是卓越的。1930年代，年轻的白玉霜带着当年成兆才编创的剧目到上海演出时，洪深、阿英、赵景深，以及曹聚仁、胡沙等有影响力的戏剧界中坚，

在当时的大型文艺杂志《文学》，还有《时事新报》《大晚报》《立报言林》等报刊上，对白玉霜演出的“蹦蹦戏”（当时对评剧的一种称谓）给予了很高的评价，并对成兆才的剧作进行了很好的总结。胡沙认为，成兆才在创作上有三个最重要的特点：一是在剧本中描写了下层人民的生活愿望，并且是热心描写当代的风俗人情的作家；二是创造了通俗易懂的“白话体裁”的戏曲形式。胡沙指出：成兆才一方面是发扬了蹦蹦文学的民间口头说唱体裁的传统，另一个方面是，由于他受了五四新文化运动的影响，特别是“文明新戏”的影响，使得他的剧作具有一种“白话体”的形式。再就是由于民间诗歌语言的采用，使他的剧作成为一种新的形式——评剧的文学形式形成了一个独特的自由活泼的形式和白话的风格；三是成兆才善于刻画人物性格和细致地描写人物心理，这也是他的剧作能够长期流传、打动演员和观众感情的根本原因。^[33]

胡沙在《评剧简史》书中，还引用了洪深在《阎婆惜蹦蹦戏引序》一文中阐述的关于成兆才剧本创作的看法。洪深认为：成兆才创作的蹦蹦戏，大都是切近农民本身的生活，差不多完全没有帝王戏。原因是帝王戏中的道德观念与情感态度，在农民的日常生活中是没有的。他们最能了解的，是男女的私情，婚姻的纠葛，家庭生活的痛苦与变故。所以成兆才在蹦蹦戏中，以描写这类现实的戏为最多。这是主要的；其次，演出的方式，始终也是以使得农民大众能懂为目的：一、编写唱词与对白，尽量地使用口语；二、念白全和平常说话一样，不像平剧^[34]或粤剧那样的做出特别的腔调；三、歌唱力求简单，如说鼓书，希望字字被说得清楚；四、表演虽不免使用若干从别的戏剧仿效来的规律化的动作，但主要的表演，乃是写实的，即仿效人生的；五、在任何方面，并没有什么经久建立的，牢不可破的传统法则。所以从事的人，仍有创造的自由。表演，不像平剧那样都有一定的法则，而是不妨随便什么都做出，随便什么都说出绝对不受法则的限制，也不受拘束！这些是蹦蹦戏所以受欢迎的原因。^[35]洪深的这个总结性的评价，指出了评剧的平腔梆子戏时期作为戏剧改良运动中创造的新的戏剧形态所表现出来的特点，以及由这些特点体现出来的戏剧改良精神。

自晚清以降，至本时期，在北方的戏剧改良运动中卓然而成为重镇的，当属成兆才和他的同事们创造的平腔梆子戏——评剧，而单是成兆才一人的创作，便撑起了这个剧种的天下。评剧在上海演出引起了很多剧评家们的关注和深刻的认识，但他们的评价还有两点需要补充进来，那就是成兆才的戏剧创作还吸收了海派京剧连台本戏的模式，如《冤怨缘》，就是由六本构成的连台本戏。另一点是，成兆才的戏剧创作，取材主要是家庭伦理、婚姻爱情。这个现象的产生，显然已经不同于清末民初即辛亥革命前那样有着鲜明的政治目的性了，而是关注了当下的人情物理，人的生存状况。这是和这个时期鸳鸯蝴蝶派的言情主义思潮不无联系的。这即是说，革命风潮一过，戏剧关注人本身的存在状况，才是戏剧的要义，才是戏剧本身的目的。成兆才正是在这方面显示出他的功绩。

1930年代上海剧评家们对成兆才创作的评价，体现在他的每一部剧作中，除了前面介绍的几部他的代表性剧作之外，还有一部足能把成兆才推向巅峰的剧作——《杨三姐告状》，则是最能淋漓尽致地把他的特点和才情展现出来的一部名篇。

成兆才一生为评剧创作、改编、移植了121个不同题材、不同风格、不同类型的剧本。成兆才于1918年底出关后，他的戏剧创作进入了后期，成兆才后期剧作所表现出的思想更加成熟，艺术上也更加圆满，对普通大众百姓的同情和关注更为深切。他的名作《杨三姐告状》，是他后期的代表性作品，这部著名剧作是成兆才在哈尔滨时期完成并首演于哈

尔滨的。

到了五四时期，成兆才的民主、进步思想得到了进一步的发展。这时期，他不再满足于古装戏的编写，而是面对现实，站在被压迫、被凌辱者的立场上，评判现实，直接触及社会上发生的重大事件及新闻实事，于是产生了《杨三姐告状》这部表现现实生活的时装戏。

《杨三姐告状》是评剧史上编演现代戏的里程碑之作，也是评剧表现现代生活的奠基之作。该剧创作于1919年3月，共计70场，分一、二两集两天演完，实际上是一部连台本戏的时装戏。由警世戏社头班首演于哈尔滨庆丰茶园。剧情略谓：河北滦县冯家狗儿庄的暴发户高贵章之六子高占英，幼娶本县甸子庄杨二姐为妻。占英失德乱伦，与大嫂裴氏、五嫂金玉通奸，为二姐所见。二姐劝夫改邪归正，占英非但不听，反而怀恨在心，遂与裴、金及叔父高贵和合谋，将二姐杀死。二姐之胞妹杨三娥（即杨三姐）随母前去高家吊孝，见高家做事鬼祟，又见亡姐身上有伤，深疑系被高家所害，乃赴滦县状告高占英。帮审牛诚因接受高家贿赂，三姐败诉于庭。三姐不服，上告于天津。监察长华治国受理此案后，以私访和开棺验尸，终于揭开二姐被害真相，高占英被捕归案枪决。三姐历经千辛万苦，终为二姐雪冤。

《杨三姐告状》是成兆才根据发生在河北滦县的一个真实事件进行创作的。作品通过农家女儿杨三姐决心为被害死的姐姐申冤雪恨的告状经历和不达目的誓不罢休的斗争精神，而成为成兆才的最具高度社会思想概括力，深刻反映辛亥革命以来及五四新文化运动时期民主和人本思想的代表性作品。对于作品中杨三姐这一人物的时代意义与审美价值的估量，无疑是解析这部作品的中心。

成兆才创作《杨三姐告状》之所以能够在社会引起极大反响，并非是因为再现了杨三姐告状这一实事或此种复仇雪恨的传奇性（在中国戏剧史上，这类故事情节可谓不胜枚举），而在于超越了实事本身并赋予人物形象以深厚的社会底蕴。《杨三姐告状》创作于1919年初，这正是民国初期中国社会新旧交替时代的又一转折阶段，民主进步思想的力量正在上升并急剧地向纵深发展，这是该剧的总体社会环境。该剧的具体背景则是唐山一带由于开滦煤矿投资的增多，民族工商业的迅速发展而导致阶级关系新的变化和复杂化，特别是伴随着城市商业资本的发展，城市资本家与农村地主的进一步勾结，加深了对农民的剥削和压迫。作品中所展现的贫富之间的对立和斗争，地主阶级内部的相互倾轧，官场的黑暗，法治的腐败，贫苦农民对于悲惨命运的无奈和对于改变生存境遇的渴望，以及民主革命思想作为时代的本质力量对于社会发展和进步的影响等等，则是这一特定时代和具体背景的呈现，也是杨三姐这个形象诞生的典型环境。成兆才把自己的民主进步思想融化在杨三姐形象塑造的全过程中，亦即杨三姐这个形象本身，传达了剧作家作为“时代灵魂”的心声。从这个意义上说，杨三姐正义与反抗的性格，同恶势力殊死斗争的精神，表明了五四新文化运动时期人的意识的觉醒和对人的价值、人的权利的追求。杨三姐这个形象也便因此同传统社会时代的英雄女子有了本质的区别，也与同一时期创造的驼龙、驼虎、董小青等具有差不多同样精神的人物形象相比较，显得更为深刻、厚重。可以说，成兆才笔下的杨三姐形象，如同恩格斯说的，是她的时代的一定思想的代表。

杨三姐固然是一个普通的农民，然而，在一个农业国度里，农民是最有普遍意义的存在。成兆才赋予杨三姐以民主思想，这种先进的人文主义思想，按其实质来说，既是对传统人文精神的继承，又属于五四新文化运动时期民主主义的范畴，从而成为中国社会全体民众的代表。剧中的杨三姐为姐姐（作为一个具体生命）无辜之死的伸冤和对致其死的恶势力（通过

一层层告状而一步步感受到控制着整个社会的恶势力)的毫不妥协的斗争,说到底,是对人的生存、人的权利、社会公义的追问和求证。杨三姐形象的意义正在于此。

杨三姐形象最富有魅力、给人留下最深的特征是义无反顾地彻底的斗争精神。这种斗争精神无疑是剧作家无愧于时代的艺术选择,可以说,这种选择具有超越时空的感染力量。我们探讨杨三姐性格的关键之处,不能不抓住她的愤世的斗争精神。她的智慧,她的胆识,均附丽于这种精神。鲁迅当年在《阿Q正传》中塑造的阿Q是“哀其不幸,怒其不争”。那是辛亥革命时期中国农民的精神状况。在成兆才的笔下,塑造的杨三姐则是痛其所痛,争其所争。现实生活中杨三姐给予成兆才的那种争其所必争的精神,正是社会广大民众所希冀的;成兆才在艺术上所赋予杨三姐的民主精神,则是对生活中的杨三姐原型的提炼和升华。

杨三姐第三次走上滦县大堂时,袖藏短刀,一声凄厉的“冤枉”的鸣叫,显示出这位少女拼死抗争的品格。杨三姐这个具有强烈冲击力的动作,是由三个内容构成的:诉冤——以死者胞妹的身份提出诉讼,替死者伸冤,不受理则死;抗冤——认定死者必是高家所害,故状告高占英杀人罪;辩冤——向主持正义的法律寻求支持,辩明真相,平冤雪仇。二上大堂,杨三姐看清了牛诚不会为案子主持正义,而是拿了高家的贿赂,“替高家的大洋钱说话”^[36],因此,在告状失败的情势下,当堂收下一百五十块大洋(此钱系高诬三姐告状是因家贫而企图讹钱,故作为了其官司的钱),作为去天津告状的路费。至天津,杨三姐在大堂上严词痛斥牛诚,揭露他收受高家贿赂,贪脏卖法的罪行。杨三姐终于以过人的胆识打赢了这场官司。如果说杨三姐第一次走上大堂把自己的冤情诉诸法律并企望为她作主而对此充满了信心的话,那么,这说明杨三姐所处的现实社会尚未有应有的足够的认识。然而,对于一个没有离开过家门多远的庄户人家的小女子来说,能指望她对社会有多深的认识呢!在她家门和村庄之外的那个陌生、庞大的社会,能有足够的勇气和胆量走进去了。杨三姐勇敢地走了进去,并从切身的感受中认识到社会的不公平。初登滦县大堂鸣冤的失败,她看到的是贫富之间的差别竟然是执法者判别是非的标准,财势和金钱竟然能够支使执法者出卖法律。杨三姐的可贵之处就在于她看清了这个社会的黑暗、腐败后没有退缩,没有放弃自己的斗争,而是更加坚定了斗志:“老高家伙着你的银钱广,我这穷丫头空口和他打到枉死城!”^[37]杨三姐以自己坚不可摧的斗争决心和所采取的果敢行动去同这个不公平的社会相抗争,这抗争与其说是为姐姐辩冤,不如说是自我力量的证实:

杨三姐:(唱)女儿我三国列国也不懂,
也不知前朝典故是谁家。
我听过鼓词也看过影,
几位奇女儿记下:
有一位替父从军木兰女,
缙蒙救父出监人可夸。
她是女子儿也是女,
莫非说许她们有烈胆就不许孩儿我心侠。”^[38]

于是,那大写的“人”字便因之而诞生。

成兆才没有让杨三姐去承担改造社会的重任,只写三姐告状伸冤这样一桩发生在寻常百姓家的具体的事件——杨三姐不肯接受好端端的二姐突然死亡这个事实;而高家对二姐死亡

的解释不仅不足为信，反而使满腹狐疑的三姐推断二姐之死必是高家所害。因此，她要为姐姐鸣冤报仇。在杨家饭桌上，杨三姐与高占英的初次较量，已见出杨三姐主动出击的斗争精神：

杨三姐：纵然续了一个，也当不了一奶同胞的彼此疼爱呀！

高占英：你胞姐亲近，她已入土，你也看不见了。

杨三姐：我也扒出坟来看上一看。

高占英：他敢挖坟，我就控你。

杨三姐：你控我什么？

高占英：控你扒坟盗墓。

杨三姐：你有一告，我有一诉。

高占英：有何可耻高气扬？

杨三姐：我姐死的不明。

高占英：哪个害死不成么？

杨三姐：也许。

高占英：你量何人害死她？

杨三姐：你！

高占英：我就是将她害死，你该怎么样？

杨三姐：上堂告你，与我姐姐报仇哇！^[39]

再看天津大堂上，杨三姐斗牛成，理足气盛，其势如刀削斧劈、火爆辣烈：

牛 成：你多大岁数咧？

杨三姐：一十五岁。

牛 成：说实的，倒是多大？

杨三姐：民女说过三次了，一十五岁，看看公事上有无有呢？

牛 成：你这么高个子，一十五岁得多，你是瞒岁。

杨三姐：嫌我高，给我锯半截去？我是为我姐姐报仇，也不是找婆家，我瞒岁数作什么？

牛 成：你十五岁，属什么的呀？

杨三姐：（怒介）属猫的！

牛 成：胡说！十二属没有属猫的！

杨三姐：我看中华大国，也无你这么个当官的。我是为姐姐报仇，照着公事给问，我也未叫你批八字合婚，你问我属什么的何用？你是叫高占英的大洋钱买的胡说咧！^[40]

为了给二姐报仇，“空口和他打到枉死城”，这是杨三姐的决心和目的，也是杨三姐全部行动的关键。从滦县到天津，从一堂到三堂，“为与姐姐把仇报，我受尽了风吹日晒雨水浇”^[41]。杨三姐丝毫没有动摇过，其力量来自于“打到枉死城”的决心，杨三姐的机智、勇敢、辣烈所构成的这一形象的艺术魅力，亦来自于“打到枉死城”的不屈服的精神。杨三姐告状的最后胜利，不仅是代表着正义的必然胜利，而主要的在于说明杨三姐所具有的那种斗争精神的必然胜利。成兆才高扬起的杨三姐所具有的一往无前的斗争精神，无疑是在“五四”时代的背景下，根据自己对社会人生的深刻体验而用以对民族的精神激励。杨三姐这个艺术形象之

所以会有强烈的感染力量，其原因恐怕也正在于此，因此也才具有相当高的认识价值和审美教育作用，并成为经典而流传至今。

总之，成兆才进入他的创作后期的戏剧作品，是评剧发展史上的辉煌成就，特别是以《杨三姐告状》为代表的时装新戏的创作和演出，以本剧种的创造成就为戏剧改良运动积累了宝贵的财富。

四、月明珠的音乐创造

作为剧场艺术，评剧在由拆出到平腔梆子即戏剧的创始时期，也就是唐山落子时期，和成兆才一道创建评剧的，有一个重要的人物，其艺术贡献尤为卓著，这个人就是月明珠。

月明珠（1899—1923）原名任善丰，号久恒，河北滦县胡家坡人。在月明珠去世前，成兆才所编的新戏，都是由月明珠首演和主演的。月明珠的父亲是以卖唱莲花落为生的艺人。很小的时候，就跟着父亲和大哥任善庆四处流浪卖艺。1908年左右，月明珠入了成兆才的戏班，跟成兆才学艺，工旦角，并为金菊花配戏，去个丫环之类的角色。月明珠扮相漂亮，嗓子也好，又极其聪明，学什么东西一点就通，一看即会，成兆才十分喜欢他。后来唱红了的金菊花因事闹意气而走，戏班一时没有了主演，成兆才便说：“咱们的主角走了，没人了，就拿任善丰当我们的月明珠吧。”^[42]从此，任善丰的艺名就叫“月明珠”。月明珠在老师成兆才的培养下，很快成长起来，并在庆春班、永盛合班及警世戏社担当主角，成为一名深受观众欢迎的名角。

月明珠主演的《马寡妇开店》《花为媒》《杜十娘》《珍珠衫》《老妈开唠》《占花魁》《桃花庵》《杨三姐告状》等成兆才编写的剧本，经过他的创造性的表演而使剧目倍增光彩，同时也给他带来了很高的声名。

月明珠的演唱，艺术才能很高，风格独特，听起来十分动人，但却不易模仿，时称“月明珠调”。他演出的《马寡妇开店》《杜十娘》《桃花庵》，无论是在河北地区还是在东北地区，都是最受观众欢迎的，而且每场演出都是座无虚席，叫好声不绝。他演的马寡妇一角，感情真实动人，特别是马寡妇给孩子吃奶的那一段戏，不仅打动了天津的观众，哈尔滨的观众看了也无不唏嘘赞叹。又如表演马寡妇深夜孤独时的心境和产生幻觉时的状态，都是无与伦比的：“人家那丈夫出外有回转，哪像我菱花破镜难照图。佳人想到伤心处，簌簌两眼落下泪珠。哭一声丈夫你死得早，撇下为妻寡又孤。……心灰意冷精神少，似睡非睡糊里糊涂。看见奴的丈夫把门进，两眼不住瞪着奴。丈夫哇，一年光景你在哪里去？今日才回来可想杀奴。拉着丈夫好似猫捕鼠，睁眼看碰倒了灯台与茶壶。……难过唯有自己知晓，哪有个个人儿开心腹。忽然想起那位客，这般时候许未睡熟。何不与他会一会……”^[43]这段演唱，月明珠处理得十分细致、抒情，他把生活在传统社会里年轻的马寡妇长夜难眠、苦闷无诉的痛苦和矛盾的心理流程，一点一点地融进观众的情感深层，从而激发起观众对孤苦无依的马寡妇的极大同情。

《马寡妇开店》一剧，是评剧的唐山落子时期形态创立过程中的奠基之作。成兆才写成剧本后，又为此剧作了曲，月明珠便以这出戏的成功表演饮誉津门。他在同班师友的热心支持下，在这出戏中，改革了对口莲花落及拆出时期的腔调，创造出平腔梆子戏演唱的新腔，如〔慢板〕〔二六板〕〔大安板〕〔小安板〕〔尖板〕等板式的创造，建立了评剧音乐表演的基

本风格，由此也划开了评剧这个新形态的剧种同曲艺形式的莲花落讲唱艺术两者的区别，并为后来的评剧表演所效法，所遵循，其影响是深远的。1940 和 1950 年代的评剧旦角表演的风格色彩，追溯下去，都导源于月明珠的创造之功。

自 1940 年代和 1950 年代以来，奉天落子时期的碧莲花、金灵芝、筱桂花、筱麻红、李金顺、白玉霜、郭艳舫、吴素舫等人的唱腔中，〔反调〕的功夫都不错，观众也分外的喜欢听。在评剧音乐唱腔中占有极其重要的位置，〔反调〕的性质是抒情，它符合了评剧的需要。因为戏曲音乐中除了叙事曲调外，还要有抒情的音乐；没有抒情的音乐，剧种难以成立。例如说唱体裁的二人转，它的音乐主要是靠叙事音乐支撑起来的，抒情音乐是从属的。拉场戏脱胎于二人转，作为一个剧种来要求。北派为主的风格的形成，解决的根本点就是音乐唱腔中的抒情问题。这方面问题不解决，便谈不到拉场戏的发展。所以，评剧演员重视〔反调〕的演唱是很自然的事。在评剧界，评剧演员对〔反调〕的重视和观众对〔反调〕的特别欣赏，已经形成了传统，这个传统始于评剧〔反调〕的创造时期，树立这个传统的，就是它的创造者月明珠。

月明珠的〔反调〕创造，始于他主演成兆才新编的《悍妇传法》一戏。戏中有一场描写的是阴曹地府，环境、气氛、人物情绪，都比较低沉、压抑。如何表现这样的场面，月明珠经过反复研究，决定采用同班老先生张志广的低调唱法，并借鉴了其他剧种的〔反调〕特点，创造出以低沉激愤特色为主导的抒情唱腔〔反调〕。〔反调〕的创造，改变了原来单调的唱法，丰富了评剧的板式和音律的表现力。接着，月明珠把这个创造运用于《桃花庵》《杜十娘》《占花魁》等大戏的表演中去。不久，月明珠把初创的〔反调〕唱腔又带到东北地区的观众，得到了东北各界观众的承认和高度的评价。例如月明珠在哈尔滨庆丰茶园演出的《杜十娘》一剧，其中“李甲归舟”一场，他表演的杜十娘使观众最感动：当李甲向杜十娘说出已将她卖给孙富时，杜十娘拿着貂皮的手猛烈地抖颤起来，乐队跟着奏起大过门，这时人物有一个很长的停顿，然后，站着不动地唱出了那段脍炙人口的杜十娘大〔反调〕：“闻听此言大吃一惊，好一似凉水浇头怀抱冰！泥塑木雕说不出话，云雾遮眼两耳鸣。心如刀扎我浑身哆哆哆哆战，扑簌簌两眼落下泪痕……”。^[44]这是一段〔反调〕唱腔的典型运用。月明珠演唱得感情充沛：悲愤处，昂扬顿挫，一泻千里；哀伤处，凄凉刺骨，如诉如泣。观众们每看到月明珠演到这儿，无不热泪沾襟。月明珠的〔反调〕演唱特点，一直延续了下来，成为评剧的一大特色。后来的旦行〔反调〕演唱，遵循的基本上是月明珠的路子；〔反调〕如此，其它调式和板式的唱法，仍有月明珠的遗音。可见月明珠对评剧事业的发展，影响是巨大的。

月明珠的创造精神，常常会让人联想到文明戏的代表人物陆镜若。他们都是在戏剧改良运动中成长起来并为自己所从事的戏剧事业贡献出生命的才华横溢的年轻人。月明珠和陆镜若的年龄相差不多，他们处在同一个历史时期，差不多都是累死的。陆镜若比月明珠长几年，是 1885 年出生的，活了三十三岁。欧阳予倩回忆说：他死前不足一个星期，还在杭州翻译托尔斯泰的《复活》、易卜生的《赫达·格卜拉》^[45]和两个莫里哀的喜剧。晚上还到剧场看他自己曾演过的《神圣之爱》。“那晚，镜若来到后台，他没别的话，只拉住我的手说‘神圣之爱，神圣之爱！’第二天一清早他就搭火车回上海去了。他回去不到一个星期，我就得了信，说他死了！‘神圣之爱，神圣之爱！’是他最后留给我的一句话”，“我赶回上海，他已经被厝在一间会馆里，隔着棺材，任凭有无穷的热泪，也挽回不了新剧界这一重大的损

失！”^[46]月明珠和陆镜若这两个同一时代、同一时期的剧界俊杰，他们有相同的抱负，很高的天分和才情，以及创造力。但遗憾的是陆镜若壮志未酬身先死，月明珠的舞台艺术恰正值创造的高峰。可惜的是，月明珠24岁就去世了。胡沙介绍说：“他从17岁成名，到24岁，共红了7年。他的逝世，主要由于操劳过度。一年三百六十天，除了行路之外，他一天要演两场戏，平均按一年六百场计算，他演了四千多场戏。还要排戏，还要创作，花费的精力是很多的。他有许多可贵的创造，为评剧艺术搭好了架子。”^[47]

1920年底，月明珠随警世戏社离开了哈尔滨。两年后，月明珠不幸病死在沈阳的悦来客栈，时年23岁。

月明珠的去世，标志着评剧作为一个新生剧种形态从出生到成长这样一个历史时期的完成；这个完成，在评剧的历史上，是具有里程碑意义的。这时的评剧在剧目、舞台表演和声腔上，基本格局已定，下一个新的历史时期，将是沿着月明珠等一代艺术家开辟的道路，去完成评剧的新的里程。

注释：

[1] 胡沙：《评剧简史》，北京，中国戏剧出版社，1982年，页9。

[2] 月明珠（1899-1923），评剧男旦。本名任善峰，号久恒，小名围住。河北滦县胡家坡人。评剧唐山落子时期最重要的代表人物。

[3] 王乃和：《成兆才与评剧》，页10。

[4] 王乃和：《成兆才与评剧》，页14。

[5] 《花为媒》中张五可的这段唱，是来自胡沙《评剧简史》一书中“成兆才创作题材的五个来源”一节的引文。在查找已经出版的成兆才剧作《花为媒》剧作时，就目前所见的1994年由花山文艺出版社出版的《成兆才全集》中收入的《花为媒》，张五可照镜子这段唱中不是这样的唱词，剧中张五可唱的是“两只足二寸有余也周正”。可见，成兆才的剧作里的这段唱是为应时而改的。

[6] 王乃和：《成兆才与评剧·成兆才年谱》，页42。另据胡沙在《评剧简史》中记述：“老艺人倪俊生回忆说：李大钊同志曾在他们的戏台上宣传放脚、戒烟和剪辫子，并曾在他们的戏台上题了横额，题词为‘是戏非戏，比戏出奇，改良平戏’”。《评剧简史》，页69。

[7] 胡沙：《评剧简史》，页16。

[8] 参见胡沙《评剧简史》，页16。

[9] 王乃和：《成兆才与评剧·成兆才年谱》页44,45。

[10] 胡沙：《评剧简史·警世戏社出关》，页19。

[11] 黄遵宪著，钱仲联笺注：《人境庐诗草·己亥杂诗》卷9，上海，上海古籍出版社，1981年，页826。

[12] 成兆才的改编，主要取材于莲花落的名篇、文学名著如《聊斋志异》《今古奇观》等，以及《宣讲拾遗》《圣谕广训》《宣讲集要》等古代孝廉科教书中的故事，如《安安送米》《黄氏女游阴》等，还有一些是改编于文明戏的剧本，如《枪毙阎瑞生》等。

[13] 成兆才领导的庆春班进入唐山后，完成戏剧的评剧形态的“平腔梆子戏”阶段的艺术改造，主要有这样五个方面：一是编写了新的剧本，舞台演出从此有所遵循；二是在莲花落拆出表演的基础上，借鉴了京剧和河北梆子大戏的表演形式，淡化了拆出形式中的曲艺表演色彩，站在代言体的立场上，使之完全的戏剧化；三是在莲花落的基础上，借鉴并吸收了河北梆子、皮影戏、京剧的音乐表现之所长，增强了莲花落的音乐表现力；四是建立了脚色行当体制；五是成立了乐队。戏剧的平腔梆子戏形态由

此确立。

[14] 引自胡沙《评剧简史·成兆才的创作》第49页。

[15] 引自胡沙《评剧简史·成兆才的创作》50,51页,成兆才:《老妈开唠》,《成兆才全集》(第1卷),石家庄,花山文艺出版社,1994年,页47,48。

[16] 成兆才:《杜十娘》,《成兆才全集》(第一卷),页736,737。

[17] 成兆才:《杜十娘》,《成兆才全集》(第一卷),页738。

[18] 成兆才:《杜十娘》,《成兆才全集》(第一卷),页737。

[19] 成兆才:《杜十娘》,《成兆才全集》(第一卷),页739,740。

[20] 成兆才:《杜十娘》,《成兆才全集》(第一卷),页741,742。

[21] 成兆才:《杜十娘》,《成兆才全集》(第一卷),页746。

[22] 成兆才:《杜十娘》,《成兆才全集》(第一卷),页720。

[23] 成兆才:《杜十娘》,《成兆才全集》(第一卷),页746。

[24] 成兆才:《杜十娘》,《成兆才全集》(第一卷),页726。

[25] 成兆才:《冤怨缘》,《成兆才全集》(第3卷),页467,468。

[26] 引自胡沙《评剧简史·从“蹦蹦”说唱文学形式到“落子”剧本形式的发展》,页41,42。

[27] 成兆才:《马寡妇开店》,《成兆才全集》(第1卷),页694,695。

[28] 成兆才:《马寡妇开店》,《成兆才全集》(第1卷),页697。

[29] 成兆才:《马寡妇开店》,《成兆才全集》(第一卷),页696,692。

[30] 成兆才:《马寡妇开店》,《成兆才全集》(第一卷),页693。

[31] 《宝蟾送酒》是欧阳予倩编写的“红楼戏”。

[32] 引自胡沙《评剧简史·白玉霜》,页188。

[33] 参阅胡沙《评剧简史·从“蹦蹦”说唱文学形式到“落子”剧本形式的发展》一章中的评述,页61,67。

[34] 这里说的“平剧”指的是京剧。

[35] 参见胡沙《评剧简史·从“蹦蹦”说唱文学形式到“落子”剧本形式的发展》,页60,61。

[36] 成兆才:《杨三姐告状》(第31场),《成兆才全集》(第三卷),页61。

[37] 成兆才:《杨三姐告状》(第45场),《成兆才全集》(第三卷),页94。

[38] 成兆才:《杨三姐告状》(第22场),《成兆才全集》(第三卷),页45。

[39] 成兆才:《杨三姐告状》(第22场),《成兆才全集》(第三卷),页42。

[40] 成兆才:《杨三姐告状》(第64场),《成兆才全集》(第3卷),页130。

[41] 成兆才:《杨三姐告状》(第31场),《成兆才全集》(第3卷),页62。

[42] 胡沙《评剧简史·“拆出”时期的著名演员——金菊花》,页12。

[43] 胡沙《评剧简史·成兆才的创作成就》,页68。

[44] 成兆才:《杜十娘》(第14场),《成兆才全集》(第1卷),页736,737。

[45] 今译为《海达·加布勒》。

[46] 欧阳予倩:《自我演戏以来》,页56。

[47] 胡沙:《评剧简史·警世戏社出关》,页17。

责任编辑 原旭春