

福建省武夷剧作社编

中国戏剧出版社

武夷十年剧作选

武夷剧作社的创作和“闽派”剧作 ——序《武夷十年剧作选(1985-1995)》

陈贻亮

福建武夷剧作社的朋友们要把自1985年,即武夷剧作社成立之年起至1995年止,这十年间的社员作品,择其优者结集出版,要我为之写一篇序。这是我很乐意的。因为武夷剧作社集中了福建省最主要的中、青年剧作家群,其作品可以反映福建戏曲剧作的主要方面,也可以说是福建戏曲剧作状态的一个缩影。我对武夷剧作社的作品很熟悉,通过写序,还可以对福建这几年来的剧作进程,作一个大略的回顾。

文革之前,福建的剧作者队伍,当称健全,也取得一定成果,特别是对戏曲传统剧目的推陈出新方面,陈仁鉴的《团圆之后》蜚声全国,被誉为是对传统剧目的“脱胎换骨”,“化腐朽为神奇”。文革之后,福建的剧作者队伍历经浩劫,老的老了死的死了,凋零殆尽,处于青黄不接的断层状态。党的十一届三中全会以后,福建省的文化领导部门,开始着手重新培养戏剧创作的接班人。培养采取了两种做法,也即所谓两条腿走路:一方面就现有的年轻的剧作者队伍,通过创作实践,由有经验的人员和理论家对其进行具体的切实的辅导,使他们从实际的创作过程中得到传统的和创新的编剧技法的启迪,进一步掌握戏曲剧作的基本规律,引导他们逐渐走向成熟;另一方面,坚决克服师资不足的问题,由福建省艺术学校举

办编剧大专班、培养新的编剧接班人(自然还有送出去到专业院校深造的)。这样,终于取得了应有的收获,造就了一批中、青年剧作者,他们大都在二十几岁到三四十岁左右。他们在创作实践中逐渐成熟,福建的新时期剧作,一步一步地繁荣起来,取得了一定的成果,靠的就是这批人。这是一批新培养出来的新的编剧人才。他们比较年轻,因而朝气蓬勃,奋发有为,都想认真地干一番事业,富有敬业精神;他们生长在那个时代,大多有各自曲折的复杂的经历,因而有比较丰富的生活体验和人生感悟,对历史对社会都有着较为敏感的触角;他们成长在党的十一届三中全会前后,经过那场思想大解放的洗礼,因而他们的思想没有旧的框框套套,能够自由地驰骋,眼高望远;他们从事剧作的开始,正是新的方法论被引进到中国来,而且风靡学术界的时期,因而他们能够用新的观点,新的视角,观察和认识生活、历史,心胸坦荡,善于吸收新生事物,从而对生活 and 历史常有新的发现;更由于他们彼此之间,具有这些共同的特点,因而容易形成合力,经常地互相切磋琢磨,互助互补,共策进步。也就是基于这些共同点,他们才发起组织了武夷剧作社。

武夷剧作社成立于1985年初,这是全国第一个由戏曲剧作家们自发组织的文学艺术的民间社团。它的成立在全国起了带头作用。随后,湖南省也成立了谷雨剧社,浙江省成立了西湖剧社和南湖剧社等等。武夷剧作社成立之前,本省正举行1985年度的戏剧创作会议,就在这次会议中剧作家们借此机会,酝酿组织武夷剧作社,此时又正好全国第四届文代会闭幕,党中央对文代会的祝词公开发表,这使得本省这次创作会议整个沸腾了,大家感奋不已,这就成为对武夷剧作社的催化剂,武夷剧作社就是在这样的氛围下成立的。开初,剧作社的发起人只有十八人,都是本省的中青年剧作家,以后由于交流和互相研讨的需要,以及剧作社日益扩大的影

响,也吸收了少量的戏剧理论工作者、导演、舞台美术和音乐工作者,现有社员三十人。武夷剧作社的主旨是鼓励创作,鼓励探索,交流,研讨,互助互补,藉此以推动本省的戏曲创作和繁荣。

武夷剧作社成立之时,我也为大家的振奋情绪所振奋;连夜为之写了一篇文章,题为《创作自由与创立戏曲文学新流派——为新生的武夷剧作社而作》,鼓励他们勤奋创作,并希望能共同创立一个有福建特色的戏曲文学新流派。自然,这只是我当时在兴奋激动之下的一种热切的愿望的表达,后来经过创作实践和实际考察,我很快就发现我的这个愿望是难于实现的。艺术流派的创立和形成,一般来说都是个体的成果。戏曲的表演艺术,有许多不同的艺术流派,而这些艺术流派的创始人都是某一著名的表演艺术家(其实在戏曲艺术中真正能称为表演艺术流派者,只是极少数,大多数还只是唱腔艺术流派)。表演艺术流派的创始人,是呕心沥血而又得天独厚的,所以才能为天下先。以后的后来者,就都只是模仿了,居多谈不上创造。所以创建艺术流派,可能只是个人的事,这个人的艺术创造为许多人所赏识,诱发许多别的人都来模仿,这个艺术流派便发达了。创立戏曲文学新流派与此不同,群体之间,虽然可以互相增益,互相充实,但很难合成为一个流派。西方的许多剧作家之所以成为某一流派,一般说也是个人探索的结果。剧作家重在创新,排斥模仿,戏曲文学就很难成为众所仿效的规模。每个剧作家都有自己很强的艺术个性,各自有各自追求的目标,如果强求划一,就会损害创新的艺术个性,束缚各自的发展,反而不利于创作的繁荣。因此,武夷剧作社直到现在也不能实际也没有形成一个戏曲文学新流派。

尽管如此,有关人士还是把福建的剧作,称为“闽派”也有称为“武夷学派”的。真是“有意种花花不发,无心插柳柳成荫”。这是

我们意想不到的。

但,实事求是地说,以武夷剧作社的作品为主的福建剧作,确实也存在某些共同的特点,这些特点包括正面的和负面的。而且正和负两面是联结在一起的,有了这一面,就自然地会有那一面。比如,在武夷剧作社成立前后的那段时间,福建的剧作,多数以其内涵深刻为人们所称道(这主要是指那个时期的新编历史剧)。深刻就会有分量感,有分量感就会觉得沉重。因而“深沉”就成为福建剧作的一个特点;作者对所要表现的内容,感受特深,想把自己所感受到的尽可能地都纳入剧作之中,于是在获得“深”的同时也带来了“满”;作者在表现自己的题材时,都是极其严肃认真的,浸沉于题材之中,与笔下的人物同悲欢共命运,能入乎其内而不能出乎其外,其效果便是显得“凝重”而欠活泼。换句话说,也就是深入而未能浅出,重载而未能轻举。这是同行们对于福建剧作,自然也是对于武夷剧作社的剧作的概括观。

上述这些特点,不论是正面的还是负面的,现在看来和当时培养这批年轻的作者时的创作指导思想,可能颇有一些关系。80年代初,当时的福建省文化局局长万里云在总结我省戏剧创作经验的基础上,对于戏剧创作提出了“新、深、情、美、文、精”的六字要求,以后,我又在一些文章中对这六个字及其相互之间的关系,作了多次的进一步阐述,特别是强调了“求新”、“求深”,还认为“只有深,才能新”,并且要求作品要做到“感人所共感,言人所未言”。这样一来,“求新”、“求深”,就自然地成为剧作家们着重追求的目标,成为福建新时期剧作的共同主流。其实,福建在进行剧作上的新的试探的初期,剧作家们还是注意到了剧作的表现手法和创作风格的多样化。例如郑怀兴初期的剧作《新亭泪》和《晋宫寒月》都采用了现实主义的描写与浪漫主义的构思相结合的创作方法,使剧

作呈现出某种诗样的意境和淡淡的一层神秘感。又如洪川等人的《魂断燕山》和郑怀兴的《新亭泪》都不约而同地从古人笔记中吸取营养,借鉴、运用其中的巧言妙语,注入剧作的插科打诨之中,像《新亭泪》中渔父与王敦关于像不像曹操的对话,《魂断燕山》中裁缝师傅对衣长衣短的既有哲理性又有趣味性的诨话等等,都收到了明显的艺术效果。可能是后来在新编历史剧的探索方面,越来越深入发展,逐渐地淡忘了娱乐性和可观性在戏曲剧作中的作用和地位,不知不觉地出现了不足的一面。福建的剧作家包括武夷剧作社的剧作家们,自己也觉察到了这些问题,而且曾进行过必要的研讨。但是要保持正面的特点,又要克服负面的缺点,这需要进行痛苦的创作再实践,而且不是认识到要改就能改好的。

武夷剧作社中的年轻的剧作家们,共同的最大特点,可以概括为一个字:“新”。他们的求新意识特强。也就是在这一点上,他们和本省以往的老一辈剧作家不同。老剧作家们居多从戏曲传统中浸泡过来的,他们热爱传统,但也沉迷于传统,所以热衷于对戏曲传统的推陈出新,而且做出了应有的成就;而年轻的剧作家们一方面不如老剧作家们有那样深厚的传统功底,但也同时少有传统对他们的束缚,所以他们喜欢另辟蹊径,刻意求新。正因如此,福建新时期剧作的复苏,是从新编历史剧方面的创新开始,而不是从整理戏曲传统剧目开始,因为这样更适合年轻人的胃口。在新编历史剧方面,如何才能创新,这在当时应该说是一个新课题。记得当时,在全国曾有过一场关于历史剧问题的争论,这个争论是从文革前的有关争论延续下来的,不过因为经过了文革,它才得以更加深入,更加带有新时期的特色。在文革期间,“四人帮”大搞影射史学,把历史弄得颠三倒四,文革之后,在那场新的争论中,还有人主张历史剧就是要影射,一时令人无所适从。在这时候,我们福建坚

决反对在历史剧中搞影射,因为在福建也曾发生过像《海瑞罢官》那样,批判作者在历史剧里搞影射以致作者被迫致死的事,这是我们应该引以为训的,不要授人以柄,作茧自缚。自然,剧作家创作历史剧,都应是有感而发,剧作家的所感,自然也会而且应该引起观众的共感。但应该正确地对待历史和现实的关系,既不应歪曲历史,更不应歪曲现实,不要搞指桑骂槐式的影射。当时我曾为此专门写了文章,加以申述。福建新时期的新编历史剧,能够沿着正确的轨道,比较健康地运行,这与剧作家们坚持这个原则,也是分不开的。在新时期,福建的新编历史剧,在创作上取得了重要的突破,这是年轻的剧作家们勇敢探索的结果。福建新编历史剧的探索是从《魂断燕山》、《新亭泪》、《晋宫寒月》等开始的,到莆仙戏周长赋的《秋风辞》出现,可以说达到了一个新的高度。这些戏,除了《魂断燕山》不属于武夷剧作社的作品外,《新亭泪》、《晋宫寒月》、《秋风辞》,都可以算是武夷剧作社的作品(尽管《新亭泪》和《晋宫寒月》是在武夷剧作社成立之前问世的,但它的作者是郑怀兴,他以后便是武夷剧作社的社长)。所以在新编历史剧的探索方面,所取得的成绩,应该主要记在武夷剧作社的功劳簿上。

那么,新时期的福建新编历史剧,作了哪些探索与尝试呢?1988年,中国戏曲学会曾开过一次探索性戏剧研讨会,我在会上曾就福建新编历史剧的探索问题作过一次发言,后来写成题为《探索:寻求戏曲发展新规律的系统工程》的文章,发表在中国文联的《文艺界通讯》1988年第2期上,现将其中谈到有关福建新编历史剧的几点探索的内容,摘抄如下:

“(一)从一人一事结构向多人一事结构探索:新编历史剧所反映的题材已经不仅仅是一家一户或某一个人物的悲欢离合的故事,而是要求反映更加广阔得多的历史面貌,揭示更加重大、深刻

得多的历史盛衰、兴替或尤为深远的人生主题。这样,戏曲传统剧作中的一人一事结构,就显得难以胜任了。而所谓‘冰糖葫芦’式和‘人像展览’式的结构,又都难以做到像一人一事那样有一个有头有尾的故事情节,有一个贯穿到底的戏剧矛盾冲突。我省剧作者在探索历史剧内涵意义的同时,发现了另一种艺术结构:多人一事。这种结构以一个能够揭示比较深刻主题的历史事件为中心,写了围绕这一事件展开矛盾冲突关系的众多人物,既可以做到有一个自始至终的故事情节,又可以揭示更为深广的社会生活内容。既符合了戏曲传统的审美习惯,又适应了新的内容的要求。由于这一结构的突破,也带动了对于因果设置,人物刻画,主题深化等方面的新的尝试。

(二)从单纯的浅性因果关系向复杂的因果关系探索:绝大多数传统戏曲剧目中的因果关系是单一的、浅性的。就是:某一种因产生某一种果,这个果又转化为因,产生另一结果。这种由因及果关系的设置是直接的,显而易见的。是由头至尾按顺序进行的叙述方法。这对于文化程度较低的观众,比较容易接受。戏里提出的问题可以一看就懂。但它的缺点是在于把复杂的社会现象简单化了(自然,优秀的古典戏曲剧作并不都是这样),是一种孤立的、浮浅的因果观。这不可能揭示历史的深层含义。我们把系统论的研究方法,引进到创作方法中来,要求不要孤立地看待历史事件,而要把它放在整个社会历史背景下去进行考察,把传统戏中的那种由因及果的创作方法颠倒过来,由果去回溯因,从戏的结尾开始,去探寻造成这一结果的诸多原因,社会的,个人的,偶然的,必然的,外在的,内在的,让这些因素交织成一张错综复杂的因果关系的网。形成这个戏的结果的多因性。这种诸多原因的互相交错,互相制约,互相推动,才能展示历史内涵的特殊性和深刻性。

(三)从主题的浅露、明确向主题的深化、含蓄探索:传统剧目的叙述方法是开放式的,一切对观众都不加隐瞒,剧本要宣扬什么,都能一看便知。现代有文化的观众不满于这种浅层的说教,因此我们试图把剧本所要揭示的主题,隐存在戏剧矛盾的最深处,不让观众一眼就能看到底。在戏里,作者不直接表达自己的观点和评价,不作强加于人的说教,把倾向性寓于对剧中人物客观描写之中,是非褒贬让观众自己去评判。这样,就必需改变戏曲剧作的传统结构。主题的深化与含蓄,就是对于主题浅露、明确的一种变异。前面所谈的因果关系的多因性,也是要达到深化主题的一种手段,多因性会导致主题的多义性,多义性会诱发观众的思考和议论,从而加深观众对于主题的认识。含蓄不是作者没有自己的判断,而是心中有‘意’,却不直言明,或者说一点留一点。含蓄是量的概念,要点明多少才最为恰当,这其间有一个最佳值。要求主题含蓄的作家,都要寻找这个最佳值。如能做到可以意会,不以言传,那就是最佳境界。

(四)从人物性格的单纯性和脸谱化向人物性格的复杂性探索:我们这里所说的人物性格的复杂性,并不是不分好人坏人,而是不管好人坏人都不应是简单化、脸谱化的。其实优秀的戏曲传统剧作中也不乏具有复杂性格的人物,《白蛇传》中的许仙就是一个性格相当复杂的典型,可惜后来许多改编者把自己的倾向性,强加在许仙身上,反而把这个人物改得简单化了。新编历史剧多是描写历史上的重大题材和复杂的矛盾斗争,它的深度和广度远非传统戏曲剧目可比。历史剧中的人物,也多是在政治上风云际会、纵横捭阖的人物。戏中的矛盾冲突和人物关系错综复杂,根盘藤挪,他们的精神世界也远非平常人物可比,多是城府甚深,伪装甚巧,难于一眼看透,实在不能像传统戏曲里那样,只要用水白粉在

脸上一抹便可达到掩盖其真面目的效果。在刻画人物性格复杂性的探索中,我们大致采用过这样几种方法:1、引进当代现实主义的创作方法,多侧面地去刻画人物性格,使观众看到的是主体的人,而不是平面的人;2、着重刻画人物性格及其思想感情的自身矛盾性,像《秋风辞》中的汉武帝那样;3、深入描写人物的潜意识,而且不到关键时刻,不让观众发现人物的这种潜意识,甚至连人物自身对自己的潜意识也不是事先自觉的,就像《秋风辞》中的李寿,《魂断燕山》中的皇帝朱由校那样,在戏的前半部作者极力把人物的这种潜意识掩盖起来,直到戏的重大转折关头,才一下子暴露出来,以达到应有的艺术效果;4、根据作者对历史人物的重新认识,深入地重新发掘人物的全部内心世界。像郑怀兴同志的《晋宫寒月》,作者根据东周时代晋献公宠妃骊姬的身世及其处境,重新探索了她的复杂的心理变化,作者没有改变史书所记载的骊姬的任何重大行为,只是合情合理地重新分析、描写了她行为的动机,使这个人物的精神面貌起了绝然相反的变化,把一个史有定论的祸国女人的形象塑造成一个被侮辱被损害、具有反抗性格的敢爱敢恨敢做敢为、感情丰富、手段狠毒却又本质纯洁的复杂的女人形象。

简略说来,我们的探索过程就是这些。虽然近年来,还有的作者在人物心理外化,象征性的戏剧手法等方面也还开始着手试探,但所有这些……只能算是在某一点上开始起步。……”

上面的那篇文章,我是1988年底写的,时过境迁,在以后的年月里,剧作家们的探索又有了新的进展,我还来不及继续总结他们新的经验,但从总的方面说,还是沿着这个方向前进的。

探索只是一种尝试,尝试不一定会成功。现在收入这个集子里,是属于比较成熟的作品,其中属于新编历史剧的除了上面已经提到过的《秋风辞》之外,这里还有《颠倒乾坤》、《围城记》、《肃杀

木棉庵》、《丹青魂》、《要离与庆忌》以及非历史的古代戏《逃难记》等等。它们题材不同，视角各异，风格多样，而且都饶有新意，从这里可以看出武夷剧作社诸君在戏曲文学上的勇于探索的精神，看出他们一步一个脚印的创新轨迹。

应该说，武夷剧作社十年来的成就，并不仅仅表现在新编历史剧方面，就是在对戏曲传统的推陈出新方面，对反映现代生活的现代戏方面，也是做出了值得称道的新的建树的。

正像在武夷剧作社中谈新编历史剧时，不能不提到郑怀兴和周长赋一样，在谈到武夷剧作社对戏曲传统的推陈出新方面，就不能不提到王仁杰。王仁杰是武夷剧作社中浸透了戏曲传统达到自觉地融化程度的唯一的剧作家。我说他是唯一的，是因为在武夷剧作社中还没有第二个剧作家能像他这样在戏曲传统的浩瀚的海洋里泡得这么深，化得这么全。在武夷剧作社中，姚清水也是从戏曲传统中翻滚过来的，他的《状元与乞丐》也深有传统味，但在他后来的剧作中，却另有追求，不似王仁杰对戏曲传统这么执着，这么坚持；杨路冰是芗剧著名老艺人邵江海的学生，深得芗剧传统之传。但杨路冰后来为西方的表现方法所吸引，他从戏曲传统中摆脱出来，追求西方化的新剧作。而且杨路冰写的是芗剧，芗剧比较年轻，不似王仁杰写的梨园戏那么古老，那么传统。这样算来，我就把王仁杰看作武夷剧作社中的唯一的传统派了。

这个集子选进了王仁杰的两部作品：《节妇吟》和《董生与李氏》，都是王仁杰的代表作。我这里主要要谈武夷剧作社对戏曲传统推陈出新的贡献，所以着重谈谈《节妇吟》，《董生与李氏》是一出好戏但它不属于推陈出新范围，又因它也有与《节妇吟》可资谈论的关系，故也稍稍提及。

据王仁杰自己说，《节妇吟》是来源于清人沈起凤的笔记《谐

铎》中的一则《两指题旌》，而作为推陈出新典范之作的《团圆之后》则是源于莆仙戏传统剧目《施天文》，《施天文》和《两指题旌》原来的题旨都是宣扬封建礼教观念的，《团圆之后》反《施天文》之意而用之，被认为是脱胎换骨；《节妇吟》也是反《两指题旌》之意而用之，是否也可以说是脱胎换骨？《团圆之后》批判、抨击的矛头是针对吃人的封建制度，是封建制度造成它的大悲剧，这是《团圆之后》的深刻之处。《节妇吟》写了封建时代的女人对于人性追求的失败的悲剧，其题旨深入到人的心灵深处——女主角颜氏的自身的封建意识。《节妇吟》没有去抨击封建制度，剧中作为封建的最高统治者的代表人物——皇帝，对于颜氏不但很宽容而且很赞许，他把颜氏所为视作“我朝佳话”、“晚节可风”，要“诏告天下”予以表彰。在这种情况下，颜氏本来并没有必死之道，只是因为她自身的封建的意识，反而认为“‘《两指题旌》’留笑柄”，“‘晚节可风’招骂名”、“金殿受恩赐金匾，入耳却闻耻笑声”，自己觉得活不下去了，这才走上死路。在《团圆之后》里，置人于死地的杀手是封建制度，而在《节妇吟》里置人于死地的杀手却是被害人颜氏自身的封建意识。著名评论家钟艺兵在一次《节妇吟》的座谈会上说：《团圆之后》死了四个人，《节妇吟》只死了一个人，但死一个人要比死四个人更为震撼人心。《团圆之后》成作于50年代，《节妇吟》成作于80年代，两者相距几十年，不同时代的作品，具有不同的时代特征。在50年代刚刚推翻了三座大山，人民政权建立不久，很需要对于封建制度的血泪控诉；80年代，人们对于封建制度的罪恶已经有所认识，而遗留在人们头脑中的封建意识，则还是根深蒂固，虽然到了改革开放时代，还是随处可见这种封建意识在作怪，因此文学艺术便深入到人的内心世界，探讨人的自身的矛盾性。在这个意义上，《节妇吟》就更具有新时期的时代特征，更具有现实意义。因为它告诉

了我们一条真理：人，如果不能彻底摆脱束缚在自己身上的封建意识，那就永远得不到真正的解放。因此我说《节妇吟》确是王仁杰对于推陈出新的一大贡献。

《董生与李氏》与《节妇吟》不同，据传说《董生与李氏》是取材于一篇反映现实生活的当代小说，如果此说属实，那么王仁杰也是反其道而行之，他把古今的时代背景颠倒过来，将今人今事转化为古人古事，王仁杰凭藉着他的传统优势，竟然也写得“古色古香”，丝毫不露“今”迹，王仁杰也是把现代意识注入了古人古事，我不知道这是否也是另一种的“脱胎换骨”；《董生与李氏》可以作为《节妇吟》的对照系，《节妇吟》是封建时代的女人追求人性失败的悲剧，而《董生与李氏》则是古代男女追求人性的胜利的喜剧。董生和李氏二人都曾经历过《节妇吟》里颜氏的同样的心理障碍，甚至在欢会之时，听到三字“彭员外”，便即落荒而逃。但他们毕竟与颜氏不同，关键就在于他们敢于突破自身封建意识的束缚，终于得到胜利的美满的结合。那个作为封建幽灵的彭员外，只好无可奈何地饮恨于地下。这两本戏，无论从它的艺术构思，场景设置，人物刻画，文采风格，甚至如两个阴差的插科打诨，花神姑娘的旁观戏语，都具有梨园戏的传统风貌，而且没有“干”和“满”的通病，也许这便是戏曲传统艺术的魅力吧。

关于现代戏方面，武夷剧作社也有新的建树，这里选收了四个剧本，这四部戏，各有所长，因此也各有特色。其中，《戏魂》取材于台湾的一部小说《散戏》，它描写了六十年代台湾经济刚刚起飞之际，外来流行的时髦物事，涌入台湾，造成了当地的传统艺术歌仔戏处于困境，戏曲艺人求生无路，颠沛流离，挣扎在生活线上的悲惨遭际和对于传统文化的执着守护精神。这个情境和我国开放改革以来的戏曲危机，有着极其相似之处，因而这个戏触发了我国戏

曲界同仁的无限感慨,我们现在尚能潜心研究传统艺术,不能不感激政府对于传统艺术的重视和扶持,从而切身地认识到社会主义好。《搯皮子七七》的作者孙国亮,塑造了一个革命老区的特殊的艺术形象,曾是小时候对于革命有功现在享受优抚待遇的搯皮子七七,他的对于革命历史的自豪感和坐等优抚的等、靠、要思想影响下的懒散性格,通过喜剧形式得到了典型的反映。在描写革命老区的题材中,就这样的视角取材,算是别开生面的。因而给我们提供了另一种风格,另一方面的深刻的新意。《鸭子丑小传》是郑怀兴 1985 年的作品,郑怀兴很少写现代戏,鸭子丑是他精心塑造的一个憨厚老实而又出人意外地颇显机智、世故的青年农民的形象。现代戏以丑角为主角,这在当时还很少见。剧本从正剧转入喜剧,鸭子丑结尾那场的喜剧效应,现在尤跃然如在眼前。郑怀兴相当熟悉莆仙戏的传统艺术,这个戏也保持了莆仙戏的传统韵味,特别是鸭子丑审妻那一场,他借鉴了莆仙戏另一传统剧目的写法,把鸭子丑年轻夫妻之间的戏又唱又做写得非常生动活泼,从这里也可以觉到戏曲传统艺术提高了青年剧作家的功力。这里特别要提到的是《啊! 山花》,这是一部反映革命历史题材的现代戏。《啊! 山花》的作者在表现这一题材时,取得了重大突破。革命历史题材,从来都是以革命历史上某一著名英雄人物为主角,写这个著名的英雄人物对于革命的重大贡献,群众在这类戏里只是英雄人物的陪衬。而《啊! 山花》的作者却不愿再走这条旧路,要另辟蹊径,别树高峰,不去写革命历史上的著名英雄人物,却去写默默无闻的群众,塑造革命老区中的革命群众的群像。这些群众不是一群豪强雄壮的群众,而是最普通的、最底层的、最被人视为弱项的一群妇女。这群妇女,既是最平凡的,又是最不平凡的;她们个个都不是英雄,而又个个都是最勇敢的英雄;她们都是女性,而在

关键时刻，一个个都变成了顶天立地的男子汉；她们身上都有一般妇女的通病，如求神告佛、婆婆妈妈之类，但她们会在反围剿的严峻的革命斗争中一一克服了身上的弱点，做出了最壮烈的惊天动地的贡献——用自己的鲜血和生命保卫了苏区。她们一个个都是名不见经传的，即使要为她们树立一座纪念碑，也无法刻上她们的姓和名，因为她们甚至连自己名字也没有，只是依附在丈夫的名下或是在娘家女性的排行中有一个供人叫喊的符号，如“五连嫂”、“七姑”等等。像这样描写革命历史，在同类题材的剧作中甚为少见，甚至还没有，《啊！山花》可能是独特的第一部。作者对这些英烈的妇女，无以名之，只得把她们比作“山花”，《啊！山花》的作者，有意不以戏剧性和故事情节取胜，而以一个鲜活的人物形象感人。作者采取了散文文化的写法，让每个人物不同的特色，自然地构成戏的韵律。《啊！山花》是一首散文诗式的“山花”的颂歌。和王仁杰相反，《啊！山花》的作者陈欣欣，是武夷剧作社里最不传统的一个，但她像海绵一样，不停地在吮吸着各种新的文学艺术果实的养分，所以她的作品很大程度地在追求新鲜感。《人民日报》著名的记者易凯对我说过，看了《啊！山花》不由人会想起前苏联的名剧《这里的黎明静悄悄》，诚然这二者之间，在构思、布局和人物刻画上颇有其相似之处。

武夷剧作社的成就是全面的，是新编历史剧、对戏曲传统的推陈出新、现代戏三方面并举的。在武夷剧作社内部，可以说也是百花齐放的。十年来，他们创作了一百多个剧本，约四十个剧本在福建省的戏剧汇演、征文中获奖，其中《秋风辞》《鸭子丑小传》《节妇吟》《丹青魂》《戏魂》《啊！山花》《董生与李氏》等分获或并获全国优秀剧本奖（后更名为曹禺戏剧文学奖）、文化部文华剧本奖、中宣部“五个一”工程奖。这个集子共选入十三个剧本，还有一些较好

的剧本,限于篇幅,未能全部选入,这个集子可以说是凝聚了武夷剧作社诸君的心血了。

我的这篇长文,说了这么多话,无非是希望以此增进读者对于福建剧作,对于武夷剧作社的了解和理解,如此而已。是为序。

目 录

序	陈貽亮(1)
秋风辞(莆仙戏)	周长赋(1)
鸭子丑小传(莆仙戏)	郑怀兴(61)
颠倒乾坤(高甲戏)	王景贤(123)
节妇吟(梨园戏)	王仁杰(191)
肃杀木棉庵(芗剧)	路 冰(235)
逃难记(莆仙戏)	姚清水(293)
围城记(潮剧)	方朝晖(351)
丹青魂(闽剧)	吴永艺 陶闽榕(403)
戏 魂(芗剧)	杨联源 方朝晖(457)
要离与庆忌(莆仙戏)	郑怀兴(517)
啊! 山花(京剧)	陈欣欣(569)
董生与李氏(梨园戏)	王仁杰(621)
播皮子七七(闽西汉剧)	孙国亮(655)