

論當代福建作家群新編歷史劇之理論 觀點與劇作實踐

李佳蓮

明道大學中文系專任助理教授

摘 要

本文以當代福建作家群的新編歷史劇為論述對象，在研究方法上，先將近年來戲曲學界對於歷史劇的探索作全面的觀照，並從中突顯福建作家群對此問題的理論觀點；進而從理論映證實踐，即先概括出福建歷史劇作的整體風格，由此風格傾向體現在題材結構、人物形象、思想內涵等方面進行綜合性探討；最後總結福建新編歷史劇在當代戲曲的定位與意義。通過全文探討，筆者認為福建劇作家們對於當代歷史劇的創作，能有嚴謹而又通達的見解，在尊重歷史的前提下進行藝術構思，在傳統的基礎上亟思創新，並從中探索人類普遍永恆的本質，是以他們的劇作多表現深沈凝重、蒼涼無奈的人生悲慨，為新編歷史劇的創作走出一條新的道路，是其對於當代戲曲的時代意義。

關鍵字：當代、福建作家群、新編歷史劇、鄭懷興、武夷劇作

The Theoretical Viewpoints and Plays Practice of Historical Operas Newly Compiled by the Contemporary Fujian Writers Group

Lee, Chia-lian

Department of Chinese Literature, Mingdao University

Assistant Professor

Abstract

This paper focuses on the newly compiled historical dramas completed by the contemporary Fujian writers group. The methodology of the study first explores the historical dramas from overall perspectives and highlights the theoretical thoughts of the Fujian writers group. Next, from theory to practice, the researcher fully discusses the subject structure, characters, and ideologies. Finally, it concludes the role and significance of these new historical operas. In summary, the researcher considers that the Fujian playwrights express innovative, rigorous and wide range of insights, which reflect the universal eternity of human beings. Therefore, the newly compiled historical dramas start a new path, which is the significance for contemporary operas.

Keywords: contemporary, Fujian writers group, newly compiled historical dramas, Zheng Huaixing, Wuyi plays

一、前言

近代文學家茅盾曾經說過，中國六百年來元明清戲曲，可以稱之為歷史劇者「居過半強」¹，誠然如是，古典戲曲強調文以載道、不重題材開發的特質，使得歷史劇始終佔有一席之地，並適切地發揮著宣揚忠孝節義、傳播歷史常識的教育功能。然而，近現代中國在歷經新舊時代的鉅變、社會型態的不轉，曾居流行顛峰的戲曲逐漸失去優越地位之後，如何使傳統戲曲跟隨時代的脈動、走進現代人的心靈，便成為當代戲曲亟欲思索的首要課題。在此課題之中，對於歷史劇的編寫與創新，無疑是最饒富興味的一環。因為歷史劇跨越戲劇與歷史的鴻溝，以舊封建社會的真人實事為素材，如何在失去封建土壤的現代生活中扎根生長，如何在傳統的歷史框架中詮釋出現代的思想情感，歷史劇顯然面臨了更多的挑戰。因此，對於新編歷史劇的思索與探討，是研究當代戲曲時值得深入的議題。

在當代戲曲苑囿新開、獠狂方啓的園林裡，福建作家群的新編歷史劇，無論在質或量方面都有亮眼的

表現。所謂「福建劇作家群」是謝柏梁在《中國當代戲曲文學史》中所提出的說法，用以指文革結束後約莫80年代在福建竄起的一批中青年劇作家²，以鄭懷興為首的這批福建劇作家於1985年成立了「武夷劇作社」，該社以鼓勵創作、交流並推動福建省的戲曲創作和繁榮為宗旨，十多年來持續推出的作品廣受好評，學界甚且以「武夷學派」、「閩派」視之³。儘管這批福建劇作家是否成為流派還是需要商榷的問題，以武夷劇作社的作品為主的福建劇作，擅長於編寫歷史劇並以此為成就代表，且在某程度上呈現著相近的寫作風格，卻也是不容抹煞的事實。那麼，福建作家群的新編歷史劇，呈現著如何的風格傾向？對於當代戲曲的現況與發展，具有如何的時代意義？便是本文所欲進一步探究的問題。

職是之故，本文擬以當代福建作家群的新編歷史劇為論述對象，在研究方法上，先將近年來戲曲學界對於歷史劇的探索作全面的觀照，並從中突顯福建作家群對此問題的

² 謝柏梁：《中國當代戲曲文學史》（北京：中國社會科學出版社，1995年11月），頁311。

³ 見陳貽亮：〈武夷劇作社的創作和「閩派」劇作—序《武夷十年劇作選》〉，收錄於《武夷十年劇作選》（北京：中國戲劇出版社，1998年3月），頁3。

¹ 轉引自顧錫東：〈歷史劇要有點現代感〉，見《戲曲研究》第16輯（北京：文化藝術出版社，1985年9月），頁27。

理論觀點；進而從理論映證實踐，即先概括出福建歷史劇作的整體風格，由此風格傾向體現在題材結構、人物形象、思想內涵等方面進行綜合性探討；最後總結福建新編歷史劇在當代戲曲的定位與意義。⁴

貳、福建作家群對於歷史劇的理論觀點

對於歷史劇的創作問題，多年來一直受到戲曲學界相當的關注，早在60年代及80年代就曾引起熱烈的討論，多年來相關論著不計其數，眾家說法雖然紛紜，但歸結起來則不外乎以下二大方向：

（一）「史」、「劇」之間的虛實問題

歷史劇之所以與其他題材的戲劇不同者，乃在於它跨越了歷史與戲劇兩個本質不同的門類，歷史旨在記錄前人曾經發生過的事跡，故以真實為尚；戲劇則在想像人類可能發生的情事，是以虛構為佳。因此，歷史的真實感與戲劇的虛構性兩者之間孰多孰少、孰主孰從、孰隱孰顯的弔詭問題，便成了歷史劇莫衷一是、見仁見智的最大爭議。

關於此點，還可從三個層面談起：

首先是虛實成份多寡的比重問題。歷來學者對此提出過各種不同的意見：或以劇中人、事的虛實關係區分為「真人真事、真人假事、假人真事、假人假事」等情形；或以劇情虛構成份的輕重歸納出「歷史劇、歷史故事劇、歷史傳奇劇、古代戲」等類別；或者提出廣、狹義之分；或者提出「新編民間傳說」、「新編傳統戲」等以示區別……。⁵

鄙意以為這些說法均過度陷溺於虛實之間的輕重衡量錙銖必較，福建作家群於此便展現了嚴謹但不拘泥、準確而不失通達的觀念：原福建省藝術研究所副所長陳貽亮認為上述的多種分法只是「越發地把問題複雜化」，新編歷史劇應該是不同於廣泛地以古代生活為內容的傳統戲，而「比較嚴肅的主要以史實為依據而編寫」，並能反映一定的歷史進程以及該時代的思想情感、精神風貌。⁶武夷劇作社社長鄭懷興也將一般以娛樂為主要目的、雖為歷史人物但帶有傳奇性、戲說性質的劇目劃分開來，而以比較嚴肅

⁴ 特別說明的是，基於上述的研究動機及方向，拙文暫不涉及該群劇作家是否形成流派的問題，以及劇作付諸舞臺的表演藝術層面的問題，以免支蔓蕪雜。

⁵ 參見陳貽亮：〈論歷史劇創作問題〉，見《戲曲研究》第16輯，前揭書，頁3；顧錫東：〈歷史劇要有點現代感〉，前揭文，頁27-29。

⁶ 見陳貽亮：〈論歷史劇創作問題〉，前揭文，頁3。

的態度創作歷史劇。同時主張「歷史劇是藝術作品，不是歷史教科書。……歷史劇創作得允許劇作者大膽地進行藝術虛構，不必拘泥於史料。但是，既然是運用歷史題材來進行藝術創作，也不能不在一定範圍內照顧歷史的真實性。」⁷副社長王評章認為「歷史劇以歷史生活為題材，描繪過去的歷史時期人們的思想感情生活。」並要求劇作家必須熟悉史料、研究史料進而鑑別史料，因為歷史劇的目的並非還原歷史本身，而是通過史料來透視人類自身的本質、心靈的奧秘。⁸

這樣嚴謹而又通達的見解無疑地是跳出了歷來學者治絲益棼的迷思，既能一掃歷史劇與傳奇劇、故事劇等名義上的糾葛，而給予歷史劇準確的正名；又能兼顧史劇虛實的關係，而不拘古泥古、斤斤計較於歷史劇是否字字求真。在這一方面，福建作家群確實對當代新編歷史劇有獨到深刻的體會。

從這樣的觀點進一步思考史與劇的關係，則還有第二層次的問題，即：我們引以為據的史料本身的「真實性」。何謂史料的真實性

呢？事實上從西方學者的眼光看來，「歷史」總在我們眼前的一刻發生，我們永遠藉助對於歷史「後來的敘述」才得以認識「歷史」，那麼，這便牽涉到歷史的「記錄者」的書寫角度與「閱讀者」的接受角度問題。換句話說，所謂的「歷史真實性」絕非客觀的存在，而只能是書寫的記錄，於是，歷史永遠存有一塊空白留待後人詮釋，這塊空白可說是中國人所謂的「史識、史觀」。試看先秦時孔子修《春秋》強調一字褒貶，便透顯著孔子注重史官的書寫態度；縱使如此，僅記錄事件而少有說明的《春秋》仍被後世譏為「斷爛朝報」，非有賴《左傳》的演繹解說始能發揮其中的「歷史」意義；漢代司馬遷以個人忠憤之心寫下《史記》，「究天人之際，通古今之變」是他最終極神聖的書寫目的，而非殫精竭慮於史料的翔實完備。

回到歷史劇的創作問題，則這塊留待詮釋的空白處便可說是劇作家的「史觀、史識」。上述福建作家群不以字字求真要求歷史劇，而以反映歷史進程、透視人類本質為追求目標，那麼，劇作家如何藉由史料本身咀嚼出歷史的經驗、人類的教訓、生命的真義，便是劇作家的史識與眼光。八場閩劇《魂斷燕山》的作者洪川認為劇作者必須對

⁷ 見鄭懷興：《戲曲編劇理論與實踐》（台北：文津出版社，2000年10月），頁217-223。

⁸ 見王評章、劉寶川：〈不能以歷史真實代替審美價值〉，收錄於《戲曲研究》第16輯，前揭書，頁54-66。

史料進行「細心的鑑別、適度的矯正、有分寸的還原，以及合乎情理的補白」，由此才能「反映特定歷史時期的矛盾本質、時代精神與歷史發展趨向。」⁹鄭懷興則提出劇作家的史識應包含兩方面：一為「對歷史要有真瞭解」，二為「要有深厚的人道主義關懷」¹⁰，也就是說，劇作者要能設身處地的為所寫古人設想，把自己放在他所處的歷史背景、特定的歷史境遇中，對於他當時所做的行動能有合情合理的解釋，若是按照史實鋪展，則要瞭解他的動機與理由；若要增添虛構情節，也需在理解他的前提下進行藝術想像，如此一來，自能建立劇作者看待歷史的眼光，從而對此產生深厚的歷史情感，詮釋出深刻的歷史關懷，此亦即陳貽亮所謂反映時代的精神風貌、王評章所謂透視人類自身的生命本質。

再從另一層面來看，歷史劇作者既然以史識、史觀來處理筆下的史料，那麼，劇作者又和一般的史官、史學家有什麼不同呢？鄭懷興認為「史學家記錄歷史人物的外在行為，劇作者挖掘歷史人物的內心世界。一心一宇宙，歷史人物的內

心世界是供我們劇作家想像力馳騁的無限廣闊的天地。在這個領域裡，有我們劇作家創作的充分自由，史學家沒有必要來干預。」福建省泉州市歌劇團創作組組長許一緯談及他創作《大河謠》時說：「歷史劇是戲劇，而不是歷史的覆述，在尊重歷史真實的基礎上，更應追求的是戲劇的藝術性。」¹¹《秋風辭》作者周長賦則說：「天上的月亮只有一個，詩中的月亮變化無窮。史，是天上的月亮；戲，是詩中的月亮。前者是客觀事實，後者是藝術創造。藝術創造以客觀事實為基礎，但不以客觀事實為滿足。」¹²

由此可見，在史料的基礎上進行藝術的加工處理，並藉藝術的想像開展史料本身所未及的廣闊天地，是福建作家群對於歷史劇創作一致的看法。這樣的看法顯示著福建劇作家們能夠清楚地把握住文學異於史學、戲劇異於歷史、藝術異於現實的關鍵性區別，柯慶明說：「經驗、事件、甚至題材，雖然自有其意義與性質，但是出現在文藝作品中它們仍然還得經過創作者的詮

⁹ 見洪川：〈在《魂斷燕山》中的追求〉，刊於《劇本》1983年7月，頁27-28。

¹⁰ 見鄭懷興：《戲曲編劇理論與實踐》，前揭書，頁217-223。

¹¹ 許一緯：〈新時期的歷史劇創作－《大河謠》創作談〉，刊於《福建藝術》1997年6月，頁8。

¹² 周長賦：〈史、戲、詩融合中似與不似的追求－歷史劇《秋風辭》創作瑣談〉，刊於《劇本》1986年3月，頁29。

釋、辨認、並且加以轉化的賦予嶄新的意義。」¹³即是此意，而這也是文學創作的原理通則。福建作家群基於這樣的認識所創作出來的新編歷史劇，具有如何的文學價值，便是本文將在第二部份進行探討的重心。

（二）「古」、「今」之間的指涉問題

歷史劇創作所面臨的第二個重要問題，便是「古」、「今」之間的指涉問題。歷史劇既以過去的真人實事為素材，那麼，在現代社會來編寫它，將具有什麼樣的意義呢？中國大陸在60年代的「文化浩劫」中，瀰漫著「文化鬥爭、政治影射」等烏煙瘴氣，許多子虛烏有的事都被「揭穿、指陳」為「批鬥的工具」，歷史劇以其特殊性質更容易被視為「以今喻古、以古譬今、指桑罵槐」的影射手段，於是，60年代對於歷史劇的探討也就籠罩在這沈沈烏雲之中。最著名的例子是吳日含的《海瑞罷官》被誣為影射政治的「反革命復辟戲」，終被批鬥含冤而死，弄得劇壇人心惶惶，談「史」色變。

這種毒害人心的思想無疑地是要

被揚棄唯恐不及，大陸文革之後，在80年代又對歷史劇重作探討，雖然已經「平反」過去文革中的誣陷冤獄，但仍有不少學者堅持「影射說」、「象徵說」、「諷刺說」等說法，可見出過去文革的遺毒仍揮之不去，致使不少創作仍從政治著眼，強調「以史鑑今、以史喻今」的政治功用才是新編歷史劇的意義所在。鄙意以為這種將文學、藝術工具化的看法是文藝創作中的思想糟粕，其錯誤與鄙陋之處已無須贅言。

此處要談的是新編歷史劇在現代社會的意義。近代思想家梁啟超曾對「史」下這樣的定義：「史者何？記述人類社會賡續活動之體相，校其總成績，求得其因果關係，以為現代一般人活動之資鑑也。」¹⁴可見歷史的真義，不僅在記錄以往的事情，還要能從中梳理出提供今人省思借鑑的經驗累積。但這種借鑑省思絕非文革前後所謂的「政治影射、政治象徵」，而是一種超越政治的利害關係、甚至於超越現實生活的具體事象，昇華為人類普遍存在的情感、生命永恆的價值。福建作家群於此有深刻的體會，鄭懷興說：「我是想通過刻畫歷史人物的內心活動，去探尋人

¹³ 柯慶明：〈試論漢詩、唐詩、宋詩的美感特質〉，收錄於《中國文學的美感》（台北：麥田出版，城邦文化發行，2000年），頁195。

¹⁴ 梁啟超：《中國歷史研究法》（台北：里仁書局，1984年），頁96。

類心靈的奧秘，去表現我所認識到的人類情感，來提高人民的精神境界。」¹⁵陳貽亮則說：「把歷史劇的內在意義，開掘得更深更廣，甚至也不侷限於探討歷史興亡的規律，而更進一步地從歷史題材中探索對人生、對社會更富有哲理性和生命力的命題，從而賦給某一歷史題材以嶄新的意義，給予人們更高的思想啓迪和審美享受。」¹⁶王評章也說：「歷史劇並不僅僅爲了給今人提供過去人們的心靈生活的知識，而是爲了通過歷史階段的獨特性，通過心靈生活的特殊狀態，洞照出、折射出生活的本質、人類心靈生活的永久性價值。……因此，劇作家在研究史料時，……必須把所表現的特定歷史內容，昇華到普遍性和永久性的非歷史的人學和美學的價值水平上來。」¹⁷

以上的說法是從創作者的角度來看的，至於觀眾方面，王評章同時說：「從觀眾的角度說，他們是看戲而非讀史，他們渴望的是心靈的滿足而不是知識的滿足。得到歷史知識，對於他們只是精神收穫的附屬品。他們想得到的，主要是通

過古代人們的心靈歷程，感受到真實的親切的自我內心觀照，發現了人生共通的東西，或在精神上得到補償和淨化。」¹⁸由此可見，福建作家群已能跳脫「歷史劇作爲現今政治鬥爭」的迷障，而回歸文藝作品本身的終極價值，並且觀照層面不僅止於創作者對於筆下題材、人物的處理，還周全縝密地考量到觀眾看戲的心理。有這一層面的觸及，顯示著福建作家群將歷史劇的視野提高到古往今來人類普遍共通的思想情感，將歷史人物、劇作者、觀眾（讀者）三者的時空距離拉近，甚至於作水乳交融、呵成一氣的心靈匯通，使得歷史劇不僅書寫歷史事件、反映歷史經驗、還要進一步地思考歷史本身所不能及的廣闊未來。就這一點而言，也可以說是歷史劇相較於其他題材的戲劇，而能夠提供給人們更多更深層的意義。

由此再來參照美學大師李澤厚對於古典文藝的美學價值的看法，他認爲「如此久遠、早成陳跡的古典文藝，爲什麼仍能感染著、激動著今天和後世呢？即將進入新世紀的人們爲什麼要一再去回顧和欣賞這些古跡斑斑的印痕呢？……人類的心理結構是否正是一種歷史積澱的產物呢？也許正是它蘊藏了藝術

¹⁵ 鄭懷興：〈歷史劇是藝術作品，不是歷史教科書〉，前揭文，頁51。

¹⁶ 陳貽亮：〈論歷史劇創作問題〉，前揭文，頁9。

¹⁷ 王評章、劉寶川：〈不能以歷史真實代替審美價值〉，前揭文，頁55。

¹⁸ 同前註，頁60。

作品的永恆性的秘密……心理結構是濃縮了的人類歷史文明，藝術作品則是打開了的時代靈魂的心理學。」¹⁹這樣的體悟和上述福建作家群對歷史劇「古今」問題的探索，誠可謂不謀而合。由此可知，相較於執著於以歷史劇比附政治社會的劇作家來說，福建作家群能直視歷史劇之為藝術作品的本質，而不侷限於古今之間的指涉問題，其見解高明洞澈之處，已自不待言。

綜上所述，可知福建作家群對於新編歷史劇的創作，確實有獨到深刻、通達開明的見解。事實上，關於歷史劇創作的問題還有非常多未及探討之處，本文為免煩冗支蔓，僅就最重要的兩大端進行探索，探索的結果一來凸顯福建作家群對於歷史劇在理論方面的表現，二來作為下文探討其歷史劇作特色時的理論依據，並藉以思考福建歷史劇作別於他人的風格特色。

參、當代福建作家群之新編歷史劇對其理論之實踐

上文論及福建作家群對於歷史劇的創作，不約而同地強調自己的歷史劇並非帶有傳奇故事色彩，而是以比較嚴肅的態度，在史實的基礎

上進行虛構的藝術創造，並藉以觀照歷史的進程、昇華人類的情感、洞澈生命的意義。這樣的創作動機與目的，便使其劇作異於嬉笑怒罵式的嘲弄歷史、也非挖掘隱諱式的刻薄古人，更非茶餘飯後的豆棚閒談，而普遍呈現著深沈凝重的歷史況味、蒼涼無奈的人生悲慨。這個整體的特色反映在劇作家對於題材選取與主題呈現、悲劇底蘊的生發構成、人物複雜的內心刻畫，以及不因循陳規的思考觀點等方面。

（一）重大題材的選取與深刻主題的呈現

對於新編歷史劇的題材選取，陳貽亮曾經加以說明：「關於歷史劇的選材，常見的一般有兩種選法，一種是以某一歷史人物為主，另一種則是以某一歷史事件為主。……根據福建省這幾年來歷史劇的創作實踐來看，我以為選擇某一歷史事件為主，往往比較容易取得成功。……而且以某一歷史事件為主，可以將人物置於戲劇矛盾衝突的中心，從諸多側面去刻劃人物的性格，深入揭示人物在各種情勢下的精神狀態。」²⁰仔細分析福建作家群的新編歷史劇，確實大多取材自歷史上的重大事件，這些事件或者攸關社稷存亡、或者聯繫天下蒼

¹⁹ 李澤厚：《美的歷程》（北京：文物出版社，1989年8月），頁209。

²⁰ 陳貽亮：〈談歷史劇創作問題〉，前揭文，頁17。

生、或者涉及皇權傾軋，總之多是重若泰山，本身即帶有沈重的人事興衰與歷史滄桑感。

如鄭懷興《新亭淚》寫內外交困的東晉王朝，以「王敦之亂」為貫串全劇的主軸，但卻不著墨於內亂的始末緣由，而旨在寫江山統一、社稷安定的企望。東晉風雨飄搖、人心惶惑的時代氛圍將全劇籠上一股氣若遊絲的無以著力的虛無縹緲感，而這種虛無感又與明知山河將傾、卻任誰也難挽狂瀾的無奈沈痛形成強烈落差，最終王敦雖然退兵，但東晉王朝大勢已去、君臣均無力回天，江山一統、天下安定的企願猶如周顗的冤死一般，縱使拼上性命一搏，也終究落得破碎落空！這是時代動亂下終究難逃國破家亡命運的沈痛。

《乾佑山天書》則寫北宋名相寇準為謀復出謊報天書的晚年失節事。異於《新亭淚》寫人無能為力的沈痛，《乾》劇旨在寫人處於理想與現實的兩難時，為了實現理想而屈服現實、最後反被現實吞噬，無言以對眾口、無顏以對自我時的沈痛。附不附和天書對寇準來說是理想與現實、也是欲望與正義交戰時孤注一擲的險棋，若沒有下這步險棋，復出朝廷施展抱負的理想根本無由實現；但冒險下了危棋，卻得面臨被邪惡的現實反噬的下場，

寇準最終落得貶職外放、名節盡失，一失足成千古恨，但造成他失足的原因又是什麼？答案彷彿空谷回音，消失在無邊無際的悔恨中。

周長賦《秋風辭》寫漢武帝太子劉據遭巫蠱之禍冤死一事，此乃晚年的武帝因迷信怪力亂神所造成的宮廷悲劇。曾經叱吒風雲、英雄偉略的武帝到了晚年縱使仍然大權在握、威震天下，卻不能克服對生命將逝、權力將消的恐懼，這股恐懼終於擊潰武帝的理智、戰勝對太子的天倫親情，一步步將親生兒子逼上絕路。全劇旨在挖掘人在面對自我的軟弱時、掙扎於真理與醜陋之間的千斤重擔該放而終究放不下的沈重與苦痛，因此，極富戲劇性的埋蠱、佈蠱經過成了輕描淡寫的背景，掙扎糾葛的心靈、殺機四伏的陰謀、百口莫辯的冤屈構成了全劇深沈陰鬱的基調。

其他如鄭懷興的《晉宮寒月》寫晉獻公寵妃驪姬圖謀廢太子事，但將驪姬性格複雜化，從而探討在權力的引誘下殘存的一點良心所面臨的掙扎矛盾；《紅豆祭》寫明末名士錢謙益變節降清事，藉由其妾柳如是崇尚氣節的品格探討知識份子在改朝換代之際去留與否的嚴肅課題；洪川《魂斷燕山》寫明天啓間弑帝疑案「紅丸案」，主角王之案二度因偵破疑案真凶卻反遭真凶

誣害而落得丟官棄職、家破人亡，是非黑白顛倒的歪曲世道使全劇充滿著深沈的悲哀……等等，大抵而言，福建劇作家所致力的歷史劇，多以重大強烈的歷史事件，表現深刻的思想主題、沈重的人事糾葛。山東劇作家孫月霞認為鄭懷興的歷史劇有著強烈的悲劇意識和深沈的對國家、民族的憂患意識與責任感，劇評家易凱則認為「鄭懷興的歷史劇總有一種特殊的味道，深沈、凝重、冷僻，往往表現很獨到。」²¹這段話雖然是評論鄭作的，但這種深沈凝重的歷史況味，也相當地體現在福建其他劇作家的歷史劇風格之中。

（二）人事糾葛矛盾的悲劇底蘊

當代戲曲嘗試走出一條新途徑、新風格，多已揚棄傳統戲皆大歡喜的團圓結局，而訴諸於悲劇精神的深層探索，福建作家群的新編歷史劇亦不例外。該劇作既以重大歷史事件承載深刻的思想主題，便也多具有深沈凝重的悲劇底蘊。此處所謂「悲劇底蘊」不僅止於表面的悲劇結局，而是更深層地因為人性的矛盾、生命的侷限所造成的沈沈無奈、悔痛、憾恨、悲涼氤氳於全劇的「悲劇底蘊」。福建歷史劇

作中的「悲劇底蘊」可分為兩種情形來談，一為以時代背景或事件本身的悲劇色彩為主導，牽引劇中人物步步走上悲劇性絕路；二為以人物自身的悲劇性格為主導，在面對事件衝突時不得不以悲劇手段結束全局。當然這兩種情形是相對性而非絕對性的，以下分別援例說明之後，將再總結兩者之間的關係。

首先談到以時代背景或事件發展為主者，如鄭懷興《新亭淚》與《晉宮寒月》寫王敦之亂與驪姬之亂、洪川《魂斷燕山》寫晚明弑君疑案、周長賦《風雪潼關》寫新莽間吳漢殺妻事等。這些劇作有一共同特色，即：事件的衝突發生並非由獨立的一人一事造成，而是由多人多事交織起時代背景、恩怨情仇、權力與慾望、公理與私心等複雜多元的因素終於釀成悲劇。

再如《新亭淚》，序幕以王敦佈下兵陣營造出劍拔弩張的肅殺之氣，揭示著一場腥風血雨的叛亂已然蓄勢待發，身置其中的人們已無處奔逃，該如何應變，便成了戲自然發展下去的走向：忠而見疑、信而見放的王導一方面要極力撇清他和王敦的忠逆不同，一方面又要設法阻止叛亂發生，卻沒想看盡了官場炎涼復受到周顗假意奚落，周顗何嘗不想洗刷老友冤屈，但為了掩過奸人耳目只好藉酒裝瘋，同時更

²¹ 見夏放、陳錦：〈縱橫正有凌雲筆，俯仰隨人皆可聽——鄭懷興劇作討論會側記〉，《福建戲劇》1991年1月，頁14。

重要的是保全社稷安定，在王敦手下已持刀脅迫元帝朝臣時，爲了元帝政權不致崩解的考量下，不得不擔起私放劉楨的罪名。如此一來，王導信以爲真，如何能不對此心灰意冷！最後，在王敦的設計下默許周顗的死，終於釀成「我不殺伯仁、伯仁因我而死」的悲劇。這句話是多麼深沈的痛悔、無奈、憾恨！王導何嘗不想相信摯友？但也何嘗不想保全江山安定？紛亂的時勢一步步侵逼人走上絕路，徒留蒼涼無奈的人生悲慨！

《魂斷燕山》更是一夕之間是非顛倒、黑白混亂的宮廷悲劇。忠正耿直的王之案面臨皇上紆尊降貴地親臨家中囑咐辦案的重託，如何能再置身事外？況且泰昌帝突然暴斃的疑案若不肅清，朝政勢必陷入奸險小人的玩弄之中，如何能坐視不理？但是，再次辦案只怕重蹈當年「梃擊案」的覆轍，落得烏紗帽丟、人頭險些不保，這種兩難的煎熬如何抉擇？但又能夠怎麼抉擇？事實上是已經別無選擇！於是，只能「知其不可而爲之」地奮身再搏！在他撥雲見日、揪出魏忠賢等真凶，原以爲正義終得伸張、邪惡終究滅亡的時候，卻沒想，天啓帝在乳母客氏與魏閹的挑撥撩逗、也爲了鞏固自己政權的私心引誘之下，一夜之間翻案，天傾地覆、是

非顛倒，王之案的忠義頓成重蹈歷史覆轍之由，更悲慘地落得家破人亡！怎麼會這樣天地變色，忠奸不分？受害最深的王氏沒有任何的錯誤，卻被這險惡的世道無情地吞噬！這齣戲裡我們看到了在利益事件的糾葛中，無辜的人被犧牲的無以名狀的沈冤！

至於《風雪潼關》改編自傳統戲《吳漢殺妻》，但加重了吳漢與妻子的恩愛，以更加凸顯吳漢在國仇與家恨、在報父之仇與殺妻之痛的兩難之間，身不由己的悲痛無奈。

其次談到因人物自身的性格導致全劇悲劇結局者。明顯者爲《晉宮寒月》中的太子申生，他是獻公上烝齊姜所生的兒子，潛意識中對於父親的亂倫非常忌諱，所以言行舉止處處小心謹慎，更加恪守孝親之道，不敢有絲毫悖離。然而他文武雙全、德智兼備，並且愛民如子、宅心仁厚，在軍中一直享有盛譽，這些都是足以支持他繼位爲王的厚實基礎。當他處在驪姬的陰謀、獻公的疑心、夷吾的垂涎王位等危險局面中，大可以雄厚的軍事勢力大張旗鼓、正義凜然地以肅清君側之名逼父退位，當上君王，但他的孝心讓他寧願蒙受父親的猜疑而不舉兵，他的仁厚讓他面對驪姬的示愛時也頓生憐憫不忍傷害，他的忠君思想更讓他罔顧里克的忠言規勸終

於走上絕路。這樁悲劇的發生固然有其複雜背景，但申生自身仁弱的性格可說是佔了很大的原因。

再如《秋風辭》中的漢武帝，曾經雄才大略、呼風喚雨的他性格中潛藏著對權力欲望的絕對持有，不僅在政治方面，甚且包括愛情與生命的永遠佔有。然而，縱使是掌握天下權勢的君主，也不可能逃過年華老去、生命將逝的自然法則，武帝明知如此，卻無法克服內心的恐懼與戀棧，因此，一看到太子凱旋歸來，驀地發現，風華正盛的他正擁有著自己已然失去的青春，群臣對他的讚譽彷彿暗示著權勢的消長，寵妃趙婕妤與太子的曖昧關係更挑起他對愛情的絕對佔有慾。若非他的心理作祟，以他的英明睿智，是不可能輕易受到奸臣的誣告就妄信太子的巫蠱陰謀。戲從一開始，便細膩地勾出武帝內心深層的恐懼，以及伴隨而來的對太子的妒忌與懷疑，這樣的性格，終於讓他鑄下滅親的大錯。

其他還有《乾佑山天書》中的寇準、《魂斷燕山》中的王之寀、《要離與慶忌》中的要離、慶忌都可說是屬於這種類型。值得注意的是，以事為主或以人為主的悲劇底蘊並非截然二分，而是彼此交織纏繞互為因果的複雜關係，以上所言是相對性來說較偏重於某一方而言

的。從這個角度也可看出福建作家群的歷史劇風格，其深沈凝重的歷史況味是體現在糾葛矛盾的人事關係中，而醞釀出濃重的悲劇底蘊。

福建師大福清分校講師馬建華認為，鄭懷興劇作有多視角的悲劇視點，這些視角構成了一個統一的視域：文化困境與人性變異²²，便與鄙意不謀而合，文化困境類同於上述的時代背景或事件發展，人性變異相近於上述人物自身的性格，統一相近於上述的互為因果相互纏繞。惟筆者略不同意馬先生的「變異」用語，因為這些人物的性格其實都有可能發生在任何一個人的內心深層，申生的軟弱、武帝對權力的戀棧對生命的恐懼、寇準的難以抗拒權勢的誘惑、王之寀的知其不可而為之等等，都不一定是「變異」特殊的性格，正因如此，筆者以為鄭懷興等人的歷史劇作，才能跨越歷史的侷限，不僅止於反映歷史規律、時代進程，而是能夠寫出人類普遍共同的思想情感、心靈狀態——不管是正面或者負面。

（三）複雜細膩的人物內心刻畫

王安祈評論鄭懷興的歷史劇時認為：「鄭懷興對歷史的思考已不再只以『制度』為矛頭，整個焦點重

²² 見夏放、陳錦：〈縱橫正有凌雲筆，俯仰隨人皆可聽——鄭懷興劇作討論會側記〉，《福建戲劇》1991年1月，頁15。

心轉到了『人』的身上，他善於剖析紛雜事件中人的處境，能夠深入思考複雜的人性對歷史發展所起的每一步作用。一幕幕歷史景觀不止是以輪廓勾勒的方式呈現，筆觸還能細膩觸及到歷史中的每一份子，歷史現象中『人性與事件互動』是他關懷的焦點。」²³這個特色也可以視為福建歷史劇作的共同特色之一，從上文分析諸劇作的題材選取與主題呈現，以及悲劇底蘊的生發構成，都可見出諸劇作中「人性」與「事件」複雜的因果糾葛，而這種特色還需藉由劇作家細膩的筆觸，去探及人性複雜的心靈深處。因此，此處以諸劇作中複雜細膩的人物內心刻畫為重點，並以不重複的例子作說明再進一步集中探討。

先以鄭懷興劇作為例。前面曾經提及，鄭氏認為「歷史人物的內心世界是供我們劇作家想像力馳騁的無限廣闊的天地」，因此當他從事創作時，筆下人物的內心世界多經過一番縝密周詳的審視功夫，以他談及構思《晉宮寒月》中的驪姬的一段話做為代表：

在《晉宮寒月》裡，我在保留歷史重大關節原貌的同時，對驪姬的思想動機作了新的審視，否定了用

『女人禍國』論的觀點對驪姬所作的簡單、粗暴的評說。我從驪姬是被掠奪到晉宮的驪戎少女這一身份出發，著重刻畫了由特定的歷史條件、特殊的地位所形成的這一被侮辱、被損害的女性的複雜的內心。驪姬既是夫人，又是人奴；她既想為幼子謀奪太子之位，屈意承歡於獻公，又對這個滅她故國、強擄她為室的昏王恨之入骨；她既被人所玩弄，也想陷害申生、亂晉宮、洩幽恨；她既精通權術，又富有七情六慾；她認為晉國的統治者都是壞人，申生與獻公一脈相承，一丘之貉，所以要千方百計地除掉這個阻礙她兒子登上太子之位的仇敵；而當她瞭解到申生是仁厚君子，與其父截然不同時，又頓生敬重之情，不忍加害，反而萌發愛慕之心……如此反反覆覆、變化無常。但萬變不離其宗，她是一個不甘寂寞、追求自由、敢恨敢愛、靈魂被扭曲了的剛強女性。²⁴

仔細分析上面這段文字，鄭氏用了六個「；」以區分五組相對照的矛盾心理狀態；再由戲中驪姬與另兩位關鍵人物—申生與獻公的關係來看，可以整理出此三人分別摻雜著政治與愛情、乃至於天倫方面的

²³ 王安祈：《當代戲曲》（台北：三民書局，2002年9月），頁232。

²⁴ 鄭懷興：《戲曲編劇理論與實踐》，前揭書，頁233-234。

衝突：就驪姬對獻公來說，政治上有亡國之仇、俘虜之恥，愛情上又須假意承歡；就驪姬對申生來說，天倫上是名義上的後母，政治上則有奪嫡陰謀，愛情上卻又情不自禁地敬重其人；就獻公對驪姬來說，政治上是戰勝的附屬品，是人奴是玩物，愛情上是不能跟別人分享的絕對佔有；就獻公對申生來說，天倫上是自己上烝齊姜所生的至親兒子，但在政治上有被篡奪王位的現實疑慮，愛情上復有亂倫歷史重複上演的猜忌；就申生對驪姬來說，天倫上是不可侵犯的母夫人，政治上又是皇位利益的衝突者，愛情上卻又頓生憐憫之心；就申生對獻公來說，天倫上是又敬又畏的父皇大人，政治上有繼承皇位的利害關係，愛情上又需極力避免與驪姬間的曖昧關係……如此錯縱複雜的關係，可分出16股線互相扭絞糾葛，造成了劇中人層層密密、細膩複雜的內心世界，此誠為鄭氏歷史劇作中一大明顯的特色。

相似的特色也出現在其他福建作家的作品中，茲以《秋風辭》為例，主角漢武帝對太子劉據既有舐犢親情，又難掩對其青春正盛的妒忌、對王位繼承的恐懼、對巫蠱謠言的猜疑，已見上文提及，恕不贅言。這裡我們集中來看戲份不多、卻具關鍵性影響的新安縣令李壽。

李壽在劇中出現四次，第一次出現僅短短數語，但以臨行前拜別太子的忠誠形象出現，第二次已是新安縣令，路遇前來投靠的太子就一同下場，第三次則是藏匿太子的關鍵性人物，由一剛開始的保護太子到最後的幡然變節具有戲劇性的轉變，第四次則是最終場以獻上太子頭顱求取功名的又卑鄙又可笑的形象現身，將全劇嘲弄性的悲劇意義發揮地淋漓盡致。由這三場的處理，可以見到李壽人格由開始時彷彿高潔，隨著的劇情起伏一路直轉而下，作者筆觸細膩地用李壽的言語、動作、甚且衣妝打扮來暗藏玄機，暗示著此人性格的不純粹：雖然感念著太子的拔擢之恩，但潛意識裡是將太子視為登上青雲的天梯；當太子投靠而來，原本保護他雖是基於舊日情義，但也是為了一朝太子回朝登基，就成了護駕功臣的利益考量；當發現事跡敗露、追兵已至、情勢危急時，在顧全性命的自私與貪圖封賞的自利心態下，雖然出現痛苦掙扎，但仍利益薰心，終於逼死太子。果然逼死太子後立即赴京邀功，然他機關算盡，終究算不出武帝高深莫測的聖意，害了太子，毀了前程，更毀了自己的人格心靈。

其他如：趙婕妤對太子的舊情難忘，卻也免不了為了自身的利益而

掙扎矛盾；田千秋明知太子無辜，也想解救他於危難，卻仍畏懼於皇上的權威始終不能仗義執言；群臣更是一味附和聖意、見風轉舵、卑劣可惡的牆頭草。這些人物都有複雜矛盾的內心隱私，構成全劇是非黑白顛倒錯亂、真理正義無所依傍的昏暗世界。謝柏梁說：「《秋風辭》一劇，之所以在新時期以來的優秀劇作中特別令人注目，就在於寫人物、人性和人情的深刻、老到和成熟。周長賦把人物心靈深處的動機輕輕巧巧地挖掘出來，把人物性格的複雜性與一致性貫通起來，把所有人物的追求與最終結局互逆起來，從而塑造出一組令人扼腕、爲之嘆息的悲劇人物群像。」²⁵亦即此意。

至於周長賦《風雪潼關》寫吳漢殺妻的掙扎矛盾、路冰《肅殺木棉庵》寫鄭虎臣殺賈似道的猶豫顧忌、洪川《魂斷燕山》寫王之案的明知不可而不得不爲的痛苦無奈，都有很深入細膩的內心刻畫，可見福建作家群的新編歷史劇，在實踐創作理論時，確實能做到描摹歷史人物內心世界，進而達到良好的藝術效果。

（四）不因循陳規的思考觀點

陳貽亮認爲「武夷劇作社中的年

輕劇作家們，共同的最大特點，可以概括爲一個字『新』。他們的求新意識特強。也就是在這一點上，他們和本省以往的老一輩劇作家不同。……年輕的劇作家們一方面不如老劇作家們有那樣深厚的傳統功底，但也同時少有傳統對他們的束縛，所以他們喜歡另闢蹊徑，刻意求新。正因如此，福建新時期劇作的復甦，是從新編歷史劇方面的創新開始。」²⁶誠然如是，從福建作家群們對於歷史劇的創作理念中，就可以發現劇作家們已然對於歷史劇有新的詮釋，即：異於傳統劇目的教忠教孝、或者傳播歷史常識，也不同於改革初期強調的政治影射，而是追求對歷史重新的思考、對人生深入的體悟。反映在劇作中，則可從劇情結構的處理、人物形象的詮釋，以及對歷史教訓的省思等方面來談。

關於結構方面，陳貽亮分析認爲，新編歷史劇所反映的題材已經不僅止於一家一戶或某一個人物的悲歡離合的故事，而是要求反映更加廣闊得多的歷史面貌，揭示更加重大、深刻得多的歷史盛衰、興替或深遠的人生主題，這樣，戲曲傳統劇作中的一人一事結構便難以勝

²⁵ 謝柏梁：《中國當代戲曲文學史》，前揭書，頁322。

²⁶ 見陳貽亮：〈武夷劇作社的創作和「閩派」劇作一序《武夷十年劇作選》〉，前揭文，頁5。

任，福建省劇作家在此從傳統的一人一事結構走向新的多人一事結構探索，這種結構以一個能夠揭示比較深刻主題的歷史事件為中心，寫了圍繞這一事件展開矛盾衝突關係的眾多人物，既可以做到有一個自始至終的故事，又可以揭示更為深廣的社會生活內容。既符合戲曲傳統的美學要求，又適應了新的題材內容。由於這種結構的突破，也帶動了對於因果設置、人物刻畫、主題深化等方面的新嘗試。²⁷

像這種多人一事、以及人性與事件纏繞糾葛的情形，已經在前文分別提及並舉例說明，此處無須再贅。至於這種結構所帶來人物細膩複雜的刻畫，也曾解釋如前，這裡要更進一步探討的是不因循陳規的新的人物詮釋。最典型的例子是《晉宮寒月》中的驪姬，鄭懷興一反過去單純地以女人禍水看待之，而是深入她的內心揣想她身為女人可能有的對愛情的嚮往，因此虛構她對申生的傾慕，誠可謂獨具隻眼、別出新裁。

另一明顯例子也是鄭懷興的《要離與慶忌》。此劇取材自小說《東周列國志》第70回「要離貪名刺慶忌」的故事，劇情寫吳王闔閭在伍子胥安排下，因專諸刺王僚成

功而順利登上王位。闔閭為斬草除根，命子胥推薦好友要離再次行刺僚子慶忌。要離自斷右臂博得慶忌信任，最終行刺成功，卻也自殺身亡。為何安排這樣的結局？即因作者對要離、慶忌二人作了仔細的構思而有了新的詮釋。原本小說對於慶忌著墨不多，對於要離則著重在「貪名」一點，他不甘屈居鄉間沒沒無聞，一心期待大丈夫成就大事業，因此，對於行刺任務是赴湯蹈火、自殘毀家在所不惜。劇本保留要離胸懷壯志的一面，卻也增添愛護幼子鐵漢柔情的一面，一反過去刺客殺人不眨眼的冷血形象。

更重要的是劇中對於他與慶忌關係的嶄新詮釋。作者從原書中短短一句慶忌死前稱要離為「天下之勇士」的稱讚，重新探索兩人的內心世界，認為據史書所載慶忌不失為仁德之君，因此將他塑造成雖然想報父仇，卻也能顧及天下蒼生、社稷安定，當他漸漸體認到闔閭施政已日趨穩定、天下已漸趨太平時，仁厚的他反而思索自己舉兵復仇的意義何在，而陷入於痛苦矛盾。這一切都看在要離眼裡，更帶給了要離莫大的掙扎苦痛：他自殘自毀、拋家棄子，為的是實現高遠的理想，若他的行刺能解除慶忌對新政府的威脅、能阻止下一場生靈塗炭的戰事發生，那所有的一切犧牲都

²⁷ 同前註，頁6-7。

變得壯烈而神聖！然而，拋棄一切之後卻發現慶忌並非該殺的人，一股英雄惜英雄的微妙情緒讓他處於兩難的苦痛，但勢已不可阻，人徒喚奈何！最終要離在慶忌的暗示下刺下一刀後再自殺，成就兩人悲壯的事蹟。這樣的安排無疑地跳脫了既有的刺客故事，而賦予兩人豐富飽滿、有情有義的靈魂，可說是鄭懷興對於歷史人物作了深切的思考之後獨出機杼的新詮釋。

其他如福建省廈門大學陳世雄也以別開生面形容許一緯的歷史劇《大河謠》，認為該劇給人的整體印象就是「新」，尤其表現在「題材、主題、人物、戲劇衝突的表現方式」等多方面，而視該劇為福建省新編戲中努力創新的又一收穫。²⁸許一緯自己也說明他創作該劇時的想法就是「創新」。²⁹由此可見，不因循陳規、嘗試創新的思考是福建作家群從事歷史劇創作時普遍具有的觀念，更具有意義的是，除了上

述題材、結構、人物刻畫等方面之外，這種觀念還表現在對於歷史教訓的省思。

筆者鄙意以為，這些劇作帶給我們的，早已超越對忠孝節義的歷史故事的闡揚，而是更進一層地在歷史的經驗教訓中，人類能夠學到、體驗到、領悟到什麼的深刻意義。試看《新亭淚》，不只是呈現亂世之下小人的得道、君王的昏庸、忠臣的受冤，寫的更是人的侷限，人縱有滿腔熱血、高潔的理想、壯烈的情操，終究還是無法阻止歷史向前奔流的趨勢；《乾佑山天書》不只是寫權力的引誘、《要離與慶忌》不只是寫刺客的悲壯，而是寫人為了理想不顧一切地捨命奔赴時，萬一現實並非自己所想，那種從高處殞落、那種該何去何從的絕望；《秋風辭》不只是寫武帝誤殺親子的宮廷悲劇，而是寫人面對死亡的逼臨，一切的親情、愛情是否都變得毫無意義，變得為了追求「永恆」可以被犧牲被蹂躪被拋棄？《魂斷燕山》不只是寫陰險狡詐的弑帝疑案，而是寫所謂的是非黑白真理正義到底是否存在？當人付出所有追求真理，卻一夕之間天地可以變色、是非可以翻轉時，人的無所依歸、人的茫然失落，然而，人又能從中學到什麼？

²⁸ 見陳世雄：〈別開生面的《大河謠》〉，刊於《福建藝術》1992年4月，頁12-13。

²⁹ 見許一緯：〈新時期的歷史劇創作－歷史劇《大河謠》創作談〉：「本人比較重視題材的選擇，同時喜歡走新路，寫別人沒寫過的，或者是別人不是這樣寫的。……我沒有按照戲曲創作的一般規律，即一人一事的寫法，而是採用一事多人、花開並蒂的寫作手法，這也是一種大膽的嘗試。面對今天這樣豐富多彩的生活，再過分強調一人一事的寫作手法，就很難表現宏大的生活畫卷。」，刊於《福建藝術》1997年6月，頁7。

綜上所述，已可見出福建作家群的新編歷史劇所呈現的劇作特色。

肆、結論

經過上文分別從理論及實踐兩大方向，對於福建作家群的新編歷史劇進行了各方面的論述，可以見出劇作家們對於當代歷史劇的創作，能有嚴謹而又通達的見解，在尊重歷史的前提下進行藝術構思，在傳統的基礎上亟思創新，並從中探索人類普遍永恆的本質，是以他們的劇作多表現深沈凝重、蒼涼無奈的人生悲慨。最後，希望能在此認識基礎上，對於該劇作風格得失提出一點心得，藉以思考福建作家群之新編歷史劇對於當代戲曲的時代意義。

福建作家群對於歷史劇尊古而不泥古的觀念，確實較諸以往劇作家或僅止於教忠教孝、或失之刻板拘泥、或流於附會穿鑿，而能有更高明真切的認識。在當代戲曲界百花齊放的歷史劇創作中，福建作家群表現出嚴謹認真的態度，因此，凝重的主題、綿密的筆觸、深曲的思路、細膩的刻畫成為他們普遍一致的寫作風格。然而，「成在蕭何，敗在蕭何」，得失往往是一體兩面，福建劇作家們往往別具一格、立意高遠、寄託深沈，但將歷史的

長流、生命的重擔全壓縮在數萬字的筆墨中，讀者在咀嚼其中奧義時恐也疲累不堪難以負荷，甚且有高處不勝寒、曲高和寡、不易被人理解之虞。畢竟看戲不同於人生，人生是值得學習，但看戲也需要中場休息時間，這也就是為什麼有些評論家認為鄭氏等劇作過於冷僻、沈悶的原因。

福建作家群細膩綿密的筆觸，也是造成全劇緊密厚實、難以喘息的原因之一。王安祈認為鄭氏劇作能夠「細膩顧及每一個人物是他最大的長處，但是他的戲也正因過於細膩綿密而顯得『纏繞』」。每個人都有複雜的私心隱慾，每一步行動的思慮都層層轉折、愈轉愈深，所帶動的情節線索乃因此而不免糾葛纏結。……若是劇本沒有用足夠的篇幅、深入的筆觸去刻畫此人的內在深層隱私，那麼在『性格塑造』與『情節推演』之間便有筆墨輕重失調之虞了。」³⁰正是此意。

至於福建作家群新編歷史劇對於當代戲曲的意義，筆者援引郭漢城和章貽和對於鄭懷興劇作的一段評論作為代表，他們認為綜觀鄭懷興的劇作，我們可以發現他的作品有意識借鑑、汲取哲學、社會學、倫理學、心理學等學科對人的研究

³⁰ 王安祈：《當代戲曲》，前揭書，頁232。

成果，調整並深化著自己對人的把握方法與深度，致力於對人的內部世界和外部世界深層關係的表現，使其作品具有深沈的歷史和人文價值。並且把中華民族在漫長歲月中經歷社會運動的行為表現，都轉化為人物形形色色的心理特徵和情感歷程，並以這樣一個特定角度體現出歷史生活的走向與當代精神的本質。他在史劇創作上的追尋，帶動了以他為首的武夷作家群加入史劇創作，使史劇創作進入一個新的階段，他們慘澹經營而又生機勃勃，有著明顯的變革意識，完全結束了以往的盲目性、搖擺性、被驅使性，把史劇創作帶進自覺狀態，形成了整個戲劇界所公認的文學主潮，從這一意義上說，懷興的劇作並不完全屬於鄭懷興自己，研究鄭懷興也不是為了評估他寫的幾個戲，而是想對新時期史劇創作做出一個具有總結性的評估。

總結上面這段話，簡而言之，福建作家群以其自覺性的創作意識，深入思考歷史劇的新方向，並將理論付諸實踐，寫出一批具深刻體驗的作品，為新編歷史劇的創作走出一條新的道路，是其對於當代戲曲的時代意義。