



中華藝術論叢

第20輯

当代戏曲剧作家创作研究

朱恒夫 聂圣哲 主编



上海大学出版社

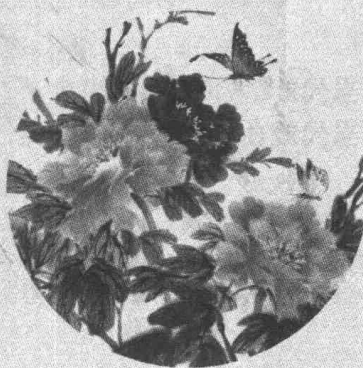


中華藝術論叢

第20輯

当代戏曲剧作家创作研究

朱恒夫 聂圣哲 主编



上海大学出版社

·上海·

图书在版编目(CIP)数据

中华艺术论丛. 第20辑, 当代戏曲剧作家创作研究/
朱恒夫, 聂圣哲主编. —上海: 上海大学出版社,
2018. 7

ISBN 978-7-5671-3179-8

I. ①中… II. ①朱… ②聂… III. ①艺术-中国-
文集 ②戏曲创作-中国-文集 IV. ①J12-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 152547 号

责任编辑 傅玉芳

封面设计 柯国富

技术编辑 金鑫 章斐

中华艺术论丛 第20辑

当代戏曲剧作家创作研究

朱恒夫 聂圣哲 主编

上海大学出版社出版发行

(上海市上大路99号 邮政编码 200444)

(<http://www.press.shu.edu.cn> 发行热线 021-66135112)

出版人 戴骏豪

*

南京展望文化发展有限公司排版

上海市印刷四厂印刷 各地新华书店经销

开本 890mm×1240mm 1/32 印张 11.5 字数 288 千

2018年7月第1版 2018年7月第1次印刷

ISBN 978-7-5671-3179-8/J·451 定价 50.00 元

编辑委员会

主 任 聂圣哲

委 员 (按姓氏笔画为序)

王汉民 王廷信 方锡球 叶长海

[日] 田仲一成 [韩] 田耕旭

冯健民 曲六乙 朱恒夫 刘 楨

刘蕴漪 杜建华 吴新雷 陆 军

周华斌 周 星 郑传寅 赵山林

赵炳翔 俞为民 聂圣哲

[美] Stephen H. West(奚如谷)

黄仕忠 曾永义 楚小庆 廖 奔

主 编 朱恒夫 聂圣哲

主 编 导 语

朱恒夫 聂圣哲

尽管“剧本是一剧之本”多是针对话剧而言的，但对戏曲来说，剧本也是一部戏的重要基础，尤其是要演出思想丰富、结构完整、情节复杂、人物众多的大戏，倘若没有剧本，其舞台呈现是难以想象的。再从戏曲发展史的角度来看，如果没有《目连救母》《张协状元》《荆刘拜杀》《琵琶记》等剧本的产生，南戏不可能兴盛，更不可能向外埠传播；如果没有关汉卿、王实甫、白朴、马致远等一大批剧作家辛勤创作出数以百计的高质量剧本，元杂剧就不可能成为戏曲的第一个高峰；如果没有以《浣纱记》《鸣凤记》《牡丹亭》《一捧雪》《桃花扇》《长生殿》《雷峰塔》等剧本为依托，昆剧不可能走出吴地、霸踞全国菊坛二百多年。就演员成长为名角来说，剧本亦是一个不可或缺的重要因素，尽管悦耳的唱腔与出色的表演是必要的条件，但是如果梅兰芳没有剧本《贵妃醉酒》《天女散花》等、程砚秋没有剧本《锁麟囊》《荒山泪》等、袁雪芬没有剧本《梁山伯与祝英台》《祥林嫂》《西厢记》等，仅凭演唱的技艺，他们不可能誉满海内外。

自 20 世纪 80 年代初开始，戏曲日趋衰弱，其原因固然是多方面的，但没有产生一定数量的好剧本无疑是重要的原因之一。到目前为止，戏曲界不缺一流的剧团、一流的演员，但是缺少一流的剧本。缺少，不是说没有，而是很少。就问世的剧本数量而言，其实是很多的，据不完全统计，全国戏曲界每年创作的“大戏”“小戏”

的剧本,总量不少于1 000部,然而,能搬上舞台的却不到100部,得到上自专家、下至普通百姓赞誉的则不到10部,能经常演出且有市场票房的则更少,至多一两部。由此可见,戏曲的“剧本荒”,不是没有剧本,而是没有高质量的一流剧本。

那么,今日什么样的剧本才能算作一流的呢?我们以为,至少须具备下列五点:

一是在剧旨上既表现出民族传统的优秀道德观、价值观、社会观,又反映现代精神,不但能陶冶人的情操,净化人的心灵,提升人的品质,给予人积极向上的正能量,还能引导人们做一个“现代人”。

二是讲述了一个“好故事”,其故事头尾完整,情节曲折,事奇但合理,且能引人入胜。

三是塑造出鲜明的人物形象,人物的行动都有外部环境和心理的依据,主要人物都是立体的、血肉丰满的,而不是平面的、道德符号的,其正面人物还具有民族的品格与气质,甚至体现出所在地域的文化品性。

四是结构严谨,矛盾冲突激烈,能够将观众带进戏中,和喜欢的剧中人物一起哭、一起笑,其喜怒哀乐的情感与人物的命运一起起伏波动。

五是曲词与宾白的语言具有诗意性、民间性、协律性。既雅致又通俗,既是通用的国语又带有方言的特色,既符合语法又合剧种的曲律。更进一步的,则其口吻完全符合人物的身份与性格,一些对白还蕴涵着深意。

而今日多数甚至绝大多数剧本,之所以落入二流、三流,甚至不入流,是因为它们带有这样那样的毛病。归纳起来,主要有以下五个:

一是把戏曲当作自己对历史、文化、哲学的思考所得和个人理解的所谓“时代精神”的传声筒,肆意地对传统文化进行批判性的

解读,而不顾及大多数人奉行的道德观、价值观、历史观与社会观。

二是有意地选择与重大纪念日合拍的或能够颂扬当地名人的题材,其目的是将所编戏剧纳入“主旋律”或成为地方上的一张“名片”,以得到政府倾斜性的资金支持。

三是所述故事缺乏生活的依据,情节离奇,不合逻辑,结构松散,其戏剧冲突也多是人为构建的。

四是人物形象仅是作者“思想”的代言者,不要说没有达到“典型环境中典型人物”的高度,连类型化的人物也不是。个性不鲜明,性格不突出,甚至都算不上是个“人”。

五是语言不自然、不合律。无论是古人还是今人,说出来的话都不太像“人话”。曲词为了整饬和押韵,生造词语;因为剧作者不了解民间语言和缺少语言表达能力,人物说出来的都是套话、官话、假话,令人听来别扭、生厌。

怎样才能克服这些毛病,创作出一流的剧本呢?重要而有效的方法之一是向古代的剧作家和当代的剧作家学习。古代剧作家的创作经验,探寻得比较多了,当代剧作家的创作经验讨论得还不够全面,更不够深入。而当代剧作家对于当前和未来的戏曲创作,其借鉴的意义无疑要更大一些。正是出于这样的考虑,本书特别邀请了一批戏曲研究者,尤其是青年学者,认真细致地研究当代戏曲剧作家的作品,调查他们的创作历程,探析他们的创作方法,总结他们的创作经验,当然,也会指出其不足,以“当代戏曲剧作家创作研究”的专辑发布,给在振兴的道路上艰难跋涉的戏曲助一把力。

目 录

主编导语

朱恒夫 聂圣哲 (1)

“也是读书种子,也是江湖伶伦”

——翁偶虹戏曲剧作研究

张之薇 (1)

推陈出新 点铁成金

——陈仁鉴及其戏曲创作研究

杨惠玲 (24)

戏曲是为广大观众而创作的

——吴祖光戏曲创作研究

宋希芝 (52)

人民性·民间性·诗意化

——陆洪非戏剧编创研究

张晓芳 (67)

散发着中原泥土的芬芳

——杨兰春剧作散论

王建浩 (84)

文字惨淡经营的心血结晶

——陈西汀剧作研究

周锡山 (103)

笔下有人物 胸中有舞台

——范钧宏戏曲创作研究

王静波 (121)

以剧本创作来推动越剧的迅猛发展

——徐进越剧创作浅论

刘 婷 (147)

尊重传统 超越规范

——论魏明伦的戏曲创作 柏岳 (157)

自由、疼痛与崇高

——罗怀臻戏剧创作研究 廖夏璇 (178)

振“士气” 写“民”心

——论郑怀兴的戏曲创作 朱恒夫 (196)

走进历史人物的内心世界

——郭启宏新编文人历史剧创作研究 张蕊文 (215)

女性群像的集中塑造

——论包朝赞的“庶民戏”创作 倪金艳 (229)

戏曲性 剧种性 现代性

——论王仁杰的戏曲创作 吴韩娴 (245)

抒情自我与当代定位

——论王安祈的编剧意识及其影响 吴岳霖 (264)

人赋意志血肉生 一词一句总关情

——论陈亚先的编剧艺术 黄钊涵 (293)

寻找最佳平衡点：对献身“崇高”理想的歌颂与

对个体不幸命运的同情

——李莉戏曲创作研究 吴筱燕 (315)

把握时代脉搏，刻录历史进程，表现人文精神

——陈彦都市题材戏曲创作研究 杨云峰 (335)

“也是读书种子， 也是江湖伶伦”

——翁偶虹戏曲剧作研究

张之薇

摘 要：翁偶虹在半个世纪的戏曲创作生涯中，从一位爱戏人渐渐成为一位被京剧名角认可和信任的文人编剧，再到适应戏曲政策的新文艺工作者。他始终是为登场而写，为演员而做，为观众而为。擅长采用历史事件、民间故事或传统剧目的内容为创作素材，将剧本和演员的表演相结合，给演员发挥技艺以充足的空间。当然，他的作品缺乏思想的深度，对人性的开掘力度也不够。

关键词：翁偶虹 京剧 为名角创作 时代性 戏曲性

翁偶虹(1908—1994)，原名翁麟声，笔名藕红，后更名为偶虹，北京人。剧作家、戏剧评论家。由于在清政府银库供职的父亲酷爱京剧，翁偶虹受其家庭环境的熏染，对于京剧的兴趣自小即成。后跟随自己的姨夫梁惠亭业余学戏，以《托兆碰碑》中的杨七郎为开蒙。梁惠亭，唱正宫铜锤花脸，昆乱不挡，嗓音绝佳。但是，年轻好动的翁偶虹似乎对舞台上重唱的杨七郎、徐延昭这类铜锤花脸兴趣不大，而是更青睐于重做功身段的架子花脸，于是，姨夫梁惠亭把专工架子花脸的胡子钩先生介绍给翁偶虹。胡子钩学的是黄

* 张之薇(1975—)，博士，中国艺术研究院副研究员。专业方向：戏曲理论与戏曲评论。

润甫的架子花,虽是票友身份,但丝毫不逊色于当时的名伶金秀山、黄润甫等。于是,翁偶虹便师从胡子钧,从《庆阳图》中的李刚、《太行山》中的铔刚、《龙虎斗》中的呼延赞这些人物的剧目学起。

如果说,当时的翁偶虹还仅仅是私下学戏,那么,当他从郎家胡同第一中学升入京兆高级中学之后,便开始了登台彩唱,当然,那是在学校举办的游艺会上。还未毕业,他就由学校唱到戏园,并在唱戏中获得了无数掌声,由于精神上的满足,令翁偶虹的学戏之路更加坚定。于是一些把子戏,如《战宛城》中的典韦、《通天犀》中的许起英、《青石山》中的周仓等,同时一些身段繁重的昆净戏,如《嫁妹》《火判》《芦花荡》等,翁偶虹也向胡子钧先生学了过来。青年翁偶虹高中毕业后在第二小学谋得了一个庶务职位,但是事务繁杂,薪酬微薄,让他萌生了辞职专心写文谋生的想法。于是辞职后的他开始了上午写小说、下午串票房的生活。就是这一阶段,坐唱清音让他对京剧的场面、锣鼓经、曲牌等了然于心,也让他对每一出戏的精髓有所领悟;粉墨登场则让他对表演的技术更加熟悉,同时也掌握了一些扎扮化妆的后台门道。所有的一切似乎都在为他最终的写戏做着准备,幼时以来就有的古典文学铺垫,少年时的业余学戏经历,青年时的粉墨唱戏,使他对京剧这门艺术的理解也与日俱增。

在20世纪20年代中西文化的激烈碰撞中,京剧面临着精英知识分子疯狂批判和大众阶层极度追捧的两重境地,而翁偶虹似乎并不可以简单地被划归到哪一个阵营。做为一名出生于晚清的文人,他并不像胡适、傅斯年、钱玄同、刘半农等那样反叛,认为京剧与中国文化的现代进化相抵牾,京剧对他来说是深入骨髓的,他很明白京剧这一戏剧艺术的魅力所在。而翁偶虹又绝非是一个纯粹的文化保守主义者,他受中西通识的好友焦菊隐影响,遍读西方莎士比亚、莫里哀等戏剧大师的经典作品,在中西戏剧间相互比较,发现各有优长,认识到京剧蕴含着我们中国人自己的审美特

质。正如他在回忆录中所言：“从剧本上看，这些世界名著，彪炳千古，京剧是难以比拟的。然而，用客观的艺术价值来衡量，京剧却有我们中华民族很多很多的特点和长处。我想，只要从编写剧本，到舞台演出，去芜存菁，经过一番整理功夫，使这些特长发扬光大，祖国的京剧未尝不能立身于世界戏剧之林。”^①从这段话也可以看得出翁偶虹之后编剧创作的基本路径。

一、翁偶虹创作的三个阶段

焦菊隐是让翁偶虹真正走上编剧之路的关键人物。1930年，焦菊隐的中华戏曲专科职业学校创立。这是一所完全区别于旧式科班的新型男女混合戏校，成立之始，即以文化、剧艺并重为办学宗旨，故以“校”而不以“班”来命名。校长焦菊隐命他为学生写戏，翁偶虹欣然应允。第一个剧本是写岳飞抗金的《爱华山》，虽然因故未排，但从此开启了他50年的编剧生涯，即使戏校人事更改也未曾改变。最初，翁偶虹是以戏校“戏曲改良委员会主任委员”的身份整理传统剧本，渐渐地自编新戏。翁偶虹的编剧道路稳扎稳打，一步一个脚印，从《宏碧缘》的“总讲”开始，《火烧红莲寺》《姑嫂英雄》《穆桂英》《三艳妇》《鸳鸯泪》《美人鱼》《凤双飞》《十二钗》等一个个剧本编出上演，无论是票房还是口碑，都博得了戏校校长金仲荪和一批戏曲内行的认可，并且让戏校的一批优秀学员因演他的戏而影响力逐渐扩大。

1940年，中华戏校为时局所迫突然解散，结束了翁偶虹为戏校写戏的第一阶段，如果说，翁偶虹第一阶段的写戏，主要是突出生旦行当的群戏，那么1940年之后，则开启了为名角写戏的新阶段。而从为众多学员写戏到为某个名角写戏，无疑更逼近了戏曲

^① 翁偶虹：《翁偶虹文集（回忆录卷）》，百花文艺出版社2013年版，第16—17页。

(京剧)这门以表演为中心的艺术形态之本质。“因人设戏”在某种意义上来说,是按照戏曲艺术规律来编戏,有利于演员表演创造力最大限度的发挥,而这也是翁偶虹所编剧目的一个重要特点。

戏校解散后一周,翁偶虹在戏校学生的怂恿下,以戏校“四块玉”之一的李玉茹挑大梁,组班如意社,开启了翁偶虹为班社写戏、为主要演员写戏的新阶段。《同命鸟》《蔷薇刺》(《桃花醋》)相继问世,而《蔷薇刺》更是一部翁偶虹剧作中少见的喜剧,它是根据昆曲《开口笑》改编而成。1941年,翁偶虹退出如意社,进入颖光社,为挑班演员宋德珠写了《蝶恋花》《百鸟朝凤》。其间还为严月秋(绿染香)编写了《水晶帘》(1940年),为徐东明、徐东霞姊妹写了《杜鹃红》(1941年)、《一字香》(1942年),为吴素秋写了《比翼舌》(1942年)、《鹦鹉舌》(1942年),为黄玉华写了《玉壶冰》《北观音》。这些以旦角为主或者生旦并重的戏码,让翁偶虹在京剧伶人心目中的地位越来越高,也最终使得翁偶虹的编剧创作跨出了生旦戏的范围。

金少山在当时是一位名声赫赫的花脸演员,自组松竹社,开启了净行挑班的先河,当时人称“十全大净”。翁偶虹又因为自己从小就喜欢花脸行当,机缘巧合下,为金少山编写了《钟馗传》和《金大力》两个本子,却因为种种原因均未能搬上舞台。1944年,翁偶虹又被“富连成”科班邀去为学生排戏,并为意欲独立挑班的叶盛兰编写了全本《周瑜》,这无疑是京剧小生戏的新创举。同时,他为南铁生编写了《天国女儿》,后被“四小名旦”之首的李世芳搬上舞台。1945年,抗日战争胜利,翁偶虹感于抗战的艰辛,写出了《白虹贯日》一剧,召集来中华戏校的学生上演。1946—1947年,翁偶虹受上海大来公司之聘,在沪上天蟾舞台做驻场编剧两年,《白虹贯日》又由文武老生的李少春和净行的袁世海在沪上搬演,更名为《百战兴唐》,引起异常轰动。在上海的两年里,无疑是翁偶虹创作的高产期与成熟期。他频频与当时京剧各行当最知名的名角合

作,为东北赴沪的名角唐韵笙创作了连台本戏《十二金钱镖》,为李少春和李玉茹编写了《生死鸳鸯》(与朱石麟合作)、《英雄走国记》。1948年回到北平后,翁偶虹又为焦菊隐的校友剧团写了《血泪城》,为叶派武丑叶盛章写了《十三太保反苏州》。值得一提的是,翁偶虹的一生几乎很少涉足京剧之外的剧种创作,但是在他属于高产期和成熟期的这一阶段,曾经为评剧伶人喜彩莲编写了《好姐姐》和《千金小姐》两个剧本,只是因为时局的原因而未能正常上演。

此后,翁偶虹不再像第一创作阶段那样主要为中华戏校的学生写戏,随着声誉的提升,他不仅为某一位演员写戏,还为当时已经成名成派的名角写戏;不仅为旦行写戏,还为净、小生、丑、文武老生、武生各行当的名角写戏;不仅为京剧这一大剧种写戏,也为在当时社会上普遍被人们轻视的评剧写戏。

在翁偶虹的编剧生涯中,不得不重点提及程砚秋和李少春这两位名角。与今天的导演对于一部戏剧作品的影响力有很大的不同,民国时的戏曲生态环境则是文人编剧对名角的吸引力很大,或者说名角和编剧在那个时代达到了彼此相生相长的境界。那是一个传统戏被良好传承的年代,也是一个并不以传统戏为满足、崇尚出新戏的年代,或许出新、创新只有在这样的生态环境下才是有可能的。程砚秋和李少春就是在那个生态环境下不断突破、不断创新的卓越代表,但同时他们又是经过传统科班和梨园世家严格训练成长起来的演员,他们两人一旦一生、一前一后几乎支撑起了翁偶虹在20世纪30年代末期到1963年“文革”之前的创作。

上溯到1939年,程砚秋就约请翁偶虹为他写戏,很快翁偶虹就拿出了《瓮头春》这部作品,只是程砚秋想突破自己作品悲剧风格的定式,希望翁偶虹再为自己创作一部喜剧,于是,《锁麟囊》问世了,这部至今都是程派经典的作品,1940年在上海首演,从此也开启了翁偶虹与程砚秋长期的合作之旅。随后1940—1943年,以《百花公主》为本事的《女儿心》和以《武昭关》为本事的《楚宫秋》

(《马昭仪》)相继问世,《女儿心》在上海黄金大戏院首演。但在北平沦陷后,1942年的前门车站事件^①发生,程砚秋便隐遁在青龙桥务农而致使《楚宫秋》未能搬上舞台。在此期间,为程砚秋所写的《通灵笔》出炉。1949—1950年,翁偶虹又为程砚秋写了《裴云裳》和《香妃》两部戏。人们常把程砚秋的新戏分为三个阶段,第一阶段剧作多出自罗瘿公之手,第二阶段则多出自金仲荪之手,而翁偶虹的剧本基本上构建起了程砚秋的第三个阶段。然而,令人惋惜的是,这七部剧本,只有《锁麟囊》《女儿心》《楚宫秋》(《马昭仪》)三个被搬上了舞台。

翁偶虹为李少春写戏最早要追溯到1937—1942年那个猴戏兴盛的时期。那时,做为著名京剧文武老生李桂春之子的李少春因《闹龙宫》而一举成名,后来与叶盛章、李万春呈猴戏的三足鼎立之势。他为了在猴戏中出奇制胜,希望翁偶虹为自己编写一出新戏。于是,以《后西游记》为本事的《小行者力跳十二壑》出炉了,可是这部本可以充分发挥武戏技巧的戏,李少春却因梨园忌讳而未搬演。直到1946年,李少春将翁偶虹为“校友剧团”所写的《白虹贯日》,更名为《百战兴唐》,搬演并轰动上海,才真正开始了他两人的长期合作。《野猪林》在李少春的一生中占据重要的位置,一度被外界讹传为翁偶虹编剧,李少春导演,而实际上则是由李少春亲自编写,翁偶虹从旁指点完成的,这种合作无疑为两人之后一系列的合作打下了良好的基础,也开启了翁偶虹创作生涯的第三阶段。

从1949年初到1949年10月1日中华人民共和国成立之前,

^① 程砚秋著、程永江整理:《程砚秋日记》,时代文艺出版社2010年版,第303页。日记云:“1942年,砚秋从上海回京,又从北京去天津返京时,这事都怪刚刚从日本回国的五弟永祥,……回京时老五便从日本人通道出站,砚秋走中国人通道,被三个警务段拉到一个小房间,一个抱腰,砚秋后挫坐倒一个人,疾步抢到门口,背靠柱子抵抗,这样一喊嚷,日本宪兵也来了,老五也赶了回来,才解了围。后来,还是由王荫泰出面请客完事。事发之后,砚秋便不演戏了。”

翁偶虹曾经为焦菊隐的校友剧团所写的《血泪城》被李少春和袁世海搬上了舞台,算是他们进一步的合作。而1949年秋,翁偶虹正式加入李少春、袁世海的剧团“起社”,后更名为新中国实验京剧团^①,担任专职编剧。这个剧团是以李少春、袁世海为主演,后加入叶盛章。《夜奔梁山》是翁偶虹为剧团编写的第一部戏,接着写了《云罗山》(与李少春合写)、《将相和》、《三好汉》、《虎符救赵》、《宋景诗》(集体)、《大闹天宫》、《响马传》、《灞陵桥》、《红灯记》(集体),这些戏均以李少春担纲主演。而在欲排《云罗山》和《将相和》的过程中,李、袁两人突然有了矛盾,使得《云罗山》和《将相和》多出了一道周折。幸好,两人最终和解,使得《云罗山》如期上演。而《将相和》更是最终成就了李少春、袁世海,一时瑜亮,引得全国京剧生、净行演员纷纷上演此剧。1951年春,北京市文化局评定《将相和》为优秀剧目之一。1952年秋,在第一届全国戏曲观摩演出大会上,《将相和》还获得剧本奖。至今,这部剧作已经成为一部生、净行联袂出演的传统保留剧目。

除了为李少春写戏外,翁偶虹第三阶段的创作还陆续为袁世海编写了《李逵探母》《英雄台》,改编了《连环套》《桃花村》《西门豹》等;为谭富英编写了《小鳌山》;为叶盛章编写了《五马山》。并为了向新中国国庆十周年献礼而改编了《赤壁之战》《生死牌》《高亮赶水》和《摘星楼》(合编)等。翁偶虹剧作第三阶段的创作与第一、第二阶段最大的不同是,由一名旧时代的文人编剧转向为人民服务的新时代的专业编剧。在这一阶段,很多剧目是集体创作出来的,如与阿甲合作的《凤凰二乔》,与马少波、王颀竹合作的《金田风雷》,与张云溪合作的《朱仙镇》,与祁野耘合作改编的《孙安动

^① 1949年,李少春成立集体所有制的“起社”剧团,1950年更名为新中国实验京剧团。1951年10月1日,正式并入中国戏曲研究院。当时中国戏曲研究院由梅兰芳任院长,程砚秋、周信芳、马少波任副院长,具体事务由马少波主持。后新中国实验京剧团改名为中国戏曲研究院第一实验京剧团。

本》，参与北方昆曲剧院的《文成公主》《荆钗记》的修改加工。而且很多创作是出于政治任务，比如近代、现代题材的剧目创作，像《宋景诗》（集体）、《香港怒潮》、《鸡毛信》，与景孤血合作的《古往今来十三陵》，与阿甲合作的《红灯记》《平原作战》等。

二、翁偶虹创作的特点与经验

从1933年为中华戏曲专科职业学校编写《爱华山》，到1983年为北京京剧院三团演员温如华编写《白面郎君》，整整跨越了半个世纪。翁偶虹从一位爱戏人，渐渐成为一位被京剧名角认可和信任的文人编剧，再到积极适应新社会的新文艺工作者，翁偶虹的编剧生涯历时50年、作品百余部之多，搬上舞台的就有六十余部。所以，研究翁偶虹戏曲创作的特点与经验，其实就是对这半个世纪以来戏曲生态，尤其是京剧生态环境的变化作一次检阅。正如他自己所言：“五十年来，每一个剧本的写作动机与成败后果，都离不开当时的时代背景、社会环境、人事关系。”^①这说明翁偶虹是个对时代嗅觉灵敏的编剧，也是一个顺应时代的编剧，所以对翁偶虹戏曲剧作的分析，决不能忽视民国时期和中华人民共和国建立之后的两个不同的时代背景，更不能忽视不同的时代背景对其作品的巨大影响。

（一）以传统素材为本事的新戏创作

民国的京剧环境和风尚是令今天的京剧人羡慕的。不仅整个社会对京剧的认可度高，就是自清末以来文人对京剧的普遍轻视态度也发生了极大的转变。而接受中国传统文化背景的文人介入到京剧编演中越来越成为当时社会的一个重要现象。梅

^① 翁偶虹：《翁偶虹文集（回忆录卷）》，百花文艺出版社2013年版，第4页。