

文章编号:1003-9104(2007)07-0131-04

论张君秋京剧唱腔的创新

薛丽春

(连云港师范高等专科学校 初等教育系, 江苏 连云港 222006)

摘要:张君秋先生创立的张派唱腔,依据戏剧情节、人物感情和时代要求、观众偏好,创设新的板腔,突破原有板腔,创新板式组合,突出对比手法,加快行腔节奏,吸融其它唱腔,把京剧的唱腔艺术推向了一个前所未及的巅峰。张先生的创腔实践为京剧唱腔的创新提供了宝贵的启示,那就是要有丰厚的艺术积累、强烈的创新意识和严谨的创作态度。

关键词:张君秋;唱腔;创新

中图分类号:J803

文献标识码:A

On innovation of music for voice in peking opera by zhangjunqiu
XUE li - chun

创新,是京剧艺术的灵魂,京剧发展的不竭动力和永恒主题。京剧创新,首要的是唱腔的创新;而唱腔的创新,必须要潜心研究和认真借鉴前辈艺术大师创腔的实践和经验。为此,我们不能不把目光投向张君秋先生及其创立的张派唱腔。因为,张君秋先生是公认的京剧声腔艺术的集大成者,是最富创新成就的艺术大师,他所创立的张派唱腔,师造化,夺天工,开先河,创新风,清新脱俗,华美无比,折服了梨园界,造就了“十旦九张”、“无旦不张”的旷世奇观,把京剧的唱腔艺术推向了一个前所未及的巅峰。“四大名旦”之一的荀慧生先生曾高度评价张君秋先生的唱腔艺术,说他让观众听到醉人的新腔,对京剧唱腔的发展有莫大的贡献。张君秋先生在唱腔艺术上的创新探索及其实践经验,是京剧唱腔艺术宝库中弥足珍贵的财富,对于新时期京剧唱腔的创新发展,无疑具有重要的借鉴意义。

一、张君秋先生唱腔创新的特点

京剧唱腔是板腔体,有其特定的程式和规范。京剧唱腔的设计,若游离于这些定式,可能就不姓“京”了;而受制于这些定式,就明显缺乏新意了,这也是传统京剧唱腔的普遍缺陷:程式化、类型化,说白了就是雷同化。而张君秋先生则师古不泥古,移步不换形,紧紧围绕情感意境,并结合时代特点及观众偏好,不拘一格,大胆开拓,创制的唱腔既契合戏剧情景和人物情感,又适应时代要求和观众爱好,既多姿多彩、清新华美,又顺乎自然、不离传统的基本规范,真可谓味浓而不落俗,新颖而不怪诞,通过守格到变格实现了唱腔旋律的成功

创新。

1、创设新的板腔

张君秋先生一向认为,任何一种板腔形式,只要合乎人物感情,连接起来自然顺畅,不管古今中外,都可以融会贯通,为我所用。一板两眼三拍子结构就是典型的范例。在现代京剧《红色娘子军》中,“找见了救星,看到了红旗”这一大段反二黄唱腔,是吴清华逃出水牢找到红军后诉说苦难时唱的。这段唱腔的中间一段从“死不甘心做奴隶”到“找见了救星,看到了红旗”,共有六句,前面四句描写吴清华愤恨和盼望的心情,后两句反映吴清华见到红旗、看到救星时高兴激动的心情,前后情绪截然不同,唱腔的处理方式也不同。前四句用了近似于垛板的反二黄快原板,在第四句的最后两个字“时机”的“机”字上用一个长拖腔,下接过门,引出后两句。到“春风引我到这里”时,别出心裁地采用了一板二眼的三拍子形式,准确地刻画出人物在见到红旗时异常激动的情绪。三拍子的节拍形式在外国歌曲中用的很多,我国歌曲中也有,但吸收到京剧唱腔中则极为罕见。西皮滚板的采用,也是张君秋先生的一个创举。在田汉先生改编的《西厢记》的“寺警”一场中,有“第一来,乡亲免受惊”到“我一家老小就活不成呐”的唱段。为了把这段破格较大的唱词顺畅地谱成京剧曲调,并准确地体现人物的思想情感,张先生再一次显示出卓越的创造才能。他成功地谱制了西皮滚板转新型流水的新板腔。滚板是把散板滚唱、垛唱的一种板腔形式,唱段中从“第一来”到“第四来”就是用滚板演唱的,不仅表现出问题的严重和时间的紧迫,同时用痛楚而坚毅的口吻,出色地表现出莺莺心地的

善良和美好。下面的流水也与一般的流水不同,是把流水与散板融合起来的新型流水。

2、突破原有板腔

张君秋先生在运用传统板腔的时候,坚持顺乎自然,不拘陈规,灵活变通,频出新意,这种情况几乎是随处可见。《望江亭》中的南梆子,是极其有名的张派唱段。张先生利用南梆子快慢两种节奏之别巧妙地进行衔接结合,创制了十四句之长的大段南梆子唱腔,这在传统京剧中是绝无仅有的。其中的“我本当允婚事穿红举案”一句,开头是南梆子的格式,“当”字后面用了一小节过门,接“允婚事”三个字的腔时就作了很大的变化,将原南梆子格式中的两小节的旋律发展为四小节。“穿红举案”四个字的唱腔,将原南梆子格式中的三小节格式发展为现在的十四小节,使用紧拉慢唱的节奏,衬托着迂回婉转的旋律,淋漓尽致地表现谭记儿犹豫不决的心情,使内在的倾慕喜悦和外在的端庄稳重和谐地统一起来。同样是南梆子,《诗文会》中的“听兄言不由我花容惊变”一段,张先生也作了较大的革新,使速度加快,节奏变化增多,音区高低对比及跳跃加强。如其中“男大当婚女大当嫁古有明训”的唱腔,用字多腔少的垛板形式,恰当地表现了少女春静芳知道有出嫁之事激动难捺的喜悦之情。而当唱到“但不知那牛生是何等之人”时,唱腔旋律拉开了,而且在旋律中多次运用休止的间隙和“4”音的特色,形象地表现了这位少女在喜悦同时还怀有疑虑之感的情形。四平调是传统板式,中庸速度。张先生创作《诗文会》时用它设计“喜盈盈进画堂”一段,特意在尺寸上作了一番斟酌,放慢节奏使之成为强、弱、次强、弱的一板三眼结构,听起来让人耳目一新,恍如另一种新的板式。二黄原板也是常用的传统板式,一般是中等速度,节奏平稳。在《状元媒》的“自那日”一段,张先生又别出心裁地把尺寸定格在原板与慢板之间,使人物内心的沉思、低回、婉转等多层面活动得以淋漓尽致地展现。特别是其中创制了排比垛句的华彩唱腔(“但愿得八主贤王从中周旋”几句)十分契合人物的感情状态。

3、创新板式组合

张先生勇于打破传统的板式格律,按照人物的思维变化轨迹,合理灵活地选择并组接板式,精心布局整体唱腔结构。过去的传统唱法大多是由上板到不上板,大段成套板式多由导板(回龙)到大段原板、慢板,最后以散板、摇板封后。而张先生的许多唱段却是由散、摇板开始,逐渐上板。一般说来,人的思维过程本来应该是由杂乱无章逐渐趋于条理化的,用摇、散板自由节拍表示思维中正在寻找答案,一旦上板,说明剧中人寻得一定的思路了。这比传统的演唱模式更加接近思维的真实。如《望江亭》中的“蒙师傅发侧隐将我怜念”一段,先是摇板,然后上原板,表示自己心灰意冷的情绪。《诗文会》中的“听兄言不由我花容惊变”一段,先是摇板,然后上南梆子,反映人物思维的变化过程。《西厢记》中的“寺警”,开始用散板,接着是滚板,然后转流水,越唱越快,表示心急如焚。另外,张先生还创造了许多奇特的转接方式。如《状元媒》中“到此时”,导板唱完后“长锤”末锣一收即接二六开唱,实非常人所想;“天波府忠良将官中久仰”一句,用西皮导板而不

是南梆子导板唱前半句,至“宫中”二字用了两个“5”的长音,一板就过渡到南梆子,堪称绝无仅有。张先生在唱腔的总体布局方面也表现出过人的才思。《状元媒》“自那日”这段唱有十八句之多,前十句基本沿用二黄原板,后三句开始压缩句式以显紧凑;第十四句再上一层转入垛板,三句末尾甩出一个华丽的长腔,既有浓郁的韵味,又有磅礴的气势。后两句再转入沉稳的原板,最后一个字散收,仅一个“2”的长音,给人以无限遐想,唱腔内部结构极为精密。

4、突出对比手法

张先生特别注意并非常善于运用各种对比手法,强化唱腔的表现效果,形成了鲜明的张派特色。这种种对比,如高低对比,字距疏密对比,以及节奏、速度、音量的对比,使旋律起伏,变化多端,但又不失自然流畅,且声音色彩也相当丰富绚丽。这些对比,在张派的唱腔中可以说随处可见。如《望江亭》中谭记儿和白道姑对话时唱的二黄摇板,到第四句“为的是遗愁闷排解忧烦”,前六字一字一板;后四字上板,很自然地转入快三眼,第一个字都有腔,这样,就用字距的疏密构成一种节奏对比。“排解忧烦”先用高腔,后用低腔,形成高低对比。“忧烦”拖腔中先慢后快,又形成速度对比。音色也不是单一的,而是有许多的变化。一句唱腔中作出如此精细的处理,可见张先生艺术手段之丰富和精湛。又如《状元媒》的那段二黄原板“自那日”,其中的几句排比句唱腔是“但愿得令公令婆别无异见……保叔皇锦绣江山”。从第一个“但愿得”就不要拖腔,在节奏平铺直叙中逐渐加以紧缩。随着节奏的紧缩,从“保叔皇”的旋律开始,暂时转到属调上去,音区也逐步提高,达到高峰时又把节奏拉开。这样便把扩展了的节奏、提高了的音区和变换的调式同时出现在一个旋律优美、激荡起伏的长拖腔中,形成异峰凸起的效果。这段唱腔不仅有全局的安排和细致的处理,而且充分利用了京剧中“欲慢先快、欲高先低、欲强先弱、欲拖先垛”等对比手法,有力地表现了人物深情柔婉、含蓄蕴藉的内在情绪。

5、加快行腔节奏

随着社会生活节奏的加快以及观众欣赏习惯的变化,张先生把唱腔的节奏也加快了。他认为,现在人都很忙,唱得四平八稳的,人家都听腻了,慢节奏板式是不受欢迎的。为此,像西皮慢板这种很慢的节奏,他除了在《年年有余》中用过几句,别的地方就很少用到。他还把唱慢板的尺寸缩短和原板差不多。如《春秋配》的二黄慢板和《甘露寺》中的西皮慢板,比传统的节奏都要快。有的唱段为了表示人物的急迫心情,在过门上压缩。如《望江亭》中的原板,内容是质问白士中书信的因由,就用的是半个过门。《怜香伴》中为表示崔翰云写信时越写越快,也是用半个过门。有的怕过门重复,就进行简化处理。比如《二进宫》中的二黄慢板,用的小锣冒儿头起的大过门,于是就把前面《大保国》中的二黄慢板就改用碰板了。《诗文会》中很多都是半个过门,这样使唱段更为紧凑,观众更爱欣赏。特别需要指出的是,张先生在清醒地认识到观众对唱腔节奏加快的要求的同时,更清醒地认识到观众并不满足于删繁就简的唱腔欣赏,相反,他们不仅要求唱腔节奏紧凑加快,而且要求唱腔创作更细腻,更丰富,更加抒情,更

有美感。

6、吸融其它唱腔

在张派唱腔的创制过程中,张先生表现出十分难得的才能,那就是无论是京剧旦角的各种流派或其它行当,或其它剧种甚至歌曲、歌剧的音调和唱腔,他都能天才地毫无痕迹地化为己用,融入他的唱腔中,使他的唱腔丰富多彩,美不胜收。梅派唱腔的华丽、典雅、抒展、大方,在他的唱腔中可多处感受到或体味到。程派唱腔婉转迂回、细腻深沉的特长,在他的唱腔中也有吸收和体现,特别是张先生非常得意的《楚宫恨》二黄慢板“怀抱着年幼儿好不伤情”一段,是吸收程派特点的最为鲜明的例子,其中的“最可叹吴将军全家大小”、“奔天涯走地角”等唱句,那活突突就是程腔的张唱。尚派和荀派的唱腔元素及其风格也有所吸收。如张派唱腔中的快板,就具有尚派那种流利顺畅、明快清新、节奏灵活的特点。张派的四平调和二黄原板中,也有荀派的影响,如《西厢记》“哭宴”一场中“酌美酒不由我离情百倍”就是一例。除了“四大名旦”,张先生还吸收了其它方面的音乐元素。如《赵氏孤儿》里的“天各一方”,是从《钓金龟》中老旦的“不睬不闻”的拖腔中捋下来的;《珍妃》中的“风流倜傥”是从《战太平》中老生唱的“齐眉盖顶”中借过来的;《望江亭》中最后一场二六是小生娃娃调演化而来的;《状元媒》中二黄原板最后一句“国泰民安”是评剧收尾的唱腔;《诗文会》中的四平调,“胜似那隔壁频奏凤求凰”,以及《西厢记》中“也有个云雨梦高唐”是取自昆曲的唱腔;《秦香莲》中的琵琶词,融合了昆曲和民间小调;《诗文会》中的南梆子个别旋律源于歌剧《刘三姐》;《西厢记》中反二黄原板“把马儿赶上”,是从老生《碰碑》反二黄原板“我那大郎儿”行腔中套来,“泪千行”最后的拖腔是小生西皮戏《探母》杨宗保唱的“各有封赏”的拖腔。实在是林林总总,不一而足。

二、张君秋先生唱腔创新的启示

张派唱腔的鲜明特点是创新,创新成就了张派,创新促成了“张派唱腔是一绝”的梨园共识,创新让张派唱腔清新华美、传唱不衰,保持着旺盛的艺术生命力。然而,创新绝非易事,它既需要创新的精神,还需要创新的功力和创新的严谨过程。张先生之所以能够实现成功的唱腔创新和张派塑造,主要得益于他丰厚的艺术积累、强烈的创新精神,以及严谨的创作态度。这也为我们当今京剧唱腔创新提供宝贵的启示。

1、丰厚的艺术积累

众所周知,张君秋的唱腔体系是以王(瑶卿)派的唱腔为基础,糅合“四大名旦”梅、尚、程、荀的唱腔,兼收黄桂秋等诸家之长,加以充分地个性化发展而来,是经过近半个世纪的广收博采,撷英取精,反复凝练而成的。没有长期的艺术积累,没有对其他唱腔的兼容并蓄,张派唱腔必然是无本之木、无源之水。有人曾问过张先生是怎么编出那么多新美的唱腔的,张先生回答说,这不是一日之功,要靠平时的积累。想排新戏,没有二百出老戏底子做基础,是排不出来的。至于创作新腔,那就看平时的积累。他平时什么都喜欢听,京剧是本行当然得听,生旦净末丑都听,听长了,唱腔就储存在脑子了。除了京剧,像曲艺、评戏、昆曲,只要是音乐,他都不放过。这恰

如有人所言,他是“肚子宽”,似乎是各种剧种、行当、角色的唱腔旋律的“大仓库”。梨园行的人都知道,张先生从小就受到家庭戏剧艺术的熏陶,在十岁左右开始学唱京剧老生,后改学旦行。在张先生学戏时,好角如云,流派纷呈。他好学善学,如饥似渴,广撷博采,充实积累。他见名家见得多,学名家学得多,同名家同台演戏合作多。就旦行来讲,他学王瑶卿,学梅、尚、程、荀。张君秋十七八岁已经驰名大江南北,20岁成为观众爱戴的“四大名旦”之一,一般到了这个火候,就要挑班唱戏。而张君秋为了把自己的艺术搞得更扎实,宁可搭班唱二牌,决不图虚名挑头牌,于是,他就有了更多同各种行当的名家合作的机会了。老生行当中,他同雷喜富、王又宸、孟小冬、谭富英、马连良、杨宝森等名家合作,花脸行中,他同金少山、郝寿臣、刘连荣、侯喜瑞等名家合作,小生行,他同姜妙香、叶盛兰、尚富霞等名家合作,丑行,他同慈瑞泉、萧长华、马富禄、高富远等名家合作,老旦行,长期同李多奎合作,这些在当年都是极负盛名的演员。学习、求教、合作的大家如此之众多,艺术受益如此之广泛,各种行当流派唱腔积累如此之丰富,为他日后激发创作灵感、创造张派唱腔打下了牢固而宽广的根基。当然,除了对京剧唱腔的纵向继承学习,还有对其他艺术形式的横向借鉴吸纳,这无疑充实和强化了他的艺术根基。张先生的艺术创新实践昭示一个朴素的道理:如同要想花钱,先要存钱,存得多,就能够应付较多的需用,就能随心所欲,从容自若;要想创出新美好听的唱腔,必须多学多听多记,多积累多储存,按照张先生的说法,储存多了,在创腔需要时,这些素材就都跳出来了,唱起来就能天衣无缝,让人听不出来。为此,张先生特别要求青年演员应该把戏路子搞得宽一点,表演手段具备得多一些;不要只抱定一个流派去学,更不要只学这个流派的几个代表剧目,这样学下去,戏路子会越走越窄的。

2、强烈的创新意识

张先生从其开始学戏的时候起,就受到了王瑶卿等大师创新思想的熏陶和启迪,并在长期的艺术实践中逐渐树立并强化了创新的意识。王瑶卿先生是一位经验丰富、知识渊博、技艺高超、富于创新精神的大艺术家,他的创作思想和创作方法,对年轻的张君秋产生很大的影响。王先生亲自给张君秋传授若干出戏,并教育他不要死学别人的东西,要学别人的长处,根据自己的条件创造自己的风格。王先生门下的梅尚荀程等艺术大家也都给他教过戏,传授过他们的实践经验。如程砚秋先生就曾语重心长地对他说过,对别人的东西可千万不要死学,要吸收别人的长处,根据自己的条件创造自己的风格。他谨记前辈艺术家的教诲,虚心学习,刻苦磨练,善于吸收,大胆创新。随着艺术实践过程的深化以及对艺术真谛感悟的加深,他越来越由衷地感到,作为一个演员,演出的目的是用自己表演艺术的魅力感染观众,而观众的欣赏习惯又是随着时代前进有所变化。因此,艺术上的表现手段、表现形式也要跟上这个变化,要为广大观众着想,特别是要让青年人喜爱。不能站在旧圈子里不敢动,受那些陈俗旧套的拘束。在艺术上搬用旧套子,亦步亦趋地模仿,本是很省力气的,有时还会得到某些好评,但这决不是艺术家应走的道路。基于这

种思想,张先生在唱腔设计中,非常注意革新和创造,力求紧密结合人物性格及思想感情,同时又力求使唱腔富有时代特色和新颖色彩,符合观众欣赏习惯和审美倾向。当传统板腔无法承载新的情感表达时,他就大胆创造新的板腔;当传统板腔存在某种表现缺陷时,他就对其进行新的处理;当传统板腔转换组接方式与人物思维轨迹不能吻合时,他就创制别样的连接方式;当且角唱腔元素显得单薄或传统京剧唱腔显得贫乏时,他就大胆吸收其它京剧行当或其它戏曲唱腔的元素。为了更加鲜明而强烈地表现人物的心理动态和情感变化,他还以前所罕有的强度和频率,自然灵活地运用各种对比手法,让唱腔产生浓烈的色彩对比,给观众留有深刻的印象。特别是当清醒地意识到现代观众对传统京腔节奏过慢不欢迎的时候,他毫不犹豫地改变了整个行腔的速度。

3. 严谨的创作态度

唱腔创新的过程,是一个十分严谨细致的过程,张君秋先生历来主张艺术创作要严肃认真、精益求精。因此,在创编唱腔时,无论是宏观的整体布局,还是微观的一字一腔、一个过门,张先生都仔细推敲,一丝不苟,表现出严肃认真的艺术精神和科学态度。他的创作过程,最大的特点就是首先研读剧本,分析人物,常常在剧本中满满地写下自己的心得体会。他认为,剧中人物思想感情是表演艺术中的重要依据,内在实外才能精。“内在实”,也就是仔细研究,对剧情、人物、感情等都得“心里头有”(王瑶卿语),要做到“心里头有”,就得按着王瑶老说的:“认认人儿,找找事儿,琢磨琢磨心里劲儿,安腔找俏头。”“找找事儿”,戏里的人物一举一动、一来一往都是事儿,把事儿都找清楚了,也就是把剧情、剧理、人物关系、时间、地点、特定环境都弄明白。“认认人儿”,对所演人物的身份、年龄、经历、性格,都要知道,这个人物的来龙去脉要清楚。“琢磨琢磨心里劲儿”,那就是进一步琢磨人物在此时此地遇到的人和事,他的思想感情究竟是什么样子。“找找穷门儿”,再根据内在的感情创造外在的艺术形式,设计唱腔。在做好第一步的工作后,他开始总体布局,从剧情人物出发定腔定板,同时注意艺术上的多面性使唱腔丰富多彩。他琢磨出一个大体方案,往往是先把唱腔唱出来,随时唱随时用录音机录下来,然后请有经验的琴师记谱,这样就构成了唱腔的初稿,然后他再录音,拿录音和记谱向编导争取意见,自己也反复推敲修改。而且他边唱边想象在舞台上演出的效果,所

以他创作的唱腔比较易于让观众接受。唱腔初定时,他跟乐队先试唱,看看唱得是否舒服,衔接是否顺畅,同时争取有关人员特别是演唱者的意见,然后再修改。在唱腔的创制过程中,他还集思广益,广泛吸收众家参与,这里有演员名家,有他的琴师等。

由上可知,在张君秋先生的创腔过程中,丰厚的艺术积累是其创新的必备基础或必具资本,缺乏这种积累,创新就缺乏本钱或功力;强烈的创新意识是创新的动因或动力所在,缺乏这种意识,因循守旧,不敢越雷池一步,京剧唱腔的超越和发展就无从谈起;而以严谨的态度进行创作则是创新的必经过程或具体实现过程,缺乏这种态度,创新是不可能取得预期的圆满的结果和成功。显然,要实现创新,这三者缺一不可。而纵观样板戏之后的近三十年,尽管京剧舞台上创演了不少新剧目,创编了不少新唱段,但仔细盘点一下,有几段能像张派唱腔那样新颖华美、脍炙人口,留有痕迹、传唱不衰?这些年来创编的唱腔大多没有超越传统唱腔的程式和格律,要么雷同传统,了无新意,要么刻意求新,却毫无美感;总体感觉是单调、贫乏,缺乏音乐元素和审美底蕴,是既想超越传统又不能超越,既想创新又不会创新,俨然是在传统的框架内“挣扎”。客观地讲,这些唱腔的创作者不乏创新的意识,他们也力求调动尽可能多的创新手段以赋予唱腔以新美脱俗的艺术效果,这些手段除了张先生已经运用的以外,还包括配置主调音乐和伴唱等形式,但最终的效果却远不尽人意。究其原因,无非两条。首先是创作者缺少张先生那样的艺术积累和艺术修养,没有张先生那样“肚子宽”、“仓库容量大”,缺少张先生那样虚心刻苦、执着不懈的长期努力,没有张先生那样远离浮躁、淡泊功名的高尚境界。其次是缺少张先生那样严谨的创作态度,没有张先生那样深入剧情、深入人物、精细揣摩、一丝不苟的制作加工的工夫。在张先生那里没有“短平快”的东西,没有“半生不熟”的概念,没有急功近利的意识。因此,现在要再出现张君秋、李君秋、王君秋,实现对张派唱腔的超越,促进京剧唱腔的革新和发展,除了具有与时俱进的创新精神外,必须还要具有海纳百川的艺术胸襟和长期积累,具有淡泊名利的艺术品质和非凡境界,以及严谨认真的艺术态度及创作过程,除此别无它途,绝无捷径。

(责任编辑:郭妍琳)

(上接第 128 页)吴梅《轩亭秋》杂剧、啸庐《轩亭血》杂剧、庞树柏《碧血碑》杂剧、悲秋散人《秋海棠》杂剧等剧作,皆演秋瑾生平与殉难,尤其对秋瑾办学、被捕、就义及其女友吴芝瑛在西湖筑墓营葬、往吊等事有较为详细的描写;伤时子《苍鹰击》传奇、华伟生《开国奇冤》传奇、孙雨林《皖江血》传奇则专写徐锡麟、秋瑾谋刺安徽巡抚恩铭事件。资产阶级革命题材剧中另有写邹容苏报案的浴血生《革命军》传奇等。此外,写日俄辽阳战争以及我中华英雄奋起御敌的,则有陈时泌《非熊梦》传奇和感惺《三百少年》杂剧。写戊戌变法中六君子故事

的,则有吴梅《血花霏》传奇和春梦生《维新梦》杂剧。还有关于海外的政治时事的剧作,如春梦生《学海潮》杂剧写古巴学生反抗西班牙压迫的事件等。

综上所述,中国古代时事政治剧相对集中于社会内外矛盾相对尖锐的明后期、明清之际和清末三个时期,虽然其主题良莠不齐,但是不乏优秀之作,使中国古代戏剧创作呈现出新的风气。

(责任编辑:郭妍琳)