

需法律帮助的人无偿地提供法律服务。1998年,一名河南来京的打工者领着被高压电变压器击伤的孩子来到刘律师面前,由于无钱支付医院医疗费,孩子受伤的手臂伤情已严重恶化,如再不尽快住院手术,孩子的手臂将全部残废。看着孩子痛苦的面容,刘律师决定免费代理此案,在起诉某高压电变压器的产权单位和使用单位的同时,刘子华申请法院先予执行三万元医疗费,以使孩子及时住院,实施了手术。此案胜诉后,刘子华又为受害者争取到一笔应得的赔偿金。

登上社会大舞台

刘子华在多年办案过程中,坚持原则,不畏权威,坚信法治是我们的基本国策,依法治国,建设社会主义法治国家是我们社会主义国家现代化的奋斗目标。他深感要适应当前国家法制建设的发展并为此而努力,首先要尊重我国发展的现实,然后去发现不足,看到前进的方向;在忧国忧民的同时,更要脚踏实地地去努力工作。他常说“要做好一个律师,首先要做好一个人”。1998年,刘子华提出了加入民革的要求,他要在国家政治生活中贡献力量,体现自己更高的人生价值。加入民革后,他一方面在朝阳区工委组织的参政议政、为社会服务活动中积极出谋划策,承担义务法律咨询,为支部积极工作;一方面学习党的各项大政方针政策,从理论上充实提高自己。他意识到党派提案工作是党和政府听取意见,便于决策民主化、科学化的一条重要渠道,便积极利用他多年从事律师工作的丰富经验来建言献策。前年,经他几易其稿,写出了三个议案,提交到朝阳区政协九届二次全会上。其中,“关于原始登记档案资料的查阅不应受限制”和“法院执行应由政府完成”的提案被推荐在全国政协立案,另一项“关于加快汽车停车泊位产业化进程”的提案,被朝阳区市政管理委员会评为“提案在城市建设与管理中具有超前性和指导性,是城市基础设施和发展方向之一”。

刘子华担任民革朝阳区委委员,负责参政议政,他以青年律师身份参加了北京市政协“依法行政”专题调研工作。他还应朝阳区工商局之邀,给企业家讲法制课。在被任命为市政协社会与法制委员会特邀委员后,他代表市政协与人大代表共同作为北京市“三五”法制宣传教育检查验收组成员,履行着职责。这些活动对于工作十分繁忙的他,确实花费了大量的时间和精力;但他说,“时间和金钱对每个人都很重要。我参加这些活动意义十分重大。不仅是‘物有所值’,意义还存在于我参与的工作的全过程之中。今后我不仅要不断学习提高专业知识,更要努力学习党的方针政策,只有提高了自身素质,才能更好地做人、从业,才能提出有益于社会的高质量的提案来。我十分庆幸,参加民主党派、政协的工作给我提供了施展才能,报效祖国的广阔天地。”

(责任编辑 晚晴)

本刊去年11期发表了高平先生不赞成京剧演现代戏的小文《强扭的瓜不甜》,并同时刊登了钮骠先生题为《京剧演点现代戏也无不可》的文章。此后不久,周良沛先生、高平先生又相继寄来两文,本刊特一并刊登,以表对于关注京剧改革的众多读者及作者的诚挚谢意!

京剧的古老



《北京观察》2001年11期上关于京剧演现代戏的争鸣，确实提出了一个值得深思的问题。

上世纪七八十年代之交，随着十年动乱的结束，批判所谓的“样板戏”之义愤，几乎也已汇成“人民战争的大海洋”。然而，这些年，所谓“样板戏”中的一些具体剧目，如《红灯记》，并未像当年批它者所说，“批倒批

臭”，反而久演不衰。听朋友讲到它在台北演出的盛况，尤其经历过抗战八年的老人，为它振奋了民族精神的悲喜之情，无论从思想、从艺术上讲，都无法说它是负面的。这一事实，不容忽视。

其实，是“四人帮”窃取了周恩来总理抓的“京剧现代戏观摩演出大会”的成果，其行为之卑劣与激起公愤之矛头所向，恰恰应该是“四人帮”，而不是广大戏曲工作者所创作的现代戏。京剧现代戏作品不论还有多少不足，但文艺工作者的倾心之作，都不该代“四人帮”受过。而且，艺术若只有一种“样板”，必然失去创新而模式化，以至于毁灭艺术。然而，为了需要，将它作为体现其“文革”之文化方针精神的、惟一的政治化的艺术后，人们同样以一种政治化的情绪要“批倒批臭”它，也是极其自然的。许多名人在文章中都说到自己听到那些“样板”戏时，会头痛、冷颤等生理反应的情况，一旦在它摆脱被利用为“样板”的政治怪圈，公众以平常心态看它为正常的戏曲作品，照哼《智斗》，照唱扬子荣、柯湘时，正说明它剥离开“文革”的政治后，已显出它自身原本的审美价值……

当年在批它时，我在1984年2期《中国青年》上，回忆起我关在劳改队，耳朵每天只能享受高音

与它的“现代”

——与高平、钮骠同志商榷

周良沛





十九世纪末沈蓉圃画师所画当时盛名的京剧演员扮相图

喇叭里群众普遍反感的“样板戏”时的情景，“彼时彼地，我偏偏还对它怀有好感。因为即便是噪音，也比熬煎在令人心悸的死寂中好受。于是，我默默地跟着喇叭学戏，不仅难挨的时光可以这样打发，还像找到一个人对话似的，我高声唱道：‘狱警传，似狼嚎，我迈步出监……’看守‘咣当’一声开锁踢门：‘这是革命人民唱的；你唱什么？好好考虑自己问题，反动！’‘唱样板戏也不行？你是不让我唱，还是反对样板戏？’这些看守‘熊’我是顶威风的，可他们自己在当时的形势下，也是得‘夹着尾巴做人’的人。当年说到‘反对样板戏’，也是一顶戴不动的帽子啊。经我这么一说，他脸涨得通红，气鼓鼓地说：‘你少捣乱！’就‘嗵’地一声带上门，锁死了。我岔开双手双脚倒地铺上，‘哈哈哈哈……’笑得开心死了。我和世界对话了！从看守的气恼与无奈中，我感到自己的存在了。”我那著文说一听这戏就由头痛而浑身像病了一场的绍棠同志，一看这，也呵呵大笑。他没想到，彼时彼地，现代戏竟能有这种他所想象不到的效果，再加上它在台北剧场的效果，今日从多角度来考虑现代戏问题，简单地说它不姓“京”，或宽容地认为有一点“也无不可”的态度，都可斟酌。

过去，为突破京剧题材的局限，曾有“旧瓶装新酒”之说。在晋绥抗日根据地的剧团，为配合一场战役的祝捷，有过这样的舞台处理：一员扎靠旗的大将上场，“起霸”结束，自报家门：“俺，贺龙是也——”，台下的贺老总一见这，站了起来“去去去去——”，演员自然很尴尬地退场了。此事不论在一传再传之中怎样地走样或有过怎样的“艺术加工”，它都提出了如此“戏改”之“此路不通”的实例。也像目前有些地方戏曲，在台上唱

流行歌曲，跳探戈，走到了另一个极端。抗战时，老舍先生写过不少活报剧式的“改良平剧”，既是活报剧，自然是即写即演，其“改良”二字，只体现于它的现代题材，对它的程式，不仅没作任何“改良”，反而需要利用它的程式之便，易排易演。有时也会弄得不伦不类。老舍熟悉京剧，唱词，都写好了它的曲牌、板式，不需要另作音乐设计，胡琴一响，西皮二黄，对着词就唱下来了。演员虽然穿的是现代服装，可一招一式，全照旧来。记得有出宣传“好铁打钉，好男当兵”的戏，就像从《钓金龟》演化出来。一个演母亲的老旦，大段劝儿子当兵杀敌、精忠报国为内容的板腔体的套曲，若演员嗓子好，有功夫，戏迷同样可以闭着眼睛，手指敲在膝盖上“听戏”，蛮过瘾的。若在广场演出，它与观众高涨的抗日热情应合，不论它在思想和艺术上还有多少问题，绝不会有认为它是“现代戏”，而对它持否定态度。国难当头的观众，现实赋予他生活态度的政治，自然不同于“文革”那种强人接受的政治，可还得称它为政治。但它也绝对无法传下来。首先，剧本都比较简单、粗糙，有的，哪怕出自老舍这样的大师手笔，也无法完全摆脱应急于“活报”形式宣传之仓促、草率。内容的“改良”与形式的守旧，则可以看作它自身的矛盾与讽刺了。鲁迅先生“一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺”的名言，正说中了此种“改良”的要害。

若说京剧是民族的艺术形式，那么，抗战的内容，也绝对是表现民族精神的，同一民族性的精神与形式，没能完全融合为美妙的艺术，自然要留下这些遗憾，但二者是否就无法融合呢？京剧的题材是否一“现代”了，就无法姓“京”呢？姓“京”的京剧，要体现出时代精神，自然也不能囿于它是否穿古装或时装，但，是否又只能囿于传统的历史故

事和一成不变的招式呢？

我看，未必。

前不久上演得很火的《宰相刘罗锅》，大概正为显示其姓“京”，恢复了已废弃半个多世纪的“检场”。但当中那位把皇上述住了的妓女，演员整个的程派唱腔，不能说她唱得不好，可是那若断若续，似诉似泣的程派声腔一经贴在那个妓女的角色上，就越听越不是味道。同样，从歌剧改编的同名现代京剧《江姐》，主要演员张火丁，应该说是目前年轻一代的程派传人中之佼佼者，虽然程派声调也有绵中藏针，柔中有刚的特点，但在一字不易，唱那歌剧中家喻户晓的“红岩上红梅开……”，却又无有为京剧姓“京”的什么出奇招数时，于是，台上唱着“红岩上红梅开”的程派声腔并加以伴唱，台下的观众却很自然哼起歌剧的旋律时，也就没有必要另外论其成败了。因此，无论穿古装还是演现代的京剧，都有一个怎么将内容与形式融为京剧的艺术问题。

然而，记得开国初期，程派艺术的开创人程砚秋先生创编了他最后一出新戏《英台抗婚》，其中一句“梁兄呀”，程派原有的唱腔里，并不乏相思刻骨的缠绵悱恻的声腔，但为表现一弱女子在那个时代虽无力改变自己命运，却在“抗婚”之“抗”的情绪，程先生已嫌原有“绵中藏针”的表现技法不够了。他大胆将梆子哭腔无伴奏吼叫的办法“拿来”唱这一声“梁兄呀”，唱到表现那种“声嘶力竭”的艺术状态时，伴奏则由轻托而丝弦鼓板大喧，完全是歌剧唱咏叹调的一种处理手法。这些原非姓“京”的技艺，经程先生“拿来”融入剧中特定的典型环境典型性格，已天衣无缝地叫最爱挑剔和守旧的戏迷在它表现于戏剧的规定情景中而忘其“外来”，事后才品出程先生艺术创新之匠心。

由此可见，不姓“京”的艺术，也是可以和应该用上外来的艺术以丰富姓“京”的京剧。它不应该，也不可能只是一件珍贵的出土文物，无价的“国粹”化石。

从文学的分期断代的办法看，京剧的四大名旦都是曾经活跃于当代的跨代艺术大师。仅从梅兰芳看，他对京剧唱腔、表演、服装、化妆、舞蹈、伴奏等多方面有成效的改革创新，今日不是都已成为京剧自身的传统在传承么？艺术，本来就不存在可以表现什么和不可表现什么的问题，关键，都在于怎么去表现它。

京剧虽是个古老的剧种，戏剧大师、德国的布

莱希特不是也从它得到启示，才有他那现代戏剧艺术的“间离法”么？而京剧舞台上一挥鞭、一跨步、一挥袖、跑个圆场、翻个跟头，转个身儿，以示行千里之遥，跨阴阳两极，示今昔时空之差的艺术，不论它有多么古老，而现代艺术与它的表现手法也不可能完全相同，但它以象征、时空交错、反叙事写实方式之常规等特征的艺术思想，又与它有着极为相似之处。我们有必要人为地将二者之古老与现代视为水火么？

任何舞台艺术，不论它们的历史多么古老和“成熟”，它的审美价值若不能与今日观众显然无法古老的审美趣味结合，它就无法在今日的舞台找到自身的生存空间。而人们的审美趣味又是无法与周围现实生活的影响分开的。周信芳抗战时在孤岛编演的《明末遗恨》，所以久演不衰，不是沦陷区的观众和编导都心地雪亮地感到自身所处的现实与大明衰亡的历史悲剧之相似的教训么？一出《海瑞罢官》之所以引起那么一场政治风波，致使作者吴晗同志被迫害而死，不都是由于与现实政治有关么？

若生硬地，乃至强制性地要这古老的艺术去反映现实生活，确实只能“强扭的瓜不甜”，反之，若认为它只能，只该反映产生这种艺术特定时空下的生活，此种心态，也不正常。

京剧不论怎么古老，它在今日仍然需要



山西侯马金代墓中的砖雕舞台。据说是最早表现舞台戏剧的雕塑

发展，这大概是个不需要再作争论的话题。于是，它演“现代”，既不应该，也不可能是一唯一的，同时也不能不说，在“百花齐放”下，它为京剧的发展，不是“也无不可”，而是提供了不容忽视的一项选择。

对这一选择的艺术探索，并非始于解放后的“现代戏”，早在20世纪初，就有职业艺人自发试编“时装新戏”。而“时装”二字，清末出现满人的旗袍旗装，也是那时的“时装”。但那时的所谓“时装新戏”，还是反映当时社会生活的“现代戏”。有的所谓“时事新戏”，更是直接取材时事新闻。如周信芳的《学拳打金刚》，就是反映“五四”爱国学生革命情绪的。反映了当时群众所关注的社会问题，宣传了民主思想。随着“五四”一股全盘否定传统的思潮，如钱玄同的“全数扫除，尽情推翻”，要以“西洋话剧”取代传统戏曲的主张而致以“时装新戏”几起几落。这一历史教训，时至今日，仍值重视。可惜，对此无有更多的资料，更不幸获得任何直接的印象。但由于当时条件之所限，加以是在小范围内自发所为，比之今日各方的优势之规模，当时那种“改革”之艰难也可想而知，道路自然无法平坦。但它总是取得观众一定的认同、并有票房效应，才可能进行；且不说它受挫于那时形势的政治，就是今天放开手脚，要能编出一出可以传下去的“现代戏”，又是那么容易么？何况，贴近“时事”，就有题材本身容易随时事而过、加以难免受时间之紧迫而写得仓促、草率之弊，而商业演出的职业小戏班，哪有打磨它成艺术精品的人力、物力、精力呢？我也想过，就像梅兰芳、尚小云这样在当时已名震南北的艺术大师，虽然带头唱“时装戏”，以乾旦唱青衣，他等可从传统化装的“包头”、“吊眉”、“贴片子”，及特有的台步、水袖等模糊性别之乾坤，甚至在发声上，尤其中年之后，还有优于坤角之处。尽管当时从演“文明戏”起，男扮女装也是一种时髦。可是，想想梅先生演《邓霞姑》、尚先生演《摩登迦女》，穿上时装，用上假发，绝对会暴露乾旦于此的许多弱点。开初，观众好奇，可能由此而增加票房价值，好奇一阵之后，他们的古装扮相，肯定更有审美价值。如此看来，从大到小，从小到

大，问题不少，困难蛮多。但那些商业演出的职业戏班，绝对是从自身的生存和发展考虑，虽然由于当时的政治避开了“时装新戏”开初宣传新思想、针砭时弊的社会责任，流于生活琐事、社会新闻、卖弄噱头等媚俗的倾向，但却从未中断这一尝试。也是那个时代的“文化快餐”。战前，上海的一出《枪毙阎瑞生》，唱红南北，从剧名，就知它出自社会新闻。上面“枪毙”二字，虽不像个戏名，可也够刺激，有票房价值了。城市的街巷，常常可以听到人们哼唱“你把那，冤枉的事，一桩桩，一件件，对小妹叙说……”这一剧中的唱段。胜利后，旗袍、烫发、高跟鞋的年轻漂亮的坤角唱《纺棉花》，海报上还炫耀那纺车是镀克罗米的，满台珠光宝气，花花绿绿，也是当时戏园能与《大劈棺》抗衡的一出看家戏。而那穿着古装的庄子戏妻的故事，在表演上的大大低俗化之后，观众有时都难分这一“劈”一“纺”，是否有必要区分它们谁是“时装”，谁是“古装”，谁姓“京”，谁姓“海”了。到后来，机关布景中还有坤角穿泳装上场的《美人鱼》，已是糟蹋“时装戏”了。

这是当年京戏观众多集中于城市小市民时，戏班为争夺市场的残酷的斗争所抛出的粉红色炸弹。凡此种种，不仅不可取，也为人所不齿。这是求生的下策，“发展”的也是票房的泡沫而不是艺术，但他们又死死抓住当根救命草，又是完全出于偶然么？

为此，在今日完全不同于过去的历史条件下，不是求票房的泡沫，为振兴、发展民族文化的艺术瑰宝，放弃或无视对“现代戏”的选择，绝不正常。先行者在这条路上的艰辛，并非此路不通的铁证；过去表现新生活、新思想，要解决融合于传统形式为观众所喜闻乐见的艺术探索，若像说笑话那么轻松，人们也就没有必要敬重真正的艺术家。固然，京剧艺术的综合性、程式性、虚拟性、写意性在发展中的“成熟”，也是相对于以前的幼稚而言，其程式化的程式，也是从生活提炼、概括，在舞台实践中不断发展的整套规范。决不该成为僵而不化的模式，固步自封的理由。就是演穿古装的传统剧目，有些演员、导演，不是也在公开的谈话里讲到，它的节奏太慢，和“现代人生活快节奏”的距离拉得太远，这些戏重排时，就调整了节奏，表现礼仪程式之“龙套”的繁琐，也简洁了些，同时大量运用现代舞台的声光数码技术，丰富了舞台效果，这又有什么不好呢？

若认为京剧的形式特征与现代生活的形态距离

太远，那么，台上那根马鞭，大概可集京剧艺术特征的虚拟性、写意性、程式化于一身。当然，现代的孩子可以玩电子游戏了，可是，想想我们儿时在胯下拖根竹棍跑，叫它“骑竹马”，再来看看台上那根马鞭，又有什么不好理解呢？在元杂剧中，表演骑马舞蹈动作的术语，就叫“楂竹马儿”。就是今日蒙古舞中双手虚拟抓紧缰绳，双脚似恣纵奔驰的跳腾，在今日不是也同样成为一种程式，被许多舞蹈、舞剧所利用来表现跑马的雄姿么？当然，这一切都



20多年前，扮演刁德一（中）的叶涛和扮演阿庆嫂的他的小伙伴都只有7岁，扮演胡传奎的小朋友只有6岁（照片选自《老照片》第一辑）



不可能不随着它表现的内容和时代的变化而变化。这一点，京戏界的先祖宗辈就注意和解决了这个问题。如清代编演的《四郎探母》，剧中的铁镜公主是旗人穿旗袍，满族妇女是天足，自然不应像它之前的青衣，为表现缠足妇女的“三寸金莲”而在围着的长裙里圈着腿所美化为“轻移莲步”的台步，为接近生活的真实，穿了花盆式的厚底旗鞋，演员是甩着手迈着大步走的，身段动作已完全摆脱过去的程式而有了新的创造。解放后仍培育了不少人才的戏曲教育家王瑶卿，清末演铁镜时，发髻由呈一字形的“两把头”，衍变为用青缎制成置于头顶的高大横架，侧垂流苏，脑后之发梳成燕尾式的“大拉翅”，则沿袭至今百年。观众是以艺术的美在接受，并未简单地以它的美化与原型有多大变化而决定对它的接受或拒绝。

一个既能像程先生那一声“梁兄呀”，可以从外“拿来”化入自身，又可像铁镜的身段动作，为贴近内容的需要而突破陈规再予创新的京戏，不论它的历史多么古老，不论它的美学原则和艺术特征怎么个特别，就是“特”到怪异的地步，又怎么可能不宜表现现代生活呢？它的特征若不能为我所用，反而无奈于它，那么，再谈这一议题时，问题的重点，就该移到主持此事者思想、艺术的素质上来了。

从已经取得的成果看，我们并不是没有这方面的人才。如《沙家浜》中《智斗》一场，将三位身份、立场不同的人，为应付此时相遇的境地，各有盘算，那如莎士比亚诗剧中各自独白的唱段，应用京剧三人各唱各的“背躬”手法来刻画各人的内心活动，其内容与形式完美的结合，已达到很高的艺术境界；《红灯记》中《刑场斗争》一场，李玉和的脚镣手铐，若照生活的实际，它就是为卡住手脚让囚徒动弹不得而用的，剧中道具的镣和铐中间却加了一条长长的链子，恰恰是为演员展开手脚，便于表演而设计的。李玉和一句行遏入云的倒板唱罢，上场一个“亮相”，手铐在他“云手”时扯开那条链条垂在胸前，其锣鼓、身段，构成一串英雄造型的舞台之美；再如《智取威虎山》的《打虎上山》，杨子荣上场唱倒板前的一段运用交响乐的前奏，以烘托主人翁



“冲霄汉”的气概，怎么都比“三大件”的伴奏丰富而有表现力得多；《六号门》中《卖子》一场，那惨绝人寰的哭诉，好像程派的唱腔原来就是为它而产生的；《黛诺》表现被山官用绳索捆着逃跑的她还在挣扎，是用“跪窜”上场又来个“鹞子翻身”，也像这些表演程式始于此剧；《红嫂》中表现她为伤员煮鸡汤的唱腔中，已揉进美声花腔女高音华采段的快速音阶、跳音、装饰音的弹性和灵活性的技法，并像程先生那声“梁兄呀”，不露痕迹地以表达主人公此时的心境之艺术，都已得到广大观众的认同。创作人员所努力从外来艺术而化入京戏之“京”，或以京剧固有的“京”字为新的内容所用，如此左右开弓，才使这一“京”字，成为一个完整的、大写的“京”字。

本来，文艺评论就不是算命测字，不论谁说“强扭的瓜不甜”，谁说“也无不可”，谁说“不容忽视的一项选择”，都是纸上作业。一切，都得以它艺术实践的社会效果而定。社会的巨变，使国家剧院起码是无需像过去的职业戏班为求生而那么迫切地求戏的“现代”。就是今日，许多有演旧戏传统的地方剧团，要能维持在城市剧场的商业演出，也无不以经常推出包括新编的历史剧、现代戏来争取观众，自负盈亏。但在生活的一切都随之进一步市场化后，我们吃“皇粮”的剧团，是否由此也会有那份急迫感，这都难说。也许正是由于“也无不可”的思想作用，他们对上述那些可视为“现代戏”之成果，本可当保留节目的折子戏常演常加工，却也缺乏为巩固、推广这些成果而应有的热情。然而，就是那些有人所坚持的京戏姓“京”的艺术特征，也早已是前人不断在艺术实践中所改、所变而来的“特征”了，我们有什么理由让它在我们手上成块“国粹”的化石，而离开巨变的社会生活，不发展、不变呢？

（责任编辑 晚晴）

关于京剧改革 ——对周良沛同志 与我商榷的反馈

高 平

关于“样板戏”

关于样板戏，我同意我们今天应当“摆脱被利用为‘样板’的政治怪圈”，“以平常心态看它为正常的戏剧作品”。但是周良沛同志的文章（以下称周文）断言“剥离开‘文革’的政治后，已显出它原本的审美价值。”以此来说明京剧表现现代生活的成功，并进一步暗喻表现现代生活是京剧改革的必由之略，这一看法也“可斟酌”。现在，我也早已“摆脱”了听到样板戏后“头疼、冷颤的生理反应”，可以对它进行冷静的评说了。

我认为，样板戏在创作思想上，集中宣扬了与个人迷信氛围相适应的英雄史观，有“三突出”