

推开一扇门，讲述一段故事



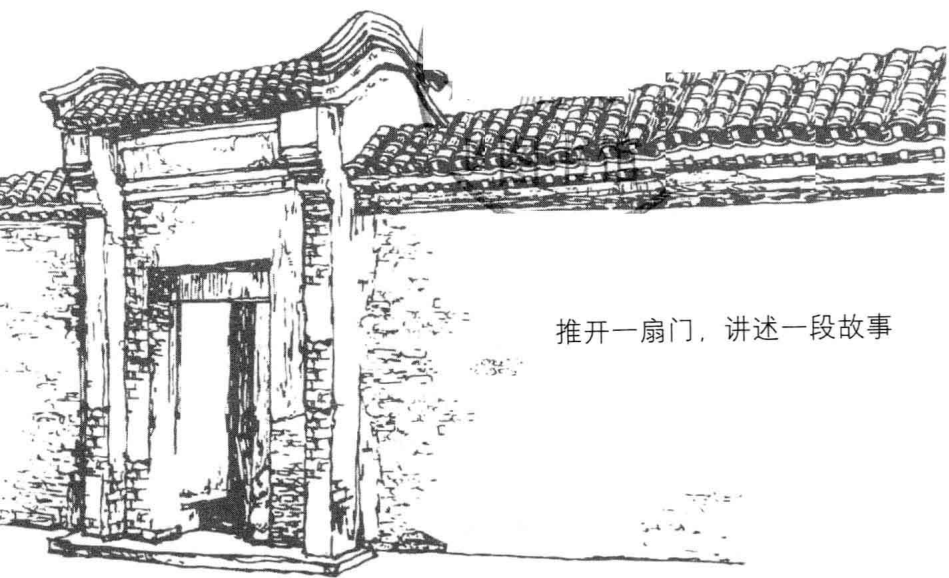
亮轩 林聪 陈晓卿 何小竹 肖平 翟永明 乔争月 唐大年 孙小宁 麻宁 马丹妮 金铭 张钧 刘心印 袁鸿 杨葵



中信出版社·CHINACITICPRESS

# 门牌号

杨葵，唐大年，陈晓卿等著



推开一扇门，讲述一段故事

图书在版编目 (CIP) 数据

门牌号 / 杨葵, 唐大年, 陈晓卿等著. — 北京: 中信出版社, 2013.7

ISBN 978-7-5086-4078-5

I. ①门… II. ①杨… ②唐… ③陈… III. ①杂文集—中国—当代 IV. ① I267.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 128521 号

门牌号

著 者: 杨葵、唐大年、陈晓卿等著

策划推广: 中信出版股份有限公司 (China CITIC Press)

出版发行: 中信出版集团股份有限公司 (北京市朝阳区惠新东街甲四号富盛大厦 2 座 邮编 100029)  
(CITIC Publishing Group)

承 印 者: 山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

开 本: 640mm×920mm 1/16

版 次: 2013 年 7 月第 1 版

书 号: ISBN 978-7-5086-4078-5/I·398

字 数: 142 千字

印 张: 12.75

印 次: 2013 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 36.00 元

版权所有·侵权必究

凡购本社图书, 如有缺页、倒页、脱页, 由发行公司负责退换。

服务热线: 010-84849555

传 真: 010-84849000

投稿邮箱: [author@citicpub.com](mailto:author@citicpub.com)

# 信睿

Read More


---

Think More

---

Talk Less

---



做有思想的出版

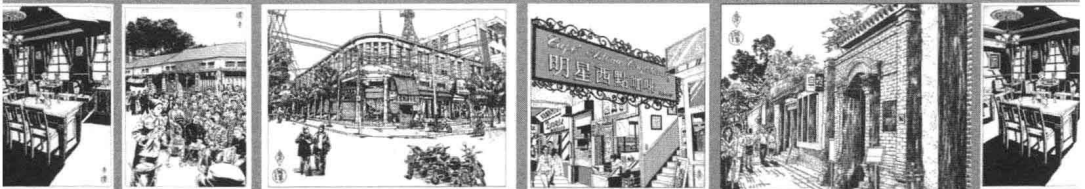
Thinker



# 目录

1	王府井大街 22 号
13	北兵马司 3 号
25	长安寺
39	定福庄东街 1 号
49	东直门内北顺城街 2 号
59	分司厅胡同
69	沙滩北街乙 2 号
79	史家胡同 51 号
89	戏楼胡同 1 号
99	新街口外大街 19 号

- 111 朱辛庄北农路 7 号
- 121 番禺路 127 号
- 133 窄巷子 32 号
- 139 大慈寺路 23 号
- 149 黄门街 79 号
- 157 大楼底——解放路 2 号
- 169 永春体育会
- 179 青田街七巷 6 号
- 187 武昌街一段 7 号





王府井大街22号

文 杨葵

作家



## 王府井大街 22 号

这是北京人民艺术剧院的门牌号。

大多数北京人不会记得这个门牌，但一提起院儿里的首都剧场却谁都认识。这座具有 50 多年历史、带有明显苏联建筑风格印迹的剧院大名鼎鼎。它气度非凡地挺立在高高的台阶上，米黄色的剧场和门前象牙白的华表对于拾阶而上的观众有一种近乎关怀的高雅俯视，每次来看戏，步入剧院的刹那，我都能感觉自己被接纳、被包容，这让我觉得愉快。更多的时候，不演戏的时候，这剧院、这华表就将目光投向门前车水马龙的王府井大街，半个多世纪的兴衰荣辱也就这样无声地悄悄流过了。无论舞台上的热闹，还是后台的繁杂，以及剧场身后办公楼里的风起云涌，它都寂寂不动地全部接纳了。

我是 20 多年前同北京人艺结缘的。那时我刚到《北京晚报》当记者，负责跑戏剧。记得每次去人艺采访，我都不紧不慢地走出东单西裱褙胡同，搭乘 108 路电车，灯市口西口站下，然后向北走，先是路过商务印书馆，再走几步就是人艺了。有时采访之前开个公差，就在更远一站的美术馆下车。先去中国美术馆看个展览，再到不远处的三联书

店买本书，最后向南折返回来。路过社科院考古所门前的书店，呆呆地看着橱窗里装帧严肃的“某某号墓”一类的高深发掘报告，琢磨会儿是否需要进去看看。一过马路，人艺就到了。《鸟人》、《哗变》、《天下第一楼》的宣传海报花花绿绿的，马上把我带入了戏剧的繁华世界。

说繁华是不确切的，那是对考古而言，实际的情况是从我跑戏剧开始，戏剧始终是寂寞的。自从1992年于是之挥别《茶馆》，人艺属于大师和老艺人的辉煌时代也就此告别了。

如今不做戏剧记者很多年了，可还是会常去首都剧场看戏。每回进入剧场，坐进大红的座椅，安静地等待灯光渐暗，心里暗暗数着数，期待着享受大幕开启的精准节奏，就像晨曦中慢慢推开一扇窗。那种清晰、严谨、舒缓、典雅的气息立刻融化了我。“大幕布开启是真的……”这是多少人艺人心底的座右铭，多少恩恩怨怨、爱恨情仇都随着大幕的开启被吸纳了，净化了，这种大气、近乎安慰的包容是别的剧院所没有的。但有时想起人艺，心情会变得复杂，特别是过其门而不入的时候，我甚至庆幸自己不是人艺的一员，而一直是以一个旁观者、朋友的态度，来看待，来感受这座剧院的。因为辉煌的舞台背后，在剧院的后半截（首都剧场的前面被用作剧院，后面是办公楼、排练厅及宿舍）上演的悲喜人生，实在令人唏嘘……

人艺是个什么地方呢？老院长曹禺说：“我是爱这个剧院的。因为我和一些老同志在这个剧院天地里翻滚了30年。我爱那些既有德行又有才能的可爱舞台艺术工作者。我爱剧院里有各种各样性格的工人们。我和他们说笑、谈天、诉苦恼，也不知道有多少回了。戏演完了，人散了，我甚至爱那空空的舞台。微弱的灯光照着硕大无比的空间，留恋不舍……”这是多么美好的记忆。然而，即便杰出如曹禺者，苦闷时也会发出“灵魂飘出窗口”的叹息，这是多么复杂的人艺。

北京人民艺术剧院成立于1952年6月12日，曹禺是这个剧院的首任院长。老舍的名剧《龙须沟》是他的奠基之作，不久又接连演出

了曹禺的《雷雨》《日出》《北京人》，以及郭沫若的名剧《虎符》。到新中国成立10周年时，北京人民艺术剧院的演出风格已基本形成并一举推出《茶馆》《蔡文姬》《骆驼祥子》《伊索》等八台大戏，这在当时的京城是独一无二的。那是个辉煌的时代，在那么短的时期聚集了郭沫若、老舍、曹禺、焦菊隐这样的大师，并拥有欧阳山尊、刁光覃、舒绣文、于是之、英若诚等一批艺术家，青春、才华、血汗、创造的集中爆发，曹禺不可能不留恋，经历过那个时代的人艺人不可能不留恋。人们不会忘记在剧场三楼的宿舍，编剧、演职员们可以随意敲门走进于是之院长的家，自己从老坛子里倒出白酒，手上端着夫人做的面条，边吃边聊剧本、聊表演。这亲如一家的氛围从某种程度上得到了延续。那时，我常到史家胡同的人艺宿舍去采访。黄昏时分，炊烟袅袅的宿舍楼里家家户户飘出饭菜香。黄宗洛、顾威等人操着俏皮的北京话说笑，偶尔还能听到蓝天野书卷气的沉稳话音。我在各家游走的当儿，总能闻到酒香。有时，结束了剧院的采访工作，院长刘锦云照例会热情地招呼大家到楼下平房的食堂去吃涮羊肉，酒是不可少的。不喝酒的我，也会摆上一杯装装样子，怕破坏了气氛。

余生也晚，等我拿起笔来记录这座剧院的一些人和戏时，很多人已经离世。关于人艺的一切，实在是太多，太复杂了，我无法鸿篇巨制地写它的历史，我愿意谈谈两个人。一个是演员于是之，一个是导演林兆华。他们共同的特点是非常有才华，他们共同的经历是都担任过这家剧院的副院长，他们都有自己的辉煌，也都有各自的痛苦。而这一切的苦乐都与人艺息息相关。由于性格的不同，行政职务带给他们苦恼的深浅程度也不同，敏感、自律、谦卑、幽默的于是之笑声越来越少了，而林兆华永远一副孩童表情，浑然不觉地“皮实”地、“中庸”地活着。用他自己的话，那叫作“打太极”。在一座传统深厚的剧院，想要自由地活下去，那是不容易的。

于是之先生1927年生人，我与先生只见过三次面，没有跟他说

过话。一次是《茶馆》的告别演出，那时他的记忆刚刚出现了些问题；一次是他老人家难舍舞台，在《茶馆》之后又客串了《冰糖葫芦》里的小角色，结果不出所料的让人悲哀；再就是《演员于是之》出版后，我随人艺的领导们带着新书前去看望他，那时他嘴里只会发出“呜噜呜噜”的声音，已经基本失语。

20世纪90年代，凡是关心于是之的人，大概都知道这样一个消息：由于脑血管栓塞的缘故，导致他难以正常思维与人交流，他不得不告别自己热爱的舞台了。1992年7月16日，在北京人民艺术剧院建院40周年的大喜日子里，《茶馆》在首都剧场进行了告别演出，这是他最后一次在这个舞台上演老掌柜王利发。

那天，观众席里坐得满满的，两边过道里也都站满了人。同时，还有几十个、上百个非常遗憾没有买到戏票的观众不肯走，硬是在门口等了三个多小时，一直到戏结束以后，才争着涌入剧场，最后看上演员一眼。

当晚的演出进行得很顺利，与以往似乎没有什么不同。只是观众席异常安静，人们似乎是在屏住呼吸看演出。于是之演王利发已经超过400场，熟得不能再熟了。但那天在台上，于是之真的忘词了，好在其他演员配合得相当默契，一般观众是根本看不出来的。可于是之心里清楚，整场演出下来，他说错了四处台词，这令他懊丧不已。但是热情的观众并未在乎这个，人们长时间地鼓掌，久久不散，很多人泪水长流。

后来，我再次看见于是之重返舞台的艰难努力——那是在《冰糖葫芦》剧组。《冰糖葫芦》的编剧是梁秉堃，导演陈颙，于是之、朱琳、郑榕、吕齐、李婉芬、牛星丽、金雅琴等一批知名老演员出演。据说，时任北京市文化局局长的张和平希望于是之在戏里扮演一个角色，哪怕是过场戏的角色，坐着轮椅转一圈也行，因为于是之在话剧界的人气实在太足了。于是，于是之和朱琳便在戏中饰演一对知识分子。

《冰糖葫芦》好像并不是人艺出品，所以演出地点不在首都剧场，好像是海淀剧院。这出戏里，于是之既不是主角，也不是配角，而是一位“过客”——一位挽着老伴的臂膀，在台上绕行两周的过客，只有几个字的台词，后来连台词也省去了，成了没有一句台词的“默客”。这大概是为了避免他再次忘词，而又想让他与惦记他的观众见见面的两全之策。从这个意义上讲，这个目的是达到了，很多观众看着于是之面带微笑走过舞台时，虽听不到他的话音儿，却看到他还硬朗，也感到欣慰了。可也惋惜，当年那个伶牙俐齿的“王掌柜”变成今日这样木讷、想说话而又说不出声、说几个字又让人听不清的样子，观众情不自禁地从剧情中跳出来，开始为他的身体状况担忧了……《冰糖葫芦》是于是之留给人们的最后话剧记忆。1996年的冬天，结束了《冰糖葫芦》在京津沪的演出，一代话剧大师，以一个苍老的身影，几乎无言地谢幕了。

第三次见于是之的缘由是1997年他的著作《演员于是之》出版。院领导打算把书送过去，让老人家高兴高兴。我随工作人员同往，但前提是不能采访，只能看，不能问。那时，他已经从院长的位置上退下好几年了。

那天，他就像一个普通的老头儿那样默默地坐着，脸上的表情拧在一起，有点失魂似的落寞。有几次嘴里发出了一连串的“呜噜呜噜”，谁也不知其意，宾主双方都感到有些尴尬。其间，忘记是谁拿出了一封信，那是于是之用毛笔小楷写在泛黄毛边纸信札上的，好看的小字令我印象深刻，更重要的是这一举动打破了那一刻令人倍感煎熬的宁静。寒暄是多余的，所有的关怀都只能存在心里。作为演员，于是之的成就有目共睹：《龙须沟》里的“程疯子”，《茶馆》里的王利发，《骆驼祥子》里的老马。一招一式，一举一动，都来自生活，让人看着非常舒服，发自内心地认同、感动。黄宗江曾说过：“我觉得，话剧表演上，不能说他就一定是最好的。可是想想，在20世纪后半半个世纪，

没有超过于是之的。”是的，现在已经没有人像他们那一代人那样，要演个人物，会为人物写个上万字的小传；要去体验生活，也不是蜻蜓点水地看看，而要同吃同住同劳动；要提高修养，能经年累月地读书、写字、画画。实在是太不经济，太没有效率了。然唯此才能成就伟大的演员于是之。而现在，伟大一词，不论在哪个领域里恐怕都消失了。

作为院长的于是之，可就没那么幸运了。在一个“出趟国，放倒俩，分个房，送进医院仨”的地方，当个领导有多难，想想便知。1985—1992年，于是之做了8年的院长。而我所见的正是他离开这个位置挣扎多年后的背影。他在20世纪80年代“纵容”林兆华搞话剧创新，激起大部分老同志的抵触情绪。他不能说，也不会去说，这些反对意见只能烂在肚子里，越发使他痛苦。然而，李龙云的《小井胡同》，梁秉堃的《谁是强者》，刘锦云的《狗儿爷涅槃》，都是他那时候抓的，有些还是顶着压力抓的。这些，我相信戏剧史都会铭记。

林兆华就很少背思想包袱，永远有小孩心性。有人批评他是人艺的叛徒，他不以为然；有人劝他跟那些自以为是的理论家论战，他不言声，继续排他的戏，不跟人家玩，类似种种万万不会发生在于是之身上。

人艺的早期被看作中国话剧的黄金时代，而一些行内人并不这么认为。中国话剧的起源发展有两条线索可寻：欧阳予倩从日本带回的春柳社和脱胎中国戏曲的文明戏。那时有一半剧目都改编自国外，因此有人觉得那才是中国话剧百花齐放的绚丽年代。而人艺成立后的大部分作品，无论精品或是劣作，配合宣传需要的多，因此，它也远非北京市属的一家剧院那么简单。还有一个原因令人艺变得复杂，那就是剧院成立之初接受斯坦尼拉夫斯基现实主义表演理论比较多，而后有些人愿意把现实主义当成人艺唯一的传统，并以此打压其他舞台创新。在这里，焦菊隐先生所创立的演剧学派借鉴中国戏曲的事实被有意无意地忽略了。就像对待历史一样，每个时代的解读者都可以随意

检出属于自己的声音。

我就是在对于林兆华的种种争论中，开始接触这个有趣的老头儿的。他1936年出生，我是“70后”，是他的小朋友，他愿意跟我这个局外人说说他的艺术构建。于是，我常常有机会在他排戏的间隙，去首都剧场三楼他的办公室跟他聊天。总是一杯上好的绿茶放在破桌子上，一些与戏剧相关的书籍或开或合地胡乱散摆着，房间里的光线有些暗，泛着书的陈旧之气和绿茶特有的香。我想，他可能想借助我们报纸的力量，传达他对戏剧的理解，可当时那个声音太微弱了，淹没在其他更符合潮流的声音里。我的年纪又小，没能写出什么振聋发聩的文章，对此，我颇多懊悔。直到现在，我一直以为，林兆华的戏剧观其实根本没有人透彻了解过，大多数媒体为了追求眼球效应，将他打造成了一个先锋导演。这根本就是误读。

林兆华是被当作演员分配到北京人艺的，他改行以后独立执导的第一出剧目是《为幸福干杯》。由于探索性太强，遭到很多攻击。20世纪80年代末，他曾经一度想退出人艺，“在这样一个传统雄厚的剧院，幸亏我皮实，否则根本坚持不下来，人家当时都说我背叛人艺呀！这其中，曹禺给了我很大的支持，并亲自给我写了封信，他让我看到了一个真正艺术家的宽广胸怀”。

他提起的曹禺先生的信，应该是《绝对信号》上演后引起巨大争议后曹禺所写的那封信。1982年11月，中国第一个真正意义上的小剧场戏剧《绝对信号》在北京人艺首演。中国有写实主义的话剧传统，而《绝对信号》是由现实、回忆、想象三个层面交织成的生活断面，时空也能发生倒置。有些人看不惯了，质疑之声充斥于耳。可就在《绝对信号》上演百场之际，曹禺致电剧组：“我认为勇敢沉着走大道的人们总会得到应有的敬重和发展。”1983年3月15日，他又给剧组写了一封信，信中说：“北京人艺从不故步自封，不原地踏步，绝不因抱着那点成就，就总是沾沾自喜，不求前进……”北京人艺绝不能

仅成为保留剧目的博物馆，它是继承了我国话剧传统，却又不断汲取新精神、新形式，开拓广阔艺术疆域的地方。”

可以想见，如果没有赵起扬、曹禺、于是之的支持，林兆华的艺术道路肯定会艰难得多。对此，他总是心存感激。然而，即使这样，他的很多艺术想法在人艺这个体制内也是无法实现的。20世纪90年代初林兆华成立了自己的戏剧工作室，办公和排练常常在东四八条52号中国戏剧家协会的楼上进行。说是排练厅，其实就是一间大屋子。有几次我去看《三姊妹·等待戈多》的排练，濮存昕和林兆华通常骑着自行车来，而披着长发的陈瑾饱满而肃杀地直着腰板挺坐在一把旧椅子上无言地等待，俨然《三姊妹》里的玛莎了。

契诃夫在20世纪初创作了剧本《三姊妹》，三姊妹娥尔加、玛莎和衣丽娜的父亲是一位死去的将军，她们哥哥的理想是成为一名大学教授。她们活着，没有理想，只有梦想，那就是去莫斯科。莫斯科是她们童年美好时光的证词，也是她们成年以后唯一的向往。她们日复一日，年复一年地等待着，岁月流逝，她们依然坐在各自的椅子上，莫斯科依然存在于向往之中，半个世纪以后，萨缪尔·贝克特写下了《等待戈多》，爱斯特拉冈和弗拉季米尔，这两个流浪汉进行着重复的等待，等待那个永远不会到来的名叫戈多的人。契诃夫与贝克特的某些神合之处，让林兆华抓到了把柄，将他们的戏剧精神合二为一，即《三姊妹·等待戈多》。这注定在结构和叙述上不可能完整，在表现上不可能“现实主义”的戏剧在当时的人艺体制内是无法诞生的。

脱离了体制的支持，我见到了一个艺术家为钱所困的窘境。林兆华总是开玩笑说：“怎么没有一个富婆看上我？哎！”他自己可以一件衣服穿几年，打坐吃素，而商业社会却按自身的规律强有力地运转着，哪管什么艺术、心灵、火花的事儿呢？我眼见他刚刚为《三姊妹·等待戈多》还清了最后的债务，紧接着就遇到《理查三世》赞助不能全部到位，又要自己往里搭钱的残酷现实。尽管如此，林兆华每天依然



悠然出现在排演场上，从容不迫地带着大家排戏，并且坚持这个戏要在条件比其他剧场好，而场租也比别的剧场贵的首都剧场公演。后来《理查三世》在首都剧场的舞台上上演了。这部戏无非是想说人人都有行恶的理由，而作恶一旦合情合理，人民将对阴谋麻木不觉，甚至习以为常，人性就会遭遇冰川。首演结束，我看到张和平局长笑呵呵地跟林兆华说着什么，大意是，你什么都演了，我什么都没看见，哈哈……

细数一下，《哈姆雷特》《棋人》《北京人》《浮士德》《罗慕路斯大帝》《三姊妹·等待戈多》《故事新编》等这些戏都是在剧院外，以“戏剧工作室”的名义和别人合作的，经济上一如既往地捉襟见肘。

在人艺排戏，林兆华也没有轻易放弃自己的艺术追求，他以一种“中庸”的姿态默默坚持着。比如人艺的看家本事——现实主义，在他的努力下，也会呈现别样的风采。深入实际，触摸生活，寻找灵感的传统是这个剧院赋予他的，他并没有将这个优良的传统“革新”掉，而是比常人更努力地坚守着，担当着。

2005年，人艺要排陈忠实的《白鹿原》，我随林兆华一行到陕西体验过生活。之前，林兆华来过西安多次，他要上白鹿原观察感受那里的天象、地脉、气韵。陈忠实乐于做向导。

夏天里，正是西安酷热难熬的伏天，林兆华领着剧组二十多号男女演员来到西安。以濮存昕为首的这些北京来的演员以前大多在电视、电影里出现过，现在很容易就被偏远的原上的乡民认出来，受到他们最真诚淳朴的欢迎。演员们走村串户，看当地男人走路的姿势，说话的口吻和身体动作语言，看女人如何烧火做饭，管教儿女，看得津津有味。

陈忠实随后和林兆华、濮存昕到一户农家吃午饭，饭后林兆华提出要看纯粹的民间演出的秦腔。不费多少力气就召唤来一批男女唱家，这是农村流行的“自乐班”，在十里八乡甚为有名。演唱刚一结束，