

# 兰姑姑的戏票

刘心武

北京王府井附近东安门大街路南，有一所至今仍保留着欧洲巴洛克建筑风格的剧场，长期是中国儿童艺术剧院的专属剧场，但是1950年的时候，中国儿童艺术剧院还没有成立，那里一度是北京人民艺术剧院的演出场地。这里所说的北京人艺，是后来成为专演话剧的那个北京人艺的前身；属于北京市的儿童艺术剧院成立于1952年，现在人们熟悉的北京人艺专属剧场首都剧场，是1954年建造的。据我所知，最早叫做北京人民艺术剧院的演出团体，属于华北局，是歌剧、话剧都演的，后来分流整合，才把北京人艺的称谓给了北京市，专演话剧。

1950年夏天，我八岁，随父母从重庆水路到达武汉再乘火车抵达北京，从那以后，我就定居北京，直到今天。在北京的近七十年里，观剧是我生活中重要的精神活动，可谓京城剧场十二栏杆拍遍，舞台沧桑尽收眼底。我到北京看的第一出戏，就是在东安门大街的那个巴洛克风格的剧场里演出的，那是1950年年底，父母带我到那地方观看民族歌剧《王贵与李香香》。

记得那天到了剧场门口，把门检票的不让我进，父母告诉我们我已经上小学三年级了，懂事，能看戏，不会哭闹；首先人家不信我已经八岁多，我那时身体发育滞后，小头大脑，再，人家认为三年级也是小孩子，儿童是一律不让进场的；这可怎么办啦？父亲急中生智，就告诉他们，我们是赠票，是孙维世导演赠的，把那装票的信封拿给人家看，信封是中国青年艺术剧院的专用封，信皮上有我父亲的名字，右下角签着“维世”。这还真管用，人家就让我跟随父母进去了，我那颗小小的心，由紧而松，欣喜莫名。那出歌剧《王贵与李香香》是根据李季的长诗改编的，导演并非孙维世，也并非中国青年艺术剧院的剧目，是以北京人民艺术剧院名义演出的，可能孙维世和编剧于村熟稔，所以有了较多的戏票，就分赠一些给亲友，我家也就得到了。我至今记得那歌剧里多次出现的合唱：“一杆子红粮，半天价飘……”

从那次起，我就知道，我们家有机会得到赠票，去看演出。赠票的，父母让我叫作兰姑姑。兰姑姑我始终没见过，但她的亲妹妹，父母让我叫粤姑姑的，多次来过我家，后来当然就知道，兰姑姑是孙维世，粤姑姑是孙新世。

我生也晚，老一辈的事，只是听说。我爷爷刘云门，1932年就去世了。我在爷爷去世十年后才诞生。前些年粤姑姑从美国回来，就在贵宾楼红墙咖啡厅见面，见到我就大声说：“心武，我们两家是世交啊！”坦率地说，我心里热络不起来，因为我爷爷跟他们父母的交往，虽然留有若干照片，却是我生命之前的事情，缥缈如烟。概括地说，兰姑姑和粤姑姑，当然她们还有三位兄弟，其父亲孙炳文母亲任锐1913年在北京结婚，我爷爷刘云门是证婚人，婚宴后在什刹海北岸会贤堂饭庄前的合影留存至今。1922年孙炳文和朱德赴德国前，在我爷爷家小住，1924年我爷爷到广州任中山大学教授，1925年我母亲遇到困难，被孙炳文、任锐接到其家居住，但他们很快也往广州参加孙中山领导的革命，就安排我母亲到任锐妹妹任毅坤家暂住，任毅坤是冯友兰夫人，所以后来我进入文学圈后，把宗璞叫做大姐，遭母亲呵斥，说这叫璞姑姑才是，兰姑姑、粤姑姑都是宗璞表姐妹，她们是一辈的。这篇文章，要说的是兰姑姑赠戏票，使我近水楼台先得月，从小受到很好的话剧熏陶的事。关于孙家，关于兰姑姑本人那不到半百就陨落，等等事情，我没有特别特别的叙述权，但我要呼吁，对于孙维世，作为中国上个世纪杰出的话剧导演之一，她在这方面的成就，一般人还缺乏必要的认知，专业人士虽有有一些纪念性的文字和涉及其导演艺术的论述，其实也还很不充分。我要从自己当年观其所导演的话剧的亲历亲感，来谈一谈。

中国青年艺术剧院成立后，孙维世导演的第一出戏是《保尔·柯察金》，这出戏的票也送我家了，但我哥哥姐姐去看了，我没看上。那时候我父亲先在外贸部工作，兰姑姑送票，好像都是邮寄到父亲单位，父亲带回家，到那时候再去看。有次又看见父亲下班回家从衣兜里掏出一个信封，我就跳着脚喊“我要兰姑姑的票”，但是父亲冲我摆手，跟母亲说：“这回不是票，是信，请我去她家吃便饭。”兰姑姑和粤姑姑都称我父亲天演兄，称我母亲刘三姐，或简称三姐，因为我母亲在娘家大排行第三。后来知道，是兰姑姑和名演员，也就是演保尔的金山，结婚了，婚礼早举办过，再个别邀请到我父亲，应该是一种对世交的看重吧。那天父亲带回一瓶葡萄酒，说兰妹（他总这么称呼孙维世）告诉他，是周总理给她的，过些天家里来客，父亲得意地开了那瓶酒共饮。再一次父亲回家，带回兰姑姑赠的戏票，笑对我说：“全给你！”我接过一看，是三张电影院的票，我怎么回事啊？原来，是兰姑姑把她在舞台上



孙维世 (1921-1968)



孙炳文与任锐的结婚照，最后一排左二为证婚人、本文作者的爷爷刘云门

排演出的儿童剧《小白兔》，由中国新闻纪录电影制片厂，拍成了舞台艺术片，我约两位同学一起去了新街口电影院，原来是正式公映前的招待场，我们好高兴！那电影虽然由新影拍摄，但不是对着话剧舞台的刻板纪录，是在摄影棚里搭出了三维的全景，而且充分地运用了电影语言，推拉摇移、主客观镜头及镜头使用，娴熟流畅；大全景、全景、中近景、近景、特写、大特写的穿插，恰到好处；蒙太奇剪辑，天然浑成。《小白兔》是兰姑姑根据苏联作家米哈尔科夫原著改编导演的，新中国第一部儿童话剧，剧情生动幽默，富有教育意义，场景美丽，赏心悦目。那时候儿童剧组还属于中国青年艺术剧院的一个分支，1956年分离出去组建成为中国儿童艺术剧院，后来所排演的《巧媳妇》《马兰花》等，其实都是《小白兔》风格的发扬光大。看电影《小白兔》回到家，我就裹上父亲睡衣，又用两条毛巾给自己弄出两只长耳朵，在屋里跳来跳去，听见父亲对母亲说：“兰妹十五岁就在上海演电影，她对电影很熟稔的，拍起电影驾轻驭熟。”可惜后来兰姑姑没有再导演电影。

兰姑姑再一次赠票，是她导演的果戈里的名剧《钦差大臣》，我高兴地跟母亲去东单拐角那里的中国青年艺术剧院专用剧场观看。印象特别深刻的是，全剧演到最后，台上台下都在笑，忽然一个角色大声说：“笑什么？笑你们自己！”台上的所有角色就以不同的姿势僵在那里，台下的观众也都愣住，幕落，观众热烈鼓掌。巧的是，我小哥哥刘心化，那时候考上了北京大学曹靖华系主任的俄罗斯语言文学系，而粤姑姑从苏联留学回来，分配到北大俄语系任讲师，正好教我小哥哥，所以我在小哥哥影响下，对俄罗斯和苏联的文学艺术着迷。小哥哥告诉我，俄罗斯大戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基，创建了影响世界现代戏剧极其深远的戏剧流派，就是体验派，要求导演指导演员，从自我心中找到与角色相关的种子，去发芽长叶开花，体验到角色的内心活动，再外化为形体语言，塑造出有血有肉的艺术形象。兰姑姑呢，她1939年去苏联学戏剧，斯坦尼斯拉夫斯基1938年刚去世，其嫡传弟子列斯里血气方刚，兰姑姑成了列斯里的学生，因此可谓得斯氏体验派戏剧体系真传。

对我影响至深的，还是兰姑姑导演的契诃夫名剧《万尼亚舅舅》，也是拿着赠票，跟母亲一起在青艺剧场看的。看时有感受，看完接连几天反胃有感悟，随着岁月推移，再回忆那次演出所给予的心灵滋润与审美启蒙，就觉得那是一生难得相逢的甘泉，可以啜饮至今。舞台画面具有充分的油画感，不是欧陆文艺复兴那种情调，更不舍后来风靡欧美的现代派元素，是俄罗斯十九世纪末二十世纪初巡回展览派画家的那种脱离宗教与贵族气的平民写实风格，与那一时期影响至大的美学家车尔尼雪夫斯基那“生活就是美”的认知相通。剧里所展现的万尼亚舅舅和其外甥女索尼娅所生活的外省农庄，恬静朴素的田园生活，本来富有情趣与诗意，却因形成庸俗的入侵，生活是美，但庸俗腐蚀了生活也就使其不美。万尼亚舅舅原来对在彼得堡生活的姐夫心存崇拜，那时远远望去，以为是个天才，结果近距离接触，却看穿不仅是个庸才，而且是个满足于不劳而获的庸俗卑琐的小人。全剧没有营造尖锐的戏剧冲突，人物之间的冲突都只在心理层面，把心理冲突充分诠释出来，是很难的，这就全靠兰姑姑对演员的指导。而当时那一台演员，特别是金山饰演的万尼亚舅舅，得到兰姑姑那斯坦尼戏剧体系的真传，丝丝入

扣地把内心崩溃的过程，表演得令观众信服，到后来万尼亚舅舅突然从墙上取下原是为作装饰的手枪，朝那伪君子教授砰地一射，观众们都会觉得“如果是我也忍无可忍”。但是契诃夫并没有让卑鄙小人死去，只是灰溜溜带着新妻子返回彼得堡。最后一幕，万尼亚舅舅最终还是忍受了命运，复归常态，而庄园的生活，也就努力缝补破碎的裂隙，去延续固有的质朴之美。记得最后展示的是，万尼亚坐在书桌前算账，外甥女索尼娅蜷伏在他身边，把头倚在舅舅膝上，道出最后一段向往美好未来的台词，幕布缓缓闭合，而布景窗外的俄罗斯三弦琴的韵律，仍穿透幕布淡淡氤氲，这是剧吗？分明是诗啊！兰姑姑执导的《万尼亚舅舅》的演出，是斯坦尼表演体系在中国的原汁原味的嫡传呈现，对新中国话剧艺术后来的发展起到非常重要的示范作用，金山后来把他在导演启示下深入角色内心，找准贯穿动作与最高任务，分层次展示在观众面前的过程，细致地加以记录，形成一部著作《一个角色的创造》，不仅在国内影响很大，至少在那时的东欧也引起瞩目，波兰就出了波兰文的译本。

1956年夏天，兰姑姑离开青艺，去了新组建的中央实验话剧院，剧院院长是老戏剧家欧阳予倩，兰姑姑任总导演。在新剧院，她仍不时给我父亲寄戏票。她根据剧作家岳野的剧本，导演了《同甘共苦》，虽然离开了青艺，《同甘共苦》在青艺剧场演出了很多场，那时每当我路过东单路口附近的青艺剧场，就会看到剧场外竖立着很大的海报，以老梅枝上红梅绽放为背景，剧名非常醒目。我很想看这出戏，因为这是兰姑姑以斯坦尼体系原则执导的一部本土化的多幕剧。但是父亲不让我去看，他跟母亲去看了，从看完戏的对谈里，我多少悟出父亲不让我看的缘由。后来我把岳野的剧本找来看了。这个戏的内容在当时来说确实有一定的敏感性，写的是一个建国后已经升到相当高职务的干部，他参加革命前，父母包办婚姻，娶了一个乡下没文化的姑娘，他后来就离了婚，与革命队伍中有知识的红颜知己缔结良缘。这样的人物经历其实也算不得什么，但是剧作家却结撰出以下情节：那干部下乡指导工作，偏遇到已经成长为有觉悟有能力的农村妇女干部的前妻，令他意想不到，也令他赞叹不已。为了推动剧情朝尖锐复杂化发展，剧本里又写到这位干部的母亲，一直由他前妻照顾赡养，而且前妻为了不让婆婆情绪遭到破坏，一直瞒着已经离婚的事

实，以至这位干部下乡回到原籍指导工作，他母亲还以为也是来跟媳妇团圆。而且在这种误会的前提下，干部前妻与母亲，又偏偏因剧作家设置的不得不那样的原因，都来到了干部在城里的家中，那婆婆就觉得那干部所娶的新妻是二房，后恋爱的老干部的恩爱与说教，传达出革命夫妻应当同甘共苦的积极主题，也算一出圆满的喜剧。据说看过演出以后，也曾周总理身边工作过，并且可以出入周总理中南海西花厅住所的张颖女士，在西花厅当着周总理的面，就《同甘共苦》这出戏跟兰姑姑呛起来了。她年龄与兰姑姑相仿，年轻时也曾登台演出，后来在外交部工作过，又长期在中国戏剧家协会任领导，是懂戏的。张颖认为不该把这个剧本搬上舞台，内容不健康，兰姑姑就怼她：表现生活和命运的复杂性怎么不健康？就你正确！周总理就劝她们双方都冷静下来，有话好好说。

兰姑姑和张颖都比我大二十岁还多，我是她们晚辈，但是到1986年，我被任命为《人民文学》杂志常务副主编，张颖那时任剧协书记处书记领导《戏剧报》，《戏剧报》叫报其实也是一本杂志，两个杂志编辑部都在北京东四八条一座旧楼里，有天杂志社工作人员给我往家里打电话，说《戏剧报》新制作了一块标志牌，正让人安装到楼门外《人民文学》杂志标志牌的上面，他们认为很不合适，《人民文学》是1949年创刊的高规格杂志，《戏剧报》1954年创刊行政级别低，应该让他们把《戏剧报》标志牌安装在《人民文学》下面，而且把张颖办公室电话告诉了我，敦促我马上给她打电话，我也就打了，张颖听了笑：“就为这么个事儿啊！”我们那时才有了交往，后来此事妥善解决了。三十年前，张颖请我到她家，也就是前外交部副部长、中国前驻美大使章文晋家，他们设宴招待英籍女作家韩素音，是让我去作陪客，可惜那天交谈不可能引到关于话剧《同甘共苦》上去，我真的很希望听到张颖对那出戏的高见，但她前几年已经仙去，成为永久的遗憾。回想当年父母观看《同甘共苦》回家后的交谈，他们的大体意见是，革命动荡所引发的婚姻重组，他们见得多了，但是把这种事情搬上舞台，似乎会有副作用，特别是年轻一代看了，没有什么好处，他们的见

地，与张颖相似。但不管怎么说，《同甘共苦》这出戏，是兰姑姑试图用斯坦尼体系来执导本土话剧的可贵尝试，建议戏剧界人士如今能充分地搜集相关资料，就其得失与借鉴意义，理性地进行学术探讨。

后来我父亲调到外地解放军外语学院任教，但每次寒暑假回京，仍能得到兰姑姑赠票，我也就还能欣赏到她的一些执导作品，如意大利哥尔多尼的《一仆二主》，在那部戏里，我看出她已经在试图从斯坦尼体系的框架里突围。我们都都知道，世界上有三大戏剧表演体系，斯坦尼的体验派固然影响极大，至今在戏剧舞台上还具有强悍的生命力，但是，还有德国戏剧家布莱希特创建的表现派，斯坦尼的体验派让演员和观众都融入角色上去，似乎共同经历一番共同的审美旅途，布氏的表现派却强调“间离效果”，演员在台上要自觉地跟角色剥离开来，不是融入角色而是掌控角色，观众呢，千万记住，您是在看戏，不必忘我，最好作壁上观，用现在网络语汇来说，就是您稳当“打酱油的”“吃瓜群众”，看的就是个热闹，从围观中去获得感悟。另一大表演体系以中国京剧表演艺术大师梅兰芳为代表，就是大写意，一系列程式化的戏剧元素，譬喻大千世界的无穷存在，演员相互蹬起的舞姿，表达船在水浪中颠簸，四个一组举幡旗或持刀枪的龙套在舞台上跑动，就代表了千军万马，一根带很多穗子的马鞭，挥动着就表示骑马前行，丰富多彩的脸谱，不仅象征了角色的善恶忠奸，有的已成为特定人物的独有标志……1935年梅兰芳访苏，那时候斯坦尼和正好在莫斯科的布氏都看到梅兰芳的演出，包括当时苏联戏剧界另树一帜的怪才梅耶荷德——此人可称是苏联戏剧界的先锋派人士，还有当时在全世界享有盛名的电影泰斗爱森斯坦和普多夫金，也都看了梅兰芳的演出，大为惊叹，特别是看到梅兰芳仅仅用双手的兰花指，就能表达出丰富的内心活动，外在的美与内在的秀气人陶醉，叹为观止之余，那世界第三大表演体系写派的命名，就是他们兴起的。

到上世纪五十年代末、六十年代初，那时中苏分歧渐渐明朗尖锐化，与苏联文化进行一定程度的切割势所难免，开始，还觉得苏联作家里，有一些坚持正确方向的，比如柯切托夫，特别是他1958年出版的长篇小说《叶尔绍夫兄弟》，揭露了后斯大林时代的社会弊端，抨击了修正主义倾向，于是将这篇小说改编成话剧，兰姑姑自然而然成为最合适的导演，她也参与了剧本的改编，但后来一直没有公演，只在内部演出，而我家也就没有得到戏票无从一睹。关于这部话剧的资料应该趁参与编导演出的一些老人们在，广泛收集，加以梳理分析，以探究中国话剧（也涵盖中国文艺其他方面）在发展过程中，是如何与苏联文化从崇尚、照搬到纠结、切割，最后分道扬镳的历程，那是很有意义的。

最后一次得到兰姑姑戏票，是1962年了，看了她执导的《黑奴恨》。1852年，美国女作家斯托夫人创作了长篇小说《汤姆叔叔的小屋》，描述黑人在奴隶制下的悲惨命运。1901年，林纾（林琴南）与通西文的人士合作，以文言文翻译了这部小说，命名为《黑奴吁天录》。1907年6月，欧阳予倩、曾孝谷、李叔同等组织的春柳社在日本首演了据之改编的五幕新剧，同年末，上海春阳社的王钟声等在上海演出此剧，注意，那时候清朝还没有结束啊，这些戏剧前辈真是文艺先锋，令我们当下的戏剧工作者和戏剧爱好者肃然起敬。虽然此前李叔同、曾孝谷等演出过《茶花女》，但剧本是直接法文翻译过来，只演了一幕，而《黑奴吁天录》却是欧阳予倩根据原著改编的原创剧本，以五幕有头有尾地呈现，所以，戏剧史家都把1907年作为中国话剧正式诞生

的年份，把《黑奴吁天录》视为中国现代话剧的鼻祖，到今天，已经112年了。斯托夫人的小说其实主调是哀怨、感伤的，欧阳予倩编剧及春柳社、春阳社演出时，都把那个历史时期对现实黑暗的愤激融汇进去，所以强调“吁天”，到了1961年，欧阳予倩再次改写剧本，则又从寄希望于上苍赋予公平的调式，改成了强调黑奴对压迫者的“恨”，这在当时的大背景下，是必然的，也是必要的。

1961年欧阳予倩还健在，而且是实验话剧院院长，那时是七十二岁的老人，兰姑姑比他晚生三十多年，当时才四十岁，执导这样一位中国话剧创始人老前辈的剧作，又是在那样的时代情势下，感受到的压力一定不小。剧目承担的思想指向是清晰的，并无论诠释的难度，难的是艺术上如何把握，再以导演《万尼亚舅舅》那样的路数处理这个剧，显然不成了，必须大胆突破，创出一条新路子，使其在艺术上闪烁出新的光辉。幕启前，我对舞台的期待，还停留在观赏《万尼亚舅舅》《一仆二主》的心态，但是开幕后就觉得风格一新，完全是不再拘泥于斯坦尼体系的崭新台风。2018年从电视上看到中国国家话剧院（由中央实验话剧院和中国青年艺术剧院合并而成）的老演员田成仁的一段访谈，谈五十七年前演出《黑奴恨》的一段经历，原来开排此剧，主角选的另一位也颇资深的演员，体型胖壮符合原小说描写，但导演怎么都觉得不对，就让其停下，那时候剧院里兰姑姑排戏，剧院里的人能去窥一眼的都要去窥一眼，田成仁也不例外，躲在一角观看，没想到一眼被兰姑姑见到，就点名要他进入排演空间，演一段给其他演员看，田成仁说那天他害臊地逃遁了，《黑奴恨》也就停排了，过了大约半个月，才又开排，剧院宣布角色分配，男一号黑奴汤姆——田成仁！可见停排的那些日子里，兰姑姑一直在寻求舞台上的新意，按说瘦高的田成仁并不符合原著里汤姆的模样，但是这次她不求形似，甚至也不要求纯粹从体验入手去寻找“种子”“动机”，她大量吸收了布氏体系表现派的特点，在人物姿态、动态，以及与其他角色的形体交错、搭配、互动上，追求一种激动人心的雕塑感，舞台美术设计也不再追求油画感，而是多以灯光的勾勒、移动、变幻来营造氛围，舞台面经常“留白”，有大写意的趣味，令观众用自己的想象去丰富眼睛所见。总起来说，我觉得兰姑姑执导的《黑奴恨》，在“表”（外在）与“演”（内在）之间，在写实与虚拟之间，在诗意与政论之间，经过反复而细致地雕琢——另一演员石雅坚回忆，排演中她要求演员每排一次都要比上次丰满——艰辛而勇敢地达到了平衡。为纪念中国话剧诞生一百周年，也是《黑奴恨》上演四十六周年，北京上演了喻荣军编剧、陈薪伊担任总导演的《吁天》，是极富意义的历史回响。

1964年兰姑姑深入当时的石油基地大庆，与那里的工人和家属同吃同住同劳动，1965年编写了话剧《初升的太阳》，由金山导演，1966年上半年进京演出，轰动一时，好评如潮，那应该是她努力开创中国话剧新篇章的力作。但是自1963年起她和我父母没有了联系，我也就再没有得到兰姑姑的戏票。很后悔1966年上半年没有去买去看《初升的太阳》，现在已成绝响，徒留想象。

我希望人们对于兰姑姑，也就是孙维世，不要再消费她的隐私，以及她那非正常死亡的悲剧，而是把她作为中国杰出的话剧导演，去正视她在中国戏剧史上的价值，从对她导演的剧目（据说一共有十六个）的资料搜集与研讨中，获得推动中国话剧艺术继续发展的借镜与动力。

2019年5月11日 北京绿叶居

## 笔会

记录



「文汇报」  
微信二维码



1961年首演的话剧《黑奴恨》