



永不落幕

李畅 / 著



永不落幕

李暢 / 著

中国篆刻出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

永不落幕 / 李畅著. --北京: 中国戏剧出版社, 2012.5
ISBN 978-7-104-03723-1

I. ①永… II. ①李… III. ①戏剧—舞台美术—文集
IV. ①J813-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第072649号

永不落幕

责任编辑: 赵建新 周 扬
责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社
出 版 人: 樊国宾
社 址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层
网 址: <http://www.theatrebook.cn>
电 话: 010-58930221 58930237 58930238
58930239 58930240 58930241 (发行部)
传 真: 010-58930242 (发行部)
读者服务: 010-58930221
邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层
(100097)

印 刷: 北京市梨园彩印厂
开 本: 787 mm × 1092 mm 1/16
印 张: 20.5
字 数: 240千
版 次: 2012年12月 北京第1版 第1次印刷
书 号: ISBN 978-7-104-03723-1
定 价: 32.00 元

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

自序

《永不落幕》是一本集论文、散文、考证、讲稿于一体的大杂烩，本想事先请几位戏剧界名宿为之作序，但我熟悉的名人们大都年事已高，估计他们也许不会推却我的请求。可是想到写序先得读文，请老人家们写序就实在有点害人了。反复思考，“害人之心不可有”，还是自己介绍自己吧！

我收集这些文字的目的，是想向一些年轻的同行们介绍我的那个时代的舞台美术行业情况，及那个时代中我的思想、兴趣。后来者也许能从中看出我们这代人前进道路的曲直，如果我能借此介绍一些知识，也不是无益的吧？

舞台美术应该算是一个不太大的行业，甚至它不是一个完全独立的行业。它的每件上了舞台的作品的寿命长短不一，短的不过一两场，长的三五十场，或更多。如果是观众十分欢迎的戏，可在舞台上演几十场、几百场，甚至是几千场。在欧洲的保留剧目制剧院里，许多戏的布景、服装、道具保存十几、二十多年，还经常被推上台亮相。有许多的舞台画面被印在宣传品上，印在书里。但是可惜舞台美术作品只要一离开舞台，离开了活生生的演剧，它就不是完整之作了，尽管某些戏剧的“大制作”出现之后，也能听到观众的掌声甚至

惊叹声。欧洲某些文明国家的观众在大幕拉开时，对着舞台画面先礼貌的鼓掌。尽管舞台美术确有其独特的魅力，但是只要灯光一闭，大幕一落，舞台美术就消失了。

我的学生有不少是改行做画家的，他们开玩笑说：“我的画再不好看，甚至是猴子画得莫名其妙的抽象画，但总都是艺术品，也许价值连城。”可是舞台美术家无此幸运，他的作品可能引起上千观众的赞叹，可是在平常生活中，那些做假的商品不是货真价实的东西，就常被人开玩笑地斥责“做得像布景”或“俗得像布景”，您说这是不是有点使同行们泄气？可是即使如此，舞台美术也有它自己的诱人魅力，否则怎么会有那么多人在这个行业里乐此不疲呢？

如果有兴趣，您可以看看收藏的陈年戏剧说明书。“剧作”（或“编剧”）、“导演”、“演员”的称呼都比较统一，唯独我们这一行，有叫“布景”的，有称为“舞台装饰”的，有称为“装置”的，有称为“设计”的，真是五花八门，但其实这都是法文、英文、日语等等名称的不同汉译。“舞台美术”这个统一的名称被大范围正规地使用，是中央戏剧学院在建院时，为了包容“布景”、“灯光”、“服装”、“化妆”等多个不同的专业，需要有一个统一的名词才开始使用的，以前那些多种译名此后就逐渐消失了。受此影响，以后又有了“电影美术”、“工艺美术”、“电视美术”、“戏曲美术”等等的称呼，形成了一个“造型美术”的庞大家族。

学习舞台美术也不容易，它的难度在于包容的技艺种类太多、知识面太广，而且又有剧本、导演、剧场条件、物质条件、观众喜好的种种制约，设计师没有那么多的创作自由。它是一个艺术上的障碍物赛跑者，而且他要会画，懂戏，懂点中外建筑史、服装史、家具器皿史、吉祥图案，会点木工，懂点金工，懂点艺术光学，还要会舞台上种种独特的技术，还要随时了解材料，材料技术的新工艺，新信息和它们的性能。当我们不知道建筑材料中已有大面积的薄塑料透明反光

镜片时，欧洲已普遍在舞台美术中使用了，所以捷克名设计师斯沃博达能使用它设计出有妙趣的《昆虫喜剧》，去年意大利舞台美术设计师能为中国国家大剧院设计出那么精彩的歌剧《茶花女》。“材料”能左右舞台美术的构思到如此程度，使人惊叹。

我以为，从事任何行业，要想做好、做精都必须熟悉这行业的历史，而要研究历史，首先要有大量准确的史料。十多年前，我曾写过一本《清代以来的北京剧场》，那时我人在北京，写的是北京的事，还深感历史资料之不足。后来我才知道中国各方面的历史资料遗失的实在太多，而有情趣、有精力、有目的地保存历史资料的人和单位又太少了。我有一位忘年交，中国戏剧家协会的曹孟浪先生，他数十年来有志于收集中国话剧史料，他在家乡苏州开办了一处家庭博物馆展示他的藏品，现在他已过世，其收藏也不知落脚何处。在重庆还有一位石曼先生，是位研究重庆话剧界历史的专家，也存有大量该方面的资料。他著作颇多，用写书的办法保存了许多有价值的戏剧史料。我默祝中国出现更多这样的史料专家。我在本书的第一篇文章《中国近代话剧舞台美术简史浅析》，就是在几乎没有人研究中国近代舞台美术史的情况下，在教书之余写出来的，其动机在于打破无人写中国近代舞台美术史的冷清状态。那时也发现，老一辈真有资格写这些历史的亲历者已经鲜有人能动口、动笔了。我曾问计于我的启蒙老师、早已经退休的陈永惊先生，他介绍了几位老前辈给我，但等我去访问时已难寻其人了。我怕这种事情在我们这一辈人身上重演，这也是我收集这个集子的动机之一。

以前少有人写中国话剧舞台美术史，我们戏剧学院舞台美术系也没有这种课程，所以许多学生对中国本行的过去一无所知也是必然的：他们以为中国自消灭了皇朝以后，就有首都剧场、保利剧场那样的设备；他们往往不知道春柳社，也不知道文明戏，更不知道中国学习西方话剧是经过怎样的曲折历程。

1943年左右，因我住在重庆的一个剧场旁边，所以与他们的剧团里的演员、舞台美术设计师们渐由认识而熟悉，后来去读了当时的国立戏剧专科学校。1949年毕业后，我与学校一起迁来北京，有幸参与建立中央戏剧学院，即算是入了话剧这一行。我对解放前的话剧界有些感性知识，认识一些人，看熟了他们在台前幕后是怎么操作，更熟悉他们演的戏。1949年以前，我所就读的国立戏剧专科学校是当时中国最正规的戏剧学校了。因为学校在重庆郊区的文化小镇北碚，那里又有一批流亡到四川去的文化机构，所以除去学校里的专业老师余上沅、杨村彬、刘静沅、蔡松龄、何之安、陈瘦竹、陈永惊、郭兰田以外，兼课老师有国立编译馆的梁实秋、老舍、卢冀野、杨宪益、章靳以等，还有复旦大学的洪深。以后学校搬到南京，又有曹禺、张骏祥、黄佐临、石挥、吴仞之、丹妮、罗静予等。老师都是一时之选，但那时已是解放战争中了，社会不安定，老师、学生都不安全，但是学生若想读书还是有很大的自由。中国话剧教育那时比较稚嫩，与解放后国家经过大力培养的学校自然不同，但是学校的图书馆颇佳，中国成熟的话剧书籍虽然不太多，可是英文话剧书籍不少，只要用功，学习上尚有较大空间和余地。

当时中国尚未脱离半封建半殖民地的环境，物质条件极差，全中国几乎找不到像样的专业剧场，尽是在电影院里凑合演戏。我们目前演出戏剧的物质环境较好，是新中国建立后全国戏剧界的老中青几代人群策群力的结果，但这一切都需要有人研究、发掘、总结。

《美国舞台美术发展简述》、《19世纪英国舞台美术的特色》、《易卜生的剧作和箱形布景》几篇文章，是我在中央戏剧学院舞台美术系授课或辅导发言中的讲稿，也是几篇重在历史发展方面的内容。西方观众与中国观众当然有很大的不同，但是他们都有幼稚的阶段，也都有发展成熟的阶段。人们都认为戏剧的成熟是戏剧家的功劳，殊不知观众的喜爱也是戏剧发展的动力，多有一些戏剧历史知识就能懂得

这个道理。新中国成立以前，中国留学海外学习戏剧的学生多半是去日本，及英、美两国，他们多是我的老师一辈。但是他们谁也不专门研究舞台美术，我写以上这几篇文章，有点斗胆为他们补缺的想法。

《漫谈舞台美术中的历史准确性》、《舞台美术与造型美术》，也都是讲稿或发言稿。新中国的戏剧学校逐渐增多，除我院之外还有上海戏剧学院、中国戏曲学院、北京舞蹈学院，这些学校的舞台美术教师们写过很好的讲稿，起过很大的作用，但是谁也搞不清楚，为什么有系统的成套的教材并不多。新中国成立后三十年的中央戏剧学院教师也人才济济，但是学院当局对教材建设似乎兴趣不大，基本上也少于鼓励或创造条件生产教材，有一度甚至使人感到好像有个要写教材就得“集体创作”的潜规则。个人写教材容易被目为“突出个人”、“个人英雄主义”和“一本书主义”，而个人也确实怕被突出，如被突出，大约随之而来的就是有种种不同的问题等着你，我个人深有体会且受其害，所以各种讲稿都是自己写了然后束之高阁。可以查一查我这些年发表的东西大都是在拨乱反正之后，从1949年至1976年之间，我的稿子也大都是以集体之名写的。“四人帮”倒台后，又有大量工作等着我们去做，写成本大套的教材已无时间，所以就把原存的教材改头换面发表了出来。此外就是编写了一些本行业的辞书，包括《中国大百科全书·戏剧卷》我都尽量参与编和写。

《经营大型剧院的三个要素》、《剧场建造的选型和经营》两篇文章，是我在国家文化部当了多年剧场顾问以后，发现“中国是戏剧大国，但不是戏剧强国”的原因确有多种，其中一个重要且被领导漠视的原因是在经营管理上，剧团剧院组织建立上，剧院上演剧目的体制上，忽左忽右、忽紧忽松。我们在许多方面也曾以俄为师，唯独在经营管理上并未学习俄国（当时苏联的经营管理近乎西欧的方法），而是舍不得那一套游击战时期的“法宝”。虽然1953年左右，把文工团的名称都改成某某“艺术剧院”或某某“人民艺术剧院”，但其组建方

法基本上还是一个个大文工团。其突出特点还是只为当前的政治利益服务，不承认文艺的根本任务是贡献给人民具有真、善、美特质的文艺精品，不承认文艺的根本任务是提高人民的思想道德水平，是提高人民的心灵高度，也不承认文艺必须表现真实和必须批判现实中存在的丑恶。如对后来大跃进等灾难百般美化，遮盖真相。这样的文艺方针怎么能造就出杰出的剧院？不断地政治运动也打乱了剧院的正常演出秩序，无法建立高效率的上演率和复演率。在行政上也必然形成官僚主义的低效率。鉴于这些积弊，我当时写出以上两篇经营管理的论文，希望上级机构能借鉴先进国家剧院体制中有益的部分。很遗憾的是，我这里“位卑未敢忘忧国”，上边往往还是“外行真敢管内行”。

其实，从某些明显的硬指标上衡量，中国剧院文化指标的落后是十分明显的。如文化先进国家，他们的主流剧院不论采取何种演剧体制，一个剧院一年上演300场戏左右，几乎是一个铁律。而新中国剧院几乎鲜有能达到这样的上演率，而且能达到他们的50%就已经不错了。其次，在中国一个剧目的“复演率”也是很低的。一个剧目演满百场、五百场甚至是千场以上是凤毛麟角，而国外的经典剧目许多能达到这种复演次数。正是由于这种原因，我国每个戏的制作成本实际很高，而收效很低。观众常常找不到想看的戏，不想看的戏又强迫你看。许多大剧院养一大堆人，又不演出。有时候又用许多钱去抢救某个剧种，救活以后又任其自生自灭，总之是瞎折腾的太多，科学发展的太少。有鉴于此，所以我写了《经营大型剧院的三个要素》和《剧场建造的选型和经营》等文章，希望能得到官方有识之士的了解和考虑吧。尤其是当我们知道自本世纪初，由官方主宰中国大量建造豪华的剧场而其闲置率又很高的情况后，更觉得为此呼吁的紧迫性和必要性。

近些年来我国又提出了“科学发展观”，它确实是极为重要的建国良策和方针，如果每个行业能细细地检查自己，就会发现许许多多

达不到“科学发展观”的现象，我屡屡行文呼吁的主旨，也就是想探讨本行业若干“科学发展观”的实现问题，当然能否达到这样的目的，该由读者来判断。

我在舞台美术界“卖苦力”已有六十年，绝不是样样事都做得对、做得好。我不敢说我有“过五关，斩六将”的能力，但是确实吃过些近于“走麦城”的苦果，但是我很满足的是我尽力做了几件事：

第一件事是自1951年至1952年参加了国家组织“中国青年文工团”去东欧八国演出学习，有鉴于中国当时舞台美术行业的硬件、软件均严重落后于世界的现实条件，我和我的几位同事把我们在欧洲学习到、观察到的戏剧舞台美术多方面知识带回中国并加以传播、普及。我们出版了普及型的专著《剧场与舞台技术》，重点放在剧场知识和舞台技术方面（由李畅、齐牧冬、程芸平、陈治编写，1954年由中南文艺出版社出版）。以后由于工作调动种种原因，能把国家文化部剧场建筑顾问工作继续下去的只剩下我和陈治两个人。中国第一批与国际对口的剧场——北京天桥剧场、首都剧场、人民剧场、北京剧场、世纪剧院和国内多个大型剧场，我都做了剧场咨询顾问工作，以后又与李布白、王世全、宋孝曾、陈治等人一起建立国内第一个由中央戏剧学院出面的“剧场咨询组”。我们参与咨询了国家大剧院、广东中山文化中心、东莞大剧院、国家话剧院等剧院建设工作。我们和建筑师、机械师们一起为原来一穷二白的中国剧场提升到世界水平，做了不少的努力。

第二件事是与一些同行，如赵森林、蔡体良、孙浩然、陈永倬、刘露、薛殿杰、马驰、段纯麟、方寸、齐牧冬、龚和德、毛金刚、李克瑜、周本义等，积极为中国舞台美术的同行业组织“中国舞台美术学会”的建立，尽了很大的努力，以后又为其参加国际组织、打开走向世界的通道尽了更大的努力。

第三件事是由中央戏剧学院正式成立舞台美术系五年制本科起，

我在舞台美术系和其他各系任教近五十余年，其中包括在苏联专家训练班执教的时间，也包括1990年至1993年在美国伊利诺伊州爱尔金社区学院教课的两年半，我“吃”了近六十年的粉笔灰。

第四件事是授课之余也为舞台演出做了一些设计，如《桃花扇》（导演列斯里）、《上海屋檐下》（导演欧阳山尊）、《杨开慧》（导演欧阳山尊、张奇虹）、京剧《人面桃花》（导演欧阳予倩）、《红灯记》（导演阿甲）、《屈原》（导演金山）、《朱丽小姐》（导演张孚琛）、《原野》（导演赵志诚）、《祝你健康》（导演孙企英）、《雅典人泰门》（导演蔡襄）等。

回头编审这集子，许多文字的水平实在不高，甚至可说是陈腐，唯一的价值是保存了一些历史的原貌吧！我不可能知道老天爷将把我余生的剧本怎么编写，但我会按照歌德的那句名言“我既入世，就有承担世上一切快乐和悲哀的勇气”的态度积极生活、直到大幕下垂。

目 录

自序	
中国近代话剧舞台美术简史浅析 ——从春柳社到雾重庆的舞台美术	001
《唐土名胜图会》“查楼”图辨伪	054
易卜生的剧作和箱形布景	070
19世纪英国舞台美术的特色	100
美国舞台美术发展简述（上） ——18世纪至19世纪的舞台美术	125
美国舞台美术发展简述（下） ——进入20世纪的舞台美术	139
布拉格1987年国际舞台美术展述评	161
经营大型剧院的三个要素	184
剧场建造的选型和经营	202
建首都剧场五十年有感	216
舞台美术与造型艺术	220
舞台美术的多样化	239
戏曲舞台美术之我见	249
漫谈舞台美术中的历史准确性	258
论中国舞台机械的发展途径	270
钱行会馆与北京正乙祠	277
附录1：遇上李畅	282
附录2：回忆李畅	306

中国近代话剧舞台美术简史浅析

——从春柳社到雾重庆的舞台美术

从西方传来的戏剧演出形式及西式舞台美术这一门专业，之所以能够流传入中国而生根，又由生根而壮大、开花、结果，这现象说明，在中国也有这种演出形式得以繁殖的土壤，在中国观众中也有欣赏这种演出形式的要求，否则，这种外来的演出形式是会因与观众欣赏趣味的格格不入而难以为继的。

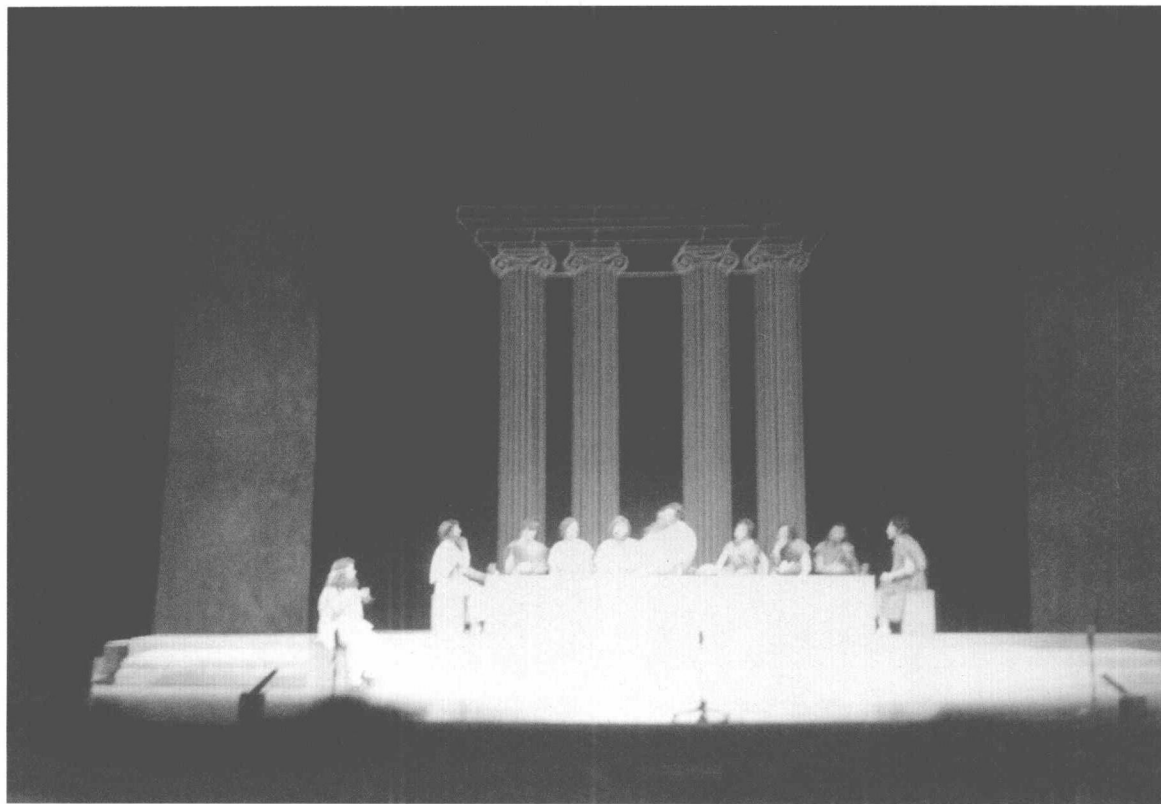
许多理论家愿意列举明末张岱在《陶庵梦忆》中“刘晖吉女戏”一条，来作为中国戏曲离开古老形式，加入写实因素的历史上的佐证，这的确是一条有力的证据，尤其是张岱在“刘晖吉女戏”条目中着重指出，刘晖吉是“欲补从来梨园之缺陷”（重点为本文作者所加），所以才搞一些类似机关布景的东西。我们姑且不论刘晖吉本人的看法与做法是否正确，但是这事实说明了，写实布景的因素在明末是出现了。无独有偶，在同一本书的“目连戏”条目中提到，演目连戏时“锯磨鼎镬、刀山寒冰、剑树森罗、铁城血灈，一似吴道子地狱相变，为之费纸扎者万钱”（重点为本文作者所加）。又一条“阮圆海戏”中，说到明末阮大铖的家庭戏班演出情况：“关于十错认之龙灯，之紫姑。摩尼珠之走解，之猴戏。燕子笺之飞燕，之舞象，之波斯进宝。纸扎装束，无不尽情刻画。”由以上两条看来，在大道具服装方面，用新的纸扎这种有写实因素的道具、服装，并将其掺入到传统的程式化的道具及服装中去，也是较早就开始了，至于以后这种写实因素何以没有在民间戏曲中发展，还有许多可讨论的课题，这里姑且置之不论。但是在清代的宫廷戏剧中，不论灯彩还是写实因素都不断地在舞台上出现与发展，而且愈来愈多愈演愈烈更是无法抹杀的事

实。当然，这些舞台上的写实因素还远没有发展到与欧洲透视布景同样性质及同等水平的地步。总的说来，它还只是在中国传统戏曲的窠臼中出现的一些分散的、可能是没有整体构思及处理的、甚至是在新的戏剧内容中不得不以急就章的方式临时添加进去的写实布景、大道具及服装。但是它说明了大多数的观众不但要看戏，而且要有娱目的审美情趣，凡是能满足他们这些要求的，他们都承认、都欢迎。

从19世纪中叶以后，一些到过欧美的清代官吏和留学生，几乎都对西法的戏剧文明，尤其是灯光布景推崇备至，它从另一个侧面反映了中国大多数观众的心理需求。从下面的一些笔记、札记或游记中，可以看出清代出洋亲眼目睹西方演剧的人的感受。例如，张德彝在《航海述奇》（著于1866年左右）中描绘巴黎的戏园为：“听戏有卖戏票之处，有收戏票之人，彼此核对，以防蒙混。卖座者服色一律，年龄相约，皆一八丽姝也。……楼之四面高悬煤气灯，其中一灯一千百枝，灯头千盏，缘泰西戏皆夜戏也。……少选，猛听静鞭数下，众皆悄然，已卷帘开戏矣。其戏能分昼夜阴晴，日月电云，有光有影；风雷泉雨，有声有色；山海车船，楼房间巷，花树园林，禽鱼鸟兽，层层变化，极为可观。”在同一册书“戏园布景、奇妙精绝”的一节中描写英国演剧道：“戏甚精奇，所演之剧，风雷有声，雨雪有色，日月有光，电云有影，树木楼房，车船间巷，火山冰海，远近高低，非眼能辨。”

民国以后的一些知识分子，也对西法演剧十分肯定，他们中有些人甚至认为西法演剧是科学的、文明的，而把中国传统演剧认作是不科学的、野蛮的。如谢寿康在《中国底戏剧运动》中说：“在外国舞台上，无论是导演、演员、布景、道具、灯光都要比中国高明，演出的剧本尽管是最无聊、最通俗的，但在艺术的立场上终是相当地顾到的。……其实呢，在此刻中国的舞台所能贡献于观众的都是乱七八糟，不晓得是什么东西，这是仅指京戏、杂戏和一切时调鼓曲而言的。”他的话代表了当时相当一部分知识分子的看法，当然这种看法是不够准确的。

中国的布景最初是否直接取法西方，直到目前还没有发现这样的材料。但



《雅典人泰门》（话剧） 编剧 莎士比亚（英） 导演 蔡襄 北京师范大学演出



《朱莉小姐》（话剧） 编剧 斯特林堡（瑞典） 导演 张孚琛 四川省人民艺术剧院演出

中国在各个方面学习西方之始，大多数通过了日本这个跳板。日本的传统宫廷戏剧“能乐”是不用布景的，但是另一种为大众所喜爱的“歌舞伎”很早就使用了塑造环境的布景。1868年明治维新以后，日本倡导“脱亚入欧”，社会上一般热心于戏剧改革的人物，如神田孝平、福地樱痴等人，向日本介绍了西方演剧，其中包括介绍了西方的舞台美术和剧场建筑，以后又出现了新派剧。1903年上演了莎翁戏剧《奥赛罗》，取消了剧场中的花道，使布景完全西方化，还有些在演出中使用真实的音响效果，尤其是大戏剧家坪内逍遙更使日本的话剧形式向西方靠近了一步。在20世纪初，有几条线索把西方的布景方法由日本传入中国：明显的一条线索是通过春柳社，另一条线索是通过上海的新舞台。从时间上看，两条线索均开始于1907至1910年之间，春柳社稍前而新舞台稍后。但是在使用西式布景的初期，以新舞台发展起来的机关布景的影响较大，所以我把它放在前面叙述。

一、机关布景

前几年我曾访问福建年过八旬的老画景师林景籁，据他说福建的布景受影响于福州闽江使馆区西洋人的业余演剧。当时的中国布景工人大都是画菩萨出身，不会现代的透视画，不能画大布景，而外国使馆办了业余剧团就需要向中国的布景工人购买粉质颜料，由他们自画布景，这样有了一点接触交流。使馆的布景由外国人自己画，他们粗通透视，能画大背景，由此影响和启发了福州的画景工人，后来逐渐形成了福州画景派，后来当时在南京剧厂工作的陈怀皑（以后的电影导演），告诉我他年幼时在家乡福建看到的机关布景，也证实了林景籁的话的真实性。

最多的说法是认为传入中国的新式布景，是清末经过夏月珊、潘月樵等人创办的上海新舞台演出改良京剧后传到各地的。其实与春柳社在日本演出新剧（也就是早期的文明戏）的同年，浙江人王钟声在上海组织春阳社，在ADC剧院也开始演出文明戏，后因租金太贵又移到了沪西愚园继续演出。他的文明戏