

北京建筑工程学院

硕士学位论文

当代中国剧场建筑设计研究

姓名：李登科

申请学位级别：硕士

专业：建筑设计及其理论

指导教师：张祺;汤羽扬

20080601

摘要

本文所关注的重点，主要集中于当代中国的剧场建筑设计（以北京为主）。从建筑评论的角度，解读当代中国剧场建筑中存在的问题，从剧场建筑的内部功能、舞台技术和外部形象三个方面入手，以如何正确处理新建剧场建筑的问题为出发点。希望找到一些在剧场建筑的设计中，可供建筑师使用的意见和方法。并希望这些意见和方法今后可以应用到新的剧场建筑的设计中。

本文共由三部分组成，主要内容如下：

第一部分是提出问题部分

第一章绪论：简述中国和西方剧场建筑的发展历史，介绍本文的研究背景，论文的研究方法，以及论文的研究目的和意义。第二章简述当代中国剧场建筑的概况，着重介绍北京剧场的历史沿革以及北京剧场建筑的现状调查。

第二部分是分析问题部分

第三章、第四章、第五章分别从剧场建筑的内部功能、舞台技术、外部形象三个方面结合实际的案例来解读当代中国现代剧场建筑（以北京的剧场为主）。

第三部分是结论

对前文提出的观点进行回顾和总结，并对中国剧场建筑的展望及未来北京剧场建筑的发展建议。

关键词： 剧场建筑, 内部功能, 舞台工艺, 外部形象

Abstract

This thesis focuses on theater building built in the modern times in china, and make the main for Beijing. The angle of this book is complied with build-review aspect, study the problem of theater buildings in the modern times in china, such as inside-function、 stage-technology、 outside-image. The main purpose is that how to deal with the problems; hope to find some useful experiences and suggestions for architect. And hope that these useful experiences and suggestions can be used in the future's practices.

This thesis is composed of three sections, the chief contents as follows:

The section 1 bring forward the problems.

Chapter 1 makes a brief statement of study origin, background and meaning, object and content ,and the other studies inside and outside our country .

Chapter 2 looks back on the theater buildings built in our country, and study the development of theater in Beijing.

The section 2 analyzes the problems.

Chapter 3 analyzes the theater's inside-function.

Chapter 4 analyzes the theater's stage-technology.

Chapter 5 analyzes the theater's outside-image.

The section 3 draws a conclusion for the thesis. Reviewing and summarizing the main opinions given before, the author comes up with some advice to help improve the planning and design of theater buildings.

Key words: theater buildings, inside-function, stage-technology, outside-image

图表目录

图 1-1:杭州大剧院(资料来源: CST 2004.17)	02
图 1-2:山东东营大剧院(资料来源:传统与现代—歌剧院建筑)	03
图 1-3:合肥大剧院(资料来源:剧院建筑)	03
图 1-4:上海大剧院(资料来源:传统与现代—歌剧院建筑)	03
图 1-5:国家大剧院(资料来源:保罗·安德鲁的建筑世界)	04
图 1-6:青岛大剧院(资料来源:山东建筑 2005/04)	04
图 1-7:青岛大剧院(资料来源:山东建筑 2005/04)	04
图 1-8:天津泰达剧院方案一(资料来源:山东建设 2006/06)	06
图 1-9:天津泰达剧院方案二(资料来源:山东建设 2006/06)	06
表 1:主要已建或筹建剧场的城市列表(资料来源:表格为自制)	08
表 2:北京商业性演出场所分布表(资料来源:集萃)	10
表 3:北京经营场所分类(资料来源:作者自绘)	11
图 2-1:酒楼、茶园式剧场(资料来源:集萃)	12
图 2-2:北京安徽会馆内景透视(资料来源:传统与现代—歌剧院建筑)	12
图 2-3:清朝戏园景象(资料来源:集萃)	13
图 2-4:夜戏戏票(资料来源:集萃)	13
图 2-5:开明戏院门票(资料来源:集萃)	15
图 3-1:美国达拉斯交响音乐厅(资料来源:演艺建筑——音质设计集成)	21
图 3-2:美国达拉斯交响音乐厅(资料来源:演艺建筑——音质设计集成)	21
图 3-3:德国柏林歌剧院(资料来源:剧院建筑)	22
图 3-4:波恩剧院(资料来源:音乐厅与歌剧院)	23
图 3-5:波恩剧院(资料来源:音乐厅与歌剧院)	23
图 3-6:波恩剧院(资料来源:音乐厅与歌剧院)	23
图 3-7:古希腊剧场(资料来源:音乐厅与歌剧院)	25
图 3-8:国家大剧院位置图(资料来源:北京市城市规划展览馆)	26
图 3-9:国家大剧院平面图(资料来源:北京市建筑设计研究院)	27
图 3-10:国家大剧院平面图(资料来源:北京市建筑设计研究院)	28
图 3-11:国家大剧院剖面图(资料来源:北京市建筑设计研究院)	28
图 3-12:梅兰芳大剧院模型照片(资料来源:中元国际工程设计研究院)	29
图 3-13:梅兰芳大剧院观众厅平面图(资料来源:中元国际工程设计研究院)	30
图 3-14:保利剧院(资料来源:作者自拍)	31
图 3-15:保利剧院(资料来源:北京市建筑设计研究院/吴晨总建筑师提供)	31

图 3-16:保利剧院(资料来源:北京市建筑设计研究院/吴晨总建筑师提供)	32
图 3-17:江西文化艺术中心鸟瞰图(资料来源:中国建筑设计研究院/张祺工作室)	33
图 3-18:江西文化艺术中心效果图(资料来源:中国建筑设计研究院/张祺工作室)	33
图 3-19:江西文化艺术中心总平面图(资料来源:中国建筑设计研究院/张祺工作室)	34
图 3-20:江西文化艺术中心平面图(资料来源:中国建筑设计研究院/张祺工作室)	34
图 3-21:江西文化艺术中心平面图(资料来源:中国建筑设计研究院/张祺工作室)	34
图 3-22:上海东方艺术中心(资料来源:保罗·安德鲁的建筑世界)	35
图 3-23:上海东方艺术中心(资料来源:保罗·安德鲁的建筑世界)	35
图 3-24:东方歌剧厅(资料来源:保罗·安德鲁的建筑世界)	35
图 3-25:东方音乐厅座位平面(资料来源:保罗·安德鲁的建筑世界)	36
图 3-26:东方音乐厅(资料来源:保罗·安德鲁的建筑世界)	36
图 3-27:东方演奏厅座位平面(资料来源:保罗·安德鲁的建筑世界)	36
图 3-26:东方演奏厅(资料来源:保罗·安德鲁的建筑世界)	37
图 4-1:科隆剧院城(资料来源:剧院建筑)	39
图 4-2:埃森剧院(资料来源:传统与现代——歌剧院建筑)	39
图 4-3:法兰克福剧院(资料来源:20 世纪西方建筑史)	40
图 4-4:国家大剧院歌剧院(资料来源:北京市建筑设计研究院)	44
表 4:国家大剧院歌剧院舞台尺寸(资料来源:表格为自制)	44
图 4-5:梅兰芳大剧院观众厅平面图(资料来源:中元国际工程设计研究院)	45
图 4-6:梅兰芳大剧院大厅实景照片(资料来源:作者自拍)	45
图 4-7:江西文化艺术中心舞台台下平面图(资料来源:中国建筑设计研究院/张祺工作室)	46
图 4-8:江西文化艺术中心舞台台上平面图(资料来源:中国建筑设计研究院/张祺工作室)	46
图 4-9:江西文化艺术中心舞台剖面图 1(资料来源:中国建筑设计研究院/张祺工作室)	47
图 4-10:江西文化艺术中心舞台剖面图 2(资料来源:中国建筑设计研究院/张祺工作室)	47
表 5:江西文化艺术中心舞台台下机械设备清单(资料来源:表格为自制)	47
表 6:江西文化艺术中心舞台台上机械设备清单(资料来源:表格为自制)	48
图 4-11:纽约林肯演艺中心大都会歌剧院(资料来源:传统与现代——歌剧院建筑)	48
图 5-1:国泰大剧院(资料来源:中国建筑设计研究院)	52
图 5-2:国泰大剧院(资料来源:中国建筑设计研究院)	53
图 5-3:广州歌剧院(资料来源:新建筑 2006/4)	54
图 5-4:武汉琴台文化艺术中心(资料来源:建筑学报 2004/09)	57

图 5-5:青藏高原艺术中心(资料来源:中国建筑设计研究院/张祺工作室)	58
图 5-6:悉尼歌剧院(资料来源:世界建筑)	61
图 5-7:柏林爱乐音乐厅(资料来源:演艺建筑—音质设计集成)	63
图 5-8:青藏高原艺术中心(资料来源:中国建筑设计研究院/张祺工作室)	64
图 5-9:绍兴大剧院(资料来源:新建筑 2006/1)	66
图 5-10:梅兰芳大剧院实景照片(资料来源:作者自拍)	67
图 5-11:梅兰芳大剧院实景照片(资料来源:作者自拍)	68
图 5-12:梅兰芳大剧院实景照片(资料来源:作者自拍)	68
图 5-13:新天桥剧场实景照片(资料来源:清华大学建筑设计研究院)	68
图 5-14:新天桥剧场平面图(资料来源:清华大学建筑设计研究院)	69
图 5-15:新天桥剧场立面图(资料来源:清华大学建筑设计研究院)	69
图 5-16:新天桥剧场西面照片(资料来源:清华大学建筑设计研究院)	69
图 5-17:新天桥剧场东立面图(资料来源:清华大学建筑设计研究院)	70
图 5-18:新天桥剧场西立面图(资料来源:清华大学建筑设计研究院)	70
图 5-19:新天桥剧场东面照片(资料来源:清华大学建筑设计研究院)	70

北京建筑工程学院

硕士学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：李屹科

日期：2008年06月22日

授 权 书

本人同意将所著硕士学位论文《当代中国剧场建筑设计研究》

著作权中的数字化制品复制权、信息网络传播权和汇编权授权北京建筑工程学院研究生处行使。上述授权的范围包括：北京建筑工程学院自己使用或委托他人使用。

本人保证为该论文作者，依法享有著作权，并愿承担因著作权问题引起的责任。

北京建筑工程学院须依照我国著作权法的有关规定，充分尊重本人享有的著作权权利（包括获酬权）。

本授权有效期 5 年。

论文作者：李登科

（签章）



2008 年 06 月 06 日

作者联系方式：

地址：北京建筑工程学院

邮编：100055

电话：

传真：

手机：13717757477

电子信箱：ldk97@163.com

第一章 绪论

1.1 研究的缘起

经过4年的周密准备,海内外瞩目的国家大剧院已于2001年12月13日举行开工仪式,国家大剧院位于人民大会堂西侧,占地11.89万平方米,国家大剧院由法国著名建筑师保罗·安德鲁主持设计,位于北京人民大会堂西侧,总建筑面积约16.5万平方米,其中主体建筑10.5万平方米,地下附属设施6万平方米。设有歌剧院、音乐厅、戏剧场以及艺术展厅、艺术交流中心、音像商店等配套设施,工程概算总投资26.88亿元,建设工期4年。

在研究生期间,本人有幸参加青藏高原文化艺术中心的方案设计,由此开始接触国内外剧场建筑的设计,广泛查阅了国内外剧场建筑的发展状况,九十年代以前的剧场建筑数量,质量上都已经无法满足当前使用要求。

经过进一步的调研,笔者发现随着九十年代新一轮剧场建设的高潮,剧场建设的规模和面积都不断扩大。同时,由于国内的剧场建筑处在初级阶段,缺少经验的积累,不可避免的出现一些问题,例如一味的追求“大、全、新”,等问题。

经过笔者的进一步研究发现对于剧场建筑的研究,主要关注于剧场建筑的本身的研究,例如剧场建筑内部空间,观众厅的形式,建筑声学,舞台的形式等,但是对于剧场建筑的外部空间,整体环境,与整个城市的关系等方面的研究却很少。本文就是在这个基础上立论,试图通过对当前剧场建筑内部功能,舞台技术和外部形象的解读,研究西方剧场的各种有益经验,希望对国内剧场建筑的设计和兴建,能够起到一定的借鉴作用。

1.2 几个关于相关概念的定义

1.2.1 剧场、剧院与戏场

公元前七世纪,古希腊城市里为了祭祀酒神狄奥尼索斯建造了世界上最早的剧场建筑。所以“剧场”一词始源于希腊语的“小剧场”(Theatron)。这个词用来形容狄奥尼索斯神庙中围起来的一块场地。通过仔细研究和搜索,发现对剧场有各种各样不同的解释和定义。

《现行建筑设计规范大全》中对剧场的解释为:设有演出用舞台、观看表演的观众厅及演员、观众用房的文娱建筑。^[1]

“演员与观众共存的空间,即作为瞬间艺术的戏剧时刻被创造着的那个空间,——这便

[1]《现行建筑设计规范大全》中国建筑工业出版社,1994 P505

是剧场。”^[1] (日. 河竹登志夫)

“剧场不仅是供人观赏的场所,也是一个供自我审视或自我表现的场所”——(林克欢《戏剧表现论》^[2])

格罗斯托夫将戏剧彻底“贫困化”,剩下演员,观众和一块演员、观众共享的空间。这个共享的空间就可以称之为剧场。

“剧场是一个创造幻觉而非写实主义的场所”——(美. 艾威尔逊《论观众》^[3])

本文研究的剧场建筑是指设有演出舞台、观众厅的歌剧院和音乐厅建筑,是广泛意义上的观演场所。

1.2.2 剧场建筑的分类

从建筑学专业角度来讲剧场建筑实际上是一系列划分更细的建筑类型的统称。如果按照演出类型可分为(参照《设计资料集》^[4])

1、歌剧剧场:以演出歌剧、舞剧为主。这类剧种演出演员人数多,场面大,所需舞台尺度较大,容纳观众较多,视距可以较远。如德国莱比锡歌剧院。

2、话剧剧场:以演出话剧为主。这类剧种主要靠对白和演员细腻的表演来感染观众,因此音质清晰度要求较高,观众应能看清演员面部表情,所以规模不宜过大。如德国德累斯顿话剧院。

3、戏曲剧场:以演出地方戏曲为主,兼有歌剧和话剧的特点,舞台表演区较小,很多情况下不需乐池。如海南琼剧院。

4、音乐厅:以演奏音乐为主,音质要求较高。(也有人认为这是“从剧场中分离出来的一种新的建筑类型。”参照《建筑文化学》陈凯峰的观点。)

5、多功能剧场:演出各个剧种,亦可满足音乐、会议使用。



图 1-1 杭州大剧院

[1] 转引自(美)艾威尔逊等著李醒等译《论观众》文化艺术出版社,1986 P293

[2] 林克欢著《戏剧表现论》北京社会科学出版社,1993 P104

[3] (美)艾威尔逊等著李醒等译《论观众》文化艺术出版社,1986 P202

剧场建筑还可以根据舞台类型、经营性质等标准进行划分。总之剧场建筑的类型丰富，功能复杂。

1.3 研究背景

据 2001 年 7 月 11 日《文汇报》报道：“北京的中国京剧大剧院正在紧锣密鼓地筹建；杭州大剧院（图 1.1）很快将正式动工；广州提出了要在珠江新城建造大歌剧院的计划；就连城市规模并不算大的古城绍兴，也将投资 2.5 亿元兴建大剧院……种种迹象表明，在各地投资文化的热情推动下，‘大剧院热’在全国范围内急速升温。各地积极投资建设大剧院，表明了对文化设施和地区文化产业建设的重视。但其中也不能忽视规划和合理布局的问题，并且要防止一哄而上的现象发生。”（据 7 月 11 日《文汇报》张裕/文）。

在内地的剧场建设历程中，上个世纪 70 年代至 80 年代曾经出现过一个小高潮。据统计资料显示，目前全国 2500 个左右的专业剧场和影剧院中，70% 以上修建于这一时期。

近年来，随着经济水平的提升和文化事业的繁荣，文化设施建设在新的层次上得到了较快的发展。以中国艺术节为例，第五届艺术节在场馆建设方面投入的资金不到一亿元人民币，个别场馆在演出时需要消防人员在剧场屋顶进行警戒；第六届艺术节，用于改造或改建场馆的资金达到了 8 个亿，分布于主会场和分会场的

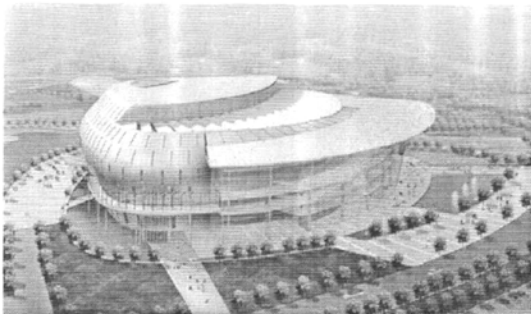


图 1-2 山东东营大剧院

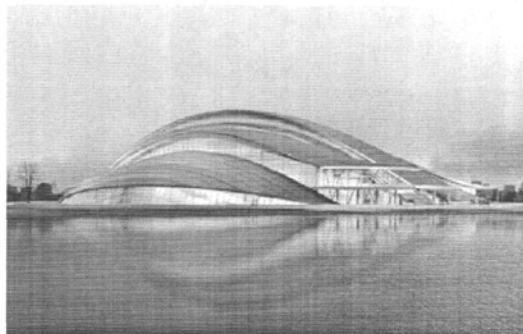


图 1-3 合肥大剧院

（资料来源：剧院建筑）

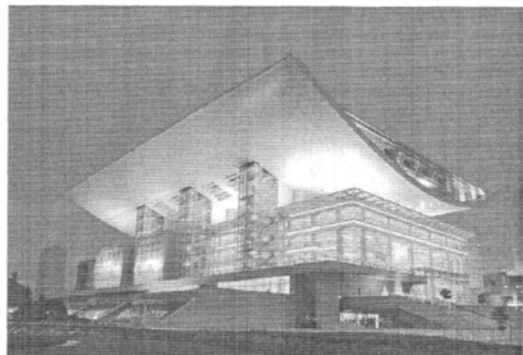


图 1-4 上海大剧院

31 个演出场馆基本满足了艺术节 105 场各类艺术表演的需要；而到了第七届艺术节，这一数字则历史性地突破了 30 亿元。场馆建设跃升到了一个新的台阶。在这些新建的场馆中，

在这其中，既有以省会城市为主的大城市兴建的大型剧场，如山东东营大剧院（图 1.2）、湖北大剧院、辽宁大剧院、杭州大剧院、合肥大剧院（图 1-3）等，也有经济发达省份的中小城市兴建的场馆设施，如温州大剧院、东莞歌剧院、绍兴大剧院等；此外，还有一些新兴企业、高等院校和机关也陆续建设或改建了相当数量的各类场馆和剧场。另外，据不完全统计，目前全国在建或正在筹建的大中型剧场近 80 座。除了数量方面的大幅提升外，许多大剧院的建设质量都达到了较高的

水平。其中，有一些项目是由国外人士设计的，如上海大剧院（图 1-4）、国家大剧院（图 1-5）、杭州大剧院、青岛大剧院（图 1-6/1-7）、天津泰达剧场（图 1-8/1-9）。

这些项目的实施，把国外的一些先进经验带入了内地剧场建设工作。在规模上，这些项目与以往的一些相比，可以说完全是两个层次上的。但是通过这些方面的努力，一些项目逐渐开始与国际水平接轨，如上海大剧院、东方文化艺术中心等。

剧场建设出现如此高潮，可以说是形势发展的必然结果。

当前包括剧场建筑在内的文化设施建设进入新一轮高峰期，这必须放在我国经济、社会、文化发展的大背



图 1-5 国家大剧院

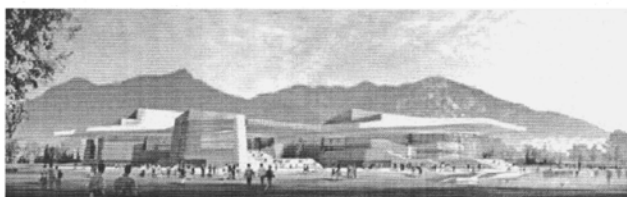


图 1-6 青岛大剧院

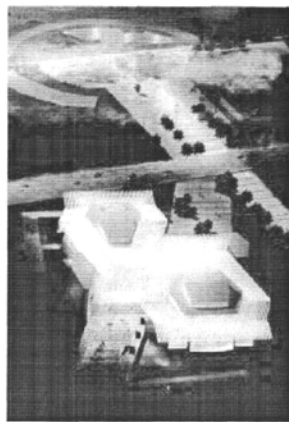


图 1-7 青岛大剧院

景下来考量。首先,经济的发展逐渐培育出广大群众的文化消费需求,激发了他们的消费热情,这客观上要求文化产品的生产设施进行相应的更新。其次,“党的十五届六中全会和江泽民总书记的‘三个代表’重要思想已经把文化设施的建设和改造推向了一个新的高峰。而各省相继提出的建设文化大省、文化强省的构想,各级领导对文化设施建设的进一步的重视,也为剧场建设进入新一轮的发展高峰,提供了条件。”

事实上,内地剧场现有的落后状况也使得剧场的改建和新建工作势在必行。据统计,在内地现有的2500个左右的剧场和影剧院中,有约20%左右是上个世纪60年代以前修建的,70%以上是70年代至80年代修建的,90年代以后建成或改建的不足10%。90年代之前建成的这近90%的剧场,在当时建设中没有充分考虑演出工艺,系统设计不尽合理,由于种种历史原因,大部分剧场内部缺乏舞台机械、现代剧场照明系统、扩声系统、通讯系统。特别严重的是,这些剧场建筑设备陈旧,内部功能设备设施老化,电路和消防系统中都存在着重大隐患。因此,如何改变这些剧场的落后状况和在新建的剧场中如何避免这样的问题,已成了迫在眉睫的问题。

西方剧场的发展源远流长,人类在远古就开始有戏剧活动,从传世文物上描绘的情景石,埃及在5000年前就有情节戏表演。公元前500年,古希腊的扇形剧场就已经发展得相当成熟,规模大的,观众可达1万4千人。接着古罗马剧场、莎士比亚剧场、镜框式舞台剧场相继成为剧场的典型形式。剧场作为艺术殿堂和人们交际的重要场所,是城市的重要座标。2500年来,剧场一直随着人类审美意识和科学技术的发展,不断向现代化发展。伴随着剧场的发展,西方国家对剧场和戏曲的研究成果显著,如斯泰恩J.L.著《现代戏曲的理论与实践》,休·亨特等著《近代英国戏剧》,等等。以及和剧场建筑相关的理论研究也已经比较成熟,如在建筑声学理论、舞台技术理论、舞台光学理论都已经得到长足的发展。

在我国,戏台建筑的发展和研究已有很多,如王季卿著《中国传统戏场建筑考略之一——历史沿革》、《中国传统戏场建筑考略之二——历史沿革》中论述:在世界古代剧场史中,中国传统戏场别具一格,在华夏古典建筑中也是一种很特殊的类型,中国传统戏曲以其时空虚拟的表演特征,在不设布景裸台上尽情表演,从而形成独特而卓越的戏剧艺术,传统戏场历史渊源,在各朝代和地域的形态各异,名称亦不相同,如勾栏、瓦舍、舞亭、看棚、乐棚、戏楼、戏园等等,中国大百科全书建筑卷中泛称之为戏场,最早戏场建筑保存至今者可追溯到元代,迄今已有八百余年历史,明、清时代戏场遗存者则多至数百座,遍布祖国各地,是灿烂的中华文化瑰宝之一。黄维吾的《宋元明三代中国北方农村庙宇舞台的沿革》,廖奔《中国古代剧场史》,等等。

然而我国相比较而言,对于现代剧场建筑的研究起步比较晚,也比较少,多从国外剧场建筑中学习和借鉴而来,如卢向东副教授的博士论文关于研究中国现代剧场发展,李道增院士《西方戏剧、剧场史》等等。

尤其是近年来剧场建设的加速,出现一些新的趋势和问题,对与这些新的问题结合中国

的实际国情研究较少。

1.4 研究的范围、目的及意义

1.4.1 研究的范围

本文的研究范围主要是针对近 20 年来国内新建的剧场建筑、特别是以北京的剧场建筑为例,通过对比的方法研究国内外剧场建筑,解析和探讨这些建筑的功能布局、舞台工艺、外部形象。因此、本文主要以北京的剧场建筑作为研究重点,通过对剧场建筑的研究主要是对剧场建筑的这三个方面进行深入的调查和研究。

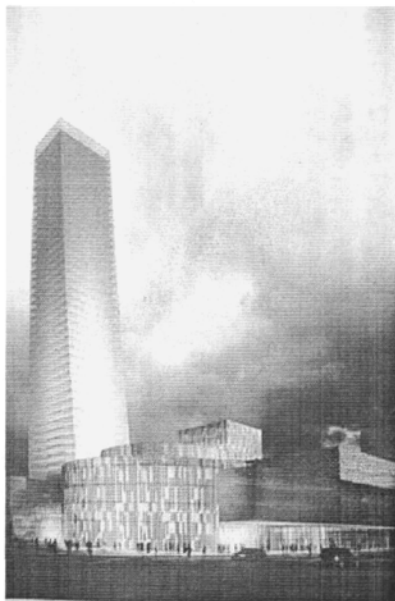


图 1-8 天津泰达剧院方案一

1.4.2 研究的目的

文化设施是城市的文化名片,是衡量城市文化底蕴、文化水准的标尺,也是城市经济发展水平、社会精神风貌的反映,它以最具人性化、最有亲和力的特点,为城市内外的人们瞩目和喜爱,成为城市的代表和象征。在各类文化设施中,剧场格外引人注目。人们置身于剧场除能欣赏文艺演出外,还感受着城市的精神、城市的个性品格和人文魅力。当今,没有剧场的城市在世界上几乎找不到,而世界各主要城市无一例外重视剧场建设,剧场是城市的骄傲。



图 1-9 天津泰达剧院方案二

北京——世界东方大国中国的首都,具有近 3500 年建城史、850 余年建都史的历史文化名城,已见雏形并在迅速发展的现代化国际大都市,剧场建设现状如何?今后应当如何发展?这是一个不能不研究的课题。

1.4.3 研究的意义

现实意义:在 90 年代之前建成的这近 90%的剧场,已经不能满足现代戏剧演出的要求,希望通过一些合理的技术改造措施,借鉴西方国家的剧场改造经验,使这些几乎已经废弃的

剧场重新焕发生机，满足现代戏剧演出的需求。同时为正在兴建和将要兴建的剧场建筑提供参考，使其能满足现代戏剧演出。

1.5 研究的方法

1.5.1 研究的方法

1. 归纳、整理的方法：通过多国内外剧场的调研，针对研究内容，对国内外现有的研究状况及理论做更深刻的了解并做出整理、分析、判断；

2. 对比的方法：针对研究内容作较广泛的实际调研工作，从实例中提取问题并分析判断，对已有的经验进行总结归纳，结合理论进行整理分析，明确提出自己的观点，做出本课题的研究成果。

第二章 中国剧场建筑概况

2.1 当代中国剧场建筑的概况

解放后,随着文化伟业的发展,经济的繁荣,我国的影剧院无论在数上还是设施上都有了很大发展。1949年全国共有剧场891座,到1959年底增至2,800座,平均每年发展133座。从剧团数量看,1949年有1,000个,到1959年底就达3,513个,而职工业余剧团则达到39,000个。这以后,由于国民经济的暂时困难和随之的“十年浩劫”,文艺事业受到极大摧残,直至十一届三中全会以后,我国戏剧舞台和影剧院建设才开始新的繁荣。到1981年,全国已有专业剧场1,000个,影剧院1,7000多个(不包括专业影院及俱乐部),农村地区还兴建了7,000多个集镇影剧院。

到了1998年,以城市论,北京市有人口1091.5万,影剧院59个,平均18.5万人一个;上海市有人口1474万,影剧院44个,平均33.5万人一个。许多新的大型剧院如上海大剧院(如图1.4)相继建成。总的来说,中国剧场建筑从规模上近五十年来取得了长足的进步。尽管如此,要达到全国每10万人有一个影剧院的指标还相差甚远,更不要说与一些发达国家相比了。由于剧场的发展深受社会的政治、经济、文化、科技、生活习俗等众多因素的制约,随着改革开放的深入和市场经济的实施,人们的生活节奏逐步加快,社会需求趋向多样化,加上电影、电视、录像、VCD、卡拉OK等多种文化娱乐形式逐渐普及所引发的激烈竞争,刚恢复繁荣不久的戏剧又一次经受沉重打击而走入低谷。据对一些大城市几十家演出单位的调查,观众上座率一般仅30%左右。演出效益低,入不敷出,导致事业难发展,演员队伍不稳定等严重问题。

据统计:全国现有的2500个左右的剧场和影剧院,其中约20%左右是上个世纪60年代以前修建的,70%以上是70年代至80年代修建的,90年代以后建成或改建的不足10%。

自从上世纪90年代以来,全国兴起的剧场建筑的建设高潮,已经兴建和正在筹建剧场的城市主要列表(表1)以下:

直辖市

北京市	上海市	天津市	重庆市
-----	-----	-----	-----

省会城市+计划单列市

广州市	武汉市	福州市	合肥市	杭州市	南昌市
西宁市	贵阳市	沈阳市	呼和浩特	青岛市	宁波市

中小城市

绍兴市	嘉兴市	东莞市	温州市	东营市	顺德市
大庆市	义乌市	湖州市	金华市	无锡市	苏州市

表1: 主要已建或筹建剧场的城市列表(资料来源:表格为自制)

总之：虽然中国当前的剧场建设如火如荼，但是中国的剧场建筑无论在数量上，还是质量上，与西方国家相比，剧场建筑的发展仍然不成熟。

2.2 北京剧场的历史沿革

北京是中国的首都，是国际化的大都市。随着国家大剧院、梅兰芳大剧院等一批专业剧场的建成，城市的文化艺术水平得到很大提高。具有很好的代表性。以下通过对北京的剧场建筑的历史沿革、地理分布、经营方式、建筑的格局、名称的演变等几个方面来研究北京的剧场建筑。

2.2.1 北京城商业性演出场所的地理分布

北京的演出场所并非按照居民的人口密度分布在全城，而是根据演出经营效果分布在相对集中的地区。从戏单中可以看出，其地域分布大致可以正阳门和珠市口大街为界，分为前门外、内城、和南城三个区域。《集萃》中收入的 38 家戏园和剧场（表：2），基本上涵盖了从清末至 20 世纪 40 年代北京地区重要的营业性演出场所。在地址明确的 34 家演出场所中，前门外地区 15 家，占 44%；内城 12 家，占 35%；南城 7 家，占 21%。

《集萃》中商业性演出场所分布表

戏园	戏园地址	区域
中华舞台	东安市场	内城
吉祥茶园	东安市场北门内路东	内城
景泰茶园	东四北隆福寺街东口内	内城
同益茶园	阜成门大街的阜成市场内	内城
丹桂茶园	金鱼胡同西口东安市场内西门南边路西	内城
福寿堂	王府井北金鱼胡同西口路北	内城
新新大戏院	西长安街六部口以西路南	内城
长安戏院	西长安街西单路口以东	内城
哈尔飞大戏院	西单旧刑部街东口里边路北	内城
西安园	西四牌楼东北处的西安市场内	内城
存仙茶园	宣武门内大街路西	内城
魁华舞台	天桥地区	南城
升平茶园	天桥地区	南城
燕舞台	天桥地区	南城
振仙舞台	天桥地区	南城
乐舞台	天桥南侧路东	南城

城南游艺场

天桥三角市场以西

南城

吉祥舞台	天桥西市场	南城
广兴茶园	崇文门外的东茶食胡同	前门外
同乐茶园	大栅栏门框胡同路西	前门外
广德楼	前门外大栅栏西口路北	前门外
三庆茶园	前门外大栅栏中间路南	前门外
中和茶园	前门外粮食店街北口路西	前门外
第一舞台	前门外西柳树井	前门外
文明茶园	前门外西珠市口大街路北	前门外
华北戏院	前门外西珠市口大街路北	前门外
开明戏院	前门外西珠市口路南	前门外
新明剧场	前门外香厂路	前门外
广和楼	前门外以东的肉市	前门外
歌舞台	天桥南侧路东	前门外
庆升茶园	西四牌楼西南的口袋胡同	前门外
天乐茶园	正阳门外大街路东鲜鱼口路南	前门外
华乐戏院	正阳门外大街路东鲜鱼口路南	前门外
燕喜堂	正阳门外路东鲜鱼口的北孝顺胡同	前门外
燕喜茶园	正阳门外路东鲜鱼口的北孝顺胡同	前门外
民乐茶园	正阳门外王广福斜街	前门外
德泉戏园	地址不明	
东庆茶园	地址不明	
广乐茶园	地址不明	
人和茶园	地址不明	
天和茶园	地址不明	内城

表 2：商业性演出场所分布表（资料来源：集萃）

正阳门是明清两代北京内城的正门，因其位于紫禁城和皇城的正前方，所以俗称为前门，是北京城市中轴线上最重要的一座城门。清朝定都北京后，为了皇城的治安，同时也为了保持八旗战士的淳朴之风，从清初开始就实行满、汉分城居住。八旗大军占据了整个内城，而汉人百姓，连同大多数铺户，以及所有的酒楼、戏馆、茶园、青楼，甚至是某些一年一度的集市和庙会，也一概被迁到了外城。京师内城“永行禁止开设戏馆”，并禁止公职人员和八旗子弟进入酒楼戏园。这样就造成了前三门外，尤其是正阳门大街的极度繁荣。因而那些历史悠久、名声显赫的商业性演出场所，大都集中在以正阳门大街为中心的前门外地区。自从乾隆年间徽班进京，京剧逐步形成，北京人趋之若鹜，京城出现了七大名园，即肉市街广和楼，大栅栏街的庆乐园、庆和园（今为瑞蚨祥鸿记）、同乐园、三庆园、广德楼，以及毗邻大栅栏的粮食店街中和茶园，全数集中在前门外地区。

清朝法律禁止八旗官员兵丁出入戏园。但实际上在清朝，屡禁不止。

至民国初年,前门外地区的传统演出场所除七大名园外,还有崇文门外东茶食胡同广兴园、孝顺胡同燕喜园、鲜鱼口天乐园、西珠市口文明茶园、大栅栏大亨轩(今大观楼电影院)、杨梅竹斜街惠丰堂、劝业场新罗天、廊房头条大舞台、王广福斜街民乐茶园等。一条仅 270 米长的大栅栏街,就有戏园 6 家之多,堪称北京之最。而此后陆续建成营业的改良式剧场也集中在这一地区,如西珠市口第一舞台、开明戏院,和香厂路新明剧场等。

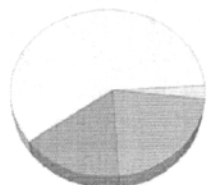
清代北京的内城大致包括今日的东城区和西城区,内城的中心地区就是皇城。自康熙十年(1671 年)议准,“京师内城不许开设戏馆,永行禁止”后,内城的茶园里只能演出曲艺、杂耍和接待票友清唱。但是一方面出于满族贵胄和八旗子弟对娱乐的追求,另一方面也是茶园经营者扩大利润的需要,纵观在清朝,内城茶园里的演出活动从来没有真正停止过。

至清末时期,这一制度渐已废弛,不再禁止设在市场内的茶园演戏,因而内城交通要冲左近的茶园开始延聘正式戏剧班社演出,其中一些茶园后来发展成很重要的演出场所。如东安市场吉祥茶园、丹桂茶园、中华舞台、隆福寺景泰茶园、阜成市场同益茶园、西安市场西安茶园、宣内大街春仙茶园,以及西四牌楼口袋胡同的庆升茶园等。到了民国时期,在西单地区又陆续建起了新新、长安和哈尔飞三座新式剧场。

自民国初年起,以天桥市场为中心的南城地区,迅速形成了一个异常繁盛的平民游乐区,是北京的市民文化最繁盛的地方。这一带的演出形式除撂地卖艺的曲艺杂耍外,还有演唱京戏或河北梆子的戏园子,和演唱评戏、曲艺的落子馆。据史料记载,这一地区先后出现和停业的茶园、舞台等演出场所超出了 20 家以上。《集萃》中收入这一地区演出场所的戏单包括歌舞台、燕舞台、乐舞台、吉祥舞台、振仙舞台、魁华舞台,以及升平茶园和城南游艺园等。新中国建国以前,隔着一条珠市口大街,天桥的演出与内城和前门外的演出历来有“雅”“俗”之分,路南天桥的演员一般进不了路北的剧场,反之,路北的演员也绝不屑于到路南天桥的剧场去演出。

2.2.2 北京剧场建筑的经营方式

《集萃》中戏单所包涵的时间范围从清代光绪三十四年(1908 年)到 1942 年,这正是北京演出行业的经营模式从旧式茶园向近现代剧场的过渡时期。《集萃》中收入的 38 家营业性演出场所大致分为四类,带戏台的饭庄 1 家,占 2.6%;传统的旧式戏园 23 家,占 60.5%;民国年间新建的近代剧场 6 家,占 15.8%;还有一类则是南城地区服务于市民文化的戏棚 8 家,占 21%。(表:3)这与当年各类演出场所的实际比例大致相符。



北京演出场所经营方式分类

带戏台的饭庄	1家	2.6%
旧式戏园	23家	60.5%
民国新建的近代剧场	6家	15.8%
城南的戏棚	8家	21%

表 3: 北京经营场所分类

民国初年出现的新式剧场首开风气改革之先河；自 20 年代后期开始，传统的旧式戏园纷纷改良，至 30 年代后期，最终完成了从旧式茶园向近代剧场的过渡。随着演出事业和演出场所的日趋专业化，剧场的经营方式、建筑格局、设备设施，乃至剧场的名称都发生了本质性的变化。

北京地区的营业性演出历史悠久。至少在元代，已有了瓦舍与勾栏这样极为专业化的商业演出区域和演出场所。今日北京西四地区的大院胡同在元代称为西院勾栏胡同；东城区的内务部街在明代称为勾栏胡同，都曾是为演出场所。明代以后，勾栏逐渐衰落，代之而起的是城市中的酒楼和茶园。虽然艺人在酒肆、茶坊中做场的现象，宋、元时期即已出现，不过那时艺人只是在席前表演，并无特设的戏台。酒楼、茶园（图 2-1）的主要功能仍是宴饮、品茗和社交，而观剧只是一种附属功能，类似今日的歌舞伴宴。这种情况在明代尚无大的变化。

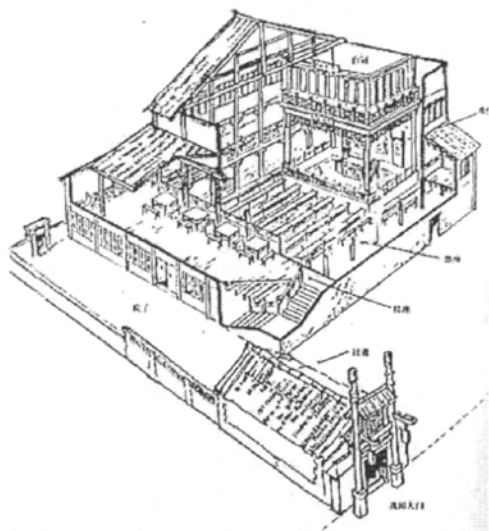


图 2-1 酒楼、茶园式剧场

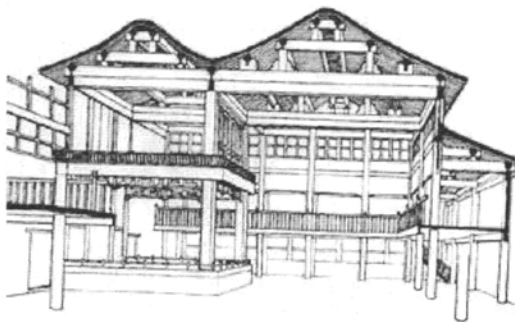


图 2-2 北京安徽会馆内景透视

到了清代，一些酒馆中增设了戏台，当时人也称之为戏园或戏馆。酒楼中戏台的建筑形制沿袭了元代勾栏的三面敞开式舞台（图 2-2），三面起楼，楼下设廊，而观众坐席则仍是酒楼筵宴所用的方桌条凳和摆放布局。这种场所虽已初步具备了观剧的功能，但宴饮、社交的功能仍占相对主要的地位。

至清代晚期和民国期间,随着商业性演出场所的日益繁盛,提供商业演出的饭庄已越来越少,但直到20世纪中叶,仍有少量遗存。

《集萃》中收入的福寿堂位于内城金鱼胡同西口路北,正对着东安市场的北门,就是这种类型的饭庄。

至嘉庆年间,不少茶园也改造成为设有戏台的戏园(图2-3)。



图 2-3 清朝戏园景象

到了清代后期,提供商业演出的饭庄已逐步为之所取代,茶园的

数量有了明显的增加,成了商业性演出的主要场所。但茶园里的观众坐席仍是喝茶用的方桌长凳,并垂直于舞台摆放,观众相对而坐,正身喝茶聊天,侧身听曲看戏。在这种旧式茶园里听戏,不用事先购买戏票,只需支付茶资,“茶资”多少不是以戏论价,而是按座位论份,另外再给带座儿的茶役一笔小费。除供应茶水外,还有需另付费的黑白瓜子、盐炒小花生等茶食小吃。这种茶园的功能,观剧只是一半,另一半则仍是品茗、社交的场所。

由此可见,随着戏剧艺术的日趋繁荣,公众欣赏演出的需求日渐高涨,演出事业的商业性质也日渐提升。但清代演出事业的商业性质尚未到达极致,在茶园的综合性功能中,观剧的因素虽然已有明显提升,但宴饮、品茗、社交的功能仍长期保存下来。

庚子战争期间(1900-1901年),八国联军占领北京达一年之久,以一种外力的形式,对旧有的演出模式起到了摧枯拉朽的作用。其中,夜戏的上演(图2-4),以及女性观众走进戏园这两个变化对改变旧有模式的影响最大。

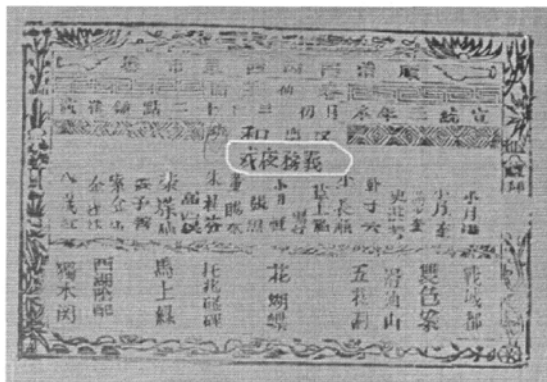


图 2-4 夜戏戏票

清代为京师治安的原因,法律禁演夜戏。乾隆二十九年奏准,五城戏园,概行禁止夜唱。因禁演夜戏,故茶园演出一般从

中午开始,黄昏时分散戏,演出没有照明设备,夏秋时节,昼长夜短,大轴上场时还可看出角色面目,若是冬春季,昼短夜长,大轴上场时已是视而不见,只能是听戏了。

八国联军入侵北京期间,这一禁令失去了作用,遂使夜戏大行其道。庚子后虽然一度恢

复禁令，但随着“义务戏”的上演，已允许在演出最后的时候燃点蜡烛或火把，其后又逐步发展为汽灯。宣统年间，包括位于内城的春仙茶园、西安园，前门外廊房头条大舞台，戏单上都曾明示上演“义务夜戏”。民国后，夜戏禁令彻底打破，各戏园普遍上演夜戏。至迟到民国二年（1913年），广和楼这样的戏楼魁首也已开始上演夜戏。夜场演出一般六、七个剧目，既有折子戏，也有连台本戏，演出时间约在四、五个小时左右。初期的照明设备主要是汽灯，或二或四，渐添至八，悬于台口。至1923年底，相对改良的新明剧场在戏单上仍以“新式舞台食堂汽灯布景俱全”作为招徕，由此看来，北京的剧场普遍实现电灯照明当不会早于此时。其后逐步更替为电灯照明，因而也才有1937年第一舞台电线走火导致剧场焚毁之事。

清代的法律禁止妇女到戏园子听戏。《清稗类钞》载：“京师戏园向无女座。妇女欲听者，必探得堂会时，另搭女桌，始可一往，然洁身自好者，尚裹足不前也。”庚子战争期间，这一禁令被打破，女观众开始出现在营业性演出场所。庚子后，清政府为了筹措赔款，开放“义务戏”，听任戏园开放女座，以从中抽取“国民捐”。光绪三十三年（1907年）开业的文明茶园首开禁例，正式接待妇女进园看戏。一时间各戏园纷纷效尤，从此打破了传统陋习。时人撰竹枝词以记此事：“园自文明创始修，开通破例萃名优。各家援例齐开演，男女都分上下楼。”

妇女进园看戏，对戏剧艺术和演出事业的发展，产生了至关重要的影响。妇女走进戏园，使观众数量大幅度增长，这对京剧艺术的发展，无疑起到了重大的促进作用。此前，京剧艺术以男性观众为主要服务对象，演员行当和剧目均以生行为主，就连行会精忠庙的庙首，也规定必须由生行担任。而妇女观众大都对女性角色更有兴趣，从此而后，有力地促发了旦角艺术的迅速发展。

在封建时代，这种解禁不啻于一场革命。这一变化经历了一个较长时间的渐进过程，并反映在不同时期的戏单上。解禁初期，这一新事物不可避免地受到了传统势力的抵制，虽然妇女可以进园看戏，但仍须保持相对严格的限制，各戏园也在戏单上以“男女分座”相招徕。在《集萃》中，从清末直至20年代中期，春仙茶园、同乐园、广德楼等戏园均明示“男女分座”。即便是第一舞台这样的新式剧场，1918年初也仅仅是在包厢中允许男女同座。这说明，此时这还是一个需要特别提示的社会问题。而1925年后戏单上已少见这种提示，反映出这一变化已趋尘埃落定。从30年代初期开始，华乐园、广德楼、三庆园、同乐园的戏单相继印上了“男女合座”的明显字样。值得注意的是，第一舞台在1933年仍明示男女分座，至1935年8月的戏单上，才改为男女合座。作为历史最悠久的传统戏园，广和楼虽然总是最迟跟上潮流，但至1936到1937年间，也已完成这一进程。1937年以后的戏单上，基本上不再见到男女合座的字样，说明这种现象已得到了社会的普遍认可，不再是一个值得提示的社会问题了。

2.2.3 北京城剧场建筑格局的衍变

民国初年,戏剧艺术以及商业演出事业日趋繁荣,北京出现了大批新增或改建的商业性演出场所。受上海新式舞台的建筑格局和经营方式的影响,北京也出现了首批新式剧场,并对传统茶园的格局与经营方式产生了至关重要的影响。

北京最早的新式剧场是开业于民国三年(1914年)的第一舞台。与旧式茶园相比,新式剧场最大的变化在于将三面敞开的舞台变成了一面敞开的镜框式舞台,观众坐席也改成了面向舞台的横排连椅。第一舞台率先打破了旧戏园子的格局,它具有三层楼的观众席位,环形折叠式排椅,椭圆形框式舞台,没有一根台柱子,台中央设有人工转台,并第一次使用了幕布。梅兰芳在《舞台生活四十年》一书中回忆:“这里的一切建筑、灯光完全模仿上海三马路大舞台的形式”,“在民国初年的北京,这应该算是首屈一指最新式的一个戏馆子了。”

民国十一年(1922年)建成的开明戏院仿照外国剧场的形制,开始实行对号入座。从1931年至1935年间,它的戏单上一直骄傲地自诩为“北平唯一堂皇华丽正式剧场,中外士媛极受欢迎娱乐场所”(如图2-5)。1923年,新明剧场的戏单上已特别标明食堂的设置,1933年哈尔滨大戏院的戏单上也刊明“本院设有小卖处,特备各种新鲜糖果、鲜菓、点心,均有定价,茶资每位八分”,说明新式剧场的餐饮服务已开始另辟空间,移出演出区域之外。1935年3月,第一舞台的戏单上特别提示,“特备暖气锅炉,场内温暖”。

新式剧场的出现,对传统茶园的经营形成了巨大冲击。为了不在市场竞争中被淘汰,传统戏园纷纷改良建筑,增添设备,改变经营方式。20年代末至30年代初,中和戏院的戏单上也刊出了“本院楼上食堂,咖啡、牛奶、红茶、蔻蔻、细米粥、火腿、面包”的内容,将餐饮服务移出表演区域之外。1931年,庆乐等传统戏园的戏单上也标出了“先期售票,对号入座”的字样。1936年初,庆乐戏园改建落成,重张开幕,在此后一年的时间内,戏单上自我标榜为“添设凉棚电扇”、“空气流通凉爽适宜座位舒适”、“暖气锅炉温度如春”、



图 2-5 开明戏院门票

“建筑合法设备完善之剧场”。

1934年哈尔飞大戏院的戏单上申明“本院特定茶资每位八分，手巾把随意，茶役勒索，请面告本院办事处”，中和戏院也申明“茶资定价，概不多取，茶役周到，觉（绝）无勒索，如有冒犯，到柜声明”。这说明，虽然在剧场看戏时喝茶仍是一项重要内容，并有茶役专司其职，但此时的茶资和戏价已明确分道扬镳，茶役的小费也开始逐步取消。

民国初年，天桥地区的众多“舞台”哄然而起。关于旧北京城的居民成分分布，素有“东富、西贵、南贫、北贱”之说，南城地区是贫民区，天桥演出市场的观众也主要以城市贫民为主。最初的演出场所都是因陋就简的席棚结构。经营方式也是典型的庙会戏棚形式，观众随来随走，秩序很乱。

由于这种戏棚大都接近于临时性建筑，所以拆改起来也相对方便，在演出功能的变化上基本上跟得上时代发展，但因投入成本有限，始终也没脱离棚式结构。1920年到1931年间的相继二场大火，焚毁了十余家戏园，从此地方政府限制搭建席棚演戏。1931年吉祥舞台的戏单上标明，“本园不惜重资油饰翻新，宽敞适宜，工精料实，可保顾客之安全”，指的就是火灾后的翻建，并对建筑质量和顾客的安全表达了格外的提示。但新建的一批戏园也仍以杉篙搭架，荆笆抹灰为墙，不过是在棚顶覆盖上铅铁板或是瓦楞铁而已，虽然在防火功能上有所改进，但仍然是相对简陋的棚式结构。

2.2.4 剧场名称的变革

随着时代演进，北京演出场所的名称普遍发生了变化。我们可以从戏单中大致看出其变化规律。其实，剧场各自的本名一般没有什么变化，只是随着剧场功能的日趋专业化，对于剧场这种演出场所的称谓发生了变化。

在戏单中反映出的演出场所称谓中，我们可以看到茶园、园、楼、堂、戏园、剧场、戏院以及舞台等等名目。从清代直至20世纪的20年代初期，北京的营业性演出场所普遍称为茶园，少数称为茶楼，或省略掉“茶”字，简称某某“园”或某某“楼”。自民国初年起，就开始了从“茶园”向“戏院”的变化，至30年代后期，这一过程基本完成。

清代剧场本是由酒楼、茶园脱胎而来，随着观剧的因素日愈增加，宴饮和品茗的因素日益减少，一些酒楼和茶园逐渐向职业剧场方向发展，但仍保持了“广德楼”、“福寿堂”、“燕喜堂”、“天乐茶园”等传统酒楼和茶园的命名习惯。

清末民初，以听戏为主、品茗为辅的茶园，在民间广泛称为“戏园子”，但其正式名称还是称为茶园、园或楼。如位于正阳门外的文明茶园、三庆园、中和茶园、天乐茶园、同乐茶园、庆乐茶园、广德楼、广和楼等；位于内城的春仙茶园、同益茶园、庆升茶园、西安园、吉祥园、丹桂茶园、景泰茶园等。我们从戏单上看到正式称为“戏园”的是1913年的德泉戏园，为《集萃》中清末民初北京演出场所正式名称中所仅见。

随着时代的演进和剧场功能日趋专业化,尤其是新式剧场出现之后,营业性演出场所的名称逐步改变为舞台、剧场和戏院。

最早称“舞台”的,包括天桥地区的歌舞台、燕舞台、乐舞台、吉祥舞台、振仙舞台、魁华舞台,前门外廊房头条的“大舞台”,以及东安市场内的“中华舞台”等。除中华舞台开业于1906-1908年以外,其他几家“舞台”的开业时间大致都集中在宣统三年(1911年)至民国二年(1913年)这3年之间。这类演出场所并非新式剧场,不过是随着上海新式剧场的命名时尚称为“舞台”而已。而廊房头条的“大舞台”,则是在“第一楼”茶馆的底座上局部改建而成,开业后,人们仍习惯称其旧名“第一楼”,而且“开了不多几日戏园,仍复旧业”。

而建立于民国三年(1914年)的第一舞台则是北京首家新式剧场。尽管它的名字也是仿照了上海三马路的大舞台,但“第一”二字显示了创办者的实力与自信。其次,是民国八年(1919年)的新明剧场,民国十年(1921年)的真光剧场,和民国十一年(1922年)的开明戏院。此后,新建的演出场所多称为戏院,如哈尔飞大戏院(1929年)、长安戏院(1933年)、新新大戏院(1936年)等。

从20年代后期至30年代后期,旧式戏园在演出市场的竞争中纷纷改良剧场的建筑与设施。而旧式戏园完成向新式剧场蜕变的标识,则是剧场的名称由茶园、戏楼而正式改称为戏院。从戏单中可以看到,1929年初,中和茶园已改称中和戏院;1932年,三庆园改称三庆戏院;1933年,吉祥茶园已改称吉祥大戏院;1934年8至10月间,华乐园改称华乐戏院;1935年,广德楼改称广德戏院。庆乐茶园在30年代初期已改称庆乐戏园,至1936年初,剧场改建落成重张开幕,再次改名为“庆乐戏院”。至此,北京著名的大型演出场所的名称变革已基本完成,只剩名声最大的广和楼一家还保留着旧有的名称。1938年初,广和楼正式更名为广和戏院,可以认为,除私宅和会馆内的戏楼外,从此时起,以茶园为代表的旧式经营性演出场所在北京城已经不存在了。

2.3 北京剧场建筑的现状调查

2.3.1 北京市剧场(营业性演出场所)现状

在谈及北京剧场现状时,首先需要澄清的问题是营业性演出场所与剧场是两个不同的概念。剧场是专供戏剧、歌舞、曲艺等舞台艺术作品(产品)演出使用的场所,舞台表演艺术对演出场所的要求明显不同于会议、电影等,剧场在建筑声学、舞台规格、设备、功能方面有严格、规范的要求。营业性演出场所(以下简称演出场所)是指一切可以用来进行营业性演出的场所,其中既有正规的剧场,也有被用来演出的其他各类场所。

近年来,北京持有演出经营许可证并在工商行政部门登记注册的演出场所数量变化不

大。2005年,全市登记注册的演出场所80家,坐席约9万个。北京演出场所中包括多种类型的设施。其中,保利剧院、首都剧场、天桥剧场、长安大戏院等正规剧场25家;人艺小剧场、国家话剧院小剧场等设施很简单的小剧场4家;顺义东方影剧院、良乡影剧院等主要分布在郊区,兼营影剧的影剧院8家;北京青年宫影剧院、东城区少年宫天地剧场等青少年活动场所5家;北京市工人俱乐部、崇文区工人文化宫等工人文化宫、俱乐部5家;湖广会馆大戏楼、正乙祠戏楼、广德楼戏园、老舍茶馆等戏楼、茶馆9家;全国政协礼堂、中央音乐学院音乐厅、北京人民机器厂娱乐中心等内部礼堂、排演场7家;大铁塔梦幻剧场、北京之夜文化城等晚宴剧场2家;前门饭店梨园剧场、国际艺苑艺术沙龙等饭店演出场所4家;首都体育馆、工人体育馆等体育场馆3家;北京利达海洋生物馆有限公司、北京仁境文化交流中心等其他场所4家;人民剧场、北剧场等已停业的有4家。为方便叙述,笔者在本文交叉使用剧场和演出场所两个概念。由于“演出场所”包含了利用的成分,故涉及建设问题时一律使用“剧场建设”的称谓。

北京的演出场所处于什么水平?近年来,关注北京文化建设的人们在这个问题上持有不同的观点。2005年,北京市文化局与市发改委、均衡博弈环境科学研究院共同开展了北京市文化基础设施调研,调查报告认为:北京市的剧场整体水平并没有达到一个国际化城市的水平,也没有能够体现一个文化中心城市对于高水平艺术演出的支持作用。然而,也有人认为北京的剧场已经不少了,而且高水准的剧场太多了,剧场“扎堆儿”与许多大型居住区没有剧场的现象并存,在剧场建设上主要应当考虑盘活存量、充分利用现有的剧场等等。

笔者赞同市文化局等三单位联合调查报告的观点。国务院常务会议讨论并原则通过的《北京城市总体规划(2004年-2020年)》,将北京定位为国家首都、世界城市、文化名城和宜居城市。北京不是一般的城市,北京是我国唯一的、不可类比的、特殊的城市,其剧场建设不能以其他省市为参照。从拥有1538万常住人口、数百万流动人口的国家首都角度来审视,北京市营业性演出场所数量偏少、整体水准偏低、相当一批场所功能老化、布局也不尽合理。

首先,与其他国际大都市相比,北京演出场所的总量并非太多。

据《2003—2004年北京文化发展报告》介绍,美国纽约有剧场390多家,日本东京有剧场160多家,德国柏林有剧场150多家。与国内其他同类城市相比,北京营业性演出场所数量也并非太多。如,2003年至2004年,上海拥有演出场所185家、坐席16万个,分别是北京的2.3倍、1.78倍。实际上,在北京并不算多的80家演出场所中,真正适宜演出使用的场所不多,每到演出旺季尤其是举办汇演、展演等大型演出活动时,就会发生“场荒”。

然而,北京确有一些演出场所利用率不高,长期闲置。这也是使人产生“北京剧场太多了”错觉的原因。其实,北京的演出场所远远没有达到“用不了、使不完”的程度。既然演出场所常常不够用,为什么还会有相当一批演出场所被闲置?问题是,如果可用,演出团体为何不用而任其闲置?显而易见,那些被闲置的演出场所由于各种原因已不适合营业性演出

使用。

其次,无论从哪个方面来看,北京演出场所的整体水准都不尽如人意。

高与低是一个相对的概念,要判断北京演出场所的水准究竟如何,关键在于选定正确的参照系。20世纪80年代中期以来,保利剧院、中国剧院、世纪剧院等一些水准较高的剧场建成开业,长安大戏院、天桥剧场、中山公园音乐堂等剧场迁建、重建、改建,水准有较大幅度提高,从而使北京演出场所的整体水准得以提升。相对于改革开放以前,北京演出场所的水准所确实提高了;相对于国内一般城市,北京演出场所的水准也不算低。但是,北京的城市定位是国家首都、世界城市、文化名城和宜居城市,倘若北京以自己的过去和国内一般城市作为参照系,剧场建设断不能与其城市性质和地位相符相称。

造成北京演出场所整体水准不高的原因主要是:一些演出场所建设年代久远,有的已达半个世纪,当初建设标准偏低,未按专业剧场的标准设计、建造,建成后又没有进行比较彻底的改造使其升级换代,舞台功能严重老化,无法满足当今舞台演出的需要;有些演出场所危破老旧,存在严重的安全隐患,或不符合消防要求,如继续用来演出,必然威胁演职人员和观众的人身安全;有些演出场所位置偏僻,交通不便,周边商业和服务业不发达,流动客源稀少,既不容易吸引足够的观众,又不利于观众及时聚散,不适宜营业性演出使用。

由此,北京拥有的二十余家正规剧场中,经常使用的只有十几家,其中功能较好、水准较高的只有七、八家。而所谓水准较高也是在北京市范围内相对而言,实际上其水准不但无法与巴黎大剧院、莫斯科大剧院、华盛顿肯尼迪表演艺术中心、纽约林肯表演艺术中心、悉尼歌剧院、奥地利国家歌剧院等国外大都市的剧场相比,也不能与拉斯维加斯各大饭店专门为娱乐剧目度身建造的剧场相比。甚至不如国内其他一些城市,倘若不算国家大剧院,北京没有哪一家演出场所堪与上海大剧院、杭州大剧院相比。浙江省许多中等城市新建的剧场如宁波大剧院、绍兴大剧院等,水准比北京目前最好的保利剧院还要高。该省许多县城的剧场也达到相当高水准,如长兴县的标志性文化设施——长兴大剧院,占地70亩,建筑面积达16500平方米,拥有一座可容纳千名以上观众的剧院和三个全数码立体声电影厅。

第三,北京确实拥有为数可观的内部礼堂,不但具备演出功能而且水准不低,然而绝大多数很难对外开放。

认为北京首先应当充分利用现有剧场,盘活演出场所存量的人,也有他们的根据——北京除了有一些演出场所闲置外,还有许多驻京国家机关、部队、科研院所拥有条件相当不错的内部礼堂,应当对外开放,进行营业性演出。

但是,问题并不那么简单。其一,被闲置的演出场所大多基础太差,已无使用价值,若进行彻底改造还不如推倒重建;其二,凡拥有较高水准内部礼堂的一般都是重要单位,其内部礼堂的建设目的、使用方式、所在位置和周边环境都不同于营业性演出场所,因维护单位正常工作秩序和确保外交、军事、科技、信息安全等需要而不宜对外开放。因而,虽然政府部门从20世纪80年代起,就提出号召甚至明文规定内部礼堂对外开放,却始终收效甚微,

响应者寥寥无几。依北京目前演出场所的状况,一部分被闲置的所谓存量并非有效存量,而被视为存量的内部礼堂其实也不是营业性演出场所的存量。

第四,从场家经营需要和观众消费趋势来考量,日前北京演出场所的布局不尽合理。

说北京演出场所的布局不尽合理,大约没有多少人不同意,但人们对合理布局的理解却大不相同。有一种观点认为,日前北京演出场所分布不均匀,一些人口稠密的居住区缺少或者尚无演出场所,新建演出场所应当注重填补这些“空白”。其实,演出场所的合理布局不等于平均分布,演出场所“扎堆儿”是演出经营的需要、演出消费的特点和规律使然。观看演出不是生活之必须,演出场所是经营实体而非福利单位,如果将文艺演出作为由政府免费向居民提供的文化福利,为方便群众而将演出场所建在居民区是可以的;但在市场经济体制下,演出收入成为演出场所、演出团体重要乃至主要的经济来源,演出场所如同品牌专卖店,其经营必须依托来自四面八方的庞大流动客源,交通便捷、商业繁荣的发达街区才是演出场所安身立命之地,把演出场所建在居民区无异于将其逼上绝路。实践证明,凡是经营业绩比较突出的场所,如保利剧院、长安大戏院、中山公园音乐堂、首都剧场、朝阳剧场、木偶剧院、梨园剧场等,没有一个是位置偏僻的。但是,北京有相当多演出场所不在适宜开展经营的地区,“建得其所”的为数不多,而近年涌现出来的新兴商业区以及迅速繁华起来的三环路和四环一带,如建国门外至国贸中心、崇文门外花市、西三环公主坟等地区,缺少或没有演出场所。

2.4 本章小结

当前国内的剧场建设越来越多,而这只是新一轮剧场建设的开始。在剧场建设的过程中,是各种因素互相影响着剧场的建设,有设计层面的问题,管理层面的问题,有决策层面的问题等等。本文试图以北京剧场为主要研究对象,从内部功能、舞台技术及外部形象三个方面对剧场加以解读。分析在剧场建筑中应该注意的设计问题。为未来的剧场建设提供一定的指导性意见。

第三章 剧场建筑的内部功能解读

观演建筑是具有“观赏—表演”空间的大型公共建筑，是一个为广大市民提供欣赏各类音乐、戏剧、表演、影视等艺术的场所。随着社会的进步，人民生活水平的提高，人们已普遍不满足于物质生活的需要，在精神文化上也有了更高的追求。观演建筑这种含有丰富文化内涵，能给人们提供高品位精神享受的场所，已越来越受到人们的重视和欢迎。

20 世纪 80 年代西方观演建筑得到飞速发展，以法国巴士底歌剧院和美国达拉斯交响音乐厅（图 3-1/3-2）为代表的新建筑的落成，再次显示了当代观演建筑的勃勃生机。我国目

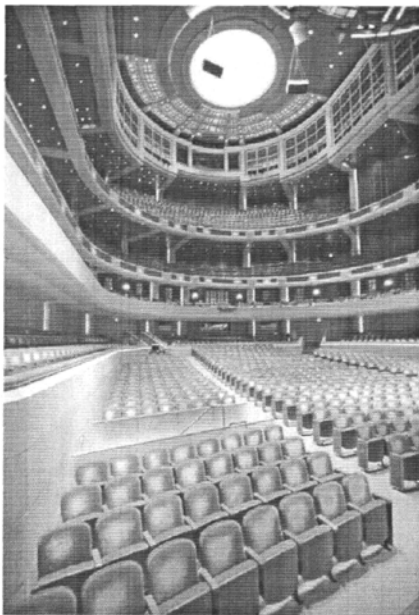


图 3-1 美国达拉斯交响音乐厅

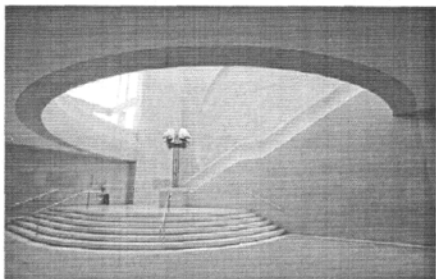
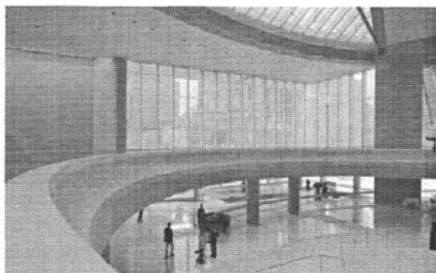


图 3-2 美国达拉斯交响音乐厅

前的情况下正与当时的西方相似，经济的快速发展，城市化进程的加快和表演艺术事业本身的需要都会给观演建筑带来一个高速发展的时期，一批国家级、省、市级的观演艺术中心在近年来陆续实施和建成，必将带来观演建筑的改建、扩建、新建的热潮。因此，有必要通过对剧场建筑的内部功能的解读，分析技术因素和文化因素对剧场建筑的影响。

3.1 剧场建筑的内部功能解读

3.1.1 传统镜框式舞台剧场的延续和发展

自从文艺复兴后期镜框式舞台剧场伴随着意大利歌剧的兴起而形成以来,400多年的时间中,这种舞台形式由简单朦胧的概念发展为复杂庞大的体系,它可以上演人数众多的群众场面,进行变化多端的布景更替,产生如临其境的观赏效果。尽管当代剧场建筑为适应新型观演关系的要求而出现多种开敞式剧场空间,但是以传统模式为基础的镜框式舞台剧场仍然在众多的剧场形式中占据着绝对的统治地位,它凭借着演出效果的丰富性和逼真性始终成为人们最普遍采用的剧场形式,它是当代剧场建筑的最主要内容。

3.1.1.1 歌剧院观众厅的发展

尽管镜框式舞台剧场既可以上演场面宏大的歌剧、歌舞剧和芭蕾舞等,又可以上演较为亲切的戏剧,但是,大型镜框式舞台剧场却主要以前者为目的,它们通常都冠以歌剧院的名称;戏剧由于本身的特点,不适于在大型镜框式舞台剧场中演出。尤其在二战以后,新演出方式的流行使单纯以戏剧演出为目的的单一镜框式舞台剧场在西方非常少见,大都在开敞式剧场或多功能剧场中进行表演。因此,以歌剧、舞剧和歌舞剧为使用对象的歌剧院观众厅自然成为镜框式舞台剧场的主要内容,当然有些歌剧院相对较小,也能够进戏剧的演出。

(1) 歌剧院的观众厅形式

20世纪歌剧院建设最高峰的时期在50年代和60年代,主要集中于德国,用以恢复在二战中被大量毁坏的剧场。尽管这些新歌剧院中的大部分都是现代风格的观众厅,而不是传统巴洛克式的重建,但它们分别是巴洛克式和瓦格纳式两种观众厅形式的延续和发展。

德国新歌剧院的观众厅主要保持了瓦格纳式的风格,将社会性放到了首位,一扫描地位和金钱之间的明显差别,修正巴洛克式挑台体系的视线缺陷。新的结构技术使大挑台被广泛应



图 3-3 德国柏林歌剧院

用,挑台的层数相应减少,并采用浅弧形的和正对舞台的方式,因而形成了完全不同于巴洛克风格的挑台体系。

尽管如此,巴洛克剧场观众厅三面围合的挑台方式依然得到了延续。跌落的侧挑台形式在战后德国剧场中被应用。在德国新歌剧院中,西柏林的德国歌剧院(图 3-3),是最成功的一个,它将分段和连续的两种侧挑台形式结合在一起,成为战后歌剧院观众厅的典范。这个 1961 年建成的 1900 座的剧场由建筑师博尔恩曼(F. Bomemann)设计;极为倾斜的池座固然受到拜罗伊特节日剧院的影响,两层大挑台撑满观众厅的整个后部,底层挑台在两侧连续跌

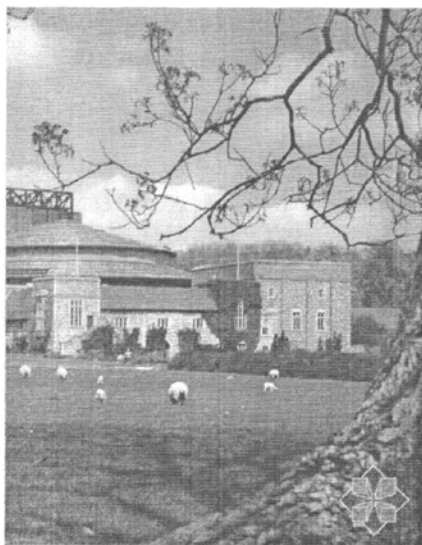


图 3-4 波恩剧院



图 3-5 波恩剧院

落下来,而上层两侧的挑台则被一段段发散形斜侧墙分隔为雪橇形小挑台。

德国新剧场还为世界创造了另一种观众厅挑台模式。在波恩剧院(图 3-4/3-5/3-6)观众厅中,挑台的一侧延伸出来,一直下沉到与池座地面相连接。这

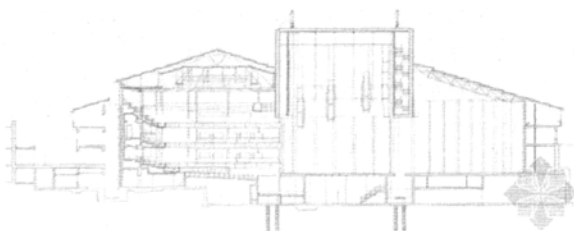


图 3-6 波恩剧院

种挑台形式在视觉上将楼座和池座连为一体,它最早出现在斯图加特音乐厅的大观众厅中,以后德国的许多会议厅普遍采用这一布局,但它只适合于相对较小的观众厅,因为它会减少

座位容量。20 世纪 60 年代中,在南安普顿大学剧场(Nuffield Theater, University of Southampton)将这种形式发展得更引人注目,他将挑台的中部延伸下来与池座相连接,边上的座位面向前舞台区呈环抱形布置,这样剧场的围合性和视觉连续性更是相得益彰了。

3.1.1.2 镜框式舞台台口区域的变化

镜框式舞台剧场的台口区域主要包括台口、台唇和乐池,这一部分的形式是镜框式舞台剧场同开敞式舞台剧场最关键的差别所在。

从战前开始,以德国为首的许多西方国家剧场建筑发展可以归结为一个问题:如何能够突破镜框式舞台又维护歌剧演出的传统。换句话说,如何能在不放弃上演歌剧的设施条件下适合于非歌剧性的表演。这实际上指出了剧场设计的一个重要内容——处理好演员和观众的关系,即舞台和观众厅的关系。因而,当代西方剧场也紧紧围绕着这个主题而不断发展。

传统剧场形式适应现代演出要求的革新,开始于 20 世纪 20 年代,著名导演皮斯卡托创造性地运用了车台、转台和转动带来表现“好兵帅克”等许多戏剧人物,还邀请第一代现代主义建筑大师格罗皮乌斯设计了“万能剧场”(Total-Theater)。尽管“万能剧场”未能实现,但却由此开创了多功能适应性剧场的先河。

尽管第二次世界大战彻底动摇了西方的传统戏剧观念,许多临时性的剧场已经突破镜框式舞台形式,而且也为广大公众所接受。然而,人们仍然渴望重温往日的剧场旧梦,那些华丽高贵的艺术殿堂、光彩绚丽的艺术表演依旧是人们崇尚完美形象和贵族品味的精神寄托,这种需要大量场景变换的演出依然离不开传统的舞台设施。因此,大型的新建剧场形式并没有比 19 世纪剧场有太大实质性的变革,理想终究是理想,它并没能改镜框式舞台占主导地位的事实。

然而,毕竟还有新型演出的需要,现代戏剧的浪潮也早已渗透到了西方剧坛中,所以舞台细部的革新从来就没有停止过。对大多数的用于戏剧、歌舞剧和歌剧演出的剧场,舞台和观众厅之间相交接处的台口区域受到了格外的注意。革新的目标在于使舞台和观众厅的分隔尽可能不明显,并达到由镜框式舞台向开敞式舞台的平稳转换。

3.1.2 开敞式舞台剧场的发展

第二次大战以后的十多年中,原西德仰仗着巨大的资金投入,建起了数量和质量上都令其他国家望尘莫及的剧场建筑,但是巨额的投入反而使德国人拘泥于形式的正统,使其剧场形式显得较为保守,而其他西方国家,尤其是美国和英国,则顺应现代戏剧的发展潮流,顺应社会的实际需要,顺应经济的客观规律,逐步形成了开放型的现代剧场形式。

早在二三十年代,欧洲的建筑师在革新派导演的策划下已对舞台的新形式进行积极的探

索。但是,当时对舞台形式的种种设想最多只能在二三百个座席的小剧场中尝试,这说明人们对新的舞台形式普遍难以接受。然而,随着时代的变迁和社会的进步,当年播下的革新种子终于在当代肥沃的戏剧土壤中开花结果了,这既由于社会观念的转变致使新生事物倍受重视,也由于经济条件的约束以及电影电视业的竞争迫使人们另辟蹊径,更由于生活水平的提高促使艺术事业得到普及。

3.1.2.1 中心式舞台剧场的产生和发展

中心式舞台其实并非崭新的形式,从原始剧场的形成方式中,我们可以看到其最基本的形式。最原始的剧场其实只是一块空地,表演者在中央,周围是观众。最先来的观众站在最前方,后来者站在两旁,喜欢冒险的人爬上树干或者在窗口、阳台上居高临下地观看,而小孩则可以钻过人群坐到最前排,当人越来越多时,就会把表演者团团围在中央。这种情形在我们身边经常发生,街头耍把戏的,



图 3-7 古希腊剧场

院子里乘凉讲故事的,甚至在公共场所吵架斗殴的,都会自然而然地形成这种状态,体现了剧场活动的本质。现在普遍认为古希腊剧场(图 3-7)是直接 from 圆形打谷场发展而来的,而现代的中心式舞台剧场也正是这种原始剧场形态的建筑化。

3.1.2.2 伸出式舞台的发展

美国的中心式舞台主要是在商业利益的刺激下发展起来的,但是作为传统镜框式舞台的彻底反叛者,它并不因此而充满铜臭,现代社会的诸多进步无不与商品经济和价值规律密切相关。伸出式舞台的兴起尽管也有与中心式舞台相同的经济因素,但更多地来源于现代莎士比亚戏剧的演出方式,来源于对古希腊和伊丽莎白剧场的考古式研究,来源于其本身介于两种极端舞台形式之间的多种优势。因此,当代伸出式舞台的兴起是剧场建筑领域中的一次文艺复兴。

1944年建成的瑞典马尔默城市剧院(Stadstheater, Malmö)是二战以来第一个有伸出舞台的正规剧场。它的观众厅平面为蚌形,观众席从三面环绕镜框式舞台前面伸出的舌形可升降平台,在使用镜框舞台演出时,伸出平台可下降至池座地面并布置上座位。尽管建筑师较

好地解决了剧场的结构、机械设备和可变观众席容量等问题，但其灯光设计并未考虑伸出舞台的使用，因而缺乏现代开敞式演剧中非常重要的灯光效果的变化，这说明它还不是真正意义上的现代伸出式舞台。此外，将伸出式舞台附加在传统的镜框式舞台上，也表明了这种舞台形式的从属地位，它还没有完全脱胎换骨。

3.1.2.3 尽端式舞台的发展

在突破传统的镜框式舞台向开敞式舞台转变的过程中，尽端式舞台是最早也是最容易被人们所接受的一种开敞式舞台形式，只要将镜框台口取消或者将镜框台口前的舞台部分扩大，再把镜框台口封闭起来就自然形成了。更准确地说，尽端式舞台剧场基本上是一种没有镜框台口以及没有更换布景所需的舞台设施的剧场，它使表演区和观众区处于同一个空间中。

传统的鞋盒形音乐厅是最典型的尽端式舞台，由于音乐表演不需要布景，所以将演奏区放在开敞空间的一端是最自然的布局方式。然而，对于戏剧表演，这种舞台形式被广泛接受是经过了戏剧家们的长期探索，并随着戏剧观念的转变才得以实现。

3.1.2.4 环绕式舞台的探索

与中心式舞台的观演关系完全相反的是环绕式舞台(caliper)，其表演区环绕在观众厅的周围，并在某个部分扩大形成主要表演区。环绕式舞台与其他舞台形式不同的方面在于，它纯粹是对新型观演关系探索的产物，而不是旧戏剧风格复兴的结果，因而很难从戏剧发展的历史中找到根源。尽管如此，环绕式舞台以另一种方式同样达到了使演员和观众产生亲密关系的目的。



图 3-8 国家大剧院位置图

3.2 北京剧场建筑的内部功能解读

3.2.1 国家大剧院内部功能解读

国家大剧院(图 3-8)工程位于北京人民大会堂西侧，西长安街以南，总占地面积 11.893 公顷，总建筑面积 149520 平方米。主体建筑由外部围护钢结构壳体和内部 2416 个坐席的歌剧院、2017 个坐席的音乐厅、1040 个坐席的戏剧

院、公共大厅及配套用房组成。外部围护钢结构壳体呈半椭球形，其平面投影东西方向长轴长度为 212.20 米，南北方向短轴长度为 143.64 米，建筑物高度为 46.285 米，基础埋深的最深部分达到-32.5 米。椭球形屋面主要采用钛金属板饰面，中部为渐开式玻璃幕墙。椭球壳体外环绕人工湖，湖面面积达 35500 平方米，各种通道和入口都设在水面下。

国家大剧院高 46.68 米，比人民大会堂略低 3.32 米。但其实际高度要比人民大会堂高很多，因为国家大剧院地下的高度有 10 层楼那么高，其 60% 的建筑在地下。

3.2.1.1 功能布局

国家大剧院(图 3-9)以歌剧院(2398 座)为核心，东边为音乐厅(2019 座)、西边为戏剧院(1035 座)、和一些辅助公共空间。

在国家大剧院内，除了三大专业剧场和一个试验小剧场以外，还设有水下长廊、展厅、橄榄厅、图书资料中心、新闻发布厅、天台活动区、纪念品店、咖啡厅等为丰富大众文化生活而创造的活动区域，可谓展现大剧院无限魅力的“第五空间”。

歌剧院观众厅为传统的马蹄形，三层围廊式挑台空间，形成连续的空间序列。强调内部空间的围合感。歌剧院华丽辉煌，主要上演歌剧、舞剧等、芭蕾舞及大型文艺演出，有观众席 2398 席(含站席)。

歌剧院在墙面上安装了弧形的金属网，声音可以透过去，而金属网后面的墙是多边形，这样就形成了视觉的弧形和听觉空间的多边形，做到了建筑声学 and 剧场美学的完美结合，使得混响时间达到了 1.6 秒的极佳效果。

音乐厅洁白肃穆，色调风格宁静、清新而高雅，位于歌剧院东侧，以演出大型交响乐、民族乐为主，兼顾其它形式的音乐演出。音乐厅的观众席围绕在舞台四周，设有池座一层和楼座二层，共有观众席 2019 个(含站席)。演奏台设在观众厅一侧，演奏台宽 24 米、深 15 米、能容 120 人的乐队演奏。演奏台设有 3 个升降台，在演奏台前部设有钢琴升降台。四周围的数码墙有如站立起来的钢琴琴键，其凹凸的尺寸和形状是由数论精确计算得出，使声音

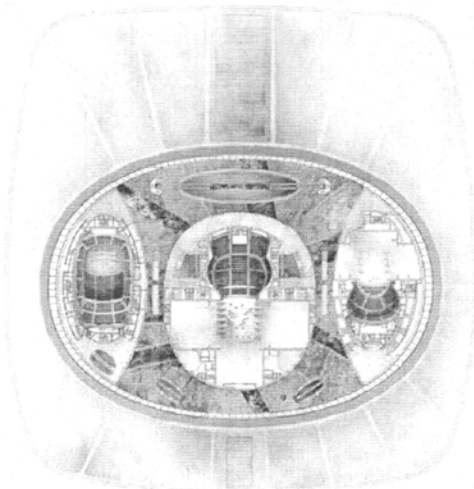


图 3-9 国家大剧院平面图

均匀、柔和地扩散反射。在演奏台后设有可供 180 人合唱队使用的观众席合唱区。

安放于音乐厅的管风琴可谓音乐厅“镇厅之宝”，这架目前国内最大的管风琴有 94 音栓，发声管达 6500 根之多。出自德国管风琴制造世家——约翰尼斯-克萊斯，与著名的德国科隆大教堂管风琴系出同门，能满足各种不同流派作品演出的需要。

音乐厅的天花板被打造成一件精美的抽象艺术品，形状不规则的白色浮雕像一片起伏的沙丘，又似海浪冲刷的海滩，有利于声音的扩散。为了达到声效的完美，在顶棚的下面还悬挂了一面龟背形状的集中式反声板，它的作用是将声音向四面八方散射。

音乐厅的顶部、墙壁、地面、舞台、坐席与管风琴的色调搭配和谐优美，处处传递着音乐殿堂的非凡气质，其混响时间为 2.2 秒，实现了建筑美学和声学美学的完美结合。

音乐厅设有 2 个乐队指挥休息套间，2 个单人化妆套间，4 单人化妆间，6 个中化妆间，7 个乐队、合唱队用大化妆间，10 间练习琴房和 1 间管风琴练习琴房。

戏剧场是国家大剧院最具民族特色的剧场，真丝墙面烘托出亲切、热烈而传统的气氛，营造出颇具中国特色的剧场氛围。戏剧场主要供戏曲（包括京剧和各种地方戏曲）、话剧及

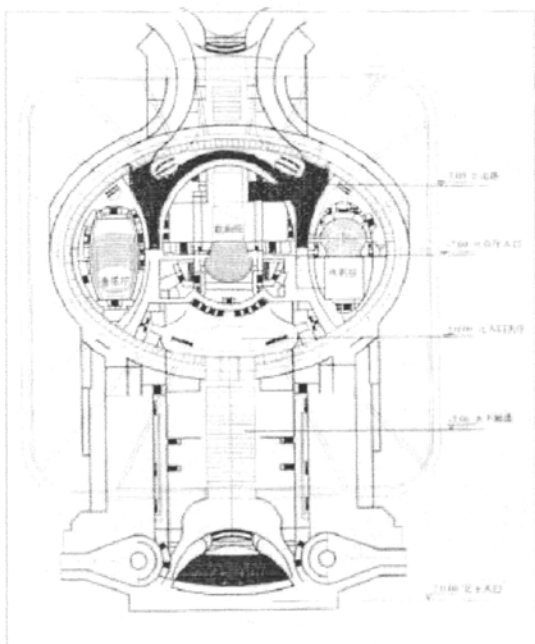


图 3-10 国家大剧院平面图

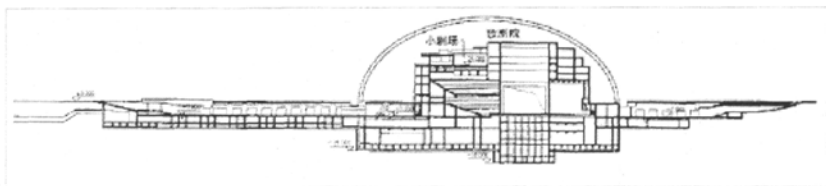
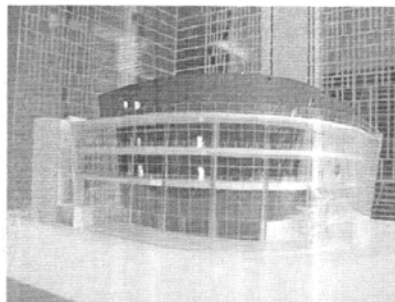


图 3-11 国家大剧院剖面图

民族歌舞使用。观众厅设有池座一层和楼座三层,共有观众席 1035 个(含站席)。

戏剧场拥有世界上最为先进的戏剧舞台,舞台采用由镜框式舞台到伸缩式舞台的可变化形式,设有主舞台、左、右辅台和后舞台。主舞台设置的“鼓筒式”转台,由 13 个升降块、2 个升降台组成,既可整体升降又可分别单独升降,这种形式的鼓筒式转台在世界上是唯一的,可以达到边升降边旋转的舞台效果。独特的伸出式台唇设计非常符合中国传统戏剧表演的特点。

戏剧场设有 5 个单人化妆套间,8 个中化妆间和 3 个大化妆间,一个乐队指挥休息套间,3 个乐队用大化妆间,还设有 4 间练习琴房。



3.2.2 梅兰芳大剧院内部功能解读

梅兰芳大剧院(图 3-12)的主要设计构思是传统寓于现代的容器。

梅兰芳大剧院是中国首座专门针对京剧演出设计的现代化剧场。位于最繁华的金融街与印有大量历史记忆的平安大街交汇处。梅兰芳大剧院以演出京剧为主,兼顾戏曲类剧目,同时可作为演出话剧中小型歌舞、音乐会及会议等多功能使用。本剧院设计 1068 座,按剧场建筑甲等级别设计。观众厅以尽可能安排好观众的坐视、听条件为原则,依据现实用地和经济条件,不求大而全,但求小而精。设计钻研京剧演出的特点。讲究提高观演质量。剧院北部设集散广场周围道路顺畅,剧院观众人口分北入口,西入口,布景道具有专用卸车平台及入口,确保布景的运输及停靠、避免人流,车流交叉。并为消防提供必要条件,贵宾设单独出入口,便于管理和适用。后台及化妆间等与南部设有专用演职人员出入口。西侧利用城市绿地结合露天演出及景观布置本区绿化疏散广场。观众厅(图 3-13)面积指标不小于 0.8m^2 座。座席采用短排法,双侧走道 22 人,单侧走道 11 人。按软椅设计,按不同部位布置,池座

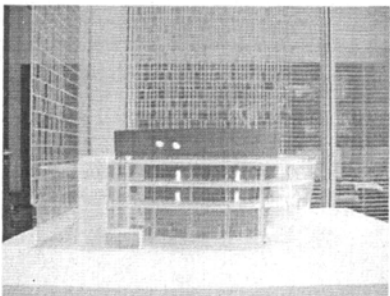
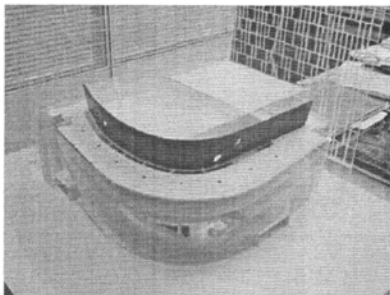
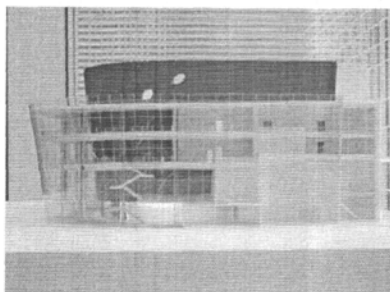


图 3-12 梅兰芳大剧院模型照片

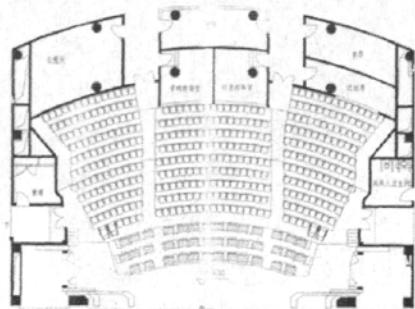
0.95X0.55m。观众厅具有有优良的视线设计。池座楼座视点设计均选择在台口线中点,舞台面与头排地面高每 1.2m, 最远视距不超过 29.2m, 最大俯角不超过 27.94 度, 在观众片二楼距台口 13m 处设置贵宾包。包厢的位置具有最佳的视听效果, 为确保质量, 不仅设计图纸做出详细的分析比较, 同时由业主配合, 于人民剧场观众厅内搭建了一处 1:1 的模型可身临其境进行推敲。

乐池为升降型, 面积 $15 \times 5 = 75 \text{m}^2$, 乐池开口及升降部分为 3.5m 深 2.2m, 升至池座标高可增座 72 席, 升至舞台标高, 可扩大演出区域。

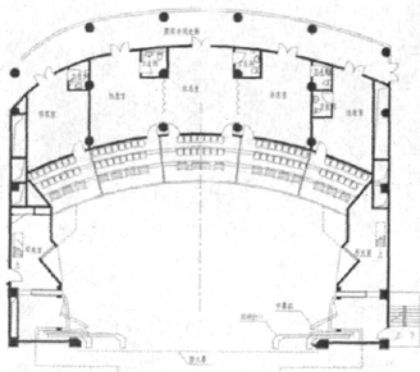
舞台的设计中, 重点考虑到京剧乐队的位置是京剧演出的重要组成部分, 既能满足传统剧目演出的要求, 又要适应现代演出扩大乐队的需要。

后台面积比较紧张, 候场区靠近入场口, 舞台后部跑场道设有 3m 净宽, 考虑可同时摆放衣箱和道具, 方便演出时的使用, 与舞台同层的化妆间仅设有 VIP 化妆间 3 间。每间均附设卫生间。

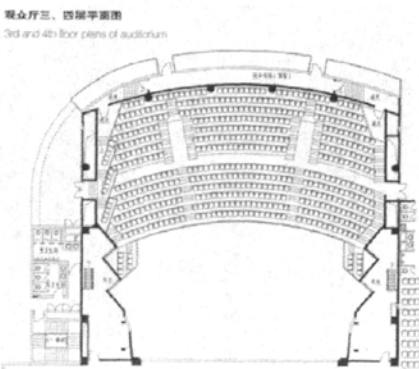
后台同时设男女服装间, 衣箱间。总面积不小于 300m^2 。设小道具室, 靠近出入场口。设乐队休息室和调音室, 与乐池联系方便且要防止调音噪声干扰。



观众厅首层平面图
ground floor plan of auditorium



观众厅二层平面图
2nd floor plan of auditorium



观众厅三、四层平面图
3rd and 4th floor plans of auditorium

ARCHICREATION 2006.09
118

图 3-13 梅兰芳大剧院观众厅平面图

3.2.3 保利剧院内部功能解读

保利剧院(图 3-14/3-15/3-16)是保利大厦的重要组成部分。是在拆除音质极糟的原有剧场的结构中新建的现代化歌剧院。剧院于 2000 年 10 月 1 日启用。

歌剧院以演出歌剧、芭蕾和交响乐为主,兼顾其他戏剧所用。观众厅的围护结构为六角行,但池座的平面近似于矩形。二层为楼座,三层设跌落式包厢,最大容量为 1428 座,其中池座 804 座(包括前区贵宾包厢 20 座)、楼座 410 座和三层包厢 106 座,以及乐池内的 108 座。当用于歌剧时,则为 1320 座,有效容积为 9270m^3 ,每座占 7.0m^3 。用于交响乐演奏时,容积为 10910m^3 (包含音乐罩内的 1640m^3),每座占 7.7m^3 。

观众厅声学设计的主要指标是:

混响时间:歌剧中频为 1.4s,交响乐为 1.7s~1.8s,室内乐为 1.3s,其他功能为 1.2s。低频提升分别为 1.1~1.2 倍。

声场不均匀度:全厅声场不均匀度在 125 4000Hz 频率范围内小于 8dB。

为了使大厅具有良好的声扩散、足够强和覆盖较大的侧向早期反射声、舞音质缺陷等要求。大厅的体型设计,包括墙面和栏板的形式和用材,吊顶的形式,是为听众席获得足够的侧向反射声、后座有足够的向度、良好的声扩散和消除音质缺陷设计的。这对自然声演出是至关重要的。



图 3-14 保利剧院

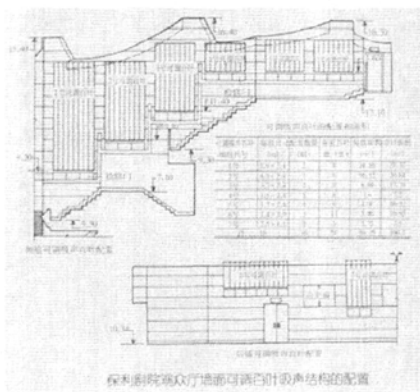


图 3-15 保利剧院

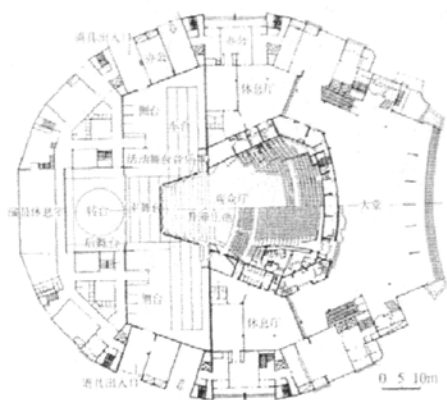
为使歌剧、交响乐和其他多项功能都能在最佳的混响时间条件下演出,观众厅墙面上设置了百叶式计算机调控混响装置,可调幅度为0.5s。由于自然声演奏时,在舞台上配置了活动音乐罩,根据经验,它有可能使厅内的可调混响幅度提升约0.2s,因此厅内可调混响装置的实际幅度为0.3s,足以满足多功能的需求。

由于歌剧、交响乐和室内乐都需要有足够长的混响时间,特别是低频混响,以增加音乐的丰满度和温暖感,因此在厅内的用材和构造设计中,要尽可能减少声吸收:观众厅内中,高频的最大吸声是座椅。对此,做了专门的设计,除坐垫和局部靠背为软垫外,其余均为硬木板;低频的声吸收主要是木装修,故采用实木地板和木板(大芯板外贴胶合板)墙面、栏板。台口前墙侧则用少量石材,双层石膏板吊顶。

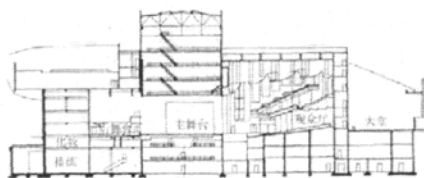
为使巨大的舞台混响时间不致过长,影响歌剧演唱的清晰度和通过台口回输至观众厅,在墙面上均做了吸声处理。而舞台音乐罩则采用重的骨架和厚的板材,以防止对低频的声吸收。

剧院采用品字形舞台,即主舞台、两侧台和后舞台,有升降乐池、升降台、车台和转台,可适应现代歌、舞剧演出的各种需求。

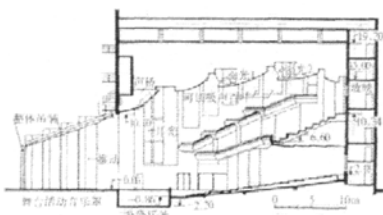
为使歌剧院观众厅的音质效果能达到预期的目标,采取如下的设计程序:在充分研讨的基础上确定声学设



保利剧院总平面



保利剧院纵剖面



观众厅纵剖面



保利剧院观众厅平、剖面

图 3-16 保利剧院

计指标,进行声学计算,实体缩尺(1:10)模型实验,施工中的中间试验和最后的声学调整,实践证明,这一程序是行之有效、能确保音质效果的举措。

3.3 国内外典型新建剧场的内部功能解读

3.3.1 江西文化艺术中心的功能解读

江西文化艺术中心(图 3-17/18/19/20/21)位于南昌市东面京东开发区城东新区内,距城市中心八一广场约 6 公里,远近较为适宜,既方便市民,又可避免演出等活动开展时对市中心产生交通拥堵。

总平面规划:充分利用现状地形条件、结合分期建设以及使用功能,科学合理地制定

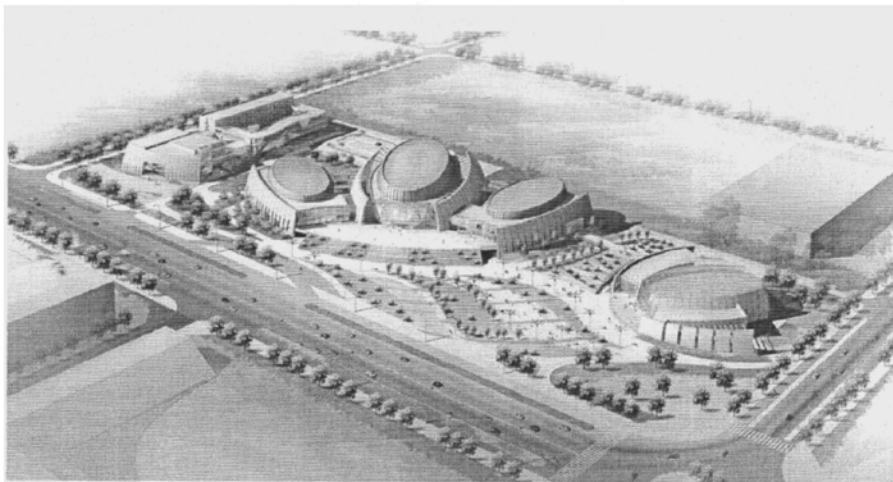


图 3-17 江西文化艺术中心鸟瞰图

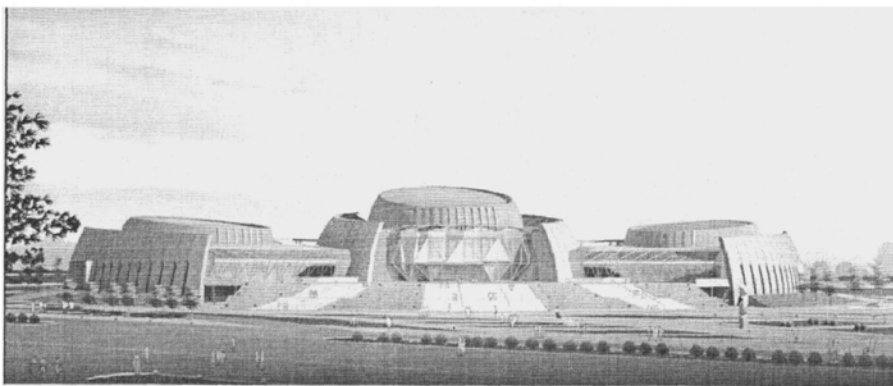


图 3-18 江西文化艺术中心效果图

分区计划;结合功能分区合理地组织内部交通以及与外部道路的联系,室外广场布置有利于举行户外的集会活动以及人群的疏散,同时成为建筑群之间的自然联系纽带;不同性质人流以及车流合理分开,互不干扰;场地内引入公共交通,如公交车站、的士停靠点等,方便乘客上下,避免人流集中时对城市主干道交通产生影响。

3.3.1.1 内部功能

主要场馆设置为:

1) 美术馆:对江西艺术珍品进行收藏,保护、展示、研究以及开展群众素质教育工作,拟设多功能展厅,学术报告厅、藏品库房等,建筑面积 6000m²。

2) 综合排练场:设置多功能合成厅,杂技排练厅、舞蹈排练厅、声乐排练厅、器乐排练厅等综合排练场所,适应不同艺术种类的排练需要,建筑面积 5450m²。

3) 剧院:以演出中外歌剧、舞剧、大型歌舞为主,同时也可满足芭蕾舞、话剧等演出要求,观众席设 1500 座,建筑面积 9000m²。

4) 音乐厅:为大型交响音乐会、民族音乐会等演出场所,具备接待世界著名交响乐团演出的能力,设置观众席 1000 座,建筑面积 5470m²。

5) 电影城:满足新近发展兴起的数字电影院线放映要求,设多个放映厅,可同时容纳多部电影的放映。建筑面积 4000m²。



图 3-19 江西文化艺术中心总平面图

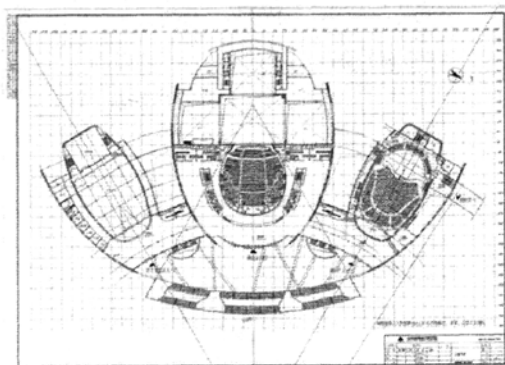


图 3-20 江西文化艺术中心总平面图

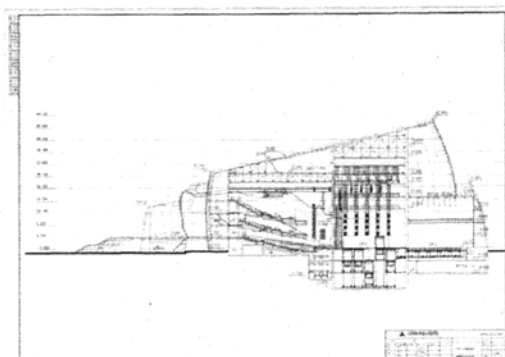


图 3-21 江西文化艺术中心剧场剖面图

6) 演职员公寓: 为艺术中心开展各种艺术活动提供生活服务配套场所, 包括国内外艺术表演团体的食宿接待, 同时承担省内外艺术学院的食宿服务, 设 200 床位, 建筑面积 8000m^2 。

7) 办公管理用房: 包括办公室、会议室、资料室等, 建筑面积 4000m^2 。

8) 其余配套的地下停车库、设备用房: 建筑面积: 6800m^2 。

3.3.2 上海东方艺术中心的功能解读

东方艺术中心(图 3-22/3-28)位于上海浦东世纪大道旁, 占地面积 2.3 万平方米。是以音乐演出为主要功能的标志性城市文化设施。它由一个 2000 座的交响乐大厅、一个 1015 座的剧场、一个 300 座的小演奏厅以及艺术交流培训区域组成, 总建筑面积 39964m^2 。其中, 交响乐大厅能同时容纳四管制交响乐团和 120 人合唱团, 也能满足钢琴独奏音乐会的要求; 剧场适合音乐剧、室内歌剧、实验性电子音乐和多媒体音乐剧场的演出; 小演奏厅有一个很深的咽喉状舞台, 可以让人产生极强的视觉和听觉亲近感, 能满足室内乐、艺术歌曲以及学术性内部演出的要求。

1) 东方歌剧厅

东方歌剧厅可容纳 1015 位观众, 其中包括乐池的可活动座椅 102 个。观众厅共分为二层: 一层(含池座)可容纳 799 人, 二层可容纳 216 名观众观看演出。

整个剧场以大面积的红色作为基调, 剧场的空间被侧翼的“弧”分成 3 个区域, 寻回了意大利式歌剧院的贵族气派和亲密的氛围。

舞台是整个剧场的核心, 采用国际上通行的“品”字形舞台。并拥有一个由两部分组成面积为 120 平方米的乐池, 可容纳 100



图 3-22 上海东方艺术中心

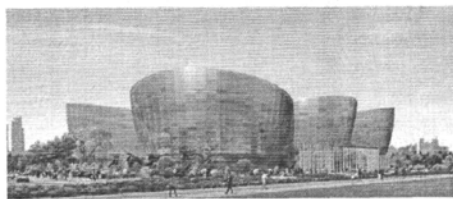


图 3-23 上海东方艺术中心



图 3-23 东方歌剧厅

人的交响乐队。中心演出区域舞台则拥有侧车台、15 米见方的大型车台、冰车台、芭蕾舞台、直径为 14 米的行走式转台、五块双层电动升降舞台等功能。这些功能舞台通过电脑控制可以升降、旋转和移动,能够完成复杂的剧幕场景变换,充分满足了音乐剧、歌剧、芭蕾舞剧和综合文艺演出的不同需要,使观众能够享受全面的舞台艺术魅力。

同时,上海东方艺术中心是目前国内第一家用有冰台的专业室内剧场,长 14.8 米宽 11.72 米的冰台通过制冰冷媒可快速制成厚度为 0.05 米的冰层。

2) 东方音乐厅

上海东方艺术中心由 1953 座的东方音乐厅、1015 座的东方歌剧院和 333 座的东方演奏厅组成。拥有当今国际上最先进的舞台、音响、灯光设备,可以满足交响乐、芭蕾、音乐剧、歌剧、戏剧等不同演出需要。

东方音乐厅可满足大型交响乐团和合唱团以及各类独唱、独奏音乐会的演出要求。作为一个出色的音乐的构思,为了寻求音乐厅和谐与舒适的平衡,对声学及舞台设备都进行了完美设计。

一个“光与影”的场景——在这个观众厅里将会创造出一种巨大而平和的氛围,由舞台灯光形成的峡谷般的舞台周围,围绕着暗色的山丘状的观众席,为欣赏源于自然与生活的交响音乐,创造了自然、和谐、典雅的观赏氛围和环境。

在东方音乐厅内,坐落着中国最大的管风琴。管风琴一般都与其所处的音乐厅建筑融为一体,许多部件必须手工制作。所以世界上的管风琴基本上都是因地制宜,“度身定做”的,没有哪两台是相同的。

3) 东方演奏厅

东方演奏厅设有 333 个座位,整体环境以蓝色为基调配以金黄色瑞士梨木地板,观众席 360 度环绕舞台以突显舞台的中心位置,观众与表演者能零距离交融互动,整体设计极具古罗马风味。

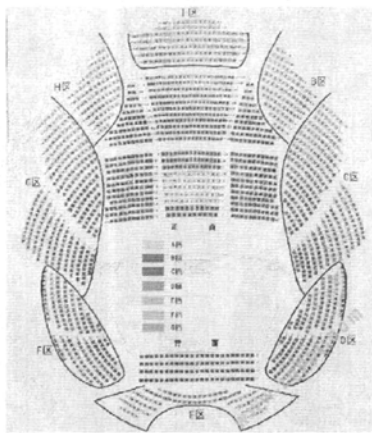


图 3-25 东方音乐厅座位平面

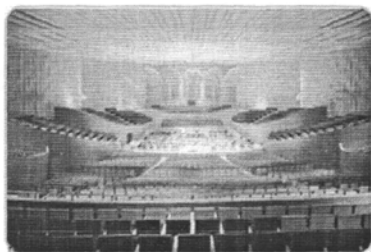


图 3-26 东方音乐厅



图 3-27 东方演奏厅座位平面

演奏厅的舞台加入了可旋转设计,能在演奏时营造出温馨浪漫的视觉效果,并配合了多角度灯光和声学物理的严密设计。

东方演奏厅尤其填补了中国室内乐演出场所的空白。室内乐起源于欧洲皇宫,并逐渐发展成一大音乐品种,进入普通人的生活。与大型交响乐的磅礴宏大相比,室内乐的精致典雅令无数乐迷心驰神往,上海市民中拥有一大批发烧级的古典音乐爱好者,他们对室内乐的演出环境有很高的要求,过去上海几乎没有如此专业的音乐厅,现在东方演奏厅无论从音响效果还是环境设计上都是世界级的顶尖品质,鲜有能与之媲美。

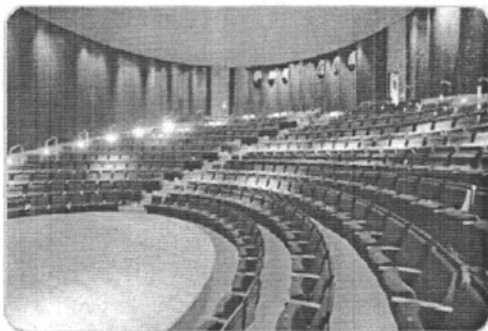


图 3-28 东方演奏厅座位平面

3.4 本章小结

目前各地“大剧院”一个首要特点是打造当地的文化标志建筑,构成十分庞大的体量和规模,成为具有多个不同类型的观演厅并集商业、餐饮、会展甚至旅馆为一体的综合性演艺中心,而单一剧场难以形成雄伟壮观的形象。从建筑功能方面看多个观众厅的出现满足了各种类型的演出需求,尽管有的城市可能目前还不具备这些需求。商业等配套服务设施则借助于剧院自身形象进行运作以求得经营收支的平衡,因为靠单纯的演出功能总是入不敷出的。当然,出于提升剧院地位和档次的需要,追求各方面的“领先”和“一流”,也造成建设规模和投资标准不断攀升的客观事实。因此如何定位剧场建筑的内部功能及规模是在剧场建筑设计中不得不认真考虑的问题。

第四章 剧场建筑的舞台工艺解读

当坐在镜框式舞台剧场中欣赏表演的时候,人们所看到的都是一幕幕异彩纷呈的场景,剧场只把它完美的一面展现给公众。但是,一般的观众,甚至包括建筑师在内,常常会不知不觉地忘记剧场还是一个工作间,有着复杂的“生产”程序,一个晚上的“产品”需要付出长时间的艰苦劳动。许多人并不了解,对于艺术创作而言,“生产”出优秀的演出先决条件是有一个适当的工作条件。当代舞台工艺的发展一个重要方面就是在经济条件允许的前提下,为歌剧、舞剧、戏剧等艺术表演创造越来越良好的舞台环境。

4.1 剧场建筑的舞台技术发展

4.1.1 保持领先的德国舞台技术

二战以后的15年是西方世界经济恢复和起步的阶段,然而,或许是有限的财力抑制了文化的发展,使得文化建筑如昙花盛开,难得一见,剧场和音乐厅更因其高额的投入而被人们置于脑后。但是,只有一个国家例外,这就是刚刚被盟军打败的德国,这个诞生了巴赫、瓦格纳、哥德、布莱希特的德意志民族又一次向世人证明了她的优秀的文化传统和艺术修养。当代德国剧场建筑再现了从19世纪后期开始的伟大成就,凭借着巨大的资金投入,又一次描绘出一幅幅舞台重工业的壮观场景,并展示出这一领域的最新动向,成为世界剧场的楷模。

战后的德国到处是废墟,原来的剧场和音乐厅几乎都被战火所摧毁。但是战争并没有摧毁德国人的文化传统,他们在学校、教堂、仓库等所有可以临时改造的地方进行演出,欣赏表演,这种对表演艺术的由衷热爱形成了演艺建筑发展的强大动力,它最终在政府的决策中得到了体现。由于得到政府的巨额资金资助,德国的剧场建筑不仅数量可观,而且规模、质量和机械化程度也是其他国家不可同日而语的。

德国能比其他国家更广泛地采用新舞台技术,除了大量的国家资助外,另一个重要原因是,在其他地区普遍使用复杂的舞台机械前,现实主义戏剧已走过了高峰期,开始向强调简单布景的新戏剧转变。因而,机械舞台似乎成为德国剧场的传统内容和保留项目。

影响战后德国剧场的决定性因素主要有两个方面:一方面,德国的剧场建筑绝大部分是各个州的事情,建设资金由地方政府提供,建设决定权自然也归地方政府;另一方面,德国城镇剧场仍然保持“综合活动”和保留剧目的形式。对于大多数的地方剧院,除了演话剧以外,一般还要上演歌舞剧和歌剧,至少剧院要能够提供这类巡回剧团进行演出的舞台空间。因此,虽然新戏剧在德国也有很大市场,但是剧场的建筑形式从一开始就被固定下来,仍然保持了适合于传统瓦格纳歌剧的形式——镜框式舞台剧场。

4.1.1.1 德国的品字形舞台布局

战后德国镜框式舞台最多见的舞台形式是品字形舞台。

自从小克兰尼希在汉诺威一个新剧场中最先提出了完整的品字形舞台方案以后,这种舞台空间形式在德国得到广泛应用,它几乎成了德国剧场的代名词而享誉全世界,以后又传播到世界各地成为镜框式舞台的标准模式。品字形舞台是在长方形主舞台的除镜框台口以外的3个边上都附带一个与主



图 4-1 科隆剧院城

舞台大小和形状相似的副舞台,3个副舞台构成了一个“品”字。这种舞台平面对水平运输布景的便利程度是显而易见的,它可以从3个方向直接在主台和副台之间更换整台布景;对大型车台的使用尤为有利,因为沿直线滑动的车台其机械构造最简单,最可靠,最平稳。所以,品字形舞台一般总是与大车台结合在一起使用的。

在战后众多的德国剧场中,1957年建成的当时西德最大的剧场—科隆剧院城(City of Cologne Theaters)(图4-1)歌剧院的舞台是最典型的品字形,它有两个与主舞台同样形状和大小的侧台,其中一个被压缩一些以作为两个幕布储藏间。主舞台后面还有一个同样大小但高度低一些的后舞台,这样带有转台的车台可以进到里面。在两边侧舞台上有一小一些的车台,能够互相配对形成较大的车台组合体。主舞台的每个边上都有防火幕,以使后面的布景可以在这些副舞台上组装。在主舞台后面的两个外角部位是布景储藏间,其中间夹着装卸电梯。这是一种比较实用的舞台布局,尽管占用的空间比较大,但在战后的大多数舞台中被广泛地采用,或者至少使用一个这样的布景储藏间。虽然科隆歌剧院不是第一个使用这种舞台形式的剧场,但它当时被公认为是最完整的品字形舞台范本,大多数剧场都按照它的式样设计建造。



图 4-2 埃森剧院

1988年9月,以阿尔托名字命名的新剧院(图4-2)终于开幕了,它从外到内完全保持了阿尔托的建筑风格。虽然新剧院

只有 1125 座，却同样有着非常完整复杂的标准品字形舞台，可见德国对剧场设施的完备性极其重视，像埃森这样不算特别大的城市，人们都宁可延缓剧场的建造，而不愿降低剧场设施的标准。

当然，并非所有地方都能像埃森市那样，一些剧场由于受场地等条件的限制，无法做到完整的品字型舞台，如科隆剧院城的小剧场、符腾堡州立剧院的戏剧院、雷克林豪森的鲁赫节日剧院(Ruhr Festive Theater, Recklinzhausen, 1965)等剧场，其舞台的 3 个副台中有一个或两个被压缩得非常小，而柏林乌尔姆剧院的大剧院，只有两个副台，即两个舞台或者一个侧台一个后舞台。这些剧场虽然不是很完整的品字形，但它们的主台和大的副台上都有相应的车台，使剧场仍然能够进行正式歌剧和传统戏剧的演出。

这些完整或非完整的品字形舞台除了安装有与副台相对应的车台组以外，主台上一般还配备了圆形转台和升降台，使布景能有多种运输和摆放的方式。

德国镜框式舞台剧场的另一种舞台形式则是 19 世纪舞台的延续，这种舞台没有独立的副台，只有一个接近于正方形的大舞台区，它们主要存在于经过改造的旧剧场。在改造过程中，现代的舞台机械取代了古老的轮车系统，以跟上时代的演出要求。但是，由于受到舞台结构的限制，一般难以采用通常的大车台，只能用大转台作为主要的水平运输工具，从而形成了不同于品字形舞台的舞台体系。

法兰克福剧院
(Theater-Doppelanlage
in Frankfurt am Main)
的歌剧院(图 4-3)就是这种形式的舞台，舞台中央使用了一个直径约 38 米的大转台，在这个大转台中还插入了一个直径约 16 米的小转台。大转台很少完全使用，其后部可布置第二幕和第三幕的场景，或者放置同一天和第二天的排练场景。在起



图 4-3 法兰克福剧院

重设备的帮助下，布景可被直接运送到后台主储藏间。由于歌剧院是在旧剧场基础上改建的，可作为舞台的空间很有限，所以这种舞台形式大概也是不得已而为之。尽管大转台套小转台的做法很少被其他地方采用，但是许多舞台工作人员比起品字型舞台来却更喜欢这种舞台布局形式。

4.1.2 不甘落后的美国舞台技术

美国的剧场设计,尤其是像纽约这样的大城市,在从西欧丰富的剧场传统中吸取养料的同时,大部分按照自己的方式发展。这种方式表现为一般都是既演歌剧、戏剧又举行乐会的多功能剧场,虽然基本都采用了传统的镜框式舞台形式,但是舞台设施非常简单,根本无法与德国等欧洲国家相比。形成这种局面的最关键因素是美国的正规剧场都是商业性的,得不到国家和地方政府的任何资助,只能通过降低舞台和休息厅标准、增加观众人数、提高利用率等措施来减少演出成本,增加票房收入,从而获得商业利润。

早在20世纪初,美国从舞台灯光及其强度控制入手在舞台技术和工程方面有了自己的创新成果,但是,直到二战以后,当剧场工程设计顾问和声学顾问作为独立的职业开始与建筑师和工程师平起平坐时,美国的剧场设计才脱离了西欧至今还保持的传统的剧场设计和剧场工程的方式,形成了自己的基于剧场工程而不是舞台技术的特色。利用不断发展的高技术手段解决剧场的多用途和多形式,使当代剧场成为一种全新的东西,这些美国人设计或作顾问的适应性剧场反映出这个时代的建筑、技术和经济的状况,而这个时代的社会环境却是不可逃避的。毫无疑问,除了一些大都市以外,多功能适应性剧场已是一个遍及全美的现象,不仅一些不足5万人口的城市是这样,就连一些大中城市,如休斯顿、密尔沃基(Milwaukee)、圣保罗等,都采取了同样的方式。

4.1.2.1 多功能适应性剧场

二战以后,尤其是60年代以后,适应于自己社会和经济状况的剧场设计和工程技引的独特方式在美国继续发展,并逐步走向成熟,已经在当代剧场建筑中占据了极为重要的位置。尽管幅员的辽阔和社会状况的多样性使美国排除了像19世纪后期、20世纪早别德国那样的在剧场设计和剧场工程方面的统一模式,但是,剧场的多功能性却仍然是美国当代剧场建筑的最主要特征,其高度发展和普遍运用的事实正在逐渐改变欧洲人对它的偏见。

当代美国镜框式舞台剧场的舞台机械主要有三种基本类型:

- 1) 电动重型水平和垂直移动装置,包括用于硬景运输的升降台、车台和转台,升降台,还有用于车台的垂直连接,以及台唇、乐池等同类部位。
- 2) 电动重型悬吊系统,用于声罩、声学顶棚、灯光天桥等的垂直升降,既有直接提升的,也有使用平衡锤辅助的。
- 3) 电动吊景系统,用于舞台中软景或小型轻质硬景的垂直升降,既有直接提升的,也有使用平衡锤辅助的。

美国大多数剧场都是以镜框式舞台为基本形式的多功能适应性剧场,但是这类镜框式舞台用于歌剧和戏剧演出的舞台设施一般很简单,除了必要的吊景系统和无需太大资金投入的活

动板台仓外,就没有其他的机械装置,只有一小部分的舞台装上了车台,如堪萨斯州立大学麦卡恩剧场(McCann Theater, Kansas State University, 1971)用了两个人工大车台,托莱多的瓦伦庭剧场用了一个大车台。这类舞台上非常主要的一种机械装置是用于举办音乐会的活动声罩。

4.1.2.2 美国品字形舞台

除大都会歌剧院之外,华盛顿的肯尼迪演艺中心(John F. Kennedy Center for the Performing Arts, 1971)的歌剧院、印第安纳大学歌剧院(Opera House, Musical Arts Center, Indiana University, 1971)等都具有宽大的舞台空间和复杂完备的机械设施。

肯尼迪演艺中心和印第安纳大学音乐艺术中心的歌剧院都是标准的品字形舞台。2319座的肯尼迪中心歌剧院,其主台四面均设有防火幕,当防火幕放下时,可围成600平方米的舞台面积,3个副台也相当大。作为美国两个有歌剧专业研究生学校之一的印第安纳大学(另一个为朱丽叶学院),其歌剧院虽然观众容量为1460座,只有大都会歌剧院的40%,但是包括副台在内,舞台宽57.9米,深36米,总面积却有大都会歌剧院的80%,3个副台都有大车台,后舞台的车台上还有一个直径为14.6米的转台,主台净高33.5米,有66套吊杆平衡锤,4个灯光天桥可下降到舞台面,灯光控制系统也非常复杂,在舞台和观众厅的288条回路中有200个预设装置。

4.1.2.3 几种箱形舞台的空间模式

除了个别的剧场为品字形舞台外,美国大多数镜框式舞台剧场都采用了单一箱形舞台,即表演区、布景区、布景储藏空间以及吊景塔都在一个长方形或类似的空间中,有些箱形舞台还带一两个小型副台,或者箱形的侧面一直延伸,将副台包容在内。由于箱形舞台已经能够满足基本的演出要求,并且其大小可以根据经济条件而变化,因此包括美国在内的大多数镜框式舞台都是这种类型。

在箱形舞台中,硬景更换方式的不同决定了舞台机械的使用与否及其类型和组合,从而决定了箱形舞台的空间模式。最原始的硬景更换方式是分片更换,即硬景被分段分片制成可以人工搬运的尺寸和重量。它不需要舞台机械,储藏空间也较小,因而舞台一般都较小。但是其换景时间较长,即使是熟练的舞台工作人员也需要2分钟以上。这种缺乏设施的简单舞台在许多学校、市民礼堂以及商业剧场中被广泛采用。

对于特别沉重的硬景,有些剧场采用了独立式车台。这种车台一般为细长条形,下面装有小脚轮,由人工推动,可以装载三维硬景,能移到舞台上的任何位置。它要求舞台面较为坚实平整,储藏空间也相应增大。

最迅速的换景方式是整台更换,即全台的硬景被放置在一个大型车台上整体搬运为了保证连续的整台换景,无论何种形式都至少需要两个大车台,一个车台在主台上演出,同时另一个车台可在副台换景。虽然大型升降台也能够进行整台换景,但由于其机械装置的复杂程度远远大于车台,因而一般的剧场很少采用。大车台都是沿着固定的轨道滑行的,既有电动的,也有人工推动的,但需要较多的人员。车台滑行的轨道既有直线型的,也有曲线型的。车台既可从侧面的副台进入主台,也可从后面的副台进入主台,副台和主台可以不在同一空间中。尽管直线型滑动车台比曲线型滑动所占舞台空间宽度伸展得大,换景时也不能像后者那样无需升起天幕和后部背景,但它能够提供有效的操作方式和布景变化,将换景时间缩短到最快 10 秒钟,所以直线型滑动是所有车台中最常用的类型。

上面两种车台都需要在侧面长长展开的副台上预先进行换景,而折刀式车台所占的副台空间较为紧凑。折刀式车台不是平行移动,而是以一个角为轴进行 90° 差别。由于伴奏音乐都由电声提供,因而没有乐池,舞台面积也不算特别大,然而其舞台设施的种类却远远超过一般的镜框式舞台剧场。整个舞台占据了像一般品字形舞台一样大的面积,只是与其他辅助部分没有明确的空间分隔。舞台中央有 3 块与观众席平行排列的大升降台,后两块升降台是双层的。舞台的前后左右都有车台:前面一个较小的车台;左右各有 3 块车台,其后面还有 3 个车台升降台;后舞台是个双层车台,下面的车台与主台的升降台一样长,上面的车台则比下面的宽出许多,并带有一个转台,整个上层车台的前部边缘形状与台唇相吻合,可以被移到舞台的最前端。此外,在舞台前方的两侧各有一个小转台,观众厅中还有悬吊装置。有了这些复杂的机械装置,就能够设计出令人眼花缭乱的表演了。

4.1.3 其他西方国家的镜框式舞台技术

似乎受到德国和美国在剧场建设方面的刺激,西方其他发达国家也纷纷开始加快大型剧场建设的步伐。从 20 世纪 60 年代中期起,一批由国家资助建造的国家剧院相继落成,这些国家剧院是由多个观众厅组成的演艺中心,其中的大剧场大都为镜框式舞台,有着宽大的舞台空间和完备的舞台机械。此外,一些地方剧院也配备了良好的舞台设施。

4.2 北京剧场建筑的舞台工艺解读

舞台规模和形式是决定剧场建筑设计和演出定位的重要因素,尽管国内也曾出现过一些开放式的剧场舞台形式,如上世纪八九十年代的杭州文化中心剧院和中央实验话剧院的伸出式舞台,以及正在建造的中央电视台电视文化中心剧场的可变舞台等,但那都是为特殊演艺或实验性剧目而服务,对于歌舞剧院来说,传统的镜框式舞台和相应的舞美形式还是难以突破,一直成为剧场形式的主流。

作为政府工程的各“大剧院”均把上演大型音乐、歌舞剧作为主要演出功能，有的还将兼顾会场之用，因而厢型镜框式舞台成为唯一选择，所有舞台装备在德国“品”字型基础上“竭尽所能”，预算已达整个项目投资的10%~20%之多。

4.2.1 国家大剧院的舞台工艺解读

国家大剧院歌剧院(图4-4)的舞台(表4)采用当前世界上各种最先进的舞台系统，是现代科技的结晶。舞台采用“品”字形舞台形式，分别包括主舞台、左、右侧台和后舞台。舞台具备推、拉、升、降、转五大功能，可迅速地切换布景。其中，主舞台有6个升降台，既可整体升降又可分别单独升降。舞台的左、右侧台各有6台可以横向移动的车台，通过主舞台升降台互换位置，可以迁换场景，也可以参与演出，车台互换技术居世界领先水平。

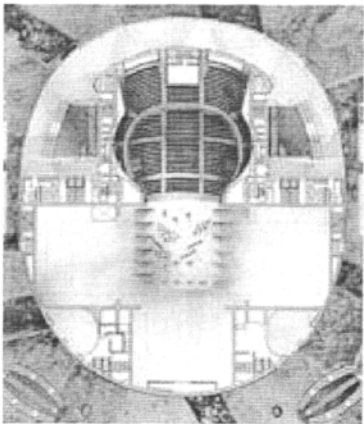


图 4-4 国家大剧院歌剧院

后舞台下方距地面15米处，储存有一个芭蕾舞台台板，主舞台升降台下降后，芭蕾舞台可移动到主舞台台面上，用于芭蕾舞演出。台面用的是俄勒冈木，并用三层结构来增加弹性，保护了芭蕾舞演员的足尖。这也是国内面积最大的无缝隙专用芭蕾舞台板，台面可倾斜至5.7度。

乐池面积为120平方米，可容纳90人的三管编制乐队，也可升至观众席水平位置变成观众席。在乐池中，还特别为指挥设计了专用升降台，指挥可以以这种特别的方式出场、谢幕。

舞台上方栅顶高度为32米。吊杆、灯光桥、灯光渡桥通过钢丝绳悬挂在空中。61道电动吊杆，78台轨道单点吊机，24台自由单点吊机，分别用于悬挂幕布和景片，吊杆、吊机数量之多居于全国首位。灯光桥、灯光渡桥、灯光吊架将1588盏用于演出的灯具点缀在歌剧院舞台的上方，灯光反应快，可以在几秒钟内变换造型。

表 4： 歌剧院舞台尺寸(资料来源：作者自制)

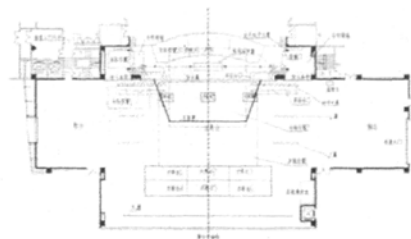
歌剧院舞台尺寸	
台口宽度：18.6M	台口高度：14M
主舞台台宽：32.6M	主舞台台深：32.6M
台上净高：32M	
左右侧台宽：21.6M	左右侧台深：25.8M
后舞台台宽：24.6M	后舞台台深：23.6M

4.2.2 梅兰芳大剧院的舞台工艺解读

大型机械化转台、车台对京剧来说,是没有必要的。意念化的换景比任何转台、车台都快。京剧的实景量也很少、很轻,用不着机械化。京剧现在还没有、将来也不会全盘西化。由于京剧表演需要在舞台上铺上台毯,因而实现机械化就比较困难。为了给京剧留有足够的发展空间预留了足够的景杆灯杆、舞台后半部机械升降台(形成)上天的单机吊点、入海的地孔及分块的升降乐池这是基本需要。

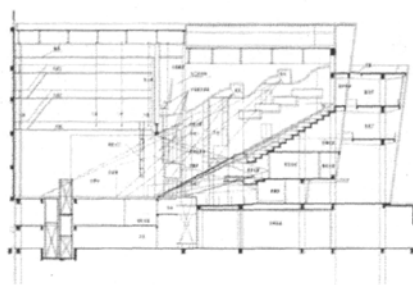
舞台(图 4-5)设计考虑到多功能的需要,建筑固定台口宽 18m,高 9m,设假台口,可将小台口调整控制到 12m×7m,侧台口宽 8m,高 9m。主台宽 29.75m,进深 21.25m,高 22m 处设格栅。左侧台宽 12.75m,深 8.26m,高 9.9m,右侧台宽 12.75m,深 12.75m 高 9.9m,舞台做弹性木地板,满足演出基本要求,只设后半部局部升降台(14.0×50m)。主台高 22.5m。三道天桥。主舞台设防火幕,兼作放映幕。主舞台设 49 到电动吊杆,4 道横吊杆,5 通灯光吊桥(杆)8 套灯光吊笼、且设一道台口外大幕。

乐池为升降型,面积 15×5=75m²,乐池开口及升降部分为 3.5m 深 2.2m,升至池座标高可增座 72 席,升至舞台标高,可扩大演出区域。



舞台平面图

stage plan



剖面图

section

图 4-5 梅兰芳大剧院观众厅平面图

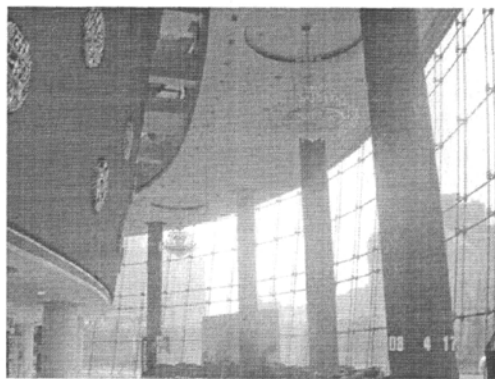


图 4-6 梅兰芳大剧院大厅实景照片

4.3 国内外典型新建剧场的舞台工艺解读

4.3.1 江西文化艺术中心的舞台系统解读

1. 舞台机械设备设计原则

江西艺术中心(图 4-6/4-7/4-8/4-9/4-10)是一座能适应多种表演艺术形式演出的综合演艺中心,同时可以作为大型庆典的活动场所,舞台机械设计应遵循以下原则:

(1) 突出专业性剧场的特点,按其剧场规模、演出剧种的使用功能和要求配置设备。

(2) 舞台工艺设计和设备配置充分考虑与正在建设中的乌兰恰特大剧院、苏州科技文化艺术中心、洛阳歌剧院、武汉琴台大剧院、温州大剧院、青岛大剧院、福建大剧院等等和已建成的国家大剧院、上海东方艺术中心、杭州大剧院、宁波大剧院、东莞大剧院等国内大型剧场的机械舞台的功能相同或优于后者,以利于国内外的演出交流。

(3) 学习借鉴国内外剧场建设的经验,融合我国表演艺术的实践,立足现实,科学合理。

(4) 功能实用性、技术先进性、使用安全性、操作可靠性、维修方便性、投资经济性。

2. 舞台机械功能要求

大剧院能够满足国内外大型歌剧、舞剧、芭蕾舞剧演出时,舞台机械设备快速迁换软、硬布景的需要,同时满足大型歌舞节目演出时,左右侧车台、后车载旋转升降台等设备参与表演的要求。音乐厅可适合大中型交响乐团演出的需要。整体技术水平达到国际一流、国内领先。

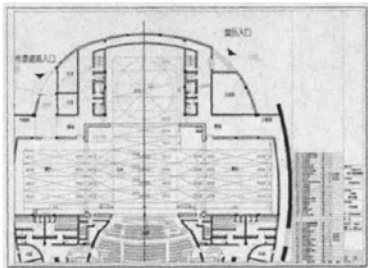


图 4-7 江西文化艺术中心舞台台下平面图

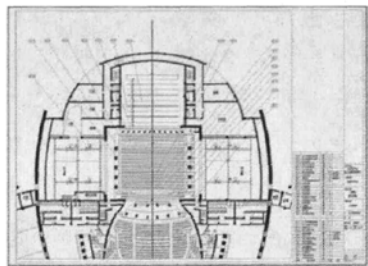


图 4-8 江西文化艺术中心舞台台上平面图

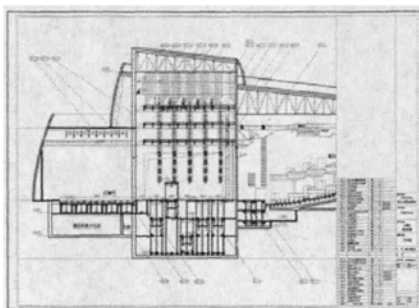


图 4-9 江西文化艺术中心舞台剖面图 1

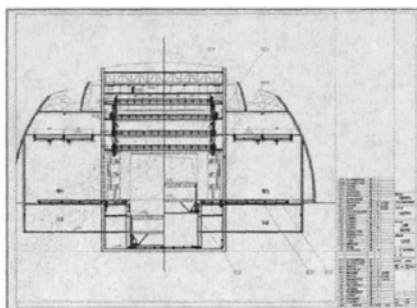


图 4-10 江西文化艺术中心舞台剖面图 2

1. 舞台台下机械设备清单:

	设备名称	单位	数量
OH1.1	乐池升降台 1	套	1
OH1.2	乐池升降台 2	套	1
OH1.3	主升降台	套	5
OH1.4	后辅助升降台	套	1
OH1.5	车载转台	套	1
OH1.6	演员活动门	套	3x4
OH1.7	后台补偿台	套	5
OH1.8	侧辅助升降台	套	8
OH1.9	侧台车台	套	8
OH1.10	侧台补偿台	套	8
OH1.11	演员升降小车	套	2
OH1.12	座椅车台	套	1
OH1.13	舞台台下机械电气和控制系统	套	1

2. 舞台台上机械设备清单:

编号	设备名称	单位	数量
OH2.1	台口单点吊机	台	10
OH2.2	防火幕	台	1
OH2.3	前檐幕吊杆	台	1
OH2.4	大幕机	台	1
OH2.5	纱幕吊杆	台	1
OH2.6	假台口上片	台	1
OH2.7	假台口侧片	台	2
OH2.8	电动吊杆	台	50
OH2.9	灯光吊杆	台	4

编号	设备名称	单位	数量
0H2.10	灯光波桥	台	1
0H2.11	二道幕机	台	2
0H2.12	天幕吊杆	台	2
0H2.13	吊点可移动式单点吊机	台	12
0H2.14	侧吊杆	台	4
0H2.15	灯光吊笼	台	10
0H2.16	侧轨道吊机	台	2
0H2.17	后台防火隔音幕	台	1
0H2.18	后台灯光吊杆	台	4
0H2.19	后台电动吊杆	台	5
0H2.20	声反射罩	套	1
0H2.21	飞行机构	台	2
0H2.22	舞台上机械电气设备	套	1
0H2.23	舞台上机械控制系统	套	1

4.3.2 纽约林肯中心大都会歌剧院的复杂的舞台系统解读

在美国,单一功能并且有良好舞台设施的镜框式舞台剧场虽然不多,但是其中的一些剧场却在当代剧场史中占有极其突出的地位,纽约林肯中心大都会歌剧院(图 4-11)就是最有影响的一个。这个有 3788 座的歌剧院除了有世界上最大的观众容量外,还有着世界上机械化程度最高的舞台设施,只有 80 年代末



图 4-11 纽约林肯演艺中心大都会歌剧院

建成的法国巴黎巴士底歌剧院才后来居上夺走了舞台设施的桂冠。尽管在大都会歌剧院的正统品字形镜框舞台上,大多数机械装置都可以在德国或欧洲其他剧院中发现,但它却集中了几乎所有主要的东西,并且机械装置的规模也是最大的。

在大都会歌剧院的宽 30 米、深 24.6 米、净高 33 米的主舞台中央有 7 个液压升降台,占地 313 平方米。每块长 18 米,宽 2.55 米,与台口平行排列,既可单独升降也可合在一

起升降,升降幅度以15厘米和30厘米为单位,升降速度有4米/分钟、8米/分钟和12米/分钟三档。在这7块升降台中,前3块和后3块为双层升降台,使一套布景在使用的同时可准备另一套布景。前3块升降台的双层间距为8.5米,最高可升到8.8米;后3块升降台的双层间距为3米,最高可升到7.3米;中间单层升降台最高可升到6.1米。前3块升降台中还安装了两根悬挂软景的吊杆和一根悬挂灯光的吊杆,它们都是手动的。此外,所有升降台板面上都有储藏箱,可放置活动的电子设备。布景和人群可以从这些电动升降台上出现或消失,演员还能从主台前部的活动板中用手动升降台上下舞台。其他垂直运输系统还包括:乐池为一大一小两个形状不规则的升降台,供乐队使用;在右侧台的角上有一个23.6米宽、8.2米长的硬景电梯,可将硬景从舞台底下的制作车间提升到舞台高度;在主台后部边缘处,还有一个狭长的软景升降台,可将软景送到舞台下的储存槽中;台前的3块大幕——石棉防火幕、瓦格纳式大幕和游幕——都是电动控制升降的,常用的大幕和游幕由示波控制器监管。

布景的水平运输由3个副台上的电动车台完成,其速度为27米/分钟,车台靠小轮子在与地面平齐的轨道上滚动,小轮子由非常耐磨的塑料制成,以减小摩擦噪声。每个车台由摩擦传动装置推动,它由两个直径28厘米、长度1.2米的细长滚筒组成,用两部马达驱动。后车台上装有一个直径为17.4米的转台,它可向正反两方向转动,可在六档预定转速中用任何一档匀速转动或变速转动,最快转速在转台边缘处可达55米/分钟。右侧台由一块7.3米宽、18米长的大车台和3块2.4米宽、18米长的小车台组成,左侧台由一块7.3米宽、18米长的大车台和6块2.4米宽、长度分别为4.3米、6.7米、7.3米的小车台组成。小车台都装有小脚轮,可以被推到舞台的任何一个位置。两个大车台还被分成了60个小块,每个小块下面有两个螺旋千斤顶,最大可以抬高1.2米,使这些车台在水平和垂直方向有无数种排列组合的布局方式。

舞台上的109根布景吊杆和8根灯光吊杆都是电动的,吊杆可在0—55米/分钟之间变速。灯光天桥的升降速度为6米/分钟。此外,用于芭蕾舞表演的脚灯也是电动的。灯光控制室位于池座层的后面,灯光控制盘盖满了控制室的三面围墙,其中的人工操作盘是这类操作盘中最大的,它可以为每个灯光预设10种布景。

大都会歌剧院的舞台设施确实是令人惊叹的,但是,如何才能充分利用这些复杂机械却是一个不可回避的重大问题,在这样的舞台上进行舞台构思,对布景设计师和舞台机械师无疑是巨大的挑战,观众们都期盼若能观赏到其他舞台上难以达到的令人激动的戏剧效果。剧院的职员和外界的技术人员都认为它将使舞台设计达到一个新的高度,也有一些人持观望态度,他们想知道是否所有机械都得到运用,哪些设备经常使用?哪些设备很少使用?由于对欧洲剧院中机械设备的使用情况并没有客观的调查,因而大都会歌剧院在舞台机械的选定上有一些盲目性,然而,歌剧院进行歌剧演出的极高利用率使这种盲目性变得可以忽略,而近4000座的观众容量也使剧场和演出的巨额投入有望得到回收,这对于没有国家资助的美国

剧场是至关重要的。不管怎样，大都会歌剧院将当代舞台技术推到了一个新的顶点，使人类的表演活动达到了新的水平。

4.4 本章小结

完善的、复杂的舞台系统令舞台上产生令人激动的戏剧效果成为可能。然而，如何才能充分利用这些复杂机械却是一个不可避免的重大问题，在这样的舞台上进行舞台构思，对布景设计师和舞台机械师无疑是巨大的挑战。

愈来愈复杂的舞台系统究竟有多高的使用率似乎还缺少深入的比较和研究，是否所有剧场均要斥巨资装备如此功能齐全而投入浩大且维护费用不菲的庞然大物？尤其是许多以戏剧、曲艺及语言艺术演出为主的观演厅也一律采用传统的镜框式舞台，仍然维持“第四堵墙”的观演方式，而不去寻求更加新颖、灵活的舞台形式。就拿演出率较高的上海大剧院来说，上演8年来，其机械化舞台，尤其台下设施全部联动的演出场次亦不多见，一些国外著名演出团体自带的布景道具自身已具有场景移动变幻之功能，这些都是需要借鉴探讨的。

第五章 剧场建筑的外部造型解读

剧场建筑发展至今,镜框式舞台观众和演员面面对观的演格局一如既往,前厅、观众厅和舞台的功能分布难以改变,尽管观演建筑为艺术而服务,但其技术约束十分严格,内部空间和外部形态难以象纪念和博览建筑那样具有较大的可塑性。除了悉尼歌剧院这样的典型特例外,近期建成的巴黎巴士底人歌剧院和东京新国立剧院等一些著名的国家级大剧院均体现了建筑鲜明的性格特征。

5.1 文化思潮对剧场建筑外部造型的影响

5.1.1 地域主义建筑观的影响

“地域主义”是当代中国建筑理论界的热点话题,建筑师也对此进行了大量实践探索。同样在我国现代剧场建筑中,什么是地域主义?如何表现地域主义?同样备受人们的关注。

5.1.1.1 地域主义和建筑中的地域主义

地域主义广泛地出现在不同时间、不同空间中,涉及经济、政治、文化和环境等诸多领域,很难给予统一、严格的界定。它可能是一种思潮、行动、组织或制度,而且不同领域内地域主义的内涵和界定也不尽相同。各地域主义间的共同点,是相似的追求目标——通过某种方式维护或谋求地域自身利益、价值,强调地区或地方个性特征和身份认同。

纵览建筑史书,地域性常常是一以贯之的一个突出特征,甚至可以这样说“一切建筑都是地域性建筑”,或者说“一切建筑文化都是地域主义的”,因为世界上没有抽象的建筑,只有与地域不可分离的具体的建筑。从人类早期的聚落选址及原始建筑形式的演变历程,可以发现地域性决定了不同建筑文化的发展倾向。“一方水土养一方人”,适应某一地区的气候、地形、地貌、材料等人居环境的不同和社会环境因素、人文传统的不同,世界建筑文化呈现出的多姿多彩的地域性特征。而在当代建筑领域,地域主义思想也已深入人心,并成为一种得到广泛尊重的建筑创作准则。

关于建筑的地域性或者地域性建筑的内涵,通常从自然(环境)特征、技术经济特征和文化特征三个方面加以阐述。如邹德侗等学者认为,“我们倾向于设定地域建筑的含意为:以特定地方的特定自然因素为主,辅以特定人文因素为特色的建筑作品”,“地域性建筑有一些最基本的特征,大体列举如下:回应当地的地形、地貌和气候等自然条件;运用当地的地

方性材料、能源和建造技术;吸收包括当地建筑形式在内的建筑文化成就;有其他地域没有的特异性并具明显的经济性。”^[1]李百浩等学者认为,“建筑的地域性的首要内容是建筑场址的自然地理属性,它包括该地点或地区的自然条件,如气候、地形、地貌、资源等。强调地区环境的特殊性及其客观性,是建筑地域性的显著标志,它使建筑因不同的环境而富有个性与特色。”“除自然地理因素外,地域特有的文化习俗,也是地域性不可缺少的组成部分。即使在最严苛的物质条件下,人们仍建造出形态各异的建筑来,这只能归于人们信奉的社会文化价值观念。因此,要使建筑设计真正做到因地制宜,除考虑地区的自然元素外,还须研究社会文化要素。”^[2]

5.1.1.2 如何正确对待地域主义

因此,中国建筑师在如何正确继承并创新传统的问题上面临两大课题:第一,如何发掘、提炼并完整叙述传统(地域)建筑文化中那些具有现代价值的“看不见的东西”,或者说准确捕捉、理解中国传统(地域建筑)的人文特质和创造核心;第二,在此基础上如何将那些“看不见的东西”用抽象的方法加以表达,或者说应当用怎样的方法将传统(地域)建筑的精华创造性地转化为足以支持与指导中国当代建筑实践的文化资源。如果这些问题解决不好,中国建筑界谈继承与创新地域建筑文化就可能成为一句空话,中国建筑文化与西方建筑文化的相遇与交流就不可能发生在真正对话的层次上。由于地域建筑的技术层面的同质性特点,因而如何继承并创新中国地域建筑文化的问题,不能仅仅通过建筑技术手段的改进、表达技巧的提高等建筑实践价值观念等人文方面的因素,故而从一定意义上说只有站在哲学的高度思考现代建筑与传统地域文化的内在关联,才能在深层次上继承与创新传统,才能在欧风美雨的沐浴中创造华夏新风。保罗·利科曾感叹:“事实是:每一种文化都不可能支持和承受世界文明的冲击。这就是矛盾:

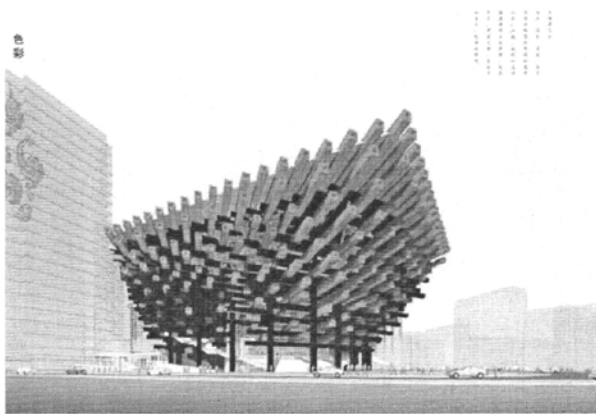


图 5-1 国泰大剧院

[1]林杰. 异域文化向本土文化的回归——解释人类学的使命. 青海民族学院学报:社会科学版, 2002(2), 2003

[2]邹德依,刘丛红,赵建波. 中国地域性建筑的成就局限和前瞻. 建筑学报, 2002(5): 4.

如何在进行现代化的同时,保存自己的根基?如何在唤起沉睡的古老文化的同时,进入世界文明?”^[1]因而,正确认识和继承中国地域建筑文化,不应是对前人的形式、风格和原型的简单模仿、拼贴与借用,这样就把“民族性”、“地域性”简单化、庸俗化了,而应认知与体悟其内在的精神信仰、审美意境和对空间的特殊认知,应从哲学的视野中深刻把握地域建筑文化具有超越性的内涵,也即抽去了具体的、特殊的历史内容与形式之后保持下来的某种精神特质,而这些精神特质有可能恰是现代建筑最缺乏的因素。同样也是剧场建筑设计中面临的问题。

5.1.1.3 地域主义在现代剧场建筑中实践

(1) 国泰大剧院

在国泰大剧院(图 5-1/5-2)的设计中充分体现了中国建筑师对地域文化的深层认识。

单体构思

造型特点:建筑造型来源于重庆湖广会馆中一个多重斗拱构件,利用传统斗拱空间穿插形式,以现代简介的手法表达传统建筑的精神内涵。建筑中互相穿插、跌落、悬挑的构件,高高迎举,体现了重庆人最本质的追求。

寓意:它似传统乐器“笙,排箫”:在富有活力的现代都市中,以中国传统文化特质位载体,创造歌舞“笙”平的和谐社会形象。

把对重庆文化的理解总结为“山、水、坎、叠檐、传斗等建筑语汇,并运用在建筑中。

由于在其他高层环绕下,建筑的屋顶延

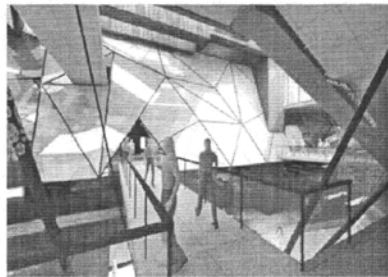
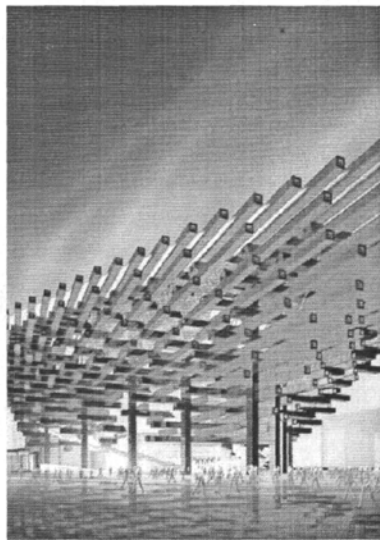


图 5-2 国泰大剧院

[1] [法] 保罗·利科. 历史与真理. 姜志辉 译. 上海: 上海译文出版社, 2004.

续总体构思,按照传统重庆民居的肌理,把传统的影响与建筑统一的模数结合,创造了一个由光井、院落组合的屋顶广场,从周围高楼俯瞰,似乎还能找到历史的重庆残存在心中片段的记忆。

红色——作为中国的传统颜色,代表着富贵、吉祥,又如同重庆的红油火锅,表现了巴人刚正率直、热情好客的性格特征,体现了重庆的最显著特征。

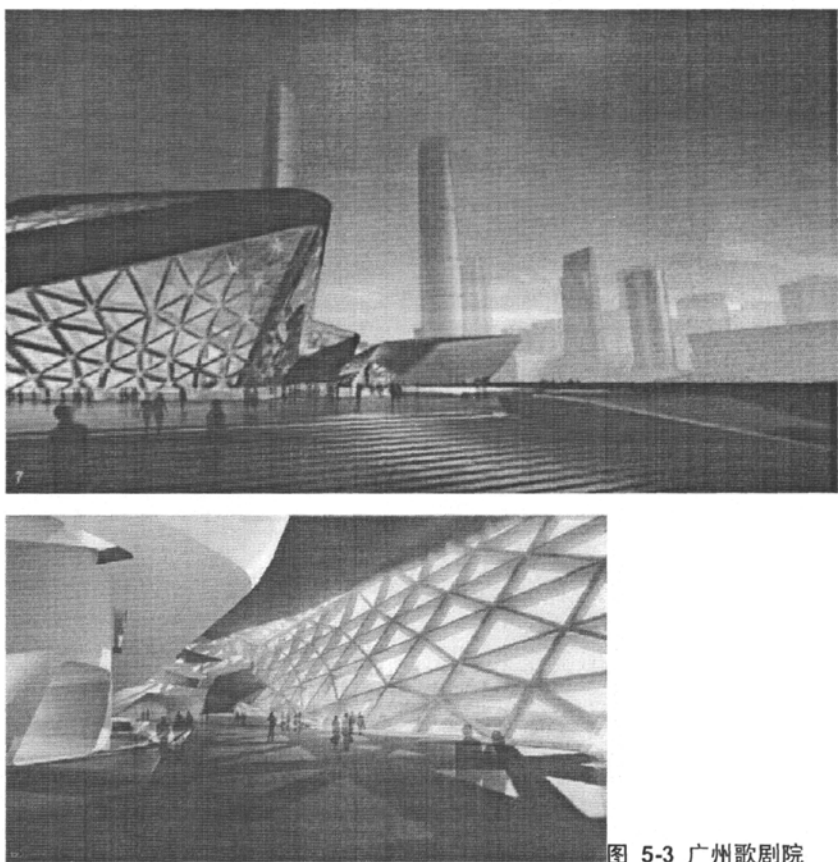


图 5-3 广州歌剧院

(2) 广州歌剧院

建筑文化具有很强的地域性,扎哈·哈迪德事务所的建筑师们通过对广州文化和历史的认识和理解,把“圆润双砾”的理念在广州歌剧院(图5-3)的设计中单纯而完美地表达出来,得到众多广州市民的理解和认同。他们的设计手法非常开放并且多元化,注重建筑造型的整体性,强调空间的流动感,偏重于简化细部处理以减少视觉负担,以统一简明的色调与质感来体现空间的复杂性以及建筑自身的结构美。通过一年多的共同工作,从他们身上学到

了先进的设计思想和方法,我们有信心通过共同的努力把广州歌剧院打造成新世纪的建筑精品,使之成为中国观演建筑的一个亮点。

源自“被江水冲刷形成的圆润双砾”的理念,一大一小、一黑一白的两块奇石安然坐落于珠江江畔。建筑造型组合成为一个有视觉冲击力的形体,犹如鬼斧神工之作,天造地设而生,这是自然生长的大地建筑。形式上以超越模拟的象征手法,表达出广州蒸蒸日上、神采飞扬的城市生命活力之美。

外立面幕墙材料以天然花岗石为主,通过“大石头”和“小石头”在体形、色彩及质感上的对比、呼应,表达了自然粗犷和舒展飘逸的建筑空间效果。而几条沿大小石头表面环绕形态自由的玻璃带保证室内公共空间获得极佳的珠江景观和自然光线。

5.1.2 文脉主义建筑观的影响

5.1.2.1 文脉主义的本质

文脉(context)主义,最早来源于语言学的定义。有人将它译为上下文的意思,它的意义是来表达我们所说、所写的语言的内在联系。广义的理解,文脉是指介于各元素之间对话的内在联系,更确切点,是指在局部与整体之间的对话的内在联系,引伸开来,就是关于人与建筑的关系、建筑与其城市的关系、整个城市与其文化背景之间的内在关系,总的来说,这些关系都是整体与局部之间对话的关系,必然存在着内在的、本质的联系。只有对这些复杂的关系的本质进行认真的研究之后,一个建筑的复杂性才能被很好的理解,也就是说一个新的建筑空间的意义才能被引伸出来。通过对文脉的研究,有助与正确地传播信息,以促进建筑的和城市的明晰性。

强调建筑的文脉,在单体建筑方面,就更加强调是群体的一部分,注重新、老建筑在视觉、心理、环境上的沿承连续性。每一个建筑,都作为是对历史、文化的反映,建筑有机的融入到建筑环境中,一个建筑的功能和意义,要通过空间与时间的文脉来体现;反过来,建筑的功能和意义又能支配文脉。在城市方面,注重城市文脉,就是从人文、历史角度去研究群体、研究城市。文脉,同样也是环境艺术的追求目标之一,它主要强调特定空间范围内的个别环境因素与整体环境保持时间与空间的联系性,即和谐的对话关系。在人与自然的关系上,提倡人文与自然的协调平衡;在人文环境中力求通过对传统的扬弃不断的推陈出新。而上升到哲学的高度,称之为文脉主义(Contextualism)。

5.1.2.2 文脉主义的美学基础

上世纪60年代在西方出现的POP艺术,是向底层文化接近中影响较为深远的思潮之一。

首先使用 POP 一词的是英国艺术家理查德·汉弥尔顿 (R·Hamilton) 曾描述:“POP 艺术,是由高度职业化的专家为大量性观众所制作的艺术品。”^[1] 无论从时间或表现形式来看,POP 艺术都对当今的建筑艺术产生了巨人的影响,它表现为建筑艺术向低层次文化的接近。它强调建筑艺术交流程式上的共性,多元化,不主张不同于往昔的独创、个性化。

文脉主义的美学基本点,就是要清除纯文化与杂文化——大众文化之间的严格差别,反对只要精美文化而排斥大众文化的倾向。罗伯特·文丘里 (Robert Venturi) 曾明确声称,要向流行艺术学习,要向“拉斯维加斯”学习。查尔斯·摩尔 (Charles Willard Moore) 则直接走向民间周游猎奇,他们认为,民间艺术有“许多有价值意向的集合。”斯特恩 (R·Stem) 也曾经说过,“重新建立起来的大众艺术的建筑学,应该维每个人所理解并为每个人所喜爱。”与此平行,文学界高雅文学与通俗文学的渐趋接近等等,影响了普通审美者的美学趣味而随之便反映到上层的审美观的改变。建筑观的改变是与这种倾向相辅相陈的。正是由于建筑观的改变,才允许如今各种建筑倾向并行,共同探索建筑美的真谛。文脉主义原则之所以能够存在并为广大的人们所接受,也是与上面分析的客观原因分不开的。

其他学科的渗透和引入,更进一步加强了这一美学基础。完形心理学美学,又称之为格式塔 (Gestalt) 心理学美学是现代西方思想界一个内容较为复杂、体系较为严谨、立论较为精密、影响较为广泛的心理学美学派别。其主要代表人物是鲁道夫·阿恩海莫 (Rudolf Arnheim)。格式塔心理学家清楚的表明,部分之间的现象关系是整体的函数,也就是说,单独的比例知觉将随文脉而变化。重要的是结构关系或结构构架 (structural frame)。比如,方形为四条相等的边以直角相接,并有一个看不见的中心,知觉并不是先感知到个别成分而注意到整体,而是先感知到整体的现象,而后才注意到物或整体的各个部分。建筑物和环境背景的关系,也可以解释为是这种关系。格式塔反复强调整体不等于部分的总和,整体乃是先于部分而存在并制约着部分的性质和意义的这一观点,在一定范围内是符合科学事实的。

格式塔心理学美学在强调部分与整体的关系问题上所作的尝试,是积极的、有益的,这对于文脉主义中关于部分与整体的关系问题是极有帮助的。

5.1.2.3 文脉主义在剧场建筑中实践

在过去的半个多世纪中,现代主义建筑观一统天下,建筑师更到的是强调新老建筑之间要产生对比而非联系,强调是新建筑,就要体现新建筑的特色。

决大多数的现代建筑没能有机的与传统,非传统的环境相结合,甚至有以一些建筑故意忽视即有的环境。这种忽视有其一定的必然性。现代主义建筑是工业革命的产物。工业化时代得需要和相应的美学观念要求建筑师以富有创新精神的、新颖的建筑形式来反映时代的需

[1] 见《THE ARCHIECTURAL REVIEW》Aug·1984

要,来响应新技术、新材料和新的建筑体系的出现。

目前,我们正走向高技术和高情感两个方向。可以说,对于文脉的重视,不但有着客观的历史必然性,同时也是高技术与高情感之间相平衡的具体体现。

在剧场建筑同样存在从传统的忽视文脉转向重视文脉之后,依然存在着如何建立文脉的问题。设计一个新建筑为使它与文脉相符合,通常会采用如下几种手法:化整为零、间接对应、感觉上的模仿、装饰的运用、强化细部、社会习俗和时尚的影响、虚实相生的手法。

文脉主义,强调注意文化、历史、传统,又要注意与环境的结合。这一观点对与中国当前的建筑师如何发扬自己的优良传统,并在此基础上进行具有中国特色的建筑创作,如何在注重特殊环境、特殊条件下借鉴外国的先进经验、都又不可低估的作用。但是,目前在市场经济的大潮下,剧场设计中常常会遇到整体文脉与经济投机之间的矛盾,也会遇到求新与传统特色之间的矛盾,这就不得不迫使我们去考虑文脉在新时代的新诠释、新观念、新发展。

(1) 武汉琴台文化艺术中心

武汉琴台文化艺术中心(图5-4)通过文脉主义的方法表现出武汉历史风韵。



图 5-4 武汉琴台文化艺术中心

楚艺术瑰丽流畅、情感外露、富于抽象形式美感的浪漫风格,是体现为“人神交融”方式的一种人与自然关系的生动艺术写照。楚歌乐舞艺术飘逸虚幻而热情奔放,具运动的生命活力和深邃的宇宙意识。楚歌乐舞博采众长,充满激情的艺术特色来自于开放进取、发扬踔厉的楚文化精神。

大剧院形象设计构思——高山放歌、高山流水、古琴新韵琴台文化艺术中心应成为主题

公园的点睛之笔，其造型只有充分整合环境，与环境形成共振，才能产生整体之美。在建筑设计中，一方面抬高大剧院入口标高，形成贯通汉江、月湖的入口大厅视线；另一方面，建筑总体动势顺应汉江、月湖东西延伸的形态，构成东西长向舒展的造型，有如行云流水，富于韵律感。在此同时，东南侧入口大堂空间斜向偏转，遥指古琴台，形成历史之轴，使主入口空间更富于动感，突显高山流水遇知音的主题。琴台大剧院的设计吸取了中国园林步移景异的手法，以琴键飞奔，水袖飞舞般的伸臂构架造型，限定出层次丰富的景观空间，与宛如古琴琴弦的金属玻璃体交相辉映，观众在走近大剧院的过程中，建筑给人的感受时如水袖飞舞，舒展飘逸，时如金石顿开，激情迸发，由远至近，建筑呈现出变幻莫测的动感和张力，给人以无限遐思。

琴台大剧院身处楚国腹地，南望古琴台，意境高远。造型设计没有照搬楚风建筑形式，而是秉承楚文化不拘传统，勇于超越的变革精神，造型化静为动，虽静犹动，暗喻楚文化激越雄劲的生命活力和浪漫激情形式上以超越模拟的象征手法，表达出楚歌乐舞激情飞扬的动态之美。立面选材，将楚风浮雕与质朴无华的石材、锈蚀的青铜和透明的玻璃并置碰撞，外部视觉界面富于力度之美，营造激昂、奔放的楚风意境。

(2) 青藏高原艺术中心

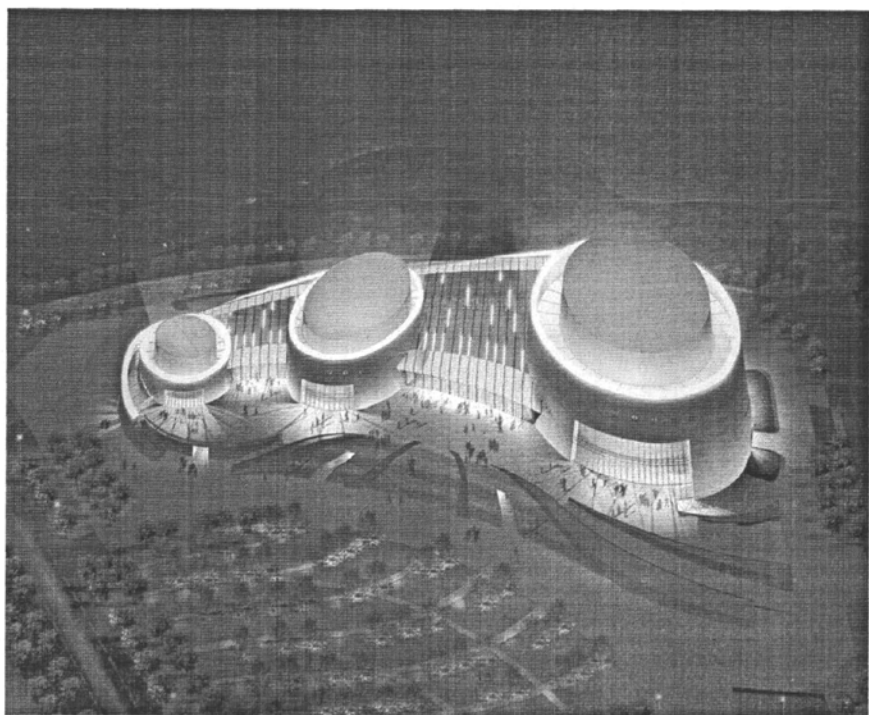


图 5-5 青藏高原艺术中心

1. 形态设计构思——高原雪山

省会西宁有着 2100 年古老的历史,位于青海省东部、湟水谷地,取“西陲安宁”之意,地理位置十分重要,是全省政治、经济、文化教育、交通和商贸中心。作为一个历史悠久、多民族聚居的城市,西宁的文化艺术发展具有浓郁的民族特色和地方特色。改革开放以来,西宁的群众文化活动得到长足发展,各种群众文化、民间传统文化活动已形成规模和特色。而今,在经济建设的新时代里,在西部大开发战略全面实施条件下,西宁更是蓬勃向上,古城又焕发着新的活力,经济的繁荣必然要求文化产业的建设,人民生活水平的提高也呼唤高雅艺术的发展。

青藏高原艺术中心(图 5-5)作为西宁市高雅艺术活动的载体,应该具有高原特色、民族风情。由于西宁地处高原,四面环山,艺术中心的设计从这样独特的地形地貌出发,以高原雪山为造型意向。剧场、音乐厅和多功能剧场构成三个主要椭圆形体量,外墙体向内倾斜,在高度和体量上突出于主体,在色彩、材料,建筑细部等方面着重处理。三个椭圆形体量通过一系列弧形的室内大厅,室外平台、广场、台阶相联系,如雪山绵延不绝、雄伟端庄。整体建筑从外部体量到细部设计都散发着端庄和典雅的艺术气质,成为矗立在青藏高原之巅的艺术殿堂。

2. 艺术气息的展现——流动的音符,艺术的殿堂

青海作为全国闻名的水利资源大省,地处黄河、长江、澜沧江源头,三川会聚,境内河流纵横,哺育了一方文明,水文化已经深深扎根于青海人的精神之中。方案的平面形态结合广场设计,正是借助水之母题,勾勒出一幅蕴涵着青海风情的文化艺术中心。其主体形象正是对青海人民以勇往直前之势,乘风破浪,开拓进取精神的最好表述。在艺术中心的整体形象中蕴涵着一层对比的关系,不论是冲出屋面的墙体,还是螺旋上升的轮廓线,都潜藏着一种奋力向上的精神,正是这样的气质与高原人民刚柔并济的性格相吻合,冲破一切阻碍,乘风破浪的气息随处可见。

同时,浪花的形象面结合外部广场的设计,犹如一个个跳跃的音符飞扬于五线谱上,为青海人民勾画出一幅绚丽、华美的乐章。弧墙的造型随着灯带和泛光的提示,将音乐的旋律纳入到环境之中,人们仿佛穿梭于五线谱之上,跳跃的音符之间。

5.1.3 隐喻主义建筑观的影响

隐喻主义也是后现代主义建筑的一种设计方法,但并不局限与后现代,只是后现代把隐喻主义更推进了一步。隐喻主义主要是针对国际式建筑反传统、隔断历史、与环境没有对话、建筑语言单调贫乏的缺点而提出来的,它是后现代主义的一支劲旅,近年来受到普遍的重视,许多建筑师都用多种手法来创造建筑的隐喻,主要是利用符号来创造生动而意味深长的建筑形象。迈克尔·格雷夫斯(Michael·Graves)就是一位极有影响的隐喻主义建筑师,他被

评为最能启迪年轻一代,最有影响的美国建筑师之一。他在建筑上运用了写诗的艺术——隐喻与典故,同时又运用了符号作为表达的手段。他的作品直接影响着城市建筑的重要变迁,使城市建设变得更加丰富。他的隐喻还与文脉有关,常以人类和他们周围的事物及历史的关系为美学基础。

隐喻主义在建筑设计中有很重要的地位,建筑师可以通过隐喻来传达意义。西方不少建筑师强调建筑的意义,建筑的语言及符号功能,隐喻主义手法可以丰富建筑,使新建筑易与被人亲近和熟悉,尤其对使用者来说,更能成为意义深远的建筑。同样在也是影响剧场建筑的一个重要思想因素。

5.1.3.1 隐喻主义的建筑理论

隐喻主义认为建筑是具体的物,也是抽象的记号。人们可以从非语言的直觉来理解它,也可以从语言符号化和历史文化因素方面来理解它。隐喻主义正是利用符号学的观点,把建筑视为一种语言,格雷夫斯就把建筑类比成文学。文学中的文体可分为惯用体和诗歌两大类。建筑也有这种差别性,其基本题材是通用的和固有的语言,由实用性、结构可靠性、经济性和技术设备等因素决定。建筑的诗话语言是建筑外观、空间形态、社会习俗礼仪等,成功的建筑设计应是这两种语言的双重表达。

当代西方建筑实践中,把建筑作为语言对待的设计方法由三种:^[1]

用点、线、面、空间、质感、色彩等作为词汇,趋于创造抽象几何的纯形式美。单靠直觉理解,只有心理和生理反映,并不需要修养。

把门、窗、墙、屋顶等建筑构件作为词汇,引入了功能概念,对建筑的理解需要更多的知识,产生立面反映平面的结果。

采用古典词汇及传统、地方词汇,类似于文学上采用方言、成语、典故等,理解这类建筑需要较多的文化修养。这一类设计方法就属于隐喻主义的范畴。

隐喻主义主要有两方面的因素,一方面是意义,另一方面是形象,在隐喻中意义与形象不完全吻合,所以隐喻的理解是模糊的、多家的。比如悉尼歌剧院的象征性就许多中解释。

隐喻主义就是力求建筑具有隐喻性的设计思想,用暗示、联想、会议的手法使人感到建筑上看不见的更多的东西。从符号学的角度来说,隐喻是指一种处理方法,它通过选择或替代某个信息组成部分,把信息与信码联系起来;也可以通过信码把各组成部分联系起来,从而建立一种在信息中出现的部分和信息中未出现的部分之间的联系。

隐喻主义大致有几种类型:一种是用整个建筑的外观造型来象征意义。詹克斯说:“人们总是用一座建筑或类似的客体来衡量另一座建筑,间言之未隐喻。”^[2]这类隐喻指建筑外

[1] 参见汪坦:《现代西方建筑理论动向(续篇)》,《建筑师》16, P·52-53

[2] 詹克斯:《后现代建筑语言》,原文见《建筑师》14, P.230

观上的相似,象帆,象船、象火车、象电视机等等。悉尼歌剧院、纽约环球航空公司候机楼就属此类。

另一种是用建筑抽象的空间来隐喻意义,如朗香教堂和柏林爱乐音乐厅等。

还有一种就是引用历史片断,并加以变形或改换位置、改变材料、改变组合、也就是引经据典的隐喻主义。罗伯特·斯特恩(Robert Stern)认为“隐喻是后现代建筑师在视觉上构成文脉的一种手段。这是成为新的感觉中心的产物。”^[1]这类隐喻用了符号学的方法,使原来的传统语言和时间能在次复活,使新建筑 and 老建筑有一种视觉关联性,就象文学上引用古典和典故一样。古代建筑原有的功能在今天已经基本消亡,但在新建筑中重新采用古建筑的形式或结构片段,会使人意会到历史的继承性,提高建筑的美学价值。

另外还有用形式暗示内容的隐喻,如文丘里的富兰克林院就是用平面和立体框架形式暗示内容的。最后还用装饰来隐喻,如波特兰大厦正面入口上部的雕塑。

隐喻主义与符号学有密切关系,这并非追随流行的语言学风尚,而是人们需要寻找已经丧失的东西。隐喻主义的手法很多,比如有具象隐喻、抽象隐喻等,但到了后现代隐喻,才开始利用符号学的理论来深入的分析建筑的意义与表现形式,提出隐喻主义理论和手法以及隐喻逻辑等。

5.1.3.2 隐喻主义建筑的创作方法

隐喻主义建筑的实践很多。大致可分为四种类型:具象隐喻、抽象隐喻、后现代隐喻和用装饰构件、装饰图案、雕刻、色彩等来隐喻。

(1) 具象隐喻

具象隐喻是指形喻,也就是通过整个建筑的造型来隐喻。这类建筑把造型放在十分重要的位置,技术为造型服务。比较著名作品有埃罗沙里宁的纽约环球航空公司航站楼以及伍重的悉尼歌剧院等。

在粗略地体验建筑时,许多人都会说:“这个建筑看起来象……”,“它令我想起……”等。这些大致的隐喻和带有感情色彩的评论时是很常见的。这些隐喻的形式和内容都是大家



图 5-6 悉尼歌剧院

[1] 斯特恩:现代主义运动之后,陶吉开译《建筑师》15, P.201

熟悉的,人们都懂得其信码,而且这些信码具有相当的稳定性。人们通过这些熟知的形式和信码,就能深刻地理解建筑的实际用途、外延和内涵。

例如:悉尼歌剧院(Sydney Opera House, 1957)

悉尼歌剧院(图5-6)方案曾被吉迪安(Giedion)称为开始“现代建筑新里程”之作。它独特的造型具有多种的隐喻性,同时也考虑了功能,平面自由,结构和造型一致。

伍重在谈到悉尼歌剧院的设计意图时说:“悉尼歌剧院是以屋顶取胜的建筑之一。因为它完全暴露于来自各方面的视野,人们可以来自空中或泛舟于其四周的水面。它是坐落在突出于一既美丽又活动频繁的港口的边上,这里正位于悉尼市的中心点。而该市的地形则是从海岬两侧缓缓地协升起来的,因此歌剧院很自然地成为其视觉焦点。”这意味着:“在这个受人注目的位置上,是不该出现一栋毫不强调屋顶特性的建筑。而且每个方向都同样重要。因此与其将它塑造成四方的形态,毋宁用雕塑的手法来处理——一个包含所有必要功能的雕塑,也就是说每个空间都由屋顶来表现。若回想一下哥特建筑,也许它会使你更能了解我的意欲所在。”“注视着哥特教堂,你将永远无厌倦感,而且也绝对无法将它完全看透——每当你从它旁边经过或对着阳光加以注视,它都会给你一番新的感受。尤其重要的是:它与太阳、光线以及云层所构成的互相作用,使建筑物充满了活泼朝气。因此为了表现这种活力,我们把所有屋面都贴上瓷砖。每当阳光照耀时,就会在这些曲面产生变化多端的效果。”“当我们实地体验它们时,可以从这些活泼的造型了解建筑。就如同我们泛舟于其周围一样,其据持状的剪影改变了其特性,使歌剧院外观由垂直性变成了水平的感觉。要做出如此复杂的形体,必须具备清晰的几何形体概念,以从中抽出一些较和谐的造型。我曾经尝试过许多不同的体形,而这些形体都来自几何学所界定的体量,例如由椭圆及抛物线所形成的体量。最后终于选定了以球形来构造成之造型。”¹

从伍重的谈话中可以看出,他首先是从环境出发来考虑建筑造型的。另外他很注重建筑的内在意义,注重建筑给人的感受、联想于暗示,这些都是通过造型的隐喻和各种视觉效果来达到的。

悉尼歌剧院由两个分开的、却又有联系的部分组成。其一是贴石片的平台作为台基,其功能是容纳汽车库、工作场、排练室、更衣室等各种服务设施。其二是一系列庞大的拱顶或“壳”覆盖的两个大厅及前面的餐厅,最高的屋顶离地有221英尺(约67米)高。基座部分由平行的现浇混凝土梁组成,薄壳部分由预制钢筋混凝土作为结构部分,呈扇形展开,用一系列拱顶平衡舞台塔楼与其他部分的关系。由于其体形是以球体切割部分组成,所以可用几个标准单元拼装而成,有利于制造和施工。

伍重也用同样的手法来处理观众厅周围的木质吸音壁,断面上一连串的圆柱体,显示“系出同门”的感觉。他称之为自然中激浪拍岸的隐喻。此手法也用于处理环绕观众厅过道上形状复杂的嵌板以及封闭壳的开口所用的宽大倾斜的玻璃壁,隐喻人类的手臂或鸟的飞翼,但

¹ 参见“悉尼歌剧院”,原文见《世界建筑》No. 54, 胡氏图书出版社(台北),王增荣译。

因技术问题,没能实现,现在的室内仍旧有海浪的效果。

伍重主要是用自然主义的隐喻,并不涉及历史与文化的符号等内容。歌剧院的吸引力在于厚重的基墙与飞翔的拱顶并置。

(2) 抽象隐喻

抽象隐喻是用抽象的空间隐喻建筑的意义。具体的例子主要有朗香教堂和柏林爱乐音乐厅。

爱乐音乐厅(图5-7)

是夏隆长期构思的结果。夏隆是20年代欧洲现代建筑的主要成员。他讲究功能、技术、经济,然而形式则是自由的德国“有机”建筑风格。

在爱乐音乐厅中,夏隆主要抓住了创造有意义的空间这一主题。首先音乐厅是个“音乐的容器,”其外观象薄的音响。夏隆坚持一个基本概念就是人类活动要有一个场所,这个场所的性质和意义是有联系的。所以他以一个意义为核心,也就是“音乐在中心”,这个核心也变现了功能,这座音乐厅隐喻着一个音箱,一个乐器。“以音乐为中心”体现在听众环绕着乐队,2218个座位成组地布置在一系列升高地台阶之上。在这种环境中,个人与整体是一致

的,同时他又属于一个小的容易理解的领域,用一种特殊的方式把整体统一起来。从照片上看空间似乎很含糊,然而实际上却是很平静而肯定的,并创造了一个理想的欣赏音乐的环境。其音响效果极好,而且通过采用轴线使空间又一种重要的秩序感,这就在功能上解决了在听

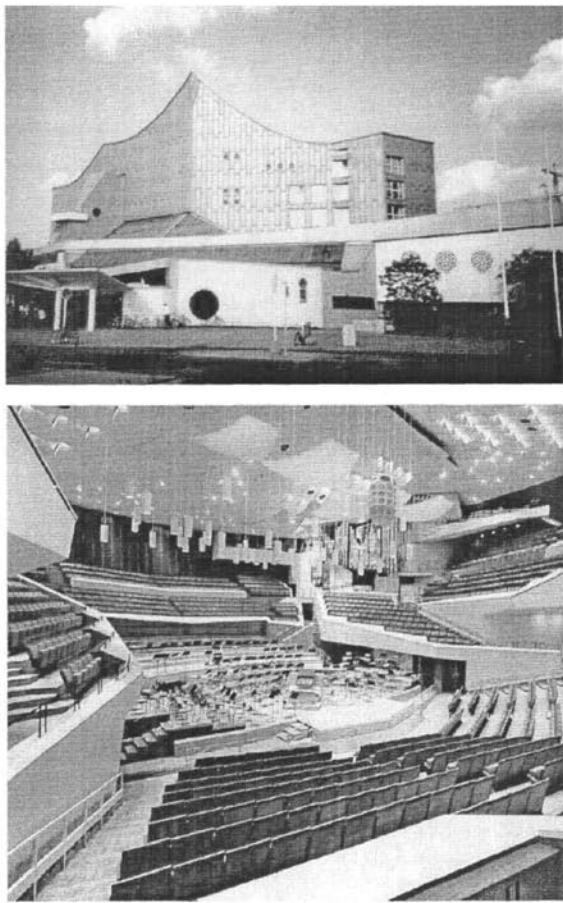


图5-7 柏林爱乐音乐厅

觉上音乐表演要求的方向性问题。

主要音乐厅被一个不规则的门厅环绕,在功能上门厅的作用是把听众分散到休息厅和音乐厅的不同部位,作为一种循环的“乐器”,其功能壁大多规则空间更好。除了这个特殊的日的外,门厅还在观众厅中创造了一个有意义的希望,象音乐本身一样,这是个充满神秘的童话世界,通过空间和时间的流动,人们不断发现地发现,体验到一种神秘核心的启发性。同时门厅豪华而亲切,变化无穷,象个城市。

爱乐音乐厅以其特殊的空间成为抽象隐喻的杰作,它是人类环境变得有意义。

(3) 后现代隐喻

后现代隐喻是在后现代隐喻主义理论指导下进行的实践,主要是用符号学的手段创造隐喻。大致可以分为以下三种手法。

一种是用形式暗示内容,就象哥特教堂平面采用拉丁十字暗示基督受难一样。文丘里的富兰克林庭院就是这种隐喻。富兰克林旧居和作坊的原有建筑都已经不存在,白色大理石在红砖铺砌的地面上标出旧有的平面,用不锈钢框架做成旧有建筑的轮廓,这样就把旧建筑的灵魂显现出来,而且也不使环境感到拥挤。

另一种是引用历史片段在进行变形,并重新组合起来,使建筑显示出历史的延续性,就类似文学上的引经据典,使文章变得生动而丰富。引用的古典或传统建筑的片段虽源于过去但是又经过新的处理,它们已属于当代的了。这种类型的作品比较多,主要是格雷夫斯、摩尔、文丘里等的作品。

还有一种是用装饰来隐喻,即用装饰构建、装饰图案、雕刻、色彩来隐喻建筑的含义,这类手法较为简单易行,容易让大多数人接受,常为建筑师采用。例如在青藏高原艺术中心的设计中采用的隐喻主义的手法体现青藏高原特有的民族特色。

例如:青藏高原艺术中心(图5-8)

由于西宁位于青藏高原,且四面环山,故建筑造型源于高原雪山的意向。为了突出其宏伟端庄,我

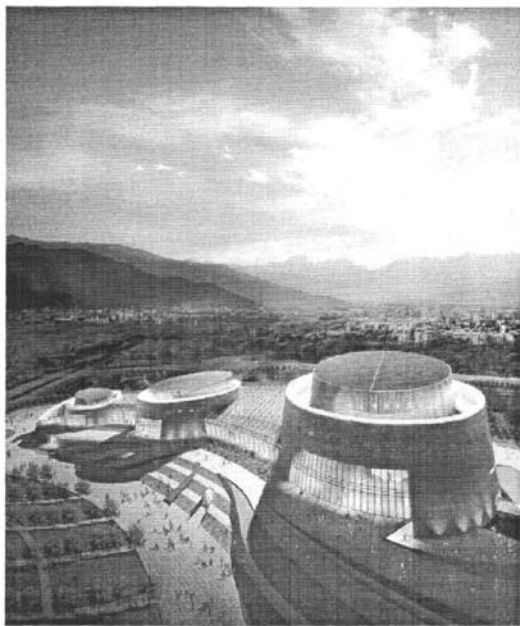


图 5-8 青藏高原艺术中心

们采用了整体建筑设计理念：以三个椭圆形体量——歌剧院、音乐厅和多功能剧场象征山峰部分，以入口大平台、休息等待大厅、排练厅等较低矮体量相联系，象征绵延不绝的山脉。三个椭圆形体量在形态、色彩、材料和细部处理上与主体建筑拉开，突出位于高原之巅的圣洁雪山的主体形象。而建筑整体则呈现绵延不绝，山峦起伏的山脉形态。这样既使得主体建筑形象鲜明，并且在整体形态上达到了和谐统一而又富于变化的效果。

以高原雪山为主题的建筑语言不仅寓意深远，更创造了动感的形式，三个椭圆形体量以弧形墙面相联系，并以其为核心向南甩出一道道弧形墙面，营造了一个与基地南面南湖景观带相呼应的城市空间。层层推进的弧形墙面形成了复杂的透视效果，水平向连续线条建立了弧形墙面的紧密联系，形成了多维度的丰富形象。曲面和曲线的运用也从体量上使得形态易于突破理性的逻辑，增强了建筑的情感化和表现力。变化丰富的曲线也暗示了体量内部富于变化的室内空间。

这种方式确保了建筑在城市的肌理中具有一定的自主性，就建筑外观而言，层层推进的弧形墙面形成了复杂的透视效果，水平向连续线条建立了弧形墙面的紧密联系，形成了多维度的丰富形象。曲面和曲线的运用也从体量上使得形态易于突破理性的逻辑，增强了建筑的情感化和表现力。变化丰富的曲线也暗示了体量内部富于变化的室内空间。

5.1.3.3 隐喻主义建筑的经验和手法

隐喻主义建筑在发展的过程中曾经经历了不少经验和手法，现已经对当代建筑设计产生了一定的影响，这些在我们当前的剧场建设中同样具有很重要的借鉴意义。

1. 重视人类建筑环境的意义

隐喻主义建筑很重视建筑的象征意义，它丰富了建筑的内涵，并考虑了建筑对人的精神影响，这种精神功能也可以促进实用功能，例如格雷夫斯的森纳家具展室，它通过一个仪式化的空间序列，可以给观众留下深刻的印象，这同时便起到了极好的广告作用，也提高了商业的艺术价值，使精神功能与使用功能起到互补作用。

2. 重视建筑与人的对话以及新的处理手法

隐喻主义建筑必须让人理解才有意义，所以它关心建筑与观者的交往过程，关心建筑的信码。西方现在对世俗文化比较重视，提倡建筑要与大众交往，要使大众理解建筑内涵，就象理解世俗文化一样。但大众与建筑师之间怎样才能沟通，于是只能采用双重译码的设计方法，即采用符号学的方法来设计。

3. 重视装饰

装饰能产生很好的精神效果，通过装饰性的符号能很好地解决现代技术与传统形式地矛盾。

4. 重视建筑造型

现代建筑都强调建筑内部空间,而在一定程度上忽视了建筑的外观的重要性。然而建筑的外观却是人们对建筑的最直接感受来源,因此要考虑人们需要的环境美学质量,要关心建筑外观对给人视觉感受。悉尼歌剧院在这方面就是一例

5. 重视建筑与自然的关系

工业社会使人与自然的越来越远,这就促使人们向往回到自然的怀抱。隐喻主义强调建筑与自然的关系,通常通过把真实的自然直接引入到建筑中,或者是间接地、通过暗示和联想,把自然与建筑联系起来。

例如:绍兴大剧院(图5-9)

工程设计贯彻了系列的生态节能理念,达到绿色环保效果。绍兴地处温带,以南北风向为主。剧院在建筑布局上,充分考虑了建筑走向与地区主导风向的一致,力求建筑迎风面最小,不仅有利于周边环境的自然通风,同时也可减小建筑侧



图 5-9 绍兴大剧院

向结构的风荷载。建筑的顶部处理成双向折面坡顶,有利于减弱风力和排水,同时也满足了形式要求。

自然通风设计做了有益的探索。剧院四层主舞台两侧的小排练厅,由于屋面檐口太低,没有直接对外的通风口,是一个“闷空间”,为了避免完全依靠空调通风,利用网架下的有限空间通道,在南北两面幕墙上开设百叶,使新鲜的空气由此进入排练厅内。在风力较小时,尚可另设风扇来增强空气的流通。顶层的机房、辅助通道等空间也尽可能在幕墙上对应位置开设百叶形成自然回风的方式来解决通风问题和节约能源。为防止建筑内部能量的流失,屋面采用铝合金蜂窝面板,侧面幕墙则采用双层中空低反射玻璃。两种材料均为复合结构具有良好的热工性能。

剧院北面主入口结合立面需要,设置门斗空间,防止冬季北风的侵入,且在夏季也有隔热作用。建筑屋面檐口和侧面幕墙之间以及建筑内部不同分区之间都做了严格的密闭处理,防止漏风、漏气现象的产生。

剧院屋面局部设置太阳能集热板,为建筑运行提供了一定的天然能源。在利用太阳能的同时,为避免过多的阳光直射,增加夏季空调的能耗,在剧院东西两侧设置了电控遮阳系统,有效地依据室温来调节阳光射入量,增加了舒适感也节约了能源。剧院的空调和通风设备,照明及灯具均采用高效、节能型。

5.2 北京剧场建筑的外部造型解读

5.2.1 梅兰芳大剧院的外部造型解读

梅兰芳大剧院——传统寓于现代的容器

梅兰芳大剧院(图 5-10)的位置属黄金地段,相邻的建筑都具有浓郁的现代建筑气息,梅兰芳大剧院处在这样的环境中,不可能完全按照古代戏院的建筑风格,那样难以与周边建筑实现风格的协调。这样,经过数次讨论,最终确定了梅兰芳大剧院要实现现代建筑结构与传统京剧文化完美结合的设计构想。

如何表达传统?

梅兰芳大剧院这栋建筑要让人读出“国粹”这一文化主题。

总设计师孙宗列说:“传统国粹——京剧量身定做剧院,这对建筑界来说是一个新命题”。

是否采用仿古建筑形式,是很多建筑设计者遭遇传统的第一反应,“但仿古不是我想做的,在建筑表皮上刻画传统符号的做法仅描绘了建筑的表象,不能表达京剧这个国粹艺术的精神和艺术价值”。

同时,尽管是传统艺术,京剧的发展并未

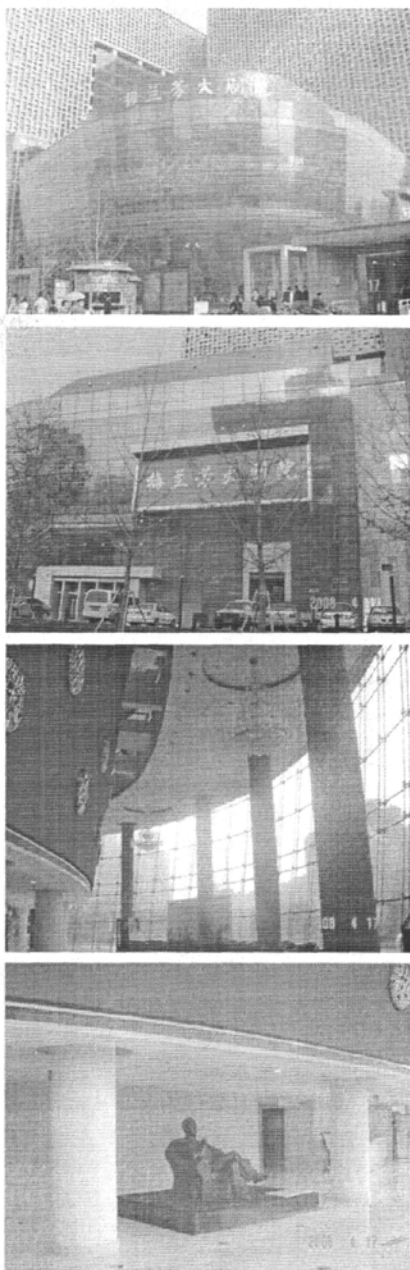


图 5-10 梅兰芳大剧院实景照片

终止。如果剧院局限于表现其曾经的形象,未必符合现代观众的审美观,不利于开发潜在的年轻观众群。

因此在设计中,梅兰芳大剧院极力从中国古代剧院和古代建筑中吸取营养。透明的玻璃墙后是大片的中国红,这传达出剧院的主题——传统文化的容器。侧墙与吊顶均采用中国传统建筑中的“藻井”技术。墙面上 32 个木雕(图 5-11/5-12)全部是福建木雕艺人手工制作。

在与雕塑家共同创作的过程中,一个以中国古代绘画艺术中“折支花鸟”技法为基础、富有传统文化内涵木雕群布局的红墙概念被中央美院雕塑系教授、艺术家隋建国提出。在逐步深化的过程中,这种散点布局的方式逐渐演变成较有规律的布局。

现在红墙上的 108 个圆形灯孔,准备镶嵌 108 个贴有金箔的樟木浮雕,108 幅图各自独立,表达孤立情节,看似零散,然而通过布局、构图、大小搭配,却组成一幅和谐完整的画卷。每块木雕上都是国家京剧院曾经上演过的剧目,也代表京剧的发展历史。

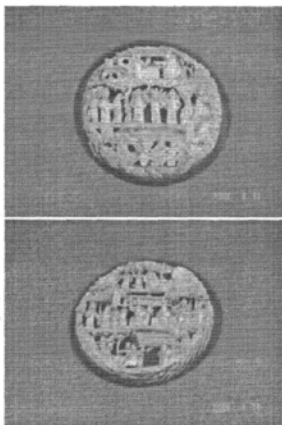


图 5-11 梅兰芳大剧院实景照片

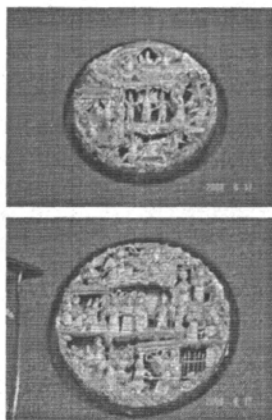


图 5-12 梅兰芳大剧院实景照片

5.2.2 新天桥剧场的外部造型解读

新天桥剧场(图 5-13/5-19)位于北京天桥地区,具有悠久的民俗传统文化传统。是一座以现代化大型歌舞演出(尤其以芭蕾舞剧)为主的高档专业剧场。剧场占地 7800 平方米,呈狭长形地段;剧场总建筑面积为 2.2 万多平方米。新天桥剧场在设计中吸收和借鉴我国的民族文化遗产,是非常必要的。

新天桥剧场的设计,力求反映



图 5-13 新天桥剧场实景照片

观演建筑的文化气氛,突出艺术内涵和时代气息,采用对称构图,传统布局,外墙饰面采用广西产的枫叶红和灰白花岗石,烧毛和磨光相间。建筑细部运用空透雕塑,具有浓郁的民族歌舞风情。剧场与主入口前文化广场形成一个完整的具有文化氛围的空间领域。

新天桥剧场的形像设计,首先着眼于宏观环境,即考虑历史沿革与其在城市中的位置、朝向、及形态与城市肌理的关系;还要考虑原天桥剧场造型在公众心目中遗留的影响;在就是结合内部观演功能组织自然、和谐、顺畅的空间,有机地体现出文化艺术殿堂的感人气质。

考虑到原天桥剧场的朝向,并结合天桥剧场周边的环境规划,东侧为大片公共绿地,故剧场主朝向任选择朝东,保留原剧场与城市的格局,并面向城市绿地,整体由东向西分五个部分展开。

剧场东侧正立面承袭原天桥剧场构图格局,对称布局,与门厅组成共享大厅,形成剧场的第二部分。华丽而古典比例的主立面,融合东西方文化的韵味,中央构图的手法,突出正立面的重要性和艺术殿堂的气势,既是剧场的主入口、艺术殿堂的大门又是文化广场的华丽背景。中央石拱及两侧采用坚实厚重的石材,以烧毛和磨光相间,精细考究,力图体现艺术的精美。中央石拱和两侧檐壁的石材雕刻卷叶花纹样,使严格的西洋构图的立面中凭添了东方文化的韵味。正中大面积玻璃上以接近黄金分割的比例刻画了一副金色的雕塑,以海石榴和宝石花的图案与芭蕾艺术相结合,既增加了立面的装饰层次,又不同于传统建筑过于古板的定式,富有创新和浪漫色彩。正立面的窗口设计在对称的格局下,做了一些现代手法的变化,窗口上呈喇叭口状向上展开,并以此为母题,文化广场上的灯饰和三四段南北外墙

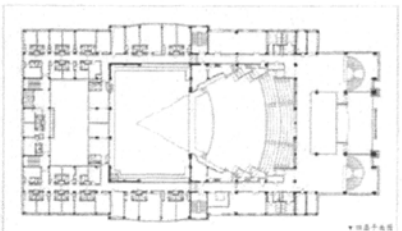
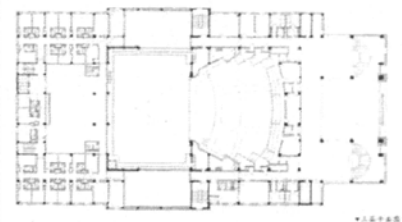
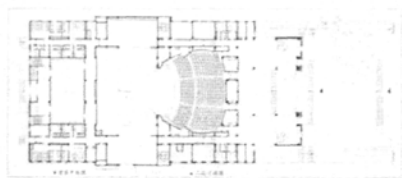


图 5-14 新天桥剧场平面图



图 5-15 新天桥剧场立面图



图 5-16 新天桥剧场西面照片

上的开窗均重复这一构图，使立面造型更富有建筑韵味和现代的气息。

白东向西与第二部分相衔接的是第三部分——观众厅和两侧的休息厅。这部分以内部功能出发，外立面采用大片玻璃和石墙面的虚实对比。玻璃分格以隐框和显框相结合的手法，处理得细腻、丰富。

第四部分是剧场南北向最突出的部分，也是剧场形体中体量最大的部分。它由主台塔和测台组成，根据功能需要，以舞台的高度和主台、侧台的尺寸大小确定此部分立面的造型。南北侧台顶部设置部分音像室和办公间，外立面做成了弧形窗，并以下部有造型的实墙形成南北立面的构图中心，避免侧立面沿街的不良感受。

剧场最西端是第五部分，它由首层的大、中、小化妆间，组合排练厅和第二层以上的演员之家组成，立面造型与前4部分，融合贯通，一气呵成。在西立面演员之家入口处重复主立面构图的母题，在中央设计了一大片华绿材质的磨光石材造型，与顶部的石拱结合，前后相呼应。

剧场造型分段明确，构图严整，体型凹凸虚实有致。整体感与细部相得益彰，白天在阳光下，雕塑、石材饰面、玻璃金碧辉煌，夜晚灯光透过雕塑花饰，显出图案的剪影，与外部泛光灯照明烘托出华丽的文化艺术殿堂的高雅气质。

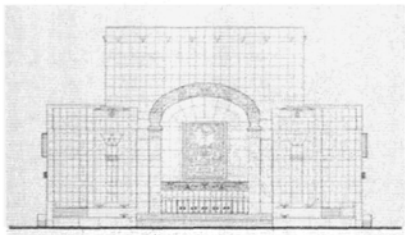


图 5-17 新天桥剧场东立面图

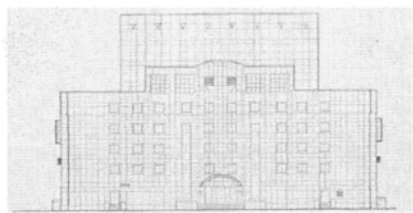


图 5-18 新天桥剧场西立面图



图 5-19 新天桥剧场东面实景照片

5.3 本章小结

为了突破剧院固有模式的羁绊和构成多元的建筑形式，建筑师进行了长期不懈的努力和自主创新，特别是随着技术和材料的飞速进步，建筑规模和功能的综合性拓展，促进了设计理念的变革和丰富了建筑形式的塑造手段，规模浩大的观演建筑已逐渐被演绎成脱离自身功

能特征的纯形式化外部形态，通过附加的“外壳”打包成各种所需的抽象和具象的形态，形成房中房的空间特征。我国新建剧院建筑的形体塑造大都运用了这种类似“包装”的手法，在国家大剧院项目中发挥到了极致。

第六章 结论

2007 年随着国家大剧院、梅兰芳大剧院的开始使用,代表着国内的剧场建设达到了一个新的高潮,文化艺术事业呈现出一派欣欣向荣的景象。笔者通过以上对国内剧场建筑(以北京为主)的内部功能、舞台技术和外部形像三个方面的解读,以及与国外典型剧场的分析对比,结合本人研究生学习期间在张棋工作室参与的剧场建筑的设计实践,得出以下几个方面的结论:一是剧场建筑的内部功能表现出观众厅形式的多样化,内部空间的丰富化,功能的专业化、整个建筑的功能聚合化;二是剧场建筑的舞台技术表现出高技化、复杂化,舞台形式的多样化;三是剧场建筑的外部形像表现出多元化的特点。

6.1 剧场建筑的内部功能

1. 多样化

多样化是当代社会的一大特征,多样化在观演建筑上的表现

(1)多样化的观众厅:矩形、钟形、马蹄形、多边形、不规则形等。

(2)形式多样化的舞台形式:箱形舞台、半岛式舞台、岛式舞台、全功能机械化舞台等多种形式并存。

(3)丰富多彩的空间特征;

2. 专业化

专业剧场、音乐厅已成为人们追求的目标。我国观演建筑应该由“一厅多用”向“一厅一用”的专业化观演建筑模式发展。厅堂向专业化、小型化转变,除国家级大型演艺中心外,剧场的规模日趋小型化、专业化、多样化,通常是 600—800 座,甚至更小。厅堂的专业化发展改变了过去“一厅多用”的多功能模式。

3. 聚合化

大型观演建筑由以“多功能大厅”为中心向各个专业大厅组成的“多功能演出综合体”转变。从二十世纪六十年代开始就逐渐出现了多个专业大厅组成的综合演艺中心,如 1960 年的贝多芬音乐家厅,1967 年建成的英国伦敦伊丽莎白女王音乐中心,1966 年美国林肯表演艺术中心。到七十年代以来,综合演艺中心得到更加快速的发展,如著名悉尼歌剧院(1973),英国伦敦国家剧场(1977),美国肯尼迪表演艺术中心(1971 建成)等。我国的北京国家大剧院和广州歌剧院等也是属于综合演艺中心。

6.2 剧场建筑的舞台技术

1. 高技化

观演建筑将成为高技术的综合体。

- (1)先进的声学设计和音质控制技术。
- (2)先进的结构形式。
- (3)先进的材料加工技术和建筑构造技术。
- (4)先进的舞台机械、复杂的布置、灯光设施。
- (5)对整个演出过程的计算机预设控制系统等。

6.3. 剧场建筑的外部形象

1 外部形像的多元化

建筑的形式风格的多样化个性发展:强调几何体积的现代主义,强调历史文脉的后现代主义,反映地域文化的新地方主义,打破理性的解构主义等等,都可在观演建筑上得到体现,改变过去单一的风格,呈现出多样化的风格。

总之,观演建筑这种传统的建筑类型,在新的设计理念、建筑技术、建筑材料和施工技术的作用下,朝多样化、专业化、高技术的方向发展,在二十一世纪将被赋予更强大的生命力。

6.4. 结论

“在全国率先基本实现现代化”是北京城市发展的战略目标,北京的剧场建设不能排除在现代化建设之外,而是其重要的组成部分,与北京的现代化、国际化进程相适应。

1 北京剧场建筑的功能多样化:适应首都超大型城市的特点,构筑层次分明、功能不同、定位准确、面向不同消费群体的演出场所体系。

北京是一个超级、超大型城市,剧场建设既要满足国家重要演出活动、国际交往和文化交流的需要,又要满足广大市民和外地来京人员观看文艺演出的需要。因此,北京的演出场所不应模式整齐划一、类型功能无异、质量水准趋同,而应当具有不同层次、不同功能,各演出场所均有准确的定位,总体构成面向不同消费群体的演出场所体系。

1)为规模宏大、设施先进、功能完备、达到国际水准的国家级演出场所。符合这个标准的就是已经使用的国家大剧院。

2)具有国内一流水准,在全国享有很高知名度,为首都标志性演出场所,且均应是正规剧场。例如现有的中国剧院、保利剧院、长安大戏院、天桥剧场以及梅兰芳大剧院等。

3)具有较高水准的各类专业剧场,如首都剧场(话剧)、北京展览馆剧场(歌舞)、中山公园音乐堂(音乐)、中国儿童剧院(儿童剧)、中国木偶剧院(木偶剧)、中国评剧大剧院(戏曲)等。

4) 数量较多、分布较广, 票价相对较低, 方便群众就近前往的一般综合性演出场所, 虽专业性较差但通用性较强, 如工人文化宫、工人俱乐部、青年宫、少年宫、艺术馆、文化馆等单位附设的演出场所, 一些单位对外开放经营的内部礼堂, 郊区县大多数影剧院以及正在建设的城市露天剧场等。

2 北京剧场建筑的舞台技术: 高起点、高标准。

所谓高起点、高标准, 是相对于不同层级的演出场所具体而言的, 各个层级都有自己的高标准, 并非不论哪个层级的演出场所都以同一尺度衡量。树立剧场的灵魂在于舞台功能的理念, 改变重剧场建筑轻舞台设施的传统做法, 提高舞台建设的投入比例。例如正在设计、建设的城市露天剧场属于第四层级。

3 北京剧场建筑的外部形像: 多元化。

强调历史文脉的后现代主义, 体现地域文化的地域主义, 体现现代科技的高技派, 体现生态节能的生态观等等。如何体现中国的地域传统特色依然是剧场建筑面临的问题。

总之, 首都剧场(演出场所)的规模、布局及其功能, 事关北京城市现代化、国际化的进程。大力发展文化创意产业, “文化北京”、“创意北京”的城市发展理念日益深入人心, 文艺演出业则是完全由人的心智能力支撑、最能显示人的天才创意的产业, 发展文化创意产业离不开文艺演出业。为了促进文艺演出业迅速发展, 使北京成为全国文艺演出业的中心, 必须高度重视作为演艺载体的剧场建设, 加大剧场建设力度, 提升剧场整体水准, 让北京的这张文化名片更加亮丽夺目。

参考文献

- [1] 刘振亚. 建筑设计指导丛书—现代剧场设计. 中国建筑工业出版社, 2000
- [2] 刘振亚. 当代观演建筑. 中国建筑工业出版社, 1999-1
- [3] 中国大百科全书编委会. 中国大百科全书: 戏曲卷[M]. 北京, 上海 中国大百科全书出版社, 1990
- [4] 邓绍基. 中国古代剧场史(序) [M]. 中国古籍出版社, 1997
- [5] 吕学军. 浅谈观演建筑的发展趋势. 中外建筑, 2001 年 04 期
- [6] 李纯. 观演场所变迁与中国传统审美观. 中国典籍与文化, 2002 年 02 期
- [7] 张淑芳. 传统艺术的观演场所. 中国音乐学, 2004 年 03 期
- [8]: 李菲. 论近代上海新式剧场的沿革及其影响. 上海师范大学学报(哲学社会科学版), 2004 年 05 期
- [9] 冷御寒. 观演建筑. 武汉理工大学出版社, 1999-12
- [10] [日本]MEISEI 出版公司编. 现代建筑集成——观演建筑. 辽宁科学技术出版社, 2001-1
- [11] 吴德基. 现代建筑设计系列手册: 观演建筑设计手册. 中国建筑工业出版社, 2007-4-1
- [12] 现代观演建筑空间设计. 同济大学出版社
- [13] 鲍家声. 观演建筑设计中的思考与体验. 城市建筑, 2006 年 02 期
- [14] 黄捷, 将涛, 陈军. 武汉琴台文化艺术中心及文化广场设计构思. 建筑学报, 2004 年 09 期
- [15] 宁波市鄞州区文化艺术中心. 建筑学报, 2005 年 12 期
- [16] 刘星, 王江萍编. 观演建筑: 图集. 江西科学技术出版社, 1998. 2
- [17] 吴硕贤等. 建筑声学设计原理. 中国建筑工业出版社, 2000. 12
- [18] 吴翔. 中国的剧场建筑艺术. 剧作家, 2005 年 01 期
- [19] 郭文祥. 剧场建筑文化探析. 2000 年 01 期
- [20] 郭璇. 两种空间模式的解读——从文化交流层面看中国戏台与欧洲剧场的演进与交融. 华中建筑, 2000 年 3 期
- [21] 李道增. 西方戏剧·剧场史. 清华大学出版社, 1999. 4
- [22] 傅海聪. 国内新建剧场建筑的思考与展望. 建筑学报, 2006 年 08 期
- [23] 王铮, 单踊. 当代国内剧场建筑发展的两重趋势. 山西建筑, 第 34 卷第 6 期(2008 年 2 月)
- [24] 安德鲁_国家大剧院_三_
- [25] 王亦民. 演艺建筑的多元化道路. 演艺设备与科技, 2000 年 03 期

- [26] 卢向东. 早期我国会堂的剧场化倾向及其影响. 艺术科技, 2005 年 第 4 期
- [27] 项端祈. 传统与现代_歌剧院建筑. 科学出版社, 2002 年 1 月
- [28] 卢向东. 德国品字形舞台剧场传入我国的历史概述. 艺术科技, 2005 年第 3 期
- [29] 俞健. 谈谈国内现代化剧场建设. 艺术科技, 2003 年第 1 期
- [30] 李布白. 谈要把剧场建设好基建程序最重要—谈谈剧场建设中普遍存在的问题. 艺术科技, 1998 年第 2 期
- [31] 缪军, 朱雪梅. 中国传统演出空间与西方舞台革新. 新建筑, 1998 年第 4 期
- [32] 李 畅. 谈谈剧场建造的选型和经营. 艺术科技, 2004 年第 3 期
- [33] 俞健. 日本剧场建筑概况. 中外交流.
- [34] 童德兴. 日本_韩国的剧场建设与管理. 艺术科技, 2002 年第 4 期
- [35] 郑国卿. 国外剧院建设动态. 华中建筑, 1997 年第 3 期
- [36] 周藤, 王琦. 改造工程中的再创作_记保利国际剧院改造工程. 建筑创作, 2001 年第 1 期
- [37] 陈福南, 詹有根. 与科技同步的现代化剧场建设. 艺术科技, 2005 年第 1 期
- [38] 俞 健. 世界剧场建设状况概述. 艺术科技, 2006 年第 3 期
- [39] 卢向东. 早期传入我国的西式剧场. 世界建筑, 2005 年第 11 期
- [40] 王其明. 中国传统“观演建筑”的发展擅变. 北京建筑工程学院学报, 第 13 卷第 1 期, 1997 年第 3 月
- [41] 王季卿. 中国传统戏场建筑考略之一——历史沿革. 同济大学学报, 第 30 卷
- [42] 王季卿. 中国传统戏场建筑考略之二——戏场特点. 同济大学学报, 第 30 卷
- [43] 张 庚. 中国戏曲[A]. 中国大百科全书: 戏曲、曲艺卷(序)[C]. 北京, 上海: 中国大百科全书出版社, 1983. 1-1.
- [44] 李 畅. 清代以来的北京剧场[M]. 北京: 北京燕山出版社, 1998.
- [45] 廖 奔. 中国古代剧场史[M]. 郑州: 中州古籍出版社, 1997.
- [46] 蔡鹤年. 打造中国的京剧剧场: 梅兰芳大剧院创作随笔之一. 建筑创作, 2006 年第 9 期.
- [47] 林敏夏. 中国古代人性化的观演空间原型的探讨. 工程建设与设计, 2004 年第 4 期.
- [48] 陈 军, 刘琼琳. 中西观演空间的文化比较. 华南理工大学学报(自然科学版), 第 30 卷第 10 期, 2002 年 10 月.
- [49] 何斐德(法). 宁波大剧院. 建筑学报, 2006 年第 1 期.
- [50] 蔡镇钰, 邹一挥. 乌篷船的情结_绍兴大剧院创作. 新建筑, 2006 年第 1 期.
- [51] 程克容. 武汉琴台文化广场景观设计构思. 规划师, 2005 年第 9 期, 第 21 卷.
- [52] 黄捷, 蒋涛, 陈军. 武汉琴台文化艺术中心及文化广场设计构思. 建筑学报, 2004 年第 9 期.

- [53] 张 敏. 东方艺术中心. 城市建筑.
- [54] 邓湘晋. 上海东方艺术中心——跳跃的音符. 新建筑, 2003 年 04 期.
- [55] 冯 原. 建筑形式与观念的解读——从中国国家大剧院设计竞赛谈起. 华南理工大学学报(社会科学版), 第 4 卷第 2 期, 2002 年 6 月.
- [56] 张良皋. 从悉尼歌剧院论到北京国家大剧院. 新建筑, 2001 年 01 期.
- [57] 蔡克, 仇益国, 邓均仁等. 深圳大剧院改造设计. 建筑创作, 2005 年 11 期.
- [58] 钟永新, 陈威, 尚曦沐等. 内蒙古乌兰恰特大剧院和内蒙古博物馆. 建筑创作, 2006 年 01 期.

附录:

直辖市

序号	名称	设计单位	建设情况	建筑规模 (万 m ²)	建筑内容	建筑高度 M	总投资 (亿元人民币)
1	国家大剧院	法国巴黎机场公司 (ADP) 北京市建筑设计研究院	2006 竣工		歌剧厅: 2400 席 音乐厅: 2000 席 戏剧厅: 1040 席	40	27
2	上海大剧院	法国夏氏建筑师事务所 华东建筑设计研究所	1998 竣工	6.2	大剧场: 1800 席 中剧场: 580 席 小剧场: 230 席 中西餐厅、宴会厅 商场、展厅	40	13
3	上海东方艺术中心	法国巴黎机场公司 (ADP) 华东建筑设计研究院	2004 竣工	3.9	音乐厅: 2000 席 中剧场: 1050 席 小演奏厅: 300 席 餐饮、书店、展厅、 培训中心	32	8
4	重庆大剧院	德国 gmp 建筑设计 责任有限公司 华东建筑设计研究院	在建	10	大剧场: 1800 席 中剧场: 930 席 小剧场: 300 席 商业、展示、餐饮、 会展	60	16
5	重庆国泰大戏院	中国建筑研究院	在建	2.9	戏剧场: 1000 席 美术馆 (1.9 万 m ²)		3
6	江南大剧院		设计	3	大剧场: 1800 席 培训中心、文化街、 会展		3.5

省会城市

1	广州大剧院	英国扎哈·哈迪德设计 事务所 珠江外资建筑设计院	设计	4.6	大剧场: 1800 席 多功能厅 (2500 m ²)	40	10
2	武汉大剧院	珠江外资建筑设计院	在建	7.0	歌剧院: 1800 席 多功能: 400 席	40	10
3	福建大剧院	中国建筑研究院	在建	2.8	主剧场: 1450 席 多功能: 473 席	32	3.6
4	合肥大剧院	项秉仁建筑设计咨询有 限公司	在建	5.5	主剧场: 1600 席 小剧场: 500 席 音乐厅: 1000 席	40	5.0
5	杭州大剧院	加拿大卡洛斯及合伙人 事务所 PPA 建筑师事务所 杭州市建筑设计研究院	2004 竣工	5.5	歌剧院: 1600 席 音乐厅: 600 席 多功能厅: 400 席	40	9.5
6	江西文化艺术中心	中国建筑研究院	在建				
7	西宁文化艺术中心	中国建筑研究院	设计				
8	青岛大剧院	德国 gmp 建筑设计 责任有限公司 华东建筑设计研究院	在建	8.2	歌剧院: 1600 席 音乐厅: 1000 席 多功能厅: 400 席 餐饮、商业、招待所	40	6.2

附录:

9	宁波大剧院	法国何斐德设计事务所 华东建筑设计研究院	2004 竣工	7.7	大剧场: 1500席 多功能厅: 800席 餐饮、会议、文化商业 及展览中心、大型超市	35	6.5
10	贵阳大剧院	中国建筑 designs 研究院	2006 竣工	3.6	主剧场: 1400席 音乐厅: 750席 电影、会议厅等	40	4.4
11	辽宁大剧院	中国建筑东北设计研究院	2002 竣工	3	主剧场: 1350席 小剧场: 350席 电影、会议厅等	39	
12	乌兰恰特大剧院	北京市建筑设计研究院		6.7	大剧场: 1500席 多功能厅: 420席 餐饮、会议、文化商业 及博物馆		

中小城市

1	绍兴大剧院	蔡镇钰建筑设计研究室 上海建筑设计研究院	2003 竣工	2.6	主剧场: 1400席 多功能厅: 108席	5 3	3.1
2	嘉兴大剧院	浙江省建筑设计研究院	2003 竣工	2.8	主剧场: 1400席 多功能厅: 600席 大小电影厅等	28	1.7
3	东莞大剧院	加拿大卡洛斯及合伙人 事务所 P P A 建筑师事务所 同济大学建筑设计研究院	2005 竣工	4.4	歌剧院: 1600席 音乐厅: 600席 多功能厅: 400席	35	6.5
4	温州大剧院	加拿大卡洛斯及合伙人 事务所 P P A 建筑师事务所 同济大学建筑设计研究院	在建	3	大剧场: 1500席 小剧场: 200席 音乐厅: 650席	44	3.0
5	东营大剧院	同济大学建筑设计研究院	设计	2.4	大剧场: 1400席 艺术综合楼	35	1.7
6	顺德演艺中心	香港巴马丹拿设计事务所	2006 竣工	3.2	大剧院: 1500席 音乐厅: 500席 咖啡厅、观光塔	53	2.6
7	大庆大剧院	中国建筑 designs 研究院	在建	2.2	主观众厅: 1525席 展示厅等	39	2.5
8	义乌大剧院	浙江大学建筑设计研究院		2.9			3.5
9	湖州大剧院						
10	金华大剧院			2.9	大剧院: 1651席 小剧场: 501席		
11	无锡大剧院	上海同济规划建筑设计 总院	1999 竣工	2.8	主剧院: 1500席 中剧场: 400席	32	
12	苏州科技文化艺术中心	法国巴黎机场公司 (A D P)	2007 竣工	13.8	大剧院: 1400席 小剧场: 501席 餐饮、会议、文化商业 及科技馆		18.9

致谢

论文的写作是一个非常艰苦的过程,剧场建筑的研究历来悠久,研究的领域非常的广泛,但是对笔者来说,剧场建筑最初仍然是陌生的和新鲜的,然而这更加激发了我去探索其中的道路所在。

经过多轮修改和调整,今天论文终于付梓,感慨万千,论文的每一点一滴都离不开师长、学长、学友的真挚教诲和帮助。

感谢我的导师张祺先生三年来的悉心教导。张先生给我提供了宝贵的实践机会并以其广博的知识、丰富的实践经验和敏锐的观察力,为我的论文工作指明了方向。在论文的构思方法、知识和技能的拓展以及重视建筑发展的最新趋势等方面给学生留下了深刻的印象。张先生敏捷的才思、丰富的工程经验、严谨的治学态度以及宽厚的为人使我在研究生学习期间受益匪浅。在此谨向恩师张祺先生表示真挚的感谢。他的诸多教诲将是我今后工作和学习的动力。

感谢张路峰教授在论文开题、中期检查和论文送审的阶段,提出了许多具体深刻并富于建设性的意见,在论文的写作过程中给予我耐心的指导,提出了很多宝贵的意见,使我的理论方面得到了很大的充实和提高。

感谢副导师汤羽扬教授、论文评审的李琳老师给予我的教诲,他们为人师表的风范及在学术、实践两方面的丰厚建树令我钦佩。

感谢我的舍友们,三年来一次次思想的交流和碰撞,一次次愉快的聚会和交往,使我们在无形中结下了深厚的友谊,谢谢你们的帮助和鼓励,我想这也是我在研究生阶段一笔重要的收获。

感谢父母、哥哥、姐姐在精神和物质方面提供的帮助。他们对我的殷切期盼,无时无刻不在鞭策着我的前进的步伐。

感谢爱人陈徐芳,在繁忙的工作之余帮我收集资料,并不时给予我鼓励。论文也凝结了她的心血。感谢她的支持、理解、帮助与宽容。

冬去春来,万物复苏。论文工作暂时告一段落,人生新的起点即将开始。新的起点开启新的希望,新的空白承载新的梦想。

2008年06月06日