

水煮蛋可比金字塔？ 一個以深度建築史穿透北京國家大劇院空間形式的 批判性實踐

蕭百興*

**Is the Boiling Egg Comparable with the Louvre Pyramid?
A Critical Practice of Analyzing the Spatial Form of National Centre for the
Performing Arts in Beijing through Deep Architectural History**

by

Steven Pai-hsing Hsiao

摘要

21 世紀初，隨著中國政治經濟的崛起，北京等各大城市紛紛成為西方各大建築師競技的主要場所，諸如中國國家大劇院等建築絢麗前衛的外型不斷引起了正反兩方的激烈論辯，面對了文化保守論者動輒以「民族形式」相詰的挑戰，現代擁護者除了高舉與世界接軌的論調外，更丟出了「水煮蛋可比羅浮宮金字塔」之類的話語，企圖形塑這類建築實踐的正當性，於是圍繞著「西方/現代 vs. 中國/傳統」這組古老命題所出現的相關形式話語，又一次成為建築等文化論述爭論是非的主要概念。然而，這類的攻防、其實正陷入了英國建築史大家大衛·沃金（David Watkin）所稱，將建築視為道德的窘境；也體現了威尼斯學派建築史大師曼菲德·塔夫利（Manfredo Tafuri）反省西方當代建築現象所說的，建築為意識形態遮蔽，而缺乏建築史以解除迷津的窘境。我們於是需要深度的建築史以解開當前建築實踐糾葛在全球化等種種制度力量下的團團迷霧，以便回復建築曾經組構宇宙、召喚認同，而讓人安身立命的歷史性功能，並賦予建築在城鄉實踐中形塑深度意義世界的能動性角色。本文乃是一個以深度建築史穿透北京國家大劇院空間形式的批判性書寫實踐，旨在從建築史的角度，以北京國家大劇院為個案，對當前西方建築師在中國城市實踐的話語現實及實質現實進行雙重解析，以便重構建築及建築史，並探討建築史理論（含教學）在當前有助於重建深度城鄉環境的可能道路。

關鍵詞：中國建築史、論述分析、北京國家大劇院、城市、空間形式

*蕭百興，華梵大學建築學系副教授兼系主任；中華地方美學建築協會理事長

Steven Pai-hsing Hsiao, Associate Professor and Chairperson, Dept. of Architecture, Huaan University

本文根據北京清華大學建築學院，全國高等院校建築學專業教學指導委員會主辦「第三屆世界建築史教學與研究國際研討會」（2009 年 12 月 12-13 日）會議論文〈水煮蛋可比金字塔?!：一個以“深度建築史”穿透“空間形式”的批判性實踐—兼論建築史理論的可能知識論及方法論反省〉改寫而成。感謝兩位匿名評審及編委會的寶貴意見。本文「深度建築史」中「深度」一詞，借取自德瑞克·葛雷果利（Derek Gregory）所曾揭櫫的「深度空間」（deep space）概念。

ABSTRACT

As China stands out through its political and economical growth in the early 21 century, big cities in China such as Beijing *etc.* gradually become the skill-contesting arenas of famous western architects, and the dazzling high-technological form presented by the architecture such as the avant-garde National Centre for The Performing Arts causally arouses the sharp and contrast controversies between the pro and con camps. Facing the tremendous challenges from the cultural conservatives who take the stand of ‘national form’ as the proper approach, the modernists not only propose the argument of joining the international society, but also assert statements such as ‘the Boiling Egg could be comparable to the Pyramid of Louver’ in order to concretize the legality of such kind of practices. Hence, the formal discourses emerging from the old premise of ‘western/modern vs. Chinese/traditional’ become once again the key point of cultural debates on architecture. This paper is a critical practice of analyzing the spatial form of National Centre for The Performing Arts through deep architectural history. It also aims to disclose both the discursive and physical realities of western architects’ practices in Chinese cities, in order to reconstruct architecture and architectural history. In addition, it suggests possible ways that architectural theories could offer to recreate the urban and rural environments in China.

Keywords: Chinese Architectural History, Discursive Analysis, National Centre for the Performing Arts in Beijing, City, Spatial Form

一、沒有建築史，只有批評！：北京國家劇院作為一種「比附」西方成就的「話語迷宮」—陷落在「中外古今之爭」網羅下的建築論述

法國方案有兩大特點：一是大殼。大殼要用鈦合金，估計造價 3-4 億元，由於他們對中國抗震不熟悉，且需要花太多的錢作試驗，因此準備把此結構交給中國專家去做；二是水池：人從水底鑽進去，耗資巨大，但由於必須的結構處理，將來建成後，至多是一項鋼架亮天棚，根本達不到“水底世界”的幻境，……在領導下達控制造價 26 億之後，操辦者正在積極組織有關方面進行調整，……但是這樣作不能解決基本矛盾，造價、功能、藝術等問題均難以保證。……在功能上仍然是二、三流劇院，尚不如上海大劇院好用，在造價卻是超一流的。花費巨資建造大殼，“作繭自縛”，“螺絲殼裡做道場”，現在只好“削足適履”，“矛盾百出”。……識者認為，這是典型的形式主義（即只管外形，不管功能和經濟）的“傑作”。

~ 49 位院士上書〈建議中常委重新審議國家大劇院建設問題〉（蕭默，2005a）

自從保羅·安德魯（Paul Andreu）所設計的中国國家大劇院在 20 世紀末的國際競圖中奪得錦標以來（註 1），便引起相當多爭論。除了 2000 年 4 月開工前中國藝術研究院建築藝術研究所所長蕭默以〈一個雞蛋的故事 — 安氏國家大劇院方案老百姓談〉（註 2）對其方案首發的質疑外，開工不久後，何祚庥、清華大學建築學院教授吳良鏞、建設部顧問周幹峙等 49 位中國科學院和中國工程院院士亦在 6 月 10 日北京召開兩院院士會議期間，聯名以〈建議中常委重新審議國家大劇院建設問題〉上書中央，直陳其脫離實用、經濟、安全、美觀等基本原則，不考慮北京沙塵暴將使玻璃蒙塵等實際狀況，而盲目地追求新奇，是為「典型的形式主義的“傑作”」（“傑作”係反諷語）。九天後，沈勃、鄭考燮、劉小石等 114 位建築工程專業人士，也以類似立場上書，抨擊其太過浪費，要求撤案重新設計。或許是這些批評針對了浪費、技術、安全，以及對既有環境和諧的破壞，使得大劇院在 2000 年 7 月一度停工，而由中國國際工程諮詢總公司出面於 8 月 10 日至 14 日假北京召開被稱為「可行性評估」的會議進行論證。官方並於隔年 3 月 15 日正式批准可行性研究報告，採行了安氏方案，隨即低調復工，並於 2007 年 9 月 25 日（亦即中國傳統的中秋節）完工舉行盛大的開幕典禮（註 3）而矗立在北京中南海前的京畿

重地（圖 1）（蕭默，2005a）（註 4）。

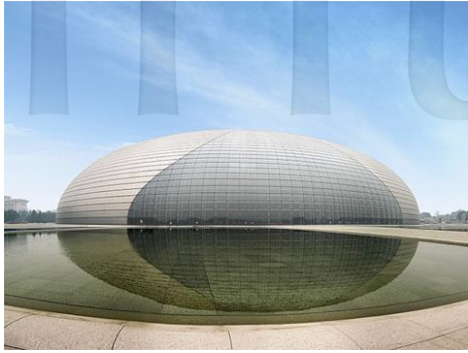


圖 1 相對獨立矗置於京畿所在的北京國家大劇院（圖片來源：<http://www.williamlong.info/google/archives/498.html>）



圖 2 北京國家大劇院內部平面，可見多功能的複合巨集（圖片來源：http://www.1sopiao.com/show_alet.asp?id=45）

值得注意的是，安德魯的方案雖通過官方論證而低調復工，並於 2001 年 12 月 13 日「正式」開工，（史長生，2004）但始終未得到建築界等人士全面支持。論證會上雖有清華大學吳煥加教授、中國社會科學院研究員葉廷芳等表態支持，但來自建築界的反對意見其實相當激烈（單三姪、楊光，2000）。這類立場不只在會後持續出現於各類報章雜誌，亦引發了 2001 年 5 月王定國、羅哲文等多位建築歷史、文物和歷史文化名城保護工作者藉《城市規劃》所發表的上書行動（註 5）。此外，2004 年 5 月 23 日安德魯設計的巴黎戴高樂 2E 候機室（Charles-de-Gaulle Airport, Terminal 2, Hall E）突然倒塌後，也曾引起另一次軒然大波，安全等問題又重新被提出檢視（金磊，2004），並附上了關於不當酬傭的討論。對於這些攻擊，安德魯雖屢次發言，卻不見得被接受。甚至可以說，安氏方案雖被採用了，但餘波依舊盪漾，正反意見仍持續互相對峙。

難怪 2005 年蕭默在〈世紀之蛋——國家大劇院之辯序（1）〉中，要以「甚至波及到了國外」的「曠古未有的大辯論」稱之（蕭默，2005b）。事實上，「自宣佈……選定了法國方案後，……國外報紙、專業雜誌評論……〔亦曾〕提出許多尖銳批評」（蕭默，2005a）。例如，法國《世界報》（Le Monde）的建築專欄記者弗德里克·愛德曼（Frédéric Edelman）在 1999 年時即以相當嚴厲的口吻指責道：「為甚麼偏要做這麼一個容納四個劇場外加雜七雜八功能，建設面積達十多萬平方米的巨型海蜇？……安德魯的筆就這樣從天空走向了奶酪，之後呢？之後甚麼都沒有了。至少從建築角度再沒的可說了。……難道還非得需要瞭解北京或者上過巴黎美術學院以後才能意識到這是一個毫無價值的大廢物嗎？」（Edelman, 1999）。而英國《建築回顧》（Architecture Review）雜誌 1999 年的文章〈無法無天〉（Outrage）中，也以反諷的口吻說道：「安德魯……把入口安排在湖底。……據推測劃掉了一道橋，因為那會刺穿他那如水滴般完美的翼團（blob，美國俚語，意為翼團）。儘管一道橋會更為直接和愉悅。……歌劇院、音樂廳和劇場的寬大形狀被水滴無定形的空間所包圍，完全沒有方向感、定向感和場所感。儘管如此，畢竟這是中國：可能安德魯遇上了他的最佳客戶」（註 6）。誠如蕭默指出，規模大、時間長、問題深廣、民間自發、涉入者層面廣泛，北京國家大劇院可說是一次匯聚了眾多評論參與的有意義建築事件（註 7）。就此，薛求理、王志剛與布萊恩·米奇內爾（Brian Mitchener）說道：「針對一棟建築進行激烈批評與爭辯的情形在過去中國歷史上是不曾有過的，在中國這樣一個專政的國家中，公開評斷是長期缺席的。」薛氏等更認為，「不管這戲院被設計得如何好或不好，彼此對抗反映了世紀之交的真實情況」（Xue, Wang & Mitchener, 2010:528），乃是中國老一輩（第二、三代）與年輕一輩（第四代）建築師間面向全球化之不同立場的呈現（註 8）。在此過程中，針鋒相對的話語本身，構成了建築實質空間以外當代建築實踐的另一重要現實，是對既有建築經驗的暫時性總結，不僅與國家建築實體的生產有密切關聯，也將成為未來建築實踐的指導。

綜觀整體話語攻防過程，反對的觀點除了曾質疑選址不當（註 9）、「操作的不透明性」（蕭默，2005c）、直指「操辦人片面地注重外型，用空洞、浮誇的辭藻代替科學的分析和必不可少的經濟估算，假借“大多數人讚賞”的名義，誤導中常委的結果」（註 10）外，誠如兩次上書內容所示，一開始主要乃是聚焦在浪費、安全等技術性層次，諸如對「功能和安全」、「浪費與維護困難」方面缺失的指責（蕭

默，2005d)，除了表現出對於啟蒙以來技術理性的堅持外，承襲的更是西方自文藝復興以降古典主義一路講究「堅固、實用、美觀」的建築信條，不僅令人想起了新古典時期法國讓·尼可拉·路易斯·杜宏（Jean-Nicolas-Louis Durand）期待以古典建築類型追求經濟實用的觀點，更讓人聯繫起現代建築運動機械機能主義的相關論點。其間，雖曾出現應注重基地所在北京城市環境的呼籲（例如何祚庠 2000 年 7 月 14 接受《長江日報》蔡衛民記者訪問時曾說：「天安門一帶，政治氣氛十分濃厚，建築不僅大器磅礴，而且傳統文化氣息很濃。如今，一個所謂的帶有明顯浪漫和反叛色彩、造型新穎前衛、構思獨特、四面水池環繞、中心為透明橢球體的建築插進來，一下子就把原來的文化氛圍破壞了，顯得過輕過浮。……偉大的建築應該不露痕跡地融入於周圍環境，既能讓人眼前一亮，又不覺得孤立突兀，這是建築方案的起碼要求」（蕭默，2005e）），但多淪於拉普普式（Rapoport）泛文化論應考慮北京氣候、注重形式與人文環境協調的說法，而非近年地域性（locality）論述的深度觀點（蕭百興，2010a，2011）。

或因如此，當相關技術性質疑被說服、協調之後，官方即採行了可行性認證，以低調但極強的意志力繼續推動了安氏方案，而此時論述的攻防，也轉到了以「形式」為主的主題。阮慶岳（2007）在〈珍珠與水煮蛋〉中說道：

砲火爭議隆隆，首先是針對造價、安全與技術問題打轉，但當這些問題一一被協調與說明後，真正的焦點才終於浮露出來。主要的批判與問題就是：這是中國的現代建築嗎？評者說這設計缺乏與城市歷史、環境、常民文化作連結，有如一個「天外飛來之物」；……真正的關鍵，還是在於文化詮釋權的問題，也就是說非中國人能設計中國當代建築嗎？許多的批判背後，其實隱隱透露出對自我文化詮釋權，被輕易外放的不甘心。

誠如阮氏觀察，這是一個自清末現代性（modernity）隨著列強入侵後即已出現的古老問題（蕭百興，1998），其一方面呈顯了民族主義者希望藉由「民族形式」以彰顯文化認同的強烈企圖，也夾雜了對於「中國人」應擔負起文化詮釋權的殷切期盼。難怪，他們對於「安德魯的狂妄」會如此反彈，不僅認為他只「是機場建築專家，從來沒有設計過劇院」，亦即不具文化素養，恐難勝任；更對其「侮辱中國文化和中國人」的冒犯性言行頗感憤慨，而直指其「劣性大發」（蕭默，2005d）、完全不具備詮釋中國現代建築的條件。

面對著反對者動輒以「法國雞下蛋」、「鴨蛋」、「水煮蛋」、「大笨蛋」、「水母」，甚至「牛糞」、「墳墓」等這類帶著負面形式美學詞語所發出的批評，期待擁抱全球化、迎向新思維的贊成者倒是振振有辭，紛紛援引了藝術形式必須「創新」之觀點進行辯護。吳煥加即說：「我投安德魯的設計方案一票。他的設計第一個突出之點是創新而非襲舊，與世界建築史上所有定型的建築樣式沒有任何瓜葛，在天安門廣場一帶是新建築，在全世界同類建築中也是獨一無二的」（吳煥加，2000）。葉廷芳也呼籲：「老是這樣把我們的文化形態，把我們的藝術形式固定在前人上，那我們今人幹什麼？藝術形式應該不斷的發展和豐富，而不是哪幾個朝代的人創造一種形態，我們後人就要永遠固守這種形式，那我們就沒有發展」（蕭默，2005c）。在這種看似前衛的立論下，反對者所攻擊的環境不協調，甚至反倒可以成為設計的優點，「是一種更具特殊意味的美」（註 11）。如此說法，呼之欲出的其實是黑格爾右翼建築史家朗朗上口的「時代精神」（Zeitgeist: the spirit of the age）建築論述，潛藏了不同時代「應有」獨特建築「風格」（style）的形式觀點。是以，吳煥加要說：「這個形體和這種材質，……令人想到的是未來而不是過去。它向世人傳達了一個資訊，我們沒有在歷史成就面前止步，我們面向未來，這正是中國人今天的時代精神」（單三婭、楊光，2000）（註 12）。而其極致，便是丟出了諸如「水煮蛋可比羅浮宮金字塔」之類的話語，企圖藉由對艾菲爾鐵塔、羅浮宮金字塔與雪梨歌劇院等西方現代建築成就的比附，以建構其實踐的正當性（安德魯，2000）。

相較之下，反對派除了從機能安全等立場指責安氏形式的「作繭自縛」外，更在高舉了國家文化形象以及環境和諧的大旗下，提出了大劇院應以具有民族形式特色的方式表現「新世紀中國文化精神」。故而蕭默會說道：「我們需要的是一個中國的、國家的、體現新世紀中國文化精神的，足以誇示我們子孫後代的作品。……〔並問道，〕（註 13）這不算過分吧？」（蕭默，2005d）這般話語，顯示了反對派看似指責安氏方案的「形式主義」傾向，但其在無形中所流露出對於民族形式紀念性的偏好，卻恰恰與贊成派共享了以時代精神論述建築的「風格論」立場，誠如尼可斯·海吉尼可拉（Nicos Hadjinicolaou）所述，是一種以「時代精神」或「文化」作為形式之內容的反映論、決定論話語（Hadjinicolaou, 1978）。其立場看似兩極，卻都如大衛·沃金（David Watkin）在《建築與道德》一書所言（Watkin, 1977），皆是以建築外某物來指涉建築形式應如何的道德論立場，可說忽略了晚近社會符

號學所指出，建築形式作為「符徵」(the signifier)，其實具有多義解讀之社會效果的觀點(註 14)。

兩造相關的建築爭辯，於是成了侷限於「應然」層次的批評，而缺少對於建築作為空間文化形式生產與歷史、社會現實關係的解析，也缺少對於「建築作為一種制度」(Architecture as an institution)的意識形態解碼，令人想起了威尼斯學派建築史家曼菲德·塔夫利(Manfredo Tafuri)在〈沒有批評，只有歷史〉(There is no Criticism, Only History)中對 Design Book Review 記者的回答(Tafuri, 1986)：

根本沒有「批評」這回事，只有歷史而已。在建築雜誌中，你可以看到一些建築師所寫的被當作是建築批評的東西，其實根本毫無歷史素養。既然你們關心建築批評應該為何，那麼讓我這麼說吧，我們應該討論的是歷史，歷史所關心的不應該是某物，而是人，特別是人類的文明。史家感興趣的應該是建築活動的循環，以及某一件建築作品如何切合它所在的年代。不然，史家所做的就是強加自己的觀點於建築史上。

塔夫利對當代西方建築評論淪為風格鼓吹手，而缺乏歷史深度的批評的確發人深省。事實上，建築從來便不是真空中的產物，建築形式作為一種文化表徵，以及建築活動作為一種表意的實踐(signifying practice)，從來便與塔氏所著重的「人類的文明」有密切關連。其之「循環」不僅關係著米歇·傅寇(Michael Foucault)所曾提及之社會權力(知識-權力)的制度面向(Foucault, 1993)，也關係著歷史行動者獨特的「心態結構」(mentality)，值得從德里克·葛雷果利(Derek Gregory)所曾揭櫫的「深度空間」(deep space)研究進路進行歷史的剖析(借此，筆者衍伸稱之為「深度建築史」)(註 15)。以北京國家劇院這樣舉世矚目的重要方案來說，一方面其實是深染了特殊「國家」(state)的企圖的，甚至可以說，是一樁以江澤民、朱鎔基等為首，企圖鞏固權力並追求黨國統治合法性之空間「歷史計畫」(historical project)(Tafuri, 1987)，充分體現了黨國對於國家未來空間發展的渴望；另一方面，則與安德魯所處的當代建築知識傳統，以及其所積累的特殊建築觀點脫不了關連。有意思的是，安德魯看似無禮，卻似乎深刻洞視了朱、江主導下黨國的權力意圖及心態結構，並在權力縫隙中尋獲了己身創作馳騁的一定自由空間，從而以相對溫和與高技的手法展現了其對於設計的主張。反而是，眾多的建築評論陷落在「中外古今之爭」的網羅下，不是期盼以民族形式壟斷意義，便是企圖以西方成就高張安氏方案的正當性。從而使得話語本身陷入

更為複雜的道德迷宮之中，不僅沒能解開建築為社會權力所貫徹、為意識形態所遮蔽的歷史窘境，也無由因此找到與安德魯競爭的空間，而迫使其在美學、象徵上做出細膩、切合深度文化意義的回應。

二、世紀中華的宇航之星：北京國家劇院的科炫權力想像及其城市宇宙衝撞

1. 北京國家劇院作為一樁黨國科技文化首都崛起的歷史計畫

從整體決策過程看來，安德魯的北京國家劇院方案曾經遭遇了許多反對的意見，不僅許多人高喊「設計太昂貴、太醜陋，且與中國的風格完全相悖」，而且加拿大建築師麥克·克科蘭(Michael Kirkland)也曾致電國家主席江澤民，稱安德魯的設計「十分糟糕，……請不要這樣做」(蕭默, 2005f)，但最後，安氏方案不僅未被撤換，且加快速度順利完成，其中，處處可見黨國支持痕跡，也可見黨國意志強力之貫徹。事實上，在蕭默等人眼中再狂妄的安德魯，若沒有黨國支持，何能持久？何能氣壯？安德魯看似權力很大，且在提出大劇院方案時有自身獨特之設計論述，但就相當程度而言，仍是黨國意志執行的作手，其固然有獨特的設計主張，卻與黨國意志具有著一定的親近性。這樣的關係，不難從有人問到「為什麼他非要把四個劇院用一個大頂蓋住，他說：“是他們(指中國領導人)要這樣的，他們喜歡這樣”」(蕭默, 2005d)的狀況略窺蛛絲馬跡(註 16)。難怪，業主委員會委員王爭鳴 2000 年 7 月接受《新民晚報》記者詢問時，會表示「國家大劇院的建設一切都在按計劃進行，沒有變化。安德魯方案的實施也不會停下來」(鄭逸文, 2000)，而在可行性辯論期間，當爭辯進行得十分激烈時，「正方有人竟喊出了“保衛黨中央”的口號」(註 17)，顯然，黨國是此項計畫執行的最主要意志推動者。畢竟，北京國家大劇院是一樁充滿了濃厚政治考量，企圖帶領國家飛躍以獲得統治合法性的歷史計畫，乃是中共在 1990 年代起，以上海為基地所啟動的後殖民國家(post-colonial state)區域爭霸及政治認同計劃的階段性總結及延伸(註 18)。

回顧歷史，中國大陸在 1978 年鄧小平重新掌權後進入了所謂改革開放的年代。誠如施長安博士論文《全球化與上海-浦東的後殖民發展》研究指出，體認到科學技術是第一生產力的實踐派，在「實踐是檢驗真理的唯一標準」的原則指導下，拋出了藉由經濟生產改革以追求現代化、以召喚大中國認同，俾解決文革左禍衝擊政權合法性的歷史計劃(historical project)。此一在農村包產到戶初步成功

的基礎下、期待進一步藉由經濟特區、沿海城市開放及沿海經濟開放區以進行國際接軌的如意算盤雖不盡成效（曾引起了一定的社會矛盾），而且遭遇了因六四挫折所燃引的路線辯論，卻意外導致了上海在 1990 年代後的崛起。為了化解左翼攻擊並鞏固改革開放的成果，曾經浸淫在殖民氛圍中的上海，被鄧小平及中央掌權的上海幫等作為最後一張王牌提上了國家參與國際競爭的歷史進程，從而取代了廣東以及政治上日益不被信任的香港，成為帶動中國經濟飛躍成長的龍頭（施長安，2003）。入主中央的江、朱等藉由浦東現代化建設的經驗顯然是具有一定成效的，不僅重新結集了社會人心，而且逐漸扭轉了一度失去的國際形象，而日益地往大國崛起的道路上邁進。難怪，中國雖在 1993 年摩洛哥國際奧委會第 101 次全會中輸給了雪梨，卻能如願於 2001 年莫斯科第 112 次全會期間成功取得 2008 北京奧運的舉辦權（李穎，2008）。

事實上，幾乎就在上海成為王牌發展的同時，中共中央亦在鄧小平指示下展開了奧運申辦的工作，從而使北京也繼上海而提上了國家發展計畫的歷史進程。誠如鄧小平在巡視亞運村時的發言：「辦完亞運就要辦奧運。舉辦奧運會，對振奮民族精神，振興經濟都有好處」（註 19）。北京做為首都在此一國家發展的歷史進程中，不同於以經濟為主要號召的上海浦東，顯然被期待了藉由體育等文化科技以提振精神、提昇綜合國力並發展經濟的重要角色。為此江澤民於 2000 年 9 月 9 日致信國際奧委會主席薩馬蘭奇曾說：「我和我的同事們完全支持北京申辦。如能在具有悠久文明并且迅速發展的北京舉辦 2008 年奧運會，無論對奧林匹克運動，對中國乃至世界都具有積極意義。」而《解放軍報》也要在 2001 年 7 月說：「北京申辦奧運會獲得成功，是中國改革開放的偉大勝利……，是中華民族凝聚力的偉大勝利。」（〈中國贏了一熱烈祝賀北京申辦奧運會成功〉，2001）這些意見隱然透露，以科學技術為依歸所帶動的改革開放既然已經藉由上海的平台達成了初步的成果，作為首都的北京便應該接棒，而以具有「悠久文明」的「文化」形象，鞏固此一成果，並將發展歷程推至另一個階段，不僅彰顯國族榮耀、凝聚人心，同時也作為以文化帶動最先進生產力的具體作為及象徵，在在令人想起了江澤民於 2001 年 7 月 1 日於中國共產黨成立八十周年大會上所提出的「三個代表」論點，呼應了江、朱等企圖透過中國先進文化以發展先進社會生產力、並滿足最廣大人民根本利益的施政指導要求（註 20）。

正因如此，國家大劇院會以先進文化建設之姿而於 20 世紀末率先登上了北京城市建設的歷史舞

台。回顧歷史，興建國家大劇院之議雖早在 1950 年代至 1970 年代間幾度為共和國第一任總理周恩來提及，並由清華大學建築設計研究院等提出了構想，但終究因為種種因素而未能順利展開（註 21）。1980 年代以降，隨著改革開放成果日益浮現，興建國家大劇院的想法更是甚囂塵上，每年「兩會」都有文藝界代表提出建議，而政府亦迭有動作。業主委員會舞台設備部金志舜部長接受《建築技藝》雜誌專訪時回憶，1986 年「文化部向中央書記處彙報文化工作，提出了國家大劇院的建設要求，〔而〕於當年〔獲〕國家計委同意……進行……前期工作」（吳春花，2012:44）。隨後，誠如薛求理等指出，更於 1990 年 2 月成立籌備工作小組，由清華大學建築設計研究院、北京市建築設計研究院等一些團隊在城市規劃與技術專家協助下進行可行性研究，並於 1993 年 10 月提出了以國家劇院活化首都中心區的相關成果建議（註 22）。比較可惜的是，一如薛氏等所言，此一期待將天安門廣場轉化為政治文化中心之報告雖頗具綜觀性，但不論是所建議的基地位置和大小、建築的尺度和樣式，在後續國際競圖時卻未能被延續（Xue, Wang & Mitchenere, 2010）。

國家大劇院的順利與快速推動大約在 20 世紀末，根據史晨生在〈說不完的“東方明珠”國家大劇院〉中所述，到了 1996 至 1997 年間，全國政協委員、中央音樂學院名譽院長吳祖強向江澤民遞交信函，並聯合了 39 位知名藝文界人士向政協提案建議興建國家大劇院，而於 1997 年 10 月獲得黨中央正面回應。後者不僅責令建設部、文化部、北京市於 1998 年 1 月聯合組成「國家大劇院建設領導小組」展開籌備工作，並成立「國家大劇院工程業主委員會」負責工程的組織實施，從而展現了強烈興建大劇院的意志（註 23）（史晨生，2004）。處此趨勢，包含了參與大劇院設計長達四十年之久的北京市建築設計研究院與清華大學建築設計研究院等五個單位即曾率先於 1997 年 12 月提出了七個方案，惟並未獲得採用。誠如薛求理等指出，當時正值北京火車西站因為冠上了巨大中國仿古亭子以作為北京大門而被批評為不經濟且復古倒退之時，加以向來高舉「維護古都風貌」旗幟，堅定支持「民族形式」之北京市長陳希同已於 1995 年去職，在在讓這些採用歷史樣式而強調與環境和諧的提案（例如，施以對稱的中國式門廊正面等），甚難獲致黨中央的青睞（Xue, Wang & Mitchenere, 2010）。

在此狀況下，來自上海、具有引入國外設計團隊以建設浦東經驗的黨中央會改採國際競圖的方式以求突破是不令人意外的。事實上，當時上海率先引入由法國之讓-馬里·夏龐蒂埃建築師事務所

(Jean-Marie Charpentier et Associates of France) 設計的上海大劇院已即將於 8 月完工開放 (2004-2008) (Xue, Wang & Mitchenere, 2010), 從而為北京的引入國際建築師醞釀了必要的氛圍。方剛成立的「業主委員會」於是站上了第一線, 於 1998 年 4 月 13 日公佈了建築設計方案, 從而為大劇院的國際競圖拉開了序幕。綜觀此一競圖, 除了受邀的 17 家海內外公司外, 另有 19 家自行參加者, 直至 7 月 13 日總共收到由 10 個國家 36 家公司提出的 44 個方案, 其中不乏世界知名建築師 (註 24)。這些方案除了被陳列於天安門廣場的國家博物館向公眾展示外, 並由吳良鏞院士領銜組成的 11 位海內外評委進行評審 (註 25)。此輪競圖雖曾選出五件作品 (安德魯的巴黎機場公司 (ADP (Aéroports de Paris)) 的作品赫然在列) (註 26), 然由於沒有任何作品符合評委條件, 因而於該年 8 月至 11 月間進行了第二輪投標, 並由評委選出了由法國機場公司、日本磯奇新建築師事務所、北京建築設計研究院、清華大學建築設計研究院以及奧地利漢斯·豪萊+海茲·諾曼設計團隊 (Hans Hollein + Heinz Neumann Design Group) 的五個方案 (若算上塔瑞·法若建築師事務所的方案, 則為六個), 將其優劣點並列提請業主委員會呈報上級參考 (Xue, Wang & Mitchenere, 2010; 蕭默, 2005g)。令人感到驚奇的是, 或許是因為這些方案拘泥於評委所提出的標準而不被黨中央所青睞, 業主委員會竟在兩輪競賽後決定重組專家組擔任諮詢任務, 並自行進行了一場反對派眼中相當啟人疑竇的「方案修改」(註 27) 大戲; 最後, 更在薛求理等所稱的不透明地非公眾參與過程中, 由黨中央拍板定案, 在沒有明示理由的狀況下決定採用了安德魯大肆修改過的方案 (與清華大學合作), 一個號稱中外合作而被視為創新突破既有形式窠臼的方案 (Xue, Wang & Mitchenere, 2010; 蕭默, 2005h; Edelman, 1999)。

這無疑是一段既想公諸於世、擴大參與, 最終卻又回到領導武斷拍板舊習的方案抉擇過程, 在此擁抱西方建築師, 選定安德魯方案的操作中, 不難看見形式抉擇背後潛藏的政治運作跡痕, 既透露了六四後上台、來自上海幫之黨中央亟欲藉由建築以另立威信之意涵 (註 28), 也展現了其欲藉此文化空間實踐以宣示擺脫既有羈絆俾展開新政的企圖。如此決策, 承襲的其實是蘇聯成立前亞歷山大·馬里諾夫斯基 (Alexander Malinovsky; 後自稱為「波格達諾夫」(Bogdanov)) 一脈「普羅文化運動」期待高張科技、藉由劇場以形塑社會生活新神廟的觀點 (Frampton, 1992), 可說正是江、朱等將包含了科技含量之「先進文化」視為國力表現的重要里程碑。

正因如此, 1998 年夏天中國雖遭受了百年不遇的特大洪澇災害而重新有張開濟、何祚庥等呼籲停建 (註 29) 但已經立項的國家大劇院卻沒有因此而停建, 反而掀起了西方建築師相繼進入中國北京等地以吳良鏞所說的「畸形建築結構」(〈兩院院士吳良鏞: 中國成了最大的建築浪費國〉, 2008) 興建新奇建築的比比盛況 (註 30)。位於首都的北京國家大劇院作為一種文化建築, 顯然已經不只是北京欲更新自身舊有形象而與上海一較長短的產物, 更是一種國家歷史計畫的文化宣示, 銘記了中共中央意欲以三個代表帶動中國崛起, 並克服經濟社會矛盾以延續黨國合法統治的殷切期盼, 是其眼中改革開放得以藉由先進文化之挹注而繼續深化的歷史豐碑!

2. 全球高技競爭下的機遇與危機: 國家大劇院、現代化與統治合法性 - 全球經濟下當代西方建築的高技、科炫發展及對中國的影響

國家大劇院之所以能掀起西方建築師競相進入北京等地的盛況, 與其作為共和國邁向現代化之豐碑的歷史角色脫不了關係。藉此, 中共不僅鞏固了區域爭霸的階段性成果, 也適當解除了因為撥接新自由主義 (Neo-liberalism) 「全球經濟」(global economy) (註 31) 資本積累模式所引發的社會矛盾。誠如大衛·哈維 (David Harvey) 所示, 1970 年代, 特別是 1979 年柴契爾 (Margaret Hilda Thatcher) 與雷根 (Ronald Wilson Reagan) 上台後, 正是英、美新自由主義抬頭, 而「全球化」(globalization) 空間長足發展之時。得益於美國帝國主義國家機器 (註 32) 連結了世界銀行 (IMF) 與西歐、日本等國間的外交政治操作, 以及工業資訊化革命後高科技發展的網絡架接, 不僅以紐約投資銀行為主的金融操作順利地突破了民族國家與地方社會的抵抗障礙, 成了高報酬獲利的核心產業 (註 33); 摒棄了福特主義 (Fordism) 而改採彈性積累 (flexible accumulation) 的跨國公司也趁勢崛起, 「將製品和服務都分解開來, 依分工的方式在世界不同的地方生產」(貝克, 1999: 5), 從而促成了 1990 年代後從加州矽谷 (Silicon Valley) 接連歐亞各國的資訊資本主義全球經濟產業連結 (哈維, 2008; Castells, 1989, 1996)。凡此種種, 在在讓全球化的浪潮甚囂塵上, 以曼威·柯斯特 (Manuel Castells) 所稱「資訊城市」(informational city) 與「網絡社會」(network society) 為內核的「全球城市」(或「都會區域」(metropolitan regions)), 也在歐美、日本、拉美、亞洲等地紛紛興起, 其作為跨國生產與旅遊等文化消費的節點, 作為「流動空間」(space of flow) (註 34), 需要不同於以往福利國家時期的「後現代」文化氛圍與空間表徵, 因而帶動了當代西方建築實

踐與論述的轉變 (Harvey, 1989; McLeod, 1989; 夏鑄九, 1995; 郭恩慈, 2011)。

誠如哈維等觀察, 伴隨著運動、暴力劇變與黨派衝突等 (註 35), 資本的發展積累, 正是 1970 年代以降形構全球城市的最重要力量, 而這, 往往帶來約翰·弗里曼 (John Friedmann) 所稱「經濟空間」對「生活/生命空間」的吞蝕 (Friedmann, 1981)。隨著全球資本所進行的「空間修補」(spatial fix), 紐約、倫敦、巴黎、東京等全球城市中出現了地理的不均衡發展: 諸如市中心、企業總部辦公區、商品市場、工業生產空間、衛星城市、市郊中產住宅區與渡假休閒娛樂區等, 藉由都市規劃等手段, 紛紛依其開發價值佔據了都會區域中的不同精華地段 (註 36), 不僅帶動了「鉅型方案」(megaproject) 的出現, 也促成了建築空間美學的轉變。事實上, 除了公部門投入外, 誠如戴安·吉拉度 (Diane Ghirardo) 的觀察, 1980 年代以降, 置重心於房地產上的「建築師和開發商夢想著藉由擁抱掛連在鉅型方案的宏偉觀念以設計新地景, 認為這將會帶來無盡財富」。於是, 諸如「佔地好幾英畝的休閒設施與主題公園、漂浮在如海般瀝青停車場上的巨大地區性購物中心、離開市中心的巨大商辦公園、插入密集都市網絡的住宅群」, 以及跨國企業商辦中心等鉅型方案紛紛出現在世人面前, 公部門也投入了複合式博物館、多用途文化中心、轉運車站與航空機場等的建設, 並結合跨國資本啟動了工業等文化遺產與都市中心等地景的整體再造 (註 37), 總要讓城市具有形象、蔚為誘人的消費商品, 俾以吸引國內外投資。誠如吉拉度所說:「全球規模的經費供給方式、國際企業的涉入、西方建築師的參與, 皆讓現代的鉅型方案明顯不同於前人所為」(Ghirardo, 1996: 41)。值得注意的是, 這些方案中, 為了因應日益繁忙的商貿、旅遊之需而如雨後春筍出現的機場建設 (註 38), 如巴黎戴高樂機場、開羅機場、日本關西新機場、阿布達比機場、杜拜機場、馬尼拉機場、汶來機場、雅加達機場等, 即提供了安德魯長年藉由實務以凝鍊設計哲學的重要機會 (註 39) (Andreu, 2003; Jodidio, 2004; Gadola, 1998、2000; 楊建華, 2003), 可說是大劇院設計進路的預演之地; 而法國政府於 1960 年代末至 1990 年代初於巴黎投入的文化性公共建設 (註 40), 更對大劇院的形式表徵產生一定影響: 弗朗索瓦·密特朗 (François Mitterrand) 主政下藉由大拱門/新凱旋門 (Grande Arche de la Défense) 所帶動的拉德芳斯 (La Défense) 摩天商辦城市發展, 即是朱、江任職上海時建設浦東的原型 (施長安, 2003); 而安德魯本身更曾參與大拱門營建, 對此一地帶藉由「鋼骨、玻璃與複雜科技之

光滑建築主宰巴黎整個天空」(Ghirardo, 1996: 148) 而成為進步象徵的狀況, 當不陌生。

綜觀這些具有跨國資本色彩的建築方案, 除強調本身體量的巨大外, 多與高科技運用脫不了關連。事實上, 兩者往往互相為用, 彼此支持。畢竟, 追求巨大需要先進結構技術的支持, 而這, 也反回來促成技術本身的發展。建築的高技化於是成為一種趨勢, 每每藉由鉅型方案馳騁了其在全球化年代亟欲開展的歷史事業, 而展現為互相關連卻有區別的幾條道路: 一方面, 諸如倫佐·皮亞諾 (Renzo Piano)、理查·喬治·羅傑斯 (Richard George Rogers)、諾曼·羅勃·福斯特 (Norman Robert Foster) 等紛紛藉由精湛的結構技術設計了巴黎龐畢度藝術中心 (Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 1971-1977)、香港匯豐總行大廈 (HSBC Main Building, 1979-1986)、大阪關西國際新機場 (Kansai International Airport, 1987-1994)、巴塞隆納長途通訊塔 (Torre de Collserola, 1991)、戴姆勒-波茨坦廣場建築群 (Daimler complex at Potsdamer Platz, 1993-1998)、首爾大宇電子科技總部大樓 (Daewoo Research and Development Headquarters, 1995-2001) 等建築, 展現了對科技進化樂觀堅定的信念。誠如萬書元所述, 主張「擅長巧妙、合理運用最新科學技術」, 而「不受各種時髦理論的左右」的他們, 「繼承現代主義建築傳統, 對功能主義哲學做了創造性演繹。.....堅持把建築的功能視為建築不變的本質」, 而將「技術的進步性、材料的先進性和功能的合理性」(萬書元, 2001:144) 視為建築設計的終極目標, 並在摒棄無用裝飾前提下, 援用「光技」炫示了由「張力膜」等結構構成的充滿力度的氣勢建築, 從而為全球城市打造了大跨度、高聳而雄奇偉岸的都市意象, 以及充滿速度感與流動感的開敞、明亮空間 (註 41) (萬書元, 2001; 宋穎、王群, 2003)。

在此同時, 與網絡等設備結合共構的建築、虛擬建築, 也在建築與電腦、通訊、土木、機械、動力、人因、美術、行為研究、環境心理等跨領域科技整合的基礎上, 趁勢而起。其或強調建築空間自動智慧使用等功能與品質的提昇, 或導向建築空間結合多媒體的感官藝術效果營造, 或將兩者結合, 蔚成了建築空間藉由電腦數位科技驅動設備而邁向高技發展的另一條道路。以將兩者結合者來說, 有讓·諾維爾 (Jean Nouvel) 的巴黎廣告公司總部 (CLMBBDO Office, 1992)、羅伯特·史坦 (Robert A. M. Stern) 的迪斯奈人物動畫大樓 (Disney Feature Animation Building, 1994)、馬特奧·沙恩 (Matteo Thun) 的菲利普斯奇幻世界 (Philips Fantasy World,

1994)等,即展現了十足的未來性。此一科炫進路甚至可結合精湛結構的表現,成為建築解構主義者轉借為掙脫現代主義者單純理性思維的形式創造手法(註 42),而蔚為全球化下建築高技化的煌煌大觀。

可以這麼說,既往於李察·巴克敏斯特·富勒(Richard Buckminster Fuller)、建築電訊派(Archigram)手中無法落實的未來主義式科技烏托邦,在航太、材料、電腦數位等科技突飛猛進支持下,已逐漸落實為當代建築發展的重要成果,並被等同為進步的意識形態(Ghirardo, 1996; Frampton, 1992)。其雖沒如建築解構主義般,藉由形式操作本身走向對既存秩序與美學的全方位解構,卻也呼應了其亟欲建構嶄新建築價值的企望,而在真實、具體的歷史現實中被賦予了一定的神聖性(主要透過高技本身、以及具有「物」的力量、甚至帶有未來主義傾向的形式美學等),成為進步的代表,而影響了諸如大劇院這類建築的興造。

事實上,當代西方建築雖有不少回歸人性、地域與永續的呼聲,但強調「物」之力量的話語卻也極度發展,符應了全球資本主義的城市塑造意欲。國家大劇院決定起造之際的1990年代,正是中國被整合進新自由主義浪潮之中、藉由全球經濟而壯大崛起的機遇期。不管是珠三角、長三角或大劇院所在的京津冀都會區域,皆在中共巧妙接合港、台等全球資本的情況下快速崛起(夏鑄九, 1995、2009; 郭恩慈, 2011),而為黨國的合法統治提供了一定基礎。只不過,中共雖受到新自由主義好處,卻也面對了嚴峻的國際競爭,以及內部不均衡發展的挑戰:一來,隨著蘇聯於1991年解體,經濟力量逐漸強大的共產中國日益成為西方的假想敵,諸如中國威脅論、人權問題等來自西方的政經及論述攻擊比比皆是,而讓持續一黨專政威權統治的中共承受不小壓力;另一方面,與西方在政經上合謀,雖創造利益讓一部份人富起來,但也產生了社會不平等(註 43),而對政權的合法統治帶來了衝擊。凡此種種,無不促使黨國逐漸擁抱國族主義,並企圖藉由北京奧運的舉辦,以及包含國家大劇院在內的北京城市「現代化」建設,而擴展認同的基礎。在此狀況下,大劇院會捨棄民族形式而採用親高技派的現代化科炫形象便饒富深意(註 44),其連同著國際競圖(公開展覽)的舉辦,具有著藉由西方文化進步性表徵以宣告國族現代化,以壓制內部矛盾,並凝聚認同的積極功效!畢竟,一如浦東新區成列新建築高矗在黃埔江對岸所展現的嶄新形象,帶著未來主義科炫美學的大劇院不僅是黨國意欲的表現,更具有著借力使力憑藉西方鉅量、科炫等物質成就以宣告國

族復興的重大使命!

3.世紀中華的宇航之星:生命形式巨量冒險的科炫征服及威權快感

北京國家劇院乃是一樁中共中央企圖藉由文化建築以帶動國家新一階段發展,並克服社會矛盾等危機以延續政權合法性的歷史計畫,是中共中央江、朱體制將先進文化納入治國議程以深入改革開放,俾以呼應社會民心的重要宣示及碑記,故而空間營造處處展露了藉由空間配佈與建築美學以進行權力象徵操弄的痕跡。安德魯本身對於「中國國家大劇院是一項政治計畫」的發言,恰恰證實了這樣的情形:

我並不是不知道中國國家大劇院是一項政治計畫。世界上任何一個國家,政府建築正面的場地沒有不是政治性的(鄒勇, 2004)。

在此狀況下,「劇院」做為一種文化功能的選擇本身即具有深刻的象徵性。結合了音樂、舞蹈、詩詞朗誦等的「戲劇」作為普羅文化的重要表徵,在國際共產發展歷史上,本就具有著貼近群眾的特殊意涵,具有著既撫慰、又啟迪並動員人民的重要再生產功能,是文化作為意識形態一環必須鼓舞社會熱情與國家認同,並促進生產的最適切表現(Frampton, 1992:169-171),而這,也是在想像中符應了三個代表對於共產黨員始終要代表中國最廣大人民的根本利益的要求的。在此前提下,誠如圖 2 所示,主事者於是將能容納 2416 個座席的歌劇院、2017 個座席的音樂廳、1040 個座席的戲劇院等連同公共大廳、商店、展覽館和餐廳等其他功能集結在一起(Jodidio, 2004;〈中國國家大劇院〉詞條, 2009; 建築博覽電子雜誌, 2007),企圖透過總容量達到 5473 個座席的「巨量」劇場複合空間以宣示「國家」對於「文化」的重視(難怪會名為「『國家』『大』劇院」)。雖然如此功能的巨集,就上書院士而言,「在功能上仍然是二、三流劇院」(蕭默, 2005b);且在當時北京大劇場空間使用率不高的狀況下,誠如清華大學美術學院李燕教授、同濟大學文化批評研究所朱大可教授等的批評,頗有浪費且不切實際之感;同時,也反而悖離了人民的使用與負擔(註 45),卻具有了藉由「巨量」以進行文化宣示的效果。其雖催化了朱大可所謂城市公共建築互競第一的「權力美學的惡性競賽」(註 46),卻也具有了在當時「對政治、金錢、效益、發展等因素……過多考慮」趨勢下,對文化藝術遭遇冷落狀況的一定補償作用。難怪知名文化學者、南京大學中文系教授張光芒會肯定地說:「國家大劇院的建立,顯示了國家的重視,意味著向文化品位的傾斜。也就是說,現代化

的體現不僅僅是經濟的高速發展，而是各種門類、各個學科、各項領域的和諧發展」(高明勇，2007)。

誠如安德魯對大劇院「是一個新的、龐大的重要建築」(何農，2000)的理解，巨量，以其體量所將彰顯的龐大之感，對比了使用者、閱觀者的微小尺度，顯然成了權力美學彰顯的最重要前提，表達了江、朱貫徹現代化文化發展意志的堅定決心，難怪，雖然出現了諸如「作繭自縛」、「螺絲殼裏做道場」、「削足適履」與「矛盾百出」等攻擊形式不切實際的呼聲(蕭默，2005b)，但安氏出之以巨蛋的大屋頂形式終究被接受，其雖如彭培根與蕭默等批評者所言，「穹頂與劇院之間沒有任何功能上的關係，是完全虛假的，違背了〔功能主義者主張〕建築創作形式與內容結合的基本原則」(註 47)，卻與權力意志的邏輯互相吻合，具有著藉由形式以強化複合功能所奠下的巨量構築效果。故而，安氏雖曾企圖以「北京要下雨嘛！」(蕭默，2005d)這類俏皮的機能性理由回應質疑，卻無法遮掩巨量橢圓形式背後所將傳達的權力美學意涵，是黨國威權聯繫了全球資本的快意馳騁。



圖 3 退縮於人民大會堂西側，環繞於花園、池水中，臣服於天安門廣場秩序的國家大劇院(圖片來源：<http://www.51argentina.com/?uid-10295-action-viewspace-itemid-24446>)

儘管如此，權力藉由空間形式的伸展仍有一定限制，位於天安門一帶中南海前、人民大會堂西側的基地，固使大劇院具有了強烈的文化-政治象徵意涵，是黨中央藉由空間配佈展露了對於先進文化應被重視、並列入政治考量的具體表現，卻也對其形式意欲造成了一定限制(圖 3)。畢竟，江、朱拍板定案的建築再如何以現代普羅文化為號召，也不能挑戰一旁天安門前由人民英雄紀念碑、毛主席紀念堂、人民大會堂與國家博物館所共同構成的政治空間秩序。是以，安氏雖有著不願設計被修改的倔強性格(註 48)，但誠如圖 3 所示，實質上仍服膺了朱鎔基將基地南移，從長安街隱退的建議(註 49)，而提出了與人民大會堂位列同一東西軸線、而藏於樹

林中的新方案，不僅「將大劇院編進了天安門建築群系的網格之中」(蕭默，2005i)，並使圓頂出之以不超過人民大會堂的高度(約 46 公尺)(註 50)，以符合政治上人民大會堂「象徵了國家的最高權力」(何農，2000)的需求。

即便如此，吳煥加所稱「從長安街上來看……有點藏起來」的大劇院，仍藉由樹梢上可被清楚認知的形式，而偷偷展露了新一代黨中央亟欲外顯的權力意欲及憧憬。畢竟，吳氏所言看似「圓融的外型」，在業主委員會規劃設計部周慶琳部長等初次接觸眼光中，無論如何是個令人「震驚不已」的方案。周氏說道：

我記得我第一次看到這個方案的時候，我就是非常的驚訝。啊！我說怎麼會出來這麼一個方案呀！哎喲！我說這個能不能被大家接受(蕭默，2005i)？

周氏感到震驚的，除了設計上從水下進去、編進天安門建築群系之類的構想外，當然是那個浮於水上、很容易吸引目光的橢圓穹窿造型，特別是，當它被施以鈦合金、玻璃這類高科技材料時，尤其明顯，而與週遭環境有了截然不同的科炫形影(圖 4)。正因如此，反對者雖屢屢辯說這類造型在國外早已有之、不算新銳，卻也明確認識到它的「畸形」刺眼效果；而在許多認同者眼中，其根本就是個十足創新的方案，是一個令人耳目一新、可聯想到「科幻影片」(單三姪、楊光報導，2000)而感到振奮的



方案。形式作為一種符號，顯已以其與週遭截然不同的科炫樣態引起人們注目，而在一定程度發揮了希望藉由空間象徵以形構未來憧憬，並傳達當代政治亟欲帶領國家起飛的積極動能。

圖 4 與週遭歷史環境具有截然不同形影的國家大劇院(圖片來源：<http://www.mafengwo.cn/i/962201.html>)

事實上，安氏方案中帶著科炫感的橢圓穹窿形式可是經過修改後的成果(註 51)！安氏原先所提乃是「一幢黑色的巨大型建築，一個醒目的金頂，晚上內部的燈光從金頂反射出來，流光溢彩」(註 52)

的方案，直至第二輪後，方在回法國失蹤沉思後突然提出了這個「劇變」，而這，顯與他所感受來自業主或領導的訊息脫不了關係。第一輪競賽中，朱鎔基總理對於參賽設計方案綁手綁腳的觀感，看似針對大劇院與天安門與人民大會堂間的關係而發，卻也暗藏了對於形式不應拘泥傳統而應放開手腳的指示（註 53）（蕭默，2005i）。承襲了上海浦東建設對於法國巴黎「拉德芳斯」（La Défense）城市科炫形象的偏好，江、朱等來自上海的領導人顯然對於現代化城市有獨特想像，並對 1970 年代後逐漸出現的充滿晶炫的高技形式有一定偏好（施長安，2003），難怪，安氏會提出新造型，並指稱是黨中央希望採取大穹窿的形式策略。做為巴黎戴高樂國際機場（1967-1974）、上海浦東機場（1996-1999）等國際機場、以及法國巴黎「大拱門」的設計者，安氏這樣說法顯示了，其與黨中央其實共享了大劇院應以高技表現文化的形式觀點。

這無疑是一種面向未來的形式觀，帶有科幻之味而類似 20 世紀初未來主義（Futurism）的形式冒險，正以其巨大的動量與高技科炫之感而形塑出一種對於即將到來之美麗「新時代」的禮讚。故而吳煥加會說：

這個形體和這種材質，像是科幻影片中的太空船，令人想到的是未來而不是過去。它向世人傳達了一個資訊，我們沒有在歷史成就面前止步，我們面向未來，這正是中國人今天的時代精神（單三姪、楊光報導，2000）。

顯然，這個未來是被高度期待的，是共和國在積極發展高新技術的基礎下，所將達到的美麗遠景。出之以與週遭截然對比形式的大劇院，於焉成了一個銘記物理時間與高新技術的豐碑，不僅說出了對於未來「先進」世界的禮讚，也積極肯定了亟欲邁向未來的今日世界。作為三個代表中表徵「先進文化」的標誌性建築，大劇院無疑以其高張的形式，類似戲劇般，高唱了先進文化以高技為主的內涵，也將藉由這樣內涵，進一步推動未來高技社會的呈顯！

可以這麼說，體型巨大的科炫穹窿造型，以銀色鈦合金結合金色玻璃所煥發的閃亮之感，顯然具有著帶領國家藉由技術飛躍發展的弦外之音。它雖因靜靜浮立在水面之上而被視為「水上明珠」、「珍珠」、「一滴晶瑩的水珠」、「水晶球」等，可卻也具有著吳煥加所言「科幻影片中……太空船」的形影，甚至還曾被稱為是「飛碟」（註 54）。局部埋沉地下的大劇院，於焉成了一艘準備啟航的太空船，令人想起了約莫在同時，神州號飛船帶領進行太空探索

的豐偉場景。事實上，擺脫了 1990 年代初航天事業的低潮狀態，世紀之交可是中國航天事業發展重大突破之際。1999 年 11 月 20 日第一艘自主研製的試驗飛船「神州一號」發射成功；此後神州飛船陸續升空，2003 年神州五號首度載人飛天繞行成功；2005 年神州六號再度成功，而且技術更為精湛；（〈中國載人航太（神州系列飛船）工程發展歷程〉，2006）而到了 2008 年 9 月神州七號更完成了宇航員（太空人）出艙活動的任務（趙玲玲，2008）。「讓載人航天精神光耀神州」（〈讓載人航天精神光耀神州〉，2005）因而成了最紅火的口號，是中共期待靠著航天等技術突破而大舉提升國力的重要寫照。壯業如此，不難想見，住在中南海裡的江、朱等科技出身的領導人，可不也嚮往著能如宇航員般，步入機艙，駕起飛船，望向天空，不僅帶動共和國的星際起飛，也俯覽自身成就。難怪，大劇院在深埋地下後，會環繞頂端開出縫來，而讓使用者在觀覽城市之際終於舉頭仰望了北京的天空。大劇院所象徵的因而是一種民族的太空啟航，作為一艘天際馳騁的中華星艦，它不僅要遨遊際會於星球之間，更終將在重返落地之時，藉由鈦合金與玻璃的結合，以一種有如星光般閃爍的姿態，彰顯出種種因高技宇航而達成的璀璨成就（圖 5）。難怪安德魯(2000)會說：

看看這個設計吧。這是座落在水上的一個簡單形式。一個簡單的、靜穆而和諧的形式。……在夜晚，內部的燈光照亮了緊張的內部生命。無數纖細的燈光使它的外表像是星空的倒影。

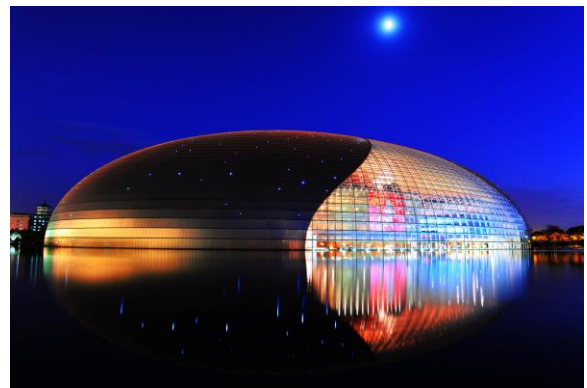


圖 5 鏡映城市、仰望夜空，展露星際科炫之夢的「國家」大劇院（圖片來源：<http://laigexiu.blog.163.com/blog/static/131418990201052114444292/>）

安德魯描繪中的造型看似簡單、肅穆而和諧，但有如「星空」般明亮的科炫感卻委婉道出了知識、科技、權力與國家統治的正當性間的微妙關聯。

正因如此，安德魯會以「湖上仙閣」稱之，並描繪其多角立面與晝夜光芒交相輝映的美景（註

55) :

這是一座全新的建築。

它完全由曲線組成，宛如湖上仙閣。

這座仙閣是敞開還是關閉著？令人難以定奪。但見灰色的鈦合金屬板和玻璃製成的多角立面與晝夜的光芒交相輝映。這兩種材料的顏色在不同的時間裡變幻莫測。玻璃牆如同拉開的幕布，使建築物內部的劇場、散步小徑和展覽廳依稀可辨。同時，部分區域在鈦板的覆蓋保護下又顯得更為隱秘。……這一巨型建築的造型如同珠寶盒、果殼或含苞欲放的花朵。人們透過鈦金屬的表面可窺見內部深紅色的木飾，歌劇院半透明的金屬殼內的猩紅大廳以及大劇院觀眾的所有活動。音樂廳和劇場的外部為銀色立面，從外部可眺望的大劇院內部的街道、廣場、樓廳、休息室內活動的人群，以及把水中仙閣與地面連接起來的透明走廊。大劇院內部的不斷運動體現出建築物的活力。它是一個既簡單又複雜，既明晰又隱秘的肌體。

誠如安氏所述，在晝夜光線展演下，「巨型建築的造型如同珠寶盒、果殼或含苞欲放的花朵」，活動的人群川流不息，變幻莫測，而要以靜中帶動的形態，有如水面上明珠、水晶球般，在玻璃正面如劇院布幕開敞般企圖面向城市的形象中，銘記了科炫富國論述與實踐的最璀璨成就。以此觀之，大劇院果然是一座為星海炫映的湖上仙閣，只不過，這仙閣不在此岸人民的理解與生活之中，而在彼岸，在遙遠的太空，在無際的未來，誠如圖 3 所示，係在想像中必須透過水底通道有如星海般光線的炫晃，方能到達的另一世界！

4. 沉水不定的心靈島嶼：安德魯期盼回歸人性生命世界的形態設計之詩 - 理性傳統的溫和高技變身及生物秩序隱喻

國家大劇院雖是黨國與全球資本聯手的空間打造，其形式也彰顯了這兩造力量的權力意欲，但憑藉著知識-權力的巧妙操縱，安德魯作為設計師，卻也獲得了一定設計馳騁的空間，從而以獨特的建築美學，表彰了其受教於布雜學院與橋樑道路學院、以及積累自戴高樂機場等實踐經驗所混同構成的建築思維。北京大劇院，除具有上文所述空間社會美學效果外，於焉也是安氏獨特建築話語的設計宣言，透露了創作者糾結於特定知識脈絡中之心態結構與空間文化認知。

(1) 安德魯的建築與文化學習及其企圖回歸人性生命、尊重複雜形態系統、重視詩意變異的溫和

高技建築話語

北京國家大劇院雖是黨國意志巧妙接引全球化的結果，卻也承載了安德魯獨特的建築思維，而這，與安氏獨特的建築學習與文化經歷脫不了關係。誠如菲利普·朱迪狄歐 (Philip Jodidio) 所說：1938 年 7 月 10 日生於法國吉倫特區岡戴昂 (Caudéran, Gironde) 的安德魯，「正是法國系統 (French system) 的產物」(Jodidio, 2004: 8)，他先後畢業於法國高等工科學校 (École Polytechnique, 1961)、法國國立道橋學院 (École Nationale des Ponts et Chaussées, 1963 取得工程師證照)、布雜學院 (École des Beaux Arts, 1968)，橫跨了工程與建築兩個領域，在法國眾多建築人的養成狀況中實屬少見。這讓他，既對結構工程進步性技術有了比一般建築師更多的掌握能力，也讓他承續了來自法國理性主義 (rationalism) 傳統的滋養 (包含了「結構古典主義」(Structural Classicism)、「古典元素主義」(Classic Elementarism) 與「結構理性主義」(Structural Rationalism) 等)，而得以呼應當代物理學與數學對複雜有機系統的觀念，從哲學的高度「整體性」地理解高技等結構、藉之表現建築，並促成了科學 (工程) 與藝術的跨界結合 (註 56)。

回顧自 19 世紀以來的法國建築史，連結了結構與形式，並擴延至機能原則的理性主義乃是論述發展的大戲。因應科技發展與工業革命的新空間需求，一方面，認為構造 (construction) 乃是建築本質，而風格變遷只是技術發展之邏輯結果的結構古典主義話語 (註 57)，由讓-巴蒂斯特·宏德萊 (Jean-Baptiste Rondelet) 開啟 (註 58)，並為奧古斯特·舒瓦西 (Auguste Choisy) 所繼承發揚。舒氏在《建築史》(Histoire de l' Architecture, 1899) 一書中廣泛使用了「軸測投影三向圖」(axonometric projection；為同時包含平面、立面與剖面的單一意象)，其既有力地明示了結構對形式、類型所起的決定性作用，也在無形中將建築簡化，突顯為純粹抽象的表徵，掌握結構以展現類型的形式之美，於焉成了古典理性主義的重要內涵 (Frampton, 1992:19)；另一方面，19 世紀末、20 世紀初，朱利安·加岱 (Julien Guadet) 也從計劃的角度，更新了讓-尼可拉斯-路易·杜宏 (Jean-Nicolas-Louis Durand) 以經濟等理性合理結合，產生類型化造型的方法 (1805)，並在布雜學院進行「理性古典主義法則」、「計劃性分析」與「建築類型分類」的教學 (註 59)，而將古典理性主義擴展至計畫的層面，希望藉由對深具技術、內容之單元的合理掌握與配佈，建立一套可供遵循之「構成/構圖」(composition) 規範 (Frampton, 1992; Collins, 1967; Pai, 2002)。藉由「類

型」的中介，(新)古典建築的理性主義於焉觸及了結構的表現、擴延為元素主義構圖的操作，而將之視為形式生成的重要前提。

再一方面，尤金·伊曼紐·維奧-勒-都 (Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc) 則捨棄了古典陣營藉由歷史類型操作以獲致建築造型之方法，他於 19 世紀中葉即將眼光轉至區域性建築 (regional building)，提出了「結構理性主義」主張，認為建築需「誠實地」根據計畫內容 (programme) 與構造方法 (methods of construction) 進行設計，亦即，需確切滿足需求，並忠實表現材料的特性。在其強調「真實」(truth) 的前提下，「對稱與明晰造型等純粹藝術的問題只是主要原則中的次要條件」(Viollet-le-Duc, 1863-72；轉引自 Frampton, 1992:64)(註 60) 此一進路雖與上述結構古典主義、古典元素主義不盡相同，卻共享了自然科學實證宇宙的認識論，不僅蔚為法國建築理性主義的一脈傳統，也影響了奧格斯特·佩雷 (Auguste Perret)、東尼·迦尼爾 (Tony Garnier)、赫克特·吉瑪德 (Hector Guimard)、安東尼·高第 (Antoni Gaudi)、维克托·荷塔 (Victor Horta)、科比意 (Le Corbusier) 等 20 世紀以降現代建築運動的先驅者，而成為安德魯等後續專業者建築操作經常依循的參考。

事實上，從安德魯本身的建築話語與實踐中，不難看出上述理性主義錯落傳播的影子。一方面，他在機場設計中，類如科比意 1927 年國際聯盟競圖 (the international competition for the League of Nations) 等案般 (註 61)，藉由「模矩化單元」(modular unit) 以便就質與量兩方面妥善處理交通問題的思路 (Andreu, 2003: 72)，即透露了其所受古典元素主義的影響，而這，也很明顯表現在其藉草圖勾勒大劇院「構圖」(Le parti) 的設計發展過程 (圖 6) (安德魯, 2008: 73, 157)；在此同時，安氏雖說不喜談論「風格」(Andreu, 2003: 75)，但在大劇院等設計過程中企圖藉由先進結構以掌握幾何學，俾表現建築美感的作法 (註 62)，卻顯示了其源自結構古典主義的承傳，就此，布雜訓練對於權衡的重視 (安德魯, 2008:13)，讓安德魯能夠將結構的理性運用轉化為美學的表現。當然了，安德魯的建築話語中也是可見結構理性主義的影子的，誠如戴高樂一航廈等機場設計的案例所示，他不僅接收、應用了結構等科技進步的成果，亦相當重視機能與材料等因素的理性運用，認為建築應「誠實」(truthful)、應追求「真理」(truth；即使此真理並非絕對真理，而係相對真理) (註 63)，是以，除少數個案外，他「一直都追求裸露的構架，展現真實的模樣」(安德魯, 2008: 148)。

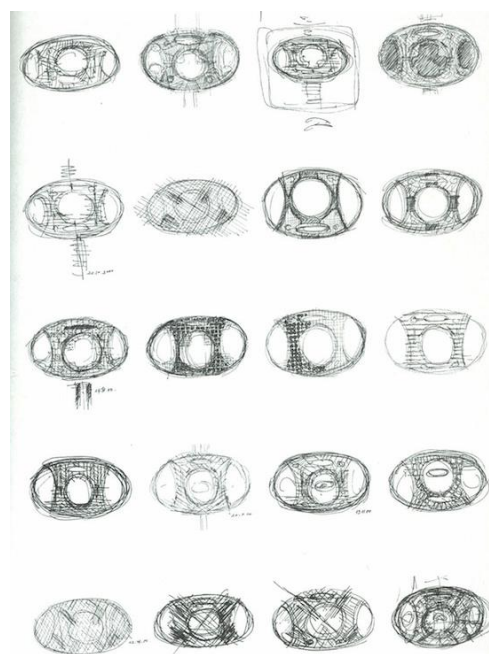


圖 6 安德魯勾勒大劇院草圖的構圖發展過程 (安德魯, 2008:157)

然而，安德魯儘管受到前述滋養，卻也持續修正了這些信條。從他寫給年輕建築師的信可知，他是一個重視實踐甚於理論的專業者。藉由多年的執業經驗，安氏與理性主義信條展開了對話，並根據實際情況進行了修正。對他而言，不同地方、不同案例執業經驗的累積是建築學習的一部分，這不僅讓他能夠吸收新知改良相關話語，也讓其累積了對建築相關議題的看法 (Andreu, 2003)。以前者來說，誠如楊建華研究指出，安氏其實接收了現代數學與物理學等對於複雜有機秩序的理解，而以戴高樂一航廈與二航廈等設計分別呼應了這類學問「建立在非線性 (non-linearity)、自相似對稱 (autosimilar symmetry) (註 64) 或分形對稱 (fractal symmetry) 基礎上的結晶結構 (crystal structure) 和樹形結構 (arborescent structure)」(楊建華, 2003:17) 觀念，也呼應了西方建築論述自 1960 年代後逐漸轉向後現代與解構思潮，而企圖對現代主義純粹機械理性觀念進行反省的發展。事實上，身處在現代性大敘述話語逐漸崩解的年代 (註 65)，安德魯本身雖接收了理性主義的一脈滋養，卻也認識到混沌未知世界的存在以及超越理性之「直覺」(安德魯, 2008: 14) 等的重要，不僅在執業過程中逐漸積累了企圖突破理性限制的渴望、期待「不期而遇」(安德魯, 2008:116)、期待「變異」(註 66)，並跨界化為詩歌、散文等文藝創作的感性行動 (註 67)。這就難怪，他

會愈來愈強調「某種象徵性的東西」(something symbolic) (Andreu, 2003: 71) 的重要性，認為「建築一直都和其他藝術一樣，是為世界增添一個生命」(安德魯，2008: 21)，若不能掌握精神性，方案是沒有存在價值的 (Andreu, 2003)。

只不過，看似強調混沌、尊重生命的反省雖讓安德魯找到了通往複雜實踐的憑藉，但其建築實踐嚴格說仍未脫理性範疇，仍只是企圖在秩序中找到形式操作的可能準則。是以他會說，從某些禁欲主義、功能要求中所浮現出的「某種東西.....屬於另一種秩序範疇」(Andreu, 2003:71)。這種秩序，從他接受訪問對設計的談話可知，與自然的、有生命的「有機體」(living organisms) (Andreu, 2003:73) 的生長脫不了關係：

我從不認為建築是對自然界簡單或完全的模仿，設計時從它們可見的和不可見的結構上去尋取設計靈感，而不是簡單機械的模仿。我不想用像什麼來做設計，也不想讓我的作品像什麼。.....為〔戴高樂〕機場的不斷發展而作的設計像樹木生長的形式。.....建築不應像一個簡單的自然體，但可以在自然體中找出形態設計的合理性，從簡單的結構中汲取靈感，發現有生命力的東西，而不是只在外形中限制 (張青萍，2002:20)。

安氏顯然十分看重自然、有生命的有機體，認為其形態構成具有合理性，是生命力孕育之物，可作為設計靈感的來源。有意思的是，他甚至將這種構成性關係擴連到也屬生命體的人體、接連了人性：

我總是帶著興趣，甚至樂趣，去解密這個世界的組織，.....是否在圓形與人性之間，存在一種隱密的、甚至構成性的關係。人身體上的孔都是圓形的，排泄物也是圓形的：這難道不很令人驚訝嗎？尿在漸漸遠離身體的時候，也漸漸失去它圓形的形狀，就好像，隨著遠離身體，它也遠離了人性..... (安德魯，2010:46)。

如此話語顯示，安德魯對既有的理性主義傳統進行了改良。對於某種精神性、生命的重視，讓其在以另一種秩序理解複雜混沌的同時，將其與植物、人體等生物體系進行了連結，並勾連了人性，從而讓其元素主義的系統性論述蒙上了生物隱喻的人道主義色彩。他雖不認為建築應「像」簡單的建築體 (亦即不要直接具象而機械地抄襲、模仿)，但應學習自然有機體趨向複雜混沌的構成原則，從中去找到形式及配置等創作的可能源泉。

就此觀之，安氏雖已意識到理性的侷限，但其對於世界趨向複雜、混沌的理解，卻仍不脫實證科

學的觀點，複雜與混沌於焉成了系統的另一種表徵形式，與既有的理性秩序共同構成了物象世界的整體組織與形態。如此理解固然有助於其以改良者的姿態，持續地藉由「元素主義總體構圖」的方式去系統性地處理單元配佈與形式表徵的問題，卻無益於對建築與社會、與生活世界等意義關連的深度理解。儘管有此缺憾，但安德魯畢竟藉由與自然有機體的詩性連結走向了改良主義之途。首先，這讓他對設計中自然因素有更多的重視，誠如楊建華研究指出，「安德魯認為形式沒有終結。“.....建築永遠不可能完成自身的結構，最終的自我實現依賴於自然元素的表現：光、風和水”」(楊建華，2003:26)。其中，誠如戴高樂機場第一航廈、戴高樂機場二航廈 F 廳 (Terminal 2, Hall F) 與 TGV 轉運站 (TGV Station) 等案例所示，「光」或「光技」(註 68) 特別成為其突顯高技結構、藉之表現空間的重要手法 (宋建華、宋橋、劉笑巖，2002)。為此，十分注意光的微妙差異的安德魯說道：「我關注的是空間本身。關注自然光在空間中的演出。關注溶解在光線中的結構形式」(轉引自楊建華，2003:22)，他因而將光線幾乎當做是一種材料，擅長以高密度的輕的金屬構架去形塑出一種邊界混淆的效果，讓白色的構件溶解到天光中 (Andreu, 2003)，而非靠簡單的明暗對比去展現光線的效果；而為風吹拂的水 (波動的水、有漣漪的水面)，誠如大阪海運博物館 (Osaka Maritime Museum, 1993-2000) 與國家大劇院等案例所示，則成為創造明澈波動體驗、以及倒映建築之美的重要元素 (安德魯，2008)；而延續了讓建築物在與自然的對話中完成自身的習慣，花園作為人造自然似乎也成了安德魯設計中經常出現的元素。例如在雅加達機場 (Jakarta International Airport Soekarno-Hatta, 1977-1985) 設計案中，他即讓航站樓 (候機廳、半島) 置放在花園中，讓自然花園的生機貫注到建築空間中，使航廈成為一座花園 (Andreu, 2003)。

其次，這讓其對設計中「時間」的議題有更多注目，認為「設計必須臣服於時間」，須考慮長時間增長的可能性，設計作品方能有「具一貫性的複雜度」，畢竟，建築單元所構成的系統如果類如有生命的自然體，那麼，便需考慮其「開放性的發展」(Andreu, 2003: 73)，容許因為機能等因素的改變而對建築所做的改變；再者，這也使其有機會運用團隊力量處理複雜機能，以便更貼近人性需求 (註 69)，從而彰顯了重視使用者、期待「讓觀眾.....成為真正的觀眾」(安德魯，2008: 82) 的立場。事實上，對於文學描寫的熟稔，安氏亦擅長以空間體驗的方式去處理使用者的知覺需求，而這，往往具現

在國家大劇院水下長廊等設計中（安德魯，2008:179-182）。最後，這讓他對於建築空間效果的追求不僅停留在古典理性主義的靜定美學，更含納了流動效果的營造。誠如戴高樂第一航廈等案例所示，安氏不僅出之以靜定的形式，更加入流動複雜的空間表現，而企圖呈現出整體和諧的美感，而這，其實符應了機場這類旅程建築須同時開顯停駐與離別經驗的空間要求。

誠如上述，安德魯亦在執業中累積了對建築議題的看法，其中，特別值得一談的是他參與阿布達比機場（Abu Dhabi Airport, 1975-1982）與雅加達機場建造過程所形構出的對於地域/國族文化的態度。安氏在這兩案中無可迴避地碰到了地方文化的議題，就此，他「相信土地賦予的權利，而不相信與生而來的權利」（安德魯，2008:60），強調面對地方環境而進行設計：一來，以誠實、務實之態度面對當地特殊氣候（如阿布達比的烈日）、基地、經濟、材料與勞工所將造成之影響。在運用具生物隱喻之進步技術以進行構圖的同時，亦體認到須接受、轉化先進技術無法完全適應當地的落差與扭曲（註70）；另一方面，則將焦點置於空間，例如在雅加達機場案例中引入花園，視之為當地傳統文化元素，（Andreu, 2003: 76-77）並延續至北京大劇院的設計；再一方面，則反對複製舊有形式，並強調形式的勇於創新。安氏雖曾使用一些與地方、國家文化有關的簡潔形式語彙（阿布達比機場牆體具伊斯蘭藝術色彩的幾何圖案、雅加達機場的棟架與屋頂形式（Jodidio, 2004）），也認為新建築應「呼應」（張青萍，2002:21）周遭建築，但不認為應該去複製一個過去的形式（Andreu, 2003:76），而主張可透過數學計算、電腦網路等工具去創造出一個深具「簡單性」，而具有自然生命與人性隱喻的「美感」（安德魯，2008:27）形式。他甚至說，「保護文化的唯一方式是勇於將其暴露於危險之中。……只有……做好失去它的準備，……鬆開所有讓自己安心、但又會將自己束縛住的聯繫，文化才會受重視，而這重現的文化將是陌生的、不可抗拒的，並且是耳目一新的」。安氏這段話中鼓勵形式應擺脫羈絆而向未知領域探索的勇氣固然可嘉，但其秉持了環境影響說為前提之靜態菁英文化觀，從而割裂了形式所在文脈，忽視了空間形式社會文化意義，而無法在象徵表意層次讓新舊形式進行意義對話的限制亦炯然可見，被比擬為自然有機體的形式於焉淪為高技理性的自我表徵，經常成了設計師「自娛」的對象，或黨國等權力遂行意志的工具，而此，也蔚成了他從事大劇院設計時，高喊「不要『法國特色』，也不要『中國特色』」（安德魯，2008:61-62）的一脈文化

思維。

值得指出的是，安德魯作為一個重要的建築師，自有其過人之處。誠如朱迪狄歐等指出，安氏雖不喜談理論，卻有其建築哲學（Jodidio, 2004），透過思考，他將建築提升到了哲學的層次，並特別擅長從「整體性」視野進行建築設計之思考與實踐，而與一般習於見樹不見林的建築專業者有了根本的區別。而這，顯然與其在布雜學院的教育有所關連。誠如瓊·綴波（Joan Draper）指出，布雜學院除了理性對稱性構圖教學外，特別注重對「整體特質」（Character）（Draper, 1977:224）的掌握，其教育方法旨在：「要求學生具備高度發展其自身構思之能力，最初的構想利用概念的圖解形成，然後以速寫草圖發展並加以貫徹，……是表達自身之概念成為圖象產品時的特殊訓練」（夏鑄九，1980: 43），易言之，要求學生應具有抽象思維，以整體掌握建築美感、結構等的能力。而安德魯，顯然也在布雜就讀期間受到類似訓練，在此基礎上，其擁有了整體思考的能力，並將「總體構圖」比擬為「生命體」，作出了肆應嶄新形势的詮釋：

所謂的「總體構圖」，就其決定與要求而言，並非是在構思和建造的過程中必須戴上的枷鎖，而是一種發展性的簡圖，有如生命體般。在建造、構思這兩個階段以及在建築物的生命期之中，總體構圖反而可以確保變動和調節的自由。同時間在反抗和接受的總體構圖，存活著、延續著，最後可走向死亡，我們不知道會是在什麼時候，我們也不用費心知道（安德魯，2008: 77）。

概言之，透過了橫跨工程與藝術的學習、以及長期的實踐積累，被稱為「詩人」的安德魯形構了他期待超越理性的獨特高科技建築話語，其既以自然有機體為內核，亦追尋著安定與流動和諧共構的空間效果，具有著企圖回歸人性生命、尊重複雜形態系統、重視詩意變異的特色，乃是與一般高技派不盡相同的溫和和高技話語，也是國家大劇院設計的重要基礎。

（2）北京國家大劇院的空間美學進路

國家大劇院既是社會制度性產物，也與建築師獨特的建築話語有關。設計、建造過程中必須與業主團體不斷溝通、改進設計的安德魯，有時候甚至會覺得「無能為力」、「不完美」（安德魯，2008:196），但乘著中共希望引入西方高技建築以營造認同的時勢，安氏不僅為自己爭取了設計的機會，並在一定權力縫隙中，具現了其獨特的建築美學與空間意欲。綜而觀之，抱擁了生物人性隱喻、強調創新變異的溫和和高技建築話語，安氏進行國家大劇院空間

設計的美學進路主要如下：(註 71)

a. 掌握幕前幕後張力，企圖貼近人性、激發生命的合理精確功能分配

安德魯處理國家大劇院相當重視使用功能的處理。承襲了結構理性主義誠實對待計劃書的態度，他主張「一個建築首先應該是有用的，具有保護功能的」，認為在「精確地規劃空間」、貼近人性使用的基礎上，方能啟發「每一個人的生命力」。他因而在「讓腦子充滿夢想」以掌握「主要的概念」的同時，亦將眼光投注於「大眾永遠不會注意到的一連串微小細節」，以便回應大劇院等建築設計中經常可能被忽略的「真實需求」(安德魯，2008: 20-21, 73)。

掌握大劇院為「大眾與藝術家見面」之處的安德魯，於是將使用功能主要區分為兩大區塊，並將大量空間投注於地下以便解決體量過多的問題。一方面，乃是觀眾得以到達的空間，計有位於地面層的花園(文化廣場)(註 72)、景觀水池(人工湖)與入口；接連交通幹線的地下停車場；作為動線並提供休憩、購物、展覽與資訊等服務的「第五空間」(註 73)：包含了位於緊接地面之地下層的水下長廊(北水下廊道；含兩側的展覽廳、橄欖廳(註 74)、「最引人注目的……公共大廳」(安德魯，2008: 19)、咖啡座等，以及包含了花瓣廳及現代藝術館(歌劇院屋頂平台)、藝術資料中心(音樂廳屋頂平台)與西餐廳(戲劇場屋頂平台)等的「屋頂平台」(註 75)；以及幾處表演空間：居中的歌劇院以及分列東、西的音樂廳與戲劇場等(註 76)。

在此同時，亦設置了多層的「龐大的地下世界」以便行政管理及「藝術家……為演出做準備」。安德魯指出，這個「演出準備區」是「地下世界中最神祕、同時也是最基本的」空間，包含了提供給藝術家使用的「包廂、彩排室、錄音室、商店、化妝間和服裝室」等，其雖是將觀眾排除在外的區域，卻「更是整體團隊合作無間的地方，得集合各種不同專業技術。並互相銜接」(安德魯，2008: 19-20)，方能完成。

安德魯無疑認識到這兩個區域既分開又彼此支援的特殊空間關連，意識到表演場所經常是在「黑暗中開場的」特殊性質，於是透過觀眾席位與舞台關係的巧妙設計(師法巴黎香榭麗舍劇院，採用品字舞台、強調垂直、集中、而注重舞台開口弧度的歌劇院；(安德魯，2008:20、81-85)採用改良式鞋盒設計，讓觀眾可環繞舞台中心區域的音樂廳；以及擁有伸出式台唇設計的戲劇場，(國家大劇院辦公室，n.d.)並加上色彩(歌劇院的金色主調、音樂廳的白色主調、戲劇場的中國紅主調)、照明、音效等的特殊處理，「幫助觀眾盡可能靠近這個黑暗的邊

緣，等待光線一亮」(安德魯，2008:20)，即能順利融入演出的情境。

值得一提的是，安氏運用了大量先進的機械設備以完成舞台準備、演出的要求，不管是歌劇院、音樂廳與戲劇場，都使用了複雜的升降舞台(例如歌劇院即擁有「具備推、拉、升、降、轉功能的先進舞台，可傾斜的芭蕾舞台板，可容納三管樂隊的升降樂池」，並十分細緻地考量了音響、燈光等的獨特控制，而讓大劇院成了「世界領先水平的舞台機械設備」(國家大劇院辦公室，n.d.)的展示場，不僅符應了黨國希冀藉由先進技術以展現文化的企圖，也表露了他盼望如「後台……藝術家和機械師精準無比地控制時間與協調彼此的動作般」，「精確」掌握使用功能的期待。

b. 接連城市、以理性有機體為本的複雜秩序與系統

安德魯以精確的態度面對了國家大劇院獨特的空間使用需求、組織了的內部空間(註 77)。此一手法基本上即是經過改良的布雜「總體構圖」方式，深具生物有機體的複雜秩序隱喻(註 78)。對他來說，國家大劇院的配置於焉是一「生命體」(安德魯，2008:77)複雜秩序的展現，其間，當然充滿了變異(例如平面上看似大體對稱的幾何圖形，總是存在著一些小小變形)，但整體系統清晰可見，讓人想起了理性主義的相關表現。

有意思的是，這一藉由「總體構圖」控制量體、距離(註 79)所產生的系統，不僅存在於建築內部，更被安氏延續到外部，成為企圖與北京城市產生關係的重要手法。除了高度約略等同於人民大會堂外，誠如安氏所述，「四周花園環繞。……同時這個建築也是跟人民大會堂在同一軸線上的。」(安德魯，2008:124)又說：「大劇院的花園和水池，與紫禁城北邊和西邊的大公園及湖泊的構圖一脈相承。當種植的樹木長高，當池水環繞大劇院的穹頂並顯現倒影時，一切將一目瞭然」。藉此理性處理，他希望大劇院能與北京城市同構，不僅「尊重周遭環境和這個城市」，甚至反過來美化城市、使城市更有吸引力：

這並不是一個忽視北京這個城市的設計。……希望在保持傳統的同時，也可以美化城市，並且使這個城市成為對每一個人來說，都是更有吸引力、生活起來更舒適的地方(安德魯，2008:188)。

簡言之，藉由花園、水池等自然元素的投置、以及軸線、量體與距離等的控制，安德魯以總體構圖的方式提出了大劇院企圖與北京城市既有人為及自然網絡聯成一氣的規劃，呼應了現代數學與物理學等對於複雜有機秩序的理解，也遙指了與生物有

機體攸關的生命複雜系統隱喻。

c. 浮水內斂的弧量宇宙：生命形態幾何變異的詩意展現與世界隱喻

國家大劇院最引人注目的便是那如蛋般的量體。有關此一安氏口中「超橢圓形」造型的出現，與他對曲線圓弧的迷戀脫不了關係。此從安氏對國家劇院「水母」綽號具有「在水中有著漂亮非凡的曲線」（安德魯，2008：23, 26）的讚賞即可窺知。事實上，安氏記憶中雖曾出現曲線、直線、斜線等各種線條（董強，2010：228-229），但綜觀他的建築，卻以帶有弧曲的形式為多，而且，他在小說中還曾特別闡述「圓形」作為解密世界組織、聯繫人性之鑰匙的重要性（安德魯，2010：45-46），符應了他對生物複雜有機體的形式偏愛。

安德魯超橢圓造型的出現雖曾有過「把不鏽鋼咖啡杯壓扁，壓成橢圓形」（安德魯，2008：44-45）的開始，也曾被比擬為老舍小說中的弧線想像（何農，2000），但更與其藉由公式演算以取得力學造型的理性主義心智習慣密切關連（註 80）。事實上，大劇院長軸達 212 公尺、短軸達 143 公尺（註 81）的超橢圓形便經過「 $(x/a)+(y/b)+(z/c)=1$ 」的公式演算而來，只不過，安氏雖高舉數學，關注了連續性和雙曲弧在力學上所能產生的「抵抗力」，但更強調其目的在於對造型「美感」及「簡單性」的追求。他於是透過一再試驗，找出係數 $n=2.4$ 的確切數據（註 82），而賦予巨量橢圓建築以「緊繃的曲線」，一條「純淨、精密和準確」的「勻稱」曲線，從而讓大劇院看似「拔地而起、卻不孤單薄弱」，讓其不會像「一團靠近火的奶油」（安德魯，2008：13, 24, 26-27, 124）。

如此向下彎覆的曲線，展現了緊繃的張力，顯然不同於周遭紫禁城等以反弓曲面屋頂，以及直立牆面為主的傳統中國或新古典建築造型，而讓大劇院在外形上取得完全對比的戲劇性效果，符應了安氏等所稱大劇院在文化上「必須是一種創新」，從而讓既有文化「暴露於危險之中」的想像。在此基礎上，安德魯更以短軸為基準，藉由雙曲弧線形塑了斷開量體的玻璃面縫（穹頂因而被區分成玻璃穹頂和兩側的蛋殼），從而強化了超橢量體被賦予的有機隱喻。事實上，安氏雖沒有直接提出「鴨蛋」的概念，卻欣然接受這綽號（註 83），認為其「剛好指出深深隱藏的事實」，準確地表露了大劇院「簡單的外形包含了複雜難以掌握的生命與承諾」（安德魯，2008：123-124）的事實。

易言之，精心設計的超橢成了一個具有生命的幾何形態。其生命，一方面與「穹頂包覆與圈住」（註 84）底下，內部由歌劇院、音樂廳、戲劇場等不同

量體所形成的曲面空間有關：內部眾多功能各異、看似對稱卻形態各有變異的弧面量體形成了一個複雜的系統，並藉由穹頂的整體罩覆而完善了系統本身。這即是說，穹頂包覆了量體、集結了世界，從而讓大劇院成為一深具內斂性的量體，在其中，如生命般複雜而精密的系統運作隱喻了世界、反映了外在宇宙。藉由弧線的不斷使用，大劇院於焉展現為一充滿了外擴成長能量的弧量宇宙。畢竟，誠如安氏所言：「生命是連續不斷的曲線，無窮無盡，令人暈眩，一旦捲入其中，就融入這個弧線裡，隨其擺動」；有趣的是，正因有此動能，大劇院的弧量形體與浩瀚的宇宙相比雖然渺小，卻也被賦予了「破殼」而後向外擴充自由成長、以迎向世界的意涵。安德魯說道：

複雜的生命，以越小的刻度來測量就顯得越大，蛋的簡單形狀所包含的也是這個道理。大劇院形狀的純淨、精密和準確也是如此。隨著生命的開展，它所能夠發展的比想像的還大。生命有其已設定的功能，也有其可塑性，可以隨著時間去適應環境的變動。……唯一希望的就是打破保護最初成長的殼，然後自由成長，走向世界（安德魯，2008：24）。

正因如此，前述以雙曲線開裂的玻璃弧面便益發顯得重要，符應了安氏對於「穹頂是一個『蛋殼』（安德魯，2008：24）的說法。同理，他會以同心橢圓水平帶橫向分割穹頂外部（圖 5），並甘冒結構理性主義之大不韙而將穹頂內部施以碎裂幾何所構成的木質天花（註 85），便不難理解。前者，配合了放射分割的水池平面，讓略顯橫長勻稱的橢圓外形，彰顯了可能具有的水平外輻動能。後者，透過形式類似卻有所變異、無法複製的四邊形元素的拼貼，則賦予如殼的穹頂以從內部碎裂掙脫而生的可能想像，皆是對於生命詩意成長意涵的具體反應。

有意思的是，在此生命輻射的形象塑造中，將超橢量體置放於水池之中，無疑發揮了臨門一腳的功效。水面固然沉斂了礙浮其中的弧形宇宙，卻也軟化了原先巨大的幾何量體，而賦予其在原初自然中孕育、成長的可能意涵（註 86）；畢竟，生命之源來自於水，浮水量體的採用，讓大劇院與生命形式有了更深的連結，也煥發了超越理性之外的無比詩意。

d. 銀炫水映的紀念性：溫和高技光影構築的奇幻、神祕美學展現

安德魯國家大劇院的美學營構，除了量體造型等的權衡構圖處理外，與進步性構造等技術的採用脫不了關係。安氏沒有讓穹頂內部結構完全裸露的

作法雖悖離了先前信守的忠誠原則，但大劇院整體構築，卻仍時時流露出因為克服結構挑戰而顯現的高技氛圍。事實上，穹頂空腹網殼體鋼構架的採用，儘管出現了因應中國趕工現場而必須採取更多人工進行切割的獨特改變（註 87），本身仍是高科技的展現。（圖 7）就此，楊建華說道：

國家大劇院的“蛋殼”，看似簡單，但其建造卻需要非常高的技術支持。這是一個超級橢球形的空腹網殼體，構成結構體的每根桿件，其長度和交角均不相同，桿件的規格難以計數（楊建華，2003:41）。

而為了解決此一超高難度的技術挑戰，並順利趕工完成，安德魯在外商協作下，想出了「一套從結構方式到材料到施工安裝均十分嚴密的技術方案」，包含了拋物線主梁與橫向連桿的劃分，以及球狀焊接節點與伸縮連桿的使用等（註 88），皆見面對結構挑戰的獨特巧思，「難怪吳煥加教授稱其為“高技派建築”」（楊建華，2003: 26, 41）。

此一空腹網殼體雖在兩側為內部木質天花及外殼所遮蔽，卻仍在中央玻璃穹頂部分展現出了結構本身雄偉的姿態，而與殼體外部所覆蓋的玻璃、鈦金屬互相輝映，構成了整體建築高炫的基調。事實上，航太尖端材料鈦金屬的採用可說是讓大劇院顯現出高技風采的關鍵一環，藉之，大劇院展露了安德魯期待中的「一片銀灰色閃耀的樣子」（安德魯，2008: 38），安氏藉由數學公式所獲得的緊繃曲線，於焉在銀輝玻光的閃耀下，超越了原先純淨、精密與準確的感受，而獲致了與法蘭西溫和與高技派聯成一線的「優雅、精緻而浪漫」（註 89）形象，截然不同於英國高技派「狂放、冷漠」（楊建華，2003: 41）的展現！



圖 7 建造中的大劇院，可見空腹網殼體鋼構的採用（Jodidio，2004:173）

這無疑是一種紀念性的塑造，拔地而起、大體

對稱的雄偉巨碩量體，在銀炫高技的表意下，對照四周建築截然不同的形式，展示了面向未來的紀念性，大劇院於焉成了「文化創新」的紀念豐碑，藉之，時間為空間所暫時固凝，卻不時藉由銀炫的符號而引發了前進的遐想。如此成果，顯然更因光技與池水的採用，而益增風采：兩片鈦殼間玻璃穹頂的設置，環仰、並向北方開敞接納了自然光，區分了陰影的內部和光亮的外殼，也讓空腹網殼鋼結構產生了熠熠生輝的效果：「光線好像穿梭在髮絲之間般地灑落在鋼樑間，讓鋼樑變得輕盈」（安德魯，2008:38）；而池水的反射，則讓光線以一種流動閃耀的方式為原本銀炫的殼體增添了一絲神祕的色彩。這般神祕氛圍，在夜晚來臨後藉由燈光的照射，更讓人印象深刻：「掛在穹頂上的燈使得整個弧面線條分明」，像是星空的倒影；而內部的光線穿透輻射而出，則散發出強烈的生命力，並在池水倒映下，彰顯了永恆奇幻的神祕感！這是一種為水所倒映的紀念性，為此安德魯說道：「橢圓形建築物與方形的水池形成一種反差效果」（安德魯，2008: 13, 124），而程抱一也說：「唯有水池注滿水，才能知道穹頂的倒影是否能夠完美呈現。由於倒影，穹頂的弧線才變得完整。」（安德魯、程抱一，2008: 8）簡言之，藉由池水銀炫倒映所完構的幾何形體，大劇院完構了自身，也讓自身成為一處反映高技生物隱喻的奇幻世界！

e.文化驚奇進入的空間啟航：行旅不確定空間經驗的引入

國家大劇院帶給觀者的文化驚奇，除閃耀在銀炫倒影的殼體外，亦展現在如穹頂玻璃鏡面以及內部空間所帶給人的獨特感受。安德魯相當重視空間經驗的營塑，他在營造大劇院之時，即經常穿行紫禁城、蘇州等地的宮殿、迴廊和花園，體會到不同情境的空間效果，並將之引以為大劇院的設計（安德魯，2008: 9）。其中，至為明顯的即是面對長安街一面玻璃穹頂廣大鏡面的設置。此一甚為寬敞之雙曲弧線玻璃鏡面的設置，反射了周遭城市的環境，讓觀者在進入時感受到了如揭幕般打開的場景，倒影於玻璃上並晃漾映射於水面的城市景觀於焉成了舞台中的一幕，帶給即將進入大劇院的閱眾以驚奇的感受。

另一個重要之處則是入口水下長廊的設置。安德魯說道：

北京多風，風會拂起池子水面。隨著廊道往下，建築正面慢慢消失，透過波動的水，建築物在長廊中再次出現，然後再度消失，忽然，我們置身建築物裡面……當大眾走近這些通道，穿過花園

平緩的下坡之後，會有兩種體驗：一個是和玻璃穹頂有關，亦即一個消失又重現的建築，進入一個內部的神秘世界；另一個是在通道盡頭，會看到歌劇院金光閃爍的入口。玻璃、水和風組成一種夢幻般的驛站，連接兩個既相合又相斥的世界（安德魯，2008: 179-180）。

易言之，安德魯在大劇院中藉由人為材料與自然元素的相互輝映，並加上隨處可見的弧曲線條與牆面，設置了「路過之地」（安德魯，2008:179），形成了「夢幻般的驛站」，使人感受到了內部神秘空間即將啟航的驚奇效果。這無疑是一種行旅「不確定性」空間經驗的再現，讓人想起了安德魯先前諸多機場設計的影子。董強說道：

在空曠的劇院裡，……走了好幾次。巨大的空間彷彿能夠一下子將人吸走。……從有些角度看，這地方還有些飛機場的意思。……在這個巨大的蛋形空間中，會產生一種不知身處何處的感覺。在某些角落，甚至有一種太空中轉站的感覺。這種不確定的空間感，也許正是他所追求的（董強，2010: 234）。

簡言之，透過空曠、不確定性等流轉空間經驗的引入，安德魯讓大劇院有如飛機場、太空中轉站般，成了一處文化即將驚奇啟航的象徵之處，讓「週末聽音樂，看歌劇，……〔成了〕一種象徵意義上的出發遠行」（董強，2010:234）！

（3）沉水不定的心靈島嶼 – 形式與慾望與意志： 國家大劇院創作與安德魯的心靈回歸

國家大劇院固是社會產物，卻也承載了建築創作者個人獨特的慾望與意志，是其面對制度性處境時，企求心靈安頓之心態結構的具體反應。有趣的是，作為一個建築界的作家，安德魯在設計大劇院之時不乏論述。他雖不贊同理論空談，卻從來不忘在大劇院設計過程中接受訪問，或透過記錄、文章等以闡述意見（較重要者如《保羅·安德魯的北京國家大劇院》，為其 2005 年至 2007 年施工期間的記錄與感聞；以及小說《記憶的群島》），從而構成了讓人進入他心靈空間，觀賞其「奇異的，充滿細節的私人花園」（陳家毅，2010: 13；董強，2010: 224）的可能線索。

從《記憶的群島》中充斥為獨白喚起的痛苦記憶、持續的自省以及成串對尚未釐清之大小瑣事的疑慮等可知，大劇場設計施工期間的安德魯，面對著曾經鋪天蓋地的爭執，以及必須與業主周旋等的巨大社會現實，其實是相當「焦慮」的（陳家毅，2010；阮若缺，2010；阮慶岳，2010）。雖說，懷

著強烈求生慾望與創作堅定意志的心（註 90），讓他終於克服困難而完成了大劇院的營造，但一路走來，「在興奮之極的同時，也往往帶著擔憂與不安」（陳家毅，2010:14）。安德魯的文學自敘，正以暗喻方式揭露了這段忐忑，甚至是恐懼、不幸的過程：

我現在徹底明白了：我總是走在同一道軌跡上。起初總是一種類似花苞開放的情形，一種新的希望，毫無理由地，將我帶入一個由思想與思考組成的明亮迷宮中，……與希望一道，這是一種無比的歡快，……是一個十分幸福的時刻。但是，我剛剛能夠接近它，它就開始躲避，並在它造就的花園中消失。……一大批沈醉的、帶有挑釁的思想與絕望前後湧來。我自以為是在追逐喜悅，試圖抓住它，讓它成為我的房屋，卻跑進了黑暗之中，進入一種毫無理性根據的、融化自己、消失自己的恐懼之中，進入一批重複的、沒有答案的問題之中。……我完全知道在裡面有著多麼深沈的不幸（安德魯，2010: 74-75）。

在此狀況下，有如在虛無中度日的安德魯感受到了世界的無序與非理性，並因他所在之「懦弱中沉睡並成長的虛空」而感到迷惑、甚至絕望。故而，在吶喊著「我痛苦，故我緘默」的同時，他亟欲找尋出路，亟欲擺脫「命運的一擊」。於是，他藉由書寫找到了記憶中的「大路/大道」（安德魯，2010: 75-75, 99-110），看到了讓苦痛可能有所出路的「秩序井然的城市」。阮若缺說道：

終於，作者替自己的痛苦困頓找到出口：一座秩序井然的城市，經過一般疏通、整治，一切就豁然開朗多了，那兒有形形色色的人，有歡笑、有嘆息、也有死亡；透過假設，作者賦予被恐懼壓垮的人一絲希望，希望他們也能發出笑聲（阮若缺，2010:24）。

誠如阮若缺分析，安德魯渴望「經過一般疏通、整治」，讓一切「豁然開朗」，讓「秩序井然的城市」浮現。如此以理性改良主義作為出路的想像，雖只是安氏的書寫，卻在無形中揭露了安德魯遂行國家大劇院等建築設計的可能潛在目的。對他而言，大劇院的建築設計可以是一個出路，可以是對城市的一種介入，可以是對北京城市的疏通與整治，這也是為何他在 2000 年時會表示：「我們打算在北京建造的不只是一個劇院，而是一個劇院區，那裏還規劃有街道、廣場、展覽館、諮詢處、餐廳、商店等等。整個區域全天都可舉辦各種活動，並且開放給一般民眾漫步。類似巴黎的龐畢度中心，國家大劇院將具有遠超越自身建築實用性的社會功能。」（安

德魯，2008: 123) 這樣的雄心雖沒能完全實現，不過，安德魯也藉由花園、水池等自然元素的投置，以及軸線、量體與距離等的控制，賦予大劇院以生命複雜系統隱喻，並企圖與北京城市人為及自然系統形成呼應。

無論如何，誠如上文「我……在追逐喜悅，試圖抓住它，讓它成為我的房屋」的話語所示，大劇院對安德魯總是一個找尋希望的出口，是他追求喜悅的可能的房屋。他雖受到黨國與北京城等既有社會體制的約制，卻在適當距離的隔開下讓大劇院形成了一個自我獨立的世界，甚至「開始自己的生活」(安德魯、程抱一，2008: 9)。這無疑是一個心靈回歸之處，是一個適度後退、與城市保持一定距離，並以水下長廊穿越進入的另一處空間，一處沉浸在水中，以水、以花園而與外在塵囂隔絕的世界。其雖設有玻璃穹頂，也不是一座「自閉」(註 91) 的建築。但誠如安氏自述，卻是「一座沒有門窗的建築」，一座「神祕」、「內斂」的建築，藉由沉水之姿，藉由對大自然原始神話底蘊的觸撫，形成如洞穴般心靈庇佑的力量。安德魯說道：

這是一座沒有門窗的建築。……就讓一個沒有門窗的建築，因自身的特點而得以觸及大自然原始神話的底蘊，就像洞穴的神話，超脫一切，又有庇佑的力量 (安德魯，2008: 173)。

就此，大劇院沉水後的浮水之姿是頗為關鍵的，符應了他在《記憶的群島》中，「水必須上漲。它還要漲，填滿它挖出的最後的那些山谷，從漠然的冰冷中解脫」的絮語，也掛連了他對於「記憶中的島嶼」(安德魯，2010:216) 的敘言，寄託了他希望取得完美、解除焦慮、獲致安寧的深沈期待。

只是，沉水後有如島嶼般浮起的大劇院果真讓安德魯解除了焦慮？從《記憶的群島》一書中，鳥兒費盡氣力長時間飛翔這般看似漠然、無言的結尾所示，顯然沒有。安氏雖「接受了寂靜」(安德魯，2010:76)，卻仍處在不安之中，詩人般追求創新的心靈，讓他長時意識到自己仍只是處在行旅般流動的空間之中，難怪，大劇院中，竟會出現太空行旅般的不確定性空間(董強，2010)，可說，重複了戴高樂機場一號航廈中「所有的空間都指向中心，隱含著匯聚與離散的基本問題」(楊建華，2003: 18)。安德魯的大劇院於焉成了一座沉水不定的心靈島嶼。展現了形式的慾望與意志，其雖是安氏企圖藉由觸撫自然生命而進行心靈回歸的空間，卻仍只是一處為花園所圍繞、停駐在花園中的心靈飄泊之地。(圖 8) 而這，在在讓人想起了安氏所言，「我所在的花園只是世界一陣痛苦的收縮的結果，或者，

最多只是它的倒影」(安德魯，2010: 87) 的話語！置身在花園中的國家大劇院，不正以奇炫的倒影映照出安氏不定的心靈、以及外在流動喧囂的世界。穹頂映在水中的倒影，看似完美、寧靜，看似「溫馴、忠順、和諧」(安德魯、程抱一，2008: 9)，卻充滿了個體與巨大現實遭遇折衝所烙印的許許多波瀾！

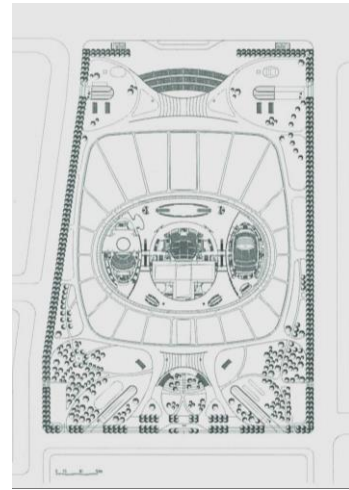


圖 8 從配置可見大劇院為花園、水池環繞，而隔絕於城市的狀況 (Jodidio, 2004: 169)

5. 北京國家劇院的城市宇宙衝撞

顯然，安德魯在接受中國政治現實的同時，沒有完全接受權力中心主義的美學，至少他認為在建築學領域民族性並不是“國家”概念或文化合法性的唯一標準。這在西方已經不成其為爭論的焦點。安德魯之所以受到目前中國建築界和知識界精英的批評(主流意見)，在很大程度上是因為他的建築學標準超越了中國人不願捨棄的權力中心營造傳統。如果單純從這個視角來看，安德魯設計的北京國家大劇院倒是一個反政治文化的建築範例。至少在他的想像當中，哪怕在一個受傳統與政治制約的場所，文化與權力是分離的。(鄒勇，2004)

2004 年〈國家大劇院設計師：北京不是世界建築師試驗場〉一文中，曾有如上的評論，意欲以安氏所採取的與週遭傳統建築對立的形式策略，論述他方案為一「反政治文化的建築範例」。這位佚名的作者顯然認為，安氏沒有採用民族形式，意味了他對於建築學意義上權力中心主義的突破，符應了城市歷史中心非官方化，變為純粹文化意義上的歷史區域的趨勢。然從上文分析可知，情形恰恰相反，安氏的方案儘管涉及個體的慾望，仍是一空間權力

的表達，形式的非傳統化並無從遮掩此一方案做為黨國歷史計畫的實質。政治的空間化、美學化，顯然是這個方案至為重要的成就。

的確，從某個意義上來說，國家大劇院是相當具有政治效果的建築。不管反對者如何不喜歡，大約很難否認，此一建築作為率先出現在北京城市中的「異物」，以其「野腔怪調」（劉小石，2005）般的造型所達成的政治宣示效果。不管喜不喜歡，人們被迫看到那已經在北京城市上頭出現的，具有金屬色澤般流光溢彩的科炫幻影，從而意識到共和國已經是個具有宇航高科技成就的大國，從而也興起了藉由此種高新技術以通向文明壯麗成就的璀璨想像。在此，對於先進科技的禮讚，被比擬、等同為中國已經追上西方列強的斑斑例證。而安德魯「保護文化的唯一方式是勇於將其暴露於危險之中」（安德魯，2008:62）的發言與實踐，也被視為是一種對於古老皇城「過於沉悶和壓抑」（註 92）美學的顛覆與突破，是中華民族憑藉先進文化建設從古老封建帝國煥發為現代化科技大國的里程豐碑。拾起了西方啟蒙現代性中對於科技禮讚的思維，中共顯然藉由安德魯這類西方人物及西方高技文化形式的引入，成功地將自身打造為注重知識、擁有高技，而勇於突破傳統桎梏的科炫「進步」大國，不僅帶給人民以未來的可能憧憬，也為自身取得了合法統治的權力。難怪，《光明日報》記者何農會以「讓你為此有所改變的夢幻之地」（何農，2000）來標誌大劇院。作為一種空間象徵，一種空間想像（imaged space），大劇院提供了人民一種馳騁智慧遐想的可能，也激起了他們對於未來躋身強國的可能憧憬！易言之，國家大劇院根本就是中共藉由城市空間、建築營造以進行全球競爭的一環。接續了浦東、啟動了奧運，更遠延了世博，大劇院可說成功啟動了中共藉由建築標新立異的文化形式以啟動全球城市經濟再造的豐然大業，上海（長三角）、北京（京津冀）等於焉成了具有形象的資本主義全球都會區域（夏鑄九，2009），從而與國際接軌，源源不絕地引入了來自國外的人才、技術與資金，而讓中國在 21 世紀全球殘酷的國家競爭中，取得了先機的地位！從這角度看，這樣的花費其實不算浪費，功能本身的是否合理也不是問題，畢竟，作為一艘世紀中華的宇航之星，它在歷史的特定階段中，成功地啟動了將中國轉化成一個可以藉由全球形象城市以積累國力的歷史計畫，而促使中國，從此站上了一個嶄新的國際地位！

即便如此，國家劇院就文化層次而言，仍頗多值得檢討之處。首先，此一冒險形式所帶動的歷史計畫，潛藏的仍是西方自啟蒙以降所啟動的科技理

性思維，暗含了以英美盎格魯薩克遜現代化起飛道路做為範本的現代化發展藍圖。在這樣的憧憬中，科技成為國家強盛的最重要內涵，文化也成了只是用以表徵科技的附庸。在此狀況下，建築或說城市形式其實是無力回應國家一旦強盛後，人民對於國族認同的文化需求！科炫飛船雖帶動了人民對於太空強國的想像，可是，飛船又不只中國有，更多的西方國家不多早已有了相關的高技建築？國家劇院巧妙地帶起了人民對於民族復興的慾望，卻又甚難在形式、功能與意義層次回應這樣的期待，而這，其實也是為什麼反對派可以振振有辭的原因；其次，西方啟蒙運動所揭櫫的科技理性，其實是無法使國家永續強盛的。誠如 2012 倫敦奧運所企圖揭露者，以文化為根基的綜合國力，方是國家社會昇華至不同境界的主要源泉。然而，安德魯國家劇院以科炫為內涵的文化表現，只是將不同的劇場以集結的方式「加」總起來而置於一個他所說的複合微型城市之中，欠缺了對於中國戲劇內涵的空間性討論，也欠缺了戲劇與科技深刻關係之討論。故而，其雖有文化之名，卻只能將文化視為科技的附庸、贖餘或美化，而恰恰顛倒了先進國家文化與科技應有的關係；再者，此一形式冒險在相關措施配合下，雖成功地啟動了將北京、上海等重要城市轉化為全球都會區域的競爭行列，卻也在國際接軌過程中，全盤接受了全球都會區域以「創造性破壞」（creative destruction）為主的資本積累邏輯，故而，只能藉由形式的不斷出奇、創新以打造自身的進步性，並吸引資本的進入。不斷輪替的城市，於焉成了以「形式本身」爭奇鬥艷的舞台，而缺乏對內涵的深刻發掘與積累。建築也成了一座座形式高張的碑記，總以複製「震驚」作為最重要的表現內容。其雖容易在第一時間吸引人們目光，卻也時時刻刻面臨了迅速折舊而被後續更為冒險形式取代的危機。

在此狀況下，有如一艘飛船般直驅而入，安德魯國家大劇院方案必然造成了對既有都市文化脈絡及都市性（urbanism）的深刻衝擊（註 93），反對派視其為「天外飛來之物」，紛紛以「不和諧」為主調的攻擊雖無能從意義層次揭露其所造成的問題，卻已敏感地意識到安氏方案徒然以「斷裂」、「對峙」之類手法所將失去對老北京進行意義再造絕妙機會的問題。事實上，安氏方案從長安大街後退，並施以隱蔽樹林雖使其獲得了揮灑空間，卻也註定了其將是一座孤芳自賞的建築。其雖曾發出將文化暴露於危險之中的豪語，但誠如吳煥加觀察，卻仍「以退讓的謙遜姿態避開了矛盾」（蕭默，2005i），並臣服於北京既有以棋盤為主的威權方格秩序之中，而未能發揮藉由嶄新形式以改造首都心臟，賦予老北

京以嶄新活力的效能。與既有都市脈絡在「空間意義」層次脫離鍵結的誇張形式，只能以一種不同、甚至無關的姿態而與週遭產生對話 (Xue, Wang & Mitchener, 2010)。其龐大的量體，在無限擴張的都市棋盤中，固不見得一定產生像反對派所攻擊的絕對破壞性效果，卻也無能因此而點化、創造首都的嶄新意義。故而，也只能在諸如「天圓地方」(阮慶岳, 2007)、「剛柔相濟」、「和而不同」(蕭默, 2005i)、「和平存在」、「與世無爭」之類話語中，勉力地粉飾此一建築與週遭以構圖所建構的冷淡關係。為此葉廷芳說道：「現在安德魯這個造型，沒有任何棱角，不與任何建築物試比高低而可以相容，是個平和的存在。而且它躲在一個園林裏，甚至足不出戶（四周都是水！），真是個與世無爭。這樣它就與長安街和天安門的整體美學風格-疏朗-取得了和諧。」(單三婭、楊光, 2000)

畢竟，安德魯方案看似張牙舞爪，採取的卻反而是退縮、隱藏，而後潛遁、發現新世界的策略，好似要在北京威權網絡的心臟之處透過進入地下的方式，割裂出一片屬於自我望向天空的神祕世界。換句話說，宇宙飛船雖粗暴地飛入了京畿，撞擊了重地，卻好似驚覺了自身的無禮行徑，而從四周歷史的威權秩序中迅速地沉寂了，只留下一頭露出樹林的圓頂向世界詔告著它突兀的存在。以科技為內核的嶄新建築，量體固然龐大，卻顯然不具扭動既成空間意義網絡的能耐，而成了編納入既有皇城空間秩序中的意義斷裂之物。難怪，安德魯要以「城市中的劇院，劇院中的城市」作為設計的理念。彭一剛說道：

這個巨大的外殼正是安德魯設計的要旨所在，在它之下，大劇院形成了第四個公眾大廳，在巨大的穹隆之下，人們可以在咖啡廳小坐，可以透過玻璃幕簾觀看城市的景致，置身於劇院之中，城市如同一個舞臺。正是由於有了這個大廳，安德魯才得以真正實現“城市中的劇院，劇院中的城市”這一最初的设计理念 (蕭默, 2005i)。

安氏顯然在對既有城市撞擊後，重新塑造了一個被賦予生物複雜系統隱喻的宇宙，一個將劇院複合式地聚集起來，希望人們在其中以另一種方式徜徉，而只能透過部分玻璃重新與城市發生視覺關係的孤立宇宙（包含玻璃對城市的倒影，以及如舞台布幕般對城市的開顯）。在其中，容或有傳統劇碼，整個空間上演的，卻是一齣齣與真實城市生活缺乏關聯的精英優雅生活，一種透過媒體資訊連結，而對西方全球資本以重金打造之時尚生活方式的美好擷取。藉由玻璃鏡面揭開布幕、企圖將周遭環境映

現其中的國家大劇院，於焉成了一座城市文化菁英藉由內閉空間以踐行自身精英想像的夢幻之處，其雖有星艦般隱喻，亦潛藏了將城市納入舞台的炫亮展現，卻未曾帶領北京真正飛向全球化精英的彼岸，而只是以一種沉潛而冷漠的方式，懸浮於北京真實的城市生活世界之上，並反向觀察著這個世界的存在。

之所以如此，與設計者對北京城市空間脈絡的缺乏理解有密切關連。安氏顯然不知，老北京不只是一座佈滿了皇室意義符碼的象徵城市，更是一座藉由京劇唱腔而溝通了皇城與常民世界，並讓整體城市生活與宇宙緊密勾連的城市。看似平面鋪陳的北京城，總是在以京劇吊嗓之類生活為主的都市性實踐中，以一種抽象的象徵方式，體現了自身屬於皇城優雅而細膩的身段，並張揚了上衝天宇的垂直存在 (胡琪、蕭百興, 2004; 蕭百興, 2010b)。北京因而是一座因戲曲而彰顯的垂直韻味之城，值得藉由劇院作為一種文化空間的建設，而讓此看不見的城市重新發揮其積累意義的功能。可惜的是，安氏方案顯然未及於此，而只是亟欲張揚以西方歌劇為主的戲劇空間形式，並冠以科技絢爛的外衣。其雖曾讀過老舍對北京生活的描述，卻很快地藉由「天上鳥兒在飛，在空中劃出一條弧線」這般話語，把它簡化為對於純粹形式的擷取：

老舍的一本書，講他在英國倫敦和在北京的生活。我頭腦中一直留下了書中描繪的一幅北京人的生活場景：人們安逸地生活著，天上鳥兒在飛，在空中劃出一條弧線。這場景很傳統，但其實也非常現代 (何農, 2000)。

這無疑是一種形式的比賦，氣化宇宙中的傳統生活被拿來當成其穹隆之現代形式所以出現的藉詞，從而反向地塗銷既有城市的韻味。北京，於是失去了一個藉由戲曲（而非戲劇）空間以找回生活文化無形資產，並讓其成為城市意義深化凝聚器的絕妙機會。而從這個角度看來，國家大劇院，沒有意識到戲曲與這個歷史城市彼此生發的密切關聯，顯然是一次對於傳統文化的破壞，其讓「北京城」作為一種空間性的文化遺產，再一次落失了深植於人民日常生活中所猶仍存在的深刻韻味！

這樣著重視覺而缺乏生活及宇宙觀理解的缺失，就大劇院基地本身，或許只是失去了讓人們在冬季能在結冰的方形湖面上溜冰的遐想 (註 94)。然其所波及影響的卻是在城內心臟區周遭為商品消費及現代性生活之故所逐漸消弭的傳統世界。安德魯以飛船之姿所植入天安門地帶的生活宇宙，成了現代精英生活模仿的範本，而以一种空間形式複製的

方式大肆地推倒了胡同，而逐漸侵吞了原有的韻味世界。北京，隨著王府井老街區等的消失，於是日益失去了人味、逐漸掉落了戲曲生活等透過身體感覺所曾凝聚的獨特韻味，不僅日益彰顯為一座意義扁平、象徵單一的消費城市，也愈發放棄了其原本以體驗為主的豐富外在生活世界，而逐漸轉變為一座以視覺為習、空間為界的內向城市！

三、代結論：水煮蛋可比金字塔？！：在現實中的建築史—以建築史啟動空間意義解祕的歷史性實踐

方案提出期間，面對萬般攻擊，安德魯除了「聲稱中國建築師對他的方案的批評是“基於一種對變化的盲目抵制，或者出於嫉妒心理……出於惡意或人性的弱點”、“仇外情緒”、“建築家們擔憂失去……修建專案的控制權”、“故意地要挑起爭端”」（蕭默，2005e）外，更曾援引艾菲爾鐵塔、雪梨歌劇院、羅浮宮金字塔之例以作為辯護，聲稱中國人在可見的未來，也會如巴黎居民接受貝聿銘作品般地喜歡他的設計，金字塔以其嶄新的形式與曲折的過程，儼然成了安氏用以為自身辯護的藉詞。

然而，安氏對於巴黎羅浮宮金字塔的引用與理解，其實只是流於表面，而未曾看到其深刻的涵義，也未看到其如何在展現高技的同時，也細膩處理了文化認同的情形。回顧歷史，羅浮宮金字塔於上世紀末的閃耀浮現乃是法國文化政治細膩操作的品味結晶。在弗朗索瓦·密特朗（François Mitterrand）文化行政的大力支持下，貝聿銘一方面以巧思解決了實質需求，不僅貫徹保護歷史建築的初衷，並回應羅浮宮企圖轉型為現代公眾博物館的嶄新功能要求；又藉由空體嵌嵌與功能補置，進行了空間結構的根本轉換：原本零散複雜的建築被整成了整體，方向也因入口的設置而改變。這就使得，羅浮宮好像一夕間被點亮似地，要以晶瑩典雅的現代光照為展品與建築烘襯出亮麗的韻致。塞納河畔因龐然體量而被昏暗阻塞的隔闕於是被打通了，並藉由適切浮出地面的金字塔入口而展露了向外輻射的魅力。這是一種文明，一種宣示，難怪金字塔前總是排著長長人群，耐心等待著要踐行巴赫德所謂的「入族」儀式，以便分享「法蘭西」以文化自豪的榮耀。之所以有此效果，密特朗顯然扮演了關鍵性角。此案與其說是密氏選了貝聿銘，不如說是他洞察了後者擅於搬演金字塔秘言而有機會透顯法蘭西象徵的能力。貝氏雖否認選擇金字塔與拿破崙出征埃及的關係，而要拋出「以最小表面積覆蓋最大建築面積」之類的說辭，然不可諱言的是，金字塔一旦恰巧在名為「拿破崙」的廣場上浮現後，便要如協和廣場

的方尖碑般，以其謎樣的歷史形式，召喚了古典歐洲將埃及視為神秘東方、當作歐洲文化富麗之源而企圖將之珍擁入懷的互久夢想。為周遭建築群向心拱衛的金字塔於是成了一個透過「文化珍藏」以見證法國深擁文化素質的巧妙宣示，來自埃及的東方神秘符碼，以其斜尖的幾何玻璃輝映著法國文藝復興建築特有的馬薩式（Mansard）語彙，讓「法蘭西」突顯了其承繼古典歐洲吸取東方之源的象徵性傳統。難怪，席哈克會在金字塔實體模型樹立後解除了疑慮，原本反對的市井也要逐漸散去揶揄的聲浪。畢竟，為金字塔點亮的羅浮宮已召喚了文化自明的法蘭西形像。配合著高技的纖細骨架，拒貼薄膜的玻璃以其獨具的「透明性」，不僅讓原本象徵太陽神光的金字塔抖去了死亡的連結，亦讓其銳變成一顆被呵護置處於歷史寶座上的耀眼鑽石，不僅晶瑩返照了巴黎，也讓法國展露了亟欲區隔於美式商業流行的沛然自信（蕭百興，2007b）。羅浮宮金字塔，於焉是個以文化為內核而讓科技彰顯出法蘭西優雅魅力的城市空間美學計畫，不僅以牽動了整體城市的意義符碼肆應了密特朗獨特的政治運作，也回應了文化認同的要求，截然不同於安氏在國家大劇院設計中所未能達到的層次。

瞭然於此，讓人再度想起了塔夫利在〈沒有批評，只有歷史〉一文中所疾呼，要以歷史的角度進行建築解密、以理解建築意義、斬斷意識形態障礙的看法，畢竟深刻的理解意味了深度的解放與實踐，也方能在國家大劇院這樣方案中，與設計者對話，迫其面對問題，從而提升設計層次。事實上，經過了後結構話語的洗禮，晚近相關研究者已意識到，建築空間作為一種柯斯特所說的「偽正文」（pseudo-text）的形成乃是深嵌於複雜的歷史、社會及空間性脈絡（context）中的，故而需要將指向異質地方的深度空間（deep space）認識論深植為建築空間論述的內核，不僅引以為「中國」等建築史研究的方法論，亦將作為空間規劃或設計專業者進行魅力地域歷史再造的重要基礎。易言之，在深度空間認識論的視野下重構當前「中國」等建築史的研究方法論具有著藉由歷史空間以切入、解構既成建築現象所以生發的空間現實的積極意義，據此，將有機會面對全球城市平面化的困境，並藉由國家劇院等建築實踐以重啟空間的良性發展。

如此研究取向或將具有如下重點（註 95）：1). 「中國」等建築史不應被化約為一種以國族或政治為目的狹隘建築史，而應具有著涵納國境內不同階段歷史地域之建築空間展現的開放性意涵。簡言之，具有文化上異質特色的地域性，應成為中國等建築史論述的最主要基礎，不僅作為研究對象，也

應被視為影響建築空間形塑生產的關鍵性元素。而中國等建築史的研究時限不僅限於古代，更可涵納當今生發於中國等地域中的種種事務；2).應將建築史研究分析的對象由「作品/作者」轉至「建築(專業)實踐」(視為一種「文化體系/場域」)，方能釐清建築實踐過程的種種迷霧，並更為深刻地理解建築作為一種空間之社會文化形式的意涵，而不至於陷入傳統風格分析的神秘主義迷霧；3).可依照研究對象，援引建築考古學或文化人類學等的人文空間知識，以便奠立建築史話語詮釋的堅實基礎；4).強調研究者與史料的詮釋學循環，以便掌握空間史料的豐富文化意義；5).建立以地域「空間性」生產為基礎的研究取徑，亦即，認知到藉由空間性概念在「想像空間」(imagined space)、「生活空間」(lived space)與「自然/實質/物理空間」(natural/physical space)三個向度上之開展，將可以同時掌握人類作用者主體在空間生產論述實踐的社會歷史過程中，所當糾葛之「空間的表徵」(representation of space)、「表徵的空間」(representational space)與「真實空間」(real space)三者間的多重複雜關係；6).藉用「有意味的形式」之類觀點深化空間形式的分析，以便掌握建築形式的美學表徵；7).將時間作為一種異質地域之社會空間生成展延的脈絡來加以理解，體認社會空間生產在時間向度上變遷的狀況及緣由，以解構推動社會空間演進變遷的歷史動力。這是一種立基於時間階段性發展的異質地域空間性生產體認，希望掌握歷史作為一種時間結構的反省性工具與存在；8).最後，將理論視為實踐的暫時性參考架構，強調論述與實踐的循環辨證，而不陷入唯心推論的認識論陷阱。

綜言之，有必要將眼光從文本擴大至脈絡，批判而轉化地撥接「深度空間」認識論，將異質地方的空間性生產置於歷史、社會與空間三重辨證的發展過程中來加以理解，方能切實掌握中國等建築作為一種空間文化形式的具體內涵與深刻意義。事實上，中國等建築史所欲處理的對象，當是一在文化上異質紛陳而常時處於時間變動中的空間性本身，中國等建築史於焉成了一種「文化異質中國等之空間性生產的時間性理論建構」，具有著藉由對文化中國等之異質空間生產過往及現狀的析解以介入未來現實改造的行動意涵。而此，將不僅可用於對北京國家大劇院進行深度的空間解析，也將有助於當前兩岸重建深度城鄉環境的實踐！

註釋

註1 法國建築師保羅·安德魯(Paul Andreu)參與了

1998年4月的國際競圖，在69件設計案裡，經過一年四個月、兩輪競賽三次修改，才終於奪得錦標，並於2000年4月低調開工。

- 註2 2000年3月8日，《中華讀書報》發表了筆名揚波(蕭默)的〈一個雞蛋的故事——安氏國家大劇院方案百姓談〉，是中國報刊首次發表的猛烈抨擊安德魯方案的文章。文章立論在追究國際競賽規定的“三看”原則，到底是否算數(蕭默，2000)？
- 註3 此日期根據薛求理等(Xue, Wang & Mitchener, 2010:528)；另有其他資料顯示，完工開放放在2007年10月。
- 註4 兩度上書可見〈暫停施工的前前後後(10)〉(蕭默，2005a)。國家大劇院爭論、及興造等相關過程可參見「老北京網」中以「國家大劇院之辯」之名所選登的相關文章、報導等。其目錄可見如下網頁：<http://www.oldbj.org/Article/ShowSpecial.asp?ClassID=0&SpecialID=37&page=2> ;<http://www.oldbj.org/Article/Special/Special37/Index.html> ；另薛求理、王志剛與布萊恩·米奇內爾(Brian Mitchener)〈追求認同：中國北京國家大劇院的發展過程〉(In search of identity: the development process of the National Grand Theatre in Beijing, China)一文對此亦有一定程度陳述。
- 註5 六十位建築歷史、文物和歷史文化名城保護工作者為王定國、羅哲文、鄭孝燮、蕭默、謝辰生、杜仙洲、余鳴謙、於倬雲、李曉東、王景慧、朱自煊、阮儀三、應金華、張躍林、鮑世行、王鐸、何綠萍、曲凌雁、宋洛宏、宋煊、韓揚、吳志強、李先達、郭黛姮、胥蜀輝、楊谷生、馬旭初、孟繁興、周治良、奚靜達、馬炳堅、張克貴、王效清、成大生、李四清、高洪莉、俞偉超、彭卿雲、方竟成、黃景略、黃漢民、劉敘傑、蔣贊初、李正、郭湖生、周學鷹、龔良、戚德躍、湯羽楊、董中光、張之平、楊新、查群、莫濤、付清遠、閔明、盛永華、李宏松、吳加安、李竹君。〈建築歷史、文物及歷史文化名城保護工作者關於國家大劇院的建議書〉一文刊登於《城市規劃》，2001年第五期(蕭默，2005j)。
- 註6 原文參見(Outrage, 1999)，中譯參考華新民之中譯(蕭默，2005k)。令人驚訝的是，據蕭默資料顯示，台灣的王大閎亦可能曾對此發出了批評：「這個圓頂……說得最輕，也是

一件外來的東西。當人們想到這個圓頂是從一個完全不關心中國文化的外國腦袋裏想出來的，就更加自然而會有這種感覺。它就像是從外星上來的一件異物，不幸失足落到了中國文化古都的中心。這是一個極少見到的違反常規功能的設計，是一個粗野和拙劣的作品，極其反常規地與周圍環境不協調……北京人或許會歡迎一些新穎的設計，但相信他們絕不會接受一個粗野和拙劣的作品。（蕭默，2005k）

註7 蕭默指出：「就圍繞著國家大劇院安德魯方案的這一場辯論而言，的確是可以冠以“大”字的了。說它大，一是指規模，涉及了各方面的人士，不止是建築界，前前後後有關的文章和報導可達上千篇，僅就個人很不完全的收集，也有二百來篇……。網友的發言更是不計其數。二是指延續時間之長，至少已達四年之久，至今也沒有結論，也許永遠也得不出一個一致公認的結論來，但辯論了這麼久，絕大多數人的意見已清晰可見了。三是指涉及問題的廣度和深度——已遠不只是對一個建築設計方案的評論了，還深入到有關建築創作理論、建築美學理論、中國建築的發展方向，甚至中國文化的發展道路，學術的健康成長，以及更深層次的“三個代表”的體現和有關國家決策過程的科學化、民主化等等，都可以從中得到生動的啟發。四是就它發生的方式——自發性與民間性，在共和國五十多年的歷史上，也是空前的。五是指參加辯論雙方的學術層次和地位，其主力包括德高望重的院士、老一輩和中年建築學家，都是知識精英，且不止於建築界，也包括社會各界，當然也有年青人和廣大公眾。參加的人員，如果不是強為之辯，都是富有社會良知和歷史使命感的人士。」（蕭默，2005b）。

註8 薛求理等指出，面對當時全球化的力量，中國老一輩與新一輩建築師的態度基本上不同，前者持較為保守的立場，後者則偏向於以前衛思想之姿迎接此一浪潮的來臨（Xue, Wang & Mitchener, 2010）。

註9 薛求理等在〈追求認同：中國北京國家大劇院的發展過程〉一文中指出，辯論的焦點之一曾在選址一事上，反對者認為基地離天門太近，將會對紫禁城及人民大會堂造成衝擊，且已有足夠文化設施，應而認為大劇院之基地應改選在郊區；而贊成者則主張選址應有

超越技術性的因素（如人口、區域化等）被考慮，認為此基地位置相當好，當能作為文化之窗而彰顯北京為政治與文化首都之角色（Xue, Wang & Mitchener, 2010:526-527）。

註10 〈49位中國科學院和中國工程院院士上書建議中常委重新審議國家大劇院建設問題〉（蕭默，2005a）。

註11 針對反對者對「環境不協調」的攻擊，吳煥加直說其一點都不會搶眼；而葉廷芳則說：「持反對意見的一個主要理由是這個設計與古都風貌特別是與天安門周圍‘不協調’。不協調其實可以是一種更具特殊意味的美」（單三姪、楊光報導，2000）。

註12 另，葉廷芳也說：「這個建築物不僅是我們這一兩代人享用，而且還要為我們的子孫，第四代，第五代繼續享用。我們第四代，第五代的子孫思想肯定比我們更開放，更先鋒，因此我們的建築物就要發揮浪漫的想像，有超前的藝術在裏面，有超前的特徵在裏面，這樣才能夠讓我們的子孫後代代代相傳，代代滿意。」而清華大學建築設計研究院副總建築師吳耀東則說：「一到北京，一提古都風貌就往清朝，老的古典建築上靠，我們這代人是不是還有自己的民族精神，中華民族是不是還有一種生生不息的東西。尤其是現在面向世界，和世界溝通，是不是還要有一種拿出來和世界相媲美的東西。我們的精神不光是古老的精神，我相信還應該有現代的精神，而且要探索，如果不探索，永遠不會有。」（蕭默，2005c）。

註13 [] 中文字為筆者所加，以下亦同，不再贅敘。

註14 清華大學建築設計研究院副總建築師吳耀東雖涉及了對建築多義解讀的論述，卻仍滑入以時代精神論述建築的風格論立場：「原則是一看是中國的劇院，二是一看是北京的劇院，第三是一看就是天安門廣場的劇院。我覺得這個東西還是一個度的問題，不同的人對這個看法是不一樣的，實際上這個度在建築裏是很難把握的一個度。可以讓所有的人都來畫畫看，我對這個度很難把握，很難用一個建築來衡量一個意識形態領域的一個度。到底怎麼衡量，是不是像天安門就一定是和諧的，是不是像大會堂就一定是和諧的，是不是中國建築。一到北京，一提古都風貌就往清朝，老的古典建築上靠，我們這代人是不是還有自己的民族精神，中華民族

是不是還有一種生生不息的東西。尤其是現在面向世界，和世界溝通，是不是還要有一種拿出來和世界相媲美的東西。我們的精神不光是古老的精神，我相信還應該有現代的精神，而且要探索，如果不探索，永遠不會有。」（蕭默，2005c）。

- 註15 葛雷果利對於深度空間的詮釋，參見其「論述」、「空間」、「空間結構」與「空間性」相關詞條（Gregory, 1994a, 1994b, 1993c, 1994d；Johnston, Gregory, & Smith, 1995）。筆者雖援引塔夫利的觀點，也同意塔氏在建築史研究方法上所作出的巨大貢獻，但亦同夏鑄九、張景森等許多先進提出批判的建築史般認識到塔氏建築史論述可被進一步深化社會空間及社會符號學論述以進行改造的可能（張景森，1987；蕭百興，2012），事實上，歷史、社會與空間合流、並深入空間文化形式作為社會符號的分析（Gottdiener & Lagopoulos, 1993; Porphyrios, 1993），已是當前詮釋建築等空間的大勢所趨，也是建築史可以援以改造己身知識論與方法論的重要基礎。在此基礎上，筆者接引了近年人文地理學相關觀點以厚實建築史之論述，援葛氏「深度空間」中之「深度」概念以理解建築史。
- 註16 另，49位中國科學院和中國工程院院士上書中議曾指出：「法國建築師卻說“這是你們中國最高領導選擇的，好不好是你們中國方面要的”」（蕭默，2005a），可見此案中黨中央意志的痕跡；而〈中外專家舌戰國家大劇院（21）〉亦說：「的確，是有人，包括安德魯，經常公開宣揚這個方案是“中央”決定的，甚至具體道出中央最高領導機構的名稱，把自己的責任和對中央的誤導推得乾乾淨淨，其用心何在，人盡可知。到底是誰在真心維護中央、“保衛中央”？誰在把中央當擋箭牌，當工具？難道還不清楚嗎！」此文雖指責安氏等，卻也透露出黨中央的確介入的事實（蕭默，20051）。
- 註17 當聽到反方有此口號時，「反方立即應戰，力陳安德魯的方案不能代表黨中央，反掉這個方案，才是真正的保衛黨中央」（蕭默，2005d），可見，雙方都知道拍板定案的是黨中央；另《南方日報》2000年8月17日〈中外專家舌戰國家大劇院〉：「爭論已經白熱化了，甚至安德魯的辯護方有人竟喊出了“保衛黨中央”的口號，大有將一場純粹的學術爭論引向政治爭論之勢」（蕭默，20051）。

- 註18 薛求理、王志剛、米奇內爾在〈追求認同：中國北京國家大劇院的發展過程〉一文中雖沒有提出「歷史計畫」之類概念，卻也認識到此一方案濃濃的政治性（Xue, Wang & Mitchenere, 2010）。
- 註19 另亦請參閱網友 dylan623：「1990年，中國前國家領導人鄧小平在視察當時舉辦亞運時的亞運村時首度說出：『辦完亞運就要辦奧運。舉辦奧運會，對振奮民族精神，振興經濟都有好處。』於是，在1990年於北京舉行的第11屆亞運會結束後，中國就正式向國際奧委會申請舉辦2000年第27屆奧林匹克運動會；這屆提出申請的還包括德國柏林、澳洲雪梨、義大利米蘭及英國曼徹斯特。（dylan623, 2008）」
- 註20 「三個代表」思想要求中國共產黨要：始終代表中國先進社會生產力的發展要求；始終代表中國先進文化的前進方向；始終代表中國最廣大人民的根本利益。三個代表在2004年寫入了《中華人民共和國憲法》。
- 註21 〈說不完的“東方明珠”國家大劇院〉：「建設國家大劇院最早孕育在上世紀50年代初期，創議者當屬共和國主席毛澤東。1959年，周恩來總理指示當時的國家城市建設部部長萬里，要他儘快拿出專案工程預算和總體設計圖來，在人民大會堂西側興建國家大劇院。但由於當時共和國突然遭受天災人禍進入了嚴重的三年困難時期，在國民經濟調整中，作為“樓堂館所”之首，無論其政治意義如何重大，也得帶頭下馬，宣告停工。1963年春天，當國民經濟剛剛好轉之時，周恩來總理委託國家建工部原部長賴際發，要他對已經立項而又下馬的大型工程作調查並提出部分上馬意見，這些專案中就包括大劇院工程。賴際發調查後認為，大劇院還是緩建為宜，周恩來總理沒有堅持己見。1975年秋天，周恩來總理在病榻上確定興建北京圖書館新館時，將建設國家大劇院工程託付給當時重市政務的萬里，一年以後，他帶著遺憾離去。」（史晨生，2004）；另參見（Xue, Wang & Mitchenere, 2010；高明勇，2007）。
- 註22 當時研究結論認為應設有三個大劇院以及一個小劇院，總面積達105,000平方公尺（Xue, Wang & Mitchenere, 2010）。
- 註23 〈說不完的“東方明珠”國家大劇院〉：「80年代，改革開放初期，解放了思想的人們對大劇院的興亡也解放了思想，提出三種方案：

一是政治觀點，將計畫中的大劇院改建為人大常委辦公樓；二是經濟觀點，將大劇院改建為大飯店，平時對外開放，“兩會時”接待人大代表和政協委員；三是綜合觀點，仍然建成大劇院，但規模、功能、設備都高於原來的設計和概算。……從 1983 年起，每逢“兩會”都有代表和委員提出國家大劇院上馬的議案和提案。1990 年，文化部提出在原址上興建國家大劇院並成立籌備辦公室。1996 年，全國政協委員、中央音樂學院名譽院長吳祖強借中國交響樂團在北京音樂廳演出之機，交給江澤民主席一封信，建議興建國家大劇院。1997 年 3 月，吳祖強聯合了文藝界 39 位知名人士向全國政協遞交了提案，並要求轉呈國務院。國務院將提案轉交給國家計委，計委表示支持，同時強調需中央最後決定。1997 年 10 月，中央決定興建國家大劇院。1998 年 1 月，由建設部、文化部、北京市聯合組成國家大劇院建設領導小組並開始了籌備工作。」（史晨生，2004）；相關過程亦可見佚名〈國家大劇院設計招投標〉。例如：「國家大劇院工程早在建國初期就已經被提上日程，1958 年，中央批准國家大劇院立項，由周恩來總理親自抓，並由清華大學完成了建築設計方案，選址在人民大會堂的西側。可是由於國家財力和政治運動的影響，便擱下了。改革開放後，文化部曾重提興建國家大劇院之事，但卻有很大的爭議，主要是建與不建或建在哪裡。這之後的幾年，文藝界倡議建設國家大劇院的呼聲很高，到 1996 年，國家大劇院的建設才被正式明確下來，1997 年將大劇院建設地點確定在人民大會堂西側。1998 年 1 月 8 日，中央決定成立“國家大劇院建設領導小組”，同時成立“國家大劇院工程業主委員會”，建築設計方案採邀請方式為主進行國際招標」（〈國家大劇院設計招投標〉，n.d.）；前述吳祖強聯合藝文界上書之日期，薛求理等記載為 1996 年 3 月（Xue, Wang & Mitchener, 2010:525）。

註24 參與競圖者不乏世界知名建築師，如日本的磯崎新（Arata Isozaki）、維也納的漢斯·豪萊（Hans Hollein）、法國的讓·奴威爾（Jean Nouvel）、以及法國的安德魯（巴黎機場公司（ADP（Aéroports de Paris））等。當時參加者名單可見（Feng, 2004：28-30）。

註25 中國國家大劇院國際設計競賽評選委員會（1998 年 4 月成立）由清華大學教授、中國科

學院和中國工程院院士吳良鏞院士擔任主席，評審團共十一人，除了七位大陸評審（吳良鏞、張錦秋、何鏡堂、周幹峙、宣祥濤、彭一剛、傅熹年）、一位香港評審（潘祖堯）外，有來自世界的三位名建築師，分別為西班牙的雷卡多·包費爾（Ricardo Bofill）、日本的蘆原義信（Yoshinobu Ashihara），以及加拿大的阿瑟·艾里克森（Arthur Erikson）（Feng, 2004：30-31）。

註26 第一輪五件入圍作品出自法國的巴黎機場公司、英國的塔瑞·法若建築師事務所（Terry Farrell & Partners）、日本的磯崎新建築師事務所（Arata Isozaki & Associates）、建設部的中國建築設計研究院（China Architectural Design Institute, Ministry of Construction）、德國 HPP 國際建築規劃設計有限公司（HPP International Planungsgesellschaft mbH）。

註27 根據蕭默，這場啟人疑竇的“修改”是這樣進行的，「即業主委員會決定請法國巴黎機場公司與清華大學合作、英國塔瑞·法若建築師事務所與北京市建築設計研究院合作、加拿大卡洛斯建築事務所和建設部建築設計院合作，進行“修改”。其中，英國塔瑞·法若的方案和卡洛斯的方案在第二輪競賽中並沒有被列入於遴選出的五個方案，只是塔瑞·法若方案因票數稍差被列為五個方案以外的參考方案。而被列入五個方案的日本磯崎新建築師事務所和奧地利漢斯豪萊建築師+海茲諾曼建築師提出的方案又並沒有被邀請參加這種“修改”。另外，第二輪被遴選進入五個方案的設計單位北京建築設計研究院和清華大學建築設計研究院雖然仍列入為這次“修改”的參加單位，卻又不是對他們自己方案的修改，而是要求他們放棄自己的方案，分別與英國和法國合作，進行“修改”。……後來，清華大學因為不情願只作配合，與安德魯約定做出兩個方案：一個以清華大學為主，安德魯配合；一個以安德魯為主，清華大學配合。業主委員會同意了這種安排。這樣，就出現了這樣幾對創作組合，即安德魯為主的、清華為主的、英國塔瑞·法若建築師事務所與北京市建築設計研究院合作的和加拿大卡洛斯建築事務所與建設部建築設計院合作的，一共四對。因為加拿大卡洛斯和建設部院合作的方案後來因自我感覺不好而“自動放棄”，剩下了三對。（蕭默，2005h）」是以，Keru Feng 會說，1999 年 7 月，三個方案被選

了出來 (Feng, 2004:31)。在這個階段中，方案的選擇並沒有經過評委的討論，所設置的專家組也只是擔負「諮詢」的任務。根據蕭默，第二輪投派後並沒有重選評審委員會，而是設置了由 12 位中國建築師建築專家組、10 位技術人員組成的工藝專家組與藝文界人士組成的藝術委員會進行方案討論。其中的建築專家組，「第二輪的十幾位評委只剩下了五位，即吳良鏞、齊康、何鏡堂、宣祥璽、戴復東，同時新增加了七位。吳良鏞擔任組長。第二輪幾位一直明確反對安德魯當時方案的中外評委都出局了。」(蕭默，2005h)」

註28 民間盛傳陳希同係北京幫李鵬勢力的台前人物且涉及了六四鎮壓學潮之決策，是朱、江上海幫亟欲壓制的勢力。

註29 〈說不完的“東方明珠”國家大劇院〉記載：「1998 年夏天，中國遭受了百年不遇的特大洪澇災害。多次上馬下馬的國家大劇院又面臨著選擇，曾主持設計中國革命歷史博物館、年已 86 歲的设计大師張開濟呼籲暫停籌建國家大劇院，將該項目資金用以救濟災區。中科院院士何祚庥也認為國家大劇院規模過大，他呼籲推遲興建，最好在 15 年以後再建。……吳祖強堅決反對。他認為，國家遭受災害，損失慘重，亟須資金。但興建國家大劇院是中央作出的決定，它表明了一個國家對文化建設的重視，況且已經引起了世界的廣泛關注，豈可因一時的困難而再次擱淺？也有一種觀點認為，興建國家大劇院有利於國有資產的保值增值。」(史晨生，2004)

註30 北京狀況見〈外國記者評國家大劇院——“大泡泡”劇院引起的爭議〉：「改變北京最大的是過去二十年這段經濟以驚人速度增長的時期。為追求被視為一個現代化國家，中國官員在北京各處建起了許多摩天大樓。……官員准許發展商蠶食北京有限度的公共用地，將原先的草坪改建為餐館或辦公大樓。而由於某些地產公司侵吞大片土地作私人用途，興建昂貴的樓房出售給中產階級，在五十年代拆掉不少的北京四合院更成為了瀕危物種名單上的一員。……1998 年，上海大劇院落成，那是座落人民廣場一端的一幢極體面的玻璃跟大理石建築物。這時北京領導層猛然醒覺，上海已把首都比了下去。於是當局下令馬上進行國際招標，結果招來四十四份標書，到最後卻又全部否決，採用了並無投標的安德魯計畫書。」(蕭默，2005f)

註31 其主要內容為全球「資訊資本主義」(informational capitalism)；所謂全球經濟，夏鑄九指出：資本主義並非從過去就是全球經濟，而是經由七〇年代末以來將近二十年的再結構過程方才具體形成的。其指涉了：「經濟在整個地球尺度上，在真實的時間中，作用為一個單位（這不只是國際貿易而是多國、生產、流動、交換之組織）。這就是說，資本流動、勞動市場、期貨商品市場、資訊、原料、管理與組織都超越了國與國之間的界線，以及整個地球都完全相互依賴著，然而，這種依賴關係卻是以一種不對稱的形式建構起來，全地球不同區域以一種不均等的方式整合起來。經濟系統的主要功能是完全地國際化以及在日常的基礎上相互依賴著，但是許多其他部分，依其功能、國家與區域，卻是片斷化以及不均等地被結構著。所以，全球經濟涵蓋全地球，但卻不針對地球上所有的區域與所有的人民作用。雖然所有支配性的經濟與政治中心是整合在全球經濟網絡之中，而事實上，卻僅有少數人是真正地整合在全球經濟之中，並享有權力。於是社會就表現其自身，將其矛盾與衝突辯證地表現在城市的空間模式之中」(夏鑄九，1995:60)。有別於先前的「世界經濟」(world economy)，這是一個以「全球經濟」為運作體系的階段，期間，雖不是所有的經濟活動都是全球化的，而且誠如林德福所述，到了九〇年代末期，「就參與者在全球經濟活動的比例而言，大部分的活動在領域(territory)上仍都是地方性或區域性的」(林德福，2003:13)，然而所有涉及管理層級與空間尺度上的策略性支配活動，卻已透過全球經濟支撐下的企業決策及交換網絡而被組織起來，換言之，「經濟〔已〕在整個地球尺度上，在真實的時間中，作用為一個單位。……資本流動、勞動市場、期貨商品市場、資訊、原料、管理與組織都超越了國與國之間的界線」(夏鑄九，1995:60；〔〕內文字為筆者所加)，整個地球的不同片斷化區域於是被以一種不均等的方式整合為一體，並呈現出彼此間的不對稱依賴關係。

註32 哈維指出，美國其實是一個「沒有殖民地的開放式帝國主義系統」的國家機器(哈維，2008:17))。

註33 哈維指出，以居最關鍵位置的美國來說，1973 年後趁勢掌握沙烏地等產油國油元流通

管道的紐約華爾街投資銀行，在大企業與基督教右派結盟成為社會後盾、並掃除了共和黨一切自由主義成分後，透過國家力量逐漸掃除了國界與社會抵抗等障礙（美國經常藉由扶持強人與 CIA 發動政變等方式扶持親美政權，並容許其獨裁，或以鎮壓等方式消滅國家內部的地方社會藉由結社的反抗），將剩餘資本透過金融為主的「即時操作」散播到全世界，獲致了超高報酬率（哈維，2008）。

註34 「資訊城市」(informational city)、「網絡社會」(network society)與「流動空間」(space of flow)見柯斯特《資訊城市》(1989)與《網絡社會的興起》(1996)兩本重要論著；「全球化城市」(global city)語見莎絲姬亞·薩森(Saskia Sassen)《全球城市：紐約、倫敦、東京》(1991/2001)、〈全球城市：引介一個概念〉(2005)；「都會區域」(metropolitan regions)一詞參見夏鑄九(2009)〈建築即媒體，城市就是建築的好萊塢？——全球都會區域、都會治理、巨型計劃、以及其象徵表現〉。

註35 見戴安·吉拉度(Diane Ghirardo)所述(Ghirardo,1996:41)。

註36 當然，由於建設經費多投入以中產以上階層為主的市中心精華區的建設，底層民眾不僅被趕離原先的居住地，也難享受建設的好處，從而產生了日益嚴重的「社會區隔」(social segregation)(郭恩慈，2011:39)。

註37 除了巴黎外，著名的城市建設案例，另有1970年代末至1990年代英國倫敦的碼頭區(Docklands)的二度開發；以及西班牙政府為了1992年巴塞隆納(Barcelona)奧運會與塞維利亞(Seville)博覽會所啟動的對兩座城市的改造(1970年代末-1980年代)(Ghirardo,1996)。

註38 江逸之於2007年《遠見雜誌》中的〈全球廳機場〉一文寫道：「根據IATA(國際空運協會)統計，全球超過500座機場正在大興土木，在全球1640座機場中，更有近七成的機場積極規劃擴建計劃。」(江逸之，2007)

註39 從安德魯談話中可知其亦體認到了此一全球化力量的影響(Andreu,2003:78-79)。

註40 主要有大羅浮宮計畫、新凱旋門、巴士底歌劇院、國家圖書館等重大文化工程。

註41 此一取向在近年來日益重視與綠色科技、永續發展結合的趨勢(祝崢、陳綱倫，1998;喬巍，2008;薛恩倫，2000;王鵬，2000)。

註42 建築解構主義者雖不是以高科技技術為建築

之主要目的，甚至還反對功能，但其以碎裂、流動造型為主的建築設計，卻經常是透過電腦數位建築操作、或高科技的材料表現方才達成的。其反建築的美學經常是透過高技方才有機會達成的，與建築的高技趨勢有著一定的親近性。

註43 主要是中西部與沿海地區的差距不平等、以及少數權貴攫獲國企利益的不平等等(哈維，2008)。

註44 《建築師保羅·安德魯》(Paul Andreu,Architect)一書作者菲利普·朱迪狄歐(Philip Jodidio)也觀察到了此點；(Jodidio,2004:164、172)而安德魯本人也觀察到：「對新科技趕時髦的現象，在這裡已經存在」(安德魯，2008:42)。

註45 李燕批評指出：「北京現有的大劇場早呈現著利用率不高的事實，卻仍要花費鉅資去毫無意義地“錦上添花”，而不思移資去做雪中送炭之事。比如，保護北京的文物建築才撥款3億，卻用30億元去造一個“法國笨蛋”。」(李燕，2000)；朱大可指出：「大劇院仍然存在著過於奢靡的問題。在文化建構方面，它只是一個華麗而巨大的空殼。我認為與其浮華地打造這樣一座大劇院，不如多建些小劇院，多做一些更貼近大眾的文化實事。現在中國並不缺少大劇院，恰恰少了許多更貼近普通民眾生活實際的小劇院。」(高明勇，2007)；另有關於大劇院悖離人民負擔的部份，參見田奇莊2003年11月23日在ABBS網上的討論(田奇莊，2003)。

註46 朱大可2007年6月指出：「在城市化的進程中，公共建築的奢靡比拼，正在變得愈演愈烈，人們動輒打造各種“第一”，陷入了權力美學的惡性競賽」(高明勇，2007)。

註47 []內文自為筆者所加；〈國家大劇院爭鳴記〉：「安氏方案用一個巨大的半圓穹頂覆蓋四座劇院，座落在一個大水池中，穹頂與劇院之間沒有任何功能上的關係，是完全虛假的，違背了建築創作形式與內容結合的基本原則。彭培根指出，這是所有錯誤的起源。法國世界報的愛德曼說：「為什麼偏要做這麼一個容納四個劇場外加雜七雜八功能，建設面積達十多萬平方米的巨型海蜇？是出於建築和功能上的考慮嗎？不是。這是一座獨立的外殼，與裏面要建的廳堂沒有結構上的關係，也沒有造型上的關係，人們盡可以在當中任意地蓋一堆房間」(蕭默，2005d)。另，

彭培根本身著有〈法國人設計的北京國家大劇院有嚴重問題〉等文，評擊國家大劇院方案。

(彭培根, 2000)

註48 從安德魯曾發表「我的性格不允許我“讓”它被修改。我不會“讓”它被修改」的言論，可見其對設計有一定的堅持〈安德魯：我不會“讓”它被修改〉，《南方週末》，2000年8月17日（蕭默，2005i）。

註49 2001年9月香港《鳳凰衛視》播送稿：「主持人：當時，朱鎔基總理審看了前面的方案，發現由於受到位置的影響，設計者在處理大劇院與天安門和人民大會堂的關係上縛手縛腳……建議大劇院位置南移，從長安街隱退。朱鎔基的這個建議，後來使大劇院建設用地南移了70米，這一決定從很大程度上使建築師放開了手腳。」（蕭默，2005i）；在同一個節目中，業主委員會規劃設計部部長周慶琳則說：「安德魯的高明之處還在於，他成功說服業主，將大劇院再次南移80米，使大劇院的東西軸線與人民大會堂重疊，這不僅將大劇院編進了天安門建築群系的網格之中，從長安街上的退隱也使它能擁有一個相對獨立的空間。同時，他對整個天安門地區提出了規劃設想。」另，同一節目中吳煥加則指出：「它很聰明的一個辦法，它從長安街上向後退了一百多米，退後一百多米，前面有水池，水池前面又有樹木，它一旦長大以後，長安街上，你走在路上的人遠處不容易看見它走到正面才會看見它。中國園林裏面有很大一部分，一種手法很強調掩映，就是遮起來，猶抱琵琶半遮面。這種中國人講究這個藏而不露，不是那麼很暴露的，它藏起來了。這個建築從長安街上來看它有點藏起來。藏起來就減少了衝突減少了矛盾」（蕭默，2005i）。

註50 46公尺之高度數據見《Paul Andreu, Architect》；（Jodidio, 2004:166）另，國家大劇院官方網站公布者為46.68米；（國家大劇院辦公室，n.d.）；而楊建華的碩論則為45.34米；（楊建華，2003:25）從安德魯所畫的剖面圖可知，其高度約略與人民大會堂齊高（Jodidio, 2004:166；安德魯，1988:223）。另，從安德魯的書寫中，可見其曾經降低整體高度（安德魯，2008:55）。

註51 安德魯曾表示，「我也曾按照業主委員會當初對設計方案的要求：一看就是個劇院；一看就是個中國的劇院；一看就是天安門旁邊的

劇院’來做我的設計，但是苦苦地被禁錮住了，設計出來的東西很不滿意。後來我明白了，思路要打開，不能受字面的限制。」（何農，2000）

註52 莫書瑩：「曾參加過國家大劇院設計第一輪招標的潘玉琨清楚地記得安德魯首次提交的設計：一幢黑色的巨大型建築，一個醒目的金頂，晚上內部的燈光從金頂反射出來，流光溢彩。“我當時一眼看中了那個設計。”潘玉琨說，“後來怎麼會變成了現在這樣一個橢圓形的結構？這是我一直想要問他的事情。”在3月9日的讀者交流會上，老先生向安德魯提出了這個問題，安德魯表示建成的大劇院與他的初步構想基本一致。潘玉琨對這個答案非常失望。章明教授講了這只“巨蛋”背後的故事。在安德魯在法國的建築事務所進修時，他正逢安德魯競標國家大劇院計畫的最後階段。章明的回憶與潘玉琨如出一轍。為了與四週的建築風格相吻合，安德魯最初的國家大劇院設計提出的是一個扁平結構的概念，而這個概念在之後的幾輪設計招標中並沒有做很大的修改，“充其量不過是漸變”，章明告訴我們，國家大劇院的設計方案發生“突變”源於安德魯經歷的一段沮喪期。“他當時幾乎已經想要放棄大劇院這個計畫了”，章明永遠也忘不了那段經歷。某一天當事務所的同事準時來到辦公室，大家驚愕地發現老闆失蹤了！所有人都不知道他究竟去了哪，於是事務所裏馬上陷入在一種詭異又緊張的氣氛裏。後來，在大家的“逼問”下，安德魯的秘書小姐結結巴巴地表示，老闆好像是去了一個小島，但不知道什麼時候才會回來。一個月後的某天，安德魯神氣地回到了眾人的視線中，並帶回了“一隻蛋”，自此，國家大劇院的設計出現了“劇變”。這個故事在安德魯的朋友圈裏廣為流傳，這些人都認為與其將大劇院的樣子看作一隻蛋，他們更願意把它看作一個島嶼。“在生活中他時常告訴我說，建築是人類的一種記憶。他希望他所建造的歌劇院能夠成為人們保存美麗記憶的一片島嶼。”董強說。」（莫書瑩，2008）

註53 可對照〈安德魯：我為什麼這樣設計中國國家大劇院〉中，安氏對自己原先形式的論述：「我也曾按照業主委員會當初對設計方案的要求……。後來我明白了，思路要打開，不能受字面的限制。」（何農，2000）

註54 例如，「三位外國評委中資歷最深的」艾里克

森先生，即「曾經以“外表像飛碟似的屍衣”形容過安氏方案」。從反對者的話語可知，其曾被指認為飛碟的事實（蕭默，2005j）。

註55 〈國家大劇院實施方案〉下載自“世紀建築世界”網站，未署作者，也未表明寫作時間，推測為安氏發言。（〈國家大劇院實施方案〉，2005）

註56 安德魯對科學與藝術間關係「是一種意外的、驚喜的相遇」的闡述，見《保羅·安德魯的北京國家大劇院》中的〈01 2005年6月1日 Premier juin 2005〉（安德魯，2008:13-14）。

註57 19世紀裡，結構古典主義的主要代表為昂希·列布魯斯特（Henri Labrouste），承傳了讓-路易·德·考德莫瓦修士（Abbé Jean-Louis de Cordemoy）、馬赫-安東尼·羅傑爾修士（Abbé Marc-Antoine Laugier）與雅克·基爾曼·蘇夫洛（Jacques-Germain Soufflot）的傳統；另一支為卡爾·弗里德里希·辛克爾（Karl Friedrich Schinkel）的浪漫古典主義（Romantic Classicism），延續的是克洛德·尼古拉·勒杜（Claude Nicolas Ledoux）、艾提安-路易·布雷（Étienne-Louis Boullée）與弗里德里希·基利（Friedrich Gilly）的路線（Frampton,1992:18-19）。

註58 讓-巴蒂斯特·宏德萊（Jean-Baptiste Rondelet）著有《論建築藝術》（*Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*；1802），開啟了結構古典主義的論述。

註59 加岱 1894年開始在布雜學院教授理論，內容包含理性古典主義法則、計劃性分析與建築類型分類。（Frampton,1992:101）誠如他1902年「建築之元素和理論」（*Éléments et théorie de l'architecture*）課程所示，主要希望「利用具有最新技術內涵之單元，並儘可能遵循軸線配置傳統，以便建立一套建築配置的標準構圖（composition）原則」（Frampton,1992:19）。

註60 Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*（1863-72；蔡毓芬中譯為《建築對話錄》，英譯為 *Discourses on Architecture*（1875））。

註61 科比意承傳自元素主義的設計方式，見法蘭普頓之分析（Frampton,1992:159）。

註62 例如，其在戴高樂第二航廈設計時即自承其為「理性主義」之產物（Andreu, 2003:73），係透過結構及光線追求美學的連續性，係在一個具有統一明亮的空間中，展現具有古典簡潔風味曲線之美的設計；（*ibid.*:73-74）而其在設計北京國家大劇院處理超橢圓穹窿

時，亦企圖藉由結構嚴格遵守幾何學的原理而達成建築的美感（安德魯，2008:43-43）。

註63 「誠實」（truthful）（Andreu,2003:76）、「真理」（truth）（*ibid.*:71、77）、「絕對真理」（absolute truth）與「相對真理」（relative truth）（*ibid.*:71）。

註64 按為「self-similar symmetry」。

註65 安德魯在書中曾提及「羅蘭·巴特（Barthes）所說的『零度』（安德魯，2008:174）概念，顯見他對於西方當時思潮是有所接觸的。

註66 安德魯屢屢談及設計中「瑕疵」、「變形」的重要，對他來說，中規中矩是會讓人大大失望的（安德魯，2008:13）；而在述及阿布達比機場設計時也說：「最終接受科技進步過程中的扭曲，而且將此扭曲在仍然保持誠實的前提下當做為創作的衝動」（Andreu, 2003:76）。

註67 例如安德魯即著有《記憶的群島》一書，是純粹的文學創作。（安德魯，2010）根據董強敘述，「在建築圈內，人們不叫他安德魯，而是直接稱之為『詩人』（董強，2010:224）。

註68 萬書元指出，光技是高技派建築師常用的手法，用以補償被壓抑的裝飾衝動（萬書元，2001:156）。

註69 安德魯在進行機場設計時須與不同領域的專家一起共事，係以團隊去完成複雜的系統（Andreu,2003）。

註70 安德魯在述及阿布達比機場設計時說：「最終接受科技進步過程中的扭曲，而且將此扭曲在仍然保持誠實的前提下當做為創作的衝動」（Andreu,2003:76）。

註71 此部份空間設計分析參考的平面、剖面、立面、透視等圖面及照片見《Paul Andreu, Architect》（Jodidio,2004:164-173）以及《保羅·安德魯的北京國家大劇院》（安德魯，2008:222-223）。

註72 國家大劇院官方網站將安德魯常說的「花園」稱之為「文化廣場」、景觀水池稱之為「人工湖」、水下長廊稱為「北水下廊道」（國家大劇院辦公室，n.d.）。

註73 國家大劇院官方網站中的「第五空間」一詞並沒有出現在安德魯的記敘之中。（國家大劇院辦公室，n.d.；安德魯，2008）

註74 此空間在安德魯的設計圖上可見，但安德魯並沒有為其命名，「橄欖廳」估計當為後來命名的（國家大劇院辦公室，n.d.）。

註75 「屋頂平台」一詞及相關空間在安德魯的書上並不見描述，（安德魯，2008）但剖面圖上曾

經出現，估計安德魯的設計留有讓國家大劇院管理營運機構自行設置相關設施的空間，咖啡館、展示廳等應也是在此狀況下由管理營運機構所自行設置（國家大劇院辦公室，n.d.）。

- 註76 國家大劇院官方網站中列有「小劇場」，雖少看到安德魯本身提及，但在 2000 年香港《南華早報》對安德魯的訪問報導〈世紀之蛋-國家大劇院之辯〉中即曾出現（安德魯，2008:124、2000），其有 556 個座席，設置落成年代在 2009 年 9 月、10 月（國家大劇院辦公室，n.d.）。
- 註77 安德魯說道：「構思大劇院的內部設計是最嚴肅、最令我緊張、更是最要求精確的部份（安德魯，2008:19）」
- 註78 安德魯曾以「種子」作為隱喻：「相信土地賦予的權利，而不相信與生而來的權利。因此種子很重要，但是最重要的還是它能破土而出，成長，紮根，活下去。（安德魯，2008:60）」
- 註79 大劇院設計營造過程，安德魯一次又一次地考量了都市中景觀量體間距離的適當性，甚至曾登上景山去觀察、確認量體與距離的適切性（安德魯，2008:199-200）。
- 註80 受到了工程學院與布雜學院的雙重薰陶，安德魯相當熟稔於透過數學公式去獲致幾何量體。
- 註81 見《Paul Andreu, Architect》。（Jodidio,2004:165-166）；不過，根據楊建華，長軸為 212.24 公尺、短軸為 143.64 公尺。（楊建華，2003:25）；而國家大劇院官方網站則是長軸為 212.2 公尺、短軸為 143.64 公尺。（國家大劇院辦公室，n.d.）
- 註82 $n=2.4$ 見安德魯的著作；（安德魯，2008:27）不過，楊建華指出的係數則為 2.24（楊建華，2003:25）。
- 註83 安德魯說道：「這個設計的確像一顆蛋」（安德魯，2008:124）。
- 註84 安德魯說道：「我想『蛋』的比喻，如果從被穹頂包覆與圈住的角度來看，會更讓人覺得貼切」（安德魯，2008:24）。
- 註85 安德魯在〈19 穹頂的木質飾面〉中詳述了內部木質天花設計施工的狀況，並說明他堅持違反既有結構理性主義誠實裸露原則而施以木質天花的過程（安德魯，2008:146-153）。
- 註86 是以，法國藝文推廣協會執行長 Olivier Poivre d'Arvor 會說大劇院「千變萬化一滴水」（安德

魯，2008:6）。

- 註87 安德魯在《保羅·安德魯的北京國家大劇院》一書中的〈05 穹頂的構架〉一章中談到了因應趕工要求，而在承包商貝納·維希（Bernard Viry）協助下，想出的獨特解決辦法；（安德魯，2008:43-44）另楊建華更曾在《安德魯的建築和安德魯現象研究》中詳述整理了此一獨特方法（楊建華，2003:24-266）。
- 註88 楊建華說道：「首先，他將殼體分解成承重的拋物線狀主梁架和橫向的連桿。……主梁架……從底部的環架伸向殼體的頂端，分段焊接完成。在主梁架的每一個節點上都均焊接有一個直徑 26cm 的鋼球，用以解決水平桿件與主梁架交接的角度問題。由於是與球體連接，不同角度的水平連桿，其端頭都可以採用標準的構件。這樣剩下的只是桿件的長度問題。……每一根水平連桿都由兩個分別同左右球體相交的端頭構件和中間的套管組成。端頭構件又為上、下兩瓣，由螺釘鉚接。中間的套管和端頭之間有一定的伸縮性，現場安裝時可以根據實際尺寸伸縮調整至合適長度，焊接固定。這樣就可以把套管的規格減少到有限的數量，加之端頭是標準構件，工廠化的批量加工成為可能。為了節省工期，安德魯還設計了一個施工現場之外的安裝現場，可以將殼體分段拼裝，把桿件調整至合適的長度，再運到施工現場正式裝配，以使得現場的混凝土工程和殼體工程可以同時交叉進行（楊建華，2003:25-26）。」
- 註89 楊建華觀察，「網架殼體的表面覆蓋著鈦金屬和玻璃，使得建築整體形象顯得優雅、精緻而浪漫」（楊建華，2003:41）。
- 註90 安德魯在〈11 討好與抗拒〉一文中，表露了他作為大劇院建築師所具有的「意志」與「慾望」（安德魯，2008:91-93）。
- 註91 安德魯說，大劇院不是「一座『自閉』的建築，也沒什麼祕密可言。只是『神祕』而『內斂』」。（安德魯，2008:173）。
- 註92 朱大可：「但由於明代宮室建築過於沈悶和壓抑，已經對北京的政經文化發展，構成了嚴重障礙，唯一的出路在於引進顛覆性的建築。可以說，大劇院的造型，在客觀上是具有顛覆性的，儼然一枚文化炸彈。它的功能不是為北京建築建構了甚麼新鮮玩意，而是它極大地顛覆了北京宮室建築把持中心的格局。長期統治北京的“帝王權力美學”，正在面臨瓦解的危機（高明勇，2007）。」

註93 陳劍宇、陳綱倫在〈全球化與地方主義衝突中的城市入口空間形態—由保羅·安德魯在中國的兩個作品說開去〉一文中即談到這種衝擊，並強調地域文脈延伸必須被更加重視（陳劍宇、陳綱倫，2005）。

註94 安德魯曾說：「冬季，溜冰愛好者們將在冰面上留下無數弧線。（「國家大劇院實施方案」，2005）」

註95 相關方法論反省參見蕭百興（2007a）。

參考文獻

一、中文文獻

dylan623

2008 〈北京申奧歷程〉，「yam天空/天空部落 / 未完成的紀念冊 ... 」 20080123 pm:14:11:07 (20090830 讀取：<http://blog.yam.com/dylan623/article/13562167>)。

Edelman, F.

1999 〈外國記者觀點：反對安德魯設計的“海蜚式歌劇院”〉；華新民譯，法國《世界報》(Le Monde)，1999/09/16中譯「中國網」(20131028 讀取：<http://www.china.com.cn/chinese/2000/Aug/3078.htm>)

Foucault, M.

1993 〈不同空間的正文與上下文〉(Text and Contexts of Other Spaces)；陳志梧譯，夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》399-410，1993/03 增訂再版，台北：明文書局。

Gadola, F.B.(菲利普·貝爾特拉米·加多拉；Filippo Beltrami Gadola)，劉健、趙亮譯

2000 〈保羅·安德魯和他的勻質空間〉，《世界建築》2000/02，pp. 19-25。

Gottdiener, M. & Lagopoulos, A.

1993 〈城市與符號(導言)〉('Introduction', in The City and the Sign)；吳瓊芬、陳章瑞、王師、張景森譯，夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》505-526，1993/03 增訂再版，台北：明文書局。

Johnston, R. J., Gregory, D. & Smith, D. M.

1995 《《人文地理學詞典》選譯》(The Dictionary of Human Geography, 3rd ed.,

1994)；王志弘譯，台北：唐山書局。

Porphyrus, D.

1993〈論批判性的歷史〉(On Critical History)；蔡厚男譯，夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》483-490，1993/03 增訂再版，台北：明文書局。

Rabinow, P.

1993 〈空間、知識與權力：與米歇·傅寇對談〉(Space Knowledge and Power: Interview of Michael Foucault) 1982；陳志梧譯，夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》411-428，1993/03 增訂再版，台北：明文書局。

王鵬

2000 〈諾曼·福斯特的普羅旺斯情緣：兼論“高技派”的氣候觀〉，《世界建築》2000年第4期，pp. 30-33。

史晨生

2004 〈說不完的“東方明珠”國家大劇院〉，「中國網」20040709 (2009/08/25 讀取：<http://www.china.com.cn/chinese/2004/Jul/606463.htm>)。

田奇莊

2003 「2003年11月23日在ABBS網上的討論」。收錄於〈國家大劇院圓了誰的夢？(39)〉，「老北京網」20050817 am 09:21:54 更新 (20090826 下載：<http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8349.html>)

安德魯 (保羅·安德魯；Paul Andreu)

2000 〈北京國家大劇院〉(辜正坤譯)，香港《南華早報》，2000年7月2日。收錄於〈北京國家大劇院(12)〉，「老北京網」20050808 am09:39:11 更新 (20090826 讀取：<http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8300.html>)

2008《保羅·安德魯的北京國家大劇院》，台北：木馬文化。(唐柳、王恬譯)

2010《記憶的群島》，新北市新店：八旗文化。(董強譯)

安德魯、程抱一

2008 〈Conversation avec François Cheng〉，收錄於《保羅·安德魯的北京國家大劇院》，台北：木馬文化。(唐柳、王恬譯)，pp. 8-9。

江逸之

2007〈全球廳機場〉，《遠見雜誌》257期，2007

年11月號。(20130204讀取：http://www.gvm.com.tw/Boardcontent_13570_1.html~http://www.gvm.com.tw/Boardcontent_13570_6.html)

何農

2000 〈安德魯：我為什麼這樣設計中國國家大劇院〉，《光明日報》2000年5月19日。收錄於〈安德魯：我為什麼這樣設計中國國家大劇院(8)〉，「老北京網」20050806 am 09:01:15更新(20090826讀取：<http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8288.html>)

吳春花

2012 〈國家大劇院之前世今生——訪國家大劇院工程業主委員會金志舜〉，《建築技藝》2012年4期，pp. 44-47。(20131024下載：<http://www.atd.com.cn/UploadFiles/Soft/2012/10/201210091108433657.pdf>)

吳煥加

2000 〈我投一張贊成票——關於北京國家大劇院設計方案〉，《南方建築》2000年02期，pp. 39-40。

宋建華、宋橋、劉笑巖

2002 〈保羅·安德魯的光語言探索——兼評北京國家大劇院建築方案〉，《中外建築》2002年06期，pp. 14-16。

宋穎、王群

2003 〈高技派的回顧與反思〉，《華中建築》2003年第3期，pp. 22-24。

李燕

2000 〈長安街上的不安——再說“國家大劇院”〉(2000828)，收錄於〈后殖民主义与粪蛋形国家大劇院(22)〉，「老北京網」20050811 am01:04:30更新(20090826讀取：<http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8320.html>)

李穎

2008 〈“北京申奧成敗我均在現場”最犀利翻譯親歷13屆奧運會〉，《廣州日報》。「新華網主頁 - 2008北京奧運」20080804 08:02:05 (20090830讀取：http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/politics/2008-08/04/content_8937359.htm)。

貝克(伍爾利希·貝克; Ulrich Beck)

1999 《全球化危機》，台北：台灣商務印書館。

阮若缺

2010 〈我讀《記憶的群島》〉收錄於安德魯，2010《記憶的群島》，新北市新店：八旗文化，pp. 22-25。

阮慶岳

2007 〈珍珠與水煮蛋〉，《中國時報》2007年10月25日副刊。「貪婪的智慧」部落格20071026 (20090510讀取：wretch.cc/blog/oolong1001/5216596)

2010 〈我痛苦，故我緘默〉收錄於安德魯，2010《記憶的群島》，新北市新店：八旗文化，pp. 17-21。

周憲

1997 《二十世紀西方美學》，南京：南京大學出版社。

林德福

2003 《全球經濟中浮現的北台都會區域：後進者全球生產網絡與空間結構轉化之研究(1980-1990年代末)》，2003年7月，台大建築與城鄉研究所博士論文。

金磊

2004 〈關於戴高樂機場坍塌事故的思考〉，《中國建設信息》2004年12期，p.24

哈維(大衛·哈維; David Harvey)

2008 (王志弘譯)《新自由主義化的空間：邁向不均勻地理發展理論》(Spaces of Neoliberalization: towards a theory of uneven geographical development)，台北：群學。

建築博覽電子雜誌社

2007 〈北京國家大劇院〉，「建築博覽」(20090827讀取：<http://www.archinfo.com.tw/member/07/071029.aspx>)

施長安

2003 《全球化與上海-浦東的後殖民發展》，台大建築與城鄉研究所博士論文。

胡琪、蕭百興

2004 〈韻味城市：晚明北京之戲曲生活空間初探〉，中國建築史學會、北京清華大學建築學院及台灣大學建築城鄉研究所於2004年8月24日~27日假中國北京中信國安第一城主辦的「第三屆中國建築史學國際研討會」

夏鑄九

1980 〈試論建築教育之低年級設計教學〉，《建築師》6卷4期，pp. 43-52。

1995 〈全球經濟中的台灣城市與社會〉，《臺灣社會研究季刊》15期，pp. 57-102。

- 2009 〈建築即媒體，城市就是建築的好萊塢？——全球都會區域、都會治理、巨型計劃、以及其象徵表現〉，2009年12月3日世新大學講稿（20120922 讀取：cc.shu.edu.tw/~ictss/Hsia.doc）。
- 夏鑄九、劉昭吟
2002 〈全球網絡中的都會區域與城市：北台都會區域與台北市的個案〉，兩岸四地城市發展論壇，杭州，中國城市科學研究會主辦，2002年11月23日-25日。
- 祝崢、陳綱倫
1998 〈高技派建築之蛻變〉，《華中建築》第4期，pp. 64-67。
- 高明勇
2007 〈國家大劇院十年爭論中“浮出水面”〉《江南時報》（2007-06-15 第11版）「人民網」20070615 am:08:05（20090824 讀取：<http://culture.people.com.cn/BIG5/70806/70982/5868046.html>）
- 張青萍
2002 〈面對大師：與保羅·安德魯談設計〉，《室內設計與裝修》，pp. 18-22。
- 張景森
1987 〈意識形態的矛盾與轉化——評賀陳詞譯《近代建築史》〉，《九州學刊》2卷1期（總第5期），pp. 89-100。
- 莫書瑩
2008 〈設計師保羅·安德魯：“建築是人類的一種記憶”(圖)〉（來源：《外灘畫報》），「中國經濟網」20080326 am08:09（20120920 讀取：http://big5.ce.cn/kjwh/yymb/ylys/j/200803/26/t20080326_14961167.7.shtml、http://big5.ce.cn/kjwh/yymb/ylys/j/200803/26/t20080326_14961167_1.shtml、http://big5.ce.cn/kjwh/yymb/ylys/j/200803/26/t20080326_14961167_2.shtml）
- 郭恩慈
2011 《東亞城市空間生產：探索東京、上海、香港的城市文化》，台北：田園城市。
- 國家大劇院辦公室
n.d. 〈劇院概覽-劇院建築-劇院景觀〉，「國家大劇院官方網站」（20130218 讀取：<http://www.chncpa.org/cgyl/jyjg/index.shtml>）。
- 陳家毅
2010 〈汪洋浮現的群島〉收錄於安德魯，《記憶的群島》，新北市新店：八旗文化，pp. 12-16。
- 陳劍宇、陳綱倫
2005 〈全球化與地方主義衝突中的城市入口空間形態——由保羅·安德魯在中國的兩個作品說開去〉，《新建築》2005卷1期，pp. 22-24。
- 喬巍
2008 〈高技派建築的新發展〉，《山西建築》第34卷第1期，pp. 55-56。
- 單三姪、楊光報導
2000 〈各路專家昨聚京城舌戰國家大劇院〉，《生活時報》，2000年8月10日。收錄於〈舌戰再起（17）〉的行文之中，「老北京網」20050810 am01:13:23 更新（20090826 讀取：<http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8309.html>）。
- 彭培根
2000 〈法國人設計的北京國家大劇院有嚴重問題〉，《南方建築》04期，pp. 7-8。
- 楊建華
2003 《安德魯的建築和安德魯現象研究》，華南理工大學建築學碩士論文。
- 萬書元
2001 《當代西方建築美學》，南京：東南大學出版社。
- 董強
2010 〈隨安德魯出發遠行〉收錄於安德魯，2010《記憶的群島》，新北市新店：八旗文化，pp. 220-237。
- 鄒勇
2004 〈國家大劇院設計師：北京不是世界建築師試驗場〉。「國際在線」20040929 15:03:09（20090528 讀取：<http://big5.cri.cn/gate/big5/gb.cri.cn/3601/2004/09/28/1266@313472.htm>）
- JEFFZHONG
2012 〈初訪國家大劇院〉，「自在客」網頁，20120103 貼網（20130218 讀取：<http://www.zizaike.com/travelogues/178331>）。
- 趙玲玲責編
2008 〈周建平：神州七號飛船飛行的四大任務〉「新華網」，2008年09月25日 20:43:35（20120922 讀取：http://news.xinhuanet.com/newscenter/2008-09/25/content_10111178.htm）
- 劉小石

2005〈錯誤的設計思想 沉重的代價〉(原載《城市規劃》2001年第5期),收錄於蕭默,〈錯誤的設計思想 沉重的代價(30)〉。「老北京網」20050814 am09:49:03更新(20090826 讀取: <http://oldbeijing.org/Article/Class88/8330.html>)

鄭逸文(新民晚報駐京記者)

2000〈權威人士細說國家大劇院“停工”始末〉,《新民晚報》2000年7月19日,收錄於蕭默〈繼續反對的聲音(15)〉。「老北京網」20050809 am09:08:36更新(20090826 讀取: <http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8304.html>)

蕭百興

1998 《依賴的現代性 --- 台灣建築學院設計之論述形構(1940中 ~ 1960末)》,國立台灣大學土木工程所建築與城鄉組博士論文。

2007a〈準後現代平面城市的深度歸反:歷史空間作為異質地方的現實解構與意義介入—論中國建築史研究對突破當前全球化消費城市困境的可能實踐意涵〉,收錄於第四屆中國建築史學國際研討會學術委員會編《全球視野下的中國建築遺產:第四屆中國建築史學國際研討會論文集》,200706, pp. 293-308(「第四屆中國建築史學國際研討會:全球視野下的中國建築遺產」論文,中國建築學會建築史學分會、同濟大學主辦、上海現代建築設計集團合辦;會議日期:2007年6月15-17日;會議地點:中國·上海·同濟大學)

2007b〈羅浮宮擴建的法蘭西象徵透點〉,《當代設計雜誌》第179期, pp. 38, 40。

2010a〈催生“歷史地理建築學”:呼喚地域研究及其實踐的文化總體性—以泰順、石碇等地的考察、實踐經驗為例〉(簡體版),《溫州大學學報·社會科學版》,第23卷第5期,2010年9月, pp. 10-23。(繁體版以〈催生“歷史地理建築學”:呼喚地域研究及實踐的文化總體性—以泰順、石碇等地的考察、實踐經驗為例〉,發表於《華梵藝術與設計學報》第6期,2010年7月, pp. 51-68)。

2010b〈2008北京奧運的城市空間規劃設計論述形構分析-兼論無形文化資產在歷史名城接合現代性發展中可能扮演的角色〉,

「第五屆中國建築史學國際研討會」會議論文,中國建築學會建築史學分會、華南理工大學建築學院、亞熱帶建築科學國家重點實驗室、華南理工大學建築歷史文化研究中心聯合主辦,2010年12月10日-11日,廣州華南理工大學)。

2011〈地域歸真的語境編織:石碇小鎮歷史空間參與設計的修補式實踐〉(簡體版),《溫州大學學報·社會科學版》,第24卷第3期, pp. 62-75。

2012〈「批判建築史」在台灣:一個學院空間論述傳播的初步考察〉,「台灣建築百年學術之路 2012台灣建築史論壇」會議論文(收錄於《論壇論文集1》, pp. 63-80),文建會文化資產總管理處籌備處、台北市政府文化局、台灣建築史學會、台北科技大學建築系聯合主辦,2012年03月10日,台北科技大學會議室。

蕭默

2000〈一個雞蛋的故事——安氏國家大劇院方案百姓談〉,《中華讀書報》,2000年3月8日(筆名揚波)。

2005a〈暫停施工的前前後後(10)〉,「老北京網」20050807 am00:29:26更新(20090826讀取: <http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8291.html>)

2005b〈世紀之蛋—國家大劇院之辯序(1)〉,「老北京網」20050802 am08:45:46更新(20090826讀取: <http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8269.html>)

2005c〈國家大劇院設計風格之爭議(14)〉,「老北京網」20050808 am09:08:36更新(20090826讀取: <http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8302.html>)

2005d〈國家大劇院爭鳴記〉(原刊《新建築》,2001年第1期),收錄於〈國家大劇院爭鳴記(27)〉「老北京網」20050813 pm21:45:02更新(20090826讀取: <http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8327.html>)

2005e〈針鋒相對 - 關於方案的各方評論(11)〉,「老北京網」20050807 am00:33:01更新(20090826讀取: <http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8292.html>)

2005f〈繼續反對的聲音(15)〉,「老北京網」20050809 am09:47:34更新(20090826

讀取：<http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8304.html>)

2005g 〈一場嚴肅的國際競賽(3)〉,「老北京網」20050802 am08:51:15 更新(20090826讀取：<http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8271.html>)

2005h 〈所謂方案的“修改”(4)〉,「老北京網」20050803 pm 22:25:36更新(20090826讀取：<http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8275.html>)

2005i 〈國家大劇院(36)〉,「老北京網」20050816 am10:07:16 更新(20090826讀取：<http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8342.html>)

2005j 〈反對之聲(29)〉,「老北京網」20050814 am09:47:12 更新(20090826讀取：<http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8329.html>)

2005k 〈另外兩篇評論(13)〉,「老北京網」20050808 am 09:41:23更新(20090826讀取：<http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8301.html>)

2005l 〈中外專家舌戰國家大劇院(21)〉,「老北京網」20050811 am01:02:45更新(20090826讀取：<http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8319.html>)

薛恩倫

2000 〈重視環境、文化傳統與生態平衡的高技派建築〉,《世界建築》第4期, pp. 26-29。

〈中國國家大劇院〉詞條

2009 網路「維基百科」,2009年8月7日 am:11:31 修訂(20090831讀取：<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E5%9C%8B%E5%AE%B6%E5%A4%A7%E5%8A%87%E9%99%A2>)

〈中國載人航太(神州系列飛船)工程發展歷程〉

2006 「肇慶學院青年網」(20090830讀取：http://youth.zqu.edu.cn/gaige/06dashi_03.html)。

〈中國贏了—熱烈祝賀北京申辦奧運會成功〉

2001 《解放軍報》網絡版,2001年07月14日星期六(20090830讀取：http://www.chinamil.com.cn/big5/pladaily/2001/07/14/20010714001033_todaynews.html)

〈讓載人航天精神光耀神州〉

2005 《人民日報》,「人民網」,20051018 am:08:51 (20120922讀取：<http://scitech.people.com.cn/GB/53753/3778624.html>)

〈兩院院士吳良鏞：中國成了最大的建築浪費國〉2008 「木子網」20080630(20090825讀取：<http://lateline.muzi.net/news/11/fanti/1513784.shtml?cc=36468>)

〈國家大劇院設計招投標〉

n.d.見「百度文庫」(20131024讀取：<http://wenku.baidu.com/view/1e210bfa04a1b0717fd5ddd7.html>)

〈國家大劇院實施方案〉

2005 來源：“世紀建築世界”網站,收錄於蕭默,〈所謂方案的“修改”(4)〉「老北京網」20050803 am 22:25:36 更新(20090826 下載：<http://www.oldbj.org/Article/Class81/Class88/8275.html>)

二、英文文獻

Andreu, P.

2003 “Letter to A Young Architect”(簽署日期：1999/06/24,收錄於楊建華(2003)《安德魯的建築和安德魯現象研究》。華南理工大學建築學碩士論文, pp. 69-81。

Castells, M.

1977 The Urban Question. Cambridge, Ma.: The MIT Press (French Original 1973, 1976).

1983 The City and the Grassroots. Berkeley: University of California Press.

1989 The Information City. Oxford: Blackwell.

1996 The Rise of the Network Society. Oxford: Blackwell.

Collins, P.

1967 Changing Ideals in Modern Architecture: 1750-1950. Montreal, N J.: McGill University Press.

Draper, J.

1977 “The Ecole des Beaux-Arts and the Architectural Profession in the United States: The Case of John Galen Howard”, in Kostof, Spiro ed., The Architect: Chapters in the History of the Profession. New York: Oxford University Press, pp. 209-237.

Feng, K.

2004 “The Ethos in the Form Making of Grand Projects in Contemporary Beijing City”, Master Thesis of Science in Architecture Studies. Massachusetts Institute of Technology.

Frampton, K.

1992 Modern Architecture: A Critical History,

- New York: Thames and Hudson. (First published 1980 ; Revised and enlarged edition 1985 ; Third edition 1992 ; 蔡毓芬譯 (1999) 《現代建築史 —— 一部批判性的歷史》(Modern Architecture: A Critical History) , 台北: 地景。)
- Gadola, F. B.
1998 Paul Andreu: The Discovery of Universal Space. Milan: L'Arcaedizioni.
- Ghirardo, D.
1996 Architecture after Modernism. New York: Thames and Hudson.
- Gregory, D.
1994a entry 「discourse」, in R. J. Johnston, D. Gregory & D. M. Smith, eds, The Dictionary of Human Geography. the 3rd edition , Oxford , UK :Basil Blackwell, pp. 136-137.
1994b entry 「space」, in R. J. Johnston, D. Gregory & D. M. Smith, eds, The Dictionary of Human Geography. the third edition , Oxford , UK :Basil Blackwell, pp. 573-575.
1994c entry 「spatial structure」, in R. J. Johnston, D. Gregory & D. M. Smith, eds, The Dictionary of Human Geography. the third edition , Oxford , UK :Basil Blackwell, pp. 581-582.
1994d entry 「spatiality」, in R. J. Johnston, D. Gregory & D. M. Smith, eds, The Dictionary of Human Geography. the third edition , Oxford , UK :Basil Blackwell, pp. 582-585.
- Hadjinicolaou, N.
1978 Art History and Class Struggle. London: Pluto Press. (French original 1973, Histoire de l'art et lutte des classes. First published in Paris by François Maspero)
- Harvey, D.
1989 The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into the Origins of Cultural Change. Oxford: Blackwell.
- Jodidio, P.
2004 Paul Andreu, Architect. Basel: Birkhäuser.
- McLeod, M.
1989 Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism, Assemblage, No. 8, pp. 22-59.
- Outrage
1999 Architectural Review, 見「The Free Library by Farlex」 (20131027 讀取 : <http://www.thefreelibrary.com/Outrage.-a059177279>) 。
- Pai, H.
2002 The Portfolio and the Diagram: Architecture, Discourse, and Modernity in America, Cambridge, MA.: The MIT Press.
- Sassen, S.
1991/2001 The global city: New York, London, Tokyo. Princeton: Princeton University Press. (original 1991, updated 2d ed. 2001)
2005 “The global city: Introducing a concept”, Brown Journal of World Affairs. Vol. XI, (2), pp. 27-40.
- Tafari, M.
1986 There is No Criticism Only History, Design Book Review, No. 9, Spring, pp. 8-11 。
1987 “The Historical Project”, Introduction to The Sphere and the Labyrinth. (translated by Pellegrino d'Acerno and R. Connally) , Cambridge, MA.: The MIT Press, pp. 1-21. (Italian Original 1973) 。
- Watkin, D.
1977 Morality and Architecture. Chicago: University of Chicago Press 。 (全名為 Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement , 1977 (《建築與道德：從哥德復古到現代運動建築歷史與理論中的一個主題的發展》) , 2001年以 Morality and Architecture Revisited (《道德與建築重訪》) 之名重新出版)
- Xue, Charlie C. Q.
2006 Building a Revolution: Chinese Architecture Since 1980. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Xue, Charlie C. Q., Wang, Z. & Mitchener, B.
2010 “In search of identity: the development process of the National Grand Theatre in Beijing, China”, The Journal of Architecture. 5:4, pp. 517-535.