《國立台灣大學建築與城鄉研究學報》
研究論文　第 21 期民國 104 年 4 月第 39-68 頁
Journal of Building and Planning, National Taiwan University
Research, Number 21, pp. 39-68, Apr. 2015
DOI: 10.6154/JBP.2013.21.002

「中國正統」的建構與解離－故宮博物院之空間表徵研究

蔣雅君* 葉錡欣**

Construction and Deconstruction of a "Chinese Orthodoxy": Spatial Representation of the National Palace Museum

by
Ya-Chun Chiang, Chi-Hsin Yeh

摘　要

本研究試圖從故宮的「中國正統」論述與空間設計實踐進路間相互形塑的關係切入，探討 1960 年代迄今「宮殿式」建築作為戰後三十餘年官方主流文化認同理想形式的內涵及 1990 年代以降的意義轉化。首先，本文視冷戰年代的故宮，是為國民黨政權的「中華文化復興運動」提供形式支持的「異質地方」，文復運動以「道統說」作為「中華文化」本體論的基礎，而故宮宮殿式建築的復古主義身影，及一系列禮制空間配置則提供了具體的空間顯像；位於軸線起點的「天下為公」牌坊象徵儒家理想政治烏托邦的入口，建築外觀參照北平午門剪影遙想帝國，設計者以「明堂」想像發展之室內品字型平面，不僅被視為宮殿建築胚胎，同時象徵「道德聖王」行王政之道的場域，此正當化了蔣中正與「自由中國」作為孫逸仙的道統繼承，而具「國魂」意涵的國寶，則為單一文化體系（華夏文化）的想像提供實質的佐證。接著，本文將討論向度延伸至晚近 20 餘年，多元認同角力及博物館美學經濟所共同改造的故宮文化論述，特別是2001年以降故宮一系列的正館空間改造、故宮南院計劃、故宮晶華 BOT 案等，為其提供意識形態的空間支持。從認同政治言，多元主義及在地文化論述對華夏一元論支撐的國族想像進行批判。而從美學經濟角度來看，「Old is New」與「經濟複合體」概念，讓故宮的「國寶」成為具有高度經濟效益的文化資本，即資本主義商品交換邏輯中的精品。而「去中心化」的空間邏輯，則虛化了權力核心與大一統帝國軸線，使得宮殿式建築轉而成為消費空間的展演舞臺，其風貌大致依舊可卻意義相異，「中國正統」在此被穿透與解離。本文之所以歷史地討論故宮，作為一個映現著特定文化意識消亡與重組的「異質地方」，主要乃企望能提供一個迴身觀照與佐證的鏡像，以凸顯台灣戰後不同歷史時勢所鑄造的現代性經驗。

關鍵詞：故宮博物院、中華文化復興運動、宮殿式建築、中國正統、異質地方、道統說、認同、文化資本、象徵經濟

---

*中原大學建築學系助理教授 (Assistant Professor, Department of Architecture, Chung Yuan Christian University) 。

本文寫作感謝：行政院國家科學委員會專題研究計劃經費支持，學報審查委員提供寶貴修改建議，及葉錡欣同學協助調查。

** 中原大學建築碩士 (Master of Architecture, Chung Yuan Christian University)。

ABSTRACT

This paper tries to explore the intertwined relationship between the “Chinese Orthodoxy” discourse of the KMT government and the spatial practice strategy, in order to further understand the cultural meaning of “palace” architectural style as the ideal form of official cultural identity in post war Taiwan. First of all, the research is structured by the hypothesis of considering the National Palace Museum as a heterotopias, providing a formal presentation for a "Chinese Cultural Renaissance Movement" promoted by the KMT regime. This assumption is based on the moral legacy of Confucianism as an ontological foundation, producing both an ideology of restoration and a ritual space settlement, themselves, in the end, providing a dialogue between the physical form and the initial Confucianism spirit. The monumental gateway main inscription, “the whole world as one community” at the starting point of the axis marks the entrance of the Confucian ideal of political utopia and the architectural façade of the National Palace Museum is an analogy with the shape of Wu-Men inside the Forbidden City, both of them giving to the designer a pattern to fulfill the nostalgia of the Empire. The interior design, deeply linked with “Ming Tang”, is not only regarded as a fetus of the Palace architecture type, but also as a passage into a political agora of moral sanctity, which legitimates both Chiang Kai-shek and “Liberal China” as the moral inheritors of Sun Yat-sen. At the same time, the palace contents, the so called “National Treasures”, put forward the idea of a single national soul, making these artifacts seen as physical evidences of a single origin of the Hua-xia culture. In addition, the paper is extending its field of research to the last two decades where Taiwan had to face a struggle between different identities statements and the development of the economy of cultural products. Afterwards, a series of spatial restorations of the National Palace Museum since 2001, but also the planning of a National Palace Museum Southern Branch design competition, “the Silks Palace BOT projects”, are providing a new ideological direction for the Museum. From a national identity perspective, the paper states that multi-identities and local issues cast doubts on a single cultural origin of Hua-Xia, and the de-centralization spatial strategy eliminates both the symbolic of Center of Power in the removal of Sun Yat-sen statue and the Grand Empire Unification discourse. From an aesthetic perspective, the paper tries to explain that the notion of “Old is New” and “Economy Complex” transforms the “National Treasures” into a highly beneficial cultural capital. Through the process, the style of the Palace architecture has already changed as a performing stage in the consumer society, deconstructing the notion of “Chinese Orthodoxy”. Historical studies of National Palace Museum as a heterotopia that reflects the construction and deconstruction of cultural consciousness, is an attempt to provide a *reflexive* evidence of the multiple modernity experiences in post war Taiwan.

Keywords: National Palace Museum, Chinese Cultural Renaissance Movement, palace architecture, Chinese Orthodoxy, heterotopias, Confucianism’s moral legacy, identity, cultural capital, symbolic economy

一、前言

> 博物館為無限積累時間的「異質地方」(heterotopia)，其至少包含三種建立普遍檔案的現代概念：一為把所有時代、形式、品味封閉在一地點的意志；二為在時間之外，建構一個不被破壞的所有時代的想法；三為在一定點上，組織與某種連續、無限時間積累的計劃。
>
> Foucault, Text/Contexts of Other Spaces, Diacritics, 1986.

「故宮博物院」，一個存放著「國寶」的文化載具，一個背負著官方「中國正統」歷史任務的國家博物館，一個體現「復古主義」意識形態，並披著宮殿式建築外衣的中國古典式樣新建築，是深獲執政當局認可的中華文化道統象徵(註 1)，卻也是六○年代現代主義者口中的偽文化主體性表現(蕭百興，1998；廖建彰，2001；蔣雅君，2006)。其所藏文物是從 1925 年由清宮皇家私產轉而成為國家公產，進而在中日戰爭時從北平遷徙到台，被視為國族存活的精神象徵，且是冷戰年代的「自由中國」的正統文化代表(Ju, 2003, pp. 477-507)，及至晚近在 1990 年代後轉而成為精品殿堂(註 2)與多元政治認同的角力場。此顯示了故宮雖在建築外觀上仍以宮殿式建築呈現為主軸，卻因歷史變遷而在意義上承載著巨幅轉變；與此同時，博物館產業也面臨了從戰後的國族主義任務，到全球化年代城市文化經濟競逐的挑戰。此案因與台灣重要國家文化認同論述息息相關而值得高度關注，從國族、文物、乃至文化創意產業等視角著手研究者眾，然建築與

空間論述著墨者則少，主要研究貢獻有二。一乃對焦於宮殿式建築式樣的系譜考察，並將之視為中國二十世紀初興起之「古典式樣新建築」的延伸，其分析指出了此案乃中國面臨建築現代化處境而衍生的共相性美學表現。二則以批評性視角討論故宮建築乃為玄學主義者與形式的傳統主義者在民族主義動員下的產物，實為倒退保守主義之作。這些研究主要根據中國建築應該、或已經如何現代化？的疑旨，進行故宮建築美學取徑的討論，但其關懷向度仍未觸及國家博物館作為一種「現代性」計畫的現實，以及，一個由支配性政權所支持的「異質地方」，其特殊的教育功能和歷史任務在現代國族認同與社會文化意識建構中的意義。這直指了故宮的文化表徵，作為時代的感覺結構與特定意識形態基礎，是如何透過一套精密的操作機制而被形成？進而在特殊的空間效果中散放？之發問。如此便延伸了「認同建築」的文化表徵分析，需在空間設計與主流文化意識間，互為穿透且相互形塑的動態關係中找尋，而此思路為本研究書寫架構開展的基礎。

進一步的，論及故宮博物院代表著國家欲邁向現代性，但卻選擇宮殿式建築外衣作為表述基礎，則直指了重思宮殿式建築背後所支撐的「復古主義」思潮的「現代思維」將是必要的。也就是，在現代性的分析架構中，重新探討「復古主義」如何將傳統意象重新整合，以作為國族精神動員的載體。如此，則 Eric Hobsbawn 將「傳統的創造」(invention of tradition)視為十九、二十世紀的「現代形式」(Hobsbawn& Ranger, 1989)，以及 Gellner(1983) 認為「不論是把國族當作是一套自然的、由上帝賜予的，用來區分人群的方法，或是把國族看成是一個代代相承……的政治宿命，【這些看法】都是神話。真正的情形是：國族主義往往奪佔了既存的文化，將它們轉化成國族」(pp. 48-49)足以借鏡，即把故宮的「國族神話」建構、對傳統的挪用，與空間表徵視為國家主義歷史計畫的一環，進而拉出分析的距離。據此基礎，據此基礎，本研究擬重探故宮肇建，即以中華文化道統【道統說】 (註 3)之維繫者自居，並自我定位為「中國正統」的文化論述構造與空間表徵意涵。另外，考量涉及形式與意義之間，如何在時代變動中產生質變？即故宮博物院由 1960 年代至今，雖仍以宮殿式建築為量體發展主軸，卻在不同的歷史時勢當中可能被賦予不同的象徵意涵，此皆反映了博物館作為一種現代性計劃在台灣戰後不同歷史時空的顯像，故援引 Nicos Hajinicolaou(1978) 所提之「意象化的意識形態」(imaged ideology)概念，即從特定社會階級意識形態切入，探討每一個特殊的歷史時刻、空間形式與內容元素間特殊的組合模式。此概念拉出了一條書寫形式意義的生產與制度架構之間互動關係的觀察，故本研究寫作主軸遂以戰後臺灣故宮博物院的設計與發展歷程為經，文化認同變遷為緯，透過對「中國正統」文化論述形構「空間的表徵」的分析，討論披著宮殿式建築外衣的故宮建築作為戰後三十餘年官方主流文化意識的內涵，及 1990 年代以降的意義轉化。其共分成兩個階段進行開展：1. 國民黨政權的「中國正統」文化論述形構及其空間表徵實踐。2.1990 年代以降新國族工程與故宮的品牌化之路對「中國正統」思路的反思與解離。

二、「中國正統」文化論述形構及其空間表徵實踐

(一) 故宮競圖－－個國族認同空間場域的形成

1959 年國民黨高層決議在臺北外雙溪興建故宮博物院(圖 1) 之所以選擇此地是考慮外雙溪為臨臺北市區最近的山區，可開挖防空山洞儲藏古文物，並與國際觀光、教育、文物保存、與反攻複國等考慮結合(黃寶瑜，1966，p. 70)。此地與周邊的中山北路美國文化區、士林官邸、圓山大飯店、忠烈祠、三軍大學、東吳大學、中央電影製片廠乃至陽明山等地連結一氣，是國民黨政府到台進行認同政治與戰地軍事協防事務的重要區塊。1961 年一場不公開的邀請競圖決議由王大閎建築師提出類密斯(Mies van der Rohe)紀念性表述的無裝飾現代建築方案獲選(註 4)，然王氏作品抽象的形式卻因未獲主政者的共鳴而未被採納(圖 2,3)。反而是評委黃寶瑜(註 5) 提出之披著宮殿式建築外衣的方案(註 6)，深獲青睞(註 7)，成為中華國寶的載具。此案在 1965 年 8 月正式建造完成，是個保存重於展覽的博物館(註 8)。

此案的整體規劃可分成：中央園林與步道、博物館正館建築、儲藏文物的山洞及運輸廊橋三個部分，採中軸對稱格局(圖 4-圖 13)。故宮建築座落於一長軸的端點，參觀者必需經過「天下為公」的五開間牌樓拾級而上方能抵達正館，其外觀模擬

「北平午門」意象，以北方宮殿式建築表徵(註 9)傳達執政者欲透過此案再現另一個故宮的意識形態(註 10)，屋頂採綠色飾金黃色收邊之硫璃瓦「盝頂」形制。根據設計者的說法，此形制的選擇考量有二；一方面為減少大屋頂設計在空間使用上的浪費，另方面則考慮屋頂與台基為「中國建築」最重要特徵之故。而關於「中國建築」特徵的表達與轉化，黃氏採取的策略是保留木結構的形式特徵，但將材料與工法轉化為鋼筋混凝土、花崗岩、或者斲假石施作。外簷裝飾部分可見仿天龍山石刻門楣之一斗三升斗拱及人字補間鋪作形式，其下再飾以椽頭以表達對建築木結構淵源的現代轉化，外牆則以磚及混凝土夾心牆處理，僅有少數區塊，如一樓正門之法卷採金門花崗石，勾欄則使用斲假石滲入花崗石碎屑施作(註 11)。

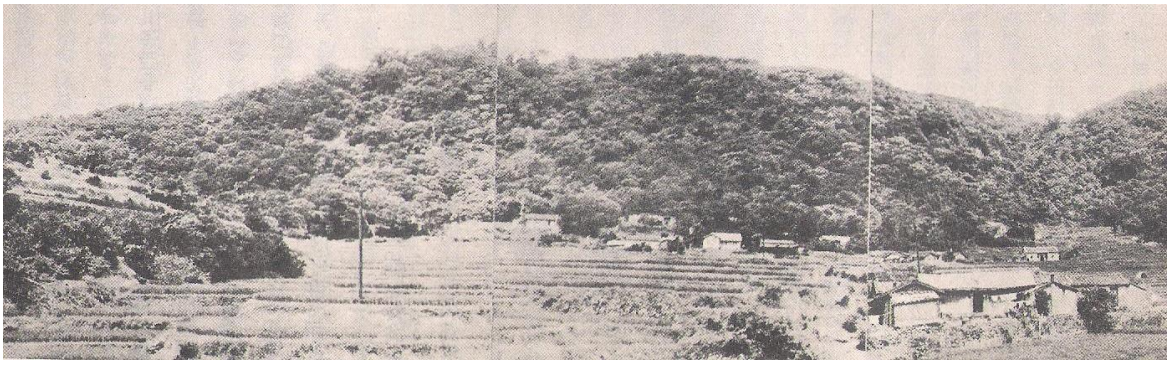


圖 1 故宮未建前的外雙溪地景照片（圖片來源：國立故宮博物院編輯委員會，2000a，pp. 262）

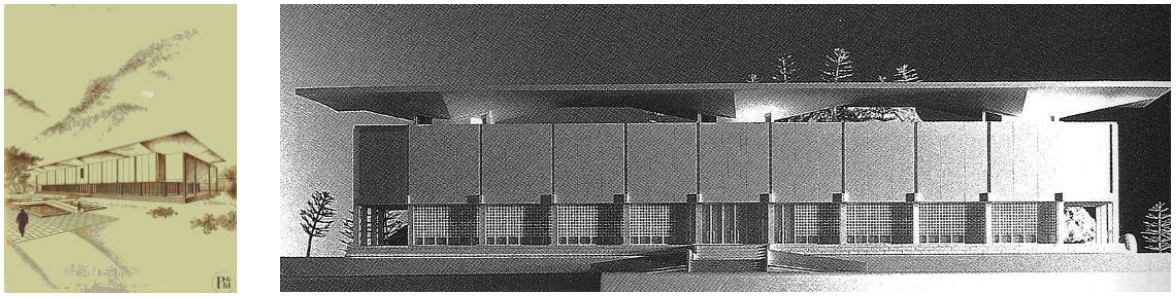


圖 2,3 王大閎提出的故宮競圖案透視圖及模型（圖片來源：徐明松，2007，pp. 129,126。

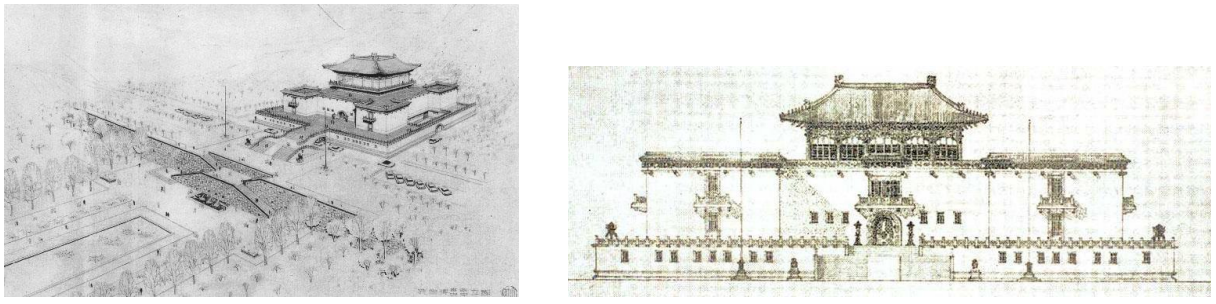


圖 4,5 故宮正館及中央園林設計圖、故宮正館立面圖

（圖片來源：圖 4:黃寶瑜，1968，pp. 79。圖 5：國立故宮博物院編輯委員會，2000a，pp. 264。）

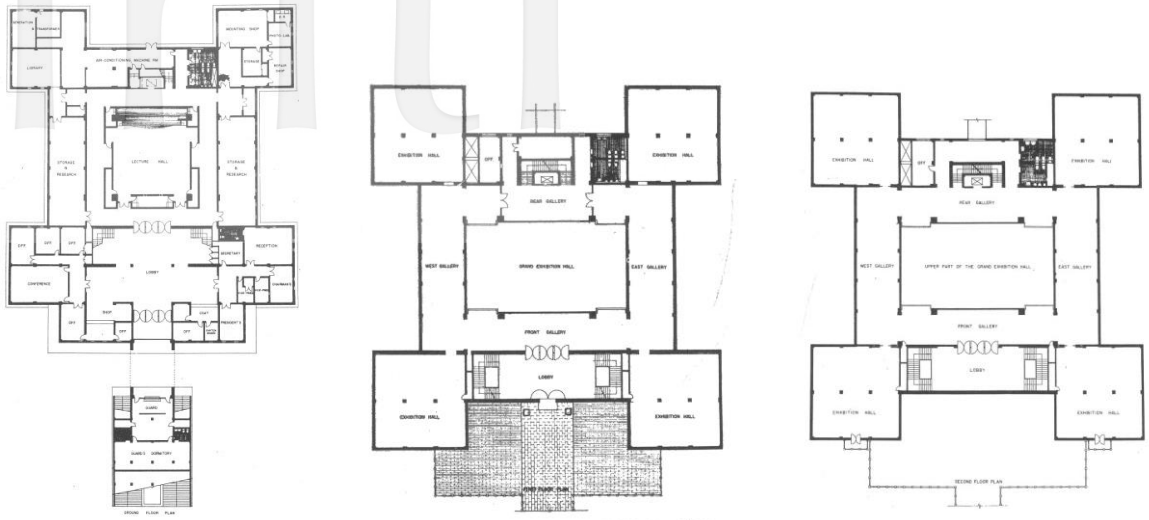


圖 6,7,8 故宮正館地面層平面圖、故宮正館一層平面圖、故宮正館二層平面圖(圖片來源:黃寶瑜,1966,pp. 80~82。)

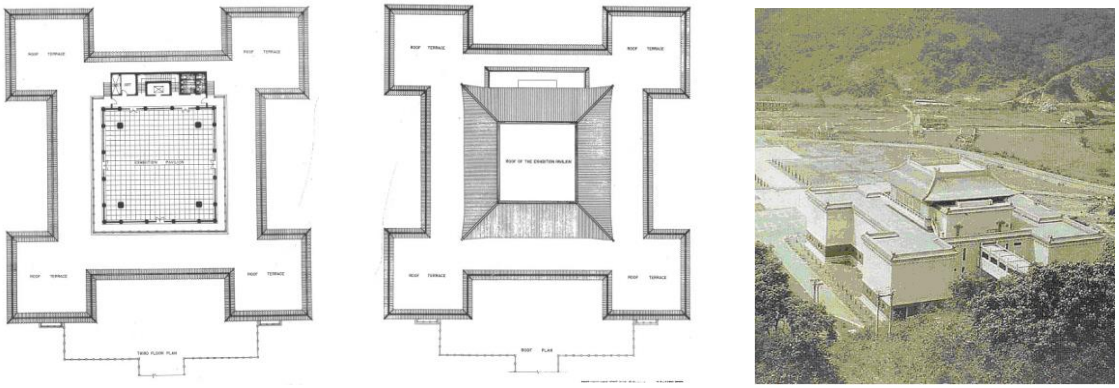


圖 9,10,11 故宮正館三層平面圖、故宮正館屋頂平面圖、故宮新館落成時之院景鳥瞰（圖片來源：圖 9,10: 黃寶瑜，1966，pp. 83~84。圖 11: 國立故宮博物院，1995，pp. 193。）

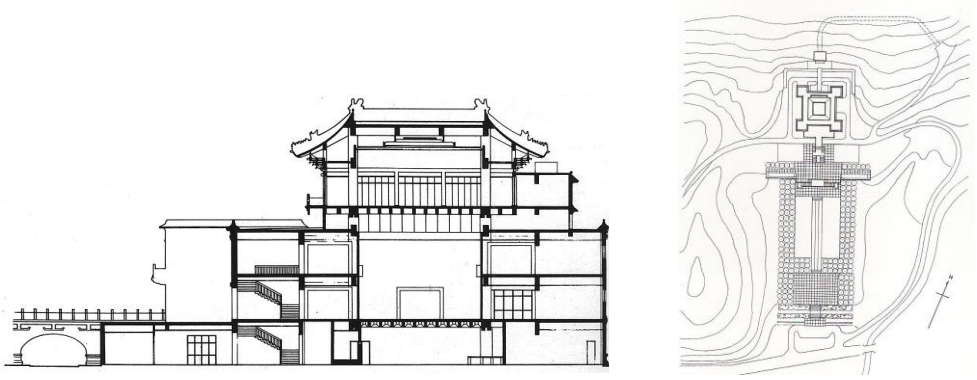


圖 12,13 故宮正館剖面；故宮總體配置圖（圖片來源：圖 12: 黃寶瑜，1966，pp. 83。圖 13: 傅朝卿，1983，pp.

234。）

從博物館的內部空間規劃而言，城門意象內的世界共四個樓層，第一層主要為乘客下車處以及行政空間、演講廳等，而第二、三、四為展場空間。一至三層樓因考慮空調、展示、照明，與珍藏寶物意象之故(註 12) ，除主要入口與廊橋外，皆為封閉性高牆設計，而四樓內縮的閣樓則創造了屋頂平臺眺望空間(圖 14,15,16)。二、三樓層採「器字形」平面格局，設計者藉此一方面追求「透視的空間效果」(註 13) ，另方面則將其類比「古代五室制之明堂」，並視之為古代第一重要的公共建築物(註 14)。

圖 14,15,16 故宮四樓室內展廳、故宮四樓內縮閣樓外觀及室外平台、山洞庫房內部
（圖片來源：圖 14,15：黃寶瑜，1966，pp. 83~84。圖 16：黃寶瑜，1975，pp. 309。）

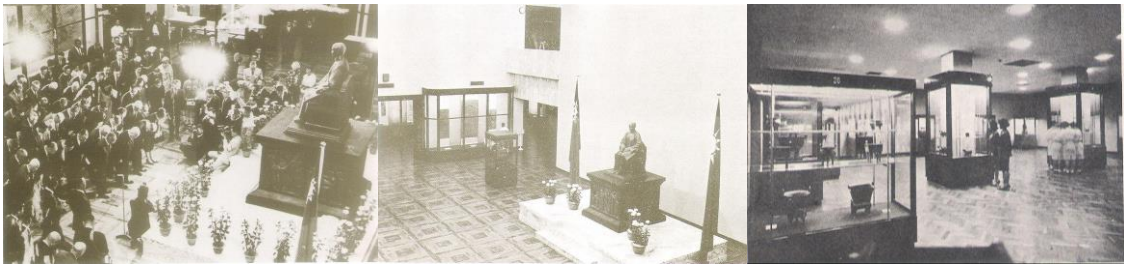


圖 17,18,19 宮開幕儀式眾政府高層朝孫逸仙致敬鞠躬禮、正館館內中心軸心的國父孫逸仙坐像、故宮小型展間，當時正展出銅器。
(圖片來源：圖 17,18:國立故宮博物院編輯委員會，2000a，pp. 282,283。圖 19: 黃寶瑜，1975，pp. 298。)

「器字形」平面的中心點為中央大廳，規劃為陳列國家重器與孫逸仙銅像(黃寶瑜，1966，pp. 71-72)。當時故宮開幕儀式即在此舉行，五院院長及總統向孫逸仙敬禮的畫面，說明了國族國家的建構與儀式間相互營造的關係(圖 17,18) 。而分佈在四隅的方形小廳為獨立展間，分別展示不同類型的「展品」，如銅、瓷、玉器、文獻、圖書等(黃寶瑜，1966，pp. 72) (圖 19)。介於中央大廳和四獨立展間的長型走廊則作畫廊使用。因各展間皆是獨立且不連貫的設計，使得觀展者需從原門進出、來回走動，這樣的規劃跟國外許多博物館一線進行不走回頭路的設計差異很大，當時的院長蔣復璁曾提及此案對觀展並不適用(蔣復璁，1988，pp. 6-8)。

總體而言，從執政當局採納黃寶瑜的設計方案，到展覽內容之規劃，其實是一組透過文物（國寶）、建築、儀式、詮釋者共同完成的精密歷史計畫。此案之任務與十八世紀晚期以降的歐洲類似，即博物館既是一種現代性的計畫，也是一個支持國家文化展示的權力機構，宮殿式建築的「復古主義」外衣即是一種現代性的樣貌。當此境涉及「傳統的發明」(invention of tradition)之論，則尾隨其後之發問為：「古」，如何為今所用？而為了進一步剝解

形式背後的意識形態基礎，本文將在以下章節，回溯國家主義與故宮博物院的誕生，並討論此歷史計畫的建構、轉型與內涵。

（二）國家主義的精神象徵：民族博物院的誕生、遷移、與古物有靈論

「故宮博物院」的誕生、遷移與輾轉到台是中國邁向現代性過程中的重要文化工程，也是中國民主政體肇建的歷史任務。回朔過往，其誕生於中國君主政權瓦解的年代，執政者為免前朝古物遭舊勢力所擾(註 15) 遂仿法國羅浮宮、德國皇宮博物館，將故宮轉而成為公眾博物館，以國家機器將文物編入了新的權力空間(林伯欽，2002，pp. 234；蔣復璁，1977，pp. 65) ，原屬皇帝私有之清宮收藏品便由「私產」變成「公產」(註 16)。1925 年國慶日北洋政府組織的「清室善後委員會」(註 17) ，在紫禁城的神武門上掛了「故宮博物院」匾額(註 18)，故宮與文物就此成為公共資產(圖 20,21)， 並宣告中國成為一個「現代國家」。開放展覽首日攝政內閣黃郛表示：「今日開院為雙十節，此後是日為國慶與博物院之兩層紀念。如有破壞博物院者，即為破壞民國之佳節，吾人宜共保衛之」(國立故宮博物院七十星霜編輯委員會，1995，pp. 30) 。如此，對於故宮而言，國慶日不僅是一個現代國家與博物館共有的歷史起源，亦為王權崩潰的紀念日，故宮在此成為了國家主義的象徵。1928 年北伐統一，國民政府同時接收了政治領導權與故宮管轄權，公佈「故宮博物院組織法」並建立管理組織架構(註 19)。

1931 年九月，日本發動九一八事變，這使得中國華北的政局陷入不穩定的狀態，因為局勢的改變，來年七月「故宮理事會」下令各單位揀選博物院內的文物，將選擇出來的文化精華裝箱準備隨時可能發生的遷移(註 20) ，1933 年二月六日開啟了故宮第一次的遷移，根據那志良(1957)的說法「政府的看法，是日本既然發動瀋陽事變，侵略野心，便不會終止，平津接近東北，到了戰爭發生，可能變為戰場，文物就有受到損失的危險，土地失掉還有收回的可能，…這些國寶，是幾千年來的文化結晶，毀掉一件就少一件，國亡還有復國之望，文化一亡，便永無復國之望了」(pp. 117~118)，離京可謂是將古物保存與國家存亡劃上等號(Ju, 2003，pp. 477-507)。1937 年中日戰爭爆發，古物隨著戰爭的步伐不斷遷移，直到二次世界大戰結束日本投降，故宮文物這才暫緩遷移的腳步，這期間蔣中正政權面對北伐以及 1937 年爆發的中日戰爭，他以遠古道德理想招喚國魂並與「帝國氣韻」結合，讓「古學復興」、「國粹主義」，與「新生活運動」接軌(Chu, 2000, pp. 141-178；Ju, 2003, pp. 486,-487) ，此舉使得故宮文物隨著遷移，逐漸具有「天命」色彩。至此，文物不再只是文物或者古玩，而是緊繫國家存亡之命運的「國寶」；再現崇高而神聖的國族文化靈魂，象徵著國族的存活，其論述流傳於後最著者便是「古物有靈論」(王家鳳，1985，pp. 2-8；林柏欽，2002，pp. 239；許湘玲，1981，pp. 46-49) 。之後，隨著東北解放軍發動瀋陽戰役及第二次國共內戰，國民黨政權逐漸失去大陸的統治權。在內戰猛烈的時刻，1947 年 11 月，故宮博物院的常務理事們決定以六百箱為數量，揀選最精華的文物遷運到臺灣(註 21)。

當時第一批運台的文物在 1948 年抵達暫存楊梅，而二、三批則在 1949 年到台，並存放於臺灣台中糖廠。1950 年由臺灣工礦公司於台中霧峰鄉吉峰村北溝，建造了一座三合院式的庫房(註22) ，目的在於保護文物的安全，躲避戰爭空襲的危險；1953 年則由行政院撥專款開鑿北溝庫房防空山洞(國立故宮博物院編輯委員會，2000a，p. 217) ，初期運作只著重文物的保存，直到 1956 年得到「美國中央情報局」(CIA) (唐耐心，1994，p. 163) 分支機構「亞洲協會」(Aisa Foundation) (唐耐心，1994，p. 163) (註 23) ，出資六十多萬元補助建造「北溝陳列室」(註 24) (圖 22,23) ，才讓文物登臺八年後第一次展出(那志良，1966，p. 147；蔡玫芬，2006，p. 54)。可見「國寶」得以展覽，還真是因為冷戰年代特殊的美、台關係。國民黨遷台初期，美國原本對台並無援助之意，後因 1950 年 6 月韓戰爆發，美國認為臺灣的戰略位置至為重要，故轉而支持蔣中正的「自由中國」政權。這樣對外仰賴美國支持，對島內需積極證明自身作為「中國正統」的政治現實，投射於文化外交的計畫，則是 1961 年的美國巡迴展覽(註 25)，此事讓國民黨高層與美方共同催生了臺北故宮建館。特別是故宮外雙溪新館興建的第一批經費就高達六千兩百萬元，當時新臺幣的總發行不過數億，如果不是為了背後象徵意義，很難想像執政單位會花費如此高昂經費建館。這其中的部份款項就是由隸屬「美國中央情報局」(CIA)的「亞洲協會」出資贊助興建(註 26)，此凸顯了美國在冷戰年代對中華傳統文化建構的支持，為的是鞏

固美國在東亞政局中的主導地位，凸顯了建立故宮博物院在冷戰年代是國家文化認同、政權正統、國際勢力平衡等多元複雜力量交會的重要場域，「中國正統」，這個用語背後可說是承載了極其複雜的文化政治氣氛。

圖 20,21 1925 年的北平故宮博物院 (圖片來源：周兵，2009，pp. 2,3。)

圖 22,23 1957 年北溝陳列室與庫房空間俯瞰圖，左方三合院為庫房，右方建築物為陳列室。圖 23 則為北溝陳列室外觀（圖片來源：圖 22: 蔡玫芬，2006，pp. 45。圖 23:國立故宮博物院編輯委員，2000a，pp. 231。）

(三) 冷戰年代的「中國正統」論－中華文化復興運動與道統說

> 經歷五千年的華夏文化，現在士林外雙溪雄偉的國立中山博物院大廈，閃爍著它奪目的光采。在這一富麗堂皇的建築裡，滿列著國立故宮博物院珍藏的無價的瑰寶。在日本，有一座明治神宮，在美國紐約港外，有一座自由神，在法國巴黎，有一座羅浮宮……而我們這裡，這一座大廈，為中華民族的文化鬥士們，樹起了一個精神的標竿。……它堅強地屹立，便是一個偉大的精神召喚。……在國立中山博物院大廈裡展示了書畫、古物、玉器和文物。
>
> 郎玉衡＜華夏之光－商周銅器＞，《中央日報》（1967.1.1，第五版）。

1959 年是臺北故宮建造計畫提出的關鍵年代，當執政黨在宣揚華夏文化、發展觀光事業的同時(註 27)，其實也是國民黨政權面臨政權正當性挑戰的時刻。就國際局勢而言，戰後早期，台灣因地處自由主義陣營防堵共產陣營的關鍵邊界，而讓國民黨政權在以美國為首的意識形態鬥爭的國際分工架構下，被扶植為「半列寧式政黨」(semi-Leninist party)，實行威權統治以黨領政，使得國家代理的主權為「全中國」具有正當性；「反共抗俄」、「中美共同防禦條約」、「一年準備、二年反攻、三年掃蕩、五年成功」等口號訴說著特殊的時代氛圍(中央日報，1950.5.17)。 與此同時，美雖仍宣稱支援「自由中國」並投注經費讓故宮辦展與建館，可是 1959 年 11 月康隆學社在美國參議院外交委員會上發表「康隆報告」 (Cohen Note)，主張使中共政權

進入聯合國，顯示美國正式開始朝向「兩個中國」或「一中一台」的方向思考。1964 年法國與中共政權建交，此舉隱然造成國際上承認中共政權的骨牌效應，益使「兩個中國」的問題浮上檯面，即使國民黨領導人一再表達戰爭的企圖，卻不得不逐漸從軍事動員轉而強調精神動員(林果顯，2005，pp. 46)。此時正逢 1966 年中國發生文化大革命，批孔揚秦等相關論述沸騰，國民黨據此時勢發起「中華文化復興運動」(註 28)與之抗衡，並以「道統說」為「中國正統」文化論述的核心，試圖重振孫逸仙的三民主義，作為社會關係、文化價值標準與政治組織的基礎。在抵制馬克思主義的同時亦激烈譴責自由主義價值觀（因這種觀念會導致個人主義無限上綱）(註 29)， 國民黨將此論述延伸至諸多文化建設中，故宮即是一例。

蔣中正擔任最高領導人的「文化復興委員會(簡稱文復會)」乃「中華文化復興運動」之核心，提倡著一種特定的、類型化的「傳統文化」，將臺灣視作「中華文化正統」代表，以達「國族認同」與「民族主義式的情感」號召(蕭阿勤，1991，pp. 98-99) 。蔣在 1966 年 11 月 12 日＜中山樓中華文化會堂落成紀念文＞說到：「我民族文化，垂兩千五百有歲餘，至孔子始集其大成，故曰：『天不生仲尼，萬古如長夜』！而此堯、舜、禹、湯、文、武、周公、孔子聖聖相傳之道統，屢為邪說誣民者所毀傷，降至今日，赤禍滔天，民族不幸，竟遭此空前絕後之浩劫！而我五千年來，傳統優秀之文化，幾乎瀕於熄滅而中絕，幸我　國父誕生，乃有三民主義之發明，而道統文化，又一次集其『充實而有光輝之謂大，大而化之之謂聖』之大成。此不為使我中華民族，於長夜漫漫中，啟明復旦，亦使人類履道坦坦，共臻於三民主義之新時代也！我中華文化之基礎，一為倫理…二為民主…三為科學」(蔣中正，1968，p. 1) ，此案為慶祝「中華文化復興運動」之發起而興建。這個論述軸線，清楚的表達了「中華文化復興運動」的思想核心是以「道統說」為主軸（詳表 1），並與「道統－國父－蔣公」、「三民主義＝文化復興＝反攻大陸」等論點相互呼應(林果顯，2005，pp. 152-153) ，是一種官方對儒家道統文化的借用與詮釋之舉。進一步的，論及文化論述的組織性力量與權力結構，則可從「中華文化復興委員會」常務委員與推行委員名單窺見端倪。其中除了學者、文教人士，還包括副總統、五院院長、各部會重要首長、國民黨高層等，此說明了文復會體現了國民黨政治權力系譜。而國家最高領導人兼任會長，即意謂著其人肩負文化復興重任，為孫逸仙論述與道統說的繼承(林果顯，2005，pp. 128)。在此，「傳統文化」成為建構自身「中國性」(Chineseness)的最佳工具(楊聰榮，1992)。此正回應了 Althusser 的國家機器概念，及機構與代理人都對意識形態國家機器之形構(ideological state apparatus)影響深遠，直接影響了國家文化形構的建造(林果顯，2005，pp. 152-153)。

當「道統說」連繫上「自由中國」，也就是現代國族國家基礎框架時，則勢必得面臨「傳統」如何被詮釋以及，「傳統」如何被轉化以適應當代社會的問題。蔣中正對「道統說」的依賴與詮釋，並將之延伸到「中華文化復興運動」的精神動員框架至為關鍵。蔣的思想淵源乃源自浙江和日本所受的教育，使其成為文化民族主義者，因對五四全盤否定傳統不以為然(Schwartz, 1999, pp. 544) ，故將王陽明「自我修養」的內聖心性之學與理性的現代官僚、軍事化國家理想結合(Schwartz,1999, pp. 538) ，在強人政權領導之下，使其連結為服務軍事威權統治的文化論述。此說以道德聖王乃道統與政統繼承者的架構，將統治者神聖化並合理化，而「國魂」論亦被併進「道統說」，成為「中華文化」本體論的基礎。擁有政統者宣稱自己符合道統，甚至是道統護衛者，將原先屬於文化層次的道統，及屬於現實政治的政統(林安梧，1994，pp. 53) 混在一起，並與民族主義論述結合強化政權合法性；此舉以政治烏托邦與「民族國家」(中國)創立的歷史考據作為後盾，形成一種「民族文化類緣性」和「國家政體性質」不可分割的一種方式。 (陳其南，1988，p. 22；林安梧，1994，p. 61) 。例如，黃杰(1981)所著之《先總統 將公與中華文化》一書即反應了「中華文化復興運動」官方主流論述的思維，其文提及：「周公以後四百多年而到孔子，這已到了春秋時期。這一時期中華文化生長，而且已經成熟了。西周初年，由周公的經營，中國是一個大一統的國家了。…西周時代的統一政府，就是周王室，以周天子為領袖，分封諸侯，天下統一。一個民族國家之創立，這乃是中國」(p. 12) 。潛藏其中的「大一統」概念及道統傳承架構，正當化了國民黨文化精神傳承，甚至希望此正當性可超越實際統治領土範圍。起源說與「復古主義」框架，則表示在中國的遙遠傳統中即具有「現代性」(民族國家)因子。民族國家政治烏托邦也在復古主義的框架下讓「天

下為公」思想與當代政治正當性結合(註 30) 。此思路延伸至美學與形式考慮，則是「恢復我一切國粹之後，還要學習歐美所長」(嚴家淦，1967)，而黨政高層引用梁任公之語：「文化復興就是要從根做起，將不好的枝葉去掉，然後新的枝葉由自己的根上開花、結果，想把別人的花果搬進自己花園之內是沒用的」 (顧毓琇，1968，p. 3) ，更顯現此敘述所期待的國族形式思維，絕非是王大閎以「文藝復興」(註 31) 之說和富涵功能主義色彩的設計提案可以滿足的。反而必須是在復古形式上求取創造，才能符合最根本的認同政治需求。簡言之，王大閎的故宮競圖案為何最終未獲青睞，實因其方案和文化復興論述的深層欲望背道而馳。

當「文化復興」與「道統說」的論述構造需以具體形式來再現「中國正統」時，勢必得借助各類有形事物與實踐加以充實。則博物館、展覽、文教空間等設置都能讓觀者在欣賞之餘將文物的精神內化於心(林果顯，2005，p. 93) ，是國家建構傳統文化典型的例子(李亦園，1985，p. 307)。而「中華文化復興總會」的組織成員 (葉錡欣，2011，pp. 160-168) 與 「國立故宮博物院管理委員會委員」(1965)，名單重複者過半(國立故宮博物院，2000a，pp. 269-270)，即說明兩者緊密鑲嵌的關係。

表 1 中華文化復興運動所提之中華文化的形成、道統、內涵及其特質(圖表來源：林果顯，2005，pp. 152)

一、中華文化的形成、道統、內涵及其特質

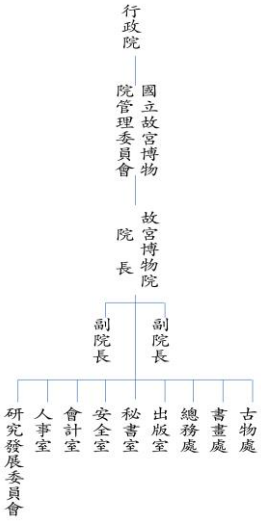
(一)中華文化的形成
- 「北京人」時期
- 「山頂洞人」時期
- 「彩陶文化與黑陶文化時期」
- 「甲骨文」時期
- 周秦以後二千多年以來文化發展概況
- 大陸與臺灣之淵源(應加強調)

(二)中華文化的道統

自黃帝以後堯、舜、禹、湯、文、武、周公，至孔子而集其大成，國父繼承中華文化傳統，參考世界各國文化而創立三民主義(強調周公及孔子之貢獻)。

(三)以儒家學說思想為中心之中華文化特質
- 以「仁、誠、中、智、行」為自立立人之道
- 倫理觀念之建立——以氏族為中心，發展為社會倫理，充分發揮「孝」的真諦(強調家庭制度)
- 注重理性、和平。寓道德於日用實踐中
- 諸子百家學說及宗教對中華文化之影響

表 2 故宮組織架構(圖表來源：國立故宮博物院編輯委員會，2000a，pp. 270)



進一步的，從故宮組織架構(表 2)來看，「國立故宮博物院管理委員會委員」的決策權高於故宮博物院院長，且與文化復興委員會重要主事者重疊甚多(蔣雅君、葉錡欣，2011，pp. 78-85；林果顯，2005，pp. 121~125) ；從第一屆「管理委員會」委員名單 (共 35 人) (註 32) 及 1959 年成立之「國立故宮博物院遷建小組」(共 13 人) (註 33) 觀之，可見此與南京國民政府時期的蔣系政治體制關係深刻。這些人到台後，除部分擔任五院院長與副院長、國民大會代表以外，最高研究與學術單位(註 34) 校長與教授、故宮院長、孔孟協會委員、藝術家、儒學復興的支持者等，也同時支撐著「國族文化論述」基礎架構。而談及故宮博物院命名的說明文，更可見此案與「中華文化復興運動」論述架構相同。其文提及：在「『中華文化復興』的基礎上，此一博物館定名為中山，並在 國父百年誕辰之日落成，尤具意義…就是要把國父的思想發揚光大，達到天下為公的地步。天下為公四字，實可作為博物院之南針」(國立故宮博物院編輯委員會，2000a，p. 241) 。此意識此主導了故宮建館以至 2000 年政權輪替期間的整體意識形態框架。另，誠如故宮博物院院長蔣復璁(1997)在＜文化復興運動中故宮博物院的責任＞一文所提，「在民族自信心的恢復上，最需要具體的實物或藝術品現身出來作證」(p. 51) ，闡釋了故宮文物乃支撐民族自信心的「國魂」(註 35) 。此邏輯亦可從故宮出版之《華夏文化與

世界文化之關係圖錄》得以窺見(圖 24)。書中的華夏文化起始於舊石器時代，其空間界域則以國民黨版本的「中華民國領土」為基準，以框架歷史與地域的邊界，時間軸線則延伸於晚近將孫逸仙與蔣介石，並將其視作整個文化體系的傳承者(註 36)。國寶／大一統民族國家／道統／中國正統／華夏文化／聖人之治／國魂在此充分連結。

當論述被精確定錨，則「國寶」／「國魂」如何透過展覽的形式被重新組織以再現「道統」？而置放國寶，並象徵「中國文化正統」的空間容器，又是如何回應？之發問，為後文接續討論故宮空間表徵的起點。

圖 24 《華夏文化與世界文化之關係圖錄》(圖片來源：秦孝儀，1985。此書乃長卷式構成，本圖經剪輯採截圖模式，以凸顯秦氏論述重點)

(四)「中國正統」的空間表述－復古主義思潮下的禮制建築創造

「國家博物館」作為背負著文化認同正統意識的空間容器，其「異質性」，似乎正提供了跨越時空的歷史計畫實現的機會。Michel Foucault(1986)將博物館視為無限積累時間的「異質地方」(heterotopia)足以借鑒，他認為博物館至少包含三種建立普遍檔案的現代概念：「一為把所有時代、形式、品味封閉在一地點的意志；二為在時間之外，建構一個不被破壞的所有時代的想法；三為在一定點上，組織與某種連續、無限時間積累的計畫」(pp. 26) 。而故宮所體現者不僅是古為今用的迭合，其建築物的名稱是「中山博物院」，表示著未來「反攻」大陸後此館將改為「中山博物院」，且文物也將移回北京故宮，故宮文物則是借用中山博物院的建築物進行展示，這強調了建館之初政權領導者認為故宮在台只不過是一種暫時性過渡。此吊詭的現像說明了故宮的計畫，正是把「過去的國寶、現在的建築、將來的組織，將博物院的歷史，折疊成一奇特的時間經驗」(林柏欽，2002，p. 243)，思鄉情懷使此座博物館被定位在一個「未來完成式」的時程狀態裡(林柏欽，2002，p. 243)，然卻透過復古主義取徑的宮殿式建築予以再現。

整個文化復興運動的道統說政治烏托邦，最重要的核心乃在於將「三朝之治」與「三民主義」進行串連，使之成為國民黨版本的民族起源與大一統論述的根本軸心。與之對照之故宮設計，透過牌坊、午門、明堂、靠山（鑿山開洞放置古物）等建築序列展現理性的選擇結果，又或許說此案是禮制建築群的博物館化更為貼切。位在軸線起點的「天下為公」牌坊，是個進入國族烏托邦理想境界的入口，這與軸線底端的靠山共同形成了異質地方的邊界，框架了時空壓縮下的正統中國縮影，主題博物館裡頭的儀式讓觀者成為「國民」。而博物館建築外觀，也就是黃寶瑜為回應故國鄉愁而提出之，「當陽光自左上方入射時，則可獲得 45°之陰影，人在影中，可得如北平午門前之感覺」(黃寶瑜，1966，p. 70)，則體現了鄉愁及此館未來完成式的參照座標(國寶的帝國原鄉)－北京紫禁城，是執政者大一

統帝國權力空間化之欲望與想像的入口。如此再現官方版本的「文化中國」意像，不僅限於當時代的新公共建物，尚涵括舊建築之改造。例如，黃寶瑜設計之「國立故宮博物院」深受蔣中正喜愛，蔣氏請其將日據時期建造的「台灣總督府」(今總統府)外觀更動為中國宮殿式，因黃寶瑜認為硬將古典樣式建物改成中國宮殿式實不適合，力勸蔣氏，最終此案作罷(李宜倩，2010，p. 119)。1966 年黃氏負責的「台北城樓重建」(景福、麗正、重熙)，則是具體改造的例子，此案將原屬中國南方民間風格的城門，以「把城樓做成一個中國的象徵，讓觀光客身歷其境，就能覺察到身在中國」(黃寶瑜，1975，pp. 312-313)之念，將其批上北方宮殿式建築外衣。此思路與實踐，反應了執政當局與部分專業者之帝都夢。

另，談及建築外觀對古典元素之挪用與拼貼，則設計者以「復古式步趨來轉化城門之類的古典承重牆建築」，並採綠色飾金黃色收邊之硫璃瓦「盝頂」為主體意象，則顯示設計者回應中國建築特徵(註 37) 的想法。而此案相較其它宮殿式建築，非採象徵最高等級之屋頂形制，而是「盝頂」，或許似有意暗示此案只為暫留，終究國寶會在反共復國後回到正統中國的原鄉－北京帝都。而附著於牆面上的「預鑄之斗拱，及素色彩畫。於三層簷口，用天龍山石刻門楣之一斗三升斗拱及人字補間鋪作，其下再飾以椽頭，已足說明中國建築木結構之淵源」(黃寶瑜，1966，p. 76) (圖 25,26) ，則透露了建築文藝復興思潮以「中體西用」說在形式復古與技術現代化當中求取一個平衡點之看法。

接著，進入博物館的內核，黃氏以「器字形」平面空間格局為基礎，結合儀式、展覽與行政等功能，並將平面形式模擬為「古代五室制之明堂」。黃氏在＜中山博物院之建築＞一文中說到此平面發展源頭為「按聶崇義三禮圖」，並稱：「『明堂為同大之五室形，象五行。』據蔡邕月會章句：『夏後氏世室，殷人重屋，周之明堂，饗功、養老、教學、選士，皆在其中』，是我國古代第一重要之公共建築物」(黃寶瑜，1966，pp. 71-72) (圖 27) 。而何以模擬早已消失，在建築史上議論不絕(註 38)之周天子從事政教、朝見諸侯的禮制性建築－「明堂」，作為空間設計的參照點(黃寶瑜，1966，pp. 71-72)則需回到該時代的「明堂」建築的詮釋與「中華文化復興運動」的政治考慮脈絡中找尋。

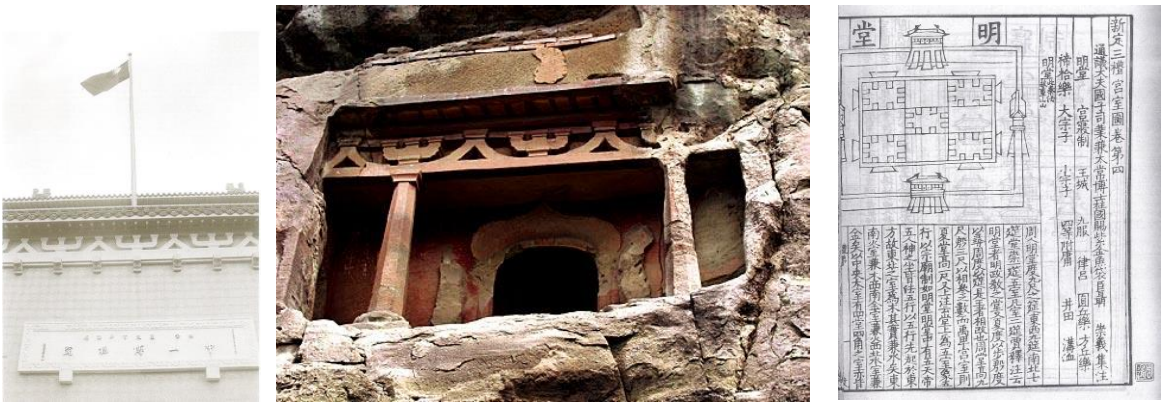


圖 25,26,27 故宮牆面之仿天龍山石刻門楣預鑄斗拱設計、山西太原天龍山石窟第 16 窟影像、聶崇義新定三禮圖宮室圖卷第四 (圖片來源：圖 25: 國立故宮博物院編輯委員編輯撰，2000a，pp. 278。圖 26: http://big5.china.com.cn/chinese/zhuanti/gujian/475933.htm。圖 27：聶崇義，1985，pp. 46)

帝國、國族文物、國族空間，是故宮博物院在創立之初即被賦予的角色與歷史任務。在 1960

年代到 2000 年間，故宮可說是身處臺北卻不在臺北，但遙想北平的狀態，其遺世獨立，卻不免成為國族文化意識形態教育的場域。之後，隨著後續年間陸續完成的第二期正館擴建(1971) (圖 28)，於外形封閉的量體上左右各伸出一座有四角攢尖及盝頂的小樓，其尺度與造型大體仍沿襲原作。之後陸續新建的行政大樓(1984) (圖 29)、工程圖書樓(1995)(圖 30) 與至善園(1985)(圖 31)等，越發呈現復古主義色彩。而靜靜躺在陳列櫃中的精巧展品，配合著燈光投影將古物的生命建構於歷史論述之中，散放著特殊的時代氛圍，同時也轉化了觀者的經驗。當文物／藝術／民族精神，成為一特定的命題，另加上特殊的觀展方式，物與凝視共同轉化了一種現代性的經驗。而融合其中的菁英、強勢族群、高雅色調等，明顯的對比於社會大眾習以為常的文化形態，並以斷裂之姿縫合了特殊的認同與情感。而這樣的斷裂卻也在博物院內，透過展示與參觀者之間的互動而重組，知識、空間、傳播，以及文化主體性在此場域當中重新建構。然而，此脈絡在 1990 年代末以降，因面臨臺灣認同及經濟雙雙轉型，而開始有了新的面貌。

表 3 禮制建築、中華道統說、中華帝國治統交織的故宮空間論述(本文作者自行彙整。參考資料來源：盧毓駿，1971，pp. 109-125。黃杰，1981，p. 12。蔣中正，1968，p. 1。林果顯，2005，p. 92。黃寶瑜，1973，p. 47。黃寶瑜，1966，p. 72。)

禮制建築	中華文化道統	中華帝國治統
「明堂」建築作為市民中心與宮殿建築之胚胎。 孟子曰:「夫明堂者，王者之堂也，王欲行王政，則勿毀之矣」	儒家內聖外王說	政治制度性架構之建立
神農曰明堂(3494-2675BC) 黃帝曰合宮(2674-2675BC) 堯曰衢室(2333-2184BC) 舜曰總章(2233-2184BC) 夏曰世室(2183-1752BC) 商曰重屋(1751-1112BC)	 堯 舜 禹 湯	
周曰明堂(1111-256BC) 僅供非常典禮之用	文武、周公、孔子	大一統帝國建構完成：文化、政治皆一統(封建式統一)／意謂中國文化生長已經成熟，民族國家已創立。
秦曰明堂(221-209BC)		大一統帝國建構完成：文化、政治皆一統(郡縣式的統一)

故宮明堂(1967-) 王政復興意涵之民主	孫逸仙、蔣中正(三民主義)	中華民國＝自由中國＝大一統意識形態

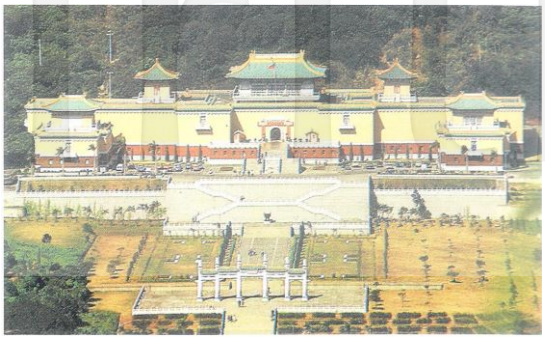
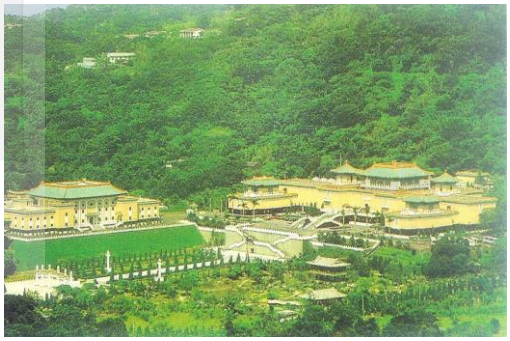



圖 28,29 故宮正館擴建、正館左側之故宮行政大樓(圖 28 圖片來源:國立故宮博物院編輯委員會，2000a，pp.　319。圖 29 圖片來源:國立故宮博物院編輯委員會編輯，2000b，pp. 42)

圖 30,31 工程圖書樓、至善園 (圖 30 圖片來源：　國立故宮博物院編輯委員會，2000b，pp. 201。圖 31 圖片來源：http://p3.p.pixnet.net/albums/userpics/3/1/234731/49d26974f260c.jpg)

三、「中國正統」的解離與故宮的品牌化之路

(一) 新國族工程與多元認同

> 故宮博物院如果是一個國家博物館，它應該教育國人欣賞並尊重別的民族與文化。故宮博物院如果是一個國家博物館，我們的子弟進入大門不應該看不到他生長的這塊土地的文物，尤其是在此生息數千年的南島民族的文物。紫禁城意涵的「故宮」可以自外於台灣，但「故宮博物院」不能自外。何況外國人來到台灣觀光或參訪，他們往往只看一個博物館，那就是故宮；故宮沒有本土文化，等於自動放棄介紹外人認識台灣的機會。如果這樣，故宮這個國家博物館算盡到責任嗎？
>
> 杜正勝，＜故宮願景：致故宮博物院同仁的一封信＞《故宮文物月刊》(209 期，2008.8)，p. 13。

隨著 1990 年代中期以降政治權力經歷結構變遷，使得長期以來一直作為國民黨國家歷史機器的故宮博物院及其認同論述內涵面臨巨幅變動。李登輝為首的國民黨改革派抬頭、政黨政治逐步民主化(註 42) (同一時間在政治體制上經歷了代表中國的各項機構逐漸消失)，以及 2000 年總統大選陳水扁當選將「獨立主權」問題引上檯面等，皆催動了變動的風帆。同年，故宮博物院院長杜正勝發表＜故宮願景：致故宮博物院同仁的一封信＞(杜正勝，2008)一文，明確指出：「故宮博物院的典藏要不要擴大範圍？我傾向於在原有的中華文物基礎上加以擴大，一方面加強台灣本土文物的收藏，一方面則延伸到世界文物，以期構成一個多元文化的博物館。我初倡此議，社會有不同的回音，有人不贊成故宮朝多元文化的博物館發展，認為應該保留中華一元文化的特色。如果我們要談學術，我願很嚴肅地說，今日所謂的『中華民族』是政治語言，不是學術概念；而且也沒有什麼單一民族文化博物館，除非是一個非常非常小的博物館」(p. 13)。這顯示出長年披掛「中華正統」色彩的故宮博物院，開始面臨另一種文化認同之形塑角力。杜氏在 2000 年

4 月二 27 日與前任院長秦孝儀見面時，即透露希望建立一個「以多元世界水準為目標的博物館」，而秦氏則以「故宮只蒐集華夏文化的精隨，是單一民族和單一文化的博物館」，和「多元化也許是世界博物館的趨勢，但一元的故宮以一元的華夏文化為特徵，這是值得驕傲之處，不應視為弱點或負債」(野島剛，2012，p. 56)回應之。針鋒相對的論調，凸顯出 2000 年以降政治領導權轉換對歷史詮釋影響深刻；即試圖從大一統的思想格局中解離。2003 年 1 月 24 日至 5 月 14 日間在故宮舉行的「福爾摩沙：十七世紀的台灣、荷蘭與東亞」展，即突顯了認同政治論述的轉換與思路(註 43)。同年出版之杜氏撰稿《台灣的誕生：十七世紀的福爾摩沙》一書(圖 32)，其封面呈現東西向的台灣島圖像，與一般常見之南北向佈局相異，說明了故宮轉型與去中國化的立論角度。與此同時，隨著全球化風潮打破了固有疆界限制，認同及領土界域之關係已不如過往般緊密，文化多元主義亦不再是單一選項，多元認同意識逐漸發散，而在現代社會當中佔有一席之地的消費文化，也在此境當中轉而成為建構認同的媒介。「認同」，在臺灣社會裡是變動且複雜的，當「中國正統」此一命題在冷戰結束後已成為不得不面對的歷史尷尬，則故宮博物院，就不得不面對長期以來高聳且厚重的高牆；其華夏文化及單一中華文化傳承的歷史論述得面臨鬆動的命運。

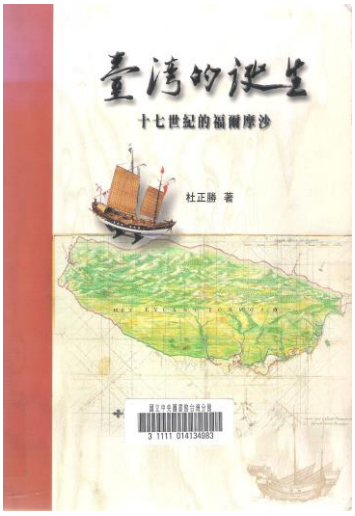


圖 32 台灣的誕生書面(圖片來源：杜正勝，2003)

2001 年陳水扁政權公佈的「故宮南院」構想，也是此思維脈絡下的產物。根據＜國立故宮博物院新建南部分院國際建築競圖－競圖緣起與目的＞所載，南院因「亞洲歷史文化充滿動態的交流，長期相互影響，各區域透過貨物貿易、宗教傳播、使節往還，甚至戰爭，吸納外來的元素，同時也將自身的文化特點向外傳播，為呈現亞洲文化的多元性，分院的策展規劃將著重比較的觀點，呈現各區域的特色，以及跨區域的對話，另一方面故宮典藏中最重要的華夏文明與亞洲多元文化的互動，在故宮分院，將會看見一個多元的、動態的、貿易與文化網絡、交織的亞洲」(金光裕，2004，pp. 52-55)，這樣把亞洲當做參考點並且在比較與流通為基礎的論述中攬鏡自觀－即本土化，早已跟故宮建館之初的歷史視野大相逕庭，此亦反映於故宮南院競圖首獎作品的選擇。此案比之台北故宮在形式上的不可變動性有著更為開放的可能，則從此案競圖觀看 2000 年以降故宮潛藏的轉型因子，當更為清晰可見。當時的評審團成員與院長，雖已異動成藝術史學者石守謙，但仍可看出此路線不斷往前推動的力量。石氏主編的《東亞文化意象之形塑》(石守謙、廖肇亨，2011)一書，試圖呈現各區域間的互動過程以迴身看待本土之變異性可見一般。此案首獎由 Antoine Predock 獲得，是個脫卻台北故宮「復古主義」形式外衣，以台灣本土地形、地貌與最高峰玉山為主體意象的作品（圖 33, 34, 35），此案運用 Taroko 大理石為基座，山體則由博物館中庭隆起，以此喚起訪客對台灣原始地貌的聯想。山峰部分則以玻璃演繹以讓光線引入室內，而室內廣種竹子輔以木構造坡道穿梭其間，讓觀者在漫步登頂的過程中引領而上，並於最高點遠眺玉山。人造玉山與真實玉山兩相映照，暗示著自然地景是一種在認同政治視野中被重新詮釋的人造自然，本土文化認同意涵隱身其間。Antoine Predock 的方案雖然在最後未實現，但獲首選已傳達了故宮博物院創造自身新文化形象的企圖。誠如故宮籌拍的電影「經過」，道出此境：「『時間只是經過，剛好留在這裡……藝術品不同，它不侷限在短暫的時間框架裡，它跨越時空，從古到今，一如往昔地出現在世人眼前，而從今到未來也不會改變。…這裡有一個山中博物館，她原來只是暫時經過這島嶼，可是，命運卻讓她留下來。』」(註 44)，這部電影道出了原先故宮與國族文化纏繞相扣的密切關係，其未來完成式終究得因為現實而把新鄉變原鄉。此時期除了以「台灣」為主軸的展覽進入故宮，原先放置在故宮中軸線上的孫逸仙銅像也在此時被請出了故宮，象徵”道統”的軸線被取消。進一步的，2001 年以降「故宮新世紀」建設計畫及一系列的空間改寫，則更具體

的改造了故宮的空間敘事與象徵修辭。此步伐雖在 2009 年因總統大選轉由國民黨政府執政，時任館長的周功鑫在《國立故宮博物院 97 年年報》重申故宮以單一體系之「華夏文化」為展示主軸的立場(註 45)，開始進行兩岸故宮交流(周功鑫，2009)，並將孫逸仙銅像再次帶回故宮。但此歷史時勢中的故宮文物，所承載者已不單只是國族認同，也是台灣當代經濟轉型的顯像；它開始和城市生活及經濟起飛的脈動緊緊相繫。

圖 33, 34, 35 Antoine Predock 之故宮南院競圖設計意象圖(圖片來源：http://www-kinowa.blogspot.tw/2008/11/blog-post_28.html)

這股風潮其實是 1970 年代以降經濟起飛帶動房地產市場蓬勃發展的結果，隨著一波波房產的銷售策略與公部門對城市角色的重新定位，改寫了城市意象與意義生產。90 年代逐步出現在外雙溪地區的豪宅建案，則看到了故宮在認同政治以外的色彩。與故宮正面對望的「至善天下」(圖 36)建案，試圖以豪宅之姿與故宮的象徵價值相互映襯，在當時的臺北房地產市場中轟動一時。古物的文化資本與象徵資本，在房地產邏輯中成為帶動經濟資本的翻轉性力量。與此同時，適逢臺北市逐步邁向中產階級城市，以及臺灣產業試圖從 OEM 轉向 ODM，讓精品與文物的文化資本和高級化的生活風格相互穿透，再度反轉了故宮在城市文化中的意義。這樣的轉變，某種層面淡化了文化復興運動所賦予之故宮意識形態論述，從而讓故宮在變動過程中穿上新衣，從此打開了博物館精品化之路與品牌效應。在新關係建構的過程中，故宮博物院重新確立了新的社會位置，新的文化認同與經濟視野同時轉軌。行文至此，或許可說「故宮博物院」與國族國家認同的關係在前半期密不可分，且焦點放在道統文化軸線脈絡裡。但隨著臺灣整體社會氛圍轉變及國家整體政策走向調整，輔以全球視野擴張、臺北城市結構的變化，讓「故宮博物院」轉而成為文化精品典藏地，成新國族工程與象徵經濟的沃土。

圖 36 位於故宮軸線底端的「至善天下」社區(圖片來源：http://www.flickr.com/photos/xuefenghu/2523583487/)

(二) 故宮的精品化之路

近十年來，隨著城市邁入全球化競逐，城市文化資本與文化創意產業密切鏈結，成為臺灣各大都會的重要市政建設，面對中產階級的文化認同與生活風格需求，「臺北有什麼足以提供再生產的文化消費場域？其如何滿足日漸迫切的文化品味需求？」成為重要的核心議題，而空間的博物館化所提供的奇觀與空間場域往往在其中扮演要角。例如，誠品敦化與信義店的設計，宛若圖書館意象的空間氛圍及處處飄動的咖啡香。信義計畫區各大樓層間的公共空間、永康街特色商圈、臺北特色區域的保存與轉化等，都讓都市中的公共空間妝點出不同以往的文化形式。而故宮博物院，這個巨大的文化容器亦開始有了更多元的面貌。過往五十餘年間，不論硬體建設，或者鄰近區域的房地產市場，就發展的角度而言，故宮總是站在被動的角色上，而 1990 年代以降一連串的變動則看到了故宮文化論述與新認同及消費文化間的新結合模式。

在新的認同塑造過程中，企業介入文化資本的形構影響深遠，有別過往由國家作為文化論述與正統性架構的主要驅動力；財政與文化資本雙雙面臨了新的運作模式。這股動力在 1990 年代以降動勢強勁，也是台灣展覽史上最重要的分水嶺。台灣的經濟實力吸引了國外文化機構合作的意願，不僅僅國際兩大拍賣公司－蘇富比、佳士得在 1990 年代末期入主台灣，企業界的支持亦影響深遠。1993 年故宮博物院展出台灣第一個最具規模的法國印象派繪畫展－「莫內展」，短短兩個月之內吸引了 312,372 參觀人次(連俐俐，2010)。除了比比企業贊助支援精品文物以達相互輝映的成果外，其空間特色從 2001 年以降的「故宮新世紀」建設計畫開始有了大幅度的調整。該年「國立故宮博物院正館改善工程競圖」(註 46)之調整，以公共空間改善(註 47)、展覽動線調整、正館周邊改善工程為主。羅興華建築師事務所因建築意象變動最少，主要著力於觀展動線改良而得標(註 48) (圖 37,38,39,40,41,42,43)。此方案讓博物館由早期以蒐藏為主的基調，轉而成為展示為主的空間。設計者將一樓大廳擴充為原有大廳的三倍，同時在地下一樓新增大廳，自用車或遊覽車穿過一樓廣場下方車道，搭車者在地下一樓大廳門外下車，以達到人、車分離目的。另外，銜接地下一樓到一樓正館大廳的空間，則將故宮原大樓立面打開，天窗上轉貼了懷素的《自敘帖》，此舉不僅將光線引入長期以來幽暗的室內空間並與該館的公共空間結合(一樓展場入口大廳與地下室公共大廳)，更形塑了空間的層次感。而正館一樓大廳重新佈置，改以觀眾觀展為主軸，讓逛故宮與過往呈現大異其趣的空間體驗。特別的是，過往置放孫逸仙銅像的擬明堂想像空間；即周天子座朝的地點，在此方案中徹底的被拔除，轉而成為提供參觀者上下樓層的主要動線。道統空間與內聖外王的格局在此被虛化、穿透並解離，過往的統治者身影轉而成為來來往往的觀者。

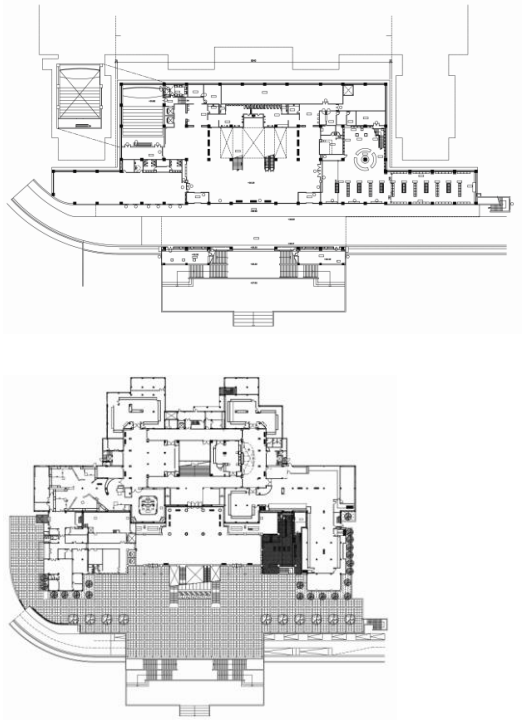


圖 37,38　故宮正館地下一樓平面圖、故宮正館一樓平面圖 (圖片來源：葉錡欣，2011，pp. 122)

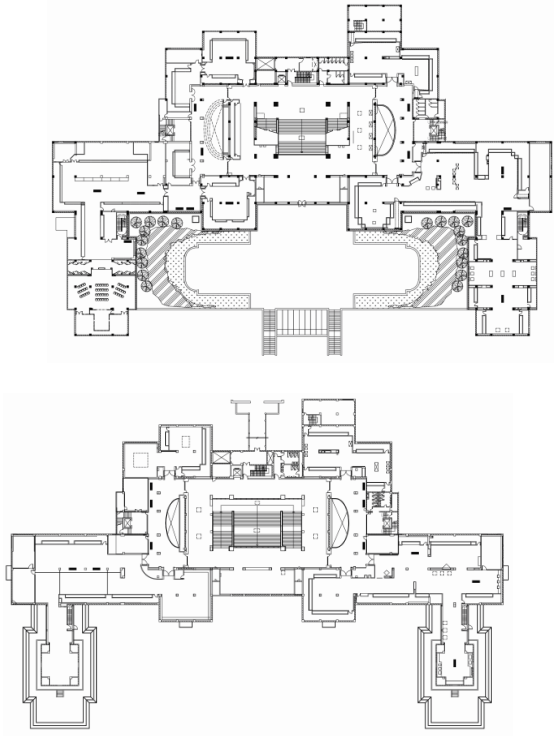


圖 39,40　故宮正館二樓平面圖、故宮正館三樓平面圖 (圖片來源：葉錡欣，2011，pp. 122)

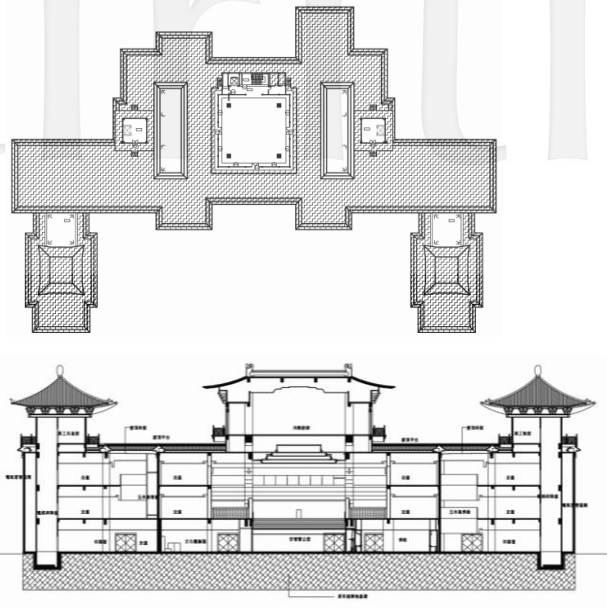


圖 41,42　故宮正館四樓平面圖、故宮正館剖面圖

(圖片來源：葉錡欣，2011，pp. 123)

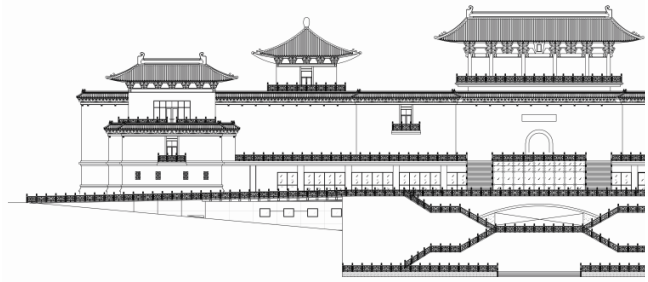


圖 43 故宮正館立面圖 (圖片來源：葉錡欣，2011，

pp. 123)

進入博物館內核，迎接觀展者為寬敞且上鋪厚地毯之階梯，呈現一股進入精品殿堂的入口意象。觀者行經走道進入個展區，面對幾件清宮收藏的精品，則有了更精緻化的觀賞模式與歷史想像，精品在獨立展示櫃中跨越年代的並置著，輔以特殊投射燈光的處理，甚而有些物件採用下方鏡面投影方式，此舉不僅讓精品脫離時代的氛圍，同時也在觀者的凝視經驗中將物件展開化，呈現 360°把玩的經驗。觀者(主體)在體驗與凝視當下，與客體(文物)交織出一種除卻身體與歷史意識的奇特觀賞經驗，「文物」、「國寶」在此轉化成「文化精品」(圖 44,45)。博物館的空間場域在此轉化了觀者的文化視野，並中介了一種帝國風華的文化想像。特別是，常設展中幾個重要展件（如紅珊瑚朝珠）的說明圖、文標示了此物原先收藏於北京故宮的何處，帝國皇都的地圖與空間想像疊合著文物，傳達了一種皇室／精品／貴族的歷史想像，觀者在此透過器物與展示詮釋將歷史的想像連結起來。

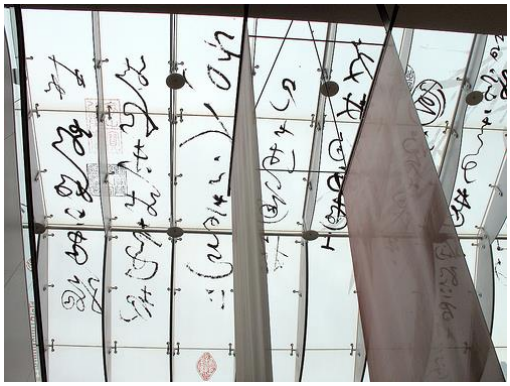


圖 44,45 故宮展廳、「三希堂」餐廳設計變更後之景象(取自：

http://www.flickr.com/photos/hl-wang/2103520170/

而 2006 年 1 月故宮博物院館長林曼麗上任，不僅更強化其在副館長任內即積極推動的「Old is New 時尚故宮」，更以「我們不需要回到死去的皇朝，我們要的是一個當代的角度，讓故宮活起來」的「經濟復合體」概念，對故宮進行結構性的改造；將故宮蒐藏的六十五萬件古文物視為「六十五萬感動」的美學產業，她認為除了保存、收藏與文物管理外，「如何發揮文物價值與作用，也是現代化博物館不逃避的重大使命；在將來，美感會由人類生活的『必需品』轉變為『消費品』，所謂消費品，就是有經濟能量、有產值，『藝術文化是二十一世紀的消費品。會更受歡迎，更進入每個人的生活』」(賴素鈴，2007，pp. 4-5)。在此，故宮精品成為生活美學新品牌。這不僅透過數位化(註 49)、電影(註

50)、短片(註 51)行銷，而近幾年故宮透過異業結盟與文創商品開發，更實質性的生產了新品牌物件(周功鑫，2010，pp. 90-107)，如：故宮與義大利生活精品設計品牌 Alessi 合作推出的「The Chin Family－清宮系列」(註 52) (圖 46)。主題化精品的開發，進一步的將展覽所欲傳達的意識形態及其所夾帶的豐厚象徵資本，在品牌化過程中逐步翻轉成為經濟資本。故宮在 98 年度(2009)履約之品牌授權共計 15 家廠商，權利金收入為 3,668,509 元，加上當年度新簽約的廠商，總權利金收入為 7,668,509 元 (陳宗權、張永富，2009); 而後則隨著逐漸增加的授權及相關經濟收益，99 年度僅 344 件圖像授權即收益高達 13,230,763 元(蘇慶豐、張錦川，2010)，如此過程逐漸的將文物的象徵資本轉換為經濟資本，以回應當代博物館作為一種消費空間的時代特性。

此敘事所涵蓋者不再僅是器物描述，同時也是一種空間性與節慶的轉化。2004 年「十面埋伏」在故宮舉行首映典禮(註 53) (圖 47)，媒體、電影故事、星光將長期以來作為國寶收藏地的故宮覆蓋了新的空間敘事邏輯。而 2006 年「Old is New 時尚故宮新風貌」主題咖啡館，以及 2007 年故宮戶外藝術節、浪漫故宮夜、維也納藝術季、新年音樂會等，改變了都市公共空間的使用與想像。過往國族認同儀式操演之地，在此成為城市中產階級的戶外都市藝文空間，凡此種種皆賦予了故宮新的文化色彩。而與新的公共空間改造息息相關的活動，不論是觀展抑或是戶外平台舉辦都市慶典，所提供者正是一種都市漫遊的經驗。誠如故宮官方代表蘇慶豐主任所言：「故宮的改變是符合世界潮流……故宮不只要吸引觀光人潮，還要吸引多元面向的觀眾，不單只是吸引喜愛博物館的觀眾，期望年輕的族群在此休閒、生活、購物，故宮可說是多元的文化園區，現在有舉辦故宮周末夜，有表演熱門歌舞、國樂、絃樂、相聲，故宮要營造的是多元族群的概念」(註 54)。故宮，此時已成都市中產階級漫遊的生活舞台。

圖 46 「The Chin Family－清宮系列」(圖片來源：http://id.tut.edu.tw/u21-bbs/viewthread.php?tid=9)

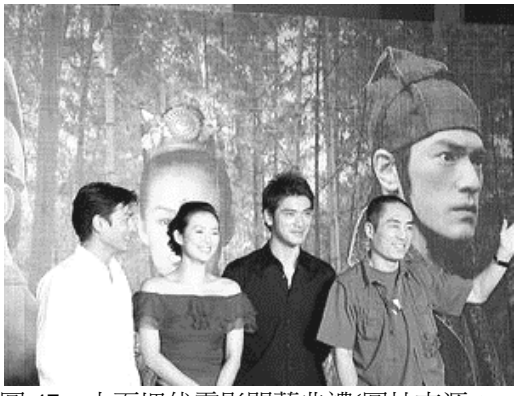


圖 47 十面埋伏電影開幕典禮(圖片來源：http://www.gmw.cn/images/2004-07/15/xin_4547e2540f9446319b473db814a3bac1_dengkai4716.jpg)

而 2008 年開幕的「故宮晶華」，則似更全面性的體現這樣的價值體系，由晶華酒店與故宮合作的BOT案，讓五星級飯店的餐飲與故宮精品結合，以產生更穩固的象徵價值。「大元建築師事務所」以玻璃帷幕牆外觀內透宋青瓷冰裂紋設計，塑造了會發光的盒子，此概念讓「故宮晶華」像個層層迭套的多寶閣般，充滿抽象的隱喻色彩(註 55)。室內牆面輸出之飲樂圖像與開放式廚房設計，還有層層疊疊的牆面及古玩形象，都試圖讓穿梭其中的人遊走於想像的遠古、當下之間，呈現一種「時空壓縮」的經驗。此歷史語彙之拼貼及象徵挪用，乃城市的文化資本與經濟資本充分交會的寫照，其共同生產了城市生活風格與品味空間(圖 48,49,50,51,52,53,54,55)。而價值體系亦在其中被拆

解與重組，不論是故宮晶華研發的國寶文物宴、歷代皇宮御宴等菜單，主題展覽與美食文化的結合都是「不管故宮辦什麼展覽，故宮晶華都配合，故宮舉辦南宋展故宮晶華就找南宋的食譜，辦北宋展時也一樣，而雍正大展時就找尋雍正時期的皇家食材，故宮晶華會找尋跟歷史時代有關的資料來研究，開發新的菜色配合做宣傳」(註 56)。而今，故宮除了BOT案以外，更以文化創意園區的角度重新出發，此案除了制度性架構編組隸屬於國家以外，其象徵早已在全球化精品導向的文化資本邏輯中穿越，而建築的意識形態教育功能也在不斷轉軌的過程中被賦予新的意義與價值。在此，歷史語言完完整整的被商品化了。

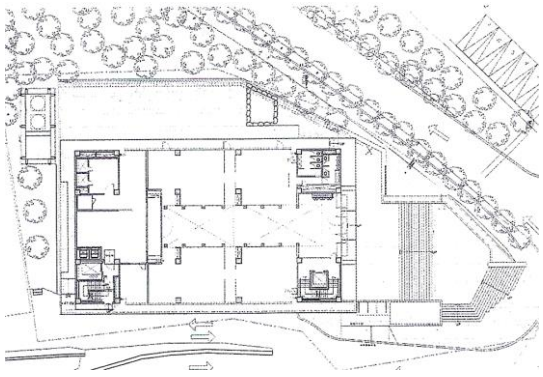
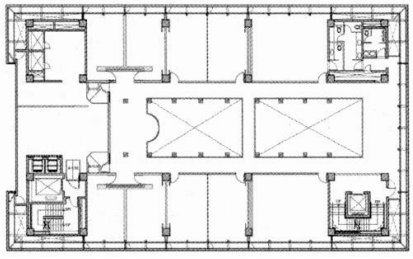
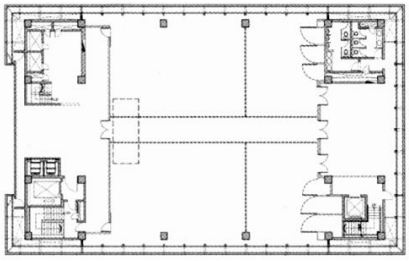


圖 48,49 故宮晶華建築外觀、故宮晶華一樓平面圖
(圖片來源：圖 48：http://www.silkspalace.com.tw、圖 49: 大元聯合建築師事務所，2008，pp. 98-105)





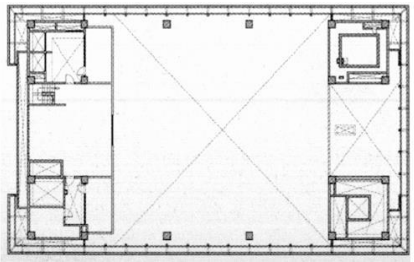


圖 50,51,52 故宮晶華二樓平面圖、故宮晶華三樓平面圖、故宮晶華四樓平面圖
(圖片來源：大元聯合建築師事務所，2008，pp. 98-105

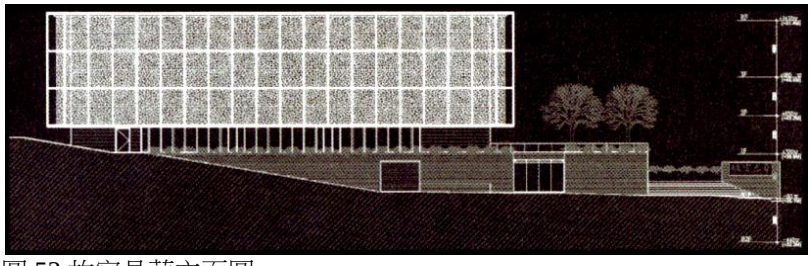


圖 53 故宮晶華立面圖
(圖片來源：大元聯合建築師事務所，2008，pp. 98-105)

圖 54 故宮晶華餐廳室內影像 (圖片來源：http://iphoto.ipeen.com.tw/photo/comment/201309/cgme582e3155d9646ce4011ccd18089603b647.jpg)

圖 55 翠玉白菜與肉形石餐點 (圖片來源：http://images.epochhk.com/20090303/b7-6.jpg)

四、結語

在 1960 年代至今的五十餘個年頭裡，「故宮博物院」區除了故宮晶華一案以外，其建築外觀仍與創建之初的「復古主義」導向相去不遠的挺立著。然其作為重要的文化容器，卻隨著不同的經濟積累模式與認同政治論述改動，而體現了大異其趣的表徵意涵。這樣的變動性，放在 Anthony Giddens 對「現代性」的分析性框架中，可延伸出一條制度性考察的隱性框架。Giddens(1990)認為「現代性為影響全世界的社會生活與組織方式，它是兩種不同的制度簇群與組織的複合體：民（國）族國家與有系統的資本主義生產。這兩大轉化性的作用者，是推動生活方式改變的一種『西方計劃』」(pp. 174-175)。此框架放諸於故宮作為體現台灣戰後五十餘年來現代性經驗的重要機構來看，政治與經濟結構的轉變是影響故宮空間表徵意涵及轉化最重要的推動性力量，而這個力量乃透過對「中國正統」這個充滿爭議性的主題而展現。

回溯歷史，作為提供國民黨政權「中華文化復興運動」形式支持的「異質地方」，此案一開始認同「道統說」乃「中華文化」本體論的基礎，並以宮殿式建築的「復古主義」身影，和一系列禮制空間安排來回應特殊歷史時勢的認同政治需求。位於軸線起點的「天下為公」牌坊，象徵儒家理想政治烏托邦的入口，正館建築外觀以北平午門剪影模擬以遙想帝國。而以「明堂」想像發展之室內品字型平面規劃，乃至正館中央大廳的孫逸仙坐像，都是此案政治意識形態象徵創造的高潮，設計者不僅視之為宮殿建築胚胎，亦隱涵此處乃「道德聖王」行「王政之道」的問政之所。比之西方市民中心想法，則透露執政當局企望透過溯往找尋民主建築的身影，可說是為中華文化道統與帝國治統，提供歷史考據與具體的空間顯像，也凸顯了國族國家現代性計畫創造傳統的機制。此策略不僅正當化了蔣中正與「自由中國」作為孫逸仙的道統繼承，而充滿國魂意涵的國寶，則為單一文化體系（華夏文化）的文化想像提供實質的佐證。此空間修辭與國族神話對復古主義的依賴，其實並非為臺灣或者中國所獨有，而是一種以西方化與普同性為導向的制度移轉。根據 Benedict Anderson(1991)的說法，儘管「國族」有著不容否認的「現代性」色彩，然國族主義者對其自身國族的表述(representation)與宣示，幾乎毫無例外地指向遠古的過去。所謂「復興民族」、「招喚國魂」等口號，正是國族認同打造工程經常慣用的手法。(沈松喬，1997，pp. 4-5)。而且「縱使人人一致承認國族國家是個『嶄新的』、『歷史的』現象，……『國族』卻總是從一個無從追憶的『過去』中浮現出來。」(沈松喬，1997，p. 11)。故宮博物院在冷戰年代「自由中國」／「中國正統」／「宮殿式建築」論述的中華帝國想像，這樣的疑旨與現象無疑是個極明顯的例子。

然而，晚近二十餘年被多元認同角力與博物館美學經濟共同改造的故宮文化論述，在對抗並解離「中國正統」的過程當中，展現了國族認同打造工程複雜且多元的面向，。其中與之同軌共行者乃後工業社會將「文化」轉換成為文化經濟，則文物與空間在消費主義的結構中成為文化商品。此時期的故宮從認同政治而言，多元主義與在地化論述對於華夏一元論所支撐的國族想像進行批判。從美學經濟的角度言，2006 年「Old is New」與「經濟復合體」概念，讓故宮的「國寶」成為具有高度經濟效益的文化資本，也就是成為資本主義商品交換邏輯中的精品。與此同時，輔以精品化空間陳列與觀展邏輯，讓觀者在凝視經驗中進行主體的交換與想

像，這顯示了意義在流轉變動的歷史經驗中不斷的重組與拆解，而歷史與文物在精品化過程遂成為了消費符號以供流轉。2001 年以降故宮一系列的正館空間改造、故宮晶華 BOT 案都提供了此運作邏輯一種新的空間氛圍。而論及空間改造如何穿透並解離了「中國正統」這個歷史幽靈，則正館大廳置入大樓梯以取代孫逸仙坐像是關鍵的，此去中心化的空間邏輯虛化了權力核心與大一統帝國軸線，讓宮殿式建築轉而成為消費空間的展演舞臺，觀者才是博物館核心空間的重要主體，在看與被看的經驗中創造著新的認同與博物館想像。故宮五十餘年外觀風貌與文物變動有限，但所體現的象徵意義卻大幅翻轉。從故國風情到著根在地，從國魂載具到精品殿堂，其歷史空間中介著過去、當下、與未來，主導著意義的消亡與重組，誠如 Marshell Berman(1982)所說，在現代性的時代中「所有穩固之物皆已煙消雲散」(p. 15)。本文之所以歷史地討論故宮作為一個映現著國族文化意識建構、消亡與重組的「異質地方」，並呈現了現代性時代短暫、無常的經驗，主要乃企望能提供一個迴身觀照、反思與佐證的鏡像。

註釋

註1　此論點參考傅朝卿的研究，傅氏指出：「1949 年，國民政府退守到台灣，海峽兩岸呈現敵對之情況。大批的非台灣籍人民及官員來到陌生之台灣，思鄉之情，難以形容，懷鄉之際，中國大陸之宮殿屋宇之印象不免時而浮現。中國古典式樣新建築之再現於是有了最基本之理由：撫慰民心。再者，中華文化道統向為國民政府自許為重大之責任，建築既是文化之一支，自當延續道統之標準。……在許多情況下，中國古典式樣新建築乃成為一種區分中央級機關與地方級機關意象之最有力工具之一。……外雙溪的故宮博物院有著一個迥然不同之空間構成…在造型上儘量以復古步趨來轉化成們之類的古典承重牆建築。」(傅朝卿，1993，pp. 227-235)。

註2　例如：2008 年五星級飯店「故宮晶華」開幕、2001 年啟動的「故宮新世紀」計畫，改造了正館室內空間並進行高級化導向的改裝策略；2012 年 6 月 9 日開展之「東西璀璨交流－Cartier 與兩岸故宮聯展」，讓故宮在聯展過程當中成為世界頂級精品的展演舞台。

註3　根據蔡方鹿對「中華道統思想」之界定，指的是：「廣義的、在中國文化史上客觀存在的、以儒家道統及其發展為主要綫索、吸收了中國文化各家道論及佛教和近代以來西方文化的關有思想、冠通古今包涵甚廣、廣泛影響中國文化各個領域的關於中國文化及哲學的核心和最普遍的範疇－道的理論和道的傳授形式及其發展演變的思想體系。」(蔡方鹿，1996，p. 6)。

註4　根據蘇澤與王秋華兩位建築師的回憶，故宮競圖案當時有五組團隊參加，當時的執行委員王世傑透過女兒王秋華將每個團隊的設計圖送至紐約徵詢幾位名建築師的意見，他們認為王大閎提出的方案較符合現代建築的象徵，這場競圖案就由王大閎所提出的設計案取得第一名。(參考：徐明松，2007，pp. 128~130。)

註5　黃寶瑜於 1918 年生，江蘇江陰人，字完白，號宿園、白尊、雪浪居。從小勤習書法、繪畫、篆刻，深具人文素養。1940 年高中畢業，因正逢對日抗戰，深感國難當頭遂進入交通部，主要工作是為地區長官及軍事當局裝設載波電訊而行遍大江南北，因目睹戰後殘垣斷壁，深感國家急需建設，故立下學習建築的志願。1941 年黃氏考入中央大學建築工程系，受教于劉敦楨教授，其畢業設計獲「中國建築師學會」一等獎。因成績優異，畢業後留校任助教，計追隨劉敦楨教授達七年之久。1949 年黃氏隨國民黨政府播遷來台，先執教于台南工學院(今成功大學)，首開「中國建築史」、「中國營造法」兩課程，此為臺灣的建築系有中國建築相關課程的開始，1960 年則出版《中國建築史》一書，傳播中國建築史相關知識與論述。除了學院工作以外，黃氏因戰時上司力邀擔任電力公司建築課長，負責臺灣全島電廠設計監造，於 1956 年兼任行政院房屋興建委員會工程組長，長期舉辦臺灣國民住宅展，同年黃氏接受美國住宅總署邀請，赴美賓州大學追隨惠登博士進行住宅與都市計畫，並赴哈佛、耶魯、麻省理工等學校探討建築教育問題。1961-1975 年間擔任中原大學建築系主任。1961 年黃寶瑜成立「大壯」建築師事務所，「大壯」之名

取自其師劉敦楨字型大小「大壯室主人」，期間設計與規劃作品為：「國立故宮博物院」(1965)、臺北市城門(景福、麗正、重熙；1966)、「中原理工學院建築系館」(1972)、「外雙溪中央社區住宅」，最特別的是，由於黃寶瑜設計之「國立故宮博物院」深受蔣中正喜愛，蔣氏曾請其將日據時期建造的「臺灣總督府」(今總統府)外觀更動為中國宮殿式，因黃寶瑜認為硬將古典樣式建物改成中國宮殿式實不適合力勸終止此案，蔣氏聞言後作罷。黃氏亦曾參與許多規劃設計案，如石門水庫後池地區佈置計畫(1962)、陽明山國家公園計畫(1963)、日月潭風景區發展計畫(1966)、林家花園整建計畫(1966)等。另外，黃氏的金石書畫作品也有相當造詣，曾任教師範大學美術系亦出版過《玉潮山房印存》(1973)、學藝邇言(1976)、雪浪居印(1989)、篆書禮運大同篇等，作品曾于英國劍橋大學東方學院及多倫多大學藝廊展出。(參考：李宜倩，2010，pp. 118-121。汪清澄，2001，p,71-73。周白合，2013。嚴月妝，1975，pp. 70-73。)

註6 黃寶瑜於設計說明當中即提到此設計希望能回應官方對於傳統及中國復興建築樣式的期待。其文為：「吾人乃能於西方國家進步之建築理論與技術有深切之體認。倘能於傳統之建築藝術，去蕪存真，融會中西，推陳出新，必將有助於中國復興建築式樣之成熟。予於中山博物院之設計…自當一本『古不乖時，今不同弊』之旨，追隨國人之後，同為中國建築之復興而努力。」(黃寶瑜，1966，p. 69)。

註7 此案的工程設計、庭園培植、環境整理、設備整理均為總統蔣中正親自指點。(蔣復璁，1977，p. 295)。

註8 「吾人認為故宮與中央博物院，是國家的特藏博物館，與一般作為社教中心之都市博物館性質不同，它的任務，保存重於展覽，因此構築貯藏的山洞為建館的必要條件」。(出處同註 6，p. 70)。

註9 黃寶瑜在＜中山博物院之建築＞一文中談及此景乃「當陽光自左上方入射時，則可獲得45°之陰影，人在影中，可得如北平午門前之感覺」。(出處同註 6，pp. 71-72)。

註10 傅朝卿，1993，pp. 234；嚴月粧，1975，pp. 70。

註11 出處同註 6，p. 76。

註12 摘自：黃寶瑜，1975，p. 736)。此文由記者張菱舲所寫，原刊登在＜建築中的故宮博物院＞《中華日報》(1962.6)。

註13 黃寶瑜認為：「吾人所擬追求的空間，必須是一個透視的空間，我所謂的透視，乃是指觀眾在任何一個陳列室中，均可意識到他是由何處來，將往何處去……」。(出處同註 6，pp. 71-72)。

註14 黃寶瑜設計說明為：「按聶崇義三禮圖稱：『明堂為同大之五室形，象五行。』據蔡邕月會章句：『夏后氏世室，殷人重屋，周之明堂，饗功、養老、教學、選士，皆在其中』，是我國古代第一重要之公共建築物」。(出處同註 6，pp. 71-72)。

註15 1912 年溥儀這位末代皇帝正式宣佈退位交出了國家統治權，但仍居於故宮之內，贈送古物在當時為其酬庸換取安全之策略。(林伯欽，2002，p. 234)。

註16 1924 年 11 月 4 日黃郛攝政內閣招開會議，通過修正「清室優待條件」五條，規定「『大清帝國宣統帝從即日起永遠廢除皇帝尊號』、『清室應…..即日移出宮禁』、『清宮…..一切公產應歸國民政府所有』；廢帝溥儀遷出皇宮。」(國立故宮博物院管理委員會，2000a，p. 16)。

註17 「善後委員會」於 1924 年 11 月 20 日正式成立，主要任務為會同清室近支人員清理公產與私產；同時接收公產，待宮禁一律開放，則轉而為國立圖書館、博物館等使用。(出處同註 16，p. 17)。

註18 雙十國慶日，故宮博物院以李煜瀛先生手書木質匾額嵌於宮殿入口神武門門洞，下午開幕典禮在乾清宮前舉行，由北洋政府審計長莊蘊寬主持。一時間萬頭鑽動。會後，善後委員會通電各界，宣布故宮博物院成立。(出處同註 16，pp. 36-37)。

註19 國民政府明訂故宮博物院「直隸於國民政府，掌理故宮及所屬各處之建築物、古物、圖書、檔案之寶館開放及傳布事宜」，後又公布「故宮博物院理事會條例」，將理事會定位為「故宮博物院議事及監督機關，決議及監督一切重要事項」。(出處同註 16，pp. 68)。

註20 該年日軍進攻熱河，伺機占領華北。故宮理事會成員考量故宮時局艱難，為策文物安全，宜未雨綢繆；乃成各單位選擇文物精華裝箱以備隨隨時遷移。(出處同註 16，p. 97。)

註21 「早在徐蚌戰情緊急之先，故宮理事即已頻頻商議疏遷。以策文物安全；然移運之目的地，一直議而未決。十一月十日，翁文灝理事長（行政院長兼）邀集常務理事朱家驊、王世杰、傅斯年、徐森玉、李濟等，招開談話會；會中，各理事一致主張疏散運台，並由理事會秘書杭立武先生（時任教育部財務次長）負責籌劃。另朱家驊先生以教育部長身份，建議擇精遷運中央圖書館所藏善本圖書；傅斯年先生則以中央研究院歷史語言究所、考古文物價值不下於故宮所藏，亦宜隨同搬遷。朱、傅二氏之議，均獲各理事同意。」(出處同註 16，p. 189)。

註22 出處同註 16，pp. 191-192，203。

註23 「亞洲協會」後稱為「美國亞洲基金會」，細節可詳見亞洲基金會官方網站。

註24 陳列室佔地近六百平方公尺(約一百八十餘坪)，為鋼骨水泥磚造平房；內部分隔為四間展覽室，另有故宮博物院、中央博物院籌備處辦公室各一間。(出處同註 16，pp. 224)。

註25 為了促成赴美展覽，行政院授權駐美大使葉公超與華府國家藝術博物館董事會簽署故宮文物赴美展覽合約書，並組織「中國古藝術品赴美展覽委員會」，辦理相關作業。期間共在華府國家藝術博物館、紐約大都會博物館、波士頓美術館、芝加哥藝術博物館、舊金山狄揚紀念博物館等展出。(出處同註 16，pp. 238-246)。

註26 吳淑英在《展覽中的「中國」：以 1961 年中國古藝術品赴美展覽為例》一書中，清楚載明故宮經費來源乃記錄于"國史館教育部檔案"之中，為：＜中央博物圖書院館聯合管理處章程規程＞，檔號 194/05。而唐耐心的研究亦指出「亞洲協會」除出資贊助建館，同時也支持博物院出版刊物、印刷收藏品目錄合舉辦美術會議等。 (唐耐心，1994，pp. 163, 224)。

註27 1959 年九月「蔣總統以北溝地處偏僻，交通不便，囑行政院於台北近郊擇地闢建博物館，既以宣揚華夏文化，亦以發展觀光事業；行政院乃設置『國立故宮中央博物院遷建小組』，籌劃辦理」。(出處同註 16，pp. 241)。

註28 於 1968 年成立的「中華文化復興委員會」則延續了另一波以招喚國魂為基調的意識形態實踐與「中國建築現代化發展」，1966 年在國父的誕辰紀念日十一月十二日的這一天，國民政府舉行中山樓的落成儀式，當時的總統蔣中正在當日所發表的中山樓中華文化會堂落成紀念文成為中華文化復興運動的信念。為了保護傳統文化，當天孫科、王雲五、陳立夫、孔德成等人發起了連名，聯合當時參加中山樓中華文化堂落成紀念會的人士，籲請政府將每年的國父誕辰紀念日，同時定為中華文化復興節。

註29 此運動並非突然拔地而起的全新理念，而是源於國民黨高層在分析大陸統治權之所以失守最主要的原因乃並無成功控制知識界和文學表達所致，從而把道義和心理上的陣地拱手讓人。為了不願再犯同樣的錯誤，因此 1950 年代起國民黨政府即慢慢地透過戰鬥文藝等方針將文藝規劃於政治實踐之一環，最後在 1960 年代中期加以完全地控制。(出處同註 26，p. 222)。

註30 如 1967-1975 年間身兼國民黨秘書長與文復會秘書長谷鳳翔所言：「我們先民先哲遠在二千五百年以前，就為我們提出了『天下為公』大同思想，而 國父所首創的三民主義，今天更為一切血氣之倫所景仰嚮慕的鵠的。所以中華文化復興運動，乃為倫理、民主、科學之發皇，亦即為三民主義的實踐運動」(谷鳳翔，1968，p. 2)。

註31 王大閎曾說：「政府一向提倡文化復興，我覺得『文化復興』基本上，方向沒有錯，可是推行方式不當。『復新』不是復古，要表達的是新的東西，不是舊的東西這兩者有很大的區別，即生與死的區別。目前政府提倡自強運動，我們不能對外人說我們的祖宗多優秀，拿一幅古畫，一個花瓶來炫耀，我們要表現出我們現在多麼優秀，如此，人家才願意跟我們來往，尊重我們!」。(摘自：蕭梅，1995，p. 8)。

註32 王雲五、王世杰、孔德成、丘念台、田炯錦、包遵彭、余井塘、李宗侗、李濟、馬超俊、馬壽華、淩純聲、莊尚嚴、陳大齊、陳啟天、

陳雪屏、張其昀、張群、張道藩、張厲生、連震東、黃少谷、黃季陸、黃君璧、黃朝琴、成天放、葉公超、蔣復璁、閻振興、鄧傳楷、錢思亮、謝耿民、羅家倫、何聯奎等 35 人。(出處同註 16，p. 269)。

註33 「『國立故宮博物院遷建小組』由行政院聘請：王世杰、周至柔、梅貽琦、馬紀壯、沈怡、黃朝琴、嚴家淦、尹仲容、連震東、陳雪屏、孔德成、邵逸周、周象賢等十三位委員組成，並以王世杰先生為總召集人；下置「工程設計」、「土地徵收暨築路」兩組，分別由黃朝琴、馬紀壯二委員認召集人。」(出處同註 16，p. 240)。

註34 例如：委員李宗侗 1926 年至 1933 年，任故宮博物院秘書長，參與故宮文物的清理與接收工作。抗日戰爭期間，參與護送故宮文物南遷南京、上海、重慶。1948 年，故宮文物遷往台灣，李宗侗參與清點及整理，設立台灣國立故宮博物院。後來，李宗侗擔任國立台灣大學歷史系教授。

註35 「故宮博物院對於『國魂』的闡揚，由於它的收藏，亦有它獨特的重大責任。」。(出處同註 7，pp. 56-57)。

註36 故宮院長秦孝儀於 1985 年 10 月 10 日所述之跋文提及：「世界文化，支脈很多，如『埃及文化』、『印度文化』…其民族有的竟會突然消失，或者是被其他民族取而代之。唯獨「華夏文化」，五千年綿延不絕……近年來，華夏文化的傳統，正處於嚴重的被摧殘破滅、被無情醜詆的危殆時期… 國父孫中山先生早已有鑒及此，提出孫文學說、三民主義，並以民生史觀為歷史的中心，要我們一方面發揚華夏文化固有的道德智慧－從根救起；一方面也要我們學習歐美的長處，取經用宏－迎頭趕上；先總統 蔣公，繼承革命大業，復以『倫理』、『民主』、『科學』，來闡揚三民主義的本質」(秦孝儀，1985，pp. 1-10)。

註37 出處同註 6，pp. 76。

註38 誠如王國維在《明堂廟寢通考》明堂通論中提及「古制中之聚訟不決者。未有如明堂之甚者也」。王國維，《明堂廟寢通考》，＜通論二・明堂＞(《雪堂叢刻》)。(摘自：田中淡，2011，p. 227)。

註39 出處同註 12，p. 47。

註40 林果顯，2005:92。《中央日報》，1966 年 11 月 24 日，5 版；1966 年 11 月 26 日，3 版；1967 年 1 月 1 日，5 版。

註41 郎玉衡，《中央日報》（1967.1.1）第五版。

註42 例如：「其中最具代表性的是修改憲法、廢除台灣省籍總統民選，總統的直接選舉，賦予總統代表台灣主權的更大正當性，也將使得台灣與中國越走越遠」。(摘自：王振寰，2010，p. 128)。

註43 故宮博物院典藏北京故宮的國寶，過往象徵著延續中華文化道統與政權正當性，與中華民國族意識的構築與維繫息息相關。然而隨著 1990 年代以降政壇統獨意識對立的升高，故宮的定位顯得有點尷尬曖昧。例如，故宮 1999 至 2005 年間舉辦的 123 檔特展，主題多為帝王將相的文化遺產相關，這類展覽佈時遭獨派人士抨擊，質疑故宮的存在與本土社會有隔閡。2000 年民進黨取得中央政權，故宮也在該年聘請了講究本土化的院長杜正勝，其在任四年間陸續出現一些不同於過往的文物特展，例如，2002 年「披荊斬棘－十七世紀後的台灣」、2003 年「福爾摩沙－十七世紀的台灣，荷蘭與東亞」展，這些特展因著與地方型博物館合作（如：奇美博物館、李梅樹文教基金會等）及本土藝術家作品與收藏，透過媒體合做行銷大展。(王志弘、沈孟穎，2006，pp. 6-7)。

註44 導演鄭文堂的新作《經過》，「是故宮博物院首次運用電影膠卷打造時代感新形象的成品，《經過》，此片藉由蘇東坡留下的『寒食帖』真跡，串起三位主角對某段時光或記憶的留戀，整部電影擺脫了行銷功能性的商業包袱，僅僅藉由一個關於失去與尋找的小品故事，就找到了一般城市觀眾也能認同的感動與共鳴。導演鄭文堂：看了『寒食帖』的資料，覺得它和台灣很多人的命運很像，故宮就像現在住在島上的這群人，其實跟『寒食帖』的命運都有點接近，因為戰爭關係輾轉流連很多地方，因為族群衝突，從中國領土到日本，再從日本殖民地到台灣政府，生命歷程很像，所以我選了『寒食帖』作為串聯故事的基礎」。摘自：http://blog.yam.com/karukan/article/9944032。

註45 周功鑫說：「2008 年是國立故宮博物院成立

的第 84 年。它是世界重要文化與知識的寶庫，也是傳遞華夏藝術之美的殿堂」。(摘自：周功鑫，2009，pp. 4)。另在野島剛《兩個故宮的離合:歷史翻弄下兩岸故宮的命運》書中的周功鑫專訪亦載明了以下周氏態度:「他們的作法會把故宮本來的特色打散。博物館的經營不能太博，中華文化才是故宮的特色。杜先生本來的想法不是多元化，而是去中國化。方向不對，表示他對博物館的認識和專業性不夠。因為故宮本來就是以宮中收藏為主，不可能再去結合其他亞洲的文物」。(p.220)，而周氏對於南院的態度則是「台北故宮的文物不會搬過去，但是可以協助。」(p.221)。

註46 2001 年故宮舉辦了「國立故宮博物院正館改善工程競圖」，當時的參與團隊有羅興華建築師事務所、柏森建築師事務所、劉培森建築事務所、大品建築事務所、大元聯合建築事務所、董速建築師事務所、李昆霖建築事務所、郭恆成建築事務所、許伯元建築事務所、王立甫建築事務所。(葉錡欣，2011，p. 115)。

註47 正館公共空間改善：一、擴大公共門廳 擴大原公共門廳之範圍，並將正館之前庭向外擴建，結合兩翼之拱門通廊，形成一公共大廳，擴建部分設 130 人以上「多用途的多媒體簡報室」及可容納約 300 人的大廳及公共服務空間。

註48 根據故宮博物院秘書室主任蘇慶豐的說明，羅興華建築師的方案之所以拿到競圖是因為「在其他的建築師的規劃設計當中，羅興華建築事務所的設計比較沒有改變故宮的建築意象。整體外觀看起來，還是維持原來的樣貌，沒有破壞到整體外觀的意象，從牌樓往上看不出來有整建的改變，保有故宮原來的樣子」。摘自：訪談故宮博物院蘇慶豐秘書室主任，訪談時間：2010 年 9 月 20 日下午 2 點。參與訪談者：蔣雅君、葉錡欣。訪談內容出處同註 46，pp. 160-168。

註49 近幾年推行之「數位典藏」、「數位博物館」、「數位學習」之工程。

註50 如：故宮出資拍攝的電影《經過》，該片是由鄭文堂執導，獲得第 41 屆金馬獎最佳音效獎。片中藉由蘇東坡的書法名作《寒食帖》，將三個不同生活領域的人牽引在一起，穿插故宮的歷史片段，將文物、歷史、當代生活結合一起。

註51 3D 動畫影片《國寶總動員》、侯孝賢執導的《盛世裡的工匠技藝》等。

註52 2005 年雙方簽訂合作意向書，展開設計溝通與發展，主力設計師 Stefano Giovannoni 的創造靈感源自於故宮院藏的清高宗御製詩中乾隆皇帝年輕時的畫像而創造出吉祥物「Mr. Chin－清先生」，並衍生一系列商品全球銷售，該產品於 2007 年 5 月 23 日於故宮正式舉行全球首賣發表會。(林國平，2007，p. 192)。

註53 根據大紀元 7 月 14 日報導，首映當日「故宮廣場佈置得氣派非凡，長長的紅地毯加上炫麗的燈光，展現不一樣的面貌；琵琶陣合奏、敦煌樂舞、古典金飾走秀等表演節目，則呼應片中的大唐風華。為了爭睹偶像風采，許多影迷早早就守候在星光大道，氣氛非常熱鬧，有攤販甚至在現場賣起冰淇淋；人潮從最上層的主舞台，一路綿延到至善路前廣場，大型的紅色電影看板，則成為大家拍照的最佳『景點』。 喜歡寫書法的劉德華表示，今晚他有一點緊張，心情也很激動，因為這是他從影以來，場面最大的電影首映會；獲得最多影迷尖叫聲的金城武也說，看到這樣的場面，他也很激動。 章子怡穿著黑色大碎花禮服亮相，模樣端莊典雅，她說，今晚很開心，感謝大家對『十面埋伏』的支持。 此外，藝人小 S、林志玲也到場獻上鮮花和朱銘雕刻作品給張藝謀，為首映活動增添不少星光；視金城武為偶像的小 S，還要求抱一下金城武，羨煞一票師奶影迷。首映會的最後活動是進行故宮文物複製品義賣，每件物品一百萬元起跳，所得將作為七二水災賑災經費。」（中央社記者吳素柔台北 14 日電）2004.7.14

註54 訪談故宮博物院蘇慶豐秘書室主任，訪談時間：2010 年 9 月 20 日下午 2 點。參與訪談者：蔣雅君、葉錡欣。訪談內容出處同註 46，pp. 160-168。

註55 故宮晶華位於故宮博物院正館西側，緊鄰行政大樓文會館，由國內首席建築大師-姚仁熹先生設計，建築理念傳承故宮文物特有的傳統歷史特色，不著重建築形式或語彙的模仿

重現，而以尊重現有環境的態度，將傳統建築的精神及飲食文化的意涵，透過當代營建技術、結合現代設計思惟，具體地呈現並傳承。室內空間規劃的部分，則是邀請到日本知名的空間設計大師—橋本夕紀夫先生操刀，冰裂紋(宋朝青瓷因為釉的品質與燒窯的溫度，會讓成品外表形成自然的裂紋，有其自有的代表性與藝術性)是貫穿整棟餐飲中心的重要設計元素，入門大廳的玄關、餐桌之間的隔屏、牆面上裝飾紋路，處處可見這中國藝術品中自成一格的特有紋路。步入一樓餐廳、中央挑空六米的天井創造出古代客棧的用餐氛圍，中央走道兩旁矗立著直達二樓天頂的燈柱，是根據新石器時代的玉琮(古代祭祀用的禮器)造型打造。走道左右為古樸雅致的小吃區，該區選掛的燈具為仿西周宗周鐘(祭祀用的樂器)的外型，搭配選自花蓮的大理石與木邊桌面，古今交錯、完美融合。走道盡頭為中式點心的開放式廚房，師傅的巧手烹藝、得以在此精采呈現，盡頭左面的牆上選用了一幅唐人宮樂圖，圖中描寫後宮嬪妃十人，圍坐于一張巨型方桌，各自品茗、行酒，中央四人則負責吹樂助興，席間樂聲優揚，連蜷臥在桌底下的小狗兒都陶醉其中！右邊牆面則選用宋徽宗文會圖，畫者精緻的描繪出文人雅士相聚品茗、吟詩作對的閒情雅致；二幅經典名作、呼應與故宮歷史文物緊密結合的用餐氛圍。(摘自：http://www.silkspalace.com.tw/chinese/tour.htm.2010/12/1)

註56 摘自：訪談故宮博物院蘇慶豐秘書室主任，訪談時間：2010 年 9 月 20 日下午 2 點。參與訪談者：蔣雅君、葉錡欣。訪談內容出處同註 46，pp. 160-168。

參考文獻

Anderson, Benedict

1991 Imaged Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. revised edition, London: Verso.

Berman, Marshell

1982 All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. New York: Simon and Schuster.

Chu, Samuel C.

1980 "The New Life Movement before the Sino-Japanese Conflict: A Reflection of Kuomintang Limitations in Thought and Action", China at the Crossroads: Nationalist and Communists, 1927-1949. Boulder: Westview Press, 37-68.

Foucault, Michel

1986"Text/Contexts of Other Spaces". Diacritics.16(1): 26.

Gellner, Ernest

1983 Nations and Nationalism. Oxford: Oxford University Press.

Giddens, Anthony

1990 The Consequences of Modernity. Cambridge, UK: Polity Press.

Hajinicolaou, Nicos

1978 Art History and Class Struggle. translated from the French by Louise Asmal, London: Pluto Press.

Hobsbawn, Eric & Ranger, Terence.(eds)

1989 "Introduction", The Invention of Tradition. New York: Cambridge University Press.

Ju, Jane C.

2003＜The Palace Museum as Representation of Culture: Exhibitions and Canons of Chinese Art History＞《畫中有話：近代中國的視覺表述與文化構圖》486-487，中央研究院近史所。

Schwartz , Benjamin I.

1999＜五四及其後的思想史主題＞《劍橋中國史》544，臺北市：南天。

大元聯合建築師事務所

2008＜故宮晶華餐飲中心＞《Dialogue》9月：98-105。

王志弘、沈孟穎

2006〈誰的「福爾摩沙」？展示政治、國族工程與象徵經濟〉《東吳社會學報》20：6-7。

王家鳳

1985＜故宮博物院六十年：寶物歷險記＞《大

成》144： 2-8。
王振寰
2010〈現代國家的興起：從殖民、威權到民主體制的國家機器〉《帝國邊緣》128，臺北市：群學。
《中央日報》
1950 5月17日，1版
田中淡
2011《中國建築史之研究》，黃蘭翔譯，臺北市：南天。
石守謙
2011＜由文化意象談「東亞」之形塑＞《東亞文化意象之形塑》31，臺北市：允晨文化。
吳淑瑛
2002《展覽中的中國:以1961年中國古藝術品赴美展覽為例》，國立政治大學歷史研究所碩士論文。
李宜倩
2010＜現代中的東方建築文人－黃寶瑜＞《建築師》118-121。
杜正勝
2000＜故宮願景：致故宮博物院同仁的一封信＞《故宮文物月刊》(209)： 13。
2001＜藝術、政治與博物館＞《博物館的專業主義：2001年博物館館長論壇論文集》9-23，臺北市：國立歷史博物館。
2003《臺灣的誕生：十七世紀的福爾摩沙》，臺北市：時藝多媒體傳播。
2008＜故宮願景：致故宮博物院同仁的一封信＞《故宮文物月刊》8月(209)： 4-16。
汪清澄
2001＜中外名人傳－江蘇才子藝術家 黃寶瑜(1918-2000)＞《中外雜誌》69： 71-73。
谷鳳翔
1968＜中華文化復興之道－倫理、民主、科學＞《中華文化復興月刊》l2(9)： 2。
那志良
1957《故宮博物院三十年經過》，臺北市：中華叢書。
那志良
1966《故宮四十年》，臺北市：臺灣商務印書館。
周功鑫
2009《國立故宮博物院九十七年年報》，臺北市：故宮。
2010《國立故宮博物院九十八年年報》，臺北市：故宮。
周白合
2013《中原大學建築系館的興建歷程及其空間型態之研究》，中原大建築系碩士論文。
林安梧
1994＜從「單元統一」到「多元統一」－以「文化中國」－概念為核心的理解與詮釋＞《文化中國理念與實踐》61，臺北市：允晨文化。
林果顯
2005《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）－統治正當性的建立與轉變》132，臺北縣：稻鄉。
林柏欽
2002＜「國寶」之旅＞《中外文學》30(9)： 239。
林國平主編
2007《時尚故宮．數位生活》，臺北市：故宮。
金光裕編輯
2004＜國立故宮南院博物館新建南部分院國際競圖－競圖緣起與目的＞《建築》87：52-55。
唐耐心
1994《不確定的友情：台灣、香港與美國，一九四五至一九九二》，臺北市：新新聞文化。
徐明松
2007《王大閎：永恆的建築詩人》，臺北縣：木馬文化。
秦孝儀
1985＜華夏文化與世界文化之關係圖錄 跋＞《華夏文化與世界文化之關係圖錄》1-10，臺北市：故宮。
國立故宮博物院編撰
1995《故宮七十星霜》，臺北市：台灣商務。
國立故宮博物院編輯委員會編輯
2000a《故宮跨世紀大事錄要:肇始播遷復院》，臺北市：故宮。
2000b《故宮跨世紀大事錄要:擴建轉型茁壯》，臺北市：故宮。
許湘玲
1981＜故宮的變遷與成長＞《雄獅美術》119：46-49。

連俐俐
2010《大美術館時代》，臺北市：典藏。
野島剛
2012《兩個故宮的離合》，臺北市：聯經。
陳其南
1988《關鍵年代的台灣－國體、法制與農政》，臺北市：允晨文化。
陳宗權、張永富編
2009《國立故宮博物院九十七年年報》，臺北市：故宮。
傅朝卿
1993《中國古典式樣新建築》，臺北：南天書局。
黃杰
1981《先總統 將公與中華文化》，台北市：國康。
黃寶瑜
1966〈中山博物院之建築〉《故宮季刊》1(1)，69-77。
1975《建築．造景．計劃》，台北市：大陸書店。
楊聰榮
1992《文化建構與國民認同：戰後台灣的中國化》，清華大學社會人類學研究所碩士論文。
葉錡欣
2011《從國族文物到城市資本積累：台北故宮博物院文化形式的變遷》，中原大學建築學系碩士論文。
廖建彰
2001《建築神話－戰後臺灣「現代中國建築」論述的形構（1940年代中－1990年代末）》，國立台灣大學建築與城鄉研究所碩士論文。
蔡方鹿
1996《中華道統思想發展史》臺北市：中華道統。
蔡玫芬主編
2006《八徵耄念：國立故宮博物院八十年的點滴懷想》，臺北市：國立故宮博物院。
蔣中正
1968＜國父一百一晉誕辰中山樓中華文化堂落成紀念文＞《中華文化復興運動》1，臺北市：幼獅。
蔣復璁
1977《中華文化復興運動與國立故宮博物院》，臺北市：臺灣商務。
1988〈雜憶故宮博物院〉《大成》177： 6-8。
蔣雅君，葉錡欣
2011〈當國族文物與象徵經濟相遇：二次戰後迄今台北故宮博物院之象徵修辭變遷研究〉《南方建築》144： 78-85。
蔣雅君
2006《移植的現代性，建築論述與設計實踐－王大閎與中國建築現代化論戰，1950-70s》，國立台灣大學建築與城鄉研究所博士論文。
盧毓駿
1998〈國立臺灣科學館建築設計旨趣〉《盧毓駿教授文集 壹》132-137，臺北：中國文化大學建築與都市設計系系友會。
蕭百興
1998《依賴的現代性－台建築學院設計之論述形構(1940中－1960末》，國立台灣大學建築與城鄉研究所博士論文。
蕭阿勤
1991《國民黨政權的文化與道德論述(1934-1991)－知識社會學的分析》，台灣大學社會學研究所碩士論文。
蕭梅
1995《王大閎作品集》，國立台北技術學院建築技術系。
聶崇義
1985《新定三禮圖》，上海：上海古籍出版社。此份檔案由國立台灣圖書館提供，提供日期：2013.3.15
嚴月粧
1975＜山林中的隱者－黃寶瑜＞《房屋市場月刊》70-73。
嚴家淦
1967 ＜紀念開國與復興文化＞《中央日報》1月1日九版。
蘇慶豐、張錦川編
2010《國立故宮博物院九十八年年報》，臺北市：故宮。
顧毓琇
1968＜中國的文藝復興＞《中華文化復興月刊》l2(2)：3。

airiti

網站資料
http://www.silkspalace.com.tw/chinese/tour.htm, 2011/3/19
http://www.nmh.gov.tw/museum/story.html, 2011/3/1
http://www.nmh.gov.tw/art/history.htm, 2011/12/1