

自然及國族傳統的重合與試煉：

盧毓駿之〈明堂新考〉到大成館的論述實踐研究*

The Coincidence and Trial of Nature and National Traditions in Chinese Culture:

A Study of Yu-Jun Lu's Discursive Practices from Ming Tang Xin Kao to Da-Cheng Building

蔣雅君
Ya-Chun Chiang

中原大學建築學系專任助理教授
Assistant Professor, Department of Architecture, Chung
Yuan Christian University

| 摘要 |

本文基於國史建構論，透過東、西交軌重探盧毓駿視為「天人合一」哲學體現之〈明堂新考〉與大成館的知識論內涵。研究發現盧氏將生物學社會想像與二十世紀的現代主義機械論共構，試圖以還原論與結構理性主義再現「自然」之本真性，並轉化於「明堂」復原圖說和大成館。「衢室」隱含「庇護場所原始狀態」意涵，率直裸露的構造與空間穿透性宛若有蓋廣場，呈顯「自由中國」起源具現代主義建築特質。以人文主義機械論的「數」與模矩觀分析「明堂」台基與五室尺度與比例，說明此建築是高度文明表現，卻也將傳統的復原導向現代性之普同化認識框架。大成館以井田造形為基底結合「明堂」五室與合院，表達國族是由單一核心之有機體複製而成，具重農主義思想。借鑒萊特的有機建築觀，將其作品之細胞核心（火爐）轉換成無落柱講堂（太室），而同具「天人合一」意涵的合院，其中庭亦為細胞核心，在類比國族最小家戶單元時，串起聖人之治鏈結家國的隱喻，呼應中華文化復興運動家國一體化的道德政治理想，此原型再造於中國文化大學各校舍，成為不斷繁衍的垂直城市。惜建築室內根據三元論與可塑性發展以

* 感謝審查委員提供精闢修改意見，科技部核定補助「盧毓駿都市計畫思想及其對建築形式創造之影響研究」（計畫編號：MOST 108-2410-H-033-035-）推動研究執行，台北市立美術館團隊暨王俊雄教授籌辦「現代與非現代：台灣戰後建築論壇」，惠予釐清重要觀點契機。王嘉臻建築師贈《明堂新考：一個建築師想像中的中國古代明堂》單行本作為核心研究資料，盧毓駿公子盧偉民先生越洋受訪，李乾朗教授、吳光庭教授、黃有良建築師、彭武文建築師受訪及熱情協助，讓本研究開展維度更為立體。

* 本文投稿日期：2022.05.27；
最後修訂日期：2022.09.05；
接受刊登日期：2022.10.28。

植物枝幹延伸之空間構成，遭遇國族外觀的面相學需求而產生斷裂性，且因忽略經驗的感知與地域性回應，並受空間論影響將建築中的人視為移動中以視覺為主體的物理性存在。最終，傳統的「天人合一」觀解離，而「自然論」的「本真」亦成為破碎殘影。

關鍵詞 | 大成館、明堂、自然、中華文化復興運動、有機建築、天人合一

| **Abstract** |

This study aims to, through the interlaced trajectory of the East and West, rediscover the epistemological connotation of Lu's "Ming Tang Xin Kao" and Da Cheng Guan on the basis of the notion of invention of national tradition. The study reveals that Lu has co-constructed biological social imaginary and modernist mechanisms of the twentieth century in order to represent the authenticity of "Nature" with reductionism and structural rationalism; and have them transformed in the restoration diagram. The "qu shi", which implies the meaning of "the original state of shelter", has a straightforward and exposed structure like a covered plaza, showing the origin of "Free China" and the characteristics of modernist architecture. Lu based on the humanistic mechanistic view of "number" and modular system, the scale and proportions of the base and the five chambers are analyzed, showing that "Ming-Tang" is an expression of a high degree of civilization, but it also leads the restoration of tradition to the universal assimilation framework of Western modernity. Da Cheng Guan, which is designed based on the shape of well-field system to integrate Ming-Tang's five chambers and courtyard (he yuan), expresses the thinking that the nation is formed by the duplication of single-core organism and is physiocratic. Due to

reference F. L. Wright's organic architecture concept, the cell core (fireplace) in Wright's works was transformed into a pillarless auditorium (tai shi). The atrium of the courtyard (he yuan) is recognized as the core of the cell, which also has the meaning of "Man-Nature", is compared to the smallest family unit, which is a metaphor of connecting the family and the state through the rule of the saints, echoing the Chinese cultural revival movement's moral politics. When this model is recreated in buildings of Chinese Culture University, it forms a vertical city. The asymmetrical composition of extended plant branches and rhythmic architectural form constructed based on the exterior architectural form defined by interior space functions, on the other hand, fail to co-exist in the appearance of architecture. In addition, Lu ignored the perception of empiricism and regional response, and was influenced by space theory regarding people stay in architecture as a moving physical existence with vision. In the end, the traditional view of "Man-Nature" is facing dissociation. Finally, the "Authenticity" of "Naturalism" becomes a shattered afterimage.

Keywords | Da Cheng Guan, Ming-Tang, Nature, Chinese cultural revival movement, organic architecture, Man-Nature.

一、前言

以哲學的層次解釋中國建築的看法，乃以台灣戰後的建築界為主。國民政府遷台，傳統建築的研究止於思辨。同時，政府極力提倡傳統文化的復興，以傳統思想來解釋傳統建築成為風氣。……盧毓駿先生為官方的建築代言人，他不是以道家說立論，而自儒家入手。他最重要的貢獻是提出「天人合一」的觀念來解釋建築。

——漢寶德（1995：117）

漢寶德先生在〈中國建築傳統的延續〉，說到「中國建築『現代化』的問題，自從建築家有意識地尋求解答以來，一直是建築界最引人的課題」（漢寶德，1995：100），此直指二十世紀的中國與戰後台灣的建築專業者，投身建築實踐時國族文化表徵與建築現代化交織而行，是無法迴避的命題。這些專業者因著不同的知識論背景而提出對於「傳統」與「現代」多元的認知及再現，採東、西理論取捨與交融，再造具現代意識的傳統樣貌，來符合特定社會文化制度環境的特殊語境，不僅豐富了台灣現代建築多元的樣貌，更產生了許多的移植現代性經驗。而此議題之生發實與國府遷台後的文化認同塑造需求息息相關，1966年逢中國文化大革命批孔揚秦等相關論述沸騰，國府發起中華文化復興運動與之抗衡，此運動延伸了南京政府時期的文化保守主義「尊孔讀經」論述與「民族美學」，以儒家聖人之治的政治理想主義烏托邦為思想主軸，將「道統說」視為「中國正統」文化論述的核心，藉以作為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，並在冷戰結構下作為「自由中國」的文化

思想投影（唐耐心，1994：222）。因國族意識形態教育需求，營造了國府重要文化代理人探討「明堂」空間考據和再現的風潮。當時三種不同的「明堂」論述落實於國府文化復興政策的大型官方公共建築，盧毓駿建築師著述之〈明堂新考〉，並成為文化大學校舍建築如：大成館、大仁館、大義館等之藍本。黃寶瑜建築師以〈聶崇義三禮圖〉所述之「明堂為同大之五室形」為參照，發展故宮博物院第一期工程之品字形平面（黃寶瑜，1966：72）。修澤蘭建築師在張其昀主導下，以王國維〈明堂廟寢通考〉之論證為基礎繪出復原圖，並結合天壇進化論及美國會議事亭之共和想像而設計中山樓（蔣雅君，2022）。此說明了戰後官方大型現代建築的知識論內涵，與「明堂」建築的論述實踐息息相關。總體而言，這三者的思路仍延續著千年以來先秦時代明堂考據的兩大爭論，一為明堂及靈台、辟雍是天子施行王道政治之所在的原始儒家思想，二則視明堂為調和天人關係與施行月令之場所（田中淡，2011：24）。黃、修二人主要是延續第一種路線，將古籍之描述作為設計發想的參考，創造霸權領導權的道德象徵場域。而盧毓駿的〈明堂新考〉則試圖結合兩大爭論，透過特定的知識論基礎與邏輯推演，希望試圖找出一種既涵蓋「自由中國」的道統並呈現傳統哲學觀的文化原型。

本文考量盧毓駿建築師（1904-1975）既是中國新時代都市計畫學、防空都市規劃與建築學的奠基人（汪曉茜，2014：142；余爽，2012），也是中國第一位翻譯勒·柯比意（Le Corbusier, 1887-1965）《明日之城市》（1934）者，戰後撰寫《現代建築》（1953），為一時間最重要介紹現代主義論述的著作，1960年則著書《都市計畫學》上、中、下三巨冊，

一生不遺餘力引入西方現代主義前衛思想，亦在國府層峰推動民族建築時並未缺席，在跨越傳統與現代間塑造了特定時代的建築文化，1959年初步規劃設計華岡文化大學校園及校舍，設計了大成館（1960）、華岡校舍（1961）、大仁館（1961）、大義館（1961）、大倫館（1961）、菲華樓（1961）、大恩塔（1969）等，讓此類建築簇群式的連結。更因1948到1972年間作為考試委員負責命題，及1961年起創辦中國文化學院（後改為中國文化大學）建築及都市設計系，對戰前中國與戰後台灣的都市及建築現代性的塑造影響深遠。盧氏設計的大成館作為「明堂」建築原型的體現，是以〈明堂新考〉（1957）為藍本，呈現傳統與現代前衛交軌。考其以建築師的角色透過歷史考據而生產建築論述實踐，是一種實驗性的建築設計方法，且盧氏接枝中國「天人合一」哲學與西方「自然論」體系之有機哲學表現於國族美學，則撥解其往復於傳統與現代的知識論冒險旅程，可讓我們窺見隱身於宮殿式建築背後複雜的現代性，甚至重思二十世紀中葉建築專業者們面對現代主義思潮的強烈湧動，創作的建築表徵看似為學院派建築知識論的體現，卻在論述實踐向度中呈現了糾結於傳統和現代的思辨。

目前對於大成館的研究，許多學者指出此建築誕生於國族風潮，研究成果豐碩。如：傅朝卿認為其構成術過於執著於「明堂」形狀，造成實虛交替空間感的喪失僅成量體堆砌，且明堂意義易成建築師非常主觀的自我遊戲規則（傅朝卿，1993：238；2019：702-706），吳光庭與蕭百興認為此建築乃清末以降文化保守主義思潮「中體西用」說的延伸，而盧氏運用現代技術重塑造型的企圖，使得中國建築在其想像裡充滿新的可能性，蕭

氏則延伸於建築在面相學表現主義向度上的體現（吳光庭，2015：14-20; 1990：51; 蕭百興，1998：404-417）。蔡一峯認為盧氏之明堂原型反應「擇中求正」價值觀，是文化的「基模」(schema)，亦是現代都會高層建築原型（蔡一峯，1998：4-19-4-61）。但或因將盧毓駿〈明堂新考〉視為先驗的存在，故對大成館空間生產的思想脈絡、考據視角及對傳統和現代的選擇與詮釋則未著墨。

而關於盧氏的「明堂」考據研究成果，則林會承、田中淡等學者已指出研究的時代貢獻，卻也透過考古資料比對指出成果恐有論證不足之慮（林會承，1984：127-182；田中淡，2011：3-62）。而王貴祥、薛夢瀟等人就社會組織對應文獻考據及考古挖掘，探討「明堂」功能與論述，前者指出上古「明堂」具宗教祭祀功能，具通神靈、感天地、接萬靈的作用，天子在此充當交通人神的「大祭司」，且盧氏與千年來的儒者認知夏、商、周三代明堂同一制度實不相同（王貴祥，1998：214）。薛氏指出盧氏強化之「周人明堂」與「月令明堂」分析視角，皆是漢儒以漢代明堂制度作為認知的經學想像（薛夢瀟，2015：22-42）。總體而言，當代關於「明堂」研究的評述多少都指向了過往考據近乎都擺脫不了建構性，也牽引出在不掉入絕對真偽之爭的疑旨下，重啟研究發問的可能，即「不同時代的學者研究明堂之方法與時代意識為何」之研究取徑。

而考量國（民）族建築創造的歷史時勢，根據班納迪克·安德生（Benedick Anderson）的研究，認為「民族」本質上是一種「現代」的想像形式，是享有主權的政治共同體，而「國（民）族主義」作為一種在十八世紀被

創造出來的「特殊的文化人造物」，是從「各自獨立的歷史力量複雜的『交會』過程中自發的萃取提煉出來的一個結果」（Anderson 1991: 9），及艾瑞克·霍布斯邦（Eric Hobsbawn）將「傳統的發明」（invention of tradition）視為十九、二十世紀的「現代形式」（Hobsbawn 1989），提醒了民族起源與文化的考據，和具有歷史式樣的民族建築創造，皆為現代的「歷史計畫」，而「傳統」是被創造出來的。談及「現代」的創造思路，則盧氏在多樣化的現代建築論述實踐道路中的選擇與轉化亦應為建構之一環。據此，本研究將探討盧毓駿之〈明堂新考：一個建築師想像中的中國古代明堂〉與大成館之傳統是以何種視角被建構與再現？盧氏將「明堂」視作「天人合一」理想範式，是如何跟等同視之的西方自然論之「有機建築」路線結合？並落實於大成館，形構了戰後現代建築之多樣性。

二、考據、想像與設計落實：〈明堂新考〉與大成館

1962年「中國文化學院」（今文化大學）成立，最早是以「中華文化基金會」之籌組而運作，由學校創辦人張其昀和委員盧毓駿、張宗良（1905-1986）、王志鵠（1905-?）等人共同籌劃，「中國文化研究所」最早開始招生，共有12個學門（張其昀，1962）。早期的校園規劃與六棟校舍建築由盧毓駿規劃設計，大成館【圖1、2】最早完成亦是其他幾棟校舍的原型，根據盧毓駿和張其昀的說法，這些校舍在建築形式上以宮殿式建築整合「明堂」推論以表徵「華化教育」與「道統」理念，而校園道路以孔子



圖1 大成館（引自：國史館。典藏號：002-080111-00003-009）



圖2 大成館（蔣雅君攝）

大道、孟子大道等命名，俱為儒家心性之學的意念投影。校區緊鄰陽明山美國山仔后美軍宿舍，且與國民黨黨政軍思想調訓重鎮國防實踐研究院、中山樓、介壽堂等甚近，張其昀因身兼國防研究院院長及國民黨秘書長等職，面臨開學在即但大成館未能完工，竟可借用介壽堂舉辦開典禮（王惠君，2018：78-80），說明此校創立充滿黨國教育色彩。為了能夠更清楚地理解空間的國史書寫之建構性內涵，本文將優先考察〈明堂新考〉之推論視角，後延伸至大成館的設計論述實踐。

（一）「明堂」原型之推論與再造

中國為民主思潮最先發達之國家，堯、舜、禹禪讓之共和政體，歷史家固長道之。……吾更發現遠古明堂乃實行民主政治之特性建築，……明堂之與亞哥拉（Agora）及羅馬的福朗（Forum）均意為廣場，乃古希臘人、古羅馬人公眾臨時集會的場所，且亦其市民日常活動的中心；舉凡一切政治、祭儀、法庭和市場等活動均在這裡¹。

——盧毓駿（？：13；1988a：102）

〈明堂新考：一個建築師想像中的中國古代明堂〉共六章【圖3、4】，總體而言，前四章的推論皆彙整於第五章之「夏代世室復原平面圖」（盧認為是「明堂」別稱）與「想像中之古代明堂設計」圖，並將其對應中國建築「天人合一」哲學、道統與聖人的治論述架構。第六章將推論結果對應石璋如（1902-2004）的殷墟考古資料，證明研究可信度。值得關注的

¹ 本文並陳盧氏於1957年首版並邀董作賓題寫封面標題的《明堂新考：一個建築師想像中的中國古代明堂》翻印版，及1988年於《盧毓駿教授文集（壹）》之同文收錄。主因前者年代不詳卻圖、文脈絡緊密連結，後文以圖文分排並未註記繪者，故採並陳以茲確認圖說為盧毓駿所繪。

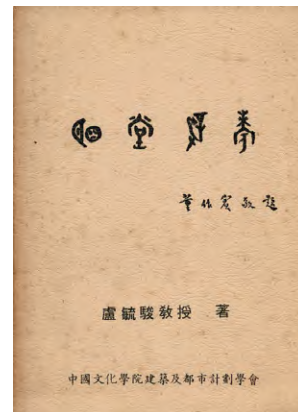


圖3 明堂新考封面（引自：盧毓駿(?)）

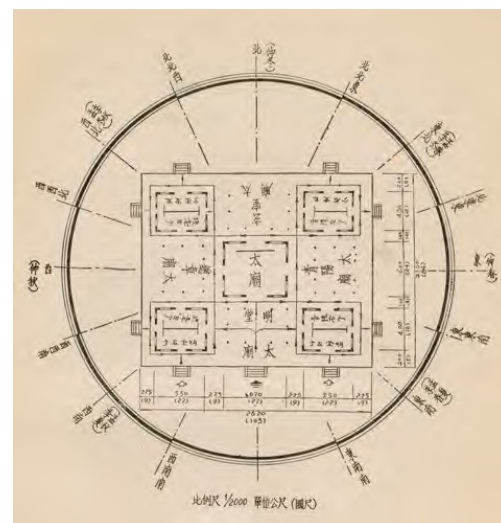


圖4 夏代世室復原平面圖（引自：盧毓駿(?)）

是盧氏開篇就將「明堂」等同西方廣場，而非一棟建築物，廣場空間具有的開放性與民主起源意涵，似乎都透露著盧氏希望透過「明堂」考據找出涵蓋道統、中國傳統哲學觀，且符合「自由中國」空間表徵需求的文化原型。

1. 起源、理想比例與模矩的再現：形式、構造體系、台基與五室尺寸推論

「堯的衢室」及「舜的總章」也都是原始的明堂建築，不管它怎樣的講法。在建築師方面感興趣的，除用途外還要研究它的形式和大小數目字。

——盧毓駿（1971：16-17）

「第一章 明堂之由來及其在建築與文化之重要性」，盧氏談起明堂建築與構造之起源，認為堯的「衢室」，「必為構造簡單」且「疑遠古乃為四面皆空，而只見到柱之『殿堂』而已」（盧毓駿，?：28；盧毓駿，1988a：126），他以濟南儒者公玉帶呈漢帝之「黃帝明堂圖」說明「明堂圖中有一殿，四面無壁，以茅蓋」（盧毓駿，?：15；盧毓駿，1988a：103），及「炎帝廟陵圖」的行禮亭為藍本（盧毓駿，?：28；盧毓駿，1988a：126），繪出「想像中堯的衢室」；圖中的廡殿頂之正脊兩端有鴟尾，盧氏特別說明此為最高規制的屋頂，由四柱支撐，建於高台上，四周通透且無遮避，位居各鄰里單元（井田）之路徑聯繫核心，呼應了先秦時期農業社會制度。盧氏更以商代已出現廡殿頂的說法，繪出商代的「重屋四阿」圖【圖5、6、7、8】。

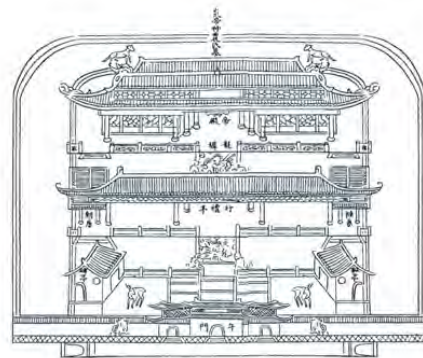


圖5 炎帝廟陵圖（引自：張其昀，1961：13）

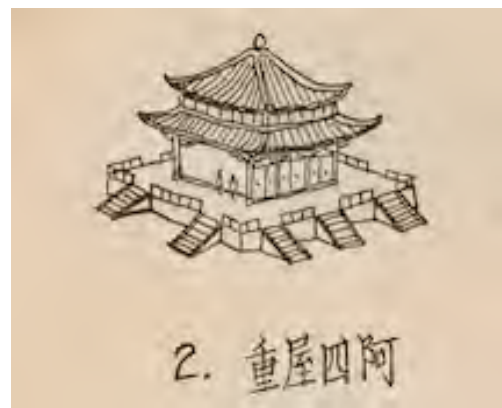


圖6 重屋四阿（引自：盧毓駿(?)）

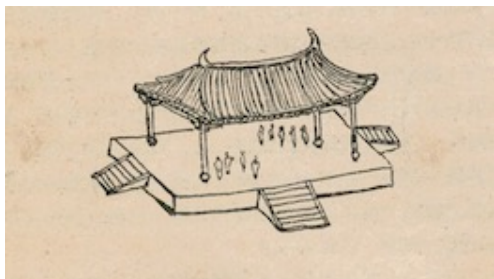


圖7 想像中堯之衢室 (引自：盧毓駿(?))

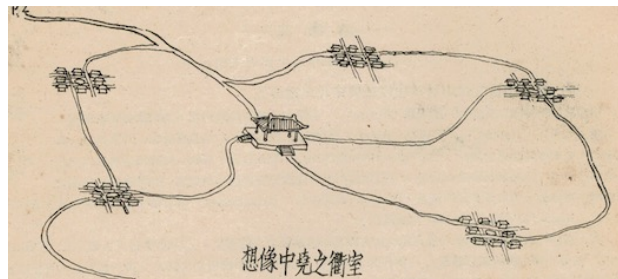


圖8 想像中堯之衢室 (引自：盧毓駿(?))

「第二章 有關明堂重要文獻之研究」，著重明堂基壇與五室之尺寸探討。盧毓駿以《周禮》〈冬官〉〈考工記〉匠人營國之條文【表1 B1-B'3】與戴震「考工記圖」載之「世室圖」及「明堂圖」為分析藍本【圖9、10】。空間形式推論仍延續數千年歷代學者對五室佈局的幾個重要分類，即散開型、集中型，或者「九室十二堂」三種（林會承，1984：136），盧氏與徐昭慶、孫詒讓（1848-1908）、鄭玄（127-200）等均支持散開型佈局，並對支持集中型佈局者如：王國維（1877-1927）、俞樾（1821-1907）等之論述進行批評。

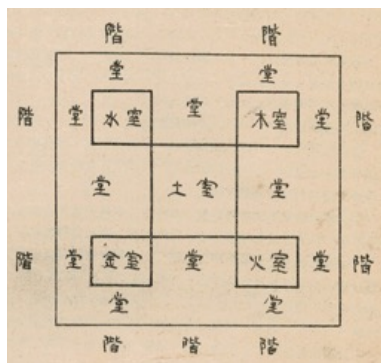


圖9 考工記圖所載世室之圖 (引自：盧毓駿(?))

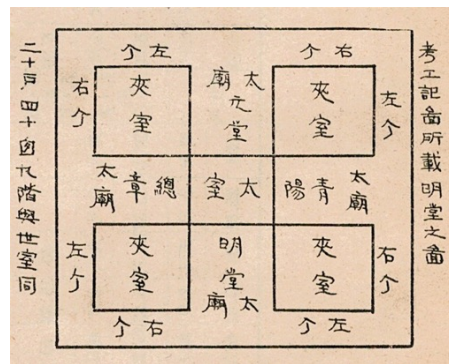


圖10 考工記所載明堂之圖 (引自：盧毓駿(?))

表 1 〈考工記〉 匠人營國條的構成（引自：田中淡，2011：8）

分類	經文	
A	匠人營國。方九里。旁三門。國中九經九緯。經塗四軌。左祖右社。面朝後市。市朝一夫。	
B	B1	夏后氏世室 (a)。堂修二七。廣四脩一 (b)。五室。三四步。四三尺 (c)。九階 (d)。四旁兩夾窗。白盛 (f)。
	B'1	門堂三之二 (g)。堂三之一 (h)。
	B2	殷人重屋 (i)。堂脩七尋。堂崇三尺 (j)。四阿重屋 (k)。
	B3	周人明堂 (l)。度九尺之筵 (m)。東西九筵。南北七筵。堂崇一筵。五室。凡室二筵 (n)。室中度以几。堂上度以筵。宮中度以尋。野度以步。塗度以軌 (o)。
		廟門。容大扃七個。闈門。容小扃參個。路門。不容乘車之五個。應門。二徹參個。內有九室。九嬪居之。外有九室。九卿朝焉。九分其國。以為九分。九卿治之。王宮門阿之制五雉。宮隅之制七雉。城隅之制九雉。經塗九軌。環塗七軌。野塗五軌。門阿之制。以為都城之制。宮隅之制。以為諸侯之城制。環塗以為諸侯經塗。野塗以為都經塗。


盧氏以徐昭慶圖繪之明堂 ，五室採散開型配置為分析基礎，認為「就遠古之建築技術程度而論，此方式之配置當為最易實現者；亦符合中國傳統建築哲學所講求之對稱美，整齊美與夫大眾化。至若配以五行，則余疑為後世所附會」（盧毓駿，?：18；盧毓駿，1988a：110），並與鄭玄等人皆認為三代的「明堂」平面組成相同，以鄭玄注之各代尺規為基礎，推算夏、商、周三代的台基尺寸【表 2】（盧毓駿，?：21；盧毓駿，1988a：129）。

表 2、夏商周之明堂基壇比較表（盧毓駿製，丁鉸亭重繪）

基壇 明堂稱別	基壇平面		基壇高度	階之數目		階之總數
	南北深	東西廣		南面	其他三面	
夏之世室	八四夏尺 (二一、四四公尺)	一〇五夏尺 (二六、八〇公尺)	一夏尺 (〇、二六公尺)	南面 三階	其他三面 各二階	九階
殷之重室	五六殷尺 (一七、八七公尺)	七〇殷尺 (二二、三三公尺)	三殷尺 (〇、九五公尺)	同前	同前	同前
夏之世室	六三周尺 (一五、一二公尺)	八一周尺 (一九、四四公尺)	九周尺 (二、一六公尺)	同前	同前	同前

面對夏代五室尺寸推算，以及台基和五室佈局比例，盧氏比較了徐昭慶、孫攀、鄭玄三者之研究，特別針對「五室。三四步。四三尺」【表 1 B-B1(c)】之歧說進行討論。覺得徐昭慶提出五室面積近乎相同，非同於歷代學者認可鄭玄推論以太室為大，故可不計。然盧氏卻對鄭玄推算出的修廣尺寸不認同，原因是鄭氏以「三四步。室方也。四三尺。以益廣也。」（田中淡，2011：9）來解讀「五室。三四步。四三尺」【表 1 B-B1(c)】，與上句「堂脩二七。廣四脩一」【表 1 B-B1(b)】古文解析體例不同。反而認為孫攀提出的五室尺寸，及修廣南北總深較合理，故以此作為夏代「世室」復原平面圖的基礎。

值得注意的是，盧氏的推論隱含了許多未有來由的預設和聯想。例如，在〈考工記〉中，僅描述商代台基尺寸（表 1B2-j），未談到五室的尺寸，盧卻以「商循夏制」為基礎，透過台基比例進行推論²，這樣的思維亦延伸到文中許多不可考的單位尺寸³，最終彙整出「夏、商、周三代五室綜合比較表」【表 3】，且將鄭玄、孫攀、徐昭慶分析的五室尺寸疊在一起

² 盧氏引用孔子所云：「殷因於夏禮，所損益可知也。周因於殷禮，所損益可知也。其或繼周者，雖百世可知也」來合理化推論。（盧毓駿，?：20；盧毓駿，1988a：113）。

³ 例如，周代雖記載較詳，但唯獨「室」的尺寸單位「几」不可考【表 1 B3-O】，盧氏卻以「室之大小，以『几』為設計之基本單位，有如日式房屋之以『榻榻米（亦即蓆）為單位尺度（Modular）」推論（盧毓駿，?：18；盧毓駿，1988a：110）。

繪出「綜合世室之圖」【圖 11】，得出五室尺寸之研究需滿足六個宛若假說般的前提：（一）承認「太室」即為「大室」之事實。（二）古文之解析前後須為同一體例。（三）各室之大小須合宜。（四）各室深與寬之比例須合於實用。（五）五室之總深與總寬比例須與該朝代一定基壇之深寬比例相配合。（六）且余認室之修廣乃指柱之地位，而堂之修廣乃指台之尺寸。此富含聯想及預設的操作方式，說明了盧氏之推論有「結論先行」的狀況，特別是，在「綜合世室之圖」中，鄭玄與孫攀提出的五室面積差異並不大，那麼為何盧氏如此在乎五室之總深與總寬的比例須與基壇之深寬比例配合？

表 3 夏、商、周三代五室綜合比較表⁴（盧毓駿製，丁鉞亭重繪）

朝代	室別 諸說	中央室(土室)						其他四室之各室						五室之修廣				總數 總深與寬之比	
		深		寬		深與寬之比	面積	深		寬		深與寬之比	面積	南北總深		東西總寬			
		夏尺	公尺	夏尺	公尺			夏尺	公尺	夏尺	公尺			夏尺	公尺	夏尺	公尺		夏尺
夏	徐昭慶	24	6.13	28	7.15	六比七		24	6.13	28	7.15	六比七		72	18.38	82	70	六比七	
	孫攀	24	6.13	27	6.89	六比七		18	4.59	22	5.62	五比六		60	15.32	71	18.12	五比六	
	鄭玄	24	6.13	28	7.15	六比七		18	4.59	21	5.36	四·五 比 五·五		60	15.32	70	17.87	五比六	
殷	參用 殷制	商尺	公尺	商尺	公尺	五比六	商尺	公尺	商尺	公尺	五·五 比 六·〇	商尺	公尺	商尺	公尺	商尺	公尺	商尺	公尺
	17.22	5.51	21	6.70	361.18		36.89	17.22	5.51	19		6.06	327.18	32.37	51.77	16.52	59.23	18.90	七比八
周	參用 殷制	周尺	公尺	周尺	公尺	四比五	周尺	公尺	周尺	公尺	五比六	周尺	公尺	周尺	公尺	周尺	公尺	周尺	公尺
	18	4.32	22	5.38	396		234.09	18	4.32	21		5.04	398	22.81	54	13.02	6.78	16.28	四比五

試將「夏、商、周三代五室綜合比較表」中徐昭慶、孫攀、鄭玄之「中央室」與「其他四室」尺寸的深、寬之比，對照於「五室之修廣」總深、寬之比，再對應盧氏的復原平面圖，可以發現孫攀提出的「其他四室之各室」

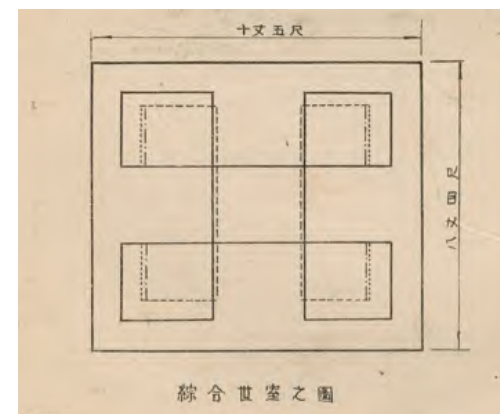


圖 11 綜合世室之圖（引自：盧毓駿(?)）

⁴ 作者將徐昭慶推論夏代「五室之修廣」之東西總寬標明為 70 公尺，應為筆誤。

與「五室之修廣」的寬、深比例皆為 5:6，不僅是同比例縮放，而且僅需微調太室尺寸，就能夠達到堂的柱間距、室的邊柱與台基邊緣總體呈現出：寬 9:22:9:27:9:22:9，深 8:18:4:24:18:8 的模矩和規律比例。鄭玄的版本，卻無法具有如此美好的模矩和比例，而徐昭慶的五室尺寸則會離台基邊緣太過接近。

而盧氏對應戴震「考工記圖」所載明堂之圖，將五室方位命為「東曰青陽，南曰明堂、北曰玄堂、中央曰太室」，結合中央土室在內共 13 個月令及金、木、水、火，說明「天子所居乃依月令之詳制，乃至典禮進行中，諸侯進退動靜又規定以方位……凡此除講禮儀外，必完全不忽視居室之日照問題。」（盧毓駿，?: 25；盧毓駿，1988a：121），強調天子會因不同季節的日照角度而在不同室接受諸侯朝拜，且根據「（夏）后氏世室。……四旁兩夾。窗。白盛。門堂三分之二。室三分之一。」【表 1 B1-f, B' 1g, h】，說明五室有二十戶、四十四窗，回應建屋和日照的關係。

盧氏談及古代的「堂」與「明堂」之圖像：「于意明堂平面之用形表示者，乃指五室之往來動綫。……若再依古代所謂『堂』的建築，其特性乃為三面有牆，而前面無之，祇見到柱而已，則余更進而認為真正之■形郊外明堂平面，乃為■之形體，其中空部分之柱『點』，乃被略而不繪也」。

（盧毓駿，?: 24；盧毓駿，1988a：118）【圖 12 己】。可見「夏代世室復原平面圖」【圖 4】中朝拜動綫代表之人體尺度及空間的關係十分重要，不僅盧氏強調人的雙手平舉寬度為 1.92M，而「五室。三四步。四三尺」

【表 1 B-B1(c)】中的「步」為六尺（1.44 公尺），是兩腳邁開步伐的距離（盧毓駿，?: 18；盧毓駿，1988a：110），加上前文提到五室的總深寬

比、基壇的深寬比都具有模矩概念，俱是以人體尺度為基準。說明盧氏模矩觀（理想比例）借鑒了柯比意及二十世紀的現代主義者們將人類身體作為計量單位的工具，且當時為因應機械時代，以先驗的數學與幾何學來轉化複雜的文化形式，他說：「機械為幾何（數學）之產物，故今日之時代，與其謂為機器時代，毋寧為幾何學時代。現代所有之理想，莫不賴夫幾何學之指導，以定應取之趨向」（盧毓駿，1935：35），如此便可理解機械時代對「數」與「美」的概念，以及嚴密的規則體系和定量尺度系統，主宰了盧氏對傳統空間尺度的復原思考與古籍閱讀視角。


將此對應柯比意言：「那些高度文明的持有者，埃及、古巴比倫、希臘等，最終他們定量尺度，統一建造下來，它們擁有什麼樣的工具呢？那些恆久且珍貴的工具，從它們屬於人類時，這些工具有了名字：肘、手指、拇指、腳、指距、步子等……它們是人類身體不可分割的一部份，因此是適宜來服務定量有關於建造茅屋、別墅及廟宇的方法。……這些數字確定了人類身體——優雅高尚而穩固的數字，我們感動于它們平衡和諧的特質：美（這是通過人類的眼睛、人類的思想去審視，因此說，對於我們來說，不會有另外一種規則了）」（Corbusier 2011: 7）。能較清楚理解盧氏提出的五室尺寸需滿足的六個前提，何以緊契合宜、實用、統一感等功能主義原則，其中介了西方人文主義將人視為萬物尺度的概念，同時證明了「明堂」是高度文明的體現。然此「數」並非中國先秦時期各家用「數」的觀念構造宇宙生成、存在和發展圖式，兼具象徵意義及宇宙觀的內涵⁵。盧氏的「傳統發明」之舉，將傳統文化的閱讀導向了西方現代性的普同化架構。

⁵ 例如，儒家的《周易》，用「數」演繹一切自然現象和社會關係。而具「天人合一」哲學意涵的天、地、人「三才」說的「三」，是最高智慧的基數，具有以有限寓無限、包羅萬象、總括一切的意義（林娟娟，2004:281-284）。

2. 科學理性視野中的月令傳統與散開型佈局

中國建築自古重視建築方位 (Orientation)，常取「坐北朝南」之方向。…吾人若合而觀之，蓋與日照問題有關，而現代建築固甚重視建築方位之科學研究也…茲先為節錄月令原文。

——盧毓駿 (? : 22 ; 1988a ; 114)

「第三章 從建築觀點對王國維明堂說之懷疑」、「第四章 從日照問題，對月令天子居室之再討論」，皆關注十二月令之日照對五室佈局的影響。盧毓駿認為王國維以象形文字，來推論明堂的佈局乃集中型【圖 12 甲、乙】是源於西方古典建築圖法的解讀，並以「吾國古代『建築圖』畫法，習慣以立視之物象，屋倒於平面而繪之」（盧毓駿，? : 24; 盧毓駿，1988a : 117），認為此符號應非明堂而是城樓【圖 12 丙、丁】。為了還原戴震「考工記圖明堂圖」散開型五室佈局融合《月令篇》，及「堂」、「夾」之制的空間想像，盧氏認為《月令篇》已將北方日照、物理環境因素考量至深，他將月令與當世日光射線科學研究成果結合，來證明散開型佈局為有機文明 (Organic Civilization) 之「天人合一」思想表現 (盧毓駿，? : 25 ; 盧毓駿，1988a : 121)。他從現代理性的「科學」觀點切入說到：「為決定日光 (insolation) 之效果，吾人應明瞭日光中所含三種不同之日光射線，即『光射線』 (light rays)，『紅內射線 (Intra-red Rays) 及紫外射線 (Ultra-Violet Rays)。……近代經科學研究，知紅內射線乃太陽『熱』之來源；紫外光線則可產生化學作用。而各種射線效果之大小，乃有關緯度、太陽高度、季節、氣象學，

以及建築形制（空間之組織與控制）。』……而『紅內射線在衛生學及治療學上極關重要，尤以冬天及春天為必要。若此種射線能射入體內，可予吾人身體以莫大利益及熱量』……紫外線不特殺黴菌，其最大效能則在產生化學作用；對生物之生命與健康所關尤切。」（盧毓駿，?: 26; 盧毓駿，1988a：121-122）。

而為了將戴震「考工記圖明堂圖」的「堂」、「夾」之制，與中國古代實行「一堂二內制」接合，則引援殷墟發掘「堂」在外，「室」與「房」在內的資料，並以古字如「𡩉」，「𡩊」為人字形屋頂裝飾的象形，「𡩋」乃「堂」的象形，說明「堂」為北、東及西三面有牆，前面則無，僅懸帷幕對應。並說明「吾國早知最小生活空間設計之重要，以今日之建築術語言之，亦即核心建築設計（Core Building plan）……後來始演變為三開間，五開間，七開間等，而其居中央之大間，古稱堂而後世則稱為明間。又古代在堂之兩旁之室則稱為『夾室』」（盧毓駿，?: 28; 盧毓駿，1988a:128），繼而把窗、堂、夾室等繪於「夏代世室復原平面圖」【圖4】。

表 4 設計準備之資料（盧毓駿製，丁鉞亭重繪）

五 室	四									室	中央室 (太廟)		
周禮燕寢 季節或月令	春			夏			秋			冬			季夏
禮記月令	孟春	仲春	季春	孟夏	仲夏	季夏	孟秋	仲秋	季秋	孟冬	仲冬	季冬	
明堂五室	夏正 歷月	夏二 歷月	夏三 歷月	夏四 歷月	夏五 歷月	夏六 歷月	夏七 歷月	夏八 歷月	夏九 歷月	夏十 歷月	夏十一 歷月	夏十二 歷月	
王者居室 之方位	東北	東	東南	南東	南	南西	西南	西	西北	北西	北	北東	中央位置
室 名	青左(室)陽(個) 青大(堂)陽(廟) 青右(室)陽(個)			明左(室)堂(個) 明(堂) 明右(室)堂(個)			總左(室)章(個) (總堂) 總右(室)章(個)						
	木 室			火 室			金 室			水 室			土 室
五行之說	木 屬 春 為 東			火 屬 夏 為 南			金 屬 秋 為 西			水 屬 冬 為 北			
尚 色	青 (表溫之和春)			赤 (表炎之熱夏)			白 (表清之涼秋)			黑 (表寒之冷冬)			黃(表力富最高權力及中央)
現代建築觀點(房屋之良好方位)	西南	西	西北	西北	北	東北	東北	東	東南	東南	南	西南	
備 註	冬至一陽生春以向西向陽光時間最長			夏日晨可以利用他室遮陽為宜			秋氣肅殺，晨曦照麗，而午後苦晒，故宜居東。			冬寒，室在南，向陽而避風			
備 註	<p>1. 中國古代有陰陽五行之說，認天地萬物皆由水、火、土、金、木五元素而化生，循環無已，木生火，火生土，土生金，金生水，水生木。並認季節、方位及色皆與之有密切關係，所以色應配以五行，成為五色，而認青、赤、黃、白、黑為色之元素，當然，非引語於現代科學也。</p> <p>2. 周禮「王者有六寢，路寢在前，是謂正寢。燕寢在後分為五室。春居東北之室，夏居東南之室，秋居西南之室，多居西北之室，季夏居中央之室。」</p> <p>3. 集中型與散開型對於日照孰為比較有利，可考閱此表之七、八欄之說明。</p>												

最終，盧氏將研究成果歸納為「明堂」體現「天人合一」建築哲學，在南北中軸（South-North Aeriality）之營建方位架構下，分別從：1. 以科學理性視野從通風、採光與衛生科學詮釋「月令」，支持散開型佈局推論。2. 開

敞式間架結構與台基、屋身、屋宇三段式，結合最高形制屋宇。3. 根據西方人文主義把「數」與「模矩」視為高度文明表徵，認為台基與五室的理想尺寸與標準制成為高度文明表徵。4. 方形為整齊美及對稱美之表現。5. 最小生活空間單元「一堂二內制」等幾個重點。據此，盧氏提出了「設計準備之資料」【表 4】與「想像中古代明堂之平面與透視圖」【圖 12 庚】。

然此圖卻與「夏代世室復原平面圖」有些差異，【圖 12 庚】的平面圖並無作者根據〈考工記〉文獻推衍出的細節，但卻與【圖 12 戊、己】有非常直接的相關性，在二維的圖面中表達三維的空間及時間，透視圖中的建築為三開間而非五開間，未繪五室之二十個門、四十四窗，四室並無開

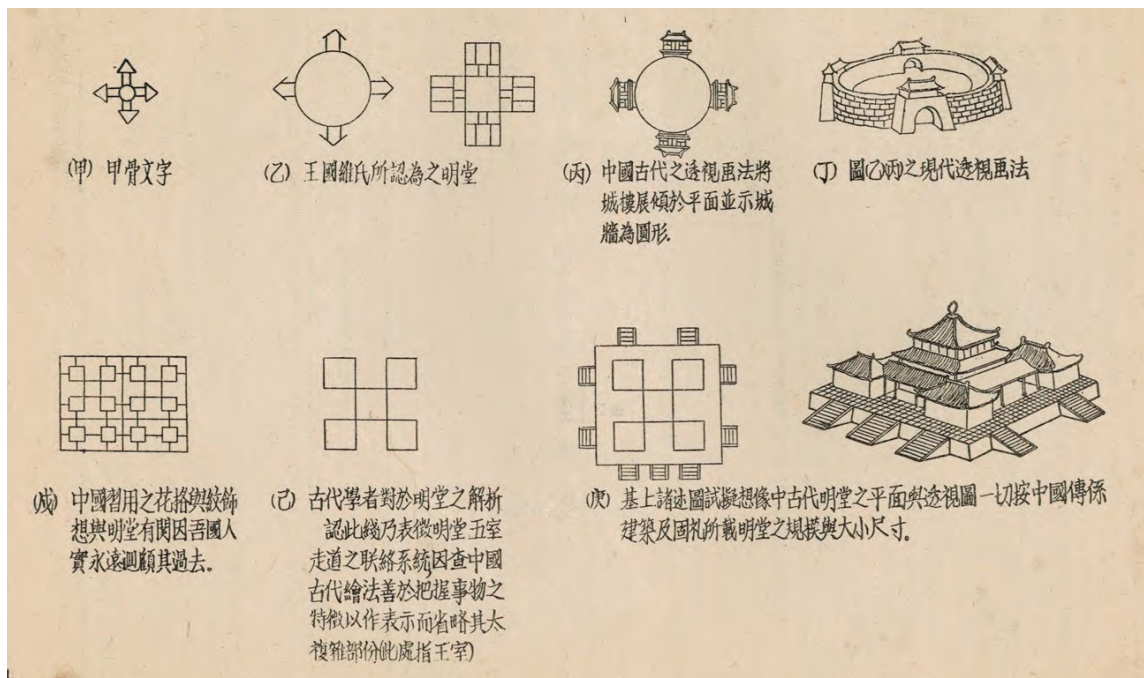


圖 12 盧毓駿繪製之「明堂」分析與想像中的明堂圖。(引自：盧毓駿(?))

窗，盧氏引據《周禮》認為中國工程進步至商代已有重簷廡殿式建築，「所謂『重屋四阿』者即重簷廡殿式之屋頂」（盧毓駿，?:14；盧毓駿，1988a:104），顯示此圖非夏代的「世室」，且周之「明堂」台基尺寸是三代最小的，若以比例與結構考量而來看，三開間會較五開間合適，故「想像中古代明堂之平面與透視圖」應是周代「明堂」。

3. 古今重合的大成館：從五室到巨廈

由「明堂」復原圖說及推論基礎發展出來的大成館，呈現了把中國北方氣候與文化再現於南方之狀。盧毓駿將原本代表五棟建築的五室，結合成為一棟巨廈。南北設入口，三樓內退留設戶外平台，四、五層樓則採量體內縮，中央設天井花園，周邊以四棟小樓環繞，似合院，其方位剛好跟一到三樓的明堂建築呈現 90°角差異，這四棟小樓的屋頂形式各異，分別採一座廡殿頂、兩座歇山及一座捲棚頂房舍，屋角與屋角相接，回應盧氏認為中國建築之美在於「屋脊之美，屋心之美，屋頂之美」⁶，南側入口上方的小樓屋頂設廡殿頂。

因為地勢由北至南傾斜，前後差距近一個樓層，為了維持一層走道順平，北側入口結合步道與樓梯，外觀高度較低，南側為主入口，採五開間，輔以欄杆及仿斗拱裝飾，由下而上逐漸外推的構架，體現間架結構輕透之感。一、二樓中央設「講堂」，即「明堂」的「太室」，其正上方為圖書室。丁觀海在結構設計上把這個部分當成一個整體來看待⁷，採一至三樓扁柱，連結開洞之扁樑，形成框型結構，樑之高度大且開洞，就成為聯通走道與書架空間，建築內核將厚重的圖書與大跨度無落柱方形禮堂結合，在結構

⁶ 黃有良、彭武文訪談記錄。訪談日期：9.7.2020。

⁷ 李乾朗訪談紀錄。訪談日期：8.31.2020。

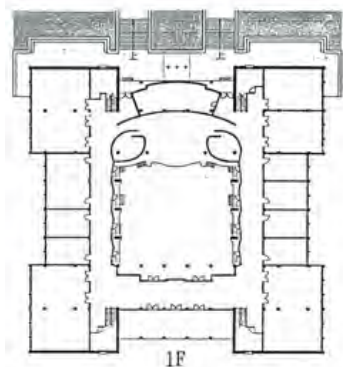


圖 13 大成館一樓平面圖（引自：蔡一峯，1998：附錄 1）

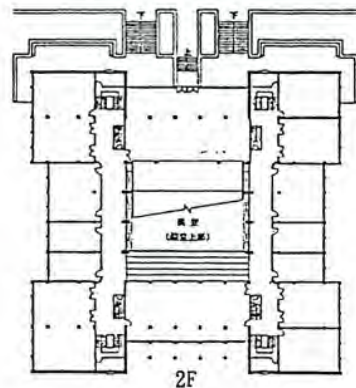


圖 14 大成館二樓平面圖（引自：蔡一峯，1998：附錄 1）

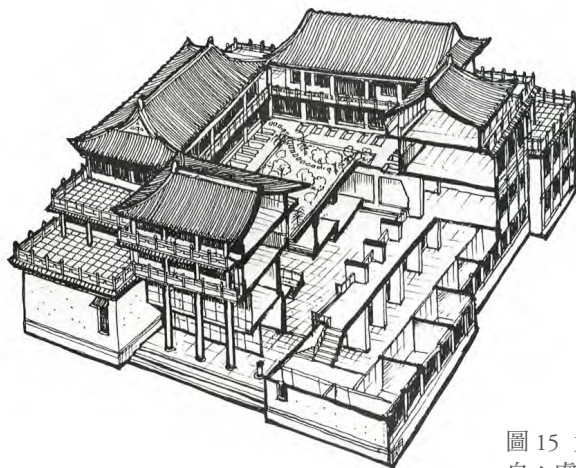


圖 15 大成館透視圖（李乾朗繪，引自：盧毓駿，1988a：19）

設計上呈現上重下輕之感【圖 13、14、15】，可見盧氏在試圖回應復原圖中的「堂」、「夾」之制外，同時呈現現代主義對抗自然的意圖。南北兩側的兩室外觀採封閉高牆，東西兩側則以柱、窗為立面主基調。四、五樓為教室或曾是辦公室，構造與禮堂四周的梁柱結構結合，總體而言，可看出盧氏刻意將禮堂在空間與結構上都跟其他空間做區隔。此案每個平面層都採回字型動線，並和四室及走廊側的教室連結，樓梯設在四室邊緣。可惜的是，復原圖中四室空間的完整性被動線索切割，連帶的消解了盧氏「夏代世室復原平面圖」精密運算的比例與模矩關係，而復原圖中「太室」以「重屋四阿」引入光線，解決圍合型配置中央區域採光不足的問題，卻因四合院中設立屋頂花園（天井），採封閉型樓板設計，使得禮堂缺乏自然光，當此原型被建立起來，更延伸至整個校區的校舍規畫，成為了小型的聚落【圖 16】。

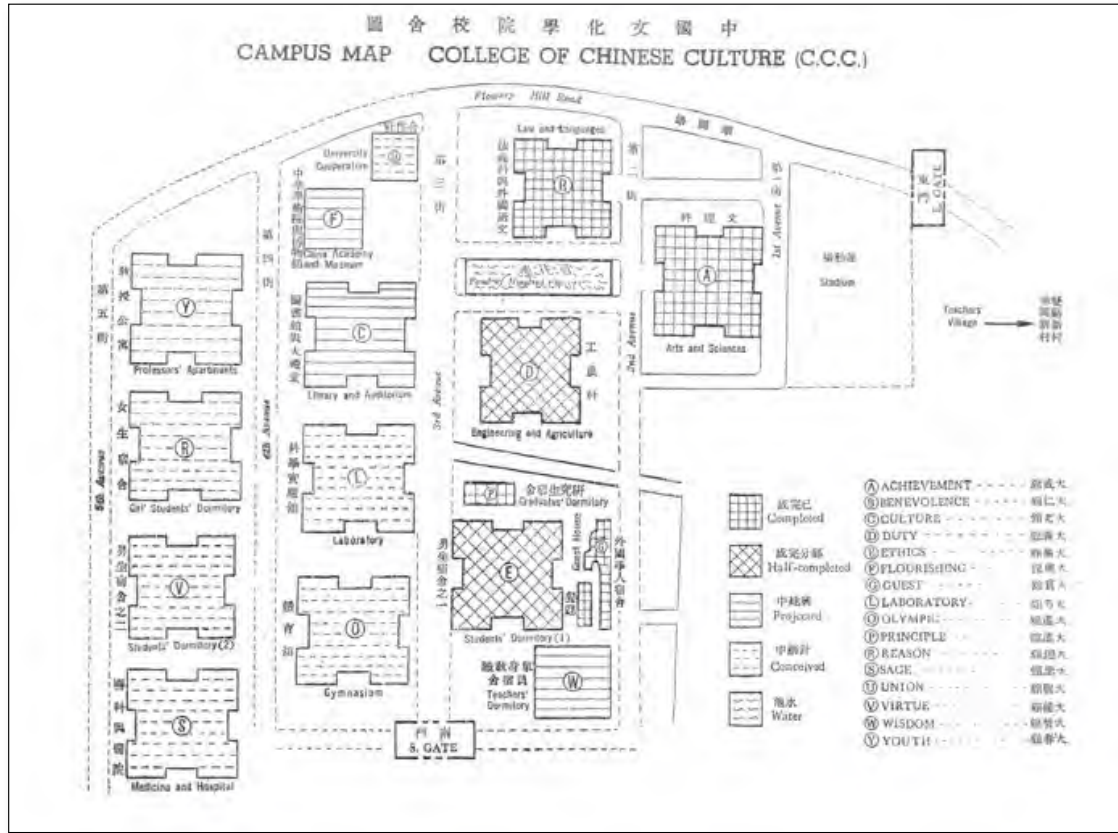


圖 16 中國文化學院校舍圖（引自：中國文化學院，1968：4）

總體而言，對盧氏來說，大成館的設計不僅源自「明堂」考據，同時也結合了合院作為從聚落到建築的一種有機整體觀的基礎形式。根據 1962 年《張其昀呈蔣中正籌建遠東大學及中國文化研究所經過情形》檔案，具校本部及圖書館功能的大成館位居李靈伽繪之「校舍全景」圖（【圖 17】）的中軸線上，同份文件中央社記者黃肇珩描述了建築師家客廳裡「六座館的模型，這些由同一個『井田』型蛻變出來的館舍，獨具風格。」（黃肇珩，1962），說明此案在呈於層峰時，並未言及「明堂」，反而以「井田」作

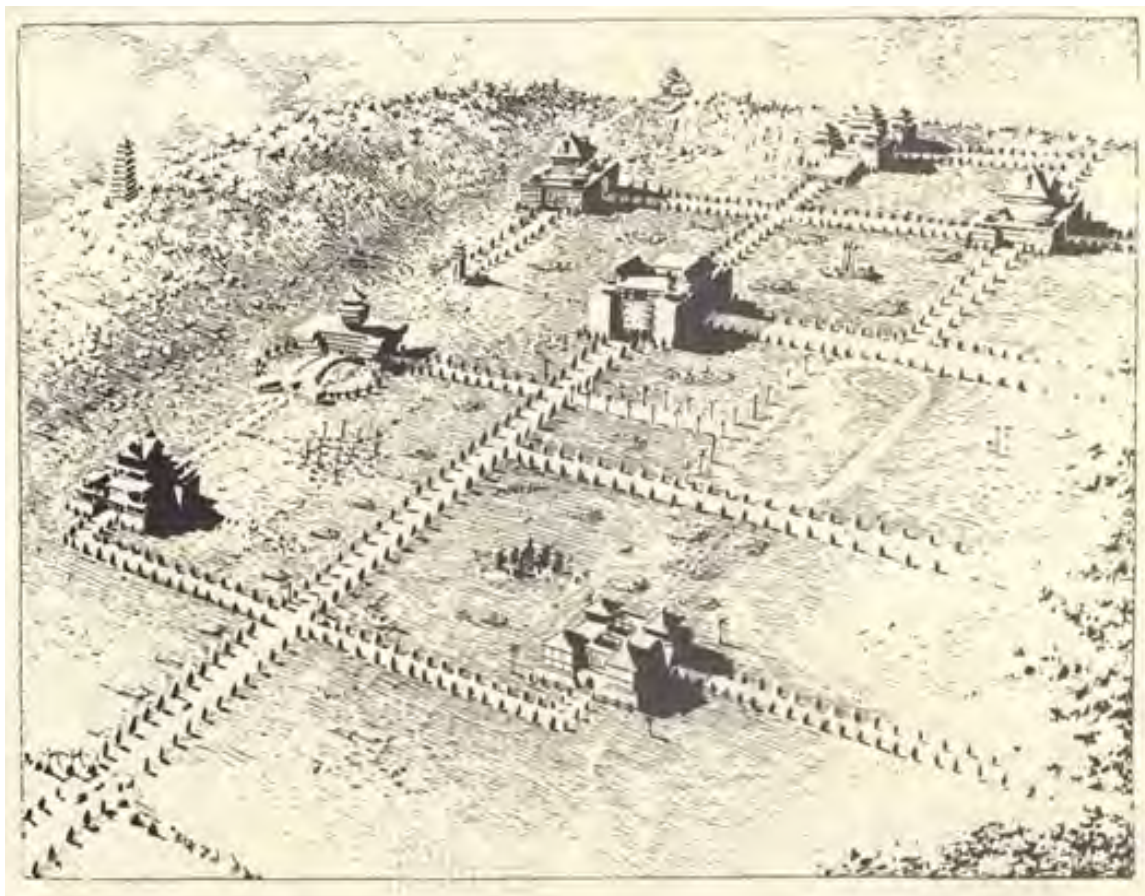


圖 17 校舍全景（李靈伽繪，引自：國史館。典藏號：002-080111-00003-009）

為論述核心，呈現出大成館表徵的多意性。為撥解此館揉合「明堂」、「井田」、「合院」、「聚落」等概念之表徵意涵與現代性，考量此作為盧氏「天人合一」觀的理想體現，並源自有機論的體悟，本研究將進行知識論的考掘，探討盧毓駿如何嫁接「有機論」的「自然論」，以建構「傳統」空間表徵，後論其在大成館的設計轉化與國族支配性文化想像。

三、「天人合一」與有機哲學的交織

(一) 自然神話與還原論

有機建築亦即自然建築，著重生活與自然發生關聯性之問題也。蓋認建築亦如生命者然，…若就吾國哲學言之，亦即天人合一（Man-Nature）之建築美也。…美國現代建築大師勞得來氏（F. Lloyd Wright）於一九三六年所設計之落水莊，誠實踐其有機主義之神韻也。氏一生致力有機理論之發揚，實獲我心。自然界予人以感覺上，視覺上，心理上之影響甚大。吾人目覩大自然生態之滿呈有機旋律（Organic Rhythm）色彩也，形式也，運序也，均為有機事實之表現。

——盧毓駿（1988a：56）

盧氏如何閱讀萊特（Frank Lloyd Wright, 1867-1959）的有機建築思想並轉化？進而投影於設計的論述實踐，成為本文理解其「傳統再造」與「現代」觀的一條途徑。萊特的有機建築思想乃源自蘇利文（Louis Sullivan, 1856-1924）受到無政府主義者約翰·埃德爾曼（John H. Edelman, 1852-1900）及羅夫·愛默生（Ralph W. Emerson, 1803-1882）超越論（Transcendentalism）洗禮，在連結到十八世紀浪漫運動的「有機」概念中，相信藝術創作的形式源自內在的力量或本質，如動、植物般的誠實，且非如古典主義的形式表述般毫無由來，這些建築理論由構築的表現（tectonic expression）所繼承（Cohan 2002: 41）。

此論述軸線，實與歐洲啟蒙以降的「自然」神話息息相關，涵納了藝術、建築、社會的規範性價值等層面。「自然的」(natural)的美學，隨著認識論上強調「感覺論」(sensationalism)的興起，開始成為審美主體注視的對象，且有系統的被美學化、科學化、道德化。相較古典美學論述，將「自然」和彰顯於外的「美」，視為上帝的天啓或理型的展現，而「藝術家」乃「自然」潛藏原則的發現者，創作要旨在「模仿」外在自然。而啟蒙後卻不再認為美是「先驗」的存在，轉而研究人類自身的「感覺」(senses)，期望透過探究「知覺的隱性機制」，將「感性的誕生」稱之為美，「自然」成為了審美主體的關注對象，並與「擬畫」(the picturesque)的浪漫美學幻想緊密相扣。因「自然」被等同於理性與真實，故形成了「自然」的科學化道路，而「科學」則是一種先驗且無可爭辯的原則。

重要的是，此思路認為唯有取消禮教加諸於外的顯像，並且清除存留於人性中的文明碎片，人們才能重新獲得客觀世界的本質與真實，並發現潛藏的主觀性。此思路的實踐者，重新審視了龐雜的知識體系，致力建構一種研究方法，以便回到事物的起源狀態(original state of things)——即「自然的」狀態，盧梭謂之「回到起源」(return to origins)、回到「野蠻」(état sauvage)。康德認為此非回到蠻荒，而是一種找出真實且具合理法則的還原方法。換言之，「自然」被視為本真與真實、不變的基準，並是先驗的(蕭百興，1998：59-65；Porphyrios 1982: 59-63)。當落入建築理論的範疇，為了能夠建構同時解釋歷史前例又可作為未來行動的規範性法則，則作為經驗範疇的實質形式，即「風格」及其起源遂十分重要。馬克-安東尼·勞吉爾(Marc-Antoine Laugier, 1713-1769)、威廉·錢伯斯(William

Chambers, 1723-1796)、維勒·勒杜 (Viollet-le-Duc, 1814-1879) 皆在同樣的認識論中思考「庇護所的原始狀態」(original state of shelter) 及恆常原則，以回應既是「自然的」也是「風格」起源的提問，但到了二十世紀的現代主義，在無意進行歷史主義的回歸前提下，為了確立設計的客觀性，機能主義者讓規範性原則與機械的效率接軌，即「自然的科學向度」。如此，則柯比意將「還原」視為構造的還原，原始茅屋【圖 18】與柯比意「骨牌單元結構」(Dom-Ino) 率直裸露的構造，可說是在經驗論的基礎上走向了一種真實的體悟【圖 19】。

而萊特、阿爾發·阿爾托 (Alvar Aalto, 1898-1976) 等人和現代主義者的「根源論」詮釋習習相關，面對「還原」，「自然」與工業生產標準化鏈結，結合了「擬畫」構圖 (picturesque composition)，最終成為一種範式。柯比意與阿爾托⁸認為建築師必須能夠掌握數學與感覺 (sensuous indulgence) 的變化原則，阿爾托說到：「將自然界標準化…僅與最小單元連結，細胞。結果是數以百萬計的靈活組合，其中從來沒有遇到過刻板印象…建築標準化必須走向同樣的道路」(Porphyrios 1982: 65⁹)，萊特同軌而行地執著於尋求設計的通則 (Cohan 2002: 53)，如，大量運用幾何元素。他在 1910 年出版的 Wasmuth Portfolio 的介紹文裡，將歌德、有機和自然並列，認為現代建築與藝術創作乃是為了回歸「歌德精神」，有機風格如同自然的花朵，必須從居住者的需求、自然材料與地景特徵中生長出來。而「有機建築」的表徵創造除了期望在還原論的基礎上創造理想建築，同時也隱含了理想社會與民主國家「個性」再現的面向。因認為真正的美國精神源自中西部 (Universalis 2015: 727-728)，故以幾何抽象



圖 18 Charles Eisen 繪製勞吉爾概念中的「原始茅屋」(1755) (引自: Wikipedia, Public Domain)

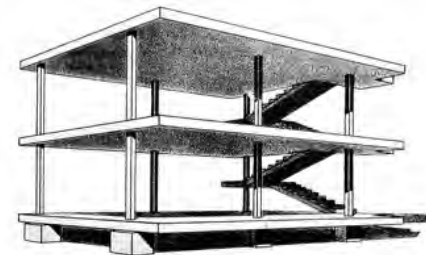


圖 19 柯比意的「骨牌單元結構」(引自: <http://thecityasaproject.org/2014/03/the-dom-ino-effect/>)

⁸ 阿爾托寫到：「自然提供了大方與繁盛的造型；在同樣的結構下，同樣的組織與同樣的細胞結構能夠生產數百萬的組合，這就是最高階造型的例子」。(摘自: Demetri Porphyrios, 1982: 65。原始出處: Alvar Aalto, 1935 'Rationalism and Men', lecture at the annual meeting of the Swedish Arts and Crafts Association, taken from the Catalogue Alvar Aalto: 1898-1976, *ibid.*, p. 33.)

⁹ 原始出處: Alvar Aalto, 'The influence of Structures and Materials on Modern Architecture', from the catalogue Alvar Aalto: 1898-1976. *Ibid.*, p.34.

美學表述原始主義與地域主義來對抗都會的建築，關注核心在於私有住宅、核心家庭、小社區（Cohan 2002: 55）。萊特與阿爾托一樣，以細胞核作為最小單元，「家庭」作為基本的社會締構單元，特別在人造物的表徵創造上，將「經驗性」的「自然」透過幾何與數學再現，率直的結構與材料表徵結合，中介了科學與理性之眼，並和「擬畫」地景結合。

萊特以「格子變化」（tartan）為基礎而發展的平面，可見家庭作為細胞核隱喻的最小社會締構單元與純粹主義結合的思維（Kenneth Frampton 1999: 61），他借鑑平面藝術家亞瑟·韋斯利·道（Arthur Wesley Dow, 1857-1922）的「純粹設計」（Pure design）思路，將歷史風格還原成簡單的幾何造型，認為「建築必須具體展現若藝術般之優秀品質，正如詩人拉爾夫·沃爾多·愛默生（Ralph Waldo Emerson, 1803-1882）所說，建築凌駕于歷史之上，並將歷史片段組織起來。」（Manfredo Tafuri & Francesco Dal Co 2000: 141）。道不僅認為所有的視覺藝術，包括繪畫等皆如同「空間—藝術」（space-arts），與「空間的美學分割」（aesthetic division of space）本質相同，並以「有機線條理念」（organic line ideas）再現生物學秩序，植物枝幹扮演單一核心之角（Nute 1993: 88-95）（圖20）。萊特亦有同感，他說到：「完美平面規劃……倘若其是獨具風格的有機建築與規劃，則好的裝飾會自帶韻律、量體與精良裝飾的比例」（Wright 1928: 49），他將線的概念解讀為空間，成為「空間的格子」（spaced grid），提出了「不規律地空間的格線」（irregularly spaced grid-lines），解放了制式化的格線，從而找到創意的可能，而由連鎖線構成的「編織隱喻」（weaving metaphor），即「空間—量體關係」（space-volume

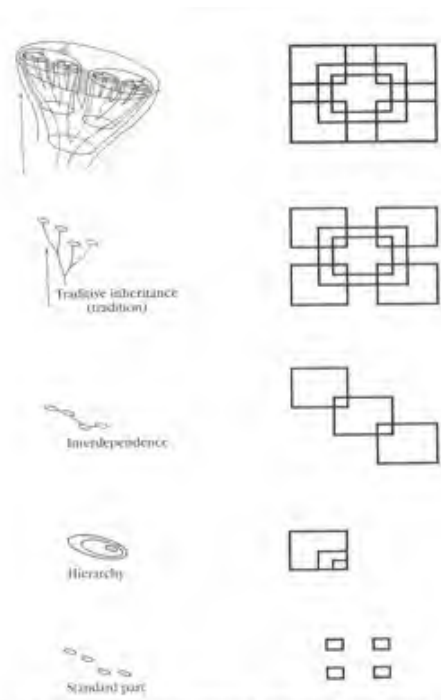


圖 20 幾何再現有機秩序的生物學想像（Arthur Wesley Dow 繪，引自：Nute 1993: 93）

relation)，被萊特轉化於馬丁住宅（D. Martin House，1904）（圖 21），並將此論述與生物學秩序表現結合。

道在「有機線條理念」（organic line ideas）中再現生物學秩序，植物枝幹扮演單一核心之角（Nute 1993: 88-95），他回應「自然論」的生物學社會想像，將線的空間、幾何表現、與「有機論」的社會想像結合的策略，被萊特借鑒並將日本傳統住宅中的沈思與儀式焦點：神龕（tokonama），轉化成有機論中家庭凝聚的核心：壁爐，他將重要性提升到靈性的層面時，壁爐與煙囪以率直裸露的石構造作為一種庇護所的表现，強調成猶如恆常流動的室內中固態的實體（Kenneth Frampton 1999: 59），說明了以單一軸心發展與及空間展佈的邏輯基礎

（二）九宮格與還原論：社區主義、井田制與明堂五室的重合與再現

深受此思路啟發的盧氏，面對明堂作為「天人合一」典範，為了呈現國族道統文化與有機文明之重要投影，則「溯源」所隱含的理想社會與建築原型之考據就至關重要，這牽涉到了社會最小單元和空間文化原型的共構性與再現。「回到起源」所隱含的「空間的國史書寫」歷史任務，就引發了盧毓駿從中國農業社會找尋有機文明和傳統建築原型的思想軸線。他在〈反映有機文明的中國建築、都市計劃及造園〉說到：「農業始民與土地結不解之緣，飽含有神秘文化（Mystic Culture）色彩，……此種文化視精神文明與物質文明為不可分，不免感覺植物之生命法則，應為人生之大經。同時植物又啟示以宇宙萬物之有密切關係，遂認萬物為一體（亦

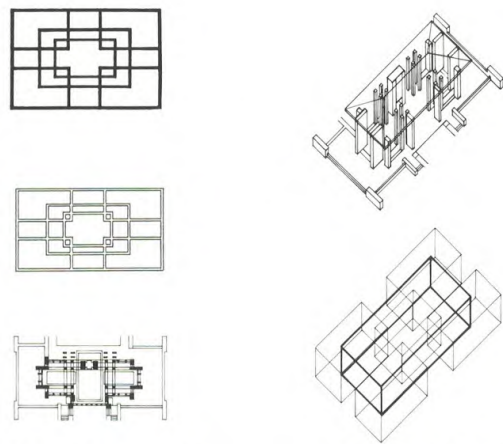


圖 21 萊特結合「編織隱喻」及「格子變化」應用於馬丁住宅設計（引自：Nute 1993: 90）。

即有機整體)。又其對空間觀念則為細胞之組織與發展……其聚落均建於中心地點：耕地則隨生齒日繁而越拓越遠；彷彿植物之根生土中，而枝葉展佈於空中者然……大小聚落均勻分佈，亦其細胞組織所由形成者：有機文明，其來有自」（盧毓駿，1988b：63）。在此，盧氏與萊特一般，將生物學想像的社會締構視為細胞核組織，並與植物根植土壤展佈形式結合，隱喻農業時代聚落發展及組成，而「社區主義」思維則與「井田制」共構，成為一種古今通用的理想社會締構形式，他說：

吾人咸知今日都市計劃理論之空前進步。得力於物理性計劃（Physical Planning），必須與社會性經濟性計劃（Socio-Economic Planning）合為一體之處甚多。此種新思想之推行以提倡鄰里單位與社區計劃（Neighborhood unit and Community Planning）為尤著。在吾國實早據此種理想。考四千六百餘年前，黃帝即有「經土設井」之制（見文獻通考），「井開四道而分八家，鑿井其中」即以「井」型之組織細胞為鄰里單位計劃。察其所述該項組織之十種功用，若以現代語解析之，則知與今日所提倡之鄰里單位計畫精神如出一徹。今日問題：西哲彼塔哥拉（Pythagoras）有云「人為萬物之規矩」（Man is the Measure of all things），城市計劃如以人為主體，則將覺其規模之偉大。

——盧毓駿，1954：17。

結合生物學想像、「井田制」與社區主義「鄰里單元」的思維，就與「自由中國」中華文化復興運動思想主幹結合，把家庭（家戶）視為國家的最

小細胞單元（林果顯，2005），且逐步遞增為社區、城市、區域，乃至整個文化體系的單一演化框架與有機組合體。而空間上的溯源則回到了位處核心之「想像中堯的衢室」，及與各井田形制的社區連結的樣貌【圖 7、8】，這樣的組織宛若生物學想像世界的主幹與枝葉，「衢室」為向心性構成的交會處。而關於溯古在形式上的表述，則盧氏試圖以結構理性主義回視中國土、木構建築的發展傳統，找尋「還原」與「風格」的源頭，「衢室」率直裸露的構造或可說是隱含的「庇護所原始狀態」的「原始茅屋」，借鑒「炎帝陵廟圖」的行禮亭，可見結構理性主義審美觀的道德面向。兩者兼有台基、屋身、屋宇傳達了中國木結構建築傳統形式特徵，四面無壁加上通透且率直裸露的間架結構，宛若有蓋之廣場，呈現了中國古早即有符合現代主義建築以開敞、透明強調民主精神的建築，亦回應盧氏將「明堂」比擬為古希臘與羅馬民主生發場域「廣場」的說法。雖然夏、商、周三代明堂的形式與功能皆更為複雜，但仍不脫率直裸露的結構表現與不斷重複的規律性。而整合了一室二內及堂、夾之最小生活空間設計，則概念性的延伸至住居基本原型的還原。

進一步的，當家戶基礎空間被類比成國族建築最小細胞單元，則在盧氏眼中亦具「天人合一」意涵的合院，以同樣的原則不斷複製延伸就成為里坊單元制度¹⁰，即其眼中「院落重重，形成一連串之連續空間，亦即形成個體分枝之有機體。依吾說，滿呈有機文明」（盧毓駿，1988a：73-74）。更認為「依人文思想而言，農業始民因依靠大自然，歌頌大自然，進而崇拜大自然，『天人合一』及『天、地、人為三才』的思想，亦易由而產生。『天人合一』的觀念，本文已多為闡述；至若講天時地利與人和，以追求天、地、人三者永恆和諧之境界。近閱林建業先生所寫『中國建

¹⁰ 盧氏認為：「不宜專驚物理結構（physical structure）而忽及社會結構（social structure），須使兩這在設計上合一，方為美滿。」（盧毓駿，1960：13）。

築平面的文化淵源』一文中有一段頗有趣味，茲錄如左：『天、地、人永恆和諧的境界，表現於建築上的，即是四合院的內院，在這個內院……形成家庭祖宗數代自我小宇宙，構成天地人習習相通的孔道……一個自給自足即屬世而又超世的家庭系統完全表現出來。……這個內院，實際形成個人在宇宙中時間空間與生命座標的交點；在這兒人在宇宙的地位方得確立。這個內院由四周迴廊及房舍所形成的無頂空間，使我們同時領會到永恆與無窮。人生的領域由小我而家庭、家族而國家，一直擴大到浩蕩的蒼穹，由有限的數十寒暑伸延到亙古萬代』。（盧毓駿，1988：64）。因盧氏與萊特為都依循著單一細胞核有機發展的思維，故巧妙的借鑑了萊特作品中普遍出現之細胞核心（火爐），並將之轉換成「明堂」中的太室，亦是合院的中庭，如此便串起了由聖王之治連結到千門萬戶的有機結構，成就了由國到家一體化的道德政治空間範型，說明了「人」是家庭人，也是國族人。

而大成館一到三樓讓「明堂」五室與井田制結合，說明了聖人之治、先秦時期理想社會締構及重農主義的想法，「明堂」太室轉換成無落柱禮堂，其餘四室及東、西兩側原本是「堂」之區位成為了教室與服務性空間，傳達了宣講式知識傳遞的概念，講堂與上方的圖書室，成為振布枝幹的主核心，「夏代世室復原平面圖」【圖 4】與「想像中的明堂」【圖 12】中迴游的動線與柱廊雖被弱化成南北向通道、樓梯、屋頂平台之聯通，但仍具聯繫葉脈的枝幹意涵。四、五樓設立合院與天井，具體化的把最小細胞核單元的合院再現出來，呼應了中華文化復興運動強調家國一體化的道德政治面向。這樣思維說明了唯有「九宮格」才能整合「明堂」、「合院」、「井田制」於一爐。當此類型擴及文化學院校園中的每一棟建築，垂直化的鄰

里單元，讓傳統聚落向現代聚落轉化，預告了都市性與新空間性的形成。

(三) 自然與國族面容的相遇及試煉

1. 當可塑性與面相學相遇

勞德萊氏可謂有功於有機建築 (Organic Architecture) 之現代新思想。……一九三六年正式發表「有機建築」一文於 Architects' Journal。強調連續性 (Continuity) 與可塑性 (Plasticity) 之美。稱其為「第三元」 (The third dimension) ……「型」為建築討論之中心問題，而型由結構而成。

——盧毓駿 (1977: 159-160)

如果「造型追隨功能」這句格言對建築有任何影響，那麼它只有在將工作視為完全連續性時才能通過可塑性在建築中形成造型。

——Frank Lloyd Wright (1936: 182)

論及有機的「三元美」，盧氏在《現代建築》中的「新結構新營造法與有機性建築」篇章有較為清楚地闡釋，相對於古典柱與楣樑式的靜性結構，他以萊特在 1936 年刊登在 The Architects' Journal 之〈有機建築〉 (Organic Architecture) 為例，談到「造型」和三元美建築的概念，特別關注了「可塑性」 (plasticity) 與「連續性」 (continuity) 對於塑造建築整體性的關鍵影響。根據萊特的說法，可塑性 (可塑性) 的概念，是在建築視為整體的狀態中被發展和強調的，萊特說：「我只在 Lieber Meister 的裝飾品

上看到過……現在可能可見於我所建造的建築物所富有表現力的線條和表面。……很快地以一種新的美學形式再次有意識地向前邁進。我稱之為連續性（在『折疊平面』（folded plane）中很容易看到）這種審美意義上的連續性在我看來是一種自然的手段，通過機器技術或任何其他自然技術以實現真正的有機建築……作為建築的自然造型（natural form）……『連續性』，國外稱為『可塑性』。他們開始稱呼他，如我經常所言，『三元』（the third dimension）」（Wright 1936: 180-181）。

當整體性投射於構造與美學，萊特認為「將美學的『連續性』帶入了建造建築物的物理方法中。工程師熟習古老的秩序與營造對於新建築沒有幫助。牆壁作為地板與天花的一部分皆融合在一起，相互反應，工程師從未遇過這樣的建築……現在還需要強調『三元』（我自己一直這麼稱呼它）。但是很快的，工程師很快就掌握了『連續性』的元素，即我們所稱的懸臂（cantilevers）。懸臂成為了建築形式新特色。……形式和功能合而為一。」（Wright 1936: 183）。透過「摺疊平面」與「懸臂」所創造之整體性建築，打破了西方古典建築除了樓板是水平，而窗、牆皆為垂直的構成。而盧氏借鑑此觀念，轉化於大成館講堂的框架性結構，特別是結合樓板、框樑及開口而形成的可穿越圖書室，及以此為核心向外延展且逐漸內縮的屋頂平台，試圖創造因機能而衍生的「摺疊平面」，及在不同空間高度的多層次組構，宛若抽象化的樹幹和層層外展的枝葉一般，回應盧氏所言：「得稱為現代建築者，必須其剖面與傳統建築者完全不同。若為外表之不同，非足語真正現代建築也。」（盧毓駿，1977：2），此不僅限於大成館，大義館、大仁館亦是。

另外，關於構造與文化體系，盧氏不斷強調中國傳統建築本來就具有現代建築精神並具有三元美的概念，「中國建築在四五千年前即已用骨架結構法（Framed Structures），所以在華北有『牆倒屋不塌』之俗語。唯其為架構，所以牆亦早具帷幕式效用（Curtain Walls）……科拱【圖 1-4 乙】結構實有同於等強懸臂樑（Equal resistant cantilevers）作用」（盧毓駿，1977：4）。則大成館南向入口五開間之堂，往上逐步遞增外推的欄杆與量體，一方面強調了上重下輕的反重力視覺感，同時也再現了強懸臂樑的當代轉化。

論及空間規劃、建築外觀與構造系統整合，然或因非常強調中國古代「天人合一」建築哲學的美學表現需掌握對稱性原則，則萊特「編織隱喻」呈現的空間實虛交錯的組構關係，以及由室內空間機能界定建築外觀形式的思路，卻未能在大成館及一系列以五室形為校舍建築原型中找到共存的可能，困境油然而生，當有機的律動感表現在建築的內部空間與剖面關係裡，失去了建築內、外對話的關聯性，此斷裂正說明了盧氏之「可塑性」在論述實踐上的失據。例如，大義館以兩個獨立的結構體以「回」字形套接，透過巨大的挑空造成宛若「太室」的核心空間與四周教室間錯層，樑之錯落表達了植物枝幹延伸之美【圖 22、23】，其不對稱且充滿生機的動態感，卻硬生生的被「明堂」對稱性的外觀立面與屋頂形式所框限並切斷，讓建築外觀最終成為了一副歷史語言的面具。如此，更延伸出一個無法迴避的問題，即二十世紀的前衛主義者發展「自然論」時，刻意自絕於「模仿」傳統，試圖走出新局，那麼盧氏一系列設計論述實踐，呈現了何種移植的現代性？

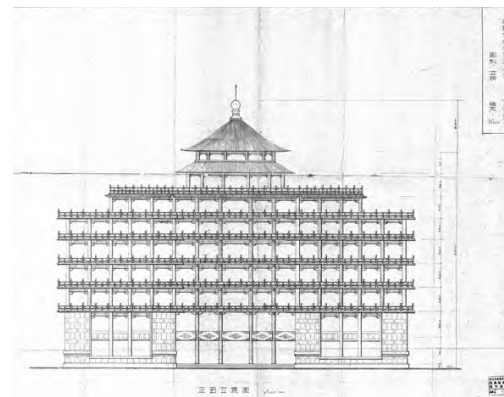


圖 22 大義館正向立面圖（感謝中國文化大學提供）



圖 23 大義館內部空間（蔣雅君攝）。

2. 「天人合一」的重構與解離


重回萊特的「自然」(Nature)觀或可找到解答，他在〈有機建築〉(Organic Architecture)說到：「人性，讓希望最終成為自然的更高本性……高貴的面容從拉什莫爾身上浮現，彷彿山神聽到了人類的祈禱，自己變成了人的容顏。……來自人類的自然種子不是模仿而是詮釋。」(Wright 1936: 194-196)，此文發表時也是落水山莊(falling water)完工的年代，也就是盧氏視為符合「天人合一」觀的案例，該建築以抽象幾何造型揉合「編織隱喻」強調量體間交錯穿插的特性，在「摺疊平面」與「可塑性」共構下塑造了鑲嵌地域的流動空間體驗。重要的是，在機械時代「數」的幾何表現之所以得以運作乃有賴主體的感覺和對地域的回應，誠如萊特所說「彷彿山神聽到了人類的祈禱，自己變成了人的容顏」，也是「第二自然」得以產生的根基。落水山莊將居所融入自然的理想，使得建築從岩石中伸出，巨大的懸浮平台輕靠於瀑布之上，室內宛若洞穴般的氣氛。從剖面觀之，漸次出入的樓層板呈現了對周遭環境的回應，大量玻璃水平窗帶與景觀融合，每個角度皆可讓自然滲透入內，而起居室的地板開口，使人可隨著階梯往下走入瀑布體會身觸自然的親密感(Kenneth Frampton 1999: 189)，適以說明萊特的流動空間與構築，是融合感知與地域呼喚的結果。

將此「第二自然」的論述實踐，對應盧氏〈反映有機文明的中國建築、都市計劃及造園〉所描述的中國傳統建築三元美：「今日建築思潮認為機動性結構(Dynamic Structure)較靜性結構(Static Structure)為進步。且將機動性結構與有機性建築(Organic Architecture)相持並論……曲線屋頂及屋簷固深合機動性之造型表現(Form-expression)」(盧毓駿，1988b：

67)，且以詩經小雅讚美周宣王新宮之詞為證：「如跂斯翼，如矢斯棘，如鳥斯革，如翬斯飛」（盧毓駿，1988b：67），強調傳統宮殿式建築屋簷以暈飛的三元美避免一體性形式單調之感，深具「效法自然，模仿自然」之意，這樣的視角凸顯出盧氏對傳統建築造型與自然的解讀比較傾向於形似和模仿。那麼，究竟盧氏如何思考「天人合一」觀的「人」、「空間」與「時間」概念？

他曾說：「空間之構成、利用和控制，應與嶄新之時間觀念發生關聯，同時此所謂『新空間觀念』（Time-Space Conception）又須與晝夜及四時之運序發生關連。前者為愛因斯坦所發明，而大有補助於現代都市及現代建築之計劃與設計問題。後者為戈必意對前義之觸類旁通，而與吾國自古講『天人合一』（Man-Nature）之哲理正相符合」（盧毓駿，1988a：34）。此實與十九世紀藝術史學家海因里希·沃夫林（Heinrich Wölfflin, 1864-1945）所精煉的德國在藝術上空間表現的理論息息相關。史家西格佛理德·基提恩（Sigfried Giedion, 1888-1968）說明了此理論的閱讀視角：「一種量體在空間中被放置、並與其他量體發生關係的方式；一種內部空間與外在關係隔離、或者為其所打洞，引發相互穿透之方式」（Watkin 1977: 54）¹¹。這趨向始於十九世紀末德國建築史論述，奧古斯特·斯馬修（August Schmarsow, 1853-1936）開始使用「韻律」（rhythm）、「空間」（space）解釋「建築」，開啟了以「空間」為關照主軸的論述，此「空間—量體關係」所形構的時空壓縮觀點，是將「空間」視為空體，是種外在客體的概念，雖將建築和人產生關連，卻只是將建築中的人視為一個運動中，以視覺為主的物理系統，人在空間中的主體經驗和感知卻被忽視，

¹¹ 原文引自：S. Giedion, *Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition*, 1941, 5th edn., Oxford University Press, 1971, p.xxxvii.

「建築」成為人「在其中」生活的容器（蕭百興，1998：161）。那麼，便能理解何以盧氏在談論「明堂」時，將之圖像理解成「明堂平面之用形表示者，乃指五室之往來動線。」（盧毓駿，?：24；盧毓駿，1988a：118），用以對應德國空間論的思想基礎，則線條在此成為了運動中的人之軌跡，而五室則是外在具有包被牆體的「量體」。

此認識論也影響了盧氏對於萊特作品的解讀與轉化，卻忽略了萊特強烈的英美人文主義的經驗論傳統對感知的強調與「第二自然」的非模仿性詮釋，盧氏的解讀重點卻大幅度的傾向於構造形式對自然物的模仿，就產生了如大義館室內結構透過植物擬態表述，惜未能關照到地域環境及與之深刻鑲嵌的流動空間。這樣便能理解何以盧氏在「明堂」復原考證時，對於「月令」的討論主要對焦在光線與散布型佈局，卻未能深入爬梳「月令」特殊的時節、地域與人之共生關係。而五室與台基尺寸推論潛藏之西方人文主義模矩與比例關係，將中國傳統「數」的文化和宇宙觀導向了二十世紀機械論的認知，並打開了對於地域文化的抽象化和普同化的閱讀可能。而盧氏雖將「合院」視為中國傳統中象徵「天人合一」的載體，亦是天、地、人「三才」所匯聚。然回首盧氏所提源自《易經繫辭》第十章第一節的「三才」：「有天道焉，有人道焉，有地道焉，兼三才而兩之」（維基文庫），說明了人僅為萬物之一，儒家立於人之本位，以人與天地並列而為三。人所處的環境，包括宇宙、大地生態與人群三者，三者的運行之道，具有內在結構上的一體性，即每一個體的存在，都是源自和大環境的互動而實現（李根蟠，2000：5-15；宋松山，2017：94-95；王啟東，2014：151），此非如盧氏所言「人為萬物之規矩」的想法（盧毓駿，1954：

17)，亦非空間論將建築中的人過於簡化。當與傳統的宇宙觀斷卻了關係，則傳統的「天人合一」就滑落於結構理性主義、機械論、空間論，以及布雜學院派的圖案學傳統的模仿論所共構的再現系統之中，天、地、人之間內在結構的一體性崩離，往現代性普同化的道路而奔馳。

四、結語

本研究在國史建構論的角度下，重探〈明堂新考〉與「大成館」論述實踐的知識論傳統及現代性，有鑒盧毓駿將「明堂」建築作為中國「天人合一」哲學思想的顯影，並等同西方「自然論」脈絡中的「有機建築」，其再現向度不僅是國族理想範式的形貌，亦包含了有機社會一元論的思想。故循此脈絡，以「自然論」為核心展開東、西交軌的對應與討論，具體的研究發現有三：

- 一、〈明堂新考〉中「堯的衢室」、「夏代世室復原平面圖」，與「想像中古代明堂」圖所體現的「明堂」原型之起源、間架結構體系、居住最小空間單元、對稱性形式等，乃作者根據西方科學理性視野、「自然論」的還原論與結構理性主義、生物學的社會想像等，選擇性的組織和再現。盧毓駿以《月令篇》與現代光學結合，說明領導者根據不同時節在五室接受諸侯朝拜之禮，強化居所日照之重要性，提供了五室配置乃散開型的論述基礎。關於溯古在形式上的表述，盧氏繪製的「想像中堯的衢室」，位處各井田形制的社區核心，組織形式宛若主

幹與枝葉。同時，以結構理性主義與道德意涵重視中國土、木構建築的發展傳統，讓「衢室」率直裸露的間架結構具「庇護所原始狀態」的「原始茅屋」意涵，其四面無壁與通透性宛若有蓋之廣場，說明中國遠古已有符合現代主義建築開敞、透明思維的建築，並回應將「明堂」比擬為古希臘與羅馬民主生發場域「廣場」的說法，呈顯了「自由中國」歷史起源的空間樣貌。「太室」則在植物振布的有機想像中，成為了組織周邊場域的主幹，連結著各枝幹和葉片。而頗具結論先行意味的台基、五室尺度與比例推論，緊契合宜、實用、統一感等功能主義原則，將西方「數字」觀與模矩隱含之高尚美導入，不僅成就標準化思維亦中介了人文主義將人視為萬物尺度的概念，從而證明「明堂」是高度文明的表現，但卻將傳統文化中「數」的象徵意涵與復原認識論導向了西方現代性之普同性架構裡。

- 二、當「明堂」復原轉化至大成館的校舍設計，五室合併為一棟樓，以九宮格為整合空間經驗與枝葉振布的框架，中介著重農主義思想與社區主義思維。因借鑒萊特「有機建築」觀設計大成館，則萊特作品中之細胞核心（火爐）轉換成「明堂」的太室，與大成館中無落柱講堂，為有蓋頂但開敞之室內廣場，而在盧氏眼中具「天人合一」意涵的合院，被類比成國族最小家戶單元，其中庭亦為細胞核心。此設定串起了由聖人之治串接家國的隱喻，成就了中華文化復興運動強調由國到家一體化的道德政治意涵，是「自由中國」文化論述的空間體現，亦說明了「人」是家庭人，也是國族人。當此原型再造於文化大學各校舍，形成了同種細胞不斷繁衍的垂直城市。
- 三、當建築外觀堅持謹守對稱與五室外形輪廓線，面對結構理性主義在空

間與構造上以「可塑性」與「摺疊平面」概念詮釋「第二自然」，引發了國族理想範式面具如何與其重合的試煉，則無論大成館將中央太室轉化為講堂和圖書室區域之框樑系統，或者大義館刻意創造樓板錯位以體現枝幹振布之貌，以體現借鑑自萊特之「編織隱喻」、不規律的「空間的線」，以及，由機能界定建築外觀形式所產生之律動性建築形體的可能性，卻未能在大成館及一系列以五室形為校舍建築外觀中找到共存的可能，使得建築外觀形式與內部根據三元論美學發展出的剖面構成無法對應。另外，盧氏根據德國空間論之「空間—量體關係」與時空間縮論述，將「空間」視為空體，把建築中的人視為一個運動中以視覺為主的物理系統，將■線條理解成為「明堂」五室間人們往來的動線，是種透過空間論將運動中的人之軌跡重新解讀傳統符號的作法。盧氏或因戰後國府文化表徵強烈的期待呼應中原中心論，並忽視「第二自然」與流動空間塑造之前，主體的感覺與地域回應尤為關鍵，並以形似模仿為導向。則天、地、人之間內在結構的一體性崩離，在建立新傳統時，敲開了普同化的道路，並投身現代性的「創造性的解構」（creative destruction）（Harvey 1989: 16）之途。因此，若說「自然論」作為一面映照東、西交軌而反身觀看建築現代性的鏡子，則大成館與文化大學的校舍建築反應了東亞國族建築特殊處境下的現代性樣貌，最終，這樣的碰撞使得「自然」中的「本真」成為破碎殘影。

五、引用書目

- 黃寶瑜。〈中山博物院之建築〉。《故宮季刊》，第一期。頁 69-77。
- 王惠君。《解開中山樓建築之謎》。台北：國立臺灣圖書館，2018。
- 王貴祥。《文化·空間圖式與東西方建築空間》。台北：田園城市，1998。
- 田中淡，黃蘭翔譯。《中國建築史之研究》。台北：南天書局，2011。
- 吳光庭。〈傳統新變〉。《雅砮》，3月號，1990。頁 42-59。
- 。《意外的現代性 台灣現代建築論述文集》。台北：田園城市，2015。頁 14-20。
- 余爽。《盧毓駿與中國近代城市規劃》。武漢理工大學碩士論文，2012。
- 汪曉茜。《大將築跡》。南京：東南大學出版社，2014。
- 林果顯。《「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》。台北：稻鄉出版，2005。
- 林會承。《先秦時期中國居住建築》。台北：六合出版社，1984。頁 127-182。
- 張其昀。《中華五千年史 第一冊》。台北：中國文化大學出版部，1961。頁 13。
- 。《張其昀呈蔣中正籌建遠東大學及中國文化研究所經過情形》，國史館藏，典藏號：002-080111-00003-009，1962.6.3。
- 傅朝卿。《中國古典式樣新建築：二十世紀中國新建築官制化的歷史研究》。台北：南天書局，1993。
- 。《圖說台灣建築文化史：從十七世紀到二十世紀的建築變遷》。台南：台灣建築史學會，2019。
- 漢寶德。《建築與文化近思錄》。台北：國立歷史博物館，1995。
- 蔡一峰。《盧毓駿建築作品之形式與意涵研究》。台中：東海大學建築研究所碩士論文，1998。
- 蔣雅君。〈攢尖疊影與共和屏幕的交織：陽明山中山樓〉，論文發表於「修澤蘭建築論壇」。台北：社團法人台灣女建築家學會主辦，2022年2月27日。
- 蕭百興。《依賴的現代性 _ 台灣建築學院設計之論述形構（1940 中 -1960 末）》。台北：台灣大學建築與城鄉研究所博士論文，1998。
- 盧毓駿。〈譯者序〉，《明日之城市》，上海：商務印書館，1935。頁 35。
- 。《台灣省市政建設考察小組報告書》。台灣省政府，1954。
- 。《都市計劃學》，未出版，1960。
- 。《明堂新考：一個建築師想像中的中國古代明堂》。台北：中國文化學院建築及都市計劃學會，(?)。
- 。《中國建築史與營造法》。台北：中國文化學院建築及都市計劃學會，1971。
- 。《現代建築》。台北：華岡出版有限公司，1977，頁 3。
- 。《盧毓駿教授文集（壹）》。台北：中國文化大學建築及都市設計學系系友會，1988a。
- 。《盧毓駿教授文集（貳）》。中國文化大學建築及都市設計學系系友會，1988b。
- 中國文化學院。《華岡年刊》。第 2 期。頁 4。

- 薛夢瀟。〈“周人明堂”的本義、重建與經學想像〉。《歷史研究》。第6期。頁22-42。
- 林娟娟。〈論中日數字文化的民族特性〉。《四川大學學報》（哲學社會科學版），2004年特刊。頁281-284。
- 李根蟠。〈天人合一”與“三才”理論——為什麼要討論中國經濟史上的“天人關係”〉。《中國經濟史研究》。第3期。頁5-15。
- 宋松山。《「周易」三才觀對當代環境倫理的啟發》。桃園：中央大學哲學研究所碩士論文，2017。
- 王啟東。〈「易經」環境倫理觀探究摘要〉。《南台人文社會學報》。第11期。頁151。
- 唐耐心。《不確定的友情：台灣、香港與美國，一九四五至一九九二》。台北：新新聞文化，1994。
- 《易經繫辭傳》。維基文庫。2022.9.4 瀏覽。
- Benedict Anderson 著，吳叡人譯。《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（*Imaged communities: reflections on the origin and spread of nationalism*）。台北：時報文化，1991。
- Kenneth Frampton 著，蔡毓芬譯。《現代建築史》（*Modern Architecture: A Critical History*）。台北：地景出版社，1999。
- Le Corbusier 著，張春彥、邵雪梅譯。《模度》（*Le Modulor*）。北京：中國建築工業出版社，2011/2000。
- Manfredo Tafuri & Francesco Dal Co 著，劉先覺等譯。《現代建築》（*Modern Architecture*）。北京：中國建築工業出版社，2000/1976。
- Cohan, Alan. *Modern Architecture*. Oxford University Press, 2002. 53-55.
- Harvey, David. *The Urban Experience*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. 16.
- Hobsbawn, Eric & Terence Ranger(eds). “Introduction”, *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, 1989.
- Nute, Kevin. *Frank Lloyd Wright and Japan*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993. 88-95.
- Porphyrios, Demetri. *Sources of Modern Eclecticism*. London: Academy Editions, 1982. 59-65.
- Universalis, Bibliotheca. *Architectural Theory from the Renaissance to the Present*. TASCHEN GmbH, 2015. 727-728.
- Watkin, David. *Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Oxford University Press, 1977. 54-55.
- Wright, Frank Lloyd. ‘Organic architecture, *the Architects’ Journal*, August, 1936. 181-196.
- . “In the Cause of Architecture, I : The Logic of the Plan”, *Architectural Record*, No.63 , 1928. 49-57.