



明清建筑二论

目 录

明清建筑二论

自 序.....	3
明清文人系之建筑思想.....	5
一 从明清建筑的低潮说起.....	5
二 南方建筑之传统	10
三 《园冶》与《长物志》中的建筑观	15
四 南系建筑思想的病态.....	30
明清建筑的形式主义精神.....	36
一 结构的机能主义的错误.....	36
二 明清建筑形式主义的倾向	41
三 大木结构的形式化.....	49
四 彩画之制度化与系统化	69
五 细部的精致化	74

斗栱的起源与发展

自序.....	85
起 源.....	87
一 前言	87
二 汉代遗物上的斗栱.....	92
三 汉晋赋上有关斗栱的解释	100
四 斗栱之西方来源论.....	109
五 六朝时代斗栱发展之谜	118
六 一斗三升的结构意义.....	122
七 曲线与昂的出现	132
发 展.....	148
一 华栱之产生与昂之推演关系.....	148
二 慢栱与补间铺作之发生	159
三 唐后北疆民族之自由创作	167
四 则律时代.....	179

三联版序

很高兴北京的三联书店决定要出版我的“作品系列”。按照编辑的计划，这个系列共包括了我过去四十多年间出版的十二本书。由于大陆的读者对我没有多少认识，所以她希望我在卷首写几句话，交代一些基本的资料。

我是一个喜欢写文章的建筑专业者与建筑学教授。说明事理与传播观念是我的兴趣所在，但文章不是我的专业。在过去半个世纪间，我以各种方式发表观点，有专书，也有报章、杂志的专栏，副刊的专题；出版了不少书，可是自己也弄不清楚有多少本。在大陆出版的简体版，有些我连封面都没有看到，也没有十分介意。今天忽然有著名的出版社提出成套的出版计划，使我反省过去，未免太没有介意自己的写作了。

我虽称不上文人，却是关心社会的文化人，我的写作就是说明我对建筑及文化上的个人观点；而在这方面，我是很自豪的。因为在问题的思考上，我不会人云亦云，如果没有自己的观点，通常我不会落笔。

此次所选的十二本书，可以分为三类。前面的三本，属于学术性的著作，大抵都是读古人书得到的一些启发，再整理成篇，希望得到学术界的承认的。中间的六本属于传播性的著作，对象是关心建筑的一般知识分子与社会大众。我的写作生涯，大部分时间投入这一类著

作中，在这里选出的是比较接近建筑专业的部分。最后的三本，除一本自传外，分别选了我自公职退休前后的两大兴趣所投注的文集。在退休前，我的休闲生活是古文物的品赏与收藏，退休后，则专注于国民美感素养的培育。这两类都出版了若干本专书。此处所选为其中较落实于生活的选集，有相当的代表性。不用说，这一类的读者是与建筑专业全无相关的。

这三类著作可以说明我一生努力的三个阶段。开始时是自学术的研究中掌握建筑与文化的关系；第二步是希望打破建筑专业的象牙塔，使建筑家为大众服务；第三步是希望提高一般民众的美感素养，使建筑专业者的价值观与社会大众的文化品味相契合。

感谢张静芳小姐的大力推动，解决了种种难题。希望这套书可以顺利出版，为大陆聪明的读者们所接受。

漢寶德

2013年4月

自序

在一个专家的时代,这本书是多余的。作为一个建筑师,竟有谈论、讲授、写作建筑史的长年“痒”病,除了请行家们海涵、指教以外还能说什么呢?

我性格的深处,有中国传统读书人的老毛病:喜欢谈古论今。中学时代读过点入门书,写写“论”文,居然常得老师们的欣赏,若不是怕饿肚子,几乎学了历史。改学建筑,谁知又有个建筑之史,害得我不时“痒”病复发。在成功大学任助教时,因工作轻松,乃读了成大图书馆中有限的西方建筑史著作,积笔录、札记、感想等数十万言,因而开始了教建筑史的生涯。

对中国建筑史的兴趣开始于来东海大学任教之后,是读了东大自汪申先生处购得的一套《中国营造学社汇刊》所引起的。回头翻翻大学里的笔记,不禁疑窦重重,觉得有仔细瞧瞧的必要,乃着手收集点资料。谁谁知道得多了些,竟愈觉茫然了。当时曾下定决心出国去学建筑史,却处处碰壁,都说我出身不对,才憬然于建筑史不是建筑师分内的事,而废废然放弃了做历史家的希望。

哈佛的建筑系馆的斜对面就是举世闻名的佛格美术馆,画图之余,常去该馆散心;有兴致时,到该馆之东方美术图书馆翻翻有关我国绘

画与建筑的资料。哈佛燕京图书馆也有些新书旧籍可供翻阅，因而积了一些笔记与感想，整的印象是令人失望的。中国建筑史到目前为止除了一些讲义式浅显的互相因袭的著作外，只是些片段的发现与调查记录，谈不上历史的解释与讨论。

我的“痒”病却因此而发作了；心里不时思索着一些问题。回台以后，写写中国建筑史，一直是我的大愿望，却因为公私两忙，再也没有机会去钻书堆。过去几年间，只能陆续草率地写出两篇有关明清建筑的讨论，本打算凑足篇幅，重加整理再出集子的，后一搁至今，深怕从此石沉大海，故决定先把这两篇印出，算作第一册，以逼迫自己及早写出在思索中的其他问题。

读者可以看出，本文的写法是环绕某一问题做广泛讨论，以触及历史上的发展关系。这种写法一方面可较深刻地思索问题，另一方面可避免讲义的抄录。何况每篇均可自成段落，没有通史的教科书味，它的缺点则是需要读者有一点基本的知识作准备，而在内容上，有太多的作者个人的意见。请读者们把它当作一个业余建筑史家的高谈阔论吧。

1972 年春于东海大学

明清文人系之建筑思想

一 从明清建筑的低潮说起

中国艺术史中最受史家低估的是明清阶段的艺术，而索性被鄙视甚至于不屑一顾的，是明清之建筑。这个态度的来源是基于一种看法，即中国系的建筑，到明清两代，已近尾声以至无所匡复。这是一个很不公允的结论。

这个“结论”被一些史家所共同承认，为由两个阶段的研究所成立的。早在清朝末年，欧人开始研究中国美术史。他们发现一个现象，即唐宋的遗物，比较接近欧洲的审美标准^{〔1〕}，遂顺而成章地把这一阶段认为是中国美术发展上的高潮期。有了高潮期，又把生物生存期的比类用上去，则有初创、勃起、呆滞、衰落等等的形容词，来状写美术各期为发展。明清的美术很自然地被认为属于衰落期了，这一阶段之结论是推论性的。

把这一推论使用到中国建筑史上，却是由第二阶段的研究工作，

〔1〕 欧人开始研究中国美术，不论是 Bushell，或是 Fergusson，都是以当时流行的学院派之看法为看法的，学院派大体上说则以希腊、罗马之古典美术为根据立说，而唐代美术最接近西方美术。

即我们中国的建筑家们的努力，加以肯定的。民国以后的中国营造学社在华北干燥区域做了一番相当认真的调查^{〔1〕}，发现了上推至唐宋的遗物，并加以实测、拍摄、考证。凭据在手，他们的话是颇有分量的了。为求了解他们的立论根据、他们的着眼点，必须先讨论早期的营造学社的发言人林徽因的一段话。她说：

所谓原始面目，即是我国所有的建筑，由民舍以至宫殿，均由单个独立的建筑物集合而成，而这单个建筑物，由最古简陋的胎形，到最近代穷奢极巧的殿宇，均始终保留着三个基本要素：台基部分、柱梁或木造部分，及屋顶部分。在外形上，三者之中，最庄严美丽，迥然殊异于他系建筑，为中国建筑博得最大荣誉的，自然是屋顶部分。但在技艺上，经过最艰巨的努力，最繁复的演变，登峰造极，在科学美学两层条件下最成功的却是支承那屋顶的柱梁部分，也就是那全部木造的骨架。这全部木造的结构法，也便是研究中国建筑的关键所在。^{〔2〕}

在这一段话里，她很肯定地告诉我们两个概念，一直为几十年来我国建筑界及大部分国外学者所深信。其一，我国建筑的基本构成，是单个的建筑物的集合。由于“开间”的观念合乎现代建筑中的“列柱”法，后来颇有人加以引申，认系中国建筑了不起的一面。^{〔3〕}由这样一个认定，中国建筑的要素就跟着简单了，即形成林氏所谓的台基、柱梁、

〔1〕 该等调查工作见于《中国营造学社汇刊》，集中于河北、山西两省北部。

〔2〕 梁思成：《清式营造则例·绪论》。

〔3〕 代表性看法见黄宝瑜：《中国建筑史·自叙》，1970年，“中原建筑丛书”。

屋顶三段。由之，要谈中国建筑之学术之研究，台基过分简单，屋顶过分明显，剩下来可谈的专门知识，就只有柱梁部分。故她给我们的第二个概念，即研究中国建筑的关键在于其结构方法。

抱着这些看法来观察明清建筑，我们必须承认，他们所下的结论是正确的。明清的宫殿建筑，与唐宋建筑比较起来，在间架制度上，是日渐僵化了，在木架结构上，是日渐装饰化了。如果用林徽因自己的话来说，“由南宋而元而明而清八百余年间，结构上的变化，无疑的均趋向退步……”^{〔1〕}

所以我们今天来检讨这一个几成定论的结论，必须从大前提上着眼。即我们必须对几十年来大家所共信的中国建筑的价值标准，提出疑问并加以重估。我们所怀有的疑问，总结地说起来有两大部分，为求清楚，分列于下：

第一，间架制度是不是充分地代表了中国建筑的基本形式？中国建筑的价值所在，是不是那个“全部木造的骨架”？

第二，如果我们承认上一问题为是，则间架与结构之价值是否一定建立在合理的结构原则与忠实的表现之上？

这第一个问题是本章要讨论的主题。我们认为这一个疑问的提出是基本的。我们并不是怀疑林氏评论的价值，而是觉得他们所留心的中国建筑的范围也许太狭窄了一些。如果我们果然觉得中国的间架单元不一定是完美的，则再回顾历史，就发现时间与空间的因素，曾经在中国建筑史上发生过作用，比较复杂的建筑格局曾经在我国历史上出现过。这一点，美人亚历山大·苏波氏（Alexander Soper）已经注

〔1〕 梁思成：《清式营造则例·绪论》。

意到。他在抗战时期，研究日本佛教建筑史，由日本庙宇的组合弹性，自中国大陆反求其来源，发现“开间单元”并不是一种绝对的基本单元。^{〔1〕}由于此一问题的提出，我们同时可觉悟到中国艺术史上另一个问题的存在，即明清作为一段落与宋元之比较，在艺术的发展上，有有什么重要的转变？换句话说，若复杂的建筑格局果然曾在我国存在过，则明清以后的发展之来龙去脉是怎样？

第二个问题则系着眼于宫殿建筑系统本身的发展而提出。这个问题的提出可以帮助我们除去偏见，即目前相当流行的机械的机能主义的理论，平心静气地看看明清的建筑。看看它们果然是毫无贡献可言，毫无理想可言吗？这是一个很值得仔细研究的题目，后文将作详细讨论，此处不赘。

我们如果能把这两个问题，分别加以检讨，并找出一些适当的答案，则明清建筑为我国建筑发展低潮这一过分急切之结论，可以得到修正。修正这个结论，有两个重要的意义，应该在此简单地加以交代。

第一个意义是给明清六百年来建筑一个公允的机会，以得到它应得的历史地位。我们觉得明清两代自有其特有的精神与成就，不应该以唐宋的标准去衡量。因此，我们的当务之急是把这六百年中具有代表性的思想与形式彰显出来，找出他们自己心目中的价值标准，然

〔1〕 Alexander Soper 在其 *The Evolution of Buddhist Architecture in Japan* (Princeton Univ. Press, 1944, pp.180 ~ 220) 一书中广泛讨论了我国古代建筑复杂组合的可能性。晚近古长安城之发掘中，发现唐大明宫之基址，经考古家之复原，认系一极为复杂，且综合各种形式，包含部分平房、部分楼房的大宫殿，可印证苏波氏此说，颇有历史之真实性。但是，我们自然不能否认“开间”制为中国建筑史上很重要的、很基本的因素，只是我们需要一个比较客观的态度而已。

后用了解与同情去认识这一阶段的建筑。这代表着一种特有的艺术史观，是自世纪之交，德国系统的艺术史家们，为维护他们自己的艺术传统所发展出来的。他们分别研究了当时被轻视的中世纪艺术与巴洛克艺术^{〔1〕}，因此发现了文化史与艺术之间，有着支配的关系。艺术史不是由某一时代的好恶来解释的，沃林格（Wilhelm Worringer）提出了影响极为深远的“形式意志”（Will To Form）的观念，即在说明任一时代的艺术均各有其内在的生命，深深地根植在这一时代的历史生命之中。艺术本无先天的形式，其形式是人类历史的欲望与需要所赋给的。

第二个意义是为整个的中国建筑史的研究展开较广阔的幅度，以跳出结构至上主义者的圈套。我们应该以较具体而遗物众多的明清建筑开始，探究我国建筑在形式以外的成就，以及它怎样满足了当时社会群众的需要。从这些研究为起点，我们有希望上推至唐宋，来建构一个社会史、建筑史、考古学三方面融通的学问框架，而汇成于我国文化史研究的大业中。若不作为是想，则我国建筑史的研究，充其量只是技术史的讨论，或考古的调查，枝枝叶叶，零零星星。等而下之，研究之成果被执业建筑师所剽窃，或径用为抄袭之蓝本。

要重建明清建筑之研究，于此时此地，自非易事；但早已到了应该着手的时候。着手的方法，必须从大处着眼，观察文化发展的大势，对时代的精神加以把握。笔者不敏，聊将平日思索所得之一部分发表，以期抛砖引玉。

〔1〕 有关中世纪艺术之讨论，参见 Worringer: *Form in Gothic* (G. P. Putnam's Sons Ltd., 1927)。有关巴洛克艺术之讨论，参见 Wolffin: *Principles of Art History* (Translated by M. D. Hottinger, Dover Publications Inc., 1929)。

二 南方建筑之传统

地域的观念是研究美术史的人所必须具有的。这不仅是因为古时交通不便、种族各异，地理位置造成的空间距离使得各部分美术的发展均有其独特之风格；而且地理情势的不同使物质环境的因素各异，由之为适应此环境所作之努力常常南辕北辙，多不连通。这个观念在欧西毫无问题地传承下来，但在我国则颇未能被充分接受。欧洲地小而民族繁多，中世纪封建制度所形成的弹丸小国，均各有其不同之艺术表现，欧人视之为当然。我国重正统，号称天朝，复为一统帝国，以帝都为中心，视边远区域之发展为渺不足道。这个现象因考试与任官制度以帝都为集散地，而使知识分子视为理之当然。^{〔1〕}

实际上我国的地理区域确较欧洲为辽阔，而且各地区均显示历史悠久的大帝国所拥有的共同的文化色彩。但是地域仍然是存在的。此一事实尤以研究古代美术史时所应注意，因为愈向上推，其地域的色彩愈浓，我们要了解此一现象，不妨参照英人李约瑟所提之经济地域分类法。他提出汉末三国鼎立局面之形成，乃由于三经济区域之发展足以产生自立自足的力量。他指出中国史上曾多次因此经济区域之划分而演为政权之割据。^{〔2〕}这是颇值得研究中国美术的人所参考的。

地域现象表现在建筑上极为明显，此早已为日人伊东忠太所查

〔1〕 一个很有趣的证明是中国营造学社的诸学者都是南人，却以北方之发展为中心立说，轻视南方之传统。

〔2〕 Needham: *Science and Civilization in China*, Cambridge University, 1961, V.I, p.112.



· 浙江民居

知^{〔1〕}，想来清末欧洲的考古家们亦必注意到这一些。伊东把三大河流分为三大区域虽不尽与经济区域相符，亦可大致与国人一般看法相符，可惜伊东的注意力一部分为北朝石窟寺所吸引，另部分则为我国涯无边际的建筑装饰美术所吸引，未能下功夫在区域性的研究与解说上，只使用三个形容词：“钝重、活泼、过激”，把三个区域的建筑概括了。

国人的了解尚不及伊东。通常的看法是把北方的建筑作为我国建筑的正统，用皇家建筑之准则去衡量长江以南之建筑，因此区域性的意义被一笔抹杀。在今天看来，这些正是营造学社过分重视《清式营造则例》及宋《营造法式》之故。大凡帝室御订之建筑章则，必然限于皇家所直接影响之建筑，其范围常常甚为有限。边远地区，以过去交通不便之情况，即使接受了其法则，亦必有无法实施之苦，因地域性之影响甚大，匠师之技法难于在短期内更改，且建筑之术，为知识

〔1〕 总论有关中国地理之说明，见伊东忠太：《中国建筑史》，陈清泉译，台湾商务印书馆，1967年，第19页。

分子所不齿，技法之流播赖乎工匠之口头传承，其口诀等，因方言之故，在广布上，有不可克服之困难。何况在天高皇帝远的地区，中央政府的令章常常完全被漠视。^{〔1〕}故自政府明令公布的建筑章则上去学中国建筑史，只有一个意义，即这些法则是当时流行的工匠口诀的一种编订、整理。学习了这些法则，可以作为了解广大地域中当时建筑物实际情况的一种参考。如果把它们奉为进入建筑史殿堂的不二法门，则要大错特错。

这种忽视地方传统的态度，是造成对明清建筑歧视的主要原因。自历史的发展上看，如果我们说宋元以后中国文化的重心在南方，并不能算是很大的错误，若说一个文化较发达的区域，反而产生水准较低的建筑，是说过去的。园林艺术的倒流是最明显的例子。

顺着地方传统的考察，苏波曾发现日本庙宇史上之所谓“印度式”，实际即福建省的一种地方样式。^{〔2〕}他又曾建立假说，把日本建筑早期之渊源，归之于南方系（即江南一带）的传承。^{〔3〕}这些发现无非说明自地域性的艺术分布可以看出文化的流动。一种动态的历史观是能启发更多思索，因而导致更多发现的历史观。

因此，要研究中国建筑史，即使简而化之，亦必须分为南北两系，此尤以近世建筑为然。上推至战国时代，我们应该注意湖广文化的力量，促使楚国窥伺中原之野心。两汉文化，蜀中地区之地位如何，其文

〔1〕 比如自唐以后，政府规定五脊及九脊顶不能使用于民家，但此令只通行于北方，客家族之住宅使用五脊与九脊者甚为通常，似亦未曾被禁。见 Boyd: *Chinese Architecture and Town Planning*, Univ. of Chicago Press, 1962, p.103。

〔2〕 Alexander Soper: *The Evolution of Buddhist Architecture in Japan*, p.212.

〔3〕 同上书，p.31。

化在型铸汉族本位建筑中所扮演的角色，值得作进一步的检讨。这些均因近年来的考古发掘得到或多或少的证明。至于明清，江南一带实际上扮演着主角，其重要性是不待言说的了。

南方传统的建筑至少有两大因素，值得我们仔细考察。第一项是关乎地理情势的，包括山川形势与建筑材料之影响。伊东忠太曾谓“砖屋由北方发明而传至中部，木屋则由中部发明传于北方”^{〔1〕}，此话之可靠性有待进一步之证明，但此一假定确有其值得参考之处。我们目前有资料可以证实汉代的蜀中通行着全木构造，且知道秦始皇建阿房宫取木于蜀山，但在更早期，楚地对中原建筑有若何影响，是一个很有趣的问题，有待解决。

南方的山川形势之亲切与秀丽，以及河川之充分使用，造成完全不同于北方干燥大平原上之建筑方式。为建筑史家所称道的三合院、四合院等以中国伦理制度为本的体制，在南方并不是标准的建造方法；甚至流传了很久的堪舆法，在南方亦并不十分流行^{〔2〕}。因此北方以宫殿为本的雍容敦厚的建筑格局，在南方为自然形势的适应所取代，而有活泼、灵巧、因地制宜的新风格产生。故北方取“法”，南人因“势”。

明清建筑的研究，若不能把“势”的观念抽引出来，再建一别具系统的看法，就不能算做过完整的研究。由于南方的地理与气候较为适宜于居住，在黄土高原边缘所形成的近似宗教的规范，及其略感肃杀之气度，自然不再适用。相反的，一种现世的乐生的趣味，一种对

〔1〕 伊东忠太：《中国建筑史》，第23页。

〔2〕 《校正阳宅大全》（上海广益书局1932年影印，明万历周继书辑）“绪言”中有文如下：“阳宅之法，北方荐绅先生侈谈之，而于南方为阙闻。非南人睹记不北若也。南人习依形势，不方位家，北人无形势足据，一切卦例，随地可布，故其术易行。”



· 因势而营居

自然的亲近与欣赏的态度，软化了建筑的形式。到这里，我们已经接近南方人文的特色了。

有关第二个因素，即人文方面的殊异，最恰当的解释方法，是拿绘画南北家来比类。画史上的南北家，有很多争论，直到今日还在持续中。董其昌首倡其说时，多所杜撰，不无门户之见在内。但明清两代南、北之区分确有其意义在，以笔者的愚见，绘画南北门户之争，不外是董派的人打算把宋室宫廷画家传统及其末流之所谓浙派，赶出文人的圈子。它的意义所在并不真正是所谓画分南北，而是说明明代的文人画家对经由学院自南宋所遗存的一些发展于北宋的技巧，加以肃清而已。实际上，南宋的马、夏，在今天的观念看，应该属于南家，其山水的构图是充满了南方浪漫主义的色彩的。

明代绘画的发展背景是这样：政府有一个更形式化、僵硬化了 的宫廷画院，只能吸引二三流的画家乃至画匠，而在野的一个愈益获得心灵解放的南方士人集团，在“元四大师”叛逆精神的传统之下，陶冶于江南的绮丽多姿的自然风光，乃发而为浪漫的抒情表现，名