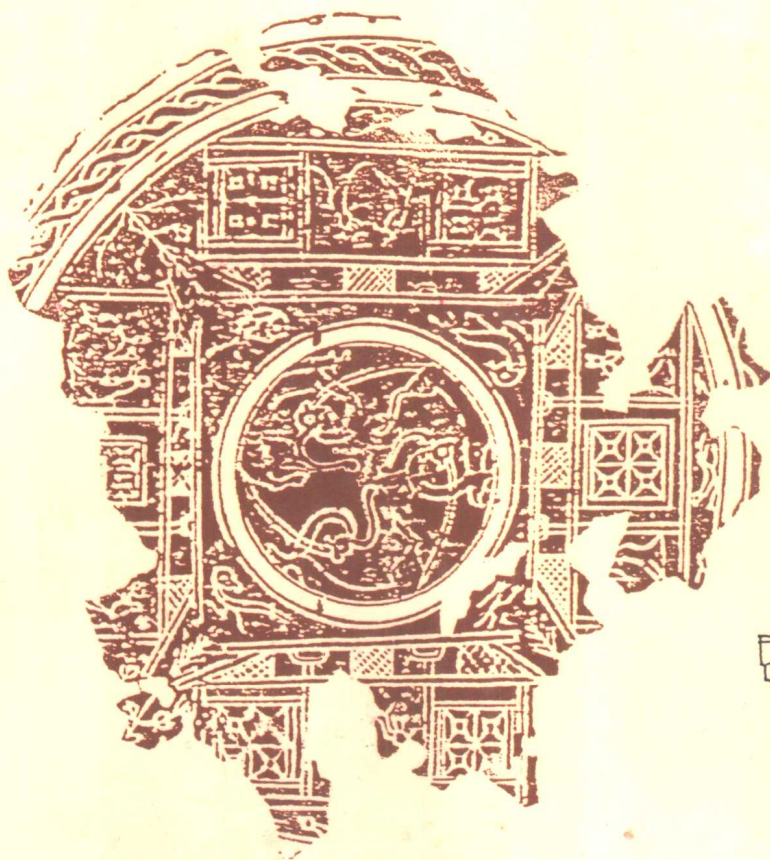


同济大学出版社



中国古典建筑 文化探源

王鲁民 著

91
4
29

中国古典建筑文化探源

王鲁民 著

同济大学出版社

内 容 提 要

建筑文化,是近年来人们一直关心的一个课题,本书运用文献资料、考古发掘和建筑实物及形象资料相结合、相比照的方法,力图阐明中国古典建筑的文化意义,以求取得对中国建筑及其历史的更为真切的理解。

本书揭示了中国古典建筑与仰韶文化庙底沟型凤鸟图形之间的对应关系;探讨了玄宫型制和这种独特建筑的意义及其对中国建筑文化的影响;研究了昆仑建木和四阿九州两种宇宙模式与早期穴居建筑的联系。在以上研究的过程中,讨论了举折、反宇、飞檐椽、拱木、工字殿、玄圃、斗、阙、中心都柱结构、抬梁式结构和殿堂式结构、斗拱的发展与演变、推山做法、亚形、回形屋等的发生及意义。

此外,书中还通过对中国古代建筑等级制度的分析和研究,指出对“高贵”的追求是中国古代建筑形式发展和变化的动力之一。提出了在传统的正统居处观念中,建筑应该是礼仪活动展开的场所,对于古人来说,这样的宫室才能与巢穴区别开来。此外还探讨了正统居处观念对于中国人的自然观和中国古典园林发生的影响以及中国古典园林的基本形式特征和意义。

本书适合建筑、历史、园林及考古专业人员及爱好者阅读。

责任编辑 沈 恬

封面设计 余 蓝

中国古典建筑文化探源

王鲁民 著

同济大学出版社出版

(上海四平路 1239 号)

新华书店上海发行所发行

上海天华印刷厂印刷

开本:787×1092 1/6 印张:9.25 字数:240千字

1997年12月第1版 1997年12月第1次印刷

印数:1—2000 定价:18.00元

ISBN 7-5608-1808-0/TU·250

目 录

引 言	(1)
-----------	-----

第一章 凤鸟图形与中国古典建筑	(4)
-----------------------	-----

1.1 凤鸟图形和屋面举折的产生	(4)
1.2 “反宇”辨	(10)
1.3 飞檐翼角源流	(15)
1.4 鸱尾发源	(20)
1.5 栱的意义及其产生	(24)

第二章 工字形平面建筑的研究	(33)
----------------------	------

2.1 玄室与旋室	(33)
2.2 玄室之意义	(37)
2.3 偶数开间的产生与消失	(43)
2.4 玄圃与中国园林之原型	(47)

第三章 都柱与四阿	(51)
-----------------	------

3.1 坡塘铜屋与都柱	(51)
3.2 帝的意义与斗的使用	(58)
3.3 四阿重屋考	(63)
3.4 田形、凸形、回形与𠄎形	(68)
3.5 营国制度与择中布局	(74)

第四章 中国古典木构大木作考察	(81)
------------------------------	-------------

4.1 殿堂式结构与都柱原型	(81)
4.2 抬梁式结构与推山做法	(89)
4.3 斗栱的结合与斗栱型制的变迁	(91)
4.4 昂与斗栱的进一步发展	(98)

第五章 中国古代建筑等级制度研究	(108)
-------------------------------	--------------

5.1 中国建筑等级制度简述	(108)
5.2 建筑等级制度与中国古典建筑的演变	(114)

第六章 正统居处形态与中国古典园林	(123)
--------------------------------	--------------

6.1 中国正统居处方式与建筑	(123)
6.2 中国古典园林意象	(129)

第七章 余论	(139)
---------------------	--------------

某种文化把一些事物归为一类,表明人们认为这些事物有某种相同的属性,因而了解人们对事物的归类,对于我们了解该事物在特定文化中的意义具有深刻的启示作用。归类不同,显示出不同文化对特定事物的理解不同,也表明了一般情况下人们与该事物相互作用的方式不同,对于人类的创造物来说,不同的相互作用方式,在某种程度上决定着该事物的形式特征和演变线路。

在现代建筑教育中,我们已经习惯于把建筑视为艺术,将它与绘画、雕刻、音乐、诗歌等相提并论,可是,这并不是中国的传统看法;在中国历史上,建筑一直都不与中国传统的艺术门类——绘画、书法、诗歌等相归属。

《周礼》、《礼记》等儒家经典著作,都将“宫室”与“国家”、“车旗”、“衣服”、“礼仪”等相提并论⁽¹⁾,在反映统治阶级思想观念的“二十四史”中,关于国家级建筑型制的讨论都记载在“礼志”中,是为国家典章制度的基本组成部分。而建筑等级制度这样的建筑法规往往是作为舆服制度的一部分载入史册的。

《易经·系辞传》说:“上古穴居而野处,后世圣人易之以宫室,上栋下宇,以待风雨,盖取诸大壮。”而《元史》则说:“若稽往古,黄帝、尧、舜垂衣裳而天下治,盖取诸乾坤;服牛乘马,引重致远,盖取诸大壮。”可见在许多古人那里建筑和车舆的取像是相同的——亦即它们的构成法则和基本意义是一类的。

这种对建筑的不同于西方的认识,究竟出于何种原因,并且给中国古代建筑的发展造成了什么样的影响呢?这要求我们尽可能地去了解中国古代建筑的意义和中国古代建筑与中国传统文化整体之间的关系。

建筑与文化之关系问题,是近年来建筑理论研究中的一个热门话题。不过,我们注意到,在许多人那里,建筑似乎是一个独立于文化体系总体运动之外的独立自主的实体,它总是像月亮反射阳光那样,被动地折射出文化的光辉(特别是抽象哲学观念的光辉)。其实,建筑不可避免地是整个文化体系中的一个有机组成部分,它被其他部分影响着,也影响着其他部分,离开了建筑的文化体系是很难设想的。不仅如此,由于房屋的营造,对于居住在长江和黄河流域的先民来说,是实现自己生存的最基本活动之一,并且越是处在原始的状态,房屋营造在人类社会生活中的地位越是重要。因而从情理上推论,这种重要的社会实践活动不可避免地对中国文化的形成,以至于更为细密的哲学思考发生重大影响。不过,这种影响

究竟是怎样在历史中展开的,亦即中国人的营造活动究竟是怎样影响到中国文化的,还需要我们作进一步的考察。

人类与世界相互作用的最初成果及对这些成果的解释,对于后来整个文化演变的轨迹,具有很强的导向作用。在中国古代这样一个特别强调传统的社会里就更是如此。因而,为了提纲挈领地了解中国古典建筑的文化意义,我们在本书中,把注意力主要放在中国古典建筑诸特点的起源性研究上。

对于中国古代建筑特点的起源性的研究,首先遇到的困难大概就是相关资料的缺乏。特别突出的是形象资料的缺乏。中国古代建筑是以木结构宫室为主体的,对于中国古典建筑起源性研究当然要把注意力放到此类建筑的早期形象上去,可是,已知现存的木构建筑实例,最早的不过是建于唐代建中三年(公元782年)的山西五台山南禅寺正殿。由其往上,存在着一个实物资料的断层。如果说,从战国至唐代这种缺憾还在相当程度上可以通过绘画、雕刻、陶器等所提供的建筑形象资料加以弥补的话,那么战国以前的建筑形象资料则是全然地阙如。所可参考的只是考古发掘得来的残垣断壁和残缺不全的建筑平面。其次,这时期有关建筑的文献资料,本已少得可怜,更令人困扰的是文献资料与形象资料的脱节,使得我们面对文献往往不知所云。这一些都要求我们对图像资料和文献资料进行全面的梳理,以期能够使它们成为我们进行系统研究的基础。这样的工作在近年来取得了一些令人瞩目的成绩(诸如陈明达、杨鸿勋、徐伯安等人的工作),使得我们能够较过去稍微顺利地接近我们的工作对象。可是,历史所造成的缺憾是不可能全部的修复和弥补的。为了达成一个较为完整的对于中国古代建筑的了解,我们就不得不主动地“填补”历史所造成的“缺环”,也就是说,我们只有在有限线索联系的条件下,进行逻辑推理,从而达成对于历史的解读。

这里遵循的逻辑,是人文的逻辑,它虽然要遵循数学逻辑的法则,但同样不可避免的是,它的推理的方向,很大程度上受制于推理者本人对于整体的历史状况和对建筑基本概念的了解和认识,这里就存在着一个由于推理者的学识限制所可能造成的恣意解读的危险。

对于这样的危险,也许停止解读活动而甘心于对所知实例进行外部描述是最好的逃避办法,但这样做却和我们对于建筑史研究价值的认识不能相容。在我们看来,进行建筑史研究的最基本的目的之一是向人们提供置于可以理解的历史环境中的实例,使人们真正地可以以史为鉴!这样,我们就不能不试图发掘物质形象背后的意义,从而达成对历史的合理的解读。也就是说,我们不能不进行冒险。同时,我们也不赞成那种把这种解释活动当成一场游戏或者当成一个习题的观点,因为我们从理智上和情感上都很难认同把社会运动本身看作是一场偶然发生的游戏观点。

我们知道即使我们尽最大的努力,也不可能完整地“复原”古代建筑的意义体系,我们现在所得出的许多结论都是相对的,是推理性质的。那么怎样才能证明我们的工作是有真实意义的呢?我们认为那只有看我们的工作成果是否能够更完整地、更有机地解释我们目前所知道的历史材料。因为历史事件并不是孤立地、互不相关地存在着,而是处在一个相互关联的系统中,按照一定的逻辑关系约略连续地演变着的。

我们在本书中,着重于对中国古典建筑的研究,所谓中国古典建筑,是指以官式建筑为核心的建筑体系。在我们看来,官式建筑这个词更多地含有其是由在官府的直接控制下的

手工业工匠集团完成的意义。而中国古典建筑则可以包含在型制上和意义上与官式相当,但并不是由官营手工业工匠集团完成的建筑。与中国古典建筑体系相应的结构体系是抬梁式结构。

从历史上看,虽然官式建筑形式并不是一成不变的,但它却因为有一定的观念体系和相对稳定的工匠集团为支撑,而能够在中国古代社会各个朝代,都借助于它所具有的经济和技术优势,形成在做法上和意义上都相对稳定的建筑体系。这样一个建筑体系不仅在宗教上和美学上具有高度价值(详后),并且在结构上也往往更为严整。在当时条件下,这些特点使得它能够以范例的形态直接地影响民间建筑,从而形成了以官式建筑为核心的覆盖面极广的中国古典建筑体系。

中国古典建筑不仅因为其覆盖面广袤而具有特别的重要性,并且也因为它所反映出来的思想是统治阶级的思想,而在古代社会生活中具有特别的意义。马克思曾经说过:“统治阶级的思想,在每一时代都是占统治地位的思想,这就是说,一个阶级是社会上占统治地位的物质力量,同时也是社会上占统治地位的精神力量。”⁽²⁾这样看,是对中国古典建筑的解读,也是对占统治地位的建筑观念的了解,它对于全面把握中国古代建筑的意义及其历史具有提纲挈领的意义。

注释

(1) 如《大戴礼记·朝事》云:“上公九命为伯,其国家、官室、车旗、衣服、礼仪皆以九为节;侯伯七命,其国家、官室、车旗、衣服、礼仪皆以七为节;子男五命,其国家、官室、车旗、衣服、礼仪皆以五为节。三公之公八命,其卿六命,其大夫四命,及其出封也,皆加一等,其国家、官室、车旗、衣服、礼仪亦如之。”

(2) 《德意志意识形态》,《马克思、恩格斯选集》第一卷,52页。

第一章 凤鸟图形与中国古典建筑

“如跂斯翼，如矢斯棘，如鸟斯革，如翬斯飞”。

这是《诗经·小雅·斯干》中描写周代宫殿建筑的句子。句中的“翼”、“鸟”、“革”⁽¹⁾、“翬”⁽²⁾、“飞”等字，很自然地使人把《斯干》所描写的宫殿建筑与鸟类联系起来。建筑是怎样和鸟的形象联系在一起的呢？把建筑和鸟相关联对中国古代建筑又产生了些什么影响呢？本章拟就此问题作一番探讨。

1.1 凤鸟图形和屋面举折的产生

一般说，人们很难将建筑与具体的禽鸟之类挂起钩来，可《斯干》的作者能够十分肯定地将宫室建筑与鸟类的形象和特征作多层次的联系，又很难设想为心血来潮的即兴夸张，是不是在古人心目中，存在着某种让人很自然地把建筑与禽鸟关联的一般的概念性意象呢？这促使我们去检查周代乃至周代以前的鸟类图形。我们注意到，在众多的图形中，仰韶文化庙底沟型的凤鸟图形十分引人注目（图 1-1）。首先，这种图形恰似一个坡面屋顶的侧影图；其

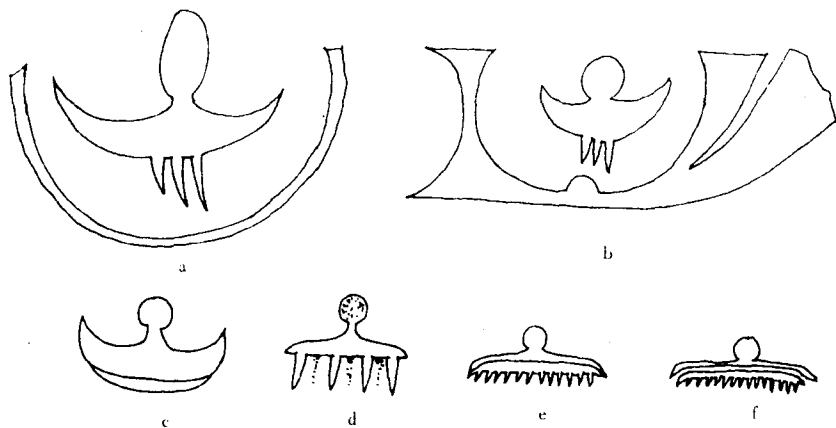


图 1-1 仰韶文化庙底沟型凤鸟及相关图形

- a—仰韶文化庙底沟型凤鸟（太阳与跋鸟合纹，河南陕县庙底沟出土）；
b—跋鸟（山西晋南出土）；c—凤鸟纹（甘肃秦安大地湾出土）；
d, e, f—凤鸟（河南郑州大河村出土）（图均采自王大有《龙凤文化源流》）

次,这种图形所展示的凤鸟又正是《诗经·斯干》中所描写的“如跂斯翼”两翅举起的样子⁽³⁾。我们认为古人之所以能够把建筑与鸟类相类比,其基础就是建立在坡顶建筑形态与这种凤鸟图形在形式的耦合之上的。

这种推测是否合理,当然首先要看周人对于凤鸟的态度和他们是否有可能接受庙底沟类型的凤鸟图形,其次要看是否在中国古典建筑上存在着在形式和意义上都与此凤鸟图形相关的做法。

晋代王嘉《拾遗记·卷二·周》载:“(周成王)四年。旃涂国献凤雏,载以瑶华之车,饰以五色之玉,驾以赤象,至于京师,育於灵禽之苑,饮以琼浆,饴以云实。”可见周人视凤鸟为神灵,对之尊崇备至。在陕西岐山凤雏村西周早期大型宫室遗址出土的甲骨中,有一片上面刻有“已凤”的字样,古时,“已”与“祀”通用,所以“已凤”当为“祀凤”。此外,周代铜器上往往刻划凤鸟图形,将凤作为与超凡力量沟通的灵媒。这些均表明周人有崇拜凤鸟的习俗。

不仅如此,周人还有接受和认可图 1-1 所示的凤鸟图形的可能性。首先,庙底沟类型是仰韶文化诸类型中分布最为广泛的古文化遗存,它以黄河中游晋西南和豫西三门峡地区为中心向四周扩展,辐射范围东至河南东部,西延到甘肃、青海诸省。而周人的祖先原在晋南地区居住,并且直至古公亶父时期,他们始终处在这个文化的辐射圈内⁽⁴⁾。同时,周人还有从十分正式的渠道接受和认可上述凤鸟图形的可能性,有专家指出“周人的文化固然有他们自己的个性和特点,然就祀凤这一做法,很可能是因袭殷人的。”⁽⁵⁾殷人是上古少昊族之后裔,少昊族族徽是太阳与凤鸟纹样的复合,其形式与庙底沟型凤鸟形象极为相似。因此我们推断仰韶文化庙底沟型的凤鸟图形,或与之相类似的变形应该是被周人接受认可的凤鸟形象。虽然目前与上引图形完全一致的凤鸟在周人那里还没有发现,不过周人用两只凤鸟共同构成一个与庙底沟型凤鸟有明显渊源关系的图样,则是常可见到的做法(图 1-2)。

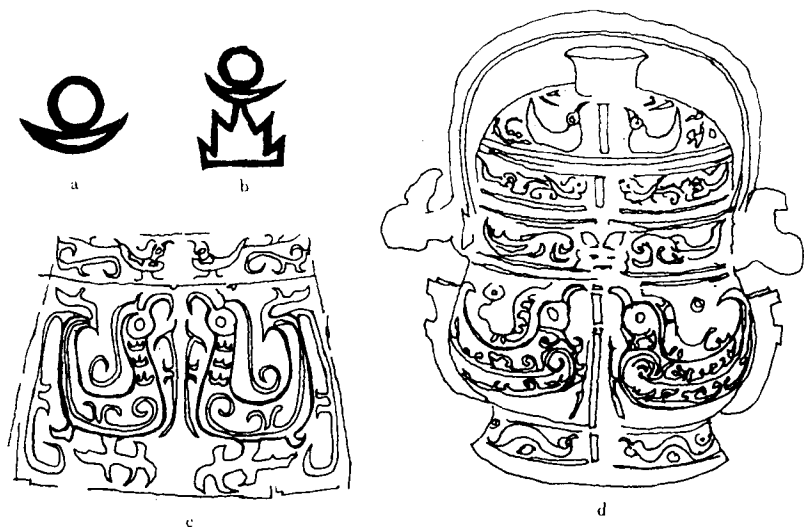


图 1-2 大汶口文化遗址出土的少昊族族徽和周人之凤鸟构图情况

a—山东诸城前寨遗址出土之少昊族徽;b—山东莒县陵阳河出土之少昊族徽;
c—周初·父庚觚器腹部纹饰;d—殷或周初,铜卣凤纹

按照传说并对照汉代明器和画像砖石,我们知道,中国古有在建筑上安置凤鸟形象的习俗。《拾遗记·卷一·唐尧》云:“尧在位七十年,……。有祗支之国献重明之鸟,一名‘双睛’,言双睛在目。状如鸡,鸣似凤。时解落毛羽,肉翮而飞。能搏逐猛兽虎狼,使妖灾群恶不能为害。饴以琼膏。或一岁数来,或数岁不至。国人莫不扫洒门户,以望重明之集。其未至之时,国人或刻木,或铸金,为此鸟之状,置于门户之间,则魍魉丑类,自然退伏。”由于凤鸟在古人那里其实是一个庞大的家族,不同文化的凤鸟原型不尽相同,因此,将此条中的重明鸟与前文所述之凤雏相比较,可以认为重明鸟是为凤鸟之别种。

在建筑上安置凤鸟,是一种做法,在这种情况下,人自人,凤自凤,二者是相分离的,且人处于被保护的地位。如果将整座建筑的形像与凤鸟图形联系起来,不仅给予这房子以特殊的神圣意义,并且使居住在建筑中的人和凤合二为一了。按古人将凤视为上帝之使者的观念⁽⁶⁾,可以设想,通过把建筑和凤鸟合二为一,可以使这种特殊建筑的所有者与上帝建立特殊关系,这种做法在那时,恐怕只是特殊人物才能够采用的。正如方玉润在《诗经原始》中指出的,“鸟革翬飞,亦岂民间制度耶?”《斯干》中着力强调宫室整体形像与鸟类的关系,恐怕其用意正在要突出它所涉及房屋是非同一般的。

建筑坡顶的侧影与庙底沟型凤鸟形像的耦合,只是具备了使建筑与凤鸟关联的初步可能性,并不能使坡顶建筑天然地具有上述的神圣意义,只有利用这种耦合,结合建筑的构造特点,加工改造,才有可能使得建筑成为特殊意义的必然携带者。

从建筑营造的逻辑来看,对于用茅草作为屋顶覆盖材料的建筑来说,坡面的交接转折处和坡面的边缘,是屋顶的薄弱环节,它们容易被雨水或大风破坏,因而在这些部分用泥土涂抹或陶片复压是保证整个屋顶牢固可靠的有效手段,这样就形成了中国古典建筑的屋脊雏形,这种建筑的正脊或垂脊雏形的端头是特别容易损坏或出问题的地方,因而就在这里多加几把泥,多压几层陶片,而正是这种很自然的构造要求,会使得建筑的侧影脊部膨大,檐口部分凸起,从而造成了建筑形像和庙底沟类型凤鸟图形的进一步联系,对这种进一步的联系的了解和认识,则会激发人们更加强调这些部分在造型上的份量,从而使建筑形像和凤鸟图形的联系成为一望便知的东西。我们以为,正是这种特殊的做法,形成了中国古典建筑屋面举折形成的最初契机。

自从本世纪上半叶现代的中国建筑史研究产生以来,人们一直在关注着中国古典建筑屋面举折的发生机理,也许是人们过于把注意力集中在屋面举折的具体形像与做法上,以至于长时间地忽略了一个事实,即在屋面举折做法发生之前,中国古典建筑屋顶上曾经广泛地采用屋脊端部向上翘起的做法(图 1-3)。

现存的汉代明器和画砖(石)所展示的建筑屋顶样式表明,在屋面举折的做法出现之前,曾广泛地存在着一种将屋顶的正脊和垂脊的端头塑成或砌成向上翘起形状的做法。从它们的样式来看,它们的存在绝对不能简单地归之于构造方面的要求,而显然是为了达到某种特定造型目的而刻意为之的东西。为什么要这样呢?这种特定的造型目的是什么呢?在我们看来,这种做法的目的就是要使建筑形像与庙底沟类型的凤鸟图形联系起来。当然,对于不同形式的建筑,或不同的工匠集团,将屋顶与凤鸟图形联系起来的方式也不同。有的可能只是像四川雅安东汉高颐墓阙母阙的顶部那样,对于垂脊并不加特殊处理,只是强烈地强调正

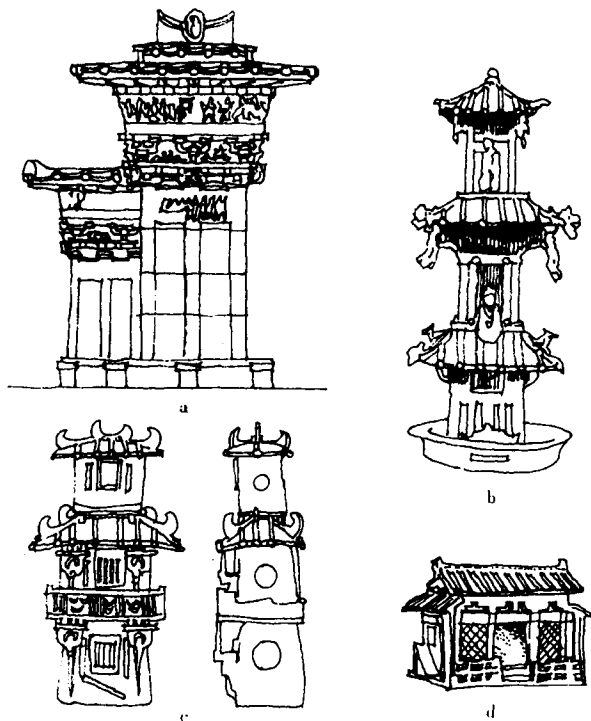


图 1-3 汉代建筑形象资料上表现出的屋脊端头起翘做法举例

a—四川雅安高颐阙(引自刘敦桢《中国古代建筑史》); b—加拿大多伦多博物馆藏汉明器(转自杨鸿勋《建筑考古学论文集》);
c—河北沙河兴固汉墓出土陶楼(引自《文物》1992年第9期); d—广州汉明器(引自刘敦桢《中国古代建筑史》)

脊,使得正脊本身成了几乎脱离了屋顶而单独存在的凤鸟图形。有的则可以像加拿大多伦多博物馆所藏汉明器顶层屋顶所显示的那样,仅在垂脊的下端起翘,强调的是整个屋顶和凤鸟图形的关系。还有的则双管齐下,像河北沙河出土的汉明器那样。无论正脊和垂脊的端头都予以特别地强调,使之向上翘起。上举三例都是把屋脊翘起用在等级较高的庑殿顶或攒尖顶上,其实,在汉代等级较低的悬山顶也广泛地使用了将正脊和垂脊的端头翘起的做法。这似乎表明汉代由于社会的变迁,把建筑整体与凤鸟挂钩的做法已经不再限于在高等级建筑上使用了。

一般认为,在抬梁式结构出现之前,中国古代木构建筑是采用大叉手结构的,在这种结构条件下,依靠屋脊的塑造使建筑与凤鸟图形联系起来,是较为简便易行的手段,其结果,强化了人们对屋脊在建筑造型中作用的认识,人们在处理建筑形象时,总是有意无意地突出屋脊在建筑总体形象中的地位。将建筑与特定的凤鸟图形相联的要求,在形成中国古典建筑具有特别突出的屋脊这一形式特征上起着不可低估的作用。

虽然从形象资料观察,可以断定在周代并无后世所谓的大屋顶建筑样式出现,但从《斯干》对当时建筑的描写来看,西周甚至更早,应该已经出现了类似汉代建筑形象中所见到的突出屋脊端头或者屋脊端头起翘的做法。当然,很可能这种做法不如汉代来得那样常见,而

仅仅为少数高等级建筑所采用。

仔细观察汉代留存下来的建筑形象资料,可以明确地看出,那些对屋顶脊部大加张扬的建筑,其屋顶的造型,起主导作用的造型因素不是屋顶的坡面,而是屋脊,甚至可以说,屋脊已经成了相对独立的东西。是屋脊限定了屋顶的基本轮廓。换句话说,汉明器上常见的那种具有明确的升腾动势的屋顶轮廓形式是完全由屋脊的形状决定的。

弯曲的屋脊,使得屋顶具有明确的升腾之势,在当时,应是古人所乐于追求的一种美的建筑形态。对于小型建筑,这种升腾之势,较易通过塑造屋脊的端部来取得,对于规模较大的建筑,情况就不同了。这时要想取得在小型建筑上常可以看到的那种具有动态感的屋顶样式,只是简单地在脊的分量上作文章,就会导致屋脊过于厚重,给结构和施工等方面带来问题。解决问题的出路,自然是使整个屋面与屋脊一样,呈现出弯曲的样子。

在采用大叉手结构的条件下,使得屋面呈现出弯曲的样子,大概有两种办法,其一是在大叉手上安置类似后世建筑上可以看到的生头木一类的构件(图 1-4)。旅顺南山里东汉墓出土的陶屋和四川牧马山东汉墓出土的陶制两层楼房很可能就是用这种方法形成其弯曲屋面的。这种做法在小型建筑上使用较为方便,但是用于大型建筑时,要想取得明确的屋顶折起效果,势必会使大叉手的制作较为麻烦。因而当我们在宋《营造法式》中看到这种做法时,它只是使用在小型的亭阁之上的东西了。对于大型建筑,也许可以采取另外一种做法,那就是在汉代建筑中可以见到的那种将屋盖处理成由两段坡度不同的屋面构成的做法(图 1-5)。按照杨鸿勋先生的意见,这种屋面,是在大叉手结构中,使用两段相互持续的屋面来扩大屋

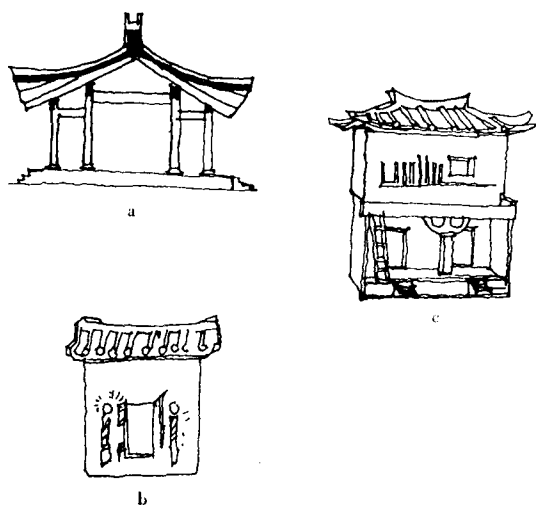


图 1-4 大叉手结构条件下举折屋面
方法之一及可能实例

a—构造示意图;b—旅顺南山里出土汉明器;

c—四川牧马山出土汉陶楼

(b,c 两图均取自杨鸿勋《建筑考古学论文集》)

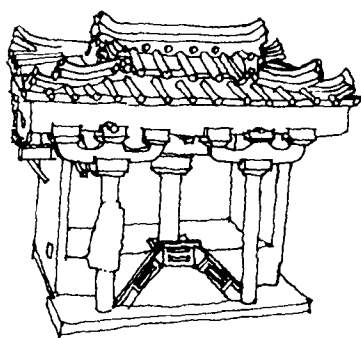


图 1-5 四川牧马山出土东汉明器
(据刘敦桢主编《中国古代建筑史》)

顶覆盖面时,由于施工技术水平不高,未能很好地保持两段屋面的坡度平行而造成的⁽⁷⁾。我们的看法与杨先生不同。在我们看来,在汉代建筑的营造中,工匠们已经在尝试着使屋坡面与弯曲的垂脊相互配合,对于这种本来就是由两段大叉手构成的坡面(关于此种屋顶形成之原由,详见后论),顺其自然,分别给以不同的坡度,乃是情理之中的事情。换句话说,将分为两段来做的屋顶,每一段分别给以不同的坡度,应是工匠们主动创造的结果,而进行这种创造的直接原因,则是为了使屋面与屋脊相配合,形成具有升腾之势的屋顶形象。

以上两种不同的做法,是在大叉手结构体系中为达到特定的造型效果而逐步形成的,其外部形象上与后世举折并无实质不同,但其结构根据却很不一样。在用落地柱分别支撑大叉手两端的条件下,对于跨度较大的屋顶,只有将屋面分多段折起,才能达到与屋脊形式关系较为密切,相互支持的效果,但此时在结构上,则会出现落地柱子密集,平面不尽灵活的情况,若将屋面仅分为两段,则屋顶的折起会显得生硬,不能和充满动势和弹性的垂脊很好配合。如果改用立在梁上的柱子来分别支撑大叉手的两端,无疑应是一个解决问题的有效的技术方案,值得注意的是,这样做就造成了总体结构向抬梁式或穿斗式转化的倾向。我们知道采用抬梁式结构和穿斗式结构,屋面的多次折起,并不导致落地柱的加密,从而使得举折较为简单易行。

抬梁式结构中的举折做法,可以溯源至上述在大叉手结构条件下的举折做法。而中国古代建筑实行举折的最终原因,可以归之于人们将建筑塑造成庙底沟凤鸟图形样式的努力。

从结构的形态看,大叉手结构和抬梁式、穿斗式结构相比,它与三角桁架形式更为接近,有的学者就曾把山西洪洞水神庙元代壁画上显示的由柱梁和大叉手结合而成的木桥称作木桁架桥(图 1-6)。可是中国人并没有从大叉手结构发展出三角桁架,而是用抬梁式和穿斗式结构取代了大叉手结构。之所以如此,屋面的举折要求是发挥了作用的,不过,抬梁式和穿斗式结构最终取代了大叉手结构,还有其他方面的原因,这在后文我们将会谈到。



图 1-6 山西洪洞水神庙元代壁画中的木桥

1.2 “反宇”辨

从汉代文献我们知道,在中国古典建筑屋顶上,曾有一种被称作“反宇”的做法,所谓“反宇”究竟为何?曾经有过几种说法。有的学者认为反宇就是指屋面举折⁽⁸⁾,或者认为反宇是指屋面和屋檐的弯曲⁽⁹⁾,有的学者则认为反宇是举折屋面的早期形态,即四川牧马山东汉明器上所见到的将屋盖分为两段处理的样式⁽¹⁰⁾。反宇究竟是什么?这要先对“反宇”二字进行一番考察。

对于“反宇”词意的理解,关键是对“反”字意义的把握。“反”的本意是“复”;是“回还”。我们以为,就“反宇”这个词来说,将“反”字理解为“逆”更为直接便当。“反”就是“正”的对面。如果我们通常以左边为“正”,那么右边便是“反”;如果我们以向下为“正”,则向上便是“反”。“宇”,按《说文解字》,是指“屋边也。”《诗经·幽风》注说:“宇,檐下也。”总之,“宇”是指建筑的檐口部分,通常,屋顶坡面的这一部分是斜向下伸出的,故《义训说》:“屋垂谓之宇。”这样,将“反”、“宇”两个字结合起来考虑,很明确,“反宇”应是指一种其伸展方向与一般屋檐伸展方向相反的屋檐样式。如果一般的屋檐底面为一向下伸出的斜面,那么这种屋檐的底面便应是一种向上举起的斜面。从字面上看,“反宇”不应该是那种屋顶下半段坡度较上部平缓或者檐口部分在建筑角部向上翘起的做法。

在中国古代建筑的形象资料中,确实广泛地存在过一种屋檐底面斜向上举起的做法(图1-7)。我们认为这就是古人所说的“反宇”,这种看法是否正确?还是让我们来看一看古人是怎样描写“反宇”的吧。

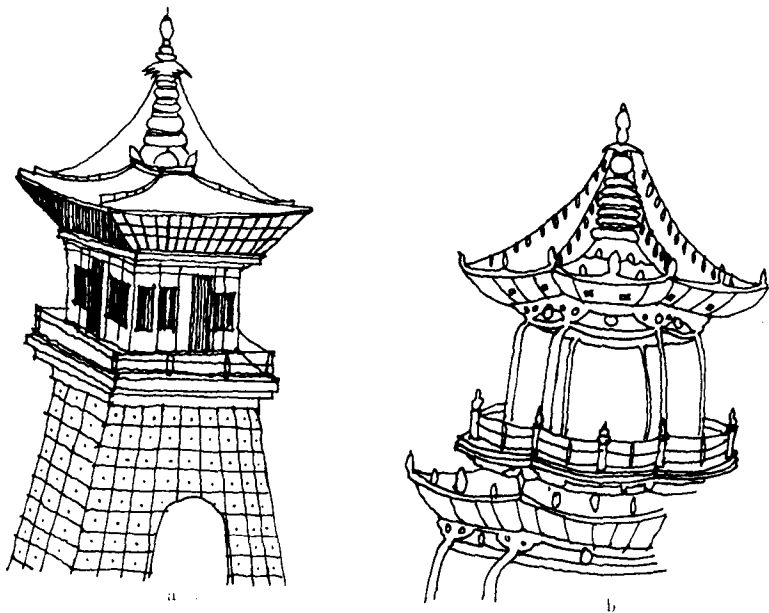


图 1-7 敦煌壁画中所见的反宇形象

a—217 窟壁画中之台观(盛唐); b—361 窟壁画中之塔(中唐)(引自萧默《敦煌建筑研究》)

三国时魏国的何晏在《景福殿赋》中提到“反宇”时说:“反宇轹以高骧。”这里“骧”字对于我们了解反宇的实际样式十分重要。“骧”字往往用来描写马匹疾行时马头昂举的样子。《六书故》说:“骧,马行迅疾,首腾骧也。”“骧”还有腾跃、上举的意思;《汉书·司马相如传·下》中“沛艾赴蜺伫以佻傺兮,放散畔岸骧以孱颜。”的“骧”字,《三国志·蜀志·诸葛亮传》中“‘亮’之素志,进欲龙骧虎视,包括四海。”的“骧”字,都是这种用法。“轹”则解为车行载高貌。这样,“反宇轹以高骧”用现在的话来说应为“反宇高耸,如马头昂起呈腾跃上举之势。”这种描写所显示的屋宇应该是与图 1-7 中所见的样式相对应的,而很难被想象成举折屋面檐口部分坡度较缓做法。

汉代的张衡在《西京赋》中说:“反宇业业,飞檐轹轹。”“业业”为高大耸峻的样子,“轹轹”亦是高貌。特别值得注意的是薛综对此注释说:“凡屋宇皆垂下向,而好大屋飞边,头瓦皆更,微使反上。”这个说法所引出的对反宇形象的设想和我们前面对“反宇”二字字面考查的结果一样。只是如果连屋面上的“头瓦”也“反上”,对于在现代在功能主义影响下成长的人来说则更难以理解。虽然“头瓦反上”在构造上不见得合理,但是,谁又能肯定这种情况不会出现呢?

隋朝的江总《咏双阙诗》道:“像阙连驰道,反宇照方疏。”“方疏”就是形状方整的窗户,而“照”字则应作“面对”、“顾看”解,即如“照镜子”的“照”。所谓“反宇照方疏”用现在的话说就是“反宇面对着方整的窗户”。只有“反宇”在态势上是大致与竖立的窗户相互平行时,亦即“反宇”是倾向于直立的样子时,这句诗才能算得贴切。我们很难说凹曲屋面与垂立的窗户是相照的,尤其以檐部平缓为特征的隋唐时代建筑的屋顶更难与直立的概念联系在一起。江总的诗句更进一步证实了我们对“反宇”形态的判断。

《洛阳伽兰记》说高阳王寺的建筑采用了“反宇”的做法,文中“反”,逸史本作“峻”,这里“峻”应作“陡直”解。可知峻宇为反宇的别称,其形态应为陡直斜上之状。

汉代文献中有“反宇向阳”的记载⁽¹¹⁾。班固《西都赋》中有“上反宇以盖载,激日景而纳光”的句子,过去论者总是以此作为举折屋面在采光方面具有优越性的论据,实际上,只要稍加思考便知,对于中国古代建筑来说,在窗户大小和窗子形式一定的情况下,采光条件好坏的主要决定因素应是檐口和窗的相对位置关系,而与屋面的做法无关。仔细考察中国人“宇”字的用法,可知,在古人那里,“宇”不光是指“屋边”,更是指“檐下”,即屋檐的下表面,这一部分,通常是不会受到阳光的直接照射的,只是在采取了屋檐下面加有一道向上翻起的斜面时,它才会受到阳光的直接照射,从而形成“激日景而纳光”的局面。

将马匹疾行时马头昂举的样子与图 1-7 中的反宇形象相参照,我们以为反宇的基本的样式是在原有的斜下屋宇下面再加上一道或两道呈弧状向上举起的样子而形成的,其简略的做法是将这新的宇面处理成直线斜上的形式。当然,随着建筑造型要求的变化和工匠机巧和创意的不同,也会产生出其他的变化。三国时韦诞的《景福殿赋》曰:“伏应龙于反宇,乘流苏以飘扬。”应龙是传说中有翼之龙,通常龙的形态可以用“一波三折”来形容,秦汉时的应龙形象正是如此(图 1-8)。可以推测,韦诞所描述的应是一种做成弯曲波折状的反宇形式,这种弯曲波折的反宇不仅在古代绘画中可窥见其踪影,并且今天还能在四川、贵州等地的建筑中看到,特别是在苗族聚居区,这种做法十分常见(图 1-9)(图 1-10)。

谿纬里在称及某些人天庭饱满时,往往用反宇一词描写其额头凸出之状,如《礼·含文嘉》云:“孔子反宇,是谓尼丘。”“樊迟山额,有若月衡,反宇陷额,是谓和喜。”(参见《太平御

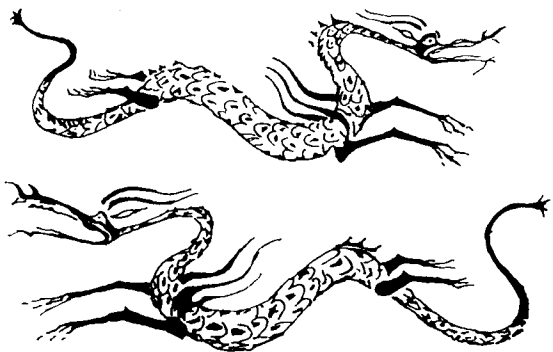


图 1-8 秦代画像砖上的应龙
(引自王大有《龙凤文化源流》)

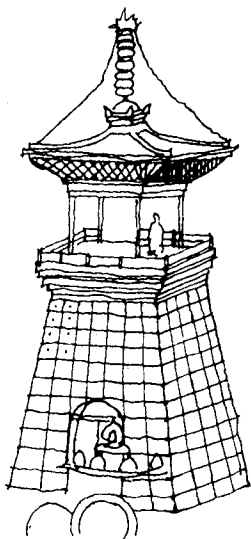


图 1-9 敦煌 217 窟壁画中所见弯曲
之反宇做法(唐)(引自《中国美术全集》)

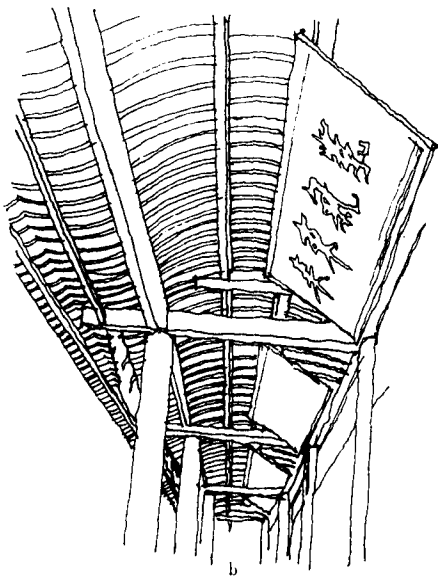
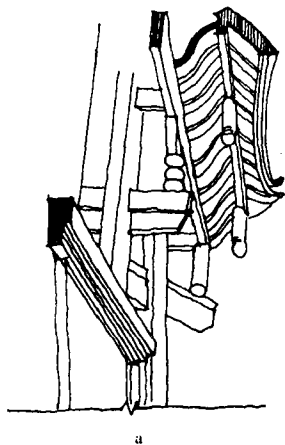


图 1-10 弯曲波折状反宇形式实例

a—贵州苗族民居上所见反宇做法；b—四川成都青羊宫三清殿檐下的反宇形象(引自《四川古建筑》)

览·卷 364》),这种描写,正是建立在凸出的额头与反宇之状在形态上相似的基础上的。

至此,我们通过对文献的分析和图像资料的考察表明了“反宇”是一种特殊的檐下做法,它与屋面举折或其原始形态无关。可以说,这种特殊的檐下做法在古代绘画和造像中有众多的例证,但是在很长一段时间里,人们似乎并没有试图对这种檐下做法做出说明和解释,关键原因很可能是人们很难有效地将这种特殊的檐下做法与用不太成熟的透视画法画出的