

中国人的建筑十灯

王贵祥

(清华大学建筑学院)

Ten Lamps of Architecture in
Old China

Wang Guixiang

摘要：本文是一篇中国古代建筑理论的探讨性文章，针对维特鲁威的西方建筑三原则与拉斯金的《建筑七灯》，本文提出了中国古代与土木建筑和水利工程有关的三项基本原则，并在这三项原则的基础上，提出了古代中国人有关建筑的十个方面的基本追求，并称为中国人的建筑十灯。

关键词：建筑三原则，建筑十灯，至善，礼乐，审美，品味，空间

Abstract: This article focuses on a exploratory textual interpretation of the ancient Chinese architectural theory. Based on the Vitruvius's triad on western architecture and Ruskin's "Seven Lamps of Architecture", this paper presents the parallel "Three Principles" of Chinese architecture covering civil engineering and hydraulic engineering as well. Deriving from these three principles the ancient Chinese people's ten basic pursuits on architecture are also discussed. It is suggested by this paper to entitle them China's Ten Lamps of Ancient Architecture.

Keywords: Three Principles of Architecture, Ten Lamps of Architecture, Moral Perfection, Ritual and Pleasure, Aesthetics, Taste, Space

一 引言：古代中国建筑三原则

以我们的建筑历史常识，两千年前的古罗马建筑师维特鲁威撰写的《建筑十书》最初明确了建筑学这个人类最为古老的科学、艺术与技术之综合性学科的一些基本原则，其中最为著名的就是“坚固、实用、美观”建筑三原则。按照现代西方建筑理论学者的研究，维特鲁威的建筑三原则，其实是与古希腊哲学家柏拉图的“真、善、美”哲学三原则相通的。坚固，代表了真实的材料与真实的结构，从而确保建筑的持久，这一点与柏拉图的“真”相契合；实用，表现了建筑的功能，使建筑物的各个部分恰到好处地服务于人的使用，特别是自17世纪，随着受到启蒙运动思想影响的法国建筑理论界提出了建筑的“节约理性”概念，具有“理性”价值的建筑的经济性，也被纳入到了建筑功能的范畴之中，这一点无疑是与柏拉图的“善”密切相关的；而建筑的“美观”原则与柏拉图哲学三原则中的“美”，应该说是不谋而合的。

两千年来，西方建筑界一直围绕着柏拉图的哲学三原则与维特鲁威的建筑三原则，推行、衍演着自己的文化、艺术与建筑，从而创造了建筑历史上无数的奇迹。所以，一般那些刚刚接触建筑学的人们，在对西方建筑史上的伟大建筑充满景仰与崇敬之心的同时，对于我们的先哲们所创造的中国古代建筑历史，隐隐中萌生了某种自卑与自责。何以同样古老的两种文明，同样绵延久远的两种建筑体系，西方人有那样明晰而悠久的理论与原则，而我们的老祖宗却没有为我们的古代建筑，留下任何理论的只言片语呢？若

没有理论的建树与指引,绵延数千年的中国建筑,又为何没有被颠覆、被埋没、被抛弃呢?难道我们的先民们,只是沿着因循的惰性,将一种伟大的建筑,延续到今天的吗?

其实不然,以笔者的浅见,古代中国的先哲们,在建筑的创造上,自然有自己的原则。这一原则的出现,甚至比维特鲁威的建筑三原则还要早许多个世纪。而且,这一原则贯穿了中国数千年的建造史,直至20世纪初叶,随着西风东渐的愈演愈烈,中国人的这些原则才渐渐归于沉寂,甚而被人们所遗忘。这一原则发端于中国文化萌生与发展的最初阶段,也就是人们习惯上所说的上古三代。提出这一原则的人,既是上古时代的文化英雄,也是远古时期的工程英雄,他就是每一个中国人都耳熟能详的上古三代最后一位君王,曾经为了治理洪水三过家门而不入的大禹(图1)。



图1 大禹画像

(引自 <http://www.zcool.com.cn>)

大禹所提出的与建筑、水利等土木工程及国家治理相关的原则,见于中国最为古老的文献——《尚书》。《尚书·大禹谟第3》记录了大禹的一段话:“禹曰:‘於!帝念哉!德惟善政,政在养民。水、火、金、木、土、谷,惟修;正德、利用、厚生,惟和。’”^①也就是说,在

大禹看来,治理国家之要在养民,而与养民关系密切的诸种生产事业,即兴修水利(水)、金属锻造(火、金)、宫室营造(木、土)、农业生产(谷)都是必须做的事情,而这些与养民有关的最重要事务,必须遵循“正德、利用、厚生”这三项基本原则,贯穿这三项基本原则的核心是“和”。这可以说是古代先哲所说过的,与水利工程、土木营造等社会生产活动有关的最早,也最为原则性的遗训。

值得关注的是,大禹提出的这三项基本原则,受到春秋时期伟大哲人孔子的极力推赞。孔老夫子曾经充满感情地说:“禹,吾无间然矣。菲饮食而致孝乎鬼神;恶衣服而致美乎黻冕;卑宫室而尽力乎沟洫。禹,吾无间然矣。”^②其意大致是说,我与大禹之间的看法是完全一致的,我们日常饮食应该简单一点,但我们为祖先和神灵的供奉,却不能够缺少;我们可以在穿着上简朴一些,但代表人们各自不同身份的冠帽与装饰纹样,却不应该随随便便;我们居住的宫室应该简朴、卑小一些,这样就可以将更多的人力与物力,投入到关乎农业生产与百姓生活的水利工程上。

显然,在孔夫子的时代,有关大禹的教导,经过了千余年的传承延续,已经有了不同的版本与说法,孔夫子所转述的大禹的话,与《尚书·大禹谟》中的原话,已经有了一些差别,但究其本来的意义而言,两者之间并没有太多的变化。其本质的内容,依然未脱离“正德、利用、厚生,惟和”的基本原则。所谓“卑宫室而尽力乎沟洫”,是孔子对大禹“正德”观的一种具体而微的解释。

循着古罗马建筑理论家维特鲁威的建筑思考之路,19世纪英国建筑理论家约翰·拉斯金(John Ruskin,又译约翰·罗斯金,1819—1900年)撰写了著名的建筑理论著述《建筑七灯》(中文译本或译作《建筑的七盏明灯》(图2)),明确提出了建筑应该遵循“牺牲之灯,真实之灯,力量之灯,美观之灯,生命之灯,记忆之灯,顺从之灯”这七个基本的方向。牺牲者,服务奉献之高尚意义,将便利与实用奉献给大众,将宏丽与壮美奉献给上帝;真实者,材料之真实、结构之坚固、建造过程之脚踏实地,即建筑之本真意义;力量者,指形式之崇高;美观者,愉悦之谓也,艺术之谓也;生命者,造型之活力四射,结构之持久永固也;记忆者,艺术之

①尚书·虞书·大禹谟第3. 清文渊阁四库全书.

②论语·泰伯第3. 清文渊阁四库全书.

历久弥新,文化之世代传承也;顺从者,顺应建造规律,遵循艺术规则,却又推陈出新者也。

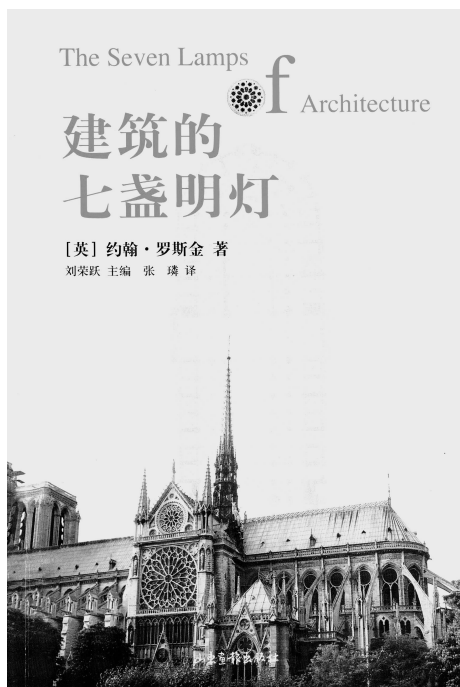


图2 《建筑七灯》中译本封面^①

那么,循着拉斯金的思路,我们是否也能够从绵延数千年的古代中国建筑中找到一些智慧明灯呢?如果可能,古代中国人是如何将民族的智慧,贯穿在自己的城市、宫室、园林的营造过程之中的呢?下面就围绕这一问题,尝试着做最为简单的回答。

二 至善篇

古代中国人认为,为政之道,在养民;养民之要,在正德。正德者,秉持高尚道德之谓也。正所谓:“大学之道,在明明德,在亲民,在止于至善。”^②何谓“至善”,仁人之贤节,君子之高风也。正如孔子夸赞颜回:“贤哉回也!一簞食,一瓢饮,在陋巷,人不堪其忧,回不改其乐。贤哉回也!”^③这其实也是历代儒生所主张的人生价值观。至善,体现在宫室营造上是“节俭”,体现在宫室居处的空间理念上是“中和”。

1. 节俭之灯

大禹主张“正德”,孔子释之为“卑宫室”。其实,正德也好,卑宫室也好,具体到土木工程宫室营造这件事上,就是“节俭”。也就是说,要将自己的宫室营造得节俭一些,不要奢侈铺张,以免浪费有限的人力、物力。此即《尚书》中所提“俭德”：“慎乃俭德,惟怀永图。”^④

在宫室营造上主张节俭,不擅兴土木,是贯穿古代中国人几千年的重要思想。明确提出这一思想的,似乎是春秋战国时期的墨子:“为宫室之法,曰:室高足以辟润湿,边足以围风寒,上足以待雪霜雨露,宫墙之高足以别男女之礼。谨此则止。凡费财劳力,不加利者,不为也。……当今之主,其为宫室则与此异矣。必厚作敛于百姓,暴夺民衣食之财,以为宫室台榭曲直之望、青黄刻镂之饰。为宫室若此,故左右皆法象之。是以其财不足以待凶饥,

①[英]约翰·罗斯金. 建筑的七盏明灯[M]. 张璘译. 济南:山东书画出版社,2006.

②礼记·大学第42. 清文渊阁四库全书.

③论语·雍也第6. 清文渊阁四库全书.

④尚书·商书·太甲上第5. 清文渊阁四库全书.

●墨子·卷 1. 辞过第 6. 清文渊阁四库全书.

●(汉)班固·汉书·卷 75. 睦两夏侯京翼李传第 45. 翼奉传. 清文渊阁四库全书.

●(后晋)刘昫等·旧唐书·卷 94. 列传第 44. 崔融传. 清文渊阁四库全书.

●(宋)王溥·唐会要·卷 30. 玉华宫. 清文渊阁四库全书.

振孤寡,故国贫而民难治也。君实欲天下之治而恶其乱也,当为宫室不可不节。”^①

历来有关皇帝在道德上的美誉,大多来自节俭,尤其是在宫室营造上的节俭:“窃闻汉德隆盛,在于孝文皇帝躬行节俭,外省徭役。其时未有甘泉、建章及上林中诸离宫馆也。未央宫又无高门、武台、麒麟、凤皇、白虎、玉堂、金华之殿,独有前殿、曲台、渐台、宣室、温室、承明耳。孝文欲作一台,度用百金,重民之财,废而不为,其积土基,至今犹存,又下遗诏,不起山坟。故其时天下大和,百姓洽足,德流后嗣。”^②

在历代儒生眼中,帝王最高的美德,就是效仿上古圣王的节俭之风,而帝王受到的最大批评,也都是在宫室营造方面的奢侈与浪费:“臣闻土阶三尺,茅茨不翦,采椽不斫者,唐尧之德也;卑宫室,菲饮食,尽力于沟洫者,大禹之行也;惜中人十家之产,而罢露台之制者,汉文之明也。并能垂名无穷,为帝皇之烈。岂不以克念徇物,博施济众,以臻于仁恕哉!今陛下崇台邃宇,离宫别馆,亦已多矣。更穷人之力以事土木,臣恐议者以陛下为不忧人、务奉己也。”^③

上古唐尧的宫室,“茅茨不翦,采椽不斫”,大禹“卑宫室,菲饮食,尽力于沟洫者”,西汉孝文帝想建一座避暑纳凉的露台,因估其值约为中人十家之产而罢之。唐太宗造玉华宫:“正殿瓦覆,余皆葺之以茅,意在清凉,务从俭约。……谓侍臣曰:‘……朕今构采椽于椒风之日,立茅茨于有瓦之时,将为节俭,自当不谢古者。’”^④这些都成为历代儒生主张帝王们应该仿效的榜样(图 3)。

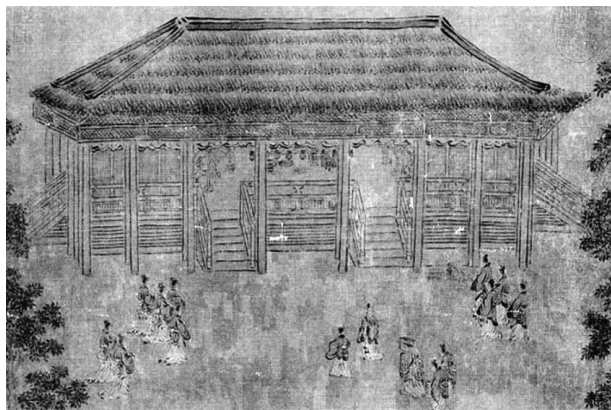


图 3 南宋马和之《周颂清庙之什图》中表现的茅茨屋顶建筑

(引自 <http://tieba.baidu.com>)

●论语·八佾第 3. 清文渊阁四库全书.

在谈到古代礼制文化时,孔子也特别提到了“节俭”的观念,并且将其放在礼制之本的地位上:“林放问礼之本。子曰:‘大哉问!礼,与其奢也,宁俭。’”^⑤可见,“俭”已经具有了传统中国文化之根本性意义。

2. 中和之灯

大禹为政(包括土木营造)三原则“正德、利用、厚生”之要在于“和”。而和之至者,乃为“中道”。中而和之,“中和”之意也。而“中和”恰是古代中国人对于诸多事物所持的基本态度。

《礼记·中庸第三十一》:“喜怒哀乐之未发,谓之中;发而皆中节,谓之和;中也者,天下之大本也;和也者,天下之达道也。致中和,天地位焉,万物育焉。”

中者,中道也,做事不偏激迂僻。故《尚书·正义》之疏中曰:“凡行不迂僻则谓之‘中’,

《中庸》所谓“从容中道”，《论语》“允执其中”，皆谓此也。”^①中道是中和之要。非中道者，或狂，或狷。狂傲之人，进取却张狂；狷介之人，拘谨而不为。取两者之中，中道而立。故孟子曰：“大匠不为拙工改废绳墨，羿不为拙射变其彀率。君子引而不发，跃如也。中道而立，能者从之。”^②中道而立，是君子应持的作风。

孟子曰：“孔子‘不得中道而与之，必也狂狷乎？狂者进取，狷者有所不为也’。孔子岂不欲中道哉？不可必得，故思其次也。”其疏曰：“中道，中正之大道也。狂者能进取，狷者能不为不善。时无中道之人，以狂、狷次善者，故思之也。”^③

仁人君子应持中道之位，宫室建筑自应取“中和”之道。这就是古代中国人的基本逻辑。中和首先是一种处世的态度，对于天子而言，则是一种治国的理念：“立政鼓众，动化天下，莫上于中和，中和之发，在于哲民情。”^④

古人讲求礼乐之制。“《礼》之敬文也，《乐》之中和也。”^⑤也就是说，中和，首先表现于乐上，特别是音乐上。“初，言大乐七失：一曰歌不永言，声不依永，律不和声。盖金声春容，失之则重；石声温润，失之则轻；土声函胡，失之则下；竹声清越，失之则高；丝声纤微，失之则细；革声隆大，失之则洪；匏声丛聚，失之则长；木声无余，失之则短。惟人禀中和之气而有中和之声，八音、律吕皆以人声为度，言虽永，不可以逾其声。”^⑥而中和之音，是以人声为标准的，所谓人禀中和之气，而有中和之声。音乐以人声为度，不可以逾其声。

此正所谓“乐舞合节谓之中和。致中和，天地位焉，万物育焉，必使观者听者感发其善心，惩创其逸志，而各得其性情之正”。^⑦

音乐与建筑乃姊妹艺术，则音乐以中和为要，宫室建筑也当求之中和。将人的中和之气，既可以推之于为国之政，也可以推之于宫室营造：“天子建中和之极，身为神人之主，而心范围天地之妙，其精神常与造化相流通，若桴鼓然。故轩辕氏治五气，高阳氏建五官，夏后氏修六府，自身而推之于国，莫不有政焉。”^⑧

《艺文类聚·居处部二》引《后汉李尤永安宫铭曰》：“合欢黄堂，中和是遵。旧庐怀本，新果畅春。”^⑨在宫室居处方面，中和体现为“大中之居”：统治者若能够“偃息乎大中之居，人享其宜，物安其所，然后足以称贤圣之王公，中和人（当作‘之’）君子矣。”^⑩这里是说，统治者如果能够做到，偃息于大中之居，人享其宜，物安其所，达到中和的状态，就可以称为君子了。这其实就是孟子所说的“居移气，养移体，大哉居乎！”^⑪的本意所在。处中和之居，养中和之气，做中和之人，是为君子矣！（图4）

何为中和之居？正如老子所言：“万物负阴而抱阳，冲气以为和。”^⑫而人所居处的宫室建筑，就是一个负阴抱阳，冲气为和的空间环境：“是故阖户谓之坤，辟户谓之乾，一阖一辟谓之变，往来不穷谓之通，见乃谓之象，形乃谓之器，制而用之谓之法，利用出入，民咸用之谓之神。”^⑬这里完全是在讲建筑，而建筑的要点之一，正在于“利用出入，民咸用之”。民所利用的居室，以其适中的空间体量，与负阴抱阳的空间布局，通过阖户、辟户，阴阳合和，往来不穷，而达成“大中之居”的空间效果。此即古代中国宫室建筑的“中和之灯”。

这或许也是古人常常以“中和”为其宫殿命名的原因之一。唐代大明宫中有“中和殿”。清代紫禁城外朝三大殿，前为太和，中为中和，后为保和。其意似在诠释“正德、利用、厚生，惟和”之微言大义。

三 礼 乐 篇

古代中国建筑遵循儒家礼乐之制。西晋时竹林七贤之一的阮籍曾经详细地论述了礼乐之制的关系：“尊卑有分，上下有等，谓之礼。人安其生，情意无哀，谓之乐。车服、旌旗、

①文献[1].卷12.洪范第6.疏.

②孟子.卷13下.尽心章句上.清文渊阁四库全书.

③文献[7].卷14下.尽心章句下.

④(汉)班固.汉书.卷87下.扬雄传第57下.清文渊阁四库全书.

⑤荀子.劝学第1.清文渊阁四库全书.

⑥(元)脱脱等.宋史.卷128.志第81.乐3.清文渊阁四库全书.

⑦(明)朱载堉.乐律全书.卷19.清文渊阁四库全书.

⑧(明)宋濂.元史.卷50.志第3上.五行1.清文渊阁四库全书.

⑨(唐)欧阳询.艺文类聚.卷62.居处部2.宫阙台殿坊.清文渊阁四库全书.

⑩文献[12].卷89.仲长统3.

⑪孟子.卷13.尽心上.清文渊阁四库全书.

⑫老子.道德经.德经.第42.清文渊阁四库全书.

⑬周易.系辞上.清文渊阁四库全书.

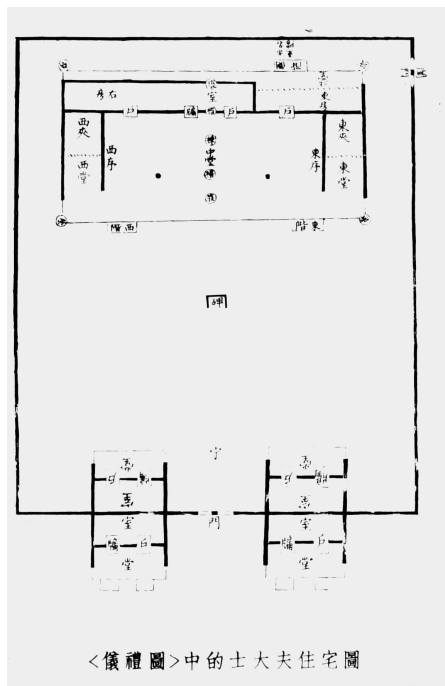


图4 三礼图中表现的负阴抱阳的中和之居

(引自: 刘敦桢. 中国古代建筑史[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2003: 37.)

宫室、饮食,礼之具也;钟磬、鞀鼓、琴瑟、歌舞,乐之器也,礼逾其制则尊卑乖,乐失其序则亲疏乱。礼定其象,乐平其心;礼治其外,乐化其内。礼乐正而天下平。”^①这里明白地提出了,宫室建筑,是礼之器具。

那么古代宫室是如何体现礼乐之制的呢?亦如阮籍所云:“尊卑有分,上下有等,谓之礼。”中国历代居室建筑,都是严格地划分为等级的,任何对于既有等级的僭越,都是不被允许的。那么,体现封建等级制度的“大壮”思想,就体现了宫室建筑之礼的层面。而“人安其生,情意无哀,谓之乐”。居处之所的适宜、安定,就是乐的象征。而中国古代建筑中的“适形”思想,恰是与这一理念相契合的。

1. 大壮之灯

大壮是《周易》中的一卦。卦为“上震下乾”,其卦象为“雷在天上”,其卦爻辞原义,似与建筑没有什么关联。直接将宫室建筑与“大壮”卦联系在一起的,是《易传·系辞下》中关于古代圣人观象制器的许多话中的一段:“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》。”^②

《周易·象传》中谈到了大壮卦的卦德:“《象》曰:雷在天上,大壮。刚以动也。(〔疏〕正义曰:震雷为威动,乾天主刚健,雷在天上,是‘刚以动’,所以为‘大壮’。)君子以非礼弗履。”^③所谓“君子以非礼弗履”与孔子对颜渊所说的“非礼勿视,非礼勿听,非礼勿言,非礼勿动”^④是一样的,而其包含的内容,似乎更为广泛,不惟视听言动,更包括车服、饮食,乃至建筑,都必须遵循礼的规范。这其实就是说,大壮卦中蕴涵了古代中国的礼制内涵。

礼制,表现为等级秩序,这种秩序在古代中国几乎是无所不在的:

以祠庙间数而论,“古者天子之庙七,诸侯五,大夫三,适士二,庶人祭于寝”。^⑤

以堂阶高度而论,“天子之堂九尺,诸侯七尺,大夫五尺,士三尺”。^⑥

①汉魏六朝三百家集·卷34. 魏阮籍集题词·论·乐论. 清文渊阁四库全书.

②周易·系辞下. 清文渊阁四库全书.

③文献[2]. 下经咸传卷4.

④论语·颜渊第12. 清文渊阁四库全书.

⑤(元)苏天爵编. 元文类·卷35. 虞集. 罗氏族谱序. 清文渊阁四库全书.

⑥文献[4]. 卷15. 燕礼第6. 疏.

以服冕纹饰而论,“礼有以文为贵者。天子龙衮,诸侯黼,大夫黻,士玄衣绣裳;天子之冕,朱绿藻,十有二旒,诸侯九,上大夫七,下大夫五,士三”。^①

以宫室楹柱用色而论,“秋,丹桓宫楹。礼,天子丹,诸侯黝垚,大夫苍,士黼。丹楹,非礼也”。^②

这些还都只是先秦时的规定,以后各朝各代的规定比之还要更为严格而具体得多。

当然,大壮卦,首先体现的是统治者的威严。而统治者的威严,正是通过车骑、衣服、宫室、旌旗而体现的。“《象》曰:‘大壮’,大者壮也。刚以动,故壮。‘《大壮》,利贞’,大者正也,正大而天地之情可见矣。”^③统治者之位,通过大壮之“如雷在天”的卦象得以彰显,但是,这里有一个先决条件,即在其位之统治者须是有德君,才能得到百姓的拥戴或臣民的臣服,而无德之统治者,亦不应纳入礼乐制度的保障之中,即所谓“虽有其位,苟无其德,不敢作礼乐焉;虽有其德,苟无其位,亦不敢作礼乐焉”。^④此即所谓“正德”之要义所在。

最能够解释大壮思想与统治者宫室建筑关系的,是西汉历史上的一个故事:“萧丞相营作未央宫,立东阙、北阙、前殿、武库、太仓。高祖还,见宫阙壮甚,怒,谓萧何曰:‘天下匈匈苦战数岁,成败未可知,是何治宫室过度也?’萧何曰:‘天下方未定,故可因遂就宫室。且夫天子四海为家,非壮丽无以重威,且无令后世有以加也。’高祖乃说。”^⑤

萧何关于“天子以四海为家,非壮丽无以重威”的解释,正是宫室之取诸“大壮”的立论依据。帝王宫室是为封建社会的最高统治者——帝王而营造的,帝者之宫,乃天子之居,“京者何?大也。师者何?众也。天子之居,必以众大之辞言之。”^⑥京师之中的帝王宫室,亦必以威壮之形构之,以华丽之彩饰之,方能显出天子的威势,这就是萧何的本意所在,也是古代中国人以大壮卦比喻宫室建筑的原因所在(图5)。

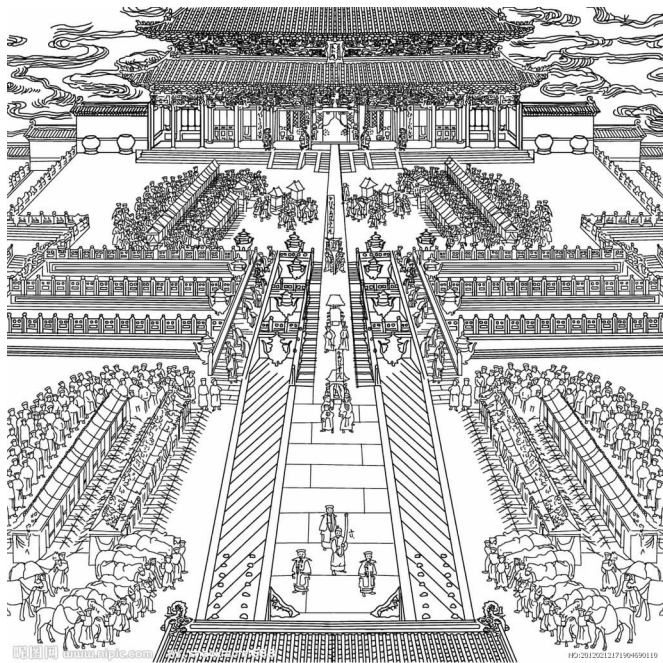


图5 《光绪大婚图》中天子殿堂的大壮之仪

(引自 <http://www.nipic.comshow3265693186kc5d8c680.html>)

只是,在大壮思想表现为“非礼弗履”的时候,其含义已经外延到封建礼制规范的概念上去了。在这一方面,其意义与孔子所谓“恶衣服而致美乎黻冕”是一样的了。即同样是衣服,重要的是代表身份等级的“黻冕”。则宫室之求“大壮”义,亦是为了标识出宫室所代表的身份等级。

①文献[3].卷23.礼器第10.

②春秋谷梁传.庄公二十三年.清文渊阁四库全书.

③文献[2].下经咸传卷4.

④礼记.中庸第31.清文渊阁四库全书.

⑤(汉)司马迁.史记.卷8.高祖本纪第8.清文渊阁四库全书.

⑥(汉)何休注.(唐)徐彦疏.春秋公羊传注疏.桓公卷5.清文渊阁四库全书.

宫殿者，帝王之尊贵体现；衙署者，地方官吏之权威体现；寺观者，释老神佛之威严体现；庶人住房之正厅，家庭内部长辈尊严之体现。这林林总总的建筑现象中，都蕴涵了“大壮”的意义。只是，这种严格区分社会等级的建筑理念，代表的是传统中国旧有而过时的东西，不再适合于今日的社会，只能作为今人理解古代建筑的一把钥匙。

但是，若以大壮思想，用之于传达民族之精神，闪耀时代之华光，则仿效古人以“雷在天上”的象征性寓意，对那些特殊的，具有时代象征意义的，民族象征意义的，标志性、纪念性的建筑物，赋予如“黻冕”之美一般的具有震撼力的“大壮”之美，似亦未有不妥之处。这里的意思是说，或许我们这个时代，还仍然会需要如“雷在天上”一般的大壮理念，以凝聚时代的向往，振奋民族之精神。若此，则中国建筑的“大壮之灯”或仍然还有其现实意义。

2. 适形之灯

孔子曰：“人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？”^①中国人讲究礼乐之制，与严格而等级化的礼制规范相对应的是“乐”。而古代中国人的所谓“乐”，其意义也是多方面的。所谓“人安其生，情意无哀，谓之乐”。^②居处之所的适宜、安定，其实也是乐的象征。

人安其居，是历代儒生的政治理想。《尚书》中有：“呜呼！夙夜罔或不勤，不矜细行，终累大德。为山九仞，功亏一篑。允迪兹，生民保厥居，惟乃世王。”^③其疏曰：“言其能信蹈行此诚，则生人安其居，天子乃世世王天下。”^④意思是说，统治者的责任之一是，时刻应该将天下众生的居处问题挂在心上，努力使百姓人安其居。这显然也是统治者之“仁”政的一个组成部分，而这一部分自然应该归在“乐”的名下。

何以为居处之乐？乐者适也。和与适，是乐的根本。正如孔子所云：“从心所欲，不逾矩。”^⑤乐者，从心所欲也，适者，不逾矩也。庄子也特别谈到了“适”的问题：“忘足，履之适也；忘要，带之适也；知忘是非，心之适也；不内变，不外从，事会之适也。始乎适而未尝不适者，忘适之适也。”^⑥

早在战国时期，就有人提出了建筑物的空间尺度应该适度的问题：“鲁哀公为室而大，公宣子谏曰：‘室大，众与人处则哗，少与人处则悲，愿公之适。’……公乃令罢役，除版而去之。”^⑦《韩诗外传》引“《慎子·外篇》云：‘翟王使使至于楚，楚王夸使者以章华之台，高广美丽无匹也。’楚王曰：‘翟国亦有此台乎？’对曰：‘翟王茅茨不翦，彩椽不刻，犹以为作之者劳，居之者佚。’楚王大作。”^⑧这两个例子说的，都是有关古人认为建筑尺度应该适度的问题。前者是从室内空间之适度的角度讲的，后者则是从节约民力的角度讲的。

战国时的《吕氏春秋》将宫室之适度，与古代阴阳观念结合在了一起：“室大则多阴，台高则多阳；多阴则蹶，多阳则痿。此阴阳不适之患也。是故先王不处大室，不为高台。……其为宫室台榭也，足以辟燥湿而已矣。”^⑨西汉时代的大儒董仲舒将这一思想归纳为“适中”：“高台多阳，广室多阴，远天地之和也，故圣人弗为，适中而已矣。”^⑩

董仲舒的这段话，慢慢被后人演绎为建筑应该“适形而正”的思想：“董生书曰：礼，天子之宫在清庙，左凉室，右明堂，后路寝，四室者，足以避寒暑而不高大也，夫高近阳，广室多阴，故室适形而正。”^⑪这里的适形而正，既表达了建筑物应该在空间与尺度上要“适形”，又明确了建筑物在空间组织上要“正”，这里的“正”，既代表方位之正，也代表名分之正，其中应该蕴涵了“礼”的内涵。也就是说，这里的“适形而正”思想，其实就是古代建筑之礼乐制度的具体化与简明化。

然而，同是这一句话，在《六家诗名物疏》中被演绎为：“董子云：礼，天子之宫，右清庙，左凉室，前明堂，后路寝，四室者，足以避寒暑而不高大也。夫高室近阳，广室多阴，故室适

①论语·八佾第3. 清文渊阁四库全书.

②汉魏六朝三百家集·卷34. 魏阮籍集题词·论·乐论. 清文渊阁四库全书.

③尚书·周书·旅獒第7. 清文渊阁四库全书.

④文献[1]. 卷13. 旅獒第7.

⑤论语·为政第2. 清文渊阁四库全书.

⑥庄子·外篇·达生第19. 清文渊阁四库全书.

⑦(汉)刘安·淮南子·卷18. 人间训. 清文渊阁四库全书.

⑧(汉)韩婴·韩诗外传·卷8. 清文渊阁四库全书.

⑨(战国)吕不韦编·吕氏春秋·孟春纪第1. 重己. 清文渊阁四库全书.

⑩(汉)董仲舒·春秋繁露·卷17. 循天之道第77. 清文渊阁四库全书.

⑪(唐)欧阳询·艺文类聚·卷61. 居处部1. 总载居处. 清文渊阁四库全书.

形而止。”^①《太平御览》中还引了尸子的一段话：“尸子曰：厚积不登，高台不处；高室多伤，大室多阴，故皆不居。”^②

后来的隋炀帝在其有关东都建设的诏书中也明确提到了“适形”思想：“夫宫室之制本以便生，上栋下宇，足避风露，高台广厦，岂曰适形。”^③

显然，为了维持阴阳之间的和洽，建筑物不宜建造得过高，室内空间也不宜过大。当然，这并不是说，古代中国人没有尝试过建造体量庞大的建筑物，但因为古代中国人存在这种宫室应该“适中”的适形思想，那些建造高大单体建筑的做法，往往难以被广泛接受。如战国时的齐宣王就曾试图建造大尺度的宫室：“齐宣王为室大，盖百亩。堂上三百户。三年而未成，群臣莫敢谏。”^④所谓“群臣莫敢谏”，说明其臣下对于这件事是持反对的态度。而这种态度一直是后世儒生所秉持的。因而，适形思想，给古代中国建筑，加了一道紧箍咒。除了具有宗教象征性意义的佛道寺观建筑之外，任何试图将其宫室建筑建造得过高过大的做法，往往会受到儒生的反对或抵触。

因此，中国古代建筑史上，鲜见十分高大的单体建筑，究其原因，非不能也，是不为也。

其实，历代宫殿建筑群，在很大程度上，就是这种反映礼之大壮思想，与反映乐之适形思想的一个综合体。一座宏大的宫殿建筑群，其外朝部分的建筑体量往往比较宏大。外朝部分在整组宫殿建筑组群中，所占的空间比例也十分大，如北京明清紫禁城前三殿的空间，就大约占了整个紫禁城总进深的2/3。其日常生活起居的后宫部分仅占宫殿总进深的1/3左右。而后宫部分，又以具有礼仪性的后三宫所占的比重大，在后三宫周围有十二组小型如百姓四合院一样规模的宫殿，其实是帝王与后妃们日常生活起居的空间。清代帝王日常生活，甚至理政的主要殿堂是位于紫禁城后宫西边一隅的养心殿。这座宫殿之庭院与殿堂的规模与尺度，与一个普通的北京四合院没有太大的区别。其原因也正在于，当帝王要举行登基、告朔等大礼时，一般是在太和殿举行，以表现帝王建筑的“大壮”之势，而帝王日常的生活起居，却不需要这种空间上与礼仪上的铺张声势，因而，就应该表现为“适形”的生活性空间(图6)。

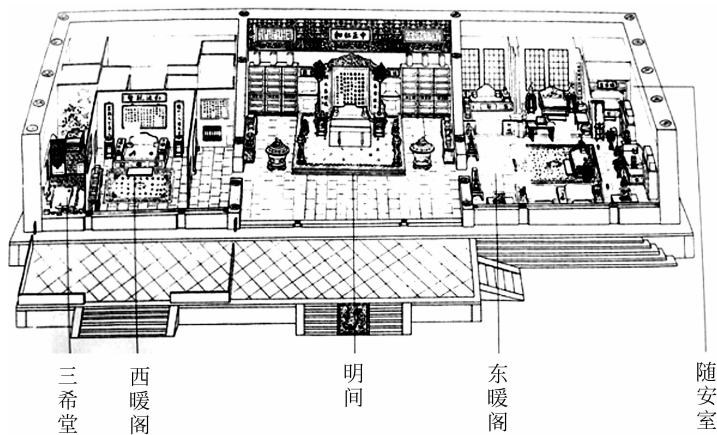


图6 故宫养心殿室内空间

(引自 <http://www.china001.com>)

这其中所折射出的，或者就是古代中国建筑之礼乐制度、礼乐制度中透析出的正德思想，以及其中所蕴涵的大壮与适形思想的相反相成关系。

①六家诗名物疏·卷15·宫·清文渊阁四库全书。

②(宋)李昉等·太平御览·卷174·居处部2·室·清文渊阁四库全书。

③(唐)魏征等·隋书·卷3·帝纪第3·炀帝上·清文渊阁四库全书。

④(宋)李昉等·太平御览·卷174·居处部2·室·清文渊阁四库全书。

①孟子·卷 11. 告子上. 清文渊阁四库全书.

②论语·子张第 19. 清文渊阁四库全书.

③论语·子路第 13. 清文渊阁四库全书.

④论语·八佾第 3. 清文渊阁四库全书.

⑤文献[6]. 卷 3. 八佾第 3.

⑥左传·襄公二十七年. 清文渊阁四库全书.

⑦论语·雍也第 6. 清文渊阁四库全书.

⑧(汉)戴德·大戴礼记·四代第 69. 清文渊阁四库全书.

⑨(汉)戴德·大戴礼记·文王官人第 72. 清文渊阁四库全书.

爱美之心,人皆有之。如孟子云:“口之于味也,有同嗜焉;耳之于声也,有同听焉;目之于色也,有同美焉。至于心,独无所同然乎?心之所同然者何也?谓理也,义也。”^①与世界上其他民族一样,古代中国人同样有着对于形象美与艺术美的喜爱与欣赏。如果说,古代欧洲人最早提出了“美观”是建筑的三项基本原则之一,那么,古代中国人也同样认为,建筑的要素之一是“美”。如《论语》中提到:“子贡曰:‘譬之宫墙,赐之墙也及肩,窥见室家之好。夫子之墙数仞,不得其门而入,不见宗庙之美,百官之富。得其门者或寡矣。夫子之云,不亦宜乎!’”^②这里所说的“宗庙之美”,无疑指的就是建筑之美。《论语》中还提到了居室营造的三个阶段:“子谓卫公子荆:善居室。始有,曰:‘苟合矣。’少有,曰:‘苟完矣。’富有,曰:‘苟美矣。’”^③尽管居室营造,可以根据人之财产的“始有、少有、富有”而分为“合、完、美”三个层次的标准,但孔子将“美”作为了最后的标准,说明建筑之美,是一种富有者的奢侈之物,但也是古代中国人所追求的目标之一。

1. 质朴之灯

然而,古代中国人,对于“美”的看法,却与西方人有很大的不同。首先,美有秩序。《论语》中特别提到了孔子关于“绘事后素”的观点:“子夏问曰:‘巧笑倩兮,美目盼兮,素以为绚兮,何谓也?’子曰:‘绘事后素。’曰:‘礼后乎?’”^④其疏曰:“绘,画文也。凡绘画先布众色,然后以素分布其间,以成其文,喻美女虽有倩盼美质,亦须礼以成之也。”^⑤绘画要先在画底上着上各种色彩,而众色漫布的结果,因无章法纹样,而难称其美,唯有以素色的线条分布其间,使绘画有了纹样与秩序,才可以看出其色其画之美。其中暗喻的意思是,如果一位美女,唯有外在的美色,而无礼仪的约束,不懂得长幼尊卑的秩序,放浪不羁,则难以美称。这里的“礼”,就是秩序之意。

建筑亦然,每一座独立的建筑物,如预先所着之五颜六色,建筑物之间的远近、上下、高低、左右的相互配称,如分布于色彩之间的章法、纹样,如此才构成了古代中国建筑之美。中国建筑重视轴线,重视对称或均衡的秩序感,很可能与孔子的这种“绘事后素”的观念是一以贯之的。

在古代中国人看来,器物或建筑的美,是与器物、房屋主人的身份等级密切相关的。若一个人的器物或房屋与其身份不符,其效果是与“美”对应的“恶”。如:齐庆封来聘,其车美。孟孙谓叔孙曰:“庆季之车,不亦美乎?”叔孙曰:“豹闻之:‘服美不称,必以恶终。’美车何为?”^⑥所谓“服美不称”,是指服装若与其身份不相匹配,因而扰乱了既有的社会等级秩序。所以,此亦难称其美了。舆服、车骑、宫室也是同样的道理。

美还有文与质的区别。“子曰:‘质胜文则野,文胜质则史。文质彬彬,然后君子。’”^⑦有质而无文,则如懵懂无知的郊野之人,有文而无质,则如舞文弄墨的书史之官。质而有文,文质彬彬者,方能称君子。显然,文与质两个方面,是不可或缺的。然而,二者之中,质是更为重要的:“盖人有可知者焉,貌色声众有美焉,必有美质在其中者矣。”^⑧其意是说,外在的美,反映的是内在的本质之美。

在古代中国人看来,“质”本身就具有美的价值:“其貌直而不侮,其言正而不私,不饰其美,不隐其恶,不防其过,曰有质者也。”^⑨不饰其美,不隐其恶,则有质。而有质者,其美亦自

不待饰也。宋代大儒朱熹亦有言：“必先有质而后有文，则质乃礼之本也。”^①这里虽是在说人，于物、于建筑而言，也有类似的道理蕴涵其中。

《周易集解》中说到坤卦六二爻时曰：“六二：直方大，不习无不利。”其疏曰：“居中得正，极于地质，任其自然而物自生，不假修营而功自成，故‘不习’焉而‘无不利’。”^②如果我们将其联想为一组建筑群，中正而立，“居中得正”的正房或主殿，往往是这组建筑群的灵魂，其得建筑组群中的地形位置之极（地质之极），故其在建筑群中之势亦“直方大”，无须任何的修营补饰，其美亦自在其中。这里又可以从另外一个层面使人们了解，为什么古代中国建筑尤其重视建筑群的轴线、秩序、主次的空间关系配置。

相比于文之美，古代儒家更倾向于质之美。“子曰：‘先进于礼乐，野人也；后进于礼乐，君子也。如用之，则吾从先进。’”^③关于这一点，朱熹提到：“程子解之曰：‘先进于礼乐，文质得宜，今反谓之质朴，而以为野人。后进之于礼乐，文过其质，今反谓之彬彬，而以为君子。盖周末文胜，故时人之言如此，不自知其过于文也。’”^④“反”者，返也。文质得宜，则可收返璞归真之效，即称“质朴”。而文胜于质者，则返于文质彬彬，虽为君子，却多了一点文饰之嫌。显然，孔子主张跟从文质得宜的先进（前辈）之人，而不太主张跟从文胜于质的后进（后辈）之人。这里的所谓“文质得宜”，本意就是朴质归真，毫无矫饰之意。朱子也是赞成程子的这一观点的。

《淮南子》中对于这种“质”之美做了形象的描述：“曼颊皓齿，形夸骨佳，不待脂粉芳泽而性可说者，西施、阳文也；啗□哆嘴，蓬蔕威施，虽粉白黛黑弗能为美者，嫫母、妘侏也。”^⑤其质之美者，不待脂粉芳泽而性可说；其质丑者，虽粉白黛黑弗能为美。此即美其质之意也。建筑也一样，基本的材料、结构、空间，及其造型、比例是建筑美的根本，而外在的建筑装饰，则属于附加性的，对于建筑美的本质不具有决定性的意义。

这种建筑本身的“质”之美，还可以延伸为不加赘饰的“质朴”之美。程子与朱熹还特别提到了孔子关于质朴的论述：“子曰：‘刚毅、木讷，近仁。’程子曰：‘木者，质朴。讷者，迟钝。四者，质之近乎仁者也。’”^⑥从这一角度观察，历代儒家都更倾向于质朴之美。

这种质朴之美，又体现为一种清冷之美、恬淡之美。也就是现代学者提出的所谓“尚清”意识。关于这一点，当代美学研究者樊美筠引了邓牛顿的话：“中国的文化是以‘清’作为基本素质的一种东方特有的文化。”^⑦唐代诗人白居易就用诗的语言表达了这样一个审美趣味：“月出鸟栖尽，寂然坐空林，是时心境闲，可以弹素琴。清冷由木性，恬淡随人心，心积和平气，本应正始音。”^⑧又有唐代诗人常建的《江上琴兴》：“江上调玉琴，一弦清一心。冷冷七弦遍，万亩澄幽阴。能使江月白，又令江水深。始知梧桐枝，可以徽黄金。”^⑨

这样一种审美趣味，表现在人们对于建筑的追求上，则是对平素、恬淡、简朴的追求。樊美筠引石成金记载的明代崇祯年间扬州人陈益庵，尤其体现了这样一种质朴、清淡之美的思想：“家甚淡薄，只一妻、一子、一仆……起盖了三间朝南小屋……苑阔约四五丈，栽草花数种，如月季、野菊之类，并无牡丹、芍药之贵重的；周围土墙、柴门。苑次东南上，起了一间小楼。楼下可容二三人，设有棕榻、小桌，四面推窗明朗。”^⑩这样一种淡泊、朴拙的居住空间与生活方式，恰恰是许多古代文人乐得其所的。如东晋陶渊明的：“方宅十余亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。”^⑪如唐代白居易：“十亩之宅，五亩之园，有水一池，有竹千竿。”^⑫在这里，他们感受到了一种清冷、恬淡、朴素、寂静的美（图7）。

质朴、清淡，正是古代中国建筑之审美层面一个特别重要的特征。北京四合院灰色院墙与屋顶的幽静儒雅，江南私家住宅的粉墙黛瓦的清新雅静，无不透出这种质朴、清淡的意味。

①文献[8].卷2.八佾第3.

②(唐)李鼎祚.周易集解.卷2.上经第2.清文渊阁四库全书.

③论语.先进第11.清文渊阁四库全书.

④文献[8].卷6.

⑤(汉)刘安.淮南子.卷19.修务训.清文渊阁四库全书.

⑥文献[8].卷7.

⑦邓牛顿.中国美学感悟录[M].北京:社会科学文献出版社,1996:125.转引自文献[17]:73.

⑧(唐)白居易.清夜琴兴.清文渊阁四库全书.集部.总集类.御定全唐诗.卷428.

⑨(唐)常建.江上琴兴.清文渊阁四库全书.集部.总集类.御定全唐诗.卷17上.

⑩转引自文献[17]:85,86.

⑪先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗.卷17.陶潜.归园田居诗五首.清文渊阁四库全书.

⑫白氏长天集.卷69.旧唐书.卷166.列传第116.清文渊阁四库全书.



图7 南宋 刘松年《四景山水图》

(引自 <http://www.3zitie.cn>)

2. 绮巧之灯

在古代中国人的审美意向中,除了质朴的一面之外,还有绮巧的一面。绮者,文丽也;巧者,奇妙也。如《文心雕龙》中夸赞晋代学者郭璞(字景纯)的文章:“景纯绮巧,缛理有馀。”^①是说郭璞的文章,绮丽精巧,其论有理,其文有饰。

所谓“绮”,首先说的是装饰之纹样。古代中国人无论是服饰、旌旗、宫室,都有文绮之饰。其作用除了视觉上的美观之外,还有标志身份等级的作用。正所谓“圣王明礼制以序尊卑,异车服以章有德。”^②所以孔子才会主张“恶衣服而致美乎黻冕”。黻冕就是具有装饰纹样的冠冕,其重要功能之一,是区别佩戴者的身份等级。汉代明文规定:“贾人毋得衣锦绣绮縠絺纈,操兵,乘骑马。”^③古代中国重农抑商,商人即使有钱,也不得穿绮丽的服装。而身份等级高的人,却要盛饰文绮。如楚人宋玉笔下的神女:“其盛饰也,则罗纨绮绩盛文章,极服妙采照万方。”^④

绮丽之饰,也可能用之于宫室建筑,如东方朔批评汉武帝时所说:“今陛下以城中为小,图起建章,左凤阙,右神明,号称千门万户;木土衣锦绣,狗马被纈罽;宫人簪玳瑁,垂珠玑;设戏车,教驰逐,饰文采,丛珍怪;撞万石之钟,击雷霆之鼓,作俳优,舞郑女。”^⑤这里的土木衣锦绣,说的就是建筑物的装饰纹样。显然,宫室建筑过分装饰,是会受到儒者文人的抨击的。

为建筑物添加装饰,是各种文化中都存在的现象。只是,在古代中国,装饰一方面是礼制规范中区别等级差异的必不可少之举;另一方面,过分的装饰,又是持“正德”观念下“节俭”与“卑宫室”思想的历代儒生一直以来所批评的:“自比以来,亦为太过,在朝诸贵,受禄不轻,土木被锦绣,童妾厌梁肉,而复厚赉屡加,动以千计。”^⑥这里是说帝王的宫室建筑过于奢侈。“壮制第宅,美饰车马,仆妾衣绫绮,土木被文绣,僭度违衷者众矣。”^⑦

“堂阁相望,饰以绮画丹漆之属,制度重深,僭类宫省。”^⑧这里是在抨击贵族或官吏的第宅僭越礼制的规范。

然而,绮丽也不尽含贬抑之义。古人亦常用之于修饰楼台栏槛的空间之美,如“幽室洞房,绝槛垂轩。紫阁青台,绮错相连。”^⑨又有“房闼内布,疏绮外陈。升降三除,贯启七门。是谓东观,书籍林渊。”^⑩显然,绮错,疏绮,都带有赞美的意思。而且,这里说的都是建筑组成的空间。显然,在古代中国人的空间趣味取向上,更倾向于绮曲、迂回、错落、扶疏的

①(南朝梁)刘勰. 文心雕龙. 诠赋第8. 清文渊阁四库全书.

②文献[10]. 卷8. 成帝. 禁奢侈诏(永始四年六月).

③文献[10]. 卷1. 高帝. 复吏卒限制衣冠令(高祖八年三月).

④文献[9]. 卷10. 宋玉. 神女赋.

⑤文献[10]. 卷25. 东方朔. 化民有道对.

⑥文献[13]. 卷31. 韩显宗. 上言时务.

⑦文献[13]. 卷42. 李彪. 表上封事七条.

⑧文献[12]. 卷68. 张俭. 举奏中常侍侯览罪衅.

⑨文献[12]. 卷45. 崔琦. 七蠲.

⑩文献[12]. 卷50. 李尤. 东观铭.

效果。

古代中国人喜欢建筑空间的交错绮连,建筑物之间疏落有致,故而“绮错”、“绮疏”常常成为赞叹建筑空间之美的用词:“亘以曲堂,周以洞房,北负连阁,南注长廊,绮疏交映,镂槛相望。”^①曲堂、洞房、连阁、长廊,建筑群落的绮疏交映,构成了中国建筑如诗如画般的迂回曲折之美。“同符上陇,望长安之城阙;有类偃师,瞻洛阳之台殿。瞰连甍而如绮,杂卉木而成帷。”^②类似的描述还有:“绮甍悬桂栋,隐映傍乔柯。势高凌玉井,临迥度金波。”^③甍者,殿脊也。从高台上俯视的建筑群,甍脊相连,檐翼交错,如绮纹雅饰一样,成为一幅动人的图景。

除了绮疏交错的空间组群之外,建筑单体也往往取了文绮奇巧的效果:“何工巧之瑰玮,交绮豁以疏察。干云雾而上达,状亭亭以苍苍。神明崛其特起,井千叠而百增。踟游极于浮柱,结重栾以相承。”^④这里说的是高台建筑的绮巧瑰玮之美。正是在这里,工巧与绮疏,被并置在了一起(图8)。

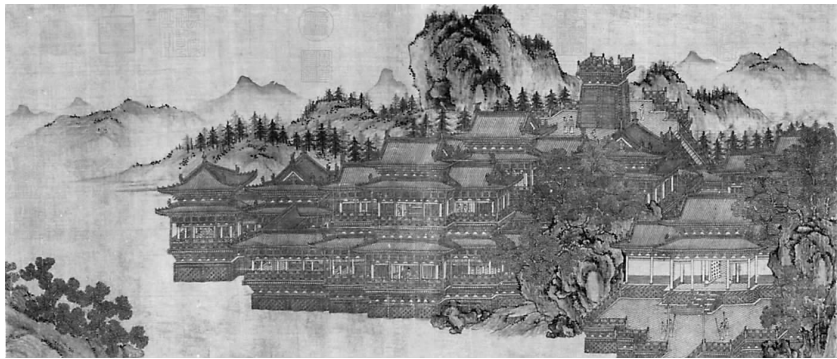


图8 元佚名《建章宫图》

(引自 <http://www.digu.compintewdtjbqt6zn>)

中国古代建筑檐下的斗拱,向来以奇巧、绮错而令人感叹。关于建筑物这一部分之造型与结构美的描述,也屡见于古代典籍之中。“万楹百拱,合沓相持,绣栝玉题,分光争映,……玲珑绮构,无风自响,不拂而净。”^⑤这里是说建筑结构之梁架、斗拱、柱楹的玲珑绮巧。“郁盘舒栋宇,峥嵘侔大壮。拱木诏林衡,全模征梓匠。千炉绮翼浮,百拱长虹抗。”^⑥绮错交叠的斗拱,与翼角舒张的飞檐,及斗拱上承托的梁楹,如漂浮在半空的长虹,给人以飘逸、遐思之美。

类似的赞美之语层出不穷:称赞高堂玉宇则“兰宫秘宇,雕堂绮栊”^⑦;描写室内空间则“立碧茎之婀娜,铺彩条之蜿蜒。下扶疏以布濩,上绮错而交纷”^⑧“雕梁乃架,绮翼斯飞”^⑨;

说装饰纹样则“方员绮错,极妙穷奇”^⑩;说室内装饰则“纵横駉駉,各有所趣。尔乃悬栝栋阿,天窗绮疏。圆渊方井,反植荷蕖”^⑪。

事实上,工巧与绮丽一样,在古代中国历史上,往往处在褒贬不一的境地。中国最早的典籍《尚书》中就对所谓奇技淫巧持批评的态度:“郊社不修,宗庙不享,作奇技淫巧以悦妇人。”^⑫这里的奇技淫巧,其实也包括了建筑及其装饰。

但是,在大部分情况下,古代中国人对于“巧”,还是持正面而肯定的态度。“知者创物,巧者述之守之,世谓之工。百工之事,皆圣人之作也。烁金以为刃,凝土以为器,作车以行陆,作舟以行水,此皆圣人之所作也。天有时,地有气,材有美,工有巧,合此四者,然后可以为良。”^⑬百工之事,多涉及工巧问题。正所谓:“巧作者皆称工。”^⑭而工巧的根本目的,则在于致用“伊工巧之奇密,莫尚美于斯器。因绮丽以致用,设机变而罔匮。”^⑮奇密而工巧之器物,其外观美轮美奂,其装饰文绮丽雅,这里的器物,当然也包括了宫室建筑。

①文献[14].卷69.阙名.七召.

②文献[14].卷18.元帝四.钟山飞流寺碑.

③先秦汉魏晋南北朝诗.梁诗.卷17.谢举.凌云台.清文渊阁四库全书.

④文献[12].卷52.张衡1.西京赋.

⑤文献[14].卷52.王僧孺2.中寺碑.

⑥(宋)郭茂倩编.乐府诗集.卷15.燕射歌辞3.宫调曲五首.清文渊阁四库全书.

⑦(唐)李善注.文选.卷35.7下.七命八首.张景阳.清文渊阁四库全书.

⑧文献[12].卷92.陈琳.迷迭赋.

⑨(唐)欧阳询.艺文类聚.卷63.居处部3.门.文.清文渊阁四库全书.

⑩文献[12].卷57.王逸.机妇赋.

⑪文献[12].卷58.王延寿.鲁灵光殿赋.

⑫尚书.周书.泰誓下第3.清文渊阁四库全书.

⑬周礼.冬官考工记第6.清文渊阁四库全书.

⑭文献[4].卷15.燕礼第6.疏.

⑮文献[11].卷81.殷巨.鲸鱼灯赋.

①礼记·仲尼燕居第28.清文渊阁四库全书.

②礼记·礼器第10.清文渊阁四库全书.

③周礼·冬官考工记第6.清文渊阁四库全书.

④孟子·卷10.万章下.清文渊阁四库全书.

⑤墨子·卷1.法仪第4.清文渊阁四库全书.

⑥文献[3].卷35.少仪第17.疏.

⑦文献[7].卷14上.尽心章句下.注.

⑧文献[10].卷26.司马谈.论六家要指.

⑨墨子·卷1.法仪第4.清文渊阁四库全书.

⑩孟子·卷13.尽心上.清文渊阁四库全书.

⑪(宋)曾慥编.类说.卷5.拾遗记.子午台.清文渊阁四库全书.

⑫(宋)李昉.太平广记.卷237.奢侈2.芸辉堂.清文渊阁四库全书.

⑬(清)陈梦雷.古今图书集成.第781册.济南:齐鲁书社,2006:32.

⑭(清)陈梦雷.古今图书集成.第781册.济南:齐鲁书社,2006:32.

与绮丽的装饰一样,宫室之巧的前提,首先也在于有序:“目巧之室,则有奥阼,席则有上下,车则有左右,行则有随,立则有序,古之义也。”^①显然,秩序乃工巧之第一义。秩序之要在礼,礼乐之制乃规范宫室器物的根本:“礼也者,反其所自生;乐也者,乐其所自成。是故先王之制礼也以节事,修乐以道志。故观其礼乐,而治乱可知也。蘧伯玉曰:‘君子之人达。’故观其器,而知其工之巧,观其发,而知其人之知。”^②礼具有规范性,故反其所自生,乐具有从心所欲之作用,故乐其所自成。宫室、器物之工巧,也必须满足这两个方面的要求与条件。

因而,工巧与绮饰一样,需要在看似杂乱的事物之中彰显出某种秩序:“画绩之事,杂五色。东方谓之青,南方谓之赤,西方谓之白,北方谓之黑,天谓之玄,地谓之黄。……杂四时五色之位以章之,谓之巧。”^③所谓“章之”,就是令看似杂乱无章的五颜六色,在“绘事后素”这一概念下,表现出色彩之纹样的章法,亦即秩序。

因为要求秩序,所以孟子认为,工巧之要,在于有条理:“始条理者,智之事也;终条理者,圣之事也。智,譬则巧也;圣,譬则力也。”^④显然,古代中国人推崇的五种美德:仁、义、礼、智、信,“巧”属于“智”的范畴。而在这里,巧智之要,在于有条理。杂乱无序之物,又何以谈其巧。

巧并非随心所欲,而是有规章可循,有则例可依的,“故百工从事,皆有法所度。”^⑤百工之法,古人称之为“法式”:“言工巧,皆当依附于法式。”^⑥但是,若事事都依法式、规则,则亦无工巧可言:“孟子曰:‘梓匠轮舆,能与人规矩,不能使人巧。’梓匠轮舆之功,能以规矩与人。人之巧在心,拙者虽得规矩,亦不能成器也。”^⑦

人之巧在心,这也说明,巧既具有“有序”、规则之智,也具有灵活变通之智。正如司马迁的父亲司马谈所说:“有法无法,因时为业;有度无度,因物兴舍。故曰‘圣人不巧,时变是守’。”^⑧因时为业,因物兴舍,随着时代的变迁,而有所创新与变化,才称得上“巧”。而这种“巧”,似乎又像是“不巧”。

墨子有云:“百工为方以矩,为圆以规,直以绳,正以县。无巧工不巧工,皆以此五者为法。巧者能中之,不巧者虽不能中,放依以从事,犹逾已。”^⑨在这里,巧与不巧的区别,被逻辑地归在“能中之”的范畴。这一点,正如孟子所说:“大匠不为拙工改废绳墨,羿不为拙射变其彀率。君子引而不发,跃如也。中道而立,能者从之。”^⑩中道而立,是一种境界。巧者,有章有法,有规则,有秩序,却又变通自如,不墨守成规,而有所创新,此即为“中道”者也。

关于建筑之巧,有说建造速度之快者,如:“始皇起云明台,穷四方之珍木,搜天下之巧工,子时起工,午时已毕。秦人谓之‘子午台’。”^⑪

有说其材料、工艺与装饰之美妙精致的:“元载造芸辉堂于私第。芸辉香草名也,出于闾国,其香洁白如玉,入土不朽烂,舂之为屑,以涂其壁,故号芸辉,而更以沉香为梁栋,金银为户牖,内设悬黎屏风紫绡帐,……精巧之妙,殆非人工所及。”^⑫

也有说其技术之巧妙的:“巧正阁柱:唐《国史补》:苏州重元寺阁一角忽垫,计其扶荐之功,当用钱数千贯。有游僧曰:不足劳人,请一夫斫木为楔,可以正也。寺主从之。僧每食毕,辄持楔数十执柯登阁,敲楛其间,未逾月阁柱悉正。”^⑬

也有说其工程设计之合理巧妙的:“巧布磨房:《辘耕录》:尚食局进御麦面。其磨在楼上,于楼下设机轴以旋之,驴畜之蹂践,人役之往来,皆不能及,且无尘土臭秽所侵。乃巧工瞿氏造焉。”^⑭

质朴与绮巧,表现为古代中国建筑相反相成的两个层面。其可清淡如水中冷月,其可绮丽如似锦繁花。可以草屋土阶,曲槛幽室,隐现谦谦君子之婉约;可以绮薨巧栋,高台美

五 品 味 篇

品味,是艺术鉴赏的一个基础。不同的品味,对于事物的美有不同的感受。然而,一个人或一个社会群体的审美品味不是先天就有的。一个人的品味在于学习,在于教育,在于培养。一个民族、一个社会群体的审美品味,既在于历史的传承,也在于时代的积淀。古代中国人,应该有着形形色色的艺术品味。然而,品味是有品阶的。高尚的审美意趣,与低俗的审美趣味,往往有天壤之别。君不见时下的“欧陆风”、“仿古风”,将西方几个世纪之前的建筑形式生搬硬套过来;或者将一条古旧街道拆毁,再仿造一条与古旧街道的历史文脉没有多少关联的仿古街,以标榜自己在审美意趣上的时尚与新潮。殊不知这就像一位戴着假发,穿着燕尾服,手执文明杖的欧洲人,或戴瓜皮帽,穿长衫,留辫子的中国人走在了今日现代都市的街头一样,除了引人唏嘘笑闹之外,其美其趣又何在呢?

1. 儒雅之灯

儒雅一词,在古代文化中,其实带有高尚文化的意味。所以,儒雅之审美趣味,其实相当于西方艺术史上之“崇高”、“高尚”甚至“悲壮”之类的品味。南朝梁人何胤认为,朝廷应以提倡儒雅而变俗:“兼以世道浇暮,争诈繁起,改俗迁风,良有未易。自非以儒雅弘朝,高尚轨物,则汨流所至,莫知其限。”^①当然,两者却又无法作如此简单的类比。古代中国人很早就用到了这个词:“汉室龙兴,开设学校,旁求儒雅,以阐大猷。”^②

儒雅也成为了有道德,重教化的代名词:“秦彭迁山阳太守,以礼训人,不任刑罚,崇好儒雅,敦明庠序,每春秋飨射辄修升降揖逊之仪,乃为人设四诫,以定六亲长幼之礼,有遵奉教化者擢为乡三老,常以八月致酒肉以劝勉之。”^③教化,显然是一个变低俗为儒雅的过程,使本来缺乏教育的粗俗之人,变成了懂得六亲长幼之礼,升降揖逊之仪的儒雅之人。其实,艺术的审美意趣,也是一个培养与教化的过程。

儒雅,首先是一种知识、阅历的培养与积淀,如古代所称的儒雅之人:“英姿挺特,奇伟秀出。才兼四科,行包九德,仁足济时,知周万物。加以少膺儒雅,韬含六籍,推考星度,综校图录,探赜圣秘,观变历征,占天知地,与神合契,据其道德,以经王务。”^④这与古罗马建筑师维特鲁威在《建筑十书》中所要求的,一位建筑师应该是一个学富五车之人,有异曲同工之妙。

儒雅之风,首倡于文人雅士,所谓君子之风。《晋书》中称赞一位将军:“《晋书》曰:郑冲字文和,以儒雅为业,簞食瓢饮,布衾缁袍,不以为忧。”^⑤这其实是借用了孔子赞美颜回的话:“贤哉回也!一簞食,一瓢饮,在陋巷,人不堪其忧,回也不改其乐。贤哉回也!”^⑥这种清淡、朴质、高尚的情操,正是古代中国文人所提倡的君子之风,在一定程度上,这也是历代文人雅士们所主张的儒雅之风的最高境界。

西晋竹林七贤,就是以追求儒雅意趣而闻于史者。前面提到的南朝梁人何胤主张以“儒雅弘朝,高尚轨物”,就颇想重蹈竹林七贤的覆辙:“胤虽贵显,常怀止足。建武初,已筑室郊外,号曰小山,恒与学徒游处其内。至是,遂卖园宅,欲入东山,未及发,闻谢朏罢吴兴郡不还,胤恐后之,乃拜表辞职。”^⑦止足于显贵,流连于小园,仍觉不够儒雅,非要变卖园宅,遁迹东山。这就是自晋至南北朝时一些文人雅士的生活与审美趣味之所向。

①(唐)姚思廉.梁书.卷51.列传第45.处士.何胤传.清文渊阁四库全书.

②文献[1].卷1.尚书序.

③(明)丘濬.大学衍义补.卷82.广教化以变俗.清文渊阁四库全书.

④(南朝宋)范晔.后汉书.卷82上.方术列传第72上.清文渊阁四库全书.

⑤(宋)李昉.太平御览.卷238.职官部36.大将军.清文渊阁四库全书.

⑥论语.雍也第6.清文渊阁四库全书.

⑦(唐)姚思廉.梁书.卷51.列传第45.处士.何胤传.清文渊阁四库全书.

①(北齐)魏收.魏书.卷54.列传第42.高间传.清文渊阁四库全书.

②(后晋)刘昫等.旧唐书.卷61.列传第11.温大雅传.清文渊阁四库全书.

③(唐)魏征等.隋书.卷76.列传第41.文学.王贞传.清文渊阁四库全书.

④(宋)司马光.资治通鉴.卷143.齐纪9.东昏侯下.清文渊阁四库全书.

⑤(南朝梁)陶弘景.真诰.卷20.翼真检第2.清文渊阁四库全书.

⑥徐珂编撰.清稗类钞.郁潜亭藏书于东啸轩[M].北京:中华书局,2010.

⑦(元)脱脱等.宋史.卷457.列传第216.隐逸上.李洙传.清文渊阁四库全书.

在古代中国人看来,儒雅之意,对之以清华之趣。儒雅者,高尚雅致也。清华者,清俊华美也。二者相辅相成。北魏时的高士高间,就被魏帝赞为“儒雅素著,出内清华,朝之俊老”^①。其实,古代的仁人君子们,所崇尚的正是这种儒雅、清华之风。唯儒雅而高尚有情趣,唯清华而淡雅有华彩。而古代中国文人所推崇、所向往的居住环境,常常就是这种高尚而雅致,清淡而华美的空间意趣。

亦有儒雅对清显者,其意一也:“史臣曰:得人者昌,如诸温儒雅清显,为一时之称;叔达才学明辩,中二国之选。皆抱廊庙之器,俱为社稷之臣。”^②儒雅清显,如以喻人,则文雅贤达之君子也;若以喻景,则清淡雅致之美境也。

古人常常陶醉于这种儒雅、清淡的景观或居住环境之中:“前园后圃,从容丘壑之情,左琴右书,萧散烟霞之外。茂陵谢病,非无《封禅》之文,彭泽遗荣,先有《归来》之作。优游儒雅,何乐如之!”^③所谓从容丘壑之情,琴棋书画之趣,萧散烟霞之境,岂非儒雅清华之至,高尚恬淡之极。

由此可知,儒雅还代表了一种品格的高尚与趣味的雅素。如北朝时彭城司徒王勰:“勰雅好恬素,不乐势利。……虽闲居独处,亦无惰容。爱敬儒雅,倾心礼待。清正俭素,门无私谒。”^④然而其闲居独处,不谄媚,不势利,待人以礼,清正俭素,正是一种高尚品格的体现。这种品格与生活态度,得到历代仁人君子的推崇与实践。在这里,古人用的是儒雅对“清正”。又有南朝人“长史名谧,字思玄,一名穆,正生,少知名,儒雅清素,博学有才章。”^⑤在这里,古人用的是儒雅对“清素”。而清正、清素,与清华一样,其要在“清”。在古代文人的语境中,清与高尚,具有相近的含义。故后世有人喻之为“清高”。上文所引的儒雅清华、儒雅清正、儒雅清素,虽是喻人,亦可以由此推知其所喻之人的为人、处世,与艺术鉴赏的人格、品味、意向、趣好。并由此转喻为一种艺术或建筑的风格取向,如文雅、清正、恬淡、高尚、俭素、简率、明快等。

儒雅意趣,必与文化素养有所关联。古代主张儒雅之人,皆为嗜书之文人,其起居生活的建筑环境,亦为书香浓郁,而居处雅淡的读书之所,如清季书生郁潜亭:“潜亭恂恂儒雅,尤与渌饮昵,无三日不相过。过必挟书以来,借书以去。虽寒暑风雨,不少间。其藏书处曰东啸轩,轩额为明董香光所书。庭前古桂二树,相传为万历时所植。交柯接叶,清阴覆檐。室中牙签万轴,都成碧色。凭几校录,晨夕不休。经其庭,闾如也。”^⑥其书也香,其轩也俭,其庭也清,其树也古,这应该就是古代中国许多文人雅士所追求、所向往的建筑空间审美意趣之所在。其意与质朴近,但又不尽相同,这里号之以儒雅,列之为古代中国建筑审美品味之一灯(图9)。

此外,宋代处士李洙去世时,皇帝曾有诏曰:“故河中府处士李洙,簪纓传绪,儒雅践方,旷逸自居,恬智交养。迨兹晚节,弥邵清猷,奄及沦亡,良深軫恻。”^⑦这位处士所向往的起居环境是“旷逸自居”,皇帝称赞其人“儒雅”、“清



图9 江南园林粉墙黛瓦表现的雅淡氛围
(清华大学建筑学院资料室提供)

猷”。这显然是一种放浪豁达的生活情趣。也就是说，与儒雅相对应者，是旷逸。旷逸者，旷达放逸也。这也反映了古代文人雅士的另外一种品格，或亦可透露出古代文人所崇尚的建筑艺术倾向的另外一种趣味：随心所欲，放浪形骸也。

2. 放浪之灯

“从心所欲，不逾矩。”^①既是孔老夫子所提出的人生一大境界，也是古代文人所持的一种生活态度，这种态度更多地体现在古代艺术与建筑所追求的旷达、放浪，不拘一格，但又不是毫无规矩约束的艺术取向上。我们在这里体味到中国古建筑，特别是文人雅士所向往的建筑中，可能存在的放浪情趣，这里称之为“放浪之灯”。

放浪，有豪壮、奔放之意。中国古代农书中形容春天：“一候，桃始华，木得阳春气而放浪。”^②显然，春花怒放，就是对充满勃勃生机的春天的一种最恰当的比喻，表达某种生机勃勃，万物升腾的春天气息的艺术趣味，其实已经蕴涵了“放浪”之意。将放浪一词用于艺术品味者，首推东晋书法家王羲之：“或因寄所托，放浪形骸之外，虽趋舍万殊，静躁不同，当其欣于所遇，暂得于己，快然自足，不知老之将至。”^③放浪形骸之外，是不受凡俗之体的约束，尽情于自然奔放的情感之中，由此而体味到“快然自足，不知老之将至”的愉悦之情，这岂非一种发自本真的艺术快感？

自右军始，用“放浪”一词作为艺术品味的描述，屡屡见诸笔端，如古代画论中夸赞郭忠恕的楼台之画时所云：“当恕先仕于朝，瑀驰不羇，放浪玩世，卒以傲恣流窜海岛，中道仆地，蜕形仙去。其图写楼居，乃如此精密；非徒精密也，萧散简远，无尘埃气。东坡先生尝赞曰：长松参天，苍壁插水。缥缈飞观，凭栏谁子。空闲寂历，烟雨灭没。恕先在焉，呼之或出。非神仙中人，孰能知神仙之乐而寓于画也。”^④这里说到了郭忠恕的个性品格，是“瑀驰不羇，放浪玩世，卒以傲恣流窜海岛”。其豪放不羇的傲然姿态跃然纸上。因而，其画才能够表现出“长松参天，苍壁插水。缥缈飞观，凭栏谁子。空闲寂历，烟雨灭没”的超然意味。

放浪者，其要首在不拘于成规，如北宋画家乐士宣：“早年放浪，不束于绳检。”其性格如此，则“方其未知书，则喜玩丹青，独爱金陵艾宣之画。既胸中厌书史，而丹青亦自造疏淡，乃悟宣之拘窘。于是舍其故步，而笔法遂将凌轹于前辈”^⑤。这说明放浪之人，首先是要有创新的精神，不拘泥于成规，不守成于前学。

又有：“眉山老书生，不得其名。作《七才子入关图》，山谷谓人物亦各有意态，以为赵云子之苗裔。摹写物象渐密，而放浪闲远，则不逮也。”^⑥其意是说，这位老书生，虽然人物各有意态，但却达不到“放浪闲远”的更高境界。这里作者所赞誉的所谓“放浪闲远”，一闲一远，颇显出一种幽静、恬淡、旷远的意境，其非艺术之品味境界，又若何也？

谈书法者，更求其放浪意味：“故意与境会，肆笔而成文，挺如植壁，清如凌虚，千古罕俦。希哲放浪不羇，故自豪侠；徵仲虽非至者，而恬淡高洁，不堕蹊径，故书法于中叶独擅声焉。”^⑦希哲，祝允明；徵仲，文征明。两人都是明代书法艺术的大家。其意与境会，肆笔成文，放浪不羇，恬淡高洁，不堕蹊径，都反映了一种非同寻常的艺术旨趣。而在这里，作者似乎更推崇“放浪不羇，故自豪侠”的祝希哲。

放浪在很大程度上，表现为一种自然奔放的形态，故画中之山水，园林景观中之湖石，多取放浪之姿态。古人评画时，也暗示了这一点：“布置景物，及用笔意思，皆当合题中气象。……称恬退之幽人，纵散樗乱石，亦具清灵；方外清流，但觉烟霞遍体；才华文士，可知廊庙雄姿；农圃呈时世之升平，渔樵识湖山之放浪；飞仙本不可见，宜恍惚而飘扬；鬼物原无所凭，宜奇变而诡谲；以及绮园歌舞，极秾华美丽之观；猎骑飞腾，穷罄控纵送之态。靡不各

①论语·为政第2. 清文渊阁四库全书。

②(清)张宗法·三农纪·仲春·清文渊阁四库全书。

③(唐)张彦远·法书要录·卷10·右军书记·清文渊阁四库全书。

④(宋)李廌·德隅斋画品·楼居仙图·清文渊阁四库全书。

⑤(宋)无名氏·宣和画谱·卷19·花鸟五·宋·乐士宣·清文渊阁四库全书。

⑥(宋)邓椿·画继·卷4·搢绅韦布·清文渊阁四库全书。

⑦(明)项穆·书法雅言·原序·清文渊阁四库全书。

①(明)沈颢.芥舟学画编.卷4.人物琐论.清文渊阁四库全书.

②历世真仙体道通鉴.卷3.萧史.清文渊阁四库全书.

③历世真仙体道通鉴.卷49.安昌期.清文渊阁四库全书.

④(宋)赞宁.大宋高僧传.卷17.护法篇第5.唐金陵钟山元崇传.清文渊阁四库全书.

⑤(宋)明白庵居沙门惠洪撰.禅林僧宝传.卷15.衡岳泉禅师.清文渊阁四库全书.

⑥(唐)释德诚.船子和尚拨棹歌(机缘集).灵隐善庆序.清文渊阁四库全书.

⑦(宋)普济.五灯会元.卷18.临济宗.南岳下十三世下.云居祐禅师法嗣.觉海法因庵主.清文渊阁四库全书.

⑧(唐)欧阳询.艺文类聚.卷55.杂文部1.史传.清文渊阁四库全书.

⑨(宋)李昉.册府元龟.卷898.总录部.治命.清文渊阁四库全书.

⑩徐枕亚.玉梨魂.第22章.琴心.清文渊阁四库全书.

⑪贵阳.陈田辑.明诗纪事.己签.卷8.蒋孝.一首.清续修四库全书.

⑫贵阳.陈田辑.明诗纪事.己签.卷17.徐渭.十三首.清续修四库全书.

⑬文献[15].卷31.谢灵运(二).山居赋(有序并自注).

尽其致。”^①这里既是说画,也是言景。则湖山放浪者,景观艺术之趣尚也。画如此,园林景观亦应如此。这里暗示了一种园林艺术的艺术趣味取向。

放浪,还表现为一种寄情山水的生活态度。秦有仙逸之人萧史,常常“放浪山水间”^②。宋人安昌期:“以事去官,遂不复仕,独与一童游广东,放浪山水间。”^③这其中反映了一种道家遁世离俗的人生观。当然这种生活态度也不仅仅限于庄老之道,释家弟子中受到老庄思想影响者,也取尚之,如《大宋高僧传》提到唐代金陵僧人元崇“志在无为,赍然不顾。乃放浪人世,追踪道流,考盘灵踪,遂东适吴越天台、四明,清心养素”^④。所谓“放浪人世,追踪道流”,似是受了老庄无为思想影响而遁身于世外之意。历代高僧中,持这种态度者,不在少数,如:谷泉禅师,“去为沙门,拔置戒律。任心而行,眼盖衲子。所至丛林,辄删去。泉不介意。造汾阳,谒昭禅师。昭奇之,密受记别。南归放浪湘中”^⑤。虽为僧人,却置戒律于不顾,任心而行,放浪湘中山水间。唐代僧人药山和尚“负不羁之志,放浪于山水之间,以接来学”^⑥。宋代觉海法因庵主,“晚年放浪自若,称五松散人”^⑦。这说明,放浪也成为佛教禅宗僧人所青睐的一种人生态度。

儒生中亦有同好者,如南朝梁吴兴令江淹,其官之任在“闽越之旧境也,爰有碧水丹山,珍木灵草,皆淹平生所至爱,不觉行路之远也,山中无事,专与道书为偶,及悠然独往,或日夕忘归,放浪之际,颇著文章自娱。常原卜居筑宇,绝弃人事,苑以丹林,池以渌水,左倚郊甸,右带洒泽,青春受谢,则袂戈平皋,素秋澄景,则独酌虚室,……不则逍遥经纪,弹琴咏诗,朝露几间,忽忘老之将至云尔”^⑧。由放浪山水,到卜居筑宇,而其居“苑以丹林,池以渌水,左倚郊甸,右带洒泽”,俨然一片林泉景象。那么扩而延之,自西晋以来,钟情于山水,流连于林泉的历代儒士文人,其实多少也都抱有这样一种生活态度,其建筑与景观审美意向中无疑也蕴涵有这样一种艺术旨趣。

唐玄宗时人姚崇,遗令诫其子孙:“优游园沼,放浪形骸,人生一代,期亦足矣。”^⑨近代文人徐枕亚在其小说《玉梨魂》中,也特别描写了小说中的主人公“放浪形骸之外,流连水石之间”^⑩的生活趣向。所谓“优游园沼”,所谓“流连水石之间”,其实说的都是传统中国文人所特别青睐的园居生活。而在园林之中,最重要的生活状态就是“流连水石”,“放浪形骸”。我们或者可以将之归为中国古代文人园林艺术创造的主要艺术旨趣。谨言慎行的庙堂宦海生活,中规中矩的居宅儒家礼仪,都使那些心性旷达的文人士夫感到压抑、束缚,而“优游园沼,放浪形骸”,正可以弥补传统社会这种令人压抑的生活情境。这可能也是古代文人特别喜欢营造园池,放浪于园林山水之间的原因所在了(图10)。

中国古代儒家向来秉持达则兼善天下,不达则独善其身的主张。所谓不达者,则往往怡情于山水,放浪于园池。如明代嘉靖二十三年(1544年)进士,户部主事蒋孝:“才情绮丽,颇任侠气。早岁罢官,放浪自适,筑山穿池,每临赏辄酣畅忘返。”^⑪史称“逸气纵横”的明代文人徐渭(字文长):“放浪翰墨,恣情山水,走齐、鲁、燕、赵之地,穷览朔漠。其所见山奔海立,沙起云行,风鸣树偃,幽谷大都,人物鱼鸟,一切可惊司愕之状,一一皆达之于诗。”^⑫前者放情于园池,后者浪迹于朔漠山海。虽然二人的做法有所不同,但其放浪形骸,寄情山水的艺术趣味却是相近的。

东晋文人谢灵运辞官而避居山野,并撰有《山居赋》,赋中详细描绘了其山居周围的自然山水,如:“葺基构宇,在岩林之中,水卫石阶,开窗对山,仰眺曾峰,俯镜浚壑。去若半岭,复有一楼,回望周眺,既得远趣,还顾西馆,望对窗户。缘崖下者,密竹蒙迳,从北直南,悉是竹园。东西百丈,南北百五十五丈。北倚近峰,南眺远岭,四山周回,溪涧交过,水石林竹之美,岩岫隈曲之好,备尽之矣。刊翦开筑,此焉居处,细趣密玩,非可具记,故较言大势耳。”^⑬这又是怎样一种既充满野趣,又有人工开凿痕迹的居处环境,东晋陶渊明有《归园田居》,其



图 10 北宋 李成《晴峦萧寺图轴》

(引自 http://art.china.cnzixun2013-0216content_5734152.htm)

诗中有：“羈鸟恋旧林，池鱼思故渊。开荒南野际，守拙归园田。方宅十余亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。户庭无尘杂，虚室有余闲。久在樊笼里，复得返自然。”^①园田、方宅、草屋、虚室、榆柳、桃李，这些都是文人所向往或陶醉的居处空间。而他们两位所描绘的放浪生活，也得到了历代文人的歌咏与向往。如唐代诗人杜甫就有“优游谢康乐，放浪陶彭泽”^②的诗句，隐隐透露出他对二人这种优游放浪的生活景境的羡慕。

宋代诗人苏轼亦有诗：“不惜十年力，治此五亩园。初期橘为奴，渐见桐有孙。清池压丘虎，异石来湖鼉。敲门无贵贱，遂性各琴樽。我本放浪人，家寄西南坤。敞庐虽尚在，小圃谁当樊。”^③这里又描绘了一个文人所创造的园居空间，其中有橘、有桐，有池、有石，有敞庐，有园圃，规模大约为五亩，正是一个可以令诗人放浪其中，自然野趣，可游、可居的园宅空间。

六 空 间 篇

20世纪初，中国古代先哲老子的一段话——“三十辐共一毂，当其无有，车之用。埴埴以为器，当其无有，器之用。凿户牖以为室，当其无有，室之用。有之以为利，无之以为用”^④，被西方现代建筑师所接受，并奠定了中国建筑思想在世界现代建筑中的地位，其核心观念就是，中国建筑既重视构成建筑物之结构、形体(有)，亦重视由建筑之结构、形体所围绕，所包容的空间(无)。

然而，关于空间组织本身，古代中国人还有一些特立独行的思想。如主张儒家礼制观

①(晋)陶渊明. 陶渊明集. 卷 2. 归园田居. 其一. 清文渊阁四库全书.

②(唐)杜甫. 石柜阁. 全唐诗. 卷 218. 清文渊阁四库全书.

③(宋)苏轼. 苏轼集. 卷 18. 诗 118 首. 寄题梅宣义园亭. 清文渊阁四库全书.

④老子. 道德经. 清文渊阁四库全书.

念的中国人,更强调宫室建筑空间的“方正”、“端直”。然而,与这种方正、端直观念相对应的迂回曲折的空间理念,在古代中国人那里,也颇受重视。

这样,在古代中国建筑的发展历史上,就形成了另外一对似乎相反,却又相成的建筑之灯——方正之灯与纡曲之灯。

1. 方正之灯

古代中国人向来相信,没有规矩,不成方圆,正如《礼记》中所云:“礼之于正国也,犹衡之于轻重也,绳墨之于曲直也,规矩之于方圆也。”^①规矩者,圆中规,方中矩。所以,孔夫子才会有“从心所欲,不逾矩”^②之说。

矩者,方也,直也。古代中国人对于“方、直”似乎特别重视。《周易》坤卦六二爻:“六二:直方大,不习无不利。”其疏曰:“居中得正,极于地质。”^③直方而大,居中得正,这既是古代人心目中对于厚德载物之“坤”卦的一种认知,也是对方正持中之空间理念的一种执著。

宋人所撰建筑专著《营造法式》中,在“看详”与“总释”节,两次提到了宫室营造的“取正”问题:“取正。《诗》:定之方中。又:揆之以日。注云:定,营定也。方中,昏正四方也。揆,度也。度日出日入,以知东西。南视定,北准极,以正南北。《周礼·天官》唯王建国,辨方正位。”^④辨方正位,定之方中。这是中国古代建筑营造过程中的一个重要环节。其中很可能包含了方正、方中、方直三重概念。

中国城市讲求方正。这一点从《周礼·冬官考工记》中有关王城规划的思想中看得十分清楚:“匠人营国,方九里,旁三门。国中九经九纬,经涂九轨,左祖右社,面朝后市,市朝一夫。”^⑤这里的意思是说方。“匠人建国,水地以县,置槷以县,视以景,为规,识日出之景与日入之景,昼参诸日中之景,夜考之极星,以正朝夕。”^⑥这里的意思是说正。

这里的方正观念,首先是就城市规划的方与正而言的。早在两千一百多年以前的西汉文人晁错,就十分明确地表述了古代中国人的城市规划理念:“臣闻古之徙远方以实广虚也,相其阴阳之和,尝其水泉之味,审其土地之宜,观其草木之饶,然后营邑立城,制里割宅,通田作之道,正阡陌之界,先为筑室,家有一堂二内,门户之闭,置器物焉,民至有所居,作有所用,此民所以轻去故乡而劝之新邑也。”^⑦

所谓“营邑立城,制里割宅”,其中包括了至少3个层面的方正空间:一是城邑。城是城邑的围合体,城中为邑,合称城邑。古代中国城邑,多为方正的平面。城中要制里。二是里,里者,里坊。其规模大约为一里见方,其形态也大约是方形,或矩形。三是宅。里坊之中要“割宅”,割者,割切分划之意(图11,图12)。

在方正的里坊中,自然应该划分出方正为矩形的住宅,即所谓“方宅”。将土地分割成矩形的地块,在其上建造屋宅,这是古代中国人习惯的做法,如唐人李绅有碑记云:“会稽地滨沧海,西控长江,自大禹疏凿了溪,人方宅土。”^⑧这里所说的“人方宅土”,就是说在大禹治水,疏凿了溪之后,会稽之地就变成了可以供人居住生活之地,人们将土地分割为方形的宅地,营建居宅,形成里邑、城池。

中国古代还有所谓“井田”思想:“古者三百步为里,名曰井田。井田者,九百亩,公田居一。”^⑨所谓井田,就是将方为一里(300步)约900亩的一块土地,以井字格形式,分成九个等分,每分为100亩。其中八家,种植800亩方田,余100亩为公田,由八家共同耕种,以为公帑之源。古代中国人常常说起的“九宫格”空间形式,大约就是按照这种“井田”的观念形成的。

这种由900亩地组成的井田,还成为古代中国城市的一个基本规划单元:“都鄙井田

①礼记·经解第26.清文渊阁四库全书.

②论语·为政第2.清文渊阁四库全书.

③文献[2].上经·乾传卷1.

④(宋)李诫·营造法式[M].营造法式看详·方圆平直.北京:商务印书馆,1933.

⑤周礼·冬官考工记第6.清文渊阁四库全书.

⑥周礼·冬官考工记第6.清文渊阁四库全书.

⑦(汉)班固·汉书·卷49.爰盎、晁错传第19.清文渊阁四库全书.

⑧文献[16].卷694.李绅·龙宫寺碑.

⑨春秋谷梁传·宣公十五年.清文渊阁四库全书.