

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

► 傳統的本質－中國傳統建築的十三個特點

The Essence of Tradition Thirteen-Characteristics of Chinese Traditional Architecture

doi:10.6154/JBP.1990.5.005

建築與城鄉研究學報, (5), 1990

Journal of Building and Planning, (5), 1990

作者/Author：繆樸(Pu Miao)

頁數/Page：57-72

出版日期/Publication Date：1990/02

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.6154/JBP.1990.5.005>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



傳統的本質—中國傳統建築的十三個特點

繆 樸*

The Essence of Tradition

—Thirteen Characteristics of Chinese Traditional Architecture

by

Pu Miao*

摘 要

本文首先討論當代中國建築師在設計中結合傳統之需要。此種需要要求我們對傳統建築形式進行一次新的總結，這一總結應著眼於形式的深層結構而非表面上的一些具體細節或手法。爲了達成這樣的再認識，作者在手段上借鑒了現象學的觀察及詮釋法。本文的主體描述了作者所體會到的傳統環境的十三個“特點”：(1)分隔，(2)按人分區爲主，(3)微型宇宙，(4)室內外合作，(5)主從單元的串聯，(6)線型公共空間，(7)接合而非轉化，(8)正格與變格併存，(9)人工與自然分離，(10)室內的兩套尺度，(11)簡單的背景，(12)二度線條構圖，及(13)帶故事的形式。

ABSTRACT

This paper first examines Chinese architects' need integrate their architectural heritage in today's designs. Such a need demands a re-definition of traditional form primarily in terms of its deep structures rather than merely its figural motifs. A method based on phenomenological observation and interpretation is introduced as the major research approach to achieve this redefinition. The main body of the paper describes thirteen "characteristics" or the traditional environment as discovered by this research: (1) separation, (2) division according to the user group, (3) unit as a miniature universe, (4) cooperation between the inside and the outside, (5) major and minor units in a line, (6) linear public open space, (7) articulation instead of transition, (8) collage of the regular and the irregular, (9) separation between the man-made and the natural, (10) two interior scales, (11) simple background, (12) two-dimensional linear image, and (13) form with a story.

民國78年8月19日收稿

*建築師，建築學士（上海，同濟大學），建築學碩士，哲學博士候選人（美國加利佛尼亞大學伯克萊分校）。

Manuscript received on August 19, 1989.

* Architect, B.S. in Architecture (Tongji University, Shanghai), M.Arch., Ph.D. Candidate (University of California, Berkeley, U.S.)

一、本文的目的

什麼是中國傳統建築的基本特點？這是本文所要嘗試探討的問題。有人會問：“這樣的題目今天還值得討論嗎？”我的回答是：“這個題目不但值得討論，而且還有非常強烈的現實意義。”

多年來，我國建築界一直在爭論是否在今天的建築設計中繼承傳統。要不要繼承傳統不在本文討論的範圍之內，但仔細觀察一下這場爭論，人們會發現被爭論的“傳統建築”在討論中經常是一個面目不清，有時甚至被曲解的角色。

比方說，一個建築從平面上看上去似乎確實有許多由房子圍成的內院，但從這座房子裏人無法直接走到院子中去，在這樣的環境中所得到的感受自然與真正的四合院中大相逕庭。這難道能被稱作繼承了四合院的傳統嗎？反過來說，傳統建築怎麼能又因為這樣的“繼承”而被人喜歡呢？這說明我們需要對傳統建築有一個比只看見“大屋頂”“四合院”這些表面的形式更深刻的理解。

又比方說，在討論中有些人經常把傳統建築形式與傳統社會的文化政治背景搭配在一起，既然今天的社會結構已經大大不同於傳統社會，我們自然再沒有過問那些陳舊形式的必要了。反對這種觀點的人則提出廣大羣衆對傳統形式“喜聞樂見”，說明它們還是有生命的。由於兩種說法都有籠統之嫌，很難做出孰是孰非的判斷。如果我們能夠對傳統建築形式有一個較為深刻的理解，它將會幫助我們更快地找出與某個形式相對應的生活習慣和其他社會文化背景。我們可以進一步考察這種生活習慣的本質是什麼？在今天是否已經徹底消亡？如果不是的話，在今天的社會生活中哪些部分我們還保持著類似的生活習慣？如再以四合院為例，雖然四合院特有的空間體驗由於社會的變化已不可能再被用於今天的大量性住宅，這並不意味著我們不能在一個圖書館或療養院裏再現那樣的意境。

再比方說，大陸上近年來關於有沒有可能在今天的設計中“神似”傳統建築的爭論中，贊成的一方做了許多理論上的闡述來證明這一可能的存在，但要使這一理論能被用來指導建築實踐，我們需要知道所謂“神似”中的神究竟反映在什麼物質形式上？因為任何“意境”或“性格”最終是要通過有形的物質形式表現出來的。“神似”與“形式”之不同，只可能不同在所採用的形式不是模仿特定的傳統形式細節，而是表現傳統建築中對形式的一般處理手法，從而在需要時能在新建築中再現傳統建築給人特有的體驗。只有一個對中國傳統建築的深刻認識才能幫助我們確定那些傳“神”的基本形式究竟為何物。

總之，只有我們認清了這些討論中的對象——傳統建

築的真面目，我們才有可能將要不要繼承傳統的討論放在一個比較踏實的基礎上。

雖然傳統建築的特點有討論的必要，有人還會問“對於這個問題我們還有多少餘地可以探討呢？”不錯，確實已經有不少人對我國傳統建築的特徵做了總結性的研究。這可以以梁思成所概括的九個特點為代表。它們是：框架結構，斗拱，模數，標準物體和装配式施工，富有裝飾性的屋頂，色彩，庭院式的組羣，有規則的城市，以及山水畫式的園林（註1）。這些研究明顯為我們今天的探討提供了可貴的基石（特別是有關庭院的論述）。但我們會發現用這種方法所概括的特徵有下列幾個不足之處。

(1)這些特徵有許多僅停留在對表面上的形式細節（如斗拱、坡屋頂、色彩等）的紀錄，很少深入挖掘產生這種形式細節的設計思想，很少由表至裏地追尋傳統中國人對建築形式的一般概念。

(2)這些特徵側重建築中的實體以及如何構成這個實體的技術這兩個方面，對於人在建築環境中的空間感受及產生這種感受的建築形式顯得論述不足。

(3)這些研究傾向於通過一種已經預先確定的理論或價值觀來看中國的傳統建築。這求“先入為主”的理論多半是採用西方現代建築運動的看法。透過這樣的有色眼鏡，中國傳統建築的結構被比附於“框架結構”並得到肯定的評價。標準化設計施工——另一個西方現代建築的重要組成部分——也變成了中國傳統建築的特徵之一。

今天，我們的任務既不是把傳統建築當做博物館中的雕塑那樣來評析其表面形式，也不是去比較中國傳統建築與西方現代建築之間的異同優劣之處。我們的任務是確定中國傳統建築環境給其中活動的人什麼樣的感受出發，進一步分析產生這種感受的一般形式與設計思想，從而使我們能在需要時選用今天的技術再現那樣的感受。我們的認識應當僅僅立足於我們在建築環境中的直接感受，而不是立足於任何其它“理論”或“體系”，無論那些“理論”、“體系”被證明是多麼“進步”。顯然，從我們面臨的任務來看，已有的研究成果是遠遠不夠的，我們有必要重新認識我們的建築傳統，從而使我們所有的爭論、模仿、評價都有一個較為真實、較少曲解的對象。

二、本文要確定的特點

通過以上的初步討論，我們可以把本文所要確定的特點進一步的界定如下。

(1)本文將以傳統建築給人的整體感受（包括精神上和功能上兩方面）為出發點，總結傳統建築中那些對產生這種感受起主要作用的基本結構。什麼是一個事物的基本結構呢？比方說，愛情喜劇雖然可以有千變萬化的情節和人

物，但它們都具有一個“有情人”經受挫折後“終成眷屬”的基本結構。如果一齣戲全部或部分少了這個結構，這齣戲就不再是愛情劇了。本文希望也能找出這樣一組特點來規定中國傳統建築之所以為中國傳統建築的基本結構。

要做到這點就必須從複雜的現象中找出最本質的東西，而這類本質的東西通常是我們最可以為常的。在最近發表的不少論著中，許多作者傾向於強調一些直接引起觀賞興趣或其他觀賞效果的處理手法（如所謂的“通透”），而對這些效果得以能產生的基本結構（如像大量的牆）卻視而不見。究其原因，一方面當然是因為人傾向於注意圖像中對比強烈的部分，更深一層原因則正是因為這些基本結構每時每刻在日常生活中為我們所聞，以至我們熟視無睹。這很像 Merleau-Ponty 所描述的瞎子手中的拐杖，當他們在用拐杖探路時，拐杖在他的意識中消失了，剩下的只是所探到的路（註2）。

(2)由於本文所研究的特點將反映中國傳統建築在與其它建築體系相比之下表現出的基本結構，這些特點就必須為中國傳統建築中的大多數典範性的具體實例所共有，而在其它建築體系中又不多見的。因此，這些特點必然是定性而非定量的描述。它們更偏重於各個部體之間的組合關係，而非各個部體本身的性質。它們更偏重於拓撲學而非幾何學的關係，也就是說，這些特點將主要分析內與外，上與下，邊界，方向，相對接近的程度等結構關係，而非某個精確的長度、角度或特定的形式細節（註3）。本文的目的是要確定A是否大於B，而不是A或B的具體價值。值得注意的是，這樣的關係將會更有助於建築師在今天的設計中靈活應用它們。Arnheim把這種容許一定變化的概念稱為“動態的概念”，他正確地指出：這樣的觀念更有助於創造性的思考（註4）。

(3)雖然我們的研究是從環境體驗出發，但其最終結果卻是通過描述某個有形的形式，如房屋的佈局，人的活動等來表達。本文所總結的特點將避免涉及不具物質形式的概念，像“氣勢生動”，“意境深遠”之類。如上所述，這是因為這樣的描述較難直接有助於建築創作實踐。

簡要地說，本文希望得到這樣一組特點，它們的抽象概括程度介乎於“坡屋頂”、“粉牆烏瓦”和“有無相生”、“陰陽兼濟”兩者之間。

三、研究方法

由於我們的目的的特殊性，本文在研究方法上採用了下列一些途徑。

(1)本文作者力求完全立足於對傳統環境的直接體驗上。在觀察之前不做任何假設，僅可能排除各種理論、概念對觀察的干擾。比如說，如果我看到的一片牆，那就

是一片牆，而非一個沈重的樑柱結構加上維護牆而成的“體系”。因為這是一個我看不到的概念，我不能夠從我的觀察中證實或否定事實上是否有這樣一種明確的分工存在。

本文作者還力求避免從哲學、宗教、社會學等方面的經典或現象入手來推導論證建築形式特點。雖然這些因素對建築有不可否認的影響，它們並不直接決定形式。它們與建築形式特點之間究竟有什麼樣的因果關係還是一個未知數。我們應避免像哲學家 Bachelard 描述的那種人那樣，“用肥料來解釋花朵”（註5）。

需要指出的是，在本文所描述的不少特點之後附列有與其有關的社會文化背景或人們的生活習慣的描述。這些社會文化現象與傳統建築的併存關係同時可能或可能不含因果關係，作者僅僅希望引起讀者注意和思考這些並存的現象。這些社會文化現象的描述並不能被看做為體驗本文論點真偽的證據。因為本文的論點不是源於它們，而是來自直接的體驗。反過來說，使用觀察現象方法“並不排除以後再使用其它方法及考慮其它方面的可能性，這些其它的方面只不過（在觀察時）暫時被擱置在一邊了。”（註6）。

(2)本文避免採用實證主義中所謂的“科學”分析方法。因為這種方法必須把環境分割成孤立的“變量”，從而不能適用於我們的目的。本文將主要依據作者本人或其它人所報告的體驗和對相應環境的反省或思考。這是因為惟有這種整體的，主觀的體驗與反省方能揭示一個環境的“意境”或給人的感受。

這種觀察與反省是這樣進行的。首先，每當調查者在某處感受到一種特有的體驗時，他努力在心中捉摸這種體驗的實質是什麼？同時，他認真地去尋找是周圍環境中的那些形式關係產生了這種體驗。當這些形式被初步發現後，調查者在心中假想地改變這些關係，然後再假想在這個新的場景中是否還會使自己產生原有的體驗。比方說，如果一個調查者在一個四合院中有某種逸然自得感受，經過觀察與反省，他會發現這種感受的本質是極大的私密感和舒適感，而這些體驗來源於周圍的圍牆，牆上實體與開間部分的比例，圍牆及房屋的高度與院子尺寸的比例，院子中的綠化等物質形式。在許多類似的場景中反覆進行類似的步驟，就能逐步確立這一類環境中最具有普遍性的結構關係（註6）。

(3)由於本文題目的本質所規定，這十三個特點同時又是通過与其它建築體系比較而產生的。它們之所以有意義或是因為縱向地與工業化後建築的一般趨勢做比較，或是因為橫向地與中國以外地區的建築做比較。因此，讀者會發現某些特點也適用於其它工業化以前社會的體系（如伊斯蘭建築），這是因為這些特點是從傳統建築與今天的環

境之異同這一角度出發的。

(4)與許多研究中國建築歷史的文章不一樣，本文避免用歷史考證的方法來進行研究。一種歷史建築在三百年前究竟是什麼樣並不在我們的課題之內。本文只分析那些被大多數當代人所指認為“傳統”的環境。因為這才是我們的回憶與懷念所在之處，也是我們一切理解與再現傳統環境的根本動機。對我們來說，沒有“真實”與虛假的傳統，而只有親身體驗過的與沒有體驗過之別。揭示傳統建築的演變過程，它在歷史上的原來面貌，是歷史學家而非本文作者的研究範圍。

(5)本文對中國傳統建築所總結出的特點只適用於漢文化地區（以長江流域及北京地區為主）。過去許多有關中國建築的著作傾向於尋找一個可以解釋文化及少數民族文化建築的共同體系。本文不擬採用這樣的途徑。

四、十三個特點做為一個整體

如前所述，本文所要討論的特點實際上就是結構關係，雖然這個特點是一個個列出的，它們做為一個整體應能勾畫出中國傳統建築的輪廓。因此，這十三個特點之間也存在著一種結構關係。一般來說，列在越前面的特點越具備有掌握全局的意義，同時它們也不需要其他特點做為前提。這也就是說，這十三個特點的排列順序應能體現出它們之間的關係。不僅如此，這一排列也與設計程序有一定關係。

在這十三個特點中，有一些在邏輯上可以被包含在另一些之中。像“室內外合作”就可以從屬於“微型宇宙”，而“正格與變格並存”，“人工與自然分離”及“室內的兩套尺度”則是“接合而非過渡”的具體表現。但由於這些邏輯上為從屬的特點在實際的環境體驗中起的作用是如此巨大，按照我們以直接經驗為準的原則，這些特點必須做為獨立條目列出。只有這樣，我們才可以保證這十三個特點做為一個整體真實地描繪了我們的體驗。

最後，本文作者希望表明，由於本文所採用的特別方法，這十三個特點必然是調查者個人的主觀的觀察結果。那麼，別人能不能驗證本文的觀點呢？回答是，當然可以，但這種驗證必須是於驗證者採用同樣的方法到真實環境中去進行體驗與觀察，這就是本文在前面討論方法的緣故。因此，本文所總結的十三個特點將是一個討論的出發點，新的結構關係會被發現，原有的看法會被修正或否決。事實上，按照本文所採取的途徑，也只有歸總了許許多多個人的體驗之後，我們才有可能對中國傳統建築這一觀察對象有一個比較深刻的認識（註6）。

五、中國傳統建築的十三個特點

1. 分隔（如圖1）

中國傳統建築給人的首要感受是那種一重又一重的分隔。這種分隔通常是由牆、房屋、大面積的水面、遠山等造成的。任何一個傳統的環境，無論是住宅、城市、還是園林，其整個基地都無例外地被分隔成許多互相隔絕的單元（如院落等）。流動空間或一覽無餘之感在中國傳統環境中是很少見的。這個分隔的系統有這樣一些特徵，首先，我們要認識到這裏所說的分隔是實實在在地討論線的隔斷或阻礙。如果觀察一下歷史建築中的分隔時，我們會發現花窗、門洞之類今天被人津津樂道的部分與實體部分相比，其面積是非常小的。其次，這種分隔是按不同使用者羣體劃分的。每個羣體獨自佔用一部分，而每個部分又通常是一個萬物具備，不假外求的單元。第三，這種分隔只存在於基地的邊界和各個單元之間。一旦進入單元這一層次，人們就幾乎不再感到任何分隔了。

在過去時代的中國人對各種事物的觀念中，到處可以看到這種分隔的存在。比方說，古代的繪畫或文學作品中，表現權力與財富時經常採用這樣一種模式：那些帝王或神仙居住在離普通人的世界遠遠的樓閣中，在這兩個世界之間總是隔著莫測虛實的煙霞或是遼闊的水面。有時在雲霧腳下，還可以看見重重圍牆與封閉的宮門，“千門”常被用來形容這樣的情景。（如圖2）。只有微弱的曲聲可以渡過水雲，傳到普通人的領域。值得注意的是，與歐洲同時代的建築相比，這些特殊人物所居住的地方本身的絕對尺度並不大。它們之所以使人感到特殊完全是由晉見者在到達那裏前所必須經過的層層封鎖。這些體驗的總和遠比單個大空間更有感染力。難怪“重重”及“深”經常被用來形容特權。

在中國傳統的商店裏，把店裏所有的商品都陳列出來被認為是有失體面的表現。顧客到店裏應當只能看到烏黑的落木櫃台。顧客每叫出一樣商品的名字，店員才從櫃台下取出那樣商品來。一家商店越是能滿足顧客的要求，它的規格也就越高。這裏，我們又一次看到，甚至在商品流通這種最需要透明度的地方，分隔也一樣主宰著傳統的環境。

在中國的古典詩歌中，詩人所描寫的場景很多是在院落之中。院子內的世界經常被對比於院牆外的宇宙天地。春天來了，詩人要問這是那一家春天的春天？春天去了，詩人又要問在那個院子裏春天走得最晚？登高望遠，層層山嶺經常是吟咏的對象。它們引起詩人的多愁。而談到故鄉，我們經常使用的“鄉關”暗示著分隔與限定。（如圖3）。

這種分隔的觀念滲透到了中國人觀賞自然的習慣中，

在我國傳統的自然風景區中，最值得逗留的地方不是散佈在一個水面周圍或其中，就是位於被雲海隔絕的山峯之上。很少可以看見將觀景點安置在一個可以通行的開放平面（如草地、花圃、山峯之間的峽谷等）周圍。

甚至在一些非常抽象的概念中也可以看到分隔的影子。我記得十幾年前在崇明農村裏幹活時，經常聽到農民們在需要知道時間時互相詢問“外面幾點鐘了？”在這裏，即使是時間也被分隔在不同的空間中，以不同的速度流動著。

這些分隔的現象與我們在歐洲傳統建築中所見到的顯然有很大的差別。歐洲建築的表現力量大都被集中在一個主要的視野中。因此，分隔被大大減少，以便使站在主要觀點上的人看到盡可能壯觀的畫面。這點在總平面上特別明顯。（如圖4）。這種分隔與現代建築也截然不同。在工業化社會中，我們經常可以看見一種四處漫延的空間，它服務於好幾個使用者羣體，並在基地上佔據著極大比例。我們將在下面和“按人分區為主”中深入討論它與傳統空間的不同。

有不少人喜歡強調中國傳統建築中的一種所謂“通透”的感覺。比如像人們以一個院子裏透過月洞門，花窗，或其它井口隱約窺見另一個空間的那種體驗。爲了取得這種“通透”的效果，近年來許多試圖繼承民族傳統的新建築大量運用花窗、景框之類手法。但其結果卻往往並不能給人同樣的感受。（如圖5）。這種理論與實際的問題在於只看到了那些直接產生視覺效果的局部，卻忽視了使這種效果得以產生的整個背景。他們忘記了“通透”是以大量的分隔爲前提的。在中國傳統建築中，不同單元之間的分隔始終是爲主的，在平面及立面上占壓倒優勢的比例。開口部分則是從屬的，佔極爲有限的比重。

與上述問題類似，有一些建築師根據傳統四合院中室內外甚少分隔這一現象出發，提示“流動空間”是中國傳統建築的特點之一。根據這樣的觀念，有些設計將許多使用者或功能不同的部分聚集在一起，其間僅僅用一些半透明的隔斷部分的分開，使之成爲一個占整個基地很大一部分的“流動空間”。這種看法沒有從全局來分析傳統建築。如果把任何一個傳統環境做爲一個整體來體驗，我們可以發現它總是由許許多多單元組成。雖然單元之間有主次大小之別，但這種變化被保持在一定限度內，也就是說，任何一個單元都不可能包含許多個使用者羣體，都不可能大到佔去大半個基地。當我們穿越整個基地時，一道道的牆和門檻提醒我們傳統建築中的空間是不被阻斷的。

2. 按人分區（如圖6）

在過去時代的城鎮或建築羣中，一個人一年到頭通常只在一個特定的胡同或院落中生活。城市或宅院中的其它部分對他來說彷彿就像另一個世界。這是因爲中國傳統環

境中的分隔在很大程度上是按照“按人分區”的原則進行的，按功能分區通常不占主導地位。在這樣的思想指導下，一個環境的所有使用者被劃成不同的使用者羣體，劃分的原則可能是按家庭，宗教，或行業等。然後，整個環境被分隔成若干互相隔絕的單元，每個羣體佔用一個或幾個單元，並通常只限於在它的單元內活動。另一方面，每個單元都可以比較全面的滿足該羣體的各種日常需要而不假外求。

這種現象在傳統的城市佈局中是最明顯不過了。比方說，城市的行政中心“衙門”既是行政首長的辦公處，也是他的住處。他的下屬隨員也在這裏面辦公居住。同時，衙門還包括倉庫、軍營、花園等設施必然像一個自成一體的小社會。城市中的商人們則集中在主要商業街的兩側。他們的住宅集合住宅，商店，和作場爲一體。臨街部分爲商店（晚上是學徒傭工們的臥室），後院則是作場或住宅。這種建築類型是早已被系統研究過了。有錢有勢的人家在傳統城市中通常形成一個中心，在中心周圍聚集著爲這個人家服務的僕人的住宅，從而形成一個羣體。雖然每個羣體中包含著各種階層的居民，但他們都被統一在一個互相依存的秩序之中。

這種按人分區的結構關係與今天我們常見的按功能分區的原則有兩個不同之處：

首先，現代社會的環境鼓勵屬於不同家族，社團，或工作單位的人們之間發生橫向接觸。這表現在在不同地方工作的人們以小家庭的形式混合居住在集中的住宅區中，每天早上湧往一個公共的工作區。下班後再一起去同一個商業區購物。不僅如此，每個人也很容易脫離原來所屬的家族、社團而加入另一個羣體。與之相反，傳統環境把這種橫向的流動性降低到最低限度。一個羣體的成員既不能輕易使用另一個羣體的空間，也不能隨便改變自己從屬的羣體。在形式上的反映之一就是勢必是不發達的交通系統。

其次，由於傳統環境將各個使用者羣體限制在自己的空間中活動，它優勢必要能夠“就地解決”各個使用羣體多方面的日常功能需要而不假外求。這導致了另一個在形式上的反映——小而全，多重功能的空間。傳統環境特有的那種與外界隔絕而又悠然的氣氛即來源於此。

但是，傳統環境這一按人分區的特點，只是相對於現代環境中嚴格的功能分區而言。在傳統環境中，我們仍可發現一些功能分區。不過，這種功能分區往往不把功能劃得太瑣細。比如一個傳統的劇場中，我們可以發現它綜合了看戲、社交、飲食，園林等多種今天會被分開處理的功能。所以，傳統環境只是粗略地把人的日常活動分成幾個階段，在每個階段中都能綜合地、同時地滿足人在生理、心理、文化等方面的需求。

Sjoberg 曾經提示過，這種按某種使用者羣體分區而

非按功能分區的傾向與工業化以前社會缺乏發達的交通工具和技術有關（註7）。他只說對了一半，因為我們知道有這樣的現象；即使具備了不致落後的交通工具，仍然有可能呈現某種自給自足，只為一個特定的小社會服務的環境結構。所以，除了交通工具是一個可能的原因以外，我們至少還應考慮那種造成人身依附於某個羣體的社會結構。

3. 微型宇宙（如圖7）

當我們身處在中國傳統建築的院落中時，我們經常會感覺到它真像萬物具備的宇宙。在這個小小的天地之中，一個人始終與他最親近的人，家，陽光，神祇等等保持著近在咫尺的關係。傳統環境中的單元其實都具備這樣的特點。從水泊梁山到世外桃源，傳統中國人總是用“十全”、“修整”這類詞來形容一個理想環境。這個特點具體表現在這三方面。

首先，與今天通行的規劃設計思想不一樣，每一個單位的使用者羣體成員之間不是互相平等或一盤散沙，而是有主有從，逐層控制的。這樣的關係得以存在是基於這樣的一種共識：維持這個羣體的整體存在遠比成員之間的利害衝突來得重要。可以說，這種羣體內的關係具有許多人類社會的一般特徵。舊式家庭中為什麼三代或四代人能同住一院的原因之一就在於此。所以，今天當我們要在新建築中繼續這個特點時，我們必須認真調查一下在使用者中有没有可能形成這樣一種主從秩序。

其次，每個單元必須在一個有限的距離內全面滿足一個人的生理、心理、和類似方面的日常需求。這些需求包括陽光、水、植物、私密與公共空間，世俗與神聖空間，以及廢物處理、原料供應等設施。怎樣才能捉摸到所有這些需求呢？仔細揣想一下，一個傳統環境的形成過程，像集商場、寺廟、園林為一體的上海城隍廟，我們發現這些建造者主要是依照自己當場體驗為衡量標準。對直接體驗的信賴加上悠長的歲月把這些環境塑造得與人緊密無間。

第三，每個單元還必須在環境的象徵意義上萬物具備。這一點是從使用者們的共同觀念出發的。無論是一個小院還是一個城市，總有一些部分或方位更為神聖高貴，另一些部分方位較為凡俗卑下。另一個例子是傳統中國人對品題風景的癖好。每個城鎮都會有它自己的“十景”或“八景”。這樣的“體系”表示了各種氣質的景色該地全部具備。

4. 室內外合作（如圖8）

中國建築體系與其它體系相比，最明顯的不同恐怕要將是這樣的體驗：每一個房間都開向一個與外界隔絕，只為我用的天井或院子。無論是在鬧市中的住宅還是山林中的寺廟裏，我們很少可以直接從室內直接步入或看到室外的街道或山野。（如圖9）。有時即使可以看到，但那仍

然是從二樓上眺望。（如圖10）。在地面上，從房子到室外公共空間之間總要經過一片私有的庭院。這些現象是由於中國人日常生活中的絕大部分活動是同時使用室內及室外兩種空間來進行的。

在古代的繪畫中，我們可以看見人們在宴請賓客時，藝人在堂前的庭院中表演。在一個場所裏，室外的天井是工場的一部分。在一個法庭中，這個天庭又成為旁觀席。當人們祀奠祖先時，宗祠前的地坪是參加典禮的人所站之處。在廟會中，午台前的場地供為觀眾廳的作用。“庭”、“堂前”這類地點已經成為古代文學作品中描寫人們日常活動不可少的一部分。即使在近現代的中國，這種習慣仍未泯滅。上海的石庫門里弄住宅顯然寸土如金，但在客廳前仍有那麼一片小小的天井。今天的中國家庭主婦也仍舊喜歡廚房外緊臨一片室外空間，那怕那只是一個半空中的陽台也好。

這種將室內外空間結合起來服務於一個共同目的的做法在建築形式上產生了這樣一些特徵。首先，中國傳統建築傾向於將基地上的室外空間分隔成小塊，分別與各個不同性質的室內空間組成單元，這與歐洲建築中那種將不同用途的空間按室內外分別集中，造成一片空地中間聳立著一個龐大建築實體的做法形成鮮明對比。由於這些四處散佈的小片室外空間，中國傳統建築總是呈現另一種由大量小塊實體構成的面貌。其次，中國傳統環境中對每片室外空間總是用牆等隔斷加以界定，並明確它與某個室內空間的合作關係。圍牆總是砌到基地邊緣，沒有任何空地閒置於圍牆與基地邊界之間。很少看見那種在簷屋之間流動，用途含糊的“綠地”，像我們在歐洲建築中常見的那樣。第三，與歐洲建築相比，一個中國傳統室內空間的尺度較小，從而使人易於接近室外。它也很少被處理成指向一個室內的中心。（如圖11）。傢俱陳設，門窗佈置等均把人們的注意力引向一面或數面與室外相接的界面。第四，從一個室內空間裏人總是可以直接步入同一單元內的室外部分。（如圖12）。這幾個部分之間的微弱隔斷使中國的庭院與歐洲傳統的中庭大相異趣。最後，根據不同單元中室內空間裏所進行的不同活動，每一片室外環境的形狀、尺度、種植及地面鋪砌也會有相應的各種設計。（如圖13）。祠堂前的方整石板平台就大大不同於竹林，其原則是使它們更好地與室內空間結合起來服務於同一個目的。

5. 主從單元的串聯（如圖14）

雖然從整體來看，中國傳統環境是由許多互相隔絕的單元所組成，但這些單元不是互相平等，並被隨意排列在一起的。當我們在舊式的大宅院中摸索，或是在一個寺廟風景區中漫遊時，我們總是可以大致感覺到自己在在那裏，那裏是整個環境的高潮。這種感覺是由循序漸進地串聯主

要與次要的單元而造成的。

所謂單元的主要與次要，是由使用者羣體的社會地位、單元的主要功能等決定的。越是重要的單元，其空間尺度就越大。那麼，這些主從單元是怎樣組合在一起的呢？首先，各種單元經常被串聯在一條主要交通流線上，而不是像其它某些傳統體系那樣將次要單元圍繞著主要單元組合，或是將主從單元自由地散置。由於這種線型的組合和多層建築的缺乏，中國傳統環境有很明確的水平方向感。即使某人的目的地位於流線的末尾，他也必須一個個地經過所有排在前面的單元。在空間感受上，上下沒有左右前後來得重要。而在所有的水平方向中，環境還總是向人們強烈地暗示它們之間不是平等的，某個方向是“正面”，另一個是“背面”。大到整個基地，小到一個室內佈置，人們都可以感受到這種指向性。這不僅與歐洲建築中希臘十字平面的傳統大相異趣，同時也造成在中國傳統建築中向上與向下這兩個方向性的缺乏。Eliade 論述的那種“開向上天的門”（如穹頂等），在中國傳統建築中幾乎不存在（註8）。

傳統環境中主從單元的組合不僅是串聯的，在這種串聯中，動線通常總是穿越基地上平坦部分的中間部位。而主要單元通常被安置在整個流線後一半中的某處，次要單元則羅列在主要單元之前。主要單元與流線終點之間往往有一段距離，得以安排一個小型的次要單元。這樣，就形成了一種開頭、高潮、尾聲的結構。山林中的寺廟風景區是一個說明這些規律的典型例子。在這種風景區的衆多山徑中，往往只有一條被接受為遊覽路線，上下山都是這條路。環形路線，幾條路線並列的情形是不多見的。這條遊覽路線開端於一座牌坊或小型寺廟。隨後，各種中、小型的風景觀賞點、寺廟、或其它建築羣順著這條路線依次呈現。在宗教意義上最重要的寺廟往往是在剛上山的地方，但也不是在山的絕頂上。它多半設置在離頂峯還有一定距離的某處。（如圖15）。在山頂上另外會有一個小型的寺廟或觀景的平台之類。當香客經歷了在這個主要寺廟中的隆重宗教儀式之後，他們的主要願望實現了。但他們的整個體驗不是在最高潮處被突然終斷。香客們可以攀登最後一段山徑，爬上頂峯。在那裏，眺望著若有若無的遠山，他們對環境的整個體驗得到了一個逐漸終止的尾聲。值得注意的是，這段通往頂峯的山徑往往是相當危險的，因此，主要寺廟通常就是那些年老體弱的香客的終點站，但由於它並不在山頂上，對終極的幻想給這部分朝拜者的環境體驗同樣帶來了一個永遠結束不了的結尾。這種安排同時也有其功能上的解釋。與山頂保持一段距離有利於找到較大的平地和水源，由於主要寺廟通常也是風景區中最大的旅館，這些因素是非常重要的。

6. 線型公共空間（如圖16）

無論是在一個古老的城鎮還是在一個聚族而居的住宅羣中，傳統建築中的公共室外空間通常是線型的。城市村鎮的街道、風景區中的遊覽路線、以及建築羣中的巷弄都是具體的例子。在中國傳統環境裏，歐洲建築中常見的廣場這一空間型態是很少出現的。雖然有時建成的區域可能會形成一個環形的格局，從而在其中心圍出一片集中的開敞區域。但這個開敞區域並不是處理成廣場或草坪等人們可以逗留的地方。通常，一個水地或湖泊佔據了這個開敞區域的中心。（如圖17）。這樣，人真正可以進入的公共室外空間仍舊是線型的水邊街道。總而言之，中國傳統建築的公共室外空間始終沒有比交通所需的面積再大多少。

有人會問，在傳統城鎮中的橋頭、城門口、水井周圍、以及寺廟或衙門前，我們不是有時也可以發現一些廣場嗎？但是，如果我們將這些“廣場”與歐洲傳統建築中的廣場相比，我們可以發現這樣一些本質上的不同。首先，中國城鎮中的這類集中空地從尺度上相對於鄰接的街道大不了多少。有的不過是線型空間的膨脹部分。其次，許多公共建築或豪門府邸前的空地不允許社交或商業活動在其中進行，有的甚至禁止普通羣衆的逗留。因此，它們多數不具公共活動中心的性質。第三，即使是那些真正的公共空間，人們使用它們的行為型式與街道的某一段無大差別。這些公共空間缺乏靜態的、向心的活動在其中進行。在中國舊式城鎮的公共空間裏，人們的體驗始終是向前、向後、或與兩側的攤販發生關係。當他們在某個茶館中坐下來，或圍觀一個街頭藝人時，他們才進入靜態的活動。但這時我們看到的不是人們聚集在一個中心周圍，而是一系列小型的羣體散列在街道兩旁，向前後兩個方向延伸出去。那種向心型的、靜態公共活動場所傳統的城市是存在的，但那多半屬於寺廟、會館的半私有院落。（如圖18）。這點與伊斯蘭城市的結構有相近之處。在伊斯蘭城市中，做為公共室外空間的市集是線型的。但穿過一個瓶頸似的門洞或通道，人們可以進入與市集隔開一層房屋的院子。院子裏的安靜陰涼的環境與市集形成鮮明的對照。

綜上所述，本文對是否可以在描述中國傳統城鎮時使用廣場這個名詞並不感深究。重要的是應認真考察中國與其它傳統的公共室外空間之間實質上的異同。

這種缺乏廣場的現象可能與下列一些社會文化背景有關。首先，這反映了中國傳統社會中公衆對地方政治的參予從未被以為是正常的、定期的活動。因此，對政治活動所必需的公共聚會場所也就不那麼大。其次，中國人對商業的傳統輕視使得一個集中的、預留的市場始終沒有被正統的城市規劃思想所接受。與今天相比，一個工業化前社會的資源是極其有限的。沒有城市中各個階層居民的共同支持，沒有可能同時服務於多種功能，一個佔去市中心大

片寶貴土地的廣場自然就不可能出現了。這種現象不僅發生在中國，在其它東方農業社會中也可以看到（註9）。
7. 接合而非轉化（如圖19）

中國傳統建築的形式處理中隱藏著這樣一條基本原則，當兩個本質上不同的部分相遇時，這兩個部分通常根據它們的不同本質而被賦予不同的形式和材料，並被肩並肩地排列在一起，保持著各自的特色。在它們之間存在著一條明確的“接縫”。而在其它一些建築體系中，不同的部分經常被加以轉化，使其最後統一在一種中性的材料及形式之中。中國傳統建築的這個特點使它非常接近 Norberg-Schulz 所描述的“古典建築”，每個部體都具有一個鮮明的“個性”和清晰可辨的形態。整個環境呈現著一種冷靜明確的邏輯關係，表現出它是由一物加在另一物上面所形成的總和（註10）。

這種思想貫穿著整個環境的處理。本文在“正格與變格並存”，“人工與自然分離”，“室內的兩套尺度”等段落中將要討論這一思想在各個特定領域中的具體表現。在本節中，我們將著重討論這一思想在建築節點上的實例。

如果我們對一幢傳統建築認真地從屋脊看到房腳。我們會發現許多接縫和對比的關係。房子的幾個主要組成部分都有其各自的材料及形式。瓦及灰泥構成的屋頂是由曲面構成的。牆體是以直線為主的木制梁柱及磚牆。基礎是雕鑿而成的石料。門窗上的金屬栓手則呈現其特有的鍛打而成的複雜形狀。每兩個部分相逢時往往處理成兩個互相垂直的面，有時甚至還特別擴大其間的接縫。像柱子與磚牆相接處就有意做出一道鈎槽，以強調柱子的圖形與磚牆的平面之不同（從功能上說也有助於木柱的防潮）。木柱落地時又有凸出的石柱礎收頭，以明確木柱與地面的關係。挑出的檐口在牆面上投下一道深深的陰影，顯示了這是兩個部體的交接。在繪畫中描寫的古代建築還往往將房屋座落在柱子支撐的平台上，從而使房屋與地面之間也呈現一條“接縫”。

與這種將多種形式與材料拼合使用的作法不一樣，歐洲的古典建築把房屋的各個部分統一在一種材料（如大理石）之中。由於兩個部體的色彩、質感及形式都一樣，它們之間“接縫”的效果自然被大大的削弱了。以後，即使是這樣的“接縫”也逐漸轉化為表層的裝飾，與內在的構造不再發生關係。（如圖20）。這樣，整個建築立面給人的印象是用同一種材料塑成的雕塑，而沒有不同部體結合構成的感覺。在伊斯蘭建築中這一點表現得更為突出。整個建築實體從頭到腳都被包裹在一層薄薄的馬賽克之中。馬賽克的圖案組合絲毫不反映內在各部體之間的關係。

在中國傳統建築的室內裝修上也可以發現這種接合而非轉化的思想。我們看不到像歐洲建築中那種結構部體與裝飾性的雕塑分不清，立體的雕塑又與平面的壁畫分不清

的效果。在一個中國的室內環境中，木梁架上的雕刻都是局部的，很少干擾人們對其構造邏輯的認識。壁畫很少用，即使用了也非常強調其平面感及其與建築各自為政的關係。傳統的裝飾經常會同時並用兩種不同形式的圖案。如抽象的幾何級及寫實的人物山水。而兩者之間通常總有一條明確的邊框。這種在裝飾上接合而非轉化的現象我們可以在門心板、門樓磚刻、以及彩畫中看到。（如圖21）。

中國的傳統園林以做效自然的山水著稱。但是，在自然中經常可以看見的過渡、混和的關係在中國園林中卻大大減弱了。一切都顯得那麼明確，個體化。山與平地，陸地與水面，鋪砌的與種植的部分之間都有明確的邊界。像水池邊的湖石駁岸即是一例，自然景中那種緩緩滲入水中的單地很少在中國園林中被模仿。（如圖22）。有人會說這是因為私家小型園林為了減少維修而不得不採取的做法。但我們會發現這類做法在大型的皇家或公共園林中也很普遍。這不能不說是受一種計思想所指導的呢？

確實，這種熱衷於保持各個部體的個性，熱衷於使部體之間的結構關係明瞭易懂的傾向在其它領域中也有所反映。中國的傳統繪畫主要依賴單色的線的圖形。這種將現實做某種抽象的技法有利於明確地交代各個部體而不同本質以及部體之間的交接關係。相形之下，定點透視，單獨光源下的陰影，寫實的色彩等有助於統一各個部體並強調整體外貌及氣氛的技巧卻始終沒有得到長足的發展。比如像一些傳統的人物畫中，人物打恭做揖，伸手入懷索物之類局部關係交代得一清二楚，而整個人物的輪廓卻明顯地不附合真實的比例。在山水畫中，討論雨霧晴晦，每一重山嵐總是能夠保持自己的本來面目。

與此相似，中國的傳統文學，特別像小說，或曲這類可以與西方類似體裁相比的俗文學，也著重於描述故事情節——人物之間的結構關係。故事中的人物出場之時，往往都被賦予某個定型的性格，這個性格在故事中很少發生質的改變。人物內心的複雜心理變化常常只是寥寥幾篇了事。似乎是出於同樣的原因，中國傳統的小說對場景整體氣氛的描述非常薄弱。即使有，也往往是各處通用的套活。總之，在中國傳統的俗文學中，使作品得以有生命力的主要是個性之間的組合關係，人物之間的悲歡離合。

既然我們可以在不止一個領域裏看到這種“接合而非轉化”的特點，我們或許可以說它與傳統中國人心底深處某些更根本的觀念有關。在傳統中國人眼裏，宇宙中的各種事物似乎都是由某種至高無上的秩序規定其本質的，人及其社會也不例外。這種秩序即非神意，並非科學，而是來自於某種“存在即真理”的附會解釋。花紅草綠，君尊臣卑，都有其道理。人不能企圖依照自己一時的慾望或感情去改變調整這些被規定的本質，他只能尊重它們，並努力

使這些“物性”更明顯、更直觀，因為這樣人就離真理更接近了。正是基於這樣的信念，傳統的中國人不那麼重視事物在某地給人一剎那的整體印象，却執著地追求每個事物不變的“物性”和它們之間結合的法則。

8. 正格與變格並存（如圖 23）

世界上有些建築傳統在佈局上只採用一種構圖體系。例如伊斯蘭建築，統治者處理政事的正殿與宴遊用的花園全被統一在一個對稱的幾何構圖中。爲了應付大型環境中常會遇見的基地限制及特殊使用要求，這類單一構圖體系往往都包含有各種曲線及非正交直線以提供變化的可能。

與這些體系不同，中國傳統建築允許兩種構圖體系——正格與變格同時存在。所謂正格構圖多半由直線正交的形狀，如矩形或方形組成。整個構圖是對稱的，並有一條可以循序漸進的垂直軸線。變格構圖中則以各種曲線及斜交直線構成的形狀爲主，單體之間的組合自由多變。

本文之所以採用“正格”與“變格”這兩個名詞，是因為變格構圖源自正格。變格在一定程度上保存了正格構圖的拓撲學特點，像個體之間孰前孰後，孰裏孰外，相對接近程度等等。比如說，在變格構圖的典型例子——園林中，我們可以看見四合院的影子。山林中的寺廟建築羣雖然是由一條左盤右曲的線條組織起來的，每個個體在這條路線上的前後關係却與平原上的標準平面一模一樣。不過，正格中的幾何學關係，像具體的角度、尺寸等却被徹底拋棄了，這給予變格構圖很大的變化可能，從而成爲一種與正格相平行的構圖體系。（如圖 24）。

總的來說，正格構圖是中國人理想中的建築原型。每當他開始一個建築工程時，在腦中首先想到的總是正格的構圖。只要有可能，無論多大的建築羣都會一絲不苟地按照它來建造。顯然，這樣的機會在現實中是不會多的。這既可能是因爲基地有限，更會是因爲生活中總有某些活動的本質與這種形式不相適合。傳統的中國人沒有設法去用一種正格構圖說一全局，而是發展出另一套變格秩序來使理想的原型得以在現實中生根。有這樣幾條原則貫穿在正格與變格之間的關係上，它們在不同程度上反映了中國人對本質不同的事物“接合而非轉化”的態度。

(1) 被社會化爲是“主要的”使用者羣體或與正格形式“相合”的功能總是占用建築羣外的正格構圖部分。這避免了同一種環境形式去容納本質不同的使用者及功能。

(2) 一個建築羣中的正格與變格部分總是被處理成涇渭分明的兩部分。兩者之間沒有任何過渡帶，通常就像被偶然地搭接在一起似的。傳統住宅中正房與後園之間的關係即是一例。

(3) 當一個基地與建築要求發生矛盾時，總是避免對正格部分的基本構圖結構做任何調整轉化。其辦法首先是將正格部分優先占據基地上最大的一片平地。餘下的邊角空

間則由各種靈活多變的變格部分來使用。如果這樣還是不行的話，常用的手法是對過大的正格部分採用“外科手術”，像切去它的一個角之類。而不是去調整它的內部結構以換取完整性。這種“寧爲玉碎，不爲瓦全”的做法保持了正格部分的個性。

(4) 當基地允許時，整個建築羣由正格的構圖原則連繫在一起。當基地有限時，僅在各個單體的水平上維持其原有的正格構圖。整個建築羣則換用變格的構圖來聯繫各個單體。由此在各個單體之間產生的不規則空間也採用變格構圖來解決。這些變格部分不僅利用了這些空間，而且在各個彼此不一致的正格單體軸線之間起了銜接緩衝的作用。我國許多建造在山地上的寺廟建築羣都反映了這個特點。

9. 人工與自然分離

人不能整天關在家裏，他們須有一片室外活動的場地以接觸自然。但當人造的房屋與室外的自然相接時，怎樣處理兩者之間的關係却有不同的做法。歐洲人是將人工的秩序加在房屋周圍的一片自然上，從而在房子與自然之間造成一圈既非純粹人工，又非渾然荒野的過渡帶以供人使用。與這種做法不同，中國人一旦以爲這兩者有本質上的不同，就傾向於保留兩者各自的特性而僅使它們拼接在一間。這就產生了與人工秩序形成對比，模倣自然的中國園林。所以，中國園林可以說是“接合而非轉化”這一思想在人工與自然環境關係上的具體表現。

我們經常可以聽到一種似是而非的說法：“在中國文化中人工與自然融爲一體”。持這種說法的人經常用中國園林做爲主要例證。但如果對此證實加以考察，我們會發現這種“融合”的說法是有問題的。要認清這一點，我們首先還是應當回到事物本身。在模倣自然的中國花園裏，我們總是可以看到在模倣的自然與純粹的人工環境之間存在著一條界線。在中國傳統園林裏，種植的部分始終被一條用磚瓦湖石砌成的明確邊線所界定。（如圖 26）。草本植物從來不無茂盛到一直生長到房腳下，從而混淆了房屋與綠化地皮之間的界線，像我們在英國的風景式園林中所見。室外與室內的地坪鋪砌截然不同，很少會將室外的材料“延伸”到室內或反之。從全局看，一個大宅院中的花園與住宅部分經常呈現出一種拼接的關係，不規則的花園（因往往建造在住宅以外的剩餘地皮上）與井然有條的住宅形成兩種明顯不同的秩序。兩者之間的交通也強調這種突然跳躍的關係。人們無意中跨過住宅區中某處的一個小門，却突然發現了一個全新的世界。（如圖 25）。

在中國傳統的風景地區中，遊覽者往往只是在人工鋪砌的道路上行動。（如圖 27）。這條道路雖然寬不過一到二米，但顯然是一個非常特別的領域。它有自己的出口與入口（由牌坊等標示），每隔一定距離或在叉處會

有小型構築物或石刻來突出它與周圍之不同。因此，遊人雖然眼觀山林，身體却永遠只活動在這個石板鋪砌的領域裏。即使偶而也赤著腳在山澗中逆流而行，心中却清楚前面有一個好客的寺廟在等著自己。自然被分成兩部分，那個未經前人題詠修整的部分不是風景的一部分，去那裏的人被看做是“奇人”。

在古典的山水詩中也一樣，詩人吟咏著巷前的遠山，暴雨前的烏雲，奔流的長河……。但是，我們往往在末尾會發現，他是在“檻”的後面或是“小樓”之中觀賞這些風景的。（如圖 28）。

總而言之，雖然傳統的中國人在園林中模仿自然山水，雖然他們也訪問真實的山水，使他們始終是站在某個界線以外眺望自然。在他們的心目中，自然是美的，但它又必須是遙遠的。這種與自然保持一定距離的觀念在一個農業社會中顯然不足為奇。這可能是因為那時的人們在自然面前還相當軟弱無力。工業化以後的社會中，人們對自然的態度起了很大變化。旅遊者喜歡挑選那些沒有人走過的地方去走。甚至連國家公園中專門規劃的旅遊小徑也有意使其每隔一段就與周圍的野地混為一體。人們旅遊的方式更加強調直接與自然發生肉體接觸，像攀爬、露營、泛筏等，而不再是站得遠遠地“看風景”。

10. 室內的兩套尺度

每當身處在一幢古老的房子中時，人們經常會感覺到自己周圍有兩“層”環境，在這兩者之間有一個較大的尺度的跳躍。（本文所說的尺度不僅指幾何尺度，也包括其它影響環境親近感的因素，如色彩、質感的）。其結果是在傳統室內環境中形成兩種尺度並存的現象——一種使人有威嚴廣大之感的尺度與一種給人溫暖體貼的尺度。（如圖 29）。

這種兩套尺度並存的現象最明顯地反映在房屋外殼與室內傢俱裝修的尺度對比上。傳統建築給許多人留下的印象是房間很大，頂棚很高。佈滿灰塵的粗大梁架在黑暗中隱隱呈現。大片的白粉牆或木板牆一成不變，僅在這裏或那裏可以看見幾處霉斑或裂縫。腳下通常是清一色的方磚或石頭鋪地，更加重了整個冷冰冰的氣氛。但是，當我們從這個外殼向後退幾步，我們可以看見另一個完全不同的世界，一切東西似乎都是可著人體設計的，鮮艷柔滑的綢緞腰枕椅墊，精緻的紅木雕刻，溫暖貼身的腳爐，纖薄艷麗的書畫等等。中國傳統傢俱中的有些設計，幾乎可以說是對人體的溺愛與縱容。典型的例子不僅被用於千人休息，同時也是辦公或會客的地方。中國的床更是一個體現這種雙重尺度的明證。在一個高大冰冷的房屋外殼中，我們看見一個用層層紡織品圍護兩成的溫暖的小世界，它有自己的門、天花和木地板。裏面從痰盂到貯藏一應俱全。難怪習慣於睡中國床的人第一次在房間裏“露天”睡覺會得

感冒！

總的來說，在中國傳統環境中，那些遠離人體日常活動的部分使人感到高大肅穆，而那些貼近人體，服務於日常生活功能的部分則突然變得非常體貼可人。

有一種對這類現象的解釋以為過去的房屋全靠自然通風採光，高大的外殼有利於改善這方面的狀況。這可能是一部分原因。但至少這種現象還可能與另一個因素有關。在傳統社會中，高大的尺度是顯示人的社會地位最常用的象徵。巨大的房屋外殼無疑可以表達房主理想的社會經濟形象。同時，由於在傳統社會中住宅是家庭的代表，它往往要被繼承好多個世代，大型的外殼也為容納今後的發展變化提供了餘地。

這種兩套尺度並用的處理以及前文所討論的其它類似現象與傳統中國人的雙重處世標準可能有關。與歐洲及伊斯蘭文化不一樣，中國人可以從幾種思想體系中選擇自己喜愛的解釋。在傳統的中國文化中，人們通常一方面用某種被大多數公眾所接受的哲學來支撐自己，這些信念包括維護社會與家庭秩序、積極入世、節儉等。而另一方面，每個人又時不時滑入無視一切秩序、消極出世、追求感官享受（像明清知識分子中公開的同性戀生活方式）的世界中。而這兩種截然不同的觀念却始終同時並存在一個清醒的人身上。這種並存始終能被他接受而不感到任何困惑或不安。

11. 簡單的背景（如圖 30）

很多人都有這樣的體驗，傳統建築的形式富於裝飾和變化，但是却並不給人繁瑣或不和諧的感覺。相形之下，我國一些充滿月洞門和漏窗的新建築却常會給人變化太多了的感覺。原因何在呢？仔細觀察一下一個傳統環境，我們會發現它總是由重點與背景兩個部分組成的。這種關係存在於好幾個環境層次。一張八仙桌的桌沿橫檔是它的重點部位，桌面和桌腿則都是背景。在一個建築物中，房屋的屋脊檐角、額枋門窗、以及室內的書畫傢俱成爲重點，而大片的內外牆面、屋頂、地坪等則是烘托重點的背景。在一個建築羣中，主要的廳堂扮演重點的角色。在一個城市裏，寺廟、宮室或其它公共建築物是整個環境的重點，呈現在由大量民居構成的背景之前。傳統環境之所以能變化而不失和諧，關鍵在於變化只發生在占整個環境很小一部分的重點部分，對在量上占絕對優勢的背景部分却始終使其保持相對的簡單。

這種簡單基本上是用這樣兩種方法來達到的。其一是大量地重覆某一標準形式，比如像某個平面或色彩。其二是保持形式相對的低姿態，比如像較低的建築高度，較簡單的裝飾等。值得指出的是，這種低姿態往往超出今天許多人的習慣想法。觀察一下城市小巷裏大片光禿禿的外牆，或是只用一種素色描畫的碗碟花瓶，我們會覺得它們

的簡潔程度與現代的設計往往有過之而無不及。如果從今天我國某些模仿傳統的設計中描出相同的一塊面積來比較，我們很可能會在它上面發現更多的變化。

這種背景與重點在變化程度上的強烈對比與傳統中國人的整個生活方式似乎非常相似。中國人的日常生活在一年的絕大部分日子裏是克制的、節儉的、平淡的。但在為數有限的幾個節日裏，生活却充滿了音響、色彩、與享受。鑼鼓震耳欲聾的社戲，大酒大肉的年夜飯，五光十色的廟會，似乎是傳統社會中人們對長期平淡生活的補償。

傳統環境中的背景還有另一個值得注意的特性。這些背景雖然簡單，却很少有人會覺得它們單調，像我們討論著現代建築中大量性住宅時所常會感到的那樣。這是因為傳統建築的背景部分雖然是由重覆某一標準形式而成，這種重覆却從不是機械化的照抄。在每一次重覆中總是包含著某種微差。瓷碗上的圖案雖然只是用一種顏色繪制的，但每道筆紋中却都含有多種不同的濃度。一個碗的圖案與另一個碗雖然大致一樣，但仔細對比之後會發現圖案中飛鳥的數目、排列的位置都不相同。（如圖 31）。正是這種千千萬萬的微差使傳統環境中的背景呈現出像一杯好茶那樣的滋味，既單純又豐富。

傳統村鎮的外貌是完整地表達這種背景與重點關係的例子之一。如果驅車從江南農村中經過，我們會逐漸意識到每個村鎮之所不同於其它村鎮，主要是因為它獨特的地形組織和一些頗具個性的寺廟、橋梁、或是富裕人家的大型住宅。外貌中除此之外的大片部分都是差不多的一般民居。正是這些相同的民居使我們感到雖然每個村民都有自己的面貌，它們却都出自一個“家族”。但是，如果下車到一個村子裏去轉一轉，我們又會發現這些從遠處看雷同的民居其實沒有兩幢完全相像的。開間的尺寸，馬頭牆的細部，幾乎一家一個樣。今天，不少建築師喜歡在規劃設計大量性住宅時大幅度地改變各個住宅樓組羣的形式或色彩，以達到破除“千篇一律”的目的。顯然，這種在住宅區中追求變化的指導思想及其具體做法都與傳統建築形成對比。

另一個顯示這種背景與重點關係的例子是中國傳統建築對色彩應用。在歐洲中世紀的城市中，大量性的民居及商店外表常飾以鮮艷多變的色彩，而做為全城中心的教堂及領主的城堡却往往大都是灰白色的。與此不同，中國傳統建築中的背景部分往往是由一個色相的色彩在不同明度及純度上變化構成的，有時最多加上一、二種其它的色彩，與傳統繪畫中用各墨色加上一點花青或褚石做為主要表現手段的做法如出一轍。這個主導色相總是不鮮艷的，譬如像黑色就是傳統中國人最喜愛的選擇。在某些地區則有用黃褐或紅褐的。在背景色彩中還有這樣一個現象值得一提，那就是儘可能避免在用一處同時使用色彩變化及雕

刻這兩種處理手法。顯然，這是為了儘量壓抑背景的表現力，而把這種表現力保留給環境中最高層次的重點部分，像寺廟中的佛像或宮室中的主要裝飾。如果仔細端詳下一座舊建築外表中的大片牆面或一個城市的民居部分，我們又會發現背景色彩中存在著無數微差。即使以同樣的白粉牆為例，這一片圖為斑斕而略顯青綠，那一牆又因粉刷時間之不同而微帶灰暗。至於磚石、瓦片之間的微差則更不用提了。不僅如此，我們還會覺察到通常說的“粉牆烏瓦”其實只是一個抽象的概念。在實景中很少看見百分之百的純黑或純白，較常見的大多是各種不同程度的深灰和淺灰。

與背景中這種儘量抑制而又能含微差的作法正好相反，傳統環境中的重點部分通常使用純度很高，色相非常鮮艷的色彩。有時往往就直接使用原色，譬如像我們在一座建築的額枋彩畫和周圍椅墊，或是一個城市中的公共建築物上所看見的。不僅如此，重點部位的諸色彩之間對比通常都很強烈，一個色彩與另一個色彩的關係呈“跳躍”狀，微差的關係幾乎不存在。所有這一切使重點部分的色彩與背景形成鮮明對照。

本節中討論的這種簡單背景的做法無疑在一定程度上與傳統文化對集體秩序的強調與對個人個性的壓抑有關。但不可否認的是，這種背景與重點分開處理的做法似乎也包含著某種超越時代與文化的普遍法則。否則，我們便無法解釋為什麼在一些個人有相當處置自由的地方仍可以看到這種手法。

至於在背景中重覆某一標準形式而同時帶有微差的作法，無疑與傳統社會中盛行的手工業生產方式有關。但這並不說明這兩者必須被搭配在一起。我們看到在今天不少成功的建築設計中，通過讓使用者參予部分設計和施工這一途徑，人們同樣可以創造這種單純而又豐富的環境。

12. 二度的線條構圖

觀察一下中國傳統環境中常見的平面構圖，我們會發現它們多半由線型的部體在二度的平面上構成。這與歐洲及伊斯蘭建築由塊面為主的三度處理有根本差別。

中國傳統建築的立面基本上是由柱、枋、窗隔、掛落等線型構件勾畫其基本輪廓的。不僅如此，立面上很少有強烈的起伏，所有上述的這些構件都在一個平面之內。如在這個平面上開了洞，我們的感覺不是一個凹入的部份，而只是在開洞的平面後又顯露出第二層平面。即使像傳統建築的破屋頂那樣從幾何角度來看是一個三度的形體，那些密密平行的瓦塊以及出挑的節節檐口也仍然使人強烈地感到它是由線條構成的平面。

中國傳統建築的裝飾也是以二度的線條構圖做為主體。門窗隔扇上的窗櫺是由線條構成的！這當然部分由其功能所決定。（如圖 32）。但在其它沒有透光要求的部

分，我們看到的也多半是線條構圖，像門樓上的磚刻、門窗裙板上的木雕、地坪上的鋪砌等等。這些線型或是來自於對構造接縫的強調，或是對飄帶、雲紋或蔓草之類形象的抽象。傳統建築中有一些部位是很可以發展立體的圓雕的，像樑或枋不承重的懸挑端尖、柱礎、門枕石等。但即使在這些部位，我們看到的也仍然是一層局限在表面，以線條為主的線浮雕。

甚至在以自然風景為主的園林中以及山水畫中，傳統的中國人也較為偏重線型的樹幹成為草木中占主要地位的部分。造型上以幹部為主吸引人的一些品種，像松、竹或冬天的梅花，往往被人們選擇用作造景的主要材料。

這些二度的線條構圖有選擇一些特點：首先，在各種各樣的線條構圖中，直線垂直相交的構圖又相對占據了壓倒優勢的地位。這種構圖不僅主宰了整個建築平面的基本結構，同時也被廣泛應用於從窗隔到傢俱等細部設計上。（如圖 34）。其次，在這個直線垂直相交的構圖中，總有若干直線之一段被變形為極為平緩的曲線，自然地由殘留的直線段延伸而出。這種變形存在於總體平面、建築單體立面、以至細部構圖上。像柱子的卷殺、椅腿的微曲等都是例子。第三，這種平面的線條構圖在中國傳統建築中常被用來產生一種疏蘇的骨架或外觀。像門窗櫺格、窗柵、籬笆、竹林、含有大量垂直平行線條的板牆或欄杆裙板等。這種疏蘇的平面與磚石構成的實牆面形成的對比而成為一種主要的表現手段。（如圖 33）。與此不同，歐洲的傳統建築中與平整實牆形成對比的是凹進的窗洞及立面上的塑性起伏。

一個附帶的現象值得在此一提。由於線條構圖經常占據傳統建築中立面構圖的大部分面積，非線型的部分往往就成為整個構圖中量少卻占據關鍵部位的重點。由於它們的背景大量的直交線條，這些重點部體通常採用豐滿的曲線邊緣的實心形體。室內的器皿擺設、門口的石獅、傢俱的鑲嵌及五金附件、屋脊上的吻、城市中的塔及拱橋等均屬此例。（如圖 35）。

為什麼在中國傳統建築中線條構圖占據這樣重要的地位呢？有人把它歸之於大量地使用木結構。這固然可能是原因中的一個。但木構建築在其它文化傳統中有時也可產生出非線型的構圖。因此，如果從更深一層的意義上來考慮，似乎還可能與傳統的中國人對事物本質的執著追求有關。線的圖形是對直觀形象的一種抽象，它善於提煉直觀形象中的基本結構（註 11）。歐洲人（特別是在文藝復興以後）在需求中偏愛表現對象在人們眼中一時的整體觀感，特別是那種跨越各個部體，在對象的整個外表上流動的力量（註 12）。這導致他們的建築傾向於專用一種材料貫穿全體，並使用大量的塑性曲面。而傳統的中國人希望揭示隱藏於直觀現象底下的本質，線條自然成了他們用

來表現的利器。

13. 帶故事的形式（如圖 36）

傳統中國人在使用一個環境時，通常比西方人更重視環境中所包含的象徵及其它文化意義。一個環境的物質形式往往被賦與沈重的倫理、宗教、或歷史上的含義。人們喜愛根據“聖人”的先例、民間傳統、或是像風水這樣的文化傳統來確定和解釋大門的朝向、踏步的數目、城市平面的形狀等具體建築形式。

這樣的例子真是舉不勝舉。有趣的是，這種傾向甚至在非人工的形式中也不例外。下面我們將主要討論這些例子。像松、竹、荷花、梧桐這些植物都被加上道德或傳統中的隱喻，它們在園林設計中的組合也變成了用這些隱喻來編成故事。對比一下十九世紀末期西方人在大自然中旅行時所有的觀感與同時代中國人對自然風景的描述，我們會發現前者偏向於對景物做自然主義的“客觀”描述。後者對這種物質外貌的敘述往往嘆為觀止，隨時很快地就滑入對景物人文意義的發掘。遠山不只是遠山，而且是把家鄉擋在後面的障礙；像門的烟雲不只是水蒸氣，而且表現了人生的無常。這些是詩人們的觀察。但教育程度較低的人們也一樣喜歡這樣來看景物。他們在山峯岩石中會看出人或動物的形狀，由此又會衍生出各種故事。

這種傾向是如此之執著，以至於傳統的中國人在出外旅遊時，即使觀賞自然風景在實際上是此行的主要內容，他的出門卻總要是另一個具各文化意義的“目的”，諸如朝香拜佛、憑吊古人、祭奠祖先等等。這些目的可能僅僅是名義上的，但缺少了它，中國人就會覺得看到的東西沒有了“講頭”，風景也為之減色不少。這樣的行為型式不僅在《儒林外史》中的馬二先生身上可以看到，在今天千千萬萬普通的中國人中間也仍然存在。

出於這種對於形式中含義的愛好，中國人對自然風景還有一種制定規範的習慣。人們經常為一個園林或風景區規定成“八景”或“十景”一貫的規範。原來的人就使用這些“景”做為遊覽的依據和解釋。這意味著不再是看自己所看到的，而是通過先人的規範來看。由此來得到的滿足顯然含有豐富的人文因素。

這種對人文意義的強調也反映在園林或風景區的開發建設上。園林是中國人從自己的角度來解釋理解自然的產物，我們在上文已經解釋過這一點。這裏將著重討論風景區。當一個傳統的中國人在自然界中發現某處風景特別優美的地方，他不會像工業化以後社會中的人那樣，採取一種保護自然，以使子孫後代始終能見原狀的哲學。與之相反，他會伐去一些樹，種上一些樹，開幾條路，在石壁上刻一些題詠。在他眼中，只有按照某種主觀的程式加以修整後，自然才會真正顯示出它的美。而在此之前只是荒野野水而已，不屬風景一例。

從上述這些不同的現象中我們可以得出這樣的結論，在中國傳統環境中，當有幾個形式可供選擇時，其中那個可以與某種象徵聯繫起來的形式往往會被採用。當環境形式不是由人工產生時，人們則根據它們所可能產生的文化意義來設計使用它們的方式。

六、結語

通過上述的討論，本文並不暗示今天的建築設計應當把繼承傳統做為一種有意識的追求，也不認為在基本結構上的傳統建築“神似”比一板一眼地摸索一定能更好地繼承傳統。今天的建築設計只能由今天的生活需要所決定。而不宜受制於任何另外的理論口號，無論它標榜的是“民族形式”還是“時代精神”。

傳統是什麼？它不是捉摸不定的什麼“文化”或“民族心理”。它不過是一套常用的做事方法。“人一經存在就陷了他或多或少所依賴之傳統的手掌中。傳統使他不能成為他自己求知或做決定的帶路人。”（註13）所以，我們永遠不可能置身於傳統之外，把它當做一個客體來評判。但是，既然傳統只不過是一套習慣，我們又完全不必非把它當做一個混沌整體。我們可以拋棄無用的部體，留下有用的元素。亞洲一些社會在工業化過程中都證明傳統是可以分解的。因此，從客觀的進程來看，傳統只能被不斷地破除。本文想要揭示的僅是在這個永恆的破除中，我們唯一的依據不是“進步”或其它什麼理論，而是所要做的“事”。

所以，如果我們能夠真正毫無雜念、就事論事地一個個回答生活現實提出的問題，最美的建築形式自會在此間逐漸展現。這就好像禪宗僧人從餓了吃飯，吃了飯洗碗這樣平凡的小事中可以悟道一樣。這是不是有點玄呢？一點也不。近十年來許多農民自行設計建造的住宅中，其實有許多就具備著這樣純真的形式，川西崇慶縣的一座封建民居即是典型的例子（註14）。

最後，對於那些需要在自己的設計中體驗一點傳統環境意境的建築師來說，本文所總結的十三個特點只能被當做某種參考物，在你總結了你自己的體驗之後用做為核對檢證之用。它們絕不能代替個人的、直接的體驗，因為，只有這種親身的感受才能使我們得以窺見傳統的本質。

註釋：

註1：梁思成〈中國古代建築史六稿緒論〉《建築歷史與理論》第1輯，第11-13頁。

註2：Merleau-Ponty, M., Phenomenology of Perception, New Jersey: The Humanities Press, 1962, p.

152.

註3：Norberg-Schulz, C., Genius Loci: Toward A Phenomenology of Architecture, New York: Rizzoli, 1980, p. 11.

註4：Arnheim, R., Visual Thinking, Berkeley: U. C. Press, 1969, p. 178-182.

註5：Bachelard, G., The Poetics of Space, Boston: Beacon Press, 1969, p. xxvi.

註6：Seamon, D., “The Phenomenological Contribution to Environmental Psychology”, Journal of Environmental Psychology, 1982, Vol. 2, p. 119-140.

Bochenski, J., The Methods of Contemporary Thought, Dordrecht, Holland: D. Reidel, 1965, p. 15-29

Spiegelberg, Herbert, The Phenomenological Movement, Vol. 2. Part 5., Hague: Martinus Nijhoff, 1960. 對本文所依據的現象學方法有最為詳細且又通俗的介紹。但有些說法有待商榷。

註7：Sjoberg, G., The Preindustrial City, New York: The Free Press, 1960, p. 95.

註8：Eliade, M., The Sacred and The Profane: The Nature of Religion, New York: Harcourt, Bruce and World, 1959, p. 57, 174.

註9：Zucker, P., Town and Square, Cambridge: MIT Press, 1970, p. 26.

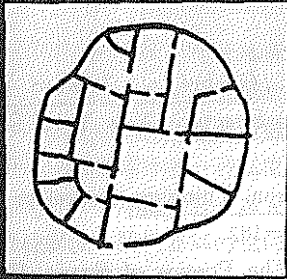
註10：Norberg-Schulz, C., p. 73.

註11：Rock, I., Perception, New York: Scientific American Library, 1984, p. 103.

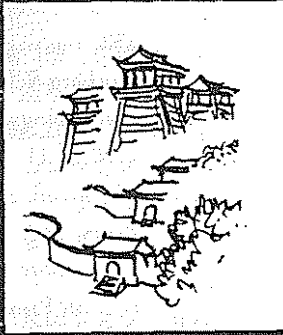
註12：Wölfflin, H., Principles of Art History, New York: Dover, 1950, p. 18-72.

註13：Heidegger, M., Being and Time, New York: Harper & Row, 1962, p. 42-43.

註14：越喜倫〈川西農村住宅庭園一瞥〉《建築學報》1981年第10期，第58-59頁。



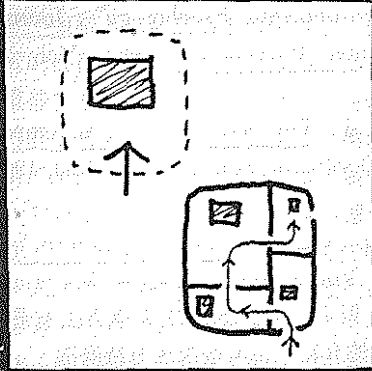
1



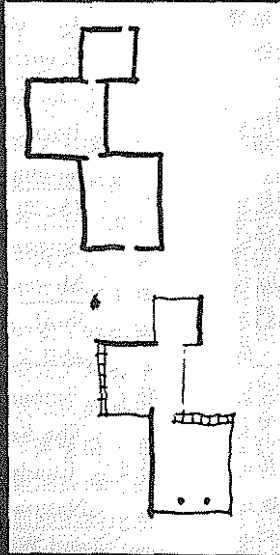
2



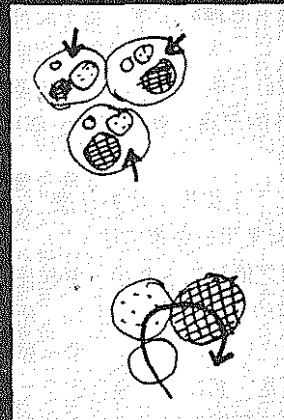
3



4



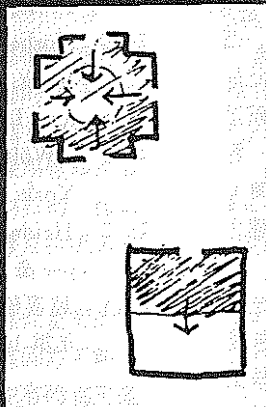
5



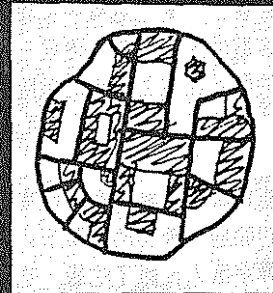
6



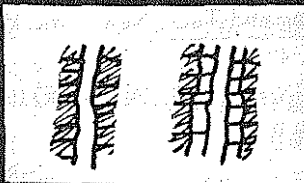
7



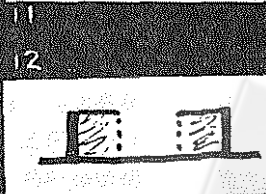
11



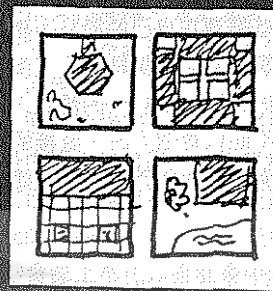
8



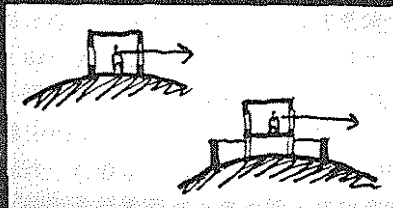
9



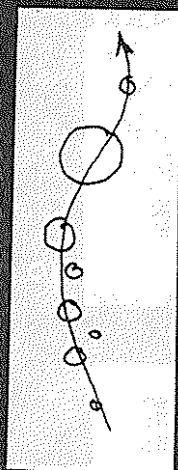
12



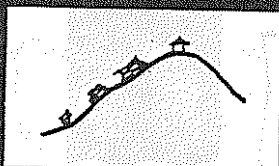
13



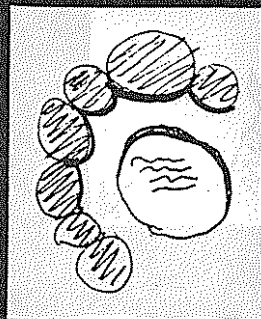
10



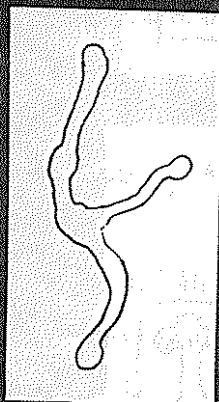
14



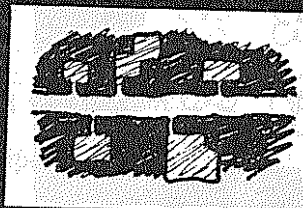
15



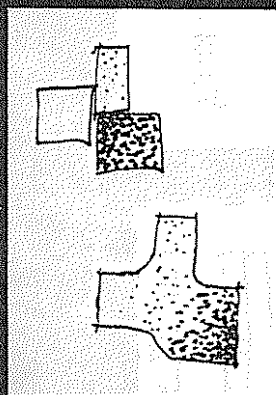
17



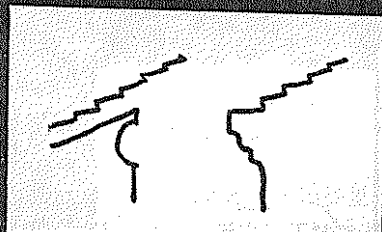
16



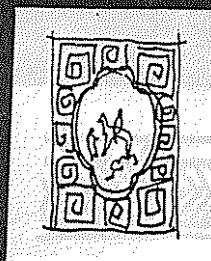
18



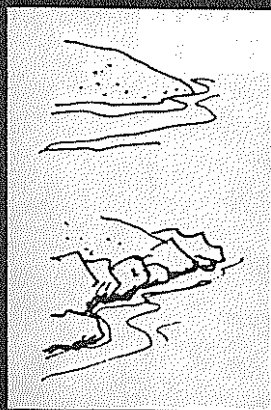
19



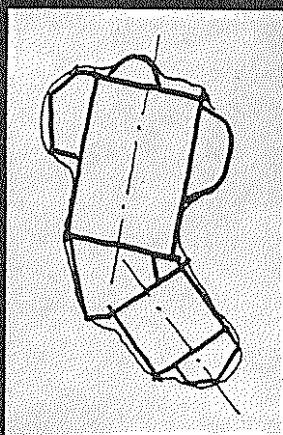
20



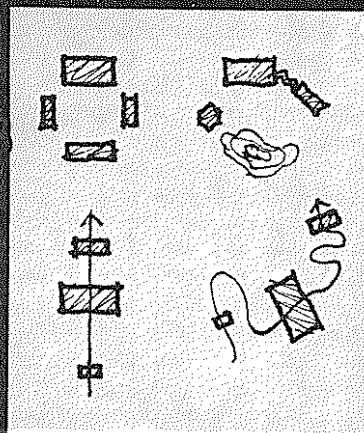
21



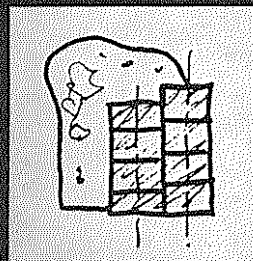
22



23



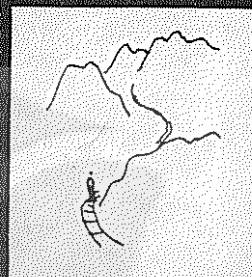
24



25

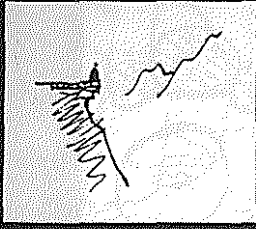


26

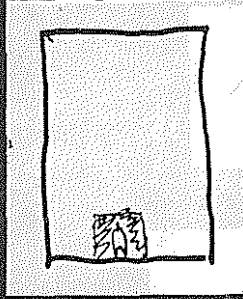


27

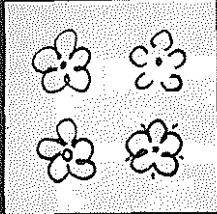
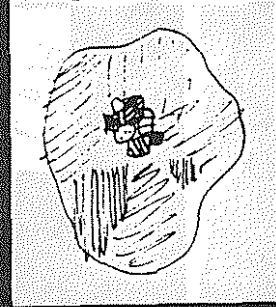
28



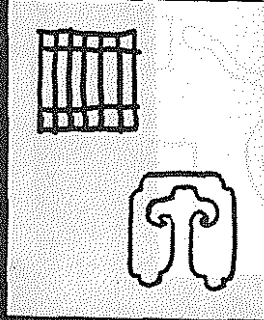
29



30



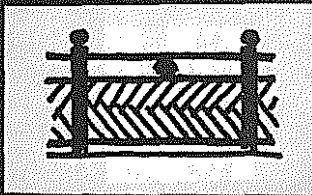
31



32



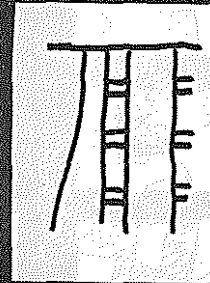
33



35



36



34