

图像、观念与语境：梁思成《图像中国建筑史》析读

Image, Idea, and the Context: An Analytical Reading of LIANG Ssu-ch'eng's *A Pictorial History of Chinese Architecture*

赖德霖 | LAI Delin

摘要：梁思成的英文著作《图像中国建筑史》是中国学者完成的第一部外文中国建筑史著作，在中国现代学术史上具有里程碑的意义。由于预设的受众不同，该书在体例、材料以及叙述方式上，与梁思成在同一时期用中文所写的《中国建筑史》均有区别。其中最大的是，这些材料的呈现是以视觉方式为主，文字为辅。书中多种建筑再现方式包括摄影、测绘图、速写、模型和渲染图，并结合有一些中英双语图注。通过研究梁思成建筑再现的语境，本文作者指出，这些图像在书中汇聚成为一个观念表达的整体，从多角度再现了中国建筑，其中包括它原有的辉煌，它所具有的结构理性，它与西方古典建筑在设计原理上的相似性和平等性，它在近代遭遇的破坏，以及中国的学者正在为抢救和复兴这一伟大艺术传统所付出的积极努力。

关键词：梁思成、林徽因、费慰梅、莫宗江、《图像中国建筑史》、建筑再现、建筑摄影、建筑绘画、建筑意、中国建筑史学史

Abstract: *A Pictorial History of Chinese Architecture* by LIANG Ssu-ch'eng was the first book of its kind to be written in a foreign language by a Chinese scholar, and is thus a landmark work in modern Chinese academic history. In targeting at a different readership, this work varies in a number of aspects from LIANG's Chinese-Language book *A History of Chinese Architectural History*, which was written during the same period. Its most unique characteristic is in the use of visual materials, including photos, measured drawings, sketches, ink-renderings, and a model in addition to bilingual captions and glossaries. Taking into account of the context of LIANG's images, this paper argues that, LIANG's images as an expressional whole, represented Chinese architecture from multiple angles, including its past glory, its structural rationality, its similarity with western classical architecture in terms of module design, the dilapidation or destruction it has suffered during the modern era, and the effort paid by Chinese scholars for the protection and revitalization of this great art tradition.

Keywords: LIANG Ssu-ch'eng (LIANG Sicheng), LIN Whei-yin (LIN Huiyin), Wilma Fairbank, MO Zongjiang, *A Pictorial History of Chinese Architecture*, Architectural representation, Architectural photography, Architectural drawing, Picturesque, Historiography of Chinese architecture

历史书写有繁有简，可长可短，但所有佳作，无不包含三个层次的实践：主观层面上观念的表达，技术层面上对于史料的取舍、呈现和对于体例，即叙述结构的设计，以及社会层面上针对受众的考量。

梁思成的著作《图像中国建筑史》(*A Pictorial History of Chinese Architecture*)就是这样一部历史著作。这本书是他为向西方读者宣传中国建筑而用英文所写，是中国学者完成的第一部外文中国

建筑史著作，在中国现代学术史上具有里程碑的意义。该书的文字初稿和全部图纸完成于抗战期间的四川李庄。1946年10月，梁思成受耶鲁大学邀请赴美讲授中国艺术和建筑，他将这份书稿连同图纸和照片带至美国，请他和妻子林徽因的挚友费正清(John King Fairbank, 1907—1991)和费慰梅(Wilma Fairbank, 1909—2002)夫妇帮助联系出版，并由费慰梅协助编辑。由于林徽因在国内病重急需手术，梁思成不得已在1947年7

作者：
赖德霖，[美]路易维尔大学美术系摩根讲席教授。

DOI: 10.12285/jzs.20211124004

月提前回国。临行前他将图纸和照片交由费慰梅保存，自己则带着文稿准备在回国途中继续修改。不幸的是，由于政局改变，他们不久之后就失去了联系，图纸也曾遗失，直至1980年才与梁思成的文稿复归完璧。借助于一些中国学者，该书经费慰梅亲手编辑，在1984年，也即梁思成去世12年后，由麻省理工学院出版社出版。^[1]

由于预设的受众不同，《图像中国建筑史》在材料、体例以及呈现上，与梁思成在同一时期用中文所写的《中国建筑史》均有区别。如其中介绍的材料以考古发现和现存实物为主，而不包括文献记录，全书分为“中国建筑的结构体系”“佛教传入以前和石窟中所见的木构架建筑之佐证”“木构建筑重要遗例”和“其他砖石建筑”四部分，而无意对各朝代中国建筑的全貌进行概括；更大的区别是，这些材料的呈现是以视觉方式为主，文字为辅。不同于一般以文字为主的史书，在这部“图像史”中，梁思成采用了五种不同的视觉方式来再现甚至阐释古代中国的历史建筑。这些方式包括照片、测绘图、速写、渲染图和模型。书中的每一个建筑实例都是他中国建筑史叙事的一个物证，对它们的每一种再现方法也各具观念意义。

近十余年来，梁思成的建筑再现，特别是他的建筑摄影，已经得到一些学者重视。他们都注意到这些再现并非纯粹对于客观事实的“忠实重现”，而是体现研究者主观省思的某种反映。如相比于国外学者所表现的文化优越感，梁思成则是在民族主义的语境里重新界定中国的文化遗产，呈现那些历史建筑原有的辉煌。^[2]笔者认可这样的思路，但对可能的殖民主义或民族主义二分的简单化倾向怀有担心。我认为相关研究的深入必须更为历史化，即充分结合史家再现的历史语境。

这一语境包括主客观两个方面。以梁思成的再现为例，其主观语境是他的写作目的、他的其他著作中所表达的对于中国建筑的种种认识；客观语境则有器材和现场环境等现实条件的影响，他与外国学者在工作中的竞争关系，以及他预想的受众。

只有这样，所做解读才能切中肯綮，同时揭示出这些视觉再现背后的观念，即作者为宣传中国建筑而在史观、史法、美学，甚至学术竞争和文化普及等多方面所做的思考。

一、写作的目的与对西方学者的反驳

梁思成在《图像中国建筑史》一书的“前言”中说：“这本书全然不是一部完备的中国建筑史，而仅仅是试图借助于若干典型实例的照片和图纸来说明中国建筑结构体系的发展及其形制的演变。”^[3]这段文字中“结构体系”（structural system）和“演变”（evolution）两个关键短语值得我们特别关注，因为这是梁思成针对西方学者，特别是19世纪末20世纪初两位有影响力的英国建筑史学家弗格森（James Fergusson, 1808—1886）和弗莱彻父子（Banister Fletcher, 1833—1899 / 1866—1953）对中国建筑所持批评态度的反驳。

弗格森在其《印度和东方建筑史》（*History of Indian and Eastern Architecture*, 1876年）一书中曾说：“这个国家真的没有任何建筑值得人们的关注或和他们的文明相配。”站在西方18世纪以来新古典主义建筑的立场，他重视形体（form）而轻视色彩，同样，他也轻视其他重视色彩的建筑传统。他说：“中国人是现在唯一视彩饰（polychromy）为建筑一种本质的人。事实上，对他们来说，色彩比形体更重要。肯定的，其结果颇令人愉悦和满意，正如对低层次的艺术而言总是如此。但几乎是同样肯定，对于高层次的艺术而言，尽管色彩可以起到辅助作用，但它难以具有形体所能传达给人类心灵的那种崇高的表现力。”^[4]

弗莱彻则在其广为流传的教科书《弗莱彻建筑史》中，将中国建筑与日本建筑、印度建筑和亚述建筑一道定位在“非历史性”（non-historical）传统的范畴内，也就把它排斥在“历史性”（historical）传统，即以希腊、罗马建筑及其欧洲支脉为代表

的世界建筑发展的主流之外。^[5]

梁思成和林徽因对中国建筑的看法回应了这种欧洲中心论的偏见。针对弗格森和弗莱彻的观点，林徽因在其第一篇学术论文《论中国建筑之几个特征》中说：“虽然，因为后代的中国建筑，即达到结构和艺术上极复杂精美的程度，外表上仍呈现出一种单纯简朴的气象，一般人常误会中国建筑根本简陋无甚发展，较诸别系建筑低劣幼稚。……[中国]建筑的优点，绝不是在那浅现的色彩和雕饰，或特殊之式样上面，却是深藏在那基本的，产生这美观的结构原则里。”^[6]

可以说，《图像中国建筑史》是梁思成面向国际读者，用调查照片、测绘图、速写、渲染图和模型对中国建筑的礼赞呈现，同时也是针对弗格森和弗莱彻的偏见所作的反驳。不仅如此，这些呈现还展现了他与林徽因对中国建筑美感的特殊感受，他和同事们符合现代学术标准的工作方法和调查发现的自豪，并宣传了他们正在为记录和抢救中国的文化遗产所作的努力。

二、建筑摄影与史观、主体性和“建筑意”

建筑史学家一般都会去记录一座建筑的外观，而他们关注什么细节则是个人兴趣或研究视角的反映。多数在梁思成之前或他同时的外国和中国学者视建筑为社会文化和艺术的体现，所以他们考察记录的重点是不同类型中国建筑的外观、室内陈设和装饰细部。^[7]梁思成与他们不同。他调查历史建筑的一个初始动机是为解读《营造法式》寻找物证。为此，结构构件在他的建筑摄影中占有重要地位。在所有结构构件之中，起到增加屋檐悬挑作用的斗拱又具有特殊意义。正如林徽因在为梁思成的《清式营造则例》一书所写的“绪言”中所指出，中国建筑的斗拱不仅是研究中国建筑的结构原理和风格演变的关键元素，而且还与工匠在设计建筑时采用的基本模数有关，从而使中国建筑得与同样采用模数制设计的希腊和罗马建筑相埒。^[8]

故此，它在梁思成的调查记录中是必不可少的内容，也是他希望读者在自己的书中看到一座木构建筑时重点关注的元素。

梁思成在写作中多次使用“斗拱雄大”和“檐出如翼”这类的形容词概括唐辽和宋初这个他称之为“豪劲”时期中国建筑的主要特征。^[9]在他留下的古建筑考察照片中就有张显然意在图示这两个特征。它们都以人为参照物凸显建筑构件的体量之大，其中包括他测绘山西大同善化寺时坐在普贤阁（辽中叶）内檐斗拱的枋之上，他在测绘河北正定隆兴寺转轮藏殿（或建于北宋中叶）时手扶华栱和昂站在檐之下，以及林徽因在测绘正定开元寺钟楼（金元样式，或为唐遗构）^[10]时攀扶着梁架站在柱头枋之上。这些照片都摄于1933年。此外还有1936年梁思成在山西太谷万安寺大殿（或为北宋）柱头枋上躬身测量斗栱等。

这些照片中最有代表性的是《图像中国建筑史》图31a“（山西应县佛宫寺木塔）底层斗栱”照片（图1）。梁思成在考察报告中描写应县木塔（1056年）说：“檐椽柱额斗栱及其他所有的部分，都呈露豪放的姿势，尤其是深远的檐。”^[11]这张摄于1933年的照片就是这一描写的形象说明。在专业的建筑摄影之中，以正面人物为视觉中心的构图并不多见，选作学术著作的插图更少。照片显示，梁思成在中国营造学社的助手，也即《图像中国建筑史》测绘图部分的主要制图者莫宗江（1916—1999）^[12]，正蹲于塔的挑檐下一组斗栱之下的阑额之上。令人颇感吃惊的是，他的头高竟不及一条栱臂的断面（即宋《营造法式》中规定的基本设计模数“材”）高。因为莫的衬托，在建筑全景或一般特写照片中看似玲珑精致的斗栱构件顿显格外壮硕，而“如翼”的建筑挑檐也因此更显宏阔。这张照片另一个值得注意之点是梁思成采用的拍摄角度——他的镜头方向与画面并非正交，这就使得照片中所有建筑构件均与图框呈斜角关系。犬牙差互、“勾心斗角”的栱昂椽枋不仅显示建筑结构的有机性，同时也给画面带来了张力与动感，使

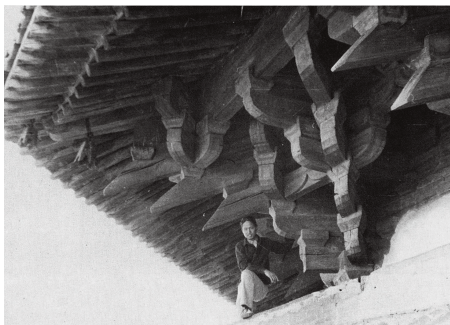


图1：《图像中国建筑史》图31a“（山西应县佛宫寺木塔）底层斗栱”

读者可以十分直观地感受到该建筑的“豪劲”气质。

相比唐辽和宋初建筑的“豪劲”，明清建筑在梁思成的中国建筑史写作中则被形容为“羈直”。《图像中国建筑史》中图51太庙（图2）和图58紫禁城太和殿两张照片采用正立面或接近正立面的表现方式。在它们的构图中，屋脊、屋檐、丹陛台基的栏杆等构成的条条相互平行的水平线占据了主导地位，凸显出这两座中国最高等级大殿所具有的这一时期建筑的外观特点：严正但已近于僵硬。

必须指出，《图像中国建筑史》中并非每一张建筑照片都具有超乎纪实性的表现功能，也并非对所有照片我们都可以根据画面内容和构图去解析它们包含的史家观念。这是因为：第一，营造学社学者所做的考察记录，包括他们的建筑摄影，首先是服务于研究，所以照片最重要的功能是纪实而不是学者本人的表意；第二，《图像中国建筑史》中所有照片并非都是梁思成考察所拍的原始照片。1939年8月天津遭遇水灾，中国营造学社保存在租界英商麦加利银行保险库中的资料悉遭水淹和浸泡，所有考察摄影的胶片被毁，梁思成和刘敦桢之后的发表只能靠翻拍过去已经洗印但数量有限的照片或他人拍摄的照片。可以确认，《图像中国建筑史》中不少于20张重要建筑的照片均为编辑从其他来源找到或后人的补拍。^[13]而在摄影者存疑的情况下试图解析书中照片中所反映的梁思成的再现意图就有可能造成误导。第三，没有一位摄影师能够在不受设备和场地限制的情况下根据自己的意愿拍



图2：《图像中国建筑史》图51a“北京皇城內太庙”

照和表现对象，建筑摄影尤其如此。所以在进一步讨论书中照片的表达功能时，我们有必要考虑影响图像表现的条件，特别是研究者所持相机镜头的视角宽度，并结合拍摄地点的取景可能，在这个前提下理解他在拍摄时可能的考量。

目前有关梁思成所用相机的品牌型号和镜头焦距等信息尚付阙如。^[14]但根据营造学社成员的工作照片判断，他的工作团队曾经使用过两部相机，一部见于林徽因与佛光寺功德主宁公遇塑像的合影，另一部见于1936年莫宗江随梁思成考察太原天龙山石窟的留影（图3）。前者中林徽因斜挎一部相机，其皮套显示这很可能是一款120双镜头反光相机；后者中莫宗江手把一个三脚架，架上的相机大致可以看出是一款135单反相机。

将梁思成所拍建筑照片的取景结合该建筑环境的平面图进行分析，我们可以大致判断出他所使用镜头的焦距：他在1932年考察独乐寺至1937年考察佛光寺期间，所用的相机镜头多是水平视角约为40°的标准镜头或水平视角约为46°的小广角镜头。^[15]将《图像中国建筑史》图60a“（山东曲阜孔庙）大成殿正面”与1925年德国建筑史家鲍希曼（Ernst Boerschmann, 1873—1949）在《中国建筑》一书中发表的在同一位置对这座建筑拍摄的照片相比，我们可以看出梁所用相机的取景范围小很多。（1951年4月，刘敦桢考察曲阜于大成殿前留影所用当为120中型片幅相机，视角更小^[16]）这种差异使得梁思成有时在拍摄建筑本身时都难免捉襟见肘，更难兼顾周围的环境，以使构图更加完美（图4）。



图3a: 林徽因与佛光寺佛殿主宁公遇



图3b: 1936年莫宗江随梁思成考察天龙山石窟留影

在很多情况下，由于现场条件限制，摄影师只能选择可以最完整记录建筑，而不是最好地表现它的拍摄角度。如《图像中国建筑史》图28a宝坻广济寺三大士殿外观照片的画面只取建筑面宽的3/4，但这却是梁思成在拍摄条件限制之下的最佳选择。这是因为，从梁思成绘制的建筑群平面图可以看出，他背后有墙，致使相机位置退无可退，而水平视角约46°的镜头又不足以拍全建筑立面，且建筑东半部分的屋顶已被庭院中的大树树冠遮蔽。所以我们可以理解，梁思成只能将相机偏西架设，尽量完整地记录下建筑西半部分外观，以使读者能够凭这部分影像去想象这座对称立面建筑的完整形象（图5）。

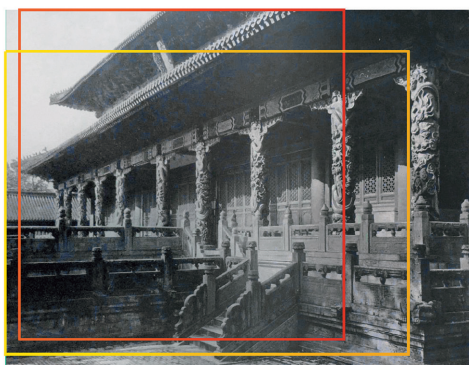


图4a: 鲍希曼、梁思成(黄框)、刘敦桢在曲阜孔庙所摄大成殿取景(红框)所反映的镜头视角差别。对照平面图进行分析，鲍希曼所用相机的取景宽度约为46°，梁思成的约为40°，为刘敦桢拍摄的相机只有约30°



图4b: 《图像中国建筑史》图60a“（山东曲阜孔庙）大成殿正面”



图4c: 1951年4月，刘敦桢(右1)考察山东曲阜摄于大成殿前

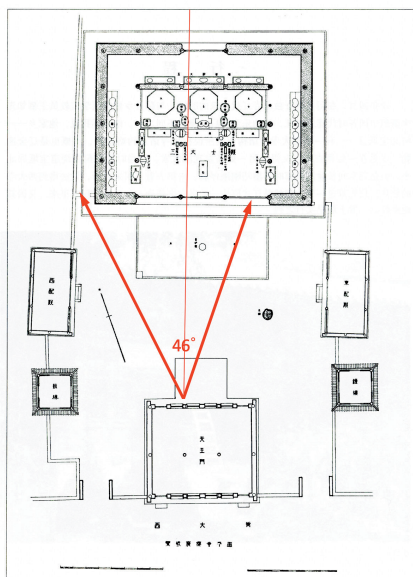


图5a: 梁思成拍摄宝坻广济寺三大士殿所站位置和镜头视角分析



图5b: 《图像中国建筑史》图28a“河北宝坻广济寺三大士殿”

相似的考量也可在梁思成拍摄的佛光寺大殿照片中看到。书中图 24b 大殿外观照片近景无小树，且檐下大钟摆放的位置和角度均与梁思成 1953 年在《文物参考资料》所发《记五台山佛光寺的建筑》一文配图照片不同。^[17]而后者左侧有大树，近景梢间檐下有一位站立者，这两点都与梁思成采用石印方式在 1944 年《中国营造学社汇刊》第 7 卷第 1 期发表的同名论文中的插图一致。这些细节表明，1953 年重刊的照片才是他或团队成员考察时所摄。与这张 1937 年的旧照相比，《图像中国建筑史》图 24b 的摄影者选择了与梁思成几乎相同的拍摄位置去记录这座珍贵的唐代遗构，不过由于采用的是水平视角约为 30° 的 120 相机镜头，所以画面构图相对狭窄，仅有大殿建筑本身（图 6）。

梁思成选择的这一位置并非偶然。将客观条件的限制与建筑记录的需要，以及建筑再现的主观愿望三者相结合进行分析，我们可以发现他这一选择的必然性。佛光寺建于山坡之上，大殿所在的台地进深很小，且殿前还长有两棵高大的松树，这就使得他或团队成员无法站在地平高度拍摄这座建筑的正面形象而不得不从建筑斜侧方向取景。他们选择了殿前顺光的南侧，背靠防护墙从与建筑平面呈约 45° 角的位置，这样所用的镜头在构图上就可以既包括建筑山墙一侧的一组柱头铺作，又包括殿前的两棵松树，以及两树之间那个判定大殿建造年代的证据之一——矗立在大殿正前方刻有唐“大中十一年”（857 年）字迹的石刻经幢。^[18]但尽管受到地形条件和镜头视角的限制，摄影者依然没有忽视表现这座唐代建筑与辽代建筑一致的“斗拱雄大”“檐出如翼”的豪劲特点，所以会将相机位置从正 45° 角再向自己的右侧略移，使得大殿的七铺作转角斗拱所具有的双杄双下昂轮廓可以完整呈现。

值得注意的是，梁思成与林徽因和助手莫宗江等在佛光寺考察所拍的照片中至少有 8 张摄入了考察者（图 7），其中包括《图像中国建筑史》中表现梁思成在大殿内摄影的图 24d，表现林徽因站在梯子下测

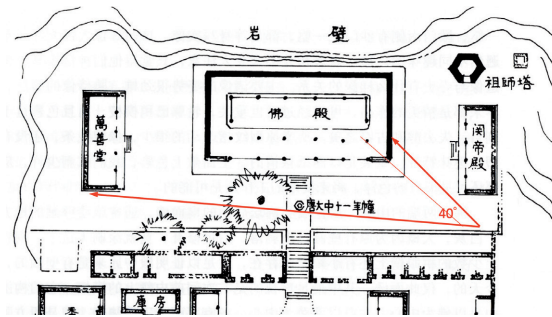


图 6a: 梁思成拍摄佛光寺大殿所站位置和镜头视角分析



图 6b: 《图像中国建筑史》图 24b “(山西五台山佛光寺大殿) 立面”



图 6c: 梁思成在 1937 年发现佛光寺时所摄大殿外景

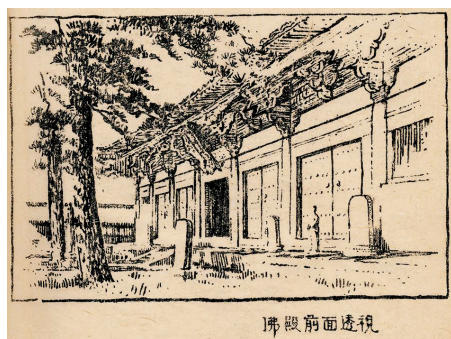


图 6d: 佛光寺大殿殿前透视图

绘院内经幢的图 39，以及上述 1953 年发表、梁思成站在檐下的大殿外观照片。^[19]营造学社的经费有限，所以工作人员通常不舍用宝贵的胶片拍摄个人人像。他们出现在照片之中的目的多是作为表现建筑尺度的比例尺。尽管在其他考察照片中我们也能看到这种做法 [如《图像中国建筑史》图 35 “(晋祠) 大殿前廊内景”]，但像佛光寺这批照片这样如此多次出现考察者形象的情况却非常少见。借用巫鸿提出的概念，图 24d 更接近于一张“关于摄影的摄影”，即“它们的真实目的已经从再现某个具体人物和事件转移到了对‘摄影’本身的迷恋和反思。”^[20]但区别于巫鸿所用的例证，梁思成的入镜更像是 15 世纪荷兰名画《阿诺菲尼的婚礼》（*The Arnolfini Wedding*）上画家的签名“扬·凡·艾克（Jan van Eyck）在此，1434 年”，——它是作者本人在事件现场的证明，而非仅仅是表明一种对摄影本身的兴趣。将营造学社的工作放在与外国学者竞争的背景之下考察，笔者认为梁思成的这一做法不仅是为考察做记录，还体现了他和同事们要为自己的发现作证的

意图。这一意图使这些照片明显带有这些中国学者的主体性。

在此之前，学界所知中国最古老的木构建筑是建于辽统和二年（984 年）的蓟县独乐寺观音阁和山门。但这两件中国的国宝却是日本建筑史家关野贞（1868—1935）在 1931 年首先发现。不仅如此，他还首先发现了建于辽开泰九年（1020 年）的义县奉国寺大雄宝殿和建于辽重熙七年（1038 年）的大同华严寺薄伽教藏殿等中国早期木构建筑实物。^[21]1930 年 6 月 18 日，另一位日本建筑史家伊东忠太（1867—1954）在北平中国营造学社讲演时曾说：“在古来尊重文献、精通文献之支那学者诸氏，调查文献绝非难事。对于遗物，如科学的之调查，为之实测制图，作秩序的之整理诸端，日本方面虽亦未为熟练，敢效犬马之劳也。”^[22]这番话虽出于善意，但却质疑了当时中国建筑史家们在对实物进行科学调查方面的能力。找到较之更早的中国木构实例，证明自己具有现代的建筑史研究的能力，甚至超过日本学者于是成为中国建筑史家们的一大心愿。1932 年 6

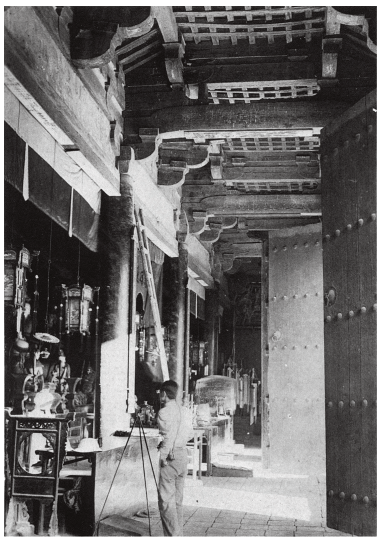


图 7a:《图像中国建筑史》图 24d “佛光寺大殿前廊”



图 7b:《图像中国建筑史》图 39 “佛光寺文殊殿”

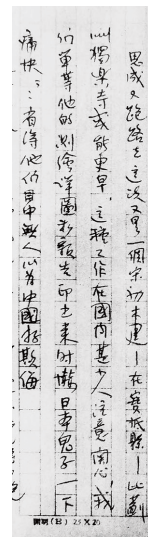


图 8: 林徽因致胡适信, 1932 年 6 月 14 日

月 14 日林徽因曾致信胡适，在结尾，她介绍梁思成的工作说：“思成又跑路去，这次又是一个宋初木建——在宝坻县——比蓟州独乐寺或能更早。这种工作在国内甚少人注意关心，我们单等他的测绘详图和报告印出来时吓日本鬼子一下，痛快痛快，省得他们目中无人，以为中国好欺侮。”^[23]（图 8）可惜，这座宝坻县的建筑，即《图像中国建筑史》图 4a 中的广济寺三大士殿，最终被鉴定为辽太平五年（1025 年）所建，仍比独乐寺晚 31 年。发现更早木构遗存的愿望只好寄托于来日。

对佛光寺的考察是他们推进中国建筑史研究、赶超日本学者的又一机会。1922 年日本学者小野玄妙（1883—1939）曾到过这里，他拍摄的照片被关野贞和另外一位著名日本美术和建筑史家常盘大定（1870—1945）收入二人所编的《支那佛教史迹》（1925 年），但遗憾的是，这几位日本学者都未能判定这座历史文物的建造年代，从而与中国建筑研究史上最重要的一项发现失之交臂，以至于关野贞曾错误地认定当时中国千年以上木结构建筑已一无所有。^[24]梁思成的发现彻底否定了这一判断，无疑意义重大，任何人都不难想象他和团队成员此时此刻的喜悦和自豪。他自己后来回忆说：“当我们最后从屋檐下出来，吸到新鲜空气的时候，发现背包里

竟有上百只臭虫。我们自己也已经被咬得伤痕累累了。然而，我们这次发现的重要和意外收获，却成了我搜寻古代建筑时期中最愉快的时光。”^[25]他将自己和团队成员摄入照片就是作为中国学者到场、全面考察这一寺庙，并发现大殿这座足以让中国学者和民众自豪的唐代遗构的明证。表达同样心情的照片还有那张林徽因与女施主宁公遇塑像的著名合影。画面中两位女士并列，图示了梁思成在回忆中所说：“佛殿是由一位妇女捐献的！而我们这个年轻建筑师，一位妇女，却是第一个发现这座中国最难得古庙的捐献者也曾是一位妇女，这似乎未必是巧合吧。”^[26]对于读者，这些照片不仅有这些学者所记录的建筑，而且还有正在记录这些建筑的学者本人。读者正获邀与这些学者一道考察并见证他们的发现。无怪乎梁思成一结束考察，便在第一时间从五台县当地通过“快函”向北平营造学社，后者又通过报纸向中国公众，报告了这一重大发现。^[27]

在《图像中国建筑史》的建筑摄影中，图 64 山东长清灵岩寺唐慧崇塔照片值得特别注意（图 9a）。这是因为，梁思成曾另以铅笔速写方式重新临绘过这张照片，说明他对这个画面别有感触（图 9b）。这张画如实再现了照片中的其他细节：如建筑外观在阳光下所有强烈的光影对比，砖

砌的重檐因残破而呈现的参差轮廓，地面和屋顶上杂乱的蓬草为简洁的建筑形体带来的不规则变化，外墙石块的裂痕、青苔导致的色调差别，以及半圆形门楣的线脚为墙体肌理增加的细部。除此之外，画面的近景还有一个带有八角攒尖顶和精致的莲花瓣底座的鼓形小石幢。所不同的是，速写构图稍阔，使得慧崇塔形象更为完整，同时强化了小石幢与地面的明暗对比，突出了其前景地位，从而增加了照片空间的景深层次。这一处理应该是梁思成为了修正照片因拍摄条件而带有的局促感。换言之，这张速写是照片表现的理想化，表现了他心目中该照片所应具有的美感。

这一美感令人想到梁思成和林徽因在 1932 年所写的《平郊建筑杂录》一文中提出的“建筑意”概念。在文章中二人用散文的笔法解释说：

“北平四郊近二三百年来建筑遗物极多，偶尔郊游，触目都是饶有趣味的古建。……这些美的所在，在建筑审美者的眼里，都能引起特异的感觉，在‘诗意’和‘画意’之外，还使他感到一种‘建筑意’的愉快。……无论那一个巍峨的古城楼，或一角倾颓的殿基的灵魂里，无形中都在诉说，乃至歌唱，时间上漫不可信的变迁；由温雅的女儿佳话，到流血成渠的杀戮。他们所给的‘意’的确是‘诗’



图 9a:《图像中国建筑史》图 64 “山东长清灵岩寺唐慧崇塔照片”

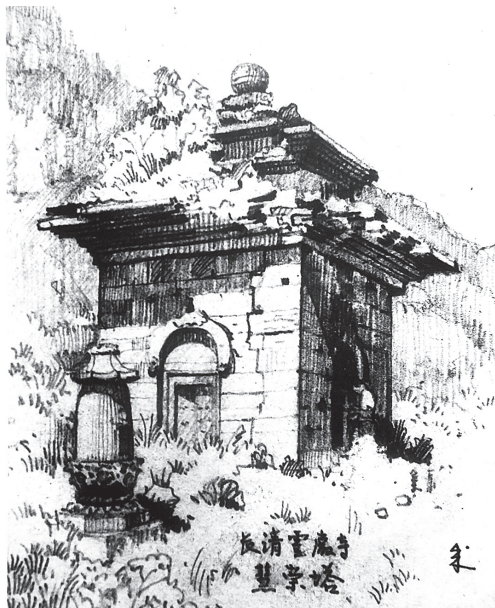


图 9b: “山东长清灵岩寺唐慧崇塔(铅笔速写)”



图 10: 梁思成“罗马古建筑(水彩)”, 1928 年

与‘画’的。但是建筑师要郑重郑重的声明，那里面还有超出这‘诗’‘画’以外的意存在。眼睛在接触人的智力和生活所产生的一个结构，在光影恰恰可人中，和谐的轮廓，披着风露所赐予的层层生动的色彩；潜意识里更有‘眼看他起高楼，眼看他楼塌了’凭吊兴衰的感慨；偶然更发现一片，只要一片，极精致的雕纹，一位不知名匠师的手笔，请问那时锐感，即不叫他做‘建筑意’，我们也得要临时给他制造个同样狂妄的名词，是不？”^[28]

“山东长清灵岩寺唐慧崇塔照片”和速写就体现了两位学者的“建筑意”概念中所包含的可人的光影、和谐的轮廓、生动的色彩、精致的雕纹等所呈现的艺术效果，以及这个废墟所承载的文化内涵。

事实上，梁思成和林徽因有关“建筑意”的解释与西方美学的 picturesque——今译“画意”——概念极为相似。17 世纪下半叶，以法国浪漫主义画家克洛德·洛林 (Claude Lorrain, 1600—1682) 的风景画为代表，欧洲画坛兴起了描绘古代建筑废墟的兴趣。这一新的视觉表现在 18 世纪发展成为一个重要的美学概念，这就是 picturesque。Picturesque 一词有“如画”和“入画”双重含义。有别于表现精致、完美的“美丽”(beauty) 和表现惊

悚震撼的“崇高”(sublime), picturesque 美学欣赏和表现荒疏和颓圯景象的视觉意趣。^[29]1768 年，英国艺术家和作家吉尔平 (William Gilpin, 1724—1804) 最先定义了这一美感，即“宜于绘画的美”(that kind of beauty which is agreeable in a picture)。在他看来，picturesque 经常涉及一个图像的种种质感，这个图像专门表现粗糙的或颓圯的建筑表面，或大地的一条错综复杂的线条，而不是一个平整光洁的外观。^[30]1928 年梁思成旅欧所画的古罗马建筑遗址写生就属于这类绘画 (图 10)。与“山东长清灵岩寺唐慧崇塔照片”和速写相似，这张水彩画也表现出建筑已经残损的形体、阳光下强烈的明暗效果、墙面石材丰富的色调变化，以及细致的线脚雕刻。

但在中国传统的语境中，“画意”一词多与山水画的意趣相关。^[31]1930 年代受西方影响，以汪孟舒、陈万里、刘半农、郎静山、孙仲宽、胡伯翔、刘旭沧、陈传霖、卢施福、金石声 (经昌) 等摄影家为代表的中国画意主义摄影 (pictorialist photography) 更是着意表现与古代山水画相近的斜阳古道、牛背牧童、烟笼寒水、云起秋山、渔舟唱晚、山寺晴峦等主题，甚至构图和画面的效果。^[32]

或许是为了避免与当时中国公众和艺术家所熟知的这种“画意”概念相混淆，他们选择用“建筑意”去概括历史遗迹之美。梁思成和林徽因的中国建筑研究因强调理性和法式而颇具古典精神，“建筑意”则他们的建筑审美增加了一个浪漫维度。

但不同于西方画家笔下和自己的旅欧写生所表现的对于废墟的凝望，梁思成的“山东长清灵岩寺唐慧崇塔照片”和速写中还表现了一位现代学者，他正低头对废墟进行考察和记录。这种现代人对古迹的介入不仅可见于上述应县木塔斗拱和佛光寺考察照片，以及《图像中国建筑史》的另一些建筑摄影，还出现在该书的一些测绘图和速写之中。他们不是一个历史过往的旁观者，而是一个现实行动的参与者。他们的存在改变了画面叙述性的时间维度，同时也向读者呈现了中国建筑史家们已经掌握了伊东忠太所说的“科学的调查”的方法。

三、测绘图、速写与历史叙述和工作方法

如同照片，建筑测绘图是客观记录和表现建筑的一种专业的科学手段。除

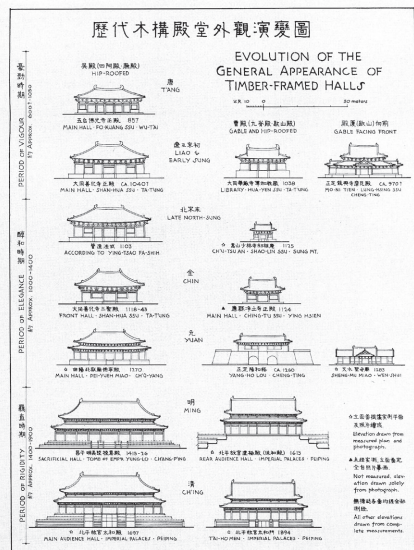


图11：《图像中国建筑史》图20“历代木构殿堂外观演变图”

照片之外，《图像中国建筑史》中采用最多的建筑表现方式就是测绘图。这些平、立、剖面和构件细部图构成了梁思成建筑再现的核心内容，首先服务于他对中国建筑的结构原理和风格演变分析。

梁思成在宾夕法尼亚大学受到布扎体系的古典建筑艺术传统教育，又在哈佛大学受到当时美术史学界主导的沃尔夫林（Heinrich Wölfflin）传统艺术史视觉分析方法训练。借助立面图和斗拱、耍头和梁头、阑额和普拍枋等构件细部图纸，他得以分析建筑的造型、构图和

比例，比较它们的风格以及做法的差异，进一步建立中国建筑风格演变的谱系，这就是书中图20“历代木构殿堂外观演变图”（图11）、图21“历代殿堂平面及列柱位置比较图”、图32“历代斗拱演变图”、图37“历代耍头（梁头）演变图”、图38“历代阑额普拍枋演变图”等所表现的从“豪劲时期”（Period of Vigour）到“醇和时期”（Period of Elegance），再到“羈直时期”（Period of Rigidity）的演变。同样，梁思成还绘制了图63“历代佛塔类型演变图”。这些演变标尺无疑有助于对缺少年代记录的建筑遗构进行断代鉴定，不过更重要的是呈现中国建筑的发展过程，从而回应弗莱彻称其为“非历史性”建筑的偏见。

但除了用于概括中国建筑风格的历史发展之外，《图像中国建筑史》中的测绘图还有着更为丰富的内涵。对这些图所表现的主要内容、选择的风格，以及附加的构图元素三个方面加以分析，我们可以看出，它们有的表现了梁思成对中国建筑“本质”的认识，有的表现了他对官式体系和民间营造的价值判断，还有的呈现了他们的工作方式，反映出他们对于现代历史学研究方法的实践。

从表现内容看，在这些测绘图中，梁思成无意去表现那些变化丰富的装饰，而相比于呈现外观造型的立面图，梁思成更

重视剖面图，如他所说：“研究中国的建筑物首先就应剖析它的构造。正因为如此，其断面图就比立面图更为重要。”^[33] 这是因为他和林徽因认为中国建筑之美不在于“浅现的色彩和雕饰，或特殊之式样”，而在于“深藏在那基本的，产生这美观的结构原则里”。他要通过研究和表现这一原则，揭示中国建筑与框架结构的哥特建筑 and 现代建筑的相似性，反驳弗格森视中国建筑为低级的装饰艺术的偏见，同时也为中国风格现代建筑的设计提供结构逻辑的解释和参考。

出于对结构的重视，他还对其他学者书中的图纸作了“再诠释”。《图像中国建筑史》中的测绘图大多为营造学社调研记录的成果，但其中图22“唐代佛殿图”和图75c“金刚宝座塔”分别摹自喜龙仁（Oswald Sirén, 1879—1966）《中国早期艺术》（*A History of Early Chinese Art*, 1930年）一书中的图111^[34]和鲍希曼的《中国建筑》（*Chinesische Architektur*, 1925年）一书中的图331。不过梁思成简化了二图中的佛像，以凸显两座建筑的结构元素。这一改动淡化了这两座建筑的宗教象征性，但突出了其结构特征和建构逻辑（图12）。

从梁思成选择的风格看，《图像中国建筑史》测绘图还体现了他对官式木构建筑和民间营造所持有的不同价值判断。

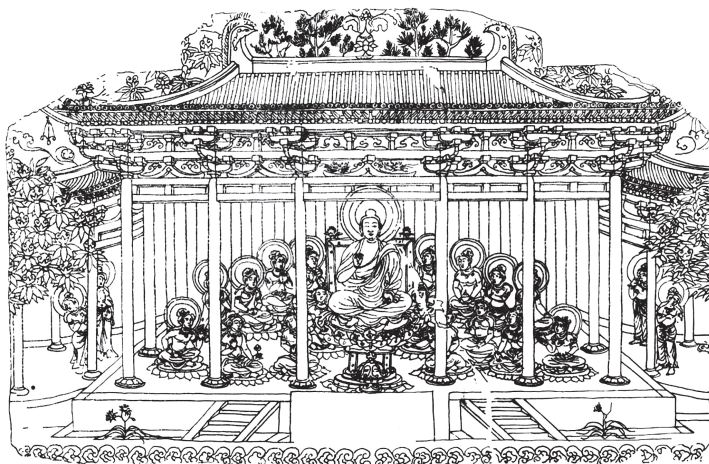


图12a：“Drawing after a stone engraving representing a temple hall of the Tang dynasty, placed over the western doorway of Ta-yen ta, Si-an fu, Shensi.”

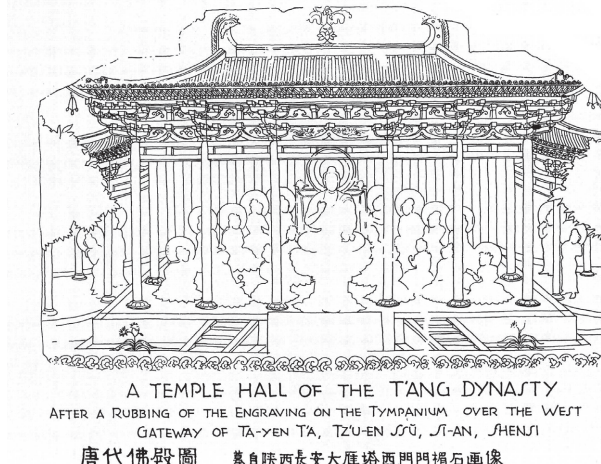


图12b：《图像中国建筑史》图22“唐代佛殿图”

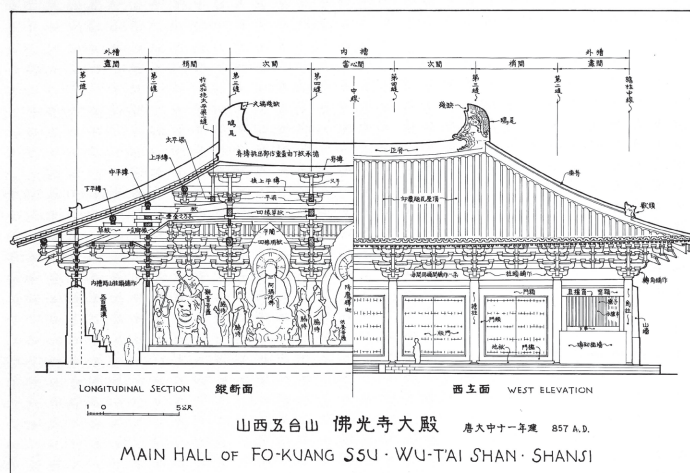


图13:《图像中国建筑史》图24j “佛光大殿纵断面和西立面”

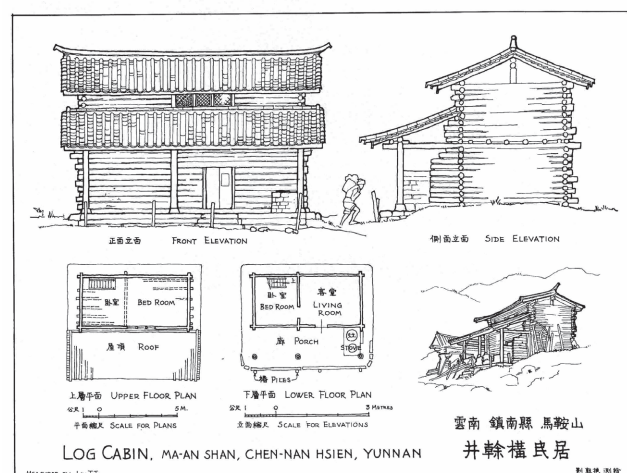


图14a:《图像中国建筑史》图63 “云南镇南县马鞍山井干构民居”

由于他进行建筑调查的一个重要目的是为解读《营造法式》这部古代官修营造技术书和建构中国建筑的历史发展谱系寻找实物证据，所以他关注的重点是最符合法式制度和具有最高建造水准的官式木构建筑。梁思成对官式木构建筑的描绘不是建筑物年久失修外观的实记，而是将它们“复原”之后，对其原初完美形象的再现。如同博物学家采集和陈列的标本，书中呈现的这些建筑也被抽离了它们原有的时空语境和社会文化语境。它们之所以被收入书中不是因为它们的功能，而是作为梁思成中国建筑史叙述中体现了“建筑结构体系的发展及其形制的演变”的标本（图13）。

与梁思成对官式木构建筑的重视不同，《图像中国建筑史》中有关民居的介绍不仅少，而且作图“粗糙”。不可否认，1935年他在与林徽因对山西汾阳和邻近诸县的古建筑做预查时就已经注意到民居这一特殊建筑类型^[35]，但他并没有如刘敦桢撰写《中国住宅概说》那样对这类建筑做系统的考察，民居在他的中国建筑史书写中也一直处于边缘的位置。这一认识上的厚此薄彼在《图像中国建筑史》中的表现方式上也有所反映。图63“云南镇南县马鞍山井干构民居”（图14）是书中唯一一张有关民居建筑的图版。它表现了一栋原住民风格的住宅，这是梁思成根据刘敦桢

等学会员所绘的平面测绘图和外观速写改画而成。与书中其他表现木构建筑的图纸不同，这幅图版的制图沿用了刘敦桢原图的徒手画方式而没有使用尺规。梁思成或他的助手以不太流畅的线条表现了这座建筑相对于汉地官式木构建筑的不完美甚至原始的状态。

在表现内容和表现风格之外，这张民居图更值得注意的是其中超乎建筑本身而附加的构图元素。与刘敦桢原图最大的不同是这张图中加画的远山轮廓，以及近景一位赤足裹头、身着短衫、背负筐篓的原住民的形象。二者进一步凸显了这类建筑相对于大量的汉地建筑在空间上和文化上的边缘性。

正如笔者上文所言，人物形象在《图像中国建筑史》的照片和测绘图中多是作为表现建筑尺度的比例尺而出现。但人物和场景的共同存在无疑使画面同时带有一种叙述性，而人物衣着风格的不同又为这种叙述性增添了一种时态上的差异。如上述“云南镇南县马鞍山井干构民居”图中正在劳作的土著居民形象表明了这座建筑仍在使用的，是一个有着悠久演变历史的建筑体系中的“活化石”，所以这个画面的叙述是“现在完成时”。而在佛光寺、独乐寺和华严寺等古代寺庙的测绘图中，我们看到的是身披袈裟肃立着的僧人形象。在佛教已经衰微、大多数佛教寺院已经破

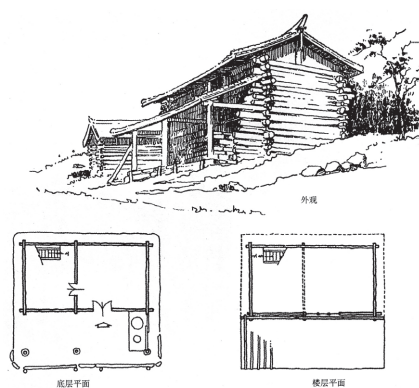


图14b: “云南镇南县(德霖按: 1954年之前为镇南县)马鞍山井干构式住宅”

败的20世纪30年代的中国，他们的存在令读者想到寺院建筑曾经香烟缭绕、经声不绝的历史过往，从而使画面的叙述带上了“过去时”。

与木构官式建筑的完美表现同样形成对比的是书中对石构或砖构建筑的绘画呈现。这些图纸记录了那些建筑因年代久远而残损的外观。如果说梁思成表现的木构官式建筑之美在于其结构的精密，云南民居之美在于其建构方式的古朴及与环境的协调关系，他表现的中国古代石构建筑之美则在于它们因年代久远而呈现的沧桑感或“建筑意”。

这些画面之中也有表现尺度的人物，有些就是根据田野考察工作照中的实景人物所绘（图15）。他们作为现代学者的形象表现出今人对历史过去的探究，这些表

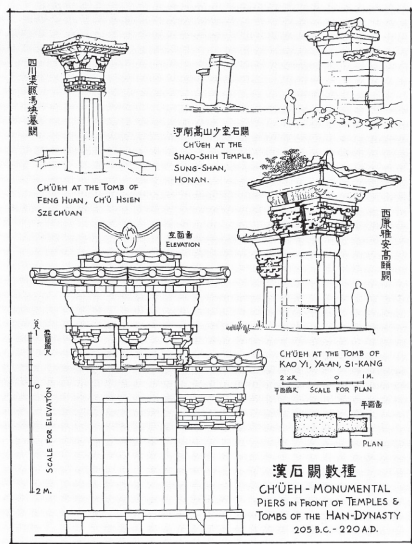


图 15a:《图像中国建筑史》图 12 “汉石阙数种”

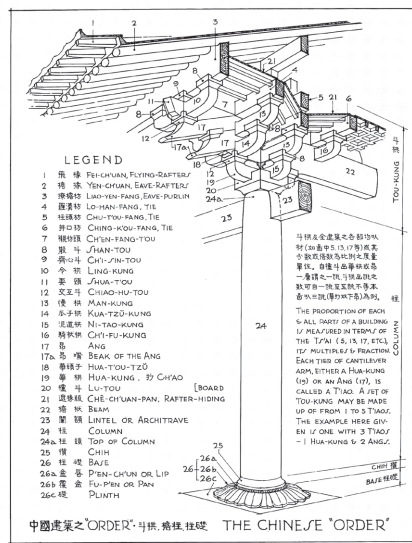


图 16:《图像中国建筑史》图 12 “中国建筑之ORDER”

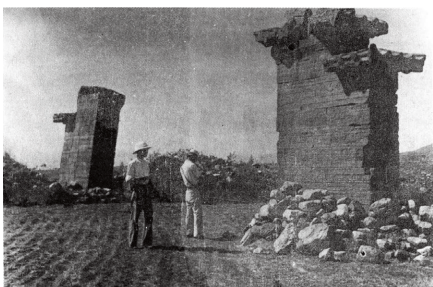


图 15b: 刘敦桢率陈明达(左) 赵正之(右) 考察少室石阙

现历史建筑的画面因此也获得了“现在时”。与上文介绍过的应县木塔底层斗拱、长清灵岩寺唐慧崇塔、佛光寺等有考察者影像的照片一样，这些学者或在仰观俯察，或在专心记录，或手端相机正在拍照，完成着自己对于记录和保护国家文化遗产的使命。这些图同时表明中国营造学社的现代建筑史家们正在实践着符合科学原理的现代史学的工作方法。梁思成在自己的《中国建筑史》一书的“绪论”中介绍自己的方法说：“本篇之作，乃本中国营造学社十余年来对于文献术书及实物遗迹互相参证之研究。”将文献研究与考古发现相结合就是 20 世纪中国新史学的开山人物王国维所提倡的“二重证据法”。^[36]

四、翻译、模型、渲染图与受众

《图像中国建筑史》中不同的表现

模式也暗示着梁思成所想象的不同读者群。如在书中梁思成为所有插图都做了中英双语的说明，这表明他意在使这本书能够国际化。笔者曾在另一篇论文中指出^[37]，在书中双语插图图 2 “中国建筑之 Order”中，他将英文标题与中文标题并列，但没有将“Order”一词翻译成中文。这种并置表明他将中国建筑中的斗拱与檐柱和柱础的组合等同为西方以希腊和罗马建筑为代表的古典传统中的“柱式”。正如他说：斗拱“在中国建筑上所占之地位，犹 Order 之于希腊罗马建筑；斗拱之变化，谓为中国建筑制度之变化，亦未尝不可，犹 Order 之影响欧洲建筑，至为重大。”^[38]林徽因也说：“以斗拱之一部分为全部建筑物权衡的基本单位，……这制度与欧洲文艺复兴以后以希腊罗马旧物作则所制定的 Order……极相类似。所以这用斗拱的构架，实是中国建筑真髓所在。”^[39]更值得注意的是，在翻译该图图例中的术语时，梁思成使用了意译和音译两种不同方式。对于关键的结构部件，如飞椽、屋檐椽、梁和柱，他使用了意译，而对于那些名称听起来甚至对中国人来说都很奇怪的辅助构件，如令拱、耍头和瓜子拱，他采用了音译。如此，他凸显了中国建筑结构的理性，同时又为中

国建筑作了辩护，即在西方读者面前掩盖它因传统工匠的口语化表达而显出的随意性和非理性（图 16）。^[40]

模型和渲染图更容易吸引非专业读者。据张十庆研究，中国建筑营造中使用模型和图，即“样”的历史可以追溯到 5—6 世纪的南北朝时期。它们是施工的依据，也是国家对于建筑营造进行管理和控制的一个重要方法与手段。^[41]20 世纪初，伴随着西方建筑设计手段的传入，它们在设计者和业主之间充当了更为普遍和重要的交流手段，如南京中山陵（1925—1931 年）和广州中山纪念堂（1926—1931 年）的设计材料中就有二者。但除此之外，它们还获得了一个新的功能，这就是向公众展示。如 1915 年在美国旧金山举办的巴拿马万国博览会中国就有 84 件木质宝塔模型参展^[42]，而 1936 年在上海举行的中国建筑展览会又有更多新旧建筑的模型和图纸参展。^[43]

展示功能的出现与四个背景有关：一是公民社会对于政府及社会组织建设进行监督，或政府及社会组织对于展示自己建设成果以赢得社会支持的需要；二是民族主义兴起对于宣传历史文化或政府及社会组织保护历史文化成就的需要；三是国际交往的扩大对于展示本国形象的需要；四是商业社会私人业主、建筑师和营造厂商对于自我宣传的需要。《图像中国建筑史》图 25b 蓟县独乐寺观音阁模型以及图 31c、31d 应县佛宫寺木塔渲染图和剖面图，30c 大同善化寺大雄宝殿立面渲染图，以及 68c 江苏吴县罗汉院双塔渲染图等的制作或绘制至少与上述前三个背景有关。作为对公众最为直观的再现方式，它们曾是中国营造学社为 1936 年 4 月在上海举办的第一届中国建筑展览会所做参展展品的一部分，而该展览的宗旨就是“藉以表扬中国建筑演化之象征与伟大，并以引起社会上对于中国建筑之认识与研究”^[44]。1937 年 2 月，中国营造学社还在北平举办历代建筑绘图照片模型展览会，展出 211 件作品，包括上述各渲染图和观音阁上下檐柱头铺作。^[45]

独乐寺观音阁是当时社会所知中国现存最早的木构建筑。它的模型大小为该建筑的 1/20，是中国营造学社“为普及营造知识起见”而精心制造的一件展品^[46]。该模型“楼分二层，可观内部，顶檐窗栏莫不毕肖。此模型制造工人数名，需时半年，共用木料千九百五十寸，铁钉十斤，膘胶八斤，木工一千二百九十工，雕工一百八十工，共用款一千六百元。现并计划于最近将来，举行展览会，将全部模型陈列，地点拟定北平图书馆”^[47]。

在中国建筑展览会上，这个模型是参观者进入博物馆后首先看到的展品之一（图 17）。有媒体对它详加介绍：

“堂的中央陈列着一具河北蓟县独乐寺观音阁的木质模型，玲珑精巧，足为此室生色不少。这模型本身高约一·五公尺，方约一公尺有余，底下装四个木脚，直立地上，离地亦约这模型本身高约一·五公尺。本体中空，俯身佝偻而入，可自底部仰窥内部的结构。阁分三层，每层四周都有窗格，可自由启闭。里面有短栏，并有扶梯曲折盘绕而上，直达顶部。顶中空，梁柱显然，雕刻均极精细，看了可知我国古建筑物之精神所寄。”^[48]

显然从实物到模型的转换已经改变了这座建筑的历史性——这件模型不再是真正代表中国建筑传统的“大木作”结构，而只是一件“小木作”制品，它原有的纪念性也让位于观赏性。不过这一转换又赋予这座建筑一种新的品质——虽然缩小的尺寸可能会使该建筑的“豪劲”效果有所降低，但在上述媒体记者的眼里，它却更显“玲珑精巧”^[49]，这种品质在中国，尤其是自明清以来一直被用来衡量小木装修和家具制造等手工艺的质量。毫无疑问，一般观众对这些模型的近距离观赏会进一步转化为他们对中国历史建筑构造工艺的赞叹，正如另一位记者看后自豪地说：“中国古代遗留之建筑物，其宏丽精密之构造，有非现代建筑家所可望其项背者。”^[50]

相比于展览会记者以俯视的视角拍



图 17a:《图像中国建筑史》图 25“河北蓟县独乐寺观音阁模型”

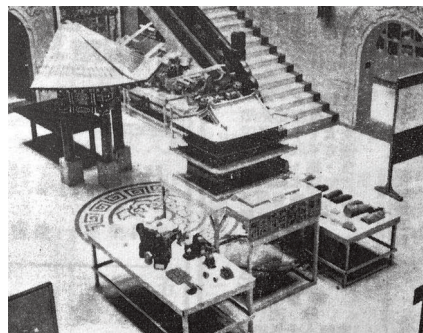


图 17b: 中国建筑展览会上的蓟县独乐寺观音阁模型，上海市博物馆，1936 年 4 月

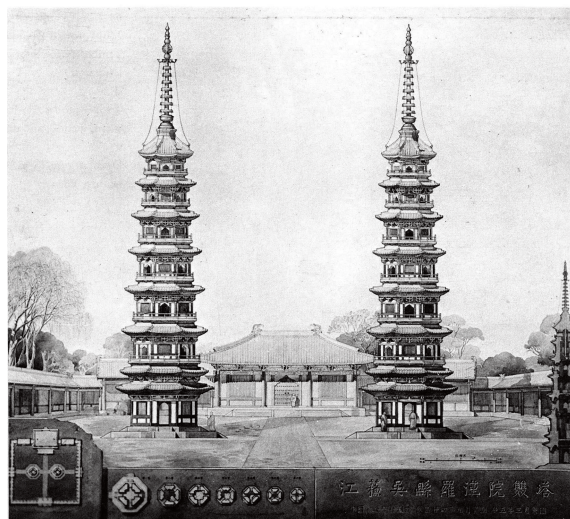


图 18:《图像中国建筑史》图 68c“江苏吴县罗汉院双塔渲染图”



图 19:“杭州开化寺六合塔复原状图”

摄的观音阁模型照片，《图像中国建筑史》中的该模型照片采用的是仰视视角。与梁思成拍摄的应县木塔底层斗拱照片相似，这一视角有助于观者认识这座辽代宏构“斗拱雄大”和“檐出如翼”的特点，进而想象它的豪劲气势。根据前引的报道可知，这也是展览会策展人在布置展品时刻意提供给观众的视角。

根据展览目录^[51]，《图像中国建筑史》图 30 善化寺大雄宝殿立面渲染图、图 31c 和 31d 山西应县佛宫寺释迦塔的立面和剖面渲染图、图 68c 江苏吴县罗汉院双塔渲染图（图 18）也曾在展览中展出。其中善化寺大雄宝殿、应县木塔剖面 and 吴县罗汉院双塔的渲染图都是彩色，它们的色彩效果当与杭州开化寺六合塔的复原渲染图（图 19）相似^[52]，后者曾在 1935 年 3 月出版的第 5 卷第 3 期《中国建筑学社汇刊》

发表，之后也在中国建筑展览会上展出。这些耗时的渲染图以其颇具摄影般的真实感和抒情性的景观效果重现了建筑物曾经具有的辉煌，无怪乎当时亦有媒体称它们为“复古图”^[53]。鉴于它们的风格与当时上海流行的擦笔水彩画月份牌非常接近，不难想象，许多参观者对它们都会心生入时和亲切之感。

然而，尽管这些图纸中的颜色在展览中对一般社会大众都会有非凡的吸引力，但在《图像中国建筑史》中它们与那些照片和测绘图相同，均以黑白效果呈现。不仅如此，梁思成在书中任何地方都没有讨论中国建筑的色彩特征。因此，西方读者只能看到中国建筑富有特色的造型、合乎逻辑的结构、具有代表性的类型，以及不断演变的风格，而不会注意到它们的多彩效果和繁复的装饰。

五、结语

在其 1932 年的报告《蓟县独乐寺观音阁山门考》中，梁思成指出：“近代学者治学之道，首重证据，以实物为理论之后盾，俗谚所谓‘百闻不如一见’，适合科学方法。艺术之鉴赏，就造形美术言，尤须重‘见’。读跋千篇，不如得原画一瞥，义固至显。秉斯旨以研究建筑，始庶几得其门径。”^[54]《图像中国建筑史》就是他为使中外读者们能“见”中国建筑而展示的视觉证据。

但上述结合历史语境的分析显示，梁思成希望读者从他的书中所“见”的“中国建筑”并非是一种不加取舍、忠实客观的“呈现”，而是经过他的主观选择和加工后的“再现”。这一再现包括中国建筑的结构性、与西方古典传统一致的“ORDER”以及它的风格演变过程，体现了他针对欧洲中心的话语有关中国建筑“彩饰”和“非历史性”偏见的回应，也是他作为一名具有强烈民族主义意识的中国学者对于本民族文化的捍卫。除此之外，他还希望读者们能了解中国学者们科学的工作方法，看到中国建筑遗存之美，即他和林徽因所称的“建筑意”，并见证他们的发现。

书中呈现了多种再现方式，包括摄影、测绘图、速写、模型和渲染图，它们是梁思成及其中国营造学社同道多年来为了研究和向公众展示而积累的材料。这些材料充分结合了美术考古的摄影技术、建筑学的制图技术（包括尺规作图、渲染和速写），以及更为直观和便于公众接受的模型制作技术和一些中英双语注释，体现了梁思成对专业审视与大众欣赏，甚至中外读者的兼顾。在《图像中国建筑史》一书中，这些材料汇聚成为一个有机整体，从多角度再现了中国建筑：它原有的辉煌，作为一个伟大传统它所具有的结构理性，它与西方古典建筑在设计原理上的相似性和平等性，它在近代遭遇的破坏，以及中国学者为抢救和复兴这一伟大艺术传统正在付出的积极努力。

[致谢：本文初稿“Mediating Evidence: LIANG Sicheng’s Representation of Ancient Chinese Architecture”曾在 2012 年美国亚洲研究联盟 (Association for Asian Studies) 年会 (Toronto, Mar. 15-18) 的第 216 专题组“Modern Media, Material Pasts: Photography and the ‘Object of Culture’ in Early 20th Century China”宣读。感谢主持人施纯琳 (Catherine Stuer) 博士的邀约、评议人 Richard K. Kent 教授的点评以及专题组成员 Shana J. Brown 博士和林伟正博士的反馈。此次修改，笔者承邓小燕老师将英文初稿译成中文，并得到蒋经国基金会支持，奚树祥先生惠赠的珍贵史料，林慧同学查找的重要文献，以及洪再新教授、王青云编审，以及卢求、吴耀东、李海清、李玉祥等道友或对初稿提出的修改意见，或提供的有关照相技术的指导。笔者在此一并申谢！]

注释

[1] 详见：费慰梅·作者后话 (赖德霖译) [M]// 费慰梅著·梁思成与林徽因，一对探索中国建筑史的伴侣，曲莹璞、关超等译，北京：中国文联出版社，1997：299-235。费慰梅在“致谢”中说：“(战后 1950 年代以来梁思成在清华大学的学生们) 在本书付印前的最后阶段曾给了我特殊帮助，特别是奚树祥、殷一和、傅熹年和他在北京中国建筑技术发展中心的同事孙增蕃等几位。本书书末的词汇表主要依靠他们四位的帮助；傅熹年和他的同事们提供了一些新的照片；奚树祥为编者注释绘制了示意图并提供了多方面的帮助。”见：梁思成著·梁从诫译·图像中国建筑史 [M]// 梁思成全集 (八)，北京：中国建筑工业出版社，2001：1。

[2] 如：Andrew F. Jones. Portable Monuments: Architectural Photography and the ‘Forms’ of Empire in Modern China [J]. East Asia Cultures Critique, 2010, 18 (3) : 599-631; 林伟正. 试读梁思成与中国营造学社在 1930、40 年代所拍摄的调研照片 [J]. 中国建筑史论汇刊, 2011 (4) : 315-336。

[3] 梁思成著·梁从诫译·图像中国建筑史 [M]// 梁思成全集 (八)，北京：中国建筑工业出版社，2001：17。

[4] James Fergusson. History of Indian and Eastern Architecture [M]. New York: Dodd, Mead & Company, 1891: 687.

[5] Banister Fletcher. A History of Architecture on the Comparative Method [M]. 6th ed. London: B. T. Batsford Ltd., 1921: 784.

[6] 林徽音 (林徽因). 论中国建筑之几个特征 [J]. 中国营造学社汇刊, 1932, 3 (1) : 163-179. 有关梁思成和林徽因中国建筑史写作所体现的民族主义思想，另详见拙文：赖德霖·梁思成、林徽因中国建筑史写作表微 [J]. (香港) 二十一世纪, 2001 (64) : 90-98.

[7] 如：Ernst Boerschmann. Chinesische Architektur [M]. Berlin: Wasmuth Verlag, 1925; Ernst Boerschmann. Baukunst und Landschaft in China. Eine Reise durch zwölf Provinzen [M]. Berlin: Wasmuth Verlag, 1926; 常盘大定、关野贞编著·支那佛教史迹 [M]. 支那佛教史迹研究会, 1925-1931; 常盘大定、关野贞编著·支那文化

史迹 [M]. 法藏馆, 1939-1941; 朱俊·金陵古迹图考 [M]. 上海：商务印书馆, 1936; 汤用彬等编·旧都文物略 [M]. 北平：北平市政府秘书处, 1935; 等等。

[8] 林徽因·绪论 [M]// 梁思成·清式营造则例. 北平：中国营造学社, 1934 年初版；北京：中国建筑工业出版社, 1981：3-17.

[9] 如梁思成用“檐出如翼，斗拱雄大” (168 页)、“伟大之斗拱，深远之檐出”形容独乐寺观音阁 (“蓟县独乐寺观音阁山门考”《梁思成全集 (一)》，168 页、193 页)，用“斗拱雄大，出檐深远”形容宝坻县广济寺三大士殿 (《梁思成全集 (一)》，256 页)，用“斗拱雄伟，檐出如翼”形容正定文庙大成殿 (《中国建筑史》，《梁思成全集 (四)》，105 页)。

[10] 梁思成称其“外檐下层似为金元样式，……斗拱雄伟，……大有唐代遗构之可能”，见：梁思成·中国建筑史 [M]// 梁思成全集 (三)，北京：中国建筑工业出版社，2001：66。

[11] 梁思成·山西应县佛宫寺释迦木塔 [M]// 梁思成全集 (十)，北京：中国建筑工业出版社，2007：10。

[12] 梁思成在书的“前言”中对莫宗江表示了谢意，并说：“他为本书绘制了大部分图版” (《梁思成全集 (八)》，17 页)。有关莫宗江对《图像中国建筑史》制图工作的贡献，还可参见：殷力欣、耿威·莫宗江先生古建筑测绘图考 (上) (中) (下) [M]// 金磊编·中国建筑文化遗产 (20、21、24 辑)，天津：天津大学出版社，2017：64-80；2018：80-95；2019：96-111。但笔者认为这些图一定符合梁思成的表现意图。此外，我不认可殷、耿文中有关一些照片拍摄者的判定，理由详见本文注释 [14]。

[13] 例如：图 24a 佛光寺远景照片中的文殊殿屋脊缺少图 39a 近景照中的残缺，说明是修缮之后所摄；图 24b 佛光寺大殿近景檐下钟的位置与梁思成在 1953 年发表的《记五台山佛光寺的建筑》一文配图中的位置不一致，说明也非他考察时所拍；图 25a 独乐寺观音阁照片显示的门窗完整，阶前花木和石狮均非考察报告照片中所有；图 26a 独乐寺山门照片与考察报告中的照片非同季所拍，且建筑和环境已经过清理。对照 1934 年 6 月《中国营造学社汇刊》第 4 卷第 3/4 期刊登的考察报告照片，图 30a 和 30f 显示的善化寺和普贤阁建筑已经过修缮。此外，图 31b 应县佛宫寺释迦塔照片左侧有电线杆和变压器；图 34b 正定隆兴寺摩尼殿前有对称种植的小树；图 35a 晋祠圣母殿照片右侧的柏树上挂有古树名牌；图 42a 大同善化寺三圣殿照片上有旅游介绍说明牌；图 49 长陵祫恩殿前的广场上有花盆和花池；图 50 社稷坛享殿门窗采用了玻璃；图 52 紫禁城保和殿重檐金柱上挂有旅游介绍说明牌；图 59 天坛照片中的远景有高层建筑；图 65a 西安大雁塔前景有小叶黄杨绿篱；图 68f 江苏吴县虎丘塔前景有众多身着 20 世纪 70—80 年代服装的游客；图 74 北京妙应寺白塔远景有高楼。这些细节表明各照片均为后人补拍。另外，图 27a、27b 义县奉国寺两张照片来自：关野贞、满洲义县奉国寺大雄宝殿 [J]. (日) 美术研究, 1933, 第二年第 14 号：37-49。

[14] 2012 年 5 月 7 日笔者拜访林洙老师并请教梁思成先生所用相机信息。据告某年中国历史博物馆拟举办有关中国杰出科学家的展览，向她征集梁先生生前科研用具。林老师提供了相机，但之后展览未果，相机也

未退回，故无法告知相关确切信息。

[15] 本研究采用的相机视角计算公式为：水平

方向视角， $\alpha_h = 2 \arctan \frac{h}{2f}$ ；垂直方向视角， $\alpha_v = 2 \arctan \frac{v}{2f}$ ；对角线方向视角， $\alpha_d = 2 \arctan \frac{d}{2f}$ 。其中 h, v, d 为胶片水平、垂直和对角线尺寸， f 为相机焦距（见 <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%A6%96%E8%A7%92>）。根据鲍希曼、梁思成和刘敦桢三人几乎站于同一位置分别拍摄的曲阜大成殿照片分析，鲍希曼所用相机水平视角为 46° ，而梁思成和刘敦桢的分别为 40° 和 30° 。依上述公式计算，鲍所用120相机（胶片宽度60cm），镜头焦距为70mm，梁和刘同样用120相机，但镜头焦距分别为80mm和110mm。

[16] 2012年5月27日笔者曾通过李清兄向刘敦桢先生哲嗣刘叙杰教授请教刘敦桢先生所用相机信息，获知1950—1960年代刘先生曾使用过一台德国产“禄来福来”（Rolleiflex）120照相机，属公家财产。2021年10月13日再次通过海清兄请教刘敦桢先生文孙刘圻教授，得知这台相机已经不在，所以无法提供有关镜头焦距的信息。

[17] 梁思成. 记五台山佛光寺的建筑[J]. 文物参考资料, 1953 (5, 6) : 76-89, 91, 93-121.

[18] 这一细节不见于《图像中国建筑史》图24b，在《梁思成全集（四）》“记五台山佛光寺的建筑”一文的配图中也遭裁剪。

[19] 另外5张分别是：1张林徽因站在梯子之上测绘院内经幢，1张她在殿内与寺院功德主宁公遇塑像合影，1张她在殿内仰视一尊菩萨像，1张她蹲在佛光寺祖师塔上檐，1张她与莫宗江并带一名村童在考察佛光寺后山唐代墓塔。

[20] 巫鸿. 聚焦：摄影在中国[M]. 北京：中国民族摄影艺术出版社，2017：190.

[21] 徐苏斌. 日本对中国城市与建筑的研究[M]. 北京：中国水利水电出版社，1999：111-120. 按：书中111页第14行“1936年”当为“1931年”之误。

[22] 日本伊东忠太博士讲演[J]. 中国营造学社汇刊, 1930, 1 (2) : 1-11.

[23] 耿云志主编. 胡适遗稿及秘藏书信·第29卷[M]. 合肥：黄山书社，1994：387.

[24] [日]关野贞著，吴鲁强译，刘敦桢译注. 日本古代建筑物之保存[J]. 中国营造学社汇刊, 1932, 3 (3) : 101-123; 王军. 五台山佛光寺发现记——谨以此文纪念佛光寺发现80周年并献给梁思成先生诞辰116周年[J]. 建筑学报, 2017 (6) : 14-21.

[25] Liang Ssu-ch' eng. China's Oldest Wooden Structure[J]. Asia Magazine, July, 1941: 384-387; 梁思成. 英若聪译. 中国最古老的木构建筑[M]// 梁思成全集（三）. 北京：中国建筑工业出版社，2001：361-367.

[26] 同上。

[27] 营造学社调查组发现唐代建筑寺院，梁思成由五台佛光寺报告[N]. 北平晨报, 1937-7-9: 第5版.

[28] 梁思成. 林徽因. 平郊建筑杂录[J]. 中国营造学社汇刊, 1932, 3 (4) : 98-111.

[29] Anthony Vidler. Troubles in Theory II: Picturesque to Postmodernism[J]. The Architectural Review, Jan., 2012: 78-83.

[30] Allison Lee Palmer. Historical Dictionary of Romantic

Art and Architecture[M]. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2008: 105.

[31] 如目前中文搜索引擎中常见的例子有《宣和画谱·王维》所形容：“维善画，尤精山水……其思致高远，初未见于丹青，时时诗篇中已有画意。”（金）元好问《祖唐臣所藏楞轩画册》诗之二：“牧笛无声画意工，水村烟景绿杨风。”（明）袁宏道《入盘山》诗：“分明真山子，的的有画意。”

[32] 参见：Richard K. Kent. Early Twentieth-Century Art Photography in China: Adopting, Domesticating, and Embracing the Foreign[J]. Trans-Asia Photography Review, 2013, 3 (2) : 34. (<https://quod.lib.umich.edu/t/tap/797573.0003.204?view=text;rgn=main>).

[33] 梁思成著. 梁从诫译. 图像中国建筑史[M]// 梁思成全集（八）. 北京：中国建筑工业出版社，2001：17.

[34] 喜龙仁在该书的图版目录中注明该图为日本画家吉川灵华（Kikkawa Reikwa）描绘。

[35] 林徽因，梁思成. 晋汾古建筑预查纪略[J]. 中国营造学社汇刊, 1935, 5 (3) : 12-67.

[36] 梁思成. 中国建筑史[M]// 梁思成全集（四）. 北京：中国建筑工业出版社，2001：15.

[37] Delin Lai. Idealizing a Chinese Style: Rethinking Early Writings on Chinese Architecture and the Design of the National Central Museum in Nanjing[J]. Journal of the Society of the Architectural Historians, 2014, 73 (1) : 69-99.

[38] 梁思成. 蓟县独乐寺观音阁山门考[J]. 中国营造学社汇刊, 1932, 3 (2) : 1-92.

[39] 林徽因. 结论[M]// 梁思成. 清式营造则例. 北平：中国营造学社，1934年初版北京中国建筑工业出版社，1981：3-17.

[40] 有趣的是，西方学者如夏南悉（Nancy S. Steinhardt）在介绍中国古代建筑构件名称时有很多加注了意译。如“瓜子拱”（melon arm），令棋（order arm），耍头（mocking head）等。见：Nancy S. Steinhardt. Liao Architecture[M]. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997: 175.

[41] 详见：张十庆. 古代营建技术中的“样”、“造”、“作”[M]// 张复合主编. 建筑史论文集（第15辑）. 北京：清华大学出版社，2002：37-41.

[42] Collection of China's pagodas: achieved by the Siccawei Catholic Mission, Industrial School, near Shanghai, to the World's Panama Pacific Exposition, 1915[Z]. Shanghai: publisher not identified, 1915? (奚树祥先生旧藏，2021年捐赠清华大学建筑学院图书馆).

[43] 中国建筑展览会出品一览[J]. 中国建筑展览会会刊, 1936 (4) : 1-9.

[44] 本会筹备经过[J]. 中国建筑展览会会刊, 1936-4 (1) : 1.

[45] 中国营造学社在平举办展览会[N]. 天津：大公报, 1937-2-2: 第2张第6版. 据报道：“绘图中之释迦塔，原为山西应县之辽代建筑物，此图由莫宗江绘线，并由林徽因莫宗江设色，其次则为山西大同辽中叶建筑之善化寺正殿正面立面图，亦由林徽因莫宗江分别设色绘线。”

[46] 本社纪事[J]. 中国营造学社汇刊, 1935, 5 (3) : 156.

[47] 中国营造学社调查各地古代建筑[N]. 时事新报, 1935-8-12: 第一张第3版.

[48] 圣祥. 中国建筑展览会一瞥[J]. 京沪杭甬铁路日

刊, 1936 (1572) : 114-117.

[49] 另有记者用“工细”描述这件模型。见：雨. 中国建筑展览会[N]. 申报（本埠增刊），1936-4-13: 第2版.

[50] 中国建筑展览会[J]. 中华（上海），1936 (42) : 13.

[51] 中国建筑展览会出品一览[J]. 中国建筑展览会会刊, 1936-4 (1) : 6.

[52] 梁思成. 杭州六和塔复原计划[J]. 中国营造学社汇刊, 1935, 5 (3) : 彩图.

[53] 中国建筑展览会明晨开幕，展览八日[N]. 上海：大公报, 1936-4-11: 第2张第6版; 消息：中国建筑展览会：会场及展览场一瞥[J]. 新北辰, 1936, 2 (5) : 517-519.

[54] 梁思成. 蓟县独乐寺观音阁山门考[J]. 中国营造学社汇刊, 1932, 3 (2) : 1-90.

图片来源

图3a: 林洙. 梁思成、林徽因与我[M]. 北京：中国青年出版社，2011：173.

图3b: 林洙. 叩开鲁班的大门[M]. 北京：中国建筑工业出版社，1995：84.

图4a: 底图鲍照来源：Ernst Boerschmann. *Chinesische Architektur*[M]. Berlin: Wasmuth Verlag, 1925: Taf. 100.

图4c: 刘敦桢全集（十）[M]. 北京：中国建筑工业出版社，2007：252.

图5a: 梁思成全集（一）[M]. 北京：中国建筑工业出版社，2001：250.

图6a: 梁思成全集（四）[M]. 北京：中国建筑工业出版社，2001：371.

图6c: [J]. 文物参考资料, 1953 (5) : 76.

图6d: 梁思成. 记五台山佛光寺建筑[J]. 中国营造学社汇刊, 1944, 7 (1) : 45.

[55] 图8: 耿云志主编. 胡适遗稿及秘藏书信·第29卷[M]. 合肥：黄山书社，1994：387.

图9b: 梁思成全集（九）[M]. 北京：中国建筑工业出版社，2001：93.

图10: 梁思成全集（九）[M]. 北京：中国建筑工业出版社，2001：92.

图12a: Osvald Sirén. A History of Early Chinese Art[M]. 1930: Plate 111.

图14b: 刘敦桢全集（七）[M]. 北京：中国建筑工业出版社，2007：32.

图15b: 林洙. 叩开鲁班的大门[M]. 北京：中国建筑工业出版社，1995：79.

图17b: 叶誉虎（按：即叶公绰）等发起举办中国建筑展览会[J]. 北洋画报, 1936, 28 (1388) : 2.

图19: [J]. 中国营造学社汇刊, 1935, 5 (3) .

其余图片均来自《图像中国建筑史》一书。