

11



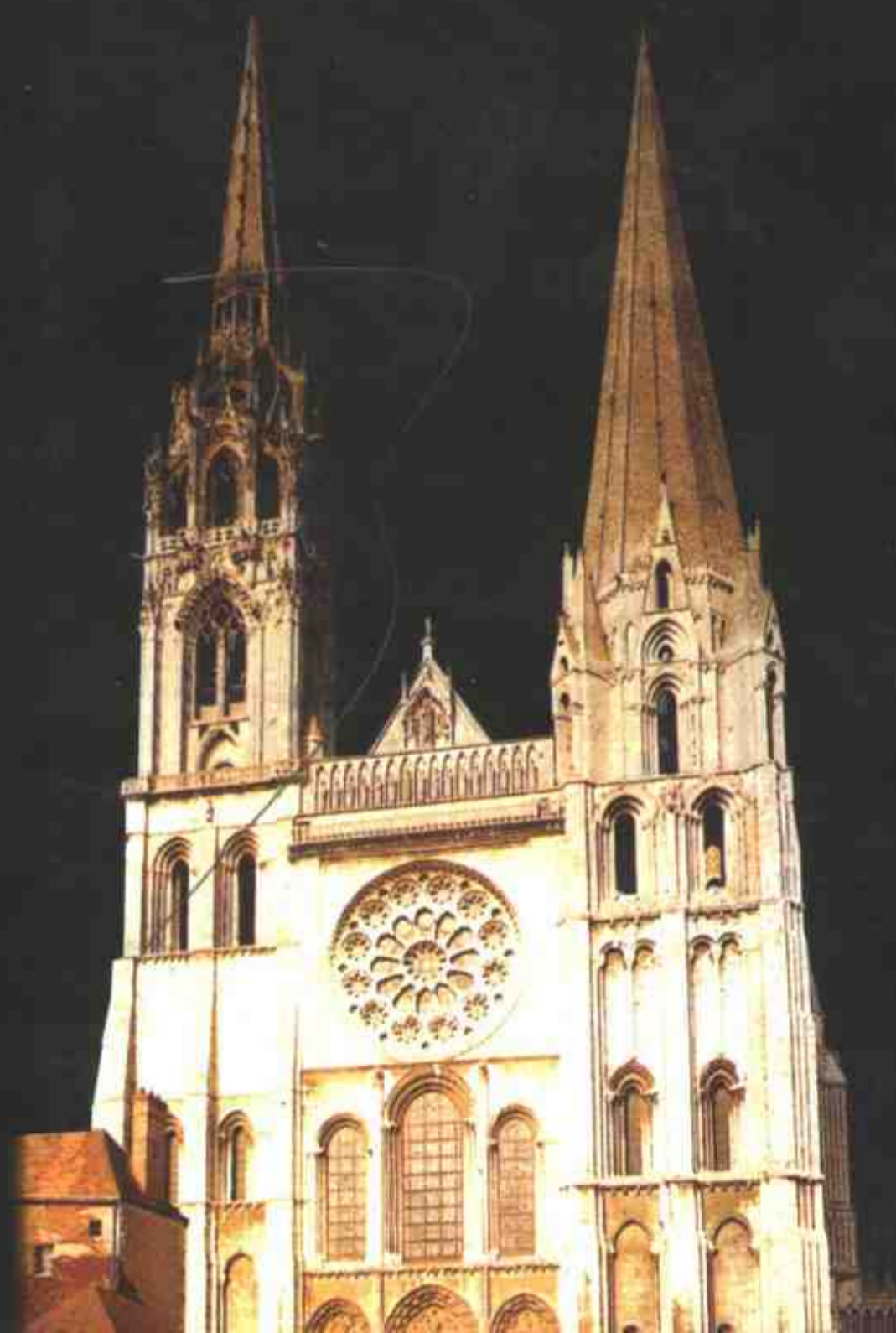
——传统中国与中世纪西方
建筑的文化阐释

东西方的 建筑空间

——建筑师文萃

JIAN ZHU SHI WEN CUI

王贵祥 著



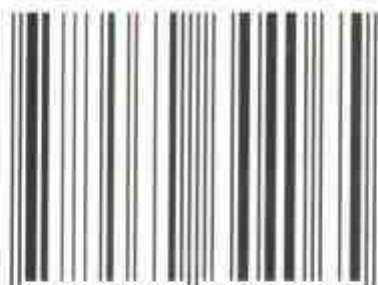
百花文艺出版社

BAIHUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE

这是一篇基于泛文化比较研究基础之上的
有关历史建筑空间理论方面的探索性文字
尽管其中涉及了许多不同的背景性文化的内容
但是笔者的初衷仍然是试图通过这些与建筑空间的观念与形式
有所关联的种种文化现象
探讨不同文化背景下建筑空间生成与发展的种种动因
以期发现造成不同文化间建筑的相同与不同的空间形式的内在原因
从而为这种空间形式及其演变方式因文化而异的现象找到一种可能的诠释



ISBN 7-5306-4406-8



9 787530 644065 >

ISBN 7-5306-4406-8

G·735 定价：45.00 元



东西方的 建筑空间

——传统中国与中世纪西方建筑的文化阐释

王贵祥 著



百花文艺出版社
BAIHUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE



图书在版编目(CIP)数据

东西方的建筑空间:传统中国与中世纪西方建筑的文化阐释 / 王贵祥著. — 天津:百花文艺出版社, 2006.1
ISBN 7-5306-4406-8

I. 东… II. 王… III. 建筑艺术—对比研究—中国、西方国家—中世纪 IV. TU-8

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第148795号

百花文艺出版社出版发行

地址:天津市和平区西康路35号

邮编:300051

e-mail: bhpubl@public.tpt.tj.cn

<http://www.bhpubl.com.cn>

发行部电话:(022)23332651 邮购部电话:(022)27116746

全国新华书店经销

河北省三河市宏达印刷有限公司印刷

※

开本 787 × 1092 毫米 1/16 印张 25.75 插页 5 字数 370 千字

2006年4月第1版 2006年4月第1次印刷

印数:1—6000册 定价:45.00元

再版序言

这是一篇写于十余年前的文字，其基本的架构是笔者于二十世纪八十年代末在英国爱丁堡大学做访问学者时，在阅读了大量西方建筑历史与文化著述，并聆听了爱丁堡大学建筑学院教授威尔逊先生的一系列讲座后，结合自己在中国传统建筑方面的研究积累而写作的，最初是一个英文稿，回到国内后，又在清华大学加以进一步的研读，在导师吴焕加先生的指导下，重新用中文撰写而成。

撰写这样一篇文字的初步动因大约有两个，一个是笔者在阅读中发现，许多西方建筑史论著作，其基本的思路是欧洲中心论的，即欧洲是世界建筑的中心，欧洲建筑是建筑历史的主流，其它文化中的建筑，都是建筑史上的旁枝左杈，是“非历史”的，这对于一个从事中国建筑史研究的人来说，莫过于是说，我们毕一生精力所从事的研究，不过是一些旁门左道的事情；另外一个，是二十世纪八十年代的文化氛围中，充斥了一种对于中国数千年历史与文化的否定气氛，这样一种否定，细究其原因，大概与五四以来对于中国文化所持的基本态度不无关联。似乎数千年的中国传统文化，应当为中国近代的落后挨打负上全部的责任。这显然也是我们所不能够接受的。

正是出于一种为中国文化与传统正名的思想，在英国研读的时候，我选择了中西建筑文化比较研究这一较为困难的领域，另外的原因也在于，导师威尔逊先生恰好对世界范围内的传统建筑与文化有着很深的造诣，他的麾下汇聚了来自许多国家和中国大陆及台湾的建筑历史方面的研究生与进修人员，其中不乏后来在学术上颇有造诣的学者。这样一个有着浓郁学术氛围的环境，对于自己的思考是颇有助益的。

当然,这是一个荆棘丛生的研究道路。对于中国与西方这样两个伟大文明的建筑历史做一个比较,哪怕是最为基础性的比较,都只会是十分宏观而粗线条的。因为,其中每一种文化的建筑中,都蕴含了极其丰富的历史与文化内涵。正因为如此,在一开始的讨论中,我就将西方建筑限定在中世纪基督教建筑这一狭窄的范围之内,同时,也相应的将中国传统建筑的陈述,限定在以儒教为背景的明堂及其衍生建筑和以佛教为主的宗教建筑上,因为这三支建筑历史脉络,都是各自独立发展,并受到了各自历史与文化深刻影响的建筑。

我们都知道,西方历史上,建筑的发展受到强烈的理性因素的左右,从古罗马的维特鲁威到文艺复兴的阿尔伯蒂,然后,一脉相承地发展到了现代西方建筑。这是一个理性成份十分浓厚的建筑文化体系。对于西方文艺复兴以来的建筑,如果不对西方建筑理论史上这些重要学者的富于理性色彩的理论思考加以联系,是不可能真正触及到其内在的发展脉络的。但是,西方中世纪的情况就大不相同了。中世纪的西方,占主导地位的是基督教神学,上帝是世界万物的主宰,人们的思维中充满了对超自然力的迷惑、恐惧与敬畏,这一时期的建筑,在很大程度上,还不是建筑师个人或主观思维的产物,而是由一系列符号性的文化象征所限定了的东西。即使是在文艺复兴以后,一种对于教堂建筑之平面或立面的宗教象征性探索也远没有停止。

相应的情况是,数千年来的传统中国建筑,虽然也有儒家实用理性的内在品质蕴含其中,但基本的文化传承却并不那么理性。古代中国人对于建筑的认识,虽然也兼顾使用与舒适,但基本的建筑思考,却被牢牢地限定在传统思维的框架之内,如将建筑与宇宙的图式加以契合,使建筑充分体现儒家礼制的规范,建筑的选址受制于由超自然力所左右的风水理念,建筑中充满了大量象征性符号,而其建筑空间的基本构成,也与传统中国文化中的方位象征图式密不可分。同一时期的佛教建筑,无论是汉地佛教、藏传佛教,还是南传佛教,都没有摆脱受到宗教性超自然力信仰的左右,其情况与欧洲中世纪的十分相像。

换句话说，西方中世纪建筑与传统中国受到儒教影响的建筑及佛教建筑，都不是一些由十分个性化的建筑师经过理性思考而创作的建筑作品，真正创造这些建筑的是积年弥久的文化传承本身，是传统思维中的种种象征性追求的驱动。这样一些建筑与世界上许多曾经深陷宗教迷惘与朦胧中的传统建筑一样，其基本的内在动因，是寻求与超自然力的契合与交通。而正是这种未经人类理性雕琢的传统建筑文化，才最深刻地反映了各自文化中最深层次的思维习惯，从而也最深刻地体现了各自的文化特点。而恰恰是在这一层面上，世界上绝大多数的文化，是站立在同一个起跑线上的，这就使得所谓西方中心论或中国传统文化落后论变得不值一驳了。

当然，文化的交流，乃至文化的混同是一个进步而且是一个不同文化间互利的进步，当今世界的全球化趋势，正是朝着这一方向迈进的，东方人从西方人那里学到的东西和西方人从东方人那里学到的东西，都汇聚在为人类创造福祉的现代文明之中了。但是，毋庸讳言的是，这同时也是一种悲哀。我们不可以想像，在若干年之后，在这个小小的星球上，就只存在有一种文化，一种充满科学与理性的文化，一种排斥所有传统与历史的文化，充斥在世界的各个角落，人们操着同样的语言，用着同样的器皿，住着同样的房屋，有着同样的行为举止。这将会使得这个世界变得多么单调而枯燥。其实，我们现在已经感觉到了这种单调与枯燥带给我们的精神压抑。

事实上，在西方的学术传统中，在文艺复兴之前的一个时期中，主要的建筑著述，都是围绕某种对于宗教象征之阐释的思路展开的，文艺复兴之后，建筑理论思考重归理性的轨道，但是，仍然有一些学者试图在建筑与宇宙图式，建筑与宗教神学之间寻求某种关联。启蒙运动以来，这样的声音渐渐被湮没在世界性的理性大合唱中。但是，二十世纪以来，随着人们对文化哲学与符号学研究的兴趣日益浓厚，一种重新探索各自文化传统中的奥秘及其与早期宗教思维之关联的研究也悄然兴起。二十世纪五十年代以来，西方建筑史论著中，出现了不少这一类的著作。

中国建筑史的研究，其主流的和基本的方向无疑应该是一种基于技术与艺术层面上的理性与科学的探索。因而，对中国建筑之结构、构造、造型及装饰的研究，还远没有到应该终止的时候。但是，科学研究的精髓应该在于探索新的未知的领域，从这样一个角度讲，本书的这一研究，其原初的目标之一，恰恰就是想摆脱颇受西方话语影响的人云亦云的状态，进入这样一个未知的领域，在这种研究中，比较只是一种手段，其目的是进一步加深对古代中国建筑的理解与认识。这是一个不同于以往的基于技术与艺术层面上的理解与认识，或许，可能是一个可以从更深刻层面上揭示古代中国建筑之文化内涵的理解与认识。

当然，这仅仅是一个开始，而且，是一个十分粗浅而不完备的开始。许多问题仅仅是提了出来，并没有来得及加以深入的阐释，一些问题的结论，可能还有待商榷。但任何事物总是需要一个开端的。笔者真诚地希望，围绕传统中国建筑之内在文化象征及发展动因的研究，会愈来愈引起人们的关注，并从而引发出一些具有拓展性的研究成果。此外，对于一般读者来说，这是一次中西方建筑历史与文化之旅。读者从中或能够得到某种启发，对传统建筑产生更为浓厚的兴趣与关注，则是笔者衷心的所愿。

感谢百花文艺出版社对这本小书的再版。这使得在现代社会中西方强势话语下的这一为中国传统建筑文化而呐喊的孱弱的声音，能够再一次引发学界同道的思考。即使这思考是批判性的，只要能够由此而加深对传统中国建筑与中世纪西方建筑之间内在本质的了解，也足令笔者感到欣慰了。

2005年11月10日

引言

这是一篇基于泛文化比较研究基础之上的有关历史建筑空间理论方面的探索性文字,尽管其中涉及了许多不同的背景性文化的内容,但是,笔者的初衷仍然是试图通过这些与建筑空间的观念与形式有所关联的种种文化现象,探讨不同文化背景下,建筑空间生成与发展的种种动因,以期发现造成不同文化间建筑的相同与不同的空间形式的内在原因,从而为这种空间形式及其演变方式因文化而异的现象,找到一种可能的诠释。

就历史文化而言,在世界文明史上,大约有四种文化体系,具有比较广泛与深远的影响。一种是基于环地中海地区的古代埃及、古代希伯来以及古代希腊与罗马文化基础之上的犹太-基督教文化体系;一种是基于古代西亚特别是阿拉伯半岛与波斯文化基础之上,并受到希腊罗马文化影响的犹太-伊斯兰教文化体系;一种是基于古代南亚次大陆主要是印度文化基础之上的佛教-印度教文化体系;另一种是基于古代东土华夏及西域包括印度、波斯等文化基础之上的儒教-道教-佛教文化体系。这第一种就是我们常说的西方文化,第四种即是我们熟知的中国文化,这是两个截然异趣但又平行发展的文化,也是本文所重点关注的两种文化。

关于位处欧亚大陆两端的中国文化与西方文化的平行发展,原本就是一个十分引人入胜的研究课题,也是一个久已被一些西方学者所关注的问题。这两种文化间所存在的令人惊异的平行性,首先可以从中西方的历史发展阶段中得到印证。

当中国人处于上古三代的时候,西方人也沉浸在由爱琴文化及周围一些先进文明所包围的襁褓之中。中国的春秋战国时代与西方的希腊时期,不仅在时间上恰相吻合,而且同是一些城邦或诸侯小国的战乱纷争,也同是一个哲人辈出、文化奠基的时代。欧洲人的罗马帝国与中国的秦汉帝国,也处于大致相同的时代,并且创造了同样灿烂的文化。同是在公元之初,罗马帝国与中华帝国都各自面对了一个外来的宗教——来自西亚的基督教与来自印度的佛教,只是罗马人在几经周折之后终于将基督教宣布为“国教”,而中国人却提出了“罢黜百家,独尊

儒术”的国策,并逐渐将外来的佛教放在了与中国固有的儒学及后来渐起的道教大略同等的地位。

随之而来的是,古代社会大陆两端的这两个大帝国都遇到了来自游牧部落的蛮族入侵,东西罗马的并与南北朝的对立,也是一个颇为相近的现象。八世纪前后的隋唐帝国的统一与西欧的所谓“神圣罗马帝国”的表面上的一致也并行了一段时间。十一世纪之后,西方渐渐萌生了民族国家,中国也渐渐稳定了大一统的局面。此后的发展道路上,中西方渐渐发生了较大的歧异,但十六世纪西方文艺复兴的兴起,与中国明代的一度经济繁荣,文化昌盛,也如同时悬挂着的两盏历史明灯,光耀一时。

在相当长的一个历史时期里,位于欧亚大陆两端的中国人与欧洲人,彼此间仅有一些隐约的支离破碎的消息往来,直到十七世纪与十八世纪间,随着来华传教士的活动,处于清王朝时代的中国人开始知道一些外面的情况,有关中国的一些情况也渐渐地被欧洲人所了解。

大约在十七世纪时,欧洲的一些学者与贵族们就注意到了不同文明之间的巨大差异,并对远在世界另一端的中国文化表现出了较大的兴趣。如莱布尼茨、沃尔弗以及勃兰登堡—普鲁士的腓特烈一世、腓特烈大帝等。他们对中国的哲学、政治、艺术、伦理与文学等都有关心。在1693年时,勃兰登堡—普鲁士甚至还采用了中国的文官制度。见《德国哲学家论中国·前言》秦家懿编译生活·读书·新知三联书店1993年北京。十八世纪后期至十九世纪初,一些诗人与哲学家也将目光转向中国,这其中有著名的歌德、席勒等人。这一时代的西方人,对中国文化充满了颂扬与肯定。

十九世纪至二十世纪间,事情发生了较大的变化。欧洲中心论的思想,一度在西方占到了主导地位。德国历史哲学家斯宾格勒1880~1936在他所著的《西方的没落》一书中,开始将世界历史上存在的文明归纳为埃及文化、巴比伦文化、印度文化、中国文化、古典文化、阿拉伯文化、墨西哥文化以及西方文化等八种不同的类型。但是,尽管斯宾格勒不主张欧洲中心论,却认为上述八种文化中,除去西方文化之外的其它七种都已经死亡,只剩下一些无历史无生气的存在。而二十世纪著名英国历史哲学家汤因比则将历史上存在过的文明,分为了21种有时又分为26种之多。但是,他继承了斯宾格勒的衣钵。虽然在表面上他也反对欧洲中心论并认为各种文明“在价值上是相等的”,却认为现存的五种文明中,有四

种正在走向死亡,只有西方基督教文明仍然保持着“创造性的活力”。齐世荣:《德意志中心论是比较文化形态学的比较结果——评〈西方的没落〉》见《西方的没落》商务印书馆1995年北京

与文化形态学方面的比较研究同时开展的是建筑历史方面的比较性探索。早在十七世纪末与十八世纪初,由维也纳巴洛克建筑师爱尔拉奇撰写的第一部带比较性的世界建筑历史专著《历史建筑概况——古代与现代各国最著名建筑综览》中,就将埃及、中国与伊斯兰的建筑,第一次展现在欧洲人面前。但是,到了十九世纪末二十世纪初,由著名英国建筑历史学家弗莱切尔编著的世界建筑历史专著《比较的建筑历史》中,却有了明显的欧洲中心论的影子。在弗氏著作的早期版本中,一直有一棵颇具争议的“建筑之树”。在这棵树上,从埃及、希腊、罗马到中世纪、文艺复兴、直到现代,形成一个以欧洲建筑历史为主干的树干,中国建筑、印度建筑、日本建筑、伊斯兰建筑、南美建筑等,都不过是这棵历史之树的旁枝左杈,并被打入“非历史建筑”的另册。

然而,历史的真实是怎样的呢?难道世界文明的发展历史,真是围绕着欧洲文化这根“树干”去旋转的吗?欧洲以外的其它许多曾经一度辉煌过的文化,难道都是一些原本不名一文的东西吗?建筑作为一种文化现象,究竟是依据了怎样的力量,才逐渐形成各自文化的千姿百态?又是怎样才达到了各自历史的灿烂辉煌?这些都会令治文明史、艺术史及建筑历史的学人们萦绕心怀的问题。

事实上,如果不带文化偏见的话,从一些很基本的材料就可以清楚地看到,世界文明的诸种形式,都是各自独立地发展起来并相互影响相互渗透的。在文明的早期,各种不同的文化形式都走了十分相近的路,例如,都产生过类似的原始空间观念,有类似的神话空间表述形式,有相近的关于空间的巫术礼仪形式甚至有十分接近的建筑空间表达形式。随着文明的发展,由于文化与宗教的背景不同,不同文化间在基本的空间模式观念上,在基本空间图式及原型空间的选择上,在空间轴线取向及主导方位确定上,在宇宙模式观念的形成上,在神圣空间的性质与内涵方面,渐渐发生了歧异。如此,便发生了空间观念上与空间形式上的种种差异。

正是基于如上的分析,我们从上述四种主要文明的其中两种——以犹太-基督教体系为主的西方文化与以儒教-道教-佛教体系为主的中国文化出发并将其放在一个更广阔的背景层面上,进行比较分析,力

求找出两者间各自的历史建筑空间之形成与发展的相同与不同之处并探求其中可能蕴含着的内在规律。

为了便于分析，我们将研究范围主要限定在西方中世纪的基督教建筑与时间大略相当的中国的儒教与佛教建筑方面。当然，基于对中国建筑的特殊性的认识，我们将中国建筑的时间跨度做了适当的延展，同时，也因分析的需要，而将一部分笔墨移向与中国佛教建筑有较多关联的印度文化方面。但这样做并不意味着是将印度文化与中国文化和西方文化同时进行比较分析。因为，没有相当的理论及文史的功力，是不可能对这样三个庞大而复杂的历史文明，同时进行比较研究的。何况，印度文化的扑朔迷离与语言上的巨大障碍使得这一可能变得更加渺茫。即使在中西建筑的比较分析中，笔者也未能涉及所有的领域，如中国建筑空间中受道家思想影响的方面，就囿于篇幅与资料占有有限，而没有充分触及。而对西方建筑，笔者更是将之限定在一个十分确定的范围之内。

建筑历史作为一门学科，在西方已经有了二百多年的历史。西方建筑史学是随着启蒙运动与理性崛起并伴随着地理大发现与殖民扩张而逐渐形成的。早期的西方建筑史学是艺术史学的一个分支并与在近代兴起的考古科学密切相关。而在中国这样一个具有十分强烈的历史意识的国度里，关于建筑之历史的学术兴趣，可能在更早的时代里就曾经出现过。中国历史上有过不少以历史上某一时代的城市与建筑为主要题材的记述性著作，如北魏的《洛阳伽蓝记》、唐代的《两京新记》及唐《酉阳杂俎》中的《寺塔记》、宋代的《东京梦华录》、清代的《历代宅京记》等等。然而，现代意义上的建筑历史研究，在中国还仅有不足百年的历史。

在中国的建筑历史研究中，最初主要着力于从历史文献中发掘建筑发展的历史脉络，随着欧风西渐，以梁思成、刘敦桢先生为代表的学界前辈们渐渐将西方考古科学与逻辑推理的方法引入了建筑历史研究，从而建立了现代中国建筑历史科学的体系，使中国建筑史学逐渐成为一个独立的具有深厚学术内涵的学科体系并使之在世界建筑史学领域中占有了一席之地。

经过半个多世纪以来的几代人的努力，中国建筑史学已经形成了一个相当完备的学科体系，在中国古代建筑史、中国近代建筑史、中国城市史、中国园林史、中国民居研究、中国少数民族建筑史等多个方面，

取得了长足的进展并在科学技术史、建筑艺术史、美术史、中西建筑比较研究、中日建筑比较研究、中国与东南亚建筑比较研究,古代中国与西域建筑文化交流等多个方面取得了丰硕的研究成果。

由目前的学科发展来看,建筑历史研究已经渗透到许多不同的领域。例如,在考古学、历史科学、美学、艺术史、美术史、文化史、城市史、科学技术史、宗教史、民族史、神话学、人类文化学、跨文化比较研究、文物建筑保护科学以及图像学、历史-解释学、心理学、符号学、现象学、艺术发生学等许多不同的甚至十分玄奥的学科领域中都有人从事或涉及到建筑历史学科的研究。还有更多的从事科学普及事业的人们,把建筑的历史与文化繁荣和民族振兴联系在一起。

然而,在相当一段时间里,人们的研究兴趣主要放在历史建筑之“是什么”方面,大量的建筑测绘图录、建筑考察报告、关于建筑的历史沿革分析以及建筑发展历史的论述都属于这一方面。关于这一方面的研究,还在进一步深入中,还有许多未曾涉足的领域。围绕这一方面的研究,还需要一批学者相当一段时间的努力。近年来,从一些新的角度或应用新的文献与考古资料,对中国建筑历史做进一步的系统整理与阐发是国内建筑史学界的大事。

此外,随着学术思想的进一步放开,学术氛围的进一步活跃,在国外学术发展趋势的影响下,关于历史建筑之“为什么”方面的研究也正在日益展开。比如,关于建筑之“意义”的研究、关于空间的“质”的研究、关于空间“场所”的研究、关于空间“路径”与“终点”的研究等方面,已经逐渐渗入中国建筑历史学科之中。在近年来兴起的“风水”热中,特别是那些最初在“风水”研究领域披荆斩棘的拓荒者们也多是在力求解决历史建筑及其环境之“为什么”方面的问题。

目前,关于建筑之“为什么”方面的问题,还只是一个刚刚开始展开的研究领域,对于这一领域的整体的面貌与近期的发展,还很难得出一个完整的结论。一般地说,在这一领域中,人们最关注的主要是建筑中所内涵的“意义” Meaning 问题,如挪威建筑历史与理论学家诺伯格·舒尔茨 C. Norberg-Schulz 关于建筑的意义研究,是中国建筑界所熟知的事情。他的笔端触及到古埃及、古罗马、中世纪基督教以及近代与现代的建筑,其着眼点在于建筑之意义内涵的一般性规律的探索。

当然,对古罗马建筑的穹顶、对伊斯兰建筑的造型、对印度神庙建筑、对中国藏传佛教喇嘛塔、对中国园林的山水空间等一些独到而特殊

的方面，所内蕴之意义的研究，在国外学术界也有人进行了专题的研究。研究建筑之象征性内涵，不仅仅涉及建筑的“意义”问题，也触及建筑发生学与解释学方面的问题，诸如建筑的起源与发展的历史及其解释等等。在这方面的对中国建筑之内在的象征性及意义的研究还刚刚在起步阶段。

从事东西方建筑的比较研究也往往是着眼于东方与西方建筑之间各自生成的内在原因方面。例如：何以西方建筑以石结构为主，而东方建筑，特别是中国与日本的建筑以木结构为主；何以西方建筑多追求大体量的形体与空间，而东方建筑仅仅追求适度的空间与体量，如此等等的问题，如果细究起来，仍然与建筑的意义与象征性等一般性的问题有所关联。而这一方面的研究，在中国也正在兴起之中。

其实，这一方面的研究并不是孤立进行的。在近一个世纪以来的艺术史研究以及人类文化学、神话学、宗教学研究，早已有人对历史上的诸多艺术作品中所内涵的意义与象征性，进行了广泛与深入的研究。在艺术领域中，这一研究还渐渐衍生出一个新的学科领域——图像学领域，即对某一艺术作品图像中所内涵的意义的研究。这是“一门以历史—解释学为基础进行论证的科学并把它的任务建立在对艺术品进行全面的文化—科学的解释上。”贡布里希：《象征的图像·序》中文版编者序杨思梁·范景中。霍格韦尔夫G.J.Hoogewerff定义说：“图像学关心艺术品的延伸甚于艺术品的素材，它旨在理解表现在或隐藏于造型形式中的象征意义、教义意义和神秘意义。”同上。在现代西方艺术史学领域，作为历史—解释学意义上的图像学已经成为一个占统治地位的分支。

事实上，艺术史学领域的图像学研究，是与现代哲学的发展分不开的。如德国现代哲学家恩斯特·卡西尔Ernst Cassirer的研究，就对艺术史产生了深刻的影响。美国艺术史家潘诺夫斯基E.Panofsky在对图像学下定义时，曾经指出：“这就是一般意义上所说的‘文化征象史’或是恩斯特·卡西尔所说的文化符号象征史。”在这一学科领域中，“艺术史学者必须尽可能多地运用与他所认为的某件艺术品或某组艺术品的内涵意义相关的文化史料，来检验他认为自己是自己所注意的该艺术品的内涵意义。”潘诺夫斯基还特别指出：“正是在寻求内在涵义或内容时，人文科学的各学科在一个平等的水平上汇合，而不是相互充当女仆。”出处同上。建筑历史科学，作为艺术史学的一个分支学科，必然会受到艺术史学发展的影响。上面谈到的对于建筑的象征性与意义的探索，归根到底，大

约也属于艺术史学中的图像学的领域，因而也可以归属为一门以历史—解释学为基础进行论证的学科。也许正是在这一领域中，建筑历史科学与艺术史学以及其它相关的人文科学的各个学科之间，有可能得以在一个平等的水平上汇合。从这一角度上讲，关于建筑之“为什么”的研究，较之关于建筑“是什么”的研究，在整个学科领域中，应该有着同等重要的意义与迫切性。

本文在内容上，大致分为三个部分：第一部分主要着眼于原始空间观念的源起与形成，各种文化中所内蕴的抽象的建筑空间图式以及建筑空间因文化而异或者说建筑空间图式的文化抉择的可能原因。这一部分涉及了较多神话学、人类文化学、原始巫术及宗教文化等方面的内容。当然，也涉及了神话与建筑空间的形而上、宗教宇宙模式、不同文化中所尊崇的神秘图形及其空间意义等内容。这一部分大约可以归入建筑发生学的范畴。

第二部分是分析的方式对基督教、中国佛教及儒教建筑的基本状况及演进的历史进行了描述。这一部分立足于建筑历史的发展，却又不同于一般建筑历史的研究。对其历史轮廓线的描述主要落墨于不同文化之宗教建筑空间的形成与演进方面。在这一部分中，将中世纪西方基督教建筑、中古时代的中国佛教建筑及由儒教思想所确定的中国天子起居、礼拜与布政的空间，作为三个各自独立的体系，着重分析这三种建筑的基本的空间形态及其演变过程。这一部分还主要属于建筑历史学的范畴，只是换了一个不同的角度而已。

第三部分是本文所探求的一个重点，以期在前两个部分的基础上，尝试着找出上述三种建筑空间体系各自的本质性特征及其发展的内在动因，从而为三者间所存在的，基于各自的文化背景而形成的空间形态及其发展趋势的相同与不同之处，找出一种合乎逻辑的可能解释。因而可以将之归为历史—解释学与文化比较学的范畴之中。

将研究的重点放在中国建筑与西方建筑方面，还不仅仅因为我们对于这两个建筑体系，较之对于其它建筑体系更为熟悉一些，更重要的是，在我们所了解的文化形态中，中国文化与西方文化是彼此能够分庭抗礼，而又各具个性特征的最具典型意义的两种文化。从一定意义上来说，人类未来的生存与发展，在很大程度上取决于中国文化与西方文化的恰当地结合，关于这一点似乎已经在世界范围内的一些不同的学科领域中取得了共识。

比利时著名科学家、诺贝尔奖金获得者伊·普里戈金Ilya Prigogine曾经说过：“近代科学的起点确实是在十七世纪，即伽利略、牛顿和莱布尼茨的时代，但这同时也是欧洲面对中国文明与之相争的时代，中国文明具有了不起的技术实践，中国文明对人类、社会与自然之间的关系有着深刻的理解。”伊·普里戈金、伊·斯唐热：《从混沌到有序——人与自然的新对话》中文版序言 曾庆宏·沈小峰译 普里戈金在他的研究中，总是把中国文化与西方文化放在天平的两边来进行分析，说明了他对这两大文化的同样重视。

伊·普里戈金还推测说：“也许我们最终能够把西方的传统带着它对实验和定量表述的强调与中国的传统带着它那自发的自组织的世界观结合起来。”出处同上第57页如我们所知道的，伊·普里戈金所从事的研究，是在为由于人类与自然之间日渐加深的矛盾而陷入困境的现代西方文明，寻找解救的良方，而他所追求的正是“把动力学与热力学、物理学与生物学、自然科学与人文科学、西方文化传统与中国文化传统结合起来，在一个更高的基础上建立人与自然的新的联盟”出处同上译者序。如果在这一点上，我们与伊氏的见解有相近之处，则基于上述这一目标，我们所进行的关于中国与西方的历史建筑空间的比较研究，就不仅仅是建筑领域内的纯学术性探讨而是具有了更为深刻与现实的意义。

目 录

1 再版序言

1 引言

上篇:空间图式及其文化抉择

3 第一章 原初的空间

3 第一节 空间的启蒙

8 第二节 神话与空间

11 第三节 巫术与空间

21 第二章 数与抽象空间图式

21 第一节 神圣数字及其空间图式

35 第二节 空间图式的文化抉择

47 第三节 空间指向与主导方位

54 第三章 宗教宇宙模式

54 第一节 空间的形而上

59 1.宇宙中心

60 2.宇宙之柱

63 3.天梯

- 64 第二节 河图·洛书·曼荼罗·圣十字架
- 64 1. 十字崇拜
- 68 2. 曼荼罗
- 70 3. 河图·洛书
- 77 第三节 宗教宇宙模式
- 78 1. 基督教宇宙模式
- 81 2. 佛教宇宙模式
- 83 3. 儒教宇宙模式

中篇：中世纪上帝·佛·天子的殿堂

- 87 第四章 中世纪基督教教堂建筑
- 87 第一节 从所罗门圣殿到基督教堂
- 87 1. 摩西圣幕与所罗门圣殿
- 90 2. 穿越通往至圣所的帷幔
- 94 第二节 前君士坦丁时期
- 94 墓窟、圣祠与初期基督教建筑
- 97 第三节 从君士坦丁到查士丁尼
- 97 1. 巴西利卡——会众的空间
- 101 2. 陵庙、洗礼堂与集中式教堂
- 105 第四节 加洛林与奥托时期
- 105 1. 东西相对的半圆室
- 110 2. 西部结构的形成
- 112 第五节 罗马风基督教建筑
- 112 1. 环绕圣坛与歌坛的发展

115	2.十字交叉口上的塔楼
119	第六节 哥特式基督教堂
119	1.光轮中的基督
126	2.空间的“金字塔”
129	第五章 中国中古时代的佛教建筑
130	第一节 窣堵坡与汉魏塔寺
130	1.窣堵坡·菩提树·中国佛塔
136	2.以塔为中心的汉魏佛寺
143	第二节 毗诃罗与北朝石窟
143	1.佛法初弘时期的僧团修习之所
148	2.中国北朝的石窟寺
155	第三节 净土世界与隋唐伽蓝
155	1.佛经与壁画中的净土世界
161	2.理想空间与现实建筑的相互映促
166	第四节 即心即佛与宋元禅境
167	1.百丈清规与唐宋禅林
170	2.渐趋定式的元明禅寺
173	第五节 佛国宇宙与明清藏庙
174	1.藏传密教·喇嘛塔·金刚宝座塔
177	2.象征佛国宇宙的藏密伽蓝
180	第六章 中国天子起居·祀拜·布政的空间
180	第一节 争讼千古的三代明堂
190	第二节 秦汉通天术

- 198 第三节 通天屋·汉魏灵台·南朝十二间殿
 206 第四节 “我自作古”的隋唐明堂
 214 第五节 宋明堂·元大明殿·明清大享礼

下篇：东西方的建筑空间

- 231 第七章 空间的性质与意义
 231 第一节 天启空间与原型建筑
 239 第二节 圣域与精神空间
 248 第三节 胎藏与种子空间
 260 第四节 风水与气空间
- 280 第八章 空间的扩张与组合
 280 第一节 密室·中胎·四柱间
 294 第二节 封闭与开敞的空间
 300 第三节 逻各斯及其空间张力
 313 第四节 由体量撑大的空间
 321 第五节 “大壮”与“适形”的空间
- 336 第九章 空间的组织及其序列化
 336 第一节 力场及其空间组织作用
 346 第二节 功能主义·纪念性·修道院规则
 354 第三节 Cell 的空间特征与作用
 360 第四节 聚集与空间的阵列性
 370 第五节 天地和合与宇宙秩序
- 388 参考资料 文献 书目

上篇：

空间图式及其文化抉择

人类总是用某种如我们前面所一直试图指明的方式，
将他们自己的建筑物，
同宇宙的或超自然的原型结合在一起。

——A.K.库马拉斯瓦米《论文集》第一辑第426页

我们在各种传统社会的房屋、
茅舍或营帐结合中所看到的也是这种宇宙论象征符号，
甚至在最古老和最“原始的”社会的房屋结构中也仍复如是。

——M.埃利亚德《神秘主义、巫术与文化风尚》宋立道·鲁奇译第31页

第一章 原初的空间

人类原初阶段，很可能是从太阳的东起西落中逐步意识到外在世界的包括方位与上下在内的基本空间形式的，广泛存在于各民族文化中的基于太阳崇拜、生殖崇拜之上的早期神话与原始巫术，隐蕴了人类对于外在空间感觉的最初冲动。

第一节 空间的启蒙

人类历史的大约百分之九十九的时间是在原始的蒙昧与洪荒时代度过的。有文字记载的历史不过是短暂的一瞬。对人类建筑空间的理解与认识，大约不能不对人类原初时代的空间意识的形成与发展有所了解。

人类文化的原初阶段，有如一个人的幼稚年代，对于环绕自身的外在空间的认识与理解处于一种混沌与朦胧的状态。在一个相当漫长的时期内，原始人不清楚自己的所在，不理解何以所载，何以所复，没有空间方位的概念，没有上下左右的区分，人们赖以栖身的巢穴或岩洞也只是一个直觉的存在。

原始人对外在空间的最早感觉是从对外在自然现象的观察与理解中获得的。首先，给以原始人最深刻印象的，恐怕就是太阳的朝起夕落。在战战兢兢中度过漫长暗夜的原始先民，总是对黎明的曙光，充满了企盼之情。詹·弗雷泽对世界上诸多原始民族的每日“呼唤”太阳，为太阳助热以及为太阳献祭的悲壮场面的记述，足以体现原始人的这种心境。

原始民族甚至还曾想过用网来捕捉太阳，以防止它的每日流逝。据弗雷泽的描述，秘鲁安第斯山脉有一处关隘，两旁是两座对峙的山头，上面各矗立着一座已塌毁的塔，有铁钩嵌在它们的墙上，这是美洲原始民族为在两塔之间拉

起一张大网以捉住太阳而设立的。中国神话中“夸父逐日”的故事，在观念上，与这种捕捉太阳的企图，不无相似之处。

当然，原始人对太阳更多的还是敬畏与崇拜。在世界上各个民族的早期文化中都不程度地存在着太阳崇拜的痕迹。具泰勒的记述，哈得逊湾的印第安人酋长们，每日以吸三次烟来向初升的太阳致敬。苏族印第安人，则向初升的太阳贡献卡留麦Calumet印第安人的一种烟袋，一点燃它，在部落首领的帐篷里就迅速地向太阳奉献美味的野禽，作为祭品。在墨西哥的神庙里，人们日复一日地用吹喇叭，熏香，从祭司的耳朵上挤几滴血并奉献鹌鹑作为牺牲，来迎接初升的太阳。

古希腊人相信太阳是驾着一架马车横越天空的，以太阳为其主神的罗得岛人，一年一度献给太阳以一辆车与四匹马并将这些车马投进海里以便太阳使用。埃及人则认为太阳是乘坐小舟在世界的上界与下界巡游的，埃及法老的葬仪就是这种太阳由上界至下界巡游的过程的摹仿。太阳崇拜的痕迹甚至在基督教中也能够看到，这主要表现在两个方面，一是在教堂礼仪中，面向东方；二是保留了大量被基督教容许或者完全接受下来的太阳节，这些节日中，最为重要的就是基督诞日，即每年的12月25日。这本是西历的冬至日，是古罗马宗教中太阳神的诞日。

中国早期文化中，太阳崇拜的现象也十分明显。只是值得注意的是，中国人的太阳崇拜往往与月亮崇拜结合在一起。在仰韶文化的原始彩陶上，常绘有日月纹饰。内蒙古狼山原始岩画中，绘有日月星辰的原始天空图，突出地表现了日神与月神的形象。伏羲、女娲手持日、月的形象，在汉代石刻中，时有发现。马王堆汉墓帛画的上方就对称地布置着太阳及其象征——鸟，和月亮及其象征——蟾的形象。根据最近的研究，有的学者甚至认为，中国上古神话中的黄帝、炎帝、伏羲氏等，其实都是太阳神的代名词。见下页图1

太阳崇拜的结果，使人们对太阳升起的东方与太阳沉沦的西方这两个空间方位，逐渐有了深刻的印象，“那个太阳没人的领域，对早在蒙昧状态中的人来说就是西方的冥国，太阳升起的领域被描写为具有比较愉快色彩的神的东方寓所”《原始文化》第847页。因此，“从太古时代起，关于具有光明和温暖、生命、幸福和光荣的思想之东方观念的联想，深深地植根于宗教信仰之中，而关于黑暗和寒冷，死亡和毁灭的概念总是跟关于西方的观念结合在一起”。出处同上 见下页图1

正是基于这种观察，最早的两个空间方位概念就在原始人的观念中逐渐形成。东与西作为两个极具特征的方位极点，给原始人以十分深刻的印象。这一点对中国人而言，恐怕更为突出，由中国人传沿至今的以“东西”指陈万物的

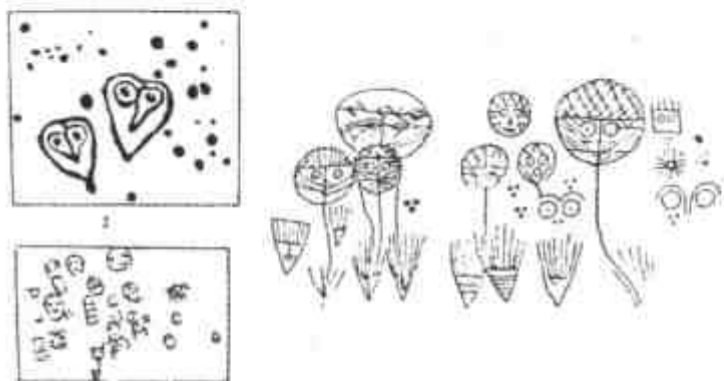
说法中,就可以对此略窥一二。

除了东方与西方之外,在漫长的原始生活中,在无数次的原始祭仪中,人们还深刻地感觉到了上和下两个空间方位的存在。

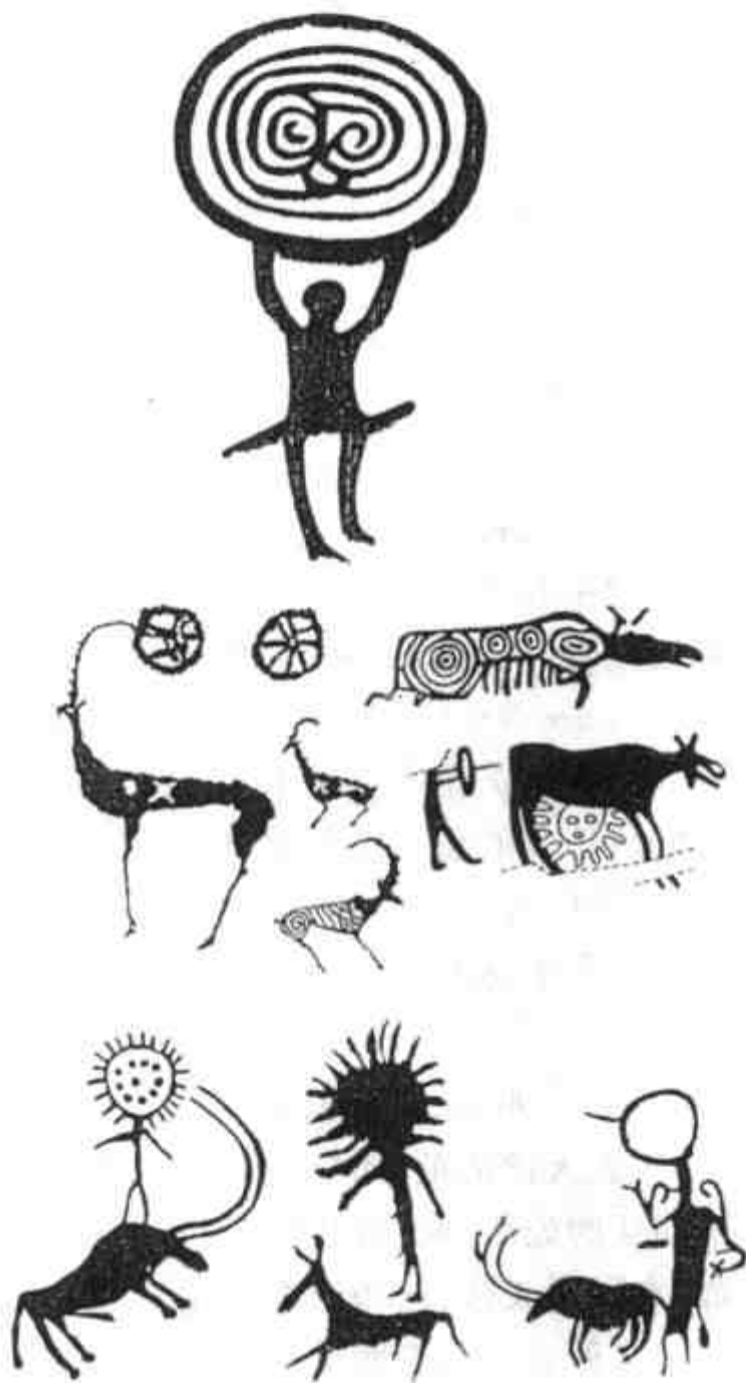
原始人对上和下的理解,最初可能也与太阳的起落有关。人们首先把太阳想像成为一只可以飞越空中的鸟,如远古中国人想像太阳为三足鸟。然后,原始人又从直接的观察中,想像其常常栖息在树梢上。中国神话中的神树——东方的扶桑与西方的若木,就是为太阳鸟起落之时栖息用的。古埃及则造了高耸的方尖碑,供太阳临时驻足而用。渐渐地人们又把太阳的行为拟人化,想像着太阳是乘着马车或坐着小舟跨越天空和穿越地下的。

从多少次的仰首观察与虔心祀拜中,人们于诚惶诚恐中感觉到了“上”的存在,又从多少次哀婉地望着太阳西沉,人们想像到了黑暗与阴冷的下界。上和下这两个空间方位,便渐渐地在人们的观念中固定下来。在世界诸文化中普遍存在的原始树崇拜与原始山崇拜,既是基于上述这一观念,又进一步强化了这一观念。

每一种早期文化中都存在有一座或几座神山,山上是诸



内蒙古狼山原始岩画中的太阳崇拜
自《神灵与祭祀》



西伯利亚等地原始岩画中的太阳崇拜
自“The Sun in Myth and Art”

图1 原始岩画中的太阳崇拜

神的世界。古希腊的奥林匹斯山、古印度的弥卢山、佛教文化中的须弥山以及古代中国的昆仑山都是具有这种性质的神山。这一方面是出于早期人类对高接人云的山峰的充满疑惑的直接观察,另一方面也出于某种原始思维的联想。在这种观察与想像中,人们开始意识到一个高居于人类生活环境之上的空间方位的存在。这一空间方位渐渐与“上”或“天”等观念联系在一起,同时也与太阳、月亮、山巅、树梢、雷电、雨雪、神明等自然与超自然的现象与力量联系在一起。

同样,人们从太阳西沉,人死后葬于地下以及幽邃的天然地下洞穴等,又渐渐地形成了与“上”相对应的“下”的概念。恰如东方与西方的不同质一样,在人们的观念中,上方与下方也不同质。上与光明和神灵相联属,下则与黑暗和鬼魅相联属。

原始树崇拜与原始山崇拜的形成原因是多方面的。首先人们将高耸的山峰与树冠和上界相联系,认为那树冠与山巅之中,可能就是神明与精灵的居所。同时,人们想像着,是高耸的神树与神山支撑着上界的天宇。

这种想像由神树或神山支撑天幕的神话意识,在许多早期文化中都曾存在。在有些神话中,这种意识还与创世神话相联属。在波利尼西亚神话中,正是天神兰吉与地神帕帕的儿子——森林之神塔涅·玛古塔向众神建议,将紧紧贴在一起的天神与地神分开,“最好让他们分离开,让天神高高地在我们上面,而让地神躺在我们脚下”。也正是这位森林之神,最后奋力用自己的手掌和臂膀将天地分开,“他用头牢牢地顶住了大地母亲,并把脚向上蹬起,顶住了天父”。
转引自《原始神话》第324页

而在弗雷泽所反复印证的在古代欧洲广泛存在的橡树崇拜中,还把橡树同他们所信仰的至上神如希腊的宙斯,罗马的朱庇特,日耳曼的道纳尔、瑟纳尔、托尔,斯拉夫的彼隆等联系在一起。这些神都兼有天神、雨神与雷神等神格。

据詹堇鑫的研究,中国商周时代,已将“上下”的观念运用于占卜之中。商代卜辞中,多次出现用“上下”代表天神地祇的辞例,如:“又祭祀动词于上下”乙2594,“上下弗若,不我其受又佑”前5.22.2,“上下肇王疾”乙8069等。周人也以“上下”代表天神地祇,如《小宗伯》:“祷祠于上下神示祇。”周人想像有一个类似人王朝廷的处所,叫“帝廷”《扶筮》、“帝所”《叔夷钟》、“上”等等。从商代以来,用“上帝”来称谓天帝,已经约定俗成。《神灵与祭祀》第48页

这种对上与下两个空间方位的理解和强调,又在早期人类的思维中,渐渐固化了一个包含上下两极的竖直方向的空间概念。这也是两个互相对峙的空间方位。上方代表着与光明相联属的神界与天宇,下方则代表着与黑暗相联属的鬼域与地狱。

与方位观念相联属的原始崇拜现象,不仅仅限于太阳崇拜,生殖崇拜也是一个在原始时代广为存在的可能影响早期人类方位观念的崇拜形式。西方原始陶器中的女神,以突出其凸显的腹部与乳房,表现其生殖与繁育的能力。据赵国华的研究,中国人的生殖崇拜,在仰韶文化的半坡遗址的鱼纹彩陶及半坡人的“鱼祭”仪式中已可看到。春秋时老子的《道德经》中,其实隐含着很深奥的生殖崇拜的内容,老子所云:“谷神不死,是谓元牝;元牝之门,是谓天地根”老子《道德经》第6章就透露出这一方面的消息。而印度文化中,所蕴藉的生殖崇拜的内涵,则可以从印度教与佛教的诸多方面显露出来。

原始生殖崇拜的祀拜对象,多是一根象征男根的石柱或木柱或是一个象征女阴的洞穴或器物,在中国文化中,尤其是中国西南一些少数民族文化中,还以葫芦崇拜的形式来表征对繁殖母体的尊崇。赵国华认为,中国原始彩陶中的鱼纹或印度古文化的莲花都是女阴的象征物,因而也是人类早期生殖崇拜的对象之一。而男根柱或女阴穴,在空间定位上,往往与中央相联属。这也许与这种崇拜礼仪中,将被崇拜物置于中间,祀拜者环绕其外举行仪式有关。据研究,半坡遗址“鱼祭”场地的中央,往往布置以五条鱼为代表的象征女阴的被祀拜物。这一方面反映了,原始人已经开始萌发“中央”的方位概念,另一方面,似乎也暗示着原始人对人类本体的意识,已经开始萌芽。

由东西与上下这样两个相互交叉的方位观念所组成的空间概念,在某些人类早期文化中,开始形成一些简单的宇宙模式概念。如波利尼西亚人所认为的,由垂直矗立的森林之神,分开天地,支撑天宇,拟人化的“天父”与“地母”,可能被理解成,呈人体状沿着纵长方向延伸的空间形式。类似的神话空间概念,见于古代埃及。古埃及神话中的天空女神努特与地神盖布,原本是紧紧拥抱在一起的,是空气之神舒,奉太阳神拉之命,插入紧密连接在一起的天地之间,猛力将他们分开,将努特向上推举,高擎双臂将其支撑。古埃及绘画《舒把努特天和盖布地分开》图中,布满星辰的天神努特是一个伸长的人的形体,盖布横卧其下,舒则立于其间,高擎双手。图形中所展示的空间,可以理解为,仅仅显示了东与西和上与下两组空间方位的组合,这也许就是古埃及人或波利尼西亚人所能理解的宇宙的空间形式。

古印度的原人创世说中,世界是由称为“原人”的最早的巨人,通过献祭和肢解来实现的。原人的名称为“布尔夏”。有趣的是,在《黎俱吠陀》中描写布尔夏的产生之时,对东方与西方做了着意的强调:“毗罗吉遍照由他产生,布尔夏复由毗罗吉产生。他一生出来便展开,在东方前方及西方后方,超越这大地。转引自《神话学》第203页”原人布尔夏向东方与西方延展的身体与古埃及天神努特的

身体一样,体现了两个方位的线状的空间模式。这种线状延展的,包含东西两个方位或者再加上上下两个方位的空间模式,恐怕反映了原始先民们基于太阳崇拜的对外在空间的最早认知。而对中央方位的朦胧感觉,以及将宇宙理解为浑圆如卵状的形式,则从另外一个方面,反映了原始人基于生殖崇拜的原初的空间意识。

第二节 神话与空间

由如上的分析,我们可以初步地感觉到,早期人类对于空间的原初意识与原始崇拜有所关联。一般民族的种种原始崇拜,往往以口传为碑的神话形式流传下来。因而,对神话的考察与辨析或许能对我们了解早期人类的空间意识有所帮助。而在广为流传的各种神话中,又尤以各民族的创世神话与初民们空间观念的形成之间关系最密切。

正如我们所知道的,在创世神话中,往往蕴藉着原始初民们对外在的宇宙空间模式的一些最初的猜想。诸多神话中所透露出的早期人类对于宇宙生成方式的理解可以分成如下几种类型:一,世界生于卵;二,世界由初人原人的身体或被众神所殛杀的某类人灵体的尸骸演化而成;三,世界由种种自然客体摹拟的诸神相继出生而形成;四,世界由创世神逐一缔造而成。

芬兰创世神话中,世界是由小鸟卵破裂而成的:“破蛋的下面一层,变成了坚实的地面;破蛋的上面一层,变成了穹隆的高天。上面的一层蛋黄,变成了辉煌的太阳;上面的一层蛋白,变成了光明的月亮;蛋里面斑驳的一切,变成了天上的星星;蛋里面黝黑的一切,变成了空中的浮云。”芬兰《卡勒瓦拉》引自《神话学》第235页类似的神话创世说,在澳大利亚与非洲土著人的神话中,也都存在。

在印度尼西亚、美洲印第安人、太平洋岛屿以及印度的部分神话中,世界由初人的身体创造而成,而创世的初人是由原始卵中破壳而出的。印度之创造神毗首羯磨、生主、大梵天等都是生于卵。印度神话中,对“塔巴斯”,即体,亦即卵中孵化之体或胚胎,在创世中的作用尤其给予了强调,这与后来的印度文化中对“种子”观念的重视,不无关联。如上面所谈到的,在印度的原人创世说中,世界还是由称为“原人”的最早的巨人——布尔夏,通过献祭与肢解来实现的。

由被众神所殛杀的拟人灵体的尸骸创造世界的神话,是由以人为牺牲的献祭作为原型的。古代巴比伦神话中,恩利尔与马尔都克殛杀女性灵体提亚玛特,分解其尸,上半造天宇和星辰,下半造大地与动植物。在古代印度神话中,诸神以巨灵普鲁沙献作祭品等等都是这一方面的例证。

三国以来渐次出现在中国典籍中的神话创世故事“盘古开天地”,与印度

的普鲁沙有相似之处。盘古生于混沌如鸡卵的太古时代。随着盘古的日渐生长,世界渐由盘古的身体发肤形成。由盘古故事始见于佛教初传入中国后的三国时代,且其创世过程,与普鲁沙生于卵中,以其身体作为祭品创造世界的神话创世说十分相近,两者之间似有某种传沿关系。

希腊神话中,世界的生成,和诸神的结合与生育相联系。古希伯来神话中,世界的创立,则源之于上帝的“语言”。上帝用了六天时间,依序创造了世界万物,“到第七日,上帝造物的工已经完毕,就在第七日歇了他一切的工,安息了。上帝赐福给第七日,定为圣日”。《旧约·创世记》

从这些不同类型的创世神话中,我们可以看出,在原始初民的想像中,环绕人类之外的宇宙的基本空间模式,或如一个卵形的结构;或如一个人体的各个部分的构成;抑或可能是由万能的上帝,按照自己的意愿,创造出一种秩序化的理想的形式。可以猜想,无论由卵,或由类人灵体生成的世界都与原始人对卵或人体的神秘的生育与生长的力量的不解与崇拜,有所关联。也与原始初民,在无数次的献祭仪式中,将作为祭品的牺牲包括人体的各个部分,与所为之奉献的诸自然神自然万物之间,逐渐建立的某种神秘的一一对应关系有关。正是这一次又一次的献祭仪式,使人体的各个部分,与世界万物之间,建立了一种神秘的契合。

需要特别指出的是,在西方基督教的宇宙观念中,基于古希伯来宗教的,由上帝的语言所创造的世界,也与人体的形式有所关联。在基督教看来,世界的构成有如一个人体,上帝是世界的头脑或灵魂,万物的存在是世界的身体或实体,世界是一个头脑灵魂与身体实体的统一的整合。作为一种相当成熟的世界构成观念,基督教的宇宙模式也与人体相关。这是否与源之于原始献祭仪式的远古西亚的以被众神殛杀的类人灵体创造世界的原始创世说,有着某种隐约的传承关系,尚未可知。而原始基督教中对于“基督蒙难”的理解,就带有某种原始的以人体“献祭”的痕迹。

如果我们留意一下就会发现,诸民族创世神话中所展示的宇宙空间模式,与该民族早期文化中,积淀下来的神话宇宙模式,往往并不相同。比如,中国创世神话中,虽然有盘古生于卵中的传说,但在古代中国人的观念中,把宇宙想像成卵状的球体的观念,始终没有占到主导地位。一个典型的中国神话宇宙模式的消息,似乎可以由下面的一个广为人知的神话中透露出来:

往古之时,四极废,九州裂;天不兼覆,地不周载;火溢炎而不灭,水浩洋而不息,猛兽食颡民,鸷鸟攫老幼。于是女娲炼五色石以补苍天,断鳌足以立四极,杀黑龙以济冀州,积芦灰以止淫水。苍天补,四极正,淫水涸,冀

州平,狡虫死,颛民生,背方州,抱圆天。

——《淮南子·揽冥篇》

从这一神话中,我们可以得知,古代中国人想像中的宇宙模式是,上有圆天盖,下有方州周载,大地分为九州四极,大地的四极有四根由巨大的鳌足形成的擎天立柱支撑。这与盘古创世神话中,“天地浑沌如鸡子”的球状的宇宙模式,似乎大相径庭。印度是一个神话多产的国家,其创世神话就有多样的形态。由诸多神话中所透析出的宇宙空间形式也是不尽相同的。

事实上,根据前苏联叶·莫·梅列金斯基的研究,在琳琅满目,目不暇给的世界万神殿中,存在着与宇宙起源神话相应的,广袤无涯,结构清晰的多种宇宙模式。梅列金斯基也认为:“这种模式并不完全溯源于宇宙起源神话。”在林林总总的宇宙神话中,梅列金斯基归纳出两种基本的模式,一种是垂直向的宇宙模式;另一种是水平向的宇宙模式。

在垂直向的宇宙模式中,其核心的或中枢性的构成是“宇宙树”。宇宙树往往与拟人神相联属,有时甚至与某一种神话体系中的至上神相联属,如埃及人将女神努特描述为树形,玛雅人神话中的宇宙树是雨神或火神的栖居之所。在斯拉夫神话及部分斯堪的纳维亚神话中,宇宙树与雷神相联属。斯堪的纳维亚神话中命运三女神,即栖息于宇宙之树或命运之树的根侧。北欧神话中的至上神奥丁,希腊神话中的至上神宙斯都与宇宙树相联属。

作为垂直向宇宙模式中枢的宇宙树,实质上是与将宇宙分为天、地“中土”和地下三界的空间模式相关联的。在此基础上又进一步分成了多重的天界与多重的下界。其基本的形式是地狱与天堂的对立。下界地狱为死者和冥世鬼怪麇集之所;上界天堂为神祇所居,又渐渐成为“特选”子民亡后所赴之域。介于“上”、“下”两界之间的大地,则为人类所居,通常称为“中界”,或“中土”。

据梅列金斯基的分析,垂直向宇宙空间之质的区分,是与天地分离的宇宙开辟之举相联系的,“在古老的神话中,天与地浑然一体,后始分离,两者却又相通,或缘参天大树,或缘巨柱,或缘山峰,或缘首尾衔接之箭,或缘虹桥,或缘光径,或缘天梯等等”《神话的诗学》第242页。梅列金斯基还认为,宇宙之柱、宇宙之山,或顶天立地的拟人原初灵体,也可以看作宇宙树类型的垂直向的宇宙模式,因为,同宇宙树一样,“它们不仅使天地相通,而且支撑天穹,免致坠落”出处同上。

梅列金斯基在研究了西伯利亚地区的萨满教之后,还认为,宇宙树与萨满也有着紧密的关联,“首先是仰赖宇宙树,萨满可沟通人与神、地与天,履行其中介者、媒介者的职能”《神话的诗学》第240页。

水平向宇宙模式的基本点是,认为宇宙是由四方形的水平状的大地构成

的。相对于垂直向宇宙模式中的“中界”与上界和下界的对应关系,在水平向的宇宙模式中,一般有四个或八个与中央相对应的区域。位于中央的区域与开化极微的“蛮野”外围相对应,而这个中心的区域,往往与创世神话中,取自海中的“第一团土”印第安,“太初之丘”印度,“息壤”中国以及位于中央的庙宇、城邦等观念相契合,由此,又进一步衍生出神话学中“世界中心”或“宇宙中心”之类的观念。

水平向的宇宙模式中,往往还有四根或八根与中央相对应的巨柱或巨树,分别矗立于四隅四方或八极八方。据梅列金斯基的研究,这样的观念,在美洲、非洲、埃及、印度、中国以及波利尼西亚、西伯利亚等神话中都有发现。

除了四柱或八柱之外,还有一些护卫性、支撑性的灵体分布四隅。斯堪的纳维亚神话中,天穹由分别称为“北”、“南”、“西”和“东”的四侏儒擎起;在印第安人的神话中,大地的四隅,则有四鸟、四熊、四松鼠、四豪猪等护卫着。玛雅人的神话中,地之四隅有四树,树顶端各有一鸟。四树与位于中央的宇宙树相对应。此外,甚至在埃及的神话中,以神作为天柱的四域体系以及在巴比伦神话中,地之四域同一定的守护神相联属等观念都与水平向的宇宙模式有一定的关联。

水平向宇宙模式的四隅与中央,在一些神话中,已经明确地与东、南、西、北四个正方位以及中央方位相联属,如在古印度神话中,经常表述的有关地之四隅的卫护者的观念,在早期婆罗门教的宇宙志中,表述为东方阿耨尼,西方伐楼那,南方阎摩,北方苏摩。而在佛教密宗中,则表述为金刚界或胎藏界五智如来的观念。这中间,除了东方“金刚智”,西方“莲华智”,南方“灌顶智”与北方“羯磨智”以外,还包括居于中央的“大日如来”。古代中国则有五方五帝之说,即东方青帝,南方赤帝,西方白帝,北方黑帝与中央黄帝。五方五帝的祠祀至迟在春秋战国时期已经开始并成为秦汉、魏晋时的主要祭祀内容之一。图2

在水平向宇宙模式观念形成的同时,颜色在诸方位中也开始扮演了一定的角色,如玛雅人神话中的东方之神为红色,北方之神为白色。而在阿兹台克人的神话中,地之四域的卫护者为色调各异,统称为“特斯卡特利波卡”之神。希腊人、希伯来人,印度人甚至古代埃及人都曾将他们的方位与一定的色彩相关联。中国人则将五方与五色、五行、五岳、四季、四神东青龙 西白虎 南朱雀 北玄武与四渎相联属。见下页图2-2-3

第三节 巫术与空间

如果我们提出这样一个问题:在人类的原初阶段,除了低下的生产力的限制条件之外,对人们的生存与生活方式具有某种左右力量的是什么?那么,基

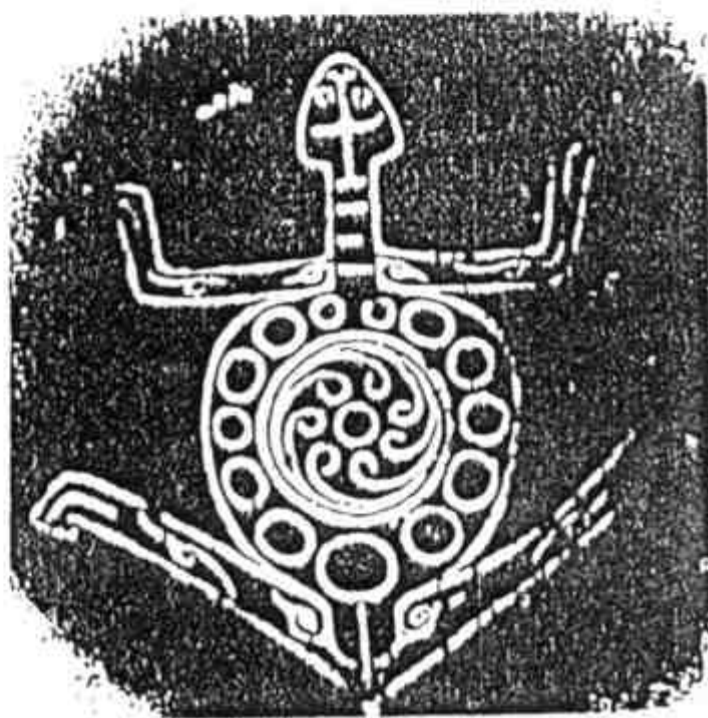


图2 商代龟形青铜器图纹 自《龟之谜》



图2-1 周人的宇宙观 自《神灵与祭祀》

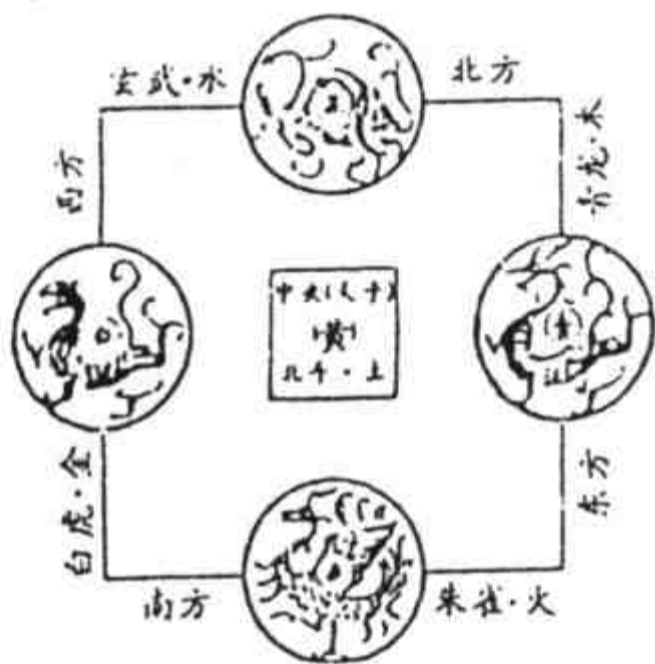


图2-2 五方与四神



图2-3 萨满鼓上的宇宙图式

图2 神话与方位崇拜

于现代文化人类学家的研究,可能的答案之一,是广泛存在于原始民族意识之中的“超自然力”的观念以及由此而产生的原始巫术与禁忌行为。这些观念与禁忌及种种的原始巫术又是与广泛存在于原始民族之中的幽冥玄虚的鬼神世界的观念密不可分。

根据英国人类学家爱德华·泰勒于十九世纪七十年代提出的“万物有灵论”,在宗教产生之前,尚处在蛮野状态的原始人,在对睡眠、梦魇、影子、呼吸、

回声、水中映象等等现象的迷惘与惊慌中，意识到人的躯体之外，另有一个灵体存在。他将这一观念移至整个自然界，认为原始人笃信自然万物无一不附有灵体，具有灵性。大至日月星辰，风雨雷电，小至树木山石，飞禽走兽，皆是有灵的存在。

泰勒以后的学者，认为“万物有灵论”不能从根本上解释原始人类的行为方式，又提出了“前万物有灵论”的观点，认为在万物有灵的观念萌生之前，对种种原始自然现象无所适从的原始先民们渐渐将那些庞大超然与无可理喻的自然现象归之为可能存在于天地万物之间的某种“神力”的作用，这就是超自然力观念的产生之所由，在原始初民们看来，正是这无所不在的超自然力，左右着斗转星移，四季更迭乃至人的生老病死，吉凶祸福。

按照法国人列维·布留尔的研究，“原始思维不仅是神秘的，亦即时时刻刻都趋向于神秘力量一边；它不仅是原逻辑的，亦即对矛盾律，往往是不关心的，而且，这种思维所想像的因果关系也是与我们所熟悉的那个类型不同”。因为，原始人“把一切或者差不多一切发生着的事物都归因于秘密或神秘的力量，如巫师，鬼魂，神灵等等的影晌”。法·列维·布留尔《原始思维》第404页布留尔将这种超自然力，分为三个方面：“这首先是死人的鬼魂；其次是使自然物动物、植物，非生物河流 岩石 海洋 山 人制造的东西等等赋有灵性的最广义的神灵；最后是以巫师的行动为源的妖术或巫术。”《原始思维》第377页而巫术，作为一种神秘力量，有着“无穷的可能性”，原始人们几乎“随时随地都害怕着巫术并认为自己注定了是巫术的牺牲品”。而从灾难中解脱的唯一办法就是禁忌。迫于神秘力量压力的无穷无尽的禁忌是左右原始人行为方式的主要原因之一。

英国人马林诺夫斯基，对超自然力与巫术也进行了深入的研究，他认为大多数原始人都相信有一种超自然的神力存在，而巫术则依赖这种神秘力量而存在。他说：“科学概念依据自然力；巫术观念则源于神秘而非个人的势力，大多数初民都信这种势力，有些梅兰尼西亚Melanesia人管它叫做摩那Mana，有些澳洲部落管它叫做阿隆吉他Arungquilha，许多美洲印第安人管它叫做瓦坎Wakan，欧伦达Orenda或摩尼图Manitu，有的地方没有一定名称，然在巫术流行的地方，据说都是几乎普遍的观念。”英·马林诺夫斯基《巫术、科学、宗教与神话》第5页

如果说，原始初民在最初的空间体验中，所直接感受到的是超自然力的存在而在数十万年的演化中，由原始人编织的形态各异的神话，是原始人对超自然力的直觉的理解以及利用超自然力的观念对宇宙万物的解释，则巫术行为是原始人意欲控制超自然力的一种本能的反映。同科学的出发点一样，巫术的初衷也是试图通过人为的努力，来改变某种自然的进程，不同的是，巫术需要

借助于超自然的力量,来实现自身的目的。

首先,需要廓清的一点是,许多神话现象,都是某种传沿已久的巫术仪礼的曲折反映。如在创世神话中经常出现的世界源自被众神殄杀的类人灵体的尸骸的传说,其原型很可能就是远古时代以人为牺牲的巫术献祭活动。初民们将被用作祭品的尸骸的某一部分献给某一对应的自然神,袭而久之,这种以人为牺牲的宇宙献祭,就使宇宙的各个部分与人体的各个部分,逐渐建立了某种一一对应的关系,并渐渐演化成为某个一次性的神话创世活动。

根据梅列金斯基的研究,在一些古老的神话中,常常可以看到的关于动物、植物、星辰和其它自然客体,由其被弑“祖先”尸骸所造的描述,其实就是某种古老献祭仪典的诠释。如在巴布亚型古老农业社会中所祭献之少女第一个死者化为禾谷类作物,赋草木以生机等。这一类的题材在古代西亚,古印度,斯坎的纳维亚,古墨西哥阿兹台克等的创世神话中都有发现。

对上文中提到的中国古代女娲补天的神话故事,如果仔细寻味一下,就会发现其中带有十分浓重的巫术仪典气氛。如所谓“炼五色石”、“断鳌足”、“杀黑龙”、“积芦灰”四项举措中,除了“杀黑龙”一项不甚了了外,其余三项,似乎都可以看作是某种远古巫术仪典过程的隐约的记录。如果我们将其理解成为,在往古洪荒时代一个暴雨倾盆的夜晚,相信已经天倾地裂的惊恐万状的原始初民们,围坐在一个专事祭仪的洞穴中,战战兢兢地观看一位具有母系氏族部落权威性质的女祭司,正在进行曾经重复过无数次的屡试屡验的巫术仪典,即用火炼五色的石块,斩断鳌足,杀死黑龙很可能是某种象征性的巫物,积聚芦灰很可能就是巫术仪典过程中所点燃之火的灰烬,以图通过这一系列巫法,象征性地“补苍天”,“止淫水”,“立四柱”等,这样一种推测,想来是不会毫无意义的。《史记》中所记女魃止水的传说,恐怕就是这方面的一个佐证。

令初民们惊奇的是,每次巫术实行之后,总是能够渐渐地止住倾泻的暴雨,肆虐的洪水也渐渐退去。这一次次的给初民们以深刻印象的巫术过程,慢慢地在人们的思维中固定下来,成为一种口碑相传的神话,而多次重复的巫术礼仪,也渐渐演变成一个一次性的创世活动。

原始巫术所涉及的内容是多方面的,如祭祀山川日月,祈雨或祈晴,祭鬼,驱鬼,招魂包括招谷物之魂,祈人口繁衍,驱疫,祈渔猎,祈战事等等。在巫祈的文化特征方面,大略可以分为三类,一是着重于方位性的祈祝;二是着意于生殖性、繁衍性的祈祝;三是将巫术祈祝的场所神圣化,即通过巫术行为,逐渐划分出一块圣域并相信对圣域的虔敬,能够创造出某种奇迹。

中国人、印度人以及印第安人的巫术中,多将方位及其神灵作为祈祝的重

点。如中国的殷商时代，巫祭活动已经达到了鼎盛。商人崇鬼神，重巫教，尚酒祭与舞蹈。商王汤就曾剪发断爪，祷于桑林。而商代的巫祭活动中，最引人注目的就是对方位的关注。

殷商卜辞中，明确显示了东南西北四个方位，如：“今日雨，其自西来雨！其自东来雨！其自北来雨！其自南来雨！”转引自《中国巫术》第182页在商人的想像中，四方的风也各有神主。由四方四风，又发展了四土的概念：“己巳，王卜，贞，今岁商受年，王占曰吉。东土受年，南土受年，西土受年，北土受年。”转引自艾兰《龟之谜——商代神话、祭祀、艺术和宇宙观研究》第93-94页

根据英国汉学家艾兰的意见，在这些卜辞中，“土”与“方”二字之间是有所不同的。艾兰推断说：“‘土’是位于殷商北面、南面、东面、西面的真实的领土；它们向殷商缴纳丰收的谷物，而‘方’的初义原是指形而上的存在物；‘方’有时可以与真正的领土土等同，但它一般用于指神灵之乡，是掌管雨水和丰收的‘风’神的住所。”英·艾兰《龟之谜》第95页值得一提的是，对方位四风的关注并不仅限于古代中国。

周武革命，以周代殷，曾对巫教采取了一些压制措施，但作为具有空间意蕴的巫术形式仍然得到了保存与发展。春秋时的《墨子·迎敌祠》中记载了一则古老而有趣的军事祭占礼仪：

敌以东方来，迎之东坛。坛高八尺，堂深八，年八十者八人主祭，青旗青神。长八尺者八，弩八，八发而止。将服必青，其牲以鸡。敌以南方来，迎之南坛，坛高七尺，堂深七，年七十者七人主祭，赤旗赤神。长七尺者七，弩七，七发而止。将服必赤，其牲以狗。敌以西方来，迎之西坛。坛高九尺，堂深九，年九十者九人主祭，白旗素神。长九尺者九，弩九，九发而止。将服必白，其牲以羊。敌以北方来，迎之北坛。坛高六尺，堂深六，年六十者六人主祭，黑旗黑神。长六尺者六，弩六，六发而止，将服必黑，其牲以鹿。

在这一个完整的巫祭礼仪中，不仅涉及了方位、数字及与方位相配的祭物，还描述了祭坛的高度、祭堂的进深以及与方相配的旗帜，神位及祭祀人的服饰的色彩。类似的巫祭形式，在中国古代巫术中，十分常见。汉代《贾谊新书》中所记载的“太子胎教礼”、“太子诞礼”及相应的“射礼”，即是以五方，五色及与方位相应的牺牲作为特征的。

我们所知道的半坡母系氏族社会的“鱼祭”礼仪，就是一种典型的原始巫祭礼仪。据赵国华的分析，鱼祭的场地，起初大约是圆形。半坡彩陶上表示“五”条鱼的“人面鱼纹”，即“鱼神”的象征，在祭祀过程中往往布置在鱼祭场地的中央。赵国华认为，鱼祭仪礼的主要目的不是为了祈渔猎而是祈求原始部落人口

的生殖繁盛。赵氏做了大量分析，以期推证，原始“鱼祭”礼仪及原始彩陶中的“鱼”形标志，是原始人用来象征女阴的。从巫术内涵来说，鱼腹多子，繁殖力强，用以代表生殖力的象征，是可能的。由此，可以看出，“鱼祭”礼仪与半坡遗址尚处于母系氏族社会阶段的历史特点，是相吻合的。

以生殖巫术为主要内容的巫占活动，在许多文化中都以多种的形式，广泛地存在着，如一些少数民族中遗存的葫芦崇拜与祖灵葫芦祭祀的风俗，就是一例。中国人的“求子”巫祝以及在男女婚嫁仪式中，布撒花生、枣、莲子等习俗都是这种巫术活动的遗痕。赵国华甚至认为，佛教中的所谓“六字真言”，其实就是一句曾经被古印度人用于生殖巫祝过程中的“咒语”，因而，“六字真言”很可能也是古代印度生殖巫术活动的一个遗痕。图3-1-3

米·埃利亚德对各种文化中包含的生殖巫术的内涵，作了深入的研究。他认为：“以太阳为生殖者是一种极为广泛的思想方法。在许多美洲神话和民间传说中处女性的观念是以‘未沐浴过阳光’的词意来表达的。在古埃及，生命有如从太阳泄出的光线，或从创造之神的生殖器流出的精液。”美·米·埃利亚德《神秘主义、巫术



图 3-1 太阳崇拜与生殖崇拜

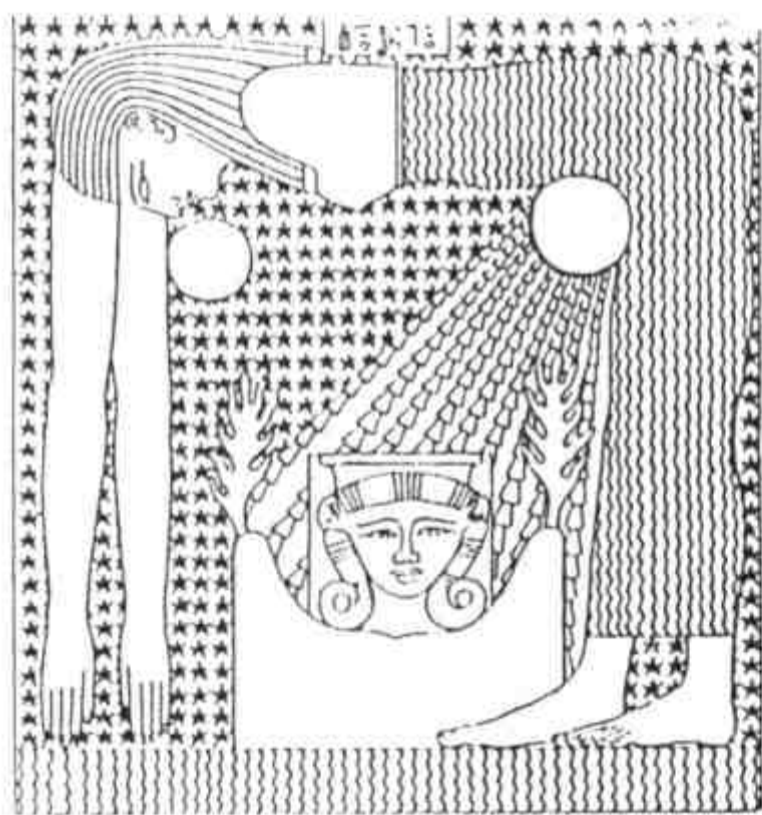


图 3-3 生殖崇拜与太阳崇拜 自
“The Sun in Myth and Art”

图 3 太阳崇拜—光—生殖崇拜

与文化风尚》第132页在谈到印度的情况时,埃利亚德写道:“《梨俱吠陀》X.121.1中,生主Prajapati,意即造物主被描绘为‘金色的胎儿’Hiranyagarbha亦即‘太阳的精子’。《婆罗门书》显然将精液Semenvirile认为是太阳神的显现。‘当人类之父将彼作为精子射入子宫时,以彼为精子射入子宫的即是太阳,’因为‘光便是生殖的力’。《歌者奥义》3.17.7将‘原初的种子’与光联系起来,后者是最高的光,即太阳。”出处同上第131页需要特别指出的是“原初的种子”这一概念对后来的佛教与印度教建筑的空间观念,有着深刻的影响。图3-1-2



图 3-2

据埃利亚德,这种将生殖力与太阳及灵或神相联系或相等同的观念,在古代印度人、古埃及人、古波斯人以及信奉密教的中国西藏人、蒙古人中都曾存在。这些观念显然与远古时代的生殖崇拜与生殖巫术有所关联。

值得注意的是在与生殖有关的原始巫祭活动中,也隐含着原始人朦胧的方位意识。在半坡鱼祭仪式中,即将被祭祀物置于场地的中央并将之置于一个隆起的祭坛上,使其位望隆崇。这种对中间位置的肯定与推崇,使人们在对四周方位了解与认识的基础上,又渐渐确立了中央方位的概念。由半坡鱼祭的生殖性内涵及印度人将神庙或佛塔的中央称为“子宫”Womb,可见,中央方位与生殖与繁育的神秘力量,似乎有着较紧密关联。

比较而言,由文献所知的古代中国人或印第安人的巫术中,多着意于环绕人类自身的外在宇宙的空间形式,即多以方位作为巫占礼仪的主要内容;古代印度人将较多的注意力放在宇宙所具有的神秘的生殖与繁育的能力方面,即较注意对于居于中央的圣物的设置与崇拜;古代欧洲巫术,包括古埃及与古代西亚巫术,则常常着眼于建立一个与周围环境大不相同的神圣的区域并将这一圣域与其它的区域严格的划分开来。

在对欧洲与非洲史前时代的考古发掘中,发现了许多以狩猎为主要题材的巫术礼仪场所。这些场所多设在山岩洞穴中。典型的具有巫术礼仪性质的岩穴,往往有一个狭长的通道,穿过通道,有一个较大的空间,可能是初民聚集之所,岩洞的最深处,有一个略大的与洞穴其它部分相对隔绝的空穴,空穴的四壁往往绘以野牛、猛犸象、马或鹿等动物的形象。这个相对比较隐秘的空间,就是一个圣域,是专门用来在原始人狩猎前,举行巫术礼仪,以祈求狩猎成功的

场所。这样的原始洞穴,在法国、西班牙、埃及以及南非等地都有发现。

原始巨石阵,是又一种典型的西方史前时代的巫术礼仪场所,如法国的布列塔尼的巨石阵列,英国索尔兹伯里的巨石环等图4。与这些巨石建筑有关的巫祭礼仪,还不甚了了。推测可能与对太阳或月亮的祭祀有关,这些巨石建筑,或阵列,或环布,形成了一个具有浓重巫祭氛围的圣域。

在马耳他岛上,还发现了一组原始庙宇的遗迹。这一组由乱石叠砌的庙宇,可能是巫术向宗教转化阶段的一个实例。庙宇分为前后两个空间,前部的空间略大,应当是供原始信徒们祭拜神灵用的。后部的空间略小,恐怕是祭司们施巫或祭供的场所。最引人瞩目的是,在后部石壁上,凹显一个半圆的龕,其空间的意蕴,很像后世基督教堂中的半圆形后堂。这里可能就是神位的所在。在巫祭过程中,已经有了明确的崇拜对象,这也就是宗教的萌芽。这座原始庙宇,本身就是一个具有特殊意义的圣域,庙宇内部又一再划分出不同的区域,似乎越往庙宇深处的空间,其神圣性就越得到加强。

欧洲古代巫术中,比较典型的特征之一,即是将一个世代相传的巫祭场所,划为一个神圣的区域。任何对于这一圣域的冒犯都可能带来灾难性的后果,如在詹·弗雷泽的《金枝》一书中,所反复引证的古代罗马郊外内米湖畔,由森林之王日夜守护的树神狄安娜的圣林与圣殿,就是一个这样的圣域。图4-1对守护者而言,任何一点微小的疏忽,如果导致圣林中狄安娜神树上的“金枝”被人摘取,这位兼有祭司之职的森林之王,就必须与摘取金枝的人决一死战,若



图 4-1 石阵列构成的圣域空间

不幸被杀,则森林之王的位置,就将被取而代之。而新的森林之王所面临的又是每日每夜刻不容懈的守护树神的生活。

恩·卡西勒显然也注意到了史前欧洲巫祭场所的这一空间特征。他在《符号形式的哲学》一书中,对欧洲史前时代这种空间分划的意义,进行了分析,认为“原始空间划分就是存在的两个领域之间的划分,即一个共同的,普遍可接近的领域与另一个神圣的领域的划分。后者被从周围环境中划分出来,被包围,同时被设防。”卡西勒强调说:“即使最为复杂的神话结构,也不过是一遍一遍地重复着这种划分,并将其逐渐升华。”恩·卡西勒《符号形式的哲学》第二卷第85页转引自刘大基《人类文化及其生命形式》第151页尽管卡西勒想把这一空间特征普遍化,但就其基本特征而言,卡西勒的结论主要还是对欧洲原始空间形式的一个总结。这一原始空间特征,对后来的欧洲宗教建筑的空间形态,有着深远的影响。见下页图4-2-4



图 4-2

“天国之门”

“人世的天国”

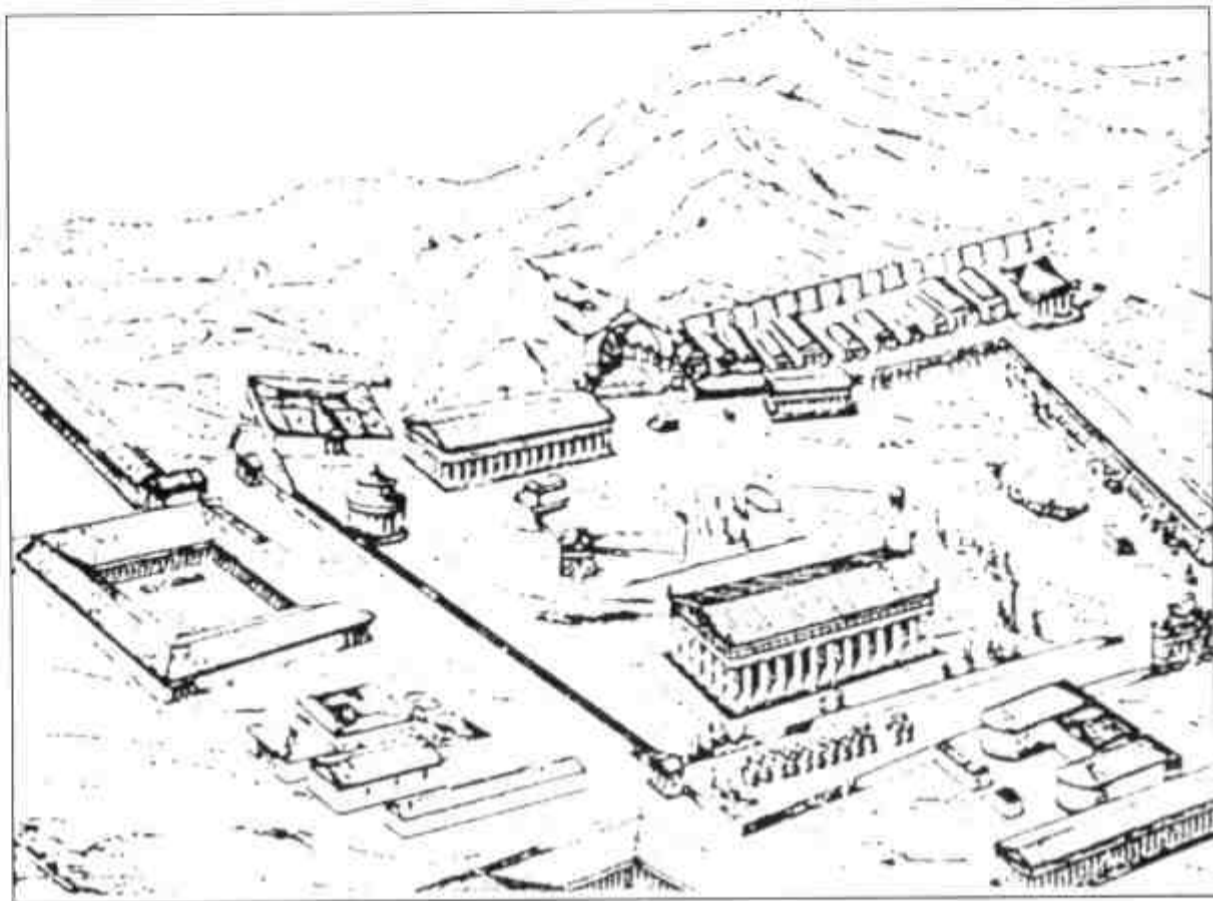


图 4-3 德尔斐的奥林比亚圣地



雅典的圣地—卫城高庙

图 4-4 对圣城空间的追求

第二章 数与抽象空间图式

黄帝四面、梵天四张脸以及耶和華以四张面孔显现等神话故事，不是各自孤立的现象。各民族文化中存在的神圣数字，隐蕴了这一民族的空间观念。经过一系列的文化抉择之后，这些空间观念逐渐固化为某种抽象的空间图式并渗透到这一民族文化的各个方面，尤其是建筑方面。

第一节 神圣数字及其空间图式

与世界上几乎每一个民族在早期阶段都曾经存在过的空间意识的原始混沌状态相适应，原始初民们对于数字的认识也还处于朦胧的阶段。起初，原始人根本没有抽象的数的概念。他们只知道“这棵树”或“这只鹿”这种十分具体的所指，而不能将其抽象为“一棵树”或“一只鹿”，进而抽象为“一”这样的纯数字概念。正如卡西勒所指出的，对原始民族来说，抽象的数字具有某种神秘的内涵。对于这种数字神秘性的体验，是一个十分漫长的过程。而每一个数字几乎都与神话与巫术的崇拜禁忌有关，因为，“人类学资料显示：在神话与巫术中，人们对数都有着一种神圣的恐惧感。而大多数巫术都是数的巫术”。转引自《人类文化及其生命形式——恩·卡西勒、苏珊·朗格研究》刘大基第158页 见下页图5

如前所述，原始人空间意识的最早觉醒，是与太阳崇拜有关联的。随着太阳的朝起夕落，原始初民在每日的劳作与相应的祭仪中，渐渐注意了日出日落的方位。久而久之，人们将太阳升起的方位称为“东”，而将太阳落下的方位称为“西”。据艾兰的分析，中国人的东字与西字本身就带有早期太阳神话的痕迹。东源之于“扶桑”神话，取“日在木中”的意思。类似的字《说文》中提到如：



图5 建立卜筮图

“杲,明也;从日在木上”,“杳,冥也;从日在木下”,艾兰举了甲骨文中的一个“𠄎”,释作“昔”,表示“日在水下”,这是古人相信地下为“黄泉”——即水的结果。中国古代文献中就认为太阳西沉落入“若水”之中。而甲骨文中的“西”字,是一个鸟巢的象形字“𠄎”《说文》中释为日沉西边,鸟在巢,是“栖”的假借字。因此,艾兰推断说:“正如‘东’字是‘日在木中’,表示太阳从一棵树扶桑上升起;‘西’字表示一个鸟巢,是太阳太阳鸟夜间栖息的鸟巢。另外还有一个“𠄎”,表示第二天的意思,字形结构是太阳跟羽毛在一起。这都透露了甲骨文字背后的神话含义。”英·艾兰《龟之谜——商代神话、祭祀、艺术和宇宙观研究》汪涛译第47页 图6-1

对东西两个方位的观测与禘祭,还不只是停留在太阳的升起与降落上。对一些以农业为主要生产方式的上古初民来说,对晨星偕日出与昏星偕日没的观察与祭禘,也进一步强化了对东与西两个方位的认识。如中国上古时代的夏族与商族,曾经并存生活了很长一段时间。然而,



图 6-1 太阳崇拜

这两个民族,对星象的观察与崇信,却有不同的侧重。夏人注重参星的观测,商人注重大火星商星的观测。在春分时节的黄昏,这两颗星恰好一东一西,呈现在地平线上,成为人们开始农耕的标志。夏人曾以“初昏参中”为正月。商周时代却一度出现以大火星为授时星象的自然历,即火历。印度人、巴比伦人、墨西哥人也都有类似的星宿观察经验。《良莠集——中国文化与哲学论集》第150页这些都更强化了上古先民们原始意识中的东西两个方位概念。

对东西两个方位的观测,也往往以一种巫术礼仪的形式出现。在甲骨文中就记载着一种奇特的祭祀仪式,即用牛、彘或犬寮祭祀“东母”与“西母”两个方位神。东母与西母即是指日母羲和月母常羲。随着古代阴阳观念的萌现,东母渐渐变为“东公”并尊之为王。这样,在以后的文化演绎中,这两个方位神就又变成了“东王公”与“西王母”。西王母甚至有了仅次于至上神的神位。而据研究,迄今尚未发现有“南母”或“北母”的称呼,这也似乎暗示着,在远古时代,与当时尚未达到三以上的数字概念的认知水平相应。原始初民最早的空间方位观念是由东和西两个方位构成的。见下页图6-2

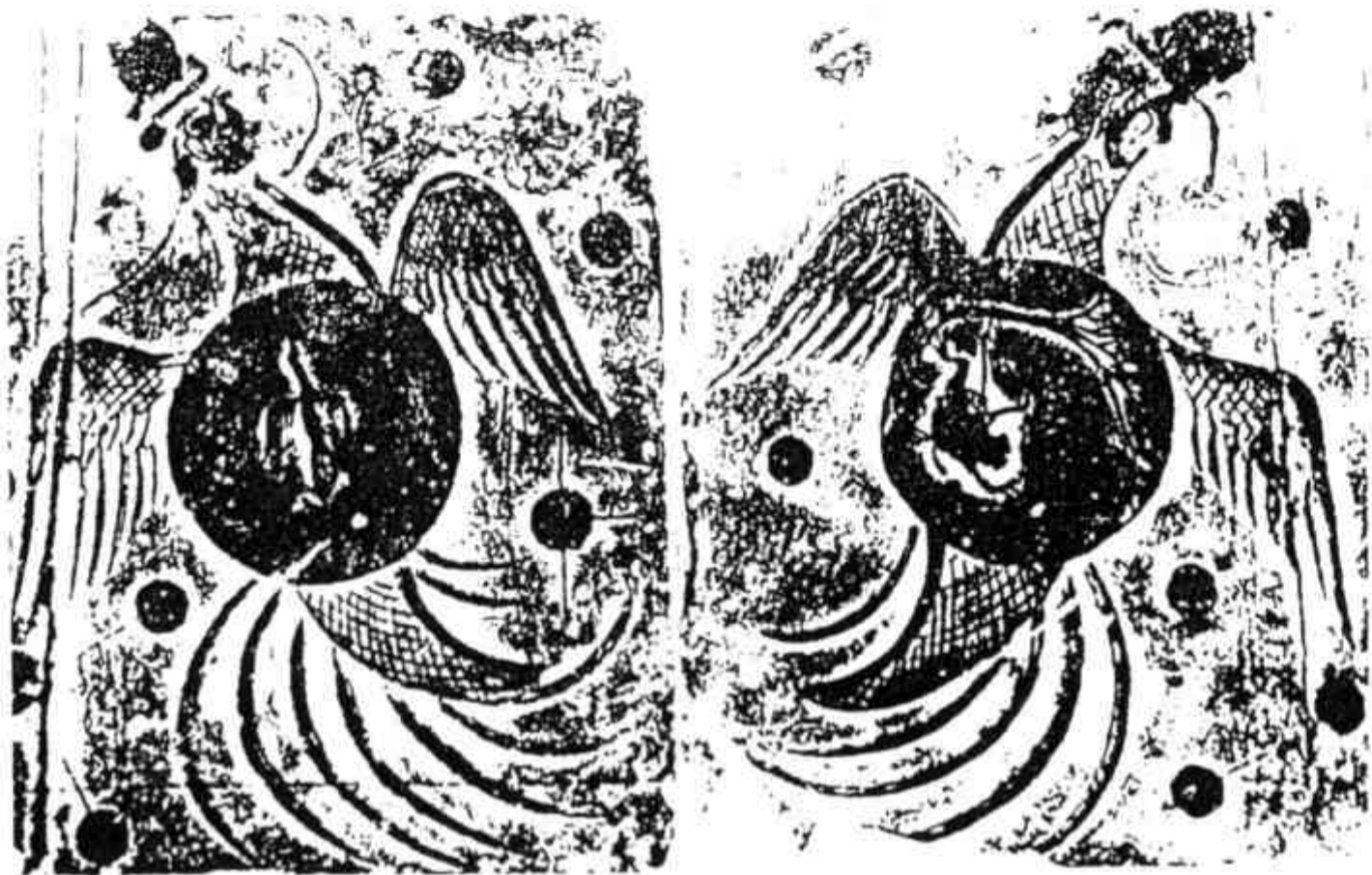


图 6-2 古人想像中的日与月

东和西为人们提供了一个线状的二方位空间图式,同时也提供了一个抽象而神秘的数字观念“二”;与之相对应的一系列二方位概念,也就渐渐地随之而生并深刻地影响着人们的原初意识。人们从天与地、上与下、前与后、左与右、东与西等直觉的理念中,渐渐萌生了二元论的思想,由此衍生的阴阳、否泰、刚柔、雌雄、明晦、黑白、损益等二元论的哲学观念,又深刻地影响到了历史文化的各个层面。

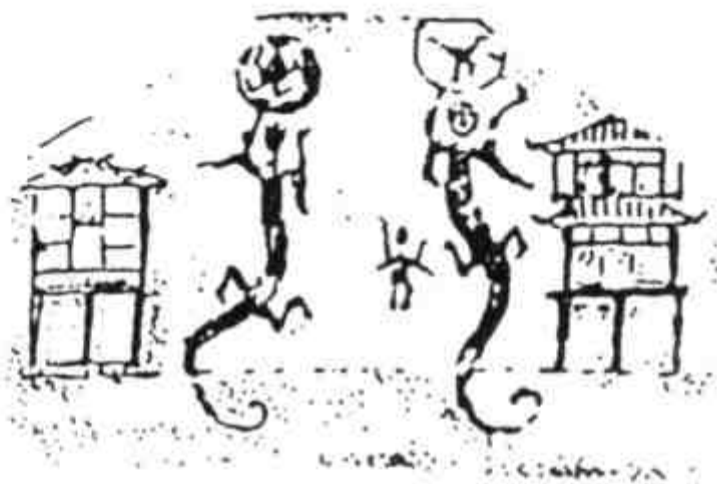


图 6-3 汉·石刻伏羲女娲持日月图
自《神灵与祭祀》

由于线状二方位的空间观念与二元论思想的深刻与广泛地存在。人们对于“二”这个数字,渐渐产生了一种神秘的理解。在许多上古时代的文化形态中,“二”都是一个具有广泛覆盖性与包容性的空间数字。图6-3在以后的观念发展中,也许是在经过无数次的巫术仪典之后,人们发现除了东与西之外,还有别的方位的存在,而最能与东西方位相对应的就是南与北。因此南与北作为两个方位观念,也就

渐渐地固化在上古先民的原初意识中。于是,人们将东西与南北这两个线状二方位的空间图式叠加,渐渐形成了一个四方位的空间图式观念。这是一个平面的空间图式,四个基本空间方位,在一个平面上展开。许多早期文化中,当人们在表述“四方”这个概念时都往往以一个“十”字符号来表示,或者是一个四角凹陷的“亞”字符号。中国的情形就是这样,早在半坡遗址中,就已经出现了“亞”字形的族徽标志。而在商代器皿中,甚至墓葬中,十字或亞字图案,已经成为十分普遍的形式。有趣的是,在一些上古金文图案中,还出现了“十字形崇拜”的符号。叶舒宪《中国神话哲学》第210页中国社会科学出版社说明,这一空间图式的最初形成,与巫术祀祭活动有关,而当人们建立起这样一种空间图式观念,又将之赋予了某种神秘的内涵。图6-4

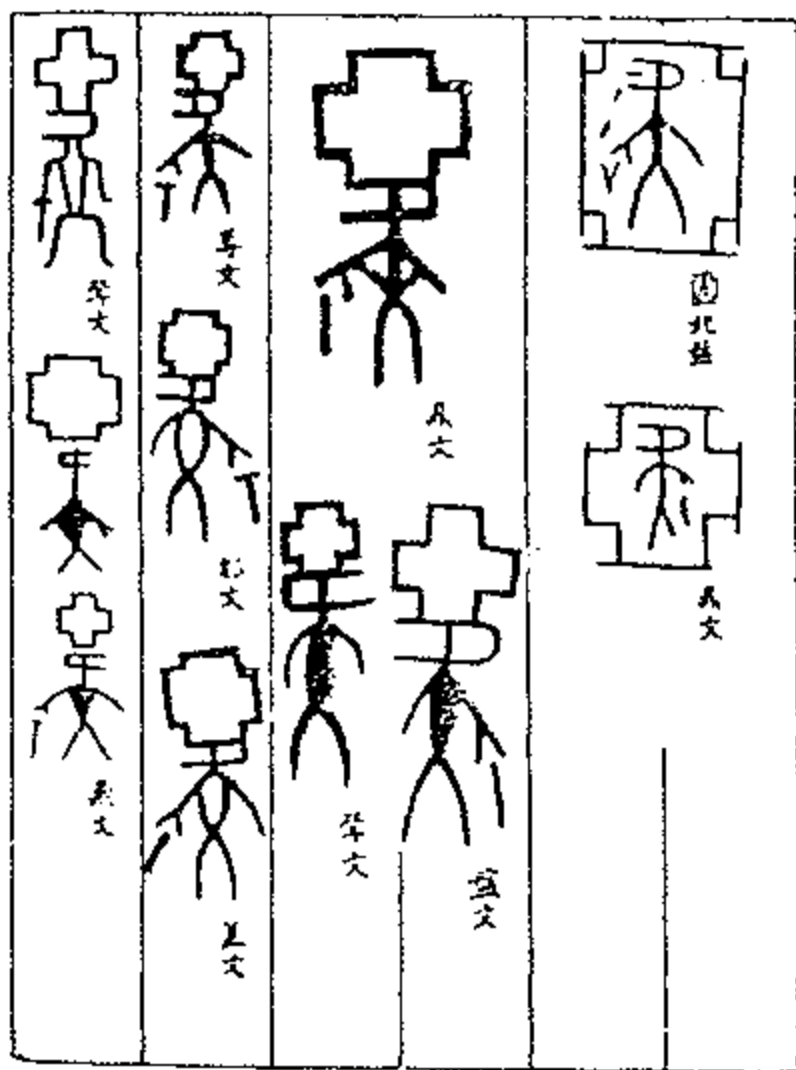


图6-4 十字崇拜 自《金文编》

图6 日月崇拜与方位意识

对平面四方位空间的认识,至迟不晚于甲骨文的时代,殷墟甲骨文卜辞中已经有了明确的关于四方、四风及其祭祀方式的记述:

帝于东,方曰析,风曰飏,求。帝于西,方曰彝,风(曰韦,求。)帝于北,方曰伏,风曰役列,求。帝于南,方曰因,风曰凯,求。

——《合集》(合261)转引自《神灵与祭祀》第40页

在上文中,帝与禘同义,是一种祀祭的方式。类似的卜辞在甲骨文中还有发现,值得注意的是,在对四方与四风进行祀祭的卜辞中,有时还要以重复一三四几个数字作为巫祭的祷辞:

辛亥卜,内贞:帝(禘)于北方曰勺,风曰段,率年。一三四。辛亥卜,内贞:帝(禘)于南方曰卮,风(风)曰兑,率年。一三四。贞:帝(禘)于东方曰,风(风)曰飏,率年。一三四。贞:帝(禘)于西方曰彝,风(风)曰彝,率年。一三四。

——《合集》14294转引自《龟之谜》第93页

由此可以看出,上古先民们在刚刚意识到一三四这四个数字与东南西

北这四个方位之间的关系的时候,是怀着怎样一种神秘的兴奋、喜悦与崇敬的心情表述这一切的。在祀祭过程中,不厌其烦地重复这几个数字,以求得某种超自然的回应。在这里,数字与方位形成一种神秘的契合。对数字的理解与对方位的认识,这时也大致停留在同一个水平上。

类似的情况,甚至在留存今日的古巫术活化石——傩戏表演中,仍可以看到。傩戏戏台的楹联,将“日”、“月”、“山”、“水”等表征自然的字,由一个依序重复为两个、三个、四个并各组成一个新字,以示对于其所代表的相应的自然神神明的尊崇。这种情况在汉族早期文化中一定也有,其中一些字,已经在汉语文字中积淀沿用下来,如对应“日”字之“晶”字,对应“月”字之“朋”字,对应“水”字之“淼”字等等。由此似也可以看出,数字一三三四在古巫术中的作用。

在中国的先秦时代,还残存着“黄帝四面”的神话传说,《太平御览》卷79引战国时佚书《尸子》中的一段对话:

子贡曰:“古者黄帝四面,信乎?”

孔子曰:“黄帝取合己者四人,使治四方,不计而藕,不约而成,此之谓四面。”

长沙马王堆三号汉墓出土的战国佚书《十六经·立命》篇对黄帝四面有更为详细的描述:“昔者黄宗帝质始好信,作自为象像,方四面,傅一心。四达自中,前参后参,左参右参,践立位履参,是以能为天下宗。”由此可见,在经过孔子理性思维教化熏陶的汉代人心目中,“黄帝四面”的古怪神话形象,已经被理喻为前后左右东西南北的“四达自中”,其本质仍然是一个空间方位问题。

同“黄帝四面”的说法相类似的是古代印度神话中的创造神——梵天。梵天又称生主,是印度教的主神之一。《罗摩衍那》中称其为:“四面大梵天”,季羨林注之为:“印度神话说,大梵天有四张脸。”《奥义书》中则称:“大梵绯红色,四面,为大父。”叶舒宪引阿·基列巴里耶夫语说:“梵天产生于最高神本身,是智慧之神,创造之神,一切生物的始祖。一般把他描绘成有四个头,每个头各掌管宇宙的四分之一,而圣典——四吠陀也被认为是出自他的四个头。”出处同前页上现存印度教梵天的形象,仍然保存了头部有四张面孔的形象。小乘佛教造像中,如泰国曼谷著名的四面佛,沿袭了这一传统。图7-1

这样的“四面神”形象,在世界宗教中并不是很孤立的现象。如《旧约·以西结书》中描述耶和華显灵时的情景:“又从其中显出四个活物的形象来,他们的形象是这样,有人的形象,各有四个脸面,四个翅膀。”《旧约·以西结书》第1章。至于诸多神话中的四域、四方、四联神、四方守护神,与四季、四时期、四元素与四神话人物相对应、四灵异与四方、四季相对应,并将十字形,方形等神秘图案与之相对应,更使数字“四”具有了某种神秘的意味。图7-2-4



图 7-1 四面梵天像 印度
自《中国神话哲学》



图 7-2 印度支那



图 7-3 泰国



图 7-4 爪哇

图 7 早期文化中的四面神 均自《世界雕塑全集》

在对空间方位感知的同时,远古初民们还开始感觉到空间与时间的关联,人们由东西与晨昏的关系,以及白昼关系随季节的消长变化,渐渐地将东方与代表生命与活力的春天相关联;将西方与代表垂暮与消沉的秋天相联系。接着,将南方与夏日,将北方与寒冬,一一建立了一种对应的观念联系,使四个方位与一年的四季相对应,从而使“四”这个数字,具有了更为神秘的内涵。

据《尚书·尧典》的记载,在上古尧时,人们已经意识到了四时、四方乃至四风的关系:帝尧命羲和、羲叔等四人,领四时,宅四方,合四风四民,使方位、时间与社会政治,纳入一个统一的空间图式中,这里已经出现了试图将宇宙与社会秩序化理想化的思想萌芽。

在进一步的空间认识中,上古先民们逐渐意识到八方位的存在,这也是一个平面展开的空间图式。人们在东西南北四个基本方位之间,又发现了几个亚方位,即东南、东北、西南与西北的存在,这样,四方就衍生为八方;而八方,几乎可以涵盖在平面上展开的空间图式的所有方位。中国人所说的天有八极,地有八方甚至相信,大地上有八棵巨柱支撑着天穹就是指的这个意思。由此,八也就成为中国人观念中一个十分重要的神秘数字。在中国历史上传沿久远的易经八卦,不论是所谓先天八卦伏羲八卦,还是所谓后天八卦文王八卦,其基本的图案,都是一个中空的平面八方位空间图式,其中的每一卦,既代表了一个神秘的方位,又代表了一个从一到八之间的确定的数也代表了自然界八种主要物质中的一种。由八卦中的卦象的演绎及其中所蕴含的数字关系的推演,成为中国古代巫占术的一种主要形式。由此可以推知,先民们在意识到环绕自身的八个方位,并有了从一到八这些数字概念之后,曾用了何等的努力,去发掘这一神秘空间图式中所隐含的丰富内涵。

远古初民们对于空间概念的感悟与认识,并没有停留在平面上,人们也意识到了天地或上下两个方位,并渐渐地将这两个垂直方位与平面展开的东南西北或前后左右四个空间方位组合在一起,最后,终于形成了一个立体的空间图式。这个空间图式的数字代表是“六”,中国人“六合”的概念,即是由这一空间图式衍生而来。老庄哲学中所经常提到的“六极”的概念,亦即是就这种立体六方位空间图式而言的。

同样的道理,在平面八方位空间图式的基础上,再加上上下或天地两个垂直方位,就形成了立体十方位的空间图式。古代印度人对这一空间图式有比较大的兴趣,在佛教文献中,常常提到“十方”的概念,如“于十方国土现在说法”《妙法莲华经仪轨喻品第七》,“诸妙莲华,能于十方作佛事者”《维摩诘所说经卷上·贝阿闍佛品第十二》等。更有所谓“十方罗刹”,“遍照十方”等等的说法。根据佛经上

下文的比较分析,这里的“十方”,就是指平面分布的八个方位与上下两个垂直方位的综合。

如上所述的空间观念与图式,有一个十分重要的特征,即由二、四、八与六、十等若干个方位所界定的线状的、平面的或立体的空间图式,是一种缺乏自我本体存在的纯外在的空间,空间的内部是“虚空”的。

其实,人们在对外在空间的感悟中,也有一个自我意识的觉醒过程,并渐渐地将自我加入到空间图式之中。从直觉中,人们意识到,外在的空间,无论是线状的、平面的,还是立体的,都是从体验该空间的人的自身出发的。人其实是居于任一空间图式的中心地位。没有人的参与,就无从谈起前后、左右与上下等等的空间方位。甚至,东、西、南、北、天、地等纯客观性的空间方位,也需要人的参与,才会得到真实而具体的体验。因此,人是作为空间中的主体,进入到空间图式中去的。

由于作为主体的人的介入尽管介入之初,可能是以一种巫术礼仪的形式出现的,使上古先民们的空间观念,产生了一个巨大的飞跃。在无数次的巫术礼仪中,特别是在方位崇拜的巫占礼仪中,在诸多的外在方位之间,人们强烈地意识到从事巫占活动的人的本身的存在。而这个人本体所在的方位,在空间图式中,是以“中”为代表的,中心的概念,也就应运而生。

正如前面引述的,在任何一种文化中,都有很强烈的“中心”的观念,并影响到该文化中建筑空间的创造。米·埃利亚德在谈论宗教的神圣空间时所谈到的:“没有事先的定向,什么事也不能开始,什么事也不能做——而且任何一种空间都是意味着需要一个固定的点。正是这个原因,宗教信徒才想试图在‘世界的中心’确定他的住所。”美·米·埃利亚德《神秘主义、巫术与文化风尚》第27页恰恰就是论证人是如何作为中心本体进入空间图式之中的,所谓“事先的定向”,所谓“固定的点”,都是就加入空间图式之中的人本体而言的。

埃利亚德所引证的诸多文化中“中心”的概念,就是由于这样一个由人本体参与的空间图式的长期积淀所造成的。其最直接的结果,就是广泛存在于各种文化中的“世界中心”观念。诸如生活在古代社会的罗马人、伊朗人、犹太人、印度人、柬埔寨人、泰国人以及印第安人等所深信不疑的,他们恰好就是生活在“世界的中心”。

中心的概念,在古代中国人的空间观念中,同样具有十分重要的地位,周人将天下四方按矩形环状放射的空间模式,分为五个层次,称为五服。中央为王服,为天子所居之地,由此向外,逐层为霸服、野服、蛮服、荒服。《山海经》中的地理描述,也以神话的形式,曲折地反映了这种四方五服的地理空间概念。

《管子》卷十八中明确提出了“天子中而处”的观念。《吕氏春秋》中则将之发展为“王者择天下之中而立国，择国之中而立宫，择宫之中而立庙”《吕氏春秋》卷17的思想。在《周礼·考工记》中描述的理想王城规划，即是一个以宫城为中心向四周以方形平面铺开空间模式布局的。

我们可以想像，这种普遍存在的“中心”思想，其最初的感觉，应当是由观察者自身体验到的。《吕氏春秋》谈到了观察者的这种特殊的体验：“东面望者，不见西墙，南向向视者，不覩北方”《吕氏春秋》卷13这里的观察者比如一位正在进行祭仪的巫师，显然是位于一个平面四方方位的空间图式的中央。图8而方位作为客体的客观存在，与作为主体的人的感觉与体验是相互关联的。正是居于中央的人，才能明确判断出上下四方的相对关系。也许是古代中国人在这一方面的感



内蒙狼山岩画“拜日图”
自《神灵与祭祀》



西王母与东王公
自“Han Dynasty Stone Reliefs”



汉滇人贮器 含中心与四方
自《汉代物质文化资料图说》

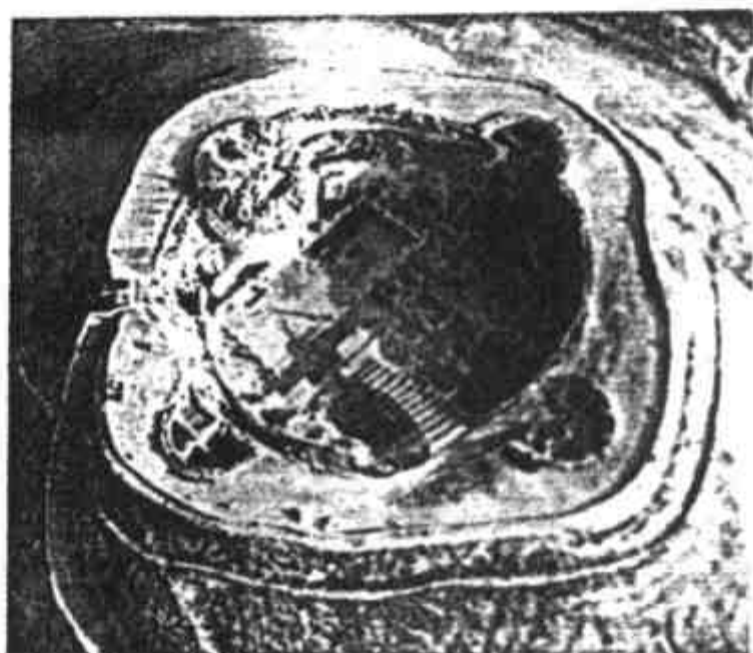


汉·四神瓦当

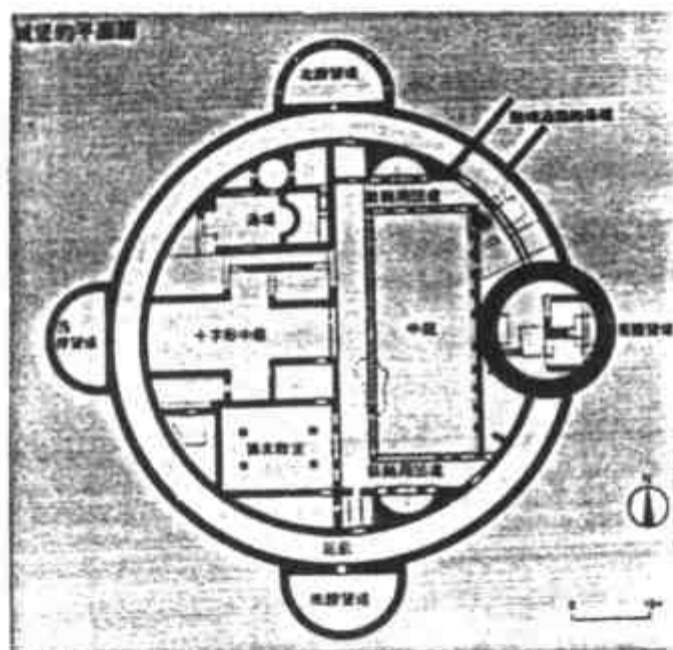
图8 方位观念的衍进

觉特别强烈，因此，在中国人的空间观念中，以人为本体的空间观念具有很明显的影响，并影响到中国人的哲学观念，人本思想是贯穿中国文化的一条哲学主线。

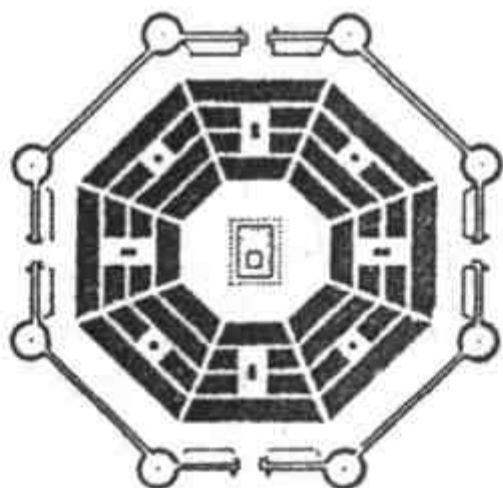
正是由于意识到人的本体作用，并将人所处的空间方位——“中”，置于外在的空间图式中去，则从根本上改变了古代先民们业已形成的纯外在的“虚空”的空间观。“中”作为一个实实在在的空间方位，而被得以确定。由此，代表这种空间图式的神秘数字系列，也开始发生了变化。图9



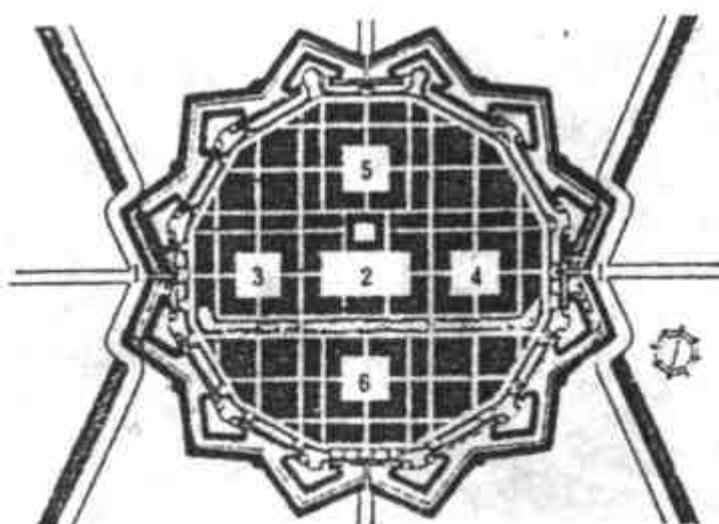
古犹太人的建筑遗址四方十字平面



遗址复原平面



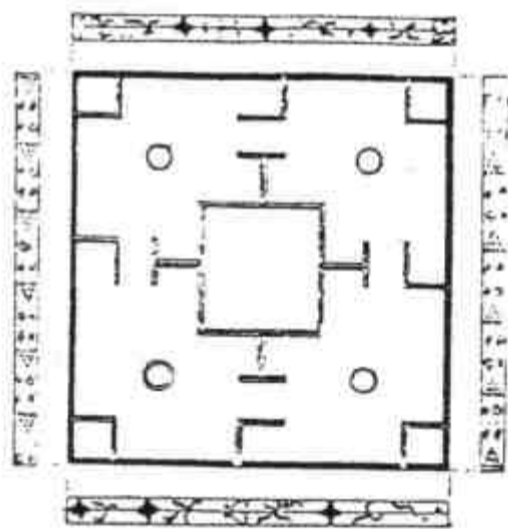
维特鲁威理想城市方案
含中央与八方 中为神庙
自《外国城市建设史》



斯卡莫齐理想城市方案 文艺复兴时期

图9 西方人的四方与八方观念

首先,人们意识到“一”的独立存在,“一”被看作了本体或本原,由人本体向任一方位观察祈禳,人们感觉到了一个外在的方位如东方或上方,接着,人们回转身来,从感觉中把握住了与前一个客体方位相对应的方位如西方或下方。易传中所谓“古者包羲氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地”《周易·系辞下》,恐怕就是这种传沿久远的古老巫术仪典的一个记录。两个线状分布的,相互对应的方位,使人们意识到“二”的客观存在,然后,人们在意识中将本体“一”作为“中”置于两个相对应的客体方位之间,最终确定了包括主体在内的最基本的三个方位,如东、中、西或前、中、后或上、中、下等等。由此人们终于感悟到了包括本体在内的最基本的空间图式,以及代表这个空间图式的神秘数字“三”。图10



汉代博弈盘



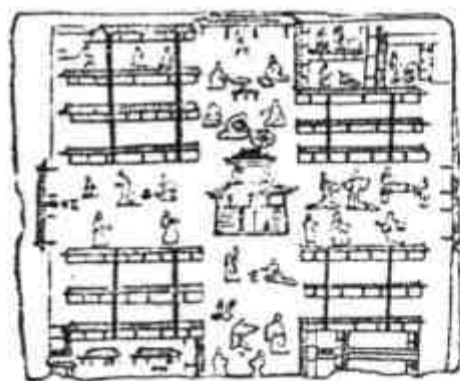
汉·对弈图



纳西族护身符
含九宫 八方 十二生肖



规矩方圆博局镜
自《中国方术学》



城市里坊

图10 渗透到中国文化各个方面的四方与八方观念

“三”这个数字在各种文化中是如此重要,以至于在几乎所有的宗教文化中,都存在有神圣的“三位一体”的概念,这包括古埃及奥西里斯、伊西丝与贺露斯的三位一体,古印度梵天、毗湿努与湿婆的三位一体,古罗马卡庇托林三联神朱诺、瑞吉娜与帕特拉的三位一体,以及基督教中的圣父、圣子、圣灵的三位一体等等。古代西亚有多组三联神,西亚神话中,在创世神马尔杜克战胜提阿马特之后,曾经三分天下,“将宇宙划分为三个区域,每个区域由一位神统管。安努主管天空,恩利勒统管大地,伊亚负责水泽之国”。见《世界神话百科全书》第75页这就是安努天恩利勒地与伊亚水的三位一体,另外一组比较重要的三联神就是月神欣,太阳神沙玛什与“清晨与黄昏女神”伊什塔尔的三位一体。如果说其它文化中的三位一体观念,已经淡化了“人”作为本体的存在,而带有纯粹宗教神学的意味,中国人的三位一体概念,还仍然保留着人们最初感觉到的以人为“中”的空间体验,并将这种体验,以人本主义观念,贯穿到中国文化的各个方面。中国人的“三位一体”的观念,可以用一个“王”字来代表。据董仲舒的说法:“古之造文者,三画而连其中者,通其道也,取天地与人之中以为贯,而参通之,非王者孰能当。”《春秋繁露》卷11这一说法,将中国人的“三位一体”的观念理性化,因而较少上古神话与宗教的色彩。这一观念与其它文化中的“三位一体”概念的最显著区别就在于,它是将人作为三位一体的一个部分,而且是居于中心的一个部分来看待的。

既然意识到人的本体的存在,并认识到数字“三”所代表的最基本的空间图式,则人们进一步深化着自己的空间认识,在平面的空间图式中,人们在四个方位之间,注入了人本体方位——中央这同时也是一个具有生殖意义的方位,即意识到“五”的神秘意义及其空间图式。同样,在平面八方位的基础上,加上“中央”即确定了“九”的神秘意义及其空间图式。最后,在立体的空间图式中,从人们由上下与四方组成的六合空间中,再加入人本体方位——中央,最终意识到“七”的神秘意义及其空间图式。

由中国仰韶文化的半坡原始彩陶上,已经用表示“五”条鱼的人面鱼纹来作为鱼神的象征来看,春秋战国以来形成的五方、五帝与五行、五色甚至五季之说,显然是有着悠久的渊源的。据赵国华的分析,这种人面鱼纹通常“居于‘鱼祭’场地的中央,表明它位望隆崇;用它表示‘五’条鱼,说明半坡人崇尚‘五’,将数字‘五’视为神圣”苏秉琦主编《考古学文化论集》第2辑第332页。把表征“五”的鱼神,置于鱼祭场地的“中央”,对于希望极多的祭祀者来说,这能够覆盖四面与中央的“五”,是一个包容量很大的数字。

“九”作为一个神秘数字,在古埃及就已经出现,曾经栖息于原始古海努即

混沌的怀抱中的日神阿图姆,在感到厌倦之时,便靠意志的力量自深渊一跃而出,光芒四射,其名为拉。随后他生下了舒·特夫努特,他们又分别生下盖布和努特。盖布和努特又生下奥西里斯、伊西丝、赛特和那夫瑟斯。这八位大神与日神拉阿图姆共同构成了日城之“九柱神”。这九柱神包括天神、地神、日神、冥神与植物神、空气之神等等。显然是一些具有宇宙性的大神。神话中描述的空气之神舒,曾经继位为地球之王,但在众叛亲离之后,他被迫让位于他的儿子盖布。“在连续九天的令人惊悚的暴风狂雨后,他隐居于天上。”引自《世界神话百科全书》。这里的“九柱神”、“九天”,也许与半坡鱼祭场地中央的“五”一样,带有极言其多的意思。

古代中国人,一开始就是把“九”作为一个代表平面空间图式的神秘数字来看待的。据考古学界的研究,《禹贡》中的“九州篇”可能出自夏商间,由此推知,很可能在夏代时已经将天下分为“九州”,而“九州篇”作者的视角是处于凌驾诸区之上的中心位置的俯视角,其视野所及之天下正与中华两河流域文化圈相当”苏秉琦主编《考古学文化论集》第2辑第28页。因此,九州分野无疑正是基于一个包括中央在内的平面九方位的空间图式。

至于作为立体七方位空间图式的数字表征“七”,则是一个具有更为广泛影响的神秘数字,几乎每一种神话中都不乏有关于“七”的神秘色彩的渲染。《圣经·旧约》中,对“七”的描述几乎俯拾皆是。如上帝用了六天时间造了天地万物,并将第七天定为休息的日子。更有所谓“守节七日”、“奉献坛礼七日”《历代志下》第7章、“罪加七倍”、“击打七次”、“惩罚七次”等等。叶舒宪引证现代考古学的研究表明,在古代巴比伦发现的比《圣经》创世神话早一千年的创世史诗中,已有了与希伯来圣经十分相似的对圣数“七”强调的描述,如上帝七日创世说。这部题名为《埃努玛·艾里什》的创世史诗,也恰好刻在七块泥板之上见叶舒宪《中国神话哲学》第235页。而在古代巴比伦史诗《吉尔伽美什》中,为避洪水造的大船“第七天船已竣工”,在洪水暴发之时“整整六天六夜,风和洪水一涌而来,台风过处国土荒芜。到了第七天洪水和风暴终于败北。”出处同上第235页

这种以“七”志数的情形在苏美尔神话,美洲印第安神话,非洲土著神话中都有存在。而佛教文献中,“七”更是无处不在的数。诸如七佛、七宝、七觉支、七方便、七识不包括阿赖耶识的前七识、“右绕七匝”礼等等。至于中国人,则有七夕,七七四十九天的磨炼等等。此外,在叶舒宪的研究中还证实了,在中国古代曾经存在过与犹太—基督教体系的“上帝七日创世”说相类似的“鸡人七日创世”神话,这些都使“七”具有了文化弥漫性的神秘意义。

此外,还有表征时间的神秘数字“十二”,也是在诸多文献中反复出现的,

这显然与一年的十二个月有关。而神秘数字四,则是一个在许多文化中都存在的,既具有空间意义,又具有时间意义的圣数。由十二为基础形成的三十六 12 与 3 、七十二 12 与 6 、八十四 12 与 7 、三百六十由 12 月与每月 30 天构成等等数字,也具有某种表征时间与空间的神秘性意义。

关于如上所述的这一空间领悟过程,近代德国哲学家恩·卡西勒 Ernst Cassirer 1874~1945 曾经作过深入的研究。首先,卡西勒不相信人类靠着最初的感觉印象,就能产生空间意识,就能够分辨上、下、前、后、左、右、中等空间方位。因此,对空间的认识,与对神秘数字的体验,应当是一个十分漫长的过程。事实上,如前所述,数字的体验与巫术占验及仪礼禁忌的过程,对于空间的体验是同步的。例如,卡西勒对 4 这个数字,进行了深入的研究,认为 4 这个数字,无论在北美印第安人的宗教中,澳大利亚的土著神话中,还是在中国的神话思想中,都与宇宙的普遍形式,即东西南北四个方向密切相关,而“ 5 和 7 则分别在 4 上加了一个中和上、下,它们都是在部落或宗族进行祭祀活动中得以确定的”。转引自《人类文化及其生命形式——恩·卡西勒、苏珊·朗格研究》刘大基第 158 页

第二节 空间图式的文化抉择

纵观世界上诸多的早期文化,在空间意识启蒙的原初阶段都经历了大约相似的历程。如由对太阳的崇拜,逐渐萌发对东西两个方位的认识,继而由对天地的了解,逐渐产生的上下两个观念。在水平向宇宙模式的形式上,可以从诸多文化中对于神秘数字“四”的崇尚中略窥一斑。中国的黄帝,古印度的梵天,古希伯来人的耶和华都曾以“四个脸面”的形象显现。对于十字形的崇拜不仅在基督教中而且在古代印第安人中,在佛教中以及在中国的上古与殷商时代都曾经存在过。由此衍生的将大地或城市分为四个领域,四方概念的形成,大地四隅有四柱支撑的概念以及四神兽,四方守护神等观念,在古代中国、古印度、美洲印第安人、玛雅人、古代罗马人以及东南亚诸民族中都曾在不同的程度上存在过。

在垂直向宇宙模式中对宇宙之树或世界之柱的崇拜,具有相当的普遍性。古迈锡尼狮子门上,由一对狮子拱卫的石柱,可以说是世界柱崇拜的基本表现形式。类似的艺术构图形式,在古代西亚以及其他一些文化中也可发现。而对宇宙树的崇拜形式,不仅在诸多的神话形式上有所表现,而且在各种早期文化的形象艺术作品中都可以看到十分类似的图形形式。古代埃及,古代欧洲自不待说,古印度、古西亚,甚至古代中国,都可以看到宇宙树崇拜的图像表现形式。至于神话中所表述的宇宙树或宇宙柱的故事题材,则可以广延至北欧、古

代西伯利亚、古印第安等诸多的地区。

对于神秘数字“七”的崇拜也具有十分广泛的涵盖性。这不仅表现在古希伯来人、古巴比伦人的创世神话上,在古代苏美尔人、古希腊人,在美洲印第安人,在非洲一些原始部落中,在佛教中以及在古代中国,特别是在一些少数民族的神话传说中都十分普遍地存在。谢选骏注意到了希腊神话中的主神宙斯的家系,宙斯在他的神界中拥有七个妻子,希腊神话中的骨干神都是宙斯和他的七个妻子的子女谢选骏《神话与民族精神》第140页山东文艺出版社1986年。叶舒宪则引证了许多资料来说明这一点。比如苏美尔人的冥府有“七重大门”及七个守门人。巴比伦的冥府与此相类似,而古希腊人的冥府,则有“七循冥河”。非洲尼日利亚的阿比西人的供品,通常是七个奴隶与七匹马,在其选择领袖的巫术礼仪中,则由一位老人绕人群七圈,并祝新的领袖在位七年来完成。古芬兰的创世神原始处女伊里马达尔在海中因风受孕,怀孕七百年后生下七个蛋,由蛋中化出宇宙。中国古代创世神女娲“七十化”而生成世界。中国苗族、拉祜族、彝族、纳西族的创世史诗中,都有以七为基本结构素的创世故事。在古代荆楚文化中所存在的“鸡人七日”创世神话,则很可能具有更为古老的中国古代文化的渊源。

然而在色彩斑斓,纷陈万千的早期文化中,由上古先民们经过千思万虑而迸发出的这一簇簇有灵空间意识的思想火花,最终还有一个积淀、淘汰、选择的过程。只有在经过多次的综合抉择之后,才会渐渐沉积固化为一个民族或一种文化形态所固有的相对比较确定的空间意识形态,并由此影响到这一民族或这一文化形态的宗教的、政治的、经济的以及文化的诸多方面的生活方式。而尤其是以作为该民族文化的主要表征方式——建筑的空间构成方面,会有极为明显与深远的影响。这里显然有一个空间图式的文化抉择过程。我们不妨以古代中国人空间意识的发展,对这一过程进行一些探索。

从古代文献中,我们可以发现,中国人的空间认识,似乎有两个明显的阶段划分。第一阶段是上古三代时期,这一时期除了一些纷陈杂沓的文化现象之外,展示给人们的基本空间观念是一个中央为虚空的空间;而在春秋战国以后,随着人的自我意识的进一步觉醒,人们开始在空间图式中,加入了人本体方位——“中央”,从而使中国人空间意识的第二阶段得以形成。

位于六经之首的《周易》,为中国经书难解之最,孔子亦曾为之韦编三绝,其形成时间应早于孔子所生活的春秋时代。而正是在《周易》中最早提出了中间为虚空的偶数系列的空间图式。周易的核心是“八卦”,有所谓伏羲演先天八卦,周文王演后天八卦的说法,先天八卦与后天八卦虽然在卦位的排列上有很大的不同,但都为八个按东、南、西、北、东南、西南、东北、西北八个方位布列,

中央为虚空的空间图式。

《周易·系辞传》更明确提出：“易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦。”如果我们在这里将太极理解为空间的混沌状态，则由混沌中生出秩序，出现了最早的线状二方位空间；再由此生成平面四方位空间；最后，加入四个亚方位，形成平面八方位空间。《周易》中由混沌所生的偶数神秘数字系列，说明了人们对于中空的外在空间的认知，只是这里的空间图式，尚基本上停留在平面结构上。平面四方位的空间，从甲骨文中的“四方”、“四风”与神话中黄帝“四面”的说法中已可以窥知一二，平面八方位的空间，除了见之于周易八卦图式而外，还可以见之于楚人的天由八柱支撑的思想。见屈原《天问》图11

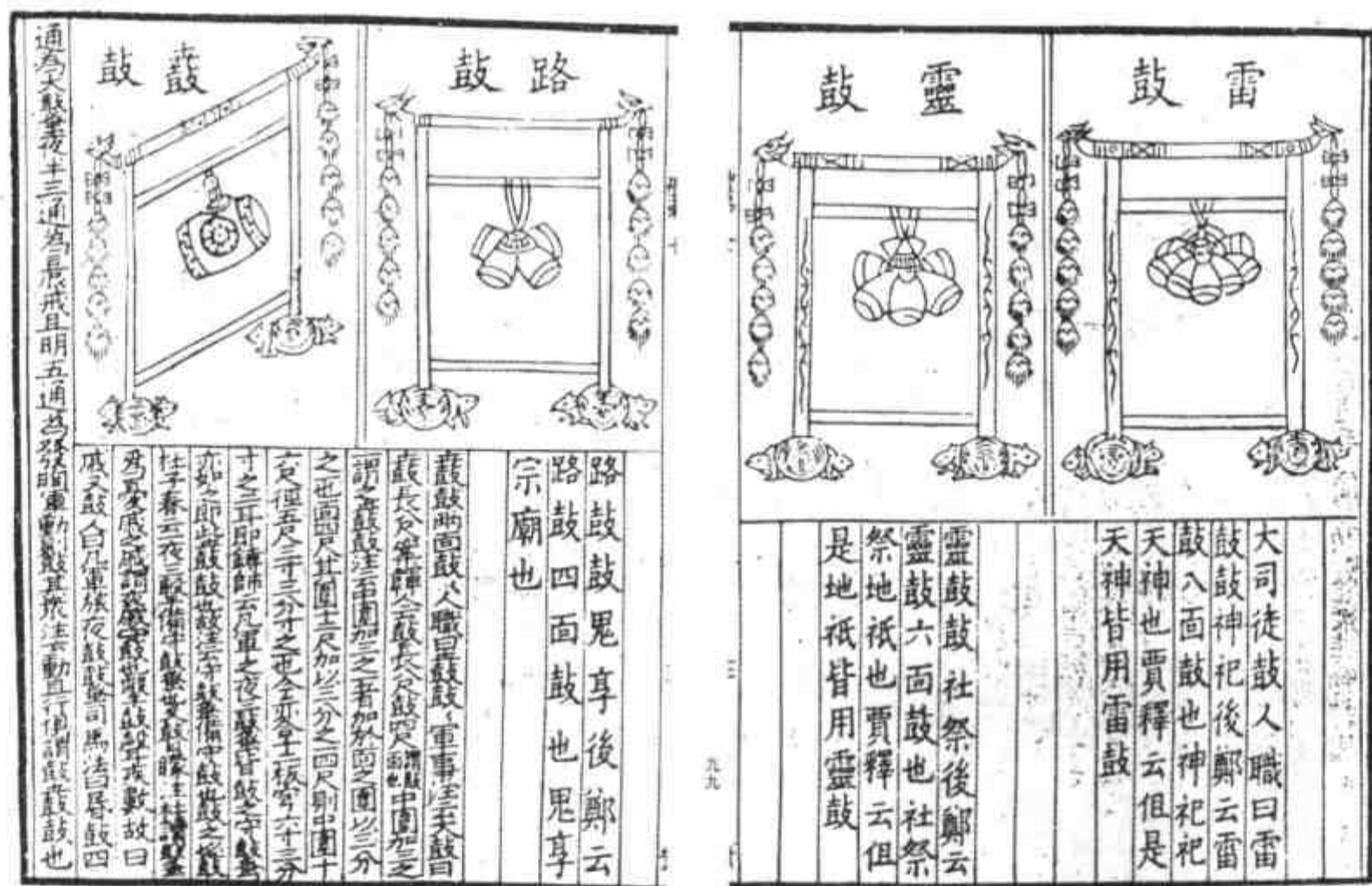


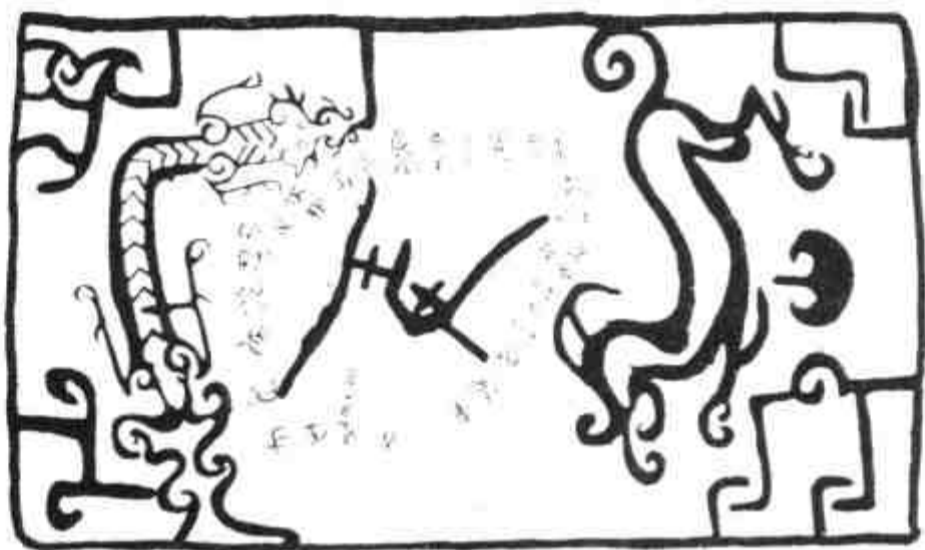
图 11 两面鼓 四面鼓 六面鼓 八面鼓 自《新定三礼图》

对于中为虚空的立体空间图式的文化表述及其相关数字“六”的认识，可以见之于《管子》一书。《管子》卷十四谈到：“昔者黄帝得蚩尤而明於天道；得大常而察于地利；得屠龙而辨于东方；得祝融而辨于南方；得大封而辨于西方；得后土而辨于北方。黄帝得六相而天地治，神明至。”黄帝设六相，而天地四方备焉，由此可见，在管子那里的空间图式，已由上古时代的平面的“黄帝四面”，演化为包含天地在内的立体的“天地六合”。当然这仍然是一个中空的空间图式。

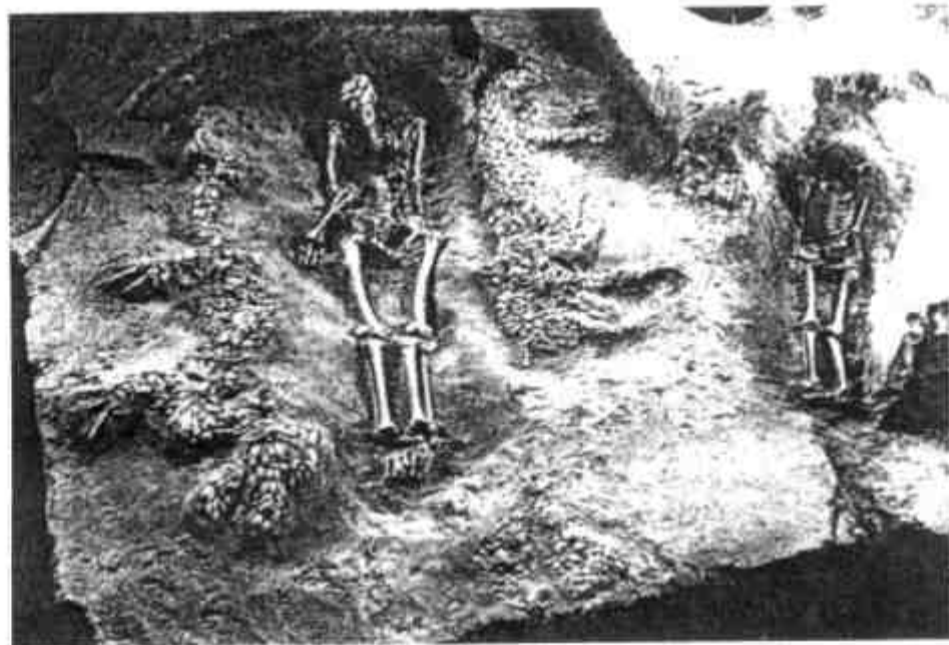
大约是在春秋时期,这一中为虚空的纯客观的空间观念开始发生变化,这一变化的迹象之一,是对本体“一”的认识与重视。

当然,这并不意味着古代人对中央方位的认识是从春秋时代才开始的。在古代中国上古文化中,对于中央方位的特殊地位早有觉察。从半坡原始“鱼祭”中,将表示五条鱼的人面鱼神置于祭祀场地的中央,表明半坡人不仅已经体察到了中央方位的存在,而且还意识到数字“五”的重要。古代中国人意识中的世界之柱——建木,即是位于大地的中央,且具有交通天地的天梯的功能。而相传产生于中国上古时代文化中的所谓“河图”与“洛书”中,也已将表征数字“五”的图案,置于整个图式的中央。至于,四方五服的概念或九州的概念,则在夏商时代,已经初步形成。然而,这些带有“中央”方位的观念还都带有某种直觉的与客观的色彩,并没有强调人作为本体在其中的存在。在理论上,将本体“一”列入神秘数字序列并将之逐渐固化在空间图式中,则是春秋以来才发生的事情。

老子在《道德经》第42章写道“道生一,一生二,二生三,三生万物,万物负阴而抱阳,冲气以为和”。在这里,老子提出了一个以“一”为本的空间图式,由一而二,由二而三。老子进一步解释了这一空间图式,即“万物负阴而抱阳”,负阴抱阳,物在其中,而负阴抱阳之物当为空间之中心与本体的所在。阴阳者,包容之器也;本一者,器中之物也。负阴抱阳,三位一体的空间格局,则构成了老子学说中空间图式的基本单元。屈原《天问》中所谓:“阴阳三合,何本何化?”当也是指的这个意思。图12-1



青龙白虎图案



青龙白虎陪葬图 自《中国方术学》

图12 中国人“舍中”的三方位观念

老子进一步解释了这一空间图式,即“万物负阴而抱阳”,负阴抱阳,物在其中,而负阴抱阳之物当为空间之中心与本体的所在。阴阳者,包容之器也;本一者,器中之物也。负阴抱阳,三位一体的空间格局,则构成了老子学说中空间图式的基本单元。屈原《天问》中所谓:“阴阳三合,何本何化?”当也是指的这个意思。图12-1

管子似乎对这一基本空间单元也有所察觉，他更为具体地阐述说：“一者本也，二者器也，三者充也。”《管子》卷14。这似乎是对老子提出的基本空间单元图式的最好注脚。一为本，即本体之所在；二为器，器者，容器也，这里恐怕是指“本一”所负之阴与所抱之阳组成的空间；三为充，将“本一”置入中空的“器”中以“充”之，则为一完整的由主客体合成的空间图式。管子进一步指出：“天道以九制，地理以八制，人道以六制”而“通乎九制，六府，三充而为明天子”《管子》卷14见《二十二子》第149页上海古籍出版社。从管子的文字中可以窥知，在春秋时代，人们的空间观念尚处于一种杂糅的状态。相信天道为九制，是以天分九野为依据的，认为地理为八制，是以地有八方为依据的，人居于天地六合之中，则以六制称之。而以人为本，阴阳三合的基本空间单元，已经开始具有特殊的地位。管子将三充与天道和人道相比肩，已经足见其重要的意义。

在《尸子》一书中，对四方、四时与四德，作了一个简要而综合的说明。《尸子》卷首篇开章即点明主题：“天地四方曰宇，往古来今曰宙。”这是中国人的时空统一论。接着尸子又指明了东方为春为忠，南方为夏为乐，西方为秋为礼，北方为冬为信。这样，方位、时间与人道中之忠乐礼信，综合而为一个中空的平面四方位的空间图式。

在《孔子集语》中这种天道人伦的关系，变为一个含中的五方位空间图式。孔子认为，东方为仁，为震；西方为义，为兑；南方为礼，为离；北方为信，为坎，然而，“四方之义，皆统于中央，故乾坤艮巽，位在四维，中央所以绳四方；行也，智之决也，故中央为智”《孔子集语》卷4见《二十二子》第490页上海古籍出版社。孔子将最能表征人的主体意义的“智”作为中央，将规范人的行为方式的“仁、义、礼、信”作为四维，也从侧面暗示出，在孔子的平面五方位空间图式中，人已经是居于中央的本体。见下页图13

进一步，如果古代中国人在一个立体六方位的空间中，加入人本体——中央，就产生一个立体七方位的空间图式。由文献中可以得知，古代中国人曾经存在过或者至少曾经萌生过立体七方位的空间观念，只是在最终的文化抉择中，没有能够使之占到主导地位。

《庄子·应帝王》中有这样一个故事：“南海之帝为悠，北海之帝为忽，中央之帝为浑沌，悠与忽时相与遇于浑沌之地，浑沌待之甚善，悠与忽谋报浑沌之德，曰：‘人皆有七窍，以视听食息，此独无有。’尝试凿之，日凿一窍，七日而浑沌死。”据神话学家的意见，这是一个创世神话，如上帝七日创世一样，由时间神悠与忽用七日时间凿开了原始浑沌的七窍，浑沌死而宇宙生。袁珂《中国神话传说》第66页

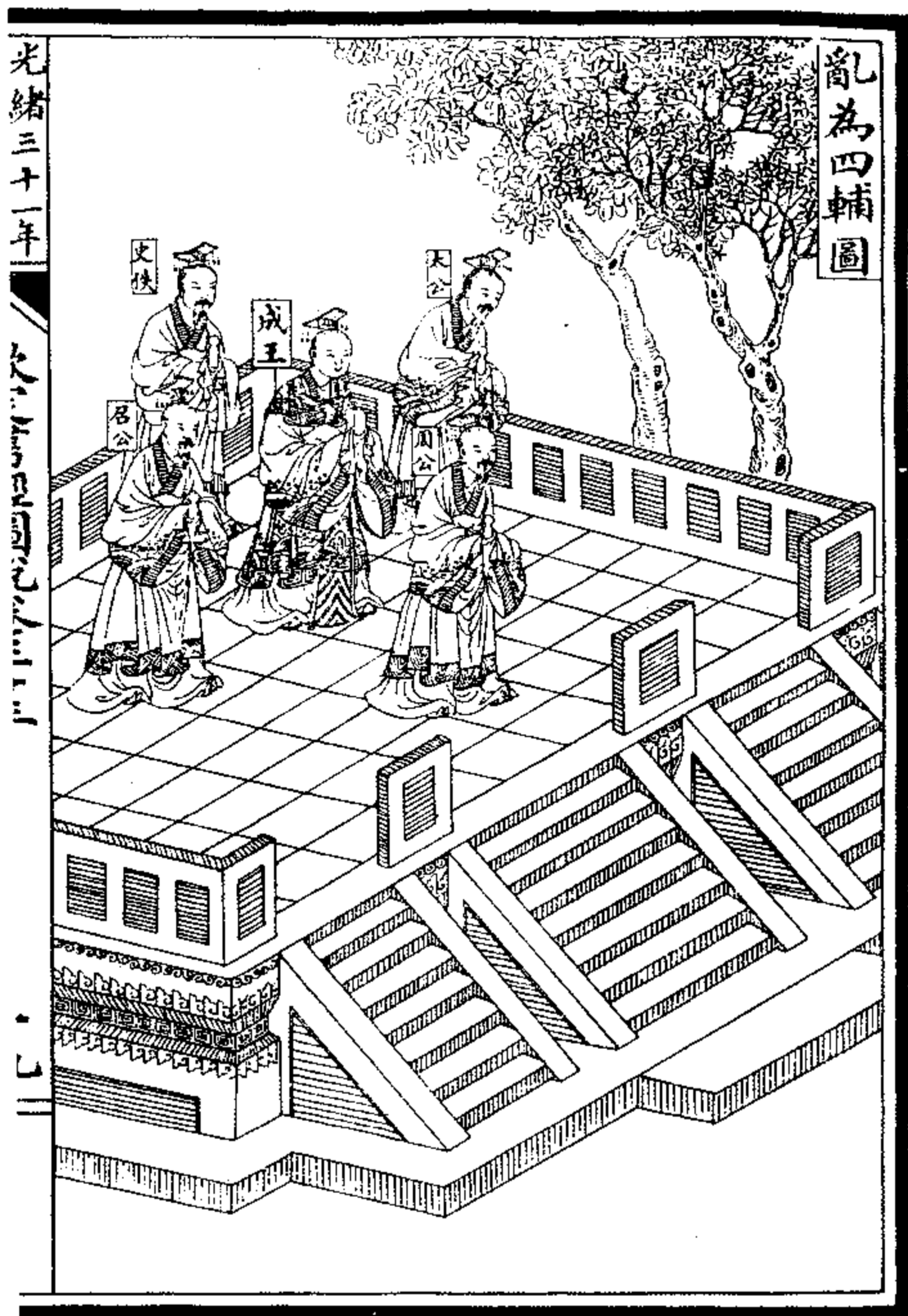


图 13 中央与四辅 自《钦定书经图说》

为了进一步理解这个神话故事，首先我们应该清楚，庄子的思想，更倾向于一个包含天地在内的垂直的或立体的空间体系。我们稍微留意一下，就会发现，在这个故事中，一开始就有三个方位神：一为南海之帝，二为北海之帝，三为中央之帝。这显然即是老子的基本空间单元——有中央本体的负阴抱阳的线状三方位空间图式的——神话表述。

这里有一点需要特别指出的是，在中国古代文献中，尤其是在老庄学说中，南北两个方位，时常与天地两个方位相通假，民间所流行的“天南地北”的说法，很可能就是源于这一习惯。叶舒宪敏感地觉察了这一问题，他指出：“在《庄子》一书中，大凡涉及空间方位时，多言南北而罕言东西。这也就是说，神话宇宙模式中的垂直系统在庄子的思路中占据着主导地位。”叶舒宪《中国神话哲学》第260页。我们熟知的庄子神话，常神游于天地之间，也表征了这一特点。由此推知，上述神话故事中的南、北、中，当是暗喻着天、地、中的垂直线状三方位空间图式在内的。而故事中用“七日”时间，凿出“七窍”，终于形成一个包括中央在内的有天地四方包容的七方位立体空间图式，象征着世界的诞生与创立。

在庄子的著作中，还有一点值得注意的，即是对“六极”的强调，一般的先秦文献中，常有四极或八极的概念，如屈原《天问》中有：“八柱何当，东南何亏？”这里的八柱，即是就八极而言的，而四极与八极所展示的，显然是平面上分布的四方位或八方位的空间图式。庄子则罕言四极、八极，如我们所推测的，庄子神话中所表述的空间图式，当是包括天地在内的立体空间图式，则“六极”的概念恰可为之。如庄子云：“在太极之先而不为高，在六极之下而不为深。”《庄子·大宗师》。这里提出的是太极与六极的关系。太极者，混沌也，高踞于玄冥之上也，先于创世之初也；六极者，天地四方也，宇宙秩序也；六极之下则为幽冥之地，深不可测也。

庄子又云：“予方将与造物者为人厌，则又乘夫莽眇之鸟，以出六极之外而游，无何有之乡，以处广垠之野。”《庄子·应帝王》。这是何等的气魄。在这里庄子的空间概念已经十分清晰了。欲出六极之外，须乘莽眇之鸟，立体的垂直向的空间体系，在这里表述的是再清晰不过了。

正是庄子，在老子的“道生一，一生二，二生三，三生万物”的系列上，明确肯定了以三为基础的奇数时空系列：“以圣人之道，告圣人之才，亦易矣。吾独守而告之三日，而后能外天下；已外天下矣，吾又守之七日，而后能外物；已外物矣，吾又守之九日，而后能外生。”《庄子·大宗师》这一组三、七、九的数列，当是对老子的一、二、三系列的外延，也是对以人本体为中心的线状三方位、立体七方位与平面九方位的空间图式的肯定。同时，对七方位的立体空间图式作了十

分恰当地强调。

中国古代文化中,一度对“七”这一神秘数字有相当地肯定。如前所述,在中国传统中,尤其是荆楚文化中,曾经存在一种“鸡人神话”系统,这是一种创世神话,袁珂所引《太平御览》卷三十引《谈薮》注中一句:“一说,天地初开,以一日作鸡,七日作人。”这一创世神话系统,由叶舒宪的研究,以民间的旁证,可以得出如下的全貌:“创世主第一天造鸡,第二天造狗,第三天造羊,第四天造猪,第五天造牛,第六天造马,第七天造人。”叶舒宪《中国神话哲学》第245页这里由鸡到人的创世过程,在一些古代巫术中,又与七个空间方位联系在一起:鸡为东方,狗为南方,羊为西方,猪为北方,牛为地,马为天,人为中央。如我们在前面已经指出的,这可能源于在重复已久的巫术礼仪中,对天地六合所分别奉献的动物牺牲与方位神的一一对应关系,而礼仪活动的中心则始终对应的是人——即巫师本人。

上文所引的《墨子·迎敌祠》中记载的古老的军事巫占祭祀仪典,已经将东、南、西、北四方与青、赤、白、黑四色,及八、七、九、六四种数字和鸡、狗、羊、彘四牲相配列,而这四牲又恰与鸡人创世神话中前四天所造的动物相符。类似的巫祭礼仪,在先秦时代还有,如《贾谊新书》中引《古青史氏》记载的太子出生礼仪,就是一例:

太子生而泣,太师吹铜曰声中某律,太宰曰滋味上某,太卜曰命云某,然后为王太子悬弧之礼仪:

东方之弧以梧,梧者,东方之草,春木也,其牲以鸡,鸡者,东方之牲也。南方之弧以柳,柳者,南方之草,夏木也,其牲以狗,狗者,南方之牲也。中央之弧以桑,桑者,中央之木也,其牲以牛,牛者中央之牲也。西方之弧以棘,棘者,西方之草也,秋木也,其牲以羊,羊者,西方之牲也。北方之弧以枣,枣者,北方之草,冬木也,其牲以彘,彘者,北方之牲也。

——《贾谊新书·胎教》

这里是以五方、五木、五牲相配列的,值得注意的是,这一祭仪在《墨子·迎敌祠》祭仪中的东方鸡、南方狗、西方羊、北方彘的基础上,又进一步增加了中央牛,使鸡人神话复原到了创世的第五天。造物主第五天创造的牛在鸡人神话中是象征着地的。《周易·说卦》中也残存了这一痕迹:“乾为天,为父,为良马,为老马。坤为地,为母,为子母牛。”马为第六天所创造,代表天,如果再加上第七天创造的人,则可以完整地复原这一神话创世过程。

在民间传说中,这一神话创世系统的遗迹更为明显。由南朝梁人宗懔所著《荆楚岁时记》中,可以看出荆楚人尚残留着鸡人创世神话的传统:“正月七日为人日,以七种菜为羹,剪彩为人,或缕金薄为人,以贴屏风,亦戴之头鬓。”其

注曰：“按董勋《问礼俗》曰：‘正月一日为鸡，二日为狗，三日为羊，四日为猪，五日为牛，六日为马，七日为入，正旦画鸡于门，七日贴人于帐。’”宗懔《荆楚岁时记》转引自《中国神话哲学》第245页

从“鸡人七日”创世神话系统，到庄子的七日为浑沌开七窍，都十分有力地说明，在中国古代确曾存在过与犹太教系统中的“上帝七日创世说”相类似的神话观念，因而也曾经存在过将七方位立体空间图式作为中华民族所普遍接受的空间模式的最后抉择的某种可能。

但是，在实际的文化发展中，隐含于中国文化中的七方位的立体空间观念，不但没有得到很好地发展，而且日益被周秦以来渐次兴起的，具有强烈理性启蒙色彩的诸子百家的思想，特别是儒家思想所湮没，最终渐渐地成为残存于民间的，仅能发见一点凤毛麟角的传说与习俗。而倍受儒家文化青睐的五方位或九方位的平面空间观念，终于得以积淀，并最终确立下来，影响到中国传统文化的数千年间。从《墨子·迎敌祠》中的军事巫祭礼仪到《贾谊新书·胎教》中的“太子诞礼”中，都可以看出，尽管还残存着“鸡人七日”创世神话的传统，在后实际残存的巫祭仪典中，却只保存了平面四方位或平面五方位的空间图式形式。

显然，这里所展现的是一种文化的抉择过程。当随着人们空间意识的逐渐觉醒，并最终清醒地认识到天地四方与人本体的客观空间存在的时候，人们对渐渐积淀在人们意识中的这诸多空间观念加以整理，并选择一种最切合本民族特点的观念，加以深化。最后，使之外延渗透到该文化的各个领域之中。不同的选择最终确定了不同的文化结构，因而也形成了各自不同的文化形态及其空间观念特征。

我们还可以从另外一个角度，对这种空间图式的文化抉择作一些补充的说明。我们知道，在公元前的一千年间，中国人与希伯来人一样，都已经形成了强烈的唯一神的思想。希伯来人确立了上帝耶和華的唯一神地位据弗洛伊德的研究，古希伯来人的—神教很可能源之于古埃及第十八王朝时期首先提出的关于唯一神的宗教改革，弗洛伊德甚至认为古希伯来人的宗教先驱摩西其实就是一位拥护—神思想的埃及人。见弗洛伊德《摩西与—神教》李展开译，而周秦时代的中国人则崇信至上的“天”或“帝”，亦称之为“上帝”。

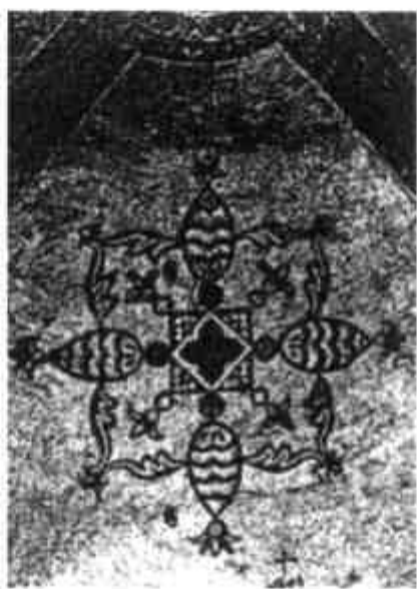
古希伯来人在经过一系列的文化综合之后，终于确立了以上帝为主导的七方位立体空间观，上帝七日创世之说，以及《圣经·旧约》中出现的比比皆是的有关圣数“七”的记述，充分说明了这一点。值得注意的是，希伯来—犹太文化，以及后来的基督教文化，承认上帝的至高无上，但期待着人们对上帝天国的最后回归。因此，在犹太人以及基督徒的观念中，强化了垂直系统的空间系

列。人们仰望苍穹,时时期待着自己的灵魂最终能够进入天国的乐园。从人们最初造巴别塔,到雅各在伯特利梦见天梯而立石柱,都是将空间的取向向着上帝的天国的。而人们最恐惧的则是最终不幸得不到上帝的赦宥,使灵魂坠入地狱的深渊。

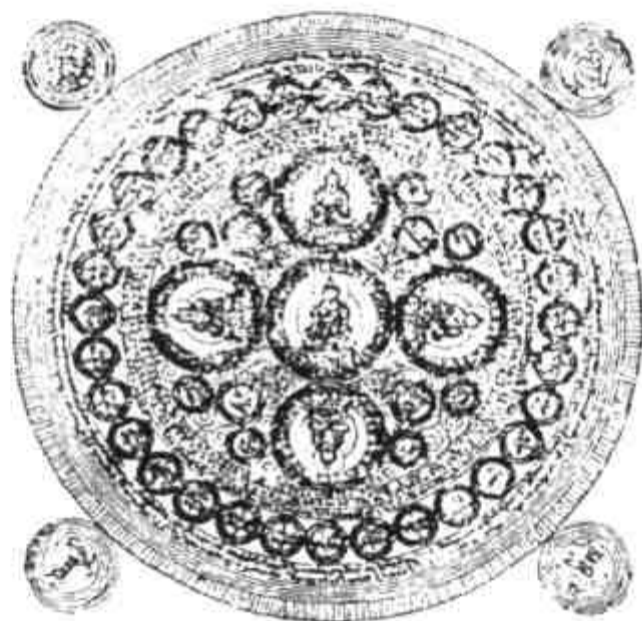
正是这一强烈的信念,固化了人们对垂直系统的空间观念的强调,使人们对表征垂直系统的空间体系的七方位立体空间图式有了较强的认同。这不仅表现在信奉基督的西方人对“七”这个神秘数字的重视,也表现在西方建筑,更注意立体的效果,更着意于向上甚或向下的发展方面。图14



欧洲古代



拜占庭



藏传佛教



欧洲中世纪



古代墨西哥

图14 五方位观念在多种文化中体现

与西方人的选择相反,尽管在历史的进程中,中国人一直没有放弃向往上界的追求,如神话中“夸父逐日”、“嫦娥奔月”等观念尝试,以及楚人造“中天之台”的勃勃雄心,与汉武帝造“通天台”的实践行为,都反映了古代中国人的这一强烈愿望,但是务实的中国人,最终还是选择了对“绝地天通”的理论认可,因而也选择了心甘情愿地匍匐于大地之上的现实。

所谓“绝地天通”,是中国古代文化史中十分有趣的一幕。上古时代,神人交叉混杂,为了使人们明确认识到自己的卑微,避免人神混杂,帝“乃命重、黎,绝地天通,罔有降格”见《尚书·吕刑》。其意在于阻断神界与人界的自由交往,打消人们追求上界的奢望,使人们乐天知命,安心于现世的匍匐于大地上的生活。知天安命的古代中国人,以务实的精神对待神与人之间的交往,不过分企求对上界的向往。孔子“不语神力乱怪”,主张“不知生,安知死”,已经明确显示了这种理性务实的态度。郑国人子产亦曾明言:“天道远,人道迩,非所及也。”见《春秋左传·昭公十八年》也表示了同样的态度。正是由于这文化史上与宗教史上的“绝地天通”,使中国人终于从理论上放弃了重视垂直向空间系列的七方位立体空间图式,而选择了在大地上水平铺展的五方位或九方位平面空间图式,使之成为中国传统文化中的基本空间模式。

弗雷泽经过深入的研究,曾作出结论说:“古代欧洲雅利安人的主要支系都崇奉一位橡树与雷、雨之神,这神就是他们所信奉的众神中的主神。”他具体地分析说:“希腊人和意大利人都把橡树同他们最高的宙斯或朱庇特天神、雨神、雷神联系在一起。”弗雷泽《金枝》第240页而斯拉夫人“相信只有一个神,即雷电之神,才是万物之主,并向他献祭牲牛和各种牺牲”出处同上第243页。日耳曼人,斯堪的纳维亚人,立陶宛人也有类似的信仰倾向,而这一信仰倾向,一开始就使欧洲人更倾向于以宇宙之树为代表的垂直向的宇宙模式,并将仰慕与敬畏的目光指向了上天。比如,“希腊人习惯地总是把雷轰击过的地方用篱藩围将起来并将这块地方奉献给‘天降的宙斯’,意思是乘着闪电自天而降的神”。出处同上第241页

随着欧洲人普遍地皈依基督教,这种垂直向的信仰系统更为强化。在几乎整个中世纪,欧洲人都是诚惶诚恐地仰望着天穹的。如上所述,犹太—基督教文化体系中,有两个最为人们熟知的圣数:一个是七,另一个是十二。七是立体七方位空间图式的标识,十二则是时间的象征。基督教的时间是直线状的,是由开始到终结的一个过程。十二这一圣数正代表了具有开始与终结的时间的直线性与完整性。对于这两个圣数的崇拜与仰赖,也最终确立了古代与中世纪欧洲人对其时空模式的文化抉择。

至于在上古雅利安人的后裔的基础上形成的印度人,同样对于垂直向的

宇宙模式表现了较大的兴趣,印度文化中普遍存在的圣树崇拜,以及对神秘数字七的重视,已经显示了这一点。同时,印度人又发展了自己独特的环绕宇宙之树与宇宙之山而形成的水平向的宇宙模式。这样,使得印度人的空间观念,既重视位居中央的高耸的体量,又十分着意于在平面的四方与八方的象征性分布。因此,使印度人的空间图式抉择,具有较为复杂的倾向。图15



由四匹马与三头怪兽所拉的古希腊太阳神之车 巴黎凡尔赛



耶路撒冷神庙中的圣物——神圣七灯



早期基督教文献中所绘的神圣七灯 十世纪 埃及



古耶路撒冷城内的街道有七个尽头

图 15 犹太—基督教文化中的圣数七

关于古代印度人在空间图式方面的文化抉择,从印度佛教文化中所展示的宇宙空间构成中,也可略见一斑。佛教中崇尚的由平面八方与上下两方组成的十方位立体空间图式,就是杂糅了垂直向与水平向两种宇宙模式的结果,这种倾向在印度教中也有发现。更为有趣的是,这种空间图式方面的文化抉择,甚至影响到该文化的数字与度量衡计量体系。中国南北朝时期的南朝僧人慧严,就曾注意到印度人对于神秘数字“五”,以及计量法中的数字“八”与“十”的

重视,他指出:“天竺夏至之日方中无影。所谓天中,于五行土德。色尚黄。数尚五。八寸为一尺。十两当此土十二两。”转引自耿引曾《〈高僧传〉与中外文化交流》见《东方文化研究》第108页北京大学出版社1994年现代通用的十进制的印度—阿拉伯数码的前身,也与印度文化有相当的关联。这反映了古代印度人对于“十”这个数字的特殊敏感与重视。

此外,在印度文化中,还普遍存在一种对于孕育生命的胚胎及其空间形式——卵或子宫的重视,这一点使印度人在空间图式的文化抉择方面,显示出更为特殊的和令人费解的倾向。

第三节 空间指向与主导方位

空间观念的图式化过程及其宗教的宇宙模式的确立,是一个由混沌到秩序的演进过程,一旦某种空间图式,在人们的观念中成为定式,并积淀为某种宗教的宇宙模式,这一图式便具有了规定性的空间原型的意义。

在抽象的空间图式中,最具实际意义的,是表征空间方位关系的轴线。与抽象空间图式轴线的神秘契合,这是许多宗教建筑的要义所在。如我们所推测的,犹太——基督教的空间模式,是按垂直方向,由下向上布列的。雅各在伯特利梦见“天梯”后而竖起的石柱,并称其为“神的殿”,其轴线取向即是垂直向上的。人类的初始时代,齐心协力建造的巴别塔,也暗喻了这种垂直向上的空间轴线取向。

类似的空间取向,在古代西亚与埃及的宗教建筑中业已存在。古代两河流域十分流行的山岳台,即是通过层层叠叠的砖石垒筑,造成一种垂直向上的空间格局与氛围。古埃及的金字塔,可以说是在强调垂直向的轴线取向方面达到了极致,由简单明了的方尖锥体形成的方位指向,再清楚不过地直指着苍穹。古埃及神庙前的方尖碑,则是这一空间格局的一种变体形式。两河流域山岳台的下大而上小的造型特征,金字塔与方尖碑,直指天宇的尖顶,都说明了这种建筑的向背关系——背依大地,面向苍穹。

但是,在实际的建筑表述中,沿垂直方向上下布列的建筑形式,往往是一个十分浩大的工程。人们渐渐地开始用东西方向的轴线,来取代竖直方向的轴线,以背依太阳沉沦的西方,面向太阳升腾的东方,来代替背依大地,面向苍穹的轴线取向,以组织建筑空间序列的轴线。

沿着南北流向的尼罗河生息繁衍的古埃及人,深刻地注意到太阳每日由东到西的运行轨道,他们把太阳的朝起夕落,理解为出生与死亡的完整过程,而死亡只是在太阳西沉的那一个世界的再生。因此,为死后的法老建造的陵寝,则应

循着太阳的轨道,垂直于尼罗河,呈东西方向的布置。法老的灵柩,沿尼罗河运至岸边,从岸边即进入一个狭长的直通陵庙的甬道,甬道是由东向西延伸的,象征着法老像太阳一样,由东向西通过生命与死亡之路。这样,很自然地,就形成了古埃及金字塔与崖墓建筑的以东西方向为主导的建筑方位概念。一些埃及神庙,也沿用了这一东西向布置的轴向格局,如阿布辛贝崖庙,就是背依大山,面东而建的,早晨的第一缕阳光,甚至能到达崖庙的最深处。有趣的是,古希腊的神庙,也多采取了东西向布置的格局。雅典卫城帕特农神庙的情形即是这样,神庙的主要入口向东,以使庙内的雅典娜女神像,能够沐浴到清晨的阳光。

古希伯来人的宗教建筑,从一开始就采取了坐西朝东的布局形式。摩西在西奈山为耶和华建造的第一座圣幕,即是沿东西向布置的。《旧约·出埃及记》详细地记述了圣幕的平面格局。其中谈到,圣幕的外缘有一个院子,院子的南面与北面各用长一百肘的帷子遮护,西面用长五十肘的帷子遮护,东面也长五十肘,因为在东面要设门,仅用十五肘的帷子遮护。显然,这座圣幕是沿东西向轴线,坐西朝东布置的,主要入口在帐幕的东端。

古希伯来宗教的第一座石造神殿——耶路撒冷的所罗门圣殿,也是坐西朝东,沿东西向轴线布置的,这从《旧约·以西结书》第八章中所记,“他又领我到耶和华殿的内院,谁知,在耶和华的殿门口,廊子和祭坛中间,约有二十五个人,背向耶和华的殿,面向东方,拜日头”。从这一段文字中可以看出,这座圣殿的向背关系依然是背朝西方,面向东方的。

值得一提的是,在罗马建造的第一座大型基督教堂——老圣彼得教堂,也是坐西向东布置的,建筑轴线由东向西延伸,圣坛布置在建筑物的西端。只是在后来的发展演化中,基督教接纳了许多古代民族仍然保留着的太阳崇拜的事实,一方面,将基督的圣诞日与古罗马宗教中太阳神的诞日西历冬至日即每年的12月25日相重叠,另一方面,将教堂的布局改为坐东朝西布置,祭坛放在建筑物的东端,使人们朝拜圣坛的礼仪与朝拜太阳的古俗相吻合。这样的布置,不仅使圣坛的方位自然布置在东端,而且使进入教堂的会众们,在礼拜时能够直接面对教堂东端半圆形后堂的窗户上透入的阳光。

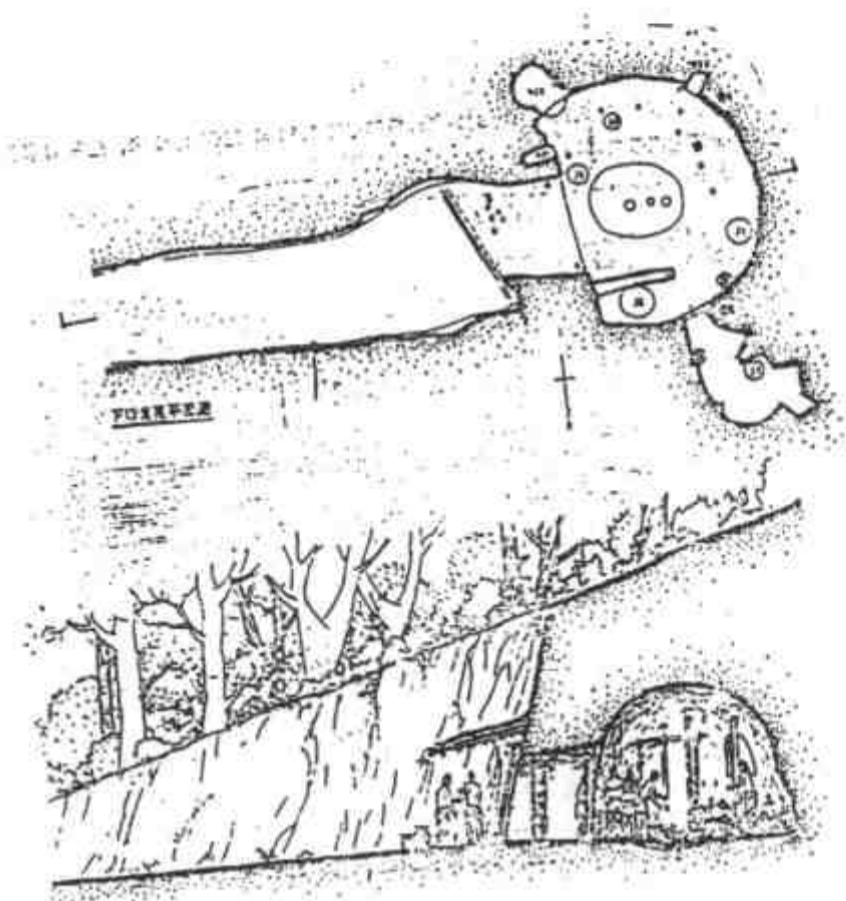
主要在平面上展开的古代中国建筑的空间模式,虽然渐渐地固化为平面五方位空间图式及其外延形式——平面九方位空间图式。但是,在这一古代中国人择定的空间图式中,也并不是各向同质的,在人们空间意识觉醒的漫长过程中,古代中国人也渐渐意识到主导方位的概念。主导方位也因而最终确定了主导的轴线取向与空间的主要向背关系。

由资料所知,东西向在中国文化中,也曾一度占有十分主要的地位。中国

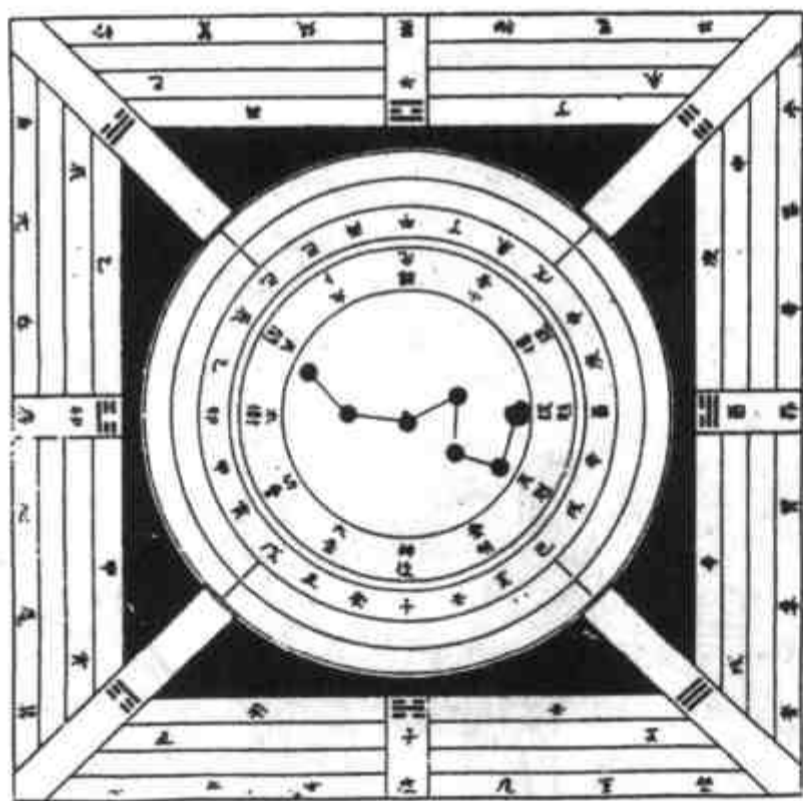
古代曾经有过东向为尊的传统。根据考古的发掘，早在距今4000~5000年前的原始社会后期的宁夏林子梁遗址的密洞式居住聚落中，就已经出现坐西向东的建筑布局方式。林子梁遗址的建筑位于山梁的东坡上，沿南北方向，大约在相差不大的高度上分布，每座密洞的门户，均朝向东方，门户前有一个东西向的甬道。遗址中还有一座具有宗教或巫术场所意义的较大的窑洞，也是呈坐西向东方向布置的。见《中国考古学会第七次年会论文集》中李文杰篇 见下页图16

坐西向东布置建筑的习惯，在一些少数民族建筑中，一直保留到十分晚近的时代。至今留存的一些辽金时代的寺庙建筑，如山西大同的上、下华严寺，就是坐西朝东的布置。汉族建筑中，这一传统渐渐变成了一种室内的布置方式，如在房屋正堂后的室内，往往将内部空间做东西向的布置，并将寝卧之榻布置在西侧，则人们的日常起居，均朝向东方。清代张惠言所绘周《仪礼图》中的先秦士大夫住宅内的室，即是呈东西向布置的。

但是，十分值得注意的是，在建筑的外部空间组织中，中国人渐渐发展出了一种“北面为尊”的观念，从而对中国建筑的空间组群，产生了十分重要的影响。对南北方位的认知与重视，至迟不晚于商周时代，而最初人们对南北方位的认知与强调，是与人们在无数次巫术活动中，对星象的观



宁夏林子梁遗址原始窑洞 F9 复原图坐西向东
自《宁夏菜园窑洞式建筑遗址初探》



以北斗为中心的古代式盘

图16 原始人以东向为尊

察、祭拜与巫占活动分不开的。中国古代的星占观测,多着重于北部天空环绕北极与北斗的星域范围。《诗经·小雅·大东》就有:“维南有箕,不可以簸扬;维北有斗,不可以挹酒浆。”这里的斗,即是指北斗七星。

以农业为主要生产形式的中国古代先民,很早就注意到了北斗七星的特殊重要性,并因之以观察四季的变化,如《大戴礼记·夏小正》:“正月初昏,斗柄悬于下;六月初昏,斗柄正在上。”又如《鹖冠子》:“斗柄指东,天下皆春;斗柄指南,天下皆夏;斗柄指西,天下皆秋;斗柄指北,天下皆冬。”

由于农业文明对北斗七星判断季节作用的仰赖,北斗七星的地位也日益得到提高。《史记·天官书》中就称“斗为帝车”,山东省嘉祥县汉代武梁祠画像石上,绘有一幅天帝端坐于以斗组成的云车之上的图形,恰是《史记》中“斗为帝车”星象观念的一个形象化说明。

北斗星有一个十分特殊的特点是,每天都要绕北天空的中心旋转一周。这显然与地球每天自转一周有关。而北斗星在旋转过程中,其中的两颗星,即天枢星与天璇星的连线,永远指向居于北天空中央的北极星。正是这一特点使北斗星与北极星都具有了某种社会政治与社会伦理意义上的内涵。《论语·为政》篇中即有如“子曰:为政以德,譬如北辰,居其所,而众星拱之”一类的,对北极星的带有社会政治意义的界说。战国及汉代的文献中,经常提到的至上神为“泰一帝”,亦即“上帝”的别称,就是指居于中国北天空中央的北极星而言的。在拱卫北极的诸多星辰中,北斗又是具有特殊的指向性意义的星辰。见下页图17



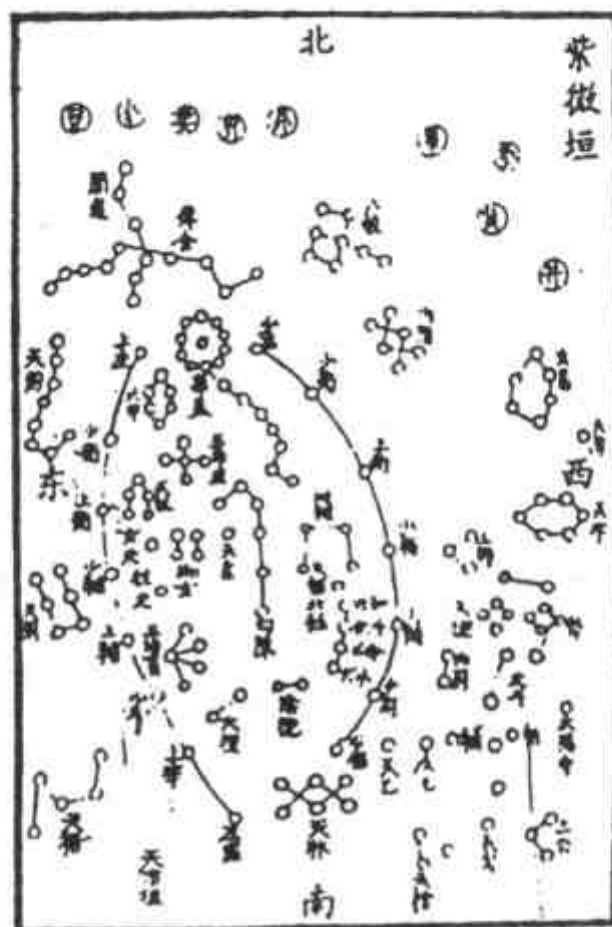
先聖著作既成齋戒向北斗告備忽有
赤虹自天而下化為黃土刻文先聖跪
而受之

孔子拜北斗七星图 自《圣迹图》

图 17 中国人以北为尊的主导空间方位观



汉·武梁祠“斗为帝车”图



天界紫微垣图

图 17 中国人以北为尊的主导空间方位观

正是从对天空星象的星占与观察中,人们渐渐形成了以“众星拱之”的北辰为尊的观念,并由此而衍生出与天界秩序相对应的,大地上的北面为尊的观念,建筑物坐北朝南布置,天子“南面为君”,子民则“面北称臣”,建筑的布置,也大体模仿北天空的星象布局。

毋庸讳言,古代中国建筑习惯上的坐北朝南的布置方式,与主要处于温带地区的中国人,很自然地倾向于面对南来的阳光,背朝北方的寒风的方位选择密切相关。但是,如果没有某种传沿既久的巫术的或神话的对于方位向背尊卑的某种约定俗成的界说,被巫术与禁忌的观念所包围的上古时代人,是不会将确定自己房屋的方位关系这样重大的事情,作轻而易举地草率处理的。

《太平御览》所引《礼记·明堂阴阳录》对明堂五室的描述,恰恰依据了北天空的星象分布:“明堂之制,……内有太空象紫宫,南出明堂象太微,西出总章象玉潢,北方玄堂象营室,东出青阳象天市。”由此,则地上的明堂五室与天上的紫宫、太微、玉潢、营室、天市等星象形成一种一一对应的关系。

我国习惯上,将天上的星辰分为三垣二十八宿,三垣为紫微垣,太微垣与天市垣。正与上文所引“明堂之制”中所设五室中的三室的比象,即紫宫、太微、天市相对应。这三室所表征的三垣皆是分布在北天极附近的星垣。其余两室所代表的两星,一为营室,一为玉潢。营室为周回二十八宿中的北方七宿中的一宿,称为室宿,又名玄宫、清庙、玄冥。《朱子诗传》称“定星昏而正中,夏正十月

也,是时可以营制宫室,故谓之营室。”

显而易见,明堂五室中的比象,一为紫宫,即紫微垣,一为太微垣,一为天市垣。另外一室的比象为营室星。以上四星均十分明确地指代北天空的星垣。唯有玉潢一星的位置不十分明确。据笔者的推测,这里的玉潢星,有两种可能的指代,一是指天潢星,这是指二十八宿中的西方七宿中毕宿的一组星。另外一种可能,是指北斗七星中的第五星——玉衡。古语中潢与横通。玉潢为玉横,即玉衡。但有一点可以肯定,即无论是天潢星还是玉衡星,都是位于北天空的星辰。由此可以看出,作为古代中国人宇宙模式象征的明堂五室,所分别指代的,都是位于北天空中环绕北天极的五座星垣。仅从这一点,已可看出,在古代中国人的天界分野中,以北辰为中心的北部天空,具有特殊重要的地位,而位于北天空中央的北辰北极,已被看作是宇宙的中心。

从另外一个角度,我们还知道,在中国古代天象学中,以北斗为中心,环绕北斗七星,周回分为东南西北二十八宿,每宿为七组星。二十八宿又分别表示四方四神或四色、四季及五行中的金木水火等,使自然的天象星系与中国文化中的空间观念设定体系契合为一,由此又形成一个位于天界的环绕北斗的,包括中央与四方的平面五方位空间体系。这一平面空间体系的中心,即是位于中央的北斗七星,而北斗星又是指向北天空中央的北极星。由此,则北面为尊的方位观念,也就找到了其星象学的依据。

以北面为尊,必然导致对南北轴线的强调。无论从河南偃师二里头早商遗址中,还是从陕西岐山周原四合院遗址中,都可以看出,早在商周时代,在建筑中对南北轴线加以特别强调的传统,已经开始形成。秦咸阳宫阿房前殿的建造,甚至将建筑组群的南北轴线与自然山川结合在一起:“先作前殿阿房,东西五百步,南北五十丈,上可以坐万人,下可以建五丈旗,周驰为阁道,自殿下直抵南山,表南山之间以为阙。”见《史记·秦始皇本纪》咸阳以南的诸峰,也直拿来作宫殿的门阙,其空间的气魄,是何等的雄阔。同时还“为复道,自阿房渡渭,属之咸阳,以象天极,阁道绝汉抵营室也”。出处同上秦咸阳城轴线的北端,直接与位于北天空的营室星发生了联系。这不仅说明了古代中国人对南北轴线的青睐,也可以推知,对星象的观察、模仿或以星象进行择吉、巫占、建筑定位等等做法,是古代重大建筑活动中必不可少的环节。

对南北方位的强调,以及在建筑空间组织中对南北轴线的突出,还出于对阴阳观念的认识。阴阳观念是一个线性的二元图式观念,《老子·道德经》中所谓“万物负阴而抱阳,冲气以为和”即指的是这一观念。在中国,尤其是中原一带,以南向的建筑,日照时间为最长,人们习惯上把山之南、水之北称为阳,反

之则称为阴。负阴抱阳的建筑组合，很自然地就会形成沿着南北轴线布置的一组组四合院或回廊院建筑空间组群单元。

对南北轴线的强调，突出体现在沿轴线顺序布置的一系列门阙及其所限定的空间上，据史料所记载的周代宫殿，即是分为外朝、治朝与燕朝三个沿纵深布置的空间层次。燕朝又称内朝，由于后世的混淆，有许多文献又将之称为路寝。也有将外朝的正殿称为路寝的。如笔者后文中将要谈到的，路寝实际上可能是指上古天子所追求的“因时而居，循环如路”之古明堂。明堂综合了布政与起居等多种象征性功能，其后世的典型代表，主要仍应是指位于外朝的天子正衙。又将内朝之门称为路门，或称毕门。路门之外为治朝，《周礼·天官》注云：“治朝在路门外，群臣治事之朝。”

自外朝至燕朝共有五门，《周礼·秋官》郑注：“王有五门，外曰皋门，二曰雉门，三曰库门，四曰应门，五曰路门。”而习惯的解释是外朝在雉门之外，如《周礼·秋官》注曰：“外朝，朝在雉门之外者也。”由这些文献记载所推知的周代宫殿建筑的空间序列，由外至内大致应当如下布置：即宫殿的外门为皋门。自皋门至雉门间，为外朝之所。自雉门，经库门，应门至路门，为治朝之所，路门以内为燕朝之所。这显然是一个呈纵长布局的空间序列。而其方位，也当为沿南北轴线布置的，这由《周礼·秋官》：“小司寇掌外朝之政，以致万民而询焉，……其位，王南乡向，三公及州长百姓北面，群臣西面，群吏东面”的记载中，可以窥知一二。

在汉以前的建筑组群中，虽然对南北向轴线作了充分的强调，对东西轴线仍做了必要的保留，如《后汉书》卷34《百官志》司徒应邵注曰：“丞相旧位在长安时，府有四出门，随时听事。”四出门者，南北与东西轴线并存也。这种四出门的做法，在唐代流行的回廊院式的空间组群单元中，得到了保存与体现。但在回廊院中，代表东西向轴线的东、西门，渐渐由中央向南推移。有时则取消东西门，而由东西配殿厢房来维系东西轴线的存在。这说明东西向轴线至唐代时，已经出现渐呈弱化的趋势。而东西向轴线的减弱与淡化，又客观上增强了南北向轴线的的作用。

在实例中的较大规模的古建筑组群中，东西方向往往缺乏必然的轴线联系。由于对南北轴线的强调，平面四方位或平面五方位的空间图式，渐渐沉淀在四合院或回廊院的空间单元中。而在较大规模的空间组群中，一个个具有平面四方位或五方位空间特征的建筑空间单元——四合院、回廊院，以及有着“工字形”平面殿堂的庭院，都是沿着一系列平行的南北轴线接序展开的。由《戒坛图经》所绘唐代律宗寺院建筑群，宋代平江府图碑中所绘府衙建筑群，明清北京紫禁城宫殿建筑群，以及明清时代的各地民居如徽州民居，浙江民居，山西民居，北京四合院住宅等建筑组群来看都表现了这一特征。

第三章 宗教宇宙模式

将自己的房屋或城市看作是整个宇宙的缩形的观念，以及早期神话中广泛存在的并在各自文化的建筑中有所反映的宇宙中心、宇宙柱(树)及天梯的观念，使建筑具有了某种形而上的意义。古代东西方文化中存在的河图、洛书、曼荼罗与圣十字架等神秘图形，不仅蕴涵了丰富的空间观念，也将各自文化中的宗教宇宙模式浓缩其中。

第一节 空间的形而上

恩·卡西勒所提出的空间划分的概念，已经暗示出，在原始巫术与神话中的空间，不是一种无形质的存在，空间被赋予了意义与方位等等的内涵。同时，在任一特定意义上的空间，并不是各向同质的，而是各向异质的。如前面所谈到的东与西，或上与下，在空间性质上，就具有截然相反的内涵。埃利亚德对空间的这种“各向异质”性，作了充分的强调，他认为：“人类从未在由数学家和物理学家们所设想出来的各向同性的那种空间中生活过。”在这里，所谓“各个方向的特征”，不会是指空间的物理特征，而是指空间的文化、巫术、神话、宗教与心理学，乃至民俗学等诸方面的特征。埃利亚德指出：“人类在其中生活的空间是有取向性的，因而也是各向异性的，因为每一维和每一方向都有其特殊的价值。例如，沿着垂直轴，‘上’与‘下’的价值是不同的。左与右在价值上也是有别的。”美·米·埃利亚德《神秘主义、巫术与文化风尚》第38页

空间的各向异质性，说明空间在方向上，具有质的区别。而将空间划分为一个“普遍可接受的领域”与另一个“神圣的领域”，就不只是在方向上，而且在范围上，界定了不同质的空间。这种空间的不同质性，还可以用中国古代的“道器”说来加以解释。

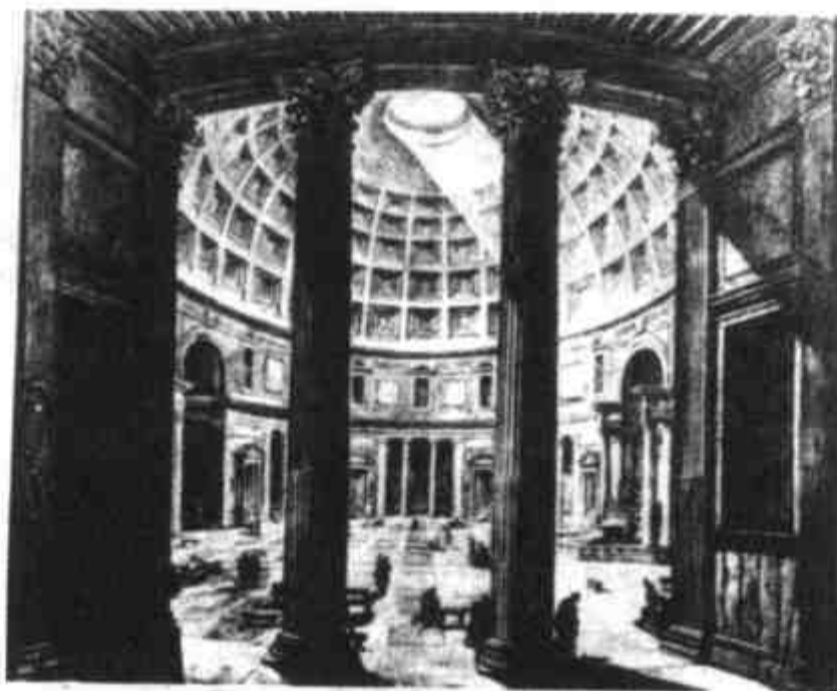
中国古代向有“道器之说”，易经中即有所谓“形而上者谓之道，形而下者谓之器”的说法。唐代李鼎祚引崔憬语解此说：“凡天地万物皆有形质，就形质之中，有体有用。体者，即形质者；用者，即形质上之妙用也。言有妙理之用，以扶其体，则是道也。”李鼎祚《周易集解》卷14作为大多数具有“普遍可接近性”的建筑，如具有遮风避雨功能的居室等，在其纯功能的意义范围内，应当看作是形而下的“器”；而在其具有了某种宇宙象征意义的时候，已经蕴涵了形而上的“道”。但对于纯然用作宗教与巫术等用途的具有特殊象征性的所谓“神圣的领域”，则一般都具有了形而上的意义。

巫术或神话的空间，具有某种象征性，这是我们所熟知的，而这种象征性，也就往往具有了形而上的意义。如原始献祭活动，从形式上讲，是野蛮的形而下的过程。在实质上，却由于向天地万物的祭献，而使之具有了形而上的意义，甚至最终演变成为一种宇宙创世观念。如前面谈到的女娲补天的故事就是如此。图18

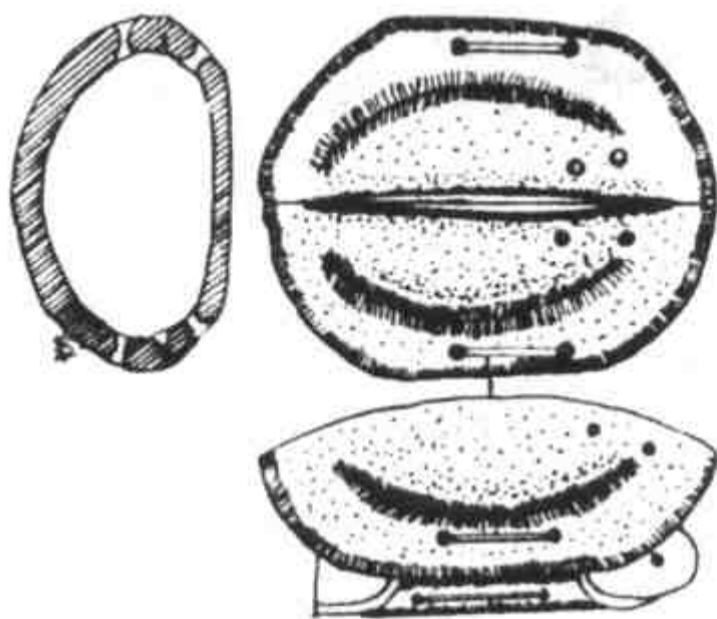
其实，诸如此类的形而



象征宇宙之柱的基督权杖



罗马万神庙内部空间的宇宙象征意义

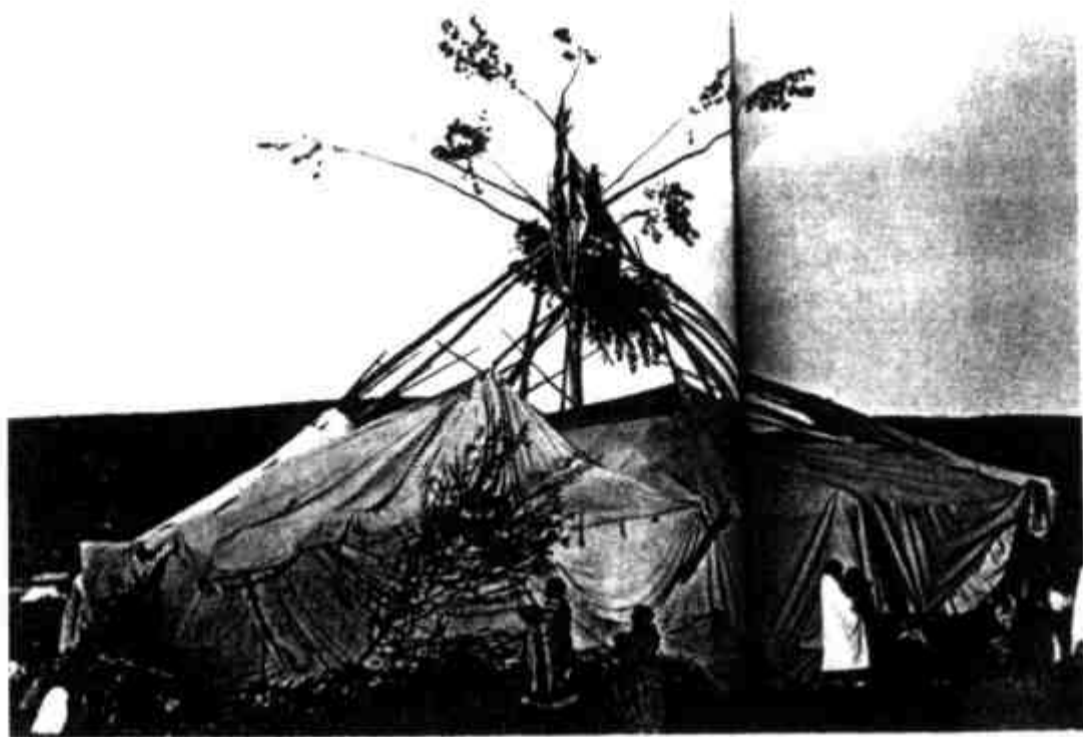


具有中国人天地方圆宇宙象征意义的古代玉龟 自《中国方术学》

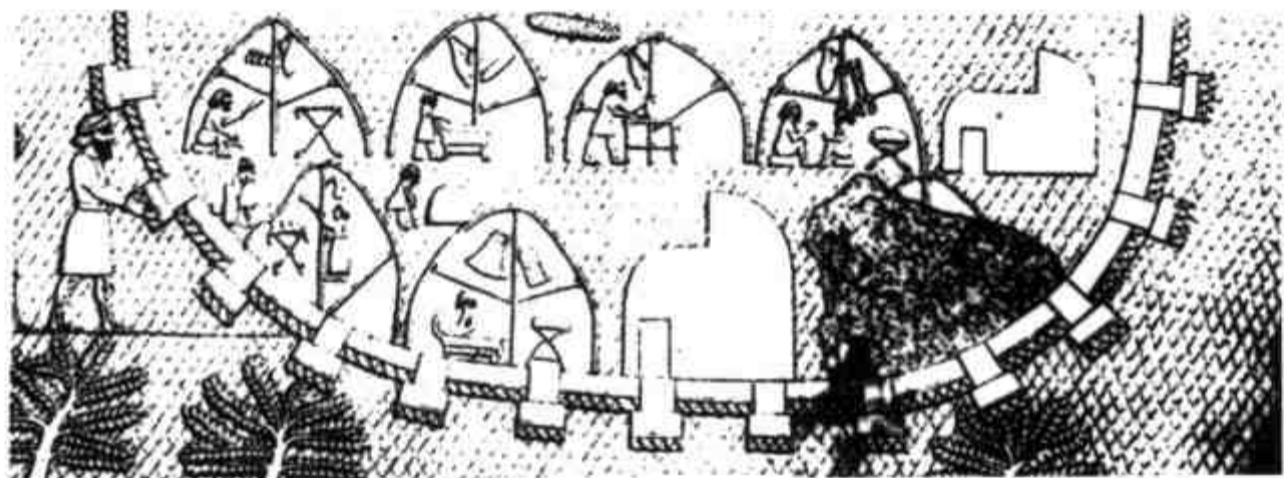
图 18 空间的宇宙象征意义之二

上的象征性,不仅仅是体现在巫术的、神话的乃至宗教的空间上。在一些原始民族的居住建筑空间中,也往往蕴藉着某种宇宙象征意义。据《巴黎竞赛画报》

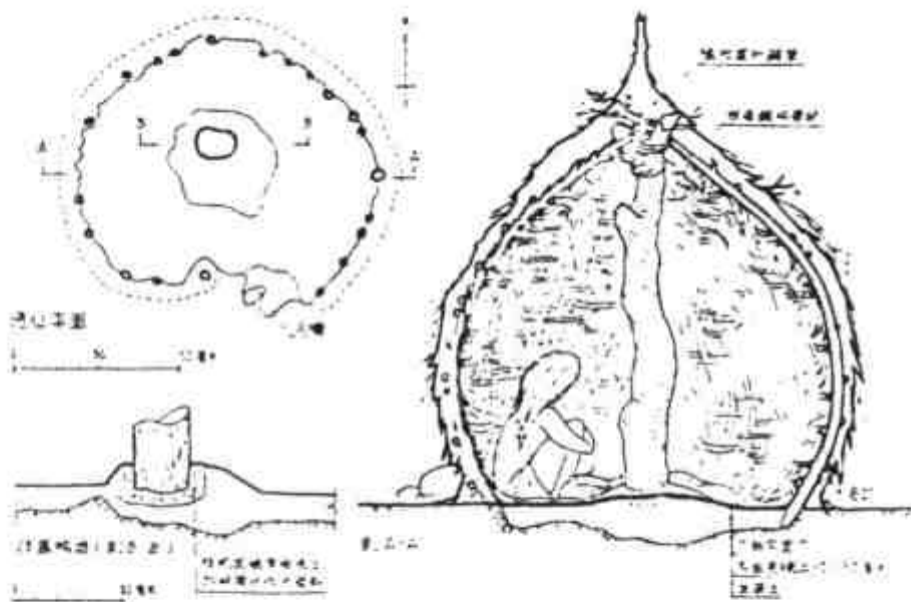
1991年5月的一篇文章中所谈,生活在非洲沙漠中的图阿雷格人居住的茅棚,就具有这样的宇宙象征意义,“在图阿雷格人眼里,他们的棚子就是宇宙的缩影。棚子呈圆形,象征着世界是圆的,半球形的棚顶像是苍穹,四根木柱是图阿雷格人心目中的宇宙的四根擎天柱”。转引自1991年6月22日《参考消息》译文《沙漠的主人》图19



印第安人棚舍



古代西亚人有“中心柱”的棚舍



有中心柱的原始棚舍

图19 中国原始窝棚 自《建筑考古学论文集》

类似的情况,在许多早期文化的建筑中都可以看到。埃利亚德对此作了专门的研究,例如,他认为:“蒙古帐是由一根中心柱建成的,这根中心柱被人们象征性地看作是‘世界之柱’,即,世界之轴axis mundis”出处同前第55,第32页在北美印第安人那里,也可以看到与之类似的观念:“他们的神圣棚屋,即要在那里举行入会仪式的地方,就是代表着宇宙的。屋顶象征着天盖,地板象征着陆地,四壁象征着宇宙空间的四方。”埃利亚德进一步解释说:“其神圣场所的仪式建筑是用三重象征符号突出体现出来的,四扇门、四扇窗户,以及四种颜色都表示着东、南、西、北四方,其神圣棚屋的结构就这样重现出了宇宙起源论,因为它们那间圣棚所代表的是整个世界。”出处同前第33页 图20

在对古代爱琴世界的建筑的考古发掘中,人们也发现了类似的情况。如在特洛伊与迈锡尼的几处遗址上,在每一个组群的中央,都有一座尺度较大的被称为“麦加仑”Magalon的房屋,这种房屋一般带有一个有两根柱子的前廊,前廊以里是一个过厅,房屋的室内略成一正方形,有四根粗大的石柱支撑着屋顶。四柱之间的房屋中央,是一个圆形的火塘。这个日夜由卫士守护的火塘,在英语中称为Hearth,这是一个源之于希腊语的词汇,其中内蕴着“Heart of Earth”即“大地的中心”的内涵。相信这一词汇及其内涵是从古希腊沿袭而来。室内的四柱,是否也具有支撑天宇的四宇宙柱的涵义,尚未可知。但是,最早的圆形穹庐顶的石造建筑见之于爱琴时代的圆顶墓,则是事实。这种圆形穹庐顶的建筑,是否具有某种宇宙象征意义,也是颇引人思索的问题。见下页图21-22



图 20 望祀山川图

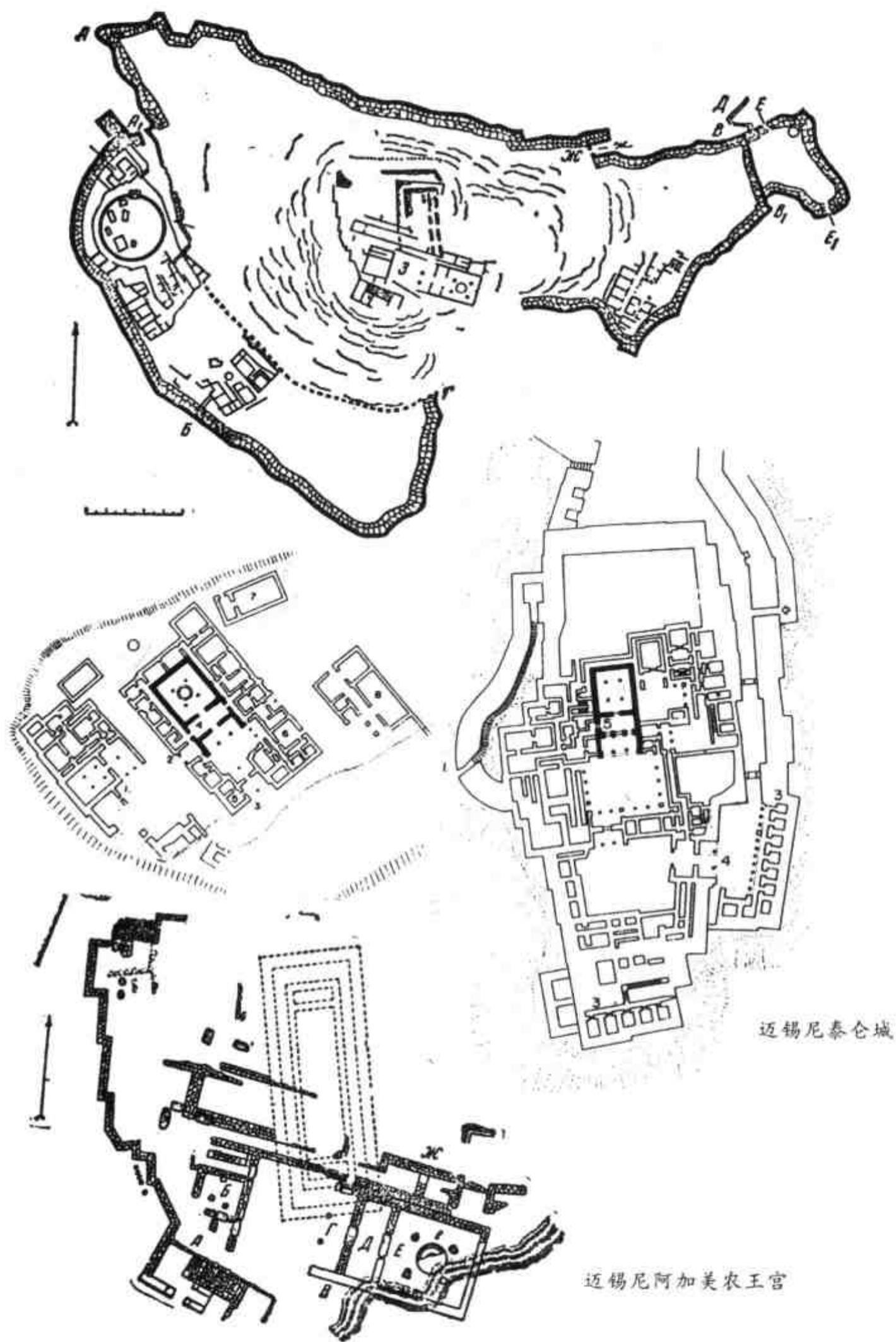


图21 古代爱琴文化中的麦加仑室



本图的中心点为象征大地中心的“Hearth”

图 22 麦加仑室内部复原图 自“A History of Architecture”

综上所述,在诸多的神话、巫术、宗教与建筑的空间中所透析出来的形而上的宇宙象征性内涵,可以大略地归纳为如下几个方面——

1. 宇宙中心 几乎所有的具有形态特征的文化中,都蕴藉着某种“宇宙中心”的象征性空间内涵。如古代中国人所称的“中土”、“中原”,古代欧洲人所称的“地中海”等等,已经多少蕴涵了类似的空间观念。

埃利亚德对各种宗教中所展示的“宇宙中心”或“世界中心”的观念,作了较为详细的描述与分析。例如他认为:没有事先的定向,什么事也不能开始,什么事也不能做——而且任何一种定向,都意味着需要一个固定的点。正是由于这个原因,宗教信徒才“总是试图在‘世界的中心’确定他的居所。”出处同前第27.38页

埃利亚德举例说:“罗马的中央曾是一个孔洞mundus,即世俗世界与地狱之间互相沟通交往的要害。罗施尔Roscher长期来一直把mundus释为omphalos即,地球的肚脐;每个拥有一个mundus的城市都被认为是坐落在世界的中心,即坐落在大地的肚脐上的。”出处同前第28.29.34页

在古代伊朗也有类似的观念:“根据伊朗的传统,宇宙被想像为中间有个像肚脐眼那样的大孔道的六幅车轮。其经文上说,‘伊朗国’Airyanamvaejah是世界的中央和心脏;因而,在所有其他国家中它是最宝贵的。”出处同上第29页据

说,一位被称作科斯洛埃斯二世CHOSROES II的伊朗国王,甚至相信他的御座就是以一种象征着宇宙的形式做成的。埃利亚德说:“这个伊朗国王曾被称为‘世界的轴心’,或叫做是‘世界的极心’,坐在他的宫殿中心的王座上,这位国王就象征性地处在了其宇宙性的城市即其天国之城Uranopolis的中心了。”出处同上

据埃利亚德的研究,“犹太人也认为,以色列处于世界的中心,并认为耶路撒冷神庙的基石代表着世界的创立”出处同上。犹太人甚至认为,耶路撒冷是“人世上离天最近的地方,不仅在平面上是地理世界的正中心,而且在垂直线上也是上界与下界的正中心,在耶路撒冷上天与地狱都是离地表最近的”。乔·史密斯《土地与众神》转引自埃利亚德《神秘主义、巫术与文化风尚》第35页

而在印度与东南亚诸国家中,我们可以看到类似的观念。如印度人把宇宙之山弥卢山Mount Meru视作宇宙的中心。而弥卢山又象征性地坐落在他们城市的中心。柬埔寨的吴哥窟有着同样的意义。吴哥窟中的五座塔,就象征着弥卢山的五座山峰,因而,也象征着宇宙的中心。暹罗曾被分划为四个省区,中央是都城,皇宫位于都城的中心,因而,“暹罗国就是这个宇宙的象征;因为照暹罗人的宇宙论来看,宇宙就是一个中央有座弥卢山的正方形”出处同上第30页。在曼谷与缅甸,也存在着大致相同的宇宙观念模式。

2.宇宙之柱 宇宙之柱,又称“世界之柱”,亦称“中心柱”。象征位于大地中心的具有宇宙象征意义的巨柱。在印度的诸多的创世神话中,有一则是这样描述宇宙柱的:即,在世界初创之前,孕育着天地万物的太初之丘Primordial Mound,被一个称作弗栗多Vritra的巨蛇看护着。弗栗多的职责是不让太初之丘中的繁殖与丰产之水The waters of fertility within the mound流失。在经过激烈的搏斗之后,创世之神因陀罗Indra杀死了巨蛇,放出了繁育之水,并将被太初之丘紧密挤压在一起的天和地分开。随之,因陀罗又使太阳从太初之海中升起,给大地带来了光明,时间与季节也被创造了出来。“The Stupa,Its Religious, Historical and Architectural Significance”第22-23页

被因陀罗用来分开天地的正是宇宙之柱,或称世界之柱。这根被因陀罗用来创造世界的神柱,又被称为“因陀罗神针”或“神钉”Indra Kila or Nail,它的作用是在创世之初,将之插在太初之丘的底部,将动荡不已的太初之丘固定在原始海上,使大地不再震荡,并将天与地分离开。

忧虑天的倾覆与地的震荡,在原始初民那里,当是一种普遍的心理。“杞人忧天”在上古时代的先民之中,不会是个别人的庸人自扰,因此,稳定大地与支撑天宇的巫术祭献活动,必然带有一定的普遍意义,如“女娲补天”的巫祭礼仪,当是这一类巫术形式的变体形式。

在古代印度有一种具有神圣意义的献祭柱。这种由祭司们通过隆重的仪式,把在森林中专门采伐来的神树,经过精斫细刻而成的献祭柱,虽然有着多样的形式,但其基本的特点是:柱的顶端为圆形或圆润的弯曲状,象征隆起的天宇;柱的中部为八边形或十二边形,象征大地与天空之间的空间的八方与十二方;柱的底部为四方形,象征大地本身。据说这用于巫祭礼仪中的献祭柱,具有稳定大地与支撑天宇的作用。这其实就是宇宙之柱的象征形式。

这种献祭柱的变体形式,在多种文化中都能体现出来,如诸多文化中国王手中所握的王杖,或国王御座后支撑华盖的立柱等等。这御座后的华盖柱,甚至有从地下汲取神力的作用,而华盖本身也已经象征性地代表了天宇。据一些宗教教义的说法,国王如果失去王杖或宝座后的华盖柱,王位就有可能动摇。类似的思想在犹太——基督教的文化体系中也有发现,在基督教《圣经·旧约》中有“将地立在根基上,使地永不动摇。”《旧约·诗篇》第104篇的诗句,显然暗示着,古希伯来人也有类似的概念。有的学者甚至认为,基督教的十字架,其实就是“世界之树”亦即“世界之柱”的象征。据说,圣十字架具有驱魔与镇邪的作用,这对许多中世纪的人来说,都是深信不疑的事情。

由印度窣堵坡演化而来的中国或日本的佛塔,塔顶用圆形的相轮与复钵,塔身则为四边形如中国唐塔或日本奈良时期木塔、八边形如中国宋塔,甚至十二边形如中国嵩岳寺塔,塔下的地宫则多为方形。在中国,佛塔甚至还具有镇妖、镇水、镇邪等风水与巫术的作用,其“世界之柱”的宗教内涵似乎还深深地隐含其中。

埃利亚德认为“世界之柱”具有普遍的意义,因为“在世界许多地区,这个世界之轴axis mundi不是用支撑着其房屋的中心柱,便是以称为‘世界之柱’的一个个孤立的柱子这种形式具体地体现出来的。换言之,在日常住宅的特定结构中,都可以看到宇宙的象征符号。房屋就是世界的成像。因为人们把天想像成由一根中心柱支撑着的广大无边的棚帐。所以,帐柱或房屋的中心柱便也被比作世界之柱并且也就是这样给它命名的”。出处同上第32页

作为房屋的中心柱,除了蒙古的帐幕之外,中国早期的佛塔中,也有较多的使用。在汉唐佛塔中,用中心柱作为结构的中坚,其实已经孕育着“世界之柱”的意义。而曹魏时期由一根独柱支撑的“凌云台”,武则天时期用中心柱贯通上下的“万象神宫”明堂,甚或法国布列塔尼的一棵棵孤立的原始整石柱其中最大者直径4.28米,高度19.2米以及位于越南河内的著名的独柱支撑的小庙——“独柱寺”等等,可能都与这种观念有关。

古代爱琴文化中,在迈锡尼著名的狮子门上的雕刻中,有一对狮子,左右拱卫着一根立于祭坛上的石柱,这石柱恐怕也是“世界之柱”的象征。而诸多早

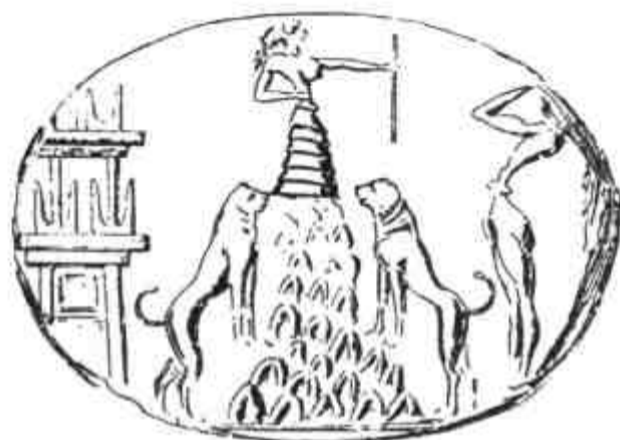
期文化中,有一些类似构图的艺术作品,如西亚早期文化中由一对羊拱卫着一棵树等,似亦可划入同一种象征类型。日本神话《古事记》中,由两位创世神伊邪那岐命和伊邪那美命在创世之初所树立的“天之御柱”,或者北欧神话中《埃达诗歌》中所反复提到的“连天接地的世界树”,也都是人类早期“世界之柱”观念的一些不同的映象。其间的区别是,在一些情况下,是用“世界之树”代替了“世界之柱”。见下页图23



古迈锡尼狮子门上的中心柱



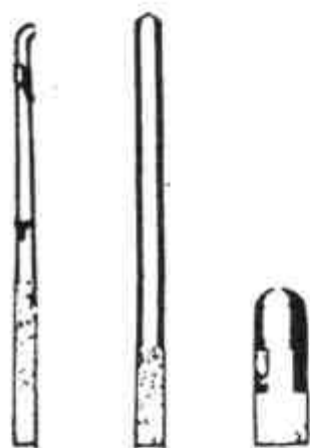
里昂埃内圣马丁教堂柱头雕刻 自《艺术史》



米诺斯印章中象征中心柱的女神像



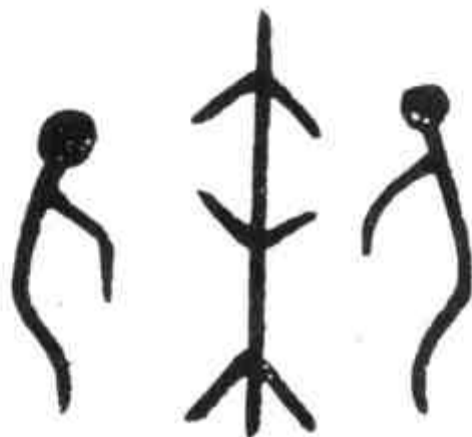
亚述印章 自《艺术史》



古印度“献祭柱”



中国古代中心柱棚
自《金文编》



拜树图 自《金文编》

图 23 中心柱崇拜

世界之柱与世界之树在象征意义上是相通的，都是具有位于世界的中心，支撑天地，沟通天地等等功能的空间象征物。佛教中的菩提树，中国古代文献中常常提到的位于大地中央的“建木”，以及欧洲人所尊崇的，耸立于各地圣林中的橡树等，都是这一类具有“世界之柱”意义的神树。

世界之树或世界之柱的观念，还以某种祭祀礼仪的形式，存留在一些比较晚近的时代，如中国辽代有一种祭山礼仪，“设天神地祇位于木叶，东乡向，中立君树，前植群树，以像朝班，又偶植二树，以为神门”。《辽史》卷49。这一仪式恐怕与契丹人中残留的原始树崇拜以及宇宙树的观念有关。元代时也曾经“立法轮竿于大内万寿山，高百尺”。这虽然是一个佛教礼仪，但也与元蒙人尚存的世界之树或世界之柱的观念似乎不无关联。

另外，各种文化中，常常透露出来的位于大地中央的神山，如印度的弥卢山、佛教中的须弥山、中国古代的昆仑山等，也都是与“世界之柱”有着同等意义的象征物。

3.天梯 天梯是又一个在早期文化中非常普遍的具有形而上意义的空间观念形态。《圣经·旧约》中有这样一个故事：“雅各出了别是巴，向哈兰走去，到了一个地方，因为太阳落了，就在那里住宿，便拾起那地方的一块石头，枕在头下，在那里躺卧睡了，梦见一个梯子立在地上，梯子的头顶着天，有神的使者在梯子上，上去下来。耶和华站在梯子以上。”《旧约·创世记》第28章

伊斯兰教里也有类似的概念，在伊斯兰宗教画《穆罕默德登上九重天》中，先知穆罕默德是化为一团火升入九重天的，而在第一重天的下面，却明显地绘有一个梯子，这可能暗示着，虔诚的信徒可以借此步入天国的乐园。在这幅绘画中的第三重天的中央，还绘有一棵树，很可能就是“宇宙之树”的象征。

中国古代也有类似的概念，不同的是，中国人心目中的“天梯”，往往是一座可供群巫升降的神山。《山海经·大荒西经》中这样描述：“大荒之中，有山，名丰沮玉门，日月所入。有灵山，巫咸、巫即、巫盼、巫彭、巫姑、巫真、巫礼、巫抵、巫谢、巫罗十巫，以此升降，百药缓在。”屈原《楚辞》中亦有：“巫咸将夕降兮。”都是说的古代巫人，有一条可以升降上下界的通道。

除了供群巫升降的灵山之外，还有昆仑山、登葆山、肇山等，也具有天梯的功能。《山海经·海内经》中云：“华山青水之东，有山名曰肇山。有人名曰柏子高。柏子高上下于此，至于天。”而《山海经·海外西经》则云：“巫咸国在女丑北，右手操青蛇，左手操赤蛇，在登葆山，群巫所从上下也。”昆仑山则更是广为人熟知的天梯：“如天之道在西北，升天之人，宜从昆仑上。”《论衡·道虚篇》

佛教中也相信天梯的存在，如佛经中云：“三道宝阶，从阎浮提到忉利天。

以此宝阶，诸天来下，悉为礼敬无动如来，听受经法。阎浮提人亦登其阶，上升忉利，见彼诸天。”见《维摩诘所说经卷上·见阿閼佛品第十二》。中国佛教中甚至还隐含了佛登天梯上天的神话传说痕迹：“佛上忉利天，为母说法，九十日。……佛上天青梯，今变为石，没人地，唯余十二蹬，蹬间二尺余。彼耆老云，梯入地尽，佛法灭。”见《汉唐地理书钞》辑魏王泰括地志下

其实，天梯的空间观念，在本质上，还可以归之为“世界之树”或者“世界之柱”观念的一个延伸。梅列金斯基在分析作为垂直向宇宙模式的宇宙之树时，将宇宙之树橡树、落叶松等与构成宇宙垂直向标志的诸等次的拟禽兽灵体相联属。树的顶端为鸟类，如鹰鹫等；树根下部为蛇；中层为羊、鹿之属；而窜动于枝干之间，起上下之媒介者作用的，则为松鼠叶·莫·梅列金斯基《神话的诗学》第240页。而在这里，松鼠就是交通人神的“群巫”或萨满的代名词。这正如梅列金斯基所指出的：“综观西伯利亚地区的萨满教，宇宙树与萨满的关联异常紧密，而且无比繁复，首先是仰赖宇宙树，萨满始可沟通人与神、地与天，履行其中介者、媒介者的职能。”出处同上第240页

中国古代的建木，更是兼有宇宙中心，世界之树，世界之柱，与天梯等诸多形而上的空间观念的代表。首先，建木是一棵果叶奇特的神树：“有木，青叶紫茎，玄华黄实，名曰建木，百仞无枝，上有九橰，下有九枸，其实如麻，其叶如芒。”见《山海经·海内经》其次，建木是立于宇宙中心的世界之树世界之柱：“白民之南，建木之下，日中无影，呼之无音，盖天地之中也。”见《吕氏春秋·有始览》同时，建木还是一个可供众帝众大祭司上下的天梯：“建木在都广，众帝所自上下。日中无影，呼而无音，盖天地之中也。”见《淮南子·地形篇》

第二节 河图·洛书·曼荼罗·圣十字架

除了上述那些与诸文化中的空间意识的构成有直接关联的形而上的宇宙象征观念之外，在中国、印度与西方文化中还可以发现一些可能蕴藉着某种空间象征内涵的神秘图形，这些图形甚至贯穿了其所由产生的一整个文化哲学体系。而其中最为人们所熟知的，就是中国的河图、洛书，印度的曼荼罗与西方的圣十字架。

1. 十字崇拜 在这几种深蕴于不同文化内的神秘图形中，以十字图形最为简单，也最为基本，事实上，即使是在印度的曼荼罗中，以及中国的河图、洛书中，都隐含着原始十字图形的基本要素。见下页图24

十字图形并非仅仅是西方基督教情有独钟之物，事实上，在许多原始文化中，都曾存在过对十字图形的崇拜。据艾兰的研究，中国人对十字图形的重视，



中国古代十字形族徽



礼拜“十字”图

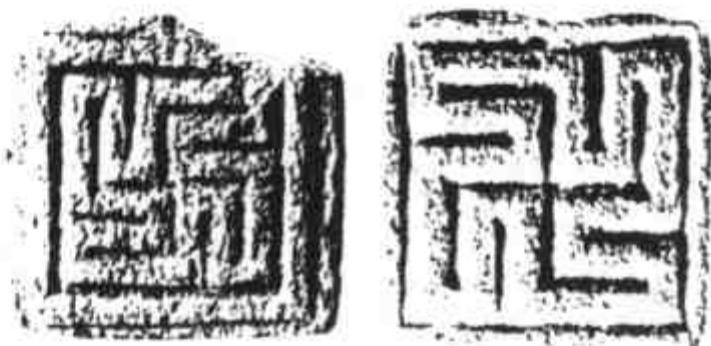
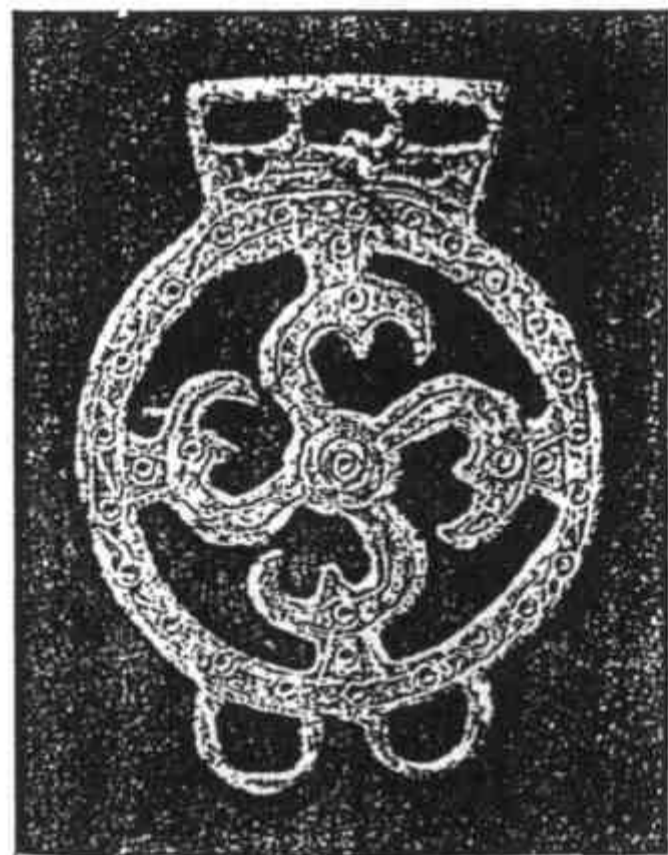
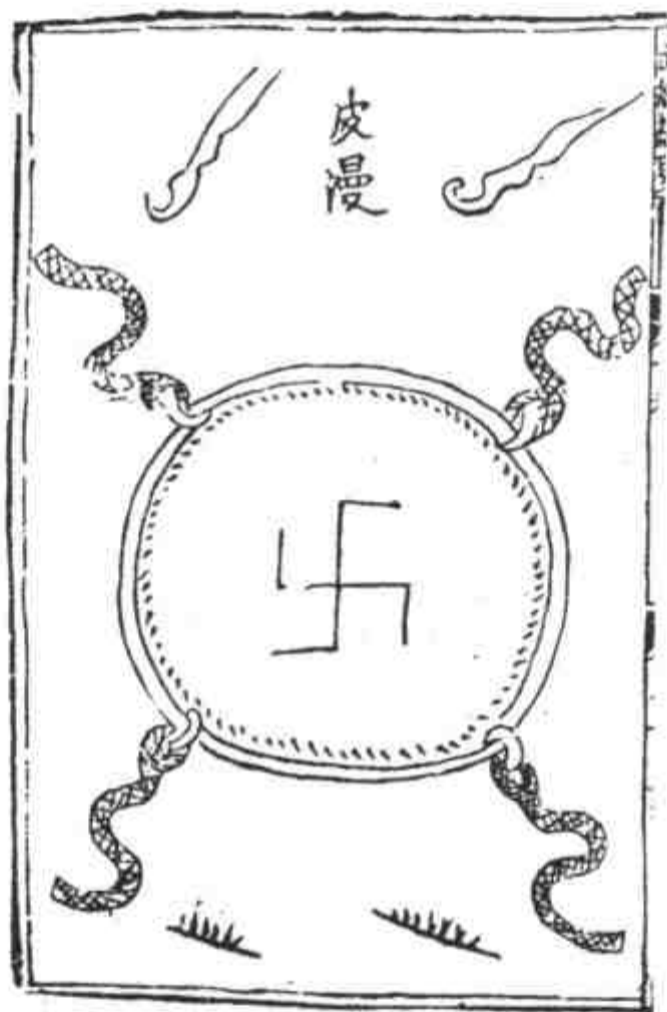


图 24 各种涵有十字造型的器物 古罗马等 自“The Sun in Tyth and Art”

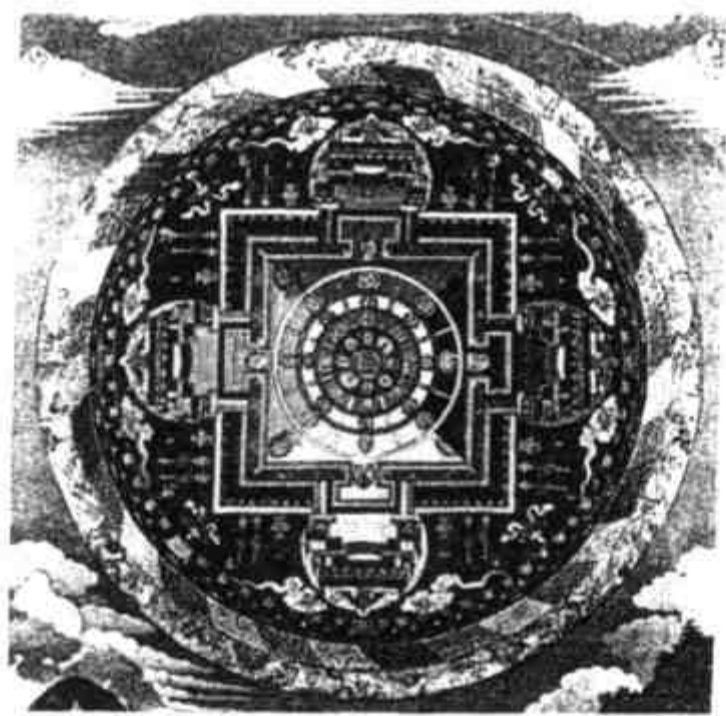
至迟在商代时已经开始,如商代青铜器或陶器中的十字形穿孔、商代氏族族徽中的亚字形符号、商代陵墓建筑常用的十字形墓室平面等。中国古代金文中,有许多十字形或亚字形的符号,有趣的是,在一些金文符号中,还赫然绘有上古先民礼拜十字形的图形,或在人的头顶之上绘一个十字形,这些都说明,十字崇拜在中国上古时代已经相当流行。见《金文编》转引自叶舒宪《中国神话哲学》

当代一些研究者认为,在古代中国,十字符号往往作为太阳神的象征。比如叶舒宪认为,“黄”字与“光”字,在古文中是可以相互通假的,“黄帝”亦可作“光帝”解。而在战国铜器铭文中的“黄帝”两个字中,都隐含着十字符号,即在一个圆形或方形的符号之上,配以十字或类十字符号。这就将中国的始祖神“黄帝”与太阳神之间建立了某种联系。因而,荣格曾举出与汉字中的“黄”、“光”两个字十分相似的图形作为例子,指出这一类的图形具有某种共通的意义,即字上方的十字,代表位于宇宙之上的太阳与光明,而下方的圆形或“帝”字中的方形,代表宇宙本身。何新在《诸神的起源》一书中,也持同样的见解。他甚至认为,在中国古文字中,具有方位象征意义的“七”字,也是由十字符号演化而来的。

印度文化中的十字崇拜,比较直接的反映,是佛教中象征佛智慧的“卍”字形符号。卍,梵文称作Srivatsalaksana,原为古代印度、波斯或希腊的一种符咒或护符,被认为是太阳或火的象征。与之几乎完全相同的符号形式,在中国新石器时代的考古发掘中,也有发现。见《山西芮城东庄村和西王村遗址的发掘》《考古学报》1973.1转引自叶舒宪《中国神话哲学》而卍形,应当是十字形的一种变体形式。图25



印度曼荼罗图形



藏传佛教中的曼荼罗图形
自“The Realm of Tibetan Buddhism”

图25 印度教与佛教文化中的曼荼罗图形

与中国人与印度人一样,早在基督教以前的西方人,就已经将十字形或卍形作为一种具有神秘象征意义的符号。这一点可以见之于《神话学》*Mythology* 一书的记述,书中谈到:“在近东的考古场地,已经找到一些现今可认作人类神话象征的物体。在亚洲底格里斯河畔的萨迈拉遗址,外形类似于马耳他人的十字形和卍形的偶像已经重见天日,这表明在基督教和希特勒问世以前,它们早就已经存在于世了。”见利明·贝尔德《神话学》第62页此外,一些类十字图形,则见之于古代一些西亚民族用以象征雷神与战神的交叉的双斧,这一图形也被古罗马人所沿用,成为古罗马战神与雷神的象征。而十字形在拉丁文中的原义就是“交叉”*Cruce*英文*Cross*的意思。战神与雷神在古罗马具有至上神的神格,有时与太阳神为同一神,由此可见,与中国人与印度人的观念相同,西方人也将十字形或类十字形作为太阳与光明的象征。同时,在西方人的观念中,十字形也被看作是空间四方的方位象征,这一点正如恩·卡西勒所指出的,直到中世纪的欧洲,基督教的十字架信仰仍然保留着其原始象征意义,即把十字形的每一末端分别视为东西南北的标志。恩·卡西勒《象征形式哲学》第二卷英译本P147~148转引自叶舒宪《中国神话哲学》第208页。基督教文化中对于十字形的这一观念,也可以婉转地在古代中国所流布的有关基督教的文献中有所发现。公元七世纪时,早期基督教的一个分支——聂斯托里派the Nestorian——已经传入中国,唐代德宗建中二年公元781年刻立于长安城内的《大秦景教流行中国碑》,就是这方面的一个明证。该碑行文中的:“……妙众圣以元尊者,其唯我三一妙身,……判十字以定四方,鼓元风而生二气……”转引自徐谦信《唐朝景教碑文注释》见刘小枫主编《道与言——华夏文化与基督文化相遇》第11页明白浅显地指出了当时人所理解的基督教圣十字架与空间四方的关系。

与东方人不同的是,除了四方与光明的象征外,在西方人的十字架崇拜中,还隐含着宇宙树崇拜的内涵。在一些西方著作中,十字架被看作是宇宙树的象征,同时也是人体的象征,因而,与中国人或印度人的十字崇拜不同,典型的西方基督教十字架,是一个拉长了的十字图形,习惯上称作“拉丁十字”形。正是通过这一更加接近直立的树或人体的象征性图形,十分形象而强烈地标志出了基督教所崇尚的上与下的空间方位。

对基督教十字架崇拜的原始起源,我们尚无充分的资料加以阐释,但是,基督耶稣被钉于十字架上,这一具有永恒意义的悲壮故事,事实上,已经将基督耶稣与十字架,进而与宇宙树,象征性地合为一体。同时,上古十字崇拜中,十字形中所具有的光明神的意义,也就与基督合而为一了。由十三世纪一幅法国宗教画中,将基督耶稣、十字架与宇宙树绘为一体,似亦可以看出,中世纪欧

洲人对这一问题究竟持有怎样的见解。

正如上面所分析的,西方基督教的圣十字架,除了具有如卡西勒所说的标志四方的作用而外,更多地具有如宇宙树或人体一般的标志上下的作用。事实上,当西方人将十字平面的教堂,以坐东朝西的方位布局的时候,已经暗喻着上东、下西的空间方位观念。

2. 曼荼罗 曼荼罗,梵文为Mandala,又译作“曼陀罗”、“曼怛罗”,或“满拏罗”等,在佛教经典中,又意译作“坛”、“坛场”、“道场”或“坛城”等。曼荼罗是古代印度的一种神秘图形,被佛教与印度教所沿用。一些印度教神庙的建造,有时就是以—个曼荼罗的形式为基本的平面,其中包含了方与圆的形式,同时,一个曼荼罗也象征一个蜷伏的人体,其中心部位,相当于人体的脐部,而印度教神庙的中央密室,往往就设于这个部位。

一般认为,在佛教中,曼荼罗主要出现在密教经典中。事实上,曼荼罗的出现比之佛教密宗的形成要早得多。这一点由吕建福的研究中,得到了肯定:

佛教中引入曼荼罗并不始自密教,从现存早期汉译经典看,早在部派佛教时期就有所反映。大众部和有部的戒律中都规定乞食之钵必须放置于所作的曼荼罗中,否则违越法罪。选自《摩诃僧祇律》卷二九、《根本说一切有部毗奈耶》卷二二,三六有部律中还规定营造伐树,须于七八日之前在树下作曼荼罗,布列香花、设诸祭食,咒愿诵经,祈请居树之天神同上,卷二七。

——吕建福《中国密教史》第48页

一般认为曼荼罗主要是随大乘佛教的传播而来的东西,也就是说,只有在大乘佛教比较流行的文化中,如中国、日本或朝鲜等国家的文化中,才有可能见到曼荼罗的影响。实际上,在小乘佛教中,曼荼罗也是广泛存在着的。据吕建福的研究,“小乘诸部中曼荼罗祭仪运用之广,及至每事必作曼荼罗而后行”吕建福《中国密教史》第48页。如起床、服衣、燃火、习定、诵经,乃至嚼齿木及澡漱等等,均作曼荼罗图形,并诵禁咒。

但是,将曼荼罗奉为主臬,并贯彻于其宗教生活的几乎各个方面的,则是佛教密宗。密教僧徒修“秘法”时,为防止“魔众”的侵入,往往在修炼之处,画以方形或圆形的图案,或建以土坛,有时还在上面画以佛或菩萨的形象。这一方圆的图形,或土坛,即成为专事修炼的神圣场地,佛密即称这一方之地为曼荼罗。因此,曼荼罗在本来意义上就是一个经过特别限定的具有象征性内涵的空间场所。

需要特别指出的是,曼荼罗还是佛教与印度教所共有的东西。据柏克哈德的研究,印度教神庙中所反映出的原始曼荼罗Vastu-Purusha-Mandala,根据其所划分的小方格的多少,有32种形式之多。这32种形式,又分为两种基本形式:—

种是偶数的分划形式，其最基本的形式为“田”字形；另一种是奇数的分划，其最基本的形式为，在一个方框内，以“井”字的分划，有如中国的九宫格。从一般神庙的平面来看，无论是田字形偶数分划的曼荼罗，还是九宫格奇数分划的曼荼罗，其基本的空间分割，都没有脱离十字形的基本结构。

柏克哈德在研究了大量印度教神庙建筑及文献之后指出，在上述两种平面类型的曼荼罗式神庙中，偶数分割的曼荼罗的中心部分，一般为印度教的主神湿婆的象征。在中心部位四周环绕的各个部分，是大神湿婆的各种变体形式的象征。而以奇数分割的曼荼罗，则有如一个宇宙模型，其神庙曼荼罗的中央部分，代表世界的中心，在中心以外有八个区划，象征世界的八个基本的区域。此外，在神庙曼荼罗的周边，还往往有四个区划，象征印度人空间观念中所谓“空”的领域，或者代表来自不同方位的“风”。这种以奇数为基础分划的曼荼罗形式，更接近佛教密宗曼荼罗的象征内涵。柏克哈德认为，在印度教中，最典型的曼荼罗形式，为所谓64格分划偶数，与81格分划奇数两种，这两种曼荼罗常常用来作为印度教神庙的平面布局的基础。Titus Burckhardt: "Sacred Art in East and West" 第28页

佛教曼荼罗则主要体现在密宗经典中，据唐不空译《大乐金刚不空真实三昧耶经般若波罗蜜多理趣释》卷上所载，佛教密宗曼荼罗大约有如下几种形式：一，大曼荼罗，主要以布置或描绘佛或菩萨的形象为内容；二，三昧曼荼罗，主要以布置或描绘象征佛或菩萨的“器械”如刀、剑、莲华等和“印契”手印为内容；三，法曼荼罗也称种子曼荼罗，以表示诸佛菩萨种子为主要内容；四，羯摩曼荼罗，以描绘佛或菩萨的威仪为主要内容。如上四种曼荼罗，又可细分为都会、部会、别尊三种曼荼罗。都会曼荼罗是佛界诸尊聚集在一起的规模较大的曼荼罗，如以大日如来为中心的金刚界曼荼罗与胎藏界曼荼罗两种。部会曼荼罗与别尊曼荼罗，则为规模较小的曼荼罗。

佛教密宗，特别是藏传密教，往往用曼荼罗作为基本的平面格局来建造寺庙。中国最早的具有曼荼罗特征的寺庙，是建于五世纪时的西藏桑耶寺，这座寺庙是仿照印度的飞行寺而建的，这说明依据曼荼罗形式建造寺庙，不仅在印度教中，而且在印度佛教中，也曾经作过尝试。而在后来的中国藏传佛教中，用曼荼罗形式建造寺庙，已经是很常见的现象。清代仿桑耶寺建造的承德普宁寺、普乐寺，北京颐和园大报恩寺，以及北京香山昭庙等，都是以曼荼罗为基本的平面，整座寺庙往往即是一个佛国宇宙的象征。

佛教密宗经典《大日经》、《苏悉地经》与《金刚顶经》中，记载了许多因时因地而设的曼荼罗形式。凡欲修炼者，择胜处以为达悉地之所：即划出一块场地，按照曼荼罗的形式筑坛、设室、安门、置佛尊、菩萨等，沐浴斋戒之后，即可进行

修持。由佛密经典中可以看出,其空间组织方式虽然多样,但基本的平面形式不外中央、四围、八方,以及内院与外院等等的分划。但是,在曼荼罗以内所设各种各样佛与菩萨的神位,则层层叠叠,十分繁琐细密,几如一个浓缩的佛国世界。按照经典所云,在这样的曼荼罗形式的场所中悉心修炼,就能够依照初愿而有所成就。

3.河图·洛书 河图、洛书是在中国历史上广为流布的两个神秘图形。河图、洛书的出现,是中国古代文化史上至今未解的历史悬案之一。由于一般的史籍中,历来认为河图、洛书为龙马所负,神龟所载,因而使之带有了浓郁的神话意味。易传中所谓“河出图,洛出书,圣人则之”,似亦为千古所不疑。

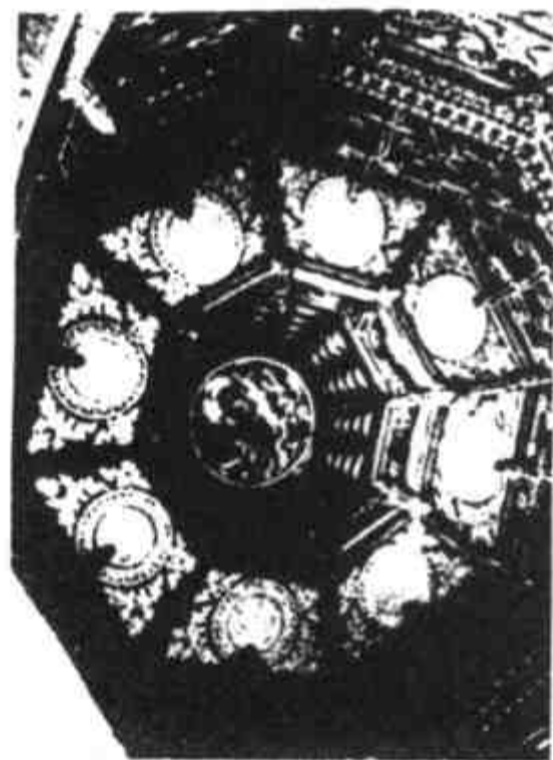
然而,值得注意的是,河洛故事的结构形式,与秦汉之际流行的图讖迷信十分相似。且对河图、洛书讨论最为热烈者,也多肇自汉代。因而,此中亦似有秦汉时人伪托之嫌。清代学者,即持此说。但是,河图、洛书的文化哲学内涵,远非一般图讖伪书可以比拟。因此,不论这两个神秘图形是产生于何时的,或是如何产生的,都应将之看作是中国文化积久而发的伟大成果之一。

所谓河图、洛书,皆是基于易经八卦与阴阳五行观念的神秘图形,其形式由所谓天数阳数、地数阴数组成,由这些有序排列的数,可以生成易经卦爻,及五行、四象等等的内涵。

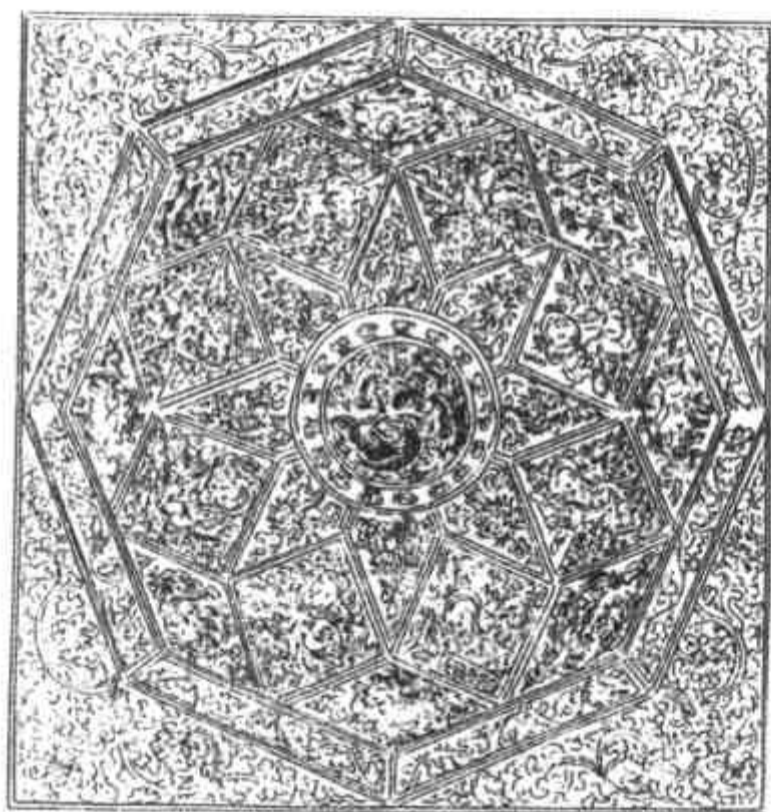
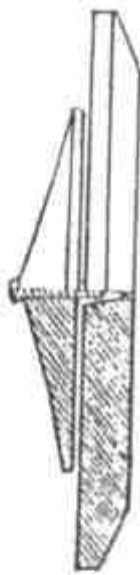
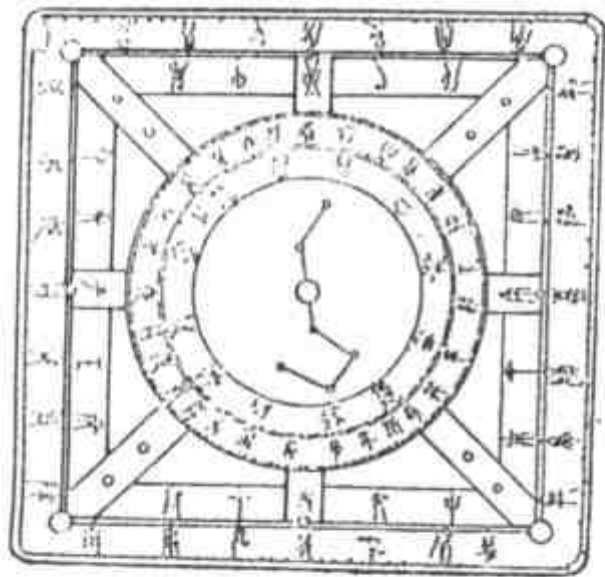
首先,仅从直观上讲,河图与洛书各为一个平面空间图式。河图为一个五方位的平面空间图式,其基本的形式为一个四方形的数字阵列。其下为一、六天一生水,地六成之,为北方,为玄武,为黑,为水;上为二、七地二生火,天七成之,为南方,为朱雀,为赤,为火;左为三、八天三生木,地八成之,为东方,为青龙,为青,为木;右为四、九地四生金,天九成之,为西方,为白,为金;中央之数为五为中央,为黄,为土。在中央五的上下,另外各以五相依成十,合为十五。河图总数为五十五,此为所谓大衍之数。

洛书则为一个九方位的平面空间图式,这也是一个数字阵列。其基本的形式是上下为九、一,左、右为三、七,四隅分别为二、八与四、六,中央为五的数字排列形式。这是一个著名的幻方,方阵内各数,无论横联、竖联、斜联,其和均为十五。而十五恰是河图的中央之数,也是易经八卦中的阳爻所代表之数“九”与阴爻所代表之数“六”的和。洛书的总数之和为四十五。见下页图26

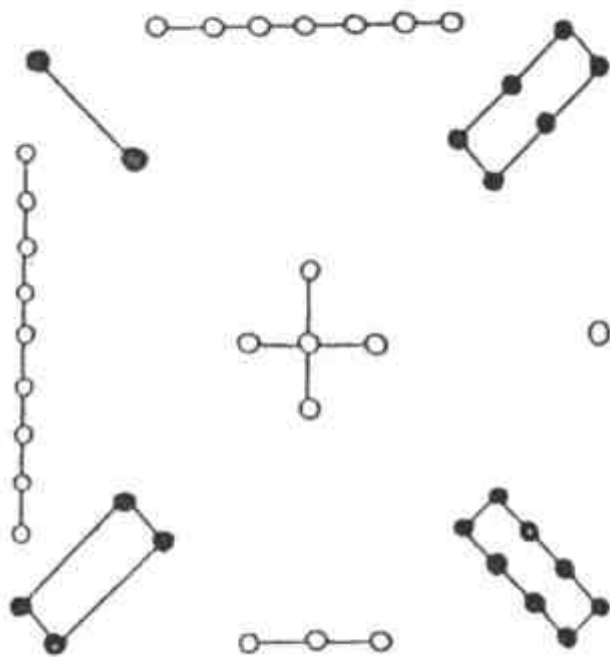
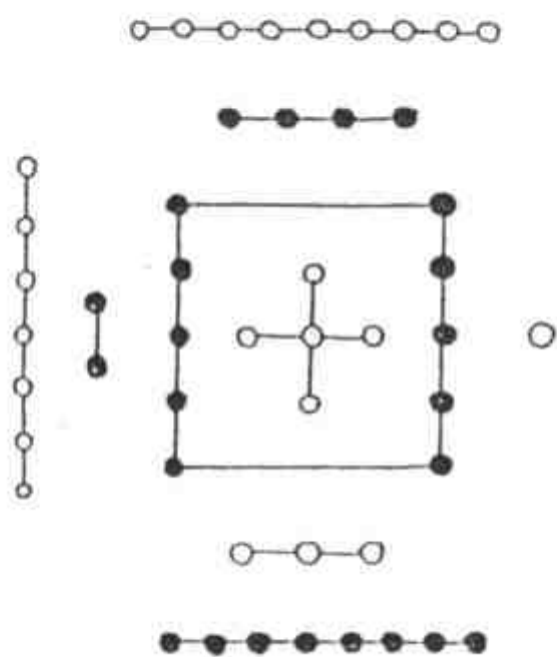
与印度教曼荼罗中,根据奇数系列与偶数系列的不同分划,将曼荼罗分为不同的空间象征意义一样,河图与洛书也是两个具有不同空间象征意义的图形。首先,仅从数字关系上讲,河图与洛书的数字之总和为一百。由此,似亦可看出,这是两个相互依存,相互补充的图形。如果,再作进一步的分析,我们就会发现,河图与洛书是大地五方与天界九野的象征,是两个分别表征大地与天



中国古建筑中的斗八藻井与地面
心斗八相对应 或皇座 佛座



殿堂内地面心斗八殿
内斗八第三
《营造法式·卷 29》



“河图”与“洛书”

图 26 中国文化中天地对应的河洛图

宇的宇宙模式图解。

河图的基本阵列形式是一个方形。由其数字的布列,表征出由中央与四方所组成的五个方位的空间关系,以及由此衍生出的五行、五色、四季、四神等等的关系。而五行、五色、五方、四神等,恰是中国人对大地空间模式的基本构想。

为了印证这一点,我们可以将河图的方位与数字关系,与古代巫术中的方位与数字关系作一比较。前面提到的《墨子·迎敌祠》中所记述的军事祭祀礼仪中,标示出如下的方位、数字、色彩及动物象征关系:

东为八,为青,为鸡;南为七,为赤,为狗;西为九,为白,为羊;北为六,为黑,为鹿。河图中的数字布列,及其生成关系,与这一先秦军事巫术中所展示的情形几乎完全相同:下(以一、六相生,为水,为北,为黑)为六;上(以二七相生,为火,为南,为赤)为七;左(以三八相生,为木,为东,为青)为八;右(以四九相生,为金,为西,为白)为九。

需要特别指出的一点是,这种东八、南七、西九、北六的数字阵列,与“鸡人创世”神话中,前四天创造的四种动物及方色东一鸡一青、南一狗一赤、西一羊一白、北一鹿一黑,都有着——对应的关系;又以天数、地数的相互生成关系,与四种物质东一木、南一火、西一金、北一水也建立了一一对应关系。而这一系列数字、方位、色彩、动物等关系,都是以大地五方为基本结构要素构成的,因此可以说,河图是水平铺展的大地空间的象征图式。

洛书为一个九方位的平面空间图式,其基本的形式,是一个类似九宫格的数字阵列。但是,其周围的数字布列,与前述先秦军事巫术中的方位及数字关系无所关联,其中似乎也并未见到与方位、色彩、五行等等有明显关联的数字排列关系。因此,可以说,洛书与大地五方的空间图式之间没有什么直接的关系。那么,洛书中间究竟蕴藉着什么与古代空间观念有关的内容呢?

首先,洛书的数字排列与方位的关系,不像河图那样清晰明了,也与古代巫术与神话中的数字与方位的关系不合。如位于洛书右侧的数字为七,七在河图中以及古代巫术中,是一个表征南方的数字,而在洛书中却置于西方的位置。河图中的东方八,在洛书中位于东北方位。同样,河图中表示北方的数字为六,而洛书中的六,则置于西北方位。河图中表示西方的数字九,在洛书中位于南方的位置。显然,两者之间似乎没有直接的关联。但是,如果仔细分析一下,可以发现河图所反映出的天数与地数的相互生成关系,即一六北、二七南、三八东、四九西,在洛书中也有类似的组合。洛书中的一与六西北、二与七西南、三与八东北、四与九东南,也都是两两相邻之数,说明洛书中的这些数字之间,可能也仍然保持着某种生成关系。

此外,如果我们留意一下洛书的空间排列,就会发现,其中有一个值得注意的特征,即在中心之数“五”之外,四周环列的诸数字,都与数字“七”有所关联。中国古代讲损益之法,而洛书中为从一到九的九个数字,除了中央之数五之外,如果以洛书中代表西方的数字“七”为一个基数,使洛书周边四个正方位的各数,与其相邻之数作损益的处理,即凡大于七的数字,以相邻之数损之;反之,凡小于七的数字,以相邻之数益之,经过如此的处理,就会发现如下的规律:

洛书的西方之数为七,故西方七不做损益的处理;与七相对应的左侧东的数字为三,与三相邻之左上方东南为四,以四益三,亦为七;位于洛书下方北的数字为一,一的左东北,右西北分别为八与六,以一向左损八,或向右益六,其结果均为七;与一在方位上相对应的洛书上方南的数字为九,九为阳数之极,无可益之,只宜损之,而其右侧西南相邻之数为二,以二损九,恰为七。由此,则经过以西方七为基数的损益处理之后,洛书的东、南、西、北四个正方位均可变为七。

洛书的中央数字为五,这是一组十字布列的五个点,其本身就是一个平面五方位的空间图式,它构成了一个十字形的中心核:“即以中五言,南一点为火,北一点为水,东一点为木,西一点为金,中一点即太极,太极即天心北极,北极以一居中,古又名太一。”清·冯道立《周易三极图贯》元集下第138页

对这一组十字布列的五个点分别而言,中央一点为太极,为北辰,而对于整个洛书图形而言,中央十字结构的五个点,完整地构成了中央结构——北辰太极。以此为基本出发点,则围绕中央结构四周的四个正方位,经过损益处理之后,均为七,分别代表天界围绕北辰的东、南、西、北各方的七宿,总为环绕北辰太极的二十八宿。且洛书的基本排列格局又为九宫格的形式,也恰与古人“天界九野”的空间分划正相吻合。由此可以推测,洛书是与河图相对应的象征天宇世界的空间象征图式。

在古代巫术礼仪中,凡与天象有关的巫占活动,往往是以中央为北辰,四周为二十八宿,各随方色而设坛祭。史籍中不乏这方面的例证,这里不妨举出明代罗贯中所著《三国演义》中描述的诸葛孔明用来祈风的七星坛作为一例。这一坛祭描述或是罗贯中以史料为据而写就,或是对明代坛祭的一个可能的真实记录。据《三国演义》第49回,孔明在南屏山筑七星坛:

方圆二十四丈,每一层高三尺,共是九尺,下一层插二十八宿旗;东方七面青旗,按角、亢、氐、房、心、尾、箕,成苍龙之形;北方七面皂旗,按斗、牛、女、虚、危、室、壁,作玄武之势;西方七面白旗,按奎、娄、胃、昂、毕、觜、参,踞白虎之威;南方七面红旗,按井、鬼、柳、星、张、翼、轸,成朱雀之状。第二层周围黄旗六十四面,按六十四卦,分八位而立。上一层用四人,

……；坛下二十四人，……环绕四面。——罗贯中《三国演义》第49回

不难看出，如上的坛祭布置，基本上构成了一个与洛书十分相近的空间阵列：其位于中央的第三层坛上布置四个人，如果加上在坛中央作法的跣足散发的孔明，则为五人。这样就构成了如洛书中央五个点所构成的“中心核”；第二层坛以按八个方位六十四卦布置的黄旗与中心核，共同构成了与洛书阵列相同的九宫格式的空间布局，这样，就标志出了中国人观念中的“天界九野”的空间划分。下一层各随方色，以每侧七面旗，构成了环绕北辰的天界二十八宿的格局。这一层可以说是对第二层八方六十四卦布局的补充与诠释，与经过损益处理之后的洛书的四方数字阵列相同。坛下环列的二十四人，则表征具有时间意义的二十四节气。而所有这些都与天象、节气等有关的坛设，显然与这是一个和天象关联的祈风的巫术有关，这正如《墨子·迎敌祠》中的巫术坛设，更倾向于大地四方的象征，而与地上的战事有所关联一样。

由如上的分析，我们大约可以得出结论说，古代中国人在抽象宇宙模式时，是将天界与地界作为两个相互独立的平面空间体系来构造的。河图是地界五方与五行、五色、四季的象征；洛书则是天界九野与北辰、四方二十八宿的象征当然在其核心部分，也隐含着五行、五方的象征内涵。对于这一推测性的结论，我们还可以找到一些佐证性的材料。

据《周髀经解》所云：“河图者，方之象也；洛书者，圆之象也；太极者，圆之体，奇也；四象者，方之体，偶也。”转引自刘蔚华《谈易数之谜——中国古代的数理哲学》《中国哲学》第六辑第13页由此可知，在《周髀经解》作者的心目中，河图象方，象地；洛图象圆，象天。正是两个各自独立的空间象征体系。

此外，如我们所知道的，在中国古代的巫占术数中，有三种基本的占卜方式：一为太乙；二为六壬；三为遁甲。其中太乙、六壬两术均有专事占卜的工具。太乙占用太乙式盘，六壬占用六壬式盘。值得注意的是，这两种不同的占卜工具，都是由一对天盘与地盘组成的。这正与中国人将自己的神秘图形分为洛书、河图相合。

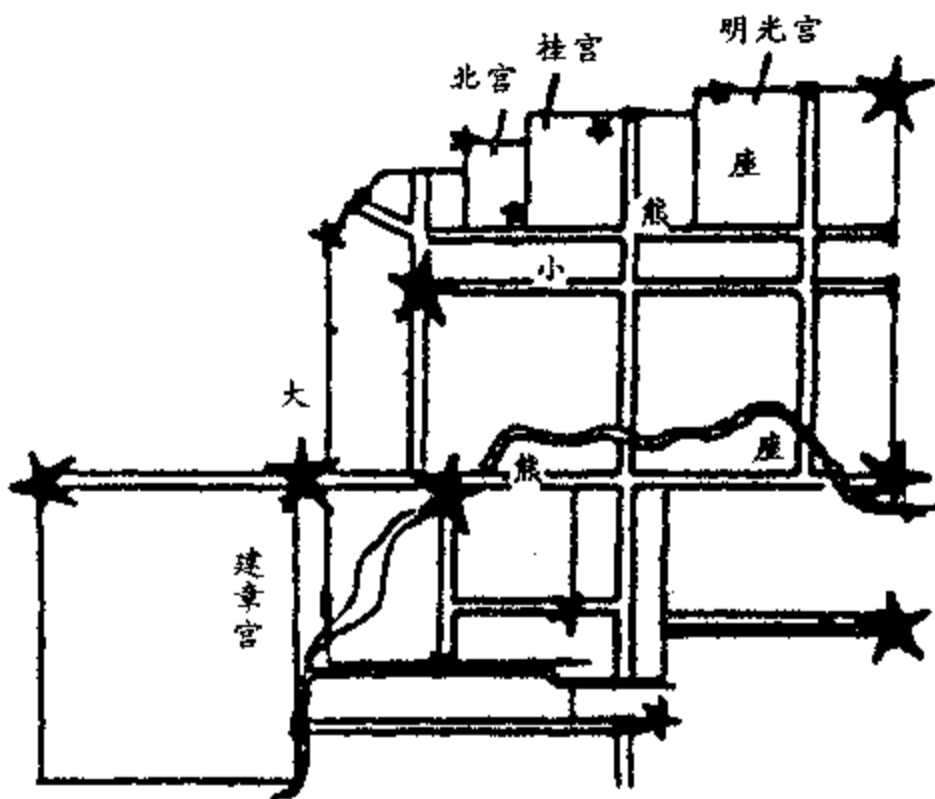
安徽阜阳出土的汉代太乙式盘，“其天盘按朱熹所谓的《洛书》中的数字排列。……其地盘上有八个方位。”显然，其天盘是完全对应于洛书而设的，地盘则以九宫八方、八风及与冬至、立春、春分、立夏、夏至、立秋、秋分、立冬等四时八节有关的内容，与天盘相对应。天盘与地盘共用一个中枢，这中枢就是中宫，即太乙或太一的所在。六壬式盘也分为天盘与地盘两部分。天圆地方，天盘嵌在地盘当中，中有轴可自由转动。北宋杨维德著《景佑六壬神定经》谈到六壬式盘“造式：天中作斗杓，指天罡，次列十二辰，中列二十八宿，四维局。

地列十二辰,八干,五行,三十六禽。天门、地户、人门、鬼路,四隅讫。”见《中国方术大辞典》第303页其天盘、地盘虽然没有与洛书、河图一一对应,但以其天盘列二十八宿,地盘列五行等,在要义上却正与洛书、河图暗合。

河图、洛书还有一个十分重要的特点是,尽管两者布列方式大相径庭,但有一个共同点,即这两个神秘图形的中央部分,均为由一组十字布列的五个点所构成的“中心核”。这有如六壬式盘,或太乙式盘的天盘与地盘之间有一个共同的中枢一样,代表天界的洛书与代表地界的河图之间,也有一个共同的中枢。这中枢在天为北辰太一,在地为大地的中心,将两者之间相联系,当为中心柱或宇宙柱的象征。因此,河图与洛书从整体上构成了中国人的抽象的宇宙模型。

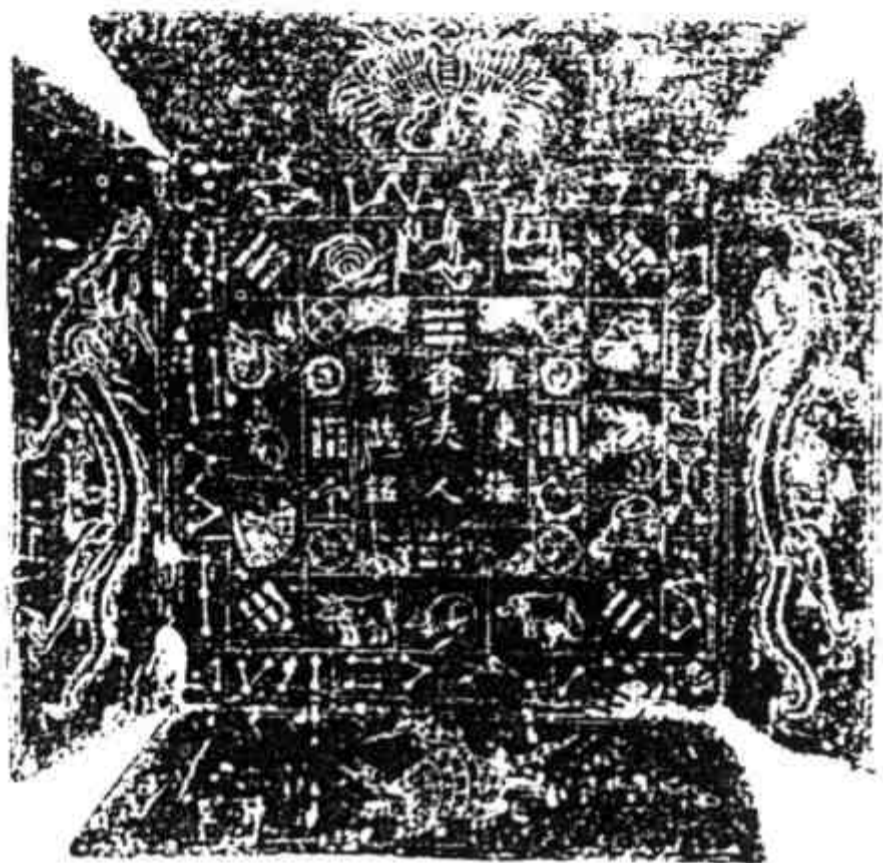
如果将中国人的河图、洛书,与印度人的曼荼罗,及基督教的圣十字架加以比较,就会发现,这几者之间有许多相近的地方。首先,这些神秘图形都各有自己的中心核;次者,这些图形都以标志出东、南、西、北四个基本的宇宙性的空间方位为其主要宗旨之一;再者,这些图形或隐或显地都试图将地界与天界,或人界与神界之间的交通与联系表达出来。

当然,这些图形之间还有诸多不同之处,河图、洛书是以时空象征为主,其中隐含着因时而变,阴阳消息的内涵;曼荼罗则着意于建立一个与外界隔绝的专供修炼的场所,这个场所具有一种超然的,魔障无可侵入的力量,在空间象征意义上讲,这是一个静态的,缺乏时间因素的场所。同时,以大量繁琐的象设与装饰,表现了印度文化中繁缛、细密、重复、藏聚等等的特征;而圣十字架,虽然也隐含了五方四维的概念,但其核心的意义,是以直接的方式,标志出一个更强调垂直方向的上下的抽象宇宙模型。反之,河图、洛书与曼荼罗则是以成组的形式出现,同时,在空间象征意义上,更强调平面的空间体系。图27

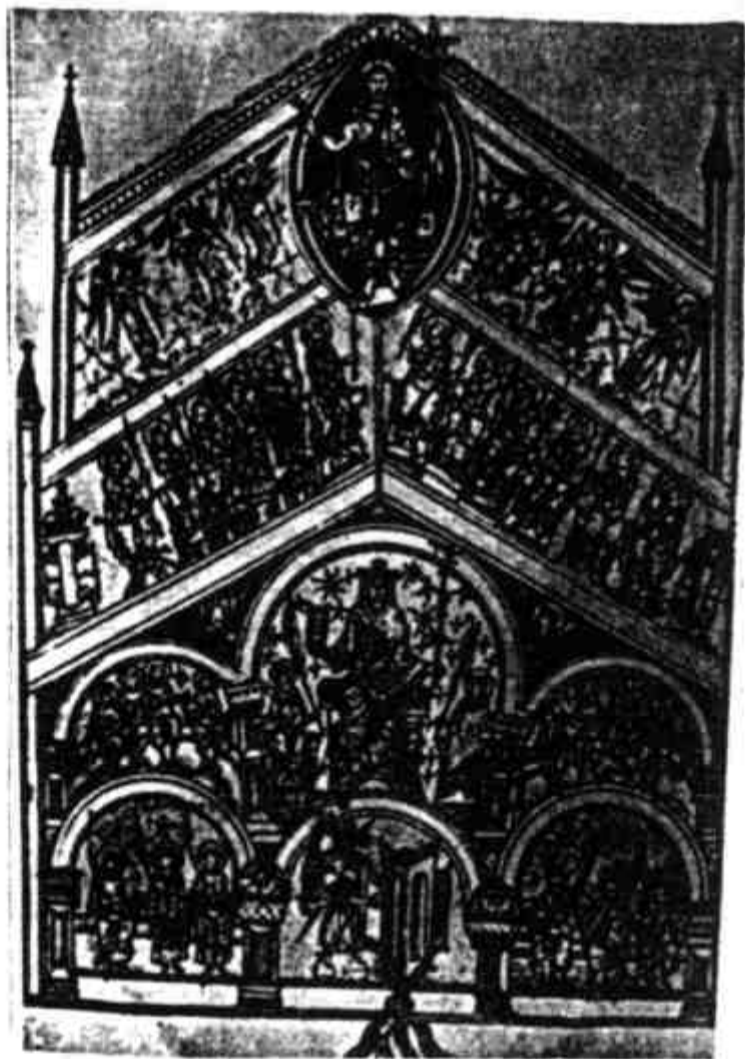


比象天界星宇布置的汉·长安城平面向度分布的中国宇宙观 自《中国城市发展史》

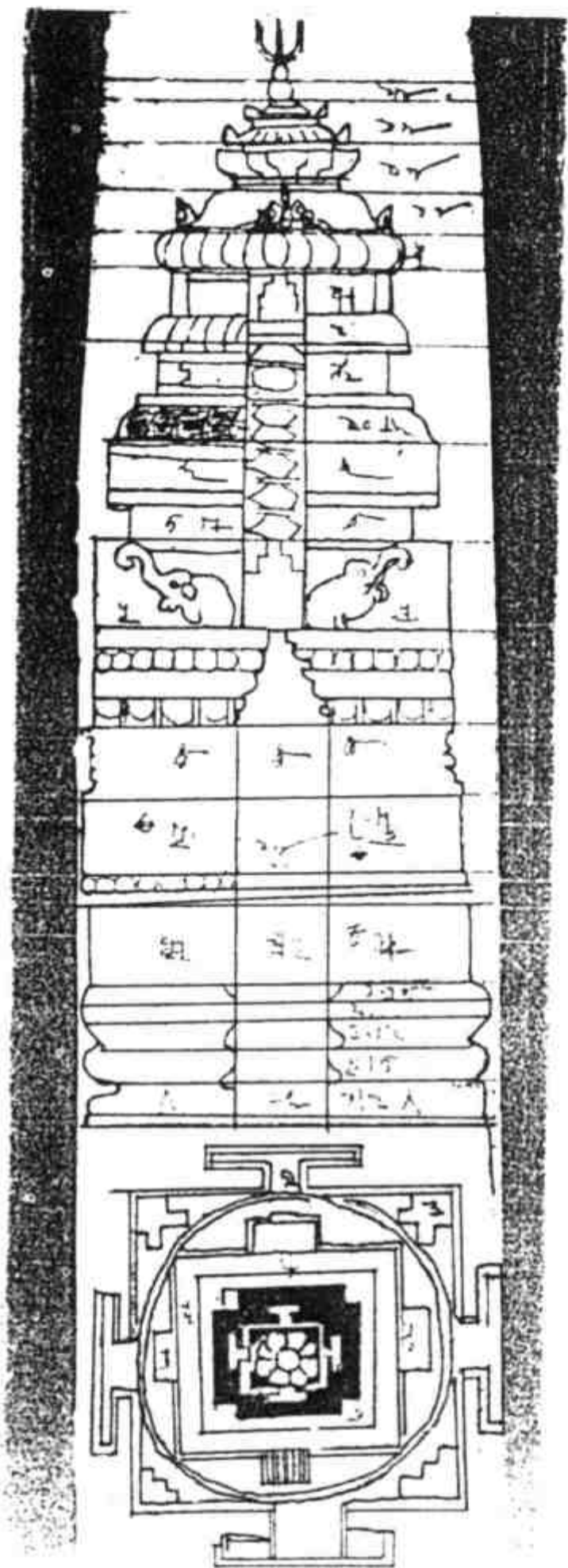
图 27 宗教宇宙模式



墓碑上为天界二十八宿图



宗教画中反映的垂直向度的基督教宇宙观



同时包涵平面与垂直向度的印度“曼荼罗”花

图 27 宗教宇宙模式

第三节 宗教宇宙模式

宗教宇宙模式的确立,是空间图式的文化抉择的直接结果。一当某一宗教宇宙模式,以一种宗教天启的形式确定下来,就有了原形的意义,成为该一宗教中建筑空间及其形式衍生发展的文化基因。

仅对神秘数字系列的推崇方面的差异,已可看出不同宗教中对于空间图式的不同的抉择。神秘数字“三”,是一个被广泛接受的数字。基督教中的神圣三位一体,中国文化中的阴阳三合、天地人合一,以及基于印度文化的佛教的按空间布列的“横三世佛”与按时间布列的“竖三世佛”,和佛经中大量出现的“右绕三匝”的宗教礼仪,都反映出这一点。

神秘数字“四”,在佛教与中国文化的儒教文化中,仍然居有十分重要的地位。佛教的四方守护神、四大部洲、四天王等,以及中国的四方四神,即东方青龙、西方白虎、南方朱雀与北方玄武的观念,都是基于对四这个空间数字的肯定。而在基督教中,对四这个数字除了在《圣经·旧约》中,偶一强调,而显露其古老的渊源之外,在《圣经·新约》中已不再作为圣数出现。能够表征基督教对四这个数字的肯定的,除了在《启示录》中,在上天的宝座旁又重复旧约圣经中的四活物外,仅仅见之于圣十字架所显示的四个方位,而其宗教意义与诸多早期文化中十字架崇拜的原始意义,已经大相径庭了。

基督较中所尊崇的神秘数字,除了三之外,就是七与十二两个数字。七是一个空间数字,强调的是立体的形式与垂直的向度。而十二是一个时间的数字,十二象征着一年的十二个月,也象征着从开始到结束的一个完整的过程。在基督教的时空概念中,时间是直线性的和不可逆的,开始与结束的时间系列,也在空间中以其直线性、完整性与不可逆性得以表达。

以儒教为代表的中国文化中,追求的是平面展开的空间图式,四与八或五与九,都得到了不同程度的强调,九甚至具有了至尊的地位。不仅在水平方向,而且在垂直方向,九也具有特殊重要的意义。如所谓“九重天”的概念,或者在建筑的阶级数字上,以九为基本的单位。这当然衍生于中国人“天数”与“地数”的概念。九为天数之最,也就具有了垂直向度的意义。

在中国文化中,神秘数字四与十二,以及以十二为基数的二十四、三十六、七十二、三百六十等数字,都具有时间的意义。与西方人直线性的时间观念不同的是,中国人由四季、十二月、二十四节气、三百六十日等构成的时间系列,带有循环往复的意味,正如老子所云:“无平不陂,无往不复”,以及古代中国人观念中根深蒂固的所谓:“三十年河东,三十年河西”、“五百年有王者兴”,甚或以不断重复的帝王年号作为基本纪年方式等方面,可以略窥一斑。

神秘数字系列,在佛教中表现得最为扑朔迷离。三、四、五这三个数字,分别以“三世佛”、“四天王”以及密宗“五方佛”的形式得以肯定。神秘数字七,在佛教文献中,出现的频率很高,如《长阿含经》卷一中所谈到的前世七佛值得注意的是,这七世佛都是在树下得道的。类似的形式,有禅宗七祖、华严宗七祖、净土宗的莲社七祖等。至于“七宝”、“右绕七匝”、“七觉支”、“七方便”等等,都是基于七这个圣数而言的。

十这个数字是佛教中专门用来表征空间的圣数之一,有所谓“十方微尘国土”、“十方阿鼻地狱”等等说法。《妙法莲花经·化城喻品第七》中,十分详细地表述了所谓“十方”的方位格局形式,即“大通智能如来,处于道场菩提树下,坐狮子座”,这是位于中心的位置,围绕着佛座与菩提树,“东方五百万亿国土诸梵天王……共诣西方”;“东南方五百万亿国土诸大梵王……共诣西北方”;“南方五百万亿国土诸大梵王……共诣北方”,“西南方乃至下方,亦复如是”,“上方五百万亿国土诸大梵王……共诣下方”。显然,这里的佛座及菩提树,所居的中央,不是平面上的,而是空间上的。

这一段经文中,还对“十方国土”具体为东方、东南方、南方、西南方、西方、西北方、北方、东北方的八个平面分布的方位,以及上方与下方两个垂直布列的方位,再辅以经文后所附诗句“三方及四维,上下亦复尔”,则可以对佛经中的“十方”的空间方位关系有一个明晰的了解。而由“三方及四维”的定义,可知佛教十方位立体空间图式,是基于上中下三方与东南西北四维这七方位立体空间图式的基础之上而形成的。十方是一个中空的立体空间图式,包括上下与八方东、南、西、北、东南、西南、东北、西北,而在这一空间图式中的“中心”是位于上下与八方之间的“虚空”之中的。

佛经中进一步定义了这一中心的定位:“尔时,佛前有七宝塔,高五百由旬,纵广二百五十由旬,从地涌出,住在空中”,“尔时四众见大宝塔住在空中,又闻塔中所出音声,皆得法喜”见《妙法莲花经·见宝塔品第十一》。这显然是与古代中国人全然不同的“中央”的概念。

正是经历了基于如上所述的这种对于空间图式的文化抉择的漫长过程,基督教、佛教与中国儒教形成了各自独立的空间观念,也形成了各具特色的宗教宇宙模式。

1. 基督教宇宙模式 新旧约圣经中并没有对宇宙模式作出十分明确的界说。从经文中的记叙,我们可以推测,在犹太—基督教系统中,宇宙的基本模式是按垂直方向布列的。《旧约·创世记》中,上帝耶和华与人类立约,以空中的虹为记,已经暗喻着,上帝高居于人类之上。而雅各梦中“见一个梯子,立在地上,梯

子的头顶着天，有神的使者在梯子上，上去下来，耶和华站在梯子以上”见《旧约·创世记》第28章。已将这种垂直的系列，以天梯的形式具体化了。而在《旧约·以西结书》中，则有关于“天门”、“天上宝座”等等的描述，使上帝所在的“彼岸世界”的空间定位已经基本明确。

新约圣经中，将这种垂直的空间系列更加明晰化。《马太福音》中谈到，当耶稣受洗时“天忽然为他开了，它就看见神的灵，仿佛鸽子降下，落在他的身上，从天上有声音说，这是我的爱子，我所喜悦的”见《新约·马太福音》第3章。同时，在新约圣经中，还明确地提出了“天国”的概念。耶稣的使命，就是向人间传“天国”的福音，“从那时候，耶稣就传起道来说，天国近了，你们应当悔改”。“耶稣走遍加利利，在各会堂里教训人，传天国的福音”。见《新约·马太福音》第4章

然而，耶稣对天国并没有十分确定的描述，他只是打了一些比喻来形容天国。比如他说：“天国好像一粒芥菜种，有人拿去种在田里，这原是百种里最小的，等到长起来，却比各样的菜都大，且成了树，天上的飞鸟来宿在它的枝上。”《新约·马太福音》第13章从这个比喻中，似可看出基督教的宇宙模式，仍是基于“宇宙树”式的垂直空间系列。

《新约·启示录》是一篇宗教神秘色彩十分浓郁的文字，带有宗教预言的意味。在这篇文章中，不仅极言圣数七与圣数十二，如“神和他宝座前的七灵”、“七印封严的书卷”、“七盏火灯”、“七位天使所降的七灾”、“七头上戴着七个冠冕”的大红龙等，以及圣城的“十二个门”、“门上有十二个天使”、“门上又写着以色列十二个支派的名字”、“城墙有十二根基”、“根基上有羔羊十二使徒的名字”等等，而且，还有圣数十二的变体形式，如天上的二十四位长老，以色列人的一万二千个支派，各个支派中受印的数目有十四万四千，以及圣城耶路撒冷的城墙高一百四十四肘等，而一百四十四又恰好是十二的平方数。显然，这些数字的出现都不会是一些偶然的现象，其中必然涵借着某种宗教的意蕴。

在《新约·启示录》中，垂直系列的空间模式更为清晰。启示录中写到：“看见天上有门开了，……见有一个宝座安置在天上，又有一位坐在宝座上；……又有虹围着宝座，……宝座的周围，又有二十四座位，其上坐着二十四位长老，……有闪电、声音、雷轰从宝座中发出，又有七盏火灯在宝座前点着，这七灯就是神的七灵”《新约·启示录》第4章。接着，启示录中还描述了两只怪兽，分别从海中与地中上来。此外，在启示录第20章有关“末日审判”一节中，还明确地提出了“地狱”的概念。这样，基督教中垂直系列的上界、中界与下界的空间布列，就可以由此得到一些隐约的证明。

圣·奥古斯丁Aurelius Augustine 354~430是基督教教义的奠基人之一。他明确

提出了“上帝之城”与“人间之城”的概念。上帝之城,包括上帝的王国,即天国或天堂。人间之城则指尘世国家。世界末日即是使人间最终皈依于“万王之王”的天国。在奥古斯丁的神学论著中,最值得注意的是,他对基督教的宇宙观进行了具有哲学意义上的定义。他认为,上帝是“宇宙的精神”,世界万物是“宇宙的实体”,实体与精神的统一才构成了一个完整的宇宙。奥古斯丁的“上帝之城”,其实也是指“上帝的精神世界”,这是相对于“尘世的物质世界”而言的,而精神与物质的对立统一,则构成了西方基督教宇宙观的基础。

从另一个方面来讲,基督教的宗教空间模式之中,仍然蕴藉着古代欧洲巫术与神话中所沿袭的对于“圣域”与“非圣域”的空间分划。其实,上帝的天国即是宗教圣域的理想化形式。也就是说,“上帝之城”限定了一个与人世相对立的圣域空间,而尘世的“人间之城”则是非圣域空间的基本形式。

中世纪欧洲的神学家与文学家们,都从不同的侧面,表述了他们所理解的基督教的宇宙模式,如普罗提诺提出:“在每一种生物中,较高的部分——头和脸——是最美丽的;居中和较低的部分是低劣的。在宇宙中,中间和较低部分是人类;在他们之上是天和神;神和天的整个圆形的无垠浩渺的领域,构成宇宙的较大部分。”普罗提诺《九章集·第六》II.8.普罗提诺还进一步指出:“人之产生,他是生物,而不是最高贵等级的一员,他被选择居于中间的地位。”《九章集·第三》

中世纪欧洲基督教神学集大成者托·阿奎那认为:“人是神圣的自然和世俗的自然的水平线和分界线,是两个自然之间的中介。”托·阿奎那。阿奎那的这一分划,也带有垂直系列的意味。但丁则将垂直分划的系列连续化:“在宇宙的智慧等级秩序中,向上的运动和向下的运动,从最高的形式到最低的形式,从最低的形式到最高的形式像我们在可感的等级秩序中所见的那样几乎都有连续的阶梯”。但丁这一智慧等级的观念,不是现代理性意义的分划,而应该带有深刻的宗教哲学内涵。上帝代表了最高的智慧等级,因而居于垂直系列的最上端,而人类则居于中间偏下文艺复兴以前的观念的位置上。

由此可知,高居云端的上帝的天国,居于中间的人间尘世与无底的下界的地狱,构成了基督教的基本的垂直向的宇宙模式。而这一空间模式,还以时间的形式表现出来。基督教认为“人间之城”将在世上存在千年,并最终被“上帝之城”所取代。基督教认为这是一个直线性的,不可逆的过程。这一点,在耶稣认为:“我是阿拉法,我是俄梅嘎阿拉法、俄梅嘎乃希腊字母首末二字,是昔在、今在、以后永在的全能者”《新约·启示录》第1章,“我是初,我是终”《新约·启示录》第21章的时候,就已经暗示了出来。

由开始到结束的一个完整的过程以及表征这一过程的圣数十二,与垂直

系列的空间格局及表征这一立体的空间格局的圣数三与七，形成基督教宇宙时空模式的基本内涵。由此推知，在基督教空间观念中，存在有强烈的时间因素。所以，在基督教空间分划中的由非圣域到圣域，由圣域到至圣域的空间转换，还以一种沿直线逐渐展现的时间化的形式体现出来。因而以直线性时间化的序列形式来体现空间的做法，在基督教建筑中，比在佛教或儒教建筑中，显得更为自然与必要。

2. 佛教宇宙模式 佛教文化中的宇宙模式是一个十分繁复的体系。佛教之前的古印度吠陀文化以及婆罗门文化，已经建立了一个相当繁杂细密的宗教哲学体系。自公元前六至五世纪逐渐形成的佛教，在汲取了上古印度文化丰富的养料之后，又形成了自己的独立的体系。

首先，佛教典籍将世界分为佛国世界与世俗世界。世俗世界按照由下向上的竖直的次序，依次上升，分为欲界、色界与无色界三界。欲界又依等级分为地狱、鬼、畜生、阿修罗、人与天也称“天人”六道。这里的天，是指高于人类的上界的生类及这些生类生活的环境，包括欲界、色界与无色界依次升高的诸天。其中的欲界六天分别是：一，四天王天，二，忉利天，三，夜摩天，四，兜率天，五，乐变化天，六，他化自在天。色界天在欲界六天之上，分为十七层或十八层梵天，其中的居住者，仍然具有形状和身体，有所居的宫殿与国土，即所谓有“色”。三界中最高的一界是无色界，这是既无欲望又无形体的存在物居住的处所，且无宫室与自然国土等物质性的东西，故称无“色”。由欲界至无色界，是一个垂直系列的空间格局。

除了明确而直接的垂直系列空间分布之外，佛教中还十分强调空间在平面上的四方或八方的水平性分布。如在佛教典籍中，对欲界六天的四天王天与忉利天，有较详细的空间分布规定。四天王天，是六天中最低的天，位于须弥山腰的健陀罗山。此山有四峰，各住一天王，各护一天下。四天王有九十一子，辅翼四王守护空间十方——东、南、西、北、东南、西南、东北、西北与上、下各方。忉利天，又称三十三天，佛典谓此天在须弥山巅，除居于中央的帝释天外，四方四峰各有八天，以呈辅佐之势，合为三十三天。须弥山山巅正中，为此天的主人帝释天的王城，城内有宫殿，城外有四苑，城东北有神树，高达百由旬，城西南有会堂，为天人讲经说法处。显然，四天王天是依照平面四方位的空间图式布列的，而忉利天是依据平面五方位的空间图式布列的。帝释天王城东北的神树，则残留着“宇宙树”的原始神话痕迹。

对于佛国世界的空间定位，佛教各派其说不一。但从佛教理论的逻辑来说，佛国世界应是高于无色界的最高层次的世界。小乘佛教讳言“佛土”，因为他们认为除释迦牟尼而外，众生难以成佛。大乘佛教则认为，一切自己觉悟，又

使众生觉悟,觉行圆满者,皆可成佛。他们宣称三世十方,到处是佛,其数量如印度恒河的沙子一般,多得难以计量。而佛所居住的世界,是“净界”、“净土”与众生居住的所谓“欲界”、“秽土”相对应。

佛教典籍对于所谓的三世十方的具体说法不尽一致,比较常见的有三世佛与四方佛之说。三世佛分为横三世佛与竖三世佛两种。横三世佛,指东方净琉璃世界的药师佛、中央娑罗世界的释迦牟尼佛、西方极乐世界的阿弥陀佛。竖三世佛,指过去的迦叶诸佛燃灯古佛,现在的释迦牟尼佛与未来的弥勒佛。四方佛则按空间布列,指四方的四佛。四方佛分别为东方香积世界的阿閼佛、南方欢喜世界的宝相佛、西方极乐世界的阿弥陀佛、北方莲花世界的微妙声佛,这又是一个平面四方位的空间布列。

四方佛与横三世佛的空间布列中所指的西方极乐世界,在一些佛教典籍中又称为弥陀净土,是《无量寿经》与《佛说阿弥陀经》里所极力宣扬的往生之所。在地处东方的中国和日本的佛教僧众看来,这是一切佛国中最为重要,也是影响最大的一个。净土宗就是以专念阿弥陀佛,以求死后往生西方净土的一个佛教宗派。

《华严经》里还提出了一个莲花藏世界的宇宙模式观念。莲花藏世界又称华藏世界,奉毗卢舍那佛为教主,认为世界是毗卢舍那佛的种种显现。莲花藏世界是佛教化众生的国土,由须弥山无数风轮所持。最下风轮能持上面的一切宝焰,最上风轮能持香水海,香水海中有大莲花,四周为金刚轮山所围绕。莲花藏世界有无数香水海,每一香水海中各有大莲花,每一大莲花中又都包藏无数世界,这样形成了由莲花包藏的多层次世界,次第布列。其中第十三重为娑婆世界,为人类所居住。这种层层藏孕的世界构成,显然带有生殖崇拜及“胎藏”思想的痕迹。实际上莲花本身就是一个与生殖崇拜相关联的符号。

佛教文献中,还对世界的地理结构与形状作了细致繁缛的描述。世界的中心是一座大山——须弥山。其余大地、山河、日月星辰等等,都围绕着这座宇宙之山而排列。须弥山高八万四千由旬。注意:八十四是七的十二倍,因而是这两个圣教的综合,而基于八十四的八万四千是佛教中常见的数字,如阿育王建八万四千塔等。山顶上为帝释天,山腰四面为四天王天,山周围有七轮围山,又称七金山。七金山与须弥山之间有七重香海,称为内海。七金山外,有铁围山环绕。铁围山与七金山之间为咸海。咸海中有四大洲,八中洲与无数小洲。四大洲又称“四大部洲”,按东南西北四方布列。东方为胜身洲、南方为瞻部洲、西方为牛货洲、北方为俱卢洲。每一大洲各有两个中洲,共有八个中洲,这样就形成了一个平面十二方位的空间布列图式。在大洲与中洲之间还有无数个小洲。四大部洲所处的咸海周

围,则有铁围山周匝围绕,形成诸多世界中的一个世界。佛教认为宇宙中有无数个这样的世界,而每两个世界的中心须弥山之间的距离,为一百二十万三千四百五十由旬。

佛教极言宇宙空间的无限性,宇宙由无量数的世界构成,由下从地狱,上至梵天组成的以须弥山为中心的垂直的空间系列为基础,辅以层层分布的水平系列的空间配置,由此构成一个独立的世界。如此的一千个世界称为小千世界;以小千世界为一个单位,一千个小千世界称为中千世界;以中千世界为一个单位,一千个中千世界称为大千世界。因一大千世界包含有小千、中千、大千,合称为三千大千世界。佛教认为三个大千世界为一佛土,而宇宙是由无数的三千大世界所构成的无限的空间。佛教为了极言其无量无边,故称世界多如微尘,如恒河沙数,故又称为十方微尘世界,或十方恒河沙世界。

尽管佛教宇宙模式,是一个繁琐庞杂的体系,但其基本点,仍然包含了“宇宙之树”或宇宙柱、宇宙山的由低级层次向高级层次递进的垂直系列的结构形式,与四方、五方或九方乃至十二方的环绕中央宇宙山呈平面布列的形式两个方面。其十方的概念又是一个在平面八方位的基础上,凸显了上下方位的立体空间概念,因而与七方位立体空间格局产生了某种关联。而其莲花藏的宇宙结构与极言世界之大的三千大千世界的思想,则从更深层次上,揭示出佛教宇宙观中所具有的“胎藏”一般的无量的繁育与增殖力的结构可能,其中蕴藉着某种远古生殖崇拜的遗痕。

3. 儒教宇宙模式 中国文化中,宗教的成份比较淡薄,中国儒教,还不能算是一个准确意义上的宗教。确切地说,儒教应当是一种政治思想体系。但是,在儒教中又有诸多宗教的痕迹掺杂其中,如相信唯一的至上神——天。天是从商周时代的“上帝”演化而来的。同时还主张“天命”的思想。西汉以来,经过董仲舒的修饰,儒教更具有了某种宗教神秘的色彩,如“天人合一”、“君权神授”等等。渐渐使地上的君主具有了“天子”的地位,因而,也具有了交通人神的最高祭司的地位。既然君主的意志代表了天的意志,亦即代表了神的意志,因而也就具有了无上的权威。因此,汉代主张“罢黜百家,独尊儒术”,使儒教具有了某种宗教性的特殊的地位。

中国古代思想中,对于宇宙的定义,简单而富于理性。此即《说文解字》中所谓:“上下四方谓之宇,古往今来谓之宙。”宇宙就是时间与空间的综合。由这一定义,说明中国人的基本空间观仍然是“上下四方”,亦即“六合”的概念。宇者,屋宇也,宇宙是一个扩大了有四方与上下等界面限定的屋宇。但是,事实上,尽管这样,古代中国人并没有把立体中空的“六合”空间,作为自己的观念

宇宙模式,在中国人心中,更倾向于水平分布的空间结构。

依前所述,按照古代中国人的概念,在中国上古时代的文化遗存中,早已孕育着某种具有宇宙意义的空间图式,这就是所谓“河图”与“洛书”中所蕴藉的空间观念。与河图、洛书相对应的是所谓伏羲八卦与文王八卦。而河图、洛书也好,文王八卦、伏羲八卦也好,其实都是在平面上布列的空间图式,包括平面五方位,平面八方位,以及平面九方位等不同的形式。其中蕴涵了较之“上下四方”与“古往今来”更为深层次的具有宇宙意义的哲学内涵。因而,历来被中国的儒道两家奉为圭臬并具有了深远的影响。

在实际的文化抉择中,带有统治者的宗教之意味的中国儒教,一方面强化了天、地、人的纵向的空间系列,并通过“君权神授”的宗教性诠释,使天在人间的最高代表“天子”居于这一纵向系列的最上端。由此,形成了一整套自上而下,自天子至庶民的垂直向的等级系列,将宇宙的顺序社会政治化。另一方面,主张“绝地天通”的古代中国人,又以“法天象地”为原则,竭力在人世间再现天宇的宫室城垣。按照天象中紫微、天市、天垣的布列,与四神、五曜、四方二十八宿的平面五方位格局,布置地上的宫室、城垣。并以天上星象的分野,即所谓九野,对应地上的九州甚或直接模写天界河汉来营筑地上的城垣,以期在人世的大地上映现天宇的秩序。

这样,就形成了一种镜象式的空间结构。这是一个平面铺展于大地之上的,以平面五方位空间图式为基本格局的,与同样是平面分布的天界的具有清晰而严格秩序的空间,相互同构,平行存在。天界空间与地界空间的平行并存,使得古代中国人的宇宙模式观念中,始终存在两个并列存在相互映衬的平面空间体系。在观念上,位于地界的空间,一般应当是天界空间的一个映象,两者之间应当存在着某种对应联系。这一点,不仅从古代中国存在两个分别代表天界与地界的神秘图形——洛书与河图——这一事实中,而且从古代中国一些巫术占验工具,如六壬式盘、太乙式盘中,用平行设置的天盘与地盘表征天地宇宙,并据之作为占验的依据中可以看出。

杂糅了道教与佛教的中国古代思想,并不是简单地追求平面五方位或九方位的空间图式。中国民间信仰中也有“天庭”与“地狱”等垂直系列的划分。但是,通常在正统的儒家经典中,除了以抽象的天,表征一种高居于人之上的人格化的神之外,讳言“天庭”或“地狱”之类带有宗教神学意味的空间观念。因而,使这一垂直的空间系列,渐呈弱化的倾向,从而使平面上的中央与四方的空间布列及其等级秩序得以加强。最终形成了儒家的具有严格等级秩序的平面布列的空间图式。这一图式最终也具有了与宗教宇宙模式相类同的内涵。

中篇：

中世紀上帝·佛·天子的殿堂

早期基督教堂的内部空间是与外部世界隔绝的异质的“场所”，
但它可作为一条路线解释。
像古罗马列柱形式的街道那样，
中厅的柱廊通向后面的祭坛，
体现了路线即存在这一本质。

——诺伯格·舒尔茨《存在·空间·建筑》尹培桐译第76页

从公元前二世纪直至公元十九和二十世纪之交，
儒学在这个人口众多的中国社会一直获得了优秀知识分子持久的忠诚，
尽管不时有外国的和理论上不相容的生活方式——例如，
大乘佛教——的侵入，
但迄今为止，
即使大众发生暂时的动摇而离开儒学，
儒学总是在最后又重新获得对他们的支配。

——A.汤因比《一个历史学家的宗教观》晏可佳·张龙华译第82页

第四章 中世纪基督教教堂建筑

脱胎于圣墓与圣祠的基督教堂，经历了由西圣坛到东圣坛的变化，并通过一度出现的东西相对的圣坛与半圆室，完善了东后堂、后堂回廊与耳堂及“西部结构”与西立面，并从内部拓展着空间。以尖拱式结构及尖拱窗为特征的哥特式教堂的出现，与中世纪对基督“真光”的宗教象征性追求之间，似乎有着某种关联。

第一节 从所罗门圣殿到基督教堂

1. 摩西圣幕与所罗门圣殿 基督教是从古代希伯来宗教中衍生出来的一种宗教。古代希伯来人信奉一神教，对上帝耶和华的尊崇与信仰成为古希伯来人宗教信仰的核心。以色列人也因此荣幸地成为上帝的“选民”。

同一切其他的宗教一样，古希伯来宗教必须面临的问题之一是人神关系问题。人类对神界或天界的向往及对彼岸世界的关注，成为其宗教信仰的基础。人类的先祖们，天真地希望与神界或天界自由地交往。但是，人类的这一幼稚的愿望，得到的却是上帝耶和华对人类的严厉惩戒。《圣经·旧约》里有这样一个故事：最初的人类没有言语的差别，大家齐心协力，想建造一座通天的高塔，使人类能够自如地进入天界，这座塔叫做巴别塔Babel。随着塔的日益增高，人类与上天的距离也越来越近。谁知上帝耶和华知道了这件事情之后非常震怒。为了制止人类这种与天界交通的奢望，耶和华变乱了人类的语言，并把人类分散到大地的各个角落以示惩戒。从此人们语言不通，彼此隔阂，相互争斗不已，建造通天塔的愿望终于化为了泡影《旧约·创世记》第11章。显然，人神之间的自由交通，在古希伯来宗教中并不是得到特许的。

是以色列人的始祖雅各,第一次找到了与天界和上帝交通的方法。《圣经·旧约·创世记》第28章写到:“雅各出了别是巴,向哈兰走去,到了一个地方,因为太阳落了,就在那里住宿。便捡起那地方的一块石头,枕在头下,在那里躺卧睡了。梦见一个梯子立在地上,梯子的头顶着天,有神的使者在梯子上,上去下来。耶和华站在梯子以上说:‘我是耶和华你祖亚伯拉罕的神,也是以撒的神,我要将你现在所躺卧之地赐给你和你的后裔。’”从梦中醒来的雅各,十分惊奇和敬畏,说:“这地方何等可畏!这不是别的,乃是神的殿,也是天的门。”于是,雅各清晨起来,把所枕的石头竖立起来,在上面浇了油,祭了酒,并将那地方起名作伯特利,就是“神殿”的意思。这浇了油,并祭了酒的石柱,恐怕是以色列人祭祀上帝的最早的“圣殿”,是人神交通,下界通往天界的最原始的“门”。此后,雅各又按照耶和华的旨意,在伯特利筑造了一座坛,作为向上帝耶和华献祭的所在。

在这里我们遇到了一个在所有宗教中都必须遇到的一个问题,即“人神交通”问题。如我们所知,宗教的核心问题之一,是“人神关系”问题。不论是怎样繁复的宗教文化,最终都要归结到这一点上,即人类如何皈依并信仰神灵,而神灵又是如何昭示、褒奖或是惩戒人类。而人与神灵的这一交往形式,既需要有专门的“信使”——祭司,也需要有专门的场所——神殿。这神殿既是与神灵交通的门户,又是由下界通往上界的阶梯。《圣经·旧约》正是用了雅格梦遇天梯而立石柱以喻神殿的方式,将“神殿”的空间性质定义为沟通人神的“天梯”或“天的门”。这里所谓的“神殿”之空间指向是十分明白地指向天穹的,因而,也就为犹太——基督教体系的建筑空间,明确地规定了主导的空间方位与轴线指向。

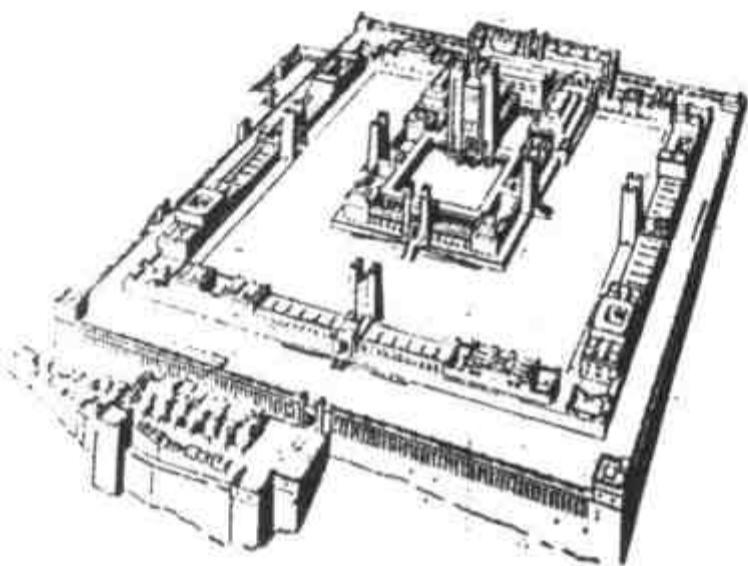
在古希伯来宗教史上,占有重要地位的人神交通之所,是摩西奉耶和华之命,在西奈山建造的圣幕。圣幕又称会幕,是以色列人祭奉耶和华的神圣之所。按《旧约·出埃及记》的记载,摩西圣幕,是神启的产物:“耶和华晓谕说……又当为我造圣所,使我可以住在他们中间。制造帐幕和其中的一切器具都要照我所指示你的样式。”

《圣经·旧约》中详细记述了圣幕及其室内设施的具体尺寸、材料与颜色以及细部造型。据《圣经》的记载,摩西圣幕是一座用细麻线织成的幔子围成的帐幕。帐幕内放着至圣的约柜,约柜内存放着上帝所赐的法版。约柜之上安放着金制的宝座,象征上帝的所在。宝座的上面雕刻有两个相对放置的带翅膀的基路伯。宝座与约柜的前后还布置有供案桌与灯台。帐幕之上,又有用山羊毛织的罩棚。罩棚与帐幕的四周都有木制的柱子与竖板,作为支撑。柱子与竖板上有银或铜的饰件。帐幔外还有院子。院子四周有用细麻线织成的帷子。院子的

门用帘子。支撑帷子的柱子也都用银或铜的饰件连接。

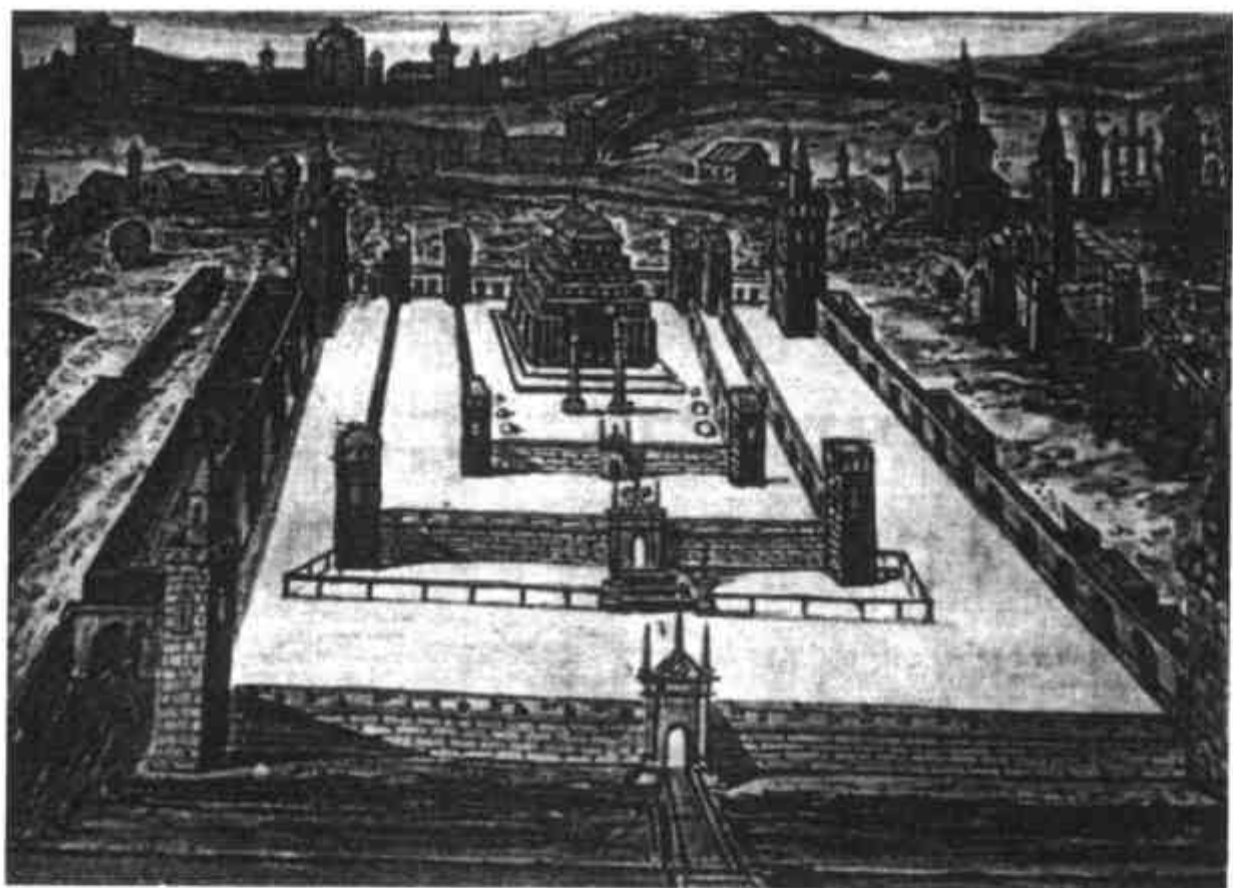
在摩西圣幕中，最引人注目的是这人神交通的神圣之所被分为三个不同的空间层次，一是院子，靠帷子遮拦而成；二是圣所，是放置供案与灯台之所；三是至圣所，是由幔子围合成的专门放置约柜与上帝宝座的地方。据《旧约·出埃及记》的记载：“要把幔子挂在四根包金的皂荚木柱子上，柱子上当有金钩，柱子安在四个带卯的银座上，要使幔子垂在钩子下，把法柜抬进幔子内，这幔子要将圣所和至圣所隔开，又要把施恩座安在至圣所内的法柜上。把桌子安在幔子外帐幕的北面，把灯台安在帐幕的南面，彼此相对。”这安放桌子与灯台的所在，很可能是在罩棚以内，帐幔以外的圣所，是供祭司们活动的地方。帐幔以内的至圣所，才是上帝的居所，是人不能随意出入的地方。

摩西圣幕之后，历代的以色列王，又曾建造了一些会幕，直到所罗门王，才第一次为耶和华建造了一座圣殿，这就是在犹太教史上和基督教史上都十分著名的耶路撒冷的所罗门圣殿。图28



耶路撒冷所罗门圣殿复原方案之一

图 28 耶路撒冷的所罗门圣殿



耶路撒冷所罗门圣殿复原方案之二

所罗门圣殿是一座高大精美的石造建筑。有趣的是，这座规模宏巨的圣殿，其空间模式，几乎和摩西圣幕如出一辙。圣殿的核心部分是至圣所，称为内殿。至圣所内，放置着藏有法版的约柜，约柜上也布置有两个巨大的带翅膀的基路伯，遮护着约柜。至圣所外是圣所，又称外殿。内殿与外殿墙上都贴上金饰，并用宝石装饰墙面。外殿的圣所内布置有桌子、灯台与金碗，是供祭祀用的。外殿以外是用廊子围合成的祭司院。外殿门前还对称布置了一对雕刻精美的柱子。按《旧约·历代志下》的记载，“在殿门的右边，就是南边”，还布置有一个用十二只铜牛驮的圆形的铜海，铜海是为祭司们沐浴用的。由此记载可知殿门是西向的，而至圣所在圣殿的东部，圣所之外还另有一个“大院”，可能是供民众们聚集的地方。这种布局方式，与后世的将主入口放在西侧，圣坛放在东尽端的基督教堂，恰好相反。

按照《旧约·圣经》的记载，在圣所与至圣所之间是设有门的，“用橄榄木制造内殿的门扇、门楣、门框，门口有墙的五分之一”《旧约·列王纪》第6章。而据《新约·圣经》，分隔这圣所与至圣所的屏障是一幅神圣的帷幔。

2. 穿越通往至圣所的帷幔 充满宗教迷惘的早期希伯来人向往神明，追求彼岸的愿望并没有因为上帝的惩戒而停止。旧约时代的以色列人建造会幕或圣殿，以期直接聆听上帝耶和华的垂训，但真正有幸能受到耶和华垂青的也只有摩西、大卫等寥寥几位圣贤。人神隔绝，天地隔绝，此岸与彼岸隔绝。这一切隔绝方式都在神圣的会幕与圣殿中以象征性的空间形式做了规定。代表人世的圣所与代表上帝的至圣所，截然分划为两个空间。人是不允许随意进入神所居住的至圣密室的，只有大祭司带着赎罪的血一年进入至圣所一次。按照《圣经》上的说法，隔绝圣所与至圣所的是一幅神圣的帷幔，帷幔由蓝色、紫色、红色与灰色四种颜色组成，代表着世界上的四种基本物质。这帷幔象征着人与神、人世与天国、此岸与彼岸的隔绝。

然而，事情随着基督耶稣的蒙难，出现了戏剧性的变化。根据《新约·圣经》，在耶稣蒙难的一刻，在耶路撒冷的神殿内发生了一件令人震惊的事，隔绝圣所与至圣所之间的帷幔突然断裂成为两半。这件事在宗教象征意义上是如此重要，以至于《新约福音》书里曾反复地提到了这一点。

《马太福音》第27章写到：“耶稣又大声喊叫，气就断了。忽然，殿里的幔子从上到下裂为两半，地也震动，磐石也崩裂”。

《马可福音》第15章写道：“耶稣大声喊叫，气就断了。殿里的幔子从上到下裂为两半。”

《路迦福音》第23章则写到：“日头变黑了，殿里的幔子从当中裂为两半，耶

稣大声喊着说：“父啊！我将我的灵魂交在你的手里！”说了这话，气就断了。

在《新约福音》书中，反复提到与耶稣蒙难的瞬间相联系的这样一件奇特的事情，不能不使人感到这件事对福音书的作者们来说，是如此的非同寻常乃至需要一再地对之强调，这其中是否有某种宗教象征性的内涵呢？

《新约·希伯来书》对这幅隔绝圣所与至圣所的帷幔的裂为两半，作了宗教意义上的解释。值得注意的是，在这里，作者是把犹太教的会幕与圣殿当作一座建筑来谈的。在他们看来，同样具有圣所与至圣所的会幕与圣殿，在宗教意义上讲，没有什么质的区别。《希伯来书》第9章记述到：

……，头一层叫圣所，里面有灯台、桌子和陈设饼。第二幔子后，又有一层帐幕，叫作至圣所，……至于第二层帐幕，唯有大祭司一年一次独自进去。没有不带着血为自己和百姓的过错献上。圣灵用此指明，头一层帐幕仍存在的时候，进入至圣所的路还未显明。……但现在基督已经来到，做了将来美事的大祭司，经过那更大更全备的帐幕，不是人手所造，也不是属于这世界的，并且不用山羊和牛犊的血，乃用自己的血，只一次进入圣所，成了永远赎罪的事。

显然，从《新约·圣经》所宣扬的基督教神学的角度来看，是基督耶稣用自己的血打开了通往至圣所，亦即通往神的“天国”的大门。《新约·希伯来书》进一步写到：“我们既因耶稣的血得以坦然的进入圣所，是借着 he 给我们开了一条又新又活的路，从幔子经过，这幔子就是他的身体。”在帷幔迸裂以后，能够坦然进入“至圣所”的不只是耶稣本人，而是以“我们”自称的那些早期基督教会众。

如果注意观察一下基督教堂，无论是早期的，还是晚近的，我们都会发现，基督教堂与希伯来圣殿或会幕之间，在空间性质与空间特征上，有很大的区别。首先，希伯来会幕与圣殿内，是不允许任何普通人出入的，信徒们至多只能在圣殿或会幕的院子里礼拜。而基督教堂的特征之一，是以能够吸引并且能够容纳尽可能多的会众，使之进入教堂为目标的。另外，在希伯来圣殿与会幕内，又分为圣所与至圣所两部分。至圣所象征上帝的所在，在空间划分上，除了单独分隔出一个小而封闭的至圣的密室 shrine 外，还用一幅象征性的神圣帷幔，加以隔绝。而在基督教堂中，尽管有万千的平面形式，也有严格的空间分划，但不再存在一个封闭而神秘的与外隔绝的黑暗密室了。基督教堂内的至圣空间后堂圣坛是可视的，可入的，不同性质的空间之间是相互联通的。

对早期基督徒而言，以耶稣的身体作为基督教堂的象征，或者说用基督教堂来象征耶稣的身体，这一神学象征观念，也是基督教义的重要内容之一。这一象征性观念，在《新约·圣经》里，通过耶稣自己的口，已经反复作了表述。

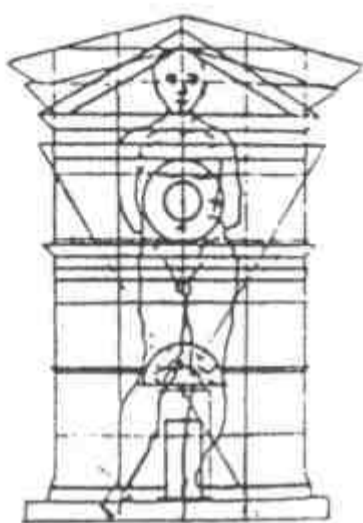
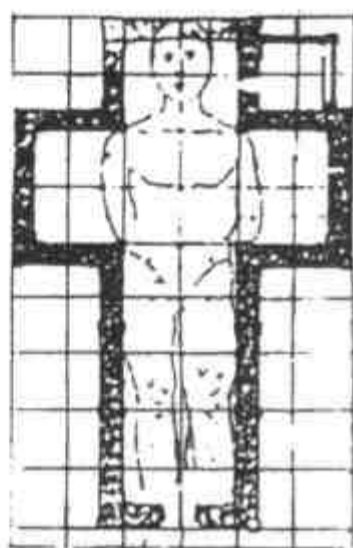
据《新约·圣经》的描述,耶稣在耶路撒冷的所罗门圣殿行教的时候,就已经预言着自己的使命是冲破古希伯来宗教中“人神隔绝”的藩篱,使人类能够得以被救赎,找到进入天国的大门。耶稣指着耶路撒冷那辉煌的所罗门圣殿说:“你们不是看见这殿宇吗?我实在告诉你们,将来在这里,没有一块石头留在石头上,不被人拆毁了。”《马太福音》第24章这其中是否已经预言着,基督的使命就是打破旧有的犹太宗教中的人神隔绝的藩篱,使信众们得以“自由”地进入神的天国。

他还曾经说过,拆了这手造的神殿,我将用三天的时间再造一座殿。众人不解地问他,所罗门王用了四十六年的时间,才造成了这座神殿,你怎么能在三天时间再造一座呢?耶稣则说,你们难道不明白吗,我的身体即是神的圣殿,我就是神殿。耶稣还一再地声称,他即是门,是真理,是道路,只有通过他,人们才能达到天国的乐园。“我实实在在地告诉你们,我就是羊的门,……我就是门,凡从我这儿进来的,必然得救,并且出入得草吃”《约翰福音》第10章,“我就是道路、真理、生命,若不借着我,没有人能到教父那里去”。《约翰福音》第14章

显然,按照《新约·圣经》所宣扬的基督教教义,基督耶稣的身体,是被作为世人借以通过的进入天国彼岸的“门”与“路”来象征的。这样,也就同时象征了曾经隔绝人世与天国,而今已经通畅了的帷幔。而耶稣即是为世人所必然穿过的开敞的帷幔,对那些虔诚的基督徒们来说,就正如《新约·圣经》中所说的:“我们既因耶稣的血得以坦然进入至圣所,是借着 he 给我们开了一条又新又活的路,从幔子经过,这幔子就是他的身体。”《希伯来书》第10章。在这些基督徒的心目中,正是基督耶稣以及众信徒们的血,冲破了希伯来神殿旧有的人神隔绝、天地隔绝的藩篱。从此——他们相信人神可以对话,人的心灵可以在上帝的灵光下得以沐浴。进入上帝之殿的不再仅仅是几位高贵的祭司,而是每一位普普通通的信徒。同时,也因此而使得“天国近了”,“天上有门开了”《启示录》第4章,使得信徒们“有这指望,如同灵魂的锚,又坚固又牢靠,且通入幔内”《希伯来书》第3章,因而,福音书的作者向基督徒们许诺说,通过这由血所奠定的基督教,“可以接你们到永存的帐幕里去”《路迦福音》第16章。

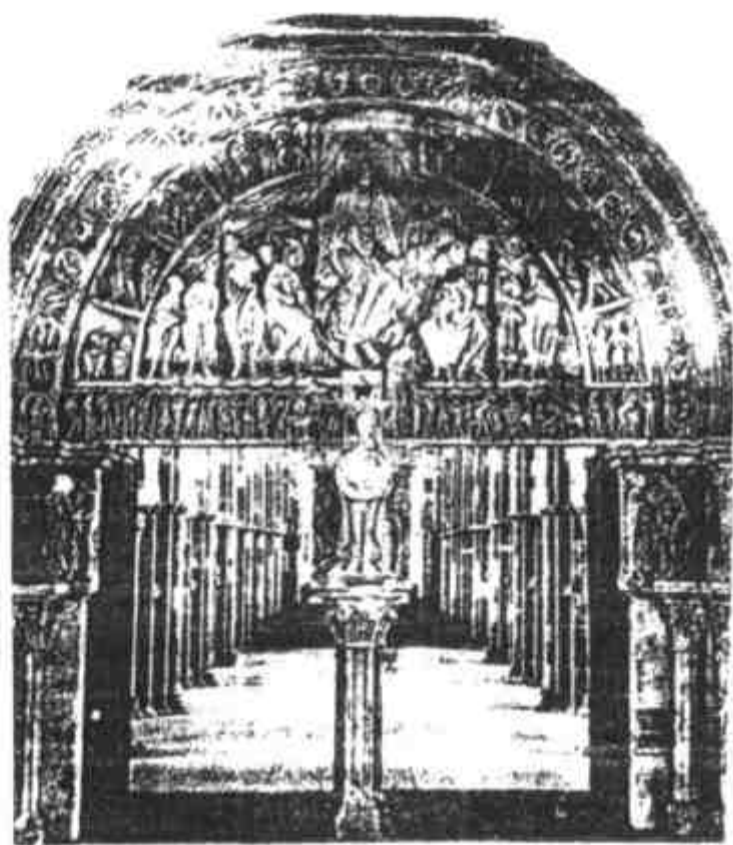
我们不妨推测:从古代希伯来宗教到公元之初的基督教出现了一个重大的转折,而这一转折的象征性事件,即是基督耶稣的蒙难与通往至圣所的帷幔的破裂。正是这一转折,使得基督教变成了普适性的世界宗教。基督教不仅不同于希伯来宗教,也不同于在其之前的希腊、罗马与埃及的宗教。在旧有的宗教中,人神之间是全然隔绝的,人们通过祭司转达神的旨意。而在基督教中,人与神之间,存在一个“中保”,一个媒介,这就是基督耶稣。耶稣用自己的血,打开了

通往天国彼岸的坦途。信徒们通过信仰基督,在宗教仪式中,吃象征基督的圣血与圣体的葡萄酒与糕饼,就象征性地接近了上帝与他的天国。因而,在基督教义中,基督的身体,既是门,也是路。后来的基督教堂,也正是在这个意义上,象征了基督的身体,因而也就象征了由此岸到达彼岸的“门”与“路”。如此,也使基督教堂的内部空间具有了“门”与“路”的宗教的象征性内涵。见下页图29



象征人体的基督教堂平面与立面

象征支撑天宇的“中心柱”的基督的权杖十字架 自《性崇拜》



象征“门”“道路”与“中柱”的基督以教堂建筑语言的表述

浮雕“耶路撒冷圣殿的折毁”

图 29

第二节 前君士坦丁时期

1. 墓窟、圣祠与初期基督教建筑

所谓初期基督教时期,在这里主要指的是前君士坦丁时期。这一时期,基督教尚处于受压抑、受迫害的时期,是基督教从萌芽阶段刚刚开始崛起的时期。

基督教早期的传布,交织着血雨腥风的锤磨。具有神话色彩的基督耶稣的蒙难与复活,为基督教蒙上一层神秘与悲壮的色彩。接踵而至的宗教迫害,从公元35年就已开始。这一年,圣司提反在耶路撒冷被石击致死。公元64年,罗马大火,引致了尼禄Nero的大规模迫害活动。圣彼得在罗马被钉上十字架。圣保罗可能也是同时在罗马被砍头。在以后的两个世纪里,又有罗马皇帝德西乌斯Decius与戴克里先的大迫害,使成千上万的基督徒与他们的领袖丧生。

为了逃避杀戮,会众们的集会变成秘密的活动。在公元初的几个世纪里,罗马郊外以及遍布各地殉道者的墓窟,成为基督徒们集会与布道的主要场所。墓窟也因而成为一种具有宗教色彩的建筑。基督徒的墓窟往往建于地面以上,也有一些地下墓窟。这些墓窟称为卡塔康堡Catacombs。卡塔康堡的内部,往往有可以容纳多人的墓室,墓室内则布满了与基督教内容有关的彩绘,如新旧约圣经的场景、牧羊人、圣母子等等。这种在卡塔康堡中彩绘墓室的作法,一直延续到五世纪。在教堂室内布满绘画作品的传统,应当就是从这里沿袭来的。

伴随着对基督徒的迫害,使信徒们对殉教者的崇拜,成为宗教活动的一部分,许多殉教者的墓地变成了举行纪念仪式的场所。对圣徒的崇敬与追念,成为上帝恩典与垂爱的最早表现形式,也成为信徒们祭献上帝的重要形式之一。为这些仪式建造的纪念性建筑——圣祠Martyria,在殉教者的墓地上渐渐发展了起来。起初是一些朴素的敞篷或挑篷,用柱子或墙,支撑一个简单朴实的顶盖。渐渐地,在旧有的异教陵庙建筑的影响下,圣祠建筑开始变得华丽而复杂。有些圣祠被建成两层,下层立于坟墓之上,墓顶设一个圣坛。上层辟出一个空间,可以用来聚会,也可以作为丧礼宴会厅。有的圣祠还用了穹隆顶建筑,建筑的正面敞开,气氛显得庄严而富于纪念性。

早期的基督徒们还常常聚集在私人宅邸中做礼拜。他们的一日三餐,包括餐前的圣体祷告,都是在餐室里进行的。渐渐地又由早期进餐聚会和祈祷仪式,发展为以圣餐为中心的定期的礼拜仪式。这是一种定期的聚会形式:“他们于指定日子的破晓前集会,像对上帝那样依次对基督唱赞美歌,他们用一种庄严的宣誓来约束自己。这并不是为了为非作歹,却是宣誓决不犯欺诈、偷窃或奸淫,或决不背信食言;当有人要求他们交出的时候,决不放弃信任。接着,他们照例分散,然后又复集合,安详地共同用膳。”转引自罗伯逊《基督教的起源》第225页

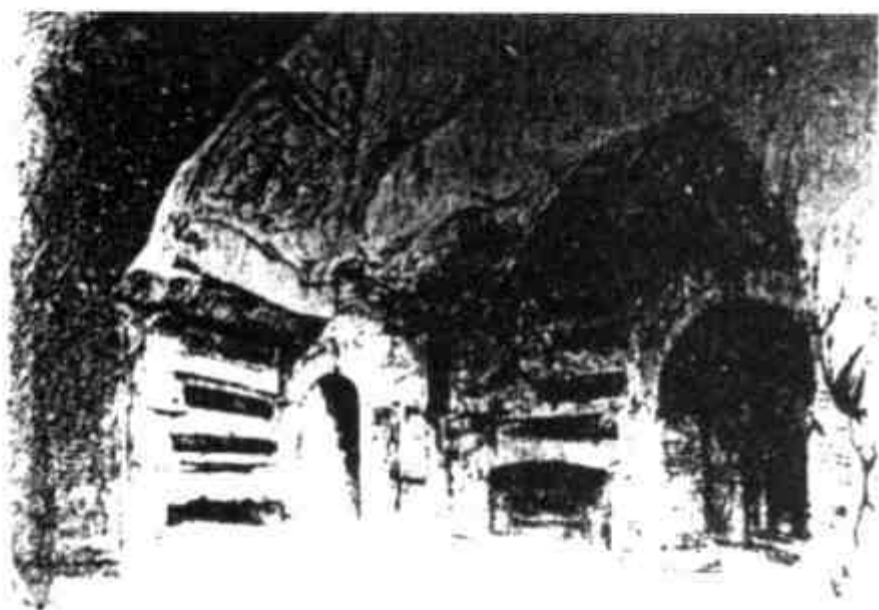
随着宗教迫害的消除,礼拜活动的规模也越来越大,祈祷、圣咏、列队行进、洗礼,以及对大量会众的管理,已不再适宜于在普通私人住宅中进行。一些住宅建筑被加以彻底地改造,宅邸教室house Church也就发展了起来。

在美索不达米亚北部的杜拉欧罗普斯Dura-Europos,有一座在公元231年被改为教堂的宅邸的实例。建筑物的中部为一个庭院,庭院的一侧有一间可容纳六十人左右的会议室,室内有一个加高了的平台,是为主教主持聚会用的。会议室的近旁有一间祭具室。紧靠会议室,有一间面向庭院的供三十名左右新人教者聆听教诲的小屋子。小屋子与会议室相连,这样布置可以使他们不参加礼拜仪式而能听其声,这与历来的基督教堂中,专门为望道者设置的柱廊与廊院的空间处理有相似之处,后者可能是从前者衍生出来的。见下页图30



壁画中所示的是早期圣祠的形象

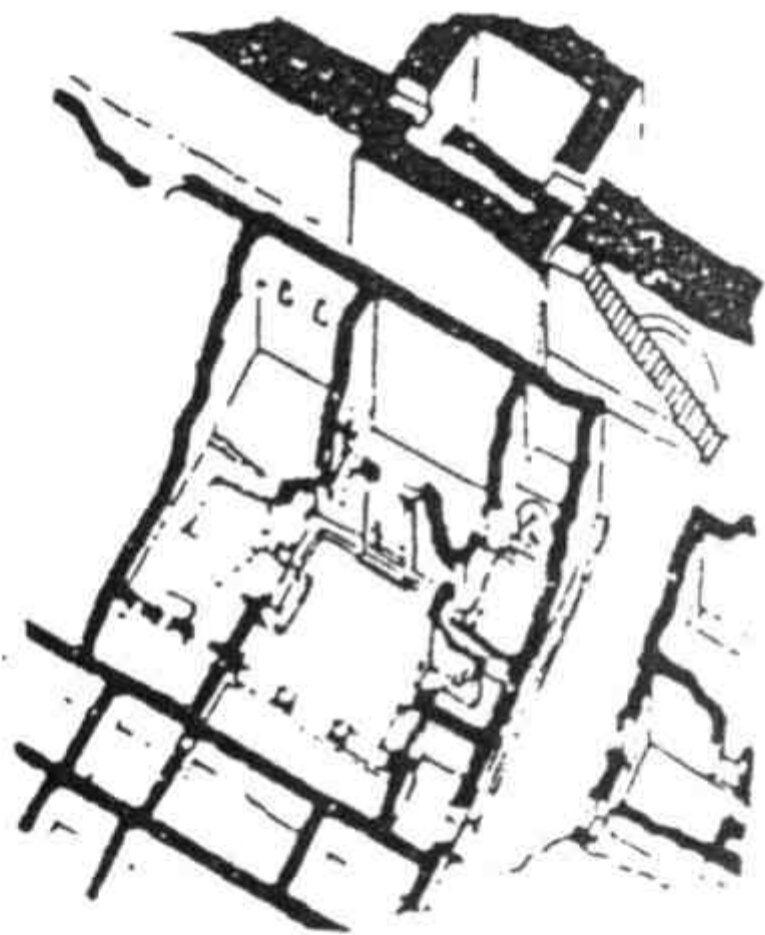
图30 墓窟 圣祠 宅邸教堂



罗马郊外的地下墓窟



地下墓窟中的圣坛与祈祷室



杜拉欧罗普斯的宅邸教堂 231年
自《西方中世纪艺术史》

图30 墓窟 圣祠 宅邸教堂

与会议室相对的庭院另一侧,有若干间小房间,包括一间洗礼所。洗礼空间在教堂中占有特殊地位。像圣祠一样,在洗礼空间的上部,往往要作强调性的造型处理。在这间由宅邸改造的洗礼所内,在洗礼盘的上部加了一顶挑篷,挑篷的外廓做成拱券形。弧形拱券上布满了圣经题材的彩绘,拱券两侧有两根带有装饰意味的柱子支撑。洗礼所内的四壁上还绘有圣经场景的绘画,标志出洗礼空间在教堂建筑中的特殊重要性。因为在基督教义中,洗礼仪式是十分神圣的,在基督徒看来只有通过洗礼,才能洗去与生俱来的原罪,而这是踏入天国之门的第一步。

在位于西亚的一些早期基督教遗迹中，还发现了一些公元四—五世纪凿挖的岩穴式的教堂建筑。其时代虽然略晚一点，但仍不失为基督教初兴时期的，具有探索性与开创性的建筑的空间形式。在隐蔽的山岩间，凿挖出一间较空敞的洞窟，作为教徒们礼拜之用。空间的形式与早期小型的巴西利卡式教堂相似，在洞穴的尽端，凿出一个半圆穹顶的空间，前面设祭坛，信徒们则在略显长方的中厅中聚会礼拜。这里的教徒们，起初是为了逃避迫害，躲藏到这荒野之地的，渐渐又变成一种苦修的方式。在作为教堂的主要洞窟的周围，往往散布着一些小型的洞穴，那里是信徒们的栖息之所。这些小型洞穴，被称为空间的“细胞”Cell，每一个这样的空间“细胞”中往往只有一个教徒居住，以便于他能够以独立的身心与上帝进行心灵的对话。这种教堂形式及教徒们的起居生活方式，恐怕是中世纪西欧修会制度的较早起源之一。参见“Caves of God-The Monastic Environment of Byzantine Cappadocia”. by Spiro Kostof, Cambridge, MIT, 1972.

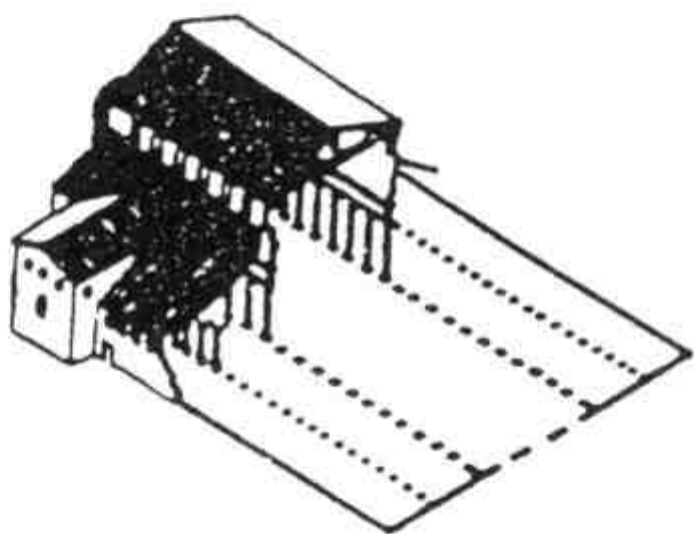
第三节 从君士坦丁到查士丁尼

1. 巴西利卡——会众的空间 公元311年，戴克里先的后继者加勒尼乌会同君士坦丁与李锡尼颁布了一个诏书，宣布说：“只要基督教徒不做犯罪的事，便不再追究。”公元313年，依靠基督徒的力量而成为西部罗马的最高主宰的君士坦丁大帝，又通过所谓的米兰敕令Edict of Milan使基督教在罗马境内的地位完全合法化。由此，曾经一度遭受迫害的宗教，变成了一个强大国家的官方信仰，大型教堂也随之开始兴建。君士坦丁本人，则亲自发起了在罗马、君士坦丁堡、圣地以及其他一些地方的许多教堂的兴建。

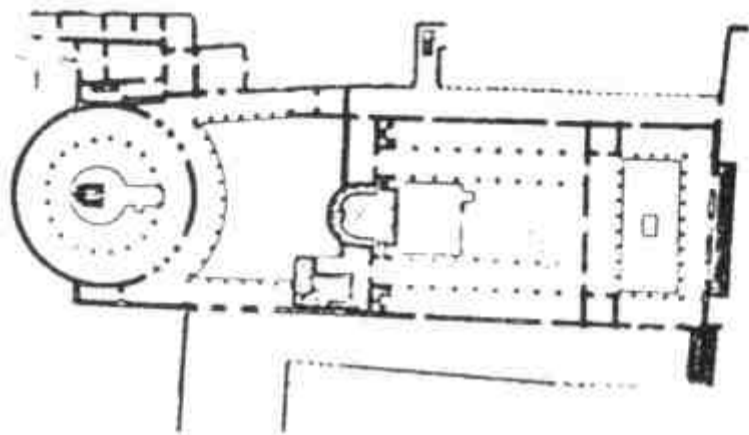
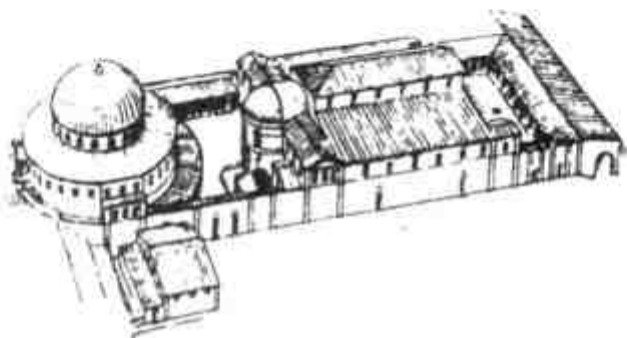
君士坦丁时代，还缺乏大规模基督教建筑的传统，人们很自然地转向异教建筑以寻求典范，并将这些旧有的建筑加以改造，以适应基督教宗教礼仪的需要。巴西利卡basilica式的教堂就是从异教的巴西利卡或会堂建筑中借用过来的。

在基督教开禁之初，教会得到了迅速地发展，急需要有能够容纳大量会众的集会、布道、祭祀与礼拜的建筑空间。古罗马时代的带有公众集会性的具有较大空间的巴西利卡式建筑形式，很自然地顺应了这种需求。

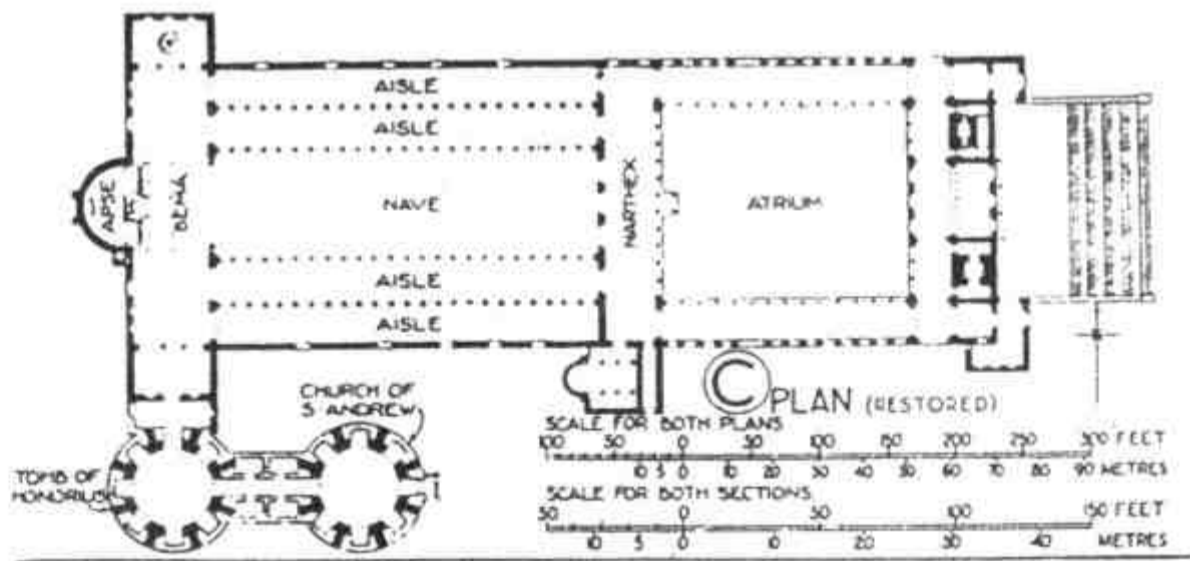
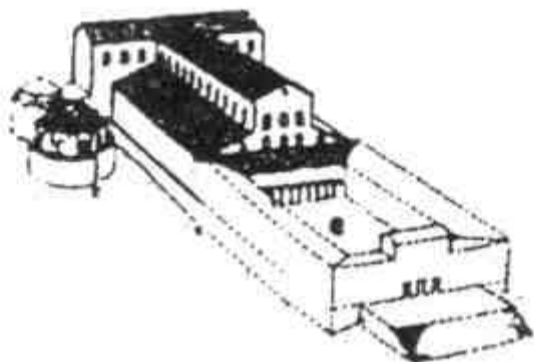
巴西利卡式的教堂，在君士坦丁时代最为流行，它的基本平面是一个纵长的矩形。在纵长方向的尽端，有一个一般为半圆穹顶形的后堂apse；中间的长方形空间是教堂的主体，称为中殿Nave，两边有单排或双排的侧廊aisle。中殿与侧廊之间，每一侧有一排或两排柱列分隔。中殿比侧廊高，中殿上部的两侧，设高侧窗Clerestory Window，使中殿有来自上方的光线。中殿与侧廊的上部用简易而裸露的木结构覆盖屋顶。见下页图31



拉特兰宫的圣约翰教堂 约 320 年
自《西方中世纪艺术史》



耶路撒冷的圣岩大教堂



老圣彼得教堂平面 剖面及复原 约 400 年 自“A History of Architecture”

图 31 基督教早期的教堂建筑

在公元313年米兰敕令后不久,由君士坦丁倡议兴建了罗马的主教堂拉特兰宫圣约翰教堂。这是一座位于皇家宫苑内的五廊巴西利卡,西边有一间半圆室,两边侧廊西端,各有一间房间向外凸出,很像后世教堂的两个耳堂transept。但在这里却并不是作耳堂用的,一间是祭具室diaconicon,另一间是接受会众贡物的地方,同时,也是圣餐储藏室prothesis,这恐怕是由官方兴建的第一座大规模基督教堂,其形制显然还很简陋。

随着大型圣祠的建造,对殉道者与圣徒们的崇拜热潮也日益增长。在众多的殉道者中,以曾经直接追随基督布道的门徒们,最为引人注目,而圣彼得又是其中的佼佼者。由《新约·圣经》中的记述可以看出,耶稣对彼得有特殊的垂爱,他曾对彼得说:“你是彼得,我要把我的教会建在这磐石上;阳间的权柄不能胜过她,我要把天国的钥匙给你,凡你在地上所捆绑的,在天上也要捆绑,凡你在地上所释放的,在天上也要释放。”见《马太福音》第16章这似乎象征着早在基督教创立之初,耶稣已赋予了圣彼得以教会的领导地位。因此,一直以来,罗马圣彼得的墓地,就是会众们崇敬的中心。也许正是由于这一原因,君士坦丁决定在圣彼得的墓穴之上,建造一座宏伟的教堂,以对这位圣使徒表示崇敬,这就是今日梵蒂冈的主教堂——圣彼得教堂的前身——老圣彼得教堂。

这座五廊巴西利卡式的教堂,创建于公元330年,但在君士坦丁大帝于337年死后很久约在公元400年才正式完工。这一教堂的突出特点,是在纵长的中殿与尽端的半圆室之间,加了一个横长的空间,其高度与中殿相同,而两侧又突出于侧廊之外,形成两个显眼的耳堂。在教堂室内的耳堂与侧廊之间,又加了屏风,而中殿与耳堂之间,则用了一个圣坛大拱门,使两个空间既有分隔又有联系。

在这座建筑中,耳堂与尽端半圆室,形成一个统一的空间,这个空间可以看作是一个圣祠。这位圣使徒的墓穴,就位于半圆室的地下。圣墓之上,用六棵螺旋形的大理石圆柱,围成一个具有神圣意味的空间,柱上支撑了一个顶部隆起的华盖baldachin。这个位置就是在后世教堂中,放置圣坛的地方。这样的处理,更强化了这寓意为圣彼得圣墓之上的圣祠的空间气氛。巨大的中殿与侧廊,除了用来进行宗教礼仪之外,实际上还成为,为那些希望与这位殉教使徒相伴长眠的人所设的墓地。规模宏大的丧礼餐也是在这里进行的。

还有一点值得特别注意的是,与后世习见的将教堂入口布置在西端,而将圣坛与后堂空间布置在东端的做法恰好相反,老圣彼得教堂圣坛、后堂及耳堂被着意布置在教堂的西端而教堂的入口却设在建筑的东端。从后面的分析,我们可以看出,这一与后世教堂迥异的空间特征,及对这一特点的修正与改善,最终引致了中世纪基督教堂建筑空间与造型的一个重要的变革过程——西部

结构的形成。

老圣彼得教堂中,还有一点值得注意的是,在中殿与侧廊的前面,有一个巨大的带有回廊的露天中庭atrium。中庭的中央有一个喷泉,而中庭喷泉以及正面的入口、台阶与中殿、拱门、圣坛,以及尽端的半圆室,形成一条纵长的轴线。中庭四周的柱廊,则是供望道者们驻足观望的地方。

君士坦丁时代建造的巴西利卡式教堂还有许多,平面形式也不尽相同。建于314年的阿奎莱亚主教教堂Cathedral Of Aquileia与位于特里尔的主教堂,平面都比较复杂,两座平行而建的巴西利卡式大厅,中间嵌入一间洗礼所,大厅的两端还接有若干不同用途的房间。北非奥尔良维尔的主教堂,则为一般的五廊式巴西利卡布局。不同点是,教堂的地下墓室被升高到地平面以上,其上再建半圆形后堂。从这些实例看,一方面,在这一时期,教堂的形制,还远不成熟,缺乏一定的规则,只要能容纳足够多的会众,并能够举行丧礼宴会、圣餐、圣咏之类的礼仪,其平面与空间可以不拘一格。另一方面,可以看出在基督教早期的建筑中,洗礼所与墓室,以及墓室以上的圣祠,在教堂中占有特殊重要的地位。

现在保存尚完好的早期巴西利卡式的教堂,多建于君士坦丁之后的五世纪与六世纪初。如建于罗马的圣萨比纳教堂S.Sabina 422-432虽然经过多次整修,仍然保持了最初的风貌。二十四根科林斯柱式的大理石柱,将中殿与侧廊分开,柱头上用拱券支撑着上部带有高侧窗的墙与木屋架。

公元432年罗马圣马利亚教堂S.Maria Maggiore,是现在所知唯一一座可能是由异教巴西利卡改建而成的教堂。其支撑檐部的大理石柱,用的是爱奥尼柱式。现在的半圆形后堂,以及耳堂,都是1290年加上去的,装饰精美的天花板,则是1500年所加的。由东哥特人于拉文纳兴建的圣阿波利纳雷新教堂S.Apollinare Nuovo 493-525年,以及建于拉文纳附近的克拉塞港的圣阿波利纳雷教堂S.Apollinare in Classe 534-539年,由于可能有拜占庭工匠的参与,明显带有君士坦丁堡建筑的影响。简单的平面与单侧廊,东端加一个外廊为多边形,里边为圆形的后堂,教堂前部不再用柱廊庭院。而是加了一个狭窄的前廊,使室外与室内中殿之间,加了一个过渡的空间。

位于伯利恒的圣诞教堂,也是一座巴西利卡,但其端部的平面为八角形,其中包含了传说中的耶稣诞生的洞室。而位于耶路撒冷的圣墓大教堂,则为一座巴西利卡,有一个环绕柱廊的庭院,院内布置着耶稣受难之岩Rock of Calvary,这里被认为是基督之死的证据。像其他教堂中葬有殉道者一样,这座教堂中有基督耶稣的圣墓。与耶稣受难之岩相反,这圣墓被认为是基督复活的证据。圣墓之上,是由十二棵圆柱支撑的华盖组成的圣祠,圣祠成为教堂中视觉的焦点。而巨

大的巴西利卡式的中殿与侧廊,则是属于会众的空间。人们在这里祈祷,听讲布道,并怀着虔敬的心情,远远地翘首仰望那象征基督耶稣的圣墓、圣岩与圣坛。

2. 陵庙、洗礼堂与集中式教堂 君士坦丁时代基督教建筑的空间形式,已略略显出一点规律。巴西利卡式的长方形空间,一般用作教堂,这里主要是为了容纳尽可能多的会众。而具有宗教礼仪性的空间,如洗礼堂、圣祠或纯具纪念意义的陵庙,则建成集中式的建筑。这些建筑一般采用圆形、十字形或八角形的平面,上面覆以穹顶。这样的处理,标志出这些空间的非同凡响的意义。即使是在巴西利卡式教堂的内部,在圣徒们的圣墓的上部,也往往用大理石柱,支撑起一个华盖——那意味与圣祠上的穹顶很相似——造成一种庄严与肃穆的纪念性气氛。

这一时期的陵庙建筑多是那些信奉基督教的统治者,为自己死后而建的。君士坦丁的陵庙,原是一座十字形建筑,十字交叉处的上方为圆形的穹顶所覆盖。后来,因为一个偶然的原因,这座陵庙被改为教堂,而君士坦丁的遗体,则被移入一个附加的带圆顶的圆形陵庙中。这是因为,在他死后一些年,获得了圣使徒们的一些遗物,这些遗物被放入他的陵庙中,并把这座陵庙改为奉献给圣使徒们的教堂 Church of the Holy Apostles,这恐怕是最早的集中式平面的教堂。可惜,这座建筑由于后来的完全重建而变得面目全非。

君士坦丁的女儿康士坦蒂娜 Constantina 则葬于罗马的圣康士坦察 S. Costanza 陵庙中。这座建于350年左右的陵庙,也是一座圆形穹顶的建筑。由环形内柱廊上的组合双柱支撑的半圆拱券,支撑着上部的穹顶。在穹顶的鼓座部分上,周围开了一系列拱形的天窗,使室内的光线自上部来。拱顶下的大厅中央,安放石棺,气氛显得十分肃穆。这样的处理,显然赋予陵庙以庄重的意义:死后虽然归于尘土,上帝之光仍然从那象征天穹的上空铺泻下来,使死者得享天国的光明与宁静。见下页图32

公元300年建于萨罗尼卡的圣乔治教堂,也是一座集中式平面的建筑。这是一个有着直径24.4米的穹顶覆盖的圆形建筑。这座建筑可能原是一座圣祠,400年时在由八个敦厚的砖垛组成的平面的东侧,又扩出一个形式与巴西利卡的后堂很相似的拉长的半圆厅,使这座建筑改作了教堂。425年在拉文纳建造的加拉·普拉奇迪亚陵庙 Galla Placidia 平面也是十字形,在十字交叉处的上方,坐落着圆形的穹顶,与之相连接的圣十字教堂,是由加拉·普拉奇迪亚修建的一座十字形平面的集中式教堂。

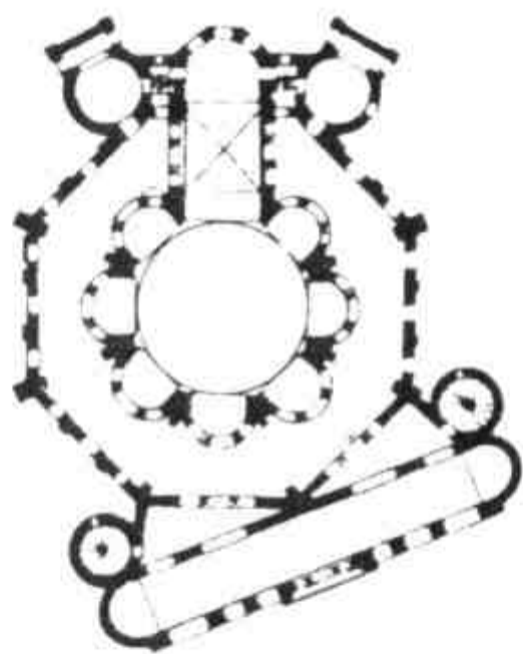
526年在拉文纳建造的迪奥多里克陵庙,平面为圆形。迪奥多里克是统治意大利的东哥特人国王。他的陵庙仿造罗马皇帝的双层陵墓建造,整座建筑由



罗马圣康士坦察陵庙室内 约350年
自《世界著名建筑全集》



圣维塔莱教堂外观 自《世界著名建筑全集》



拉温那圣维塔莱教堂平面 532年
自《西方中世纪艺术史》



图12 圣索菲亚教堂内景

图32 陵庙与集中式教堂

巨大的方石块砌成。陵庙的顶部,是由整块石头围成的,带有凸圆棱形装饰的圆顶,透出一种蛮族建筑所特有的粗犷气氛。

罗马的圣斯提藩圆形教堂 S.Stefano Rotondo,是一座由圆形与十字形相合而成的集中式平面的教堂。其前身可能是一座圣祠,是为珍藏这位第一个为基督教而献身的圣徒的遗物而修建的。其室内的光线也是从上部来,与康士坦察陵庙十分相似。圆形石柱的顶端,还用了爱奥尼式与科林斯式的柱头装饰。

除了陵庙或圣祠,以及由这两者改建的集中式教堂之外,最典型的集中式建筑就是洗礼堂了。早期基督教教堂中被特殊强调的仪式性空间——洗礼所,这时被独立出来,并建成具有很大空间的洗礼堂。位于罗马的由君士坦丁建造的拉特兰宫圣约翰教堂的洗礼堂 Lateran Baptistery,最初,是一座八角形平面的,圆形穹顶的建筑。洗礼池上方的圆顶,由八根内环柱支撑。这恐怕是最早的洗礼堂形式,因而也被后世的许多洗礼堂所模仿。神圣的洗礼仪式,象征着新的生命的开始。其空间意义,与圣祠或陵庙内部空间中那有如沐浴天国之光般的象征意义,正有契合之处。这座洗礼堂,在公元432年左右又被加以重建,在八角形空间的周围,增加了一些附属房间。

建于拉文纳的正教洗礼堂 Orthodox Baptistery,也是一座八角形平面建筑。这本来是一座建于五世纪初的砖砌建筑,因为是由信奉基督教阿里乌主义的东哥特人建造的。最初被称为阿里乌教洗礼堂 Arian Baptistery,其外观也带有野蛮民族建筑的粗犷与简陋的特征。

拉文纳还有一座形式优美的集中式平面教堂,即圣维塔莱教堂 S.Vitale。这座教堂建成于548年,这时的拉文纳已由查士丁尼从东哥特人手中夺回,因而,其建筑形式多少受到君士坦丁堡的建筑的一些影响。这座建筑的主体,也是一个八角形平面,内环列柱与八角墙之间的环形廊,分为两层,列柱以内则是一个隆起的完整空间,上面有圆形顶拱覆盖。在底层的列柱之间形成七个深凹的壁龛,和一个类似巴西利卡教堂半圆形后堂的圣坛空间。二层则是一个环形的楼廊。中部凸出的圆顶上,开有高侧天窗,圣坛半圆室墙上也开有窗,从上部与圣坛方向来的光使教堂内部空间,显得神秘而富于象征意义。同许多这一时期的建筑一样,圣维塔莱教堂的外观显得朴素,甚至有点简陋,没有多少装饰的痕迹。但教堂的内部却用大理石贴面作为装饰。教堂内壁上的各种雕刻,以及华美的镶嵌画,渲染出一种十分浓烈的宗教气氛。

在查士丁尼时代的早期,在君士坦丁堡,还建造了一座集中式平面的建筑,即圣塞尔吉乌斯和巴克乌斯教堂 Hagios Sergios and Bacchos。这座建筑平面外廊是一个略长的方形,内部则形成一个八角形平面的集中式空间。这样的处理

与同是查士丁尼时代,但时间略晚建造的著名的圣索菲亚教堂十分相似。圣索菲亚教堂虽然以圆形的穹顶形成一个集中式的空间,但其平面的外廓,也是一个巨大的长方形。圣塞尔吉乌斯和巴克乌斯教堂,很可能是圣索菲亚教堂这座旷世之作之前的一件尝试性的建筑作品。

如我们所熟知的,在基督教建筑的历史上,集中式教堂最杰出的作品,应当算是查士丁尼时代在君士坦丁堡建造的圣索菲亚教堂。事实上,君士坦丁时代,曾经建造了一座圣索菲亚教堂 Hagia Sophia。公元532年,由于一场骚乱,这座巴西利卡式的老式教堂毁于大火。查士丁尼决定重建这座教堂。五年以后537的圣诞节,这座由特拉勒斯的安提米乌斯 Anthemius of Tralles和米莱图斯的伊西多鲁斯 Isidorus of Miletus主持修建的巨大的建筑终于问世。

这是一座平面为长方形的建筑,中央隆起的穹顶,直径为32.6米,穹顶中心距地54.8米,中央穹顶的东西两侧,有两个同样直径的较低矮的半圆穹顶,既起着力学的撑扶作用,又使教堂中部形成一个纵长的巨大中殿 Nave。南北两侧,则用四个巨大的墩子撑扶,在每侧的两个墩子之间,形成教堂内部的侧廊 aisle与楼廊 gallery。中殿空间的东西两侧又凹有一些小的圆形壁龛,东侧中央的壁龛深一些,形成位于东端的半圆形后堂。

圣索菲亚教堂的室内空间,是一种崭新而又大胆的创新,处于支配地位的中央穹顶,既强调了集中式教堂的特征,又把与巴西利卡略相近似的纵长形中殿,统一在一个完整而又浑然一体的空间之中。巨大的中央穹隆,东西两侧的半圆穹隆,中央穹隆四边的巨大的侧拱券,以及其他尺度渐次缩小的曲线与曲面,使这一巨大的空间显得统一而富于韵律。深邃的侧廊、楼廊与壁龛又使空间变得扑朔迷离。中央穹顶鼓座上周环的高侧窗,以及半圆穹座与侧墙上部的窗户,使光线主要从上部而来。显然,其空间特征与象征内涵与早期陵庙与圣祠的室内空间一脉相承。室内装饰的大理石地面与墙面,以及豪华铺陈的镶嵌画与雕刻及朴实无华的外部处理,所造成的反差,在建筑意匠上,也与那些早期陵庙与圣祠暗相契合,表现了一种与在西罗马的废墟上建立起来的巴西利卡式的西欧中世纪教堂,空间意趣迥然不同的独特的建筑传统。

有一点与巴西利卡式的教堂建筑不同的是,圣索菲亚教堂的巨大的中殿空间,不是为了容纳尽可能多的会众,而是为了某种超世绝伦的空间象征意义的追求。这巨大的令人震撼的空间,是专门留给拜占庭帝国的皇帝与牧师们的。在进行宗教礼仪的时候,会众们只能停留在深凹的侧廊之内。从这些相对比较低矮而幽暗的侧廊,向巨大高敞与光影摇曳的中殿望去,天国的神秘辉煌与人世皇帝与牧首的倨傲,融合而为一种令人畏惧的浓烈气氛。这种气氛在早期基督

教巴西利卡教堂中是体验不到的，因为那里的中殿空间，是属于会众们的。

第四节 加洛林与奥托时期

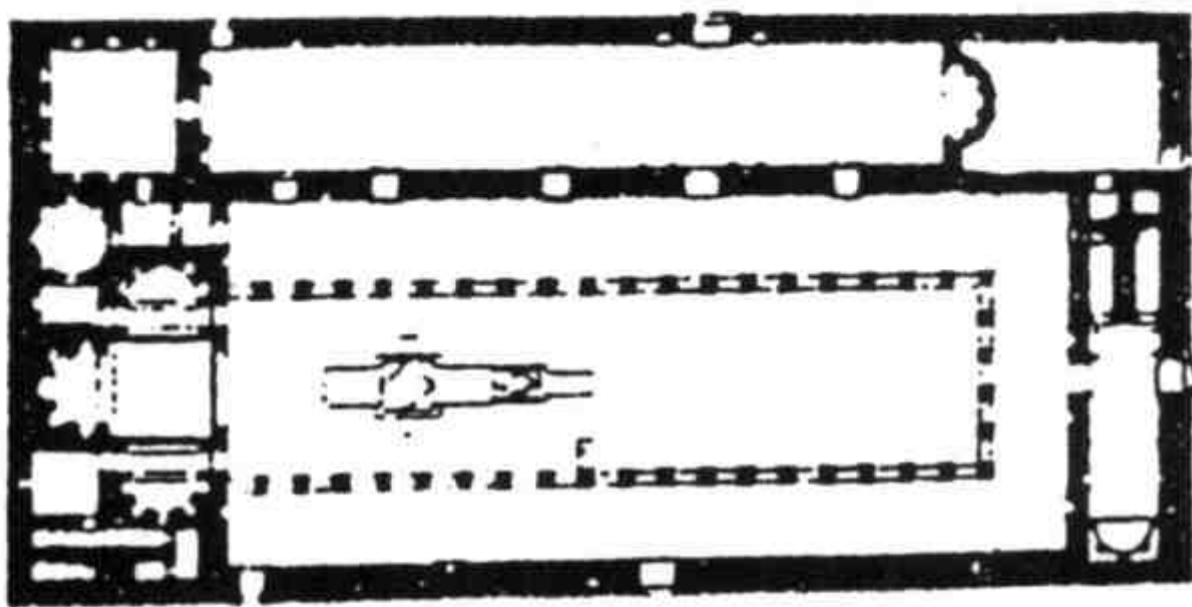
1. 东西相对的半圆室 早期基督教建筑的平面还相当简单，殉教者的圣墓，往往布置在地下，形成一个可以容纳那些想接近圣徒的会众们聚会用的空敞的墓室。墓室的内部多为内柱支撑的连拱券结构。七世纪的墨洛温时代建于巴黎附近的一座修道院礼拜堂的墓室，保存得还相当完好。墓室之上，则布置圣坛。在下面葬有圣使徒的圣坛的上部，往往还有用大理石柱支撑的雕刻精美的华盖，以标志出这一空间的神圣与不同寻常。

在圣坛的西侧，有时用一个屏风或圣坛大拱门，将圣坛与中殿的空间加以区分。如385年建于乔凡尼·保罗·潘尼尼 Giovanni Paolo Pannini 城墙外的圣保罗教堂的圣坛大拱门与圣坛华盖，就形成了教堂内的视觉焦点。东部则用一个凹入的半圆室apse，使圣坛在纵向有一个深凹的背景空间。这半圆室又是一个圣龕，上部半圆的穹庐顶上，往往布满了圣经题材的彩绘。圣坛的南北两侧，很早就发展了对称布置的耳堂 transept。因此，由这圣坛、后堂半圆室与南北耳堂，综合而成为一个与早期为殉道者建造的圣祠相类似的空间，这位于教堂空间内部的相当于早期“圣祠”空间前的“门”，就是将中殿与环绕圣坛的这一组空间分隔开来的圣坛大拱门。

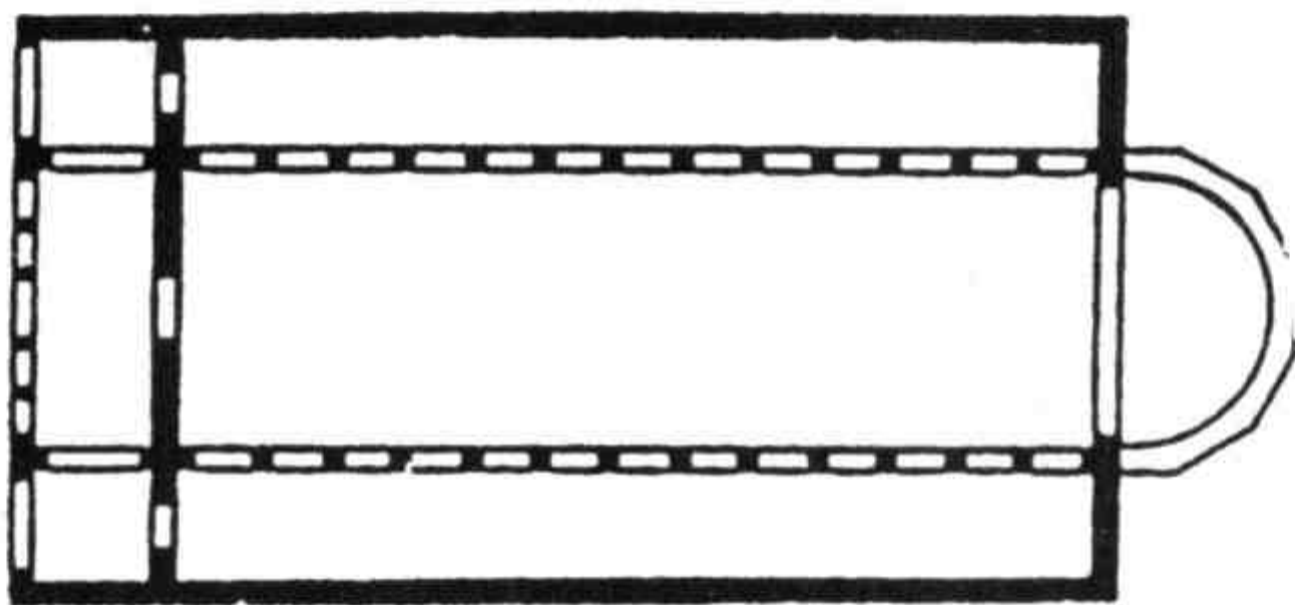
圣坛以西是由列柱组成的长方形的中殿，中殿的两侧布置有单侧廊与双侧廊。这是一个简单而广阔的空间，主要是为了容纳大量的会众。早期基督教堂的中殿之外，沿着纵向的轴线，往往紧接一个由柱廊围合而成的庭院，庭院的中心有时布置一个泉亭。

在六世纪前后，巴西利卡教堂西部的柱廊庭院渐渐取消，教堂的室内室外，或是只有一门之隔，或是在室外与中殿之间增加一个狭窄的前室 narthex 空间，作为一个过渡。前室的中央为门廊，两侧有时对称布置两个方形的小空间。如五世纪末建于拉文纳的圣阿波利纳雷斯教堂，与六世纪建于叙利亚的夸尔比·劳兹的一座小教堂英·“A History of Architecture”, by Sir Banister Fletcher's, The Eighteenth Edition P360 都是这种情形。见下页图33

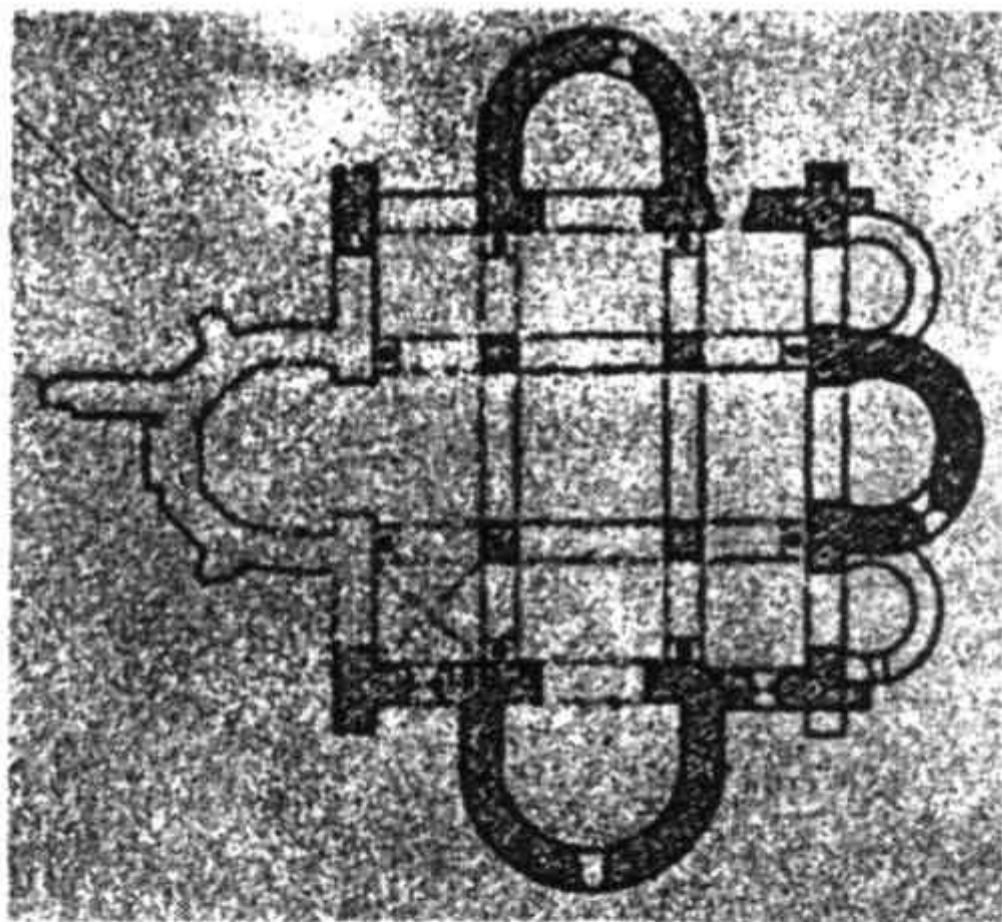
加洛林王朝以前的时代，巴西利卡教堂的主要着眼点都在教堂的东端。除了以中轴线布置的半圆后堂外，有时在中央半圆室的两侧，另外再对称布置两个半圆室，以丰富教堂东部的空间。五世纪中叶建于埃及索哈杰的白修道院 White Monastery 主教堂，圣坛东部除了半圆室外，还有两个相接的半圆室，与中央半圆室呈直角分布，形成一个三叶形的后堂空间。英·乔治·扎内奇《西方中世纪艺



索哈杰白修道院平面 五世纪中叶 自《西方中世纪艺术史》



拉韦那圣阿波利纳雷新教堂 490年 自《西方中世纪艺术史》



杰尔米尼德斯普雷斯的
祈祷堂平面

术史》第32页陈平译

七世纪西班牙西哥特人的小型教堂,也表现了类似的倾向。巴里奥斯·德塞拉托的圣胡安教堂S.Juan de Berros de Carrato,在东端有三个独立且平行布置的矩形后堂空间。而位于萨莫拉的纳瓦的圣佩德罗教堂S.Pedro de La Nave,在圣坛两侧对称布置两个小型的礼拜堂,而后堂则凸出于东墙之外,使圣坛空间显得深长。这座建筑的耳堂也对称布置了两个礼拜堂,平面显得复杂而富于棱角,反映了西哥特人的不拘一格。

加洛林时代最有趣的,也是最引人注目的变化,是在教堂的西端,布置一个与东端圣坛后堂相对应的半圆形空间。这种情况在集中式平面的教堂布局中,似乎容易理解。位于杰尔米尼—德斯普雷斯 Germigny des Pres的建于八世纪的祈祷室 oratory就是一个集中式平面的建筑,它的东侧有三个半圆室,西侧居中对应布置了一个半圆室,南北也有两个对应布置的半圆室,形式略近于一个十字形。室内为筒形拱顶,中部升高,上面覆以圆形的穹顶。

但是,令人不解的是,这种情况也发生在加洛林时代的巴西利卡式教堂中。巴黎附近的圣丹尼斯大修道院教堂,是一座由著名的僭政者矮子丕平重建,并于775年由其子查理曼完成的建筑。这是一座加洛林王朝时期最早的教堂建筑。其特点是在早期丁字形巴西利卡的平面基础上,又在教堂的西部设置了一个与东端半圆室相对应的,只是尺度略小了一点的半圆室。

这种在教堂西尽端墙上布置半圆室空间的做法,并非事出无因。如前所述,四世纪初叶,由君士坦丁在罗马建造的老圣彼得教堂,其半圆室及耳堂就被布置在了西端,主要入口则放在了东部。这种处理,显然保存了耶路撒冷的所罗门圣殿中,将圣所与至圣所布置在西端的空间布局方式。但是,这样一种空间布置方式,使人们在礼拜时,在面向祭坛的时候,不得不背对着太阳。实际上,这种已在古代社会沿袭久远的太阳崇拜的习俗,不会在一夜之间消失殆尽。如前所述的在旧约圣经中记载着的,人们在耶路撒冷的所罗门圣殿的院子中,背对圣坛祭拜太阳的故事,就是一个著名的例子。

事实上,在有着浓厚的异教文化基础的罗马帝国的废墟上建立起来的基督教世界,在许多方面都被迫着向早已被大众习惯了的异教习惯所屈服。对异教的太阳崇拜习俗的认可与接受,并将之注入基督教信仰的新的解释,就是一例。正是在这样一个历史背景之下,在老圣彼得教堂之后建造的教堂中,将主祭坛布置在教堂东端的做法,渐渐成为一种定则。

如我们所熟知的历史上的加洛林时期是一个文化复兴的时期。加洛林建筑也试图对早期基督教建筑加以复兴。因而,恢复老圣彼得教堂在西端设立圣

坛的作法就显得十分必要。而要维持老圣彼得教堂的布局又不打破时下常规,在西墙上布置一个与东墙相对应的可以布置圣坛的半圆室不失为是一种良策。位于德国中部的富尔达 Fulda 修道院教堂也是采取这一种布局的平面,相向的东西两端,各建一个半圆室,并建有一个西耳堂,使教堂内部建筑空间的重心偏到了西侧,这似乎是对老圣彼得教堂的模仿。这座教堂是819年建成的。

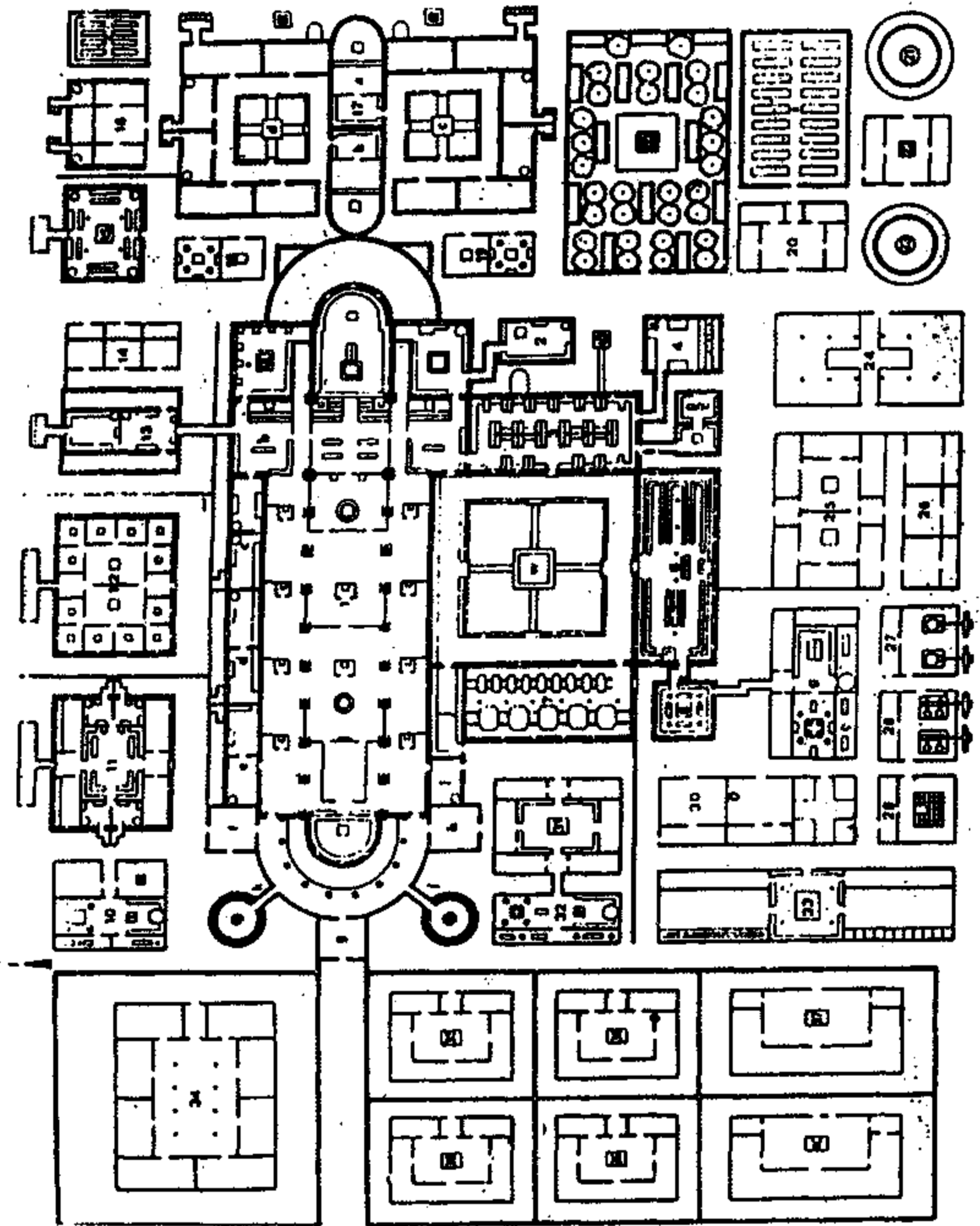
事实上,在与东端半圆室对应的西端半圆室的下面,也往往设置有藏有圣徒遗骸与遗物的地下墓室,如温彻斯特的老主教堂,在一座七世纪教堂的基础上,于十世纪末,增建了精美的西部结构,和一个带有地下墓穴的西端半圆室(出处同上第165页)。这座教堂还有两个外加的半圆室,一座朝南,一座朝北。这说明这时的半圆室还不完全具备其在后世基督教堂东端半圆室 apse 那样的至圣突出的作用。

由一幅版画所展示的位于法国皮卡第 Picardy 的森图拉大修道院 Centula 的外观上(见后图38),可以看出这座修道院教堂的东西两端在外观上也是对称处理的。东西两端都布置了耳堂,耳堂与中殿的交叉部位上矗起了两座高大的塔楼。紧邻两座塔楼且对称布置的两座小塔楼,暗示着室内布置着两个东西对称的半圆室。森图拉大修道院还是在十字交叉部位设置塔楼的最早例证。可惜,这座建于799年的修道院,现在已经荡然无存。

更为著名的例子是于820年,由修道院的僧侣们绘制的圣戈尔 St.Gall 修道院中的教堂平面图。这张珍贵的中世纪建筑图,完整地描绘了一座理想修道院的平面布局,内容包括僧房、医院、客舍、马厩等一系列功能性的用房。这座理想修道院中的教堂建筑,就是一座在两端均衡地布置着两个半圆室的巴西利卡式建筑。这说明了在教堂内对称设置东西半圆室的做法,曾经有着广泛的影响。见下页图34

值得注意的是,前面提到的这几座教堂都是修道院教堂,时间也大致在八世纪与九世纪之间。这一时期由奴西亚的圣本尼迪克 S.Benedict of Nursia 在六世纪于南意大利创始的本尼迪克修道院规则 The Benedictine Order 得到了加洛林王朝的统治者之一“虔诚者路易”的大力支持。这时也是圣本尼迪克的继承人,阿尼亚纳的圣本尼迪克 St.Benedict of Aniane 故于822,十分活跃的时期。圣戈尔修道院的理想平面,很可能就是阿尼亚纳的本尼迪克的僧侣们完成的。而本尼迪克修道院规则,在中世纪的西欧有着极为广泛的影响。这种对称布置半圆室的教堂,是否与本尼迪克教派有关系,还不得而知。但是与加洛林王朝对罗马早期基督教建筑的仰慕与复兴有所关联,则是可以肯定的。

这种在东西两端对称布置半圆室的做法,在后期罗马风建筑中也时有发



瑞士圣戈尔修道院平面 主教堂平面为东西相对的半圆室 约820年

图34 圣戈尔乌托邦

生。如德国的罗马风建筑即是如此。这是因为据乔治·扎内奇看来,在加洛林时代之后相当一个时期中的德国,“对于古代加洛林传统的迷恋证明是如此强烈,以至于尽管有克吕尼修会的影响通过希尔绍 Hirsau 传播而来,尽管伦巴第的刺激因素不断传来,但德国的罗马式建筑仍是独特而因袭的。在大型教堂中,仍然采用着加洛林时代的双半圆室平面,以及十字交叉口的塔楼和圆形楼梯塔楼”。出处同上第293页

2. 西部结构的形成 如果说早期基督教教堂,把空间与体形处理的重点,是放在围绕圣坛而设的建筑的东端罗马老圣彼得教堂是一个例外,则随着东西对称布置半圆室的教堂平面的悄然问世,对教堂西部的空间与体量的重视,成为加洛林与奥托时期巴西利卡式教堂建筑发展的一个焦点。

从森图拉大修道院的版画中,我们已经看到了将东西两端作一视同仁的强调处理的例证,甚至西部的处理比东部的更为复杂。在十字交叉口的塔楼以西,布置着可能是南北对称的两个小型的楼梯塔楼。小塔楼以西的部分,向外凸显,这里很可能是一个门廊。在西部十字交叉部位的空间往往是两层的,二层布置了一个祭坛,祭坛半圆室的方向向东,与东端半圆室对应。这样的处理,既解决了东西对应的问题,又留出了由西入口进入教堂内部的中殿的通道。

对教堂西部的空间与体型的强调,成为加洛林与奥托,直至罗马风建筑时期的一个漫长而有趣的对于西部结构 Westwork 的探索过程。加洛林王朝的兰斯主教堂 Rheims Cathedral,科尔韦Corvey大修道院,以及位于科尔比的教堂等,是西部结构较早的实例。圣戈尔修道院教堂的西部结构,也已经推敲得相当完整。奥托王朝的圣西里亚库斯教堂 St.Cyriacus 960-965 建的西部结构,是在两侧各设一个圆塔,十二世纪时,又在西部加了一个半圆室。这座平面简洁的教堂就是由位于地下墓穴之上的祭坛,一个比中殿与侧廊的宽度略长的耳堂,以及中殿,侧廊,与渐趋完备的西部结构组成的。出处同上第138页

奥托时代更为完备的西部结构,还表现在希尔德斯海姆大修道院的圣米歇尔教堂 St.Michael 1010-1033 与德国西南部的斯培尔 Speyer 主教堂 1030-1061。这两座教堂的西部结构不仅复杂,而且高大雄伟。由西端半圆室、西耳堂、紧贴耳堂对称布置的楼梯塔楼,以及耳堂与中殿十字交叉部位的塔楼,与东端的耳堂、塔楼及半圆室,一一呼应,几乎到了不相上下的地步。尤其值得注意的是,两座教堂都有六个突兀于巴西利卡坡屋顶之上的形状不一的塔楼。这样的处理,一扫早期巴西利卡教堂那平淡而质朴的外观,使教堂开始出现丰富而富于变化的天际轮廓线。

对西部结构的探索,还有一个有趣的附属性成果,就是对于西立面的重

视。这一成果在后来的罗马风建筑、哥特建筑,乃至文艺复兴时代的建筑中,显示出了深远的影响。文艺复兴时期,一度对于建筑之立面 Facade 的刻意追求,可能多少也是肇源于这一时期。

早期基督教建筑,多是一种由内部空间需要所引起的,外在的体量多少有一点随意性的空间与形体的组合体。每需要增加一个空间,必然要在外部体形上,添加一个或圆或方的体块。因此,一座建筑的外观,成为多个大大小小的几何体块的组合。如此形成的建筑外形,基本上是在三维的立体效果上发展的。然而在加洛林时代出现的修道院门楼建筑,开始跳出这一窠臼,对于一个建筑组群的门面,开始注意在两维的线性效果上下工夫。即在一个面上,通过线条的分划与细部的装饰,表达建筑造型的意匠。800年建于洛尔施 Lorsch 的修道院教堂前的门楼 Torhalle, 就是一个典型的实例。

这个门楼展示给人们的是一个正立面的效果。底层是三个圆拱形门洞。上层大厅的外墙面,用壁柱与古典式柱头,以及山花形的尖拱饰,使平板的墙面上出现了富于韵律的装饰性效果。隆起的屋顶与门楼两侧附贴的半圆坡顶的楼梯间,使立面显得更加完整而富于比例。而墙面上着意处理的抽象色彩的图案,以及拱门上装饰的高浮雕,使这座门楼着力于立面效果的意匠更为突出。

而对于立面的着意重视,反映在教堂的西部结构上的较早且较为成熟的实例,就是科尔韦大修道院教堂的西立面。两座高耸的塔楼,与中央门廊、楼廊与上层房间的西墙,组织在一个完整的立面中,各部分的比例,窗子所造成的韵律、虚实与节奏感,以及底部的重点处理,都是经过细致推敲的。图35



科尔韦修道院教堂西立面 875年



洛尔施修道院门楼 800年

图35 西部结构的完善与立面设计的重视

据英国艺术史家乔治·扎内奇的分析,中世纪对于教堂西端的复杂处理,还有当时的一些背景原因。加洛林王朝时代的圣物崇拜与朝圣活动,引发了人们追求接近圣徒的陵墓,并在地下墓室中举行礼拜仪式的愿望。为了使礼拜者们,能够比较容易地进入通常位于主祭坛下面的地下墓室中crypt的圣徒陵墓内,就要尝试着建造能够环绕地下墓室的特别通道,通道出入口当然不能设在会众聚集的中殿与侧廊中,也不宜设计于在望显隆的教堂东端后堂与耳堂中,于是在教堂西部或两侧附加一些礼拜堂空间,以导出这些通道,就变得十分必要了。而这样的处理又为西部结构的发展与完善起了推波助澜的作用。法国大利厄的圣菲尔贝教堂St.Phibert-de-Grand-Lieu 847之前是这方面的一个较早的例子。

但是,无论怎样,西部结构的发展,对中世纪教堂的发展产生了深远的影响。这一点正如乔治·扎内奇所说的:“西部结构最终导致了教堂设计的巨大变化,即对教堂立面的强调;正是与巨塔相结合的对西立面的强调使得中世纪教堂的外观从根本上与早期基督教巴西利卡相区别。”出处同上第92页

第五节 罗马风基督教建筑

随着加洛林帝国的衰微与瓦解,带来了—个混乱与动荡的历史时期。社会的不安定,又促进了修道院制度的发展,先是本笃会 Benedictine Order,接着是克吕尼会 Cluniac Order,随后而起的又有西多会 Cistercians、加尔都西会 Carthusians,以及其他一些形形色色的修道会,活跃在西欧的许多地区。

罗马风建筑的最早尝试,是在本笃会修道院开始的。最初的意欲只是想改变一下奥托王朝流行的木屋架天顶,以减少火灾的侵袭。在奥托时期只用于地下墓室之中的拱顶,这时被尝试着用来覆盖教堂的屋顶。由使用拱顶以及随之而来的一系列建筑上的变革,引发了十一世纪与十二世纪上半叶流行的一种建筑风格。而教堂内部空间的完善与外部造型的变革,也在悄然地进行着。

1. 环绕圣坛与歌坛的发展 由于基督教本身特有的悲壮色彩,使基督教建筑从一开始就与圣墓、圣祠、圣徒遗物或种种的圣迹相联系,许多中世纪教堂是建造在圣徒或圣使徒的墓穴之上的。其教堂的圣坛部分,其实就是一座圣祠,圣坛的下面是墓室,圣坛的上方是由柱支撑的雕刻华美的华盖,以凸显圣坛的至尊与神圣。

教堂的内部空间与外部形体,在很大程度上都是环绕着圣墓、圣坛或圣遗迹发展的。这种情况在早期教堂中似乎看得更为清楚。耶路撒冷的圣墓大教堂,就包括了耶稣圣墓与耶稣蒙难之岩两个圣遗迹。圣彼得教堂则是在圣使徒彼得的墓穴之上建造的。这样的情况,在欧洲教堂建筑史上是很常见的现象。

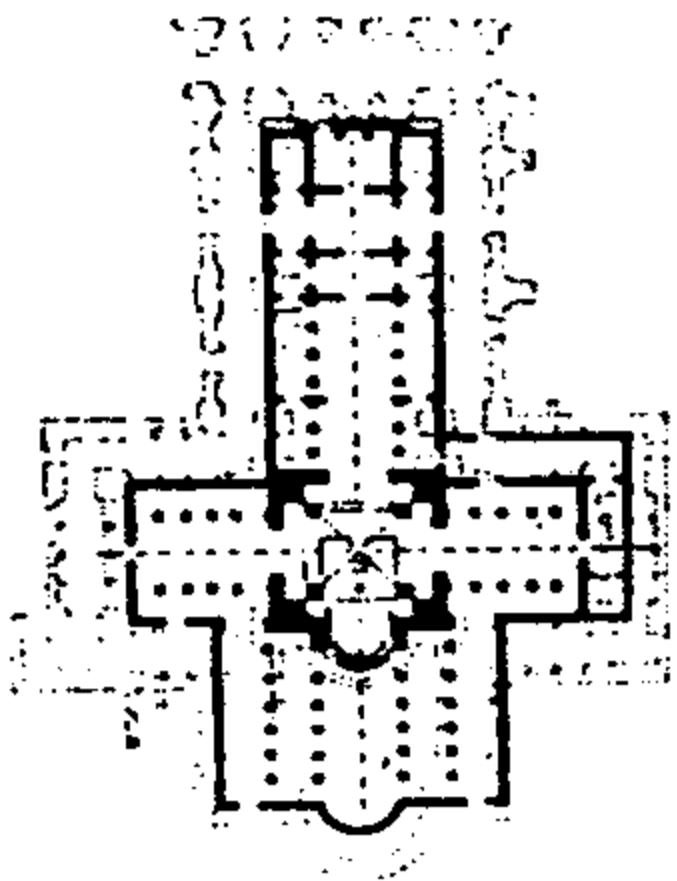
这里有两个更为典型的例子,说明教堂与圣墓、圣祠与圣遗迹的关系。一座是五世纪建造的位于以弗所的圣约翰教堂 St. John。这座宏伟的教堂最能说明拉丁十字形教堂平面与以集中式平面为特征的“圣祠”的关系。十字交叉的中心是一座平面为方形的小型堂室,方形堂室内有四根方形的柱子,四柱的中央是圣坛的位置,方形堂室的东墙上,则凸出一个半圆室后堂,这方形堂室显然是一座早期圣祠的再现形式。教堂平面中拉丁十字的各个伸出部分,都是环绕这中央方形的圣祠展开的。南北两翼是有侧堂的耳堂,西边与中央方形建筑同样宽度的单侧廊长方形空间,是会众们聚集的巴西利卡。东边则加了一个双侧廊的宽大空间,这一空间的东尽端也布置了一个半圆室后堂。

从这座教堂的空间布局,可以看出其拉丁十字平面的意匠所在。方形堂室与位于其西侧的巴西利卡,是截然分开的两个空间,只有一个与中殿等宽的通道可能是一个拱门,使会众们可以窥见“圣祠”中央的圣坛。而南北耳堂与东端后堂,则从三面环抱住这“圣祠”,标志出自“圣祠”大拱门以东的空间,与“圣祠”一样,具有同等重要的意义。见下页图36

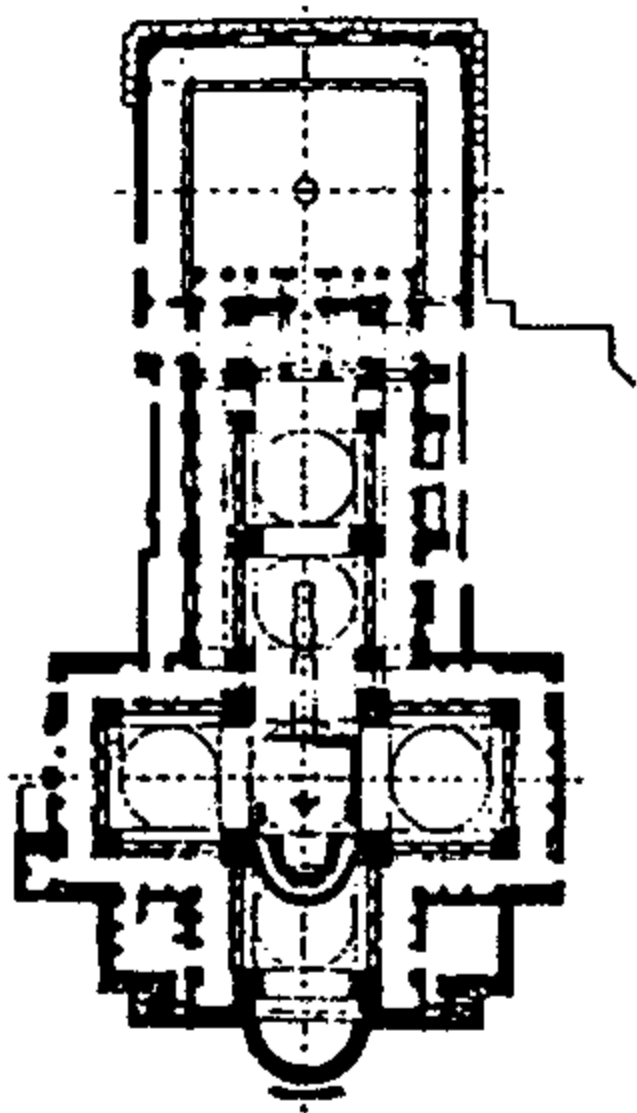
与此相类似的另一实例,是位于叙利亚的夸拉特-西门 Qualat-Siman 的朝圣教堂。这座建于 470 年左右的教堂,是环绕著名的柱头修士圣西门的柱子建造的。圣西门 St. Simeon Stylites 约 390-459 是一位修士,曾在一根高大的石柱上苦修了许多年,于 459 年死于柱上。据乔治·扎内奇的描述:“该建筑与以弗索蒂圣约翰教堂一样,中央有一圣祠此处分为八角形,四臂从这圣祠放射出来,每臂即是一座大型巴西利卡,有两臂带有前廊。”英·乔治·扎内奇《西方中世纪艺术史》第 31 页这座环绕“圣祠”建造的大型教堂,主要礼拜空间依然在东端,因为,像其他教堂的东端后堂 apse 一样,东侧一臂的端部,布置有三个半圆室,中间一个最大。从外观上,东侧一臂也作了特殊的处理。用双层的圆柱与连拱廊式的挑檐,使这一部分建筑的空间得到了强调。

事实上,如果我们将布置在教堂内的圣坛及其上部的华盖,理解成为一个“圣祠”的话,中世纪拉丁十字平面的巴西利卡式教堂,几乎都可以被看成是上面两座环绕圣祠而建的教堂的变体形式。一般教堂内的圣坛的南、北、东三面,多被拉丁十字的三个短臂所包围,形成一个位于尽端的供人仰目的神圣空间。这一部分应该理解为是古代圣祠的再现与扩大。圣坛以西,则多由圣坛大拱门或屏风分隔的单侧廊或双侧廊的巴西利卡式大厅,相当于圣祠前会众聚会礼拜的场所。

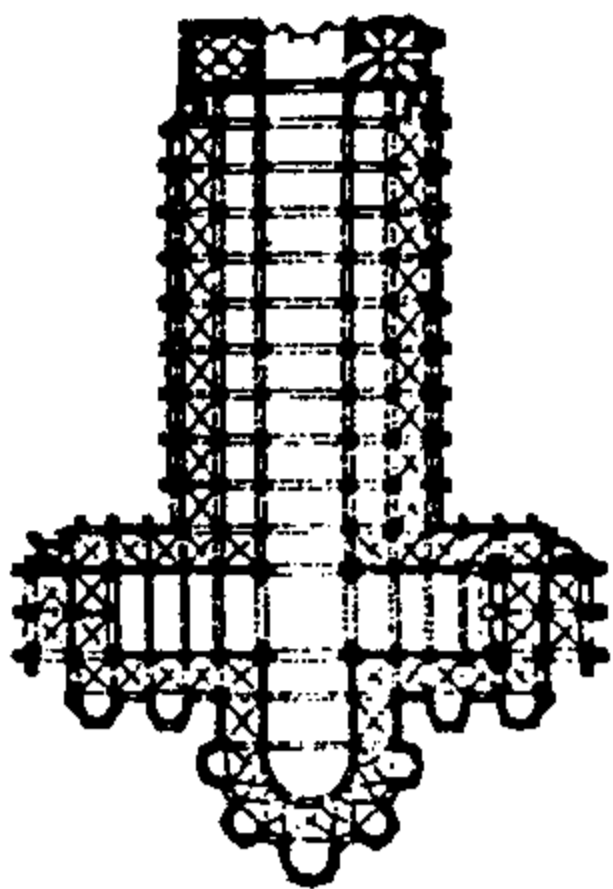
十世纪建造的克吕尼大修道院第二教堂,似乎还保留了比较多的早期基督教堂的意匠。由墙与柱子围合而成的方形圣坛空间 Sanctuary,俨然还是一座向西敞开的圣祠,耳堂布置在圣祠式空间的西面。这是因为在耳堂与中殿的结



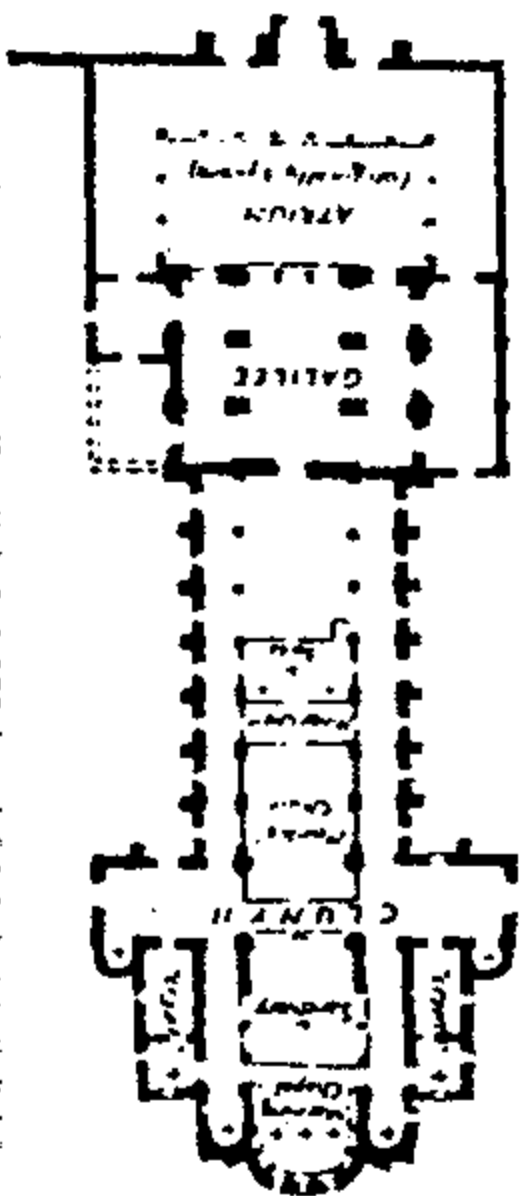
以弗所的早期圣约翰教堂 450年
四臂自中央方形空间 (圣祠?) 向外伸展



以弗所圣约翰教堂第二平面 565年
由中央四柱界定的原圣祠空间



有完善的后堂回廊的图尔的圣马丁大修道院教堂平面



克吕尼大修道院第二教堂平面 955年 自《西方中世纪艺术史》

图 36 环绕歌坛与圣坛的发展

合部位,插入了一个歌坛choir。

基督教堂中的歌坛以及唱诗班,也是教堂内部的一个重要空间。这里最初可能是早期的基督教士们,在圣墓与圣祠前举行祭献礼仪、讲经布道,以及咏唱赞美诗的地方。这是一个介乎圣坛与会众之间的礼仪性空间。随着教堂建筑内部空间的日益完善,这里渐渐成为了一个独立的区域,用护栏甚至木造的墙或是巨大的管风琴将之与教堂的其它部分加以分割。

在后来的一些哥特式教堂中,这一部分甚至变成了一个相对比较封闭的空间,要通过一个小的门洞,才有可能从会众聚集的中殿进入歌坛。或是将歌坛设置在一个高起的台子上,以显示这一空间的与众不同,高台的下面,则布置一个空敞的地下室。地下室内靠近圣坛的位置,就是圣墓的所在。这地下室显然是为想进一步接近圣徒的信众们修建的。有时,在歌坛台座的侧壁上,设有地下室的高侧窗,使环绕歌坛与圣坛缓缓而行的信众们,能够窥见在圣墓中举行的宗教礼仪的情形。这一可能设有地下室的歌坛空间在后来的教堂建筑室内空间中变得越来越重要。

此外,在教堂内的布置有圣坛的圣祠式空间的南北两侧,一般布置有两个小礼拜堂 chapel,而在这一空间的东端,则布置有三个半圆室,以中间的一个为大。在两个礼拜堂和东半圆室与圣祠之间,隔着一个从南、北、东三面环绕圣祠的通道,这可能就是后来的后堂回廊的早期形式。

后堂回廊的发展与完善,是罗马风建筑的一个重要发展。为了使会众们能够更接近圣坛,先是在东端的后堂,后来又在南北两端的耳堂,加了一个单侧廊,并与中殿旁边的侧廊相互连通。礼拜者可以沿着侧廊,环绕圣坛行进。在后堂回廊以及耳堂回廊的东侧,还放射出一些小礼拜堂。在十一世纪初建于图尔的圣马丁教堂中,这一后堂回廊体系已经基本臻于完善,耳堂回廊上甚至出现了楼廊。由于这一教堂中藏有圣马丁大修道院的创始人圣马丁的遗物,成为当时法国最重要的朝圣教堂。十一世纪中叶,这座教堂的木屋顶已被改为拱顶,成为一座典型的罗马风教堂。

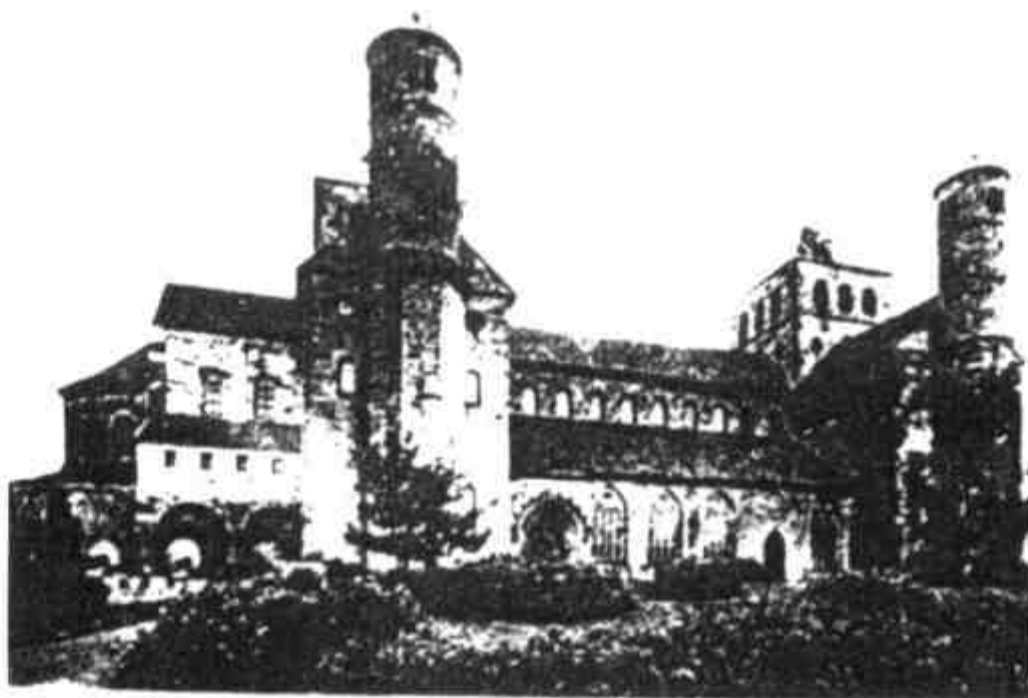
2. 十字交叉口上的塔楼 如前所述,教堂内部环绕圣坛与歌坛的发展,还不只是在平面维度上展开的。在垂直方向上也有所探索。圣坛的下方一般为圣墓。环绕圣墓,在歌坛的下面,布置有地下室。为了在外部体形与内部空间上,标志出圣墓与圣坛的超凡出世的空间位置与性质,最直接的办法,就是使这部分空间,像集中式平面的陵庙、礼拜堂或圣祠一样,在其上部覆盖一个高高隆起的穹顶,再以塔楼的形式,将内部的空间在外部形体上强调出来。而这个需要强调的空间,多数情况下,恰好是在拉丁十字平面的十字交叉口上。见下页图37



德国施派尔大教堂 1030年



圣米迦勒教堂



希尔德斯海姆的圣米迦勒教堂 1010年

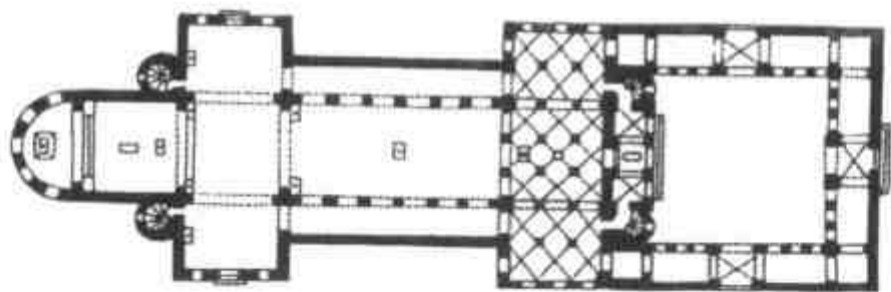
图 37 十字交叉口上的塔楼

在巴西利卡式教堂的十字交叉口上设塔楼的早期例子，是那张著名版画上展示的建于799年的森图拉大修道院教堂。只是这座教堂有两个对称的十字交叉口，因而也有二座塔楼。这一点说明，在十字交叉口上设塔楼的做法与西端半圆室及西部结构的形成，几乎是同步进行的。十一世纪初建成的希尔德海斯姆大修道院的圣米歇尔教堂以及施派尔的主教堂都是有着六座塔楼的建筑。其中位于纵轴线上的两座塔楼，一座是与西部结构有关的，另一座就是位于东部圣坛以上的十字交叉部位的。而以早期罗马风式拱顶著称的图尔尼的圣菲利贝尔大修道院 St. Philibert 950-1009 间，在东部则仅在十字交叉口上设了塔楼，而其西部结构中一座钟楼，是偏在一侧的。见下页图38

在罗马风建筑中，在东部后堂与耳堂的十字交叉口上设塔楼或穹顶的做法，几乎成为一种定则。这一点反映在许多不同地区与不同风格的罗马风建筑中。在意大利的这种风格的建筑中，帕维亚的圣米歇尔教堂 S.

Michele, Pavia 1100~1160、米兰的圣阿姆勃罗吉沃教堂 S. Ambrogio, Milan 1080~1128 以及著名的比萨大教堂 Pisa Cathedral 1063~1118 都是在东部十字交叉口上用塔楼或穹顶作了特殊的强调。

在法国的罗马风建筑中，图卢兹的圣塞尔南大教堂 S. Sernin, Toulouse 1077~1119 的中央塔楼为八角形平面，高达66米。阿奎亚那的安格雷姆大教堂，则在十字交叉口上设了一个高大的穹隆顶。这座教堂的中殿是由三个穹顶及覆在其上的坡屋顶覆盖的。而在中部欧洲地区，这样的例子就更多，中央塔楼的形式，也是十分多样的。“A History of Architecture”, by Sir Banister Fletcher's, The Eighteenth Edition P5115



森图拉大修道院教堂复原平面图

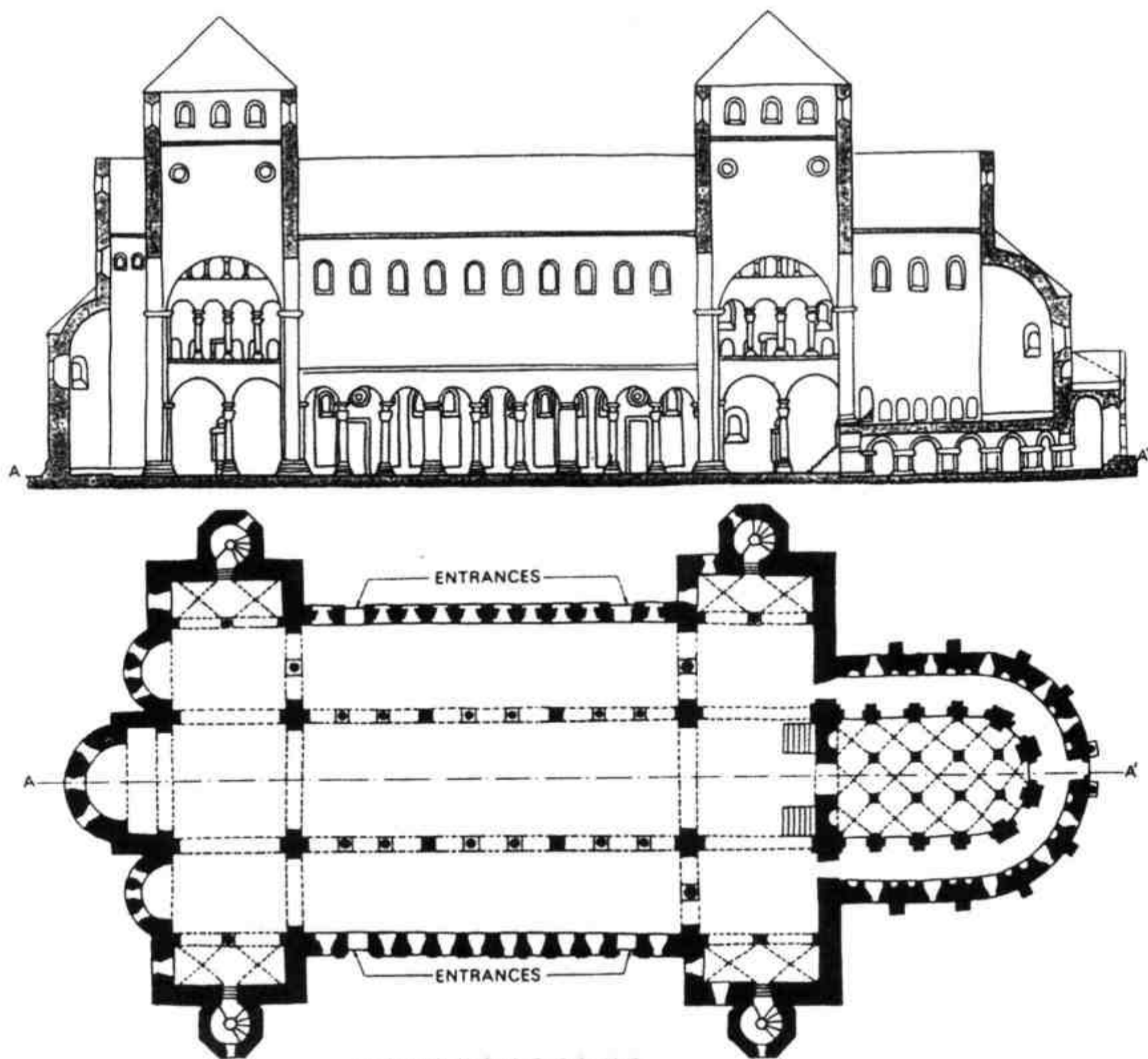
位于去西班牙的圣地亚哥的朝圣路线上的孔克的圣福伊大修道院教堂 St. Foy 十一世纪，其十字交叉口上的塔楼，与西立面上对称布置的两个塔楼，呈三足鼎立之势，而以中央塔楼的造型显得更为高大而富于变化。这不仅从整体的空间构图上，取得了教堂造型上的均衡与统一，也标志着，一个时期以来，围绕圣坛与西部结构的内部空间与外部形体的探索与尝试，已经基本臻于成熟。这一探索与尝试，对后来的哥特教堂甚至文艺复兴及其以后时代的西方基督教堂的内部空间与外部造型，都产生了深刻的影响。



具有东西两个半圆室及圣坛的森图拉大修道院教堂 799年

图 38 东西两个半圆室及圣坛

罗马风建筑的影响所及,包括意大利、西班牙、法国、美国、德国以及一些中欧国家与北欧国家。其风格虽然大相异趣,造型也千变万化,但是,这种以拱形柱廊、拱顶、中央塔楼以及完善的西部结构为特征而标志出的建筑时代却是带有革命性的。至此,教堂的西部结构与西部结构相对应的东部结构,包括内有圣墓的地下室、圣坛、放射状的半圆室与礼拜堂、后堂回廊、耳堂回廊与楼廊、唱诗班、歌坛以及中央塔楼或穹顶等,已经形成一个相当完备的空间体系。而这一时期的拱廊、筒形拱以及穹隆顶的发展与完备也为中世纪西方建筑史上一个新的时期——哥特建筑时期的到来作好了准备。见下页图39



圣米迦勒教堂的平面与剖面

图 39 由塔楼强调了的的空间

第六节 哥特式基督教堂

哥特式 Gothic 基督教建筑的兴起,是在十二世纪的法国开始的。由罗马风建筑向哥特式建筑过渡的转折点,是对巴黎附近的圣丹尼斯的加洛林王室大修道院的重建。这次修建工程是由当时的修道院长絮热 Suger 主持进行的。最初的工程只是为了增建一个西立面,并用一个前廊将新的立面与原有建筑的中殿连为一体。这一看似偶然的工程,却从根本上改变了中世纪基督教建筑的进程。一种新起的大胆新奇而富于创造力,却又与基督教固有的宗教与文化内涵相契合的建筑形式,在法国、英国、德国以及中欧以低的国家风靡了将近四个世纪之久。

1. 光轮中的基督 对光的神秘体验与追求,是许多不同文化中的宗教建筑所着意表达的主要象征性内涵之一。古埃及的金字塔,被理解成是太阳神阿蒙的神秘光束的象征,那塔尖既是神的驻足点,也是神秘之光的放射源,方尖锥状的塔身有如自上向下的光束。而神庙前的方尖碑的尖顶,则是专供太阳在一天的游历中,做小憩的地方。

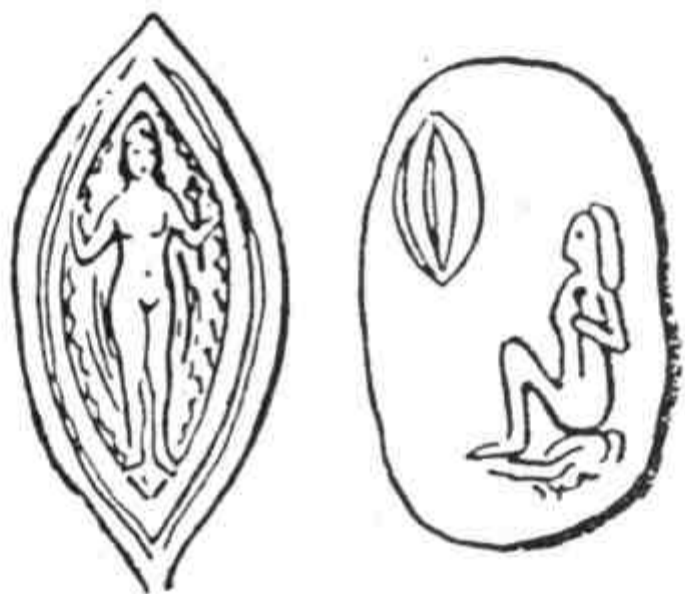
按照《旧约·圣经》的说法,古希伯来宗教中,上帝耶和华的神秘之光,时常笼罩并充满他在人世的居所。如在摩西圣幕中,就曾充满了上帝之光,“当时云彩遮盖会幕,耶和华的荣光就充满了帐幕。摩西不能进会幕,因为云彩停在其上,并且耶和华的荣光,充满了帐幕”《旧约·利未记》第40章。据圣经的描述,类似的情形在耶路撒冷的所罗门圣殿中也发生过“所罗门祈祷已毕,就有火从天上降下来,烧尽燔祭和别的祭。耶和华的荣光充满了殿,因耶和华的荣光充满了耶和华殿,所以祭司不能进殿”《旧约·历代志下》第1章。

在基督教的新约圣经中,基督耶稣本人已经直接被宗教性地喻为照亮人世的光。如圣经所描述的:“因为我的眼睛已经看见你的救恩,就是你在万民面前所预备的,是照亮外邦人的光,又是你民以色列的荣耀”《新约·路迦福音》第2章;“生命在他里头,这生命就是人的光。光照在黑暗里,黑暗却不接受光。……那光是真光,照亮一切生在世上的人。”《新约·约翰福音》第1章这一宗教隐喻,对整个中世纪的基督教宗教哲学、宗教艺术乃至教堂建筑都产生了深刻的影响。

中世纪基督教艺术中,对于上帝之光,或“真光”True Light 的追求,成为建筑与艺术的主要追求目标之一。一如前述,早期陵庙、洗礼堂与集中式教堂的室内空间,已经把来自上部的光,表达得十分充分。而在艺术表现中,如果说基督教早期的艺术多是以圣经故事为题材的。到中世纪,宗教艺术的主题,已经渐渐开始以表现基督耶稣的神秘之光为主要题材。

中期拜占庭时期发展起来的图像志体系,将表达耶稣的神秘“真光”,作为教堂神圣艺术的主题内容之一。在十一世纪建造的圣路加修道院的凯托利肯

教堂内殿小圆顶上所绘的《圣灵降临》，是一个典型的实例：“在这里，中央为Hetoimasia，或称预设宝座Prepared throne所占据，其上栖息着圣灵之鸽dove of the Holy Ghost，光从宝座上射下来，像车轮的辐条一样照耀在一圈正襟危坐的使徒身上。”英·乔治·扎内奇《西方中世纪艺术史》第125页陈平译。而在罗马风艺术中，在竖向的构图中，将耶稣的身体布置在位于上部的光轮中，他的双手伸出光轮之外，轻抚着圣徒的头。由光轮向下辐射的光束，使圣徒们都沐浴在耶稣的光耀之下。出处同上第206页 见下页图40



图选自《性崇拜》

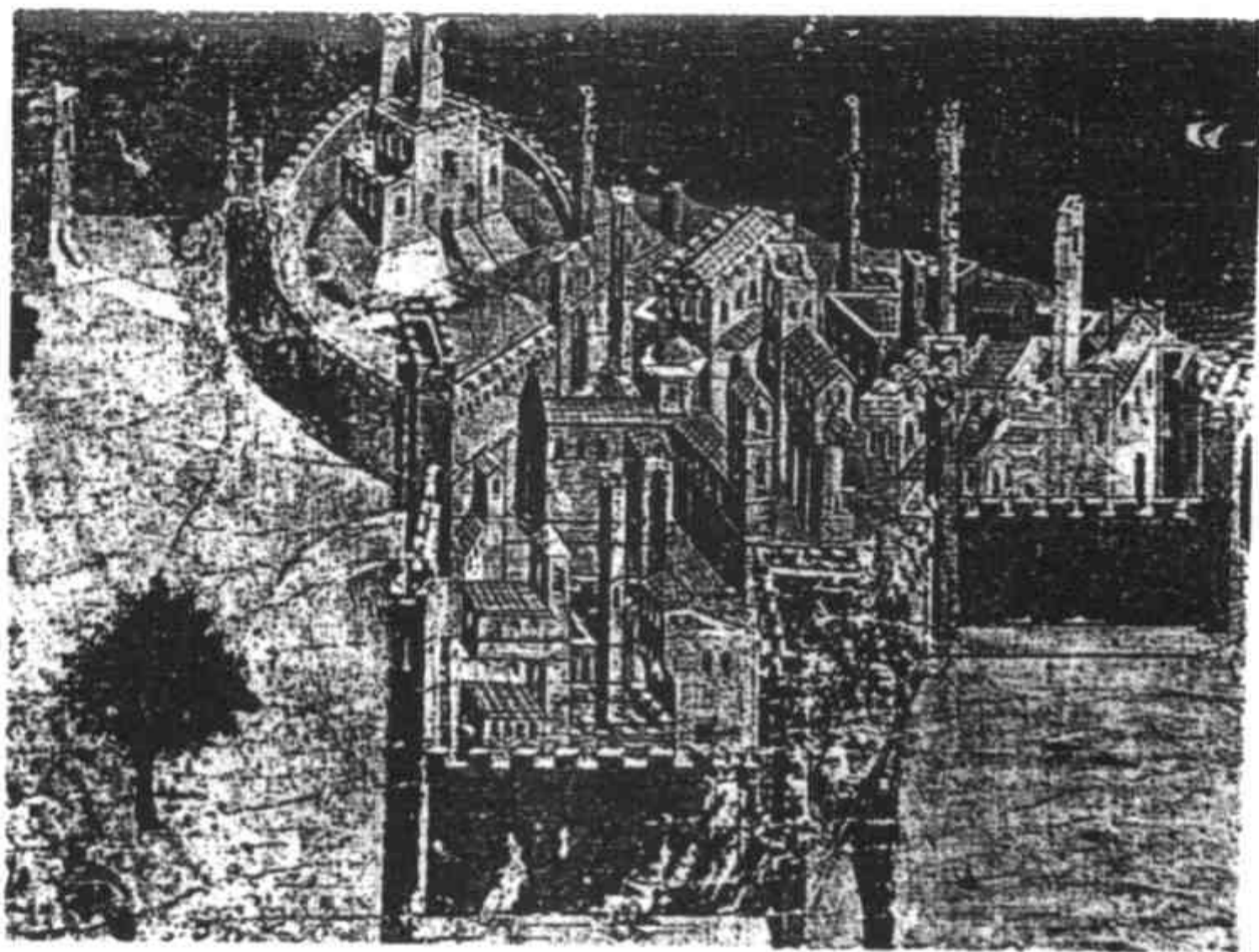


浮雕“光轮中的基督”自《本文中世纪艺术史》



图自《性崇拜》

图40 基督光环与早期生殖崇拜及光或太阳崇拜的关系



尖拱棱形也用于中世纪城堡平面中 自《世界建筑全集》

图 40 基督光环与早期生殖崇拜及光或太阳崇拜的关系

在这些以光为题材的宗教绘画或雕刻作品中,最为常见的是称为《光轮中的基督》的绘画主题,这一主题性宗教绘画的早期实例之一是,萨洛尼卡的圣大卫教堂 Hosios David 内半圆室的镶嵌画五世纪中叶,这幅题名为《荣光中的基督》Christ in Glory 的绘画位于半圆室中的半穹顶中央,其中,“展现了年轻基督身处象征性天上荣光的光轮 Mandorla 之内。他坐在彩虹之上,周围簇拥着福音书著者的象征性符号和两位先知。这一场景似乎要表现基督到来的幻象”出处同上第41页。需要注意的是,在这幅绘画中,基督周围的光环是一个纯正的圆形。

548年的圣维塔莱教堂半穹顶上的镶嵌画《荣光中的基督》的光环也是一个圆形。耶稣是坐在光环之上的,他的头部还画有带十字的背光。出处同上第44页六~七世纪埃及拜维特 Bawit 的修道院礼拜堂半穹顶上的壁画《荣光中的基督》,其周围的光轮则被拉成了一个上下略长的不很标准的圆出处同上第47页。而586年的一部福音书中,基督的光轮已经变成了一个竖长的椭圆形出处同上第54页。光轮被拉长并变形的这种趋势仍然在进行,在七世纪晚期茹阿尔的圣保罗礼拜堂地



拱券已略呈尖拱状



圆拱形结构图形



尖形结构的萌芽

图 41 尖拱结构的萌芽

下墓室石棺浮雕画《光轮中的基督》中,光轮已成为一个标准的椭圆。而在八世纪的伦巴第奇维达莱圣约翰教堂祭坛下面的浮雕《光轮中的基督》Christ in Majesty中,其光轮的上部已略呈尖拱状,而底部则仍然是圆曲的弧线。

这种光轮形式的突破性发展,出现在加洛林王朝晚期的奥托艺术中。在十一世纪的福音书绘画中,光轮的形式,已经开始变成上下均为尖拱的棱圆形。如奥托时代晚期的被称为《黄金抄本》Codex Aureus的《福音书》中的基督光轮,其尖拱棱圆,已经达到了十分成熟的地步。

另外还有一幅以福音书的作者路加为主的绘画,圣路加坐在棱圆形的光轮中,“这位福音书作者双臂伸开,眼睛凝视,表现出一种恍惚之神态,他的上方画有若干先知的胸像和天使。从它们那里,神启之光倾泻下来。整个构图表现了生气勃勃的精神力量,触目的几乎是粗野的色彩更加突出了能量”出处同上第147页。在这幅画中,我们仍然可以看到神秘之光的宗教艺术主题。值得注意的是自此以后,罗马风艺术中反复出现的“光轮中的基督”的题材中,上下为尖拱状的棱圆形光轮几已成为定式。图41

这究竟是一种偶然的发展,

还是有某种神秘的宗教内涵，以目前的研究来看还不得不出一个十分明确的结论还不得而知。但表现基督之光的艺术主题，贯穿于中世纪的艺术之中，却是一个非常明了的事实。对于何以采用这样一种上下均为尖拱状的棱圆形或称橄榄形的造型形式来表现基督光轮，应该说是一个未解的十分有趣的问题。其中一个可能的解释——是由于基督教中所隐含的上古生殖崇拜的遗痕使然。

如我们在前面已经讨论过的，在许多原始文化中，生殖崇拜与太阳崇拜往往是密不可分的，因为“光便是生殖的力”。据埃利亚德的研究，在印度的《梨俱吠陀》中，造物主生主Prajapati被描绘为“金色的胎儿”，亦即“太阳的精子”，而《婆罗门书》中，则“将精液Semenvirile认为是太阳神的显现”，即“当人类之父将彼作为精子射入子宫时，以彼为精子射入子宫的即是太阳”米·埃利亚德：《神秘主义、巫术与文化风尚》第131页宋立道·鲁奇译。埃利亚德认为，“这一神话主题的意义由于也被基督教造像学所融合和重新评价而得到证实。在大量的拜占庭和希腊正教的圣像上以及著名的基督诞生图上，光线都从太阳直接射向圣母”。米·埃利亚德：《神秘主义、巫术与文化风尚》第132页

事实上，在一些表现基督诞生的圣母图像中，基督正是位于一个象征女性特征的橄榄形外廓线之中的。据魏勒的研究，这种图形在古代埃及与印度的神话中，也可以见到美·O.A.魏勒《性崇拜》史频译第251页中国文联出版公司1988年。而在基督教文化的象征谱系中，如魏勒所指出的“在近代教会象征中，这种图形被解释成‘鱼’。这尤其是指用一个卵形或橄榄形框圈出基督或圣母玛利亚或一个圣徒的全身像的情况。”出处同上第252页在这些图形中，生殖崇拜已经开始转化为具有更广泛意义的太阳崇拜与光崇拜的形式而得以显现。象征女性子宫的橄榄形外框，既是“生命之门”的体现，也是表现上帝荣光的光轮的象征。也许，正是在这种转换形式中，我们可以发现广泛存在于基督教图像志中的上下为尖拱状的棱圆形橄榄形光轮的真实内涵之所在。

这种对于上帝之光的神秘主义的执著追求，必然会以曲折的形式，在建筑的空间与造型上表达出来。在集中式平面的陵庙、礼拜堂与教堂等建筑中，对于光的追求，在六世纪君士坦丁堡的圣索菲亚教堂中，已经达到极致。而在巴西利卡式教堂中，在经过数百年的内部空间与外部形体的反复完善，并终于走向成熟的罗马风建筑之后，教堂的建造者们，又突然发现自己被罗马风建筑那厚拙的墙壁与沉重的拱顶所困扰。在罗马风教堂中，那厚厚的墙壁上挖出的圆拱形窗洞，带给室内空间的，是昏暗的仿佛星光闪烁的夜空的感觉。这与追求上帝“真光”的中世纪欧洲的普遍冲动相距甚远。正是在这种理想追求与现实结构之间的矛盾中，已经酝酿着一种全新的建筑形式。见下页图42



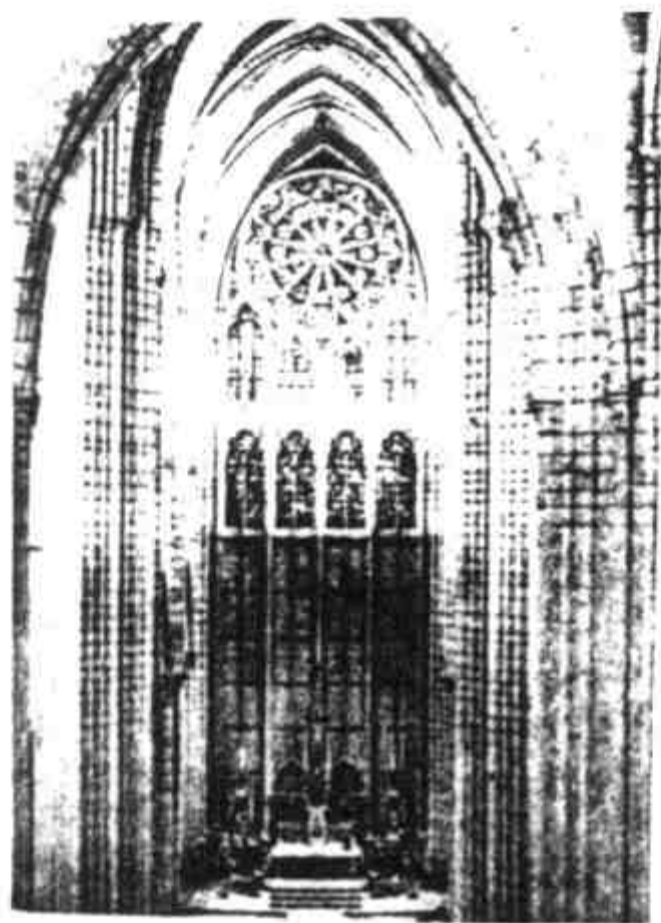
科隆圣本塔里昂教堂 966-980



圣阿波利纳雷新教堂 490年 拉温那



德国



法国夏特尔教堂 1145年

图 42 由早期及罗马风圆拱形结构向哥特式尖拱形结构的转化

对于光的追求似乎是哥特建筑的初衷之一,据乔治·扎内奇的分析:圣丹尼斯教堂的改建人“絮热 尤其为光的神秘作用所感动。……据他所说‘每一种造物,无论是可见还是不可见的,都是上帝所造就的一束光’,似乎在絮热的歌坛设计与他著作中的‘新柏拉图主义光的形而上学的狂欢’之间存在着某种联系”。同时,他还指出,“絮热热爱各种形态的象征手法,他告诉我们,环绕着歌坛的12棵圆柱象征着12使徒,后堂回廊的圆柱象征着12位主要先知”乔治·扎内奇《西方中世纪艺术史》陈平译第323页。显然,由此可以推知在如此热衷于宗教性象征体现的絮热看来,在建筑中对光的追求,无疑象征了对基督之光的追求。其实,更深刻而神秘的象征还在于,教堂本身就是基督身体的象征,进入教堂而感受到各色光线的环绕,在很大程度上,又是对中世纪反复出现的艺术题材——“光轮中的基督”的——建筑艺术表述。

哥特建筑师们终于找到了展示“光轮中的基督”的建筑艺术表达方式,乔治·扎内奇叙述说:“圣丹尼斯教堂歌坛的设计者以及他的哥特式后任们,采用了尖券和肋拱来减轻拱顶的重量,它们比半圆形的拱顶更为稳固,并能够跨越各种形式的开间。在肋拱之间的间隔中填以很轻的石片,纤细的墩柱或圆柱便可支撑拱顶的重量。”同上第321页拱顶结构的减轻,可以允许将负荷传到柱子上,而用柱子取代墙,则使窗子的面积得以扩大。“在罗马式建筑中,窗户必然总是很小,而现在,窗户的尺寸大大增加了,允许空前规模地采用彩色玻璃窗画。……昏暗的罗马式室内被宽敞开放充满各色光线的结构所取代。”同上第323页 图43



图 43 尖拱形式已充满了哥特建筑的造型

最让人感兴趣的是,哥特建筑最典型的特征是它的尖拱券,以及各种各样的尖拱廊、尖拱窗与尖拱门。尖拱形结构的出现,是哥特建筑从根本上由罗马风建筑中脱胎出来的最主要契机之一。而这尖拱的造型与罗马风艺术时代,在绘画与雕刻中反复出现的《光轮中的基督》的尖拱棱圆光环的尖拱形式如出一辙。由早期绘画中的圆形光环到尖拱棱圆形光环的形式变化,与由罗马风建筑中,以圆形拱券为门窗与拱顶的基本要素,到哥特建筑中以尖拱券为结构与造型的基本要素,两者之间似乎也有着某种呼应关系。这其中暗含的因果关系是饶有趣味的。而尖拱形的建筑曲线轮廓,是否又从抽象意义上,象征了环绕基督的光轮这一宗教神秘主义内涵,则是我们不得而知的。但两者之间存在某种可能的关联,又似乎是毋庸置疑的。

如果说,罗马风建筑,还只是一只厚重封闭的开了一些小孔的铁皮箱,哥特建筑则变成了一个似乎由发育完善的骨骼组成的精雕细刻的龕笼,外部光的透入是自由的多变的,室内的感觉是高敞的明快的,从上方、两侧及前部与后部的巨大的彩绘玻璃窗上,交叉透入的各色的光,与高大尖拱券顶上的柔和反光,融合而成一种柔美,神秘而充满激情的光的协奏曲。

2.空间的“金字塔” 在对一整个西方中世纪的艺术史的观察中,我们似乎可以感觉到一种“力”的存在,一种向上的向着天穹的“力”,在吸引着人们,拖拽着人们,把人们的一切艺术旨趣与崇尚,一切艺术向往与追求,都引导向无涯的苍穹。一些表现中世纪宗教题材的绘画中,人们翘首仰望穹宇的画面构图及氛围处理或是以绘画的方式,表达人们向着太阳——这里被描述为人类进入上帝“天国”的“门户”——飘飞的场面,如此等等,都是这种神秘的“力”在艺术表述上的一种形式。

在建筑或雕塑艺术中,这种“力”的存在就更为明显。其实,由罗马风建筑向哥特式建筑的转换,从一定意义上讲,就是某种向上的“力”拖拽的结果。哥特式建筑所集中表现出的性格,就是一种向上的腾飞的“力”。那高耸的尖塔、腾空飞跨的飞扶壁、山花与侧檐女墙上无数向上耸起的塑像与小尖塔似乎被某种向上的力所拉拽而成的尖拱券与尖拱形侧壁窗框,以及着意拉拽成竖长条状的附在建筑外壁上的人物雕像等等,都使人强烈地感觉到这种“力”的存在。

这种神秘的“力”,也可以在建筑物的内部空间中所发现。哥特式教堂室内空间的发展,似乎就是被这种力所撑张、挤迫、吸附的结果。首先,这种力表现为某种向前后方向撑拉的力。由中世纪早期到哥特风格时期,教堂的室内,有被沿纵长轴方向越拉越长的趋势,这一方面是由于,在宗教礼仪上,由教堂入口到祭坛的路需要被拉长,以适应日益繁复的宗教仪式的要求,同时,这种被

刻意拉长了的建筑空间,是教堂中厅所特有的,向前行进的,不断接近祭坛的,“路径”一样的空间氛围,得到了恰当的强调。

其次,这种力表现为由内向外,由下向上的撑张。罗马风式教堂建筑的室内空间,以低平而富于装饰性的天花而具特征。内部空间给人一种水平铺展的感觉。其上部经过修饰的天花板或裸露的低矮的屋架,使人感觉到室内空间在上方的明确的界定。即使是一些穹隆式的屋顶,也多因其拱矢低矮,曲线平缓,使人感受不到哥特式建筑中所具有的向上隆耸的空间感觉。在总体的内外空间高度上,罗马风建筑还比较低矮而令人压抑。正是哥特式建筑改变了罗马风建筑的这一切使人感觉压抑的空间品格。哥特建筑的室内空间得到了充分的扩展,而最能使人感受到其空间扩展意向的是内部空间的向上撑张。

哥特建筑明显地表现出了对于建筑结构在高度方面的追求。在一个时期内,通过大胆的结构处理,以求得愈来愈高的室内空间,似乎成为哥特式教堂建筑发展的主要动力之一。人们竞相建造日益高耸的哥特式教堂。教堂建筑室内净空的高度由早期基督教建筑的一般不足20米高,到一般大型罗马风建筑的二十余米,甚或接近30米的高度,到了哥特建筑时期,一跃而至四十余米的高度。许多大型的哥特教堂,其内部净空的高度,一般都超过了30米高,有些甚至接近或超过了45米,如稍早的夏特尔大教堂Chartres Cathedral 1194~1260重建中厅净空为37米;兰赫斯主教堂Reims Cathedral 1211~1290建中厅净空高38.1米;亚眠大教堂Amiens Cathedral 1220~1288建中厅净空43米,其上木屋顶的高度达到了60米以上;而波未主教堂Beauvais Cathedral 1247~1568建中厅净空高度已达48米。此外,如意大利的米兰大教堂Milan 1386~1485建中厅高45米;德国的科隆主教堂Cologne十三~十九世纪建中厅高48米见“A History of Architecture”, by Sir Banister Fletcher's, The Eighteenth Edition 601~609 这种向上耸涌的趋势也表现在教堂建筑之标志性部分——钟塔的高度方面,如兰赫斯主教堂钟塔高101米,夏特尔主教堂高107米,斯特拉斯堡主教堂高142米,乌尔姆主教堂钟塔高度甚至达到了161米的高度。

陈志华《外国建筑史》第80页

正如前面已经提到的,与室内空间与室外体量不断向上撑张的趋势大约同时,哥特式教堂的内部空间,在其中厅的东西纵长方向上也得到了充分地撑张。由教堂入口走向祭坛的路线,被拖拽得愈来愈长,如巴黎圣母院Notre-Dame Paris 1163~1250建中厅的长度为127米;兰赫斯主教堂的为138.5米;夏特尔教堂的为130.2米;亚眠主教堂的为137米;米兰大教堂的内部总长达到了150米出处同上 80~81页。与这种情况相对应的是,虽然教堂的长度方向在扩展着,其宽度方向却多接近或保持了罗马风建筑所固有的狭促的尺度。以中厅的宽度计,如陈

志华所描述的：“巴黎圣母院的中厅只有12.5米，韩斯市主教堂的中厅14.65米，夏特尔主教堂的比较宽，也只有16.4米。”出处同上80-81页

当然，从建筑技术的角度来说，中厅狭促的部分原因可能是由于结构跨度的限制。但这还不足以说明问题，以其在高度上所达到的成就而言，主要原因似乎还在于缺乏一个在横向扩张空间的动力。事实上，即使跨度上有限制，像中世纪伊斯兰清真寺那样，靠增加横向的柱列来扩展其宽度，并不是一件困难的事情，如意大利哥特式教堂的内部宽度还是比较大的，米兰大教堂内部宽度达到了59米，其中设置了四排柱子，就是一个例子。显然，主要的问题还在于缺乏在这一方面拓展建筑空间的需求的动力。

除了外部体量的耸涌与内部空间的撑张之外，哥特式教堂内部空间还呈现一种由多个大小不一的空间向一个整体而单一的空间逐渐混一的趋势。中世纪早期基督教堂的内部空间，除了沿纵轴线布列的主要空间之外，往往还附设一些实用性的小空间，如祭具室、望道室、钟楼、侧门廊、小祈祷室、法衣室以及一些名目不一各具用途的小礼拜堂等等。由此形成的外部体量，也呈现高低起伏，凹凸错叠的样子，造成一种似乎是由许多小体量空间被吸附在一个大体量空间上的形式。如著名的克吕尼第三教堂，就给人一种由大小体量贴附堆积而成的感觉。

随着哥特建筑在内部空间的长度与高度方面的发展，对于结构的整体性要求也越来越高。最后形成的哥特式教堂建筑结构的基本特征是：整体结构由一些大略相近的结构单元组成。这是一个由石头叠造的骨架券和飞扶壁组成的结构体系，“其基本单元是在一个正方形或矩形平面四角的柱子上的双圆心骨架尖券，四边和对角线上各一道，屋面石板架在券上，形成拱顶。采用这种方式，可以在不同跨度上作出矢高相同的券，拱顶重量轻，交线分明，减少了券脚的推力，简化了施工。”见《中国大百科全书》建筑·园林·城市规划卷148页英若聪撰“哥特式建筑”条”。这种经过单元化处理的结构体系，摒除了一切多余的建筑与结构的赘疣，由之所创造的内部空间“高旷、单纯、统一”出处同上第321页。有如一个简单而富于韵律感的空间的“金字塔”，其内部混一的空间与外部完整的造型，形成一个统一而有机的整体。在这方面，如巴黎圣母院、亚眠大教堂、兰斯主教堂、伯格斯特大教堂 Bourges Cathedral等，都是典型的例子。

第五章 中国中古时代的佛教建筑

佛教初传，寺庙或以佛塔为中心，以表征对佛的礼敬，或以深山隐寺中的毗诃罗式洞窟，以摹仿印度僧人的苦修生活。隋唐时极尽铺陈的寺庙空间，既与佛经中对净土世界的描绘略相契合，又与人世宫苑的繁复空间十分接近。五代宋元禅宗日盛，以禅堂为中心，以禅规为准则的寺庙一度流行。明清时主张禅净律兼修的汉地寺院，渐渐固化了伽蓝七堂的空间格局。藏传佛教则发展了喇嘛寺塔与曼荼罗式伽蓝。

基督教强调的是信仰，以对基督耶稣的虔信而得灵魂的拯救；佛教追求的则是觉悟，由大彻大悟而脱离轮回之苦，最终进入涅槃的境界。因了这根本的不同，佛教建筑与基督教建筑，在其各自的发展历史上，也走了迥然不同的路。

中原汉地与佛教的最初接触，可能比我们所知道的佛教传入中国的东汉初年，在时间上要早许多。据《魏书·释老志》载：“汉武元狩中，遣霍去病讨匈奴，至皋兰，过居延，……，获其金人，帝以为大神，列于甘泉宫，金人率丈余，不祭祀，但烧香礼拜而已，此则佛道流通渐也。”只是，汉初武帝时，佛教在中土大地上，很可能只是被当作方外灵异，金人被佛造像猎奇性的置于皇家宫苑之中。

与基督教在西方的兴起大约同时，在公元之初，佛教开始正式传入中国。传统的说法，佛教的传入，是从东汉明帝永平七年公元64年，汉明帝“夜梦金人，项有白光，飞行殿庭，乃访群臣，傅毅始以佛对”见《魏书·释老志》，于是，明帝派人求取佛经，并于永平十年公元67由白马驮经而来，并首建洛阳白马寺开始的。自此佛教就在中华大地上滋衍流布，并渐渐成为传统中国文化中的一个重要组成部分。

第一节 窣堵坡与汉魏塔寺^{佛本}

佛教建筑的诸种类型中,最具典型意义的就是佛塔。佛塔在不同的国家与地区,创造了许多种不同的形式与传统,由此显出万千的姿态。然而,无论是怎样的造型与风格,其原初的形式,却只有一个:即印度的窣堵坡。

1. 窣堵坡·菩提树·中国佛塔

关于窣堵坡的形成,及其象征意义,历来其说不一。由传统中国佛教中,将佛塔意译为“方坟”、“塔坟”等,并释之为埋葬佛骨与佛的遗物的坟茔,可以知道古代中国人是将佛塔理解成为埋葬佛之遗骨的陵墓了。印度早期佛教中也确有所谓阿育王建八万四千塔,将佛舍利分布天下,并置之于一座佛塔的内部以深藏之的传说,如此则更为窣堵坡蒙上了一层浓郁的墓葬建筑的色彩。

事实上,如果我们考察一下印度早期的佛教建筑就会发现,事情并不那么简单。现存最早的印度窣堵坡是建于公元前一世纪的桑契大窣堵坡,这座建筑距离佛的寂灭,已有近五百年之久,在佛的寂灭与桑契大窣堵坡的建筑之间,有数百年的空白。这数百年间窣堵坡是怎样形成并发展的,一直是人们关注的一个问题。

据近年的研究推知,印度窣堵坡形式的原始雏形之一,可能源于古代印度的菩提树崇拜。资料所知,原始树崇拜的观念在佛教产生以前的印度就久已存在,如佛在树下出生,佛在树下得道,佛在树下圆寂故事等等佛教故事,就是这一崇拜的遗痕。由于最初佛教不立偶像,在佛陀寂灭之初,人们突然无以适从,于是佛陀释迦牟尼曾经在其下冥想参悟并最后得道的菩提树,便很自然地成为了僧徒们崇拜的偶像。据唐人的记载,菩提树原本是“枝叶青翠,经冬不凋。至佛入灭日,变色凋落。过已还生。至此日,国王人民大作佛事。收叶而归,以为瑞也。树高四百尺,已下有银塔周回绕之。彼国人四时常焚香散花,绕树作礼”。唐·段成式《酉阳杂俎》前集卷18显然,人们是将菩提树作为佛陀的象征来礼拜的。见下页图44

对菩提树的崇拜,在早期印度一时成为盛事。从一些印度的古代雕刻中,我们可以发现,在象征佛陀的菩提树的四周,往往围以石栏,以示保护与敬重。每年的佛诞日又称浴佛日,还要围绕菩提树举行隆重的礼仪。在礼仪中,国王以及王妃们要依次持瓶,向菩提树洒水,以示尊崇。随着时日的推移,且一代一代礼仪日隆,菩提树四周的石栏,渐渐被改建成顶端镂空的石屋,且愈建愈高大。随着石屋的日渐隆起,也就将菩提树围绕环抱得日益紧密,并渐渐在石屋上开了多层的窗户。这时的石屋与菩提树的树冠,在外观上来看,已经形成一个整体的形式,宛如一个石刻的穹庐,顶端冠以树状的冠带,这恐怕就是佛教窣堵坡的最早的形式了。见下页图45

我们从唐人的记载中,似仍然可以看到环树而设的所谓“菩提树垣”逐渐

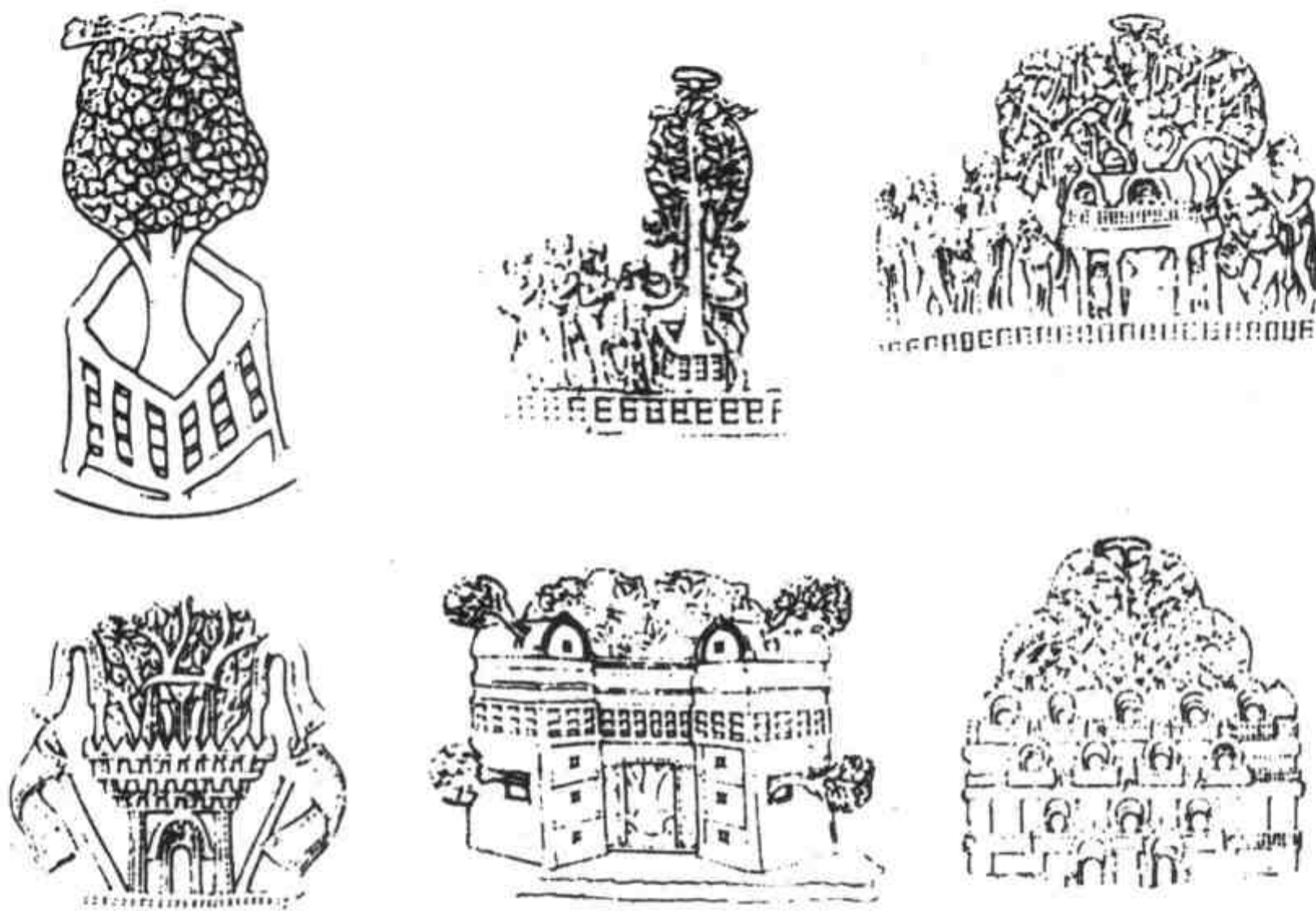


图 44 印度早期浮雕中的菩提树
图自“Symbolism of the Buddhist stupa”

增高的过程：

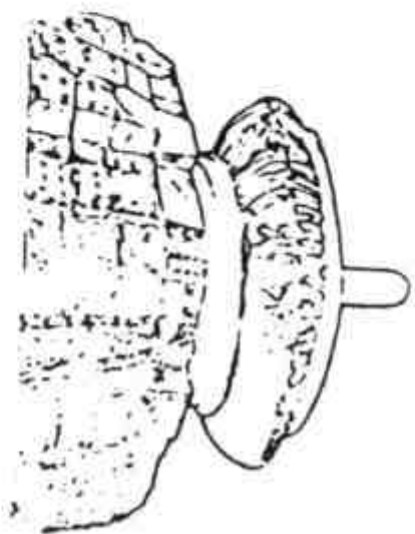
昔中天无忧王剪伐之，令事大婆罗门，积薪焚焉。炽焰中忽生两树，无忧王因忏悔，号灰菩提树，遂周以树垣。至设赏迦王复掘之，至泉，其根不绝，坑火焚之，溉以甘蔗汁，欲其焦烂。后摩羯陀国满胄王，无忧之曾孙也，乃以千牛乳浇之，信宿，树生如旧。更增石垣，高二丈四尺。玄奘至西域，见树出垣上二丈余。

——唐·段成式《酉阳杂俎》前集卷 18

另据唐释道宣的记述：

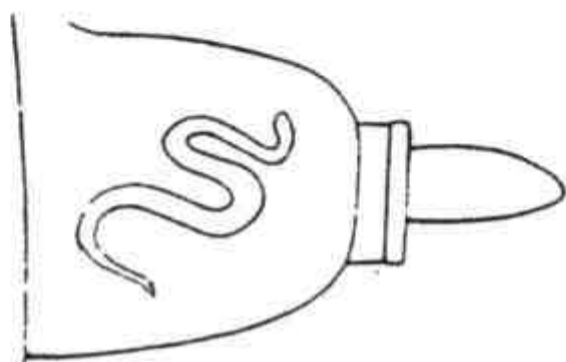
……登山供菩提树。其菩提树周垣砖垒，以崇固之。东西阔，周可五百五十步。奇树名花，连荫列植。正门东开，对尼连禅那河，南门接大花池，西厄险固，北门通大寺。……树垣正中金刚座者，贤劫初成，与大地俱，大千界中，下极金轮，上至地际，金刚所成，周百余步。

——唐·道宣《释迦方志》卷下

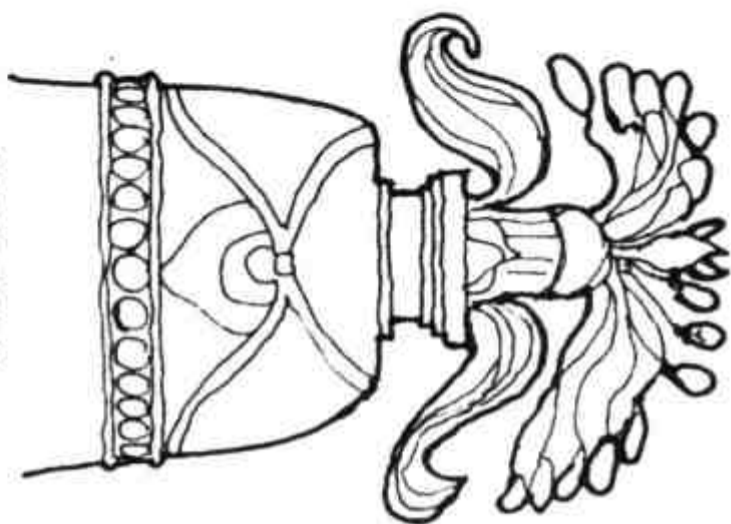
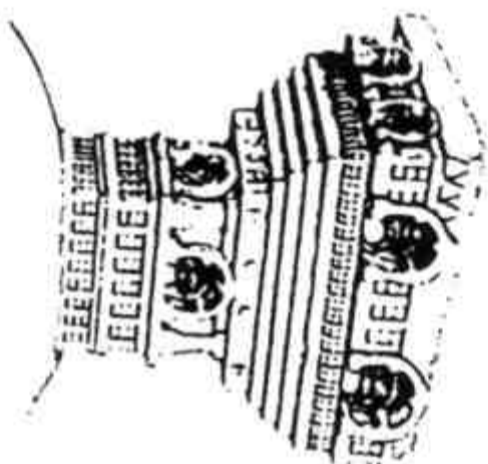


中心柱状塔刹

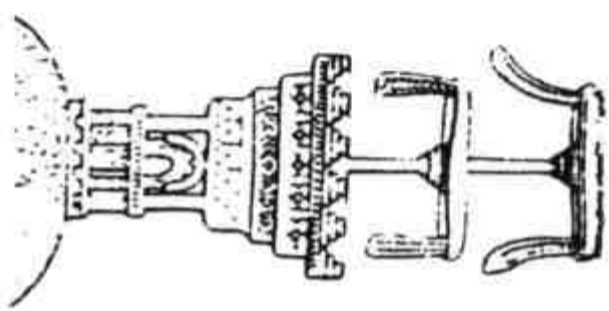
图自“Symbolism of the Buddhist stupa”



与菩提树石屋造型相近的塔刹



树冠状的塔刹



华盖式塔刹

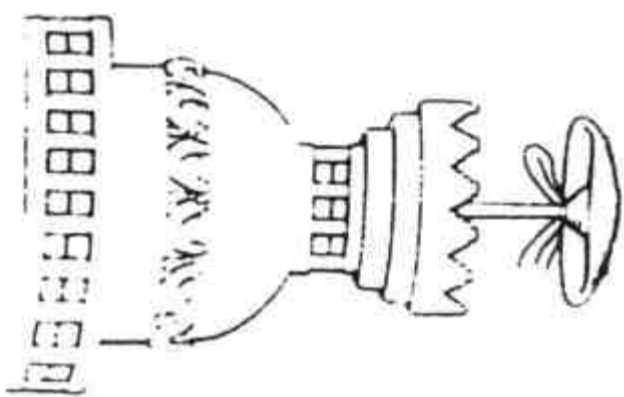
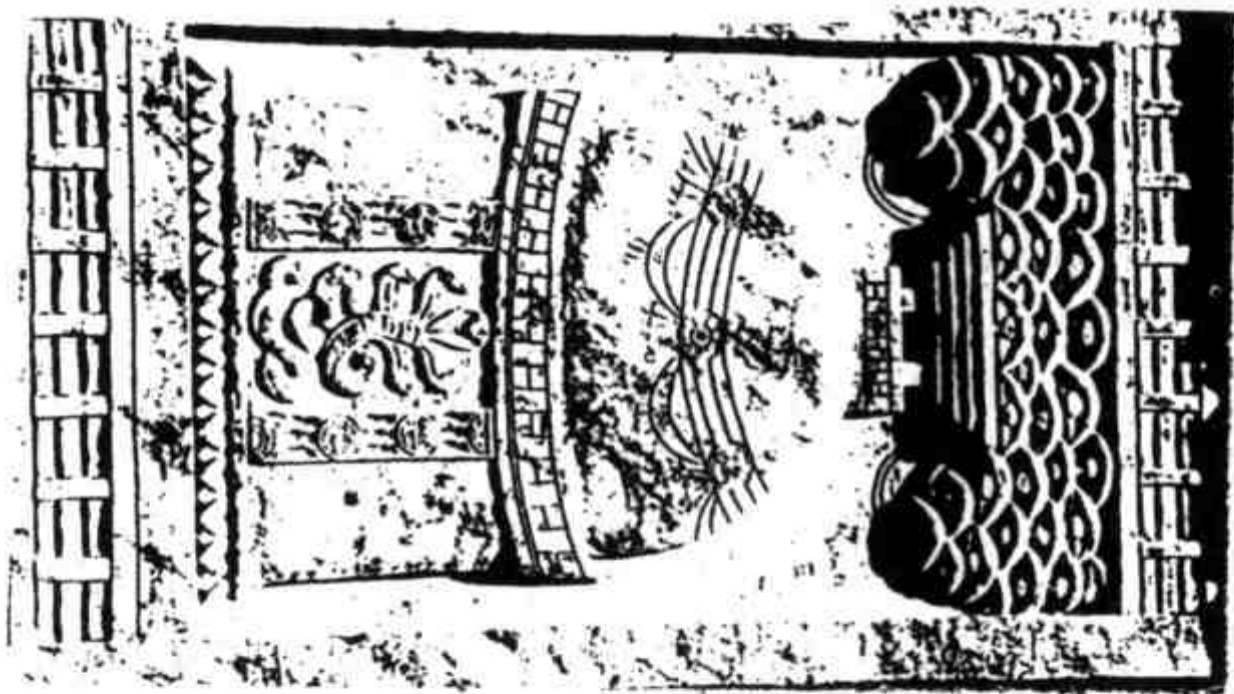


图 45 印度原始窣堵坡形式



桑奇大塔栏杆门浮雕
《带菩提树冠的窣堵坡》 摹品

这里的所谓金刚座者，恐怕已经是取菩提树而代之的砖石垒砌的窠堵坡，但在原始佛教时期，这位于菩提树垣正中的无疑应当是菩提树。事实上，菩提树在佛陀寂灭之初，几乎具有至尊的地位。

由于环绕菩提树的石屋愈建愈高，持瓶浴树佛的礼仪也不得不通过特殊的坡道，蜿蜒而达石屋的顶部，水由树冠上轻轻洒下。僧徒们大概以为只有如此，才能表达对佛陀的敬意。佛教仪式中的“灌顶仪式”是否由此而来，尚不得而知，但这一礼仪追求的结果很可能导致菩提树的早夭。一般情况下，菩提树的树龄大约为二百年左右，由于石屋的遮护，加之在浴树佛礼仪中的过量的浇水，使菩提树很可能会提前夭折。起初，人们很可能曾经采取过扦插新的菩提树苗的办法来补救。但在石屋之中，新的树苗是很难存活的，于是以石屋取代菩提树作为佛陀的崇拜对象，则似乎便是顺理成章的事情了。

在人们试图以一种新的东西作为宗教的礼仪与崇拜的对象时，恐怕还不能即刻抛却旧有的形式，于是人们在石屋的顶端，用石头雕刻成菩提树冠的形式，以维系人们传统观念中的石屋与菩提树的组合造型。这样，在穹庐状的石屋顶端，加以树冠状或伞状的装饰，便成为窠堵坡的早期形式。早期印度佛教雕刻中，有一些在圆锥状的窠堵坡的顶端，冠以程式化的树冠形式的雕刻，大约就是这一原始窠堵坡的最初形式。这种窠堵坡形雕刻的变体形式，甚至在中国北齐时代开凿的河北响堂山石窟中还可以见到。

由如上从印度早期雕刻等资料里，对原始窠堵坡形成过程的推测，我们可以看到，人们对佛陀的崇拜，在佛陀初灭之时，曾转而表现为对菩提树的崇拜，又由对菩提树的崇拜，转而表现为对先是环绕菩提树，继而对取代菩提树而立的石屋窠堵坡的崇拜的演变过程。已知现存最早的窠堵坡，是建于公元前一世纪的桑契大窠堵坡，而桑契窠堵坡之前，已有阿育王时代建造的窠堵坡。现存的窠堵坡，是在原有窠堵坡建筑之外包砌而成的，并且加建了基座与围栏，其尺度约为高16.5米，直径36.6米。这一高广尺度，与一棵成年的菩提树的树干高度与树冠直径大略接近。由此似可推测，桑契大窠堵坡的前身原本可能也是一座围绕菩提树而建的石屋。

有趣的是，在桑契大窠堵坡的顶端，是一个方形平面的石栏，石栏中央，是在一根直立的柱上，层叠三层直径渐渐变小的圆形伞状的结构，整体的形象就像是一棵略带概括意味的树的造型。这顶端的处理，似乎正是在暗喻着在早期菩提树崇拜中由石栏所环绕的菩提树。而后世在桑契窠堵坡四周所加的石栏，又使这种暗喻得以强化。

在桑契窠堵坡四周围栏的四个方向，还建了四座所谓的“陀兰那”，这其实

就是围栏的门户。其形式如中国的牌坊,上面有精美的雕刻。雕刻内容多为佛传与佛本生故事,也有表现佛陀崇拜主题的人物形象的雕刻。但是在这里,佛陀的形象则是用法轮、宝座与菩提树来象征性地表达的。尤其引人注目的是,在东门上,刻有《群兽礼拜菩提树图》,向菩提树礼拜致敬的有水牛、龙蛇、金翅鸟、羚羊、野象等动物。在西门上,也有群象礼拜菩提树或是人物环绕菩提树的画面。由此,亦可大略看出佛陀、菩提树与窣堵坡之间的象征关系。

还有一点值得注意的是,在窣堵坡的顶端我们习惯上称之为“相轮”,即中国佛塔之塔刹的部分,梵文中称为:harmika。据一些西方学者的解释,这一词汇又意为“石屋”。这些学者认为harmika是一个古印度神话中习用的宇宙词汇,内涵有“众神之屋”的意思。同时,harmika一词还具有“宇宙之树”的意义。而塔刹中直立的刹杆与层叠的相轮,在梵文中又被称为“yupa”或“yaste”,而古代印度吠陀文化中的象征宇宙之柱的献祭柱,也称“yupa”。由此亦可看出窣堵坡与印度吠陀文化之间的关联。

西方一些学者对于佛塔的起源问题,多有所关注,有的学者甚至认为,佛塔的原型——窣堵坡,其实是由古印度吠陀时代的创世神话演化而来的。按照古印度神话,在创世之前,天地日月与世界万物,原是被藏纳在漂浮于原始海的“太初之丘”之中的,太初之丘被一条称作弗栗多的巨蛇看护着。现存尼泊尔的一个画有蛇的窣堵坡形象,似乎可以印证这一神话与窣堵坡的关系。后来,大神因陀罗与弗栗多搏斗,并最终杀死了这条巨蛇,将藏在太初之丘中的天地日月与繁育之水释放了出来,天地才得以分开,世界才得以形成。

据神话的传说,在世界形成之初,大地震荡不已,因陀罗又在这太初之丘上插了一根称为“因陀罗神针”Indra-kila或Indra's peg,Nail of Indra的柱子,使大地得以稳定。这柱子当是神话中的宇宙之柱。而在古印度神话与巫术中,象征宇宙之柱的“献祭柱”,原本就具有稳定万物的功效。由这一意义上讲,窣堵坡又象征着孕育宇宙万物的“太初之丘”,而窣堵坡顶端的相轮则象征着稳定“太初之丘”的“宇宙之柱”。

有趣的是,在中国云南纳西族的象形文字中,“世界”一词即为去的形式,与古代印度窣堵坡的造型十分相近。纳西族的生活空间距离印度较近,因而较可能受到印度文化的直接或间接的影响。这一象形词汇,是否与印度窣堵坡有所关联,尚不得而知。但是,在彝族、纳西族、瑶族等一些西南少数民族中,盛行一种对象征生育母体的葫芦进行崇拜的文化,由现代一些学者的研究中可知,类似的文化现象,其实在汉族文化中也有遗痕。如道家向把葫芦视作圣物,史中也多有壶葫芦公或壶仙的记述。闻一多对此也曾进行了深入的研究,认为在

印度比尔人中,也存在类似的文化现象。见刘小幸《母体崇拜——彝族祖灵葫芦溯源》第19页而葫芦的造型,与印度的窣堵坡、藏传佛教中的喇嘛塔以及缅甸、泰国等东南亚国家的佛塔建筑,在造型上颇有相近之处。由此推测,似乎在葫芦崇拜与窣堵坡形佛塔崇拜之间,也有着某种隐约的关联。

但无论如何,由上面的分析可以推知:窣堵坡的造型,不是简单意义上的坟茔,而是有着深刻的文化内涵,并与人类早期思维中的宇宙之树、宇宙之柱乃至孕育宇宙万物的胚胎、子宫及其象征物——葫芦之间,有着某种关联,则是可以肯定的。太初之丘本身就具有孕育、藏纳、生发等等的象征性内涵,由梵语中将窣堵坡下部的半圆穹状的覆钵,称之为anta,即“子宫”的意思,亦可看出,这种推测,不是一种没有根据的简单的臆测。

以习惯的说法,按照印度佛教传说,在佛陀释迦牟尼寂灭之初,也就是在菩提树崇拜十分活跃的同时,曾分佛舍利八处,并建有八座窣堵坡以藏之。而佛教窣堵坡式塔的第一次大规模建造,是在佛陀寂灭之后大约二百年前后的阿育王273~232B.C.时期。据佛经的记述,阿育王曾建八万四千塔,专门用于藏纳分放各地的佛舍利,著名的桑契大窣堵坡的前身,就是阿育王时期所建造的。

显然,在阿育王时代,窣堵坡已经成为典型的佛陀的象征。由桑契大窣堵坡上所刻《阿育王礼佛图》可知,阿育王就是从跪伏的大象背上下来,礼拜窣堵坡的。唐代的高僧玄奘,在游历西部印度时,曾见到当时尚存的十二处阿育王时期所建的窣堵坡。他述及在摩羯陀国,“有窣堵坡,其址下陷,唯余覆钵之势,宝为例饰,石作栏槛”唐玄奘《大唐西域记》卷,据传这些窣堵坡,最高者有300尺,最低也有50尺,大小各异,形制相近。桑契大窣堵坡当是至今尚存留者之中较为典型的一例。

桑契尚存有四座窣堵坡,桑契大窣堵坡为窣堵坡一号。整座建筑由台、覆钵、平头、竿、伞五部分组成。最下之圆形为台,台上为半球形的覆钵。台与覆钵为砖石结构,表面加以装饰。覆钵上有方形的石栏,外观很像一个平台。石栏中即是由一根立竿支撑着三重渐次收缩的伞盖的造型。桑契大窣堵坡的四周围以石栏,四方开门,门处石栏斗出,门路曲折而入栏内。四周所设“陀兰那”门有三层条贯,其上布满着精雕细镂的佛陀本生故事,以及各种形式的礼佛图。见下页图46

阿育王之后,窣堵坡的建造渐渐趋于规则化。而且,不仅仅限于为佛陀建造,即使是普通人也可以造塔,塔中也未必一定要藏设佛舍利。这种窣堵坡塔的建造方式,一般是先以两重砖作基础,在基础上设塔身,上安覆钵,随意高下。塔顶石台称为“平头”,平头高度为一二尺,方约二三尺,中竖轮杆,次著相轮。相轮或一或二,最多不超过十三重。在后来渐渐完善的规制中,为佛陀所建

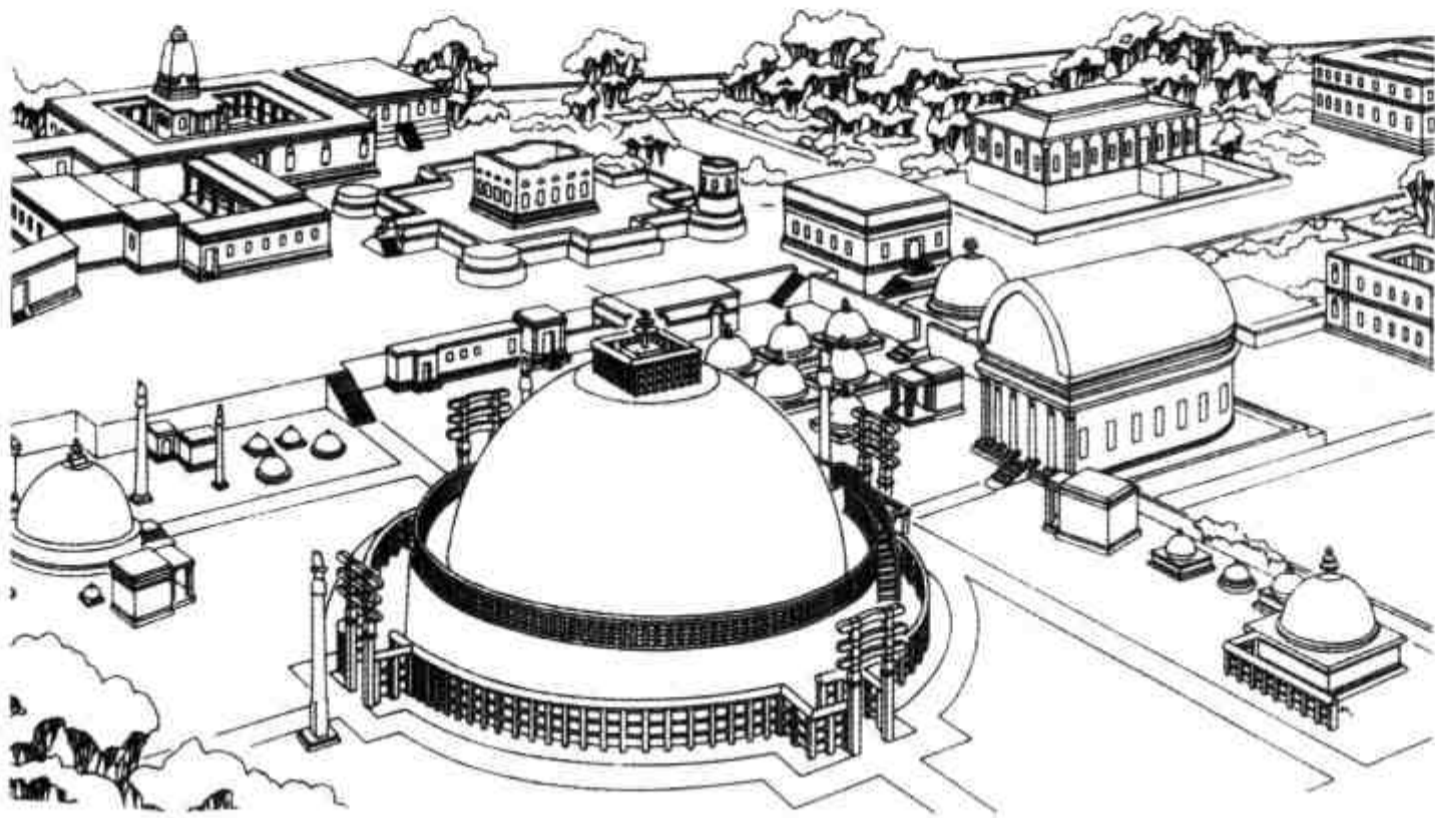


图 46 桑奇大窣堵坡 注意顶部是由石栏围护的树形物

造的塔，一般要在相轮的顶端安以宝瓶。宝瓶是否是原始母体崇拜中的葫芦的转化形式亦未可知；为菩萨所造之塔上，则不能安宝瓶；为阿罗汉所作之塔，相轮至多只能为四重；而为普通人而设的塔上则不允许设置任何形式的相轮。

佛塔的建造在阿育王时代是很普通的事情，一般的寺庙中都有佛塔，如在阿育王时建造的那烂陀寺，是一座规模宏大的建筑群，在寺内成排分布的僧房前，每二三所僧房前就布置有一座窣堵坡形佛塔。

正是基于这种先是将菩提树，然后又将窣堵坡作为佛陀的象征形式，并渐渐变成早期佛教中的主要崇拜对象，这样一种文化演绎过程，使得窣堵坡及其变体——中原汉地佛塔，以及后来的喇嘛塔或东南亚佛塔等，也被作为佛陀的象征，而具有了佛教中的至尊地位。这样，以佛塔为中心的早期寺庙，也就成为了汉魏时期的主要佛寺形式了。晚近时代的东南亚佛寺也多以佛塔为中心，其当是这一早期佛教传统的遗存形式。

2. 以塔为中心的汉魏佛寺

佛教传入中国之初，还有寺庙、僧房的建造，如洛阳的白马寺等。僧侣们的主要工作是对梵文佛典的翻译与传播。由于当时的中原汉地已经开始流行黄老之学与神仙方术，来自印度的佛陀也被理解为一方神异。此时的佛教与神仙方术似有融合一体的味道。初时在中原汉地弘佛的斋忏等仪式，当是对中土地

区天地鬼神等祠祀仪式的一种模仿。

由东汉至魏晋,直至南北朝时代,前后五个世纪的时间,汉地佛教渐行滋衍,遂成风气。当时的佛教建筑,多以塔寺为主,时称“浮屠祠”。据史书的描述,汉地浮屠祠,自印度阿育王时代已有分布,阿育王“以神力分佛舍利于诸鬼神,造八万四千塔,布分世界,皆同日而就。今洛阳、彭城、临渭皆有阿育王寺,盖承其遗迹焉”。唐·玄奘《大唐西域记》但此说虽为佛教徒们所不疑,却无以为据。现知最早的汉地浮屠祠,是汉章帝公元76~89时,楚王英喜所建,然不知其详。汉土地区第一个真正出家受戒的沙门,是三国时曹魏的朱士行。正是在这一时期,中国式的佛塔——浮图祠,也应运而生。东汉末年,笮融所建浮屠祠,已颇具中原汉地的风格:

……,大起浮屠寺,上累金盘,下为重楼,又堂阁周回,可容三千许人,作黄金涂像,衣以锦彩,每浴佛,辄多设饭,饭布席于路,其有就食及观者且万余人。
——《后汉书·陶谦传》

由如上记载可知,至迟在汉末三国时,中原汉地已经开始建造佛教寺塔,且其建筑风格已经与中原汉地的木楼阁建筑十分接近。佛教塔寺建筑之核心,即在于塔。就现代的观念来看,上述这种“上累金盘,下为重楼”的楼阁式浮图祠,显然已经是一种“文化嫁接”的产物。其下的重楼,当是由从汉代以来即已流行的楼阁式建筑的形式中演化而来,而上部累叠的重盘,与印度原始窣堵坡一样,是将平台、立竿、相轮、宝瓶等置于塔顶。印度窣堵坡原有的主体部分——半圆球体,则被缩小为一个小型的覆钵,并与其上的相轮共同形成一个中国式塔刹的造型,并置之于楼阁式塔的顶端。

魏晋时期,佛教寺庙以及佛塔建筑,已日见兴盛。这时的寺庙建筑多集中在都城中,又以塔寺为多,此即以佛塔为中心之平面布局的寺庙。北魏天安二年467献文帝拓跋弘曾在平城今大同起永宁寺,“构七级浮图,高三百余尺,基架博敞,为天下第一”。皇兴年间467~471,又建造了仿木构的三层石浮图,“椽栋楣楹,上下重结,大小皆石,高十丈,镇固巧密,为京华壮观”。《魏书·释老志》仿木石构尚且如此,木构高塔之雄伟缜密也可以想见。原藏山西朔县崇福寺,现存美国纽约大都会博物馆的九层小型石塔就是这一时期石造佛塔的典型形式之一。

由北魏时期开凿的石窟寺中,亦可看出这种以塔为中心的寺庙的布局特点,窟的中心多为一石塔,支撑窟顶,并形成以石塔为中心的空间布局。塔的造型与纽约大都会博物馆所藏九层石塔十分相类,如用平直的檐口,转角处用短椽,翼角处既不起翘也不外张,呈一直线的造型。

除石塔外,这一时期的高层木塔建造似乎更为普及,由一些石塔或石窟寺

塔的细部造型推测,这一时期的高层寺塔,无论是石塔还是木塔,其底层四角都为十分厚重的夯土的敦柱,其结构性作用可能是为了保证塔在整体上的稳定,但在外观上却成为这一时期颇具古拙特色的造型特征。

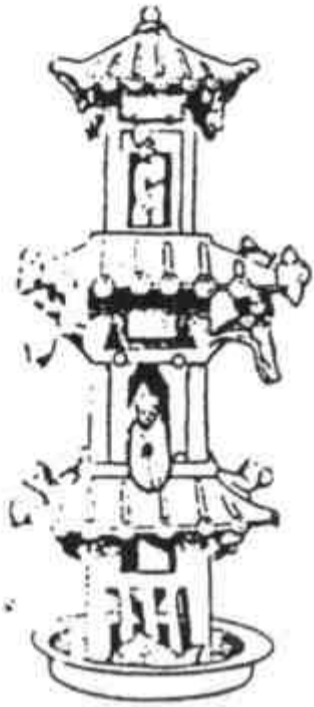
至北魏孝明帝熙平元年516,灵太后胡氏于洛阳建永宁寺,起九级浮图,其为历史上有名的永宁寺塔。关于永宁寺塔的高度记载,其说不一。据北魏杨炫之《洛阳伽蓝记》云:永宁寺“中有九层浮图一所,架木为之,举高九十丈,有刹复高十丈,合去地一千尺,去京师百里已遥可见之。”而据北魏郦道元《水经注》卷十六所载:“永宁寺,熙平中始创也,作九层浮图,浮图下基方十四丈,自金露盘下至地四十九丈。”《魏书·释老志》对永宁寺塔高度记载与《水经注》的记载相近:“肃宗熙平中,于城内太社西起永宁寺,灵太后亲率百寮表基立刹,浮图九层,高四十余丈,其诸费用,不可胜记。”如以塔身49丈的高度为据,再加上塔刹的高度,折合北魏尺计算,可达一百四十余米高大约还是可信的高度。

无论如何,这是一座旷古未有的高层木结构佛塔,是毫无疑问的。可惜这座名冠古今的木构高塔,建成仅一年时间就毁于大火。据史载,大火曾造成的海市蜃楼的景象,远在海边亦可见到。这场大火仨月不灭,一年以后地面下的柱中仍有烟出,由此可见工程的宏巨。而这座巨型的塔寺,正是以塔为中心进行布局的。塔周回设廊道,四面设门楼与廊舍。事实上,这座高层佛塔不仅成为寺庙的中心,也以其超常的高度而成为整座城市中心。

这座塔的中心还设有中心柱,这其实是一个由多根柱组成的中心结构,这种设塔心柱的高层塔的做法,一直流行到宋代。在同时代的日本佛塔中尚有较多的实例留存。从表面意义上看,中心塔柱当是出于结构上的考虑。但如果从塔心柱的起源及其象征意义讲,这种在一座高层建筑中设置中心柱的做法,很可能更多的是与塔的宇宙象征意义有关。因为,以佛塔之原型——窣堵坡象征菩提树,菩提树既是佛陀的象征,也是宇宙之树亦即宇宙之柱的象征,从这一层意义上讲,佛塔同时也应当是宇宙树与宇宙柱的象征。

由此推知,汉魏佛塔中的中心柱,可能是具有着某种表征佛塔之本质的,具有宗教象征意义的结构物。中心柱具有象征宇宙之柱或世界之树的意义,而据古印度神话的说法,没入大地的中心柱,甚至具有可以汲取宇宙之神力的作用。唐武则天时于洛阳宫殿中,先后所建的两座明堂,也都用了中心柱的结构。史载这两座高约九十米的木构建筑,“中有巨木十围,上下通贯,栢栌撑椳,籍以为本”。《唐会要》卷11武则天是一个佞佛无算的人,在紧邻上述明堂之后,又曾建造一座高层佛堂,即可为之一证。由此推知,武氏明堂中的中心柱,很可能也是受了西来佛塔的影响,是为着某种象征意义而设的。见下页图47

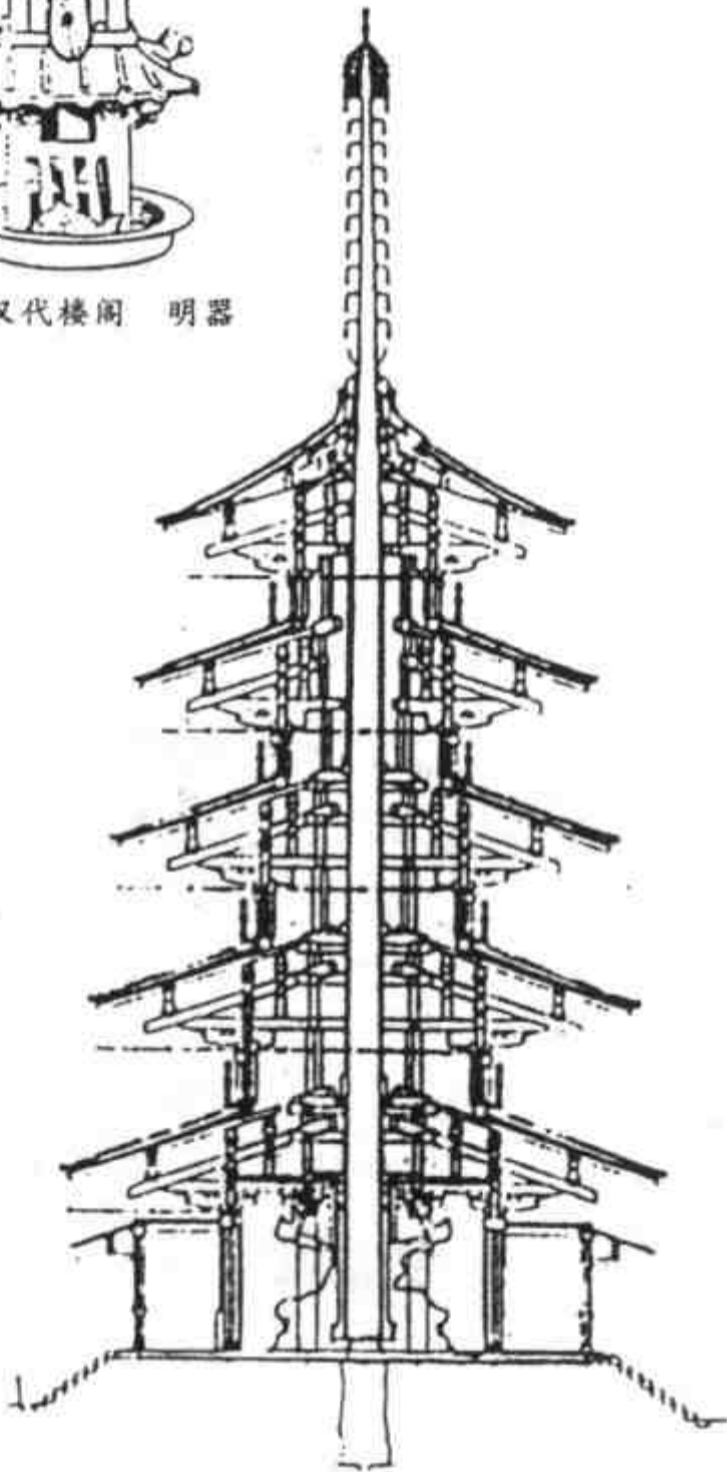
中国也存在树崇拜



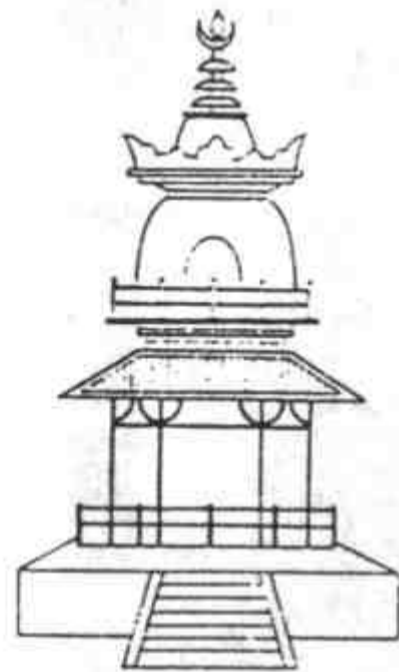
中国汉代楼阁 明器



古代印度树崇拜



有中心柱的日本佛塔
其上部空间不具实用性



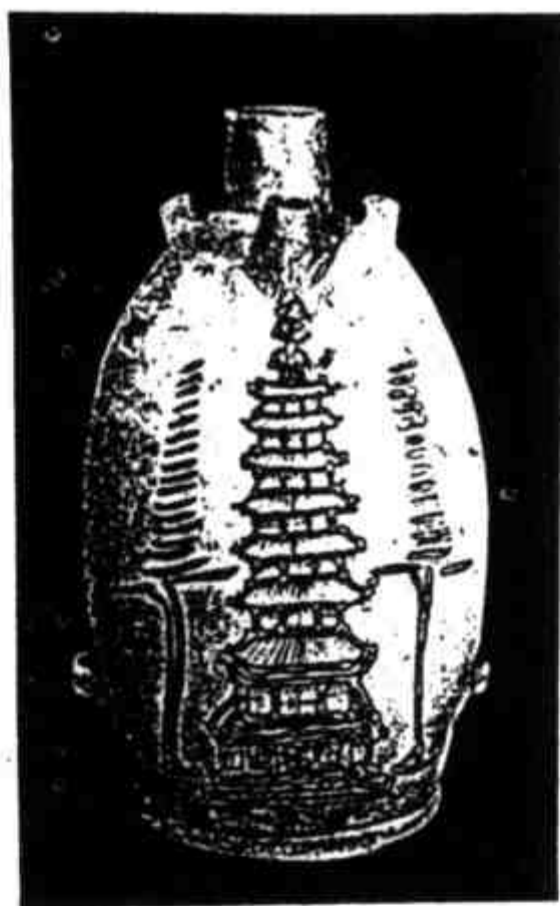
印度窣堵坡与中国楼阁的结合

图 47 树 中国楼阁 有中心柱的佛塔

北魏时期佛塔建筑的建造,曾一度达到了一个高潮。洛阳城内,自东汉初年始建白马寺,至晋怀帝永嘉年间,近三百年,城内仅建寺42所。但经过北魏仅仅数十年的悉心经营,城内佛寺猛增至1367所。参见北魏·杨炫之《洛阳伽蓝记》其中有中心高塔的寺庙,绝非仅止于永宁寺塔一座。据《洛阳伽蓝记》云,洛阳瑶光寺,“有五层浮图一所,去地五十丈”;景明寺“至正光年中,太后始造七层浮图一所,去地百仞”。由《魏书·释老志》在谈及永宁寺塔时所云:“景明寺浮图亦其亚也”,可知,景明寺塔的高度,恐仅次于永宁寺塔。景明寺西之大统寺,分西寺、东寺,东西两寺“各有五层浮图一所,高五十丈”。见《洛阳伽蓝记》这些虽可能是有所夸张的数字,但其高度超出寻常的高度以上,是可以想见的。此外,“至于官私寺塔,其数甚众”。见《魏书·释老志》可见北魏洛阳是一个寺塔林立的城市。

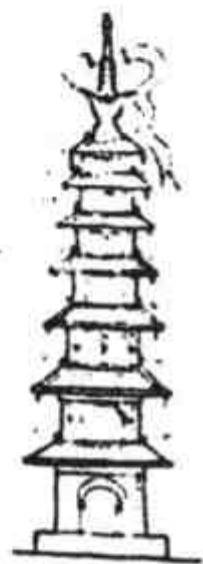
南朝建康城内的佛寺伽蓝也相当兴盛。唐朝诗人杜牧描写建康佛寺之盛而云:“南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中。”实际上,梁武帝时就有佛寺五百多座。时人曾上疏曰:“都下佛寺五百多所,穷极宏丽。天下户口几亡其半。”见《南史·郭祖深传》南朝梁武帝甚至曾经几次舍身出家,仅由此即足见南朝佛教之盛。

中国历史上的造塔运动,并未因永宁寺塔的烧毁而中止。隋唐长安城中高塔林立,除了木塔外,还有砖塔。宋、辽时代则渐流行砖心木檐塔,把砖结构的稳定与木结构的巧便,合而为一。现存中国佛教寺塔,多为辽宋以后所建,故从基本结构形式上讲,现存佛塔大多是砖心木檐式的结构。图48

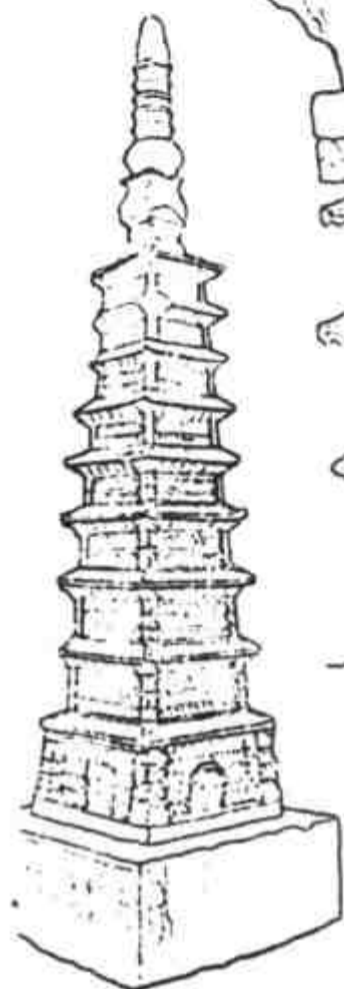


双树拱卫的楼阁式塔

图48 早期中国佛塔



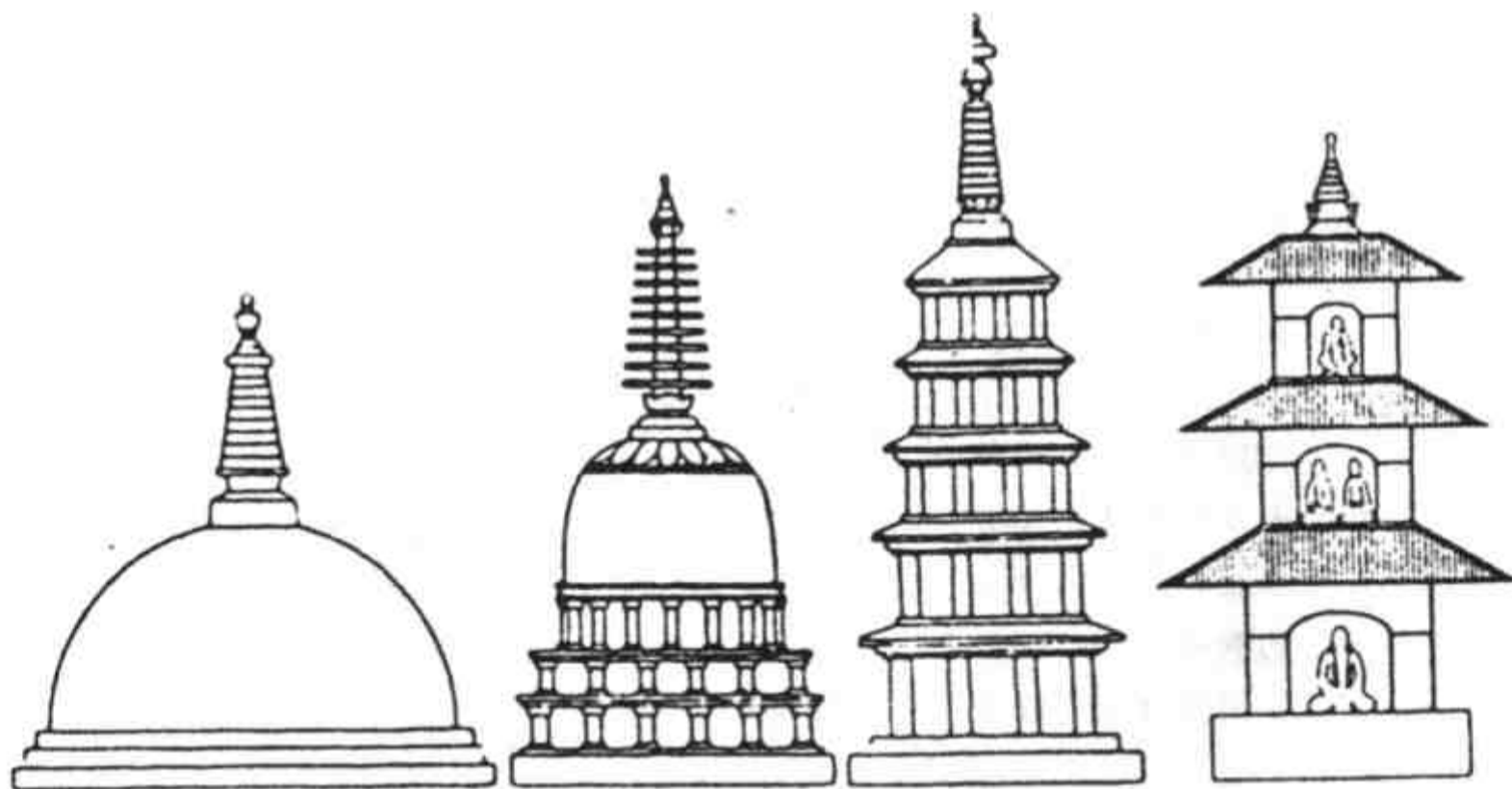
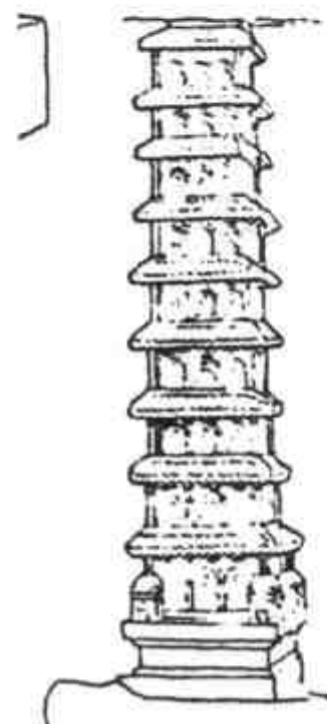
云冈7窟浮屠



云冈2窟塔心柱



云冈6窟塔心柱 上层塔柱



由窣堵坡到中国佛塔的造型演变

图48 早期中国佛塔

现存最早的高层木结构塔,是建于辽代的应县佛宫寺塔。这可以说是高层木塔尚存的孤例。应县木塔在结构上,虽然已经是双套筒式加结构暗层的做法,但屹立于雁北平川之上的高耸如柱的塔身整体造型,以及塔上高悬的“天柱地轴”的匾额,与将佛塔喻为世界之柱或世界之树的原始象征意义仍相吻合。这座辽代佛教寺院仍然为一座以塔为中心的建筑组群。只是塔后曾有一座九间的佛堂,这是宋辽时代建筑中所习用的布局手法,但以塔为中心的平面形式仍保存了汉魏塔寺的基本格局。

正如前面所谈及的,在汉魏时代,佛塔与佛陀在宗教象征意义上几乎是相同的。这由初时将塔称为“浮屠”或“浮图”,而将佛寺称为“浮屠祠”可以看出。同时,这一时期的僧徒们还相信,绕塔旋转,如同后世环绕佛像旋转一样,是一种对佛礼敬的方式,并会获得某种宗教的回报。因而“绕塔礼拜”成为一种重要的佛教礼仪,造塔修塔或为建塔捐赠,也有无上的功德。所谓“施佛塔庙,得千倍报;布施沙门,得百倍报”(《上品大戒经较量功德品》)。因而,施佛建塔是对佛陀礼拜崇敬的一种形式。

汉魏时代,尤其是魏晋南北朝时期,战乱频仍,乘时而入的佛教得以在中原大地广为弘布。初时的佛教,似还不十分着意于其宗教义理的深究,像对待一切旧有的神明一样,人们着意于佛陀象征物的礼拜与施报,寄希望于为佛陀施舍,以图德报。于是,一时间舍宅建寺之风极盛,兴造寺塔之风也盛极一时。见《魏书·释老志》

综上所述,由于种种的文化合力,使窣堵坡渐渐成为佛的象征,从而成为佛教徒们顶礼膜拜的对象。佛塔或浮图,在很大程度上也就代表了佛陀,塔与佛几乎成为同义语。由此,在佛教之初,崇拜佛陀,并转而崇拜佛塔,以图德报,是这一时期的一个特征。人们将佛陀当作救世的神明,崇佛、佞佛,转而变成崇塔、造塔。因而,在一定意义上讲,汉魏时期的崇塔造塔之风,是对佛陀本尊的崇敬礼拜之风的一种转介形式。在当时人们的心目中,佛塔、佛陀,其实一也。而两者又都与人们崇信已久的宇宙树与宇宙柱的神话观念或象征世界原初的土丘,及象征创世母体的葫芦,可能有着某种隐秘的关联,因而,使之更具有了宗教神秘的意味。

正因为有着这样深厚的文化底蕴,佛塔的兴造与崇拜,才变成一种延衍不绝的历史潮流,而代有更新。每一时代或每一民族的佛塔,在造型上,都会有新的创意,而又不离其原本的意蕴。仅中国历史上,大规模建塔之风,就曾屡屡兴起。如隋唐长安城内,也曾是一派高塔林立的气象。这种风气延衍上千年之久,至五代时仍有遗韵。五代时吴越王钱俶,平生造塔无算,著名的雷峰寺塔、云岩

寺塔、保俶塔、闸口白塔,以及灵隐寺前的双石塔等,都是吴越王钱氏所造。钱俶甚至还以阿育王自比,模仿阿育王建八万四千塔的做法,制作了同样数量的小铜塔,分送到各地以藏之。五代吴越时建造的宁波阿育王寺,正是钱氏仿效阿育王佞佛、建塔、造寺的诸多功德中的一例。

据佛传故事,古代尼泊尔净饭王的王子乔达摩·悉达多,在见到菩提树时,曾经绕树转了一圈,然后开始参悟。最后这位释迦族的圣人,终于在菩提树下悟道成功。释迦牟尼的弟子们,在求道学法时,也是围绕佛陀旋转三圈之后,再行跪拜礼。佛教典籍中则充满了所谓“右绕三匝”,或“右绕七匝”等等的崇佛礼仪。故环绕一个位于中心的神圣物体,而行崇拜的礼仪,也是导致中心高耸塔式构图的建筑空间与平面布局的主要原因之一。

第二节 毗诃罗与北朝石窟^{苦修}

事实上,在原始佛教中,所谓“佛”的真正意义是“觉者”,佛即达到了大彻大悟之境界的觉悟之人。在原始佛教的概念中,欲达大彻大悟的境地,唯有一条通途,这就是“苦修”与“参悟”。佛教修炼包含两个方面的基本内容:一是听讲佛法;二是个人的独自体悟。由此衍生出佛教建筑的两种基本空间单元:第一,是讲堂或法堂,初为佛及菩萨传讲佛法之处,后世为高僧演讲传经之所;第二,即是僧徒修炼体悟之处,其典型形式即是所谓“毗诃罗”。

这专供僧徒修炼体悟的空间,一般是一个独立的小室,不仅为僧徒们参习佛法、领悟禅真提供了一个与世隔绝的小环境,也为每一位僧徒提供了一个栖息起居之所。初期佛教多以僧团的组织形式出现,结群栖止的原始佛教僧团的住所,多是由许多这样的小空间及讲堂等所组成的空间组群,这样就构成了佛寺的早期雏形。而由原始佛教徒为躲避尘世喧嚣而修造的,用以聚集修炼的山野窟居,则成为后世僧徒仿效的典范。隐遁山林、开石凿窟,在晦暗的岩窟洞穴中磨炼修持,成为佛教僧徒们的一种追求。因而,石窟建设也在一段时间内,成为佛教建筑的重要形式之一。

1. 佛法初弘时期的僧团修习之所

佛法初弘的境遇与基督教最初的遭遇有着天壤之别。佛教一开始就得到了统治者的青睐与支持。佛陀释迦牟尼在悟道之初,亲自传授佛法,四处布道。这时的佛教僧团,在其居留与弘法的空间形式方面并没有一定的规制。佛陀最初在鹿野苑说法布道,是在露天弘法,称为法轮初转。之后,又在灵鹫山修行说法。随着佛陀影响日益扩大,频婆罗国王在王舍城的迦兰陀林中,为佛陀建造了第一座精舍,并将竹园赐予精舍。这就是佛教史上的第一座建筑群,称为“竹

林精舍”。据佛经载,精舍共建有大院十六座,楼阁五百,讲堂七十二所,供佛陀及其弟子千人在此修行弘道。

此后,瑯萨罗国都舍卫城中,又将国王波斯匿的儿子祇陀王子的祇园赐予佛陀,称为“祇园精舍”。祇园精舍又称“给孤独长者园”。而跋蹉国的瞿师罗长者,又为佛陀建造了“瞿师罗园精舍”。佛陀还曾在“那摩提叶精舍”暂住。而所谓精舍就是佛法初弘时期,佛陀及其弟子们生活起居与修行说法的场所。最初的佛教僧团曾经沿用古印度其它宗教的一些制度,如在精舍中实行雨安居,即在每年六月雨季开始的三个月内,比丘们聚集一处,每日诵经遵礼,听师说法。渐渐地这种雨季暂住的精舍,也就变成了常住场所,这恐怕就是佛教伽蓝的开始。

佛法初弘时期的比丘们,一般住在独立的居室中进行修行,佛教律藏中提到的“毗诃罗”梵文Vihara的音译,就是这种供单僧修行起居的小型建筑。据佛经中的记载,王舍城一位商人在一天之内就为比丘们建造了六十处毗诃罗,可见其规模不大。仅从直觉上去推测,这种“毗诃罗”式的单僧住所,与基督教早期的分散在西亚山岩中的洞穴式的“cell”,在空间观念与形式上,似略有相类之处。初时的佛经翻译家,多将毗诃罗译为“寺”,但更为确切的意思,则是译为比丘的住处。《求法高僧传》上即纠正旧有的译法说:“毗诃罗,是住处义。此云寺者,不是正翻。”转引自《佛光大辞典》毗诃罗条而所谓“住处”,也不是一种十分确切的译法,因为这一空间除了供居住之外,还包含了为每一个僧侣提供一个独自静修的特定的空间场所的意思。

据萧默的研究:“印度的毗诃罗式石窟甚多,如著名的阿旃陀石窟,全部26个洞窟中,就有22个是毗诃罗窟,开凿于公元前二世纪到公元七世纪。这种毗诃罗窟的布局大体上都是围绕一个较大的方形窟室,除正面入口外,在左右壁和后壁,开凿一些小的支洞。”萧默《敦煌建筑研究》42页据萧默的意见,“毗诃罗窟反映了小乘佛教的一种修行方式,即坐禅。僧徒们在这些寂静的洞窟中端坐冥思,以求个人的解脱。这些小洞是他们禅定的处所,也是居住的地方”。出处同上虽然,萧默将毗诃罗定义为小乘佛教的禅定之所,不能说十分确切,但肯定这不仅是一个居住的空间,也是一个修炼的空间,就此而言,却是比较恰当的。见下页图49

佛教初期的这种小型的毗诃罗式建筑,渐渐变成成组的布置,以适应群僧聚居的需要。一些比丘为了逃避尘世的喧嚣,还在荒僻的山野中,建造毗诃罗。这些毗诃罗形式不一,包括一些木构楼屋,也有一些石凿洞穴。从现有的资料看,在北印度地区木构楼屋比较普遍,而在中印度的山野地区石窟寺则比较常见。

这些为佛教僧徒们提供的木构楼屋,由最初的原始简陋,渐渐开始变得华丽奢宏,如王舍城的毗诃罗组群,多在建筑物的外部涂抹胶泥,表面刷白,饰以

众彩，并设有门、窗、阳台及围墙。为了更好地与外界隔绝，建筑群外还往往设以壕沟，沟外用竹篱环绕，或用砖墙、石柱或木栏围之。建筑群的内部还设“内院”或所谓“高楼净室”，以便有更好的静修环境。

随着阿育王的弘扬佛法，佛教开始在全印度蔓延，一些深山僻壤中，也凿挖洞穴，以建造石窟式的毗诃罗。一方面是由于比丘们想在远离尘世，孤独安逸的环境中宁静地修炼；另一方面也由于印度气候炎热，凿石为寺，可以傍以山林，伴以清流，创造一个修行的好场所。一般的石窟寺不是

能够在短时间内一蹴而就的，往往是先凿挖一些僧房居所，再在僧房前逐渐增加塔楼、坛台等。这种石窟寺开始时并没有一个完整的规划，起初不过是一二排僧房，供僧徒与大德们聚集修习之所。不久便有了正方形主殿，这里是弘法讲经之处。主殿的前面多是有柱子的门堂，其后部及两侧则凿出许多方形的洞



敦煌壁画中的毗诃罗式窟棚



带有毗诃罗意味的单层塔 自《敦煌建筑研究》

图 49 供单僧修炼的毗诃罗

室,作为比丘们的毗诃罗。随着时间的推延,僧徒们还逐渐地向山岩的深处,开凿所需要的空间。

阿育王灌顶受戒后的第十二年,曾经开凿龙树山上的三处石窟。每座石窟由方、圆二室组成,在方室一端的侧面开有一个出入口,方室与圆室相衔接处凿为凹弧状。两室间有时设弧形天井,壁间穿透,凿为小廊,形成通道。一般情况下,圆室为长者大德的居室,方室为弟子僧徒的住所。阿育王时代的石窟,对其后印度著名的阿旃陀石窟、埃洛拉石窟以及中国的敦煌、云岗、龙门等石窟之建造形制,有着深远的影响。

位于中印度孟买东北德干高原一端的文迪亚山麓的阿旃陀石窟,是印度石窟寺的代表,约开凿于公元前一二世纪到公元六七世纪之间,前后约历时八百余年。但其主要部分是公元六七世纪开凿的。二十几个殿堂式的石窟,分布在高达250米的花岗岩峭壁上,窟室内有大量佛像及装饰艺术雕刻,还有许多不同时代的精美壁画。大约在其中期雕凿的毗诃罗式的洞窟内,多设有佛龕,龕内设本尊与胁持等群像。这样的洞窟多是为僧徒们修行谒拜所用的,其作用与精舍无异。在艺术风格上看来,阿旃陀石窟的早期洞窟还比较朴实简单,越往后期雕琢铺陈得越为细密。往往在精舍的四壁,将佛陀修菩萨行之类的故事,无论巨细都雕刻在上面。

中印度阿姆基拉的巴加河岸边,在高约一百五十米的沙石断岩上,雕凿有巴加石窟。这些石窟大部分为毗诃罗窟,而以现存的第二窟为最完整。窟内凿有三面洞舍,有二十个相互联属的洞室。窟的最深处凿有塔和本尊像。这种石窟事实上已具有寺院的规制。一般是在四周设僧房,洞窟的深处为佛龕,佛龕前由僧舍环绕的较大的空间,则是僧徒们聚而修习、讲经说法的地方。

印度孟买省的杜拉乃岩山的那西克石窟中,尚存有十七个洞窟,其中以第六、七窟最为古老。这些洞窟中的第八号纳·哈帕那窟、第四号干陀米普特拉窟及第十五号斯里亚吉那窟,均为僧院式的毗诃罗窟。每个窟内,都有数个僧房,僧侣们在这些洞室中参禅打坐,过着几乎与世隔绝的修行生活。这种集聚修行的修炼方式及其毗诃罗式洞窟的建筑形制,对于后来的其他国家与地区,尤其是中国中原汉地石窟寺的开凿,有着深远的影响。

位于阿富汗中部巴米羊城北兴都库什山区的巴米羊大佛及石窟群,是受印度影响较深的早期佛教石窟建筑。唐代时的玄奘曾到过这里,并对之作过详细记叙。巴米羊石窟中已经开始凿刻巨大的石窟造像,其中有两座大佛,西大佛高55米,东大佛高37米。而分布在巴米羊的约三公里长的断崖上的石窟,已多为佛殿式的布局,窟内不设中心塔,平面多为方形、长方形、八角形或圆形。

一般长宽为5~6米,有的石窟还将佛堂、经堂与僧房集为一体,俨然一个小型的寺院布局。

除了“毗诃罗”式的石窟寺外,印度佛教建筑中还有一种所谓“支提窟”的形式。按照佛经上的解释,所谓“支提”是指其中没有藏纳佛舍利的佛塔。因之,一般的支提窟中都有一座支提塔。与之相对应的藏有佛舍利的塔,则如前述,被称之为窣堵坡。一些支提窟是以砖木营造的,大多数则凿为石窟状。窟内所置塔的形制与窣堵坡相同,初为覆钵式,后逐渐演变为方形的造型。显然,这种支提塔并不具有墓葬的意味。阿旃陀石窟中尚存有四个支提窟。其空间形式一般为一个独立的窟室,室内置塔。时代较晚的支提窟,则在窟室内用柱区分出中室与侧室,入口处还往往凿出前室或前廊的空间。图50

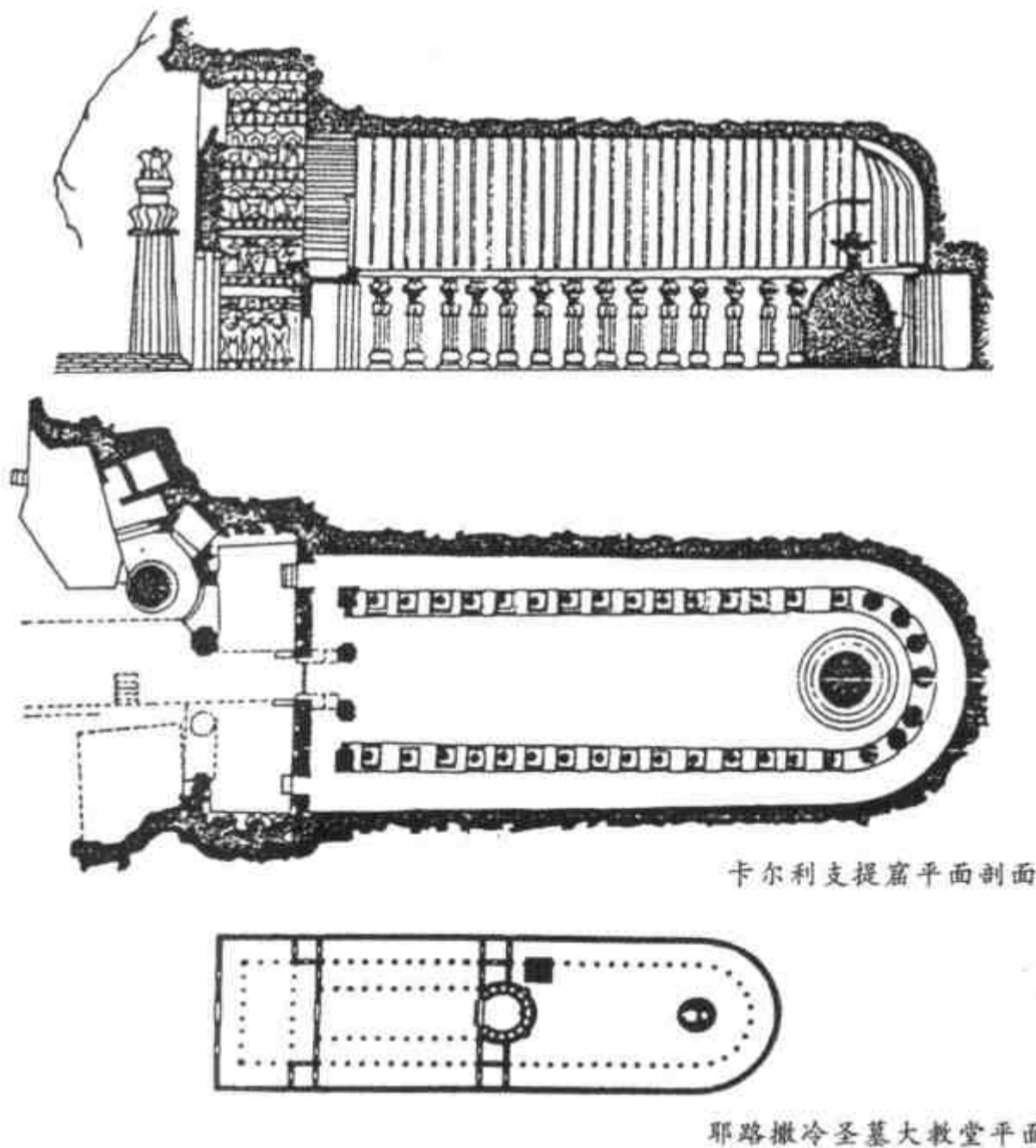


图50 印度佛教支提窟与早期基督教堂空间比较

著名的卡尔利支提窟,位于孟买东南,约凿于公元前一世纪前后。整个窟为一长方形的佛堂,深37.9米,宽13.9米,室内净高13.7米,中央部分隆起呈拱券状,两侧低平,并用石柱与中堂分开,形成两个侧堂。莲花形柱头之上刻有骑象与骑马的驭手。中堂后部的正中立一个窠堵坡式的佛塔,在台座与覆钵之上,用柱支撑一个木制的伞盖,窟门与中堂之间设前廊,前廊内的三面墙上均布满浮雕。与一般印度石窟一样,在石窟的门廊之前还立有一根独立的石柱。

如果作一点比较性的观察,我们会发现,卡尔利支提窟的平面格局与欧洲基督教堂的平面格局颇有一些相近之处:空间呈纵长形布置,入口处以石柱与雕饰作出某种强调,并用前廊作为空间上的铺垫。室内则用两排柱,形成与基督教堂中的中殿nave与侧廊aisles相类似的空间布局。两旁的柱列使人的视线向前引导,而在空间的尽端,在相当于基督教圣坛的位置上,布置有象征佛陀的佛塔,使空间有一个终点性的结束。

这种空间布局上的相似性,虽然仅仅是一种偶然的契合,却也说明,人们在建筑的空间追求上,有某种可能是共通的东西在起作用。可惜的是,这种布局的石窟与寺庙在佛教建筑史上并不多见。多数的洞窟都如居室般,呈方形或长方形的布置,并以僧舍与佛堂相组合,除了聚而礼拜修炼的功能而外,并不十分追求空间的至圣与神秘,也不作路径与终点的强调。包含有较多毗河罗式洞窟的石窟寺形式,就是这种略带随机性组合的“聚集式”的空间。事实上,这一空间特征深刻地影响了后世佛教寺院的空间组群格局。

2. 中国北朝的石窟寺

如我们所知道的,佛教四谛之一,为苦谛。苦谛为佛教修行之第一义。佛教认为世间一切皆为苦,人从出生到死亡,充满了种种的痛苦与烦恼。而摆脱痛苦的方法之一,就是主动地去承受痛苦,以苦修的方式来求得解脱。佛教还主张空论,即所谓四大皆空。《大智度论》中又有所谓十八空,即内空、外空、内外空、空空、大空、第一义空、有为空、无为空、毕竟空、无始空、散空、性空、自相空、诸法空、不可得空、有法空、无法空、无法有法空等等。

佛教初期,以空苦为要的修炼方式以及以个人静修为特点的参悟形式,奠定了佛教僧徒躲避尘缘,远离尘嚣的苦修式的宗教生活方式。由早期印度佛教僧团创造的毗河罗式的小型散点式的棚舍或洞穴,以及深藏山野的石窟佛寺,成为可以满足这种宗教教义的理想修炼场所。围绕几个以佛本尊造像或佛塔为中心的大的洞窟,设置若干个小型的供僧徒参悟打坐的洞窟或庐舍,即形成了石窟建筑群的基本特点。而这种石窟寺建筑恰与后世将佛寺布置在远离尘世的荒山僻野之中,在观念上相一致,都是为了创造一个与世隔绝的宗教修炼环境。

自魏晋至南北朝,社会处于一种动荡不安的局面,尤以北方为甚。北方一度为五胡十六国的局面,连年战乱不已。佛教的“空苦论”,以及宣扬以“无”为本的魏晋玄学,与这种战乱频仍的苦难现实,正相吻合,使这一历史时期的中国成为佛教滋衍的温床。为了摆脱这种动荡不安、福祸无定的现实生活,从现实的苦难、恐惧、惊疑、颓废、空虚、悲观、绝望的情绪中得以解脱,则遁世苦修,皈依主张“人生无常,一切皆定”的佛法,便是一条比较容易被人们接受的捷径。

南北朝时,佛教得到了统治阶层的扶持与青睐。起初,相对比较稳定的南方,在佛教的传播上较之北方地区为胜,先后形成庐山与建康两个佛教中心。自北魏统一北方,形成南北朝的格局之后,北朝佛教也日益兴盛。除了大肆建造塔寺而外,又大规模地开凿石窟,形成佛法东渐以来,中国佛教发展与弘扬的第一次高潮。据文献记载,南朝的宋文帝亲自研究佛经,让僧人慧琳参与朝政;梁武帝曾四次舍身于佛寺;北魏文成帝,支持太子开凿石窟,并拜高僧昙曜为师;孝文帝,凿石窟、建塔寺、造佛像成为一时的盛事;北魏宣武帝大开佛经译场,并开凿龙门石窟。一时间朝野上下无人不谈释氏,大江南北无处不建僧舍。

由于统治者的鼓吹与弘扬,在一个时期内,兴造佛寺与出家修行,成为一股难以遏制的社会潮流。唐诗中所谓“南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中”,其实只是后人的一种推测。事实上,在南北朝的最鼎盛时期,仅南朝地区就有寺院8214座,僧尼十八万多人;北朝地区则有寺院三万余座,僧尼数量达到200万人。寺院与出家僧尼的数量,都达到了空前的程度。除此之外,大规模地开凿石窟,成为这一时期北朝佛教建筑的一大特征。

从史实的角度上来说,中国佛教石窟的开凿,始于动荡的五胡十六国时期,在北朝时期达到了一个高潮。北朝之后,续有开凿,直到唐代时又再一次兴起石窟开凿的高潮。唐末,宋元仍有余韵,前后绵延上千年之久。南北朝时期的北朝在石窟的开凿方面,远较南朝为盛,究其原因恐怕是由于北朝在地理位置上,有与西域与天竺交往的有利优势。这一时期有较多的西域与天竺僧人来到中土的北部。如后赵时期的西域沙门佛图澄、后秦时代的天竺高僧鸠摩罗什等。仅北魏宣武帝就从西域请来千余僧人,专门从事翻译佛经的工作。

从历史遗存的情况来看,现在所知的较为著名的中国石窟寺的始凿年代,大约都在由公元四世纪到公元六世纪的魏晋南北朝时期,而且多集中于北方地区。这其中有:始凿于公元366年前秦建元二年的莫高窟,即敦煌石窟;始凿于北魏文成帝和平元年公元460的洛阳云冈石窟;始凿于北魏迁都洛阳前后五世纪末时的洛阳龙门石窟;始凿于后秦384~417时的甘肃麦积山石窟;始凿于北魏时代的辽宁义县万佛堂石窟;始凿于北魏末年的河南巩县石窟;始凿于西秦建

弘元年420的甘肃炳灵寺石窟；始凿于北齐文宣帝550-559时期的河北南北响堂山石窟。另外，新疆库车的库木吐拉千佛洞石窟与新疆吐鲁番的伯孜支里克千佛洞石窟，虽然也是始于北魏时代，但其主要洞窟的开凿时间，则在九世纪以后。图51

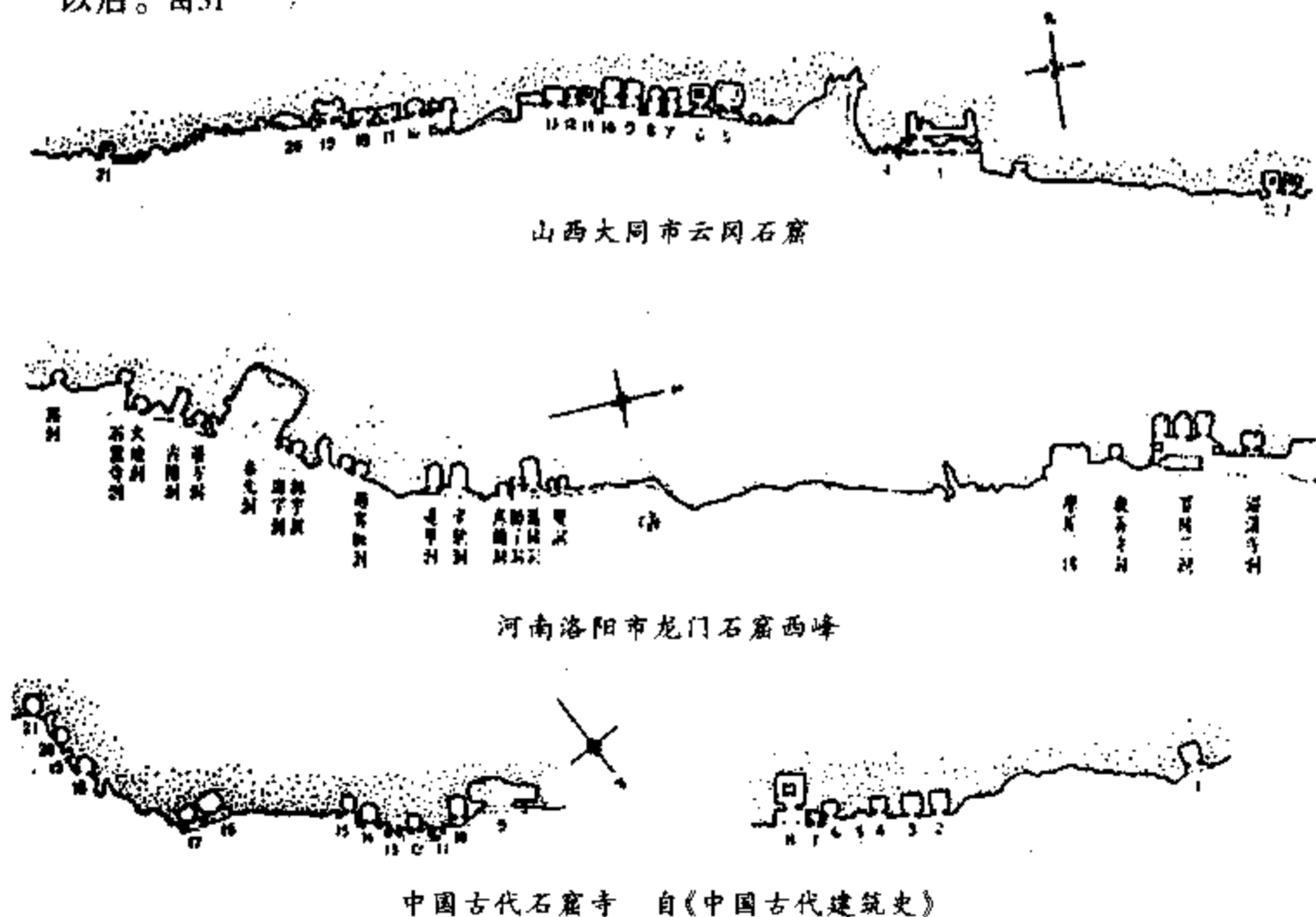
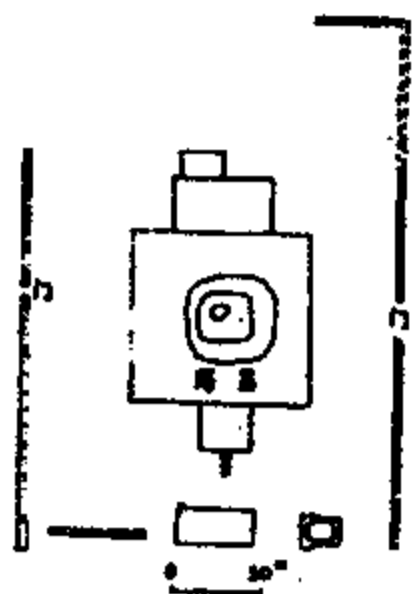


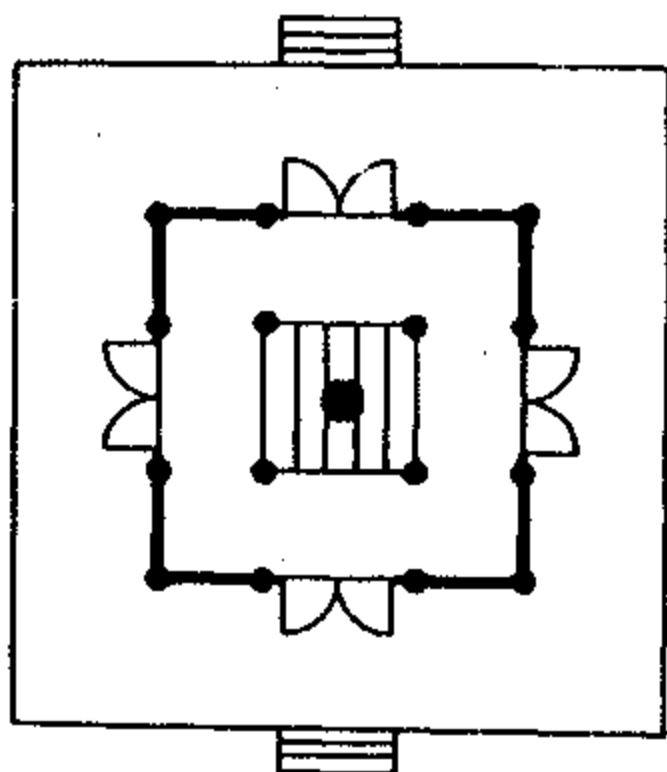
图51 中国古代石窟寺平面

从石窟的形制上来看，北朝时期的石窟，多有一种中心柱式的洞窟形式。平面是方形或长方形，洞窟的中央为一方形的石柱。有时，中心柱还被凿成佛塔的形式，如云冈石窟的东区第1、2窟与西区第51窟内的中心柱，都是方形平面仿木结构的佛塔形中心柱，或称为塔心柱。这些佛塔型中心柱，保留了北魏时代木结构佛塔建筑造型与结构的宝贵资料。与云冈石窟不同的是，敦煌石窟中的带中心柱的石窟，其中心部分并不凿成佛塔的造型，而是在中心柱的四面凿出佛龛，龛内塑佛像。这种石窟一般凿为长方形，并分前后室，洞窟的前室，则多凿成“人字坡”顶的形式。见下页图52

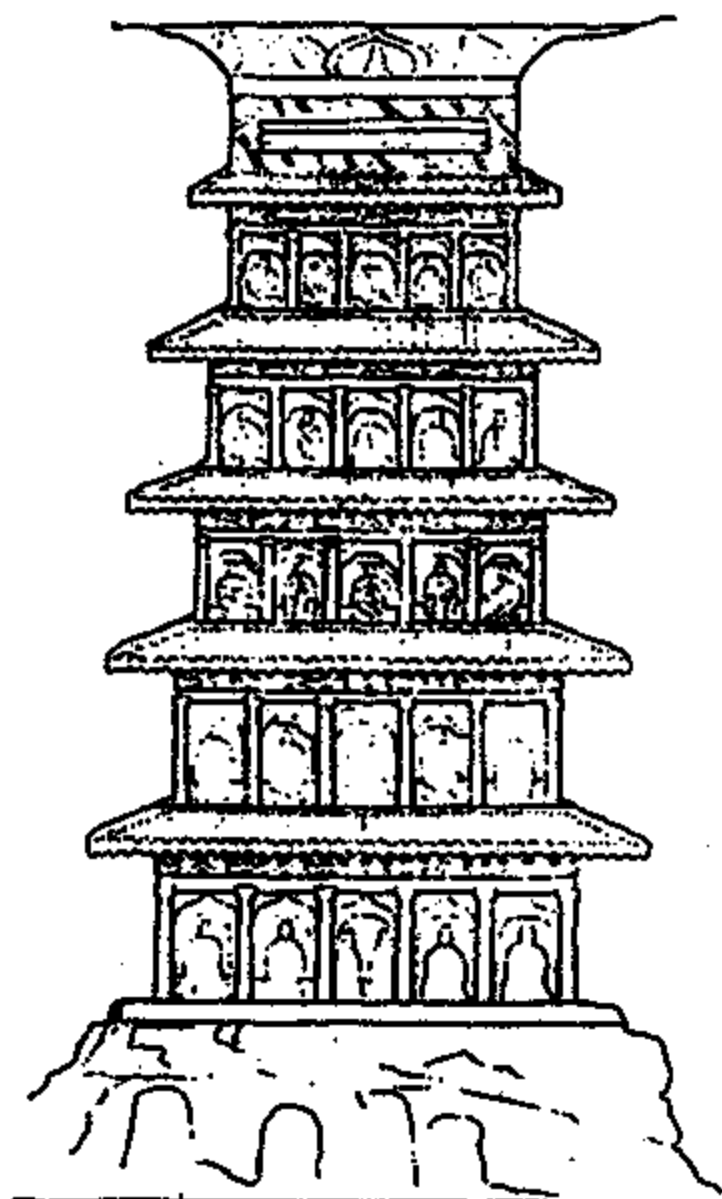
中心柱式的洞窟在其他石窟寺中也有发现，只是形制上不尽相同，如万佛堂石窟西区1号窟，是用外加的前廊与三个并列的窟门，引入一个方形的石窟：“窟的里边是正方形，天井是平顶，窟的中心有方柱通到上面，方柱前面每面有



以塔为中心的北魏洛阳永宁寺
自《敦煌建筑研究》



有中心柱的方形佛塔平面
自“The Architecture of India”



云冈 21 窟塔心柱
云冈石窟塔形中心柱 自《中国古代建筑史》

图 52 塔为中心 中心柱塔 中心塔柱

石台突出，……和石台连接的就是方柱最下层的佛龕；……窟的中心方柱，每面都是凿成二层佛龕；下面的较大，上面的较小，完全是北魏当时凿龕的样子。”《佛教文化》第378页巩县石窟的五个大窟中，第1窟至第4窟，均为中心柱的形制。如第1窟洞窟平面为正方形，四壁各长6.5米左右，高约6米，中心柱的四面凿有佛龕，龕内为一佛、二菩萨、二弟子，佛座的左右雕刻为狮子。石窟南向，窟内的东、西、北三壁各凿四个佛龕，龕侧则刻有伎乐天等装饰性图样。第四龕的中心柱四面雕有两层佛龕。

这种中心柱式的石窟布局，从直觉的象征意义上讲，是将中心柱比作佛塔

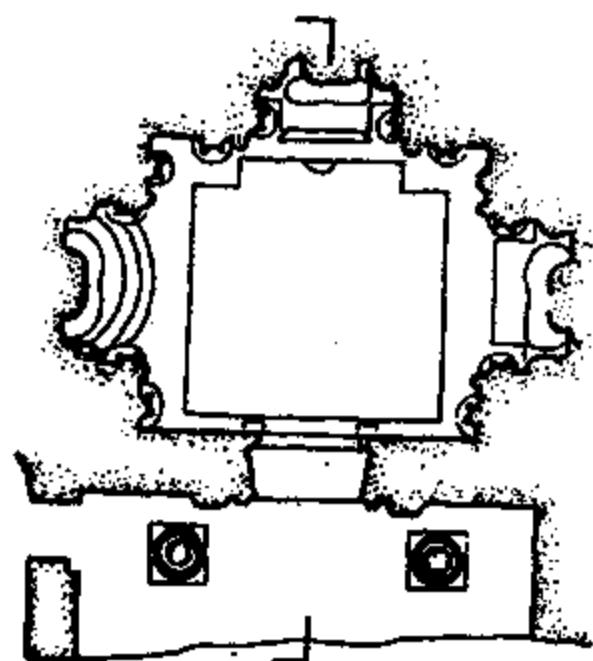
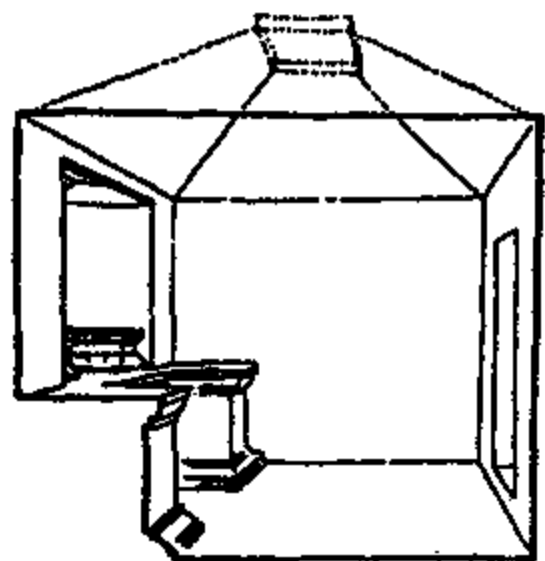
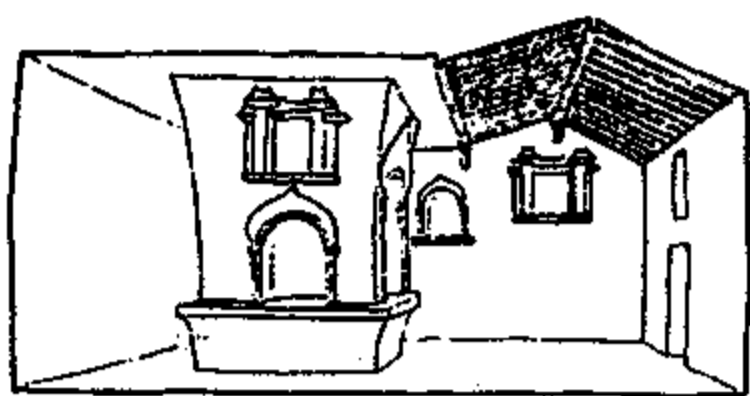
的,而佛塔又是佛的象征。如前所述,绕塔旋转与绕佛旋转的礼仪,在宗教意义上是一样的。如此,则在中心方柱四周设佛龛,即是将中心佛塔的象征内涵,作以表象化的处理。在现存日本飞鸟时代的佛塔中,在塔内首层的中心柱四侧,往往也设四尊佛像,如法隆寺塔的首层中心柱四周就是这种室内空间的处理手法,在象征意义上,当与在石窟的中心柱四周设四个佛龛的处理手法是相类似的。

另外,从佛塔自身的象征性内涵上讲,佛塔窠堵坡同时又是宇宙之树与世界之柱的象征。在石窟内部空间的中央设中心塔柱,或设置雕有佛龛的中心方柱,在象征意义上都是将一座洞窟比喻作一个宇宙,而中心塔柱或佛偶像柱,则象征着柱立于天地之间的宇宙之柱。同时,在洞窟内设佛塔,又与印度石窟寺在洞窟中设窠堵坡形塔的所谓“支提窟”相近。因此,这种窟形在一定程度上,也是印度支提窟的一种变体形式。

除了中心柱式的石窟形式之外,北朝石窟中,还流行一种以佛本尊造像为窟内之中心部分或主体部分的山窟形制。云冈石窟中开凿最早的是昙曜五窟,即第16窟至第20窟。这五座洞窟都是以巨大的石刻佛像为主体的石窟。云冈石窟中部的9窟第513窟窟内多呈长方形,并设有后室,中央雕造大型佛像,如第5窟中央的本尊主佛,高达17米之多。

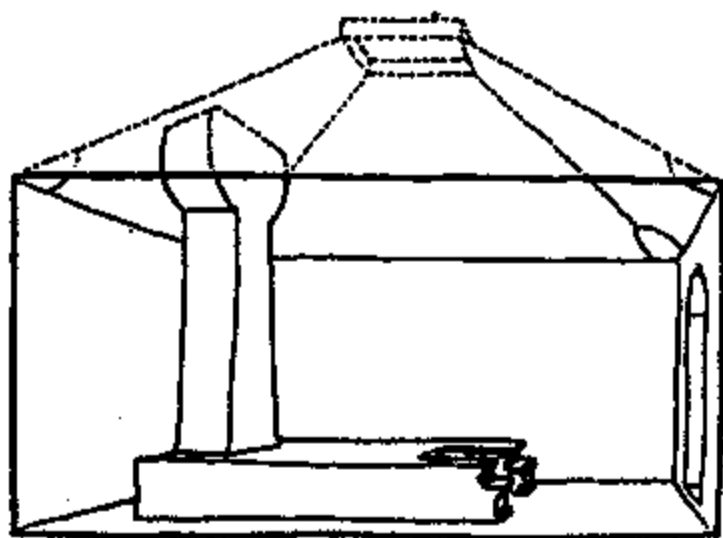
事实上,由以塔心柱为中心,到以带有佛龛的中心方柱为中心,再到以大尺度的佛造像为中心的平面布局,在宗教象征意义上是一脉相承的,而其四周环绕、中央高耸的空间形式,除了在一定程度上象征了环绕须弥山而立的佛教宇宙模式而外,大约主要是为了方便僧徒们环绕佛陀或佛塔而举行的崇拜礼仪而设的。这一洞窟形制的演进方式,可以说是佛教史上,从起初的不设偶像,先是崇拜菩提树,渐而崇拜窠堵坡,最后终于在寺院的中心供奉佛偶像的演进过程的一个缩影。

在敦煌石窟的唐代洞窟中,中心柱式的窟室平面,渐渐地被那个在洞窟的后壁凿出一个较深的像是一间房子一样的佛龛所代替,彩塑的佛像就安置在这佛龛内,使窟内的空间略似寺庙中的一座佛殿的室内空间。而在麦积山北周与隋代的石窟中,则直接将洞窟凿成殿堂的形式,外部雕出正脊、鸱尾、瓦垄与檐椽。其内部则分为七开间,窟前凿出前廊,并有八根六角形的前廊石柱,俨然一座木构大殿的造型。这些空间与造型上的变化在一定程度上反映了汉唐间佛寺平面布局方面的渐次变化,其基本的趋势是:佛塔的宗教象征地位及其在寺庙中的空间位置日趋弱化,而设有佛造像的佛殿的位置却变得日益重要,僧徒们则由初时崇拜佛的象征——佛塔,渐而演化到崇拜佛偶像本身。因而作为佛偶像的遮避物的佛殿在寺庙中的地位则日益得到了加强。图53

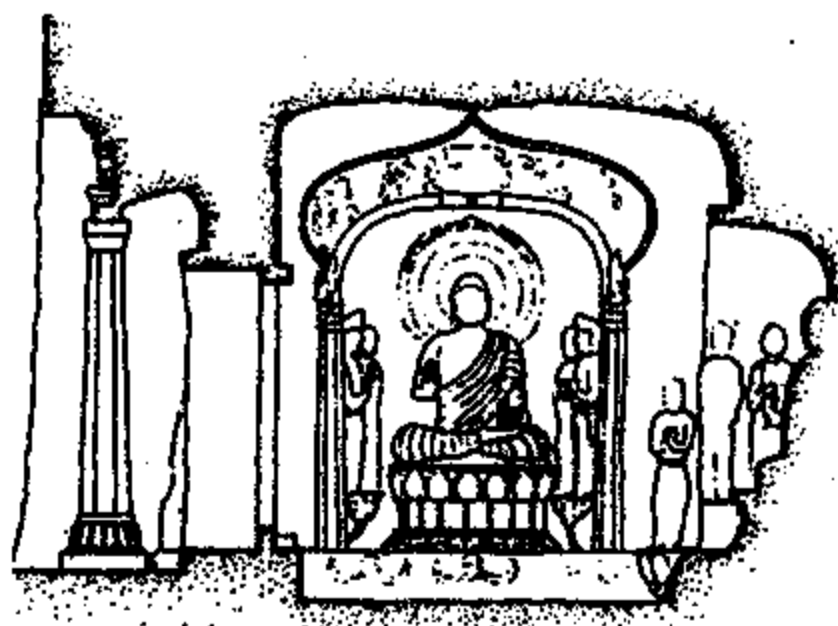


平面

以佛造像为主的天龙山石窟第16窟平面



敦煌石窟的几种形制 自《敦煌建筑研究》



天龙山石窟第16窟剖面 自《中国古代建筑史》

图 53 几种石窟空间形式

另外,在有些洞窟中还往往设置一些侧室与后室等不同的空间,这些辅助性的空间中,有时甚至不设立佛偶像。这样的处理,当是印度石窟寺中的精舍或毗诃罗式的洞窟形制的一种模仿形式。据萧默的研究,严格意义上的毗诃罗式的洞窟实例,在中土地区并不十分多见,只是在新疆和敦煌有一些遗存。而“新疆的毗诃罗窟又不做大洞中开小洞的形式。在拜城克孜尔石窟所见是一个个分散的单独小窟,并多有侧室。人们先进入侧室再进入主室,主室外壁上凿窗”,而“在库车以北铜厂河畔苏巴什地方也有一些毗诃罗窟,其典型者系在岩内凿一狭长甬道,甬道两侧凿一系列多至八九个的小支窟,方仅一米余,只能供一僧打坐”。萧默《敦煌建筑研究》42页显然,这些石窟的雕凿者,十分清楚毗诃罗的空间意义所在,在这里简单地用“住处”来解释毗诃罗空间,就很难令人理解了。

有趣的是,在魏晋时期人们的心目中,对于这些源之于印度的遁迹山林的宗教修炼方式,还不十分了解,有时竟至将之理喻为中国传统观念中的仙道之士的所为。如北魏郦道元的《水经注》中,对于甘肃炳灵寺石窟的描述,就颇带这种意味:“……其下层岩峭壁,举岸无阶。悬崖之中,多石室焉。……岩堂之内,每时见神人往还矣。盖鸿衣羽裳之士炼精饵食之夫耳。俗人不悟其仙者,乃谓之神鬼。”北魏·郦道元《水经注》河水卷2,转引自郑振铎《炳灵寺石窟概述》1953年这反映了毗诃罗式的苦修方式,初时还不为中国人所理解。同时,这恐怕也是中原汉土石窟寺中印度式的毗诃罗式洞窟不很多的原因之一。

也许正因为中国人的文化传统中并不十分倾向于孤独而隐遁的修行方式,也许魏晋时人真的将隐修于偏远的石窟寺中的虔诚的僧人们当成了不食五谷的方外神明,因而,与中国石窟寺中较少供单僧修炼的毗诃罗窟的情况相对应,中国佛教石窟中,多凿有大量小型的,仅容有一尊佛或菩萨像,甚或仅有一座佛塔的摩崖洞龛。如由上文所谈之炳灵寺石窟:“其洞窟的作风和云冈、龙门、敦煌不甚相殊。惟石壁上独多佛龛。……这些佛龛,多作塔形,且塔形均是印度式的”郑振铎《炳灵寺石窟概述》1953年,可以推知,初时的中国人,可能是试图把在西土佛国洞窟中一一修行的古代印度高僧们,以石刻洞龛佛像的形式,象征性地移植到了中国的佛教洞窟中,而自己并不全然实践这种修炼方式。

但是,无论怎样,在历代雕凿的佛教石窟寺中,总有一些潜心修炼的僧人。这些常年在洞窟中修行的僧徒们,以“十年尘土窟,一寸冰雪清”苏轼《佛教文学》P565的苦修生活,实践着西土高僧们固有的修炼方式。隋唐以后,则在石窟寺中增加了大量的供养人洞窟,及供养人雕像或塑像。而这种以自己的雕像或塑像以及画像代替自己本人,厮守于深山古寺中,每日侍奉佛陀、修炼功德的做法,亦可谓是中国人的大发明。我们或可以把这些小型摩崖佛菩萨洞龛或供养人

洞窟，理解成为印度毗河罗式洞窟空间的一种变体形式。同时，从本质上讲，这种将许多小型洞窟“聚集”一处，簇拥着一个或几个居于中心位置的大型洞窟或大型石刻佛造像的做法，与古代印度石窟寺的本来意义相去并不很远。

第三节 净土世界与隋唐伽蓝^{净土}

东方的佛教与西方的基督教，在宗教教义上最为接近的，就是佛教的净土思想与基督教的天国思想。佛国净土思想与基督教天国思想一样，都是试图给信众一个理想的未来彼岸的许诺。

正是在魏晋时期充满战乱的社会土壤中，萌生于西土印度的佛教净土思想，渐渐地在中土大地上滋衍。随着这一思想的形成与流布，佛教僧徒们似乎从无涯苦海中，看到了一种与世俗愿望最相契合的希望的光彩。向往净土世界，希望通过刻苦的修炼、参悟与诵经，最终能够解脱生死轮回之苦而往生净土，成为一般佛教徒一生追求的目标。唐代名僧陈玄奘在圆寂前，亦曾表达了企盼往生西方净土的愿望，反映了这一思想的流布之广与影响之深。

事实上，净土思想在中国的传播，始于魏晋战乱时期，盛于隋唐鼎盛时期。隋唐时期，是中国佛教的大发展时期，由于隋唐两代帝王的大力弘扬，使在魏晋南北朝时期，已经广为流布的佛教，以久蓄而突发之势，得到了迅速的发展。净土思想也就是在这一时期得以滋生与繁衍。从一定意义上讲，隋唐寺庙伽蓝的宏大辉煌，是当时佛教净土思想广为流布的社会历史现象的一个复杂折射。因而，隋唐时期也是中国佛教建筑在空间形式探索方面的一个山花烂漫的时代。

1. 佛经与壁画中的净土世界

汉唐时期，随着西土佛教及其思想向中土的涌入，大量佛经的翻译，使佛教教义的丰富与庞杂，逐渐被人们所认识。名目繁多，各个不同的佛教宗派也开始渐渐形成。隋唐时期的诸多佛教宗派中，最先形成体系的是天台宗。此后又有三论宗、律宗、华严宗、密宗、禅宗、法相宗，以及虽然后起却其势汹涌的专修净土的净土宗。这些宗派之间，虽然各见歧义，但仍有许多相通之处。而尤以净土思想为诸多宗派所接纳，如天台宗的教义中，就有净土思想的内涵。华严宗的创始人之一慧远，同时也是净土宗的奠基人。而律宗、禅宗都是明显接纳净土思想的。宋以后流行的禅净双修以及戒净双修等，与禅宗与律宗中容留净土信仰的情形，不无关联。

净土宗因专修往生阿弥陀佛净土而得名，是为僧徒通过诵念阿弥陀佛号等修行方式以达佛境的方便法门之一。又因其始祖慧远曾结组白莲社，固又称莲宗。据说慧远334~416在东晋元兴元年402与僧徒、居士百余人在庐山的般若台

精舍阿弥陀佛像前建斋立誓,结社念佛,共期往生西方净土。此即可能是净土思想在中国流布之始。此后东魏的昙鸾、唐朝的道绰、善导等,都对净土思想的中国化,及其传播做出了努力。昙鸾最初是从追求长生不老术开始努力的。史载,他曾经得到了有关长生的道家《仙经》十卷,后遇天竺僧人,得到了《观无量寿佛经》后,便转修这解脱生死的大仙方,烧掉《仙经》,专攻净土。

净土法门的主要经典是三经一论,三经是指《无量寿经》、《观无量寿佛经》与《阿弥陀经》,一论是指《往生论》。以此为基础,由晋代以来的僧人撰著的阐释净土教义的著述则相当丰富,而中国佛教其他诸流派的典籍中,也时时可见净土思想的内涵。在这些宣扬净土思想的佛教经典中,无疑透露出许多经过佛学先哲们深刻思考的内容丰富的理想佛教空间观念的消息。

由姚秦时代鸠摩罗什翻译的《阿弥陀经》,以十分形象的描述,向佛教信徒们展示了西方净土世界的种种庄严与美好,是理想化的佛教空间环境的一个形象表述。首先,在空间定位上,这一佛教净土世界位于现实世界的西方:

从是西方,过十万亿佛土,有世界名曰“极乐”。其土有佛,号“阿弥陀”。西方极乐世界的空间环境,是十分规则化、秩序化,且呈平面铺展的,以显示这一佛国世界的庄严华美:

极乐国土,七重栏楯,七重罗网,七重行树,皆是四宝,周匝围绕,是故彼国名为极乐。

西方极乐世界不仅有庄严华美的建筑,而且有水池与莲花等园林环境,建筑与园池皆用七种宝物镶砌而成,并用黄金铺地,色彩斑斓,光艳照人:

极乐国土有七宝池,八功德水充满其中。池底纯以金沙布地,四边阶道是由金银、琉璃、玻璃合成。上有楼阁,亦金银、琉璃、玻璃、砗磲、赤珠、玛瑙严饰之,池中蓬华,大如车轮。青色青光,黄色黄光,赤色赤光,白色白光,微妙香洁。

极乐世界中,还有种种奇妙杂色的鸟,这些鸟时时鸣唱出优雅的声音。昼夜六时,曼陀罗花如雨一样飘洒,微风吹动宝树与宝罗网,也发出微妙的声音,而阿弥陀佛的无量光明,则无所障碍地照亮十方国土。如此,则光线与声音都被融入了理想的佛教空间环境。

在阿弥经中,再一次十分确定地重复了包含上下四方的佛教空间模式:如所谓东方世界、南方世界、西方世界、北方世界、下方世界与上方世界。这是一个既在平面向度上向四方伸展,也在垂直向度上向上下伸展的空间模式。这一空间模式无疑会影响到佛教徒的空间思维形式。

阿弥陀经所描述的佛国净土,是远在十万亿佛土之外的西方的极乐世界。

但是，既然佛教宇宙观中的佛国世界，于上下四维，十方之中，无所不在。佛教僧徒心目中的理想化的佛国净土，也不会仅仅限于西方极乐世界一个地方。事实上，由其它一些佛教经典中透露出来的消息，可以知道佛教中所谓的“净土世界”，不仅在所谓的“西方极乐世界”中，同时在东方、上方等空间方位中也有存在。如《佛说无量寿经》与《妙法莲华经》中所云之“西方安乐世界”；《药师如来本愿经》中所云之“东方净土世界”，或“东方净琉璃世界”；与《弥勒上生经》中所云位居现实世界上方的“兜率天宫”等佛教理想国，均是佛教净土思想所极力渲染的彼岸乐土。

此外，在佛教经典中，不仅从空间上描绘了一个庄严华美的极乐世界，供僧徒们在来世时往生其地，也从时间上设定了一个佛国净土，即在未来的许多年之后，未来之佛弥勒佛将下世，领阎浮提地。阎浮提为佛教术语，指的是现实世界，而弥勒下世后的阎浮提地也将成为至善至美的佛国净土：

时阎浮地极为平整，如镜清明。举阎浮地内，谷食丰贱，人民炽盛，多诸珍宝，诸村落相近，鸡鸣相接。

时阎浮地内，自然树上生衣，极细柔软，人取著之。

值得注意的是，在关于未来佛弥勒所领之理想世界的描述中，向人们展示了一个理想的“城郭”形式，且这城郭有着与佛教圣数十二与七时间圣数与空间圣数相关联的平面比例与整齐规则的街道分划。同时，与这理想城郭相毗邻，有一棵曾经是位于佛教建筑群之中心位置的圣树——“道树”，应即是菩提树：

于此国界当有城郭，名曰翅头，东西十二由旬，南北七由旬；土地丰熟，人民炽盛，街巷成行。去翅头城不远有道树，名曰龙华，高一由旬，广五百步。

综上所述，无论是由时间上界定之未来弥勒世界，还是由空间上界定之西方极乐世界、东方净土世界与上界的兜率天宫等，都在一定程度上，以某种理想化的描述，向人们暗示了佛国世界所应崇尚的建筑空间环境：平整如镜的土地由七宝合成：“恢廓广荡，不可限极”《佛说无量寿经》；

规则方正的园池，池中莲花盛开，光焰闪烁；

精致华美的楼阁，立于七宝严饰的台座之上；

层层台座上，栏楯整齐而层叠，林木规则成行，街巷整齐如列；

城郭规则整齐，有确定的尺度与比例，如所谓之“翅头城”，即为一东西长十二由旬南北宽七由旬的方整矩形，城外还耸有高广粗大的道树宇宙树。

这一空间环境的基本特征是，不十分强调中央与四方的方位关系，比较注重建筑空间在平面上向四周的重重延展；注重建筑、园池、林木的规则整齐；注

重外在于建筑的层层台座与重重栏楯所创造的充分人工化的外部空间环境；注重建筑的台座、阶基，以及园池的池岸的雕琢与装饰。同时，在平面铺展的空间之中或之外，往往以高接云天的道树宇宙树，或其象征物——佛塔等，作为这一佛国香界的标志。而这些特征，也恰恰是一般佛教建筑群包括中国、日本与东南亚等地的佛教寺院，以不同的建筑造型形式与空间组合方式所极力要表现与追求的目标。

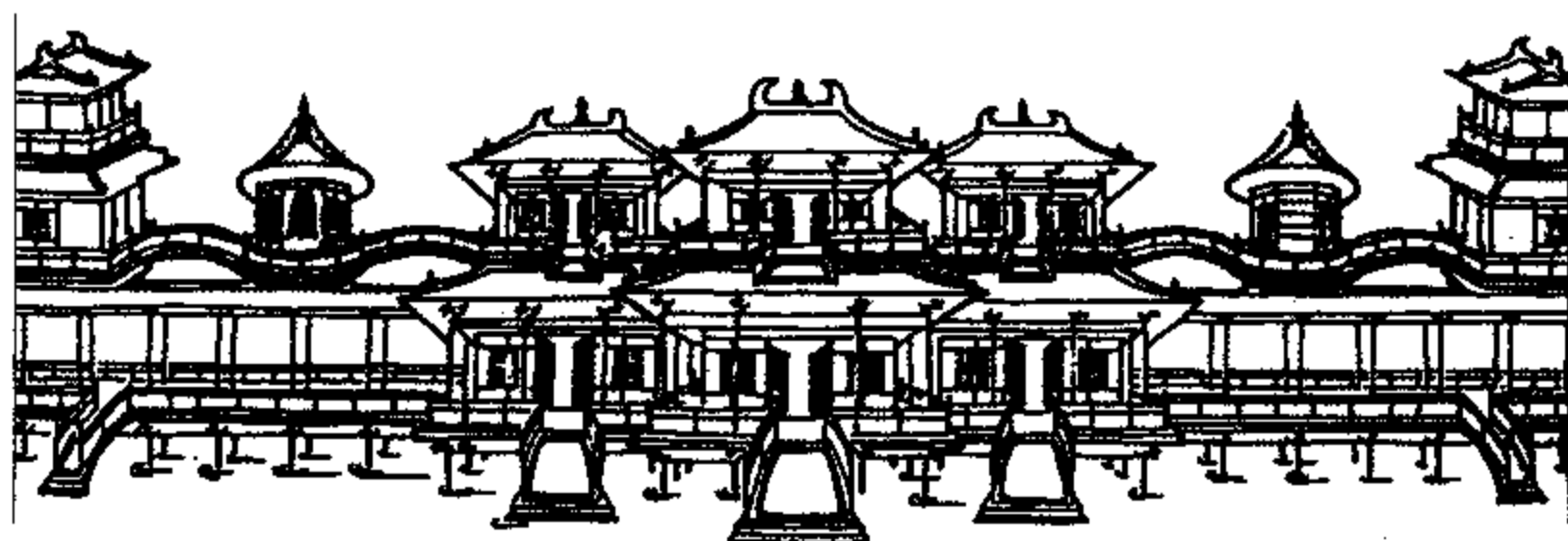
除了庞杂丰富的佛教经典之外，隋唐时期兴起的佛教净土经变绘画，以大量十分形象的图像形式，向人们进一步展示了佛国净土的庄严与华美。萧默所著的《敦煌建筑研究》，积其十余年的潜心钻研，十分具体、形象地向我们展示了隋唐时期敦煌莫高窟中的各种典型的佛教净土经变壁画：如弥勒经变、观无量寿经变、阿弥陀经变、药师经变、天请问经变、维摩诘经变、法华经变、涅槃经变、西方净土变等多种经变壁画。这些构图宏阔，描绘逼真的佛教经变壁画，十分形象地再现了隋唐时期人所理解，或所向往的理想的佛国净土世界的建筑空间及其组群形式。

根据萧默的研究，隋唐时期经变壁画中所展示的建筑空间形式，大致经历了由简到繁的过程。隋代时的经变画，基本的形式是一殿二楼的布局：“其最普遍的形式是正中一座五间大殿，单檐歇山或庑殿顶。大殿左右各立一座三层或四层的楼阁第423.436.419等窟，三座建筑都是正立面，没有画出周围廊舍，所表现的应是寺院中部最主要的一组建筑。”萧默《敦煌建筑研究》第63页

由隋至初唐，经变画中的建筑空间，渐渐形成了两侧向前凸显，中间联以廊庑的“凹”字形建筑平面布局。这一平面形式，日见繁复。盛唐时，两侧凸伸部分，已由数座楼阁、台观组成。凹字形平面之外，复设凹字形空间，造成一种横向延展，前部开放，有如一个人前胸大敞，双臂前拥的格局。空间构图的中心，则用平台栏楯，展示由八功德水环绕的，空间恢弘的佛说法等场面。见下页图54

需要提起注意的是，历史建筑实例中这种凹字形建筑的布局，正是从隋唐时代，开始逐渐形成的。其最典型者即唐代大明宫的正衙——含元殿，隋唐洛阳宫殿的正门应天门的五凤楼式的格局，也是凹字形布局的形式。而现存佛教建筑中，如萧默所举的日本的平等院凤凰堂、圆隆寺金堂、法胜寺金堂，以及朝鲜庆州佛国寺等例证，都是这种布局形式。实例建筑与经变壁画两者之间，存在着某种相互的影响与促进。

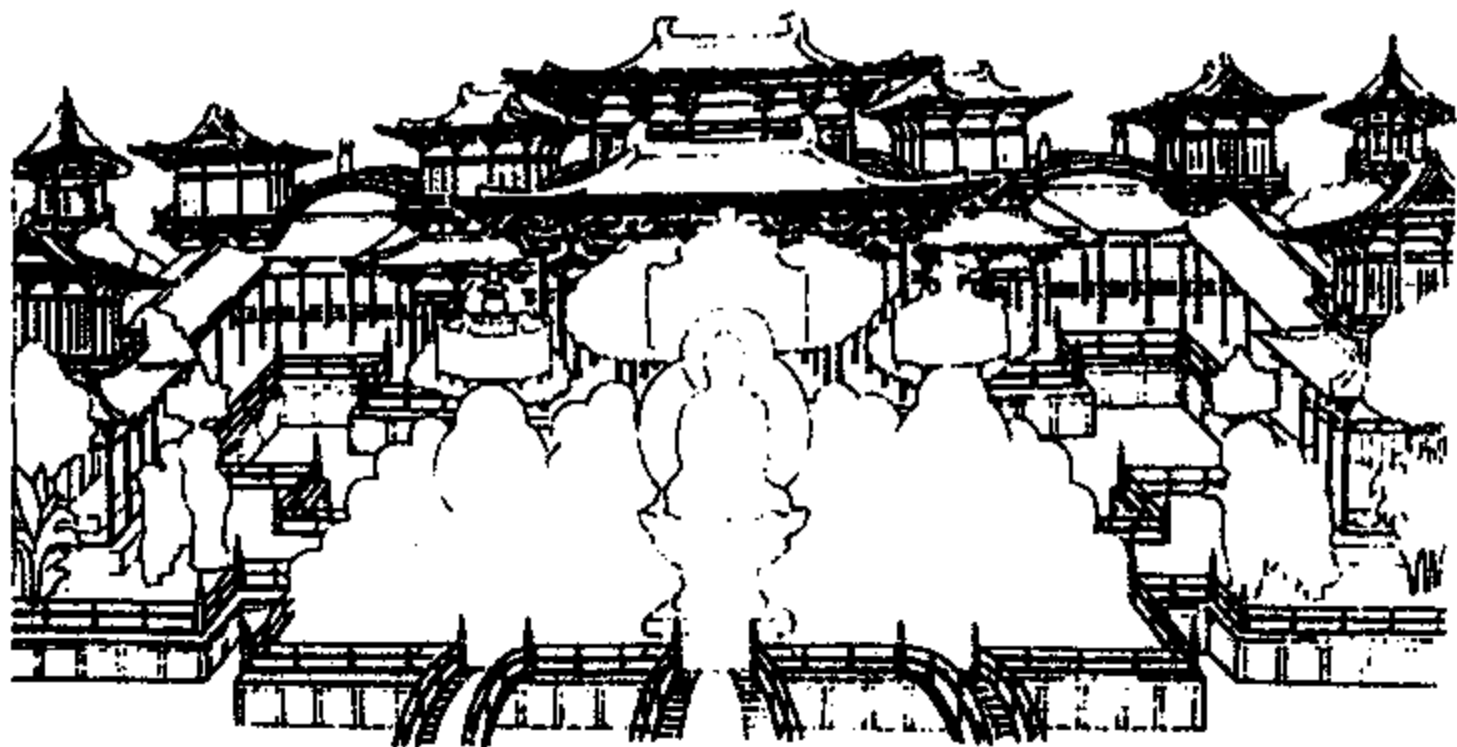
据萧默的意见，盛唐之后，历中、晚唐以至五代、宋初，敦煌经变壁画渐渐突出了院落空间的构图。院落的形式一般为单院式、前后纵置的双院式与横列三院式等布局方式。单院式平面的基本格局为：中央设一殿堂楼观或多层的塔



敦煌壁画中展示的四字布局 横向展开 多重院落理想寺院形式

图 54 唐代佛寺之一 自《敦煌建筑研究》

阁,周回廊庑,正面设门楼,四角多设角楼。建筑物呈前后纵向布置者,则在单院后又接出一进后院,后院亦用殿阁楼榭,造成建筑空间在纵深方向的延展,而其前院却一如单院式的布局。院落中部则如凹形平面的空间处理一样,由层叠的平台栏楯,造成一种水中台座的空阔构图。由两侧廊庑可以看出,这种院落往往还有横向的空间延展,两侧似各有独立的廊院,这已暗示出横列三院式的空间组合形式。图55-1



敦煌唐代壁画中所展示的理想佛教寺院 自《中国古代建筑史》

图 55-1 唐代佛寺之二

萧默还认为,横列三院式的布局,是一种比较特殊的形制,这种形制“都出现在弥勒经变中,画在画面最上方横长的面积内,象征弥勒居住的兜率天宫。有两种形式,一种是横列三院互不连接各自独立成单院。中院较大,建筑南向;东西二院较小,方向各朝向中院,并与中院相对开门以通往来中唐第231窟晚唐第138窟,也有的左右二院是园林,院中各有一六角亭中唐第231窟。……另一种方式是三院接连,以盛唐第148窟所绘最完整”。萧默《敦煌建筑研究》第80~81页

当然,佛经与壁画上所展示的净土世界,只是某种理想的空形式。同时,这种空形式,无疑也会受到佛经著述者或壁画描绘者的既有的空观念,及其艺术想像力与表现力的限制。但是,可以肯定地说,这些理想空观念,既可能会在一定程度上反映了当时印度佛教建筑或印度人可能了解到的某种遥远的文明,或许也包括中国文明中的建筑空形式的某种特征,也可能对现实佛教建筑

的空间创造产生某种直接或间接的影响。

2.理想空间与现实建筑的相互映促

事实上,一如前述,上面这些佛教经变题材的建筑空间形式,在很大程度上,既可能是当时人根据佛经对佛国净土的描绘而想像并摹绘出的一种理想空间,也可能是当时存在的佛寺或宫殿建筑空间,在佛教壁画中的一种曲折的反映。在佛典理想与现实建筑之间,实际上应当有一个相互映促的复杂过程,人们根据佛典中的形象描绘,去改进完善建筑空间的组群方式,又根据现实空间的日益丰富复杂,去深化对佛典中所描述的空间的理解与想像,经变壁画便是这一相互映促过程的曲折记录。

这其中较为典型的的就是《弥勒经》中所描述的未来佛国的一座城池,如前面所引述的,这座名曰翅头的城池,东西十二由旬,南北七由旬,显然是一个横长形构图的空间组群。其纵横的量度,用了佛教中的圣数七与十二。与此相近的一个建筑空间也见之于《涅槃经》。《涅槃经》中卷描述了另外一座城池:

尔时此城名鸠尸婆帝城,东西二门其间相去十二逾闍那,南北二门其间相去八逾闍那,其城四面,周匝七重,……其城楼橹,皆悉七重。

这是一个与翅头城十分接近的空间组群,其形式亦为横长形构图,不同的是,其宽度方向的量度,用的是圣数八,而不是七。城墙外廓为四方矩形,里外有七重城墙,城墙上亦设七层高的楼橹。

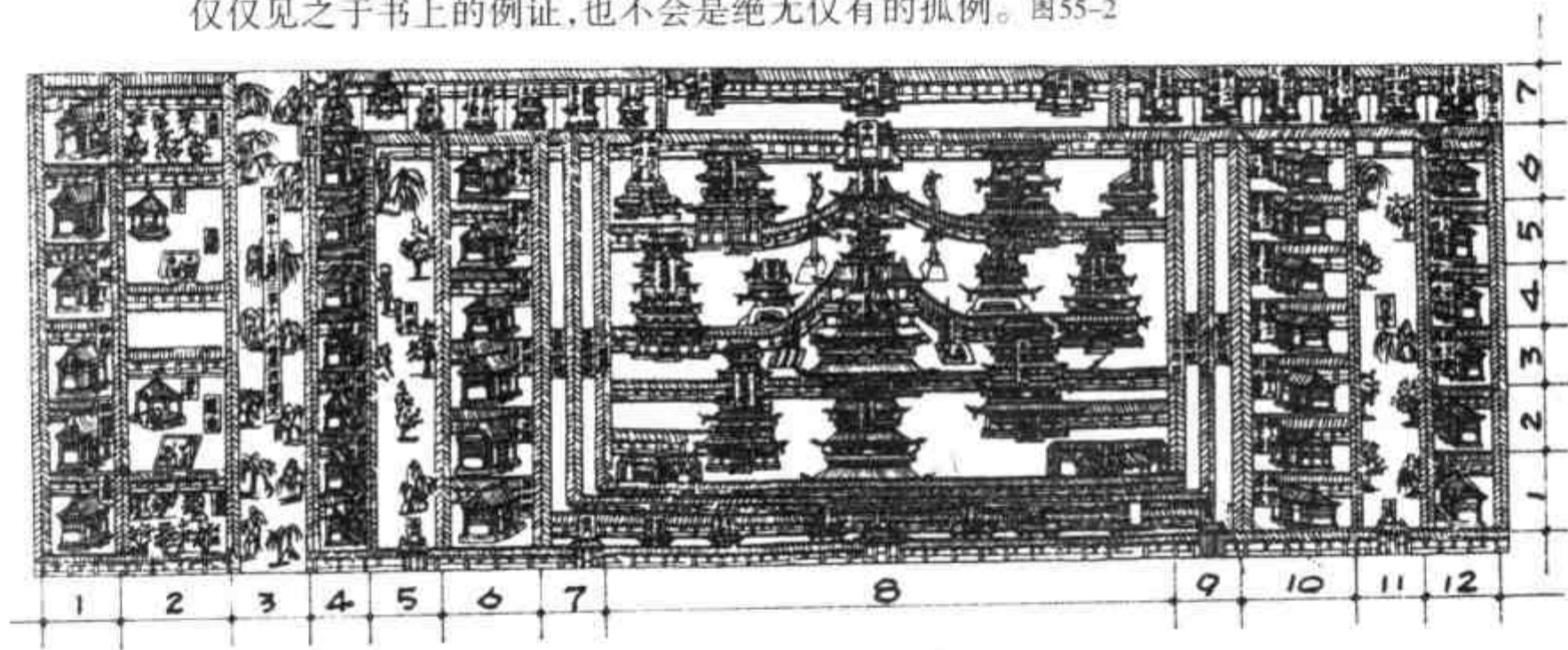
如前面所讨论过的,神秘数字七与八,分别由代表立体的七方位空间图式,与代表平面的八方位空间图式中衍生而来。中国人尚数字八,及与之相关的四、五、九等表征平面空间图式的数字。西方人尚表征立体空间图式的七与表征时间的十二。而由印度文化衍生而来的佛教文化,跻身于中国与西方之间,既主张平面延展的四维八方,又强调包含垂直空间意向的上下七方,及其两者的综合——上下十方。这反映在空间观念中,就是既着意于向四围八方的层层延展,又往往凸显一座高耸的中心建筑如道树即宇宙树或宇宙柱。而在实际的建筑布局中,则往往在平面铺陈的寺庙中,设置一座或数座高层佛塔及多层楼阁。

由此推知,上述《弥勒经》中的翅头城,与《涅槃经》中的鸠尸婆帝城既十分接近,而又略显不同的空间量度,也当是从另一个侧面反映出了如上的这一空间观念。尤其是鸠尸婆帝城,以东西十二、南北八、周匝七重以及七层高的楼阁等量度组合,似乎要着意说明这种同时包含着时间的推延、平面的延展以及垂直方向的伸展等,三个不同要素的空间观念内涵。

值得注意的是,敦煌壁画中的弥勒经变中的兜率天宫,多用了横列三院的

建筑空间布局形式。这种横长的构图形式,尤其是盛唐第148窟所绘三院接连的空间布局,与《弥勒经》和《涅槃经》中所记述的,东西长十二个度量单位,南北宽七个或八个度量单位的平面布局,在长宽比例上十分相近。当然,我们可以将这种情况归结为是由于壁画画面构图的需要所致。但若细究一下,就会发现不尽然如此,从唐代道宣所著《戒坛图经》中描绘的寺院图的布局比例中,我们仍可以发现与上述的空间构成比例十分近似的建筑组群形式。

《戒坛图经》中的寺院图,向我们展示了中古时代中国佛教寺庙建筑群的典型布局形式。有趣的是,这座由五十多个大小不一的院落组成的大型寺庙建筑群,也是一个横长的布局,对其准确的比例我们虽然不能作出明确的判断,但如果我们以分隔院落的廊庑为一个基本单位,尺度巨大的中央庭院,也算作一个单位,则其横长方向东西恰由十二个单位组成,而其纵深方向南北则由七个单位组成,而在中央庭院的纵深方向也是按七个单位划分的(如将狭长通道分开算,则为八个单位)。由此推测,《戒坛图经》中的寺院布局,在很大程度上也可能是依据或参照《弥勒经》或《涅槃经》中的两座佛国理想城池的比例设置的。或者说,至少在神秘数字的象征内涵上,是试图与之相契合的。而这种情况,在隋唐时代,不会是仅仅见之于书上的例证,也不会是绝无仅有的孤例。图55-2



《戒坛图经》所示律宗寺院图

图 55-2 唐代佛寺之二

佛经上所暗示的理想建筑空间的比例格局,还不仅此一例。《涅槃经》上记叙了另外一个净土世界的建筑组群:

时彼天子即便经始开廓宫城,城之四门其间相去二十四逾闍那;为王起殿,高下纵横各八逾闍那,七宝庄严如帝释宫。……又复为王起说法殿,

高下纵横亦八逾闾那，七宝庄严无异于前。

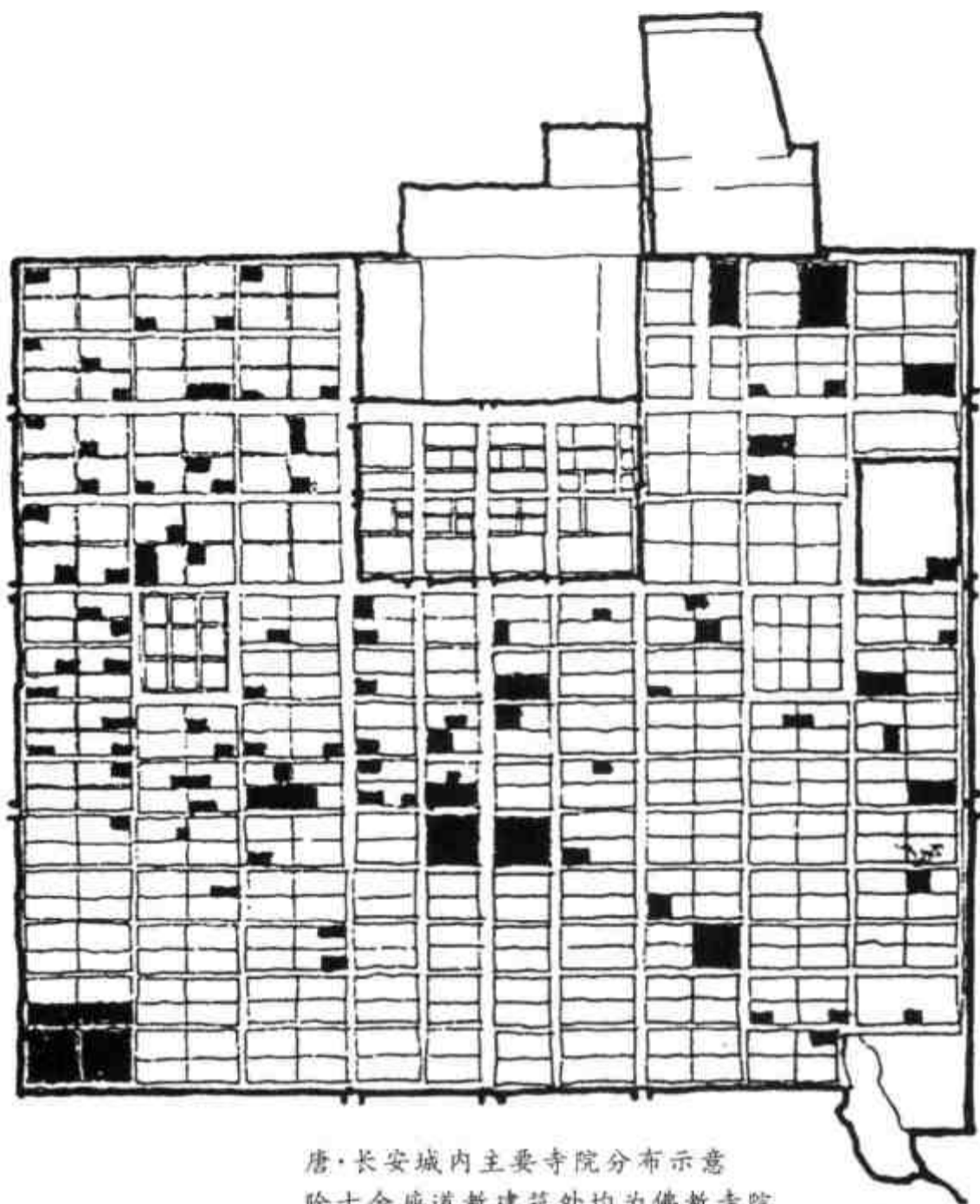
这显然是一个方形平面的建筑组群，其中布置两座平面边长尺度相当于外廓边长长度三分之一的单体建筑。据萧默的研究，在敦煌石窟的隋唐、五代及宋代的壁画中所出现的单院式的建筑组群，多是用一个方形的廊院，四角置角楼，正面设门，院中设一座或两座殿阁，或设八角亭或多层佛塔，其组群关系与《涅槃经》所述宫城建筑群十分相近。敦煌壁画中的一些方形城池，格局也与《涅槃经》的这一记述相近。实例中，与中国隋代相当的日本飞鸟时代的法隆寺等，也正是这样一种在一个大略方形的平面外廓中，并列布置两座主要建筑的空间形式。而隋唐时期两京城内及帝王宫廷中所习见的，中置方殿，周设回廊的“回廊院”式建筑组群，也与《涅槃经》中的这种理想建筑空间布局十分接近。由此可以推测，在隋唐时代，由一座或两座殿阁居中，周围回绕以廊庑或墙垣的院落形式，当是十分常见的空间格局。

进一步的分析，我们知道，上述凹字形布局或单院式、前后两院式及横列三院式布局，都只是表现的大型建筑组群的某一局部。其中的每一个院落，只是大的建筑群中的一个组成单元。实际建筑中，是由许多个这样的建筑单元组合，才形成一座大型的寺庙建筑群的。如唐代文献中，多以廊院描述寺庙，常有东廊院、西廊院等称谓，或有“东禅院”、“西塔院”、“东廊大法师院”、“东廊从南第二院”、“东廊从南第三院”、“西廊北院”参见唐·段成式《酉阳杂俎》等等的建筑空间称谓，说明一座寺庙建筑群，是由多个院落空间单元组成的。

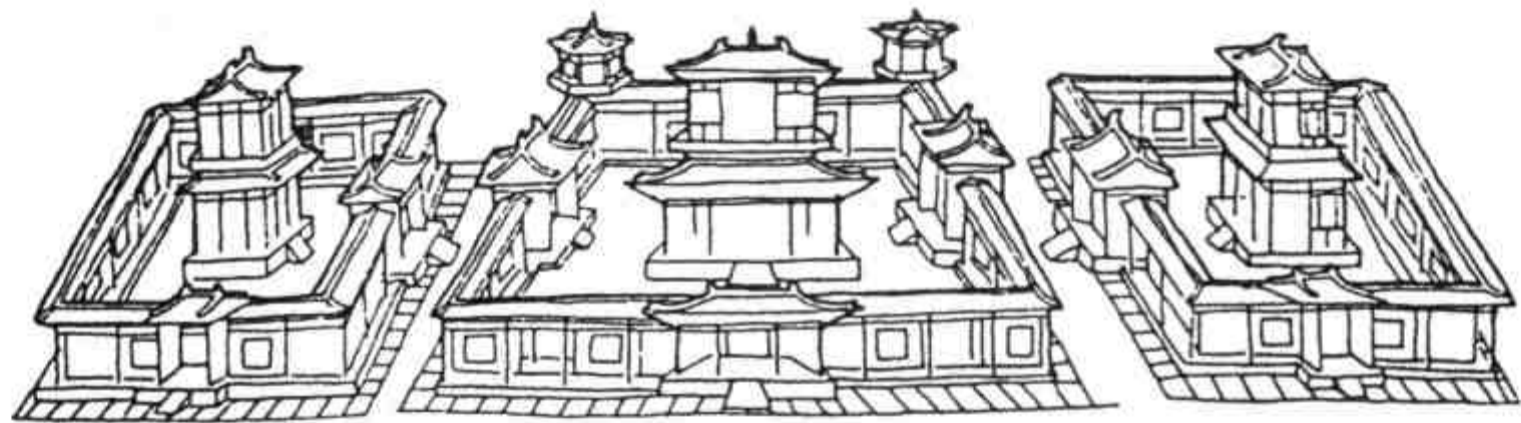
隋唐时代寺院的规模都很大，如唐长安城内的大兴善寺，占有一坊之地；位于长安西南角的东、西禅定寺，也各占半坊之地。今西安大雁塔所在之寺庙的前身，即唐代的慈恩寺，“凡十余院，总一千八百九十七间”。《寺塔记》卷下唐长安章敬寺，殿宇四千一百三十间，有四十八院之多。《长安志》卷10上述《戒坛图经》中的律宗寺院，计有五十余个院落。其两侧小院，多是由一个个回廊院，内设一座殿堂组成。中路主院，则楼阁林立，院落宏阔，其局部空间大约与凹字形大尺度的院落形式相近。两种院落形式，都可与经变壁画中所展示的多种建筑组群方式，相互印证。见下页图56.57

净土思想在中国的形成与流布，对中国隋唐时代的佛教建筑，无疑产生了相当的影响。如果说，佛教初传的汉魏时期，中土人对于西来的佛教，仅仅是怀着一种奉迎远方神明的恭敬心态，将象征佛陀的佛塔与佛像，作为专注与崇尚的偶像而顶礼膜拜。隋唐时人，已经开始萌发了模仿西方净土圣境，或于现实世界中再现理想佛国净土的愿望。由此，建造宏大而奢丽的寺院，成为一时的潮流。

在这一潮流的裹挟下，一方面，在东西两京及各州郡，兴造了许多规模宏

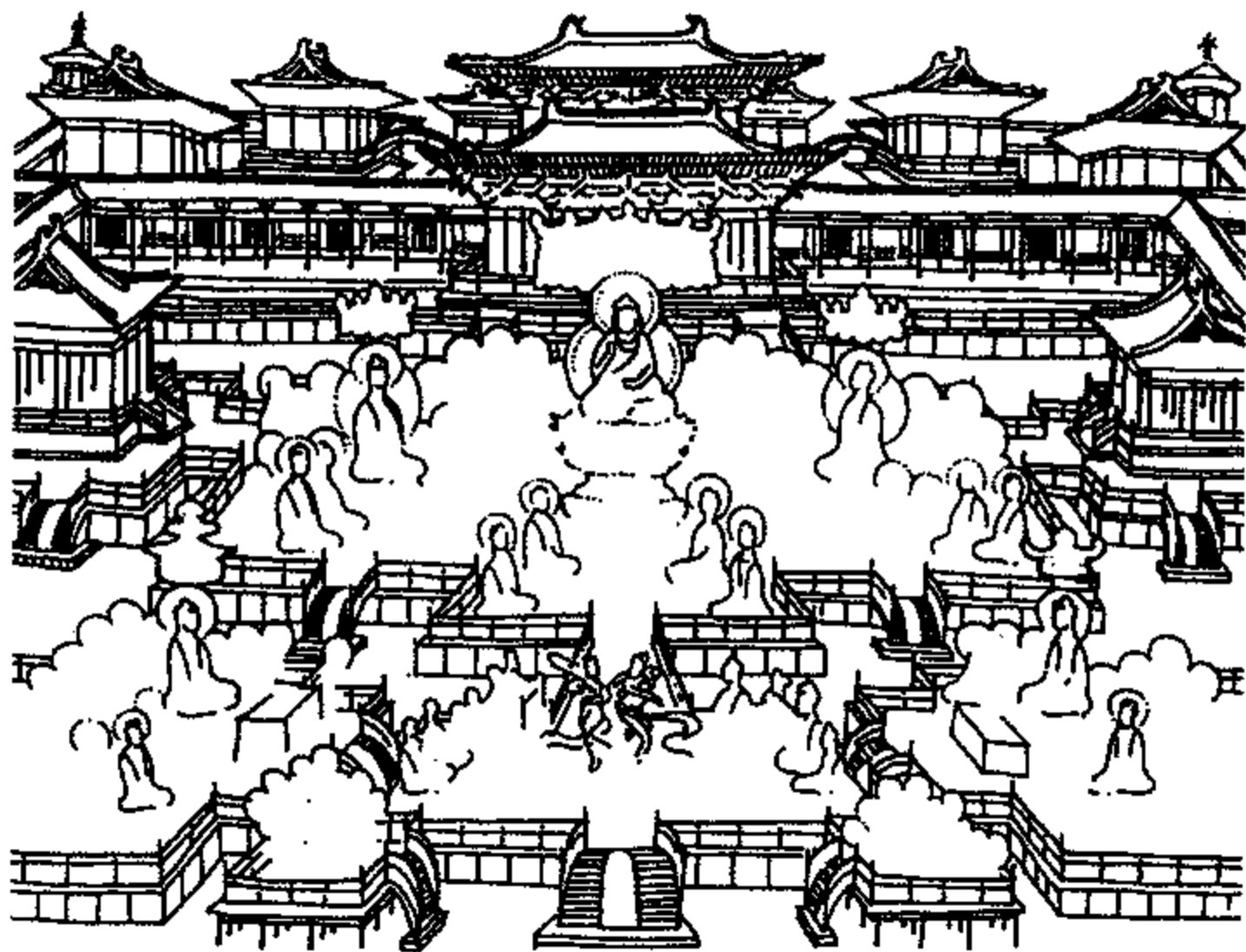


唐·长安城内主要寺院分布示意
除十余座道教建筑外均为佛教寺院
其中的大寺院占一坊或两坊之地



敦煌壁画中所示横列三院式寺庙 自《敦煌建筑研究》

图 56 唐·长安城中的佛寺分布



敦煌唐代壁画中所展示的理想佛教寺院 自《敦煌建筑研究》

图 57 唐代佛寺之三

大的佛教寺院，以回廊院为基本组成单元，以多层殿阁为主，以大回廊院居中，两侧环以多重小尺度的廊院，构成了隋唐寺庙的基本格局。这是一种与后世寺院大相径庭的空间格局，其空间尺度之巨大，院落组织之繁复，平面铺陈之广阔，单体建筑造型之丰富，空间整体联系之紧凑，都是后来的明清时期，乃至宋元时期的寺院建筑，所无可比拟的。

另一方面，在佛教净土思想中，所反复透露出来的，强调以七种宝物，包括金、银、琉璃、玛瑙等贵重物品，对建筑、台座、池壁进行装饰的描述，以及对华美的建筑色彩的极力渲染，也开始影响了隋唐人对建筑装饰的观念。一种强调装饰材料、装饰色彩、装饰质感的建筑之风，渐渐在滋衍。初唐时的大明宫内，尚仅以砖包砌台座，屋顶用灰瓦，柱墙为朱白两色，风格十分古雅质朴。到盛唐时期，由唐玄宗所修的兴庆宫内，已多见琉璃瓦饰，建筑色彩也开始丰富。至宋代时，宫殿寺庙中雕石台阶、琉璃瓦顶、五彩遍装的内外檐彩画，已成为十分普遍的装饰意趣。以华美柔丽，雕琢精巧为特征的宋代建筑，与雄阔质朴，色彩古

雅,不尚雕琢的唐代建筑,在装饰风格与艺术旨趣上,已经截然异趣。这其中的原委,应该说与隋唐以来,佛教净土思想的悄然流布,并逐渐影响到建筑装饰与造型风格的各个方面不无关联。

第四节 即心即佛与宋元禅境^{禅境}

自南北朝时期开始,经隋唐至于宋元,在中国佛教中,悄然兴起了一个与印度原始佛教相去较远的佛教流派。这一流派,一经弘扬竟一发而不可收,不惟经三武一宗之厄,未见式微,而且在经过唐末五代战乱之后,唐代所兴诸宗均遭摧萎,已不复见旧日隋唐之盛势的情况下,却一枝独秀,有如方兴未艾之势,显出勃勃生机。影响所致,不仅使已渐趋冷落的佛门,忽见中兴之势,也使向以正统自居的儒门学士们,也纷纷趋之若鹜,甘愿受其泽被,甚至在一时如日中天的宋明理学中,也似可发见受这一佛教流派影响的痕迹。这一几乎全然中国化了的佛教流派,就是禅宗。

禅宗是佛教中的所谓“教外别传,不立文字”的一派,始于佛祖释迦牟尼在灵山法会上的拈花一笑,以心传心。初尊菩提迦叶为始祖,至印度禅第二十八代菩提达摩大师时,因印度佛教渐趋式微,达摩东渡,经广州到达建康。时正是南朝梁时,达摩因与梁武帝机缘不契,而渡江至嵩山少林寺,面壁九年后,首传衣钵。至唐初五祖弘忍将衣钵传于六祖惠能,形成南北顿渐之别。后又一传五叶,生出沩仰、云门、临济、曹洞、法眼五个分支。到了宋元时期,已经是禅风日盛,一时间,禅院几乎成为佛寺的代名词。

从思想史与宗教史的角度而言,人类社会普遍是由神话与巫术的朦胧阶段开始,经历了宗教初始的迷狂阶段,进而至人类自我意识的萌生与觉悟阶段。如前所述,在对外在空间的认知上,当人类认识到中央方位的存在的时候,人们已经开始意识到人类自身的存在。但人类自我意识的真正觉醒,还是更为晚近的事情。就中国的情况而言,如果说,先秦时代尚在巫术与神话的浑沌中徘徊;汉魏南北朝时期,儒道并起,释教流布,讖纬滋衍,人们深陷于宗教初始的迷惘之中,而不知所措;则隋唐以来,人们的思想观念终于起了很大的变化,其中最为重要的一点是,人们的自我意识已经开始觉醒。

在对关于唐代的历史文献的披阅中,我们很容易就能注意到,在围绕明堂的建设中,先后由魏征、唐高宗李治与武则天等人,曾经反复提出一个所谓“我自作古”的明确见解。武则天甚至不顾众儒的反对,建造了中国历史上从未有过的上圆、下方、中为八角大明堂,反映了唐代统治者的自信与独出心裁。而这种“我自作古”的主张已露出厚今薄古,强调自我意识之存在的思想端倪。

正是在这样一种社会背景下，从诸多佛教宗派中脱颖而出的禅宗，开始摆脱旧日的对外在之神佛的迷狂，转而向自己的内心求取佛的真谛，着力于对自心自性的认识，提出“即自见性，直了成佛”的主张。禅宗六祖惠能提出：“自心常生智慧，不离自性，即是福田”，认为自性本自清净，自性本不生灭，自性本自具足，自性本无动摇，自性能生万法，一切万法不离自性。这一系列新的观念，使中国佛教，出现了一个崭新的面貌。

1. 百丈清规与唐宋禅林

除了在宗教思想方面的突破性发展之外，禅宗由六祖惠能，经南岳怀让、马祖道一，到百丈怀海，终于开始蔑视印度佛教固有的规范与戒律，着手创立中国式的禅门丛林制度，以一种同修互助的团体生活方式，开创一代禅林风范，也开创了一种新型的寺院规制。

实际上，中国佛教寺院，初期并无一定规制。汉代时人舍宅为寺，供养僧人，寺与衙署宅院并无很大的区别。魏晋以来，随着建造佛塔的风气日盛，以塔为中心的寺庙形式，曾一度流行，塔成为僧徒礼拜的对象，也成为寺庙的主体。待至隋唐，由于佛偶像渐渐取代佛塔而成为僧徒礼拜的对象，也成为寺庙的主体，供奉佛偶像的佛殿，渐渐居于佛寺的主要位置。继而随着净土思想的兴起，更突出了佛殿或佛堂的中心地位，围绕佛殿设置楼阁、塔幢、台座、栏楯，再围以回廊，连以院落，力求以恢弘阔达的寺院规模，与千门万户的楼院空间，向信众们暗示出西方净土的华美与迷幻。

但是，随着佛教禅宗的兴起，一种新的建筑观念，也开始在中土佛教寺院中渐渐地萌生。即不再是在寺院中追求一种纯外在的奢丽、恢弘与中央高耸的空间效果，而是更注重对某种外在空间所创造的，使人在对佛理禅机进行内省观照时所需要的环境氛围的追求。禅宗主张不立文字，也不注重对佛偶像的崇拜，一切都向自己的内心去寻找，因而，既不十分需要奢华的寺庙，也不特别强调威严高耸的佛偶像与佛塔幢，只是需要一块隐遁而静谧的清净之地。正是由于禅宗的兴起，中国佛教寺院建筑才开始出现简洁而规则化的趋势。

据《魏书·释老志》，南北朝时的佛教寺院，主要为僧徒容止之所，其中心建筑多为象征佛陀与佛国中心的浮图阁，或“须弥山殿”之属。但那时的寺内也有了讲堂、禅堂、沙门座之设：

天兴元年，……勒有司于京城建饰宫苑，修整宫舍，令信向之徒，有所居止，是发始作五级浮图，耆闍崛山及须弥山殿，加以绩饰，别构讲堂、禅堂及沙门座，莫不严具焉。

这里的所谓“沙门座”，恐怕是指印度毗河罗之遗规，是供僧徒独自修炼的

场所：“讲堂”是高僧宣讲佛法之处，在原始佛教中，早已有之。但此时的“禅堂”，尚不知其所以然，当与后世的禅堂不同。汉唐之际，佛寺中渐设佛堂、法堂、念佛堂、阿弥陀堂、金堂、藏经楼、钟楼、佛前殿、佛中殿、戒坛等等，与净土宗与律宗等佛教宗派相联属的诸多的建筑。建筑的规模也日益宏大，但并无一定的规式。

由上面的分析，再比较尚存遗址的早期印度佛教寺院的旧制，可以推知，佛教自其传人之日起，寺院布局并没有一定的规制。后汉时人舍宅为寺也好，北魏人起佛塔、凿岩窟也好或隋唐人造廊院式寺院也好，都不过是以其对佛陀、寺塔、伽蓝的理解，创造一个供养佛陀菩萨之地，便利僧徒修行之所而已。南北朝时，南梁僧法云，住光孝寺，曾奉诏创制规式，但并未形成大势。直至唐代中叶，百丈禅师始正式垂作丛林规范。据《释门正统》载：“元和九年，百丈怀海禅师，始立天下丛林规式，谓之清规。”见南怀瑾《禅宗与道家》第114页

百丈清规，多是关于丛林生活的仪规，包括每日的起居、功课、劳作、禅静，寺院住持的推举及退养，寺内僧众的衣、食、住、行规则等等，但从这些仪规中，亦可略见禅院的建筑格局。在禅门丛林中，一般不再以寺塔为中心，甚至亦不设佛殿楼阁之属，而是以禅师与僧徒们修禅打坐用的禅堂，作为一座禅院的中心，据南怀瑾的研究：

真正的禅门丛林，它的主要目的，不止在于创建寺院都在于有一座好的禅堂，可以供养天下僧众，有个安身立命、专志修行的所在。

——南怀瑾《禅宗与道家》

据南怀瑾的研究，百丈所创禅堂，是为专志修习禅定的僧众所设，且暮起居，都在禅堂之内。一座大的禅堂，可以容纳数百人，甚至千余人的坐卧之地，每人有一个铺位，可以安禅打坐，又可以放身倒卧。各个铺位之间，相互连接，称“长连床”。坐席之间，张贴各人的姓名，以便识别。供禅坐起卧的铺位，多设于禅堂内四周，中央留空，供僧众于打坐之余，踱步行走之用。

凡是住在禅堂内的僧人，须严守清规，饮食起居，皆有定制。每日大部分时间静心禅坐，间以下座行走，行走时也多不离禅堂，一般于禅堂中间空地，依序踱步，人虽动走，心须依然在于禅境之中，如此才能做到行居坐卧，都在习禅。

因为禅宗主张即心即佛，“即自见性，直了成佛”，故起初在禅堂内，一般不设佛像。后世渐有在禅堂中间，供奉一尊迦叶尊者或达摩祖师的像设。禅堂中与大门正对的上位，往往安置一个台座，为住持和尚的座位。以禅宗之义，“心即是佛，和尚便是今佛，住持也便是中心”。见南怀瑾《禅宗与道家》第127页

住持和尚为禅院的大德，职掌全寺的修持、寺务、戒律、清规及弘法、经济

诸事。住持在寺内的居住之所，称为“方丈”。据南怀瑾的解释，此称谓取自佛经上所说：“维摩居室，仅有方丈”之意。因此，住持和尚有时亦被称作方丈。方丈室多设于寺院中轴的后部，有时单设一院，称为“方丈院”。在后世禅净双修或禅戒双修的寺院中，方丈室多设在中轴以外的旁院之中。

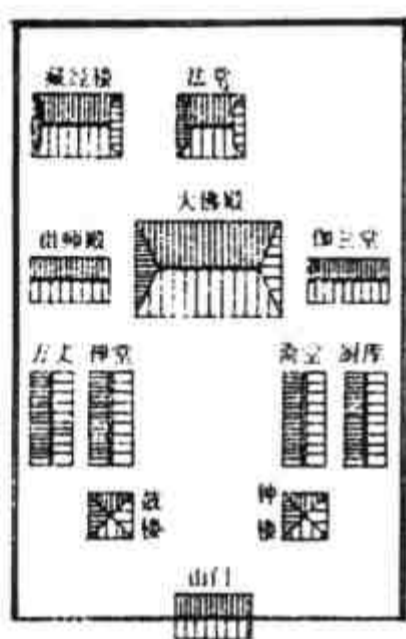
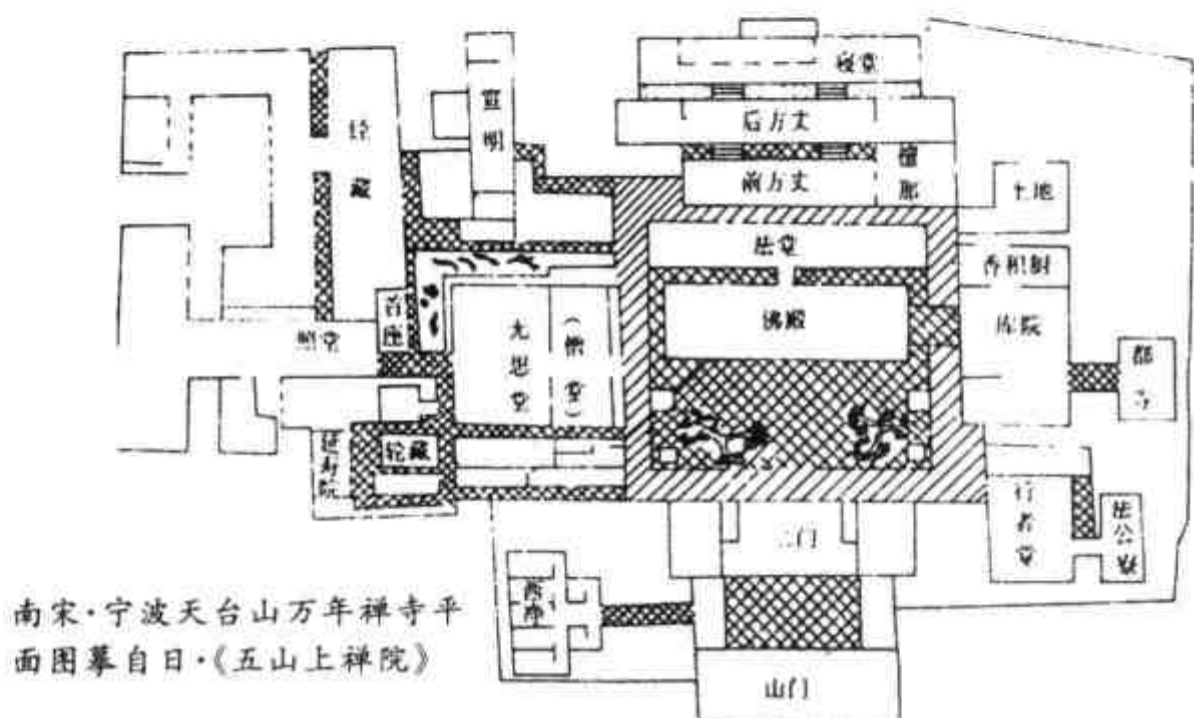
在一般禅院中，往往在禅堂之外，另设说法堂，或称法堂，此为正式说法之用的场所。住持和尚升座说法，要鸣钟击鼓，依照一定的仪式进行。法堂之外，一般还设讲堂，讲堂是为讲经法师们讲解经论之用。因为住持和尚说法，多随机缘，并无定式，此即禅宗语录之所由。讲经法师却要依照佛经术语，作深入浅出的讲解，故专门讲解经论的法师，便称为座主。

除了每日在禅堂起坐的僧人外，普通僧众另有居舍，称为寮房。寮房为一人一间，或数人一间。居于寮房的僧众，除早晚功课及听讲经法外，无事寮房静坐，不得蹓寮闲谈游荡，寮房之设亦似源自古代印度僧寺内之毗诃罗，或北魏之沙门座。另有专门接待游方行脚僧的客房，称作云水寮或江湖寮。

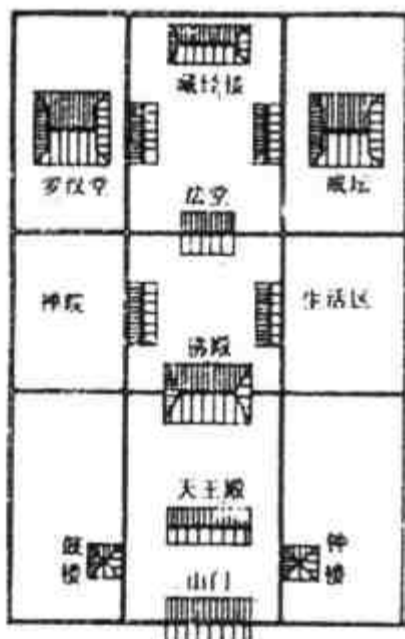
除此之外，在一般禅门丛林中，另外设有饭僧之所，称为斋堂或称观堂，取佛经上所谓“在饭食时，作治病观想，勿贪口福而恣欲”见南怀瑾《禅宗与道家》第120页之意。另有接待来客就餐的客堂；安置病重之僧的如意堂及敷放亡故僧人遗骸的涅槃堂。亡僧经荼毗火化之后，遗骨置入灵骨塔。灵骨塔代有兴设，故一般禅寺附近，多于清静处独辟一区，专为塔林。禅宗为僧人置塔，正是因应禅宗观念中的“即心即佛”，悟道的僧人即已成佛，因而禅僧圆寂，也就当如佛祖一样，将灵骨置入塔中。

作为中国佛教的一个宗派，禅宗以参究的方法，彻见心性的本源为主旨，开中国佛教一代宗风。自唐代始，禅宗分南顿北渐二派，南宗经六祖慧能弘扬，分为南岳怀让与青原行思两支法系，衍至晚唐。唐末五代间，南岳一系分为沩仰、临济二宗；青原一系分为曹洞、云门、法眼三宗，合称禅宗五家。

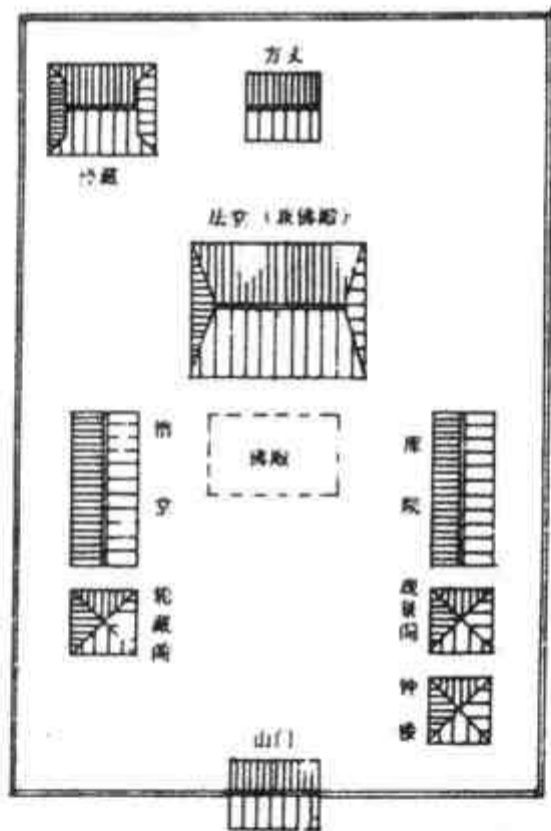
禅门五宗，至五代与宋初，曾盛极一时。唐末战乱，兵戈四起，两京大寺多毁圮不存。五代与宋初，中原逐鹿，又经周世宗法厄，关陇与中原地区曾盛极一时的佛教诸宗，法嗣渐衰。而避居东南一隅的南唐、吴越，因较少受到战火滋扰，又经五代闽主王审知，吴越王钱俶的大力弘扬，至宋初时名山大寺多已集于江南一隅。宋时日本僧人曾远涉重洋，入中土图写的所谓“五山十刹”，已多是江南禅宗丛林。五山十刹中，今存而著者，尚有浙江宁波的天童寺五山之一、阿育王寺五山之一与杭州的灵隐寺十刹之一等。宋以后，禅门五宗中，沩仰、云门、法眼三宗，因嗣不继，已渐失传，只有临济、曹洞二宗并存于世，而又以临济宗为盛。见下页图58



明代禅寺基本布局推演



清代禅寺基本布局



宋代禅寺基本布局模式推演

图 58 禅寺平面推想 自《禅与禅宗寺院建筑布局研究》

2. 渐趋定式的元明禅寺

修禅之风，兴于唐盛于两宋。元明以后，禅寺丛林，已见衰退之势，而禅门以外的其他宗系，反而仿效禅宗，渐渐形成禅戒双修或戒净双修，也有禅、戒、净皆修的，形成一种诸宗杂糅的形势。正因为宗系杂糅，寺院规制也渐渐趋同，至明代时，

佛教寺院已渐渐形成定式。元明以降，虽诸寺规制不一，但有小异而存大同。

至此，佛教寺院建筑，经过汉魏唐宋千余年间，与中土儒道文化的碰撞、融合、适应，特别是在禅宗兴起之后的唐末宋季，由于本不十分确定的西来遗规已渐渐淡漠，佛塔、佛偶像等西来圣物，也因了禅宗的“呵祖骂佛”，而开始暗淡了往日瞩目的光环。在一个时期的禅院中，甚至不特设佛殿。寺院的中心既不是佛偶像，也不是佛塔，而是众僧参禅之所的禅堂。禅堂的中心则往往置以寺院住持大德的高大台座。晚期寺院崇尚禅、戒、净同修，又多少恢复了一些寺宇与佛尊的庄严，但与隋唐时的大寺院，已不可同日而语。

元明以来的佛教寺院，终于使与中国固有的住宅、宫室、衙署的平面与空间十分相近的寺院格局，成为一种比较确定的形式。一般情况下，寺院多沿南北轴线布置，沿轴线依序布置山门、金刚殿、天王殿、大雄宝殿、法堂、毗卢殿与方丈室等建筑。明清时期的所谓“伽蓝七堂”的制度，就是在这个基础上形成的。

据萧默的意见，寺院前部的所谓“山门”，当由唐代之“三门”而来，即在唐代寺院中，多设外山门、中门与内门三座门殿，现存日本早期寺庙中，尚可见到此制。而初用“三门”，实取“三解脱”之意，后渐讹为“山门”。金刚殿内置金刚、力士像二尊，俗称哼哈二将。天王殿内置四大天王像，有时于殿中正面设弥勒化身的布袋和尚坐像以示接引，其后设韦驮立像。因金刚力士、四大天王与韦驮等均为护法神，故置于门户的位置，以合护卫之意。有时，也将山门与金刚殿或天王殿合而为一，称之为山门殿。既然有护卫性的山门殿，也就在空间性质上，将寺院内外，分划成为了两个不同的区域。山门以内即是与世俗秽土相对应的，供善知识们起居修行的佛国净土。

一般寺庙的山门以内，多于左右两侧分设钟楼、鼓楼，为寺院报时之用。钟楼之设，在唐代寺院中已有。初时，与之相对应者，往往为藏经楼。唐时寺内不设鼓楼，以免与市坊宵禁之街鼓冲突。元明以后，寺院山门内则多对称设置钟、鼓楼，藏经楼则移置于中轴线后部，或与其它配殿作对称的设置。

大雄宝殿为佛寺的主殿，规模与尺度较大，一般设释迦牟尼的本尊像。或呈一佛二弟子，或一佛二菩萨的布置。宋以后，特别是明代以后，殿内多设三世佛。三世佛又分竖三世佛与横三世佛。竖三世佛以时间序列分划，分别为过去燃灯古佛、现世释迦佛、未来弥勒佛；横三世佛以空间序列分划，分别为东方药师佛、西方阿弥陀佛与中央释迦佛。佛殿之后多设法堂，法堂又称讲堂，是仅次于佛殿的主要建筑，为寺内大德讲经说法的场所。百丈所创禅林《清规》，尤重法堂，甚至一度在禅寺中只设法堂，不立佛殿，在法堂之内则设佛像，并特设法座。

佛寺内设毗卢殿，是明代寺院习见的规制。毗卢殿有时又称毗卢阁，多为

一座二层楼阁,设于寺院的后部。毗卢阁内设万佛堂,并藏经卷,故又称万佛楼或藏经阁。此外,南北轴线的后部,有时还设方丈室,为寺内住持的居址之所。中轴线之外,在佛殿前后的两侧另设配殿,一般以伽蓝殿与祖师堂对称设置,或观音殿与药师殿对称设置。宋元时禅院中的禅堂为主要建筑,元明以后,禅堂内改设毗卢佛像,而将禅堂与斋堂,对称作配殿的设置。

另外,还有单设弥勒殿、韦驮殿、舍利殿、转轮藏殿的,也有单设开山堂、罗汉堂、念佛堂、云水堂、学戒堂、忏堂的。至于斋堂、客堂、茶堂、延寿堂、寝堂方丈室等,更是袭自百丈创制以来的禅宗丛林规制。

唐代时律宗寺院内特设戒坛,律宗戒律十分严格,传戒之法多分为三个部分。初坛传戒仪式,在法堂举行;二坛传戒仪式,在专设的戒坛举行;三坛传戒仪式,则于佛殿中进行。明代中叶,戒坛曾遭封禁,万历年间开禁,设坛传戒之风再起,除律宗寺院外,禅寺或净土寺院中也相继开坛传戒。这也是晚近时代佛教宗系杂糅的现象之一。

现存禅宗寺院中,虽然还略存百丈古意,但多经元明以降的历代改建,已不复见唐宋禅院之高风。从平面的布局看,这些禅寺之间在布局上,大致有一些相近之处,可试举几例以作比较:

1.嵩山少林寺河南 此为初祖达摩面壁之寺,寺内尚存宋之初祖庵与达摩洞。寺院建筑沿中轴线,依序为山门、天王殿、大雄宝殿、法堂、方丈室与毗卢殿,这一布局是按照典型的明代禅院布置的。其中,天王殿、大雄殿、法堂及钟楼已毁于火。

2.十方普觉寺北京 俗称卧佛寺。沿中轴线设山门殿、天王殿、三世佛殿、卧佛殿、藏经楼等前后四进院落。东侧有斋堂、大禅堂、祖堂等建筑,西侧为行宫院,尚存禅院遗制。

3.福建广化寺 此寺鼎盛于宋、明两代,曾有十大院之多,现存建筑为清代时,依旧制所建。沿中轴线设为山门、天王殿、大雄宝殿、法堂、藏经楼,并对称设置钟楼、鼓楼、禅房、方丈室、客房、膳室等。

4.天童寺宁波 此为禅宗大寺。沿中轴线设天王殿、佛殿、法堂,法堂之上为藏经楼,法堂之后的西侧设罗汉堂,佛殿内供三世佛与十八罗汉。整座寺院深深藏卧于青山翠竹之中,颇具禅净的意味。

5.云居寺北京房山 寺名为“西域云居禅林”,直至本世纪初叶,尚是一座大型禅院。寺中路为山门、天王殿、毗卢殿、大雄宝殿、药师殿、弥陀殿与大悲殿等六进殿宇,另有钟、鼓楼及配殿、僧寮之设,多已毁。

6.五祖寺湖北黄梅 由禅宗五祖弘忍所制,沿中轴线依序设为天王殿、大佛殿、毗卢殿、麻城殿、真身殿等,毗卢殿前所设配殿分别为圣母殿、千佛殿,另有方丈、

禅堂、寮房、客堂、戒堂等。另曾有天王殿、大佛殿，已毁。

7.西禅寺福州 寺内主要建筑有，天王殿、大雄宝殿、罗汉阁、法堂、藏经阁、祖堂、念佛堂、禅堂。

8.阿育王寺宁波 此亦为禅宗大寺。于南北中轴线上依序设：天王殿、大雄宝殿、舍利殿、藏经楼。藏经楼为一座二层楼阁，底层为讲经所用的法堂。

由如上实例可以看出，这些现存寺院，虽然仍是禅寺，但与百丈创制时的以禅堂为中心，并尤重法堂，而不特设佛殿的禅宗丛林已相去甚远。其中杂糅着律宗、净土宗、华严宗等佛教宗系的建筑遗痕。如戒堂为律宗所设，念佛室是净土宗的主要建筑，如此等等。显然，这些现存的汉地佛寺，既不能代表汉唐时的大型佛教伽蓝，也与典型的宋元禅院相去甚远。历史上佛教寺院的这种多无定制的做法，恐怕也与佛法西来之初，对于寺院内的建筑设置，并无一定之规，佛经上所言，也多含糊其辞，每一时期的佛寺，多因当时人对教义与经典的理解而创设，其间无疑掺杂了诸多时人时地的观念与习俗所致。

佛教寺院历经千年的演变，至明清时，已渐成定式。除了藏传佛教寺院中，尚存一些特殊的形制之外，汉地佛寺已渐渐消除了宗系的藩篱，而趋于一种相互认同，相互容纳的形势。其中似乎隐然可见一些历史的遗痕，如佛殿、法堂、寺塔、藏经楼等，都是历代传沿的建筑。但是，在总体的空间布局上，却渐失了历代曾有的遗规。空间组织多简单、重复。既不见汉魏塔寺的高古，又不见隋唐寺院的恢弘；甚至，连两宋禅林的清雅，也难睹其往日的遗韵了。一座寺院中，偶存一两座古老的塔阁堂殿，却跻身于后世重修的门殿台阁之中，或孑然孤立于残阶颓壁之间，虽高风犹存，却终不见当年那种宏大建筑组群的奇伟空间与华美规制了。

第五节 佛国宇宙与明清藏庙^{宇宙}

元明以降，在中国佛教中出现了一股新的潮流，一个对中原汉土人而言颇觉新异的佛教潮流。这一潮流，带来了许多使中土人感觉十分生疏，然而却更接近佛教本原的东西。在建筑形式及内容上，诸如喇嘛塔、金刚宝座塔、模仿佛国宇宙而建造的大型伽蓝，以佛国宇宙为原型的室内神坛陈设——坛城曼荼罗等，以及一整套相关的宗教观念、修行方式、寺庙像设与法典仪规等等。这一切，使唐宋以来由于禅、净二风日盛，佛教日渐中土化的趋势，不仅有所改变，而且大有向佛教原初形式回归的意味。

这一潮流就是藏传佛教的兴起，及其在中原汉地的传播与流布。西藏是中国本土距离佛教发源地最近的地区。虽然，在西藏地区，佛教的传入较之中原

汉地要晚一些,但是,一经传入却更容易受到佛教发源地——印度文化的直接影响与辐射。因而,藏传佛教中,很自然地就会更多一点接近佛教中所内涵的印度文化的原初部分的内容。

1. 藏传密教·喇嘛塔·金刚宝座塔

一般来说,藏传佛教是显密兼修,而更倾向于密教部分;所以,一般所谈论的藏传佛教,也更多的是指藏传密教而言。汉地所传的藏传佛教,尤以密教为主,俗称喇嘛教。因此,汉地喇嘛寺也多为密教寺院。

佛教密宗,又称瑜伽密教,是印度佛教的一个分支。其教义中较多地包含着古印度文化中的密咒、法术之类的,更接近印度原始巫术的内容。虽然,印度古密教久已在佛教中存在,甚至在佛教流入中国之初的三国时代,有关印度古密教的经咒翻译已在中国开始。然而,印度佛教密宗的兴起,并渐渐与印度教的合流,则是较晚的事情。在印度本土,这一趋势发展的结果,甚至导致印度佛教走向衰落,印度教渐渐取代佛教,而成为印度宗教的主流。

汉地佛教密宗是在盛唐时代,经由天竺僧人善无畏与金刚智的弘传,加之不空等人的弘扬,才渐渐形成的,其影响所至,远及于日本。然而,汉传密宗在中国本土佛教中,远不及禅、净、律等佛教宗派的影响大。直到藏传佛教的传入并流布,才开始改变中原汉地佛教以显教为主的局面。佛教密宗在中原汉地,尤其是在上层统治阶层中,渐渐地被广泛接受,并得以弘扬,以藏传密宗为主的密教寺塔,也开始渐渐流行。

藏传佛教建筑,不仅在造型上,与中原汉地建筑风格迥异,而且,在其空间组群,及其象征性内涵上,也与中原汉地寺庙相去甚远。如果说汉地佛寺,尤其是受到过禅宗丛林影响的晚近寺庙,更多一点功能的划分与佛国尊卑秩序的布列,则藏传佛教寺院更倾向于,以宗教建筑的组群空间与单体造型,作宇宙象征意义上的建筑表述。

首先,在单体建筑中,藏传佛教创造了一种更接近印度佛塔原型——窣堵坡的塔幢形式——喇嘛塔,并赋予其与印度窣堵坡原型最相接近,但又不尽相同的新的造型,以及新的更为丰富的宗教象征内涵。

第一座汉地喇嘛塔,是今日的北京妙应寺白塔。这是元代至元十六年1279由尼泊尔人阿尼哥主持修建的。其造型由塔基、塔身、相轮三部分组成。整个塔基为一个三层的方形折角平面的须弥座。塔基第一层为方形平面,第二、三层为“亚”字折角形平面。塔身则为一个巨大丰满的覆钵,形如宝瓶,造型粗状浑厚。其上又设“亚”字形小须弥座,座上设圆锥状的塔刹。刹上覆以圆形宝盖,盖上再以一座小形喇嘛塔收顶。见下页图59



印度窣堵坡

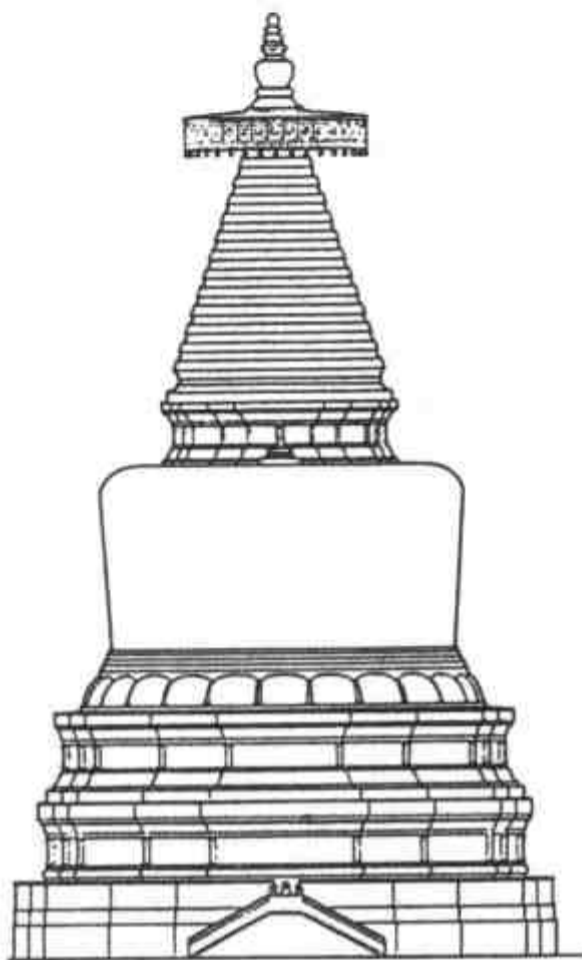
北京妙应寺元代喇嘛塔
自《中国古代建筑史》

图 59 喇嘛塔与窣堵坡比较

元代以后，喇嘛塔在中原汉地多有建造，如武汉宝胜寺塔、山西五台山佑国寺塔、北京北海琼岛白塔等等。明清喇嘛塔，造型比例多不如妙应寺白塔那样粗壮雄浑，其外轮廓也没有那样富于弹性，但也大略上保持了基座、复钵、相轮的三段划分。其形式与汉地传统的楼阁式或密檐式佛塔相去甚远，却比较接近印度原始窣堵坡的形式，也与缅甸、泰国、印尼等东南亚国家的佛塔形式比较接近。

对于印度窣堵坡及其衍变形式——藏传佛教喇嘛塔，及其近亲——东南亚乃至日本——的窣堵坡形塔中，所蕴含的宗教宇宙象征性内涵，久已引起西方学者的注意。德国人格文达为了就这一问题进行专门研究，曾经在喜马拉雅山南麓的一座喇嘛教寺院中出家做喇嘛，并著有专著对藏式喇嘛塔的宇宙象征意义详加论述。

根据格文达的意见，这种可能是“源之于古印度坟墓形式”的建筑形式，曾被作为鬼魂与神灵的居所，而受到重视。佛教借用这种形式之初，即已赋予其宇

宙象征性的内涵。如以巨大半圆形如鸡蛋状的覆钵,象征宇宙的潜在创造力内孕力,而其上如伞状的塔刹相轮,则象征一种超越世界万物之上,也超越生死轮回之外的力量。德·Lama Anagarika Govinda:“Psycho-Cosmic Symbolism of the Buddhist Stupa”第6页 Emeryville 1976。格文达认为,在尼泊尔,这种窠堵坡形塔,甚至被赋予了一种神秘人体的象征,如其基座象征“盘曲的双腿”,其覆钵部分象征肩膀以下的身体部分,而其塔刹部分,则象征神秘人体的头部。实际上,据格文达的意见,尼泊尔型窠堵坡上所特意描绘的双眼,已经隐喻了这种象征性内涵。出处同上

根据格文达的研究,在喇嘛塔中,基座、覆钵与塔刹的三段划分及其统一,还象征着佛教中的“三宝”,即佛、法、禅的三位一体。而其基座的四方或八方,则象征着世界的四个或八个方位。出处同上第20页在后期喇嘛塔中,由于历代佛教僧侣的推衍比附,则包含了更为繁复庞杂的象征内涵。其塔身的每一个部分,都有十分具体细微的象征意义。其中不乏宇宙或人体的象征性说解,也有许多宗教教义的象征性比喻。

例如:从底层台座,层层向上,直至塔刹顶端,象征了人类认知事物的不同阶段。由其最底层的台座,逐层的向上延伸,象征着由无意识的人的躯体,到感觉,到思维,以及到人的愿力、能力、知识、直到人类的最高知识,即佛陀的神奇的力量。而这也象征了佛子们的苦修磨炼、一心向佛的认知之路。格文达认为,喇嘛塔中甚至还包含了太阳、月亮,构成世界的地、火、水、风等物质,以及天、空、地等的世界的垂直构成,如此等等繁复庞杂的宇宙象征性内涵。

除了与印度窠堵坡十分相近的喇嘛塔外,随着藏传佛教的流布,自明代开始,在中原汉地及内蒙、云南等少数民族地区,还兴起了一种称为金刚宝座塔的佛塔形式。中原汉地的金刚宝座塔,虽然多建于喇嘛寺内,但其原型却仿自印度的佛陀伽耶精舍。这是一座在一个高台上建造的,包括中央与四隅五座塔的佛塔形式。因这座塔最初是为纪念佛陀悟道成佛而建造的,故又称之为佛祖塔。

同藏传佛教喇嘛塔一样,金刚宝座塔也有着十分隐秘深奥的象征性内涵。一般的金刚宝座塔,在造型上分为两部分:一部分是下部巨大方正而敦厚的基座;另一部分是基座上的五座塔。按照佛教的说法,基座象征着佛陀悟道时,在摩揭陀国佛陀伽耶菩提树下的座处。佛教教义认为:这一座处是一个上达地面,下抵金轮的巨大的石座,称为金刚座。佛教密宗相信,世界由风轮、水轮、金轮与地轮四个层次组成。其中,仅地轮就有至少八万由旬之厚。金刚宝座塔敦厚的台座,就象征了与地轮等厚的石台座。

座上的五塔,是按照中央与四隅的平面格局布置的。中央的塔略高一些,

塔的形制或为方形平面的密檐塔,或为喇嘛塔。这五座塔首先代表东、南、西、北、中五个方位;同时代表五方佛,如中央大日如来佛、东方阿閼佛、西方阿弥陀佛、南方宝生佛、北方不空成就释迦佛。同时,也代表五种智慧,以及密教金刚部的五个部分等等。以其塔代表五方或五方佛而言。则金刚宝座塔在整体上是象征着佛国世界的。高大的台座,象征大地,即其厚无比的所谓“地轮”;座上的五塔,象征在平面上延展的五方佛国。

北京大正觉寺俗称五塔寺内的金刚宝座塔,是明成化九年1473根据西域梵僧班迪达所带来的印度式“佛陀伽耶塔”的图样建造的。塔座上除了五座方形平面的密檐塔外,还在中央塔的前部设一传统中国式重檐琉璃亭。类似的金刚宝座塔,还有内蒙呼和浩特市慈灯寺塔与北京香山的碧云寺塔等。内蒙慈灯寺塔除了在塔檐下塑有佛陀与菩提树的造型之外,在塔座的北边还分别刻有“须弥山分布图”、“天文图”以及“天道轮回图”等。其中天文图中还标有二十八宿,二十四节气等内容。见《古建筑游览指南》第229页,《金刚宝座舍利宝塔》条目,内蒙慈灯寺。由此,亦可看出其丰富的宇宙象征内涵。

北京黄寺的清净化域塔,是在高大的台座之上,设五座喇嘛塔,其风格与上述塔迥异,因而更具藏传佛教塔的韵味。云南景洪的曼飞龙塔,则是杂糅了金刚宝座塔与云南傣族小乘佛教寺塔的特征而建造的。其基座上立有九座小塔,中央塔略高,四周布置八座小塔,塔形既具傣族建筑特有的地方风格,又与佛教神秘图式曼荼罗中的“九会曼荼罗”的空间格局恰相吻合。尽管风格迥异,这两座塔仍属金刚宝座塔的类型,其宗教象征内涵,与上述金刚宝座塔仍是十分相近的。

2. 象征佛国宇宙的藏密伽蓝

除了形式各异的佛塔之外,随着藏传佛教在中原汉地的传播,一种象征佛国宇宙的寺庙伽蓝形式,也以十分具有特色的空间组织方式,陆续在北京、承德等地出现,并创造了一种与汉地习见的佛教寺院,在空间组群方式,与建筑造型风格方面截然不同的寺庙形式。

用佛寺伽蓝的空间组群,对佛国宇宙进行象征性地模仿与再现的建筑企图,在中原汉地可能很早就曾经存在过。《魏书·释老志》中所记载的,在寺庙中设有五级浮图及一座须弥山殿的伽蓝形式中,很可能就已经蕴藉了对佛国宇宙空间的某种暗喻。但是,由于没有更为详尽的资料,很难对此作出恰当的判断。然而,有据可考的中国第一座以佛国宇宙为模仿对象的佛教寺院,却是建于八世纪的西藏桑耶寺。

桑耶寺,又被称为桑鸞寺,始建于唐大历十四年779,位于西藏扎囊县的雅

鲁藏布江的北岸,是西藏历史上第一座剃度僧人出家的寺院。这座寺院是由从天竺请来的佛教学者寂护主持修造的,且以印度婆罗王朝高波罗王在摩揭陀所建的欧丹达菩黎寺为蓝本一说仿印度“飞行寺”而建。显然,这是一座受到印度佛寺建筑直接影响的寺庙。

桑耶寺的建造中,明显地体现了对于佛国世界的结构构成的模仿与再现。其主殿乌策殿,位于整座寺庙的正中,象征着位于世界中央的宇宙之山——须弥山。这座大殿高三层,坐西朝东,平面呈方形,在第三层平台上,设有五个尖顶,略呈金刚宝座形的五方五佛之意。在中央乌策殿的东、南、西、北四个方向,每一方向上都建有三座小殿,周环布置,分别象征世界的四大部洲与八小部洲,并对称设置日、月两轮。同时,又沿四角布置红、白、绿、黑四塔,表示四方、四色、佛教的四智以及须弥山周围的四个护法天王等。桑耶寺四周的围墙用圆形,象征环绕世界的铁围山。现存桑耶寺虽已多有毁圮,但由尚存之描绘桑耶寺的壁画中,我们仍可看到当时全寺的宏伟面貌及其完整的佛教宇宙的象征性空间布局。

汉地佛寺建筑,是否曾依佛国世界的结构进行布局,从现有的史料,还不足以为据。汉魏塔寺中,以浮图阁,或以须弥山殿为中心的建筑布局,曾略显其意,但似乎并未形成一个完整的格局。唐代伽蓝多依佛典戒律,或模仿诸天净土,以极力铺陈寺庙的宏伟与华美,而向人们兜售廉价的进入佛国净土的入场券,于其建筑之宇宙象征意义上,却多不十分追究。禅宗更以呵祖骂佛为著,无暇顾及佛国宇宙象征意义诸类的事。禅宗丛林多是一个僧团生活修炼的功能性组合,因而,淡泊了其在宗教象征方面的追求。直到元明以后,随着藏传佛教在中原汉地的流布,才带来了表征佛国宇宙模式的寺院格局的兴建。在中原汉地建造的典型的具有佛国宇宙象征意义的寺庙均为喇嘛寺,如承德的普宁寺、北京颐和园的大报恩寺以及北京香山的昭庙等。

普宁寺位于承德避暑山庄外围的东北部。寺分前后两部分,前半部分与明清汉地佛寺的格局大略相同。沿中轴线设山门、天王殿与大雄宝殿。山门内对称布置钟鼓楼,大雄宝殿前亦对称设置东西配殿。普宁寺的后半部分,则是直接模仿西藏桑耶寺而建造的。其主体建筑“大乘之阁”,仿自桑耶寺的主殿乌策殿,阁顶亦为五座攒尖屋顶,以存金刚宝座之五方五佛之意。大乘阁四周以各具形态的建筑,代表四大部洲、四小部洲以及太阳与月亮等。大乘阁四角外还各设一座喇嘛塔,与乌策殿四角外的四色塔对应。普宁寺后的围墙则以波形半圆状,以象征佛国世界周围的铁围山,整座寺庙就是一个佛国宇宙的象征。

除此之外,如我们所知道的,在佛教典籍中,尤其是在密教典籍中,还十分

重视抽象与神秘的佛教图案曼荼罗，及曼荼罗中所隐含的宇宙象征意义。如前所述，曼荼罗是佛教与印度教所共有的一种神秘主义的图案形式，其基本的内容包含了方、圆及中央与四方或八方等的平面分布。曼荼罗由简到繁，有多种的形式，而且印度教与佛教，或佛教密宗中的金刚部与胎藏部之间，在曼荼罗的图形上，以及象征内涵上也各不相同，但从很概略的意义上讲，曼荼罗象征着世界的构成，同时，也象征着一个神秘人体的构成。

在佛教寺院中，多用曼荼罗图案作宗教题材的室内装饰之用，如西藏桑耶寺主殿乌策殿内的首层天花，分成多个方形的格，每一格内绘有一个曼荼罗的图案，而且，每一格中的图案还不完全相同，说明曼荼罗形式本身的丰富与多变。此外，在一些喇嘛教寺院中，还常设置一个木制或石制的“坛城”，即是一个立体的象征佛国宇宙的曼荼罗形式。

承德普乐寺旭光阁内的坛城，是一个典型的实例。普乐寺坛城的基座为圆形石制须弥座，座上设“亚”字方形的木造模型。方圆相涵，是曼荼罗的基本形式之一，也是世界的基本构成特征。而包容这个坛城模型的普乐寺阁城，又是一个放大的坛城——曼荼罗模型。其基座是正方形的石台，台上是圆形重檐的旭光阁。石台座分为三层，第一层台上四角及四边的中点，各设琉璃喇嘛塔一座，共有八座。八座小塔与中央的圆顶重檐的高阁，构成曼荼罗中的所谓九山九会曼荼罗，旭光阁与阁城石台，又是一个方圆相涵的空间构成。

以曼荼罗作为基本的形式来结构寺塔，在佛教建筑中是十分常见的。金刚宝座塔就是一个较为简单的曼荼罗形式。云南景洪曼飞龙塔，也是按照曼荼罗的形式建造的。据王世仁的研究，在清代喇嘛寺中流行的所谓“都纳法式”，即中央对称式构图的建筑，如承德须弥福寿之庙的大红台、北京北海的小西天、雍和宫的法轮殿等，其中都是蕴藉着曼荼罗的思想的，“它们的形式都是十字轴线对称，方圆相间，四向设门，中心为圆轮，轮中按‘井’字分隔为九个空间。”王世仁《理性与浪漫的交织》第104页中国建筑工业出版社1987年。建于公元九世纪的印度尼西亚的婆罗浮图大佛塔也是一个巨大的曼荼罗的形式，其平面方圆相涵，竖向分为三层，下层为欲界，中层为色界，上层为无色界，顶层中央为一个较大的窄堵坡形塔，周围环列小塔，其形式虽然与中国密教寺塔不同，但在佛国宇宙象征意义上，却是十分相近的。

第六章 中国天子起居·祀拜·布政的空间

上古明堂既是天子布政、恤幼、赏功、教化之地，又是交通神明、祀祭天地，摹仿天界星象流转，循十二室因时起居之所。秦汉谋通天术，北魏设通天屋，南朝立十二间殿，明堂成为纯祀祭空间。唐人建明堂“我自作古”，宋人初以天子正衙为明堂，后又另立明堂。元人立正衙“大明殿”，似存明堂即路寝之古义。始自金代完善于明清的北京四郊设天地日月四坛为天子祀拜之处，中央设正衙为天子登基、正旦与布政之位，其后设东西六宫（十二宫）为天子因时起居之所的城苑格局，似与上古明堂之义相合。

第一节 争讼千古的三代明堂

中国历史典籍中有关建筑的记述与争论，所涉最多的就是明堂。而对明堂之争论，其焦点就在于：上古三代的明堂，究竟是什么样子，有什么作用。史籍上对上古明堂虽有描述，但语焉不详。秦火之后，典籍殆丧，于是诸儒纷争，各执己见。一些游方术士也从旁鼓噪，使本已多有混淆的上古明堂更难知其本来面目。

从古代文献来看，对明堂的起源及其称谓，一开始就有许多不同的说法。对明堂记载最详的《周礼·考工记》中只提到夏世室、殷重屋与周明堂等三种说法，似乎明堂建筑，肇源于夏。此后的文献中又有“炎帝神农氏，以时尝谷，祀于明堂”；“皇帝有熊氏，作合宫以祀上帝”等，将明堂之起源推到了炎黄时代。继而又有尧之五府与舜之总章，也被列入了明堂的系统。则明堂便被认定是自古即有，一以贯之的重要建筑。

至于明堂的功能，也更是其说不一。由炎帝以时尝谷，祀于明堂的说法，则明堂为祈祝丰收之所，是远古农业神崇拜的延续；由黄帝作合宫以祀上帝，则明堂为祭祀至上神——上帝的地方，其作用大约与古希伯来耶路撒冷的所罗门圣殿相近。此外，又有祭五方五帝及五神于明堂，则明堂用来祭祀方位神，已将明堂与五方位的空间图式之间建立了联系。仅由明堂如上的用途进行推断，

明堂似乎为古代帝王的祭拜神灵之所。

然而,从许多其它文献中,又展示了明堂的另一方面。如认为明堂是祭祀之所;是天子布政之所;是天子飨功、养老、恤幼、选士之所,更有将明堂直认为是天子的寝居之所,并认为“帝尧居于明堂,斥题不耕,土阶不戚,茅茨不剪,泊如也。”见《古今图书集成·礼仪典》第170卷~177卷明堂祀典部。由此,又引申出,明堂为天子示俭德之所。

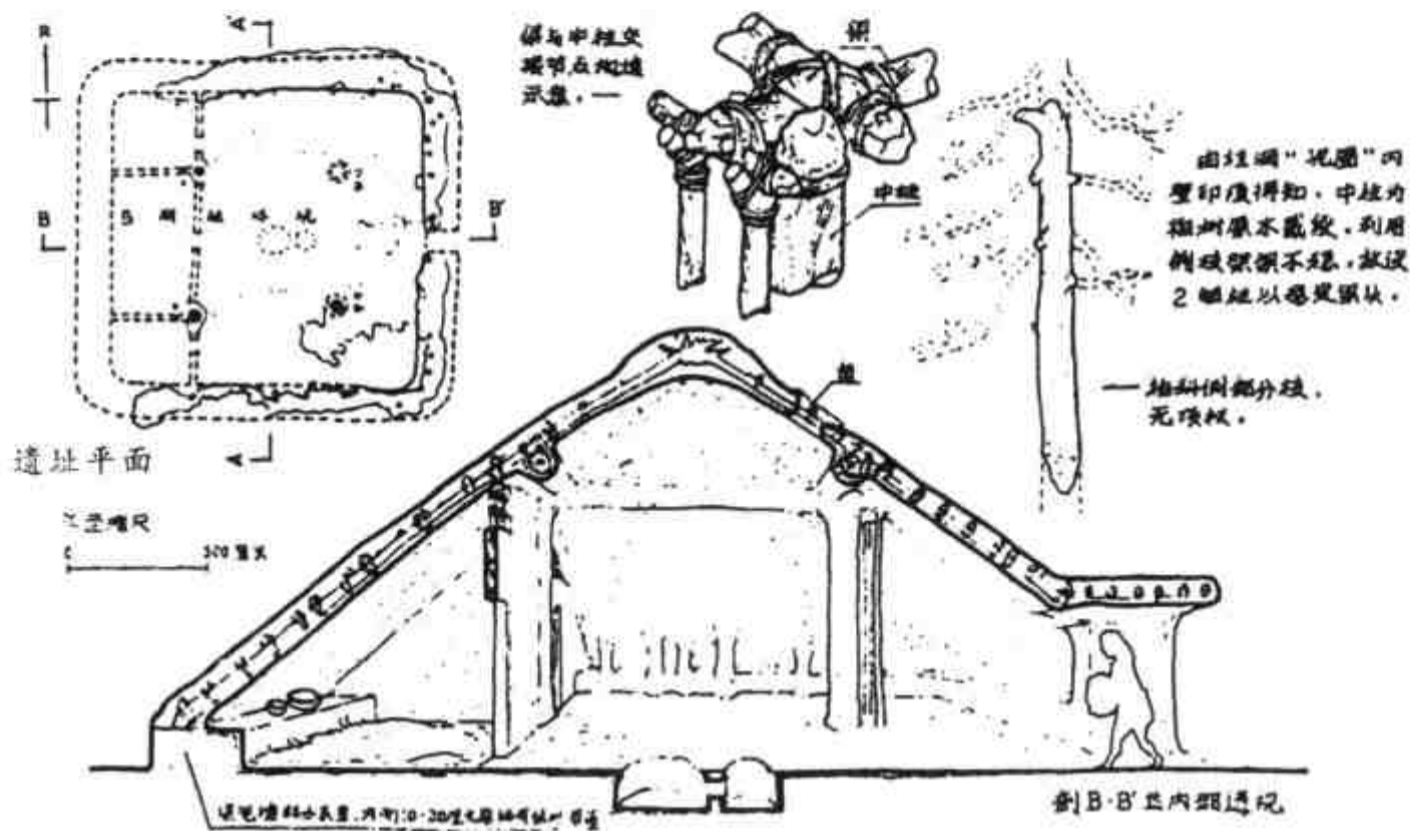
明堂,还被理解为展示天子威严的地方,即认为所谓的明堂者,是谓明尊卑之堂也。亦即所谓:“天子负斧扆,南乡向而立,内之侯伯子男,外之蛮夷戎狄,以序而立,故曰明堂也,明诸侯之尊卑也。”出处同上第176卷,明堂祀典部引《礼记》似乎明堂即是天子的正衙之所在。孟子云:“明堂者,王者之堂也”,也是说的这个意思。

由此论之,上古三代时的明堂,可能是一座集祭祀、布政、教化、飨功、选士乃至寝居为一体的综合性的建筑。去三代不远的汉代人似乎还了解这一点。汉蔡邕《白虎通义》云:“天子立明堂者,所以通神灵、感天地、正四时、出教化、宗有德、重有道、显有能、褒有行者也。”出处同上第176卷,明堂祀典部引《白虎通》。将明堂的功能多样化。汉代李尤的《明堂铭》又称明堂是:“顺节行化,各居其房,春恤幼孤、夏进贤良、秋历武人、冬谨关梁。”出处同上第177卷,明堂祀典部引《明堂铭》两人都极言明堂是一座功能复杂的实用性建筑。

这里显然出现了对同一座建筑的一些似乎矛盾的定义:一个是为神灵而设的祭祀性建筑;另一个是为现世的帝王生活所用的日常起居之所;还有一个却是帝王飨功罚过、教化四方的出政令之所。历史上的大儒们,因了明堂的这些不同的定义,而往往争执得不可开交。然而,恰恰是这些似乎矛盾的建筑定义,从一个侧面说明了古代明堂在用途上的模糊性与不确定性,而这一性质又恰与上古时代人们生活方式的原始古朴与简单相吻合。

首先,这诸条的功能中之最重要者乃是明堂作为宗教祭祀性建筑的功能,即“通神灵、感天地”与“接万灵”的作用,由此可知明堂是作为天子的庙堂而言的,天子在这里充当了交通人神的“大祭司”的角色。

从中国史前石器时代的发掘中,我们已经发现,在原始聚落中,往往有一座位望较显,尺度隆崇的房子,专家们考证为原始先民公共聚会与巫术祭占之所,可能也同时用作部落酋长的起居之所。在距今六千余年的半坡遗址的中部,就有这样一座特殊的建筑,考古学上称之为“大房子”。这所“大房子”的平面略呈方形,入口向东,内有四柱,大略上将内部的空间划分为包括中央在内的五个或九个小的空间区划。图60



仰韶时代的中国原始“大房子”四柱支撑中为火塘的形式 自《建筑考古学论文集》

图 60 中国原始聚落中的“大房子”(“黄帝合宫”?)

新近发掘的距今五千年前的新石器晚期的宁夏林子梁原始窑洞聚落遗址中,也有一座内部空间尺度较大的窑洞。不同于聚落内其它窑洞的是,这座窑洞内部四周墙壁上,布满了钎插火烛的孔洞,且窑洞中略居中央的位置。有一根特殊的立柱,由其柱基构造上,不同于其它各柱的小心处理,说明这是一根带有宗教象征性的立柱。而这一立柱可能是原始神圣屋舍中常见的具有“宇宙柱”或中心柱之象征意义的立柱。这一尺度较大的特殊的窑洞,很可能也是原始聚落中举行巫术祭拜的宗教性场所。

其实,这种情况在许多早期文化中都有出现,如埃利亚德提到的北美印第安人部落中的“神圣棚屋”;蒙古部落中,带有中心柱的毡帐,古代迈锡尼文化遗址中的大房子——麦加仑房子等都可归入这种情况。

至今存留在中国南方侗族村寨中心的“鼓楼”,可能也是由这一类聚落中心的宗教象征性建筑演进而来。鼓楼的中心多有一个火塘。由粗大的木柱与层层收分的密檐造成的巨大的杉树状的造型。又使人将鼓楼与原始树崇拜相联系。据萧默的考察,鼓楼又称“杉魂”,一旦鼓楼遭火焚,要立即立一根杉木于鼓楼旧址上,直至新的鼓楼建成。而侗族鼓楼的作用,也带有巫术祭拜、公共聚会、尊老恤幼、奖功赏战等多重的功能性涵意。这一点与上古时代的明堂建筑,也颇有相近之处。

由此似乎可以推知，所谓黄帝合宫、尧五府、舜总章等，其实都是原始聚落中，位于聚落中央的，具有宗教象征性内涵的，用来进行巫术祭拜及部落聚会等活动用的“大房子”。自进入有文字记载的历史以来，这种位于建筑组群中央的具有“交通人神”、“号令四方”之作用的大房子，渐渐与最高统治者——天子的建筑相联系，因而渐渐演绎出了所谓夏世室、殷重屋与周明堂等等的说法。

上古时代，是一个巫术盛行的时代，古史中向有“上古三代，人人皆知天文”的说法。所谓“天文”，乃据天象，以言人事之意也，因而带有浓厚的巫占的性质。三代巫占普及，人人可言，如此则造成了人人可以与神灵交通，“人神混杂”的局面。在诸层次的巫师与祭司中，天子是最高层次的大巫师与大祭司。天子的起居言行，本身就带有巫术或宗教礼仪的性质。也许正是为了使天子所拥有的“交通人神”的宗教权力绝对化，才在中国上古的神话历史上演出了“绝地天通”的一幕。阻断了天地交通也就使帝王垄断了交通人神的权力。

《周礼·春官宗伯》中，还提到了“祠祀”是天子及其御用巫师们的主要宗教活动之一：

大宗伯之职，掌建邦之天神人鬼地示之礼，以佐王建保邦国，以吉礼事邦国之鬼神示，以禋祀祀昊天上帝，以实柴祀日月星辰……

在古代社会祠祀是交通人神的主要形式之一。天子的周围往往豢养了一批观星测象、祭天祀地的巫师，作为日常的巫占礼仪之用。而遇到重要的典仪，天子则要亲履大祭司的职责。在中国天子的祭祀日程表中，除了对天地、日月、鬼神的祭祀之外，对祖先的祭拜也是一个重要内容，亦即所谓“孝莫大于严父，严父莫大于配天”。明堂因而也就成为帝王的祭祖之所。将皇考的灵位与昊天上帝的灵位配置在一起，进行祭拜，成为历代明堂祀典的重要内容之一，因此明堂也就同时具有了“帝王宗祠”，即后世太庙的作用。

然而，在明堂的诸多功能中，最引人注目的，是天子在明堂中的依时起居。《吕氏春秋》中，对这种依时起居的所谓“明堂月令”作了详细的记述。按照《吕氏春秋》的说法，天子按照一年四季与十二个月的时间，顺序由东而南，由南而西，由西而北，由北而东，在明堂的不同房间里起居，吃不同的食物，穿不同的衣服，听不同的音乐。每年完成一个完整的循环。这一切都是与每个月太阳在天空星象图中的位置，以及诸日昏星与辰星的不同显现相对应的。这四个季节与十二个月在空间上，又同平面空间图式中的四个正方位，东、南、西、北，与四个亚方位，东南、东北、西南、西北相对应，使天子的起居，在时间上与空间上和整个宇宙的流逝运转相吻合。

据《吕氏春秋》与《周书·明堂月令》，天子在一年的十二个月内，所不断变

换的在明堂中的起居位置,是与太阳在当月的天象图中所处的位置相对应的。按古代天文星占学的说法,太阳自孟春之月开始,由位于北方七宿的室宿,按逆时针方向依序变换其在天空中的位置,其顺序为北方室宿;西方奎宿、胃宿、毕宿;南方东井宿、柳宿、翼宿;东方角宿、房宿、尾宿;然后,再回到北方斗宿、婺女宿,与之相应的诸日昏星与旦星也有与之相对应的不同变化。

与太阳在天象图中的位置相对应,在这十二个月中,春季的孟春、仲春与季春,天子分别住在青阳左个、青阳太庙与青阳右个,服青色衣服,挂青色的旗子;夏季的孟夏、仲夏与季夏住明堂左个、明堂太庙与明堂右个,服朱色的衣服,挂赤色的旗子;秋季的孟秋、仲秋与季秋,住总章左个、总章太庙与总章右个,服白色的衣服,挂白色的旗子;冬季的孟冬、仲冬与季冬,住玄堂左个、玄堂太庙与玄堂右个,服黑色的衣服,挂玄色的旗子。

值得注意的是,明堂月令中所规定的天子在上述的四个季节中所吃的食物,分别是羊、鸡、犬与彘,这恰与《墨子·迎敌祠》的军事巫占礼与《贾谊新书》的“太子诞礼”等巫术仪式中,依方位祭献的几种动物牺牲相吻合,也与中国上古时代曾经存在过的“鸡人七日”创世神话中,创世之初的前四日所创造的动物相吻合,只是顺序上略有混淆。由此可以说明,以八方位平面空间图式为基础构成模式的明堂月令中,还残留着一些上古巫术的祭献习俗,及以神秘数字七为基础的观念痕迹。由此可以知道,明堂月令中的诸项规定,与远古时代的神话与巫术,有着不解之缘,是深深植根于原始巫术文化之中的。

由“明堂月令”中似乎可以看出,上古时代的天子们是怎样履行着一个大祭司的职责的,为了使地上的社会秩序和生活节奏,与天界中对应的秩序与节奏相吻合,天子日常的饮食起居也成为了一种巫术与宗教的仪规。经验这一仪规的场所——天子明堂,不仅是一个宗教性的祭拜礼占之所,也是一个与宇宙万物息息相关的特殊人物——天子的寝居、餐饮与处理日常公务布政的场所。

如果上面的分析不为有误的话,我们可以推断:明堂应当是集上古时代天子寝居、朝政与祭祀为一体的包括生活、政治与宗教等多重意义的建筑,大略相当于后世帝王的寝殿、正衙与太庙,以及郊祀坛庙的综合体。这一综合体,很可能就是由史前时代原始聚落中的“大房子”演进而来的。“大房子”当亦是部落首领或祭司起居、断事与祭祀之所,并具有某种宗教象征的内涵。所谓“黄帝合宫”只是对这种“大房子”的远古追忆的一种神话表述,由其中之“合”字,似已隐含了综合多种功能于一体的原始意义。

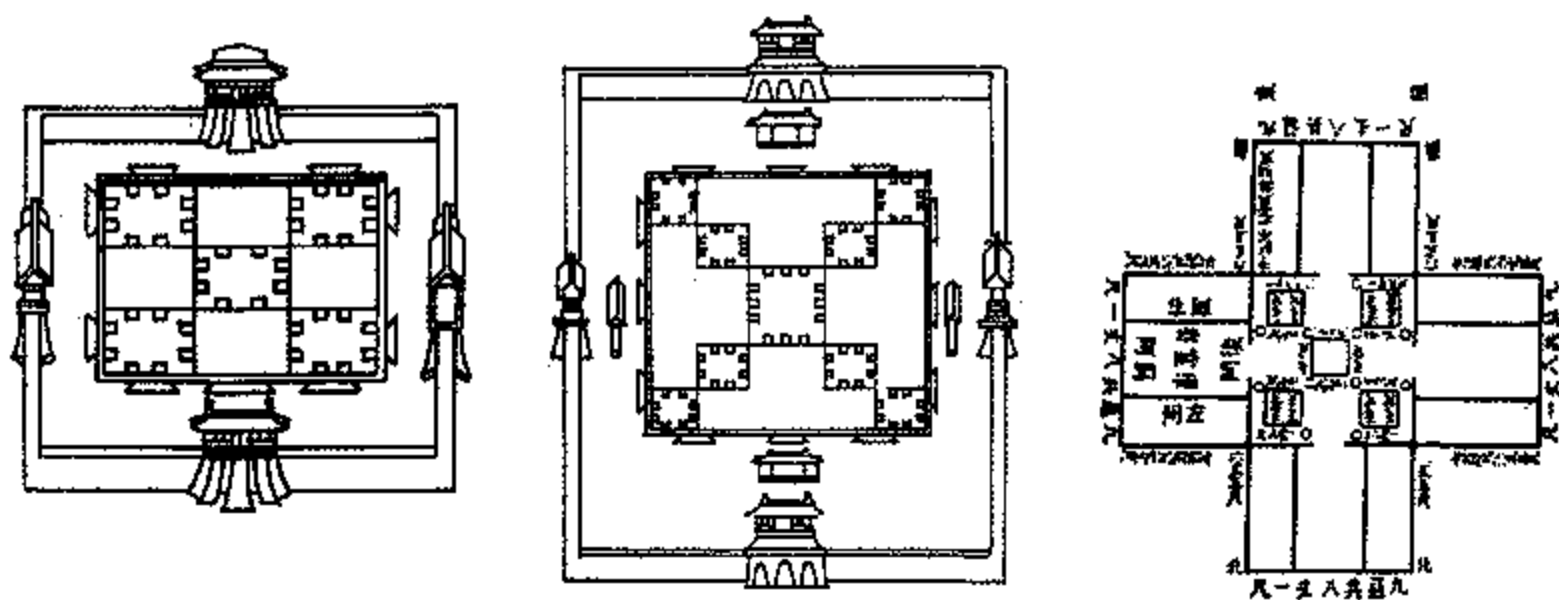
夏、商、周三代明堂本不同制,亦没有相同的称谓。据《周礼·考工记》的记载,大致的情形如下见下页图61:

夏后氏世室，堂修二七，广四修一。五室，三四步，四三尺。九阶，四旁，两夹。窗，白盛。门，堂三之二，室三之一。

殷人重屋，堂修七寻，堂崇三尺，四阿重屋。

周人明堂，度九尺之筵。东西九筵，南北七筵，堂崇一筵，五室，凡室二筵。

要想根据如上这寥寥数言，就能再现三代明堂的真实原貌，几乎是一种徒劳之举，历代的儒生们为此而皓首穷经，结果是越读越糊涂。然而，在对这几句古奥之语的玩味中，有一点却似乎可以引起我们的兴趣：即文中所记述的夏世



古代典籍中各各不一的明堂图 自《新定三礼图》等

图 61 古代明堂图

室与周明堂，都为平面铺展、五室分划的格局。在建筑中所采用的主要量度也是突出五室与九阶、筵这种平面方位空间图式所习用的神圣数字。

然而，与之相反，殷人重屋，虽则仅十余字，其核心却似在强调垂直方向重屋的向度，而其特别记录下来的有关建筑尺寸的主要量度，也主要倾向于竖向之“堂”台阶与“屋”屋顶，并对神秘数字“七”作了特别的强调。却与表征平面特征之五室或九筵等神秘数字似乎无所关联。这其中很可能存在着某种隐喻，即作为相信“鸡人七日”创世神话的古东夷人后裔的殷商人，更崇尚七方位立体空间图式，也更期待建筑在垂直方向之发展；反之，同为中原古华夏人后裔的夏人与周人，则更倾向于平面五方位或九方位的空间图式，并坚持建筑空间在平面上的延展。当然，这仅仅是对其中隐含的可能意义的一种推测而已。图62



汉代陶罐



似为礼拜“重楼”的形象 自《金文编》



东汉明器



云南古代陶罐

图 62 古代明器与陶罐上所表现的明堂式建筑

三代明堂的名称称谓，夏人称“世室”，殷人称“重屋”，周人称“明堂”，三者虽然不尽相同，但有一点却是彼此接近的，即仅由对这些建筑的称谓中已可看出，这是些当时最高规格的建筑。如世室者，或为“世代相沿”之室，或为祭拜先世宗祖之室，其性质当为宫寝与太庙之属；又如重屋者，是中国史籍记载中出现最早的“重层”或“重檐”的建筑，而无论重层还是重檐，在当时都可能是出于对建筑之最高规格的追求；至于明堂，更是不言而喻。“明”者，日月也，以日月之明而称谓一座建筑，显然应当是最高规格的。这一称谓一直被后人沿用，也说明了这一点。

既然都是最高等级的建筑，却用了不同的称谓，且平面与造型也不尽相同，仅由此似乎就可以从侧面说明，所谓上古三代明堂，是当时天子进行布政、祭祀及寝居之用的、综合性的，具有国家或宇宙之象征意义的最高规格的建筑。同时也说明，这一类建筑起初并没有某种一成不变的定式。

至于三代明堂在建筑组群中的位置，从文献的记载及考古的资料中都很难作出明确地判断。夏代的情况，连其是否立国，已成悬案，建筑就更无从谈起；商代建筑的文献记载亦少，考古上有一些发掘，但足以表述一个大的建筑组群的遗址尚未发现；周代的情况，在建筑遗迹方面的考古发掘资料更是捉襟见肘。因此，对上古三代建筑的研究，只能更多地仰赖于先秦史籍。

据《周礼》的记述，周代宫廷多以三朝五门言之。三朝者为外朝、治朝与燕朝。五门者，外曰皋门、二曰雉门、三曰库门、四曰应门、五曰路门。五门者，多以朝臣所能够通过之门言之，即五门均应在帝王理政的正衙之外。所谓路门，又称毕门，当是天子正寝之所——路寝的正门。而历来的注疏者都认为，路门之外即为外朝。由路门之名称推之，当为“路寝之门”。而路门又为内朝与外朝的分界，则“路寝”当为三朝之居中者，即居于整个宫廷中央部位的治朝，亦即天子的正衙。

按照《周礼》，天子宫廷的内外，又有如下的划分：

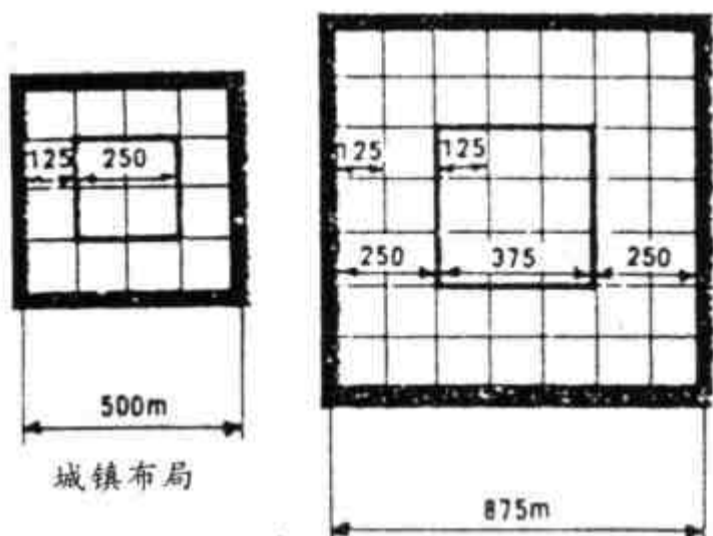
内有九室，九嫔居之，外有九室，九卿朝焉。

所谓“九室”，很可能是在一座大的建筑中，按方位分布的九个堂室。如此则所谓“九嫔居之”的内廷九室，应当就是三朝中最靠里之内朝——即燕朝的主要建筑，而“九卿朝之”的外廷九室，亦当为外朝的主要建筑。这两组均为九室分划的建筑，当与明堂一样，有着某种宗教的象征。即以九室象征着天上的九野与地上的九州，亦即象征着包括中央在内的平面分布的九个方位。

若如上的判断不为有误，以内朝与外朝均为九室来推断，居于中央的主要建筑，亦当为九室的格局，这居于中央的九室，应是治朝主殿之所在。同时，也

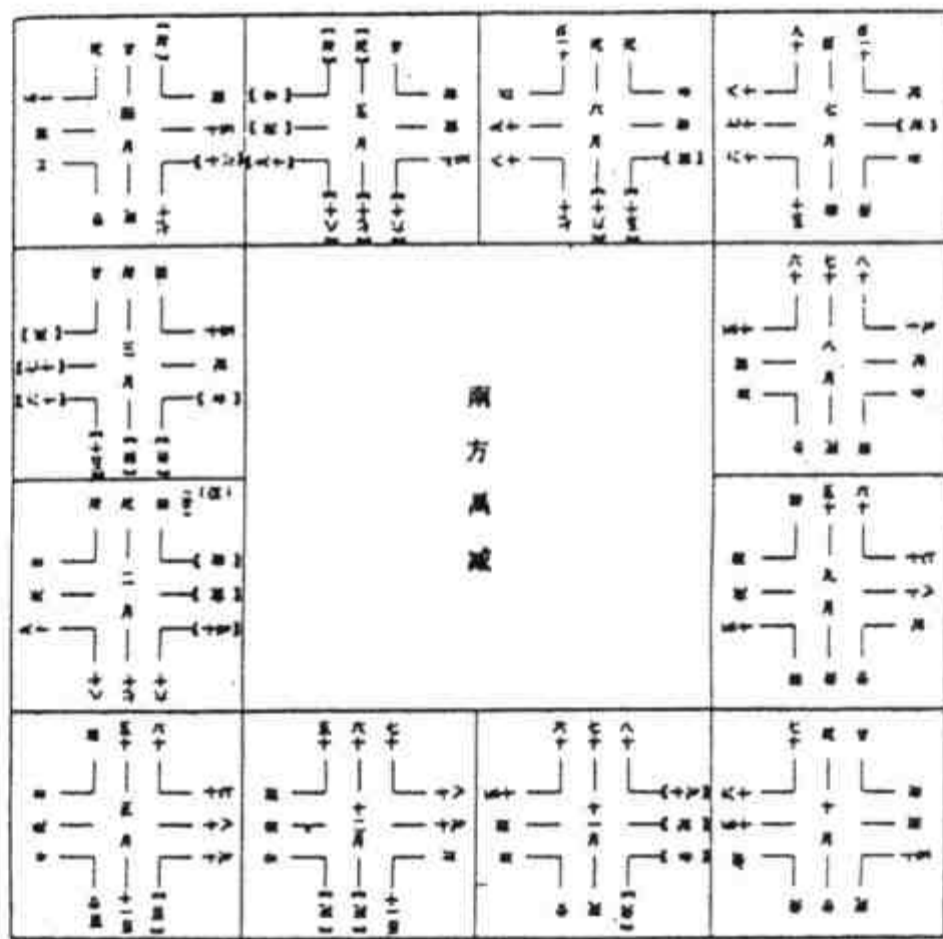


博弈之盘



二世纪时按照标准模式建立起来的西域边陲重镇

五方九宫的明堂式布局几乎渗透到中国文化的各个方面



长沙马王堆帛书中按四方十二月的上古明堂式时空模式布局的所谓《南方禹藏图》自《中国方术学》

图 63 明堂式布局的广延之一

可能就是天子的正衙与正寝——路寝的所在。

根据历代的文献记载可知,路寝是周代天子宫廷中最为重要的建筑之一。我们对路寝的平面格局不甚了了。由外朝与内朝的主要建筑皆为九室推测,这也应当是一座按平面九方位空间格局布置的建筑。其空间格局与功能作用均可能与《周礼》中所记供帝王依时起居所用之明堂相同。

按照月令图式中所表述的观点,天子起居应当比照太阳在星象图中的位置,因时而异,这恰如在天界之九野中,周流运转的太阳的匆匆路径一般,循环不息。依此我们不妨猜测:所谓“路寝”者,似有“循环寝之如路径也”的涵义在其中。唯有天子的寝居与宇宙的周流循环相吻合,才会保证天下的安泰福康。由此推测,路寝很可能就是周代天子作为宗教象征性起居礼仪的,集宗教、政治与日常起居为一体的综合性建筑——明堂的——代称。图63

对于路寝即是明堂的意见,历代多有猜测之想。唐贞观十七年颜师古《明堂议》即曰:“周书叙明堂有应门,雉门之制,以此知为王者之常居尔,其青阳、总章、元堂、太庙、左右个皆路寝之名也,文王居明堂之篇,……,推其事皆于月令合,则皆在路寝也。”见《古今图书集成·礼仪典》明堂祀典部宋明时人,更是认为路寝与明堂无异,只是称谓不同罢了,甚至效法周人,在相当于古之路寝的大内的正殿,如北宋之大庆殿、南宋之紫宸殿、明之无极殿内举行明堂大享礼,如此的做法即是出于这样的见解。

汉刘向所撰《说苑》中,着意谈到了路寝与明堂的关系:

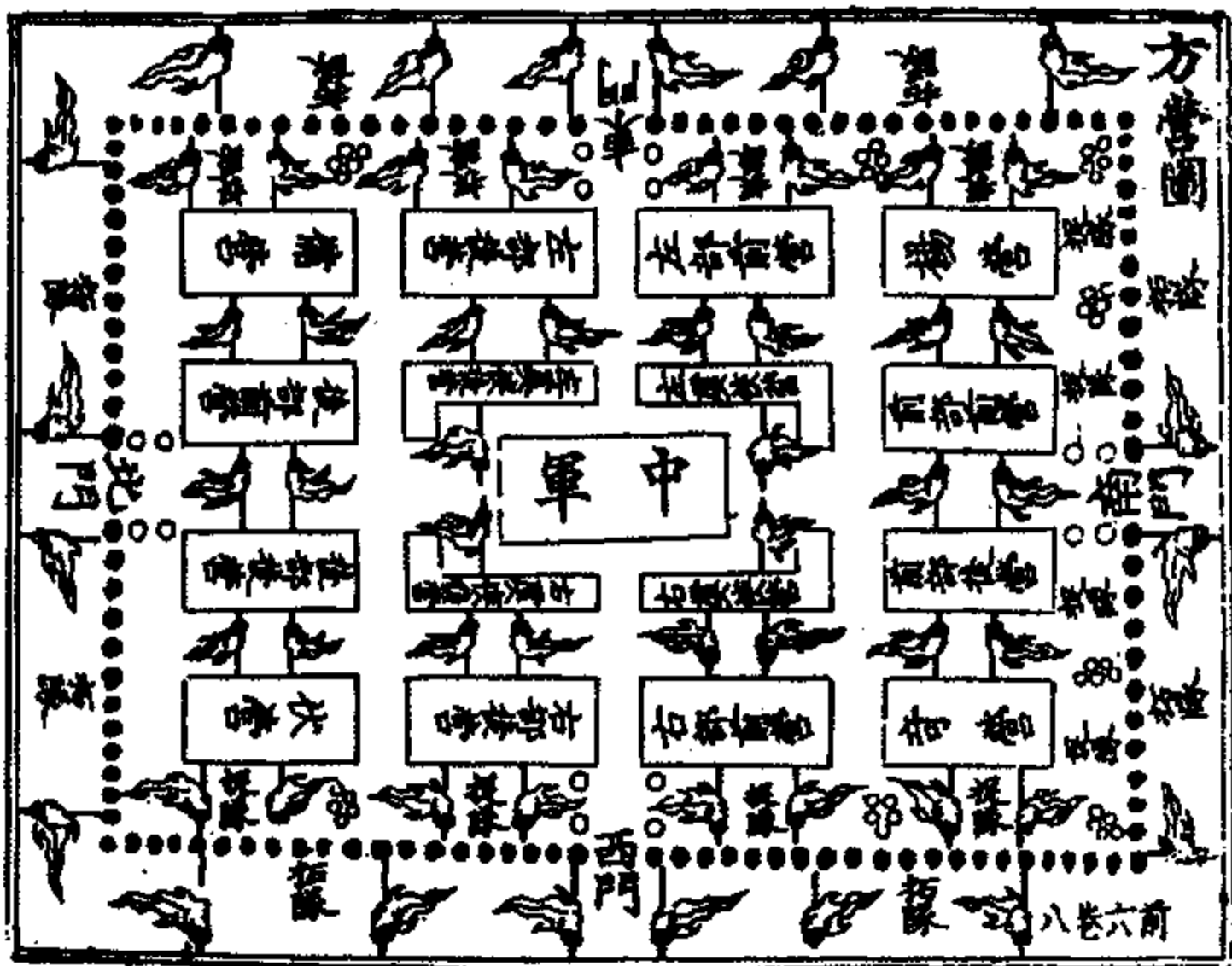
春秋曰,壬申,公薨于高寝。传曰:高寝。曰:诸侯正寝三,一曰高寝,二曰左路寝,三曰右路寝。高寝者,始封君之寝也。二路寝者,继体之君寝也。其二何曰?子不居父之寝,故二寝。继体君世世不可居高祖之寝,故有高寝,名曰高也。路寝其立奈何?高寝立中,路寝左右。……然则天子之寝奈何?曰:亦三承明。继体守文之君之寝,曰左右之路寝。谓之承明何?曰承乎明堂之后者也。故天子诸侯三寝立而名实正,父子之义章,尊卑之事别,大小之德异矣

——《说苑》卷十九

根据刘向的记述,开国君主天子或诸侯的正寝,即为明堂,又称高寝,即高祖之路寝义。后当世君主的正寝位于明堂之左右,称为路寝,又称承明,承乎高祖之明堂义也。这样细致的分划可能是春秋时宥于古礼的做法,但刘向在这里所提出的高路寝就是明堂的说法,却颇具代表性。

《吕氏春秋》卷十七《知度》篇云:“古之王者,择天下之中而立国,择国之中而立宫,择宫之中而立庙。”择中思想是平面空间图式的基本特征,但位于宫中之“庙”为何物,史来亦多无恰当的解释,以祭祖之“庙”释之,与《周礼·考工记》中“面朝后市,左祖右社”的说法,又相去甚远。考之以周代三朝五门诸等制度,及明堂月令的祭祀礼仪,这位于宫廷中央的庙,很可能就是天子依时起居的“路寝”,亦即明堂。况且,明堂内的中央空间,即称为太室太庙,又可作为一证。见下页图64

由如上的分析,可以大致得出如下推测的结论:历代争讼不已的上古明堂,其实就是位于天子宫廷建筑群之中央位置的,古时之路寝,或后世之正衙的,兼有宗教、政治与日常起居等多重意义的至尊的建筑,其性质与功能与原始聚落中央的“大房子”是十分接近的。而其最核心的意义,是为帝王提供一个天人交通的至圣空间。正是由于天子是可以与上天交往的大祭司,这提供来为天子起居、祭祀、布政的,位居天下之中的建筑空间,正可以体现天子的至尊与威严,以及“君权神授”的天经地义。



按明堂式空间布局的古代军队“方营图”

图 64 明堂式布局的广延之二

第二节 秦汉通天术

正如我们刚刚所推测的，既然，明堂的主要作用是上古时代天子祭拜上帝，交通人神之所，同时又模仿天宇的结构，按照太阳在天象图中的位置，使天子在其中依时起居，因此明堂的核心意义，就有两个方面：一是对天界的模仿与再现，二是给天子大祭司与上帝之间的交往沟通，提供一个场所。

上古三代的天子与后世帝王有很大差别，由氏族部落联盟演化而来的上古三代，天子在很大程度上是部落联盟的象征性领袖，因而在本质上是一个履行最高祭司职责的偶像人物。天子为帝，帝者，禘也，禘为祭禘之意，是一种宗教行为。天子的日常活动，当以祭祀、占卜、禘祝，以及按照宇宙的周流运转节奏，把握饮食、起居、服饰方式，并进行飨功、养老、恤幼、选士、教化、布政等展示天界之最高道德规范的象征性仪式行为为主。诸如商汤祷于桑林，文王占于攸里等历史事件，也都是作为天子的至德而流传后世的。关于这一点，经过深

人研究的张光直,曾经提出过十分明确的见解:

通天的巫术,成为统治者的专利,也就是统治者施行统治的工具。“天”是智识的源泉,因此通天的人是先知先觉的,拥有统治人间的智慧与权力。《墨子·耕柱》:“巫马子谓子墨子曰:鬼神孰与圣人明智?子墨子曰:鬼神之明智于圣人,犹聪耳明目之与聋瞽也。”因此,虽人圣而为王者,亦不得不受鬼神指导行事。……占有通达祖神意旨手段的便有统治的资格。统治阶级也可以叫做通天阶级,包括有通天本事的巫覡与拥有巫覡亦即拥有通天手段的玉帝。事实上,王本身即常是巫。——张光直《考古学专题六讲》

孔子曾经叹曰:“周监于二代,郁郁乎文哉,吾从周。”这里的“文”,恐怕也是就周代天子礼仪化的宗教文化生活而言的。春秋以降,群雄割据,作为更为物质性的封国领主——诸侯王,因为没有天子那样多的宗教约束,便开始无拘无束地追求物质生活,于是“高台榭,美宫室”成为一时的风尚。本为天子而设的宗教性的舞乐,也变成诸侯们的一种娱目性的物质享受。一些诸侯国出现的“八佾舞于庭”的僭乱之举,正是这种对以往宗教秩序的打破的所谓“礼崩乐坏”的局面的曲折反映。

从往古宗教性仪规的束缚下摆脱出来的诸侯王们,不再满足于由天子与巫覡们,向他们转达天宇与上帝的意志,而是试图直接与神灵交往沟通。如战国时魏王忽发奇想,欲建直达天庭的“中天之台”,史载:“魏王将欲为中天之台,许绾负插而入曰,闻大王将为中天之台,愿加一力。臣闻天与地相去万九千里,其址当方一千里,尽王之土地,不足为台址,王默然,罢筑者”(《艺文类聚》引《新序》)魏王的想法,恐怕就是出于这种期望交通人神的一时冲动。这种交通天庭的渴望,在先秦时期绝不仅仅是魏王一个人的想入非非,一统宇内的秦始皇,在进行了一系列大刀阔斧的改革之后,也着手作了两件与三代天子们的宗教角色相类似的事情:一是大规模地模仿天宇以建造自己的宫室,二是千方百计地试图与神灵沟通。

秦始皇二十七年“作信宫于渭南,已,更命信宫为极庙,象天极。”(汉·司马迁《史记·秦始皇本纪》)这是有文献记载的,秦始皇即位以来的第一个大的建筑举措。这座极庙,很可能是与古代明堂同属一样性质的建筑。秦始皇在咸阳市组群中立“极庙”以象“天极”,所谓天极必是表征中心性的空间要素,既有中心,则位于其中的“极庙”当即是前世之明堂——位于象征天象的城市之“极”中央的庙堂。称之为极庙而非明堂,说明在秦时,明堂这一称谓还没有完全定型。秦只是要在夏世室,殷重屋与周明堂之后,创立一个属于自己时代的象征性宗教礼仪建筑,史载“秦明堂十二室”云云,当即是对于这座“极庙”的一个注脚。

但是,秦始皇并不仅止于此,始皇三十五年,“乃营造朝宫渭南上林苑中,先作前殿阿房,东西五百步,南北五十丈,上可以坐万人,下可以建五丈旗。周驰为阁道,自殿下直抵南山,表南山之巔以为阙。为复道自阿房渡渭属之咸阳,以象天极,阁道绝汉抵营室也。”汉·司马迁《史记·秦始皇本纪》

这里就出现了一个矛盾,即秦始皇二十七年所作象征“天极”的极庙——信宫与这座“以象天极”的朝宫是什么关系?可能的一种解释是:起初,秦始皇因循上古三代的做法,建造了一座类似周代明堂的礼祀天帝的“极庙”。随着秦王朝疆域的扩大及秦始皇写仿天宇,交通人神的欲望的膨胀,他又试图将整座宫苑与都城都纳入与天界象征谱系相吻合的统一图式中去;抑或是在原有极庙的基础上加以扩建,将先建之信宫极庙置于后建之朝宫以内,以延续原有建筑的对天极的象征。

营室是北天空星象图中,居于北方的星象,如《礼记·明堂阴阳录》所谓:“明堂之制,……内有太室象紫宫,南出明堂象太微,西出总章象玉潢,北方玄堂象营室,东出青阳象天市”的记述,即点明了营室星在象征谱系中的位置。而试图将整座宫苑都城,按天界的星象关系布局的秦始皇,以朝宫象征天极,以渭河象征纵贯东西的天界河汉;由前殿阿房向南,直抵南山,再向北穿过朝宫,跨越渭河,直抵咸阳,形成一条由复道或阁道组成的,南北贯通的轴线。这条轴线的南端,以南山为门阙,北端则在营室之位——这一星位在天界中是专主宫室营造的——立都城咸阳。象征天极的朝宫位于南北轴线的中部。这样的空间处理,不仅正与天象相符,也与由渭河形成的象征河汉的东西轴线,恰好形成一个十字交叉的平面五方位空间图式。这一图式布局,也就是一座放大的“明堂”式空间格局。

在对秦始皇上林苑朝宫中的前殿阿房的记载中,有一点十分令人不解,即《史记》的作者着意地特别记录下来的这座建筑的基本尺寸,与数字“五”似乎有着某种不解之缘,如所谓“东西五百步,南北五十丈”,“下可以建五丈旗”等。这其中是否存在某种与五方位的平面空间图式有关的隐喻,还尚未可知。事实上,秦始皇是很相信在当时还刚刚兴起不久的阴阳五行学说的,他以五德终始说为依据:“以为周得火德,秦代周德从所不胜,方今水德之始,……皆自十月朔,衣服旄旌节旗皆上黑。以六为纪符法,冠皆六寸,而舆六尺,六尺为步,乘六马。”出处同前由秦人如此重视五行生克,又对数字的神秘性深信不疑,可以推知,前殿阿房的基本量度,以“五”为纪,绝非是某种偶然的巧合。

五在象征谱系中,多为表示中央的数字,“河图”、“洛书”即以五居中。五又代表五行中的中央土。秦始皇把以五纪数并表征“土”的建筑作为“前殿”,则在

实际的布局中，将象征天极朝宫的主殿疑为信宫极庙，置于“土”之北侧的“水”位之上。也许是为了着意地强调这一“水”位，秦始皇把渭河也纳入了整座城市的象征谱系之中，以渭河象征纵贯天宇的河汉，并将之作为东西轴，与城市的南北轴线相对应。实际上，在由此形成的十字分布的五方位平面空间图式中，已将五行中的“水”位置于居中的位置。这样的处理显然是与秦人自认为是代周之“土德”而起的“水德”这一观念不无关系的。以“水”为中，以“土”为前殿，是一个既适应秦人的政治需要，又与传统的五行方位不相背违的空间处理手法。

恰像周天子在明堂中，以衣食起居来顺应宇宙万物的周流变化一样，秦始皇也试图以建筑的空间处理，及其相应的生活起居方式，使自己与宇宙及神灵达到某种神秘的契合。

首先，他急不可待地寻求与彼岸神灵的直接沟通，一是封禅泰山，于泰山之巅“周览东极”见《史记·秦始皇本纪》语：“登兹泰山，周览东极。”因为，依当时的方士之言，东极海上，为神人出没之地。登山而望极，正反映了秦始皇企盼与神人交通的迫切心情。不唯翘首以望，他还听信齐人徐市等上书所言“海中有三神山，名曰蓬莱、方丈、瀛洲，仙人居之”的说法，于是“遣徐市发童男女数千人入海求仙人”。见《史记·秦始皇纪》

与之同时，秦始皇又以其独特的方式，仿效上古天子在明堂中依据时节而把握衣食起居的类宗教式的生活方式，意图摹仿神人的生活起居方式。起初，他试图求取不死之药，然而久求不遇。于是，又听信卢生之言：“方中人主，时为微行，以辟恶鬼，恶鬼辟，真人至。人主所居而人臣知之，则害于神，……愿上所居宫，毋令人知，然后不死之药始可得也。”根据卢生的建议，始皇“乃令咸阳之旁二百里内，宫观二百七十，复通甬道相连，帷帐、钟鼓、美人充之，各案暑不移，徙行。所幸，有言其处者，罪死。”见《史记·秦始皇本纪》这显然是试图用摹仿神仙的生活起居方式，与天界的生活节拍达到某种神秘的契合，以求得与神界交往沟通的可能。其原则与上古时代天子，在明堂十二室中，依据天界星象移动的规则，因时起居、服食的做法，是相同的。

当然，秦始皇所追求的这种神人合一的生活方式及与之相关的建筑活动，距离上古传统宗教文化中，天子在象征天宇结构的明堂路寝中，依据时节的变化，及太阳在天象图中的位置，不断变换其起居饮食的方位、色彩、食物及布政、教化的内容与形式的宗教礼仪性生活方式相距太远，已经变成了一种纯功利性的世俗追求。然而，若究其原始的初衷，两者之间还是十分接近的。

汉初高祖时，尚无暇顾及人神之事。汉代最初的建筑活动，集中在宫室营造上，由此还引发了高祖刘邦与丞相萧何的一段对话：“萧丞相营作未央宫，立

东阙、北阙、前殿、武库、太仓，高主还，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。且天子以四海为家，非壮丽无以重威，且无令后世有以加也。高祖乃说。”汉·司马迁《史记·高祖本纪》萧何的这一段话，可以说是汉初帝王宫室建筑之观念的一个转折性的反映。西汉以前，天子营宫室，以礼仪与象征为要旨，比照天宇，写仿河汉，着力于使天子之生活起居与宇宙万物的运转节奏相吻合，即使是秦始皇也未能尽出其窠臼，而萧何则突出地强调了宫室的政治作用，将天子的居处之所，由上古之较多宗教象征性的礼仪型转为更具政治象征性的威仪型。

汉代自高祖，经孝文、孝景而至孝武，国力日隆，汉武帝刘彻再一次着意于交通人神之事：“孝武皇帝初即位，尤敬鬼神之事。”见《史记·孝武本纪》与此同时，汉武帝还试图仿效上古帝王而设立明堂。也许因为秦火之故，加之春秋以来，诸侯僭乱，礼仪殆丧，西汉时人似乎已对明堂的概念及形式不甚了了。武帝即位之初，即招儒生“欲议古立明堂城南以朝诸侯”出处同上。显然，这时汉武帝对明堂的意义已不甚明确，认为明堂是诸侯来朝的政治性建筑。接着，武帝去雍郊拜五帝时，五帝时当是与明堂相类似的，依五方位空间图式而设的祭祀性建筑。由此可知，春秋以来上古明堂的诸多功能已经开始分解到一些不同的建筑之中。

汉武帝即位不久，在他周围就聚集了一批言黄老祠灶丹砂之术的术士，如李少君、黄锤、史宽舒、薄诱忌者流，以及齐人少翁等。而“海上燕齐怪迂之方士，多相效，更言神事矣。”《史记·孝武本纪》武帝则在方士们的簇拥之下，先于长安东南郊“为坛，开八通之鬼道，”以祭泰一神。又信少翁之所言：“上即欲与神通，宫室、被服不象神，神物不至。”于是“作画云气车”，“又作甘泉宫，中为台室，画天地泰一诸神，而置祭具，以致天神居。”接着，“又作柏梁铜柱承露仙人掌之属矣。”《史记·孝武本纪》这一说法显然与秦代方士对秦始皇所言十分相近。同时，这一记述也为汉代艺术之所以多空灵迷溟之气找到了一些依据。

武帝还听信所谓黄帝采首山之铜铸鼎，鼎成之后，天降龙接黄帝飞升的故事，一方面竭力搜求黄帝之鼎，另一方面又以黄帝常游海内五山“与神会”之说，乃拜齐方士公孙卿为郎东，“使候神于太室上。”并亲自西登陇西空桐山，以期能与神人相会。并于甘泉苑设泰一祠坛与五帝坛，祭祀泰一帝与五方五帝。接着，武帝又亲登中岳太室嵩山并东上泰山，“乃令人上石，立之泰山巔上，遂东巡海上行礼，祠八神。”出处同上

为了求得能与神人交通，武帝甚至仿效越人之俗。依史载，“越人俗信鬼，而其祠皆见鬼，数有效”，故武帝“乃令越巫，立越祝祠，安台、无坛、亦祠天神上

帝、百鬼，而以鸡卜。”又信“仙人好楼居”，而于长安作“蜚廉桂观”，并作“益延寿观，使卿持节设具而候神人。”然而，由于这一切交通人神的努力都不奏效，武帝最终直接将期待的目光投向了上天：“乃作通天台，置祠具其下，将招徕神仙之属。”出处同上这些用来进行神人交通的高台建筑，都是十分高大的，据《史记·孝武本纪》疏中引《关中记》云：“宫北有井干台，高五十丈，积木为楼，言筑累万木，转相交架，如井干。”从《西都赋》“攀井干而未半，目眴转而意迷”与《西京赋》“井干叠而百层，上飞闼而仰眺”的词句，也可知井干楼是一座十分高耸攀援称苦的高大建筑。显然，汉代帝王交通天宇的愿望，极大地刺激了建筑向高度方向的发展。

然而遗憾的是，同秦始皇一样，汉武帝意欲超越上古天子“人神交通”的宗教仪规，以期直接与彼岸神灵相交会的愿望，一次又一次地化为了泡影。于是，汉武帝又想到了古代明堂：“上欲治明堂，奉高旁，未晓其制度，济南人公玉带上黄帝时明堂图。”出处同上

公玉带所上明堂图无疑是托古而制的伪作，然而，这一伪图在很大程度上也应当反映了汉初时人对古代明堂建筑的理解。据史载“明堂图中有一殿，四面无壁，以茅盖，通水环宫垣，为复道，上有楼，从西南入，命曰昆仑，天子从之人，以拜祠上帝焉。于是，上令奉高作明堂汶上，如带图。”出处同上泰山汶上明堂可以说是汉代第一座着意建造的祠祀上帝的明堂建筑。

仅从文字描述来看，这一托古而制的明堂建筑，与明堂月令中所展示的，周代天子因时起居的明堂之间，并无多少相似之处，而更多地带有对武帝求仙心切之心境的曲意逢迎。其一，明堂中特设一殿，四面无壁，以茅盖。茅者，以证源自上古之意也；四面无壁者，以表人神交会之所也，神人乘风来去，无影无踪，唯四面无壁，可候之与会也。其二，明堂上设一楼，楼曰昆仑，楼的西南侧，有一通道，称为“昆仑道”。西汉时，相信昆仑为天梯，认为“如天之门在西北，升天之人，宜从昆仑上。”《论衡·道虚篇》这反映了远古“宇宙之山”神话观念的遗痕。在明堂的中央，设立一座象征天梯——昆仑——的楼阁，更进一步点出了该建筑为“人神交会”之所的意义。也从侧面证明了，在汉代时人的心目中，明堂建筑仍然具有着宇宙模式的象征内涵。

汶上明堂建成后，武帝即“祠泰一五帝于明堂上座，令高皇帝祠坐对之，祠后土于下房，……天子从昆仑道人，始拜明堂如鄒礼，礼毕，燎堂下，而上又上泰山，有秘祠其巅。而泰山下，祠五帝，各如其方，……泰山上举火，下悉应之。”《史记·孝武本纪》由如上的记述可知，武帝于汶上明堂施祭拜礼毕，又匆匆赶上泰山行拜祀礼。这两者之间，似乎有着某种关联，也许，在汉武帝心目中，明堂只是一

个缩小了的天下,而天下亦是一个放大的“明堂”,泰山即是这座大“明堂”内的“昆仑道”,而泰山之巅的“秘祠”,亦应当是一座与明堂上层中央四面无壁的人神交会之殿意义相同的建筑空间。汉武帝明堂祭祀中的山上山下相互呼应的做法,正是一种天下大明堂与明堂小天下之相互呼应的象征性写照。

杂糅着黄老神仙思想与上古神话观念的泰山汶上明堂,并没有得到西汉时人的真正认同,亦未成为后世明堂效法的样板。于是,在汉武帝之后,关于上古明堂究竟何如,便成为儒生们争论的焦点之一。终西汉一代,对于上古明堂究为何物,却并未能够形成一个统一的意见。在王莽篡政的前夕,为了以新莽代汉,托古改制,于平帝元始四年,匆匆奏立明堂辟雍。这座由王莽提议,并由大儒刘歆设计的明堂,建于汉长安城的南郊。大约同时建造的还有所谓“王莽九庙”。

根据考古发掘的资料及现代学者的复原研究,可以知道,西汉南郊的明堂辟雍与王莽九庙,都是某种参照古代文献,并杂以汉代人的推理猜测而建造的,更为理想化、图式化与仪礼化的纯礼制性建筑,因此,与上古三代时,位于建筑组群之中央的,供天子礼仪性起居、祀拜、布政而用的“庙”或“路寝”之类的明堂,在意义上已不尽相同。

然而由去古不远的汉儒们钩沉古籍,推演今文,辅以某种理想化的设计,再经过现代人依据遗址发掘所作的复原研究,毕竟在一定程度上为我们再现了汉代人想像的上古明堂的可能形式:其建筑组群的中央为一个巨大的夯土台,台上设有殿堂,即古明堂中央之太室太庙;土台四周,按方位设置青阳、明堂、总章、玄堂四殿及其左右个;四殿之外,则为四旁及九阶。明堂的主体建筑之外,以十字甬道与周围四门相接,门侧设围墙,墙至角设曲尺形配房,形成一个方形院落,院外用环水围绕,以取外圆象天,内方法地之意的象征性礼制建筑。

事实上,这是一座很像上古时代之“墉”的建筑。据杨鸿勋的研究,古金文“墉”字为“墉”形,其中央亦为土台,四周设堂室,夯土台上,应当亦设有殿堂。这种以平面五方位空间图式为基本原型的古墉,与记载中的上古明堂建筑,似乎是相类通的,甚或本来就是同一种建筑。至于王莽九庙的建筑平面及其形式,也与古“墉”字大略相似。据考古发掘的情况,这一组由十二座形制相仿的建筑组成的建筑群,均与上述之古“墉”字一般,呈平面五方位的建筑格局。九庙四周环绕墙垣,由考古发掘可知,其四门所用瓦当,东门为青龙当、西门为白虎当、南门为朱雀当、北门为玄武当,也是按四方四色四神等五行观念配置的。见孙机:《汉代物质文化资料图说》第185页 见下页图65.66

据孙机的研究,在汉代时,并不是只在如明堂辟雍之类的礼制建筑中,才采用这一类四面对称的平面布局形式的,在一般宫殿中亦时有其例。如王延寿

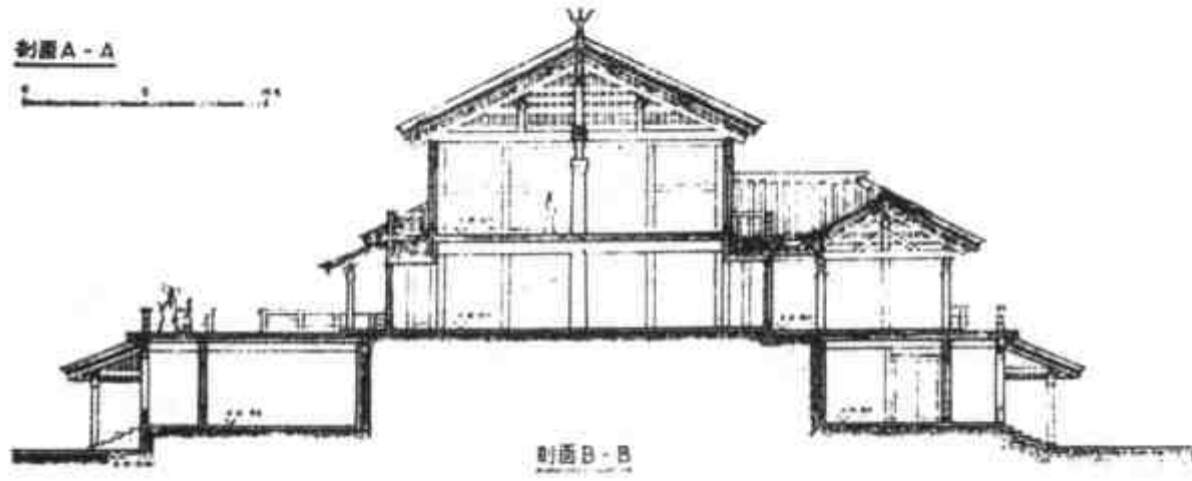
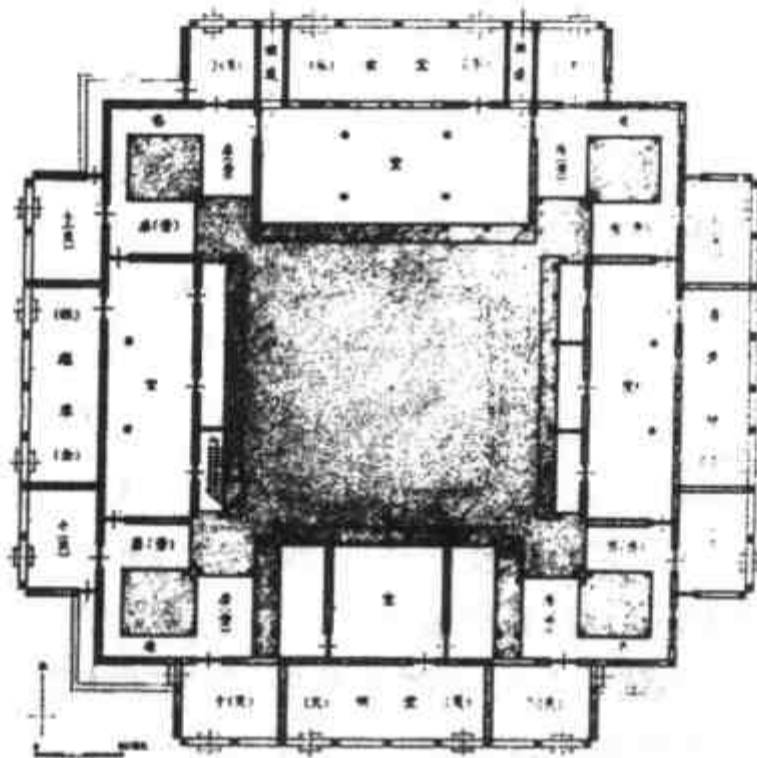
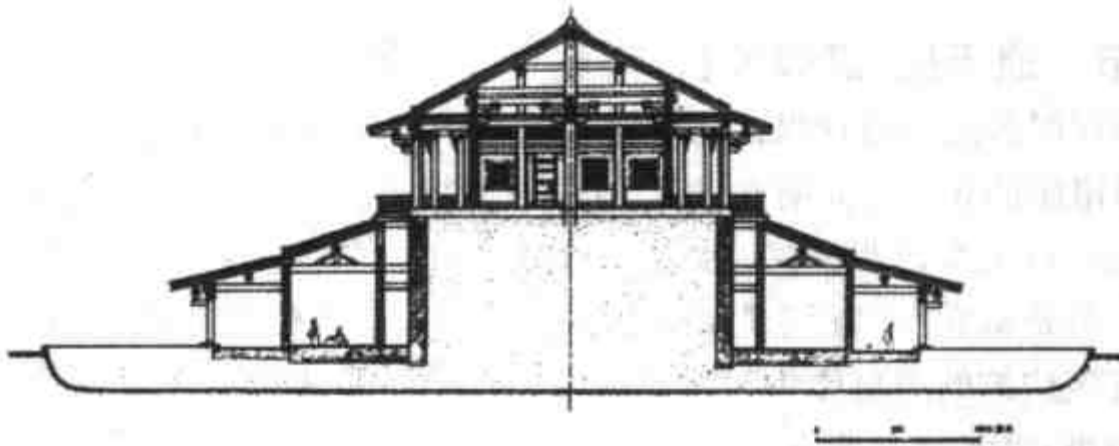


图 65 有中心柱(都柱)的秦代宫殿建筑 自《建筑考古学论文集》



汉·长安南郊明堂辟雍复原一层平面图



明堂辟雍复原剖面图

图 66 汉代明堂复原 太室内有中心柱 自《建筑考古学论文集》

《鲁灵光殿赋》所云：“于是详察其栋宇，观其结构，规矩应天，……三间四表，八维九隅”的布局形式，就与明堂建筑的“九室重隅”见《水经注·谷水》之制十分相近。而建于东汉明帝时的雒阳北宫德阳殿的情况，据汉李尤《德阳殿赋》所称，也为“人青阳而窥总章”的布局，由此可知，这也很像是一座如明堂一样平面格局的殿阁。据史载：“德阳殿周旋容万人，阶高一丈，皆文石作坛，激沼水于殿下，画屋朱梁玉阶，金柱刻镂，作宫掖之好，厕以青翡翠，一柱三带，韬以赤缇”见《古今图书集成·考工典》第40卷宫殿部，显然，这是一座尺度宏大，装饰精美的建筑。

由此我们可以得出结论：至少在汉代时，如上古明堂一般之平面五方位的建筑格局，仍然是相当普遍地存在着的。这种布局甚至影响到建筑组群的布置，如汉末三国时的曹魏曾“起太极殿，筑总章观，高十余丈。”一个大的建筑组群，以太极明堂之中央殿、总章明堂之西侧殿之语名之，当亦与明堂建筑的空间布局大略相类了。出处同上

汉武帝为追求人神交会而兴起的高台楼观的营造之风，可以说是领一代建筑风气之先，对当时与后世都有着一定的影响。汉代宫苑中多台观建筑，如渐台、神明台疑与井干台或通天台为同一建筑、昭台、凤阙等。汉时又因方士所言“仙人好楼居”，不惟帝王之家，连一般街市民宅中，也多起楼阁建筑，如东汉时，南阳樊氏“起庐舍，高楼连阁”《水经注·泚水条》引《续汉书》；陈人彭氏“造起大舍，高楼临道”《后汉书·黄昌传》；而外戚中官所造馆舍，“凡有万数，楼阁连接”《后汉书·宦者传》。汉墓出土的明器中，亦多陶楼的造型，汉代画像砖与画像石及壁画中也多有市楼、谯楼、望楼之类的形象，有的楼阁甚至达五层之多。这些都说明，楼阁建筑在汉代已滋成风气，而建筑之向楼阁的发展，显示了人们在建筑空间的垂直向度上的一种向上追求的冲动，这种冲动在汉武时代一度达到了高潮，随之又日渐衰减，只是在北魏隋唐的佛塔建筑中，才又一次重展其往日的风采。

第三节 通天屋·汉魏灵台·南朝十二间殿

东汉时曾经一改西汉之将明堂建筑立于都城南郊的做法，于中元元年在东汉都城洛阳的北郊建立明堂，按《后汉书·祭祀志》所载：是年初，营北郊明堂。

这一点至少说明秦汉时人，对于上古明堂的本来意义与确切位置已不甚了了。秦始皇立“极庙”于渭南信宫及后来的朝宫，虽似在都城咸阳之南，但却仍在其宫苑建筑的组群之中，且以“天极”言之，位置大略应当在整个空间象征谱系的中央；汉武帝立明堂于泰山汶上，丝毫不与都城之方位发生联系，更与“择宫之中而立庙”的古制相去甚远；而西汉末立明堂于长安南郊，东汉时又立明堂于洛阳北郊，皆是钩沉古义，因时而作的结果，似乎并无一定的依据。

与北郊明堂同时建造的还有灵台、辟雍及兆域等礼祀性的建筑,按《后汉书·世祖本纪》载,中元元年:

是岁初,起明堂、灵台、辟雍及北郊兆域,宣布图讖于天下。

这里,最值得我们注意的是灵台。古代灵台,为望天文云气之所,是巫占性的建筑,主要用于星占,而星占是古代帝王交通人神的主要手段之一,无论中西概莫能外。同古代巴比伦与印度一样,中国人对于天文观测的历史已经相当久远,对星象学上的一些重要问题的关注,如二十八宿的起源等等,究竟是源之于中国还是源之于古巴比伦,抑或源于印度,早就成为争论已久的问题。仅由此即可对其历史之久远略窥一斑。然而,称之为灵台的观测星象的建筑,则始于殷商末年的周文王,如《诗·大雅·灵台》:

经始灵台,经之、营之,庶民攻之,不日成之。

对周文王所建的灵台,因不详其究竟,过去的研究多将之与同是文王时代建造的灵沼、灵囿相提并论,认为是一座园林台观建筑。据江晓原的意见,由文王匆匆赶就的灵台,其实是为观测星象,控制“通天”手段而建的一座具有政治意义的宗教巫占性建筑,而垄断通天手段,如前所述,可为王权之依据与象征,如《诗经·小序》所云:

《灵台》,民始附也。文王受命而民乐其有灵德,以及鸟兽昆虫焉。

这里的所谓“灵德”,很可能就是通灵之德。事实上,历来被儒家所标榜的周天子以“德”服天下之德,当即是指这种通灵之德。其实,正是由于有了这种通灵、通天之“德”,能够传达上天与神灵的意志,所以,帝王才可以号令天下,泽被四方。因为,“自天地交通断绝之后,只有控制着勾通手段的人,才握有统治的知识,即权力。”张光直《美术神话与祭祀》转引自江晓原《天学真原》第109页由此可知,最初的所谓王权,其实就是通灵之权。

“灵”字的旧体字为“靈”,上为雨字头表示“天”,下为“巫”,中间为口,以巫之口,言天之意,即为灵。而“统治阶级也可以叫做通天阶级,包括有通天本事的巫咸与拥有通天手段的王帝。事实上,王本身即常是巫。”张光直《考古学专题六讲》转引同上正因为这样,同明堂一样,灵台便变成了天子所独有的建筑,据孔颖达引公羊说云:

天子有灵台,以观天文,……诸侯卑,不得观天文,无灵台。

显然,灵台与明堂一样,是用来交通人神的。然而,明堂之交通人神,是通过一种神秘的宗教礼仪以及一种与天象流转相协调的起居方式,而灵台之交通人神,则是通过直接对天象与云气的观测与判断,因此,这两者之间常常是相辅相成的。这一点可以由东汉帝王在每次进行明堂祭祀礼之后,必须要登上

灵台以观天象的史实中,可以看出。据《后汉书·明帝本记》:

永平二年春正月辛未,……宗祀光武皇帝于明堂以配五帝,礼备法物,乐和八音,……事毕登灵台,望元气,吹时律,观物变;群僚藩辅宗室子孙众郡奉计,百蛮贡职,乌桓、涉貊咸来助祭,单于侍子骨都侯,亦皆陪位。

这是一个相当宏大的场面,汉代天子不仅要向海内,也要向四夷戎狄显示他所握有的通天的“灵德”。另据《后汉书·章帝本纪》:

建初三年春正月己酉,宗祀明堂,礼毕,登灵台望云物,大赦天下。

再据《后汉书·祭祀志》:

元和二年二月,上东巡狩,至泰山,……宗祀五帝于孝武所作汶上明堂,光武帝配如洛明明堂。……四月,还京都,又为灵台十二门作诗,各以其月祀而奏之。

显然,在汉代帝王看来,祠祀明堂与灵台这两者之间,是二而一,一而二的事情,不可截然分开。其核心的意义,都在于与天界神明得到某种沟通,或祈求得到这些神明的暗示与佑护。由这些记载还可以得知,汉武帝时所建的泰山汶上明堂,至东汉元和年间犹存,并与洛明明堂北部具有着大致同等的地位。而且,东汉洛阳灵台的平面形式,与明堂月令中所记载之上古明堂的平面形式也是十分接近的,大约为方四面,面各三室,室各一门,合为十二室、十二门的格局。其平面布局当也是以平面五方位或九方位的空间格局布置,中央部分则为观测天象及云物之所。此后,和帝永元五年,曾祀五帝于明堂,遂登灵台,望云物大赦天下;顺帝永和元年也曾宗祀明堂,亦登灵台并改元永和,大赦天下。

汉代灵台的情况,不得其详,王世仁根据1975年对洛阳灵台遗址的发掘,进行了复原研究,据王氏的意见:

根据已发表的材料来看,它的基本构图是和明堂一致的。以东汉尺折合米制与遗址尺寸比较,周围廊深九尺;第一层台四面厅进深各三十六尺;厅堂每面七间,八柱,每间面阔二十四尺;第三层即灵台,每面七十二尺;灵台周围有宽二十四尺的回道,是台阶及通道的位置。

——王世仁《理性与浪漫的交织》

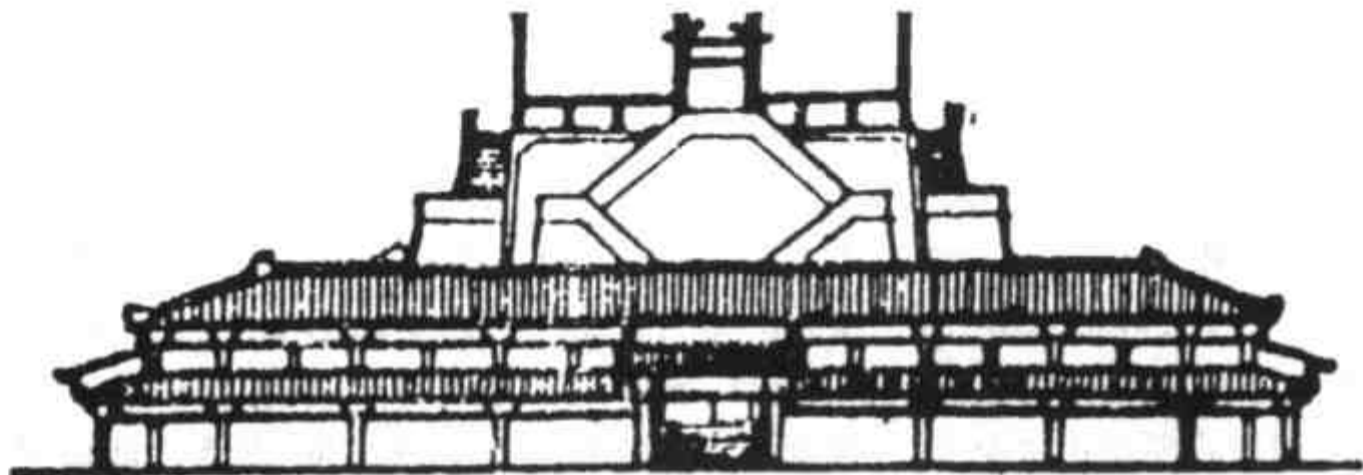
王氏还引证了一些历史文献,以对灵台的记载加以说明,如《水经注·穀水》云:“灵台高六丈,方二十步。”这是就第二层台而言的。《洛阳伽蓝记》所记:“基址虽颓,犹高五丈余”,恰可与《水经注》之说相印证。《后汉书·光武本纪》所引《汉宫阁疏》之说:“灵台高三丈,十二门”,与上述记述略有相左,王氏认为这一记载是指最上层“台”的部分而言的,可能是突兀于二层平台之上的,用以观星测象之用的中心高台。由考古发掘及王氏的复原研究可知,东汉时的灵台与

明堂两座建筑,在平面布局及结构构成上有许多相似之处,其构造似仍然与前述之以大土台为中心,四面设堂室的古“墉”相吻合。图67

东汉明堂的资料,仅见于文献的记载。据《后汉书》所记,其大致的形制为:

上圆法天,下方法地,八窗法八风,四达法四时,九室法九州,十二坐法十二月,三十六户法三十六雨,七十二牖法七十二风。

——《后汉书》第18卷《祭祀中》注引《新论》



东汉·灵台复原立面想像图 自《理性与浪漫的交织》



东汉·明堂复原立面想像图 自《理性与浪漫的交织》

图67 东汉灵台与明堂想像

《白虎通》、《隋书》的记载与此大略相同并略有补充,如据《隋书》所记,洛阳明堂有十二堂九室,每室二户,共有十八户,内室有坛高三尺,土阶三等。所谓内室,当即是汉魏间明堂中习惯采用的所谓“通天屋”。明堂建筑的中央空间,按《周礼》或《吕氏春秋》等之说,一般称为“太室”或“太庙”。西汉汶上明堂于上层设楼,称之为“昆仑”。这里的“昆仑”已经带有“通天之所”的意义。东汉北郊明堂则将上古明堂之中央的太室太庙,或汶上明堂之位于上层的,四面无壁,以茅盖顶,号为“昆仑”的中央空间,直称为“通天屋”。据蔡邕《明堂月令论》:

其制度数各有所法，堂方百四十四尺，坤之策也，屋圆，屋径二百一十六尺，乾之策也，太庙明堂方三十六丈，通天屋径九丈，……户皆外设而不闭，示天下不藏也。通天屋高八十一尺，黄钟九九之实也；二十八柱列于四方，亦七宿之象也。堂高三丈，……外广二十四丈，……四周以水象四海，王者之大礼也。

《隋书》中，则称此中央空间为“通天台”。据《隋书》第68卷，《宇文凯传》中所记：

通天台径九尺，法乾以九复六；高八十一尺，法黄钟九九之数，二十八柱象二十八宿。

《隋书》所称之“径九尺”，与蔡文之“径九丈”，不论孰对孰错，其实都是象征性的尺度。以尺而论“台”或以丈而论“屋”，似乎各有其据。其高度方向，虽都为八十一尺，但蔡文所云之“通天屋高”，显见为室内空间的高度；而《隋书》之“通天台高”，则似为外部形体的高度，孰为依据亦不可知，此亦为一悬疑的问题。但在将明堂中央空间，明确地定义为“通天”之用途方面，两者之间似乎并无差别。

自东汉以降，将明堂的作用主要理解为“人神交通”之所，似已比较明朗。人们将帝王礼祀明堂之举，已经直接理解为人帝与天帝之间的交往沟通，如《宋书·礼志》云：“明堂圆方之制，纲领已举，不宜阙配帝之祀。……人帝之与天帝，虽天人之通，谓然五方不可言上帝，诸侯不可言大君也。”《宋书》的作者又补充说：“上帝者，天之别名也。”唐人则称明堂为“交通天地之和，错综阴阳之数”（《唐书·礼乐志》）。显然，汉唐人都已相信，明堂的主要功能在于交通天地人神，而明堂建筑的中央空间就是沟通天地人神的一个枢纽。由此来看，东汉明堂的中央空间称之为“通天屋”，其意自明矣。

东汉帝王先祀明堂，于通天屋台内进行某种神秘的宗祀礼仪之后，再登上灵台，直接观测天象云气的变化，并将礼祀巫占与观星测象所得的结果，以图讖的形式，诏示天下。而图讖盛行于东汉时代，与东汉人相信人君与天帝之间，在明堂或灵台的通天屋台中，有着某种直接的交往似乎不无关联。明堂内之设“通天屋”可以说是对帝王所握有的“通天”之德的一种强化形式。

南北朝时期，情况发生了一些变化，北朝魏将明堂与灵台合而为一，创造了一代具有独特风格的明堂形式；而南朝宋、齐、梁、陈诸代，却一扫历代明堂旧制，以简洁明了的“十二间殿”的形式，作为进行明堂大享及宗祀礼仪的隆崇之所。两者之间，显然有着全然不同的风格。

北魏孝文帝太和十年曾在代京起明堂，据《水经注·温水》：

又南迳籍田及药圃西，明堂东。明堂上圆下方，四周十二户九堂，而不为重隅也，室外柱内绮井之下施机轮，饰縹，仰象天状，画北辰，列宿象，盖天也。每月随斗所建之辰，转应天道，此之异古也。加灵台于其上，下则引水为辟雍，水侧结石为塘，事准古制。是太和中之所经建也。

北魏明堂绮井下所施之“随斗所建之辰，转应天道”的机轮，疑当与东汉灵台中所可能设置的，用以观天象云气，并依照月令以指示方位的某种机械设施，有所类似，而室内画北辰、列宿象者，是借以象征天宇的图像表示形式。这是否即是上古帝王依月令在明堂中的起居、服饰、饮食等之巫祝礼仪的一种替代形式，还有待作进一步揭示研究。其意义是否与东汉明堂中的“通天屋”有相类之处，也尚未可知，抑或只是原东汉灵台上观星测象之仪礼设施的象征性陈设而已。但无论如何，在明堂建筑的上部空间中设立本应置于灵台之内的设施，应是意欲将东汉时的灵台与明堂两座建筑合二为一的一种尝试。终北魏一世而未曾另建灵台，亦可作一佐证。由上可知，终北朝一世，明堂的建造，在形式上并未脱离两汉明堂很远。

然而，同一时代的南朝，情形就大不相同。一种与上古与两汉截然异趣的明堂形式，已经在南朝悄悄地形成。其实，自晋代开始，对明堂已经多有异议，首先是对宗祀对象中的一帝与五帝问题有着不同的意见。据《晋书·礼志》：

秦始二年，群臣议五帝即天地王气时异，故殊其号，虽各有五，其实一神，明堂南郊宜除五帝之坐，五郊改五精之号，皆同称昊天上帝，各设一坐而已。

秦代时曾设“五帝祠”，以祭祀五方帝。汉武帝时合祀秦一帝与五方帝于泰山汶上明堂。东汉时，对五方之帝的祭祀，已成为郊祀大礼，除在南郊设坛，同祀五方帝与昊天上帝外，又各依郊之方位，分别祀拜各方之帝。东汉明堂中除祀昊天上帝外，还以五帝配。晋时群儒力主改五归一，即在明堂中仅设秦一上帝之位，不以五方帝相配。但对这一做法并未取得一致意见，故在晋太康十年，又恢复了明堂五帝位的设立。然而，有关一帝与五帝之争，并未就此停止，一波未平，一波又起。南朝宋时，又对依方位而设的明堂祀典形式，提出了异议。据《宋书·礼制》：

有司奏伏，寻明堂辟雍，制无定文，经记参差，传说乖舛，名儒通哲，各事所见，或以为名异实同，或以为名实皆异，自汉暨晋，莫不能辨。周书云清庙、明堂、路寝同制；郑元注礼仪生于斯；诸儒又云，明堂在国之阳，丙己之地，三里之内。至于室宇、堂个、户牖、达向，世代湮洒，难得该详。

因此，宋儒们建议说：

窃谓可安国学之南，地实丙巳，爽垲平畅，足以营建，其墙宇规范宜拟则太庙，唯十有二间，以应基数，依汉汶上图仪，设五帝位，太祀文皇帝对。绘祭皇天上帝，……但作大殿屋，雕画而已，无古三十六户，七十二牖之制。

魏晋南北朝时期，是一个新的文化震荡时期。自东汉初年传入中国的佛教，在这一时期得到了大规模的普及与发展，南朝北魏，皆佞佛无算，南朝建康与北朝洛阳都已被大大小小的佛教庙宇与寺塔所充斥。佛教的大规模传播，必然对原有的传统巫占祭祀性宗教文化带来猛烈的冲击。人们首先对五方之帝的存在产生了怀疑，接着又对按五方位设置的祭祀建筑的空间布局形式，提出了疑义。

其实，平面五方位的五室、九室或十二室的以中央与四方相对应的明堂格局，不仅建造过程比较复杂繁琐，实际的祀拜礼仪，也有诸多的不便之处，如五方帝神位的设置方向与位置等，都有许多相互抵触之处。也许是随着中国建筑对于南北方位主导轴线的日益重视，也许是由于更多一点汉儒理性文化因素的南朝晋人，更重视建筑的实用性特点，一种简化明堂建筑的平面、空间与结构形式的潮流，一时间在南朝涌动。这股潮流的初衷，就是要将具有复杂平面的明堂建筑简化为一座单一空间的直方大殿。据《隋书·宇文恺传》引《晋起居注》裴颀语：

尊祖配天，其意明著。庙宇之制，理据未分。直可为一殿，以崇严祀，其余杂碎，一皆除之。
——《隋书》第68卷《宇文恺传》

值得一提的是，在晋代时，在建筑空间繁简方面提出疑义的，并不止于明堂。其它祭祀性建筑的建造中，也遇到了类似的情况。如对晋代帝后的宗庙建筑的建造中，就有一庙与七庙之争。主张七庙者，认为“古者七庙所建，自宜如礼。”主张一庙七室者认为“古虽七庙，自近代以来，皆一庙七室，于礼无废，于情为叙，亦随时之宜也。”而力主“一庙七室”者，主要原因恐怕也是出于对财力物力方面之权宜之计的考虑，如秦始二年：“有司奏置七庙，帝重其役，诏宜权立一庙。”《晋书·礼志》第19卷《礼上》

很可能正是由于这种避繁就简，力求经济实用的文化氛围，使得古代中国建筑，失却了向空间与形体的繁复方面发展的可能性机会，甚至越往晚近时代，由于木材的日渐匮乏，也由于财力的增长与人口的增加不相匹配，删繁就简几乎成为一以贯之的政策，建筑的室内空间与外部形体也日愈简单，直方一殿的造型，几乎涵盖了传统中国建筑的一切方面。与之相应，建筑空间的创造性追求，就愈来愈转移到庭院的变化与空间的组群中来了。

基于这样一种历史与文化的背景，自东晋时代开始，太庙已由古代之五方位的平面布局形式，改为以简单的一字形，排列若干个建筑开间的直方矩形平

面形式。南朝宋所建明堂，亦仿照太庙的做法，一字排开，布置十二个开间。这样的布局，是试图在简单的平面形式下，仍然能够与上古明堂建筑中所内涵的十二辰及十二月令等时空观念相吻合。而十二月与一年四季之关联，又将之与四方、五行、五色之类的传统观念联系在一起。

南朝宋、齐、梁、陈四代，皆依晋制，以十二间殿为明堂的基本形式。梁人还为这一建筑形式找出了某种理论根据。据《隋书·礼仪志》载，梁武帝时，曾聚群臣切磋明堂之意义，群儒辩曰：“明堂之义，本是祭五帝神，九室之数，未见其理，若五堂而言，虽为五帝之数，向南则背汁光纪，向北则背赤燠怒，东向西向又亦如此，于事殊未可安。”《隋书·礼仪志》卷6礼仪一梁儒还认为，依古制做法，“听朔必在明堂，于此，则人神混淆，庄敬之道有废。”出处同上

以南梁儒生的意见，前代明堂所习用之平面五方位空间格局、方形平面、十字布局的建筑形式，内中所设五室或者九室的做法，在实际的祭祀仪礼中，由于向西则背东，向南则背北，故向背不宜，多有犯违。而如果将五方五帝同供设于一座一字形排开，坐北而南向的长方形大殿中，则可以回避这一问题。经过了一番争论之后，南梁帝王终于也下定了决心：

于是毁宋太极殿，以其材构明堂十二间，基准太庙，以中央六间安六座，悉南向。东上第一青帝，第二赤帝，第三黄帝，第四白帝，第五黑帝，配帝，总配享。五帝，在阼阶，东上西向。大殿后为小殿五间，以为五佐室焉。

——《隋书·礼仪志》卷6礼仪一

文中所谈之位于大殿之后的五间小殿，疑似为后世宋所流行之龟头殿或明清时之抱厦的形式。南陈继承了前代宋、齐、梁的做法，仍以十二间殿的形式行明堂祭祀的礼仪，据《隋书·礼仪志》所云：“陈制明堂殿屋十二间，中央六间，依齐制安六座，四方帝各依其方，黄帝居坤位，而配飨坐，依梁法。”《隋书·礼仪志》卷6礼仪一看来，齐梁间在享祀方式上还有一些不同之处，陈人则想将两者的做法兼而有之。

南朝十二间殿的出现，开始对传统的平面五方位空间图式产生某种冲击。在保留原有的空间象征意义的基础上，将建筑作矩形平面的布置，不仅有利于结构的简化，也使各个房间均有了较好的朝向，又以其坐北朝南的平面处理，使每一个宗祀的对象，都处于“南面而君”的位置上，这对后世建筑群中，凡正殿皆一字矩形，南向布置，并强化南北轴线处理的空间格局，无疑产生了深远的影响。

因而，这一在明堂空间的观念形态上所出现的变化，使古代中国建筑的空间布局，开始从根本上跳出原始的五方位空间图式所限定的五室或九室的固有格局，使建筑空间在布局的简单化与朝向的合理化方面迈进了一步。如南朝

时曾一度流行的将天子的正衙,按“东西堂”的方式进行布局的做法,恐怕就是这一变化趋势的结果之一。据刘敦桢的研究,“东西堂”即是将后世宫殿正衙之三大殿,按照东、中、西的一字形排列方式,以坐北朝南的朝向方位进行布局的组群形式见《营造学社汇刊》。这显然比用前后三座主殿并辅之以配殿、庭院组织空间的办法,来得简单便捷。

但是,尽管如此,传统的观念仍然十分固执地存在着。事实上,南朝十二间殿的做法,到隋代时已经开始受到批评,宇文恺即直言指出南朝十二间殿形的明堂建筑为“晋堂方构,不合天文,既阙重楼,又无壁水,空堂乖五室之义,直殿违九阶之文。非古欺天,一何过甚。”《隋书》卷68《宇文恺传》其措辞还是相当激烈的。然而,这种批评并未能从根本上改变古代中国建筑“尚俭”与“尚简”这两个基本的趋势性特征。

第四节 “我自作古”的隋唐明堂

隋代立国之初,于开皇十三年593,即诏议明堂祀典,先由将作大匠宇文恺“依月令造明堂木样,重檐复庙,五房四达,丈尺规矩,皆有准凭。”见《古今图书集成·礼仪典》第171卷明堂祀典部隋文帝拟在大兴长安城内的安业里兴建,结果由于“诸儒争论,莫之能决”出处同上。到了炀帝大业年间,宇文恺又再次上明堂议,并献上木样,在经过所谓“采崧山之秘简,披汶水之灵图,访通议于残亡,购冬官于散逸,总集众论,勒成一家。”《隋书·宇文恺传》的深入研讨之后,宇文恺认为:

明堂之制,有盖而无四方,风雨不能袭,燥湿不能伤,迁延而入之。

——《隋书》卷68《宇文恺传》

宇文恺对于明堂建筑的这一定义,似乎道出了中国古代明堂最典型的特征,从而也道出了中国古代建筑在单体建筑空间方面最具深刻意义的特征。宇文恺对明堂进行了十分详密的研究与设计,并绘之以图,制之以样。据《隋书·宇文恺传》:

人臣远寻经传,傍求子史,研究众说,总撰今图,其样以木为之,下为方堂,堂有五室,上为圆观,观有四门。

显然,宇文恺所设计的明堂与汉魏明堂已有较大的不同。其基本形式为两层,下层平面为方形,分为五室,上层平面为圆形,圆形平面的四周设四个门户。由此推之,上层当有平座,这已经是一座构思严谨,设计缜密,造型独具特征的象征天地圆方的完整统一的大型楼阁建筑。

除了对明堂建筑的空间与造型作充分的研究设计之外,宇文恺还竭力试图

从理论上为明堂的建造寻求依据。他引《大戴礼记》，以陈述明堂建筑的重要性：

人民疾，六畜疫，五谷灾，生于天道不顺，天道不顺，生于明堂不饰。故有天灾，则饰明堂。
——《隋书》卷68《宇文恺传》

由此，似乎可以推知，至少在汉唐人的眼中，明堂是被看作与天地万物密切相关的象征性建筑，或者说明堂就是一个小宇宙，宇宙间的一切事物变化，都可以反映在明堂之中。明堂本身即能够反映天地的意志，修造明堂甚至能起到禳灾避祸的作用。也许正是由于明堂有如此重要的意义，所以，历代帝王对于明堂建筑的空间、造型及内部配享方式，总是采取慎之又慎的态度，“明堂议”几乎成为历代朝廷政议之大事，隋初也不例外。然而，由于诸儒的纷争，加之炀帝忙于辽东战事，终隋一世，也未能达成对于明堂建设的一致意见，宇文恺的设计，也未能够付诸实施。

唐太宗贞观五年631，重议明堂事，诸儒之间再起烽烟。刘伯庄认为，明堂“议从昆仑道，上层以祭天，下层以布政。”见《古今图书集成·礼仪典》，第172卷。所谓“从昆仑道”，当是由昆仑为“宇宙之山”或“登天之梯”的神话内涵出发，以昆仑作为空间设计的原型模式，即将明堂作为昆仑山的象征形式，以创造一个垂直向的人神交通之所。这是汉武帝上明堂的一个翻版。魏征则认为明堂应当是一座：“五室重屋，上圆下方，上以祭天，下以布政”，出处同上。集宗祀与布政告朔为一体的建筑，即所谓：

下室备布政之居，上堂为祭天之所；人神不杂，礼亦宜之。其高下广袤之规，几筵尺丈之制，则并随时立法，因事制宜，自我而作，何必师古。

——《古今图书集成·礼仪典》第172卷

魏征的提议及设计虽然最终未能实现，但是他在明堂设计中所提出的“自我而作，何必师古”的见解，却一扫历代对于明堂问题诸儒纷争，各执一是的混乱局面，提出了以当时自主的设计为依据的明堂建设思想，这一思想穿透了历史的阴霾，使明堂设计开始摆脱传统的钩沉辑古的窠臼，出现一代“自我而作”之新风，并贯穿于有唐一代的明堂设计与建造之中。

正是出于这种“自我而作”的考虑，唐代宫廷曾几度组织了大规模的明堂设计活动，提出并完成了几个十分详细而又独特的明堂设计方案。唐高宗永徽三年652与总章二年669，先后两次诏令建造明堂，每次都提出了独具特色的设计，一次较一次更为详尽。如永徽三年的明堂，置于一个三重台基之上，下层台基为方形，上层为八角形，平面为九室的布局：

太室在中央，方六丈；其四隅之室，谓之左右房，各方二丈四尺；堂，太室四面，青阳、明堂、总章、元堂等室，各长六丈，以应太室；阔二丈四尺，以

应左右房；室间并通巷，各广一丈八尺。其九室并巷，在堂上，总方一百四十四尺，……屋圆楣，……以前梁为楣，其径二百一十六尺。……圆柱，旁出九室，四隅各七尺。……柱外余基，共作司约准。面别各余一丈一尺，内室别四达八窗，……内外有柱三十六，每柱十梁，内有七间，柱根以上至梁，高三丈，梁以上至屋峻起，计角八十一尺，上圆下方，飞檐应规。

——《古今图书集成·礼仪典》第172卷引《旧唐书·礼仪志》

总章二年诏定明堂，较之永徽明堂，在设计上更为详备，也更具象征的意义，据《旧唐书·礼仪志》：

其明堂院每面三百六十步，当中置堂，……自降院每面三门，同为一宇，徘徊五间，……院四隅各置重楼，其四墉各依本方色。……基八面，象八方，……基高一丈二尺，径二百八十尺。……每面三阶，周回十二阶，……每阶二十五级。

出处同上

显然，这是一个有四方形院落，中央为殿堂的建筑组群，院落的每面设一门殿，三开门五间殿。院落转角有角楼。居于院落中央的明堂建筑，置于一个八角形的台基之上。

基之上为一堂，其宇上圆，……堂每面九间，各广一丈九尺，……堂周回十二门，每门高一丈七尺，阔一丈三尺。……堂周回二十四窗，高一丈三尺，阔一丈一尺，二十三棂，二十四明，……堂心八柱，各长五十五尺，（……且柱为阳数，天实阳元，柱以阴气上升，天以阳和下降，固阴阳之交泰，乃天地之相承。）堂心之外置四柱，为四辅，……八柱四辅之外，第一重二十柱，……第二重二十八柱，……第三重三十二柱，……外面周回三十六柱，……八柱之外，修短总有三等，都合一百二十柱，……周回二百四柱。

出处同上

这是一个相当翔实的明堂设计方案的记录。实际上，在《旧唐书》中，甚至还将梁枋、斗拱、阳马等具体的结构细节及其数量都真实完整地记录了下来，使我们借此得以了解一个中古时代最高等级建筑的外形、结构及细部构造，并可能完整地再现之。据《旧唐书·礼仪志》，这座建筑的上部结构与构件及一些相关尺寸为：

重楣二百一十六条，……

大小节及拱总六千三百四十五，……重干四百八十九枚，……

下昂七十二枚……

上昂八十四枚……

栱六十枚，……

连拱三百六十枚，……
 小梁六十枚，……
 棒二百二十八枚，……
 方衡一十五重，……
 南北大梁三根，……
 阳马三十六道，……
 风雨椽二千九百九十根，……
 大栌两重，重别三十六条，总七十二，……
 飞檐椽九百二十九枚，……
 堂檐径二百八十八尺，……
 堂上栋，去基上面九十尺，……
 檐去地五十五尺。

由上可知，这是一座象征意义十分明确的建筑，不仅以圆楣象天，以方基法地，以中心八柱，象河图八柱承天，以八柱四辅外第二重二十八柱，象二十八宿等。几乎所有的构件数目与结构尺寸，都有相应的象征意义。而其核心的意义，则在于“交通天地之和，错综阴阳之数。以明阳不独运，资阴和以助成；阴不孤行，待阳唱而方应，阴阳两顺，天地咸亨”。出处同前在这里，已经把天地的交会流通，理解为阴阳的交感和合。明堂建筑，象征着天地阴阳之气的交泰承合，即所谓“柱以阴气上升，天以阳气下降，固阴阳之交泰，乃天地之相承。”出处同上

总章二年明堂与永徽三年明堂一样，不再沿用宇文恺、魏征、刘伯庄等人提出的上堂下室的楼阁式建筑的方案，也不像西汉南郊明堂那样，在中央设一个高大的夯土台心，四周依月令环列明堂室个。而是在一个台座之上，纯然用木结构，建立一座结构繁复，象征内涵丰富的大型单层单檐殿堂。而这种摒弃汉代明堂中心夯土台，在台基上直接建造木结构大殿的做法，不仅是建筑结构与建造技术上的一个飞跃，也是明堂建筑观念的一个飞跃。

我们已经注意到，唐代时的明堂建筑，已由汉魏时代以“通天屋”或灵台为中心的，供天子进行神秘的人神交会的宗教礼仪的宗教性建筑，转而变为表征天地合和，阴阳交泰的纯象征型礼仪建筑。由此似可以看出，由唐代人“自我而作，何必师古”的建筑观念中，所显露出的一整个时代的充满自信心的宏阔气魄。并从侧面反映出，在唐代人那里，人本主义的自我意识已经开始觉醒。反映在明堂建筑上，即表现为不再一味地追仿前人的那种充满着宗教巫占氛围与神秘图谶气息的人神交通之所，而着意于对天地阴阳的整体谐和的象征意义的追求与创造。这时的所谓人神交通，也已经开始被转义为天地和合与阴阳交

泰。这无疑反映了中古时代建筑空间观念上的一次飞跃。

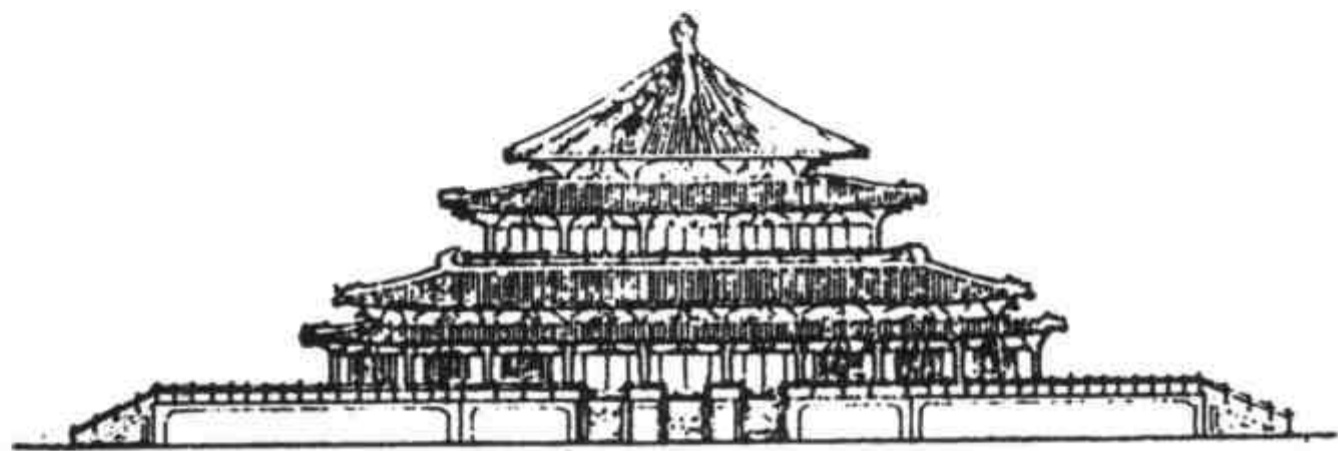
隋唐两代,虽然围绕着明堂的建设问题,进行了多次争论,也进行了多次设计,但因为诸儒之间纷争不已,莫衷一是,一直未能付诸实施。真正最后实现者,是武则天于东都洛阳宫城内所建的明堂。这是一座杂糅了儒教与佛教思想的,造型奇特,空间怪异的巨型建筑。其象征的意义,已超出了中国明堂建筑的原始意义范围,却可能掺入了一些随佛教而来的古代印度人的宇宙模式的空间观念内涵。据《旧唐书·礼仪志》:

则天临朝,儒者屡上言请创明堂。则天以高宗遗意,乃与北门学者议其制,不听群言。垂拱三年春,毁东都之乾元殿,就其地创之。四年正月五日,明堂成,凡高二百九十四尺;东西南北各三百尺。有三层,下层象四时,各随方色;中层法十二辰,圆盖,盖上盘九龙捧之;上层法二十四气,亦圆盖。亭中有巨木十围,上下贯通,柄护撑椽,籍以为本。亘之以铁索,盖为鸞鷖,黄金饰之,势若飞翥,刻木为瓦,夹紵漆之。明堂之下施铁渠,以为辟雍之象,号为万象神宫。

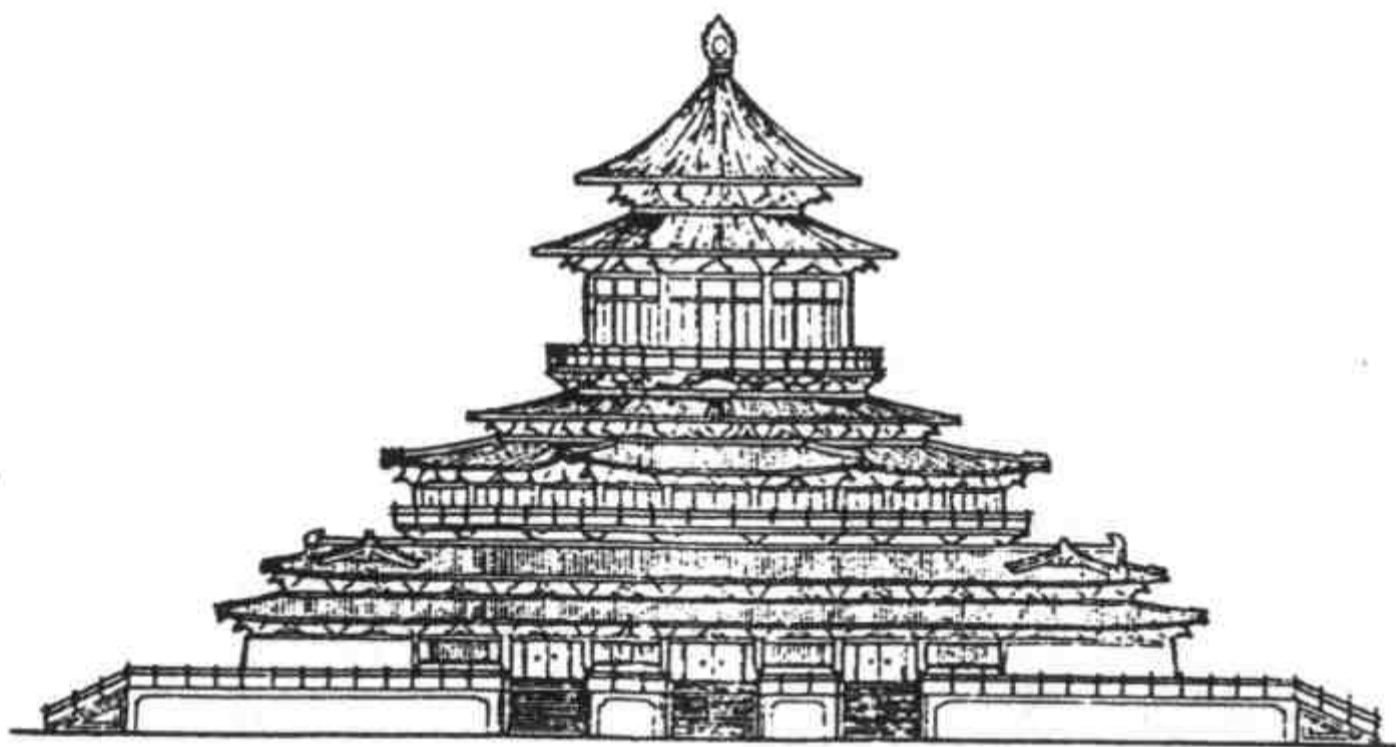
——《旧唐书·礼仪志》卷22

显然,武则天明堂是一座独出心裁,造型乖戾的建筑。首先,它一反历代明堂之常规,既不以平面五方位或平面九方位的空间模式为依据;也不顾及自古以来争论不已的九室五室、上堂下堂、月令堂个之类的空间歧义;对汉武帝汶上明堂“从昆仑道”之象征宇宙之山的楼阁式造型,也不屑于去理睬;甚或,对高宗永徽三年与总章二年,举朝议定,着力创设的两座象征意义十分浓厚,造型处理十分缜密的殿堂式明堂的设计方案,也未加以丝毫的考虑,固执地“不听群言”,却“独出心裁”地建造了一座,适合中国建筑之规制,但又不尽然;似有明堂之天地和合的象征内涵却又不确切的建筑怪胎。见下页图68

尽管史料记载十分不详备,我们仍然可以大略知道这座建筑的造型特征。这是一座三层楼阁。底层为方形,显然是大地四方与四时、四神、四色等的象征。由后来所毁撤之明堂的二层为八角楼,可知第二层平面为八角形,在八角形的四个正方位上,各开三个门户,总为十二户,象征一年的十二个月。第二层上用圆形屋盖,屋盖上设九条龙,九龙捧之的第三层为圆形,平面分为八间,每间各设三个门户,总二十四户,代表一年二十四个节气,上部用圆形屋顶,当是象征天穹之意。何以用两层圆顶,两者各具有怎样的象征意义,使人尚不得其解。建筑的内部有一根贯通上下的中心柱,柱子有十围之粗,四周的结构均攀附在中心柱上,柱周围有铁索拉结,中心柱在屋顶之上的顶端,则结以飞鸟般的如塔刹一样的金属端饰。刹顶端饰再用黄金饰之,远望如鸟飞腾。这金属端顶,在明堂遭火焚后重建时,曾改为宝凤,后来又代之以宝珠。



唐·总章二年诏定明堂复原想像立面图 自《理性与浪漫的交织》



唐·洛阳武则天明堂复原想像立面图 自《理性与浪漫的交织》

图 68 唐代明堂想像

首先,这座明堂的结构特征,与历来的明堂相去甚远。如前所述,明堂中央原本应是作为“太室太庙”或“通天屋”的空敞的空间,现在则被代之以通贯上下的巨大的中心柱。明堂的外部造型,突兀而起,高达294尺,显然是一座高塔形建筑物。而顶端的飞鸟饰或凤饰,起初可能还是仿汉代宫室建筑而设,后来又改为宝珠,就与佛塔建筑顶端的塔刹之做法,相去不远了。另外,这座建筑设为三层,第一层象地,设若第三层象天,则中间一层象为何物,则未可知。此外,历来以楼阁式建筑为明堂者,或中为夯土高台,台上设堂殿;或上下两层,上设昊天上帝泰一之神位,下设五方帝之神位,这里何以造为三层,亦未可知。

对于这些怪异的建筑现象,如果细加追究,可以发现其中的某些方面,似

乎与古代印度文化中象征宇宙之柱的献祭柱，有着某些相互关联之处。据约翰·艾尔温的研究，作为世界之柱象征的古印度献祭柱一般分为三段，上段多为圆形，或曲弯如圆弧状；中段为八边形或十二边形；下段为方形。据说，这下段的方形部分，一般代表大地，在献祭礼仪中往往将之插入地下，如此则使献祭者能够触及其先祖所以籍身的那个地下的世界。中段的八角形代表印度人所相信的“空界”，最上一段的圆形或曲圆如弧状的形式，则代表着圆形隆起的天穹。“The Axial Symbolism of the Early Stupa: An Exegesis”, by John Irwin, 第14页

艾尔温进一步解释说：“如果不是在所有的古代艺术中，至少在大多数情况下，方形总是与坚固相联系，因之与大地有着等同之意；圆形或半球形，则暗示了向天穹的升腾，在建筑中则用拱券、穹隆或圆屋顶来表现之；在方形和圆形之间，则将多边形顺理成章地用来代表中部的空间，即由四个、八个、十六个或三十二个方位所确定的空间。多边形是这些空间方位的一个合乎逻辑的象征。在印度艺术中，这一空间方位的概念，是由那些伸展着八个、十六个或三十二个花瓣的造型优美的莲花所赋予。莲花是佛塔中常用的装饰。”同上第28页

将世界分为天、空、地三界，是古代印度人特有的宇宙观念。正因为这一点，表征世界之柱的古印度献祭柱，即取了上圆下方，中为八角或十二角等的三段分划的处理，而佛塔又是由宇宙柱转义而来，王贵祥：《佛塔的原型、意义与流变》见《建筑师》第52期故而在早期佛塔中，其中心结构多使用中心柱。在这里，中心柱的作用不只是为了结构的需求，更多的是为了某种象征性的意义。但是在一座建筑的中央使用中心柱的做法，在传统的中国宫室与楼阁建筑中，却并未发现。武氏明堂的做法，不仅有违传统，而且显然有着某种外来文化之影响的痕迹。

由上面的分析，我们不妨作出如下推测：武则天在建造明堂时，曾听信了一些佛教僧徒的说教，将中国传统的明堂与佛塔合而为一，使之既有中国人天圆、地方、四季、十二辰、二十四节气等等的时空象征意义，也有佛教建筑中所隐含的古代印度人天、空、地三界与宇宙之柱等文化象征性内涵。

虽然，对这一推测，我们还没有十分确切的把握，但也可以找到一些与之相关的线索以资旁证。如武则天早年曾寄身佛寺，后又曾借助佛教势力而登帝位。在她左右还常有如僧怀义之流的佛教僧徒环绕，故武氏一生佞佛，在建造洛阳明堂时，就曾“于明堂后造天堂，以安佛像，高百余尺”（《旧唐书·礼仪志》卷22）将佛堂与明堂前后并列地建造在一起，并且称佛堂为“天堂”，可见在武氏心目中之“天”，是佛教观念下之“天”，则以印度人天、空、地的观念理解宇宙，并将之象征性地寄寓于当时最高等级的建筑——明堂中，当为情理中之事。《旧唐

书·礼仪志》所载：“则天又御明堂，大开三教”，所谓三教者，当即儒、释、道也，在纯然华夏文化的明堂建筑中，行所谓“大开三教”之举，其意已在不同文化之融合，则以明堂表述某种源于印度之佛教文化内涵，并非不可能之事。

武则天明堂于垂拱三年687建成，八年后证圣元年695即毁于大火，火后还有人奏称“当弥勒初成佛道时，有天魔烧宫，七宝台须臾散坏。”《旧唐书·礼仪志》卷22在这种阿谀之辞中，也将明堂之被火与佛教中的弥勒之成道相联系，似亦可对武氏明堂的经过文化嫁接的象征意义略窥一斑。明堂被火后的第二年，“则天寻令依旧规制造明堂，凡高二百九十四尺，南北广三百尺，上施宝凤，俄以火珠代之。”同上并将这座明堂改名为“通天宫”。由此可见，武则天亦然想效法历代天子“人神交通”的灵德，仿东汉明堂中的“通天屋”，故改明堂为“通天宫”。然而武氏所通之“天宫”，在其实质性观念上，恐怕已经是“佛堂”的代名词了。

武氏明堂，由于其形制乖戾，故武则天殒后不日，非议即起。玄宗朝，请毁武氏明堂的呼声日噪，主张撤毁武氏明堂的理由大略有三：一是，选址不适当。武氏明堂因东都宫城正殿乾元殿旧址而建，这里是“密迩掖庭，人神杂扰”。在这样一种繁闹之地，“神安肯临”这里再次点明，古人眼中的明堂，是人神交通之所；二是，乾元殿为宫城正衙，是天子“路寝”之地，为“两京上都万方取则，而天子阙缺当阳之位听政，居便殿之中”不合宫廷建筑的规制；三是，武氏明堂形制“环怪不法”，“所制实乖典制”，且过分雕琢，“增土木之丽”，“兴重阁层楼之业”，不合上古明堂“木不镂，土不文之制”。因此，诸儒力主毁撤武氏明堂，主张“宜存路寝之式用，罢辟雍之号，可改为乾元殿，每临御，依正殿礼。”《旧唐书·玄宗本纪》

在诸儒们的怂恿下，开元二十五年737诏毁东都明堂，只是由于“毁拆劳人”，才仅仅拆去了上层，使“卑于旧制九十五尺，又去柱心木，平座上置八角楼，楼上有八龙腾身捧火珠。”见《旧唐书·礼仪志》由毁去明堂上层，改三层为二层，并取消中心柱这两点来看，当时人似乎了解武氏明堂“有乖典制”之要害所在，故修改其与印度所传佛教之象征意义最为贴近的部分，以使其回归到儒教文化所能接受的形象范围之内。

自武氏明堂之后，终唐一世再没有兴造明堂，由隋初开始的有关明堂的诸多纷争，到这时也即告一段落。但对隋唐明堂争论引起的建筑观念的变化，及与争论相应的明堂建筑设计，却在空间观念与造型及结构诸方面影响了有唐一代的建筑文化。

首先，唐人已经使大型殿堂逐渐摆脱了对巨大的夯土台的依赖。从遗址的考古发掘来看，西汉末年长安南郊的明堂辟雍，其中央隆起的部分，尚依赖一

个高大的夯土台来充实其巨大的体量,并起到结构核心的作用。夯土台上为太室太庙,夯土台四周为依月令所设之十二堂。隋唐人的设计,已将整座建筑放在一个大型的台基之上,并由木结构独立形成一座规模宏大的殿堂,这一点也反映出隋唐时人在建筑上的自信。

唐人则由充分的自信心,而更增强了建筑之空间与结构设计上的自主意识,不拘泥于古人,不牵强于古法,不因循于古制,这一思想贯穿于有唐一代的明堂设计中。如果说永徽明堂还因初涉这一领域而略存九室五堂的规制,总章明堂已经是一个全新的,但仍充满着宇宙象征意义的设计。武则天明堂则更是变得标新立异。初唐时魏征在明堂设计中所提出的“自我而作,何必师古”的主张,几乎成为有唐一代建筑观念的主旋律。唐高宗于乾封二年明堂诏书中提出了“创此宏模,自我作古,因心既展,情礼获伸”(《旧唐书·礼仪志》)的见解;随之,武则天于洛阳明堂落成后所下诏中又云“时既沿革,莫或相遵,自我作古,用适于事”,(《旧唐书·礼仪志》)这些几乎相同的语言,可以说是唐人在建筑及其空间观念上的自我意识与独创精神渐已形成的极好表述。

值得一提的是,正是由于唐人意识到了“自我”的独立存在,一种突出中央主体的建筑空间组群单元——回廊院,也就应运而生。与六朝时一字排开的十二间殿或东西堂式的空间格局截然异趣的回廊院,在唐代渐渐变成了在建筑空间组群方面具有主导意义的地位。往往在由数个回廊院组成的建筑群落中的每一个院内,都有一座独立的较大尺度的堂殿。

这样一种堂殿居中,回廊环绕的空间布局,使居于堂殿中的人,可以强烈地感受到“自我”的独立存在。而在整个大的组群中,又有一个居于中央的大回廊院。主回廊院的中央即是整个建筑组群的主殿之所在。这座主殿的居中处理,更加强烈地烘托出居于其中的人的本体地位。事实上,唐代回廊院式的建筑空间格局,在很大程度上,是从明堂之平面五方位的空间组群方式上演化而来的。不同的是,上古明堂建筑的中心部分,是表征天地宇宙,具有“天枢大仪之制”的人神交通之所,而回廊院的中心部分,则是宫殿寺庙等建筑的主要宫室堂殿,甚或是供人起居的住宅堂室。显然,人已经开始居于建筑空间的主导地位。位居回廊院中央的主要殿阁,是人对自我存在之展现的表达方式之一。此外,唐时的明堂,也不再是仅仅为人神交通而设,而是更多地倾向于对天地和合与阴阳交泰的象征意义的表征,这其中也似乎包含了某种理性觉醒的成份。

第五节 宋明堂·元大明殿·明清大享礼

明堂一论,自秦火之后,疑团四布,争论迭起。大戴礼谓:上圆下方,九室,三

十六户，七十二牖。白虎通谓：上圆下方，八窗四达，九室十二座，与大戴略近。公玉带则谓为一殿居中，复之以殿，环之以水，设之以复，通之以楼，并称此为所谓“昆仑道”。西汉大儒刘歆，则钩沉古义，亲自设计了一座明堂，即今所发掘之汉长安南郊礼制建筑，然史来认为刘歆有作伪之嫌，其设计之依凭，自不得而知。

晋人已首倡疑古之风，《北史·李谧传》引裴頠语曰：“况汉氏所作四维之个，复不能令各处其辰，愚以为尊祖配天，其义明著，庙宇之制，理据未分，直可为殿屋《晋起居注》引为“一殿”，以崇严父之祀，其余杂碎，一皆除之。”故自晋开始，至于南朝宋、齐、梁、陈，皆以与古制迥异的十二间殿为明堂。

迄至唐季，争论又起，唐人诸说中，以魏征“自我而作，何必师古”之论，首先倡导一代新风。高宗、武后亦均主张“自我作古”，并付诸实施，使唐代明堂，出现一派别开生面的形势。

唐人关于明堂的诸多议论中，尤以“明堂即古之路寝”之论，最为引人注目。贞观十七年⁶⁴³颜师古上《明堂议》曰：

周书叙明堂，有应门，雉门之制，以此知为王者之常居尔，其青阳、总章、元堂、太庙、左右个，皆路寝之名也。文王居明堂之篇，带弓揭，礼高禘，九门，磔穰国，有酒，以合三族。推其事，皆与月令合，则皆在路寝也。

——《古今图书集成·礼仪典》第177卷引颜师古《明堂议》

唐武则天于东都正衙乾元殿旧址上所建之明堂，已经将明堂在空间定位上，与宫城的正殿置于相等同的地位。唐代诗人李白曾为武氏明堂作赋曰：“辟青阳而启总章，廓明台而布元堂，俨以太庙，处乎中央，发号施令，探时顺方”，《古今图书集成·礼仪典》第177卷引李白《明堂赋》对明堂位处宫城的“中央”，并且具有“发号施令”之正衙的作用，是认同的。

将明堂视为宫城之“正衙”的见解，渐渐被后世人所采纳。如北宋时人就直接将宋代宫城大内正衙——大庆殿——作为明堂，行明堂大享礼于大庆殿内。据《宋史·仁宗本纪》载：皇祐二年，曾有事于明堂，“以大庆殿为明堂”，诏明堂之礼，并新制明堂乐，范祖禹《论明堂》记曰：“自皇祐二年，始制明堂之礼”，先于崇政殿“试雅乐，如行礼之”，然后由仁宗“亲书明堂及明堂之门二榜”。由此可知，宋代大内的正衙“大庆殿”，平时为布政之所，到举行明堂大祀典时，则书“明堂”之榜，悬于殿前，并在其中行明堂大享之礼。宋仁宗还曾为明堂大享之事，向辅臣们谈了自己的见解，他认为：

夫明堂者，布政之宫，朝诸侯之位，天子之路寝，乃今之大庆殿也。况明道初合，祀天地于此，今之亲祀不当因循，尚于郊壇寓祭也，其以大庆殿为明堂，分五室于内。

——出处同上第173卷

故宋代行明堂大享之礼，即按照宋仁宗的旨意，依据《周礼》有关明堂之描述，以布幔分隔的方式，对其正衙大庆殿临时重新进行布置：

设五室于大庆殿，旧礼明堂五帝位，皆为幔室。今旁帷上幕，宜用青缙朱里，四户八牖，赤缙户，白缙牖，互饰以朱白缙。 出处同上第173卷

自皇祐之后，仁宗嘉祐七年、英宗治平元年、神宗熙宁四年与元丰三年、哲宗元祐元年等，均行明堂大享礼，虽记载不详，但由宋代政和之前，未曾有特建明堂之史实记载推知，这些载于史册的明堂祀典，均应是在大庆殿内进行的。另外，由元祐元年时，在明堂祀典结束之后，宋哲宗即刻御临与大庆殿相邻之紫宸殿的记载，亦可作为一证。

另据《玉海》中关于“太祖开宝八年十一月丙申，西京明堂殿成”记载，似在宋初时，曾于西京洛阳设明堂殿。但宋代正史中对此事并未提起。而《玉海》中又记：“西京大内正殿，隋乾阳，唐曰乾元明堂，后改含元，梁曰朝元，后唐曰明堂，晋曰宣德，后复为明堂，太平兴国三年二月甲申改太极殿”。故由此可以推知，上文所记之太祖开宝八年建成的西京明堂殿，即应当是西京正衙太极殿。同时亦可知，五代时期，由后唐、后晋，直至宋初开宝年间，皆将西京洛阳大内之正衙直称为“明堂”，说明当时已将明堂作为大内正殿的一种称谓。

宋代哲宗以来，随着新党旧党的矛盾纠葛，关于明堂的祭享问题，又在朝廷内引起了一场争论。元祐更化，凡事尚古。元祐六年，“定明堂摄祀，就南郊斋宫望祭殿行礼”。元符元年，蔡卞又“请明堂大享于南郊端诚殿”，元丰时，甚至提出了别建明堂之议：“礼官以明堂寓大庆路寝，别请建立，以尽严奉。”见《古今图书集成·礼仪典》第173卷显然，迄汉至唐围绕上古明堂所产生的种种疑惑，并没有因为唐与五代以来已经开始渐渐地被人们所接受的“明堂即为天子大内之正衙，亦即古之路寝”的观点所完全消除，试图探索上古明堂之究竟，并仿而建之的愿望再次泛起。

宋徽宗大观元年，仍然“大享于明堂，犹寓大庆殿”，即仍在大内正殿行明堂大享礼，直至政和五年七月，始“诏建明堂于寝殿之南，八月己酉，以秘书省地为明堂”。显然，此时别建明堂已成定议。有趣的是，宋徽宗也仿效唐人之说：“视址于寝之南，僦工鸠材，自我作古，以称朕昭事上帝，率见昭考之心”。出处同上第173卷在宋徽宗看来，明堂的基本作用，仍在于交通人神之“昭事上帝，率见昭考”之功能。

政和明堂，在总体布局上，仍然布置于大内之中，寝殿之南。这一布局似乎与将天子正衙大庆殿寓为明堂的做法，在基本观念上仍然是一致的，即相信明堂就是周代宫廷中的燕寝之南的路寝。在建筑形制上，政和明堂则尽可能写仿古制：

今从周制，以九尺之筵为度。太室修四筵，三丈六尺；广五筵，四丈五尺；共为九筵。木、火、金、水四室，各修三筵，益四五，三丈一尺五寸，广四筵，三丈六尺，共七筵，益四尺五寸。十二堂，古无修广之数，今亦广以九尺之筵。明堂、元堂各修四筵，三丈六尺；广五筵，四丈五尺。左右个，各修广四筵，三丈六尺；青阳、总章，各广四筵，三丈六尺；左右个各修四筵，三丈六尺，广三筵，益四五，三丈一尺五寸。四阿，各四筵，三丈六尺。堂柱外基，各一筵，九尺。堂总修一十九筵，一十七丈一尺，广二十一筵一十八丈九尺。

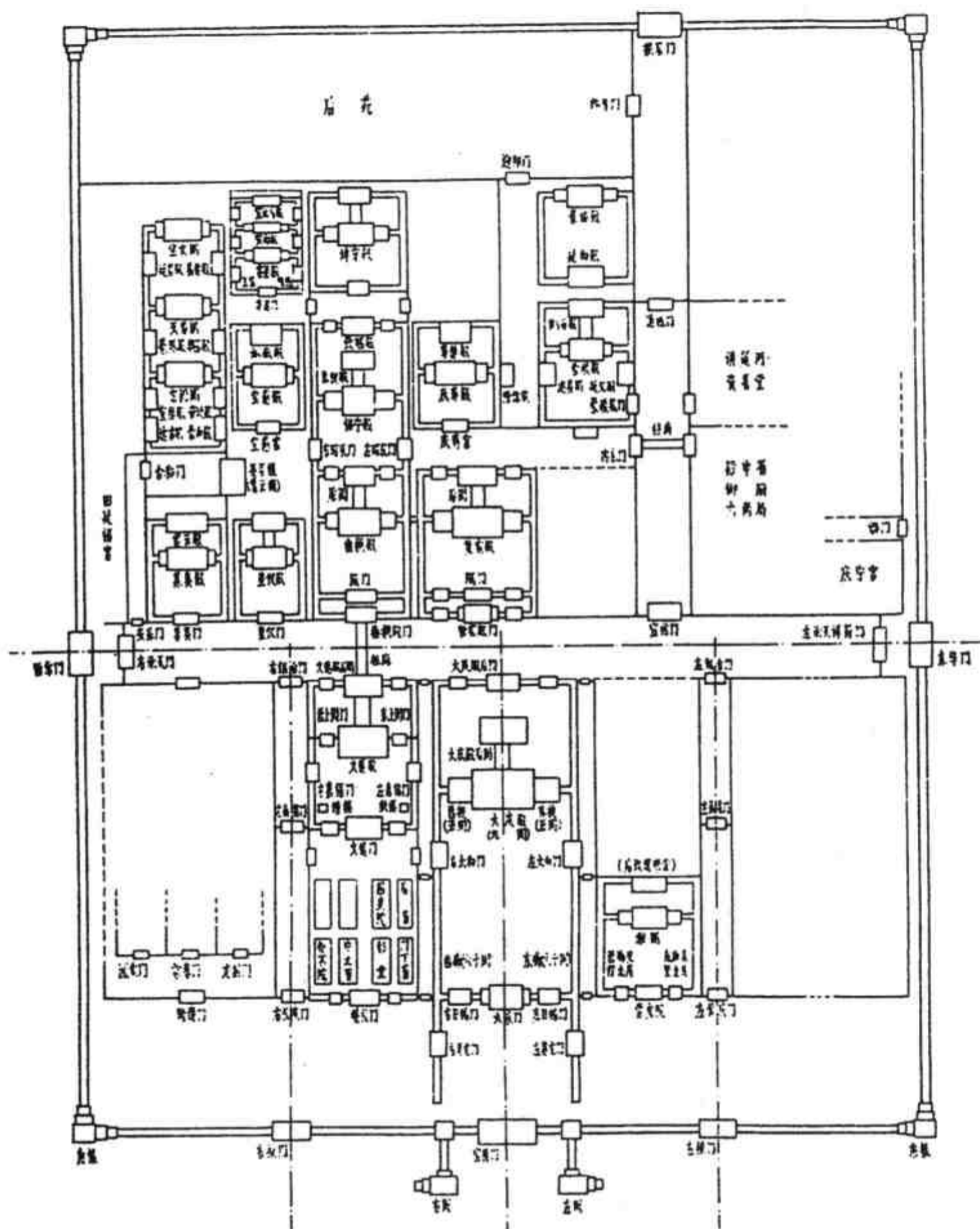
——出处同前引《宋史·徽宗本纪》见下页图69

这显然是一座复古象征型的建筑。然而，由文献记载可知，政和明堂，在装饰上，亦接近大内宫殿的做法。如屋盖用素瓦，琉璃缘，顶用鸱尾，上施铜云龙。地面以方位所向，甃以五色石。栏楯柱端，以铜为文，雕为鹿及辟邪等，也以方位设色。窗牖柱等，以青、黄、绿色相间，并以朱色作为基本的色调，施于堂室柱门等上，下用三层台阶，每一层台阶高三尺。殿角上施垂铃。庭内植以松、桧等树。在明堂庭院四周分别有平朔门、左敷佑门、右敷佑门及平秩门，并设有一座辅殿，称齐明殿，专作更衣之用。

南宋绍兴元年，又行明堂大享礼。依太常寺言：“仁宗明堂以大庆殿为之，今乞于常御殿设位行礼”，故于“常御殿南向西上，设昊天上帝皇地祇位；西向北上，设太祖、太宗、真宗神位”，同时在殿之东庑，西庑分别设位，祀圜丘、方泽。这里所谓的常御殿即指南宋临安大内中的正殿——文德殿。据《文献通考》：“太常寺修定明堂大礼，……仪并同郊祀，但改大庆殿为文德殿”。这是沿用了北宋徽宗以前，以天子路寝正殿为明堂的做法。此外，南宋时还曾在教场设“明堂行礼殿”，后又设“望祭殿”，在其中行明堂大享礼，但其准确位置及确切規制不详。

根据史料的记载，有元一代，似无明堂之祀，也没有有关明堂祀典的争论。这与元人起于朔漠，对中原之地的典章制度，未必一一效仿之，似乎有所关联，但此中亦有存疑之处：一是元世祖忽必烈，对汉文化十分崇尚。世祖时营大都城，“面朝后市，左祖右社”，多兴复古之风。封孔夫子为“至圣文宣王”之举，也是始之于元代。由此推测，像明堂大享礼这样的大祀典，元代帝王似乎不会全然无动于衷。

对于元代明堂，我们不妨作如下猜测，即元人采宋制，以天子正衙为行大享礼之庙堂，不另设明堂建筑。世祖至元八年，修筑大都宫城，其正衙为“大明殿”。大明殿前为大明门，大明门前为崇天门。大明门左右，分别为日精门与月华门。大明殿为工字形平面，前殿为十一间，东西二百尺，深一百二十尺，高九十尺；后殿寝室五间，东西夹六间，连香阁三间，东西一百四十尺，深五十尺，高



北宋·汴梁大内正街大庆殿曾作为行明堂礼仪之所 自《建筑历史研究》 第一辑

图 69 北宋·汴梁宫城平面示意图 据《宋会要辑稿·禁》等绘制

七十尺。前后殿之间的连廊为七间，深二百四十尺，广四十四尺，高五十尺。据元代史料所载：“大明殿乃登极、正旦、寿节、会朝之正衙也”。见陶宗仪《辍耕录》卷21作为正衙的大明殿，其主要的功用是礼仪与布政。

另据《元史》，元代有前庙后寝的制度：“庙制，至元十七年新作于大都，前庙后寝，东西七间，南北五间，内分七室，殿陛三成，……寝殿东西五间，南北三间，环以宫城，四隅重楼号角楼。正南、正东、正西宫门，三门，各五门，皆号神门”。《元史·祭祀志》卷74而“至治元年，诏议增广庙制，三年别建大殿一十五间，于今庙前，用今庙为寝殿，中三间通为一室”出处同上，这显然就是一个工字形的前庙后寝的殿堂。

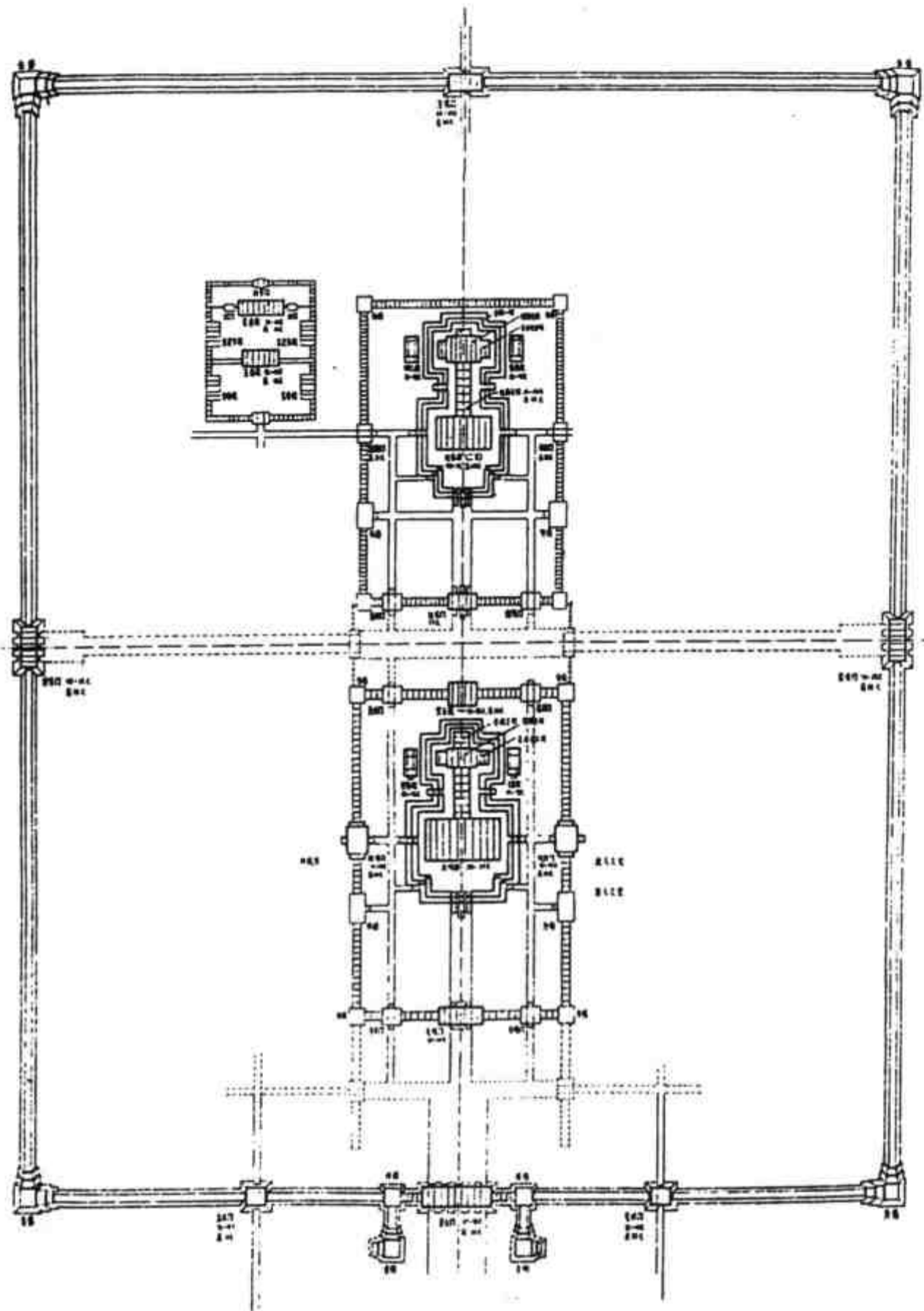
元代大内宫城正殿大明殿，正是一座工字形平面的大型建筑，前为正衙，后为寝殿，中间设连廊，恰为一个“前庙后寝”的平面布局。而大明殿后，又另设工字形平面的寝殿延春阁，从总体布局上，则又是一个前庙后寝的格局。元人建大都，曾以《周礼·考工记》为范，追求所谓“面朝后市，左祖右社”。则《吕氏春秋》所云：“古之王者，择天下之中而立国，择宫之中而立庙”的说法，对元代帝王当不会毫无影响，元代宫殿内居于中央之“庙”，当非大明殿莫属。见下页图70

“大明”之称谓，向以日神为释，如历代祀“大明神”于东郊，而在元代大明殿之前，却设日精和月华二门，则实际上已经将日与月，作为大明殿的扈从，而由其正门称之为崇天门，可知元大明殿，已非特指“日”，而实带有至圣之“天”的意味。这一点与古代将明堂视为通天之所，并在明堂建筑之中央特设“通天屋”的做法，恰有暗合之处。另外，上古之明堂大享礼，一般具有告朔、布朔的仪礼，且行之于孟春正月，疑即为“正旦”之礼的一部分：

天子以孟春正月上辛日，于郊惣校受十二月之政，还藏于祖庙，月取一政，班于明堂；诸侯以孟春之月，朝于天子，受十二月之政，藏于祖庙，月取一政，而行之。
——《古今图书集成·礼仪典》卷177

这种颁于明堂，告于祖庙的布朔、告朔之大礼，正是由与天界相通的天子大祭司，将一年十二个月的“天启”之“政要”颁布于天下诸侯，以实行之的。古人相信，布朔天下是握有“通天之德”的天子，传播上天之意志的主要手段，正旦告朔乃天子之大礼，唯有“如此则祸乱不作，灾害不生矣”。

汉代时的明堂祭祀礼，仍于每年的正月举行。三国曹魏时，尚存此制。北朝魏时，明堂之祀开始成为秋季大享的内容。唐武则天时，亦曾在正月祀享明堂。但到宋代时，于九月行明堂秋季大享之礼，渐渐已经成为定制。《元史》中提到的元代帝王于大明殿所行的“正旦”礼，是否与古代之孟春正月所行的明堂祀典相吻合，尚未可知。如是，则元代宫殿正衙“大明殿”实为元人所设之“明堂”



元大都宫殿主要部分平面示意图
行“登极正旦”之礼的元大都城大内正衙
“大明殿”很可能具有明堂建筑的意义与作用
自《建筑历史研究》第一辑

图 70 元代宫城平面

大殿——即大“明堂”殿的别称。

另外，《周礼·考工记》中所记载之周代明堂中，有几个至为重要的度量。一是“东西九筵”，二是“南北七筵”，三是“五室”，五、七、九皆为圣数，周人将之用于明堂的基本度量，绝非出于偶然。而元代的大明殿，前殿高“九十尺”，后寝殿高“七十尺”，中央连廊高“五十尺”，这三个数字，恐怕亦非出于偶然的巧合，很可能是元人有意比附《周礼·考工记》中所记载的周代明堂的基本量度，取其意而用之的结果。

元代马端临著《文献通考》引致堂胡氏曰：

王者向明而治，古之堂，今之殿也。孝经以为宗祀之所，孟子以为王政之堂，然则是人君之路寝，犹后世大朝会之正衙也。王者见群臣，覲诸侯，颁朔布政，皆于是焉。

此论如果能够代表元代人的时论，则行“正旦”之礼的元代大内正衙——大明殿，即为元人所设之“明堂”殿。但元代时人，祀昊天上帝。曾先后在日月山及圜丘，并曾为祀天，专门建造了“祀天幄殿”，见《元史·世祖本纪》这其中显然夹杂着草原文化之元蒙习俗的成份。这种情形，也可以视作是对古代明堂诸多的功能，进行分解，对不同的功能设立相应不同的建筑的结果。即在元代人看来，明堂殿的主要功用当为会朝、正旦、登极、寿节等布政告朔性的内容，祭祀天地则应依据蒙古旧俗，于露天的山野、丘坛或帐幕型的“幄殿”中举行。

以汉儒的说法，明堂有多种的功能，而其最基本的功能则为祭祀、布政与天子依月令起居。秦汉以后，天子之宗教性的“大祭司”的作用已趋弱化，并渐渐强化了其政治性的“人主”的作用。依月令变换起居方式与方位，不再作为一种宗教的仪规，用以规范天子的生活。天子的常居，已多在内朝寝宫，其按照十二月布置的明堂月令图式，渐渐转义为内朝寝殿之十二宫，即东西六宫的形式。天子循十二宫而“巡幸”之，似仍带有天子依月令起居的痕迹。

与此同时，天子的祭祀活动，也渐渐集中于郊祀上，如在南郊圜丘祭天；在北郊方泽祭地；在东郊祭大明神日；在西郊祭夜明神月。此外，在太庙祭祖；在社稷坛祭社神、农神等，似仍沿袭了历代旧制。至于山川星宿诸神，则在祭祀天地的仪典中，特设了各自不同的神位。而且，越是晚近的时代，这种分划似乎越细。

当然，从史料来看，郊坛之设，至迟于春秋时已经出现。初曰疇，战国时秦曾于雍设五疇，祭五方帝。西汉郊祀尚不完备，东汉时，已粗具雏形。南朝齐尚于南郊圆坛，于一坛中同祭五方之帝；北朝周则已分别设立五郊坛，将青、赤、黄、白、黑五坛，分置于东、南、西、北四郊。唐代承北朝做法，春祀青帝于东郊；夏祀赤帝于南郊；秋祀白帝于西郊；冬祀黑帝于北郊。而同时代的五方五帝之

祀,也是当时明堂的主要的祭禘活动。由此可知,自北朝至唐,都城郊坛之设已经开始与明堂之义相吻合。或者,其义就在于将整座都城看作了一个大的明堂——天下四方的缩影。

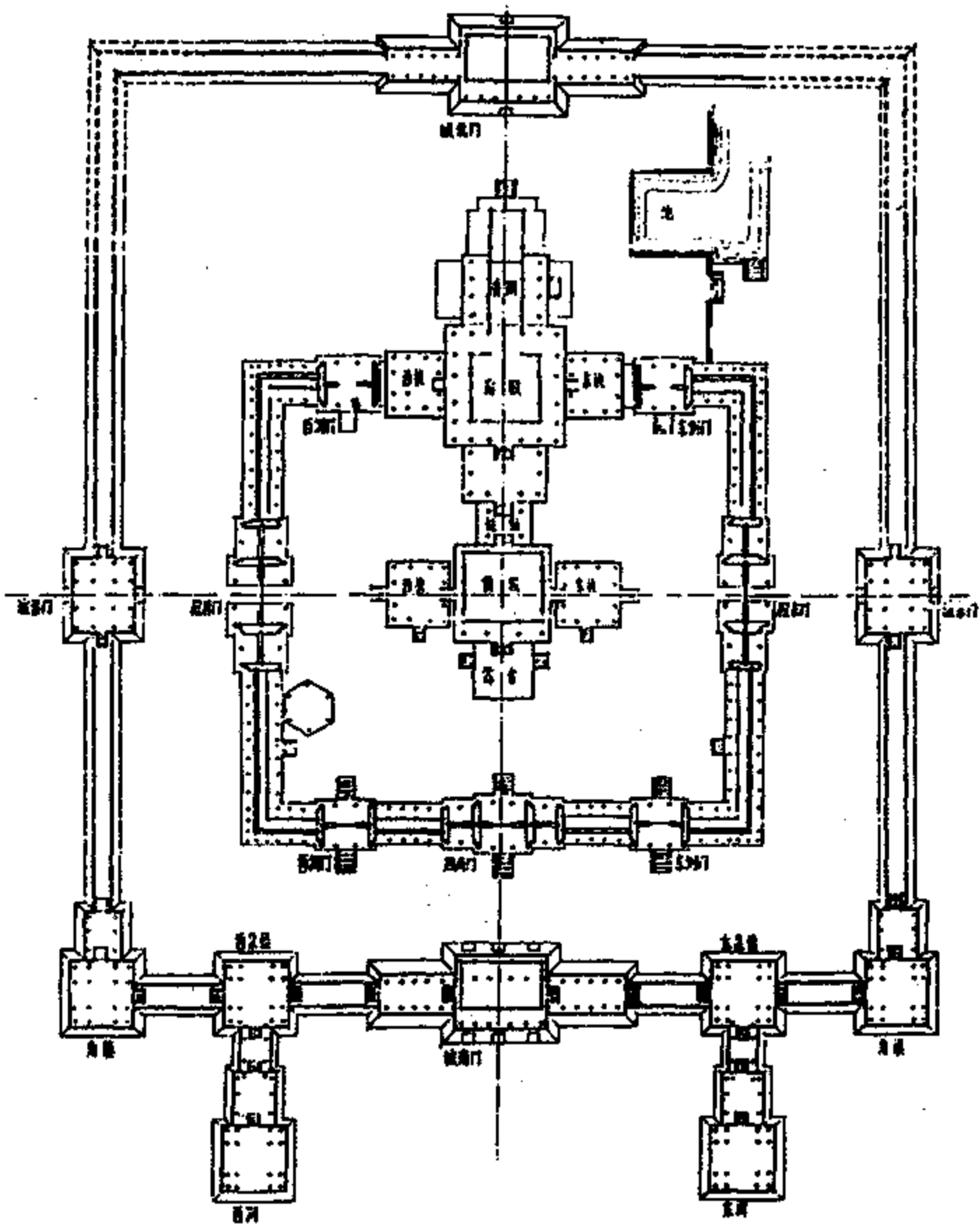
北宋时,于大内正衙大庆殿内,行明堂大享之礼。其祀禘内容包括天神地祇,五方五帝与日月、星辰、山川诸神,并以太祖、太宗、真宗配享。神位布满了大庆殿内由帷幔搭起的五室内殿,及殿前的庭院与廊庑中。金人虽然没有明堂祀典的记载,却有十分详尽的郊坛祭祀的史料记录。似乎可以认为,由北宋人在明堂大庆殿中所进行的繁琐的祭祀仪典,已被金人扩大为整座都城四郊的郊坛祀典。关于这一点,金史中有较为详细的记载:

金之郊祀,本于其俗,有拜天之礼。其后太宗即位,乃告祀天地,盖设位而祭也。天德以后,始有南北郊之制。大定明昌,其礼浸备,南郊坛在丰宜门外,当阙之巳地,圆坛三成,成十二陛,各按辰位。圻墙三匝。四面各三门,斋宫东北,厨库在南,坛圻皆以赤土圻之。北郊方丘在通玄门外,当阙之亥地。方坛三成,为子午卯酉四正阶,方圻三周,四面亦三门。朝日坛大明,在施仁门外之东南,当阙之卯地,门圻之制皆同方丘。夕月坛曰夜明,在彰义门外之西北,当阙酉地。掘地汙之为坛,其中常以东至日,合祀昊天上帝、皇地祇于圆丘;夏至日,祭皇地祇于方丘。春分,朝日于东郊,秋分,夕月于西郊。

——《金史·礼志》卷28

这已是一个相当完备的郊祀系统,不仅覆盖了历代明堂中的祭祀内容,而且,初步奠定了明清北京郊坛的格局。由于郊祀的日益完备,明堂中的祭祀功能,也就渐渐地日趋淡化了。而明堂作为天子的布政之宫,教化之所的功能则日益突出,这些功能又恰恰是天子宫殿正衙所应当具备的。因此,宫殿正衙,渐渐成为天子登基君权神授、正旦布朔天下、会朝君临诸侯、寿节天人合一等重大仪典活动的地方。而这些活动,本是古代明堂所已具备的功能。因此,自金元以降,不再特设明堂建筑。古代明堂的文化内核,已渐渐融入了天子都城的宫殿与郊坛之中了。整个都城即是一个放大的明堂。见下页图71

明代北京城中,起初并未特设明堂,只是在大内宫殿中举行明堂大享礼,据《明会典》载:“嘉靖十七年,诏举明堂大享礼于大内之元极宝殿,奉睿宗献皇帝配享”见《古今图书集成·礼仪典》第175卷引《明会典》。元极宝殿,是明代北京大内宫殿中的一座大殿,之所以在这座大殿中举行明堂大享礼,是由于群儒们对明堂的意义及其位置有争议,故而采取的不得已的权宜措施。最初,明代帝王是准备在大内正衙奉天殿今太和殿之前身内举行明堂大享礼的。然而,群儒争执不下,久议不决,嘉靖帝只好决定在北京南郊另建大享殿。在大享殿未建成之前,



由傅熹年研究推测而复原的金代中都宫殿与一个明堂式的空间格局十分接近
自《建筑历史研究》第一辑

图 71 金代宫殿平面

暂在宫右元极殿内委之。《古今图书集成》引《大政纪》记述了这次过程：

嘉靖十七年五月，集议明堂秋享礼，……初帝议举明堂秋报礼于奉天殿，已而改议，撤南郊太祀殿，建大享殿行之。是秋，大享殿未成，乃享于宫右元极殿，以睿宗配，享礼成，宴群臣于谨身殿。

——《古今图书集成·礼仪典》第175卷

谨身殿为明代宫城大内前部的三座主要大殿之一，即今保和殿的前身。明初建北京宫殿，于元代大明殿旧址建正朝三大殿，即奉天殿、华盖殿与谨身殿，从此奠定了明清宫殿正朝三大殿的基本格局。三大殿在总体布局上，构成了明清故宫，乃至整座明清北京城的空间构图中心。三大殿前设重重门阙，而这些门阙的数目也与传统的神秘数字相关联。

以清代宫阙的名称为例，由内城正门正阳门内算起，一为大清门，二为天安门，三为端门，四为午门，五为太和门，总计为五座门阙。太和门内即为天子正衙，即清宫正朝三大殿之正殿——太和殿。如果，再加上正阳门及其瓮城城门与永定门及其瓮城城门等四座门，则由北京外城之正门至天子正朝大殿太和殿，总为九座门阙，以象征天子的所谓“九五之尊”。天安门城楼殿更以面阔九间，进深五间以强化这种概念。三大殿后则设乾清、交泰、坤宁三座寝宫，形成前三殿、后三宫的格局。如此，则从整体的空间序列上，使明清宫殿与周代天子之宫寝中的五门、三朝的制度相吻合。同时，又恰好将天子正殿太和殿置于第五座门阙以内，即《周礼》中的第五座门——“路门”——之内的所谓“路寝”的位置上。见下页图72

明清故宫内，在总体的空间处理上，还由正朝三大殿及其台座，在平面上形成一个巨大的“土”字，雄踞于整个紫禁城的中央。这样的布置，也正与将明堂分为金木水火土五室，以“土”居中的空间布局相合。由此可见，在明清故宫的总体布局中，是以正朝三大殿象征古明堂的中央空间“太室太庙”。其前为五重门阙。并设有“九卿”明清时代时为六部衙门办公之所；其后为“九嫔”居之的内朝燕寝之地。

如前所述，这“九嫔居之”的后宫之地，即明清内朝寝宫，在正寝乾清、坤宁、交泰三座宫宇的两侧，另外分设东六宫与西六宫，合为十二宫。这十二座宫寝，是为帝王巡回行幸而设的。以十二这个数字布置宫寝，绝不会是一个偶然的事情。这很可能是古代天子在明堂中，根据十二月令依时起居的传统仪规，在建筑空间布局上尚存的某种遗痕。见下页图73

明代嘉靖四十一年，曾对大内三殿进行重建，并更换其名。正殿奉天殿改为皇极殿，中殿华盖殿改名为中极殿，后殿谨身殿改名为建极殿。这样的名称

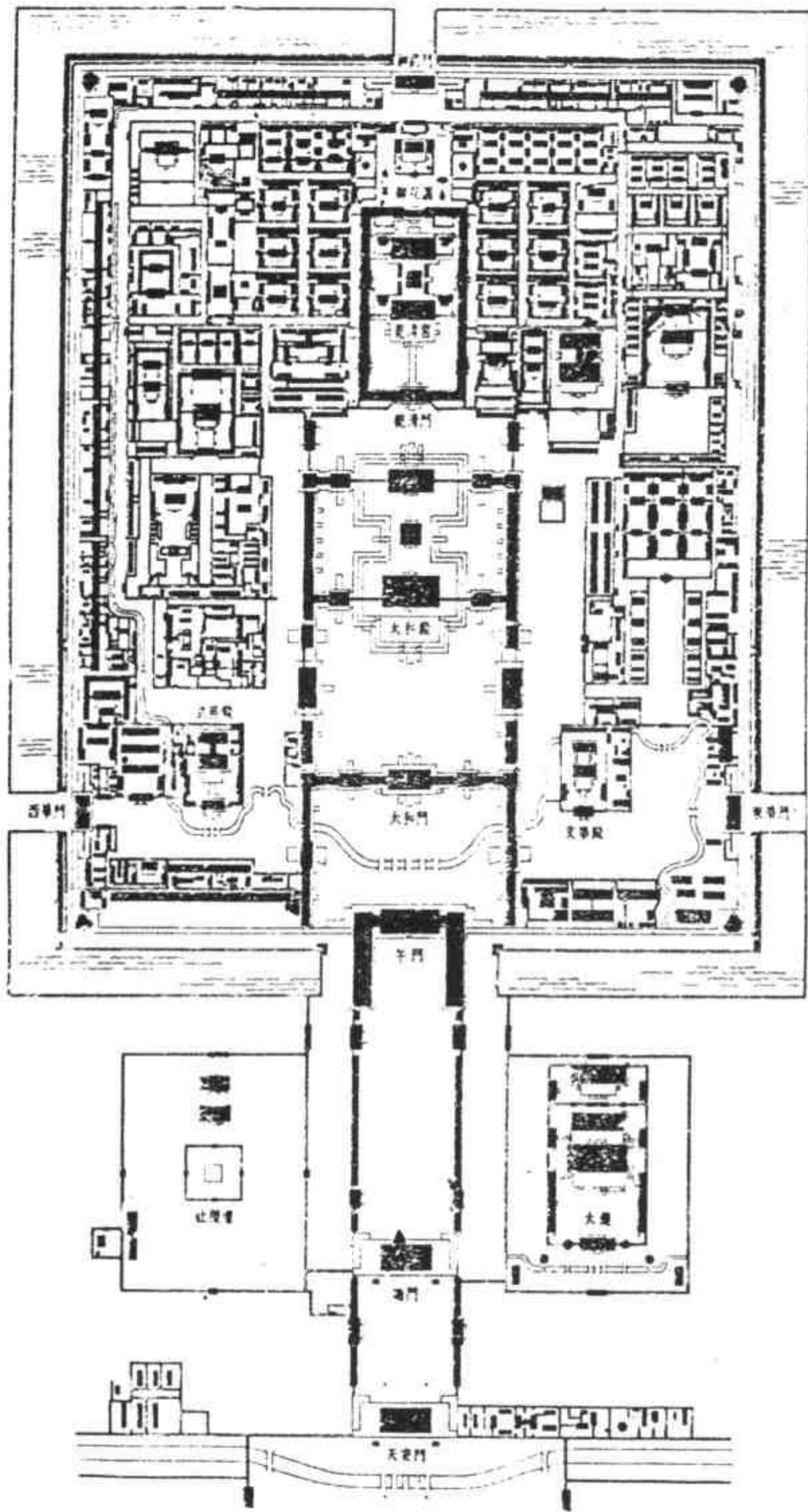
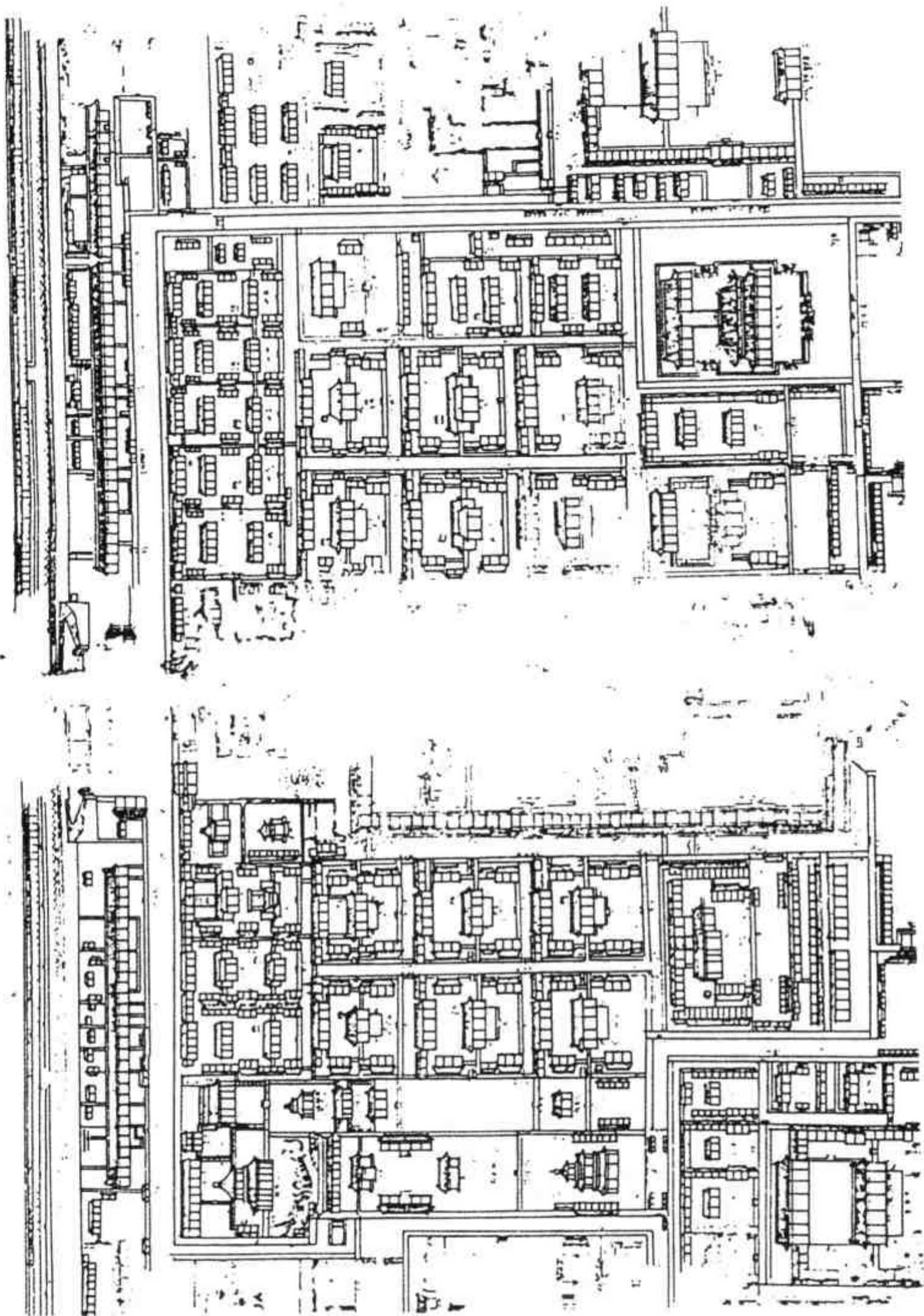


图 72 明清北京故宫平面 自《中国古代建筑史》



明清故宫寝殿格局为在中央寝殿两侧布置东西十二宫似略存上古明堂依十二月起居的古义 自《加摹乾隆京城全图》

图 73 清代宫寝中的东西十二宫

称谓与许多朝代将天子正衙称为“太极殿”，似有相类之处，与秦始皇在咸阳宫中所立“极庙”，在空间象征意义上也相吻合。值得注意的是，三殿重建之功刚刚结束，文臣徐显卿即献上《皇极殿赋》，赋中直称皇极殿为“明堂”：

惟皇御历，辨方体国；重辟明堂，创号皇极。

——出处同上《考工典》第48卷

这首赋中尽管多有溢美之辞，却似乎是对数千年来的中国传统文化中，环绕明堂而透析出的建筑空间象征意义的一个概括与总结，尤其是将之以喻天子大内宫城的正衙之殿，不仅与我们上述的一系列分析恰相吻合，也透露出在明代人的观念中，这座天子正衙，乃至整座北京城，都具有与古代明堂同样的宇宙象征性内涵：

斯殿也，蔽垣端拱而法象中悬，施转玉衡，宰幹玗璠，摄二曜以升沉，齐七政而推迁。三十二星屯方而列署，二十八宿按度而分躔，……于是平天极立焉，……控六合而扼八埏，浑大块以宅中，表昆仑而居颠。……

——《古今图书集成·考工典》第48卷

明清两代，郊祀礼仪日趋完备。明代初年，曾同时在北京与南京设立天坛与地坛，内设大祀殿。嘉靖年间，因为嘉靖皇帝拟在大内正衙中行明堂大享礼的意见，遭到群儒的反对，才决定改北京天坛大祀殿为大享殿。嘉靖二十四年1545，三重檐圆顶的大享殿建成，此即为清代祈年殿的前身，其南另设圜丘坛，为祭天之所。

乾隆十八年1753，又对明代大享殿进行了改建，并改称祈年殿。祈年殿在建筑的空间与造型上，仍然保留了一些与古代明堂相接近的象征性内涵，其中心用四柱，象征一年四季与天下四方。有趣的是，这一基本平面特征恰与原始氏族部落中心之“大房子”的内部平面相吻合。四柱之外，为十二金柱与十二檐柱，象征一年十二月与一日十二辰。上檐用二十四童柱，象征一年的二十四个节气。内外柱总和为二十八，象征天界的二十八宿。三重圆形台基与三层圆形琉璃瓦屋顶，象征天圆；四周环以方形墼墙，象征地方。

明清天坛祈年殿，又与古代明堂有诸多差异，如已经不再有青阳、总章、明堂、玄堂与太室之分，也不设左右个，更不具备飨功、养老、恤幼、进贤、布政、颁朔等等的政治性功能，这些功能却基本上保存在天子大内的正衙之中；祈年殿也不具备古代明堂中天子根据一年的十二月令，依时起居，以应天时的宗教仪规作用，而这一功能，也象征性地残存在明清大内后宫的东西十二宫中。至于古代明堂中固有的祭享昊天上帝、五方五帝及天神、地祇、日月星官等祭祀性功能，则已体现在明清时代日趋完备的郊坛祠庙中了。

由上可知,自汉魏以来,历代帝王意欲通过明堂的空间模式所体现的天地谐和、五方宁顺、阴阳交泰的哲学宇宙观念,渐渐地转而由帝王的都城来象征性地体现。上古时代的宇宙象征性明堂建筑,也渐渐地外化为帝王都城与宫城的整体布局;明堂旧有的诸多功能,也就渐渐地分散到了许多不同的建筑之中。

就单体建筑而言,在逐渐摆脱了上古明堂五室或九室布局的观念性空间套式之后,一度曾徘徊在一字形十二间殿或东西堂的简单格局下,随后代之以回廊院的形式,渐渐又形成了工字形平面的建筑空间,最后,终于以包容一方天地的四合院落式空间而取而代之。这一变化趋势,也反映在宗教礼祀建筑之外的其它建筑中,如四合院布局,在明清时期,不仅已成为具有礼仪性功能的宫殿建筑的基本构成单元,而且也成为一般寺庙、衙署及实用性的住宅建筑的基本空间单元。

需要说明的一点是:四合院虽然古已有之,但是,使四合院最终取代唐之回廊院与宋元之工字殿,并成为在古代中国建筑中具有普适性的空间单元的主要原因之一,与宋元以来,人们更倾向于追求天地阴阳的和合谐顺,而不十分强调作为主体的人的个性独立。

下篇：

东西方的建筑空间

房屋不是一件物体，
一部“可以居住的车辆”；
它是人类模仿诸神的范例性造物，
即模仿宇宙的起源而为自己建造的宇宙。

——M.埃利亚德《神秘主义、巫术与文化风尚》宋立道·鲁奇译

人的躯体，
人所创造的建筑物以及外在的宇宙万物，
是近似的相互等同的。
组成建筑的各个部分，
对应于人体的各个部分，
不比对应于宇宙自身的各个部分少多少。
所有这些具有量度的形体，
都不外乎是某种“房子”，
其中居住着或充满着某种不可见的存在物，
并在时间与空间两个方面表达出这种存在物的确实存在。

——A.K.库马拉斯瓦米《论文集》

第七章 空间的性质与意义

第一节 天启空间与原型建筑

将建筑空间与某种超自然力的观念相联属，是古代社会普遍存在的现象，从而使建筑空间在许多文化中具有了某种“天启”的意义，也使得那些具有文化表征性的神圣建筑，具有了形而上的象征意义与原型建筑的特征。

在作为文化史的建筑历史的研究中，不同文化间建筑空间与造型的巨大差异常常使人困惑不解，因而，人们常常对可能造成这些差异的一些问题感到疑惑：人类历史上的建筑及其空间形式，其原初的形态究竟是由何人，又是怎样才创造出来的；人类最原始的建筑活动，究竟出于一种什么目的，是什么力量驱使人们为了建造一座原初的建筑，去搬动一块石头，或树立一根木柱；当他们进行这一活动时，在他们的原初意识中，建筑究竟是一种什么东西，如此等等。

与现代人不同，原始人在建造房屋的时候，不会把房屋建筑活动看成是一件简单的自觉与自为的活动。不能设想，战战兢兢地生活在无穷无尽的禁忌之中的原始人，会毫无顾忌地折断一根树枝或搬起一块石头，搭造起一个全然是一件新物品的屋舍，然后无所顾忌地栖身其中。因为，在原始人的心目中，这树木、石头乃至房屋本身，都是一种有“灵”性的存在。他们相信，如果没有巫师的参与与允诺，任何盲目的擅越都可能遭至某种“超自然力”的报复。

首先，房屋的选址，就是一件十分审慎的过程，需要有一定的巫术仪礼的支持。中国古代的相宅术，传说是黄帝时所创，其最早的证据，至迟可以追溯到先秦时代。而这种带有浓厚巫术色彩的做法，很可能就是肇源于原始人选择房屋基址的巫占礼仪。中国古来在建房中的诸多禁忌，包括选择吉日良辰破土、上

梁,“不可在太岁头上动土”等等,其实都是上古时代巫术禁忌行为的一种延伸。

另外,建造房屋的时候,需要砍伐树木。而砍树在原始时代,绝不是一件随意的事情,必须经过一系列巫术礼仪,以取得超自然力的默许,“允许他们砍树,这时巨大的树干倒下来,就不会压着任何人,……反之,如果人们没有得到神的允许去砍树,一定会发生不幸事故。”法·列维·布留尔《原始思维》丁由译第402页古印度吠陀经典中,就有由祭司主持砍伐用来制作“献祭木”的树木的巫术礼仪的记载。

在原始人的观念中,房屋本身的存在也可能是与一定的神秘力量相关联的,比如在许多文化的原始穴居中,如西亚的史前遗址、爱琴文化的聚落遗址以及在中国西南一些原始民族的村寨中,往往在室内中央设一个火塘。古代爱琴聚落大房子中的火塘,还是一个昼夜由卫士守护的圣物并被称之为Hearth,其中蕴涵了“大地中心”Heart of Earth的内涵。因而,这火塘就具有了某种神圣的意义或者说与某种神秘的宇宙力量相联属。同时,也就赋予了建筑物本身以某种神秘的内涵。

事实上,人类早期的建筑行为,有许多并非纯然是为了解决人的简单的遮风避雨的需求。如在世界各地的史前遗址中,广泛存在的史前巨石建筑多是一些尺度巨大的建筑遗存。如果不是受观念中所崇信的某种超自然力的驱使,并为了某种我们今日感觉神秘莫解的原因,这样宏大的建筑行为,在生产力极其低下的原始人那里,几乎是不可能想像的。

比巨石建筑更早的建筑活动,很可能就是史前洞穴艺术了。史前人类,在没有能力自己建造较大的建筑空间时,往往利用在山岩间发现的洞穴。人们在洞穴中支起火塘,并在洞穴深处的石壁上,绘上各种动物形象的岩画。于是,一座为史前猎人们生活起居及进行狩猎前的巫术礼仪活动而设的具有建筑意味的空间就创造出来了。在法国、西班牙、环地中海的北非、西亚甚至南非地区都曾发现有这种绘有动物岩画的史前洞穴。

即使是这些岩画本身,对尚处于蒙昧状态的原始人而言,也不是原始艺术家们的纯然创造,而是某种超自然力作用的结果。这一点正如法国艺术家诺尔曼·巴赞所说:“原始艺术家是一个术士,他的图画具有巫咒的全部功效,是一种妖术。”法·热尔曼·巴赞《艺术史》第10页。在巴赞看来,原始绘画,同原始舞蹈一样是一种巫术行为。原始人相信,在这一巫术行为过程中,是超自然力在通过原始画家之手以展示自身的神秘力量的。在绘画中,“艺术家——术士,必须进入一种人定状态,思想高度集中,使自己的灵魂成为‘空白’,然后唤起超自然的力量。这种力量使他与野牛、猛犸象、马或鹿合二为一,直到被动物本身的灵魂所占有。于是,便能够在洞穴的岩壁上描画动物的形象。”出处同上第12页

由此,我们可以得出一个推测性的结论即:原始艺术家——术士——创作动物岩画的过程,在原始人看来,在很大程度上,仅仅是他们心目中的超自然力的外在表现方式之一,是超自然力借助原始画家之手的一次表达过程。亦即,真正的创作者——原始人在观念中这样认为——是超自然力本身。在这里,实际上所涉及到的的是艺术的“天启性”问题即将艺术的起源归之于原始人所相信的某种超自然力的创造。然而,如果我们承认在原始艺术起源方面曾经存在有“天启”的观念,我们也就不能否认在建筑起源方面可能也曾出现过类似的观念。

同史前艺术的创造一样,史前建筑的创造,在早期人类的眼中,也同样具有某种“天启”的意义。原始建筑师,或许就是一个巫师,在他感觉没有得到超自然力——神灵的默许之时,是不会有作为的。而一当他相信所谓超自然的“神力”在他胸中涌动并给他以种种的隐喻与暗示之后,建筑的建造过程,也就循着超自然力——神灵——启示的方向顺利地开展并完成。因此,在原始人看来,建筑也应当归于某种“天启”的产物。

将建筑的最初创造,归之于超自然力——神灵——的做法,在远古人类的观念形态中,可能是一件很自然的事情。在许多原始民族观念中,宇宙万物无一不是神灵的创造。神灵不但可以创造,也可以毁灭宇宙间的一切事物,乃至宇宙本身。几乎每一种神话文化中,都有创世神与创造神。比如,在由古希伯来宗教衍生出来的犹太——基督教的文化体系中,人们相信上帝是万物的创造者,是“最高的建筑师”。天地万物、日月山川、飞禽走兽,无一不是上帝的创造。类似的这样思想,在其它古文化中也有存在。印度教中的大梵天,就是世界与万物的创造之神。与之相对应的,还有一位破坏之神——湿婆。中国文化中的上古神灵,经过周秦以来的文化雕琢,多数已经变成历史化的文化英雄。而中国史籍中,也将许多重要的创造都归之于这些文化英雄——上古神灵。

《旧约·圣经》中,有许多根据上帝的启示或隐喻,对建筑及器物进行创造的记载,如“神命诺亚造方舟”《旧约·创世记》第八章,“耶和华晓谕摩西造圣所”《旧约·出埃及记》第五章,“所罗门以神的名建殿”《旧约·列王纪·上》第五章等等。此外,在西亚神话中,智神伊亚建造的寝宫阿卜苏;大神马尔杜克仿造阿卜苏寝宫,建造的宫殿伊什拉;日本神话中,日本列岛的创造者伊邪那岐命与伊邪那美命,树起的“天之御柱”宇宙柱与建起的“八寻殿”原型建筑等等都是这种具有原初意义的“天启”建筑。

在中国古代文化中也同样有着类似的现象。如我们所熟知的在中国传统

文化中,最令人费解而又最具原初象征意味的建筑是明堂。历代明堂,几乎都是该一时代最高等级的建筑。明堂的原初形式,称为“合宫”。而据古代典籍的记载,“合宫”的创造力却归之于兼有文化英雄之人格与中国始祖神之神格的“黄帝”:黄帝作合宫,以祀上帝,接万灵,布政教焉。《通鉴外纪》

除了明堂之外,如我们所知道的,中国古代文明的许多创造也都归之于黄帝的名下,诸如中医学、相宅术等等,其中不乏后世人比附的成份。但是,黄帝造“合宫”之说,至少在汉代时,已被人们广为接受。汉初术士公玉带向汉武帝献“黄帝明堂图”并被采纳就是基于这样一个认识。

最近的研究中,有一种观点认为,黄帝与中国古代神话中的其他远古诸神,如赤帝、炎帝、伏羲、羲和等,其实都是古代初民们所信奉的太阳神的演化形式,最初都是含有至上神的意味的。只是随着中国上古神话的逐渐历史化,黄帝与其他诸帝,才逐渐降格为始祖神。黄帝造“合宫”以及伏羲氏画八卦等传说,当是中国原初建筑或原始象征性空间的“天启”意义的残余形式。

其实,这里所说的建筑空间的“天启性”,具有两个层面的含义:其一,是说建筑之发生与源起,或者说,最原初的建筑,不是简单地由人的自觉与自为的行为而创造的,而是通过由人——当然是原始巫师——感知到的神灵的暗示、隐喻或宗教性的所谓“直接的教诲”并根据这些暗示、隐喻与教诲而建造的甚或——在神话传说的描绘中——就是神灵自身直接建造的。当然,这神灵——超自然力——在不同文化的原始神话中,表现为不同的形态。而在历史的真实中,原始建筑很可能是通过无数次与建筑活动有关的诸如创世程序将房屋的建造想像为一次创世过程、方位确定求得方位神的保佑、伐树征得神灵的默许、立柱象征中的宇宙之柱、确定中心象征中的宇宙中心的巫术礼仪,由巫师们传达所谓“神”的旨意,并不断修正之而逐渐形成一定模式的。最终,这种模式积淀成为远古神话中,由神灵或某一通神的人的某种一次性的创造活动。

其二,则是说这些由原始巫师们,根据“神的旨意”并通过某种礼仪而创造的建筑,具有某种“范例性”,最终成为后世建筑创作中学习与摹仿的典范。因而,这种所谓“天启”的建筑,就具有了某种原型prototype的意义。而根据一般的规律,这些“原型建筑”,在很大程度上就是该种文化中所内蕴的宇宙模式世界模式的一种建筑化的诠释。关于这一点,印裔美国艺术史家库马拉斯瓦米曾经指出:

人类总是用某种如我们前面所一直试图指明的方式,将他们自己的建筑,同宇宙的,或超自然的原型结合在一起。

——美·Coomalaswame“Selected Papers”第1册第426页

正是因了这基于神话传说的建筑的“天启”意义上的差异，也就是文化起源方面的差异，才使得世界上不同文化的建筑历史中，有了几乎全然不同的建筑观念及建筑空间与建筑造型。而对每一个特定文化的建筑而言，虽然也因历史的发展而有所变化，却又似乎沿着一条预设的道路发展，不同时期之间的建筑，在空间与造型方面充满了相似或相近之处。图74

尽管在事实上，原型建筑是由通神的人——祭司或巫师，以宗教礼仪的形式“转达”的某种神喻而建造的，或者通神者本人渐渐被后世尊为神灵，而使其所造的建筑具有某种神启的意义。但是，在大多数早期神话及宗教文化中，都把这种“天启”式的创造归结为神灵的一种自觉与自为的活动。如西方基督教世界的上帝，就被认为是万能的“造物主”，是“最高的建筑师”。在十三世纪法文本的《圣经》插图中，上帝被描绘为宇宙的建筑师，并手持圆规描绘宇宙的空间蓝图，插图题目即“上帝作为一个建筑师”。

无独有偶，与西方人相类似，在汉代石刻艺术中所展示的中国古代传说中的始祖神——人首蛇身的伏羲、女娲，常常见到的形象是，两人手中分别握着一把圆规与一把矩尺。此中可能的解释即是：古代中国人相信，宫室建筑以及一切需要规矩方圆的人类文明都是由上古神明——伏羲和女娲——创造的。

《周易·系辞下》中，对建筑之起源也作了如下的表述：

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。

在这里，原初建筑的创造权，被归之于历史上的文化英雄——圣人。然而，中国历史上



持规与矩的伏羲与女娲



图 74 建筑空间的天启意义



“上帝作为一个建筑师” 自《神话学》

图 74 建筑空间的天启意义

的文化英雄——圣人，多兼有上古神的神格。起初，这些上古神明还具有某种原始的粗犷意味，如伏羲、女娲为人首蛇身，又如黄帝有四张面孔等等。“圣人”只是这些古怪的神明渐渐被文明冲刷的结果。从另外的意义上说，在历史的真实中，这些“圣人”，在相当一段时间中，可能就是那些原始部落的祭司或巫师。如前所述，在由他们主持的一次又一次与建筑有关的巫术礼仪中，建筑的雏形渐次形成。于是，在人们的意识中，便积淀下了一个概念，这些巫师，亦即“后世圣人”就是那些最早宫室的创造者。而在人们将这些圣人与上古神明相联系的时候，建筑的天启意义也就自然蕴含其中了。

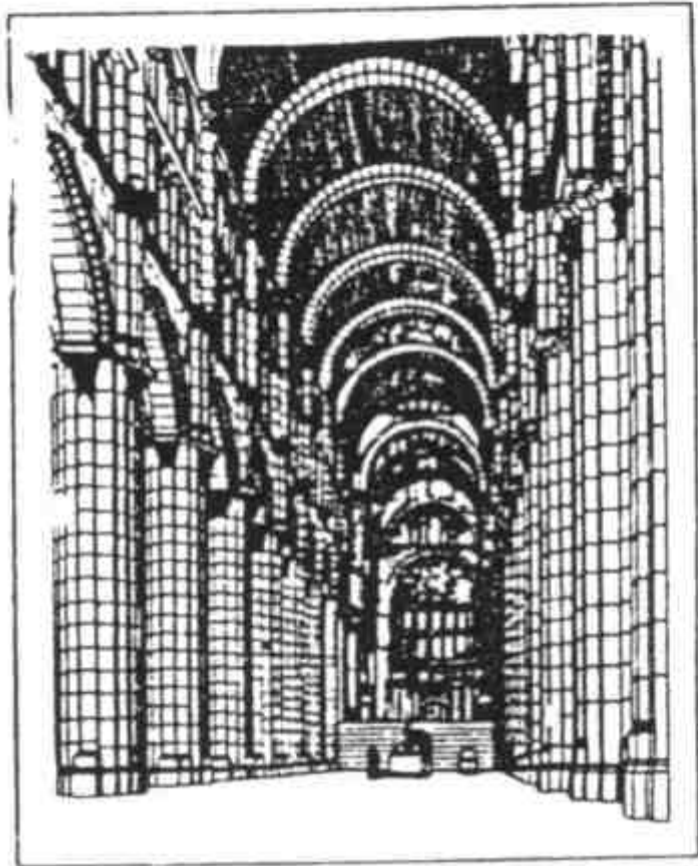
由于大多数历史文化都已经蒙上了一层厚厚的尘埃，对于各种文化中的原型建筑，提出一个明晰的概念，是一件十分困难的事情。就西方建筑而言，在人类文明史上曾经灿烂一时的古希腊建筑与古罗马建筑，其天启的意义与原型建筑的形态似乎已经十分模糊。但是，对于一些传沿脉络比较清晰的文化体系，如犹太——基督教文化、中国文化、基于印度文化的佛教文化等。如果作一些适当的发掘梳理工作，似仍可看出其建筑体系的文化性天启内涵以及其原型建筑的大略轮廓。

基督教建筑中，主题的与主导的建筑物是基督教堂。一部中世纪基督教建筑史，在很大程度上，就是一部教堂建筑的历史。在一般的情况下，人们把基督教堂的起源，追溯至基督教初期为殉教者而建的圣墓与圣祠。从建筑形式上而言，古罗马的巴西利卡也不失为基督教堂的原初形式之一。然而，从文化遗产的意义上而言，基督教堂还应该追溯至前基督教时期的希伯来神殿，正是在希伯来神殿中，我们可以找到神殿——教堂建筑的“天启”内涵。

根据旧约圣经，人类早期奉献给上帝的“神殿”，是始祖雅各在伯特利梦见“天梯”之后，竖立起的一块石头。这直立的石头，与欧洲史前建筑中的独立石柱，当有许多相类似之处。而圣经上所知的最初所意欲建造的建筑，是一座通天之塔Tower of Babel。这两件事都暗喻出人类向往天界的原始冲动。但是，雅各石柱与巴别塔，都是具有“宇宙柱”意味的人类自主的创造，缺乏“天启”性内涵，因而，也不具备原型建筑的意义。

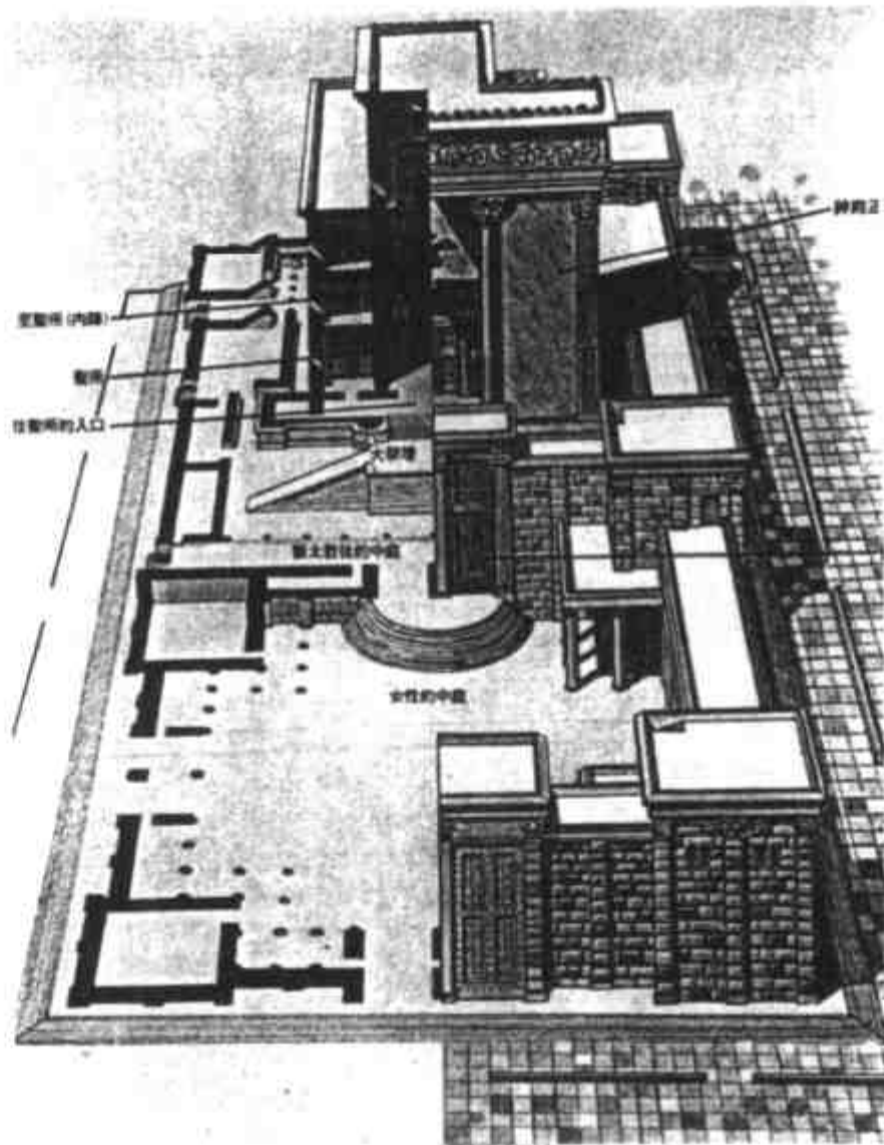
根据圣经上的说法，人类按照上帝的旨意而建造的第一座通神之所，是摩西于西奈山的荒野中所设立的圣幕。上帝耶和华为此曾晓谕摩西说：“又当为我造圣所，使我可以住在他们中间，制造帐幕和其中的一切器具，都要照我所指示你的样式。”同《旧约·出埃及记》第25章对犹太人而言，摩西圣幕已经具备了“天启”的意义。

在犹太教历史上，最为重要的一座建筑，是由所罗门王于耶路撒冷所建造



中世纪基督教堂

的神殿。以《旧约》的描述,这也是一座依上帝旨意而建造的宏伟建筑:“那时,所罗门说,耶和华曾说,他必住在幽暗之处。”同《旧约·列王纪·上》第8章而所罗门建耶路撒冷圣殿,正是依照了耶和华对其父大卫王的谕旨:“我定意要为耶和华我神的名建殿,是照耶和华应许我父亲大卫的话,说我必使你儿子接续你,坐你的位,他必为我的名建殿。”《旧约·列王纪上》第1章。这样,神殿的“天启”意义,就以教义的形式沉积下来。出处同前第1章 图75



犹太教神殿

图75 犹太神殿与基督教堂的神圣空间

事实上,在宗教思想弥漫的欧洲中世纪,教堂建筑的“天启”性是一种可能被广为接受的概念。如在历史上的一些欧洲建筑师与历史学家们看来,基督教堂中的一些本质特征,都是从某种原型建筑中传承而来的。十七世纪的奥地利巴洛克建筑师埃尔拉其J.B.Fischer von Erlach 1656~1723就认为,在建筑中存在某种“绝对原则”absolute principles,他相信这些原则源之于神秘的耶路撒冷所罗门圣殿。他认为,甚至在古罗马神庙建筑中,也可以看到这些原则产生的影响力A.P.Gomez,“Architecture and the Crisis of Modern Science”,1983年第313页转引J.B.Fischer Von Erlach,“Entwurf Einer Historischen Architectur,”1725年,Preface。而当代建筑史学家欧尼安C.J.Onians则认为:“所罗门圣殿自康斯坦丁时代以来,就一直被看作是基督教堂的典范model。”J.Onians,“Bearers of Meaning—The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance”第76页而柏克哈德则认为,所罗门圣殿是世界上所有基督教堂的原型T.Burckhardt,“Sacred art in East and West”第49页他还指出,在许多教士们的眼中,不仅是所罗门圣殿,甚至整座耶路撒冷圣城,都可以被看作是基督教堂的原型。同上第31页

与基督教堂相类似的情况,在中国也存在。中国古代建筑是一个传沿久远的建筑体系,在数千年的建筑发展中,始终因循着某些特定的建筑原则。因而,其原型建筑的意义,就显得特别突出。在中国古代建筑中,最可能作为“原型建筑”的,即是上古明堂。在中国史籍中,谈论最多,争论最久的建筑也是明堂。关于这一点,一些西方汉学家们,也十分注目。罗斯在《中国宗教的起源》一书中指出:“庙堂的要义就在于,它是一个直立的遮护物。以防止风雨的侵袭,并将之奉献于王朝的先祖们。无论这庙堂有多少附属的建筑,其中最重要者称为明堂。这是专门用来进行各种祭祀礼仪的场所。”John Ross:“The Original Religion of China”第275页莱德路斯L.Ledderose则在他的《佛塔的中国原型》一文中写道:“或许在前佛教时期的中国,最为人们所熟知的宗教建筑类型,就是所谓‘明堂’了,……这是一处供皇帝,即天子居住与祭祀的地方,这座建筑的整个结构透着一种错综复杂的宇宙象征意义。”引译自“The Stupa, Its Religious, Historical and Architectural Significance”第240页

在上文中,我们对于明堂的基本特征及历代明堂的演变,已经做了十分详尽的论述。我们知道,尽管还有许多未解的谜团,仍然可以清楚地断言:明堂或合宫,作为传说中由黄帝所创造的一座具有宇宙象征内涵的建筑,有着“天启”与“原型”两个方面的意义。

与中国及西方的情况有很大的不同,处于多种文化碰撞与衔接之地的印度次大陆,显示出了十分丰富与多样的文化形态。其历史建筑遗存,至少可以

分出佛教、印度教与伊斯兰教三个体系。因而,对其原型建筑作出明确的定义,似为比较困难。以佛教建筑的情况而言,佛灭之初,已没有一种确定的建筑形式。作为佛陀的象征,也没有任何佛造像形式。而由前面的分析中所知的窣堵坡与佛及菩提树的关联可知,窣堵坡似可以归为佛教中的一种具有“天启”意义的建筑。

阿育王时代建造的桑契大窣堵坡,已经取菩提树而代之,以佛陀象征的形式屹立于世。后世的窣堵坡,多以桑契大窣堵坡作为范型。其复钵与顶部结构相轮,构成了窣堵坡的基本造型形式,并渐渐演化为中国、朝鲜、日本及东南亚等诸多国家的万千的佛塔式样。因而,将桑契大窣堵坡作为佛塔的原型建筑,作为我们进一步研究的基础,应当说是一个恰当的选择。

在对东西方的建筑空间作进一步的考察时,我们不免会遇到更为困难与复杂的情况。

第二节 圣域与精神空间

犹太——基督教文化体系的建筑空间,表述为象征着超自然力的彼岸世界的“精神空间”与象征着此岸世界的“物质空间”的对立,并表现为分层次的“圣域”与“世俗域”之间的空间分划。

黑格尔在他的《美学》一书中,把历史上的建筑按照发展阶段分为三种类型,一种是象征型建筑,在这种建筑中,物质的重压,使精神压抑、束缚,建筑表现为厚重、沉闷、单调和充分的物质性。这一类建筑的典型是古代埃及的金字塔与神庙。一种是古典型建筑,在这种建筑中,物质与精神达到了高度的协调与统一,建筑表现为庄重、典雅与明朗的效果,这一类建筑的典型是古希腊建筑。另一种是浪漫型建筑,在这种建筑中,精神流溢于物质之外,建筑用精雕细刻的细部与丰富多变的外轮廓,表现为欢腾、雀跃的精神性效果,这一类建筑的典型是西欧中世纪哥特建筑。我们抛开上述见解的确切与否不谈,有一点值得我们注意的是,在黑格尔的心目中,建筑诸范畴中最重要者之一,是精神与物质这一对范畴,建筑由象征型到古典型,再到浪漫型的发展过程,似乎就是这两者之间此消彼长的过程。

其实在这里,黑格尔的立论基点,是立足于西方人对于宇宙模式的基本哲学观念之上的。在古代希腊人那里就已经有了“物质”与“精神”这一对哲学范畴。在基督教哲学中,宇宙的结构,原本就是精神与物质的统一。根据基督教教义,上帝是宇宙的精神spirit,世界万物是宇宙的躯体body,宇宙就是这两者的统

一。基督教哲学的奠基人圣·奥古斯丁,在《上帝之城》中对于这一观点作了十分恰当的表述,他说:

如果上帝是世界的灵魂,而世界是他这个灵魂的躯体,那么他一定就是一个由灵魂和躯体构成的有生命的存在。——《上帝之城》

也许正是基于这一哲学宇宙概念,在西方人的建筑中隐涵着一种“精神空间”*spiritual space*的观念。更确切地说,这一概念应该表述为“灵的空间”。在这里,灵或精神是指相对于宇宙之躯体的物质世界而存在的宇宙之灵魂,即上帝或神灵而言的。由此推知,既然有代表宇宙之灵魂的“精神空间”的概念,则在欧洲人的概念中,也应当有代表宇宙之躯体的“物质空间”*material space*的概念。其实,这一对空间观念范畴,早在古希伯来人那里即已存在,并将之物化为一种神圣建筑的空间布局形式。中世纪西方著名神学家托·阿奎那在《神学大全》中,对这两种具有不同观念内涵空间的早期形式作了分析,他指出:

犹太神殿分为两部分,一部分被称为“至圣所”,它位于西面,另一部分被称为“圣所”,位于东面,神殿前面有一个庭院。这种区分有两个原因,其一与神殿中的礼拜上帝规定有关,因为神殿的不同部分,表现了世界的不同部分。被称为至圣所的部分象征着高级世界,世界的这一部分由精神实体构成;被称为圣所的部分,象征着物质世界。圣所与至圣所之间,由一个四种不同颜色(代表四种元素)的幕帐隔开。——托·阿奎那

因此,正如我们在前面的章节中已经谈到的,古希伯来犹太神殿,一般由三部分组成。最外部分为前庭*atrium*,这是一个很大的庭院;再往里是圣所*Holy place*;神殿的最隐秘部分,称为至圣所*Holy of holies*。如阿奎那所指出的,这三个空间部分的前两个,即前庭与圣所,是物质性的空间。前庭是信徒们聚集礼拜之所,圣所是祭司们进行宗教礼仪及布道的地方。两者都是此岸性的人所活动的空间。这第三个部分,即处于神殿最隐秘的内核部分的空间——至圣所,则是一个精神性的空间。这是一个小而封闭的密室,称为*shrine*,在其中放置着犹太教中至圣的约柜。这一被称为“至圣所”的内殿空间,是彼岸性的上帝,或上帝的灵精神所专有的空间。因而,如阿奎那所指出的,它“象征着精神实体的高级世界”。出处同上

犹太神殿中最为著名者,是大约于公元前十世纪左右时,建于耶路撒冷的所罗门圣殿。《旧约·圣经》中对所罗门圣殿及其建造过程,有着极为详尽的记述。事实上,如果我们将中世纪西方基督教建筑,与所罗门圣殿建筑的空间构成作以比较,就会发现,其间有许多十分相近的地方,因而,将所罗门圣殿视为基督教堂的原型,并非没有依据。历史上的基督教教堂在造型上虽然千变万

化,在建筑空间上,却总不外乎是由几个相对固定的部分所组成的,这几个部分与所罗门圣殿的几个主要的空间区划,有着某种对应关系。

首先,两者都各有一个核心的空间。位于希伯来神殿纵轴尽端的核心空间,是放置上帝耶和华的神圣约柜的内殿——至圣所;基督教堂的核心空间,也位于教堂纵轴的尽端,称为apse,即后堂。这往往是一个半圆穹顶如圣龕状的空间。后堂的穹顶部分,通常绘有基督耶稣复活升天的画幅。在这个不很大的半封闭空间中,一般放置着圣坛。圣坛具有很强烈的象征意义,在宗教观念上,与犹太神殿至圣所内放置约柜的圣坛,有着某种象征性的内在联系,或许还与人类始祖亚伯拉罕,为向上帝献祭而堆筑的石坛有所关联。这一点已经标志出了基督教堂后堂空间的超凡出世的性质。两者之间的不同点是,希伯来神殿的至圣所与圣所之间,在空间上是截然隔绝的。在进入至圣所的唯一入口处,设置了一幅由四种颜色代表四种物质构成的圣幔,而在基督教教堂建筑中,正如新约圣经中所一再提到的,隔绝内外两个世界的神圣的布幔,随着耶稣的蒙难而象征性地“破裂”了,代表精神世界的后堂空间,已与代表物质世界的会众活动的中殿空间,融合而为一个相互贯通的空间。

其次,在希伯来神殿中,在核心空间——至圣所——之外,有一个略大的供祭司们活动出入的空间,称为圣所;而在基督教堂中,与之相对应的,则是在放置圣坛的后堂空间之外,逐渐完善了一个空间尺度略大的长方形空间,称作chancel。这里是管风琴和唱诗班所在的位置,也是教士们举行宗教礼仪或讲经布道的场所。其位置和性质与希伯来神殿中的圣所十分相似。在许多欧洲中世纪的大教堂中,往往用巨大的管风琴,或木制的隔墙,将这一空间与教堂的中殿相隔离。墙上设一个不很大的门洞,并布满精致的雕刻,或用一个石刻的大拱门,来强调这一空间。

再其次,在希伯来神殿的圣所空间之外,是一个巨大的前庭空间,这里是犹太人祭拜上帝耶和华的地方,是一个供大众礼拜之所;相应地,在基督教堂中,在唱诗班活动的空间之外,是一个巨大的中殿nave空间,中殿的两侧往往还有侧廊aisle,中殿与侧廊都是信徒们的聚集之所,是供会众们礼拜与活动所用的空间。

在中世纪基督教堂的发展中,逐渐形成了一种如同圣十字架一样平面的教堂,称为“拉丁十字”平面教堂。在这种教堂中,除了后堂、圣坛、唱诗班、中殿及侧廊等空间外,还有位于唱诗班空间两侧的南北两个侧厅transepts。西方有关基督教的文献中,有时将这种平面布局的教堂比拟为一个神秘的人体。左右两个侧厅transepts相当于两臂;唱诗班所在的位置,即chancel,相当于人的胸部,包

括心脏部分；而中殿nave及两侧的侧廊aisles，相当于身体的下半部分。这几个空间部分，构成了神秘人体的躯体body部分，而教堂尽端突出向外的后堂部分，在平面形式上，很像人体的头部，因而象征着人的大脑部分。由此可知，这一拉丁十字平面的教堂布局，与基督教所认为的上帝是宇宙的大脑，世界万物是宇宙的躯体的哲学宇宙观念十分吻合。

仅仅由教堂所蕴涵着的神秘人体的象征意义中也可以看出，与希伯来神殿一样，基督教教堂的核心空间——后堂apse是代表着基督耶稣的圣灵的精神性的空间；而唱诗班chancel、中殿nave、侧廊aisles、南北侧厅transepts以及教堂前堂narthex则是代表着世俗世界的物质性空间。

事实上，在一座建筑中，将一个空间尺度不大的密室或后堂，作为整座建筑的核心空间，并将之理喻为“精神空间”或“灵的空间”，这一建筑空间观念，不是犹太教与基督教中所独有的东西。古埃及的神庙中，沿着一条东西向的轴线，通过一系列封闭的庭院与密柱丛集的柱厅，到达一个排列着一列小型密室的尽端。这些密室，同犹太教神殿的至圣所一样，也称为shrine，里面设置一些充满神秘意味的雕像与壁画。古代埃及人称这些密室为“kar house”，意为“灵的住所”。奥托在对古代埃及艺术及奥斯里斯崇拜的研究中，注意到了这些神秘的密室：“这称为‘kar house’的密室，是这样—一个空间，即密室的拥有者，不是相关的那个国王本人，而是一个被称为‘kar’的人格化的精神力量。‘kar’并不等同于那具木乃伊，而是另一个在影响力与永久性方面超然独处之物。”E. Otto, “Egyptian Art and the cults of Osiris and Amon”第18页显然，这些密室也是精神性的空间。

考察一下许多不同文化的早期建筑，似乎都可以发现与上述情况相类似的现象。古代两河流域的山岳台ziggurate，是古代西亚的神庙建筑形式之一，在经由陡斜的台阶而达至高的终点，即山岳台的顶点正中，是一个小小的密室shrine，密室的内部封闭幽暗，狭促的室内空间，被认为是神灵的居室。南美玛雅文化中的金字塔，塔顶密室的—空间形式及其象征意义与古代西亚山岳台也是十分相近的。

类似的情况，也出现在古代罗马人的宗教建筑中，古罗马人信奉多神教，罗马人也曾建造了许多神殿，献给他们众多的神灵，弗雷泽在《金枝》一书中所谈到的内米湖畔的女神狄安娜的神殿即是一例。据埃德隆德的研究，在有关古罗马神庙的文献中，往往会遇到一个古拉丁字“numen”，意为“精神”或“力量”。如在一处古罗马异教神庙遗址上，就曾发现这样的字句：“numen inest”，埃德隆德将之解译为：“There is a spirit here.”有一个灵——“精神”——在这里I.E.

M.Edlund: "The Gods and the Place" 第30页这一篆刻在神庙上的字句,似乎从根本上隐喻了古代罗马人的神庙建筑空间的意义。

古希腊的神庙建筑,外观明快、清朗、庄重、典雅,似乎并不具神秘至圣的意味,但如果我们注意观察一下就会发现,偌大一座希腊神庙,以宽大的柱廊、精美的柱式,以及精雕细刻的山花、檐板,所包容的空间内核,却同样是一个或几个相对比较封闭的密室空间。这些密室往往只在一个面上设一个通向室外的出入口。其它面是厚实的石墙,室内空间的规模,相比于整座神殿的体量而言,也不很大。室内的中央,则可能矗立着一座神的雕像,如帕提农神庙内的雅典娜神像。这样一个竭尽了技术的与艺术的力量而着意围合在其中的核心空间,当与上述那些神圣的密室shrine是同质的,是具有宗教意义的“神灵”的居所,因而也是代表着当时人们心目中的高级精神世界的空间。

耐人寻味的是,在印度教神庙建筑中,也存在着“精神空间”的概念。印度教神庙的平面布局,是由神秘的曼荼罗的平面形式而来,在印度教中,曼荼罗往往象征一个神秘的人体,又象征着整个宇宙,环绕神庙的中心部位,也就是曼荼罗的中心部位——这里象征大地的中心或神秘人体的脐部——通常布置一个小而封闭的密室。据柏克哈德的研究,在古代印度人看来,这个位于神庙核心部位的密室,也是一个神圣的精神空间,“神庙中有一个精神a spirit,一个魂灵a soul和一个躯体a body,恰如人和宇宙一样。吠陀的献祭者则将自身精神性地等同于祭坛。”T.Burckhardt: "Sacred Art in East & West" 第33页

将一座建筑物或一个建筑组群的空间作性质上的划分,将某一特殊的空间与其它空间分划开,并赋之以神圣的意义,或将空间的某一部分归之为代表神的高级世界的精神空间,将另一部分归之为代表人所居存的低级世界的物质空间,这样一种空间观,不仅与各种文化中的宗教宇宙模式有关,也透析出一种具有普遍意义的空间分划模式。恩·卡西勒将之定义于“存在的两个领域之间的划分”,“即一个共同的普遍可接近的领域与另一个神圣的领域的划分。后者被从周围环境中划分出来,被包围,同时被设防。”恩·卡西勒《符合形式的哲学》第二卷第85页转引自刘大基《人类文化及其生命形式》第151页 见下页图76

实际上,这两个不同质的空间领域的分划,是圣域与世俗域之间的分划。凡属于宗教的,与某种神灵相联属的空间,如古代埃及、罗马、希腊及希伯来的神殿,或中世纪基督教堂、伊斯兰寺院、印度教神庙、日本神社、玛雅神庙等,都可以归之为圣域之属;而在这些神圣的空间领域之外的空间,则应定义为世俗域。

弗雷泽在《金枝》一书中所描绘的罗马郊外阿尔巴群山中内米湖畔的狄安

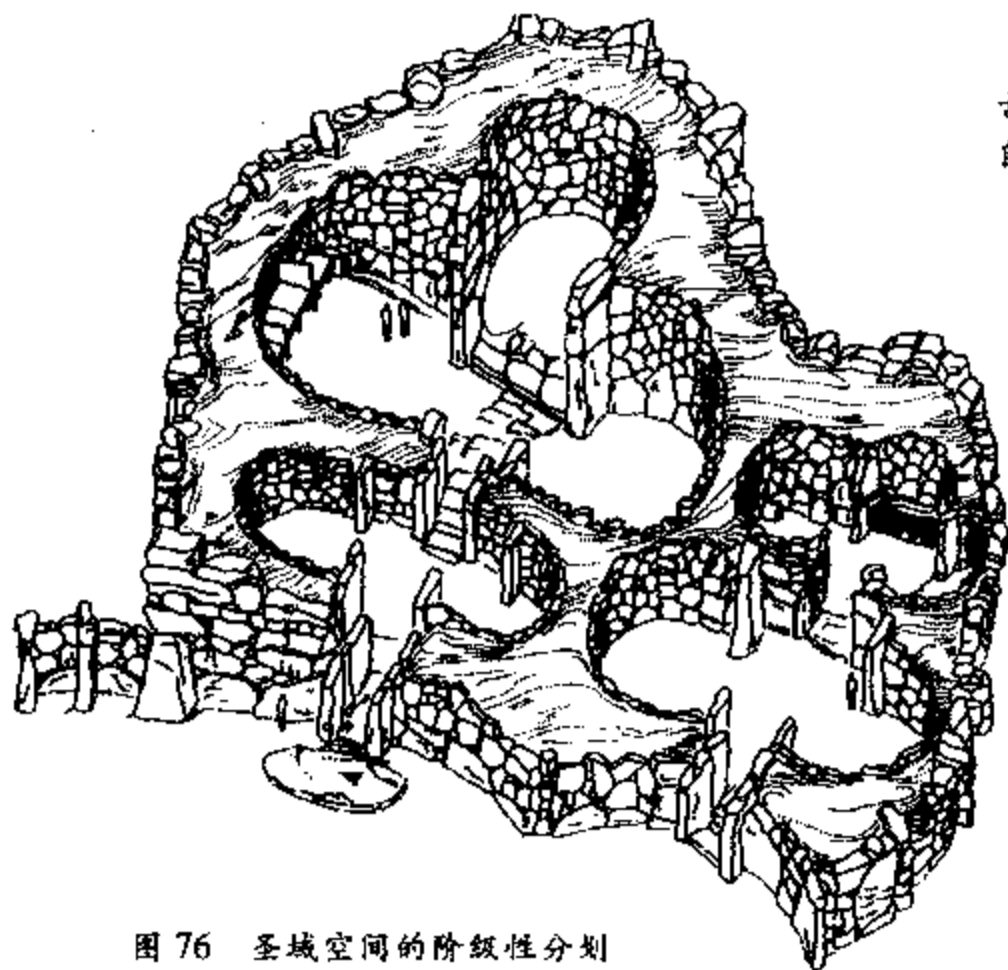


图 76 圣域空间的阶级性分划

古马耳他原始神庙
自“A History of Architecture”

娜圣林与圣殿,就是一个典型的原始圣域环境。林中有一棵神圣的树,他的树枝是不许任何人触摸的。在这棵圣树的周围,无论白天黑夜,每时每刻都可以看到一个手持利剑的身影,在独自徘徊,巡视四周,谨防每一个可

疑的人接近这棵神圣之树。然而,在每年的八月十三日,为女神狄安娜举行一年一度祭典的时候,这圣林及其周围,总是被极为众多的火炬所照亮,而这一天,在整个意大利的每一个家庭,都要在炉边举行神圣的礼拜。这一宏大的祭奠仪式,将圣域与圣域之外的广大地区的空间,融合而为一个动人心魄的整体。

由此,我们可以推测性地得出结论,即具有圣域性质的空间有几个十分典型的特征。首先,这是一个与世俗域全然不同的场所空间,有一定的范围,有比较明确的空间界定性。如一片圣林、一个包括庭院在内的神殿,或高耸的西亚山岳台及玛雅金字塔神庙等。其次,这圣域空间中,一般有一个尺度较小,但宗教内涵性质质量很大的空间内核。从宗教意义上讲,这一内核是该一圣域与某一神灵或某种神迹相联属的关节点。在许多情况下,这一内核是一个表征着神灵之居所或彼岸高级世界的精神空间,因而具有十分重要的意义。如内米湖畔日夜由人守护的圣树;希伯来神殿的至圣所;伊斯兰教寺朝向麦加方向的圣龛;西亚山岳台或玛雅金字塔顶端的密室小庙等。此外,该圣域以其神圣程度之大小,对其周围的世俗域产生某种辐射性影响,如一座小教堂之于一个村镇,或狄安娜圣林之于整个意大利等。中世纪曾经在欧洲一度兴起的,对西班牙的圣地亚哥等基督教圣地的朝圣运动,与圣域空间的这一特征亦不无关系。

耶路撒冷所罗门圣殿，显然是一个典型的圣域空间。在这里我们可以发现一个圣域与非圣域之间重复分划的典型过程。如前所述，所罗门圣殿的核心空间是一个放置着上帝的约柜的尺度不大的密室，一个明确地喻为精神空间的场所，并被直接定义为至圣所Holy of holies，这里代表着上帝在人世的居所，因而是彼岸世界高级精神世界在人世上的一个浓缩的象征。

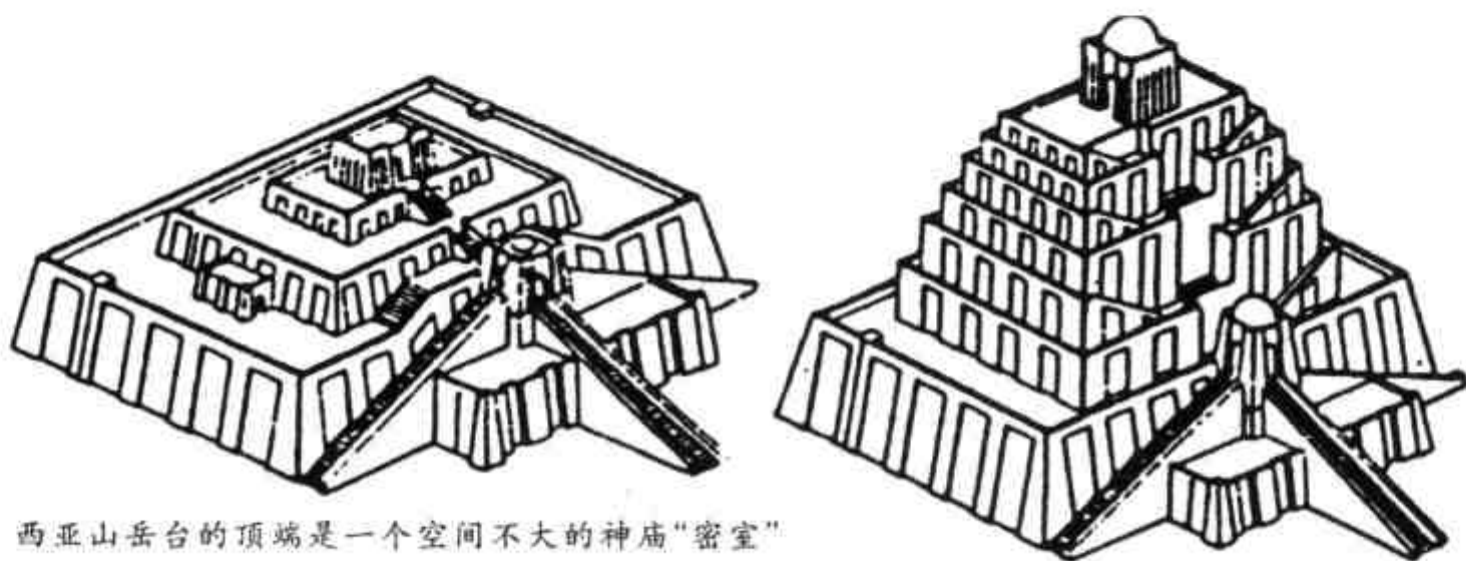
至圣所之外的圣所空间，是一个中介性的空间。这里象征着人神之间的交往、沟通，这里是只有祭司才能出入的地方。相对于至圣所而言，这里是一个世俗域，但是，相对于大众聚集的前庭空间而言，这里又是一个圣域。希伯来人将之称为“圣所”Holy place，已经表征出了其特殊的空间性质。

所罗门圣殿的前庭空间，是一个露天的供民众聚集礼拜的地方。这里还有用来进行燔祭的坛台。因而，也具有向上帝祭献之所的神圣意义。相对于祭司出入的圣所而言，这里显然是一个世俗域空间。但是，相对于圣殿大门之外的城市空间而言，这个民众聚集之所，仍然是属于所罗门圣殿之一部分的圣域空间。新约圣经上记载着，耶稣来到所罗门圣殿内，看到有人在庭院中设摊易货，曾经大为生气，他“赶出殿里做买卖的人，推倒兑换银钱之人的桌子和卖鸽子之人的凳子，也不许人拿着器具从殿里经过”。在耶稣看来，相对于外在空间而言，这座所罗门圣殿，是一个完整的圣域空间。

再扩而大之，对于整个犹太——基督教文化圈而言，圣城耶路撒冷作为一个整体，仍然是一个完整的圣域空间。中世纪一度兴起的到耶路撒冷朝圣，以及十字军争夺耶路撒冷的战争，都是基于这样一种空间观念。一些中世纪基督教教士们甚至将耶路撒冷城称为“天国的耶路撒冷”Heavenly Jerusalem，并将这座城市喻为所有基督教堂的“原型”prototype。其实，这样一种比喻，就是基于上述这种分层次的，由世俗域向至圣域的渐次深化的空间划分过程之上而言的。

如我们已经谈到的，恩·卡西勒也注意到了这种渐次深化的空间划分的重复性。他在谈到“一个共同的普遍可接近的领域”世俗域与“另一个神圣的领域”圣域之间的划分时，强调说：“即使最为复杂的神话结构，也不过是一遍一遍地重复着这种划分，并将其逐渐升华”。恩·卡西勒《符号形式的哲学》第二卷第85页转引自刘大基《人类文化及其生命形式》第151页

由世俗域向圣域，再向至圣域的渐次升华的重复划分，形成了空间的系列性，以及这种空间系列之方向的直线性与单一性——不断朝向至圣域方向——的特征。因而，其空间形式很自然地表征为路径与终点的关系。即重复分划的每一个较低层次的空间环节，都是朝向终点的路径的一部分，而其最高层次——代表高级精神世界的至圣域——则是整个路径空间的终点。见下页图77



西亚山岳台的顶端是一个空间不大的神庙“密室”

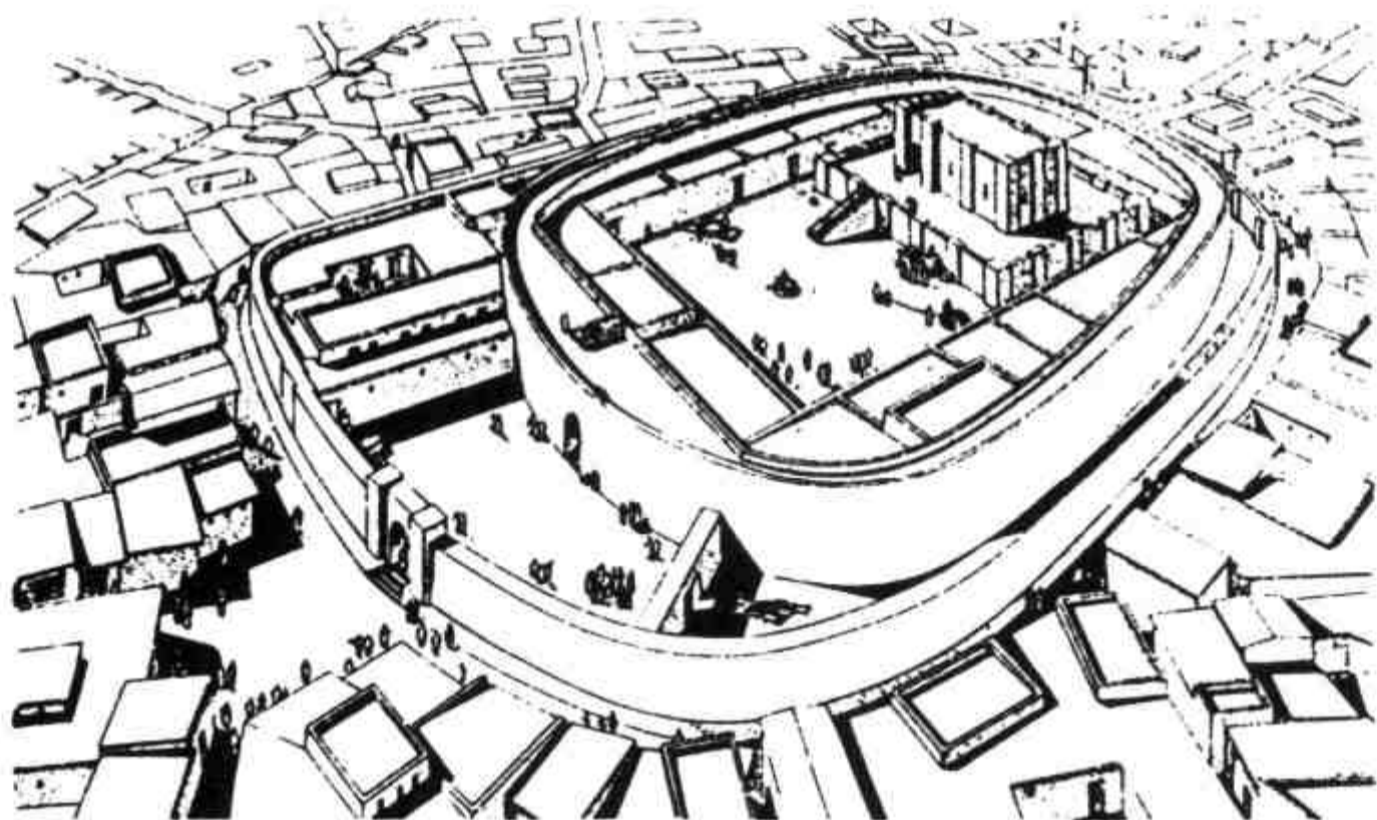
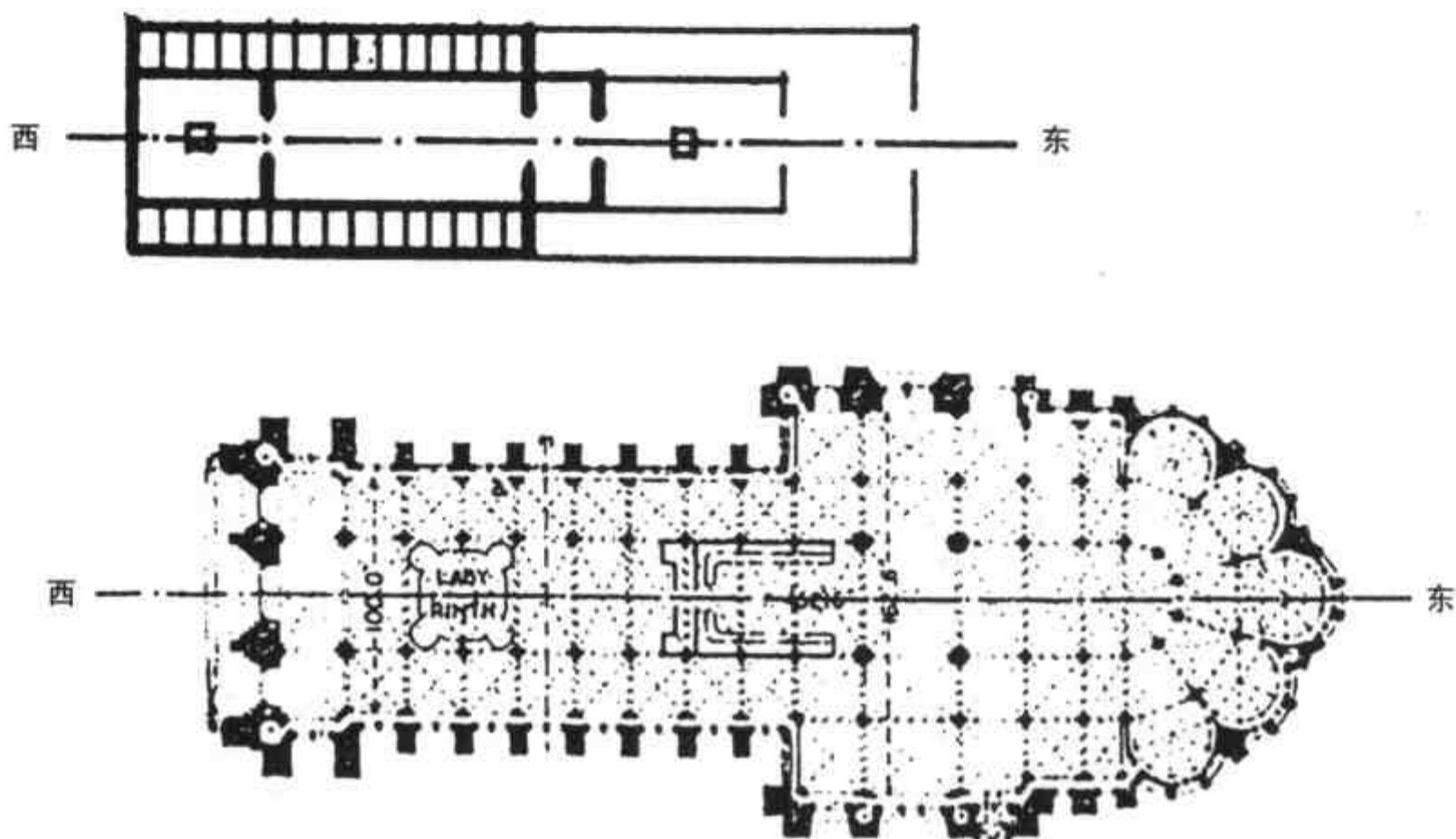


图 77 路径—终点的空间之二

古埃及尼罗河边的神庙，就是这样一种由渐次升华的空间系列构成的通向终点的路径空间。神庙前，由河岸到神庙入口之间，设置了一条狭长的甬道，而神庙本身，也是用尺度不等的庭院与密柱大厅等空间手段层层递进，并使其空间尺度呈渐次缩小的趋势，这一整个精心设定的空间系列，最终结束在神庙尽端的低矮、狭小、幽暗的密室shrine之中。值得一提的是，在古埃及的冥神奥西里斯的神庙中，在这作为最后终结的神秘密室内，却以雕塑的形式，表述了奥西里斯撒播“再生的种子”的神话题材，因而，这终结性的空间，却隐喻了某种起始性的意义。

如同希伯来神殿包括圣幕是一个由世俗域向至圣域层层推进的路径与终

点的空间系列——其终点位于神殿西尽端的——至圣所同样，中世纪基督教堂的基本空间构成，也是一个路径与终点的组合，其终点是位于教堂东尽端的后堂。这里是圣坛的所在，这里的半圆室穹顶上往往绘以耶稣复活又是一个结束性的但又隐喻着开始的空间并升入天堂，坐于天国的宝座之上的绘画。更重要的是，这后堂的位置，对于一些重要的大教堂而言，往往与某位圣徒的圣迹相联系，或者，就是位于这位圣徒的墓穴之上。在圣坛之下还建造了地下室。在地下室里的圣徒墓穴旁举行的宗教礼仪，使信徒们更能够接近这位圣徒，因而也就使他们相信更能够接近真正的终点——彼岸的天国。图78



希伯来神殿与基督教堂空间比较——具有终点的路径式空间

图 78 路径—终点的空间之一

由于历代的改建重建，也由于宗教礼仪的日臻完善，同时为了容纳更多的信众，许多教堂，日渐扩展了其东西方向的长度，巨大的教堂中殿，本身就是一个东西延展的狭长的甬道形空间。这是一个动态的空间，人们的视觉是向前的，人们的脚步也随着教堂的肃穆而冗长的礼仪而缓缓向前。但这种向前的运动又必须限定在一个范围以内，这个范围由圣域的分层次的空间分划而确定。人们的脚步似乎在无止境地朝向终点，人们的视线投向主教与教士们所在的 chancel，以及位于 chancel 后面的半圆形后堂的圣坛。然而，人们的心理目标，却通

过那后堂东壁上,有着玻璃嵌画的巨大窗户上透过来的——代表着上帝“真光”True light的——阳光,投向基督耶稣与圣徒们所在的那个天国彼岸。因此,这位于整个空间序列之终结位置的后堂空间,既是耶稣复活的起始性象征,也是虔诚的信徒们灵魂得以拯救而进入永恒天国的起始之点。

第三节 胎藏与种子空间

印度教——佛教文化体系的建筑,强调某种中心藏纳性的“胎藏”空间,并将具有“种子”意义的圣物藏蕴其中。这一具有藏蕴性与生发性的中心空间在曼荼罗中称为“中胎”或“中台(胎?)八叶院”,在窣堵坡中称为anta子宫。以密室暗藏、中心高耸、四方设门、四周集聚为特征的印度教神庙或佛教塔寺,表征了这一空间特征。

印度文化以及由之衍生而出的佛教文化中,有两个重要的观念,似乎与空间的构成有关,一个是“胎藏”的概念,一个是“种子”的概念。

同西方人一样,印度人也将自己的神庙想像成为一个神秘的人体。在印度教神庙中,这个神秘的人体被称为Prajapati汉译“生主”,代表着印度人心目中的整个宇宙。人体的各个部分,恰好布满了一个曼荼罗形的神庙平面。不同的是,以拉丁十字平面为特征的基督教堂,隐含了一个直立的人体形象,其核心空间apse,位于神秘人体的头部,代表着主宰物质世界的高级精神世界——宇宙的大脑——上帝;而以曼荼罗形平面为特征的印度教神庙,隐含了一个盘卧的人体形象,其核心空间shrine,位于人体的脐部,也就是神庙平面的中央。在一些神庙中,在这代表神秘人体“脐部”的中央密室中,布置着象征生育之力的“林伽”。在印度人看来,这也是一个精神空间,同时还是一个象征着繁育与藏聚能力的“胎藏”性的空间。由于藏蕴其中的神秘力量,具有如“种子”一样的增值与生长之力,而且,由于种子这一概念,在印度人的宗教哲学观念及神圣空间内涵中,具有特殊的意义,我们将与这一观念相关联的某些印度教与佛教建筑中的具有神圣意义的隐秘空间称之为“种子空间”。

在早期印度文化中,就已经透露出对于“胎藏”观念的注意与重视,如前面提到的,印度神话中对“塔巴斯”,即体,亦即卵中孵化之体或胚胎,在创世神话中的作用,给予了特殊的强调。这“塔巴斯”就具有种子的性质。印度创世神因陀罗,在杀死巨蛇弗栗多之后,从太初之丘中释放出的就是所谓“繁育之水”是否由人或动物胎中羊水推衍而来,未可知,而太初之丘恰是孕育着天地日月之种子的“子宫”。见下页图79

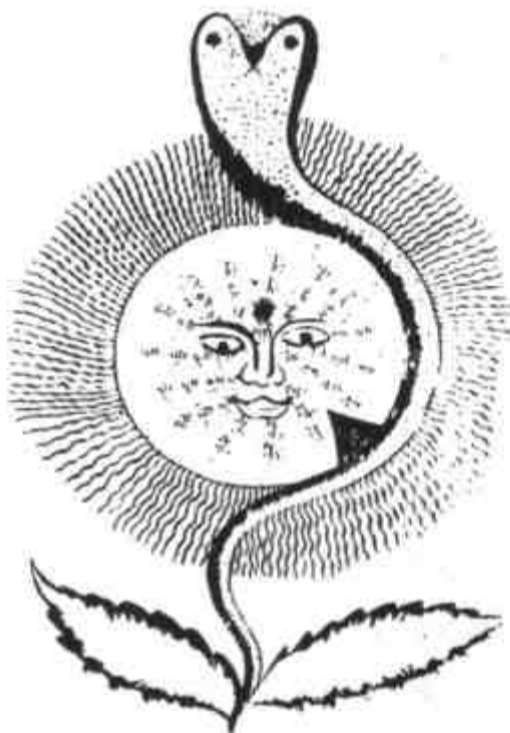
吠陀经典中已十分强调“胎”的概念，吠陀诗人以《金胎歌》与《水胎歌》来表述这一思想。《金胎歌》中写道：“太初出现了金胎，他生下来就是万物的主宰。他安立了这个天和地。”《梨俱》X, 121《水胎歌》中则写道：“水最初确实怀着胚胎，其中聚集着宇宙间的一切天神。这胎安放在无生疑为“生主”，即 Prajapati，笔者注。的肚脐上，其中存在着一切东西。”《梨俱》X, 82. 5-6而在《梵经》中，则认为梵是世界的“母胎” yoni《梵经》I 4. 27，是世界各种现象生起、持续和归灭的终极原因。《梵经》I 1. 2按照印度教的说法，其主神之一——雪山女神的“子宫”就具有孕育世界万物的能力。荷兰·《中国古代房内考》第478页

进一步，印度人由对“胎”的神秘空间意义的思考，渐渐衍生出了“种子”的概念。这里需要顺便一提的是，关于神秘“种子”的概念，在许多文化中都有发现，如希腊神话中，认为世界原初是一片混沌，万物的种子或“始基”就藏于这混沌之中，并从这混沌中产生出天地与众神《中国创世神话》第149页基督耶稣则将上帝的天国比喻作可以长成参天大树的“芥菜种”，并说：“种子就是神的道。”《新约·路迦福音》8, 12埃利亚德在《神秘主义、巫术与文化风尚》一书中，对不同文化中存在的“灵魂、光及种子”的概念，作了十分详细的阐述。

然而，正是在印度人这里，“种子”才作为一个比较确定的神话、宗教与哲



具有生殖崇拜与太阳崇拜意义的蛇



具有生殖崇拜为太阳崇拜意义的蛇

图 79 蛇—孕育、生长与宰堵坡

学概念,影响到古代印度的宗教、哲学与空间思维的诸多方面。古罗马时代的希腊地理学家斯特拉波Strabo,公元前63年~公元24年,在他所著的《地理学》一书中,已经注意到了古印度人对于这一观念的重视。在有关印度人宇宙观念的一节中,他写道:“作者们讲到婆罗门对种子和灵魂的类似见解。”译者解释这一见解,他们想像一个创造者向水中丢下一粒种子,从这里产生了世界一卵,由中产生了世界万物。由这一记载可以知道,连古希腊人都了解到了当时印度人对于“种子”观念的特殊重视,说明这是一个在古代印度思想中相当重要的概念。

我们稍加分析,就可以得出一个印象,即佛教文化中比较系统地接受了古印度吠陀文化中有关“胎藏”与“种子”等等的概念,并将之发展成为一个独特的佛学观念领域。

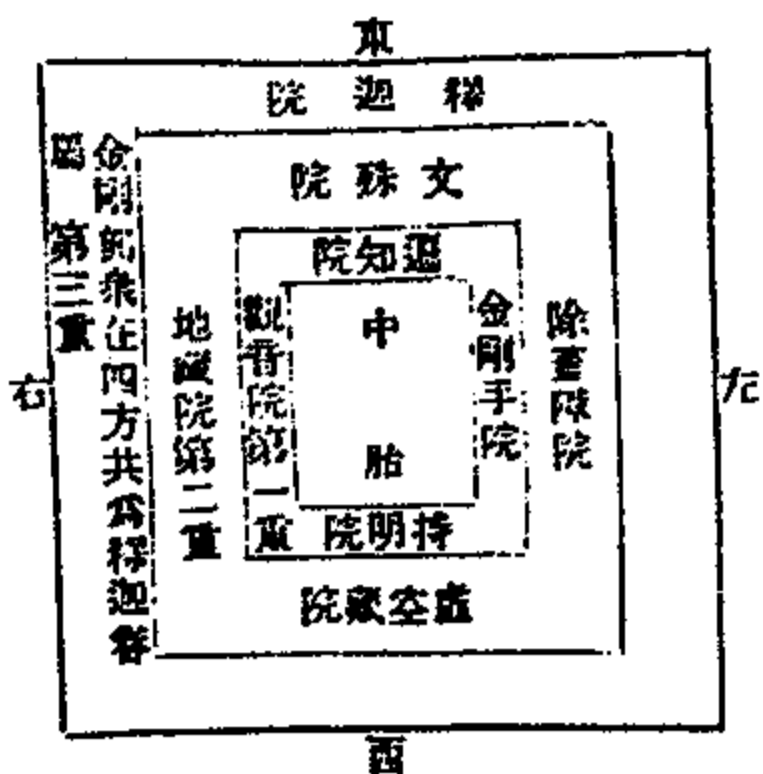
首先,在认识论上,佛教中的瑜伽行派,发展了一种独特的认识论思想。佛教将认识分为八种,前七识分别为眼识、耳识、鼻识、身识、意识与末那识,是一个从知觉到思维的认识过程,而这七识的根本依据与主宰,则是第八识,即阿赖耶识Alaya-vijnana,又称“种子识”或“藏识”,其中Alaya一字的原意,即为“谷物种子仓库”的意思。黄心川《印度哲学史》第243页

在阿赖耶识的诸多含义中,至少有两个值得我们注意,据黄心川的研究,这两个含义是:一,能藏,即阿赖耶识能摄持和保存一切“种子”bija,亦即摄持和保存“能够生起宇宙万有的一切潜在力”dharma utpadana sakti;二,所藏,即阿赖耶识是一切“种子”,亦即生起宇宙万有潜在力的所藏处。同上第244页舍尔巴茨基则认为:“阿赖耶识是一种新的组合元素,是藏室,一个真实性的仓库——一切未来观念的种子bija以及过去行为的结果都储藏其中。”俄·舍尔巴茨基《大乘佛学》第79页这两个含义显然都与我们所讨论的“种子”与“胎藏”的观念有所关联。

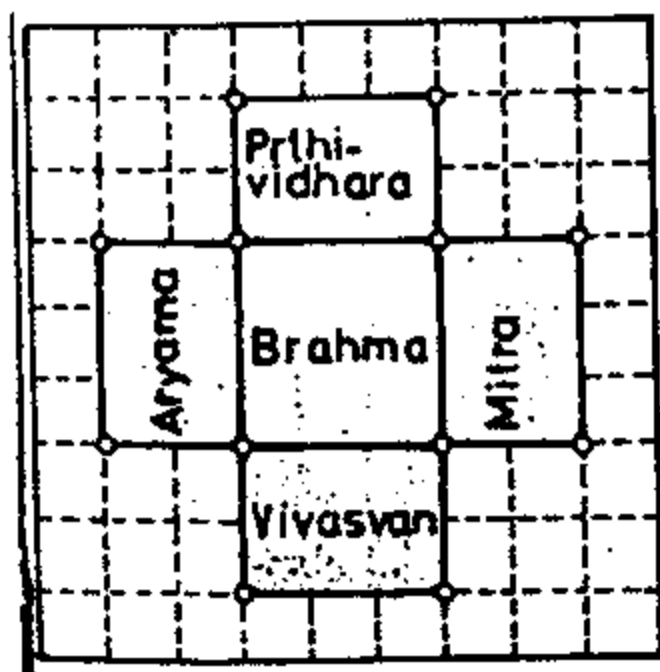
由认识论转到空间观念上来,我们可以发现,在大乘佛教的空间观念中,尤其是在佛教密宗的空间观念中,也深深地蕴藏着诸如“胎藏”、“种子”等等的概念。

值得我们注意的是,贯穿佛教文化中,尤其是大乘佛教的密宗文化中,有一个与空间观念密切相关的神秘图式——曼荼罗,而曼荼罗的核心思想,恰恰是和“胎藏”与“种子”等等的观念密切相关的。

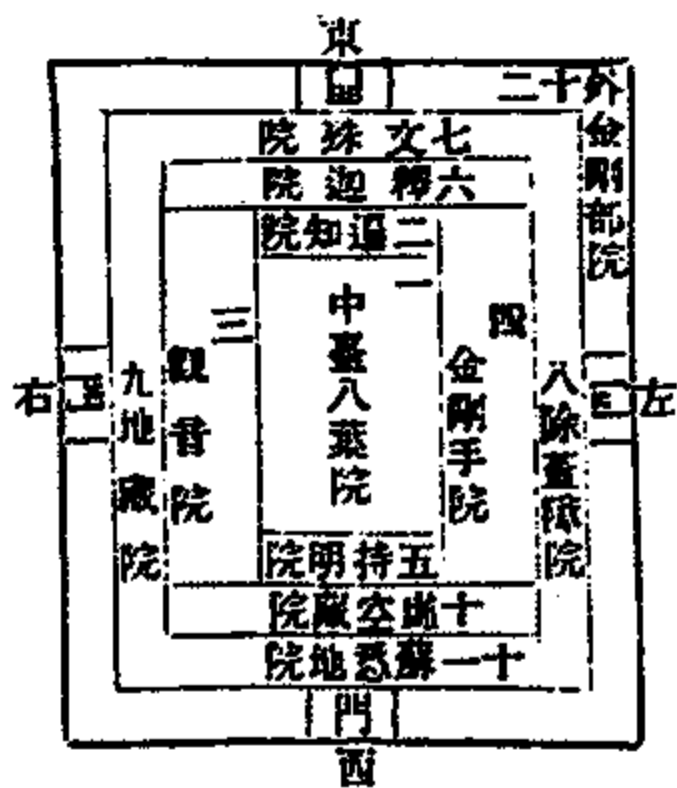
如前所述,曼荼罗是一个印度教与佛教所共有的神秘空间图式。据佛教密宗的说法,曼荼罗,从空间意义上讲,可译作“坛、道场”,是指修炼、做法的场所;从认识论意义上讲,可译作“轮圆、具足”,是指对佛的意旨达到了最充分的领悟;从空间内容上讲,又可译作“聚集”,是指在一悉心布置的曼荼罗空间环境中,可以聚集一切诸佛,一切菩萨,一切金刚,或可聚集诸佛、菩萨与金刚的各种法器,以屏除修炼过程中的各种魔障的干扰,随心所欲,而达悉地。图80



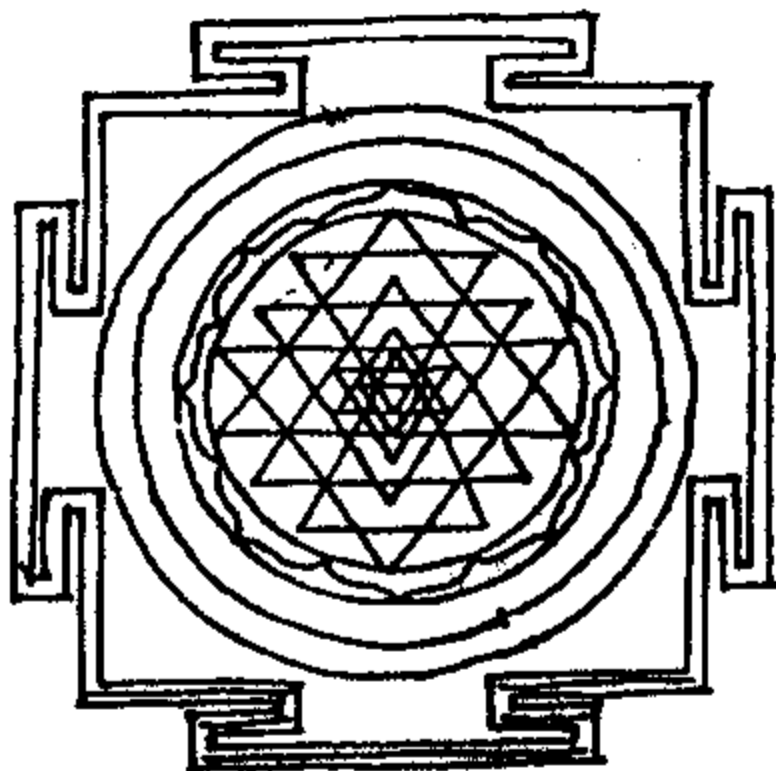
西
佛教現圖曼荼羅



印度教曼荼羅



右
佛教現圖曼荼羅



方圓相涵中心內蘊是曼荼羅的基本特征

图 80 佛教与印度教曼荼羅

在佛教经典中,曼荼罗又可直译作“真言”,所谓真言,又称“秘密号”、“密言”、“密语”,是佛教曼荼罗的一种语言表达形式,即所谓“如来三密中之语密也”。《实用佛学辞典》,真言条。

从一般意义上讲,佛教曼荼罗“即筑方圆之土坛,安置诸尊于此以祭供者,是为曼荼罗之本体,而此坛中聚集具足诸尊、诸德,成一大法门,如毂辋辐具足而成圆满之车轮,是曼荼罗之义也。”《实用佛学辞典》曼荼罗条同时,佛教还认为“曼荼罗,圣贤集会之处,万德交归,一切贤圣,一切功德之集合处,即名为曼荼罗。故其贤圣之身形,或言语,或持物,或誓愿等,亦悉为曼荼罗。”出处同上显然,在曼荼罗的象征内涵中,已经隐喻了独特而丰富的空间观念。

这里,以辋辐具足之圆满车轮,比喻曼荼罗,首先可以说明,曼荼罗是一个有中心的空间场所;同时也可以说明,曼荼罗的空间阵列,是环绕中心层层布置,呈一由中心向四外辐射,并渐次减弱等级层位的“聚集”型空间布列。然而,这种辐射不是漫无边际的,如轮毂之有边缘一样,曼荼罗也是一个有边界的空间存在,即在这一边界内,聚集一切的佛尊大德及其法器,并将一切魔障拒之于边界之外,恰如《西游记》中的孙行者用金箍棒为师徒几人就地所画的一个圆圈,圈内有诸佛、菩萨的冥冥护佑,白骨精者流却不能逾进圆圈半步。事实上,这一圆圈就是一个聚集群佛,屏障诸魔的曼荼罗——一个具有藏聚、屏蔽与生发性的空间。

佛教密宗,分为金胎两界,即金刚界与胎藏界,两界各有自己的曼荼罗,每一界曼荼罗中,又衍生出多样的形式,如“依金刚界密教本经《金刚顶经》之所说,则有六种、十种等之曼荼罗。”《实用佛学辞典》,金刚界曼荼罗条而“胎藏界真言本经《大日经》虽说诸种之曼荼罗,而根本之都会檀曼荼罗,由十三大院而成。”出处同上胎藏界曼荼罗条

《大日经》和《金刚顶经》是大约于七世纪中叶撰成的佛教密宗的根本经典,在这两部经典以及密宗另一经典《苏悉地经》中,对曼荼罗的形式,及以曼荼罗为道场进行修炼的种种方法,进行了十分详细的阐述。

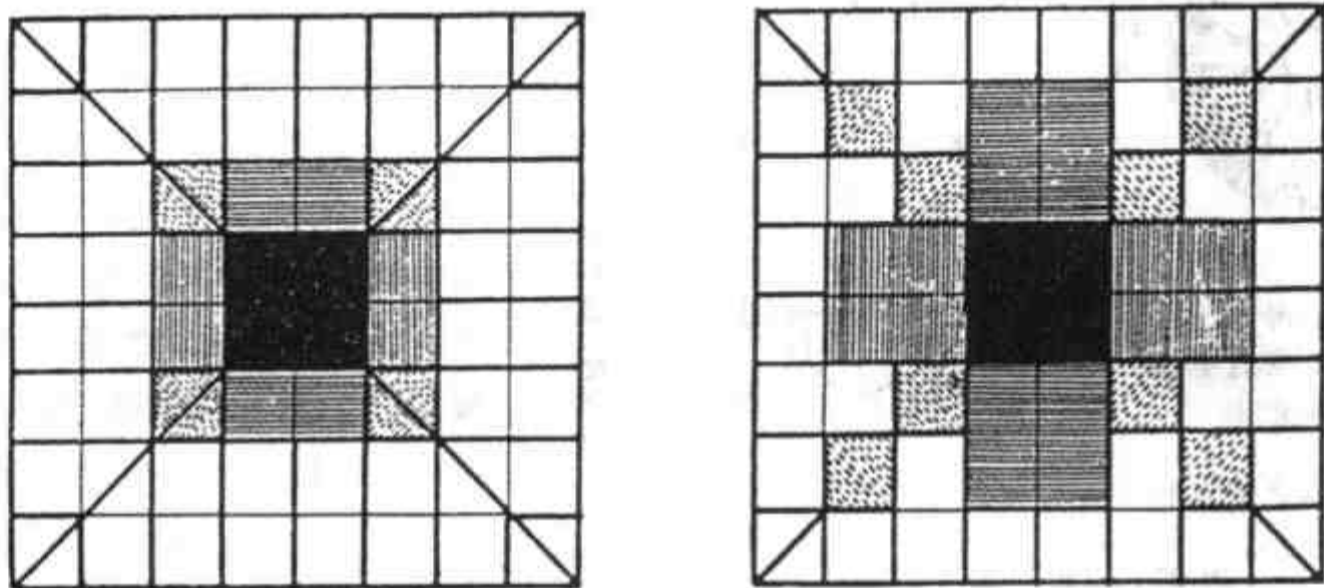
据佛教密宗的说法,金胎两界曼荼罗,流布于世者,本为现于空中者,故云“现图”,或为现所图示者。金胎两界各有自己的现图曼陀罗。金刚界现图曼荼罗,以东方为正面,以中央为第一会,自东面右旋而置八会,合为九会,故又称九会曼荼罗。九会曼荼罗的详细格局,没有确定的界说,是否即如古代中国之九宫格的形式,中央设一格会,周围环列八格会,尚未可知。

胎藏界曼荼罗虽有十院、十三院之说,现图所示却为十二院,其中央一,院为“中台八叶院”疑为“中胎八叶院”,以东为正面,由东右旋,依序为:二,遍知智

院,三,观音院,四,金刚手院,五,持明院,六,释迦院,七,文殊院,八,除盖障院,九,地藏院,十,虚空藏院,十一,苏悉地院,十二,外金刚部院。在外院的四个正方位还各置一门,如此构成了一个典型的曼荼罗型空间。

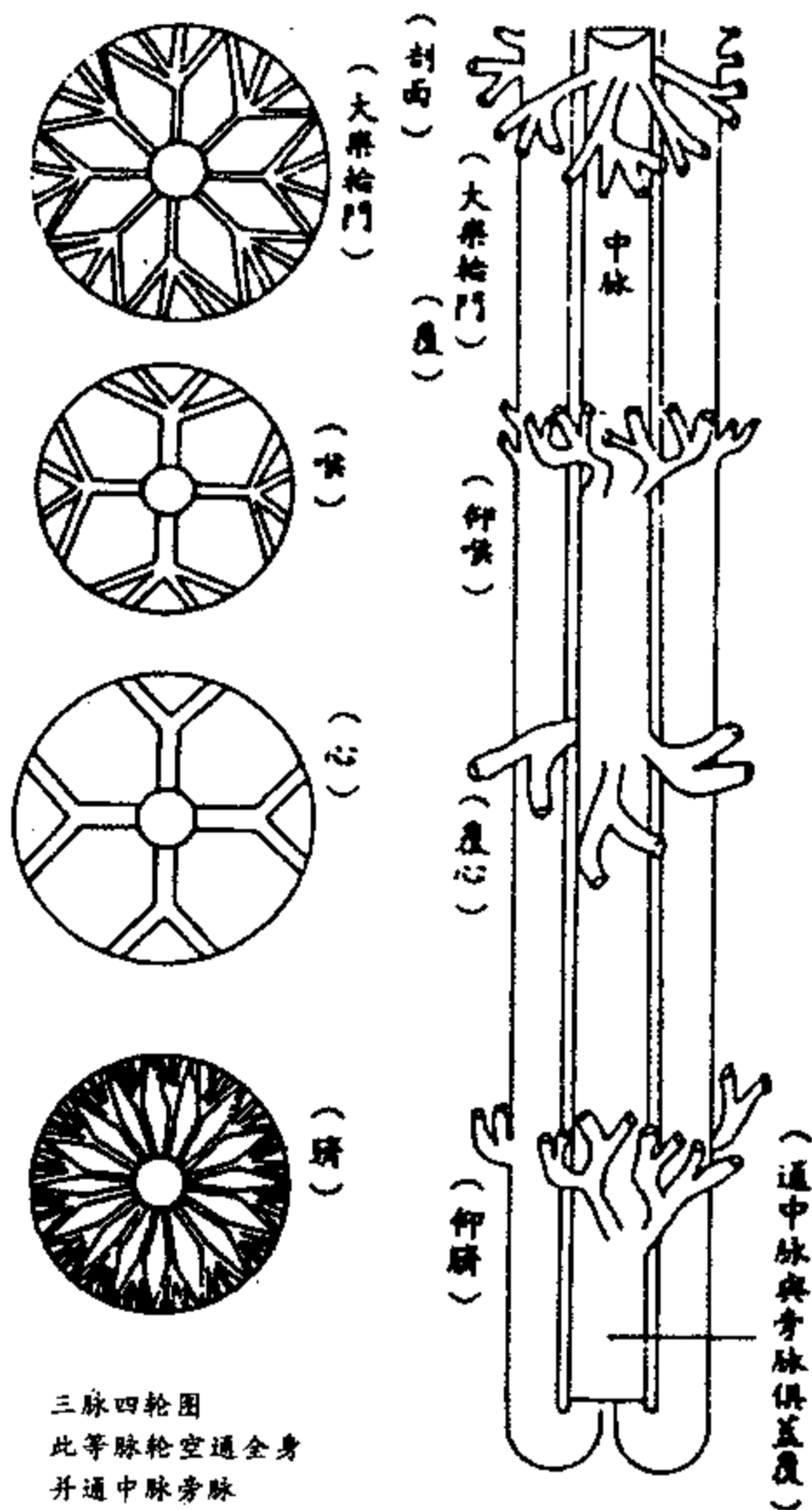
现图曼荼罗还有三重圆坛与四重圆坛之说。上述胎藏界曼荼罗,即被理解为上下三重,左右四重的曼荼罗形式,即:“除中院外,遍智院、金刚手院、观音院、持明院之四院为第一重;次释迦、虚空藏之二院为第二重;次文殊、除盖障、地藏、苏悉地之四院为第三重;此外,金刚部众围绕四周为第四重。总之,左右三重,上下四重也,因此称为四重圆坛。”《实用佛学辞典》三重圆坛与四重圆坛条而三重圆坛者,其中院称“中胎”,围绕中胎“以遍智、金刚手、观音、持明之四院为第一重,又云第一院;……次以文殊、除盖障、地藏、虚空藏之四院为第二重,又云第二院;……次于释迦院中摄一切之二乘八部而为第三重,又云第三院。”出处同上事实上,三重坛或三重院的曼荼罗格局,是大乘佛教尤其是密宗佛教建筑中最为常见的空间形式。

如前所述,在印度教中,是以偶数分划与奇数分划的方格数,划分曼荼罗的不同类型的。在印度神庙中,以奇数分割的曼荼罗,有如一个宇宙模型,其神庙曼荼罗的中央部分,代表世界的中心,在中心以外有八个区划,象征世界的八个基本的区域。这似乎是一个与金刚界现图曼荼罗之九曼荼罗的空间格局十分接近的曼荼罗形式。而印度教中最典型的偶数分割的曼荼罗形式,为所谓64格分划形式,如果将胎藏界现图曼荼罗的三重坛平面中周回三院的界线,分别延长至外边界线,再加之纵横中轴线,恰为一个有着“田”字中心核的,呈64格分划的平面形式。由此可以推知,在佛教曼荼罗与印度教曼荼罗之间,有着某种内在的联系。图81



两种偶数形式的印度曼荼罗 自“The Architecture of India”

图81 印度曼荼罗举例



三脉四轮图
此等脉轮空通全身
并通中脉旁脉

佛教密宗相信的人体曼荼罗的三轮四脉

图 82 人体也是一曼荼罗

在佛密修炼中，还常常将人体看作是一个曼荼罗。修密者往往在冥思观想中，在自己身体的内部用意念描绘一个宏大的曼荼罗场面，这是一个不受空间尺度限制的曼荼罗，这里不仅有层层院落与四方的门户，也将种种的佛、菩萨与金刚布列其中，其格局几如一个布置严密的佛阵图。

其实，以人体作曼荼罗的观想，在空间格局上，与外在的曼荼罗空间是完全吻合的，这是两种全然同构的空间模式。在修密观想中，密宗把人体分为三脉四轮或三脉七轮，三脉为左、中、右三脉，四轮则分别为脐轮、心轮、喉轮与顶轮七轮则加上海底轮、眉间轮与位于人体外的头顶之上的梵天轮等三轮。在这个由脐到顶的垂直分划中，每一轮又有不同的平面分划，如顶轮为32脉，喉轮为16脉，心轮为8脉，脐轮为64脉。水平分划的每一脉，在佛密观想中，又被想像为一个莲花瓣。同时，在不同的轮位，莲花又有覆仰的区别，如顶轮为32瓣覆莲，喉轮为16瓣仰莲，心轮为8瓣覆莲，脐轮则为64瓣仰莲，如此形成了一个既包括垂直向度，又包括水平向度的繁复而封闭的空间体系。图82

佛密曼荼罗与密宗所认为的这种特殊的人体构造形式是密切相关的。从纵向分划来看,人体分为左、中、右三脉,曼荼罗也有左中右三部之分:“胎藏界之曼荼罗,分之则中台八叶院及上下之诸院为佛部;右方之诸院为莲花部;左方之诸院为金刚部。”从水平分划而言,曼荼罗的三重圆坛及中胎,正与人体的四轮相合,据《大日经疏》五曰:“从大日如来脐已下光明,此是第三重位;自脐以上至咽所出光明,为第二重位;自眼以上乃至于顶相之光,为第一重位。其中胎藏即是毗卢遮那自心八叶华也。”在经疏作者来看,心轮为中胎,喉轮以上为第一重坛,脐轮至喉轮为第二重坛,脐轮以下为第三重坛。如此,则人体的脉轮与三重圆坛的曼荼罗形式基本相合,人体就是一个曼荼罗,是一个可以容纳包括密宗根本佛毗卢遮那佛在内的一切诸佛、一切菩萨与一切金刚等的“聚集”之所。

从另外一个角度讲,如果将三重圆坛视作64格分划的曼荼罗形式,则中央“田”字形之四格为“中胎”,如果加上中央十字的四个亚方位,即由“米”字形构成的中心区,则可以在中胎形成一个八叶莲华的中心核;环绕这个“田”字形中央核,最里一圈为12格,与中心4格和为16格;第二圈为20格,与第一圈12格和为32格;第三圈28格,与第一、二两圈及中胎共和为64格。我们如将中央“田”字看作心轮,第一圈内为心轮至喉轮舍心轮,故计中央4格;第二圈内为喉轮至顶轮不舍心轮,故不计中央4格;第三圈为脐轮舍脐以上之心、喉、顶三轮,故全部计入,这样的分划,在意义上与《大日经疏》作者的分划大略相同,同时与人体曼荼罗中所作观想的各轮的莲叶数也恰相吻合。

曼荼罗的中心核为一个被佛教徒名之为“中胎”的空间,而中胎者,必内涵有藏聚“种子”的空间与使“种子”生发的生殖的力。实际上,在修密者看来,人体的纵向三脉中,左右两脉分别代表了男女两性,而三部曼荼罗之左金刚部右莲华部两部,也具有相同的含义,其生殖意义的内涵亦不言而喻。与中胎之生殖性意义密切相关的一个概念即是“种子”,对密教而言,这里的所谓“种子”即是一些神秘费解的字符、咒语。佛教密宗又称“真言宗”,真言,别称“陀罗尼”,是指佛教中显密兼用的一些具有神秘意义的梵语字符,如所谓“六字真言”等。密教,尤其是藏传密教,以真言为曼荼罗,相信在一个悉心布置的曼荼罗环境中,持诵真言,可以达成悉地。因而,在人体或外在的曼荼罗内布列真言,成为修密的主要内容之一,从佛教的观念来看,真言即是置于曼荼罗中的“种子”。

密宗中尤其注重真言之生变的能力,相信“真言之阿等一字,生无量之义。譬如草木之种子,故名种子。”并认为“诸尊各有种子,标所具之众德。”其中,真言之首字“阿”是一切真言之核心,即如《大日经》之所云:“所谓阿字者,一切真言心。从此遍流出无量诸真言。”因此,“阿”字即为密宗中一切种子之原种子。

而佛密金胎两界,各以真言首末两字为种子:“胎藏界以真言初字为种子,……金刚界以真言终字为种子,……”出处同前两界种子条以首末两字分别作胎藏与金刚两界的种子,以合“胎藏因”与“金刚果”之义。显然,密教之真言种子,与前述阿赖耶识中的种子,在观念上是相通的,都与因果生变的意义密切相关,也都植根于古代印度文化的丰沃土壤之中。

如上贯穿于印度文化,尤其是佛教文化中的“种子”与“胎藏”的观念,不仅深刻地影响到印度教与大乘佛教建筑的空间观念,而且,为我们提供了理解印度神庙建筑与佛教建筑,尤其是佛教密宗建筑的一把钥匙。事实上,治建筑历史的学者们久已注意到,在印度教神庙与佛教寺塔,尤其是密教寺塔之间,有诸多相似之处,却往往不解其意。由如上的分析,我们似乎可以推测,联系这两种不同宗教之建筑空间与造型的桥梁即是深蕴于印度文化中的胎藏与“种子”的观念,及包容这两个观念的空间模型——曼荼罗。

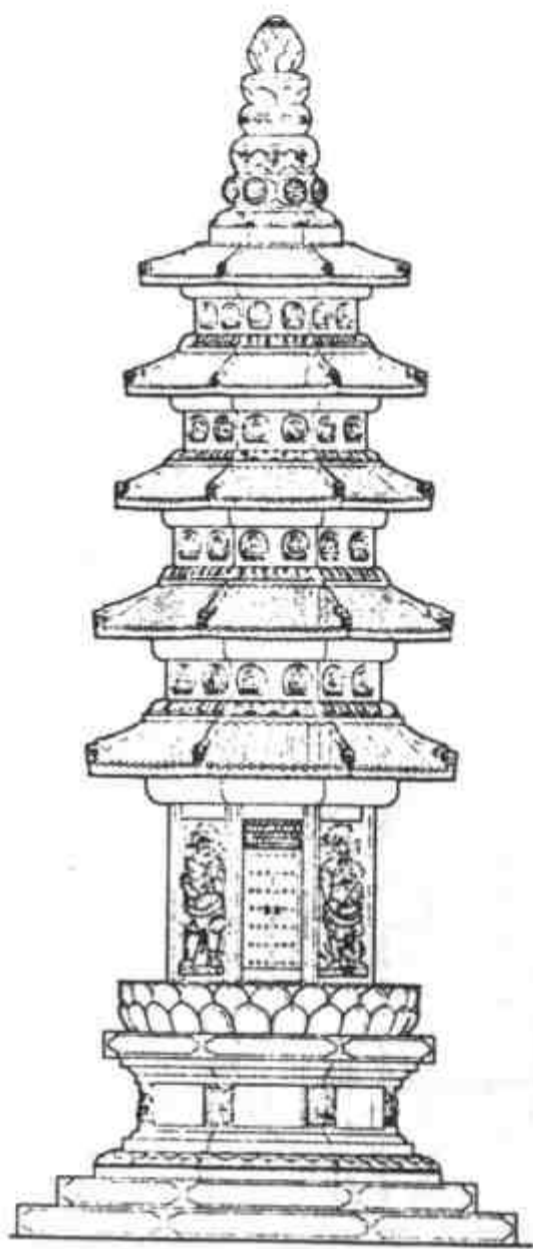
印度教神庙多为一个体量不很大的实体,中央为一个隆起的塔状物。塔的下部即为一个阴暗的密室。据柏克哈德的研究,这密室往往被称作“womb”子宫、中胎。佛教窣堵坡形建筑,也是一个隆起的塔状物。塔的下部是一个巨大的复钵,藏传佛教的喇嘛塔,多沿用了原始窣堵坡的形式而有所变化。窣堵坡的巨大复钵,梵语称为“anta”,即“子宫”的意思。显然与印度教神庙的密室空间在意义上有相通之处。汉地佛塔,虽有多种演变的形式,但在塔的下部中央,多设一个隐秘的暗室,称为“地宫”。地宫内藏有佛舍利,或佛典及诸样的法器,其意义似乎也与一个“子宫”、“中胎”或“藏室”的观念相近。

藏传佛教喇嘛塔,常常使用一个亚字方形的须弥座平面作为台座。须弥座中央再设圆形的复钵。这种方圆相涵的平面格局,本身就是一个曼荼罗的形式。而如果我们将亚字形平面,进行细致的分格与分析,就会还原一个原始的偶数或奇数格式的曼荼罗平面形式。

东南亚地区窣堵坡形塔,多采取了同样的亚字形塔座形式。其中最为典型者,是建于九世纪的印度尼西亚的婆罗浮图。与一般窣堵坡形塔不同的是,在这里亚字形平面的三层台座,成为整座建筑的主体,顶层为一圆形的台座,中央是一座小尺度的窣堵坡形塔。周环八座空心的内设佛像的小塔。其实,这种在每一空心的小塔中放置一尊佛像的做法,也蕴涵了中胎的思想各层台座上都设有佛龛,布满了种种的佛、菩萨等造像。这是一个包含“中胎”在内的三重坛的曼荼罗,是一个诸佛与菩萨的“聚集”之所。其它各样的窣堵坡形塔,包括缅甸、泰国、中国的西南地区,以及藏传佛教喇嘛塔,都是这种曼荼罗形佛塔的变体形式。不同的是,这些塔的台座三重坛明显缩小,使“中胎”窣堵坡成为塔身的主题。但平

面的亚字形格局处理，却是大同小异的。

汉地佛寺中，常常有一些塔形的石刻经幢，如河北赵县的陀罗尼经幢。其基座为三重须弥座，座上为宝山疑为海，上立八角幢柱，幢柱分为三段，下两段有瓔珞垂帐的宝盖，上用仰莲。上段由二层仰莲，八角幢柱及城阙组成。顶为仰莲、覆莲与宝珠。各层的莲瓣数不尽相同。从图面上看，底座似为64瓣莲；经幢下段，每层8瓣，两层16瓣；经幢中段，每层16瓣，两层32瓣；顶层承复钵与宝珠的仰莲，似为8瓣。如上述数字无误，则正与人体曼陀罗之各轮的莲瓣数相合。这一经幢恰好构成了包括地轮金刚轮，即底座、水轮经幢下段、火轮经幢中段与风轮经幢上段在内的，与人体四轮相合的曼荼罗形式。幢顶的城阙形式，可使幢身与“坛城”之意相合，而在城阙四方设门，也与在曼荼罗之四方设门的意义相合。在这里，所谓陀罗尼，即是真言种子的意思。陀罗尼经幢又采用了与人体曼荼罗相同的四轮分划，及与人体四轮相合的各轮的莲瓣分划，因此，陀罗尼就是一个包涵有种子与中胎的曼荼罗的空间象征。由此，似也可以推知，中原汉地人对大乘佛教曼荼罗的空间思想是了解并在建筑中实际应用的。图83



南京栖霞寺舍利塔
自《中国古代建筑史》

赵县陀罗尼经幢
自《中国古代建筑史》

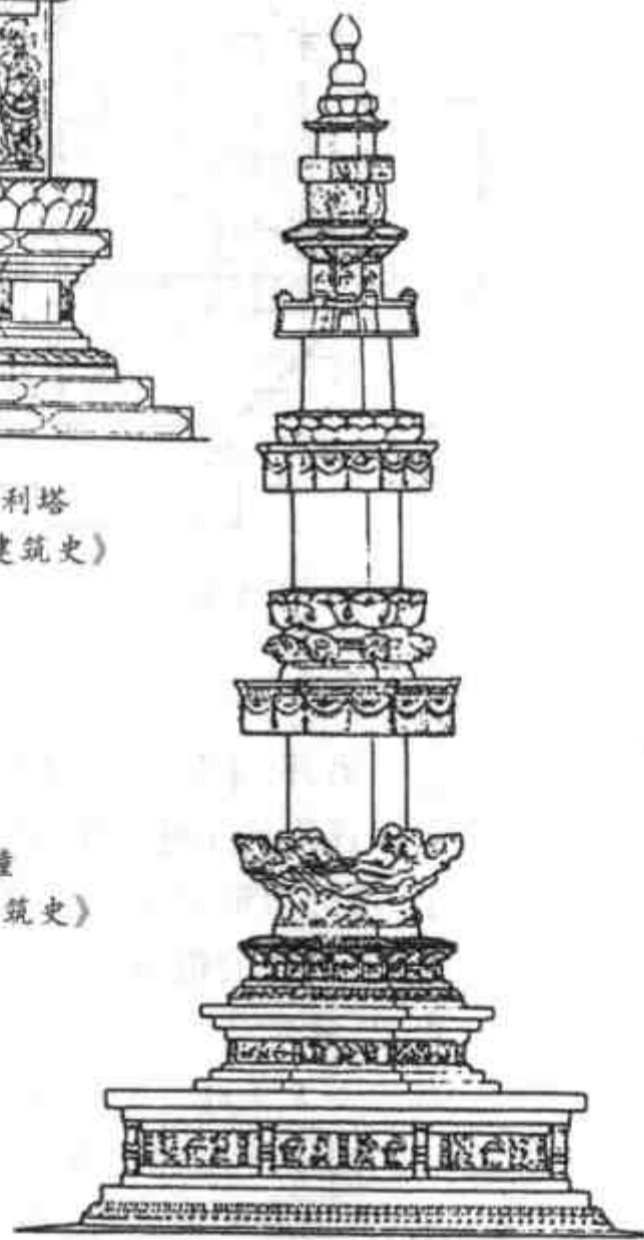
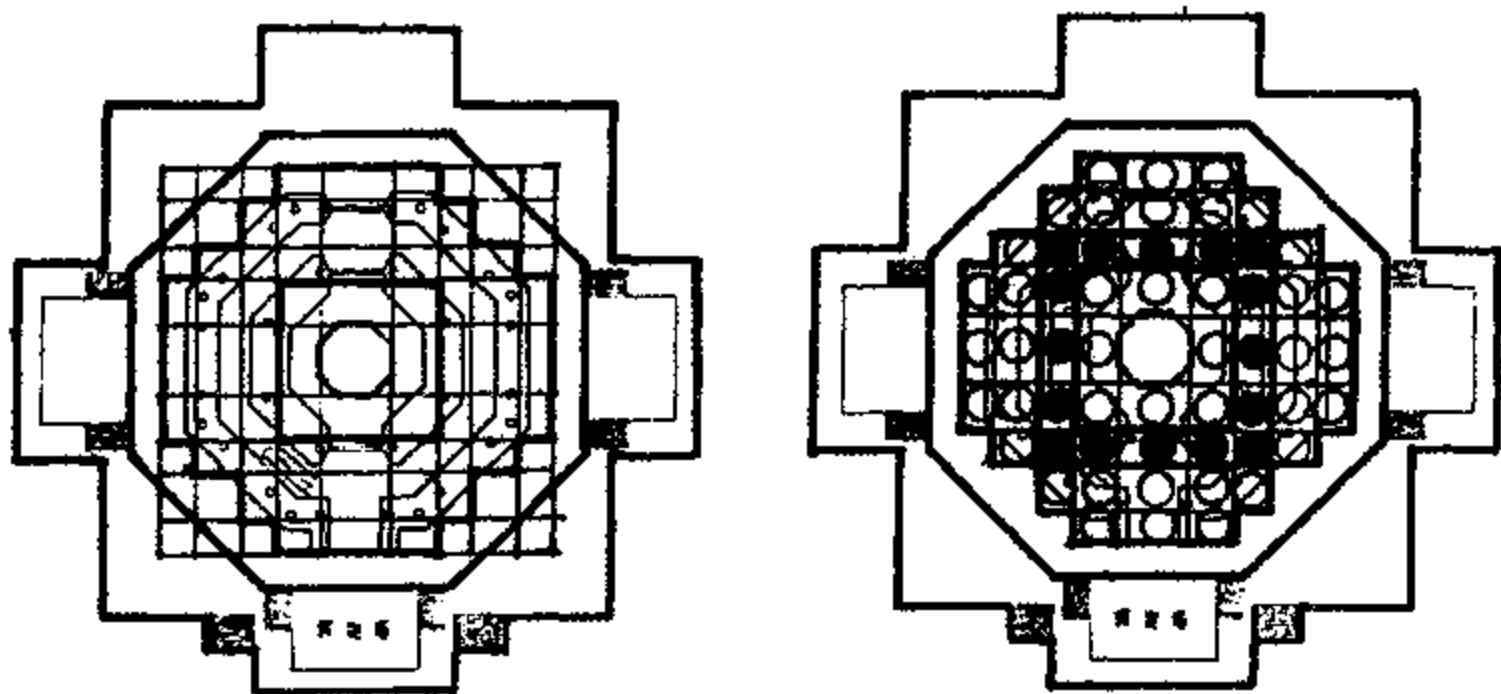


图83 具有曼荼罗意味的中国塔幢

汉地佛塔,自辽宋以后多为八角形平面,每面为三间四柱。如果以四周的每一柱位为基点,作垂直与水平的连线,也可以形成一个与喇嘛塔基座基本相同的亚字方形的平面形式。其中心为一个井字“九宫格”的平面。如果以此中心为“中胎”,环绕中心有8格;井字中心之外,第一圈为16格;第二、三圈合为32格,正与曼荼罗之“中台八叶院”,及第一重台16格,第二重台32格的平面分划相吻合。如果再以塔下基座为第三重台,则与一个曼荼罗的平面格局无异。这似乎不像是一个简单与偶然的巧合,而应当是有着很深的印度文化影响所产生的结果。这也似乎为何以中国佛塔自密教传入之八世纪始,渐渐多为八角形平面,且多呈每面三间四柱的格局,找到了一些原因。正是在这一点上,印度曼荼罗与中国佛塔之间,存在着某种契合。图84



可分成 81 格曼荼罗的应县木塔平面

与人体曼荼罗三脉四轮分划
相同的应县木塔曼荼罗分格

图 84 应县木塔内涵曼荼罗格局剖析

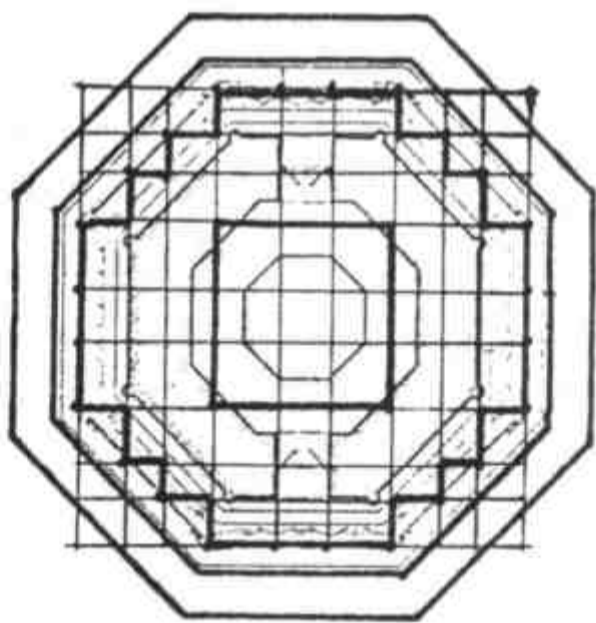
另外,中国佛教建筑中,在柱础、佛座、塔刹及各种装饰性部位,大量采用了以莲华为主题的雕刻题材。尤其是辽金以来的八角密檐塔,在塔的基座之上,用仰莲形式承托上部层层密檐的塔身。在塔身与塔座上,又有诸多的佛与金刚、力士的雕刻。莲华是一个与“种子”、“繁育力”密切相关的装饰题材。由此可见,密檐塔与《华严经》中所提出的由莲华包藏的多层次的华藏世界的宇宙观念不无关联。同样也与种子、胎藏等等的观念之间,建立了密切的联系。

对于一座佛教寺庙而言,无论显密,本质上都是一个诸佛、菩萨、罗汉与金刚、力士的聚集之所。一座佛寺,是一个有着确定界限的空间范围。山门是进入佛寺的必然通道,而布置有金刚、力士、护法天王,以及韦陀菩萨等等的山门

殿、天王殿等,与位于曼陀罗之外围的金刚部院,在性质上是相通的,是对界内起护持作用的建筑空间。

佛教寺庙中,无论显密,一般都有一座中心建筑物,如一座位于寺庙中心的佛塔,如辽代的山西应县佛宫寺,或是一座高大的多层楼阁,一般是观音阁,如承德普宁寺的大乘阁、蓟县独乐寺的观音阁、正定隆兴寺的大悲阁等。明清以来渐渐形成的伽蓝七堂的制度,多是以大雄宝殿作为寺院的中心。在禅宗山林中,则往往以聚合众僧习禅打坐的禅堂,作为寺庙的中心。藏传佛教中,渐渐形成的所谓“都纲法式”,多用一座宏伟高大的殿堂居中,周回一个封闭的层楼。在中心建筑之外,则用配殿、回廊层层环绕。隋唐时的大寺院,甚至用层层廊院回绕着中心建筑。在这些廊院、配殿中,布置诸多的菩萨、罗汉,并辅之以种种的经变壁画,使整座寺庙有如一个群贤会聚的佛藏图。

这种围绕一个中心,层层环聚的空间格局,在佛教世界的不同文化中,表现为不同的形式。有印尼的婆罗浮图、柬埔寨的吴哥窟、中国藏传佛教中模仿印度飞行寺而建的西藏桑耶寺,以及汉地喇嘛教建筑如承德普宁寺、普乐寺等等之类的对佛教宇宙模式及曼荼罗空间模型的直接诠释;有泰国、缅甸、中国西南少数民族佛寺,及中国汉魏佛寺之以佛塔为中心的围聚型的佛国空间的展现;也有中国、朝鲜及日本佛寺的有如世俗宫廷或宅邸一样的,但仍浸透着佛教曼荼罗的包涵种子、胎藏等观念在内的由诸佛、菩萨与金刚“聚集”而成的宗教性空间场所的体现。正是在诸如“种子”、“胎藏”、“聚集”这样的空间观念下,不同文化的佛教建筑找到了彼此之间的共同之点。图85.86



可以分成81格曼荼罗形式的觉山寺塔平面

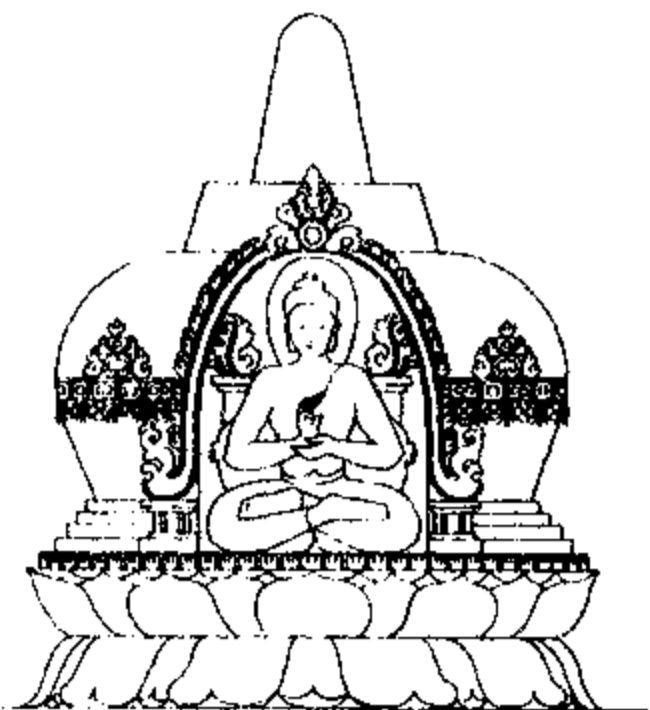


曼荼罗式浮雕 中央为主尊

图85 曼荼罗渗透于佛教文化的各方面



唐·佛榻 清·马骥《马骥画宝》
佛教僧人相信自身是一曼荼罗
其“中胎”即为佛主尊即佛的
“种子”——善根(?)
自《中国历代家具图录大全》



窠堵坡的胎藏性

图 86 人窠堵坡胎藏

对任何一个佛教寺院而言,其本质的特点,都是要创造一个与世隔绝的佛国世界,在僧徒们看来,只有在这样的佛国空间中,在天王、力士的护卫下,在佛陀、菩萨的慈容前,在青烟缭绕、梵音回旋的氛围中,经过长年的默念佛号、冥想内观的悉心修炼,才能使自心觉悟的种子萌芽、生长,最终圆满成佛的正果。从这一点上讲,显教寺院与密教曼荼罗在空间意义上是相通的。

第四节 风水与气空间

古代中国建筑,重视“风水”在空间组织中的作用。具有巫术色彩的风水术的本质在于将由“龙脉”引导而来的具有超自然意义的“生气”与人世的吉凶祸福相联属。对接纳这种“气”的关节点——“穴”的选择因而显得格外重要。贯穿中国文化各个方面的“气”的观念,使古代中国建筑表征为负阴抱阳,冲气为和的“气空间”。

也许是由于在古代中国文化中,缺乏某种强烈的宗教氛围,因而与西方人及印度人的情形不同,古代中国人在构想自己的空间构成模式时,并没有将这一模式与某种神秘的人体形式相联属。从表象形式上来看,中国人似乎并不拘泥于某种一成不变的具有某种至上与神圣意义的空间格局,也不十分沉溺于

这一格局所意欲表述的某种象征性内涵。仅从直观的意义讲，中国人在构筑自己的空间环境时，似乎也并不十分着意于彼岸的神，而是更着意于此岸的人；不十分关心神的空间的至上、崇高与黑暗、幽邃，而最为关心的却是似乎与人的生存环境有关系的一系列问题，如“风”，如“水”，如“气”，如山脉的走向、河流的位置等等这些纯自然的東西。

正是基于这一直觉的分析，中国传统空间观念大有被理性化、科学化的趋势。当今出现的世界性的对于中国传统风水现象与风水术的关注，即是这一趋势的表现形式之一。毋庸讳言，古代“风水”观念与“风水术”中，内蕴着某种科学与合理的成份，发掘这一成份，并使之服务于现实的建筑空间创造，无疑是一件有意义的事情。但是，如果将这一成份的意义与作用无谓地夸大，则会曲解了古代中国人对于建筑空间思考的真实内涵。事实上，风水与风水术，是中国古代诸多的巫术观念与式法，在建筑领域中的一种延伸形式，是古代中国人与超自然力之间的一种交往沟通的对话形式，或者说，是与如“逻各斯”或“种子”之类概念相类似的一种人神交往的形式。

中国传统文化中，有一个很有趣的观念，就是许多富有哲学思辨色彩或科学合理内核的东西，却被有意无意地披上了一层巫术的外衣，如龟卜蓍算、易卦推演、五行演绎、星象观察、相土立宅、命相预测等等，莫不如此。因而，在中国人的空间观念中，也无可避免地杂糅了合理思维与巫术占验两方面的内涵。推衍数千年之久，至今仍然阴魂不散的“风水”及“风水术”，就是这一现象的典型例证。

尽管历史上一些托古作伪之人，将“风水”观念的产生，归之于远古时代的黄帝，但一般认为，作为风水术之先声的相土卜宅之法，其最早的例证，发见于周代。《诗经·大雅·公刘》篇，对公刘相地卜居的过程，做了生动地描述，所谓：“相其阴阳，观其流泉，度其隰原，度其夕阳，于豳斯馆，夹其皇涧”等等的做法，已经孕育了后世风水术的胚胎。然而，周代时的宅居确定，作为一种巫术过程而言，主要还是仰赖于谋龟问卜，《诗经·大雅·绵》中所云：“爰始爰谋，爰契我龟。日止日时，筑室于兹”，就是以龟卜的方法来确定宅居建造的时间与地点的。见下页图87

《尚书·洛诰》中，记述的周公相地立都的过程，与上述的情况大略相似。周公先“卜涧水东，瀍水西，惟洛食”，之后“又卜瀍水东，亦惟洛食”，因之，将所卜之地，与所立之都绘成图，献与周成王。这里的所谓“卜”，即是通过龟卜的形式，确定都城的位置的。而龟卜即是人类早期普遍存在的一种以巫术判断预测吉凶的方法之一。

秦汉时期的中国人，已经开始注意到“风”、“水”、“气”、“脉”等因素对人们



图 87 风水相宅作为一种巫术式法在中国由来已久

生活的外在影响。如《吕氏春秋》、《淮南子》、《管子》、《墨子》等文献中，多有这一方面的描述。由这些文献中所透露的消息，可以看出，秦汉时人对于建筑选址的思想中，已经夹杂了某种试图改变建筑外在环境，以期改变居住其中的人的命运巫术思想成份。

一般认为，“风水”观念的明确出现，与“风水术”作为一种建筑基址选择与建筑空间经营的方术与式法的流行，始于魏晋时代。如我们所知道的，汉末三国与魏晋时代，是一个战乱纷扰，世事无常的时代，转瞬之间的贫富、贵贱的起落无常，及连年不断的战争与饥荒所造成的灾难，使世人的目光，很自然地转而投向彼岸神灵或“天命”之类的超自然的力量。因而，一方面，

这一时代成为由印度传入的佛教滋衍的温床；另一方面，试图通过某种巫术式法的力量，以期左右无定的人生的“风水”与“风水术”，也就得以应运而生。

晋代郭璞的《葬经》中，第一次将风、水、气三者统一为一个体系化的整体：

经曰：气乘风则散，界水则止。古人聚之使不散，行之使有止，故谓之风水。风水之法，得水为上，藏风次之。

作为风水术之开山鼻祖的郭璞，一语中的，将风水观念与风水术的核心，归结为对与超自然力相关联的神秘的“气”的寻求与藏聚：

经曰：浅深得乘，风水自成。夫阴阳之气，噫而为风，升而为云，降而为雨，行乎地中，而为生气。夫土者，气之体，有土斯有气；气者水之母，有气斯有水。

如果仅仅停留在上面这两段文字上，我们还似乎很难将风水与巫术相联系。表面上看来，风水似乎只是人们对于外在于自身的自然环境的一种理解与利用形式。依照风水师的概念，对外在于人的呈自然状态的风、水、气，所造成的自然环境的合理的选择与利用，将有益于人们健康地生存与繁衍。而从现代科学的角度来说，这一观念似乎是再科学、再理性不过的了。

然而，古代风水师所真正想要告诉人们的，并不仅止于如上这些浅显而直观的道理，事实上，风水师们是在向人们讲述一种巫法：人们只要恰当地选择自己生前起居或死后落葬的空间环境，就有可能调动某种人们心目中的超自然的力量，使之服务于自身。风水师们试图让人们相信，只有严格按照风水术去选择自己居住的“阳宅”或自己先辈的“阴宅”的外部环境，才能从根本上改变自己，同时改变自己后裔们的生活环境或阶级层位。而在这一环境选择上的任何疏漏，都可能招致超自然力的某种相反的作用，并由之带来某种可怕的悲剧性的结果。晋代郭璞在《葬经》中所说的：“葬者，乘生气也。五气行乎地中，发而生乎万物。人受体于父母，本骸得气，遗体受荫”的观念及所谓“气感而应鬼福及人”的思想就是表达的这个意思。

概而言之，中国传统风水观念与风水术，将关注的目标分为：当世之人居住的阳宅，与谢世之人落葬的阴宅，这样两个全然不同的方面上。事实上，仅从风水著述的名目上就可以看出，依据已成系统的风水理论对于阴宅空间环境的选择与利用，不仅早于对阳宅空间环境的选择与利用，而且，至少在风水师看来，其可能造成的结果对于改变人的命运，具有更为重要的意义。显然，在这里风水及风水术对于现世之人及其生存环境的关注，远不及对于辞世之人的墓穴及其外在环境的重视。其中的原委，恐怕很难用现代理性的环境观念所能解释。风水及风水术所真正关注的不是人及其生存环境，而是人对于自身未来的神秘叵测的命运，这一点已是十分清楚的了。然而，风水师们试图使人们相信，可能影响或改变这一命运的不是由风水术所确定的外在环境本身，而是由该一环境所可能引发的神秘的超自然力及其表述形式——“气”的作用。

唐宋以来，风水术渐渐滋衍为两大流派，如由丁芮朴《风水祛惑》所云：“风水之术，大抵不出形势、方位两家，言形势者，今谓之峦体；言方位者，今谓之理气”，即可知其中的一派称之为形势派，又称峦体派，其核心的内容，是根据山川的走向、宅居或墓葬所在的位置及与宅居或墓葬四周的山峦体势砂或与宅居或墓葬位置相关的水体位置与水流方向水等四个方面来判断该宅居或墓葬所处之空间环境的优劣以及由之引发的人的吉凶祸福。因而，选择恰当的风水格局，亦即最佳的龙、穴、砂、水的配置关系，成为这一风水流派的主要内容。

风水术的另一派称之为理气派，亦称方位派。这一流派并不十分着眼于龙、穴、砂、水之类的客观地理态势，而是将地理方位与宅居或墓葬的主人所与生俱来的姓氏名称、生辰八字等因素，与星神、八卦、五行生克等等因素相联属。宋代时流行的“五音姓利”之类的风水观念，即是源之于这一派。

理气派的重要观点之一即是：如果不能恰当地解决宅居或墓葬的主人自身所固有的星神、卦气与所在环境中诸方位上的星神、卦气之间的生克关系，则即使是再好的风水格局，对于人的命运的改变不唯无济于事，甚至会带来灾难性的结果。显然，理气派更多地运用了传统中国文化中的神秘主义内涵。同时，也更多地具有了巫术占验之类的色彩。

由此，我们可以得出如下推测：既然我们将风水术理解成为一种巫术行为，则在笃信风水术的古代人们的观念中，其作用的顺逆与结果的成败，就必然借助于某种超自然的力量。而依我们上文的分析，凡依赖于超自然力量的建筑空间环境，也就必然会与某种源之于原始思维的、形而上的，诸如我们在前面章节中所提到的宇宙模式、宇宙柱、宇宙山、宇宙中心、天梯之类的空间观念相联属。而如果我们对中国传统的风水观念与风水术，作一番深入的考察，就会发现这一推测还是有着相当充分的依据的。

首先，值得我们注意的是，在诸多的风水著作中，所不厌其烦地向人们陈述的最佳风水格局，其实就是一个古代中国人所推崇的，在平面上展开的，五方位或九方位的空间图式。这是一个与中国人的宇宙模式观念最相契合的空间形式。如我们所知道的，对于五方位空间图式的重视，几乎渗透到中国文化的所有方面，尤其是带有传统色彩的神秘主义文化方面，如医学之五脏对应五行、相学之面部五个部分对应五岳等等。甚至在人的装束上，也以能够对应五方位空间图式为宜，如传统戏剧服装的纹饰等。在这样一种文化氛围下，风水格局的布置，自然也不能脱离其臼。或者说，风水师们所极力要向人们推荐的风水宝地，其首要的条件就是要有一个与大的宇宙空间模式相契合的小宇宙——一个符合平面五方位或九方位空间图式的小的环境格局。用一种时髦的现代术语来讲，亦即是说，在这两者之间应当存在着某种同构关系。

三国时曹魏的管辂，是一位比郭璞时代更早的风水师。后世的所谓《管氏地理指蒙》即是伪托管辂而作。然而，在所知的管辂所提出的不多的有关风水预测的见解中，却十分明确地表述了对五方位空间图式的关注。据《三国志·管辂传》载，管辂经过毋丘俭家的墓地时，曾倚树而叹曰：

林木虽茂，无形可久；碑谏虽美，无后可守。玄武藏头，苍龙无足。白虎衔尸，朱雀悲哭。四危以备，法当灭族。不过二载，其应至矣。

在管辂看来，林木繁茂之类的自然环境，并不是最主要的因素，影响风水格局的主要因素是，环绕墓穴四周的表征青龙一、白虎二、朱雀三、玄武四神的四个主要方位的山形、水势的“有形可久”。显然，这是基于中国传统宇宙观念的五方位而言的。郭璞也取了与管辂同样的空间观念，来判断风水格局：

夫葬，左为青龙，右为白虎，前为朱雀，后为玄武。玄武垂头，朱雀翔舞，青龙蜿蜒，白虎驯颡。形势反此，法当破死。——《葬经》

《阳宅十书》中，则将这一五方位平面空间图式，作了一种符合当世人起居生活的新的诠释：

凡宅左有流水，谓之青龙；右有长道，谓之白虎；前有淤池，谓之朱雀；后有丘陵，谓之玄武。为最贵地。——《阳宅十书·论宅外形》

所谓“论宅外形”者，通篇所涉，无非是这四个主要方位的山水地形及建筑设置的高下起伏，狭阔曲直，敞闭开合的关系。从根本上而言，也仍然是一个如何更好地经营小宇宙五方位空间图式，以使之与大宇宙空间模式相互契合与同构的问题。实际上，一个典型的最佳风水格局，就是一个完整而向内聚合的层层环绕的五方位空间格局。这样一个风水格局一般包括：一，祖山；二，少祖山；三，主山又称来龙山，相当于玄武位；四，青龙左辅；五，白虎右弼；六，左右护山；七，案山相当于朱雀位；八，朝山；九，水口山，以及连接祖山与主山的龙脉与位于主山前的“穴”以及穴之前的开阔地——明堂。见王其亨主编《风水理论研究》第27页

这是一个负阴抱阳，后高前低，两侧透迤，四周环绕，中穴平正，明堂开阔，来龙蜿蜒，周砂拱卫，内敛向心，水流曲缓，林木繁盛，阴阳和顺的，相对比较封闭而完整的空间环境。按照风水术的说法，任何对这一空间环境的完整性的破坏，都会产生与建筑选址之初衷相反的悲剧性的结果。如所谓对“西益宅”或“东益宅”的禁忌之说，即是一例。因为在风水术中，这种着意布置的小宇宙的空间环境，是一个独立的整体，必须保证其自身平面五方位的完整与统一。所谓“西益宅”、“东益宅”，恰恰是对这种完整性的一个破坏，因而是应当禁忌的。

事实上早在汉代时，人们在确立宫室选址与空间组群方式时，就十分明确地表述了以小宇宙之“城郭室舍形”来象征大宇宙之“九州之势”的观念：

形法者，大举九州之势以立城郭室舍形……以求其声气贵贱吉凶。犹律有长短，而各征其声，非有鬼神，数自然也。

——班固《汉书·艺文志·数术略》转引自王其亨主编《风水理论研究》第15页

在这里的所谓“城郭室舍形”的小环境与“九州之势”的大环境之间，显然也存在着一种相互契合与同构的关系。而这里所引的汉代人的所谓“形法”之说，实际上，也就是魏晋以来日渐兴起的“风水”一语的同义词。

按照“风水”观念,在天地四方这一基本的大宇宙空间背景之下,由散布在各地的山川河流所形成的风水观念中的龙、穴、砂、水的格局,构成了一个个大小不等的涵有五方位空间图式的自然空间环境。在这些小环境中,不乏一些与大宇宙空间环境全然同构的理想的小宇宙环境,这些理想的小宇宙环境,则渐渐结而成为都会、郡邑、村落之所,以作为“大家世族”们累世相传的宅居与墓葬之地:

风水可遇不可求,尚矣!看来天壤间大地,自正结都会外,如郡邑,如村落,其大家世族皆一一占定,占得者累代相传,即中衰必复兴。

——朱国桢《涌幢小品》转引自卫绍生《解开风水之谜》第205页 见下页图88

除了形势派风水师所提出的龙、穴、砂、水,以及青龙、白虎、朱雀、玄武等等与平面五方位空间图式有关的静态的空间局势之外,理气派风水师们,更融合了河图、洛书、五行、八卦、九宫、天干、地支等等的观念。将阳宅与阴宅分为二十四路二十四山并与宅基主的五音姓氏、游年星神、五行生克等相联属,构成一个动态的,因人而异的以平面九方位空间图式为基础形势的空间局势,这也是一个与河洛及九宫八卦相吻合的小宇宙空间格局。

同原始思维中的大宇宙空间模式中,一般要有一个中心一样,由风水格局构成的一个个小宇宙环境,也都各有一个独属于自己的中心,这就是每一风水格局中的核心空间——“穴”。

所谓“穴”,尽管有着种种的神秘内涵,事实上都是由风水师们,根据一系列科学与巫占的手法,所寻找到的位于风水环境中央的一个空间点位。根据风水师们的意见,这一空间点位,通过“来龙去脉”的互相衔接,可以与少祖山、祖山以及分布于中国大地之上的支龙、干龙等山脉系统相连接、相沟通,从而最终找到一种与位于世界宇宙之中央的宇宙之山——昆仑山相联结相联属的神秘关系。见下页图89

由此可以推知,所谓风水格局中的“穴”的真正含义,是在每一个特别选定的小宇宙环境中,确定一个位于五方位空间图式之中央的中心点位。这一中心点位,就是与位于世界中心的宇宙之山——昆仑山——相联属的关节点。正如我们所反复论证的,在诸多文化中的宇宙之山,在观念上都具有连接天地、交通人神的超自然的作用。因而,宇宙之山与宇宙柱或天梯一样,是联系人类世界与超自然的彼岸世界的一个总枢纽。因此,只要找到了与宇宙之山相联属的关节点,也就找到了此岸世界沟通彼岸世界的“门”与“路”,因而使得具有这样一个关节点的特定的小环境,具有了与人们所相信的超自然力相联属的功能。从而能够调动起这超自然的力量,以期改变居于这一特定小环境中的人的一生及其后代们的命运。因此,风水格局中的穴即是风水师巫师们,颁发给每一

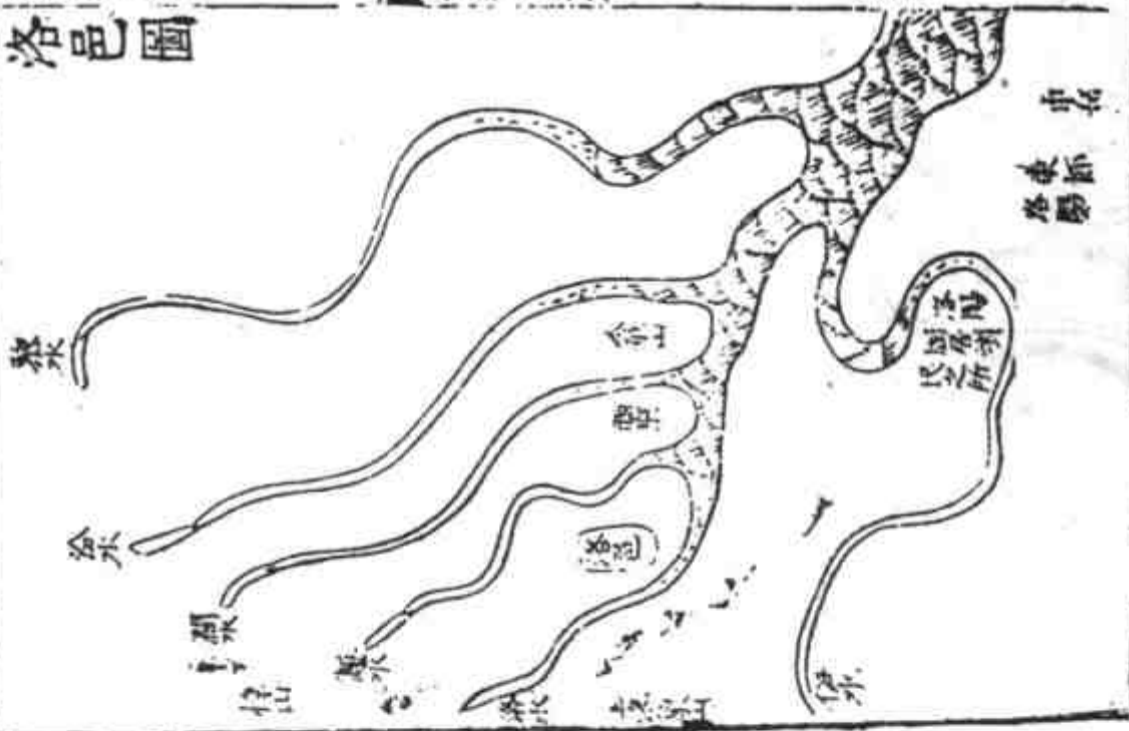
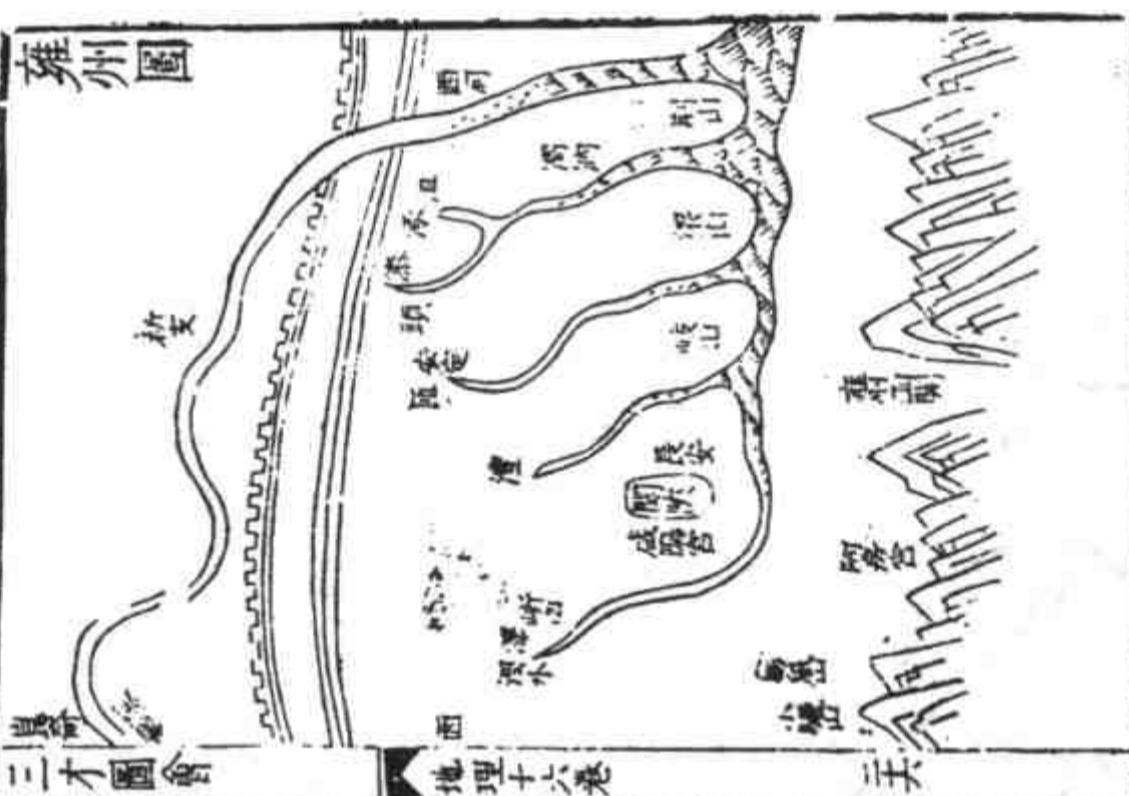
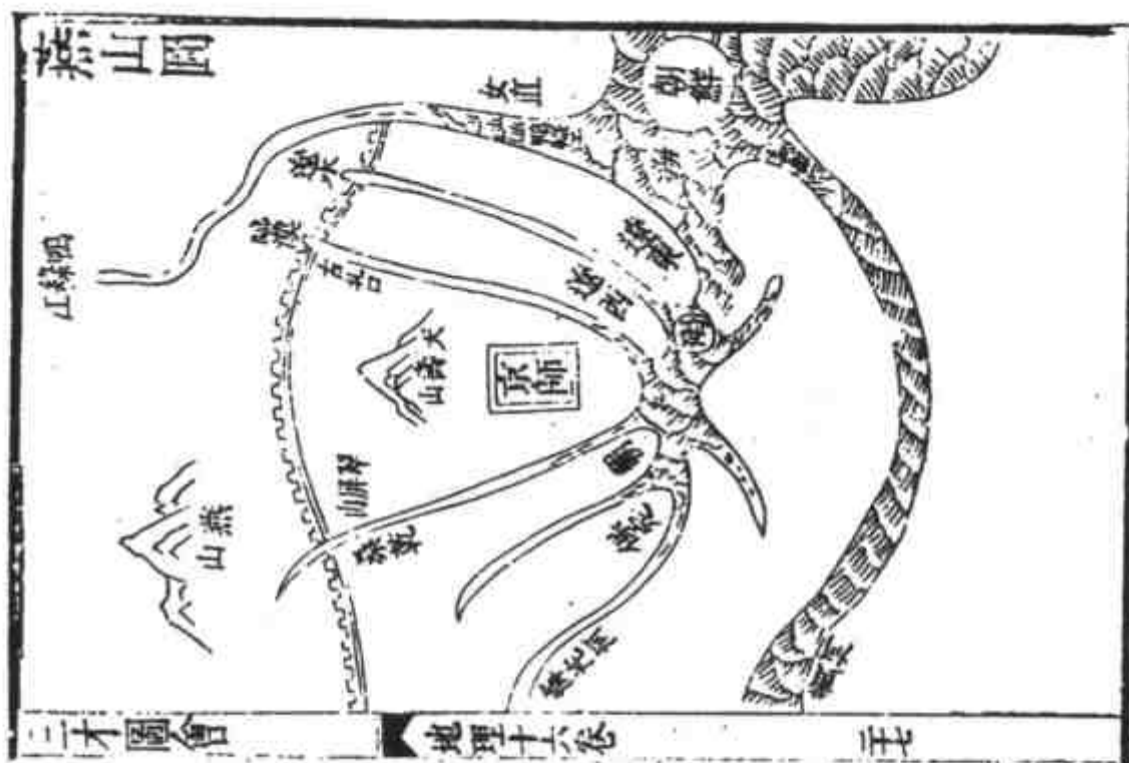


图 88 历代都城风水形势图 自《三才图会》

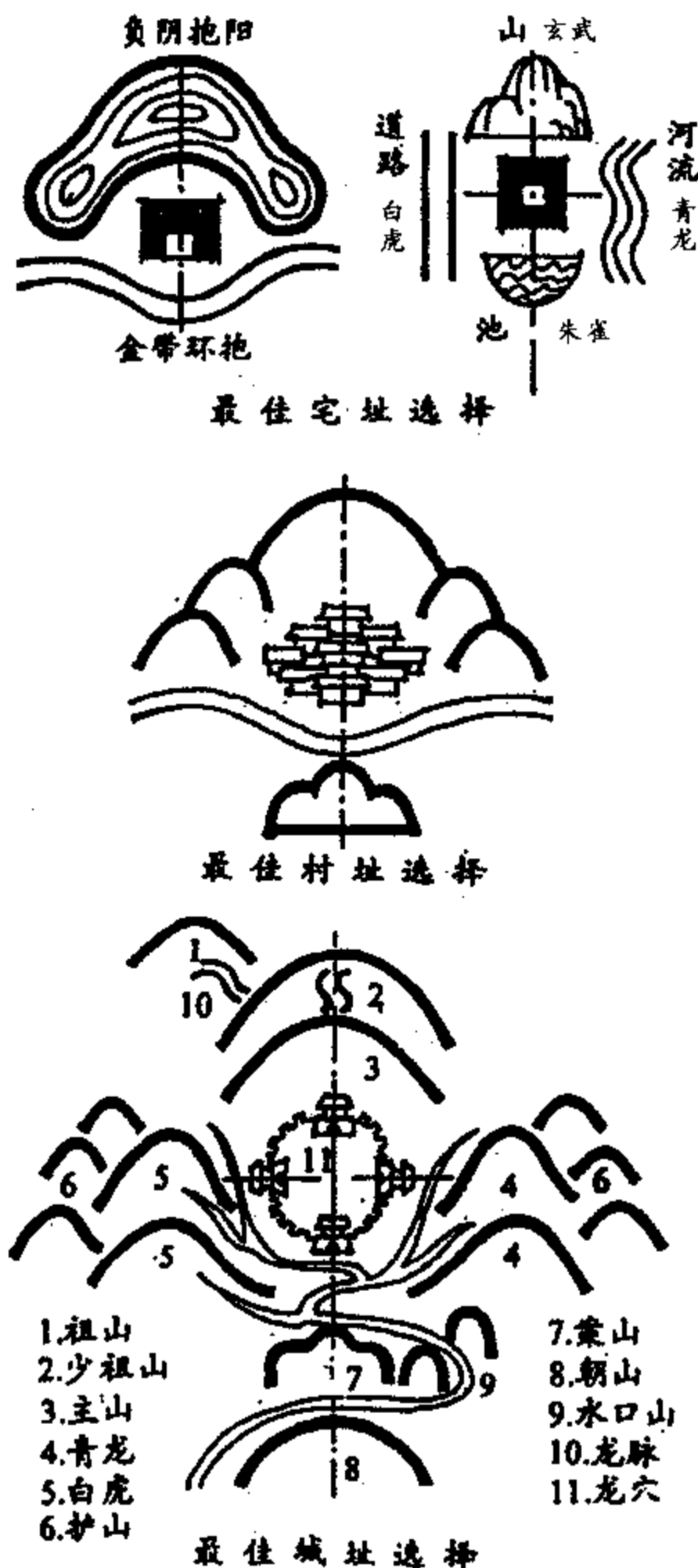


图 89 最佳风水形势应是一个平面五方位的格局
自王其亨《风水理论研究》

位“乐善好施”之人进入天国俱乐部的一张会员卡。风水师们许诺：凡获得这样一张会员卡的人，就有资格享受由昆仑山传导而来的冥冥天国超自然力的福祉荫护的殊荣。见下页图90.91

既然穴有如此重要的意义，就容不得有丝毫的差失。风水师们往往调动一切的手段来寻求与判断穴的准确的位置。所谓“穴不虚立，必有所依”，因而要“以龙证穴”、“以砂证穴”、“以水证穴”、“因形拟穴”等等。

风水师们还用人体的穴位来譬喻风水之穴：“盖犹人身之穴，取义至精”，有如医生对人体穴位，来不得半点差错一样，风水师们对自己选定的穴位，也往往以一些特殊的手段。如埋设“金井”等方式加以确认与呵护。一些历史文献中披露出的风水故事中，往往将由风水师确认的穴的位置加以神化。如元人所著《湖海新闻夷坚志》中记述宋代苏洵家的墓地选择时，风水师在选定穴址后，让人取灯一盏，放在穴址之上，四面风来，灯火纹丝不动。风水师即认定，此是正穴之所在。同书中亦记载，风水师为蜀十杨巨源选择墓址，确定穴位，并警告说“第穴有小差，恐不久有丧身之祸”，而杨氏匆匆，使穴有差，果然遭致横祸。

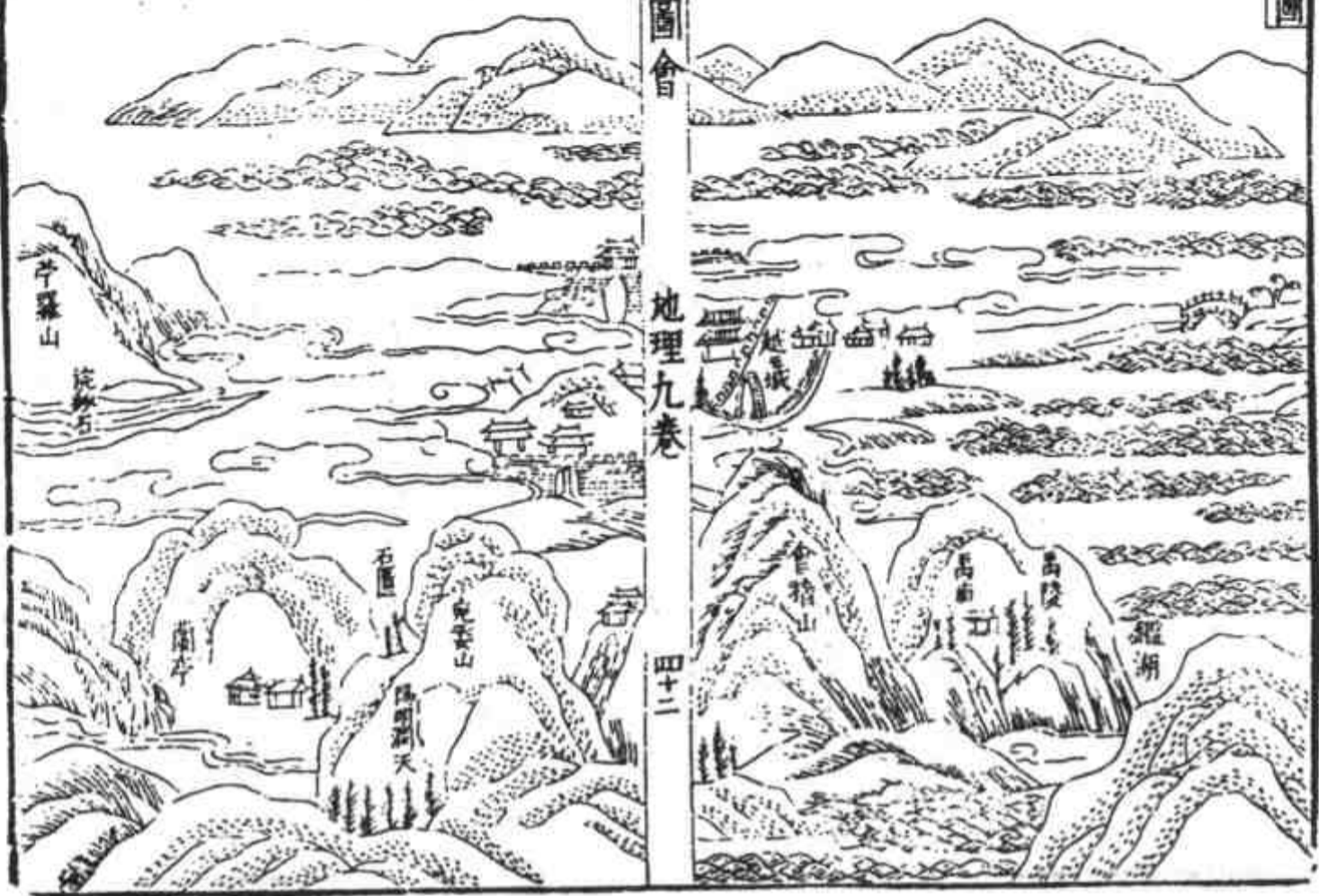
对穴的神化，即是对人们期待与恐惧的超自然的神力加以神化的一

禹穴圖

三才圖會

地理九卷

四十二



五臺山圖

三才圖會

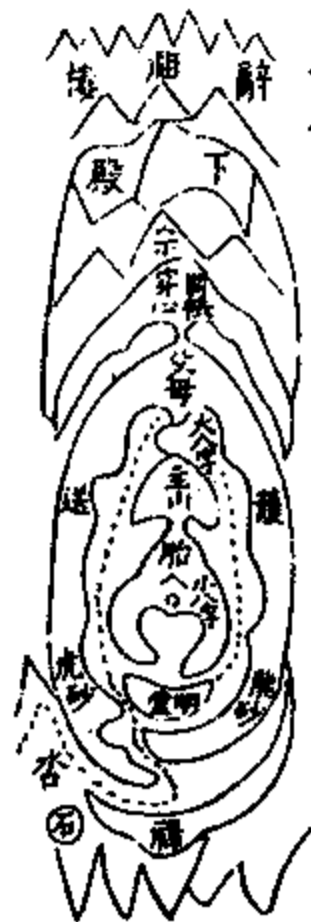
地理八卷

十八



图 90 平面五方位风水格局举例 自《三才图会》

龍穴砂水圖



分合柱樞圖

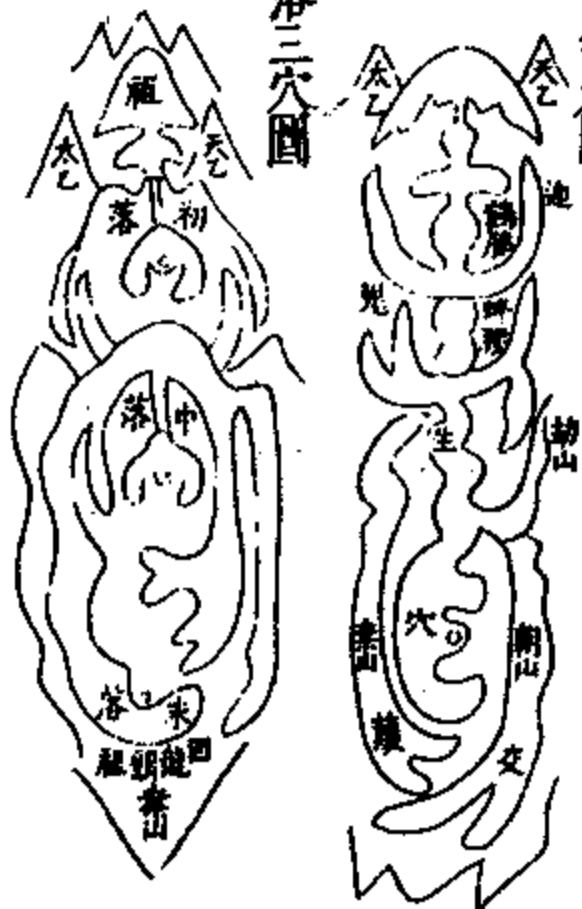


三才圖會

地理十六卷

五十

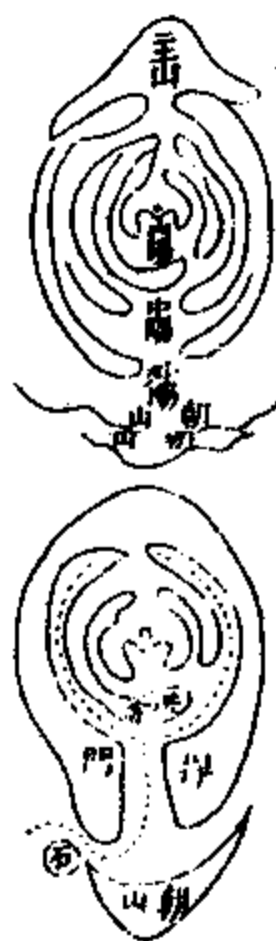
二落二穴圖



乘風界水圖



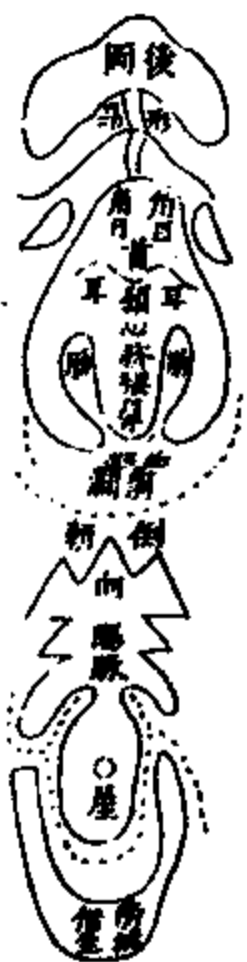
三陽羅城圖



穴法圖

地理十六卷

至



穴基



图91 人与超自然力的交接点——穴

种方式。穴即是风水巫术中,联结凡世与超自然世界的枢纽与交接点。因而,每一个有着经过严格选择的穴的墓葬与住宅,从风水观念的角度来看,也就具有了这种枢纽与交接点的作用。当风水师们在说:“夫宅者,乃是阴阳之枢纽,人伦之轨模。”见《阳宅十书》之时,已经隐含了这一观念于其中。

穴的这种连接凡世与超自然世界的的能力,来源于经由穴而引导的“真气”或“生气”,按照风水师的见解,这些神秘的“生气”或“真气”之源头,藏孕其位于中国西北的昆仑山内,作为世界中心与宇宙之山的昆仑山,向四周延伸的条条巨大的山脉,构成了风水术中的所谓“干龙”。根据风水理论,在中国境内有三条干龙,北龙为阴山、贺兰、太行、燕山一脉;中龙为秦岭、嵩山、泰山一脉;南龙则经云贵,走衡山、匡庐并支分黄山、天目与天台、武夷等脉。由柱立天地之间的宇宙之山——昆仑山内,源源涌出的“生气”或“真气”,通过三大干龙,无数小龙的引导,被输送到分布在神州大地上的每一个穴口,从而滋育一方土地山水,也滋养一方民众。图92

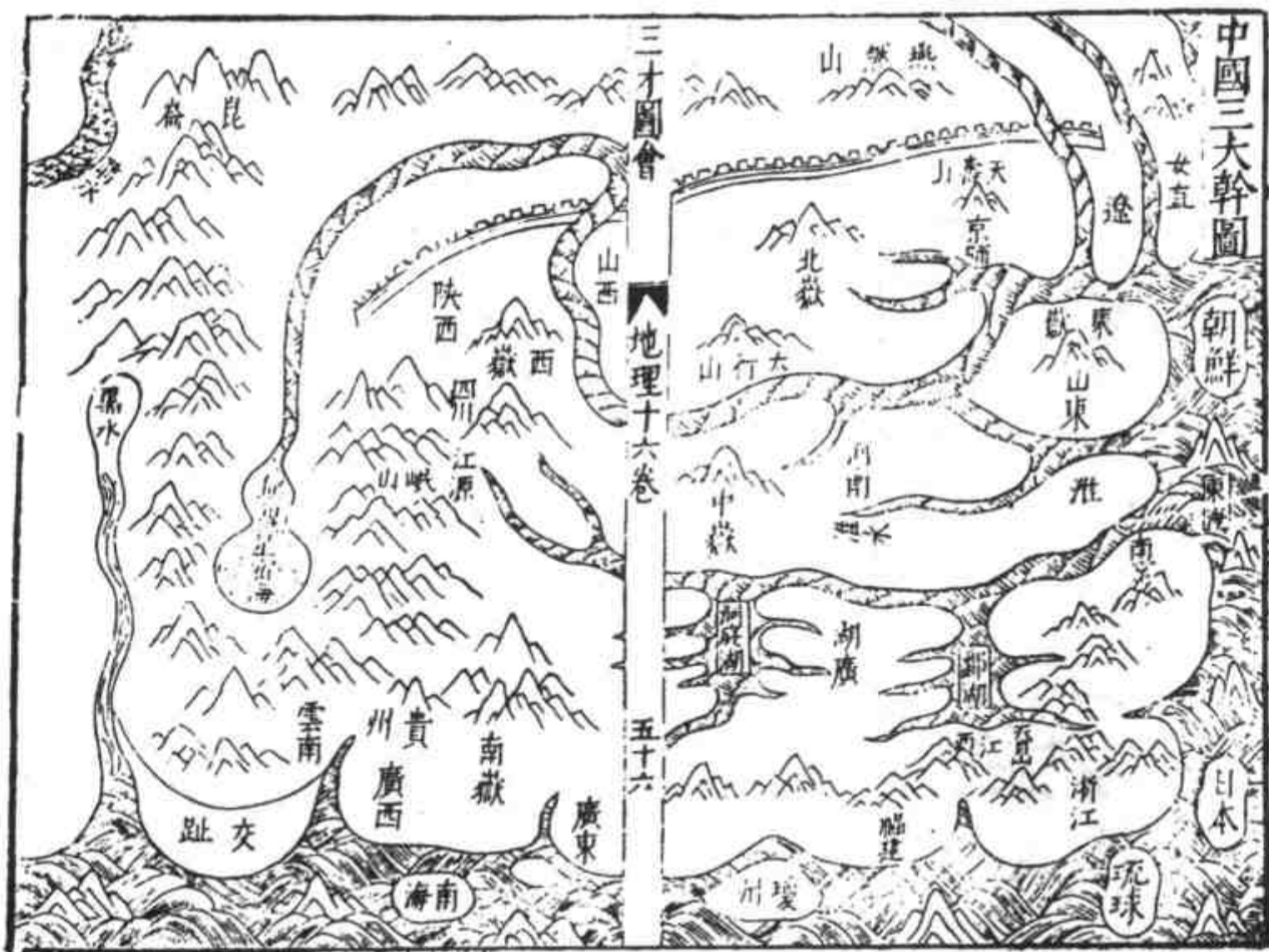


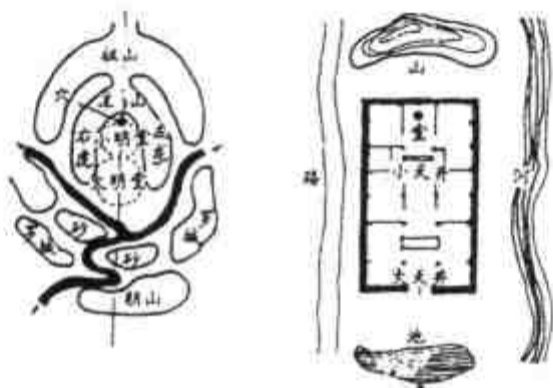
图92 中国风水的三大干龙 自《三才图会》



风水格局为平面五方位空间图式



风水意在接收来自昆仑山的“气”



典型风水形势格局 自《风水理论研究》



所谓“穴”是人与超自然力交通的关节点

因而,由如上的分析,不难得出结论:即基于风水观念的中国建筑之空间创造中,最核心的问题是“气”的问题,所谓:“气乘风则散,界水则止,古人聚之使不散,故谓之风水。”见《葬经》所以,所谓风水术,归结到一点,即是对古代中国人所相信的具有超自然意义的神秘的“气”的寻求与经营的巫法术:

山水者,阴阳之气也。……动静之道,山水而已,合而言之,总名曰气;分而言之,曰龙、曰穴、曰砂、曰水。有龙无水则阴盛阳枯而气无以资,有水无龙则阳盛阴衰而气无以生。

——《青囊海角经》

地有佳气,随土所生;山有吉气,因方而止。气之聚者,以土沃而佳;山之美者,以气止而吉。

——《青乌先生葬经》

水无山则气散而不附,山无水则气塞而不理……,山为实气,水为虚气。土愈高其气愈厚,水愈深其气愈大。土薄则气微,水浅则气弱。

——《管氏地理指蒙》

在风水师看来,所谓风水术,在很大程度上,就是对于“真气”或“生气”的引导与经营之术。风水师对于“穴”的选择过程,是一个如何将“真气”引导到人的居室或墓室的过程:

建筑房屋必先扞定屋基,……其法先以罗盘格入首细脉,取清纯之气,一线牵到正盘作堂房……

——佛隐1927:5转引自台湾关华山《民居与社会、文化》图93

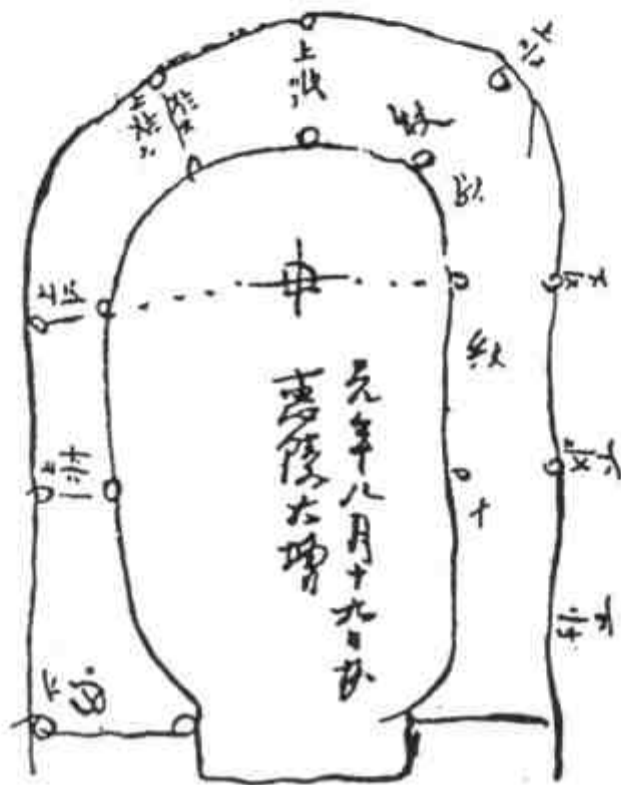
会、文化》图93

图 93 风水格局与风水理念

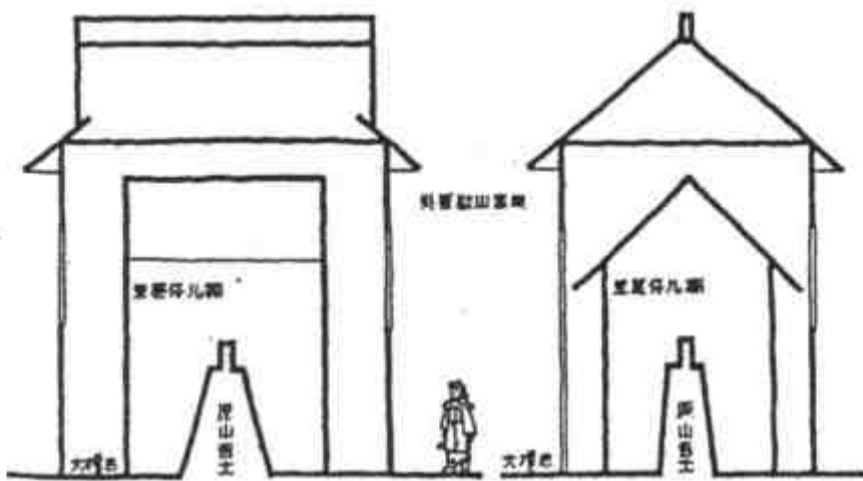
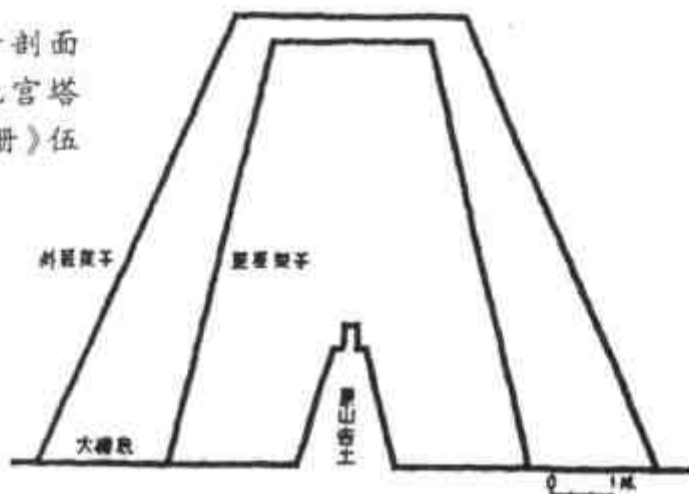
既然，所谓选择风水之地，其首要的意义在于“生气”的选择，聚集与引导，建筑空间的创造，其核心的内容也应当是对气的保持与利用。因之，我们可以得出结论：与西方人的“精神空间”，与印度人的“种子空间”全然不同的是，中国人所极力追求与创造的是一种“气空间”。空间中所流动，所充盈的是“气”。空间的优劣吉凶的判断，也取决于融会其中的“气”是否阴阳适度图94。甚至建筑物的外观构成，也与“气”的构成有所关联。建筑组群外观构成的要点，也是要以充分体现家宅小宇宙与世界大宇宙的同构关系为主旨，任何有违这种同构关系的组群都会招致不吉的后果。不适当的建筑外形处理，如门的过于高大与正房的偏于矮小，或左右两厢建筑之某一处不适当地侧重等，乃至建筑物的西益、东益等等，都可能带来一种破败之气。而严格按照风水观念建造的严禁方正，高下适度的空间，则会为房屋的主人带来福祉之“气”。见下页图95.96

事实上，用“气”这一概念来理喻建筑空间，并不是

清·样式雷《(光绪元年八月十九日抄)惠陵大槽》草样。
图中画有十字的方墩即保留在大槽中的原山吉土或金井吉土控制着大槽平面灰线和刨深尺寸。



保护吉土架子剖面
图据《定陵地宫塔彩作销算黄册》伍号复原



吉土罩棚剖面图

图94 人与超自然力之间的交会点——金井需要仔细定位并得到小心保护 自《风水理论研究》

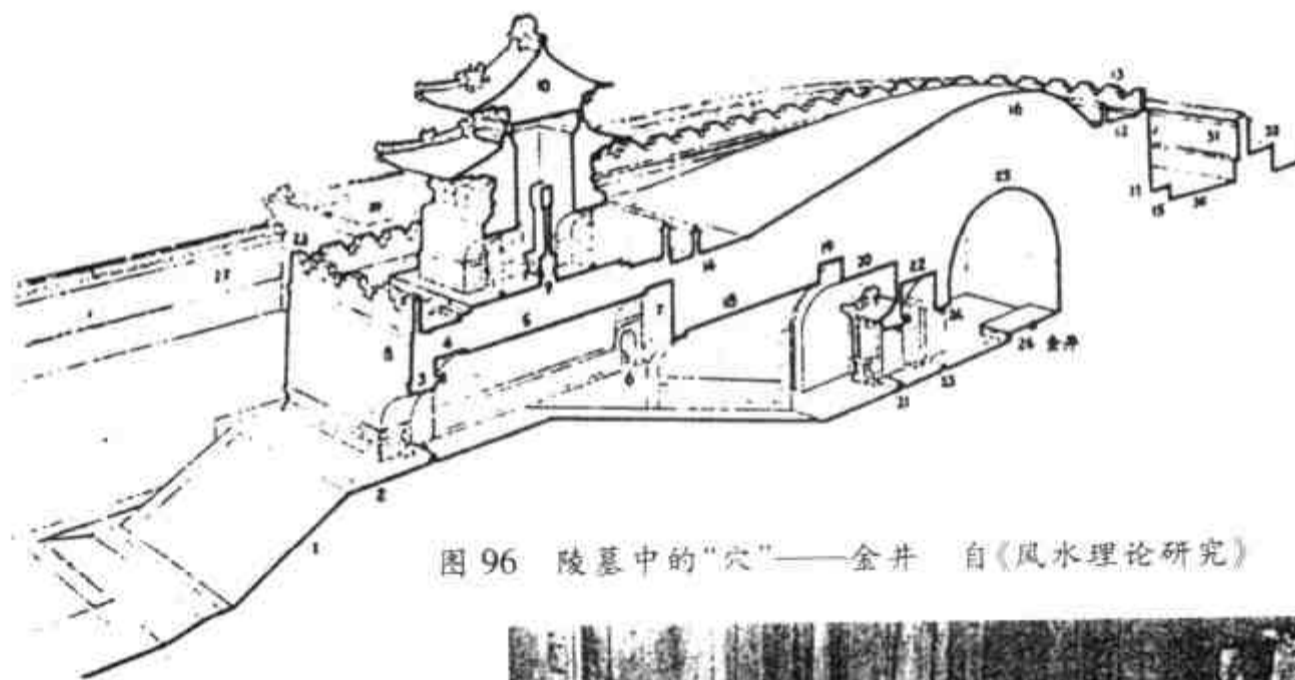
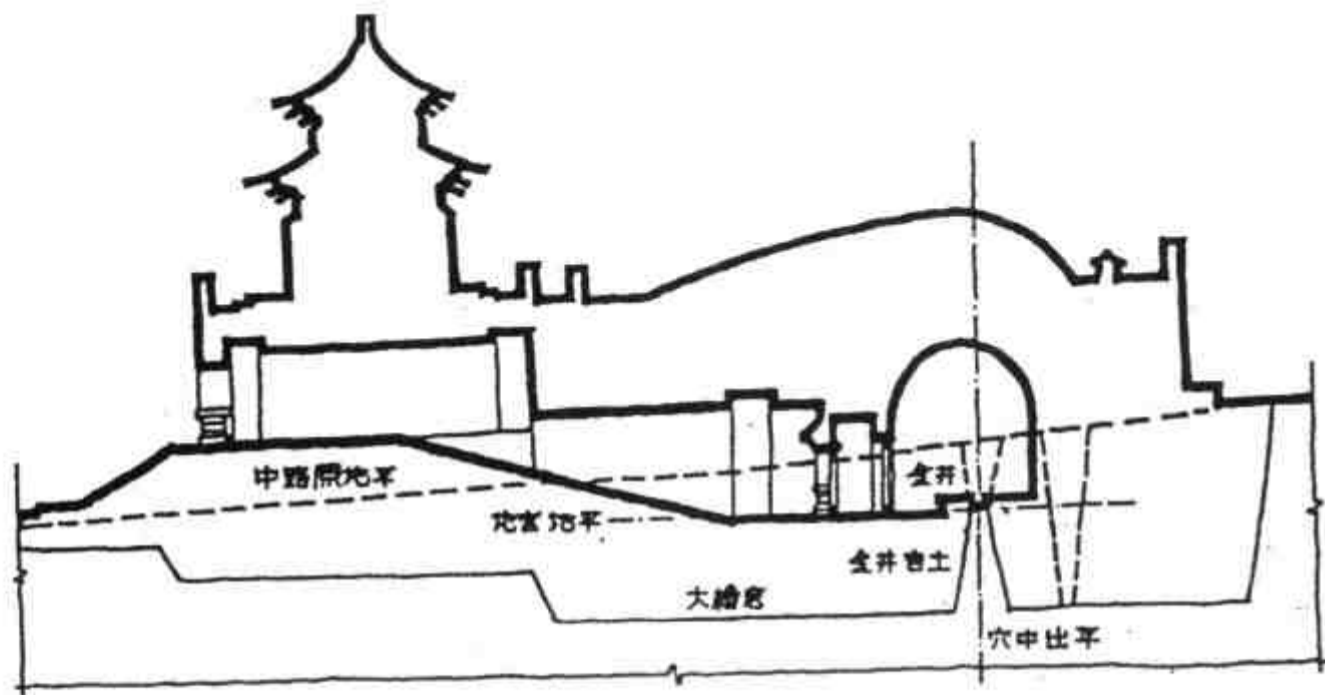


图 96 陵墓中的“穴”——金井 自《风水理论研究》



图 95 堂屋桌下所设神位
即为“穴”址 王其钧提供

风水观念兴起之后的魏晋以来的事情。早在周秦时代，“气”就是人们建造宫室台观时所十分关注的问题。战国末年所著的《吕氏春秋》，首先提出了建筑空间内的阴阳适度问题。这在本质上，即是一个“气”的问题：

室大则多阴，台高则多阳。多阴则蹙，多阳则痿，此阴阳不适之患也，是故先王不处大室，不为高台。

《周易·系辞上》中提出的：“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。”也是以“气”作为建筑空间的主要内涵而言的。乾坤者，阴阳也。室内以阴气为主，室外以阳气为主。只有使阴阳交汇，往来不穷，阴与阳处于一种谐和的平衡中，才最适宜于人的居住。如果宫室建造的过于宏大，室内空间大而不当，阴气郁积而阳气不达；台观起筑的过于高敞，四周阳气回绕，为室内阴气不足以抗衡。这些都有可能造成人们居住环境中的阴气与阳气的失衡，即所谓的“阴阳不适之患”。而建筑空间的创造，无论从单体还是从组群的角度来看，其要点都在于阴阳之气的适度与平衡。

汉代大儒董仲舒认为“气”是一种弥漫性的流动不止的东西：

阴阳之气在上天亦在人，在人者为好恶喜怒，在天者为暖清寒暑，出入上下、左右、前后平行而不止，未尝有所稽留滞郁也。其在人者，亦宜行而无留，若四时之条条然。

——《春秋繁露》卷16

事实上，中国文化中的“气”的概念，几乎是无所不在的，大至天地山川，小至身体发肤，无一不与“气”有所关联。建筑空间中的情形也不例外，从大的空间范围上来讲，帝王都城，在基址的选择上，多应该是在天地合和，阴阳交汇之所：

自古之都，王畿之内，天地之所合，阴阳之所和，控以三河，固以四塞，水陆通，贡赋等……

——《北史》卷12隋本纪下第12 见下页图97

昔先王之经邑也，掩观九隩，靡地不营，土圭测影，不宿不盈，总风雨之所交，然后以建王城……

——张衡《西京赋》

从小的空间环境上讲，宫室舍屋，亦为阴阳汇聚，气穴融通之处，各使之体象端庄，阴阳和顺：

贵人之家，梓匠斫巨为小，以圆为方，上成云气，下成山林。

——《艺文类聚》引《盐铁论》 见后图98

其宫室也，体象乎天地，经纬乎阴阳。

——扬雄《蜀都赋》

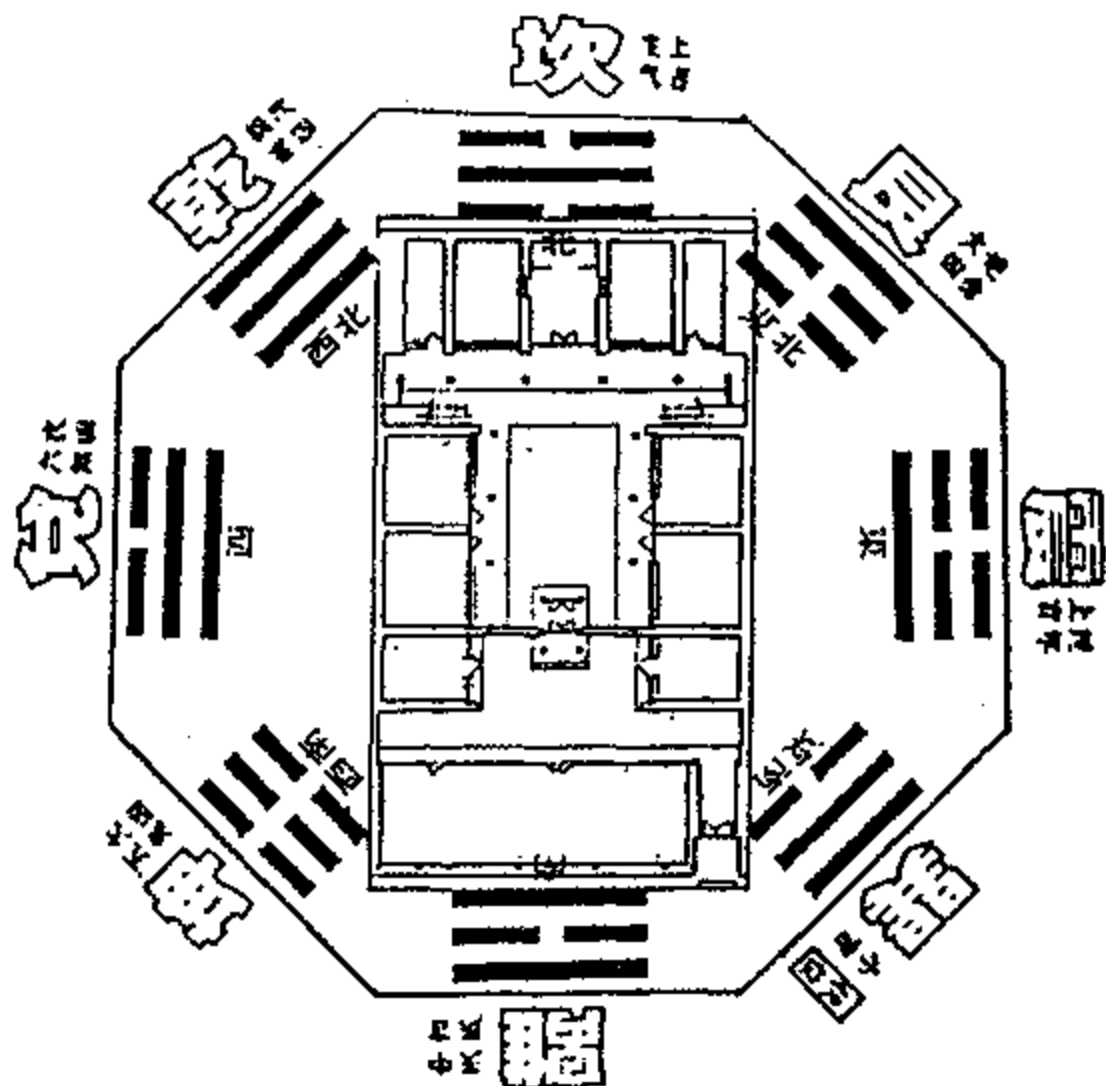
人身各具一阴阳，偏刚偏柔，必调剂以适于平，而后安予。于相宅亦云其间，基址方向，分寸部位，经络相接，莫不各有所宜。

——清·焦循《相宅新编》序引汉王充《论衡》

而且，在古人眼里“气”似乎还是一种准物质性的东西，可以被接纳，可以



图 97 位于天地山水之间的中国城市与宅居是大范围意义上的“气空间”



巽门坎宅的九星分布与对应的宅院布置 实例为山西平遥民居

图 98 传统中国住宅十分注意风水意义上的“气”的经营与流通
并与九星八卦之间建立了联系 自《风水理论研究》

被导引,甚至可以被堵截。古人在实际的建筑设计 with 城市规划中,就曾经以这样的观念考虑问题,并将之实际应用于宫室庙堂的营造与街坊里市的布置之中。如历代的社稷坛,都是一个方形如台状的露天建筑,台上布有五色土,表征天下四方的土地。同圜丘坛与方泽坛一样,这种露天的空间处理,其实是专为了接纳“气”而设的:

社无屋何,达天地气。故特牲曰:天子大社,必受霜露风雨,以达天地之气。
——《白虎通义》卷3 见下页图99

对于有屋顶的建筑而言,则是以室内的柱子作为引导阴气上升的通道,并与向下的阳气相交融,以达到阴阳的谐和:

柱以阴气上升,天以阳和下降,故阴阳之交泰,乃天地之相承。

——《古今图书集成》716册礼仪典卷170

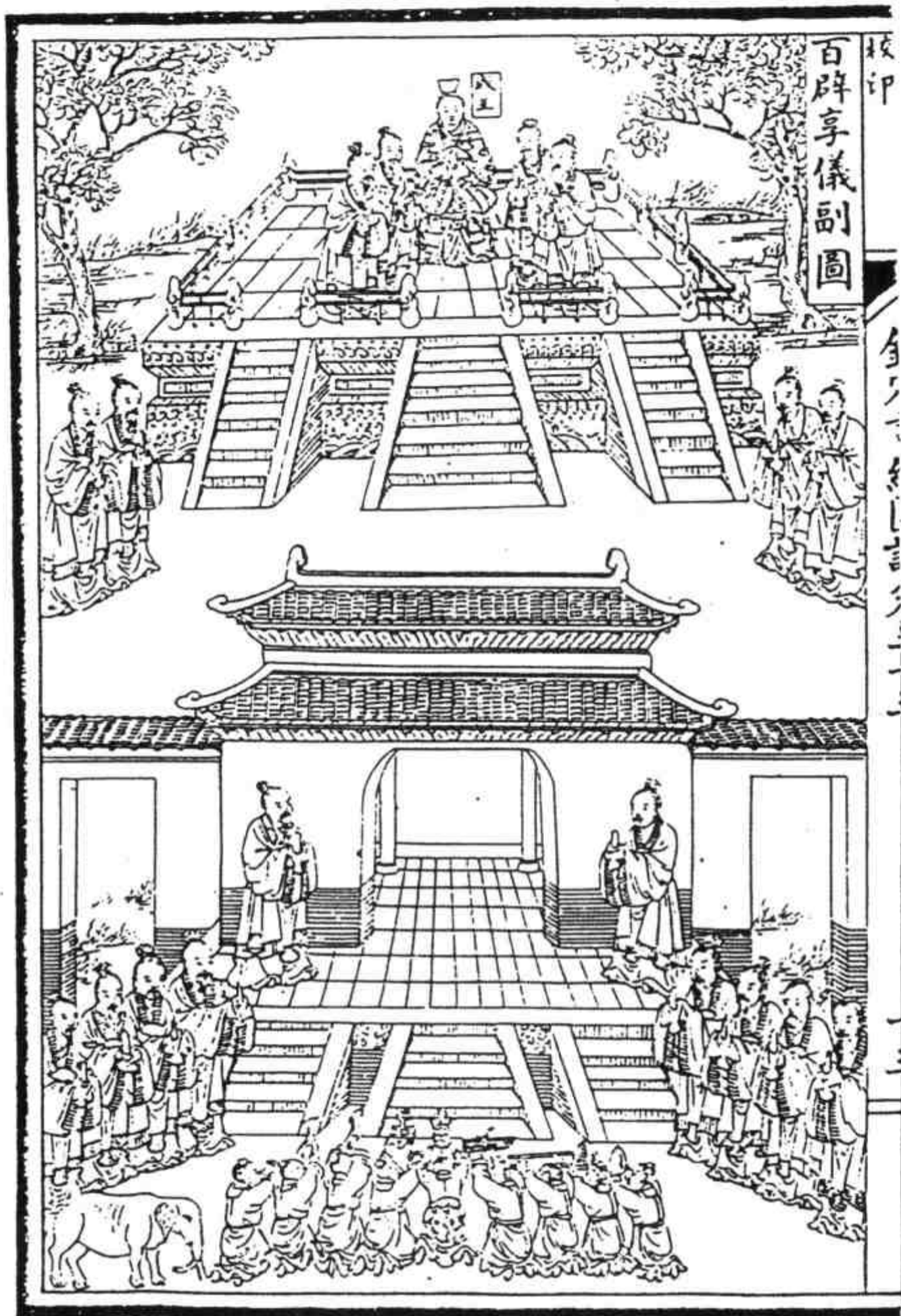


图 99 坛台是最典型的气空间

在隋唐长安城的规划建设中,我们注意到,长安城皇城以南,朱雀大街两边的街坊,均为仅开东西坊门的一字街的形式,而不见在皇城两侧的街坊中设十字街,在坊墙上设南北坊门的做法,究其原委,竟也是由于“在宫城直南,隋文不欲开北街,泄气以冲城阙”,“每坊但开东西二门”《长安志》卷7转引自宿白《隋唐长安城和洛阳城》《考古》1978年6期,仅此一例,即可对“气”这一概念在中国建筑空间组织中的作用略窥一斑。

概而言之,古代中国人关于气的观念,具有哲学的、科学的与巫术的三个方面的思想内涵。以气作为立论的基础,构筑了中国古代哲学、科学、艺术与巫术的重重大厦。而气这一概念的弥漫性特征,更使人对这一神秘的概念,感觉扑朔迷离。在中国传统文化中,气是无所不在的,几乎贯穿了自然与社会生活的各个方面。但是,事实上我们又无从对这一神秘的气的概念,下一个准确的定义。

如果说,在古代哲学与科学方面,对气的理解与运用闪耀着中华民族的智慧之光,则基于“气空间”概念的中国古代建筑空间的选址术与经营术——风水术。却是杂糅了科学的智慧与巫术的古拙及宗教的虚妄等多个方面的内容的,带有宗教巫术性色彩的东西。但是,尽管中国建筑中的风水术在其本质上,是试图以一种巫术的方式,以期调动人们心目中的超自然的力量,来改变人们的命运,因而,使之具有了与基督教与佛教建筑相类似的宗教性内涵。然而,无论如何它的产生与发展,却为一种与古代西方人与印度人迥然相异的建筑空间观念与形式奠定了一种理论基础。同时,也为我们今天研究与理解这一建筑空间观念与形式,提供了一把钥匙。

第八章 空间的扩张与组合

第一节 密室·中胎·四柱间

古代埃及、希伯来及希腊、罗马神庙中，多以小而封闭的密室作为神灵所居的至圣空间（精神空间）。印度教与佛教的至圣空间，也是一个隐暗封闭的具有藏纳性的密室（种子空间）。中国儒教—道教文化体系，从未出现过对封闭、隐秘、黑暗的密室空间追求的趋向，其核心空间，一般为一个由四周柱子限定的通透的空间（气空间）。

由前面的一系列分析中，我们已经注意到，西方基督教文化、以印度文化为基础的佛教文化与传统中国文化中，各有自己独特的神话宇宙模式与空间观念形态，因而也形成了各自独立的建筑空间体系。我们可以尝试着将这三种空间体系作如下概略地表述：

- 一，着眼于分层次的圣域空间的创造，及由非圣域向圣域，再向至圣域的单一方向性的渐次升华的空间组织格局，使西方基督教建筑的主体——教堂建筑，表现为路径与终点的形式。
- 二，以曼荼罗为基本空间模式的基于印度文化的佛教建筑，着眼于空间由四周向中央的汇聚。中央的空间是高耸的庄严的，其中藏孕着佛国宇宙的生生不息之力，周围的空间是一种如同佛国世界等级序列的展示，为一般的阵列式布置形式，其四至部分，则往往是护卫性与隔绝性的空间或实体。
- 三，以儒教文化为基础的传统中国建筑，则基本上严格恪守着平面五或九方位的空间格局模式。大至都城郡邑，小至宫舍陵墓，都各自选择一个可能与大地中央的宇宙之山——昆仑山相沟通的，四周由山峦、道路、河流、池泽与林木构成的，呈平面五或九方位空间格局的小环境，再在这一小环境中构

筑一个自身亦为平面五或九方位格局的建筑空间组群。

尽管这三种建筑文化,在空间观念与空间构成形态上,各自独秀一枝,彼此之间差异诸多,但仍然有着某种共通的东西,使这三者之间,似乎可以建立起某种相互理解的桥梁。

首先,这三种建筑形态,都或曲或直地与某种宗教、神话或文化观念中的超自然力因素相联系;其二,在各自的空间布局中,这三者都设置了一个表征着与超自然力的联属关系的核心空间;其三,这三种建筑形态,都以其空间布局形式,或曲或直地向人们诉说了其所属文化中内蕴的神话或宗教的宇宙模式。

西方基督教堂是以后堂空间apse,以及后堂中的圣坛,表征其与超自然力——上帝的联属关系的。教堂既是世人对上帝的奉献之所,也是上帝垂询万民之地。人神在教堂中得以沟通。其基本的空间格局,与基督教宇宙模式中精神与物质的对立与统一观念恰相吻合。

佛教寺塔,尤其是藏传佛教密宗的寺庙伽蓝,以曼荼罗式的平面布局,由其位居中央的殿阁或塔庙,及层层布列的诸佛、菩萨的聚集型格局,表征出其与超自然力——密宗至上佛“大日如来”,及诸佛、菩萨、金刚——之间的联属关系。其中央既是孕育与生发佛性与佛的神力的“中胎”womb之所,是众僧欲求得成正果之悉地的修炼之处与佛本尊大日如来及诸菩萨金刚为修密者实行神秘“加持”之处,又是印度宗教宇宙观中的宇宙之山弥卢山或须弥山的象征。佛教宇宙观中,中央高耸宇宙之山,四周分层环布大小部洲,日月星辰,诸天梵王的空间格局,在诸多形式的佛教伽蓝,尤其是藏传佛教密宗伽蓝中,得到了体现。

传统中国建筑,首先是以其最典型的象征型建筑——明堂;其次,是以遍布各地的都城郡邑、宫苑府邸、官舍民宅、陵寝墓葬,以及某些佛道寺观,用看似形形色色,千变万化,却又大略相近的平面五或九方位空间布局形式,显示出与中国传统宇宙观念相互契合的特征。在明堂的中央,人们着意设置了一个或喻作“昆仑”,或称作“通天屋”的专供人神交通的空间,而在每一实用性的官舍与墓葬中,则依据于风水之术,以神秘的“穴”的形式,通过由穴所引导的源自宇宙之山——昆仑山的“生气”或“真气”,以期达到与超自然力沟通的目的,从而使得天下四方的建筑与墓葬,直接或间接地与古代中国人观念中的超自然力之间,建立了某种联属关系。

在这三种建筑形态之间,除了与超自然力的种种不同的联属方式之外,最引人注目的就是表征这种联属关系的空间单元——各具特征的核心空间。而这些不同文化的核心空间之间的彼此的同异,则更典型地透露出这些文化之间的共通之点与差异之处。

1. 密室 如我们所反复提到的,基督教堂的核心空间,是位于教堂东尽端的半圆形后堂apse,为了厘清这一空间的特质,我们可以追溯至其原型形式——希伯来神殿的至圣所,同时由此,可以发现某种更具普遍意义的核心空间——密室Shrine,从而找到不仅能够有助于理解西方基督教建筑,也有助于理解与基督教建筑有着千丝万缕的联系的古代西亚、古埃及与古代希腊、罗马等建筑形态的一把钥匙。图100

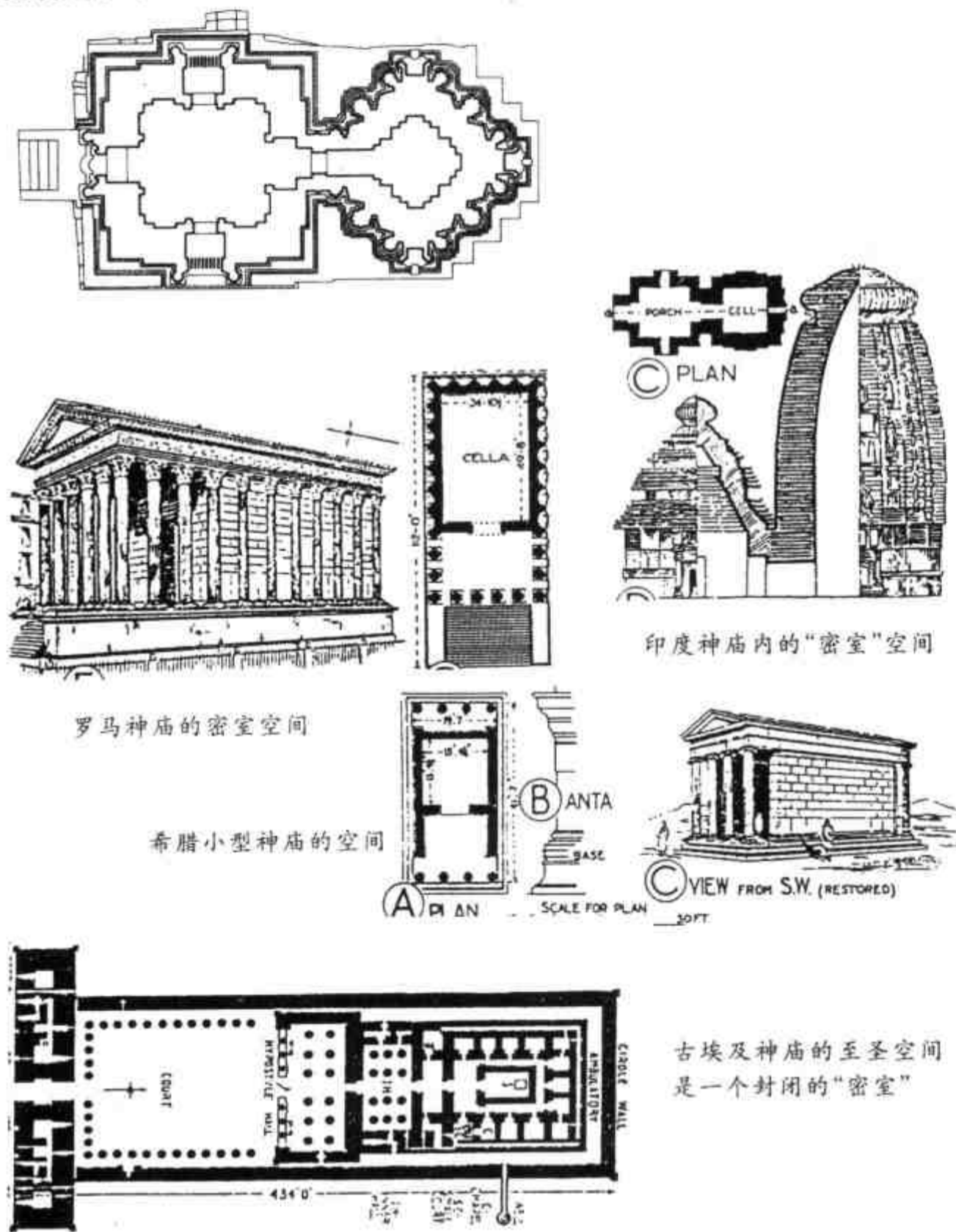


图 100 神圣的“密室”空间在多种文化中存在

我们这里所说的“密室”，在英文中被称作shrine，是特指某种具有神秘，至圣意义的神圣建筑Sacred Architecture之核心部分空间的专用名词。密室的空间尺度一般不很大，却往往位于一个建筑组群或空间序列的核心的与终点的位置，因而具有十分强烈的空间质量。在密室的周围、上部或前部，往往附赘着许多大小不同的建筑空间，形成神圣密室空间的拱卫性、标志性及前导性的附属空间。

如果说欧洲原始岩洞最深处的绘有原始动物岩画的小洞穴，或马耳他原始庙宇尽头如圣龛状的小空间，是这种具有神圣意义的密室的原初形式，则具有至圣意义的密室，已经成为古代西亚与埃及神庙建筑中普遍存在的空间形式。图101

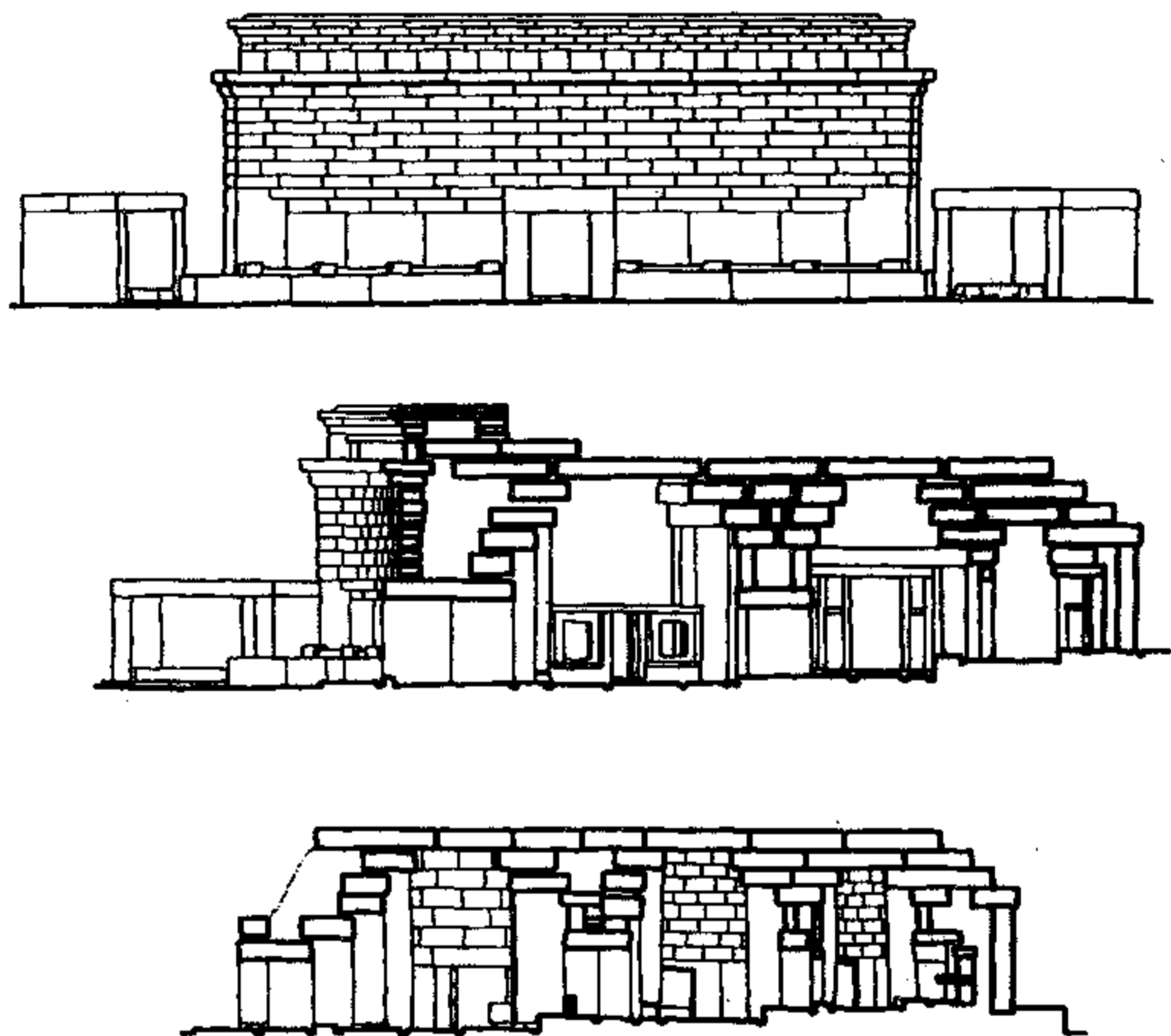


图 101 马耳他原始神庙中层层递进的空间

西亚神庙的典型形式是山岳台ziggurate,而山岳台的核心空间,是位于台顶端的石造的小庙——密室,这是献给山岳神或日月之神的空间,到达这一密室空间,需要经过迂回曲折的坡道或陡峭的阶梯。山岳台宏伟高大的造型,使人联想到神秘莫测的崇山峻岭,古代西亚人相信:“山岳支承着天地,山里蕴藏着生命的源泉,雨从山里来,山水注满了河流,天上的神住在山里,山是人与神之间交通的道路。”陈志华《外国建筑史》第15页这样的观念,也使山岳台顶端的密室小庙,充满了神秘至圣的意味。类似的空间形态,在南美玛雅人那里,也可以发现。

古代埃及的建筑中,渐渐完善了密室建筑的基本形式。新王国时期公元前16~公元前11世纪的宫殿建筑,往往与太阳神庙结合在一起来建造。新王国首都阿玛尔纳Tel-el-Amarna的宫殿中,已经有了明确的沿纵深布置的东西纵轴线的处理。其纵轴线的尽端,就是一个有着两根柱子的密室。据陈志华的研究,这里是布置皇帝宝座的地方。而在宫殿前部的第一进院子中,有一个与纵轴垂直的横轴,横轴的左端是一个小型的神庙。这应当是一个布置在庭院中的小型的密室。与之相对应,在横轴的另一端,则是一个由三重渐次缩小的空间层层环绕的小型密室。这种三重渐次缩小的空间格局,几乎可以说是古希伯来所罗门圣殿的原型形式。这显然是一个举行某种神秘仪式的重要空间。图102

阿玛尔纳宫殿纵轴东尽端,布置皇帝宝座的密室,也是作为奉献给神的至

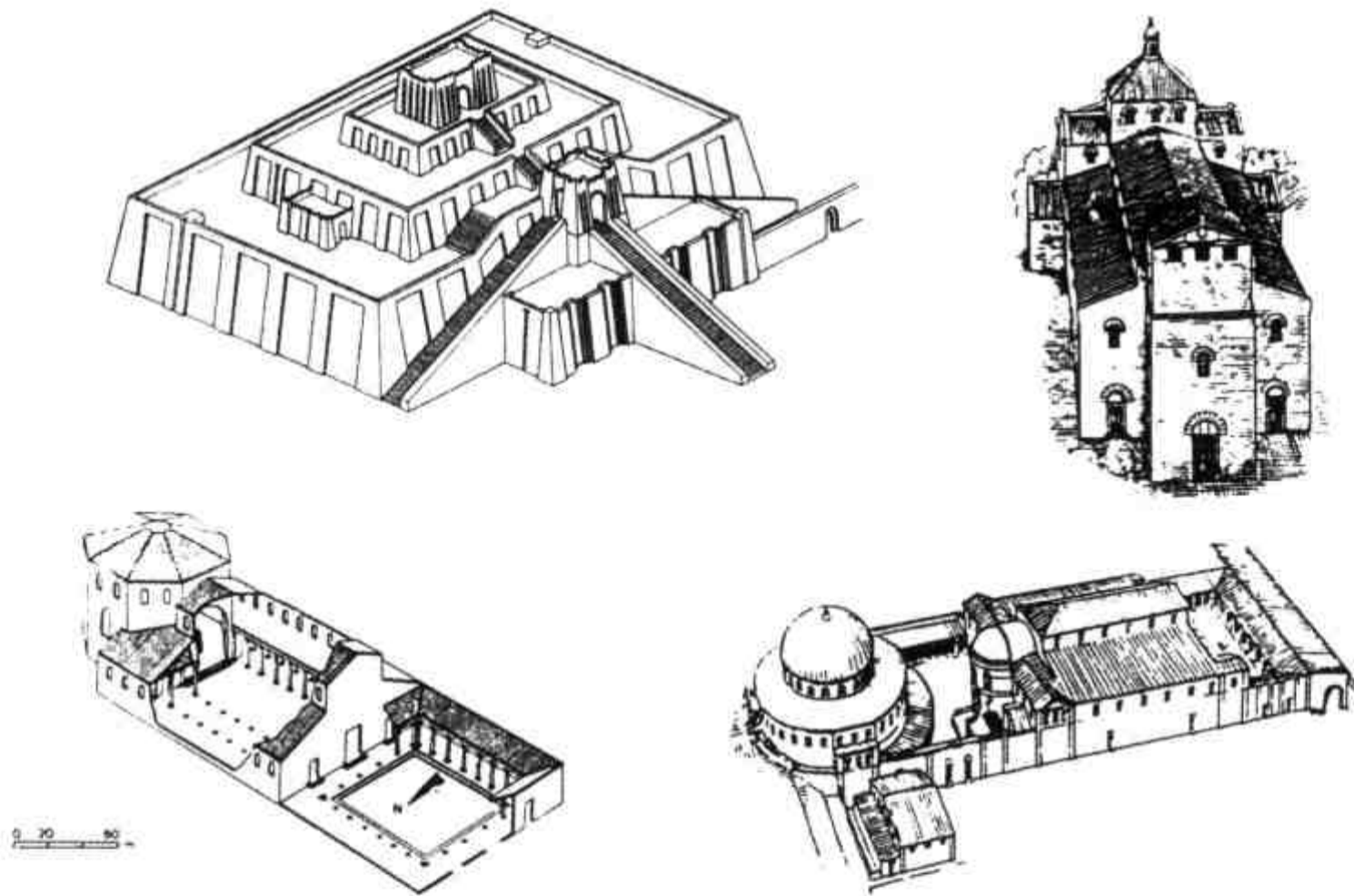


图 102 西亚山岳台与基督教堂都是由路径与终点构成的空间

圣的密室而建造的，因为，到了新王国时期，“皇帝也逐渐变为最高的，统治一切的众神之神的化身，有一整套的宗教仪典来崇敬他，为他建造神庙，同时也就引起了宫殿建筑的变化。”陈志华《外国建筑史》第4页古埃及法老往往以太阳神自喻，将皇帝的宝座置于纵轴线东尽端的密室中，这密室显然也就象征了太阳神的居室。

在古埃及的诸多的神庙建筑中，往往沿一条纵长的轴线布置一系列由大到小渐次收缩的空间，而空间序列的尽端，多是以一个小型而封闭的密室作为结束，如爱德府的霍鲁斯神庙 Temple of Horus，旭日神 237B.C.、卡纳克的孔斯神庙 Khons 月神 1198B.C.、阿布辛贝勒的阿蒙神大石窟庙 Great Temple of Ammon 太阳神 1301B.C. 与卡纳克的阿蒙神庙 Great Temple of Ammon 太阳神 1530-323B.C. 等，莫不如是。在中轴密室之外，还有许多并列或环绕的密室，这些附属密室的设置，可能与古埃及宗教多神崇拜的特征有关。

其实，古埃及金字塔及晚期的崖墓，可以说是这种密室空间的特殊或变体形式，金字塔或崖墓的前导空间，往往是狭长的通道与祭祀性的厅堂，位于空间序列之尽端的金字塔或崖墓的内部，在巨大而深邃的空间体量下，所包容的也是一个小尺度的密室空间，这是专为已故法老设置的空间，而在埃及宗教中，法老与神有时是同义语。

在古代迈西尼文化的遗址发掘中，在聚落的中心，如泰仑卫城的中心，有一座内有四根柱子的大房间，四根柱子的中央，是一个带有宗教性质的不熄的火塘 Hearth，从而使这座房屋，具有了神圣与神秘的意义，而这也是一座位于轴线尽端的，有着两重前廊的封闭的密室。只是，迈西尼的神圣房屋，相对尺度比较大，除宗教崇拜意义之外，可能还兼有宫殿的性质，是供国王们大祭司祭拜神灵的礼仪性空间。古代希腊的神庙建筑，是在古代迈西尼神圣建筑的基础上演化而来，在典雅华贵的柱廊山花下，所包容的仍然是一个空间不很大四周较封闭的密室。著名的帕提农神庙的密室内，也有四根柱子，雅典娜的雕像布置在室内的中央。

古罗马建筑，带有比较强烈的世俗性，但在其广场或宫殿建筑群中，凡着意布置的神庙，都是由一座有着一个尺度不很大的密室的单体殿堂所构成。这一类的神庙，也往往位于某一轴线的尽端。

信奉多神教的古罗马人建造的古罗马的万神庙，是这种神圣密室的另一种特殊或变体的形式。也许为了容纳更多的神灵，因而神庙建造得十分高大。但无论是怎样的大空间，这仍然是一座四壁围合严密的单一空间的只有一个出入口的“密室” shrine 型建筑。万神庙的顶端中央，有一个巨大的圆形的孔洞，

这孔洞如其说是为采光而设,更主要的意义,莫如说是为了象征性地标志出人与神的交流与沟通,因为:“按照当时的观点,穹顶象征天宇。它中央开一个直径8.9米的圆洞,象征着神的世界和人的世界的联系。”陈志华《外国建筑史》第55页

“象征着神的世界和人的联系”,是古代西方神圣密室建筑共同的本质性特征。密室是代表高级精神世界的神灵寄居之所;也是唯有大祭司或国王偶然才可以出入的人神交通之所。这是一个圣域空间,一个严格与外界隔绝的封闭性的空间,一个重重设防,渐次升华的至圣的空间,一个位于人们行进方向之终点或某一轴线之尽端的终极性空间,一个幽暗深邃,充满神秘色彩的空间,一个神的世界与人的世界相碰撞、相沟通的世界,因而,也是一个象征着天梯、宇宙柱、宇宙山或宇宙中心的形而上的空间。

古希伯来人献给上帝耶和华的圣墓与圣殿,不仅使这种神圣密室及其附属部分的空间组织格局趋于成熟,也使构成这一空间格局的各个不同部分的空间,有了各自明确的定义,从而为基督教教堂建筑的空间构成,提供了一个可供依托的原型。由单一空间性的基督教殉教者的圣祠逐渐演化而来的基督教堂,

最终也将这具有神圣意义的圣祠空间——原本也是一个密室空间——推到了空间序列的尽头,变成了一个具有核心意义的终极性的半封闭性的幽暗深邃中世纪晚期引进了“上帝真光”的概念,才使这一空间变得敞亮与通透的至圣空间。图103

2.中胎 与西方犹太—基督教建筑中,将至圣空间理喻为神秘人体的大脑,并置于空间序列的尽端的做法不

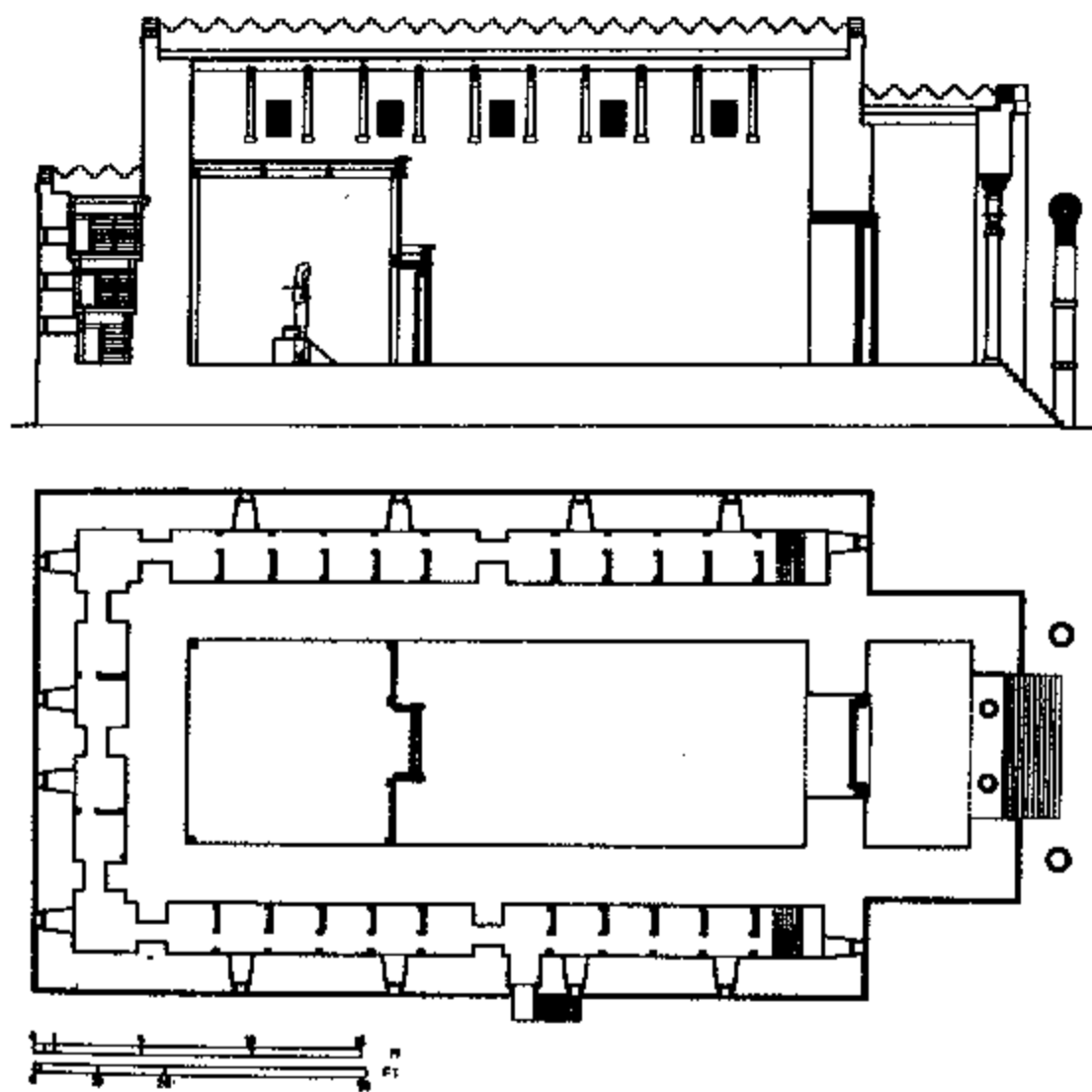


图 103 耶路撒冷所罗门圣殿的圣所与至圣所

同,古代印度人则更强调了具有宇宙意义的神秘人体的脐部,在印度人看来,这藏孕着生发宇宙万物的“种子”的位于世界之中央的“子宫”womb,才是至圣的所在。无论是婆罗门教或印度教中,还是基于印度文化发展而来的佛教中,尤其是与印度文化更相切近的藏传佛教或东南亚佛教中,都将神秘的曼荼罗作为其神圣空间所效法的圭臬,而曼荼罗的核心空间,即是位于中央的“中胎”或“中台八叶院”。

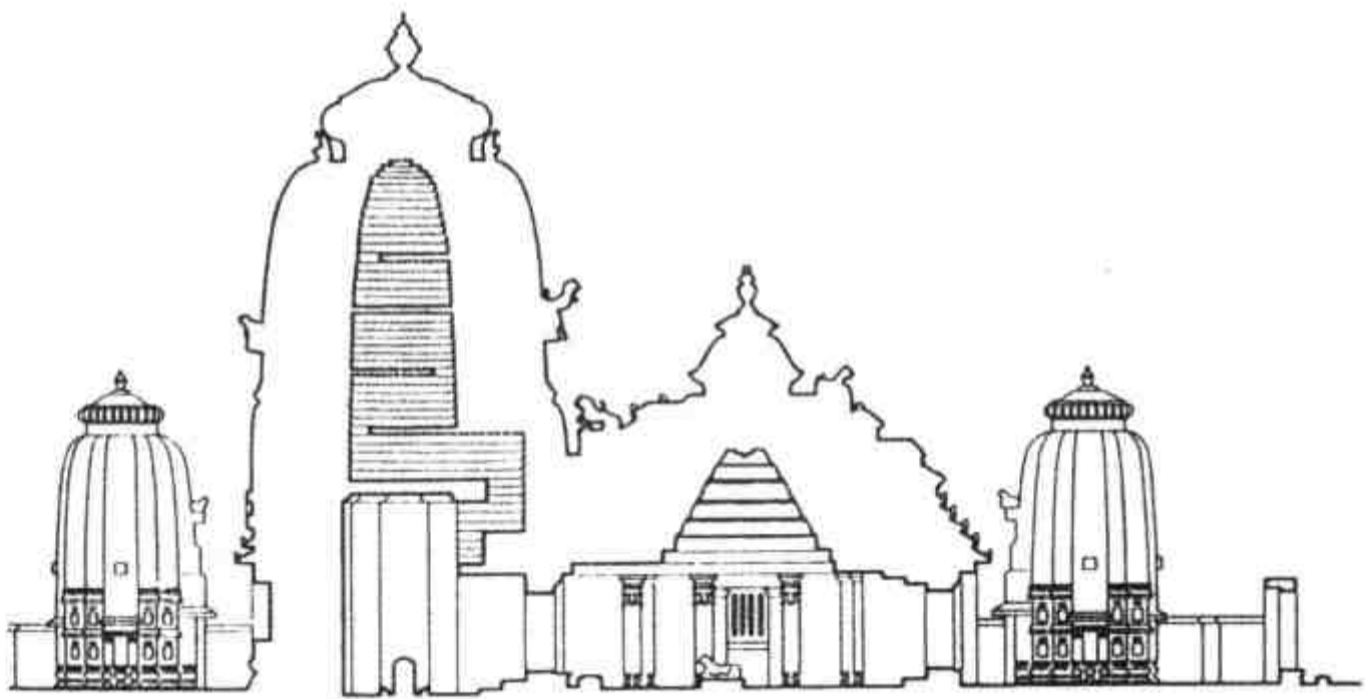
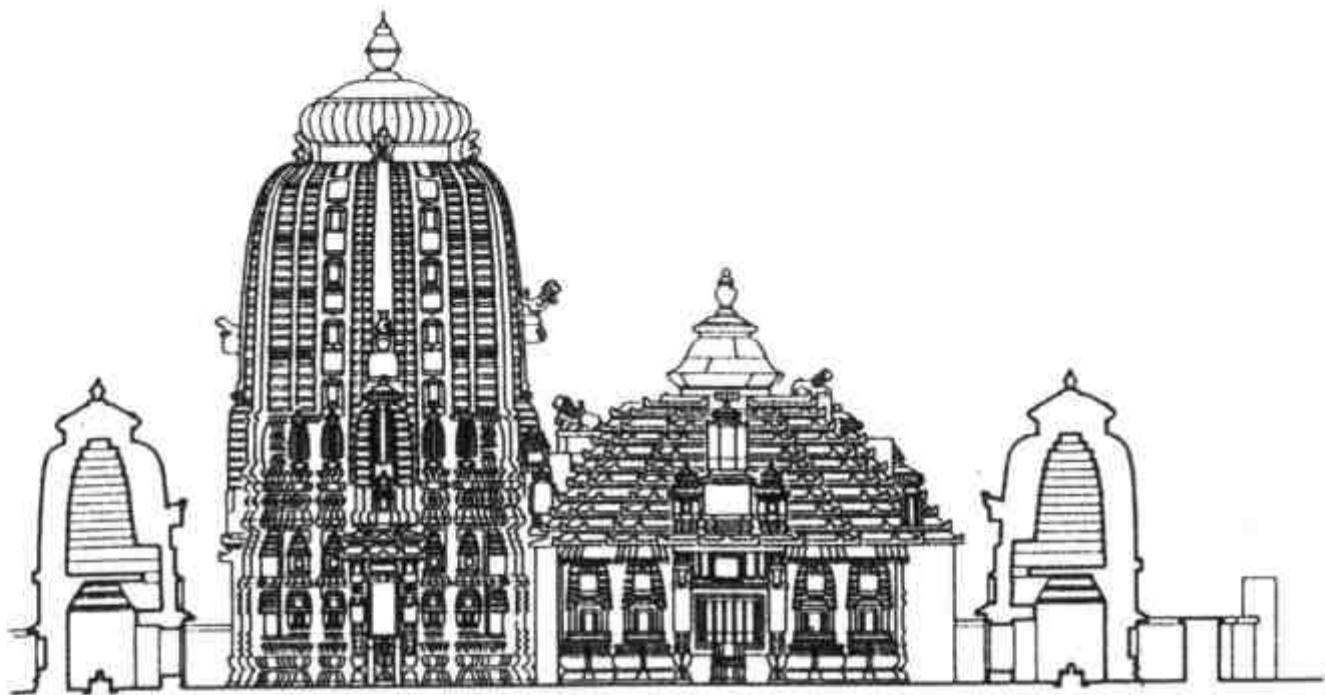
由于古印度宗教固有的玄奥深秘,加之藏传密教一直沿袭到晚近的秘不外传的规则,使任何一个未经佛学大德指点的尘俗之人,想窥探佛教曼荼罗的个中究竟,不啻是一件无可企及的事情。但是,基于一种比较的方法,依据一些较为通俗的佛教文献及部分已经公开的藏密知识,我们仍然可以对这一庞杂神秘的宗教体系中所可能内蕴的空间观念与空间模式作出一些浅拙的揣测。

如前面已经谈到的,曼荼罗,在一般意义上讲,仍然是一个与中国人的宇宙观念模式十分接近的平面五或九方位的空间图式。这是一个有着明确的中央与四方关系的层层环绕的空间模式,其核心空间,是位居这一空间组团的中央部分,如胎藏部曼荼罗的“中胎”或“中台八叶院”及金刚部之“九会曼荼罗”的中央空间——“羯磨会”又称“成身会”。

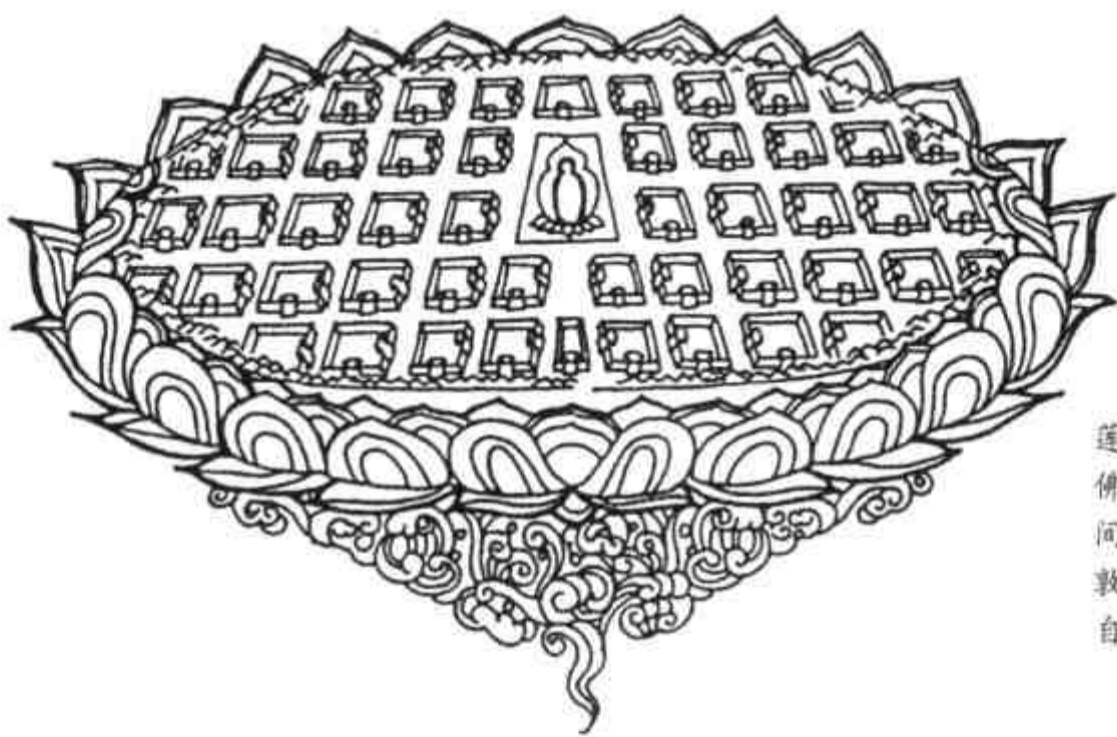
不像中国人对于“中央”这一概念所具有的泛义性,在印度教及佛教密宗中,“中央”特指一个特定空间的中心部分,如特指诸世界中的某一世界的中心,或某种曼荼罗形式的中心部位,这往往是一个特定的、静态的、阵列丛密的聚集型的空间格局的中心部位。

从宗教宇宙观的角度讲,佛教或印度教的观念中,相信世界的中央是一个高高隆起的实体,如宇宙之山须弥山佛教,或弥卢山印度教。所谓四方与八方的分布,是环绕这个中央实体而存在的。而在大乘佛教经典《华严经》中所提出的“莲华藏”世界的宇宙模式概念中,在这个“莲华藏”世界的中央,由风轮所持的香水海中,是一个有着无限生发与繁育能力的“大莲华”。每一大莲华中又都包藏有无量数的世界。无论上述情况的哪一种,其中都蕴涵了具有既是“高耸”的,又是“深藏”的,并且是位居中央等特征的神圣空间的隐秘内涵。

我们所熟悉的印度教神庙,大约都是一个有着高耸如山一般的塔身一样的造型,塔身的下面即是一个阴暗的小厅,这也是一个“密室”shrine空间,尺度很小,光线也很幽暗。不同于古代西方密室空间的是,印度教神庙建筑的密室,往往在四个正方位上开有门或洞口,这可能与“曼荼罗”在四个正方位上设门的做法有所关联,至少反映了它在高耸的垂直向度的空间观念取向之外,还附加了水平向度的中央与四方的空间观念取向。见下页图104



印度神庙密室中心为象征生殖意义的“林伽”其空间又称子宫



莲花承蕴、方格分划、中心设置佛主尊是佛教曼荼罗的基本空间形式
敦煌壁画中的“莲花藏”世界
自《敦煌建筑研究》

图 104 印度教与佛教中的中胎性空间观念

据陈志华的研究,这些寺庙,还象征了印度教主神的自体本身,如印度北部的庙宇:

没有院子,独立的旷地中,一般包括三个主要部分:门厅,神堂和神堂上由屋顶演化而成的塔,它们前后按轴线立在高高的台基上,门厅是方的,顶子作方锥形,是死亡和轮回之神湿婆Siva的自体,他是初升的和将没的太阳,用水平线代表,所以顶子是密檐式的。神堂也是方的,它顶上的塔是护持神毗湿努Vishnu的自体,他是正午的太阳,用垂直线代表,因此塔身密布棱线,神堂里有一间圣坛,向四正方位开门,是创造神梵天Brahma的自体,整个庙宇便是婆罗门教的三位一体神的本身。

——陈志华《外国建筑史》第241页

而这种以寺庙象征神本体的观念,与藏密曼荼罗胎藏部之于“中胎”部位设大日如来“本尊”,或金刚部九会曼荼罗之中央一会,设为“成身会”羯磨会,以及在藏密修持中,将自身看作一个森罗万象的曼荼罗,并把自身观想作佛“本尊”大日如来,在观想中将自身盘坐于自体曼荼罗中台八叶莲花之上的空间观念是相通的。修佛教藏密者相信,只有在这样的空间环境中,并作这样的冥思观想,才有可能得到佛本尊的神秘力量的“加持”,而达成就之悉地。

早期佛教建筑,与婆罗门教建筑有诸多相似之处,如建于四世纪的菩提伽耶寺Buddgaya的金刚宝座塔式的布局,就是由中央高塔,与四角小塔构成的,既是垂直向度的,又有平面分布的五方之向度的空间构成的建筑,在造型上也与印度教神庙最相契合。

桑契大窣堵坡,虽然不是高耸的造型,但其孑然孤立的形式与隆起如山的外廓,及四周设门的处理,从空间意蕴上,也与印度教寺庙有相通之处。不同之处仅在于,佛教寺塔的“中胎”密室是密藏于塔身之内或之下人所不能及之处的,而不像印度教神庙,以高塔造型下覆盖的虽狭小幽暗,但仍可容人出入的密室,作为其核心空间。

一般的佛塔都有一个密藏性的地宫,地宫内可能藏有诸如佛舍利、佛真言秘字、佛像、佛经、佛法器等圣物。也有将这些圣物藏于塔刹中,或塔身内不同层间的隐秘之处的。如果没有舍利,也须找些替代的东西密藏其中,如佛经中所载:

若无舍利,以金、银、琉璃、水晶、玛瑙、玻璃众宝造作舍利。……行者无力者,则到大海边拾清静砂石即为舍利。亦用药草、竹木根节造为舍利。

——《如意宝珠金轮咒王经》转引自北京文物研究所编

《中国古代建筑辞典》第268页《舍利塔》条

由发掘所看,这些圣物常常被十分小心地珍藏在重重叠套的宝函内。有趣的是,往往这种藏匿圣物的宝函,是由从大到小七重盒函组成的,这其中显然有着某种宗教象征性的内涵。更为引人注目的是,有的寺塔地宫内,还着意布置成为一个曼荼罗式的格局。据对最近发掘的唐代法门寺塔地宫的研究,其地宫内的法器、法物及佛、菩萨等造像的布局设置,恰是一个曼荼罗的形式:

法门寺唐地宫的陈设、布局,为迄今举世仅存的舍利曼荼罗,其侧重于三昧耶曼荼罗,且兼有“四曼”特征,系唐密曼荼罗的极致。

——《佛教文化》1994年6期第27页

虽然我们不能断言,佛塔之地宫都呈曼荼罗的布局,但以高耸而居于建筑群之中央汉魏塔寺的造型,在其设藏蕴性的地宫,并用塔身来象征佛陀浮屠或佛国等,与印度教神庙高耸的造型、内蕴的密室及以神庙建筑作为印度教主神的本体的象征等,两者间是相通的。而据研究表明,印度教神庙的平面,原本就是一个曼荼罗的图形,其中央密室象征了一个内蕴性的“子宫”womb。这一点与佛教藏密胎藏部曼荼罗将中央部分空间称为“中胎”的做法,也是相通的。显然,这两者是有着共同文化基础的结果。

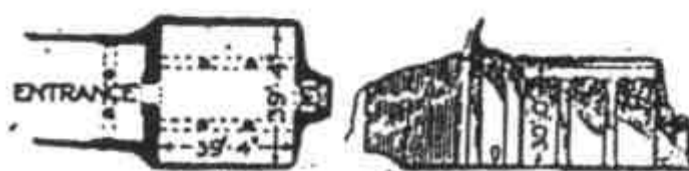
这位于中央的、有内蕴性空间的、静态的、上部隆起的建筑,以或是印度教神庙或窣堵坡的形式,或是汉地“须弥山殿”或佛塔的形式,构成了一个建筑空间组群的中心单元,其周围再环列各样的附属性建筑,使一个建筑组群,既是众神或诸佛菩萨的“聚集”之所,又为僧徒们的修炼研习,冥想静观,提供了一块清静之地,这恐怕是佛教寺院可能也包括一些印度教神庙的一个共通的特征。

3. 四柱间 在“核心空间”的概念上,古代中国人与古代西方人和印度人之间,有很大的区别。其一,中国人没有强烈的专为神灵提供的精神性的至圣神秘的“密室”shrine空间;其二,中国人的中心的概念,带有很强烈的“统一”性与“秩序”性。见下页图105

西方人的神圣建筑及其核心空间,带有很大的分散性,即在每一独立的圣域空间中,都有自己所独有的核心空间,每一具有这样核心空间的圣域空间,在空间形态及其组织上大略相同。这就有如马克思在形容中世纪西方文化的分散性时所说的“由一些同名数相加形成的,好像一袋马铃薯是由袋中的一个马铃薯所集成的那样。”马克思《路易·波拿巴的雾月十八日》《马克思恩格斯选集》第1卷第693页与之相反,中国人的核心空间,各以其所代表的建筑空间的等级与秩序,相互联结成为一个统一的整体,其特点几如控制论的创始人维纳在谈论社会通讯时所说的,具有“使社会这个建筑物得以黏合在一起的混凝土”的作用。见后图106

中国传统空间观念中的这种“统一”性与“秩序”性,分别表现为“社会政治

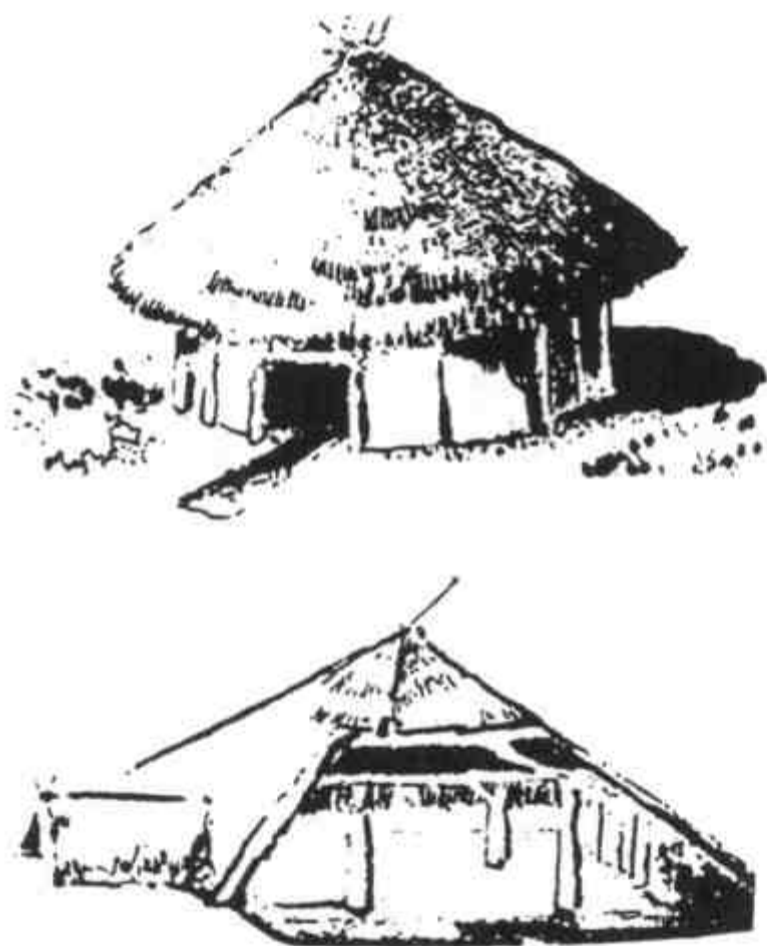
埃及人的四柱支撑的密室空间
自《外国建筑史图集》



上左:外观 上右:内部
下左:平面 下右:剖面



西方人想像的原始茅棚也是一个“四柱间”



四柱支撑在原始建筑中十分多见

图 105 “四柱”空间曾在多种文化中存在

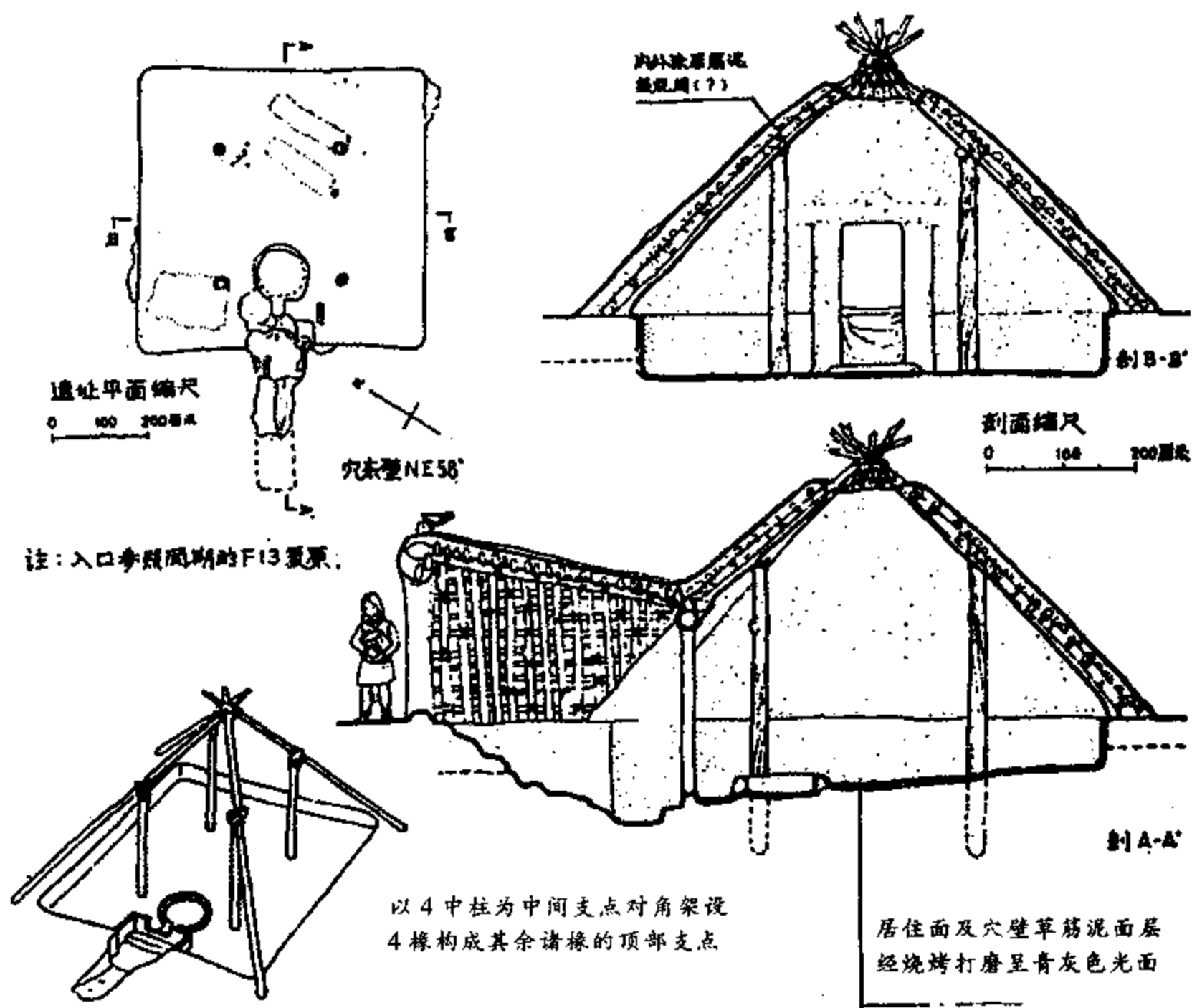


图 106 四柱支撑的原始穴居建筑 自《建筑考古学论文集》

性”的与“地理巫术性”的两个方面。从社会政治性的角度来说，中国人认为：天下的中心在都城，都城的中心在宫城，宫城的中心在天子的正衙或古代明堂中央的太室太庙。中国人相信，天子宫殿的正殿中央，即是天下一统的中心之所在。由这个最高层次的中心，渐而至于各个州府郡县衙门的正堂，乃而至于各个乡镇村落的氏族祠堂，乃至每一大家宅的中院正堂。如此形成了一个分层次的统一的宇宙图案式的秩序性的核心空间。这其中体现的是“君君臣臣父父子子”的儒家社会政治秩序观念。

地理巫术性的空间秩序，则基于风水观念与风水术。天下四方的神话性中央是宇宙之山——昆仑山，由昆仑山向四下延伸而出的条条山脉，形成了引导

昆仑山中之“生气”的所谓“干龙”，如在中国境内的三大干龙，再由此衍分出一系列大大小小的支脉。显然，古代中国人相信昆仑山是蕴藏着与超自然力相关的“气”的源头，又是无数大小山脉龙脉的根系。

其实，在中国人的神话传说中，将昆仑山视作中国最高母性神——西王母的居处之地，已经隐涵了昆仑山的母孕性气与根源性脉的神话意义。源之于昆仑山的“来龙去脉”，在一些大的干脉或支脉的端部，或是某些称之为“跳峡”的山岩转折或山水交汇之地，形成了一个由龙、穴、砂、水构成的，大略呈平面五九方位的布局的空间环境。在这一环境中，经由一系列严格手段而确定出的所谓“正穴”，就是这一空间格局的中心之所在。因而，在这个着意选择的穴上所设立的陵寝墓室或宅舍厅堂，就是环绕“穴”而布置的建筑组群的核心空间之所在。事实上，社会政治性的与地理巫术性的核心空间，在很多情况下是相互吻合的。

这两种空间秩序观念是相辅相成的。多数风水师都相信，中国历史上的帝王都城、州府郡县的治所，都占有了与自己的等级层位大略相符的风水环境。其余的较为理想的风水环境，大约都被历代的大家世族们的宅舍陵墓所一一占定。

从本质上讲，无论何种文化，其核心空间中都内蕴有“交通人神”的形而上的意义。古代西亚、古埃及、古希伯来及古代西方的神圣密室自不待言；印度曼荼罗的中央密室，或藏密修持中的曼荼罗的中胎空间，都是可能与神沟通，或能够得到佛本尊大日如来或诸佛、菩萨等神秘加持的神圣之地。中原汉地的最高等级的核心空间，是天子明堂的中央太室，以及后世天子宫城的正殿的中央空间。汉武帝汶上明堂上层的由柱支撑，四面无壁，并被喻为“昆仑”的中央空间，为我们提供了中国古代建筑核心空间的典型形式——四柱间。

由四根立柱标志或界定一个核心空间的做法，在上古时代文化中不乏其例。在古代迈西尼文化的遗址发掘中，在聚落的中心，有一座内有四根柱子的称为“麦加仑”室的大房间，四根柱子的中央，是一个带有宗教性质的不熄的火塘。古代希腊的神庙建筑，如著名的帕特农神庙的室内，也有四根柱子，雅典娜的雕像布置在室内的中央。四根柱子所界定的都是具有神圣意义的核心空间。在上古时代的中国，在原始聚落的中央的考古学上称之为“大房子”的建筑之内部，也是由四根柱子支撑的屋顶及周围四壁所界定的空间。从文化遗产的意义上讲，古代中国人恰恰是将天宇想像成由四根巨柱所支撑的，这一点由古代“女娲补天”的神话中“断鳌足以立四极”的做法中可以透析出来。中国原始部落中央“大房子”内的四根立柱，可能就是上古神话中支撑天宇的“四极”的象征。

以木结构为主要特征的古代中国建筑，十分自然地将这种原始“四柱间”变成了基本的空间细胞。这正如梁思成先生所指出的：“中国建筑因特有的构

架制度,……所以柱之分布,便成为平面配置上最重要的一个元素,凡在四柱之中的面积,都称为间。……这间就是建筑平面上的最低单位,建筑物的大小就以间的大小与多寡而定梁思成《清式营造则例》第18页 中国建筑工业出版社1981年。尺度较大的殿堂,往往在室内中央,由四柱因结构需要或用六柱、八柱不等,其意义相同界定一个空间,这里是正堂的所在,是古代中国人举行各种礼仪的地方。明清宫殿正衙太和殿内由六根包金柱子所限定的,上悬盘龙藻井,下设天子御座的空间,应当说就是这种神圣“四柱间”的典型形式。在这里举行的天子登极、正旦、告朔之礼,本身就具有“君权神授”、“交通人神”的意义。

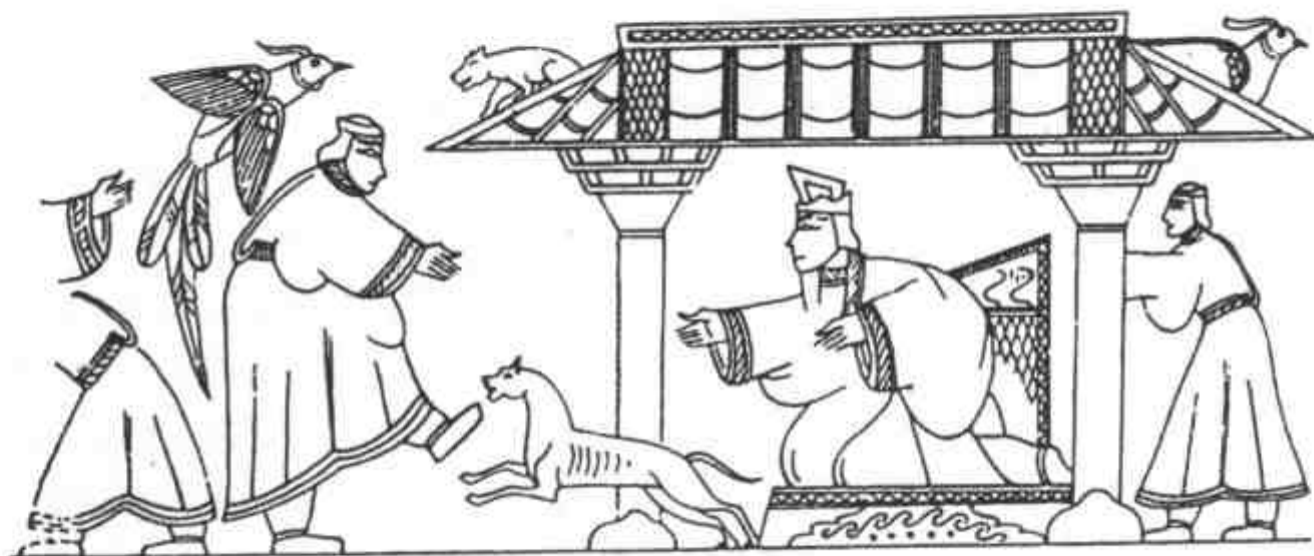
不同于西方人与印度人的是,在普通的中国民居中,也存在某种具有神圣意味的核心空间。在一般住宅建筑组群中,都有一座位置居中的正房,正房的中央空间一般称作堂屋,或称中堂。一般建筑的正房,多是由前后檐的明间四柱构成其中堂空间的。或者在明间前后檐柱间加两根或四根内柱,既扩大房屋的进深,又强化了中堂空间的气氛。这一普通的空间,往往就是由风水师所着意选定的与超自然力相关联的“正穴”的所在。居于这一住宅之中的人,除了通过获得由“正穴”给家宅带来的“生气”,及由“生气”所带来的超自然力对居住者及其子嗣们的福荫之外,还由堂屋中陈设的祖宗画像与祖宗牌位,使居住者与其祖宗的神灵之间,在这一空间中得以沟通。

此外,位于村落中心的祠堂,或位于郊野的经过着意选择的陵墓,在这一点上,也都具有与住宅堂屋相近的“人神交通”的意义。由穴或祖宗牌位而构成的古代中国人观念中的人神关系,可以通过风水理论中的“气感而应鬼福及人”,及“本骸得气,遗体受荫”等观念得到解释,在这里,祖宗的鬼魂与表征超自然力的“气”合为一体,而具有了护佑家人的“家族神”的意义。对祖宗神位的恭敬礼拜,及为当世宅居阳宅或为过世的父母的陵墓阴宅谋得一块风水宝地等,其目的都是为了将超自然力可能带来的福佑,引导到自己的家宅之中。

第二节 封闭与开敞的空间

以“密室”型的“精神空间”作为核心空间的中世纪基督教建筑,基本的空间形式是由砖石砌筑的四壁围合,内外分明的封闭性空间。而以基于风水观念的具有“气空间”意义的“四柱间”作为空间基础的古代中国建筑,更倾向于可以随宜开闭以利气之流通的内外融通,开敞灵便的空间。图107

凡治建筑历史的学者,往往会有这样的疑惑:何以中西建筑在建筑材料、结构形式、空间观念、空间组织与空间意趣诸方面有那样大的差异;何以世界上大多数的建筑,包括希腊、罗马与西方基督教的,古代埃及与西亚的,南美玛



汉代石刻中的通透的“四柱间”空间形式

图 107 四柱间成为中国建筑的基本单元

雅文化的,以及伊斯兰的、古代波斯的、印度的等等,彼此之间都有诸多的相近之处,例如都是主要用砖石筑造的;都有或十分巨大的体量或十分幽邃的空间;都设置有一个虽或大或小,但位望隆崇、封闭隐秘的至为神圣的“密室”。而独独中国建筑与上述各种文化中的建筑的诸多特征大相径庭。

对于如上这些问题的疑惑,如果我们将关注的重点放在这些不同文化的建筑的核心空间上,特别是放在古代或中世纪西方建筑与中国建筑的核心空间的比较分析上,就会发现如上这许多问题的答案,并非不解之谜,由此可知,对古代中国建筑与古代或中世纪西方神圣建筑之核心空间的比较研究,似乎是揭开这些疑惑之谜的一把钥匙。

如前所述,在西方基督教建筑以及与之相关的诸多古代建筑,如古埃及、

古西亚、古希伯来、古代希腊与罗马的神圣建筑中,都会发现有某种形式各异的“密室”shrine空间的存在。这些“密室”构成了这种种神圣建筑的核心部分。在展开对中西建筑的这一分析之前,需要特别提到的一点是:尽管古代印度神圣建筑如婆罗门神庙或早期佛教窣堵坡中,发展了一种居于中央的,胎藏性的,其上隆起如山的核心空间——“中胎”womb,并以神秘的曼荼罗的形式,影响到中古印度教神庙建筑,以及与印度文化关联较切的东南亚佛教建筑与中国藏传佛教建筑,尤其是藏密建筑中,但是,如果仔细观察一下就会发现,这种与西方建筑空间观念差异颇多的核心空间中,实际上,却存留着许多与西方“密室”空间十分相近的特征,而与中国古代建筑的核心空间的诸种特征之间,却似乎渺不相涉。

首先,西方的“密室”空间与印度的“中胎”空间,都与某种神秘的人体形式有所关联,又都存在着一个与某种至上神灵相关联的“精神空间”。西方的情况自不待说,耐人寻味的是,如我们在前面已经提到的,印度教神庙的平面布局,是由神秘的曼荼罗形式而来的,而曼荼罗往往象征一个神秘的人体,又象征着整个宇宙,环绕神庙的中心部位,也就是曼荼罗的中心部位——这里象征大地的中心或神秘人体的脐部——通常也布置一个小而封闭的“密室”。由柏克哈德的研究可知,印度神庙密室空间也是一个精神空间。其次,从一般意义上讲,这两者都是用砖石砌筑的,由四周的墙体承重的,空间尺度不大的,幽暗的,封闭型的空间,而这些都是“密室”型的精神空间所特有的特征。从这一意义上讲,与中国建筑相比较,印度与西方建筑之间,似乎有更多的相近之处。

用砖石砌筑成承重的且起围合作用的墙体,是密室型空间的一个基本的特征。耶路撒冷的所罗门圣殿就是用石头筑造的墙承重的建筑:

所罗门王为耶和华所建的殿,长六十肘,宽二十肘,高三十肘。殿前的廊子长二十肘,与殿的宽窄一样,阔十肘……靠着殿墙,围着外殿内殿,造了三层旁屋……殿外旁屋的梁木搁在殿墙坎上,免得插入殿墙。建殿是用山中凿成的石头。

——《旧约·列王纪上》第6章

在古希腊的创世神话中,石头还被看作是“大地母亲的骨骼”。在一场大洪水之后,人类遭受了灭顶之灾,从洪水中幸免于难的潘多拉与厄庇墨透斯的女儿皮拉和普罗米修斯的儿子丢卡利翁,受到神喻的启示,即把“大地母亲的骨骼”扔到身后,就可以再造人类。于是,他们分别抛掷石块。皮拉投出的化成了女人,丢卡利翁投出的化作了男人,新的人类由此诞生。因此,古希腊人相信,这新造的人类“是一种勤劳刻苦的人民,他们永远不忘记造成他们的物质。”斯威布《希腊的神话与传说》第23~26页转引自谢选骏《神话与民族精神》第68页显然,在希腊

人那里，石头具有特殊的意义。

用石头来建造房屋，很自然地就会选择以四周墙壁作为承重构件的结构体系。因此，在西方人看来，墙承重体系几乎是天经地义的事情。年轻时的哥德在他的一篇关于建筑的论文《德国的建筑艺术》中，就曾表达了这样的意见：

……圆柱绝不是我们的房屋的一个要素；它同我们的一切建筑物的本质都是抵触的。我们的房屋不是覆盖在四个角的四根圆柱上的；它们是覆盖在四面四堵墙上的。墙壁代替了圆柱，排斥了圆柱。你要是再添四根圆柱，圆柱就显得累赘而多余。——引自鲍桑葵《美学史》第397页

也许正是由于古代西方人对于石头作为建筑材料的偏爱，使得西方建筑在一开始就倾向于比较封闭的空间形式。最初，人们对于用石头作围护与支撑结构的建筑，在门窗洞口的设置方面往往十分小心翼翼。在相当一个时间里，一些欧洲民族，如早期英国或北欧的民族，甚至不知道在墙上开凿窗户。室内常常是黑洞洞的，并且充满了烧饭时造成的烟气，为了排烟，就在建筑的顶部开一个小洞。在许多欧洲早期建筑中，建筑物室内外的唯一联系，就是供人出入的门。英国人最初的窗户，不过是在墙上留出一条窄长的缝，为了防止冷空气的袭入，缝往往开得很小，结果，窗内进来的光线，还不如进来的风多。如我们所知道的，英语中的窗户window一词，最初的含义仅仅是“风眼”the wind's eye。

这样的石结构建筑，四周作为围护用的墙是固定的、实体的，而且是十分厚重的。同时，在建筑空间的创造上，室内与室外的空间界限，也是截然划分开的。古代欧洲人的神话中，也反映了这一特征，如古罗马神话中有一位专司门户的神，称为“雅努斯”。这是一个有着前后两个面孔的神，一个面孔专门注视建筑物的室内，或者是一个建筑组群或城市的内部；另一个面孔则专门注视建筑物的室外，或城市与建筑组群的外部。同时，雅努斯还是一位国家神，据神话学家的意见，其原形甚至很可能就是起源于太阳神的。因而，这是一个地位很高的神。由此可知，对内外空间的严格分划与界定，对古罗马人而言，是一个十分重要的概念。

如上的诸多因素，同时引致了石结构密室空间的另外一个重要的特征，即内部空间的幽暗性。这一特征甚至被披上了一层神秘的异彩。《圣经·旧约》中就把“幽暗之处”作为上帝所设的密室——“至圣所”空间中所专有的特征：

那时所罗门说，耶和華曾说：他必住在幽暗之处。我已经建造殿宇作你的居所，为你永远的住处。——《旧约·列王纪》第8章

神庙密室内部之“幽暗”的特征，一方面是由于早期石结构的限定所致，另一方面也是出于对超自然的神明的神秘莫测的特征的一种曲折的反映。事实

上，这神圣的空间往往要用各种宗教与人工的手段，创造一种充满光明的效果。《旧约·圣经》中常有“上帝的荣光”充满圣幕或圣殿的室内的描述，如在摩西圣幕中，“当时云彩遮盖会幕，耶和华的荣光就充满了帐幕。摩西不能进会幕，因为云彩停在其上，并且耶和华的荣光，充满了帐幕。”这荣光既是宗教性的，也可能是真实性的，因为这至圣的空间，是经过了十分精美的装修的：

所罗门建造殿宇，殿里面用香柏木板贴墙，从地到棚顶，都用木板遮蔽，又用松木板铺地。内殿就是至圣所，长二十肘，从地到棚顶，用香柏木板遮蔽。内殿前的外殿，长四十肘。殿里一点石头都不显露，一概用香柏木遮蔽，上面刻着野瓜和初开的花……内殿长二十肘，宽二十肘，高二十肘，墙面都贴上精金。又用香柏木作坛，包上精金……全殿都贴上金子，直到贴完。内殿前的坛，也都用金包裹。

——《旧约·列王纪》第6章

尺度不大而严谨方正的室内空间，石头垒砌的周围四壁，封闭幽暗的室内环境，华贵精美的内部装修，室内室外严格区划并截然隔绝的空间形式，如此等等，构成了人类社会早期所崇尚的密室shrine空间的基本特征。而在这一切特征中，最重要的还是：这是一个专为神灵所设的“精神空间”。黑格尔为包容着这种“精神空间”的建筑物，下了一个有趣的定义，在黑格尔看来，这外在的庞大的建筑物只是其内在“精神”性的东西的一个附属性的标志物：

它们是些庞大的结晶体，其中隐含着一种内在的（精神的）东西，它们用一种由艺术创造出的外在形象把这种内在的东西包围起，使人得到这样一种印象：它们立在那里，是为着标志出一种已摆脱单纯自然性（物质性）的内在的东西，而且也只靠这个情况才有它们的意义。

——黑格尔《美学》第2卷第71-72页朱光潜译

与这种密室型的空间相对应，在古代中国渐渐发展了一种与封闭密室全然不同的核心空间——“四柱间”four posts supported shelter。在这里，“四柱”是就其结构支撑体系而言的，即由四角四根柱子支撑的空间；而“间”是就结构的空间特征而言的，即这是一个四壁如门一样通透的空间。古文字中“间”与“闲”互通假，都是表示在一个“门”形的结构物之间隔中，可以透见“日”、“月”之光。

中国仰韶文化半坡遗址中，室内有着四根柱子支撑的“大房子”，是已知古代中国最早的由“四柱”界定的空间。而中国古代神话中女娲“断鳌足以立四极”的故事，已经蕴涵了由“覆盖在四个角的四根圆柱上的”结构物所构成的空间，所可能具有的宇宙模式的意义。上古三代明堂建筑中，夏世室与周明堂都是平面五方位的五室的空间格局，其核心空间当是居于中央的“太室”。虽然，我们对这一核心空间的详细情况不甚了了，但从史书所载“帝尧居于明堂，斥

题不桡，土阶不戚，茅茨不剪”推知，上古时代最高等级的建筑，也不过是土阶、木柱、茅顶的形式。由甲骨文中一些与建筑有关的字形，如“侖”、“舍”等，也可以看出，这时的宫室建筑一般都是由柱支撑的坡屋顶的建筑。由此推测，上古明堂的核心空间与四柱坡顶的“四柱间”形式，不会相去太远。

汉武帝时的公玉带所献“黄帝明堂图”，使这种“四柱间”式的核心空间形式得以明确：

上欲治明堂，奉高旁，未晓其制度，济南人公玉带上黄帝时明堂图。明堂图中有一殿，四面无壁，以茅盖，通水圜宫垣，为复道，上有楼，从西南入，命曰昆仑，天子从之入，以拜祠上帝焉。——《史记·孝武本纪》

汉武帝汶上明堂中这一“四面无壁”，“以茅盖”的核心建筑，是供交通人神而用的神圣建筑，其重要性在当时应当不亚于所罗门圣殿中的至圣所在古代犹太人中的地位。这种特殊的神圣空间的特征又由隋代建筑家宇文恺作了进一步的说明：

明堂之制，有盖而无四方，风雨不能袭，燥湿不能伤，迂延而入之。

——《隋书·宇文恺传》卷68

显然，这里已经不见了其它文化中的至圣空间——密室所具有的几乎全部特征。或者说，这一至圣空间的基本特征，与“密室”的特征几乎全然相反：密室的墙壁围合与汶上明堂的柱子支撑；密室的封闭隐秘与汶上明堂的高敞无壁；密室的华丽装饰与汶上明堂的以茅盖顶，如此等等。更重要的是，大多数文化中的神圣密室shrine都被理解作“精神空间”spiritual space，而汶上明堂所代表的古代中国至圣空间——四柱间four posts supported shelter，则被理解作接纳神灵之气的“气空间”Chi space。

被理喻为“气空间”的四柱间，不是用来作为神灵的居所的；同时，也不代表“精神实体的高级世界”，只是一个人神交会的礼仪性空间。古代中国人相信，神灵是乘风而行，来去无踪的，而四面无壁的高敞空间，正可以为人神交会提供一个恰当的场所。汉武帝时建通天台，台上设九天道人“以候神人”，也是出于同样的考虑。实际上，就是神灵本身，有时也被理解作某种“气”，如南朝萧吉《五行大义》所云：

诸神者，灵智无方，隐显不测。孔子曰：“阳之精气为神。”又曰：“阴阳不测之谓神。”解云：“神，申也，万物皆有质碍，屈而不申，神是清虚之气，无所拥滞，故曰申也。”

——《五行大义·论诸神》

更为有趣的是，由于儒家向有“子不语神、力、乱、怪”之说，主张“天道远，人道迩”，“不知生，焉知死”，因而，在中国传统儒家思想中，充斥着一种理性精

神,在相当一段时间里,人们对于原始文化中普遍存在过的“灵魂不灭”的观念,甚至已经相当淡漠。如南齐时王琰的《冥祥记》所记:东汉明帝时,人们对“灵魂不灭”仍持怀疑态度,时佛法初弘,人们忽然听说“西方有神,其号曰佛”,更闻灵魂转世,生死轮回之说,不免有几分惊异,“自天子王侯咸敬事之,闻人死精神不灭,莫不惧然自失。”转引自《佛教东传与中国佛教艺术》第177页在这样一种观念形态下,神实际上被理解成为某种虚无飘渺,行踪叵测,来去无踪的“清虚之气”。我们由此似可得出一个结论:古代中国人将至圣空间理解成“气空间”与西方人将这一神圣空间理解作专供神灵居处的代表高级精神世界的“精神空间”,这样两种全然不同的空间观念及由此产生的全然不同的空间特点,恰与各自所理解的“神”的特征是吻合的。

第三节 逻各斯及其空间张力

逻各斯的“精神张力”、教堂容纳会众的实用需求、宗教礼仪对声音效果及“真光”的追求,翘首仰望苍穹的渴求,这种种精神与物质需求所造成的合力,使教堂内部空间得以不断拓延与膨胀。其内部空间与外部体量也由初期许多小空间、小体量的聚合,渐渐整合为一个尺度宏巨、内外统一的整体。

纵观西方的建筑历史,我们会发现一个十分有趣的现象,即在西方建筑发展的每一个阶段之初,建筑在内部的空间与外部的体量上,并没有什么超乎寻常之处,但是,经过一个连续的历史阶段的发展之后,或迟或早,西方建筑总会找到一种恰当的方式,去充分地表达自己,而无论是用什么方式,这种建筑表达的本质性的特征都是:在当时结构技术的可能条件之下,最大限度地扩展自己的内部空间。同时,一旦内部空间得到了最充分的扩展之后,建筑物内外的精雕细刻,又会变成一个时期内建筑追求的主流。

古代希腊与罗马的建筑,尤其是其宗教建筑,起初的体量与空间,并不很大,希腊的神庙建筑,由华美的雕刻所包容的,是一个空间不大的由厚重的石墙所围合的幽暗的密室。罗马建筑的世俗化倾向,发展了某种功能性的空间,其空间与体量也开始渐渐地膨胀。但是,这种基于世俗性功能需求的建筑,其内部空间与外部体量的大小,更多的是取决于建筑内部所需要容纳的人数的多少,或所需要覆盖的具有实用意义的浴池、会议厅或表演场的尺度的大小。当然,某种纪念性或世俗仪典性的需求,也在一定程度上促使了这一时期建筑空间尺度的发展。但是,无论怎样,其内部空间的扩展,还没有脱离实用性的人的尺度的要求。同时,这一时期的神庙建筑,尺度仍然很小,多用与希腊神庙相

近的围廊与前廊的形式,并且往往屈居于城市广场建筑群的一角,或被包围在一个由柱廊形成的院落当中。

罗马时代,由大型浴场、斗兽场与剧场所刺激起来的建筑尺度,终于转而成为宗教服务,而当宗教拥有了某种技术的手段,在其建筑的内部空间与外部体量的创造上,就会出现一种空前的局面。公元二世纪初叶,具有划时代意义的单一空间、集中式构图的罗马宗教建筑的代表——万神庙Pantheon¹²⁰⁻¹²⁴,终于在罗马城中落成。这是一座圆形的具有大型室内空间的穹隆式建筑,其内部空间的尺度,达到了古代希腊罗马建筑的极致。象征天宇的穹顶,直径达43.3米,穹顶距地的距离也是43.3米。陈志华:《外国建筑史》第55页尽管有着很大的内部空间,万神庙仍然具有宗教性神圣密室的一般特征:内外分明的空间分划,厚度达6.2米的连续封闭的承重墙,独立而单一的内部空间,对称规整的空间形式,以及不专设采光窗古罗马建筑中的圆拱形窗已经十分成熟的对幽暗空间的追求等等,都反映了这一点。万神庙穹顶上设置的圆形孔洞,其宗教象征意义远远大于其用于采光的功能性意义。

正如恩格斯所曾经说过的:“中世纪是从粗野的原始状态发展而来的。它把古代文明、古代哲学、政治和法律一扫而光,以便一切都从头做起。”《马克思恩格斯全集》七卷第400页人民出版社1959年转引自陈志华《外国建筑史》第64页中世纪基督教建筑,似乎忘却了古罗马建筑的辉煌,一切几乎都从头开始,在狭小、幽邃的墓窟与小尺度的简陋的墓祠建筑的基础上,基督教建筑开始了自己的发展历程。在公元初的几个世纪中,基督教建筑中并没有令人十分瞩目的宏大作品出现。早期基督徒们,往往把更多的精力放在圣餐仪式上,或是在殉教者的墓祠中所举行的纪念礼仪上。也有一些人,热衷于西亚或北非荒漠岩穴中的孤独的苦修生活。一个时期内,较大空间的基督教建筑,不过是那些信仰基督教的罗马皇帝或公主们的有着穹顶的大型墓祠而已。

伴随着基督教在欧洲的逐渐兴起,与罗马帝国的分裂及基督教在帝国的东部与西部逐渐流布的同时,基督教建筑渐渐地发展了起来。正是借助了皇帝的世俗的力量,东部的拜占庭率先在基督教建筑中恢复了罗马建筑往日的荣耀。六世纪建造的君士坦丁堡的圣索菲亚大教堂,成为中世纪早期基督教建筑最宏伟的典范。这座有着巨大的内部空间的建筑,以其既复杂多变,又浑然一统的集中式构图的空间形式,再一次达到了内部空间与外部体量的空前的尺度。其中央空间的平面,深68.6米,宽32.6米,穹顶中心距地面55米。这虽然仍是一个四壁围合、内外分明的空间,并用了巨大的穹隆顶来象征天宇,但已经成熟地用了来自上部的闪烁的光,以表现宗教建筑的神秘与扑朔迷离。

用了远较拜占庭要长得多的时间，西部与中部欧洲及大不列颠的基督教建筑，也渐渐地走上了追求超尺度的内部空间的道路。由罗马风建筑到哥特建筑，经过数百年的发展，在建筑的室内外高度与内部空间尺度方面，重又达到了一个在中古时代，几乎是前所未有的境地。哥特式建筑为中世纪基督教建筑的发展，画上了一个惊叹号，许多大型哥特教堂的内部，往往是一个令人吃惊的空间的金字塔。在这里，空间变成了建筑的主体，结构几乎成为了空间的附赘物。尽管这仍然是一个内外分明，四围封闭的空间，但是，在光的应用上，哥特建筑已经到了驾轻就熟的地步。此外，需要特别注意的是，在哥特教堂的内部空间尺度的膨胀，达到了一个极限之后，建筑在外部装饰方面，又渐渐走上了繁雕缛饰之路。晚期哥特建筑中的“火焰纹装饰”的艺术风格，就是这一趋势的产物。

如果我们继续这一观察，就会发现在中世纪最后阶段的哥特建筑之后，在随之而来的文艺复兴时代，在建筑中所表现出来的进步，首先就是体现在对古典集中式单一高耸型内部空间的追求上。这是基于哥特教堂对内部空间的全面拓展的基础上，在单一空间的跨度与高度方面的尝试性发展。这是一次进一步向大尺度空间发展的过程。由这一时代的大师们设计或参与的圣彼得大教堂，是文艺复兴时代无论在内部空间还是在外部体量方面最伟大的成就之一。事实上，文艺复兴时期的建筑在内部空间方面的拓展速度，要远比此前任何一个时代都快得多。被称为“文艺复兴的报春花”的佛罗伦萨大教堂就是以巨大的穹顶及其所覆盖的宏大的内部空间而著称的。这个穹顶开创了大型室内空间建筑发展的一个新时代。此后的发展速度之快令人炫目。从1431年建成的这座内径42米，顶端底面高91米或说88米的大穹顶，到1547年教皇委托米开朗琪罗建造直径41.9米，内部顶点高123.4米总高137.7米的圣彼得大教堂的穹顶，仅仅用了一百余年的时间。

值得我们思考的是，像西方人这样热衷于室内空间拓展的例子，在世界文明史上几乎是绝无仅有的。古代埃及人、古波斯人、古代西亚人、南美玛雅人等，虽然建造了许多超尺度的建筑，却从来没有着意于内部空间的拓展。埃及的神庙或波斯的百柱厅，固然也出现过伟大的室内空间，但却从来没有追求过西方人那种超凡出世的大型集中式单一内部空间的创造。古代中国人及印度人，则似乎从来就不十分着意于建筑物的外部体量的宏巨与内部空间的高敞。面对这一情况，我们不禁会问：何以西方建筑与中国及印度的建筑之间，会出现如此巨大的差异？究竟是什么力量在促使着西方人这样不懈地追求着建筑在内部空间方面的拓展？仅仅用某种宗教的虔诚与狂热是否就能够解答这些

问题？除了某种宗教的动力之外，是否还会有什么更为深刻的文化与哲学的因素在起作用？

在讨论这一问题之前，我们先回到此前我们所进行的一系列研究的基础之上。如我们所已经反复论证过的，在东西方的古代与中世纪的神圣建筑中，至少存在有三种基本的核心空间形式，一种是“密室型”建筑，以古埃及、古西亚、古代与中世纪西方建筑为代表；一种是“中胎型”建筑，以源之于古印度的古代婆罗门教及后来的印度教与佛教建筑，尤其是藏传佛教建筑为代表；另一种是“四柱间型”建筑，以儒家文化为基础的中国古代建筑为代表。

密室型建筑的核心空间，被看作是一个“精神空间”，其中隐匿着超自然力神灵自身；中胎型建筑的核心空间，被想像成为一个“种子空间”，其中藏孕着某些具有种子一样特征的代表超自然力的神秘之物，以及某种精神的东西。印度人相信，在超自然力的神秘加持之下，这种子可能结出某种“成就”之果；四柱间型建筑则被理解为一个“气空间”，这个四柱支撑、四壁开敞的空间，是专为飘忽不定，来去无踪的超自然力及其代表——气——与人的神秘沟通而设的。

如果我们将这三种情况，分别视作三种不同的，受到某种内力可能会膨胀的容器，我们就可以作出如下假设：

1. 密室是一个封闭的容器，如果人们所信仰的居于其中的超自然力——精神——处于一种静止的状态，则这一空间可以是不变的小尺度的幽暗密闭的。但是，如果这“精神”能够不断地“流溢出”某种无形的但又具有某种张力的东西，则这一空间就会无休止地从内部向上下与周边膨胀，直至到达这一容器可能承受的极限。这就有如一只气球，不停地向球内充气，就可以使气球不断膨胀，直至临近崩裂的边缘。
2. 中胎也是一个封闭的容器，其中也存在着印度人观念中的超自然力——精神——这有时表现为印度教的主神或佛密的本尊。同时，这中胎中所藏孕的，又表述为某种具有生长之力的“种子”，这种子可能是印度教的“林伽”，或佛教密宗真言、佛舍利、佛造像及佛与菩萨的法器所具有的法力、愿力、觉悟与认知的能力乃至佛本身的象征意义。在一般情况下，这种子是深藏不露的，包容这“种子”的实体，如印度教神庙、佛造像、佛塔、佛法轮、须弥山殿、经幢或坛城等，仅仅是这种子的表象形式。这是一个内在实质与外部表象全然一致的空间模式，没有什么膨胀或压缩的外力，因为内和外是一个统一的整体。如果说在这一空间中存在着什么神秘的力的话，那就是这内孕的种子及藏孕这种子的外在实体，两者所共有的某种生长性。也就是说，由种子所具有的生长性，使其外在实体也具有了某种逐渐扩张自身的生长之力。

3.四柱间则具有全然相反的特征。首先,四柱间不具封闭性,因而,即使在这空间的内部有什么内在的张力,也会由于这不设四壁的通透性,使这可能的张力所聚集的能量得以“释放”。其次,中国人相信,在这神圣的空间中,不居处,也不藏孕任何所谓“精神”、“种子”或别的什么至圣神秘的东西。这是一个暂在的空间,一个由人预设的,使凡世的人与不知其来止之所的如“气”一般飘然即逝的神灵之间,可能的相会之地。这飘忽不定的神灵之气,既然是暂在的,就不具有任何外张性。因而,对这一空间之内部尺度的追求,就主要取决于进入其中的人的自身的需求。显然,以四柱间为核心空间的古代中国建筑,不具备扩展自身的内部空间的强有力的神秘动力。

现在,我们再回到以犹太—基督教建筑为代表的密室型建筑,对不同文化中的这一类型的建筑空间作进一步的深入分析——

古埃及神庙深处的暗室与古西亚山岳台上的小庙所构成的密室空间,本质上是一个静态的空间。这里仅仅被理解作神灵的居所。如埃及神庙中被称为 Kar house 的密室,就是法老的魂灵的居处之所。古代西亚人对神庙的看法与埃及人也相差无多。空间不大的幽暗的密室,只是神灵的居处之地,古西亚文化中,常向神庙中奉献神妓的做法就与这一观念有关。在这类古代文化中,人们相信神与人有着几乎相同的尺度并且没有像佛教文化中那些神所具有的瞬间缩长的能力,因而,只需要与人的尺度略相近似的内部空间。同时,在古代埃及与西亚文化中,还没有发现任何可能无休止地向外流溢某种具有创造之力的神秘之物的类似古代欧洲人的哲学观念产生。这一时期的神也只是一个独立的超自然的存在,并不具有向外流溢某种准物质性的东西的能力。

到了古希腊时代,事情开始发生了变化,一种新的具有哲学意义的观念开始产生,而这一观念一经产生,就一发而不可收,不仅渐渐地渗透到其他地中海文化中去,而且,渐渐地与犹太—基督教的某些类似的观念融合,成为一种几乎贯穿整个中世纪的,兼有哲学与神学两个方面意义的神秘观念。这一观念就是所谓的“逻各斯”Logos。

逻各斯概念的最初形成,含有某种唯物主义的因素。如我们所知道的,希腊哲学首先关心的是如何解释物质世界。大约生活在公元前五世纪的伊弗索的赫拉克利特 Heraclitus of Ephesus, 约前490提出,虽然万物在某种意义上都可以被看作物质的,但处于流变状态的宇宙被看作是由一种像火一样的元素所构成的。赫氏最初将这种元素解释为贯穿一切的“理性”,人的灵魂也是它的一部分。威利斯顿·沃尔克认为,“这可能就是逻各斯 logos 概念的起源。”沃尔克相

信，逻各斯的概念在以后的希腊哲学与基督教神学中，都占有着十分重要的地位。柏拉图Plato,前427—前347开始用神秘主义的观点来理解世界，并提出了先于并独立于物质的肉体之外而存在的灵魂的概念。柏拉图强调“理念”这一概念，认为所谓“理念”是存在于不可见的精神世界中的不变的作为原始模型的普遍的形式。一切现实事物均来源于理念。显然，柏拉图的“理念”与赫拉克利特的“理性”两个概念十分接近，都充当了逻各斯理论的奠基的作用。

在神秘主义方面远没有柏拉图走得远的亚里士多德Aristotle前384~前322，却从哲学的角度提出了关于上帝存在这一兼有哲学与神学意味的著名论断。据沃尔克的研究，在亚里士多德看来：“人属于物质世界，但人不仅有动物所具有的肉体 and 能感觉的‘灵魂’，他还有神的灵气，即与上帝共有的逻各斯；这逻各斯是永存不灭的，本质上是非人格的。”《基督教会史》第5页

希腊的斯多葛主义也有某种唯物主义的成份，斯多葛主义者相信：万物来源于有活力的热，“这与赫拉克利特所说的火相似，但热比火更进一层。它是有智慧的；是自觉的世界灵魂；是万物之中存在的理性；是逻各斯；人的理性是其中的一个部分。热就是神，是万物的生命和智慧”，而“一般人所说的各种神，不过是从这个神流溢出的各种力量罢了。”出处同上第7页这恐怕是希腊人关于逻各斯的流溢说的早期形式。

沃尔克还指出：“晚期犹太教还有一个概念，因为它对基督教神学的发展有影响而具有重要性。这就是‘智慧’的概念。事实上，‘智慧’已被人格化，与神同在，与神同体，创造之前即为神‘具有’，是神创造世界的代理人。这一概念可能受斯多葛主义的影响，从中可以看到无处不在的神性的逻各斯概念。”

《基督教会史》第18页

与基督教的形成大约同时，人们已经开始注意到希腊哲学与犹太教《旧约·圣经》中的一些思想的相同之处。如亚历山大的斐洛Philo前20?~42?就在研究中发现，《旧约》与柏拉图主义和斯多葛主义的精华是和谐一致的，在斐洛看来，“上帝与这个世界之间的联系是一些神性的能力，……在这些能力中，最高的一种为逻各斯，它是从上帝自身的存在中流溢出来的。上帝不仅以他为代理人创造世界，而且其它一切能力也从它流溢而出。”出处同上第19页而在《新约·圣经》中已经将这一思想进一步明确化：

太初有道，道与神同在，道就是神。这道太初与神同在。万物是借着他造的。凡被造的，没有一样不是借着他造的。生命在他里头。这生命就是人的光。

——《新约·约翰福音》第1章

这里，所谓的“道”，即是指“逻各斯”，它又被译作上帝的“语言”the Word。

事实上,在《约翰福音》的作者看来,“基督就是逻各斯,就是那‘与上帝同在’的道。‘道就是上帝’;‘万物都是借着他造的。’”(《基督教会史》第43页)基督教的创始人之一保罗,是一个对犹太教的“智慧”观念,与斯多葛哲学中的逻各斯学说都有了解的人。保罗认为:“逻各斯是充塞宇宙的无所不在的产生万物的神性的理性,在许多方面与希伯来人的‘智慧’有相似之处。”(出处同上第40页)

在此后的基督教历史上,逻各斯的概念不但被确认,而且被固化在基督教的神学观念中,成为基督教最重要的思想之一。首先是二世纪末的德尔图良提出了“逻各斯基督论”,认为基督耶稣的身体内,就“被上帝的逻各斯所充满。”这一思想又与《约翰福音》中的“道成肉身”的思想相吻合,即上帝之道—逻各斯—化为基督耶稣的肉身来教化人类。而中世纪先后发展起来的新柏拉图主义,及以亚里士多德的理论为基础的“经院哲学”中,也都贯穿了关于逻各斯的思想。而这一时期对基督教神学影响最大的两个人物奥古斯丁Augustine354~430与托马斯·阿奎那Thomas Aquinas1225~1274就是深受新柏拉图主义与经院哲学影响并各自将之进行了独立发展之人。奥古斯丁主张基督是人与上帝之间的“中保”,这实际上说明了逻各斯所具有的某种中介性。阿奎那则竭力从理论上证明上帝的存在,以及上帝是如何从虚无中创造世界的。他相信上帝是万物的本源,上帝像一个工匠创造一个物件一样,早在创造之前就有了事物的属性。而上帝的这种创造活动,在充满宗教迷惘的一般中世纪基督教士们理解中,无疑是借着“逻各斯”或上帝的“话”或称“圣言”而进行的。

事实上,逻各斯的观念在中世纪基督教文化中的作用,久已被一些现代研究者所注意,如艺术史家柏克哈德Titus Burckhardt就曾经指出:“从基督徒的观点来看,否认这一基本的可能事实是不可想像的,即万物都被永久性地包容在‘圣言’Divine Word,即‘逻各斯’之中。因为,‘万物的创造’都是借着圣言《约翰福音》第1章第3节,由它自身,或通过它,万物得以被认知,因此,是那‘真光,照亮一切生在世上的人’ibid.i.9.10原注。而这智慧之光不属于我们,它属于无所不在的‘圣言’即‘逻各斯’笔者注。”Titus Burckhardt, Sacred Art in East and West第58页

基于如上的一系列引证与分析,我们可以得出如下推测性的结论:从古希腊人那里开始,将哲学与神学混而为一的古代与中世纪西方人就相信存在着某种如同火或热一样的准物质性的,可以无休止地向外流溢的东西,这种东西被称之为“逻各斯”,或是被希腊哲学家表述为“理性”、“理念”以及被希伯来神学家表述为“智慧”的东西。在基督教中,逻各斯又被理解为“圣言”,或化作肉身的“基督”。逻各斯不仅具有流溢性、充塞性,而且具有创造万物的能力。事实上,中世纪的大多数基督徒们都相信,逻各斯不停地从上帝那里流溢出来,充

满这环绕人们四周的世界,并按造上帝的意志来创造这世界。因此,我们有理由相信,在中世纪教士们——他们往往是教堂建筑的设计者与建造者——的眼里,那教堂之中无时无刻不充满着逻各斯。而且,在那教堂的至圣空间中,那代表上帝的高级精神世界的后堂apse空间中,还在不断地向外流溢着这神秘的逻各斯。基于这样一种虔敬而崇信的观念,教士们不断地扩张这教堂内部的空间,以便为这无形的,但无所不在的逻各斯,创造更为空阔的容纳空间,就是一种可能符合中世纪时代建造教堂的那些基督徒们的思维逻辑的行为了。

古罗马时代的神圣建筑内部空间的扩张是否受到逻各斯观念的影响,我们还很难作出明确的判断。但仅仅从在公元前数千年的古代建筑文明史中,尽管在体量上有很大的扩展,却从未着意过室内大空间的创造,恰恰是在逻各斯的概念形成之后,尤其是在斯多葛主义的逻各斯的流溢说形成,并且十分流行的公元前后的希腊普化时期,对室内大空间的追求,才不仅在世俗建筑中,同时在宗教建筑中,得到了迅猛发展这一事实,可以推想:相信有某种不断外溢的流变的充塞性的如火或热一样的东西,存在并充斥着四周空间的观念,或多或少地会影响到人们对室内空间的追求。用尽可能大的空间,包容这流溢着的神秘之物,同时也就包容了尽可能多的神灵、精神,以及理性、理念、智慧与创造力等等。因此,我们不妨假设:中世纪欧洲人观念中的这种对空间中可能存在某种无形充填物的神秘主义的理解,很可能会直接或间接地影响到教堂内部空间的创造与扩展。因而,弥漫于一整个中世纪的宗教的逻各斯观念,可能是造成这一时代基督教教堂建筑内部空间扩张的重要的——也许不是根本的与主要的——动因之一。

如果作进一步的分析,我们可以推断,中世纪基督教建筑,尤其是教堂建筑的内部空间的扩张,可能会更多地受到逻各斯流溢说的影响这一假说,不是全然没有根据的。首先,基督徒往往把基督教堂,比喻作基督身体的象征,同时,按照《圣经·新约》中所表述的基督教义,基督就是与上帝同在的道——逻各斯的——肉身形式,或者说,在基督的身体之内充满了逻各斯。因而,中世纪的基督徒们相信在任何一座教堂之内也应当充满了逻各斯。而何况,在每一座教堂中,都有一个与上帝沟通的空间——后堂圣坛空间。从理论上讲,从这一至圣空间,还在不断地向外流溢着神秘的逻各斯。同时,这教堂空间,原本就是一个封闭的内外分明的容器型空间,因而,在当时一般基督徒的观念中,充塞其中的逻各斯,应当会以一种不断增加的向外的张力,扩展这一容器的外壁,从而不断扩大教堂的室内空间。持有这样一种观念的基督徒们,在修造或重建教堂时,往往会尽力用技术的手段来满足这一可能的宗教性需求。

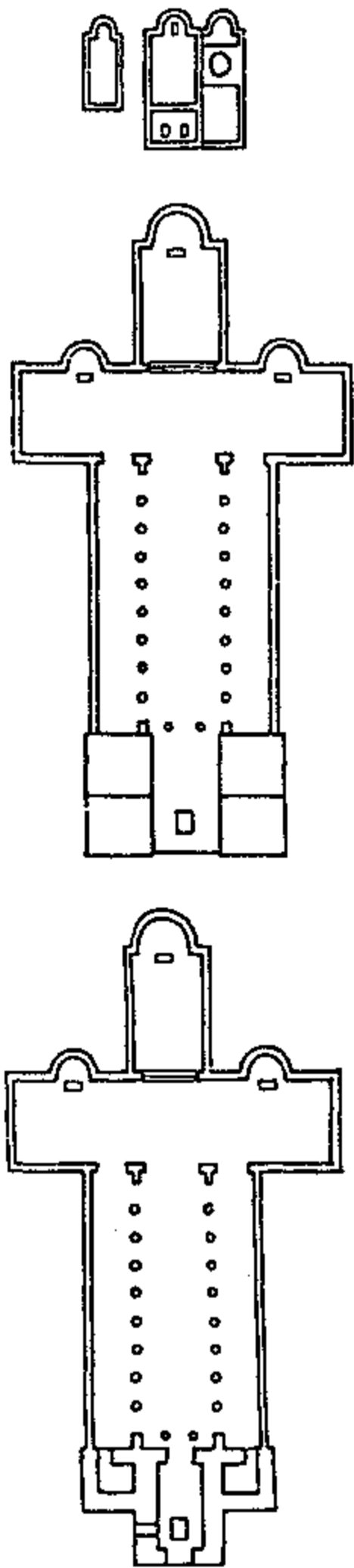


图 108 一座教堂在几个世纪的重建中不断“长大”的情况

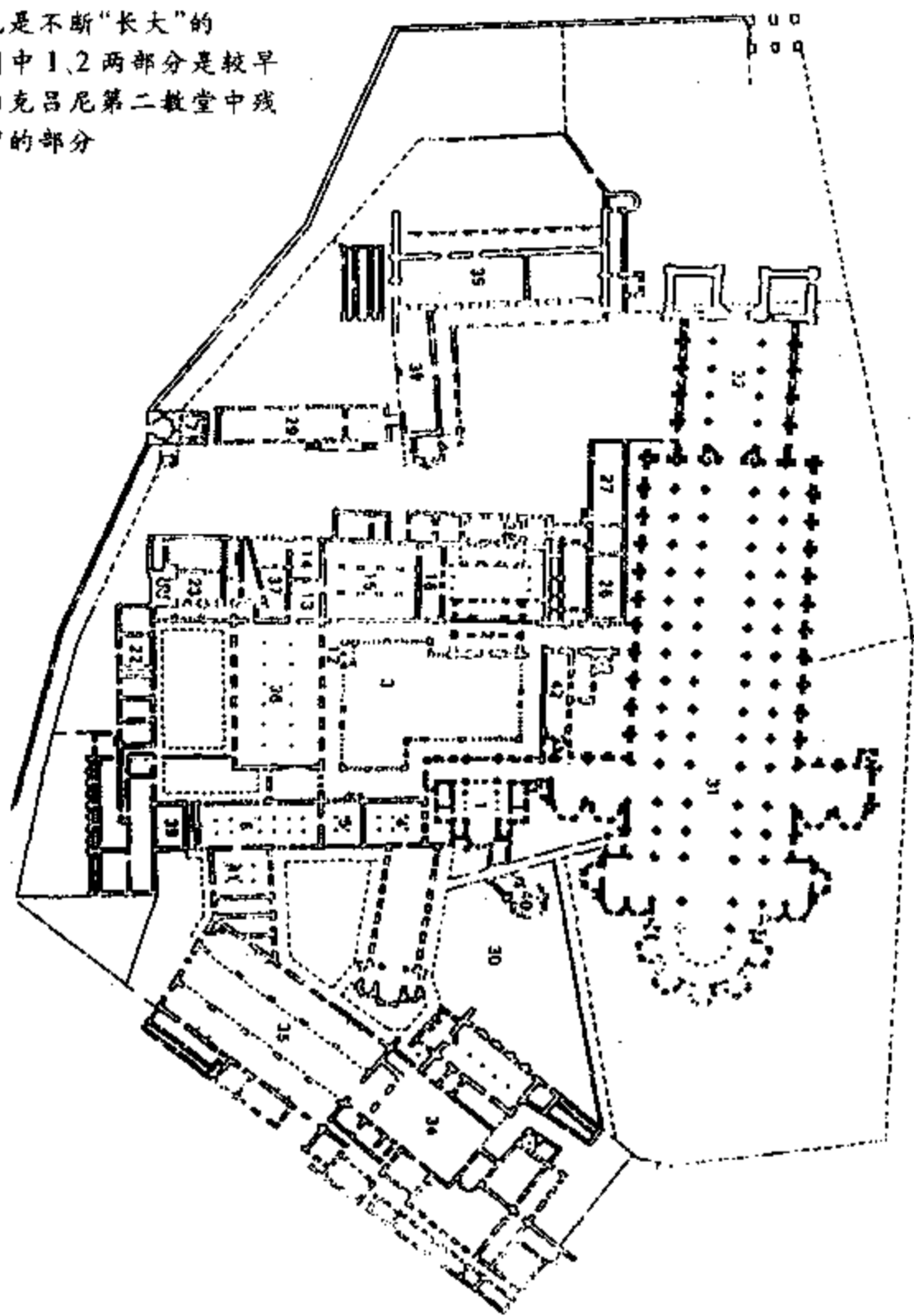
另外,我们还注意到,在基督教教义中,原本就存在某种对彼岸空间——天国的——可扩展性的神秘主义的理解。如在《新约·圣经》中,就已经蕴藏着使教堂空间膨胀与扩张的思想基因。耶稣在一些宗教故事中,用一些形象的比喻,形容“天国”的由小到大,如形容天国像是酵母一样,一个女人把它拿来揉在一团面里,使得整个面团都发了起来《新约·马太福音》第13章第33节;或是形容天国好比一粒芥菜种子,是世界上最小的种子,有人把它种在地上,过些时候,它长大起来,却比各样的植物都大,它长出大枝,天上的鸟儿也飞来宿在它的荫下“Monasteries of Western Europe—The Architecture of the Orders”, by Wolfgang Braunfels第109页等等。对待作为上帝的“天国”在地上的缩影与窗口的基督教堂,在中世纪的漫长岁月中,基督徒们会不理睬基督耶稣的这一教训,并且不去有意识地促使这地上的天国“长大”,反而可能会是一件有违当时的时代观念特征的事情。

事实上,中世纪教堂建设中,往往一座建筑每改建或重建一次,都在原来的基础上有所扩大,有时甚至是大规模地扩大。如圣索菲亚教堂就是在原来的一座教堂的旧址上建造起来的, 远比原有建筑大得多的一座建筑。在克吕尼第二教堂Cluny II的基址旁边建造的克吕尼第三教堂Cluny III,其空间尺度相当于原有教堂的五倍左右。而赫斯费尔德教堂Hersfeld在九世纪中叶831-850重建时,已经比其八世纪中叶744初建时的内外空间体量,大了数十倍。而且,其间还经过了八世纪下半叶775的一次重建,那一次重建时的建筑体量相当于初建时的大约三倍。在这里,我们明显地看到了中世纪教堂的可“生长”growth性。而著名的佛罗伦萨大教堂、圣彼得大教堂等等,也都是在经过一次或多次重建之后,才“长大”成为那样高耸宏伟的空间体量的。图108

其实,中世纪教堂的这种可“生长”性,并不是

没有任何物质性的动因的。我们所熟知的诸如人口的增加,信众的增多,财富的积累,技术的进步,生产规模的扩大等等因素,无疑是教堂重修与扩展的根本的与决定性的因素。同时,在某种精神或理念的促动下,一些实用的宗教礼仪性的需求,也在很大程度上,促进了教堂内部空间的膨胀与外部体量的增长。比如教堂内部需要容纳越来越多的会众人数;在教堂内举行的宗教礼仪日愈繁复;礼仪中日渐延长的由教堂西端入口到东端圣坛的行进路线,如此等等。图109

图 109 著名的克吕尼第三教堂
也是不断“长大”的
图中1、2两部分是较早
的克吕尼第二教堂中残
留的部分

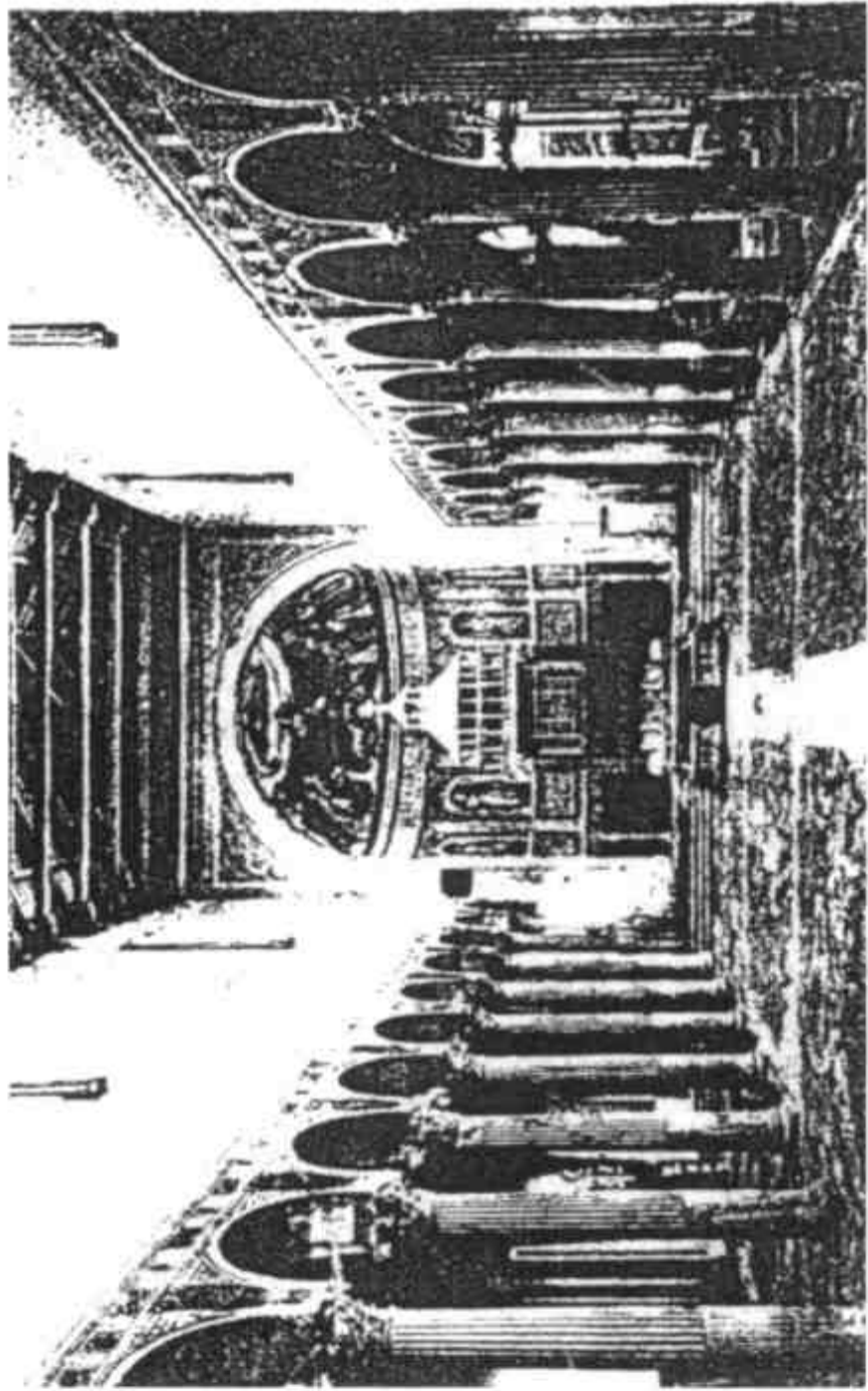


此外,声音的因素,以及对光的不懈的追求,也是促成教堂内部空间增长的重要因素。在中世纪的许多修道院的主教堂中,每日的诵念圣经、圣餐礼以及集体咏唱赞美歌,成为修士们日常的主要活动之一。如对西多修会的修士而言,在其教堂的建造中所考虑的诸多因素中,有三条秘密,即:一是“光”;二是“声”;三是“数字”,亦即,“把人们的注意力吸引到对光的把握、对声学效果的控制以及对建筑空间比例的运用方面来。”“Monasteries of Western Europe—The Architecture of the Orders”, by Wolfgang Braunfels第109页西多会的修士们,每天要在教堂中合唱至少四个小时的赞美歌,他们追求歌唱中声调的准确清晰与音质的浑厚共鸣;同时,他们强调在合唱中,每一个修士都要使自己的声音与自己的灵魂,达到完美的和谐与统一。出处同上第110页显然,这样一种对向上帝奉献的歌声的效果的完美性的追求,无疑会极大地刺激对建筑物内部的,可能影响声音效果的空间体量的不断完善。同样的,对于光以及对于良好的建筑比例的追求,也会同时影响到建筑空间在内部的扩展。

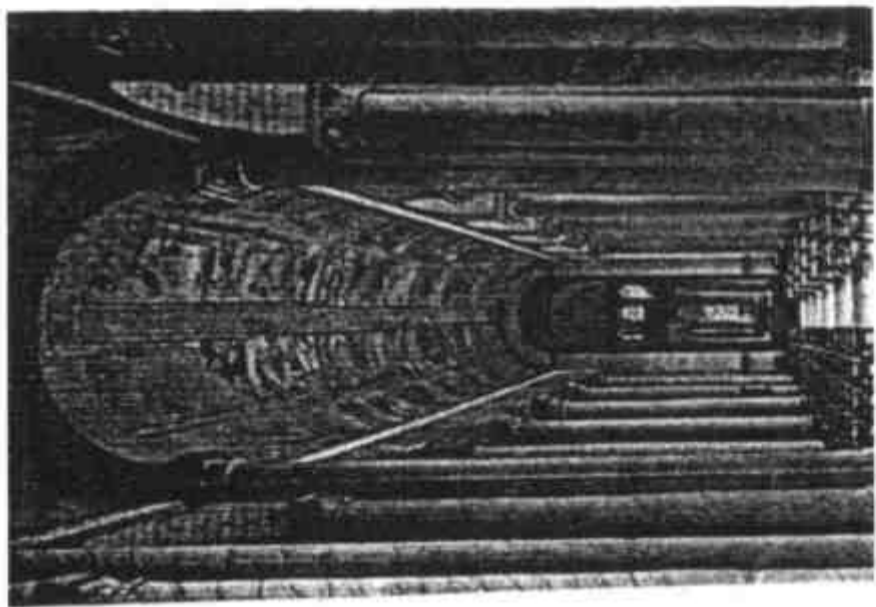
对于光的追求,是中世纪教堂建筑的普遍倾向。这种追求实际上是基于对与上帝同在的“道”逻各斯所代表的“真光”的追求。因而,从观念上讲,仍然是人们观念中的神秘的逻各斯的力量在起作用。人们在探索中不断地宗教性地接近“上帝的真光”True Light的时候,也将相当的精力放在了对教堂建筑的现实的光的追求上面。事实上,整个中世纪的基督徒们,几乎都在致力于对“上帝真光”的求索。其结果就是不断地拓展内部的空间;不断地扩大教堂建筑的内部空间与外部世界之间的接触面,也就是不断增加采光窗的数量与面积。哥特式教堂其实就是对光的不懈追求的产物。典型的哥特教堂,已经是一个似乎由石头雕刻而成的通透的“骨架”,其两侧侧廊墙壁、中厅上部墙壁乃至东尽端的本应是幽暗空间的后堂墙壁以及西立面入口处的墙壁,都通过大型的尖拱形窗或巨型圆玫瑰花窗,变成了通透的骨骼一样的结构物。在这大面积的窗户中,再辅之以宗教题材的玻璃镶嵌画,使整座教堂内部空间中,充满着神秘的光的交响乐。见下页图110

除了种种宗教的与实用的影响因素之外,现代英国艺术史家贡布里希 Ernst Hans Josef Gombrich还相信,促使中世纪教堂空间不断扩张的因素之一,是由于所谓的“名利场逻辑”,亦即在艺术中的一种“竞争的因素”所造成的。贡布里希举出了下面的这些关于法国哥特式教堂高度的数字来说明这一点:

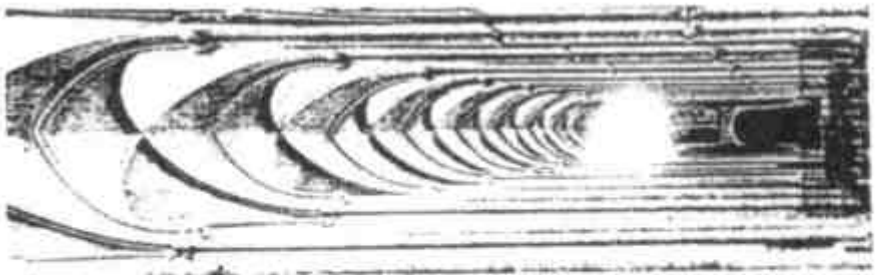
1163年,巴黎圣母院Notre Dame de Paris开始了创造纪录的建造,结果拱顶拔地114英尺8英寸。1194年,夏尔特教堂Chartres超过了巴黎圣母院,最后达到了119英尺9英寸。1212年,兰斯大教堂耸然而起,高达124英尺3英寸。1221年,亚眠教堂达到了138英尺9英寸,1247年的一项工程是为博韦教堂唱



低矮平缓的早期教堂



渐超隆耸的罗马风教堂



连侧廊也拉伸的
极为陡峻的
哥特教堂

图 110 被向上的张力所拉伸的教堂空间

诗班席建造拱顶,其高度为距地面157英尺3英寸,使这种破纪录的竞争达到了顶峰——结果这些拱顶都于1284年崩溃坍塌。

——琼·金佩尔Jean Gimpel《大教堂的建筑者们》The Cathedral Builders

纽约1963年第44页转引自贡布里希《理想与偶像》第100页

贡布里希的理论无疑是有道理的,他所举的例证,固然为他的“名利场逻辑”找到了依据,同时也为我们所探索的在中世纪西方基督教教堂建筑的内部空间与外部体量的发展中,所存在着的某种不断扩张的宗教的世俗的,物质的与精神的力量,找到了更为充分的证据。同时,进一步证明了,限制中世纪基督教教堂内部空间体量不断膨胀的主要原因,不是文化的而是技术的,是取决于西方人的那个封闭的“气球”,在内部“充气”过程中的,临近极限的承受能力。也就是说,如果这外壳还有足够的承受力,其内部不断充塞着的“逻各斯”,还会继续教堂内部空间的这一“生长”过程。贡布里希用这些实例,确实证明了中世纪欧洲存在着的“名利场逻辑”,却没有能够证明,为什么中古时代世界的其他地方,这一逻辑在内部空间拓展中却没有起作用。因为,在上述的发展中,真正在起作用的,还应当是不同地区所固有的文化的合力。

黑格尔用另外一种形式表述了“逻各斯”的这种扩张作用。在黑格尔那里,逻各斯被称为“理念”的东西所替代,而“理念”与“理性”一样,都应当是逻各斯的早期希腊哲学式的表述,正如“智慧”与“圣言”是逻各斯的古希伯来式或基督教式的表述一样。黑格尔指出:

理念既然没有别的现实来表现它,于是就在许多自然事物形状中徘徊不定,在它们的骚动和紊乱中寻找自己,但是发现它们对自己都不适合,于是它就把自然形状和实在现象,夸张成为不确定,不匀称的东西,在它们里面昏头转向,发酵沸腾,勉强它们,歪曲它们,把它们割裂成为不自然的形状,企图用形象的散漫庞大和堂皇富丽,来把现象提高到理念的地位。

——黑格尔《美学》第一卷朱光潜译本第96页

显然,在具有浓厚唯心主义色彩的黑格尔那里,理念——我们不妨将之理解为逻各斯的代名词——是具有某种主动意义的东西,它发酵,它膨胀,它在巨大的物质堆中横冲直撞,它勉强、歪曲,并且塑造那些物质性的东西。它极力地在它们中间扩展自己的自由冲撞与回旋的空间。而当这种空间达到了某种极限状态,它就继续向空间的内外流溢,在建筑的细部装饰上发泄自己的力量,使“形式细巧到极点。门洞四周环绕好几层小型雕像;外墙上砌出许多三角墙和怪物形的承雷;红绿相映的玫瑰花窗嵌着弯曲而交错的窗格;唱诗班的席位雕成挑绣的花边一般;钟楼、墓室、祭坛、凸堂与小圣堂,都有小巧玲珑的柱

子,复杂的盘花、雕像和树叶形的装饰。他们既要无穷大,也要无穷小,同时以整体的庞大与细节的繁复震动人心。”丹纳,《艺术哲学》第1编第2章第6节第53页然而,事实上黑格尔错了,这力量并不是一种具有主动意义的“自在”的力量,这是一种萌生于宗教观念并蕴藏于人的内心深处的精神的力量;一种心灵的力量;一种仰望天穹,不懈地追求彼岸世界的至善至美至高的力量。中世纪基督教堂建筑可以被理解成是这一积久待发的精神力量——如果我们称之为逻各斯的话——向物质的一种转化形式。这或许就是中世纪欧洲基督教堂内部空间拓展的主要动因之一。

第四节 由体量撑大的空间

菩提树、佛塔与佛造像,无论其尺度宏巨或细微,都以佛象征的意义而受到礼敬,并具有等同的宗教神圣意义。由种子生成的菩提树,具有自生长的特征。内蕴有“种子空间”的佛塔与佛造像,也呈不断膨胀自身的趋势。而佛殿内部空间的扩展,则是由包容其中的佛造像或佛塔的不断增大所造成的撑张力造成的。

英国建筑史学家威尔逊C.B.Wilson在他的《世界中心及其建筑阐释》C.B.Wilson: b “The Centre of the World and the Interpretation of Architecture”, Edinburgh Architecture Research [EAR], Vol.11, 1984年一文中,曾就传统建筑中对建筑、人体与宇宙三者之间存在的同构homology关系的观念,举出了几种不同文化的例证。

首先,在基督教中存在着这种观念,这可见于《新约·哥林多前书》中的一段话:

岂不知你们是神的殿,神的灵住在你们里头么。若有人毁坏神的殿,神必要毁坏那人。因为神的殿是圣的,这殿就是你们。

——《哥林多前书》第3章16~17

无独有偶,在佛教中也存在类似的观念。威尔逊引证了佛陀对他的弟子们的一句话:

毋庸置疑,我告诉你们,这世界就在(你们)这六尺之躯之中。

Verily, I tell you, the world is within this six feet high body.

——见“Edinburg Architecture Research”Vol.11 1984年

威尔逊进一步引证了美籍印度裔艺术史学家库马拉斯瓦米的一段话,作为这一观点的论据:

人的身体、由人所造的神殿,以及宇宙本身,是相互同构的。神殿中所对应于人体的那些部分,并不比所对应于宇宙自身的那些部分少。所有这

些可度量的形式都毫无疑问地(可以被称作)“屋舍”houses,其中存在着或充塞着某种不可见的存在物invisible Presence,并且表征着这存在物在表现形式方面的可能性。这些“屋舍”存在的理由是:这(一切)是可能被认知的。

——Ananda K.Coomaraswamy, Selected Papers Vol.1第5页转引自C.B.Wilson, “The Centre of the World and the Interpretation of Architecture”, EAR Vol.11, 第51~52页

我们无意对威尔逊的见解与库马氏的论述作更多的分析与辩解。但是,我们可以由之得出一个结论:在不同的文化中,人们都在不同程度上相信,人的身体与其外在的宇宙是对应同构的,或者说,人体就是一个小宇宙。而人在建造自己的屋舍时,或人在为神灵们建造其栖息的殿堂时,也往往将人体作为这屋舍或殿堂所摹仿或象征的对象;同时也就将宇宙本身作为了摹仿与象征的对象。这一点在基督教建筑与佛教或印度教建筑中,表现得尤为突出。

基督教堂是基督身体的象征,其中所充塞着的“不可见的存在物”,是与上帝同在的道——逻各斯。以曼荼罗为特征的印度教神庙的平面,是古印度生主神Prajapati的身体的象征,而神庙在整体上则是印度教三大主神梵天Brahma、湿婆Siva与毗湿奴Vishnu所构成的三位一体神本身的象征。而在佛教文化中,古印度佛教窣堵坡、中国汉地的佛塔、藏传佛教的喇嘛塔、日本及东南亚地区的各种形式的佛塔等,都是佛陀的象征,因而也是佛的身体的象征。尼泊尔佛塔中在相轮之下绘出两只眼睛的做法,明白地向人们显示出佛塔的人体象征意义。

在这里需要特别提起注意的就是佛教,尤其是大乘佛教中的情形。在大乘佛教中,存在一些能够表征佛的存在的神圣之物,如佛舍利,佛秘语真言,菩提树,佛造像,窣堵坡,以及汉地或日本佛塔浮屠等。在这些佛教圣物中,有些是属于应当被珍藏在某一个隐秘空间中之物,如舍利、真言等;有些是内涵有这种隐秘空间的容纳物,如佛造像、窣堵坡、佛塔等。前者具有如同“种子”一样的意义,后者则是可能包容着前者并具有佛本体象征意义的实体。此外,还有一个兼有种子与佛本体象征双重意义的圣物——菩提树。其中,菩提树可以说是最典型地表征了佛教圣物的特征:这是一个内种子外实体统一的,可以自身生长的象征物。在实际的佛教观念中,佛造像、窣堵坡、佛塔,也渐渐具有了几乎与菩提树一样的特质——内外的统一性与可“生长”性。

在佛教中,佛塔、佛偶像及其它佛的圣物,如早期佛教中的菩提树等,往往有着同等重要的象征性作用。在佛教礼仪中,围绕菩提树旋转,及围绕佛塔旋转,与围绕佛的形象旋转,有着等同的意义。仅从这一点,也可以推知,菩提树、窣堵坡、佛塔、佛造像等,在佛教象征意义上是相通的,都是佛陀本身的象征。但是,象征基督身体的教堂,其内部空间是空敞的,其中充塞着——如基督徒

所相信的——不断流溢着的逻各斯。而象征佛陀的身体的菩提树、窣堵坡、佛塔与佛造像,由其原始造型意义上讲,一般不存在一个可能充塞什么东西的内部空间。树、塔与佛像,都是一个独立的存在;它是一个自在的,空间与实体的统一体,其内部可能存在的空间,只是一个藏孕性的密封的暗室如佛塔之地宫或大型佛造像内的藏孕性空间,其意义有如“中胎”,其中层层包裹的珍藏着的诸如佛舍利、真言秘号、佛经、法器、小佛像、小佛塔,或其它可能象征佛的圣物——其意义有如“种子”——与藏蕴这些圣物的外在实体的形象,是一个统一的存在。因而,就其外在形象而言,其中存在着某种内孕的力,这是一种整体生长的力,而不是一种由内向外的扩张的力。

其实,在大乘佛教,尤其是大乘教密宗中,已经蕴涵了这种内外一体的宗教性涵义。据荷兰高罗佩R.H.Van Gulik,1910~1967的意见,大乘佛教Mahayanic doctrine是以曼荼罗经咒mantra为中心,并对印度教和佛教的东西兼容并蓄,并杂糅进土著的非雅利安的巫术崇拜而形成的。大乘教的信徒在接受这一大堆混杂的信仰和仪式的同时,也为它增添了许多新东西,其中不仅包括印度本土的传说,也包括外来的新思想。他们的主要哲学观点是,终极真理在于人体,因此,“人体乃是认知真理的最好媒介”。见《ITB》第3页原注这是因为身体内含有“生命的火花”,通过人定这种火花会燃烧起火,使修行者在宇宙即虚空之中成为法力无边,神人合一的人。这种神人合一的状态,其实就是在一个高度人定状态,由神向人本身原本内孕着的某种积极的力量,进行神秘加持而使之释放出来的结果。大乘教的根本两派——中观派与瑜伽行派,其实都是为了唤起人的内在的某种神秘而崇高的力,而抑制或排除另外的消极的污染性的力如烦恼、漏等。因此,这里包涵一种向人的内在部分寻求与施加的力的因素。

实际上,在人的内在部分中存在某种无形的力的思想,在印度人的观念中也占有重要的地位,这一点如舍尔巴茨基所说的:“所有印度的思想宗派又都有另外一个普遍特征:它们都假定了存在着一个使生命持续于此世界以致所有可假想的世界中的中心力量。这个总的力Karma业又分解为特殊的被称为幻觉、欲望和厌恶的力。它们产生出未来行为的种子。”《大乘佛学》第150页而佛教的作用,是通过修炼而寻求或施加某种相反的力,使人能够从这种消极与污染性的力中得到解脱。其终极目的是“完成那决定性的最终步骤,亦即永久停止经验界的生命,将个别之我转换到绝对界之中。”《大乘佛学》第150页

正是基于如上的认识,我们可以看出佛教与基督教的不同。如果说基督教追求一种外张的向上的向前的膨胀性力量,一种对于至善至美的上帝天国的不懈的向往与追求;佛教则追求一种收敛的内向的围绕中心的抑制性力量。高

罗佩解释说:在大乘教密宗金刚乘中,这种力量由一种被称为“金刚”的力所代表,“他们选择‘金刚’vajra作为这种新教义的最高象征。‘金刚’即坚不可摧的霹雳,并与空性sunyata同义,即最终的不可摧毁的空。在佛像画中,这种神秘武器被表现为一种双头杵,……,这种武器之所以出名,只因为它是因陀罗Indra手中的武器。故因陀罗亦称‘金刚手’Vajrapani。”荷兰·高罗佩《中国古代房内考》第457页这一点恰恰使我们想起了,古印度创始神话中,因陀罗用来稳定太初之丘的“因陀罗神针”,以及由之演化而来的具有某种镇力的印度窣堵坡顶端的相轮,或汉地佛塔顶端的塔刹等。因而,金刚即是一种抑制性力量的宗教象征。而这种由外向内的抑制性,又表现为内外一致的生长性,即作为佛象征的佛造像、窣堵坡、佛塔等的自身体量的不断膨胀的特性。

在以人体象征外在世界的同时,其中已经内蕴着某种生长性的因素。其实,印度神话中原本就有以不断生长着的“原人”Purusa来创造世界的神话故事。同时,印度人还有一种卵创世说,即世界是由形如“鸡子”的卵形物的成熟破裂后而创造的。不知是否是受了这两种创世说的影响,在大约三国时代,在与印度相毗邻的中国,出现了一个综合了上述两种创世观念的神话故事:

天地浑沌如鸡子,盘古生其中。万八千岁,天地开辟,阳清为天,阴浊为地。盘古在其中,一日九变,神于天,圣于地,天日高一丈,地日厚一丈,盘古日长一丈,如此万八千岁,天数极高,地数极深,盘古极长,后乃有三皇。

——《艺文类聚》卷一引徐整《三五历纪》

这一可能包涵有古印度文化成份的中国创世神话,为我们提供了一个与中世纪基督教文化全然不同的空间内蕴与空间扩展的新观念。首先,在空间内涵上,这不是一个其中藏蕴着某种精神性的神灵的“空”间;其次,在这空间的内部也不存在一种可以流溢的充塞性的神秘物,因而不存在某种由内向外的膨胀与扩张的力。这是一个内外一致的整体存在,其外在的“壳”,与其内在的本质,是一个统一的整体,其中内蕴着的是一种可能生长的“种子”或胚胎性的东西。其内在的力,是一种内外统一的“生长”的力。其典型形式就是具有真实生物学生长意义的菩提树。佛初寂灭,人们是将菩提树作为佛的象征来崇拜的。而菩提树可以说是最典型的内在本质与外在形式统一的,由种子生成的,内中蕴藏着一种生长之力的,具有印度文化色彩的被崇拜物。树作为一个“空间”体,其形体的扩展,主要靠了其内在的生长力。

在佛经中,有时菩提树与佛如来本身还会同时受到诸天菩萨的礼拜,如《妙法莲华经·化城喻品第七》中所云:“大通智胜如来,处于道场菩提树下,坐狮子座。诸天、龙王等,恭敬围绕。……即以天华而散佛上。其所散华,如须弥

山,并以供养佛菩提树。其菩提树,高十由旬。”这说明菩提树与佛偶像具有几乎同等重要的宗教意义,在佛灭之初,这种情形尤其明显。以“树垣”或“银塔”环绕菩提树,并行绕塔及浇灌的礼仪,就说明了这一点。应当提到的一点是,环绕树的“银塔”,应当随着树的日渐长大而不断扩张其空间体量。这一点从一些印度早期雕刻中,可以看到。而这不断被树所撑大的回绕菩提树的“银塔”(《大唐西域记》称“树垣”,其实一也,即如笔者拙文《佛塔的原型、意义与流变》见《建筑师》第52期中所提出的,当是后世佛教窣堵坡佛塔的原型。

接着,窣堵坡渐渐代替菩提树而成为了被崇拜的对象。印度佛教鼎盛时期的阿育王时代,“到处建立寺塔,奉安佛舍利,及供养僧众”。见《佛光大辞典》阿育王塔条阿育王之后,建寺造塔就成为了佛礼拜的主要形式之一。正是自这一时代开始,代菩提树而起的窣堵坡及汉地佛塔,也渐渐开始了膨胀自身体量的过程。

中国历史上,从三国时代起就开始了兴造佛塔的历史。而且是越造越多,越造越高大宏伟。至魏晋时,已趋鼎盛。如北魏天安二年467献文帝拓拔弘曾在平城京今大同起高三百余尺的永宁寺塔;北魏孝明帝熙平元年516,灵太后胡氏于洛阳建所谓高达千尺的永宁寺塔等等,都是名冠古今的高层佛塔。“中有九层浮图一所,架木为之,举高九十丈,有刹复高十丈,合去地一千尺,去京师百里已遥见之。”《洛阳伽蓝记》虽然,洛阳永宁寺塔的真实高度,仍有存疑,但远比平城永宁寺塔高,却是确定无疑的,然而,其间仅仅相差不足五十年的时间,其发展速度之快,是可以想见的。而北魏洛阳城内的高层木塔,远不止永宁寺塔一座。如洛阳瑶光寺内,“有五层浮图一所,去地五十丈”;景明寺“至正光中,太后始造七层浮图一所,去地百仞”;景明寺浮图的高度恐仅次于永宁寺,《魏书·释老志》在谈及永宁寺塔时云:“景明寺浮图亦其亚也。”景明寺西之大统寺分西寺、东寺,两寺内“各有五层浮图一所,高五十丈。”《洛阳伽蓝记》除了这些超群脱世的高塔之外,北魏洛阳城内“至于官私寺塔,其数甚众。”见《魏书·释老志》仅仅一个北魏时代的洛阳城内,就有这么多高大寺塔的建造,中国古代佛教发展史上兴造塔寺风气之盛,自可由此略窥一斑。

值得注意的是,无论是印度窣堵坡,还是中国佛塔,在本质上都是一个被崇拜的对象。人们建造佛塔时,从一开始就不是为了追求其中的空间,既不是为了容纳进行宗教礼仪的信众,也不是为了创造一个与外在空间隔绝的供信徒聚会与内省的空间。其作用与意义与早期佛教中的菩提树,或后世的佛造像一样,是佛本体的表象形式之一。

概而言之,佛塔不是为人礼仪而设,而是受人礼仪而设。这一点如萧默所论述的:“造塔敬塔被佛教徒认为是可以获福无量的大功德之一。《僧祇律》云:

‘真金百千担，持用行布施，不如一团泥，敬心造佛塔’，又说：‘人等百千金，持用行布施，不如一善心，恭敬礼佛塔’。”见萧默《敦煌建筑研究》第152页所引出自《摩诃僧祇律》第33卷《大正藏》卷22《律部》事实上，佛经中对信徒们施佛造塔的功德，给予了许多许诺：“施佛塔庙，得千倍报；布施沙门，得百倍报。”《上品大戒经较量功德品》转引自萧默《敦煌建筑研究》显然，造塔或向佛塔恭敬礼拜比向僧侣们布施所得的福报更大，因为塔是被作为佛陀的象征而建造并受到礼拜的。

佛教的创立之初，是一种无偶像崇拜的宗教，人们最初所崇拜的是佛的遗骨、遗物，以及菩提树、窣堵坡等象征佛的圣物。也许是受了希腊文化的影响，佛教中渐渐接受了偶像崇拜。佛造像也就渐渐取代菩提树或窣堵坡，而成为佛教徒们的主要崇拜对象。如果说菩提树全然是因了自然生长的力量，而渐渐增大了体量；窣堵坡在其最初的形成中，是由于作为环绕菩提树的“银塔”，随着树的长大而渐渐增大；中国式佛塔或佛造像——这两者几乎是同时传入中国并很快中国化了的——则是因了人们对佛陀的崇拜与信仰的力量，而渐渐增大了它的体量。这或许是因为，佛教徒们原本就相信，佛是可大可小，变化无量的。佛造像或佛浮图的体量的增大，恐怕是由于人们相信佛的大小变化是无可限量的。因此，人们尽自己最大的可能，修造尽可能大的佛偶像或象征佛的浮图塔。

因此，同佛塔的建造一样，佛偶像的修造也是一个渐渐增大的过程。我们稍加留意，就会注意到，在世界上所有的宗教中，只有在佛教中，信徒们是以不断扩大其所崇拜的偶像的体量与尺度，来表达其信仰的坚定与虔诚的。竭尽财力、物力与人力去修造一尊巨大的佛像，不仅在古代，即使是对现代的佛教徒们而言，也是一件颇具吸引力的大功德。佛教历史上，不乏巨大佛像的雕凿或塑造。中国石窟寺中，云冈石窟主佛高17米，炳灵寺石窟主佛高28米，敦煌莫高窟主佛高33米。凿于三世纪至七世纪的阿富汗的巴米扬石窟，主佛高度为37米东大佛甚至55米西大佛。而凿于唐代713~803开凿的中国四川乐山大佛，高度已达71米左右。

与佛造像这种具有“生长”性的体量扩张相类似，佛塔的营造，也是一个“自身”膨胀的过程，恰如一个人体的生长一样。在这里，我们看不到如在中世纪西方教堂里的那样，对于内部空间拓展的冲动。人们对于佛塔，如同对于一尊佛像一样，对其内部的空间，没有如基督徒对教堂内部空间那样的渴望与期待。或者说，从观念上而言，人们建造一座高塔的动机，与雕凿一座大佛的动机是一样的。因为，对佛教徒而言，一粒恒河砂是一宇宙，一个宇宙也不过是一恒河砂粒。佛身之巨与细，或全与碎如舍利，不过是佛自身的一种表述方式而已，在其内部不存在什么扩张的力。而佛塔或佛造像的体量的巨大与微细，也只是

佛教徒们对塔或佛像“本身”表达方式的一种希冀的结果。五代时的吴越王钱俶曾效仿阿育王，铸造了据说有八万四千座之多的仅数寸高的小铜塔，散布于其属土内的各地，而北魏时的灵太后胡氏则建造了历史上最高的约高140余米木造佛塔——永宁寺塔，而在佛教徒们的心目中，他们做了同样的功德。

但是，对覆盖或包容在佛造像外面的建筑而言，情形就不同了。在观念上，一座佛殿或内部有佛造像的楼阁，不具备佛塔或佛偶像那样的“主体”性，它不是一个“自在”的独立的存在，只是一个为佛挡风避雨的遮护物。对中国人来说，尤其是这样。因为，在古代中国人的建筑观念中，宅舍即如人与自然之间的一个“中介”，有如人的衣服一样。以同样的道理，在中国人的眼里，寺庙也不过是神佛的住宅而已。

既然不具备“受人礼仪”的主体性，大多数中国佛教建筑，就只是作为佛造像或塔幢，以及佛教经藏的遮护物而建造的，如佛教寺院中的大雄宝殿、文殊殿、普贤殿、观音阁、藏经阁、罗汉堂等，都是如此。正因为这样，中国佛教寺院建筑内部空间体量的扩展就遵循了一个十分简单的规则，即：寺院建筑内部空间与外部体量，是由被容纳其中的佛与菩萨的造像有时是佛塔的体量所决定的。或者说，中国佛教建筑内部空间的扩展，是靠其中的具有主体性与自身“生长”性的佛或菩萨偶像的不断增大的体量所“撑”大的。

现存中国最早的楼阁建筑——蓟县独乐寺观音阁——其内部空间恰恰容纳一尊16米余高的观音像。类似的情况在中国佛教建筑中几乎成为通例，即凡是一些尺度较大的佛教寺院楼阁，都是由于其内部容纳了一尊大尺度的佛菩萨像。如北京雍和宫内的万福阁内有18米高弥勒像，正定隆兴寺内的大悲阁内有20米余高的观音像，承德普宁寺内的大乘阁内部空间净高24米内有观音像高22米余等等。此外，许多大型的石窟寺造像，也都是有着或曾经有木结构楼阁笼罩其外的，如敦煌莫高窟主窟造像33米，其外依山建造的层檐楼阁即高达40余米；四川荣县就崖刻造的北宋大佛，高36米余，外有四重檐子的清代楼阁覆盖；而始凿于唐代开元年间713的四川乐山大佛，高达71米，唐宋时，其外曾覆盖有十三重檐的楼阁。这座依山而建的楼阁的内部空间至少有70余米的净高，而以室内空间高敞著称的中世纪西方哥特教堂，至多也才达到不足50米的室内净高。显然，古代中国人在佛教建筑室内空间的拓展上，达到了不亚于中世纪欧洲人的水平，只是二者经历了全然不同的途径。见下页图111

正是基于这样一种分析，我们可以得出一个结论：即佛教建筑内部空间的拓展主要是由位于其中的佛造像有时是佛塔的体量的增大而造成的。因此，在佛教建筑中，凡是具有主体意义的圣物，如佛造像、喇嘛塔、金刚宝座塔、汉地佛塔



蓟县独乐寺观音阁内景 自《中国古代建筑史》

图 111 佛殿的外部体量由其内部所容佛(菩萨)造像的体量所决定

包括密檐式、楼阁式塔、立体曼荼罗坛城等,都具有独立“生长”的能力,即在发展中渐渐增大自身的体量;而凡是主要具有遮护意义的中国或日本、朝鲜佛教寺院中的殿堂楼阁,其内部空间与外部体量的增大则主要取决于位于其中的佛偶像或佛塔如西藏布达拉宫的红宫部分,其中的主要空间内布置有一座高大的喇嘛塔的体量。

由此可以推知,在佛教建筑中,具有主体意义的佛偶像或佛塔,与仅仅具有遮护意义的殿堂楼阁,两者在内部空间与外部体量的扩展方面,因了全然不同的缘由。一个是因了其内外一体的可“生长”性,在某种宗教的“愿力”的催动

下而渐渐膨胀其自身的体量的；另一个则是在被其包容的内在实体（佛偶像、佛塔）的不断增长的体量的撑张下，逐渐扩展其内部空间与外部体量的。前者有如中国创世神话中的藏孕在原初“鸡子”中的“盘古”，后者则如由盘古的逐渐生长的身体撑大的蛋壳——“天地”。这或许也为何以中国佛教寺院中多是具有佛造像的寺庙殿堂，而印度或东南亚一些国家的佛教寺院，则是以佛塔为其建筑的主体，找到了一些可能的解释。

第五节 “大壮”与“适形”的空间

以负阴抱阳、藏风纳气为主要特征的古代中国建筑，主张“便生”与“适形”的空间，缺乏对于外部体量之高耸与内部空间之深广方面追求的动力。但在群体空间组织上，又追求一种容天纳地、依山控河、中心四达的“大壮”之势。

综上所述，在基督教建筑与佛教建筑中，都存在有某种可能会对其内部空间体量的扩展与开拓产生深刻影响的宗教的或精神性的力量。在基督教建筑中是由逻各斯所代表的“精神”的膨胀力对一个四壁围合的空间的扩张，而在佛教建筑中则是由佛偶像或佛塔所代表的“种子”的生长力造成的自身体量的不断增长对包容其外的殿堂楼阁的内部空间的撑张，因而使得这两种建筑的内部空间与外部体量都处于一种向高与向大发展的动态趋势。由此，我们似乎开始触摸到西方基督教建筑以及基于印度文化的佛教建筑，在单体建筑内部空间与外部体量扩展方面各自内在的主要原因的脉搏。

然而，与上述两种情况相反，在以儒家思想为依托，以空敞通透的“四柱间”为核心空间，并以“气”作为充斥空间的主要要素，追求阴阳和合，天人合一的空间效果的古代中国建筑中，却恰恰由于缺乏这样一种内在的张力，使得建筑的发展不唯没有明显的向高或向大发展的势头，反而出现了相反的趋势，这一点连清代时人顾炎武也有所察觉：

预见天下州之为唐旧治者，其城郭必皆宽广，街道必皆正直。靡舍之为唐旧创者，其基址必皆宏敞。宋以下所置，时弥近者制弥陋。

——顾炎武《日知录》卷12馆舍，转引自刘敦楨《中国古代建筑史》

中国建筑工业出版社1980年版第412页 见下页图112.113

毋庸置疑，中国建筑空间与体量的渐趋陋小，究其原因，当然与后世作为主要建筑材料的木材的日渐匮乏有关，但是，同时也是与在中国历史上占主导地位的中国儒家文化中，不仅缺乏某种扩展或撑张内部空间与外部体量的宗

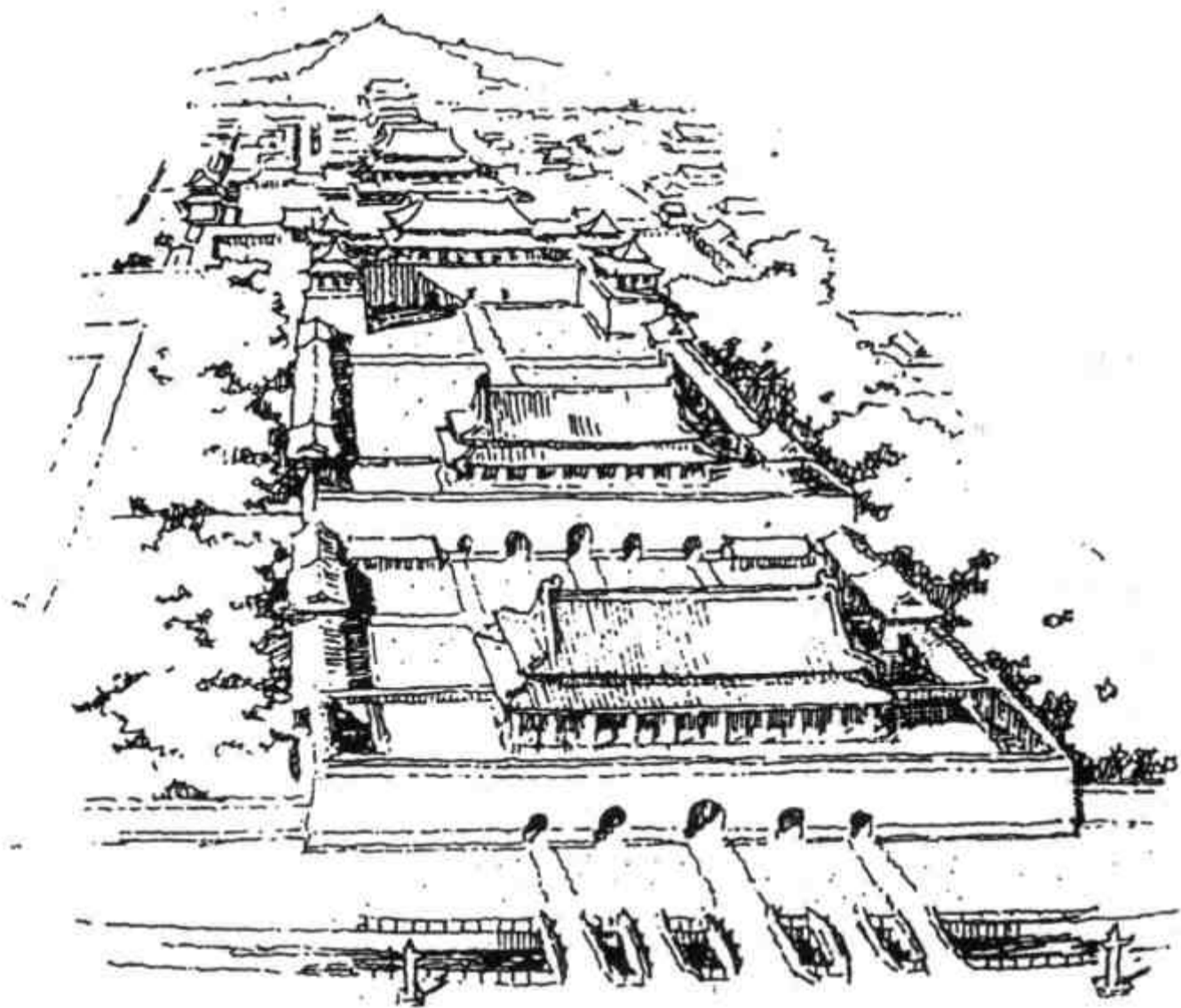
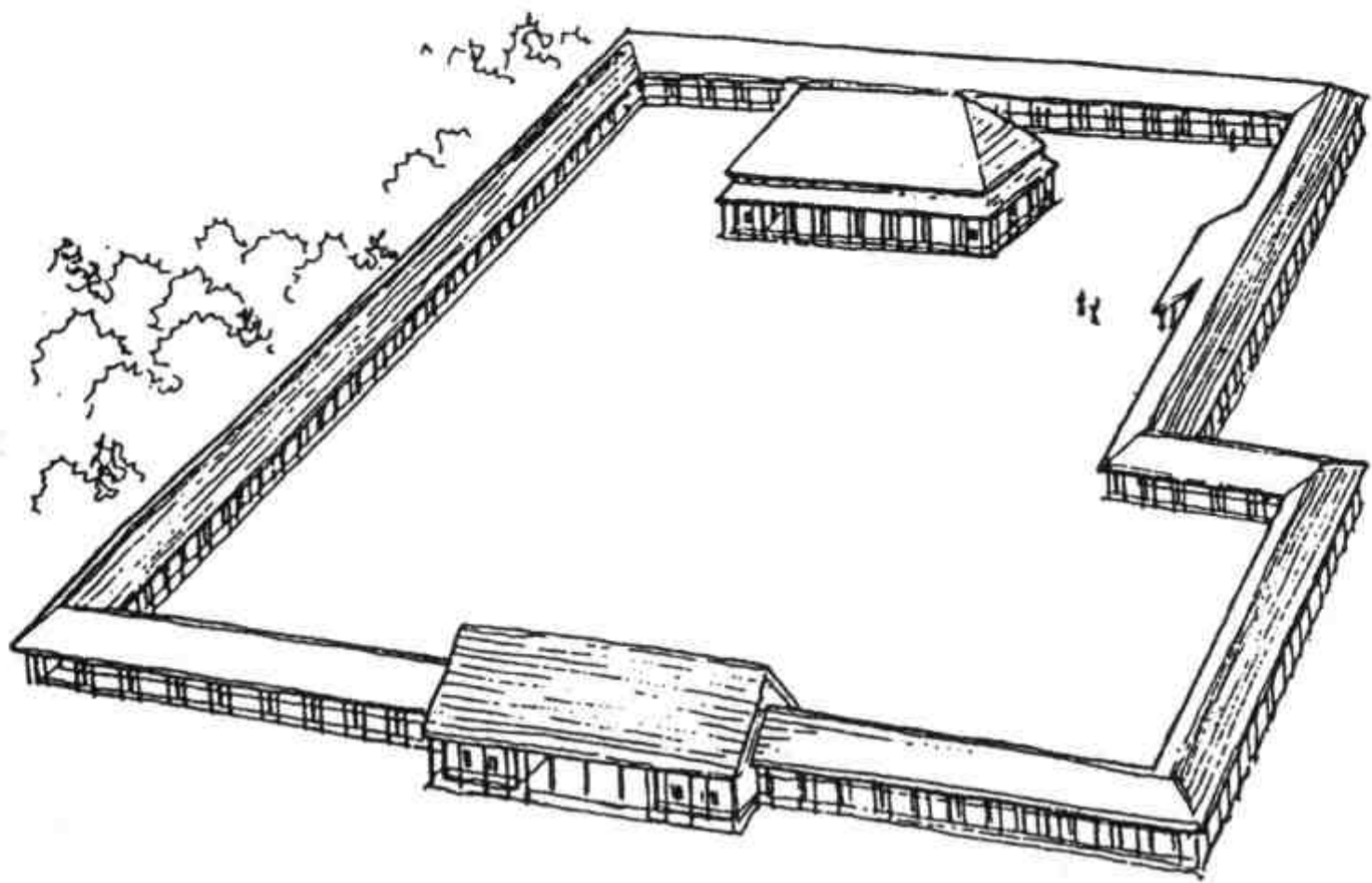
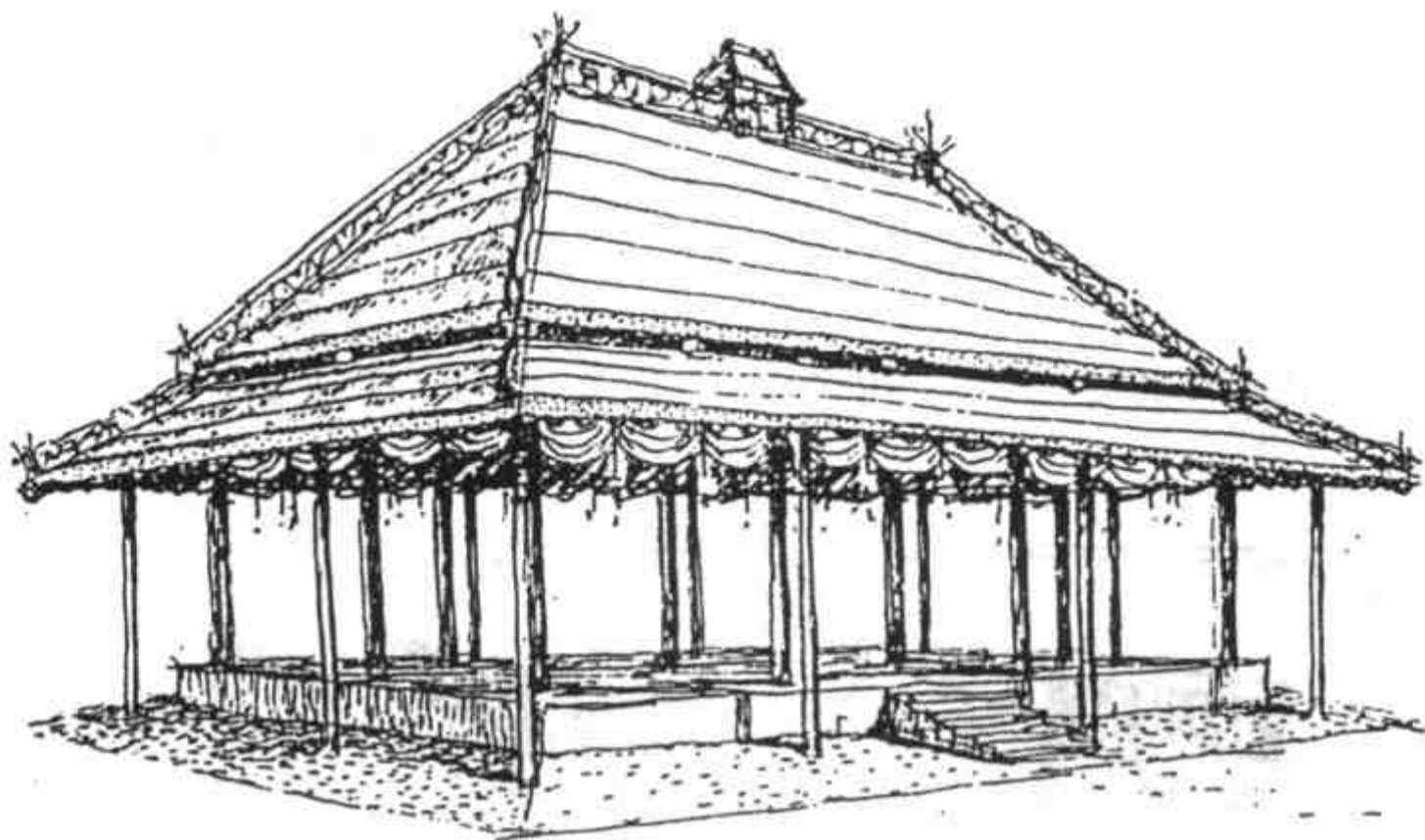


图 112 商代与清代的宫殿在单体尺度与院落形式上没有很大的差别 自《建筑考古学论文集》



“土阶三等 茅茨不剪”的中国建筑奠定了中国建筑造型的基础 自《建筑考古学论文集》

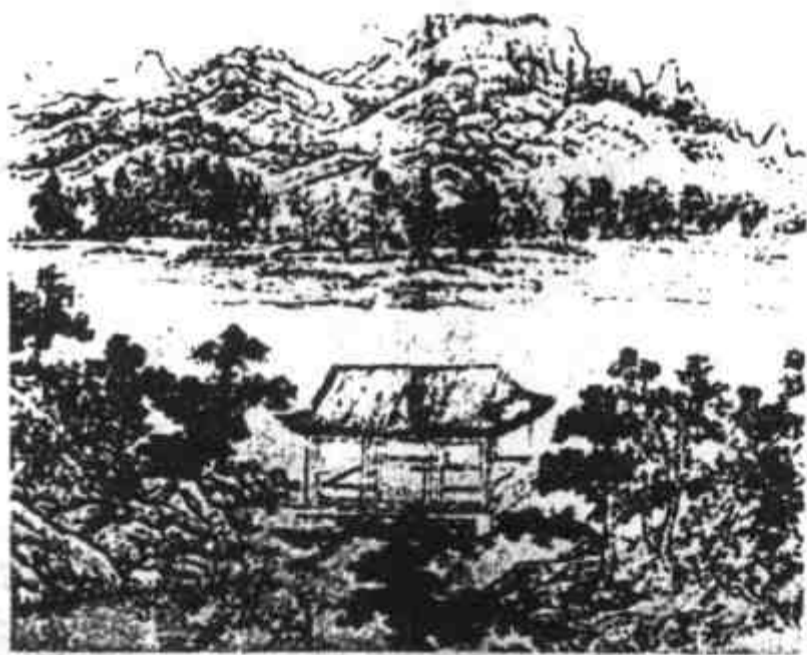
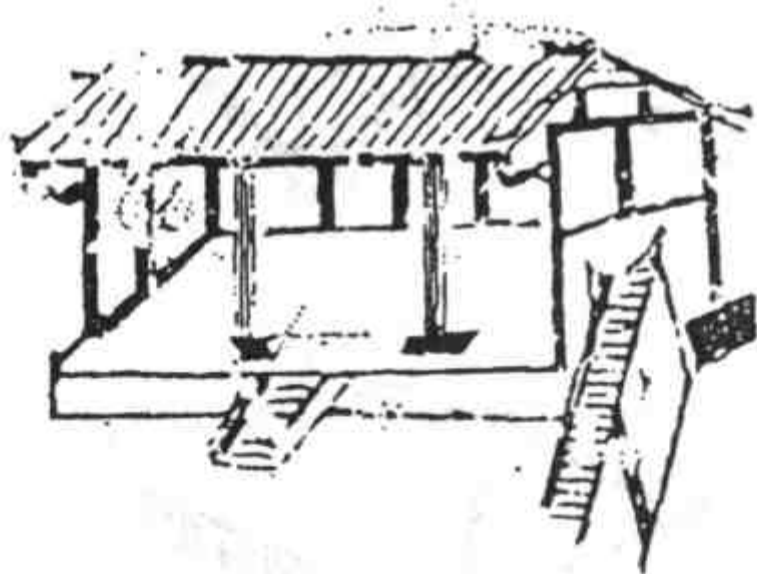


图 113 与人的尺度相适宜的中国建筑与自然交融为一体

教或精神的动力，而且存在一系列对于建筑体量与空间发展的抑制性文化因素，这一事实不无关联。

首先，在儒家文化中历来存在一种对于建筑体量与装饰水平的贬抑性力量，这就是儒家所谓的“卑宫室”的主张，这一主张源之于儒学的鼻祖——孔夫子。孔子曾经说过：“恶衣服而致美乎黻冕；卑宫室而尽力乎沟洫。”《论语·泰伯》这一主张被历代统治者奉为圭臬，如隋代建东都洛阳，即曾下诏曰：“今所营构，务以节俭，无令雕墙峻宇，复起于当今，欲使卑宫菲食，将贻于后世。”《隋书》卷3宋代修撰《营造法式》也提出要“菲食卑宫，淳风斯复”。宋·李诫：进新修《营造法式·序》图114

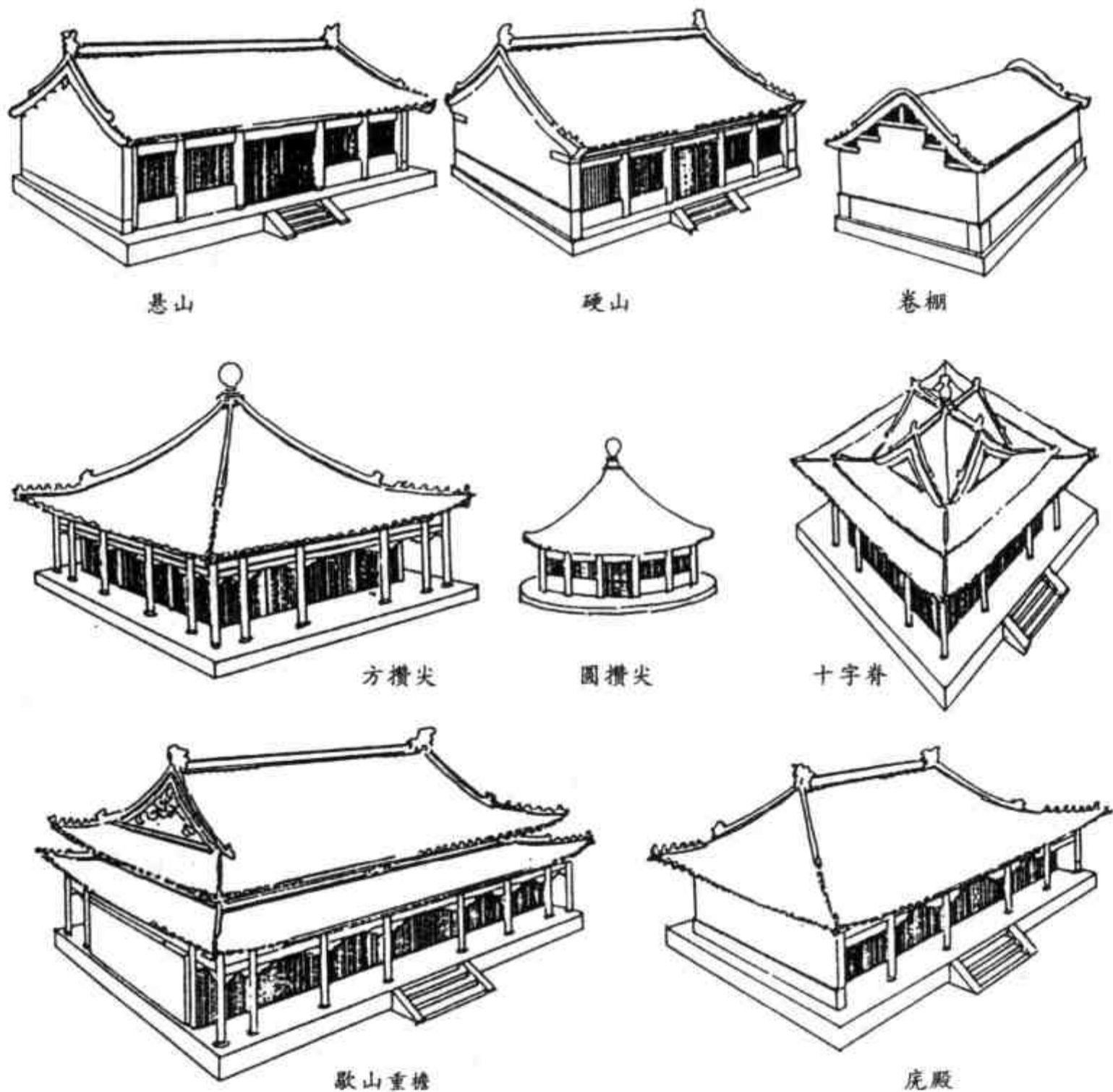


图 114 单体中国建筑总是具有适形的尺度与宜人的气氛

至于“卑宫室”的标准，则往往是以上古时代帝尧的“土阶三等，茅茨不剪”为依据。这至少在理论上，已将宫室建筑的建造水准，降低到原始时代的茅草棚的地步。有的统治者还身体力行地模仿这种简陋的建筑，如唐太宗建玉华宫，宫内建筑的屋顶皆用茅草葺，并自诩曰：“唐尧茅茨不剪，以为盛德，不知尧时无瓦，瓦盖桀纣为之，今朕架采椽于椒风之日，立茅茨于有瓦之时，将为节俭，自当不谢”。转引自台湾叶大松《中国建筑史》虽然，历代统治者并没有在宫室营造中真正因陋就俭到唐尧时的地步，但“卑宫室”作为一种建筑观念形式，却深刻影响了中国古代建筑的发展，尤其是在室内空间与外部体量方面的拓展。

除了儒家“卑宫室”思想而外，中国文化中还渐渐滋衍了一种独特的建筑艺术观念，即在适合人的尺度的基础之上，创造一种雄大壮美与适度宜人相统一的空间艺术效果。这就是贯穿中国古代建筑空间思维中的两个重要观念，即“大壮”与“适形”的观念。

“大壮”思想与“适形”论，及与其相关的“便生”思想，是中国古代建筑营造中经常出现的观念，它们各有自己的立论的依据，看起来似乎大相径庭，其实却正是相辅相成的两个方面，对于中国古代建筑空间的发展，长期以来起着不可低估的作用。

1.“大壮”与“非礼弗履” 《易经》中有“大壮”一卦，其卦爻辞的原文，似与建筑渺不相涉，直接将建筑与“大壮”卦联系在一起的，是《易传》的《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”。
——《易·系辞下》

《周易》原本是推天道以明人事的卜筮之书，但在战国、秦汉时期，随着说易之书的纷然兴起，并与当时流行的阴阳五行学说相结合，对易卦作出了许多新的解释，并将之用于卜筮以外的许多方面。

对于易经中“大壮”卦的卦义与卦名，及“大”与“壮”的涵义，史籍中曾有过各种解释，意义也有很大不同。有的易学家，谈起《易·系辞下》中的大壮，多只着眼于建筑之“以待风雨”的物质意义。如清人陈梦雷《周易浅述》云：“栋，屋脊，承而上者，宇，椽也，垂而下者，故曰上栋下宇。风雨动于上，栋宇覆于下，雷天之象，又取壮固之意。”

事实上，至迟从春秋时代始，在对大壮卦的解释中已经有了包含美学意义的比兴内涵，如春秋时所著《左传》昭公三十二年有“在易卦，雷乘乾曰大壮，天之道也”。这时的大壮，已经有了阳刚，雄大，威武的含义，可以抽象地表征一个事物的某种特征。战国时成书的《周易·彖传》中有关于大壮卦名的解释：“大

壮,大者壮也,刚以动,故壮”这一解释与现在意义上的“大”与“壮”已经十分接近,与“雷乘乾”的卦象也十分吻合。

据《周易·说卦传》,乾为天,震为雷,为龙,震在乾上,则大壮卦的卦象为雷在天空轰鸣,龙在天空升腾,其势大且壮也。初看起来,这一卦象与建筑并无直接的联系,其实不然,这一卦象正是古人借“大壮”以喻宫室的真正含义所在,其中蕴含了古代中国人对于宫室建筑的一种审美理想。

由于生产力的低下与科学知识的贫乏,古代人对于雷、电等自然现象,往往怀有一种恐惧与敬畏的心理,他们把打雷看作是上天在发怒,把闪电看作是苍龙在飞腾。当狂风暴雨夹杂着电闪雷鸣,铺天盖地般袭来的时候,他们不知所措,颤颤巍巍,由恐惧而生敬畏,从中体验到了某种险厉、雄阔、崇高、宏放、威武与伟大的审美感受。在古代西方神话中,雷神往往与战神合而为一,并用交叉的双斧来象征。有时,雷神还与至上神合而为一。古代欧洲人还常常将雷劈过的地方用篱笆围起来,并喻为神所莅临之所。

由雨暴雷电的震慑力造成的美学意义,久久地铭刻在人们的心中,对此,由鲁迅翻译的卢那卡尔斯基的《艺术论》中曾有过形象的描述——

伴着激烈的暴风雨和咆哮的奔流,伴着迅雷的威猛的鸣动和炫人似的电光的闪烁,伴着爬来爬去的大密云的大雷雨,正如在原始时代一样,至今也还使人类的想像力惊奇。……当人们为恐怖所拘,躲角落里,在那里发抖之间,他自然不能从美学底的见地,来评价现象,但在人们毫无恐怖地观察着狂暴的自然力的时候,则爽快和勇壮的活泼泼的感情,能够怎样地将人们捉住,岂还有不知道的人么?”

——《鲁迅全集》第15卷第243页人民文学出版社1973

作者将之称为富于动态的有威力的美。

善于含蓄地表征事物,而又长于比兴的中国古代先哲们,便将这一审美感受,作为品评宫室建筑空间艺术的标准之一,用这样一种标准来营筑统治者的宫室,将宫室建造得高大、华美、威严、险峻,并在宫室的门楣和屋顶上,装饰种种狰狞的兽面,于是雷霆万钧的“大壮”之势,就在巍峨嵯峨的宫殿楼阁中显现出来了。

宫室建筑何以必须取诸“大壮”,此种建筑艺术观的出发点是什么,对于这个问题,我们至少可以找到两个方面的立论依据:一、“非壮丽无以重威”;二、“非礼弗履”。

“非壮丽无以重威”源于汉初时的一段故事,据《史记·高祖本纪》载:“萧丞相营作未央宫,……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

子以四海为家，非壮丽无以重威，且无令后世有以加也，高祖乃说”。

萧何的辩解，正是宫室之取诸“大壮”的立论依据。古代宫室是为统治者，首先是为历代帝王营造的，帝者之宫，乃天子之居，“天子之居，必以众大之辞言之”，必以威壮之形构之，必以华丽之彩饰之，方能显出天子的威势，这就是萧何的本意所在。

如前所述，中国古代的宫殿建筑，就形制可分为外朝与内寝两部分，历代莫不如是。所谓外朝，是皇帝举行登基大典、召见群臣与外国使节，接受百官朝贺的地方。这一部分尤其应当显示出帝王至高无上的尊严与威势。历代宫殿也往往把经营的重点放在这一部分，运用建筑本身和建筑所驾驭的巨大的院落空间创造出强烈浓重的威严气氛。

秦汉时期，外朝部分最主要的大殿称为前殿。据《史记·秦始皇本纪》载，始皇营造咸阳朝宫，先作前殿阿房，东西五百步，南北五十丈，上可以坐万人，下可以建五丈旗，周驰为阁道，自殿下直抵南山，表南山之颠以为阙。一座前殿，不唯体量高大，空间恢阔，竟可以叱咤河山，以为拱卫之门阙，足可以见出其气势的宏放。隋唐以来的宫殿，仿周礼的三朝制度，将外朝分为大朝、日朝、常朝三部分，以十数进门殿院落，沿着宫城的中轴线，层层推进，成为整个宫殿建筑群的高潮。

北京明清故宫的规模，已经不能与汉唐鼎盛时期的巨大宫殿建筑群同日而语了，旧日的外三朝，已演化成为三座大殿，坐落在同一座高大的台基上。但即使是这样，我们也同样可以感受到帝王宫殿所特有的那种威严、壮丽的空间环境气氛。在这座南北长960米的宫城中，从午门到乾清门的外朝三大殿部分，就有600米的长度。为烘托这一高潮，还设置了由大清门经千步廊、天安门、端门到午门的长达1300米的变化丰富的前导空间序列。威武雄壮的午门和开阔肃穆的太和殿广场，更为这一高潮，着上了浓重的一笔。每一个沿着北京城市中轴线，步入这雄踞中央的天子正衙的人，无不为由一系列空间造成的“大壮”之势叹为观止，而这种气势，正是借助了中国古代宫殿建筑特有的空间艺术效果，才可能产生的。

从汉唐到明清，虽然建筑形式与规模有不少变化，但在宫殿建筑，尤其在宫殿外朝部分的建筑中，追求大壮之势，都是一脉相承的。以建筑之壮丽，炫耀帝王之威势，正是宫室之取诸大壮的原因所在。中国帝王称为“天子”，具有“通天者”的意义，因而，对天子的“大壮”之势的烘托，实际上，是对上天的，即中国人所相信的超自然力量的一种烘托，并形成了一种外在的威慑力量；一种世俗的威力与权势的象征。

“非礼弗履”则是就大壮卦的卦德而言的。卦德由卦象中引申出来，用以阐

发卦象所蕴含的哲理。《周易·象传》中谈到了大壮卦的卦德：“雷在天上，大壮，君子以非礼弗履”所谓“非礼弗履”与孔子的“非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动”是一样的，而其包涵的内容，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。所谓“尊卑有分，上下有等，谓之礼；……车服、旌旗、宫室、饮食，礼之具也”汉·阮籍，转引自严可均辑《全三国文》卷46。

正是按照这一思想，历代帝王，根据儒家礼制规范，为宫室建筑规定了极严格的等级制度，任何人不得僭越。但正是这极严格的礼制规范，使中国古代建筑从群体到单体，从造型到色彩乃至室外的铺陈设置，室内的装饰摆设，甚至室内人物的装束，都赋予了秩序感，即是所谓“礼者，天地之序也”。《礼记·乐记》

这种秩序几乎是无所不在的，以祠庙而论，天子、诸侯、大夫、士，各有其庙，等次不一；以堂阶而论“天子有九尺之堂，诸侯以下分别为七尺、五尺、三尺不等；以服饰而论，天子、诸侯、大夫、士的服装装饰不同，色彩各异，有着严格的等级差别；此外冠冕、楹柱、车马、饮宴、歌舞等，各有等级分别的规则，不得有丝毫的逾越。这些还都只是先秦时期时的规定，后世各代王朝的规定比之要严格而具体得多。

蕴含在大壮卦卦德中的这种强烈的儒家礼制思想，是用来规范中国人观念中的君君、臣臣、父父、子子的宇宙与社会的秩序的，从而也成为古代中国建筑的等级秩序的重要范畴，这正是宫室建筑之取诸“大壮”的更重要的用意之所在。

2.“便生”思想与“适形”空间 春秋战国时期，诸侯列国竟夸土木之功，“高台榭，美宫室”成为一时的崇尚。以台而论，楚国的章华台“楚王欲夸之，绘客章华之台，三休乃至于上”；《艺文类聚》卷62齐国的路寝之台甚高，以致齐景公登之“不能终而息平陛”。《晏子春秋》由此可知，“大壮”思想已渐渐成为人们品评建筑的主要标准，故而宫室台榭越造越高大，越造越壮丽。与此同时，一种似乎与“大壮”思想大相径庭的建筑思想，渐渐地滋生、发展起来了，这种思想，就是贯穿中国古代建筑之始终的“适形论”。

适形论最初是从主张建筑应当建造得“有度”开始的。《国语·楚语》中伍举与楚灵王关于美的一段话首先阐发了这一观点：

夫美也者，上下，内外，小大，远近，皆无害焉，故曰美，……故先王之台榭也，榭不过讲军实，台不过望氛祥，故榭度于大卒之居，台度于临观之高。

伍举在这里提出了一个概念，即宫室台榭要营造得有“度”，榭之大不过可以供军卒居住，台之高不过可以供人临眺，超过这种功能需要之“度”的建筑，是不必要的。汉高祖是“是何治宫室过度也”的质问，恐怕也是从这一概念出发的。

孔子更将这种议论进一步发展为“卑宫室”的思想：

子曰：“禹，吾无间然矣，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。”
——《论语·泰伯》

如上所述，孔子“卑宫室”的主张，成为数千年来儒学限制帝王宫室的理论依据。虽然他的话说得十分含混，概念也十分不肯定，但是，“曾经圣人手，议论安敢到”，至少在表面上，历代帝王都把它崇为准则之一。这种“卑宫室”思想，从统治者的道德规范上，为建筑空间之“适形”理论的日后发展扫清了障碍。

在墨子的思想里，似乎已经有了适形论的萌芽：

墨子曰：古之民，未知为宫室时，就陵阜而居，穴而处，下润湿伤民。故圣王作为宫室，为宫室之法，曰：室高尺以辟润湿，边足以圉风寒，上足以待雪霜雨露，宫墙之高，足以别男女之礼，谨此则止。——《墨子·辞过》

墨子对宫室建筑的台基高度，墙壁厚度，屋顶高度，院落四周围墙高度，都提出了考虑的原则，即能够满足基本的生活需要就可以了，仅此则止，不宜过之。战国末年所著的《吕氏春秋》，将当时流行的阴阳五行学说，注入了适形论思想中，使之更有了明确的理论依据：

室大则多阴，台高则多阳，多阴则蹙，多阳则痿，此阴阳不适之患也，是故先王不处大室，不为高台。
——《吕氏春秋》

在《易经》与《洪范》中，已经有了原始的阴阳思想，阴阳五行学说使之更为系统化，并广泛用于解释当时社会生活的各个方面，当然也包括建筑方面。《易·系辞上》中就有：“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”。乾坤者，阴阳也，室内以阴气为主，室外以阳气为主，只有使阴阳交汇往来不穷，阴与阳处于一种谐和的平衡中，才最适合人的居住。房屋过大，室内空间大而不当，阴气郁积，而阳气不达；台观过高，四周阳气围绕，为室内阴气不足以抗衡，这些都造成阴阳的失调，即所谓“阴阳不适之患”。

当然，仅从物理学意义上讲，这里的阳气，可以理解为阳光，热空气，干燥的空气；阴气可以理解为阴影，冷空气，潮湿的空气等等。实际上，《吕氏春秋》中委婉地提出了，宫室建筑应适当注意解决采光、通风、隔热、防潮等问题。而要解决这些问题，在当时的条件下，首先需要将房屋的高度与室内空间的大小，控制在最适合人居住的尺度范围内。

明确地提出“适形论”思想的，是汉代的董仲舒，他说：

高台多阳，广室多阴，远天地之和也，故人弗为，适中而已矣。

——《春秋繁露》卷16

董仲舒是西汉大儒，《春秋繁露》是他的主要著作。汉武帝接受了董仲舒“罢黜百家，独尊儒术”的建议，使儒家的地位居于百家之上，董仲舒也因此而

为后世儒生所尊崇。他的观点,无疑对后世有较大的影响,后世书中,对他的这一段话多有引征,如:

董子云: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,故室适形而止。——《诗名物疏》

唐代的《艺文类聚》也引了同样的话,宋代的《太平御览》则引作:“广室多阴,远天地之和也,故圣人弗为”。经过董生之手,适形论便作为一种建筑思想,一种理论,一种品评的标准,而被确定下来。董仲舒的“适形而止”比之墨子的“谨此则止”,更加明确、具体。也更具有理论色彩。

概而言之,适形论的核心是和与适,和者,天地之和,阴阳之和也;适者,大小之适,高低之适也。以适而求和,不适则安能和有。这一点很像中国古代的音乐思想,古代乐论也提倡和与适,“声出于和,和出于适,和、适,先王定乐由此而生”。

和与适的基本出发点,是儒家的中庸思想,所谓:“居处就其和,劳佚居其中,寒暖无失适,饥饱无失平”(《春秋繁露》卷16,不偏不过,不亏不盈,方为和适。而和适的理想状态,则是忘适之适,“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”。(《庄子·达生》)

宫室建筑也是一样,人生活在宫室中,不以宫室的巨大与高耸,而感觉空旷与压抑;不以宫室的幽广与阴暗,而感觉迷蒙与沉郁;不会因为居住在宫室之中,而感受不到阳光、雨露、花草、树木与虫鸟的存在;也不会因为在宫室中,而感觉到内和外的隔绝。人、建筑与大自然同在,这才是真正的和适,忘适之适。这一深深植根于中国古代哲学思想中的建筑空间观,恐怕是对中国古代建筑何以以小体量的个体为基本元素,以由个体围合而成的院落为基本单元,以由若干院落组成的建筑组群为主要形式,乃至数千年而不更易的现象,作出的一个合理的诠释。

中国古代建筑的“适形而止”,是以有“度”为基础的。这里所谈的“度”,与伍举的所谓“度”已经不同,不再是一个抽象的概念,而是建筑物之尺度、造型、体量乃至施工过程中的重要参数。不同的建筑有不同的“度”。重要的建筑,大的堂殿,其度也大;附属的建筑,两厢的廊庑,其度也小。使一个建筑群体乃至整座城市,在统一中有变化,在变化中又能求得和谐统一的,就是这种“度”。如果说,《周礼·考工记》中的“室中度以几,堂上度以筵,宫中度以寻,野度以步,涂度以轨”是这种度的初级形式,那么宋《营造法式》中的“凡构屋之制,皆以材为祖,材有八等,度屋之大小因而用之。……凡屋宇之高深,名物之短长,曲直举折之势,规矩绳墨之宜,皆以所用材之分,以为制度焉”,就是这种“度”的成

熟形式了，而这时的中国古代建筑，也已经发展到“忘适之适”的境界了。

汉代王充也曾就这一问题发表了自己的见解，他指出：“人身各具一阴阳，偏刚偏柔，必调剂以适于平，而后安予。于相宅亦云其间，基址方向，分寸部位，经络相接，莫不各有所宜王充《论衡》转引自清·焦循《相宅新编》。”在王充看来，阴阳平适，各有所宜是建筑营造的一个重要原则。

除了阴阳思想而外，适形论的另外一个理论基础是“便生”思想。古代中国人认为，人是万物的灵长，人世的君王——天子是至高无上的，是超自然的“天”与现世的芸芸众生之间的一个中介。帝王所言所行，多代表了天的意志。所以，为人世君王建造的宫室，是所有建筑中最高等级的，即使是佛寺，道观，也莫能与之比肩。

既然最高等级的建筑，依然是为现世的人所使用的，则建筑的基本要义，也就应当是“便生”了；既然建筑是立足于便生的，适形论也就有了坚实的基础。

便生思想的提出，至迟不晚于春秋战国时的墨子：

是故先王作为宫室，便于生，不以为观乐也。——《墨子·辞过》

“便于生”可以从两个方面理解，一是便生人，即便于现世的人；二是便生活，即便于宫室内的居住者的生活。当然只是就“辟润湿，围风寒，待雪霜雨露，别男女之礼”等最基本的生活需要而言的。

隋代帝王在营造东都洛阳的诏书中，也提到了“便生”与“适形”的问题：

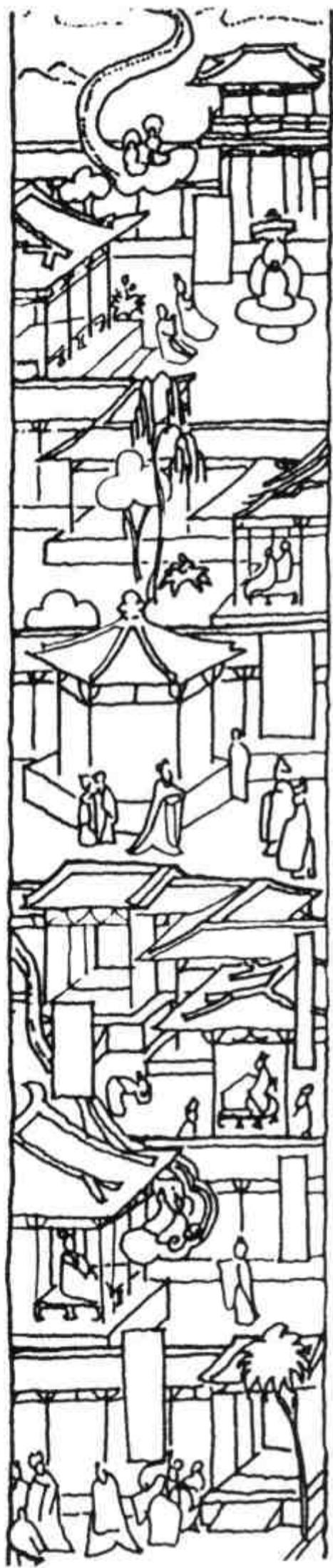
夫宫室之制，本以便生人；上栋下宇，足以避风露，高台广厦，岂曰适形。

——《北史》卷12

由此可见，至迟到隋代时，便生思想与适形论已经在统治阶层中得到了认可。不过，这时的“便生”思想的内涵，比之墨子的时代，在内容与范围方面，应当说是广泛得多了。

一般地讲，便生思想主要是就居住建筑而言的。中国古代的居住建筑，概念相当广泛，从皇帝的寝宫，到衙署的后宅；从寺院的僧房，到村野的农舍，等级可说是千差万别，但就符合便生思想与适形论这一点上，彼此却有许多相通之处。以普通的居住建筑而论，从陕西岐山发现的周代四合院宫室遗址与四川成都发现的汉代画像砖上表现的住宅院落，到明清北京的四合院；从黄土高原的生土建筑到江南水乡的宅院，尽管外观形式不同，造型风格各异，但在空间尺度上，建筑体量上，室内空间与院落空间的穿插组合上，都是十分相近的。不外是以小体量的居室，围合为一进或多进院落，院落间连以廊庑，院落中植以花草树木，形成一个个环境宜人的，充满自然活力的，丰富多彩的生活空间。见下页图115

中国古代的衙署、寺观，比之普通的居住建筑，只是建筑个体与院落空间



自《敦煌建筑研究》



北京元代民居 自《建筑历史研究》

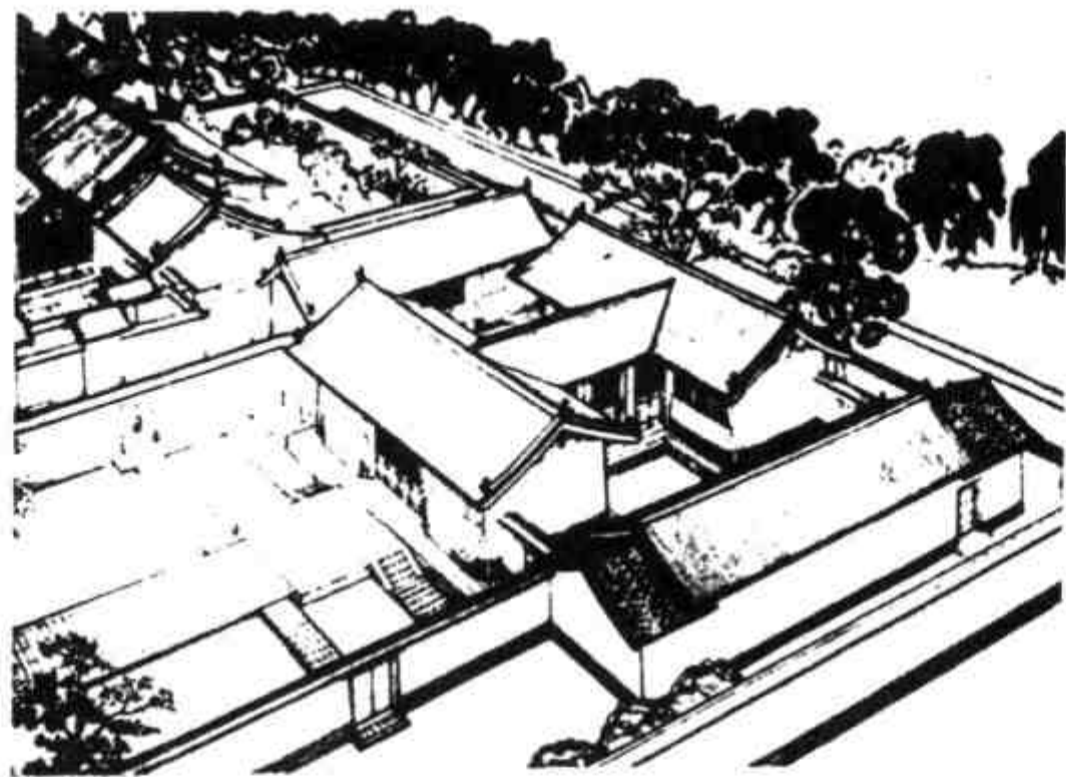


图 115 适形而使生富于“气”的流动感的中国居住空间

的尺度大了一些,大体的布局原则还是一样的。这是因为衙署同时也包括官吏邸宅;而寺观在人们心目中,则不过是神佛的住宅而已。有些寺庙为了显示神佛的威势,也须用一些“大壮”的处理手法,但比之帝王宫殿的大壮气势,又不可同日而语。

如果说宫殿建筑的外朝部分,是以“大壮”为主导思想而设计的,则宫殿的内廷部分,就是便生思想与适形论的范畴了。唐代的宫殿,气势是相当宏伟的,但在宫殿的后寝部分,不仅有水光潋滟,曲廊环绕的园林区,还有模仿唐代里坊居民住宅的,富于生活气息的“山池院”。唐长安南内兴庆宫,更以建筑尺度巧小,院落穿插丰富,园林气氛浓郁而冠于西京三内。

以较晚近的实例看,在充满了“大壮”氛围的明清帝王宫殿中,却也处处可见适形与便生的气氛。穿过明清故宫的外朝三大殿,一进入乾清门,建筑尺度与空间范围骤然变小,环境和气氛也比较适合人的居住。而东西两路的储秀宫、翊坤宫、钟粹宫等,比之中轴线上的后三宫,尺度更为小巧,宁静的院落,低矮的阶基,幽曲的廊庑,宜人的室内空间,几与一座普通的北京四合院住宅无异。

显然,大壮与适形是中国古代帝王之“重威”与“便生”两个方面的需求在建筑空间观念上的体现,反映了古代中国人既追求理性的宇宙秩序与社会规范,又希冀恬适与宁和的生活的愿望。这恰如中国帝王的服饰,一方面希望穿着舒适、轻软、方便;另一方面,为着维护作为统治者的尊严,又不得不服以宽大肥厚,绣龙缀凤的龙袍,冠以镶金错玉的沉重冠冕。

当然,大壮与适形两者之间,也并不是互相孤立地存在的。以适形便生为主要设计思想的部分,同样需要有大壮礼制的规范;以大壮威严为主要设计思想的部分,同样有适形宜人的体现。以一般的北方四合院住宅为例,其尺度与空间是基本上符合和适宜形思想的,但为着维护礼制等级秩序规范,还要将四合院作前院与内宅,正房、厢房与倒座,以及耳房、配院等的严格划分。

帝王的后寝部分,总的设计意图,是以适形宜度为主导思想的,但为维护帝后的尊严,位于中轴线上的正宫,比之嫔妃之宫,就要高大严肃得多。即使是嫔妃的宫院,也都各有轴线,形成严整的布局,不可有逾越礼制规范的设置。帝王宫殿的外朝部分,是以雄大壮美为主导思想设计的。但是,这种大壮气势,主要是靠巨大的院落空间与起伏跌宕的前导空间造成的,就建筑本身而言,其尺度虽然巨大,但与人的尺度相比,还不是大到不可谐调的境地。而况建筑周围的小尺度的台阶,栏杆、日晷、嘉量乃至建筑内部由宝座、屏风围成的小空间以及宝座周围的小尺度的家具装饰,都使这一部分的建筑环境,在雄大、壮丽之势下,渗透出某种适形、宜人的气氛。大壮与适形,正是在这些精心的处理中,

达到了恰当而和谐的统一。

值得一提的是,在中国的风水观念中,也可以透析出大壮与适形这样一对既矛盾又统一的概念范畴:

屋形端肃,气象雄豪,护从齐整,伊然而不可犯者,贵宅也。墙垣周密,天井明洁,规矩翕聚者,富宅也。南北皆堂,东西易向,左右昂雄,势如争竞者,忤逆宅也。屋小而高,孤立无依者,孤寒宅也。东倒西倾,栋欹梁侧者,病痛宅也。屋宇暗昧,太阔太深者,妖怪宅也。四壁破碎,椽头露齿者,伶仃屋也。基址太高,屋前深陷,四水不聚,荡无收束者,贫穷宅也。屋高地窄,财退人离,基阔房低,福微祚短。富贵吉祥之家,门多气概;贫贱忧患之宅,路必叙飞。面前之屋为宾,左右之房为从,宾宜端拱,主贵高严。从若高昂,主受欺凌之患;从如低陷,主嫌孤露之虞。

——清·焦循:《相宅新编·屋宇形象论》

由上面的文字,我们可以看到一种与儒家大壮与适形的建筑观念全然吻合的建筑空间与体量的经营思想。房屋不可过高过大,左右昂雄,也不可太阔太深,屋宇暗昧;不可孤高自立;也不可基阔房低。更重要的是,房屋的空间组织,必须如社会的等级秩序一样,“主贵高严”、“宾宜端拱”、“护从齐整”,以求“屋形端肃”、“规矩翕聚”、“气象雄豪”,来不得半点逾越与混淆。

综上所述可以推知,中国人从儒学的理智与巫术的禁忌两个方面出发,既约束了人对上界神明的遐思梦呓般的追求与向往,又约束了人们对于其最高等级建筑之内部空间与外部体量的膨胀与扩张的愿望。甚至在理论上,渐渐完善了一种对于这种愿望的压抑与弱化的观念,从而使得古代中国建筑,在空间与体量的发展方面,展现了与中世纪基督教建筑与佛教建筑全然不同的趋势——使建筑之内部空间与外部体量,限定在一个与人相关的适宜的尺度而数世纪不加变化甚而至于使之渐趋陋小与弱化。

当然其中的部分原因,也可能是由于维系中国建筑之发展的木材的来源日渐匮乏之故;同时,经济上的原因无疑也是十分重要的。由文献所知,历史上的许多王朝一旦放纵土木之事,就会带来经济紧缩,民生凋敝的后果,甚至引起社会的动荡。因此,约束土木之功,限制建筑的规模与尺度,是几乎每一个王朝都不敢忘却之事。历代儒生们也往往将王朝的兴衰,与帝王是否曾大兴土木相联系。但是,儒生们的批评似乎更强调文化上及观念上的东西,诸如唐尧茅茨不剪,孔子主张卑宫室等等。甚至直到十分晚近的具有近代启蒙意识的儒士们,如明末的唐甄也激烈地认为帝王应该“入则农夫,出则天子,内则茅屋数椽,外则锦壤万里,南面而临天下,何损于天子之尊。”明·唐甄《潜书·去奴》转引自

《东西方文化交融的道路与选择》第338页

由此,我们可以推测:如果没有文化上的某种约束与认同,仅仅因为材料匮乏,或经济上暂时紧缩的原因,建筑是不会长期停留在一个适中的空间与尺度上,数千年没有大的突破甚至呈相反的渐趋弱化的发展态势的。事实上,古代中国建筑在空间与体量方面的大规模拓展的可能性还是存在的,如在战国及秦汉时期由于神仙方术学说的泛滥,对于高台建筑的追求,以及南北朝时期由于佛教的浸漫,对于高层佛塔建筑的追求等都曾达到了相当高的成就。因此,这种空间拓展的趋势没有继续下去的重要原因,抑或可以概要地归结为一句话:非不能也,是不为也。

第九章 空间的组织及其序列化

第一节 力场及其空间组织作用

建筑空间群落的组织方式及空间序列化形式依赖于由空间图式、文化传统、社会结构、固有习惯等“文化合力”所限定的空间“力场”的作用。

在进一步的分析中,我们会提出这样的问题:即各种文化中所形成的具有各自独立的特征的空间单体建筑,是如何组织成为一个庞大、复杂,而且井然有序的组群的;在种种不同文化的建筑中,对于建筑空间组群的形成及其组织形式起主导作用的力量究竟是什么;人们是依据一种怎样的原则,将自己文化中纷纭万千的单体建筑及其空间,组织成为一个具有某种独立特征的建筑及其空间的集合体的。这是一些单靠上述的一系列分析,还不能得到比较满意的解答的问题。

我们已经用十分详尽的论述,说明了基于古代罗马、希腊与希伯来文明的欧洲中世纪基督教教堂建筑,基于古代印度文化的佛教建筑以及基于古代中国文化的儒教建筑,源于虽然大略相通,但又各自独立的、原始的、神话的、巫术的以及宗教的文化背景,在其漫长的历史中,所创造的各具艺术特征各有文化内涵的空间形式。但是,在每一独立的文化中,每一按照该文化环境所建造的建筑,尽管极具特征,仍然不过是一些各自独立存在的建筑空间单体,这些单体建筑空间是如何被组织在一个具有复杂功能与意义的建筑组群中的,或者说,是什么力量将这些单体建筑归纳、整理、粘结、联络、拉拢、撑张,渐而形成某种具有独立文化与艺术特色的建筑空间组合群的;是什么力量使得这样一种组合方式逐渐确立下来,并渐渐形成各自文化中的空间组群方式的定式的,如此等等,似乎都是一些十分诱人的研究课题。

事实上,仅仅依靠人们习惯上谈论的所谓“形式美的原则”,也就是所谓对称、均衡、韵律等等的造型艺术规律,我们还不能十分确切地把握这些建筑在空间组群中的本质特征,还不能恰当地解释何以某种文化中的建筑是这样组群,而另一种文化中的建筑又是那样组群。为了能够对历史上不同文化建筑的空间组群方式,有一个比较恰当的理解,我们不妨引入一个“力场”的概念,以便于我们的讨论。

所谓“力场”,似乎可以被理解成一个存在着某种特殊的“力”的空间场所。我们可以想像,如果是在一个比较松散的,没有什么空间场力存在的环境中,每一单个的建筑空间当是一个独立自足的存在,彼此之间毫不相关。其结果,必然是一种散乱无章的结构。在前工业社会中,在缺乏宗族或宗教聚力的由零散自耕农抑或移居而成的自然村落中;或是在近代工业社会中,在资本积累初期的大的工业城市附近,渐次形成的贫民窟式的居住区内,其空间组织方式,大略上应当属于这样一种结构。

由此,我们常常引以为惑的问题之一,即中国传统村落中,何以许多历史比较悠久的南方村落,往往有着比较明确的空间组织,有聚族而居的习惯,有环绕族祠建造村落的大体格局,甚至有着某种较为严格的风水格局的考虑,以及结合周围山川形势所进行的空间经营,如由陈志华发掘并研究的浙江温州楠溪江古村落,就是这一方面的典型实例。而在历史上战乱比较频繁的华北地区,如河北、河南等地,如上所说的这一类有着某种显然可见的空间组织格局的传统村落,却比较少见。这一问题的个中原因之一,恐怕就在于在宋元以降的历史上的这一地区,常常由于战乱而变得赤地千里,不得不靠大规模的移民来重新充填这一地区,而由此形成的村落,虽然也有着某种组织,但相对于那些由于受战乱影响较小,因而有着较为深厚的历史与宗族文化传统的南方的或北方山西、陕西、甘肃一带的传统村落而言,由于缺乏带有深厚而连续的文化底蕴的空间“力场”的基础的条件,因而,其自然形成的村落,基本上还只能算是一个松散的空间结构。显然,在这一类的建筑聚落中,所缺乏的正是造成某种空间的“力场”的历史、文化、宗族或宗教的充分与必要的条件。

所谓“力场”,应该说只是一个比较接近事物本质的概念,即一个可以比较容易被理解的概念。这一概念是由英国艺术史学家贡布里希提出来的。按照贡布里希的意见,某种文化的、心理的或习惯的力量,可能会影响到造型艺术,如绘画、雕塑等的组成方式甚或影响到某种音乐的构成方式。这种文化的心理的或习惯的力量,就形成了造型艺术的空间组织,以及音乐艺术的结构组织中的所谓“力场”。也就是说,在视觉造型艺术创造或音乐创作的过程中,事实上存

在着某种可能影响或左右这一组织过程的力量。

贡布里希把力场主要归结为某种心理学的作用,他形象地指出:“看来,眼睛——更确切地说脑子——真好像被一根最少障碍的线条所吸引着。它为了把握住图案的结构而放弃了对意义的追求《秩序感——装饰艺术的心理学研究》第267页英·E.H.贡布里希著杨思梁·徐一维译。”在这里,贡布里希把“对意义的追求”同“对图案结构的把握”两者对应起来讨论,至少可以推知,在他看来,对意义的追求——这是我们前面已经深入探讨过的——与对图案结构的把握一样,都会影响到建筑空间的组合过程,或者说,都会对建筑空间组织过程中的空间“力场”的构成,造成影响。贡布里希接着说:“如果要用什么词来描述这些熟悉的‘力场’效果,我们认为可以用‘位置的加强’来表示眼向特殊中心移动。用‘位置的衰减’表示相反的做法。这一区别也表现在语言之中,人们用‘中心点’来形容某种事或东西,而把另一件东西称为‘边缘的’或‘外围的’,大量的装饰安排中运用了这一对效应,不管是在园艺、农业,还是在家务中都可以找到这方面的例子。”出处同上

贡布里希甚至将力场的原理应用在某种社会性的活动中:

在任何要依靠安排的活动中都可以看到人们对力场的本能反应。我们会认为,在一场庆典活动中,主要人物理所当然要处于中间位置,两边排列着地位和尊严稍次的人物,以突出主要人物的地位。不管是在宗教仪式,舞台,还是游行队伍中,我们的眼睛总是向着中间移动,尽管我们很少考虑中央位置为什么会有这么强的感情吸引力和视觉吸引力。

——贡布里希《秩序感——装饰艺术的心理学研究》第267页

当然,素以治学慎微而著称的贡布里希,很快就把这种“力场”的概念,限定在一个“比喻”的范围之内,他说:“第一种探索这些特征的理论试图证明,脑子中存在着一个真正的物理力场。我们没有选择这种理论,而是选用了另一种理论。因此,‘力场’对我们来说只不过是一种比喻。但是这种比喻却能帮助我们理解各种对称和各种对应的强烈效果出处同上。”同样,这种“比喻”也为我们理解各种文化中的建筑空间的组群形式,找到了一种较为妥帖的方式。

但是,在将力场这一观念应用在建筑空间的组织过程中,我们不能仅仅将之限于某种视觉的或心理的习惯方面。事实上,在建筑的空间组织中,力场是一个与我们在以上章节中所反复讨论过的社会的、宗教的、文化的诸种因素,有着更为密切的关联的东西。换句话说,即在任何文化背景下的建筑空间组群中,都会存在某种由历史积淀而成的,与该种文化中的形而上的观念定式密切相关的,会直接影响到该文化中的空间组群方式的“力场”存在。

当然,这种力场往往带有某种一般性的意义。比如,一般地说来,在一个建筑组群中,总有一个中心存在。这一中心有如一个巨大的磁石,一般附属性的建筑空间,都被吸附在这一中心的周围。这种具有中心吸附性的建筑空间组成方式,几乎是普遍存在的,甚至在一些游牧部落的临时性聚落组群中,也不例外。十三世纪中叶,曾经到过蒙古汗国的首都哈刺和林的西方人鲁布鲁克,就注意到了游牧的东方蒙古聚落与西亚以色列人的聚居区,在空间组群方面,所共同具有的环绕中心而设的特征。鲁布鲁克写道:

我看见拔都的斡耳朵,感到惊讶,因为它看来像一座伸延在他驻地四周的巨大城池,三四里路远的地方都聚集人群。犹如在以色列人当中,每人都知道必须把他的营帐搭在离圣堂的什么地方,所以这些人也知道,当他们安顿他们的住宅时,他们必须安顿在斡耳朵的哪一侧。用他们的语言说,一座宫廷curia叫斡耳朵,它的意思是“中央”,因为它总是在百姓的当中,不过,例外的是,没有人把自己安置在正南,因为宫廷的门是朝正南开的。

——《鲁布鲁克东行记》第19章耿升·何高家译

在这里,我们已经看到了两种不同的中心:一种是以色列人的上帝耶和华的圣堂;另一种是蒙古可汗或拔都的斡耳朵宫殿。这显然是两种全然不同性质的中心建筑,但却具有相类似的吸附力。依此为例,推延而开,我们会发现许多不同文化的建筑组群中,都有这样或那样的中心存在,比较次要的建筑被吸附在这些中心的周围,如西方中世纪城镇中的教堂、中国古代都城中的宫殿或州县衙门所在地的治所、中国传统村落中的祠堂、中国侗族村寨中的鼓楼、非洲或印第安人土著部落中酋长所住的棚屋,如此等等。在更小一些的空间组合中,如一座宫殿,一所住宅,一组庙宇,一座修道院等等,也都各有独立的中心存在。每一中心都有不同程度的吸附力,以将其周围的建筑,吸纳为一个有序的空间组群。见后图116.117

但是,仅仅有中心的存在,并不能形成一个具有独立特征的建筑空间组群。事实上,在一个空间力场中,除了中心的吸附力之外,还需要有一些其它的力,如组群边界的限定力;由主体建筑中的主要轴线所确定的沿着轴向的张力与拉伸力;主轴线所特有的对轴线两侧的次要空间的吸附力以及由特定的文化抉择所形成的观念性的空间图式中,所具有的对组群中建筑单体的分布力,如此等等。

贡布里希也注意到了一个力场中,除了中心吸附力之外的其它力的存在。他特别强调了边界的限定力的作用,他说:“框架,或称边缘,固定了力场的范围。框架中的力场的意义梯度,是朝着中心递增的,我们的这种组合牵引感是

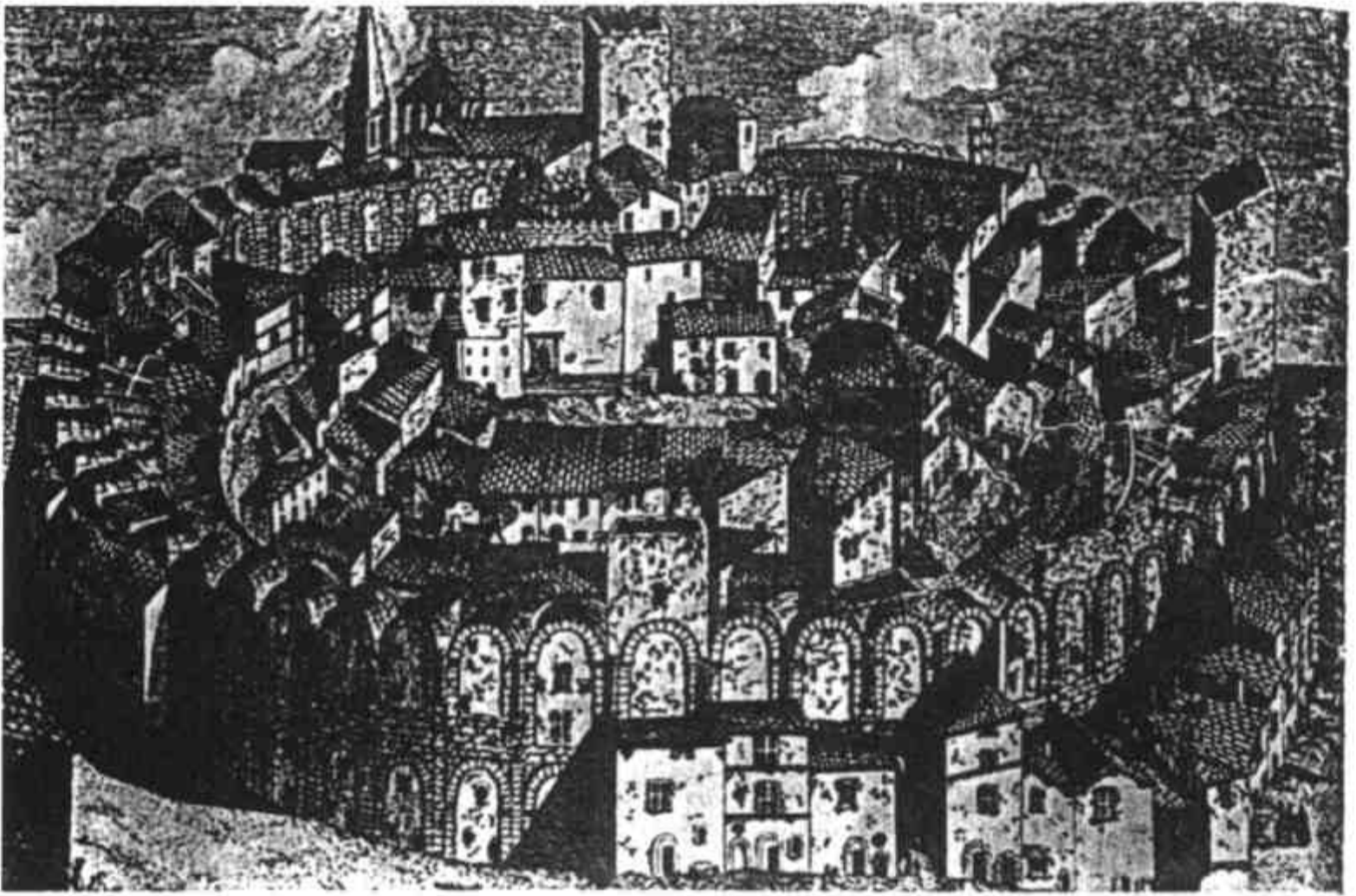


围绕鼓楼而建的侗族村落



围绕中心“大房子”而设的欧洲原始聚落 自《外国建筑史图集》

图 116 位居中心的重要(神圣)建筑所具有的“空间场力”



欧洲中世纪城镇



公元四世纪初的罗马城镇



由汽车房组成的现代临时聚落

图 117 环绕中央的“空间场力”及其空间构成

如此之强以至于我们想当然地认为,图案的成份都应该是朝着中心的。换句话说,力场本身产生了一个引力场。框架之外的变化与图案中的世界是不太相干的同上第269页。”贡布里希举了“装饰华丽的画框”来说明这一问题,并断言说,“如果没有这一画框,就不可能有中心,画框上的成份越华丽,中心就越显得庄重。”出处同上

在一个力场中,除了中心的聚合力与外框的限定力之外,最重要的恐怕就是由种种与中心相关联的轴线所造成的,对轴线两侧物体的吸附力了。在建筑的空间组合中,轴线可以由一条街道,一系列的门殿厅堂,一座或数座牌楼或凯旋门所组成。轴线一经形成,一个制约力场条件的骨骼也就形成了。其余的附属性建筑,将被附着性地分布在轴线之上或轴线的两侧。然而,这一轴线骨骼的形成,则取决于某种历史的文化的,宗教的,民俗的,习惯的以及地理的,气候的等等因素的影响。这些诸多的因素也就造成了建筑空间形式的多样性与复杂性。

然而,正是这些与中心相关的种种的因素及其构成的轴线网络,所造成的分布于空间中的场力,形成了不同文化所特有的不同的空间“力场”。比如,在基督教文化中,特别是西欧中世纪基督教建筑中,一般强调的是教堂建筑的沿东西方向延展的轴线,却几乎看不到南北轴线的存在,同时,教堂建筑在其正面西侧是开放的入口,而在后部东侧则是封闭的后堂。因而,在其周围所形成的建筑群落,则多可能是在东西方向上,产生某种由街道形成的空间延伸,并沿街道两侧组织建筑。同时,往往在教堂的西立面的前部,形成一个供人流集散的广场,广场之外,甚至会靠教堂所形成的“引力场”,构成一个向外发散的街道网络,如在著名的罗马圣彼得大教堂和德国的科隆大教堂的主入口以西,就是这一类的街道网络。而在教堂前形成广场的例子,更是比比皆是。但是,在教堂之后的东部,这样的广场并不多见,同时,与教堂的东西轴线相垂直的南北方向的街道空间,也一般不被强调,城市中即使存在有南北方向的轴线,一般也不与教堂有十分直接的关联。

这样的结果,使得一些欧洲中世纪城镇的主要街道,是沿东西方向伸展的,城市的早期形态,也被拉成东西延伸的狭长形状,如苏格兰首府爱丁堡的老街,就是这样一个由沿东西分布的城堡、教堂与王宫三点一线而形成的城市主街道,而在十九世纪之前形成的老城,则是附着于这条老街两侧的呈狭长状的城镇。十九世纪时形成的新城,为了与老街相呼应,也平行于老街,形成又一个附着于新的东西街道的狭长的空间组群,新城主街的东西两端,还对称布置了两个广场,使这一东西干道得以强调。显然,由中世纪的城堡、教堂与王宫所

构成的这一空间“力场”，一直影响到晚近城市的空间形态。这样的情形，在欧洲城市中，恐怕不乏其例。

一般而言，环绕基督教堂而形成的村落或城镇空间，其基本的“力场”，是由教堂形成的“引力场”，因而，环绕教堂的聚力，以及在教堂周围，特别是前部广场四周，分布道路网络，并沿道路两侧布置建筑，是中世纪欧洲城镇的基本空间格局。在这里，由于缺乏其它的力的作用，而使得这些早期城镇，在布局上颇有些随意和自然的倾向。而在晚期欧洲一些着意规划的城镇中，教堂前的规则的广场，与放射状的道路，已经带有较为强烈的理性色彩，但仍然不出我们前面所说的大略的空间格局之外，其根本的原因，就在于基督教文化的基本空间图式，作用在其力场中，已经大略上确定了这类建筑组群的基本空间格局。

例如，1586年罗马教皇的总建筑师多梅尼科·丰塔纳Domenico Fontana所做规划的主要目标就是以笔直街道连接城内主要宗教焦点。他写道：

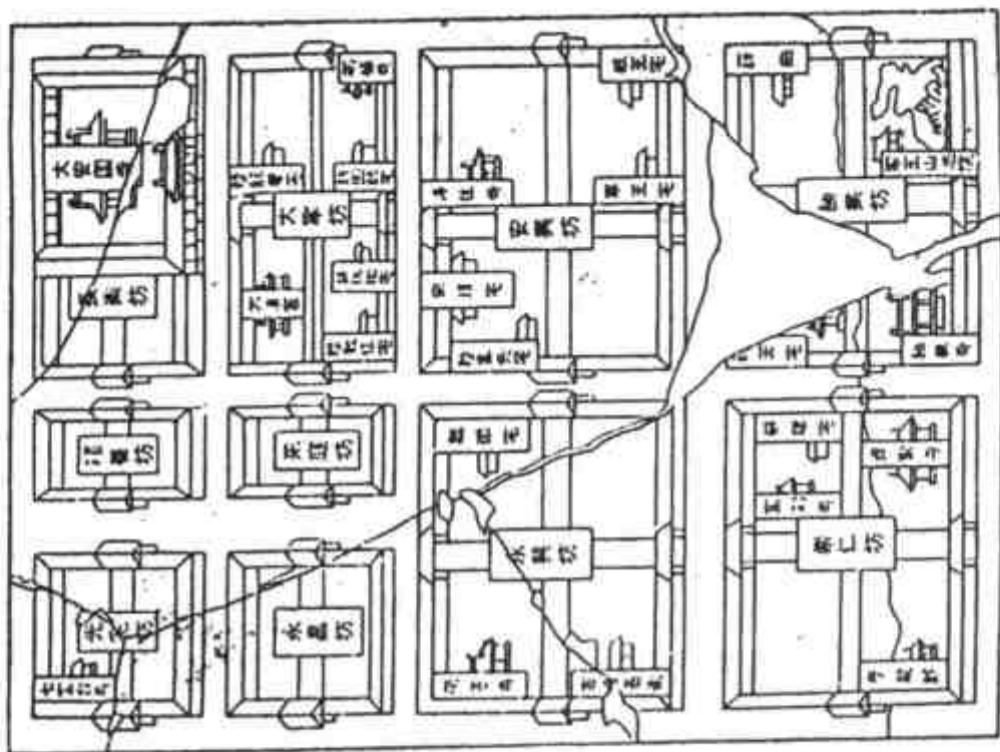
我们的主，现在希望为那些受奉献或者誓约激励的人提供一条便捷的道路，以便经常访问罗马城最神圣的地方，……因此开辟了许多方便笔直的街道。这样，人们无论是步行，骑马或者乘坐马车，不论从罗马的任何地点出发，都希望而且事实上也能够走一条直线，通往最著名的信仰地。

——转引自诺伯格·舒尔茨《巴洛克建筑》，刘念雄译，第9页。

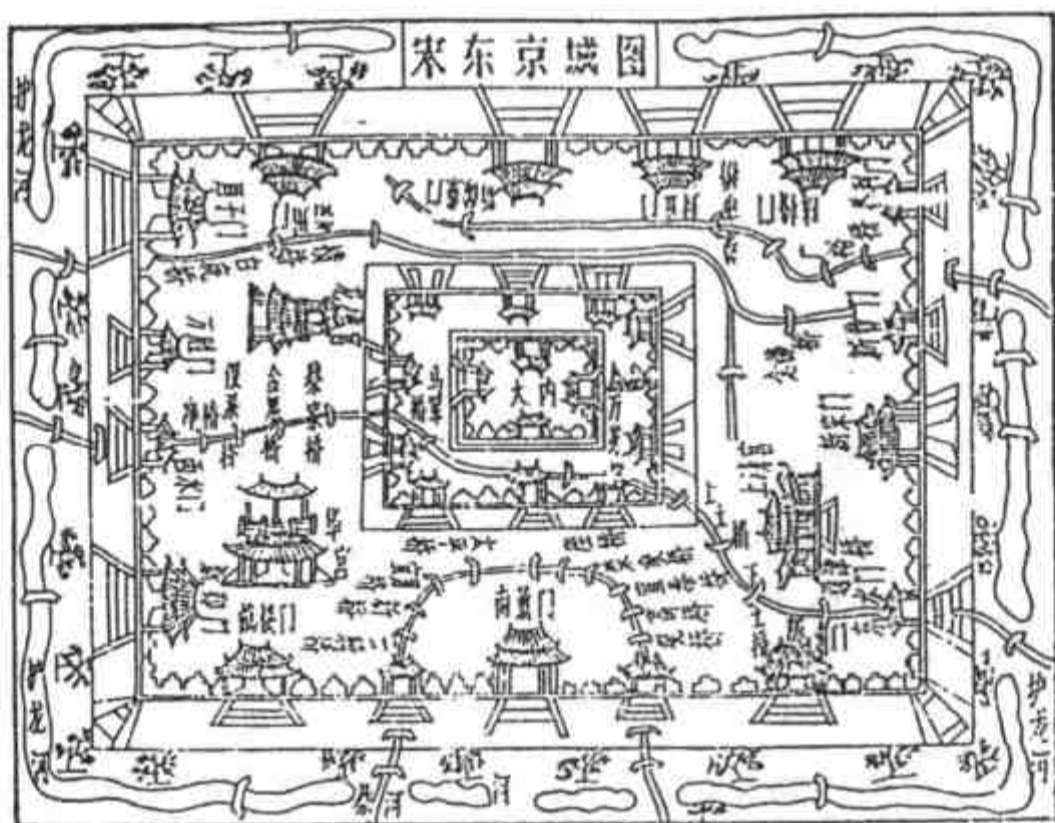
这就是西方城市受宗教力场作用的一个最为典型的例证。

中国建筑中，影响一个建筑空间组群的外部条件，或者说是“力场”内的各种力的分布条件，与西方建筑大相径庭。虽然也有中心的存在，也有沿东西方向的轴线的存在，但是，影响一个中国城镇或是宫殿、住宅、陵寝、庙观的主要条件，是沿东南西北四个方位延展的，同时，更强调南北轴线的作用。这显然与中国传统思维中，以平面五方位空间图式为基本的空间模式，并突出由崇尚北辰所确定的，以“南面为君”，“面北称臣”的强调南北轴线的方位观念以及北方地区特有的地理因素的影响，渐而形成的对于南北方位的重视，有着密切的关联。

由此造成的中国建筑的群体空间组合，一般有着较为规整、方正的布局。一座城池，一座宫殿，一座府衙宅邸，一座庙观，甚至一座园池，其空间的组织，大略都是向东南西北四个方位同时铺开的。所以，不论一个组群的大小，一般都比较接近一个较为规则的方形的平面。城市中道路的网络，建筑组群中轴线的布置，也大都兼顾了南北与东西两个方面。这样的情况，在唐宋以前的城市与建筑空间经营中，尤其突出。历史上著名的隋唐长安城、洛阳城，宋汴梁城，辽南京与金中都城等自不待言，敦煌壁画上所显示的唐代寺宇，也具有相近的空间品格。一些明代以来建造的北方中小城镇，也大多都是用方形的城墙，围合



唐代城市里坊格局
每一个里坊又以其十字街道
而形成一个独立的“力场”



围绕中心向四周重重铺开
的中国古代都城

图 118 中国古代都城的“空间力场”

一个十字形的主要街道，十字街尽端的城墙四周，设四个城门，十字街的中央，设一个标志性的鼓楼，大如明代的西安城，中如明清的银川城，以及一些明清北方县城等，都是这一类城池的典型例子。见下页图118

但是，在有宫廷存在的京城或都城中，由于雄踞于城市中央的宫殿建筑的存在，使得南北方向的轴线得到了强调。明代南京城与明清北京城就是这样一种格局。在这里，宫殿成为影响城市空间力场的重要因素之一。同样，在宫殿建筑内部，由于象征皇权的正衙所在，使得宫城内的建筑组群，也十分注重对南北轴线的强调。在元明以来的都城与宫城中，东西轴线相当弱化，而南北轴线

却得到了充分的加强。这种情况甚至影响到元明以来的住宅建筑。明清北方住宅以强调南北轴线的四合院为特征，与唐代更近方形布局的回廊院式的住宅格局已各相异趣。

在中国人的建筑空间经营中，除了受传统的平面五方位空间图式的制约，以及“北面为尊”的观念的影响之外，在其空间力场中，往往还受到许多外在环境因素的左右，如秦建咸阳城，“表南山之巅以为阙”，南山即起到了影响咸阳城市空间经营的一个因素。隋时宇文恺建大兴长安城，以城址范围内的六条岗阜，象征易卦的六爻，在相当于每一卦的位置上按照卦义的内容布置相应的建筑内容，如在第二岗上建造宫城正衙太极殿，以体现易经第二爻“九二，见龙在田，利见大人”的涵义，在第三岗上建造皇城衙署，以体现易经第三爻“九三，君子终日乾乾，夕惕若厉”的涵义，而在第五岗上，由于是属于“飞龙在天，利见大人”的“九五贵地”，不宜布置一般的里坊建筑，宇氏就对称布置了佛寺与道观各一座，以对应于易经卦爻的相应内涵。这样，观念文化形态中的易经卦爻与自然地理形势中的岗峦起伏，加之固有的平面五方位观念、北面为尊观念等等，就都成为左右这一中古大都市空间经营中的“力场”因素。

还有一个有趣的例子，可以看出古代中国人在空间经营中对一些特殊因素的注意，当这些因素被纳入空间“力场”中的考虑范围之内时，就会自然地起到某种对整体空间组织的影响作用。宇文恺营造大兴城时，发现大兴长安城的东南角地势偏高，而西南角却地势低下，为了解决这一问题，宇氏先是在城东南角，开挖出一个偌大的水面，将这里的地势“损之”。后来经过积年的经营，这里成为长安城的一处游览胜地，唐人称之为“曲江芙蓉苑”，每年三月上巳，来这里的游人如织，乃至“长安为之半空”。接着，宇氏又在城市的东南角，用了两坊之地，建造了两座佛教寺院，同时并列设置了两座高层木塔，将这里的自然地势“益之”，以弥补这里自然地势的低下。在后世的风水术中，出于某种风水观念的考虑，常常采用某种类似的损益之法，以适当弥补自然地势方面的不足。

从上面的例子我们可以得出一个概念，即在某一特定文化的建筑空间组织群经营中，总会存在一些制约或影响这种空间组织过程及结果的因素，这些因素，除了人们心理习惯上某种一般性的对空间中心的重视之外，还有许多文化的宗教的风水的，禁忌的，地理地势的，自然气候的等等因素在起作用。这些可能影响群体空间组织的因素，就构成了一种空间的“力场”。一组建筑空间群体的构成，实际上就是这一“力场”中，种种文化的，心理的，习惯的力所产生的“合力”作用的结果。

这里，我们不妨再回味一下西方中世纪基督教教堂建筑的情形。左右基督

教堂内部空间组织的主要因素,一是由入口向圣坛的东西延展的轴线。这条轴线导致了拉丁十字平面教堂的形成。在后来的岁月中,随着越来越多的会众们的进入教堂,以及教堂中,由入口走向圣坛的宗教礼仪的日益繁复,而日渐伸长。二是中世纪人们仰首天宇,对上帝天国的热烈向往,这种向上的“力”,最终使得中世纪建筑中,出现了体量高耸、向上腾飞的哥特式建筑。

在文艺复兴时期,在教堂建筑这一空间“力场”中,又出现了一个新的因素,即对人类本身的发现、认识与重视。这一贯穿文艺复兴时期的新的观念,不仅影响到诗歌、绘画与雕塑艺术的发展,同时也构成了这一时期教堂建设中,内部空间与外部体量设计的一个重要考虑因素,从而,构成了一个新的“力场”条件。文艺复兴建筑中,教堂空间的重大发展,恰恰在于在教堂内部出现了一个足以表现人的存在与力量的,集中式的穹隆形空间。人在哥特教堂中,没有自己的位置,没有驻足之所,人们被裹在一种无休止地向前与向上涌动的涡流之中。人自身的存在,在一种向前与向上运动的具有动感的空间中,显得微不足道。而集中式穹隆空间,使人们发现了自己的位置,人们在一个相对静止而宏巨的空间中,感觉到了自己的,在天穹之下,在宇宙中央的确实存在。穹隆顶提供了一个伟大而静穆的空间,使人们在静思中,感觉到了人类自身的价值,而穹隆外部集中而高耸的体量,又标志出人类自身的力量与伟大。这显然是新的时代新的思想所造成的新的力场条件的结果。

从这里我们可以看到,除了一般意义上的物质与经济的决定性因素,如财富的积累,商业活动的扩大,技术的改进,生产力的提高,由人口的增多带来的空间扩张的需求等等因素的影响之外,正是中世纪不断涌动的向上的冲力,使低平的罗马风建筑,变为高耸的哥特建筑;又正是文艺复兴时代,人本意识的觉醒之力,使令人迷乱的哥特建筑,变为具有稳定的造型形式与鲜明的个性特征的穹隆式大教堂。因而,可以说是时代的与文化的“力场”的作用,当然这其中也包括物质技术条件的进步以及欧洲基督教文化中所隐含的精神张力——“逻各斯”的充溢与撑张的作用,才将这些巨大的物质堆,揉捏、张拉、塑造成我们今日所熟知的样子。从欧洲中世纪的情况,我们似乎可以透见其它文化中可能存在的类似的“力场”现象。见下页图119

第二节 功能主义·纪念性·修道院规则

除了由非圣域向圣域的分层次的渐进过程所造成的“路径”与“终点”的空间格局之外,西方传统中固有的对建筑的功能性作用与纪念性品格的重视,对其建筑组群方式也有重要的影响。受中世纪基督教修道院规则

影响的修道院建筑组群,就是在分层次分划空间的基础上以功能的原则去组织空间的。

在一个建筑组群中,除了由上述那些一般性的心理的,习惯的,文化的,宗教的以及地理地势的或自然气候的因素,在一个或大或小的建筑场地中所造成的,可能影响该建筑组群的“力场”之外,我们还必须注意到各种文化中的某些特殊的价值取向,可能会带来的对于建筑群体空间组织的影响。

纵观西方的建筑历史,我们会注意到,在自古典的希腊、罗马以来的一整个西方建筑的发展过程中,贯穿着一个十分重要的价值取向要素,即对于所造建筑物的使用功能的明确的追求,以及对于建筑物的外在的精神功能的强调与重视。这一点体现在西方建筑中所贯穿的功能主义与纪念性两方面的特征中。

古希腊人在建造神庙的同时,还建造了许多供奴隶主与自由民进行公共活动的建筑与场所,如进行政治活动的元老院议事厅,进行体育竞技或文艺演出用的竞技场与露天剧场,以及进行社会交往与商业交易活动的广场。广场的周围有商店、学校、会议厅、体育馆、竞技场、神庙,以及供人休息用的敞廊。这些建筑都表现了各自不同的使用功能,并具有各不相同的空间特征。

即使在一些单体建筑中,也体现了对不同空间的不同功能划分,如在一些希腊古城遗址上发掘出的有着矩形平面的建筑中,一般有着—列三间的房屋。这些房屋各有着明确的功能区分。一间是用来供奉灶神或家神Hestia的;一间是餐室,这是专门供那些外国来的使节们,或是特许的客人们就餐用的;还有一间是档案室archives。这些房间向着由一个或两个门廊所围合的院子开门,院子则



图 119 翘首仰望上苍的欧洲中世纪精神氛围

紧与广场agora相邻。“Architecture of Crete, Greece, and the Greek World”, by Roland Martin第312页这些可能是专用来服务于政治或外交活动的具有特殊功能性的房屋。

至于对建筑的纪念性品格的追求,在希腊建筑中则是显而易见的。希腊神庙的庄重典雅,创造了纪念性建筑品格的基本原则,著名的帕加蒙宙斯神坛Altar of Zeus, Pergamon,成为了后世纪念性建筑的典范形式。而位于雅典的列雪格拉德音乐纪念亭Choragic Monument of Lysicrates,以及哈利克纳苏的莫索列姆陵墓The Mausoleum, Halicarnassos则是专门建造的集中式纪念性建筑物陈志华《外国建筑史》第39~40页。这两座建筑,奠定了集中式纪念性建筑物的基本特征。

更注重世俗文化的罗马人,在建筑空间的功能性与纪念性方面的追求,较之希腊人,又前进了一大步。罗马人尤其重视城市公共建筑的建造,有大型的体育竞技场、角斗场、圆形或半圆形剧场、大型的公共浴场,浴场中有商店、演讲厅、图书馆、运动场,以及更衣室等附属性房间;有可以用来作为法庭、交易所与会议厅的综合性建筑—巴西利卡;还有有着庭院以及各种功能性用房的住宅府邸,以及专门用来出租给普通市民的多层,甚至高达十余层的公寓。古罗马城市中,几乎具备了近代城市生活中所具有的主要的功能性建筑要素,包括政治的,宗教的,体育的,文化的,社交的以及商业的等等,涵盖了城市社会生活的许多方面。

在纪念性建筑或建筑的纪念性方面,罗马人有着更为独特的建树。除了专门建造具有独立的纪念性品格的凯旋门、纪功柱以外,几乎所有的罗马公共建筑,都以雄伟、高大、对称、庄严以及装饰华丽而获得了某种纪念性的特征。所以,高大雄伟或庄严对称,成为后世纪念性建筑的一般性特征。因而,使得庄重典雅的欧洲古典建筑,几乎成为近代建筑设计中,纪念性品格的设计手法的灵感源泉。

欧洲中世纪建筑史,主要是基督教建筑的发展历史。随着蛮族的人侵与基督教的兴起及罗马帝国的覆灭,一个时期内,建筑与社会生活的其它方面一样,出现了大幅度的倒退。作为世界性都市的罗马的大规模的世俗城市生活的热烈的节奏与气氛,已经不复存在。残酷的宗教迫害,嫁祸于基督徒的罗马大火,基督教取得胜利以后对于异教文化与建筑的抵制与破坏,入侵的蛮族的掠夺与摧残,这一切使得罗马渐渐变得面目全非。大规模世俗的城市生活功能,伴随着往日的辉煌与荣誉,已经不复存在。雄伟的大剧场变成了蛮族士兵的马厩,宽阔的巴西利卡变成了基督徒们每日聚会与领圣餐的地方。往日建筑的功能性意义,也已经变得模糊不清。

正是在罗马帝国的废墟上,在中世纪初期的混乱与无序中,基督徒们肩负起了重建文化秩序的重任。往日灿烂的希腊罗马文化,开始融入基督教文化,

并随着基督教的流布,传播到基督教世界的每一个角落。建筑艺术的复兴与建筑空间秩序的重建工作,开始在中世纪的偏僻的修道院中,悄悄地进行。随着基督教建筑的发展与完善,古代希腊罗马建筑中所固有的价值取向标准,即对于建筑空间的功能性特征的重视,以及对于建筑造型的纪念性品格的追求,也开始在修道院的高墙深垒中间,再一次慢慢地滋生。

事实上,基督教建筑空间组群秩序的建立,是伴随着中世纪渐渐兴起的修道院规则*The Orders of the Monasteries*而进行的。公元529年,东罗马皇帝查士丁尼Justinian查禁了著名的古典学府——雅典学院*The School of Wisdom in Athens*。也就是在这同一年,隐修士本尼迪克C.480~约553在罗马与那普勒斯之间的一个地方,建立了一个修道院。这一巧合恰恰标志了欧洲文化的一个重要转折。因而也标志了一个新的文化时代已经悄悄地开始。

除了著名的本尼迪克修会*The Benedictine*之外,在中世纪比较活跃的还有克吕尼*The Cluny*修会、西多修会*The Cistercian*、卡尔特修会*The Carthusian*等等。这些修会都有各自独立的规则,详细规定了修士们每日的祈祷礼仪的制度,生活起居的规范等等。修道院的建筑,也是按照这些规则的要求去建造并不断完善的,以适应僧侣们每日苦修生活的需要。

渐渐地,一些典型的中世纪修道院的建筑空间组织的蓝图,特别是在西欧有着广泛影响的本尼迪克修会修道院的建筑空间蓝图,就呈现在了人们的面前。对于一个本尼迪克修道院来说,其主体的建筑,是修道院中的主教堂,一般在主教堂的南侧,紧邻着的是一个大的回廊院*Cloister*。回廊院的中央,多设一个喷泉。喷泉除了功能性的作用外,还蕴涵了灵魂净化的宗教意义。喷泉的四周就是供修士们活动的绿地。环绕着大回廊的是一些与修士们的日常生活密切相关的功能性的建筑,如医院、图书馆、修士们的宿舍、餐厅、厨房以及用于贮藏的库房与酒窖等等。

在一个典型的本尼迪克修道院中,主教堂及相邻的回廊院与环院而设的各种功能性的建筑,组成了一座修道院的内核,“在这个核之外,是修道院院长的房间,病人与女修士们居住的房间,为客人与朝香者们寄宿用的房间以及医生与学校用房、手工作坊、农舍——每一样东西都被提供出来,并做了恰当的布置。”“*Monasteries of Western Europe—The Architecture of The Orders*”, by Wolfgang Braunfels第28页在本尼迪克修道院中,有时还设有一个供修道院院长或来访贵宾们祈祷用的小礼拜堂*Chapel*和一个修士们开会用的礼堂*Chapter-house*。礼堂多设在靠大回廊的一侧紧邻主教堂的地方。

在克吕尼修会的修道院中,也同样设有一个大的回廊院。这个回廊院往往

变成了修士们的主要日常活动场所之一。回廊中常常布置有绘画、雕塑等艺术品,因而使得这个宏敞而开放的空间,变成了修士们的一个重要的艺术陶冶与精神寄托之所the spiritual home of the monks。而回廊院中,或修道院内的其它地方,也以绿化、喷泉、水池、台阶与雕塑而变得颇具园林艺术气氛。至于其它的功能性建筑,则用了与本尼迪克修会不同的布置方式。

西多修会是以主张苦修而著称的,在西多修会的建筑外观及其空间中,“追求贫困的理想,逃脱现实世界的渴望,在交往方面的偏执以及关于修道院规则方面的新的思想,都激发了一种新的功能主义。”出处同上第72页西多修士们为了体现他们的这种“功能主义”的理想,还特别划出一块建筑用地,以精心确定的建筑物,来适应他们的理想的追求。西多修会所要表现的对于追求贫困的理想,是要使不仅每一个修士而且整座修道院,都要体现这种贫困。他们谴责一切建筑与艺术方面的奢侈,教堂内不设任何塔楼,窗子上只绘制没有颜色的图案,唯一被允许设置的雕塑是圣母像,裸露的墙体也不作任何粉刷。出处同上在西多修士们看来,任何超出基本使用功能的建筑与艺术的装饰都是一种罪恶。

西多会修道院在选址上也很注意。一般的西多会修道院,都是布置在一个有着溪流的山谷里。山谷的口是向西开的,这与主教堂的正立面为西向有关。而在修道院的北侧、东侧与南侧,则应当有丘陵或山峰的遮护。同时,在修道院前平坦的开阔地上,还应当有一条溪流或者小河流过。值得注意的是,西多会的修士们,从不将自己的修道院布置在山上,也不将之布置在海边、海岛上或者是在湖泊或河流的旁边等。显然,在追求建筑物在功能上的简单与淳朴的同时,西多修士们还追求建筑物及其空间与自然之间的一种静谧的和谐。这使得西多修会修道院的建筑观念,与古代中国人的风水观念颇有一些相近之处。

在这些不同修会的修道院中,我们看到了一些相类似的空间要素与空间组织中的价值取向要素。在一般的修道院中,都有一座教堂建筑。这是修道院建筑群的主体。教堂的旁边,紧邻一个大回廊院。回廊院是一个内向的空间,廊的内侧以拱廊或柱廊的形式,向院内开敞,而廊外侧则是封闭的墙。大回廊院实际上构成了修道院建筑空间组织的关节点。回廊的进深很大,形成一个向院内聚合的半开敞的空间。因而,回廊及其院落,成为修士们日常活动的一个中心。同时也成为联络教堂主体空间与各个功能性空间的一个枢纽。

一般的修道院,其功能性的建筑空间是很齐全的。兼顾到修士们的日常起居、就餐、学习、医疗、劳作等诸多方面的内容。一些特殊的修会,还专门为每一个修士设置了独立的与上帝心灵相对或直接交往的场所。这些功能性的建筑空间,包括修士的宿舍、食堂、医院与图书馆,多环绕位于中央的大回廊院布

置。回廊院又紧邻体量巨大的教堂,并与教堂有着恰当的空间联系。这样就组成了一个以教堂为主体,以大回廊院为枢纽的建筑体量与空间的综合体。在这个综合体中,主导的空间序列仍然是沿着由教堂西端主入口走向东端圣坛的轴线展开。但是,在大回廊院四周的较小体量的建筑中,也用了某种对称或对位的手法,形成一些次要的轴线关系,从而造成这一综合体的各个部分之间在空间上的统一与协调。如将食堂与位于回廊中轴线上的泉亭对位相联,或者将小礼拜堂或修士会议厅布置在回廊一侧的中线上,以造成对廊院中轴线的强调,有时还将修士宿舍与图书馆相联,以密切两者在使用功能上的联系。

特别值得一提的是,十三世纪时,在瑞士的圣戈尔修道院的图书馆中发现的一幅绘于加洛林时期820的修道院平面图,为我们保留了早期欧洲修道院空间组织的一份极为宝贵的资料。这是一幅十分标准的以1:192的比例绘制的建筑总平面图。选择这样一个与16及12有关 $16 \times 12 = 192$ 的比例可能与加洛林时期使用的标准长度单位——加洛林尺Carolingian foot——有所关联。在这幅图中,包括有四十余座各具功能、尺度不一的建筑物。为我们展示了一个中世纪修道院的理想图景。图120

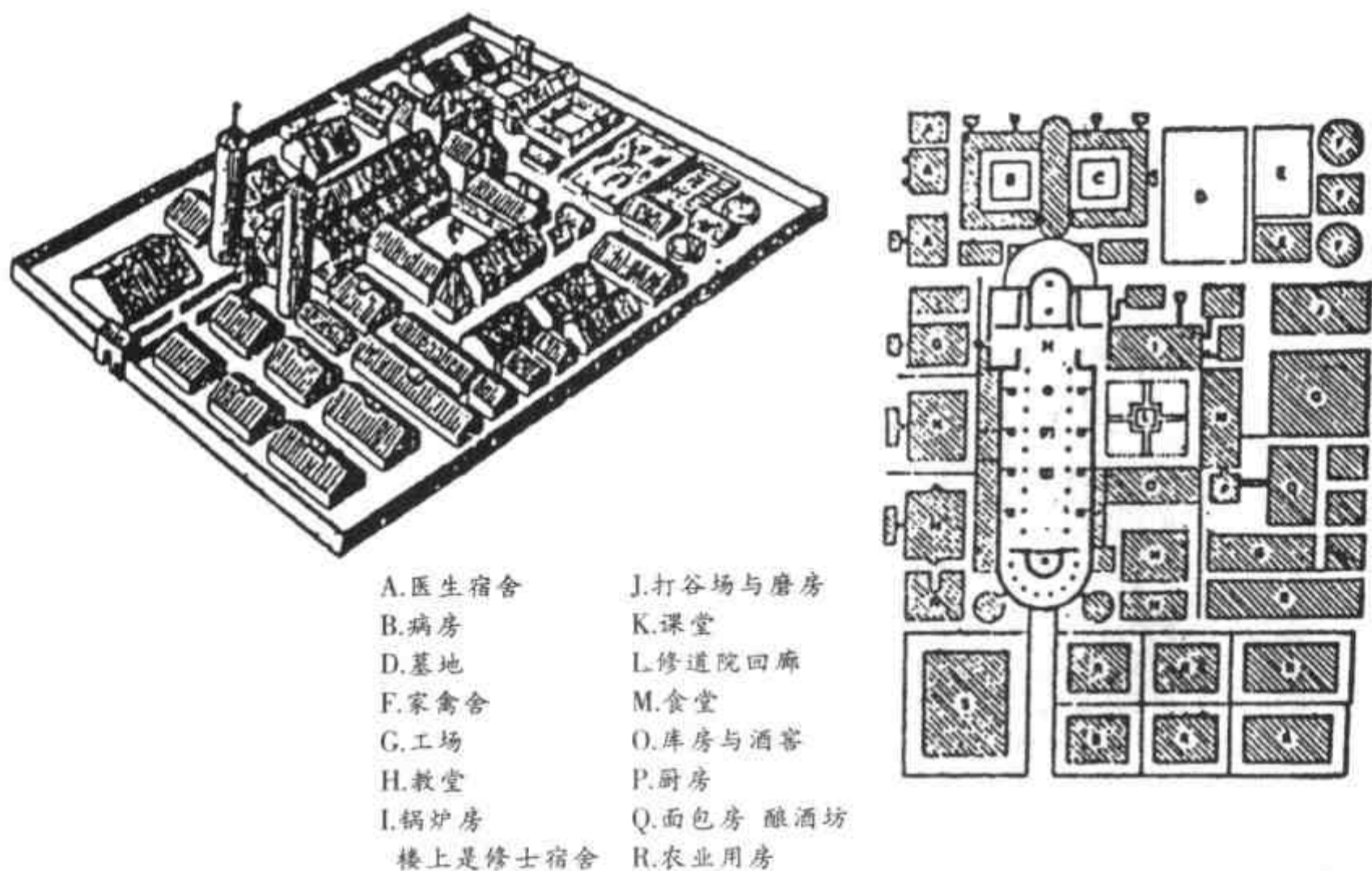
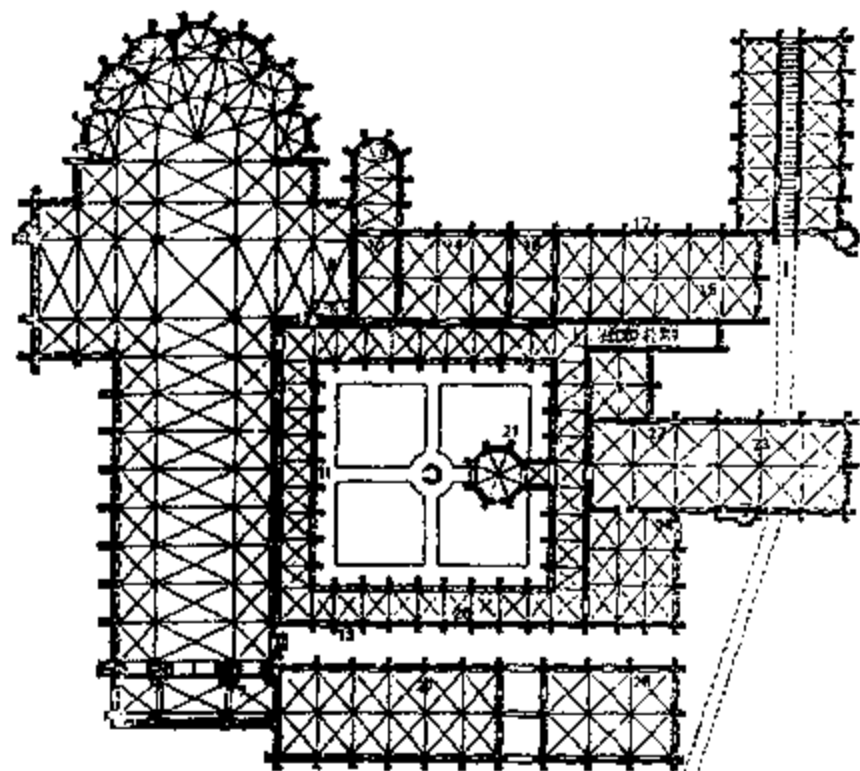


图120 按功能划分的中世纪圣戈尔修道院

圣戈尔修道院平面，不仅充分体现了一个典型的加洛林时期的本尼迪克修道院的空间组织形式，也充分展示了，中世纪欧洲人，对于一度已经湮灭在古罗马的废墟中的，对建筑空间的功能主义与纪念性品格的价值取向的追求的旧有传统的重建与复兴。这幅具有乌托邦性质的中世纪修道院总平面规划设计图，在追求功能主义的理想方面，表现得尤为充分：

在修道院的平面中明确地划分为四个主要的区域，……这些区域的第一个是隔离区 *Clastrum*，或环绕大回廊院的修道院区 *monastic enclosure*——这是一个与外界隔绝的世界。这一区域由位于东侧的修士宿舍，位于南侧的食堂与位于西侧的酒窖与库房围合而成。只有一条通道可以进入这一区域。（僧侣们）日复一日地（重复）那从不受搅扰的图景，严格地按照（修道院）规则从这里通过。……与教堂南侧的这一平静的隔离区相平衡的第二个区域是位于教堂北侧的向着外界开放的区域。在这里我们可以发现为（接待）那些尊贵的宾客们的用房、为俗人以及新来的人的学校、修道院院长的邸宅，以及他的厨子们的用房和一个浴室。专为宾客们准备的一个大的带有酿酒作坊与面包坊的厨房建筑也布置在这一区。国王以及他的宫廷成员们可能光顾这一区域。……其余的两个区域是那些内部用房，包括工匠与仆役们的住房和他们的作坊，作坊的旁边是畜舍。教堂的后边还有为病人，以及见习修士们等等那些不再或尚不需要按照严格的修道院规则生活的人们的用房。图121

——“*Monasteries of Western Europe—The Architecture of Orders*”, by Wolfgang Braunsfels 第42页



诺亚蒙特 Royaumont 修道院
典型的西多修会修道院
在主教堂一侧大回廊院周围布置有：
食堂 医院 图书馆 修士宿舍等功能性用房

图 121 按功能布置空间是中世纪基督教修道院的通则

圣戈尔修道院总平面图虽然是一个未曾实现的乌托邦,但是,却从一个侧面为我们显示了中世纪欧洲文化中,已经再一次开始显露出的,在建筑空间组群方面,对于建筑功能的重视。而同时代的本尼迪克修道院,在建筑空间组织上,大多都与圣戈尔修道院平面中所透露出来的建筑观念十分接近。事实上,由建筑的功能性区别,将一个建筑组群,划分成为不同的区域,并且按照功能的需要,确定每一座建筑的空间性质、体量大小、位置关系等,使组群中的每一座建筑都具有了特定的功能内涵,并依照其功能特性,确定这一建筑空间在组群总体中的恰当地位及其已经蕴涵着现代建筑群体空间组织的一些基本的要素。

其实,就单体建筑而言,中世纪基督教在追求某种空间与造型的象征意义的同时,同样也十分着意于建筑内部空间的功能划分。在早期基督教建筑中,除了布道用的讲坛与会众的空间之外,还专设了圣餐、洗礼、祭具、望道等不同功能性的空间。而教堂建筑的许多内部空间的发展,都是由种种功能性的需求引起的。如在一些大教堂中,在后堂周围设置专为贵族妇女们祈祷用小礼拜堂,为便于到达这些小礼拜堂而设的后堂回廊,在圣坛附近设置的为国王及其眷属们望道用小厅等功能性空间,都使得基督教堂的内部空间变得日益复杂而富于变化。

同时,与对建筑的功能性要素的考虑不断增长同步,在中世纪的建筑发展中,又再一次滋生了对于建筑的纪念性品格的重视。如果说,早期基督教建筑还是一些仅仅能够满足基本的功能需要的空间遮蔽物,则随着时间的推移,在不断拓展内部空间的同时,对于教堂入口部位的“西部结构”的重视,渐渐导致了对于教堂建筑西立面的重视与追求。到了哥特建筑时期,以及接踵而来的文艺复兴建筑时期,西方建筑师们,已经开始将几乎全部的激情,倾注在内部空间、外部体量与建筑立面这三个方面的纪念性特征的表述上了。高敞的内部空间,挺拔的尖塔与穹隆顶,对称而富于雕塑感的有着严格的比例推敲的立面,这一切都使得中世纪西方建筑,终于脱离了早期基督教建筑的简单与粗陋,而再一次获得了古典西方建筑所曾经引以为自豪的纪念性品格。

古典西方建筑中所原已内蕴着的,并由中世纪基督教建筑,尤其是循着各种不同规则而建立的修道院建筑,所再一次发掘出来的,对于建筑及其空间的功能性特征与纪念性品格的追求,无疑对中世纪基督教建筑群的空间组织,乃至对于中世纪城市建筑群的空间组织,是一个有着举足轻重的影响作用的因素。或者说,这两者都是组成左右中世纪建筑群体空间组织的建筑“力场”的必不可少的因素。

正如我们所熟知的,西方现代建筑的兴起,恰恰始于对建筑功能的重视与

追求。在厌倦了近代西方建筑中学院派的繁缛与折中主义的平庸之后,一代建筑大师高举起了“形式服从功能”的大旗,开创了现代建筑的新纪元。然而,需要澄清的一点是,这种对于建筑的功能性价值取向的重视,并按照功能特征组织建筑空间的做法,却不是现代建筑的独创,而是肇源于古代与中世纪西方建筑所固有的文化传统之中的。有趣的是,甚至西方现代建筑运动兴起过程中曾经最具反叛性的口号——“装饰就是罪恶”,竟也可以在中世纪西多修会的修道院规则及其建筑原则中找到原型。

第三节 Cell 的空间特征与作用

在中世纪修道院规则中,由一度在修士中流行的“以个人独自的身心面对上帝”的思想所产生的供每一修士忏悔,修习与生活的“单元重复与重叠”式的Cell空间,也可能对西方建筑的空间组织方式造成了某种影响。

如我们所熟知的,古代东方社会,尤其是古代中国社会的基本组成单元或称基本“细胞”,是一个个以血缘关系为主要联系方式的家庭。国家不过是一个大的家庭或氏族集团的政治化表现形式。所谓的朝代更迭,也不过是某种同一模式的“家天下”的不同姓氏的变换而已。这样一种社会结构,其基本的建筑单元,大约也不会超出为一个普通的或特殊的“家庭”所使用的空间范围。在如此的社会结构之下,古代中国建筑中,无论宫殿、衙署、住宅、庙观、陵寝,其基本的空间形式大体相近,且大略上都与一所“四合院”式的住宅的空间形式接近。或者说,宫殿不过是帝王的宅舍,寺观也不过是神佛的府邸。这是一种从简单到复杂,从低等级到高等级,从局部到整体,彼此之间似乎有着某种共生链一样的结构。组成宫殿的是一组组小的住宅一样的空间,而宫殿本身又是一座大“住宅”。城市空间的基本单元,是以居于城市中心的帝王或官吏的宅邸为核心的大大小小的住宅。而城市本身又不过是帝王宅邸京城或都城与州县官吏府邸州治或县治的象征与扩大而已。

与古代东方社会的情况不同,在古代或中世纪西方的城市中,似乎要少一些家族与血缘的相互联系,城市生活所强调的是每一个人作为个体的存在。而这一点也从一个侧面反映了古代与中世纪西方文化的特征。本世纪初,叹惋西方社会的日渐衰亡的德国历史哲学家斯宾格勒,在《西方的没落》一书中,将西方社会的文化形态划分为古典阿波罗 Apollo 式的与近代浮士德 Faust 式的两种。这两个时代的文化特征,都是以某种具有强烈个性特征的人或人格化的神来代表的。这就已经暗喻出西方社会与东方社会,在基本组成细胞的结构上的巨大差异。

古典时代的阿波罗式社会,是以古代希腊、罗马的城邦或城市的市民生活方式为主要特征的。构成社会的基本单元,是一些有着独立个性的平民或自由民。城市空间的许多部分,如用来社交与讲演的广场,为艺术与体育而设的剧场与竞技场,大型的浴场,交易场所等,是为包括这些平民在内的自由的城市人群而设的。在这些城市中,特别是在罗马这样的世界性大都市的社会结构中,传统的农业社会式的氏族家庭已经不占主导地位。以“家”为基本的社会细胞与空间单元的农业氏族式的文化传统,被一种更为分散与整合的文化结构所替代,“世界城市意味着世界主义cosmopolitanism代替了‘家’,冷酷的‘理所当然’代替了对于传统与时代的尊敬,科学的非宗教变成了古老的、精神宗教的僵死代表,‘社会’代替了国家,自然权利代替了力争得来的权利。”《西方的没落》上册第56页奥斯瓦尔德·斯宾格勒Oswald Spengler1880-1936齐世荣等译商务印书馆1995年版

正是在这样一种迥异于古代东方的社会环境下,一种特殊的专为社会的最基本细胞——城市自由民——所设置的生活空间,在世界城市中悄悄地滋生。在东西罗马帝国的首都,先后都建起了专供出租用的多层或高层的公寓。陈志华记述说:“一般的城市居民大多住在公寓里,这是一种出租的房屋,以楼房居多。公寓兴起于共和时期,到帝国时期,如罗马和奥斯提亚Ostia等城市,公寓决定了城市大部分地区的面貌《外国建筑史》第59页陈志华中国建筑工业出版社1986年版。”这一类专为城市市民建造的房屋,一般“因质量和标准分为几类。少数比较高级的,底层整层住一家,还有院落,上面几层分户出租。质量差的,底层开小铺,作坊在后院,上面是住户。最差的,每户沿进深方向布置几间房间,通风采光都极差。出处同上”据进一步的记载,在这一时代,“在罗马和拜占庭,没有任何官方监督就建起六到十层的宿舍而街道最多只有十英尺宽,它们常常连住户一起倒塌下来。大部分罗马市民是靠面包与竞技场来度日的,他们所有的家当不过是在叫因苏拉insula的拥挤的蚁穴中占有价格昂贵的一份卧榻而已。”帕尔曼《古代与现代》Pohmann, Aus Altertum und Gegenwart 1911 第199页转引自《西方的没落》第57页注释。

这里应当引起注意的,不是建筑的形式,而是建筑所代表的一种生活方式,一种依靠面包、竞技场与“拥挤的蚁穴”式的公寓卧榻度日的城市自由民的生活方式,以及这种生活方式可能引起的,对于建筑空间组织的影响,造就了古代罗马的城市与建筑的诸多特征。在这里,农业方式的传统大家族式的聚居形式,被一种远为简单的,由每一分散而孤立的个人,直接面对城市社会的居住方式所替代。这些个人或是他们的没有强烈的血缘联系的小规模的家庭,构成了更为细微的社会细胞,而为这些微小细胞提供的居住空间,也就具有了细

胞一样的可以增殖与生长的特性。

至少,自古罗马时代始,这样一种空间观念与形式,及其可能的空间组织方式,已经深植于西方文化的土壤之中。而与这种观念相类似的形式,在经过数百年之后,又在中世纪基督教建筑中再一次悄悄地滋生起来。

就目前所知的资料情况,将cell细胞这一概念用于建筑空间的,正是基督教文化。据一本叫做《上帝之窟》的研究著作中所记述的,在基督教早期,为了逃避罗马统治者的迫害,一群虔诚的隐修士们,散布在从埃及到西亚红海岸边的荒漠与山岩间,寻求一种孤独与自虐式的修炼生活。在长期的与世隔绝的隐修生活中,以圣·巴西St.Basil为代表的一些修士们,渐渐意识到,单单依靠个人的力量,很难得到上帝的精神赠果the gifts of the Spirit,只有通过集体的修炼生活,才能使每一个人从上帝那里得到的馈赠,能够为大家所共享。这样,就开始了早期的修道院式的生活。

从公元四世纪开始,这些散布在西亚荒漠中的僧侣们,就开始在岩穴间凿挖了一些洞窟式的修道院。每一组这样的建筑群中,都有一座尺度较大的洞窟作为宗教礼仪用的教堂,教堂的后部也开挖出一个半圆形的后堂。另外,还有食堂的设置。食堂内是用长条状的岩石作为餐桌用的。有时,还凿挖出一个像回廊院一样的露天的空间,以便于洞窟外的活动。此外,在这样一个洞窟式的修道院建筑空间组群中,最重要的就是那些所谓的cell了。

所谓cell就是为了因应基督教早期的修士们,既希望与世隔绝,有一个独立的修炼环境,又期待通过一种集体的修炼生活,以保证在能够分享各自的精神成果的基础上,获得灵魂的真正解救。于是,修士们就围绕着主要的教堂洞窟,开凿了一些规模较小的洞窟。洞窟的尺度不大,恰好容纳一个修士的起居,及每日与上帝单独的心灵对话。这些较小的洞窟,就被称作cell,即每一修士所独有的,可以独自进行心灵观照的空间。每一座cell都与教堂主洞窟有着一段步行的距离。除了每日必须在教堂举行的集体的宗教礼仪活动外,修士们几乎整日将自己禁锢在这一独属于自己的小空间中。正是这种具有cell的早期洞窟式修道院,开启了中世纪欧洲修道院生活的先声。

这种据说由圣·巴西首倡的修道方式,是与最初在巴勒斯坦地区流行的所谓东方式的修道主义一致的。修士们聚集在一起,除了精神的需求之外,更重要的是对于食物等基本物质条件的需求。而圣·巴西“正是试图通过为隐士与苦行者们修造能够接近修道院的cells,而使隐修生活与一般性的正常生活之间建立了一种谐和,‘这样,在沉思冥想的生活与公共生活之间或在现实生活与隐修生活之间,就不至于有一条不可逾越的鸿沟,而是像大海与陆地一样,

能够相互交换彼此所获得的上帝的恩惠,并将之融入伟大的唯一,即上帝的荣光之中。’圣·巴西语*Caves of God—The Monastic Environment of Byzantine Cappadocia*”,by Spiro Kostof第51页”根据这本《上帝之窟》的作者的研究,也正是这种所谓东方式的修士生活,随着它的向西传播,成为西欧本尼迪克式的修道主义思想的源头之一。

如果说本尼迪克修会以及克吕尼修会或西多修会等,更注重的是修士们集体的修道生活,在大约十一世纪时的修士圣·布鲁诺St. Bruno,终于对这些在西欧占主导地位的修道主义流派,提出了疑义。他希望建立一种新的规则,使得隐修士们的个体存在与集体生活之间,能够在一座修道院中共融一炉。这恐怕就是西欧中世纪,主张冥思苦想的卡尔特修会中,一度出现的所谓“查德屋”*The Charterhouse*式的修道院建筑形式形成的起因之一。图122

“查德屋”式修道院一方面是受到了早期东方式的修道思想的影响,另一方面,也源之于西多修会与卡

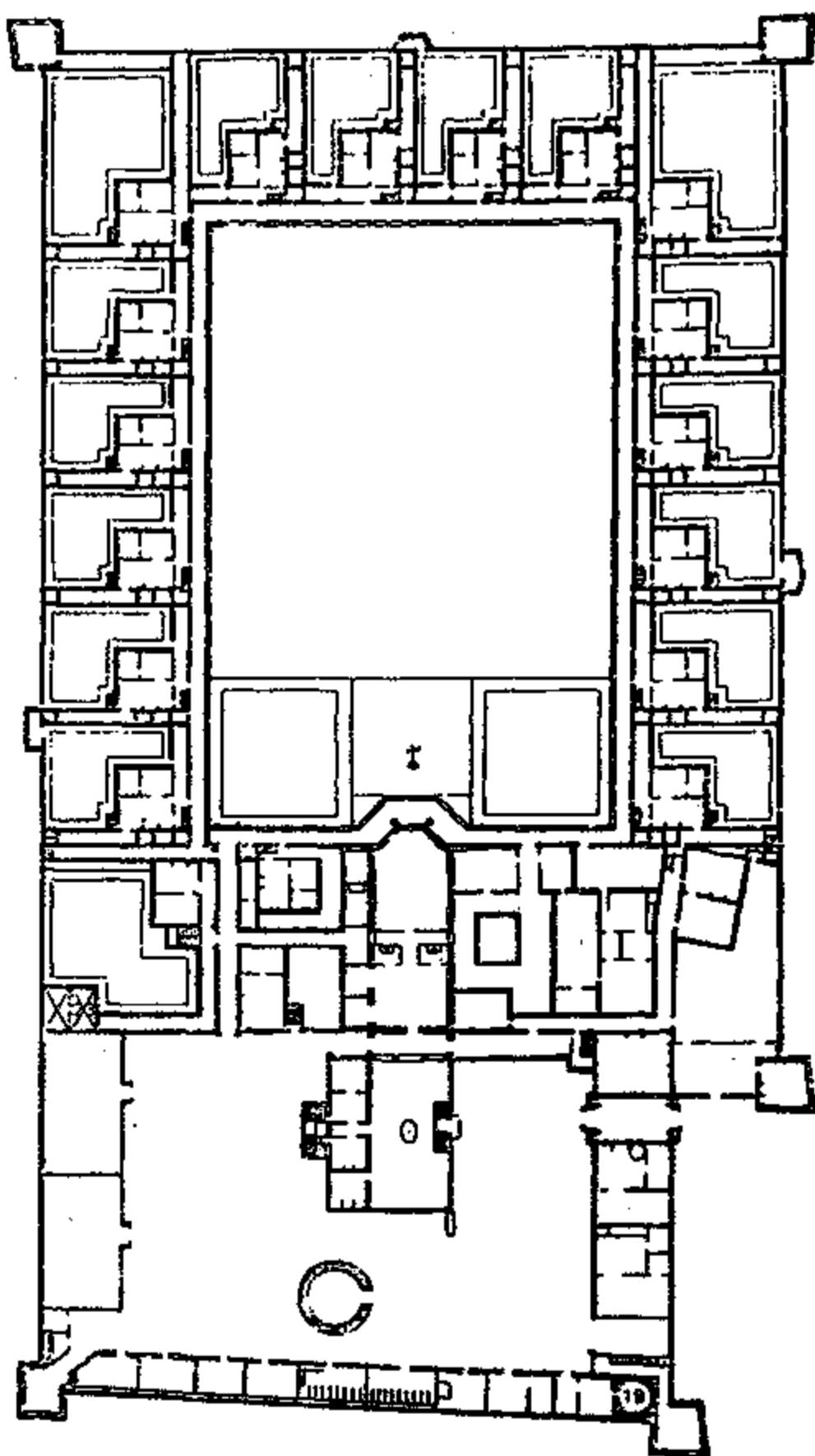


图 122 “查德屋”式修道院的空间组织前部中央为教堂院落四周为修士起居的“CELL”克勒蒙特 Clermont“查德屋”

尔特修会中所渐渐萌生的，试图将修道院中的三个功能性部分统一为一个整体的想法。这三个部分分别是：

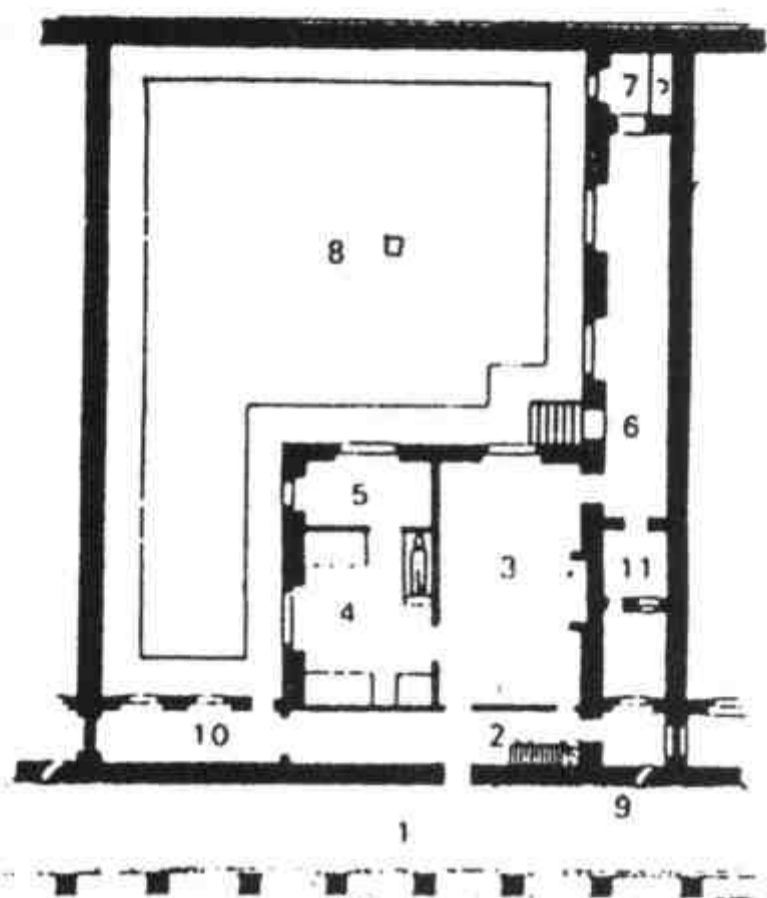
- 一，僧侣们的大回廊院以及环绕回廊院的诸多僧房cells；
 - 二，由包括教堂、食堂、小礼拜堂、图书馆以及修道院院长住房the prior's cell组成的公共用房组群；
 - 三，为皈依者、捐赠者、往来宾客、云游僧们预备的房间。
- 这三个部分恰好组成了一个典型的“查德屋”式修道院的建筑空间组群。

克尔特修会在克勒蒙特Clermont的查德屋，是一个规模较大的建筑群。这是一座有着高墙围绕的建筑组群，高墙当然标志了克尔特修会与世隔绝的特征。墙上设有七座具有防卫性的塔。设在西南方向的主入口，就是从两座塔中间穿过的。紧接入口的前院，是由居中的修道院院长宅邸、来宾的客房与马厩及为捐赠者预备的小客栈等所组成的。其后是教堂。教堂的左边是副院长的住宅，右边是一个与本尼迪克修道院的回廊院形式十分接近的院子。院子周围则是那些修道生活必备的功能性用房，如修士礼堂、餐厅、厨房、小礼拜堂等。从前院进入这座院子，只有一个通道。与院子的另外一个联系就是教堂。

接着，我们就进入了“查德屋”式修道院最富于特色的空间部分。这是一个体量很大的，“通过利用某种相同的小空间元素的不断重复，来创造美的建筑综合体”。“Monasteries of Western Europe—The Architecture of the Orders”，by Wolfgang Braunfels，第114页这些重复着的小空间单元，就是为每一个僧侣特设的，使得他们能够各自独立地与上帝进行心灵对话的场所，也就是所谓的空间细胞——cells，在这里，我们或可称之为“单元”式的僧侣宿舍。见下页图123

这是一组精心布置的单元式房屋，每一单元本身由“三间房屋组成，一个有着采暖设施的前室，一个仅允许布置四件家具一个木板床、一只板凳、一张桌子和一个书架的主室及一个用作贮藏间的小室，以及一个可以通向厕所的走廊。另有一个相当于整套房屋的三至四倍大的花园，花园的外侧有高墙围绕。出处同上第114页”这样的空间处理的目的，就是为了让每一个修士独有一个与外界隔绝的，可以进行冥思苦想的空间。同时，在这个远离尘世的小世界中，还具有基本的生活条件，及一个与外部自然世界保持接触的窗口——独属于该修士的室外花园空间。

有趣的是，这样一种全然不同于其它修道院建筑空间观念及其组织方式，却恰恰是在西方传统文化中所根深蒂固地存在着的“功能主义”的大旗下，悄悄地形成的。这正如它的研究者所指出的：“卡尔特修会的功能主义理想，甚至延伸到为每一僧侣各自独立的生活而建造的cells上了。这每一个cell都是由一



典型的“CELL”平面

- 1 大回廊
- 2 将修士与噪音隔开的走廊
- 3 前室
- 4 主室
- 5 第二室
- 6 与小院相邻的走廊
- 7 厕所
- 8 花园小院
- 9 递送食物的孔洞
- 10 通向花园的门
- 11 储藏室

布克斯海姆 Buxheim “查德屋”

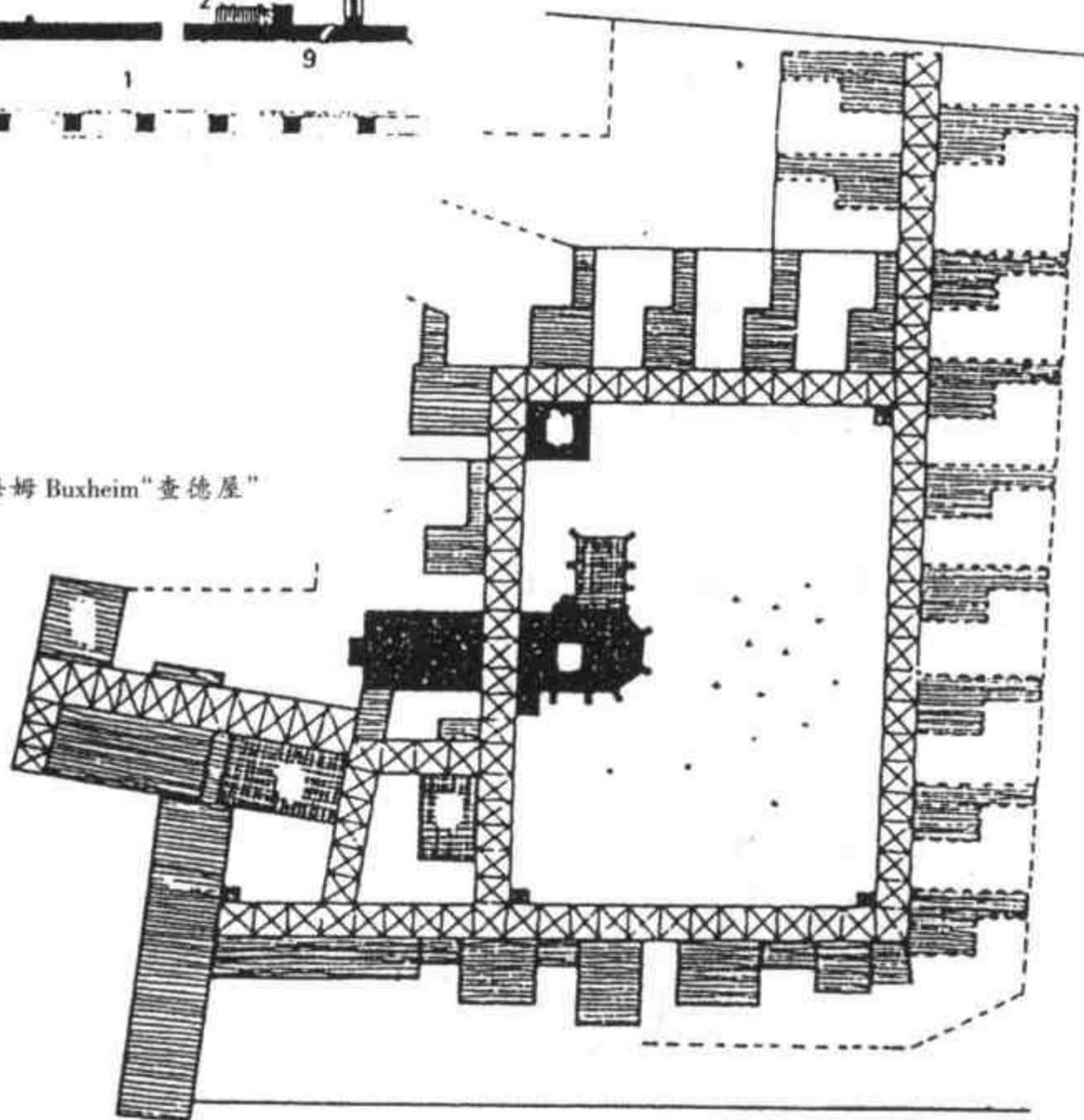


图 123 典型的“Cell”空间及其组合

所小的住宅与一个花园所组成。这是些在中世纪建筑的发展历程上独具特色的,经过深思熟虑而建造的,袖珍式的小住宅miniature dwelling。出处同上第114页”

如果说,对于建筑空间的“功能主义”的思考,发展了一种理性的,按照每一建筑的功能性特征,划分空间组团,分隔空间区域,进行合理的空间组织的建筑设计思想;而对于建筑造型的“纪念性”品格的追求,导致了一种感性的,以对称、雄伟、高耸的体型与体量处理,与精雕细刻的细部造型设计,以创造某种感人的空间艺术效果的建筑设计手法;则在由“查德屋”式的修道院建筑中所体现出的,关于单元式建筑空间——cell的思想与实践,就使得既要有独立而私密的个体性空间,又要有严密而完整的社会群体生活的愿望成为可能。

由cell所体现的建筑思想,是深刻而影响深远的。我们不妨可以推测,正是在中世纪修道院中发展起来的cell的基础上,再融入早在古罗马时代已经萌生的城市公寓的思想,才使得近代城市中大规模建造的公寓式住宅、办公楼与宾馆之类的,通过将某种同一形式的空间单元,以大量进行的重复,垒叠,延伸等空间组织方式,来形成某种既具有城市社会的功能性作用,又具有一定规模的空间体量与纪念性效果的建筑形式,有了坚实的基础与迅速发展的可能。而这些建筑也在很大程度上,改变或塑造了近代乃至现代城市的整体空间形象。并极大地影响了近代与现代城市中,人们的生活方式。这也说明许多我们已经熟知的现代建筑空间的观念与手法,并不是一夜之间的凭空落鸿,而是有着各自深广与博厚的历史及文化的渊源与根基的,只是我们还没有来得及将其一一发掘出来罢了。

第四节 聚集与空间的阵列性

佛教建筑在空间组织上似无一定之规,正是在因时代与地域的差别而各不相同的建筑组群中,透析出佛教曼荼罗所内涵的环绕中心(佛主尊佛塔 禅堂)四围布列(诸佛 菩萨 罗汉 法器)周边护卫(护法神 天王 金刚 力士)的“聚集型”空间的本质性特征。

由于对原始佛教及在印度占主导地位的印度教的情况,国内现有资料介绍的不是很多,使我们对印度的佛教与印度教建筑在空间组群方面的规律性特征,很难有一个完整而系统的了解。即使仅就佛教建筑而言,由于印度文化所固有的复杂性,及在佛教得以广泛传播之后,又大量而充分地嫁接或融合了许多当地的文化特色,使之与印度原有的佛教建筑,从结构上到形式上,都已经是南辕北辙。因而,使得我们对于基于印度文化的佛教建筑,在建筑空间的组群方式及其序列化方面的基本特征,也处于十分难于把握的境地。

佛教建筑因其所分布的广大地域的文化上的巨大差异，的确在建筑的结构、造型与空间组织方面，造成了相当大的不同。在许多情况下，佛教建筑已经在很大的程度上与当地的建筑文化融而为一，在我们的眼前所展现的，不再是一般意义上的佛教建筑，而是印度的，中国的，日本的，朝鲜的，越南的，泰国的，缅甸的，柬埔寨的，斯里兰卡的等等许多不同形式与风格的建筑。仅仅以中国佛教建筑而言，我们不仅看到了历史时代的差异，南方与北方的地区差异，也看到了中原汉地的佛教与藏传佛教，以及西南少数民族地区的佛教，在建筑上的巨大差异。

基于这样一种情况，我们似乎可以得出一个结论，即佛教建筑已经失去了它的一般意义上的共性，任何一个民族的佛教建筑，已经是该民族建筑文化的一个密不可分的组成部分。换句话说，与其它普适性世界宗教不同，分布于世界各地的佛教建筑，彼此之间似乎已经没有什么共性可言，只有这一民族或那一民族的，或者说是这一地区或那一地区的佛教建筑了。因此，对佛教建筑空间组群形式及其可能存在的一般性特征的分析与探讨，几乎是徒劳无益的事情。

但是，如果再作进一步的思考，我们就会发现，事实不尽如此。作为一个有着深厚文化渊源的普适性世界宗教，尽管千变万化，总会存在某种一以贯之的东西，作为该一宗教文化赖以存在与传播的依据。这种东西，必然会或曲或直地渗透到每一民族，每一时代的佛教建筑中去。或者说，在佛教传播区域内的某一特定的文化中，尽管其佛教建筑在结构与造型上，与该一文化中的其它建筑，相差无几。但是，在空间本质上，这仍然是一个同其它文化中的佛教建筑相同的，为佛与菩萨们所创造的世界，是一个不同于本民族文化中的其它类型建筑的空间综合体。

既然同是为佛菩萨创造的空间，则必然与佛教文化中一些较深层次的东西有关。也就是说，在不同文化的佛教建筑中，其空间组织的本质性特征，或其空间组群所要表达的基本内容，应该说是相同的，亦即，都是为诸佛、菩萨、金刚、罗汉等等的佛国宇宙中大大小小的神明们，创造一块可以栖息的清净的圣地，也为出家修行的佛子们，提供一个清心寡欲、潜心修炼的净土。

那么，究竟什么是可能对佛教建筑的空间组群方式起到影响的一般性特征呢，或者说，在一座佛教寺院中，对于寺院的空间组群方式，可能形成的空间“力场”的力的分布，究竟是根据了怎样的一个原则呢。这恐怕是贯穿于一般佛教建筑空间组织中一条关键性的主线。

从现有的资料来看，历史上各个国家与民族的寺庙建筑组群，无论显密，并没有一定之规。佛教文献中，也没有发现有关佛教寺院空间组织的一般性规

则。仅存的中古时代的中国的律宗寺院平面——戒坛图经,只是唐代时律宗寺院的一个记录。在宋元以后的寺院中,也不见其例。佛经中一些关于佛国净土的描述,固然为古代中国的佛寺创建,提供了许多空间思想的泉源,但中古时代的那些描摹西方净土世界的宏大华丽的寺院空间,最终也仍然未能成为佛寺建筑组群的一般性规则。事实上,如果要寻求什么一般性的空间规则的话,那么,有一点可以比较肯定的是:对佛寺空间组群有着可能的直接影响,除了各民族文化固有的影响而外,一是佛经中所描绘的佛国宇宙的空间模式;二是深蕴于印度教与大乘佛教,主要是密宗佛教中的曼荼罗的空间思想。

如我们在前面的章节中已经反复谈到的,在空间的象征性内涵上讲,除了直接以观念形态的佛教宇宙模式,作为一座佛教寺院的空间组群的依据,创造一个象征佛国宇宙的寺庙空间而外,对佛教建筑空间组群可能造成的影响最大的,恐怕就是具有“胎藏”性的曼荼罗式的“聚集”型空间了。尽管在一般的显教寺院中,并没有十分明确地显示这一点。但当显教中谈论“道场”、“水陆大法会”等等概念,并以佛、菩萨与罗汉等“聚集”的方式,及在修炼中以排除魔障的干扰等观念设置空间,布置建筑等,其实已经包含了对于曼荼罗式的空间观念的肯定与接纳。

佛教同印度教一样,重视“种子”的生发与繁育的作用,同时强调空间的“胎藏”性特征,即在空间的核心或隐秘的部分,藏纳有某种具有“种子”一样特征的象征物,如印度教神庙密室中的“林伽”或佛教寺塔中的“真言秘号”、“舍利”等。从这个意义上讲,每一佛寺中,都专设有一藏纳性的建筑物,如藏纳佛舍利或其它佛的遗物的窣堵坡或佛塔,或藏有佛教法器或佛经的密室、楼阁,甚至佛造像本身,如此等等。在中国的佛寺中,渐渐地专设有了藏经楼,似是这种藏纳性空间意义的一种延伸。

一座佛寺中,藏纳性的空间,特别是藏有佛舍利、佛遗物的空间,往往是具有至圣意味的空间,一般位于整个组群的中心地位,在没有这类至圣的佛舍利或佛遗物的寺院中,则以象征佛的佛造像,以及为这一主尊造像建立的殿堂——大雄宝殿,来取代藏纳佛舍利或佛遗物的佛塔而位于寺庙的中心。这一中心性的建筑物,构成了我们上文中所谈到的所谓佛教曼荼罗中的“中胎”空间。其余的建筑物,就是围绕这一“中胎”空间,而层层布列的。

我们知道,同印度教一样,佛教文化中,主要是大乘佛教,特别是大乘密宗佛教中,承继了古印度文化中积淀下来的神秘的曼荼罗图案及其空间观念,并赋予其具有佛教内涵的空间象征意义。如上文中已经谈到的,据佛教密宗的说法,曼荼罗,从空间意义上讲,可译作“坛”、“道场”,是指修炼、做法的场所;从

认识论意义上讲,可译作“轮圆”、“具足”,是指对佛的意旨达到了最充分的领悟;从空间内容上讲,又可译作“聚集”,是指在一悉心布置的曼荼罗式的空间环境中,可以聚集一切诸佛,一切菩萨,一切金刚,或可聚集诸佛、菩萨与金刚的各种法器,以屏除修炼过程中的各种魔障的干扰,随心所欲,而达悉地。

概而言之,曼荼罗是一个有中心的空间场所,也就是说,曼荼罗的空间阵列,是环绕中心层层布置,呈一由中心向四外阵列,并渐次减弱等级层位的“聚集”型空间布列。然而,这种辐射不是漫无边际的,如轮毂之有边缘一样,曼荼罗也是一个有边界的空间存在,即在这一边界内,环绕一个中心的存在,聚集一切的佛尊大德及其法器,并将一切魔障拒之于边界之外,以创造一块佛国的净土世界。

如果我们基于这样一种思想观念:将一座佛教寺院看作一个由佛、菩萨、罗汉、金刚、力士等佛国圣贤所组成的,并辅之以佛菩萨与金刚力士们所用的种种法器等等,环绕一个位居中心的,珍藏有佛的遗物或佛教圣物如具有种子意义的真言密咒及佛舍利、佛牙、佛发等宝物的佛塔或佛造像,造成一个由群圣“聚集”而成的佛阵图,并在这圣贤荟萃的佛国世界中,设置佛子们起居、修炼的僧舍、庙堂,用这样的空间环境,为佛子们提供一个修行解脱的“方便法门”。以这样的观点来观察与理解一般佛教建筑的空间组群,抑或是较为合乎事物的本来逻辑的,亦未可知。

正如唐代高僧一行所著《大日经疏》云:“夫曼陀罗者,名为聚集,以如来真实功德集在一处,乃至十方世界微尘数差别智印。轮圆辐辏。翼辅大日心王,使一切众王普门进取,是故说为曼陀罗也。”转引自《实用佛学辞典》第1500页显然,至迟在唐代时,中国僧人已经充分意识到佛教曼荼罗的真正意义在于“聚集”,即创造一个以“大日心王”为中心,聚集一切佛“功德”、佛“智印”,环绕主尊大日如来,使一切于中修炼者“普门进取”的空间环境。从这个意义上讲,一般的佛教寺院本身,就应当被理解为一个曼荼罗的“聚集”型空间。由此,我们似可找到具有普适意义的佛教寺院建筑空间组群的基本内涵。

据唐代时去西域求法的高僧们的记述,当时的印度佛寺,虽然与汉地佛寺的規制相去甚远,却也大致可以以“聚集”型,概括其基本空间特征。如著名的那烂陀寺,即是一座规模宏大的“聚集”型空间。对那烂陀寺的建筑空间组成,史籍中有多种记载,且不十分一致。《继业西域行程》谓:“有那烂陀寺,寺之南北,各有数十寺,门皆西向。转引自《大唐西域求法高僧传校注》第122页中华书局1988年版”《寄归传》谓:“至如那烂陀寺,人众殷繁,僧徒数出三千,造次难为详集。寺有八院,房有三百。出处同上第123页”《释迦方志》则称其“周垣峻峙,高五丈许,总

有七院。院别三层,同为一门。历代兴建,穷壮极丽。”《释迦方志》第73页卷下中华书局1983年版

由现代考古发掘的情况来看,这是一个由多座规制大致相同的寺庙所组成的寺院建筑群。每一寺庙由一个方正的院落,及环绕院落的僧房与庙堂组成。这些寺院的规模大体相近,院内的每一侧,都有九间房屋组成,一个唯一的入口,由对称的两个房间构成。正对入口一侧的中央一间,是一个可能设有佛造像的庙堂。院子内似还布置有一些建筑或雕像。这些寺院呈一字形排列,主入口均西向。只有一二特例。而与这些寺院相对的,则是一些尺度较大的入口为东向的窣堵坡,其中一座约“高百许尺”的窣堵坡,据说是佛“世尊昔日夏三月安居处”,显然是一个至圣的场所;另一座更为高大的窣堵坡内,则设有“如来转法轮像”《大唐西域求法高僧传校注》第115页。这两座窣堵坡恐怕就是这一寺庙建筑群的所以聚集环绕的“中胎”之所在。不同于汉地佛塔的是,由考古发掘所看到的那烂陀寺的窣堵坡,都有可以由入口到达的中心“密室”,而寺院内每一院落中的主要庙堂,也是一个“密室”型的空间。其特征与古代西亚或埃及的神庙“密室”,略有相近之处。然而,其环绕某一佛教圣物“聚集”而成的群体空间格局,却是与西亚或埃及的一神一庙的空间格局不尽相同的。

这样的情况,在中国唐代佛教寺院的资料中,也可以看得到。前面提到的《戒坛图经》中所显示的唐代律宗寺院,即是一座中央布置佛殿,前后左右对称布置楼阁门阙,曲廊回绕,院落簇拥的规模宏大的建筑群。其周围的重重院落与园苑,当是僧人们的起居之所,而中央由三重回廊环绕的巨大院落,则无疑是由中为佛陀宝殿,菩萨与罗汉们的殿阁簇拥左右,布置有天王与金刚及力士们的门舍护卫前后,并有着戒坛、钟楼与藏经楼等象征佛法庄严的楼阁,如此等等所组成的一个布列严整的佛阵图。萧默在《敦煌建筑研究》一书中,所揭示的敦煌壁画中描绘的唐代寺院,大都显示出了佛国宇宙中这种山呼海拥的“聚集”型的气势恢弘的佛阵场面。史料中记载的唐代佛教寺院,动辄就有数十院或十余院之大,内有东廊、西廊、外门、中门之属,且多精美的雕塑与壁画,布置于廊中院內,空间可谓复杂多变,但其核心的特征,仍然是为佛国圣贤们的宏大聚会,提供一个建筑空间。

唐代僧人道宣在《释迦方志》中,以一语道破了佛教建筑空间的玄机,即所谓的“全身碎身之相,聚塔散塔之仪”《释迦方志·通局篇第六》第100页中华书局1983年版。佛陀释迦牟尼的涅槃“碎身”之相,与阿育王的分舍利以“散塔”之举,使得佛法得以弘扬天下。而每一寺院又当以佛世尊的“全身”庄严之相,与佛宇宙层楼重阁般的隆崇“聚塔”之仪,为佛教僧徒们创造一个“神光烛而邪计摧,灵迹

挺而深信结”出处同上的香烛摇曳，神佛聚集的，可以潜心修炼的宗教仪礼性空间场所。

如我们所知道的，原始佛教更为关心的是人生哲学，主张“缘起论”，相信业报轮回，因果报应，而对诸如世界的本原、本体等问题，所涉无多。佛灭之后的几百年间，佛教内部发生了极大的变化，这种变化就是起于大约公元一世纪左右的大乘佛教的兴起：“一种无神论的，否认灵魂之我的，指示个人最终解脱之道的哲学学说——它主张生命的绝对止熄，其朴素的崇拜活动只是纪念作为人的创教者——已经被一种气势磅礴的高教会所取代。”《大乘佛学》舍尔巴茨基 立人译第94页这个取原始佛教而代之的高教会，就是后来在中国及日本、朝鲜等相邻国家得以滋衍发展的大乘佛教。

需要特别指出的是，这个取代原始佛教的大乘佛教更为关注的是世界的本原与本体，及众生的解脱等等更为重大的哲学问题，这是一个与原始佛教相去甚远的宗教，这个“具有一最高神祇的，其下有为数众多的神谱和无数圣者系统的宗教；这个高度虔信主义的，重视仪式和僧侣结构的宗教；这个以普遍救赎一切有生之属为理想的，凭据诸佛菩萨的慈悲实行救赎的宗教；承认解脱并非消灭而是永生的宗教”，出处同上第94页已知是一个与原始佛教面貌迥异的全新的高级普适性宗教。因而，在原始佛教与大乘佛教之间，在“全部宗教历史上，人们很少能够看到，在声称源于同一创教者的整个教会的范围内，新派与旧派之间的差别竟有如此之大。”出处同上

具有普适性的大乘佛教，致力于佛法的大规模弘扬。而佛法弘扬的过程，也正是一个“散”与“聚”的过程。阿育王散佛舍利于天下，并于各地起藏纳舍利的佛塔，使得佛法随着佛舍利与佛塔的散布，而分散于佛教世界的各个国家与地区。此后，随着佛舍利与佛塔向外扩散的，还有佛藏经典与佛造像。这些散播各地的佛舍利，及随之而起的佛塔，与佛经典籍及诸佛菩萨的造像等，有如撒播在各种不同文化土壤上的“种子”，随着这些“种子”的生根发芽，一场更为宏大的佛国世界的“聚集”性运动，也就开始了。在有着某种佛教圣迹或接受到某种佛教圣物的地方，渐渐地开始形成一些规模不等的佛寺或佛教传播的中心。更有甚者，历史上一个重要的佛教流派，也有可能是围绕一件佛教法器或圣物而渐次形成的，如禅宗历史上围绕祖师达摩衣钵的传承之争，就说明了这一点。

如果说一座寺庙是环绕一座藏有佛舍利的佛塔，或一尊迎自远方的佛造像，或一件重要的佛教法器，或一部乃至数部重要的经藏，甚或皇帝在中国敕赐的一块匾额记载：“（隋）文帝初移都，使出寺额一百二十枚于朝堂，下制云，有能修造便任取之”见清·徐松《唐两京城坊考》卷4。而逐渐形成的诸佛、菩萨的聚集之所。则一个

规模宏大的佛教中心,如著名的中国四大佛教道场,即山西五台山文殊道场、四川峨嵋普贤道场、浙江普陀观音道场、安徽九华地藏道场,就是一些更为集中,规模更大的诸佛,菩萨,罗汉,金刚,力士们的聚集之地。或者说,是诸多藏聚有佛菩萨及法器与经藏的佛教显密寺院的聚集之地。

值得注意的是,在这些佛教中心内,我们看不到明显的经过统一布局考虑的空间组织秩序,看到的只是一些个别寺庙的,多少带有一些随机性的聚合,有如印度那烂陀寺的诸多个别寺院空间,或分布世界各地的诸多的佛教石窟寺中,每一个别洞窟空间的简单的排列聚合一样。在这里,空间组织的力场分布,是以最初设置的佛教圣物的吸附力为主的。而具体到每一寺院中,则多是以佛国宇宙中的诸佛菩萨等的等级层位,形成其空间分布的基本依据,等级高一些的,就居于聚集群的更为中央一点的位置,等级低一些的,则位于较为次要一些的位置,与现图曼荼罗中,按九院或十二院的空间分划,依照等级布置诸尊的格局,大略相近。

正是在“聚集”这样一个宗教礼仪的“道场”或“法会”式的基本空间观念架构下,随着不同文化的建筑空间的观念的不断融入,才渐渐形成了一些各具本民族文化特色的佛教寺院建筑组群的,相对比较确定的空间组织格局。

当然,严格意义上的曼荼罗图形,是广泛存在于佛教密宗的修炼过程中,及为修密而布置的空间环境中的,这从大量的密宗经典中已可见之。修密者动辄须以曼荼罗的空间布阵为则,稍有违逆,就有可能前功尽弃。由此可知,密宗建筑的空间布局,更须以曼荼罗的空间形式为则,方位分布,诸尊位列,法器布置,真言咒语,均须一丝不苟。如唐时传入中国的东密的情况,由最近发掘出的唐代密宗寺院法门寺塔地宫内所藏法器的布置阵列,恰是一个曼荼罗的图形,可以推测其寺院的规制,也当与曼荼罗的空间布局不会相去太远。

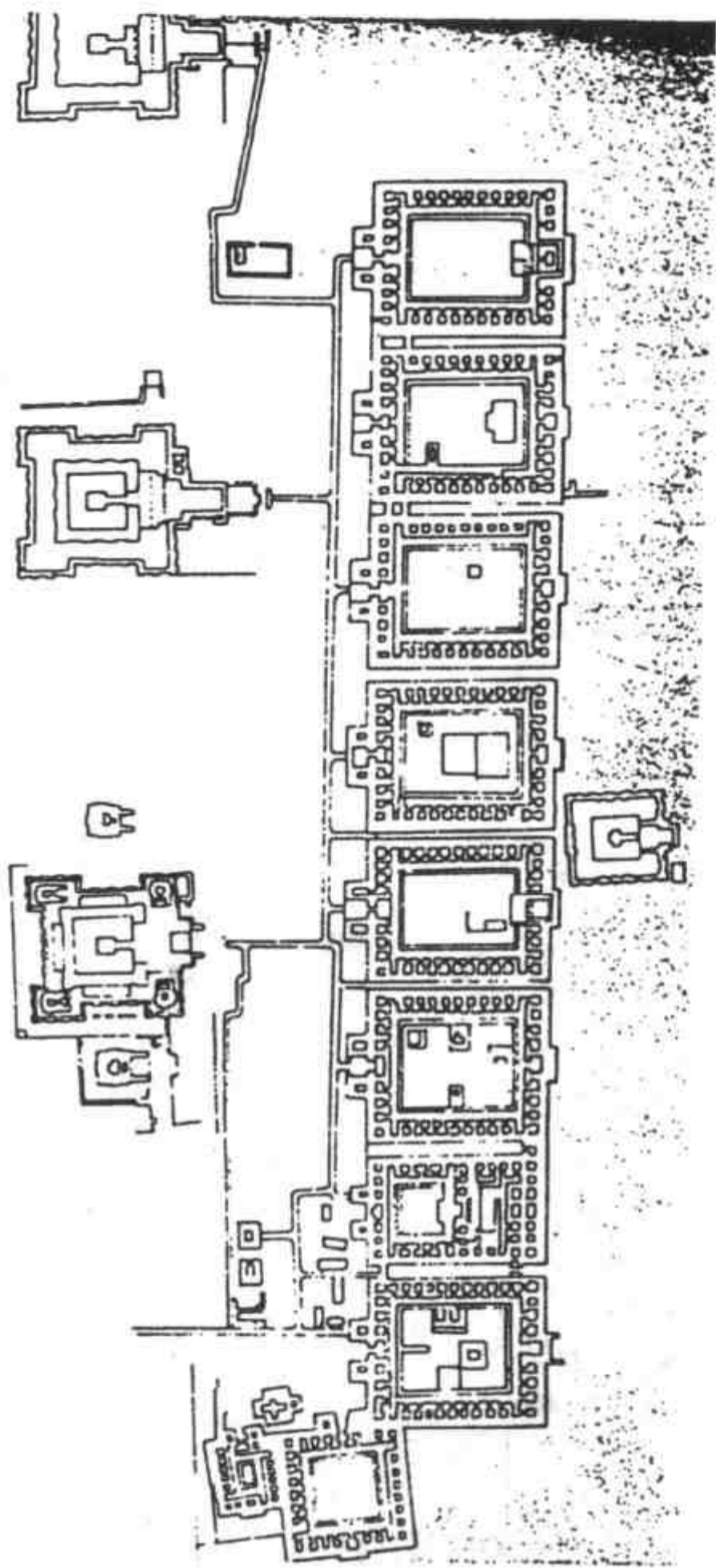
藏传佛教中,尤重曼荼罗的形式。其寺庙亦当按照曼荼罗的空间格局进行布置。实例中,我们仅知道早期建造的西藏桑耶寺,是仿自印度的飞行寺而严格按照佛国宇宙的空间模式布置建造的。内地的一些藏传佛教建筑,如承德的普宁寺、北京颐和园北宫门内的大报恩福寿寺等也是这一类的例子。而这类摹仿佛国宇宙的寺院,即是以曼荼罗的基本格局,如中央置佛主尊,周匝四门八方,各置相应的佛尊法器,既排列出曼荼罗的阵列,又象征着大小部洲及日月星辰,周回墙垣,既是环绕曼荼罗的金刚墙,又象征着佛国宇宙的铁围山。

承德普乐寺则是一座意义明确的,严格按照曼荼罗格局布置的寺庙。其高大的方形石台座,台座中央的圆顶建筑,建筑周围布列的喇嘛塔等,构成了这一巨大曼荼罗的外廓,而置于圆形建筑内的坛城,则是一个精雕细刻的曼荼罗

空间的缩型,是一个与整座寺庙同构的小型的曼荼罗式的空间模型。类似的这种在一个大型台座上,中央耸立高大圆形建筑,周围布列小型塔幢的空间布局,在东南亚的一些佛教建筑中,也可见到,其中必有某种空间观念上的联系。

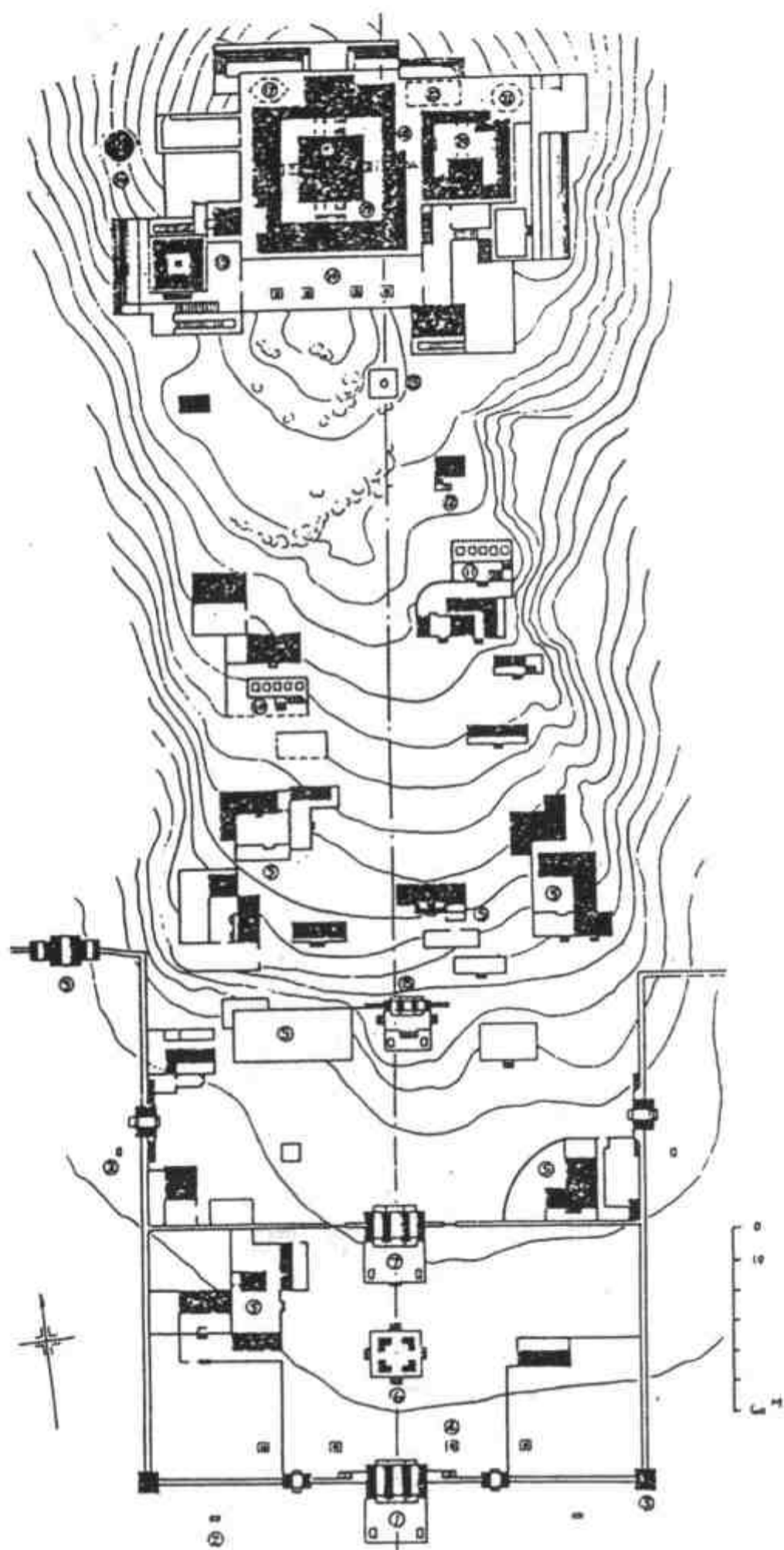
由于没有充分的资料,我们还不能断言,一般的藏传佛教寺院,都是严格按照曼荼罗的格局布置的,但就清代以来流行的“都纲法式”中,建筑的空间布置,多以一座主殿居中,周环多层的回廊房舍,多层房屋的屋顶,又呈一平台,台上四角,或建亭榭等的做法,与一个曼荼罗的布局形式已相去不远。疑即曼荼罗空间的变体做法。另外,在许多藏传佛教的寺院中,如拉萨哲蚌寺内,设有一些有着大尺度室内空间的主殿,其内部空间深邃幽暗,除在其位于中央的大堂内设置佛主尊像外,室内深处周回还布置一些设有各种面目狰狞的明王与明妃造像的小室,其格局也当与曼荼罗的形式相去不远。图124.125

但是,就一般性的特征而言,藏传佛教寺院的总体空间布局,未曾见有能够涵盖一切寺院空间布置格局的空间组



印度那烂陀寺平面

图 124 早期印度佛教寺庙即是一个没有一定之规的聚集性空间



似乎没有一定之规的寺院格局——聚集性空间

图 125 承德普陀宗乘之庙

群规则。而况许多藏传佛寺，往往呈自由式的布局。从总体上看，似无明显的轴线组织，亦多不呈对称的布置。西藏境内的一些佛寺建筑组群，更如一座座规模宏巨的，由许多格局大略相同的殿堂，聚集荟萃而成的佛国城垣。承德的普陀宗乘之庙与须弥福寿之庙，也与之有相似之处。如果，我们将之与古印度的那烂陀寺的略带随意性的空间格局进行比较，就会发现，这种带有随意性的建筑布置与不对称的空间格局，恰恰是一个大型佛教寺院所特有的。如果说，能够在这两者之间找出什么相近的规律的话，则唯有这具有一般意义的，代表曼荼罗的根本观念内涵的“聚集”或“道场”的空间象征意义，最为可能涵盖两者的空间特征，同时也涵盖了几乎所有的佛教建筑群的空间特征。见下页图126

这样的分析，或许也能够为何以汉地佛教寺院建筑组群自古至今并没有一以贯之的空间布局定则，而由资料上所知的汉魏以塔为中心的佛寺、隋唐回廊院式的佛寺、宋元以禅堂为中心的禅院及明清以来渐渐趋于定式的伽蓝七堂式的寺院等等，各个不

同,又各具时代特色的寺院组群,内中可能存在的原因,找到了一定的答案。这其中的原因之一,恐怕恰恰就在于,在一个普适的大乘佛教曼荼罗的空间观念之下,每一时代,每一民族,都以各自独特的空间语言,表述着一个大略相似的“聚集”或“道场”式的佛国世界的空间组群。

我们所熟悉的汉地佛教寺院,大多为明清以来创建或改建的建筑,其大体的格局为所谓的“伽蓝七堂”的平面形式,这一形式又与这一时期的宫殿、衙署及住宅建筑的空间格局大致相近。这反映出中原汉地人,已在一定程度上将佛寺理解为诸佛菩萨的住宅与府邸,因而,使之尽可能与当时的住宅与衙署的空间格局相吻合。正因为这种对于佛寺空间的理解与处理,与大乘佛教曼荼罗思想的空间观念并无相悖,因而,为历来的佛教徒所认可。然而,在空间本义上,这种“聚集”型的佛寺空

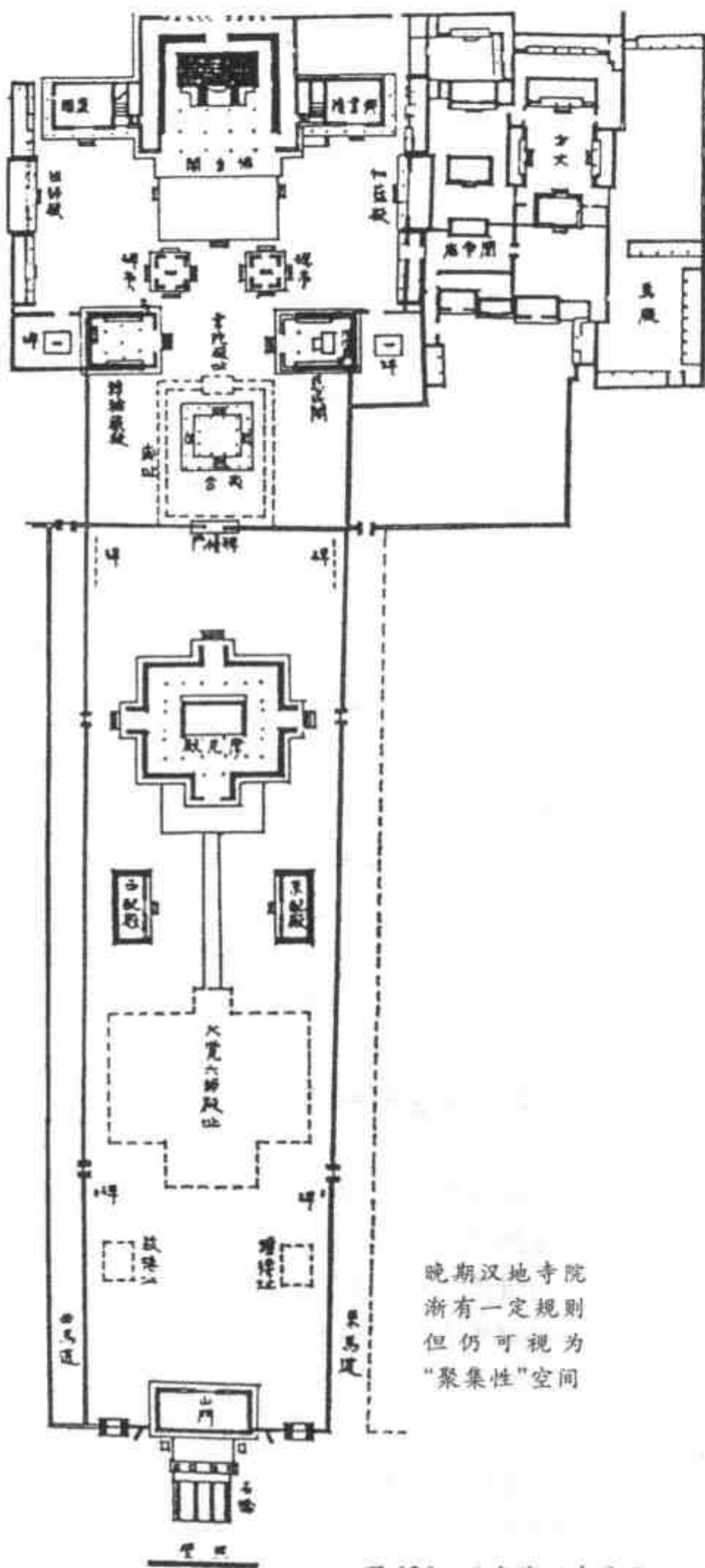


图 126 正定隆兴寺平面

间,与基于天人合一,阴阳谐和的风水观念,及主张礼乐并重的“大壮”与“适形”的对立统一的中国儒教建筑空间组群思想,仍然是有着很大的区别的。前者追求藏聚与环绕中心的布置,后者则强调阴阳谐和与等级秩序;前者可以以独立的组群形式存在,或加入更大的聚集型组群中去;后者则必须将自己的组群,放在一个恰当的宇宙与社会的秩序等级定位之中,不可有丝毫的僭越。

综上所述,我们可以得出这样一个结论:佛教建筑空间组群的基本要义,就在于大乘佛教曼荼罗思想中所内蕴的“聚集”型的空间观念。这一观念又是基于佛教建筑空间思想中所固有的“种子”与“胎藏”的思想。一座佛教寺庙中,无论显密,往往由某一佛教圣迹,如传说中佛与菩萨或某高僧所到之地;或某一佛教圣物如释迦佛或某高僧的舍利、衣钵、法器;或远求而来的经藏;或经过某一严格礼仪而藏入佛塔与佛偶像中的真言密咒等等,渐渐构成一个吸附性的力场。力场的中心往往设置一座中心建筑物,如一座位于寺庙中心的佛塔,一座供有禅宗祖师的禅堂,一座高大的有佛或菩萨造像的多层楼阁,明清以来则多以大雄宝殿作为寺院的中心。在中心建筑之外,则用配殿、回廊等较次要的建筑层层环绕。建筑物内依序布置诸佛、菩萨、罗汉、力士等佛教神明,及各种的佛教法器。由此,构成一个作为修行道场而用的“聚集”型的空间组群。

在这个空间组群中,根本的空间秩序,仅在于对位居中心的主尊佛的礼仪性环绕,及佛国世界固有的等级次序的排列。僧人们的功能性用房如方丈院、僧舍、香客用房、食堂等,也环绕其外。并在门殿等边角位置设置护卫性的金刚、力士,以确保寺院内的平和安宁。这一切的布置原则与现图曼荼罗所展示的,环绕中胎主尊大日如来布置的层层院落或重台的空间格局,在观念上是一致的。

第五节 天地和合与宇宙秩序

内涵在中国儒—道思想中的对于天地(阴阳)和合与宇宙(社会)秩序的向往与追求,使得传统中国建筑组群透析出一种李约瑟所称之为的“宇宙图案”式的和谐感与秩序感。

与世界历史上的其它建筑体系相比,中国建筑在总体的空间经营上,应该说是将理性有序与浪漫自然两者之间结合得比较恰到好处的。一座精心规划的中古时代的大都市,或一座帝王的宫廷苑囿及其离宫别馆,不唯有星罗棋布,院落纵横,回廊复道,巷陌交通的繁复而严密的空间组织,亦有挟山带水,涵天纳地的与自然融而为一的空间气韵。因而,以群体空间见胜的中国建筑的空间组织,集宏大与深邃,华丽与幽雅于一体,创造了在建筑空间组织方面独具特色的一个体系。

为了便于进一步的分析，我们将影响或制约中国建筑空间组群的诸多的可能性因素，或是说，造成一个中国建筑组群的空间力场的各种可能条件，大致归结为如下几个方面：

- 一，平面五方位空间图式观念。
- 二，法天象地，摹仿天界空间秩序的思想。
- 三，众星拱辰，北面为尊的思想。
- 四，儒家君臣父子的社会礼制规范。
- 五，道家写仿自然清静无为的空间理想。
- 六，风水术及其观念的影响。
- 七，自然地理气候与建筑物阴阳向背的关系影响。
- 八，建筑结构与材料技术诸方面的影响。
- 九，人文习惯、地方风俗性礼仪等方面的影响。
- 十，民间信仰，区域性鬼神崇拜礼仪的影响。

如上的诸多因素，如果归结为一点，大约可以表述为：制约中国建筑空间组群的主要原因就在于：古代中国人力求在建筑空间组织中表现自己所追求的理想——天地和合与宇宙秩序。在这里“天地和合”主要涉及古代中国人所关心的“天人关系”方面的问题，而“宇宙秩序”所涉内容，则更倾向于社会“人际关系”方面的问题。中国人相信，如果社会人际之间，也如天地宇宙之间一样，有着严格的等级秩序与协调的相互关系，社会就达到了它的理想状态。

显然，在中国人这里，一些在西方人或印度人看来十分重要的，可能影响建筑组群的观念，如建筑的功能性作用的追求，建筑的纪念性气氛的创造，为每一个独立的个人提供的具有独处条件的建筑的“空间细胞”cell的创造这一点在印度的“毗诃罗”式的空间中也有体现，以及环绕一个具有吸附力的中心而渐次形成的多少带有一些随机性的“聚集”型阵列式空间的组群方式等等，都不是中国人所向往的空间组织的理想形式。在中国人看来，一座单体的建筑物，或一个单独的建筑群，不是一个孤立的存在，它既是一个更大的空间组群中的具有特定地位的一分子，又是天地宇宙之间整体空间秩序中的一分子，任何一个建筑个体或群体的对于自身特定地位的逾越，或对于整体秩序的破坏，都是不能被允许的。

所谓“天地和合”，首先是基于地界与天界空间秩序的相互对应与摹仿。自夏商而至周秦渐渐形成的天下九州的概念，就是与同一时期形成的天界分野的概念相对应的，即以天界九野的分划对应地上九州的设置。对天下四方五服的分划，也大约与对天界的四方二十八宿的平面延伸的空间分划概念有所关联。尽管人们对天界分野，天空星象的空间分划是基于人们对于地上空间的理

解及对天文星象的长久观察,但是在历史上的实际的建筑活动中,人们又往往以摹仿理想中的天宇秩序作为宫室、都城建设的一个依据。秦建咸阳,立信宫为“极庙”以象“天极”,“筑咸阳宫,因北阪营殿,端门四达,以制紫宫象帝居。引渭水贯都,以象天汉。横桥南渡,以法牵牛”《历代宅京记》顾炎武第42~43页;汉建长安城,“城南为南斗形,北为北斗形,至今人呼汉京城为斗城是也”同上第53~54页;洛阳因居天下之中,自古为帝王之都,周天子即曾诏曰:“河、洛之地,世称

朝市。上则于天,阴阳所会,下纪于地,职贡路均。圣人以万物阜安,乃建王国”《历代宅京记》卷9第147页;隋代立东都洛阳,亦认为洛阳是:“天地之所合,阴阳之所和”同上第148页的帝都之地,故效仿秦始皇,以“洛水贯都”,以象河汉、牵牛之属,如此等等,都是以帝王宫室都市摹仿天界紫宫河汉的例子。图127

在帝王宫室的建造上,或摹仿,或象征,也往往是以比照想像中的天界紫宫为则的。如作为帝王祀拜、起居及布政之宫的“明堂”,是一座象征天地宇宙的建筑,自不待言。一般的宫室,也有以摹仿与象征来处理的。

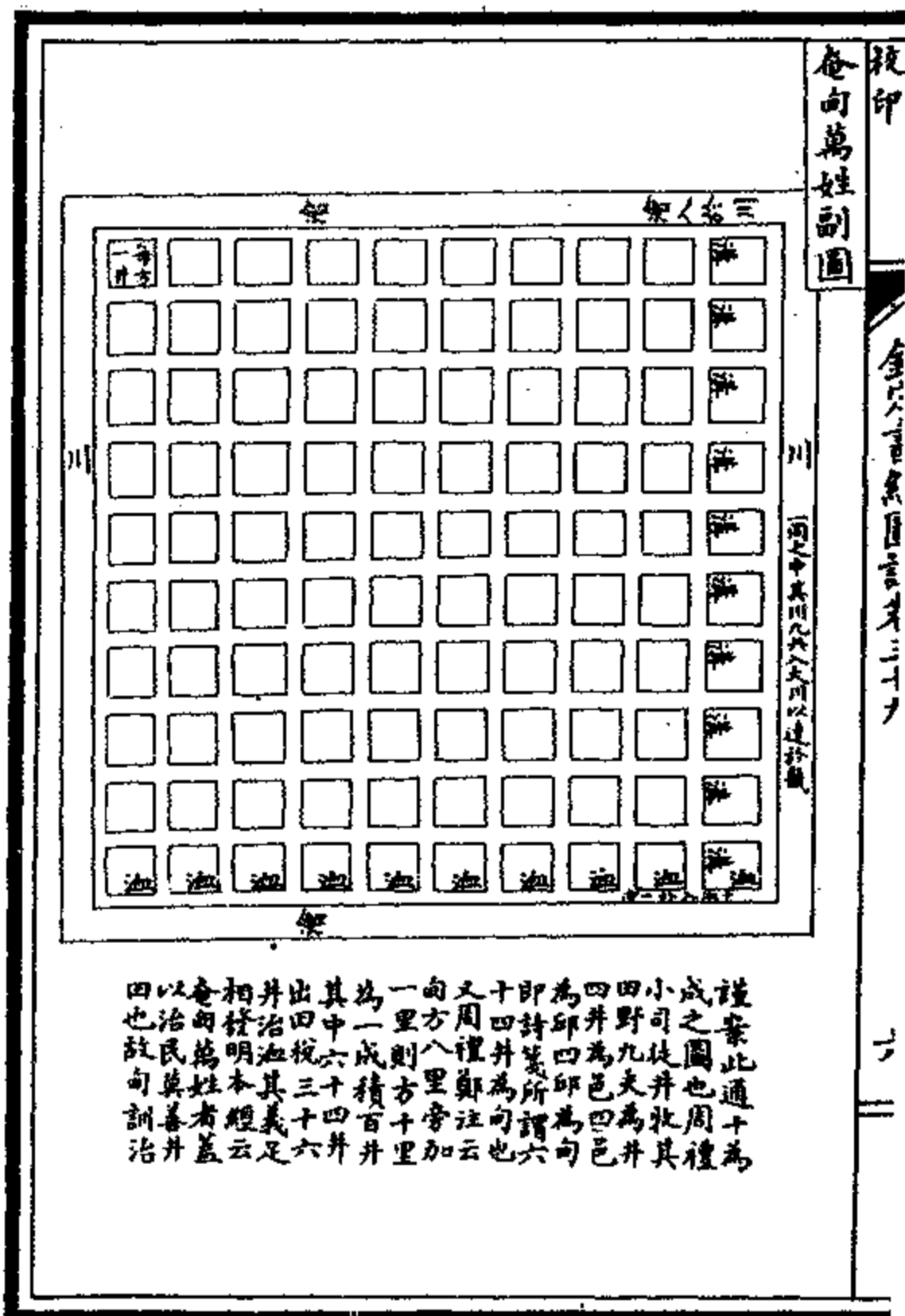


图 127 周代井田制度已蕴宇宙图案式的秩序性内涵 自《钦定书经图说》

如班固《西都赋》所云：“其宫室也，体像乎天地，经纬乎阴阳，据坤灵之正位，仿太紫之圆方。”其实，这一类的对于宫室建筑的比喻性描述，不绝于史，说明古代中国人对于以建筑的布局与空间来象征与摹仿天界秩序的向往与重视。

就一个建筑组群而言，其空间组织的要义，正是在于通过恰当的建筑布局，以求得天地的和合与阴阳的协调。而欲达到这一点，就要使组群内部有严格的能够表征社会尊卑关系的等级秩序。因此，不同于中世纪西方基督教的以功能组织空间，或基于印度文化之佛教的多少带有一些随机性的聚集型的空间组织，以儒家文化为主要表征宗旨的中国建筑，尤为重视社会礼制规范中，君臣父子、中外华戎的等级尊卑关系。为了维护这种关系，先秦时期已经渐渐完善了相当繁缛的礼制规范细则。尽管由于秦火，夏周以来形成的大部分的礼制规则，都已无从知道。但由仅存下来的经过后人整理的《仪礼》一书中，对于卜筮、迎宾、乡射、丧葬等等礼仪的详细记述，已可以看出其规则的细致与严密。这些规则，无疑会影响到建筑空间的设置。

一切的礼仪设置，其实都是某种空间关系的设置。儒家礼制规范所最关心的也正是某一仪礼环境中，参与其中的社会成员的各自的长幼尊卑等级，在该特定的礼仪空间中的各自的相对位置与朝向，而这种强调方位朝向与位置关系的礼仪环境，已经与建筑的空间的布局与经营之间，建立了某种联系。如上古时代诸侯于明堂朝觐周天子的礼仪中，已经有了相当严格而清晰的空间秩序的概念：

天子负斧依南乡(向)而立，三公中阶之前，北面东上。诸侯之位，阼阶之东，西面北上。诸伯之国，西阶之西，东面北上。诸子之国，门东，北面东上。诸男之国，门西，北面东上。九夷之国，东门之外，西面北上。八蛮之国，南门之外，北面东上。六戎之国，西门之外，东面南上。五狄之国，北门之外，南面东上。九采之国，应门之外，北面东上。

——《历代宅京记》卷3第36-37页 见下页图128

这种礼仪性的空间布置，正是这些礼仪参加者，在现实的社会与宇宙秩序中的各自所处的远近上下尊卑位置的一种表述形式。事实上，作为一种观念形态，这种以各自的尊卑位序排列其所处位置，并限定其宫室建筑的尺度规模，堂基高低，柱楹色彩，屋顶造型，装饰纹样及与日常生活相关的冠冕、服饰、色彩、车马等等规格的做法，在历代的礼制规范中，一直延续了下来。如周代的礼制规范中就有所谓：

楹：天子丹，诸侯黝，大夫苍，士璜。天子之堂九尺，诸侯七尺，大夫五尺，士三尺。天子龙衮，诸侯黼，大夫黻，士玄衣熏裳。天子之冕，朱绿藻，十



图 128 礼仪性秩序是宇宙秩序的象征性体现 自《钦定书经图说》

有二旒，诸侯九，上大夫七，下大夫五，士三。

类似的规定，几乎在每一朝代都要编制，如唐太宗太和六年682诏书中曾对当时官庶舍屋等级做了详细的规定：王公之居，不施重栱藻井；三品堂五间九架，门三间五架；五品堂五间七架，门三间两架；六品、七品堂三间五架，门一间两架；庶人堂三间四架，门一间两架；常参官施悬鱼、对凤、瓦兽、通楸、乳架转引自台湾叶大松《中国建筑史》。宋代时也对“臣庶室屋制度”作了专门的规定：“凡公宇栋施瓦兽，门设桂栒。诸州正牙门及城门，并施鸱尾，不得施拒鹊。六品以上宅舍，许作乌头门。父祖舍宅有者，子孙许仍之。凡民庶家不得施重栱藻井及五色文彩为饰。仍不得四铺飞檐。庶人舍屋

许五架，门一间两厦而已。”《宋史》卷154类似的规定，在其他朝代也都有之。

基于儒家理想的这一系列等级规范，是一种将表面上混沌无序的天地宇宙与世事万物有序化、制度化的一个过程，在先秦时代即已渐趋明晰的这一过程，是为了求得“百王之所同，而礼法之大分也”，唯其如此，才能够“使衣服有制，宫室有度，人徒有数，丧祭械用皆有等宜，以是用挟万物，尺寸寻丈，莫不循乎制度数量然后行。”《荀子·王霸》历代的有关具体规定，只是基于这一思想的一个延伸。

这样一种严格而清晰的等级秩序的精神，不仅体现在天下四方的大范围内的具有社会等级秩序的建筑规则中，也更深刻地体现在每一建筑组群的空间组织规则与每一单体建筑的各部各件比例中。如宋代时渐渐趋于成熟的“材

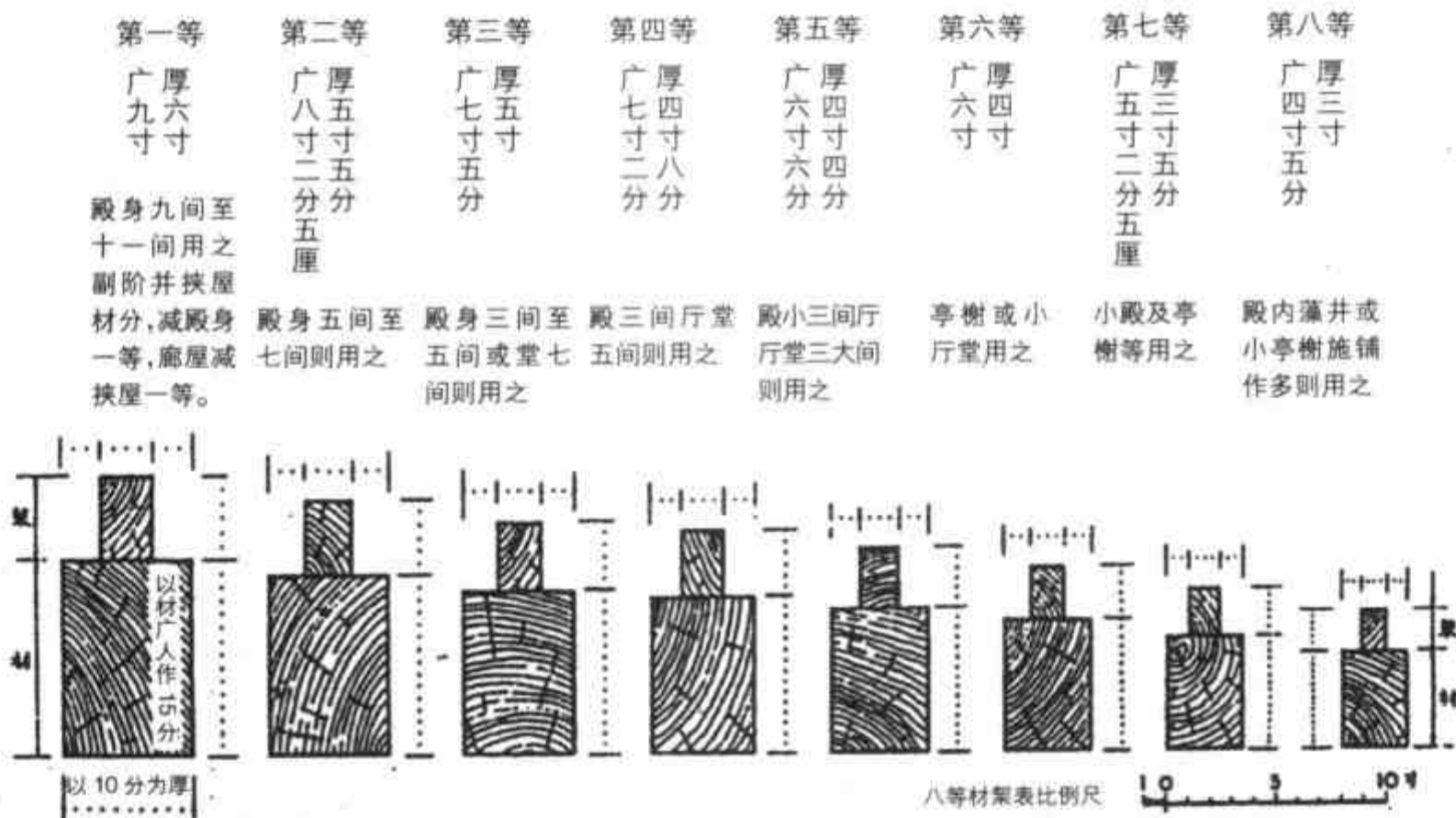
分制度”,就是一种可以协调一个建筑组群内部主要、次要及辅助建筑的等级序列及一座建筑的各个部分的比例与尺寸关系的,具有多方面理性思维与科学内涵的建筑规则。

这种被作为“构屋之制”之祖的材分制度,将官式建筑空间组群中由最大规格殿身九间至十一间到最小规格殿内藻井或小亭榭的建筑物乃至小木作装修的基本模数单位,划分为八个等级,即八等材见下页图129.130。八个等级之间有着富于音乐性的节级韵律:

- | | |
|------------------|------------------|
| 一等材高9寸,厚6寸; | 五等材高6.6寸,厚4.4寸; |
| 二等材高8.25寸,厚5.5寸; | 六等材高6寸,厚4寸; |
| 三等材高7.5寸,厚5寸; | 七等材高5.25寸,厚3.5寸; |
| 四等材高7.2寸,厚4.8寸; | 八等材高4.5寸,厚3寸。 |

值得注意的是,第一等材的高度9寸,恰恰是中国古代乐律中的十二律分制中的第一律,即黄钟律的长度,而十二律中的最后一律应钟长4.74寸也与材分制度中的最后一等材第八等材高4.5寸的高度几近相同。此外,其余如大吕8.427寸与

材凡构屋之制,皆以材为组,材有八等,度屋之大小,因而用之。各以其材之广,分为十五分,以十分为其厚。凡屋宇之高深,名物之短长,曲直举折之势,规矩绳墨之直,皆以所用材之分,以为制度焉。槩(音“至”)广六分,厚四分。材上加槩者,谓之足材。



富于音乐性谐和感宋代材分制度 自《营造法式注释》

图129 与律吕制度暗合的宋代材分制度

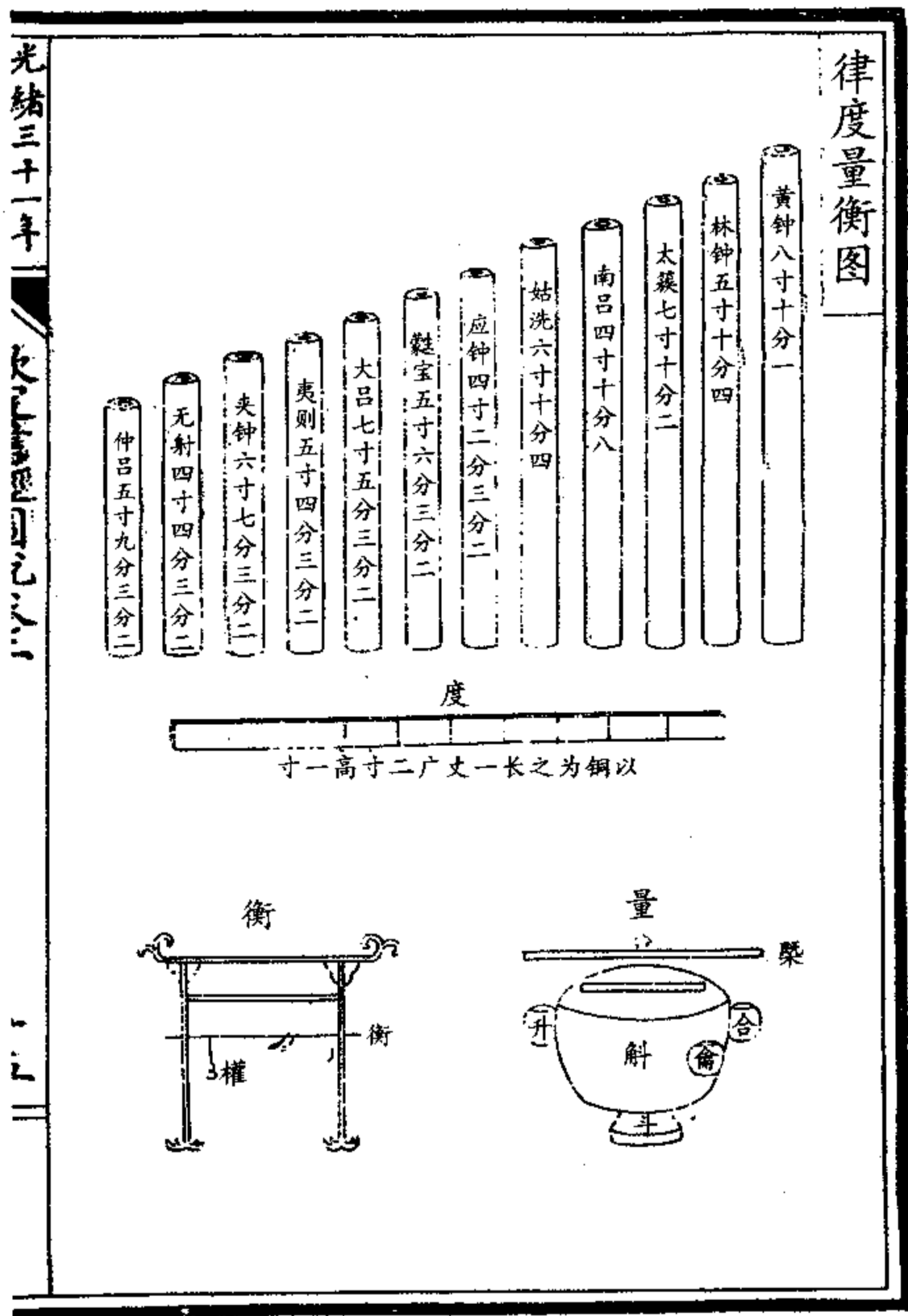


图 130 音乐律吕与度量衡 自《钦定书经图说》

二等材、夹钟7.491寸与三等材、姑洗7.111寸与四等材、仲吕6.658寸与五等材、林钟6寸与六等材、南吕5.333寸与七等材之间，也有着几乎一一对应的十分接近，乃至相同的长度关系十二律吕依次为黄钟9寸、大吕8.427寸、太簇8寸、夹钟7.491寸、姑洗7.111寸、仲吕6.658寸、蕤宾6.32寸、林钟6寸、夷则5.618寸、南吕5.333寸、无射4.994寸、应钟4.74寸。而作为计算十二律长度之依据的黄钟长度，又是根据当年收获的最大的90颗黍粒排列而成的长度确定的。同时，经过敕定的黄钟长度，也就成为了该一朝代度量衡制度中一个标准尺的长度。由此，则建筑的级差序列之间，与音乐的节律及自然的节律，以及具有社会意义的由国定敕定的度量衡之间，就建立了一种十分契合的关系。

宋代时已渐趋于完善的材分制度包括清代的斗口制度，使得一个建筑组群中的各个建筑物之间，有了一种配合十分默契的级差关系。一个大的组群中，各个建筑物在建筑体量、院落空间、细部装饰之间，有着十分和谐的富于韵律与节奏感的尺度比例关系。而这种关系又与该建筑群在整个社会宇宙中所处的地位相对应，因而，使得这种谐和又在一个更大的空间尺度中得到了体现。

事实上，这样一种力求使得整个宇宙处于一种整体谐和状态之下的文化精神，诸如所谓：“经涂九轨，环涂七轨，野涂五轨。环涂以为诸侯经涂，野涂以为都经涂”《周礼·考工记》；“王宫：门阿之制五雉，宫隅之制七雉，城隅之制九雉”《周礼·考工记》；“天子之城高九仞，公侯七仞，伯五仞，子男三仞”《五经异义》如此等等，几乎渗透到了中国人空间组织的所有方面。见后图131~135

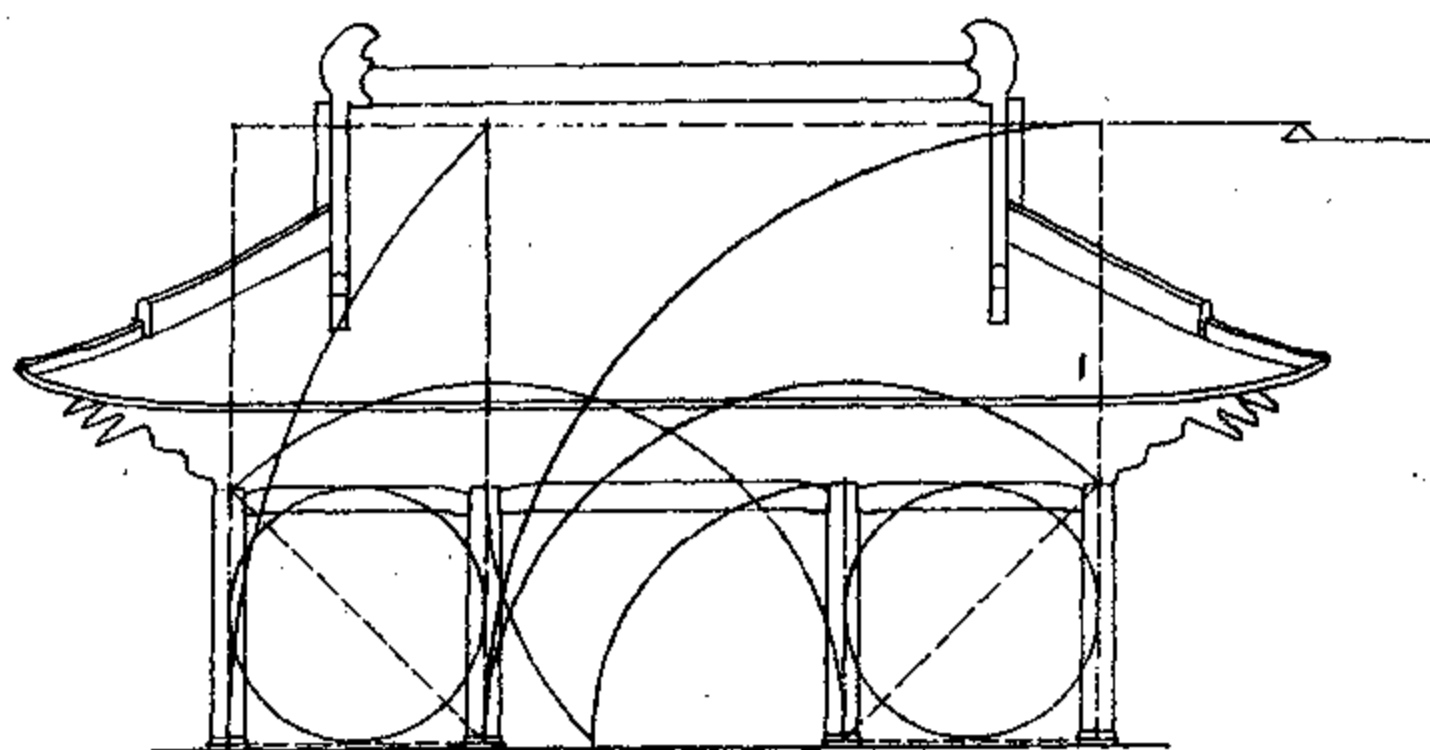
隋唐长安城的城市规划，可以说是这方面的一个极好的例子。长安城中空间尺度最大的，是居于城北中央的皇城与宫城。此外，城内东西两市与108个里坊，恰是按照一个相当明确的空间尺度节律进行布置的，其里坊的尺度，由大到小分别为：

一，650步(13×50)×550(11×50)步；二，650步×400(8×50)步；

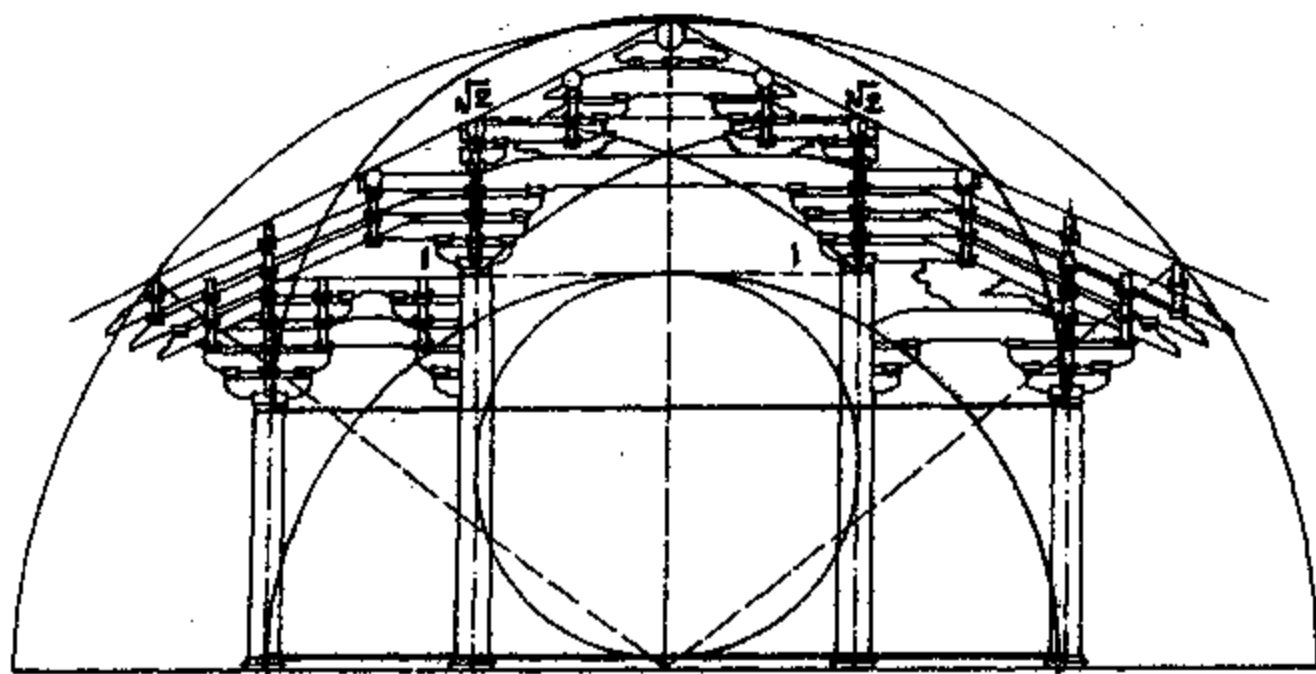
三，650步×350步；四，450(9×50)步×350步；五，350(7×50)步×350步，

其东西两市则分别为600(12×50)步见方。即在里坊规模的设置上，大约呈7.9.11.13的明快疏朗的节级差的节律布置。而里坊内又以十字街皇城以南的里坊，因怕泄气以冲宫城，故不设南北街而为一字街，分划为十六个更小的区域。这一精心规划的中古大都市中，显然渗透着我们所说的那种富于节律与节奏感的，追求天地和合与宇宙秩序的文化精神。见后图136

如我们所一再讨论过的，在空间图式的文化抉择中，古代中国人更倾向于平面五方位的空间图式，并强调以北向为尊的南北轴线。如此而形成的，由位于四个正方位的四座单体建筑与中央一个露天的庭院组成的“四合院”，就渐

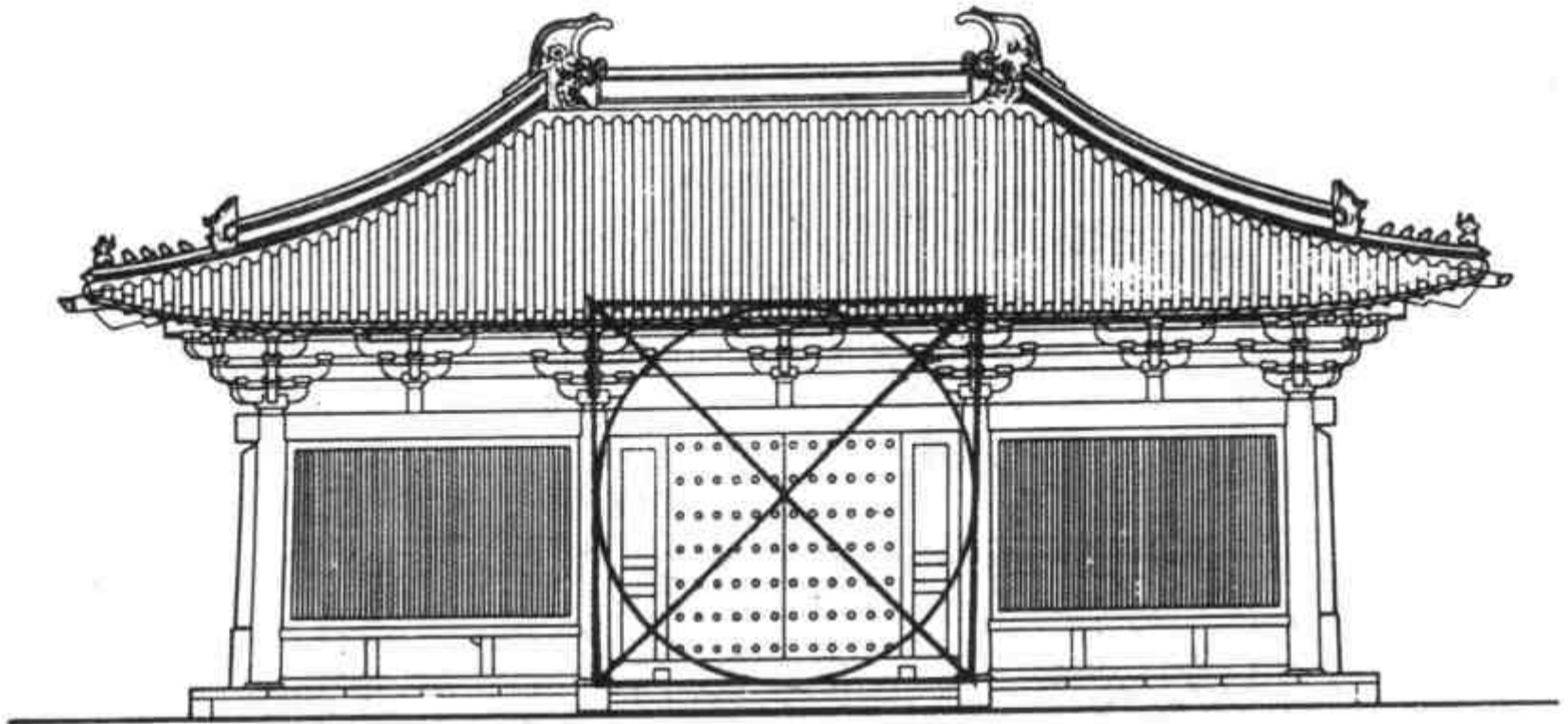


正立面

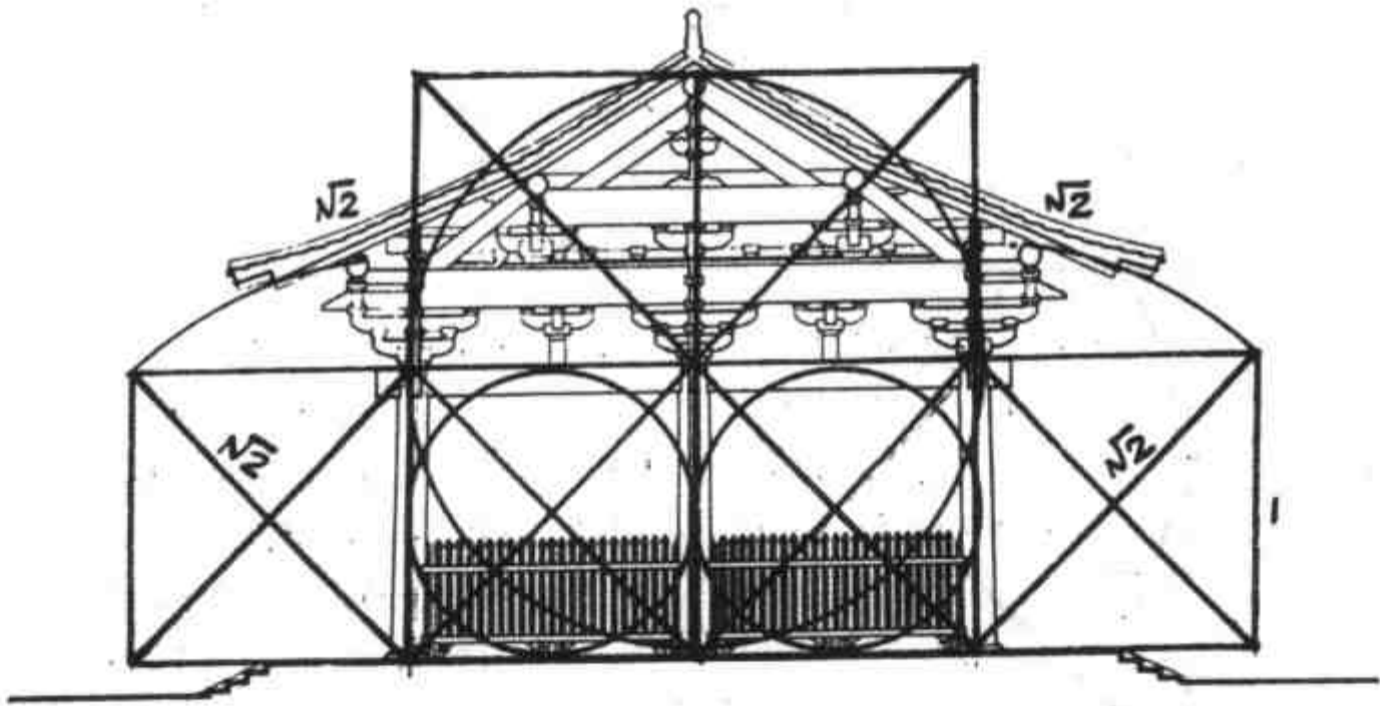


横剖面

图 131 福州华林寺大殿立面与剖面比例分析图



正立面



当心间横断面

图 132 天津蓟县独乐寺山门立面与剖面比例分析图

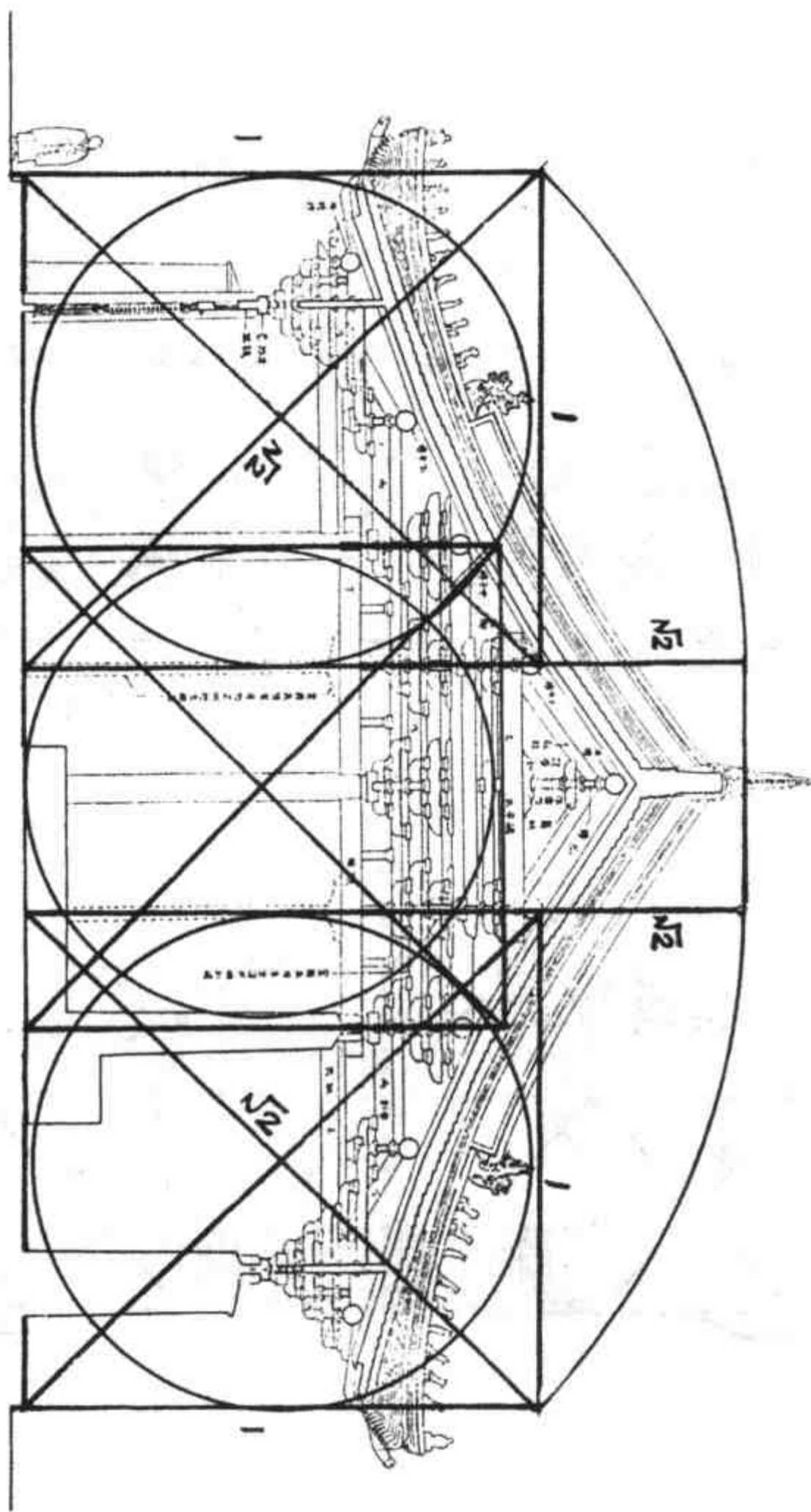


图 133 河北宝坻广济寺三大士殿剖面比例分析图

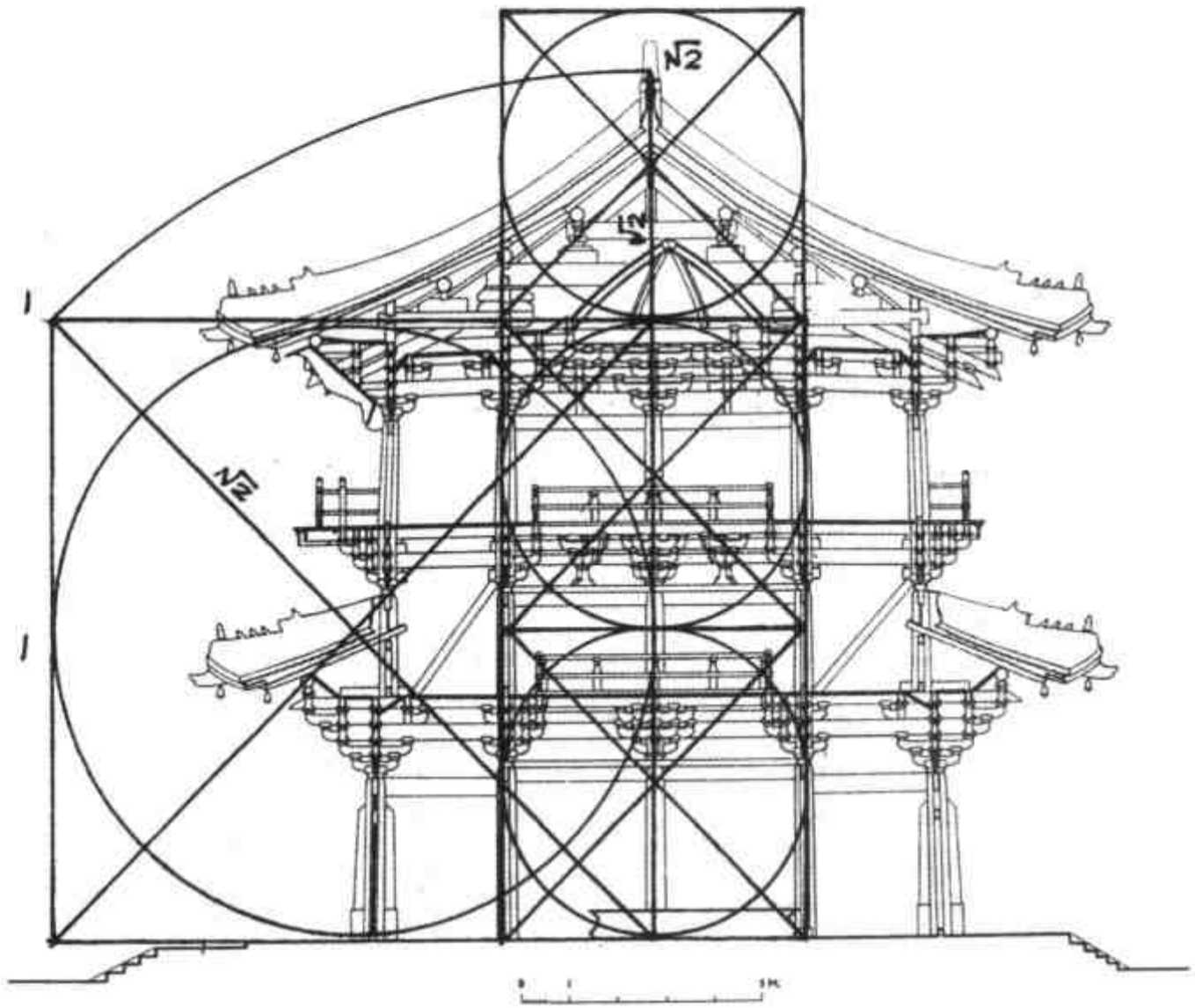


图 134 天津蓟县独乐寺观音阁剖面比例分析图

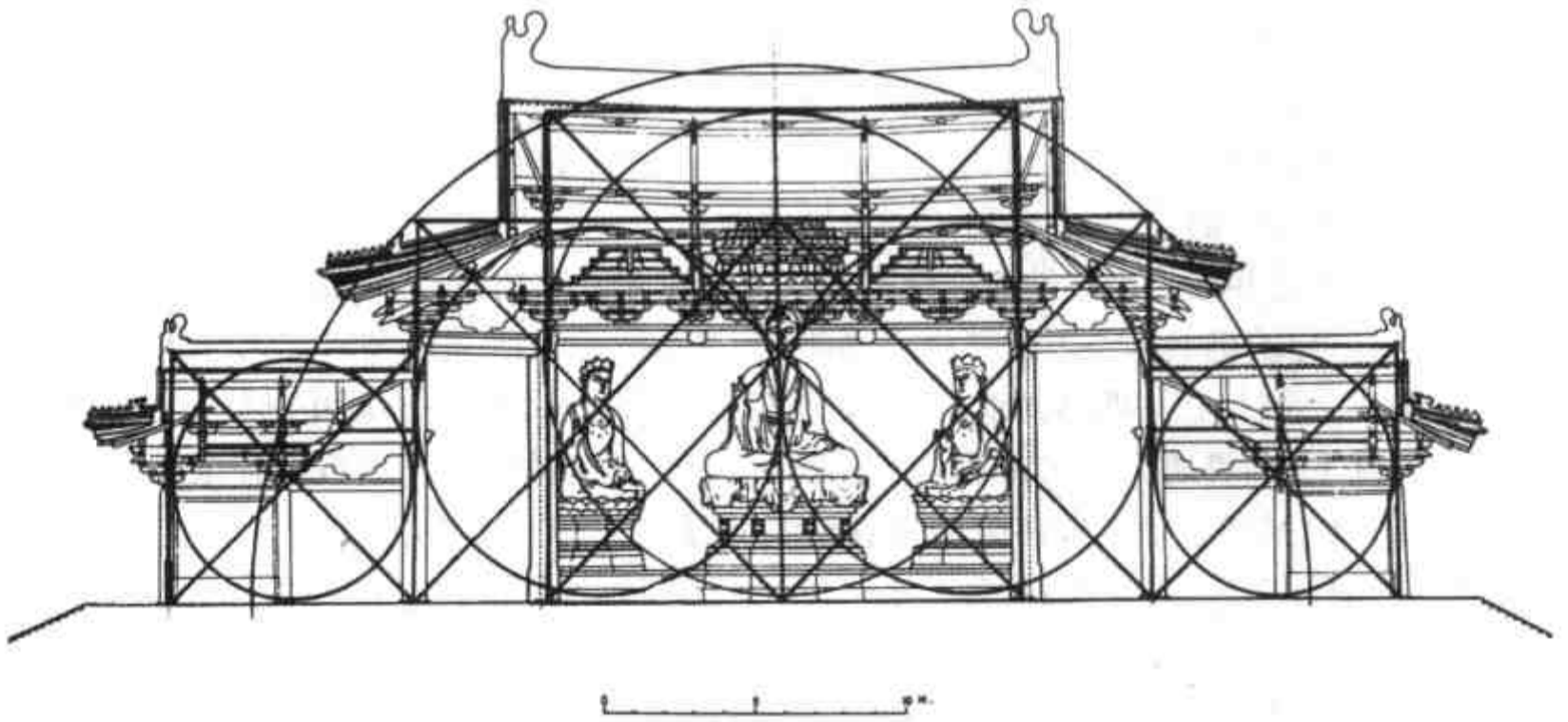
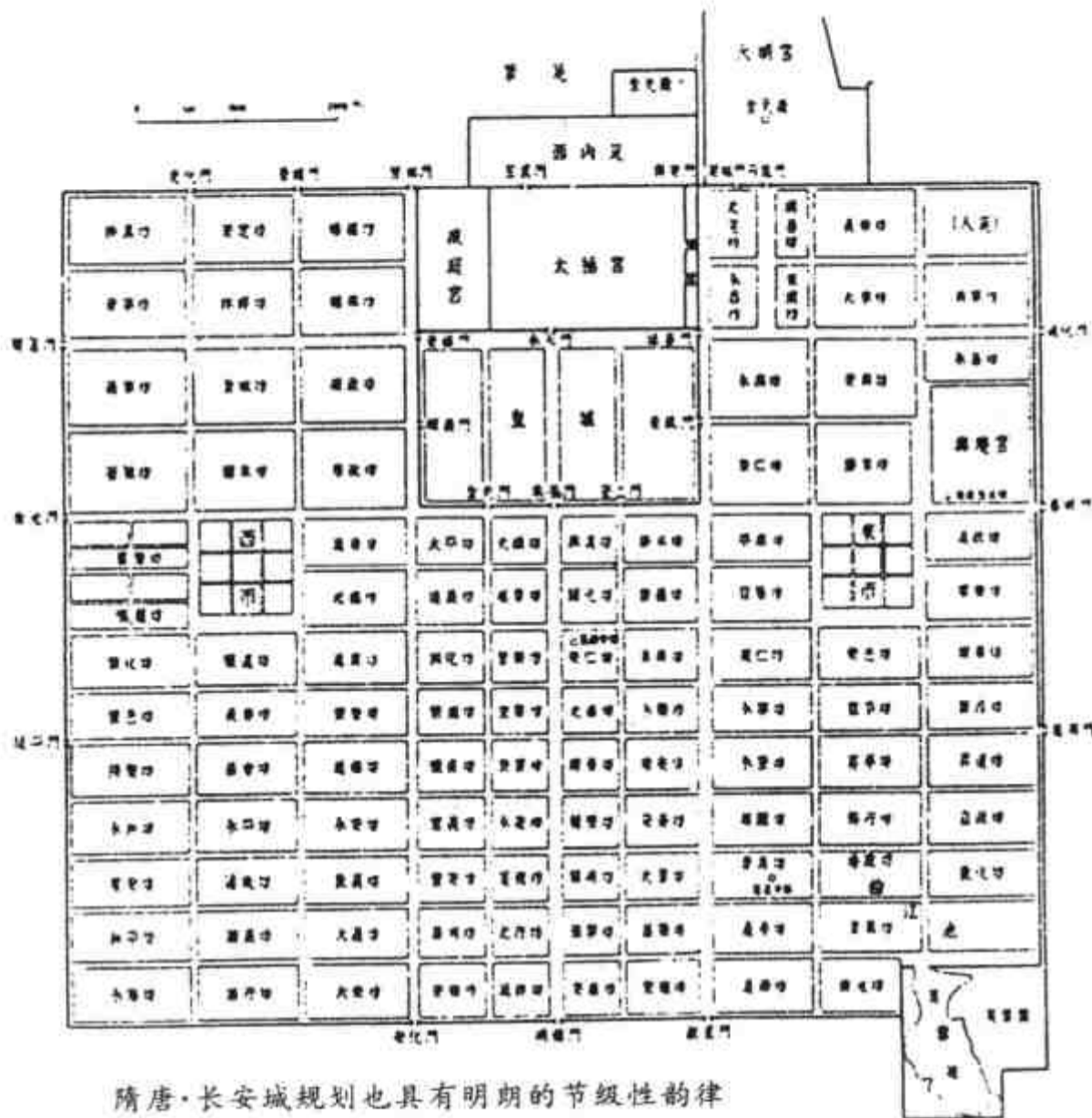


图 135 河北正定隆兴寺摩尼殿剖面比例分析图



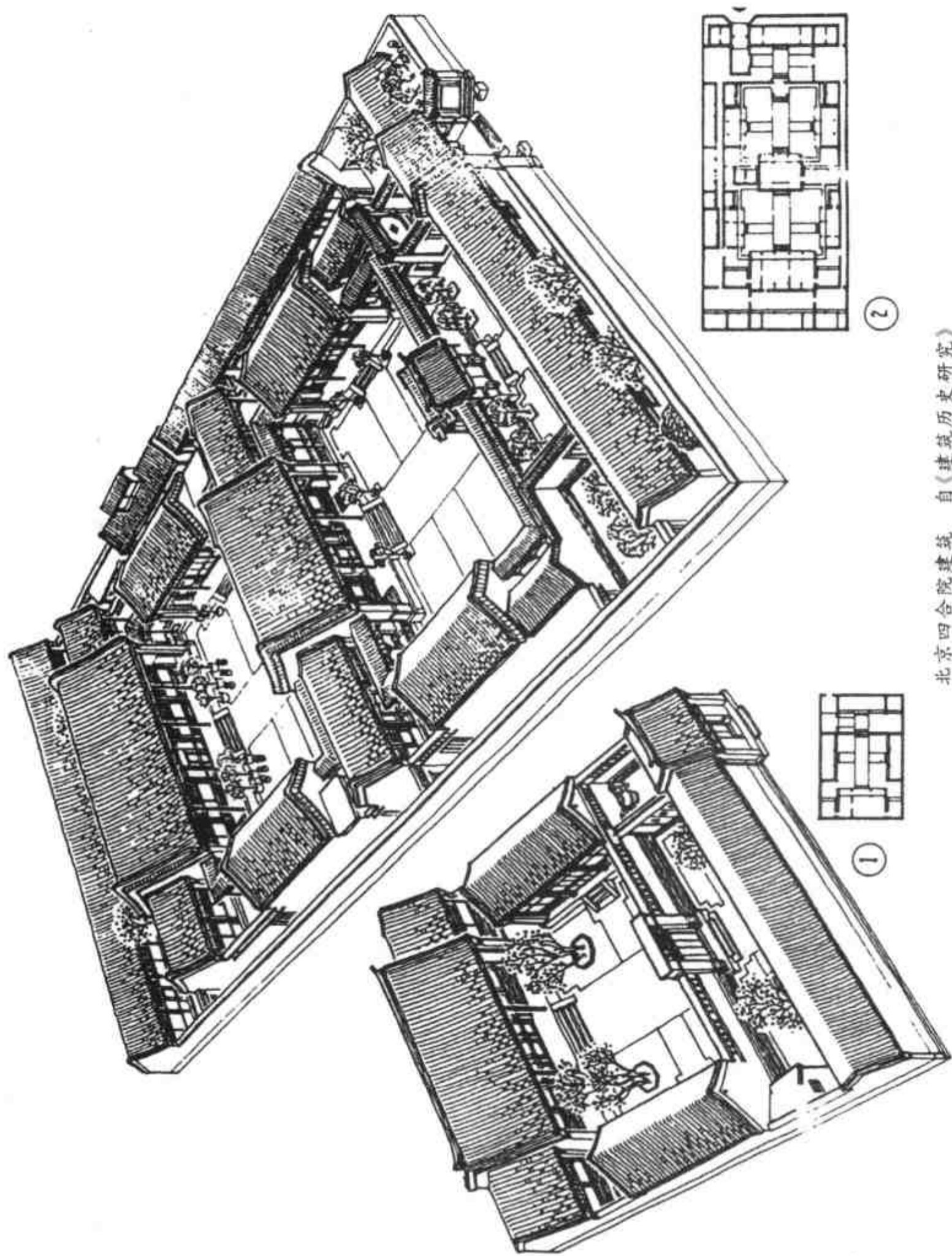
隋唐·长安城规划也具有明朗的节级性韵律
《中国古代建筑史》

图 136 与井田制度一脉相承的古代都城里坊制度

渐成为了中国建筑组群的基本单元。在中古时代,如隋唐时期,在比较重要的建筑组群的中心部分,在这一四合单元的中央,还往往布置有一座威望较崇的建筑物,使单元的基本形式为回廊院的格局。但在晚期建筑中,中心为庭院的四合式空间的处理,已经居于了主导地位。

将这些大大小小的四合院空间单元组织在一起的,是纵横交错的轴线。其中,主导的仍然是位于组群中心的南北中轴线。这往往是一条贯穿组群始终的轴线。同时,在一些特殊的场合,如历代帝王都城的城市与宫殿中轴线,在很大程度上,是贯通天地宇宙的。其轴线的北端,或穿透宫殿与城市而直抵北辰或营室星,或通过帝王宝座处的垂直轴线的强调,以向上界天宇直接延伸这一轴线;而其南端,则延伸到“普天之下,莫非王土”的无限。见下页图137

与中轴线并列的,是一些较次要的南北向轴线,沿着这些轴线构成了组群中较次要,层位较低的空间组团。由南北轴线构成的力场张力的吸附与拉伸而形成的,是一系列大小不一的四合院单元组团,间或还穿插一些带有“路径”意



北京四合院建筑 自《建筑历史研究》

图 137 适度的建筑空间与体量是中国数千年的建筑原则之一

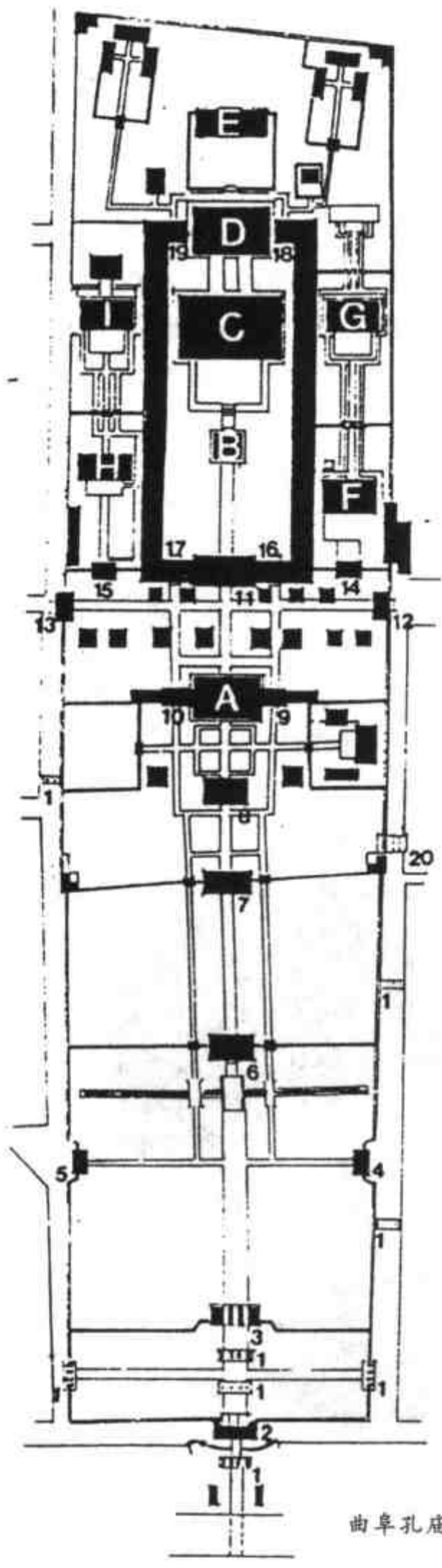
味的南北伸展的廊道,如宋金以来,位于宫城或皇城前的“千步廊”之属,及大大小小的门殿楼阙。在每一四合式单元空间组团中,我们可以发现由主殿前的左右配殿或门殿所构成的东西向轴线的存在,然而,在总体的空间组织中,这些东西向的轴线,仅仅起到将并列的南北轴线与中央主轴线拉结在一起的作用。在中国人的空间力场中,东西向轴线,一般不具备很强的张力与吸附力。

将天下四方的都邑阜镇及宫殿宅舍,纳入一个统一的具有宇宙意义的空间秩序中,使得中国建筑的空间组织具有了某种可以囊括天地六合的弥漫性。正是从这种弥漫性的,涵盖天下四方的,具有级差序列之韵律感的空间组织方式,透析出一种神秘的“宇宙图案”的感觉,这一点已经被英国学者李约瑟深刻地体会到了。在有关《中国建筑的精神》的论述中,李约瑟说:“再没有其它地方表现得像中国人那样热心于体现他们伟大的设想‘人不能离开自然’的原则,这个‘人’并不是社会上的可以分割出来的人。皇宫、庙宇等重大建筑物自然不在话下,城乡中不论集中的,或者散布于田庄中的住宅也都经常地出现一种对‘宇宙的图案’的感觉,以及作为方向、节令、风向和星宿的象征主义。”Joseph Needham, “Science & Civilisation in China” Vol. IV:3, Cambridge University Press 第65页转引自李允铎《华夏意匠——中国古典建筑设计原理分析》第42页。见下页图138

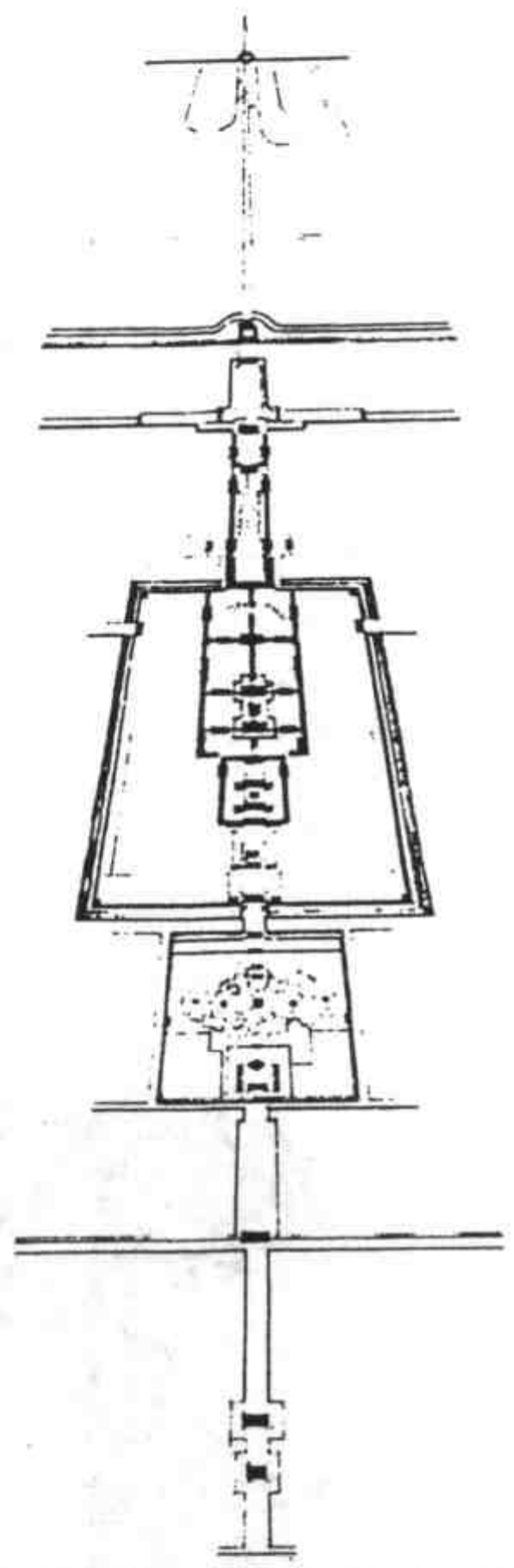
与儒家所主张的那种严格而理性的宇宙秩序观念同时,在中国又渐渐形成了另外一种与之似乎截然相反的空间组织观念。这是一种更为空灵通透的可以将天地宇宙融而为一的空间理想。在这里,对于空间组织起主导作用的,不再是着意设置的具有等级节律感的秩序,而是一种表面上看来似乎不加雕琢、自然无为的,其实是经过了深思熟虑的空间经营的艺术。这就是中国古代园林的空间组织艺术,其中所隐含着的,依然是渗透着天地和合与宇宙秩序的文化精神。

同以都城或宫室建筑摹仿天界的河汉紫宫一样,中国园林空间的创造灵感,也多来源于对彼岸世界的想像与摹仿。不过,这里所指的彼岸世界主要不是与大地相对应的天界,而是与俗世相对应的仙界,在大多数情况下,是指神话传说中的位于大海中的蓬莱、方丈、瀛洲三座神山,或是西王母在昆仑山上的仙池瑶台。由汉武帝凿挖太液池开始,一池三山式园林成为历代皇家园林的主要模式之一,甚至影响到日本园林。同时,从魏晋时代开始的文人园林,又独辟蹊径,创造了与这种琼岛瑶台式的神仙园,意韵相近而又各领风骚的园林空间形式。

然而,无论在气度恢弘的皇家苑囿还是在澹泊曲蜿的文人园林中,无论在帝王壮丽的宫殿还是在庶民简陋的宅舍中,我们都可以发现,在中国人内心深



曲阜孔庙的轴线处理



长达八公里的北京城市中轴线所有重大的建筑群都以这条轴线为基准而展开布置
纵贯天地四方的宏在轴线

图 138 轴线的处理也蕴涵了宇宙的顺序感

处所不断涌动着的是一个平和而宁静的希望——一个创造天地和合，阴阳谐顺，天人合一，宇内大同的空间环境的理想与愿望。当我们徘徊在圆明园的废墟上，回想着“九州清宴”，“万方安和”的余韵，或徜徉在承德避暑山庄的山水间，揣度着古人“移天缩地在君怀”的胸襟；在网师园中体味“月到风来”的惬意，或在拙政园中低吟“与谁同坐，明月、清风、我”的潇洒；抑或在帝王们的宫苑中，玩味“太和、保和、中和”与“乾清、坤宁、交泰”，以及“天安、地安、颐和、熙宁”之类匾额中蕴藉着的期待与冀盼，都可以使我们触摸到中国人的这一永恒期望的脉搏。

正因为如此，在中国园林中，如同在中国的绘画艺术与诗歌艺术中一样，左右其空间思维与经营的主要因素，是对自然的剪裁与描摹，空间的构成元素，是包括天地日月、山水林木、晨昏暮霭、秋雨春风、天籁万物，以及亭台楼榭在内的一切富于诗意的，有着某种朦胧的方外韵味的自然与人工的景物，并力求使之做到：“虽由人作，宛自天开。”图139

除了在写仿自然，以及将自然景物与历史人文，融合而为一个和谐的空间整体方面，中国园林中隐蕴着“天地和合”的浪漫神韵而外，我们在园林建筑的



图 139 一般不设轴线然而却谐和自然富于秩序感的中国园林 自《苏州古典园林》

布局与组织方面,更可以感觉到一种“从无序中创造有序”的理性规则。在这里,不仅可以发现对称、对位、均衡、韵律、统一、变化等等空间与造型艺术方面的一般性规律,而且,同在其它类型的中国建筑组群中一样,对于轴线的运用与组织,也在园林空间的经营与创造上,起到了不可忽视的作用。

轴线在园林空间组织中,尤其在大尺度的皇家园林中的作用,是显而易见的。首先,轴线起到了对于一个大的空间体系的控制作用,使得许多看来似乎自然随意的空间要素,变得严谨而合理,看似漫不经心地设置的山水花木与亭台楼榭,却都被恰如其分地嵌入了经过人工化但又自然谐趣的空间秩序之中,纷乱的空间有了主次空间的分划,不同的园林空间组团之间,有了某种联系,也有了对于游人的游览路线的暗示与引导。如北京颐和园前山景区,就是由东宫门、仁寿殿东西轴线,与排云殿、佛香阁南北轴线为主,并辅以许多大小,方位不一的轴线,以及轴线之间的相互穿插交错来进行空间组织的。每一个初次到颐和园游览的人,无一不会被东宫门以内前山景区由轴线的交叉错动、层叠移换造成的建筑庭院与山水林木的空间变幻,感到一种新奇的迷惘有趣与叹为观止。

排云殿轴线与南湖岛龙王庙轴线遥相对应,又略有微差,既有呼应联系,又不呆板生硬。排云殿轴线与后山北宫门及喇嘛庙轴线,也是在对应中,略有微差。仁寿殿与乐寿堂、德和园轴线,以及乐寿堂与扬仁风、邀月门轴线等,相互之间的交叉错动,使得这一景区中的建筑与园林空间既井然有序,又仪态万千。南湖岛上几组空间组团之间,也是靠了轴线的交错、转折甚至截断,以及与十七孔桥、排云殿在轴线上的对应联系,而变得有序而多变。而中国园林中轴线运用的神韵,恰恰就在于能够使得空间景物,在秩序与变化之间游刃有余。这样的情况,在几乎每一座园林中都不乏其例。由这一切,又可以使我们体味到中国建筑空间组群中所蕴藉着的,对于创造“天地和合”与“宇宙秩序”的理想空间的希冀与追求。

一九九五年八月二十日凌晨二时第一稿完

一九九五年十月十八日晚十一时第二稿完

一九九六年三月二十六日晚八时第三稿完

一九九六年四月十七日凌晨六时第四稿完

一九九七年二月五日中午十二时修订稿完

参考资料、文献及书目

主要外文参考文献

- Alexander, Christopher, / *The Timeless Way of Building*, / New York, 1979.
- Aquinas, St. Thomas, / *Summa Theologica*, in *Basic Writings of Saint Thomas Aquinas*, / Vol. 2., New York, 1945.
- Augustine, St., / *The City of God*, / trans. J. Healey, London, 1930.
- Blomfield, R., / *The Mistress Art*, in *Early Architecture in Western Asia*, / by Edward Bell, London, 1923.
- Bosanquet, Bernard, / *A History of Aesthetic*, / London S. Sonnenschein & Co. New York Macmillan & Co. 1892.
- Boyd, Andrew, / *Chinese Architecture and Town Planning*, / London, 1962.
- Braunfels, Wolfgang, / *Monasteries of Western Europe — The Architecture of the Orders*, / London, 1972.
- Brisac, Catherine, / *A Thousand Years of Stained Glass / Translated from the French by Geoffrey Culverwell / Doubleday & Company, Inc. New York, 1986.*
- Brown, G. Baldwin, / *From Schola to Cathedral — A Study of Early Christian Architecture and Its Relation to the Life of the Church*, / Edinburgh, 1886.
- Bürckhardt, Titus, / *Sacred Art in East and West*, / trans. Lord Northbourne, Bedford Perennial Books, 1976.
- Cassirer, E., / *The Philosophy of Symbolic Forms*, quote in *Existence, Space and Architecture*, / by C. N. Schulz, London, 1971.
- Coomaraswamy, Ananda, Kentish, / *Selected Papers*, / Vol. 1., *Traditional Art and Symbolism*, Princeton, N. J. Princeton University Press, 1977.
- Davies, J. G., / *The Origin and Development of Early Christian Church Architecture*, / London, 1952.
- Eberhard, Wolfram, / *A History of China*, / London, 1948.
- Edlund, Ingrid, E. M., / *The Gods and the Place — Location and Function of Sanctuaries in the Countryside of Etruria and Magna Graecia*, / Stockholm, 1987.
- Fletcher, Banister, / *A History of Architecture on the Comparative Method*, 17th edition, London, 1956.
- Grover, Satish, / *The Architecture of India — Buddhist and Hindu* / Vikas Publishing House, India
- Guan, Huashan, / *House, Society and Culture*, / Taiwan, 1989.
- Günter Bandmann, / *Early Medieval Architecture as Bearer of Meaning*, / Columbia University Press, New York, 2005
- Jane B. Sellers, / *The Death of Gods in Ancient Egypt*, the Penguin Group, / London,

1992.

Kostof, Spiro, / *Caves of God — The Monastic Environment of Byzantine Cappadocia*, / MIT.

Krautheimer, Richard, / *The Pelican History of Art — Early Christian and Byzantine Architecture*, / U.S.A., 1981.

K.V.Soundara Rajan, / *India Temple Styles — The Personality of Hindu Architecture*, / New Delhi, 1972.

Lama Anagarika Govinda, / *Psycho-cosmic Symbolism of the Buddhist Stupa*, / Emeryville, 1976.

Ledderose, Lothar, / *Chinese Prototypes of the Pagoda*, in *The Stupa, Its Religious, Historical and Architectural Significance*, / Wiesbaden, 1980.

Lloyd, Seton, & Muller, Hans W., Martin, Roland, / *Ancient Architecture: Mesopotamia, Egypt, Crete, Greece*, / New York, 1974.

Liu Xingzhen and Yue Fengxia, / *Han Dynasty Stone Reliefs — The Wu Family Shrines in Shandong Province*, / Foreign Languages Press, Beijing, 1991.

Maclagan, P. J., / *Chinese Religious Ideas — A Christian Valuation*, / London, 1926.

Newberry, Thomas, / *The Temple of Solomon and Ezekiel*, / Glasgow.

Norberg-Schulz, Christian, / *Existence, Space and Architecture*, / London, 1971.

Onians, John, / *Bearers of Meaning — The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, / Princeton, N. J. Princeton University Press, 1988.

Otto, Eberhard, / *Egyptian Art and the Cults of Osiris and Amon*, / trans. K.B. Griffiths, London, 1968.

Perez-Gomez, Alberto, / *Architecture and the Crisis of Modern Science*, / London, 1983.

Prak, Niels Luning, / *The Language of Architecture — A Contribution to Architectural Theory*, / Paris, 1968.

Ross, John, / *The Original Religion of China*, / Edinburgh Oliphant, Anderson & Ferrier, 1909.

The Books of the New Testament, / Eyre & Spottiswoode (Publishers) LTD.

The Books of the Old Testament, / Eyre & Spottiswoode (Publishers) LTD.

The Stupa, Its Religious, Historical and Architectural Significance, / Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1980.

Zevi, Bruno, / *Architecture as Space*, / trans. Milton Grendl, New York.

Zuzim, Parable, / *The Illustrated Bible Dictionary*, / part 3., London.

主要中文参考文献

一 古籍文献

- 清·《钦定古今图书集成·考工典·礼仪典》中华书局 巴蜀书社 1985 成都
- 清·顾炎武：《历代宅京记》中华书局 1984 北京
- 唐·道宣：《释迦方志》中华书局 1983 北京
- 唐·段成式：《酉阳杂俎》中华书局 1981 北京
- 清·《钦定古今图书集成》中华书局 巴蜀书社 1985 成都
- 元·巴思巴：《大乘要道密集评注》俞中元·鲁邦勇评注 陕西摄影出版社 1994 西安
- 清·阮元：《十三经注疏》中华书局 1980 北京
- 唐·道世：《法苑珠林》中国书店 1991 北京
- 北魏·杨玄之：《洛阳伽蓝记》薛梓雍校注 上海古籍出版社 1958 上海
- 清·冯道立：《周易三极图贯》孙国中校理 北京师范大学出版社 1992 北京
- 《二十五史》上海古籍出版社 上海书店 1986 上海
- 《二十二子》上海古籍出版社 1985 上海
- 《金文编》中华书局 1985 北京
- 高明：《古陶文汇编》中华书局 1990 北京
- 《礼记》上海古籍出版社 1987 上海

二 学术著作文献

- 张岱年：《中国哲学大纲》中国社会科学出版社 1982 北京
- 黄心川：《印度哲学史》商务印书馆 1989 1989 北京
- 秦家懿：编译：《德国哲学家论中国》三联书店 1993 北京
- 李镜池：《周易探源》中华书局 1978 北京
- 杨鸿勋：《建筑考古学论文集》文物出版社 1987 北京
- 苏秉琦：《考古学文化论集》二 文物出版社 1989 北京
- 孙机：《汉代物质文化资料图说》文物出版社 1991 北京
- 袁珂·周明编：《中国神话资料萃编》四川省社会科学院出版社 1994 成都
- 潘明兹：《中国神话学》宁夏人民出版社 1994 银川
- 谢选骏：《神话与民族精神》山东文艺出版社 1986 济南
- 叶舒宪：《中国神话哲学》中国社会科学出版社 1992 北京
- 何新：《诸神的起源》三联书店 1986 北京
- 詹董鑫：《神灵与祭祀》江苏古籍出版社 1992 南京
- 李零主编：《中国方术概观·式法卷》人民中国出版社 1993 北京
- 李零：《中国方术考》人民中国出版社 1993 北京
- 江晓原：《历史上的星占学》上海科技教育出版社 1995 上海
- 张紫晨：《中国巫术》上海三联书店 1990 上海
- 江晓原：《天学真原》辽宁教育出版社 1991 沈阳
- 赵国华：《生殖崇拜文化论》中国社会科学出版社 1990 北京

- 刘小幸:《母体崇拜—彝族祖灵葫芦溯源》云南人民出版社 1990 昆明
- 尹大贻:《基督教哲学》四川人民出版社 1987 成都
- 张 綏:《中世纪“上帝”的文化—中世纪基督教教会史》浙江人民出版社 1987 杭州
- 方立天:《佛教哲学》中国人民大学出版社 1986 北京
- 张治江等主编:《佛教文化》长春出版社 1992 长春
- 朱天顺:《中国古代宗教初探》上海人民出版社 1982 上海
- 杨学政:《藏族·纳西族·普米族的藏传佛教》云南人民出版社 1994 昆明
- 中国佛教协会:《中国佛教》知识出版社 1980 北京
- 马焯荣:《中西宗教与文学》岳麓书社 1991 长沙
- 吴 焯:《佛教东传与中国佛教艺术》浙江人民出版社 1991 杭州
- 吕建福:《中国密教史》中国社会科学出版社 1995 北京
- 杨志麟·金磊:《世界原始美术图集》江苏美术出版社 南京
- 吕大吉等:《中国原始宗教资料丛编》上海人民出版社 1993 上海
- 贺云翱等:《佛教初传南方之路》文物出版社 1993 北京
- 范文澜:《唐代佛教》人民出版社 1979 北京
- 李国荣:《佛光下的帝王》团结出版社 1995 北京
- 印 顺:《中国禅宗史》江西人民出版社 1990 南昌
- 任继愈:《汉唐佛教思想论集》人民出版社 1973 北京
- 南怀瑾:《道家、密宗与东方神秘学》中国世界语出版社 1994 北京
- 刘静平主编:《密宗功修持要法》陕西摄影出版社 1993 西安
- 南怀瑾:《禅海蠡测》中国世界语出版社 1994 北京
- 南怀瑾:《禅家与道家》复旦大学出版社 1991 北京
- 《西藏艺术·绘画卷》上海人民美术出版社 1991 上海
- 尔藏加:《人类奥秘大开放—藏传佛教密宗》中国社会科学出版社 1994 北京
- 《佛教十三经》国际文化出版公司 1993 北京
- 丁福保编纂:《佛学大辞典》文物出版社 1984 北京
- 《实用佛学辞典》浙江古籍出版社 1986 杭州
- 刘敦桢:《中国古代建筑史》中国建筑工业出版社 1984 北京
- 陈志华:《外国建筑史》中国建筑工业出版社 1979 北京
- 罗小未等:《外国建筑史图说》同济大学出版社 1986 上海
- 王世仁:《理性与浪漫的交织》中国建筑工业出版社 1979 北京
- 萧 殷:《敦煌建筑研究》文物出版社 1989 北京
- 李允铎:《华夏意匠—中国古典建筑设计原理分析》广角镜出版社 1984 中国建筑工业出版社 1985 北京
- 曹春平:《周秦·汉祭天建筑的史籍考证》《明堂发微》自台湾《建筑学报》第九期 1993 年 12 月 台北
- 王学理:《秦都咸阳》陕西人民出版社 1985 西安

- 程建军:《中国古代建筑与周易哲学》吉林教育出版社 1991 长春
- 杨昌鸣:《青海东部地区藏传佛教寺院的平面格局》建筑史学年会论文 1993 山东
- 郑振铎:《炳灵寺石窟》中国书店 1953 北京
- 郑志海·屈志静编著:《北京紫禁城》中国建设出版社 1988 北京
- 王其亨主编:《风水理论研究》天津大学出版社 1992 天津
- 何晓昕:《风水探源》东南大学出版社 1990 南京
- 慧度·妙摩:《中国风水术》中国文联出版公司 1993 北京
- 蔡达峰:《历史上的风水术》上海科技教育出版社 1994 上海
- 卫绍生:《解开风水之谜》中州古籍出版社 1994 郑州
- 复旦大学历史系:《中国传统文化再估计》上海人民出版社 1987 上海
- 庞朴:《稷莪集—中国文化与哲学论集》上海人民出版社 1988 上海
- 尹协理:《中国神秘文化辞典》河北人民出版社 1994 石家庄
- 郭大烈·杨世光:《东巴文化论集》云南人民出版社 1985 昆明
- 蒋祖棣:《玛雅与古代中国》中国社会科学出版社 1993 北京
- 萧兵·叶舒宪:《老子的文化解读—性与神话学之研究》湖北人民出版社 1994 武汉
- 郁龙余编:《中西文化异同论》三联书店 1989 北京
- 庄锡昌等编:《多维视野中的文化理论》浙江人民出版社 1987 杭州
- 季羨林等:《东方文化研究》北京大学出版社 1994 北京
- 刘小枫主编:《道与言—华夏文化与基督文化相遇》上海三联出版社 1995 上海
- 刘大基:《人类文化及其生命形式—恩·卡西勒、苏珊·朗格研究》中国社会科学出版社 1990 北京

三 译文文献

- 德·恩斯特·卡西尔:《语言与神话》于晓等译 三联书店 1988 北京
- 德·恩斯特·卡西尔:《人论》甘阳译 上海译文出版社 1985 上海
- 美·斯特伦:《人与神—宗教生活的理解》金译·何其敏译 上海人民出版社 1991 上海
- 德·黑格尔:《美学》朱光潜译 商务印书馆 1979 北京
- 英·鲍桑葵:《美学史》商务印书馆 1987 北京
- 日·白川静:《中国神话》王孝廉译 长安出版社 1983 台北
- 英·乔治·扎内奇:《西方中世纪艺术史》陈平译 浙江美术学院出版社 1991 杭州
- 美·威利斯顿·沃尔克:《基督教会史》孙善玲等译 中国社会科学出版社 1991 北京
- 英·E.H. 贡布里希:《理想与偶像—价值在历史和艺术中的地位》范景中·曹意强等译 上海人民美术出版社 1989 上海
- 英·E.H. 贡布里希:《秩序感—装饰艺术的心理学研究》杨思梁·徐一雄译 浙江摄影出版社 1987 杭州
- 英·布赖恩·莫里斯:《宗教人类学》周国黎译 今日中国出版社 1992 北京
- 苏·兹拉特科夫斯卡雅:《欧洲文化的起源》陈筠·沈澄译 三联书店 1984 北京

- 美·戴维·利明、埃德温·贝尔德：《神话学》李培莱·何其敏等译 上海人民出版社 1990 上海
- 英·伯兰特·罗素：《西方的智慧》马家驹·贺霖译 世界知识出版社 1992 北京
- 加·刘在信：《早期佛教与基督教》魏道儒·李桂玲译 今日中国出版社 1991 北京
- 英·埃里克·J·夏普：《比较宗教学史》吕大吉·何光沪等译 上海人民出版社 1988 上海
- 美·O.A.魏勒：《性崇拜》史频译 中国文联出版公司 1988 北京
- 美·米尔希·埃利亚德：《神秘主义、巫术与文化风尚》宋立道·鲁奇译 光明日报出版社 1990 北京
- 挪威·诺伯格·舒尔茨：《存在·空间·建筑》尹培桐译 中国建筑工业出版社 1990 北京
- 英·阿诺德·汤因比：《一个历史学家的宗教观》晏可佳·张龙华译 四川人民出版社 1990 成都
- 日·小野泽精一·福永光司等编：《气的思想—中国自然观和人的观念的发展》李庆译 上海人民出版社 1990 上海
- 俄·舍尔巴茨基：《大乘佛学—佛教的涅槃概念》立人译 中国社会科学院出版社 1994 北京
- 俄·舍尔巴茨基：《小乘佛学—佛教的中心概念和法的意义》立人译 中国社会科学院出版社 1994 北京
- 比·伊·普里戈金 法·斯唐热：《从混沌到有序—人与自然的新对话》曾庆宏·沈小峰译 上海译文出版社 1987 上海
- 日·中村元：《比较思想论》吴震译 浙江人民出版社 1987 杭州
- 古罗马·维特鲁威：《建筑十书》高履泰译 中国建筑工业出版社 1986 北京
- 德·奥斯瓦尔德·斯宾格勒：《西方的没落》商务印书馆 1995 北京
- 法·热尔曼·巴赞：《艺术史—史前至现代》刘明毅译 上海人民美术出版社 1989 上海
- 美·露丝·本尼迪克特：《文化模式》王炜等译 三联书店 1988 北京
- 美·刘易斯·芒福德：《城市发展史—起源、演变和前景》倪文彦·宋峻岭译 中国建筑工业出版社 1989 北京
- 法·戈岱司：《希腊拉丁作家远东古文献辑录》耿升译 中华书局 1987 北京
- 英·马林诺夫斯基：《巫术、科学、宗教与神话》李安宅译 中国民间文艺出版社 1986 北京
- 英·L·比尼恩：《亚洲艺术中人的精神》孙乃修译 辽宁人民出版社 1988 沈阳
- 法·贝凯·韩百诗译注：《柏朗嘉宾蒙古行记》耿升译
- 美·柔克义译注：《鲁布鲁克东行记》何高济译 中华书局 1985 北京
- 奥·弗洛伊德：《摩西与一神教》李展开译 三联书店 1989 北京
- 英·爱德华·泰勒：《原始文化》连树声译 上海文艺出版社 1992 上海
- 法·列维·布留尔：《原始思维》丁由译 商务印书馆 1987 北京
- 英·詹·乔·弗雷泽：《金枝》徐育新等译 中国民间文艺出版社 1987 北京
- 苏·叶·莫·梅列金斯基：《神话的诗学》魏庆征译 商务印书馆 1990 北京
- 英·罗伯逊：《基督教的起源》宋桂煌译 三联书店 1958 北京

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 东西方的建筑空间：传统中国与中世纪西方建筑的文化阐释

作者 =

页数 = 3 9 3

SS号 = 1 1 7 3 6 2 5 6

出版日期 =

封面
书名
版权
前言
目录
正文