

從佛教須彌座到建築須彌座藝術

王振復

在中華古代建築藝術絢麗多姿的歷史畫卷中，有一種重要的須彌座建築藝術現象，不在佛門或不涉佛教的人可能往往難以理解它的文化原型。當人們的文化審視目光或藝術鑒賞視線一再為那些引人注目宮殿、陵寢、佛塔與園林建築藝術等所深深吸引時，隱現於其際的須彌座由於它的形相平易與質樸，也是總是不太為人們所注意。不像中華古代建築藝術中的傳統形制大屋頂或斗拱之類俱有相當的「知名度」，須彌座建築藝術是一般人所頗為陌生的。其實，建築須彌座藝術造型往往是中華古代重要建築的一種台基型式。它的形態可隨各重要建築的不同整體造型而顯得多種多樣，以至於在這裏簡直難以描述它的一般常式。

然而，建築須彌座藝術的文化意蘊是獨特而雋永的。

只要留心一下一些中華大地上的重要建築藝術作品，作為台基型式的建築須彌座藝術現象是頗為常見的。如始建於遼代（公

元一〇九六年）、重建於元代至元八年（公元一二七一年）的北京妙應寺白塔，其台基分三層，其上、中兩層為須彌座造型，粗壯穩健的覆鉢形塔身與高擎的「十三天」①相輪塔剎就建造在這個須彌座台基上。座落在北京北海琼華島上的白塔，也是一座覆鉢式的喇嘛塔，始建於清順治八年（公元一六五一年）。塔身巨碩，其上部塔剎亦飾以「十三天」與銅質傘蓋，懸掛着十四個銅鐘。其台基，也是一個磚石所築的折角式須彌座，它使全塔造型顯得塔勢如湧，崇高神聖又堅固穩定。又如，北京西黃寺清淨化域塔，是清代西藏班禪六世的衣冠塔。此塔平面布局為主塔居中，其四角各有一座塔式經幢。其挺立於中央的主塔台基，還是一個平面為八角形的建築須彌座。

中國佛塔以及其他佛教建築多取以須彌座的台基形式，這毫不足怪。有趣的是，某些似與佛教無涉的中華古代建築，也每每

以建築須彌座爲其台基型式的。

比如雄偉的天安門城樓，整座建築物座落在一個佔地兩千平方米的以漢白玉爲材料的建築須彌座之上；又如北京故宮太和殿這樣重要的宮殿建築，不用說，是不可能不以一個建築須彌座爲其龐大台基的。其他比如北京皇史宬（表章庫）、太廟、九龍壁等等。其台基樣式也是這樣那樣的建築須彌座。建築須彌座藝術，簡直成了中華古代建築的一個經常性母題與富於魅力的獨特文化「語匯」。

更有趣的是，一九五八年四月建成的天安門廣場人民英雄紀念碑，它一不是古代建築，二不是佛教建築，却也將經過適當改造了的建築須彌座「語匯」恰到好處地運用在上面。這座高三十八米的著名紀念碑疊用了兩層須彌座。下層大須彌座四面，鑲嵌以八大塊漢白玉浮雕，展現中國革命的光輝歷程與豐功偉績；上層小須彌座四周，鑄刻以簇擁的花卉形象，象徵對先驅的緬懷與敬仰。雙層須彌座承托着高大的碑身與碑頂，它無疑是新時代的建築適度地運用須彌座藝術的一個成功例子。

這就雄辯地證明，在中華古代的建築文化與藝術心理上，對建築須彌座藝術有一種頑強而傳統的偏愛，並且這種文化與藝術偏愛可以說一直延續到今天。

問題是，這種傳統偏愛究竟從何而來？建築須彌座藝術的文化原型又是什麼？這是本文想要加以解答的。

其實須彌座不是別的，它原是古代印度佛教教義中的須彌山之嶺的一種神聖的佛座，別名須彌壇。而須彌山——佛經所說的佛山，梵文寫作 *Sumeru*。

佛教認爲，須彌山是處於「世界」「中心」的「山」。「凡器世界之最下爲風輪，其上爲水輪，其上爲金輪即地輪，其上有

九山八海，即持雙、持軸、担木、善見、馬耳、象鼻、持邊、須彌之八山八海與鐵圍山也。其中心之山，即爲須彌山②。「又認爲此山」入水八萬由旬③，出水八萬由旬，其頂上爲帝釋天所居，其半腹爲四天王所居，其周圍有七香海七金山、其第七金山有咸海，其外圍曰鐵圍山，故云九山八海④。「僧肇亦說：「須彌山，天帝釋所住金剛山也。秦（指中國）言妙高，處大海之中⑤。」

這就是佛教所弘揚的一種佛國本相，「世界」面貌與秩序境界。

這裏，我們對佛教須彌山的諸多「特性」很感興趣，這些「特性」，對於本文試圖「破譯」建築須彌座藝術的文化與審美底蘊是至關重要的。



→ 建築須彌座（局部）

這些「特性」是：其一、須彌山處於「世界」的「中心」；其二、其性堅固不壞。須彌山既然是「天帝釋所住之金剛山」，「其性堅利，百煉不銷」，「故佛經中常以金剛喻堅利之意」，那麼，須彌山的「特性」，當然也是其固難摧的；其三、此山「入水」很深、「出水」很高，「妙高」無比，並且處於「大海之中」。

而須彌座，不就是須彌山之顛的佛座嗎？既然須彌座與須彌山是密不可分、本為一體的，那麼，佛教須彌山的上述三大「特性」，其實也就是須彌座的「特性」；既然須彌山是佛山，須彌座是佛座，那麼，這些處於「世界」之「中」，其性堅固不壞與「妙高」（崇高）無比等等「特性」，其實也就是佛性與佛的品格。

正是佛教教義中關於須彌座的這些「特性」，由於古代中印偉大民族文化的交流、融會、撞擊與歷史契機的催迫，激發了古代中國人的豐富想像，完成了從佛教須彌座到建築須彌座藝術的文化學意義的轉換。

其一，中華古代尤其漢民族的文化意識中，有一種非常執拗的空間意識，這就是「尚中」意識。由於社會生產力水平低下，社會生產實踐範圍的狹小，遠古人類的地理知識當然是十分貧乏的。我們的老祖宗也不例外。正如德國著名哲學家恩斯特·卡西爾所言，「人總是傾向於把他生活的小圈子看成是世界的中心，並且把他的特殊的個人生活作為宇宙的標準^⑥。」其實，對於一個氏族或民族而言，也可因實踐範圍囿於「生活的小圈子」而將這個「小圈子」認作「世界的中心」。因此，華夏氏族會將本氏族從事生產與生活活動的地域稱為「中原」、「中國」與「中州」之類就不足為奇了。華夏會虔誠而自豪地相信本氏族處於天下之「中」，而將華夏族以外的地域貶稱為「夷狄」之地。承繼華夏文化血脈的漢民族稱「中國」為「冀州」，顧炎武引「路史」

云，「中國會謂之冀州」^⑦。胡渭亦說，「『九歌』云；『覽冀州之有餘，橫四海兮無窮』。『淮南子』云：『女媧氏殺黑龍以濟冀州。』又曰：『正中冀州曰中土。』則號中國為冀州也^⑧。」「這「冀州」之「冀」，通「齊」，「齊」之本義為「臍」。「臍」處於人體之中位，因而又如郝懿行所說：「齊，中也。齊州即中州^⑨。」「中州」即「中國」。反正，「中國」處天下之「中」這一點，是中華古人篤信不疑的。

隨着社會文化思想的進一步拓展，這裏，「尚中」的自然空間意識，慢慢地滲融於中華民族的社會意識之中，俱備了新的文化學意義。這就是，當社會產生階級與國家之時，關於「中」的崇高地位，自然非統治階級及其代表者帝王而莫屬了。「溥天之下，莫非王土；率土之濱，莫非王臣^⑩。」帝王及其地位，自然是處於「王土」（亦即「中土」）之「中」的。

那麼，依靠什麼來象徵居於「天下之中」的這種民族傳統文化與審美意識呢？

首先是依靠建築藝術。因為，建築藝術是人類運用建造手段，對自然空間最有力的人為的經營與改造。建築物具有龐大而觸目的特點，這在強烈而觸目地表現「尚中」民族文化意蘊這一點上，似乎沒有其他藝術樣式可與相比。

「呂氏春秋」一書將關於建築的「尚中」文化與藝術觀念表述得很清楚：「古之王者，擇天下之中而立國，擇國之中而立宮，擇宮之中而立廟^⑪。」這裡，「國」，從「□」，從「或」。「□」，像四周高牆；「或」，通「域」。「國」指四周築起高牆的那一個區域，實際是指人王盤桓其間的都城與王城。都城、王城必要求修築於「天下之中」。而「宮」即指王城中的宮城，又要求修造在王城的中位。「廟」，指祭祖的宗廟，由於古人尊祖，又將宗廟修建在宮城的中位。

這種表現在中華古代建築藝術空間秩序上的「尚中」觀念，可以說是一脈相承的。早在「呂氏春秋」成書以前許多個世紀裏，以「尚中」為文化特徵的建築藝術空間秩序會一再地在先秦建築文化中出現，否則「呂氏春秋」就不會如此加以總結了。據考古發現，早商建築遺址中就體現出一種建築「中軸線」觀念，即在建築平面布局中，無論當時的原始宮城或四合院，均力求以「中軸」成對稱態勢，重要的主體建築必排列在「中軸線」上。這種中華建築文化藝術模式直到清代而無有改變，比如唐代長安城、明清北京故宮以及山東曲阜孔府等建築平面布局一概如此，只有皇家或江南私家園林建築藝術一般可以除外。

這就是說，當中華古代進行營事活動時，一種傳統而頑強的「尚中」文化藝術意識總是令人虔誠、嚴肅而愉快地支配着民族的頭腦，只要客觀條件允許，就會以一定的建造手段，將這種文化藝術的心理要求顯現出來，變成現實。確立建築平面「中軸線」是「尚中」民族文化藝術心理的顯現，同樣，在一些重要建築物上設計與建造建築須彌座藝術型式，也是為了滿足「尚中」文化藝術心理的需要。

正如前述，須彌座本來是印度佛教所弘揚的須彌山之顛的佛座，這與中華古代的「尚中」民族文化藝術意識本來互不相關。然而，當印度佛教東漸之時，它那教義中與中華民族文化藝術意識中相似，相通與相符的部份，總是首先會被接受下來，並且在佛教的深入傳播中逐漸發揚光大，作為一種入傳的新文化藝術因素豐富了中華民族的文化藝術寶庫。這種印度佛教文化影響表現在佛教須彌座那種居「世界」之「中」的「特性」，恰與「中國」居「天下」之「中」的「尚中」傳統觀念一拍即合，這很對中華古人的文化藝術口味。於是，經過中國化的改造，使佛教須彌座轉化為中華古代平易、質樸而又現實的建築須彌座藝術現象。

其二，中華古代建築物一般以土木為材料，石材或其他材料的建築只是偶一有之，這種建築用材「嗜好」是農業文化在營事活動上的反映。以土木為材由於土木的可塑性遠較石材為大，有利於中華古代建築羣體結構態勢的形成，但以土木為材的中華古代建築有一點因材料而造成的不足，就是容易被自然力或人力所損蝕。而中國古代的建築文化藝術觀念之一，又是將對都城、宮殿、壇廟與陵寢建築等的建造，看作「立萬世之基業」一樣的。實際上，人們本也相信，任何建築物是不可能永垂不朽「立」於「萬世」的，土木建築尤其會被風雨與人力損毀。但那種與民族、國家（王權）聯繫在一起的、祈求建築「永垂不朽」的傳統文化藝術的心理要求，却應當得到滿足，而且頗為強烈。於是，作為文化藝術精神的一種奇妙的補償，從佛教須彌座轉化為中華傳統建築的須彌座藝術就成為必然的事情。佛教須彌座不是恰好具有「金剛」般堅固不壞的這一文化「特性」麼？這是與中華古代建築藝術所追求的「不朽」、「永恒」的觀念相吻合的。人們不僅要求通過一定的建築形像，表現「中國」居「天下之中」的民族文化藝術與自豪的民族感情，而且祈望建築物的長存不壞，進而希冀國家宗廟社稷萬世不覆。

這種建築文化藝術上的美好願望，使中華古人敏銳地吸取了本是屬於佛山之顛的佛教須彌座的神聖意義，依照中國傳統的文化藝術尺度，創造出了建築藝術中實的須彌座，其文化原型源自印度佛教，却扎根在中華古代建築藝術的現實土壤裏，而且一直影响到當代，這是多麼有趣並且值得令人深思。

其三，由於中華古代建築藝術一般以土木為材，羣體組合，由於土木材料的長度與力度有限，因而無論建築的個體或羣體重在向地面的橫向發展，本不以高峻見長。這一建築藝術的形態特徵恰好體現出中華傳統的文化藝術心理，重現實、重人生的儒家思想促使中華民族建築的序列強調向平面的四處延伸，且以「中

軸線」布局向縱深發展，其形象一般顯得安逸、平緩、歡愉而少緊張、少亢奮與驚奇感（漢代開始直接受印度佛教建築文化藝術思想影响的中國古代佛塔一般除外），其文化藝術意蘊在於邏輯清晰、腳踏實地，以便勾起豐富切實的人間聯想。在傳統儒家看來，人生的快樂既然在地上，在此岸，也就不必讓建築物向高空發展，不必扶搖直上去呼喚蒼天，不必以歐洲中世紀式的教堂尖頂指向神秘蒼窮，以便去觀瞻天國的「和美」；不必建造尺度誇張、突兀而立的建築形象，渲染一種屬於上帝的意蘊，使人深感自身的渺小而有原罪的感覺。在中華古代的儒家思想看來，這一切都沒有必要。儒家喜歡地上的體面、威風、排場、濶氣與實際，以土木為材，羣體組合，比較平緩而不顯得過份高峻的一般的中華古代建築物，使他們稱心如意。

但是，中華古代建築物一般偏於平緩這一特點，畢竟又是它的一個不足。這個不足實際上是無法彌補的。不過人的文化藝術需求是多方面的，總是力求趨於全面的，這對一個民族而言也同樣如此。當佛教須彌座觀念隨同印度佛教一起傳入東土時，人們驚喜地發現：佛教須彌座那「入水」很深，「出水」很高的「高」特性，在文化藝術觀念上恰好可以彌補中華古代建築物一般偏於平緩的缺憾，並且，佛教須彌座不是「處大海之內」麼？這又與「中國」別稱「海內」這一點相契合，真是「妙不可言」。

於是，首先在中國化的佛塔、佛寺上，其台基型式往往採用建築須彌座形製，表現出佛教弘揚教義兼藝術審美的文化兩重性；進而在諸多重要的中華古代建築物如天安門、太和殿、九龍壁等台基型式上競相修築建築須彌座，以標舉王權的崇高。這種崇高主要是屬於文化藝術審美的，同時具有歌頌王權的文化意義，但都打上了為佛教文化觀念所薰染的文化烙印；進而又在一些重要的紀念性建築比如北京天安門廣場人民英雄紀念碑上建造建築

須彌座，這種建築須彌座藝術在審美上具有強烈的崇高感，其文化藝術之「根」，却可以追溯到佛教須彌座。

須彌座從印度佛教文化觀念向中華傳統建築文化藝術現實的奇妙轉換耐人尋味。這種獨特的文化藝術現象，既體現了佛教教義的生命力，也體現了偉大的中華民族善於吸收異族文化從而進行創造的宏大氣魄，對於研究中印古代佛教思想與民族文化藝術的交流融合，無疑具有啓迪意義。

註：

① 「十三天」，這裏指佛塔塔剎的一種名稱。塔剎的主要特徵，為套貫於剎桿的諸多圓環，稱為相輪，冠表全塔，以作禮佛之用。相輪的圓環數一般從三、五個到數十個，環數愈多，則愈顯崇高。喇嘛塔大多採用十三相輪製，稱為「十三天」。

②④ 丁福保：『佛學大辭典』第一一七頁，文物出版社一九八四年新一版。

③ 天竺路程單位名稱。據說帝王一日行軍里程稱「由旬」，一說天竺四十里；一說三十里。

⑤ 見『注維摩經一』。

⑥ 恩斯特·卡西爾：『人論』第二十頁，上海譯文出版社，一九八五年十二月第一版。

⑦ 顧炎武：『日知錄』卷二。

⑧ 胡渭：『禹貢錐指』卷三。

⑨ 『爾雅·釋地』郝懿行注。

⑩ 『詩·小雅·北山』。

⑪ 『呂氏春秋·慎勢篇』。