



张法：中国远古建筑演变及其文化意义

来源：美学研究 日期：2005年11月27日 作者：张法 阅读：1517

内容提要：远古仪式的立中杆是远古建筑形式从空地到坛台到庙到宫的逻辑演进的核心，远古建筑在逻辑演进中显示出了中国文化的特殊性质：后面的建筑形式并不否定和排除前面的形式，而是将之包括进来，在新结构中重新定位。一方面，再怎么进步，也保存着原来的核心，另一方面，传统的原点总是在新的形势下进行创造性转换。

Abstract: The Central Pole was the core leading a logical development of primitively Chinese architecture. From which we can see a unique characteristic of Chinese culture: The later architecture does not negate the former, but include them in it and give them new places. So in China however progress there exists old things in it, meanwhile, old things get new meaning in new context.

关键词：远古仪式，中，空地，坛台，庙，宫殿

Key Words: primitive rite, center, space site, altar, temple, parace

中国建筑的远古演变与中国文化的一系列重要观念紧密相连。中国文化具有世界特征的连续性很早就从建筑上显示出来了。从最早的元谋猿人（170万年前）栖息的元谋盆地，到蓝田猿人（100万年前）栖息的灞河谷地，到北京猿人（50万年前）所居的周口店，到马坝人（10万年前）所居的马坝滑石山中盆地，到与北京猿人同一地点的具有仪式出现的山顶洞人（18000年前），到炎黄五帝时代的仰韶文化（6000年前）的关中地区到周代（3000年）文王周公的按照理论选址，这近200万年中，居住地基本上具有相同的特征：环山临水。[1][1]p78-87 在这一共有的特征中，在积累和发展着的，应是一种关于人/建筑/宇宙的统一理论，也就是被后世总结成体系的风水理论。而这200万年中的相似，透露出中国思维的两大特点，一是传统性（再怎么进步，也保存着原来的核心）二是与时俱进性（传统的原点总是在新的形势下进行创造性转换）。

中国文化的人/建筑/宇宙的统一观念，在至少是有山顶洞人时的仪式出现之后，就与仪式相关联并体现在仪式之中。又特别体现在仪式的地点上。远古的仪式在什么地方举行的呢？约7000年前大地湾的庙堂（大房子），约6000仰韶文化姜寨的中央空地，同样6000年前红山文化牛河梁的祭坛，呈出举行仪式地点的三种类型。这三种类型包含了丰富的文化意蕴，首先应讲的是，三类之为仪式地点，必须有一个共同的特征：这是一个最能与神灵相亲近，神灵能够降临之所在。这一特征的又是靠一个什么样的观念形成的呢？还得从中国远古的生存方式和环境特征来理解。远古中国，农业文化从8000年（磁山文化等）到6000年（仰韶文化等）已经成为主流。人类学经过综合测算，认为旧石器时代世界采集-狩猎群体平均规模是50-100人，新石器农业群体的平均规模是100-150，上限可达350-400人。中国文化在8000年进入农耕社会，这一时期的黄河流域河北磁山遗址的聚落人口是250-300人。6000多年前仰韶文化姜寨，人口总数400-500人。从图腾时代到神帝时代到夏王朝，这么小的一个个氏族部落星罗棋布在幅员广阔的中华大地上，是怎样达到一种文化共识的呢？地上是基础而天上是核心，地上的农业方式使人更关注天，而天上的统一性使地上走向统一。在远古，天象观察最主要的方式是立“中”。农业社会，太阳的重要性突出，与太阳相关的“立杆测影”才在“中”上占有了相当的地位。从8000年的农业文化开始算，有几千年，在时间漫长空间广大的中华大地，立“中”的这个中杆，是多样性的，从考古上，半坡有羊角柱，良渚文化有鸟柱，从文字上，“中”字虽然以旗杆为主，但也显出多种来源和多种关联。在远古，作为气象

总称的天是与神性相连的，立“杆”知天的“杆”也就具有了一种神性，与神相关的“示”字，在甲骨文中含意就是“设杆祭天”（丁山）。杆也就是一种图腾杆柱，类似于今天的国旗，只是在理性思维中，国旗只有象征意义，而在互渗思维中原始旗杆却有实质内容：图腾（祖先、神、帝）正降临于此，显灵于此。因此，帝、神、灵，这些字，都是与中杆相关联的。帝、神、灵就是中，求中，就是天人合一，合一为巫，巫在仪式中就成为帝、神、灵。作为中的杆、柱、旗，都有图腾（帝、神、灵）雕画于其上。立杆又是人的社会文化行为，立杆就意味着在图腾（神、帝、祖）的名义下，人们有了本质，有了中心，因此，古文字中的姓、氏、宗、族，这些使人凝聚一心的字，都与中杆有关，族就是人在旗帜之下，这个旗帜当然文画的是自己的图腾、神、帝、祖的徽符。杆柱名中，每为村落地理之中。地上的立中同时也是天上的立中，天上地下在“中”里得到了合一。因此，对于远古文化来说，仪式地点不是以空地、庙堂、坛台，而是以“中杆”为本质的。以空地为仪式地点，那么，空地中的中杆是核心，以庙堂为地点，庙堂上的中杆是核心，以祭坛高台为地点，坛台上的中杆是核心。在文字中与仪式地点相关的字有：在、土、社、封、丰、邦、方、邑、国、都、市、郊、岳、河——但只要理解了“中”为核心，就可以从逻辑上避繁就简，理出“中”的发展逻辑。

从最简单的形式——空地——开始。姜寨村落遗址中，居住区的房子共分五组，每一组都以一栋大房子为核心，其它较小的房屋环绕中间的空地，村落布局明显地有一向心意图，一种中心观念。人们于此集合，议事，断决，誓师。在中的图腾杆柱下集合，就是集合在图腾旗帜下，这中，是一种宗教神圣意义上的“中”，与神相和；与神相合，是以与氏族首领相和的方式表现的，首领是神的代表，神意由他发表出来，这“中”，又是政治之中。一切重要的事务在神圣的杆柱下进行，具有一种神的公正性，这“中”又是全氏族的心理之中。“族”字，就是排列在旗帜下。在同一的旗帜下，为同一族。“中”是全族之中。因此，一切事都应该“中”，一切事能够“中”就中。

中有众多的功能，其中最重要的就是观察天象的“测影”。中杆的神圣，在于它报告着一天、一月、一年的时间。这样中杆的建立，意味着（1）天上（天）与地下（人）关系的建立，（2）四方空间的建立，（3）四季时间的建立。这三方面共同构筑了远古文化的天下概念，它包括中央与四方的空间意义，四季循环的时间意识，人在天地之中的天人关系意识。同时，在中杆下仰天空，还构成了一个生动的感性直观，使中杆成为天地之中。人生天地时空之中的观念因中杆而具体化、感性化，神圣化了。在这一意义，6000年前开始出现苏秉琦所说的“共识中国”是与建立在生存实践（农业）和天象观察基础上，是通过集人、神、天地为一体的“中”产生出来的。因此，中，从中杆始，就是宗教、政治、地理、心理之中的统一，也是时间、空间，天上，地下的统一。人处天地之间，从感觉上，大地任意一点，都像是“中”，通过一些“技术”，都可立中。因此五帝，神帝们相互“争帝”，也都相信自己的所在是宇宙的中心。从理论上，何为中，在满足一些感性条件（如从山中之高山，无山的平原中的高台）和观念条件（用仪式确信它为宇宙中心）之后，基本上就是以两重因素来择中的，一是哲学上的容纳万有的原则，一是现实中的政治—地理的原则。在中华民族从小到大的过程中，每一次大的变动，就伴随着政治—地理的变动，从而就意味着宇宙中心的变动。实用上大一统的合法性要由观念上的合天性来支持。正是这二者的张力，使“大一统”的夏、商、周三朝，就出现了三个不同的中心。依萧兵先生的说法，夏人心中的宇宙中心是昆仑山，商人心中的宇宙中心是泰山，周克商后，从政治—地理上考虑，必须重立现实的政治中心和观念的宇宙中心，于是在伊洛建立新的宇宙中心。周公用了一套非常复杂而又郑重的方式（占卜、选址、仪式）建立起了新的都城（宇宙中心）。因此，中国建筑的演进，就是以“中”为内容的仪式地点及其美学形式的演进。有了这一理解，就可以回到考古类型原点了。

前面说的姜寨的空地、牛河梁祭坛、大地湾的庙堂，可以看作远古建筑的三种基型，是在各处不断和反复出来的，也可以看成三个发展的逻辑关节点。姜寨型的空地上的图腾柱（杆）应该是最早的仪式地点，它与天空有一种最直接的联系，而又是一种最自然的形式。而在这种空地形式的天人对话中，空的意义显得特别的丰富和深远。《老子》哲学对“无”的体会，对“朴”的赞美，难道不与从山顶洞人仪式开始的近20000年的经验积淀相关？姜寨居住区的房子共分五组，每一组都以一栋大房子为核心，而五组房屋群又共同转绕着中间的空地。这一布局正象《老子》所赞美的“三十辐共一毂，当其无，有车之用”，正是中间的空地，成了宇宙运转的核心，成了天地规律的体现。“空”作为一个指导性原则也存在于坛台和庙堂之中，并且构成了中国坛台和屋庙不同于其它文化的特征。而且也作为一个核心理念存在于中国建筑之中，使中国建筑具有了不同于其它文化建筑的独特特色。坛和台从材料和景观的角度看，是对空地的一种精致化和观念化。空地是自然场地形成，坛台则是用观念形式建造的。牛河梁的三环圆坛和三重方坛，象征天圆地方。圆坛的拱式外形是天穹的象征，三环表现了二分二至的日行轨迹，三个同心圆则分别表示分至日的太阳周日视运动的轨迹。石坛的三衡由淡红色圭状石柱组成，是古代表现黄道的惯用象征。6000年前牛河梁的圆方二坛，其象征手法与《周礼》及以后的文献关于天地二坛的规定多有相合，也与明清北京的天地二坛多有相合。可知祭坛是作为宇宙的象征形式出现的，祭者来于坛上，犹

如行于宇宙之中，与天沟通，得到天命。坛的另一形式就是台。如果说坛以更严格的建筑形式象征天地，那么台则以一种更灵活的原则体现着人与天的沟通。台与坛都有直接面对天空的建筑形式，从而可以归为一类，从类型学上都起源于对空地的精致化加工。但一方面大概是由于台的相对灵活性，从而在后代有广泛的多方向发展，另一方面古籍中大概台显出了人的主动性而比坛占有更重要的地位，从而作为一种基本类型和作为一种演化逻辑，台比坛具有更重要的意义。因此，我们选用台来讲远古建筑的演进。

台是中国一种独特的建筑形式。从历史资料和考古发现看，台在上古皆累土而成。其特点，一是高，二是台上无顶。台，可以说是中杆的一种主要功能——通天以获得天命——的发展形式。台与上古帝王紧紧连在一起：8000年前的女娲有瓚台，伏羲进行“仰观俯察”以“通神明之德，以类万物之情”，大概也是在台上。6000年前的黄帝有轩辕台，与黄帝争帝的共工在昆仑山有以自己命名的共工之台。由此而降，有“帝尧台，帝喾台，帝丹朱台，帝舜台。”[2][i]P232到4000年前夏王朝建立者夏启有钧台，其最后一位终结者夏桀有瑶台——原始社会初期的图腾世界观是一个人神一体泛神泛灵世界。台的出现，意味着人的实践活动已经使周围土地风物的明显灵性逐渐消去，人神已经分离，神已退聚在人的力量不能达到的天上。天高不可及，巍巍高山该是与天相通的罢，昆仑山成了中国文化中第一个显赫的宇宙中心，它既是神们居住之地。也是人获得神性之地，这在理性化后的典籍中还可以见些端倪：“昆仑之邱，或上倍之，是谓风凉之山，登之不死；或上倍之，是谓悬圃，登之乃灵，能使风雨；或上倍之，乃维上天，登之乃神。”[3][ii]P70登之乃神的宗教目的是为了地上的政治目的：“帝颛顼生自若水，实处空桑（之山）乃登为帝。”[4][iii]P285有山，山自然成为一种天然之中杆，无山的平原则建台，台是山的模拟，又是山的功能的延伸。台高，直接从平地拔起，冲向上苍。它的耸立外形和意义指向透出一种神圣化的存在和象征。台无顶而空，以建筑的形式明确了与神交往的功能：人之登台而获得神性或神之降临而赐神性与人。就象对山登之乃灵，登之乃神一样，“登台为帝”也成为上古神话不可或缺的一个组成部分。周欲灭商，文王就直赶建造灵台。台的功能是与天上的神交往，与神交往的目的是为了取得地上“为帝”的合法性，将政治上的王位争夺涂上神圣的天命色彩。台之形，其上四面皆空，在与神交往中，培养、构成了中国人观察和思维的逻辑理路和审美视线：仰观俯察，远近游目。如果说，彩陶图案以礼器的形式突出了中国思维审美的“游目”特征，那么，台则作为仪式地点建筑的形式突出了中国思维和审美视线的“游目”特征。

台，在从原始向理性的演化中，沿两个方向变异，一是保持着与神交往的功能，仍为按时祭祀的场地，这就是天坛、地坛、社稷坛一类。但其外观形式与神灵在整个理性文化中的地位相一致。变得矮小。与皇宫一道构成天下之中的皇城体系之一部分。二是转为纯粹的审美享乐。春秋战国时期大量建造的台就是这一方向的产物。齐有桓公台，楚有章华台，赵有丛台，卫有新台，秦穆公有灵台，吴有姑苏台，鲁庄公一年之内边筑三台……《荀子·王霸》说，天子的威风，除了“饮食甚厚，声乐甚大，园囿甚广，”之外，就是“台榭甚高”。[5]P175 [iv]春秋战国之台，追求的是“崇高彤缕”之丽。台作为一种审美/享乐设施具有两方面的效果：一是以下观上，观赏者与高台形成大与小的对比。从纯心理/生理层面看，在以下观上中，人由内摹仿活动，在感觉上一下就被提高了。二是以上观下。站在台上，仰可观天，俯可观地。既可触发一种深邃的宇宙人生意识，也可产生一种人在天地中的亲和感受。

不从建筑的类型学，而从建筑演的逻辑史看，台，从伏羲的“仰观俯察”开始居于建筑的中心，到炎黄五帝时争帝者们纷纷“登台为帝”最为辉煌，然后就退居文化的次要位置了。在立“中”的天人宇宙里，是由庙屋形式发展而来宫殿成为了远古社会从原始到理性终端。

大地湾的大房子是较成熟的庙堂的范例。整座房子有290平方米。前有殿堂，后有居室，左右各有厢房，前堂有三个正，堂内有左右对称直径90厘米的大圆柱，正中有直径超过2.5米的火塘。距前堂四米左右，有两排立柱，柱前有一块青石板，增加了进入堂内的威严。该大房子座落近千平方米的广场上。比较建筑三基形，可以知道，空地是一个面向天空的核心，在空地上可以立柱、或杆、或旗，就成为姜寨类型；也可以建坛，或台，成为类似牛梁河但应比它更典型的一种类型。也可以建庙堂，就成为大地湾型。中国远古文化从村落到宗邑，空地的主题是面向天空的立“中”，在空地广场上建庙堂又如何面向天空而立“中”呢？战国后期出土的一件铜质建筑模型为此提供了一条珍贵的线索，此模型“通高17厘米，平面接近方形，面宽13厘米，进深11.5厘米。面宽和进深均为三开间，正面明间稍宽。南面敞开，立圆形平柱两根，东西两面为长方格透空落地式立壁，北墙仅在中央部位开一长方形小窗。屋顶为四角攒尖形，顶心立一棵八角形断面的柱子，柱高7厘米，柱顶卧一大鸟，柱各面饰S形勾连云纹。”[6][2]P51这个房顶正中的大柱，从现代建筑学看，没有任何结构上的理由，从远古的文化逻辑看，却正是一个立杆测影的“中”。柱面的八角形是八方，柱顶的鸟正是太阳形象，柱的S纹饰，正是中国宇宙的本质。因此，当如大地湾那样要在空地中建庙堂时，中杆上移到屋顶。这屋庙仍严格地保持着文化意义上的“中”。由此可见，建筑三基型有一个一以贯之的核心：“中”。但庙屋与空地和台又是不一个的，它在成为

“中”的同时，又成为了人的居所。人在空地中杆和坛台上穿戴服饰面具与神交往而获神性，一离开空地和坛台，其神性是不显著的。而一旦居住在“中”里，身上就一直闪耀着神的光芒。因此不难想象，在空地中心，坛台中心和庙堂中心这三种建筑基型性的相互竞争中，最后是庙堂取得了胜利。庙堂中心，一方面使人更增加了神性，另一方面使神更增加了人性，一方面人神化，所以在以后的演进中，人间的王终于成了与天同一的“帝”；另一方面神人化了，所以在以后的演进中，作为天上的“帝”最后终于成了人间之“帝”。庙堂中心经过一系列的发展，这一发展由一相反相成逻辑所推动。庙堂中心本是要走向人的，为了使走向人却必须更加走向神，这就是要把庙堂神化，使整个庙堂成为宇宙的象征。这个宇宙象征又是人的居所，从而在把庙堂神化方面做得越完美，庙堂的由神向人的转化就越成功。大屋子在古籍上的反映就是“明堂”。台与伏羲女娲有关，明堂则与黄帝相连，《管子》说：“黄帝立明堂之议。”《汉书·郊祀志》说黄帝时的明堂“四面无壁，以茅盖屋，屋通水，水环宫恒”。这可能是最初庙堂。“以茅盖屋”很简陋，“四面无壁”既说明来源于“空”，又显示仍强调“空”。汉代按照古代思想资源建出的明堂是“上圆下方，九室重隅十二堂”。（《水经注》卷十六“穀水”）其象征意义如桓谭《新论》所说：“上圆法天，下方法地，八窗法八风，四达法四时，九室法九州，十二座法十二月，三十六房法三十六雨，七十二牖法七十二风。”[7][v]P145-165总之在古人的眼中，明堂是一个小宇宙，宇宙是一个大明堂。这里最有建筑重要意义的是明堂平面布局的“井”字形。它构成了一个九宫格的房屋空间，文献上说，帝王在这九宫格的明堂里，必须按照与天道相一致的方式，一年四季十二月，分别在不同的房间居住。在西安半坡的大屋子中，平面中央四个巨大的柱子使房子成为“井”字平面。王鲁明说，女娲补天“立四极”，就是指的形成“井”字形的四根大柱。河图洛书的九宫格，是由井字形成的图案，古文字中出现的非常神圣的“亚”形，也就是“井”形，《禹贡》的九州，把整个中国看成一个“井”形，西周的井田制，让农业生产形成“井”形，《周礼》中的王城，也是一个“井”形，中国民居建筑最典型的四合院，其平面也是“井”形。在哲学上，九宫格里包含了五行八卦，已经是一个完整的哲学体系。由此看来，远古的庙堂最初是一个宇宙模型，在建筑形式上是以观念为主，如屋顶有柱（中），四面无壁，等等。而以后的演化则逐渐根据实际的需要改变建筑形式。因此有关明堂的记载很多，既反映了远古人在对明堂究竟怎样最好的多种探索，也反映了明堂在历史演化中的各个阶段的形貌。明堂的演朝着理性的方向，宇宙的象征意义与建筑形式之间的联系也为实际服务而不断改变，但其核心是不变的，这就是“中”的意义和“井”字平面。明堂的演化终端是帝王的宫殿，建筑形式的主题是理性的帝王，皇宫当然仍有着宇宙象征形式，但这种形式服务显示天子之威。

在空地中心、坛台中心、大室中心这三种建筑基型的竞争中，大室中心取得了最终的胜利在于两点，一是中国文化的实用理性，必然要让宇宙落实到日常的居室之中，让人在日常生活的房屋中去体会宇宙，中文“宇”“宙”两字都有宝盖，表明宇宙观念最终定型在建筑形式之中。而宇宙能够落实到房屋之中，又在于中国人关于神的另一独特理解。这就是神与祖先的关系。人死为鬼，而作为王的人，在仪式中是神，死后仍有神性，因此在远古的观念中“神鬼一体”。中国的最高神是虚体的，而日月星风雷雨等，只是这一虚体的外显，正像各种外在于人的神是最高虚体的外显一样，人的祖先（鬼）同样是这一最高虚体的外显。因此祖先具有了神的性质。因此对神的崇敬最直接的转化为对祖先的崇敬。祖先曾是人，对祖先的崇敬需要的是他曾在的房屋（庙）。大概正是这种庙的需要使大室中心更适合中国人的心理气质，从而最后不是空地，不是坛台，而是大室（庙）中心得到最后的发展。从古籍中看到，以祖先崇拜为中心主题的庙曾经占据过宫殿的中心。《吕氏春秋》说：“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。”[4]P1108这就是一个以庙为中心的庙、宫、国的三层套结构。以庙为中心，突出的是祖先神的至高地位。由此可以推想，明显的象天法地的上圆下方的明堂到具有后来宫殿形式庙堂的演进，是由以天神为主的政治到以祖宗神为主的政治所推动的，体现的是远古有关神的观念的又一次演化。从天神到祖鬼，虽然人的因素得到了进一步的突出，但毕竟还是神性占着主导地位，因此建筑演进到理性的终端时，是宫而不是祖宗成了京城中心。

在空地、坛台、大室三种建筑基型的竞争中，虽然大室中心在中国文化的京城模式中取得了最后胜利，但与青铜中的综合形象一样，大室中心并不排斥空地和坛台，而是将之纳入自己的体系之中，京城结构内的华表，是原来空地中的“中杆”，天地日月坛、社稷坛和观象台和宫殿前的日晷，就是以前的坛台，其作用一样非常重要。同样，在庙为中心和宫为中心的选择中，虽然是宫为中取得了胜利，但庙仍然很重要，是京城模式的重要组成部分。

把漫长的历史简化，略去枝蔓和反复，作为仪式地点的中国建筑演进可以作如下的归纳：从空地中心到坛台中心到大室中心，大室中心又从宗庙中心到王宫中心。从这一建筑形式的演变中，也可以看到仪式人物的演化，从以神为主体的巫师/首领到以鬼（祖宗）为主体的巫师/首领，再到以人为主体的帝王。在这一转变中，天神、祖鬼、人主是三个主项，远古的理性化过程，虽然是这三个主项的重心转移过程，但这种转移并不是一个否定一个，而是每当后一个取得中心地位后，还是对前者保持着最大的尊敬，并且依靠前者来加强自己的权威。而

这又是与文化的扩大发展相联系的，空地、坛台、大室，宗庙中心和宫殿中心的发展，同时就是从家到家族到宗族，从氏族到酋邦到国家，从古国到方国到朝廷，从村落到宗邑到王城的发展过程。作为获得中心地位的家、族、国，既要靠自己的智慧和力量，又要靠祖宗的历代积累，还要靠天命的保佑，因此，在天（神）、祖（鬼）、王的三合一中，既有突出现实的力量，又要强调历史（祖）与天命（神）。可以说，天/祖/王的历时演变关系和共时权威结构构成了中国文化的一大特色。而这一特色就体现在王朝的京城模式之中。

作为从原始到理性的终端，京城模式有如下的特点：一，居天下之中的宇宙胸怀。《吕氏春秋》《荀子》《韩非子》都强调了京城要建在天下之中。然而，何为天下之中，正如夏商周三代不同一样，秦以后的两千年来，都城的选择，往往是按政治—地理观念来进行的，折射出一个朝代对帝国疆域和天下概念的观念。另一方面，至少从周代始，中，已经凝结为一种建筑象征形式。无论从地理上“择中”于何处，一套与中国的宇宙—天下观一致的的建筑象征形式已经呈出了自己的合天性与合理性，它可以与任何政治—地理“择”中相配合。因此，中，作为王朝体系的核心观念，是原则性与灵活性的统一。灵活性取决于现实政治，原则性凝结为建筑形式。京城—皇宫以一种建筑形式呈出了一个与天象合一，体现“中”的感性空间。二，以宫殿为中的帝王气象。京城的建筑模式既体现在《考工记》的文字中，也体现在明清京城的现实中，为：前朝后寝，左祖右社，前官后市，坛台四环。帝王临朝的宫殿放在中央，前朝（从大清门到太和殿）体现君臣关系，后寝的三宫六院体现的是帝王的家庭关系，前朝后寝是家/国的统一，居住/政治的统一。左祖右社是帝王能够拥有天下的最接近的保佑者：祖宗（鬼）和社稷（地神与谷神）。天地日月四坛是帝王拥天下的最高的保佑者。作为帝王行政的官署在天安门外对称两侧。大臣和市民的居宅则在后宫以外的北面。整个京城把中国文化天/地/人，神、祖、王，君/臣/民的结构关系以一严整的建筑形式表现了出来。皇城以南北纵轴线为中心对称排列，左祖右社，前朝后市，构成了一个有起伏有节奏而又严谨肃穆的整体。三，天下样板的建筑法度之中。中，凝结为皇城的建筑形式之后，无论建于何地，都是“中”，一个重要的原因，在于它是天下的建筑形式之“中”，是天下的样板。《考工记·匠人》讲了王城、诸侯都和卿大夫采邑三者中以王城这标准尺度的递减关系。天下建筑的各部分和细节都有严格的礼制规定。这种等级的递减原则，与职位服饰图案的原则是配套一致的。秦以后，只是把诸侯、大夫之地换为州、府、县而已，严格的等级性并没有改变。这样，全国城市和建筑都统一化、标准化，构成错落有致而又尊卑有序的全国建筑网。无数小的众星拱月图汇组成一幅大的全国众星拱月图。天下的一切建筑以有尺度的等级形式围绕着“中”——皇城。

远古的仪式地点，在千年的演化，最后成了帝王君临天下的行政中心。中国文化的观念内容和形式特点，都可以在这一京城模式中去体悟。

参考文献：

[1]俞孔坚《理想景观探索——风水的文化意义》北京，商务印书馆，2000

[2]《山海经》（袁琦校注）上海古籍出版社，1985

[3]《淮南子》（阮青校注）华夏出版社，2000，

[4]《吕氏春秋》（陈奇猷校注）学林出版社，1984

[5]《荀子新注》（北京大学《荀子》注释组）中华书局，1979

[6]王鲁民《中国古典建筑文化探微》第51页，上海，同济大学出版社，1997

[7]叶舒宪《中国神话哲学》中国社会科学出版社，1992

版权声明：任何网站，媒体如欲转载本站文章，必须得到原作者及美学研究网的的许可。本站有权利和义务协助作者维护相关权益。

【 评论 】 【 推荐 】 【 打印 】 【 字体：大 中 小 】

上一篇：史鸿文：宋明理学与美学

下一篇：宗白华：中国美学史中重要问题的初步探索

>> 相关新闻 全部新闻

>> 相关评论 全部评论

- 张法： 东西文化交汇中的东亚艺术 (4月12日)
- 张法： 比较美学： 中国与世界 (4月12日)
- 张法： 现代性话语的流变与美学的关联 (4月8日)
- 张法： 中国高校艺术学1978年以来的学术历程 (4月6日)
- 张法： 2004中国高校艺术学 (4月6日)
- 张法： 红色经典： 2004的一种文化现象的读解 (4月6日)
- 张法： 中国语境中的文艺美学 (12月11日)

发表评论

点评：

姓名：

字数0

验证码：

