

说“昂”

郑州建工学院建筑系 王鲁民

斗拱是中国古典建筑上的重要部件，它是由一系列方木层叠组合而成的，由于复杂的形态和在立面上的特殊位置，使得它在某种程度上成了中国古典建筑的象征物。说到中国古典建筑，就不能不涉及到斗拱。

下昂是唐以后中国古典建筑斗拱组合中的重要构件之一，三世纪上半叶曹魏明帝时的何晏在《景福殿赋》中已将“昂”字用于建筑形象的描写，看来当时的建筑物上已有昂的使用是确凿无疑的。今人多将在何晏赋中出现的“昂”字理解为在唐以后斗拱组合中常见的下昂，并且因为古文献中“昂”又称作欂，以至于有人根据《景福殿赋》中的“欂栌各落以相承，栾栴夭矫而交结”句，认为下昂与斗拱的结合至迟完成于东汉(图1)。对于下昂的来源，学者们一般认为它是由大叉手或斜梁之类的构件转化而来。事实是否如此呢？本文认为这是值得重新考虑的问题。

建筑物上的构件有了特定名称，表明了这种构件在当时并非偶一用之，何晏对昂加以特别的描写，则可以看出当时人们对昂在建筑上的造型意义十分重视，如果这种说法不错的话，那么“下昂”这种构件应该在汉代建筑中常常

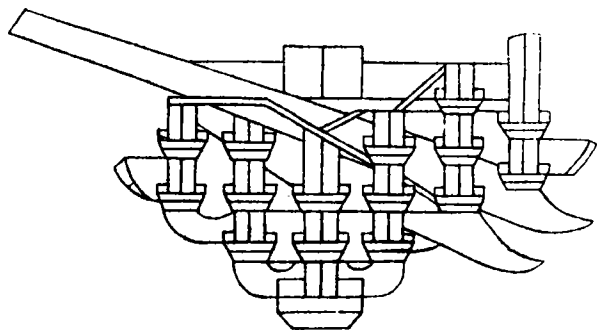


图1 宋《营造法式》中的下昂图样

出现。虽然并没有汉代地面木构保留至今，可是我们却掌握着相当数量显示有汉代建筑形象的画像砖石和相当准确地表现木构建筑的汉代明器，在这些汉代建筑的图像资料中，所谓“下昂”却不得一见，这种情况的存在，使人们不由得要问：《景福殿赋》中所谓的昂究竟是个会么样子呢？为了回答这个问题，我们首先需要将“昂”字取出来考察一番。

“昂”字在一些古文献中又写作“栒”，在何晏的赋中则写作“柳”，宋《营造法式》引《景福殿赋》时将“柳”写作“昂”，“柳”、“昂”读音相同，故知“柳”当为“昂”的本字。《说文解字》释“柳”云：“柳，马柱也。”《三国志·蜀志·先主传》记刘备等鞭鞑邮都一节时说：“(刘备)解缓系其颈，著马柳”，说的就是将邮都绑在系马的柱子上。可见，在何晏之前及大约同时，柳是指柱子一类的东西。

又《集韵》云：“欂，柳也”。《礼记·丧大记》疏云：“欂，柱也”。也是说“柳”就是柱子。那么“柱”又是什么呢？《说文解字》说：“柱，楹也。”《释名》则说：“楹，亭也。亭亭然孤立旁无所依也”。如果明确了“柳”即是柱，从上述说法中我们便可推知，在汉代人那里“柳(昂)”无疑应该是“立”在那里的东西，而与图一中所见的卧在那里的下昂在形象上根本不同。因此，人们把《景福殿赋》中的“柳”释为下昂是不妥的。

再者，“昂”和“扬”的读音与词义均相通，《说文解字》释“昂”和“扬”均为上举和飞举，可见“昂”字本身所示之形势应该是上举的，或由下而上立起之样式，而非如后世常见的那种斜向下指的下昂的样子。其实，何晏在《景福殿赋》中用“飞柳鸟踊”这四个字已经把这一

点说得十分明白，只是人们在把“柳”经自解释为“下昂”的情况下，看不见“昂（柳）”的本意罢了。

柳在当时的建筑上究竟是怎样使用的呢？《景福殿赋》中的：“飞柳鸟踊，双辕是荷，赴险凌虚，猎捷相加”句对这个问题的解答提供了线索。“辕”本是指由车箱上伸出的用以套马的杆件，在建筑上，则应是指由建筑主体上向外伸出的水平杆件，这种杆件，在汉代建筑常常可以看到，在一些实例中，为了使这个悬挑部分更加稳固，人们在其下加上斜撑，值得注意这种斜撑之形势正与“飞”与“踊”所描绘的形势相合，并且又是“昂”“扬”地“立”在那里。故此我们推论《景福殿赋》中所说的昂应该就是这种斜撑。这种斜撑由屋身向外支出，托住由屋身上伸出的辕，与辕结合承托上方悬出的屋顶或平座，这种做法，确实能够形成“赴险凌虚”的感觉（图二）。特别值得指出的是，四川渠县无铭阙、沈府君阙上使用在角部的昂，正支在二个枋条的交叉部位，这两个枋条端头均向外伸出，故其可以称为“辕”，也就是说，这两个阙上呈现的，正好是“双辕是荷”的样子。另外，从汉代的建筑形象资料看，“昂”也不必与“辕”结合使用，实例可参见河南灵宝出土的东汉陶楼。

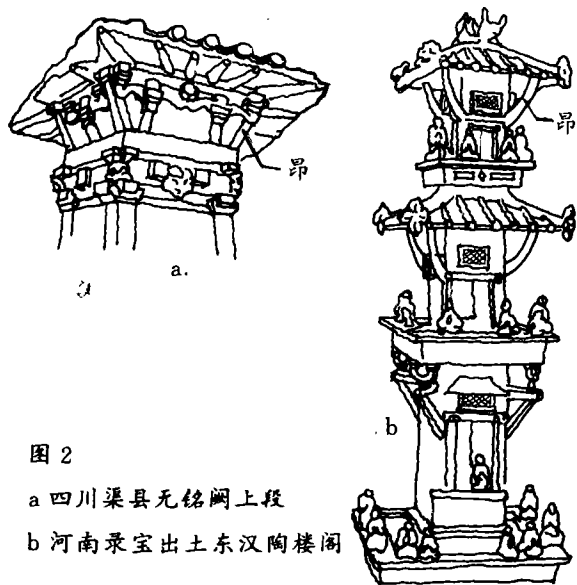


图2
a 四川渠县无铭阙上段
b 河南灵宝出土东汉陶楼阁

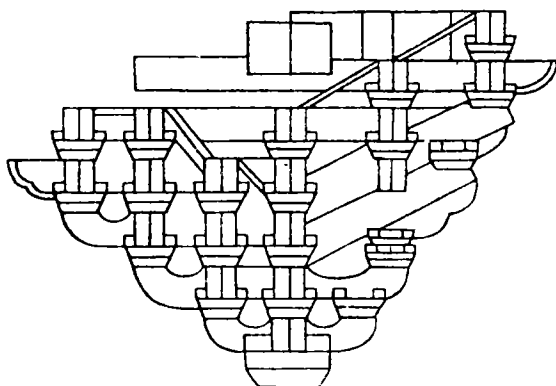


图3 宋《营造法式》中含有上昂的斗拱组合

在宋《营造法式》中还保留着一种与斜撑相类的东西，这就是宋人所说的上昂。《营造法式》飞昂条说：“又有上昂，如昂檉挑斡者，施于屋内或平座之下”（图3）。虽然上昂不用在檐下，又是斗拱组合中的一个构件，但它仍然可以看作一个短柱，因此，我们可以大致地将其视为汉代那种能够取得“赴险凌虚”效果的后裔。

汉代文献中的“昂（柳）”应指斜撑或者上昂，且上昂应当发生在下昂之前。这一点，不仅可以由上昂或斜撑在汉代的建筑形象资料中经常出现。而后世常见的下昂则无一实例看出，并且在文献的叙述中也有明确的反映。《营造法式·诸作异名》说：“飞昂，其名有五，一曰欂；二曰飞昂；三曰英昂；四曰斜角；五曰下昂。”前已说明，欂与飞昂均应指斜撑或上昂，“英”字亦含向上萌出之意，斜角当指用在建筑角部的斜撑，因此，在这个昂的各种名称的排列顺序中，下昂排在最后，暗示着上昂发生在前，下昂出现在后，《义训·注》则以“今谓之下昂者，以昂尖下指故也”一句话，将这一点说得更为明白。《营造法式》中昂的各种名称的排列顺序，很可能是由其所取自的文献年代早晚来决定的，而前引《营造法式·飞昂条》所谓“又有上昂”句，则应是宋代人们将“昂”首先与下昂挂钩而产生的说法。

汉赋中的“昂”不指下昂，那么，自唐以还，在斗拱组合中经常露面的下昂，是从何而来

的呢？就其形态与昂定本意不合（也就是说将斜向下指的构件也称作昂），且上昂发生在下昂之前这两点看，我们认为，下昂应该是由上昂转化而来。

南北朝以后，柱头斗拱获得了特别的发展，到了唐代，为了适应在可用斗拱的建筑中进行更为细密的分层要求，为了突出最高等级者的特殊地位，在中国古典建筑体系中，发展出了出五跳的八铺作斗拱。在斗拱出三跳以上时，按照宋《营造法式》提供的铺作样式并参照五台山佛光寺大殿的铺作情况，可以认为，仅用梁头压住一或二跳华栱，是当时广泛使用的构造处理方法（图4）。而《营造法式》中的斗拱最

多可以出五跳（八铺作），在这种斗拱中，如果仅用梁头压住一、一跳华栱，那么在梁头之上还可能存在两层向外跳出的栱木，这最上两层华栱端头直接承托着檐部的重量，具有向前倾翻的倾向，其后尾如何固定使之可以安稳的出跳应是当时工匠们面临的问题。古代工匠是怎样解决这一问题的呢？

笔者在山东济南和山西解州看到的两例室内斜撑的使用对于这个问题的回答具有极大的启发性（图5）。在这两个实例中，为了保证出跳斗拱不向檐外倾翻，在斗拱的室内一端，使用一板状物由斗拱内斜向上支出与上部结构发生关系，其形势正如宋《营造法式》所说“如昂程挑斡者，”也就是说这板状物当是上昂。虽然这两例都是晚近建筑，但参照宋代虎丘二山门和开善寺大殿二例，补间铺作外跳不出昂，里跳用挑斡的做法（图6），我们认为，这种上昂

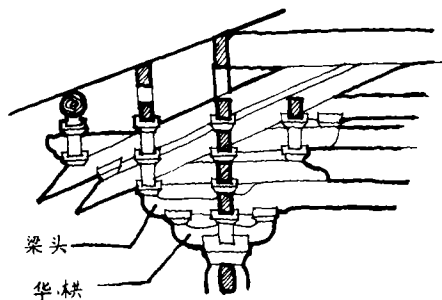


图4 佛光寺大殿檐下斗栱

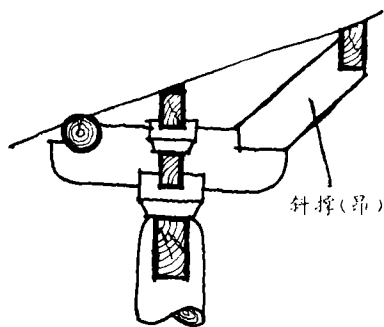


图5 山东济南柳埠亭子上的斜撑

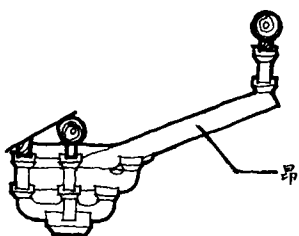


图6 虎丘二山门补间铺作(宋)

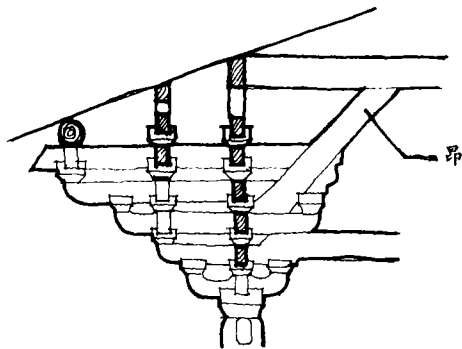


图7 早期斗栱内侧用上昂
以保持斗栱平衡之可能做法

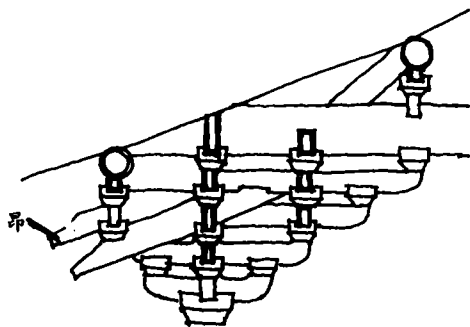


图8 河北正定隆兴寺摩尼殿次间上檐斗栱

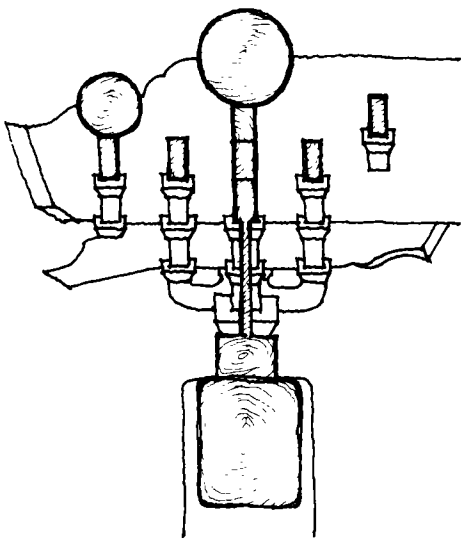


图9 清式柱头斗拱

应亦为唐工匠们所采用。使用上昂（或斜撑）来稳定补间铺作，在结构上当然是一种颇为简洁明快的做法。

上述例子是用在补间铺作上为稳定斗拱而在室内使用上昂的做法，从构造上看，如果斗拱出跳较多，在柱头铺作上也可能有这种上昂的使用，其功能是稳定用在梁袱之上的华拱，图7的斗拱是参照佛光寺大殿的柱头铺作画出的，改动是将梁袱上方使用的华拱尾部或者压在上昂之下，或者插入昂身之中，使之得以平

（上接 51 页）一般是分前后组织在一起的一座建筑物，内部空间通常有两处处理重心，即前部经堂拔起的采光天井和后部佛殿的主尊造像处。

藏传佛寺的经堂内部非常昏暗，建筑物的外墙完全封闭，梯形窗纯属装饰，通常并不起采光的作用，殿堂内的采光几乎全部依赖中部拔起处的高侧窗。在这里，出于烘托气氛的需要，竖向空间内设有佛龛，挂满了布幔、悬幢等器物，这样从高侧窗投下的光线照射其上，便会形成五彩缤纷的光影变幻，与四周的幽暗环境形成对比，再加上殿堂四壁及柱身上的唐卡、堆绣、彩绘、雕刻以及昏暗中摇曳的酥油灯光等等的渲染，就更加增强了经堂内部的宗

衡而不致向前倾翻（图7）。这种做法与使用重叠的木枋填充起上下梁袱之间的全部空档的做法相较，在构造上要来得干净利索一些。

有了这样一种上昂为基础，就使得我们较容易看出，只要把这种向内斜上支出的构件进一步倾倒，并通过铺作向室外斜下伸出，就会形成一个一头压在室内上部构件之下，一头担住檐枋的杠杆，这个杠杆以较为干净利索的方式，使得斗拱具有了良好的稳定性，于是，下昂就诞生了。下昂斜下指出的态势，正好与建筑檐部的斜下态势相配，使得建筑的檐部显得较为轻巧，这种建筑造型的特点，使之能够长期地沿用下去。

唐以后，斗拱的尺寸逐渐地变小。这时柱头铺作向外跳出的各层件整个地被压在梁袱之下，补间铺作也因尺寸不大，使人们能较为容易地使用一系列枋条压住华拱的后尾，而不必使用制作复杂的通过昂程挑斡的办法来克服斗拱前翻的做法。这样，那种原本为了稳定斗拱而采用的“下昂”，仅因为它所具有的造型方面的特点而被保留下来，一开始，新的昂在很多场合还如图8所列实例那样为斜置样式，后来则不再斜置，因为那样在制作上较为繁难，这时昂也就变成了假昂，构件的形态与其名称所表示的形态毫不相干了（图9）。

教神秘色彩。

经堂的后面是主尊造像所在的佛殿，也是内部空间的第二个处理重心。佛殿一般进深都很小，内部窄而高，迫使人们仰高大的造像，而从上部高侧窗射入的光线则正好照在佛像的脸部，给圣坛上的造像涂上光辉。在由上而下愈来愈暗的空间环境中，佛像真象是头带光环的显圣至尊，整个环境气氛给人以一种神秘、敬畏和高深莫测的感受。

总之扎仓的内部空间的组织，就是充分地利用竖向与横向空间的穿插变化，以及内部陈设、装饰和光线、色彩等等诸多要素的渲染，来共同创造出一种幽冥、迷离的宗教气氛。