

设计人：梁鸿文

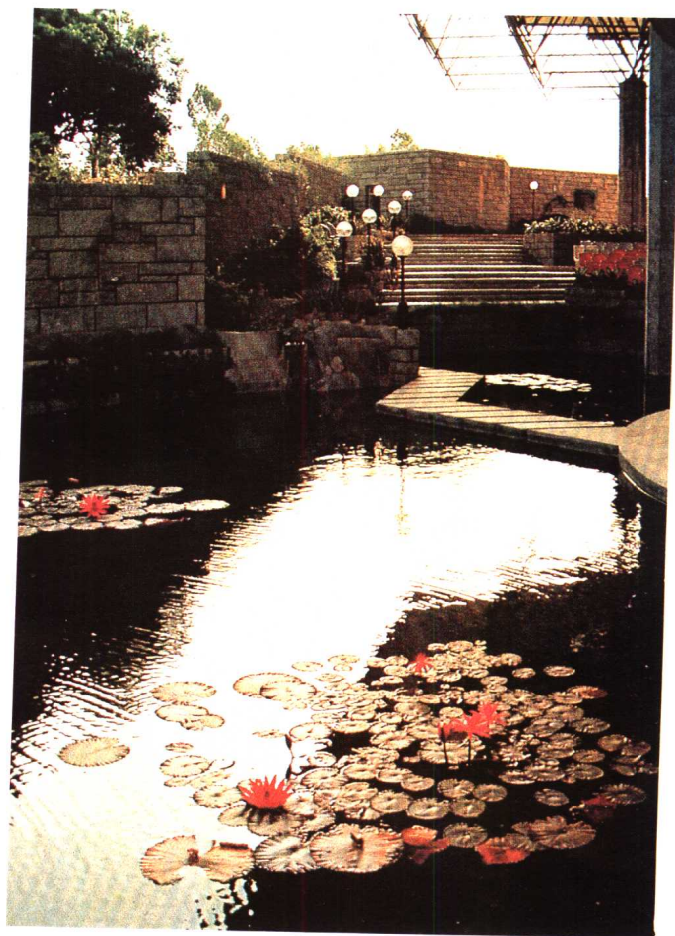
深圳大学演会中心



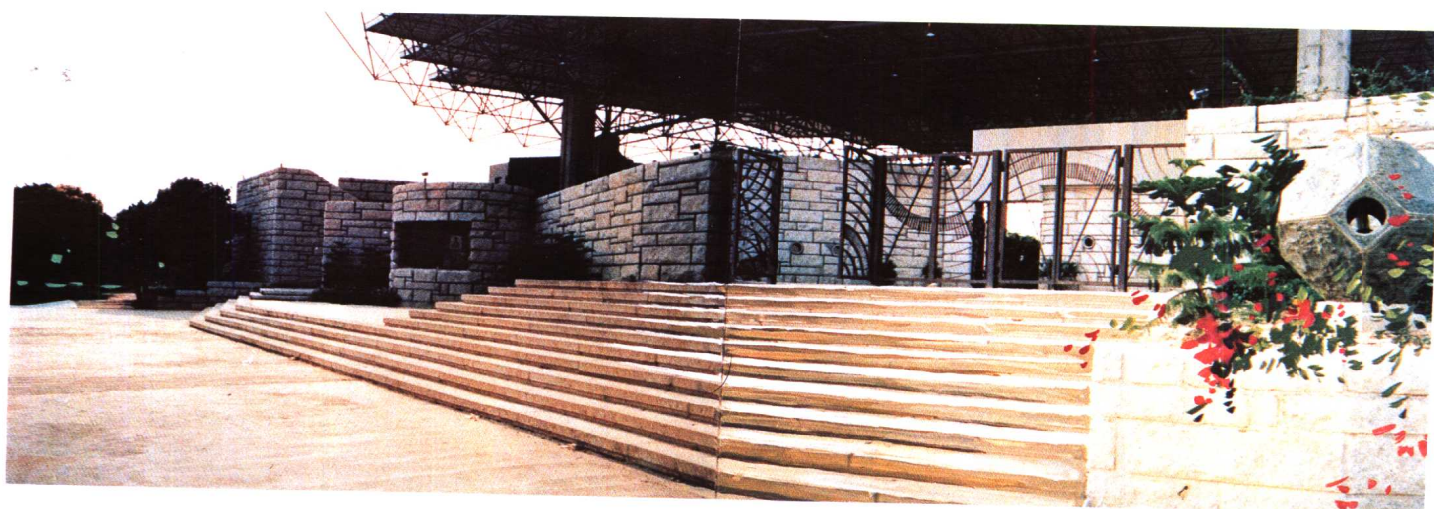
从南门厅到东门厅的过道



舞台背景声学反射面与校徽标志



观众席旁的水溪及水池



南入口台阶与售票口

深圳大学乡巴艺廊

设计人: 李瑞生



陈列室与“天涯废屋”入口



“老房子”入口与喷泉雕塑“母与子”



大餐厅室内酒柜、砂锅吊灯



大餐厅室内的雕塑柱子和挂毯、下水管吊灯



陈列室内挂毯、雕塑与床座

设计人：李瑞生

深圳大学乡巴艺廊



罽罐池泉



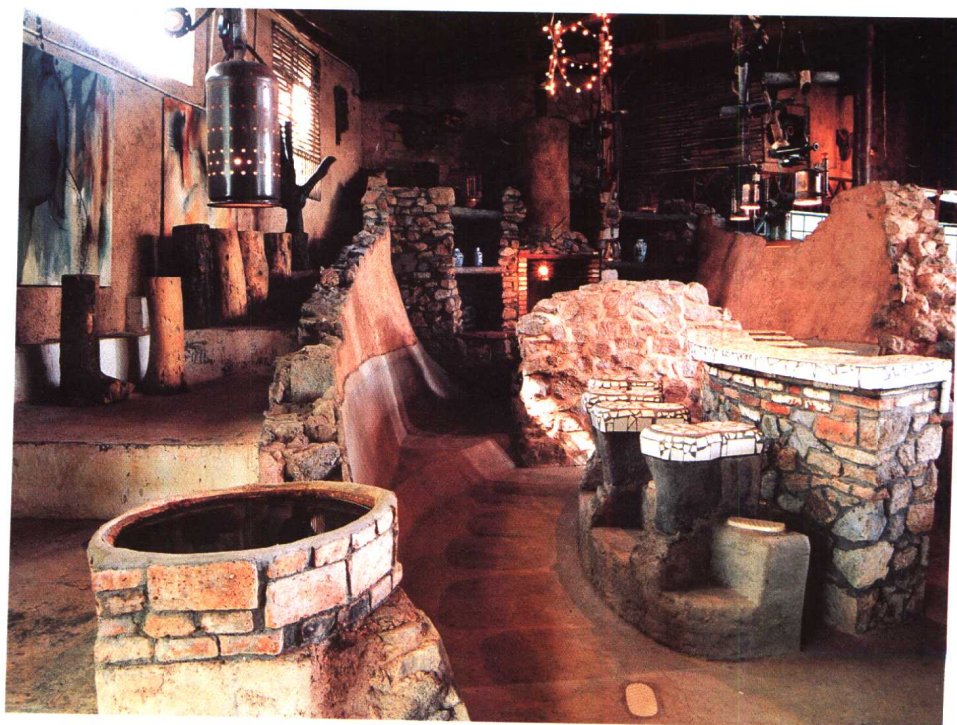
“天涯废屋”内烧烤团座



“天涯废屋”内半层酒廊



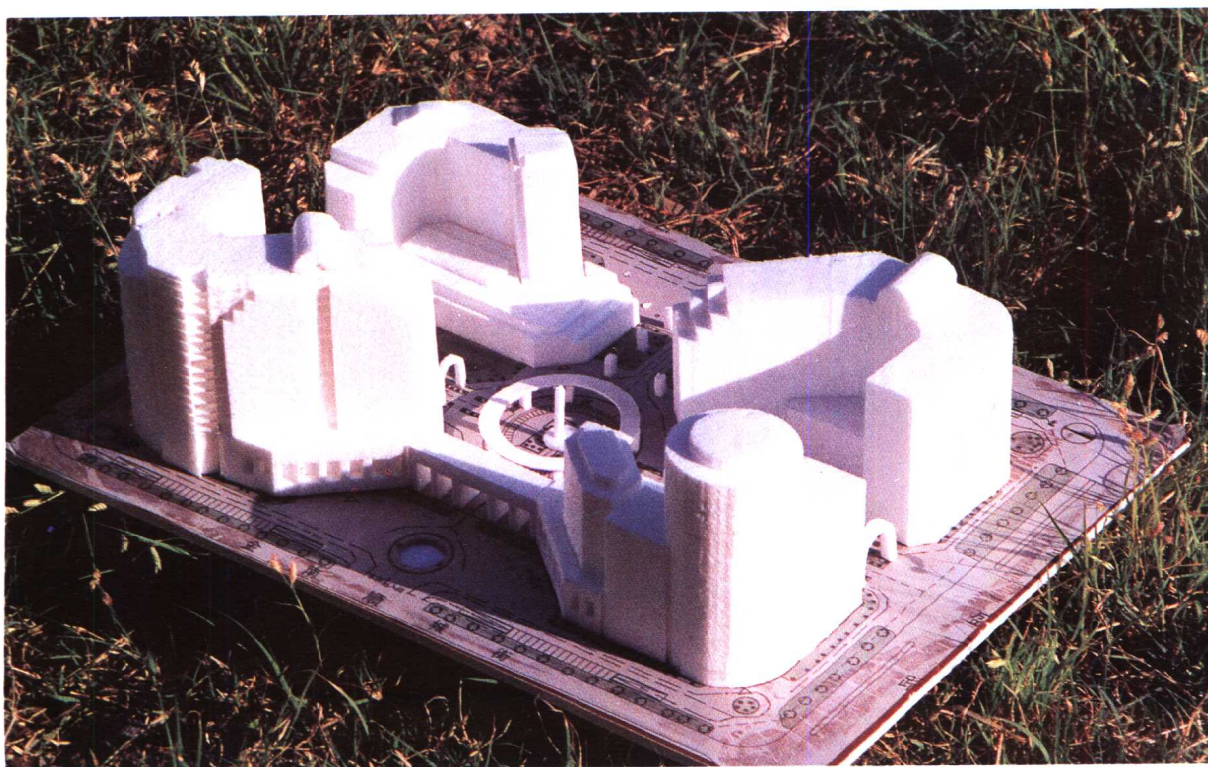
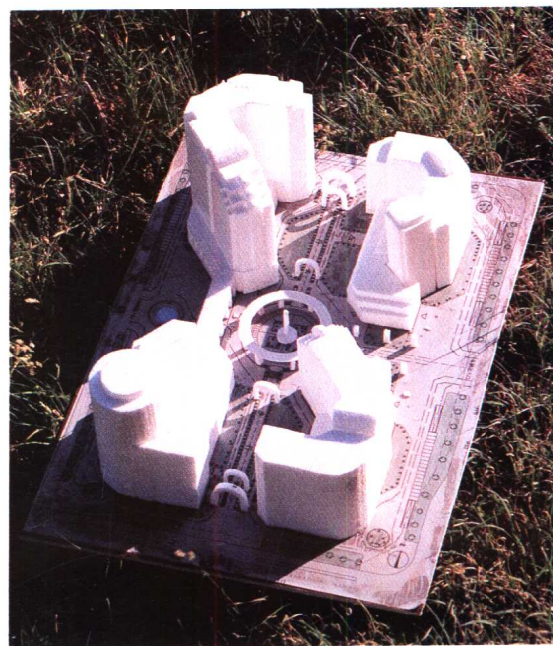
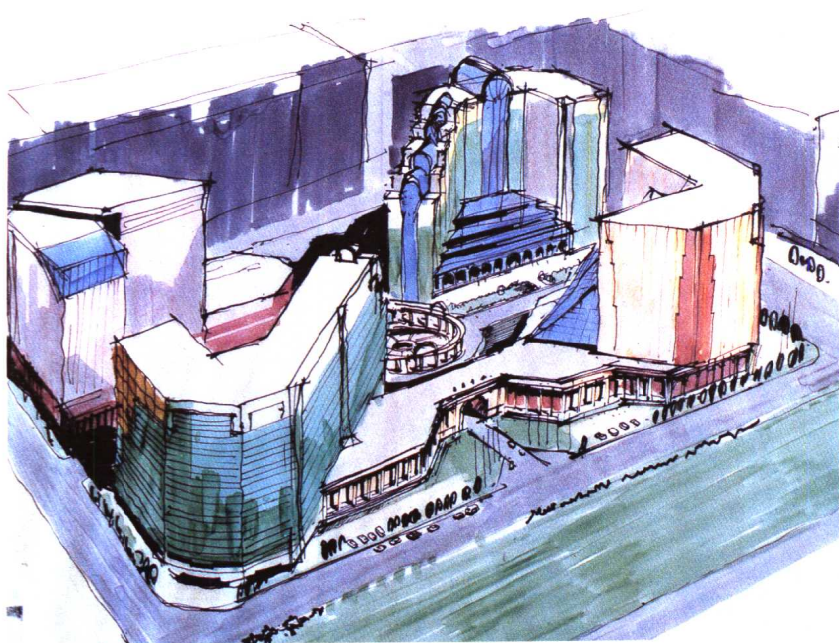
老房子里的茶餐桌和雕塑



“天涯废屋”内景

北京金融街 A4 — A7 地块 规划设计中标方案

设计人：萧世荣



建筑师

65

ARCHITECT

目录

建筑师

[建筑学术双月刊]

主 编: 王伯场
副 主 编: 于志公
责任编辑: 徐 纺
装帧设计: 庄雪敏

编委会

主 任: 杨永生

编 委: (按姓氏笔划为序)

邓林翰 白佐民
刘宝仲 刘管平
庄裕光 吴竹涟
沈福煦 孟建民
洪铁城 栗德祥
黄汉民 彭一刚
谭志民 黎志涛

建筑评论

4 论张锦秋

郑 方

7 探索者的足迹

——兼评陕西省历史博物馆建筑设计

张 勃

11 材料·装饰·细部

翟 辉

13 丹下健三的 40 岁和 40 岁的安藤忠雄

崔 伟

19 永远的魅力

——评白派新作“巴黎通讯总部”

任 莹

23 理查·迈耶近作浅析

王 海

29 路易斯·康的思想和建筑

吴 江

建筑论坛

32 北京可以从“小亭子”里解放出来了

张开济

建筑设计研究

34 风物长宜放眼量

——探讨规划、建筑与城市设计的结合

萧世荣

40 小中见大,一叶知秋

——论小型建筑和细部处理的创作得失

梁 雪

46 传统住文化的再生

——现代福建土楼式居住组团的创造

王乃香

建筑设计方案

52 深圳大学乡巴艺廊

中 国 建 筑 工 业 出 版 社
《 建 筑 师 》 编 辑 部 编 辑

(京)新登字 035 号
第 65 期 1995 年 8 月
(逢双月末出版)

封面 福州佳盛广场 设计 张 雷

53 深圳大学演会中心

55 旧貌·新颜

——安阳市大院街区改建规划

罗文娣 邓 浩

传统建筑研究

58 传统住文化原型结构初探

——传统“合院民居”对现实的启示

周湘虎 舒 平 杨昌鸣

62 道家美学思想对中国古代建筑的影响

韦克威

近代建筑研究

66 北京基督教教堂建筑

张复合

75 厦门中山路、思明路街道空间艺术与保护

黄 仁

民居研究

79 客家民系与客家聚居建筑(五)

潘 安

建筑师札记

86 北窗杂记(三十九)

窦 武

88 本体的建筑观

——建筑创作随想

张 雷

国外建筑思潮

91 从国际主义到批判的地域主义

李晓东

外国建筑师介绍

95 文丘里研究

林 鹤

中国建筑工业出版社出版、发行
(北京西郊百万庄)

新华书店经销

百花彩印有限公司制版印刷

开本:880×1230毫米 1/16

印张:7 彩插:2 字数:320千字

1995年8月第一版

1995年8月第一次印刷

印数8,300册 定价:12.00元

ISBN7-112-02630-X

TU·2004(7719)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题,可寄本社退换

(邮政编码 100037)

ARCHITECT

编者按:《建筑师》64期上刊登了清华大学建筑学院硕士研究生、博士研究生的“建筑评论”课程作业(由关肇邨教授指导)。这些文章思想活跃,引起了广大读者的强烈反响。为满足读者要求,现再发表7篇评论文章,期望能为中国沉闷的建筑评论界起到抛砖引玉的作用。

论张锦秋

郑 方

我们的感情是因为有了记忆才能被激动。——阿尔托

张锦秋的历史图式并不简单的仅来源于对考古学的热情,也源于建筑师本人对于城市文化的理解及五六十年代清华教育的影响。青龙寺和华清池御汤的考古成就形成了两个仿唐工程的基本构思,而源于清华教育的传统空间意识如建筑师所归结的“天人合一、虚实相生、时空一体、情景交融”^①最终产生了如三唐工程和陕西省历史博物馆的构图。

类似于从废墟的遗址上扫去积尘的方法,移去形形色色使传统无声的覆盖,张锦秋在这一思路中达成一种“恰当性”,即建筑师本人重申的“切题”。这一“切题”的思路成为仿唐式建筑发展的动因,根植于西安本土对盛唐文化的怀念和近代衰败的悲哀。

1. 空间图式

陕西省历史博物馆的设计离开青龙寺那种考古学的绝对精确性已经甚远了,“宇宙模式”这个词来自于建筑大师本人的一次讲课,即天人合一的思想在宫殿建构布局上的反映。张锦秋形象地总结为“中轴对称,主从有序,中央殿堂,四隅城楼”,这种类型学的强调减弱了陕西省博物馆的考古意味,最终形成的空间图式事实上具有严整的中国皇宫的布局特征。这种立意的

成功需要归功于一种官方的纪念性的追求(图1)。

先有立意,次有设计的做法被建筑师多次进行了强调。立意的本原可算是空间图式的总结和在具体环境下的解释。“环境”这个词在张锦秋的设计理论中包含了“理解、保护、创造”三层意思^②。陕西省博物馆的宫殿图式与三唐工程的复合图式均与作者的清华传统有关。这种传统在1965年她的题为《颐和园后山西区的园林原状及造景经验》的研究生论文中即已显示出来。

三唐工程的图式亦来自中国的传统画论,即“凡画山水,先立宾主”。所实现的结果是一种中轴对称和自由布局的综合,并由中间的曲江花园的旷地完成折衷。(图2)

更具体的考古图式是法门寺珍宝阁的设计。这一小巧的建筑精品因其巧妙的将埋藏珍宝的模型建筑化而达到的戏剧性成功获奖(图3)。

这种图式思维如作者自述:

“……都始于中国传统的宇宙观。从‘太极生两仪’开始就是讲对立的统一。《园治》中说:‘园林唯山林最胜,有高有凹,有曲有深,有峻有悬,有平有坦,自成天然之趣,不烦人事之功。’许多画论中提到要‘既追险绝,复归平正。’”^③在早期论著中张锦秋即采取了这种传统二元论的分析方法,见于同上的研究生论文中关于“山和

水、岗坞和山头、南北两岸山形关系”的论述。二元论方法贯穿后来的众多作品。

2. 场所与图式

廊的原型来源于传统园林，她于1961年秋写的《廊与空间》一文对廊在园林造景的意义进行了详细的研究，因而使廊这一极具传统意味的形式在张锦秋的作品中有了非常重要的意义。

着意仿唐的青龙寺因山势设曲廊，错落有致；青龙寺的考古主题相当程度的由廊来承担，如唐人朱庆余诗：

“寺好因岗势，登临值夕阳。青山当佛阁，红叶满僧廊。竹色连平地，虫声在上方。最怜东面静，为近楚城墙。”（图4）

乐游原上“红叶满僧廊”的意境在曲江池畔唐华宾馆的曲廊中获得了更为现代的诠释。上层廊顶的步行道在抬升的平面上再现了底层的“如画窗景”（图5）。联结歌舞餐厅和唐华宾馆的长廊内，曲折江游园，为仿唐乐韵和舞蹈陶醉的游客们将在这一漫长的行进中观看游园中小坐的旅人同时也被观看在长廊中的行进，使这一长廊通向宾馆大堂的庆典式高潮展示了显贵生活的侧面（图6）

“借景”手法的成功使廊的场所意义得到加强。大雁塔作为旅行生活的一种象征不仅仅框入客房的景窗，而是在唐艺术博物馆和唐华宾馆的廊中都得到提示，而廊本身亦因大雁塔获得存在的原因。

廊的意义在陕西省博物馆的纪念性庭园中成为一种“人民凡尔赛”的理想，为参与博物馆行为的平民提供休息的场所，各小庭院行成对宫殿图式的反叛由廊得到缓解。

3. 考古学与形式主义

“新唐风”的溯源上自青龙寺。这种精确考古式复原以五台山的唐代遗构、敦煌壁画以及鉴真纪念堂为参考，如果这座真正的木结构没有引出“新唐风”的后来的发展，那么它本身的意义将仅仅限于考古复原本身。

屋顶在新唐风建筑中具有举足轻重的作用，起翘和举架在前后的作品中并没有显著的变化，而只是在装饰的抽象化上更进一步。陕西省博物馆的铁灰色瓦顶表达了平民化的理想，而唐华宾馆的灰瓦顶则



图1 陕西省历史博物馆

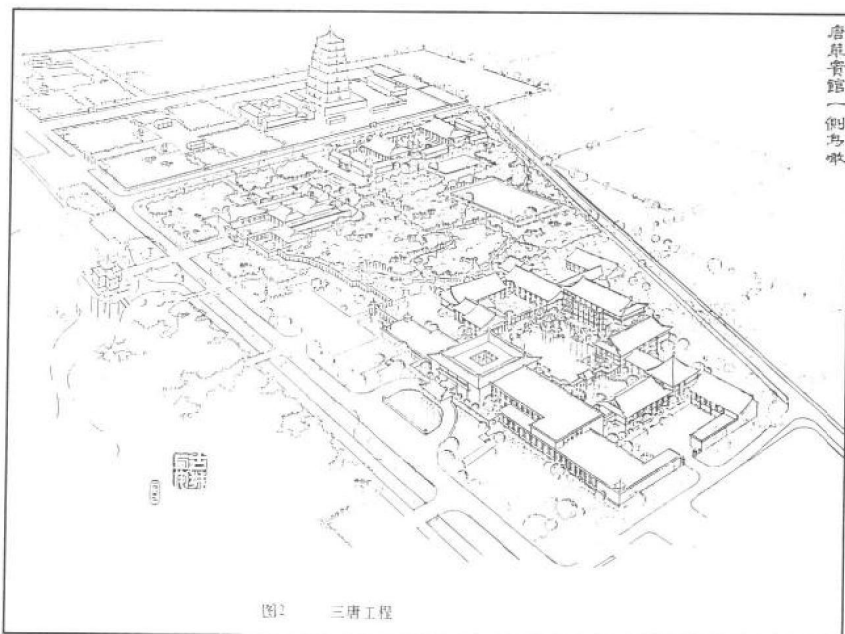


图2 三唐工程



图3 法门寺珍宝阁



图4 红叶满僧廊

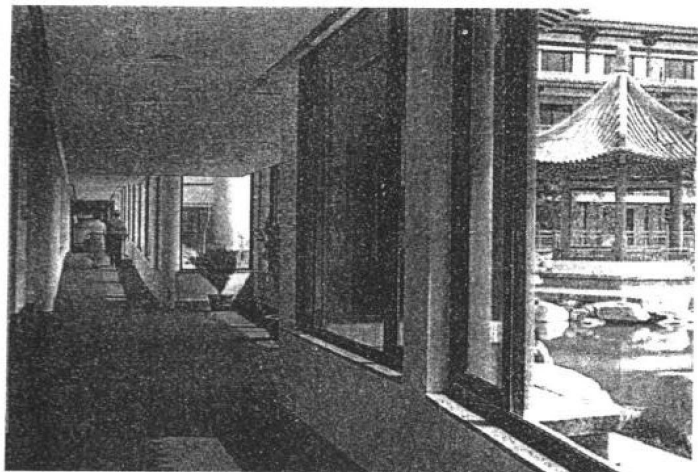


图5 如画窗景



图6 唐华宾馆



图9 雨棚处理

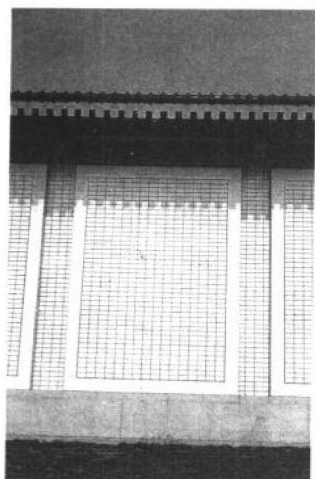


图8 具有雕塑效果的墙面处理

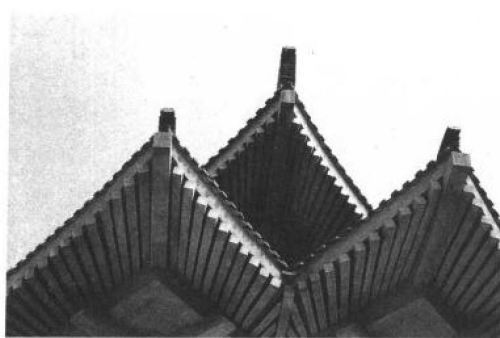


图7 反字向天

意示了谦逊。“反字向天”常因其过度的装饰化而受到众多的指责,但其无可非议的象征意味却使它在传统的复归中占有最为显要的位置(图7)。

类似于手法主义中包含的对于雕刻效果和画意的追求,陕西省博物馆的墙面处理源自施工工艺,具有相当的雕塑效果,并由面砖的分缝方式所强调(图8)。

手法中需要指出的一点是对于传统的幻化,这一不明显的倾向体现于陕西省博物馆的雨棚处理,大块的玻璃面上反射的灰瓦顶显示了一种传统的虚化(图9)。

“新唐风”作为一种地方文化更甚于一种建筑风格。古都西安的文化内蕴产生了建筑学的新进展,文艺界关于延续明清或复兴唐风的争论导向了对于唐代风格的复兴,因而使建筑师具有“古都传统文化的复兴和再创造”的信心,以对于“传统”的赞赏的态度进行创作。张锦秋自述:

“之所以突出唐风,一则是希图在西安保持盛唐文化的延续性,使地方特色更为突出;再则也是由于唐代建筑的建筑逻辑与现代建筑的逻辑有更多的相近之处。

“在现代与传统的关系上,我力求寻找其结合点,不仅着手于传统艺术形式于现代功能。技术相结合,更着眼于传统建筑逻辑与现代建筑逻辑的结合,传统审美意识与现代审美意识的结合。”

张锦秋根植于西安,以她自己的话说:“城市文化孕育着建筑文化。”

注 释:

所录言论均出自张锦秋《从传统走向未来——一个建筑师的探索》陕西科学技术出版社

①张锦秋.传统空间意识与空间美——建筑创作中的思考.建筑学报,1990,5

②张锦秋.理解环境 保护环境 创造环境——三唐工程创作札记之一

③张锦秋.传统空间意识之今用

④张锦秋.城市文化孕育着建筑文化

探索者的足迹

——兼评陕西省历史博物馆建筑设计

张 勃

我选择“中国古建筑”这一学习方向时就抱定了一个想法,想通过学习搞清楚一个道理,中国人到底能不能在当代搞出一种属于自己国家和民族风格的建筑来?我坚信对这个问题的回答终会是肯定的,但也相信寻找答案的道路一定是不平坦和漫长的。

启发我写这篇文章的是张锦秋建筑师去年底在清华园的一次讲座。在讲座上她讲述了自己在古都西安从事建筑设计工作多年的心得体会,论证了她所理解并设计的“唐风现代建筑”,提及了她的作品如陕西历史博物馆,“三唐”工程等。恰巧在陕西历史博物馆落成时我曾经参观游览过,记忆至深,故在听讲座时又多了些体会。

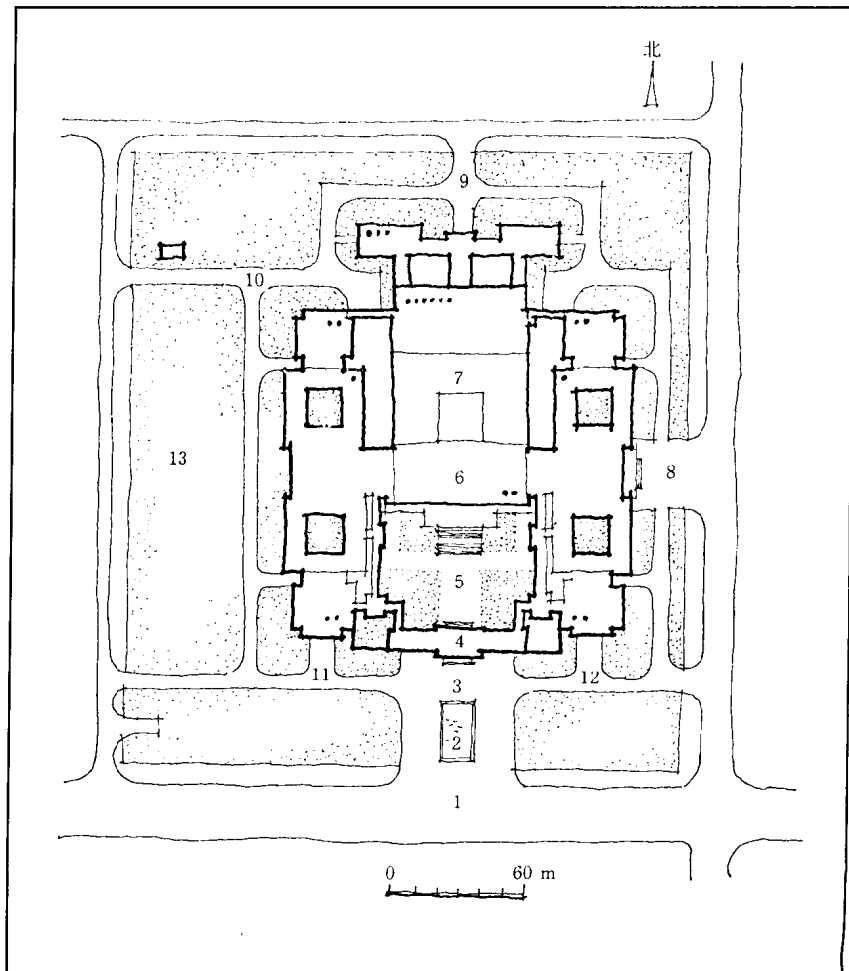
张建筑师的设计从阿倍仲麻吕纪念碑(1979年落成,西安)到陕西历史博物馆(1991年建成,西安),其间走过的道路和取得的成绩是有目共睹的,她所探索的“唐风现代建筑”之路可谓独树一帜,自成一派。但是,建筑设计应该是只有原则,而无定式的。作为后来者,我们要学习的应该是她的探索追求的每一点心得,而不应拘泥于其形式。其实从张建筑师本人的经历和言论来看,她同样并没有被任何条条框框所束缚。张建筑师在清华大学学习十余年,其中有一半的时间在专门研究中国古典建筑上,为她后来在古城西安的实际工作打下了一个坚实的基础,探索之路由此起步。她认为:“以往,对传统研究的重点在于古典建筑表现出来的形式和风格,目前则是转向对传统空间意识、美学意识等本质上的发掘,以及对规划设计进行实质性的探索研究。”陕西历史博物馆是张建筑师比较重要的作品之一,比较集中地反映出她的设计追求,我们不妨以其为蓝本,剖析一、二。

陕西历史博物馆(以下简称“陕博”)可以说是一个综合性的公共建筑组群。它在

包括了一般博物馆的文物保护、文物陈列、观众服务设施、工作人员用房和设备用房五部分的同时,比较突出地强调了该博物馆在社会服务方面的作用。方法是在馆内加大了观众服务设施(如餐饮、纪念品、休息)的比重;在功能分区上使报告厅、教室、贵宾接待室等相对集中却独立于整个组群,便于发挥它们的社会作用;其它如文物保护设施和设备等均做了类似处理,部分陈列厅亦可脱离全馆单独使用,这就使得整个陕博全面对社会开放,成为一个文教、科研与社会活动中心。同时,在总平面设计中,设计者考虑到留出比较多的广场、绿地和水池,在馆内馆外以不同的广场、绿地

图1 陕博总平面图

- | | |
|-----------|------------|
| 1. 主要道路 | 2. 水池 |
| 3. 广场 | 4. 主入口 |
| 5. 内院 | 6. 序厅(宫殿式) |
| 7. 主馆 | 8. 次入口 |
| 9. 工作人员入口 | 10. 货物入口 |
| 11. 商业楼入口 | 12. 会议楼入口 |
| 13. 发展用地 | |



的组合增强了陕博吸纳群众娱乐和休息的作用(图1)。

陕博建筑面积 45800m², 整个用地面积为 69360m², 且地盘为方整, 四周均有道路, 应该说从面积上来看, 还算宽裕。但由于设计者使用了宫殿式建筑造型, 这样就在比较大的程度上限制了建筑体量上更大程度的发挥, 最后能达到比较满意的外观效果和空间感受, 是不容易的。大型公共建筑采用中国古典建筑宫殿式形式的几乎没有, 如广州中山纪念堂、北京民族文化宫、龙谊宾馆、中国美术馆等都不是宫殿式。而张建筑师本人的作品历来也不采用这一形式。在陕博的立意构思中采用宫殿式, 是有各方面的考虑的。从陕博的地位来讲, 它是一座规模很大的现代化博物馆, 是我国文物大省陕西省的集中体现, 又地处十一朝古都西安, 所以有关部门明确要求该博物馆要“具有浓厚民族传统和地方特色, 并成为陕西悠久历史和灿烂文化的象征。”从建成的实际效果来看, 该博物馆也的确成为了西安又一座标志性建筑物。

选择宫殿式建筑造型, 是集中了许多方面的意见而达成一致的, ①其原因我们姑且不论, 在此仅就其具体的设计手法略加评述。

我国古代宫殿建筑的成就可以在北京故宫中集中体现出来, ②比如:

(一)强调中轴线和对称布局, 即主要建筑和次要建筑分列于主、次轴线上, 而各轴线上的建筑亦有主次之分, 次要建筑起到衬托主要建筑的作用。

(二)院的运用和空间变化, 即运用“院”这一闭合空间在建筑序列中反复穿

插, 以收放之势烘托气氛。

(三)建筑形体尺度的对比, 即不同建筑在型制、尺度等方面均有不同处理, 以突出主体。

(四)在色彩、装饰方面也以不同的手法达到强调主体的目的。

以上等等成就套用到陕博上去, 既不可能, 也没有必要。在这里我们不是去再现历史中的某一片断, 某一场景, 而是在当代全新的生活内容上赋予一个能激起人们共鸣的形式。这一形式不是凭空生长出来的, 它必然是来自于我们文化传统中那些优秀的部分, 即便如此, 它也离不开我们当代人的再创造。张建筑师可以说在这里进行了全新的创造。

陕博建筑组团的核心是序厅, 造型是 11 开间的宫殿式, 屋顶为重檐庑殿顶, 这是中国古代屋顶等级的最高形式, 与故宫太和殿同。在比例、尺度上也与太和殿相近, 对前来参观者可以造成比较深刻的视觉冲击, 符合其成为“陕西历史文化殿堂”的初衷。序厅的室外台基很高, 相当于周围一层房子的高度, 正面有大台阶可拾级而上, 给人登堂入室之感。进入序厅, 室内空间极为开阔, 大厅中间立放着咸阳唐顺陵的巨型石狮, 十分雄壮威武。石狮背后整面墙上布置了巨幅彩色照片, 表现了黄土高原和奔腾的黄河。整个展览通过序厅进一步展开。为了使序厅这一整个展览的第一乐章能奏得响亮、奏得振奋, 设计者做了大量努力, 在它之前谱写了一支序曲, 使得参观者渐入佳境。

让我们重新回到入口广场上。站在 50m 宽的广场这一边回望陕博, 设计者的匠心所到是可以被一点点地体会出来的。50m 宽的城市广场并不算很开阔, 再加之它是水平于陕博展开, 就更显得窄。为此, 设计者在广场两侧布置了两片大草坪, 使广场东西向变窄, 加深了南北向的纵深感, 又在其中设计了一个南北向伸展的矩形水池, 直指陕博正门, 这样整个广场指向性就明确了, 人流的目的地被导向主入口(图2)。

主入口是一个单檐庑殿顶的门式建筑, 它是进入内院, 到达序厅的唯一一道过渡。这个入口设计好就好在它的尺度恰当。从布局上来说, 陕博采用相对集中的院落式组团处理, 南北中轴线上布置了外广场, 主入口、内院和主馆, 主馆有六层楼, 体量与宫殿式建筑有冲突, 所以只有把主

图2 陕博立面图(上)和主入口透视(下)。

可以从南立面图上看到主入口(单檐庑殿顶)与序厅主体建筑(重檐庑殿顶)在体量上相差很悬殊, 但站在主入口前广场看去, 由于透视关系, 使主入口亦不失威武之势

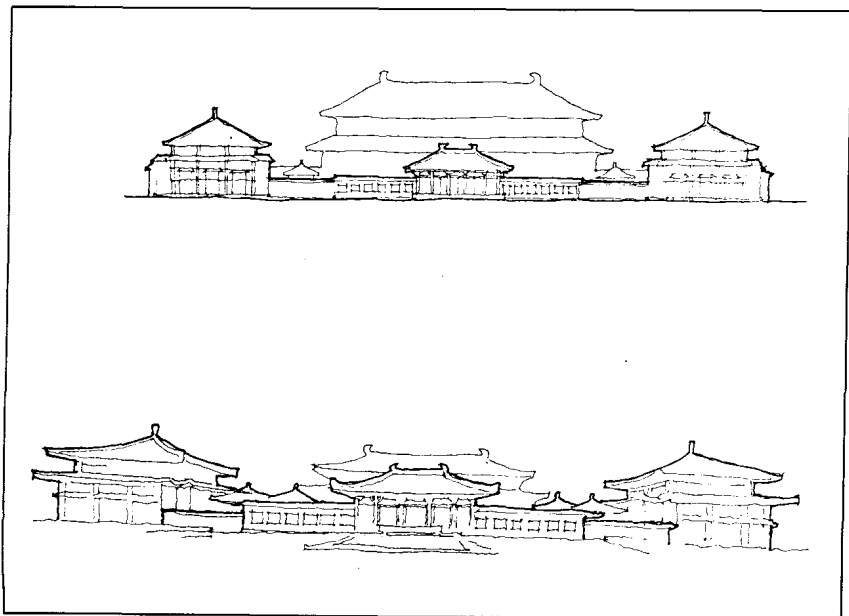
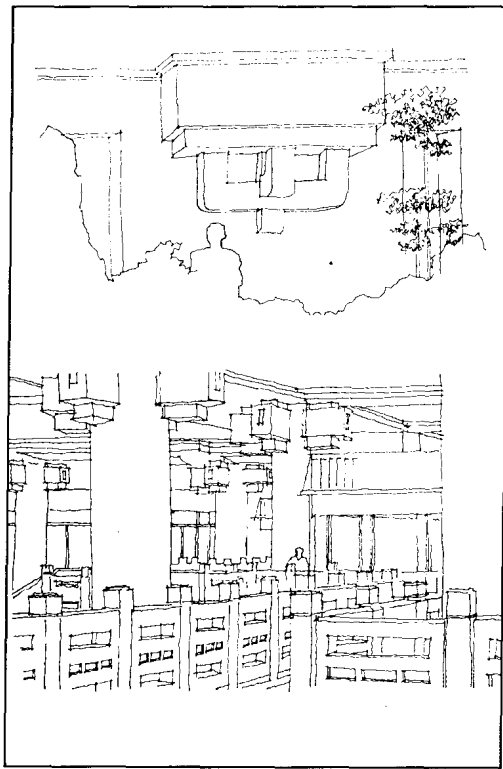


图3 上海商城将斗拱、雀替等传统构件的符号化



馆序厅做为重点处理,设计成宫殿式,成为陕博建筑形象的中心。^③这样就以序厅的宫殿式造型遮挡住后面比较大的建筑体量,可以设想它的高台基,重檐庑殿顶和11间的面阔均是由此推敲、确定而来。这样处理造成一个问题就是序厅建筑体量相当大,而且位置比较靠前,距城市主要道路不足百米,这期间添加建筑怕显拥挤,不加则一览无余,毫无趣味。现在的处理方法是建一门式建筑,从体量上看它比序厅建筑小得多,但由于位置靠前,站在广场的水池附近看去,人们只领略到这座门的风采,后面的主体建筑只能露出些轮廓线,反而衬托出门的气势来。另外,门的两侧向东、西分别伸出围墙(实为一些辅助用房的外墙),墙身只做些凹凸变化而不开窗,以“实”来反衬门洞的“虚”,墙头做小披檐向东、西两侧舒展,以“平伸”来加强门上庑殿顶的收拢和上升之势。两段墙身经过转折、跌落后再接两段院墙继续向两侧舒展直至止于东、西两个“角楼”。所谓“角楼”,即分别是相对独立的商业楼和会议楼。立面处理采用大片玻璃造成“虚”的感觉,减小它们两层楼的体量感,采用四角攒尖式屋顶以区别于大门的庑殿顶,同时攒尖顶较之庑殿顶显得轻巧、活泼,所以角楼尽管体量大于正门,但并不喧宾夺主。再加上设计者在两个角楼的攒尖顶下又各做了一圈飞檐处理,进一步加强了角楼的舒展平铺的势态。这样,人站在大门外既可品味层层屋檐起伏、高错之妙^④,又可感觉到大门后面那隐隐的“柳暗花明”。我国古代建筑处理中常用的“欲扬先抑”的手法用到这种程度也可以说点到为止,恰到好处了。

当人走过大门时,空间豁然开朗,主体建筑呈现于眼前。但略显不足的是这一进内院还不够开阔,有局促之感,使主体建筑恰似泰山压顶,威迫的感觉更多于崇高的感觉。主体建筑台基过高,缺少层次和线脚,似勉强为之。这样,我们多少会有这么一种感觉,即远看之,其轮廓线得益于屋顶线条起伏错落之韵味,更多的是借助于古典建筑已有的“形”上因素打动了我们。待走到近处细细品味时,当代建筑师苦苦思索的种种迹象便显露出来了,这反映在整体的尺度、比例和每一处细部,建筑师想通过将古典建筑赋予新意的做法使其变成当代建筑,这一努力是极艰苦,甚至可以说是极痛苦的。在陕博这组建筑中我们亦可以深深地体会到这一点。

比拟于宫殿,其得失在此暂不再议^⑤,以下就其色彩和构件的处理再谈两点,陕博是一座当代建筑,既不是复原设计,也不是改建,添建项目,而是完全平地生起的全新的设计。从这个意义上说,陕博应当是里里外外,彻头彻尾的当代建筑。但由于文化艺术有其不同于工程技术的特殊一面,在此时代借用以前时代的艺术形象满足精神功能这一现象在历史中并不少见^⑥。具体到陕博上来看,它采用古代宫殿式的外衣不能算是偶然,这才造成了现代的材料和技术与古代建筑艺术形象的矛盾和冲突。中国古代宫殿建筑是木结构的,它的构件是在木结构体系中发展、演化而来的,它的色彩也有严格的等级限制。我认为陕博在构件的处理上是不成功的,而在建筑色彩上是有所突破的。

在构件方面,既然陕博已采用现代钢筋混凝土的结构体系,那么在梁、柱交接点这些位置的处理上就有了更大的发挥余地,不一定要拘泥于古代木构件的处理方法,如斗拱^⑦。张建筑师在说明这一点时有一段话:“在结构和构造处理上,陕博没有虚假构件。大屋顶檐下的椽条、支撑屋檐的斗拱不但造型简洁,而且在结构上也都是受力构件,体现了唐代建筑与现代建筑共同追求的艺术、功能、结构高度统一的原则。”但我认为这句话说服力并不强,在陕博保留椽条、斗拱等更重要的是它的精神功能,而不是受力作用,因为即使再简

洁,再符合受力逻辑,也不如现代钢筋混凝土梁所能达到的简洁。这说明在突破“形”的约束方面,中国建筑师还有很长的路要走。

在建筑色彩方面,陕博使用了灰、白、茶三种色调,这是中国古代宫殿建筑回避的颜色。设计者以“欧美博物馆大量采用石料所造成的永恒感使我赞赏不已”为她的创作动机做了注解,其实这也正是古代中国和欧洲用木和用石的不同建筑观念所造成的结果^①。当代的中国人早已不再受金、木、水、火、土观念的束缚,建筑中大量用砖、用石、用混凝土,灰、白、茶等色彩被认同也在情理之中了。张建筑师还以王维诗“夫画道之中,水墨最为上”来说明她把水墨画的韵味应用到陕博建筑中,这一比拟是否牵强姑且不说,实际上陕博建筑灰、白、茶的色彩与宫殿式的外观结合得确是比较成功的。这也说明中国当代建筑师在借鉴传统时,更多地是考察其美学的内涵,而力求打破封建等级制在建筑上遗留的阴影。我的导师徐伯安先生在颐和园后湖买卖街(苏州街)的设计当中,使用了比较强烈的原色来装点那些“小式建筑”,并一再强调这种色彩并不显“火爆”,其出发点也是考虑到北方建筑的审美意味。

维克多·雨果在《巴黎圣母院》中有这样一段话:“建筑最伟大的产品是个人的作品,但更是社会的产品;是天才的表现,更是劳动者的创作,它们是一个民族的留存物,是若干世纪的积累,更是人类社会逐步蒸发的沉积,用一句话说,就是各种类型的形成物。”梁思成先生也说过:“新风格不是一朝一夕形成的,也不是由哪一位建筑‘大师’一时的‘灵感’创造出来的。归根结底,它是经济基础的反映。它是社会的产物,是历史的产物,是时代的产物,是人民群众创造出来的。建筑设计人员在这里应该起一个正确地反映我们经济基础,正确地反映广大人民的要求的作用。”以此给张锦秋建筑师多年的实践探索工作做一个小结是合适的。她所有的这些努力其意义自会有历史作出公正的评价,单就其带给我们的美好感受这个方面来说,应该说她的实践是有成绩的,是成功的。

关肇邨先生在第一堂“建筑评论”课上就讲,建筑设计既有方向问题,也有水平问题。所谓方向问题,就是指它的历史地位和作用;所谓水平问题,就是指它设计手法上的得失,更多的属于美学范畴。方向问

题值得评价,水平问题同样也需要评价和探讨。我认为,作为建筑师,要把建筑创作的方向和水平问题同等重要地加以对待,这样,其作品才能真正地无愧于时代。

在此对张锦秋建筑师的创作工作加以评介,主要是把它作为我学习的重要一课,同时也是今后努力的一个参照。鉴于修养与功力所及,只能行文至此了。

注 释

①“有的专家认为:我国历代都城都是以宫殿为中心经营城市。西安是一座有11个王朝都城古都,以宫殿作为象征比较确切。有的专家认为:陕博是国家级的大馆,所收藏的文物都是国之瑰宝。陕博本来就是一座文化殿堂,采用宫殿式十分得体。也有的专家说:西安虽然是千年古都,但是战乱中宫殿全都荡然无存,如果陕博设计反映传统宫殿之精华,无疑将为古都增色添彩,能更好地发挥建筑的精神功能。”见张锦秋:《从传统走向未来》, P210。

②“宫殿……耗费大量人力、物力、财力,集中地表现古代人民在建筑技术和建筑艺术方面的创造力,代表一个历史时期建筑文化的最高水平。”见《中国建筑史》(新一版)(中国建工出版社,1993), P67。

但“封建集权的政治、严格的等级制度,对天地日月,神明祖宗的膜拜,对阴阳五行、诸子百家的信仰都会直接、间接地影响着建筑的内容和形式。”这些消极影响详见楼庆西:《中国古代建筑》, P25~31。

③这是陕博的精神功能与实际使用功能冲突比较大的地方。以序厅建筑为重点处理,其背后的主要展馆并不好与之呼应,所以陕博除了南面(主入口正面)看去较具宫殿气势外,东、北、西三个角度观望与设计者初衷并不符合。

④“(天安门)前、东、西三座门是在广场上、有千步廊的环境中不可少的组成部分。为了交通,已拆了左右宫墙,只余三座门孤零零地存在,尤其居于干道中心,情况就变了。当广场放大之后,从开阔的空间里把天安门后边的端门、午门都纳入视线之内时,不但增加了深远、开阔之感,而且还有把天安门内外的空间溶为一体之感。这一点是经过实践检验才发

(下接12页)

材料·装饰·细部

翟 辉

建筑是复杂的综合艺术，影响建筑的因素太多——气候、环境、社会背景、经济状况、技术实力、建筑师的业务素质、甲方的欣赏水平等等均作用于建筑。因此，建筑设计要考虑的问题是多角度多方面的，大到人文环境、城市总体效果，小到色彩的搭配、材料的选用，装饰的式样，乃至一个小小的线脚处理都是建筑师所不容忽视的。遗憾的是我们的许多建筑不仅大的环境设计把握不住，而且连小细部都缺乏设计。

翻翻日本建筑杂志，看看他们的大众化建筑，发觉平面功能、立面开窗划分、形体错落等等都不比我们的建筑强多少，有些甚至还没有我们设计得“丰富”。但是为什么日本建筑比我们的耐看，看着就是比我们的好呢？“精细”二字也许是最好的答案。“精细”最明显地表现在三个方面，即：用料精细，细部处理精细，环境设计精细。

诚然，日本的经济实力大大强于我国，而经济、技术的发展对建筑的促进作用是很明显的。但是，好的建筑并非一定耗资很大，而造价高的建筑也不一定就是好建筑。因此，我认为我们有必要提倡创造低造价、低能耗的优秀作品。当然，低造价高质量的建筑的设计难度是较大的，我们不可能在短期内有很大的作为，但是有一点是肯定的，即只要我们在现有的基础上更加重视材料的得当应用及细部的精心处理，我们的建筑将会改观不少。

材料是建筑的肉，是建筑的骨，是建筑的皮，材料的得当应用一直都是建筑应关注的问题。而有关材料应用的知识正是我们的建筑教育、乃至建筑实际工程设计中的薄弱环节。

Alvar Aalto 曾经说过：“即便是最普通的砖，只要应用得当，它也将成为构成人类最有价值、最显著的纪念碑的元素，

也将会创造出幸福安宁的环境。” Aalto 的伟大之处正是在于他巧妙地应用了地方材料创造出了诗意的建筑。不仅是 Aalto，在材料应用方面，F. L. Wright、Louis Kahn、安藤忠雄等等都是优秀的典范。

试问问自己：我们在应用材料前是否对此材料的性能、价格、艺术表现力等都有所了解？没有足够的材料知识又怎能做出好的建筑呢！在此，暂且不说作为支撑部分的材料，重点谈一下作为外装饰的材料。

我感觉我们对外装饰材料的应用大都不尽人意。低造价的用水刷石、清水砖、中档的用面砖、马赛克，高档的用花岗石、不锈钢、铝板、幕墙，不管用什么材料总是不能把握其性能，材料间的配合与艺术处理也不佳，更有些人盲目追求豪华，滥有好材料而达不到好效果。我国城市住宅的外装修材料大多为水刷石清水砖、喷涂等，这些材料应用的时间也够长的了，但怎么总没有搭配得很好的作品出现呢？同样是用清水砖和水刷石，清华大学图书馆为什么就能使人感到亲切，为什么就耐看呢？关键还是在于得当地、艺术地应用了材料：墙砌线脚、砖砌装饰，水刷石与清水砖的巧妙搭配、水刷石的分缝处理等等均是经过精心设计的。而我们的住宅设计又有谁能花时间细细推敲这些细节呢？

面砖现在是使用最普遍的一种外饰材料，不同颜色、不同规格、不同搭配、不同贴法带来的效果都会不一样的，但是我们现有的建筑的面砖外饰仍显单调且明显缺乏设计。我曾看过日本某设计公司的施工图，其外装修的面砖贴法专门做了大样，进行了细部推敲，最后建成的建筑用的虽是低价的面砖，但效果仍相当不错。看来，只要有足够的知识而又肯花时间推敲，我们的建筑至少所穿的“衣服”会有

较大的改观。

使用外饰材料不应盲目追求豪华,用便宜的材料而达成美观的外表才是我们应探索、追求的。比较北京的两个建筑我们应从中能悟出一些道理。燕莎中心凯宾斯基饭店的外饰材料为预制的美术水磨石挂板,挂时自然地就留出缝隙,远看简直就像花岗石饰面一样,而其造价却肯定大大低于花岗石,这是成功之例。再去长安街看看那个平面呈圆弧形的中国银行,老远望去暗自奇怪:怎么会用素混凝土作外饰呢?显得灰灰的。走到近前一看才知实际上其外饰材料居然是花岗石。这显然是大败笔了,花了花岗石的钱而造成了素混凝土的效果。正反两个实例不由得我们不仔细地思索一番。

说到外饰材料的应用当然必须谈谈“**细部**”与**装饰**。

前文已说过,我国的建筑大多缺乏细部处理和装饰,所以往往显得笨且缺少人情味。路斯的“装饰就是罪恶”已成为建筑名言,现代建筑的建立者也告诉我们应

将装饰视为一层死皮而将其去除。但是我认为建筑缺少了装饰将会魅力大减,因为装饰无疑是能使建筑人性化的。当然,过份的、矫造的装饰也同样是不可取的。如何正确地、适度地应用装饰是一门学问,值得我们进一步探讨,在此不能细细道来,不过建筑师 Boyd Aoger 的一席话倒是简略地勾画了现在建筑的装饰之路:“现在装饰的价值应该更精炼,除了要表现建筑物的目的或者拥有者的财富外,还要能够巧妙的强调建筑物的比例、形,并且能在不破坏整个结构的原则之下,提供立面的视觉焦点、视觉平衡。”

把握材料的性能并注意装饰、细部的处理也许是提高建筑质量的“秘诀”,但是要能真正驾驭材料、精炼应用装饰以达艺术与技术的高度结合却又谈何容易。这就需要不断充实自己,在实践中兢兢业业,使自己的设计水平不断提高。

好的建筑离不开精心的设计,细部能使建筑更富魅力。

(上接10页)

现的,并不是自觉地。说明人的认识差。”见张镈:“怀念恩师梁思成教授”(《梁思成先生诞辰八十五周年纪念文集》P93)。

- ⑤在此仅以贝聿铭建筑师的一些探索作为一点启发。“大屋顶固然是中国传统建筑的显著特征之一,但它并不是唯一的最重要的因素。那么什么是最重要的、更应引起我们注意并加以研究探讨、继续发展的呢?是虚的部分,是大屋顶之间的空间——庭院!……还有——墙。”
- ⑥“生产力、经济基础直接反映在材料和技术上;而美、样式和艺术更多地受上层建筑的影响,变化很慢,会与材料、技术的发展产生错位,如巴黎歌剧院、希腊式的银行等。”此系吴焕加教授在“现代建筑引论”课堂上的言论。
- ⑦约翰·波特曼(John Portman)建筑师在上海商城的设计中表现了他对中国古典建筑构件的理解。他更多地把斗拱、雀替等构件符号化,而不是强调它们在结构受力方面的作用(见图3)。
- ⑧一种说法是中国古代人认为五行“金、木、水、火、土”中的“木”代表生机、繁华,故以木来建造房屋,供人们生活居住,谓

之“阳宅”;而“土”代表死亡,故仅用砖、石等“土”的材料来建造墓穴,供死者在阴间使用,谓之“阴宅”。因此,砖、石建筑在中国古代始终无法取代木构建筑的地位。

主要参考资料

- ①“建筑评论”课堂笔记(关肇邨教授主讲)
- ②“现代建筑引论”课堂笔记(吴焕加教授主讲)
- ③张锦秋.从传统走向未来.陕西科学技术出版社,1992
- ④徐伯安教授在北京建筑工程学院对中国矿业大学建89班同学的一次讲座摘要
- ⑤梁思成先生诞辰八十五周年纪念文集.清华大学出版社;1986
- ⑥《中国建筑史》编写组.中国建筑史(新一版).中国建筑工业出版社,1993
- ⑦楼庆西.中国古代建筑.中共中央党校出版社,1991
- ⑧王天锡.贝聿铭.中国建筑工业出版社,1990
- ⑨戴复东.从上海华东大学到北京香山饭店.新建筑,1991,01:50~52

丹下健三的 40 岁 和 40 岁的安藤忠雄

崔 伟

丹下健三在完成了他的最壮丽的一座纪念丰碑——东京都新市政厅后，在所有的聚光都集中在这位伟大的老人身上时，他终于可以在掌声雷动中辉煌地退出建筑舞台。这位将柯布的现代建筑思想推到一个前所未有的高度的日本建筑天皇的退出，标志着一个伟人时代的结束。随着丹下、贝聿铭这些一方面作品杰出，另一方面也因建筑宏伟而伟大的建筑大师在世界范围内的退出，世界建筑界目前正是一个明星璀璨的时代，一大批 40 年代以后出生的建筑师活跃在建筑舞台上，而日本建筑师安藤忠雄作为这一代人中的最优秀的旗手，正发射出越来越耀眼的光芒。

丹下健三和安藤忠雄分别于 1913 年 9 月 4 日和 1941 年 9 月 13 日出生于大阪。将作为东京大学博士的丹下与通过游学欧美 6 年而自学成材的前拳击手安藤，这两代人中的两个顶峰人物的作品进行对比确实耐人寻味。

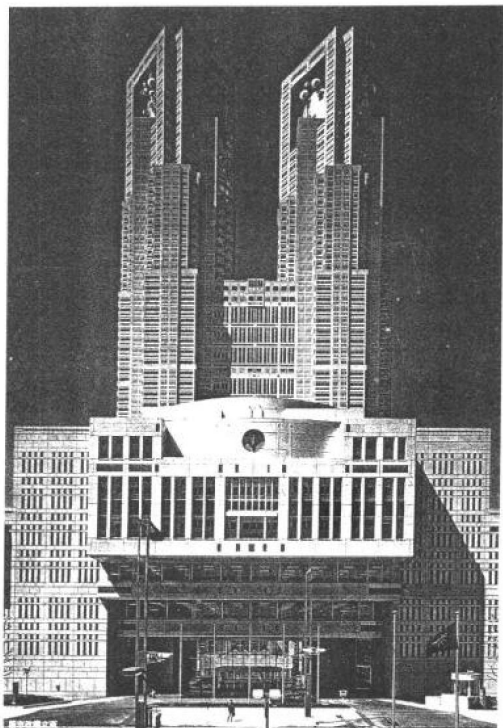
两人都师从于一代天骄柯布西埃，都致力将柯布的现代建筑推向完美，都被认为是柯布的忠实信徒。柯布对丹下影响是决定性的^①，他曾经深情地回忆他在大学时代时，柯布对他的影响，“当时柯布西埃大师还只是四十岁左右的人。……我真是佩服得五体投地”^②，“而对于其他的现代建筑家和这些人的作品则全然不为所动”^③，而柯布的两个审美倾向：“一次是在 20 年代期间，他提出纯粹主义(Purism)，另一次是 50 年代期间，运用其“粗犷”(Brutalism)的形态”^④，对于安藤忠雄的影响更是显而易见，以至于安藤忠雄的事务所和家里都挂着柯布的画像。甚至安藤的宠物：一条混血小狗，也取名“柯布西埃”。

丹下健三的风格经历过几次转变，但是 50 年代丹下健三所作的香川县厅舍(42 岁)仓敷市政厅(45 岁)与现在四十多岁的安藤所作的作品，有些地方十分相似，它们都忠实于柯布的美学思想，都醉心于现代建筑的理想，都偏好柯布钟爱的素混凝土，

并且都偏好几何形，并且十分有趣的是使安藤荣获吉田五十八大奖的 K 邸设计中，丹下是总建筑师，安藤正是在丹下的宽厚和严格指导下，历时 6 年反复设计而完成。可是两人的作品虽有相同的外形因素，精神意旨却大相异趣。

日本的历史文化源头有两个极其不同的审美阶段，一个是七千年前至公元前三世纪的绳纹文化，“这里充满了在与大自然进行战斗时所产生的那种强韧的抵抗感和质量”，这时期的陶器是以绳纹为主的抽象图案装饰，力度强烈、风格粗犷，表达了原始人旺盛的生命力。是一种平民化野性化的审美情趣。另一个则是公元前三世纪至公元三世纪的弥生文化^⑤，“在这里人类和自然直接结合起来，占据支配地位地了解大自然恩惠的恬静的情绪”^⑥。优雅、精巧、抽象，是一种贵族化的审美情绪。

丹下健三在设计香川县厅舍时，占据其思想的就是“通过混凝土由弥生传统向绳纹传统的过渡”。而安藤忠雄的作品风格则更多地偏向于弥生文化的审美，或者



①东京都新厅舍，丹下的最伟大最华丽的丰碑，建成后引发了激烈广泛的争议，对与错，百年之后再评说