

建 筑 师

<42>

# 纪念杨廷宝诞辰九十周年 纪念童寓诞辰九十一周年

编者按：今年是我国当代著名建筑学家杨廷宝教授诞辰九十周年（1901年10月～1982年）、著名建筑学家童寓教授诞辰九十一周年（1900年10月～1983年）。为了纪念他们对我国建筑事业的卓越贡献，习和发扬他们的优良作风和高尚品德，本刊特发表以下五篇文章。

## 建筑师的典范

张开济

在旧社会，上海的建筑大权都是掌握在手中。和平饭店（原名沙逊大厦）、锦江饭店（原名华懋饭店）、上海大厦（原名百老汇大厦）等都是英国建筑师设计的。在北京，民国年改建过的“大前门”和当时中南海勤政殿扩建工程也都是德国建筑师设计的。因此，可以说，旧中国一度是外国建筑师的天下。

在我国，中国人自己组织的正规的建筑事务所开始于基泰工程司。

解放前，规模较大的中国建筑师事务所除了基泰之外，还有华盖、兴业等。基泰的大板是关烦声，可是设计极大部分都是杨廷宝做的。在华盖，则是赵深、童寓和陈植都亲动手，兴业的设计主要是李惠伯搞的。此

外，还有一些建筑师，如庄俊、董大酉等也设计了不少较大的建筑。

这些建筑界的前辈们不仅把外国人手中的建筑设计大权夺了回来，而且他们的作品质量也是相当高的，可以说，相当于或接近于当时的国际水平。所以，他们对我国建筑界的贡献是很大的。

杨廷宝是基泰的主要设计人。

我们建筑设计界的开创人之一

我认为，他的作品都  
总平面到细部设计都亲  
画草图，而且随着工

例如，南京国  
通银行以及南

前者是传统的中国形式,后两者则是较有新意的中国形式,但它们同样都是很成熟的建筑创作。

他的建筑画、水彩画都是非常出色的。他和童寓、梁思成的画,可以说是并驾齐驱,各有千秋,而且他们三人早年留学美国时,就都是很杰出的建筑系学生,为中国人在国外争光不少。杨老的建筑画渲染图,表现出很高的水平,完全继承了法国“Beaux-Arts”学派的真传。

总之,杨老的设计造诣很高,他设计的路子很正。如果拿华盖与基泰比,华盖设计比较新颖,比较敢于创新。而基泰的作品则比较稳健,比较成熟,可谓各有千秋。他们同样都不愧为当时国内第一流的建筑师事务所。杨老是一位业务水平很高的建筑师,在建筑设计上他是一位多面手。往往业主需要什么形式,他就能搞出什么形式,而且都搞得很象样。因此,他的作品包括中国式、现代中国式、现代式、西洋古典式以及现代西洋古典式等等多种多样的形式。南京东南大学的大门就是现代西洋古典式的一个例子。

杨老为人随和,平易近人,童老则秉性耿直寡言,两人个性稍有不同,但他俩作风都很正派,可谓道德文章兼而有之。我衷心敬佩他们。我以为,一个建筑师要有几个重要的条件,即是渊博的学识,高度的责任感,较高的艺术修养,较强的分析问题的能力,认真的态度和正派的作风。有时,几个建筑设计案,乍一看可能差不多,但是实际上好、坏可以分辨得出来的。可是,假如作风有私心,不够认真负责,那就很难分辨。

完全具备了这些条件,而且优点,那就是他好学不耻下问,发现他总是随身带尺,看到感兴趣的东西,用速写记录

下来。几十年间,他的这种习惯没有改变过,这是每一位建筑设计工作者应该学习的。

我同戴念慈同志讲过这么一个问题:我们现有的建筑设计水平不高,不能完全推到客观,推到长官意志。如果有好的客观条件,有比较客观的领导的支持,我看也不见得马上能够设计出很好的作品。这是因为我们的思想长期僵化之后,不可能立刻复原,而是需要一段时间来解放思想,开阔眼界,刻苦钻研,充实和提高自己。

建筑是艺术,因此学习建筑的人,最好要有一定的艺术天赋,但是光凭天赋,而不勤学苦练还是不行。杨老、童老等老一辈到了晚年还是那么勤奋好学,是十分值得我们大家学习的。

总之,杨老治学严谨,工作认真,为人正派,经验丰富,的确是一位第一流的建筑实践家。但是理论上的探求则不是他的专长。这一点,我们不应求全,因为他本来不是一个建筑理论家。

有人问,解放初期为什么我们的建筑师会那么容易地将苏联建筑那一套全盘接收过来。我想,除了政治上的原因外,这与中国建筑教育,特别是原中央大学的教学体系(实际上是Ecole de Beaux arts体系的分支)分不开的。所以,早期苏联那一套追求轴线,强调对称以及惯用西洋古典建筑的章法等等都是与我们过去所受的教育相默契的。所以,那时一拍即合,我们不自觉地很快吸收了苏联早期建筑那一套,从而产生了像人大会堂、革命历史博物馆这一类建筑。我以为,我们中国建筑师应该继续贯彻适用、经济、在可能条件下注意美观的建筑方针,而追求形式,追求气魄和在建筑造型上装腔作势,决不是我们正确的创作方向。因此,我是拥护杨老的设计路子的。我以为,建筑设计中首先要讲究实效,特别是不要脱离我国的具体条件。只有这样,才能适应国家和人民的需要。

建筑理论要重视,国外的建筑动向要了解,要介绍,但不要夸夸其谈。

我早年毕业于中央大学建筑系,为此我感到自豪,毕业后又有幸在上海、南京的基泰工程司,特别是在杨廷宝先生领导下工作过

一段时间,我更感到自豪。我十分感激和怀念我的母校和杨老。

(1979年与齐康谈话记录,1985年1月修改、补充)

## 深切怀念先师杨廷宝教授

郑孝燮

大学的生活令人回忆。当年教我的先师有的已经谢世,使我更加不忘。今年是老师杨廷宝教授九十诞辰,草此短文,深表纪念。

我在大学三年级时,杨廷宝教授受聘到中央大学建筑系任教,教过我的建筑设计课。当时建筑系的老师不少是“专”教书的;而杨老师长期在“基泰”从事和主持设计,有着丰富的工程实践经验。因此他上课为学生改图时特别注意结合实际,这是一位不容易请到的老师。学生设计的方案考虑了实现的可能,很自然看问题就深了一层。

他对中国古建筑早就下过功夫,造诣很深,而且自己又有亲身实践经验。他曾主持过北京许多重要古建筑的修缮,如国子监、碧云寺的罗汉堂,天坛的祈年殿等。在修缮现场,他不怕艰苦常常亲自爬上脚手架,甚至钻到祈年殿的宝顶里面非常细致地进去掌握情况。他的这些实践经历和体会,反映在教学上给我们的印象是很深的。现在有时谈起北京的文物古迹保护,我还常常缅怀杨老师那种极为可贵的实干、苦干的科学精神。

“基泰工程司”做过一批古建筑模型,记得有蓟县辽代独乐寺观音阁、天坛明清祈年殿等。他从中虚心向老师傅们学习,并进行深入的研究。

在课堂里改图,我们知道他对中国古建

筑修缮经验丰富,卓有贡献,手法运用精熟,从群体到个体以及比例、细部、色调等的研究和掌握,都有极深极厚的功力。记得在四年级时作“国民大会堂”设计题,是“中国营造学社”出的题,要求作中国古典式,就是杨老师给我改图。我设计成仿“清式”的,还有幸得了奖学金。后来念慈同志的这一设计和我的这一设计都被选在重庆当时全国第三次美展展览过。我还清楚记得,当我作渲染图时,杨老师先画左边几棵松树示范,然后要我画右边的几棵,真是手把手的教我。

我认为作为中国的建筑师,应该重视对中国自己的东西的研究,知己知彼,首先是立足于己字。我想杨老师很可能从他做学生时起,就开始注意了这个问题;他非常熟悉中国古代的建筑传统,从他早期作品中这是可以看出来的。

我对中国传统文化,传统建筑,知之尚浅,但一直对此很有兴趣,甚至热爱和想这和杨老师的教导是分不开的。

我们有些建筑师的创作才  
今用,洋为中用贯彻得好  
在喜人。但是另外也有  
到洋为中用,甚至生  
师是物质文明与精  
和传播者。我感



文化创作将会造成遗憾。建筑、城市规划总是要深刻地、长远地体现文化的，全面对待古为今用和洋为中用十分重要。风景区的规划和建筑，也基本上如此。

杭州的风景区规划就不够注意这一点。例如西泠饭店，等于把一幢七层方盒子大物放在一座不高的山边，环境整体艺术面貌上缺乏协调，更反映不出文化传统与出新的气息。如果在湖滨一带进而出现高层建筑林立的局面，那就更加不堪了。从这类例子来分析，建筑师理所当然的应为风景全局增色，而不是去减煞风景。杨老师的作品中是没有这种煞风景的建筑的，是没有什么同环境孤立、绝缘的。

现在有些建筑设计不够注意环境的有机结合，有的建筑设计即使单体很好，但是放到群体、整体环境衡量（必须衡量）就显得差劲了。全国重点文物西安小雁塔是唐代建筑，可现在在他边上建了十三层的旅馆，我曾为此事先去实地看过并提过建议；然而现在木已成舟，等于把本来完全露面的一块瑰宝，锁进了抽屉里，叫人看不见。而且环境的整体、群体甚不协调。这类问题或许不尽是长官意志，往往同有些建筑师不重视环境整体意识是分不开的。

注重环境，讲求有机整体关系，这是每个建筑师份内的责任。由此而联想到建筑教育，现在突出的问题是有的院系重视城市和建筑环境的教育并没有很好地在学生思想里扎根。他们毕业后成为建筑设计师，往往只弄一幢建筑或一组建筑，而不够放眼其

中国特色的非凡创作出来。他们不但技巧格外高超，尤其意境至深，味道至厚。我体会杨老师对中国传统建筑文化的探索，吸收和发扬方面也大致会这样。不知对不对？学习中国传统建筑艺术，吸取其精华，去其糟粕，推陈出新，这在当前是很值得注意的问题。这不是复古主义。

目前许多建筑设计，造型千遍一律，个性表现很不充分，细部上，一会儿大厚檐，一会儿薄檐口……或为时髦而时髦，不知其所以然。如果说文化发展总得有“根”的话，这些作品的“根”是什么呢？我们现在的不少建筑设计从哈尔滨到海南岛都一个样。这不能说是与教育无关。

当今世界上的建筑教育已经发展到越来越讲环境。杨老师从总的讲，他一直是很重视这个基本概念的。

对三十年代我国的建筑创作怎样评价呢？在那个时代，中国建筑师是不多的，建筑设计的地盘几乎全是洋人的天下。像北京协和医院、北京图书馆、燕京大学、清华大学礼堂等的建筑设计就都是洋建筑师作的。后来才渐渐地有了中国自己的建筑师的地位。杨老师他们这一代正处在中国人自己从事近代建筑设计的初期。当时他们所设计的西洋古典建筑形式、中国古典建筑形式和新建筑形式（当时的“新”），并不比洋建筑师们设计的差。我认为在中国近代建筑史上这是个开创性的必经的过程。我们有几千年的文化历史，同时又要学习外国经验，取什么、舍什么，总要经过相当长的过程。我不同意给三十年代的某些建筑（当然今天看不足处很多），简单地戴上“国粹精神”这顶帽子，不然国画也可以否定了，也无所谓出新了。作为中国的建筑师当时作了这种、那种的尝试是个必由的过程，不能脱离历史，轻易否定这个过程，那时的中国建筑师不去探索，谁去探索？

名老画家的画展有些联想。如两位老先生，他们是我国的也都成了享誉世界的国画大师，意味盎然。这说展到了更加热爱、到渠成，推出有

要有文化，要有传统，这很重要。我知道，杨老师爱看京戏、地方戏。这可能与他的艺术爱好和修养有关，或者互有影响。（当然只能是个侧面）。

对三十年代建筑设计，我再说一句，要从历史的眼光去分析，要放到具体的历史条件下去分析。你看，北京图书馆与环境结合至少比北边某新建楼群与北海的环境结合得要有机得多。尽管这是洋人的设计，作为历史评价实例，也还是要实事求是。更何况三十年代以来中国人为发展中国建筑文化而做了许多有历史价值的探索呢。

杨老师虽然没有专门搞过城市规划，可他意识到作为一位建筑师太狭窄了是不行的。本来建筑与城市就是密不可分的，建筑师应当懂得环境艺术，懂得城市整体文化价值！

建筑教育应当树立全面的规划观点和历史文化观点。

追思杨老师使我更加应当学习他的学术思想与建筑观和他的高尚品德。

（1980年1月7日在北京与齐康同志谈话记录，1991年2月补充）

## 社会变革与建筑创作的变革

罗小未

每一件事物之所以存在，必然有它的客观需要和理由。Ecole de Beaux Arts—巴黎美术学院（这儿是指19世纪的学院派）的存在、发展以及变化是适应社会需要、是符合那个特定时期的需要的。任何违反历史发展规律的东西是无法生存的。为什么学院派后来自己也要变革呢？这要从工业革命对建筑的影响谈起。

工业革命给建筑带来了两个方面的影响：首先是在条件上，为建筑提供了采用新结构、新材料、新设备的可能性；再者，就是对建筑提出了新的要求。在此之前，建筑师主要是为满足王公贵族的虚荣心与生活需要而设计。随着工业革命的深化、商品生产与市场的无限扩大，破产农民的大量涌入城市为城市带来了许多前所未有的复杂问题。建筑作为城市的重要组成部分随之而问题重

重。德国的包豪斯（Bauhaus）就是为了适应工业社会在第一次世界大战后欧洲国家的需要而产生的；法国的勒·柯布西埃（Le Corbusier）在1923年提出的“建筑也是革命”，也是因为看到社会上较多的人，特别是同情的知识分子、技工、职员等提出的。诚然，柯布西埃把社会说成是由于住房缺乏，这是片面的那种带有乌托邦的见解说明这些建筑家已从事从光顾他们的业主扩大到社会上要求，从个别的建筑扩大到城市了。

巴黎美术学院是从欧洲转化过来的。当时，路易学院就象设置一家御厨样，完全是为国王和师的任务，就是要可一世的、称

如，南北总长达 600 米的凡尔赛宫，其规模之宏大、气派之雄伟、装饰之华丽可谓世无匹敌。这不仅需要设计与施工的精湛技艺，并需要大量的物质财富才能实现。为了扩建凡尔赛宫，国王曾下令全国民间不得动用任何石材达六年之久。以后，拿破仑在王家美术学院的基础上建立了巴黎美术学院。学院由上为宫廷服务扩大到为资产阶级政府和豪富服务。服务对象的数目是大大地增加了，但创作观、创作意图和方法并没有变。只是建筑风格从单一的古典主义较变为多样的复古主义。复古主义中有比较考究与道地的复古、也有简化了的复古，更有粗制滥造的复古。这既取决于业主的意趣、建筑师与施工匠人的技艺水平，也与物质财富条件有关。

随着工业革命迅速发展，各种尝试改革建筑使之适应时代需要与条件的思潮也不断涌现。当时作为社会学术权威的学院派在它们的冲击之下，先是试图镇压，继而回避，结果招架不住退出了历史舞台。巴黎美术学院与原来一切以巴黎美术学院为蓝本的学院派基地也不得不跳出象牙塔，面对现实自觉或不自觉地进行改革。

过去，学院派注重的是绘画、对古建筑的学习与测绘、背诵与研究古建筑形式及其尺寸比例等等。他们眼中只有业主的爱好，业主喜欢什么就设计什么。他们中的权威人士整天同最上层打交道，看不到社会全貌，也意识不到工业革命为建筑要求与条件所带来变化。而那些企图革新建筑的现代派先驱，

罗皮乌斯，柯布西埃与奥特 (J. J. P.

在社会上并没有什么地位。他们

大多从事或接触过工业建筑设

计，对工业建筑有所了解。另外，他们经历

了欧洲普遍存在着的严重

失业，开始用新技术来大量生产

住宅，以提高质量和经济效益

其实，采用新技术来解决建筑的功能要求在 19 世纪就已有了。也可以说学院派并不是全然不采用技术的。只是由于建筑美学上的偏见，即使采用了也要用旧形式把它隐藏起来。如巴黎的马德兰教堂和巴黎歌剧院的内部均有很好的铁屋架，但形式上的固定观使这些屋架象是见不得人的东西一样，被彻头彻尾地包裹起来。这种观念必然影响到新技术的采用，也就是，旧形式阻碍了新功能与新技术的发展。

因而由格罗皮乌斯，柯布西埃等人领导的“现代运动”(Modern Movement)在冲破学院派的统治中，除了正面阐明新功能、新技术与新的建筑经济观优越性外，还得铲除学院派的建筑美学观并树立一种新的美学观。他们针对学院派以手工业时代王公贵族的雄伟壮观和豪华富丽为美的特点，提倡以工业时代的新技术与新功能为特征的“时代美”、“功能美”、“材料美”、“简单几何形美”、“精确美”、甚至“机器美”等等。柯布西埃的“住宅是居住的机器”可谓上述所有方面的大胆与集中表现。尽管这些美学观及口号有其片面之处，并且后来事实证明带来了一些不良后果。但它们对排除复古主义形式的束缚为新功能、新技术和新的建筑效益观开路，却起了不容抹煞的历史作用。

历史从来不是个人或某些人可以创造的。现代派不是由于 30 年代资本主义世界的经济危机和接踵而至的第二次世界大战，以及战后恢复时期的大建设，也许不会成为战后那么绝对的权威的。只因它本来就是第一次世界大战后的产物，故它对经济萧条与战后康复等非常时期的建设具有特好的适应性。因这原因，一直擅长于设计象征权力与歌颂财富的复古主义，在这样的形势下就肯定会被淘汰的。但自从 50 年代下半叶，当资本主义世界的经济由恢复创伤以至进入繁荣后，现代派就暴露了它的不足与片面性了。它

的偏重生产、忽视人情，强调普遍性、忽略个性、重物质、不重精神，以及在创造大型公共建筑形象中缺乏多样性等等，使人越来越不能满足。对于了解历史的人则更若有所失。因为尽管学院派这个名称同复古主义一样，似已为人所不齿，但它满足人的精神要求、注意个性以及在设计大型公共建筑中还是有一套的。而这些都在“现代运动”的革新中被否定了。由此可见，社会不断发展变化，人们的生活与人们对建筑的要求也千变万化，不论什么学派、什么建筑师，只有认真研究社会，不断地补充、充实与改造自己，才能适应社会的需要。

\* \* \*

杨老的母校，宾夕法尼亚大学的建筑系，原是巴黎美术学院在美国的重要基地。但90年来，社会的变化使它也在不断地变化。20年代杨老在那里读书的时候，他的老师保尔·克瑞(Paul Phillipe Cret，也是我国其他几位第一代建筑师梁思成、童寓、陈植、谭垣等的老师)是一位颇负盛名的建筑师与建筑教育家。他在学术上属学院派中的新派，擅长简化古典。他的创作态度严肃，基本功好；所创作的大型公共建筑甚受当时社会的欢迎，有些还运用了钢筋混凝土结构。30年代，当欧洲的现代派传入美国后，宾州大学也在变化。故第二次世界大战后，它能很快地适应新形势，在教师队伍中吸收了欧洲的现代派新血液，同时积极培养自己的新人才，使学校保持了作为美国名牌建筑大学之一的桂冠。但是最光彩的还是在50年代末出了路易斯·康(Louis Kahn)这样一位才华出众的建

筑师。康也是克瑞的学生，杨老的同学。他受的是学院派的教育，但长期的工作锻炼、严肃思考使他大器晚成，成为补充与改进现代派的杰出人物之一。

杨老是克瑞的得意门生，毕业后又在克瑞的事务所中深受师承。按学术基础来说，他与康一样同属学院派，基本功扎实、过得硬。我与杨老在学术上没有直接联系，但他学博识广、技艺双全、在教学上的贡献与设计上的才华始终深为我所敬仰。假如我们认真地回顾他自20年代至今几十年中的创作道路，会吃惊地发现这俨然象一部我国近60年来创作历史的注解。他的作品有今有古或古今结合；有中有西，或中西合璧。虽然人们可以任取其一而冠之以这种或那种主义，或凭自己的爱憎而进行褒贬，但这不是历史。杨老和我国其它几位杰出的第一代建筑师一样，其贡献不在于倡导了什么现成的学派，而在于虽处在我国近大半个世纪以来的非常复杂的政治经济变革中，仍坚持了严谨的现实主义探索精神，努力在洋为中用、古为今用中探索自己的道路。在这个艰巨的过程中，他们尽可能地认识社会、适应社会与工作任务对他们的要求，尽心创作，并不断地充实与改进自己，力图在不同的要求与有限的条件下得到较为圆满的解决。这就是他们的贡献。这条道路曾经是崎岖不平的，今后可能会好些，但这些精神将鼓励着后人前进。路易斯·康的学生曾把康的长斯探索比作橄榄树说：“前人种树，后人开花”。杨老等第一代建筑师的辛勤探索，会有助于后人的创新。

(1979年在安徽屯溪与齐康谈话记录，1985年3月修改、补充)



# 外师造化，中得心源

——杨廷宝建筑观浅探

汪正章

杨廷宝教授是中国现代第一代建筑大师。他以其众多的设计作品，杰出的艺术才华，漫长而坎坷的创作历程，当之无愧地载入现代中国建筑史册。近年来，人们在赞誉他的成就和贡献的同时，也有“学院派保守的折衷主义”、“前现代折衷、古典主义”、“未能摆脱传统和民族形式的束缚”等言词，不时地出现在一些评杨论杨的文章中。作为学术争鸣，这都是正常现象。怎样正确地、完整地、历史地评价他的学术思想，以便继承和发扬我国现代建筑史上这一份珍贵的文化遗产，的确是有待于我们这些后继者认真研究的。作为“杨门弟子”，我曾有幸亲聆和受泽于杨先生的教诲，但毕竟为期短暂，离校多年，浮光掠影。这里仅结合自己阅读他的作品和著作的体会，就其建筑观问题，提出一些不成熟思考。

纵观杨先生的创作生涯、设计作品和建筑文论，可以将他的建筑观概括为五个方面。即：“多方位，大环境”的建筑本体观；“服务于人，受制于物”的建筑价值观；“融贯中西，通古达今”的建筑文化观；“从‘有’到有，因时因地”的建筑创作观；“崇尚理性，整合和谐”的建筑审美观。本文着重讨论前面三个问题。

## 一、“多方位，大环境” 的建筑本体现

本体是作“纯形式”、“纯艺术”的

单方位观察，还是作“双重性”、“综合性”多方位透析，是衡量正统的学院派建筑观和科学的现代派建筑观的重要标志。从这一层面上说，杨先生跳出了学院派的圈子，坚定地站在现代派一边，并从学院派那里吸取了一些有益经验。他执着地追求建筑的完美性、艺术性，同时又接受了新建筑基本原则，坚持建筑的应用性、科学性，从而毫不怜惜地摒弃了建筑的“纯艺术”观念。引人注目的是，当他早年在清华学堂读书，对建筑的认识尚处于浑沌初开的启蒙时期，便认定建筑是一项“既有科学也有应用美术”的工作，从此对建筑的“双重性”信念终生不辍，老而愈坚。他无数次不厌其烦地强调建筑师不但是一位“应用美术家”，而且也是一位“应用科学家”。在这里，“用”、“美”二字，简明而深刻地揭示了建筑术与纯美术的区别，也划出了建筑学与纯工程的界限。如今，建筑的双重特性已被肯定，而杨先生则是这一论点的先声。

如果说“双重性”反映了杨先生对建筑本体的基本观念，那么“综合性”则是这种观念的进一步发展。正如他指出：“建筑设计是多方面的大综合，大协调”，“建筑师应该是一个工程从设计到完工全部工作的总指挥”。什么是建筑的“大综合”呢？这突出地表现在他谈建筑风格时对“综合性”所做的全面解释。他认为“建筑风格可以说是人们对于建筑在功能处理、物质运用和精神表现的综合反映”，“它是由各种因素广泛地、

错综地结合而成”，其中既涉及到自然条件、科学技术，又涉及到社会制度、生活习惯和审美观念。思想是行动的响导。正因为他对建筑的双重性、综合性有如此深刻的理解，才促使他为当好建筑师这个“大综合、大协调”的“总指挥”而倾注毕生的心血。他脚踏实地，向社会学习；他不耻下问，向工匠学习；他攀山越岭，向自然学习；他手不离笔，向艺术学习；他身不离图，在设计中学习。真是“干到老，学到老。”直到他逝世前一年，在主持大百科全书建筑卷的工作时，还对建筑学科的最新发展和综合性涵义，对建筑学和其他新兴学科的“互相渗透、互相包容”，做出了精辟而科学的概括和阐发，为“广义建筑学”在我国的发展奠定了思想基础。作为曾受过古典学院派熏陶的建筑艺术家，能有这样的观念升华和理论归缩，真是难能可贵。

当我们讲到杨先生关于建筑的本体观念时，还应当提及他的“大环境”意识。他主持编纂的《中国大百科全书》（建筑、园林、城市规划卷）指出：“建筑学是研究建筑物及其环境的学科，旨在总结人类建筑活动的经验，以指导建筑设计创作，创造某种体形环境。”在历史上乃至现实工作中，狭义的个体房屋概念顽强地统治着建筑舞台。尽管人们对环境创造的整体观念早已有之，但作为学科的内涵，从个体建筑学走向环境建筑学，只是近一、二十年的事。建筑不再被看成“单个房屋”在形体上的即兴表演，而是城市环境的连续、延伸，这是现代建筑在观念上的重大突破。而在这方面，杨先生同样是我们的先知先觉。早在1961年，他就在《光明日报》上刊文指出：“建筑不惟是指个体的建筑物，而且也是指群体的，包括居民点的设计。”这同相隔十六年后的《马丘比丘宪章》的一些提法何其相似！记得70年代末，大概也就是杨先生代表中国建协参加利马的这次国际

会议回来不久，他应邀在合肥的一次报告会上谈到了考察欧美建筑的最新感受：“建筑学的概念在扩大，它正在向人类环境、人工环境的新兴学科靠拢。”事隔多年，我对此记忆犹新。联系到他在1981年《建筑学科的发展》一文中关于“这门学科为人们的生活、工作创造着实用与良好的环境”的论述，不是可以帮助我们加深对他的“大环境”建筑本体观的理解吗！事实上，这也是他一生建筑思想和创作实践的合乎逻辑的发展和总结。

当然，建筑师树立环境建筑学的观念，这并不意味着要包揽环境的一切。在实践中，人们大量碰到的设计任务还是个体建筑，问题是在设计个体时如何着眼于整体环境的创造与协调。杨先生的早期作品如清华图书馆、南工图书馆、南京中山陵音乐台等一大批建筑，还有他在70~80年代主持、指导或评价的许多城市规划，都是这一“大环境”观念的最好体现。一幢建筑，大而言之，牵动着国家、民族，这是杨先生的“宏观环境”观念；次而言之，关系到一个地区的自然气候、风土人情，这是杨先生的“中观环境”观念；小而言之，涉及到建筑四周的城市文脉、地形地貌，这是杨先生的“微观环境”观念，从而构成了他对环境认识的大系统。当然，在这方面还有待于我们今后作进一步研讨。

## 二、“服务于人，受制于物”的建筑价值观

一个建筑师，他对建筑的价值观念是受其对建筑的本体观念支配的，在“多方位、大环境”的建筑本体观念支配下，杨先生反对盲目追求“个人表现”，从未沉湎于“纪念碑式”的个人价值的小天地，而是在“人”与“物”的两个基点上，把自己的创作和人民的需要紧密结合起来，自觉地、辩证地接受物质条件的制约，一点一点、一步一步实现

着自己认定的建筑价值观念。

“建筑师是为人民服务的”——这是杨先生建筑价值观的主旨和核心。这种以“人”为中心的 building 价值观念倾注了这位建筑家对解决人类生活居住问题的职业使命感和崇高责任感。究其根源，也是东西方两种不同的人本和人文观念在他身上的交相感应。由于受历史条件的制约，如果说建国以前的岁月，他创作笔下的服务对象还只是限于当时上流社会中少数业主的话，那么，在新中国建立以后，他的目光便转而向着“服务于人民大众”、“服务于亿万中国人民”了。虽然他这时期主要从事建筑教育，其作品数量远逊于以前，但是他的视野却更广阔，心也与人民贴得更紧了。直到暮年，他的足迹仍踏着大江南北的城镇乡村、山山水水，呼唤着、实践着为普通中国人设计和建造“经济、适用、美观”的房屋。他十分强调“注意一般大量性建造的建筑”，关心着从居民点建设、街坊布局、职工上班、卫生托幼到房子漏雨、门窗松动、蚊蝇孳生、垃圾道设置等生活居住中的每一个细节问题。这对 90 年代的中国建筑创作，对解决正在达到“小康水平”的中国人民的居住问题，具有重要的现实意义。

“服务于人”，从根本上说，就要用建筑满足人的、特别是大多数人的物质需求和精神需求。两者相比，前者属第一位，后者属第二位。在当今时代，建筑师不能脱离“科学化”去谋求“艺术化”——杨先生总是这样语重心长地告诫我们。此外，他还主张按建筑的不同性质，有区别、有层次地确定其物质使用功能和精神艺术功能的比重。如医院建筑，“应首先严格满足物质功能要求”；居住建筑，“两方面要求大致平衡”；至于“纪念性建筑物，在很多情况下，美观与艺术处理要求就高些”。这些思想，对我国 80 年代建筑界某些同志关于“系统建筑观”的形成和提出，同样起了重要的启迪作用。

服务于人必然涉及到“物为人用”、“巧妇难为无米之炊”——杨先生用一句极普通的话语道出了建筑师、建筑创作和客观物质条件的关系。建筑是耗材、耗工和一掷千金的巨大物质实体，人们不能苛求自己离开经济、材料、结构、技术、设备、施工等各项物质条件去创造什么“惊世之作”，而是要实实在在、实事求是地去做“有米之炊”的能工巧匠。大家知道，杨先生的“务实、求实”是有名的。什么是“实”呢？“实”即“物”也，物质条件、物质基础是设计之大要。这一设计思想是他的唯物论设计观的真实反映。正因为如此，人们记得他对抗战时期重庆街头出现的“用竹篱笆粉出来的摩登建筑”嗤之以鼻；对咄咄逼人、追求时髦的“皮相”建筑，他不屑一顾；对在设计中不顾国情、挥金如土的“阔少”作风更是深恶痛绝。而他自己的作品，又总是那样经济适用、朴实无华、洗练凝重和耐人品味。

古今中外的建筑师，凡搞创作，总是要受制于“物”的。只要不是象美术家那样“画房子”、“雕房子”，就必然如此。现代派是这样，学院派也不例外。问题出在哪里呢？我认为区别就在于现代派是“由物及人”，而学院派则是“由人及物”的。前者表现了对新材料、新结构、新技术的物理性能和内在规律的尊重，创造出人所需要的建筑——它是从“物”出发而归于“人”的；后者则是根据人的需要（包括物质、精神、艺术诸方面）去使用物质材料乃至照搬历史形式——它是从“人”出发而归于“物”的。两者各有其理由，又各有其片面，而我们的杨先生则跨越其间，坚持了以人为主旨的辩证的“物用观”。这也体现在他对新技术的态度上，一方面满腔热情地倡导建筑工业化、机械化，提出不要迷恋于“秦砖汉瓦”，不要总是在“砖瓦木石”上兜圈子；另一方面，则又语重心长地告诫大家要注意从中国传统的手工技

艺中吸取有价值的经验。在对待新材料、新技术与建筑形式的关系上，他既能设计出象和平宾馆那样简洁纯朴、抽象表现的现代建筑，但又不赞成简单地让“大屋顶”在中国绝迹，让传统的民族形式和中国新建筑一刀两断。“新瓶装新酒”自然好，“旧瓶装新酒”在特定时空条件下也未尝不可。不走极端，不搞一刀切，“这也可以，那也能够”，正表现了杨先生对建筑这一复杂事物的独到理解。由此我们还看到了这位中国建筑大师的建筑思想、价值观念和当今世界的多元主义建筑思潮的某种契合。事实是不是这样呢？值得我们思考。

### 三、“融贯中西，通古达今” 的建筑文化观

建筑作为文化，是杨先生很早就确立的建筑观念。他历来认为，科学没有国界却有国情，而具有科学和文化艺术双重特性的建筑，则是既有国界、又有国情的。许多同志都指出，杨先生留学国外，回来不久，便很快意识到发掘和发扬中国传统建筑文化的重大意义，进而埋头向中国传统学习，其实，杨先生的感人之处还不止于此。学贯中西，荟萃古今，学洋而未洋化，习古而未泥古，才是他的更贵重的建筑文化品格。正如他所说：“建筑文化和技术的输入过程是十分复杂的，一定要消化成为我们自己的建筑文化，那才有生命力。”又说：“新的建筑文化是要建立在自己的物质、精神文化艺术传统的基础上，只有这样才能屹立世界建筑文化之林”。他一度确曾搬用过“外国建筑形式”，但经过短暂的模仿期，便痛感“我们的建筑应该有自己的文化传统”；他的确乃至较多地搬用过“中国传统建筑的民族形式”，但又总是区别对待，该用就用，不该用就坚决弃之，力图使建筑符合现代社会和现代功能的需要。而他

设计的大量性居住建筑和为普通生活服务的建筑，则更加生动不羁，甚而找不到丝毫传统古板的踪迹。由此可见，把他同那些“食洋不化”、“食古不化”，只知仿效不知创造的平庸建筑师相比，真有天壤之别。杨先生不愧为一代“文化型”的建筑宗师！

让我们通过他的作品形式具体分析一下其建筑文化观念的基本脉路：

1. 现代式墙身+宫殿式大屋顶；
2. 平屋顶+现代式墙身+中国建筑的细部部件和装饰纹样；
3. 取中国建筑的“原则”、“神韵”，而不拘泥于外在形象；
4. 较地道的现代式建筑；
5. 以宅邸为代表的灵巧多变的现代坡屋顶或平屋顶房屋；
6. 因地制宜、玲珑剔透的建筑小品和环境艺术。

上述各类，其代表作甚多，而分别达到其本人建筑创作之高峰状态的代表作品，如南京原外交部办公大楼、北京市国家图书馆方案、南京雨花台纪念馆（第1种）；王府井百货大楼（第2种）；南京中央医院（第3种）；北京和平宾馆（第4种）；南京北极阁住宅（第5种）；南京中山陵音乐台（第6种）。以上各类建筑虽然形式、格调不同，但大都力求在不同层次上表现中西古今建筑文化的结合。令人感兴趣的是，即使传统感最强的大屋顶建筑，也不无现代感的变化和创新（如雨花台纪念馆的总体环境和屋顶用材的色调质感处理）；即使地道的现代建筑，也自然地渗进中国文化的遗传因子（如和平宾馆的原方案大门设计、大餐厅中红漆大柱子所造成的空间气氛）。可以看出，融贯中西、通古达今，是构成杨先生建筑文化观念的基本脉络。他常说，一个建筑师的创作活动总会反映他的“生平经历”和“文化艺术素养”，由他自己的作品亦可见其一斑。

当我们研究杨先生的建筑文化观念时，还不能不提“融合”与“折衷”概念的异同。有的同志仅从其作品形式而把他归于“现代前的保守的折衷主义”，对不对呢？我认为，第一、由于受古典学院派和其老师P·克雷特的影响，他在创作中一度确是表现了某种明显的新古典主义、折衷主义的创作倾向，但我们不能笼统地说他就是一个“折衷主义者”，冠以“保守”更是值得商榷。因为折衷主义作品——中国式的“折衷”也好，西洋式的“折衷”也好，都只是他的作品的一部分而不是其全部。统观全局，他能根据人们的需求和业主爱好，通过自己灵活的创作方法、途径和手法，为社会提供多种多样的服务。所以，我认为与其说他是一位“折衷主义者”，不如说他是一位实践着的多元主义者。第二、所谓折衷主义，只是一种创作方法，而方法是受思想和精神支配的。方法是表象，思想和精神才是内涵，是本质。从根本上说，杨先生的创作活动贯穿着一条主线，那就是表现了理性进取的创作思想和精神，其中既含有西方古典的理性主义成分，又有西方现代理性主义的因素，而且还贯通着与中国传统文化中的唯理观、伦理观、道德观的某种联系。这三者的合流，加上建国后所受的马克思主义教育，以及社会主义、爱国主义责任感，终于使他积淀了一个坚定而孜孜以求的文化信念：中国的现代建筑必须走中国自己的道路。进而言之，他还把这一文化信念加以升华，提到对国家、对民族、对人民的态度上加以认识，提到爱国主义的高度上去认识，指明它能“激发我们的爱国心，振奋我们的精神状态”和“推进四化建设”。写到这里，我不由地想起他晚年精心运笔，倾注爱心，构思和设计的那个雨花台红领巾广

场少先台。初次读图，感到这一作品似严谨老气有余，而生动活泼不足，特别是那个古典对称、正檐翘脊的古枋似的主体形象，更使人不大理解。通过重新读图和思考，联系杨先生的建筑文化观念，才真正感到这位文化老人通过建筑形象、意境和环境创造，向祖国新一代少年儿童弘扬民族文化，并进而激发其爱国精神的一片苦心。在当前中西建筑文化猛烈碰撞、人们建筑思想处于动荡的年代，回顾杨先生的设计思想和创作历程，他所留给人们最宝贵的建筑遗产，不正是他所追求、所倡导、所实践，值得每位中国学者和建筑师深思的文化精神吗？！

除了以上提到的三个方面，杨先生的建筑观念还应当包括：“从‘有’到有、因时因地”的创作观及“崇尚理性、整合和谐”的审美观。搞建筑创作，他主张广泛搜集素材，加工创造，而反对随心所欲和“凭空创造”；他用经典的、理性的眼光审视建筑，欣赏平稳、和谐、统一和整体性的美，对故作扭捏、杂乱无章或放浪逼人的建筑形式不屑一顾。因限于篇幅和时间，加上这一创作观、审美观和前面分析的本体观、社会观、文化观相互关联，这里就不具体赘述了。让我们通过研讨，力求全面而正确地评价他的学术思想。作为老一辈建筑师的杰出代表，他亲受西洋教育和熏陶，尚能做到“外师造化，中得心源”，我们更应该以此而自勉，沿着前辈所开创的建筑道路迈步向前。

### 主要参考文献

- [1]《杨廷宝建筑言论选集》
- [2]《杨廷宝建筑设计作品集》
- [3]《建筑师》第11、15、16期



# 科学技术是建筑发展的主要动力

——童寓先生建筑学术思想的启示与思考

陈谋德

今年是我国著名建筑学家、建筑大师杨廷宝诞辰 90 周年、童寓先生诞辰 91 周年,为了纪念他们生前对我国建筑创作和建筑教育事业的卓越贡献,中国建筑学会、东南大学建筑系和建筑研究所联合召开了两先生学术思想讨论会。40 年代我在中央大学建筑系是他们的学生,每周两先生到图桌前认真审查设计方案,亲自动手修改草图和润色渲染图的情景仍历历在目。他们的高尚品格、求是精神、渊博学识、精湛技术、深深地教育了我们这一代建筑师。我应邀参加这次学术思想讨论会,再次研读了两先生的建筑著作,深感治学严谨、立论有据、分析全面、以理服人、受益非浅。

然而,有人在评介童先生的《近百年西方建筑史》时,肯定“整体感强……,相当全面”、“达到了很高的水平。”之后,说童先生“对建筑发展的方向和旧传统被抛弃的必然性有很明确的判断”。而对童先生多方面地论证建筑发展的其他论点却只字不提。似乎只有“社会物质条件和建筑本身的物质条件领先的原则,贯串全书。”<sup>①</sup>事实上童先生的学术思想是完整的,他在强调西方工业革命推动了建筑的发展时,也尖锐地提出了:“为什么我们不能用秦砖汉瓦产生中华民族风格?”<sup>②</sup>等问题。还赞扬日本现代建筑“在现化科技结合传统造型尝试中,出现一些杰出作品。”<sup>③</sup>这难道是旧传统被完全抛弃了吗?为全面理解童先生的建筑学术思想,认清建筑

发展的各种因素和根本原因,本文提出以下看法,以供研讨。

人类历史发展决定性的因素是生产,生产的发展是历史前进的根本动力。科学技术是生产力,也是建筑发展的主要动力,但并不否定政治、思想、文化等因素的推动作用,不是唯一的“经济决定论”。

童先生明确指出:“西方工业革命之后,科学技术对建筑工程的设计和风格起无可避免的影响。”<sup>④</sup>“西方现化建筑被当作主流与源泉,具世界性影响,”<sup>⑤</sup>是不可阻挡的潮流。并认为西方现代建筑经过了两次突破:一次是 1824—1856 年发明水泥与制钢,一次是 1960 年后“设计论点由艺术处理改为科学分析,比如新结构概念产生新形式等。”<sup>⑥</sup>同时还论述了五次革新:第一次是 1825 和 1827 年德国辛克勒设计的灯塔和百货商店用平屋顶大玻璃窗。第二次是 1908 年德国贝仑斯设计透平机制造车间,是“第一个把工业厂房升华到艺术领域者。”<sup>⑦</sup>第三次革新是 1911 年格罗皮乌斯设计法古斯鞋楦厂,“继承而又推进贝仑斯传统,”<sup>⑧</sup>首次采用转角窗。第四次是 1952 年美国 S·O·M 完成的纽约利华肥皂公司的玻璃幕墙钢框架高层建筑,创立了 50 年代建筑新风格。第五次是 1970 年的 100 层汉考克保险公司大厦,在露天钢框架

格子内加X形斜撑,作为挡风措施,显得“奇形怪状”,但总用钢量比一般结构减少60%。

童先生分析现代建筑在德国成长的原因,“主要是这国家经济状况在20—30年代是欧洲最坏的,只有最简洁质朴的建筑,才有实现的可能,……”<sup>⑨</sup>还论述了苏联十月革命后建筑发展的曲折过程:构成主义30年代与古典作品杂然并陈,卫国战争后一蹶不振,使古典折衷主义延续了20年,其原因是初期技术的可能性跟不上造型的要求,后来由于浪费太大,“经济因素使简洁现代化造型从1955年逐渐被理所当然地接受,并促进1957—1969年间建筑技术在苏联飞跃发展。”<sup>⑩</sup>在评述日本建筑西化引起某种疑虑时,批评“前川仅仅从文化角度出发,而不可忽视的倒是,只要一个国家能取得科技成就并掌握经济实力,就可以避免走文化的漫长复杂,道路而直攀现代建筑顶峰。”<sup>⑪</sup>

但童先生对西方现代建筑是有分析的,在论述我国建筑技术落后,建筑风格有些模仿西方,建筑面貌与国外相似后,就提出了我国建筑向何处去的问题。他不是要“全盘西化”,而是要洋为中用,并告诫我们:“不应忘记英国史学家汤恩比近年来所警告的‘西方文明本身就埋下自戕种子’,而要有选择地对待西方的成就。”<sup>⑫</sup>还批评密斯“强调造型而无视功能的作风。”热衷于表现“少就是多”的哲学,“把多变的功能从属于不变动的形式”。如为女医生范士沃斯设计水晶合式住宅,室内用矮墙分隔,以致生活不便造成诉讼纠纷。还说国际式方盒子的问题,就如密斯晚年所指出的:“历史各代建筑风格虽然统一,但作品仍然多样;现代建筑尽管出现于不同国度不同民族,结果反而千篇一律。”<sup>⑬</sup>

童先生上述观点十分鲜明,是几本著作中的基调,同时还批评了复古主义、折中主

义、新古典主义等保守倒退的流派。他在指出建筑的发展依赖生产、经济的发展和科学技术的进步时,还说:“我国古老文化包括建筑,在广阔地域留下大量遗产,并施影响于一些邻国,”“这超时代的价值还值得珍视”。<sup>⑭</sup>从20世纪起,“建筑风格几乎每隔30年一变,这脱离不了社会经济消长与时尚和爱好的转移。看来以后趋势还可能照这样规律走下去。”童先生肯定了建筑的文化性质和文化价值,并未单纯看成物质产品;分析建筑风格变换的因素除经济外,还有人们的爱好、情趣。这就摒弃了建筑发展的纯技术、纯经济因素观点。童先生还论述了政治对建筑的影响,如苏联十月革命后早期,主要由于国家方针政策的影响,以至几年之间,一再改换形式。我国也是如此,如文革中建筑上到处贴政治标签,红旗火炬泛滥,就是极“左”路线的政治影响。

马克思主义“强调历史发展诸动力中最根本的动力是生产,是物质的经济的原因,但同时也不否定在历史发展中政治的、思想的、文化的诸因素的作用。正如恩格斯所说,历史是由一个合力推动前进的,但这个合力中,经济的必然性构成一条贯穿全部发展过程的红线。”<sup>⑮</sup>建筑的发展也是如此,也是由以生产为根本动力的几个因素的合力推动前进的。而“人类社会的发展也是由物质力量即生产力的发展所决定的。”<sup>⑯</sup>生产力是推动人类历史发展的决定性力量。“生产力里面包括科学在内。”科学技术知识从过去到现代不断物化于生产资料中,和凝结为劳动者的生产经验与技能,并转化为“直接的生产力”,它必然推动人类历史的发展。从这个意义上说,科学技术也是推动社会和建筑发展的决定性力量或主要动力,但又不忽视政治、思想、文化诸因素的推动作用。因此,建筑的发展既不能归结为唯一的“经济决定论”,也不能归结为“文化决定论”。

童先生关于经济和科技促进建筑发展的学术思想给我们的启示是：要认真克服当前某些偏重建筑艺术、忽视建筑技术的现象。有的大学毕业生到设计院后，只热心作方案设计而不愿作施工图，不认真对待设计中的技术、经济问题。不仅做不好设计，有的还造成工程事故。同时，也要克服不顾我国经济、技术条件，单纯把建筑技术当做建筑创新的手段，如从大城市到中小城市，不分情况到处搞高层建筑、玻璃幕墙、铝合金门窗等，完全脱离了我国地区经济技术发展不平衡的实际。在重视先进技术时，也应提倡用传统技术材料为现代化建设服务，童先生呼吁用秦砖汉瓦创造中华民族的风格是很有见地的。

童先生在介绍现代的薄壳、球体网架、充气结构等后，预测将来“传统的直线直角砖木甚至钢铁水泥建筑，都被打入历史垃圾堆，建筑史也可以烧掉了。”<sup>⑩</sup>肯定蓬皮杜文化中心是建筑、“文化超级市场”，“它不仅是时代的产物”，预计“将是下个世纪开始法国及全世界新兴建筑的大方向”<sup>⑪</sup>这个看法值得商榷，并有待将来实践检验。由于建筑文化发展的滞后性，和民族差别、国家差别“甚至在全世界无产阶级专政实现以后，还要在很长时间内存在着；”<sup>⑫</sup>21世纪起是一长期的过程，世界各国经济技术发展仍将很不平衡，不同国家、不同经济、技术、文化条件，对建筑将有很大影响；何况作为高技术代表作品蓬皮杜中心，由于“所费不貲，受到学者严厉的批评。”<sup>⑬</sup>

## 二

建筑是人类文化的沉积，是文化的载体，包括建筑由物质文化——科学技术成就的物化，随科技的进步、生产的发展而发展，主要反映时代特征和建筑的精神文化——上层建筑、民族意识、建筑美学、地方习俗的物

化，主要反映民族、地方特色。文化是推动建筑发展的一个决定性因素，对建筑创作有很大影响，但不是“文化决定论”。

童先生认为：现代建筑由于相同的技术、材料，服从于相同的功能，自然会出现类似面貌，但世界各国“处于不同气候地带，各具不同经济条件这一事实，难道对建筑风格不发生一点影响吗？”童先生还尖锐地指出：“西方仍然有木、石、砖、瓦传统材料设计成具有新建筑风格的实例，日本近三十年来更不乏通过钢筋水泥表达传统精神的设计创作，为什么我们不能用秦砖汉瓦产生中华民族风格？西方建筑家有的能引用老庄哲学宋画理论打开设计思路，我们就不能利用固有传统文化，充实自己的建筑哲学吗？”<sup>⑭</sup>这与杨廷宝先生“主张发展民族文化，尊重传统，在建筑艺术领域也是这样，”<sup>⑮</sup>的观点，异曲同工。

童先生从文化角度评述现代著名建筑师代表作品的成就与不足时，还用了许多篇幅评介他们探索、创造地方、民族风格的杰作，并强调对我国建筑师“有参考启发作用”。他称赞赖特“才真正是具有民族意识的美国建筑家，他不追随西欧，却有世界性影响。”<sup>⑯</sup>其作品不属于“国际形式”如流水别墅、鲁比住宅等。评介芬兰阿尔托“在芬兰设计许多居住和工业建筑，尽量结合民族风尚，”<sup>⑰</sup>赞扬柯布西埃1951年设计印度昌迪加尔法院工程时，主张不要抄袭西方，应该忠实于本土文化与建筑材料，“把欧洲技术结合亚洲地方特点、生活习惯而出现一种具有时代精神的建筑群，”<sup>⑱</sup>批评苏联：“建筑行业过分标准化，…不考虑气候、地理、种族的区别，就免不了出现城市面貌千篇一律，”赞许：“独有塔什干地区例外，能对天气、民族传统有所反应。”<sup>⑲</sup>

童先生在完稿较晚的《日本近现代建筑》一书前言中，赞赏日本现代建筑“利用

钢筋水泥可塑性，形成屋顶微妙曲线，和传统形式呼应，…建立日本独特风格。”有的设计造型胜过西方博得国际赞扬。明确指出：“在现代建筑的创作中，我国能从日本得到很多启发；但在…摸索东方文化风格道途中，…要有选择地对待西方的成就。”书中以大量篇幅评介了具有民族风格的杰出作品：“东京立教大学图书馆，…是富有民族风格的造型，”广岛三钴山庄“外观屋顶的‘似和风’…”，罗马日本学院“外观富有日本民族风格，……从柱间排列节奏和深檐错落中，就取得‘数寄屋’造型美感。”<sup>②</sup>1964年的大坂枚冈市厅舍，“用钢筋水泥曲线屋顶模拟民族风格，”丹下1960年设计的仓敷市厅舍“用水泥板模拟传统校仓风格造型，都是出色创作。”<sup>③</sup>童先生认为：日本现代建筑“在现代科技结合传统造型尝试中，”出现了一些如上述的杰作，“都对中国建筑设计工作者有参考启发作用。”<sup>④</sup>

但是童先生主张革新，反对因袭传统、盖“大屋顶”，颇有远见卓识。他总结了日本1930年“帝冠论争”，到1953年“民族传统论争”，以传统形式——帝冠式——消灭而结束的历史；和我国30年代沪、宁等地曾出现“民族形式”——主要指传统大屋顶，“由于不经济也不尽合功能要求，因而得不到推

广”的历史，以及解放后、有些曾以“大屋顶”做为民族形式的尝试也难以继的教训，尖锐地提出：“力求加快现代化的我国，还要造四合院和大屋顶吗？”答案是否定的。他赞赏贝聿铭先生设计香山饭店，“采用中西综合方式处理建筑风格，…即用某些中国古典手法来适应西方现代形式。”<sup>⑤</sup>1984年我也曾在《建筑学报》上著文反对盖“大屋顶”，但近几年来“大屋顶”反而到处蔓延。如西部某学院教学楼，迁就原有建筑，照搬“大屋顶”和斗拱、彩画，只是钢筋水泥代替木材，还评为部优设计；昆明某水上餐厅用传统形式和大屋顶，也是优秀设计，令人费解。北京新落成的王府饭店，十五层上也盖传统大屋顶，理由是：“距紫禁城只有一公里多，…特别是城市风貌方面的要求。”<sup>⑥</sup>其实，它比与紫禁城近在咫尺又临东长安街“四世同堂”的北京饭店、对城市风貌影响较小，反而要苍老得多，与对面的和平宾馆新老楼也不协调（图1、2）。只有在特殊情况下如西安大雁塔下的“三唐”工程，从环境出发用“大屋顶”，才是成功的。有的已抛弃传统大屋顶原形经过提炼创新的，如北京图书馆、阙里宾舍的屋顶，就不应笼统列入“大屋顶”加以反对。

童先生重视建筑艺术，认为“严格说，薄

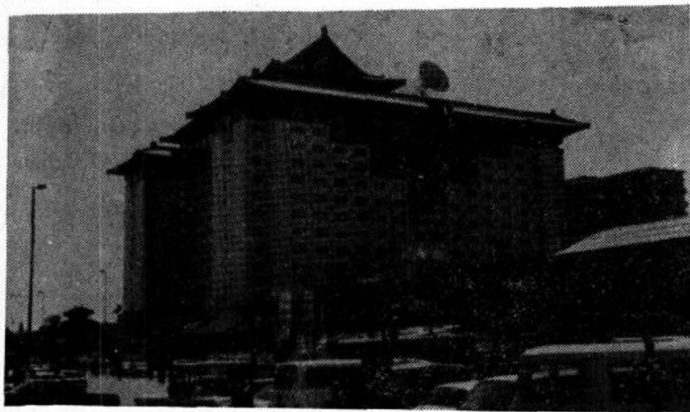


图1 北京王府饭店西侧面



图2 北京和平宾馆