

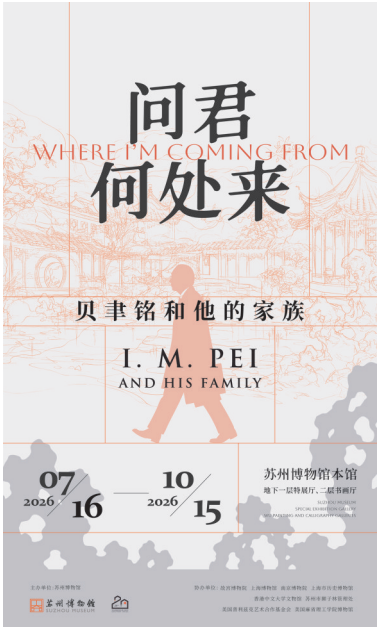
俯仰流年二十春

“贝聿铭和他的家族”特展的叙事建构

廿载芳华，俯仰而过。在中国传统文化中，男子二十岁行冠礼，标志着从少年迈向成人，仍怀蓬勃朝气，开始承担新的家族使命。对于苏州博物馆而言，二十年同样重要，可以透视馆舍的成长历程，也是审视它价值的节点契机。

2006年，苏州博物馆新馆正式向公众开放。现代主义建筑大师贝聿铭以其独特的建筑语言回应苏州的历史文化，将园林意境、地域传统与现代博物馆功能融为一体，使本馆建筑成为传统与现代对话的重要范例。

2026年，苏州博物馆在新馆落成20周年之际，以“问君何处来”为题，策划“贝聿铭和他的家族”特别展览，回溯世界建筑大师贝聿铭的家族根源与其个人成长经历。展览从吴中贝氏家族的历史演进与苏州地方文化出发，梳理其家族的艺文传统与近代转型历程，系统呈现贝聿铭如何将传统文化经验转化为现代主义建筑语言，并最终以苏州博物馆这一代代表作回应故土。展览力求在纪念性呈现之外，为社会公众提供一种理解贝聿铭及其建筑的文化路径，展现中国家族传统在现代世界中的延续与创造。



展览海报

吴中贝氏

贝聿铭曾说：“我的根在中国。”理解贝聿铭，首先需要回到孕育他的吴中贝氏。贝家的迁吴始祖，家谱中仅载数语：“第一世贝兰堂，原籍浙江金华府兰溪县，明中叶迁居苏州府吴县，世居阊门外南濠，以行医贸易为生。”简略交代了贝氏家族最初的籍贯、迁居地、迁吴后从事的生计。贝氏家族走向兴盛的关键转折，发生于第七世贝慕庭时期。慕庭自幼体弱，遂弃儒从商，专事医药贸易，往来南北，开拓市场，逐渐奠定家族经济基础。至清代乾隆时期，贝氏已跻身苏州大族。其后相继经营，维系不辍，使贝家的医药基业延续百余年之久，成为维系贝氏多房生计的重要经济来源。

随着家族经济实力的提升，贝氏族人不再局限于谋生劳作，转而投入诗文书画、金石考据、藏书鉴赏以及戏曲雅集等活动之中，逐步在苏州积累起声望，形成一定的地方影响力。例如，在书画领域，第九世贝点，临摹吴门各家，无不得其精髓。苏州博物馆藏有贝点《花卉》一卷，墨笔绘多种文人喜见的清趣雅卉，墨色浓淡得宜，线条流畅而富节奏，阴阳向背皆有法度。卷后附贝廷煦行书《放翁绝句十三首》，二者相映成趣，成为贝氏族人书画兼修的证明。至十五世贝项目，亦雅好丹青，取法元明诸家，笔致秀润清雅，格调平和蕴藉。若论金石碑帖与藏书成就，族人中当属第十世贝璠。他每遇旧拓真迹，往往不惜重金购藏。十余年间，所积碑帖已逾千卷。其后，他于齐门外井寺桥构筑别业，并以所藏名之曰“千墨庵”。其间，两度邀请陆鼎、张伯凤绘制《千墨庵图》，广邀名家题咏。受乾嘉时期重考据、尚金石学风的影响，贝璠对所得碑版、法书详加校勘、摹勒、刊刻，使其得以流布。其中，《千墨庵帖》《宝严



贝氏家族合照，前排左一为贝聿铭（贝氏建筑事务所提供）

集帖》两帖专收历代可信真迹，以精审著称。诗文创作方面，则以第十世贝青乔最为卓著。贝青乔诗文多忧时感世，沉雄坚卓，富有爱国激情。著有《半行庵稿》《半行庵诗存稿》《咄咄吟》《苗俗记》等。晚清思想家王韬称其“具载当时军中利病，识者以为不愧少陵诗史”。这些经贸与文化领域的积淀，为贝氏家族积累了雄厚的社会资本，并继续通过积德行善持续扩大家族的影响。除兴办义庄、赈济族里之外，近代以来的吴中贝氏已逐渐由传统宗族慈善转向更广泛的地方公共事务参与，在维护地方权益，推动自治建设、市政发展及社会公益等方面发挥了重要作用。

少年游历

1915年，贝聿铭父亲贝祖诒调往中国银行广东分行。1917年4月26日，贝聿铭于广州出生。1918年，贝祖诒举家移居香港，全面主持中国银行香港分行的业务。凭此机遇，幼年贝聿铭得以浸淫在国际化兼多元文化的环境之中，1923年，贝聿铭入读香港圣保罗书院小学，开始接受“现代化的通才教育”。贝祖诒1927年又调任中国银行上海分行经理，家庭随之由香港来到了上海，贝聿铭进入上海青年会中学，继续接受现代教育。苏州离上海很近，祖父贝理泰让贝聿铭每年夏天去苏州，因为贝聿铭是“孙辈中较大的，理当更多了解家族事务”，贝聿铭在苏州研究家族史，并学习祭祖仪式，还“结识了直系亲属以外的其他家族成员”。苏州的环境和祖父的身影，体现了昔日的中国社会极其重视人伦关系和传统儒家价值观。这段经历深深陶染了贝聿铭，使他肩负起一份责任，并与其根源建立联结，最终影响他的建筑设计实践。这一时期，族内的叔祖贝润生购得狮子林旧址及其附近基地，加以修葺，并设立承训义庄、贝氏祠堂、族校。族中未成年子弟可于假期居住其间。叔祖的慷慨，使贝聿铭可以穿梭玩耍于狮子林的假山及洞壑之中。园林的实景熏陶，让青少年时期的贝聿铭逐步意识到园林中自然和人工雕琢相互依存的重要性，也认识到建筑空间尺度下，人在动与静之间设置风景的重要意义。

而在上海接受现代校园的开明教育之外，贝聿铭也接触到全新的建筑、艺术和生活方式。被称作“建筑界诗哲”的建筑师路易斯·康曾有一句判断，“当孩子走过一个城市时，他会看到一些事物，让他知道这一生想要什么。”这句话似乎印证了贝聿铭的来时路。贝聿铭求学上海期间，恰是国际饭店的建造施工阶段，其高耸入云的楼体与鲜明的现代风格激发了他对建筑的兴趣。贝聿铭晚年回忆道：“我自己找到了答案。那是一个叫鄂达克的建筑师设计的。我被国际饭店的高度深深地吸引了，从那一刻起，我开始想做建筑师。”为了实现这个目标，1935年8月13日，贝聿铭选择暂与故园的一切



贝聿铭在狮子林湖心亭前（贝氏建筑事务所提供）

作别，登上了从上海驶往旧金山的“柯立芝总统号”，赴美全心全意学习，期望日后回来，为祖国的改革和现代化进程贡献力量。但彼时无人知晓，贝聿铭重返故土已是1974年。



苏州博物馆新馆主庭院

负笈西行

初到美国时，贝聿铭求学于宾夕法尼亚大学建筑系。这里曾是中国第一代建筑师成长的摇篮，学院派课程侧重历史形态和宏伟规划。贝聿铭很快意识到，这种教学训练与他当代建筑追求不符。学了两周后，他果断决定转学至麻省理工学院，接受系统的建筑与工程教育。与此同时，勒·柯布西耶等现代主义建筑的领军人物亦对其产生深远影响。更重要的是，贝聿铭在这一阶段逐渐萌生了将现代主义方法与中国现实问题结合的意识。1939年，他的本科毕业设计以战时中国内陆地区的社会问题为背景，提出一套标准化、低成本“宣传站”建造方案，用以传播知识、改善民生。1942年，贝聿铭进入哈佛大学设计学院攻读硕士学位。在哈佛期间，他师从包豪斯创始人瓦尔特·格罗皮乌斯，并受到马塞尔·布劳耶等流亡欧洲现代主义建筑师的影响。此时的哈佛设计学院，正处于从学院派向现代主义教学全面转型的关键时期，强调建筑的技术性、社会性与时代性。贝聿铭既吸收了包豪斯强调结构与功能的观念，也逐渐意识到现代建筑不能脱离地域传统与文化经验。这种思考集中体现在他1946年的硕士毕业设计“上海中华艺术博物馆”中。

1948年夏，贝聿铭放弃了哈佛大学留校助教职位，受地产商人威廉·齐肯多夫想要重建战后美国城市的宏图感召，入职齐氏威奈公司。1955年前后，齐肯多夫公司的经营方式与贝聿铭的职业规划有了些许的偏离，贝聿铭感觉日常负责的低收入住房和纯商业项目，可能阻碍了他对于建筑艺术性的探索，也无法获得大型机构的委托项目。基于这层因素的考量，贝聿铭选择自立门户。就此开始，贝聿铭事业逐步起步，美国国家大气研究中心、艾弗森艺术博物馆、肯尼迪图书

馆、华盛顿国家美术馆东馆及大卢浮宫计划等项目的成功落地，令他声名大噪。

改革开放初期，中国政府邀请他参与北京长安街高层建筑设计，但贝聿铭基于自身城市更新经验，明确反对在古都核心区域大规模兴建高楼，并提出长安街建筑应限制高度，以维护北京历史风貌。最终，他主动选择了去设计位于西山香山地块的低层饭店项目，希望以一种更克制、更具文化根基的方式回应中国现代建筑的发展命题。在香山饭店落成前后，贝聿铭又接受了另一项具有特殊意义的委托——设计香港中银大厦。对于出身贝氏家族的贝聿铭而言，这不仅是一项国际金融建筑工程，更带有深厚的家族情感与传承意味。

与香山饭店探索低层院落落式空间不同，中银大厦是隶属香港都市天际线的摩天建筑。贝聿铭没有采用当时流行的厚重塔楼形式，而是以“竹”为核心意象，将建筑平面划分为不同高度的三角结构，使整座大厦犹如竹节层层向上生长。三角形体系不仅赋予建筑鲜明而锐利的现代感，也具有极高的结构效率，使高层建筑在台风环境中更为稳定。这种独创性的形体语言，突破了传统摩天楼的单一体量模式，也使中银大厦成为香港城市天际线中最具辨识度的建筑之一。贝聿铭曾将它比喻为“向上生长的竹子”，并说道：“我和我的建筑都像竹子，再大的风雨，也只是弯弯腰而已。”竹子在中国文化中象征坚韧、气节与生命力，而这一精神，同样贯穿于家族的传统之中。展览中的《竹石乔柯图》，曾为贝氏家族珍藏，由第十世贝璠、第十一世贝省三递藏。倪瓒笔下疏竹、坡石与古木所体现的清逸气质，不仅滋养着江南文人的精神世界，也似乎影响着贝聿铭对于东方美学的理解。

归根故土

1990年，贝聿铭及合伙人事务所改组为贝考弗及合伙人事务所，贝聿铭从事务所退休后不再全职工作，但仍以个人名义承担了一些项目。2002年，贝聿铭签下苏州博物馆新馆设计协议。对于已退休多年的贝聿铭而言，这次项目不仅意味着返乡，也意味着职业生涯最后阶段的严峻挑战。加之项目所选地块位置特殊，更令苏州博物馆新馆的建设自始便备受瞩目。新馆选址定于苏州古城历史街区，毗邻明代拙政园，并将一旁的太平天国忠王府纳入整体规划中。自1960年以来，忠王府一直作为苏州博物馆馆址使用。因此，新馆建设不仅关乎现代公共建筑的设计，更关乎古城历史风貌的延续。由于社会公众及学界普遍担忧新建筑的出现会破坏拙政园与忠王府之间既有的历史连续性，贝聿铭在设计过程中多次邀请吴良镛、周干峙、傅熹年等建筑与文保专家一同论证，希望能在历史保护与现代建筑表达之间寻求平衡。

在主体设计理念上，贝聿铭并未主张对苏州传统“白墙灰瓦”建筑形式进行直接复制，而是强调“协调”应建立在传统与创新结合的基础之上。他认为，在选址地块上的新旧建筑“不必雷同，但应和谐”，因此反对以简单套用传统符号的方式营造古意，而希望通过现代建筑语言回应苏州古城的历史环境。最终，新馆采用白墙与深灰色花岗岩坡顶，并将墙体与屋顶处理为统一的几何结构，以物料改良和结构创新再诠释江南传统建筑的灰瓦斜顶形态。为避免苏州博物馆新馆对周边历史景观形成压迫，贝聿铭采取了建筑主体大量下沉，两层建筑约有一半位于地下，严控整体高度的设计，进而维持了拙政园与忠王府原有的空间尺度与视觉关系。

贝聿铭设计的主庭院片石假山最具代表性。其设计灵感既来自米氏父子《云山图》的烟云意境，也与《园冶》“以粉壁为纸，以石为绘”的叠山理念相关。贝聿铭并未沿用传统文人园林中以天然湖石堆叠假山的方法，而是将泰山石切割成片，通过排列与火燎形成具有层次感的山石构图，使山水从自然形态转化为一种具有绘画性的现代景观语言。尤其当观者自圆洞门向北看去，更能体会《园冶》中“收之圆窗，宛然镜游”的观看方式，即园林并非单纯的实体空间，而是经过框景与视线组织后形成的游戏体验。与“片石”相对应的，则是贝聿铭提出的“插枝”观念。贝聿铭特别提出要将旧馆的“文藤”枝条嫁接至新馆庭院，以此象征传统文脉在现代空间中的延续。他曾提出，“有了好的根可以插枝，把新的东西、能用的东西接到老根上去，传统就活了。”为此他在入口的右手侧设计了一间紫藤茶室，既回应苏州园林“可游可居”的生活传统，也使新馆得以延续吴门文脉。

如果说“片石”与“插枝”主要对应造园手法与文脉传承，那么“拟古”则更多体现于贝聿铭对中国古代建筑传统的接纳。虽然苏州博物馆整体呈现为现代主义风格，但馆内仍特别设置了一处纯粹的传统建筑——宋画斋。贝聿铭认为，现存苏州古城风貌多形成于明清时期，而反映苏州面貌最重要的一张地图《平江图》则代表着宋代城市文化，因此有必要在苏州博物馆中保留一处具有宋代意味的建筑空间，使观众能够从历史层面理解苏州。由于宋代木构建筑遗存极少，其设计只能依据《营造法式》及宋代绘画资料加以复原。在强调吴门文脉延续的同时，贝聿铭也始终将苏州博物馆视作一座面向未来的公共文化机构，而非成为旧物的保存空间。因此，在展厅分配中，他有意地为博物馆预留出一间现代艺术厅，使“求新”成为新馆的重要方向



苏州博物馆新馆建筑设计方案展览（左二为贝聿铭）



贝聿铭与建筑专业学生考察团在施工现场旁的合影



贝聿铭在紫藤园建设工地

之一。早在新馆尚未建成之时，他便邀请华人艺术家参与开馆展览，希望以当代艺术回应苏州古城，并为博物馆确立开放而持续生长的运营路线。

从这些视角看去，设计苏州博物馆，给了贝聿铭一次重新理解故乡、重新理解自己的机会。某种意义上，他在这座建筑里重新找到了自己的位置。随着这座博物馆的建成，一个延续数百年的吴中贝氏家族，也渐渐在他的生命脉络中重新清晰起来。（供稿：苏州博物馆 执笔：吕文涛）