

CHURCH BUILDERS

EDWIN HEATHCOTE AND IONA SPENS



教堂建筑

[英] 埃德温·希思科特 艾奥娜·斯潘丝 著

大连理工大学出版社

CHURCH BUILDERS

EDWIN HEATHCOTE AND IONA SPENS



教堂建筑

[英] 埃德温·希思科特 艾奥娜·斯潘丝 著

大连理工大学出版社

 **WILEY**

ISBN 7-5611-2073-7



9 787561 120736 >

ISBN 7-5611-2073-7
定价: 198.00元



中威图文
Zhongwei Information

CHURCH BUILDERS

EDWIN HEATHCOTE AND IONA SPENS

教堂建筑

[英] 埃德温·希思科特 艾奥娜·斯潘丝/著 瞿晓高/译

大连理工大学出版社

© 大连理工大学出版社 2003

本书中文简体字版权由美国 John Wiley & Sons 公司授权大连理工大学出版社
翻译出版。

著作权合同登记 06 - 2003 年第 14 号

版权所有·侵权必究

图书在版编目(CIP)数据

教堂建筑/(英)埃德温·希思科特, 艾奥娜·斯潘丝著; 瞿晓高译 .—大连:
大连理工大学出版社, 2003.6

书名原文: Church Builders

ISBN 7-5611-2073-7

I. 教… II. ①埃… ②艾… ③瞿… III. 宗教建筑—建筑设计—世界
IV. TU252

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 051711 号

出版发行: 大连理工大学出版社

(地址: 大连市凌水河 邮编: 116024)

印 刷: 利丰雅高印刷(深圳)有限公司

幅面尺寸: 250mm × 305mm

印 张: 14

插 页: 4

印 数: 1 ~ 2 000

出版时间: 2003 年 6 月第 1 版

印刷时间: 2003 年 6 月第 1 次印刷

出 版 人: 王海山

责任编辑: 刘 蓉 于福岳

封面设计: 王复冈

责任校对: 樱 梅

定价: 198.00 元

电 话: 0411 - 4708842

传 真: 0411 - 4701466

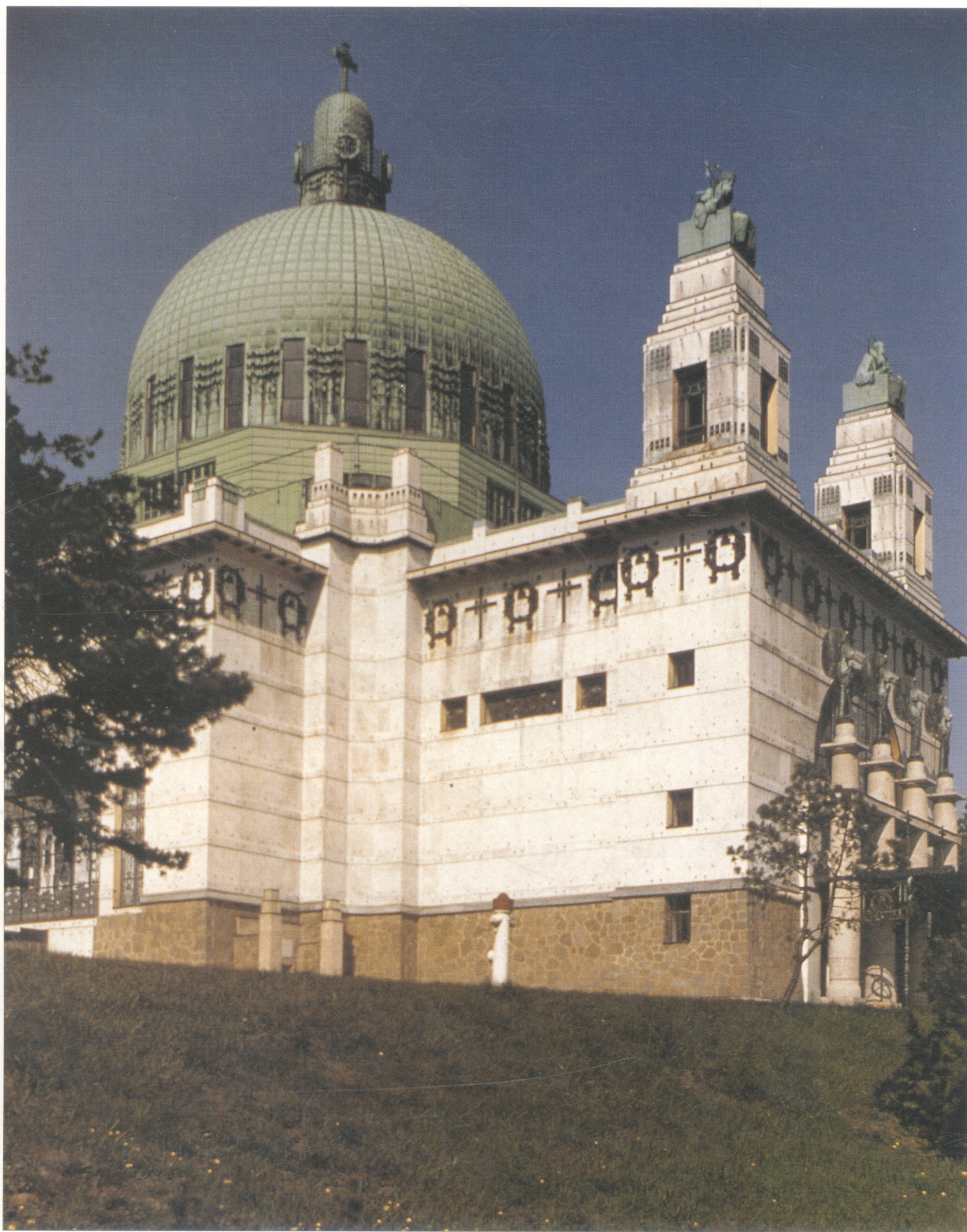
邮 购: 0411 - 4707961

E-mail: dutp@mail.dlptt.ln.cn

URL: <http://www.dutp.com.cn>

目 录

前言	6	马圭尔和默里	68
埃德温·希思科特与艾奥娜·斯潘丝		瑟伦建筑师事务所	74
20 世纪的教堂——宗教客观性之谜	8	贾斯特斯·达辛登	86
埃德温·希思科特		斯沃玛拉宁建筑师事务所	98
一、道德问题	9	理查德·英格兰德	108
二、工艺美术运动	12	菲利普·约翰逊	114
三、分离派:理性主义和民族主义	16	安藤忠雄	128
四、高迪:虔诚的理性表现主义	21	马里奥·博塔	138
五、德国表现主义——星和圣山	22	朱哈·雷尤斯卡	148
六、奥古斯特·贝瑞——现代教堂的倡导者	28	伊姆利·麦克万兹	160
七、现代主义和礼拜仪式改革的简要背景	30	莱戈雷塔·阿圭特克陶思	170
八、教堂的化身——现代派和教堂	32	费·琼斯	176
九、瑞士——现代派的合并	34	斯蒂芬·霍尔建筑师事务所	186
十、两次大战间隔时期的欧洲	36	槇文彦及其合伙人建筑师事务所	194
十一、战后的发展——神学和建筑学	39	阿尔瓦洛·西扎	202
十二、战后的德国——我们这个时代的教堂	39	罗马的 2000 年教堂	208
十三、作为艺术的教堂建筑——勒·柯布希耶和地中海风格	45	参考文献	220
十四、美国——“敬拜神,服务人”	51	索引	222
十五、南 美	57		
十六、斯堪的纳维亚——现代主义:有机而理性	60		
十七、欧洲其他地区	63		
精神运动	66		
艾奥娜·斯潘丝			



维也纳圣利奥波德·安姆·斯坦霍夫教堂, 1907年, 奥托·瓦格纳设计

前言

埃德温·希思科特与艾奥娜·斯潘丝

要在世界上生存,首先要建立一个世界。当然,这个世界是不可能诞生在一个充斥着各种矛盾、污浊和粗俗的混乱空间中的。因此,找到或者设计一个固定的中心点与创造这个世界同样重要。

举个人人都懂的例子——一座现代城市中的教堂,在一个信徒心中,其位置与它实际所在街道的位置完全是两码事。开向教堂内部的大门实际上意味着一个接口,将内外分开的门槛也象征了两种生存方式的隔阂——世俗的和宗教的。门槛就是区分这两个世界的标志和边界,同时也承担了这两个世界交流区域的角色,使得从世俗通向神圣成为可能。

《神圣与世俗》(The Sacred and the Profane)莫里沙·伊利雅德(Mircea Eliade)^[1]

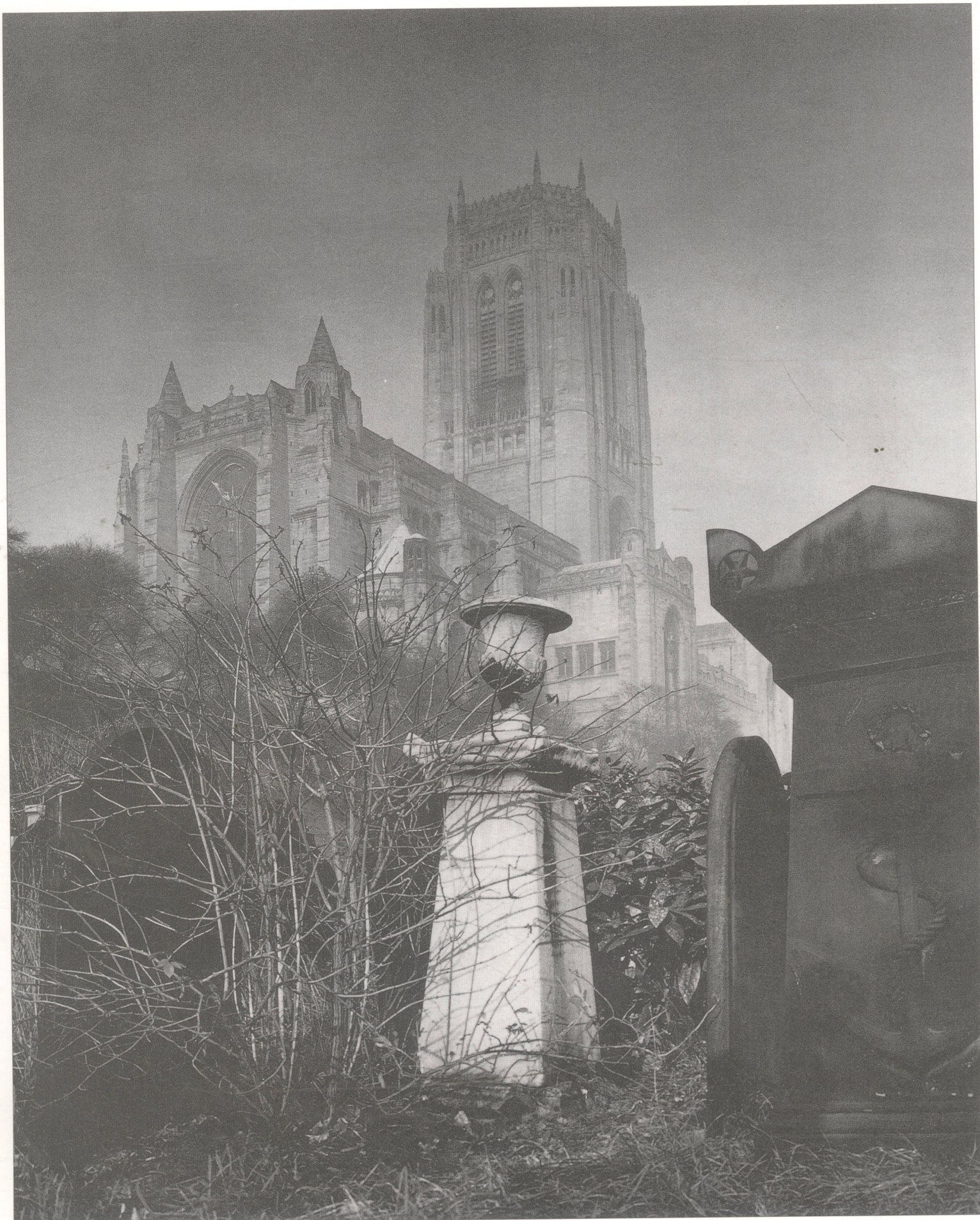
伊利雅德(Eliade)清楚地指出了宗教空间在生活中的重要位置以及它在社会发展进步中所起到的作用。在经历了巨大思想动荡的世纪中,教堂的角色及教堂对人们自身修养的作用曾遭受过质疑。本书尝试从一个广阔的视角审

视这些对基督教基本教义的疑问及其在建筑和基督教世界的宗教空间中产生的变化和影响。

教堂不仅仅是一所房子,它是上帝的家。但真正的上帝之家是信徒们的聚会(见《圣经》)。上帝在信徒们的聚会中,而不是在建筑物里。当然,最根本的一点,它应该是再现“最后的晚餐”的地方,基督的捐生在这里不断地重现,参与聚会的信徒们就像基督的门徒一样,围坐在圣餐台旁分享圣餐。

宗教空间在20世纪受到了新的审视。人们开始分析、思考做礼拜的意义,而这些是从16世纪的礼拜仪式革新运动以来从未发生过的。当时应运而生的还有对人与世界、人与上帝之间关系的重新思考:诸如心理分析、对灵魂的新认识等新事物的出现、存在主义和马克思主义的兴起。这些震荡也导致了同时期建筑学发展的短暂变化,并最终使现代主义得以诞生。

本书试图涉猎这一领域的各个方面:建筑与宗教空间的交汇以及这些思想、理论和建筑学在发展过程中经历动荡、波折后的产物——现代教堂和它们的建造者。



利物浦英国国教大教堂(1903~1978年),贾尔斯·吉尔伯特·斯科特设计

20 世纪的教堂——宗教客观性之谜

埃德温·希思科特

一、道德问题

1835 年前后,英格兰的奥古斯都·韦尔比·普金(Augustus Welby Pugin, 1812~1852 年)把基督教和哥特式的标准融入到建筑理论和实践中。他认为把教堂建成中世纪的形式是一种道德义务,后来他甚至进一步断言:中世纪的建筑师既是诚实的工作者,又是虔诚的基督徒,既然中世纪的建筑学是出色的建筑学,要想成为好的建筑师,首先必须是一个诚实的工作者和虔诚的基督徒。^[1]

在这种死板的推理下,潘斯纳(Pevsner)严格地遵守着普金关于哥特式建筑的基本理论。请注意这里的“道德”和“诚实”两个词,它削弱了那些在 19 世纪处于萌芽状态的、关于建筑学思想变迁的著作的影响力。正如罗伯特·福诺·乔丹(Robert Furneaux-Jordan)在他的《维多利亚时期的建筑》(Victorian Architecture)一书中总结的那样:“建筑学从那(普金)以后就不再是品味问题,而是道德问题了。”^[2]

正如他所指出的那样,这种把建筑学排斥在审美范畴之外,而将其归类于伦理范畴的做法直到现在还以道德批判的形式存在并影响着现代艺术和建筑学。普金和后来的罗斯金(Ruskin)应该对此承担责任。他们认为哥特式是唯一符合道德标准的教堂风格,其他的传统风格都受到了异教的影响。这种理论夹杂着早期的功能主义(一种对传统的、用石材取代木材作为建筑语言的设计体系的摒弃)思想,该思想所关注的结构的灵感来自于 18 世纪法国在建筑学上的地位和对建筑表现力的渴望。

建筑美不美的最重要标志是它的设计是否合乎使用目的,也就是说建筑风格应服从于功能,乃至让旁

观者一眼就能看出这座建筑是做什么用的。

——A.W.N. 普金^[3]

哥特式建筑的形式仅是为了表达对“为上帝而建”这一愿望的理解。普金认为,哥特式的垂直造型就是“基督复活的象征”。除此之外,教堂还会有其他样式吗?上帝偏爱哥特式。

然而,这一切还不只是风格上的争论那么简单。以新教徒祷告屋和现存的自克里斯朵夫·伦(Christopher Wren)以来的英国教堂设计为原型来修建教堂的计划遭到否决,取而代之的是教会建筑师们推崇的一种更迎合天主教礼拜仪式口味的设计。天主教的解放以及众多人物诸如红衣主教纽曼(Newman)、普金和德国的席雷格尔(Schlegel)等人的显著转变等因素促成了重新拥护天主教礼拜仪式,而否定了英国国教徒聚会仪式的缺点,进而教会建筑师和牛津运动重新恢复了圣餐仪式(特殊的交流),并在具有历史意义的教堂典礼的延续中找到了精神寄托。

圣台、侧廊及附属礼拜堂的位置安排成为哥特式建筑装饰的重要组成部分。这不仅仅是风格的需要,更多的是作为设计思想源泉的哥特式的需要。这种想法最坚定的拥护者是威廉·巴特菲尔德(William Butterfield),他是一位信奉功能主义的哥特式建筑师(功能主义和哥特式并不完全矛盾),他的作品看起来很丑陋,但坚固耐用,例如位于伦敦玛格丽特大街的万圣殿教堂(All Saints)就是一幢很重要的建筑,由于他所采取的一种大胆的城市填充式设计而成为其他建筑物的榜样。

尽管很容易看到一条理想之路,诸如普金的书、罗斯金对诚实而幸福的工匠的呼吁、巴特菲尔德的现代式哥特设计方法及莫里斯的导致包豪斯及功能主义的理想的中世纪空

想社会主义等,但是这条路仍然不很明朗。在《勒·柯布西耶与建筑学》(Le Corbusier's Vers une Architecture, 1923 年)一书中,出现了对先贤祠研究的愤怒。此时,就像英国工艺美术运动一样,法国大革命后的新古典主义学者以及后来德国的辛克尔(Schinkel)对现代主义的出现产生了很大影响。雅典或佛罗伦萨的建筑不曾有像能确定伦敦天际线那样的尖塔。

英国并非是在 19 世纪末就风格和道义发生激烈争论的惟一国家。歌德(Goethe)鼓励建筑中存在抒情(“富有诗意而充满虚构的部分,使建筑成为一个艺术品”),^[4]这在某种意义上接近法国大革命时的建筑师们的田园风情。他很欣赏温克曼(Winckelmann),并热衷于怀旧复古。歌德与普金和罗斯金处于不同的年代,当发现最初的方案后,他被哥特式风格的科隆天主教堂设计弄得眼花缭乱,他尝试过,但最终还是不能完全理解对中世纪风格的狂热。

辛克尔盛赞哥特式是精神和灵感的话语,然而他本人仍然是个新古典主义者;黑格尔(Hegel)认为哥特式非常适合基督教仪式,将建筑形式与基督教的内在精神和谐地统一起来;辛潘霍尔(Schopenhauer)却认为新古典主义是不可超越的,哥特式只不过是“试着给基督教的身体加些香料和防腐剂”^[5]而已。

哥特福德·辛波尔(Gottfried Semper)是 19 世纪建筑学理论中举足轻重的人,他致力于象征主义的结构、材料、颜色方面的研究。不过他总是被归为原始功能主义者,最终并没有找到什么新风格的思路。他谴责新哥特式是因为他觉得哥特式受 19 世纪下半叶德国天主教的影响太深,而这种影响,在他看来,抑制了德国文化的发展。

尽管在说德语的国家中,建筑风格的争论愈演愈烈,但一些实质性的教堂装饰建筑方面的创新已经开始在 19 世纪的法国出现。尽管法国建筑受到当时广泛流行的巴黎美术学院的新复兴思想的影响,一些引人注目的飞跃还是出现了。巴黎蒙马特高地的圣心教堂(1875~1877 年)运用的浪漫式拜占庭风格,比威斯敏斯特的天主教堂早了几十年,而且这明显受到了 19 世纪欧洲经典建筑理论家之一的欧仁·维奥莱特·勒·迪克(Eugène Viollet-le-Duc)的影响。

维克多·雨果的小说《巴黎圣母院》(Notre Dame de Paris, 1482)(著于 1831 年)以同名的天主教堂作为小说的中心对象描写,其他的人物看起来则像教堂阴影中的滴水嘴一样可笑。在小说中,雨果分析了城市建筑以及它与天主教堂的关系,并且认为哥特式是自由的体现、法国的象征。

“在天主教堂这位古代女王面前,我们在每条皱纹上都看到伤疤,‘时间具有毁灭性,但人更具毁灭性’。而我更想说,时间是盲目的,而人类是愚蠢的。”

随着被雨果慨叹为伟大的哥特式风格的恢复,这种潮流不久就席卷北欧。在法国,倡导者就是维奥莱特·勒·迪克(Viollet-le-Duc),他将哥特式称为“风格中的风格”。他那种现在看来还存在疑问的‘修复’并非以建筑物的过去为基础,而是以一种完美的模式为基础的。

维奥莱特认为哥特式是技术的结晶,并且是“灵活、自由,如现代精神一样充满探索意义”。相对而言,古典主义则是静止的、缺乏活力的。他的《法国建筑辞典》(Dictionnaire raisonné de l'architecture française, 1854~1868 年)是一本关于法国哥特式建筑的百科全书,而《建筑学探索》(Entretiens sur l'architecture, 1863~1872 年)则是一本研究性的著作。除了与中世纪有关的作品之外,他还十分推崇理性化的理论和技术。在《勒·柯布西耶与建筑学》中,他被尊为崇尚技术研究的典范。后来他的学生们吸收了他关于风格方面的思想精华,并推动了现代主义的发展。对于一个现代的维奥莱特的拥护者来说,让·金博(Jean Gimpel)的书^[6]很值得一看,因为他也同样认为西方文明在中世纪达到顶峰,而文艺复兴只是将艺术家提升到半神的位置并用艺术取代宗教的基础地位而已。

新材料和新技术的运用促进了建筑结构的巨大变革。在英格兰,当迪恩(Deane)和伍德沃德(Woodward)用钢结构和哥特式装饰来建造牛津大学博物馆的时候,路易斯·奥古斯特·贝奥留(Louis-Auguste Boileau)在罗斯金(Ruskin)的帮助下正在巴黎建造一座铁教堂。在圣尤金教堂(St Eugène, 1854~1855 年)中,贝奥留使用铁柱子和铁拱形骨架来建造轻而瘦长的哥特式结构,这种结构肯定会令中世纪的教堂建筑者们羡慕不已。这座教堂建造在巴黎的一个贫困地

区,使用钢铁建材,更多的是因为经济原因而非理论原因。尽管这并不是钢材在教堂建筑的首次使用,但是这么明显地运用钢材,的确还是第一次。

与此同时,维克托·贝尔塔德(Victor Baltard)也在用华丽的钢结构建造勒斯商业中心(Les Halles Centralles,堪与伦敦钻石宫相媲美),该建筑经常被奉为理性主义的早期代表。然而他的另一个作品——巴黎的圣奥古斯丁教堂(1860~1871年)——虽然也使用了结构化的钢材,却因为折衷的品味掩盖了出色的结构(甚至使用了钢制圆顶)而成了一个悲剧性的大杂烩结构。在车站或市场运用的理性主义很少能被原封不动地运用到教堂上去。

人们一直对现代原理在教堂建筑上的运用持谨慎态度,直到19世纪末20世纪初,才有人迈出了至关重要的一步。在法国,有两幢建筑标志了这一巨大的飞跃。其一是兰西圣母院(1899~1901年),由扎夏利·阿斯特律克(Zacharie Astruc)设计,最终使所用的无缝钢结构在过去的半个世纪内一直成为车站和小屋的标志性结构,这种结构使得室内宽敞明亮、大胆而富于表现力,是一种完全由简单结构表达的具有高度影响力的建筑。正当这一建筑的影响力逐渐扩大的时候,另一幢具有更大影响力的巴黎教堂也开始建造了。

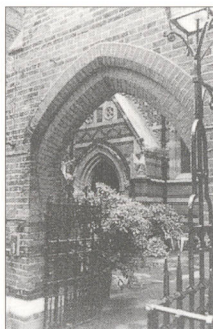
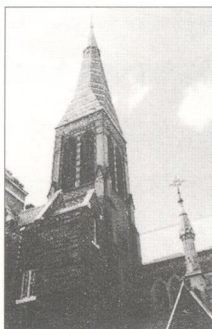
结构的革新从钢材转向混凝土,在这方面,巴黎一直充当着先锋的角色,1894年从蒙马特尔圣珍妮(St Jean de Montmartre)教堂就已经开始了这种革新。尽管该建筑直到1904年才完工,但是它仍然被证明是20世纪初最引起轰动的建筑。它不仅是第一座使用钢筋混凝土的教堂,而且在所有类型的建筑中,能那么大胆而自豪地展示自己混凝土结构的,也许这是第一座。这座教堂的设计者是维奥莱特·勒·杜克(Viollet-le-Duc)的学生阿纳托尔·德·博多(Anatole de Baudot),其手法更类似于20世纪的新艺术运动(Nouveau oeuvre),而不像是新哥特式。教堂内圆拱与尖拱一样多,其建筑手法表现结构更甚于表现外形。结构的用途和礼拜仪式还是忠实于维奥莱特·勒·杜克的哥特式规则,新式结构技术的使用也还符合他的思想,但博多努力摆脱那种把19世纪的建筑和宗教建筑限制在中世纪框架内的混乱和形式上的束缚。后来当弗朗索瓦·埃纳比克(François Hen-

nebique)致力于在巴黎大力发扬混凝土结构时,继续把宗教建筑发展到真正的现代化格局的任务就落到了贝瑞(Perret)的身上。

19世纪末20世纪初欧洲的建筑形式很混乱,哥特式、古典式和新文艺复兴主义形式互相竞争,很少出现宗教建筑的革新。英国工艺美术运动的兴起(见第二节)对欧洲的建筑学产生了重大的影响,推动了建筑学家对本国建筑风格的探索,导致了具各民族浪漫风格的建筑层出不穷,新的样式不断地涌现出来取代原有的样式。在工艺美术运动时期,许多出色的教堂出现在从玛格丽特街巴特菲尔德(Butterfield)的万圣殿(All Saints)教堂开始几乎笔直的一条线上,但是大量灰暗笨拙的哥特式建筑仍然是英国教堂建筑设计的主流,其他的历史性样式偶尔也会突然出现,尽管不多但很有规律。

尼尼安·康珀(Ninian Comper)整洁的哥特式风格继承了他的老师博德利(G F Bodley)的形式和方法,建造了一些很不错的简朴场所,伦敦克拉伦斯(Clarence)门的圣希普利安(St Cyprian's)教堂(1901~1903年)就是一例。一直到20世纪中叶,他继续建造哥特式的建筑,像韦林伯勒的圣玛丽大教堂(St Mary's, Wellingborough,直到1950年才建好)等。哥特式与工艺美术运动的结合,在赛丁(J D Sedding)设计的伦敦斯隆街(Sloane Street)霍利·特立尼铁(Holy Trinity)教堂(1888~1890年)取得了很好的效果,在其他教堂也产生了不同的效果。虽然进行了一些革新,但一般只是把熟悉的主题和本地化的细节加到已经很繁复的形式中而已。

有两个大教堂标志着英国的世纪转变。第一个就是本特利(J F Bentley)设计(险些被普金取代)的威斯敏斯特天主教大教堂(1895~1903年)。尽管普金非常热情,天主教的当权派和许多新的皈依者对于哥特式风格的使用却很谨慎,因为它和过去半个世纪内的英格兰教堂有着如此密切的关联。在威斯敏斯特天主教教堂里,两种风格达成了妥协,一种是赫伯特·格利博(Herbert Gribble)设计的布朗普敦·奥莱特利(Brompton Oratory)教堂中所具有的意大利巴洛克风格;另一种是附近的威斯特敏斯特修道院所具有的普金设计的代表英国国教确定的国会大厦的哥特式风格。这种妥协非常拜占庭化,可能是受到了阿巴迪(Abadie)设计的圣心(Sacré Coeur)教堂的影响,但又与它完全不同,它同样多地取材于类似肖·诺曼底(Norman Shaw)



伦敦玛格丽特街的万圣殿教堂, 1859年, 巴特菲尔德设计



韦林伯勒的圣玛丽大教堂, 1950年, 尼尼安·康珀设计



伦敦威斯敏斯特天主教大教堂, 1903年, J·F·本特利设计

的苏格兰庭院及其条纹砖——这也是哈吉尔·索菲亚 (Hagia Sophia) 和罗斯金喜欢的威尼斯的哥特式。这是一幢非常重要的建筑, 具有大胆的集中式结构, 阴暗的洞穴式内部构造和巨大的钟楼。

形成这种转变的另一个例子就是贾尔斯·吉尔伯特·斯科特 (Giles Gilbert Scott) 设计的利物浦大教堂, 这是他的一个早熟作品。斯科特是吉尔伯特·斯科特 (Giles Gilbert Scott, 许多中世纪教堂的虐待者, 一个高产的建筑师) 的孙子, 投标利物浦大教堂是斯科特参与的一场竞争, 它要求每一种建筑手法都必须是哥特式的, 但这导致了那些认为把历史风格强加到当代建筑是一种诅咒的建筑师们的抗议浪潮。22 岁的斯科特用他纯粹、自由的哥特式设计赢得了这场竞争。这种风格随着他的不断改进而成熟, 直到他于 1960 年去世。这座教堂到 1978 年才最终建成, 也许是最后一座全部用石料建成的教堂, 对于哥特复兴风格的重大年代来说, 它是一个很好的墓志铭。

这些是历史主义的沉重叹息, 证明了一个时代的结束。尽管这非常感人, 但复古不再是现存的宗教狂热的一部分, 它缺少固有的内在活力。各种能想像到的复古式教堂不断地在欧洲大陆和美国建成, 但是建筑的动力和未来, 在法国的结构改革者及其后的英国工艺美术运动中的建筑师们手中, 他们才是迈向下一个阶段——现代主义的世纪一代。

二、工艺美术运动

现代的建筑方式必须既柔韧又强劲, 更应既轻巧又坚固。我们必须放弃设计中脆弱的独特性, 那只是虚构理想的一部分。我们的敌人不是科学, 而是粗俗——那是一种伪装的美……有许多事情等着我们去做, 现在该是结束旧时代、开启新时代的时候了。

——莱什比 (W R Lethaby)^[1]

没有约翰·罗斯金 (John Ruskin), 威廉·莫里斯 (William Morris) 是无法想像的, 就像莱什比 (Lethaby) 欠了莫里斯一大笔债似的, 但是在他们中间隔着一个世纪、一个世界。莫里斯的社会主义思想和他对博览会 (Great Exhibition) 中粗俗无用的物品的过激反应形成了他对工艺美术运动的见解, 这种见解激发了很多学生和追随者的灵感。但是, 尽管一些跟随者坚持舒适的田园风格和莫里斯《虚无处的新闻》 (News from Nowhere) 那样的温情主义品味, 莱什比和其他一

些人仍然能够从历史主义的桎梏中解放出来,把他们的建筑学思想运用到20世纪的建筑中去。

除了莱什比,其他接近现代教堂风格的重要形式还有爱德华·普赖尔(Edward Prior)的风格。他设计的两所教堂包含了简洁明确的意图,和那些工艺美术运动时期建筑师们装饰众多的繁复结构形成了鲜明的对比,更别提那些哥特复兴建筑师们了。第一个哥特复兴建筑是博瑟汉普敦(Bothenhampton)的至圣三位一体教堂(Holy Trinity, 1884 ~ 1889年),哥特式建筑形式所具有的尖拱形结构和窗户被保留下来,但它仍是一座坚固自然的教堂。结构本身就决定了建筑的形式,这也是普赖尔下一所教堂的灵感来源,那所教堂就是位于罗克尔(Roker)的圣安德鲁教堂(St Andrew's)。

该教堂(建于1906~1907年)反映了普赖尔自己对建筑学理性化的认可,也反映了英国国教教堂的新内涵——紧随着席卷基督教盛行国家的中世纪思想开始再次全面审视自己的圣餐和礼拜形式而又一次确立了位置。这导致了祷词和弥撒的共同本性更加通俗易懂,原来那种用高坛上的拱和在香雾、屏风、唱诗班遮蔽下的若隐若现的圣坛把神职人员和信众明显隔离的形式越来越难被认同了。

普赖尔认为应该建立一个朴素的教堂,摒弃所有不必要的装饰,明确地以圣坛为中心。这样建立起来的空间完全像是一个库房,其明显的标志是穿过正殿的巨大弓形骨架。所有有关样式和装饰的问题都消失了。尖拱可能是对哥特式的留恋,几乎可以确定是受了撒克逊(Saxon)形式的影响,但已经在一定程度上被抽象,融成了一个有机的画面。普赖尔写道:“教堂建筑最起码已经不再是对传统的独特性做一些无谓的努力了,起码我们的建筑已经不朽了。”^[2]这种观点准确地回应了本章开头引用他朋友莱什比的观点。

在圣安德鲁教堂里,普赖尔根本没有做任何美化。这是一座为工业区、码头社区建造的条件艰苦的教堂,它的存在和不朽在于建筑的规模和坚固性。普赖尔也在拱和屋顶结构使用了钢筋混凝土,这是这种材料在英国宗教建筑的早期使用(与此同时,本特利(Bentley)正在威斯敏斯特大教堂的圆屋顶使用混凝土)。教堂内部惟一不粗糙朴素的地

方就是高坛顶上的画,那是教堂建成20年之后画上去的,中心是太阳,配以宇宙、星星,其中生命树和伊甸园的出现摹仿了莱什比对象征主义和原神殿(像天国一样的天花板)的见解。

这种形式来自于莱什比的《建筑学、神秘主义和神话》(Architecture, Mysticism and Myth, 1891年)一书。他在书中试图审视古代文明和文化,得出象征主义符号的基础,后来他把这归入到跨越文化的普遍性主题中去了。这是一种对建筑学充满感情的探索,是一种具体化了的世界观,有助于我们理解他创作那些卓越作品的原动力。

和同时期奥地利的阿道夫·路斯(Adolf Loos)一样,莱什比很关注去掉了装饰品后对建筑物和构筑物的理性探讨。他的文字预示了现代主义者的宣言:

哥特式教堂就像一艘必须在速度和安全两方面取得平衡的货船,教堂和船的各部分都以同样的精雕细琢方式设计出来,都努力在风俗、美观、舒适、大小、技巧运用和节省材料方面做得最好。^[3]

和船的比较使人想起了勒·柯布西耶(Le Corbusier)的回忆,但是下面这些路斯的话却常常回响在我们耳边:

我们必须牢记,美是朴素的。像花纹之类的装饰在世界的幼年时期可能会盛行,但是,当我们步入机械时代的时候,它将从我们的建筑里消失。^[4]

路斯的《装饰与谬误》(Ornament and Crime, 1908年)一书表示了完全相同的观点。但是,莱什比同时也是矛盾的,他的文章是抒情的,而且表现出对象征主义和建筑理想形式很深的造诣,然而他对于建筑的观点却是非常实用的,甚至于更愿意采用没有任何艺术内涵的“建筑物”来描述。一直有人指出:尽管他经常被认为是一个人文主义者,但是他提倡的是严谨无趣的建筑。然而,《建筑学、神秘主义和神话》可以被认为是对脱离装饰的建筑意义的探索,这种建筑意义建立在集体无意识之上,而这种集体无意识又基于原型元素语言的荣格精神分析法,它的使用将导致建筑学脱离历史主义和由于作为结构基本元素的类型学的普遍本性而导致的虚假的细节表现。“以前的建筑表现了具体目的,从而能一直存在,所以现代建筑必须避免空洞的内容罗列



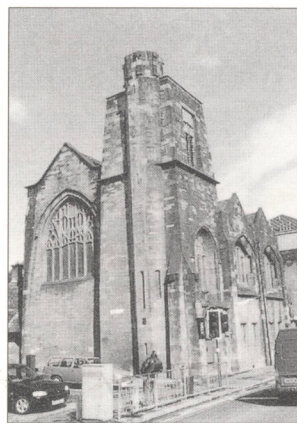
布罗克汉普顿万圣殿, 1902 年, 莱什比设计

才能生存。”^[5]

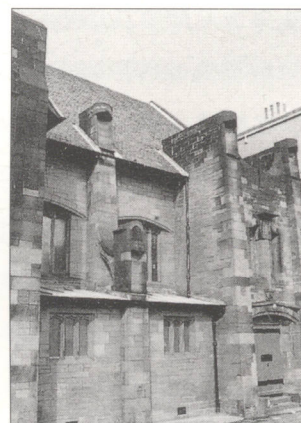
在莱什比所有的建筑中,能最清楚地表现这种观点的是 1902 年的布罗克汉普顿 (Brockhampton) 万圣殿,该建筑建成于一个新世纪的开始,引领了一种新的思维模式,开创了一个新纪元。莱什比的这个最后的作品也是他最杰出的作品,竣工之后,莱什比就全身心投入到教育事业中去,只留下这座教堂雄辩地展示着他的建筑理念。教堂的内部空间是一种非常原始的简朴风格,又充满了一种只有在举行原始宗教仪式的神殿中才有的奇怪的神圣感。这也有力地展现了莱什比的信念:真正的现代建筑只能从传统中进化发展而来,而不能是一种革命性的办法。尽管他的书使读者误以为他是一个狂热的现代主义者,但事实并不是这样,他批评功能主义“只是一种发展和形成自身的形式,而不是对真正的现代主义的追寻”。这座教堂也展示了他对于三种要素所做的完美结合:发展中的本地传统风格、新的建筑技术和他自己的象征主义知识。

第一个要素表现为它是一幢很明显地适应赫里福郡当地背景的建筑。当地有着具有宽大茅草屋顶(莱什比为了隔热而采用,不是为了显示独特性)和粗短坚固石结构的中世纪教堂(以及仓库等世俗建筑)。建筑技术方面(第二个要素)主要表现为教堂由大量混凝土拱顶组成,那些拱顶上还留着模板的印迹,它们自豪地显现在精妙的三角形曲弧(和普赖尔的结构同源)中,那些三角形曲弧从建筑物较厚的底部墙壁一直往上,使得建筑物像巨大的帐篷一样把信徒围在其中——就像是天篷。

莱什比开始运用这些象征手法表现第三个要素——



格拉斯哥“女皇十字架”大教堂, 1899 年, 查尔斯·伦尼·麦金托什设计



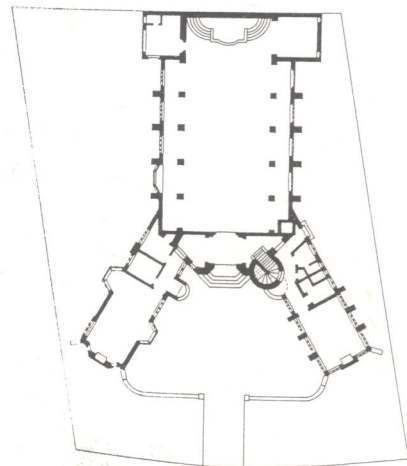
象征主义。可能这幢建筑最明显的地方是它和普通建筑群差不多,都是由一连串毫无意义的实心体构成的,粗矮的塔楼由一个金字塔形建筑堆在两个立方体上面。所有这些都再现了莱什比在《建筑学、神秘主义和神话》一书中所探索的结构:方形标志着力量和世界本身,塔楼构成了穿透屋顶的立方体,而东端的三尖顶窗户使用了更为传统的基督教雕刻——使构成三位一体真神的三部分同等,一颗星星在它们上方,标志着基督的降生和天堂本身。教堂中心的一盏灯(现在已经没有了)增强了宇宙论主题,代表着莱什比的“宝石树”或者“光之树”,而厚重的洗礼盘上则雕刻着生命树或者圣洁的葡萄藤。建筑的其他地方也同样都表现出与宇宙和世界本原紧密联系的细节,这些细节本身就能构成一本书。

莱什比在两个宗教建筑方案中探索了这些主题。一个是他和亨利·威尔森 (Henry Wilson)、哈尔西·里卡多 (Halsey Ricardo)、特鲁普 (F W Troup)、韦尔·舒尔茨 (R Weir Schultz) 合作的利物浦大教堂 (1903 年) 的投标方案,这是一个非常出色的投标方案,它拒绝分类,只能说是莱什比象征主义的表现,结合了拜占庭式、伊斯兰风格、奇特的巴比伦通天塔样式等不同风格的建筑元素,所有这些都将被用混凝土建造。这一方案最具创造性的也是最不可能被采纳的地方可能就是它的哥特式框架,不管怎么说,它仍然是一个神秘的影像,使用了一种可能会产生全新建筑的手法。

最后提到的莱什比的建筑,实际上是他的第一个设计:奥克尼群岛霍伊地区梅尔塞德尔住宅中的圣科尔姆和玛格丽特天主教堂。莱什比在 1898 年设计了梅尔塞德尔住宅,



曼彻斯特的基督科学家第一教堂, 1909年, 埃德加·伍德设计



这个方案包括对一间旧的地主住宅及其附属建筑的改建。1900年, 他为这所房子建造了一座出色的小礼拜堂, 融合了很多思想, 后来那些思想都运用到了布罗克汉普顿的礼拜堂, 包括混凝土屋顶(在这所房子里被石片覆盖着)和三角形结构的使用。洗礼盘上的波浪形浮雕象征着手, 而装饰在拱形门口楔石上的太阳、月亮和十字架则朴素地展示着莱什比对于宇宙及其符号系统的观点。从结构上和建筑学上来说, 这都是一个先进的设计方案, 融合了本国传统、史前石建筑遗迹和现代建筑技术等各种要素, 非常成功且具有思想深度, 能很好地预示教堂建筑发展的新方向。

利物浦大教堂的其他投标方案中, 最有趣的是查尔斯·伦尼·麦金托什(Charles Rennie Mackintosh)的方案。和莱什比的方案不同, 麦金托什的方案是毫无创新的哥特式设计。但是, 它有趣和引人注意的地方在于麦金托什用哥特式手法表达了他自己的个人主义风格技巧。建筑师企图把微妙的分离派感觉注入到逐渐变窄的扶墙和精细的现代哥特式细节中去。

麦金托什在1897~1899年间承建了格拉斯哥的“女皇十字架”大教堂。在这幢建筑里很容易看到麦金托什对于传统性和连续性同等的崇拜, 这种崇拜在他的设计方案中非常明显。然而, 和麦金托什的许多伟大的创造性杰作, 包括格拉斯哥艺术学校相比, 这一设计还是过时了。艺术学校和教堂之间有一些相似之处: 都非常朴素实用, 辅以富有思想内涵的精致浮雕。麦金托什的教堂现代性在于其简单和大胆直率的结构。尽管精妙的细节到处都是(比如突出的翱翔状扶墙), 教堂的塔楼仍然遭到了温和的批评, 被认

为在原本很朴素的哥特式教堂上凭空增加了一丝新艺术运动的感觉。教堂的内部空间有简单的拱顶, 加铆钉的工字钢把墙壁连在一起, 中心处是一个简练的祭坛, 整个内部空间没有视线干扰。

教堂的层次和另一座由一个知名度稍逊的建筑师埃德加·伍德(Edgar Wood)于1892年设计的出色教堂——位于米德尔顿的独神派教堂很相似, 但是那座教堂比麦金托什的建筑华美得多, 到处是精致的象征性雕刻, 例如在风琴的屏风上雕刻着生命树, 而东边的整面墙壁都被表现田园风光的壁画占据。这是一种非常精妙而时尚的创新, 不像伍德的另一个重要的宗教建筑工程: 曼彻斯特的基督科学家第一教堂(1903~1909年)。佩夫斯纳(Pevsner)认为那座教堂属于表现主义, 同时受到美国、德国、澳大利亚等国的建筑风格的影响, 又反过来影响了那些国家的建筑师。

该建筑的特点是它的Y形设计, 这让人回想起工艺美术运动时期流行于英国建筑师中的蝴蝶形设计。Y的两臂伸出, 拥抱着外面的世界, 把信众聚集到长方形的教堂里来。尖顶屋两端高耸着夸张的山形墙, 增强了对家庭理念的暗示(这里是上帝的家)。墙上的威尼斯式窗户中间有一个十字架, 同时在其中一堵墙上有一个理查德森罗马式拱形入口和一个神话式的怪模怪样的小塔楼。这是一座将随着欧洲大陆最前卫的建筑发展而流行的建筑, 尽管有着奇异的当地风格, 它仍然是大胆的、雕刻式的、现代的。

工艺美术运动时期的其他英国教堂或者充满了幻想色彩, 难以效仿, 或者是非常严谨而有价值的实验品, 夹杂了大量的哥特式风格, 这种哥特式风格吸收了莫里斯和他的

追随者们朴素的功能主义风格。可以在比德雷克(W H Bidlake)设计的位于斯帕克布鲁克(Sparkbrook)的圣阿加沙教堂(1899~1901年)或者在莱什比的学生兰德尔·韦尔斯(Randall Wells)用刻板的现代风格设计的位于肯普利的忏悔者圣爱德华(St Edward the Confessor, Kempley, 1903年)教堂中发现这后一种风格的例子。需要特别指出的是忏悔者圣爱德华教堂(1903年),建筑师在这里发展了对角线格子窗户这种首次出现在布罗克汉普顿的万圣殿里的形式。埃德温·勒琴斯(Edwin Lutyens)在汉普郡花园市郊的圣祖德(St Jude)教堂(1909~1913年)使用了一种流行一时但很快消失的风格,混合了哥特式风格和工艺美术运动时期风格,令人心旷神怡的生动性和特有的华丽感觉完全适合它所在的花园式城市。

另一种类型——爆炸性的、极具视觉冲击力的英国新艺术运动——表现在两座壮观的教堂里。这两座教堂在佩夫斯纳和理查德的《反理性主义者》(Anti-Rationalists, 1973年)一书中都有提及。一座是怀特查普尔(Whitechapel)艺术画廊的建筑师查尔斯·哈里逊·汤森(Charles Harrison Townsend)设计的格雷特·沃利(Great Warley)教堂(1904年),它对欧洲新艺术运动有着开创性的影响。该建筑以其普通的外表衬托出了丰富的结构和类似盘旋藤蔓的构造,这种构造是欧洲大陆新艺术运动的标志,但只在英格兰局部流行。作为生命树的象征性化身,它在优雅的格调中表现出来,使教堂得以生存并保持它的神秘性。

生命树结构和相对较自由的精妙而时尚的装饰模式在其他建筑物的内部泛滥,如玛丽·瓦特(Mary Watts)设计的位于康普顿(Compton)的瓦特教堂(1896年),它是玛丽为纪念她的丈夫——艺术家G·F·瓦特而建造的,充满了象征主义幻想。建筑内部的每一寸空间都布满了石膏浮雕——有机的藤蔓结构无限伸展,弯曲的内墙给人一种完全被环绕和身处墙上嵌满了珠宝的洞穴之中的印象。这是莱什比著作里那象征主义的诗意,而没有受到他的建筑风格中任何理性主义的束缚。作为一座纪念艺术家的教堂,回想起来它也是那一小段美好的建筑史的墓志铭。几年之后,这段历史就像火柴发出的微弱火花一样熄灭了,但是它

却点燃了欧洲的灵魂,散发出恒久的光芒。

三、分离派:理性主义和民族主义

在尼采(Nietzsche)宣布“上帝死了”之后,最有说服力的碑文是由奥托·瓦格纳(Otto Wagner)创作的。他在1907年设计的维也纳圣利奥波德·安姆·斯坦霍夫(Leopold am Steinhof)天主教堂(见第6页图)是对功能主义者总结性的响应,已经成为建筑学发展的推进器。该建筑始建于爱因斯坦提出狭义相对论的时候,那是一个空前理性和充满科学质疑的年代,原有的基本原理正在被推翻,对于时空和宇宙中上帝地位的新观念正在形成。瓦格纳在过去的几年中已经慢慢丧失了对上帝的虔诚:

在我过去的55年里一直信仰着一个未知的上帝,后来上帝屈服于无情的命运,最后我的思想逐渐成熟:人可以没有任何信仰,人死以后,躯体化为尘土……对于死后的生活理论有一些是非常令人苦恼的,但是理智又逼着我坚持这些观点。^[1]

具有讽刺意义的是正是他的缺乏信仰使他能理性、客观地表达思想,从而向20世纪迈出了一大步。教堂建筑一直被束缚在没有严肃审视建筑功能就投入应用的想当然的方式中,通过这种对教堂建筑体现出来的问题理性的独立分析,瓦格纳这个无信仰者比同时代的任何人都更准确地预测了将在20世纪发生的荡涤欧洲大陆教堂建筑设计的革命。可能更具有讽刺意义的是:这座教堂——是在精神病人收容疗养院的基础上建造的——竟然建在了产生弗洛伊德这样揭示伪善和在潜意识中受压抑的人物的首都。

尼采(他自己就在这样的精神病院里结束了一生)在《历史的运用和滥用》(The Use and Abuse of History, 1873年)一书中争辩道:历史对现代人太过沉重,在这样的重压之下他无力创造或表现自己的个性。奥托·瓦格纳是最早,可能也是最重要的支持在建筑中放弃历史主义的建筑师之一:

艺术建筑的任务,也就是现代艺术的任务,仍然没有改变。现代艺术必须向我们提供由我们创造,而且能代表我们能力和行为的现代形式……所有的现代创作如果要适应现代人,就必须反映当前的新材料和新需求。^[2]