

西洋藝術史

HISTORY OF ART

④ 現代藝術 PART FOUR THE MODERN WORLD

H. W. JANSON 著 / 曾培·王寶連譯



幼獅文化公司印行

西洋藝術史

HISTORY OF ART

④ 現代藝術

PART FOUR

THE MODERN WORLD

H. W. JANSON 著 / 曾培 · 王寶連譯



幼獅編譯部主編
幼獅文化事業公司
中華民國臺北市
七十八年五月初版
六十九年十月初版

新聞局局版臺業字第〇一四三號
出版者：幼獅文化事業公司
發行人：李 鍾 桂
臺北市重慶南路一段66之1號3樓
臺北市漢中街五十一號
郵政劃撥〇〇〇二七三七——三號
印刷者：欣佑彩色製版印刷有限公司
基本定價：九元六角七分

90006

譯序

西洋藝術傳統實際上有南北之分。南方傳統以地中海地區為主，以義大利為中心，北方傳統以德國為代表。法國英國為後起者，在英法兩國中，南北傳統，各佔一半。尤其法國，很像亞洲的中國，位居歐洲大陸的中央雖然面積只有吾國四川省大，但可說兼有西洋的南北文化。西班牙是個半島，與大陸間有高山阻隔。英國是個島國，同歐洲大陸文化的關係，很像日本與中國的關係。英國與西班牙同西歐大陸文化，過去有很多隔閡。

自東周至東晉五胡亂華期間，西洋文化以南方文化（希臘羅馬）為領導，東晉時，君士坦丁大帝，自羅馬遷都土耳其、伊斯坦堡、西歐轉入中古時代，文化上漸以北方野蠻民族的藝術為基礎。自東晉至元末明初，一直以德國及法國的北方文化為領導。明英宗以後，義大利佛羅倫斯產生文藝復興，西洋藝術又將重心自北方轉向南方，南方的一路又領導到1900年（光緒年間）。1900年以後的西洋藝術的趨勢，又好似自南方轉向北方傳統，梵谷，康丁斯基這一路北方的藝術傳統及德國建築師，藝術史家為美國的藝壇枕基。

回顧歷史，西歐的南方地中海傳統，在西洋藝壇上領導了一千四百多年，北方傳統領導了一千多年。希臘、羅馬、文藝復興、巴洛克藝術成一南方藝術體系。中古藝術及二十世紀現代藝術成一個北方藝術體系。

在這兩大體系中，中國藝術的精神比較接近於北歐體系，同南歐體系有許多基本上思想不同的地方。中國及希臘顯然是一陰一陽，屬於兩個完全不同的思想體系，但也由於基本出發點不同，南歐文化對中國人來說是有很大的吸引力，而中國人可通過北歐文化來溝通中西思想。以中

國的藝術傳統來說，中國人對西洋的中古藝術及現代藝術，較容易欣賞。但在現代藝術上，中國藝術家將學得的少，給得多。這筆文化交易，不太合算。

當年徐悲鴻先生，留學法國。他以為自印象派開始，西歐的藝術都不值一顧。徐先生在法國最敬仰的畫家，是「吾師達仰」。達仰是當時法國國立藝專，素不見經傳，最保守的繪畫老師。若從西洋的現代觀點來看，徐悲鴻的看法，似有點精神不正常，不合時代；但若從中國文化的立場來看，徐悲鴻亦有他的卓見。中國畫家有如此優秀的傳統何必再要西洋人學日本倒流的三手貨。在筆墨的韻味，「中鋒」的運用，西洋畫家可說仍是方在抓筆起步的小學生。十八世紀英國的亞歷山大科桑（Alexander Cozens），二十世紀美國的波洛克（Jackson Pollock）可說漸漸地把西洋藝術導入中國筆墨的大門。

但另一方面，若從南歐、希臘、羅馬的標準來看中國藝術，中國的建築及雕刻，變化不多（將來美術考古可能使這種看法改觀）。所畫的人物站不穩，無肌體感，空間距離不合科學的透視，尚未留下像西歐所能看到的大建築、大浮雕、大壁畫。我們可說中國人思想不同，並不以這種外表的尺度及價值來論藝術的高下，但若有機會真正能接觸到南歐古典藝術的洞奧，平心而論，這些藝術上造就，及嚐試，是中國人尚不會使用實現的技藝，因此可學的東西仍多，徐悲鴻以為達仰高於莫奈、畢加索，恐亦於此。

西洋藝術史家喜將西洋近代藝術視為無國境的藝術，尤其以民族混雜的美國史家，尤喜強調此點。而西歐的史家，往往說現代藝術只是重點的轉移，只是在西歐多元的文化傳統中，放棄某一種傳統，發展另一種傳統。真正的藝術傳統

是在生活中，創造藝術品的是人，所以即使是現代藝術，仍有其民族傳統性，同歷史仍是一脈相連的，這可說是兩種不相同的看法。

中國與西洋有一個完全不同的過去，不同的傳統，亦將有一個不同的未來。由於思想出發點不同，中西藝術實亦難作公平的比較。事實上任何藝術品所能表現的思想範圍有限，往往不可能一網打盡優越的品質，常常是它的特點，即是它的缺點。中西藝術家，都在尋求自己沒經歷過的新經驗，可能會暫時放棄傳統中已獲得的成果，向外來別的文化中，各取所需，各用所能。文化正像大自然中生物一樣，需要不斷外來的滋養，以維持其生命，以刺激其成長。

中國讀者接觸得最多的是西洋近代藝術。有許多人誤將西洋近代藝術同近代科技視為等值的東西，因此愈新愈好，有點人云亦云，不加選擇，囫圇吞棗的樣子。西洋近代藝術，實際上是最不穩定的東西，有許多藝術家實際上還活着，他們作品的真正藝術價值同社會價值混淆不清，尚未到澄清蓋棺定論的時候。六十年風水輪流轉，六十年之後，這一段近代藝術史將有完全不同的面目。

美國有其本國風格的藝術是二十年前的事；在中國，有民族風格是三千年前的事。健生這本書是寫給美國人看的，強調美國藝術的國際重要性，是天經地義的立場。健生原藉荷蘭，在西德受教育，在美國就業。由於他移民的背景，他對移民的藝術，特別敏感（見彩圖98，130圖725）。健生以美國人的立場，寫歐洲藝術史，從一洲看另一洲，旁觀者清，往往比較客觀，持論平正。但寫到二十世紀，最後的二十年，健生也不能避免他的愛國主義。若讀法國史家的西洋現代藝術史，將有不同的說法。若是蘇聯史家來寫，整本西洋藝術史將是另一種天地。

因此，所謂「現代國際藝術風格」仍是基於

西洋本身藝術傳統價值的演變及發展，同中國藝術發展的需要，路線並不一定一致。不但現代藝術有其時空的牽制，即使是藝術史家亦有其時空、背景、及思想的局限。這樣的一本西洋現代藝術史，我們不妨「姑且聽之」但仍需保留自己中國文化的批評立場。

在中國要將藝術史從「消遣娛樂」的領域中，升級為一種人文科學（似歐美各國，大學不但有藝術史系，並為國家最高研究院似中央研究院之研究部門），藝術史應為每個國民對自己祖國藝術傳統及國際文化應有的常識。目前我們要像工業先進國家一樣，達到這種文化水平，建立這種機構，恐尚有一段發展距離。

美學教育在中國國民教育中的失敗，形成上一代中國人對這一方面學問的無知，對本國藝術智識貧乏，出國時無文化基礎，去欣賞外國博物院中的文物，建築及古跡，使旅遊損失了許多應有的樂趣，但最嚴重的，還是國內大學生（尤其是藝術系、建築系同學）對藝術常識的簡陋。我們的都市林立着這樣多設計醜惡的建築；日益在泛濫中都市糟亂的郊區；在機器壓倒性的競爭下，優秀手工業傳統被淘汰，正在重演西洋工業革命所帶來的悲劇。而國人缺乏比較及常識，沾沾自喜，皆不自覺這方面的無知，落後及損失。

翻譯好書，在刺激美學教育的成長，有許多帶頭作用，至少這可使國內一般讀者對藝術書籍的水準要求，更見提高。

翻譯此書時，我們試譯了三百三十七個西洋藝術家的姓名及許多藝術科技名詞，有許多是第一次以中文面目出現。我們希望有一天，這些譯名，像在日本的西譯工作一樣，會統一起來，給大家普遍應用。

曾 靖

民國69（1980）年，1月

前言和謝辭

這本書的標題具有雙重意義：一種意義是指構成藝術史的事實，另一種意義是指處理這些事實的史學方法。這種史實和介紹史實的技巧可能有共同的出發點。雖然我們可以嚐試去把史實和史學分開，然而當我們寫歷史時卻很難做到這一點。在藝術史中實際上也沒有「簡明的事實」，就是在歷史中，其它事情也是如此，它們的真實性可以說只有程度上的區別。而每一個寫下來的說明不管有多少豐富的資料來支持它，不能說完全沒有疑問，它所以變成一項「事實」，主要是因為沒有人再去查問它而已。而一個學者的任務就是要將一些被人認為沒有問題的問題提出疑難，同時進一步地探究，根據事實再尋求更滿意的解說。無論如何在任何學問裏都有成堆的「事實」，它們像一羣沉睡的狗一樣，一動也不動，在學術的領域中成了文化歷史的標誌。很幸運的，其中只有一小部分發生問題，否則我們的歷史就沒有立足點了；然而這些事實在衆目睽睽下，不斷有人在發掘新的問題，予以翻案。一般學者對這些「事實」都深感興趣，我相信這些「事實」也會同樣地引起讀者的興趣。尤其是像這一類的通史，這些沉睡的狗是不可缺少的，但我要強調它們目前的狀況只是暫時的安睡，同時我還要提醒讀者特別注意某幾隻可能甦醒過來的狗。

我儘可能地將我的敘述與我們目前最新的資料相配合，因此這書自1962年第一次出版以來，每一次再版我都改寫許多細節，1969年重編的那一版改寫的更多，尤其是在第四篇中加進許多新的內容，敘述1960年以來許多藝術的發展，以及其它編彙上新的構想，譬如書後的地圖和時間表，這些時間表經過特別設計，將藝術史和當時重要的文化事件以及人類生活經驗上新的發展並列，相互對照。在第二次重編本中，每一篇都有對開兩頁的地圖，15張小型地圖分散在每一章的首頁上，這些地圖和每一章的小標題可以使讀者很容易地尋出內容的頭緒。時間表和插圖則列在每一篇的末頁。書中的內容，尤其是史前那一

章和現代藝術篇增了許多新的資料。參考書書目也增列許多新書，此外還另加科技辭彙及一篇大衛·德隆 David DeLong 的文章討論建築平面和立體投影圖的問題。彩色圖片方面增加56張，現在一共有143張彩圖。

對於我所寫的這本書，我並不存有任何幻想以為它在各方面都是完美的。西洋藝術史是一個很廣泛的題目，一個人不可能對每個主題都是專家，不可能將每個問題處理得周全和完整。如果我這本書的缺點尚不至於太過離譜，那是由於有許多朋友和同事與我研究討論，協助我解決衆多疑難。我要特別感謝伯納·包斯莫爾 Bernard Bothmer，理查·愛丁高森 Richard Ettinghusen，伊普希羅葛魯 M.S. İpsiroglu，理查·克羅德莫爾 Richard Krautheimer，馬克斯·雷 Max Loehr，握夫根·羅茲 Wolfgang Lotz，亞力山大·馬沙克 Alexander Marshack 以及梅由·沙畢羅 Meyer Schapiro。沙畢羅對這本書中許多地方都寫有書評，並且很熱忱地幫我收集照片資料。同時我還要感謝羅馬的美國學院在1960年春天邀請我擔任該校的客座藝術史專家，如此在一個很理想的環境中，我寫完古代藝術那一篇。至於這一版本，對我幫助最大的人是大衛·德隆——由於他提供有關建築繪畫的文章；約翰·歐奈爾 John O'Neill 他設計附有插圖的時間表；羅伯·科夫曼 Robert Kaufmann 編著參考書書目；愛倫·葛蘭德 Ellen Grand 編寫索引；葛雷絲·索爾灣 Grace Sowerwine 編寫科技詞彙，以及由西科·尼海 Yoshiko Nihei 在東京方面的幫忙。同時我要感謝羅賓·福克斯 Robin Fox 和派翠克·坎寧漢 Patrick Cunningham 很有技巧和耐性地設計了全書的編排。除此之外，我應該特別感激派脫立西亞·愛根 Patricia Egan 花了很多心血和精力來編輯這本書，使得這本書從第一版以來有很大的改進。

健生
H.W.J.

引言

我們現在所生活的時代，到目前還沒有一個名稱可以稱呼它。這種情形也許開始時還不會令人感到古怪（畢竟我們還在這個時代的中流），然而當我們像文藝復興人們很快的就為它取了這個名稱；可能我們考慮到從 1750 年以來的二百年中還沒有像相當於文藝復興那種復古的觀念產生。有人稱我們這個時代為一個革命的時代，事實上也是如此；在我們這個時代中充滿快速兇猛的變化，而我們又不容易找到這些變化的根源，因為這個新紀元一開始時就有兩種不同的革命：第一是工業革命，工業革命所帶來的象徵是蒸汽機的發明；第二是政治革命，以民主革命的旗幟為號召——發生在美國和法國。這兩種革命至今還在進行中，這種以工業化和民主為目標的奮鬥已散佈到世界各地去。西方的科學和政治思想（以及它們附帶所產生現代西方文化的產品像食物、衣著、藝術和文學等）將成為人類所有生活的一部分。這兩種運動在今日世界中是如此密切地連接在一起，我們常將它們當作一種過程的兩面——它們的影響要比兩千年前新石器時代的革命還要巨大和廣泛。然而這兩個時代的革命並不是同樣的東西，當我們深一層地去研究它們中間的關係和尋找它們歷史的根源時，愈深入愈會發現它們中間的矛盾。兩個革命都以進步為基本出發點，如此使得人類將「進步」看作像對過去宗教一樣——有一種感情上的依賴及回歸。雖然科學在過去兩百年中不斷地在發展，而且有顯著的

成就，但這種科學上的進步，我們不能稱為人類，因此更為幸福，不管如何，我們不能說，科學的進步就會對人類帶來幸福。

這是我們這個時代最基本的矛盾。現代人已經將過去傳統的權威和束縛——這些限制和支配他們的一套包袱全部丟棄，而生活在一個自由、令人興奮但可怕的環境中。在這個世界裏已有的價值都產生了疑問，人類不斷地在尋找他自己和人類存在的價值，個人的與集體的價值。人類對於他自己的知識，現在要比過去多得多，但這些增加的知識並不像人類所希望的一樣，能讓人類獲得更多的信心。因此現代的文明不像過去那樣有完整性，現代的世界裏也沒有可以清清楚楚劃分出來的界線；在藝術上，同樣的，沒有清楚的時代風格和任何明顯的努力成果。然而，我們卻有另外一連串連續著的運動，這種有連續性的運動包括藝術運動和反藝術運動。這種藝術運動像浪潮一樣擴散，沒有國境、民族和時間先後的限制，並且這些運動在一個地方從不繼續得很久，它們起起落落互相競爭，所採取的形式也各不相同，真可說是千變萬化。因此，當我們述寫現代藝術時，只能以藝術運動為線索，而不以國家來劃分，唯有如此，我們才能忠實地來介紹現代的藝術，雖然現代藝術也有地區性的不同，但從大體上看來，現代藝術就像現代的科學一樣，是一個國際性的東西。

目 錄

引 言

第一章 新古典主義和浪漫主義

建 築	4
繪 畫	12
雕 刻	38

第二章 寫實主義和印象派

繪 畫	51
法 國	51
英 國	57
美 國	60
雕 刻	62

第三章 後期印象派

繪 畫	65
雕 刻	74

第四章 二十世紀繪畫和雕刻

繪 畫	77
野獸派；表現主義	77
抽 象	98
幻 想	104
超現實主義	109
第二次世界大戰以後	109
雕 刻	128

第五章 二十世紀的建築

英國；美國	147
新藝術運動	151
建築師萊德	153
國際風格	154
都市設計	167

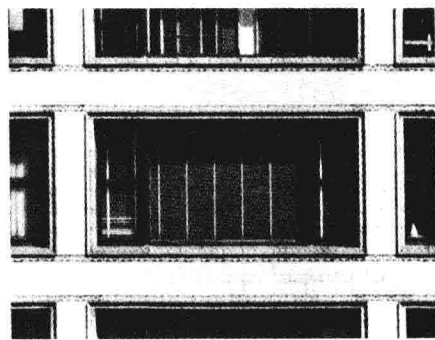
插圖時代表

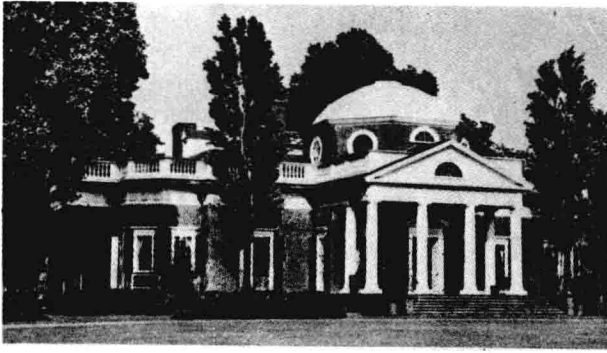
中外人名對照表

參考書目

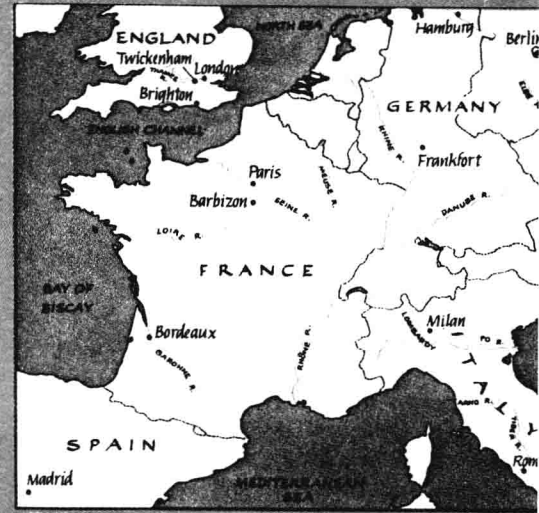
編 後 記

現代藝術





建築
繪畫
雕刻

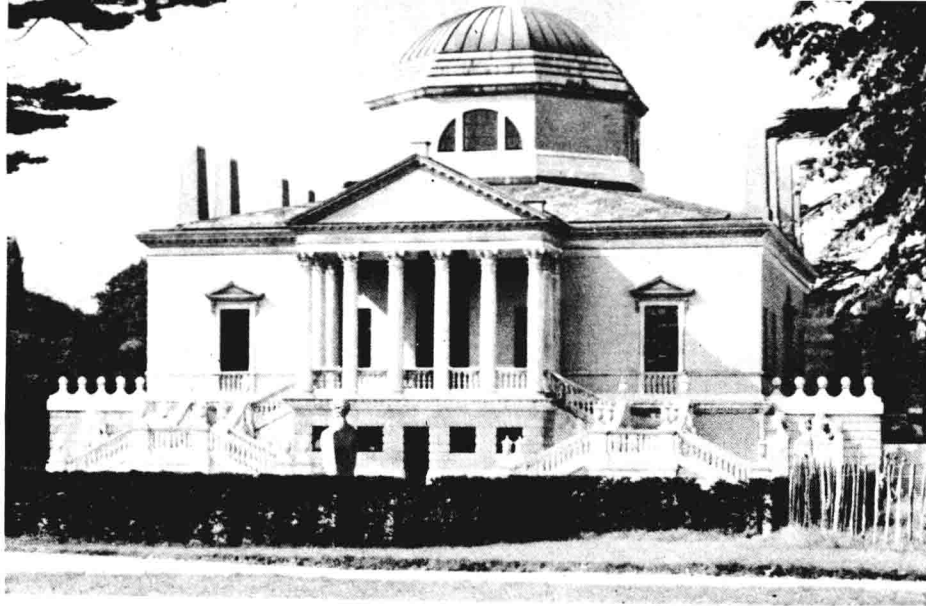


第一章

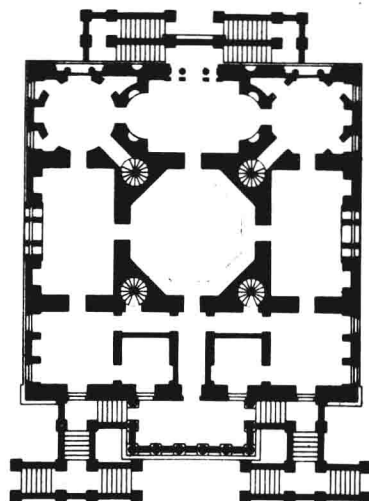
新古典主義和浪漫主義

在這一章裏，我們所要討論的兩個藝術運動差不多風行了一百年的時間（1750-1850）。在過去，這兩種運動一直被認為是兩種不同的極端，但以我們現代的眼光看來，它們不是相對而是相輔相成的，假如我們能夠找到一個更合適的名詞的話，我們應該只用一個名詞來稱呼這兩個運動。（譬如浪漫的古典主義 Romantic Classicism，雖然這個名詞到現在還沒有得到一般人的公認和同意。）最大的困難在於這兩個名詞並不是兩件相等、平行可以比較的東西（像四腳獸與食肉獸是兩個相等的名詞。）。新古典主義是一種新的復古運動，和前些時候的古典主義很相像，並且是繼承一貫性的傳統；至於浪漫主義並不是一種特別的風格，而是一種思想上的態度，可以用很多不同的方法來表現，因此浪漫主義在思想較為廣泛，然而在定義上卻更難確定。浪漫主義（Romanticism）這個字出自十八世紀晚期的一種風尚，這種風尚就是要對中古時代的冒險故事發生興趣（像 King Arthur 及 Holy Grail 的傳說故事，這些當時都叫做浪漫小說 Romances，因為這些故事都是用 Romance 通俗語言寫的，而不是用拉丁文）。這種哥德時代的過去所以會被人遺忘，主要是因為當時一般人對於社會所已建立成的結構和被公認的宗教產生反感，他們對於那些官方和公認的價值發生疑問，而要求一種感情上的發洩。這種感情上的經驗，不管是真的或者是幻想的，如果有足夠的刺激性都能滿足一般人的要求。當時這些浪漫主義者所提出的口號就是要破壞一切的虛偽和人工的假面具，希望能直接回復到「大自然的懷抱」中。他們所謂自然（Nature）是不受拘束的、野性的、不斷變化的；是崇高的、多采多姿的一種境界。人類的行

為只要能合於自然，不約束他自己內心的衝動，那麼罪惡自然會消失，而人類的幸福快樂將達到最完美的境界。當時的浪漫主義者崇拜自由、權力、愛情、暴力、希臘人、中古時代，或任何可以啓發他們熱情反應的事物。事實上，他們將自己的感情作為追求的最終目標。在這種最極端的情形之下，這種態度只有應用直接的行動才能表現，而不是通過藝術品（浪漫主義實際上啓發了我們這個世紀中最高貴和最卑鄙的行為）。沒有一個藝術家可以成為百分之百的浪漫主義者，因為所有藝術品的創造都須要保持相當的距離和理智上的自覺性。當時偉大的浪漫主義詩人華茨華斯（Wordsworth）曾談到詩——所謂詩是在「靜默中所回想起的感情」——實際上也能應用到視覺藝術上。如果要將這些一瞬間過去的經驗演變成永久性的形態，浪漫主義的藝術家就必須創造一種風格。由於這些浪漫主義的藝術家反叛過去舊的規則，因此這種風格不可能是當時公認官方的風格，而是過去歷史上某一階段的風格，對這個歷史階段浪漫主義的藝術家們特別有好感，且能「溝通」感情與思想（這種認同也是一種浪漫主義的觀念）。因此浪漫主義贊成復古，所謂的復古並不是一種風格，而是沒有限制數量的風格和潛力。這種復古運動，事實上是要發掘和應用所有一切曾被人忽略和不受歡迎的形態——這種不同的東西才是建立浪漫主義風格的原則：構成浪漫主義藝術的風格（同樣的情形發生在浪漫主義的文學和音樂上）。以這樣的觀點來看，新古典主義也應該算是浪漫主義的一部分。現在我們將新古典主義放入這一章的題目中，是因為它在1800年以後比其它浪漫主義的趨向發展的更為蓬勃。



705. 柏靈頓 (Burlington) 公爵及威廉·坎特 (Kent), 設計契斯維克屋, 近倫敦, 始於1725



706. 契斯維克屋平面圖

建築

由於浪漫主義個人自然主義的本質，我們會認為這種新的復興風格在繪畫上應該有很大的發展，因為繪畫是所有視覺藝術中最屬於個人和最親切的藝術形式，在建築上則不會有很大的發展，因為建築是一種公眾社會的產品。但事實正好相反，當時的畫家和雕刻家不容易一下子丟掉文藝復興的形式和習慣，立刻去恢復古典時代以前的古代藝術。建築師則沒有受到這種限制，在建築上這種復古運動比其它的藝術延綿得更久。因此讓我們先來看看建築，儘管我們不得不省略一些不太重要建築上的復古運動。



707. 亨利·費利特克洛夫特 (Flitcroft) 及亨利·霍爾 (Hoare) 設計英國史都黑德 (Stourhead) 的風景花園和阿波羅廟1744-65

英國是浪漫主義的發源地。這種態度最早的表現就是1720年左右帕拉狄歐 (Palladian) 復古主義，這種復古主義最早為一個富裕的業餘建築師柏靈頓 (Burlington) 公爵所提倡。他所建造的契斯維克屋 (Chiswick House 圖705, 706)，基本上是學羅東達 (Rotonda) 別墅 (圖 591, 592)。這棟房子非常緊湊簡單，呈幾何形的結構，它和 Blenheim Palace (圖 699) 的巴洛可 (Baroque) 囂張的風格正好相反。這種風格和早期古典主義所不同的地方不是由於它的外表，而是由於它的出發點，因為這樣的建築並不是在重新申述古代建築高超的權威，而是在強調這樣的建築能滿足我們理性的要求，因此比巴洛可的建築更合於「自然」。這種理性主義可以解說為什麼契斯維克屋看起來是如此抽象古怪和方方正正的樣子。這棟房子的表面平坦而完整，裝飾花紋很少，那廟字型的門廊突然從它建築結構方塊形的本體前凸出來。像這樣一座別墅是否應置於像凡爾賽宮 Le Nôtre 的花園中呢(見圖682)? 事實上不如此做，因為柏靈頓公爵和他那圈子的人都認為如果這樣作就不合於自然，所以是違背天理的。因此他們創造了當時在歐洲所流行的「英國式風景花園(The English Landscape Garden)」。這種花園看來像未經設計的模樣，實際上是經過很仔細的設計，像那彎彎曲曲的走道、一叢叢分開來的樹、小的湖泊和河流都是經過安排，而不採用大的水池或運河。這種當時所謂「合於天理」

的花園就是要表現無窮盡的感覺，不受任何的約束，像自然一樣充滿著奇妙的安排和變化。總之這種花園應該像克羅德羅蘭 (Claude Lorraine) 的畫一樣「多采多姿 (Picturesque)」(當時英國花園設計師都將克羅德羅蘭畫中的風景作為設計的模範)。這種花園中有小的廟宇隱藏在叢樹中，還有人工製造的古跡「能從靈魂深處啟發憂鬱的思古情懷」。事實上，這種懷古的情緒並不是新鮮的東西，在以前的詩歌和繪畫中都曾經被表現過。但經過一番心機來設計，把這些樹木、建築不規則地配合，在大自然中創造不同的境界，則是一種新的構想。這種風景花園是故意將藝術品作得不像藝術品，將人工和現實的傳統界限弄模糊了，它為以後復古的風格開了一個重要的先例。除此之外，風景花園和自然間的關係真像人工製造的古跡和真古跡間的關係一樣，這種關係也很像一首模仿的民謠和真民謠之間的關係一樣，或者是新古典 (Neoclassic) 或新哥德式 (Neo-Gothic) 的建築和真的古代或中古時代建築間的關係一樣。當這種英國的風尚流傳過海峽到歐洲大陸時，便受到大眾的歡迎，一般人認為這不但是一種設計花園的新方法，並可藉此來發洩他們浪漫主義的感情。

十八世紀中期在英國本土所設計的風景花園可能只有史都黑德 (Stourhead) 到現在還保持它原來的樣子。這個花園的創造人兼銀行家亨利·

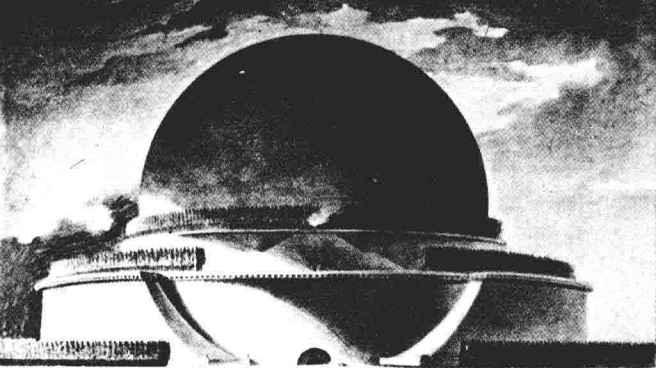
霍爾 (Henry Hoare) 和設計師亨利·費利特克洛夫特 (Henry Flitcroft) 都很贊成柏靈頓公爵和威廉·坎特 (William Kent) 的思想和看法。史都黑德花園是一個非常難得的例子，不只是由於它保存完好，並且是因為從它可以看出這花園的主人花了許多心機去設計每一部份建造及發展中的細節。圖 707 就是將史都 (Stour) 河中間一段以水閘隔開，造了一個小湖，湖對面有一座阿波羅 (Apollo) 廟宇，這座廟宇完全仿造巴爾培克 (Baalbek) 的維納斯廟宇 (見圖 233, 234，它到 1757 年才被西方人所發現)。除此之外，在史都黑德花園中還有其它幾處重要勝景：像維納斯的廟宇、山洞、多神廟、一個真哥德式十字架以及一座中古時代型的鐘樓，這座鐘樓是為紀念 Alfred 大帝——民族之父而建的。

反對巴洛可，或更正確的說，反對洛可可的理性運動，在法國發展得較晚。第一座代表這種思想的大型建築就是賈克·傑曼·蘇佛洛 (Jacques Germain Soufflot 1713-80) 所建的巴黎萬神廟 (Panthéon)，這個廟和聖·傑內維葉維 (Ste-Geneviève) 教堂的型式相同，但在法國革命時它的宗教功能被人除去，而成為一座非宗教性的公用建築 (圖 708)。這座廟的圓頂造得非常巧妙，它實際上是受到倫敦聖保羅 (St. Paul) 大教堂的影響 (比較圖 696)，這表示英國的建築對歐洲大陸的建築所產生一種新的重要影響。這



708.

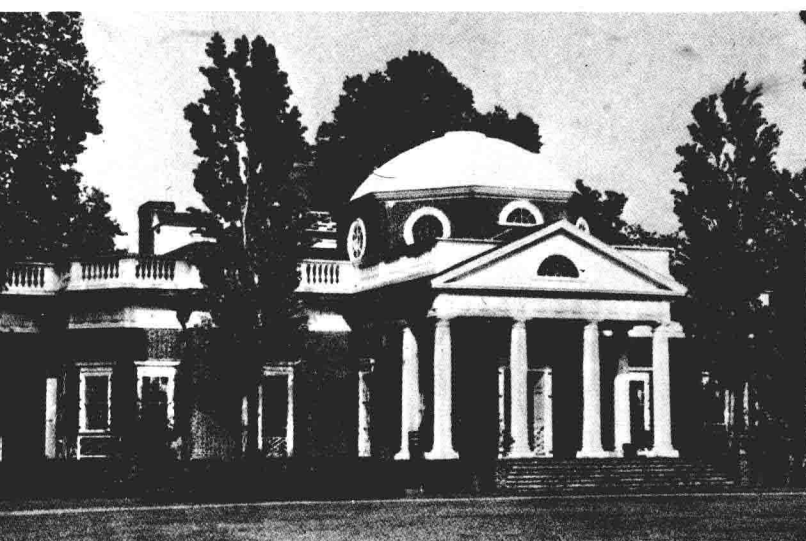
賈克傑曼·蘇佛洛(Soufflot)設計巴黎(聖傑內維也夫)萬神廟，1755-92



709. 埃傑安·路易·布雷 (Boullée) 畫伊沙克牛頓紀念堂設計圖 1784, 鋼筆彩圖, 15½×25½英吋, 巴黎國立圖書館



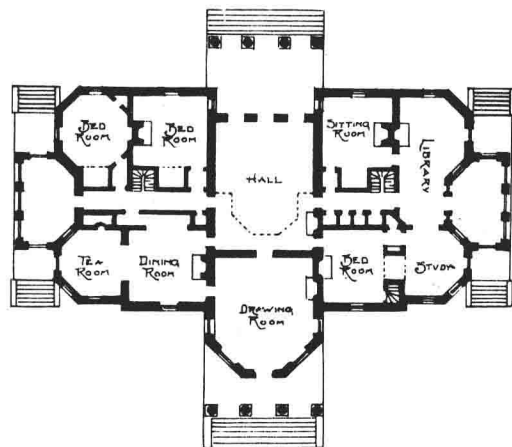
710. 羅伯·亞當 (Adam) 設計「家屋」起居室前廳, 倫敦波特蒙廣場 (Portman Square) 二十號, 1772-73



711. 湯瑪士·傑佛森 (Jefferson) 設計維吉尼亞, 卡羅特城的·蒙的欠羅 (Monticello) 巴地摩 1770-84; 1796-1806

座廟宇光滑的表面和稀少的裝飾使建築顯得非常抽象和嚴謹, 這一點和契斯維克屋非常相似; 至於萬神廟巨大的門廊, 那是根據古代羅馬的廟宇而建。看了這座非常精緻和令人有寒冷感的教堂外表, 我們相信蘇佛洛對於哥德式的教堂有濃厚的興趣。事實上蘇佛洛非常崇拜哥德式教堂建築, 並不是由於它們的宗教思想, 而是由於它們漂亮的結構; 這好像是瓜里尼 (Guarini) 那種通過理性主義者修正後的看法 (見圖639)。蘇佛洛當時的理想是要將古典柱型與哥德建築中的輕巧感混合在一起, 雖然在這個時候他還沒有像後來的建築師那樣好好地對哥德式的建築下工夫去研究。

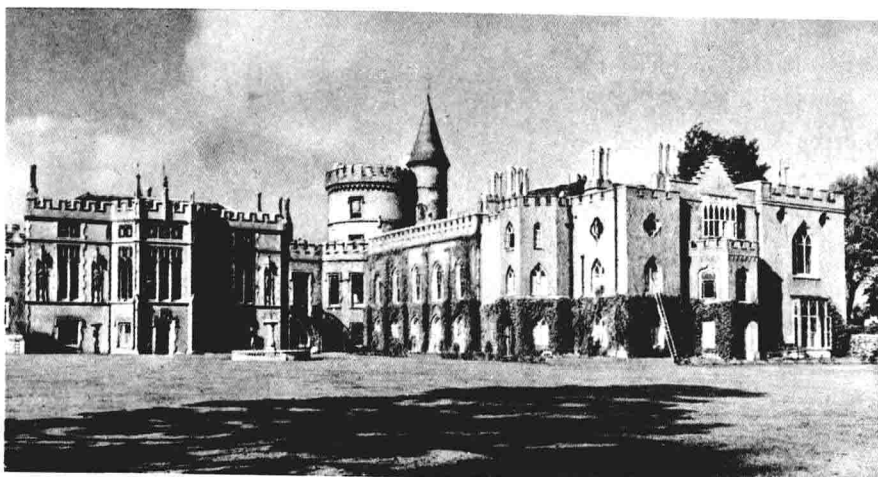
埃傑安·路易·布雷 (Etienne-Louis Boullée) 的年紀比蘇佛洛小五十歲, 但比蘇佛洛更大膽。他實際所造的房子不多, 但他在皇家學院的教學, 對十八世紀末和十九世紀初產生很大的影響, 就是所謂的展望性的建築。布雷的理想是要建立一種「既高雅又尊貴」的建築, 這種效果是由於應用巨大簡單的大塊文章所構成。他所設計房子的體積非常龐大, 就是今天恐怕也不容易建立起來。布雷認為球型的形態最為完美, 任何透視學的花樣都無法改變球型的外貌 (只可能改變它的大小比例)。以這種見解, 布雷為伊沙克·牛頓 (Isaac Newton) 設計一座紀念堂, 這座紀念堂是一個巨大空心的圓球, 用以象徵宇宙。布雷曾經說過: 「牛頓先生! 我就應用你的發明將你包圍起來——也就是說, 用你將你自己包圍起來。」這座圓形建築裏面, 除了在圓球底下擺置一個這位偉人的棺槨外, 空無一物。布雷在圓



712. 巴地摩的平面圖



713. 卡爾·藍漢 (Langhans) 設計柏林布蘭登伯革 (Brandenburg) 大門1788-91



714.

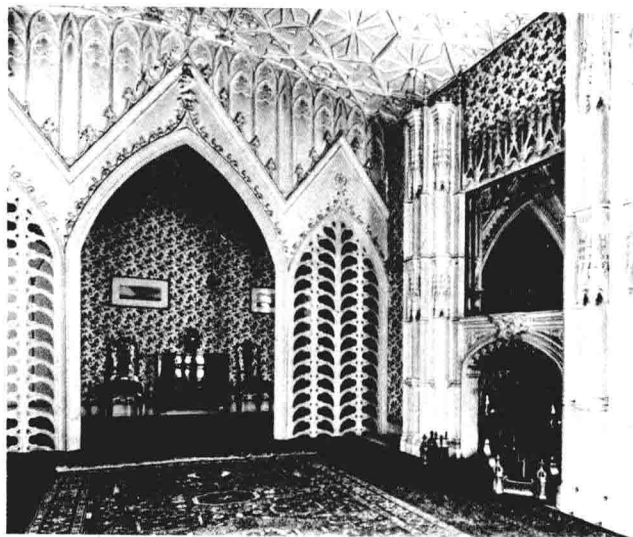
霍雷斯·華爾伯 (Walpole) , 威廉·羅賓森和其他人設計推肯漢姆 Twickenham 的草莓山莊1749-77

球上半部表面刺了無數小洞，將外面的光線引進來，給人一種星光閃爍的幻景。整個設計給我們一種理想王國的巨大感，氣魄上超越了以前所有建築師的野心。布雷和他的後繼者在整個十九世紀裏幾乎被遺忘，直到二十世紀初期才被人發覺，這個時候的建築師再度大膽地去建造以前所不敢想像的建築。

考古發掘

十八世紀中期，有兩件事情引起軒然大波：第一件即重新發現希臘藝術是古典風格的淵源。第二件是赫古拉尼姆 (Herculaneum) 和龐貝 (Pompeii) 的考古發掘。這種考古發掘是第一次顯露古代人日常生活的狀態，以及古人的藝術品和工藝品的全貌。這段期間，在英國和法國出版許多關於雅典的Acropolis, Paestum 的廟宇，

及赫古拉尼姆 (Herculaneum)、龐貝 (Pompeii) 的新發掘等有插畫的書；考古學啟發了平常人的想像力。這個時候在英國還產生一種新室內裝潢



715. 草莓山莊內景



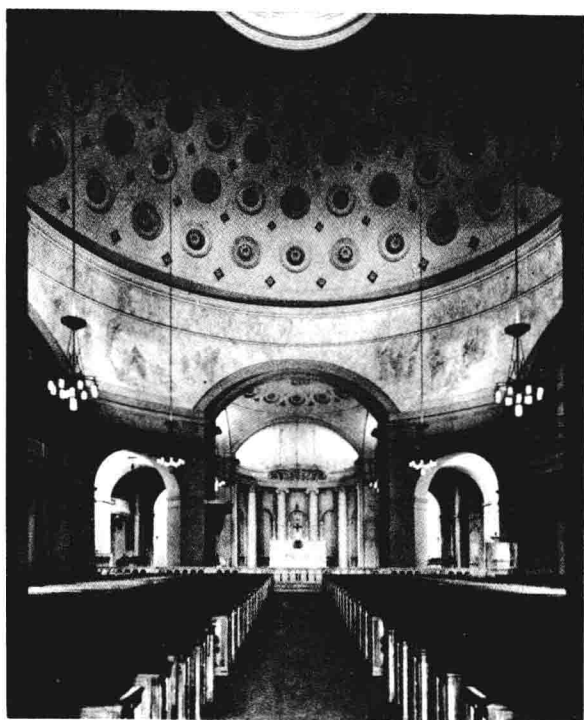
716. 約翰·那須 (Nash) 設計布萊登的皇家閣樓, 1815-18

的風格, 其中以羅伯·亞當 (Robert Adam, 1728-92) 的設計最為著名, 圖710「家屋」(Home House) 的起居室就是他所設計。這種設計顯然受到羅馬油灰塑造 (Stucco) 裝飾的影響 (比較圖 244), 另外有許多地方它響應了洛可可那種玲瓏的室內裝飾, 同時又能代表新古典主義的特點; 譬如強調平面、對稱、幾何型的正確性等。就在這個時候, 柏靈頓公爵所提倡的巴拉亭主義 (Palladianism) 遠渡到美國殖民地, 在美國被稱為喬奇 (Georgian) 風格。這種風格最突出的代表就是湯瑪士·傑佛森 (Thomas Jefferson) 所設計在蒙地卻羅 (Monticello) 的房子 (見圖 711, 712)。這座房子的架子是木頭作的, 裏面是用磚頭造成, 不像契斯維克屋那樣一板一眼地

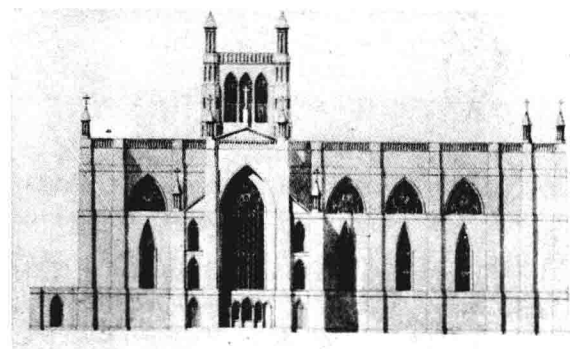


717. 班傑明·拉脫伯 (Latrobe) 設計馬利蘭, 巴地摩天主教堂, 始於1805

根據教條理論來建造 (注意看圖 712, 並不完全緊湊的平面設計, 以及房子開了許多窗戶), 同時還應用較晚期的多力克 (Doric) 柱型。儘管在十八世紀晚期流行較有重感、較嚴謹的希臘多力克柱型, 但傑佛森還是喜歡羅馬多力克柱型。這種新古典主義的「希臘復古運動」最早產生在英國, 開始時規模很小, 不久到處都流行, 這是因為當時一般人認為這種希臘的復古風格可以代表古典希臘那種「高貴、簡單和穩定的偉大氣魄」, 後來的柱型就缺乏早期柱型那種「男性化」。希臘多力克柱型可以說是所有柱型中在應用上最沒有彈性的, 這種柱型不適用於現代的建築上, 即使將它和羅馬或文藝復興其它建築單元相配合時也難調和在一起。唯一例外的是西德柏



718. 巴地摩天主教堂內景



719. 班傑明·拉脫伯另一幅巴地摩天主教堂設計圖之一