

中国城市规划设计研究院科研成果

世界建筑史

新古典主义卷

· 中册 ·

王瑞珠 编著



中国建筑工业出版社

建设部、人事部、国家文物局联合资助项目

王瑞珠 编著

世界建筑史

新古典主义卷

· 中册 ·



中国建筑工业出版社

第四章 法国

的理性主义传统和

新古典主义的繁荣

第一节 法国的理性主义传统

18和19世纪的欧洲建筑，主要受两种思想传统的支配：即法国的理性主义和英国的经验主义。前者来自笛卡儿的哲学，即愉悦的感觉来自明晰和数学的精确；后者提出了另一种价值体系，追求所谓“绘画意境”（Picturesque）并促成了这种观念的流行。尽管到18世纪后期，这两种传统的特色均已形成也比较成熟，能应用于各种新的环境，但总的来看，两种传统不仅表现完全不同而且是独立发展。马克-安托万·洛吉耶自原始窝棚引申出来的有关建筑原理的阐述，尽管有些显得过于简化，但其影响却遍及欧洲，在英国引起的反响并不亚于意大利和德国；同样，英国式园林（jardin anglais）有关绘画意境的特殊表述，不仅在意大利、德国和欧洲的外围地区得到人们的认可，同样也影响到理性主义和启蒙运动的故乡——法国，尽管在那里，人们或许并没有真正理解这种构图的微妙之处，也没有长期加以应用。同样，让-尼古拉-路易·迪朗在18和19世纪之交提出的几何构图原则已被欧洲各地的建筑师采纳，但在英国，人们对它的热情和产生的效果显然不如其他地方。然而，自16世纪以来，法国人对哥特建筑的理性诠释，在19世纪初经奥古斯塔斯·韦尔比·诺思莫尔·普金引入英国后，却产生了深远的影响和引人瞩目的成果。甚至像约翰·拉斯金这种艺术感觉非常敏锐但对建筑和结构的工程技术问题很少关心的人，也对

法国建筑师和古建筑保护专家欧仁-埃马纽埃尔·维奥莱-勒-迪克对哥特建筑精确严密的分析深表敬意。

因此，我们看到，当时欧洲的人们，在思想和观点上不乏交流和碰撞，相反的观念也同样有不少机会相互影响。但不可否认，两种思想传统的发展主流仍具有明显的分界。

一、佩罗、弗雷曼和科尔德穆瓦的著作和实践

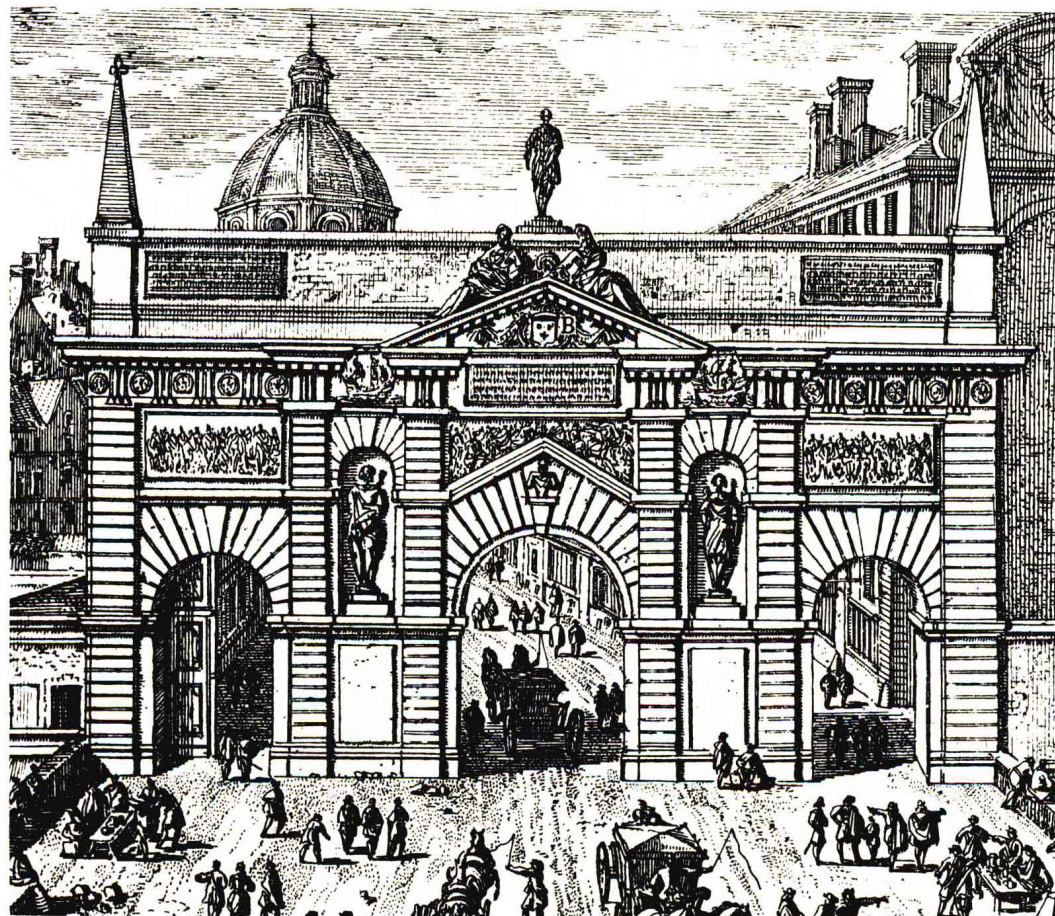
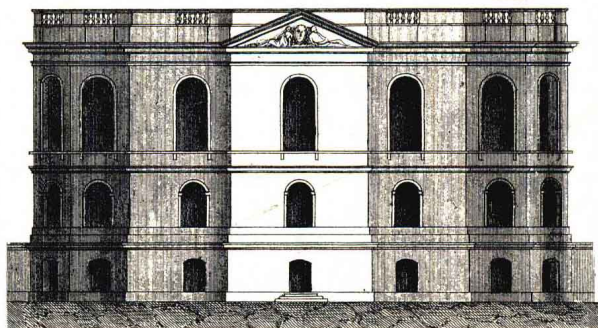
[克洛德·佩罗]

法国的理性主义思潮提供了整个启蒙运动的思想框架。在建筑方面，首开先河的是克洛德·佩罗（1613~1688年）的作品。佩罗是名医生、解剖学家，擅长制作各种器材（特别是机械方面的），50岁以后却突然改行搞建筑。其主要作品是巴黎圣雅克区的天文台（一个极为简朴的独特建筑，建于1667~1672年，图4-1）和一个凯旋门（圣安托万门，设计于1668年，并立即用板条和灰泥建造，损坏后于1716年拆除，图4-2），著名的卢浮宫东立面原来也一直认为是他的作品（最近的研究结果另详《世界建筑史·巴洛克卷》），但实际上是一个建设委员会共同努力的成果（其组成人员有国王的首席建筑师路易·勒沃、国王的首席画家查理·勒布兰及佩罗本人，他的兄弟查理·佩罗则作为秘书和国王总顾问让·

巴蒂斯特·科尔贝的代表)。克洛德·佩罗对这个建筑的贡献是个经常引起人们争议的话题,最早是尼古拉·布瓦洛在他死后不久提出这个问题,但由于相关的文件和图纸已在1870年市政厅大火中焚毁,而此前见过这些文献的人又提不出其他证据来推翻先前的结论。

东立面的修建是具有国家意义的重大工程。勒沃提供了第一个设计方案,但并没有得到科尔贝的首肯。他把方案交给一组意大利建筑师征求意见,其中包括当时赫赫有名的吉安·洛伦佐·贝尔尼尼,后者遂受邀亲至法国参与设计。教皇放他宠爱的建筑师出访无疑是法国外交的一个胜利,但由一个意大利人来完成王宫设计,让法国人觉得很没面子,况且贝尔尼尼粗犷宏伟的设计也确实不合法国人的口味。结果他乘兴而来,败兴而归。最后,由科尔贝组建的委员会建成了如今这个被视为法国建筑典范的雄伟、庄重,节奏明确的立面(图4-3~4-5)。以今日的眼光来看,或许还有这样或那样的缺陷,但它所产生的巨大影响却不可否认。以楼阁的形式突显中央部分的法国传统构图方式并没有舍弃,但由于在平面和廓线上凸出甚少,山墙也不高,从总体

效果上看,这部分并没有和其他部分完全脱开。也就是说,立面上并没有格外突出的部分。简洁的构图被纳入矩形的总体框架内。成对配置的独立支柱将主要水平部件联在一起,构成立面构图的主导要素。不管设计是否真的出自佩罗之手,但在这点上的确体现了他的意图,即柱子应恢复其在古代建筑中作为支撑结构的功能,构成建筑本身的组成部分而不是附加的装饰部件。他认为,在建筑中真实明确地表现主要部件的功能及造型,不仅是希腊神庙的特点,也同样见于哥特大教堂。他还引巴黎圣母院的束柱作为卢浮宫立面柱列布置的依据。



(上) 图4-1 巴黎 圣雅克区天文台(克洛德·佩罗设计,1667~1672年)。平面及立面(图版,取自J.G.Heck:《Heck's Pictorial Archive of Art and Architecture》,1994年)

(下) 图4-2 巴黎 圣安托万门(克洛德·佩罗设计,1668年,1716年拆除)。立面外景(取自Aveline et Pérelle:《Vues de Paris et des Environs》)

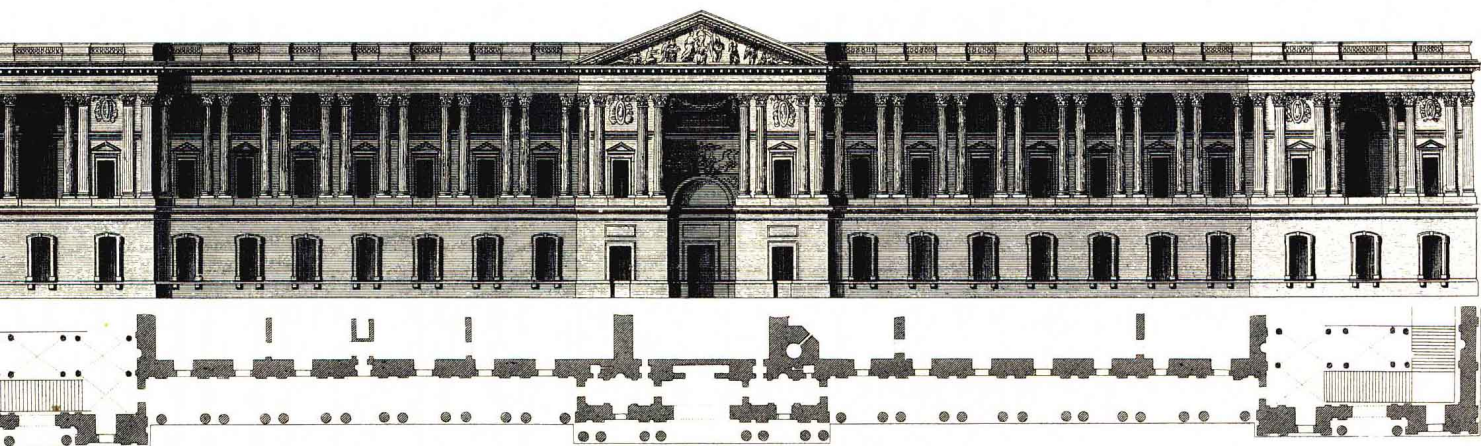


图4-3 巴黎 卢浮宫。东廊(1667~1674年), 平面及立面(图版, 取自J.G.Heck:《Heck's Pictorial Archive of Art and Architecture》, 1994年)

佩罗就这样, 在有意识地通过追本溯源复兴法国传统的过程中, 转向了古希腊和哥特建筑, 将其作为古典建筑和民族建筑的原型。但他并不是简单地求助于过去。作为医生和科学家, 他当然明白, 今日的努力应该超越以往。他只是把过去的成就作为确立原则的出发点。在这方面, 他最重要的成就是翻译了古代流传下来的唯一建筑论著——维特鲁威的《建筑十书》(图4-6、4-7)。这也是在科尔贝支持下的另一个大胆举措。让·马丁和让·古戎曾于1547年发表过一个该著作的法文译本, 但译文并不理想, 图版也大部取自早期的意大利版本。佩罗在拉丁文和希腊文方面的职业功底使他成为这方面的最佳人选。1673年他发表了译文的第一版, 不仅内容全面而且具有很高的学术水平。书中配有精美的插图(其中最优秀的出自塞巴斯蒂安·勒克莱克之手。此君以后还打算独自出版一部建筑论著), 汇集了所有佩罗本人的作品和他提出的古建筑修复方案, 试图以此为当代建筑树立新的标准。该书的修订版于1684年刊行, 带有大量的脚注, 更清晰地表明了佩罗的理论观点; 实际上, 这些观点在他一年前出版的《五种柱式的古式布局》(Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes selon la Méthode des Anciens)中已有明确表述。如书名所云, 其内容主要涉及柱式构图。但在其中佩罗同样介绍了他的美学理论, 这些理论颠覆了文艺复兴和后文艺复兴时期关于柱式万能的信念。佩罗宣称在建筑中存在着两种形态的美: 实在的(positive)美和随意的(arbitrary)美。前者只是取决于材料的品性、施工的精确程度、尺寸规模、宏伟壮丽及对称等因素, 在路易十四时期的建

筑里, 这些价值显然都得到了充分的体现。后者表现在比例关系、造型及外观这些方面。建筑师的真正才干则表现在使用这些要素进行设计的能力上。在这里, 既没有确信无疑的指导, 也没有固定的规章, 唯有传统和习惯。

佩罗坚决否认在建筑比例上存在绝对标准的信念。他认为, 起源于柱式的建筑比例, 并不像人们通常想象的那样, 好似和谐音乐的音阶; 它们绝不是天意或万能秩序的表征, 只是一种约定俗成的习惯。一个训练有素的眼睛已经习惯于某种比例, 就会对偏离这一标准的表现感到不顺眼。佩罗本人尊重规范, 如笛卡儿乃至帕斯卡尔那样, 坚持“中庸”(médiocrité)的理想。因此他决定对文艺复兴以来理论家们提出的各种比例体系进行认真的清理, 以便找出一种可实际应用的方法。安托万·德戈德茨在1682年发表的《罗马古建筑》(Les Édifices Antiques de Rome)中, 公布了49座罗马建筑的精确测绘图; 这些图版证实了他的说法, 即在古代建筑中, 比例的表现并非完全一致, 也不是一成不变。他自己的比例体系则根据单一的模数制订, 适用于五种柱式的各个部分。

佩罗没有成为科尔贝于1671年(即勒沃去世后一年)创立的皇家建筑科学院(Academie Royale d'Architecture)的成员, 但他参加了科学院的几次会议, 并建议后者采纳他的比例体系作为自己的规章。院士们对他完全不顾及文艺复兴时期的比例体

右页:

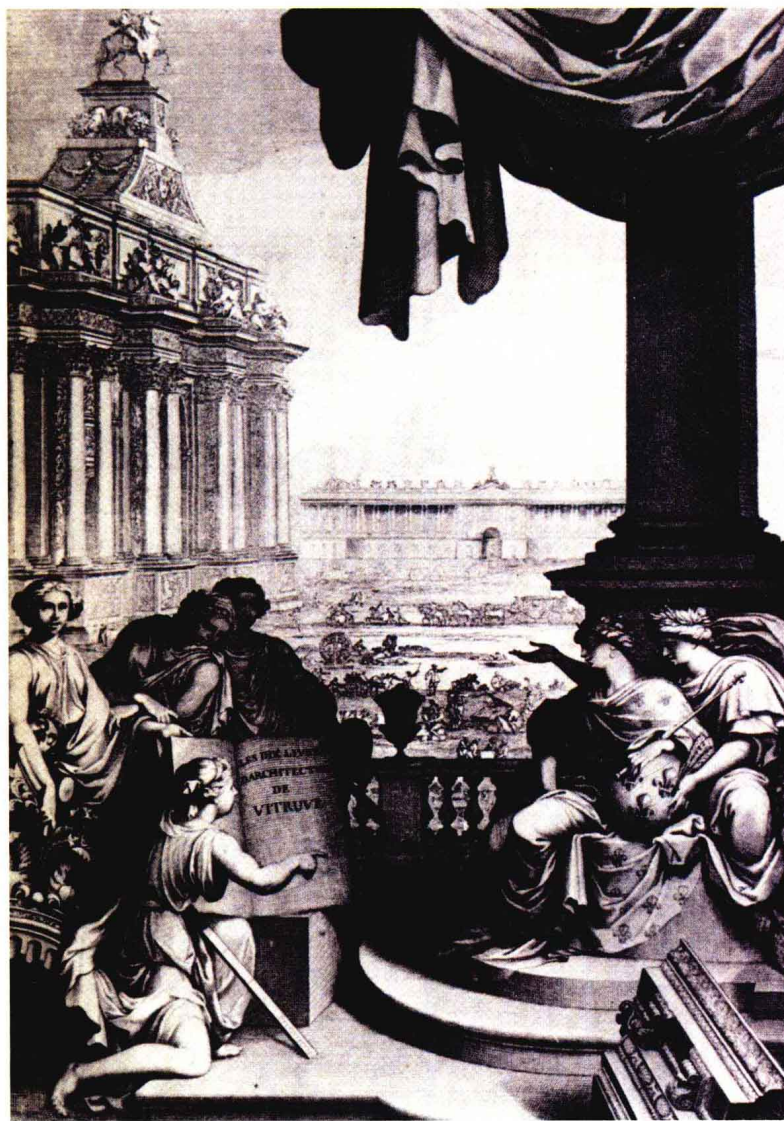
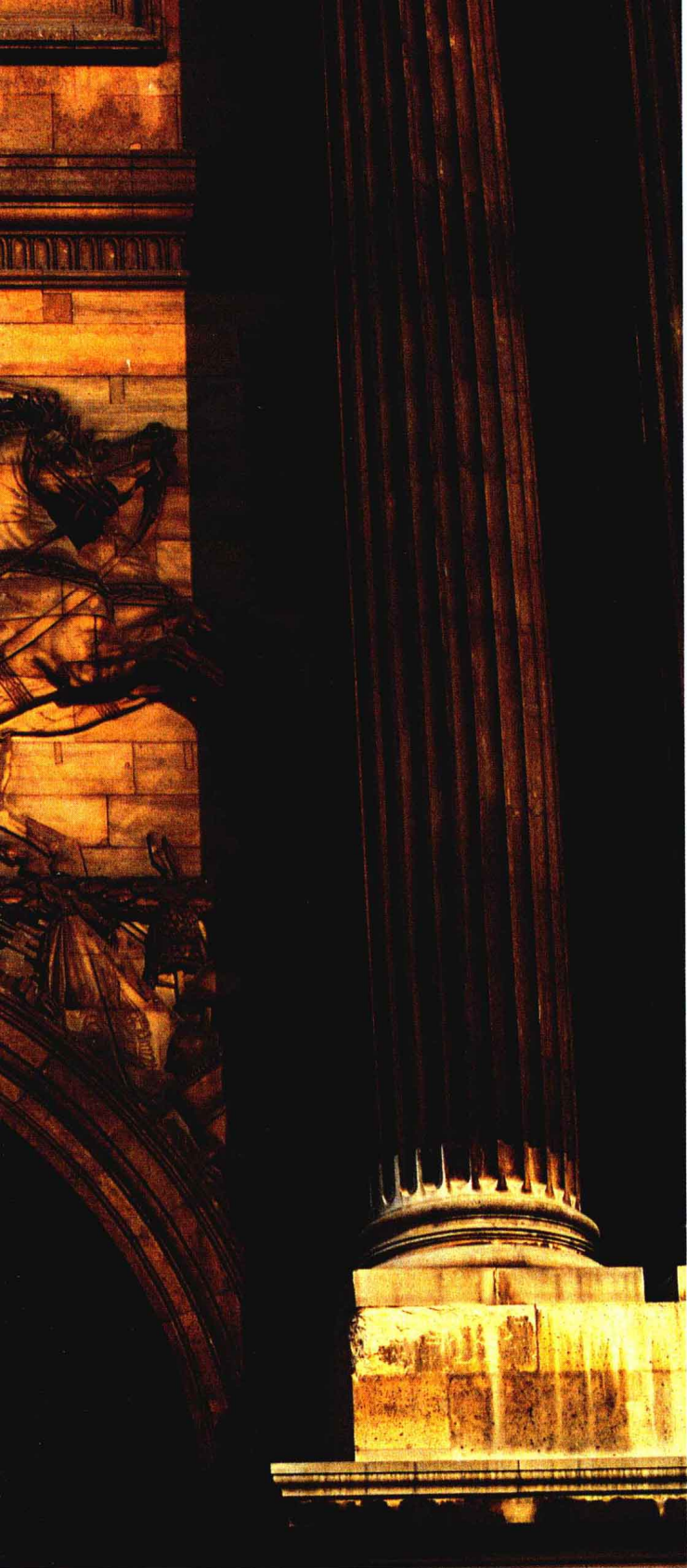
图4-4 巴黎 卢浮宫。东廊, 柱式细部





系感到震惊，对他以一套新规则替代老章程的提案也困惑不解。佩罗希望像科尔贝那样，确立一套适用于所有项目的普遍可行的标准，但这种决心并没有为院士们理解。佩罗的这套体系究竟在何等程度上得到人们的采用，现已很难评价，除非这时期的建筑能得到测绘。但他发表的著作流传甚广却是不

争的事实。在18世纪，他更得到了当时最受尊敬的教授之一雅克-弗朗索瓦·布隆代尔（1705~1774年）的大力支持。在英国，他的建筑著作也得到翻译并于该世纪初刊行。特别是他的著作还被收入了1756年伊萨克·韦尔编撰的《建筑学全集》（Complete Body of Architecture），这可能更具有实质意义。



本页及左页：

(左) 图4-5 巴黎 卢浮宫。东廊，中央跨间细部(浮雕作者Cartellier)

(右) 图4-6 克洛德·佩罗：维特鲁威《建筑十书》(法文译本，1673年)卷首图(画面上纳入了他的三个作品，即天文台、卢浮宫东立面及圣安托万凯旋门)

[弗雷曼和科尔德穆瓦]

虽然佩罗提供了一种更为节制和理性的建筑作为范本，而且从根本上动摇了人们的固有观念并对之进行了新的诠释和评价，但同样明显的是，他并没有提供一个结构严密、条理清晰的理论体系。不过，他那注重实用的处理方式倒是后继有人并在18

世纪初发表的两本小册子里得到发扬光大。它们分别是米歇尔·德·弗雷曼1702年发表的《建筑评论文集》(Mémoires Critiques d'Architecture)和让-路易·德·科尔德穆瓦1706年出版的面向工程承包人和工匠的《建筑新论》(全名为：Nouveau Traité de Toute l'Architecture; ou, l'Art de Bastir; Utile aux

Colonnes des Bal-
liques fera égale à la
largeur, des Porti-
ques, & cette largeur
fera de la troisieme
partie de l'espace du
milieu. Les colonnes
d'enhaut doivent être

portion des Basiliques de la
ville de Chalcis : mais la con-
struction du texte ne peut
souffrir cette interpretation.

Comme je ne trouve aucu-
ne de toutes ces interpreta-
tions différentes qui me satis-
faisse, j'en forme une nouvelle,
que je fonde sur les autoritez
des plus anciens Interpretes
de ce mot : & estant assuré par
le témoignage d'Aufone, que
chalcidica estoit un lieu élevé
que nous appellons un premier
étage, & par le témoignage
d'Arnobé, que *chalcidica* es-
toit un lieu ample & magnifi-
que, j'estime que ces Chalci-
diques estoient de grandes &
magnifiques salles où on ren-
doit la justice, situées aux
bouts des Basiliques de plain-
pié avec les galleries par les-
quelles on alloit d'une salle à
l'autre, & où les Plaideurs
se promenoient, car ces Gal-
leries hautes sans ces Salles
semblent estre inutiles. Sui-
vant cette interpretation, lors-
que Vitruve dit que s'il y a
assez de place pour faire une
Basilique fort longue, on fera
des Chalchidiques aux deux
bouts, il faut entendre que
si elle est courte, on ne fera
qu'une Salle à un des bouts
ou que si l'on en fait à chaque
bout, elles seront trop petites
pour pouvoir estre appellées
Chalchidiques, dont le nom si-
gnifie une grandeur & une ma-
gnificence extraordinaire. Pal-
ladio semble l'avoir entendu au-
trement, parce que dans la
figure qu'il a faite de la Basili-
que, il luy a donné beaucoup
moins de longueur que le dou-
ble de sa largeur, peut estre
parce que n'ayant pu se deter-
miner à ce qu'il devoit enten-
dre par Chalchidique, & par
cette raison n'en voulant point
faire aux bouts de sa Basili-
que, il l'a faite plus courte,
pour faire entendre qu'il
croyoit que les Basiliques qui
estoient sans Chalchidiques n'a-
voient pas la proportion que
Vitruve leur donne en general.

7 DES PORTIQUES. Il
faut entendre par Portiques les
ailes qui sont aux costez de la
grande voute du milieu, & que
l'on appelle bas costez dans les
eclésiastiques.

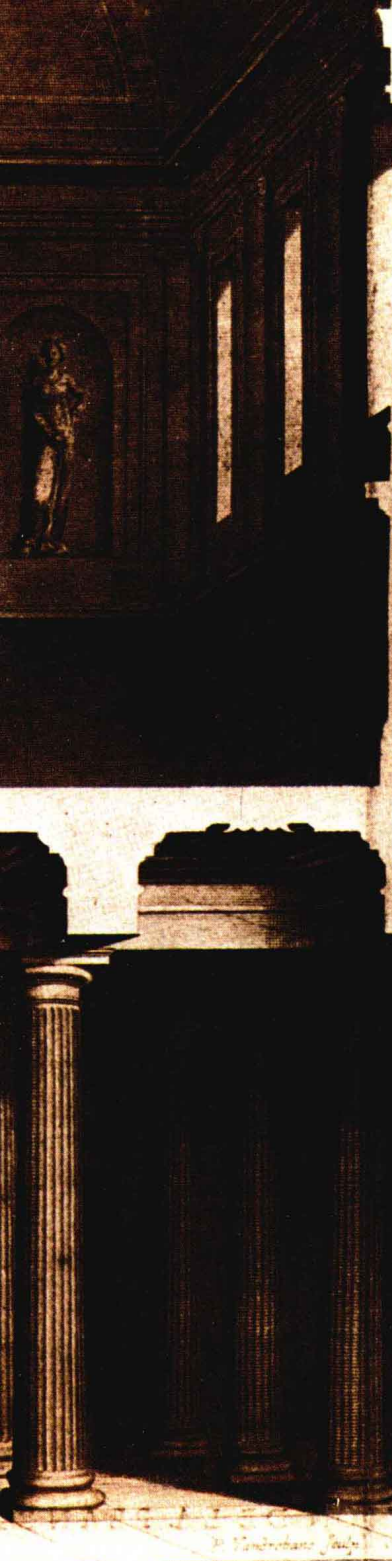


Entrepreneurs et aux Ouvriers)。这两个人都不是建筑
师。弗雷曼可能是收税员，科尔德穆瓦（1631~1713
年）长住教堂，是笛卡儿的支持者，同时也是1668年
出版的语言学开山作《言语论》（Discours Physique
de la Parole）的作者热罗尔·德·科尔德穆瓦的堂弟甚
或是亲弟。

弗雷曼的书论述如何理性地进行设计，包括考

虑地段的限制、材料的特性、造价及雇主的需求。
他认为，柱式和古典法则在建筑上并没有实质的意
义。为了证明自己的看法，他将巴黎的圣厄斯塔什
教堂和勒沃设计的圣叙尔皮斯教堂与巴黎圣母院和
小圣堂进行比较，由此得出明确的结论：哥特建筑
在设计上更为理性，在建筑上也更为可取。

这种对哥特建筑形制、特别是结构技术的青睐，



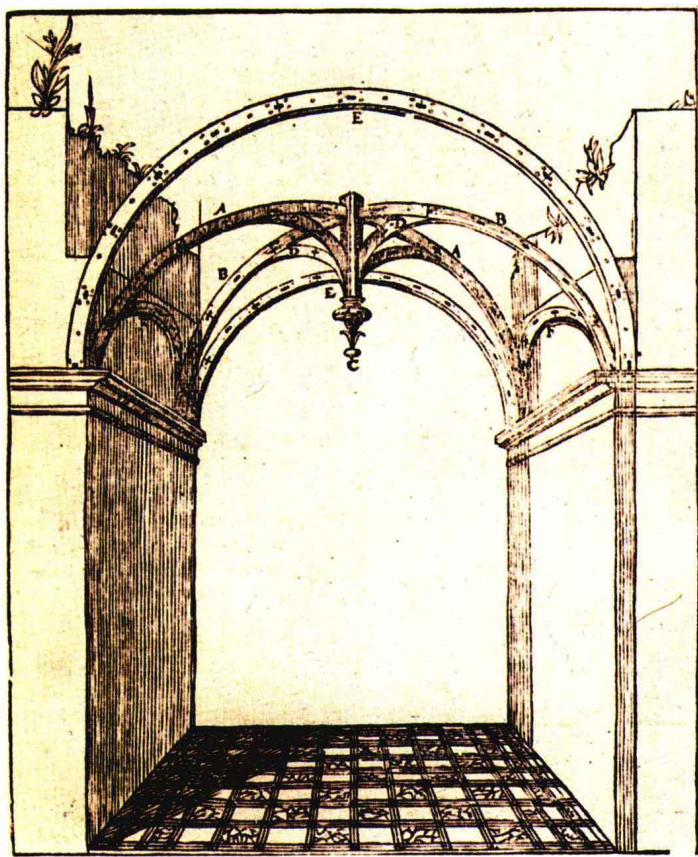
d'embas, comme il a été dit.* La cloison qui est entre les colonnes d'en haut ne doit avoir de hauteur que les trois quarts de ces mêmes colonnes, afin que ceux qui se promettent sur cette

8. LA CLOISON. Vitruve met icy Pluteum pour Pluteus, ainsi qu'il fait en plusieurs autres endroits. Philander & Barbaro ont pris ce Pluteum ou Pluteus pour l'espace qui est entre les colonnes d'embas & celles d'en haut, & ils ont cru que Vitruve ayant dit Sparium quod est inter superiores columnas, il falloit suppléer & inferiores, mais il n'est parlé dans le texte que de la cloison qui est entre les colonnes d'en haut, ce qui peut avoir un fort bon sens, pourvu qu'on entende que Vitruve a conçu que cette cloison qui étoit comme un piedestail continu sous toutes les colonnes d'en haut, ne devoit passer pour cloison qu'à l'endroit qui répondoit entre les colonnes: parce que l'endroit de ce piedestail continu qui étoit immédiatement sous les colonnes, devoit être pris pour leur piedestail. Il est plus amplement prouvé sur le 7. chapitre de ce Livre, que Pluteus ne sauroit signifier icy que Cloison, Balustrade ou Appuy.

EXPLICATION DE LA PLANCHE XXXVIII.

Cette Planche contient l'élévation perspective de la Basilique. Il faut entendre que de même que l'on a fait servir un seul Plan pour les deux étages de la Basilique; on n'a aussi mis icy qu'une partie de son élévation, supposant que l'on comprendra aisément que ce qui est icy ne représente qu'environ un quart de tout l'Edifice, représenté dans le plan par ce qui est renfermé dans des lignes ponctuées.

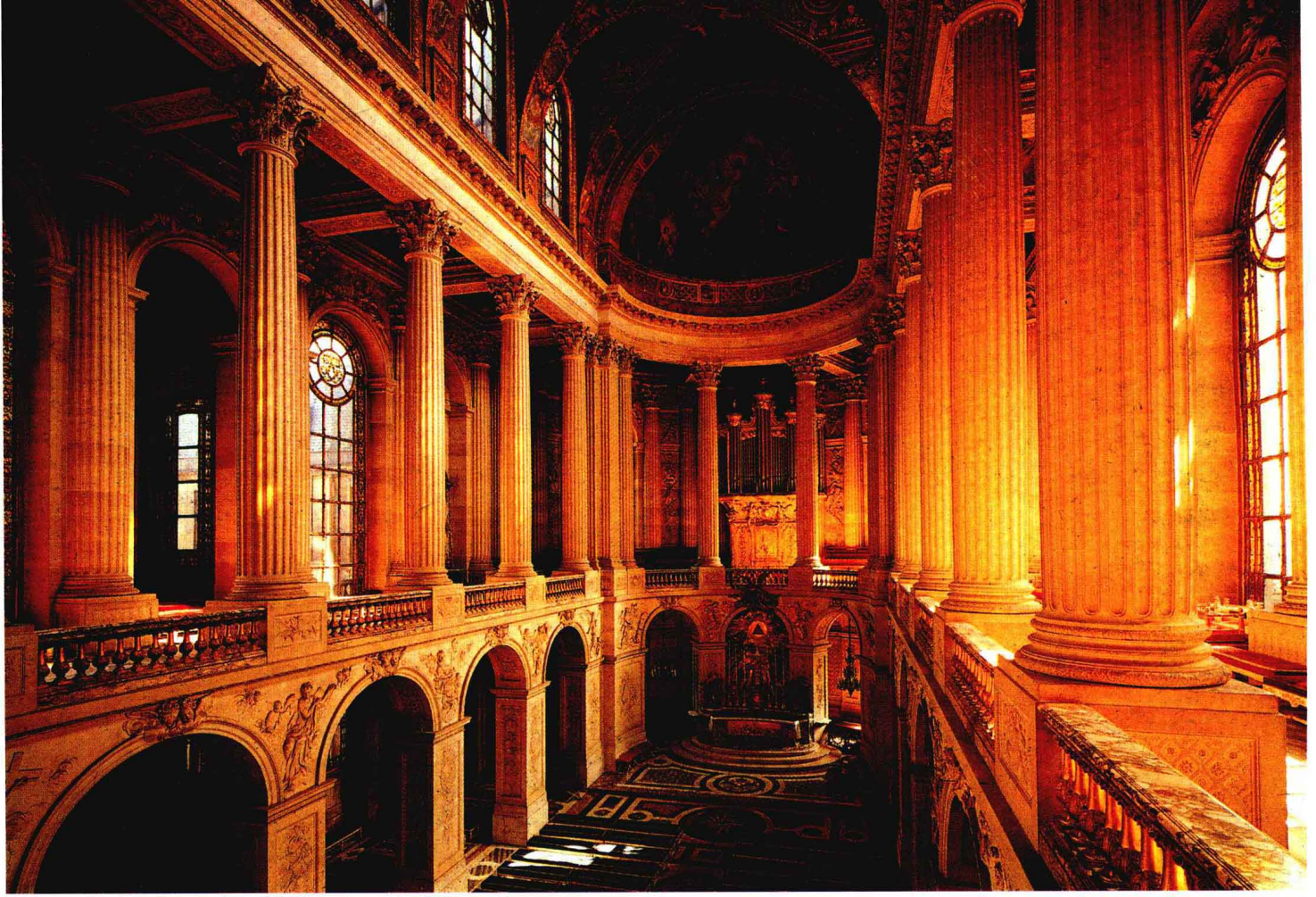
同样是科尔德穆瓦著作的特色；只是他还希望表明，他所赞赏的哥特建筑的这些特点，同样可以用古典语言来表达。他心目中的理想建筑采用矩形形体，基本不施装饰，带平素的砌筑墙体或安排一系列支撑楣梁的柱子。他不喜欢拱券和所有的尖角，包括古典建筑的山墙。他认为，如果古人知道复折式的所谓“芒萨尔式屋顶”（mansard roof）的话，他们肯定更喜欢这种形式而不是坡屋顶，因为这种形式更接近理想的矩形。他还提出了一个作为范本的教堂设计，于本堂和边廊间设成排的独立支柱，上承水平柱顶盘（绝不能用拱券，他特别坚持这点），其上设筒拱顶。对于西立面，他建议采用上带栏杆的柱廊，有些类似多年前伊尼戈·琼斯在伦敦圣保罗大教堂的做法。他自觉地效法哥特风格和他想象的早期基督教及希腊模式。结构支撑乃至整个结构体系均得到表现，宛如再现了一个前文艺复兴时代的建筑。他推崇楣梁式的建筑。在1714年发表的《建筑新论》第二版里，他拿掉了米开朗琪罗的圣彼得大教堂设计，但贝尔尼尼设计的广场柱廊却受到赞扬。不过，对科尔德穆瓦的教堂范本来说，真正的灵感来源还是1680年克洛德和查理·佩罗所作巴黎圣热纳维耶芙新教堂的设计。纵长的本堂里，独



本页及左页：

（左）图4-7 克洛德·佩罗：维特鲁威《建筑十书》（法文译本，1673年）插图（会堂室内透视，图版作者塞巴斯蒂安·勒克莱克）

（右）图4-9 菲利贝尔·德洛姆：《建筑》插图（哥特式拱顶的结构框架，1567年）



(上) 图4-8 凡尔赛 宫廷礼拜堂(建筑师朱尔·阿杜安·芒萨尔、罗伯特·德科特, 1698~1710年)。内景

(下两幅) 图4-10 奥尔良 圣莫尔修会礼拜堂。立面及剖面设计图(作者纪尧姆·埃诺, 1718年, 法国国家图书馆藏品)

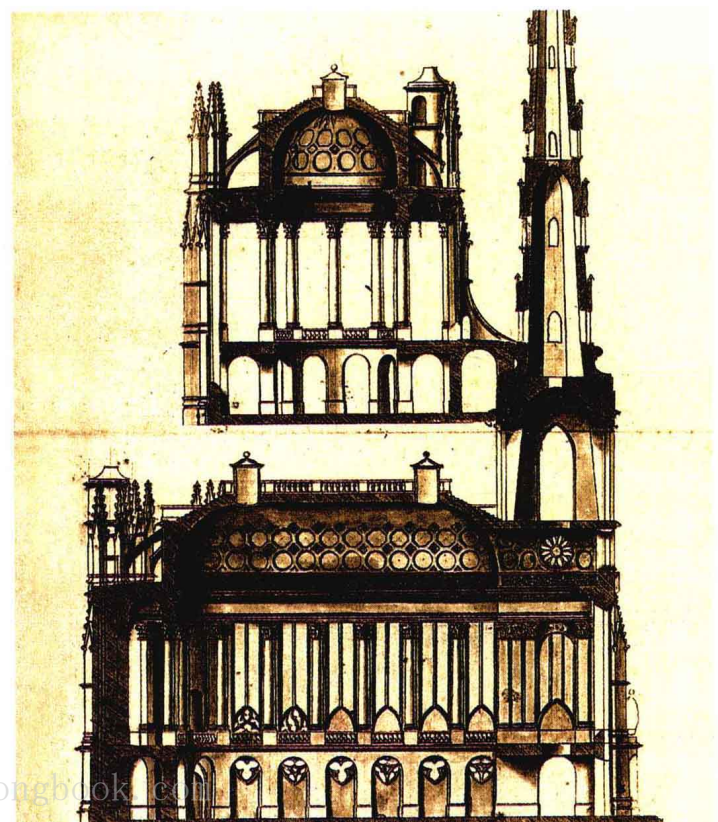
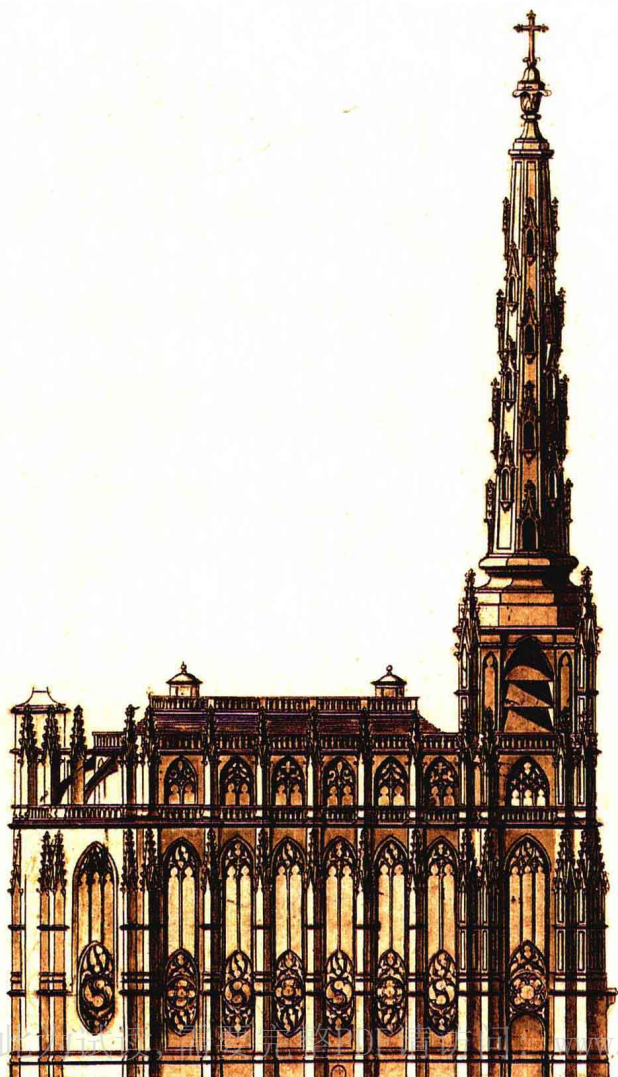


图4-11 阿拉斯 圣瓦修
院教堂（皮埃尔·孔唐·
迪夫里设计，始建于
1755年）。内景



立的列柱支撑着水平柱顶盘，上为曲线拱顶。虽然这种形制的起源可以追溯到1511年弗拉·焦孔多出版的维特鲁威著作的入口平面，以后拉斐尔及其学生设计的法尔内塞府邸入口及勒沃在法国模仿它们的作品（卢浮宫南侧），但在当时，在教堂建筑里，尚没有这样做的例证。这时期版画家让·马罗（可能是应佩罗兄弟的要求）绘制的巴尔贝克（的）酒神

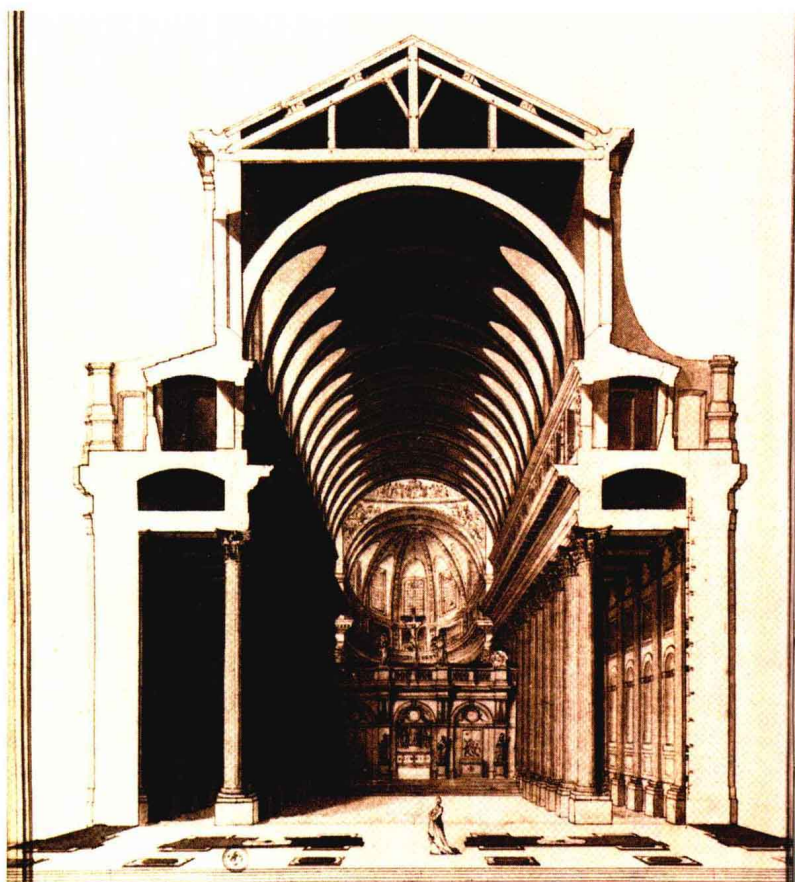
庙内部，倒是提供了这样一个先例。但复原得是否准确，尚属疑问。科尔贝当时派了许多人到东方去为他搜寻手稿，作为科尔贝的秘书，查理·佩罗具体负责向这些人提供指示和颁发经费。克洛德·佩罗本人亦承认，他采用过这些旅游考察者中一位名M.德蒙索的几幅图（他曾于1668年去巴尔贝克考察）；然而，也有可能复原图是根据巴尔塔扎·德蒙科尼斯的



观察，他曾于1647年到过那里。

然而，就在科尔德穆瓦进行著述的时候，在法国，实际上已有一个体现了他向往的某些特色的建筑——凡尔赛的宫廷礼拜堂——正在建造之中。尽管始建于1698年的这个建筑的设计人通常均认为是朱尔·阿杜安·芒萨尔，并由罗伯特·德科特负责最后完成，但最初的设计似乎再次牵涉到克洛德·佩罗。在这里，下层本堂和边廊之间立沉重的柱墩和拱廊，但在供国王举行礼拜仪式的上层，间距甚大的壮美科林斯柱列上支撑着水平柱顶盘和其上的拱顶（图4-8）。在这里，所有细部均属古典风格，但总体效果却是宽阔的哥特类型，外部的飞扶壁亦同样证实了创作灵感的多种来源。

从上面的评述中不难看出，哥特建筑在佩罗、



弗雷曼和科尔德穆瓦的建筑理论中均占有独特的地位。在法国的思想界，这并不是一个孤立和特殊的表现，而是具有悠久的历史渊源。甚至像吉勒·科罗泽特这样的人文主义学者、莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂和特里西诺（帕拉第奥的保护人）著作的译者和首批巴黎导游书之一（1532年第一次发行）的作者，也同样对哥特建筑有精深研究并对其结构方式大加赞赏。接下来，又有许多这样的著作家继续这方面的研究，其中许多都和开创法国历史学研究的圣莫尔本笃修会（Benedictine Congregation of St.-Maur）有联系。在这些流行的手册和历史书中，人们总是用“大胆”、“轻快”和“精巧”这样一些词来形容哥特建筑。在更专业的建筑理论领域，人们也同样强调哥特建筑结构上的精美。菲利贝尔·德洛姆自认为是将古典艺术的精致高雅引进法国的第一位建筑师，但在他1567年出版的《建筑》（Architecture，图4-9）一书中，同样记述并绘制了哥特拱顶的结构。显然，他把柱子和肋券都视为支撑上部拱顶及其网络的独立且造型明确的结构框架。将结构实体和围护构件分开的这种做法，在以后具有重要的意义。耶稣会数学家和建筑师，《拱顶建筑》（L'Architecture des Voûtes: ou, l'Art des Traits et Coupe des Voûtes，一

本有关建筑结构的标准著作，1643年首次发表，1743和1755年再次刊行）一书的作者弗朗索瓦·德朗，不仅强调哥特建筑柱子和肋券结构上的优雅，同样也支持飞扶壁和外壁垛的重要作用。他视哥特建筑为

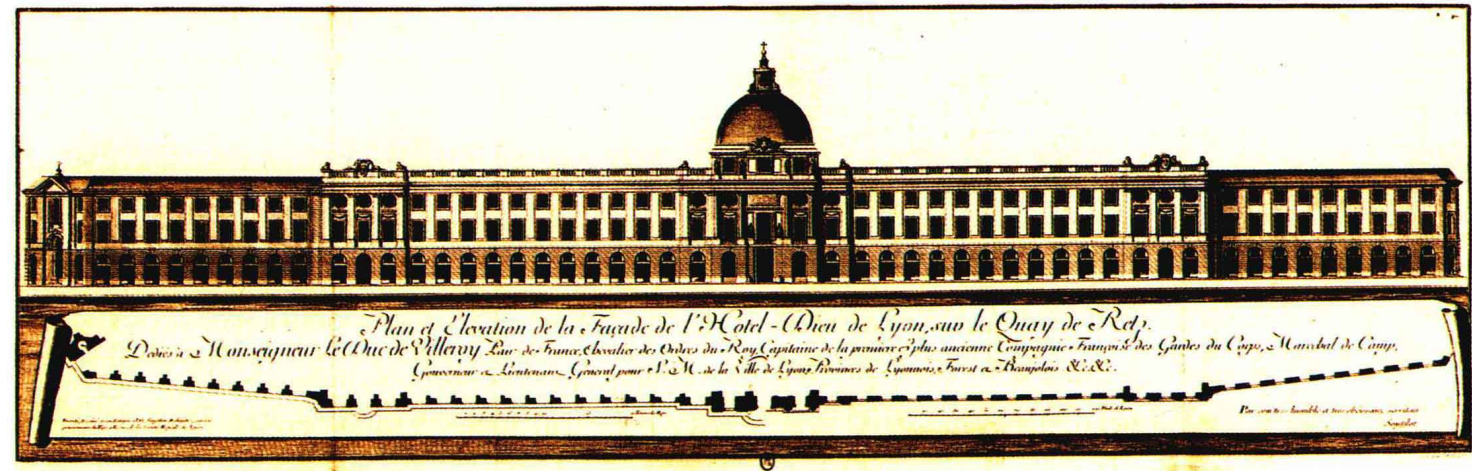
解决平衡问题的范例。
法国思想界的活跃还可通过另外的例证看出来，在这方面，特别值得一提的是阿梅代-弗朗索瓦·弗雷齐耶（1682~1773年）的著作，他在18世纪早期

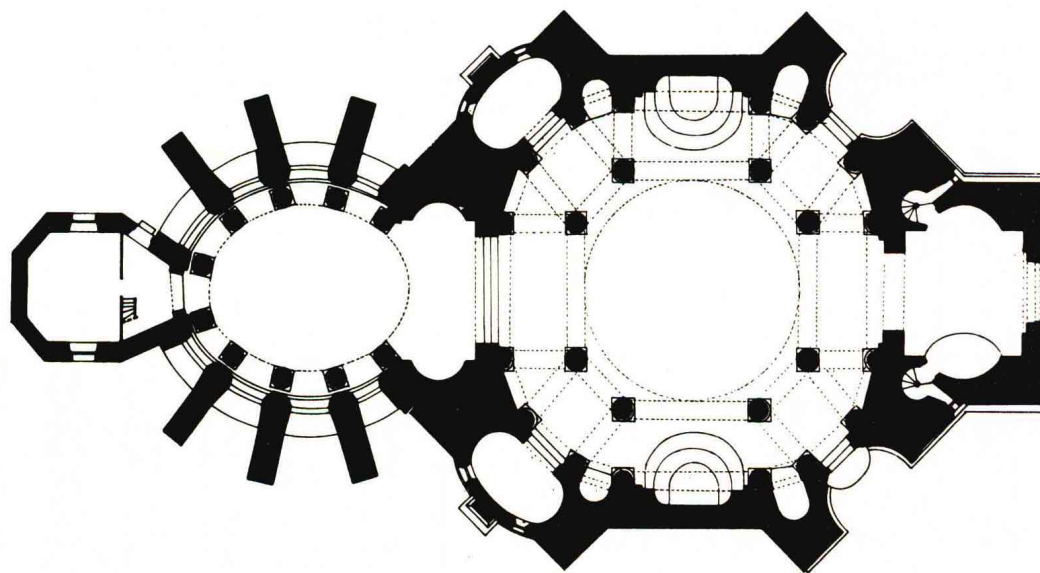
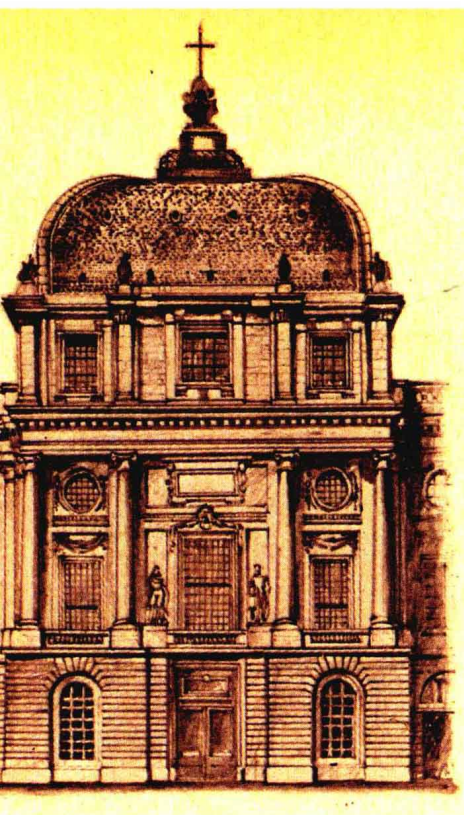
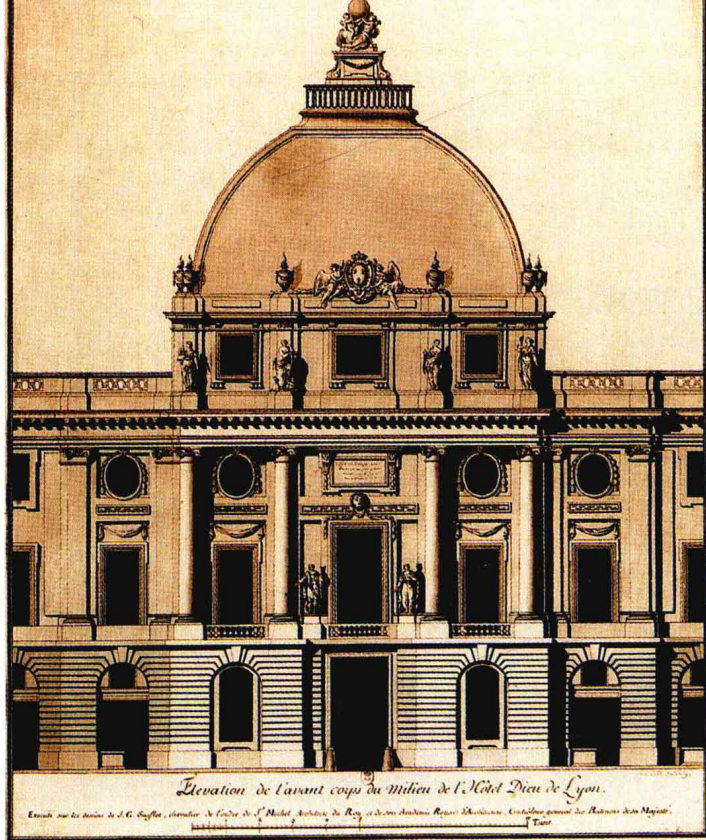
左页：
（左）图4-12 马克-安托万·洛吉耶：《论建筑》（或译《建筑随笔》）第2版扉页（1755年）

（右）图4-13 巴黎 圣热纳维耶芙教堂。早期设计方案（剖视图，作者克洛德和查理·佩罗，约1680年）

本页：
（上）图4-14 雅克-热尔曼·苏夫洛（1713~1780年，画像作者Louis-Michel van Loo，1767年，巴黎卢浮宫博物馆藏品）

（下）图4-15 里昂 主宫医院（原为交易所，雅克-热尔曼·苏夫洛设计，1740~1748年）。立面（1748年，图版制作Blondel）





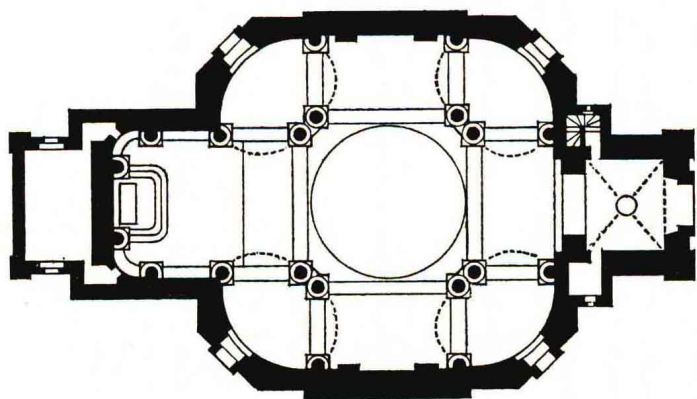
(左上) 图4-16 里昂 主宫医院（原为交易所）。立面（中央部分，Autrechy 设计，巴黎国家图书馆藏品）

(左下) 图4-17 里昂 主宫医院（原为交易所）。中央门楼，外景

(右上) 图4-18 里昂 主宫医院（原为交易所）。穹顶内景

(右下) 图4-19 日夫里 教堂（建筑师埃米利安德-马里·戈泰，1771年）。平面（取自Wend von Kalnein: 《Architecture in France in the Eighteenth Century》，1995年）

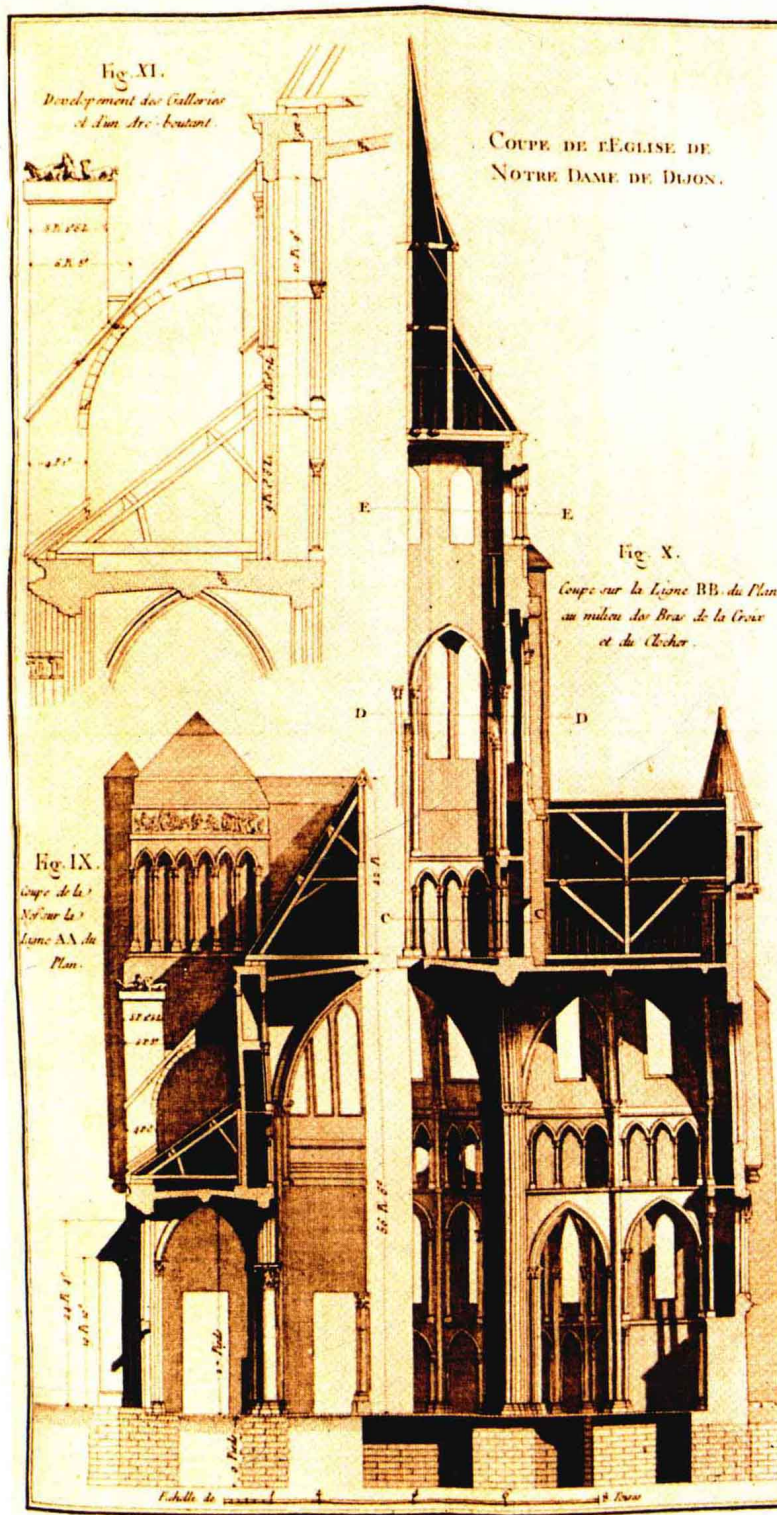
的《特雷武回忆录》（Mémoires de Trévoux）中，以通信的形式批评了科尔德穆瓦推崇楣梁式建筑的做法，正确地指出，在只有小石料可用的法国，在柱子上采用拱券显然要比使用楣梁更为合理。弗雷齐耶还在许多其他方面对科尔德穆瓦的观点进行抨击，但他同样倾心于哥特艺术，而且在知识的广博



(左) 图4-20 奥尼翁河畔沃赖 教堂 (尼古拉·尼科尔设计, 1770年)。平面(取自Wend von Kalnein:《Architecture in France in the Eighteenth Century》, 1995年)

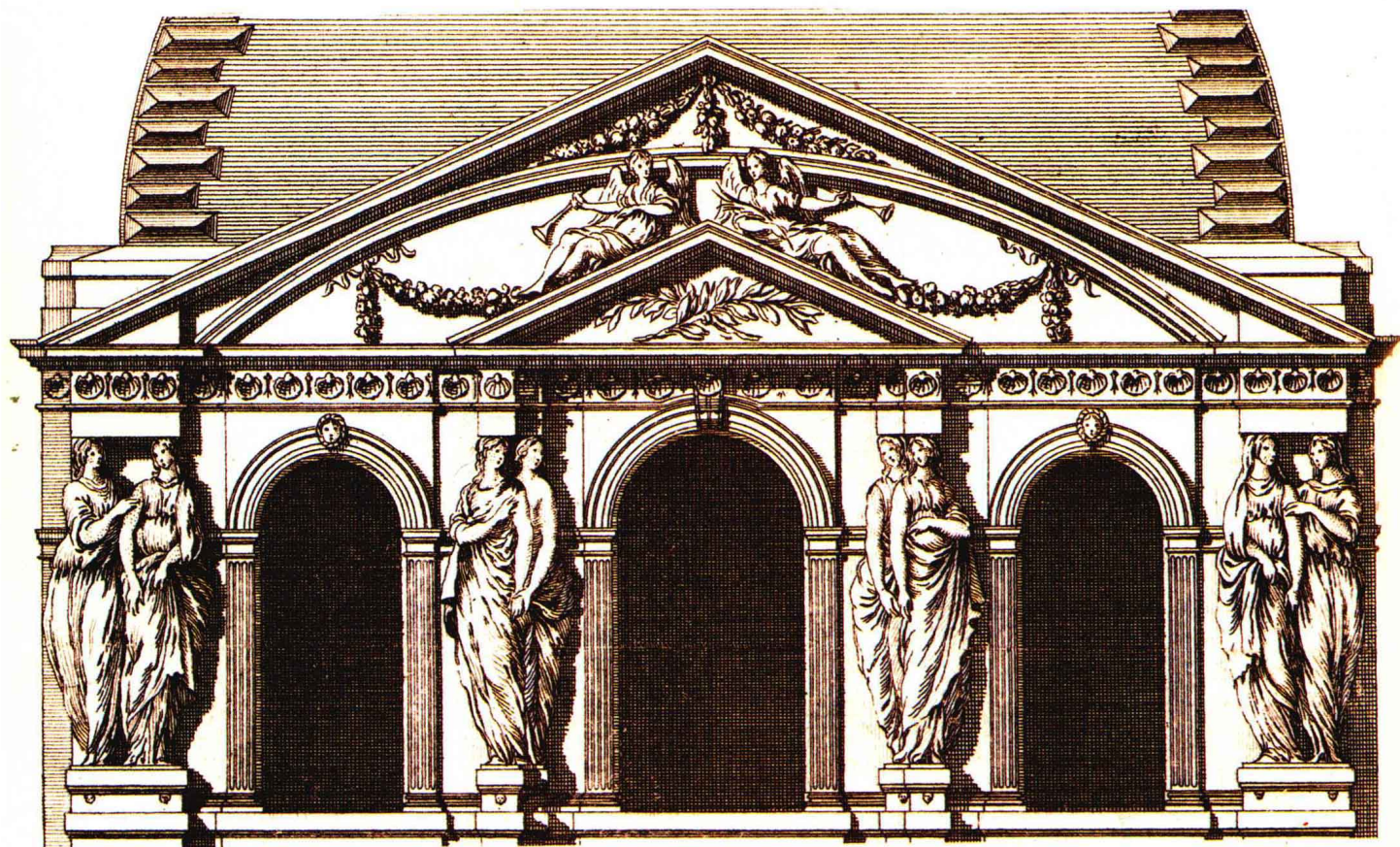
(右) 图4-21 第戎 圣母院。剖面测绘图 (作者雅利耶, 1762年; 图版取自雅克-弗朗索瓦·布隆代尔和皮埃尔·帕特:《建筑教程》, 1777年)

和研究的深入上远远超过前人。在1738~1739年首次发表的《拱顶结构的理论和实践》(全名为: *Théorie et Pratique de la Coupe des Pierres et des Bois pour la Construction des Voûtes...; ou, Traité de Stéréotomie à l'Usage de l'Architecture*) 中, 认为哥特的拱顶体系经过精心的计算。进一步的结构分析表明, 拱顶腹板之所以格外轻快、坚固是因为采取了稍稍凹进的形式。和以前的论著相比, 他的分析显然更为细致和深入。然而, 和大多数对这一问题感兴趣的法国人一样, 他只是希望通过对哥特建筑的分析, 将其结构和组织原则引进到当代建筑里, 并不期望人们模仿其具体形式。也就是说, 在法国, 这时期人们对哥特建筑的仔细研究并不能全视为复兴这种风格的前奏, 尽管当时确有这方面的表现, 特别是在圣莫尔本笃会修士主持的项目中, 如1636~1656年按哥特风格建造的圣旺德里耶教堂, 又如巴黎的圣热尔曼-德普雷教堂, 这个罗曼时期的建筑1644年在本笃会修士主持下于本堂和耳堂部分加建了哥特式的石构拱顶。在18世纪初建造科尔比的圣皮埃尔教堂西立面时, 他们也用一个哥特风格的设计替代了早先提出的古典样式的立面。这个决策颇似同一时期奥尔良大教堂西立面的做法。在奥尔良,



国王可能是受到莫尔修会学者贝尔纳·德蒙特福孔的影响, 明确要求人们采用“哥特柱式”。事实上, 只有这样一些表现, 才可真正视为哥特复兴的实例。

1718年, 奥尔良大教堂主持匠师纪尧姆·埃诺为同一城市圣莫尔修会礼拜堂准备的设计是一个更富有挑战性同时也是引起更多争议的项目(图4-10)。其室内采用了凡尔赛宫廷礼拜堂的形式, 外部则是一个带尖拱窗、尖顶饰和飞扶壁的杂牌哥特风格作



(上) 图4-22 雅克-弗朗索瓦·布隆代尔:《建筑教程》(第3卷, 1777年)插图(三重山墙)



(下) 图4-23 梅斯 市政厅(设计人雅克-弗朗索瓦·布隆代尔, 1765年)。外景

品。不过,这个设计并没有付诸实施;在法国,直到该世纪末,也没有再出现类似的设计。此后在花园里引进的哥特式应景建筑在某种程度上亦可视为哥特复兴,但已属英国影响的范畴。

科尔德穆瓦的理想并没有在法国立即得到采纳;围绕着苏比斯府邸前院的柱屏(皮埃尔-亚历克西·德

拉迈尔设计,1705~1709年),和热尔曼·博福朗早期作品中经常可看到的柱列构图一样,可能是受到他的某些影响,但只是在博福朗为吕内维尔府邸设计的礼拜堂里(1709年,几年后完成),科尔德穆瓦的纲领才真正得到实现。第一个始终贯彻并发展了科尔德穆瓦理想的是巴黎建筑师皮埃尔·孔唐·迪夫里