



{ Cultural books of
Art History }

{ 美术史文丛 }

范景中 主编

偶发与设计

—— 贡布里希文选

Accident and
Design
- Selected Essays of E. H.
Gombrich

李本正 选编 汤宇星 译

中国美术学院出版社

ACCIDENT AND DESIGN

— Selected Essays of E. H. Gombrich

偶发与设计

——贡布里希文选

李本正 选编 汤宇星 译



中国美术学院出版社

责任编辑：祝平凡
特邀编辑：巨若星
责任校对：王爱红
责任出版：葛炜光

图书在版编目（CIP）数据

偶发与设计：贡布里希文选 / 李本正选编；汤宇星译. — 杭州：中国美术学院出版社，2013.5
ISBN 978-7-5503-0469-7

I. ①偶… II. ①李… ②汤… III. ①艺术—设计—文集 IV. ①J06-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第098220号

偶发与设计——贡布里希文选

李本正 选编 汤宇星 译

出品人 曹增节

出版发行 中国美术学院出版社

地址 中国·杭州南山路218号 / 邮政编码：310002

<http://www.caapress.com>

经销 全国新华书店

制版 杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印刷 浙江省邮电印刷股份有限公司

版次 2013年5月第1版

印次 2013年5月第1次印刷

印张 9.5

开本 787mm×1092mm 1/16

字数 80千

图数 138幅

印数 0001-3000

ISBN 978-7-5503-0469-7

定价 38.00元

目 录

偶发与设计的抗争	1
招贴画设计大师盖姆斯	4
古城之美	7
城市的保护——拉斯金对今天的启示	16
博物馆应当是活跃的吗?	30
漫画	35
用于家庭的图画	52
室外雕塑	72
错觉与艺术	92
参考文献	125
符号与图像	129

偶发与设计的抗争

Accident Versus Design, *Perspectives*, July 1994

1786年乔舒亚·雷诺兹爵士[Sir Joshua Reynolds]在他第13次皇家美术学院的年度讲演中，提到了当时流行的理性主义艺术批评理论，即我们常常归之为新古典主义原则看待的理性艺术理论的批评意见。¹评论了诗歌、绘画、音乐及园艺之后，他相信：“所有这些艺术门类的伟大目标就是使人沉浸在想象和情感中，从而对心灵产生愉悦的影响，留下美妙的印象。”在谈到建筑时，他对“希腊式建筑的健全规则”表示了敬意，又试着提出观点：“建筑师有时也应该利用一下偶发因素，我相信画家的眼睛总是在注意捕捉它们；跟随这些偶发因素的引导并改进它们，总是胜过一味地遵循规划。”

“伦敦老城的街道布局、转折，都是偶然形成的，未见有任何原始规划或设计。”他继续说道：“但对行人和观者来说，它们可不因此逊色。相反，如果城市按照克里斯托弗·雷恩爵士[Sir Christopher Wren]的规划建设，其结果会和我们在一些新城区的所见一样缺乏情调。单一会产生乏味，甚至有点令人讨厌。”

人们知道1666年伦敦大火后雷恩雄伟的重建计划没有完全实现，简而言之，乃是因为它的实现得以废除不计其数的居民房产权做代价。²但是当大多数历史学家对此深表惋惜的时候，乔舒亚爵士在此却对这种结果表示欢迎。因为他意识到在伦敦新城区碰到的整齐划一（我们现在正作为“乔治式伦敦”[Georgian London]来描述和赞赏的方形和联排式房屋的小区已初具规模——（雷诺兹发表讲演时，贝德福德广场[Bedford Square]和波特兰地区[Portland Place]已经成形）已让他觉得乏味，有点令人讨厌了。

这位皇家美术学院第一任院长在此表现的审美倾向已被历史学家当作如画的[Picturesque]趣味来认识。正是那场趣味运动使我们有了英式的园林，能欣赏自然的景观，使我们那古老的市镇中无规则的

1. 乔舒亚·雷诺兹爵士，《艺术讲演录》[*Discourses on Art*]，罗伯特·沃克[Robert R Wark]编辑，圣马利诺，加州，1959年。

2. 爱德华·塞克勒尔[Eduard F. Sekler]，《雷恩及其在欧洲建筑中的地位》[*Wren, and his Place in European Architecture*]，伦敦，1954年。

布局和狭窄的街道对于那些手持相机的旅行者来说，依然是魅力无穷。³ 后来伟大的趣味史家克里斯托弗·赫西[Christopher Hussey]在其《如画》[*The Picturesque*]⁴ 一书的开篇正确地表明：他们那一代人普遍怀有这种趣味，而当他发现这是18世纪英格兰独特的历史发展的产物时，他感到震惊。接着他追溯并广泛地阅读了威廉·吉尔平牧师[the Reverend William Gilpin]（1724-1804），乌威达尔·普赖斯爵士[Sir Uvedale Price]（1747-1829）和理查·佩恩·奈特[Richard Payne Knight]（1750-1829）的著作，后两者都是雷诺兹的朋友。

观念史家阿瑟·洛夫乔伊[Arthur Lovejoy]于“一种浪漫主义的中国根源”[*The Chinese Origins of a Romanticism*]一文中讲到了一个重要的因素。⁵ 他提醒我们注意威廉·坦普尔爵士[Sir William Temple]在1692年发表的有关园林的文章中的一段话，我们读到：“在我们这儿，建筑物和林木之美，主要按照一定的比例性，对称性或统一性安排的。中国人鄙视这种园林，他们极尽心智地想象，精心构思外轮廓，不加任何统一安排、规置，让美在身边引起惊奇。”在17世纪正是中国所享有的这种巨大威望令我们无法排除这种可能性，即，我们的如画趣味，正如我们对茶叶的品味，噢，还有对中国珠茶[gunpowder, 双关语，也有火药的意思]的品味一样，都源于中国。这些历史学家都不关注的是——这是可以理解的——那个使他们感兴趣的运动在什么程度上一直沿续到了我们的时代。的确，旅行者们依然旅行，寻找如画的美景，探索地球上更遥远的地区，体味那尚未受到“有点令人讨厌”的划一规整的污染的异国景观。然而，这种寻求就其性质而言颇带怀旧情感；即对一种我们的旅行者希望看到但不愿长久分享的生活形式的怀旧情思。因为无论怎样遗憾，如画之境依存的条件在西方已然失去优势了。市中心的小街陋巷已不适合机动化交通，甚至在乡村这种交通工具也妨碍了人们欣赏那些传统的如画的景象；在牧歌式的环境中，有一棵老橡树，一座残破的农舍，而只有在悠闲观望之中，人们才能欣赏其美。

当我重访故乡维也纳，去欣赏著名的维也纳森林时，技术的发展改变了曾是我熟悉的田园风貌。一片片可爱的景区，许多美妙的游览目标，被无所不在的汽车缩小成了几分钟的行程——更别提飞机了，那些注明“风景区”标志的地方，没等我们看个究竟，就从视线中消失了。

毫无疑问，雷恩的计划远比小街陋巷更能适应现代条件，因为那些狭窄的街道频频地造成了交通阻塞。同样毫无疑问的是，整齐划一的带状建筑区域，其发展甚至对于那些试图开车从伦敦到乡村旅游的人都容易引起反感，而不止有点令人讨厌。因为这些不合目的东西而去简单地责备构思的建筑师或城市的规划者，那就太不公平了。它们仅仅反映

3. 参见我的“古城之美”[*The Beauty of Old Towns*]，收在《艺术史杂感录》[*Reflections on the History of Art*]，牛津，1987年，以及“城市的保护：拉斯金对今天的启示”[*The Conservation of our Cities: Ruskin's Message for Today*]，收在《我们时代的话题：20世纪学术和艺术中的问题》[*Topics of our Time: Twentieth-Century Issues in Learning and in Art*]，伦敦，1991年。

4. 《如画》[*The Picturesque*]，伦敦，1927年，1964年。

5. 1933年初版，重印在洛夫乔伊的论文集《观念史文集》[*Essays in the History of Ideas*]，纽约，1960年。

了在雷洛兹以后的世纪里由于人口的不断增长而引起的对住房的需要的呼吁。⁶如果我们驾车穿过枯燥的市郊时已感到有点令人讨厌的话，那么面对维多利亚式伦敦[Victorian London]所大量涌现的穷困得难以言状的贫民窟又该做何感想呢？

正如雷恩的宏大计划不能适应伦敦大火之后的实际需要一样，雷诺兹的批评对于阻止乔治时代的伦敦的发展也是软弱无力的。乌托邦式的计划不管它多么诱人，怀旧的情思不管是多么可以理解，都不能抵挡社会现实的巨大压力，早在200年以前，我们的审美感觉就和经济、技术发展的要求之间出现了悲剧性的裂隙，而且从那以后越来越宽。谁能愈合这裂隙，谁将得到后代的无限敬意。

6. 关于1801年以后的人口调查统计图表，参见尼古拉·佩夫斯纳[Nikolaus Pevsner]，《伦敦》[London]，第II卷，第37页，《英国建筑集》[*The Buildings of England*]，1952年。

招贴画设计大师盖姆斯*

A Master of Poster design: Abram Games,
Topics of Our Time: Twentieth-Century Issues in Learning and in Art,
Phaidon Press Limited, London, 1991

我们欢迎这次回顾展，它展现了英国一位重要设计家的毕生事业。欢迎有许多理由。首先是它将为我们许多人提供机会，会晤老朋友，重温我们曾喜爱的他的一些卓越的招贴画时所感到的乐趣（图1）。其次，它也将使参观者们注意到，他们久已受惠于这位艺术家。在公众中几乎没有人想到要去辨读招贴板上签署在图像边缘的名字；他们几乎和那些创作了中世纪教堂的门廊和怪兽形滴水的工匠们一样仍然身份不明。现在我们终于知道了当时给我们留下深刻印象的机智的发明有多少是出于一个人的智力产物，于是我们短暂的欣赏化作持久的赞美。

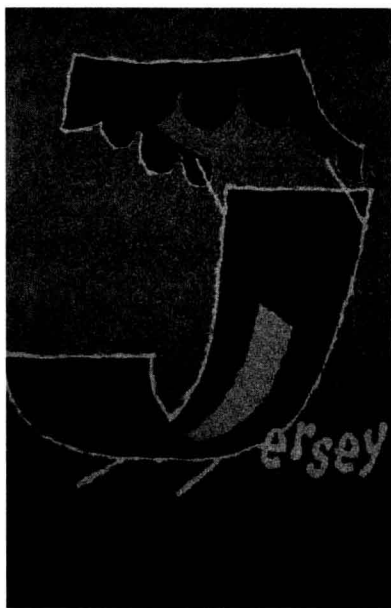


图1：盖姆斯《泽西牌太阳椅》
[Jersey Deckchair], 1958年

作为个人，我还有另一个理由欢迎奉献给公众的这次展览。恰巧我的记忆超出了这次展览所涵括的60年的范围。1930年春我和一名同学在柏林参观一次当代绘画展上所进行的一番谈话的情景还历历在目。我们都有些失望，我试图安慰她，我说，当代艺术中真正有趣的东西要在招贴板上而非这种展览中看到。“你真好笑，”她说道，摇了摇头。我猜想，过了许久，当她翻看我随后出版的书籍，发现了我在《艺术与错觉》[*Art and Illusion*]中和在收入《图像与眼睛》[*The Image and the Eye*]一书的几篇论文中用做插图的招贴画和广告时（包括亚伯拉罕·盖姆斯的四幅卓越的设计）也摇了摇头。¹

* 《我们时代的话题：
20世纪学识与艺术中的
问题》[*Topics of Our
Time: Twentieth-Century
Issues in Learning and in
Art*]，费顿出版社，伦
敦，1991年。

1. 《图像与眼睛》，牛
津，1982年，第287-91
页。

更早些时候，1949年，我曾在我的《艺术的故事》[*Story of Art*] 的开头解释说，艺术家“从前是用有色土在洞窟的石壁上大略画个野牛形状；现在的一些人则是购买颜料为地下铁道设计广告画”（我不得不在下一版本中把“地下铁道”改为“招贴板”，免得美国读者怀疑我有颠覆的倾向）。在那部书的结论中，我表达了我的遗憾，“在日常生活中包围着我们的所谓‘应用的’或‘商业的’艺术和……展览会上和美术馆里的‘纯粹的’艺术之间，仍然有一道不愉快的鸿沟。”诚然，在1966年写一篇后记时，我不得不承认称做“波普艺术”的运动所做的弥合这道鸿沟的努力，但是其结果却不曾令我满意。我那时觉得，现在仍觉得，诸如汤罐头或者炸面饼圈这样的商业产品被画室艺术家所赞美的方式不无屈尊的意味，一种“走入贫民窟”，有些像意识形态的姿态而非艺术的事情。我长久以来所赞扬的发展并不是这样自觉的，而是远为更有创造力的。

我所中意的许多设计证明了在我们的世纪中画室艺术所做出的视觉发现的丰富性。他们将它们应用于市场的目的，几乎和先前几个世纪的艺术被用来为权力或者宗教服务一样。与流行的偏见相反，这些与 *l'art pour l'art* [为艺术而艺术] 的原则的背离常常是对创造性想象的激励而非妨碍。

对于这种见解，还能有什么比亚伯拉罕·盖姆斯的毕生事业更好的证明呢？有人主张，而这是正确的，他从超现实主义运动得到了灵感，这场运动在他的发育期性格形成时期臻于兴旺。诸如马克斯·恩斯特[Max Ernst]和萨尔瓦多·达利[Salvador Dali]这样的艺术家发现了或者发展了视觉双关语的、在他们的梦幻般的图像的并置中蓄意的模棱两可和不合逻辑的手段。但是可以说（我希望不会冒犯别人）这些作品有许多是毫无意义的，而且确实是有意要这样；就像关于愉快的回忆的“冗长繁琐叙述后有一个意外结尾的故事”那样，它们旨在蔑视理性规范以动摇我们的自满。在亚伯拉罕·盖姆斯的艺术中，这种引人注意的图像所导致的谜本身被赋予一种附加的目的。我们因一时感到迷惑不解而留意于它，于是我们决心探求其中的要旨，由于我们在刹那之间看出了它的要旨，记得就会更加牢固。换言之，这些惊人的创作充分展现了如《牛津英文字典》[*Oxford English Dictionary*]中所界定的“机智”[wit]的性质：“思维与表达的巧妙联系，故意以出人意料达到令人惊讶和愉悦的效果。”是艺术家的机智使我们看到了一杯啤酒和一个感叹号的形状之间（图2），和告诫我们“为胜利而挖掘”的锹和一艘海船的外形之间（图3）的相似，或者利用一幅特写照片的变形增强/夸张/宣扬了支持世界卫生组织的呼吁/魅力。

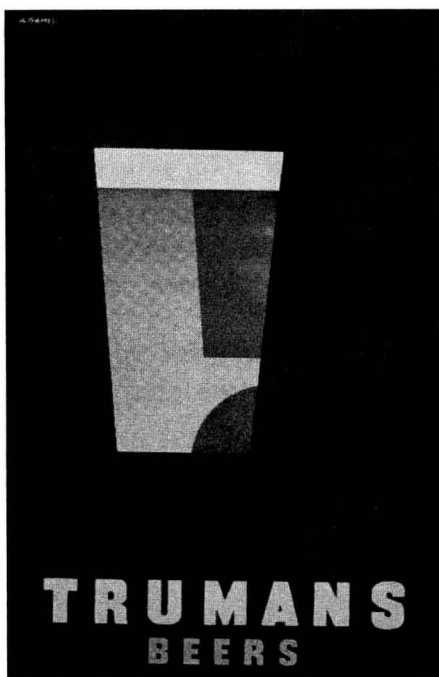


图2: 盖姆斯 《真汉子牌啤酒》
[Trumans Beers], 1951年

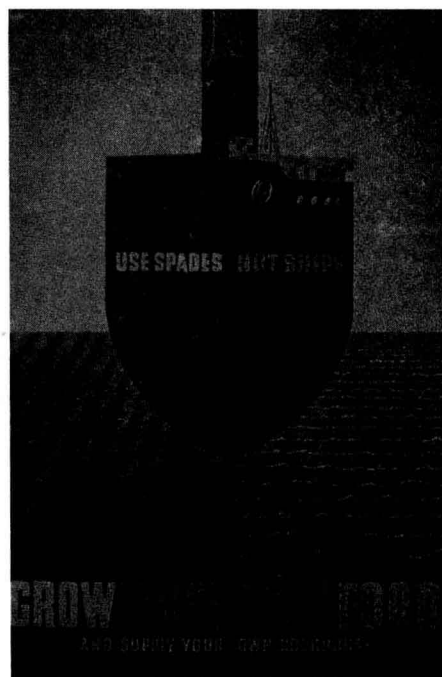


图3: 盖姆斯 《自用的粮食自己种》
[Grow Your Own Food], 1942年

正如其他艺术的情况一样，招贴画艺术也是如此：甚至在它们的直接目的已被人们遗忘时，它们也继续给予我们乐趣，提供给我们许多思考的材料——的确，难道那不是我们有资格称作超时间的性质吗？

古城之美^{*}

The Beauty of Old Towns,
Reflections on the History of Art, Oxford, 1987

这里提出的一名史学家的一些见解也许初看起来似乎与正在讨论的题目关系不大。然而我知道，有许多青年建筑师对古城的神秘魅力感到兴趣，被它强烈地吸引，也许偶尔被它激怒。这种奥秘似乎在于只被“有机的”一词不适当地描述的某种性质。与这些缓慢的、几乎无规划的发展的产物相比，我们城市规划专家的最大胆的规划的产物常常显得机械、乏味、惨淡，现代设计者可以希望在多大的程度上重获古城的奥秘而不重蹈谬误的历史决定论和浪费的浪漫主义的复辙？

古城的诱惑力不是几个怀旧的审美家的发明。每年都有数以百万计的旅游者用他们的双足或车轮来投票，他们拥挤在布鲁日和萨尔茨堡的、丁克尔斯比尔和圣吉米尼亚诺[San Gimignano]（图1）的狭窄街



图1：圣吉米尼亚诺

* 最初以同样的题目发表于《建筑学会杂志》[*Architectural Association Journal*] 1965年4月。

道，或拥挤在托莱多和圣米歇尔山，使那里应接不暇。尽管城堡雄踞其上、教堂的尖塔又使其引人注目的这一群房屋毫无规划、毫不卫生，却似乎给这些来自大都市的避难者提供了某些他们所尊重和欣赏的东西。

我将试图从两方面探讨这个问题，首先考虑现代参观者对他作为往昔的遗迹而重视的建筑物的主观反应，然后考虑这些建筑物本身的一些特征。正是在这篇探索的第二部分中我将探讨这次专题讨论会的中心问题，因为我将提出这样的假设，即缓慢的、无规划的发展状况本身有时也许可产生精心规划所难以模仿的一些特性。熟知波普尔教授[Professor Popper]的著述，尤其是他摒弃乌托邦式的规划而赞成他所称的“零星设计”的人，无疑能预料到我的第二个论点。但为避免夸大这种假设，我必须先把话题转向主观的或者心理学的方面，它们一般使我们往往对从遥远的年代幸存下来的人类手工的产物产生好感。

我心中想到的不仅是祖先崇拜的一般倾向，也不是把古物理想化为可崇拜事物的对所谓“美好往昔”的笼统怀旧。我认为，我们不愿批评古城的建筑物有着更微妙的动机。无论对错，我们把历史看作主要与我们的行动无关，因此也与我们的评价无关的发展过程。情况决非总是如此。被迫在一个中世纪城镇过夜的18世纪的旅行者会报怨它的野蛮风格，这种风格反映了那些黑暗年代的悲惨状况，那时良好的趣味遭到哥特人和汪达尔人的破坏。莫扎特[Mozart]觉得纽伦堡是个丑陋的城镇，众所周知，歌德[Goethe]除去一座罗马神庙的几根圆柱外，在阿西西未能看到任何东西。浪漫主义带来了变化。向新态度的过渡是以时髦的词“如画”[picturesque]为标志，它既被应用于自然的又被应用于艺术的不规则的美。¹

我认为这种融和是意味深长的。在浪漫主义者看来，批评自然和谴责历史一样荒唐可笑。正是这种态度赢得了胜利。在读到18世纪旅行者威廉·吉尔平[William Gilpin]“关于风景画的诗”[Poem on Landscape Painting]时，我们多数人都会讥笑，因为他仍然告诫如画风格的画家不要“在自然的线条伸展不当，或者不肯协调的地方，修整景色”（第286-287行）。我们接近自然时不再心存某种美的批评标准，尽管我们都会同意从一个位置看到的景色比从另一个位置看到的更可取，或者瑞士的阿尔卑斯山比波美拉尼亚平原更美。但是这种偏爱不是批评。它只不过意味着我们宁愿去瑞士而不去波美拉尼亚，或者如果我们必须爬上山巅，我们宁愿流汗来换取欣赏到更出色、更优美的景色的报酬。戈尔纳格拉特山上的旅游者会说“妙极了，不过我希望马特峰的南坡再陡峭些，并扫去罗莎峰峰巅的积雪”，我会称这种态度为批评态度。即使我们也许有自己的偏爱，我们也不批评山峦、树木或花朵，我们也不批评

1. 克里斯托弗·赫西[Christopher Hussey]，《如画》[The Picturesque]伦敦，1927年。

古老的建筑物或城镇。

当我们面对一座新的建筑物时，正是这种“心理定向” [mental set]（心理学家这样称呼我们为某种经历做好自我调节的方式）发生了根本的变化。我坚决主张，这种变化是正确的。因为毕竟当产物是我们自己时代的产物时，我们仍可通过批评达到些什么。即使我们并不碰巧认识建筑师，也仿佛潜在地认识他，可以给他打电话或写信，问一下究竟为什么他把这个门建得这样小，或者把那个楼梯建得那样陡。每当一项设计提交讨论，以及当我们知道批评是对我们的要求时，就会明显地观察到这种批评的“心理定向”的极端。我们觉得（这里我涉及到这次专题讨论会的主题）我们要参与许多决定，我们的批评将影响这座建筑物的最终形状。当看到在一本建筑杂志中图解的一个最近的设计时，我们仍然觉得卷入了做出决定的过程，我们希望参加了评审团，或者希望它真的将在我们的城镇建造。甚至巴西利亚的一幢新建筑物的设计也会迫使我们袒护一方，我们会充满希望或充满恐惧地怀疑那种时尚或花招在我们这个地方是否会“大受欢迎”或流行起来。

当然，我们观看古建筑时这一切都不会发生。我们也许仍十分接近19世纪，以致想起拉斯金[Ruskin]和他的合乎道理的愤怒，从而嫌恶地注视工业革命的贫民窟。然而有迹象表明，对年轻人来说甚至19世纪的建筑物也逐渐退入无法挽回的、无可非议的往昔。当然，如果我们想研究另一个极端，就必须留心观察我们对待考古学遗迹的态度。谁会批评圆形石林，希望一块沙岩再宽一些或者再高一些呢？它是风景的一部分，首先是我们心灵的风景，如果我们加入到旅游朝圣者当中的话，它也是物质的景色，那些朝圣者想增强那种心灵形象并弄清圆形石林是真实的。

这无疑也同样适用于所有往昔的伟大的文物建筑。它们被当成文物建筑看待和赞赏，而不是被当成人工制品受到批评。威尼斯的元首宫[Ducale]（图2）一定是世界上最被人频繁拍照和注目凝视的建筑物之一。人们怀疑来威尼斯的游客中有多少人甚至曾注意到它的两个窗户未与其他窗户排成一条直线，或曾自问过，如果这座建筑物更对称，或更不对称，他们是否会更喜欢它。请想象一下提出这样的解决办法并不不得为自己的决定辩护的一位现代设计师的情况吧！无须说，我们在几乎所有古建筑中都遇到过这种不规则的事物。我们把它们看作其缓慢发展的标志，正如我们把风化和朽坏的痕迹看作年代的标志一样。它们是风景的一部分，自然的一部分。当人类的手为着修复或维护的目的打算干预时，对我们来说在多大程度上情况是如此就变得非常明显了。我们只需被告知我们看到的主要是19世纪修复者的产物，态度就会改变。接受

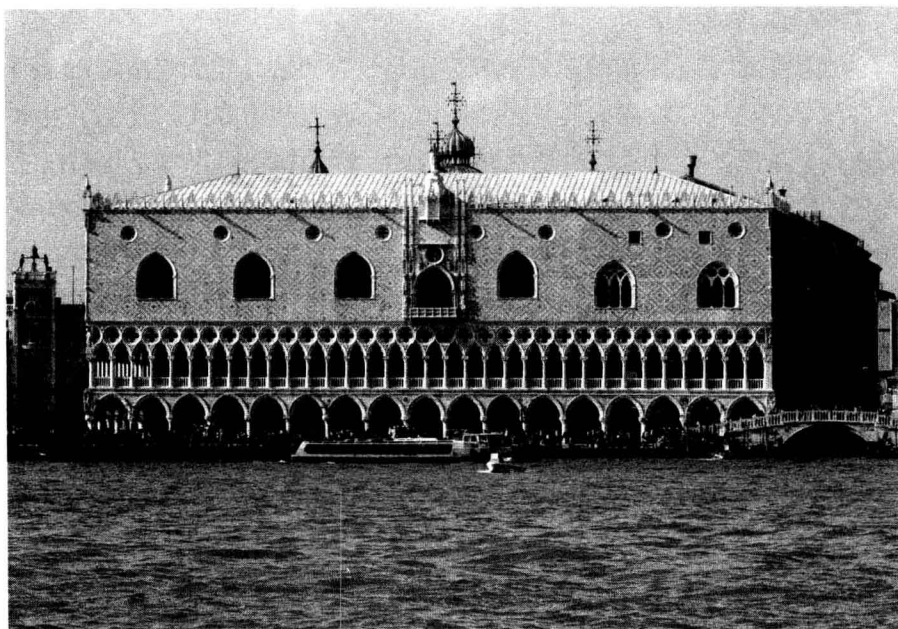


图2：威尼斯元首宫

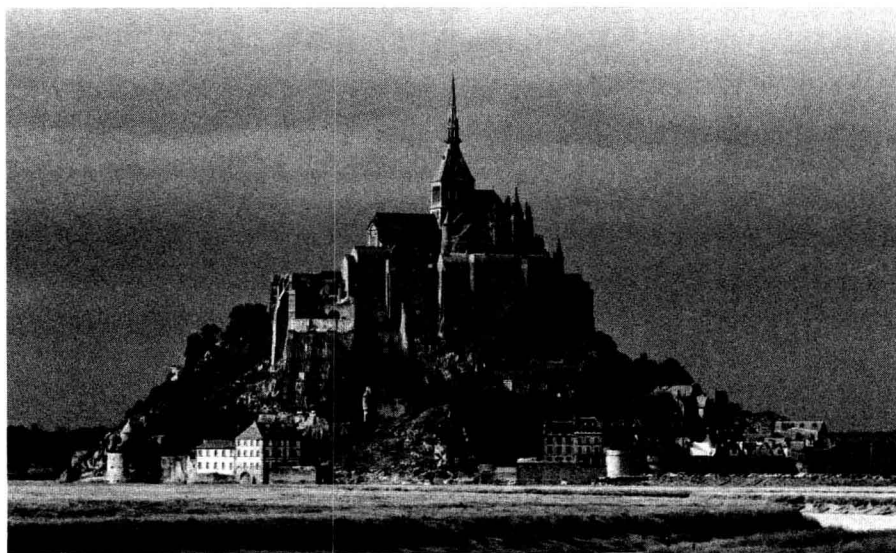


图3：圣米歇尔山

遭到怀疑的打扰。

当我们把从中世纪遗留到19世纪那样的圣米歇尔山的图片[Mount-Saint-Michel]（图3）进行比较的时候，我们可以很容易地在自己身上观察到这种反应。现在谁不会希望使修复者住手呢？他为什么不能不画蛇添足呢？他为什么必须作多余的修饰呢？我们的反应未必基于审美偏爱或者对古物的虔敬。可以想象，我们也许甚至承认顶端的高耸的尖塔

之美或者某些增建部分的历史的正当理由；然而我们有这样一种不舒服的感觉，觉得自然的发展受到了干预。我们意识到最近做出并强加的任意的决定，我们欣然接受的心境遭到破坏。我们几乎希望从未有人给我们看这两幅图片。

然而我们必须当心这种心理学分析，因为它很容易解释得过分。因为，尽管观察在自然和古老的风化的墙壁面前我们的批评性评价“心甘情愿的中止”就我们理解对于昔日创造物的浪漫主义态度而言也许是重要的，然而不要把古城之美只归因于这种反应，则更为重要。因为不加批评的态度不同于不加区别的态度。我们并不在同样的程度上赞赏任何古城堡或任何古代市政厅。某些城市以其美而非以其年代久远而闻名，如果声称这一切美只在于观看者不加批评的眼光，那确实是轻率的。

我要提出的假设可以称作保守美学的假设。我不希望人们把它与浪漫主义的或反动的美学相混淆。相反，我提出这个假设时怀着这样一个信念，即它也许会帮助现代建筑师对自己的决定做出批评，因此导致在现代格局中更接近标志古城的发展的可喜结果。

A.约恩克海勒[A. Jonckheere]博士在最近一次讨论中谈到了任何人要想从设计和正视图想象竣工后的建筑物的样子，都面临巨大的心理困难。他问一组建筑师，当他们看到自己的方案成形时是否从未惊奇过，他的意思是说这种惊奇决非是耻辱的，而是几乎不可避免的。他恰当地对比了建筑师在这方面的困难与画家在画布上甚至墙壁上作画时可以调整和控制绘画的外观的那种相对的容易。画家，尤其是当代画家，对于图画仍“需要”的东西总是没有成见。他会离开画布后退几步，让半完成的构形激发他的构思，逐渐摸索着得出最理想的解决办法。当然，建筑师只有在绘图板上设计的阶段才是灵活的。在现代条件下，他不能去到工地告诉建筑工人说他已改变主意，想让上面的窗户稍宽一些。我说“在现代条件下”是因为人们根据充分的证据断言，这种零星的改变在15和16世纪是更可以接受的，当建筑物开始成形而赞助人或者建筑师改变了主意时，平面图和设计方案在施工过程中经常更改。²但是除去缓慢和无效力的建筑组织的这种意外的益处外，在更早的时期还有其他一些防止约恩克海勒博士认为很正常的那种“惊奇”的措施。简言之，建筑师或建筑者运用他们已看到许多完成的实例的那些类型工作。一位接受委托，将在阿姆斯特丹市内运河岸边（图4）再建一所房屋的荷兰建筑者和他的赞助人一样清楚地知道允许他有所创造的限度多么狭小。他看过无数这一类型的房屋，他可能喜欢一种窗户的分布方式胜过另一种，喜欢一面山墙胜过毗邻的一面，因此他发展起了对于那种“恰当”

2. 詹姆斯·S·阿克曼 [James S. Ackerman], “意大利文艺复兴的建筑实践” [Architectural Practice in the Italian Renaissance], 载《建筑史学家协会杂志》 [Journal of the Society of Architectural Historians], 1954年10月号。



图4：阿姆斯特丹市内运河

的形状的感受，它很可能使他能够相当准确地预见到哪种窗配合与哪种山墙相配，门如何会看上去刚好适合这种立面。

由于市内住所或别墅的这些类型发展缓慢，有充裕的时间对较早期的错误进行批评并摸索更好的解决办法。因此，如果我们直觉地感到许多古建筑物，从大教堂到普通农舍，显示出现今的解决办法中常常缺乏的格调的肯定，效果的均衡，适宜的风度，那未必是纯粹的浪漫主义。这些解决办法实际上多少有些像有机体那样通过优胜劣汰而“进化”。如果说蜗牛的壳或贝壳给我们以“有机”的印象，那么部落的棚屋或建有高楼的城堡的形状亦然。

但是不仅类型发展与增长，从而使建筑师能够多少在已知的供选择的方案中选择，甚至个别的建筑物也不会长久地代表离开绘图板后的作品。每一代人都进行改动，使房屋或者教堂适应于新的要求和新的习俗。在这些改动中建筑者和他的赞助人常常会享受到画家或造型者现在所追求的零星设计的益处。确实，实际的考虑对他来说一般会比任何自觉的审美倾向更重要。如果农夫想再开一扇窗户或者把马厩再增建出一部分，如果教堂需要加大唱诗班席或者市政厅需要再建一个望楼，很少会明显地联系整体的外观做出决定。然而我奇怪我们有时是否没有低估以往做出这些变动或增建时的那种本能的机智和审美意识。我的论点是，我们对建筑传统的这个方面所知寥寥，因为人们很少寻找证



图5：维也纳圣斯蒂芬大教堂

据。我相信我们知识中的这个可能的空白是由于建筑史家对于风格的专注。众所周知，以往对较古老的建筑物的改动几乎总是以当时的风格进行的。像坎特伯雷[Canterbury]那样的大教堂其外观再现了从诺曼风格[Norman]到哥特风格[Gothic]的所有阶段及以后的不断变化的风格的整个历史。像博洛尼亚的圣彼得罗尼奥教堂[San Petronio]事件那样的情节理所当然地作为例外而闻名，在那里，处于文艺复兴盛期的管理委员会却希望以哥特式风格完成这座教堂。实际上，是对这些缓慢发展的古建筑中人们所声称的风格不协调的嫌恶，驱使19世纪的人们犯下复旧的最恶劣的罪行。

然而，我怀疑是否这种对于不断变化的风格的强调有时没有使建筑史家看不到左右这些较早的改动的连续与均衡感。倘若以已不复存在的格调做出这些变动，无论在组织上还是在艺术上都会十分困难。图谱