

古典建築形式

伊•布•米哈洛夫斯基 著

建築工程出版社

古 典 建 築 形 式

陳志華 高亦蘭 合譯

建築工程出版社出版

• 一九五五 •

原本說明

書 名 АРХИТЕКТУРНЫЕ ФОРМЫ АНТИЧНОСТИ

著 者 И. Б. МИХАЛОВСКИЙ

出版者 ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР

出版地點
及 日 期 МОСКВА 1949

書號107 140千字 850×1143 1/4 印張8 1/2 插頁

譯 者 陳 志 華 高 亦 蘭

出版者 建 築 工 程 出 版 社

(北京市東單區大方家胡同32號)

北京市書刊出版業營業許可證出字第052號

發行者 新 華 書 店

印刷者 北 京 市 印 刷 一 廠

(北京市西便門南大道乙一號)

印數0001—4,000冊

一九五五年四月第 一 版

每冊定價 (8)1.66元

一九五五年四月第一次印刷

目 錄

四版序言	3
第一篇 建築柱式	12
第一章 用大體積表示的形象	12
第一節 羅馬柱式	12
第二節 向下擴大和向上擴大	17
第三節 羅馬柱式的比較分析	26
第二章 運用柱式的建築組合	34
第一節 列 柱	34
第二節 運用列柱的各種方法	40
第三節 連續券	42
第四節 券 廊	44
第五節 從大體積過渡到細部	49
第三章 建築細部	54
第一節 綫脚元素	54
第二節 塔司干柱式	61
第三節 陶立安柱式	64
第四節 愛奧尼柱式	70
第五節 角柱柱頭與對角綫的柱頭	76
第六節 克林斯柱式	77
第七節 克林斯柱頭	80
第八節 複合柱式	81
第四章 希臘柱式	82
第一節 一般的性格	82
第二節 陶立安柱式	83
第三節 愛奧尼柱式	86
第四節 克林斯柱式	88
第五節 卡立阿基達(Кариатицы)和阿特蘭特(Атланты)	89
第六節 綫脚裝飾	90
第五章 一般的結論	91

第一節 文藝復興時代的柱式	91
第二節 與規則不同的情況	98
第二篇 建築形式	100
第一章 基 部	102
第二章 簷 口	107
第三章 牆	116
第一節 牆面之加工	116
第二節 牆面之水平分割	147
第三節 牆面之垂直分割	154
第四節 獨立支柱	164
第五節 牆的上部結束部	185
第四章 窗 子	201
第一節 長方形窗	201
第二節 半圓額窗	215
第三節 各種形狀的窗子	223
第四節 複合窗	224
第五章 門及門廊	232
第六章 陽 台和 欄杆	242
結 論	252
圖 表(1—26)	253
名辭對照表	279

四版序言

依·布·米哈洛夫斯基(И.Б. Михаловский)的[古典建築形式](Архитектурные формы античности)出第四版了。在第一版時書名叫[古典建築形式理論](Теория классических архитектурных форм)。新的名字比較符合書的內容。

作者以法式化了的希臘柱式以及它的羅馬變體為基礎，認為這種柱式是建築形式的基本法則，是整個歐洲建築的基礎。

已故的依·布·米哈洛夫斯基教授的這本書，他自己在一九三七年第一版的序言中已經說過，是很早寫的，在一九二五年即以[建築柱式](Архитектурные ордера)為名出版過。

無疑地，米哈洛夫斯基的這本書包括了很多關於古代建築，關於建築組合的要素和手法的寶貴知識，而它的新版本更增多了我國想要熟悉古典形式的人數，雖然並不是根據原物去熟悉。

因此就有必要指出過去以[古典建築形式理論]為名時本書的主要錯誤和弱點。

作者系統地敘述了古希臘、羅馬和意大利文藝復興的建築藝術組合手法，把它們當作永遠法式化了的而且把它們稱作古典的。當作者給它們奠定理論基礎時，實際上等於是授意讀者，應該把這些古典形式當作現代蘇維埃建築師創作的基礎。

這種想法是錯誤的，這是本書的主要缺點。但是這種想法從另一方面看，遠不似西歐的偽革新的功能主義者所認為的那樣簡單，那些偽革新的功能主義者以虛無主義的態度否認建築中歷史的和民族的遺產的任何價值，特別是希臘人和羅馬人的建築的真正古典遺產的價值。我們是不否認這些遺產的。

那些[小而英勇的古代民族](恩格斯)的成就在建築中無疑地佔着特殊的地位，它們的作品[在某種意義上對我們來說是不可超

越的典範(馬克斯)和某種藝術標準,馬克斯主義的經典作家們認識到這標準的特殊意義。

因此無疑地,每一個建築師,甚至每一個有文化的蘇聯人,都應該知道古代世界藝術成就的本質。從這方面來看依·布·米哈洛夫斯基的書,甚至其更早的版本,雖然是根據維尼奧拉(Винь-ола)的敘述,但都可以用為研究希臘古典建築的源泉之一,尤其它是我們蘇聯書籍中關於這方面的最早的作品之一。

但是從這裏不應該得出結論,說是再版已故的米哈洛夫斯基教授的著作,可能是忽視了這本書的嚴重錯誤,而這錯誤在於不可容許的簡單化,想要引導讀者跟隨作者去承認古典遺產的絕對的美學的價值,也就是古典遺產的抽象化,引導讀者走向反歷史主義,因而自然地就會起了導向形而上學地理解希臘遺產的作用。

本書的作者,在評論和敘述古代和文藝復興建築的組合手法時,把它們當作理想的藝術範疇,作者認為這個範疇是永恒的、完全正確的、可以永遠適用的,忽略了建築手法與新的時代,特別是與社會主義時代建築的具體內容的聯系。不僅如此,作者不止一次地批判了這種或那種建築組合手法,按照它們與理想的、標準的差別大小而給它們以嚴格的評價。作者認為那種標準是高級趣味

的基礎。

把建築形式法式化和把它從具體內容中抽象出來實際上是使我們失去了古典遺產的基本價值。生氣勃勃的、在自己的具體條件下發展並豐富起來的古希臘人和古羅馬人的建築手法變成了凝固的和僵死的形式,這形式會促使產生一些枯燥的、與豐富的現實生活相脫離的古舊形式來代替真正的美學感覺。

這種內容與形式的脫離增長了使古典建築理想化和停滯不前的整個體系。代替了從發展上、從與社會的發展、與社會的物質基礎和思想意識的上層建築的發展的具體聯系中去觀察建築現象,作者賦予希臘人、羅馬人和十五至十六世紀的意大利人,以一種完全不可解釋其原因的力量所得到的建築上的絕對優越和完全正確的權利。

作者忘了，古代的古典作家的成就不是出現得很突然的，也不是與整個文明人類的成就相脫離的，他們在整個發展過程中是處於文化珍品的不斷的交流中的。

例如，希臘的陶立安（Дорика），作為公元前五世紀希臘人的完整的建築藝術系統，不是突然發生的，它是在長期而複雜的形成道路上發展起來的，它最先起源於古代的埃及，也就是起源於地中海的非洲沿岸一帶。意大利文藝復興建築的成就不是「上帝的賞賜」，也不是由於人民的意外「天才」，而是在優越的條件下長期發展的一系列現象，它不僅與這個民族的藝術才能有關，而首先是與歷史、經濟、政治等條件有關，這些條件給人民以潛在的可能性。

古希臘的卓越的名蹟是在奴隸制度下建造起來的。

恩格斯說：「……只有奴隸制才創造了在農業與工業之間大規模分工的可能性，古希臘因此而繁榮。沒有奴隸制就不可能有希臘國家、希臘藝術和科學；沒有奴隸制也沒有羅馬」（馬克斯恩格斯全集，十四卷，一八三頁）。

奴隸制代替了共同的生活，把社會劃分成階級，產生了階級鬥爭和國家機構。國家的政權和財富集中到了奴隸主的手中，而同時，手工業者和農民則成了窮光蛋和無業游民。為了避免階級鬥爭尖銳化，國家不得不用各種方式給失業者以一些物質上的援助。這種援助的方式之一就是廣泛的建設活動，這建設活動給無業游民以生活資料。建設活動發掘出來了天才的營造家，他們建造了思想上、形式上都極為出色的建築名蹟。這些建築名蹟，直到今日還以其嚴謹和美麗而令人讚嘆不置，因此就得名為「古典的」。

建築的形式和規律產生在建設實踐的基礎上，這個建設實踐綜合了新的因素和傳統的因素以及從其他民族模仿來的一切因素。

如上所述，本書著者把對希臘柱式的研究作為工作的基礎，但却又不是根據實物研究的，而是採用了維尼奧拉的死板的柱式法則。

看起來，觀察並記載下這些柱式和它的要素在其他民族的建

建築藝術中的發展階段是有好處的，從上古文化起，然後轉入古希臘、羅馬、中世紀、資本主義發展時期，最後止於偉大的社會主義時代。

但是作者沒有這樣做。

他在自己的研究中沒有從社會的歷史發展進程出發去聯系建築藝術的發展，而把對柱式的分析局限於這柱式在希臘時代的最高發展階段（紀元前五世紀）。

把紀元前五世紀的希臘陶立安當作希臘天才的最高發展時期的作品是正確的，但作者却絲毫沒有提到這柱式最初是出現於希臘的住宅中，並且也沒有提到其他一些民族在希臘之前的幾個世紀內的建築成就為它的發展準備了條件。

作者忘記了，歷史在歐洲、非洲、亞洲、美洲等各個民族的藝術中留給我們許多柱式的原始雛形；這些知識對於真正地去了解在希臘藝術的繁榮時期達到高度水平的柱式的古典階段是完全必須的。

作者進一步在自己面前提出了一個目的：要觀察這個成為古典的柱式的「純潔的」面貌如何在文藝復興時代「重生」，尤其是在俄羅斯建築中和十八、十九世紀的歐洲古典主義的建築中「重生」。但這兒作者沒把柱式的發展和建築的具體的進化聯系起來分析，因此他就把藝術形象和產生它的土壤分裂開來了，並且把這些形象當作不變的、永恒的了。

文藝復興時期和俄羅斯古典時期，由於社會經濟情況和文化思想情況不同，所以都沒有而且也不能盲目地複製希臘古典的建築形式，雖然如此，著者還力求在新的歷史時期的建築藝術中找到純希臘和羅馬的建築形式的複本，他發現改變僅限於一些細部。如果他見到了不近似古典法則的形式，他就輕視它，斥之為歪曲，斥之為不正確的處理、脫離了真實的面貌，最後，簡直就認為是個錯誤，『認為這個任務的完成不是無可指摘的』。

例如，當談到山牆的建造時，依·布·米哈洛夫斯基確認「它的正確的做法常常不被遵守，唯一的理由是不了解決定這形式的起



世界古典建築藝術家



世界古典建築藝術家

源的基本思想。爲了闡明這思想就必須轉向山牆的最初的起源，轉向希臘建築】。

著者這時候忘記了告訴讀者，就在希臘，山牆的形式最完善地形成了，但它的出現却並不是初次，而且也不是很突然的，前面有柱廊的長方形房屋的形式也是如此，這種房屋原來是希臘住宅的核心，後來又成爲希臘廟宇建築的核心。

此外，這山牆是希臘建築作品的冠戴部分，不能機械地把它搬到別的時期別的民族的建築物上去。

對「原物」、對「純」形式的任何一點脫離和爲了適合建築物的新形式而做的任何一點改變都被著者認爲是不懂山牆的思想，不了解「純」形式，是建築師的混亂。因此著者力求批判俄羅斯建築中一些有自己特性的作品，但它們却都是世界建築的珍品。

著者寫道：「可惜，對山牆的基本思想了解的不足也表現在若干雄偉的、藝術水平很高的建築作品上。著名的建築師伏洛尼欣（Воронихин）建造的喀山教堂（Казанский Собора）的山牆就做的不對（？）；在那山牆上，傾斜的簷口和水平的簷口都是完整的，因此在轉角上就有了冠戴部分的非常討厭的斷面（？）。在哥爾內依（Горный）學院的立面上伏洛尼欣也是這樣做的」。實際上，這位著名的俄羅斯建築師伏洛尼欣完全正確地給予山牆以新的處理，這是從教堂結構的特殊條件出發的。

作者被自己的主張所迷惑，實際上不能解釋伏洛尼欣所運用的山牆的新形式，這山牆起源於喀山教堂建築的新思想方式，這方式是用自己的新的建築語言在每一個細部中和形式中講話的，這些細部和形式服從於整體，迫使建築師脫離「純」形式。喀山教堂的山牆因爲背離了「純」形式而受到米哈洛夫斯基這樣的批評，而潘泰翁（Пантеон）的門和列寧格勒的參謀總部的由勃留洛維（Брюлловый）所建造的一部分門因爲接近純形式、因爲直接抄襲和「很好地模仿」而得到了他的最高的贊揚。

從上面所舉的例子中，讀者可以判斷，對建築物的個別部分的這種片面而機械的評價是多麼的主觀。

對建築物的各種形式的局部、細部等的評價 只有在和整個的作品聯系起來看時才會正確，何況希臘的廟宇式樣終究是和伏洛尼欣的喀山教堂的式樣不同，它反映完全不同的思想。

作為一個研究者，米哈洛夫斯基沒有指出，文藝復興時代的維尼奧拉的希臘柱式也沒有表現出這柱式在希臘時代所表現的東西，甚至這柱式在文藝復興時已從希臘的荷重結構變成爲牆上的空架子柱式了，它已不再是荷重結構而成爲牆、立面、柱廊和室內等等的「裝飾品」了，它已經有了新內容。

著者沒有指出，當談到用希臘的柱子或整個柱式裝飾各式各樣的建築物時，他自己就掉進反對自己論點的錯誤中去了。他在整本書中都談到裝飾：「如果牆的高度已定，而希望用不完整的柱式來裝飾牆面時……」，「爲了建造任何一種柱廊，都必須先畫出這樣一個核心來，然後再用柱子去裝飾它」等等。難道在希臘建築中也用柱子來裝飾建築物嗎？他們創造建築物，有機地表現它的形象。

在研究柱式時脫離產生它的藝術形象的具體條件，脫離產生它的經濟的與社會的環境和思想，著者又犯了第二個錯誤，這就是沒有看到營造房屋時的建築任務的區別，例如，希臘廟宇和伊薩基也夫斯基教堂（Исаакиевский собор）之間或羅馬廟宇與喀山教堂之間的區別。

馬克思—列寧主義關於社會的科學教導說：人類的文化是繼承着和發展着的，它立足於過去的形式上，辯證地拒絕過去的同時又改造過去的使適合於新的條件，新的思想，因此藝術作品總是以新的質量出現的，甚至當它模仿過去的形式時也是如此。因此羅馬人的柱式不同於希臘人的柱式、就和文藝復興的柱式不同於俄羅斯古典主義的柱式一樣。

著者把形式當作建築發展領域中的靜止的現象來談論這就意味着把建築從實際、從現實的歷史發展中孤立出來，這也意味着用形而上學的觀點來進行研究，也就是「爲藝術而藝術」或是完全存在於時間之外的「純」藝術。

米哈洛夫斯基的書還有這樣的缺點：它充滿了對西方文藝復

與建築的崇拜，本質上就是輕視俄羅斯建築的成就。

著者對我們偉大的俄羅斯民族的建築物的舉例是十分吝嗇的，而且主要地是採取了否定的態度，他只把一些細部放在眼裏，從來也不談整個的建築物。

著者毫無批判地接受外國建築的歷史書籍，因而常常使用一些不正確的名詞。

例如：有些窗子的形式以意大利的巨匠的名字為名：伯拉孟得（Браманте）窗、沙索維諾（Сансовино）窗、帕拉第奧（Палладио）窗、巴綽·達尼奧洛（Баучо Д'Аньоло）窗等等，其實它們之中有些不過是另一種形式的變體而已。而典型的俄羅斯窗子却沒有得到任何名字。尤其是這種有〔洋葱頭〕（Луковица）式柱頭的窗子形式被著者認為是〔意大利的〕窗子的簡單的變體，好像是意大利的匠人在十六世紀時帶入俄國的，這違反了歷史的真實性。這形式是存於俄羅斯建築的早期名蹟中的。

雖然如此，儘管米哈洛夫斯基的觀點有這許多錯誤，但如果把這本書當作希臘、羅馬和文藝復興的建築形式（雖然是根據維尼奧拉的）發展的一個片斷來看，同時當我們以批判的態度來對待著者的觀點時，這本書因為有許多實際資料，所以無疑地是會對讀者有好處的。

本書的這一個版本是遺著，因此也就不可能經過根本的改造。當時讀者很需要關於古典建築形式的書，因此依·布·米哈洛夫斯基的書雖有許多缺點但仍然能夠給蘇聯的讀者們以極大的好處，要比西方資產階級藝術家的作品好一些。

應該出版以馬克思—列寧主義的研究方法來寫成的新書了。

第一篇 建築柱式

(Архитектурные ордера)

第一章 用大體積表示的形象

第一節 羅馬柱式

羅馬柱式是由三部分組成的。柱式的主要的，基本的部分是柱子 (колонна)；放在柱子上的部分，叫做簷部 (антаблемент)，放在柱子下的叫基座 (пьедестал)。

通常將柱式分為兩類：完整的和不完整的。完整的柱式包括上面所談的三部分，不完整的則沒有基座。所以基座是可以省略的部分。但是必須指出，只有基座可以省略，另外的兩部分——柱子和簷部——是永遠分不開的，因為不被任何東西所支撐的簷部和不負任何荷重的柱子是同樣沒有道理的。換句話說，用來支持重量的形式，如果沒有發揮自己真正的作用時，它是多餘的，不被任何人需要的，沒有什麼意義的。在這些有聯系的部分之間，有一定的，相互關係很嚴格的大小。

顯然，柱子高度和簷部高度之間的關係不能是任意的，高而粗壯的簷部躺在小的柱子上所產生的不愉快的感覺，並不比輕巧纖細的簷部放在粗壯的柱子上的感覺要好。

我們每一個人，甚至不是專家，在相當的程度內能感覺到材料的本質，因為他了解一些個別的結構部分尺寸的正確比例。

舉個例來說明。長五至六公尺的天花板木梁，兩端放在牆上，自由地懸掛在兩牆之間，在堅固性上我們不感到有任何問題。但是如果我們根據這個尺寸來想像一下，同樣情況的梁，如果不是由木頭做成，而是由大理石或其他石頭做成，那麼可以肯定，這種梁將要引起我們不愉快的感覺。別說它勉強能支持住自己的重量，即不

因自己的重量而破裂，甚至於它已經支持住了，那麼最小的震動也會引起它的破壞。所以用這種結構方法是很難處理好的。幾世紀來人類尋找柱子和簷部的高度之間的正確關係。根據保存了的古蹟來研究這些尺寸，維尼奧拉（Виньола）找出了若干平均的、簡單的關係，這些關係就作為一種必須執行的規則而被廣泛應用着。

根據維尼奧拉，簷部高度應為柱子高度的四分之一。這樣，如果有了牆的高度（假定從地板到天花板），而且假定這個牆是被不完整的柱式（即沒有基座的柱式）所裝飾起來的，這也就是說，柱子立在地板上，而上面的簷部要支承着天花板，為了決定柱子的高度，必須把該高度分為五等分，則最上一部分為簷部。顯然，所得到的全高的五分之一部分把其餘的部分分成四份（圖 1）。

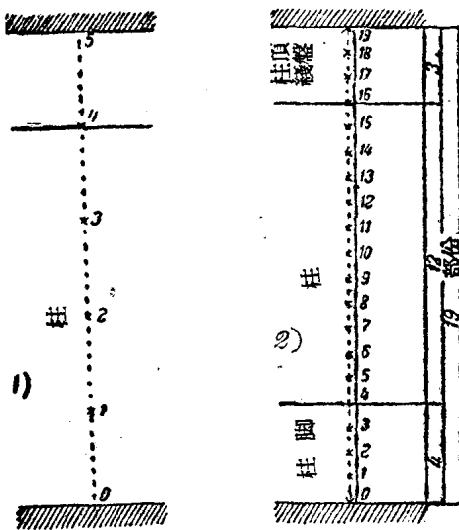


圖 1-2 柱式主要部分的比例

也就是說將全長分成三部分，它們的關係是 3:12:4。把它們相加得十九；也就是把全高分成十九等份，上面三份是簷部，下面四份是基座，而中間十二份為柱高（圖 2）。

現在我們分別研究柱式組成的每一部分，先從主要的部分，也就是柱子開始。

如果要求完整的柱式，也就是說，要增加基座，那麼為了解決同樣的問題必須知道基座高度與柱子高度之間的關係。根據維尼奧拉，基座高為柱高的三分之一。因而，回到剛才所給的例子，為了決定柱子和柱式其他部分的高度，必須把整個長度分為三個不等的部分，它們之間的比例關係是 $1/4 : 1 : 1/3$ ，或者（把分數化為同分母） $3/12 : 12/12 : 4/12$ ，也

柱子是圓柱，向上有些收分（утонение）^①。最好先搞清楚為什麼柱子要收分。在古希臘的形式中，也可以看到這樣的收分。

假定，在最原始的簡單的建築物中運用了樹幹，亦即是向上收分的木柱，到後來又用較耐久的石頭材料代替了木頭，於是這些石頭柱子便力求具有那種很早以來眼睛即已習慣了的形式。

還有另外一種理論。就是如果圓柱上下都一樣粗（正圓柱形）那麼我們眼睛看起來，上面倒好像變粗了。

爲了避免這種視覺上的錯覺，必須向上減少柱子的寬度。

這種收分很小，柱子上面的寬度是下面寬度的五分之一到六分之一。換句話說，就是柱子上面部分的直徑（或半徑）是下面的直徑（或半徑）的六分之五。

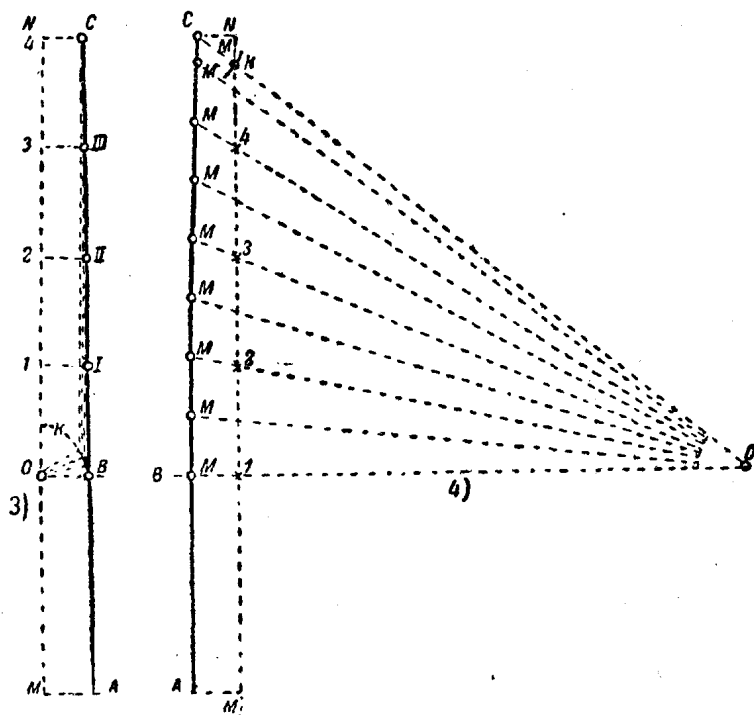


圖 3-4 柱子收分之畫法

① 柱子由下向上或由上向下漸漸地按一定規則縮小叫做收分。