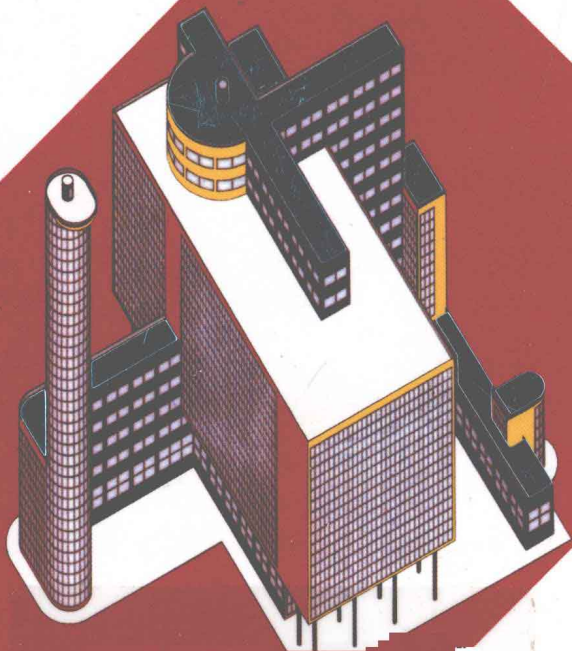


Modern Architecture:
A Critical History
(Fourth edition)

现代建筑：

一部批判的历史

(第四版)



[美] 肯尼斯·弗兰姆普敦 著
Kenneth Frampton
张钦楠等 译

艺术世界
World of
Art

生活·读书·新知 三联书店

**Modern
Architecture**

A Critical History (Fourth edition)

现代建筑：

一部批判的历史 (第四版)

[美] 肯尼斯·弗兰姆普敦著

Kenneth Frampton

张钦楠等 译

生活·读书·新知 三联书店

Modern Architecture: A Critical History (Fourth Edition)
Kenneth Frampton
Published by arrangement with Thames and Hudson Ltd., London
©1980,1985,1992,2007 Thames and Hudson Ltd., London
泰晤士与哈德逊出版社授权出版

Simplified Chinese Copyright © 2012 by SDX Joint Publishing Company
All Rights Reserved.

本作品著作权由生活·读书·新知三联书店所有。
未经许可，不得翻印。

图书在版编目(CIP)数据

现代建筑：一部批判的历史(第四版)：/(美)弗兰姆普敦著；张钦楠等译。--北京：生活·读书·新知三联书店，2012.5

(艺术世界)

ISBN 978-7-108-03919-4

I. ①现… II. ①弗… ②张… III. ①建筑史—世界
IV. ①TU-091

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第228803号

责任编辑 樊燕华
装帧设计 崔建华
责任印制 李思佳
出版发行 生活·读书·新知三联书店
(北京市东城区美术馆东街22号)

邮 编 100010
经 销 新华书店
印 刷 北京市松源印刷有限公司
版 次 2012年5月北京第1版
2012年5月北京第1次印刷
开 本 880毫米×1230毫米 1/32 印张 16.75
字 数 600千字 图片 417幅 图字号 01-2011-2517
印 数 0,001-6,000册
定 价 48.00元

第四版序

在几乎所有已知的现代建筑史著作中，都明显地存在着一种令人不安的欧洲中心论的偏见。从古斯塔夫·阿道夫·普拉茨（Gustaf Adolf Platz）1927年的《最近代的建筑艺术》，到雷纳·班纳姆（Reyner Banham）1960年的《第一机器时代的理论与设计》，均是如此，而本书则始终处于它们的影响之下。尽管普拉茨与班纳姆都在意识形态上小心翼翼地在其标题中避免使用“建筑学”以及“现代性”等字眼，然而他们仍然归属于马克思主义史学家曼弗雷多·塔富里（Manfredo Tafuri）称之为“操作性”（也就是在意识形态上的工具性）的有争议的史学批评传统。从这个意义上说，必须承认本书的最新版也始终是“操作性”的，并由此产生了它所存在的各种武断的弱点。

这种态度的局限性在我们被卷入21世纪的现代化漩涡时更为明显。因为建筑学的全球性生产，不管其内在品质如何，都已经远远超越了个别观察家所能评论的范围，不管他或她如何幻想自己的超脱。这种困境由于下列因素更为加剧：即因气象“转折点”的来临，技艺的现代化成为不可逆转的命运，其作用远超过从启蒙运动250年以来所延续的解放性传统。这一传统的进步期望被每一代人相继接受，直到上一世纪中期所发生的灾难性断裂为止：这就是第三帝国的大屠杀以及无正当理由的核武器示威。

这些一直以来的全球规模上骚扰着我们的工具性的反常现象，再加上社会主义历史性的失败，现在看来在新轨迹上投下了冗长的阴影，主要是社会民主主义对福利国家的承诺与当今以市场驱动的现代化之间的对立，后者在全球性资本主义的保护下完全缺少任何改良目标。数字化技艺“无价”的、无止境的扩张以及转基因技术的广泛应用，跨国企业的上升和民族国家的衰落，所有这些都使我们今天对“现代”一词，乃至更令人困惑的“批判”一词所可能赋予的意义遭遇到了严重的问题。

这就是我们时代的建筑学所面临的悖论。一方面是以数字化驱动的环境与结构工程为形式的技术—科学，将建筑技艺带到了一个全新水平的文化高度，同时，这种看来是正面的趋势却由于我们缺乏一种能超越浪费性的消费经济的远见而被抵消，这种经济建立在持续积累的财富不均衡分配的基础上。于是，本批判历史宣称所依附的于尔根·哈贝马斯（Jürgen Habermas）的“未完成的现代工程”，就被横在晚期现代世界中心的技术—政治沟壑所颠覆。正如马克思在19世纪中期以强烈的权威性所预言的：“所有的固体都融化在空气之中。”正由于我们沉睡不醒、无能设想出任何足以替代那种自我维持的生产—消费循环的替代物，激进的民主运

动就被剜肠破肚,寿终正寝了。而总体来说,这种循环与建筑学是毫无共性的。

这就是我写本版最后一章所持的立场,同时也枉然地期望给近二十年的建筑生产一个平衡的描述。我采用了一种六部分结构作为我的批判的分类法,这种分类法虽然是随意的,但又是不可缺少的。我不敢说所选择的和未选择的案例都是客观的,但我仍然试图在晚期现代世界以史无前例的速度转型中所发生的环境与人口变化的宏伟背景中作出相应的选择。

那么,在如此不利的社会环境中,建筑学能扮演什么样的角色呢?无疑,我们能够并且仅暂时藉批评的创造力之名做出回应:即在这里或者那里确认一件有品质的作品,以对抗大都市的无场所感;占据一个暂时性的缝隙,也可以这么说,占据那些处于晚期现代世界消费主义终结处的、仍能以那些因未完成而保留下来的项目的名义唤起的公共空间。

肯尼斯·弗兰姆普敦
2007年,纽约

前 言

克利在一幅题为“新天使”的油画中表现了一名天使，他似乎正在飞离某件他凝神注目之物。他双眼直视，嘴巴微张，羽翼舒展。人们视之为“历史的天使”。他的脸转向过去。在我们看来是层出不穷的一系列事件，对他来说则是一场单一的灾难，把一堆堆垃圾积聚起来投在他的脚下。这位天使似乎愿意留下，把死者唤醒，使破镜重圆。但是，天国刮起一阵风暴，以无比强大的力量把他卷入，使他无法再收拢自己的羽翼。风暴势不可挡地把他推向他的背对着的未来，而他面前的垃圾则继续不断地向天空堆聚。这场风暴就是我们所谓的“进步”。

——瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)
《历史哲学论文集》，1940年

在试图编写一部现代建筑史时，首先要确定其起始的时间。然而，你越是认真地寻根求源，它却越显得存在于遥远的过去，即使不追溯到文艺复兴时期，也至少要回顾到18世纪中叶。那时，一种新的历史观使建筑师们怀疑维特鲁威(Vitruvius)的经典教义，并促使他们记录古代世界的遗物，以便建立起一个更为客观的工作基础。这些，加上该世纪后期发生的超绝的技术变化，向人们提示：对于现代建筑而言，其必不可少的条件出现于17世纪末期，即医师兼建筑师克劳德·佩罗(Claude Perrault)向维特鲁威的比例关系学的普遍可行性提出挑战，以及工程学与建筑学明显分离的两个时刻之间。后者有时被人们确定于第一所工程学校——巴黎道路桥梁学校1747年创立之日。

本书对现代运动的前期史只能提供一个非常扼要的大纲。因之，前三章的读法与后来的章节应有所不同。前者综合论述了现代建筑所赖以产生的文化、领域以及技术的变革，简要地叙述了1750至1939年之间在建筑学、城市发展和工程技术等方面所发生的变化。

为编写一部全面但又简要的史书时，我们遇到的关键问题首先是它应当包括哪些史料，其次是在阐明事实时如何保持某种一致性；我必须承认，对上述两点我都没有达到自己的愿望，其原因部分在于信息往往超越了阐释，也部分地由于并非所有素材都以同样的深度被研究过，另外也由于我阐释的立足点也随题而变。在某些场合，我试图说明某种特定的手法来自社会经济或意识形态的环境；而在另外一些场合，我仅仅限于对形式进行分析。这种变化也反映在本书的结构中，它是由一系列短小的章节组成的，每一章节述及若干重要建筑师的作品，或若干

集体的发展趋向。

我尽可能使本书可以多种方式阅读：既可以按序连续披阅，亦可随意选读一个章节。本书的组织顺序着眼于一般读者或大学本科生，但我希望，偶一涉猎也能吸收研究生的兴趣，并对某些愿意深入探讨某一专题的专家也有所帮助。

除此之外，本书的结构与它总的格调也有关系，因为我的意图是尽量让每个学派自己说话，每章开始都有一段引述，其选择的原则是使人们理解特定的文化环境，或能概括地启示本章所述的内容。我企图用这些“声音”来说明现代建筑作为一种延续的文化探索的发展方式，并阐明某些观点如何在历史的某一时刻可能失去其相关性，而在后来的另一时刻又以更重要的价值意义重现。本书中介绍了许多未建造的作品，因为在我看来，现代建筑史既涉及建筑本身，也同样涉及人们的思想和论争中的意向。

和许多同代人一样，我受到马克思主义历史观的影响，但即使是对本书最粗略的翻阅也会发现，书中没有引用马克思主义既定的分析方法。另一方面，我所接受的法兰克福学派的批判理论，却无疑帮助我润色了对整个历史时期的看法，并使我尖锐地意识到欧洲启蒙运动的阴暗面：它以不合理的理性主义为名，把人引入了这样一个境地，使他异化于自己的生产活动，也异化于自然世界。

启蒙运动以后，现代建筑的发展似乎分裂为两派：一派是先锋派的乌托邦主义，形成于19世纪初，见之于勒杜(Claude - Nicolas Ledoux)的重农主义的理想城市；另一派是反古典、反理性、反实用的基督教改革派，首次宣布于皮金(Pugin)1836年的《对比》一书。从此以后，资产阶级的文化，在企图超脱劳动分工以及工业生产和城市化等严峻事实的努力中，就摇摆于这两个极端之间，即一方面是全然处于计划控制下的工业化乌托邦，另一方面则全然否定机器生产的历史现实。

各种艺术形态都在某种程度上受到生产与再生产的限制，建筑学尤其如此。它不仅受到本身技术方法的约束，而且还受制于它本身之外的生产力水平。这一点在城市中最为明显。在这里，建筑学与城市建设的分裂已造成了一种情景，使两者之间的相互贡献在很长一段时期中特别受到了限制。城市越来越处于一种连续不断发展的消费者经济的控制之下，已经失去了维持其本身完整意义的能力。城市对它无能驾驭的力量失却控制这一事实，可在第二次世界大战以后美国州级城市在高速公路、郊区、超级市场的组合作用下迅速瓦解这一事实中得到说明。

现代建筑迄今为止的成败，以及它未来可能发生的作用，最终要在这样错综复杂的背景下进行评价。当然，建筑学中最抽象的形式也对环境的恶化起了一定的影响——尤其是在建筑类型及方法合理化的过程中。使建筑装饰与平面形式被还原到最小公母数，以便降低生产成本或优化使用条件时更其如此。建筑学，在它试图综合20世纪中创造的技术与工艺现实的动机良好但方向有时错误的努力中，采用了一种语言，其表现方式几乎完全依赖于一些过程性的、次要的部件，如斜道、走道、电梯、楼梯、自动楼梯、烟囱、空气管道以至垃圾道等。再没有比这种手法更远离古典建筑学所使用的语言了，在后者，上述这些部件无例外地被隐

藏在立面之后,从而让建筑主体本身能自由地表现自己——它通过压制经验事实而使建筑艺术得以通过自我陈述中的合理性来象征理性的力量。但功能主义则奠基与相反的原理,它把各种表现都还原为功利或加工过程。

在理解到这种现代还原主义的侵蚀作用之后,现在有人号召我们再一次回到过去的传统形式,并且使我们的建筑——不论情况如何——都要被赋予一种老套的乡土肖像。有人告诉我们,大众的意志是要求有一种令人安心的家庭式的、手工艺式的舒适形象,而“古典”的参照,不论如何抽象,都是既不可理解的,又是企图主宰一切的。诸如此类的劝告,都很少超越像建筑风格这类表面的主题,从未要求建筑学应当重新致力于像创造“场所”这样的主题,或要求对建筑领域的具体特性做出批判性而又有创造性的新定义。

近来,建筑学的庸俗化及其与社会日益严重的脱离,使整个专业被驱赶至孤立的境地,所以,目前我们面临着一种矛盾的情境,这使许多聪明的、年轻的建筑师放弃了实现任何理念的希望。即使在最明智的情况下,这种倾向也不过是把构筑要素还原为语法符号,而实际上除了本身的一些“结构”操作外,别无任何其他意义;或者,在最为怀旧的情绪下,也不过是通过一些隐喻或嘲讽的方案来悼念城市之失落,而这些方案不是成为“幽灵般的废物”,就是被放置在19世纪城市光辉的玄学空间之中。

当代建筑仍然可以选取的途径中——这些途径都曾以不同的方式被试探过——只有两条似乎尚有可能取得一些有意义的结果。第一条路是完全迎合当前流行的生产和消费方式;第二条路则是有意地反对二者。前一条途径遵循密斯·凡·德·罗(Mies van der Rohe)“几乎无物”的观点,试图把建筑任务还原为一项大规模的工业设计。由于它关注的是优化生产,它对城市绝无或很少兴趣。它提出的是一种服务良好、包装完美的非修辞性的功能主义;它的玻璃“隐身性”把形式还原为静默;后一条途径与之相反,它公开要求“显形”,其形式往往是一个砌体的围护物,在范围有限的“修道院”领域中,建立一种合理开放而又具体的人与人以及人与自然之间的关系。这种“飞地”往往是内向的,对它所处的时空环境较为淡漠,从而使这一途径的总趋势具有逃离(即使局部的也好)启蒙运动所规定的前景的倾向。在我看来,有意义的陈述的唯一希望不久就将在于使这两种极端之间取得某种有创造性的接触。

7 (对页) 苏夫洛 (Soufflot), 圣热内维埃夫教堂 (现为万神庙), 巴黎, 1755—1790年。交叉处的柱墩由龙德莱 (Rondelet) 在1806年加固。

目 录

第四版序	1
前言	3
第一篇 文化的发展与先导的技术 1750—1939年	1
1 文化的变革:新古典主义建筑 1750—1900年	2
2 领土的变革:城市的发展 1800—1909年	11
3 技术的变革:结构工程学 1775—1939年	21
第二篇 一部批判的历史 1836—1967年	35
1 来自乌有乡的新闻:英国 1836—1924年	36
2 阿德勒与沙利文:大礼堂与高层建筑 1886—1895年	46
3 弗兰克·劳埃德·赖特与草原的神话 1890—1916年	53
4 结构理性主义与维奥莱-勒-杜克的影响:高迪、霍尔塔、 吉马尔与贝尔拉赫 1880—1910年	61
5 查尔斯·伦尼·麦金托什与格拉斯哥学派 1896—1916年	72
6 神圣之泉:瓦格纳、奥尔布里希与霍夫曼 1886—1912年	77
7 安东尼奥·圣伊利亚与未来主义建筑 1909—1914年	84
8 阿道夫·洛斯与文化的危机 1896—1931年	91
9 亨利·凡·德·费尔德与移情的抽象 1895—1914年	98
10 托尼·加尼耶与工业城市 1899—1918年	103
11 奥古斯特·佩雷:古典理性主义的演变 1899—1925年	109
12 德意志制造联盟 1898—1927年	114
13 玻璃链:欧洲的建筑表现主义 1910—1925年	122
14 包豪斯:一种思想的沿革 1919—1932年	131
15 新客观性:德国、荷兰与瑞士 1923—1933年	139

16	风格派:新造型主义的形成与解体 1917—1931年	153
17	勒·柯布西耶与新精神 1907—1931年	161
18	密斯·凡·德·罗与事实的意义 1921—1933年	175
19	新集合性:苏联的艺术与建筑 1918—1932年	182
20	勒·柯布西耶与光辉的城市 1928—1946年	195
21	弗兰克·劳埃德·赖特与消失中的城市 1929—1963年	204
22	阿尔瓦·阿尔托与北欧的传统:民族浪漫主义与多立克 理性 1895—1957年	211
23	朱塞佩·泰拉尼与意大利理性主义 1926—1943年	224
24	建筑与国家:意识形态及其表现 1914—1943年	232
25	勒·柯布西耶与乡土风格的纪念性化 1930—1960年	248
26	密斯·凡·德·罗与技术的纪念性化 1933—1967年	256
27	新政的晦蚀:巴克敏斯特·富勒、菲利普·约翰逊与 路易·卡恩 1934—1964年	264
 第三篇 批判性的评价以及向现在的延伸 1925—1991年		275
1	国际风格:主题及各种变体 1925—1965年	276
2	新野性主义与福利国家的建筑:英国 1949—1959年	292
3	意识形态的变迁:CIAM、X小组、批判与反批判 1928—1968年	301
4	场所、生产与布景术:1962年以来的国际理论及实践	314
5	批判的地域主义:现代建筑与文化认同	354
6	世界建筑与反思性实践	371
7	全球化时代的建筑学:地形,形态,可持续性,物质性, 人居以及公共形式 1975—2007年	390
 参考文献		440
作者致谢		487
索引		490
 第四版译后记		522

第一篇

文化的发展与先导的技术

1750—1939年



文化的变革：新古典主义建筑 1750—1900年

巴洛克体系处于双重的交会点。它与理性化的园林和饰有植物题材的建筑立面形成鲜明的对照。人的统治和自然的支配显然还各自独立存在，但是它们相互影响、相互渗透以达到装饰和显赫的目的。另一方面，那种似乎不受人为影响的“英国式”花园则力图体现大自然的**目的性**，而由莫里斯（Morris）或亚当（Adam）设计的住宅室内则置现实的花园于不顾，而表现人的**意志**，把人类理性的存在完全孤立地置身于草木丛生的非理性领域中。巴洛克那种相互渗透的人和自然的关系被隔离所替代，这种人和自然的距离正是形成怀旧意念的前提。如今……这种意念的隔离是对务实的人们对待自然日益高涨的态度的一种补偿甚或是悔悟式的行动。尽管技术开发趋于向自然开战，住宅和园林却在图谋一种和解，一种局部的休战，引入一种不可能存在的和平的梦想。为了这个目的，人们始终怀恋着未被染指的自然环境的形象。

——让·斯特鲁宾斯基（Jean Starobinski）
《自由的发明》，1964年

新古典主义建筑看来是从急剧改变着人和自然之间关系的两种不同而又**有联系的进程中产生的**。首先是人们驾驭自然的能力的迅速增长，到17世纪中叶这种能力已远远超过了文艺复兴时期的技术范畴。其次是人们的思想意识发生了根本性的转变，社会的变化导致一种新的文化结构的诞生，反映了衰落贵族阶级和新兴资产阶级的生活方式。技术进步导致崭新的基础结构的产生和对生产力发展的开拓，而人们意识形态的变化则产生了新的知识范畴和质疑其自身存在的历史主义的反省思想。第一个进程以科学为基础，导致17—18世纪广泛出现的道路和运河工程，并建立了新的技术机构，如1747年成立的巴黎桥梁及道路工程学院。另一个进程则导致启蒙运动的人文主义学科的出现，其中包括现代社会学、美学、史学和考古学的先驱著作，如孟德斯鸠（Montesquieu）的《论法的精神》（1748年）、鲍姆加登（Baumgarten）的《美学》（1750年）、伏尔泰（Voltaire）的《路易十四的时代》（1751年）和J.J.温克尔曼（Winckelmann）的《古代艺术史》（1764年）。

“旧政时期”(译注:指1789年法国资产阶级革命前)过分矫饰的洛可可式室内装饰的建筑语言和世俗化的启蒙运动思想,促使18世纪的建筑师们意识到了其所处时代的崛起和动荡性质,并通过对古代的精密的重新估价探索一种真正的风格。他们的动机是遵循古人作品中曾经尊奉的原则,而不是简单地抄袭过去。由此引起的考古研究很快地导致了一场重要的争论:在四支地中海文化(埃及、埃特鲁斯坎、希腊和罗马)中,究竟哪一支是他们应当探求的真正风格?

重新评价古代世界的首要成果之一是扩大了传统的活动范围,使之大大越出了古罗马帝国的疆界,这样就有利于研究维特鲁威所指出的形成罗马建筑的边缘文化。18世纪前期古罗马城市埃尔库拉诺和庞贝遗址的发现及挖掘,鼓舞着人们很快把探查扩展到位于西西里和希腊的古希腊遗址。文艺复兴所依据的维特鲁威的教规——古典主义教义——如今可以与实际的废墟进行对照。18世纪五六十年代出版了一些测绘图,其中有J.-D.勒罗伊(Le Roy)的《希腊最美丽的建筑遗址》(1758年)、詹姆斯·斯图尔特(James Stuart)和尼古拉斯·里维特(Nicholas Revett)的《雅典的古文物》(1762年),和罗伯特·亚当(Robert Adam)及C.-L.克莱里索(Clérisseau)对位于斯普立特的戴克里先(Diocletian)皇宫的实录(1764年),这些著作都证明了当时考古研究的力度。勒罗伊把希腊建筑称做“真正风格”的源头的论点激起了意大利建筑师、雕刻家皮拉内西(Piranesi)沙文主义式的愤慨。

皮拉内西的《论罗马的宏伟性及其建筑》(1761年)一书,矛头直指勒罗伊的论点,他认为不仅是埃特鲁斯坎人在建筑上领先于希腊人,而且,连同他们的罗马后裔也把建筑艺术发展到更为高度精美的水平。唯一可以成为皮拉内西论据的是那些从罗马帝国蹂躏下幸存的为数很少的埃特鲁斯坎建筑——陵墓、构筑物——它们以一种惊人的方式影响着皮拉内西余生的事业。他接二连三地用蚀刻画描绘了1757年由艾德蒙·伯克(Edmund Burke)所归纳为“崇高”的这一感觉的阴沉面,一种产生于对大尺度、远古和陈迹的宁静的恐怖感。这些特点以无限壮观的形象被皮拉内西充分地表现在自己的作品中。然而,这种恋旧的古典形象正如曼弗雷多·塔富里(Manfredo Tafuri)所评论的:“是一种有争议的神话……残缺的片段、扭曲的象征,一种正在糟朽的‘秩序’中的幻觉机体。”

从皮拉内西1765年的《论建筑》至1778年的《帕埃斯图姆蚀刻》(后一部著作在他去世后不久出版)之间,他摒弃了建筑的真实性而任凭自己的想象力驰骋。在一个接一个的出版物中,皮拉内西沉溺于对历史形式的幻想运作,并将之最终体现在他1769年论室内装饰的狂热的折中主义著作中。他无视温克尔曼区别固有美和附加装饰的亲希腊特点。他的谵妄的创新吸引着与他同时代的建筑师。亚当兄弟仿希腊—罗马的室内设计主要得益于皮拉内西奔放的想象力。

在英国,洛可可从未被全盘接受,而且,为了抵消巴洛克的过分充斥,最初的表现是伯林顿伯爵(Earl of Burlington)发起的帕拉迪奥主义,虽然尼古拉斯·豪克斯莫尔(Nicholas Hawksmoor)在他最后一项作品霍华德城堡中也给人以某种相似的心灵净化的感觉。到18世纪50年代末,英国人开始直接从罗马获得启示。在1750至1765年间新古典主义的主要倡议者,从亲罗马和埃特鲁斯坎的皮拉

内西到希腊的温克尔曼以及开始有影响的勒罗伊,都在罗马定居。从英国赴罗马的有斯图尔特和年轻的乔治·丹斯(George Dance)。斯图尔特早在1758年就已运用希腊陶立克柱式。丹斯于1765年返回伦敦,不久就设计了纽盖特监狱。从外表上看,这是一幢皮拉内西式的建筑,其严格的体制可能主要借鉴于罗伯特·莫里斯(Robert Morris)的新帕拉迪奥比例理论。英国新古典主义的最终发展首先见于丹斯的学生约翰·索恩(John Soane),他把取之于皮拉内西、亚当·丹斯以及甚至是英国巴洛克的各种影响进行综合,达到了卓越的水平。而希腊复兴的事业则由托马斯·霍普(Thomas Hope)予以普及,他出版于1807年的《家具和室内装饰》是帕西尔(Percier)和方丹(Fontaine)所创立的拿破仑“帝国风格”在英国的翻版。

在法国,与英国的情况远为不同,随着理论研究的进展,新古典主义脱颖而出。17世纪后期的文化相对性的意识,促成了克劳德·佩罗对维特鲁威经古典理论的提炼所完善的比例关系提出质疑,对此佩罗提出了他自己的关于绝对美和臆想美的理论。他把规范化和完美性赋予前者,而把适合特定的场合或性格的表现功能赋予后者。

对维特鲁威正统观念的挑战,在德·科尔德穆瓦神甫(Abbé de Cordemoy)编纂的《对各类建筑的新论文集》(1706年)一书中得到了规范化。维特鲁威把建筑的属性归结为实用、坚固、美观,而科尔德穆瓦则代之以配置、分布、适度三原则。其中前两个原则涉及古典柱式的正确比例和它们的合理分布,而第三个原则提出了适宜性的概念,在此,科尔德穆瓦反对以实效和营利为目的,从经典建筑或名作中寻章摘句。因此,除了对“旧政时期”最终的浮夸、公然的矫揉做作的巴洛克风格的批判外,科尔德穆瓦的《论文集》预示了雅克-弗朗索瓦·布隆代尔(Jacques-François Blondel)对运用恰当的表现方法和有区别的外观来适应不同建筑类型的社会特性的关注。当时的时代已经面临要表现远为复杂的社会任务。

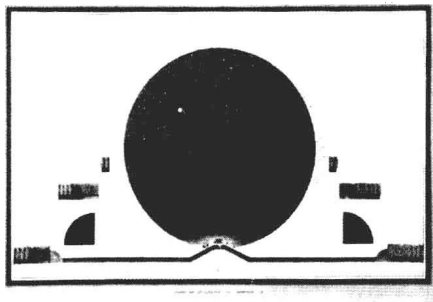
在坚持必须审慎地采用古典做法的同时,科尔德穆瓦还关注于形体上的纯粹性。他反对巴洛克那种不规则的柱列、破口的山花和扭曲的柱子。装饰必须适度。科尔德穆瓦关于许多建筑物根本不需要装饰的论点比阿道夫·洛斯(Adolf Loos)的《装饰与罪恶》一书早了二百年。他偏爱无柱的砖石建筑和矩形结构,他认为独立柱具有一种纯建筑的本质,这一点已经由哥特式大教堂及希腊神庙所证明。

洛吉耶神甫(Abbé Laugier)在他的论文《论建筑》(1753年)中重新诠释了科尔德穆瓦,提出了一种通用的“自然”建筑艺术,一种由四根树干支撑坡顶的质朴的“原始小屋”。与科尔德穆瓦一样,他主张将这种原始形式作为一种古典化哥特式结构的基础,在这里没有拱券、没有柱础,也没有任何其他形式上的呼应,在柱子之间将尽可能全部装上玻璃。

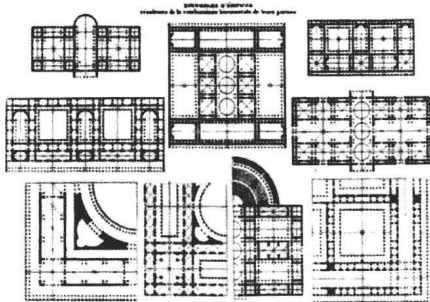
这种半透明的建筑在1755年开始兴建的由雅克-日耳曼·苏夫洛(Jacques-Germain Soufflot)设计的巴黎圣热内维埃夫教堂中得以实现。苏夫洛是1750年首批访问帕埃斯图姆陶立克神庙的建筑师之一。他决定在这幢建筑中用古典的(不仅是罗马的)手法来重新塑造出哥特式建筑的轻巧、宽敞和均衡。为此他采用希腊十字形平面,中厅和耳堂由支撑在连续的室内列柱廊上的平穹和半圆拱体系组成。

布隆代尔在1743年创设了位于拉·阿尔普路上的建筑学校。他把科尔德穆瓦

的理论和苏夫洛的大空间作品结合在法兰西学院传统之中而成为所谓“梦幻一代”的宗师。在这一代人中包括艾蒂恩-路易·布莱 (Etienne-Louis Boullée), 雅克·贡杜安 (Jacques Gondoin), 皮埃尔·帕特 (Pierer Patte), 马里-约瑟夫·佩尔 (Marie-Joseph Peyre), 让-巴蒂斯特·龙德莱 (Jean-Baptiste Rondelet) 等, 以及也许是最富有想象力的克劳德·尼古拉斯·勒杜。布隆代尔在他的《建筑学讲义》(于1750至1770年间出版) 中提出他对于构成、类型、特性的主要格言。在讲义的第二卷里, 他的理想的教堂设计与巴黎圣热内维埃夫教堂有亲缘关系, 并突出表现了一种典型的正立面, 同时又把各个内在部分连接起来, 使其成为一个连续的空间体系的环节。这种体系的广垠的景象给人以崇高的感觉。这个表现出朴实和宏伟的教堂设计影响着他的许多学生的作品。其中最突出的要数布莱, 后者在1772年后设计的作品都因过分庞大而不能得到实施。



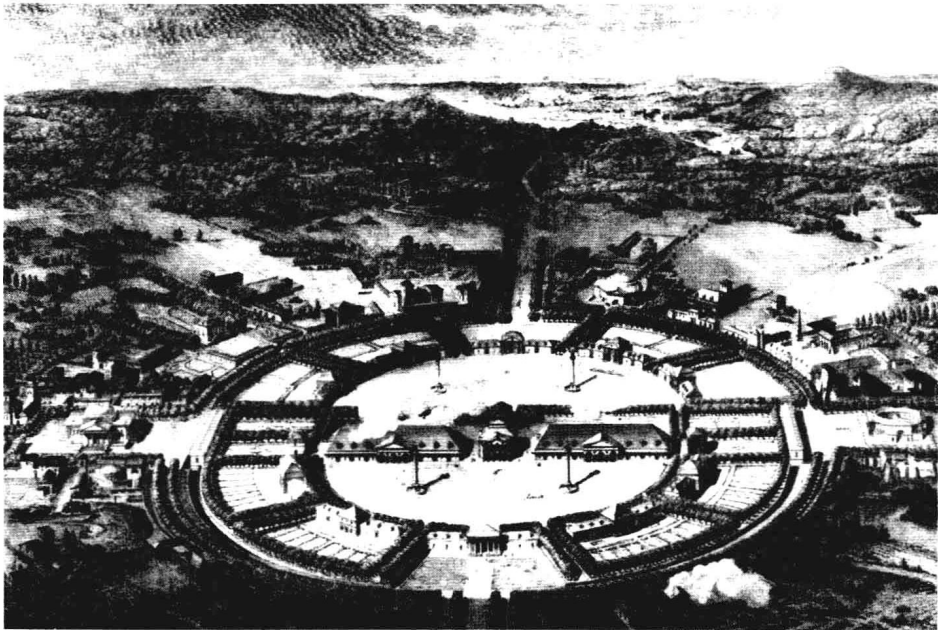
2 布莱, 伊萨克·牛顿纪念堂方案, 1785年左右。“夜间”剖面。



3 迪朗, 各种平面的可能排列组合。自《演讲集》, 1802—1809年。

除了遵循布隆代尔的教诲、体现创作的社会性以外, 布莱受勒·加缪·德·梅齐埃尔 (Le Camus de Mézières)《建筑的天才或此项艺术与我们感觉的类似性》(1780年)一书的影响, 通过宏伟来制造敬畏和肃穆的感觉。布莱发展了他的*genre terrible* (敬畏风格), 在这种风格中, 广垠的景象与不加修饰的纪念碑形式的纯几何体连接起来, 给人们以激情和渴求。在启蒙运动的建筑师中, 布莱更沉湎于启示神灵存在的光线作用。在他的局部模仿圣热内维埃夫教堂的“大都市”中, 日光下的薄雾使室内沉浸在朦胧之中就是这一试图的明证。与此相似的使用光线效果的例子, 是他所设计的伊萨克·牛顿 (Issac Newton) 纪念堂的巨大的石球体, 晚上利用悬挂的灯火来代表太阳, 白天灯火熄灭后则由圆顶四周的孔洞造成一种天穹的错觉。

尽管布莱在政治上是个不折不扣的共和主义者, 他依然沉湎于构思一种供奉给上帝的具有无上权威的纪念碑。与勒杜不同, 他对莫莱里 (Morelly) 或让-雅克·卢梭 (Jean-Jacques Rousseau) 的田园式的分散的乌托邦理想不感兴趣。尽管如此, 他对革命后欧洲的影响是相当大的, 这主要是通过他的学生让-尼古拉



4 勒杜,舍伍的理想城,1804年。

斯-路易·迪朗 (Jean-Nicolas-Louis Durand) 的活动得以体现。后者把他的越轨的想法还原为一种规范性和经济合理的建筑类型学,陈述在他的《在理工学院的演讲集》(1802—1809年)一书中。

经过15年的动乱,拿破仑时代要求在力求经济的条件下建造体现适度宏伟的和权威的实用建筑物。迪朗当时是理工学院建筑学首席教师,他探索制定一套通用的建筑方法学,以产生与拿破仑法典相对应的建筑法规。运用这种法规可以把固定的平面类型和不同的立面以模块置换的方法来创作经济、适用的建筑。这样做的结果就有可能利用布莱所醉心的宏伟的柏拉图式的体量,以比较合理的造价来体现适当的建筑性格。以迪朗对圣热内维埃夫教堂的分析为例,该建筑用了206根柱子,墙体的长度为612米(2008英尺)。如果用他的做法对相应面积的圆形神庙只需要112根柱子和248米(814英尺)墙体——这是相当经济的,并且照他的看法,还可以给人们以更深刻的印象。

革命中断了勒杜的事业,在关押期间又让他重新发展他的盐场规划设计,这是他在1773至1779年期间在阿尔克-埃-色南为路易十六兴建的。他把这组半圆形的建筑群扩大为他的理想城市舍伍(Chaux)的核心,并于1804年以《与艺术、风俗、法规结合考虑的建筑学》的标题发表。半圆形盐场本身(勒杜将它发展成城市的椭圆形中心)可以看成是工业建筑的一种初步尝试,它把生产单元和工人住宅有意识地结合在一起。在这一组重农主义的建筑群里,每一部分均根据其不同