

版权登记图字:01-1998-2247号

图书在版编目(CIP)数据

新古典主义与19世纪建筑/(英)罗宾·米德尔顿(Middleton, R.), (英)戴维·沃特金(Watkin, D.)著;徐铁城等译, —北京:中国建筑工业出版社, 1999
(世界建筑史丛书)
ISBN 7-112-03741-7

I. 新… II. ①米…②沃…③徐… III. ①建筑史-欧洲-近代②建筑物-简介-欧洲-近代 IV. TU-094

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第11117号

© Copyright 1980 by Electa S. p. A, Milan

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced in any manner whatsoever without permission in writing by Electa S. P. A. Milan.

本书经意大利 Electa S. p. A. 出版公司正式授权本社在中国出版发行中文版
Neoclassical and 19th Century Architecture, History of World Architecture /Robin Middleton, David Watkin

责任编辑 董苏华 张惠珍

世界建筑史丛书

新古典主义与19世纪建筑

[英]罗宾·米德尔顿/戴维·沃特金 著

邹晓玲 向小林 胡文成 乐勇 译

徐铁城 潘龙明 李明章

黄天其 蒋家龙 校

中国建筑工业出版社出版、发行(北京西郊百万庄)

新华书店经销

深圳中华商务联合印刷有限公司印刷

开本:787×1092毫米 1/12 印张:35½

2000年6月第一版 2000年6月第一次印刷

定价: 110.00元

ISBN 7-112-03741-7

TU·2886(9028)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题,可寄本社退换

(邮政编码 100037)

世界建筑史丛书

新古典主义与 19 世纪建筑

[英]罗宾·米德尔顿 / 戴维·沃特金 著

邹晓玲 向小林 胡文成 乐勇 译

徐铁城 潘龙明 李明章

黄天其 蒋家龙 校

中国建筑工业出版社

法国和英国是 18 世纪和 19 世纪铸造新建筑风格的熔炉。首先出现的是新古典主义建筑,随后是包括新文艺复兴建筑和新哥特式建筑在内的各种风格。这部著作以非常新颖的方式描述了这一时期欧洲建筑的全貌。本书作者始终注意不仅仅分析各种思潮和单个建筑作品,而且在深入研究的基础上,探讨社会整体变化与发展对建筑师和业主的影响。本书前五章侧重论述 18 世纪法、英两国的建筑历史。法国的理性主义传统是与笛卡儿的哲学思想联系在一起的,而英国的园林式建筑传统是与经验论相联系的。两个传统合起来就会产生实验性的与充满幻想的部雷与勒杜、当斯与索恩式的建筑。本书后三章探讨新古典建筑风格如何臻于完美以及如何扩展到德国、斯堪的纳维亚、俄国、意大利和希腊,甚至扩展到北美的过程,然后再重点论述法国和英国的建筑、新哥特式建筑的产生,以及理论家们(如森佩尔、拉斯金和维奥莱-勒迪克)的丰富理论是如何传播开来的。

本书作者罗宾·米德尔顿从 1965 年到 1974 年在《建筑设计》杂志工作,后来担任剑桥大学建筑学与艺术史系图书馆主任;戴维·沃特金自 1972 年以来担任剑桥大学艺术史讲师,发表过多部建筑方面的杰出著作。

目 录

作者的话	4
第一章 法国理性主义传统建筑	5
第二章 英国如画风格的传统建筑	32
第三章 古代艺术珍品的考古发掘及其影响	62
第四章 新古典主义建筑的繁荣	101
第一节 法国:从加布里埃尔到勒杜	101
第二节 英格兰:从钱伯斯到怀亚特	156
第五章 幻想风格建筑	175
第一节 法国:部雷与勒杜	175
第二节 英格兰:小丹斯和索恩	196
第六章 后期古典主义建筑与仿意大利风格建筑	207
第一节 法国:从佩西耶和方丹到加尼耶	207
第二节 英国:从科克雷尔到巴里	254
第三节 德国	272
第四节 俄国	279
第五节 斯堪的纳维亚	286
第六节 意大利	292
第七节 希腊	315
第八节 美国	315
第七章 哥特式建筑的复兴	320
第一节 英国:从沃波尔到里克曼	320
第二节 英国:皮金及其影响	325
第三节 英国:盛期维多利亚式建筑	334
第四节 法国	342
第八章 19 世纪建筑的倡导者	367
参考文献	388
英汉名词对照	392
照片来源	424
译后记	425

本书的时间跨度为 1750 年到 1870 年。叙述中我们尽量避免使用“新古典主义建筑”这一容易使人误解的描述性术语,而强调了法国理性主义和英国如画风格的建筑倾向。本书重点在建筑史,故在本书所叙述的年代中对城市规划、交通运输和建筑工程等领域的许多重大发展变化均未涉及。当然,仅用一册书要给予每个时期和每个国家的建筑史以同样多的笔墨也是不可能的。因此,读者会发现,本书对法国建筑史的叙述多于对英国建筑史的叙述。因为,许多历史学家,如:约翰·萨默森(John Summerson)、亨利·罗素·希契科(Henry-Russell Hitchcock)及尼古劳斯·佩夫斯纳(Nikolaus Pevsner)等已经对英国建筑史进行过详细考察,而法国建筑史,特别是 19 世纪的法国建筑史,还未曾有过这么广泛的研究。建筑不仅以物质材料为基础,它还依赖于思维方式。我们希望,通过我们对新建筑倾向的理论和思想的着重阐述,人们将会对这一时期的建筑史有新的认识 and 了解。

罗宾·米德尔顿

戴维·沃特金

第一章 法国理性主义传统建筑

18 世纪和 19 世纪的建筑,主要受两种传统建筑思想,即法国理性主义传统建筑思想和英国经验主义传统建筑思想的支配。前者源于笛卡儿津津乐道的清晰性和计算准确性。后者则体现另一种建筑设计体系,并最终如画风格建筑而普及和推广。尽管到了 18 世纪末期,这两种建筑特色非常明显,都开始适应新的环境,为人们所接受,但它们却风格各异,独立发展而成。马克-安托万·洛吉耶(Marc-Antoine Laugier)对建筑学原理的阐述颇为简单,即简陋的棚屋,其影响却遍及整个欧洲,而且在英国的影响决不亚于在意大利和德国的影响。而如画风格建筑这一特殊的表达方式——英国式花园,不仅被意大利、德国和欧洲其他边远国家所接受,在理性主义启蒙运动的发源地——法国也开始采用,尽管法国人并不曾理解英国花园式建筑的微妙之处,而且只是刚刚开始着手这方面的研究。同样,由让-尼古拉-路易·迪朗(Jean-Nicolas-Louis Durand)在 18 世纪末和 19 世纪初研究发展的建筑几何学原理也被整个欧洲的建筑师所接受。不过,它在英国所产生的热情和效果显然不如欧洲其他地方。但是法国从 16 世纪以来就开始研究发展的哥特式理性主义建筑学原理在 19 世纪初被皮金(A. W. N. Pugin)引入英国后却产生了最深刻而引人注目的影响。甚至像约翰·拉斯金(John Ruskin)这样注重情感表现,对房屋的建筑结构或建筑技巧毫不留意的人也深受其影响,并且对法国人欧仁-埃马纽埃尔·维奥莱-勒迪克(Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc)就哥特式建筑所作的严密而精确的分析表现出深深的崇拜。

由于以上原因才有了许多思想观点的交流和许多相互冲突的思想观念的相互影响。不过,上述两种传统建筑思想的发展各不相同,各有其特色,所以最好分别予以阐述。

首先应该注意的是法国理性主义理想,因为它为整个启蒙运动提供了一个思想体系。它从我们研究的目的出发,并以克洛德·佩罗(Claude Perrault, 1613—1688 年)的创作开始。佩罗曾当过医生、解剖学家和各种设备(主要是机械设备)的实验家,可是在 50 多岁时,却莫名其妙地改行学建筑。他的主要建筑作品有巴黎圣雅克区的天文台(The Observatoire in the Faubourg Saint-Jacques)(一幢确实荒凉可怖、奇异而独特的建筑,于 1667—1672 年修建)、卢浮宫(the Louvre)东立面(与天文台同年开始修建,大约 1674 年竣工)和巴黎的圣安托万港凯旋门(1668 年设计完成后立即开始动工,由于是用木板条和灰泥仿制而成,不久便腐朽,于 1716 年拆除)。其中最重要的作品是卢浮宫东立面。该建筑不一定是佩罗自己的构思,而是由御用建筑师路

易·勒沃(Louis Le Vau)、御用画家夏尔·勒布兰(Charles Le Brun)、佩罗和其兄弟夏尔·佩罗(Charles Perrault)组成的委员会共同努力的结果。佩罗的兄弟当时是国王陛下的权臣让-巴蒂斯特·科尔贝(Jean-Baptiste Colbert)的秘书和傀儡。所以人们经常对克洛德·佩罗对卢浮宫的贡献持怀疑态度。在他死后不久,尼古拉·布瓦洛(Nicolas Boileau)首先对此提出质疑。但是,只要在 1870 年被大火焚毁以前在法国市政大厦(the Hôtel de Ville)看到过有关资料和设计的人都认为没有任何证据可以否认佩罗作为该建筑创造者的资格。

修建卢浮宫整个事业几乎都是具有民族意义的大事。当时,勒沃提出了第一个设计方案,但科尔贝不太欣赏,就将此方案提交给一批意大利建筑师征求意见,其中最伟大的当数贝尔尼尼(Bernini)。在人们的劝说下,贝尔尼尼从意大利来到巴黎亲自参加设计。教皇将自己最得宠的建筑师派往法国确实是法国外交的一大胜利,但是贝尔尼尼来到巴黎之后,人们又担心让一个意大利人来完成法国皇宫的设计会有辱国威。所以贝尔尼尼坚固而宏伟的设计未得到法国人的赏识。他奉调回国时,尽管金银满贯,但非常气愤。最后还是由科尔贝组成的委员会建成了至今仍然屹立的庄严、肃穆而有节奏感的卢浮宫东立面,被法国建筑师和鉴赏家们看作精美建筑的典范。甚至勒·柯布西耶(Le Corbusier)也发现自己从内心赞赏它。它的许多特性在我们现在看来也许会持否定而不是肯定的态度,然而它们的影响却是巨大的。卢浮宫东立面几乎没有突出的重点。法国传统的以中心为主,周围以亭子陪衬的构图显而易见,但平面和外形轮廓很少有断点。其构图精致,呈矩形。中央部分的山花低而不唐突。建筑的精髓似乎蕴藏在将主要部件联系在一起的那一排排独立式双柱中。它看似奇异而矛盾,实际上却明显体现了佩罗的创作意图,即让这些柱子发挥其古老的作为建筑支撑的作用,而不只是一种装饰部件。在他看来,这种对建筑中重要要素的作用和形式的清晰而忠实的表达,不仅存在于古希腊庙宇中,而且在哥特式大教堂里也可见到,虽然这一点人们很难接受。他辩解道,卢浮宫东立面的柱子是参照巴黎圣母院的密排柱身而布置的。

为了有意识地通过古典复兴来振兴法国的传统,佩罗参考了古典和民族建筑的典型范例,但他所追求的绝不是单纯的回归古典。他学过医,也学过科学,理所当然地认为目前的奋斗必定比过去更进步。他回首过去,只是将其作为确立基本原理时的出发点。他在建筑领域最卓越的成就就是翻译了《建筑十书》。据信该书为维特鲁威(Vitru-





图1 巴黎天文台, 克洛德·佩罗设计 (1667—1672 年)

图2 巴黎卢浮宫东立面, 克洛德·佩罗等设计 (1667—1674 年)



图3 克洛德·佩罗的译著《维特鲁威全集》的卷首插图 (1673 年)。该图代表佩罗的三大作品: 背景为天文台, 中间是卢浮宫东立面, 左面是圣安托万港凯旋门 (现为法国国家广场)



vius)所著,是古代幸存下来的惟一的一本建筑学专著。它是又一项得到科尔贝支持的伟大事业。让·马丁(Jean Martin)和让·古戎(Jean Goujon)在1547年曾发表过一本法文译本,但译文不太理想,而且大部分插图都是从早期意大利版本中挑选出来的。佩罗在拉丁语和希腊语方面的专业基础知识对他翻译这本书起到很大作用。1673年他那博大精深、非常权威性的译著第一版发行了。这不是一部古文化收藏作品,而是一部引起争论的作品。该书的插图是由塞巴斯蒂安·勒克莱尔(Sébastien Le Clerc)绘制的最精彩的部分,此人后来也打算独立出版一本建筑专著。这些插图雄伟壮观,意为为现代建筑建立一套新的标准。它们体现了佩罗创作的全部作品以及建议重建的一系列古代建筑的特色。它们形体分明,均呈矩形,独立式柱随处可见。1684年的修订版本增加了许多脚注,使得佩罗的理论观点更加清楚,虽然一年前这一观点在他的《按照古代方法设计的五种柱式布局》(Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens)一书中已有明确表示。这本书,正如书名所示,主要涉及各种柱式。但是,佩罗在书中还介绍了他的美学理论,该理论动摇了文艺复兴时期及其后期人们对柱式超乎寻常作用的信念。佩罗声称,在建筑学上有两种美——实实在在的美和人为的美。前者单纯依赖于建筑材料的质量、施工工艺的考究、房屋的大小、富丽堂皇及对称等在路易十四统治时期显而易见的价值标准。后者则依赖于诸如比例关系、形体、外貌等特性。正是由于佩罗能够巧妙地处理好这些问题,构思出自己的设计,才显示出他真正的建筑师的天才。因为,在设计中既没有稳定可靠的准绳,也没有一成不变的规则,只有习惯。佩罗坚决反对在建筑尺寸上有绝对标准的观点。他说,起源于柱式的建筑尺寸并不像人们普遍认为的那样是与音阶的和谐相联系的,他们并不具有神圣不可侵犯或万用柱式的特征,它只是习惯问题。经过训练的眼睛习惯于某种尺寸后,看到任何偏离这种比例标准的东西都会感到惊奇。佩罗本人也尊重规范,与笛卡儿(Descartes),甚至帕斯卡(Pascal)一样,他也赞同“平凡”的理想。正因为如此,他才下决心对文艺复兴时期以来的理论家们提出的各种令人眼花缭乱的比例系统进行研究,以便找到切实可行的方法。安托万·德戈德(Antoine Desgodets)对罗马49幢大楼的测绘图进行仔细测量后,于1682年将结果发表在《罗马古代雄伟建筑》(Les edifices antiques de Rome)一书中。德戈德的测量证实了古代建筑尺寸没有一致性的观点。他自己的比例体系是以一个单一模数为基础的,这种模数很容易应用到五种柱式中任何一种的任何部分。

1671年,即勒沃死后一年,科尔贝创建了皇家建筑科学院。佩罗似乎一直不是该院院士,但他参加过院士会议,而且还建议该院将他的比例体系作为该院自己的来采用。佩罗对文艺复兴时期信仰体系的无礼忽视态度使院士们感到诧异,而且,他用一套新规则代替旧规则的建议也使院士们感到迷惑不解。因为,他们并不清楚,佩罗的决心同科尔贝终生奋斗的决心一样,是要建立一个共同而合理的工作标准。佩罗的体系究竟在多大程度上被采纳,只有在人们对这一时期的建筑进行评判后才能判定。不过,我们可以肯定,他发表的著作是被广为阅读的。18世纪最受人尊重,而且最有学问的导师雅克-弗朗索瓦·布隆代尔(Jacques-Francois Blondel,1705—1774年)就坚决支持他。18世纪头10年末,他的建筑著作就被译成英文在英国出版。也许更有意义的是,他的著作还记录在伊萨克·沃雷(Issac Ware)1756年出版的《建筑学全集》(Complete Body of Architecture)中。

尽管他提出了一个更为素雅和理性主义的建筑典型,而且从根本上对人们已经接受的观点进行重新解释和重新评价,但佩罗显然并没有提出一整套系统的理论。不过,他注重实际的态度得到18世纪早期出版的两本小册子的效仿,而且被表明更有意义。一本是米歇尔·德弗雷曼(Michel de Fremin)的《建筑批评论文集》(Mémoires critiques d'architecture,1702年),另一本是让-路易·德科尔德穆瓦(Jean-Louis de Cordemoy)的《建筑新论或建筑艺术:对承包人和工人的益处》(1706年)。这两位作者均不是建筑师。弗雷曼好像是个税收员,科尔德穆瓦(1631—1713年)住在教堂,是笛卡儿的支持者、语言研究的先驱、1668年《语言的有形表达》的作者——热罗德·德科尔德穆瓦(Gerauld de Cordemoy)的堂兄弟或亲兄弟。弗雷曼的小册子呼吁人们要有一个合理的设计态度,表达了对诸如场地、材料的质量、成本以及委托人的需要等各种限制的关注。他说,柱式和古典方法在建筑学上并不真正重要。在表明他的信念时,他将圣厄斯塔什(St.-Eustache)和勒沃设计的圣叙尔皮斯教堂(Church of St.-Sulpice)与巴黎圣母院(Notre-Dame)和圣母教堂(Ste-Chapelle)进行比较,并得出强有力的结论——哥特式建筑设计更理性化,因而在建筑学上更可取。科尔德穆瓦论著的另一特点就是完全赞同哥特式建筑的布局,尤其是它的结构安排,虽然他的论著意在表明他所崇拜的哥特式建筑特点可以用古典主义语言来解释。科尔德穆瓦要求建筑为矩形构成,基本上无装饰,简单砖石墙体或一排排柱子支撑过梁。他不喜爱券和各种锐角,包括古典山花锐角。他说,假若古人早知道,他们会更喜欢折线形屋顶而不是斜屋顶,因为前者与矩

图4 卢浮宫东立面柱廊细部图,克
洛德·佩罗等设计(1667—1674
年)



图5 克洛德·佩罗的译著《维特鲁威全集》(1673年)的插图:矩形廊柱大厅式基督教堂的室内透视图,塞巴斯蒂安·勒克莱尔镌版

形更相似。他建议,一座典型教堂的中厅和侧廊之间应有独立柱子来支撑水平的柱上楣构和上面的筒拱。他坚持认为,绝对不能用券。他还提议教堂的正西面应有一个带栏杆的柱廊,就像许多年前伊尼戈·琼斯(Inigo Jones)设计的伦敦圣保罗大教堂(St. Paul's)一样。他认为,他是有意识地模仿哥特及早期的基督教建筑和古希腊模式。他还认为结构支撑(实际上是整个结构体系)应像文艺复兴时期以前的结构那样显露出来,以体现建筑风格。他赞同横梁式结构的建筑。在他的《建筑新论》第二版(1714年)里,他虽然赞扬了贝尔尼尼设计的罗马圣彼得大教堂(St. Peter's)前广场上的柱廊,但对米开朗琪罗(Michelangelo)为该教堂所做的工作却持否定态度。其实,科尔德穆瓦典型教堂设计灵感的真正来源是克洛德·佩罗和夏尔·佩罗1680年设计的巴黎圣热讷维耶沃新教堂(Ste.-Genevieve)。教堂内,独立式柱子排列在长长的中厅两旁,支撑着水平的柱上楣构和上面的曲面拱。尽管这一创造可以追溯到弗拉·焦孔多(Fra Giocondo)版《维特鲁威全集》(1511年)里入口的设计,还可以追溯到拉斐尔(Raphael)和他的学生设计的法尔内塞宫(Palazzo Farnese)的入口和勒沃模仿法尔内塞宫设计的卢浮宫南面,但在当时,这样的教堂还是绝无仅有的。可能是在佩罗兄弟俩的授意下,雕刻家让莫罗(Jean Morot)也将古代的范例融合在自己的设计中,以这种形式简单地装饰了巴勒贝克的巴克斯酒神庙(Temple of Bacchus at Baalbek)内部。当时,去东方的旅行者中,多半是为科尔贝的收藏搜集手稿,夏尔·佩罗——科尔贝的秘书就专门负责向这些人发布指示和付给经费。克洛德·佩罗亲自承认,他利用过1668年去巴勒贝克访问的旅行者——M·德蒙索(M. de Monceaux)所画的酒神庙详图。但酒神庙的重建很可能是以1647年去过那儿的巴尔塔扎·德蒙科尼斯(Balthasar de Monconys)的描摹为根据的。

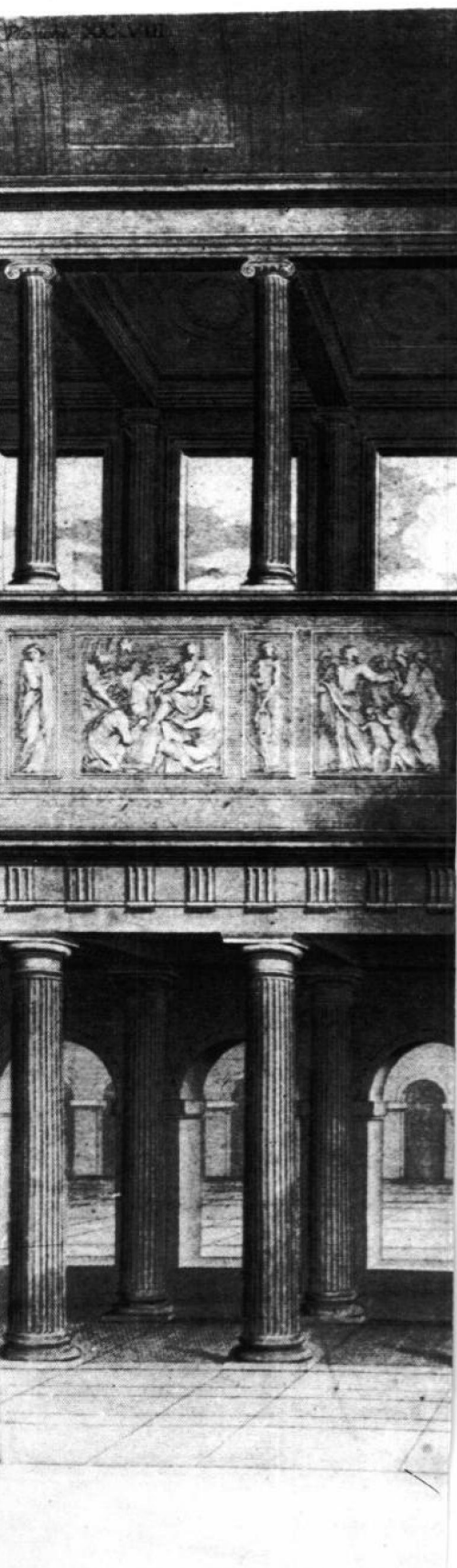
但是,甚至就在科尔德穆瓦写这本书时,法国正在建造一座具有他所要求的特色的教堂——凡尔赛宫皇家小教堂。尽管人们普遍认为这幢始建于1698年的教堂是由朱尔·阿杜安·芒萨尔(Jules Hardouin Mansart)所设计,最后由罗贝尔·德科特(Robert de Cotte)负责完成,但克洛德·佩罗好像还是参加了早期的设计。该教堂地面以下有一些粗大的柱子,中厅和侧廊之间有连拱柱廊,但在地面以上,即国王沿此去做礼拜的地方,则是一些庄严的、间隔较宽的科林斯柱支撑着水平的柱上楣构和上面的拱顶。教堂的细部都是古典式的,但其效果却是宽敞的哥特式的,加上外面的飞扶壁,更确认了这一混合式设计思想。

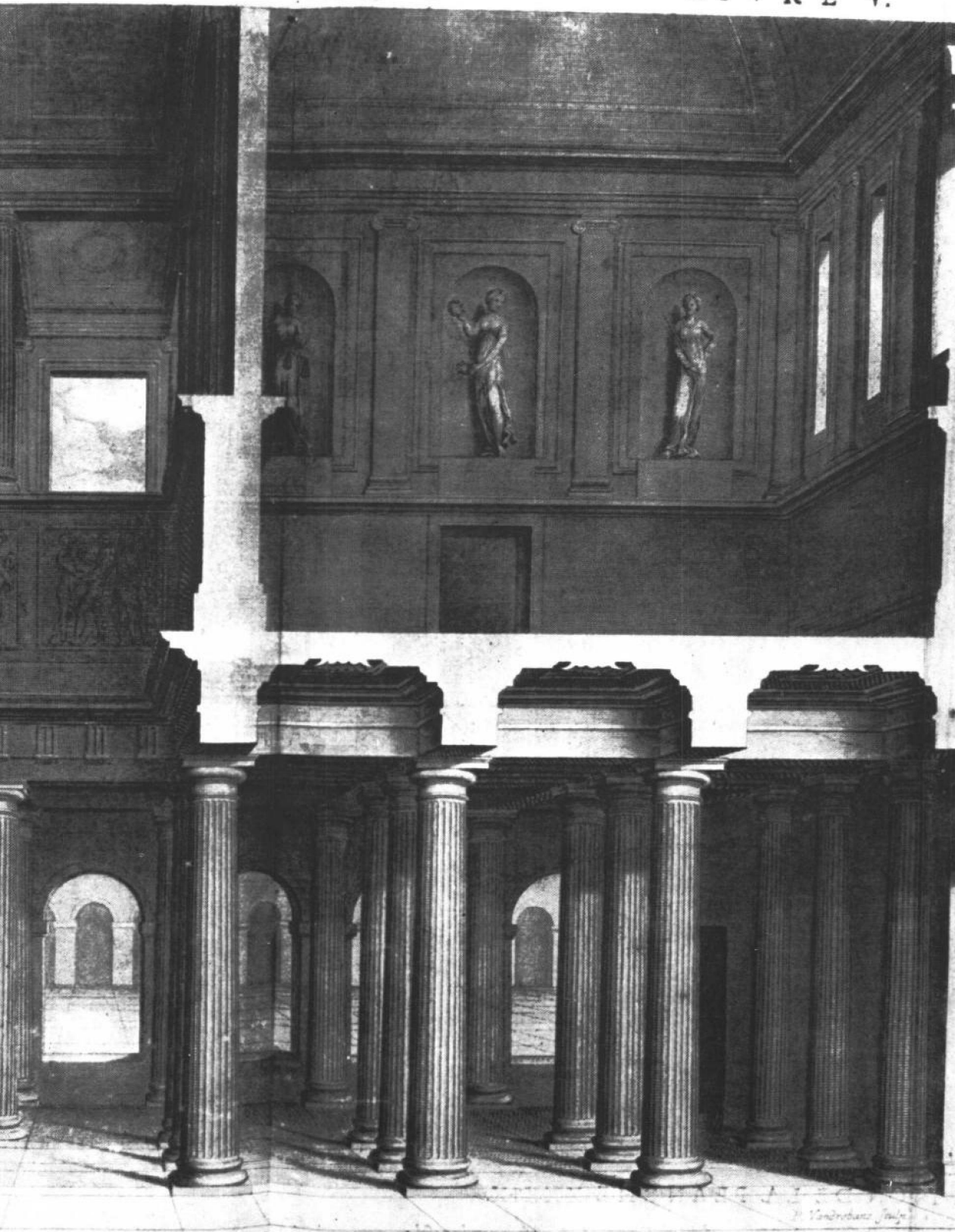
哥特式建筑已经成为佩罗、弗雷曼和科尔德穆瓦建筑理论如此奇

La hauteur des Colonnnes des Basiliques fera égale à la largeur, des Portiques, & cette largeur fera de la troisième partie de l'espace du milieu. Les colonnes d'en haut doivent être proportion des Basiliques de la ville de Chalcis : mais la construction du texte ne peut souffrir cette interpretation.

Comme je ne trouve aucune de toutes ces interpretations différentes qui me satisfasse, 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 estoit un lieu ample & magnifique, j'estime que ces Chalcidiques estoient de grandes & magnifiques salles où on rendoit la justice, situées aux bouts des Basiliques de plain-pié avec les galleries par lesquelles on alloit d'une salle à l'autre, & où les Plaideurs se promenoient, car ces Galleries hautes sans ces Salles semblent estre inutiles. Suivant cette interpretation, lorsqu'on Vitruve dit que s'il y a assez de place pour faire une Basilique fort longue, on fera des Chalcidiques 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 Chalcidiques, dont le nom signifie une grandeur & une magnificence extraordinaire. Palladio semble l'avoir entendu autrement, parce que dans la figure qu'il a faite de la Basilique, il luy a donné beaucoup moins de longueur que le double de sa largeur, peut-estre parce que n'ayant pu se déterminer à ce qu'il devoit entendre par Chalcidique, & par cette raison n'en voulant point faire aux bouts de la Basilique, il l'a faite plus courte, pour faire entendre qu'il croyoit que les Basiliques qui estoient sans Chalcidiques n'avoient pas la proportion que Vitruve leur donne en general.

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





plus petites que celles d'embas, comme il a esté dit. La cloison qui est entre les colonnes d'enhaut ne doit avoir de hauteur que les trois quarts de ces mesmes colonnes, afin que ceux qui se promettent sur cette

8. LA CLOISON. Vitruve met icy *Pluteum* pour *latens*, 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'enhaut, & ils ont cru que Vitruve ayant dit *Spacia quod est inter superiores columnas*, il falloit supplier *& inferiores*, mais il n'est parlé dans le texte que de la *cloison* qui est entre les colonnes d'enhaut, ce qui peut avoir un fort bon sens, pourvu qu'on entende que Vitruve a conçu que cette cloison qui étoit comme un piedestal continu sous toutes les colonnes d'enhaut, ne devoit passer pour cloison qu'à l'endroit qui répondoit entre les colonnes : parce que l'endroit de ce piedestal continu qui étoit immédiatement sous les colonnes, devoit estre pris pour leur piedestal. Il est plus amplement prouvé sur le chapitre de ce Livre, que *Pluteus* ne signifieroit icy que Cloison, Balustrade ou Appuy.

EXPLICATION DE LA PLANCHE XXXVIII.

Cette Planche contient l'élevation perspective de la Basilique. Il faut entendre que de mesme 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.

图6 巴黎圣热讷维耶沃教堂设计方案, 克洛德·佩罗和夏尔·佩罗设计(约1680年)

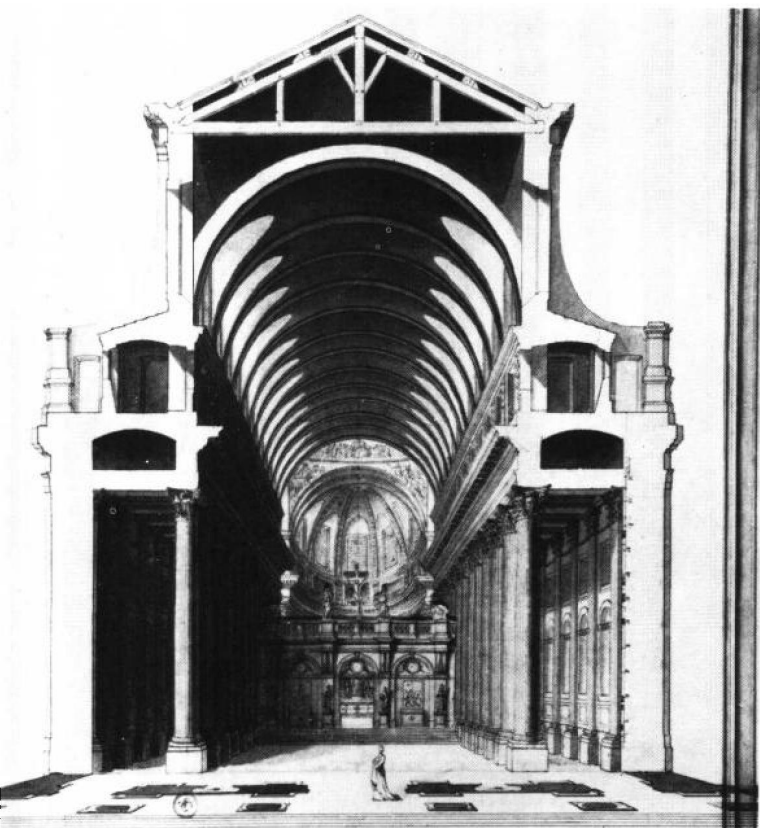


图7 根据 M·德蒙索或巴尔塔扎·德蒙科尼斯在原址绘制的平面图设计的巴勒贝克的巴屈斯神庙复原图, 让·莫罗设计(约1680年)

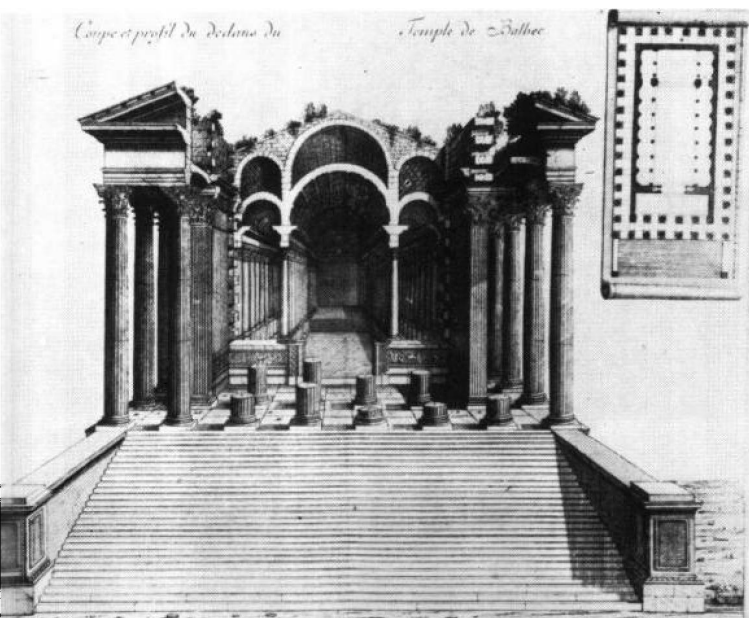
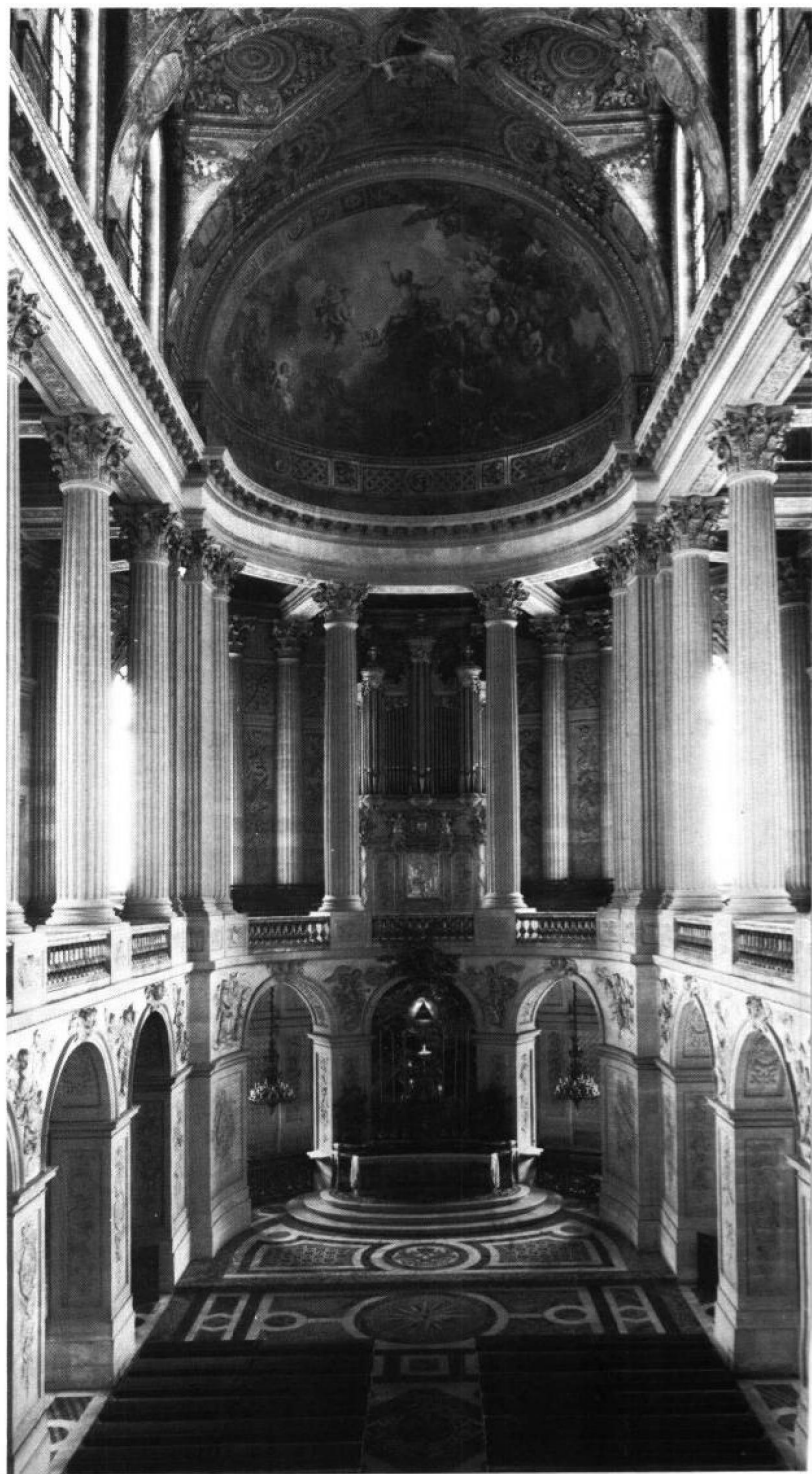


图8,图9 凡尔赛宫皇家小教堂, 朱尔·阿杜安-芒萨尔和罗贝尔·德科特设计, 内景(1698—1710年)



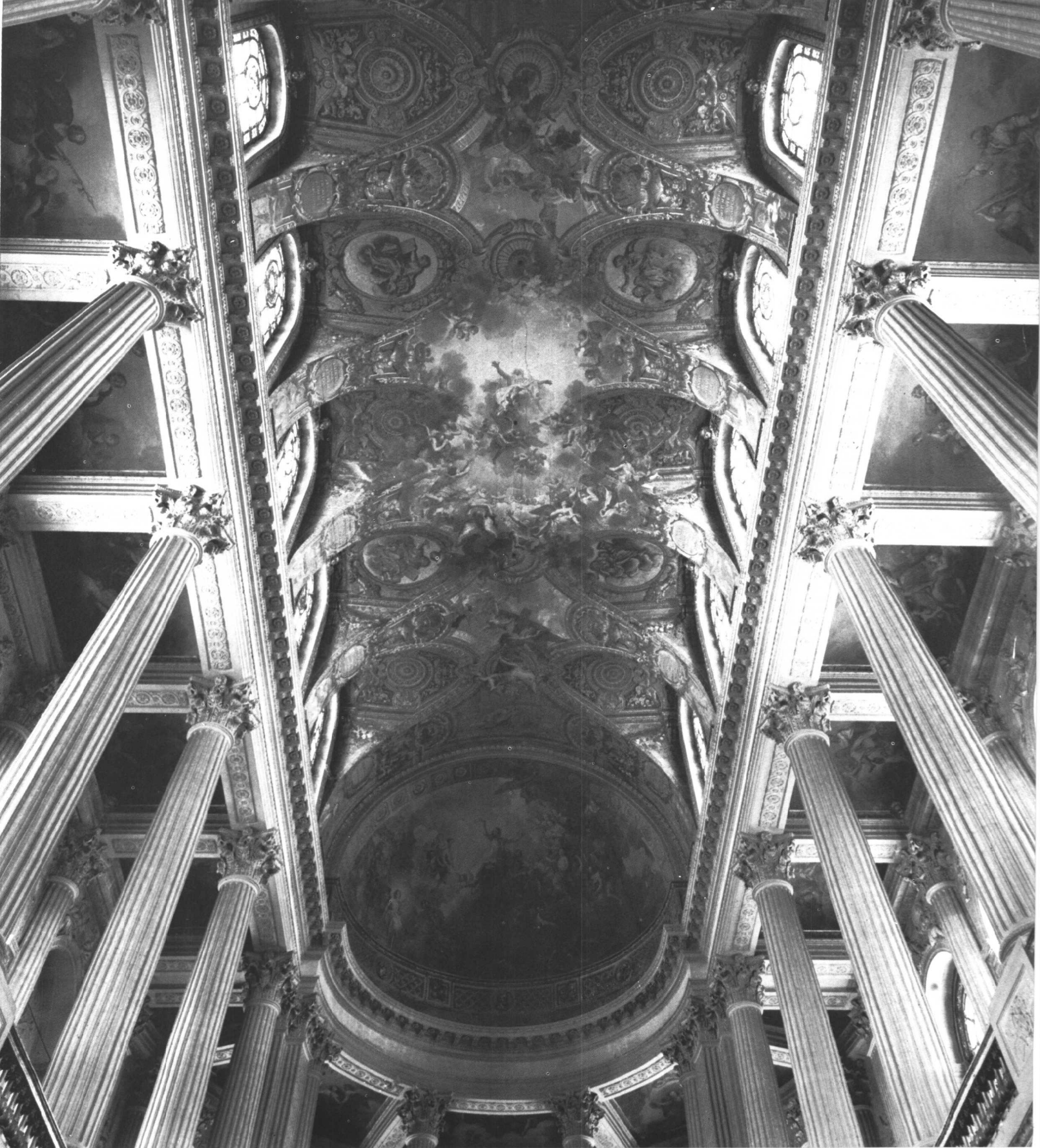


图10 菲利贝尔·德洛姆所著《建筑学》(1567年)的插图:哥特式拱顶构架

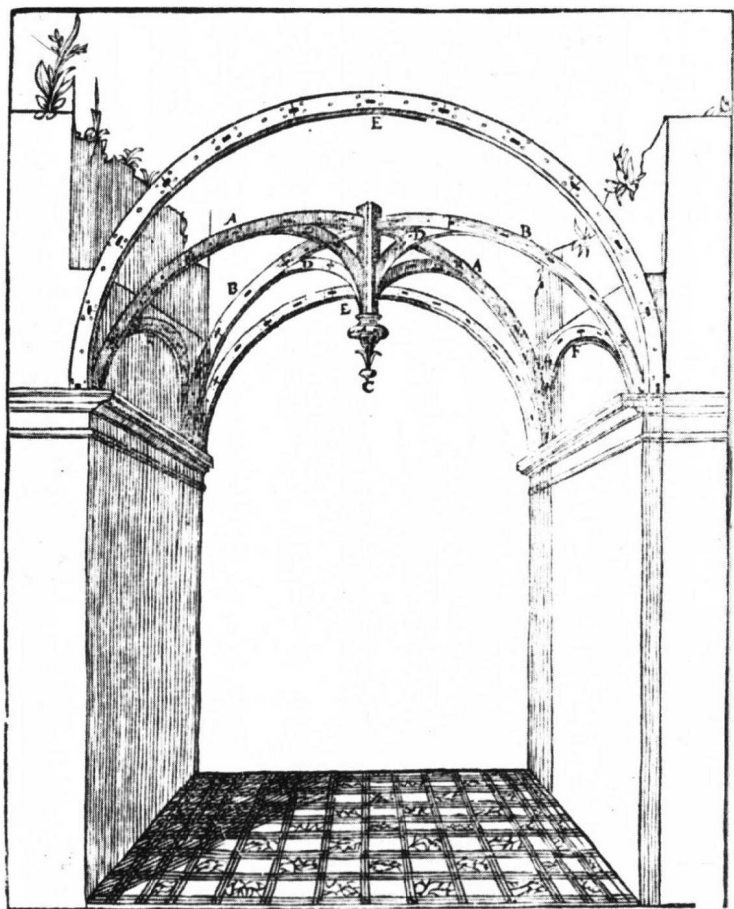


图11 科尔比的圣皮埃尔教堂西立面(约1706年)

妙的一部分,因此它的作用也许需要进一步解释。它绝不是孤立的、个人特别涉猎的思想,而是得到具有冒险精神的思想家认可的、长期以来形成的法国传统的一部分。令人感到吃惊的是,莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂(Leon Battista Alberti)和特里西诺(Trissino)(帕拉第奥的资助人)著作的翻译家、最早的巴黎旅行指南(1532年第一次出版)的作家以及人文主义者——吉勒斯·科罗泽(Gilles Corrozet)也对哥特式建筑进行专门研究,并赞扬其建筑风格。但几年后,他的领先地位被一些与法国历史学研究的创始人圣莫尔本笃会(Benedictines of the Congregation of St.-Maur)有联系的作家所取代。在流行一时的《指南》和《历史》书籍中,描绘哥特式建筑时总少不了诸如“大胆”、“轻巧”、“精美”等术语,在受到较多限制的建筑学理论领域也开始强调起哥特式建筑的结构技巧。自认为最早将精美高雅的古典主义建筑介绍到法国的菲利贝尔·德洛姆(Philibert de l'Orme)也在《建筑学》(1567年)一书中描绘和解释了哥特式的拱顶建筑构造。显然,他把柱子和拱肋都看成是独立的、显露的、用来支撑拱顶梁腹的结构骨架。这种与周围各部分分开的结构特点在以后许多年中具有非常重要的意义。耶稣会数学家和建筑学家弗朗索瓦·德朗(Francois Derand)1643年首次发表,1743年和1755年又再版的《拱顶建筑或拱顶轮廓线条艺术》就是一本标准的房屋构造著作。他不仅强调哥特式柱子和拱肋结构的优美,还突出了飞扶壁和外扶壁的作用。他把哥特式建筑看成是解决平衡的好方法。

还可以举出更多的证据表明法国这一传统思想的生命力。特别是在阿梅代-弗朗索瓦·弗雷齐耶(Amedee-Francois Frezier, 1682—1773年)18世纪初发表的《特雷武回忆录》(Mémoires de Trevoux)中,他以生动的信件交流方式贬低了科尔德穆瓦关于横梁式建筑结构观点,因为他清楚地看到在法国小石头较多,柱子上架拱就比过梁更合理。弗雷齐耶还在其他许多方面对科尔德穆瓦进行抨击,但作为哥特式建筑的解释者,他证明自己对这种建筑也是赞同的,只是比他的前辈们知识渊博得多罢了。他在1738年和1739年期间首次发表了《拱顶建筑用石料和木材切割的理论与实践,……或木石切割理论在建筑学的运用》,并指出哥特式建筑是经过精确计算的,它依赖于仔细构造出的拱顶体系。书中,他还通过常规的结构分析表明拱顶的梁腹特别轻,也特别坚固,因为它们都稍有些凹进。他比其他任何人所作的分析更深刻,更有洞察力。然而,他不是哥特式建筑的崇拜者,与多数对哥特式建筑感兴趣的法国人一样,他的目的是对其进行分析,然



图 12 纪尧姆·埃诺为奥尔良波勒-努韦莱圣母院设计的圣莫尔本笃会小教堂(1718年)

图 13 埃斯科河畔孔代的圣瓦农教堂,皮埃尔·孔唐·迪夫里设计,内景(1751年)

后将它的组织原则和建筑原理,而不是形体,融汇到现代建筑中。所以,法国对哥特式建筑的详细研究决不是这种建筑风格复兴的开始。虽然圣莫尔本笃会明显赞同哥特式建筑风格,比如圣旺德里耶教堂(St.-Wandrille, 1636—1656年)就是以哥特式建筑风格建造的,本笃会在其中心——巴黎圣日尔曼-德普雷斯(St.-Germain-des-Prés)十字教堂(1644年)的中厅和耳堂上也使用了哥特式的石头拱顶。在18世纪头10年里,修建科尔比的圣皮埃尔教堂(St.-Pierre at Corbie)西立面时,他们还用哥特式建筑设计代替了早些时候提交的古典式立面设计,这与同时代修建奥尔良大教堂(Orleans Cathedral)西立面时的作法类似。当时可能是在莫尔会修士贝尔纳·德蒙福孔(Bernard de Montfaucon)的影响下,国王要求必须用哥特柱式。不过这一切都只能被看成是哥特式建筑复兴的范例。

更难理解而且更具挑战性的是奥尔良大教堂的砖瓦匠大师纪尧姆·埃诺(Guillaume Henault)1718年在该城设计的莫尔会修士小教堂。教堂内部是凡尔赛宫小教堂式样,外部则是具有尖窗、尖顶饰和飞扶壁的哥特式混成作品。这个小教堂最后没有建成,但直到18世纪末,法国才出现类似的设计。当时,妙趣横生的哥特式建筑样式被用于园林建筑,导致了哥特式建筑某种形式的复兴。但这是英国入侵的结果。

科尔德穆瓦的建筑思想在法国并未立即被采纳,苏比斯的皮埃尔-亚历克西·德拉迈尔大厦(Pierre-Alexis Delamair's Hotel de Soubise, 1705—1709年)前院的柱屏可能在某种程度上归于他的建议。日尔曼·博夫朗(Germain Boffrand)早期作品中经常出现的柱景也可能有他的一点影响,但只有博夫朗1909年为吕内维尔的庄园(the chateau at Luneville)设计的小教堂(几年后建成)才真正实现了科尔德穆瓦的想法。第一个真正坚持不懈地发展科尔德穆瓦建筑思想的建筑学家是巴黎的皮埃尔·孔唐·迪夫里(Pierre Contant D'Ivry, 1698—1777年)。此人1751年设计了埃斯科河畔孔代的圣瓦伦农教堂(St.-Vasnon at Conde-sur-l'Escaut),一两年之后又设计了阿拉斯的圣瓦斯特教堂(St.-Vaast at Arras),两座教堂均采用独立式柱子支撑水平的石头过梁和上面的筒拱。但就在那时,出现了另一个佩罗和科尔德穆瓦思想的宣传家和阐述者——马克-安托万·洛吉耶神父(Abbe Marc-Antoine Laugier, 1713—1769年)。他的第一部宣言《论建筑》于1753年首次匿名发表了。

洛吉耶对佩罗崇拜之极,尽管他也注意到,如果卢浮宫中间的山

