

THE ANTI-RATIONALISTS AND THE RATIONALISTS

Nikolaus Pevsner J.M. Richards Dennis Sharp

反理性主义者与理性主义者

[英] 尼古拉斯·佩夫斯纳

J.M. 理查兹 编著

丹尼斯·夏普

邓敬 王俊 杨矫 译
崔珩 邓鸿成

中国建筑工业出版社

国外建筑理论译丛

反理性主义者与理性主义者

尼古拉斯·佩夫斯纳

[英] J·M·理查兹 编著

丹尼斯·夏普

邓敬王 俊 译

杨矫崔珩 邓鸿成

著作权合同登记图字：01-2002-4835 号

图书在版编目(CIP)数据

反理性主义者与理性主义者/[英] 尼古拉斯·佩夫斯纳等编著; 邓敬等译.
北京: 中国建筑工业出版社, 2003

(国外建筑理论译丛)

ISBN 7-112-06079-6

I. 反... II. ①尼... ②邓... III. 理性主义—建筑理论 IV. TU-0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 093661 号

© Reed Educational and Professional Publishing Ltd 2000

All rights reserved.

This edition of Anti-Rationalists and the Rationalists by Nikolaus Pevsner, J.M. Richards and Dennis Sharp is published by arrangement with Elsevier Science Ltd, The Boulevard, Langford Lane, Kidlington, OX5 1GB, England.

本图书由英国 BUTTERWORTH-HEINEMANN 出版社授权翻译出版

《国外建筑理论译丛》策划:

王伯扬 张惠珍 黄居正 马鸿杰 程素荣

责任编辑: 程素荣 许顺法

责任设计: 彭路路

责任校对: 张 虹

国外建筑理论译丛

反理性主义者与理性主义者

尼古拉斯·佩夫斯纳

[英] J·M·理查兹 编著

丹尼斯·夏普

邓 敬 王 俊

杨 娇 崔 珩 邓鸿成 译

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

制版: 北京嘉泰利德制版公司

印刷: 北京中科印刷有限公司

开本: 787 × 1092 毫米 1/16 印张: 28 3/4 字数: 900 千字

2003 年 12 月第一版 2003 年 12 月第一次印刷

定价: 58.00 元

ISBN 7-112-06079-6

TU · 5346(12092)

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)

本社网址: <http://www.china-abp.com.cn>

网上书店: <http://www.china-building.com.cn>

导 言

对《反理性主义者与理性主义者》一书的再说明

在这个新近合并编纂的“反理性主义者与理性主义者”的简介中，丹尼斯·夏普(Dennis Sharp)——这位原先的编辑者之一，审视了这两本书的历史，以及在此期间不断演变的概念和这两本书所涵盖的建筑观念。

关于20世纪建筑学的这些重要文本的重新发行既大受欢迎又确有必要。受到欢迎是因为这两本书已经在相当长的一段时间绝版了，很有必要则是指由于此书蕴含了极有价值的资源，可供新一代对20世纪主要的建筑潮流和理念进行回顾。

今天，存在于感觉论和客观论之间的，所谓的反理性的和理性的二分法(dichotomy)——不论其是否是虚构的，在上述两个原先文本之间提供了很有用的一种联系。它有可能在两个时期之间作为积极的关联而受到解释和分析，即战前岁月的个体实验时期与开花结果时期——这处在两次大战之间——即以更纯理论的国际主义的、“功能主义的”以及理性主义的来进行设计(的时期)。

也许还得承认，是这两本书在很大程度上采用了受当时的批评态度和潮流趋势所局限的资料。当时，一场话语和理念上的论战在佩夫斯纳(Pevsner)所称的脱离现代主义而去的危险的“历史主义”(Historicism)和另一趋势——即批评家查尔斯·詹克斯所称之为的“后现代主义”(Post-Modernism)这两者之间展开。将这场文字冲突的导向改变并加以修订的工作还是会引起人们部分的兴趣，即使用现代主义者的文本话语，实际上可以与针对国际化的极简主义者(international minimalist)和功能化设计的更为活跃的争论话题联系在一起。

不管这种兴趣复苏的程度如何，以及似乎近年来对现代主义运动的研究成果是如何的源源不绝，两本书里的文章还是保持了中肯和新颖的文风，成为一个在岁月流逝中其作用价值都不会降低的资料来源。整本书本身的视野覆盖面让人印象深刻而且颇为国际化。它所使用的资料来自法国、英国、德国、意大利、奥地利、前捷克斯洛伐克、匈牙利和美国。

在这两本出版物出现的背后有某种无心插柳成荫的味道。它们最初都是各自十分独立地发行。先出的是《反理性主义者》。它于1973年发行，由《建筑评论》(Architectural Review)杂志已故的前任编辑，詹姆斯·理查兹爵士(Sir James Richards)和尼古拉斯·佩夫斯纳爵士编汇，建筑出版社(Architectural Press)出版。在五年后我编汇了第二本《理性主义者：现代主义运动中的理论和设计》。

Rats——“理性主义者”(Rats为Rationalists的简写，前者英文里有“瞎扯”，“老鼠”的意思——译注)——此书后来就这样被日本、美国和东南亚的建筑学学生称呼了，人们认为在这些地方此书的盗版复制品到处流传——它成为我为《设计》期刊所作的一篇理论批评性书籍的评论的直接论述结果。

我给那本评论书定的标题是“反什么?”(Anti-What?)，并质疑佩夫斯纳和理查兹所使用的“反理性主义者”的说法。他们以这个说法涵盖了一个对于建筑学来说种类很广的范畴，从新艺术运动主义者(Art Nouveau-istes)的作品，到荷兰、中欧、西班牙和意大利“现代派”先

锋的作品，再到第一次世界大战期间德国表现主义建筑师的作品。他们收入书中的有荷兰大师H·P·贝尔拉格(H. P. Berlage)，匈牙利人莱切勒和阿凯(Lechner and Arkay)，西班牙人博伦古尔和多门尼奇(Berenguer and Domenech)(让人惊奇的是居然漏掉了高迪(Gaudi!)，以及一篇特约的文章——由意大利学者兼建筑师曼弗雷第·尼科勒提(Manfredi Nicoletti)所写，他赞美了诸如原创建筑师雷蒙多·德'阿隆可(Reimondo D'Arconco)在设计利波蒂风格(Stile Liberty)时的美德。

在一本较早的书《现代建筑和表现主义》中(Modern Architecture and Expressionism)(伦敦：朗曼1996年出版)，我曾将表现主义建筑师指称为“幻想主义者”(Phantasists)，以刻意避开任何的术语标签——这会暗示一种“非理性”或“反理性”的设计趋势。佩夫斯纳在《建筑评论》(AR)杂志上曾经评论过这本书，并在其《反理性主义者》的序言的一段注释里引用了关于陶特(Taut)的那个章节，但他还是将诗人兼作家保罗·史克尔巴特(Paul Scheerbart)与建筑师布鲁诺·陶特(Bruno Taut)一起，推入到同样的“反理性主义者”这个大篮筐里作为德国的新艺术和新艺术运动(the Jugendstil and Art Nouveau)的建筑师——而这些建筑师被称作“前理性主义者”(Ante-Rats)可能才更合适吧！

也许有点不明智罢，他然后在书中突出描写了雷纳·班汉姆(Reyner Banham)支持代表玻璃链小组(Glass Chain Group)运动的事，从而暗示出陶特和保罗·史克尔巴特两者都处在理性主义设计的外围。此外，班汉姆在《建筑评论》杂志上关于“玻璃之父”(Glaspapa)史克尔巴特及其信徒陶特的重要文章的选用，也暗示了“反理性主义者”这个说法可能仅仅是一个方便实用的标题，它在将这些建筑师进行比较的时候有一些意义——这些建筑师被纳入到表现主义更为装饰化的那种类别，而非史克尔巴特和陶特的“玻璃建筑学”(Glasarchitektur)所信奉的科技的工艺学的寓意。

当理性化过程以一种机制在运作的时候，比如说德意志制造联盟(Deutscher Werkbund)，这些术语本身就可以帮助强调这种角色在1914—1923年德国建筑沉寂的岁月中已经完结了。样板建筑类型的范例在1914年科隆的德意志制造联盟展览会中得到展示，在那里，针对一种新的、现代的、大规模生产的、科技的建筑的过去、现在和未来的争论也浮出水面。十年左右以后，一种新的审美出现了，它由柯布西耶和其他人，以及他们所做的实验设计一起拉开了序幕——像里特维尔德(Rietveld)在乌德勒支设计的施罗德住宅，以及由沃尔特·格罗皮乌斯在德绍设计的体量与空间的包豪斯。

在1927年斯图加特Weissenhofsiedlung完工和一年后的1928年国际现代建筑协会(CIAM)成立之后，更精确的表述被赋予到源自法国学院派的“理性主义”这个词汇里，而一些国际现代建筑协会的成员以审视的态度看着这个词汇被传入到现代派的话语之中——国际现代建筑协会精力充沛的秘书长西格弗雷德·吉迪恩(Sigfried Giedion)则以传递基督福音般的手段来支持这种现象。“理性的”(Rational)作为一个术语与“功能主义”(Functionalism)这个词汇一道，被用来描述勒·柯布西耶和密斯·凡·德·罗的作品，他们两者使得现代主义质朴严谨的形式不朽于世，并与那些与传统主义、新艺术运动和表现主义相关的，个体化的、梦幻的、可塑性的和感性化的作品相对立。阿尔瓦·阿尔托，在芬兰所运用的一种特殊地域性的建筑的现代手法被证明是一种例外，而吉迪恩在他的《时间·空间和建筑》(第5版)(Time Space and Architecture)一书中提到了他的作品，将其称为“标准化和非理性的综合体，于是标准

化不再居于主导而居于侍服地位”。我们在用这种表述转圈子。

在两种说法中，“理性主义者”更为精确一些。布鲁诺·赛维在本书他那篇特约文章中，以有些灵活性的措辞表示，早在1926年它就被一批年轻的意大利建筑师提出来用以支持墨索里尼的法西斯理论。他们将自己称为“7人小组”(Gruppo 7)，并塑造了“理性主义者”这个术语来支持“现代”这个词——他们感到它已经被未来主义者给用滥了。这个词就这样被固定下来。这些“理性主义者”喜欢与墨索里尼的革命政策发生紧密的联系，为找到工作而用他们在1937年3月的“理性主义者宣言”来强化艺术和国家的联系。他们制造了一些让人印象深刻的建筑以及一种理论体。

最近重读了这两本书后，我很惊讶它们两者互补得如此之好，从而提供了一个连续的理念流程和范例——从浪漫的“新艺术运动”和象征主义者时期开始，到德国表现主义多个分支的离散(伴随着它超国际主义(Uber-Nationalistische)的暗示)，从功能主义和由美国激发出来的“国际式”，到现在的状态。

在《理性主义者》一书中，一些接受约稿的新面孔则着眼于设计背后的哲学根源，以及在20世纪70年代存在于设计过程本身的概念基础的兴趣上。亨里克·斯科里莫斯基(Henryk Skolimowski)，一位美籍波兰裔哲学家，在他的文章“两种合理性的冲突”(clash of two rationalities)中表示，一种是基于客观主义者以科学技术为本的观点，而另一种则基于“新演进的合理性”(new evolutionary rationality)——它建立在我们现今如此熟知的生活问题的特性上。

在另一方面，杰弗瑞·布罗德本特(Geoffrey Broadbent)，在一篇更基于建筑本身的文献中，审视了在建筑中理性主义观念的历史，通过挑出关键性的措辞，如“理性主义的”和“功能主义的”，将它们与那些设计师的经验主义观点进行比照——这些设计师更多地依靠感性体会，依靠感觉合适或者过去那种“Delite”的观念。

上述所有这些都指向一种对这些术语的更宽泛的使用，而不是建筑历史学家较早时所提出的那些狭窄的定义。这两本书的标题所用的说法现在看起来确实有点局限性了。这有些像查尔斯·詹克斯在他的文章“非理性的理性主义：自60年代以来的理性主义者”中所认定和议论的东西。他声称像“理性主义者”和“反理性主义者”这种措辞应该更容易与后现代主义者和新理性主义者(Neo-rationalist)所形成的建筑潮流相关联，一方面，这可以在阿尔多·罗西(他以1973年的米兰三年展主导了意大利语汇“理性主义”(潮流)的重新兴起)、里昂·克利尔(Leon Krier)和里卡多·波菲尔(Ricardo Bofill)的都市设计方案中找到，而另一方面，他称那些人为“超理性主义者”(Surrationalists)或“理性主义主导者”(King Rats)或“理性主义颠覆者”(Rat Killers)。此时，他又谈到约翰·海杜克、彼得·埃森曼、雷姆·库哈斯这些所有人的方案，都已经从象征的、错综复杂的和基本性的设计中——那些被佩夫斯纳和理查兹确认为“反理性主义的”东西中——继续前行。

这部新的合订版直接提供了——以40多篇文章——一个独一无二的意义重大的资料精品集，这些材料主要从1959—1968年间的《建筑评论》杂志中摘取下来。此外，还有从其他来源获得的文章，以及大量特约的关于术语措辞效用的当代评论文章，如“反理性主义者”和“理性主义者”，以及与这些术语有关的潮流运动。

丹尼斯·夏普

2000年于荷特福德

(邓敬 译)

目 录

反理性主义者

简介	尼古拉斯·佩夫斯纳	1
赫克特·圭马德	舍班·坎塔库金诺	9
意大利新艺术运动	曼弗雷第·尼科勒提	32
博伦古尔	戴维·马凯	63
路易斯·多门尼奇	奥瑞尔·博西加斯	71
瓦格纳与维也纳学派	奥托·安东尼亚·格拉夫	85
欧登·莱克勒	菲瑞克·瓦莫斯	97
阿拉达·阿凯	巴拉兹·德森尼	102
波希米亚立体派	杰尔斯劳·瓦凯恩	106
麦克默多拾遗	爱德华·庞德	111
麦金托什的早期作品	戴维·沃克尔	116
麦金托什和维也纳	埃杜尔德·F·舍克勒	136
新艺术运动柔软风格的珠宝饰品	罗伯特·梅维勒	143
利波蒂公司的金属制品	雪莉·伯里	152
艾色克斯的新艺术运动	约翰·马尔顿	159
瓦茨小教堂	伊丽沙白·比兹利	170
黑色修道士酒馆	尼古拉斯·泰勒	181
玻璃天堂	瑞勒尔·班汉姆	187
波伊兹格	朱利叶斯·波森纳	193
九只燕子——不是夏季	尼古拉斯·佩夫斯纳	203

简介

尼古拉斯·佩夫斯纳

1936年“菲伯与菲伯”(Faber & Faber)出版社出版了我写的书。它名叫《现代运动的先驱者——从威廉·莫里斯到沃尔特·格罗皮乌斯》(Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter Gropius)。这个版本销得缓慢。在大战前才卖完。1949年纽约现代艺术博物馆建议重印,而这本书现在名叫《现代设计的先驱者》。至于我所认识的支持者有菲利普·约翰逊、爱德加·考夫曼(Edgar Kaufmann)、亨利-鲁塞尔·希区柯克(Henry-Russell Hitchcock)和赫尔文·斯凯菲尔(Herwin Schaefer)。书的销量增加了,而在1960年“企鹅图书”(Penguin Book)又将它接手过去。接下来的10年中有4套“企鹅”版发行出来。这本书现在已经有35岁——超过1/3世纪了。因此确实到了进行独立的批评,包括自我批评的时候了。

那本书原先称作《现代运动的先驱者》,因为那时候还处于现代运动时期,而我是其中的一员——即使还没有西格弗雷德·吉迪恩(Sigfried Giedion)那样热衷,但我的的确是它的信徒。这在原来这本书的最后一页所表现出来的那个狂热劲就可以证明这一点。末页是一篇对格罗皮乌斯的敬意。书的开头是我对莫里斯表达的敬意。我可以说他们两者现在对我的意义和那时候一样重大。书的开头是关于莫里斯的,是激烈的反维多利亚风格的言辞:“造詣深厚的艺术欺诈”、“实际上几乎所有的工业美术都充满了丑恶的粗俗”、“可悲可叹的事态”、“虚伪的材料和虚伪的技术”等等。

不管怎样,事实上这本书并没有以莫里斯作为开头。整个7个章节里的第5章将故事拉回到由于结构用途而使用铁制产品的用户那里:1796年及其以后的工厂营造商、1777年及其以后的桥梁营造商、1850年左右的铁制的外立面的营造商,以及1863-1872年的维奥莱-勒-杜克(Viollet-le-Duc)的《谈话录》(Entretiens)中、摩天楼和埃菲尔铁塔的营造商。在那个时刻,也就是大约1890年,莫里斯线条和铁制线条在刚开始相互对照后很快就融合了。这两个事件成为第6和第7章的主题。

但是在这本书的中间部分是第4章,而且被称为“新艺术运动”。那一章肯定对这本书在超过10或12年的时间一直受到众人喜爱起了很大作用,而这确实是真的——在1936年就有了新艺术运动的梗概摘要是一件新奇的事,至少对英语读者来说是这样。在德国,我的朋友厄内斯特·米科尔斯基(Ernest Michalski)早在1925年就开始从事新艺术运动了,而弗瑞兹·史克莫林巴赫(Fritz Schmalenbach)则是在1935年。但我那一章却是历史学家好奇心的产物,而非狂热爱好者(aficionado)激情的产物。这里是一些出自1936年版本的小段落(其中高迪(Gaudi)还没有被提到——而在1949年版中他已成为长长的一段脚注中的内容了):“新艺术运动拥有长久价值的原因之一在于其面对所有常规习俗时的坚定态度。新艺术运动是介于‘历史主义’和现代运动之间的‘过渡期式的风格’。它不是惟一的过渡演变的形式;稍后我们将看到另一种形式。但是由于其在欧洲大陆对手工艺和实用艺术的复兴,新艺术运动值得被赋予最大的荣誉。莫里斯在英国所做的一切,(在他的影响之下)也被新艺术运动的领导者在比利时、德国、法国实现了。因此它的作用与英国的工艺美术运动(Arts and Crafts)的作用并驾齐驱,尽管实际上工艺美术运动的代表人物厌恶新艺术运动,并把它看作是阻挡他们的理念获得完全成功的主要障



图1

麦克默多为其《关于雷恩的戒市教堂》一书所做的扉页。它的时间是在1883年,这使它成为新艺术运动最早的实例

碍,而且要命的在于,它对所有的都言必称艺术。‘众所周知的病态装饰即为新艺术’(The decorative illness known as l'Art Nouveau)就是沃尔特·科瑞恩(Walter Crane)所说的。无疑,工艺美术运动在为作品的诚实和形式的单纯而战,为比新艺术运动更高尚的道德价值而战。”

这里必须记得的东西是反传统(anti-convention)——没错;反历史主义(anti-historicism)——也没错;不过在更高的精神道德上的价值却缺失了。它们是诚实和单纯。显然,我没有将高迪套入这种评价中。但是我可以算上麦金托什(Mackintosh),关于他我在格拉斯哥做过演讲,我想这是在1935年,那个地方对他非常不以为然。因而这是一个难题,而它不仅对于我的《现代设计的先驱者》是个难题,而且对本书也是一样。

本书由詹姆斯·理查兹爵士(Sir James Richards)和我共同汇编,取名叫《反理性主义者》。它除了由在1959—1968年间发表在《建筑评论》(Architectural Review)杂志上的论文组成,还有下面几篇:第6篇——这一篇是奥托·安东尼亚·格拉夫(Otto Antonia Graf)的《Die vergessene Wagnerschule, 维也纳(1969)》一书的精简版;第3篇(由曼弗雷第·尼科勒提(Manfredi Niciletti)编)——这是特别为本书所写的;第2篇(由舍班·坎塔库兹诺(Sherban Cantacuzino)编)——它先是在日本发行;以及发表在30年前的《建筑评论》上的第20篇。

本书的论文序列与我自己那本《现代设计的先驱者》一样涵盖了相同的时间跨度,但是它收入了所有正面和负面的声音。我那本书是用莫里斯抨击维多利亚风格的文章和工艺美术运动的代表人物韦伯(Webb)、肖(Shaw)、勒萨比(Lethaby)作为开头的,接着是这些工艺美术运动的人物和其真正的先驱者对新艺术运动(还是有所保留的,但却是真实的)的抨击,最后书以这些先驱的胜利作为结束,却留下了一个未写的续篇——它是受到象征主义诱惑的,甚至格罗皮乌斯和密斯在其笔直却狭窄的创作道路中都受到影响的那个短暂的幕间休息时期(格罗皮乌斯 三月死者纪念碑(Monument to the March Victim), 1921; 密斯: 李卜克内西和卢森堡纪念碑(Liebkecht and Luxemburg Monument), 1926)。但是表现主义的焰火却以比新艺术运动更快的速度将自己焚毁了,接着太平盛世降临了,即美国人所谓的国际现代运动(International Modern)。

除了朗香教堂和昌迪加尔工程,奥斯卡·尼迈耶(Oscar Niemeyer)和丹下健三、拉斯登(Lasdon)先生和斯特林(Sterling)先生都是现代派并受到国际上的公认——然而这些在我的《现代设计的先驱者》中都还没算作现代派。他们的前期很像。在经过过渡年头之后,高贵的维多利亚风格取代了令人厌倦的乔治王风格。它恢复了个人主义的、可塑性的和雕塑的价值、如画式的(picturesqueness)(它包含了不对称性)和幻想的东西。莫里斯,在他之前的拉斯金(Raskin)和在他之后的工艺美术运动都让人扫兴,但没有莫里斯和工艺美术运动的优点,新艺术运动却能够发展,个人主义回来了,可塑性回来了,幻想回来了。但另一方面,有了赖特、贝瑞特和加涅尔(Garnier)、路斯和霍夫曼(Hoffmann)、贝伦斯和格罗皮乌斯,我(所谓的)先驱者们成功了,或者说似乎成功了。

尽管如此,在二战后的岁月里,表现主义以及个人主义又卷土重来,伴随着的是自加里尼(Guarini)、维托尼(Vittone)、阿萨姆兄弟(Asam Brothers),还有后来的布雷(Boullée)和勒杜(Ledoux)以来在建筑学里从未有过的戏剧场面。因此最后带来的是:打倒了国际现代运动——厌倦了密斯风格,就像查理斯·詹克斯所说所感的那些——朗香教堂这类风格的东西又兴起了。

这个简介是新的反理性主义的坐标体系,我现在将在这个体系中根据论文次序进行一种漫游式的导读,而不是由理查兹和我自己在本书中因其他的(而且是好的)原因而采用的方式。

即使庞德(Pond)先生的文章仅仅是在拾遗补漏,麦克默多(Mackmurdo)必须处在整个排列次序的开端,这是因为麦克默多早在1883—1886年间就开始了其新艺术运动了,并且很快就坚定地表明了一套能涵盖其(特点)的手法。至于雷恩(Wren)那本书封面上的曲线,是从某种莫里斯和波尼-琼斯(Burne-Jones)的细部演化而来,

但却是属于新艺术运动，并无任何附带条件限制，但是其1886年的展台(见111页)却做出了一个垂直和水平的纤细框架，而没有打算采用真正新艺术运动的沉迷者¹的那种肆意蜿蜒的手法——这些沉迷者是比利时人霍塔(Horta)和法国人圭马德(Guimard)²。生于1861年的霍塔³可能引发了生于1867年的圭马德的创作起点，因为霍塔所作的位于保罗-埃米尔·简森大街12号(No.12 rue Paul-Emile Janson)的著名楼梯在1893年建成，一年之前圭马德的贝朗吉城堡(Château Béranger)(见第14页)才刚刚开工。这些作品都是成熟期的，即过度的新艺术风格(outré Art Nouveau)，但它们都以某种非常重要的方式超越了新艺术运动，并被欧洲最伟大的高贵的维多利亚女王时代的著名人物之一所强化。维奥莱-勒-杜克在其1863-1872年的《谈话录》中承认，铁在结构性上的使用为19世纪提供了一种新风格的可能性，这种新风格受到在文艺复兴屈服于对异端神祇的崇拜之前的最后一次的本土风格的激励。哥特式铁件风格就是本土化的，并且是一种骨骼轮廓和填充墙的风格。于是一种铁件的风格好像理所当然地形成了。霍塔和圭马德迷恋上铁件在装饰上的可能性，但同时他们也接受其在结构上的可能性。在这点上他们的立场与麦克默多相似。坡森纳教授(Posener)在近期一篇精彩的论文中写到了1896-1899年间霍塔的人民宫(Maison du Peuple)⁴：

“在新艺术运动的大师中，霍塔是特殊的一位，他显然对作为建筑材料的铁的特性有着非常深入的理解。在其建筑作品中，霍塔凸显出了铁的本质特性：铁能够以很小的截面构件传递很大的压力；他希望能塑造这些构件，并以其对铁的属性的极为清晰的理解来进行这个工作，而且好像其金属结构构件是经由自然制造的；他铸造出这些构件，赋予它们一种非常修长的骨骼或植物根茎的形状。这种对于自然的类比，让他觉得可能会有助于将这些修长纤细的支撑与我们天生对于什么是固体的感知相协调，即一种对他来说显然根植于我们最本质的而且最永久的感知相协调。

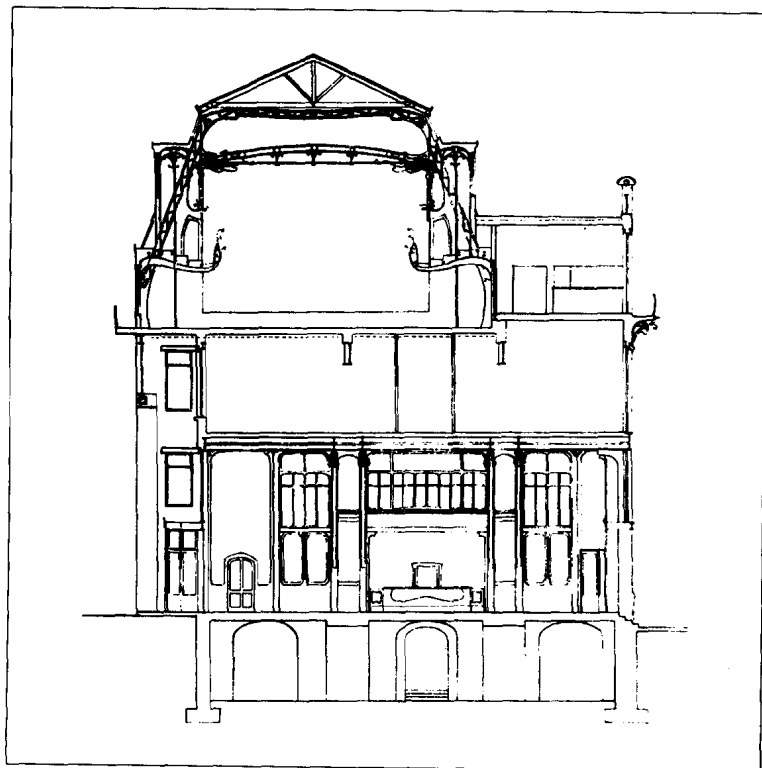


图2

霍塔的布鲁塞尔人民宫
(1896-1899)的剖面图

在布鲁塞尔的人民宫，他比其他先于密斯·凡·德·罗的那些建筑师在展示金属骨架构件的可观赏性上走得更远，即在常规锚固的双T型截面的成型表达。但是甚至在新艺术运动中人民宫都是一个例外：霍塔即使在这个建筑中也未完全放弃他的将铁条和格状梁进行“有机化”塑型的理念。”

这方面对圭马德也适用，顺便提一下，就像舍班·坎塔库金诺(Sherban Cantacuzino)告诉我们的那样，他在1898年承认他受惠于维奥莱—勒—杜克和霍塔，而在数年之后他又提到他意识到克伦(Crane)、拉斯金和莫里斯的影响。对于圭马德来说他既是一名家具和电灯器具设计师又是建筑师。圭马德与霍塔靠得最近的地方，是在其1897—1901年间的亨伯特罗曼音乐厅(Humbert de Romans Concert Hall)(第19页)设计(4年后它遭到破坏)，以及后来在他著名的1900年的地铁站(Métro)——在铁、玻璃和陶制品运用上的无法容忍、毫无节制的新艺术风格——这是为新的交通手段而生的新材料。

1900年对于地铁站(Métro)，1897—1898年对于维也纳地铁站(Stadtbahn)来说是具有创造性的年份。对奥托·瓦格纳和某种新艺术风格和反新艺术风格的结合体来说也是一样。瓦格纳比霍塔整整大20岁，比麦克默多大10岁，他曾在1894年的一次讲演中说道：“没有什么在未被应用之前是美的”，以及“所有的现代形式必须与……我们时代的新需求相一致”。最具重要意义的地铁站，即布雷腾什(Breitensee)(1897—Unter-Debling 1895—1896，未建成)、霍夫帕维灵·斯孔布隆(Hofpavillon Schönbrunn)(1898)以及卡尔斯普拉兹(Karlsplatz)(1898—1899)地铁站，已经大规模地，至少是很有目的地使用了玻璃和铁，而且总体形状采用了立方体的形式。不过，它还是拥有一个奇特的穹顶和奇特的拱顶，以及醒目的平坦的植物装饰。瓦格纳以致力于奥地利式巴洛克作为创作的开始，以1904—1906年的邮政储蓄银行(Postal Saving Bank)作为结束，在我看来他是个彻底的先行者。

奥尔布里奇(Olbrich)和霍夫曼(Hoffmann)是其最有名的学生。不过O·A·格拉夫(O.A.Graf)博士发现，或者至少要公之于众的，是有一群整个被遗忘了的瓦格纳学派(Wagnerschule)——其中有许多的还有相当多有名的设计成果。他们再现了大师的手法，也包括大师的含糊性风格——具有强化的垂直体和水平体的立方



图3
图若普(Toorop)的
“三个新娘”，1893年9
月的《工作室》(The
Studio)的插图

体形状,特别是那些如藤架、平坦的植物装饰、神秘的穹顶和拱顶,还有商店的玻璃墙以及20世纪的产物诸如露天大型运动场,甚至机场——一个早在1904年的作品(所有这些出现在85—96页)。奥尔布里奇1898年的分离派大厦(Secession Building)同瓦格纳自己的作品一样,肯定激发了瓦格纳学派的灵感,而霍夫曼的作品亦是如此。

但是霍夫曼给历史学家们带来的最令人着迷的关于新艺术运动和反新艺术运动的疑问是——麦金托什的角色——麦金托什的团体受分离派邀请在1900年的秋和冬季早期进行了其第八次的展览。麦金托什在北方拥护新艺术运动,高迪则在南方——他既是一个天才又是一个谜一般的人物。任何可以让历史学家们解开这个未解问题的东西都会受到欢迎,而在本书里是戴维·沃克尔(David Walker)(提供的),他第一次严肃地把在麦金托什确立个人风格之前就已经引起其兴趣的各种苏格兰和英格兰的建筑考虑在内。

不过,不论其他人对于这种风格的形成贡献有多少,麦克默多必定扮演了一个决定性的角色,即使连沃克尔先生也不清楚这种程度的多少。他的第10插图和霍瓦斯(Howarth)教授在其专题著作的第7插图——如果它们真的是在1893年的话,可能要考虑来自图若普的(Toorop)“三个新娘”的影响(此处的复制版出自1893年的《工作室》(Studio)1期第247页),但明确的是,对麦克默多来说,所要指出的是那种柔弱的图若普绘画图像被放置到纤细画板里的方式。不过画板中充斥着纯粹的垂直、水平和有婀娜曲线的东西,这一直是麦克默多的创作范围,虽然麦金托什在其相当重要的精美的色彩主题中增加了复杂和混合的事物。现在,回到霍夫曼这里来,他在1900年发现了网格的趣味,并且在麦金托什的团体到来的时候开始倾向于他们。舍克勒(Sekler)博士提供的关于麦金托什和维也纳学派的新证据受到接纳而且确实重要。⁶

从另一方面来说,来自维也纳学派对麦金托什的影响从来都没有被严肃地提出来过,而且看起来也没有一点迹象。但是维也纳学派确实对南边和东边有所启发。曼弗雷多·尼科勒提(Manfredo Nicoletti)关于19世纪意大利的论文在德·阿隆科和索马努加(d'Aronco and Sommaruga)处结尾是适当的,因为在已故的卡罗·米克斯(Carroll Meeks)的著作《意大利建筑,1750—1914》(Italian Architecture, 1750—1914)(耶鲁大学出版社,1966)里的这个章节还没完成,不过如果他能活着并看到它的出版发行的话,他会亲自把它做完的。新巴洛克运动前期将意大利和维也纳学派联系在一起,而且在新艺术运动方面维也纳文化的影响是全面的⁷。1902年的都灵展览会主体建筑中德·阿隆科所做的穹顶,如果没有1898年的瓦格纳的学院设计以及霍夫曼的设计那是不可想像的。

东部的分离派的影响会有助于解释布达佩斯的欧登·莱克勒(Odön Lechner)的情况。但是就像已故的费伦克·维莫斯(Ferenc Vámos)所说的那样,他的建筑和装饰模式的范围过于庞杂:维多利亚式的哥特风格、盎格鲁式印度风格装饰,以及匈牙利民间艺术。不过莱克勒是瓦格纳的私人朋友,而且不管怎样,他在1900—1901年间的“邮政储蓄银行”的chef d'oeuvre设计却是真真正正的原创性的。最让人感到愉悦的地方是起伏的深色花岗石的顶部缘饰。如果我们假设这是一个相似的并列——而不是说它是另一个设计的来源的话,上面的设计可以看作是高迪的古尔公园(Parque Güell)的相同表现——后者有着环绕在巨大开敞空间里的蜿蜒的曲线型座位。两者的建造日期很精确的一致。

本书没有关于高迪的文章。如今有关高迪的书籍在市场上到处都是。在我那本《现代设计的先驱者》中,我列出了1948—1958年间的6本书和1960—1966年间的6本书。从那时候到现在,还有如下书籍发行出来:C·马廷内尔(C. Martinelli)的《高迪—Su vida, su teoría, su obra》,巴塞罗那,1967;J·戈米斯和J·普拉茨·瓦勒斯(J. Gomis and J. Prats Valles)的《Cripta de la Colonia Güell de A·高迪》,巴塞罗那,1968;L·V·马辛尼(L. V. Masini)的《高迪》(Gaudí),佛罗伦萨,1969;R·德什查里斯(R. Descharnes)和C·普瑞渥斯特(C. Prévost)的《幻想家高迪》(Gaudí the Visionary),洛桑,1969。

在我看来乔治·科林斯(George Collins)的书还是最好的。但对英语读者来说,所需要的是另外的加泰罗尼亚人的作品的信息和例子,他们中至少有两个人具有很高的才干:多门尼奇(Domenech),生于1850年(高迪生于1852年),而博伦古尔(Berenguer)生于1866年。本书中这两篇文章的两个作者在巴塞罗那的一个建筑实际工程中是合伙人⁸。年纪较小的博伦古尔也许可以被称作“高迪学派”(Gaudischule)中人——特别明显的佐证是其铁制品;多门尼奇是一位资深的加泰罗尼亚大师级人物。他的加泰罗尼亚音乐宫应该像高迪的建筑一样受到景仰。其建造日期是1905到1908年间。

1905年对下述这类建筑来说是一个迟到的年份。过了比利牛斯山脉,它最近的邻居也许是贝尔拉格(Berlage)的阿姆斯特丹交易所(Amsterdam Exchange),其建造日期为1898到1903年间。这正是英国的工艺美术运动的顶峰时期,按勒萨比(Lethaby)的话说,随着它陷入英国国内的新乔治风格(Neo-Geogian)和再复兴爱德华式(Classical-Re-Revival)风格而迅速失败。一种新的20世纪风格的发展发生在欧洲大陆和美国,这是对我写的那些先锋们而言的。不过在英国也有那么一小部分人,而我在30年前就竭力想把他们尽量收集起来:亨利伍德(Honeywood)著名的科瑞斯维尔(Cresswell),爱德加·伍德(Edgar Wood)——最终在几年前出了一整篇关于他的文章⁹,外露混凝土格架的较早运用者约翰·伯恩奈特(John Burnet)爵士在其金斯威(Kingsway)的柯达大厦使用了这种手法,并以罗杰·弗莱(Roger Fry)位于圭德福德附近的自宅中的手法运用作为结束。虽然他们肯定不能被称作“反理性主义者”,但在这个重要的反理性主义时期作为一种预料之外的插曲很合时宜地流行起来。

1895到1905年间是新艺术运动而非工艺美术运动在英国流行的岁月,而它只是在装饰中而不是在建筑中才能被看到。新艺术运动“在本质上是一种装饰风格”,这是史克穆特勒(Schmutzler)博士在他那本1962年写的精美著作《新艺术》(Art Nouveau-Jugendstil)(英文版,1964年伦敦出)中作出的判词。罗伯特·梅维尔(Robert Melville)在介绍新艺术风格的珠宝饰品的时候,以其让人钦佩的敏锐眼光和具有启发性的文笔对这个问题进行了详述。“扩散性的”、“激发美感的”、“丰满的”,这只是他特色化的形容词的一小部分。他用这些语汇不仅仅是针对英国的珠宝饰品,格拉塞特(Grasset)、凡·德·维尔德(Van de Velde)、梯芬尼(Tiffany)、法博格(Fabergé)都受到类似的描绘,而且这篇文章以对史克米德特-洛特鲁夫(Schmidt-Rottluff)的表现主义作出的准确的前瞻作为结尾。

在新艺术运动的英国人里,阿什比(Ashbee)被包括在内,虽然他明显属于工艺美术运动那边。在此我们又出现了麦克默多和麦金托什(Mackintosh)的类似问题。谢尼·博瑞(Shirley Bury)在其关于利伯特公司(Liberty)威尔士风格的银器和图德里克(Tudric)的锡铅合金器皿的文章中,用一种具有思辨色彩的段落来描述阿什比。威尔士风格——凯尔特的名字会让人想到格拉斯哥小组(Glasgow Group)里盖尔人的趣味,以及小组成员杰西·金(Jesse King),他大约在1905年为利伯特公司工作。威尔士风格始于1899年。

凯尔特风格显然是那种让人眼晕的混合手法的成分之一——玛丽·华兹(Mary Watts)所做的位于色瑞的康普敦(Compton)的礼拜堂就是这种。她于1896年设计并修建了它,那时其丈夫差不多快80岁了。另一种成分是东方式的——从埃及到印度——以及一些罗马式的风格。不过不容置疑的是其最终结果为新艺术风格,虽然它是一个完全独立的个体类型。这就将康普敦礼拜堂与大沃利教堂(Great Warley Church),以及伦敦的“黑色男修士酒馆”区分开来——如果喧嚣浮华敢于直面修士们严苛的生活的话。

大沃利教堂的建筑师是设计了白色礼拜堂美术馆(Whitechapel Gallery)和宏里曼博物馆(Horniman Museum)的汤森德(Townsend),但是他这两个作品比大沃利教堂更为新艺术化。约翰·马尔滕(John Malton)将大沃利教堂称为“理查森郊区”。我在数年前,在介绍教堂建筑的时候¹⁰,加上了沃伊塞(Voysey)的地名。使大沃利教堂成为一个新艺术运动风格的圣地的,是威廉·雷诺兹-斯蒂芬斯(William

Reynolds-Stephens)的装饰和配件设施。与此类似,让“黑色男修士酒馆”出名的,是由不出名的建筑师H·富勒·克拉克所做的,它最初是作为一个新艺术风格作品的容纳空间,也是由克拉克做的同样风格的室内装修——但与其外部设计无关,而且还得加上亨利·普尔(Henry Poole)的雕塑化装饰。“黑色男修士酒馆”开业时间大约是1905年。

而今确切地讲,在上述的岁月里,赫克尔(Heckel)、科齐勒尔(Kirchner)和史克米特-罗特鲁夫(Schmit-Rottluff)在德累斯顿成立了Die Brücke,同时表现主义君临德国——表现主义反映在了绘画上(当然也在文学上),但却还没有呈现在建筑上。对于史克米特-罗特鲁夫在前面我已经提到了。在1906年诺尔德(Nolde)应邀加入。诺尔德是到那时为止团体里面最年长的一位。他生于1867年。

不过另一个还要大四岁的是马克斯·史克尔巴特(Max Scheerbart),他早在1914年就去逝了,而他,正如瑞勒尔·班汉姆(Reyner Banham)在其独特的评论中所透彻表述的那样,从表现主义者的层面来说是玻璃建筑之父。在那个年头,史克尔巴特去世而布鲁诺·陶特(Bruno Taut)在科隆制造业展览会建造了他令人难忘的玻璃馆,这个展览会因格罗皮乌斯的所谓模型工厂和凡·德·维尔德的剧院而更为出名。不过陶特的玻璃馆由于其“铁和玻璃所制造的自然的测地弧线模样的穹顶,在玻璃砖(和)容纳着玻璃的水平踏步和玻璃竖直梯板的鼓形体上矗立起来”这样的效果,应该激起了班汉姆教授家族所有人的研究热情。史克尔巴特将其著作《玻璃建筑》(Glass Architecture)——它在其去世那年发行,题献给了陶特;陶特则将他玻璃馆献给了史克尔巴特。

史克尔巴特-陶特的轶事,是在那个世纪早期文学表现主义与一战后的建筑表现主义之间形成的最为奇怪的联系的故事情节之一了。因为根据我的那本《现代设计的先驱者》,玻璃馆无疑应该受到很大的关注——虽然我本人当时并不这样认为——陶特的Fruhlicht和他的地铁站,以及他用浓重的色彩和参差不齐的形状为马格德堡(Magdeburg)那些旧的高尚住宅涂色的方式——所有这一切加上上述这些1919-1922年的完整事件——都是高度的表现主义的¹¹。

另外两个让人好奇的将新艺术运动和表现主义联系在一起的,则是本书中几篇较短文章的主角:匈牙利人阿拉达·阿凯(Aladar Arkay),从维也纳分离派转向国际现代风格,他在布达佩斯加尔文教堂的入口用自己的方式留下了一个令人愉悦的,属于整个分离派的纪念碑,但它却是晚至1911-1913年的事了,而捷克人乔乔(Chochol)、歌卡(Gocar)以及正好同时的其他一两个人,还在陶特的马格德堡的狂放手法之前就通过将立面设置成立体派的前后倾斜的动感形式,使一些普通的住宅具有了表现主义的效果。

但是对我来说,这些建筑最有趣的地方,并以此来结束我这个导读的,是波伊兹格(Poelzig)的例子,这由波森纳(Posener)教授来陈述,他分别在柏林、巴黎、耶路撒冷、吉隆坡呆过,而后又返回柏林¹²。对于作为我所说的现代设计的先驱者之一的波伊兹格,正如波森纳教授所证实的,是以其1911年的一个水塔和一个办公建筑,以及1911-1912年的一个工厂来开始其现代设计历程的——其中两座建筑实际上在第一版的《现代设计的先驱者》中登出了它们的插图——其作品不断地在走向那种“伟大的空间幻想”(波森纳教授如此称呼它们),1916年为伊斯坦布尔所做的友谊之家(House of Friendship)以及1920-1922年为萨尔茨堡节日剧院(Salzburg Festival Theatre)所做的设计,两者均为不折不扣的表现主义,事实上他修建了表现主义建筑两个主要丰碑中的一个,即1919年在柏林的Grosses Schauspielhaus——而门德尔松的爱因斯坦塔则是另一个——然后,就像门德尔松一样,以其在法兰克福的IG法本总部(IG Farben Headquarters)和1928-1930年柏林广播总部的设计,将自己驶入到国际现代派阵营的港湾中。

复杂性的出现是由于建筑师本身的发展,而更为错综复杂的,是三分之一的世纪中都充满了各种潮流的相互影响,这也是本书所涉及到的。20篇论文有20个作者,这似乎就我自己来说,对那种多样性应该算是做到均衡与公平了罢。(译:邓敬校:杨娇)

注释:

1 吉利安·雷娜(Gillian Naylor)在她的那本佳作《工艺美术运动》(The Arts and Crafts Movement, 伦敦1971年版)一书中,有六页讲麦克默多,而其他不少页是关于莫里斯、科瑞恩、阿什比,也有关于其他许多人的,而最后说的是勒萨比。伊丽莎白·阿斯林(Elizabeth Aslin)的同样上佳的著作《美学运动》(伦敦1969年版)有一个关于新艺术运动的副题序言。于是人们可以找到塔尔博特(Talbert)、戈德温(Godwin)和日本精神(Japanism)、刘易斯·F·德(Lewis F. Day)、科瑞恩、托马斯·杰凯尔(Thomas Jekyll)、惠斯勒的“孔雀房间”(Peacock Room),当然还有其他许多人。

2 舍班·坎塔库兹诺(Serban Cantacuzino)关于圭马德(Guimard)那章第一次出现在1972年2月的一个日文翻译中,在东京出的杂志“建筑与都市”(A+U)中以一篇文章的形式发表。由于是用日语发表在这个杂志上,这也许是一个最易理解的对圭马德的研究遍及世界各处的例子。

3 关于霍塔,最近的著作是F·博尔斯(F·Borsi)和P·波托盖西(P·Portoghesi)的《维克多·霍塔》(Edizione del Tritone, 罗马1969年版)。

4 “建筑与构筑”(Architecture ou Construction),《建筑与技术》(法),1971年158期,39-47页。本人对波森纳(Posener)教授允许我引用其英文原文(否则原文就是德文?)表示非常感谢。

5 C·H·格瑞特舍格尔(C·H·Geretsegger)和M·彭特勒(M·Peinter)著:《奥托·瓦格纳》,萨尔茨堡1964年版,一套英文翻译版在1970年出版发行。同年阿德瑞阿纳·格尤斯提·巴库罗(Adriana Giusti Baculo)所著的《奥托·瓦格纳》在那不勒斯出版。人们也许会愿意说说R·维森博格(R·Waissenberger)的工作:《Die Wiener Secession》,维也纳慕尼黑1971年版,以及1971年1月到3月所写的在伦敦皇家学院里面的“分离派展览会的目录”。

6 也可参见E·舍克勒的文章:“Art Nouveau Bergerhöhe”,《建筑评论》(The Architectural Review),CXIX,1971年,75-76页,是关于1899年的霍夫曼住宅的,它是连同其内部的家具一道完成的,而且所有的还是pre-“Quadrat”。但是“Quadrat”在1900年的《Ver Sacrum III》68页的插图中被明显地呈现出来,它在S·屈帝·马德森(S·Tschudi Madsen)的:《新艺术运动的源泉》(奥斯陆1956年版,401页)中又被重现,但却被加上了1898年这个错误的说明。

7 诺珊纳·波萨格尼亚(Rossana Bossaglia)的:《埃尔·利伯特公司在意大利》(Il Liberty in Italy)(米兰1968年版)用一种显得完全没有用处的夸张的文风,而且它从没有与Stile Liberty这种大多数人所参考的来源相互印证。

8 目前最通用的用西班牙文写的书是O·博西加斯(O·Bohigas)和L·波莫斯(L·Poéms)的:《Arquitectura Modernista》,巴塞罗那1968年版,出得非常精美。也可参见A·舍瑞西·佩里舍(A·Cirici Pellicer)的:《1900年在巴塞罗那的新艺术运动》。关于多门尼奇(Domenech)有一本发行两次的书《Cuadernos de Arquitectura》(CII-CIII, 1963年)。还有最近的一些文章关于另外两个加泰罗尼人的:他们是生于1877年的拉斯帕尔(Raspall)(见O·博西加斯写的《Manuel Joaquin Raspall, 1877-1937》一书中“Cuadernos de Arquitectura”,巴塞罗那, no. 44页, 1961年版),以及生于1879年的朱觉尔(Jujol)《Hogary Arquitectura》, 1969年9-10月)。

9 J.H.G.阿切尔(J.H.G.Archer):《艾德加·伍德, 1860-1935》(Edgar Wood, 1860-1935), 来自《兰开夏和柴郡古文物研究社团学报》(Transactions of Lancashire and Cheshire Antiquarian Society), LXXIII-LXXIV, 1963-1964, 153-187页。

10 《英格兰建筑》(The Buildings of England), 埃塞克斯(Essex), 1954年第一版, 196页, 在此书中所给出的写作献辞的时间是1904年, 这个错误在修订后的第二版并未得到更正。

11 人们现在可以用D·夏普(D.Sharp)的《现代建筑和表现主义》(Modern Architecture and Expression, 伦敦, 1966)中陶特那一章节了。《Frühlicht》在Ullstein Bauwelt基金会的资助下再版(柏林, 法兰克福和维也纳, 1963), 而且还在柏林艺术学院以及在1964年的勒沃库森以“Die gläserne Kette”为主题, 举办了一个名为“在陶特圈子里的梦幻建筑(Visionary Architecture in the Circle of Taut), 1919-1920”的展览。

12 最近波森纳(Posener)教授编写了关于波伊兹格的著作和建筑作品的书:《汉斯·波伊兹格(Hans Poelzig), Gesammelte Schriften und Werke》, 柏林, 1970。联邦德国的首任总统色奥多·休斯(Theodor Heuss)是波伊兹格的朋友, 并写了《波伊兹格, ein Lebensbild》一书, 于1955年在图宾根(Tübingen)发行。

赫克特·圭马德

舍班·坎塔库金诺(Sherban Cantacuzino)

译：杨娇 校：崔珩

那些到达中央巴黎航空终点站(即残老军人院站)的旅客中,很少有人意识到他们正处于展示的区域,这一展区标志着一种时尚和卓越职业生涯的顶峰。新艺术运动之家是塞缪尔·宾(Samuel Bing)对1900年展览会的杰出贡献。单层建筑的外部由乔治·德·福尔(Georges de Feure)用着色面板和尺寸惊人的巨大兰花高浮雕檐口进行装饰,但不是明显的新艺术运动风格(Art Nouveau)。建筑内部是另外一种风格,其新艺术运动风格的老式手工雕刻家具由福尔、爱德华·科洛纳(Edward Colonna)和尤金·盖亚尔(Eugène Gaillard)所设计。这些建筑师分别将不同的房间进行装饰和家具布置,并且根据当时时代的考虑,创造出了精美和谐的整体效果¹,其中一些后来在普罗旺斯大街宾的工作室中再次体现出来。宾那时有62岁(他5年后去世),他从普法战争²(1871)结束直到现在,一直是巴黎艺术生活中的一位关键人物。正是宾,而不是任何别的个人,传播了日本文化和艺术的种子,没有它们新艺术运动就不可能存在。当赫克特·圭马德1867年出生时,既定的秩序早就在浪漫主义面前土崩瓦解,将要面临第二次挑战。这一挑战以不同的形式出现,其中一些形式在圭马德本人开始关注之前一定已经经过了检验。

约西姆(joachim)的格言“孤独而自由”(einsam aber frei)巧妙地概括了那种作用,对17和18世纪那样一个有着机械秩序的世界中的信仰来说,称为浪漫主义。“文艺舞台”,埃德蒙·威尔逊(Edmund Wilson)写道,“已经由作为机器的宇宙、作为组织的社会转移到了个人的灵魂”。³但是在德国音乐中这种反应却表现为一种对传统结构——即奏鸣曲式——的拒绝,例如在法国诗歌中韵律法保持不变而只改变了表达方式。形式真正打破一直要等到斯蒂芬妮·马拉美(Stéphane Mallarmé)(1842—1898)和象征主义者,他们的灵感在很大程度上是从盎格鲁-撒克逊(Anglo-Saxon)国家的文学中得到了滋养,在那里18世纪的理性主义和它伴生的艺术中的古典传统从未像在法国那样深深地扎根。在绘画中,德拉克洛瓦(Delacroix)和杰里柯(Géricault)的作品也大部分属于已确立完善的古老传统。我们必须等到60年代的马奈(Manet)和印象派的一种真正的新视觉体验、70年代的象征主义者莫霍(Moreau)和雷东(Redon)以及80年代的一种“思想和心灵畅想”的艺术。⁴正如象征主义诗人从他们在英国和美国的浪漫主义先驱那里汲取了灵感,印象派也将康斯泰伯(Constable)和特纳(Turner)、象征主义者将布莱克(Blake)和塞缪尔·帕尔默(Samuel Palmer)当作了他们的精神之父。各种艺术以前从未这样彼此接近。在瓦格纳(Wagner)的音乐剧中重复的主旋律可以被看作象征或者文学暗示。在德彪西的《佩利亚与梅丽桑》中(Debussy's Pelléas et Mélisande)没有任何单个的要素——声音、管弦乐队、舞台布景——突出出来,而是都融合在一起用音乐产生一系列的象征。象征主义者的诗歌,深受瓦格纳音乐的影响,放弃了客观和理性,

这是一篇关于一位法国建筑师的事业、成就及影响的记述,他以设计了巴黎地铁站入口而闻名,并和维克托·霍塔及亨利·凡·德·威尔德一起在欧洲大陆的新艺术运动的倡导者中居于领导地位。

并且寻求用独特的方式传达诗人独特的情感——一种对隐秘想像的继承，这一想像被认为是获得了音乐的情境。

在这样一种艺术思潮中，发现实用艺术的复兴毫不奇怪，通过实用艺术，建筑空间能够获得和谐和优雅。马德森(Madsen)发现新艺术运动的两种重要特征——对精美的手工艺品的偏爱和对视觉结构的着迷，这可能更多的因为威廉·莫里斯(William)和英国的哥特复兴式风格(Gothic Revival)⁵。然而，法国工艺往往受到18世纪洛可可风格的启发，在这种背景中，这一点不应该被忘记，即埃德蒙·德·龚古尔(Edmond de Goncourt)和席赛尔(Sichel)兄弟在70年代早期转向日本艺术之前是对18世纪的法国艺术有很高鉴赏力的收集者。实用艺术的复兴表现形式有很多。1891年实用艺术和绘画第一次在三月乡间沙龙(Salon du Champ de Mars)同时展出。1892年奥克塔伍·尤扎那(Octave Uzanne)创办了“艺术和思想(l' Art et l' Idée)”，在这本期刊中装饰艺术被赋予了重要的地位；1895年五位艺术家和手工艺家创立了一个“五人(Les Cinq)”小组，打算共同举办年度展览，第二年建筑师和家具设计师查理·布吕默(Charles Plumet)也加入进来，他们将组织安置在瓦万大街的现代艺术家画廊(Galerie des Artistes Modernes in the rue Vavin)。这一小组，连同宾在普罗旺斯大街的新店铺“新艺



图1

圣心学院，1895。有着暴露的铸铁结构的立面是来自于维奥莱·勒·杜克的《谈话录》中的一幅绘画的改编。一层最初是敞开的，提供了有屋顶遮蔽的娱乐空间和通往楼上的入口