

# 世界建筑 名家名作

宗国栋 编译  
张为诚

中国建筑工业出版社

驰的出世仙境与世俗社会之间的中间空间……而后现代主义者用屏幕、非重复的意匠和含蓄的手法等使平面复杂化、片断化来困惑我们的正常官感。所不同的是中国园林是以宗教的和哲理性的玄学为背景而形成隐喻的传统体系，而我们的复杂化了的建筑没有这样的公认基础，我们的玄学仍是个人之识……因此，即便后现代建筑空间也许能达到中国园林空间那样丰富和含蓄，但在含义上是无法达到其深度的。这是因为后现代建筑的隐喻和玄学的基础刚刚建立，问题在于在一个工业社会里这种成长能走多远。”由此可见，从30~40年代发展到我们还在摹仿照搬西方的今天，他们却在对文化溯源、寻根。二次大战以后，科技经济迅猛发展，无论电脑的模拟、生产之自动，特别是信息的高速传播、沟通，致使打破时空、追溯根源，在建筑上表现为怀古情趣、地区文脉、含蓄隐喻以及语言丰富的多样化风格。人家的看法和做法还可以研究，但中国是东方数千年的文明之国，岂不更应该珍爱自己的传统，发展自己的文化，不能光停留在摹仿照搬西方上，必须扫清创作上的人为障碍，借鉴西方、发掘自己的文化宝库，迎头赶上，繁荣自己的建筑艺术和创作理论，用事实来证明我们的建筑在文化的“世界村”里应有的举足轻重的地位。

由于原刊编者自有其固有的视野和衡量标准，对人物、作品，文章的刊登是有较鲜明的选择性的。这种选择性既成为该刊的特点，对我们来说，也可以说是某种局限。例如题材中有许多私人别墅和教堂一类的创作，虽然都是设计精品，但与我们的生活相对疏远；又如以偏概全地把对“国际主义风格”的成见归咎于同样是西方现代建筑的创始人之一的格罗庇乌斯，对他的作品讳莫如深地未着一字，而对赖特、柯布西埃等偏爱日本艺术的人所花的笔墨之多，不免令人有借西方人推崇东方文化之说而故意抬高日本文化之嫌。此外，文章中大都爱强调建筑家个人的素质，而淡化了社会性因果联系等也都是某种遗憾。

本书在图版的翻拍制作过程中得到中国建筑技术发展中心商自福工程师的大力协助以及该中心图书馆的支持，在此表示深切的谢意。另外，对陈东杰同志在翻译、图版和抄写过程中的前后帮忙以及郝省身、张玉妹、赵大伟和宗德新等同志的临时帮忙也表示感谢。

本书的出版得到上海铁道学院自然科学发展基金的资助。

宗国栋教授于上海

1990年5月

## (京) 新登字 035 号

本书收录了戈地、瓦格纳、赖特、柯布西埃、密斯等 33 位建筑大师的代表作品及对此所作的评论文章 42 篇，内容涉及从 20~30 年代西方现代建筑探索时期起到 70 年代后现代主义崛起的半个世纪过程中的三代主要人物及其作品。评论文章出自不同国家、不同身份的作者之手，亦有大师们的夫子自道；既涉迹于历史的沿革，更着意于背景的介绍、哲理的分析、设计的构思、创作的过程以及手法的陈述。所有这些介绍和评论，无不给我们以开阔的视野和深刻的启迪，加以语言活泼、图照精美，更为本书锦上添花。

读者对象：建筑系师生、建筑师及其它有关人员。

\* \* \*

责任编辑：许顺法

### 世界建筑名家名作

宗国栋  
张为诚 编译

\*

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

中国建筑工业出版社印刷厂印刷（北京阜外南礼士路）

开本：787×1092 毫米 1/16 印张：15<sup>1</sup>/<sub>4</sub> 插页：6 字数：371 千字

1991 年 12 月第一版 1991 年 12 月第一次印刷

印数：1—6,090 册 定价：12.70 元

ISBN7-112-01441-7/TU·1066

(6477)

---

前页照片为特斯基吉教堂祭坛，1960—1969 年建于美国阿拉巴马州，波尔·鲁道夫设计。

# 序

1984年间我在北京中国建筑技术发展中心图书馆，读到日本东京ADA出版社二川先生主编的《环球建筑》期刊(Globe Architecture)1970到1980年连载的有关世界建筑名作及其建筑师的评论文章60篇和彩色图照，真是图文并茂，两者都对我产生了强烈的感染力。对那些以前见过的和到过的建筑物，好似重又亲临其境，从而温故而知新；对那些虽未到过但很熟悉的建筑物则又多了一层理解，仅次于亲临其境了；对那些知道得还不太多、甚至还不怎么熟悉的建筑物则又多了许多新鲜感。

通过评论界的名家撰文介绍、描述和分析，深入到建筑家本人的活动和他们的内心创作世界，使读者进一步认识到：虽然建筑物不同，建筑师各异，时代背景迥然，因而风格多样，众文博彩，但有一点是相同的，那就是对艺术的追求、技术的钻研以及意匠的贯彻，他们都是以学术上的见解和主张，经过长期的实践和探讨，锲而不舍，才在建筑领域里放出朵朵艺术之花，起到了先导作用。这对我们建筑界在创作上和教研上很有借鉴和参考价值，对我们的建筑评论工作也可以起到启迪和推动作用。

中国建筑技术发展中心文献部发行过一套幻灯片并附有7集原文本，先以为出自与《环球建筑》期刊内容雷同的某《世界建筑名家名作》原著，因而我着手翻译起来，愿意把它们介绍给我们的读者，让更多的人了解到世界建筑的发展动态。我把这个看法和想法与中国建筑工业出版社彭华亮编审交换了意见并得到他的鼓励和支持。1985年翻译进行到其中的5集后，携稿再晤彭编，他对译作和序都给了具体的意见，并认为可以作为专题研究的系统学术著作和一般建筑史书或教科书等读物之间的理论参考书籍出版，以应建筑界和高等院校之需。因为它比前者简要明了得多，对不同的评价意见更能兼容并蓄；比后者则更生动，更具深度，更多说服力。这期间为了寻找《世界建筑名家名作》的原书，才发现该文献部的7集原文共44篇都是选自《环球建筑》期刊的60篇汇编而成的，并无原书可寻。

这些评论文章，由我主译，张为诚副教授翻译其中部份篇章(参见文末署名)并对译稿进行了初步文字整理。陆亦莹和毛德培两位副教授完成了关于密斯的两篇初译稿。最后由我全面审校、修改、整理文图而定稿。

这60篇评论文章，由于篇幅之限，先用了7集汇编的44篇中的42篇，涉及建筑名家安东尼奥·戈地，瓦格纳，赖特，勒·柯布西埃，密斯·凡·德·罗，菲利普·约翰逊，理查德与迪昂·纽特拉，勃鲁斯·高夫，埃洛·沙里宁，西萨·佩里，戴安娜·佩里，汉斯·夏隆，阿尔瓦·阿尔托，路易斯·康，保尔·鲁道夫，马歇尔·布洛耶，劳伦斯·哈尔普林，约瑟夫·爱歇里克，摩阿·林顿，顿布尔·韦特克，斯特林，凯文·洛奇，丁克罗，琼·伍重，贝聿铭，罗伯特·文丘里，劳奇，约翰·波特曼，古纳·伯克茨，理查德·梅耶，皮阿诺，罗杰斯等33位。有的已经过世，大多还健在，有的还年青。大致包括了从20~30年代西方现代建筑探索时期起到70年代后现代主义崛起的半个世纪过程中的三代主要人物和他们的经典作品。这33位以外还有许多名家和他们的作品

则由于《环球建筑》期刊未完和限于这次篇幅，不能在一次的出版中全部与读者见面，只有等待下次了。原文期刊和7集汇编都未按时代、人物刊登文章和作品。我们觉得本书的出版以按时代排列先后更为妥当，更能看清大约半个世纪以来发展的来龙去脉。

42篇评论文章的撰写者共33位，大多1人1篇，多至1人2篇或3篇。每篇文章介绍和评论一幢，二幢或者几幢有关联的著名现代、晚现代或后现代建筑。33位评论文章出自不同国家、不同身份的作者之手，因此文笔不拘一格，风采因人而异，既涉迹于历史的沿革，更着意于背景的介绍、哲理的分析、设计的构思、创作的过程以及手法的陈述。评论家的纵横剖比大抵都出自直接参与或亲临其境，有虚有实、有褒有贬，更有学生之论老师，晚辈之荐长者以及作者的夫子自道者亦不乏其人。因此虽然观点各异，综起来都能给我们以开阔的视野和较深的启迪，加以图照精美，相得益彰。照片都是该社主编二川先生到世界各地拍摄的珍影。遍读文章、参照图照，值得我们借鉴的颇多，引起我们深思的也不少。

建筑学专业介于工程技术与造型艺术之间，培养和训练的时间往往超过一般专业。大多数国家实行的是：通常，学成以后，在大型工程机构或各建筑师事务所进行实践多年，再经参加政府考试合格后而成为开业建筑师，可以单独或者与其他开业建筑师合作成立事务所，再经过长期的实践和创作，能在建筑艺术上有所成就和创新，并得到社会承认的就自然成为艺术建筑师。本书所评论的建筑师都是半个世纪里崛起的世界建筑艺术名家。就是这批人，如同画家、作家、音乐家们一样，推动着文化历史前进，并培养着后一代的新生力量，这也不失为一种行之有效的传统。

开放以来，国内建筑界的创作思想近年来虽然逐渐活跃起来，但对国外的经典的和时髦的作品多少还分辨不清，认识还是比较模糊的，这也因为我们的评论无论就广度或深度来说，远远落后于指导实践的需要。这些文章对有关人物和作品所进行的由此及彼的广泛评述和由表及里的深度发掘，以及对名家的褒贬分析，无论在态度的严正上，认识的价值上或是评论文章的写法上都肯定会给我们带来许多启迪。如果国内建筑界的人物和作品，不论其名望之高低也都能得到公正的评论和爱护，不使因高而傲也不使因低而卑，我想也会有利于创作的繁荣、艺术的提高的。

建筑文化无论是西方的或是东方的，都是人类的共同财富，今天越来越多的人已经认识到，在我们的建筑创作中吸收西方建筑的经验是不可避免的，同时他们的教训也可以使我们少走弯路。不过文化上的兼容并蓄和形式上的仿照抄袭是两回事。开放以来，西方建筑也不论是好的还是不好的，是适应的还是不适应的一下子蜂拥而入，使人眼花缭乱，不免摹仿照搬、囫圇吞枣。现在是我们冷静思考的时候了。一定的建筑形式是一定的建筑思想的外在表现。因此，我们要借鉴什么或者扬弃什么，总得对事物的原貌和全貌特别是它的指导思想有一个真实全面的认识。这本译作的一篇文章也许可以帮助我们从一个侧面去接近事物的本质和看到它的发展。从这里也可以看到东方文化对西方建筑的影响，从赖特之追溯老庄，柯布西埃之模拟楷草的一鳞半爪发展到从宏观上来了解和吸收东方之源的中国文化。1946年我在纽约ANTONIN RAYMOND建筑师事务所工作时，他就对我说过：“技术向西方学习，艺术向东方学习。”到1984年查尔斯·詹克斯所著的《后现代建筑语言》一书中指出的：“后现代建筑就像中国的园林空间，把既简明而又循序可达目标的进程变为困惑的迷宫，在永不能到达绝对目标的‘路’上漫游。中国园林创造了介于背道而

# 目 录

---

序

宗国栋

- 1 戈地的两幢公寓建筑  
..... M.L.波拉斯(1)
- 2 瓦格纳的两个代表作  
..... 汉斯·霍莱恩(4)
- 3 开创新纪元的年代  
..... 威廉·马林(9)
- 4 对抗末日审判的建筑——帝国饭店  
在大地震中何以能免遭破坏?  
..... 弗兰克·劳埃德·赖特(13)
- 5 两个“塔里埃森”  
..... 谷川正己(21)
- 6 弗兰克·劳埃德·赖特的空间  
..... 矶崎新(27)
- 7 流水别墅  
..... P·M·鲁道夫(35)
- 8 古根汉姆美术馆和马林县市政中心  
..... B·B·菲弗(39)
- 9 萨伏耶别墅  
..... 理查德·梅耶(44)
- 10 追随心声的呼唤  
..... 吉阪隆正(48)
- 11 建筑中的草书  
..... 吉阪隆正(54)
- 12 昌迪加尔：勒·柯布西埃进行其创作的一些思想  
..... 吉阪隆正(59)
- 13 勒·柯布西埃和辩证的想象  
..... 肯尼思·弗雷姆顿(66)
- 14 一位建筑师的亮相  
..... B·V·多西(70)

- 15 海之恋  
..... 矶崎新(76)
- 16 范斯沃斯住宅  
..... 路德维许·格雷色(82)
- 17 克朗堂与柏林新国家美术馆  
..... 路德维许·格雷色(86)
- 18 菲利浦·约翰逊私邸  
..... 勃拉扬·罗伯逊(90)
- 19 沙漠之家和特勒曼住宅  
..... 迪昂·纽特拉(98)
- 20 巴维格住宅与布莱斯住宅  
..... 勃鲁斯·高夫(103)
- 21 埃洛·沙里宁  
..... 西萨·佩里, 戴安娜·佩里(109)
- 22 TWA 候机楼和杜勒斯国际航空港  
..... 穗积信夫(113)
- 23 柏林爱乐音乐厅  
..... 佐佐木宏(120)
- 24 无形之形  
..... 武藤章(126)
- 25 以“自我”为中心的空间  
..... 武藤章(131)
- 26 “方盒子”空间  
..... 武藤章(138)
- 27 耶鲁大学艺廊和金贝尔美术馆  
..... 马歇尔·D·梅耶斯(144)
- 28 怀胎的建筑  
..... 槇文彦(149)
- 29 印度管理学院和埃克塞特图书馆  
..... 罗马尔多·乔戈拉(156)
- 30 特斯基吉教堂和波士顿政府中心  
..... 卡尔·小布莱克(160)
- 31 布洛耶的三个住宅  
..... 斯坦利·阿勃克隆比(170)
- 32 海滨牧场  
..... 威廉·小顿布尔(175)
- 33 玻璃建筑  
..... 菊竹清训(181)

- 34 事物的尺度  
..... 威廉·马林(187)
- 35 建筑权利的恢复  
..... 原广司(194)
- 36 悉尼歌剧院  
..... 克里斯汀·诺伯格—舒尔茨(201)
- 37 孤寂的样子  
..... 威廉·马林(206)
- 38 文丘里与劳奇的住宅设计  
..... 波尔·戈德伯格(213)
- 39 约翰·波特曼  
..... 波尔·戈德伯格(219)
- 40 明尼阿波利斯联邦储备银行  
和 IBM 情报系统中心  
..... 埃斯特·马考(226)
- 41 道格拉斯住宅  
..... 波尔·戈德伯格(232)
- 42 巴黎蓬皮杜国家艺术与文化中心  
..... 皮阿诺与罗杰斯(235)



## 戈地的两幢公寓建筑

M·L·波拉斯

Yukio Futagawa 的相机为本书巧妙地摄取的巴塞罗那的巴特罗公寓（1905—1907）和米拉公寓（1906—1910）是戈地在加泰罗尼亚历史上最辉煌的时期建造的。当时巴塞罗那和整个加泰罗尼亚都陶醉在胜利之中，加泰罗尼亚人终于看到了就在眼前的对他们的民族主义的承认。在本世纪初，加泰罗尼亚是西班牙唯一的在文化上活跃的地区。只要那里发生警人的受政治驱使的群众运动，西班牙其它地区都会陷于沮丧和悲观，因为马德里的帝国美梦已经由于古巴和菲律宾的丢失而彻底破灭。那里发生的群众运动是受到正在恢复本民族语言的资产阶级和知识分子的支持的（加泰罗尼亚人反对作为官方语言的卡斯蒂莲语）。要理解发展戈地那超乎寻常形象的加泰罗尼亚现代主义运动（或者说新艺术运动），应该记住加泰罗尼亚是一个未被任何帝国主义的野心所骚扰的地区，同时是一个除了靠自己的努力和工作之外，别无所长的地区。当遍布各地的西班牙作家对其祖国怀着暗淡愁惨的预感的时候，加泰罗尼亚的首府巴塞罗那却是世界上思想最先进的城市，是一个满怀希望和信心面对未来的城市。简言之，巴塞罗那是一个与格拉斯哥、布鲁塞尔、巴黎、芝加哥、维也纳以及慕尼黑等地同呼吸共命运的城市。其基本原因是政治性的。不断上升的新兴社会阶级即资产阶级，把得到人们广泛支持的加泰罗尼亚民族主义作为提高自己在马德里的政治地位的政治纲领，就是这个上升的社会阶级还推动着从文学到造型艺术各领域的文化活动。这些都给建筑以强烈的刺激，从而把巴塞罗那造就成一个无以伦比的新艺术运动的城市。从 19 世纪末到 20 世纪初的加泰罗尼亚建筑师，有一种自认是文化世界先导的人物，同时热望被看成中世纪传统的继承者。加泰罗尼亚早在 15 世纪就出现过象纪廉·沙格列拉那样杰出的人物，其业绩曾留在马约卡、波比南、拿波里等许多地方。

如果我们希望理解戈地这个人物，理解这个虔信宗教、对工人阶级问题寄予深切关心的人，理解如约塞·路易斯·赛特所说的“热烈的加泰罗尼亚民族主义者……对于许多世纪以来来自西班牙中央政府的使人民及其国家遭受苦难和不公平待遇有着切身感受的人”，那么我们就不能无视上述的情况。尽管戈地埋头工作，几乎不参加其它建筑师曾起过领导作用的政治运动，但这并不意味着戈地的民族主义比起他们来有何逊色。要想理解这位杰出的建筑家，还必须对下列事实认真留意，即，他的才能确乎是罕见的独特，但他的创作却决非孤立的现象。事实上是他的职业与狂热的群众运动一体化的结果。今天年轻的加泰罗尼亚建筑师们，把戈地看作如奥略尔·包希加斯巧妙形容过的“并非是时代的先驱天才，而是一个时代最后的建筑家——一个集石造建筑之大成的建筑家”，他们把与戈

地同时代的建筑师如多米尼克·蒙泰纳等人才看作是技术时代最初的建筑师。

除了一般人称作“穷人的教堂”的沙格拉达·法米丽亚教堂外，戈地的主要业主是他的朋友和赞助者欧塞比奥·贵尔伯爵——一位先导的工业家还有加泰罗尼亚资产阶级的许多名门望族。这里所举的两幢公寓就是证明，它们就是由于两个富家的姓氏而出名的，而且这两幢公寓还都座落在格拉齐阿大街——巴塞罗那新艺术运动的代表性大街上，也是城市的神经中枢和当时绅士淑女云集之地。

## 巴特罗公寓 1905—1907

当巴特罗家族委托戈地改建他们在格拉齐阿大街的住房时，同一街区内已建起了三家为巴塞罗那名门设计的新艺术风格的住宅，其建筑师佩吉·卡达法尔克、恩里克·萨尼埃和多米尼克·蒙泰纳与戈地一起，把格拉齐阿街区变成了现代主义的有代表性意义的里程碑。

今天没有一个人会说巴特罗公寓（格拉齐阿街43号）是从原有建筑改建而成的，戈地对该建筑的全面和革命性的修改，已使其完全变成一个实实在在的原作了。他的创作不是模仿自然，而是以一种潜在于自然形态中的内在结构为依据。他放弃了在他早期住宅如维申斯公寓（1878—1880）中所采取的平整的结构形式。眼下戈地已认识到，自然的结构决不是从平整的形态中产生的，而应该产生于具有凹凸形或螺旋形、抛物线形的形态之中。这是完全符合新艺术风格的思路的。

巴特罗公寓的正面、背面以及所有室内空间，整个建筑都为一种旋涡般的节奏所控制，这种唯力主义表现，不能不使一些人相信这是来自海涛或狂飙的灵感。曲线的运动只在一个象是张大嘴巴吸气的缺口处暂作休止，这副张嘴的样子，使该建筑赢得了“打呵欠的屋子”的浑号。

该建筑的肌理由于独特的色彩而显得更富魅力，地中海的阳光照射赋予这些色彩以难以抗拒的诱人光辉，把各种不同的材料织成连绵不断的锦缎，像是崭新而闪光的表皮。如此独创地运用上去的玻璃、钢铁或陶瓷的反光，显示了戈地如何在26岁时就虔信的一条美学信条：“过去、今天或是将来，装饰一直是被赋予色彩的。大自然给予我们的东西从来不是单色的或匀色的，草木也好，地质也好，地貌也好，甚至在动物王国里都是如此。”于是他第一次开始给一个沿街住宅的立面罩上了有机的色质交融的装饰，并延伸进街道的第三度空间里。

## 米拉公寓 1905—1910

一般以“四角”而闻名于世的这幢建筑（格拉齐阿街92号），是戈地设计的最后一幢同时无疑是最重要的一幢城市住宅。巴特罗公寓那种充满着生命气息的波浪般的韵律，在这儿达到了高潮。其三度空间的延伸虽不比他的早期住宅作品有更多的启示，但这次房子大幅度地侵占了人行道，以致违反了建筑法规（顺便提一下，这曾经引起过不止一次的诉讼）。诗人们从立面上看到了七个蜿蜒的石块的波面，还看到了内部天花上仿佛退潮后的沙滩般的景象。拉斯金的门徒约翰·格拉弟钟情于这梦幻般的场景并曾说过：“他在巴塞罗

那的中心创造了大海。石墙是滚滚的波涛，阳台铁花是泡沫和海藻。”

这幢公寓在设计观念上是有机的。这是一幢看来似乎是按照自己独特的规律从大地上长出来的建筑。但是另一方面，内部和外部空间的利用，活动隔断，可调节的通风管道以及各个精心设计的细部节点，又都具有独到的功能上的作用。

从造型观点来看，由于其装饰未出现过很具体的形象，有些作家把该建筑封为抽象艺术的先驱，果真可以这么认为的话，这倒并非是戈地本人的原意，他在米拉公寓的立面正中曾经锦上添花般地安置过一尊“玫瑰圣母”雕像，两边配了两个天使——这房子就是奉献给她的。戈地被认为是领先于时代的抽象雕刻家，主要是由于那些白瓷砖饰面的烟囱和通向屋顶的出入口，另外还有那些铁花阳台和窗花——早期铁雕的精心杰作，那是与巴塞罗那关系密切的三位雕刻家伽伽罗和朱利奥·冈萨雷斯的作品，所有这些都成了该城市对现代艺术最富意义和天才的贡献。

巴特罗公寓和米拉公寓，都是作为自然的实体从大地上生长出来的建筑，而且是首先立足于为人所用这一实际原则的建筑。一个生活在工业时代的人，会把接触自然看成是最大的喜悦，这决不是一个过时的理想。

(宗国栋译)

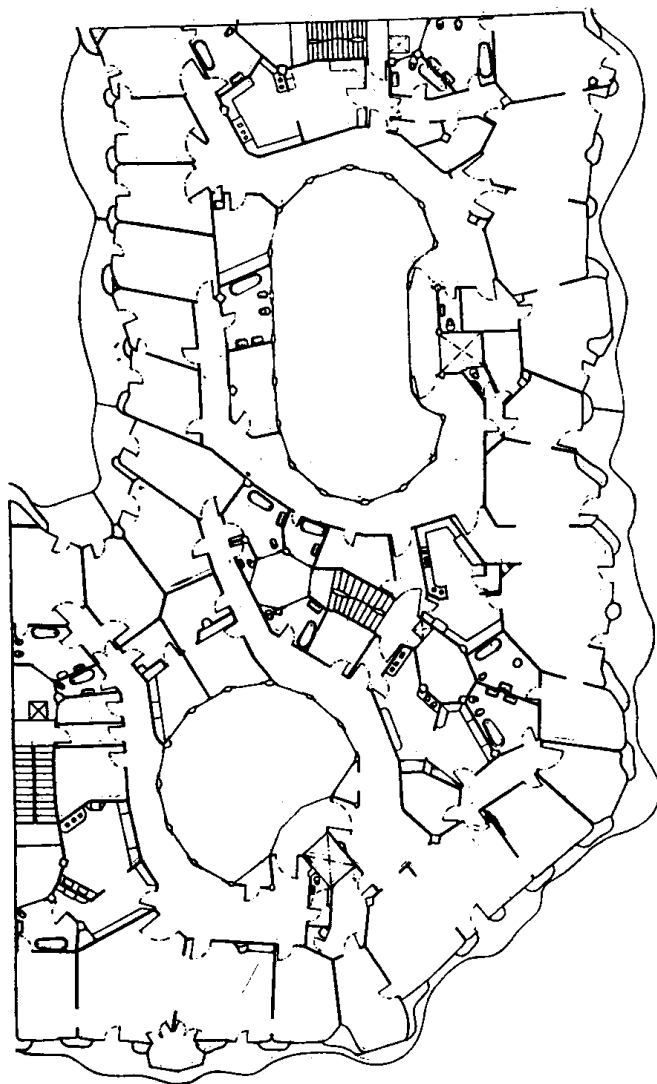


图 1-1 米拉公寓平面图，1905—1910 年建于西班牙巴塞罗那，戈地设计

## 瓦格纳的两个代表作

汉斯·霍莱恩

这里收录的邮政储蓄银行和圣·利奥波德教堂，在瓦格纳的许多不同性格的作品中，是两个典型的例子，如果透过表面上的“摩登性”深入观察一下的话，这是两个充分显示其作品好走极端和标新立异的实例。瓦格纳的作品无论是建筑物或著作，都是备受赞赏的（特别是在英语世界中），但是这些赞赏大抵只是基于浮面现象的片言只语的论断，几乎很少致力于追根寻源。对瓦格纳的作品（或者说作品的某些方面），不论可敬的作者（或者运动）的主旨是什么，总是被用来强调某种思想观点，然后就把它束之高阁了。例如，作为早期现代主义或功能主义者（或者甚至是“衷情主义者”），他颇有名气，邮政储蓄银行的玻璃顶大厅，在任何教科书里一定会和提出“装饰与罪恶”问题的路斯相提并论——但是通常总是将他从整体的脉络中，从对整体的认识中孤立出来。因此，重要的是首先要获取一个更完整的全貌——本文就是朝这个方向迈出的第一步，至少从这两个重要作品所关注的视觉外观上来看是如此。

瓦格纳作品的复杂性和不纯性应该看作是一种好事而不是坏事。可耻的是那些把他的多样化作品当作采石场来看待的人，他们捡起合乎自己建筑的石块，看哪儿合适就用在哪儿。

瓦格纳是一位继承了奥地利（或者更恰当地说是南欧）的遗产的建筑师，他有着学院派兼巴洛克的扎实背景。这使他具有了犀利而果敢的眼光，这对建筑师、规划师一般来讲固然重要，而对艺术的作用则尤为重要。然而当他在19世纪还是个孩子的时候，就已经是那个时代带来的技术进步的热心的布道者了。他推崇数百万人口的庞大城市的出现（也包括搬运灵柩去中央基地的电车），又推崇铝制的天使。我认为他走的是一条维也纳特有的明快的发展路线，这条路线最早是由费雪·冯·埃拉赫强烈地表现出来的，费雪的建筑，特别是《历史性建筑的设计》一书（早在1703年已翻译成英文）清楚地显示了一种把起源和意义不同的甚至冲突的要素进行综合安排的建筑方法，它使建筑成为相反相成的整体（当然是具有造型共性的），整体的信息自觉地依靠各部分的符号和图象学手段得以加强。

建筑师所创造的对象和个性两者中的矛盾要素，诸如作为不可协调态度的一部分的非逻辑手法，作为革新和“现代性”的萌芽动力的历史关系，作为以美好激情和立意为核心的讥刺性实用主义，所有这些，经过了几个世纪，仍然是构成该地域创作精华的典型现象，奥托·瓦格纳其人及其作品对此也表露得明白无遗。

本文介绍的两个作品，都是瓦格纳的后期作品，是最后的巨作，但这并不是他到达顶峰的足迹，也不是决定性的最后声明，而是不停地活动，不断地更新的进展报告。两个作品，特别是银行，直到今天仍是那样的新鲜，那么不断地贴切于时代，这正是取得这一成就的原因。

瓦格纳是早期佛罗伦萨文艺复兴风格的大师，是完美无瑕的平面和新艺术风格立面的大师，是有骨有肉的结构形式的大师，是大城市设计的大师……他在创作实践中不断求新。他的求新精神早已萌芽于他年过五十又执教鞭时所写的《现代建筑》一书里，（或后来版本改称的《我们时代的建筑艺术》），为现代建筑运动提供了一切有关的方针、手法和警句。1903年他参加了邮政储蓄银行新楼的设计竞赛，在37个方案中夺魁，前一年，在另一个维也纳郊区的山顶兴建教堂的设计竞赛中，他的方案也被选中。

### 斯坦荷夫的圣·利奥波德教堂

教堂和疯人院等设施是根据1902年的竞赛方案，于1905到1907年间建造的，教堂完全是瓦格纳的作品，而其它设施则是以他的方案为基础，由其他建筑师来付诸实施的。内部的艺术装饰工作一直延续到第一次世界大战，不过剖面图中有的教堂地下室始终没有造起来过。

该教堂充分说明了瓦格纳所处的既是保守派又是现代主义者的地位。他不象其他人，例如普莱克尼克，他从不试图求新地表现“现代”教堂的概念，由于在维也纳谁都知道一个纪念性教堂意味着什么，所以他把设计的基点放在符号学的前提上，创造出和费雪的圣·查尔斯·波洛门斯教堂相似的观念。费雪的教堂，表面上看似乎是直接承袭着伯尼尼的观点及其它早期中央穹窿顶教堂的形式，但实际上是有着引人注目的不同点的。

费雪（1656—1723）自觉地采取了赋有一定意义的图象学要素，在一次集会上，许多人指责为想入非非的异端。如前所述，从那时起就可见到维也纳建筑师中有一种对语义性的符号学信息的响往，不过这些与其说是有意识地应用于设计，都常常会是下意识的，设计和理论所说的完全不是那么回事。阿道夫·路斯就是一个例证。当然回过头来说到瓦格纳也是一例，斯坦荷夫的教堂中，许多地方与他在《我们时代的建筑艺术》中的说法就有矛盾。可是瓦格纳建筑的力量存在于他的纲领和成果两个方面，这形成了他又一套理论的基础——一个瓦格纳自己都未曾意识到的理论。

以穹窿为例来说吧，在这里瓦格纳采用了奉行于东方建筑的原理，它具有内外两个圆穹窿顶，而这两层壳体彼此独立，而且无论在结构上以及空间和形式上都几乎没有关系，斯坦荷夫的教堂外穹首先是为了视觉上的壮观，其形式具有清晰的雕塑性造型目的和成为城市主宰形体的功能目的。内穹则创造了一个完全根据自身法则的内部空间。总之，瓦格纳并不掩饰它们的实态，并不想把该空间弄成像是结构性的那样，而是获得一种内膜性质的内层，并赋予该壳一种独特的高耸感，他用简单的手法做到了这一点——刻透窗上的彩色玻璃和金色花格，这两者他有意安放得让它们形成明显的冲突和矛盾。他没有任何调整花格模数的企图，也不打算使花格在交接处对齐，连转角的处理也全都没有了纯粹主义者所愿意看到的東西，也没有具有纯粹主义一面的瓦格纳所讲到的东西（但不是他所建造的东西）。是这种应用分裂症才使这个教堂的内部空间的“现代化”如此软弱无力，而且一般

地说也使瓦格纳如此手足失措。我并不想在他谈到的该空间的其他细部和感觉材料上（在瓦格纳的《现代建筑》中他的最后一段“手法”里称之为“材料的愉快的选择”）作太多的议论，也不准备深入到各种艺术的综合领域中去，因为这些方面，无论是作为概念还是作为实际纲领，无疑都是再清楚不过的。在巴伐利亚和波希米亚南部（或者在奥地利和意大利）要处理好这些事，对于一个优秀的建筑师来说，并不是什么特殊的奇迹，而只是不言而喻的事。但是就这里多少接触到的一点内部来看，是给瓦格纳的复合性做法增添了几分光彩的，瓦格纳的这种复合性在一定程度上并非出自知识者论据或是理论（就象那些矫揉造作拘泥一格者），而是出自并驾齐驱的、时而表白化的那些隐蔽的悬而未决的各种力量之间的冲击。例如，作为务实的功能主义者的瓦格纳，为了保证看祭坛时有更好的视线，就让教堂的地坪稍稍倾斜（在空间上几乎感觉不到），可是祭坛自身高度却奇妙地并不提高到入口标高之上。另一方面，祭坛上方金色的天盖却有着显赫的高度，而且由于其层层向上的布置，更加强了这种高度感。这真是个绝妙的解决手法。

可以作为造型设计作品来看的这个祭坛，你只有在丢开瓦格纳著作中的主张后才能加以鉴赏，如果按他说的，这儿各个要素都不错，但用的方式只能叫人贴上“天才的”或“丑陋的”的标签。当然，在奥地利，从哥特和巴洛克时代起，就有将祭坛搞得很奢华的传统，比如费雪，就会搞出一个与整体融合得很好的梦幻般的东西来，瓦格纳却做了一个性格陌生的拜占庭风格的东西。这是个异乎寻常的不匀称的布局，由于其位置（当然仍在中央）以及同背后马赛克墙面的双层联系（通过功能不明的梁状物来联系，这恐怕多半是出于结构上的需要，不过很容易装上独立的顶盖），使它与建筑融成了一体。

把必要的各项物件组织进建筑整体的观念，既是瓦格纳的弱点又是他的长处。在邮政储蓄银行里，我们会看到他怎样天才地表明如何把通风管道和光溜溜的灯泡互相组合起来的，在这个教堂里则组织进了各种礼拜仪式所需的以及与做礼拜有关的美术作品等等。瓦格纳在其活跃过的那个时代，还曾致力于“综合艺术作品”的创作，不过他采取了与其他同时代者不同的方法。其一，他并不追求工艺家艺术家建筑家的联合，而是由自己来设计大部分物件和装饰，或者在自己作出基本的草图后交付给别人来完成。他这一点与维也纳的同时代者，例如他的学生霍夫曼等不同，而更接近于F·L·赖特（一个他作品的赞赏者），他对绘画和雕刻的态度——也反映在他的建筑里——是暧昧的，斯坦因荷夫教堂是个很好的例子。绘画、马赛克装饰、彩色玻璃窗或雕塑等艺术品，都是作为各个单独的艺术品被细心地、战术性地进行配置，但又不象在拜占庭教堂中那样真的就融合在整体中了。

在这儿，他对艺术品的综合的态度倒不如说更具巴洛克传统——艺术品被看成是装饰而已。这个态度，反而矛盾地使他的建筑接近于反装饰的路斯（顺便提一下，瓦格纳是路斯唯一承认和赞赏的维也纳大建筑师），因为瓦格纳的建筑，尽管说依靠这些战术性布置的艺术品（早就是原设计方案中的一部分），可是为使他的建筑本身是或成为艺术作品，他又并不依靠其中的“艺术”。在谈论了室内设计以后，还有必要对其主要功效——外观上的雕塑性——再说几句。教堂在维也纳的广阔城市景观中，是个昂然屹立之筑，俯视着“维也纳森林山”的斜坡地段，建筑的用意就在于此。从距其数英里之遥的我的书斋窗口望去，可以看到它在夕阳下闪耀着，我不禁梦幻般地遐想起来——要是穹顶上的盖瓦全用纯金镀成，就象克里姆林宫或迈雪德的圆顶那样，那该多么动人心弦。

立面隐喻着轴线，不会有人——也从未有人——将它做得如此严整有序。实际上，轴线直接地消失在二条弯曲的路上，疯人院的病人和来探访他们的少量亲友，常弯到这教堂来做星期弥撒。圣徒们安坐在台座上的铜椅里，眼睛望着的不是他们，而是广阔的城市空间，是对瓦格纳来说感到特别亲切的“500万人之都”的景观。

以塞拉热窝事件而闻名于世的弗朗兹·费迪南皇子为该教堂揭幕，他在典礼结束时，最后讲的话是：“玛利亚·特雷西风格确实是最美丽的。”

## 维也纳邮政储蓄银行

该工程是1904—1906年间进行的，而后从1910—1912年又进行了二期工程，这才完成了整个一块街区。这里有银行的中央管理机构，是一个通过奥匈帝国全国分布着的大约7000个邮局，面向全国百姓开展银行业务的中枢，有2658人在大厦里工作。除管理部门外，二层楼那有名的大厅里也进行一般的银行业务活动。建筑物为钢筋混凝土结构，外装修是大理石和花岗石贴面，由铝栓铆住，入口雨蓬、阳台、屋顶和檐口装饰也是铝的。

中庭内立面的装修采用面砖，上面架设着钢架玻璃天棚，形成中央广厅。建筑的外观已经表现出一种不仅是新的技术而且是崭新的形式（试将其与对面的国防部大楼相比较，可后者是10年以后才建造的），而真正的革新更反映在内部空间中，在那里——与仍承袭着传统式的观念不同——瓦格纳把他的主张和理论直接付之实证，创造了一个新的环境。这样就不仅在外观上，而且在结构观念上和机械设备方面也根本摆脱了以前的习惯做法，把曾经运用于博览会大厅和火车站屋中的原理，第一次应用于和我们更切近的城市建筑中。

这个大厅和传统的大空间观念毫无妥协之意，那些建筑尽管加进了钢架和天窗依然是以厚重的穹窿作为思路，也不是光为了停留在实墙围封起来的中庭上覆盖屋顶，在这里周围砖石的工程技术想法居突出的地位（就象柏尔拉斯的阿姆斯特丹证券交易所或赖特的拉金大厦那样）。这是个真正的“现代性”的空间，一个毫不含糊的建造起来的宣言。这个空间是从“这儿有什么”“这儿需要什么”而得出其性格。瓦格纳在这里已经把他早期作品中的有意识和无意识的矛盾忘掉了，而终于贯彻了他那直截了当的宣言：“不切实际的东西决不可能是美的，”以及“每个建筑形式来自结构并逐次成为艺术形式。”由此他有把握地断言：“新的用途和新的结构必然产生新的形式。”

瓦格纳运用了做空各个部分的手法来创造环境气氛，这些部分不再仅仅是结构，还是光（自然的和人工的）和空气（以机械通风方式引入的），铝制的筒形塔状出风口就是一个鲜明的例证。作为房间的服务设施，机械装置提供了决定空间性格的物体，它们以神圣的礼仪性的形象出现在谜一般的空间中，但它们是美丽的，这种美，不是柯布西耶发现船舶的美那种意义的美，而是一种深思熟虑的美。“美主宰需要”。

在这里我要郑重提出：重要的是银行大楼其大部分要素在此之前一直保存原有状态。然而，粗笨乏味的改修工作引进了新的格格不入的物体，因而破坏了原有的要素。不幸的是主要大厅已经面貌全非，大楼的有些其他部分也是如此。

由于中央大厅处于支配的地位，建筑物的其他部分常有被忽视的现象（这些部分也往往保存得较好）。条条主要走道不仅本身是精妙的建筑作品，而且由它还引出壮观的楼

梯，这座楼梯无论从精神上或者从建筑的品质上来说都不亚于中央大厅。此外还有些行政办公用房，除了较小的保持着原状，都遭到不幸的改造。这里瓦格纳在他的处理手法中又显了一手。很明显这是受到中国传统的影响（或者甚至是有意识的照搬），他创造了一个极其出色的内部环境——特别是会议室，其仪态和空间的情调，都是可以和大厅相匹敌的，他再度获得了真正的“现代的”空间。通风管道在大厅中所扮演的角色，在此完全被实用的经过特殊设计的弯木椅子和无罩灯泡所取代。在这个房间里，一种通常被人们认为是阴暗的黑色成为主色，却创造了优雅清新的气象，只是这种气氛受到了墙上帝王画像和后来添加的框着的水彩画的干扰。这里本来既无装璜又不修饰。可见，无须鼓吹，瓦格纳早在 1906 年就已建造和实现了后来的时代的纲领和信条。

(宗国栋译)



## 开创新纪元的年代

威廉·马林

维克多·雨果曾经预感到“也许会有一个伟大的建筑天才使人大吃一惊地在 20 世纪突然降临，就象 13 世纪但丁的降生一样”。

雨果作出这样的预言后不久，于 1885 年去世了。但就在那一年，一个十八岁的名叫弗兰克·劳埃德·赖特的青年以“制图员”身份被收录在威斯康新州麦迪逊市的人名录里。赖特仅曾在大学里干了一年，在工程系主任阿仑·柯诺佛手下工作。这位需要供养一个母亲和二一个妹妹的制图员，在做些日常的勤杂工作的同时接触了结构基本原理，另外在寒冬还给上司住宅做些钉钉箍箍加固房架之类的活计。在这段时间里，在哥拉姆街公寓的家里，是雨果的《巴黎圣母院》和拉斯金的《建筑七灯》给了他出走的劝告。

1887 年初，赖特踏上了人行道——芝加哥的人行道。什么是一个被赶向建筑这一行的年轻人能做的呢？得先谈谈芝加哥，它已经成为中西部各种活力——经济、技术以及反映它们的建筑——的焦点。高楼大厦不仅作为结构的创新，也作为社会的创新而从平地升了起来——在这一个方面，那些通过仔细量算和深入了解而把高层建筑带将进来的人有：威廉·勒·巴隆·杰尼、霍拉伯德、罗歇、达尼埃尔·伯纳姆、约翰·威尔明·路特以及尤其要提到的但克玛·阿德勒和他的狂热的现代传奇式的伙伴，路易斯·亨利·沙利文。

沙利文——赖特的老板（从 1887 年末到 1893 年）——把精神之光投射到芝加哥的现实需求上，他把钢铁和玻璃之塔推向高空，将工程师的物质方法和艺术家精神上的想象力结合在一起。

从这个后来被历史学家托马斯·陶尔麦吉命名为“芝加哥学派”的时期起（1908），都市社会看起来以及在里面生活起来再也不会和以前一样了。

虽然赖特离开了沙利文，如此突然地离开了，但沙利文的榜样从未离开过赖特。两个人 1889 年订了一个五年的契约，赖特用契约的预付款举办了婚事并在离芝加哥环形线八英里的西郊橡树园地方盖了住宅——房子在森林街角与芝加哥街的分界处，有棵柳树穿过屋顶，当地居民很快知道这是赖特的房子。橡树园由于它的许多教堂被冠以“圣”的形容词。橡树园过去和现在还一直都是用作文化仪式、集合会议、诗歌朗诵以及游憩等的地方，同时这儿也是适合于赖特这样的靠贷款购置土地的人所呆的地方。赖特在这儿，以“为孩子买鞋”为由，私接任务建造了一批众人称为“偷盖”的住宅。他一共造了九幢，其中有几幢在他自己的住宅叫喊都听得见，它们大多数是半生不熟的设计（正如赖特自己也承认的那样）。这些消息传到了沙利文那儿，他从未听说赖特有过儿子，因而破坏了对他