

国外著名建筑师丛书

菲利浦·约翰逊

张钦哲
朱纯华

中国建筑工业出版社

注释（由译者选注）：

- ① 罗热（Laugier, 1713—69），法国新古典主义理论家。他从原始人的小屋和人类对掩蔽所的需求出发，论述了古典主义是人类这一需求的忠实和经济的表现这种理性主义观点。
- ② 拉斯金（Ruskin, 1819—1900），英国非建筑师出身的建筑理论家。他认为衡量建筑的三个标准之一是“能以最好方式为其目的服务”，还提出达到美之唯一途径是“模仿或受启发于自然”。
- ③ 维俄雷勒丢克（Viollet-le-Duc, 1814—79），法国建筑学家及古建修复家。他热烈支持十九世纪的新工程技术及新材料，但他所赞扬的实例中却无一具有较高的美学价值。
- ④ 埃默森（Emerson, 1803—82），美国学者和诗人。他曾在哈佛大学等校讲授文化史、历史哲学、美学，主张奉献个人，过一种善行的“道德理想主义”生活。
- ⑤ 诺维基（Nowicki, 1910—51），波兰建筑学家。1946—47为纽约联合国总部修建委员会波兰代表。后一直在美从事建筑设计及教育工作。
- ⑥ 伯鲁乃列斯基（Brunelleschi, 1377—1446），意大利文艺复兴的第一个建筑师。其最著名的建筑是佛罗伦萨的圣·玛利亚大教堂的穹顶。

《国外著名建筑师丛书》是一套图文并茂、理论与实践并重的设计专业系列化图书。本书介绍了曾先后荣获1978、1979年 AIA 颁发的建筑设计金质奖和相当建筑界的诺贝尔奖——普利茨凯奖的世界著名建筑大师菲利浦·约翰逊的建筑思想和其作品、言论著作。近半个世纪以来，这位大师发表了有关建筑学术论文共143篇，著作3部，主持设计和建成的工程项目106个，其中尤以著名代表作美国电报电话公司总部大楼、潘索尔大厦、水晶教堂等的独特风格，在国际建筑界产生了广泛的影响。大师早期曾是“国际派”先驱密斯的信徒，后又走自己的路，常自称是“功能折衷主义者”、“古典主义者”。在本书第一部分评述中，作者以“探索、创新、不断进取”为题，结合大师的作品，详细、精辟地论述了大师建筑哲学观的转变过程。本书的第二部分，汇集了大师的41个优秀作品，附有简要说明和精美插图照片近200幅，彩色图版8页，形象地展示出大师高超的构思才能和精湛技艺。第三部分收入16篇论文，是从大师100多篇文章中精选而来的。大师专为本书写了前言。通过本书有助于读者更多地了解当代世界建筑思潮的过去和未来，是研究菲利浦·约翰逊不可或缺的参考书。

本书可供建筑设计、科研及规划人员、建筑院校师生参考。

国外著名建筑师丛书

菲利浦·约翰逊

张钦哲 朱纯华

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：13 3/4 插页：6 字数：347千字

1990年12月第一版 1990年12月第一次印刷

印数：1—1,880册 定价：11.00元

ISBN7-112-01024-1/TU·739

（6104）

出版说明

在失去理性的岁月里，研究国外（主要是西方）曾被视作禁区，建筑学术空气几乎沉寂得令人窒息，出版这方面的书籍就更是少得可怜了。

近几年来，开放政策的春风，苏醒了沉睡的大地。立足国内，冲向世界，从而大大缩短了我国建筑师的时空感，西方建筑理论、流派、思潮和创作实践愈来愈引起广大建筑同行们的兴趣。新形势的挑战，促使这套《国外著名建筑师丛书》应运而生，和广大读者见面了。

他山之石，可以攻玉。我们组织出版这套丛书的宗旨是：活跃学术空气，扩大建筑视野，交流技术信息，努力洋为我用，为我国建筑学术理论和设计创作水平的腾飞作出贡献。通过建筑师的“神笔”，把祖国千万座城镇，规划设计得更加美丽迷人。

本丛书首批共分十二个分册。主要是介绍被世界公认的十二名著名建筑师。每个分册介绍一名。他们是：F·L·赖特，勒·柯布西埃，格罗庇乌斯，密斯·凡·德·罗，埃罗·沙里宁，A·阿尔托，尼迈耶，菲利浦·约翰逊，路易斯·康，贝聿铭，丹下健三和雅马萨奇。计划第二批将陆续补充一些。本丛书的编写体例基本包括三个部分，即：有关建筑师本人创作思想的评介；本人设计作品选；本人主要论文著作和演讲稿。另在附录中还列有建筑师本人履历、作品年表及论文目录等，供读者参考。每个分册的编写内容均力求突出资料全、观点新、图照美、版面活的特点。

在组织本丛书的过程中，得到了全国有关建筑学专家、教授和建筑师同行的大力支持，这里谨向他们及协助提供资料的有关单位和个人表示深深地谢意。

中国建筑工业出版社

1986.11.

前言

(为中国《国外著名建筑师丛书》之一
《菲利浦·约翰逊》专集而作*)

菲利浦·约翰逊

我认为，要合乎情理地介绍我的作品，最有益而适宜的办法是谈谈我是如何工作的：当我必须面对桌上一张白纸的那一艰难时刻，我脑海里浮现的是什么；决定我思路的方向的是什么；而最后产生于绘图板上的建筑形式又是如何形成的。

我知道过去的习惯是什么样的：那就是旧的“国际式”的严格戒律。

我们曾以近乎宗教式的观念，确信人类天性的完美，确信建筑是改造社会的武器，确信简单(“少就是多”)是万应灵药。我们相信在建筑中诚实地表现结构。我们同意罗热①、拉斯金②、维俄雷勒丢克③和埃默森④以实用作为美学标准。如果某种东西是有用的，那么就会获得某种荣誉。清教徒式的伦理观最后获胜了：只允许简单——直线，窄的支承体，便宜的材料；只有平屋顶，光墙面和立方体是准许的。这是一种较易于用否定词来描述的风格。

但六十年前的这些想象在今天听来却是离奇的：今天的时代应已是人人都可以住在便宜

Preface

(For“ Great Masters of Architecture of the World”

Book on Philip Johnson)

by Philip Johnson

As a fitting and logical introduction to my work, I thought it would be most helpful and appropriate to address how I work: what goes through my mind when that awful moment comes in which I have to face the blank paper on the desk; what determines the direction of my thoughts; and, ultimately, what makes the shapes of the buildings that come off the board.

I know what it used to be: the strict disciplines of the old International Style.

We really believed, in a quasi-religious sense, in the perfectability of human nature, in the role of architecture as a weapon of social reform, in simplicity as a cure-all(“less is more”). We believed in expressing honestly the structure of a building. We believed with Laugier, Ruskin, Viollet-le-Duc, and Emerson in usefulness as an aesthetic criterion. If something was useful, then a sort of halo descended upon it. The puritan ethic triumphed at last: only simplicity was allowed—straight lines, narrow supports, cheap materials; only flat roofs, flat walls, and cubes were permissible. A style easier to describe with negatives.

But these visions of sixty years ago sound quaint indeed today: a time when everyone would live in cheap, prefabricated, flat-roofed, multiple dwellings—heaven-on-earth. The utopia, however, did not arrive.

的、预制的、平屋顶的单元式住宅这种人间天堂里。可是，乌托邦并未实现。

然而信念并不与实际结果相关。现代建筑已有了很多信条了。除了独特的谬论“居住的机器”和“少就是多”之外，再回想一下弗兰克·劳埃德·莱特的“水平线就是生命线”，以及路易斯·康的“我问砖它想成何模样”。

可幸空论的日子已经过去了。让我们庆贺固定观念的寿终正寝吧。法则是没有的，只有事实。没有程式，只有偏爱。必遵的规则是没有的，只有选择；或者可以用十九世纪的“风味”这个词。

我的看法是，我们没有信条。我一个也没有。我对自己说：“终于自由了。”然而形式绝非出自真空。空气中有旋流。例如，历史建筑是被十九世纪晚期和二十世纪的各种“现代派”忽视了差不多一百年之后才又“登场”的。确实，我们不会再按哥特式或文艺复兴式来建造，但我们至少不反对从中受到启发。简而言之，我们不能不懂历史。

每当我开始一个建筑设计时，有三个方面——也许可以这么称谓——对我的作品起到一种量度、目标、纪律和希望的作用。

第一方面，“行径”。就是说，从我瞥见一幢建筑的时刻开始，直到我用双脚接近、进入和到达我的目的地这一过程中，空间是如何展开的。

在一座教堂里，“行径”是简单的；即向着圣坛的列队行进。在一幢住宅里，“行径”也许从下小汽车起向着壁炉旁的座椅；在一幢办公楼里，则是从大街走向电梯门。（电梯即是行进式建筑的终结，我的思路在电梯门旁就中断了。）

行进过程对多数建筑，包括住宅，都是复杂的；并且在不同的时代又有着不同的复杂性。

But beliefs are not related to actual results. And there have been many faiths in modern architecture. Besides the patent absurdity of *machines a habiter* and “less is more,” recall Frank Lloyd Wright with “the horizontal line is the lines of life”, and Lou Kahn’s “I ask the brick what it wants to be.”

The day of ideology is thankfully over. Let us celebrate the death of the *idee fixe*. There are no rules, only facts. There is no order, only preference. There are no imperatives, only choice; or, to use a nineteenth-century word, “taste”.

I am of the opinion that we have no faiths. I have none. “Free at last,” I say to myself. However, shapes do not emerge from a vacuum. There are currents in the air. For example, historical architecture is “in” after almost a hundred years of neglect by the various “moderns” of the late nineteenth and twentieth century. True, we don’t build in the Gothic style or the Renaissance style, but we are not averse to inspiration at least. Simply, we cannot not know history.

Whenever I start a building design, three aspects—as I might call them—act as a sort of measure, aim, discipline, hope for my work.

First, the Aspect of the Footprint—that is, how space unfolds from the moment I catch a glimpse of a building until with my feet I have approached, entered, and arrived at my goal.

In a church, the aspect of the footprint is simple; the hieratic procession to the altar itself. In a home, from the automobile the footprints may lead to a seat by the fire; in an office building, from the street to the elevator door. (The elevator, of course, being the death of processional architecture, my mind stops at its door.)

The processional for most buildings, including homes, is complex, and in different eras is differently complex. At Ur in Mesopotamia five thousand years ago, the processional was also the architecture. Three enormous staircases that ascended eighty feet without landings, from three different directions, but all visible from the approaching visitor’s path.

五千年前，在美索不达米亚的乌尔城，行过程也就是建筑本身。三部巨大的台阶直上80英尺高而无休息平台，布置于三个不同的方向，但从来访者到达的路上都能看见。

在古埃及，行过程则是一条直线：非常高，非常低，宽阔，密实，直直地通向至圣所。

最复杂的是在雅典的卫城。你可通过挺直的山门步行而上（这是唯一不能乘汽车到达的旅游热点，感谢上帝）。巨大的雅典娜神像矗立在前，靠近帕特农神庙的后墙；然后是伊瑞克提翁神庙，直到海美塔斯山全部在望时，你转身180度就面对不可进入的帕特农神庙了。

中世纪的办法则是一条小的斜街通向一个小广场，通常在广场并非中心的地方建有教堂，完全不与任何东西相对。豁然开朗的威尼斯圣·马可广场就是一个大型的实例。

巴洛克的行过程则是对称的、直线的、宏大的；凡尔赛宫或者圣·彼得教堂就居宏大之冠。

在现代，莱特在西塔里埃森创造了一系列复杂得令人迷惑的转弯、曲折、低巷道、奇妙的景观和框景，尽人类的想象力之可能。

在城市的街道和广场设计中，我们同样发现在不同的时期中有着不同的行过程：希腊的，间断式网格街道系统，中世纪放射式的，以及巴洛克小巷。

正是运用我脑子里如此丰富多彩的行过程，我尝试着来想象建筑物。

第二个方面，“洞穴”。所有建筑都是掩蔽体。所有伟大的建筑都是空间设计，以包围、环抱、奋发或刺激处于该空间内的人们。正是一幢建筑的空穴部分的设计，压倒了一切其他设计问题。正如老子论“器”一样，器的空虚部分才是其本质。

In Egypt it was a straight line, but what a straight line: very high, very low, wide, dense, straight to the holy of holies.

Most complex, on the Acropolis at Athens. You ascend on foot (the only tourist attraction that cannot be reached by auto, thank God) through the stark gateway. The colossal Athena Promachos on the right, near the back wall of the Pantheon, then the Erechtheum on the left, until in the full face of Mount Hymettos you make a 180° turn to face the unenterable Parthenon.

The medieval approach was a small diagonal street leading to a small square, where, facing nothing at all, usually off center in the piazza, stood the church. The bursting into the Piazza San Marco in Venice is a huge example.

The Baroque processional was symmetrical, straight, and grand; Versailles or St. Peter's, the grandest of all.

In modern times, at Taliesin West, Frank Lloyd Wright made the most intriguingly complex series of turns, twists, low tunnels, surprise views, framed landscapes, that human imagination could achieve.

In urban street and plaza design, we find the same differences of processional in different periods: the Greek, the interrupted gridiron street system, the medieval diagonal, the Baroque alley.

It is with this richness of processional in mind that I try to imagine buildings

Second, the Aspect of the Cave. All architecture is shelter; all great architecture is the design of space that contains, cuddles, exalts, or stimulates the persons in that space. It is the design of the cave part of a building that overrides all other design questions. Like Lao-tse's cup, it is the emptiness within that is of the essence.

There are lots of "insidenesses" to be studied besides the obvious interiors like Chartres Cathedral or the Grand Central Terminal. Nowicki once said all architecture is interior architecture—the Piazza San Marco in Venice, even the Acropolis in Athens, since walls that descend around you can hold you as securely as walls rising around you.

除了像夏特尔教堂（法国）和中央大车站（纽约）内显著的室内空间外，还有很多“内部”值得研究。诺维基^⑤曾说过，所有建筑都是内部建筑——威尼斯的圣·马可广场，甚至雅典卫城，因为在你周围由远而近的墙使你感到就如同近在你身边矗立起来的墙同样的起围护作用。

一个平淡的方盒子很难成为吸引人的空穴；不妨参观一下你当地的汽车制造厂。不仅是尺度起作用；再去看看你当地的汽车制造厂吧。内部空间的调节必须具有复杂性：伯鲁乃列斯基^⑥的圣·斯彼利图教堂中两边的小教堂，米开朗基罗的圣·彼得大教堂中的耳堂，古根海姆美术馆中的螺旋形坡道，十三世纪教堂中的侧堂，勒·柯布西埃的昌迪加高等法院中的彩色柱，“浮”在京都龙安寺方丈庭园中改变尺度感的禿石，全部是装点空穴以吸引和刺激观者的巧技。空间进进出出，上上下下。它们相互重迭，它们骗你或者使你联想，始终丰富着人们对建筑的感受。我脑海里装着所有这些杰出的范例，我仍然愿意对空穴一试身手。

第三个方面，也是最为困难的方面，是把建筑当成一件雕塑作品。建筑，通常是被认为与雕塑不同的，而且也确实没有多少伟大的建筑是雕塑：金字塔是，而西塔里埃森则不是；史前巨石群（在英国的Salisbury平原上——译注），也许是，而凡尔赛宫则不是；古根海姆美术馆，可能是；帕特农神庙就肯定不是（柱子和檐部注意到了）。弗兰克·劳埃德·莱特式屋顶，拱廊，柱廊都是表达了建筑而非雕塑。

然而在差不多最近的十年里，在我看来，似乎雕塑形式，不一定是几何形体，已经成了建筑的特征。我们已经在建筑外观方面显得技穷了，因为我们缺乏前辈可运用的装饰题材——诸如尖顶，尖拱和圆拱之类。因此我们已转向了别的表现模式。由于今天已经不受如巨石群

A plain box can hardly be an exciting cave; visit your local auto factory building. Nor does size alone count; once more visit your local auto factory. The modulation of interior space must have complexity: the side chapels of Brunelleschi's Santo Spirito, Michelangelo's transepts in St. Peter's, the spiral walks in the Guggenheim, the aisles of a hall church in the thirteenth century, the polychrome columns of Le Corbusier's High Court in Chandigarh, the scale-shifting boulders floating in the Ryoanji Garden of Kyoto, are all tricks of molding caves to excite and thrill the observer. Spaces go in and out, up and down. They overlap, they cheat or suggest, all the time enriching the architectural experience. With all these noble paradigms in mind, I still like to try my hand at caves.

The third aspect, the most difficult, is the Building as a Work of Sculpture. Architecture is usually thought of as different from sculpture and indeed not much great architecture is sculpture: Pyramids, yes; Taliesin West, no; Stonehenge, perhaps; Versailles, no; the Guggenheim Museum, maybe; the Parthenon, certainly not (columns and entablatures see to that). Frank Lloyd Wright roofs, arcades, colonnades, all speak architecture, not sculpture.

In the last decade or so, however, it seems to me sculptural forms, not necessarily geometric, have become a mark of architecture. As we have become impoverished in our external architecture by the lack of decorative motifs our forerunners could use -- steeples, pointed and unpointed arches, and the like -- we have turned to other modes of expression. Since there are no structural limitations today like the lintels of Stonehenge or the Parthenon, we can warp or carve or tilt our buildings the way we will. A wonderful example comes to mind: the fantastic gouges and the slithering angles of I. M. Pei's National Gallery addition -- majestic, playful, abstract sculptures.

The most successful sculpture that John Burgee and I have built is Pennzoil Place in Houston. Two trapezoidal buildings each composed of a square plus a right triangle, that almost meet at a point in their corners, each roof sloping 45° toward each other. In plan, each building of course has a 45° point at the triangle. The ridges of the buildings, however, are also broken to slope away to a corner, giving the rather absurd impression of a twisted

或帕特农神庙的那种过梁结构的限制，我们能够任意扭曲、雕刻或倾斜我们的建筑。一个极好的例子出现在我脑海里：那就是贝聿铭的国家美术馆新馆中的那些奇妙的槽孔和滑动的尖角，这些就是壮丽、有趣而抽象的雕塑。

约翰·伯吉和我已建成的最成功的雕塑，就是休斯敦的潘索尔大厦。两幢梯形平面的建筑，每个均由一个正方形加上一个直角三角形构成，两楼邻近的两角几乎相遇，每一屋顶均作45°单坡面，但方向相反。在平面上，当然每幢建筑在三角形部分都有一个45°角。两幢建筑的屋脊也不在一直线上，使屋面各自坡落，给人以一种异常的、扭曲了的“鹦鹉咀”的印象。底部有两个内庭，其屋顶也是45°斜坡，最高处达100英尺，平面最窄处为10英尺。

在这里，雕塑创作听起来比实际上复杂。直墙面或者45°倾斜墙面；根本没有屋顶。平面都是垂直相交的，偶尔有一些45°角的地方。全是简单的带角形体的把戏。但是这些简单的形体全都在最重要的10英尺窄缝处相汇，这一窄缝就是设计的关键——没有体量的虚空，正是它造成了雕塑感。缝隙是看得见的，然而只在某些时间里，其余时间里则是已知而看不到的奥秘。

能够说明伯吉和我的作品中空间展开进程和“洞穴”问题的另一建筑，是我们在明尼阿波利斯的IDS综合大厦。那里的水晶内庭已经成了该市的“起居室”，人群济济。他们前来购买蛋卷冰淇淋，或者“人看人”——我们的挑台和空间展开进程为他们提供了方便，不，简直是为他们享受这种体验所必不可少的。

我们确实幸运。从四边的过街天桥进入内庭的人要比从街道层的四个入口进来的还要多。明尼阿波利斯人因当地的西伯利亚式气候而习惯于以过街桥来保持温暖。因此我们就以

parrot's beak. At the base there are two courts, again with roofs that pitch 45° up a hundred feet high, tapering in plan to ten feet wide.

The work of sculpture sounds more complex than it is. Straight walls, or 45° slanted walls; no roof at all. The plan is orthogonal with occasional 45° elements. All is play of simple angular volumes. But these simple volumes meet at the all important ten-foot slot which is the key of the design -- a nonvolume which makes the sculpture. The gap is visible, but only sometimes; the rest of the time it is a mystery known about, but unseen.

Another building of John Burgee and mine which illustrates the processional and cave aspects of our work is the I.D.S. complex in Minneapolis. The Crystal Court there has become the "living room" of the city. The crowds are huge. They come to buy ice-cream cones and people-watch -- and our balconies and our processional make it easy, nay, inevitable, for them to enjoy the experience.

Luck we certainly had. Bridges on all four sides bring in more people than the four entrances on the street level. Minneapolitans are trained by their Siberian climate to bridge their streets to keep warm. So we had our two-level city to start with -- a dream situation for an architect. To help our luck, however, we were very careful about our main entrances. On each of the four sides, a zigzag funnel pierces the facades, narrowing often twenty or thirty feet to an eighteen-foot wide entrance. The visitor then bursts after a short tunnel into the Crystal Court: a room covered with clusters of glass cubes that pile asymmetrically to a hundred-foot-high apex. Again asymmetrically placed against a diagonal wall, we placed a high-speed escalator to the balconies, which wind their way around the Court and lead in turn out over the lower funnels to four buildings across the streets.

Thus, we like to think, the eight entrances to the cave, the enforced diagonal of the balcony, the clarity of four entrances, four compass points, make pleasant processions. We like to think that the design of our cave—mounting to a crazy high point, decorated with the balcony ribbon and its slanted escalator and its peculiar pentagonal shape, with no two sides the same length, making an odd centrality with its surrounding walls constantly zigging and

双层城市为起点——对于一个建筑师来讲，这是求之不得的条件。但是，为了有助于我们的幸运，我们十分小心地对待那些主要入口。在四周的每一面，都有一个带锯齿的漏斗形贯穿立面，往往从20或30英尺宽连续收缩到18英尺宽的入口。游人然后通过一段短地道而豁然进入水晶庭：这是一个覆盖着的空间，由成串的玻璃立方体不对称地堆叠而成，其顶点达100英尺高。我们又在一座斜墙的前面不对称地布置一座高速自动扶梯，以通向挑台。这些挑台蜿蜒地绕着内庭，然后在底层漏斗形空间之上延伸出去，导向街道对面的四幢建筑。

由此，我们希望，进入内庭的八个入口，强调斜线的挑台，明显的四个入口和四个方位，能创造舒适的空间序列。我们希望，我们的洞穴设计上升到狂热的高度——以带形挑台和斜向的自动扶梯为装饰，各边均不等长的奇特五边形空间形成了一个特殊的中心，其周围墙面连续以5×10英尺的直角模数形成锯齿形以创造基本韵律。我们希望这些有助于使其中所有的人都感到兴奋。

约翰·伯吉和我已经从我们的很多设计中获得了乐趣：体形和漏斗形，广场，主要入口，室内街道，斜墙或斜屋顶，由此创造了空间、序列及雕塑感。由于我们主张不受条条所束缚，因此得到了解放。我们相信，我们的建筑已获其益。

总而言之，作为建筑师，我们今天似乎正生活在一个崇高的时代：不合逻辑的约束已被解除，而我们的“观众们”——甲方及建筑的使用者——已经对于好的设计发展了一种更新了的鉴赏力和要求。

我们再一次获得了创造示范性建筑的自由、鼓舞和责任。

（译文承孙增蕃先生详加校阅）

* 这是约翰逊先生应本书编著者的请求特地撰写的。他在这里重申了在70年代中期的一次讲话中就已形成的基本思想，这对我们理解他的理论与作品的确是重要的线索。这篇前言是1987年5月13日从纽约寄出的，译文已刊于《建筑学报》1987年第9期。

zagging in 5-by-10-foot orthogonal modules creating a basic rhythm -- helps the excitement that all people seem to feel in the room.

John Burgee and I have had fun in many of our designs with shapes and funnels, plazas, main entrances, indoor streets, sloped sides and/or roofs, making processions, spaces and sculptures. We have been liberated by our commitment to refuse to be bound to rules and our architecture, we believe, has profited.

In conclusion, it seems that we as architects are living in a grand period today: illogical constraints have been lifted, and our "audience" -- those who commission buildings, as well as those who use them -- have developed a renewed appreciation and demand for good design.

We have, once again, the freedom, incentive, and responsibility to create exemplary architecture.

目 录

出版说明

前言

探索、创新、不断进取

—— 菲利浦·约翰逊简论····· 1

· 住宅

1. 菲利浦·约翰逊住宅····· 19

· 玻璃住宅 ····· 19

· 客人住宅 ····· 22

· 水榭 ····· 23

· 工作和图书室····· 25

2. 霍德逊住宅····· 26

3. 威利住宅····· 28

4. 尼奥哈特住宅····· 30

5. 波森纳斯住宅····· 32

· 图书馆及博览建筑

6. 孟逊·威廉·普洛克托学会艺术博物馆····· 34

7. 阿蒙·卡特西方艺术博物馆····· 36

8. 塞尔登纪念美术馆····· 37

9. 前哥伦比亚艺术博物馆····· 38

10. 现代艺术博物馆（扩建）····· 40

11. 南德克萨斯艺术博物馆 ····· 42

12. 波士顿公共图书馆 ····· 43

· 剧院及文化中心建筑

13. 纽约州立剧院 ····· 46

14. 世纪中心 ····· 49

15. 戴德郡文化中心 ····· 51

16. 皮阿利亚市政中心 ····· 54

17. 新克利夫兰游乐场 ····· 57

· 文教研建建筑

18. 原子反应堆 ····· 59

19. 克莱因科学中心 ····· 61

20. 休斯敦大学建筑系馆 ····· 63

· 宗教建筑

21. 纽约以色列犹太教堂 ····· 64

22. 无顶教堂 ····· 66

23. 加登格罗夫社区教堂（水晶教堂）····· 69

• 高层办公楼及综合体建筑	
24. IDS中心(多种经营投资者服务中心)	72
25. 潘索尔大厦	75
26. 美国电报电话公司总部	79
27. 旧金山加州大街101号大厦	84
28. 平板玻璃公司总部	88
29. 特兰斯科大厦	92
30. 联合银行中心大楼	96
31. 共和银行中心大厦	99
32. 旧金山加州大街580号大厦	102
33. 达拉斯月形宫	105
34. 纽约第3大道53街处大厦	107
35. 福特希尔广场国际大厦	109
36. 芝加哥南拉塞尔大街190号大厦	111
37. 时代广场中心	113
• 其它	
38. 西格拉姆大厦四季餐厅	115
39. 沃尔斯堡水景园	116
40. 圣·路易斯美国人寿保险公司	118
41. 感恩广场	121
1. 现代建筑的摩天楼学派	125
2. 恰当而宏伟的表现	
——评《柯布西埃作品全集第五卷, 1946~52》	128
3. 现代建筑的七根拐棍	132
4. 风格与国际风格	135
5. 一百年, 弗兰克·劳埃德·莱特和我们	140
6. 从“国际式”退到目前的状态	145
7. 往何处去——非密斯派方向	149
8. 我们现在何处?	158
9. 在伦敦建筑协会的漫谈	161
10. 祝贺密斯·凡·德·罗75寿辰的讲话	169
11. 国际式——死亡抑或变通	171
12. 关于三个工程的设计及其他	174
13. 我们专业的七句行话	177
14. 我们丑陋的城市	183
15. 同库克及克洛茨的谈话	187
16. 在接受1978 AIA 颁发的金质奖章仪式上的讲话(节译)	196
1. 飞利浦·约翰逊设计作品年表	199
2. 飞利浦·约翰逊写作目录	202

3 论文

附录

后记



评述

探索、创新、不断进取

——菲利普·约翰逊简论

菲利普·约翰逊的理论及其建筑实践，是一个十分庞杂的体系。要想全面而公正地分析评价，现在似乎为时尚早。一则，约翰逊跨越了从现代主义诞生、发展以致衰弱，以及后现代主义的崛起这半个多世纪的整个历史进程，这是建筑历史上派别纷呈、风云突变的特殊与复杂的时期；再则，约翰逊本身在这一时期中的地位独特，又不停地改变着某些理论主张与设计手法，也许还没有一位美国建筑师像他那样集各种褒贬于一身、始终引起美国以致全世界建筑界的瞩目。有人高度评价他，认为他始终站在建筑运动的前沿，探寻方向，充满着以急剧变化的方式表现出来的求新精神和创造活力；也有很多人寄希望于他，认为他“总是比别人先走一步”，并确信他能重新联合当代建筑师，以元老身份引导他们走向新的、世界范围的建筑文化。也有人极力贬低他，说他随机应变、自相矛盾，是个猜不透的谜。正如意大利《Domus》杂志的编者于八十年代初期写给约翰逊的公开信中指出的那样：“你实在是个非常不可思议的人物。当有人以为已经抓住了你的时候，你又像一条鱼一样，从他的手指缝里溜走了。”一些人不无讽刺地说：“他的作品没有看得清楚的美学理论核心，他凭的只是口味。”因此，“如果约翰逊有天才的话，那也只是一种调味者（taste maker）的天才：他同他们中的最优秀者一道，都是在潮流上跳来跳去。”如此等等。

褒贬暂且不论，但处于建筑界舆论注目中心达半个多世纪之久的约翰逊，他对当代建筑发展的影响是不可低估的。他的历史地位及对今后可能产生的深远影响，只能留待建筑历史学家们去评断。这里，我们仅就在初步研究了他各个时期的理论主张和设计作品的基础上所理出的几条线索，不妨略作分析，以期对约翰逊有个概略的了解。

（一）

约翰逊本人，是了解他最好的源泉。1979年，约翰逊在接受迪安（Andrea Dean）的访问时，概述了他是如何走上建筑道路的。加上其他有关资料，我们不难了解他的身世。

约翰逊1906年7月10日（一说8日）出生于俄亥俄州的克利夫兰市。他是一个事业兴旺的律师的独生子。他于1923年（即他认为那是现代建筑“不可思议般”突然在欧洲产生的一年）进入哈佛大学，学习哲学和希腊文。他回忆说，那时连建筑史及艺术史的课程都没有接触过。“我对建筑的兴趣从何而来？我入高中以前，我母亲教我们建筑史及希腊史。我13岁去瑞士上学，并在欧洲旅行。后来，我于1928年读了希契柯克（Henry Russell Hitchcock）的一篇文章并参观了埃及和希腊。我认识到，我看到了与旅行团的其他人所看到的完全

不同的东西。我当时不明白，为什么在参观一座庙宇时他你老师催着我走，而应他们参观博物馆时我却老是催他们走。后来我才认知到，我所见到的不同的东西就是建筑艺术。”不过，那时约翰逊绝没有想到他会成为一个建筑师，因为他不会绘画。但他亲眼见到埃及神庙及帕特农神庙那样的奇观，是他生活的真正转折点。他当时简直难以相信，这些石头的遗迹竟会如此打动人心，“甚至比音乐还富于感情，”因此他模糊地暗自想到：自己迟早都会转向建筑事业的。

1929年，约翰逊通过他在波士顿附近的韦尔斯利（Wellsley）学院学习的妹妹结识了在该校任教的艾尔弗雷德·巴尔（Alfred H. Barr）。那时巴尔正在筹备一个博物馆，那就是次年开办的纽约现代艺术博物馆。他问约翰逊是否愿意负责该馆建筑部的工作。年轻的约翰逊虽然对建筑并不了解，但因为在欧洲参观时对建筑艺术怀有的感情而满口答应。巴尔给予了约翰逊以极大的鼓励，对他的能力也充满了希望。约翰逊表示，博物馆开办之初经费有限，他可以不要工资，因为他父亲早已将他的不动产分给了三个儿女，又给了唯一的儿子若干当时看来没有多少价值的艾尔柯阿（Alcoa）证券。但这种证券后来不断增值，当1930年约翰逊从哈佛大学获得文学学士之时，他已是一个年轻的富翁了。

1930年夏，约翰逊在巴黎会见了希契柯克，并一起参观了欧洲当时可以见到的每幢现代建筑。这次欧洲之行激发了他对现代建筑的热情。他回忆道：“我发现我对宣传和介绍‘国际式’很感兴趣。那是我们共同的信仰，我们相信有了它整个世界将变得更好些。这并不是说我们具有当时德国方式的社会主义目标，我们只是想：一种纯净的艺术，即简单、无装饰的艺术可能是伟大的救世灵药，因为这是自哥特式以来头一个真正的风格，因此它将变成世界性的，且应作为这个时代的准则。”于是，约翰逊积极主动地组织了1932年在现代艺术博物馆举办的现代建筑展览会。他以极大的热情投入了正在兴起的现代建筑的宣传运动，使当时还是古典折衷主义占优势的美国建筑界第一次了解到这场在欧洲发生着的建筑革命。在这次展览会的基础之上，约翰逊主动提出，并与希契柯克合写了《国际式——从1922年以来的建筑》这本影响深远的书（约翰逊多次谦虚地说，写这本书的主意是他出的，而书的内容则基本上是希契柯克这位历史学家写的）。现在，“国际式”这个词已经被广泛接受，并且几乎成了现代主义的代名词。但约翰逊解释说，当初他们之所以采用这个词，是为了给现代运动表现出来的建筑形式寻找一种有共性的标笺，而并未包括现代主义深刻的哲学基础。因而这二者之间不能等同。

约翰逊这种对现代主义的传教士般的热情，也改变了他自己。在哈佛求学时代，他是性情孤癖、沉默寡言的，除了他的指导老师之外可说没有什么朋友。他也没有确立主攻方向，对任何事情似乎都毫无兴趣。而现在，他却成了一个热情奔放的、活跃的人物了。

1934年 约翰逊由于不得不卷入右翼政治而突然中止了他的博物馆生涯。关于使他懊悔莫及的这一时期的生活，他本人及有关资料都极少提及。但正如汤来金（C. Tompkin）在《纽约人》杂志上所发表的一篇文章所说，“这一错误似乎推动约翰逊作出了一个他本应在一开始就作出的决定，即成为一个开业建筑师”。

约翰逊回忆这段经历时说：“我那时很幼稚。我参加了俄亥俄州议会的竞选，获得了不少乐趣。但我对同人们打交道经验缺乏，不能正确地判断他们和对待他们。我太失策，太直率和粗糙。我并不真正了解其他人脑子里在想些什么，因而大为失利。”参与政治活动的失败，使约翰逊这个学哲学的人认识到他对政治是不在行的，他称自己的这次参政活动“是件十分愚蠢的事”，并得出结论说：“事情应该到此结束”。下一步怎么办呢？约翰逊下定决心：回到哈

佛去学习建筑!“那是我一生中最困难的决策,因为我比那些孩子们(指哈佛建筑系的学生——译注)大了十五、六岁。”1939年,当他33岁时重新进了哈佛大学学习建筑学,并于1943年取得硕士学位。约翰逊回忆这段学习生活时说:“在哈佛的设计研究生院,我同教师有过一番斗争。他们有的比我还年轻。他们怨恨我,因为我已经是个密斯派了,而他们则仅仅是鲍豪斯的小人物。因此,当我被指定作一个设计时,我必须作两个,一个是为了交卷得学分,另一个才是我认为应该设计成的那种样子。那是一种可笑的斗争。”那时格罗皮乌斯正在哈佛执教,但约翰逊认为他并未受格氏的影响,他说布鲁尔(Breuer,旧译布劳耶)才是他真正的老师。虽然他后来曾称布鲁尔为“乡巴佬手法主义者”,但他说那是他经常会讲的一些难堪的过头话,而实际上他认为布鲁尔是个十分锐敏的艺术家,非常精于规划和创造性地运用材料。因此,约翰逊认为在哈佛期间,从布鲁尔那里“获益良多”。

1942年,作为毕业设计,他为了实验密斯的理论而在哈佛所在的坎布里奇为自己盖了一幢住宅,这是他第一个实施的设计。1943年,当这座住宅投入使用之时,他邀请了当时正在麻省理工学院学习的贝聿铭及其夫人共进晚餐。他称赞贝聿铭是“当时周围最聪明的人之一。”

1945年,约翰逊在纽约开办了自己的事务所,那时只有一个房间。尽管一开始只有一些小型的住宅设计任务,但他从未考虑过同其他业已根基雄厚的事务所合作而不必自己开业。约翰逊回忆说:“我很幸运,我从未受雇于人,为别人干活。如果我受雇于人,我未必能干得好,因为他们要我干的不见得是我关注的东西。”

1946年,约翰逊回到了现代艺术博物馆继续负责建筑部的工作。从1949年至1954年,他又担任了该博物馆建筑与设计联合部的主任。1947年,他在该博物馆组织了密斯的第一次个人作品展览,并于当年出版了《密斯·凡·德·罗》一书,该书后来以多种文字在世界各地出版,至今仍为研究密斯的重要文献之一。在这一段时期,约翰逊的设计多为私人住宅,其任务主要来源于他在博物馆工作中所接触到的各种人物的介绍。然而使他名声显赫的设计则是他在康涅狄克州纽坎南为自己兴建的“玻璃住宅”(作品1)。该住宅原建在5英亩的地段上,后来约翰逊又买下了周围地段,将林木葱郁的环境扩大至32英亩。当该住宅的资料在当时最有影响的英国《建筑评论》杂志发表之后,引起了国际建筑界的广泛注意。人们经常将这幢住宅同密斯的芝加哥凡思沃斯住宅相比较,认为前者是后者的翻版,而约翰逊则竭力否认,并指出二者之不同。1950年,约翰逊曾写道:“玻璃住宅中的砖砌圆筒并非从密斯那里引伸而来,而是从我曾看到的一个烧毁了的村庄启发而来。该村庄除了基础和砖砌烟囱之外,什么也没有留下。”因而埃森曼(Peter Eisenman)在1978年出版的《菲利浦·约翰逊文集》的导言中说:“玻璃住宅是约翰逊对战争恐怖之个人纪念碑”,故它是从废墟中建设一种理想的、更加完善的社会之模型,是“玻璃的虚无与抽象形式的完善之统一”。但约翰逊则说:“哦,那与这些说法无关。砖烟囱仅仅是将房子牵制住的一种建筑手法。圆圈就是一个圆圈,因为这样空间可以绕它流动,而不是使它变成密斯那种分隔或界定房间的东西。流动代替了阻塞,仅此而已。”约翰逊说,他总是认为别人想从他的作品中找出他自己并未意识到的象征意义而“印象深刻”。

1954年,密斯指定约翰逊为他的西格拉姆大厦设计的合作人,并负责主要空间四季餐厅的室内设计(作品38)。约翰逊说:“通过西格拉姆的工作,我和密斯再次亲密起来,虽然我已经开始走向了另一种方向”。他所指的“另一种方向”,后来就直言不讳地称为“非密斯派方向”。同年,他辞掉了在现代艺术博物馆的工作,部分原因是莱特劝他“停止两个肩膀挑水”。五十