

理性主義與浪漫主義建築

RATIONALISM AND ROMANTICISM IN ARCHITECTURE

Wojciech G. Lesnikowski 原著 Lin, YeuZhuang 編譯

第1章 文藝復興與理性主義

"首先必須使視覺器官類似於被觀察的物體。如果太陽不是首先以太陽的形式出現的話，眼睛永遠也看不到它；同樣，靈魂也看不到美，除非它首先變得美麗，每個人都必須使自己變得美麗和神聖，才能看到美和神性。" —Plotinus

整個中世紀，沒有一個義大利作為一個有組織的國家；只有城邦，在衝突和競爭中，使它們處於永久的戰爭狀態。只有極少數義大利人，其中包括馬基雅維利，認為義大利是祖國。他們中的大多數人認為自己的城市是國家和國家。事實上，他們的內部分裂對他們的文化產生了雙重影響：一方面削弱了義大利作為一個國家的地位，阻止了它抵禦德國、法國和西班牙的侵略，另一方面，它導致了激烈反對和嫉妒的城市之間文化表達的巨大多元化。在貴族家庭的統治下，敵對城市試圖在財富和文化重要性上超越對方。

到了 14 世紀佩脫拉克(Francesco Petrarca)時代，從中世紀到文藝復興文化的逐漸轉變已經顯現出來，佩脫拉克的作品有助於緩和中世紀的宗教性和文藝復興時期古典主義復興之間的過渡。佩脫拉克形容自己站在兩個時代之間。他的作品是那些試圖"相信理性和理智的方式"的人即將到來的時代的第一個表達。隨著他，理智開始慢慢地超越激情。

到佩脫拉克去世時，義大利已經成熟到文藝復興時期。城市的財富是巨大的；資產階級第一次以統治階級的身份組織起來；城市生活擴展到了鄉村生活的安寧。以宗教為代價的知識研究使義大利不堪重負。這次研究的主題是人性而不是上帝：人體、反應、情感、推理。這種研究被描述為人文主義，而中世紀的神秘主義傾向於貶低人類的自我。隨著這些研究的復興，人們對古羅馬文化的興趣也隨之復蘇。

"異教徒"文藝復興的傳奇始於布拉喬利尼(Poggio Bracciolini)在出席康斯坦斯會議時在瑞士聖加爾修道院發現一些古代文獻的那一刻。其中有維特魯威(Marcus Vitruvius Pollio)的著名論著(建築十書)。差不多在同一時間也有其他發現，從這一刻起，歷史的興趣就沒有盡頭。從未來看，中世紀義大利轉向遙遠的過去，重新發現自己的根源。為了實現這一目標，義大利人民不惜一切代價購買古代手稿、雕塑、馬賽克和其他藝術作品。

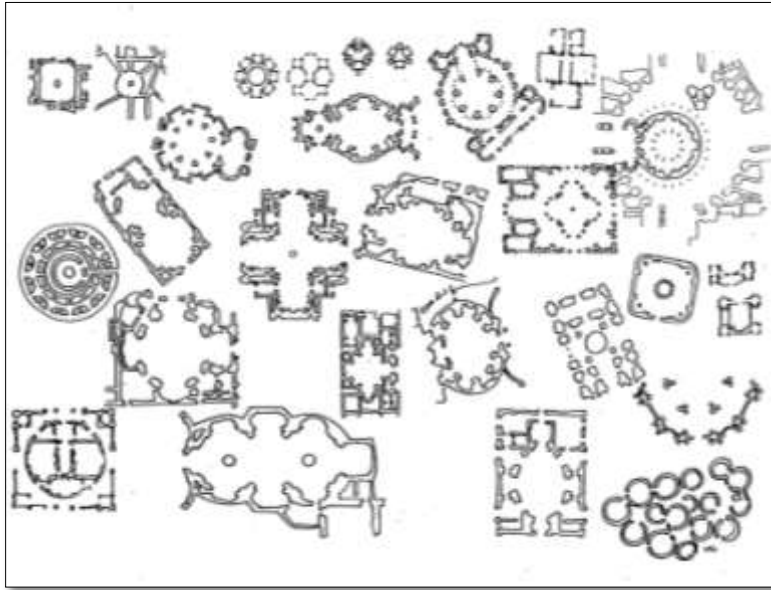
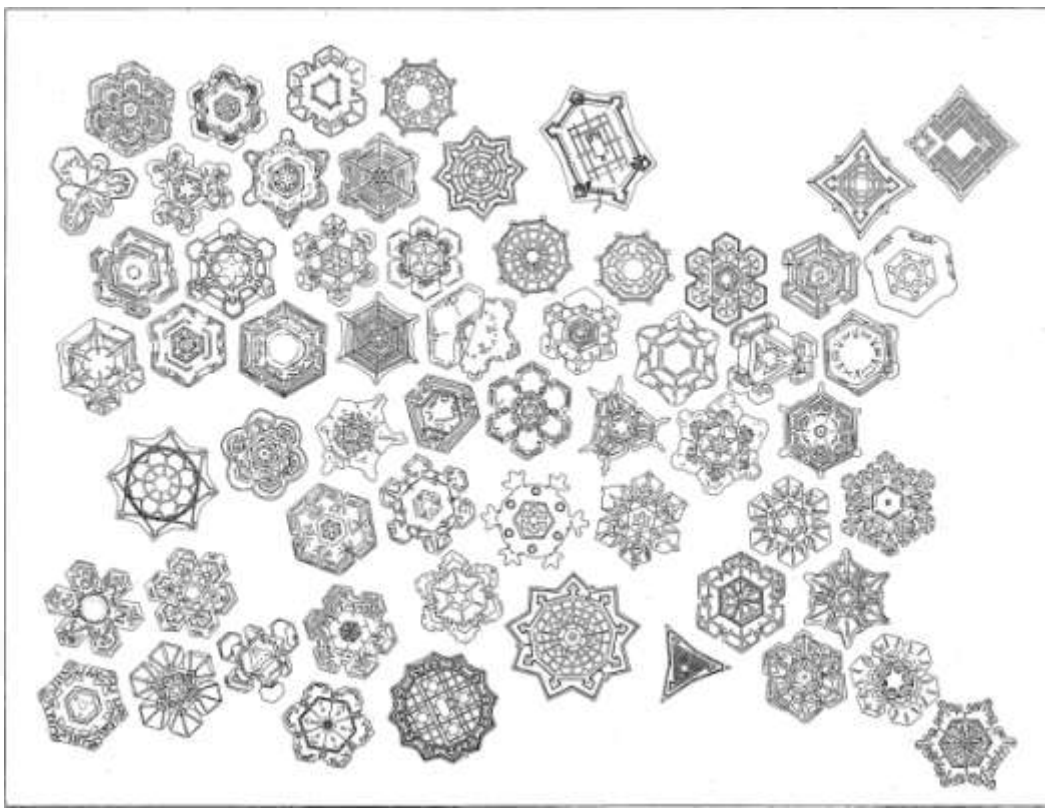


圖1-1 建築的象徵性和形式性的層次性表達了知識份子的重生。

柏拉圖與亞里士多德

1439年，希臘哲學家普萊托(Pletho)轉而反對亞里士多德，宣佈柏拉圖為哲學家中的無可置疑的國王，是唯一有效的選擇。1445年，柏拉圖學院在佛羅倫斯成立，以傳播柏拉圖的哲學。學校教育的方法開始失去優勢。偉大的智力辯論和挑戰的時代突然點燃了義大利的思想。義大利思想家希望把自己變成西塞羅(Marcus Tullius Cicero)和塞內卡(Lucius Annaeus Seneca)。為了更緊密地模仿這些偉大的前輩，他們都選擇說拉丁語，而不是但丁在抗議中選擇的義大利語，拉丁語在這個時候已經是一種垂死的語言；反對將智者與生命隔絕。拉丁語學者譴責但丁的這一點，並選擇了輝煌的陰謀，而不是生活的事實。

波吉奧(Poggio)是他們玩世不恭的典範，對宗教、道德和誠實的蔑視也很高雅。對他和這個時代的許多其他人來說，宗教是一個神話，只有在控制社會行為方面才有用，但對於任何有理智傾向的人來說，它肯定不是一個嚴肅的問題。知識份子認為柏拉圖的哲學與基督的教義處於同一水準。他們渴望通過他們的智慧而不是宗教意義上的不朽來獲得世俗的榮耀。他們熱愛生



命，而不是死亡，因為這種態度，他們破壞了宗教。他們稱自己為人文主義者，因為他們的利益主要投資於人類生活。事實上，教會仍然是教條的分發者，但逐漸地，奢侈的生活和知識精英主義滲透到這個機構，然後成為"異教徒"復興主義的主要客戶。人文主義者把歐洲人的思想從道德約束中解放出來。隨之而來的是普遍的道德淪喪，這與女性的藝術發現和對她的崇拜有關，但這最終導致文藝復興的藝術豐富和狂歡。文藝復興是無神論者思想在普遍道德態度的束縛下的覺醒。財富和獲得的政治權力使個人認為自己是神。因此，文藝復興實際上是一股精英主義的潮流，它的目標是富人和富裕階層，而與此同時，絕大多數義大利人仍然保持著保守和對中世紀方式的依戀。而在精英的啟蒙運動和大多數白話文的衝突中，出現了文藝復興文化的輝煌。

圖1-2 雪花結晶與理想的文藝復興城市規劃：對科學的直觀把握。

對於文藝復興的發展來說，最根本的事件是柏拉圖主義的復興和新柏拉圖主義的創立。這一時期最偉大的思想家馬西利奧·費西諾認為，在沉思中，靈魂在某種程度上從身體撤回回到對柏拉圖形式的純粹理性意識中。這種內在的專注是任何藝術創作所必需的，這種藝術創作涉及到從真實中分離出來，以預測尚未存在的東西，它也是真正體驗美所必需的。這就解釋了為什麼對於文藝復興時期的藝術家來說，美只能被智力所掌握，而不能被直覺等其他感官所掌握。費西諾等思想家為文藝復興時期的藝術創作提供了基本的操作平臺，代表了理性主義視野下對古代哲學的某些關注的復興。

理性主義一詞(來自拉丁語的原因)被用來指幾種不同的觀點和思想運動。哲學中最早的理性主義組織形式是斯多葛主義(Stoicism)，即希臘哲學，它試圖使人們的個人和政治觀點像宇宙一樣有序。所有的斯多葛學派都認為，人類的根本禁令是遵循自然規律，在斯多葛主義的發展過程中，這一禁令獲得了系統的意義。蘇格拉底的形象，其生死是自我控制的形象，是斯多葛哲學的象徵，即個人服從自然規律。事實上，斯多葛學派主要關注的是邏輯，因為他們處理的是事物和事件之間的聯繫，以"如果"。...然後，"他們將條件視為真理的功能複合體，並為之確定真理的價值。他們認為所有有效的論據都可以簡化為一組，並希望消除感覺、隨意性和幻想，以利於科學證明。斯多葛學派是一元論者，他們認為宇宙是一個整體，有理性的秩序，但被上帝保持著緊張。斯多葛學派把上帝定義為"理性的靈魂"，他沒有塑造自己，而是把自己塑造成萬物；他們強調上帝與宇宙各部分之間存在著牢固的聯繫。所以他們的論點是迴圈的，一個運動的迴圈。

如果斯多葛學派第一次把哲學思想引向合理化的關注點，那麼以理性方式對藝術進行系統哲學化的歷史就從柏拉圖開始。柏拉圖考慮了最基本的美學問題。正是柏拉圖哲學成為文藝復興藝術發展的載體，正是柏拉圖的方法伴隨著理性主義和建築學和藝術學的進一步發展。只有柏拉圖(後來的笛卡爾)影響了古典主義美學的大部分發展。柏拉圖在發展他對藝術的態度時所探討的關鍵問題是藝術的社會意義和責任問題，因為他希望確保藝術服從於一個公民的利益。因此，他認為有必要給他們強加一些標準和標準。對柏拉圖來說，教育者和立法者在這方面的作用是根本的，他認為他們應該對藝術有最後的發言權，因為他們的任務是確保藝術在整個社會秩序的生活中發揮適當的作用。因此，首先要研究不同種類的藝術對人的影響，因為要使藝術對社會產生積極的、愉快的影響，就必須消除過度衰弱的因素和過度的個人主義。為了柏拉圖藝術的社會責任問題涉及對個人主義有時危險的過分行為加以限制。實際上，柏拉圖談到了氣派的必要性，氣派將履行其更高的社會義務。一個人如何去執行這樣的標準或創造這樣一種積極的，對社會有用的風格？柏拉圖提出了一種形式或圖像系統，以供普遍的適應和接受。形式代表永

恆的、基本的原型，而所有其他被創造的事物只代表它們的"形象"或"模仿"；因此它們努力達到同樣的理想境界。

形式理論最初是柏拉圖在他的座談會上闡述的，後來在《共和國》內容中闡述。儘管這一具體理論影響了古典主義和理性主義藝術態度的發展，但它在現實中只代表了柏拉圖一般哲學的一小部分。然而，對於建築師來說，它的重要性是根本的。形式論的本質是什麼？它是一種以形式為基礎的教條主義哲學理論，因為它強調形式的科學性、合理性，而這種科學性、合理性是任何懷疑都不能消除的。柏拉圖式的反應是宇宙的基礎。這是一種超越正常分析價值的宗教。柏拉圖聲稱，這些形式是永恆美麗和有效的，因為它們是精心製作的，以適當比例的部分，大部分是通過數學測量。柏拉圖說："度量和比例的性質(metron 和 symmetron)總是構成美和卓越。"這種理想形式所涉及的對稱和比例系統是卓越的絕對標準。因此，在定義他的形式的神聖和絕對價值時，柏拉圖提出了基於數學和幾何學的科學論據，其中的確定性大於自然科學。我們在數學和幾何思維中發現並應用的線、角、比率和比例都是被證明的東西。數學和幾何學是一門科學，它允許我們通過對日常世界建立抽象模型來對其進行近似，在柏拉圖的哲學中，抽象模型在最終的綜合過程中轉化為理想形式的系統。

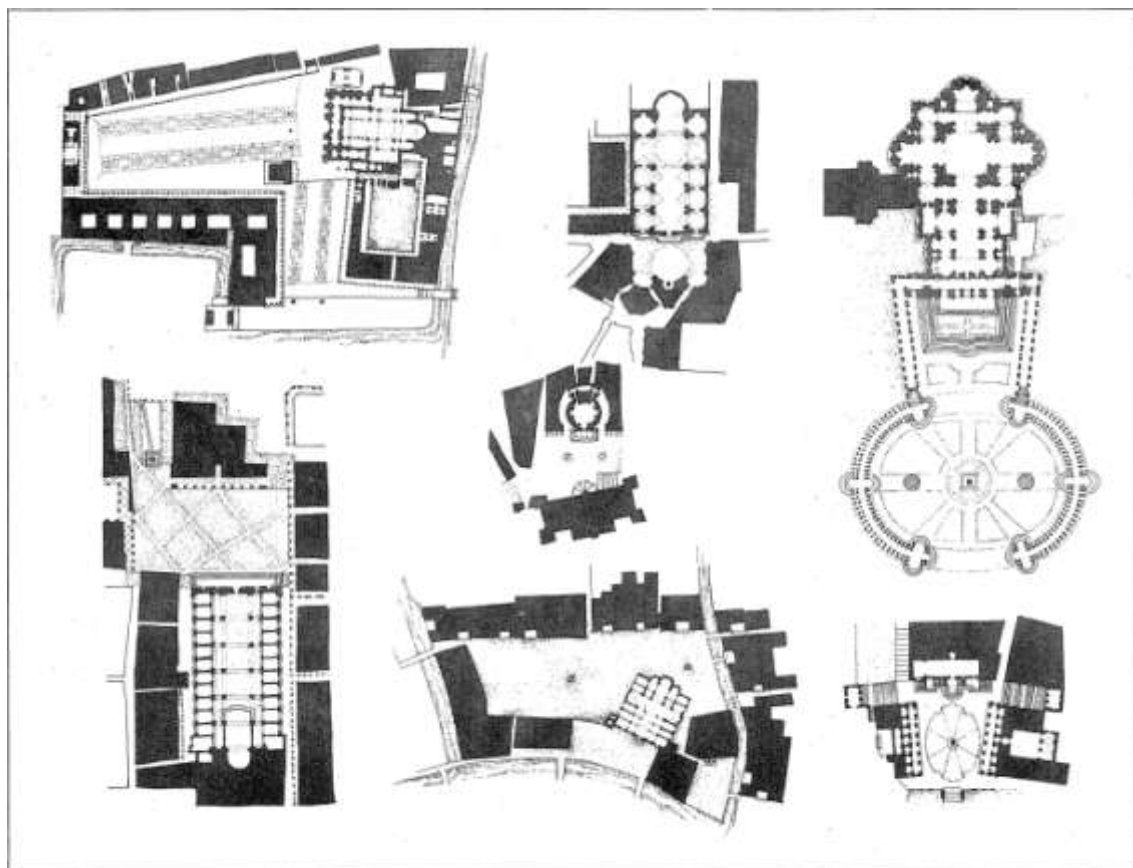
但是柏拉圖在他的論證中並沒有停止科學的論證。在他試圖將藝術描繪成對社會有反應的藝術時，他也提出了道德性質的論點。除了對稱性和比例關係等科學標準外，他還提出了一系列道德標準，這些標準也是他從理想標準的角度考慮的。在這裡，正義、友誼、團結、認同、誠實和忠誠的問題被考慮在內。柏拉圖在這裡提出了一系列綜合的理想標準，這些標準涉及定義的實質、不變的事物、永恆的真理、智力知識，以及一對多。

這些標準意味著，在許多其他價值觀中，在每次辯論和分析中，我們處理好和壞的想法，最後我們往往討論它們的一般概念。但是，為了決定什麼是好的什麼是壞的，我們必須知道這些一般術語的明確定義。關於這些一般概念的真理和謬誤是永恆的真理或永恆的謬誤。我們所知道或想像的可能是真或假的。日常生活中平凡的事物和生物是可變的。但是變化是從某物發生到另一物；因此，在變化或轉變發生之前，有必要發現事物的最初本質。事件總是有原因的，但事件是從一個主要的、基本的階段開始的。我們必須認識到，在不確定的多元主義的日常世界中，有些東西在價值觀上更為重要和高於其他東西，認識它們對於認識好與壞的性質和將它們置於批判的角度是至關重要的。這就是為什麼我們需要處理確定性和證據的智力知識，因為嗅覺或聽覺等感官為我們提供了從不精確的知識。我們對一般概念的理解是理智的，而不是敏感的。因此，概念的確定性、一般概念和理想形式只能通過理智的論證才能獲得。它們是不可改變的，永恆的，智力全面的，因為它們總是獨立於日常事件，如人，石頭，樹，植物，風暴和收穫。理想的標準和理想的形式是好的標準和形式，因為它們涉及適用於每個人的積極特徵。正是在這裡，柏拉圖看到了靈魂的功能，靈魂是唯一能夠理解這種哲學概念的主體。當它獲得適當的知識和對理想標準和理想形式的支持後，靈魂達到永生。

我們要找出理想的形式是如何與我們日常生活中的特定事物相聯繫的。路易斯康(Louis Kahn)的建築就是這樣一個困境的例證。儘管對柏拉圖本人來說，這些問題是次要的，因為他只想把概念物件的世界分開，使之具有自主權和客觀性，以便對古典主義藝術家和建築師進行辯證探究，但它們的定義是至關重要的。從柏拉圖的"模糊性"中，他們發展出一個類型學的系統世界，其中某些主要的幾何系統具有普遍的重要性。對稱性和所謂的柏拉圖式實體，以及特定的比例系統，成為柏拉圖匯出的古典主義風格理論的核心。文藝復興時期古代哲學和藝術的復興促成

了如此嚴格的法典化。柏拉圖自己，在他生命的後期，試圖將"與真實"的概念重新結合起來，我們必須說，他失敗了。

柏拉圖對理想標準和理想形式的強烈關注，涉及到基本的道德標準，導致他對理想的社會條件、政治家風度、通識教育和執政原則進行了思考。在這裡，柏拉圖的哲學呈現出一種陰鬱的特徵，因為他堅信任何民主制度最終都必須淪為暴政。因此，為了防止暴政，柏拉圖設計了一



系列措施，這些措施包括在他關於理想共和國的建議中。他的共和國被設計成一個成熟的城邦，具有他那個時代希臘的特點，但它是一個從未存在過，也可能永遠不存在的國家。他的烏托邦是圍繞著三個階級體系組織起來的：守護者或統治階級，由士兵哲學家組成，柏拉圖認為他們適合維護公共道德，輔助階級和勞動者。在遵循當時現有的經濟分工原則時，柏拉圖的建議只涉及統治階級，即精英階層，他們將培育自然領袖、州長、國家行政部門和士兵階層。柏拉圖為他們提供了絕對的政治權威，但卻犧牲了他們的私生活，也就是說，他譴責他們過著沒有樂趣、物質財產甚至家庭的駐軍生活。這種統治的成員擁有高等教育。他們將接受嚴格的智力訓練，從而成為哲學家，至少對少數人來說是這樣。因此，理想的共和國的建立和保存都取決於統治者是哲學家還是哲學家是統治者。只有這樣他們才能知道公共利益在哪裡。

圖1-3 義大利文藝復興和巴洛克式規劃：為糾正中世紀城市有機體的不規則性而採取的部分和全部措施。

因此，遵循他關於不可改變的理想形式和理想標準的概念，柏拉圖提出了最後的命題。共和國是一個僵化的國家，在這個國家裡沒有改革和變革的餘地，因為它的根本目的是貴族般的靜止和不變。對柏拉圖來說，每個人只能履行一個社會或經濟角色，因為這是上帝賦予人民的歷史和自然命運；因此，剩下要做的就是協調這種獨特和特殊的職能和角色。共和國及其成員的福祉取決於這些憲法上不同的作用的適當協調。個人和國家都是有機整體，它們與這些整體相

關的部分在某種程度上與動物器官與該動物相關的方式相同。柏拉圖的最終目標是展示正義的本質，無論是在國家內部還是在個人靈魂內部。為了確保真正正義的存在，下級必須服從上級。事實上，讀到這些主張並認識到為了防止個人暴政，我們必須建立基於絕對的、神聖的優越法的共和國，以維護正義、協調、表現和生存，這是令人沮喪的。即使是真的，也很陰鬱，難怪這是歷史上最偉大的暴君經常講的話題。

柏拉圖主義被認為是一種形而上學哲學，特別是一種指向超驗現實的哲學。柏拉圖傳統的理性主義的一面也隨之而來，柏拉圖的宇宙理論和數學物件理論表明，人們相信思想的力量能夠直接把握超越的現實；因此，邏輯和數學被視為是宇宙結構的關鍵。柏拉圖倫理學強調知識和啟蒙的重要性，傾向於把最高善放在對真理(理論生活)的思考上；此外，柏拉圖倫理學強調責任和責任，而不是美德和善的實現。柏拉圖主義與柏拉圖主義的一種極端對立。在許多方面可以在後世的懷疑哲學、浪漫主義和實證主義中找到。柏拉圖主義的影響是巨大的，但很難精確定義。基督教神學強調直覺。理性主義哲學家強調理性。然而，沒有柏拉圖的方法，亞里士多德、聖奧古斯丁、文藝復興、十八世紀理性主義者、康德、黑格爾、愛默生(Emerson)和浪漫主義是不可能產生的。



圖1-4 佛羅倫斯新聖母大殿(阿爾貝蒂作品L. B. Alberti: S. Maria Novella)

也許沒有人比尼科洛·馬基維利(Niccolò di Bernardo dei Machiavelli)本人更好地表達了精英主義和無神論文藝復興時期的精神狀態。馬基雅維利是一個文藝復興時期的人：一個外交官、哲學家和劇作家，一個主要是憤世嫉俗的思想家，只對最終的成功和權力感興趣，不尊重倫理、宗教或自由意志。他鄙視軟弱、貧窮、同情和寬容。像任何文藝復興時期的開明思想家一樣，他相信金錢、政治、普遍主義和世俗名望。但事實上，馬基雅維利有一個理想-國家，強大和侵略性，他願意犧牲一切為其生存和政治成功。因為人類天生就腐敗和欺騙，而宗教是神話，所以由國家來確保秩序和頒佈法律。法律是用來約束社會的，軍隊是用來保護國家的，王子是用來提供最高權力的；他是要被服務的人。當有組織的宗教消失時，王子將被提升到真空地帶。但為了公平對待馬基雅維利，我們必須承認，他並沒有像十八世紀的追隨者那樣完全拒絕宗教。

他知道王子的生命是短暫的，只有宗教才能提供延續性。因此，王子的職責是支持和保護宗教。從這個角度看，宗教本身只是一種有用的工具，而不是目的。

儘管馬基雅維利玩世不恭，崇拜權力，但他是一位偉大的義大利愛國者。與他的大多數同胞不同，他認為義大利是一個需要保衛的大國，他認為迫切需要統一義大利。為了這個目標，他願意犧牲個人自由，崇拜強者的暴政。他自己對塞薩爾·博吉亞的喜愛是一個為許多未來獨裁者服務的例子，他們常常懷著激情和欽佩之情閱讀馬基雅維利的《王子》。馬基雅維利試圖扭轉義大利的這一趨勢，儘管義大利有著強大的文化表達能力，但義大利正走向北方的衰落和統治。

由於道德標準的放鬆、巨額財富、傲慢和富人的暴力而導致的衰退，幾乎同時被一個觀點截然相反的人所察覺。如果馬基雅維利為未來說話，這個人用過去的語言表達了同樣的擔憂。他以中世紀的方式講話，在文藝復興時期對生活和成功的狂熱和熱情中，他呼籲虔誠、道德和謙虛。這個人是多明尼加人，薩佛納羅拉(Girolamo Savonarola)。薩佛納羅拉看到了義大利道德和人道主義的衰落，富人的統治，窮人的剝削。他把一切都歸咎於古希臘和異教徒羅馬，並公開反對。由於不理解新西蘭對知識份子的熱情，對科學和公民生活的熱情，他試圖憑藉自己的信仰和勇氣改革佛羅倫斯社會。他公正地稱教皇亞歷山大·博吉亞為"腐蝕者"，並向教會和國家的官員提出挑戰。他為實現道德革命進行了孤獨而艱難的鬥爭。這就是他的威嚴。有一段時間，他似乎成功了，因為他的身後跟著佛羅倫斯的許多人，但過了一段時間，他失敗了，只有基督才能成功。薩佛納羅拉被判在一群渴望奇跡的人面前被活活燒死，他們看著這個勇敢的人在火堆旁野餐時死去。中世紀的虔誠和謙卑隨著薩佛納羅拉的去世而消失，偉大的贊助人和王子的時代得以實現。

文藝復興是推動藝術發展和輝煌的大家庭時代。每個義大利城市都有幾個顯赫的家族。佛羅倫斯有美第奇(Medici)、科西莫和洛倫佐；米蘭有斯福爾紇和維斯康蒂；羅馬有博爾吉亞、奇吉斯和文藝復興時期的偉大教皇，如朱利葉二世、利奧十世和西克斯圖斯五世；威尼斯有它們成功的商貿家族。他們都鼓勵並資助古典藝術的不斷復興，在他們的領導下，義大利達到了其創作潛力的短暫而戲劇性的頂峰。

我們描述了馬基雅維利的性格和態度。他是個無神論者和政治家。但美第奇教宗利奧十世(Leo PP. X)可以讓我們瞭解一個教會人的性格。利奧十世統治著羅馬歷史上最不道德的時代。他在 14 歲時被任命為樞機主教，他的導師包括有學問的希臘人及費西諾這樣的人文主義者。從他們身上他學到了古典文學藝術和對知識智慧的追求。從他的父親洛倫佐獲得了美好生活的品味。

他對美好生活的熱情使他成為藝術界最重要的贊助人和最偉大的古董手稿和藝術收藏家。他在羅馬創建了這所大學；恢復了希伯來語學習；他創建了公共圖書館；會講希臘語、希伯來語和拉丁語；是各種藝術家的朋友。在他統治下，不道德的行為(贖罪券、腐敗、分贓等)在義大利很普遍，但他太軟弱，不能反對；或者太無感，不能關心他們。最後，他調和了古典希臘和羅馬與基督教的關係，使基督教屈從於異教在藝術上的表現。在他領導下，古典主義復興獲得了組織和國家贊助的地位。在他之前，所有用於建造文藝復興時期建築的建築材料都來自羅馬遺址。建造西斯廷教堂的材料來自哈德良的墳墓。當人們仍在爭論新建築要比舊建築漂亮。由於這些拆舊立新運動，古羅馬正在慢慢消失。正是利奧，由於他的古典知識和興趣，阻止了這樣的搶劫。他任命拉斐爾為文物管理員。1518 年，拉斐爾向教皇遞交了一封信，信中描述了羅馬古代遺跡的破壞情況，並調查了當時的情況。在同一封信中，他也教條地宣布，除羅馬以外的

所有風格都應被宣佈為野蠻或日爾曼風格，因為它們的品味和完美程度不盡相同。因此，拉斐爾轉而反對只有哥德式建築才是基督教藝術的神話。他將義大利的傳統和情感置於教會的初衷之上，並引入了民族風格和傳統的概念。從這一刻起，古老的遺跡將得到保護、研究和珍視。保守主義的管理機構即將成立。拉斐爾英年早逝，未能完成自己的事業，但他的行為影響深遠；他鼓勵考古學，考古學成為藝術折衷主義的中心焦點；從當時起，古典主義有意識地接受古羅馬為其典範。

歷史學家們都知道利奧十世"異教徒"改革的效果。這種突然的古典主義和無神論的轉變導致了由馬丁路德領導的宗教改革運動。譴責文藝復興時期腐敗和物質主義的改革運動遍及中西歐。最終，所有代表"異教徒"生活的良好禮儀、優雅語言和論據的使用、優雅的衣著和飲食、文雅和老練，所有這些後來都變得過分，變成了有學問的迪萊特主義(dilettantism)的時尚，遭到了譴責和嘲笑。這導致了一個反文藝復興的轉折，中西歐各國在這一轉折中處於領先地位。這也導致了義大利的政治和文化衰落。



圖1-5 雷米尼之馬拉泰斯塔教堂(阿爾貝蒂作品1468年L. B. Alberti: Tempio Malatestiano)

文藝復興時期的藝術和建築是對統治羅馬帝國藝術的原則的蓄意復興。所有文藝復興時期的藝術家都熱衷於羅馬的莊嚴之美和羅馬文化的輝煌，他們首先希望將文藝復興提升到它的水準，甚至超越它。因此，他們在這方面是民族主義和沙文主義的，認為拉丁文化是優越的表現形式。

在十五世紀，人們對哥德式的厭惡是巨大的。安東尼奧·菲拉雷特(Antonio Filaret)喊道："發明這種可憐的哥德式建築的馬里奧人是受詛咒的；只有野蠻人才能把它帶到義大利。"而那些野蠻人確實是北方人(日耳曼人)，他們曾經導致羅馬統治下的義大利崩潰。事實上，哥德式的藝術和建築在義大利存在的時間與北方(中西歐)一樣長。中世紀時期建造了許多引人注目的建築和結構，如博洛尼亞大教堂、錫耶納一號大教堂、佩魯賈大教堂和奧維耶托大教堂；佛羅倫斯的聖克羅齊教堂；佛羅倫斯的德拉西諾裡亞宮(Palazzo della Signoria)等市政廳。事實上，哥德式建築者建造了所有的義大利城鎮及其防禦工事。然而，儘管事實上哥德式風格是正式的基督教

風格，它從來沒有真正吸引到義大利的心靈審美。也許哥德式建築的通透性不適合義大利的氣候環境，因為義大利的氣候需要更多的封閉而不是暴露(高大、開放)，也許義大利缺乏北方工程技術的膽識，也許最終這種風格是在北方發明並輸入義大利的事實導致了民族主義的仇恨。十五世紀時，義大利反抗這種"悲慘"和異類的風格，並回首自己的根源。事實上，哥德式影響的終結與宗教的崩潰並存，有利於唯物主義思想的發展。隨著這些影響，建築需求的類型也發生了變化。

如果說在中世紀，大教堂和市政廳是建築精雕細琢的主題，那麼在文藝復興時期，富有的銀行家和商人的住宅是理論操縱的主題。當然，這一時期修建了許多教堂；然而，大多數教堂都相對較小，缺乏對哥德式教堂獲得的手段的絕對關注。義大利文藝復興時期著名的宮殿式建築是富裕城市階層中城市生活的表現形式。這座建於周圍密集的哥德式城市結構中的宮殿，圍繞著它的庭院，坐落在堅固的防禦牆內，這些牆漫不經心地控制著城市的各種景觀。很快，曾經不規則的中世紀都市化結構被相互競爭的堅固、厚重的宮殿所打斷，這些宮殿是由統治他們城市的家族設計和建造的。奢侈品的增長需要藝術的進步，為富人提供足夠的環境。新的精英們希望在他們的住宅內創造出輝煌的建築，供他們自己使用。從這一刻起，建築理論開始為一個新的目標服務。

文藝復興時期的建築理論主要關注對象建築。城市規劃理論直到文藝復興後期才真正存在，因為有影響力的富人只希望促進自己的福祉，而不是公共利益。因此，文藝復興時期的建築與巴洛克時期的建築不同，它是在現有環境的結構中建造的單體建築，只需稍加改造。文藝復興城不存在。在這個時代的義大利城市中，哥德式城市的結構與古典主義羅馬時期強加的碎片發生了衝突。

恢復古典主義的原則適用於城市設計比採用古典主義寺廟基督教的目的要容易得多。但羅馬皇帝君士坦丁仍然承認基督教是羅馬國家的官方宗教。羅馬大教堂由此演變成基督教大教堂。所以有先例。事實上，哥德式民族認為這是不夠的，並希望完全擺脫這種機會主義的過渡。他們的眼光沒有任何折衷的聯想。但義大利人認為這一切都是他們的遺產。他們不再受宗教標準的指導，而是受美學和文體偏見的影響；因此，他們從未認識到羅馬建築與基督教藝術相適應的任何真正問題。

隨著古典主義興趣的復興，知識和學術興趣也隨之復興。十五世紀是羅馬文化崩潰後第一個開始產生關於建築的論文和教條的世紀。我們提到，波喬是最早的人文主義者之一，他在聖加侖修道院發現了維特魯威關於羅馬建築的論文手稿。這份手稿立即出版，並開始產生廣泛而強大的影響。維特魯威的作品在某種程度上可以與現代建築行業的專業指南書相媲美。這是由一個精確(但平庸)的頭腦努力研究的成果，幸運的是，我們把專業性置於個人主義的解釋之上，讓我們看到了羅馬建築藝術。它是清醒的，充滿了實際的觀察，我們從中隨機選擇了幾個想法來說明維特魯威(或者更確切地說是羅馬人)的建築方法的本質：

建築師應該具備許多學科和各種學問的知識。建築師的知識是實踐和理論的結晶。理論是運用比例原則的能力。實踐是對材料應用的連續而有規律的練習。

沒有好的學識的建築師是不可能到達任何有意義的位置的，只有那些既懂理論又懂實踐的建築師才是偉大的。天賦是必要的。沒有所謂的本土、原創天才。

建築師的教育應包括繪畫、幾何學、歷史、哲學、音樂、醫學、法律、天文學和宗教。歷史知識是解釋先例的必要條件；例如，在卡裡亞季斯的負重雕像後面有一段政治歷史。

醫學知識是必要的，考慮到氣候和方向的建築科學，適當的方式。天文學幫助我們確定建築物的方位。事實上，我們不能指望建築師在所有這些領域都能達到完美。我們只能指望他理解這些科學背後的一般原理；因此，建築師應該是一個通才。只有具備綜合能力的建築師才能達到卓越。[Vitruvius, 1960年]

建築的基本原則取決於秩序、排列、對稱、藝術、禮儀和經濟的正確運用。秩序對一件作品的各個部分給予應有的衡量，分開考慮，以達到整體的和諧。安排包括把東西放在適當的地方，達到優雅的效果。它的表現形式有平面圖、立面圖和透視圖。藝術體操是在美體和健身中調整成員、部位比例、寬度和高度的。對稱性是指作品各部分之間按照一定的標準選擇的適當的一致性。人體是對稱的，所以有完美的建築。得體是指當一件作品被權威性地建立在公認的原則之上時，風格的完美。取決於功能的象徵，或者是寧靜，或者是。手段要精細。得體也源於對自然場地的正確使用以及對方位和光線的良好利用。經濟需要適當使用適當的材料(當地材料)和適當的建築類型。

為了達到形式美，在對稱平衡的基礎上發展建築是絕對必要的。然而，對稱性是一個起始因素，因為隨後為了響應所用的場地壓力、經濟性和建築類型，必須對這種對稱性進行邏輯調整。事實上，建築的形式美是通過視覺和感官來感知、看到和理解的。但也有可能為了刺激效果，這種現實必須加以調整和對應。這種風格主義的建築只有被賦予了天才的閃光才能實現。偉大的建築必須超越科學。因此，有必要理解，即使對稱性標準是第一位的，為了達到預期的目標，其連續的矯揉造作的調整也是必要的。人體是這樣考慮的中心，所有的人體成員都與整體的框架成比例，這是理想的對稱性。只有通過測量的思想，才能達到對稱構圖的和諧。因此，對稱性原則導致了調和性原則、數學關係和可能的後期扭曲，以刺激、增強或個性化最終解決方案。

維特魯威還談到了建築批評的問題，指出關於建築的寫作不像歷史或詩歌。詩歌是表達感情的文字的精細排列。歷史帶來新奇。但建築，因為它的實用主義，不能以同樣的方式對待，因為它會導致解釋的模糊。措辭要謹慎。維特魯威從文體到實用，從文化到技巧，提出了許多問題。他認為建築師是對當時歷史要求的實際解釋者。因此，他的陳述是非常平衡和明智的，他



對對稱和秩序的堅持在羅馬的政治以及現實和可能性中確實是很好的。

圖1-6 托迪-神慰聖母堂

文藝復興理論

文藝復興理論家從維特魯威那裡得到的東西在實質上與他的意圖有很大的不同。儘管文藝復興早期的美學理論，甚至後來的矯揉造作理論，都建立在維特魯威方法論的基礎上，但有一個根本性的突破。文藝復興時期的知識份子厭倦了哥德式的結構過度和堅持，他們著眼於新富階層生活的優雅，以審美趣味開始審視維特魯威的作品。他的工作的技術和實際方面不如他的正式描述重要。建築被認為是一種高雅的藝術，不像羅馬工程或哥德式工程。文藝復興時期的唯美主義者希望從"醜陋的扶壁"變成一排排精心調整的靜態柱子。在義大利人看來，帝國式的一排柱廊比北方大教堂充滿活力的大膽更美麗、更莊嚴。誠然，文藝復興時期一些最偉大的思想，如最偉大的思想，菲利波·布魯內萊斯基對羅馬工程比羅馬形式系統更感興趣，帕拉迪奧對建築的許多功利方面感興趣，儘管他未能證明自己是一個更有想像力的建設者。但文藝復興時期的大多數建築師仍然主要對美學和形式主義感興趣。

文藝復興時期的前兩位主要理論家是安東尼奧·費拉雷特和法蘭西斯科·科隆納，他們都碰巧是多明尼加修士。在兩人看來，沒有什麼比建築物所有部分的協調和統一更重要的了。為了達到這種協調，他們建議遵循維特魯威的對稱和相稱的教條。因此，文藝復興時期的和諧原則首先是建立一個"先入為主的觀念"，因此是抽象的，而不是派生的，而是強加的，這應該是一個層次性和系統性的結構。所有部分都必須服從於主要特徵(即對稱性)的影響，圍繞對稱性，建築物被分成較小的部分，根據數學關係進行協調，其中節奏是最恰當的表達。費拉雷特和科隆納認為零件的嚴格對稱性和數學協調性是最終模式。然後將該模式應用於現有情況，最好是將情況調整為建築的抽象概念。通過這樣的調整，形成了人類周圍的正式概念和理想概念之間的對比。這就是理論的精髓，它可以歸結為建築中的古典主義理論。自 1460 年(費拉雷特發表論文的那一年)羅馬帝國以來，神的完美主義第一次被應用於城市建築中，其中最著名的例子就是宮殿。

儘管波吉奧必須被認為是重新發現古典主義原則和費拉雷特和科隆納的重新定義，但阿爾貝蒂必須成為文藝復興時代最傑出的理論家。在他和他的作品中，我們發現文藝復興時期思想最具特色的特徵。阿爾貝蒂(Alberti)出生於 1404 年，是熱那亞商人的私生子。在帕多瓦大學和博洛尼亞大學完成學業後，他遊歷了很多地方，大約 1430 年，他在羅馬生活時，開始對古典古物進行一些深入的研究。然而，他處理這項任務的方式與布魯內萊斯基不同，布魯內萊斯基的主要興趣在於羅馬工程。阿爾貝蒂不是一位建築師，而是一位對文化的許多方面感興趣的學者，而建築是文化的重要組成部分之一。他不是一個孤立的現象。許多文藝復興時期最傑出的建築師在最初成為畫家或雕塑家後成為建築師。形式主義和人文主義的文藝復興偏見可以在這裡找到。與哥德式藝術家相比，文藝復興時期的建築師很少在建築藝術方面有突出的成就。阿爾貝蒂從不自己建造。他總是雇助手來做實際的建築，他自己扮演一個"藝術家"，他不明白"複雜的建築，他的教堂，曼圖亞的聖安德列教堂，覆蓋著極其沉重的拱頂，是證明這一點的有力證據。他對建築的看法完全是唯美的，因此他把注意力集中在形式上。他的一個著名的誤解是他對柱在希臘建築和早期羅馬建築中的承重作用的誤解。他對羅馬晚期遺跡的考察使他相信，柱子的作用應該主要是裝飾性和可塑性，而厚重的牆壁應該用於結構目的。從這個誤解中，他衍生出了他的裝飾性秩序體系，根據數學比例體系應用於他著名建築的立面，比如佛羅倫斯的 Rucellai 宮和裡米尼的聖法蘭西斯科教堂，以及曼圖亞的聖塞巴斯蒂亞諾和聖安德列教堂。從這些方面來看，阿爾貝蒂的方法遵循的一般模式，影響了整個文明的歐洲。

阿爾貝蒂(Alberti)無疑是一個非常有教養和知識淵博的人。他把自己的知識為文藝復興時期有影響力的思想家服務，他們的目標是建立一種新的民族義大利風格，這種風格將美化他們自己的成就以及時代的成就和願望；因此，他自己強加的責任是幫助為這種風格設想一種新的形式。

為了創造和運用這種風格，阿爾貝蒂撰寫並出版了他著名的關於藝術和建築的論文。在那裡，他提出了一套管理架構的規則。這篇論文的明顯模式是維特魯威，儘管阿爾貝蒂的作品遠沒有羅馬作家的嚴謹和專業。阿爾貝蒂以雄辯的迪萊坦蒂的方式寫道，隨著時間的推移，來象徵，藝術類型的 L'ecole des Beaux。像費拉雷特和科隆納一樣，阿爾貝蒂要求命令達成整體的部分協定。因此，美是正確比例和精心構圖的反映，它應該導致成就和最終的統一，這是任何藝術家的最高任務。完美的統一對於阿爾貝蒂來說是一種"高貴和神聖的品質"，任何東西都不能添加或帶走。他尋求永久的、靜態的、不朽的建築，這種建築應該經久不衰。他的論點是建立在柏拉圖唯心主義的基礎上的，柏拉圖唯心主義的本意不是為功能服務，而是強迫我們服從於藝術作品的象徵意義。

事實上，這樣一種形式化的建築模式是由於知識份子的興起，以及從貴族的角度來看，早期對科學的興趣典型地強調個人意志的培養、情感的克制和對秩序的熱愛。文藝復興是一種世俗文化，它需要一個足夠抽象的價值觀的普遍等級制度，以便它們能夠保持永恆。但儘管不可知論的發展，教會仍然是主導和普遍的力量。沒有人夢想廢除它，甚至改變宗教的進程。這個。文藝復興仍然是一個非常宗教化的時代。但它的宗教象徵意義是由具有科學傾向的頭腦來闡述的，他們突然發現了古老歷史的豐富性，並打算"以科學的方式相信上帝"。許多這樣開明的學者憤世嫉俗地認為，如果一個人想維護國家和社會的統一，宗教是一個必要的標準。因此，文藝復興時期的精英們為了自己的理性利益創造了上帝的形象。他們不願意像中世紀人那樣對宗教感到"自然"。他們的行為和信仰不自然，他們的藝術反映了這一點。因為他們崇拜古老的過去，因為它是"他們的"或在他們的土地上，老練和文明的，他們毫不猶豫地伸出手來，尋找他們覺得舒服的意象，強加給他們合理的宗教態度。

我們可以認為阿爾貝蒂是文藝復興時期教堂建築理論之父。在研究羅馬建築時，阿爾貝蒂考察了幾個幾何圖形。他認識到，中央集權的廟宇--羅馬晚期的廟宇形式，最適合表達神聖的存在。儘管他沒有推薦任何特別的中央形狀，但他似乎傾向於圓形，這對他來說是最完美的形狀，象徵著大自然永恆的完美。事實上，對於阿爾貝蒂這樣一個老練的頭腦來說，普金在 19 世紀提出的關於這種形式是"異教徒"的論點，也許他從來沒有想過。

對阿爾貝蒂來說，教堂的結構必須是不朽的、完美的、純粹的，才能將其獨特性強加於城市的主體。它必須以有機和諧的概念為基礎，而有機和諧又必須以精緻的比例、嚴格的構圖關係以及最重要的對稱性來表現，這對他來說是最貴和神聖的特徵。他將同樣的對稱性應用於他的城市建築，對他來說似乎沒有任何象徵意義。他不是十九世紀的道德家。

阿爾貝蒂建議把教堂建在一個平臺上，可以通過樓梯到達。與中世紀的做法相反，他呼籲將教堂設計成獨立的紀念碑，兩邊沒有任何建築物。因此需要在教堂周圍或前面建一個廣場。教堂的正面作為一種"宗教看板"(如果我們想運用羅伯特·范裘利的修辭的話)非常重要。在阿爾貝蒂看來，沒有什麼比移植古羅馬"異教徒"凱旋門來建造這樣一個正面更適合完成這項任務了。這個。教堂的內部要簡樸而純潔。窗戶要高高的，使天空看得見，光線從上面射進來，顏色要白，因為這是非常純潔的聖潔的顏色。

阿爾貝蒂制定的規則是正式的，不同於教會的規則，它支配著中世紀的設計。自哥德式教堂以來，設計首次被視為美的建築，主要是一種物理的、正式的感覺。中世紀的神秘主義已經被完全消除了。可怕的後果是，如果哥德式教堂作為一個概念，在功能上是圍繞著祭壇的最高特點，它位於主中殿和耳堂的交叉點，在。阿爾貝蒂的情況是合乎邏輯的，把祭壇放在他集中的形狀中間，儘管出於所有實際的、功能性的原因，這似乎是不合適的。阿爾貝蒂本人並沒有解決這個問題，我們也不知道他是否在乎。也許在他看來，封閉空間的整體比這一重要部分的意義和位置更為重要。他把心從宗教結構中移開，並把它變成了身體的形狀。但教會認識到失敗，繼續支援舊的十字形計畫，打扮成紀念羅馬復興主義建築這次。

因此，阿爾貝蒂是第一位偉大的理論家，他反對直覺的、情感的哥德式動態主義，而贊成形式的理性靜力學，這種靜力學可以通過幾何和數學的確定性來精確定義。他把建築學看作是一門脫離生命、脫離人類及其複雜功能的理想形式的科學，因此他把理性的一面強加給建築學，直到今天，這是普遍人文主義的表現。阿爾貝蒂在將同樣的理想化原則應用於諸如著名的宮殿或文藝復興時期新富階層的住宅等城市紀念碑方面沒有太大問題。他用它們製作了個性化的、獨特的物品，這些物品因其極為重要的地位而從城市的周圍結構中脫穎而出。由於他認為它們和教堂同樣重要，阿爾貝蒂希望將它們從相鄰建築的干擾中解放出來，通過廣場或正式的花園將它們隔離開來。就這樣，客體理論誕生了；階級分化的表現始於文藝復興時期。這個非常客觀的概念的發現，導致了理想化的郊區別墅和宮殿的出現，並在其最終發展到理想的城市概念，以"首都"城市為發展的終點。

理想的城市，在一個或多個有權勢的領導人的統治下，必須像一個戲劇場景一樣發揮作用，喜愛遊戲的文藝復興時期的人們將在這個場景上上演他們希望取代現實生活的戲劇和喜劇。著名的文藝復興時期的作曲視角和後來在巴洛克時期得到極大改善的《特洛皮伊爾》有助於達到這樣的戲劇效果。這種人文環境中的公民都有自己的角色，這樣就消除了意外發生的可能性。文藝復興時期的學者們對柏拉圖的《理想國》進行了很好的研究，並對它的絕對主義資訊作出了熱情的回應。因此，在拒絕中世紀自然主義之後，文藝復興最終以"人道主義"的方式強加了一個複雜的政治、社會和藝術依賴的等級制度。

阿爾貝蒂是第一位現代建築理論家和教條主義者。他對"教條"的堅持，源於他的學術研究和心事，而這些研究和心事通常都是從這樣一個相對於生活的立場出發的：阿爾貝蒂對羅馬古代的研究只涉及美學方面；因此，他的立場必須被描述為形式主義。沒有什麼比他和同時代的菲利波·布魯內萊斯基(brunelleschi)更大的反差了，阿爾貝蒂公開欽佩他，經常與他通信。在布魯內萊斯基，我們看到了從偉大的哥德式建築傳統到文藝復興的轉變，這種轉變保留了阿爾貝蒂所否認的創造性、足智多謀、天才和自由。布魯內萊斯基 1377 年出生於佛羅倫斯，1402 年去羅馬學習古董雕塑後，開始是一名金匠和雕塑家，後來成為一名建築師。他甚至不懂拉丁語，因此不太適合這個時代。他對建築的吸引力幾乎是偶然的；羅馬工程的強大遺跡給他留下了深刻的印象。他對古代的研究，不像阿爾貝蒂主要以技術特長，雖然他本能地適應羅馬的表達方式，使他放棄哥德式詞彙。建築和幾何學藝術成為布魯內萊斯基充滿激情探索的領域，創作了幾件偉大的建築作品。他早期的最高成就是未完工的佛羅倫斯大教堂的著名圓頂，始建於 1294 年，由阿諾爾福建造，並由法蘭西斯科·塔倫蒂進一步擴建。1418 年，早些時候曾贊助修建大教堂的羊毛商協會宣佈了一項完成大教堂圓頂的競賽。布魯內萊斯基贏得了一個革命性的專案，其結構大膽讓我們想起了羅馬萬神殿建造者的成就。布魯內萊斯基建議採用雙層拱頂，通過在巧妙的層中放置磚石結構來減輕施工和荷載分佈。由於支撐圓頂的現有橋墩和相對脆弱的橋墩

直徑巨大，他選擇了半球形截面。因此，他為圓頂提供了一個有點哥德式的外觀，使其成為一個。離地 114 米。於是布魯內萊斯基的天才開始了，並獲得了廣泛的讚賞。就連形式主義者阿爾貝蒂也用這些詩意的語言讚揚了圓頂："這座建築如此之大，高聳於天空之上，足以覆蓋托斯卡納人的陰影。"

如果我們將布魯內萊斯基的創新和大膽的方法與文藝復興後期進行比較，我們就能清楚地看到真正的建築師和建築師畫家之間的區別，或者是柯比意曾經輕蔑地稱之為"天才"。布魯內萊斯基(Brunelleschi)對建築的貢獻並不局限於其建築中明顯的幾何、形式和結構的巨大一致性。當然，正是他開創了文藝復興時期的幾何學，其基礎是由正方形、圓形、圓柱體、球體、半球體和立方體組成的理性主義詞彙。正是他堅持將對稱作為秩序與和諧的表現，但他也通過建造包括兩個迴廊和一個規則的對稱廣場的斯佩代爾·德格利·因諾琴蒂(Spedale degli Innocenti,)建築群成為文藝復興時期的第一位城市學家，並成為後來文藝復興時期所有城市空間的典範。布魯內萊斯基在他的室內設計中引入了一些元素，比如聖克羅齊修道院的帕齊教堂和他偉大的聖斯皮裡托，白色的尊嚴，阿爾貝蒂宣稱這是神聖的起源。布魯內萊斯基是一個偉大的建設者的例子，他對建築藝術和審美標準有著深刻的直覺，其中一些是他自己創造的，用自己的方式創造的。他喜歡做實驗。例如，1433 年，他再次前往羅馬，再次查看羅馬廢墟，回到佛羅倫斯後，他設計(但不幸未能完成)聖瑪麗亞·德格利·安吉利教堂(Santa Maria Degli Angeli)，這是第一座文藝復興時期的中央教堂，該教堂以八角形平面為基礎，八個小教堂從中向外輻射。他做到了。沒有留下優雅的論著或書面論戰；只有他的建築作品才能證明他的偉大，這使早期文藝復興成為哥德式時代的一個有價值的繼承者。他屬於世界上最偉大的建設者，其中包括曼薩特、德洛姆、萊特、沙利文、伯拉格和阿爾托。

文藝復興風格

拉斐爾在 37 歲時去世。他同時代的許多人認為他是文藝復興時期最偉大的畫家。他是形式、風格和技巧的大師。他的畫是構圖和漂亮的傑作。他最終的目標是實現和諧。內心的衝突並沒有使他感興趣。他沒有靈魂和物質的二元論。他否認它確實存在。

他是一個受到同時代人喜愛的溫和的人，一個嚴厲的工作者，一個非常忠誠的人。他不喜歡也不理解悲劇。他的一生致力於異教和基督教的和解。在他所有的作品中，他只是一個被選擇的院士，否定了生活中的脾氣和悲傷。因此，似乎在他對和平和形式完美的自然傾向中，他只略過事物的表面，從未真正地冒險超越它們。米開朗基羅輕蔑地談到拉斐爾，認為他只是一個熟練的技術人員，一個熟練的影印機別人，一個模仿者誰發展了自己的風格在這樣的基礎上。十九世紀，約翰·羅斯金稱讚拉斐爾之前的繪畫或學術之前的繪畫，據他所說，這與拉斐爾的深度和洞察力不同。

誠然，拉斐爾並沒有米開朗基羅那種深刻的感情和悲劇性的洞察力。然而，我們只能想，如果他活得更久，他可能創造了什麼。拉斐爾在他生命的最後階段，以他自己光鮮亮麗的風格，表現出最初的焦慮和不耐煩。他似乎擺脫了以前畫的學術主義。索伊傑的作品失去了他著名的寧靜，並演變成一種更加戲劇化的風格，這是在布蘭科尼奧德拉奎拉宮(Palazzo Branconio del'Aquila)的建築設計所體現的。在這裡，豐富而有時令人困惑的裝飾、複雜的構圖和塑膠技巧，如沒有壁柱支撐的飛簷，顯示出不安運動的開始，後來被稱為文藝復興風格主義或文藝復興晚期-或者，我們可以補充，浪漫主義的第一個暗示和學院主義的解體。

對於這種突然的發展有很多解釋。一方面，此時的義大利，特別是羅馬，經歷了動盪的變化。由於城市之間普遍存在的腐敗、不道德、敵對和仇恨，它們在長期的統治戰爭中消耗了自己，義大利對外國的征服敞開了大門。在激烈的競爭中，文藝復興時期的義大利各城市共和國呼籲外國列強提供幫助，他們互相戰勝。因此，德國、法國和西班牙給義大利帶來了影響和動盪。征服很容易。在把錢花在致富和藝術上之後，這些城市屹立不倒，抵禦著法蘭西德君主政體的強大集權。義大利沒有法國的路易士十一，也沒有阿拉貢的費迪南和的亨利或亨利七世，也沒有德國的皇帝來提供統一和相互的目的。義大利註定失敗，危機發生在 1495 年之後。

那一年，法國國王查理八世入侵義大利，米蘭、費拉拉城、佛羅倫斯和比薩都包圍了羅馬，並與法國結盟對抗羅馬。這是一場漫長而令人筋疲力盡的動亂的開始。最後一次入侵來自德國國王查理斯，他在波旁公爵的指揮下與法國聯軍，駐紮在早先被征服的米蘭。他們兩人都奮起反抗羅馬，教皇克萊門特決定不為羅馬辯護。厭戰、無報酬、饑腸轆轆的法國和德國士兵洗劫了這座城市，殺害了數千人，掠奪了每一座教堂和宮殿，燒毀了圖書館，毀壞了藝術品。這些士兵大多受到北方宗教改革運動的影響，狂熱地相信義大利人民，特別是教士和羅馬貴族是小偷，不道德和腐敗，所以他們毫無節制地殺害了他們。教皇被囚禁在他的聖安傑洛城堡裡，最終簽署了一份羞辱性的和平協定，結束了義大利的政治野心，並通過第一次推進法國和西班牙的文化統治，封印了義大利的命運。此外，羅馬天主教會，由於其教皇以前的過度，失去了德國、英國、荷蘭和北歐國家的改革。因此，這些國家在與拉丁傳統衝突的情況下發展了自己的文化。

另一方面，科學的發展及其發現影響了羅馬復興時期理性有序的世界。哥白尼革命打破了現有的思維框架。它使人懷疑上一個時代堅實的宗教基礎。當秩序的世界突然爆發時，它在許多人中激起了痛苦。文藝復興時期的作家開始用情緒化的語言說話，在這種語言中，衝突和緊張超越了古典主義的約束和保證。隨著體制開始瓦解，個人的願景被轉發，創作的宏偉和悲劇緊隨其後。它們都反映了藝術家個人第一次面對未知領域時的痛苦。羅馬被洗劫後的那個世紀是個人主義表現主義和早期浪漫主義的世紀，有些人將其定義為矯揉造作(矯飾者)。

米開朗基羅的創作悲劇以獨特的力度詮釋了這個世紀。教皇利奧十世對他說："他是一個令人震驚的人。"雅各·桑索維諾說，"他從來沒有說過任何關於地球上任何人的好話。"事實上，這一說法只是部分正確的，因為米開朗基羅對提香說得很好，他認為提香是文藝復興時期唯一一個值得稱為畫家的人。米開朗基羅逐漸成為反文藝復興的類型。他沒有通常的古典風格的束縛，為了達到戲劇性和動態的效果，他廣泛地誇大了身體和建築的比例。他鄙視作文中的靜力學。他喜歡窮勝於富，喜歡樸素勝於知性，喜歡表達勝於構圖，喜歡工作勝於休閒，喜歡獨處勝於陪伴。他鄙視女人、瑣事、優雅的舉止、奢侈。他粗魯，骯髒，殘暴，強大。他的鐵石心腸認為文藝復興的風格是懦弱的，他希望擺脫它的束縛。他認為達芬奇是文藝復興時期最臭名昭著的膚淺的代表。他討厭自己的優雅，他的機會主義，他的懶惰，他所接觸到的一切的專業知識，他缺乏成就，他的隨行人員，他的學生等等。

但是，儘管米開朗基羅的舉止和仇恨讓很多人對他產生了反感，他還是成為義大利有史以來最偉大的天才，並創造了義大利文藝復興所能做到的最好的東西。他狂野的精力持續了 89 年，在這期間，他繪畫、雕刻和建造，幾乎覆蓋了整個世界。他的成就是一個孤獨的人的成就。他沒有形成拉斐爾那樣的學派，沒有人能深入他的思想。在這本書中，他讓我們想起了現代許多偉大的建築師，如阿爾托或萊特，他們也沒有建立任何學校。形成一種風格的想法與他們所主張的一切背道而馳。

米開朗基羅的第一個偉大的"矯飾者"項目是他的佛羅倫斯美第奇聖洛倫佐教堂(Medici Chapel of St. Lorenzo)。凡薩里(Vasari)，矯飾的理論家，說"他使它與被測量、秩序和規則所規範的工作大不相同。"米開朗基羅所介紹的出人意料的品質是矯飾的最佳表現。不像他的前輩們喜歡古典的寧靜和優越的水準感。米開朗基羅和他之前的任何一位哥德式建築家一樣，更喜歡垂直式，認為聖彼得教堂是一種主要的垂直式建築，為羅馬首都創造了一個巨大的柱式秩序，並沉迷於強大的投影、比例的變化、並置、陰影和紋理。

但是，將米開朗基羅和其他溫文爾雅的風格主義者歸為一類是不公平的。我擔心，矯飾者的當代形象是一個操縱風格或形式的人，通過學習將元素並置來達到獨創效果的目的。這當然不適用於米開朗基羅的遠見的深度。他關心的是自己文明的信仰，而不是不斷變化的藝術模式。這就是為什麼我們不能把他和拉斐爾和帕拉迪奧放在同一類。他的成就不是矯揉造作，而是真正意義上的博大精深。

相反，矯飾者這個詞當然可以授予朱利奧·羅曼諾(Romano)，他是拉斐爾的首席助理，在羅馬為拉斐爾的馬達瑪別墅做裝飾。也許是受拉斐爾後期的風格影響，羅曼諾為曼圖亞的貢紮戈公爵設計並建造了著名的德爾特宮。德爾特宮(Palazzo del Te)是一座郊區別墅，這種風格在義大利貴族中越來越流行，他們在日益擁擠的城市中居住在寬敞華麗的宮殿中。這類仿照羅馬風格的別墅，原本是為了偶爾逃離自然之美。因此，他們的首要理念是促進與自然的密切聯繫，強調一種特殊的氛圍和情緒。它們的本性也是儀式性的，因為它們不是註定要永久居住的。因此，他們沒有臥室，也沒有家庭生活所必需的私人空間。

在這座別墅中，羅曼諾(Romano)通過引入運動元素，以不對稱為主要代理，形成了深遠的反古典主義態度。這樣做是為了引起轟動和驚訝。在建築史上，這種有意識的不對稱可能是第一次出現在這裡，是通過正面窗戶和壁柱的不均勻分佈來實現的。此外，別墅的前立面與其庭院立面和建築立面有著天壤之別。正面的元素是故意組合起來的，有時會引起不安的驚喜；例如，拱門的拱頂石似乎從自身滑出，似乎隨時都可以擊中觀眾。這確實會使來訪者感到不安。同樣，羅曼諾第一次放棄了用於建築結構的柱和壁柱的古典節奏，而採用了牆壁和其表面的連續性，壁柱之間的間隔不均勻。這是朝著現代建築所鍾愛的空間和表面連續性方向邁出的一大步。在皇宮內部，天花板的粉刷方式使牆壁和天花板之間的古典分割不再存在；其結果是一個連續的效果。這間著名的石窟房間沒有窗戶，被描繪成一個巨大的洞穴，裡面有隨時可以下來的巨石，讓人幾乎感到恐懼和不確定。這種矯揉造作的技巧和玩弄聯想是真正的矯揉造作藝術的標誌。

事實上，在這裡，我們發現了米開朗基羅的強大形象之間的區別-旨在發現人類的戲劇、偉大和失敗，而羅曼諾的塑性效果僅僅是為了影響感官。許多表現出"道德主義"偏見的文藝復興後藝術家認為，這種藝術是不道德的墮落表現。然而，看來我們不應該對這門藝術作出太嚴厲的判斷。對於一個既沒有米開朗基羅的遠見，又同樣被文藝復興經典保守主義的焦慮和不耐煩所吞噬的人來說，這種對效果的追求似乎是合理的。在每一個堅定的原則動搖和懷疑浮出水面的歷史時期，許多人沉溺於只吸引感官和遊戲精神而不是深度的塑性效果。不是每個人都能成為米開朗基羅！

16世紀，矯揉造作一經興起，便在義大利各地流傳開來，並在佩魯齊、安東尼奧·達桑加洛、桑索維諾、塞利奧、維格納和帕拉迪奧的作品中得以體現。塞利奧、維格納和帕拉迪奧 **Andrea Palladio** 試圖發展建築理論，從這種風格變化的角度來回顧建築。1537年，塞利奧開始在七本

書中發表一系列關於建築的論文，他試圖將過去的歷史和當代建築(即，最近的矯揉造作的趨勢)連接成一個完整的整體。他的書第一次使用視覺的方式來表達思想，比如後來在法國稱為派對的簡單圖表。他的論文影響巨大。這部作品以幾種語言出版，如法語、德語、西班牙語和荷蘭語。它投射出一系列基本原型，供人們普遍模仿，成為建築學的基石。另一方面，維格納也許是因為他是一位執業建築師(不像塞利奧)，他避免使用這種技術。1562年發表的論文集中於古典主義作品的許多細節，而不是整個概念模式。但最終，和塞利奧一樣，他的論文成為法國學院派布雜藝術學術界的標準文本。

如果我們把矯揉造作等同於個人主義，那麼米開朗基羅確實是一個矯飾者。但安德莉亞帕拉迪奧，也被認為是一個矯揉造作的人，似乎沒有米開朗基羅非凡的個人主義。他的作品似乎是在浪漫主義個人主義的突然高漲之後，試圖回歸古典主義建築的平靜的"反動"嘗試。事實上，他承認米開朗基羅和維格納對他產生了影響，但這種影響似乎僅限於對米開朗基羅的巨大命令的改編，而在這裡，人們看到的大多是他的矯揉造作。否則，帕拉迪奧沒有米開朗基羅的瘋狂能量，眩暈，或並置對立的框架和紋理。羅馬諾的不對稱和皮拉內西對羅馬的悲劇性幻想都沒有。事實上，帕拉迪奧採用了維特魯威的自覺和專業的清醒和缺乏激情。他仔細地研究維特魯維。他還對羅馬的古典建築進行了詳細的研究，從而形成了他僵化的古典主義體系，這一體系在未來幾個世紀裡對一代又一代的古典主義建築師產生了強大的影響。帕拉迪奧似乎厭倦了他那些矯揉造作的同事們的個人主義，希望回到確定與和平的領域。於是，他又回到了矯揉造作時代絕望和沮喪的建築師們所拒絕的清醒和教條主義，認為這不足以反映他們時代的動盪。

也許這是因為，當義大利其他地區陷入動盪和衰落時，威尼斯共和國經歷了它最偉大的時代。安德里亞·帕拉迪奧的時代是威尼斯的黃金時代。這是一個繁榮和穩定的時期，帕拉迪奧建築的穩定和實證主義很好地反映了這一點。威尼斯積累了巨大的財富，儘管它的大部分殖民地被土耳其帝國奪去，但它仍繼續繁榮。威尼斯的生活是一種奢侈的生活，不受任何外來入侵的干擾。威尼斯還擁有帕多瓦、維羅納和維琴察等其他近在咫尺的城市。他們也很穩定和繁榮。安德里亞帕拉迪奧來自維琴察，成為許多維琴察和威尼斯富裕家庭的建築師。在擔任這一職務期間，他設計了許多建築，他的別墅成為最著名的。帕拉迪奧能夠在這些作品中反映出他在著名的四本建築書籍中闡述的古典主義原則的所有主題。他的建築基於嚴格的等級觀念，表現為核心元素的使用，並依賴於其部分，以及比例協調，這意味著平面圖、立面圖和體積圖將在數學上進行整合。他的比例是音樂和聲起源，這吸引帕拉迪奧作為具有空間應用。對稱法則是帕拉迪奧的金科玉律，但他是根據人體的構造來運用對稱法則的；也就是說，他的建築前後不同(羅通達別墅除外)，但左右兩邊是一樣的。由於帕拉迪奧堅持對稱性和層次性，他的作品以對稱性和層次性為基礎，並通過核心的運用加以加強，因此只能從特定的角度來看待，因為與米開朗基羅的動態作品不同，帕拉迪奧的作品在偶然的角下飽受煎熬。因此他的建築是高度靜態的。帕拉迪奧的大多數建築都是獨立的，這使得帕拉迪奧能夠發展出一套完整的建築理論。自文藝復興誕生以來，第一次可以從整體協調的角度來規劃建築。甚至帕拉迪奧在維琴察的城市建築也被視為獨立的物體。它們像寺廟一樣被高舉在講臺上，並有正式的門廊，因為帕拉迪奧錯誤地認為這就是羅馬對待別墅的方式。因此，他將羅馬神廟改造成文藝復興時期的別墅，致力於與阿爾貝蒂在希臘和羅馬圓柱案中對歷史的錯誤解釋相同。在他眾多的別墅中，瑪律康塔、羅通達、博多和芭芭拉是最有名的。正是這種"郊區別墅"對英國人影響最大。

古典主義模仿者伊尼戈·瓊斯(Inigo Jones)首先把帕拉迪奧(Palladio)的作品、繪畫和風格帶到了英國。然後伯靈頓勳爵(Burlington)在仿建了建築園林。事實上，在英國，這種衍生似乎沒有

任何更深層次的意義；然而，它們在英國貴族中相當流行，後來導致了 19 世紀反文藝復興的態度。帕拉迪安的影響從英國傳到美國，幸好湯瑪斯·傑弗遜給帕拉迪安一個相當原始的表達。在帕拉第奧建築的最後，儘管其功能主義和形式上的清醒頻繁閃現，只代表了文藝復興貴族形式主義的精選。

如果我們站在哥德式復興主義者一邊，我們很容易對整個時期做出嚴厲的判斷，因為哥德式建築是精神的，反映了靈魂的生活，本質上是民主的和功能的。文藝復興時期的建築渴望物質生活和地域性。哥德式的嚮往天空；文藝復興嚮往大地。哥德式是有遠見的，文藝復興時期是奢華的。文藝復興的稱號也許只有在義大利才當之無愧。如果說義大利文化的命運是為了永遠懷念其羅馬時代的過去，那麼哥德式是錯位的概念，文藝復興才是正確的概念。但即使在義大利的框架內，我們也不能忽視這樣一個事實，即這種文化是殘酷的物質剝削的結果，是以犧牲許多人為代價而實現的，並且為數不多。最後是古典資本主義文化。它用金融寡頭或軍事獨裁統治取代了中世紀的唯心論。它沒有留下道德和同情的空間。文藝復興是一個貴族的聲音，他們把自己與社會隔離開來，利用自己的經濟手段和文藝復興藝術家的天才，主要是為了自己的利益。

文藝復興時期產生了技藝高超、文雅、彬彬有禮但又保守的藝術。它不是向前看，而是向後看，帶動數個世代與地域的文化模仿複製。對於文藝復興來說，儘管它曾經有過這樣的時刻，但古典遺產的恢復最終可能是一種負擔，而不是一種優勢。像米開朗基羅這樣輝煌的藝術家，低於哥德式文化的創新輝煌和深度。但它也沒有達到希臘和羅馬的宏偉，因為它強加了一個不同於古人的內容模仿假建築立面。阿爾貝蒂(Alberti)的生活和工作是這場悲劇的最大證明。但它影響了整個歐洲，因為它有其優勢的唯物主義內容。在義大利的文化和政治衰落之後，文藝復興在法國蓬勃發展，幫助塑造了笛卡爾、伏爾泰和十八世紀後期思想家的時代。無論在哪裡，它都促進了知識自由、城市化和科學的發展。直到十九世紀浪漫主義的到來，文藝復興才失去了對歐洲思想的控制。

巴洛克與笛卡爾

十六世紀末，人們逐漸長大，厭倦了個人主義、矯揉造作的懷疑主義。十七世紀再次要求安全，並在恢復羅馬教會權威的過程中尋求安全。在基督教教條主義的指導下，我們可以認為本世紀是一個統一的時代-巴洛克時代，用"d'Alambert"這個詞來表示"體系精神"的時代。擬議中的制度與舊的哥德式風格一樣富有活力。布呂諾(Giordano Bruno)說："無限空間具有無限的潛力，在這種無限的潛力中，可以稱得上是無限的存在行為。"然而文藝復興時期幾何有序的宇宙是封閉的、靜止的，巴洛克則使其開放和動態。這種態度是由這一時期的特色成就所滋養的：探索旅行、殖民和科學研究。然而，這種普遍的擴張具有巴洛克式的等級制度特徵，因為巴洛克時代沒有追求個人主義的理想，而是賦予每個人在社會等級制度中應有的地位。在這個等級體系中，人們找到了他們拼命尋找的安全。

在尋求安全哲學體系的過程中，笛卡爾的案例尤其具有啟發性。笛卡爾的目標是在教條的基礎上建立一個完整而安全的系統。他發現一切都是可以懷疑的，於是斷定他的懷疑是唯一的確定。他的方法有很大的獨創性，因為他一開始是懷疑論者，但後來卻得出了積極和可靠的結論。笛卡爾拒絕懷疑論，他沒有美學理論，也沒有任何藝術作品，但他的方法和結論對新古典美學的發展有著決定性的作用。

笛卡爾方法的兩個特點很明顯。一種是這種方法的目的是分析性的；它適用於面臨問題的人的情況，並通過把這種情況分解成若干思想的組成要素來回答問題。這種方法顯然是智慧化的，並且是基於座標幾何的使用，這是數學的一個分支，笛卡爾的發現在"笛卡爾座標"運算式的使用中仍然被記住。笛卡爾通過提出這樣一種方法，支持了解析式的闡述，而不是綜合式的闡述，他認為後者不如前者。使用它的結論性和潛在的主觀根源。後來，在十九世紀，合成法或演繹法開始受到青睞。

笛卡爾方法的第二個突出特點是，它不僅是科學探究的方法，而且是哲學探究的方法，而且是任何理性探究的方法。笛卡爾以形而上學和科學的連續性的形象表達了哲學和科學的所有知識的統一。

笛卡爾哲學探究的主要利器是著名的懷疑論方法。笛卡爾宣稱他打算盡可能多地懷疑，以便看看是否還有什麼東西可以抵抗懷疑。如果有，這將構成一種確定性，他可以從中找到其他確定性，從而在堅實的基礎上構建他的體系。笛卡爾開始運用懷疑的方法，把他對任何他能找到或想像出懷疑的最細微的理由的東西的信念都擱置起來。"堅實的基礎"的隱喻不斷地出現在笛卡爾對其程式的解釋中；笛卡爾的知識理想是，它是一個相互依存的系統有序的命題體。在某種程度上，他依賴於引用錯誤的實際情況，例如，通過回憶基於感官幻覺的錯誤判斷。他經常提到夢的幻覺。笛卡爾的最後一條學說是：除了間接的方式外，對物質世界的任何知識都不是從感官中獲得的。

他對物理世界的概念包含了這樣一種信念：一切都可以用純幾何來解釋。這種過分幾何化的物質概念對笛卡爾的物理學產生了不幸的結果。笛卡爾不相信虛空。由於物質世界是完全連續的，兩個物體之間沒有任何東西。因此，物質世界的圖景是一個無限的、三維的、連續的、均勻的擴展體，而且似乎有無限多的思維物質，嚴格地說，只有一種物質構成了整個物質世界。但現在，如何將任何人與這樣的環境區分開來變得極為不清楚。

從笛卡爾對物理世界的概念中可以明顯看出，他對科學解釋的目的是完全機械化的，數學物理學應該成為基礎科學。然而，在這一點之外，他的意圖還有些模糊。為了。例如，笛卡爾的科學中實驗和觀察的作用是什麼？笛卡爾總是願意接受一個實驗的地方，但他對為什麼需要實驗的解釋卻模稜兩可。他的一些規則是如此模糊，以至於在另一個理性主義者，德國哲學家萊布尼茨(Leibnitz.)的著名嘲笑中有正義。萊布尼茨說，笛卡爾著名的規則加起來就是說："取你所需，行你所應，你就會得到你想要的。"笛卡爾自己也願意承認，這些規則，僅僅被看作是抽象的處方，沒有什麼偉大的內容，因為這是他的工作的一個反復強調，它只是在實際應用中。當一個人意識到"清晰"地看到某件事物時，他就會意識到思想分析得不夠充分。

在藝術笛卡爾的結論中，概念的清晰性、演繹的嚴謹性和基本原則的確定性貫穿了批判理論的領域。有人建議有創造力的藝術家遵循理性的規則。美學中的新理性主義是希望通過一個基本的不言而喻的公理演繹出一個更堅實的"先驗"基礎，如藝術是對自然的模仿的原則，即普遍性、常態性、本質性、特徵性、理想性都是結合在一起的。但從笛卡爾開始，藝術中的規則問題就以戲劇性的方式反映了理性與經驗的衝突。因此，藝術中的"清晰度"成為各種爭論的話題。當時的另一位著名哲學家、數學家帕斯卡(Pascal)批評笛卡爾的做法，聲稱"太過清晰的模糊"，這種態度為藝術界的反笛卡爾運動鋪了道路。

具有諷刺意味的是，笛卡爾對方法的高度清晰本身只有一個目的：毫無疑問地證明上帝的存在。換言之，他用理性的手段尋找非理性的確證。這種方法很適合巴洛克時代。除了哥德式時

代之外，沒有哪個時代願意更明顯地直接從上帝那裡彰顯宗教的榮耀及其後裔。明確的說服力是時代的目標，為了實現這一目標，視覺藝術意味著提高總體的感性水準，這一主題在巴洛克時代比其他任何時代都重要。巴洛克藝術注重真實和超現實的生動形象，而不是絕對形式的靜力學。它成為政治和宗教宣傳的官方工具，最後在藝術學院被制度化。

巴洛克時代人類的基本態度和生活方式可以從制度、集權、擴張和運動等方面來描述。儘管文藝復興時期的建築師們也非常重視建築和"理想城市"規劃中的集中組織模式，但文藝復興時期的集中卻具有靜態和封閉的特點。這些系統從未超出明確界定的範圍，而這些元素(片段)在景觀中仍然是孤立的。他們也有明顯的個性。巴洛克時期，文藝復興時期靜態空間的和諧被打破，人們對運動和對比以及內部空間和外部空間之間的新關係產生了濃厚的興趣。把過去孤立的節點統一起來，形成連續的城市網路。巴洛克時代的兩個首都羅馬和巴黎就是這樣。

羅馬是世界宗教中心，巴黎是政治和文化中心。它們的性格活潑外向，在寬闊的直線街道上表現出來，在那裡，密集的車輛和行人流動與參與的需要非常吻合。建築的新法規規定，房屋應當連成一體，建築物之間的空地應當用空牆封閉。笛卡爾在他的論述中寫道："通常，由幾件作品組成、由不同的大師製作的作品，比只有一個人在其中工作的作品更不完美。"因此，在巴洛克式的城市裡，這座建築失去了它的造型個性，成為一個優越體系的一部分。這意味著建築之間的空間作為城市整體的真正構成元素獲得了新的重要性。此外，巴洛克式的計畫組織了與焦點相關的延伸，其中一個通常占主導地位。因為焦點代表一個終點，所以應該通過垂直軸、高圓頂或埃及方尖碑來定義。簡而言之，可以說巴洛克式的組織是從代表體系基本價值觀的紀念性建築中輻射出來的。

理性主義就是這樣開始的，它在現代意義上強調理性的力量來把握關於世界的實質性真理，並相應地將科學視為一項基本事業。現代理性主義經常被用來描述一種被稱為 18 世紀啟蒙思想家的觀點，特別是在法國，他們對科學探究和教育的力量持樂觀態度，認為科學探究和教育有助於增加人類的幸福，並為自由和諧的社會提供基礎與秩序。在這方面，理性主義提出了一種人性觀，高估了功利計算的影響，低估了傳統和信仰等非理性力量的重要性。對於理性主義者來說，理性和經驗似乎仍處於衝突之中，因為經驗不包含情感這樣的理性成分。理性主義者基本上無法理解直覺和反思、感覺和感覺的存在和操作意義。"頭腦中沒有任何東西是頭腦不清醒的。"這句理性主義的話被無休止地重複著。因此，18 世紀法國的理性主義主要反對基督教的傳統價值觀。但並非所有的理性主義都必然是反宗教的。我們已經提到笛卡爾試圖用理性的方式解釋上帝的存在。為了做到這一點，他將系統的探索和思考提升到完美的水準，從而提升到上帝的水準。理性主義則是"系統性、條理性、思辨性"的基本表現，與經驗主義或經驗精神有著系統的對立。

雖然巴洛克風格是世界上最偉大的風格之一。對 18 世紀的思想家來說，集權專制制度的巴洛克式藝術具體化，與民主的不正常缺失和個人發展的自由條件相對應。它的有組織的思想體系及其無數的過激行為使許多人疲憊不堪。以法國耶穌會秩序崩潰為例，中央組織的宗教突然削弱，在精神和知識層面留下了真空。資本主義和貨幣制度的並行發展，促成了個人主義、探究主義和懷疑主義的發長，以及對前一個世界和教條的清醒看法。工業革命機器日益增長的唯物主義精神影響了哲學和藝術。與等級森嚴、精神飽滿、信奉宗教的巴洛克相比，現在的問題是："人類也許是機器嗎？"或者，"人類是功能機器嗎？"有些人，比如法國的思想家朱利安·拉美特利(Julien de La Mettrie, 1709-1751)認為：靈魂只不過是一個空話，沒有人知道它的意思，它只能用來表示我們內心有一個生物部分在思考。拉美特利說：人類和最聰明的動物沒有太大的區

別。人類只不過是肌肉、動脈、化學過程和病因的生物功能系統。與他同時代的一些人仍然對此感到恐懼。

在十八世紀，物質被賦予了相當崇高的地位。唯物主義者斷言，現實世界是由物質組成的，它們的狀態和關係各不相同。意識、目的、願望、欲望和感知能力不被認為是物質的屬性。作為理性主義者的唯物主義者傳統上是決定論者，聲稱"每件事都有原因"。唯物主義的出現和持久的吸引力來自於它與那些"在很大程度上幫助我們理解我們生活的世界"的科學的結合。因此，十八世紀科學的發展促進了唯物主義哲學的發展，而唯物主義哲學又以戲劇性的方式影響了藝術世界的發展。

十八世紀的思想家們把我們從巴洛克的教條主義中解放出來，他們的時代被稱為哲學家時代，伏爾泰時代，或者最後是啟蒙時代。我們虧欠他們的是學校、圖書館和大學的繁衍。我們虧欠他們大量的人類法律和政府方面的改革。我們虧欠他們對個人發展和信仰權利的依戀。十八世紀的社會，厭倦了巴洛克式的過度、流動、感覺和宏大，開始接受古典的穩定、簡單、節制、常識和低調的功能主義。在建築學中，古典主義時代開始了。巴洛克的等級制度被清除掉了不必要的元素，淨化了過於奢侈的結構和虛幻的特徵，理性主義和功能主義的宣導者站在講臺上發言。



圖1-7 F. Brunelleschi:佛羅倫帕齊禮拜堂

圖1-8 米開朗基羅：羅馬坎皮多格利奧廣場。

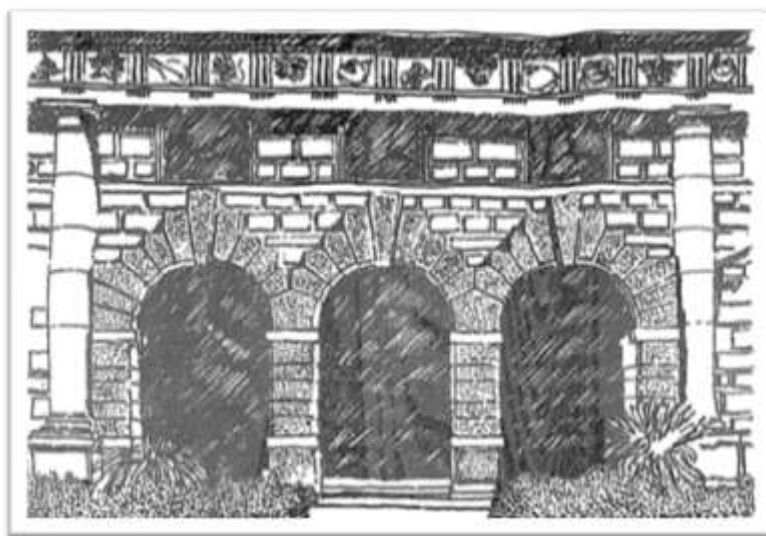


圖1-9 帕拉迪奧Andrea Palladio：羅通達別墅

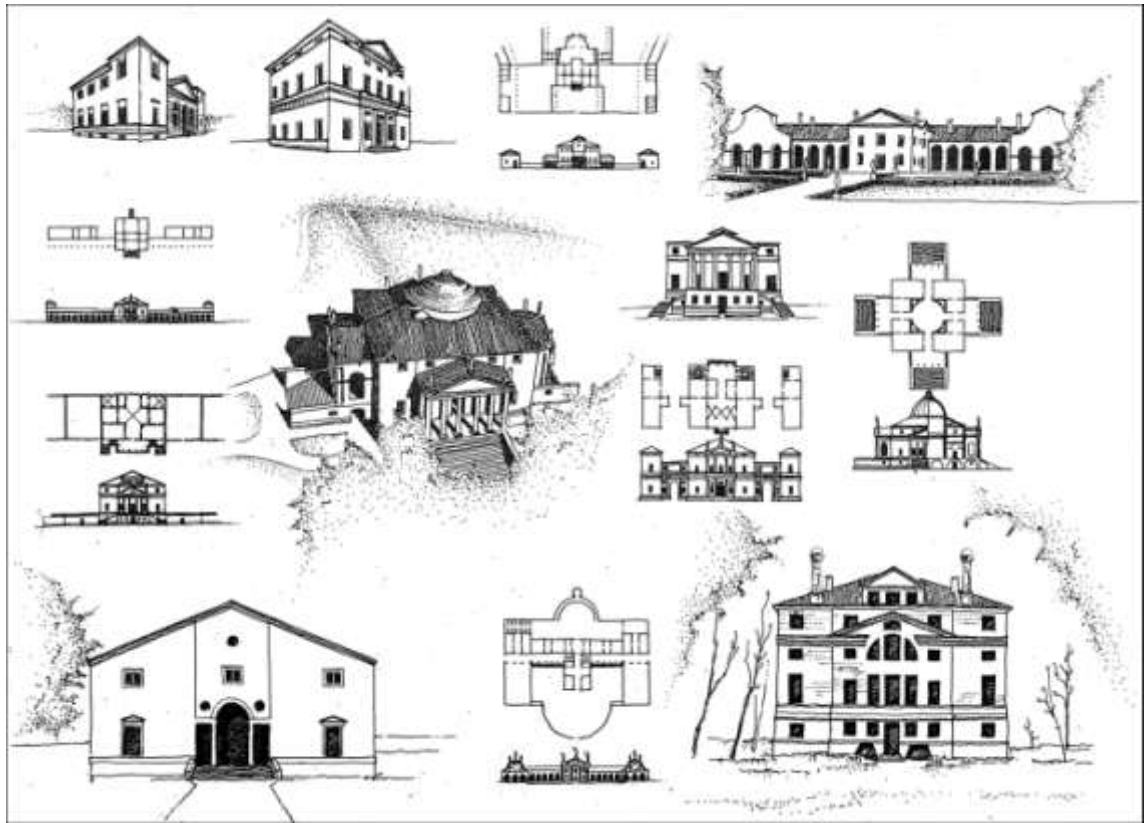


圖1-10 帕拉迪奧Andrea Palladio建築作品 (1)

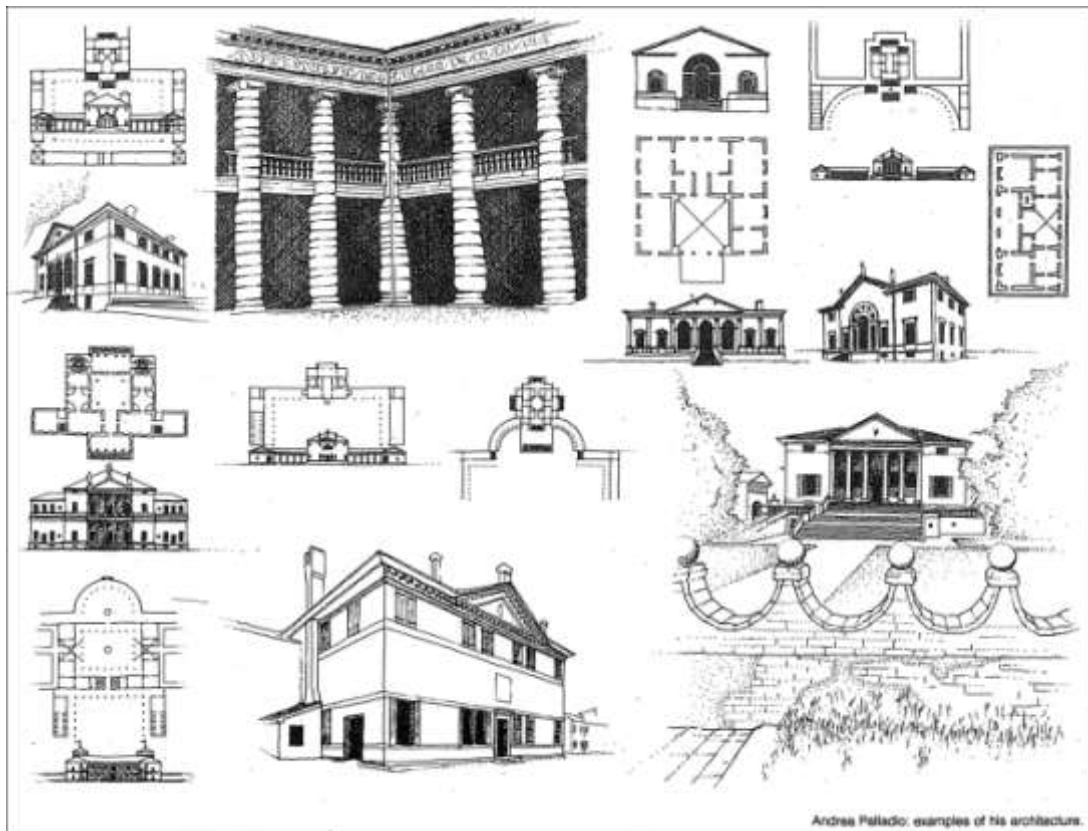


圖1-11 帕拉迪奧Andrea Palladio建築作品 (2)

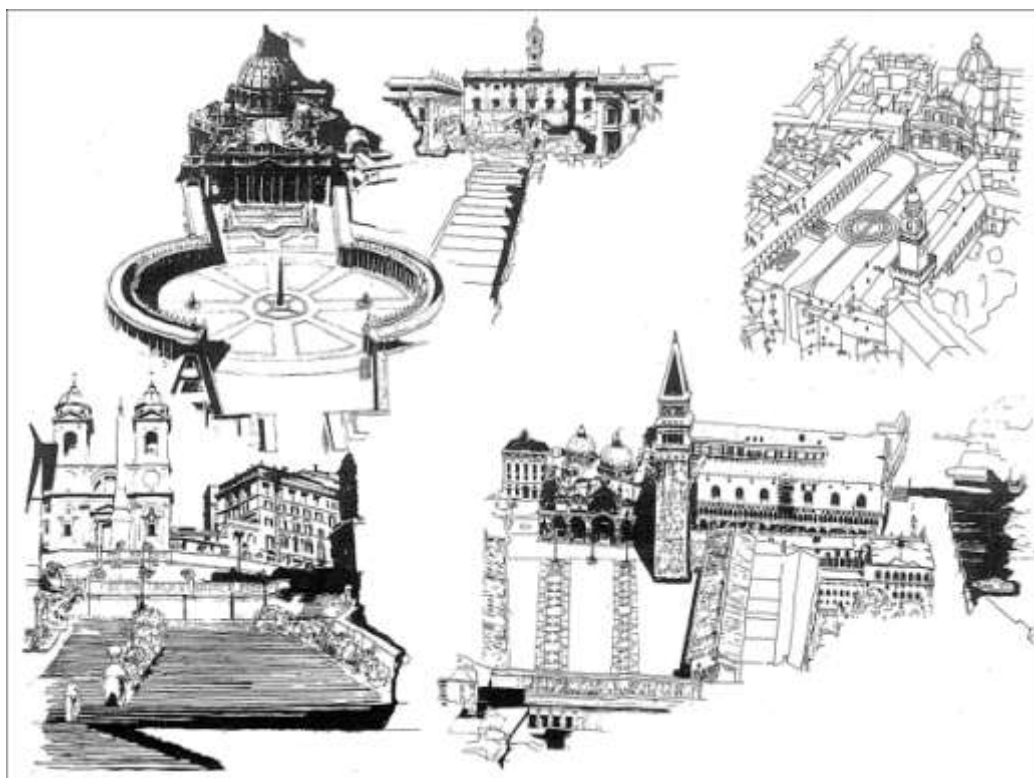


圖1-12 理性主義建築代表：梵諦岡聖彼得大教堂、羅馬西班牙廣場、威尼斯聖馬可廣場



圖1-13 佛羅倫斯，聖母百花大教堂



圖1-14 梵諦岡聖彼得大教堂