

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3章 十九與二十世紀的理性主義

"未來是過去的投影。" – Georges Braque

現代理性主義的萌芽

法國大革命只成功了一段時間。它所帶來的恐怖和混亂，雖然成功地打破了保守的歷史進程，但不可避免地以暴政告終，而暴政在一開始就得到了害怕和疲憊的法國人民的支持。對穩定和權威的渴望是無所不能的，新的獨裁者拿破崙實現法國這個新的保守主義夢想是正確的。與他一起，法國建築面臨著一個全新的、截然不同的現實。新統治者和建築師之間的關係與其他法國建築師在國王的保護下所享有的關係大不相同。現在的關係不那麼容易了。拿破崙和許多偉大的領袖一樣，具有務實的頭腦。他沒有貴族血統，他追求的目標是宏偉而實用的。新的法蘭西帝國沉溺於軍事擴張，同時也進行了深遠的法律、教育和工業改革，為法國提供了全新的、最新的政治和社會組織。拿破崙是所有這些事業的核心精神。但他不喜歡建築師。他指責他們破壞了法國過去的國王，如路易十四、路易十五和路易十六，建造了昂貴和奢侈的沒有實際用途的建築。他深信建築師應該為預算失敗負責。作為行政長官，拿破崙要求新的建築類型，以適應他的政府感興趣的新公民計畫。貴族的法國讓位給了資產階級國家，除了城堡和大型的正式花園之外，拿破崙還需要更多的公共建築。由於拿破崙自己的態度和這些新的計畫和目標，土木工程師被視為與建築師平等，甚至可能比建築師優越。拿破崙通過支持革命建立的巴黎博多學院，使技術和科學制度化，並通過允許建築也在牆外被考慮，對曾經重要但現在已經解散的巴黎博多藝術學院造成了相當大的打擊。

古老的巴黎藝術學院(L' Ecole des Beaux Arts)象徵著保守主義的堡壘，那裡的教學方法反映了精英主義者對當前和未來現實問題的忽視。來自路易十四時期偉大的國家機構的《布雜學院》，此時已成為形式主義、歷史主義和學術主義的代名詞。有鑑於此，杜蘭德(Durand)的理論和在巴黎理工學院的教學獲得了獨特的意義。杜蘭德生活在 1760 年到 1834 年之間，從路易十六垂死的君主制到革命，再到拿破崙帝國的動亂，再到路易十八和查理十世的保守主義，這段時間發生了巨大的變化。誰經歷了更深刻的變化？杜蘭德所認為的這種根本性的變化，很可能是由於人類的非理性所引起的，從而使他主張堅持嚴格的理性思維。具有諷刺意味的是，現代理性主義之父曾經是布雷詩意幻想建築的學生，他只關心英雄象徵的表達。他一定是背叛了導師的態度，因為查理斯·加尼爾(Charles Garnier)後來背叛了維奧萊特(Viollet-le-Duc)，還做過他的助教。

杜蘭德(Durand)的態度一定得到了新共和黨當局的同情。1795 年，他被任命為新創建的波里切尼學院(L'Ecole des Politechnique)的教授，該學院取代了舊的皇家建築學院(Royal Academy of Architecture)，培養建築師。1802 年，他以這一身份出版了一部兩卷本的著作《普瑞西斯與萊康斯建築》，成為最有影響力的理性主義建築理論。在這部作品中，杜蘭德提出了一個功能主義宣言，要求建築師只關注建築物的功能，而不關注其他任何東西。據他說，建築是建立在明確的原則基礎上的。這個想法並不新鮮，在杜蘭德之前。藝術學院教授的課程是圍繞著類似的假設而開發的，也是杜蘭德第一次放棄了審美標準的首要地位。對他來說，建築是建築中唯一重要的概念。結構原則的確立，在邏輯上和自動上導致特定的構圖系統和審美解析度的建立。因此，杜蘭德的建築理論從建築元素開始：牆、柱、拱頂和壁柱，他試圖將這些元素結合起來，以達到"秩序"的狀態；在這樣做的過程中，他試圖將這些元素標準化，以達到最合理和最經濟的解決方案。

對杜蘭德來說，功能和結構是建築的兩個基本要求。對杜蘭德來說，正確合理的建築設計方法意味著兩種東西：結構必須堅固、堅固、經濟，但功能上也必須舒適。為了達到結構堅固性和功能舒適性的結合，建築應該遵循簡潔和規律的理念。從這些標準中，杜蘭德得出了他的美學觀念：因為他的功能是美的，因為我們可以在功能中找到審美的樂趣。因此，杜蘭德最終得出了一個基本結論：美等於有用。在他看來，對稱不是一個美學問題，而是一個功能邏輯和結構簡單的問題。

杜蘭德理論的基本思想是建築設計過程的組織方面，在這裡杜蘭德顯然是革命性的。他的理性主義命題的核心是單一的、明確定義的結構元素和幾何形式的結合。它是將柱、壁柱和牆組合成一個統一整體的網格。平面圖由重複基礎模組累積而成。在高地的治療中，杜蘭德進行了同樣系統的治療。垂直元素和水準元素在成分上保持平衡。

因此，杜蘭德的設計方法是可加性的；它不是從單一的建築理念演變而來的。他的建築是由精選的單一元素構成的。因此，最終的形式主要來源於結構思想。杜蘭德對形式沒有先入為主的觀念。顯然，他很清楚，他可能會因為迂腐和陰謀而受到責備。他試圖證明他的模組化系統不是單調的。他認為，網格計畫的可能組合足以滿足所有對個性的渴望。他相信，和後來的格洛皮烏斯一樣，標準化和合理化並不是實現表達創意的障礙。

杜蘭德的理論著作在這方面提供了許多例子。他繼續展示建築的不同組成元素，如空間、基本組成、樓梯、圓形大廳等。在這樣做的過程中，杜蘭德專注於拿破崙州要求的新型建築的設計：大學、劇院、博物館、醫院、監獄。所有這些建議的模型都是對稱的，並且非常簡單。他使用羅馬柱，但非常謙虛，所以很難說他是一個造型師。他製作了幾張不同的立面元素組合圖，但他的風格特徵是動態的，因此可以互換。但由於他承認任何風格，以吉爾他的理性主義框架，折衷主義成為從那時起的條件下，幾乎每一個新的建築概念。對於杜蘭德和他的追隨者來說，建築單元網格(grid)和對稱的規律應該是永恆不變的；風格現在被看作僅僅是表面裝飾。藝術教育界和後來的朱利安·高德(Julien Gaudet)都認為，風格應該只是一種裝飾。但事實上，杜蘭德思想的清醒同樣影響了現代建構主義者，其中奧古斯特·佩雷特和密斯·凡德羅是最好的代表。杜蘭德的理性主義本質上是對歷史古典主義的簡化。

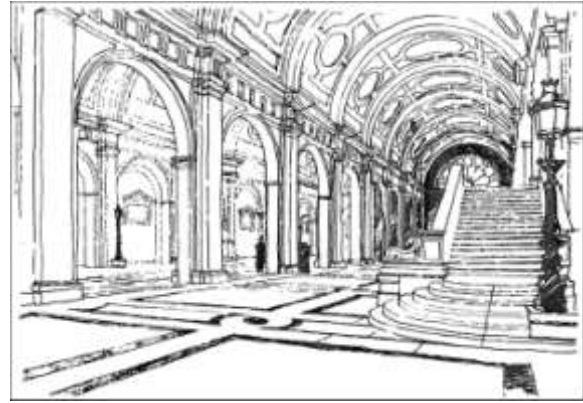


圖3-1 J. Gaudet: Notre Dame de Bonne Nouvelle 巴黎聖母領報教堂

圖3-2 L. Due: Palais de Justice 巴黎正義宮

巴黎藝術學院的創作 (L' Ecole des Beaux Arts)

1814 年 4 月 6 日，拿破崙被迫在楓丹白露退位。儘管如此，他還是設法在 1815 年 2 月回到巴黎，度過了他著名的一百天；他再次被普魯梭-盎格魯-奧地利聯盟擊敗，這一次他放棄了"永遠從歷史中消失"。波旁王朝的路易十八第二次成為法國國王(他在拿破崙之前被迫逃離巴黎)。從 1815 年到 1871 年，即巴黎共產主義革命爆發的那一年，法國先是由路易統治到 1824 年，接著又被另一個波旁威士卡查理斯十世統治了六年，然後在 1830 年革命迫使路易菲力浦退位後，路易菲力浦又被 1848 年革命推翻。拿破崙三世在 1870 年 9 月 1 日的色丹島被普魯士軍隊擊敗，接管了作為君主的政府。

在四位這樣的人物的統治下，法國經歷了半個世紀的反動政治，從 1815 年路易十八發起的所謂的布蘭奇恐怖開始，其目的是要消滅所有的波拿巴反對黨。接著是查理十世的資本主義和貴族態度的反動混合，這激怒了巴黎工人階級，導致 1830 年(著名的人民之春)的事件。其次是資產階級路易·菲力浦的政策和平庸的拿破崙三世的軍國主義冒險。綜合起來，這是一個政治平庸的時期，在法國作家、哲學家 and 政治思想家經常提出的激進的智力挑戰中找到了回應。

路易十八登基後，許多尚存的貴族和許多購買貴族頭銜的資產階級平民不僅在政治上，而且在文化贊助方面，都回到了有影響力的地位。作為保皇黨成員，他們試圖回到革命前的生活方式和文化風格傾向。因此，路易十八恢復和重建古老的皇家建築學院是很自然的，這一次，它以著名的藝術學院的形式浮出水面。1816 年，安東莞·奎恩西被任命為該機構的永久秘書(事實上，他在接下來的 23 年裡保持了這一獨裁地位)，這一機構的 19 世紀活動開始了。昆西是一個開明的人，一個教育和興趣不成功的雕塑家，他對義大利藝術的熱愛和欽佩使他強加給法國教育和實踐狹隘和教條的形式主義思想。他從旅行中很瞭解義大利，對羅馬建築和藝術也很熟悉，他決定只有那些與他一樣熱愛羅馬古代的建築師才能得到政府的支持和祝福。他還對所謂的公民總顧問產生了影響，這是一個政府機構，在推薦建築師擔任傑出委員會的工作中發揮了重要作用。因此，他將羅馬紀念碑式的建築風格強加給了自己的《博克藝術學院》，以體現路易十八統治時期的風格。



圖 3-3 L'École des Beaux Arts 巴黎藝術學院外觀

圖 3-4 L'École des Beaux Arts 巴黎藝術學院內部

這段時期一直持續到 1843 年左右，那一年拉布盧斯特開始在巴黎建造他的《聖徒經典》，這是法國建築異常沉悶的時期。路易十八對建築或光顧藝術不感興趣，因此這種光顧落到有錢人的頭上。在這期間，法國的貴族藝術結束了，資產階級藝術開始繁榮起來。因此，由於狹隘的風格偏好和資產階級的務實贊助，巴黎和全國各地修建了數百座毫無特色、外表醜陋的建築，如教堂、市政廳、醫院和住宅。馬德蘭教堂始建於 1828 年，只是這一時期的開始。其他的教堂，如第六屆新邦尼聖母院，緊隨其後，成為巴黎最醜陋的建築。令人驚訝的是，這一時期的建築師們在多大程度上完全沒有能力表現出更有活力和獨創性的特徵。

正是在這一時期，像萊昂·沃多耶(Leon Vaudoyer)這樣的建築師，他是亨利·拉布勞斯特(Henri Labrouste)的老師，創作並建造了他們的歷史仿製品，其中 1872 年完工的馬賽沃多耶大教堂(vaudoyer's cathedral in marseilles)就是一個傑出的例子。沃多耶出於創作上的絕望，不斷地複製不同的風格，從哥德式建築到拜占庭式建築，試圖以某種方式將它們融合成一種有機的風格，稱這種建築為帕蘭特。這是肯定的。拉布勞斯特本人對這種無力的學術主義的反抗與他的老師的態度有關。

其他人，比如菲力克斯·杜班(Felix Duban)、路易士·杜伊(Louis Due,)，則更為成功。杜班幫助擴建了由他姐夫德佈雷特(Debret)開始的巴黎藝術中心(L'ecole des Beaux Arts Complex)。他不得不使用現有的地基，並在地基上建造了一座義大利風格的建築，由凱旋門和宮殿正面拼貼而成。他對波拿巴街(Rue Bonaparte)一側的庭院，對現有的兩翼進行了同樣的表面處理，從而為這座奇特的建築群提供了某種考古學上的統一。

杜伊(Due)於 1840 年開始設計和建造巴黎的正義宮。在這裡，至少他成功地創造了一種更有活力的建築形式，因為他強烈地表達了建築的結構品質，將結構構件與純粹的填充物分離開來。這座建築最好的部分是所謂的"帕斯珀杜廣場"，它穿過一個巨大的外部樓梯與著名的多芬廣場相通。1810 年在拿破崙的建築師珀西爾的帶領下來到巴黎學習。希托夫的創造力不比杜伊強，但他曾參與過大型公共項目。於是，他重新設計了協和廣場，以前被稱為路易十五廣場，由加布裡埃爾設計；在勒托伊勒廣場周圍設計房屋；開始修建 Foch 大道；在羅浮宮的帕德廣場前增加了第一區的市政廳，與旁邊現有的哥德式教堂一模一樣；最後，他建造了他最原始的作品北花園。他對這一時期法國建築的貢獻大多是城市化的，在這裡他無疑是出了名的。此外，他還勇敢(或可能實際)足以試驗新的材料，如鑄鐵，其中的偉大的大棚，加爾杜諾德和屋頂他的羅通德德全景。通過這些創新，希特多夫超越了藝術歷史主義的範疇。

這一時期最有魅力的建築師是查理斯·加尼爾(Charles Gallier)，他是巴黎歌劇院和蒙特卡洛賭場的建造者。加尼爾出生於 1825 年，由於他在 1848 年贏得了建築大獎賽，他去了羅馬和雅典研究古代。直到 1861 年，當他贏得歌劇院的比賽時，他一直在白露(T.Bailu)手下工作，他是一位折衷主義的建築師，曾在義大利文藝復興時期工作過。巴黎聖三一教堂是巴盧最著名的作品。當歌劇院比賽的第一階段開始時，加尼爾僅僅是第五階段，但在第二階段，他的參賽作品和解決方案是首選。在接下來的幾年裡，他一直在計畫和建造將成為拿破崙三世統治下重建巴黎的皇冠之寶的東西。我們必須承認，他創造了一種風格，遠遠超出了《昆西季刊》所認為的雅致和得體，成功地再現了路易·拿破崙帝國的特徵。如果說拿破崙的國家是一個資產階級的裝飾，而不是任何更深刻的實質，充滿了華麗、權力、優雅和穩定的偽裝(他試圖超越拿破崙一世)，那麼加尼爾提出的建築完美地回應了同樣的理念。加尼爾是一位公共關係大師，一位聰明的觀察者，他自己強加的任務就是要呈現他所處時代的風格。即使是尤金妮皇后，誰喜歡維奧萊特勒杜，並希望看到他指定的歌劇院建築師，不能反對加尼爾的意圖。因此，儘管她和皇帝都非常不喜歡加尼，他還是被允許建造自己的建築。拿破崙沒有參觀過這座建築，哪怕只有一次，儘管加尼爾為他設計了一個特別華麗的皇家入口和住所。

加尼爾把他的建築設想成巴黎的沙龍。對他來說，歌劇院的社交活動比音樂更重要，法國公眾過去不太喜歡音樂。這時去劇院或歌劇院參加社會喜慶活動，安排私人和親密接觸，觀

察資產階級醜聞等，是必不可少的。例如，晚到歌劇院演出是非常時髦的，也是精心安排的儀式的一部分。

因此，這座建築有一個不成比例的大門廳，門廳內有著名且備受推崇的樓梯，裡面有一系列華麗的沙龍和客廳，裡面堆滿了雕塑、繪畫、鏡子、壁爐、吊燈和走廊。在這些皇室內部，一群衣著華麗的貴族或更為簡單的新富人們聚集、混合、交談，享受著他們時代和生活的空虛。這一切都像一個舞臺佈景-紀念碑，但不是嚴格的羅馬風格，這將不適合中產階級的口味。它是鍍金的，閃亮的，光滑的，而且沒有更多。難怪現代運動的建築師，如柯比意，癡迷於"真理"的道德問題，認為這座建築是頹廢和低級趣味的縮影。他們錯了嗎？

加尼爾的另一個項目，蒙特卡洛賭場，作為一個簡單，度假風格的例子被模仿，並沒有背離他的原則。賭場是一個更糟糕的消遣-同樣的盛況和空虛。除了加尼爾，還有一些其他建築師在這個時候贏得了認可。其中包括 1894 年設計朱莉·穆斯比·加利拉(Jolie Musbe Galliera)的利昂·吉格納(Leon Gignain)和 1898 年奧賽碼頭(Gare du Quai d'Orsay)的建造者維克托·拉盧克斯(Victor La-Loux)。

我們把這些人歸入理性主義者的範疇，儘管我們認為像勒杜和加尼爾這樣的建築師和像奎倫布·德昆西和杜蘭德這樣的理論家之間存在著巨大的差異。事實上，對杜蘭德來說，1815 年至 1870 年間的建築看起來浪漫、不切實際、形式主義，令人難以接受。然而，似乎可以肯定的是，這種差異仍然局限於一個單一區塊方法的差異。例如，我們。談到早期、中期和晚期哥德式時期。就形式、結構和功能之間的關係而言，它們在某種程度上是不同的。我們也可以說古典主義一方面冷靜客觀，另一方面往往個人主義和浪漫主義。阿爾奇浪漫主義者，風格不同於。更理性地傾向於樂都。然而，他們並沒有放棄對幾何學的基本理性主義的強調，集體和規則適用於處理功能序列。他們所改變的是表達方式，也就是他們作品的文體方面。他們在歷史風格的拼貼畫中變得過於裝飾和矯揉造作，但他們作品的精髓仍然深深植根於古典主義、理性、拉丁傳統。不可否認，法國建築的革命時期與 19 世紀的潮流之間有著明顯的連續性。

我們將 1815 年至 1870 年間的法國建築描述為一種無特色、折衷的建築類型，而《巴黎布雜藝術學院》正是這種類型的建築的源頭。我們提到了這一時期建造的教堂的醜陋和加尼爾作品中壓倒性的紀念碑。然而，如果完全譴責他們的工作，而不考慮另一個方面，即這個時代的建築師是相當精通和有能力的，那將是不公平的。的確，當談到他們的建築風格時，他們往往缺乏創造性，試圖在詩歌和語言的聯想中為他們的歷史拼貼和消遣找到理由。儘管他們都是博學的人，對羅馬、希臘和文藝復興的先例進行了徹底、現場和非常詳細的研究(正如亨利·拉布勞斯特(Henri Labrousse)對羅馬紀念碑的曼努特(MF Nute)研究所證明的那樣)，但他們的創造性失敗了，因為他們太過沉迷於過去，而沒有足夠的參與未來。也許這一時期法國的保守主義和政治現狀的沉悶與他們的態度有關。

然而，他們在城市方面並沒有失敗，因為他們都是城市設計師，具有很強的創作技巧和對城市和文化問題的理解。他們知道如何根據上下文進行設計。他們的建築學教育和建築學興趣集中在城市化問題上，這在當時(前豪斯曼)仍然被視為主要的形式設計。他們在城市設計工作中的傳統沿襲了維特魯威的傳統，維特魯威的城市概念(儘管他認為一些功能標準很重要，

例如盛行風的方向)是正式的。維特魯威主張僵化和規則的棋盤格局和各種宗教和公民結構之間的正式關係。對他來說，就像哲學家柏拉圖所說，城市首先必須履行一種文化角色，以滿足美與和諧的需求；因此，它必須是藝術性的組成，有時會犧牲純粹的功能考慮。維特魯威的文本甚至沒有提到公共住房問題，因為他仍然不受這些世俗問題的影響，反映出社會階層的分化是時代的特徵。維特魯威對城市的態度維護了一種貴族式的環境觀念，這種觀念在中世紀西方城市規劃史上只被打破過一次。

羅馬的城市模式代表了一種等級制度，在這種等級制度中，與各種公共功能相對應的紀念性建築是最重要的。這是一種二元模式，在這種模式中，市民建造的公共住房和商業設施的自發和鄉土結構與帝國為慶祝國家成就而建立的偉大紀念碑正面衝突。在這樣的衝突中，羅馬建築師的語境掌握出現了，他們試圖將新的紀念性建築與舊的結構和環境聯繫起來，這一過程後來對文藝復興時期的知識份子產生了很大的影響。如果在前羅馬時代，城市的規劃常常是為了滿足宗教和象徵的需要，常常是為了獲得特定的柏拉圖式的形狀，如圓形或方形，使它們更接近宗教的理想，那麼在羅馬帝國時期，這種趨勢消失了，取而代之的是強加給它們的軍事和官僚的考慮。自我作為羅馬文明迅速傳遍了整個古代世界。

這種公民態度在文藝復興時期繼續存在，那時人們不再沉溺於神話，而是希望確保和諧和規範的規劃手段的存在，以便使城市更文明地生活在其中。實際上，這一地區文藝復興活動的目標是中世紀城鎮的自發性和不規則性，文藝復興時期的知識份子和科學理論家認為文藝復興是沒有理性基礎的。從理性正確的立場看，對改善的熱情直接導致對理想主義的熱情，文藝復興時期對理想城市的規劃就是很好的例子。經過幾個世紀的中世紀情感自發，文藝復興再次發現了等級制度和中央集權的規律及其所具有的多重含義，並以無限的熱情加以利用。事實上，這種態度與義大利家長式的、經常是暴虐的政府以及後來的教會反改革運動是一致的。文藝復興時期的藝術家們希望創造絕對主義原則，用於政治和建築領域，以對抗潛在無政府主義根源的個人主義。

儘管文藝復興時期在理想城市規劃領域的研究並沒有多少真正的成果(除了少數已建成的例子，如帕爾馬努娃鎮，歸因於斯卡莫齊，他是文藝復興時期風格主義時期的主要城市規劃理論家)，但這種影響是強大和持久的，深刻的。影響了巴洛克時代以及後來的建築學教學。

隨著由後世世家組成的文官統治的穩步發展，城市規劃的重點仍然是形式的尊嚴。被認為是社會穩定和力量的象徵。在偉大的巴洛克時代，統治歐洲的貴族們把自己在社會中的角色視為代表，他們要求建築師建造宮殿、別墅和廣闊的城市建築；把它們作為戲劇環境，在戲劇環境中上演歷史喜劇。長期以來，城市規劃一直受到這種趨勢的影響，旨在向城市中令人欽佩的人們展示或強調精英階層的權力、成就和美貌，無論是公民出身還是宗教出身。客戶和他們的建築師對這種效果的力量感到敬畏，因為他們建造了宏偉的建築和巨大的花園，除了刺激感官之外，沒有其他用途。文藝復興的態度，由此開始，迅速蔓延到歐洲，並找到肥沃的土地，特別是在法國，集中在路易十四和在那裡塞利奧被任命為建築師的楓丹白露在1514年。從這一天起，法國人變得比義大利人更加義大利化。

科爾伯特創立的皇家建築學院確實是這種思想的寶庫，並在其存在的下個世紀得到了宏大的理論概述。後拿破崙時代的建築師繼承了根深蒂固的傾向，在他們的規劃實踐中堅持了最初的羅馬文藝復興模式。當時法國的君主制比路易十五和路易十六，甚至拿破崙本人都要保

守。客戶仍然是國王和他的宮廷，以及法國享有特權的資產階級或神職人員；因此，繼續進行正式的城市規劃是合乎邏輯的。在這一時期，按味作曲和"永恆"的學術規律並沒有走調。

建築師們用高超的專業知識將他們的作品融入城市。例如，尚蒂利著名的城堡曾經是法國著名的蒙特莫倫西城堡的所在地。它建於中世紀，曾經被諾特爾設計的華麗花園環繞。城堡在法國大革命期間被毀。在色丹戰役和拿破崙三世倒臺後，由於奧馬爾本人保守的提爾政權上臺，粉碎了共產主義起義。他在尚蒂裡安頓下來，立刻決定重建被毀的城堡。1875 年，他遇到了建築師霍諾爾·道梅特(Honore Daumet)，他在 1855 年贏得了羅馬大獎賽(Grand Prix de Rome)，並委託他重建城堡。達米特在 1876 年至 1882 年間完成了這項任務。其結果是喜憂參半的：總體規劃很好，非常複雜和令人興奮，而且由於哥德式、文藝復興式和巴洛克式風格的應用，其風格通常很差。它強烈地提醒我們查理斯加尼爾對資產階級和裝飾的吸引力。然而，在整個城堡和花園代表了不小的成就。Daumet 不得不使用房屋被毀後留下的不規則地基。因此，他面臨著一個需要解決的語境問題，在這個問題中，他巧妙地運用了組合軸的移動以及規則化的建築體量，以達到美觀的效果。與按照一個概念原則建造的小教堂式的大房子不同，這個建築群的特點是其不規則的歷史發展，伴隨著糾正性的調整，形成了一個偉大的、自由的、風景如畫的構圖。

或者以歌劇院為例，我們在這裡批評它的風格表現。然而，從城市的角度來看，它代表著巨大的成功，因為它以華麗的歌劇大道為終點，並將其相鄰的空間組織起來，被稱為歌劇院。當然，它成了巴黎的城市明珠。或者以杜伊的正義宮和它的城市解決方案的巧妙序列為例。或者聖奧古斯丁的巴爾塔德教堂。儘管教堂本身並不獨特和醜陋，儘管有一些獨創性的痕跡，例如鑄鐵柱(然而，更多的是用於塑性效果，而不是出於結構需要)，但它的設計是有背景的，也就是說，調整到位於三條大道交叉處的三角形位置，並在這方面做出了出色的反應。的樓層平面圖及其到如此暴露位置的體量。巴爾塔德著名的 Les Halles 綜合體曾經形成了一個非常精細的規劃概念。我們可以通過引用希托夫、吉伯特、吉寧，以及事實上大多數的學院派布雜藝術建築師來增加這樣的例子。他們是訓練有素的城市環境大師，在這裡他們的偉大是可以發現的。他們當然不僅從羅馬的都市主義中吸取了教訓，而且從法國文藝復興時期的作品中也發現了他們的本土傳統，比如巴黎的酒店，尤其是在馬拉伊斯地區仍有相當數量的酒店。

到 1853 年，巴黎仍然是中世紀框架和文藝復興、巴洛克和學院派布雜藝術插頁的並置。就其歷史複雜性和形式豐富性而言，它看起來像任何義大利文藝復興時期或巴洛克時期的城市。院士們喜歡巴黎。但這一次也變得很明顯，隨著人口的增長、流動性的增加以及工業化的發展，這樣一個複雜的城市網路在現代生活方式方面表現得很糟糕。巴黎擁擠不堪。衛生條件駭人聽聞，生活條件駭人聽聞，我們在當代巴黎的一些地區仍然可以看到這些痕跡。後來幾位國王試圖做出的改進主要涉及城市中服務於儀式或特定生存目的的區域，直到拿破崙三世，才有人想到對其進行任何徹底的重組。首都。正是豪斯曼男爵在 1853 年至 1870 年間以巴黎總督的身份，實施了西方城市文明史上最偉大的重建工程。



圖 3-5~7 巴黎歌劇院



圖 3-8 H. Daumet 設計: Chateau de Chantilly 尚蒂利城堡



圖 3-9~10 V. Baltar:巴黎聖奧古斯汀教堂

豪斯曼(G. Haussmann) 1809-1891

豪斯曼(G. Haussmann)被拿破崙三世任命為塞納省省長，也被要求制定巴黎新的城市規劃策略，促進人流、貨物、空氣和水的流動，這被啟蒙運動遺留下來的衛生理論所說服，並因此作為城市規劃的準則。因應 1832 年的霍亂流行後的城市改革運動口號是"巴黎美化，巴黎擴大，巴黎消毒"。豪斯曼另一個改造巴黎的目的是，是防止巴黎常見的民眾暴動抗議。豪斯曼建議拆除和重組巴黎的舊市區中心，解構了居民群集抗議的溫床：由於分散在新的地區，這使得工人階級更難組織聚集抗議。豪斯曼癡迷於直線設計，在 19 世紀被稱為"軸心崇拜"；為此，它準備截肢空間，如盧森堡花園，但也拆除某些建築，比如市場、教堂。為了改善城市衛生及空氣品質，按照他的前任省長的建議，新設置了一些公園和花園。

豪斯曼認為，美學問題最能體現在古典主義的直線原則和紀念碑之間的組合關係上，因此備受關注。然而，儘管如此形式主義傾向，豪斯曼不喜歡和不信任建築師，並主要與工程師，如阿爾芬德工作。作為一個現實主義者，他在重建巴黎的過程中面臨著主要的功能性任務，也許他不信任建築師的折衷主義，這種折衷主義是建立在對羅馬廢墟的熱愛和他們有時過分的語境主義之上的。對於被賦予巴黎整體功能統一的使命的豪斯曼來說，這一定顯得很繁重，而且往往無關緊要。

建築歷史學家多次抨擊他的作品，稱之為"汪達爾(vandal)"，並且稱之為"直線上的阿提拉"，他們遺憾的是，中世紀巴黎密集的有機格局，加上文藝復興和巴洛克風格的並置，不得不被豪斯曼所進行的龐大的"正規化"計畫所破壞。"正規化"一詞是豪斯曼用來指他試圖為中世紀巴黎的建築提供某種統一性，到目前為止，這座建築的特色是鄰裡發展的不相連的島嶼。這一程式對許多歐洲大城市按照巴黎的做法實施自己的城市結構調整方案產生了巨大影響。我們可以在這裡舉出德累斯頓、維也納、布魯塞爾和羅馬的例子，然後舉出共產主義俄羅斯

的理性主義規劃和墨索里尼政府統治下義大利城市的重建。在美國，丹尼爾伯納姆(daniel burnham)1909 年為芝加哥和費城著名的公園大道創建的計畫主要源於巴黎的例子。

然而，除了審美效果之外，正規化還有其他重要的概念。實際上，豪斯曼只是對美學有點興趣，儘管他希望增加巴黎的帝國氣派。他所關心的三個主要問題是為巴黎提供一個全面的運輸和流通網路，包括跨城市的輪式運輸和城市鐵路系統，安裝巴黎急需的供水和污水系統，以及最後一個非邊際的軍事目標(拿破崙要求的)，即對君士坦丁堡採取行動。在狹窄的工人區爆發叛亂。豪斯曼計畫的大林蔭大道也將用於軍事緊急情況下，以迅速移動和部署大量部隊。

為了實現這一切，"直線"城市化的概念似乎是技術、交通和軍事目的的理想選擇。豪斯曼計畫用一個由大街小巷組成的龐大網路，把以前孤立的的城市社區和地區連接成一個有機的整體。他。把他的城市看作一個整體，而不是一個鬆散連接的系統。隨著豪斯曼的出現，巴黎變成了一個開放的城市，不像早期的內向有機體包含在古老的防禦邊界內。因此，巴黎從歷史上的城市化轉變為現代的城市化，建立在迴圈而非靜態鄰裡生活的一般概念之上。豪斯曼將巴黎細分為等級制度，在等級制度下，紀念性廣場現在不再充當場所，而是作為交流節點。舊街道被拓寬，成千上萬的舊建築被拆除，讓路給新街道，從而讓路給著名的豪斯曼城市街區，該街區是在新設計的、仍然是投機的公寓街區的基礎上規劃的。公寓樓包括幾個功能層：一樓是商業區，主樓是富裕的租戶，屋頂是廉價的小公寓。這樣的積木除了具有美學特徵外，還有高度。它的構成很好地反映了 19 世紀巴黎社會的運作和生活方式。

豪斯曼也意識到向巴黎提供援助的必要性。交叉通風和與綠化，這座古城，嚴重缺乏。他的工程師和建築師創造了一些奇妙的城市公園，以英國的方式構思，例如蒙索裡斯公園、派克公園、德斯布茨-喬蒙特公園、蒙索公園，最後是著名的博伊斯-德文森和博洛涅，真正的"巴黎森林"。我們必須補充的是，豪斯曼也在林蔭大道上種了一排樹，但有貢獻。去一個更綠色的城市。但儘管如此，今天的巴黎仍然是一座石城，建築師們對規劃的態度與豪斯曼時期的情況仍然出奇地相同，正如當時的國際建築設計競賽所顯示的那樣。把巴黎這個著名的"洞穴"改造成另一個公共公園的提議遭到了嚴厲的建築批評，因為大多數建築師更願意看到這個公園裡堆滿了錯綜複雜的、由"情境"設計的建築的影響。豪斯曼的事業是驚人的和壓倒性的積極。很難想像，如果沒有他的重組，巴黎在現代是如何繼續存在的。然而，豪斯曼缺乏微妙的品味，這一點從他破壞老城的緊密結構中可以明顯看出。他的手術最大的失敗就在這裡。例如，聖母院前的廣場不應該修建，因為它破壞了大教堂結構與其周圍環境之間現存的中世紀關係，正如我們在哥德式一章中所描述的那樣。但這樣的錯誤可以歸咎於(布雜)藝術學院派的規劃師，因為他們特別喜歡不朽的正式關係，而且，他們不喜歡哥德式的城市結構，總是希望糾正其任性。在法國和歐洲，女修道院的先例被廣泛採用。哥德式大教堂被從原來緊繃的環境中移除，以真正的古典主義風格暴露在光線和空間中，明顯違反了它們曾經堅持的原則。亞眠、蘭斯和盧昂的大教堂就是這種待遇的例子。然而，鑒於豪斯曼的全部成就，這是一個小問題，主要是美學問題。這裡最重要的是現代都市主義的產生，這直接導致了柯比意的城市激進主義概念。巴黎是工業時代第一個宏偉的城市規劃的目標。

豪斯曼的卓越成就在於他能夠在美學和語用學之間實現幾乎正確的平衡。鑒於文藝復興時期和巴洛克時期的規劃師以及後來忽視美學的功能主義規劃師對理想化的、

主要是美學方面的關注，這一貢獻並不小。從這一刻起，關於傳統美術形式主義與現代功能主義的激烈爭論就爆發了，給第一集團帶來了不幸的不利。然而，不難理解為什麼功能主義者佔據了上風。

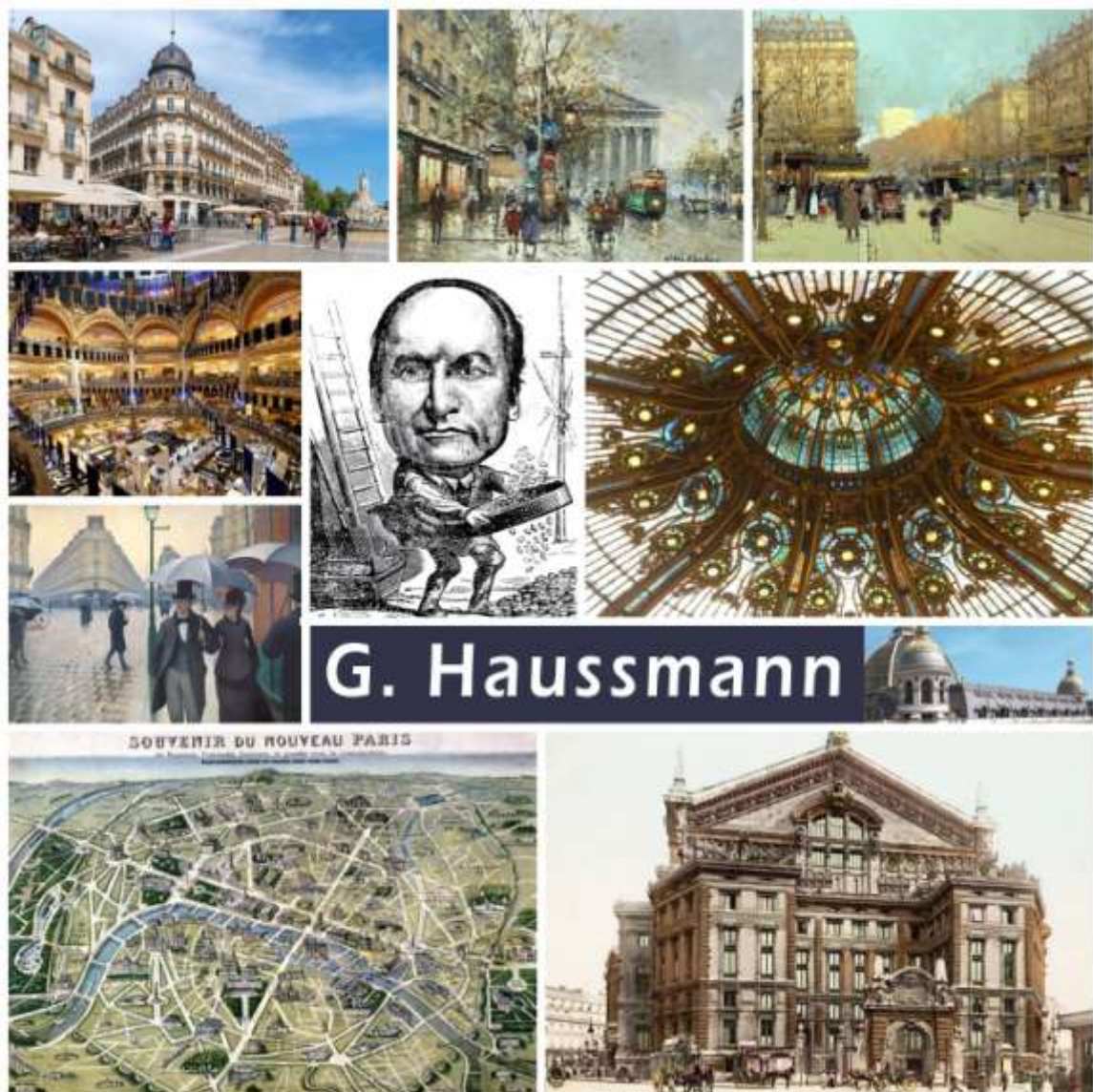


圖 3-11 Georges-Eugene Haussmann 豪斯曼作品

烏托邦社會主義與理性主義規劃

維奧萊特·勒杜(Viollet-le-Duc)在專門討論居住問題的蘇爾建築中心第二十次講座中作了以下發言：

…看到改革和振興的必要性。如果所謂的拉丁民族不作出巨大的努力，它的命運就註定了。現在的制度、傾向和原則都已經過時了。只有從根本上改革教育，才能實現教育的復興。

這一悲觀的說法暗指法國最近在色丹發生的軍事災難，它是在普魯士軍隊的手中遭受的，維奧萊特·勒杜(Viollet-le-Duc)等偉大的愛國者對此深有感觸。他的焦慮反映了尼采對其國家和文明命運的擔憂，這種擔憂與現代德國日益強大的力量相競爭，反映了尼采的痛苦，尼采幾乎同時書寫了西方文明的頹廢並尋求補救。與尼采提出的"英雄"解決方案不同，維奧萊特·勒杜建議嚴格堅持理性主義態度，以此來對抗法國資產階級文化的頹廢。在建築領域，他希望打破藝術形式主義的隨意性；他把現代技術和功能主義作為建築復興的指導原則。

到了轎車時代，歐洲進入了一個新的文化和工業發展階段，減緩了現代建築的發展。歐洲開始發展社會主義政治文化模式，對新建築思想的發展產生了巨大影響。馬克思恩格斯雖然深刻地影響了這股潮流的發展，但並沒有提出任何取代資本主義城市的新方案。由於理性和務實，他們不相信提出任何前瞻性的烏托邦計畫。他們希望，等到創造了適當的條件之後，才能在實際情況下進行這種重組。然而，在馬克思之前，所謂的烏托邦社會主義者們正全神貫注於類似的問題，提出了一些理論上的，但也有一些實際的主張。我們談到社會主義規劃的奠基人、雄心勃勃和開明的實業家，如英國人羅伯特·歐文(1771-1858)和法國人奧哈勒·富裡埃(1772-1837)，他們試圖為現代社區制定原則，在這些社區中，日常生活、文化活動和工作都將緊密地聯繫在一起，並具有尊嚴。他們尋找使機器對人們自己受啟發的文化目標友好的方法，而不是讓它疏遠人們的身心。

這樣的改革派拒絕了古老的、等級森嚴的城市規劃，城市的核心因擁擠而令人窒息，缺乏交叉通風、綠化和通往大自然的便捷通道。他們的模式是開放的，而不是封閉的；在其中，自然作為唯一真正的平等主義規劃手段發揮了重要作用。計畫中的正式等級制度對他們來說意味著與階級劃分有關的反動態度。缺乏民主意味著民主和功能自由。因此，他們更喜歡城市空間而不是實體，開放空間而不是封閉空間，關係的動態性而不是社會行為的正式規範化。通過這種方式，他們發明瞭"綠色城市"的概念，其中空氣、光線和綠色植物構成了進步的象徵。勒杜(Viollet-le-Duc)在Arc et Senans、Owens和Fourier's Phalanstries的項目(Howard的英國花園城市)和Le Corbusier的Cite Radieuse之間的聯繫是直接而清晰的。在架構上，這些模型的組織精神和形式各不相同。法國人有著傳統的、合理的、規範的性格。例如，傅氏的"社交宮"概念就是以凡爾賽宮為規劃靈感！富裡埃提出了一個可容納兩千人的單元，接近現代鄰裡單元的概念，這些鄰裡單元將全部安置在多層、正式構思的凡爾賽宮佈局結構中。這樣一個"人民宮殿"的居民將擁有各種規模的住宅和公共設施，如廚房、洗衣房、浴室、音樂廳和其他文化活動室。托兒所和學校也將併入這樣一個綜合體。這種集體解決方案在二十世紀非常流行。柯比意的超級街區，比如馬賽的超級街區，或者蘇聯在建設主義階段的城市化傾向，都是這些建議的最佳實現。即使是今天，羅伯特·克裡爾(Robert Krier,)，在他的城市規劃方法，談到盧浮宮的例子，認為類型適合良好的現代住房。歐文在英國傳統中堅持要把大量的自然資源融入他的城市。例如，他的單位有一千二百名居民，他們將得到中心的大花園和周圍大約四百公頃的土地。

然而，儘管存在這樣的差異，這些專案還是顯示出一些強烈的共同特徵。由於將工作與生活和文化聯繫起來的概念對這些建議的作者都很重要，他們試圖建立一些堅定的典型模式，以便制定與不同類型的住房、文化和工作設施有關的標準。甚至住宅的裝修也被認為是重要

的。建築師希望在理性主義建築和規劃方法的基礎上，引入明確的科學社會模型。畫面的流暢性和不規則性被認為是不合理的，直角公式和網格規劃顯得尤為重要。幾何學不像複雜而宏大的藝術規劃，被視為進步和功能主義的，適合現代精神。在這裡，杜蘭德的理性主義理論的影響表現得很強。在尋求更多的功能自由之後，建築師幫助這座緊湊的老城市擺脫了複雜性，發展了一套現代化的規劃體系，慢慢形成了無休止的標準化住房、標準化學校、標準化商業設施和工作與生活相分離的格局。各種迴圈的分離。新的有社會意識的改革家希望控制人類。理性地把握命運，以高度樂觀的態度對待我們"機器式"的行為能力，我們不必在這裡列舉這種開創性的改革計畫的失敗。歐文在印第安那州的新和聲徹底失敗了，其他一些人也一樣。今天，我們意識到現代規劃的失敗在多大程度上與這些理想有關。

然而，讓我們回到維奧萊特·勒杜的關切。他們的領域並不那麼廣闊，因為他主要對建築而不是規劃感興趣。他首先希望革新建築藝術，在這裡他看到了現代結構工程和鑄鐵、鋼鐵等新工業材料的根本重要性。通過運用這種新的手段，他試圖改變折衷的藝術設計，並引入一個新的創作氛圍。在工業和建築之間建立新的聯繫成為他主要關心的問題。畢竟，法國在色丹被打敗，是因為普魯士的高級軍備和他們的軍事戰略！在科技領域，人們可以從"拉丁頹廢"中解脫出來。

人們通常認為，在十九世紀下半葉，就建築而言，最具創造性的是那些建造偉大火車站、工業棚屋、橋樑和水塔、溫室和展覽館的工程師。因此，我們可以說，現代建築的進步不是由保守的人文主義者取得的，而是由頭腦清醒、只關心效率的技術官僚取得的。之所以取得突破，是因為強調創新的結構，這被許多人認為是現代建築師唯一可以使用的創作工具。在這樣一個轉捩點上，如果維奧萊特·勒杜(Viollet-le-Duc)活得更久的話，他就會看到他對哥德式的熱情的勝利。

維奧萊特·勒杜畢生與《巴黎藝術學院》的抗爭，同樣是為另一種建築理性主義而進行的抗爭-這種理性主義的根源與任何美學理論都沒有聯繫。其根源在於結構、技術和功能。

現在我們必須及時回去。杜蘭德可以稱得上是現代理論理性主義之父，但他的理論仍然是美的藝術理論，關注人文主義、理性主義秩序，具有更大的功能性和結構性實用性。在他那個時代，建築技術仍然是"歷史"技術，因為，建築師大多是用石頭或磚頭建造的。把杜蘭德的方法缺乏新意歸咎於他是不公平的。但到了轎車時代，這方面的情況發生了巨大的變化。

十九世紀的工業在新材料和建築方法方面提供了巨大的資源。工程師們在效率感和滿足新的程式性需求的指導下，很快就適應了他們的結構。他們尋求新的方法，將鐵、玻璃和後來的鋼筋混凝土應用於建築，以維護其更大的功能特性。儘管工程師是實踐者和實用主義者，他們對普金或維奧萊特·勒杜的誠實和道德理論一點也不感興趣，但他們以自己的方式發展出一種功能性風格，這種風格不代表建築的形式景觀，而代表建築的得體性、施工的效率和手段的經濟性。普金和羅斯金在 1851 年對帕克斯頓水晶宮的批評中，表現了他們與新哥德式復興主義者不同的工作方式。他們稱之為"玻璃怪物"，稱之為"黃瓜架"，以一種悲劇的方式，水晶宮的建造與普金在同一年失去理智相對應，象徵性地提醒人們折衷的慘敗。新哥德式理論家們沒想到，他們對結構誠實和功能性的呼籲有朝一日可能會採取如此務實的工業形式。他們從詩歌和道德精神上進行推理，正如工業工程師從艱苦和實際的事實上所想的那樣。正

是工程師們在將材料、結構和功能解決方案應用到他們的建築中，獲得了真正的誠實，而不像復興主義者和通常輕浮的 19 世紀建築師。

我們可以很容易地想像，他們疏遠了許多分為古典主義和哥德式陣營的建築師。他們向建築界提出了一項最艱巨的挑戰。大多數精英復興主義者起初拒絕接受任何"可能與他們認為庸俗和不值得偉大藝術的事件合作"的概念。很少有人敢於接受新的挑戰，這並非沒有相當大的困難。



圖 3-12 維奧萊特·勒杜 (Viollet-le-Duc) 作品

拉布勞斯特 (H. Labrouste)

亨利·拉布勞斯特的名聲建立在他將鑄鐵柱應用於古典主義建築之上；他的情況更為矛盾，因為與帕克斯頓或埃菲爾相比，他顯得膽小而保守。然而，他對新奇事物的吸引力給他帶來了一些嚴重的問題。拉布勞斯特出生於 1801 年，開始的方式是典型的時代。他是沃多耶在

巴黎藝術學院的學生，並在 1824 年贏得了著名的大獎賽，並在 1824 年被派往羅馬六年。在那裡，當他敢於挑戰與古羅馬遺跡有關的一些學術教條時，他表現出了獨立和清醒頭腦的最初跡象。他認為，建築必須與社會的實用性和願望相聯繫，他指出，在建築規劃的背後，曾經存在著特定的人類態度，一些院士對某些建築，特別是對其功能的關注，是大錯特錯的。在这一切中，他承擔了一個停滯不前的學術堡壘，在他返回巴黎後，他被罰了近十年沒有任何傭金。但與此同時，他深受學生歡迎，並在 1830 年至 1846 年期間經營著一家思想獨立的設計工作室。最後，這個工作室成了維奧萊特·勒杜演講的舞臺。有趣的是，沒有一個在拉布勞斯特領導下學習理性思考原理的學生贏得過任何大獎賽，也沒有一個成為建築精英的成員。

1838 年，拉布勞斯特被任命為新的聖傑維夫圖書館的建築師，並於 1850 年底完成。在這棟樓裡，他展示了他的理性主義原則。他一方面利用鑄鐵柱和拱，回應工業的進步；另一方面，他將建築手段的詞彙減少到平牆、平拱、樸素稀疏的裝飾，以及非常簡單的功能佈局。與即將到來的藝術裝飾狂潮(其中加尼爾是最好的例子)相比，拉布勞斯特的建築顯得非常簡樸，強調結構是其構成的精髓；因此它是"現代的"和未來的展望。

1853 年，拉布勞斯特被任命為國家圖書館的建築師。在那裡，他建造了宏偉的勞動大教堂，在那裡，他再次使用了鑄鐵結構，但這一次，它更加精緻，因為它具有複雜的拱頂系統。這是他的第二部傑作。但儘管有這樣的創新，拉布勞斯特仍然是一個非常美麗的藝術建築師，因為他保留了大多數這種風格的作曲技巧。但事實是，這種組合確保了在 19 世紀下半葉大量建造了值得注意的建築物。這一時期的創新型建築師和工程師知道如何保留歷史的教訓，並用新的技術手段豐富他們。直到 20 世紀，歷史傳統的延續性被徹底破壞，這種受歷史啟發的形式主義和技術新穎性的結合才顯得不足。在十九世紀末，技術還沒有摧毀堅實的建築構圖藝術。這一時期的每一位偉大的建設者都證明瞭這一點。以巴黎火車站為例，如 Hittorf's Gare de l'est 和 Gare du Nord，Baltard's Les Halles，教堂如 Baltard's Saint Augustine 或 Boileau's St.Eugene 或 Notre Dame du Travail by Astruc，或大皇宮旁。德格蘭、魯維和湯瑪斯。以英國帕克斯頓的水晶宮和巴羅的聖潘克拉斯車站、聖路易士的路易·沙利文華麗的溫萊特大樓和芝加哥其他學校建築為例，或者巴黎的鑄鐵辦公樓和雷烏莫爾街的銀行為例。在這些例子中，我們認識到這座建築的壯麗。它的城市性與創新性建築有機地結合在一起，開始了建築發展中最美妙的時期之一。這是一個健康而激動人心的時期，1900 年鋼筋混凝土的引入使其自身更加豐富，鋼筋混凝土很快與鋼一起成為建築的主導材料，並迅速取代了石頭和磚塊。波多的聖讓蒙馬特教堂(1894-1899)是拉布勞斯特和勒杜的學生，是這裡令人耳目一新的變化，壓倒建築的主要例子。

這是真正的理性主義時期，1870 年後開始獲得新的意義。事實上，我們已經提到，這種新理性主義與舊古典理性主義有著不同的淵源，杜蘭德的理論著作似乎是對古典理性主義的最後一次完善。古典理性主義傳統上是建立在對建築環境的人文主義解釋的基礎上的，考慮到了構成的規律；因此，幾何和數學被應用於實現正確的預期特殊效果，並且是智力型設計師最重要的理性工具。建築問題是次要的，因為像石頭這樣的傳統材料只能用於特定的、重型的牆體建築。例如，文藝復興時期的建築師對結構問題的無知和不感興趣的程度，體現在義大利教堂著名的加固桿上，它有助於抵抗筒形拱頂的推力，而筒形拱頂的推力危險地位於一層薄柱上，或者在同一根杆上有助於穩定高聳穹頂的推力。弗蘭克·勞埃德·萊特(Frank

國人。他以一個局外人的身份開始他的活動，他的觀點恰好批評了法國社會，以及反映法國社會的建築狀況。凱薩達利在他的社會主義傾向中要求改革，以支持越來越多的城市無產階級，經常支持烏托邦社會主義者，正如我們所記得的，他們希望建立理想的工人社區。凱薩達利在他的建築觀中反對美的藝術建築師，他認為美的藝術建築師是受國家委託的反動機會主義者，因為反動國家需要反動的建築模式。但他也反對新哥德式主義者，他認為他們是過去基督教榮耀的庸俗影印機，並把自己置於這種折衷的爭論之上。凱薩達利希望從政治變革中得到建築改革。他信奉政治自由，因而信奉建築個人主義。藝術自由為他預設了文體自由，他認為建築必須實現文體自由來改造自己，但這種自由必須有一個社會目的，因為他認為建築的作用是嚴格的社會性的。

儘管凱薩達利對新哥德式陣營提出了批評，但他對這種傾向有著廣泛的信念，即使因為自己的野心，他不願意承認這種對應關係。因此，他反映了法國一些理性改革家的觀點，如 J.A. 博尼斯，他反對文藝復興時期的折衷主義，文藝復興時期的折衷主義在《巴黎藝術學院》是如此的絕對，他是 1823 年出版的《建築基礎論》的作者，博尼斯在該書中聲稱建築應該是埃塞的。本質上是一種建築藝術，上面有一些裝飾物。根據柏格尼斯建築在其坦率，暴露的品質和功能考慮有機聯繫，它將成為唯一真正的建築品質。其他的一切都是繪畫性的，應該放在較低的地位，因為建築主要處理的是實用性，而不像繪畫，它的吸引力和眼睛的刺激。因此，凱薩達利和柏格尼斯抨擊了《學院派布雜藝術》藝術，認為它忽視了建築藝術，而傾向於對建築進行戲劇化的處理。顯然，他們並不認為美的藝術建築師是真正的建築師，而是認為他們是偽畫家。他們對改革的要求強調了三個主要問題：建築與現代材料和建築領域取得的進展相協調，在他們看來，這是不可能不放棄對歷史的模仿的；建築更加強調現代社會的功能和實際需要；以及現代功能和結構任務的複雜性，對建築構圖中對稱性和層次性概念的修正態度。他們所要求的實際上是廢除他們認為是所有建築保守主義根源的黨派或組合觀念。

正是這些現代理性主義者與勒科爾的創作理念的鬥爭，才是這場新興運動最引人入勝的方面。理性主義者認為"組成"這個詞是人為的，它的功能明顯不如"生命"。構圖意味著使用僵化的、靜態的原則，無視社會條件的變化，許多著名的、面向未來的思想，從歌德到萊特和柯比意，對構圖採取了堅定的否定立場。他們不想"組合"，而是圍繞人類行為和結構新穎性的流體動力學問題來塑造他們的建築。在這個過程中，他們發明瞭靈活的框架和開放的規劃概念，並將其應用於建築和城市。事實上，像凱薩達利這樣的理性主義者期望，他們嚴格的功能主義和科學方法最終會被提升到一個更高的形式，通過提供一種特定的風格形式，例如奧古斯特·佩雷特的作品就是一個很好的例子。但他們認為，首先，有必要對建築進行一個全面的清洗，使其擺脫折衷的不必要因素。這一時期可以在 19 世紀的工業建築中重新審視，如倉庫、廠房和橋樑，它們展示了新的建築技術方法的應用。理性主義者對維奧萊特·勒杜宣導的新哥德式建築持否定態度，認為它不過是對另一種歷史風格的回歸：以新哥德式取代新古典主義。事實上，由於哥德式風格在他們看來過於專注於精神層面，他們當然更傾向於完全摒棄它，取而代之的是對古典主義的淨化，從現代的角度來看，古典主義在其最初的樸素中顯得更加有用。

他們的態度對現代建築產生的廣泛影響在今天眾所周知的，而當前將現代建築再次置於"組合"控制之下的鬥爭是有啟發性的，因為它反映了功能理性主義的最終失敗。在他們的激進主義中，理性主義者沒有意識到組成和工業的明智結合，這裡提到的一些 19 世紀晚期的建築證明瞭這一點。當然，這樣的建築是在學術精英的嚴密圈子之外構思的，在朱利安·高德特等理論家的領導下，他們繼續宣揚戲劇建築、宏偉計畫和宏大構圖的榮耀，除了皮埃爾·居里跑車的技術之外，不包括技術。現代理性主義者反對他們。



圖 3-14 M. Astruc: Notre Dame du Travail, Paris

美國的學院派(布雜)藝術(Beaux Arts)

傑弗遜古典主義在美國與美國國家的日益穩定以及像傑弗遜這樣的開明思想家希望為這個新國家提供一種官方風格的建築來表達美國人民的文化願望聯繫在一起。繼法國革命理想主義，這呼籲精神的知識體系和社會進步，美國領導人感到舒適的進口古典主義作為一個正確的風格。在獨特的美國環境中，古典主義的理想主義表現在鄉村生活的貴族性和貴族民主，而這個國家的新締造者正是圍繞著這兩個方面展開的。

但是在十九世紀中葉，在哥德式復興或維多利亞浪漫主義折衷主義的影響下，一場新的反運動從英國傳到了美國。美國並沒有逃脫普金和羅斯金的道德資訊，他們以復興哥德式的真正基督教風格的名義，向希臘和羅馬的"異教徒"文化宣戰。傑弗遜古典主義開始被視為來源錯誤，僵硬，貴族形式，功能粗糙，不可接受的日益平民化的特點，美國意見。維多利亞時代的道德觀與我們的"道德多數派"不相上下，偏執、僵硬、偏狹、不寬容，導致他們從宗教的角度看待建築。在英國，人們提倡象徵價值的分裂，這意味著新哥德式復興的主題是房屋、學校和大學，換言之，這些功能與道德問題有關，而在古典主義中，商業和政治權力銀行、官僚機構、酒店等的領域則是從第一次運動和英國工藝美術運動一樣，出現了所謂的瓦片風格和亨利·理查森、弗蘭克·弗內斯等美國偉大建築師的作品。正是這場運動引發了圍繞建築風格的誠實性、功能性和地域性的爭論。

維多利亞時代的建築師認為現代城市是一個邪惡的產物，因為它是資本主義的產物，他們都鄙視資本主義，然而到了十九世紀下半葉，城市擺脫了鄉村的生活，在工業、市政局和城市的蓬勃發展之後以驚人的速度發展。新富階層，他們現在希望給美國城市一個歐洲特色，以美化他們的成就。隨著唯物主義的發展，人們又一次注意到理性主義風格，即以古典主義

為主，有時以其最為不朽的特點。美國富人希望通過大興土木，以出色的方式掩蓋過去的經濟犯罪，把自己的名字載入歷史。但我們必須明白，美國城市骯髒、混亂、醜陋，可能是世界上最悲慘的城市。美國人希望改善他們的生活條件，由於他們自己沒有成熟的城市傳統，他們決定仿效歐洲是唯一的辦法。但現在，這種抄襲與維多利亞時代雜亂無章、個人主義的衍生作品不同了。

這一次，隨著以城市為導向的文化興趣的增長，抄襲成為一項更為複雜的活動，與仔細的檢查、研究和選擇有關。雖然學院派布雜藝術課程似乎主要適合法國人，但在美國人中 also 同樣流行。最重要的是，它有一個不同於大多數維多利亞時代散文的知識體系；它有公民的尊嚴、力量和紀念性，非常適合新出現的富人階層；它有能力提高美國醜陋城市的審美標準。取而代之的是不規則的維多利亞浪漫主義和各種建築的不連貫聚集，有對稱性、立體體積、落地窗、多層屋頂、陽臺和分層立面。紐約尤其成為這種新影響的中心。美國學生開始去歐洲學習，主要是去巴黎的巴黎藝術學院，熟悉歐洲建築史。他們的客戶，美國新富階層，開始從第一批美國藝術和建築雜誌接受自己的建築教育。第一批美國建築學校成立了。1879 年，麻省理工學院和伊利諾伊大學是美國唯一的學校。到 1881 年，哥倫比亞有了自己的學校。從而為建築創作建立了一個逐步發展的知識和學術背景。

理查·亨特是第一位在巴黎藝術學院學習的美國建築師，也是他將義大利宮殿的藝術引進美國，很快就應用於美國富人的城市住宅。以這種風格設計的最著名的建築師群體包括 McKim、Mead 和 White，這是一家合夥企業，負責建造數量驚人的建築，包括紐約賓夕法尼亞火車站、波士頓圖書館、新港賭場和大量昂貴的私人住宅。在這種個性和日益成熟的品味的指引下，古典折衷主義在美國建立起來。在現代運動到來之前，幾乎沒有什麼東西可以反對它。

"美麗城市"的理想在 1893 年以前就已經存在了。對芝加哥、三藩市、克利夫蘭和費城公園的建議是這一發展的最好例證。

在芝加哥舉行的世界哥倫布博覽會上，首次展示了這種創造力，該博覽會為慶祝美國發現四百周年而開幕的。伯納姆和奧姆斯特負責。折衷的古典主義占主導地位。有人建議把建築物漆成白色。最後，這座白色的大城市使美國人眼花繚亂。這些建築有著巨大的規模。它們之間的空間被精確地指定了。據說，這種簡陋的瓦片風格已經過時了。其他白人城市緊隨三藩、聖路易士、費城。古典理性主義確立了自己的城市建設模式。

1900 年後，新一代古典折衷主義接踵而至。美國美術運動與宏大的羅馬規模有關，美國建築師聲稱這一規模必須維持下去。麥基姆最喜歡的專案是基於一個法國概念；羅馬的美國學院最終在富有贊助者的說明下組織起來，說明向美國傳播羅馬帝國、文藝復興和巴洛克義大利的光榮傳統。1872 年，一些法國建築師院士從巴黎藝術學院(L'Ecole des Beaux Arts)引進麻省理工學院，這有助於鞏固古典主義者對美國年輕建築流派的控制。尤金·萊坦來自沃德雷默的工作室，曾在巴黎藝術學院獲得三枚二等獎，成為麻省理工學院的首席設計師，在他死後由 Desire Despra Delles 接任。讓·拉巴特去了普林斯頓，保羅·克雷特後來到了賓夕法尼亞大學。克雷特成為許多著名的藝術項目的最成功的教師和建築師，如費城的羅丹博物館、華盛頓的莎士比亞圖書館、安納波利斯的沃德霍爾，以及印第安納波里斯的一個圖書館。他還設計了費城的橋樑，發電廠，以及一些一戰時期在法國的美軍紀念館。

這些人幫助教育和灌輸了大量的美國建築師，他們以在華盛頓特區建造偉大的官僚堡壘、許多公共圖書館、火車站、博物館、銀行等而聞名。他們的任務是美化美國國家，使之日益強大，並在世界大戰後崛起。我是世界上的領導力量。在羅斯福政府的領導下，政府開始以一種相當歐洲的方式快速發展，並且，恰當地說，在首都進行了許多具有紀念意義的建築。卡斯·吉伯特於 1935 年建立了最高法院，亨利·培根於 1922 年建立了林肯紀念館，拉塞爾·波普建立了國家檔案館和傑弗遜紀念館。他們的風格以裸露的古典主義為特色，將柱子簡化為橋墩，並使用了許多牆面特徵，這些特徵成為美國制度建築的同義詞。然而，他們的風格只與蘇聯、波蘭、德國和義大利的類似發展相類似，在這些國家，強大的政府開始實施國家宏偉的政策。難怪這樣一位古典主義建築師漢密爾頓在 1933 年莫斯科蘇維埃宮國際比賽中獲得第三名。儘管弗蘭克·勞埃德·萊特(Frank Lloyd Wright)和後來的沃爾特·葛羅比斯(Walter Gropius)等建築師多次襲擊美國，但美國的古典傳統依然堅如磐石，這也是密斯·凡德羅(Mies Van der Rohe)在美國取得成功如此容易理解的原因。

但是，儘管這些人的建築可以被描述為處理得很好，正確，有時並不缺乏優秀的品味，但他們是折衷主義者，從未超越一般的平庸水準。他們對美國建築的最大貢獻在於城市規劃領域；他們幫助實現了從鄉村生活到有吸引力的城市生活的轉變。他們是第一批將城市複雜的建築(通常以帝王的方式表達)引入美國省級城市的建築師，並使他們生活得更加令人興奮。從這裡可以看出它們在美國有機功能主義學派之上的優越性。在他們的影響下，美國建築學院接受了一種綜合的課程形式，並組織了深入研究建築的手段。因此，他們的創作水準可以與法國巴黎藝術學院的建築師相比，我們已經描述了他們的失敗和成就。

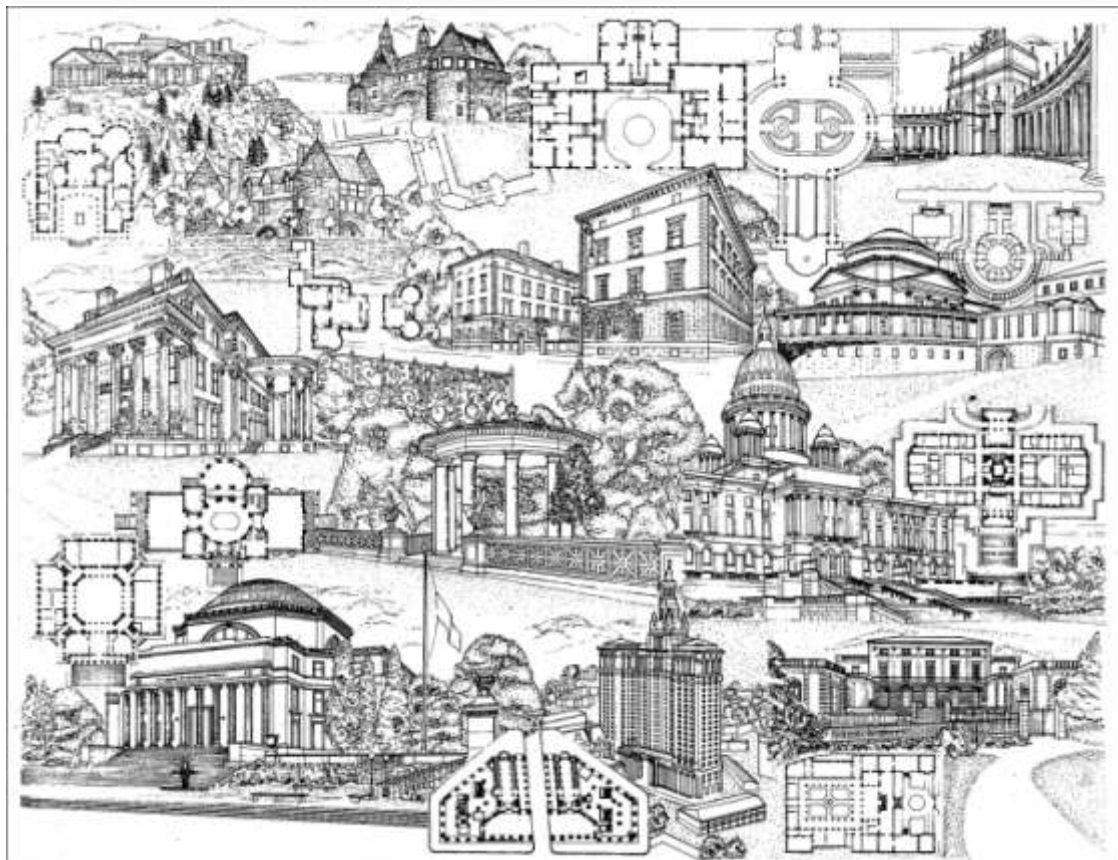


圖 3-15 美國學院派布雜藝術：McKim, Mead, and White.

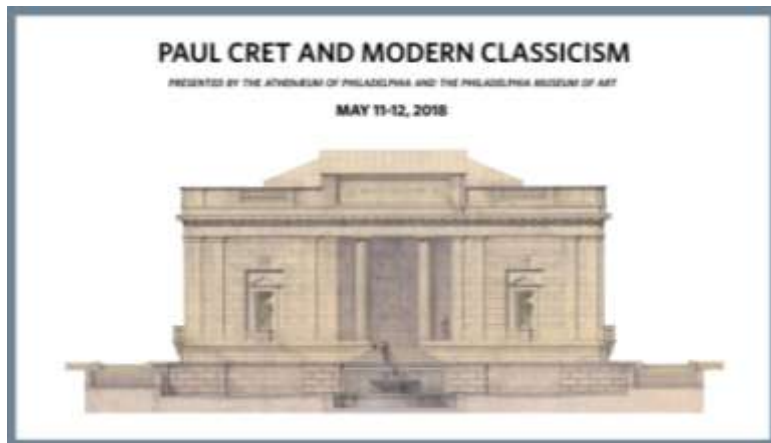


圖 3-16 費城 Rodin 博物館立面



圖 3-17 費城 Rodin 博物館大門

魯琴斯爵士(Sir E. Lutyens) 1369-1944

在60年代末，羅伯特·范裘利(Robert Venturi)和艾倫·格林伯格(Alan Greenberg)突然"重新發現"了魯琴斯一家，他們在魯琴斯身上看到了一個在建築複雜性和模糊性領域中精益求精的大師。由於他們的開創性興趣，路德在70年代成為了一個複雜形式的英雄。他的作品在美國古典主義復興主義的背景下很有意思，因為如果美國人是我們所說的"直截了當"的抄襲者，那麼路德仍然更加獨立，更有效地說是"複雜的"。也許這是因為他是英國人，不願意與法國或義大利的極端主義走得太遠，也許是因為他沒有前科。他的建築受到哥德式復興和古典主義的雙重影響。但也許在北方文明的背景下，這種交叉影響並不罕見。路德喜歡並深入研究英國本土建築的原則，被其功能性所吸引，喜歡鄉村的簡單，最重要的是喜歡諾曼肖的哥德式復興主義建築。然而，他的作品在幾何學上給我們留下了深刻的印象，因為即使他的古典主義被沖淡和疏遠，它們也基於古典主義方法的基本原理。他在作品中傾向於對稱，但(典型的英國人對功能性的偏愛)使它們不對稱到了畫龍點睛的程度，這常常出現在他對建築紋理的感傷處理中，意欲"增加"他的建築的年代，使其顯得陳舊。年齡對路得來說是一種美德，因

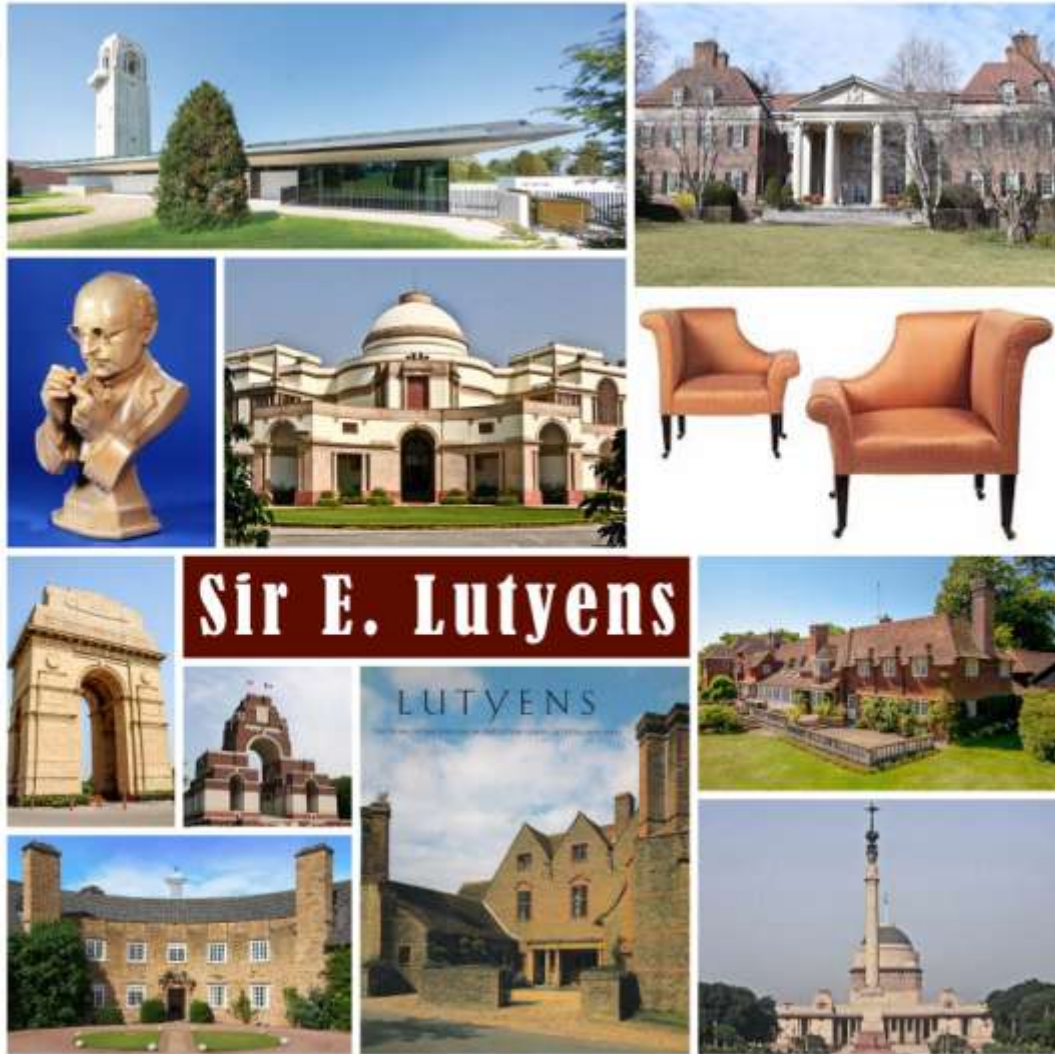


圖 3-19 魯琴斯爵士 (Sir E. Lutyens) 作品

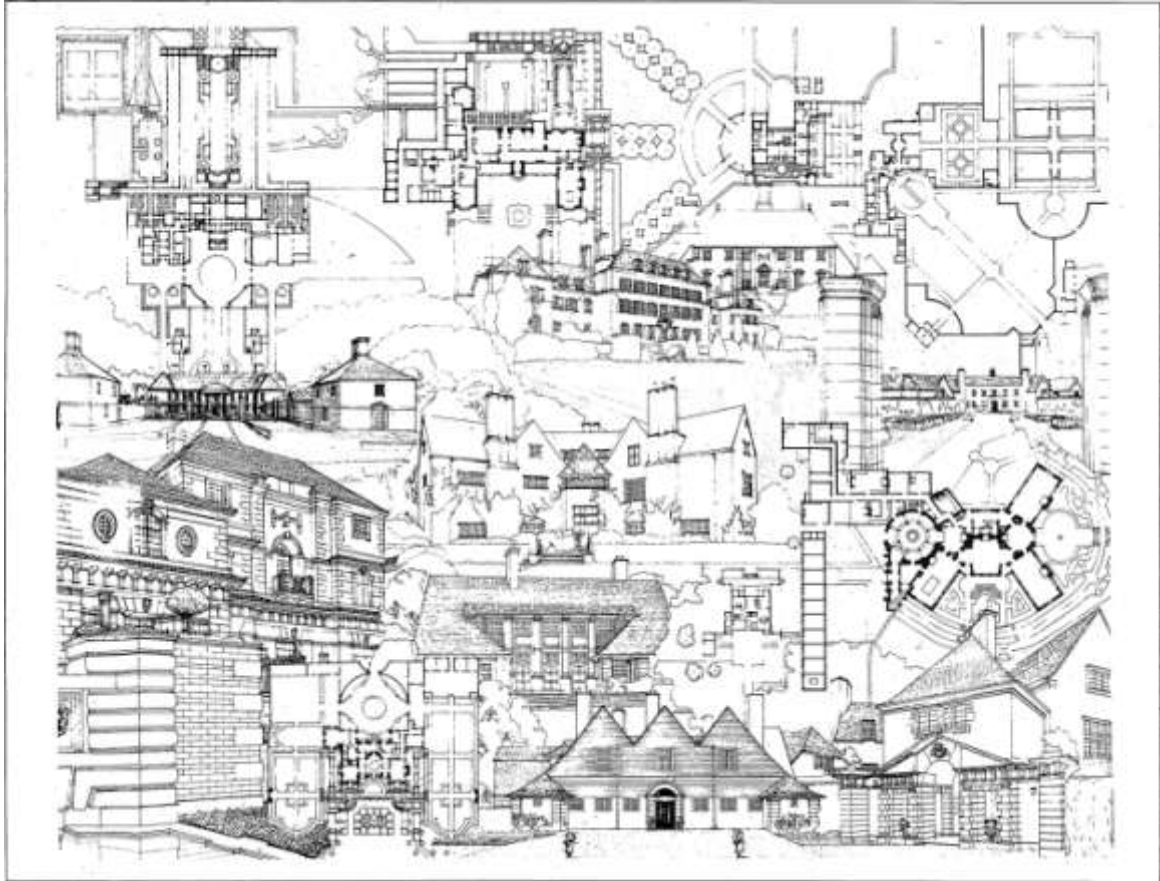


圖 3-20 二十世紀折衷主義：Sir E. Lutyens 作品

沙利文(Louis Sullivan) 1856-1924

理性主義者對現代建築的功能和結構方面的關注的實際成果最好地體現在四位元偉大建築師的作品中：路易士·沙利文、奧古斯特·佩雷特(Auguste Perret,)、·密斯·凡德羅(Mies van der Rohe)和路易士·康(Louis Kahn)。他們中的每一個人，儘管都有共同的思想願望，希望通過更好地將建築與現在和未來聯繫起來，使建築煥發出新的活力，但他們都形成了一種引人注目的個人風格。前三位可以稱為理性古典主義者，因為他們堅持清晰和嚴謹的理性原則，雖然路易沙利文超過佩雷特和密斯的力量，他的表現力。然而，路易·康的思想根源與布雷和勒杜的象徵主義時代有著深刻的對應關係，因此他必須被歸為浪漫主義者。我們還可以說，沙利文、佩雷特和密斯的根源與希臘古典主義有關，而康則是在羅馬找到靈感的。從某種意義上說，前三位必須被視為實證主義者，因為他們對建築的創作表現出堅定的態度，而康仍然有些感傷，被歷史所淹沒，然而，沒有陷入歷史折衷主義。他仍然是這四個人中最複雜的智者和創造者。

正如我們所提到的，到 19 世紀末，新材料如鋼和鋼筋混凝土以及相應的新建築方法如預製和材料產業化得到了應用。但到目前為止，很少有建築師願意利用這種進步；他們在巴黎藝術學院接受教育，表現出對這種事件的反動態度。除了路易·康，以上所有的建築師都是反對這種教育的叛逆者，個人主義者願意付出巨大的努力來尋找新的、更合適的建築設計方法。

路易士·沙利文於 1872 年進入美國第一所建築學院麻省理工學院接受教育。當時存在著兩種相互衝突的影響：一種是新哥德式的，源於羅斯金的說教，並由學校校長威廉·威爾(William Ware)宣稱；另一種是法國教授勒坦(Letang)幫助建立的學院派布雜藝術影響。沙利文是從樂塘第一次學習構圖藝術和圓柱、拱門、柱頭、飛簷等的詞彙。後來，沙利文試圖為另一位學院派布雜藝術建築師理查·莫里斯·亨特(Richard Morris Hunt)工作，亨特是一位在紐約很有名氣和時尚的實踐者，但他很快就厭倦了亨特的平庸作風，開始學習。在費城為弗蘭克·弗內斯工作了一段時間，他給沙利文的印象是一個異常富饒的人：在被弗內斯解雇後，他去了芝加哥，那是在大火後重建的。1874 年，他去巴黎，進入沃德勒默臭名昭著的工作室，這家工作室以狹隘的觀點和公然的歷史主義激怒了他。他憤怒地離開巴黎去義大利旅行，1875 年從那裡回到芝加哥。因此，沙利文的教育是一個美麗的藝術類型，他最終有相同的疑慮，作為許多其他獨立思想的建築師在當時。然而，他多次承認，正是由於這種教育，他才獲得了建築學科的天賦，因為他被教授了構圖藝術和美學。不用說，這樣的知識顯示了出來。他的建築。

沙利文是一位城市建築師。他沒有表現出萊特(Frank Lloyd Wright)對鄉村生活和建築的吸引力，他自己的建築嚴格來說是立體的、對稱的、構圖的，沒有他自己學生作品中那種動態的、不對稱的、個性化的特點。很明顯，沙利文的文化偏好與拉丁建築傳統非常吻合，不像萊特自己的親北方傳統。對沙利文來說，這不是一個像萊特自己的巨大努力那樣，創造一個新的建築概念的問題，而是使傳統的古典體系適應新時代、新技術和"新經濟現實"的要求的問題。因此，他正在尋找新的表達方式和組織方式，使一些公共關係的結合成為可能。以一種有機的方式從過去與新的發展。

這是沙利文不喜歡討論構圖這個詞的特點，就像其他著名的現代建築師如萊特、哈林和柯比意一樣。他更喜歡"組織"這個詞，可能是因為"組織"反映了他所處時代工業革命的動態品質，而"組成"這個詞傳統上代表著與靜態現象相對應的永恆價值觀。此外，組織代表功能，組成代表形式。我們也知道沙利文的另一個特點：儘管他在技術上是一個古典主義者，但他鄙視這一趨勢，因為他認為這是貴族的歷史反映，因此是形式主義的一個特定品牌，而他本人是一個建立在現代民主原則基礎上的自由國家的公民。在他的一生中，他一直沿著這樣的民主路線爭論；他在 1901-1902 年的幼稚園談話就是很好的例子。對他來說，組織代表民主，而組成代表貴族。他的建築理念是個人主義的，也就是說，他認為每棟建築背後都應該有建築師的個性。他把建築的性能與建築師的美德和品格聯繫起來。在這方面，他與羅斯金和柏拉格等歐洲道德學家的觀點是一致的。

沙利文更喜歡創造性的個人主義，這要求高度的個人理想主義和卓越。他希望將個人主體性轉變為高度的社會責任感，因為他希望將建築視為一種有社會動機和負責任的職業。組織有助於使建築更貼近生活，而不像貴族古典主義的構圖，它將自己與建築分離開來。"比例是結果，不是原因。"沙利文以這樣的態度感受到了米開朗基羅的感情。布姆漢姆，芝加哥著名的規劃師和大美人藝術風格的遊擊隊員，在沙利文看來是他的私人敵人。他在伯納姆看到了企業精神的反映，他希望將建築商業化，使其易於適應，並希望從建築師職業中去除個人創造力。伯納姆是最終將美國建築行業轉變為一個沒有個性的行業的主要負責人。他自稱為美的藝術風格，因為在他的時代，這是採取的風格，因為美國城市經歷了一個動態的擴張。但昨天伯納姆(Burnham)會提倡一種米西亞式的方法，而今天斯吉德莫爾(Skidmore)、(Owings)、

歐文(Owings)和美林(Merrill)將是他的理想；明天，誰知道對古典主義的重新強調！這就是沙利文的想法。

但公平地說，伯納姆必須指出，他希望在他的職業中確保高標準，這就是他公開害怕個人主義的原因，因為他深知，除了極少數的偉大時刻外，個人主義還會帶來令人震驚的平庸。我們知道，他經常批評沙利文和萊特，我們不能接受他的批評，但就設計的一般標準而言，就《美麗之家》藝術培訓和產品而言，我們必須同情地看待他的關注。

沙利文對建築的信念最好地體現在他 1895 年的著名口號中，隨著時間的推移，這句口號成為現代建築的商標："形式服從功能"。這句話已經被多次濫用，因為許多建築師往往把它看得太狹隘。它講述了大火後芝加哥重建的動盪和激動人心的時代。在這段時間裡，隨著芝加哥經歷了巨大的建築活動，建築師們正瘋狂地與數以百計的新委託人角力，主要的問題是，芝加哥的新建築應該以什麼樣的風格進行？1879 年，沙利文認識了土木工程師丹克瑪律·阿德勒，並於 1881 年與他合夥。這種和其他建築合作夥伴所面臨的委託類型與建築師過去忙於處理的通常的國內或公共委託有很大不同。如今，寫字樓、倉庫、火車站、大型酒店和禮堂成為了新委員會的主要組成部分，建築師不得不面對這些新的挑戰性任務。對沙利文來說，高層建築的問題是最吸引人的，因為它涉及到一些有待解決的革命性問題：

它們的結構系統、加熱和機械系統必須演變成某種形式系統。在這裡，沙利文找到了一個廣闊的工作領域，並發展了理性、有機、組織的原則，使他形成了自己的口號。1851 年，帕克斯頓的水晶宮(Crystal Palace)在倫敦和芝加哥一些著名的歐洲式火車站建成後，下一步就是：建造現代公共建築。在這裡率先採用了由鐵墩和鐵柱組成的網格結構體系，引進了空心磚和防火地板，並提出了高層建築支撐的新方案。而隨著新材料和技術手段的氾濫，人們只能說是"理性"的建築方式。但務實、理性的建築方式能否獲得一致的風格呢？這個問題在十九世紀的最後十年裡啟發了芝加哥建築師。

問題是這樣的：現代建築，它擁有如此先進的手段，並且要完成越來越多的歷史任務，怎麼能允許自己複製歷史風格呢？如果一個人沒有遵循任何歷史先例，那麼他是如何建立這種風格的呢？建築進化的有機概念由此產生。因為沙利文建築必須對它的現狀做出反應，也就是說，在技術和功能上。他對《學院派布雜藝術》藝術的輕蔑態度是由於學術界忽視了這一至關重要的標準。他還認為，風格建築必須正確表達其綱領性功能。但他把這兩條規則的解釋交給了建築師個人，因為他堅決反對任何武斷的學術規則，認為這些規則是不民主的，可能是無效的。他相信，在客戶、功能給予者和建築師之間的直接對話中，建築的偉大創意必須顯現出來。他增加了一個裝飾標準，以確保作品的人性化。

從這些信念中，"形式服從機能"的口號出現了，但事實上，用沙利文自己的話說，這是一個有目的的模糊定義。它沒有規定任何確定的方法來達到建築風格，因為它沒有使用任何明確的風格或類型學元素，如藝術學院(L'Ecole des Beaux Arts)自己試圖為創造正確的風格提供明確的標準。沙利文把解釋這一公式的問題留給了個別建築師，希望他們有足夠的創造性想像力，為他們的建築提供自己鮮明的特色。沙利文對其有機原理的看法是二元的，因為他認為建築一方面是社會性的，因此是人文主義的，另一方面是機械性的，因為它必須應付現代方法。他同意理性主義者，如塞薩爾·凱薩達利(Cesar Dali)或霍雷肖·格林諾夫(Horatio Greenough)的觀點，即真正的有機風格是由給定文明的自身標準創造出來的，而且肯定不

會簡單地按照美國布雜藝術建築師的要求進口。不幸的是，創造這樣一種有機風格的任務屬於偉大的頭腦，難怪沙利文在芝加哥是一個非常孤獨的人。

在與阿德勒的合作中，沙利文設計了許多著名的建築，如芝加哥禮堂(1886-1889)，查爾利大廈(1891年)在他的繪圖員弗蘭克·勞埃德·萊特的幫助下，格雷斯蘭公墓的蓋蒂墓(1890年)和哥倫布博覽會的交通大樓，這座著名的金門被授予了三個 G。只有來自巴黎的法國博思藝術建築師們同意是沙利文而不是美國博思藝術的擁護者正確地理解了萊科爾的真正目標。沙利文還建造了當時聖路易士革命時期的辦公樓、溫萊特大廈(1890-1891)、芝加哥證券交易所(1893-1894)和布法羅擔保大廈(1894-1895)。隨著這最後一棟沙利文最好的建築的建造，由於沙利文給自己帶來的許多個人問題，與阿德勒的合作關係被解除。從現在起，由於沙利文失去了一個強大而博學的合夥人，他的出身開始於他痛苦地將自己與芝加哥的生活隔離開來，拒絕按照他畢生對建築作品個性的信念組建大型公司辦公室。儘管如此，從 1895 年到 1924 年他去世的那一年，他設計了更多的，有時是非凡的建築。1897 年和 1898 年，他在紐約設計了貝爾德大廈，1903 年和 1904 年，他在芝加哥設計了著名的卡森、皮裡、斯科特百貨公司，最後在他生命接近尾聲時，經過長時間的無所事事，他又設計了一系列小銀行，如一家。在明尼蘇達州的奧瓦通納(1907-1908)和威斯康辛州的哥倫布(1919)。

問題是：沙利文建築的特點是什麼，它們在多大程度上反映了他的口號，即形式服從機能？他的建築有兩面性。奇怪的是，如果我們將他的作品與《學院派布雜藝術》的成就和失敗相比較，我們就會發現他的作品與之相反。他在哪裡取得了巨大的風格特徵，他們失敗了，在哪裡取得了空間和城市品質，他失敗了。沙利文建築最重要的特點在於它的幾何特性，比如他的體量的立體感，他對立面的有序處理，強調對稱性，他對建築不同外部元素的精心分層，以及他對建築結構系統與形式表達的高度整合。他的建築強烈地提醒我們，義大利的宮殿有著米開朗基羅那樣的巨大秩序，有堅固的底座，頂部有強有力的飛簷，入口有凱旋門式的處理。再加上他的有機花卉裝飾，你就有了鮮明的個性。他們的語言很有力，但不具有紀念意義。但奇怪的是，它們是一個空間。在沙利文的建築中(在像禮堂這樣明顯的例子之外)找不到真正的空間。即使在卡森、皮裡、斯科特百貨公司，樓層也單調乏味。沙利文似乎對空間研究不感興趣，不像他的繪圖員弗蘭克·勞埃德·萊特。他的建築是一個體積，外觀和明確的技術，在這一點上，它接近義大利文藝復興宮的先例。

其次，沙利文不是一個城市設計師，他對超越單一建築的問題感興趣。他從來沒有。因此，他的建築符合單調的美國網格規劃，因此也缺乏任何輝煌的背景和城市處理。事實上，很難責怪沙利文沒有構思更多的城市建築，因為此時他的背景被簡化為重複的街區情況。但在沙利文的作品中，絲毫沒有這種興趣的痕跡，即使是理論上的。也許他對有機建築的構想是源於當地的條件，認為美國的網格導向，功能主義的規劃是一個充分的現實，不需要挑戰或改變。沙利文討厭古典主義，他把古典主義等同於帝國主義；因此，法國或義大利城市的巨大空間序列一定使他認為它們不是民主的。芝加哥規劃網格和他自己的建築規劃網格必須看起來民主和有機的功能，因為他們允許無休止的功能操作和住宿。邏輯是存在的，但仍然沒有改善美國城市化的形象。伯納姆做了不同的嘗試，作為他在芝加哥湖畔的出色見證。事實上，在沙利文創作的二元性方面，我們發現了現代理性主義理論中最麻煩的方面。當實用性和實用性理論取代美的理論時，就會出現一些危險的結果。20 世紀，許多現代功能主義者落入了這個陷阱。儘管沙利文的建築取得了巨大的成就，但它從一開始就帶著這樣的種子。

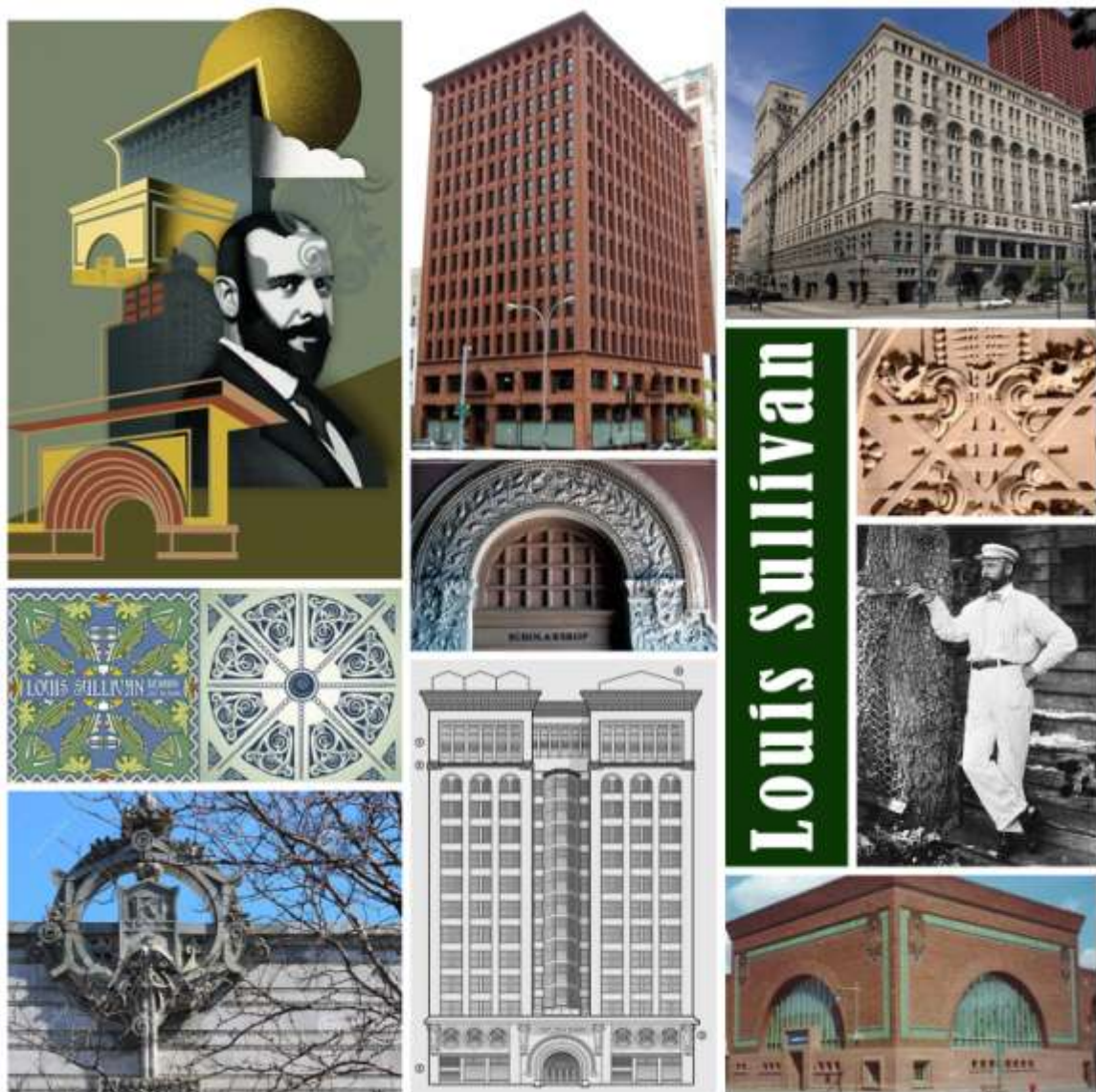


圖 3-21 路易士·沙利文 (Louis Sullivan) 作品

佩雷特 (Auguste Perret) 1874-1954

奧古斯特·佩雷特的作品不涉及戲劇性的陳述和教堂外的鬥爭。與沙利文不同的是，佩雷特不必在傳統文化真空中或在更強烈和更明顯的政治衝突中參與解決新建築問題。佩雷特雖然出生在布魯塞爾，但在法國工作，因此在邏輯上與自己的出身息息相關。但佩雷特的主要問題與沙利文相似，因為他希望將舊的標準適應技術的新發展。不過，他在幾個方面與沙利文有所不同。首先，他選擇用鋼筋混凝土代替鋼鐵，因為混凝土正迅速成為取代石頭的新材料。這一時期的許多歐洲建築師對這種塑膠材料的到來表示歡迎，他們希望這種材料能夠產生與石頭相似的形式效果，儘管在佩雷特之前沒有人知道如何去做。其次，佩雷特沒有面臨設計需要非凡的結構大膽的高層建築的必要性。第三，佩雷特在所有城市中最城市的巴黎工

作和生活，這使他在傳統的語境意義上思考城市問題。由於這些差異，沙利文和佩雷特的世界仍然相距甚遠，火山和安靜。

佩雷特是一家承包公司老闆的兒子，這使他對建築產生了興趣。他去巴黎的巴黎藝術學院學習，是著名的朱利安·高德的學生。正是高德特教導佩雷特，風格是一種靈活的理念；也就是說，它隨著新的技術手段而改變，但審美統一的原則從未改變。它們仍然獨立於所涉及的所有實際手段，並且在任何技術方法的情況下都可以正確地計算出來。這是佩雷特從布雜藝術風中學到的最有價值的一課，他在沒有獲得必要執照的情況下突然放棄了這一課。當然，他並不贊同在城牆內盛行的浪漫主義和超然的觀點。1905年，他和他的兩個兄弟成立了一個名為Perret Brothers的合夥企業，致力於鋼筋混凝土的發展及其在現代建築中的應用。今年，他們開始了自己的專業實踐，其中巴黎佛蘭克林街的一棟優秀公寓樓就是第一個體現。

佩雷特從一開始就是一個完美的結構主義者。對他來說，技術是建築的精髓，他相信在結構的深思熟慮和富有想像力的表達下，可以賦予建築以詩意的品格。他喜歡希臘建築；他非常欣賞帕拉農神廟。他認為希臘建築是最能體現基本品質的建築，在這方面，遵循萬有引力定律，其次是結構效率，再加上形式上對結構的強調，以接近理想的解決方案。但他也喜歡哥德式，因為哥德式同樣強調結構的直率，因而具有很高的詩意意義。這表明他是一個客觀的思想家。然而，他不太喜歡義大利人的建築

文藝復興時期，因為他指責義大利建築師忽視事實，而傾向於正式的遊戲。他認為文藝復興時期的建築基本上是戲劇化的，缺乏真正的宏偉。對他來說，這種結構具有持久的永久價值。基於這樣的理由，他批評了學院派布雜藝術，為此，他後來在這所學校教書時遇到了困難。

但是，儘管佩雷特堅信建構主義，他和他的起草人柯比意一樣，認為建築是一種工具，而不是目的本身。對他來說，技術是試圖同時實現審美和諧和功能的起點。他的全部工作都致力於達到這樣的標準。他是形式主義的死敵，他認為形式主義是不道德的。他也是折衷主義的敵人，認為建築應該永遠是現代的，只有十九世紀才以折衷主義結束。他認為希臘建築和哥德式建築都非常現代。儘管他信奉古典主義，但他相信希臘和哥德式風格是建築史上最具創造性的風格。他對哥德式風格的一些仰慕直接體現在他的教堂設計中。

佩雷特的作品最引人注目的是在詞彙的選擇上表現出非凡的穩定性。從佛蘭克林街的公寓樓開始，到他在勒阿弗爾市重建中的最後一項工作，他從未放棄承重柱骨架的原則。早在1905年，他就拒絕了承重牆可能有任何進一步用途的想法，因此他不斷發展和更新他的結構柱網格。他從一個簡單的 style 到一個裝飾性的 style，首先使用簡單、平滑的柱，最後是通道柱。他開創了現代骨架和框架結構的原理，密斯·凡德羅後來將鋼應用到骨架上，進一步完善了框架結構。事實上，這就是佩雷特經常受到批評的原因。許多工程師和建築師認為，他對鋼筋混凝土的解釋是狹隘的，甚至是錯誤的，因為他將木制建築(在希臘時期演變為石柱)中使用的原則應用於板、殼或簡單的連續牆中，使其本身具有更好的材料特性。如果我們接受批評者的觀點，我們可能會同意他們的觀點，像 Mips、Perret 是另一個古典主義者，經常犧牲邏輯的理性形式規則。但即使批評有很多道理，佩雷特還是以不同尋常的坦率和誠實表達了他的“木骷髏”，賦予了他的建築尊嚴和樸素。事實上，佩雷特的根仍然牢牢地紮根於杜蘭德的理性主義理論中，是他在實踐中表達得最好。佩雷特是一位典型的法國笛卡爾思想家，他

對異想天開的個人主義姿態和無法用理智和簡單的語言解釋的事情感到恐懼。他不是一個理論家，而是一個對確鑿的論據感興趣的建設者。他對歷史的熱愛並不是折衷的，因為他試圖用維奧萊特·勒杜的方式去理解過去的原則，從而得出新的原則。這使得他經常以實質而非風格來譴責現代創新。例如，他斷然拒絕現代水準窗，儘管他自己的骨架可以很容易地容納它們，理由是傳統的法國窗戶提供的高貴。他還認為垂直窗戶更實用，因為它們提供更好的通風和更多的陽光。佩雷特的歷史與時尚和風格沒有什麼關係。我們可以從中吸取一些教訓。

佩雷特的建築名單很長，涵蓋各種類型：住宅、個人住宅、教堂、劇院、公共機構、倉庫和製造場所、車庫，甚至核設施。可以肯定的是，他的最佳時期是二戰前。他最早的兩項開創性工作是佛蘭克林街(1903年)的住宅和雷諾的車庫龐蒂厄(1905年)，在那裡鋼筋混凝土的結構框架首次顯現出來，並作為一個正式的組織系統。1911年至1914年間，佩雷特修建了香榭麗舍大街劇院(Theatre des Champs Elysees)，該劇院由亨利·凡德維爾德(Henri van der Velde)開始，這是第一座公共建築，在這裡，未鋪混凝土作為主要的美學詞彙呈現給用戶。1926年後，佩雷特在蘇拉特別墅(Villa Seurat)為香奈奧洛夫(Chana Orloff)建造了一座小房子，前面有一個令人愉快的對稱立面，他還修建了《音樂的常態》(1929)雖然沒有《香榭麗舍大街劇院》(Theatre des Champs Elysees)那麼具有裝飾性，但它給我們留下的印象卻是同樣裸露的混凝土，正是由於它具有卓越的音響效果。佩雷特後來在魯雷奧納爾(rue rayonard, 1932)的公寓和辦公室的組合包括他自己的工作室和公寓。他的公寓的規劃顯示了佩雷特是如何受到《美麗藝術》作曲技巧的影響的，因為它是基於一系列特徵不連貫的空間，每一個空間都有著明顯不同的特徵。

然後是相當僵硬的海洋民族(1932年)，紀念性的處理和組織周圍的一個正式的庭院，訪問恰好是一個凱旋的大門，在巴黎最好的歷史傳統的正式住宅，如1933年的莫比爾民族。緊隨其後的是公共工程博物館，位於元元於德萊納廣場旁邊的一個困難的三角形場地上。博物館包括一個華麗的柱廊大廳，裡面懸掛著紀念性的樓梯和一個設計精巧的會館。戰後，被摧毀的港口城市勒阿弗爾的規劃和建築也隨之誕生。在這裡，佩雷特試圖通過將單一的規劃模組強加於整體性，並試圖通過其變化來實現多樣性和對比性，從而將城市主義規劃與真正希臘風格的建築規劃相協調。他應用的系統以塊狀解決方案為特色，具有明顯的紀念碑式和層次性，市政廳位於有機體的中心，一條面向大海的軸向大道。儘管城市的一些片段無可否認是有趣的，但整體性清楚地表明，允許一個建築師控制一個如此龐大的複雜城市的設計開發是危險的。類似的規劃在其他例子中也是如此：位於芝加哥的伊利諾伊理工學院或其他法國新城鎮(所謂的 Zaps)。勒阿弗爾給我們的印象是單調和無生氣的建築。

我們提到佩雷特在建築中對結構主義的欽佩，我們也提到在所有的歷史風格中，他更喜歡希臘和哥德式，因為在表達其結構原則時最"誠實"。上面提到的所有建築都是根據古典主義的構圖、形式和建築理念設計的，這些理念基於構圖的水準性、結構元素的重複性和層次空間的順序，除了佩雷特以非常不同的精神建造或規劃的教堂。並不是佩雷特拋棄了他那著名的骨架。相反，他給了他們精神上的，感性的，戲劇性的形式。1923年至1924年間，佩雷特在雷尼設計並建造了聖母院教堂，並於1925年在蒙特馬尼的聖特雷斯教堂。1925-1926年，他為聖珍妮·達爾克(從未建立)制定了一個計畫，戰後他在勒阿弗爾建造了著名的聖約瑟夫教堂。前兩個教堂與其他教堂大不相同。他們的平面圖是線性的，分為三個中堂和傳統的三分法伽德師。但最引人注目的是它們的"哥德式"透明度。然而，佩雷特並沒有使用大量的

玻璃來引入光線，而是在牆壁上添加了標點符號，以達到哥德式彩色玻璃窗的效果。以雷尼聖母院為例，開口處裝滿了著名象徵主義畫家莫里斯·鄧尼斯(Maurice Denis)繪製的玻璃。最終的效果是一種漂浮的氛圍，一種曲折效果的神秘感，創造了一種與哥德式室內風格完全相同的虛幻氛圍。這種視覺幻想。內部繼續在前面的正面，在中心位置的單高塔，在哥德式的精神中，對輕的吸引力占主導地位。只有佩雷特保留了典型的結構--古典主義者用兩排柱子隔開中堂，以及精緻的支撐塔樓的骨架系統。儘管這兩座教堂都很小，但由於塔樓的垂直度和體積的立體感達到了完美的平衡，它們看起來確實是不朽的。

聖約翰德阿爾克和聖約瑟夫的設計原則完全不同，這讓我們想起文藝復興時期對中央集權形式的關注。這兩座教堂的中心都有祭壇，但都有同樣的哥德式風格。例如，佩雷特並沒有用圓頂或圓柱來覆蓋這些建築，而是在每一個建築的中心都矗立著高度巨大的塔樓。事實上，我們可以說這樣的教堂主要是塔式的。它們高聳的高度和透過聖約瑟夫教堂塔樓的光線所產生的影響是巨大的，我們可以肯定地說，奧古斯特·佩雷特是文藝復興以來唯一一位研究宗教目的的集中形式本質的建築師，他正確地解決了它們的正常功能和適當形式方面的問題。

有了這樣的建築，奧古斯特·佩雷特成為 20 世紀少有的西方建築師之一，他專注於紀念性的問題，並試圖以一種民主社會可以接受的新穎方式解決這個問題。與許多在本世紀極權社會下設計紀念性建築的人不同，佩雷特從未落入通常與紀念性相關的權力傲慢的陷阱。他的建築可以更好地描述為莊嚴而不是紀念碑，安靜而不是爆炸，傳統而不是實驗。他的作品似乎一直存在，這常常使建築師們對他的保守主義失去耐心，急於尋找新的，令人興奮的，有爭議的方法。但是，儘管奧古斯特·佩雷特的建築風格僵硬，缺乏想像力，但他的建築永遠不能被視為無效，因為正是他成功地以現代方式保存了偉大的歷史傳統。他的保守主義有一個不可否認的優點。

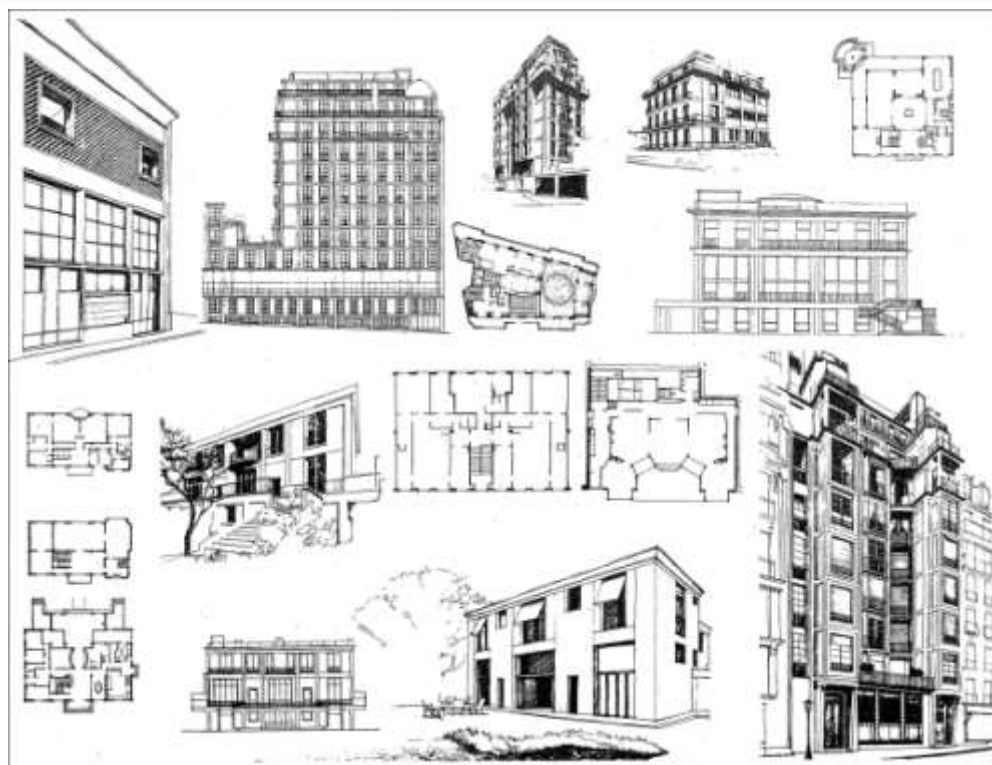


圖 3-23 奧古斯特·佩雷特 (Auguste Perret) 設計圖



圖 3-23 奧古斯特·佩雷特 (Auguste Perret) 作品

密斯·凡德羅 (L. Mies van der Rohe) 1886-1969

用同樣的方式來描述密斯凡德羅，他試圖彌合歷史古典傳統和工業化時代之間的鴻溝。在許多方面，密斯自己的根可與佩雷特的根相媲美。佩雷特是一個承包商的兒子，而密斯的父親是一個石匠，建立了自己的公司。密斯 1886 年出生於亞琛。他所受的专业教育缺乏布雜藝術學院(L'Ecole des Beaux Arts)的精湛技藝，主要是實習，最初是在他父親的企業裡，後來在建築工地上，學習灰泥裝飾藝術。密斯曾在柏林為布魯諾·保羅設計傢俱。他終於在 1908 年成為彼得·貝倫斯辦公室的一名繪圖員，在那裡一直工作到 1911 年。貝倫斯以工業設計聞名，加上古典主義的強調，他的作品可能是密斯最重要的教育和形成時期。貝倫斯的態度源自辛克爾的新古典主義，他試圖將其融入現代工業化框架。儘管貝倫自己在这方面的綜合能力遠遠低於理想，但他的方向深深地影響了密斯。密斯在為克羅勒·穆勒夫人(荷蘭著名的克羅勒·穆勒收藏館的所有者)設計房子和畫廊的過程中，與荷蘭建築師伯拉格會面，通過將伯拉格

的社會主義政治觀點納入其中，加深了他對建築的態度。這是 19 世紀道德家普金"誠實"理論的產物：誠實與材料和結構系統的正确使用有關。因此，通過貝倫斯和伯拉格，密斯成為了小提琴家勒杜的建構主義理論的信徒，儘管他選擇了古典主義的建築方法。對密斯來說，"誠實"意味著秩序和紀律，反對折衷的十九世紀浪漫主義的態度，因為機器和技術(作為它們最好的代表)被他視為混亂的敵人和理性思維的朋友。儘管他並沒有把菲迪亞斯等同於現代汽車的設計師，正如柯比意在它的詩意的德蘭所做的那樣，然而，是密斯而不是柯比意以最大的經濟性和比例的正确性達到了細節的優雅。因為密斯鋼是理想的現代材料，他幫助完善了它的建築用途。

密斯和佩雷特一樣，是一位元嚴格的結構主義者，他在建築的基礎上發展了形式和功能的觀念，而骨架是建築的基本原則。這一骨架往往根據規劃任務呈現出不同的性質，成為密斯建築唯一的形式表現。密斯認為，這種態度並不新奇。這是整個歷史古典主義遺產背後的基本真理，

他認為，如果不受新技術的支配，發明新的建築形式和風格是荒謬的。只有技術才有權改變風格，因為它的指令是合理的，不能有爭議。像沙利文和佩雷特一樣，密斯對新的正式方式也不感興趣；他只想調和舊的和新的方式。

密斯同樣也參與了現代道德觀念，這就是為什麼他希望清除建築中所有不必要的東西。在他將建築提升到新的理想主義水準的熱情中，他將自己的結構元素提升到幾乎神聖的地位，這又導致他過度、幾乎是修道院式的建築簡樸，最能體現在他著名而有影響力的"少即是多"的主張中。這一貴族和高尚的論題強調了他希望找到一個走出十九世紀資本主義頹廢的道路。

為什麼密斯認為古典主義是形式高貴、功能性和現代技術完美融合的唯一代表，這確實是一個有待商榷的問題。對他(像辛克爾一樣)來說，這可能是現代最現實的制度，也可能只是他自然傾向的問題，他以近乎狹隘的思想，不可思議的一致性來實踐它。在這方面，除非我們考慮古希臘的情況，否則任何其他具有類似一致性的建築師都不能被引用。

密斯希望通過努力找到一種與一般技術進步相適應的風格，使工業時代變得更加崇高。他的建築給我們留下了深刻的印象。當他努力改進自己的風格時，他在自己的國家經歷了動盪的時代，在納粹的領導下，這一時期奇怪地同時瞄準了古典主義建築。密斯未能說服納粹領導層(1930 年至 1933 年，他在柏林擔任包浩斯(Bauhaus)館長)相信這兩種方法之間的相似之處，原因是顯而易見的：具有諷刺意味的是，他們在美學上存在分歧。希特勒認為，現代建築主要用於工業建築，工業建築不應承擔他認為應該以最純粹的藝術風格構思的文化功能，即用石頭和凱薩達利石等永久性材料。他看不出米西亞古典主義和葛羅比斯的功能主義有什麼區別，因為兩者都使用了現代的"臨時"材料。密斯提倡"無芯"建築，在這種建築中沒有提供舉行凱旋儀式的空間。納粹主義對此毫無同情心。密斯被認為是一個資產階級的、技術官僚的思想家，無法理解納粹文化主義理論的重要性，它強調直接依賴歷史意象。包浩斯於 1933 年關閉，密斯被迫移居芝加哥，成為芝加哥理工學院的院長和一位立竿見影的成功建築師，他的"高貴風格"很快被接受，這並不是因為它最初的人文主義價值觀，而是因為它對現代建築手段的巨大適應性。

密斯的生活介於專業實踐和學術生活之間，這是一個令人驚訝的事實，因為他缺乏先進的學術培訓。作為包浩斯和芝加哥理工學院的院長，密斯對學習形成了一種獨特的態度，這表明了他對學習的多重關注。他認為，建築學應該有兩個基本目標：為學生提供實用技能，並教會他們如何"應用這些技能"。建築師的訓練對他來說有一個實際的目的，但不是以犧牲更高的精神理想為代價，這種理想涉及到美、和諧、構圖、形式等思想。對他來說，學習材料與建築科學以及建築形式的要求和科學是建築訓練的本質。

很有特點的是，密斯對學習功能的重視程度較低，這很好地反映了他對所有建築所表現出來的現象的"中立性"。當他面對架構中的其他需求時，他感到不安，這些需求超出了形式加結構等於架構的公式。他對功能幾乎沒有什麼特別的概念，只是創造了他認為代表終極功能自由的大的、開放的、可分割的空間。今天，我們傾向於不相信他在這方面，認為他是一個古典主義形式主義者。學術學習的最後階段包括城市規劃的密斯，作為瞭解大型生物功能的一種手段。我們應該補充一點，對他來說，學習歷史是極其重要的；然而，他認為歷史只是一種資訊來源，是關於古人如何解決問題的知識來源，而不是一種形式上的模仿。密斯認為，模仿是建築教育中一切罪惡的根源。

密斯早在 1912 年就在柏林建立了自己的事務所。在設計他著名的巴塞隆納展館之前，他為奧特略的克羅勒-穆勒家族設計了一棟房子。1920 年，他提出了一座完全玻璃化的摩天大樓，這座摩天大樓在很大程度上仍符合表現主義傳統，隨後他又對柏林的一座混凝土辦公樓進行了研究，在研究中，他探索了懸挑地板的標準化骨架結構原理。1926 年，他被任命為斯圖加特-沃克本博覽會的協調員，該博覽會的主題是現代經濟住房。同年，他作為德國代表參加了巴塞隆納的國際博覽會，在那裡他建立了使他聞名於世的德國官方展館。在這個項目中，密斯第一次表達了後來成為他一貫的組織主題：一個可以通過一系列臺階進入的大平臺上的結構，由承重柱組成的網格支撐著另一個水平面，即屋頂。通過使用一系列由精細材料製成的封閉、重疊和非結構面板，密斯實現了封閉和開放空間的高度集成，這在當時是現代建築的基本原則之一。這種類型的解決方案是密斯的理想選擇，因為正如我們前面所述，他拒絕了功能性的概念，認為功能性是一種特殊的順序安排的總和。

巴塞隆納展館的主題特色將由密斯在後續的作品中多次重複。其中最著名的是位於伊利諾州普蘭諾的法恩斯沃思大廈(1945 年)，它懸掛在地面之上(遵循裙樓的古典主義原則)，可以通過一段臺階到達，臺階頂部有一系列的外部承重柱，設計的方式可以將內部空間從任何結構內部釋放出來。參考並支撐屋頂的平板。只有濕塊(梯間、廚浴)阻擋了這所房子的整體透明度，並作為其內部空間的唯一固體分隔物。法恩斯沃思的房子代表了第一個和最後一個(也就是說，如果我們不考慮菲利浦·詹森在《新卡南》中複製的這一結構)完美玻璃房子的理想概念，這個概念在本世紀初就代表了。一代人的詩意夢想，尋找從現代工業城市的汙穢和頹廢中解放自己的方法。為了我們的身心健康，這樣的建築將實現人與自然的完全結合，並被視為現代人唯一真正的"道德"解決方案。

另外兩座建築雖然不具有國內特色，但探索的主題是同一座建築--芝加哥理工學院皇冠大廳(Crown Hall)和西柏林國家美術館(National Gallery)。這兩座建築都體現了密斯對理想化、不分割、不間斷空間的執著崇拜。皇冠大廳建於 1950 年，是另一個可以通過兩個紀念性樓梯進入的凸起平臺，整個空間被一個透明而精緻的幕牆包圍，沒有結構的干擾，它再次作為

四個板梁的骨架投影在外面。在這個空間裡，學生們像往常一樣被一系列獨立的橡木隔牆隔開，在一個無等級的社區裡自由地工作。為了保持這方面不受干擾的整體空間，密斯設置了教師辦公室，一些辦公室需要堅固的圍牆，如在建築物地下室的車間和儲物櫃，這些構成了學校玻璃神廟所在的古典式基座。柏林國家美術館也有同樣的佈局，永久收藏、管理和儲存區的美術館位於地下室。這樣一個"形式主義"的決議，迫使人們對平臺頂部空間的原始、理想化特徵和地下水平的明顯二次處理進行了尖銳的區分，引起了許多批評，指出了國家美術館和藝術展覽的地下室條件的爭議性方面。對皇冠禮堂教職員工設施的同等爭議性待遇。這種批評是正確的、有效的，很難反駁。我們必須接受密斯對希臘神廟或帕拉第奧別墅的吸引力，這些建築將這些分區劃分為繁忙的"擁擠"地下室和上面理想化的房屋，以便滿足這些決議。為了喜歡他們，我們還必須接受密斯社會民主的概念，即人們在一個不間斷的空間中共同行動，強調以犧牲個性和退縮為代價的共同活動，這是現實世界中一個困難的概念，但並不缺乏某種美。

密斯試圖在他的一些公共住房計畫中實施同樣的空間處理。在芝加哥湖岸大道公寓樓(1948年)中，密斯提出了基於類似開放式設計理念的公寓佈局。它並沒有被接受為社會現實的例證。但透明的主題一直保留到最後。底特律的拉斐特公園露臺別墅具有很大程度的開放性。

另一種批評通常是針對密斯的，攻擊他的建築所表現出的風格相同。有人指出，他的決議在細節上而不是在更廣泛的實質上有所不同。因此，他的住房看起來和他的辦公樓一樣(兩個例子是1954年著名的希格拉姆大廈和湖濱大道公寓)，他的教育機構看起來像他的博物館，等等。同樣，很難對這種批評提出異議，因為這是真的。但是，大多數古典主義作品都會因此受到批評，這不是真的嗎？

希臘建築不是以更高、更普遍的標準來揭示同樣的清教徒的相同性嗎？帕拉迪奧不是犯了一個錯誤，把同一個羅馬凱旋門應用到他的許多項目上，而不管這些項目是住宅、宗教還是公共用途？美國的希臘復古主義風格難道不是犯了同樣的錯誤嗎？美國的"白立方"的遊擊隊在他們的大多數決議中，不管他們的任務性質如何，都沒有把"白立方"作為標準答案嗎？十八世紀和十九世紀的新古典主義建築不都是一樣的嗎，不管它們是辛克爾、森珀還是維農的產物？奧古斯特·佩雷特的建築(在他為數不多的幾座教堂之外)不是這樣一個明顯的相同的例子嗎？但是，使米西亞建築比其他古典主義產品更"相同"的是材料的選擇--去除了紋理、雜亂、材料深度或將裝飾引入其建築的可能性的鋼。他只剩下他的宇宙空間、結構骨架和建築的比例；這並不能使他獲得更明顯的區別。

儘管如此，儘管有這些缺點，米西亞建築仍然是一個高聳的成就，因為它似乎和佩雷特的一樣，屬於永恆的歷史。當我們想到密斯1928年在遙遠的捷克斯洛伐克布爾諾的圖根戴特豪宅的優雅，其材料的精緻，空間的美麗，可移動外窗的現代性，使得外部空間可以突入豪宅，並將其建築與當代潮流的折衷異想天開和太古宙的天真相提並論。合乎邏輯的圖像，再加上天真的技術，密斯的天才似乎高高在上。

密斯的純粹主義方法的最大弱點在他從事大規模城市規劃時表現得很明顯。1940年至1941年間，密斯為芝加哥理工學院制定了總體規劃。他的計畫是建立在一個24英尺的基本規劃模組上的，他一直在嘗試將建築標準化，在某些情況下，建築以鋼為特色，而在其他情

況下，則以混凝土骨架填充磚牆和玻璃為特色。此外，密斯設計了校園的大部分建築，包括皇冠大廳本身。像佩雷特，誰成為重建勒阿弗爾建築師，誰遵循同樣的概念'程式，密斯負責將他的建築概念和他的文化形象強加給整個學術界的生活。毫無疑問，該研究所在建築上代表了一幅連貫的統一圖景。但是，這種統一性是非常令人不安的，因為它太多了，這導致了巨大的貧瘠的最終影響。密斯在設計和建造建築時採用了同樣的技術：獨立中立。他的建築可以自由地放置在流動的連續空間中，彼此之間沒有任何更強的上下文物理關係，也沒有試圖以任何明顯的層次結構來組織空間。他的城市主義是獨立的、獨立的、以自我為中心的建築的城市主義，儘管它們的結構、材料、整體比例和體量都有細微的變化，但看起來都很相似。就連著名的校園小教堂，有時也被稱為"鍋爐房"，也沒有偏離標準框架的理想，在參觀校園時，看到它被鄰近中學的學生用來學習舞蹈。

密斯最大的失敗就在這裡，但他並非孤軍奮戰。這就是國際風格希望建立城市的方式，相信這是實現實用性、效率和更好的衛生條件的唯一途徑。正是從現代運動中，我們瞭解到將建築師的技術應用於單體建築擴展到整個社區的建築是多麼危險。決不允許同一個建築師承擔所有的規劃和建築活動。儘管這是現代建築最神聖的任務：重建所有的憐憫之心，但我們必須以極端保留的態度看待現代規劃實踐。但事實上，從密斯的角度來看，他的規劃方法是合乎邏輯的。如果他想成為一個環境，城市複雜，層次分明的人，他將不得不放棄他聖殿式建築的獨立純粹性。而這將與密斯的生活目標背道而馳。

正是通過將古典主義帶到最精緻的階段，密斯成為了古典主義常常不可能解決的問題的自然犧牲品。他們在密斯的作品中比其他歷史上的例子更能體現這種趨勢，因為密斯的性格遠不如他的前輩。要解決密斯未能克服的一些問題，我們必須拋棄古典主義，擁抱其他東西。密斯 1969 年在芝加哥去世，葬在格雷斯蘭公墓。他墓上的碑文，距離沙利文的蓋蒂墓只有幾百碼遠，上面寫著文藝復興時期引以為豪的傳統："Ludwig Mies van der Rohe. No more, no less."。



圖 3-24 密斯·凡德羅 (L. Mies van der Rohe) 作品

路易斯康 (Louis Kahn) 1901-1974

沙利文、佩雷特和密斯都是維奧萊特·勒杜(Viollet-le-Duc)的弟子，他們以不同的方式詮釋了他的結構主義。但在沙利文構思出"形式服從功能"的有機概念近 50 年後，一場反運動由路易士·康發起。路易士·康認為，形式總是優於功能，因為它往往具有永久性和普遍性的價值，而功能只是暫時性和偶然性的方面。

當路易斯康宣佈他的理論時，他的環境仍然是功能現代主義。因此，路易斯康的思想狀況與其他有獨立思想的建築師類似，比如沙利文和萊特，他們在流行的支援美的藝術模式面前，努力爭取對他們的功能主義的承認，最後，像佩雷特這樣的人，敢於在"美之家"的堅持下，擁護鋼筋混凝土。石頭的"永恆"品質。康的處境在某種意義上是相似的，他也反對主流觀點，但他與上述建築師的立場截然相反，因為他堅持美的藝術觀，反對現代建築的反歷史性。為此，他被許多發誓的現代主義者視為浪漫的形式主義者、精英主義者、折衷主義者和個人主

義者。第二次世界大戰後，現代運動的建築師進入了自己的學術階段，他們的宣傳員在美國各地建築學和建築實踐中都建立了自己的學校，他們自然不會同情路易斯康的態度。

路易斯康進行了一次英勇的努力，以恢復學院派布雜藝術傳統為目標，雖然沒有任何跡象表明，他這樣做是出於綱領性的原因。他的努力源於深深的個人信念，對此沒有任何爭論和新聞報導，我們在他制定信念所需的時間內找到了證據。他事業中最大的戲劇性在於他試圖定義形式的精神層面和難以捉摸的方面，他試圖從功能上證明這一點。他自我強加的任務是設想一個過程，在這個過程中，形式的精神層面可以轉化為物質和功能的現實。由於路易斯康作品的這些詩意蘊涵，理解他的建築需要更多的努力、直覺和歷史知識，而不是前面提到的任何建築師的作品(也許勒杜除外)。

路易斯康的作品似乎非常非美國化，如果我們通過美國人來理解一方面是無情的功能主義的爆發，另一方面是感傷的歐洲導向的折衷主義。路易斯康也不是其中的一個黨派。他對歷史真的很感興趣，但沒有一種美的藝術激發了從歐洲過去直接的物理意象的輸入。到目前為止，他太聰明，太有創造力了，不可能陷入這樣容易的機會主義。他 1901 年出生在俄羅斯，這也許可以解釋他性格的複雜性，同時又是知識份子和浪漫主義者，現實主義者和懷舊者。他小時候來到美國，這一事實並沒有否定他出身的影響。

他的作品本質上是反美的，這使得他處於一個孤獨的境地，儘管在賓州大學，他周圍逐漸形成了個人崇拜，他的許多以前的學生和合作者試圖像他一樣爭論，或在自己的作品中模仿他。他在美國的作品沒有明確的先例；也不能肯定他會有任何成功的文體追隨。事實上，他的作品似乎介於歐洲和美國之間，因為他對歐洲的熱愛和理解使他更接近歐洲大陸的文化，另一方面，他作品的特殊性，與獨特的美國語境相聯繫，使他同樣堅定地站在美國一邊。這就解釋了為什麼他的作品在歐洲和美國都如此受人敬仰，也解釋了為什麼他顯得如此奇怪和個人主義，因為他與任何真正的傳統或可定義的風格都不一樣。路易士·康是一個很難相處的人，他沒有奧爾布里奇、勒·科比意、阿爾托，或者最後一些布雜建築師所擁有的那種天生的建築爆炸天賦。他的思想和發現發展緩慢而痛苦，他必須努力培養自己的自然偏好和個人抱負，這些都不小。

路易斯康的講座和他給學生的答案不清楚、複雜，而且常常誤導學生。他似乎有意識地遵循了帕斯卡的立場，即"太多的清晰導致黑暗"。可以肯定的是，他相對於創造性的立場幾乎是宗教性質的，因為他從不喜歡面對嚴格的專業人士-技術官僚、規劃師、經濟學家。他的生活和態度使他與所謂的專業界發生了衝突。他的作品是一位元詩人的作品，他的作品致力於人文主義、個人詩歌和理想主義的建築。

在这一切中，路易斯康讓我們想起了文藝復興時期的人物-宇宙人(*homo universale*)，他認為藝術和創造力是人類最傑出、最高尚的活動。他用的是直覺，而不是實際的專業知識。他不斷地爭論直覺的價值。他認為這個問題的答案是"什麼？"比回答"怎麼做"更重要？他的批評者，像他自己的工程師奧古斯特·科門丹特一樣，抨擊他缺乏具體的知識，並不時提醒他，沒有知識的直覺是受啟發的業餘表現。路易斯康曾經回答說，沒有直覺的知識是沒有生命的。

因此，路易斯康把自己放在了一個特殊的位置。通過訴諸直覺和詩歌，他從自己的活動中消除了對確鑿科學證據的需要。這不僅導致了他創作天才的偉大獨創性，也導致了他態度的巨大主觀性。也許叔本華的浪漫主義哲學對他有很大的影響。我們記得，叔本華的現實是沒

有任何理性的原則，除了那些由人們為了滿足自己的目的而發明的原則。因此，為了找到真理，我們必須依靠直覺作為自由創造意志的唯一表達。這是終極的藝術武器。對路易斯康來說，這樣的態度是理想的，他的作品的非凡力量來自於此。

一方面，路易斯康認識到，如果形式高於功能，那麼形式就會獲得超自然的、永恆的、理想的特徵。但另一方面，體系結構必須回應動態功能的標準。因此，要解決的問題必須以動態功能為標準，以對立面的調和為標準。如何將動態功能的反復無常轉化為理想形態的永恆？這是首要問題！路易斯康是一個偉大的理想主義者，不能像十九世紀英國功能主義者那樣簡單地拒絕這樣一個單調的困境。路易斯康的象徵主義成為塑造其人文主義建築的主要推動力，在解決這個問題上，他與柯比意有很大的不同。

柯比意，在他的直接和明確的笛卡爾簡單，設計了著名的雙重系統，他應用於他的"魔盒："他的詞彙包括靈活的佈局，平面圖和一個精神的外觀處理。對柯比意來說，機器的功能和象徵意義都很重要；它們必須以某種方式被包含進來。對路易斯康來說，這還不夠，他在"後機器時代"工作，並感覺到對機器意識形態的日益覺醒。路易斯康尋找的另一種象徵，不同於柯比意的，是非政治的，主要與人類的思想和感情領域有關。為瞭解決功能與形式之間的關係問題，路易斯康集中討論了功能實體的"象徵性"特徵："窗戶想成為什麼？拱門想做什麼？這座建築想成為什麼？"為了對這些問題作出充分的回答，並在形式、光線和質地方面為它們找到適當的解決辦法和適當的象徵意義，必須發現心理關係，以便正確地提出功能要求。

對路易斯康來說，功能指的是精神狀態、情感，而不是技術和經濟表現。他是詩人、人文主義者和心理學家，在这一切中，他使我們想起了浪漫主義作家。路易斯康本人所描述的"侍者與僕人"構成的"塑性"的等級詞彙，反映了路易斯康作為現代藝術大師所特有的以藝術為核心的傳統等級制度。在他的作品中，一場新的革命開始了，這場革命使建築回歸了傳統的等級價值觀，在這種價值觀中，核心或中心部分得以復興。這已經足以使路易斯康成為本世紀建築師中最令人敬畏的人物之一。

儘管路易斯康幫助重新激發了人們對美的藝術傳統的興趣，但他很難被描繪成一個典型的美的藝術設計師，而他自己的老師保羅·克雷特肯定就是這樣。儘管路易斯康致力於秩序和構圖，這是學院派布雜藝術建築的標誌，但他對動態和結構秩序的理解超出了布雜藝術的範疇。而且，他對歷史的深刻見解足以使他同意艾德蒙·伯克的說法，即"不能用過去來規劃未來"。路易斯康對他從來都不是折衷的。只知道如何從過去汲取重要的教訓。

從這個意義上說，他對奧古斯特·崔西(Auguste Choisy)綜合作品的興趣是有啟發性的。崔西是當時著名的藝術理論家朱利安·高德特的同時代人，他經常與朱利安·高德特產生根本的分歧。在他著名的"歷史建築"中，崔西展示了在所有創作歷史趨勢中，構圖藝術與建築本質進步之間存在的緊密聯繫。正是崔西，由於這樣的綜合，幫助解釋了現代建築作為一種有機風格的概念。"他在更廣泛的觀點上與維奧萊特·勒杜不同，因為他拒絕像維奧萊特·勒杜那樣將一種風格高於其他風格。由於唱詩班，古典主義和哥德式都獲得了同等的地位。因此，崔西將自己置於"風格之戰"之上，其中，來自巴黎藝術學院的古典主義者和哥德式復興主義者之間的戰爭就是一個例子。對於對結構性問題極感興趣的路易斯康來說，崔西的立場是理想的。是路易斯康表現出極大的欽佩之情。羅馬人的建築，對於布雷-李、密斯·凡德羅、沃爾特·葛羅比斯和勒·柯比意來說，每一次都有不同的原因，證明他能夠理解和欣賞他人的成就，即使

他們在思想上與他的不同。除了路易斯康對結構問題的興趣之外，他與美的藝術意識形態的不同之處還表現在他對中世紀美的理論的迷戀上，這一理論是由聖托馬斯·阿奎那(Saint Thomas Aquinas)提出的，它增加了整體性、整體性和。對稱強調亮度。我們在關於哥德式風格的章節中描述說，這種獨特的元素使哥德式藝術與眾不同，不同於古典主義。儘管路易斯康基本上傾向於古典主義，但他接受了阿奎那理論的這一部分，認為這對他特別有吸引力。他對光的實驗促成了他的項目的獨特性，並顯示了他作為一個浪漫的思想。

因此，路易斯康從《學院派布雜藝術》中吸收了幾何學的紀律、秩序或層次感，這表現在他對構圖這個詞的重要性的堅持上(這個詞已經從現代建築師的詞彙中消失了)。他的"服務和僕人"的概念說明瞭他的等級觀念，在這種觀念中，某些空間被賦予了主導作用或某些關鍵的結構部件得到了特別強調。他還從《學院派布雜藝術》中汲取了對風格完整性和整體性的堅持，並提到了傳統的建築理念。他還加入了他對光的作用的浪漫魅力，光的作用起源於宗教中世紀精神思想家，如阿奎那，這給了路易斯康的建築一個非常"宗教"的性質。最後，他全心全意地接受了奧古斯特·崔西和維奧萊特·勒杜對建築結構明確作用的堅持。在這方面，路易斯康呼籲建築結構所涉及的道德問題，幾乎以十九世紀的道德主義精神行事。因此，路易斯康自己的建築包含了與這些來源相關的四個基本元素：整體形式構成、空間層次、對材料結構和性質的強調，最後是對光的極大關注。對於所有四個標準，建築功能必須彎曲，因為沒有它們，建築將不再是藝術。或者我們可以說，函數必須用這四個元素來表示。

路易斯康花了很長時間才解決了自己的任務。當他終於為耶魯大學(1951-1953)設計了他的第一座著名建築-美術館時，他已經五十多歲了。奇怪的是，路易斯康所建的最後一座建築(在他過世後完工)就在第一座建築的對面，這是英國研究所的建築。把他們分開的時間是二十三年。在這一時期，路易斯康設計了大量的建築，但沒有一座像這兩座那樣在概念上如此接近。在杜蘭德或密斯的精神意義上，他們是最古典主義者，很好地反映了路易斯康將形式和結構整合成一個緊密系統的永恆鬥爭。他們是：也是"最簡單的"，如果我們將他們與路易斯康後來的許多項目相比較，最後一座建築重複了第一座建築的簡單性，這一事實是非常具有象徵意義的，儘管我們必須理解，它們是由特定的類似城市環境和特定的而不是完全不同的程式要求產生的。兩棟建築都有簡單的混凝土結構框架，填充磚牆、金屬板或玻璃板。但是它們的簡潔是非常微妙的；例如，看，英國學院的外牆，在那裡填充板是按照各種各樣的細部排列的，其精神是密斯在芝加哥的外牆上的裝飾性組織梁。這兩座建築的結構系統都非常清晰，因為其建築的形式語言是按字面意思構建的。在它上面，還有路易斯康的另外兩座宏偉的建築，在那裡，這種結構的清晰顯示並真正決定了建築的特點：賓夕法尼亞大學理查茲醫學研究大樓(1957-1961)和德克薩斯沃思堡金伯利藝術博物館(1967-1972/)。在這兩座建築中，結構表現主義非常明顯。在 Richards 醫學研究大樓中，Kahn 應用了一種細胞解決方案；它由一系列由垂直塔式橋墩支撐的方形板組成，向外推以使板的內部免受結構和機械干擾。這座建築物的結構支架明顯地起到了與建築物內部空間相關的作用。決議的形式力量在於它強調了承重橋墩的外觀，在其垂直高聳和結構表達誠實提醒我們哥德式的建築方法。這是路易斯康所有建築中最具表現力的一座，與金伯利博物館和埃克塞特圖書館一起，仍然是最好的。

金伯利藝術博物館(Kimbell Museum of Art)提醒我們，通常用於覆蓋教堂中殿的結構體系，其特徵取決於其拱頂的特徵。路易斯康提出了一個扁平的混凝土拱頂系統，這些拱頂沿

著頂部切開，融入狹長的天窗，將間接光線引入博物館的內部空間。實際上，這種解決方案與典型拱頂或拱門的結構邏輯背道而馳，在拱頂或拱門中，最大結構應力點保持在該特定位置。它顯示了路易斯康對結構的詩意詮釋和他頻繁出現的技術非理性主義，這與他堅持的結構極其重要，但並不比形式本身更重要，因此它有時必須屈服於更大的感性要求不謀而合。在博物館裡，通過天窗引入光線，並將光線分散在銀色拱頂周圍，從而獲得銀色的感覺。如果費城的醫學實驗室注意到情緒化的哥德式表現主義，博物館仍然像任何希臘神廟一樣沉著冷靜。路易斯康對這個項目的掌握是巨大的，甚至在我們將其與金伯利博物館對面的大型公園菲力浦·詹森(Philip Johnson)設計的博物館相比較後，更能揭示這一點。這一比較表明了建築與平庸的區別。

另一座探索另一個主題變化的宏偉建築是新罕布希爾州飛利浦埃克塞特學院圖書館(1967-1972)。與博物館不同，這座建築是立體的、獨立的、中央規劃的。該結構內部是中空的，為一個氣派的空間提供了空間，所有的建築工作空間與之溝通。這是路易斯康所有建築中最成功的內斂。從簡單的外觀過渡到相當混亂的對角線通道和一個令人驚訝的入口，帶我們穿過紀念性的樓梯(無形中與外部相連)是真正的刺激和強大的。這座建築中心核心空間的寧靜與完善，在現代建築中獨樹一幟，建築結構元素與形式邏輯的結合非常深刻。

討論的五座建築代表了路易斯康所有項目中最著名的古典成就。在他們身上，我們找到了形式和結構最成功的結合。在另一些實驗中，路易斯康嘗試了更複雜的幾何系統，試圖獲得更複雜、動態的形式運算式。在加利福尼亞州拉霍拉的薩克學院(1959-1965)、印度艾哈默德巴德學院(1963)或孟加拉達卡的政府中心等專案中，路易斯康通過引入重疊的幾何形式，如圓柱、立方體、圓形和方形，嘗試實現羅馬建築和城市化的原理。建築語言的豐富而不失清晰，幾何學(以及由此而來的結構)系統的豐富。在其他計畫中的專案中，如賓夕法尼亞州媒體的多明尼加修道院(1965年)和加利福尼亞州瓦爾耶莫的聖安德列修道院(1966年)，這兩座修道院都沒有建成，路易斯康引入了鮮明的形式對比和動態秩序感，幾乎是偶然地將幾何上純粹的組件並置在同一代中。鋁計畫。他尋找理性的方式來達到不規則和自然的對比，這是浪漫主義建築師阿爾瓦·阿爾托或夏隆知道如何實現真正自由的個人主義方式。在這樣的項目中，我們可以看到路易斯康和古典主義建築師，如勒杜，是如何試圖擺脫這種方法的過度僵化。勒杜喜歡漫畫化他的建築，誇大他們的性格，以便為他們提供某種強大的自由象徵，他想像和浪漫地為自己建立。他使用了許多裝飾元素來激發他的塑膠效果的奇妙方面。路易斯康生活在一個不同的、沒有多少象徵意義的時代，他試圖在創造性的幾何中找到創造性的自由，他把這種自由與他對結構完整性的訴求聯繫起來。在這樣做的過程中，他只找到了古典主義方法所能提供的自由。似乎是路易斯康達到了古典主義自由和潛力的極限，他試圖在建築上實現他曾經創造的國家的內容：

一座偉大的建築必須從不可測量開始，在設計時必須通過"可測量的手段"，最終必須是不可測量的。心靈是通過感覺和思想來表達的，我相信它永遠是無法測量的。完美還要追求更完美。

