

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7章 哥德式復興

"城市是人類精神的最後深淵。 - 盧梭



圖 7-1 哥德式復興作品

十九世紀的哥德式復興(復活、復辟)幾乎觸及了歐洲的每一個國家，但沒有哪一個國家比英國更能產生更強烈的效果或表現出更嚴肅的特徵。這件事有很好的解釋。直到十九世紀，英國仍與歐洲大陸保持著某種程度的孤立，並以其優秀的政治組織、迅速而革命性的工業發展、科學和廣闊的領土野心而聞名。在這裡，英國人覺得自己比歐洲大陸人優越。但在文化

領域，英國人覺得自己不如法國和義大利。自從伊尼戈·鐘斯(Inigo Jones)以來，他們一直在義大利尋找靈感。當英國爆發工業危機時，有許多人認為，根本性的社會結構調整迫不及待。他們也看到了在藝術和建築領域推廣自己傳統和歷史的機會，而不是在國外尋找榜樣。他們希望構想出某種有機發展的學說，這種學說起源於英國人的性格及其傳統。維多利亞時代的複雜性和衝突為他們提供了實現願望的完美場所。

英國是第一個經歷了工業時代的墮落、醜陋和野蠻的歐洲國家。對許多人來說，剝奪和罪惡似乎已經到了極致。因此，為了尋求正確的解決方案，他們將目光投向了他們認為英國文化發展最傑出、最和諧的階段哥德式建築。絕望的社會大眾在面對早期資本主義的原始物質主義時所感受到的宗教感情的突然復蘇，與這一復興相吻合。對精神安慰、寧靜和社會穩定的需要，使得哥德式文化被許多人描繪成最基督教和開明的文化。

普金 (Augustus Pugin)

奧古斯都·普金的一生是對他自己年齡的一次重大抗議。他二十二歲時皈依天主教，從此他的生活和行為都由他對宗教的虔誠所支配。他的建築師生涯相對較短。它只持續了 17 年，但在這期間，他的創作成果是巨大的：他設計了 100 多座建築物，並寫了 8 本主要的書。在他所有的努力中，他的激情和承諾都等同於中世紀建造者的狂熱承諾，因此他的生活註定是一場衝突、失敗和戲劇。他不是一個容易相處的人，也不是一個寬容的人。他同時激起了仇恨和欽佩，尊重和蔑視。儘管普金不是學者，但他還是成為了第一位研究中世紀藝術的偉大專家和英國品味的偉大改革者。簡而言之，他不是一個小人物。

他的信念力量，導致他重新發現哥德式建築，是從他的道德立場。他痛恨現代、資本主義及其運作方式。從他的道德觀點來看，他認為哥德式是唯一的"真正"建築。這對他來說是真的，因為它完美地反映了當時的社會關切，而且是誠實的。它具有基於基督教教義的道德資訊。哥德式風格中沒有虛假和膚淺的東西。它的道德內容、形式和結構都是有機的。普金也看到了哥德式風格的真實性，在結構體系被坦率地揭示的方式。他認為哥德式是一種沒有隱藏任何東西的結構風格。哥德式支柱是一個建築構件，用於構造用途。姿勢。哥德式扶壁是建築系統的坦率表達，同時也顯示了它們的目的；隨著它們的上升，規模逐漸縮小。在建造大教堂的過程中，沒有一件是假的，也沒有一件是完全正式的。它是上帝的殿，因此是真理的最終承載者。哥德式風格才是真正的風格。古典主義是一種錯誤的風格；它的圓柱和壁柱在上升時並沒有減少，因此在結構上是錯誤的。前面是一排排整齊的柱子和壁柱，這些牆在結構上是不誠實的，因此整個做法在道德上是墮落的。

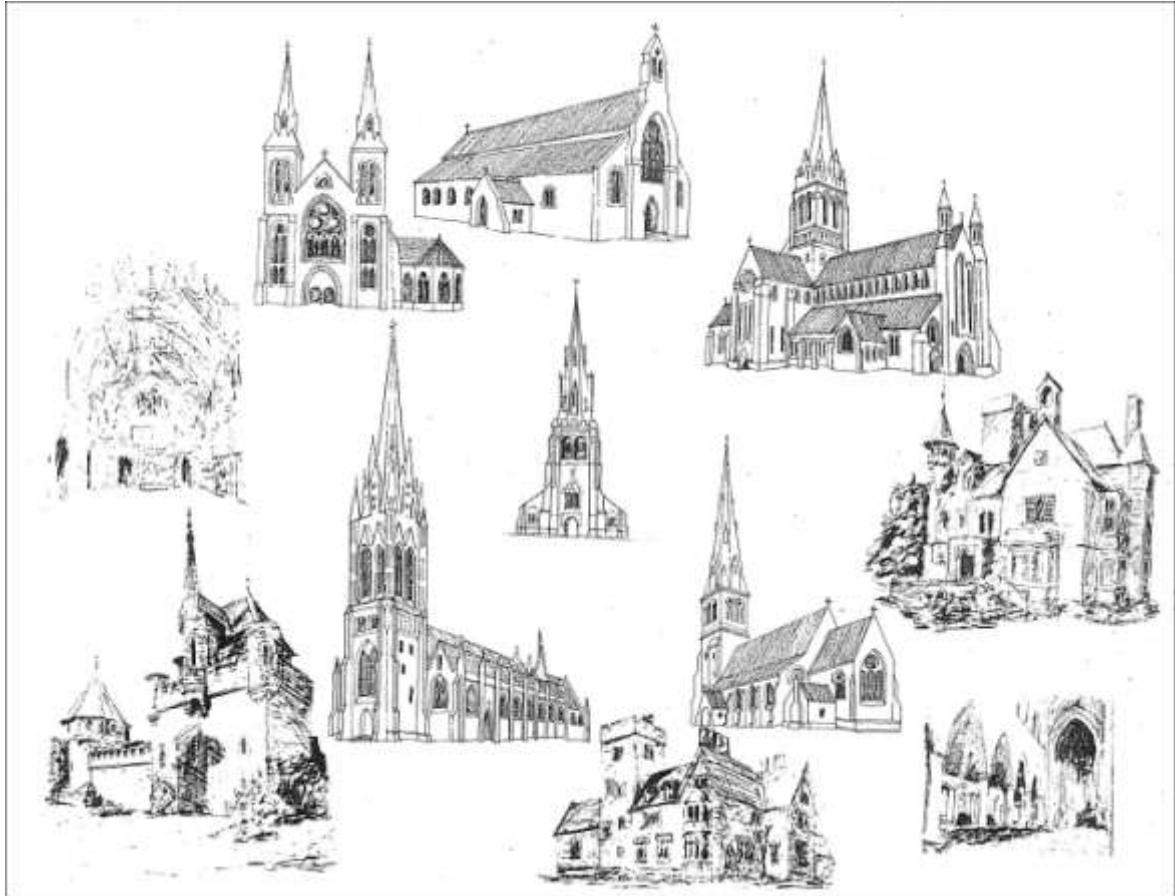


圖 7-2 普金的哥德式復興期作品

和普金一樣，大多數新哥德式理想主義者在新哥德式風格中也看到了一種參與的風格，他們的書籍和著作清楚地表達了這種態度。哥德式風格除了在道德上的推理之外，對他們來說也是他們自己北方文化最好傳統的表現；因此他們也出於社會學和民族主義的原因而相信它。他們希望擺脫對義大利風格的模仿，有時他們會以偏執的恐怖眼光看待這種模仿。因為普金古典主義和文藝復興比社會主義更糟糕，是異教唯物主義的純粹表現。他對啟蒙時代及其首席發言人伏爾泰懷有難以言喻的仇恨和蔑視。他咒罵每一種義大利建築潮流都體現了"幾乎和伏爾泰的原則一樣恐怖的東西"。英國紅衣主教紐曼試圖與他爭論，並緩和他對古典主義和義大利傳統的反對。紐曼質疑普金的態度，即只有哥德式建築才是信仰的真正表達，每個人都是敢於質疑它的異教徒。但最終普金占了上風，確立了我們所知的新哥德式風格。在他狂熱的十字軍東征中，約翰·羅斯金和其他復興主義者幫助了他。

因此，普金的論點足夠有力，有助於確立一種風格。值得稱讚的是，我們必須說，他做這一切並不是出於自私；他真誠地相信自己的使命。因此，他帶來了一場革命，廣泛影響了未來的建築趨勢。

在哪裡可以找到他最好的努力最？普金的第一個偉大貢獻在於一種教條和一種風格的原則。他是一個信誓旦旦的一元論者。多元主義使他感到邪惡。在這方面，他把自己與其他折衷的他自己的年齡，誰選擇優雅，機會主義，同時多類型的詞彙工作。他譴責他們是"普遍主義天才"，並譴責他們的做法荒謬。另一方面，他擴大了"style"的含義，為"style"提供了一種非純粹形式的意義。因此，他賦予建築精神和道德責任，因為他傾向於將建築視為國家生活

的表現。這樣，他覺得選擇一種符合他所有標準的現成風格是正確和正當的。他認為自己不是一個折衷派，而是一個改革者。他對現代建築的最大貢獻在於，基於他的道德信念，他可以被認為是創造了現代語境功能主義概念。哥德式把他作為這一概念的載體和完美範例。他的功能主義，然而，是一個巨大的概念，不同於其二十世紀的衍生。他是一位精神和道德功能主義者，其根源在於相信只有一個好的社會才能創造出好的藝術和建築。因此，普金關注的是社會與藝術之間的關係，從而降低了形式主義態度的重要性。事實上，他的資訊是由他狂熱的天主教所產生的，由於他得到了教會社會的支援，他被廣泛地聽到並密切關注。

普金在他最好的著作《真正的原則》中闡述了他的態度的本質。這本書，特別是為解釋設計原則而保留的段落，給他帶來了當之無愧的名聲，並有助於他鞏固建築中的功能主義學說"四項原則"：

在真正的建築中，即使是最小的細節也應該有精神上的或功能上的意義和目的。

施工構造應就地選擇最容易取得的材料。

任何建築外在形式與和內部設計均應符合它的精神或功能目的。

裝飾是建築的一個重要組成部分，應被視為建築結構的基本元素。

這種有機的態度導致了這樣一種信念，即一座建築不應該有任何不必要的便利性、建設性或禮節性特徵，恰當的建築是對當地文化、氣候、技術進步和當地傳統的有機詮釋。因此，在普金之後，我們可以得出這樣的結論：只有地域性建築才是真正的、誠實的建築，因為它反映了背後的人的本性。這是唯一一個受啟發的"民主"建築，是普金拼命尋找的東西。普金認為，建築內部空間的配置應該在外部進行論證，導致對外部進行某些正式決議的考慮應該是內部定向、光線和通風的結果，而不僅僅是如畫。他主張一個明確的"哥德式"過程，由內而外。在這裡，我們發現普金不喜歡任何外部影響和文體借用的原因。他認為哥德式風格不僅在精神和道德上是合適的，而且因為它是北方原始功能風格的第一個偉大實例，更適合氣候和。他自己的文化習俗比任何義大利式的學術都要豐富。

羅斯金(John Ruskin)

這些原則和信仰影響了普金同時代的許多人，其中約翰·羅斯金是最有力和最直言不諱的支持者。羅斯金沒有受過建築師的訓練。他對這門藝術的興趣來自於他廣泛的哲學、藝術和社會關注。毫無疑問，在這些領域，他是一位傑出的作家、思想家和傑出的藝術家。他從義大利畫的畫和素描都很棒。他對世界的基本立場與普金相當，幾乎相同。對羅斯金來說，建築也是一個種族和文明的產物，它的卓越取決於社會的卓越。社會的品質體現在建築的品質上。因此，建築不是一個註定要自己存在的產品，受制於抽象的規則和操作。和普金一樣，羅斯金痛恨自己的年齡，害怕未來，因為未來是現在的延續。他轉向歷史，尋找靈感和合適的模式，像普金一樣，他發現它是哥德式的。羅斯金是一位宗教道德家，他試圖用浪漫的方式尋找健康道德社會與其建築之間的有機聯繫。

羅斯金是兩本著名的建築書籍的作者。第一個是建築的七盞燈。這七盞燈是：真理之燈(結構表達的誠實，材料的誠實應用)，獻祭之燈(成為藝術的建築必須關注美的主題，因此它必須超越單純的功能主義)，力量之燈(在宏偉的建築群的表現力中看到)，美之燈(它只能源於對自然的有機理解；其他一切都是虛假的美)，生命之燈(建築必須擁抱生命的本來面目，表達生命的規律性和不規則性。羅斯金寫道："沒有一個建築是真正高尚的，它不是"不完美的"，"

不完美在某種程度上對我們所知的生活是必不可少的。這是個標誌...對於一種進步和變化的狀態"。觀察它是否是不規則的，它的不同部分適合於不同的目的，沒有人關心它們變成了什麼，所以他們做他們的工作。如果一部分總是準確地回答另一部分，那它肯定是一座糟糕的建築；不規則的地方越大越明顯，它成為一座好建築的可能性就越大)、記憶之燈(我們必須為未來和永恆而建造，因為文明需要永恆和服從之燈(我們都必須在內心只有一個選定的風格，以確保文化凝聚力，這樣的風格已經存在哥德式)。

羅斯金解釋了他採取年制的方法的原因。這七盞建築之燈的意思是：

在有些情況下，人們感到太敏感而不能保持沉默，也許是太強烈而不能犯錯；我被迫如此無禮；我也因對我最愛的建築的破壞或忽視而遭受了太多的痛苦。...謹慎地考慮我對那些引起一方蔑視或指導另一方設計的原則的反對的程度。我對修改我的原則聲明的信心就不那麼小心了，因為在我們的建築體系的對立和不確定性中，似乎在任何積極的觀點中都有一些感激的東西，儘管在許多方面是錯誤的，因為即使是長在沙灘上的雜草也是有用的。

羅斯金的第二本書是《搬動威尼斯的石頭》。在著名的一章"論哥德式的本質"中，羅斯金談到了工人參與建築創作。他認為建築是一個龐大的過程，不僅是留給建築師的，並為隨後的工藝美術運動鋪平了道路，後者認為建築是對工藝和有限的機器生產的需要作出反應。

在當時的許多歐洲國家，人們經常表達類似的觀點。在俄羅斯，托爾斯泰伯爵雖然對建築問題不感興趣，但卻與羅斯金的普遍態度相呼應。在他關於蓋伊·德·莫泊桑的文章中，他認為，要使一件作品成為真正的藝術作品，必須完成四項測試：

作者必須根據自己的品味，運用強烈、集中的注意力。

作者必須誠懇地表達自己的觀點，真誠地表達自己的觀點。

作者必須賦予作品以表達之美。

最後，必須有"一個正確的，也就是說，作者和他的主體之間的道德關係"。

這最後一點對托爾斯泰來說是最重要的，他的理論的道德方面，在他的另一篇文章"什麼是藝術？"融入到了關於道德哲學、道德評價和善或正確概念的一般問題中。托爾斯泰認為，藝術不能只追求美，原因有二：第一，因為美是--自私的、主觀的快樂，因此毫無價值；第二，因為沒有共同的快樂或美的標準，這意味著美不能成為藝術的唯一衡量標準。

托爾斯泰認為，藝術是情感的傳遞者，但只是道德情感的傳遞者。對托爾斯泰來說，情感交流的價值完全取決於人類社會的普遍道德。一件藝術作品的道德必須根據它產生的那個時代的道德來判斷。

法國：勒杜(Viollet-le-Duc)與藝術學院派的鬥爭

值得注意的是，羅斯金的性格和背景與當時法國另一位中世紀建築家的性格和背景截然不同，這要歸功於他準確勾勒出的現代建築原則。這是尤金·伊曼紐爾·維奧萊特·勒杜。正如我們前面提到的，歐洲沒有一個國家能逃脫新發現的哥德式復興主義的活力。法國也不例外。

法國從未經歷過像英國那樣的社會生活混亂。法國比較保守，在十九世紀幾乎完整地保留了它獨特的美；因此，浪漫主義運動的出現必須被視為文學和美學上的急躁和疲倦，十八

世紀過於理智的一面以及後來改革運動的失敗。這首先是在法國大革命的恐怖下發生的。後來發生了拿破崙戰爭的動亂，以及波旁王朝統治下反動和平的貧瘠。這場抗議首先帶有宗教性質。最重要的詩人和作家，如"弗朗索瓦·雷內·夏多布裡安、蒙塔勒姆伯特和維克多·雨果，都有著深厚的天主教同情。在尋找靈感的過程中，他們再次將哥德式風格視為"正確的風格和時代"，認為其他一切都是虛假的、荒謬的和異教的。他們相信沒有信仰就沒有藝術。對他們來說，哥德式喚起了神秘的品質，生命的短暫和渺小，偉大的理想主義和英雄主義，最後是不可否認的畫面。雨果說聖母院是一個偉大，陰沉，可怕的結構，喚起了這些品質。因為哥德式城堡是基督教精神、博愛和好客的完美結合。因此，他們對哥德式風格的看法是詩意的和人道主義的，但也反映了反義大利人的感情，即決心將最珍貴的法國遺產從默默無聞中拯救出來，並將其提升到比任何親義大利人的衍生作品都更大的作用和意義。

對於法國建築師來說，哥德式風格總是很接近，不容否認。我們的印象是，他們從未從法國土地上令人興奮的哥德式存在中解放出來。他們傾向於在這種風格和古典主義之間搖擺，這導致了法國建築的獨特身份。一方面，他們承認古典主義風格的美麗和優雅，但另一方面，他們認為哥德式的強大和結構大膽，是一個奇跡的成就。最重要的是，這是法國精神的純粹創造。法國建築師以典型的理性主義態度看待哥德式建築，不僅用浪漫主義的眼光，從中看到"大氣"，而是用創新的方法來看待建築。他們感受到了它的未來潛力。早在 17 世紀，建築師克勞德佩羅特(Claude Perrault)就試圖證明他在巴黎盧浮宮的紀念性柱廊是哥德式輕盈的象徵。雅克·索夫洛特(Jacques Soufflot)於 1741 年在里昂談到哥德式建築的結構主義。用類似的術語，他解釋了他的萬神殿的關聯結構的垂直方向。布雷(Bulee)深受哥德式大教堂對光的卓越利用的影響，這反映在他為紀念法國大革命的偉大紀念碑而提出的建議(從未建造)中。布朗德爾(Blondel)雖然批評了哥德式的不規則性，卻感受到了它的魔力和輝煌。但總的來說，與普金和羅斯金不同，法國人並不認為歷史是抄襲的藉口。在哥德式風格中，他們看到的主要是一種可以幫助他們掌握的高級風格。現代技術問題。在法國，人們在道德上並不反對使用現代材料。亨利·拉布勞斯(Henri Labruste)特在《建築》一書中，在《聖·根維夫圖書館》一書中，以及後來古斯塔夫·埃菲爾(Gustave Eiffel)在《埃菲爾鐵塔》一書中，證明了在學術界之外，法國建築師願意利用工業進步，比英國建築師更願意利用工業進步。事實上，正是由於維奧萊特·勒杜(Eugene Viollet Le-Duc)，哥德式建築的傳統才得到了正確的教訓，為下一代歐洲建築師所借鑒。

我們在前面提到，羅斯金和維奧萊特·勒杜在各自的性格上處於對立的兩極。維奧萊特·勒杜和羅斯金 1814 年出生的時間差不多。和羅斯金一樣，他致力於哥德式復興，但原因不同。維奧萊特·勒杜不是以神秘的人道主義，而是以嚴厲的理性主義說話。



圖 7-3 巴黎藝術學院派(布雜藝術)的潮流

古老的風格是由他們自己的時代以一種完美的有機方式設計的。這至少是維奧萊特·勒杜的想法，他相信在一種風格的背景下都存在著一種風格(Style)形式化的完美合理化框架。因此，他認為，風格是對現有環境的理性表達，象徵著一貫的發展，在這種發展中，個人主義的印記幾乎不存在。然而，他區分了從上而下的古代風格和建築師必須創造的現代風格。但什麼構成了一個合理的程式，創造新的風格，他從來沒有建立。事實上，對他來說，"風格存在於形式的高貴之中；它是美的本質要素之一，儘管它本身並不構成美。"不幸的是，這個定義過於模糊，無法界定風格的本質及其定義的構成過程。

巴黎藝術學院(L' Ecole des Beaux Arts of Paris)在維奧萊特·勒杜時代是"塊狀概念和方法"的最後堡壘和庇護所。事實上，塊狀概念當時基本上具有維奧萊特·勒杜反抗的反動歷史觀。在對這一制度及其反動歷史主義的抨擊中，他試圖界定過去建築風格的理性主義特徵，並提

出了新的現代建築風格應該由什麼組成的構想。在他的著作、講座和一些作品中，他反對任何形式的表面造型。

反學院派鬥爭始於維奧萊特·勒杜(Viollet Le Duc)，他以進步和尋求建築新概念持續的對巴黎藝術學院(L' Ecole des Beaux Arts)風格 style 提出抨擊。他以學院派的風格和歷史決定論來抨擊多元化的混亂、對現代技術的缺乏認識、個人主義的高漲、對新奇的排斥以及大多數十九世紀建築典型的觀念淺薄。維奧萊特·勒杜在《建築學話語》所載的 20 篇關於歷史風格的精彩演講中，闡述了過去風格的"理性主義"的本質，並指出了對其起源、性質和特徵的常見誤解。這些講座及時成為現代建築的福音，由主要建築師推薦給他們的學生，一些像弗蘭克·勞埃德·萊特甚至宣稱，除了他們以外，什麼都不應該讀。因此，維奧萊特·勒杜的攻擊和他對哥德式理性主義範例的運用導致了現代建築風格的創造，隨著時間的推移，這種風格獲得了菲力浦·詹森(Philip Johnson)和羅素·希區柯克(Henry Russell Hitchcock)在其著名著作中所描述的"國際風格"的人造標籤。

在路易十四統治時期被稱為皇家建築學院的皇家建築學院，在法國大革命後才演變成了藝術學院，法國大革命首先廢除了所有皇家學院。其存在的第一個時期(即在其創始人路易十四和繼任者路易十五的一生中)是"有機時期"，在此期間，由專制君主統治的國家的政策和目標在官方建築風格和藝術中得到反映。皇家建築學院(由 J. H. Mansart 指導)和繪畫與雕塑學院是這些風格的擔保人、監護人和工具。整個王國建造的所有宏偉建築都必須符合君主宏偉的需要。勒布朗，國王的建築督察，監督了這一規定。在路易十四的統治下，巴洛克時代達到了它的最高發展點，法國被賦予了一種普遍的風格，其思想的輝煌和成就舉世聞名。

但是，舊皇家學院的有機卓越不僅僅與風格問題有關。皇家建築師承擔著建造諾曼布斯的任務，因此學校也關注這一職業的實際方面。學院課程和教育政策的演變分為三個階段。

第一階段從 1671 年科爾伯特創立學院到任命布朗德爾(Jacques Francois Blondel)為教授。在這項任命之前，學院沒有任何一貫的建築教育理念，更多的是作為專業實踐的延伸，比如曼薩特(Mansart)這樣最傑出的法國建築師為代表。

隨著布朗德爾的任命，學院開始了第二階段的發展，第一次獲得了一個願景和一個培訓專業建築師的實用計畫。布朗德爾在巴黎執導自己的私人建築學院已有 15 年了。它被稱為藝術學院。布朗德爾在這十五年裡積累的所有經驗都被編入了皇家學院。事實上，布朗德爾的教育方法包含了許多問題，使他成為第一位偉大的建築老師。他感興趣的是學習歷史、理論、技術、材料的強度和耐久性、透視和數學科學、防禦工事和工藝。他指導學生參觀遺址和建築物，因為他非常重視建築教育的體驗性方面。他想在適當的環境下(無論是物理的還是程式的)檢查和分析建築物，並鼓勵對成就和失敗進行批判性的審查。簡而言之，他完全同意維奧萊特·勒杜的觀點，即建築只是整體的一部分，建築師不能孤立地工作。布朗德爾對建築是一種類似於繪畫和雕塑的個人藝術的觀點提出了質疑。在他冷靜的領導下，皇家建築學院逐漸發展成為一所理論和技能卓越的學校。

這一富有成果的時期隨著布朗德爾於 1771 年去世而結束，皇家學院的最後一個發展階段也開始了。這是布雷宏大的象徵性幻想時期，在此期間，學院首次涉足詩歌、文學研究。它開始脫離現實的問題。布雷時期是一個偉大的學術形式主義時期，隨著法國大革命解散學院而戛然而止。儘管如此，這一時期還是舊學院和十九世紀新藝術學院之間的橋樑。

隨著革命的爆發，政治和社會風雲變幻。貴族階級滅亡了，新的共和國對奢華的宏偉沒有同情心。甚至布雷的設想，作為對新國家的美化，也遭到了嚴厲的批評，布雷發現自己被囚禁了很短一段時間。奇怪的是，當革命進行的時候，拿破崙一世，一個新的絕對統治者，仍然"對浪費的建築抱有革命的蔑視"。-

拿破崙的才智雖然以天才為標誌，但大多是務實、進取和冷靜的。他的目標是重建法國國家並賦予它一種新的現代形式，在這種形式下，貴族將被一個城市資產階級所取代，後者負責皇帝改革帶來的現代制度。拿破崙不太在意貴族的品味和情感；他需要大量實用的建築來回應他充滿活力的改革，而不是滿足極少數人的享樂和優雅滿足的需要。拿破崙需要新型建築來實施他的改革：市政廳、法院、教育機構、銀行、監獄、醫院，偶爾也需要凱旋門。他在尋找一個新的建築師品牌，以滿足他新的管理計畫的需要，他下令一個新的機構，由革命發起-巴黎理工學院，其中一部分是留給建築師的培訓。拿破崙的這一舉動使科學技術制度化，使其處於國家的保護之下。在新建築的圍牆內，讓-尼古拉斯-路易-杜蘭德創造了他的簡化"大眾"建築的理性主義理論。巴黎理工學院成為唯一一個負責建築師培訓的機構。這個機構一直存在到今天，在大多數歐洲國家成為官方鼓勵的建築師教育工具。拿破崙帝國持續了 20 年的動盪，在拿破崙自己發動的無謂的戰爭和毀滅的狂怒中崩潰。隨著他的消失，法國重新回到了皇室、王權和貴族制度，或拿破崙時代後的歐洲，通常被稱為梅特涅的歐洲，陷入了一個艱難的、反動的、專制的、軍事上強制執行的和平。

一時之間，政治上的轉變影響了拿破崙創立的制度。舊的皇家建築學院是在新的名稱下 "L' Ecole des Beaux Arts" 巴黎藝術學院作為一個主要的建築師訓練營。儘管它的目標和計畫是為了回到革命前的學院，但由於環境的原因，十九世紀的巴黎藝術學院確實是一個截然不同的事件。

維奧萊特·勒杜對它的攻擊在當時看來是完全正當的。到十九世紀中葉，藝術學院不僅作為一所高等學府，而且就其風格而言，都陷入了一場深刻的危機。然而，它的意識形態、方法和關注點在二戰爆發前一直存在，我們敏銳地意識到他們正在閱讀格羅莫爾(Gromort)1946 年出版的《建築理論》一書。在某種程度上，這部作品遵循了維奧萊特·勒杜的競爭對手朱利安·高德特(Julian Gaudet)的一部更具紀念意義的四卷著作《元素與建築理論》(Elements et Theorie de architecture)，他在 1894 年至 1908 年間擔任理論教授一職。

在這裡我們必須強調的是：理論教授的職位是一個非常有聲望和重要的一個在藝術學院的牆。例如，高德特不僅負責講授"什麼是建築"，而且還負責為著名的比賽編寫每一個節目，並擔任大多數重要的陪審團成員，在這些陪審團中，他的意見具有決定性的影響力。藝術學院的理論教授對建築風格和概念有最終決定權。高德特和格羅莫爾的哲學，反映在他們的著作中，總結了新的十九世紀和二十世紀皇家學院的一般態度。

儘管格羅莫爾(Gromort)的作品出現在當代，但他繼續創作，似乎自二十世紀初以來沒有任何變化。因此，我們毫不驚訝地看到，柯比意對這一機構的蔑視反映在他早期的著作中。對喬治·格羅莫爾來說，建築是構造活動的詩歌，只有以強烈的、個人的、個人的方式才能達到。建築和繪畫一樣，是一門獨立的創造性藝術。只有用砂岩和大理石等堅固而永久的材料建造的堅固的建築才名副其實，在文化上才是有效的。磚作為材料是次要的，而鋼根本不是建築材料。實用性和功能性不是架構的本質。美是，這是建築的唯一真理。因此，建築不是一種功能性藝術，而是一種構圖藝術，構圖的規律(對稱或合理的不對稱)、統一、秩序、風格、

特徵、比例和尺度都是重要而重要的。這些規律必須反映在所謂的建築部分中，這些部分是建築特徵和對特定程式的個人解釋的基礎。這一部分是建築師能否創造性地進行創作的唯一標誌。

在這種信念的影響下，學派本身就成為最高的發展目標。在學派問題上爭論不休。由競賽決定勝負，組隊參賽使學生們在比賽中脫穎而出，最終的獎品是羅馬大獎賽。所謂的宏偉計畫被視為最終的勝利團隊。這項宏偉的計畫源自路易十四時期巴洛克式的輝煌表現法，儘管每個人都非常清楚，這種計畫和概念在 19 世紀末和 20 世紀初已經不復存在了，但僅僅是出於對它的思想感情，教授和學生們一直沉迷於此，直到第二次世界大戰，在一段時間內才有人對現實的否定。

因此，在 L' Ecole des Beaux Arts 巴黎藝術學院，平面圖(最好是宏偉的城市規劃)比建築等所有其他學科都更受青睞。計畫被操縱，以允許無休止的對稱，有時不對稱的轉變，以促進理想主義的"宏偉"的解決方案不受任何現實的程式或網站。為了達到這一目的，沒有任何背景的平坦場地受到青睞，儘管似乎有幾次使用了像安東莞·德拉普特的博韋酒店那樣的不規則場地。最多人觀看是最高利益，它是盡可能複雜和紀念性的。所有類型的樓梯都有象徵意義，直到第二次世界大戰，電梯和自動扶梯才出現在藝術學院的計畫中。以犧牲生活安排和建築的總體功能為代價，通過層層不同的空間進行迴圈和移動。因為對稱性是首選，建築物的朝向被認為是次要的，更不用說新技術、新材料、生產和裝配方法、大規模住房、新的運輸系統等了。這些都不重要，因為它對預先制定的正式標準幾乎沒有貢獻，只能用堅實的材料和特定的社會觀點來執行。

學院裡的工作和學習方法仍然是當時盛行的精神狀態的一個顯著特點。任何進入學院的人都必須選擇工作室。這個選擇是自由的，總是任意的--一個人的、政治的、審美的，或者是未來的職業導向的。然而，這將是最重要的選擇，因為在學習過程中改變工作室是不受歡迎的，甚至不可能保護主人的聲譽和信譽。這間工作室為學生在藝術學院裡的生活中學習建築學提供了家的基礎。藝術學院開發了最嚴格和最精確的建築學教育方法和建築學理論。然而，儘管它的專制態度，它聲稱真正的創作自由存在於它的牆內。畢竟，學生可以自由選擇自己喜歡的工作室，不存在種族、民族或年齡歧視。這所學校是免費的，因此人人都可以上。

它還主張概念上的自由。例如，在所有的工作室裡，所有的設計問題都是以一種獨特的方式進行的。基礎素描是一個開始；在 12 個小時的完美獨處中，學生必須在強制隱私的條件下建立自己對給定程式的解釋，拒絕與可能影響他們決策的老師或同學接觸。一旦完成基礎素描，專案將被開發，這次在工作室的老師的幫助下。因此，學院聲稱有真正的創作自由。但這真的是自由嗎？這些專案是以特定的目標發佈的，網站再次提供了有偏見的興趣，然後學生們遵循學校既定的常規，只是為了區別自己，回應流行的口味，這很容易通過回顧這些年來的藝術學院產品來建立。這是一種在狹隘的、輪廓分明的建築品味參數範圍內的自由，經過精心挑選的教授們正在超越他們自己，以強制遵守。

藝術學院聲稱自己有自己的風格和既定的標準，而與之相對的是一個無能為力的人。為了對學校公平，我們必須強調，學校從不把自己的教學與真正的專業教學聯繫起來；這是由專業辦公室授權的。它只希望啟發和塑造學生的思想，以便未來的建築師從建築的角度來思考。它希望讓學生接觸到學校規定的一些問題。在所有這一切中，美的藝術主要關注的是以

路易十四的記憶為基礎而形成的品味問題，因此它涉及到優雅、貴族的生活方式，最後是隱蔽的、形式主義的人為關注。

儘管萊科爾的教授們已經形成了一個封閉的圈子。拒絕任何改變，異見是最有創造力的頭腦經常和例行的一部分。在維奧萊特·勒杜開始自己的反勒克索運動之前，曾執導過勒克索一家工作室一段時間的亨利·拉布勞斯特對勒克索盛行的不切實際、自力更生和保守主義表示了不安。由於他的批評以及他在自己的工作室裡培養了幾位哥德式復興主義者(儘管他本人並沒有參與這種風格的發展)，他與藝術學院其他人的關係經常緊張，最終導致他關閉了自己的工作室。

但事實上，維奧萊特·勒杜的案子是最著名的。維奧萊特·勒杜早期反對任何形式的建制，這一點早在 1830 年巴黎革命期間就表現出來了，當時他幫助"在街上"修建路障。不久之後，他拒絕在巴黎藝術學院學習建築，他聲稱，這是為了加強統一性。他去義大利學習歷史。正是在雨果的影響下，他對法國中世紀產生了興趣。他後來成為這一時期最重要的學者和這一建築的第一位偉大的修復者。

除了雨果這樣的作家外，復興派哥德式運動還得到了《紀事考古學》的支持，這是一篇由其創始記者阿道夫·拿破崙·迪德羅(Adolphe Napoleon Didron)發表的評論，其中迪德羅呼籲中世紀建築的復興。參與評審的建築師中有維奧萊特·勒杜。對他來說，哥德式風格是一個有趣的例子，它是一個先進的工程和合理應用程式設計原則的案例，而不是一種其應用主要嚇壞了巴黎藝術學院教授的風格。事實上，藝術學院並不反對學習哥德式。這只是反對它在實踐中的應用，對這種建築有著極大的審美厭惡。基於這些理由，維奧萊特·勒杜起訴勒科爾的案件開始了。

維奧萊特·勒杜拒絕了在勒克萊學習建築的想法，而寧願在勒克萊的辦公室工作，過了一會兒他也不喜歡。後來他決定自己當老師，在畫院(直到 1850 年)獲得一個職位，以保持自己的獨立性。後來，當亨利·拉布勞斯特關閉他的工作室時，維奧萊特·勒杜同意教他的學生，而這些學生反過來又拒絕加入其他的萊科爾工作室。在那裡，他發表了著名的演講，但他設法疏遠了大多數學生，所以他也放棄了這次冒險。他的生活和工作似乎在不斷地與周圍的世界發生碰撞。1863 年，他的偉大使命，反美藝術運動，終於似乎帶來了具體的結果。他說服了拿破崙三世，他與拿破崙三世保持著良好的關係，以遏制"藝術學院"的力量。作為遏制措施之一，維奧萊特·勒杜在"藝術學院"得到了一個席位，但當他沒有像藝術學院的教職員工所期望的那樣專注於中世紀的研究時，他從內部攻擊了這一機構。朱利安·高德特沒有遇到什麼麻煩。組織學生抗議活動和維奧萊特·勒杜的講座非常不安，他辭職了。高德特最終在理論上被留在了《經濟學人》的統領之下，而《經濟學人》現在清楚地意識到了不墨守成規的思想家們在概念上的危險性，於是關上了大門，進一步陷入了折衷主義。

從他所處的時代來看，維奧萊特·勒杜的批評並不罕見。這是維多利亞時代的鼎盛時期，道德主義和迅速發展的資本主義的腐敗、強大的君主政體和日益增長的社會主義和共產主義潮流、宗教和唯物主義、英雄的浪漫主義和普遍的頹廢的奇妙結合。十九世紀末，當歐洲大陸站在革命變革的門檻上時，人們被撕裂，尋找真相。因此，建築中的真理問題就成了最根本的問題，而對維奧萊特·勒杜來說，這是唯一有效的問題，因為它隱藏了創造力或社會有用性的本質。事實就是生活本身。對維奧萊特·勒杜來說，這一事實的一部分與適當的民族文化遺產、自然傾向、技能和品味有關。維奧萊特·勒杜站出來反對巴黎藝術學院，從而捍衛了法

國建築免受義大利學術入侵的地位，在他看來，義大利學術是法國建築的代理人。他為法國哥德式風格和法國文藝復興(根植於哥德式傳統)辯護，反對義大利進口。他決定把古典主義送回義大利，對他來說，這是義大利文化觀念的有機產物。他從民族主義立場進行辯論，但他的立場與英國同行普金和羅斯金截然不同。他對當時盛行於英國的道德、情感和宗教觀點進行了合理化而不是沉溺其中。對於維奧萊特·勒杜(Viollet Le Duc)來說，他故意選擇以犧牲古典主義為代價來捍衛哥德式風格，事實是哥德式風格對法國和現代來說都是正確的風格，因為它是有史以來最先進和最複雜的建築概念，表現了法國人傳統上引以為豪的高工程技術。他關於哥德式風格的作品沒有任何拉斯金所共有的神秘線索。維奧萊特·勒杜頭腦清晰，像機器一樣精確。他喜歡哥德式，因為它的技術，這對他來說是十九世紀和工業未來的象徵，他歡迎。他認為，這應該是任何合理發展有機和一貫的新風格的基礎。

如果這種新風格要誕生，就應該建立在現代材料和適當技術的基礎上，而不是建立在歷史的基礎上，比如《學院派布雜藝術》一貫犯下的錯誤。維奧萊特·勒杜認為，應該研究歷史，而不是照搬歷史。因此，他可以被描繪成一個現代功能主義者，相信現代時代而不是對過去的學術懷舊。他一定是一個有活力的思想家。

以下是他在"建築頹廢的原因"講座中隨機抽取的一些片段：

因為建築與藝術一樣屬於科學，所以我們必須承認，建築作品不僅是創造性想像的結果，而且是必須有條理地應用的規則的結果，以滿足和尊重現實性所限制的執行標準和要素。

在大多數情況下，顯而易見的是，建築師們更希望提升建築，給他們帶來更多的宣傳和認可，而不是專注於滿足專案的要求和時代特定習慣的要求。很明顯，他們沒有中斷地複製我們這個時代的建築風格的形式和元素，而沒有沉溺於對適合他們所生活的時代需要的建築系統進行徹底和系統的探索。

另一方面，建築教育反映出高校教學中存在的問題非常模糊，往往與實際需要和問題的時間非常遙遠。此外，在所使用的材料、技術、成本、特定位置、適合於特定環境的傳統建築方法或社會習俗方面，也從未提供任何真正的證據來支持給定的設計方法。

建築學教育對其主體而言，代表著一個以犧牲他人為代價的形式要素體系，它脫離了特定時期所偏愛的歷史時期，從不承認最近現實的進步、創新和收穫。所以可以說，這樣的做法往往會掉頭，不斷地重複，迫使學生屈服於人為教條的影響，最後把學生送到羅馬和雅典，讓他們在當地學習這些教條，或者更確切地說，由於這種先入為主的態度，迫使他們複製數百次的派特農神廟和競技場。

然而，必須指出的是，在這種方法中，在允許和偏愛的元素的範圍內，確實存在某種程度的創作自由。但這種自由是非常奇特的，通常只青睞那些形成學術寡頭政治一部分的怪人，他們主要關注的是獨創性和形式上的成功。另一方面，由於缺乏任何先入為主的方法，必然導致無政府狀態，在這種狀態下，建築師和學生並不真正知道如何進行，並導致極端的個人主義，只有被賦予特殊才能和天賦的人格才能忍受。

難道我們的時代是一個完全頹廢的時代嗎？這個時代已經病入膏肓，無法用任何方法治癒嗎？那麼，建築是否註定要保持平庸和疏遠？難道我們在創作上的無能只能迫使我们嚴重地照搬羅馬的都市主義，用希臘的宏大鬧劇，試圖復興文藝復興時期、路易十四時期和18世紀的紀念碑主義，從而重新開始無力模仿的時代嗎？

看來，為了避免使建築成為一種混亂的語言陰謀，故意模糊，不可能被公眾理解，有必要尋求明確的目的和決議。所有這一切都是絕對必要的，因為近代建築一直是公共利益之外的神聖儀式的主題。從學術聖所來看，90%的建築從實用的角度來說毫無意義，但在學術上仍然被接受，因為它滿足了在這種聖所內建立的學說的需要，而沒有提供任何堅實和明確的理由。

同時，在清醒的聲音之外，需要創造出既能適應現代需要，又能被大眾理解的現代風俗習慣的建築。事實上，學術版的Aeropage(公正論壇)並沒有對此做出回應，每次越是兇猛，越是聽到來自外界的抗議，就繼續盲目地強加教條。

如果一個建築師碰巧不同意學術機構的意見，並且自己著手，有時是以最真誠的方式，在他的職業中尋找新的方法，他會發現他的強大對手立即投下否決票！跟我們在一起，否則就消失！建築學流派，正是因為這樣的心態，對自己的信仰是不寬容和破壞性的。

事實上，建築的綱領性任務變化不大，因為每個文明的基本需求本質上都是相似的，但氣候、傳統、習慣、品味卻使這些綱領最終以不同的特定方式被詮釋。我們傾向於在每個架構程式中建立以下原則。對任何文明來說都是令人滿意的，但根據它的獨特性，我們最終每次都會強加一個不同的形式方面來回應給定實例的特殊性。總的來說，建築只是這種形式的最終表現。必須認識到，僅僅為了滿足形式上的先入為主的制度的要求而使社會習俗屈服是不合適的，但恰恰相反，建築形式必須源自這種習俗、習慣和用法。每一個建築組成必須來源於：

(1)強制建築方案的特殊性。

(2)當代特定文明的習慣與特定的建築任務，達成表達實際需求、風俗習慣和趨勢的建築方案。

所有文明人的習慣都在不斷地變化和改變，因此建築形式也應該是無限期的。沒有這種有機的反應，就沒有任何文化意義上的建築。建築拼貼，是的，但不是真正的構圖。

羅馬人、希臘人、中世紀的所有建築都完美地滿足了這些要求，這就是為什麼它們仍然是我們歷史上最具有創造性的時期。其他所有歷史遺產都未能實現這種協調。

建築的每一個部分和建築的每一個部分都應該有它的理論基礎，而這些理論基礎又反過來被正式表達出來。在功能和形式之間應該存在著密切的關係，在這種微妙的親密關係中，每個建築師都找到了表達自己知識和才能的工具。如果任何關於不同歷史原則和組成的先驗知識能夠對他有用和有幫助，使他看到其他文明是如何同時處理類似問題的，那麼這種知識和認識就可能成為一種真正的尷尬和障礙，因為它往往會給

他呈現出成千上萬以前的優秀決議，這些決議是都是源於不同條件的特殊性，不具備任何絕對的普世價值，最終迫使建築師接受一個因其而失去任何原創性的折衷方案。

在我們這個時代，要想創作出具有原始概念的建築作品，就必須只使用真正的原理和方法，如函數式程式設計。如果一個建築師在做平面圖的時候沒有意識到整個建築，如果他沒有在三維空間中與之合作，如果他沒有與要應用的材料合作，結果將是糟糕的，平庸的，缺乏統一性，真誠性，新鮮性，[和]性格和優柔寡斷。如果在知道未來的計畫之前，建築師選擇了風格化地強加一個首選角色的建築立面，那麼他就是在犯罪。忘記了所有這些原則，這是藝術中唯一的道德問題。將設計提交到當下的幻想中，使現代城市充斥著品味低劣、功能表現不佳的建築，即使細節的做工和處理都是積極的。當我們忘記那些原則的時候。停止建築師的身份，我們扮演裝飾者的角色，或多或少地有天賦或被寵壞。唯一的創意必須是，再次，完美的有機結合之間的功能，作為表達社會需求和習俗的建築組成。構圖永遠不應凌駕於功能之上。這篇作文決不應該以一種獨立而抽象的方式來對待。這是當前折衷主義的主要原因。這正是今天的模式。形式，或者更確切地說是某種形式，應該戰勝生命，也就是說，戰勝生命的理性主義。如果我們相信我們的當代教育，反映特定文化、現代技術、現代材料的品味，以及建築師試圖對其作出反應的所有個人和創造性努力，那麼意義就很小！對於這種學術主義來說，神聖的傳統是組成的等級制度，學術主義對這種制度的吸引力超出了任何合理的限度。

如果建築學派說"讓我們摧毀建築，而不是原則"，我們仍然應該理解它，即使它看起來狂野和過分。但什麼原則呢？它從未被定義。最後，一些期刊的風格使不同的學說成立，但這正是為什麼沒有真正的建築教學。

讓我們回到我們的作文。-做任何作文的第一個也是絕對的條件是知道應該做什麼；也就是說，要有一個想法並表達它，我們需要知道形式詞彙的原則，即對建築語言的理解。因此，作曲一方面要運用功能意義上的常識，然後從中衍生出形式系統來界定作品的精神。

一些自由主義者在他們與狹隘的折衷主義學術教條的鬥爭中，也就是說，這種方法有利於自古以來所有可能的過去形式。他們最終形成了一種可以稱之為"通心粉"的風格，這種風格違背了常識，任何理智的人都無法理解。在這樣一種技術中，很難給每一種形式和每一個部分分配同等的位置和同等的重要性。最後，一個人必須選擇和組合，即通過排斥和歧視來行動。這是一種非常危險和主觀的方式。

我們並不感到驚訝的是，這樣的言論在藝術學院的教師和大多數"建制派"學生中引起了不安和憤怒。然而，在一個令人驚訝的轉捩點上，當哥德式風格似乎在與古典主義的鬥爭中佔據了上風時，勒克索的成員膽怯地向維奧萊特·勒杜提出將這種風格引入勒克索的課程。對維奧萊特·勒杜來說，這是他膚淺和只對自我保護感興趣的最後證明。他將其歸因於歷史學家和理論家的統治地位，他們願意操縱事實，以保持在"事物的頂端"。在法國東部邊界，在德國，存在著一種混亂的局面。德國文化傳統上存在著幾個壓力：一個是義大利的影響，它必然會越過南部邊界；另一個是法國貴族的影響，它會越過西部邊界；另一個是北方的。這種多重壓力往往導致偶爾的民族自豪感的暴力爆發，反映在強烈的反省中，目的是明確德國人的根

源和性格。早在盧梭作品影響下，浪漫主義的最初暗示在法國出現的時候，德國哲學和園林設計教授克利斯蒂安·赫施菲爾德(Christian Hirschfeld)就抱怨說，就園林設計而言，缺乏典型的德國理論。在尋找這種理論的過程中，他決定採用二元論的方法；他將英國的風景園林規劃藝術與法國的建築藝術特徵理論結合起來。對他來說，花園作為自然的一部分，應該散發出浪漫、自由的個性，而建築則應該以理性主義、“構圖”的方式來對待。有了這個雙重性格，希施菲爾德有望實現高度感性的整體性表達。為了增加感性體驗，他是第一個提出在景觀中使用哥德式建築的人之一。在他看來，哥德式城堡、修道院或小屋的廢墟具有強大而神奇的吸引力，因為它們看起來神秘而有趣。他認為它們比古典遺骸好看得多。於是，他朝著浪漫主義建築特徵的定義邁出了第一步。這個人物起初被詩意地定義為理智的野蠻人的藝術、鼓舞人心的恐怖藝術和最深刻的謙卑感，還有許多浪漫的胡說八道。儘管如此，這種詩學還是進入了建築領域，最終被定義為無序、粗心大意、不對稱和出乎意料。只有隨著時間的推移，這樣的定義才獲得更專業的待遇，標籤下的形象或後來的功能或有機規劃。

德國對哥德式的興趣穩步增長。即使是偉大的詩人和道德家歌德，儘管像伏爾泰一樣是任何形式的個人主義、過分的浪漫主義的死敵，也感興趣。有一天，他去斯特拉斯堡(當時是德國的一部分)參觀著名的大教堂，他不知所措地回來了。他認為這座大教堂是德國藝術天才的縮影。此時在德國，法國的哥德式風格幾乎無人知曉；因此，歌德認為哥德式風格是德國獨有的藝術形式，並稱讚大教堂的建築師埃爾文·馮·斯坦巴赫(Erwin von Steinbach)是一位傑出的“德國藝術個性”。然而，與普金和羅斯金不同，歌德是一個臭名昭著的不可知論者；因此，他不把哥德式視為宗教藝術，而僅僅視為偉大的德國藝術的勝利成就。他對大教堂不感興趣，而是帶著形式主義的偏見來看待它。這座建築的內部，對教會功能的精確輪廓作出了回應，他並不感興趣，因此他把注意力集中在它的外觀上，欣賞正面的設計、比例和大膽的構圖。

"與此同時，科隆大教堂自最後一批建築工人離開後就一直未完工。只有巨大的唱詩班和前面站著。中堂不見了。在萊比錫和滑鐵盧戰勝拿破崙之後，德國人民決定現在是時候建造一些紀念館來紀念這一喜慶的轉折。會議決定，大教堂的竣工將是最恰當的姿態。1813年，法蘭克福王儲弗裡德里希·威廉參觀了大教堂，並表示希望開始竣工工作。1840年，它的完成協會成立了。為了說明大家的熱情，我們必須指出，詩人海因裡希·海涅，一個流亡在巴黎的猶太人，成為巴黎這個社會的副主席。哥德式風格被大量社會團體認為是德國風格，科隆大教堂的建成就是這一風格的象徵。

進行了大量的哥德式研究。1829年，建築師克利斯蒂安·路德維格·斯蒂格利茨(Christian Ludwig Stieglitz)出版了一本書，其中包括對中世紀德國建築的廣泛介紹。斯蒂格利茨將哥德式風格提升到古典主義之上，指出：

希臘人有意識地選擇和安排他們的建築形式，並制定了具有普遍約束力的法律。另一方面，在中世紀，幻想開始出現，並在浪漫主義的強化下，導致創作出不需要僵硬框架的輕而自由的作品。

他總結說，古典主義無法與哥德式的靈感相匹配；因此，哥德式時代必須被視為黃金時代。

1842年，弗蘭茲·庫格勒提出了一種理論，認為哥德式代表有機增長。儘管有人反對有機這個詞，認為它沒有太多的物理意義，而且它與片面的目的性有太多的關係，但是有機(或有機功能主義)這個詞成為現代建築發展的同義詞。

很少有德國建築師能逃脫這個新發現的實驗欲望。像戈特弗裡德·森珀這樣的男人似乎是一些始終如一的例外。即使是偉大的弗裡德里希·辛克爾(Friedrich Schinkel)也認為哥德式優於古代；在古代，各部分主要是物理結合，而在哥德式中，精神方法與個人自由的結合無疑產生了更好的有機統一。辛克爾設計了一些哥德式風格的建築，用水彩技術來表達哥德式的浪漫主義，並且似乎在後期離開了它，主要是出於實際考慮。

我們已經提到，哥德式復興並沒有跳過歐洲大陸的任何一個國家。它也到達了美洲大陸。它首先到達美國，主要是作為一個時尚運動從英國進口，就像古典主義在這裡找到了它的方式。到 1880 年，哥德式風格已經開始推開強大的理查森的羅馬式風格，當時流行的風格被認為是理性的。就連理查森本人也被迫妥協。他的一些設計，如奧爾巴尼的聖公會大教堂，提出了兩種風格的結合。但是拉爾夫·亞當斯·克拉姆(1863-1942)成為了後來的美國普金跟隨者。和普金一樣，克拉姆認為哥德式風格可以給他的唯物主義社會帶來理想主義和貴族的偉大氣息，並以強烈和有力的筆觸廣泛地描寫這種風格，激起野蠻的反應和仇恨。就像普金的作品一樣，他自己的作品也是巨大的--大學學院、教堂、私人建築。克拉姆選擇了一個特殊的哥德式時期：亨利·弗爾時期，特別是教區建築，他在英國期間學習過。與許多歐洲折衷主義創作不同，克拉姆的折衷主義風格大多具有卓越的品質，這是偉大建築天才的標誌。美國新哥德式建築的發展要比歐洲晚得多，並在二十世紀取得了最大的發展，當時它處於至高無上的地位。在對歐洲文化的頻繁奢華模仿中，美國的建築無論是新哥德式的還是新古典主義的往往都遠遠落後。直到格洛皮烏斯來到美國，這個國家折衷主義的魔圈才被打破。

回到維奧萊特·勒杜，他是一個驚人的人物。作為一個建築師，他不過是個平庸的人，因為他未能大膽地實現他非凡的作品和願景。只有在歷史保護方面，他才取得了輝煌的成就。在他的指導下，維澤萊大教堂、巴黎聖母院大教堂、巴黎聖小教堂、皮爾方德城堡和中世紀城市卡爾卡松的修復工作是在拿破崙三世統治時期進行的。他是歷史上第一位偉大的修復者。事實上，他擅長恢復哥德式風格，這一點他把握得非常清楚。

在建築教育領域，維奧萊特·勒杜沒有提出任何可能取代學院派布雜藝術的模式。我們必須在他的建議中尋找一個新建築風格的模型。新風格應建立在明確的功能主義和結構主義的基礎上，因此應考慮具體因素，如氣候、功能程式、所用材料和適當的結構。它的形式是什麼，只有未來才能決定，但它必須是反歷史的。

維奧萊特·勒杜對建築思想史的最大貢獻在於，他認為建築的新穎性創造了新的積極維度，通常會導致新風格的出現。但是，我們必須再次注意到，維奧萊特·勒杜所說的新奇並不意味著純粹的形式主義創新，而是指技術、生產方法和新材料引進方面的嚴重發展。我們要在這裡找到關於歷史風格的真相，找到新的現代風格的道路。維奧萊特·勒杜建議，要想找到一種新的風格，就必須向前看，而不是向後看。回顧過去，正規教育的問題已經從生活潮流和科技創新中消失，被消滅，淪為歷史公式的重複，對現代沒有任何實際意義。這就是他為什麼要反對萊科爾。

從這一刻起，真理和禮節的觀念以一種激進的方式影響了建築。新哥德式派提出的論點導致他們的陣營和他們視為"異教徒"的古典主義陣營之間緊張而激烈的對話。哥德式派堅持認為，只有他們的風格是真實的和基督教的，這是現在和未來所需要的唯一風格。古典主義陣營以類似的論據回應，其結果是不可避免的；這兩個陣營都無法證明其嚴格遵守其所選擇的風格。在法國歷史學家奧古斯特·崔西(Auguste Choisy)的偉大貢獻下，這場激烈的爭論終於

在 19 世紀末消失了。崔西試圖綜合兩種運動，從而為新的進步風格現代運動的出現奠定了基礎。

那麼，奧古斯都·普金偉大的人文主義復興留下了什麼？由於哥德式和古典主義陣營之間的概念衝突，達成了妥協；所有與精神和道德要求有關的東西--教堂和神殿以及教育和生活--都是哥德式設計的。所有與物質和權力有關的東西--政府大樓、銀行和辦公樓--都被歸入"異教徒"古典主義的範疇。因此，結果是視覺的對等和二元性。

另一方面，由於哥德式的復興，結構主義和後來的功能主義建築深刻地影響了現代建築的發展。有機發展理論由此衍生而來，成為現代建築的代名詞，新哥德式成為現代建築中如詩如畫觀念的主要載體。簡而言之，十九世紀曾經革命性的哥德式風格的重新出現，帶來了另一個重大的建築突破，即現代建築。



圖 7-4 美國的新哥德式建築-芝加哥大學教堂