

Illustration of the History
of Western Modern
Architecture

图解

西方近现代
建筑史

图解建筑史系列

邓庆坦 赵鹏飞 张涛 著

《华中科技大学出版社



图解建筑史系列

图解中国建筑史

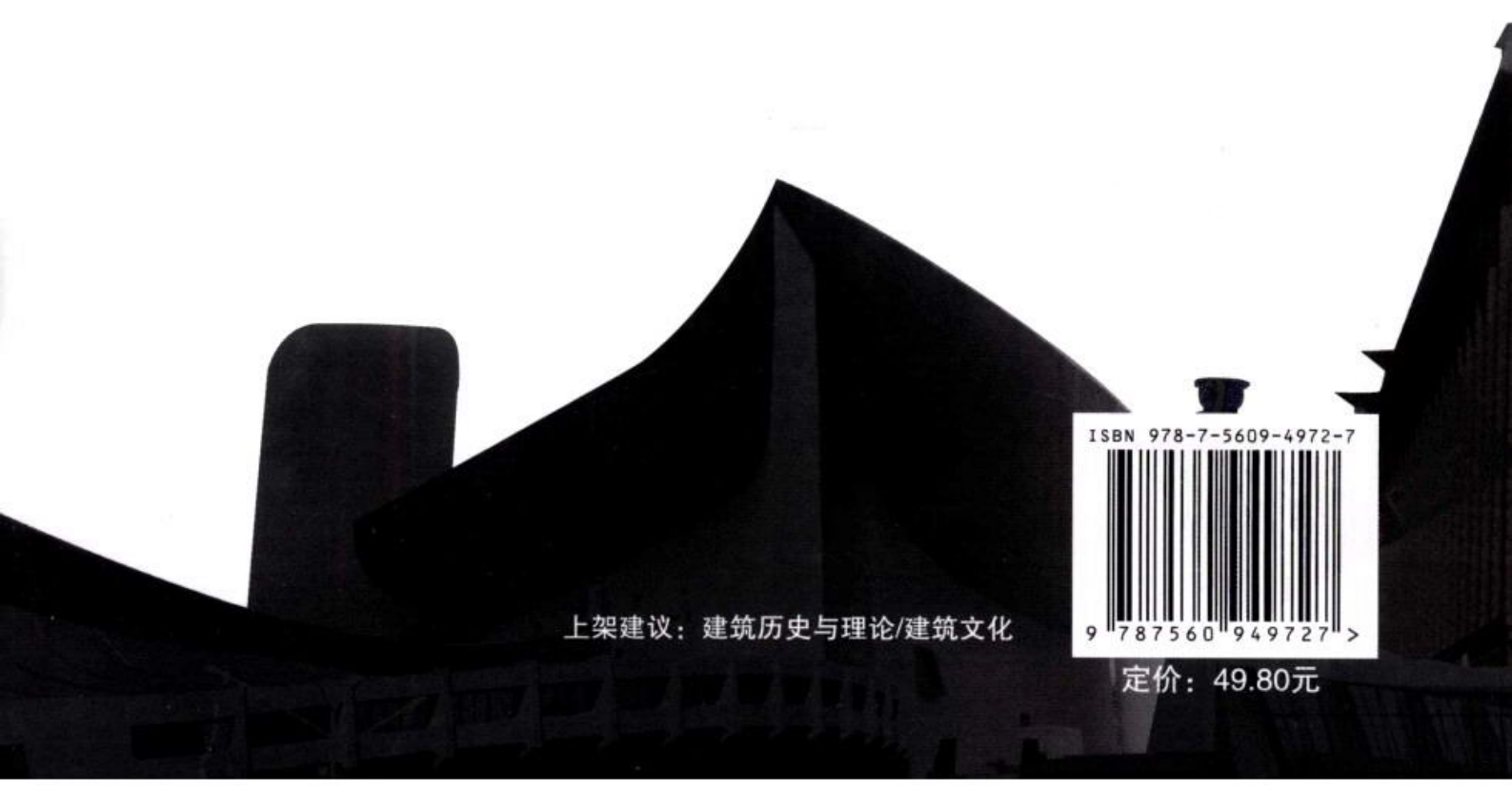
图解西方近现代建筑史

图解中国近代建筑史

欧洲古典时代的建筑与文化

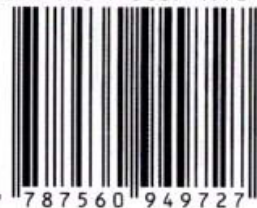
图解西方建筑史

图解东方建筑史



上架建议：建筑历史与理论/建筑文化

ISBN 978-7-5609-4972-7



9 787560 949727 >

定价：49.80元

图解建筑史系列

图解西方 近现代建筑史

邓庆坦 赵鹏飞 张涛 著

华中科技大学出版社
(中国·武汉)

图书在版编目 (CIP) 数据

图解西方近现代建筑史 / 邓庆坦 赵鹏飞 张 涛 著. — 武汉 : 华中科技大学出版社, 2009 年 1 月
ISBN 978-7-5609-4972-7

I . 图… II . ①邓… ②赵… ③张… III . ①建筑史-西方国家-近代-图解 ②建筑史-西方国家-现代-图解 IV.TU-091

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 173107 号

图解西方近现代建筑史

邓庆坦 赵鹏飞 张 涛 著

责任编辑: 张淑梅

封面设计: 李冠儒

责任校对: 王婷婷

责任监印: 熊庆玉

出版发行: 华中科技大学出版社 (中国·武汉)

地 址: 武汉市武昌珞喻路 1037 号

销售电话: (022) 60266190 (022) 60266199 (兼传真)

网 址: www.hustpas.com

版式设计: 北京大有图文信息有限公司

印 刷: 湖北恒泰印务有限公司

开本: 787mm×996mm 1/16

印张: 14.75

字数: 300 千字

版次: 2009 年 1 月第 1 版

印次: 2009 年 1 月第 1 次印刷

定价: 49.80 元

ISBN 978-7-5609-4972-7/TU·466

(凡购本书, 如有缺页、脱页, 请向本社发行部调换)



前言

Preface

雨果说,建筑是一部石头的史书。建筑一方面浓缩了人类的生产力和科学技术水平,另一方面也映射出一个时代的政治、文化和思想。欧美近现代建筑历史是从挣脱古代希腊、古代罗马、文艺复兴风格为代表的欧美古典主义、中世纪的哥特风格以及形形色色传统复兴的束缚开始的,最终在20世纪20—30年代形成了一场被称为现代建筑运动的狂飙突进式的建筑革命。

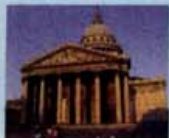
本书以欧洲启蒙运动和工业革命以来欧美近现代建筑的发展演变为主线,以政治、经济、科学技术和文化艺术的时代变迁为背景,全面展现从18世纪中叶到20世纪60年代,近200年欧美近现代建筑历史的发展演变历程。与现行近现代建筑历史教材和同类图书相比,本书主要在以下方面进行了较大幅度的创新。

1、从新的视角阐述近现代建筑历史

本书在西方近现代建筑历史源头的界定上与国际“接轨”,把欧洲启蒙运动正式追溯为近现代建筑历史的起源。18世纪60年代兴起的欧洲启蒙运动的思想大解放,不仅是资本主义制度确立发展的前提,也是近现代建筑蓬勃发展的前提。正是科学理性主义、历史进步主义等启蒙观念为现代主义建筑思想的诞生奠定了基础。

2、以新的脉络整合近现代建筑历史

本书力图通过全新的脉络对历史进行阐述,通过具体讲的划分,对近现代建筑历史演变的线索进行重新整合,全面、详实地展现近现代建筑从萌芽发轫、多元探



索到走向高潮的宏大历史进程,也使全书的知识体系更加简洁、清晰。

3、从全方位展示近现代建筑历史

本书将近现代建筑历史作为现代政治、经济和社会文化整体变迁的组成部分进行阐述,涉及了国际政治风云的变幻、现代艺术流派的推动、现代城市规划的兴起等方面,全方位展示了世界范围内现代建筑跌宕起伏的发展历程。

本书编写的宗旨是,拓展历史视野,追踪最新动态,力求用前沿的科研成果构建学术框架,用翔实生动的语言构建知识体系,以图文并茂的形式体现直观性。由于作者水平所限,纰漏之处在所难免,望读者批评指正。

编者

2008年10月



目录

Contents

第一讲 欧洲启蒙运动与工业革命：建筑革命的前夜

- 一、欧洲启蒙运动：从古典理性到功能与结构理性主义/002
- 二、工业革命的成果：工程技术进步/009
- 三、世界博览会：技术美学的发轫/020
- 四、结语/023

第二讲 落日的余晖：历史风格的复兴

- 一、历史主义的假面：古典复兴/026
- 二、从异国情调到哥特复兴：浪漫主义/034
- 三、多源的选取与拼贴：折中主义的盛行/040
- 四、纽约规划、华盛顿的朗方规划和巴黎改建：
方格形道路网与古典主义城市规划/044
- 五、结语/047





第三讲 历史转折的矛盾与困惑： 工艺美术运动与改革工业城市的尝试

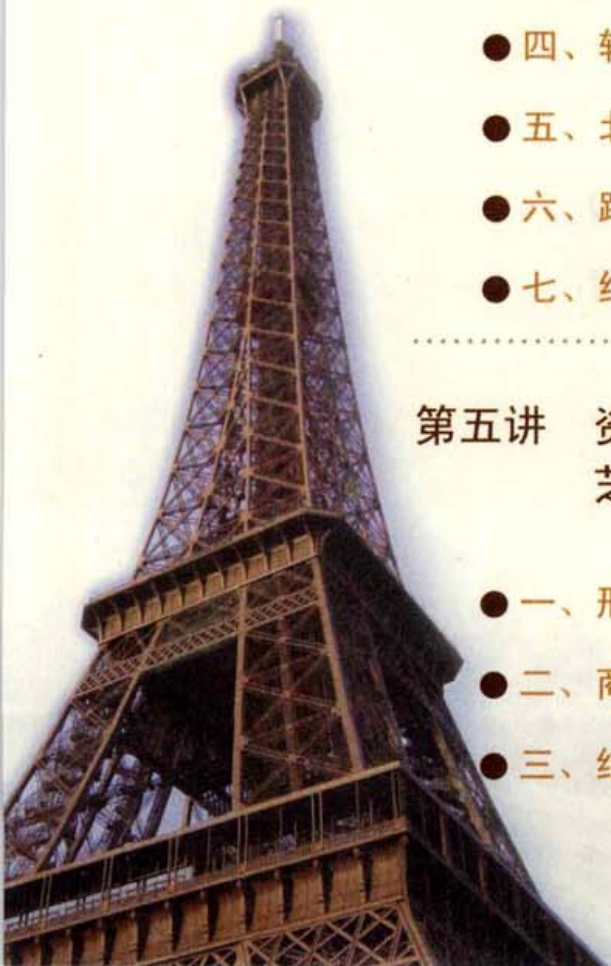
- 一、拉斯金与莫里斯：改革实用艺术的探索/050
 - 二、从理查逊到赖特：工艺美术运动在美国/055
 - 三、改革工业城市的探索：从欧文到霍华德/057
 - 四、结语/063
-

第四讲 世纪之交的激动：新艺术运动

- 一、挣脱历史样式束缚：法国与比利时的新艺术运动/067
 - 二、生命活力的激荡：安东尼奥·高迪/073
 - 三、与学院派决裂：“分离派”与青年风格派/077
 - 四、转向直线与几何：英国格拉斯哥学派/081
 - 五、北欧的探索/083
 - 六、路斯：装饰就是罪恶/084
 - 七、结语/085
-

第五讲 资本主义的商业先锋： 芝加哥学派与装饰艺术运动

- 一、形式追随功能：芝加哥学派的成就与贡献/088
- 二、商业化的现代主义风格：装饰艺术风格/097
- 三、结语/101





第六讲 时代大潮来临前的狂热与躁动： 第一次世界大战前后的新建筑探索

- 一、机器美学的狂热：未来主义/104
- 二、现代绘画艺术的启示：荷兰风格派/106
- 三、革命的激情：前苏联的构成主义/109
- 四、情感的发现与表达：表现主义/111
- 五、结语/117

第七讲 狂飙突进的英雄主义：现代建筑运动的兴起

- 一、现代建筑运动方向的奠定：德意志制造联盟(Deutscher Werkbund)/122
- 二、现代主义建筑思想奠基：格罗皮乌斯与包豪斯设计教育/124
- 三、现代建筑运动狂飙式人物：勒·柯布西耶/130
- 四、技术美学的执著追求：密斯的开拓与贡献/133
- 五、有机建筑与水平性、垂直性：赖特/134
- 六、地域性的现代主义：阿尔瓦·阿尔托/139
- 七、从工业城到光明城市：现代城市规划理论探索/142
- 八、结语/146

第八讲 官方意识形态主导下的古典复兴： 欧洲现代建筑运动的挫折与低潮

- 一、第三帝国的象征：纳粹德国的古典复兴/151



- 二、“社会主义内容、民族形式”：前苏联官方主导下的古典复兴/153
- 三、平衡与妥协：意大利的理性主义与古典主义/160
- 四、帝冠式：日本军国主义建筑风格/165
- 五、结语/166

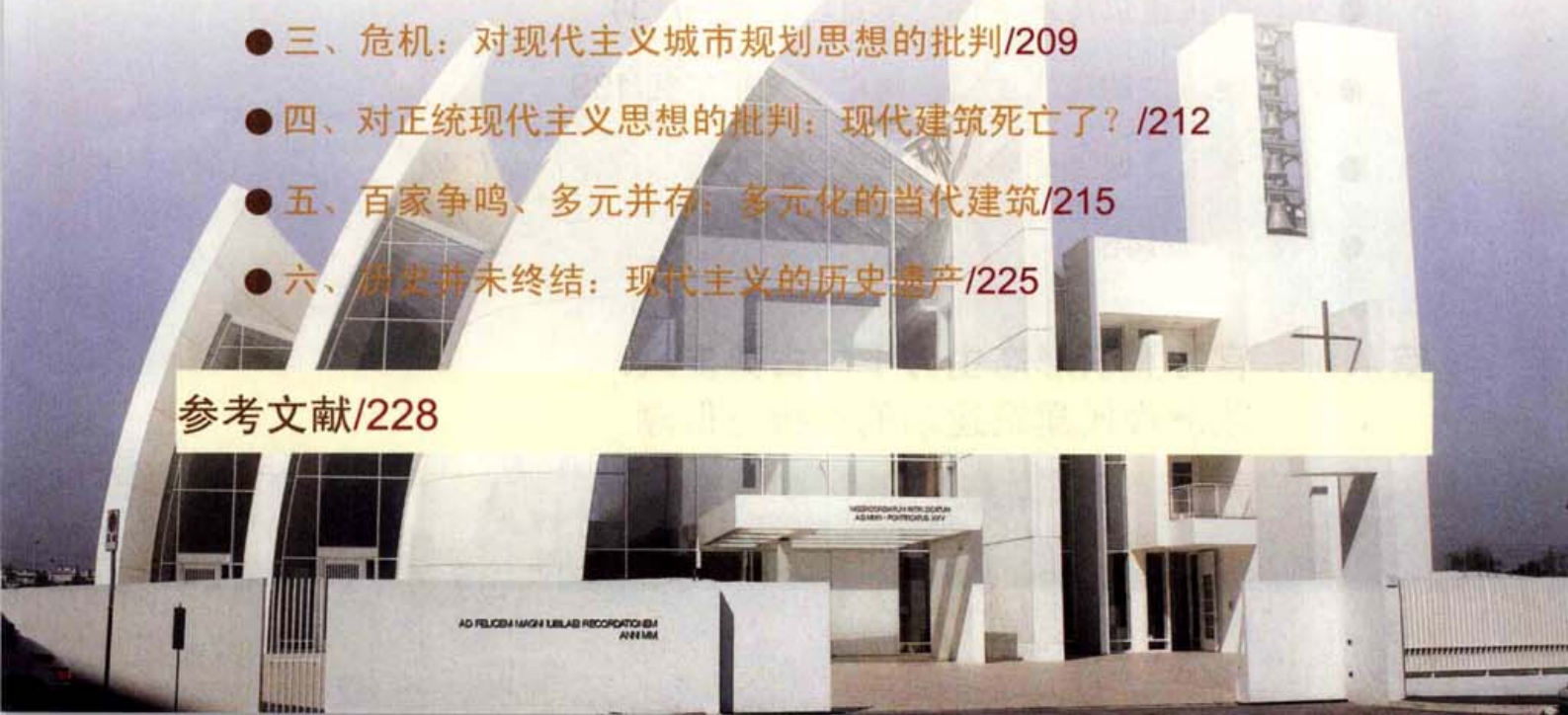
第九讲 第二次世界大战结束后：现代主义建筑走向高潮

- 一、国际式风格的命名与特征/169
- 二、理性与情感之间：战后现代主义建筑的多元探索/172
- 三、结语/202

第十讲 一个时代的落幕： 多元化的当代建筑与现代主义建筑的历史遗产

- 一、历史转折的前兆：从纪念性九点到TeamX/205
- 二、跨时代的建筑诗哲：路易斯·康/206
- 三、危机：对现代主义城市规划思想的批判/209
- 四、对正统现代主义思想的批判：现代建筑死亡了？/212
- 五、百家争鸣、多元并存：多元化的当代建筑/215
- 六、历史并未终结：现代主义的历史遗产/225

参考文献/228



第一讲

01 02 03 04 05 06 07 08 09 10

欧洲启蒙运动与工业革命： 建筑革命的前夜

“在试图编写一部现代建筑史时，首先要确定其起始的时间。然而，你越是认真地寻根求源，它却越显得存在于遥远的过去。即使不追溯到文艺复兴时期，也至少要回顾到18世纪中叶。”

——肯尼思·弗兰姆普顿（Kenneth Frampton），《现代建筑——一部批判的历史》

本讲拟从两个方面探讨西方近现代建筑的起源:

1. 作为现代建筑思想源头的欧洲启蒙运动带来的建筑思想变迁;
2. 作为现代建筑技术源头的欧洲工业革命带来的建筑技术革命。

一、欧洲启蒙运动:从古典理性到功能与结构理性主义

欧洲启蒙运动(Enlightenment)是发生在18世纪的一场思想文化解放运动,为1789年爆发的法国大革命奠定了思想基础。欧洲启蒙运动最初发生在英国,而后发展到法国、德国,并波及荷兰、比利时等国。与其他国家相比,法国的启蒙运动声势最大、战斗性最强、影响最深远,堪称西欧各国启蒙运动的典范。从字面上讲,启蒙运动就是启迪蒙昧,提倡普及文化教育的运动。但是,就其精神实质而言,它是文艺复兴时期反抗君主专制、教会蒙昧主义斗争的延续和发展。启蒙主义者用“天赋人权”的口号反对“君权神授”的观点,用“法律面前人人平等”的口号反对贵族的等级特权,用自然神论¹和无神论摧毁天主教权威和宗教偶像崇拜。启蒙运动强调树立科学和理性的权威,认为人的理性是衡量一切的标尺,不合乎人的理性的东西就没有存在的权利。他们主张传播科学知识以启迪人们的思想,破除宗教迷信。恩格斯在《社会主义从空想到科学的发展》一书中,对欧洲启蒙运动爆发以来科学理性主义的巨大影响进行了精辟而全面的分析:“一切都受到了最无情的批判;一切都必须在理性的法庭面前为自己的存在作辩护或者放弃存在的权利。”²

1. 从古典理性到科学理性

在欧洲启蒙运动中,许多建筑理论家开始对文艺复兴以来的古典主义建筑理论体系的合理性和永恒性提出了质疑。

¹ 自然神论:西方一种推崇理性的宗教观念,把上帝解释为非人格的始因的宗教哲学理论。它反对基督教教会所宣扬的人格神及其对自然和社会生活的统治和支配作用,认为上帝不过是“世界理性的非人格存在。上帝作为世界的“始因”或“造物主”在创世后,就不再干预世界事务,而让世界按照它本身的规律存在和发展下去。

² 《马克思恩格斯选集》第三卷,人民出版社,1966,137—138

古典主义美学在欧洲建筑历史上可谓源远流长,早在古希腊时期,美即被视为是客观的、有规律的和可知的,而这种美的本质则是纯粹的数和几何关系。古希腊数学家毕达哥拉斯(Pythagoras,公元前580—前500)认为,“数的原则是一切事物的原则”,他从这一观点出发提出了“美是和谐与比例”的命题。哲学家柏拉图(Plato,公元前427—前347)认为可以用直尺和圆规画出来的简单的几何形是一切形的基本。他在所创办的学院大门上镌字道:“不懂几何学的莫进来。”古希腊柱式构图就是严谨的理性精神的体现。古罗马建筑继承和发展了古希腊建筑的成就,建筑思想也基本保持了古希腊建筑的理性精神。在文艺复兴之后,法国古典主义把古典主义美学推向极致,形成了唯理主义建筑思想,认为建筑的形式美存在着先验的、永恒的、没有任何地域和民族偏见的普遍规律(图1-1和图1-2)。

在欧洲启蒙运动中,建筑“理性”的本质已经不同于古典主义的“理性”,即先验的几何学比例和清晰性、明确性等,其理性本质转向了功能的合理性、结构的真实性与材料的本性。在启蒙运动中,威尼斯建筑师洛铎利(Carlo Lodoli, 1690—1761年)主张:“在建筑中,只有那些产生于严格需要而又有确定的功能的东西才可以表现出来”,“决不应该把任何没有确实理由的东西放在建筑物上”,“真实的美存在于简单的、合乎功能的结构之中”。洛铎利的功能理性、技术理性精神可以说达到了20世纪20年代现代建筑运动的思想高度。意大利画家皮拉内西(Giambattista Piranesi, 1720—1778年)认为,装饰品是“建筑物不适当的累赘”,除非它根据结构的“本性”。皮拉内西倡导建筑的“真实性”,他认为真实



图1-1 帕提农神庙,希腊雅典,公元前447—前438年

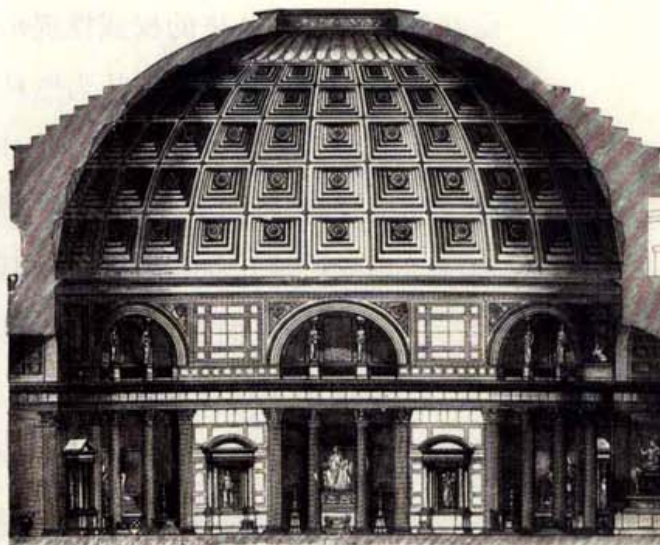


图1-2 罗马万神庙,意大利罗马,公元前27—前25年



图1-3 原始屋架, 马克·安东·劳吉埃长老

的美存在于简单的、合乎功能的结构, 存在于“自然”。他反对螺旋式、绞绳式线脚和柱子, 反对曲折的檐口, 甚至反对曲线。他只赞成平面、直线、没有凹槽、柱头和柱础的柱子。³

启蒙时期的建筑理论家采取了回归原型的原始主义(Primitivism)策略, 即从最基本、最原始的建筑中寻找合理性。他们认为, 原始建筑仅仅是一个庇护所, 建筑形式朴实无华, 没有任何装饰, 体现了功能、技术的理性精神, 而在其后的长期历史演化中, 建筑装饰日益奢华, 建筑最基本的要素被忽视, 建筑形式偏离了早期功能、技术的真实性。在这种回归建筑自然起源的思想中, 最有代表性的是耶稣会修士马克·安东·劳吉埃长老(Marc-Antoine Laugier, 1713—1770年)的原始屋架(The primitive hut)理论(图1-3)。1753年, 他在巴黎出版了《论建筑》(Essai sur l'architecture), 书中描述了建筑的自然起源——原始屋架, 强调建筑设计的基础是结构的逻辑性。他认为建筑必须从需要出发, 只有必要的构件才是美的; 对照之下, 古典建筑繁琐的装饰则完全是多余的东西。原始屋架的

隐喻对古典主义风格的权威性提出了质疑, 劳吉埃宣称, “决不应该把任何没有确实理由的东西放在建筑物上”。他认为壁柱、倚柱、基座、壁龛、断折的檐部、虚假的山花等均不符合建筑的结构逻辑, 都是要不得的矫揉造作。在室内采用檐部、山花、壁柱等做装饰, 不仅违反结构逻辑, 而且使室内局促, 简直是愚蠢。他只承认梁柱结构体系的坦率表现, 他认为柱子只应该是几何的圆柱, 挑檐只应该是一块平板。总之, 建筑物只应该由最单纯的几何形构件组成, 平面也只应该是几何形的。⁴

在这种科学理性精神的影响下, 欧洲19世纪的古典复兴和哥特复兴运动中演化出了功能理性主义(Functional Rationalism)与结构理性主义(Structural Rationalism)思想。法

3 陈志华. 外国建筑史. 北京: 中国建筑工业出版社, 2005: 241—242

4 陈志华. 外国建筑史. 北京: 中国建筑工业出版社, 2005: 242

国建筑师维奥-勒-杜克(Viollet-le-Duc, 1814—1879)在1869—1872年间撰写的《建筑论文集》中指出,“在建筑中,有两种做到忠实的必要途径。一是必须忠实于建设纲领;二是必须忠实于建造方法。忠于纲领,指的是必须精确和简单地满足由需要提出的条件。忠于建造方法,指的是必须按照材料的质量和性能去应用它们……对称性和外观形式等纯艺术问题在这些主要原则面前只是次要的。”⁵英国哥特复兴运动的狂热拥护者普金(Augustus Welby Northmore Pugin, 1812—1852年)则认为:“哥特式建筑的形式并非来自任何外部的表面对称的意图,而是来自结构、材料和真正的工艺上的功能性需要。”他在《真正的指导原则,还是天主教建筑》一文中写道:“设计的两个大的准则是:第一,没有适用、结构、经济上的必要性,就没有建筑上的特性;第二,所有的装饰都应该组成和丰富建筑的结构。”⁶这种结构理性主义思想又被法国建筑历史学家奥古斯特·肖阿西(Auguste Choisy)演绎为一种崭新的

建筑历史观念,他认为:“建筑的本质是结构,所有风格的演进仅仅是技术发展的合乎逻辑的结果,对新艺术运动的炫示是完全违背历史的教诲的。历史上伟大的风格并非由此产生。伟大的艺术时代的建筑师总是从结构的暗示中找到他最为真实的灵感。”⁷从皮拉内西、劳吉埃长老到勒-杜克、普金和肖阿西,他们的建筑思想成为经典现代建筑思想中功能理性、结构理性主义思想的先声。

意大利现代建筑史学家本奈沃洛指出:“现代建筑运动是一场革命性的实验,它意味着对过去的文化遗产来一番全面的检验。”从欧洲古典复兴和哥特复兴运动中演化出的结构理性主义和功能理性主义精神,为现代建筑思想的形成作出了贡献,这种对传统的新的理解和发现构成了从前现代建筑思想向现代建筑思想转化的精神纽带和历史连续性。正如本奈沃洛所指出:“现代运动深深地扎根于欧洲的文化传统之中,并以逐步成功的实践与过去联结起来。”⁸

5 [美] 肯尼思·弗兰姆普顿著,张钦楠等译.现代建筑——一部批判的历史.中国建筑工业出版社,2004:61

6 [英] 比尔·里斯贝罗.现代建筑与设计——简明现代建筑发展史.北京:中国建筑工业出版社,1998:29

7 [美] 肯尼思·弗兰姆普顿著,张钦楠等译.现代建筑——一部批判的历史.中国建筑工业出版社,2004:9

8 [意] L.本奈沃洛著,邹德侗等译.西方现代建筑史.天津:天津科学技术出版社,1996:前言 2

2. 个性与情感的倡扬

如果说上述理论突破了古典主义教条的统治,把科学的理性精神带进了建筑领域。那么,另一些启蒙主义的建筑理论家,在经验主义美学影响下,反对古典主义先验的几何学和比例为基础的形式美信条。1756年,伯克在其《论崇高与美》一文中提出,在文学和艺术中存在一种比美更为重要的东西,这就是崇高。崇高能够超越纯粹之美。他宣称,“任何一种可怕的现象,或者与可怕有关的事物,都是产生崇高观念的源泉。情感的自由宣泄和想象的自由发挥,即使这种宣泄和发挥意味着痛苦、惊恐、可怕,都将是艺术进行探索的不容歧视的领域。”法国启蒙主义者狄德

罗(Denis Diderot, 1713—1784年)怀疑几何比例的绝对意义,指出有些使人感到崇高的东西未必是合乎比例规则的。意大利建筑理论家米利吉亚(F. Milizia)则认为,比例不是由数学量度决定的,而是由视觉印象测定的,它不能计算,只能观察,只有眼睛才能判断美。

在法国大革命前夕,在大革命潮流的激荡下,法国建筑师布雷(Etienne-Louis Boullée, 1723—1799年)、列杜(Claude-Nicolas Ledoux, 1736—1806年)创作了一批洋溢着英雄主义与浪漫主义的建筑臆想方案,其特征是采用圆柱体、方锥体、圆锥体、球体和半球体等单纯的柏拉图体,建筑体量与空间尺度异常巨大而令人震撼。布雷宣称,“我们喜爱巨大的形象,因为我们的灵魂渴望着拥抱宇宙”。1784年,他设计的牛顿纪念堂(图1-4~图1-6),采用一个直径

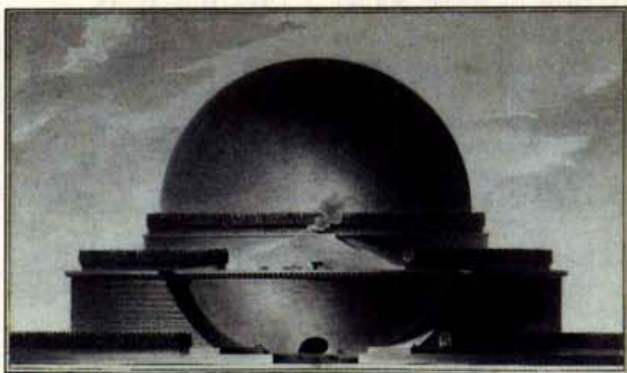


图1-4 牛顿纪念堂外观,1784年,建筑师:布雷

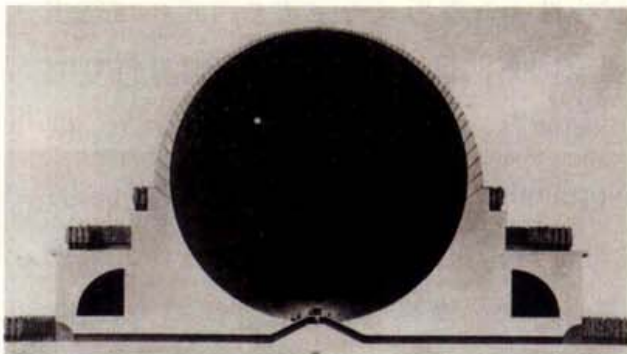


图1-5 牛顿纪念堂日景,1784年,建筑师:布雷

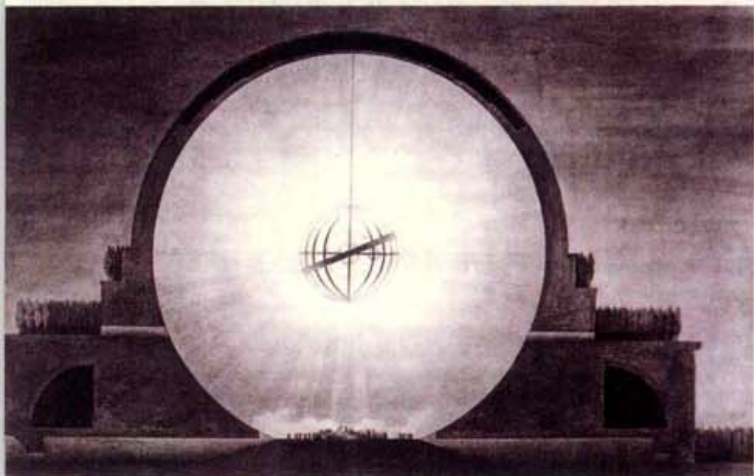


图1-6 牛顿纪念堂夜景,1784年,建筑师:布雷

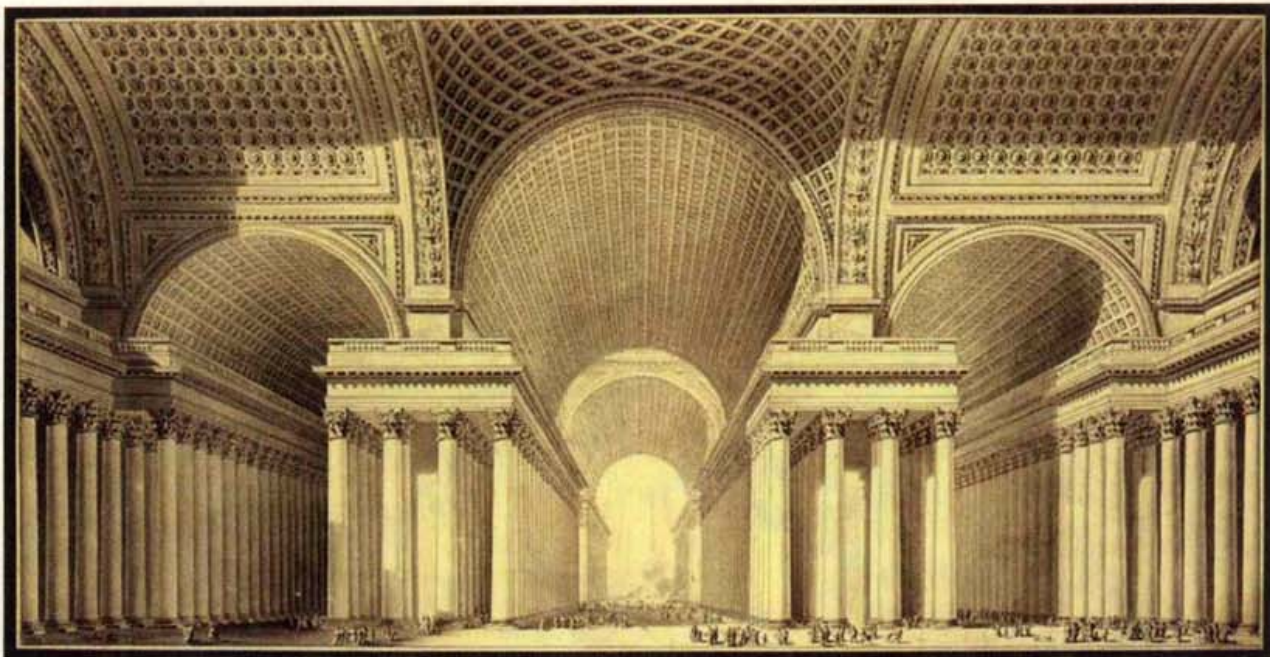


图1-7 教堂, 1782年, 建筑师: 布雷

为146 m的巨大球体,球体上环绕两条绿化带,球体外壳布置一些孔洞。白天,内部宛如夜间,这些孔洞仿佛深邃的天穹中运行的星辰;入夜,悬挂的巨大吊灯照耀如同太阳。启蒙主义者把牛顿视为宇宙规律的发现者而奉若神明。布雷在为牛顿纪念堂题写的说明中写道:“庄严的精神!伟大而深邃的天才!神圣的生灵!牛顿。您确认了地球的形状,而我想到了把您包藏在您的发现之中。”1782年,布雷设计的教堂(图1-7),采用了希腊十字平面,内部巨大的穹隆空间令人震撼。1785年,布雷设计了公共图书馆(图1-8)。列杜认为,“建筑之于营造,就像诗之于文字一样;它同戏剧的狂热一个手法;人们谈论它时不能不心情昂扬”。他设计的农村公安队宿舍是一个球体,放在一个长方形的水池中,四面有桥通向池岸(图1-9)。列

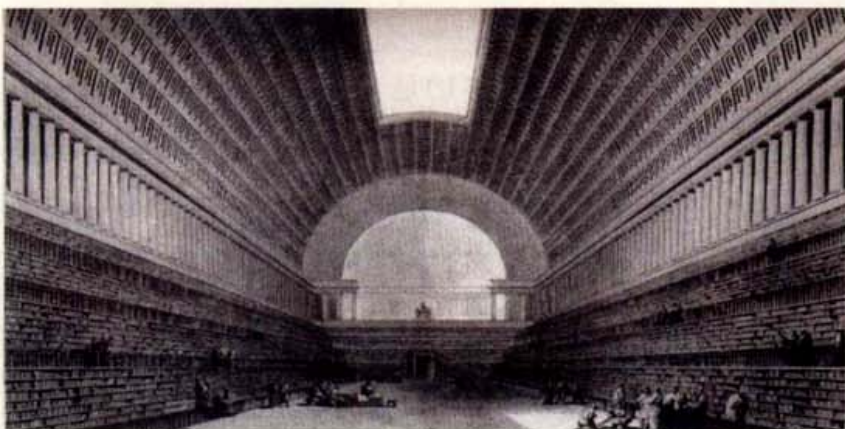


图1-8 公共图书馆, 1785年, 建筑师: 布雷

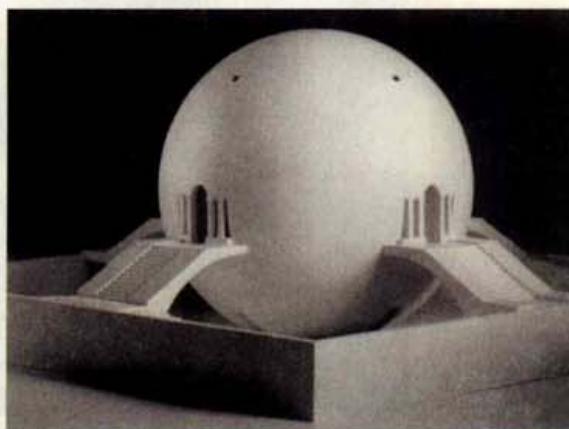


图1-9 农村公安队宿舍, 建筑师: 列杜

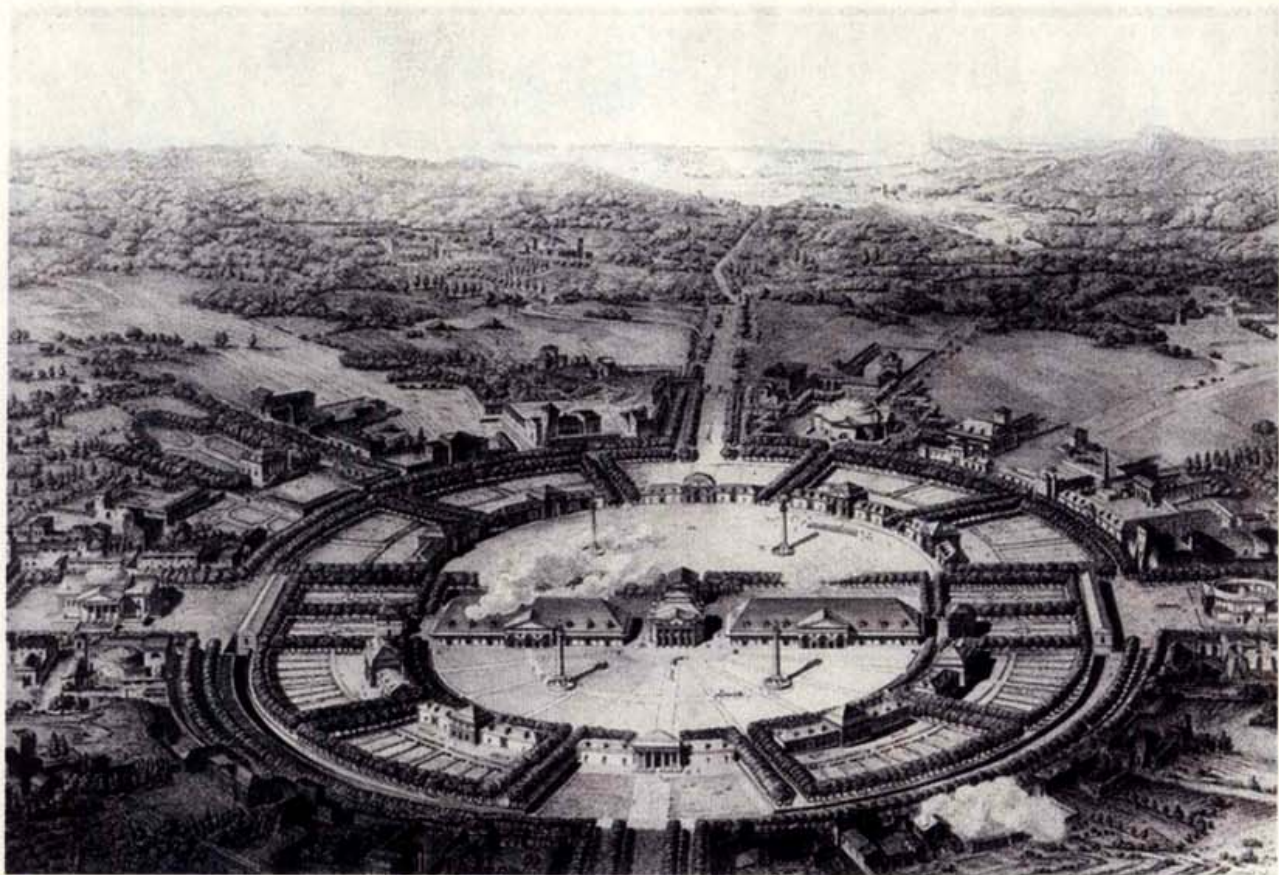


图1-10 阿克-瑟农皇家盐场鸟瞰, 1775年, 建筑师: 列杜

杜的代表作是1775年开始规划建造的阿克-瑟农皇家盐场(Royal Saltworks of Arc-et-Senans)(图1-10),它不仅反映了大革命时期的平等主义思想,也是理想主义的乌托邦城市的先驱。盐场的核心是椭圆形广场,场长住宅位于广场中央,它的两翼是厂房,它们把

广场分为前后两半,职工住宅以及其他公共建筑均沿圆周排列。在这个理想城里,人们第一次看到乡村小屋和宫殿同样漂亮。现存的厂长住宅的入口门廊(图1-11)是一排粗糙的圆柱与方形石块叠砌的柱子,摒弃了古典柱式繁琐的装饰。皮拉内西笔下的罗马建筑,淋漓尽致地表现出丰富的室内空间和复杂的流线组织,水平方向与垂直方向的运动交织在一起,光线以一种神秘莫测的方式投射到建筑空间中,使人们宛如置身梦幻之中(图1-12和图1-13)。



图1-11 盐场厂长住宅, 建筑师: 列杜



图1-12 皮拉内西式空间

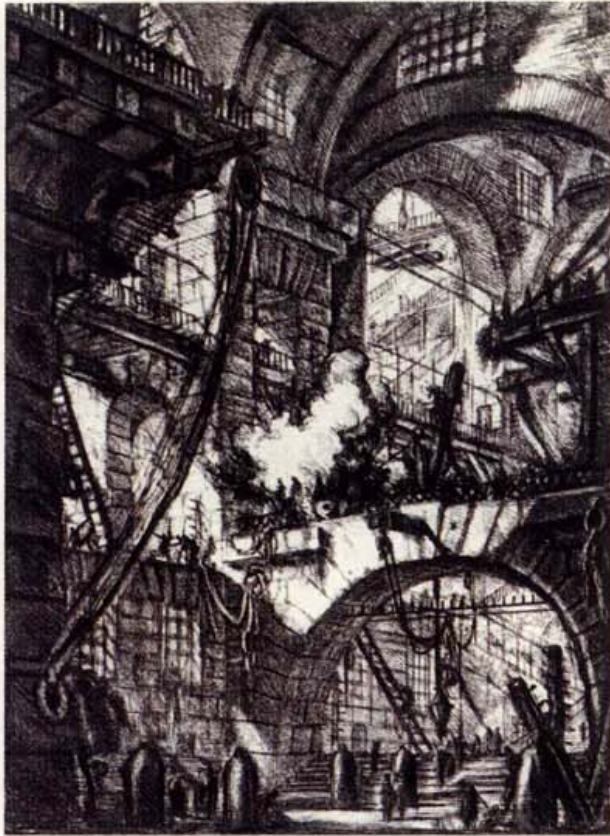


图1-13 皮拉内西式空间

从列杜、布雷、皮拉内西等人的作品中,可发现他们刻意寻找原始的简单原型来塑造一种神秘、伟大的气氛,与当时盛行的古典复兴相比,显示出巨大的原创精神。

二、工业革命的成果:工程技术进步

铁是建筑史上首次出现的人造建筑材料。在19世纪,它的发展步伐不断加快。20年代末,机车经过试验证明只能在铁轨上使用,这个事实给铁的使用以决定性的推动。铁轨是最早的建造部件,也是大梁的先驱。铁未被用在居住建筑中,而被用来建造拱廊、展览大厅、火车站等人流集散的建筑。

——瓦尔特·本杰明(Walter Benjamin),《巴黎——19世纪的首都》,1930年

1. 桥梁工程

以钢铁结构、钢筋混凝土结构的应用为代表的工程技术的进步最先表现在铁路、



图1-14 塞文河铁桥,英国科尔布鲁克戴尔,1779年,工程师:约翰·威金森和普里查德



图1-15 桑德兰铁桥,英国伦敦,1793年



图1-16 巴黎艺术大桥,法国巴黎,1803年

桥梁工程中,然后扩展到仓库、厂房等工业建筑上。首先,让我们回顾现代结构工程史上里程碑式的伟大作品:1779年,被誉为冶铁大师的约翰·威金森(John Wilkinson)协助达尔比(Abraham Darby)和普里查德(T.F.Pritchard)建造了第一座铸铁桥,它位于英国科尔布鲁克戴尔附近的塞文河上(图1-14)。桥跨度为30.5 m,桥身是由两个半拱连接而成,构件是在工厂中浇铸成型。1793年,单跨拱桥森德兰桥(Sunderland Bridge)(图1-15)在伦敦落成,桥身也是由生铁制成,全长达72 m。1803年,法国工程师在巴黎建造了艺术之桥(Pont des Arts)(图1-16)。

18世纪末,工程师们产生了用铁链建造悬索桥的想法,这种桥比铸铁桥更适宜大的跨度。1813年,英国海军上校布朗(Samuel Brown)建造了一座横跨特威德河(Tweed)的桥梁,桥长110m,被人们视为欧洲悬索桥的原型;在1818年和1826年间,英国工程师特尔福德(Thomas Telford)建造了176 m长横跨门奈海峡的门奈大桥(Menai bridge);同年,在康韦(Conway)建造了一座悬索桥梁康韦大桥(Conway bridge)(图1-17),但跨度较小。横跨英国埃文(Avon)河的克里夫顿(Clifton bridge)悬索桥(图1-18),主跨跨度达214 m,由工程师布鲁奈尔(Isambard Kingdom Brunel, 1806—1859)于1830年设计,直到1864年即布鲁奈尔去世后第5年才建成,被誉为19世纪桥梁工程

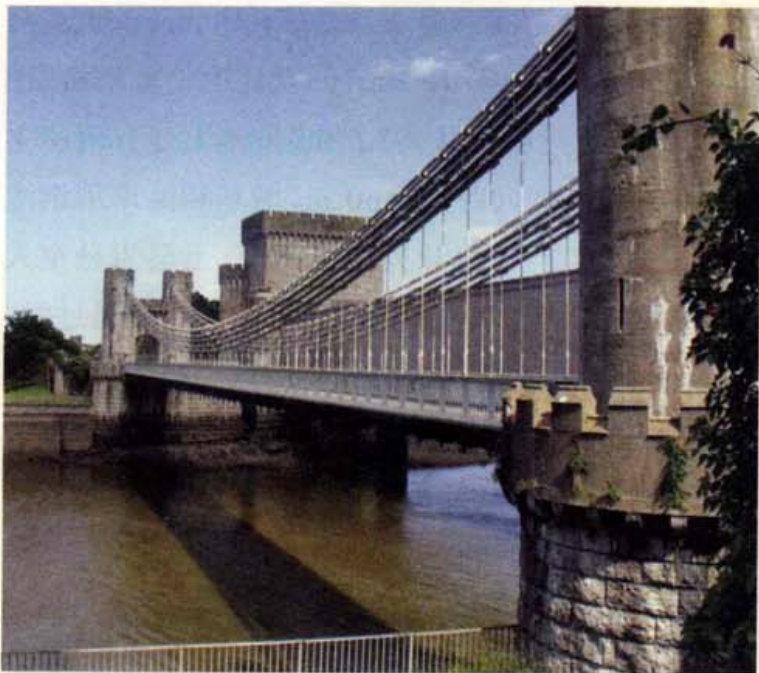


图1-17 康韦大桥,英国康韦,1818—1826年,工程师:特尔福德

的杰作。

由于熟铁链造价昂贵,同时作为受拉构件存在着结构隐患,于是用铁丝缆索代替熟铁链的想法随即产生。1816年,铁丝缆索首次应用于怀特与哈扎德(White and Hazard)设计的美国宾夕法尼亚州舒基尔瀑布河上的步行桥。1825年,塞甘兄弟(Seguin Brothers)又用缆索建造了法国泰恩—图尔农的横跨罗纳河的缆索桥。几乎同时,美国工程师约翰·奥古斯特斯·罗布林

(John Augustus Roebling)也在探索用优质锻铁丝缆索代替铁链条,其螺旋编织缆索技术于1842年获得专利权。他一生中的最重要作品美国纽约布鲁克林悬索大桥(图1-19和图1-20),是现代史上最著名的城市悬索桥,主跨度长达487 m,于1883年5月24日落成,



图1-18 克里夫顿悬索桥,英国埃文河,1830年,工程师:布鲁奈尔



图1-19 纽约布鲁克林悬索大桥,美国纽约,1883年,工程师:约翰·奥古斯特斯·罗布林

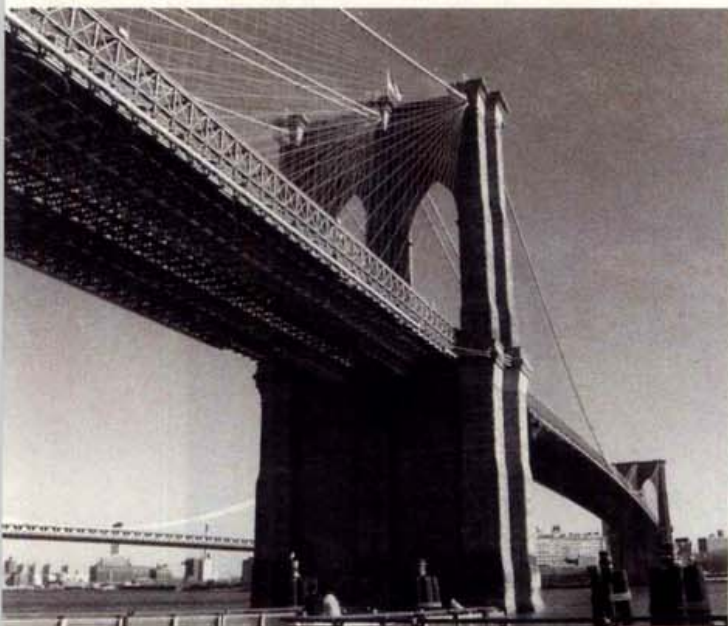


图1-20 纽约布鲁克林悬索大桥,美国纽约,1883年,工程师:约翰·奥古斯特斯·罗布林

被誉为世界第八奇观。由琼斯(Horace Jones)与巴里(John Wolfe Barry)设计的伦敦塔桥(图1-21),两座桥基高7.6 m,桥基上建有两座主塔,两塔之间跨度为60 m,塔基和两岸用钢缆吊桥相连。桥身分为上下两层,上层为悬空人行道,下层供车辆通行。当万吨级船舶通过时,两块各自重达1000吨的桥面向上折起,让船只通过,然后桥身慢慢落下,恢复车辆通行。伦敦塔桥拥有奢华的哥特风格外观,主塔内钢铁构架被花岗岩所包裹,主塔上建有白色大理石屋顶和5个小尖塔,反映了现代材料、技术与旧形式之间的矛盾。

2. 新技术、新功能的挑战

工业革命之后,飞速发展的工业生产与日益复杂的生活方式对建筑提出了新的要求:一方面新的建筑类型不断出现,如各类工业建筑、火车站、图书馆、百货公司、市场、博览会等,这些前所未有的建筑类型在建筑功能、建筑跨度、建筑高度等方面提出了更高的要求;另一方面新功能和新技术不断冲击着传统的建筑审美习惯,对传统建筑形式和建筑设计理论提出了挑战。

最初,铁在建筑中的应用只是辅助性的,如作为石砌建筑中毛石的连接构件。法国建筑师隆德莱于1770年为巴黎万神庙(Pantheon, 1764—1790年)(图1-22)设计的门廊中,采用密布的铁筋框架保证挑檐的稳定性,他合理地根据不同的应力对铁筋加以排列,就像现代钢筋混凝土框架结构一样。同时,铁还被用于建造荷

载不大的屋顶,如1786年法国建筑师维克多·路易(Victor Louis)为波尔多剧院(Le Grand Theatre, Bordeaux)设计的铁结构屋顶。

进入19世纪,铸铁在建筑工程中的应用愈来愈广泛,在工业建筑中铸铁梁柱构成结构框架。1801年,博尔顿和瓦特(Boulton and Watt)在曼彻斯特设计建造了萨尔福特棉纺厂的7层生产车间,该建筑采用铸铁梁柱和承重墙的混合结构,并首次采用了工字形断面的铁构件。人们对大量出现的铁框架构筑物赞赏有加,如1837年一位来英国观光的法国旅游者写道:“这些明朗而通透的建筑真是轻盈,却又支撑着巨大的重量,像伦敦圣·凯瑟琳码头的那座6层楼的仓库。假如没有铸铁,而是用沉重而丑陋的木头桩柱或者用砖砌扶壁的话,那时看上去就会像阴森忧郁的监狱。”铁框架结构也开始在美国得到大量应用。1854年,纽约建造的哈珀兄弟大厦(Harper and Brothers Building)(图1-23和图1-24)是一座5层印刷厂,设计人为詹姆斯·博加德斯(James Bogardus)。该建筑无论是室内还是外观,生铁梁柱的轻盈纤细代替了古典建筑沉重稳固的形象,但是仍未完全摆脱古典形式的羁绊。铁框架的广泛应用为美国高层建筑的诞生和发展奠定了坚实的技术基础。⁹



图1-21 伦敦塔桥,英国伦敦,1894年,建筑师:琼斯和巴里



图1-22 巴黎万神庙,法国巴黎,1770年,建筑师:隆德莱

⁹ [意] L. 本奈沃洛著,邹德侗等译,西方现代建筑史,天津:天津科学技术出版社,1996:18

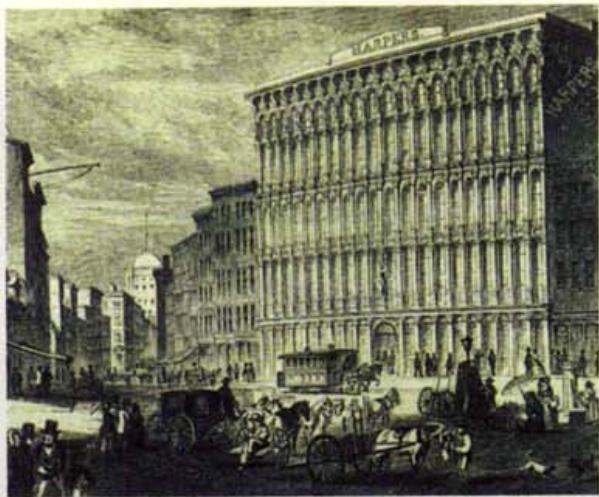


图1-23 哈珀兄弟大厦,美国纽约,1854年,建筑师:詹姆斯·博加德斯



图1-24 哈珀兄弟大厦室内,美国纽约,1854年,建筑师:詹姆斯·博加德斯

进入19世纪,铁框架和玻璃首先大量运用在大型温室花房的建造上。同时铁框架和玻璃组合构成的天窗也开始运用在一些重要的公共建筑上。如1877年建成的意大利米兰的伊曼纽尔二世拱廊(图1-25和图1-26)、法国建筑师拉布鲁斯特(Henri Labrouste,



图1-25 伊曼纽尔二世拱廊,意大利米兰,1877年

1801—1875年)设计的巴黎圣热内维埃夫图书馆和法国国家图书馆。拉布鲁斯特毕业于巴黎美术学院,1824年获得罗马大奖。1840年,他被任命为巴黎圣热内维埃夫图书馆(图1-27~图1-29)的建筑师。通过这座图书馆,拉布鲁斯特向人们展示了一种崭新的构造方式,铁结构、玻璃材料和砌体结构得到了有机的结合。他将预制的耐火铸铁构架与砌体建筑外壳结合起来,两列筒形拱顶屋架构成了铸铁框架体系的主体,屋面荷载传递给一系列带有花饰透孔的铁肋,铁肋一部分固定在位

于建筑中心部位的一排铸铁柱上,另一部分则固定在从周边砌体挑出的托架上。拱形铁肋在建筑端部旋转 90° ,将建筑空间统一起来,同时避免给人造成整个图书馆空间仅仅是由两排平行拱架构成的单调感。1860—1868年间拉布鲁斯特设计建造的法国国家图书馆,这种结构理性主义得到了进一步发展。该建筑由一个阅览室和5层书库组成,整个阅览室空间构思巧妙,它由16根铸铁独立支柱支撑着9个穹隆顶,穹隆正中的圆孔满足了自然采光的需要,同时也形成了巨大的罗马万神庙式空间。书库的地面与隔墙全部用铁架和玻璃制成,既解决了采光问题又保证了防火安全(图1-30和图1-31)。

3. 钢筋混凝土的应用

与钢铁结构相比,混凝土的出现则经历了一个相对漫长的过程。混凝土在建筑中的应用可以追溯到古罗马时期,当时罗马人已经大量采用天然混凝土来建造大型建筑。正如钢铁结构是由于铁路建设而得到发展的,混凝土的发展则起源于航海业的兴盛。1774年,英国工程师约翰·斯米顿(John Smeaton)用石灰、黏土、砂子和碎铁渣的混合物,建造了英吉利海峡的埃迪斯通灯塔。在18世纪后期,类似的混凝土配料广泛应用在英国的桥梁、运河和港口工程中。1824年,英国人约瑟夫·阿斯普丁(Joseph Aspidin)发明了波特兰胶性水泥,为混凝土结构的发展创造了条件。1845年,这种水泥开始投入工业化生产。最早的钢筋混凝土是尝试把铁和混凝土结合起来,以赋予混凝土



图1-26 伊曼纽尔二世拱廊,意大利米兰,1877年



图1-27 圣热内维埃夫图书馆,法国巴黎,1868年,建筑师:拉布鲁斯特

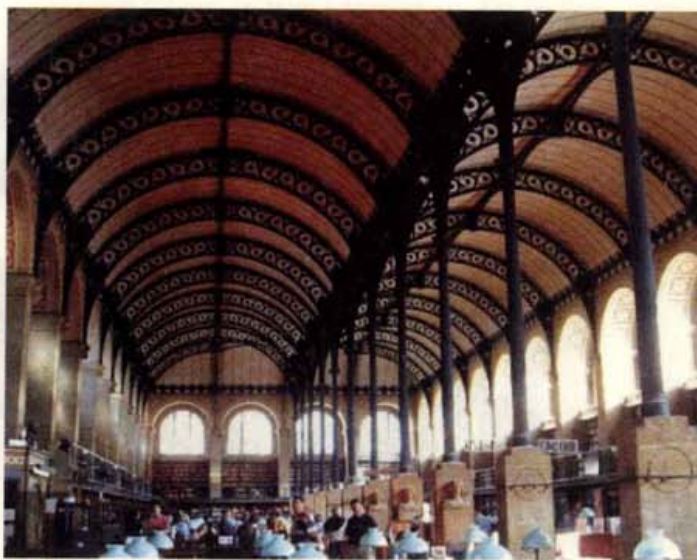


图1-28 圣热内维埃夫图书馆,法国巴黎,1868年,建筑师:拉布鲁斯特

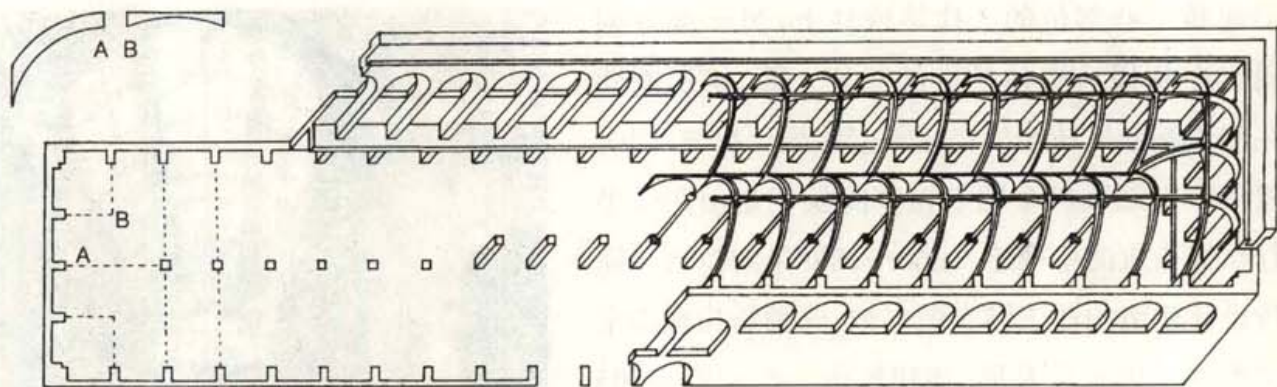


图1-29 圣热内维埃夫图书馆轴测图, 法国巴黎, 1868年, 建筑师: 拉布鲁斯特

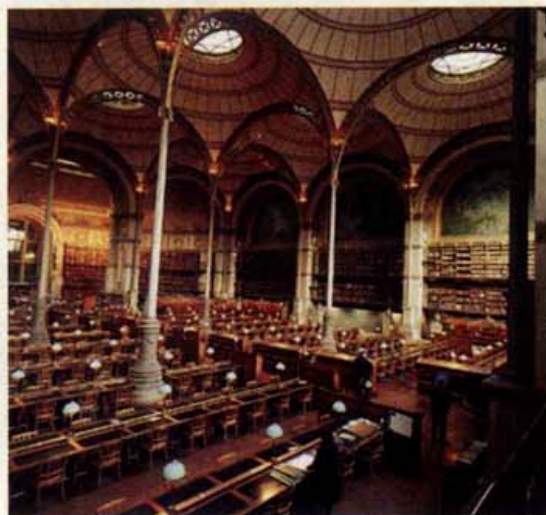


图1-30 法国国家图书馆阅览室, 法国巴黎, 1868年, 建筑师: 拉布鲁斯特



图1-31 法国国家图书馆阅览室, 法国巴黎, 1868年, 建筑师: 拉布鲁斯特



图1-32 钢筋水泥船, 1848年, 工程师: 兰波

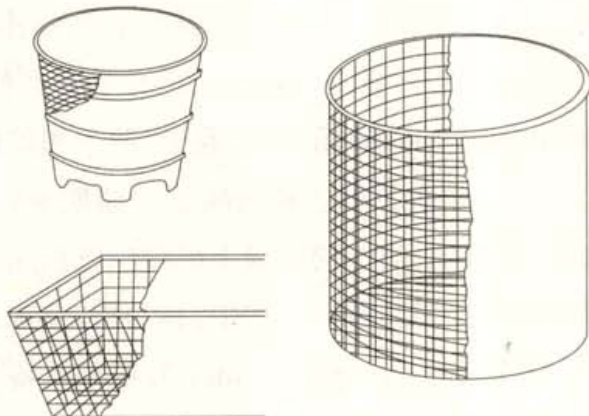
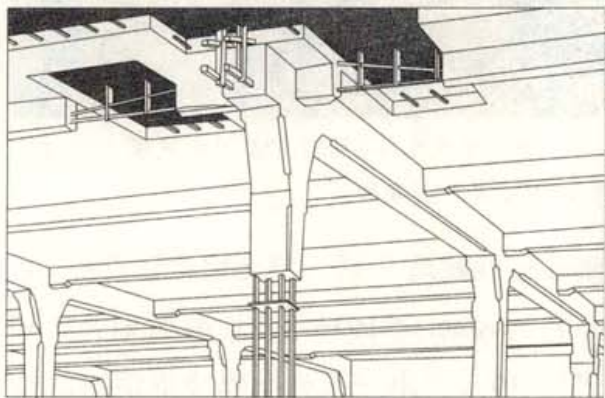


图1-33 铁丝网混凝土花盆, 1850年, 法国园艺师约塞夫·莫尼埃(Joseph Monier)

自身所不具备的对张拉应力的抵抗能力。但是,英国在钢筋混凝土方面的领先地位逐渐让位于法国。1848年,法国人兰波(Lambot)设计了一只钢筋水泥船(图1-32)。1850年,法国园艺师约塞夫·莫尼埃(Joseph Monier)制造了铁丝网混凝土花盆(图1-33)。1855年,他的花盆获得了专利权,之后,他又陆续获得了用钢筋混凝土制造管道(1868年)、嵌板(1869年)和桥梁(1880年)的专利权。这些专利马上被付诸实施,1868年,首先在枫丹白露建造了水库;接着又用于另一个更大的水库的建造;1875年,第一座跨度为16m的桥梁也运用了这些专利。所有这些钢筋混凝土结构应用的成功为其进一步发展奠定了基础。

1870—1900年间,钢筋混凝土技术得到飞速发展,在法国、美国和德国同时进行了开拓性的工作。美国人威廉·E.瓦尔德(William·E.Ward)在建造他位于赫德逊河畔的钢筋混凝土住宅时,首次将钢筋放在梁的中和轴以下,充分运用了钢筋的抗拉强度。钢筋混凝土的商业性系统开发则是由法国发明家弗朗索瓦·埃纳比克(Francois Hennebique)实现的,他对钢筋混凝土结构的整体性问题进行了卓有成效的探索,他采用了向上弯曲并设弯钩的圆截面钢筋和绑扎箍筋,形成了整体式框架结构。1896年,他在图尔宽和里尔地区建造了三个纺纱厂,首次大规模地应用了整体式框架结构(图1-34)。1902年,建筑师德·博多建造了巴黎蒙马特尔教堂(图1-35),成为第一个在非工业建筑中使用钢筋混凝土的建筑师。钢筋混凝土的应用也引起了法国建筑师奥古斯特·佩雷特(Auguste Perret, 1874—1954)的关注。



▲ 图1-34 应用整体式框架结构,1896年,工程师: 弗朗索瓦·埃纳比克



▲ 图1-35 蒙马特尔教堂,法国巴黎,1902年,建筑师:德·博多

1897年,佩雷特中断了在巴黎美术学院的学习,来到他父亲开办的建筑公司工作。后来,他与其哥哥古斯塔夫(Gustave)和克劳德(Claude)共同组建了佩雷特兄弟建筑承包公司。建于1903年的巴黎富兰克林大街25号住宅(图1-36和图1-37),是他们的第一个重要作品,该建筑完全采用钢筋混凝土框架结构,建筑立面超前地区分了建筑支撑结构和围护结构,并显示出框架结构大面积开窗的特征。填充墙体由混凝土壁板构成,并饰以时尚的花饰图案。1908年,勒·柯布西耶来到佩雷特的事务所工作并接受了钢筋混凝土建筑设计训练,这幢建筑也引起了年轻的柯布西耶的极大兴趣。



▲图1-36 富兰克林大街25号住宅,法国巴黎,1903年,
建筑师:奥古斯特·佩雷特



▲图1-37 富兰克林路25号住宅局部,法国巴黎,1903年,
建筑师:奥古斯特·佩雷特

1910年,瑞士工程师梅亚(Robert Maillart)在苏黎世建造了第一座无梁楼盖仓库。第一次世界大战期间,法国工程师弗雷西内(Eugène Freyssinet)于1916年在巴黎近郊的奥利(Orly)机场建造了一座巨大的飞船库(图1-38和图1-39),它由一系列抛物线形钢筋混凝土拱组成,跨度达96 m,高度达58.5 m,拱肋间有规律地布置了采光玻璃带。马克斯·贝格



图1-38 奥利飞艇库,法国巴黎,1916年,
工程师:弗雷西内



图1-39 奥利飞艇库,法国巴黎,1916年,
工程师:弗雷西内

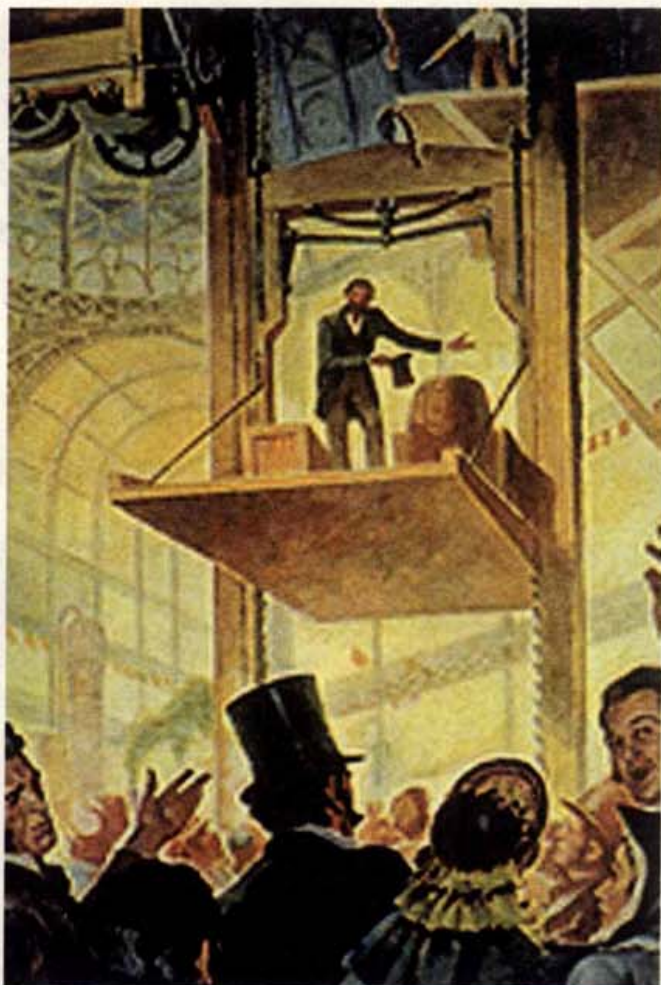


图1-40 1853年,奥蒂斯在纽约世界博览会上展示他发明的蒸汽动力升降机

(Max Berg)擅长运用大尺度的钢筋混凝土构件解决大空间问题。1913年,他为布雷斯劳展览会设计的世纪大厅,直径65 m的混凝土肋从周边环梁伸出,后者由巨大的帆拱支撑,在建筑外观巨大的内部结构被多层同心圆玻璃所掩盖,内部则形成了富有震撼力的集中式空间。

随着工业建筑的大量出现和民用建筑的高层化发展,垂直交通与运输的需要刺激了升降机的发明。最初升降机仅应用在工业建筑中,后来逐渐运用到民用多层和高层建筑中。1952年,美国人奥蒂斯(E.G.Otis)发明安装自动安全设备的升降机,1853年,他建立了生产升降机的工厂。1853年,奥蒂斯在纽约世界博览会上展示了他发明的蒸汽动力升降机(图1-40),1857年这座升降机被安装在纽约的一座商店。

三、世界博览会：技术美学的发轫

工业革命之后，工业大生产的发展促使建筑科学有了很大的进步。新的建筑材料、新的结构技术、新的设备和新的施工方法不断涌现，为现代建筑的发展开辟了广阔的空间：建筑的高度与跨度不断突破传统建筑体系的局限，建筑形式、平面与空间设计更加自由灵活，这些历史性突破必然导致了建筑风格、建筑形式和建筑审美观念的巨大变迁。

工业革命之后，世界博览会作为资本主义工商业发展的标志在19世纪后半叶兴盛起来，欧洲和美国的主要城市纷纷举办规模巨大的博览会。世界博览会建筑面积庞大、施工

工期短，具有临时性。工业革命后，同时产品展览需要大跨度空间，因此成为展示最新建筑技术成就的窗口，1851年和1889年分别在伦敦和巴黎举办的两次大型世界博览会永久地载入了人类建筑史册。

为了展示英国工业革命的成果，1851年在伦敦举办了世界博览会，英国维多利亚女王的丈夫艾伯特亲王负责主持筹备工作。展览馆规划的面积达74000 m²，然而工期只有9个月，而且还要在博览会结束之后能迅速拆除。欧洲许多学院派建筑师参加了设计竞赛，共提出245个建筑设计方案，但都因无法满足竞赛要求而落选。这一事实表明传统的建造方式已经无法应对该工程的挑战，最后只能采纳园艺师帕



图1-41 水晶宫内景，英国伦敦，1851年，建筑师：帕克斯顿

克斯顿的方案：即运用玻璃和铸铁像建造温室大棚那样建造展览馆。该建筑于1850年8月开工，经过总共不到9个月时间的施工，于1851年5月竣工。该建筑共用了3300根铸铁柱和2224根铁梁，墙面和屋顶全部用玻璃覆盖，这些构件和玻璃都是工厂生产的标准化产品，运到现场进行装配，大大缩短了施工工期。由于该建筑通体透亮，因此又被称为“水晶宫”(Crystall Palace)(图1-41和图1-42)。

水晶宫的诞生开辟了现代建筑的新纪元。其划时代意义在于：首先，它创造出与古典空间迥异的无分隔的巨大室内空间；其次，在新材料和新技术的运用上达到了一个新高度，同时也开辟了建筑预制和装配技术的先河；再次，水晶宫向人们展示了一种现代建筑美学的诱人前景——其特点是轻盈、光洁和透明。

1889年，为纪念法国大革命爆发一百周年，法国巴黎举办了世界博览会，建成了世界建筑历史上具有里程碑意义的两座建筑物：一个是高328 m的埃菲尔铁塔(图1-43)，另一个是钢结构的机械陈列馆(图1-44和图1-45)，长420 m，净跨度达到115 m。在19世纪之前，世界最高的建筑是德国乌尔姆大教堂，其塔尖距地面高度为161 m；世界最大的建筑跨度是罗马万神庙的中央穹隆，其直径为42 m。1889年巴黎博览会的铁塔和机械馆，分别在高度方面和跨度方面远远超过了前人创造的纪录。

如果说伦敦“水晶宫”的建成是面对功能和工期制约下的权宜之计，那么，巴黎世界博览会的埃菲尔铁塔在建造过程中则承受了文化保守主义者的巨大责难，显然，当时的



图1-42 被移至西德纳姆重新装配后的水晶宫外景，1854年



图1-43 埃菲尔铁塔，法国巴黎，1889年，工程师：埃菲尔

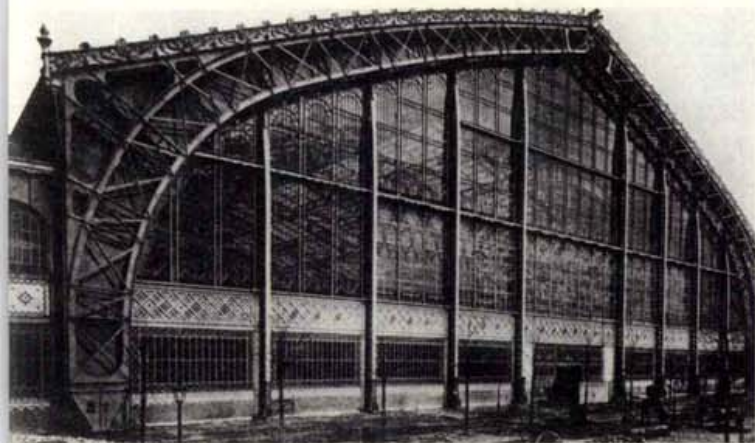


图1-44 机械陈列馆, 法国巴黎

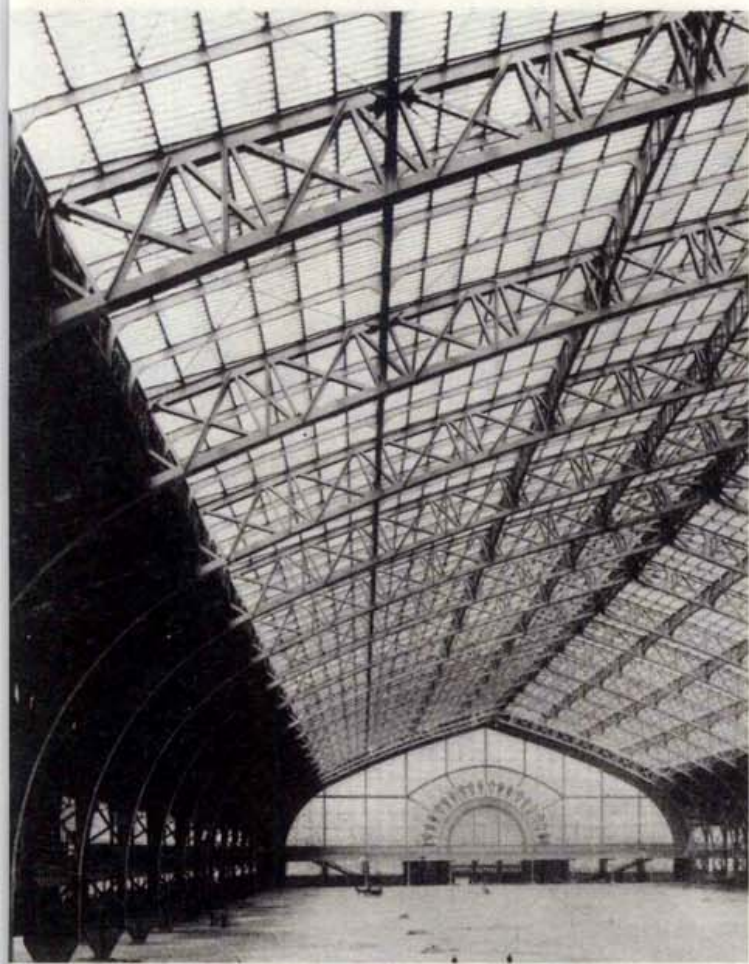


图1-45 巴黎机械馆室内, 法国巴黎

社会文化还没有为接纳新的技术美学做好思想准备。巴黎作为欧洲古典主义艺术的大本营, 埃菲尔铁塔的方案公布后马上掀起了社会舆论的轩然大波, 一批著名作家和艺术家公开抗议建造这座铁塔, 他们认为铁塔亵渎了巴黎的历史文化和城市风貌, 签名者包括著名文学家莫泊桑和左拉, 他们在公开信中写道:

“我们这些作家、画家、雕塑家和建筑师, 热爱美丽的巴黎, 迄今为止她一直是那么完美, 我们以蔑视法兰西情趣的名义, 竭力反对在我们首都的心脏树起这座无用而畸形的埃菲尔铁塔……难道巴黎这座城市要和一座机器建筑(或建造者)的怪诞、商业化的梦幻联系起来吗? 难道她要败坏自己的名誉、不可挽回地毁损自己的面容吗? ……想象一下巴黎耸立着一个怪异和令人头晕目眩的结构物, 它像一个巨大的工厂黑烟囱, 使我们的纪念物和建筑物都相形见绌、蒙受耻辱, 直至被这个噩梦所吞噬。……亲爱的同胞, 你们是那么热爱巴黎, 是你们美化了她, 保护她的荣誉也将再次属于你们。如果没人听见我们的呼声, 如果没人理睬我们所说的道理, 那么至少我们和你们将正直地提出抗议。”¹⁰ 英国著名艺术评论家拉斯金和莫里斯也对铁塔十分厌恶, 莫里斯曾经讽刺道, 他若再去巴黎, 只愿意呆在铁塔塔底, 因为只有它在底下, 才能避免看到那随处

可见的高大铁塔。有人还绘制了埃菲尔铁塔的漫画(图1-46)。

10 [意] L. 本奈沃洛著, 邹德侗等译, 西方现代建筑史, 天津: 天津科学技术出版社, 1996, 110

既然新技术的应用是不可阻挡的趋势，那么，它们的巨大审美潜力的发挥也是无法抗拒的。埃菲尔铁塔落成后，现代建筑技术的巨大物质力量和审美魅力征服了持怀疑和批评态度的巴黎公众，一家报纸宣称，“在这既成事实面前，你不得不佩服得五体投地，这是一座多么好的塔啊。本来，我也和其他人一样，说过并认为建造埃菲尔铁塔是荒唐之举，但事实证明，这是个伟大而令人骄傲的荒唐之举。不用说，这个巨大的体量压倒了博览会的其他建筑物，当你出现在三月广场上时，那些巨大的穹隆和陈列馆都变得那么小。不过你能期望什么呢？埃菲尔铁塔抓住了我们的想象力，它有点儿出人预料和离奇古怪，它使我们变得更渺小。起初要建这座塔时，从莫泊桑到左拉这样最著名的艺术家和作家，都发出了强烈抗议，说它亵渎艺术；现在他们还会在抗议书上签名吗？”¹¹

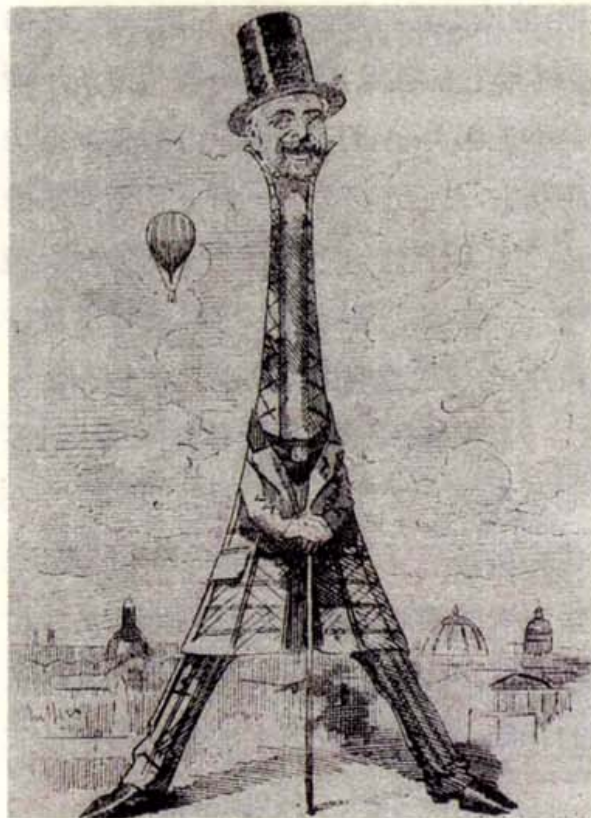


图1-46 埃菲尔铁塔的漫画

如果说琼斯与巴里设计的伦敦塔桥、拉布鲁斯特设计的巴黎圣热内维埃夫图书馆、国家图书馆的传统建筑形式外衣反映了传统审美观念的巨大惯性和惰性；那么，以1851年的伦敦水晶宫和1889年的巴黎埃菲尔铁塔为代表的一批钢铁结构建筑，不仅反映了当时最先进的建筑工程技术，同时也开启了现代技术美学的先声。

四、结语

如果说以科学理性为核心的理性主义奠定了现代建筑思想的基础，那么，这种理性主义的源头可以直接追溯到18世纪60年代的欧洲启蒙运动。现代建筑史家N.佩夫斯纳曾指出，“建筑，并不是材料和功能的产物，而是变革时代的变革精神的产物。正是这种时代精

11 [意] L. 本奈沃洛著，邹德侗等译，西方现代建筑史，天津：天津科学技术出版社，1996：110～111

神,渗透于它的社会生活,它的宗教、它的学术和它的艺术之中。……现代建筑运动也不是因为钢骨架和预应力混凝土结构而发生,它们都产生于一种它们所要求的精神”。现代建筑思想产生于新的时代精神——欧洲启蒙运动中孕育的科学理性精神,为现代建筑思想奠定了基本框架。

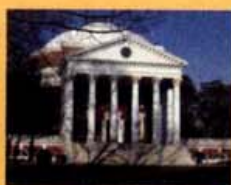
工业革命之后,社会各方面越来越多地卷入以工业为中心的发展进程之中。在建筑领域,一方面,工业革命带来的铁(包括后来的钢)、混凝土和玻璃的大量生产与应用,为建筑的进一步发展提供了坚实的基础;另一方面,大工业生产与新的生

活方式也对建筑提出了新的要求。社会存在决定社会意识,马克思在《1884年经济学——哲学手稿》对工业革命之后时代精神的变迁进行了深刻的阐述,他指出:“我们看到,工业的历史和工业的已经产生的对象性的存在,是一本打开了的关于人的本质力量的书,是感性地摆在我们面前的人的心理学。”从伦敦的水晶宫到巴黎埃菲尔,我们可以看到新材料、新功能和新技术正在不断冲击陈旧的传统审美观念,传统建筑形式和建筑设计理论正在面对时代精神的挑战。

第二讲

01 02 03 04 05 06 07 08 09 10

落日的余辉： 历史风格的复兴



18世纪中叶到20世纪初,从总体上讲,整个欧美社会的审美心理还没有为现代建筑的诞生做好准备,大多数建筑师还是囿于历史风格和传统建筑美学,醉心于对形式构图和细部装饰的考究,对新材料、新结构和新施工工艺带来的前所未有的审美效果视而不见,还竭力将其包裹在历史风格的躯壳中。具体表现为18世纪中叶开始在欧美兴起的历史风格复兴

图2-1 洛可可绘画,弗拉戈纳尔,《荡秋千》,1769年



图2-2 洛可可装饰风格,德国波茨坦无忧宫室内



潮流,这种历史主义建筑文化潮流以古典复兴和哥特复兴为先导,到19世纪中叶最终发展为所有历史风格的复兴和折中主义的盛行,而折中主义对历史风格采取一种机会主义的态度,根据不同场合对各种历史风格进行选择和模仿,乃至进行自由组合的所谓创新。考察19世纪后期的欧美建筑历史,可以发现尽管几乎所有重要的建筑物采用了新型钢铁和钢筋混凝土结构,但是外观仍然套用历史上的建筑样式。20世纪20年代现代建筑运动的兴起敲响了历史风格的丧钟,但是,在国际范围内,直到二战结束后“国际式”建筑风格才占据统治地位,形形色色的历史风格复兴和折中主义才逐渐退出建筑历史舞台。

一、历史主义的假面:古典复兴

古典复兴是18世纪60年代到19世纪末在欧美盛行的历史主义建筑思潮,根据其模仿的历史原型不同,可以分为希腊复兴、罗马复兴、文艺复兴以及风格复兴等几种倾向。这种思潮主要体现在国会、法院、银行、交易所、博物馆、剧院等公共建筑和纪念性建筑。

古典复兴作为一种文化潮流的兴起,是对当时宫廷盛行的巴洛克和洛可可风格(Rococo Style)的一种批判。古典复兴建筑体形单纯、细部处理朴实、纯装饰构件较少。18世纪后半叶的欧洲,巴洛克和洛可可风格盛极一时,在建筑和室内设计上大量使用繁琐的装饰与贵重金属的镶嵌,反映了贵族生活的日益腐化堕落,这引起了新兴资产阶级的反感和厌恶,著名的启蒙思想家狄德罗(Denis Diderot, 1713—1784)曾就布歇和弗拉戈纳尔绘画中的轻浮与无聊提出批评(图2-1和图2-2)。

与此同时,在18世纪中叶,欧洲的考古研究空前繁荣起来,对古



▲图2-3 查理·唐利的收藏室



▲图2-4 《雷卡米耶夫人》，大卫，1800年

希腊、古罗马的考古发现，唤起了人们对那一时代艺术的无限向往(图2-3)。德国考古学家温克尔曼的《古代艺术史》盛赞了希腊艺术简洁精炼的高贵品质，他宣称：“希腊艺术杰作的主要和普遍特点是清雅的简约和静穆，有如大海保持着永恒的恬静。”¹对古希腊、古罗马艺术品考古式的模仿成为这一时期的文化时尚。在绘画领域，肖像画《雷卡米耶夫人》(图2-4)的主人公雷卡米耶夫人——一位19世纪初巴黎的上流名媛，古典主义绘画大师大卫(Jacques Louis David, 1748—1825)却把她刻画成一位衣着华丽的庞贝古城的主妇。在雕刻艺术领域，著名雕刻家卡诺瓦为拿破仑的妹妹所作的斜卧雕像《维纳斯保利娜·波拿巴》，就是以古希腊后期的雕像作品为原型的。这一时期雕刻家们追求精确模仿古代原型往往导致他们进入荒谬的境地，例如他们省略了雕像眼球的虹膜和瞳孔，让眼睛呈平板状，因为他们不知道古希腊人是如何处理这些细部的。美国古典复兴建筑风格的倡导者托马斯·杰弗逊(Thomas Jefferson, 1743—1826，



▲图2-5 弗吉尼亚州议会大厦，美国里士满，1788年，建筑师：托马斯·杰弗逊

1 [美]威廉·弗莱明著，宋协立译，艺术与观念，西安：陕西人民美术出版社，1991：560



▲图2-6 《荷拉斯兄弟的宣誓》，大卫，1784年



▲图2-7 《网球场宣誓》，大卫，1789年



▲图2-8 《马拉之死》，大卫，1793年

美国第三任总统)，曾把古罗马尼姆的梅宋卡瑞庙造型作为弗吉尼亚州议会大厦(1788年)的外壳(图2-5)。在谈到自己的设计动机时他宣称：“有两种方法出现我心里：一种是将它交给某位建筑师去根据他们想象画出样式，这种作法的经验表明大概有千分之一的可能碰上个好形式；另一种方法是采用某个已经设计好的，举世公认的典范当作样板。我毫不犹豫地决定了用后面的方法最好。”这种崇尚古希腊、古罗马文化的热潮影响到欧洲乃至美国的建筑文化领域，形成了从18世纪后半叶到19世纪后半叶的古典复兴运动。然而真正奠定古典复兴思想基础的是欧洲启蒙运动，对民主共和政体的向往，唤起了人们对古希腊、古罗马文化的礼赞，革命的阶级从他们向往的“理性国家”——古希腊和罗马共和国借取英雄的道具，来反抗现实中的君主专制。在这些历史题材中，正如马克思所指出的，“资产阶级社会的斗士们找到了为了不让自己看见自己的斗争的资产阶级狭隘内容、为了要把自己的热情保持在伟大历史悲剧的高度上所必需的理想、艺术形式和幻想。”² 法国大革命前夕，大卫创作的古典主义油画《荷拉斯兄弟的宣誓》(1784年)(图2-6)，以坚实的素描、雕塑般的造型和简朴而又显得压抑的色调，并以笼罩在哀伤之中的女眷作为烘托，有力地刻画出荷拉斯父子为了共和国利益不惜牺牲个人一切的英雄主义，与当时宫廷流行的洛可可绘画的轻浮柔媚和享乐主义形成了鲜明对比。在法国大革命时期，大卫以充沛的感情创作了《网球场宣誓》(图2-7)、《马拉之死》(图2-8)等一系列优秀作品。巴黎的万神庙(Pantheon, 1764—1790年)，设计人为J. C. Soufflot(1713—1780年)，万神庙是法国资产阶级革命前夕落成的最重要的建筑物，“希腊风”渗透到罗马式建筑，建

2 马克思恩格斯选集第1卷.北京:人民出版社,1972,604

筑风格追求建筑物体形的单纯、独立和完整、细节的朴实和形式的合乎结构逻辑,并且减少纯装饰性构件。万神庙本来是献给巴黎的守护者圣热纳维夫(St. Genevieve)的教堂,1791年改做国家重要人物的公墓并改名为万神庙。

如果说法国大革命时期以古希腊和古罗马为蓝本的古典复兴,是资产阶级民主与自由的象征;那么,拿破仑执政后,革命的热情烟消云散,取而代之的是对法兰西帝国武力的炫耀。画家大卫的转变反映了这一时期文化潮流的变迁,他从一位资产阶级革命的讴歌者,转变为为拿破仑歌功颂德的首席宫廷画家。他创作的《波拿巴在圣伯纳德山》(1800年)(图2-9)成功地塑造出意大利征服者——拿破仑的英雄形象。拿破仑执政时期巴黎建造的一批纪念性建筑都是罗马帝国时期建筑式样的翻版,如骑兵凯旋门(1808年)(图2-10)、旺多姆柱(1806—1810年)、玛德琳教堂(1806—1842年,设计人, Pierre Alexandre Vignon)(图2-11)、星形广场凯旋门(1808-1836年,设计人, J. P. Chalgrin)(图2-12)等,均以罗马帝国建筑式样为原型,如骑兵凯旋门直接模仿了罗马帝国的塞维鲁斯凯旋门(图2-13),旺多姆柱参考了罗马帝国的图拉真柱,玛德琳教堂则是一座科林斯柱式的古罗马庙宇的翻版。这些建筑外观追求雄伟壮丽,形成了所谓的“帝国式”风格(Empire Style),反映出拿破仑自比凯撒并把自己缔造的法兰西帝国与罗马帝国相提并论的虚妄心态。



▲图2-9 《波拿巴在圣伯纳德山》，大卫，1800年



▲图2-10 骑兵凯旋门,1808年



▲图2-11 马德琳教堂,1806—1842年, Pierre Alexandre Vignon



▲图2-12 星型广场凯旋门, 1808—1836年, J.P. Chalgrin



▲图2-13 塞维鲁斯凯旋门, 罗马, 204年

罗马复兴集中表现在法国, 在英国和德国则主要盛行希腊复兴。典型实例如英国伦敦的大不列颠博物馆(图2-14)(The British Museum, London, 1823—1847年)。德国柏林的勃兰登堡门(图2-15)是从雅典卫城山门吸取的灵感, 德国建筑师辛克尔(Karl Friedrich Schinkel, 1781—1841年)设计的柏林宫廷剧院(图2-16)以及柏林旧博物馆(图2-17)也是希腊复兴建筑的代表作。

19世纪, 俄罗斯古典复兴最重要的特征不是古希腊复兴或古罗马复兴, 而是俄罗斯式古典主义风格的成熟, 其主要特征是中央体量层层高起, 强调中轴线并用中央塔楼和塔尖予以强调, 古典气息强烈, 装饰豪华。19世纪20年代和30年代, 俄罗斯为了纪念1812年击败拿破仑入侵的军事胜利, 彼得堡大兴土木, 营建了宽阔宏伟的十二月党人广场、海



▲图2-14 大不列颠博物馆, 英国伦敦, 1823—1847年



▲图2-15 勃兰登堡门, 1789—1793年, 德国柏林, 建筑师: C.G. Langhans



▲图2-16 宫廷剧院，德国柏林，1818—1821年，
建筑师：辛克尔



▲图2-17 柏林旧博物馆，德国柏林，1824—1828年，
建筑师：辛克尔



▲图2-18 海军部大厦，俄罗斯彼得堡，1823年

军部广场和冬宫广场等一批大型纪念性建筑群。1823年，在老海军部原址上建成了新的海军部大厦(图2-18)，正立面长407 m，侧立面长163 m，在大厦正中有一座72 m高的塔，组成了整个城市中心的垂直轴线。海军部大厦建成后，前面又修建了两条大道，同原有涅瓦大街形成对称的、放射形的三条大道。在冬宫的对面，1829年建成了弧形的总司令部大厦，为了纪念与拿破仑作战的胜利，大厦中央采用了凯旋门式构图。

1783年美国正式独立后，古典复兴风格也盛极一时。典型实例如华盛顿的美国国会大厦(1793—1867年)(图2-19)，主要设计人为W. Thornton(1759—1828年)和B. Latrobe(1764—1820年)，直接借鉴了巴黎万神庙的形制。前文提到的美国罗马复兴风格的最主要倡导者杰弗逊，是美国独立战争的重要领袖、《独立宣言》起草者和美国第3任总统(1801—1809年)。美国独立战争结束后，他被任命为驻法国大使，任职期间游历了欧洲



▲ 图2-19 国会大厦,美国华盛顿,1793—1867年,建筑师:W.Thomton和B.Latrobe

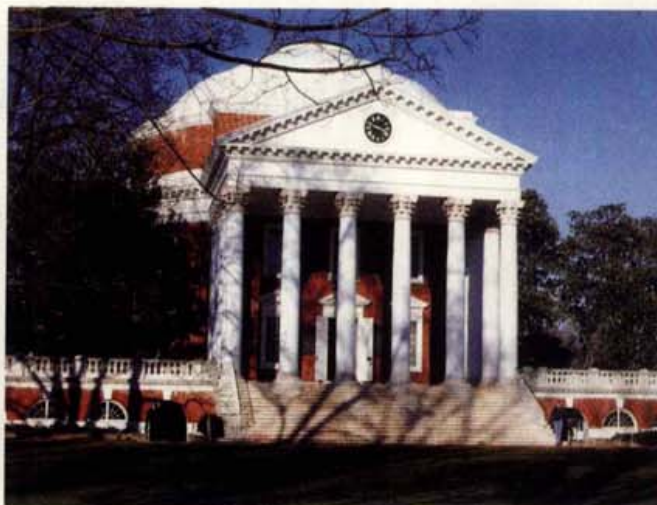
大陆和英国,对欧洲的古典建筑文化极为仰慕。他设计的最有代表性的建筑是位于里士满的弗吉尼亚州议会大厦,该建筑在形制上模仿了古罗马时代的尼姆的梅宋卡瑞庙。杰弗逊规划设计的位于夏洛特维尔(Charlottesville)的弗吉尼亚大学(图2-20),以大草坪为中心,两侧建筑对称布局,草地的尽端则是图书馆(图2-21和图2-22)。图书馆总体构图以古罗马万神庙为原型,主要体量 of 圆形,穹隆顶,宽阔的入口门廊由12根精美的科林斯柱围合。美国希腊复兴风格的代表作是林肯纪念堂(1912—1922年)(图2-23和图2-24),它位于华盛顿的国家大草坪西端,与东端的国会大厦遥遥相对,高大厚重的石柱围廊具有



▲ 图2-20 弗吉尼亚大学,美国夏洛特维尔,建筑师:托马斯·杰弗逊



▲ 图2-21 弗吉尼亚大学图书馆,美国夏洛特维尔,建筑师:托马斯·杰弗逊



▲ 图2-22 弗吉尼亚大学图书馆,美国夏洛特维尔,建筑师:托马斯·杰弗逊



▲ 图2-23 林肯纪念堂,美国华盛顿,1912—1922年



▲ 图2-24 林肯纪念堂林肯坐像

古希腊帕提农神庙的神韵。纪念堂高23 m,花岗岩台基高近5 m,柱廊东西宽约36 m,南北长约57m。纪念堂外廊四周共有36根石柱,柱高13.4 m,底部直径2.26 m,象征着林肯在世时美国的36个州。纪念堂顶部护墙上的48朵下垂花饰,则代表纪念堂落成时美国的48个州。走进纪念堂,迎面是洁白、庄严的林肯坐像,南北两边石壁镌刻着林肯的两篇著名演说,南墙上是《自由的新生——葛底斯堡演说》全文,北墙上则是林肯1865年第二次总统就职演说辞。

二、从异国情调到哥特复兴:浪漫主义

浪漫主义是18世纪中叶到19世纪下半叶在欧美国家具有广泛影响的一种文化艺术思潮。在建筑文化领域,浪漫主义主张用中世纪的艺术风格同学院派的古典主义相抗衡,提

倡回归自然,倡导艺术个性。18世纪中叶至19世纪上半叶是浪漫主义建筑发展的第一阶段,又称先浪漫主义。启蒙主义思想家提倡自然天性、争取个性解放的思想,也极大地推动了先浪漫主义思潮的兴起。启蒙运动的领袖卢梭高举“回归自然”的大旗,赞美蛮荒状态下的自然,推崇人类在自然状态下的生活,认为那是最合乎人性、合乎道德的,他对文明的人类社会进行了激进的否定。1767年,他在致英国波特兰公爵夫人的一封信中说:“我们树林里的和山上的植物还跟刚刚出自上帝之手的时候一模一样,我在这些地方研究自然——而在一所花园里,我就不能同样享受研究植物学的乐趣。我认为花园里的自然是不同的,它更漂亮,但它不能感动我。人们说,它们使自然更美了,但我相信,它们歪曲了她。”³ 启蒙主义者狄德罗也在1765年出版的《画论》中热烈地讴歌大自然,他指出“凡是自然造出来的东西没有不正确的”。“看啊!水、空气、泥土、火,在自然中的一切都是好的;……秋末的狂风……把折断的枯枝扫



图2-25 巴比松画派作品



图2-26 孚-勒-维贡府邸园林,1656—1660年,建筑师:勒·诺特和勒沃

3 陈志华.外国造园艺术.郑州:河南科学技术出版社,2001:215

去;……暴雨把海水刷洗得更为洁净;……火山喷出熔岩……把大气涤荡。”⁴先浪漫主义在绘画艺术中形成了英国的风景画派和法国的巴比松画派(图2-25),在建筑文化领域则表现为自然风景园林的兴起、中世纪城堡式样府邸的建造和对异邦情调的追求。

自然风景园林是先浪漫主义思潮在园林领域的反映。欧洲传统园林有两大体系:一是几何规则式园林,起源于14世纪意大利的台地园,17世纪在法国发展为古典主义园林,其平面布局强调几何图案性,有明确的几何轴线,植物人工修剪,代表作是法国著名园林设计师勒·诺特(Andre Le Notre)设计的孚-勒-维贡府邸园林(图2-26和图2-27)和凡尔赛宫苑。

1660年,法国国王路易十四参观财政大臣富凯(Nicolas Fouquet)的府邸,嫉羡建筑与园林的宏伟壮丽,便以贪污罪将富凯投入监狱,并命令其园林设计师勒·诺特和建筑师勒沃(Louis Le Vau)为他设计新的行宫。1667年,勒·诺特设计建造凡尔赛宫苑。1682年,路易十四宣布将法兰西宫廷从巴黎迁往凡尔赛。1688年,凡尔赛宫主体部分建筑工程完工。法国大革命中,路易十六被巴黎民众从凡尔赛宫押解到巴黎,并被推上断头台,凡尔赛宫作为法兰西宫廷的历史至此终结。法国大革命时期,凡尔赛宫沦为废墟。1833年,法国路易·菲利普国王下令修复凡尔赛宫并改为历史博物馆。

凡尔赛宫苑是法国古典主义园林的顶峰之作,其布局特征是,一条长达2000 m的中轴线自东向西延展,东段的开阔平地上是



图2-27 孚-勒-维贡府邸园林,1656—1660年,建筑师:勒·诺特和勒沃



图2-28 凡尔赛宫总平面图,建筑师:勒·诺特和勒沃

4 陈志华.外国造园艺术.郑州:河南科学技术出版社,2001:215



图2-29 凡尔赛宫局部, 建筑师: 勒·诺特和勒沃



图2-30 凡尔赛宫橘园看瑞士人湖, 建筑师: 勒·诺特和勒沃



图2-31 英国自然风景园林

左右对称布置的几组大型绣毯式花坛, 西段是阿波罗水池、十字形大水渠, 苑中还开辟出了许多放射形道路, 交叉点和尽端都有喷泉或塑像作为对景, 凡尔赛宫的几何式布局也是欧洲古典主义城市规划布局的缩影。(图2-28~图2-30)

法国美术理论家丹纳参观了罗马的文艺复兴式园林后, 评论说: “不给自然以自由。水必须喷出或进出, 而且必须落到池子或盘子里。草地被一人多高的, 跟墙一样的黄杨树篱围起, 人们对有生命的东西毫无兴趣, 他不能承认它们有灵魂和它们自己的美, 他只把它们当作达到他的目的而使用的仆从。”而法国古典主义园林把西方园林的高度人工化特征发展到了极致, 黑格尔在阐述西方古典园林时指出: “最彻底地运用建筑原则于园林艺术的是法国的园林。它们照例接近高大的宫殿, 树木是栽成有规律的行列形成林荫大道, 修剪得很整齐, 围墙也是用修剪整齐的篱笆来造成的。这样就把大自然改造成为一座露天的广厦。”在法国古典主义园林中, 人们不欣赏树木花草自然的美, 只把它们当作有各种色彩和质感材料, 用来铺砌成平面图案, 或修剪成球形、长方形、圆锥等绿色几何体, 园林的美不是自然形态之美, 而是各种图案和几何体的美。

欧洲传统园林另一大体系是18世纪在英国产生的自然风景园林(图2-31)。自然风景园林的出现并非偶然, 从政治上, 几何规则园林作为法国波旁王朝的宫廷园林与法国君主专制之间存在着密切的文化关联, 对于实行君主立宪的英国而言, 不可避免地引起英国人的厌恶。英国

自然风景园林追求自然、变化和潜隐的田园情调，有意识地保留自然起伏的地形，强调蛇形的曲线美，又被习惯地称作“如画的园林”(Picturesque Garden)(图2-32)。18世纪中叶，中国的传统自然山水园林的造园手法传到欧洲，与英国兴起的浪漫主义造园思想相结合，形成了风靡一时的英-中式园林(Anglo-Chinese Garden)(图2-33)。1761—1762年，曾任王家建筑师的钱伯斯(Sir William Chambers, 1723—1796年)为英国王室设计了带有中国特征的丘园(Kew Garden)(图2-34~图2-36)，园中建造了一座八角、十层的中国式砖塔，塔高48.8 m。他自己在一篇关于丘园的记述中说，塔身装饰着“薄薄的彩色琉璃，五彩缤纷，令人目眩”。此外，丘园里还点缀了一些土耳其式、印度式、摩尔式等各种异国情调的小建筑物，反映了当时英国人对东方风情的浓厚兴趣。集中体现东方情调的浪漫主义建筑作品是建于1815—1823年间的英国布赖顿皇家别墅，建筑师为纳施(John Nash, 1752—1835年)。建筑样式仿照印度莫卧儿王朝的清真寺，体现了追求东方情调和传奇色彩的社会文化风尚，也反映了英国王室对征服远方殖民地、建立庞大殖民帝国的志得意满的心态。它以阿拉伯式的穹隆和高塔为母题，构图活泼轻快，主要建筑材料采用铸铁，也是西方建筑历史中铁构建筑的重要实例。

19世纪30年代至70年代是浪漫主义建筑发展的第二阶段，也是其全盛时期，它发展成为一种更为成熟的建筑创作潮流——哥特复兴(Gothic Revival)。哥特式建筑11世纪下半叶起源于法国，13—15世纪流行于欧洲。这种风格一改罗马风建筑沉重的半圆形拱券与穹顶，以线条明快的尖拱券门窗、挺拔高耸的尖塔、尖券和扶壁为主要特征，建筑具有强烈的向上升腾的动势，象



图2-32 《如画的园林》，法国画家Alexandre Hyacinthe Dunouy(1757—1841)笔下的爱默农维勒园林(Ermenonville)



图2-33 19世纪初英国画家笔下的香港商人住宅花园



图2-34 丘园，英国伦敦，1761—1762年，建筑师：钱伯斯

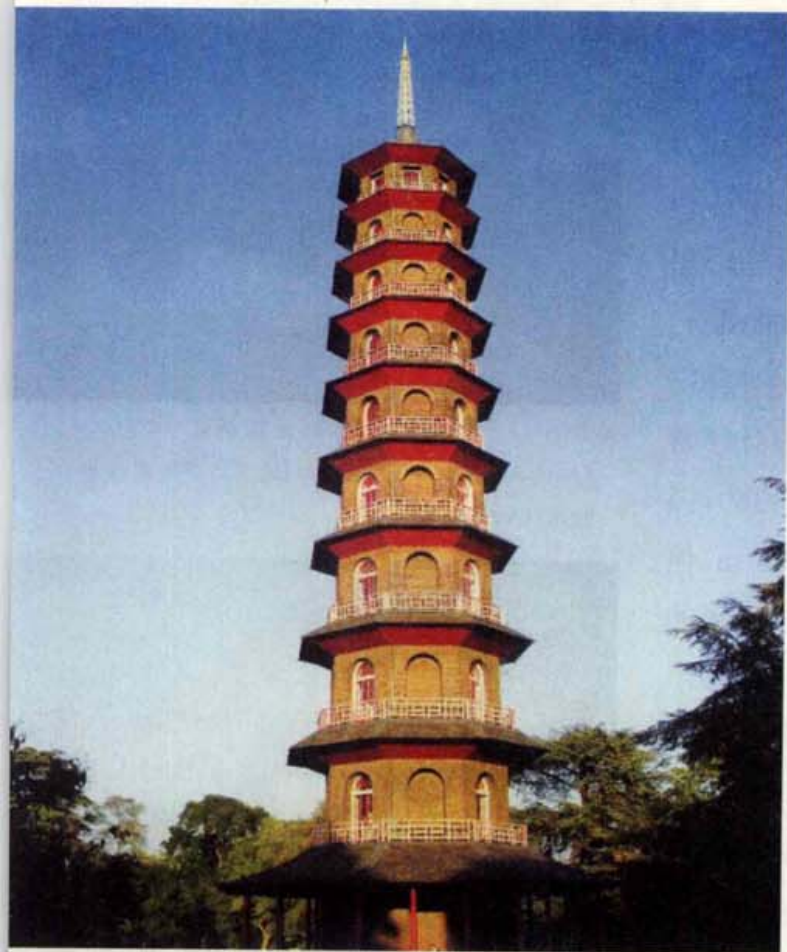


图2-35 丘园中国塔,英国伦敦,1761—1762年,建筑师:钱伯斯



图2-37 国会大厦,英国伦敦,1840—1865年,建筑师:巴雷



图2-36 丘园,英国伦敦,1761—1762年,建筑师:钱伯斯

征着宗教的崇高、神秘与永恒。19世纪下半叶的哥特复兴运动并非简单的复兴中世纪的哥特式风格,它有着更为矛盾复杂的思想基础,其中既有被拿破仑战争所激发的欧洲各国的民族主义思潮,同时也包含了对早期资本主义带来的严重社会危机的批判。宗教建筑学的影响也是哥特复兴的另一个重要思想来源,持有这种观点的人士认为,以古希腊和古罗马风格为代表的古典主义出自异教徒之手,是不道德的;而中世纪哥特式风格出自虔诚的基督徒之手,是道德的。在英国,哥特复兴运动得到了王室的大力支持。1834年被火焚毁的英国国会大厦于1840—1865年间重建,建筑师为巴雷(Charles Barry, 1795—1860年),该建筑是哥特复兴潮流的代表作。在设计竞赛中获胜的方案原为古典复兴风格,但是,维多利亚女王要求必须采用伊丽莎白一世时期的哥特式风格建造,并命令哥特复兴运动的狂热鼓吹者普金(A.W.N.Pugin, 1812—1852年)协



图2-38 “大笨钟”，英国伦敦



图2-39 阿尔伯特纪念碑，英国伦敦，1863—1872年，建筑师：斯科特

助设计。国会大厦(图2-37)由11个院落组成，西南角有一座102.4 m高的维多利亚塔，西南角有一座大钟塔，高100 m，悬挂着著名的“大笨钟”(图2-38)。斯科特(Sir George Gilbert Scott, 1811—1878年)是这一时期英国最著名的哥特复兴建筑师，他善于将不同风格的哥特建筑形式和元素综合在一座建筑上，其代表作有阿尔伯特纪念碑(Albert Memorial, 1863—1872年)(图2-39)。

如果说英国把哥特式风格作为民族风格来表达民族主义情怀；那么，在大西洋彼岸的美国，哥特复兴主要表现在教堂、学校等所谓与“精神道德有关”的建筑类型上。纽约国家设计学院(1862—1865年)采用了威尼斯哥特式风格和花岗岩彩饰墙。波士顿圣三一教堂(Trinity Church Boston)(图2-40)，建于

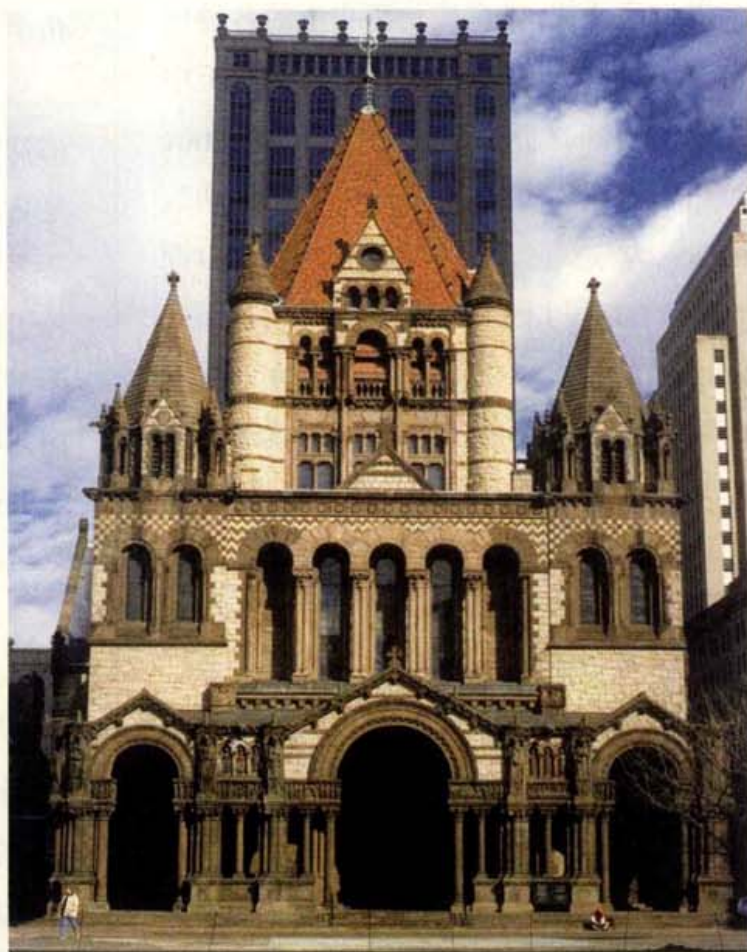


图2-40 圣三一教堂，美国波士顿，1877年，建筑师：理查逊

1877年,是美国著名建筑师理查逊(H.H. Richardson)的杰作,该教堂以壁画和彩绘玻璃窗著称。

三、多源的选取与拼贴: 折中主义的盛行

折中主义是19世纪下半叶到20世纪初盛行于欧美并产生广泛影响的建筑思潮。为了弥补古典复兴与浪漫主义思潮在建筑风格上的局限性,折中主义建筑师突破固定的法式,任意模仿历史上的各种风格。首先让我们从词源学角度来解析折中主义的内涵。“折中”一词的英文eclectic,源出于希腊古文eklegin,ek意为“出来”,legin意为“选取”。折中的英文原意为“多源选取”(Taking Ideas From Several Different Sources)。折中主义(Eclecticism),在西方哲学中意指“从不同的思想体系中挑选若干学理而不采用各种学说的整个体系。它与力图调和或联合诸体系的综合不同,因为它将各体系的矛盾放在一边。”至于折中主义建筑思潮,《美国百科大辞典》(英文版)是这样定义的:“一种思潮或运动。它的许多形式和细部来自过去的风格或建筑。在一些实例中,不止一种过去的风格被运用到同一幢建筑中。”

折中主义的设计手法可以分为两个

方面:一方面对历史风格的整体性模仿。折中主义赋予各种历史风格以不同的象征意义,如古埃及风格代表恐怖,常常运用在监狱建筑中;行政办公、法院和金融建筑则采用古希腊、罗马风格,以象征政治权威和经济权力;文艺复兴风格代表开明和高雅,常常被俱乐部建筑所采用;哥特式风格象征信仰和虔诚,是教会建筑最常用的风格。另一方面局部、片段的拼贴与组合。折中主义另一个重要特征是自由组合各种历史式样,以求摆脱一脉相承的谱系,从而产生新颖的构图效果,故有“集仿主义”之称。

古典复兴和哥特复兴运动都虔诚地信仰历史上某一个特定时代的风格,不论是古希腊、古罗马还是哥特风格。面对复杂多变的政治背景和动荡的社会意识,两种思潮不可避免地产生激烈冲突,1851年由于英国外交部大厦设计竞赛(图2-41和图2-42)而产生的“风格之战”(Battle of styles)即是一例。竞赛结果是采用文艺复兴风格的科与霍兰夫德获头奖,哥特复兴倡导者斯科特(Sir George Gilbert Scott)为第三名。但是斯科特成功地游说建设大臣否决了评审团的意见,将其方案提升为头奖。然而首相帕默斯顿是一位古典主义者,坚决要求按意大利文艺复兴风格设计,面对失去委托的威胁,斯科特顺从地答应了首相的要求,并雇佣一位熟悉文

艺复兴风格的建筑师去处理细部。通过“风格之战”以及类似的争论,暴露了古典复兴和哥特复兴的局限性,使折中主义表明自己才是当时情况下唯一可行的学说。正如L·本奈沃洛所说:“这种争论自然不会随着一种风格占上风或者另一种风格占上风而宣告结束。从那时起,建筑师便把古典风格和哥特风格都牢记在心,尽可能交替使用。当然被选用的还不只是这两种风格,也有罗曼内斯克、拜占庭、埃及、阿拉伯等风格。这样一来,有名的折中主义态度,实际上已存在于新古典主义和浪漫主义怀旧的倾向之中了,而且变得广为流行。”⁵

地理大发现、照相术发明以及建筑历史研究对折中主义的兴起产生了促进作用。随着资本主义的触角伸向世界的各个角落,从古埃及、阿拉伯、中国式样到美洲建筑,从古希腊、古罗马到文艺复兴,不同时代、地域的历史风格相继被“发现”和研究,为形形色色的历史风格复兴奠定了基础。同时,资本主义市场经

济的繁荣也推动了折中主义的盛行,资产阶级共和与君主立宪政体建立后,正统古典主义风格作为民主、自由象征的意义烟消云散,建筑风格成为满足业主个人喜好或商业噱头的文化商品,正像马克思所说:“资产阶级社会完全埋头于财富的创造与和平竞争,竟忘记了古罗马的幽灵曾经守护过它的摇篮”。⁶在资本主义商业化浪潮下,建筑师需要根



图2-41 外交部大厦,英国伦敦,1851年,建筑师:斯科特



图2-42 外交部大厦,英国伦敦,1851年,建筑师:斯科特

5 【意】L·本奈沃洛著·邹德侗等译·西方现代建筑史·天津:天津科学技术出版社,1996:79

6 马克思恩格斯选集(第一卷).北京:人民出版社,1972:604



图2-43 卢浮宫, 法国巴黎, 1852—1857年



图2-44 巴黎歌剧院, 法国巴黎, 1861—1874年,
建筑师: 加尼埃(J.L.C. Garnier)

据业主要求和市场的需要选择和拼贴各种历史风格, 这种机会主义必然导致折中主义思潮的产生。

折中主义的发源和兴盛时期正是现代建筑酝酿和探索的时期, 新建筑类型、新材料和新技术不断涌现, 但新的审美观念并没有建立, 传统形式仍然具有强大的惰性和历史惯性。在这种历史背景下, 许多建筑师把创造新建筑的希望寄托在折中主义身上, 企图通过各种历史风格的组合达到创造新建筑形式的目的, 这就导致了集仿式折中主义的产生。1842年, 英国建筑理论家唐纳森在他的论文中阐述了这一看法: “我们正在实验室的迷宫里徘徊, 正尝试用一种各个国家每个时代的各种风格中的某些特征的混合体, 去形成具有一些自己的, 与众不同特点的纯一整体。”⁷ 他认为, 一种新的时代风格, 能通过发明于不同时代的建筑构件的组合创造出来。

欧洲集仿式折中主义手法的演变可以分为两个时期: 一是1850—1870年, 二是1870—1914年。

1850—1870年间, 欧洲大陆的文艺复兴风格占据了



图2-45 巴黎歌剧院室内, 法国巴黎, 1861—1874年, 建筑师: 加尼埃

7 彼得·柯林斯. 现代建筑设计思想的演变. 北京: 中国建筑工业出版社, 1987: 138

主导地位,并发展为更加丰富的“新巴洛克”(Neo-Baroque)风格。由于它形成于法兰西第二帝国时期,因此也被称为第二帝国式(Second Empire Style)。“新巴洛克”风格是欧洲折中主义思潮最有代表性的风格,这种风格的第一个作品是巴黎卢浮宫(1852—1857年)(图2-43),它采用孟莎式屋顶,立面为文艺复兴风格,繁琐的巴洛克式山花把屋顶轮廓线装点的异常华丽。巴黎歌剧院(1861—1874年)(图2-44和图2-45)把“新巴洛克”风格发展到极致,它是马蹄形包厢剧院最成功的实例,其平面布局、视线和音质均很成功。其立面构图以卢浮宫东廊为骨架,体现了古典主义建筑条理清晰、逻辑明确的特征,同时建筑细部充满了洛可可式繁琐的装饰,屋脊轮廓线极其丰富,布满了精雕细琢的饰物、雕塑和巴洛克山花,观众厅的屋顶更像一尊富丽堂皇的皇冠。巴黎歌剧院是法国折中主义的代表作,反映了拿破仑三世的第二帝国的浮华虚妄的本质,因而又被称为第二帝国的纪念碑。

1870—1914年,这一时期的折中主义风格转向“古风”(Antique),建筑风格庄重沉闷,与前一时期“新巴洛克”的华丽欢快大相迥异。代表作罗马伊曼纽尔二世纪念碑(Giuseppe sacconi, 1885—1911年)(图2-46和图2-47),以希腊时期帕伽玛的宙斯祭坛为原型,采用了科林斯柱廊。巴黎圣心



图2-46 罗马伊曼纽尔二世纪念碑, 1885—1911年, 建筑师: Giuseppe Sacconi



图2-47 罗马伊曼纽尔二世纪念碑, 1885—1911年, 建筑师: Giuseppe Sacconi



图2-48 巴黎圣心教堂, 1875—1877年, 建筑师: Paul Abadie

教堂(Church of the Sacred Heart, 1875—1877年)(图2-48),则混合了拜占庭式的穹隆顶和罗马风式的立面拱券构图。

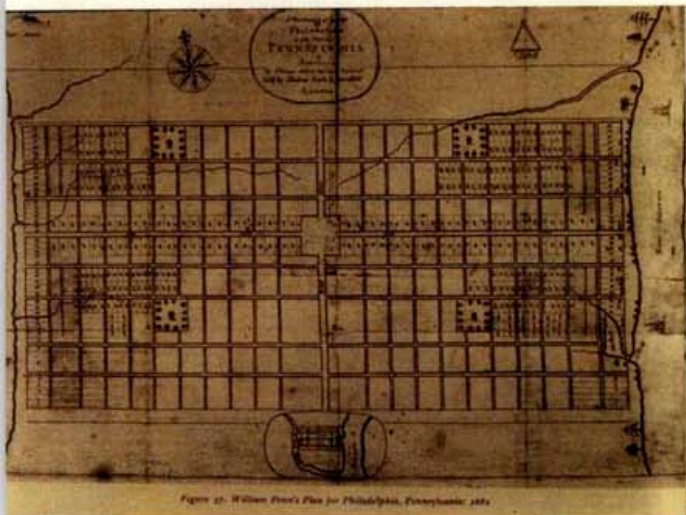
四、纽约规划、华盛顿的朗方规划与巴黎改建： 方格形道路网与古典主义城市规划

工业革命后欧美国家的城市规划基本采用古典主义和方格形城市两种模式,如果说古典主义城市规划是通过对景、轴线对称和放射形道路等手法建立等级分明的三维城市空间秩序,那么方格形城市则纯粹是一种经济功利主义的产物。

1. 美国早期殖民地城市与1811年纽约总体规划

近代亚洲、非洲和美洲的许多城市是欧洲国家殖民扩张的产物,它们往往采用方格形道路网以便划分出均匀地块卖给建房者,同时由于殖民统治者对城市发展、人口规模和用地规模缺乏科学预测,方格形道路网便于城市向各个方向扩展。这些殖民地城市的一般特征是:城市平面布局简单,一般为棋盘方格形道路系统。在城市中心地带去掉几个街坊,腾出空地作为城市中心广场,广场周围布置教堂、市政厅等公共建筑。

美国费城的前身就是英国殖民者建立的殖民地城市,其创始人——英国富商威廉·佩恩(William Penn)的父亲曾贷给英国国王一大笔钱,到了威廉·佩恩这一代,国王已经无力偿还,于是佩恩请求国王在北美大陆划拨一块领地作为赔偿,这块土地就是美国宾夕法



▲ 图2-49 美国费城早期规划



▲ 图2-50 1865年的纽约

尼亚州的前身。1683年,佩恩决定在这块领地的中心建造一个城市,他派工程师测量了德拉瓦河(Delaware River)与斯库基尔河(Schuylkill River)汇流处的一块土地,然后把它划分为成整整齐齐的方格,从而奠定了今天费城的雏形(图2-49)。与欧洲传统城市空间追求轴线对称、纪念性和宏伟气派的特点截然不同,美国早期的城市规划一般是以城市开发为目的,由测量工程师对城市进行机械性方格形道路划分,街坊一般被分割为长方形,采取缩小街坊面积、增加道路长度的方式,以获取更多可供出租的临街面,这种规划模式的典型代表是1811年制订的纽约城市总体规划(图2-50)。1800年的纽约人口仅有79000人。1811年纽约的城市总体规划采用典型的方格网道路布局,东西划分为12条大道,南北划分为155条大街,东西第4与第7大道、南北第22与第34街之间的军事检阅场是城市唯一的一块空地,1858年建设成为中央公园。1811年制订的规划预计1860年城市人口将增加4倍,到1900年达到250万。但是,实际上1900年纽约人口已经达到344万(图2-51)。

2. 华盛顿的朗方规划

1780年,华盛顿被确定为美国首都。1790年,美国国会授权华盛顿总统在原马里兰州波托马克河畔选择一块土地进行规划建设。华盛顿总统聘请当时在美国军队中服务的法国工程师朗方(Le Enfant)进行总体规划(图2-52和图2-53),规划设计选择了两条河流交汇处、北面地势较高和取水方便的地区作为城市用地。朗方规划的华盛



图2-51 20世纪20年代的纽约



图2-52 华盛顿朗方规划,规划师:朗方

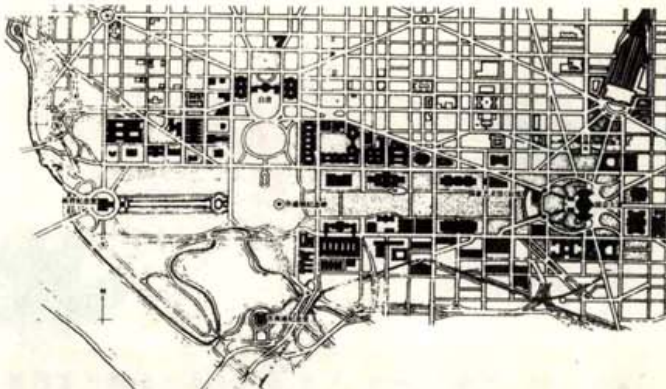


图2-53 华盛顿朗方规划,规划师:朗方



图2-54 巴黎星形广场



图2-55 香榭里舍田园大道

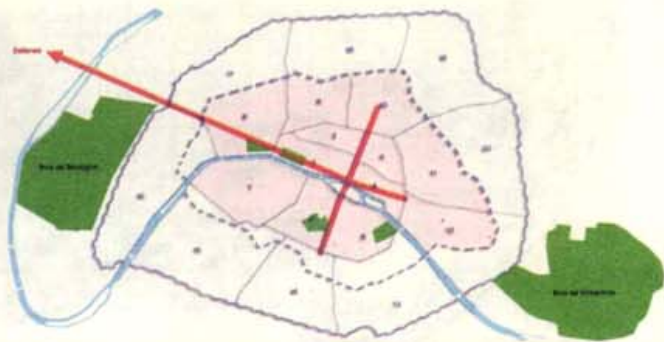


图2-56 巴黎“大十字”干道,拿破仑第三时期巴黎改建

顿城市空间以国会大厦和总统府白宫为中心,把三权分立中最重要的立法机关——国会大厦,放在华盛顿的最高处,构成了全城的视觉焦点,从国会和白宫两点放射出一系列道路通往广场、纪念碑和纪念馆等重要公共建筑,结合林荫绿地构成放射形与方格形相结合的道路系统。以国会大厦为中心,一条林荫大道向西伸展到后来建造的华盛顿纪念碑,再向西通过狭长倒影池抵达林肯纪念堂。宏伟壮丽的林荫大道像一个大花园,大道两旁原来规划为使馆区,后来兴建了许多博物馆包括美国国家美术馆(1941年)以及贝聿铭设计的闻名遐迩的美国国家美术馆东馆(1972年)。

3. 拿破仑帝国与拿破仑三世的巴黎改建

1799年拿破仑发动雾月政变,建立军事独裁政权,并于1804年称帝,建立了法兰西第一帝国。为了展示拿破仑帝国的权威,拆除了协和广场中央的路易十五雕像,代之以拿破仑远征埃及时劫掠的方尖碑。以协和广场为枢纽,在规划布局上控制了巴黎市中心。协和广场以东兴建了小凯旋门,以庆祝拿破仑在一系列战争中所取得的胜利。红、白大理石圆柱之间是三个圆拱门,门顶端的四匹骏马是从意大利圣马可教堂搬来的镀金奔马,原物已于1815年归还意大利,现存的是复制品。广场以西2700 m是雄师凯旋门,这两个凯旋门东西相距3000 m,连接它们的爱丽舍田园大道奠定了巴黎市中

心的主轴线。雄师凯旋门高达49.4 m,中央券门高36.6 m,是拿破仑为纪念他在奥斯特利茨战役中大败奥俄联军的功绩,于1806年2月下令兴建的。雄师凯旋门建成后,周围开辟了圆形广场,即星形广场,以其为圆心放射出12条40~80 m宽的大道。星形广场的雄师凯旋门位于爱丽舍田园大道的最高点,气势恢弘,雄伟壮观,成为巴黎的标志性景观(图2-54和图2-55)。

1848年,拿破仑的侄子路易·波拿巴攫取政权,1852年,加冕称帝,建立法兰西第二帝国。拿破仑三世执政时期,于1853—1870年,由赛纳区行政长官奥斯曼(1809—1891年)主持,对巴黎进行了大规模的改建。其背景是,法国国内及国际铁路网形成后,巴黎成为欧洲的重要交通枢纽,城市的迅速发展与城市原有功能结构之间发生了尖锐矛盾,巴黎改建除了满足城市功能布局调整和城市景观美化的要求外,还有明显的政治目的:即拓宽大道、疏导城市交通,消灭革命者赖以展开街垒战的狭窄街巷,便于统治者调动骑兵和炮兵。

拿破仑三世执政时期的巴黎改建,开辟了巴黎“大十字”干道和内外两个环形路,奠定了现代巴黎的城市布局框架。“大十字”(图2-56)干道把里沃利大街向东延长至圣安东区,并与西端的爱丽舍田园大

道联成巴黎的东西主轴,并作一条与之垂直的南北干道,形成一个大的十字交叉,穿过市中心构成了椭圆形市区的长轴与短轴。内环线的形成是在塞纳河南岸作一弧线,与北岸的巴士底广场以及协和广场连接,再与北岸原有的半弧形道路组成内环路。以民族广场与明星广场为东西两极构成外环路。此外,巴黎改建还在市中心开辟了95 km道路,拆除了49 km旧路;在郊区开辟了70 km道路,拆除了5 km旧路。市中心改建以卢浮宫、宫前广场、协和广场以及北至军功庙、西至雄师凯旋门一带最为突出,继承了19世纪初拿破仑帝国时期的帝国风格,将道路、广场、绿地、水面、林荫带和大型纪念性建筑构成了气势恢弘的统一体。为取得整齐均一的街道景观效果,奥斯曼还严格规定了两侧建筑高度与道路宽度的比例以及屋顶坡度。星形广场直径拓宽为137 m,四周建筑的屋檐等高、立面形式也取得了协调统一。巴黎改建重视绿化建设,全市各区都营造了大面积公园。宽阔的爱丽舍田园大道向东、西延伸,把西郊的布伦公园与东郊的维克斯公园的巨大绿化带引进市中心。

五、结语

在肇始于18世纪中叶的历史风格复

兴潮流中,古典复兴倡导复兴古希腊、古罗马乃至文艺复兴时期的建筑风格,浪漫主义则以复兴中世纪和哥特式风格为目标,最终发展为所有历史风格的复兴和折中主义的盛行。如果说全球化浪潮为折中主义提供了宽阔的历史视野,建筑历史研究为准确的模拟历史风格提供了学术基础,那么,建筑文化的商业化为多元选取、拼贴的折中主义奠定了经济基础。但是,折中主义的社会基础是脆弱不堪的,它必须面对来自两个方面的挑战:一是启蒙运动的进步主义的挑战,折中主义被视为与时代精神格格不入的文化保守主义。二是现代建筑功能、建筑技术的挑战,折中主

义用新技术来表现旧形式或者用旧形式来包裹现代功能,必然带来现代功能、技术与传统遗产之间的矛盾。折中主义不仅受到现代建筑运动先驱者们的猛烈抨击,它还必须面对来自更广泛的社会文化领域的质疑与批判。1836年,法国诗人、剧作家、小说家德·缪赛(Alfred de Musset, 1810—1857年)写下这样一段耐人寻味的話:“我们这个世纪没有自己的形式。我们既没有把我们这个时代的印记留在我们的住宅上,也没有留在我们的花园里,……我们拥有除我们自己的世纪以外一切世纪的东西……。”⁸

8 陈志华.外国建筑史.北京:中国建筑工业出版社,2005:278

第三讲

01 02 03 04 05 06 07 08 09 10

历史转折的矛盾与困惑： 工艺美术运动与改革工业城市的尝试



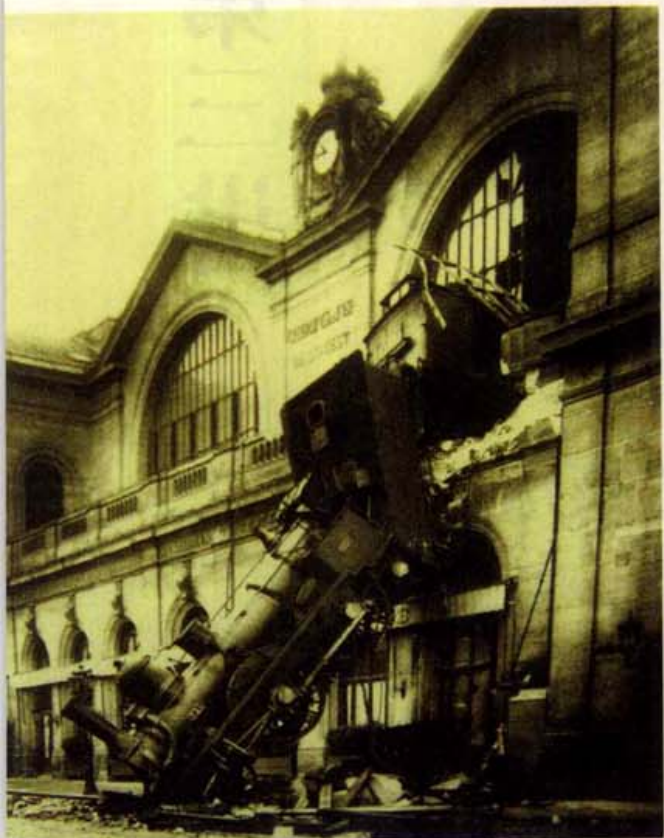


图3-1 摄影作品《火车出轨》，1897年，这张电影剧照反映了工业革命的产物——一场火车事故的灾难场景，向人们昭示工业革命带来的技术进步对人类而言是一柄双刃剑——既是祝福同时也是灾难。

工艺美术运动(Arts and Crafts Movement)19世纪60年代起源于英国，是一场由约翰·拉斯金(John Ruskin, 1819—1900年)和威廉·莫里斯(William Morris, 1834—1896年)发起的以提高实用品工艺水平为宗旨的设计运动。

19世纪英国工业革命之后，大机器生产逐渐取代了手工作坊式生产，在大大提高产量的同时，也在很大程度上造成了普通实用品生产的粗制滥造：许多产品的造型和装饰设计仍然照搬传统手工业产品的样式，大机器生产的产品工艺水平下降，与过去精雕细琢的手工业产品相比显得粗糙低劣。同时，实用艺术(Applied Art)与纯艺术(Pure Art)的割裂与分离，造成艺术家仅仅关注纯艺术品的创作而对实用艺术品的设计不屑一顾，直接造成了实用艺术品设计水平的低劣。摄影作品《火车出轨》形象地隐喻了技术与艺术的这种分裂状态(图3-1)。工艺美术运动就是在这一历史背景下应运而生的，并影响到建筑文化领域。以英国诗人、文艺批评家拉斯金和画家、工艺美术设计家莫里斯为代表，一方面在理论上展开批评和宣传，另一方面积极致力于生

产和设计实践。他们不满当时机器生产产品的粗糙、简陋，认为真正的工艺产品应该兼顾实用和美观，他们企图回归中世纪传统作坊的高水准手工技艺和完美精致的设计。为此，莫里斯率先创立了自己的公司，亲自设计并手工制作各种织物、壁纸、地毯和家具等实用品，设计上运用自然界有机物(如花草)的形式并加以变形，装饰纹样呈现出变化丰富的曲线。这种风格很快在建筑设计、室内装饰、园林艺术、书籍装帧等各种工艺美术设计中表现出来，并影响了整个欧洲和美国设计界。

一、拉斯金与莫里斯：改革实用艺术的探索

约翰·拉斯金(图3-2)，英国作家、文艺批评家。他出生于伦敦一个殷实的商人家庭，

从小受过严格的家庭教育，自幼随父母游览名山大川，观赏古代建筑和名画，培养了他对大自然和艺术的兴趣。1836年，他进入牛津大学基督学院学习，1840年因病退学。此后两年在意大利养病，同时搜集资料从事著述。他关于艺术问题的重要著作有《现代画家》、《建筑七灯》、《威尼斯之石》以及大量的论文和演讲稿。拉斯金还是一位人道的社会主义者，他对资本主义工业化大生产给人们带来的种种苦难予以尖锐的批判。他认为，资本主义的工业化使艺术和人的创造力受到摧残，资本主义的社会分工造成了严重的后果，

“不是劳动，而是人遭到分化：把人四分五裂——生命被肢解成残缺不全的碎屑。”正是基于对资本主义工业化大生产的批判，拉斯金完全否定了工业产品的美学价值。他在参观了1851年伦敦世界博览会后断言：“这些喧嚣的东西（机器），无论其制作多么精良，只能以一种鲁莽的方式干些粗活。”他认为只有幸福和高尚的人才能制造出真正美的东西，而工业化生产扭曲了人的创造性，因此不可能产生好的作品，因而只有回归到手工劳动，才是唯一的出路。

如果说拉斯金是工艺美术运动的精神领袖，那么，威廉·莫里斯（图3-3）则是拉斯金的忠实追随者和积极实践者。他出生于一个富裕的家庭，曾在牛津大学学习建筑。1856年，22

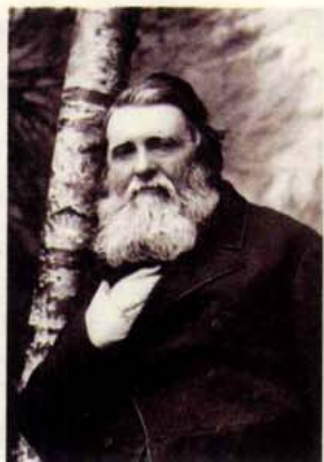


图3-2 约翰·拉斯金
(1819—1900年)肖像



图3-3 威廉·莫里斯
(1834—1896年)肖像



图3-4 拉斐尔前派绘画《奥菲丽娅》，1851—1852年，米莱
(John Everett Millais)

岁的莫里斯进入G·E·斯屈里特(George Edmund Street)的工作室，后者是一位哥特复兴风格的建筑师，也是G.G.斯科特(Sir George Gilbert Scott)的学生，但他对那里的工作并不满意，不久就离开了。大学期间，莫里斯就加入了拉斐尔前派组织(Pre-Raphaelite Brotherhood)(图3-4)，该画派成立于1848年，其宗旨是反对文艺复兴之后虚假的学院派古典主义，倡导以拉斐尔之前诚挚朴实的风格为榜

样复兴英国绘画。重要成员有罗塞蒂(Dante Gabriele Rossetti)、伯恩-琼斯(Edward Burne-Jones)等。拉菲尔前派的绘画对莫里斯的设计风格产生了重要影响。

莫里斯结婚之前,决定为自己建造一座私人住宅,这就是著名的“红屋”(Red House, Bexley Heath, Kent, 1859—1860年)(图3-5),该建筑为工艺美术运动在建筑领域的代表性作品,建筑师为菲利普·韦伯(Philip Webb, 1831—1915年)。莫里斯和他的朋友们设计并制作了室内家具。该建筑以其自由的布局、真实的材料表达和纯朴的建筑语言,一扫当时折中主义建筑潮流的虚假与做作。建筑平面根据功能需求布置成L形,每个房间都有自然采光,墙面采用当地产的红砖砌筑而成,不施粉刷,充分表现出了材料本身所具有的质感。“红屋”从实用功能出发自由布局,反对模仿历史风格,强调使用当地材料和当地的建造方法,引导英国住宅设计从对历史风格的模仿转向朴素雅致的乡土风格。代表作如英国建筑师卢廷斯(Edwin Lutyens, 1869—1944年)设计的迪纳里园住宅(1901年)(图3-6)。

以“红屋”的设计实践为契机,莫里斯决定和伯恩-琼斯、罗塞蒂、韦伯、布朗(Brown)、福克纳(Faulkner)和马歇尔(Marshall)等人一起创立一个装饰艺术公司。从1862年开始,这个公司以莫里斯·马歇尔·福克纳公司(Morris, Marshall, Faulkner & Co.)的名义进行经营。莫里斯设计生产了一批壁纸(图3-7和图3-8)、织品、彩绘玻璃、壁毯(图3-9和图3-10)等实用工艺品,莫里斯等人设计的精妙绝伦的图案后来也成为美国建筑师



▲图3-5 红屋, 1859—1860年, 建筑师: 菲利普·韦伯



▲图3-6 迪纳里园住宅, 1901年, 建筑师: 卢廷斯



图3-7 莫里斯设计的壁纸



图3-8 莫里斯设计的壁纸



图3-9 莫里斯设计的挂毯



图3-10 莫里斯设计的挂毯

沙利文(Louis Sullivan)创作灵感的源泉,如沙利文设计的位于艾奥瓦的美国国家商业银行(1914年)(图3-11)。

1888年,在莫里斯的倡导下,成立了“工艺美术协会”(The Arts and Crafts Society),标志着工艺美术运动达到高潮。该协会还出版了一份杂志《作坊》(The Studio),宣传他们用艺术改造生活用品和工业产品的理想。1896年莫里斯去世后,“工艺美术协会”分裂成按专业组成的团体,包括家具协会、室内设计协会、陶瓷艺术协会等。

工艺美术运动是19世纪中叶在工业革命洪流冲击下,对充斥实用艺术领域中机器制造的廉价的低劣产品的批判性回应,其设计思想中表现出对中世纪风格的执著追求和对机器大生产的偏见,反映了现代工业文明给人类带来的精神上的矛盾和困惑。这种矛盾和困惑在莫里斯的设计思想中得到了深刻体现。作为马克思的同代人,莫里斯还是英国社会主义运动的重要活动家。他强调艺术设计应当为大众服务,而不是为少数人服务,他宣称:“我不要为少数人的艺术,正像不要为少数人的教育或为少数人的自由



图3-11 美国国家商业银行, 艾奥瓦, 1914年, 建筑师: 沙利文

一样。”他指出:“除非我们都能分享艺术, 否则艺术和我们还有什么关系可言?”由于他的努力, 使得艺术家开始关注普通人的“艺术消费”问题, 普通人的住宅再次成为值得建筑师重视的对象, 一把椅子、一块壁纸或一个瓶子, 再次成为值得艺术家发挥想象的对象。他追求艺术与技术的结合、实用与美观的统一, 正是在这个意义上莫里斯又被称为现代艺术设计之父。但是, 他反对社会分工和机器大生产, 他在《艺术演讲集》中指出:“在现时代以前, 人们从来没有制作出一件丑陋的或愚蠢的玻璃器皿。……在一个好的工匠手中, 融解的玻璃明明白白地

有了生命, ……只有当商业上的事业心俘虏了一个不幸的人, 迫使他坐在玻璃工的椅子上, 旁边放着图案的时候, 才会产生出丑陋的玻璃器皿来。除非我们不再要求成摞成摞(每摞为12打)地制作尺寸精确的玻璃器皿, 否则, 这种愚蠢的行为是永远无法纠正过来的。”莫里斯把艺术说成是“人在工作中表达乐趣的方式”, 认为机器生产破坏了“工作中的乐趣”, 扼杀了艺术的能动性。他对工业大生产的厌恶具有强烈的空想社会主义色彩, 他把工业化生产与资本主义制度联系起来, 认为社会主义革命将结束机械化劳动, 同时以小型公社代替大都市, 在那里都采用手工制造工具。这样, 他对手工业生产的鼓吹与艺术为大众服务的主张之间形成了明显的悖论: 他以机器破坏者的姿态, 抵制“丑陋”、“颓废”的机器的统治权, 满怀激情地为实用艺术品的完美性、真实性和创造性而战斗。但是, 手工劳动与机器生产相比注定要花费更高的成本, 因此, 他的精美产品对于他

1 [英] 鲍桑葵著, 张今译.《美学史》. 北京: 商务印书馆, 1985: 581

渴望为之服务的广大公众来说,无异于水中月镜中花。

工艺美术运动试图从中世纪、哥特式样和大自然中寻找一种具有真实感、诚挚感的设计形态,这种具有浪漫主义色彩的理念与大规模的工业化生产格格不入,无疑是一种违背时代潮流的乌托邦式幻想。但是,工艺美术运动试图弥合实用艺术与纯艺术之间的鸿沟,倡导技术与艺术、实用与美观相结合的设计思路,为现代艺术设计奠定了理论基础。最终,这种艺术、手工艺和建筑艺术重新统一的思想被介绍到德国,通过德意志制造联盟(Deutscher Werkbund)的创始人穆迪修斯(Hermann Muthesius)等人的努力,进入德意志制造联盟的纲领之中,也随即进入包豪斯(Bauhaus)的教学理论与设计实践中。穆迪修斯在1896—1903年间曾是驻英国的德国使馆的职员,1904年,他发表了《英国住宅》(*Das englische Haus*)这本富有影响的著作,并组织了有关英国家具和陈设物品的各种展览会。

二、从理查逊到赖特：工艺美术运动在美国

19~20世纪之交,欧洲的工艺美术运动也影响到美国,如果说英国的工艺美术运动侧重于回归中世纪和复兴哥特风格,那么美国的工艺美术运动则更强调建筑与自然环境地融合。美国工艺美术运动的代表人物有亨利·理查逊(H.H. Richardson)与青年时期的赖特(Frank Lloyd Wright, 1869—1959年),后者成为美国现代建筑的奠基人。理查逊的代表作马萨诸塞州北伊斯顿(North Easton)的埃姆斯门房(F.L. Ames Gate Lodge)(图3-12和图3-13),建于1880—1881年,建筑形式摆脱了历史风格地束缚,大面积墙面运用粗犷厚实的毛石砌筑,充满



图3-12 埃姆斯门房,马萨诸塞州北伊斯顿,1880—1881年,理查逊



图3-13 埃姆斯门房,马萨诸塞州北伊斯顿,1880—1881年,理查逊



图3-14 摩尔住宅,伊利诺州橡树园,1895年,建筑师:赖特



图3-15 摩尔住宅,伊利诺州橡树园,1895年,建筑师:赖特



图3-16 赖特住宅及工作室,伊利诺州橡树园,1889年,建筑师:赖特

了浓郁的田园乡野气息。赖特出生于威斯康星州,曾在著名芝加哥学派建筑师沙利文的事务所工作过。1893年,他离开沙利文与爱德勒事务所。伊利诺州橡树园的摩尔住宅(Moore-Dugal House, 1895年)(图3-14和图3-15)是他独立开业后承接的第一个委托。1889年,他设计建造了他的住宅及工作室(图3-16)。赖特早期的建筑作品以乡村住宅为主,坡屋顶的组合丰富多变,建筑形象淳朴自然,具有典型的工艺美术运动特征。

草原式住宅(Prairie House)风格,是20世纪初赖特开创的美国中西部地域性现代建筑风格。这些建筑分布在威斯康星州、伊利诺州和密执安州等地,大多坐落在用地宽阔、环境优美的郊外,这些建筑平面布局从实际生活需要出发,建筑外观摆脱了折中主义的束缚,反映出内部空间关系,材料的自然本色得到了淋漓尽致地表达。建筑形态强调水平线条,坡度平缓的坡屋面与舒展深远的挑檐、层层叠叠的阳台和花台呈水平方向伸展,如同植物一样覆盖于地面,这种水平向伸展的建筑形态适应了美国中西部草原地区地貌特征,因此被称为草原式住宅。代表作如芝加哥的威利茨住宅(1902年)、伊利诺州橡树园的赫特利住宅(1902年)(图3-17)、伊利诺州河谷森林区的罗伯茨住宅(1907年)以及芝加哥的罗比住宅(1908年)(图3-18和图3-19)。这些住宅建筑平面常做成十字形,起居室、书房、餐厅围绕壁炉灵活布置,形成了连续而丰富的室内空间,建筑外观屋檐出挑深远,形成了以横向为主的构图,建筑体形高低错落,与自然环境紧密融合。

三、改革工业城市的探索： 从欧文到霍华德

工业革命之后，欧美城市经历了巨大变迁。工业革命是现代城市形成和发展的直接动力。城市起源以后的几千年中，世界的城市人口及其比重呈现低水平的缓慢增长态势。18世纪中叶开始的工业革命是人类城市化进程的一个转折点，标志着人类社会从农业社会开始迈入工业社会，从乡村化时代开始进入城市化时代。工业革命带来的城市化浪潮起源于英国，继而席卷欧美以至全世界。资本主义城市发展状况正如恩格斯在《英国工人阶级状况》一书中所描述：在工业革命初期， $\frac{4}{5}$ 的英国人口居住在农村， $\frac{1}{5}$ 人口居住在城市；而到了1830年，城市人口已经与农村人口大体相等。1800年，世界总人口为9.78亿，大约5.1%居住在城市。从这以后态势完全改变，世界人口的自然增长率不断提高，世界的城市人口以更高的速率增长，在整个19世纪的100年里，世界人口增加了70%，其中城市人口增加了340%。

工业革命之后剧烈的城市化进程，造成城市剧烈膨胀，原有的城市结构无法适应新的需求，与资本主义的社会矛盾相交织，形成了日益严重的资本主义城市病：农业人口大量涌入城市，工人阶级居住条件急剧恶化，造成了交通拥堵、贫民窟丛生、卫生状况恶化和环境污染严重等问题。恩格斯在《论住宅问题》中尖锐地指出：“现代自然科学已经证



图3-17 赫特利住宅，伊利诺州橡树园，1902年，建筑师：赖特



图3-18 罗比住宅，芝加哥，1908年，建筑师：赖特

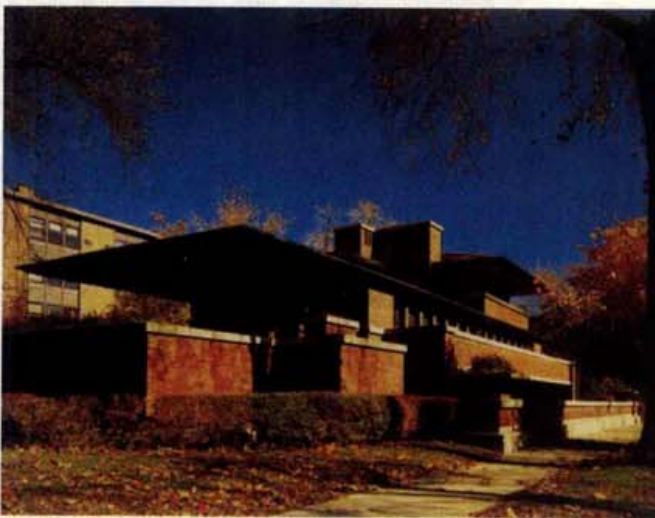


图3-19 罗比住宅，芝加哥，1908年，建筑师：赖特



图3-20 《伦敦路德门处的街道和早桥》，古斯塔夫·多雷，1872年

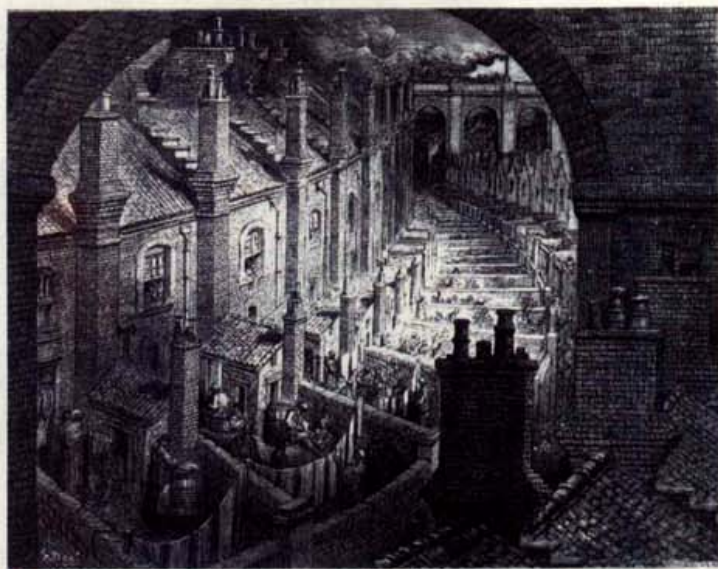


图3-21 Over the city by railway, 古斯塔夫·多雷, 1872年

明，挤满了工人的所谓恶劣街区，是周期性光顾我们城市一切流行病的发源地。……统治的资本家阶级以逼迫工人阶级遭到流行病的痛苦为乐事是不能不受惩罚的；后果总会落到资本家自己头上。而死神在他们中间也会像在工人中间一样逞凶肆虐。”²

19世纪法国著名版画家、雕刻家和插图作家古斯塔夫·多雷（Gustave Doré, 1832—1883年）画笔下的伦敦（图3-20和图3-21），揭示了资本主义工业城市交通混乱、贫民窟滋生的景象。法国画家杜米埃（Dumier, 1808—1879年）在石版漫画《1834年4月15日的特朗斯诺宁街》（图3-22）中，揭露了七月王朝士兵屠杀手无寸铁的工人家庭的血腥暴行，也暴露了工人阶级悲惨的居住生活条件。英国作家狄更斯也在小说《艰难世事》中，对资本主义工业城市的阴暗肮脏进行了生动地描述：“这是个到处都是机器和高耸的烟囱的市镇，无穷无尽长蛇似的浓烟，一直不停地从烟囱里冒出来，怎么也直不起身来。镇上有一条黑色的水渠，还有一条河，

2 马克思恩格斯全集(第2卷). 人民出版社. 1975. 300

这里面的水被气味难闻的染料冲成深紫色,许多庞大的建筑物上开满了窗户,里面整天只听到拉嘎拉嘎的颤动声响,蒸汽机上活塞单调地移上移下,就像一个患了忧郁症的大象的头。”³ (图3-23)恩格斯在1945年出版的《英国工人阶级状况》一书中揭露了工人阶级恶劣的居住状况:“零零落落一排排住宅和一条条街道,就像建在光秃秃、寸草不生的粘土地上的小村庄,一些小巷子既没有铺路面、又没有设阴沟,反倒隐匿了无数的猪圈,人们不是把猪关在狭小的猪圈里,就是放在街上乱跑,……旧中心的混乱程度达到了绝顶,凡是上一个时代的建筑方案留下的一片空间,都让其他建筑物见缝插针占据了,住宅之间已无立锥之地。新区的情形就更糟,鉴于以前独户住宅的问题,建造者现在便随心所欲、无所顾忌地在住宅周围增建院子和胡同。而胡同时而朝这、忽而朝那,走到头来都是死胡同,或者环绕一座孤立的街坊,转来转去又把你带回老地方……”⁴

资本主义工业化带来的城市问题已经成为摆在有良知的政治家和建筑师面前的严峻挑战,许多有识之士从不同的角度对城市问题进行了大量研究,他们的探索与实践有力地促进了现代城市规划学科地诞生和发展。

1. 空想社会主义者的尝试

从19世纪初开始,许多空想社会主义者从调和阶级矛盾、改善工人生活状况的社



图3-22 石版漫画《1834年4月15日的特朗斯诺宁街》,杜米埃

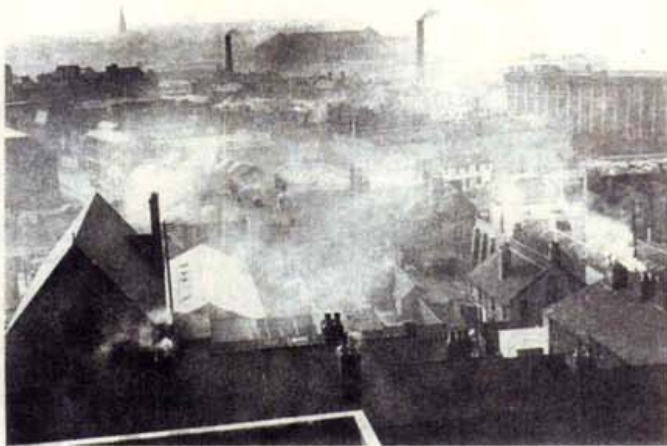


图3-23 19世纪的英国伯明翰

3 [意] L. 本奈沃洛著. 邹德侗等译. 西方现代建筑史. 天津: 天津科学技术出版社, 1996: 121

4 [意] L. 本奈沃洛著. 邹德侗等译. 西方现代建筑史. 天津: 天津科学技术出版社, 1996: 44

会改良主义出发,提出了一系列“共产主义公社化”的理想主义住宅社区模式,如欧文(Robert Owen)的“新协和村”(Village of New Harmony)、傅立叶(Charles Fourier)的“法郎吉”(Phalanges)、戈定(J. B. Godin, 1817—1889年)的“法米里斯泰尔”等。

欧文是英国19世纪伟大的空想社会主义者,不惜散尽家财,致力于乌托邦式空想社会主义的实验。他于1817—1820年间提出了“新协和村”(图3-24)的蓝图,建议居民人数为300~2000人(以800~1200人为最好),耕地面积为每人4000 m²或略多。在建筑布局上,他主张取消街巷和胡同,认为“庭院胡同和大街小巷带来许多不必要的麻烦,有害于健康,并且破坏了几几乎所有人类生活的自然舒适条件”。⁵新协和村中央设食堂、幼儿园、学

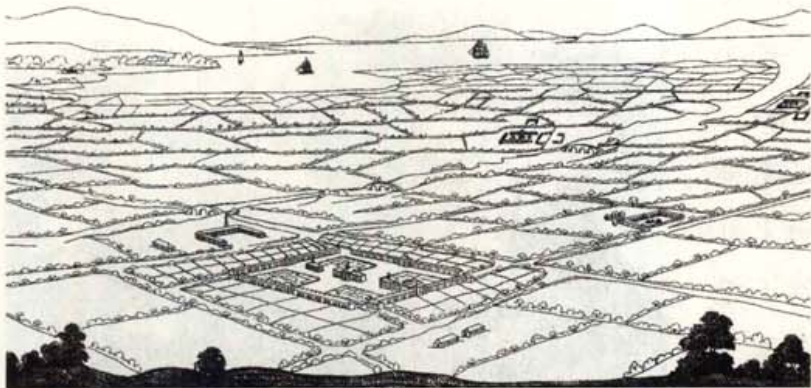


图3-24 欧文的“新协和村”示意方案,1817—1820年



图3-25 戈定的“法米里斯泰尔”,1871年

校和管理机构等公共建筑,四周建造标准住宅并形成围合。各家的住宅不设厨房,全体成员在公共食堂就餐。住宅区以外是工厂、作坊和奶牛场,最外围是耕地和牧场。村民共同劳动,平均分配劳动果实,取消私有财产和一切特权,以实现“共产主义公社”的理想。1825年,欧文用自己4/5的财产,以15万美元购买了美国印第安纳州的120 km²土地,率领900名追随者从英国来到这里建设“新协和村”。然而,由于时代的局限,欧文的空想社会主义实验最终以失败而告终。

1829年,法国空想社会主义改革家傅立叶,提出

5 [意] L. 本奈沃洛著, 邹德侗等译, 西方现代建筑史, 天津: 天津科学技术出版社, 1996: 140



图3-26 戈定的“法米里斯泰尔”，1871年

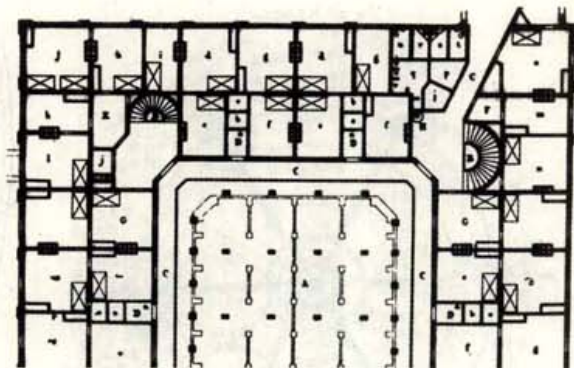


图3-27 戈定的“法米里斯泰尔”，1871年

建立被称为“法郎吉”的社会公共生活单位，废除家庭小生产，以社会大生产取代，通过组织公共生活，减少私人生活、家务劳动造成的时间和资源的浪费。他设想大型宿舍建筑，每个建筑可以容纳400个家庭，也就是1600人居住。1871年，法国工业家戈定(J.B.Godin, 1817—1889年)把傅立叶的思想变成现实，戈定改动了傅立叶计划中的两个基本方面，他把工业作为这个计划的基础，并废除了集体生活；在一座有中庭、托儿所和集会室的建筑综合体中，每个家庭有一套单独的公寓，这种建筑综合体叫做“法米里斯泰尔”(图3-25~图3-27)。

对于欧文、傅立叶等乌托邦社会主义者探索的缺陷，马克思和恩格斯在1848年发表的宣言中一针见血地指出：“由于阶级斗争处于不发展的状态，由于他们本身的生活地位，致使这类社会主义者们以为自己超然于这种阶级对立之上。他们要改善社会每个成员的生活状况，甚至包括生活得最优裕的成员。因此，他们总是不分阶级地向整个社会呼吁，而且特别倾向于向统治阶级呼吁。他们想，一旦人们理解了他们的体系，难道还会看不到这种体系是最美好社会的最美好计划吗？”⁶典型例子就是查理·傅立叶所做的世人皆知的尝试，他每天从12点至1点待在家里，专门等待着百万富翁把钱送来，建立第一个法郎吉。从事实上讲这种批评是中肯的，但是从某种意义讲，恰恰由于思想上的天真，欧文和他的同道们为现代城市规划理论与实践作出了重要的贡献。欧文和傅立叶提出的许多设想被现代城市规划理论所吸收，如“居住单位”(Unité d'Habitation)、聚于中央的休闲场所和“室内街道”(Rue Intérieure)等，其中傅立叶的法郎斯泰尔的居民人数是1620人，与柯布西耶的第一个“居住单位”马赛公寓人数相仿。

6 [意] L. 本奈沃洛著，邹德侗等译，西方现代建筑史，天津：天津科学技术出版社，1996：146

以及铁路地带。6条宽36m的放射大道从市中心的圆心放射出去,将城市划分为6个等分区域。市中心区中央为一圆形中心花园,四周布置市政厅、音乐厅、剧院、图书馆、博物馆和医院等公共建筑,其外绕有一圈占地580 000 m²的公园。公园四周环绕一



图3-30 广亩城市,1932年,建筑师:赖特

圈被称为“水晶宫”玻璃拱廊向公园敞开,作为商业、展览和冬季花园。从水晶宫向外共有5条环形道路,在这个范围内部是居住街区。5条环路的中间一条是宽130 m的林荫大道,学校、教堂布置在绿丛之中。城市的最外围是各类工厂和市场、煤场、木材场与奶场等仓储用房,并与环状的铁路支线连通。

3. 广亩城市 (Broadacre City)

1932年,赖特在《消失中的城市》一书中提出,应当取消现代城市,代之以一种分散的文明形式,广亩城市实质上是一种反城市的城市,以分散、低密度为特征。每一户居民都有一英亩的土地来生产,自给自足;居住区之间以高速公路相连,沿路设置公共设施。广亩城市实际上是城市分散主义的极端状态,该构想的悖论在于,赖特极力反对工业化,贬低工业化成就,但是其广亩城市的构想却依赖于汽车这一现代交通工具(图3-30)。

四、结语

工艺美术运动是现代建筑运动的重要源头,它在对工业化与机器大生产的重重疑虑和矛盾困惑中蹒跚起步,却在许多重要方面为现代建筑运动奠定了思想基础,其中包括技术与艺术、实用艺术与纯艺术相结合的艺术整合观、以建筑为手段为大众服务的社

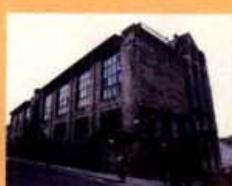
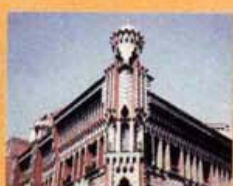
会主义理想等,这些观念都被现代建筑运动所吸收和发扬。与改革实用艺术相关联的改革工业城市的探索为现代城市规划的理论与实践奠定了基础,其中,空想社会主义者如欧文的街道取消主义,在柯布西耶的城市规划理论中得到延续;霍华德的“田园城市”则成为现代卫星城理论的先导。



第四讲

01 02 03 04 05 06 07 08 09 10

世纪之交的激动： 新艺术运动



19~20世纪之交,出于对历史风格模仿的不满,在广泛的艺术设计领域形成了新艺术运动(Art Nouveau)。新艺术运动的宗旨是张扬艺术个性、反抗僵化的学院派古典主义教条,它像一场艺术风暴席卷欧洲并波及世界各地,又迅速被新的艺术潮流所取代。但是新艺术运动在现代建筑的历史演变中发挥了不可磨灭的作用:它不仅为世界留下了一批卓尔不群的建筑作品,而且也成为向现代建筑过渡不可或缺的重要环节。

新艺术运动的代表人物可谓群星璀璨,有法国的赫克托·吉马德(Hector Guimard, 1867—1942年)、比利时的维克多·霍塔(Victor Horta, 1861—1947年)、西班牙的安东尼·高迪(Antoni Gaudí, 1852—1926年)、英国的麦金托什(Charles Rennie Mackintosh, 1868—1928年)、奥地利的瓦格纳(Otto Wagner, 1841—1918年)等。新艺术运动形成了两种截然不同的风格。一种是自由曲线构图:采用螺旋形、波浪形、蔓藤花纹以及自然流动的

曲线构图。另一种是直线、矩形风格:强调直线与简单的几何形体构图。

法国建筑师维奥-勒-杜克(Viollet-Le-Duc, 1814—1879年)为19世纪末的哥特复兴运动向新艺术运动过渡做出了重大贡献,作为中世纪大教堂的保护者与修复专家,他开创了在建筑中不加掩饰地大量应用铁构件(图4-1和图4-2)的先河。他创立的这种装饰风格既适应了新材料特性,又满足了建筑结构的设计要求。这一贡献对吉马德、霍塔、高迪等新艺术运动的先锋有着重要的启示意义。新艺术运动并非孤立的建筑装饰与实用艺术运动,它与欧洲的先锋派绘画有着千丝万

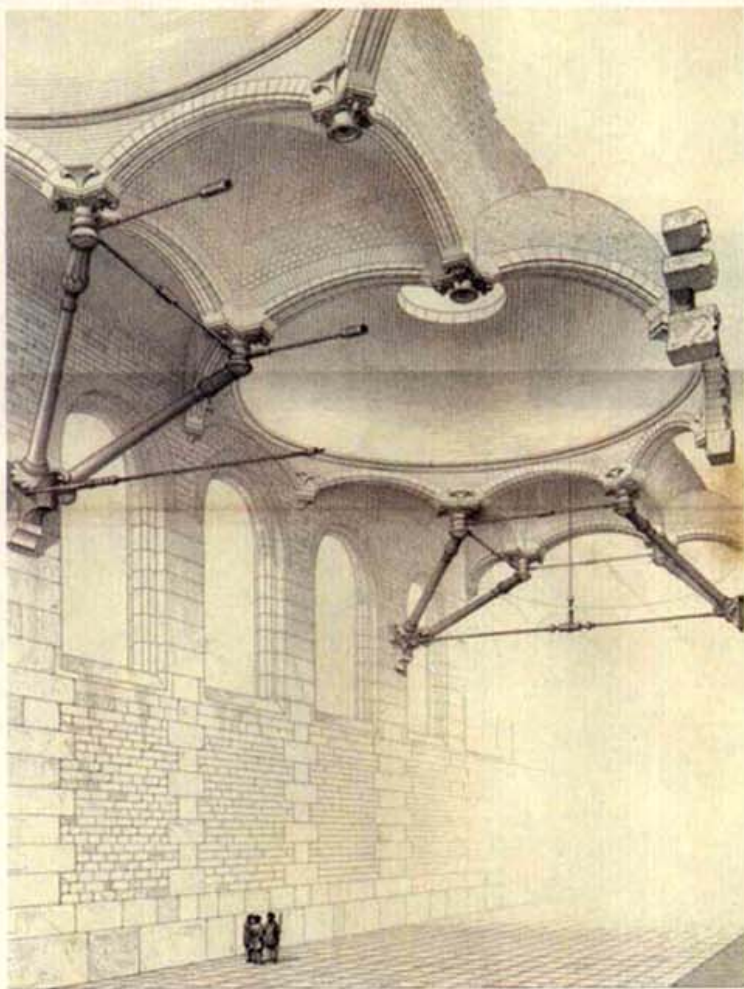


图4-1 维奥-勒-杜克的铁结构设想图

缕的联系,其中,英国插图画家比亚兹莱(Aubrey Beardsley, 1872—1898年),这位26岁就英年早逝的天才,在短暂而活跃的绘画生涯中创作的一批插图,具有强烈的装饰意味、流畅优美的线条和诡异怪诞的形象,使他成为新艺术运动造型风格的先驱(图4-3~图4-5)。

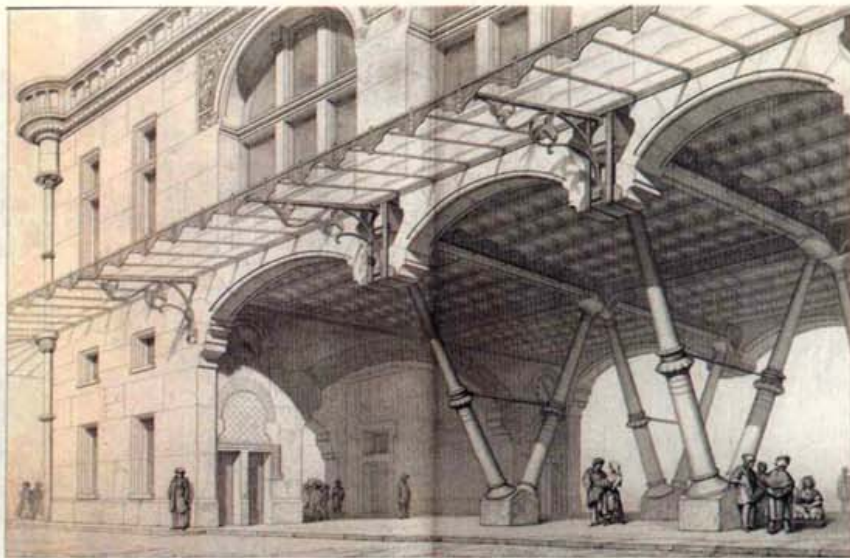


图4-2 维奥-勒-杜克的铁结构设想图



图4-3 比亚兹莱为王尔德的《莎乐美》所作插图,1892年



图4-4 比亚兹莱的插图作品



图4-5 比亚兹莱的插图作品

一、挣脱历史样式束缚：法国与比利时的新艺术运动

新艺术运动的名字起源于1895年,商人萨穆尔·宾(Samuel Bing)在巴黎开设了一间名为“新艺术之家”(La Maison Art Nouveau)的工作室和设计事务所。萨穆尔·宾出资资助了几位设计师从事新艺术风格的设计,其中包括乔治·德·方列(Georges de Fenre)、爱



图4-6 巴黎地铁站出入口，建筑师：赫克托·吉马德



图4-7 巴黎地铁站出入口，
建筑师：赫克托·吉马德

德华·科洛纳(Edward Colonna)、尤金·盖拉德(Engene Gaillard)。1900年，“新艺术之家”展出了家具作品，这是该团体最成功和影响最大的一次展览，“新艺术”这个名称也不胫而走。巴黎另一个重要的新艺术运动设计团体是“六人集团”，它成立于1898年，这个松散的设计团体由六个设计师组成，成员包括亚历山大·察平特(Alesandre Charpentier)、查尔斯·普伦密特(Charles Plumet)、托尼·塞尔莫斯汉(Tony Selmersheim)、赫克托·吉马德(Hector Guimard)、乔治·霍恩切尔(George Hoentschel)和鲁帕特·卡拉宾(Rupert Carabin)。

法国新艺术运动中成就最为卓著的是“六人集团”中的赫克托·吉马德，他的作品采用植物纹样曲线作为装饰母题，代表作是为巴黎设计的百余个地铁出入口(图4-6和图4-7)，这些出入口运用青铜铸造工艺，顶棚和栏杆均模仿植物的有机曲线形态，如扭曲的树枝、缠绕的藤蔓，有的顶棚还采用了海贝的形状。吉马德的代表作还有巴黎拉封丹(La Fontaine)路14号的贝朗榭公寓(1897—1898年)(图4-8)。巴黎的另一位著名的新艺术运动风格建筑师是朱勒·拉维罗特(Jules Lavirotte)，他也创作了大量的新艺术风格作品，最有代表性的是1901年为陶艺家亚历山大·比果(Alexandre Bigot)设计的巴黎哈柏大道29号住宅(29 Avenue Rapp)(图4-9~图4-11)。整栋建筑的立面运用了大量人体、

1 王受之. 世界现代建筑史. 北京: 中国建筑工业出版社, 2002: 72

图4-8 巴黎拉封丹(La Fontaine)路14号贝朗榭公寓, 1897—1898年, 建筑师: 赫克托·吉马德



图4-10 巴黎哈柏大道29号住宅入口, 1901年, 建筑师: 朱勒·拉维罗特



图4-9 巴黎哈柏大道29号住宅, 1901年, 建筑师: 朱勒·拉维罗特



图4-11 巴黎哈柏大道29号住宅入口细部, 1901年, 建筑师: 朱勒·拉维罗特

动物和花草植物图案装饰,充分展现了建筑师天马行空般的想象力。

比利时也是新艺术运动的策源地之一,作为欧洲最早实现工业化的国家之一,比利时自由而开放的文化氛围使得布鲁塞尔在19世纪中叶之后成为欧洲先锋艺术的中心。1881年,两位富裕而有文化的律师,创立了评论性刊物《现代艺术》,把当时最优秀的艺术家都集中在他们周围。在1884年他们又成立了“二十人社”(Les XX),并组织了一系列绘画展览会,欧洲最重要的先锋艺术家们参加了这些展览会,其中包括罗丹



图4-12 泰西尔住宅外观,比利时布鲁塞尔, 1892—1893年,建筑师:霍塔

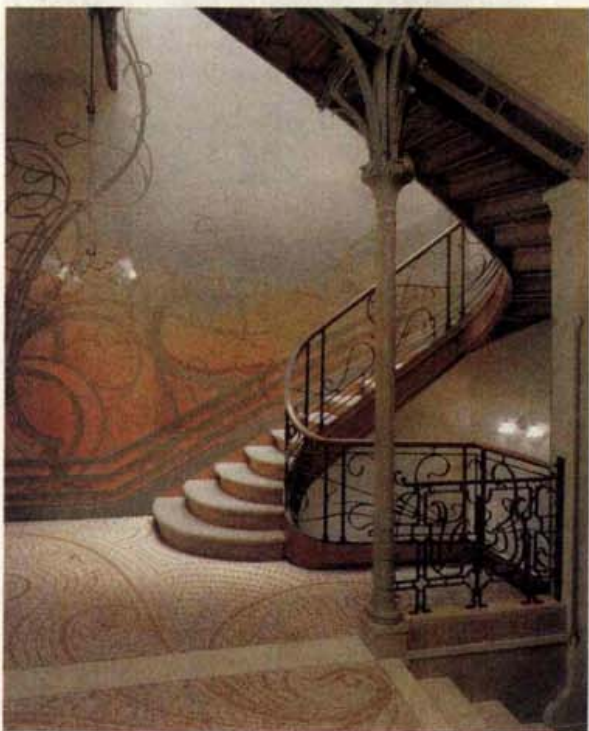


图4-13 泰西尔住宅楼梯,比利时布鲁塞尔, 1892—1893年,建筑师:霍塔

(Rodin)、惠斯勒(Whistler)、雷诺阿(Renoir)、修拉(Seurat)、毕沙罗(Pissarro)和凡高(Van Gogh)。正是在这种自由开放的文化氛围下,比利时成为欧洲新艺术运动的摇篮,代表人物有维克多·霍塔(Victor Horta, 1861—1947年)和亨利·凡德维尔德(Henry Van de Velde, 1863—1957年)。

霍塔的作品代表了欧洲新艺术运动的最高水平,他设计的藤蔓与鞭状曲线图案成为新艺术运动风格的标志。他擅长铁艺,铸铁和锻铁构件仿佛被赋予了生命的张力。布鲁塞尔的泰西尔住宅(1892—1893年)(图4-12和图4-13)为他赢得了广泛的赞誉,建筑室内外细部设计采用了不同于任何历史风格的新形式,铸铁的曲线栏杆、曲线图案的地板和墙纸,优美的有机线条令整个室内空间熠熠生辉。霍塔的另一件代表作——布鲁塞尔的霍塔住宅(1898—1899年)(图4-14~图4-16),是集新艺术运动手法之大成的经典作品,后改为霍塔博物馆。从纤细精巧的铁艺阳台、楼梯扶手栏杆到曲线的窗套、门贴脸乃至门拉手等建筑五金,整个



图4-14 霍塔自宅阳台,比利时布鲁塞尔,1898—1899年,建筑师:霍塔



图4-15 霍塔自宅细部,比利时布鲁塞尔,1898—1899年,建筑师:霍塔



图4-16 霍塔自宅门把手,比利时布鲁塞尔,1898—1899年,建筑师:霍塔

建筑装饰具有高度统一的新艺术风格特征,线条流畅、完美无缺。遗憾的是,作为新艺术运动的杰出代表人物,霍塔最终没有跟上现代建筑运动的潮流。在1927年日内瓦国际联盟的设计竞赛中,作为评委,他否决了勒·柯布西耶的方案,可谓“晚节不保”,因而受到建筑历史学家的诟病。正如意大利建筑历史学家L·本奈沃洛在《西方现代建筑史》一书中所指出:“霍塔是一位最敏感的新艺术运动艺术家,在某种程度上,又是最守旧的建筑师。……当他和后来的一系列发展失去联系时,他的立场的弱点就变得明显了;在设计中,他倒退到

陈腐的新古典主义,成为20世纪创新者的顽固敌手。”²

亨利·凡德维尔德是新艺术运动的核心人物,与霍塔晚年的转向保守不同,他始终对时代进步潮流保持着清醒的态度。他是19世纪末、20世纪初比利时最杰出的设计师与设计理论家。他最初从事绘画,尝试过印象主义和点彩派绘画,也为象征主义绘画所吸引。参加“二十人社”组织后,他开始对英国的工艺美术运动和威廉·莫里斯的主张产生兴趣。与莫里斯一样,因找不到风格统一的家具与室内用品,他不得不自己动手设计和制作,也使得他转向了室内设计。1895年,他为自己建造了一幢住宅,把它作为一个整体进行设计,从建筑、室内装饰到家具、窗帘乃至茶具的设计,可谓事无巨细、事必躬亲,甚至还亲自为妻子设计了服装以与室内环境相协调。1898年,他仿照莫里斯,建立了自己的实用艺术品生产车间,取名为凡德维尔德工业、建筑和装饰艺术公司(The Arts d'industrie, de construction et d'ornementation Van de Velde & Cie.)(图4-17)。除了产品设计外,在1902—1903年间,他还发表了一系列理论文章,主张取消传统装饰,强调保持材料的天然本性,发展新的、理性的设计原则。他强调技术的作用,认为“技术是产生新文化的重要因素,没有技术作基础,新艺术就无从产生”,“根据理性结构原理所创造出来的完全实用的设计,才能够真正实现美的第一要素,同时也才能取得美的本质”³。同莫里斯的观点不同,凡德维尔德没有留恋传统手工艺的复古主义情绪,他认为机械如果能够被合理运用,也同样可以创造美。他提出了“产品设计结构合理,材料运用严格准确,工作程序明确清晰”



▲图4-17 银质花盆架,1902年,设计师:凡德维尔德



▲图4-18 魏玛工艺学校,德国魏玛,1902年,建筑师:凡德维尔德

2 [意] L·本奈沃洛著,邹德侗等译.西方现代建筑史.天津:天津科学技术出版社,1996:251

3 董占军编译.外国设计艺术文献选编.济南:山东教育出版社,2002:45~46

的基本设计原则,以达到“工业与技术的结合”,这是新艺术运动设计师们所不能企及的思想高度。1899年,凡德维尔德移居德国并转向建筑设计。1902年,应德国魏玛大公的邀请担任大公府艺术顾问,并负责筹建以设计为主的魏玛工艺与实用美术学校。他为学校设计了教学大楼(图4-18),该建筑没有装饰细节,体现了强烈的功能理性特征。1906年,他被任命为首任校长。1914年,第一次世界大战爆发前夕,他被迫离开德国返回比利时。临行前,他向魏玛大公推荐格罗皮乌斯担任校长职务,1919年,该校被后者改组为包豪斯(Bauhaus)。凡德维尔德还是德国制造联盟的创始人之一,对现代设计的发展起到了重要作用。⁴

二、生命活力的激荡：安东尼奥·高迪

安东尼奥·高迪(Antonio Gaudi, 1852—1926年)是西班牙加泰罗尼亚地区的建筑师,其建筑活动集中在巴塞罗那。高迪的建筑设计手法怪诞诡谲,建筑形态繁琐复杂,其创作灵感一方面来自对建筑艺术宗教般的狂热,另一方面也是加泰罗尼亚地区独特地域文化的产物,该地区曾经历过700余年的阿拉伯帝国统治,高迪对于阿拉伯建筑文化遗产情有独钟,阿拉伯文化的影响始终贯穿在高迪的作品中,并与自然主义和神秘主义共同构成了高迪建筑形态的三大源泉。

威森斯住宅(Casa Vicens)(图4-19)建于1883—1888年,是高迪的早期作品,业主威森斯是一位陶艺家。这座独立住宅充满了阿拉伯建筑的气息,在建筑立面上,高迪用陶土砖和釉面瓷砖塑造出多变的几何图案,而建筑的围墙铁

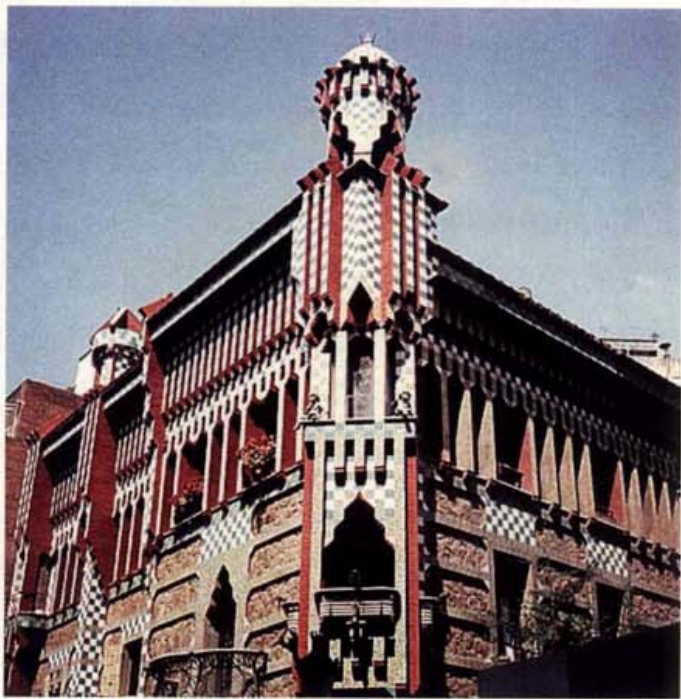


图4-19 威森斯住宅,西班牙巴塞罗那,1883—1888年,建筑师:高迪

4 董占军编译.外国设计艺术文献选编.济南:山东教育出版社,2002:45~46



图4-20 巴特罗公寓, 西班牙巴塞罗那, 1906年, 建筑师: 高迪



图4-21 巴特罗公寓阳台, 西班牙巴塞罗那, 1906年, 建筑师: 高迪

栅, 则用黑铁写实地将椰枣树叶组合成一片丰盛的自然主义情调。20世纪初高迪为巴塞罗那设计的两座公寓楼——巴特罗公寓和米拉公寓, 充分体现了高迪的自然主义和神秘主义倾向。巴特罗公寓(图4-20~图4-22)建于1906年, 建筑的阳台栏杆做成假面舞会的面具模样, 起伏的屋脊如同带有鳞片的蛟龙脊背, 屋顶上的尖塔和其他突出物体形态怪异, 表面贴以五颜六色的碎瓷片。米拉公寓(图4-23~图4-26)建于1910年, 位于街道转角, 建筑师凭借浪漫主义的幻想把塑性渗透到三度空间的建筑中, 公寓屋顶高低错落, 墙面凹凸不平, 到处可见蜿蜒起伏的曲线, 整座建筑外观宛如波涛汹涌的海面。高迪还在公寓屋顶的烟囱和通风管道上塑造了许多怪异的突出物, 有的像全副盔甲的军士, 有的像神话中的怪兽, 有的则像教堂的大钟。1900—1914年设计建造的巴塞罗那居尔公园(图4-27和图4-28), 一条造型奇特大台阶把人流引向一个由多立克柱列支撑的大厅, 它的屋顶是一个宽阔的巨大平台, 四周有矮墙和座椅, 是游人休憩、聚会、散步和跳舞的好去处。屋顶平台周围的矮墙曲折蜿蜒, 墙身镶嵌着五颜六色的瓷片, 仿佛一条弯曲蜷伏的巨蟒。

巴塞罗那圣家族教堂(图4-29~图4-31)是高迪最具有代表性的作品。该教堂建筑轮廓线与哥特式教堂相仿, 突兀耸立着许多尖塔, 但是建筑细部却大相径庭。教堂的钟塔看似玉米棒, 尖顶上耸立着怪异的花饰。许多墙面镶嵌了斑驳参差的石料, 如同参差嶙峋的熔岩和溶洞, 其中安放着神秘怪诞的宗教塑像。高迪把建筑形式的艺术表现力放在首位, 几乎忽略



图4-22 巴特罗公寓屋顶, 西班牙巴塞罗那, 1906年, 建筑师: 高迪



图4-23 米拉公寓, 西班牙巴塞罗那, 1910年, 建筑师: 高迪



图4-24 米拉公寓正面入口, 西班牙巴塞罗那, 1910年, 建筑师: 高迪



图4-25 米拉公寓屋顶花园, 西班牙巴塞罗那, 1910年, 建筑师: 高迪



图4-26 米拉公寓屋顶花园细部, 西班牙巴塞罗那, 1910年, 建筑师: 高迪



图4-27 居尔公园, 西班牙巴塞罗那, 1900—1914年, 建筑师: 高迪



图4-28 居尔公园, 西班牙巴塞罗那, 1900—1914年, 建筑师: 高迪



图4-30 圣家族教堂东立面入口, 西班牙巴塞罗那, 1883—1926年, 建筑师: 高迪



图4-29 圣家族教堂, 西班牙巴塞罗那, 1883—1926年, 建筑师: 高迪

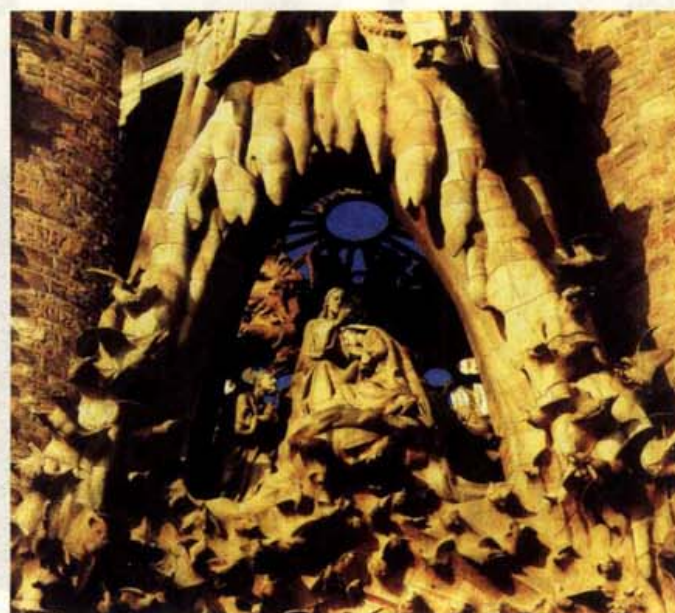


图4-31 圣家族教堂东立面细部雕塑, 西班牙巴塞罗那, 1883—1926年, 建筑师: 高迪

了施工效率,以致于巴塞罗那圣家族教堂从1883年开始建造直到高迪逝世,43年间只建成一个耳堂和四座塔楼中的一个。在高迪生命最后的几年,他把全部的热情和财富投入到巴塞罗那的圣家族教堂的营建中,直到1926年6月8日在一次车祸中丧生。

三、与学院派决裂：“分离派”与青年风格派

“分离派”又称维也纳分离派(Vienna Secession),是新艺术运动的奥地利分支,取名“分离派”意指与保守的学院派艺术决裂。该流派主张创新,强调表现功能的“实用性”和“合理性”,追求艺术创作上的自由与个性,努力探索与现代生活相结合的设计道路。分离派与早期的新艺术运动风格相比,更强调直线与简单的几何形体构图。分离派的口号是“为时代的艺术,为艺术的自由”(Der Zeit Ihre Kunst-der Kunst Ihre Freiheit),这句话也被镌刻在维也纳分离派展览馆的门楣上。维也纳分离派的成员包含了一批前卫艺术家和建筑师,其中有著名画家古斯塔夫·克里姆特(Gustav Klimt, 1862—1918年)、建筑师瓦格纳(Otto Wagner, 1841—1918年)、奥尔布里奇(Joseph Maria Olbrich)、霍夫曼(Josef Maria Hoffmann)。克里姆特是分离派组织的第一任主席,他的绘画风格趋向平面化,取消透视深度,运用大量装饰性曲线,同时采用金属、玻璃、宝石等材料,使他的绘画具有某种东方的“镶嵌风格”(图4-32和图4-33)。克里姆特运用平面化的装饰图案来



图4-32 分离派绘画,《吻》,克里姆特,1907年

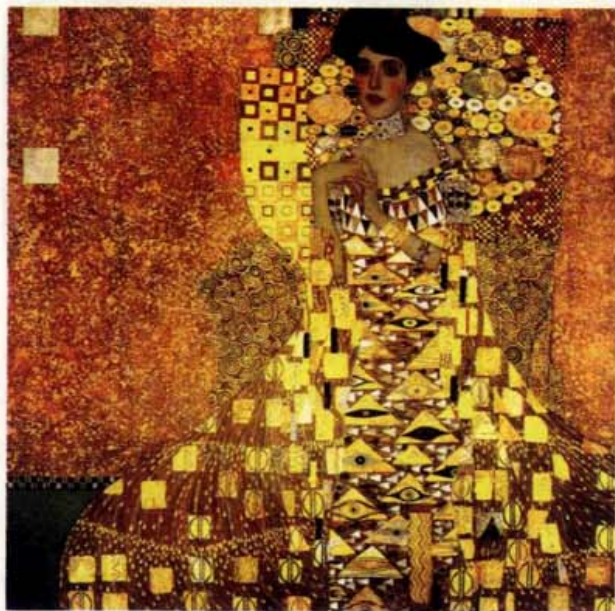


图4-33 分离派绘画,克里姆特



图4-34 圣利奥波德教堂,奥地利鲍姆嘉滕, 1902—1907年,建筑师:瓦格纳

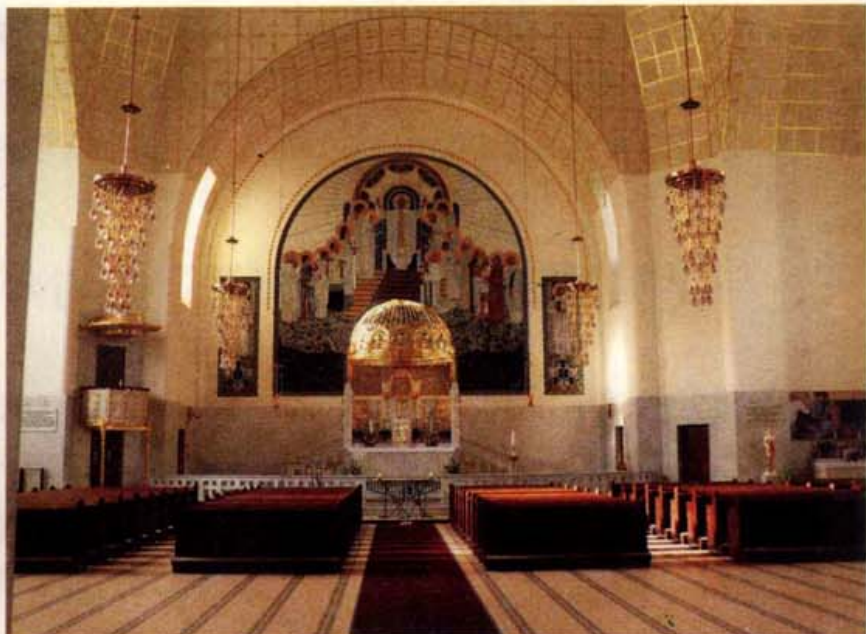


图4-35 圣利奥波德教堂内景,奥地利鲍姆嘉滕,1902—1907年,建筑师:瓦格纳



图4-36 维也纳分离派展览馆,奥地利维也纳,1897—1898年,建筑师:奥尔布里奇

产生华丽的装饰效果,这种手法也深刻地体现在分离派的建筑作品中,可以说分离派的建筑作品是克里姆特绘画的立体化表达。

1895年,瓦格纳出版了他的著作《现代建筑》(*Modern Architectur*),他在书中提出,建筑设计应该为现代生活服务,而不是简单地模拟历史风格。1905年,瓦格纳设计的维也纳邮政储蓄银行,摒弃了新艺术运动的自由曲线装饰,令当时设计界耳目一新。他设计的位于奥地利鲍姆嘉滕(Baumgartner)的圣利奥波德教堂(Kirche St.Leopold, 1902—1907年),则体现了克里姆特“镶嵌风格”的

影响(图4-34和图4-35)。与早期的新艺术运动风格相比,分离派更强调直线与简单的几何形体构图。奥尔布里奇设计的维也纳分离派展览馆(1897—1898年)(图4-36和图4-37)是集分离派风格之大成的作品,采用简单的几何形体组合,局部运用植物纹样装饰。他的另一个著名作品是位于德国达姆施塔德的婚礼塔(1905—1908年)(图4-38)。分离派另外一位重要建筑师霍夫曼,其最负盛名的作品是布鲁塞尔的斯托克列宫(Palais Stoclet)(图4-39和图4-40),该

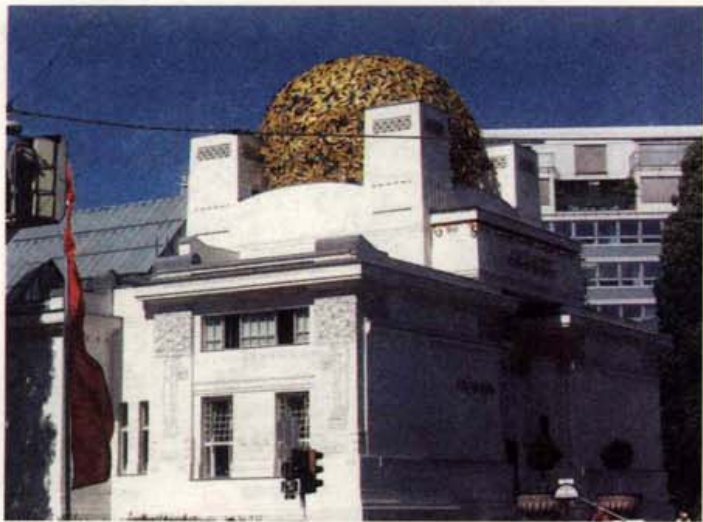


图4-37 维也纳分离派展览馆，奥地利维也纳，1897—1898年，建筑师：奥尔布里奇



图4-38 婚礼塔，德国达姆施塔德，1905—1908年，建筑师：奥尔布里奇



图4-39 斯托克列官，比利时布鲁塞尔，1905年，建筑师：霍夫曼



图4-40 斯托克列官局部，比利时布鲁塞尔，1905年，建筑师：霍夫曼

建筑从1905年开始设计,1914年竣工。建筑庞大的体积被分割成为许多方块,采用几何立体构成,方块上镶贴白色挪威大理石,以青铜装饰形成框架,局部点缀精美的雕塑,使得该建筑具有一种纪念碑式的魅力。

德国的新艺术设计运动是以青年风格派(Jugendstil)命名的。德国设计师恩德尔(August Endell, 1871—1924年)1897—1898年在慕尼黑建造的埃尔维拉照相馆(图4-41),其设计风格与法国的吉马德、比利时的霍塔非常相似,具有典型自然曲线

装饰风格特征,这种风格很快受到来自维也纳分离派浪潮的冲击。1901—1903年,在黑森大公恩斯特·路德维希(Ernst Ludwig of Hessen)的赞助下,青年风格派建筑师在德国达姆施塔特举行了一次现代艺术展览会,吸引了许多著名的艺术家与建筑师参加,其中包括奥尔布里奇与贝伦斯(Peter Behrens, 1868—1940年)。奥尔布里奇设计的路德维希展览馆(1901年)(图4-42),外观简洁明快、采用大面积开窗,主入口为一个圆拱形大门,大门四周采用植物图案装饰,反映了维也纳分离派的影响。德国“青年风格”运动最重要的建

图4-42 路德维希展览馆,德国达姆施塔德,1901年,建筑师:奥尔布里奇



图4-41 埃尔维拉照相馆,德国慕尼黑,1897—1898年,建筑师:恩德尔

筑师是贝伦斯。他于1909年为德国通用电气公司设计的透平机车间(图4-43),被誉为第一座真正的“现代建筑”,是现代建筑史的重要里程碑。

维也纳分离派与德国青年风格派都是从新艺术运动中产生的分支流派,但是,他们的探索一扫法国、比利时等国新艺术运动风格的矫饰倾向,成为欧洲探索新建筑运动中净化装饰的重要环节。



图4-43 透平机车间,德国柏林,1909年,建筑师:贝伦斯

四、转向直线与几何：英国格拉斯哥学派

19世纪末20世纪初,英国的新艺术运动没有像工艺美术运动那样造成巨大的社会影响,但是苏格兰格拉斯哥的青年建筑师麦金托什(Charles Rennie Mackintosh, 1868—1928年)与他的合伙人组成的“格拉斯哥四人”所做的探索,却产生了深远的影响。

麦金托什早期的设计一方面受到英国传统建筑的影响,另外一方面形成了追求简单纵横直线的形式的倾向,具体表现在格拉斯哥希尔住宅(the Hill House, 1902—1906年)(图4-44)。经过不断的探索,他最终在1897—1899年间设计的格拉斯哥艺术学校的建筑上体现了他追求的风格。

格拉斯哥艺术学校(图4-45~

图4-44 希尔住宅,英国格拉斯哥,1902—1906年,建筑师:麦金托什





图4-45 格拉斯哥艺术学校, 1897—1899年, 建筑师: 麦金托什



图4-46 格拉斯哥艺术学校, 1897—1899年, 建筑师: 麦金托什

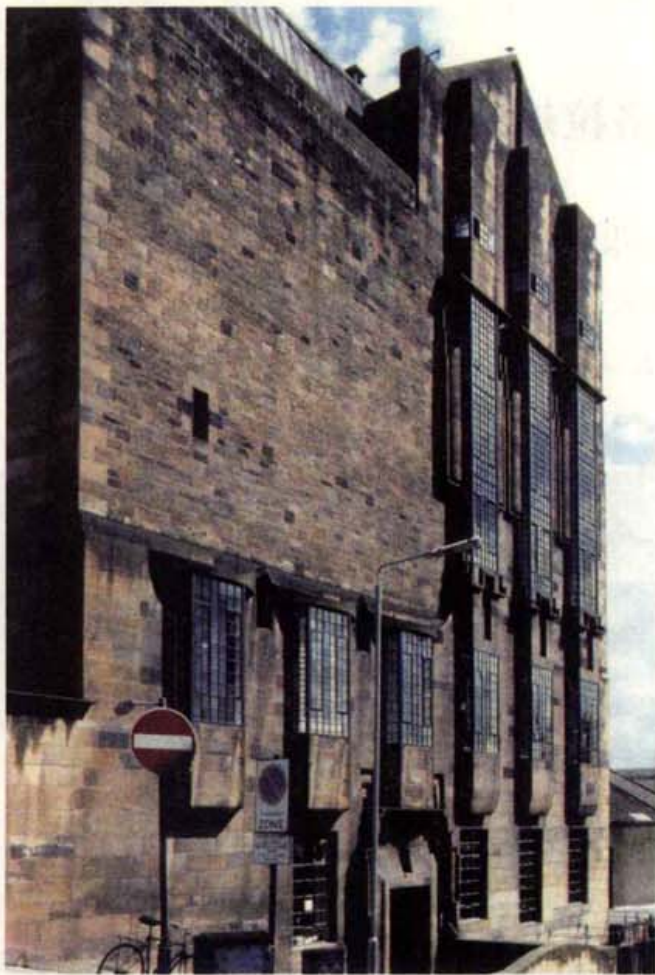


图4-47 格拉斯哥艺术学校, 1897—1899年, 建筑师: 麦金托什

图4-47)在设计上采用直线和简单的几何造型,白色和黑色作为色彩基调,稍加细节装饰,甚至可以称之为立体主义的建筑探索。室内大量采用木装修,充满了民间和中世纪的气息。除了室内设计,他为这些项目设计的家具,尤其是高背椅子,其黑色的高背造型,是“格拉斯哥四人”的直线与几何风格的集中体现。麦金托什与“格拉斯哥四人”是新艺术运动的一个重要分支。新艺术运动设计主张曲线和自然主义的装饰;而麦金托什则相反,主张直线和简单的几何造型,讲究黑白等中性色彩,他的探索为机械化、批量化、工业化的形式奠定了基础。因此,可以说麦金托什是联系新艺术运动和现代建筑运动的关键性过渡人物,他的探索在维也纳分离派和德国的青年风格派设计中得到进一步的发展。



图4-48 证券交易所外观，荷兰阿姆斯特丹，1898—1903年，
建筑师：贝尔拉格



图4-49 证券交易所大厅，荷兰阿姆斯特丹，1898—
1903年，建筑师：贝尔拉格



图4-50 证券交易所大厅，荷兰阿姆斯特丹，1898—1903年，
建筑师：贝尔拉格

五、北欧的探索

荷兰建筑师贝尔拉格(Henrik Petrus Berlage, 1856—1934年)主张摆脱对历史风格的模仿,倡导寻找一种真实的、可以表达时代精神的建筑。他的设计作品造型简洁明快,注重材料质感的真实表现和细部节点的建构表达。其代表作是1898—1903

年建造的阿姆斯特丹证券交易所(图4-48~和图4-50),建筑内外墙面均为清水砖墙,在原来檐部与柱头的位置以白石代替线脚和雕饰,这些经过加工的石块突出墙面以承托钢结构拱架,一方面体现了结构理性主义所倡导的清晰的建构表达,同时也体现了荷兰传统砖石工艺的精湛。内部大厅采用钢拱架与玻璃顶棚,充分体现了新材料、新结构与新功能的特点。

芬兰赫尔辛基火车站(1906—1916年)(图4-51~和图4-53),是著名建筑师伊利尔·沙里宁(Eliel Saarinen, 1873—1950年)的代表作。它轮廓清晰、体形明快、细部简练,表现了



图4-51 赫尔辛基火车站, 1906—1916年,
建筑师: 伊利尔·沙里宁



图4-52 赫尔辛基火车站, 1906—1916年,
建筑师: 伊利尔·沙里宁



图4-53 赫尔辛基火车站局部, 1906—1916年,
建筑师: 伊利尔·沙里宁

传统砖石结构建筑和古典主义建筑的浑厚凝重, 同时又高低错落、方圆相济, 富有纪念性而不呆板, 堪称20世纪早期现代建筑的精品, 也是北欧早期现代建筑的重要实例。

六、路斯：装饰就是罪恶

路斯(Adolf Loos, 1870—1933年)生于捷克的一个石匠家庭, 毕业于德国德累斯顿技术学院。1893—1896年在美国居留, 芝加哥学派的建筑作品和沙利文的建筑理论对他产生了影响。1908年, 路斯发表题为“装饰与罪恶”(Ornament and Crime)的文章, 从伦理道德的高度对装饰进行了猛烈地抨击, 他宣称: “我有一个发现, 把它向世界公布如下: 文化的进步与从实用品上取消装饰是同义语。监狱里的犯人有八成是纹过身的。纹

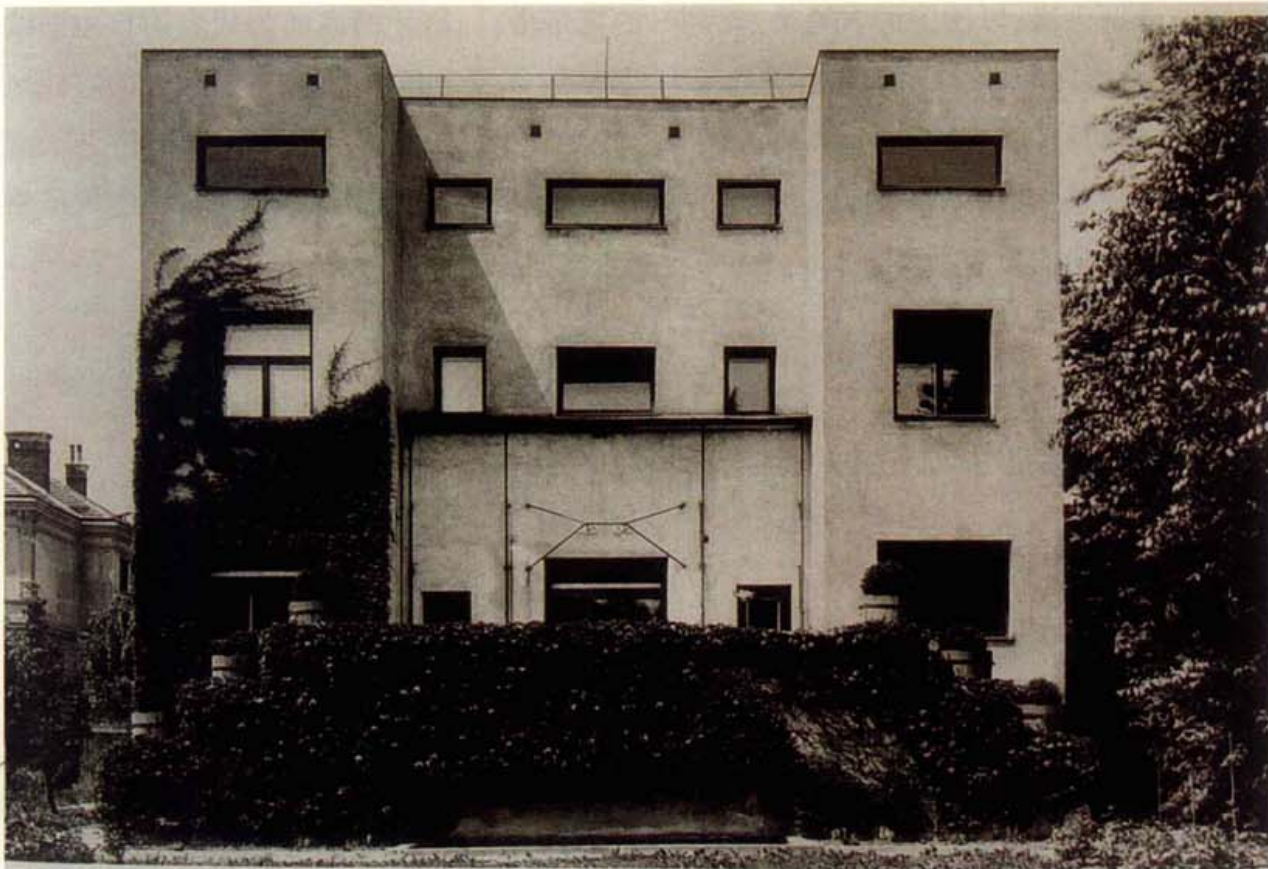


图4-54 斯泰纳住宅, 维也纳, 1910年, 路斯

过身而没有进监狱的人都是潜在的罪犯或者堕落的贵族……, 装饰的复活是危害国民经济的一种罪行, 因为它浪费劳动力、钱和材料。”⁵

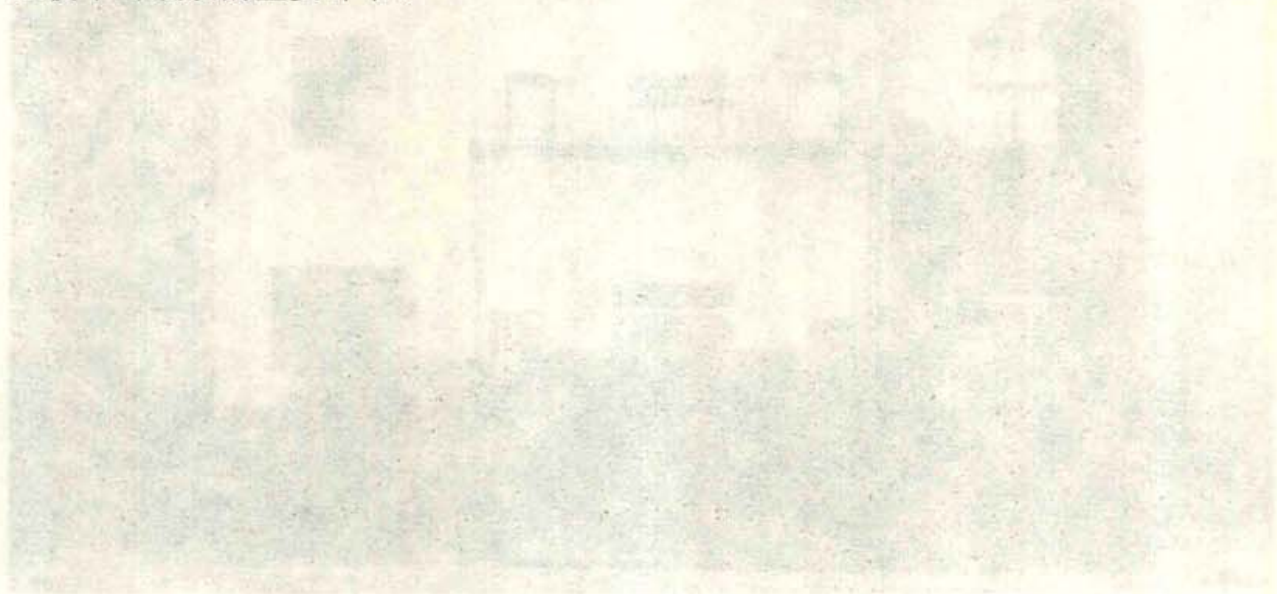
1910年, 路斯在维也纳设计建造了一座几乎没有装饰的房子——斯泰纳(Steiner)住宅(图4-54), 它的外观极为简单朴素, 白色墙面光洁平整, 窗口也无任何装饰性处理, 斯泰纳住宅使路斯成为“国际式”建筑的先驱。

七、结语

从19世纪末到20世纪初, 新艺术运动是继工艺美术运动之后, 风靡欧美、影响广泛的艺术设计运动, 新艺术运动的先锋们从生机勃勃的自然与生命形态出发, 摆脱了历史风格的束缚, 对包括建筑形态在内的实用艺术造型进行了大胆的探索, 形成了两条截然

5 董占军编译. 外国设计艺术文献选编. 济南: 山东教育出版社, 2002: 49~50

不同的造型风格：以法国的吉马德、比利时的霍尔塔、西班牙的高迪为代表的自由曲线风格，采用螺旋形、波浪形和蔓藤花纹等有机曲线；以麦金托什、瓦格纳为代表的直线风格，主要采用直线、规则几何形。对装饰细节的过分讲究决定了新艺术运动风格无法成为一种实用性建筑风格。但是，新艺术运动先锋们的多元探索，成为向现代建筑风格过渡不可或缺的重要环节。



第五讲

01 02 03 04 05 06 07 08 09 10

资本主义的商业先锋： 芝加哥学派与装饰艺术运动



马克思指出：“生产的不断变革，一切社会关系不停的动荡，永远的不安定和变动，这就是资本主义时代不同于过去一切时代的地方。一切固定的古老关系以及与之相适应的素被尊崇的观念和见解都被消除了，一切新形成的关系等不到固定下来就陈旧了。”创新是资本主义的生命线，商业竞争的压力和市场开辟的驱动，给建筑设计带来了求新求异、开拓创新的崭新气象；商业化、商品化主导下的现代建筑实践也为现代建筑的发展奠定了基础，使人看到了现代建筑时代的曙光。

19世纪与20世纪之交，社会主流文化还没有为接受现代建筑风格作好思想准备，在房地产业的驱动下，以芝加哥学派为代表的美国高层建筑实践，率先摆脱了历史风格的束缚。20世纪20年代，一股与现代建筑运动并驾齐驱的商业化、时尚化的现代主义风格——装饰艺术风格，席卷了从建筑设计、室内外装饰、工业产品、服装设计乃至珠宝首饰设计等广泛的设计领域。以美国芝加哥学派和风靡欧美的装饰艺术运动为代表的建筑商业化与商品化，将强劲的活力注入建筑文化中，推动了建筑技术的现代化和现代建筑风格的大众化。如果说美国芝加哥学派是现代建筑运动的先驱，那么装饰艺术风格则被称为商业化的现代主义或流行的现代主义。

一、形式追随功能：芝加哥学派的成就与贡献

19世纪初，芝加哥只是美国一个遥远的湖边小镇。1834年芝加哥建市，1865年南北战争结束后，它迅速成为美国西部开发的前哨和航运铁路枢纽。然而，1871年10月8日夜发生了著名的芝加哥大火，48小时之内，烧毁房屋18 000幢，300人被烧死，10万人无家可归。大火过后，城市重建十分迫切，也给高层建筑的诞生和发展带来了意想不到的契机，使得19世纪与20世纪之交的芝加哥成为现代高层建筑的故乡。由于城市地价的日益昂贵，建筑向高空发展比购买更多的土地更为经济。在建筑技术上，钢框架结构为高层建筑提供了结构的可能。电梯的发明与广泛使用，使五层以上的建筑成为可能。上述各种因素结合起来，共同促成了高层建筑的诞生和发展。著名芝加哥建筑师沙里文在1926年发表的一篇论文《一个观点的自传》中，生动地描述了那些导致建筑技术进步的强大力量：“高层商业建筑出自地价的压力，地价出自人口的压力，人口出自外界的压力……但是一幢办公楼不可能在没有垂直交通手段下超出走楼梯允许的高度。因此，这些压力就转移到机械工程师头上，他们的创造性、想象力和孜孜不倦的努力

产生了乘客电梯……然而,砌体建筑的特性又内在地限制了它的高度,因为人口的增加使越来越厚的墙体越来越多地吞噬了土地和楼板面积……芝加哥建造高楼的活动终于吸引了东部轧钢厂地方销售经理们的注意力,于是把他们的工程师打发去工作。这些工厂过去一直在为桥梁工厂生产型钢,因而已具备了基础。需要的只是在销售方面有些基于工程想象力及技术知识的远见。这样,采用一种可以承载全部荷载的钢框架的念头就出现在芝加哥建筑的面前……戏法变过来了,阳光白日下午迅速出现了新事物——芝加哥建筑师们欢迎这种新框架并开始运用它,而东部的建筑师们却吓得目瞪口呆,无所作为。”¹(图5-1)

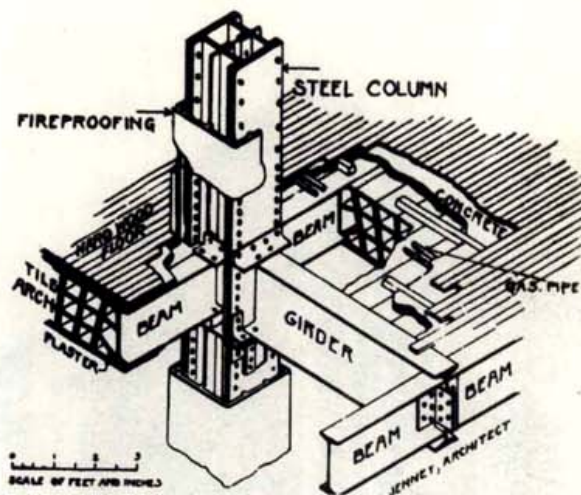


图5-1 防火钢框架结构细部,芝加哥,1890—1891年,建筑师:詹尼

1880年后的十余年间,芝加哥在高层建筑发展史上取得了辉煌成就。大量的建筑设计任务吸引了一批才华横溢的工程师和建筑师,如詹尼(Williamle Baron Jenney),设计了12层的芝加哥家庭保险公司大厦(Home Insurance Building)(图5-2),该建筑于1885年建成,通常被认为是世界第一栋高层建筑。它革命性地取消了墙体承重,全部建筑荷载由金属框架支撑,框架与外墙分离,窗间墙和窗下墙的砖石砌体,像幕墙一样悬挂在框架之上,该建筑被建筑史称为“钢铁结构进化中决定性的一步”。伯纳姆与鲁特(Burnham & Root)设计的蒙纳诺克大楼(Monadnock Building, 1891年)(图5-3和图5-4),这座16层高的建筑是世界最高的砖结构建筑,也是芝加哥采用砖墙承重的最后一座高层建筑。霍拉伯德与罗希(Holabird & Roche)设计了优秀的高层办公建筑——马凯特大厦(Marquette Building, 1894年)(图5-5和图5-6),建筑平面为“E”字形,中间部分是电梯厅,两翼为办公室,立面简洁,采用横长方形的“芝加哥窗”,框架结构,内部空间不加固定隔断,可以根据需要自由划分。正是在这样一批建筑巨匠的不断努力下,形成了影响深远的芝加哥学派。

当然,只要提到芝加哥学派就无法回避沙利文(Louis Henry Sullivan, 1856—1924年)

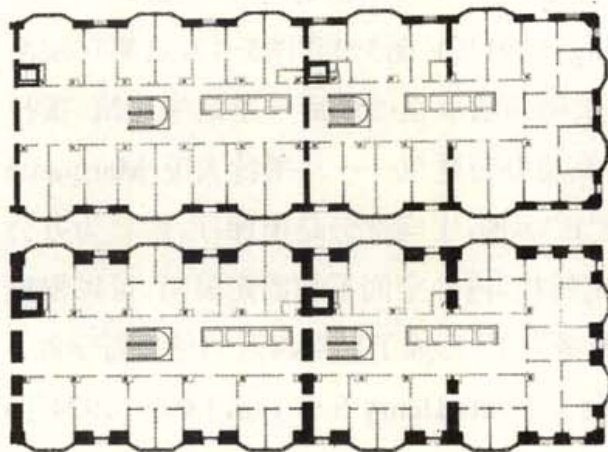
¹ [美]肯尼思·弗兰姆普顿.原山等译.现代建筑——一部批判的历史.中国建筑工业出版社, 1988: 52~53



▲图5-2 芝加哥家庭保险公司大厦,芝加哥,1885年,
建筑师:詹尼



▲图5-3 蒙纳诺克大楼,芝加哥,1891年,
建筑师:伯纳姆和鲁特



▲图5-4 蒙纳诺克大楼,芝加哥,1891年,
建筑师:伯纳姆和鲁特



▲图5-5 马凯特大厦檐口,芝加哥,1894年,
建筑师:霍拉伯德与罗希



图5-6 马凯特大厦芝加哥窗,芝加哥,1894年,
建筑师:霍拉伯德与罗希

的影响,他是芝加哥学派的代表人物和理论的奠基者,也是现代建筑的先驱者。沙利文早年在麻省理工学院学习建筑,1873年来到芝加哥,曾在詹尼的建筑事务所工作。他在建筑理论上强调建筑功能对建筑形式的决定性作用,石破天惊地提出了“形式随从功能”的主张。他把建筑形态与自然界的有机形态相比拟,认为:“自然界中的一切东西都具有一种形状,也

就是说有一种形式,一种外部的造型,以此来告诉我们,这是些什么,以及如何和别的东西互相区别开来。”因此沙利文对建筑的结论是:要给每个建筑物一个适合的和不错误的形式,这才是建筑创作的目的。他认为世界上一切事物都是“形式永远随从功能,这是规律”(Form ever follows function and this is the law)。²

沙利文对高层建筑设计做出了杰出贡献。他阐明了高层建筑的典型功能特征:第一,地下室,包括锅炉、动力、采暖和照明的各项机械设备;第二,底层主要用于商店、银行或其他公共设施,需要宽敞的内部空间、充足的光线和四通八达的交通;第三,二层要有直通的楼梯与底层联系,功能可以是底层的延续,空间需要自由分隔,外观有大片的玻璃窗;第四,二层以上是无数标准层;第五,最顶层作为设备层;从高层建筑的垂直性功能布局入手,沙利文首次提出了高层建筑立面三段式处理原则,即底层与二层作为一个段落;标准层部分的立面是由窗户组成的网格构图;顶部设备层没有采光要求,可以处理得较为浑厚,成为高层建筑构图的休止符。由沙利文设计、1895年建造的布法罗信托银行大厦(The Guaranty Trust Building, Buffalo)(图5-7),就是这种三段式高层建筑立面处理的典型实例。

芝加哥学派的早期作品,建筑立面尚未摆脱古典的外衣。如前面提到的芝加哥家庭保险公司大厦,风格模仿意大利文艺复兴时期的府邸,沿袭传统承重墙的构图手法,并通过坚实的基座、垂直向上的线条和圆拱窗强化了承重墙体的力量和厚重,不仅没有表现“骨架——表皮”的概念,反而掩盖了钢框架结构的本质。1892年落成的卡皮托大厦(The

2 罗小未.外国近现代建筑史:中国建筑工业出版社,2004:42



▲ 图5-7 信托银行大厦，布法罗，1895年，
建筑师：沙利文



▲ 图5-8 卡皮托大厦，芝加哥，1892年，
建筑师：伯纳姆和鲁特

Capitol Building)(图5-8)，由伯纳姆与鲁特(Burnham & Root)设计，22层，高91.5m，是19世纪末芝加哥最高的建筑，结构为金属框架，却采用了历史风格的坡屋顶和三角形山花，立面也是古典主义的做法，充分暴露了现代建筑结构与历史形式之间的矛盾和对立。

高层建筑主体是由功能相同的单元重复组成，而垂直方向则由相同的标准层构成，结构上也是重复的框架柱网，这些因素需要在立面上有一个合乎逻辑的形式表达。19世纪末，在美国高层建筑的故乡芝加哥，正是在高层建筑的实践中造就了芝加哥学派(The Chicago Schools)，诞生了形式追随功能的现代建筑思想。建筑历史学家L·本奈沃洛是这样评价高层建筑出现的意义的：“摩天大楼不是由线条和体量、实墙和开洞，力和反力组成的交响曲，而是数学运算，是一种倍增运动……，它包含了从根本上改变传统建筑环境的种子，它们的基本原则和管理工业本身的基本原则相同，能促进新的城镇景观向工业化社会所需要的方向前进。”³ 1890—1894年建造的16层的瑞莱斯大厦(Reliance Building)

3 [意] L·本奈沃洛著，邹德侗等译，西方现代建筑史，天津：天津科学技术出版社，1996：212

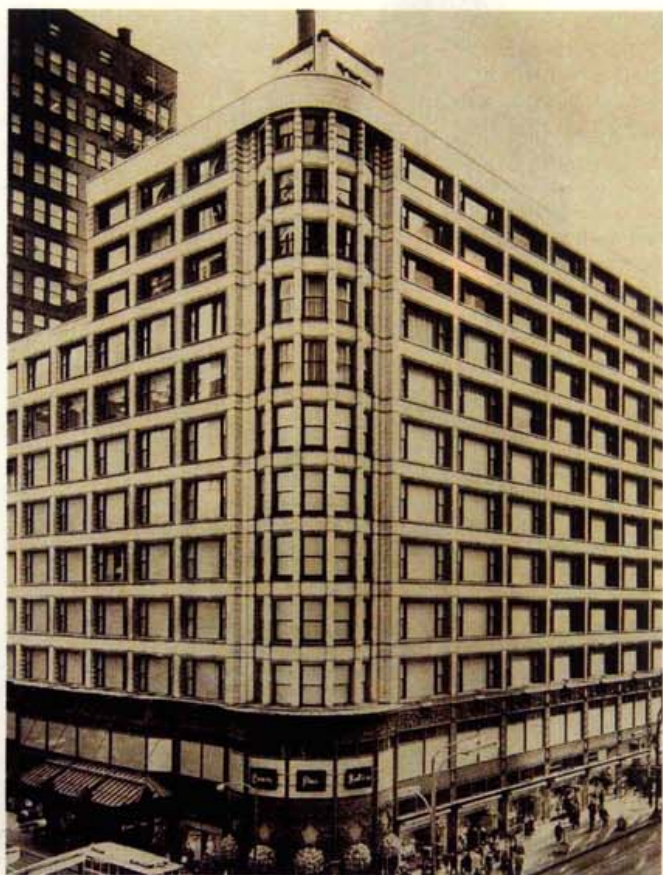
(图5-9),由伯纳姆与鲁特设计,采用了先进的框架结构与大面积玻璃窗,取消了顶部沉重的压檐,建筑基部采用深色的石块砌筑,与上部的玻璃窗和白面砖塔楼形成强烈的对比,其透明性与端庄的比例具有强烈的时代感,成为芝加哥学派的杰作。1899—1904年建造的芝加哥C.P.S.百货公司大厦(Carson Pirie Scott Department Store)(图5-10),是沙利文的代表作品,立面采用由“芝加哥窗”组成的网格构图,只在重点部位采用了兼有工艺美术运动风格的沙利文式图案。

无论是在建筑技术还是建筑理论领域,芝加哥学派对于现代建筑的发展都起到了重要作用。首先,探讨了现代建筑技术在高层建筑中的应用,并取得了重要的成就;同时,芝加哥学派突出了实用功能在建筑设计中的主要地位,明确了功能与形式的主从关系,摆脱了历史风格与折中主义的羁绊,从而走在了探索新建筑运动的前列。

1893年,为纪念哥伦布发现新大陆400周年,芝加哥举办了哥伦比亚世界博览会,所有场馆全部采用古典主义与折中主义风格,以此向世界展示所谓的美国建筑文化,从而



▲图5-9 瑞莱斯大厦,芝加哥,1890—1894年,
建筑师:伯纳姆和鲁特



▲图5-10 C.P.S.百货公司大厦,芝加哥,1899—1904年,
建筑师:沙利文

给刚刚兴起的芝加哥学派以沉重打击。芝加哥学派的建筑实践成为昙花一现的先锋尝试,许多学派代表人物纷纷转向“商业古典主义”,如伯纳姆设计的纽约福勒大厦(Fuller Building, 1902年)(图5-11和图5-12),高20层,最大限度地利用了一个锐角街区,运用了典型的古典主义构图。而沙利文的命运可以看作芝加哥学派命运的缩影,1895年,他中断了与爱德勒的业务关系;1903年完成C.P.S. 百货公司大厦的设计工作后,他的建筑师业务日薄西山,在其后的20余年,他几乎被人遗忘,只接受了几个小型建筑委托。1924年,他在落寞中阖然长逝。

自19世纪90年代以后,随着美国建筑业主对财富与权势象征地追求,昔日芝加哥学派的实用主义风格让位于来自欧洲的历史风格,直到20世纪30年代装饰艺术风格兴起,美国高层建筑风格始终没有走出历史风格的阴影。古希腊、古罗马、哥特式、



图5-11 福勒大厦,纽约,1902年,建筑师:伯纳姆



图5-12 福勒大厦,纽约,1902年,建筑师:伯纳姆

文艺复兴风格等一系列辉煌壮丽的历史式样在高空中被竞相模仿,形成了纪念碑式的高层建筑外观。在经济高速增长的美国,这些历史风格的摩天大楼被视为经济繁荣的象征而受到欢迎。其具体手法是将历史母题在尺度、比例上进行了夸张。为了能适应高层建筑立面构图,往往在垂直方向大大拉长,并在细部上进行适当地简化。代表作有霍拉伯德与罗希设计的芝加哥拉萨尔旅馆(LaSalle Hotel, 1910年)(图5-13),麦金、米德与怀特建筑师事务所(McKim, Mead & White's)设计的纽约市政大厦(Municipal building, 1914年)(图5-14)。

由于强调垂直线条的哥特风格对于高层建筑造型设计更为适用,因此,哥特复兴成为20世纪初最为流行的高层建筑风格。首先运用哥特式风格设计摩天大楼的是美国吉尔伯特(Case Gilbert),他认为中世纪的哥特式教堂不仅是现代摩天大楼的先驱,同时也



图5-13 拉萨尔旅馆,芝加哥,1910年,
建筑师:霍拉伯德和罗希



图5-14 纽约市政大厦,纽约,1914年,麦金、米德与怀
特建筑师事务所



图5-15 伍尔沃斯大厦, 纽约, 1913年,
建筑师: 吉尔伯特

是获取设计灵感的源泉。他设计的纽约伍尔沃斯大厦 (Woolworth Building, 1913) (图5-15), 共52层, 高241 m, 外观采用了哥特复兴式手法。另外一个著名的哥特风格的高层建筑是芝加哥论坛报大厦 (图5-16和图5-17)。1922年, 芝加哥论坛报大厦举办了一场国际建筑设计竞赛, 奖金为100万美元, 多位现代建筑大师参加了竞赛, 其中包括格罗皮乌斯、陶特(Max Taut)和路斯(A·Loos), 然而最终获胜的设计采用了哥特式风格, 把尖拱券、小尖塔、飞扶壁和修长的立柱融入到大厦造型中, 而现代主义风格的作品却被评委和公众误认为是先锋派的一次放肆的恶作剧, 格罗皮乌斯和H·梅耶设计的由钢、玻璃建造的现代风格作品 (图5-18), 被人们戏称为“老鼠夹子”。



图5-16 芝加哥论坛报大厦,
芝加哥, 1922年, 建筑师: John
Mead Howells和Raymond Hood



图5-17 芝加哥论坛报大厦, 芝加哥, 1922
年, 建筑师: John Mead Howells和Raymond
Hood

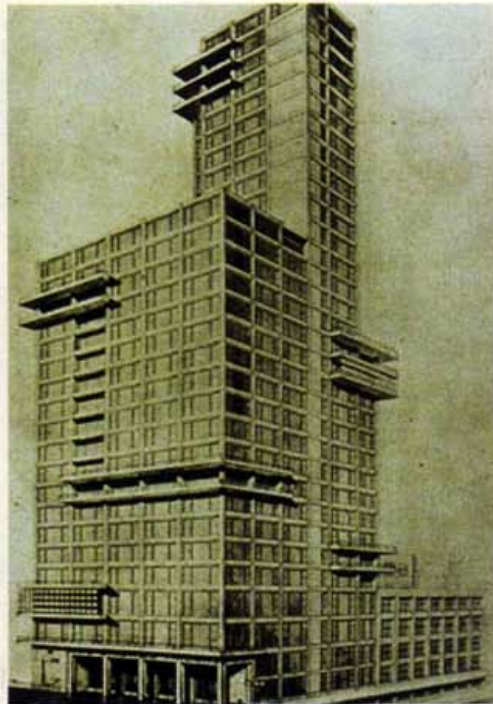


图5-18 芝加哥论坛报大厦, 格罗皮乌斯
方案

二、商业化的现代主义风格：装饰艺术风格

装饰艺术风格(Art Deco Style)是1920—1930年代风靡世界的一种建筑与装饰设计潮流。“Art Deco”一词,起源于1925年法国巴黎举办的现代工业装饰艺术国际博览会(Exposition Internationale des Arts Decoratifs Industriels et Modernes)。但是,作为一种影响广泛的实用艺术风格,装饰艺术风格并不是发源于这个展览,早在20世纪20年代初它就在欧洲开始流行。装饰艺术风格的形式来源非常驳杂,有古代埃及、古代美洲和非洲原始艺术的影响,也有立体派(Cubism)、未来主义(Futurism)和“国际式”建筑风格的影响,同时它还从爵士音乐、芭蕾舞舞台布景等其他艺术门类中获取灵感。如果说19世纪与20世纪之交的新艺术运动的有机线条代表了追求自然与感性的资产阶级情趣;那么,装饰艺术风格则是对矫饰的新艺术运动的一种反动。与强调自然风格装饰和手工艺的新艺术运动相比,装饰艺术风格更强调直线与几何形态,体现了强烈的机器美学和工业时代精神,因此又被称为商业化、流行化的现代主义风格。

装饰艺术风格的影响涵盖了绘画、建筑造型、室内外装饰、工业产品、服装设计乃至首饰设计的广泛领域。装饰艺术风格绘画方面最有代表性的人物是波兰出生的画家塔玛拉·德·兰比卡(Tamarade Lempicka, 1902—1980年)(图5-19和图5-20),她的绘画作品大量采用棱角鲜明的色彩面,产生了高度装饰性的画面效果。装饰艺术风格对室内外装



▲图5-19 塔玛拉·德·兰比卡的装饰艺术风格绘画



▲图5-20 塔玛拉·德·兰比卡的装饰艺术风格绘画



▲图5-21 洛克菲勒中心浮雕,纽约,20世纪30年代

饰和建筑造型的影响体现为两个层面：一是建筑构图采用了简洁的对称构图，立面强调垂直线条划分，建筑轮廓呈阶梯状退缩；二是建筑装饰以纯粹几何形图案和浅浮雕为主，典型装饰母题有辐射状光芒、齿轮或流线型线条等。古埃及、古希腊、古罗马、阿兹台克和玛雅等古老文化的造型图腾，也成为装饰艺术风格的重要素材来源。建筑装饰大量应用金属装饰，尤其是不锈钢、铝和铜等工业材料作为表面装饰，装饰色彩运用高明度的红色、橘色、黄色、蓝色以及金属性色彩如金色、银白色和古铜色。代表作如美国纽约洛克菲勒中心的装饰浮雕（图5-21和图5-22）。



图5-22 洛克菲勒中心浮雕，纽约，20世纪30年代

第一次世界大战结束后，美国由债务国一跃成为世界最大的债权国和头号经济强国，建筑业也进入一个高速发展的黄金时期。装饰艺术风格，这种源自法国兼具时代感

图5-23 克莱斯勒大厦，纽约，1926—1931年，
建筑师：凡·阿伦



图5-24 克莱斯勒大厦，纽约，1926—1931年，
建筑师：凡·阿伦





图5-25 摄影作品,《在克莱斯勒大楼上吸烟的工人》

与商业气息的现代装饰风格,由于迎合了美国公众和社会的兴趣,迅速取代历史风格复兴成为一种流行与时尚的风格。装饰艺术风格在高层建筑风格上表现得尤为突出,在电影院、旅馆、百货公司、办公建筑乃至住宅造型中都可以看到装饰艺术风格的巨大影响。克莱斯勒大厦(Chrysler Building, 1926—1931年)(图5-23~图5-25),建筑师为凡·阿伦(William Van Alen),业主是克莱斯勒汽车制造公司,该建筑是装饰艺术风格的代表作,大厦不锈钢屋顶运用了装饰艺术风格的典型图案——阳光四射形图案,逐层收缩的塔尖仿佛银光闪闪的皇冠,给建筑增添了无穷的魅力。纽约帝国州大厦(Empire State Building, 1931年)(图5-26和图5-27),位于曼哈顿岛,号称102层。5层以下占满整个地段面积,从第6层开始收缩,30层以上再次收缩,到第85层面积收缩为一个直径约10m、高61m的圆塔。帝国州大厦建筑外观强调垂直线条,建筑体量呈阶梯状退缩,室内外装饰也具有典型的装饰艺术风格特征。帝国州大厦的建成也是现代建筑施工技术的一个奇迹,大厦从1930年3月17日开始钢结构施工,同年9月完成钢结构安装,1931年5月1日大楼全部竣工并交付使用,从设计到使用只用了18个月,平均每5天多建造1层,在美国这个施工速度记录一直保持到20世纪70年代。

20世纪30年代,在“国际式”风格的影响下,装饰艺术风格演变成一种更具现代感的



图5-26 纽约帝国州大厦,纽约曼哈顿岛,1931年,
建筑师:席瑞夫、兰姆、哈蒙



图5-27 纽约帝国州大厦,纽约曼哈顿岛,1931年

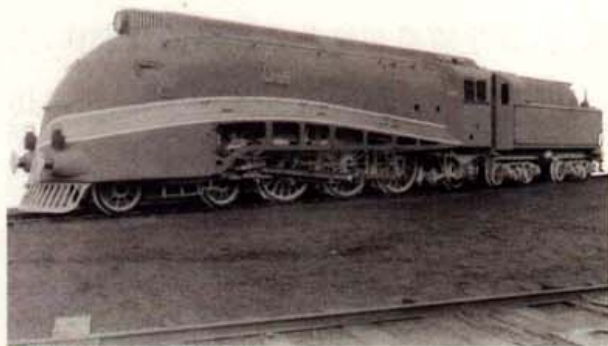


图5-28 流线型列车

“流线型风格”(Streamlining Style),它与20世纪20年代巴黎的装饰艺术风格原型已经大相径庭了。装饰艺术风格甚至影响了列车、轿车等现代交通工具的设计(图5-28)。流线型风格在建筑造型设计中表现为追求运动感、速度感,并成为一种流行、时尚的现代主义风格。1939年美国建筑师查尔斯·李

(Charles Lee)设计的洛杉矶的学院剧院(Academy Theater)(图5-29和图5-30),采用螺旋状的高塔和圆形的建筑转角处理,具有强烈的商业时尚感,是美国流线型风格的典型作品。此外,哥斯达黎加的Calderón Guardia医院(图5-31)、1937年建成、赖特设计的约翰逊制腊公司总部,也是这种流线型风格的代表。



图5-29 洛杉矶学院剧院, 洛杉矶, 1939年, 建筑师: 查尔斯·李



图5-30 洛杉矶学院剧院夜景, 洛杉矶, 1939年, 建筑师: 查尔斯·李



图5-31 Calderón Guardia医院, 哥斯达黎加, 建筑师: 不详

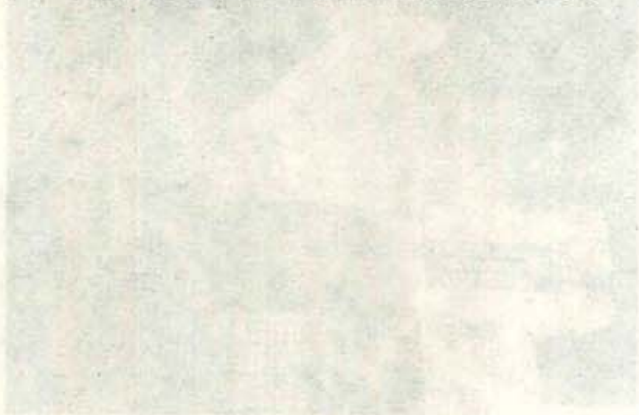
三、结语

马克思曾经说过,“经济上的需要曾经是,而且愈来愈是对自然界的认识进展的主要动力,并且社会一旦有技术上的需要,则这种需要就会比十所大学更能把科学推向前进。”⁴正是在资本主义市场经济和房地产业的驱动下,芝加哥学派对高层建筑结构和形式的探索,

4 黎尔平. 论社会因素对科学技术发展的影响. 科学技术哲学. 1999. 12

使美国在19世纪与20世纪之交走在了国际建筑潮流的前列。与芝加哥学派一样,装饰艺术风格也是资本主义商业文化的产物。它是一场与现代建筑运动同时兴起的设计潮流,一方面,其强烈的商业动机中蕴含着现代美学的时代精神;另一方面,它强调装饰化,也是对正统现代主义

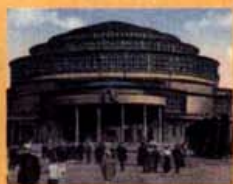
的纯粹机器美学的修正。正是由于装饰艺术风格的高度商业化和装饰化特征,使它一度受到现代建筑历史学家的轻视。20世纪80年代,随着后现代主义思潮的兴起,装饰艺术风格得到了重新认识和评价,并获得世人广泛的兴趣和关注。



第六讲

01 02 03 04 05 06 07 08 09 10

时代大潮来临前的狂热与躁动： 第一次世界大战前后的新建 筑探索



启蒙运动和工业革命以来,西方社会文化进入了一个急剧嬗变的动荡时期。1882年,尼采在《快乐的科学》第三卷中宣称,“上帝死了”,当然,这并非是宣布宗教意义上的上帝死亡,而是宣告统治了西方社会上千年的价值观念体系的灭亡。1918年,斯宾格勒(1880—1936年)出版了《西方的没落》一书,突出反映了第一次世界大战后西方知识界对西方文明的动摇和幻灭。在文化艺术领域,从19世纪60年代印象派绘画开始,欧洲先锋艺术家以批判和否定的精神审视现代社会和文化现状,对传统艺术进行了彻底的否定,而这种否定在一战期间兴起的达达主义(Dadaism)中达到了顶峰,出于对战争的反感、对现代文明前景的绝望,达达主义者运用戏谑、机遇、并置等非艺术、反美学的手法,表达了反传统、反艺术和反文化的激进主义姿态。

正是在这种对传统文化艺术的激进的反叛和颠覆的氛围下,第一次世界大战前后的欧洲建筑文化领域已经是山雨欲来:从意大利的未来主义、荷兰的风格派、前苏联的构成主义到德国的表现主义,现代主义建筑先驱者进行了狂热的先锋性探索 and 实验。

一、机器美学的狂热: 未来主义

未来主义(Futurism)是20世纪初由意大利诗人马里内蒂(F.T.Marinetti, 1876—1944年)发起,继而在俄、法、德、英、波兰等欧洲国家产生广泛深刻影响的文学艺术流派。1909年,马里内蒂在法国的《费加罗报》发表《未来主义创立宣言》,宣布未来主义的诞生,后来又相继发表了《未来主义画家宣言》、《未来主义雕塑宣言》和《未来主义服饰宣言》以及《未来主义建筑宣言》,在整个文化艺术领域产生了广泛而深远的影响。

未来主义认为,20世纪现代工业、科技、交通和通讯的飞速发展,大大改变了人类的物质生活,人类的精神生活也必须随之改变。新时代的特征是机器和技术以及与其相适应的速度和力量,未来主义讴歌工厂、机器、火车和飞机的威力,赞美运动、变化、速度和节奏。马里内蒂在1909年发表的《未来主义的创立宣言》中宣称,“直到现在,文学只是赞扬忧郁的静止、昏迷和沉睡。而我们则要为进取的运动、狂热的奋斗、高超的特技、危险的跳跃、以及赤手空拳的搏击而欢呼雀跃。……我

们宣告,当今美丽的世界已经由于出现了一种新的美的形式而更加丰富多彩。这新的美的形式就是:速度的美。……一辆像炮弹一样呼啸而过的汽车之美,远远超过萨摩德拉斯的胜利女神像。”他呼吁用现代工业和科技文明代替一切西方古典文明,他狂热地宣称:“我们要破坏博物馆、图书馆。”未来主义的绘画作品刻意表现速度和运动,如巴拉(Giacomo Balla, 1871—1958年)的《链子上一条狗的动态》(1912年)(图6-1)是未来主义绘画的代表作,描绘了奔跑的狗和女人的脚,将一连串的运动凝缩于画面。



图6-1 未来主义绘画《链子上一条狗的动态》，巴拉,1912年

1914年,建筑师圣·伊利亚(Antonio Sant'Elia, 1888—1916年)发表了《未来主义建筑宣言》,他宣称:“未来主义坚决反对如下主张:所有先锋派的、奥地利的、匈牙利的、德国的和美国的虚伪的建筑艺术;所有古典的、沉重的、宗教的、矫揉造作的、装饰性的、纪念性的专门讨人喜欢的建筑艺术;保护、修复和重建古代的纪念性建筑和宫殿;垂直和水平的线条、立方体和锥体,这些都是静止的、低沉的、有压抑感的、与我们新时代是不合时宜的;使用巨大的、大量的、永久性的、陈旧过时的和昂贵的材料进行设计活动。”他指出,未来的建筑要像一个大机器,电梯不应该再被掩藏起来,而应该名正言顺地以钢铁和玻璃的面貌暴露在建筑立面上。在他发表的一系列天马行空的未来城市与建筑臆想图中,形象地表达了未来主义的建筑理想(图6-2和图6-3)。

图6-2 未来主义建筑狂想,1914年,圣·伊利亚

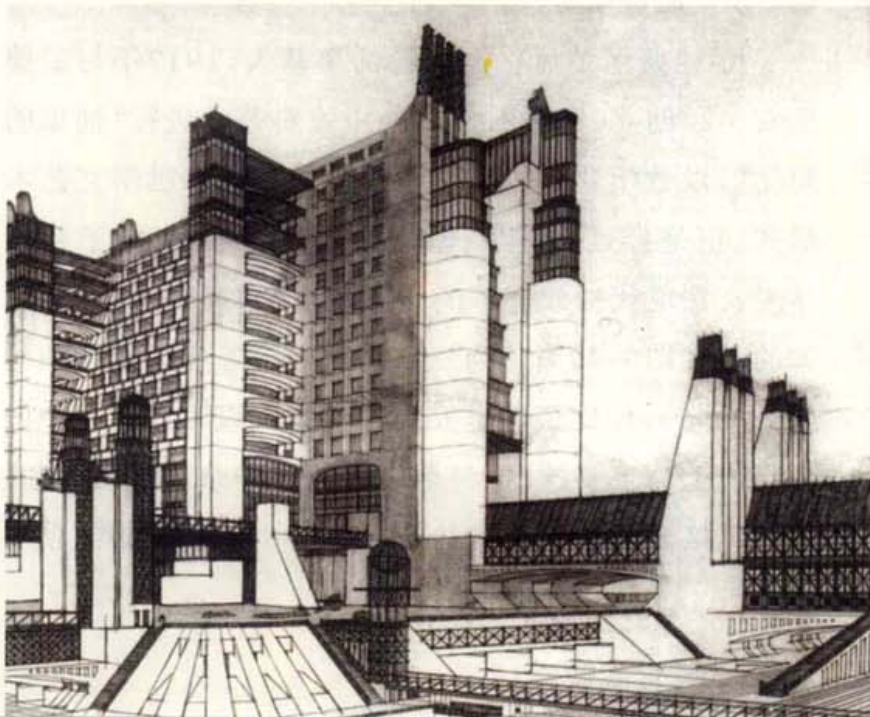
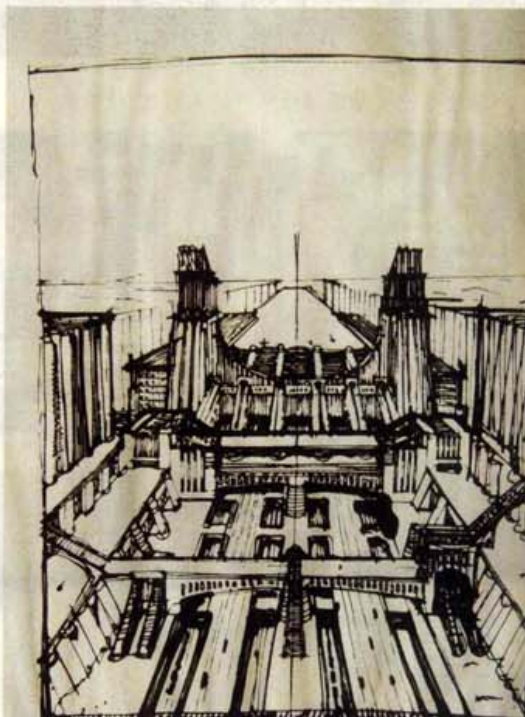


图6-3 未来主义建筑狂想,1914年,圣·伊利亚



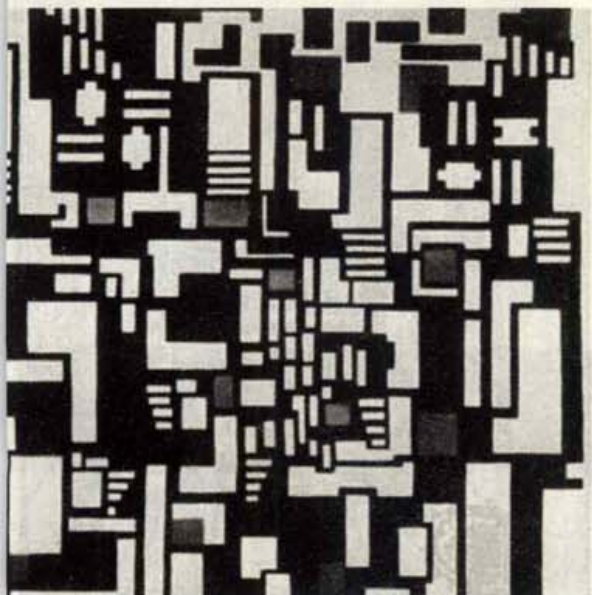
未来主义的激进的反传统、狂热的机器美学思想构成了现代主义建筑思想中最激进、最不妥协的部分。1916年,第一次世界大战的炮火吞噬了圣·伊里亚28岁的生命,命运没有给他任何实施自己观念的机会。未来主义者虽然没有留下实际建筑作品,但是他们的机器美学思想和大胆的建筑构想,对现代建筑运动产生了重要影响,圣·伊里亚的未来城市构想被勒·柯布西耶的“光明城市”所吸收。不仅如此,未来主义的思想火炬还一直被传递到当代建筑的高技派(High Tech)手中,从巴黎蓬皮杜中心伦敦劳埃德保险公司等作品中,我们依然可以清晰地看到圣·伊里亚的身影,后面第十章会提到,在此不再叙述。

二、现代绘画艺术的启示：荷兰风格派

图6-4 油画,《玩纸牌的人》,塞尚,1885—1890年



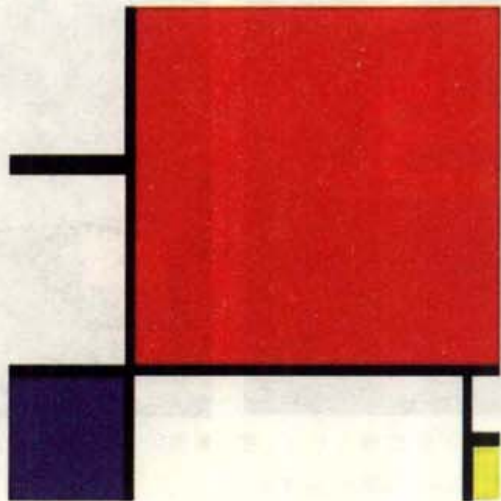
图6-5 油画,《玩纸牌的人》,凡·杜斯堡



风格派(De Stijl)是1917—1928年间以荷兰为中心的现代艺术流派,有时又被称为“新造型派”或“要素派”。风格派的核心人物是画家蒙德里安(Piet Mondrian 1872—1944年),画家、理论家、设计师凡·杜斯堡(Theo Van Doesburg, 1883—1931年)、设计师里特维尔德(Gerrit Rietveld, 1888—1964年)、建筑师奥德(J. J. P. Oud)等。该运动的喉舌为《风格》(De stijl)杂志并因此而得名。该流派的基本概念是由蒙德里安于1913—1917年间精心推敲的,而将其理论化并加以宣传的则主要是凡·杜斯堡。

凡·杜斯堡是风格派理论的奠基人,1917年与蒙德里安一起创立《风格》杂志。他主张对艺术进行“抽象的简化”,以数学式结构反对印象主义和所有巴洛克艺术形式。正是经过凡·杜斯堡,西方现代绘画完成了从立体主义到现代抽象艺术的转变,他把塞尚的油画《玩纸牌的人》(图6-4)简化为三角形和方形等几何形状的构成(图6-5),他比蒙德里安更早认识到直线在艺术中的至高无上与重要性,他甚至想给《风格》杂志起名为《直线》。风格派绘画是立体主义的分支和发展,它拒绝使用

任何具象元素,主张用纯粹几何形的抽象来表现纯粹的精神。蒙德里安的绘画用直角相交的水平线和垂直线来构建基本的构图骨架,并在其间安排原色红、蓝、黄(间有灰色),产生出一种具有客观性、清晰性和规则性的纯粹形式,代表作是他在1925年创作的《红与黑》(图6-6)。



▲图6-6 风格派绘画,《红与黑》,蒙德里安,1925年

风格派绘画理论与作品对西方现代抽象艺术和现代建筑均有重要影响。风格派艺术家倡导艺术作品应是基本几何要素和纯粹色块的抽象构成,位于荷兰乌德勒支市的施罗德住宅(1924年)(图6-7)是风格派艺术主张在建筑领域的典型表现。

设计人里特维尔德是一位家具设计师兼建筑师,该建筑由光光的墙板、简洁的体块和大片的玻璃组成横竖错落、若即若离的构图,与蒙德里安的绘画有异曲同工之妙,可以说是一座三维的风格派绘画。风格派的艺术实践给现代主义建筑师的最大启示是:形式的生成可以建立在一种清晰、单纯和客观的几何逻辑之上,即通过点、线、面、体的抽象构成,而不是依靠历史风格的模仿和折中。里特维尔德还是家具设计史上第一件现代家具的设计人,1917—1918年他设计并制作了扶手椅(图6-8)。



▲图6-7 施罗德住宅,荷兰乌德勒支市,1924年,建筑师:里特维尔德



▲图6-8 扶手椅,1917—1918年,设计师:里特维尔德



▲图6-9 希尔弗瑟姆市政厅, 希尔弗瑟姆, 1924—1928年, 建筑师: 杜多克



▲图6-10 希尔弗瑟姆市政厅, 希尔弗瑟姆, 1924—1928年, 建筑师: 杜多克



▲图6-11 比詹考夫百货公司, 荷兰鹿特丹, 1931年, 建筑师: 杜多克



▲图6-12 李卜克内西和卢森堡的纪念碑, 德国柏林, 1926年, 建筑师: 密斯·凡·德·罗

荷兰建筑师杜多克(Willem Marinus Dudok)是风格派建筑的代表人物。他自1927年起担任希尔弗瑟姆(Hilversum)的城市建筑师, 1974年卒于希尔弗瑟姆。杜多克的作品并非蒙德里安、凡·杜斯堡意义上的纯粹的风格派风格, 其细部所表现出的精美砖工始终带有坚固而沉重的实体性, 显露出赖特(Frank Lloyd Wright)对其的影响。杜多克重要的建筑作品都在希尔弗瑟姆, 这是他终生为之服务并被其建筑作品打上烙印的一座城市。代表作有希尔弗瑟姆市政厅(1924—1928年)(图6-9和图6-10)以及荷兰鹿特丹的比詹考夫百货公司(1931年)(图6-11)。

1926年,密斯·凡·德·罗设计了德国共产党领袖李卜克内西和卢森堡的纪念碑(图6-12),纪念碑采用长方形板片式的砖砌体量进行穿插组合。密斯早期的乡村砖住宅方案(1923年)(图6-13)不仅体现了空间的流动通透,其墙体的抽象构成也具有很强的风格派韵味。

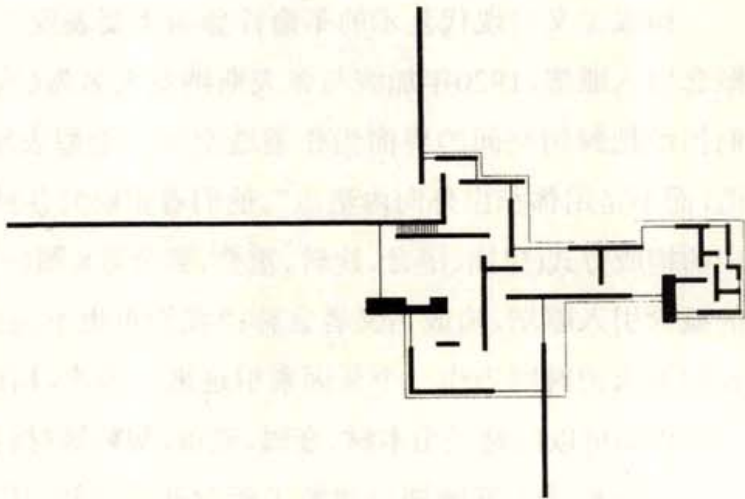


图6-13 乡村砖住宅方案平面, 1923年, 建筑师: 密斯·凡·德·罗

三、革命的激情：前苏联的构成主义

构成主义(Constructivism)是1913—1917年间在俄罗斯形成的现代艺术流派,最早出现在雕塑领域,继而发展到绘画、戏剧、音乐、建筑设计和产品设计等广泛领域。代表人物有马列维奇(Kasimir, Malevich, 1868—1935年)、塔特林(Vlaimir Tatlin, 1885—1953年)、佩夫斯纳(Antoine Pevsner, 1886—1962年)、加波(Naum Cabo, 1890—1977

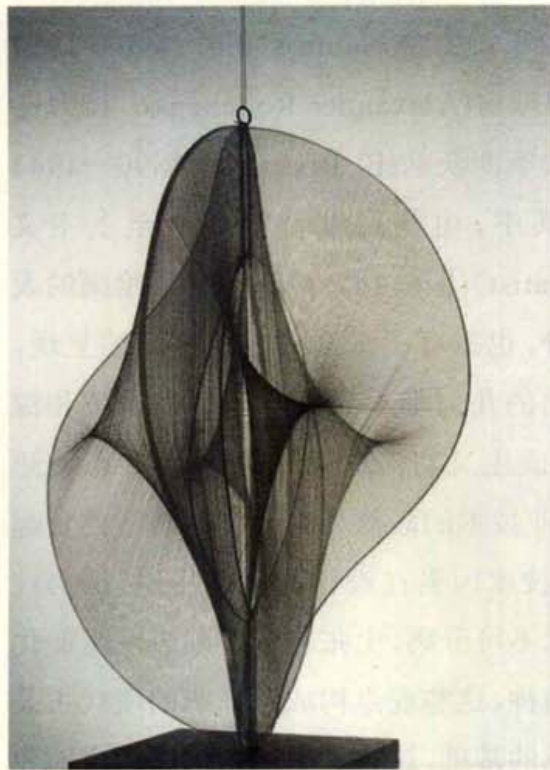
年)、罗德琴柯(Alexander Rodchenko, 1891—1956年)、李西茨基(El Lissitzky, 1890—1941年)等。其中,由马列维奇创立的至上主义(Suprematist)(图6-14),彻底抛弃了绘画的表现性成分,也抛弃了画面对三度空间的呈现,那些平面的几何形不具有丝毫的体积感和深度感。构成主义将对共产主义意识形态的热诚、对工业技术的狂热和对传统的叛逆结合起来,强调技术因素在设计的关键作用,认为技术和艺术不可分离,主张艺术必须表现工业化时代的精神,这些观点构成了正统的现代主义建筑思想的基础,这也是俄罗斯构成主义对包豪斯的主要贡献。



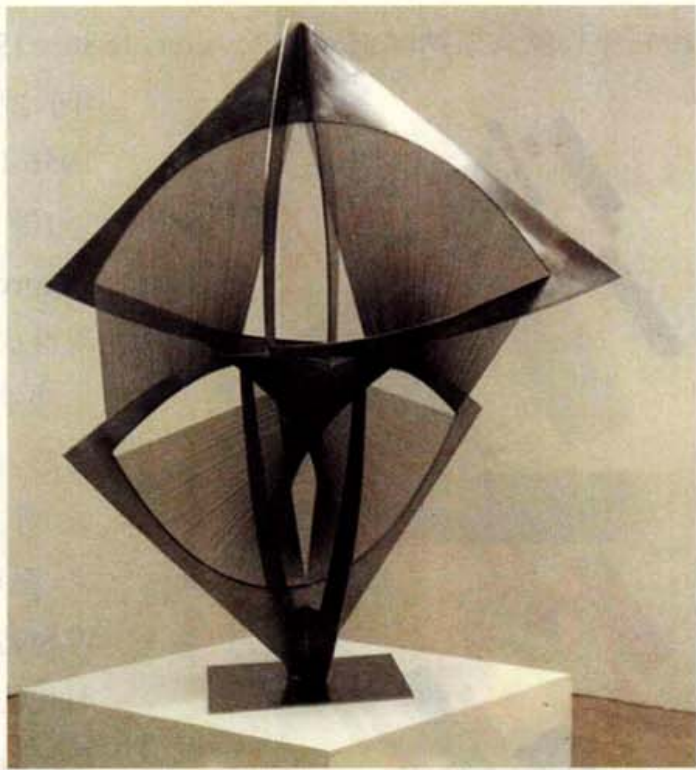
图6-14 至上主义构图, 马列维奇, 1915年

构成主义对现代艺术的革命性影响主要表现在雕塑领域。首先,构成主义将“构”的概念引入雕塑,1920年加波与佩夫斯纳发表名为《构成主义基本原理》的宣言,声称:“我们拒绝把封闭空间的界面当作塑造空间的造型表现,我们断言空间只能由内向外地塑造,而不是用体积由外向内塑造”。他们着重研究各种基本造型要素(点、线、面、体)在空间中的构成方式(穿插、围合、旋转、重叠、耦合等)(图6-15和图6-16)。其次,构成主义将“动”的概念引入雕塑,构成主义者宣称:“我们再也不能满足于造型艺术中静态的形式因素,我们要求把时间当作一个新因素引进来”。再次,构成主义将“多媒介”的概念引入雕塑,一件作品可以同时采用木材、金属、玻璃、塑料等材料进行抽象的立体与空间构成。

由于构成主义雕塑与建筑工程物非常接近,因此可以很好地运用到建筑形态构成中。早期构成主义建筑的顶峰是1919年塔特林设计的第三国际纪念碑(1920年展示了巨大的木制模型)(图6-17)。该纪念碑高396.2 m,金属的螺旋式框架成一定斜度竖起,内部底层包容的玻璃圆柱体空间是集会的场所;中层为锥体,是第三国际总部;顶部半圆形体为宣传机构。这个纪念碑充分地表现了构成主义的艺术特征,如建筑的不同部位按照设定的周期转动,下部每年转一圈,中部每月转一圈,顶部每天转一圈,以体现第三国



▲ 图6-15 雕塑构成,加波



▲ 图6-16 雕塑构成,加波

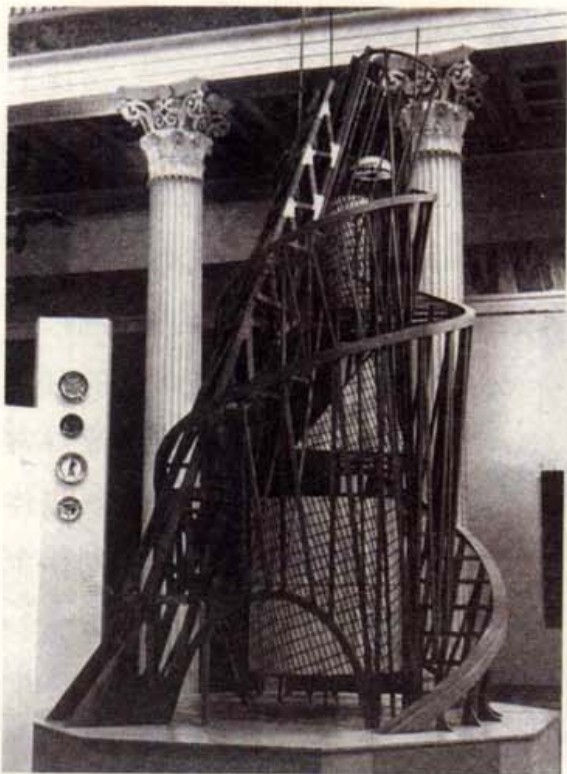


图6-17 第三国际纪念碑,1919年,建筑师:塔特林

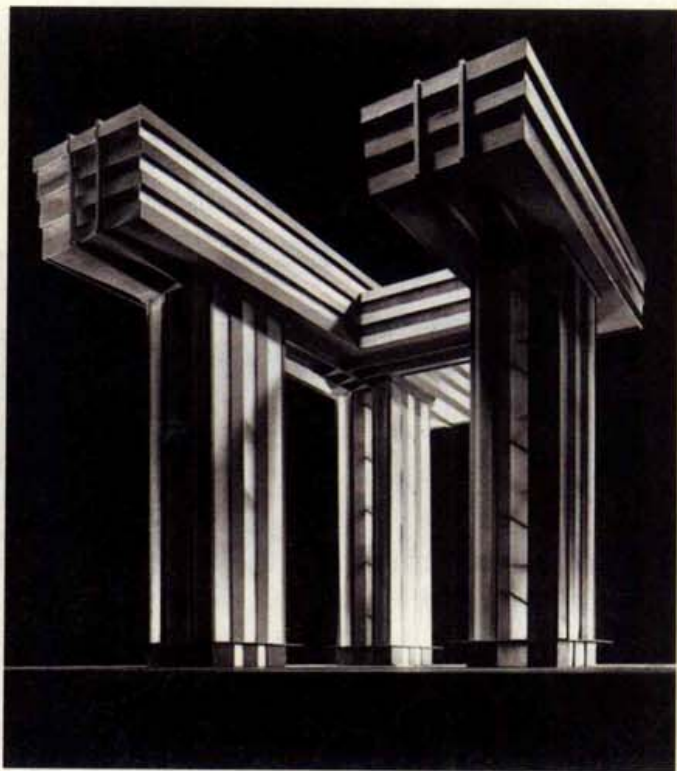


图6-18 水平摩天楼方案,1924年,建筑师:李西茨基

际“不断革命”的思想。李西茨基的水平摩天楼方案(1924年)(图6-18)也是早期构成主义的建筑构想。

四、情感的发现与表达：表现主义

表现主义(Expressionism)是20世纪初欧洲出现的艺术流派,主要表现在绘画、音乐和戏剧等艺术门类。表现主义艺术家认为艺术的任务是表现个人的感受,以绘画为例,表现主义绘画从传统的再现可见的外部世界转变为表现人物不可见的内心世界,代表作如蒙克的《呐喊》(图6-19),这是一幅根据画家对现实世界的切身体验而创作的表现主义绘画代表作,它把人内心世界的强烈不安和恐怖感,表现得如此真切以至使观者感到战栗。第一次

图6-19 《呐喊》,蒙克,1893年

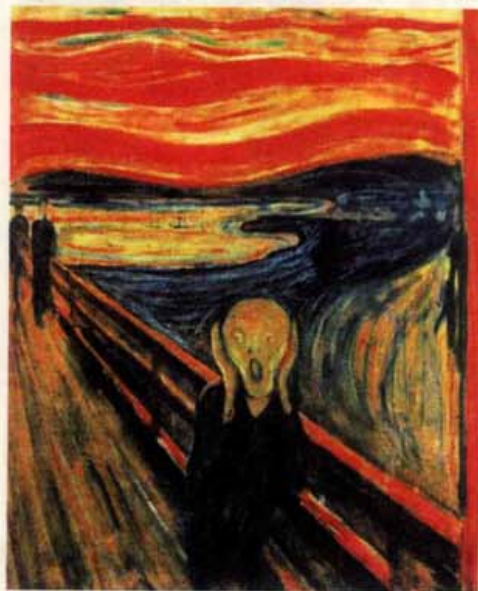




图6-20 世纪大厅,波兰布雷斯劳,1912—1913年,建筑师:M.贝格

M.贝格(Max Berg, 1870—1947年)设计的杰出作品布雷斯劳(Breslau)世纪大厅(1912—1913年)(图6-20和图6-21),创造了当时最大的穹顶室内空间。它采用钢筋混凝土结构,形成了富有震撼力的集中式空间。爱因斯坦天文台(图6-22和图6-23),建于1919—1921年,建筑师门德尔松(Erich Mendelsohn, 1887—1953年)利用具有动感和塑性的建筑形态,表现出人类自然科学最新成就——爱因斯坦相对论的高深莫测。值得一提的是该建筑由于缺乏曲线的混凝土模板,不得不放弃钢筋混凝土结构改用砖砌筑和



图6-21 世纪大厅,波兰布雷斯劳,1912—1913年,建筑师:M.贝格



图6-22 爱因斯坦天文台,德国波茨坦,1919—1921年,建筑师:门德尔松

世界大战前后,建筑领域也出现了表现主义的作品,表现主义建筑的特点是通过夸张变异的建筑造型,塑造超常的、动感的建筑形象,以表现某些思想情绪,如澎湃的激情、虔诚的宗教信仰或强烈的时代精神,能够引起观者异乎寻常的联想或心理震撼,同时也体现了建筑师追求艺术创作个性的愿望。



图6-23 爱因斯坦天文台，德国波茨坦，1919—1921年，
建筑师：门德尔松

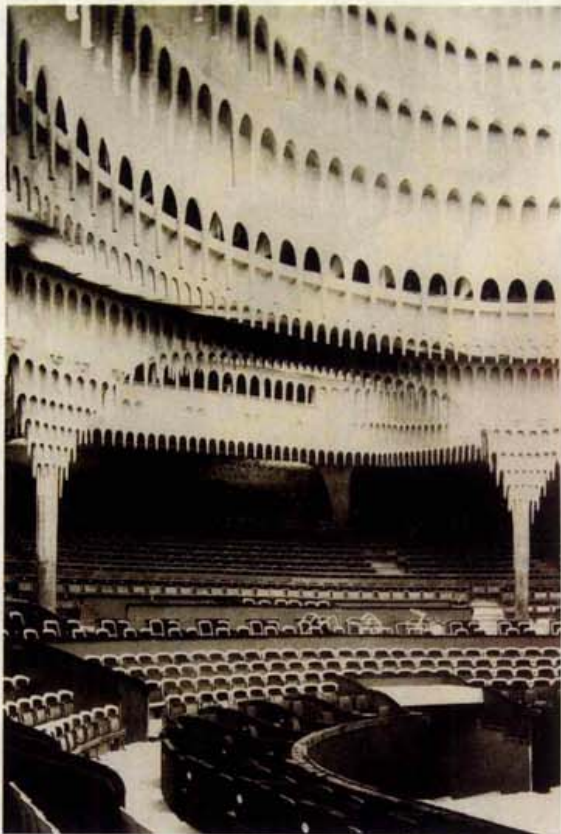


图6-24 柏林大剧院，1918—1919年，
建筑师：H. 珀尔齐希

外墙面抹灰。H. 珀尔齐希(Hans Poelzig)设计的柏林大剧院(1918—1919年)(图6-24)，也是表现主义建筑的典范，观众厅内石钟乳般的装饰细节，塑造出一种天然洞穴般神秘的空间意象。德国建筑师霍格(Fritz Höger)于1923年设计建造的汉堡智利大厦(图6-25~图6-27)，利用建筑所在地段的特点，将大楼的锐角加以夸张，在透视效果中，大楼的尖角更有挺进昂扬之效果。詹森·克林特(Peder Vilhelm Jensen Klint)设计的丹麦哥本哈根的格隆特韦格教堂(1921—1940年)(图6-28)，通过变体的哥特式垂直线条唤起了一种中世纪的宗教虔诚感。而卡尔·埃恩(Karl Ehn)设计的位于奥地利维也纳的卡尔·马克思公寓(1927—1930年)(图6-29)，是一处大型工人街区住宅，它红色粉刷的门洞构图，象征着英勇的工人队伍挽着手臂、迈步前进的雄壮气概，是一个纪念性的表现主义作品。

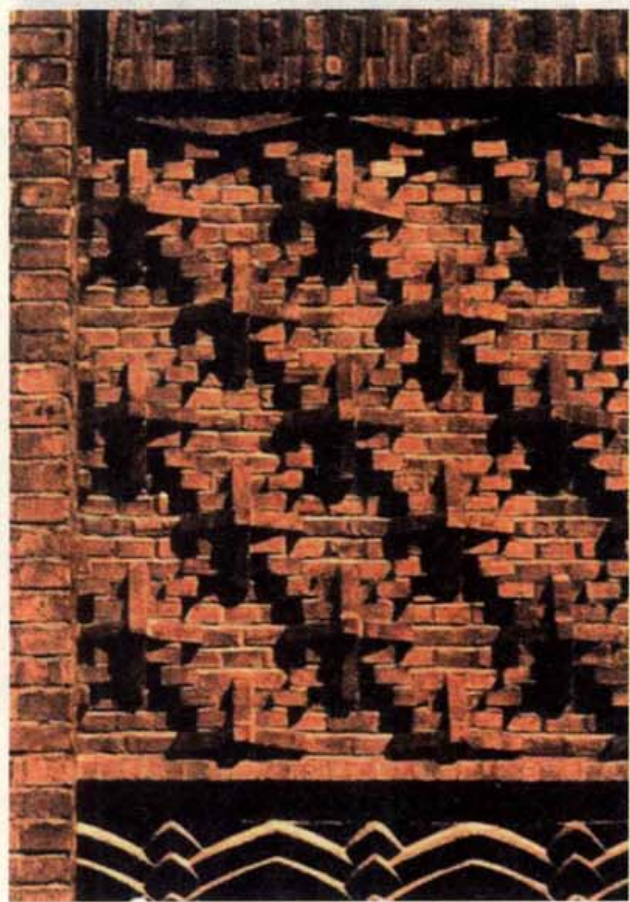
玻璃作为一种崭新的建筑材料，开启了一个古人所不曾梦想的奇异世界，在人类建筑历史上还从未有过一种建筑材料能像玻璃一样引起人们如此之多的遐想。20世纪初的表现主义者热情讴歌玻璃营造的开敞流动的现代建筑空间，认为它不仅能够改善人类的



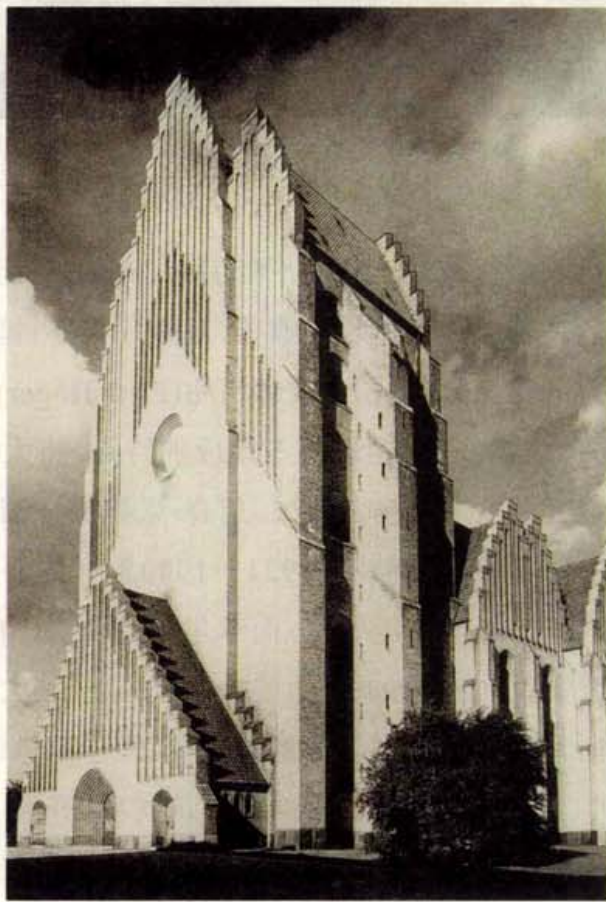
▲图6-25 汉堡智利大厦鸟瞰, 1923年, 建筑师: 霍格



▲图6-26 汉堡智利大厦, 1923年, 建筑师: 霍格



▲图6-27 汉堡智利大厦细部, 1923年, 建筑师: 霍格



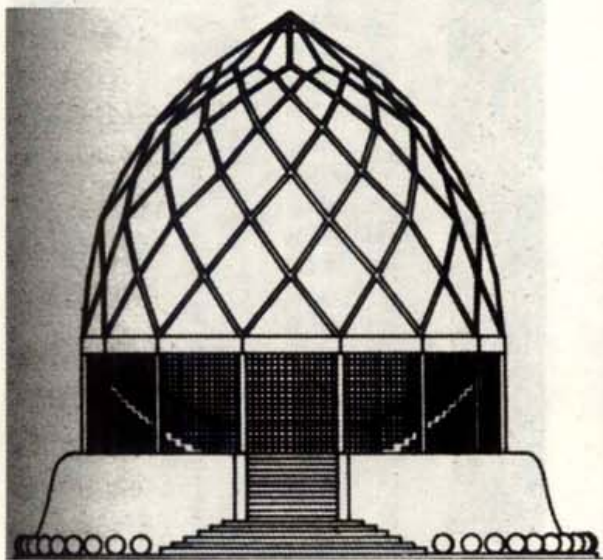
▲图6-28 格隆特韦格教堂, 丹麦哥本哈根, 1921—1940年, 建筑师: 詹森·克林特



▲图6-29 卡尔·马克思公寓，奥地利维也纳，1927—1930年，
建筑师：卡尔·埃恩

居住环境，更可以带来全新的文化变革。1914年，保罗·西尔巴特(Paul Scheerbart)宣称，“无论我们愿意与否，为把我们的文化提高到新的水平，我们将被迫改变我们的建筑：这一点只是在使人们从居住房间的封闭性中解放出来时才有可能。我们只有通过引入玻璃建筑的办法才能做到，因为玻璃建筑不仅允许阳光、还能让月光和星光进入室内，并且不仅穿过窗户，还最大限度地通过完全是由玻璃——彩色玻璃构成的墙体做到。”¹

1914年，在科隆举行的德意志制造联盟第一次展览会上，B·陶特(Bruno Taut)设计建造了玻璃展览馆(图6-30~图6-32)，这是一座用有色玻璃和玻璃砖建成的“未来大教堂”，



▲图6-30 玻璃展览馆，德国科隆，1914年，
建筑师：B·陶特



▲图6-31 玻璃展览馆，德国科隆，1914年，
建筑师：B·陶特

1 肯尼思·弗兰姆普顿·张钦楠等译. 现代建筑——一部批判的历史. 北京：生活·读书·新知·三联书店，2004：123~124.

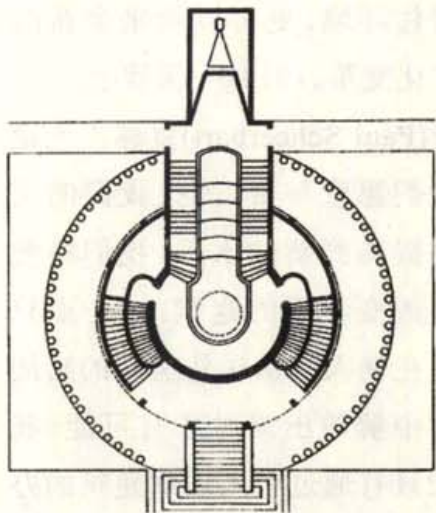


图6-32 玻璃展览馆平面, 德国科隆, 1914年, 建筑师: B·陶特

一座属于光的建筑, 展览馆外形类似水晶, 当阳光照耀时不仅建筑外观璀璨夺目, 阳光还透过有多面玻璃的小圆顶和玻璃砖墙进入室内, 形成了变幻无穷的光影。展览馆除了支撑结构完全是由各种玻璃建造, 表现了玻璃材料的巨大潜力。作为西尔巴特关于玻璃建筑宣言的物质体现, 玻璃馆内还题写了他的一系列格言, 如“光需要晶体”、“玻璃带来了新时代”、“我们向砖石文化致歉”、“没有玻璃宫, 生活将成为负担”、“彩色玻璃消除敌意”等。正是在玻璃建筑诱人前景的鼓舞下, 20世纪20年代初, 密斯提出了两个全玻璃摩天大楼的概念性方案, 揭示了高层玻璃幕墙建筑的发展潜力(图6-33和图6-34)。



图6-33 全玻璃摩天大楼, 1920年, 建筑师: 密斯



图6-34 全玻璃摩天大楼, 1920年, 建筑师: 密斯

五、结语

未来主义、风格派和构成主义以及表现主义,作为独立的流派存在时间都不长,20世纪20年代后期逐渐消散,但是,它们对现代建筑运动和当代建筑思潮却产生了重要影响。未来主义所表达的机器美学思想、激进的反传统精神,虽然有失偏颇,但明确地表达了正统的现代主义建筑思想,其思想不仅被后来

的现代建筑运动所吸收,还进入了当代高技派建筑的视野。风格派与构成主义的试验和探索,对现代建筑运动以及实用工业品的造型设计具有重要的启发意义,其抽象的形式构成为现代主义建筑设计提供了不依赖于历史风格模仿的全新的形式源泉。而表现主义代表了现代建筑探索过程中与代表工业化大生产方向的理性主义主流相逆反的非理性主义支流,构成了现代建筑运动不可或缺的重要侧面。

第七讲

01 02 03 04 05 06 07 08 09 10

狂飙突进的英雄主义： 现代建筑运动的兴起





图7-1 1917年11月7日21时45分,“阿芙乐尔号”巡洋舰轰击冬宫,揭开了前苏联十月革命的序幕



图7-2 都灵菲亚特汽车厂厂房,意大利,1923年,建筑师:贾科莫·马特-特鲁科



图7-3 肖肯百货公司,德国开姆尼茨,1929年,建筑师:门德尔松

第一次世界大战爆发后,欧洲的政治、经济和文化艺术领域发生了巨大震荡。1917年,俄国爆发了十月革命(图7-1),建立了世界上第一个社会主义国家。1918年,第一次世界大战以德国战败而告终,德皇威廉二世仓皇出逃。1919年,魏玛共和国成立;作为第一次世界大战的结果,奥匈帝国解体,德国、奥地利、波兰和捷克相继爆发了社会主义革命。

20世纪20年代,一大批经典现代主义建筑作品相继问世,向世人展示了现代主义建筑风格的风采。1923年,在意大利,贾科莫·马特-特鲁科(Giacomo Matte-Trucco)设计建造了意大利都灵菲亚特汽车制造厂厂房(图7-2),厂房屋顶布置了抛物线形试车道,在这座庄严的工厂屋顶上环行疾驶的菲亚特汽车,俨然成为工业时代机器与速度的象征。1926年,格罗皮乌斯设计的德绍包豪斯校舍落成;1929年,密斯·凡·德·罗设计了著名的巴塞罗那博览会德国馆;1930年,勒·柯布西耶设计的萨伏伊别墅建成。在前苏联,1923年维斯宁兄弟(A. L. Vesnin & V. Vesnin)设计了莫斯科劳动宫方案,从而将早期纸上的构成主义方案变成了可实施的建筑。¹青年建筑师如德国表现主义阵营的门德尔松、陶特兄弟、荷兰风格派的奥德、芬兰的阿尔瓦·阿尔托(Alvar Aalto),纷纷加入现代主义

1 邹德侬.中国现代建筑史.天津:天津科学技术出版社,2001:143

建筑师阵营,设计了一批经典现代主义作品,如门德尔松设计的德国开姆尼茨的肖肯百货公司(1929年)(图7-3)和斯徒加特的肖肯百货公司(图7-4)、布鲁诺·陶特设计的德国柏林布里茨大居住区(1925—1930年)(图7-5)、迈克斯·陶特(Max Taut)设计的德国法兰克福商务工会大厦(1931年)(图7-6)。

第一次世界大战结束后,德意志制造联盟摆脱了战前在标准化与个性化之间的摇摆,在贝伦斯和原德意志制造联盟主席珀尔齐希的支持下,确立了建筑走工业化道路的大方向。魏玛共和国时期的德国,成为当时激进的现代建筑思潮最活跃的策源地。1919年,格罗皮乌斯创立新型的设计学校——包豪斯,在20世纪20年代成为席卷欧洲的建筑和工艺美术改革风暴的中心。1923年勒·柯布西耶发表《走向新建筑》,提出激进的现代建筑理论和主张。1927年,德意志制造联盟在德国斯图加特的魏森霍夫区举办了住宅展览会(图7-7和图7-8),由密斯主持,17位著名现代主义建筑师参加。这次展会对于现代住宅建筑设计以及现代主义建筑风格的形成都产生很大影响。

20世纪20年代和30年代,现代主义建筑师的阵营迅速壮大,并且开始走向一种国际性的建筑运动。1928年,由柯布西耶、格罗皮乌斯等人发起,来自欧洲8个国家的24名现代派建筑师在瑞士集会,成立了“国际现代建筑会议”(Congres Intemationaux de l'Architecture Moderne,简称



图7-4 肖肯百货公司,德国斯徒加特,1928年,建筑师:门德尔松



图7-5 布里茨大居住区,德国柏林,1925—1930年,建筑师:布鲁诺·陶特



图7-6 商务工会大厦,德国法兰克福,1931年,建筑师:迈克斯·陶特



图7-7 德意志制造联盟斯图加特魏森霍夫住宅展览会, 1927年, 公寓住宅, 建筑师: 密斯



图7-8 德意志制造联盟斯图加特魏森霍夫住宅展览会, 1927年, 独立式住宅, 建筑师: H. 夏隆



图7-9 “国际现代建筑会议”第一次会议参加者, 瑞士拉萨拉兹, 1928年

CIAM)(图7-9)。经过几代建筑师的积极探索, 从1919年包豪斯成立到20世纪20年代末 CIAM成立, 标志着狂飙突进式的现代建筑运动的形成。在现代主义建筑师阵营中, 德国建筑师格罗皮乌斯、密斯·凡·德·罗和法国建筑师勒·柯布西耶三人是主张全面建筑革命的重要的代表人物, 他们与美国的赖特、芬兰的阿尔托, 合称为现代主义建筑的五位大师。

一、现代建筑运动方向的奠定:

德意志制造联盟(Deutscher Werkbund)

19世纪和20世纪之交, 德国作为后起的资本主义国家, 在经济上已经赶超老牌资本主义国家英国和法国, 但是, 英、法两国仍在世界范围内主宰着庞大的殖民地市场和原料产地, 为了提高德国产品在国际市场的竞争力, 德国的有识之士认识到: “德国工业界应当摒弃那种仅仅靠价格来竞争的原则, 转而通过智力及工人技巧之应用来改良产品, 使

其更接近于艺术。”²

1896年,德国建筑师穆蒂修斯(Hermann Muthesius)作为德国大使馆的代办被派驻伦敦,其任务是研究英国的建筑及设计。1904年他回到德国,成为普鲁士贸易委员会的智囊团顾问,其专门任务是改革全国应用艺术的教育纲领。在穆蒂修斯的倡导下,德意志制造联盟于1907年在慕尼



图7-10 贝伦斯为AEG设计的水壶,黄铜,带有藤材质手柄

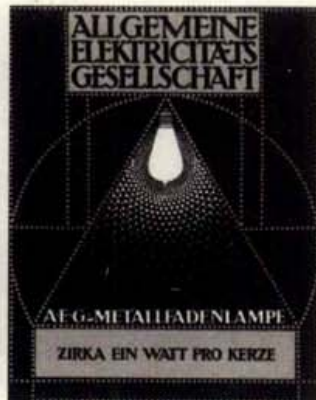


图7-11 贝伦斯为AEG设计的灯泡广告

黑创建,这是一个由企业家、技术人员、艺术家参加的全国性组织,其目标正如联盟章程所指出的:“制造联盟的目标是提高技艺,选拔艺术、工业、工艺美术和贸易方面最具有代表性的人物,把改进工业作品质量方面业已存在的各方面的努力联合起来。”³联盟的成立与活动促进了德国建筑领域的创新活动朝着与工业化生产相结合的方向发展,1907年,著名建筑师彼得·贝伦斯(Peter Behrens, 1868—1940)被聘为德国通用电气公司设计顾问,从事工业产品和公司房屋的设计工作(图7-10和图7-11)。联盟主要成员的建筑作品如前面第四章提到的贝伦斯的通用电气公司透平机车间、格罗皮乌斯和梅耶(Adolf Meyer, 1881—1929)的法古斯工厂都是经典的现代主义建筑作品。其中,贝伦斯设计的通用电气公司透平机车间,被称为工业时代的帕提依,具有跨时代意义,虽然具有古典建筑对称、均衡等特点,但是采用了现代技术和材料并真实地表现结构和材料,被称为是第一个真正意义上的现代建筑。

但是,是否把工业化作为建筑发展的主导方向,德意志制造联盟内部并没有达成一致的共识,在1914年科隆举行的第一次制造联盟展览会上,联盟内部出现了思想分裂。一方面是对工业化大生产、标准化的倡导,另一方面则是对艺术创作的自由和艺术家个性的肯定。从展览会的建筑风格中人们可以发现这种分歧的端倪:既有格罗皮乌斯设计的经典现代建筑风格的模范工厂,也有凡德维尔德设计的新艺术运动风格的制造联盟剧院(图7-12)、B. 陶特(Bruno Taut)设计的表现主义风格的玻璃展馆(图6-30~32)。同年,

2 肯尼思·弗兰姆普顿.张钦楠等译.现代建筑——一部批判的历史.北京:生活·读书·新知·三联书店,2004:115

3 [意]L.本奈沃洛著.邹德侗等译.西方现代建筑史.天津:天津科学技术出版社,1996:346.

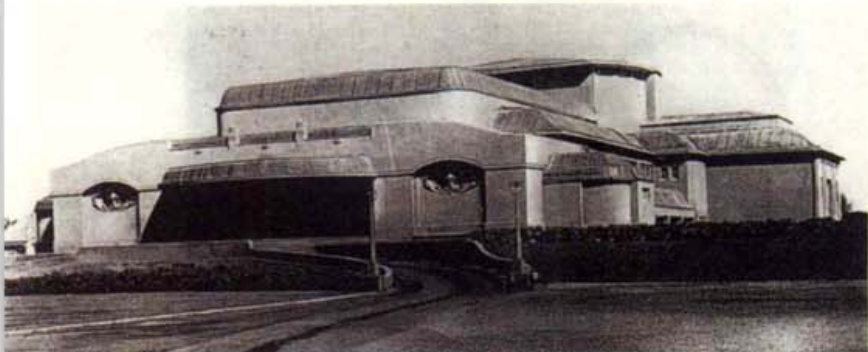


图7-12 德意志制造联盟剧院,科隆,1914年,建筑师:凡德维尔德

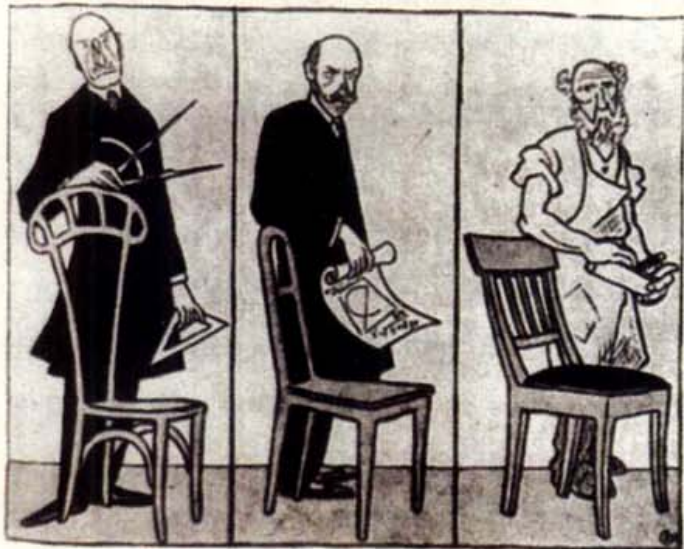


图7-13 K·阿诺德为1914年制造联盟论战所作的漫画:凡德维尔德提出一种有个性的椅子,穆蒂修斯提出一种标准的椅子,木匠则提出一种可以坐的椅子

在联盟内部发生了关于标准化问题与个性化问题的激烈争论也就是著名的“科隆论战”(图7-13),争论主要是在凡德维尔德与穆蒂修斯之间进行。穆蒂修斯坚持标准化,凡德维尔德则倡导个性化。穆蒂修斯宣称,“联盟的建筑和整个活动范围都倾向于标准化。只有坚持标准化,他们才能恢复那种普遍的重要性:即他们在漫长岁月里保持和谐文明的重要的东西。只有坚持标准化,……把标准作为一种有益的集中力量,才能引导出普遍被接受和可靠的意趣。”凡德维尔德则反驳说:“只要联盟里有艺术家,……他们就会反对提出来的任何准则和标准。从本质上看,艺术家是情感丰富的人,是出自本能的创造者。艺术家永远不会心甘情愿地服从于强加给他们的条条框框,他们不愿循规蹈矩。”⁴此后,经过数次争论,到了20

世纪20年代,工业化思想和方法最终被确定为联盟发展的主导方向,从而也为现代建筑运动确立了明确的路标。1926年,曾经产生过动摇的格罗皮乌斯,坚定了赞成工业化的立场。他指出,“所有人的需求都是相同的,而机器比手能够更好和更廉价地去满足他们。”

二、现代主义建筑思想奠基:格罗皮乌斯与包豪斯设计教育

格罗皮乌斯(Walter Gropius, 1883—1969年),现代主义建筑大师和建筑教育家,包豪

4 [意] L. 本奈沃洛著. 邹德侗等译. 西方现代建筑史. 天津: 天津科学技术出版社, 1996. 254

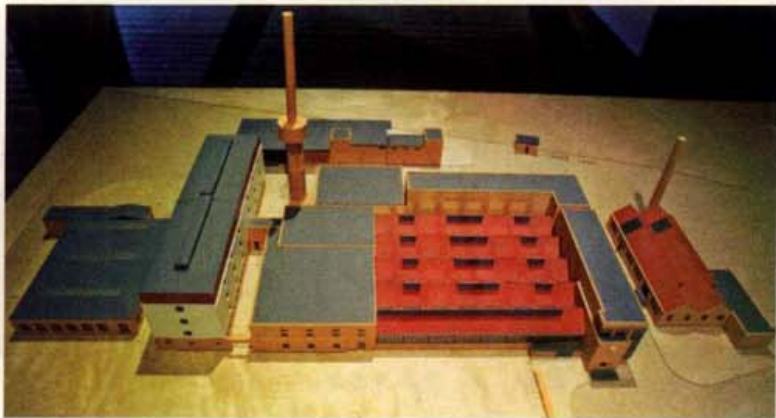


图7-14 法古斯工厂,1911年,建筑师:格罗皮乌斯、梅耶



图7-15 法古斯工厂,1911年,建筑师:格罗皮乌斯、梅耶

斯创始人。格罗皮乌斯生于德国柏林,青年时期在柏林和慕尼黑高等学校学习建筑。1907—1910年在贝伦斯的建筑事务所中工作。1911年设计建造的法古斯工厂(图7-14~图7-16),采用非对称的构图、简洁整齐的墙面、没有挑檐的平屋顶、大面积的玻璃墙、取消柱子的建筑转角处理,这些手法不仅和钢筋混凝土框架结构的性能一致,又产生了富有时代感的新的形式美。法古斯工厂是格罗皮乌斯早期的重要成就之一,也是一战前设计最先进的一座工业建筑。1914年,格罗皮乌斯设计了德意志制造联盟科隆展览会的办公楼(图7-17),又采用了大面积的全透明玻璃外墙。

1919年,格罗皮乌斯出任魏玛工艺与实用美术学校校长,将该校与魏玛美术学校合并成为一所专门培养新型工业日用品和建筑设计人才的高等学院,取名为魏玛公立建筑学院(Des Staatlich Bauhaus Weimar),简称包豪斯(图7-18)。包豪斯“Bauhaus”,是格罗皮乌斯自创的一个德语单词,“bau”在德语中是“建造”的意思,“haus”则是“房子”的意思。因此“Bauhaus”就是“造房子”。从这个新造字的字面可以看出,格罗皮乌斯的理想是将建造技术与建筑艺术这两个被长期分隔的领域重新结合起来,对更广泛的艺术设计领域而言,则是倡导工艺与艺术的结合。格罗皮乌斯在包豪斯宣言中



图7-16 法古斯工厂,1911年,建筑师:格罗皮乌斯、梅耶

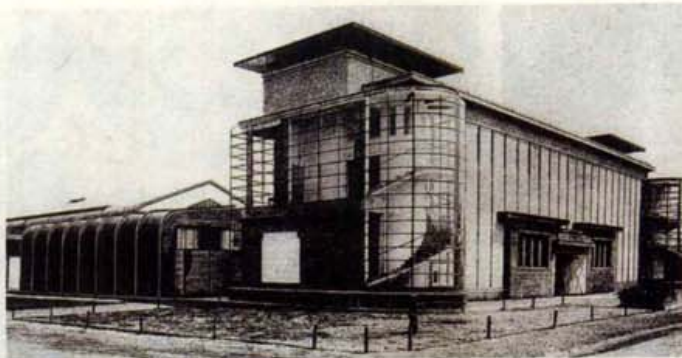


图7-17 德意志制造联盟科隆展览会办公楼，科隆，1914年，
建筑师：格罗皮乌斯



图7-18 德国包豪斯的教师们，1926年



图7-19 费宁格版画，为包豪斯宣言
所做封面

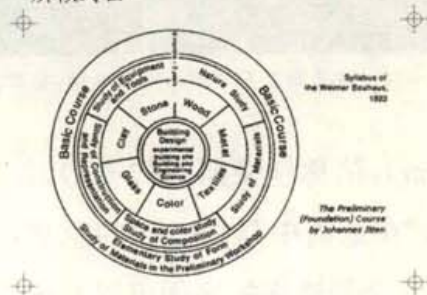


图7-20 包豪斯教学大纲

庄严宣告：“我们要建立一个新的艺术团体，它的成员们不再有造成艺人和艺术家之间高墙的那种阶级自傲。我们应该憧憬、想象和共同筹建未来的大厦，它将把建筑家、雕塑家、画家融洽和谐地团结在一起。这座大厦将通过千百万工人之手，作为对未来新信念的光辉标志而矗立在天空之中”⁵（图7-19）。

包豪斯的设计教育实行双轨制，强调理论教学与实践教学并行。在三年的课程期间，学生必须同时在两类导师的指导下学习，一类是工艺技术方面的导师，一类是设计理论方面的导师。前者指导下的课程是技术方面的，学生必须到七个实习工厂中的一个去做石工、木工、金工、黏土、玻璃、颜料和纺织品方面的工作，三年后，学生必须通过考试获得一个熟练工匠证书；后者指导下的课程是形式方面包括构图理论方法的研究（图7-20）。

包豪斯的设计教育强调将手工艺和机器生产结合起来，手工艺训练的目的并非是为了复兴手工艺，而是为机器化大生产作前期准备。1923年，格罗皮乌斯在《魏玛包豪斯的理论和组织》一文中写道：“手工艺教学意味

5 [意]L. 本奈沃洛著，邹德侗等译，西方现代建筑史，天津：天津科学技术出版社，1996：381～383

着准备为批量生产而设计。从最简单的工具和最不复杂的任务开始,他(包豪斯的学徒)逐步掌握更为复杂的问题,并学会用机器生产,同时他自始至终地与整个生产过程保持联系。”⁶包豪斯的设计教育强调将学校教育同社会生产相结合。实际的手工艺训练、灵活的构图能力以及与工业生产的联系,三者结合形成了包豪斯的设计风格,其特征是注重满足实用要求、造型简洁明快、构图多样灵活(图7-21)。代表性成果有布劳耶(Marcel Breuer, 1902—1981年)和密斯设计的钢管家具。布劳耶1924年从包豪斯毕业后留校任教,1926年,布劳耶打破常规,第一次设计了用钢管代替木料的椅子(图7-22和图7-23)。

包豪斯是20世纪20年代欧洲最激进的艺术流派的据点,在格罗皮乌斯的主持下,一批欧洲最激进的青年艺术家来到包豪斯任教,其中有抽象表现主义的康定斯基(Wassily Kandinsky, 1866—1944年)、超现实主义的保尔·克利(Paul Klee, 1879—1940年)、利奥尼·费宁格(Lyonel Feininger, 1871—1956年)等,这些流派在形式构图上的试验和探索对建筑和实用工艺品设计具有重要的借鉴价值。其中,康定斯基——抽象表现主义的前驱者,1911年创立“青骑士”画会。1922年,他离开前苏联到包豪斯任教。康定斯基主张绘画表现人内心深处蕴藏着的東西,他认为绘画与音乐相似,可以通过抽象的线条、色彩、韵律和构成,而



图7-21 包豪斯设计的工业产品



图7-22 布劳耶,镀铬钢管椅,1925年



图7-23 密斯,巴塞罗那椅,镀铬钢管与皮革,1929年

⁶ 肯尼思·弗兰姆普顿,张钦楠等译,《现代建筑——一部批判的历史》,北京:生活·读书·新知·三联书店,2004,134。

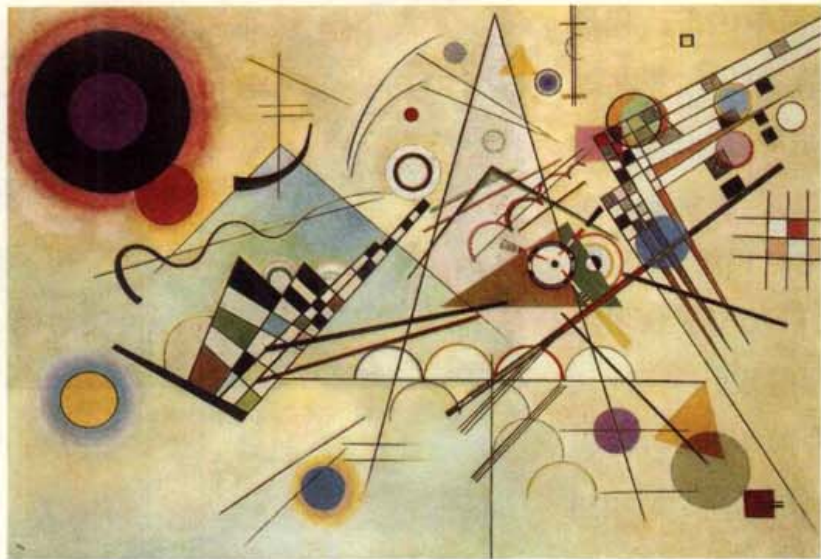


图7-24 康定斯基抽象表现主义绘画,《构成第八号》,1923年

不诉诸任何具象的客体来表达艺术家的精神体验和情感(图7-24)。在先锋艺术家中,立体派画家莫霍伊·纳吉(Moholy-Nagy)对包豪斯教学体系的影响最大。纳吉出生于匈牙利,早年致力于绘画和平面设计。1923年,纳吉应聘到包豪斯任教,接替约翰·伊顿负责包豪斯的基础课程教学。纳吉的到来在一定程度

上是包豪斯设计教育思想的一次转变,从而使包豪斯教学真正朝着适应工业生产的方向转变。他在包豪斯大力推进俄罗斯构成主义思想,改变了伊顿的宗教色彩很强的教学内容,使教学目标从个人主义的艺术表现转向理性、科学地掌握新技术、新材料和新媒介上,从而对包豪斯的发展产生了至关重要的作用。

1925年,包豪斯从魏玛迁到德绍市,格罗皮乌斯为它设计了一座新校舍(图7-25~图7-28),这座建筑成为现代建筑历史上一个重要的里程碑。该建筑1925年秋动工,于次年年底落成。包豪斯校舍建筑面积近10 000m²,按功能分为教学、生活、职业学校三部分,风



图7-25 包豪斯新校舍外观,1926年,建筑师:格罗皮乌斯



图7-26 包豪斯新校舍外观,1926年,建筑师:格罗皮乌斯



图7-27 包豪斯新校舍学生宿舍阳台细部,1926年,建筑师:格罗皮乌斯



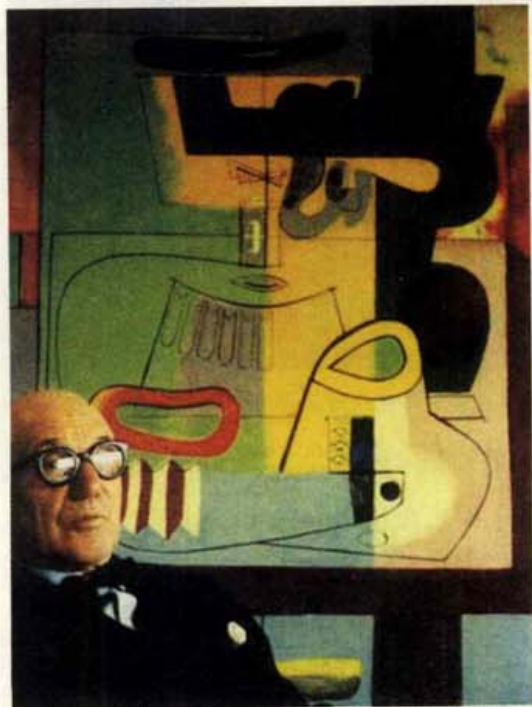
图7-28 包豪斯新校舍学生宿舍,1926年,建筑师:格罗皮乌斯
车形平面,联系方便。第一部分是四层的教学楼,主要是各科的工艺车间;第二部分是生活用房,包括学生宿舍、饭厅、礼堂以及厨房、锅炉房等。六层的学生宿舍位于教学楼的后方,宿舍和教学楼之间是单层饭厅及礼堂,礼堂饭厅可分可合;第三部分是四层的职业学校,它同包豪斯教学楼

相距约二十多米,中间隔一条道路,两楼之间以两层过街楼相连,其上布置办公室和教员室。包豪斯校舍除了教学楼采用框架结构,其余部分为砖混结构,全部采用平屋顶,外墙白色抹灰。包豪斯校舍根据实际需要决定各部分体型和空间形式:工艺车间采用框架形式和三层高的大玻璃窗;宿舍采用居住建筑的门连窗;几乎排除了任何附加装饰,采用不对称的构图手法,依靠建筑本身要素取得了丰富的建筑艺术效果。

三、现代建筑运动的狂飙式人物:勒·柯布西耶

勒·柯布西耶(Le Corbusier, 1887—1966年)。他生于瑞士钟表业城镇拉绍德封。1908年,他来到巴黎的佩雷特事务所工作,接受了钢筋混凝土建筑设计训练;1910年,进入贝伦斯的设计事务所工作,在此与密斯·凡·德·罗共事。勒·柯布西耶没有受过正规的学院派建筑教育,从一开始他就受到建筑和艺术领域新思潮的影响,走上了一条探索新建筑的不平凡道路。

1917年,勒·柯布西耶移居巴黎,从事绘画和雕刻,在此结识了立体派画家奥占芳(Ozenfant)。1919年,他与奥占芳一起创建了纯粹主义(Purist)画派(图7-29),并创办了评



▲图7-29 勒·柯布西耶与纯粹主义绘画,1919年

论性杂志《新精神》(L'Esprit Nouveau)。勒·柯布西耶等人在这个刊物上发表了一系列鼓吹新建筑的文章。1923年,勒·柯布西耶把这些文章结集出版,这就是被誉为20世纪最重要的建筑理论著作的《走向新建筑》(Vers une Architecture)。在这本宣言式的小册子中,他热情讴歌现代科技和工业的成就,将大跨度的钢铁桥梁、谷仓、轮船、汽车和飞机作为时代精神的象征和机器美学的榜样,他指出,“飞机是精选的产品,飞机的启示是提出问题和解决问题的逻辑性”。他认为,“这些机器产品有自己的经过试验而确立的标准,它们不受习惯势力和旧样式的束缚,一切都建立在合理地分析问题和解决问题的基础之上,因而是经济和有效

的”，“机器本身包含着促使选择它的经济因素”。从这些日新月异的机器产品中，他感受到了时代进步的历史脉搏，看到“我们的时代正在每天决定自己的样式”。他激烈地否定19世纪以来因循守旧的建筑观点和历史主义风格，主张创造新时代的新建筑。他称颂工程师的工作方法，认为“工程师受经济法则推动，受数学公式所指导，他使我们与自然法则一致，达到了和谐”。在这本书中，勒·柯布西耶给住宅下了一个新的定义：“住房是居住的机器”，“如果从我们头脑中清除所有关于房屋的固有概念，而用批判的、客观的观点观察问题，我们就会得到：房屋机器——大规模生产房屋的概念。”⁷勒·柯布西耶全面阐述了机器美学的含义，他认为，首先，建筑应像机器一样高效，强调建筑使用功能和建筑形态之间的逻辑关系，反对附加装饰；其次，建筑应像机器那样可以进行大规模标准化生产，强调建筑和工业化生产之间的关系；再次，建筑可以像机器那样放置在任何地方，强调建筑风格的普遍适应性。

1914年，勒·柯布西耶提出著名的多米诺体系(Les Maisons Domino)(图7-30)。该体系为板柱承重体系，由三块混凝土板、六根立柱和楼梯组成，墙体可以由不同的材料甚至废弃的建筑材料填充，充分体现了经济性的原则，三周即可建成。1926年，柯布西耶提出了著名的“新建筑五点”，即底层独立支柱、屋顶花园、自由平面、横向长窗和自由立面。这些均为采用钢筋混凝土框架结构，墙体不再承重后所产生的新的建筑形式特征。勒·柯布西耶这一时期的代表作萨伏伊别墅(1928—1930年)(图7-31~图7-34)是新建筑五点的理想体现。该建筑位于巴黎近郊，采用钢筋混凝土结构，平面是一个 $20.50\text{ m} \times 20\text{ m}$ 方形。建在 $48\,564\text{ m}^2$ 的一块场地中心，采用钢筋混凝土结构，底层三面有独立的柱子，中心部分为门厅、车库、楼梯和坡道以及佣人房间；二层为客厅、餐厅、厨房、卧室和花园；三层则为主人卧室及屋顶晒

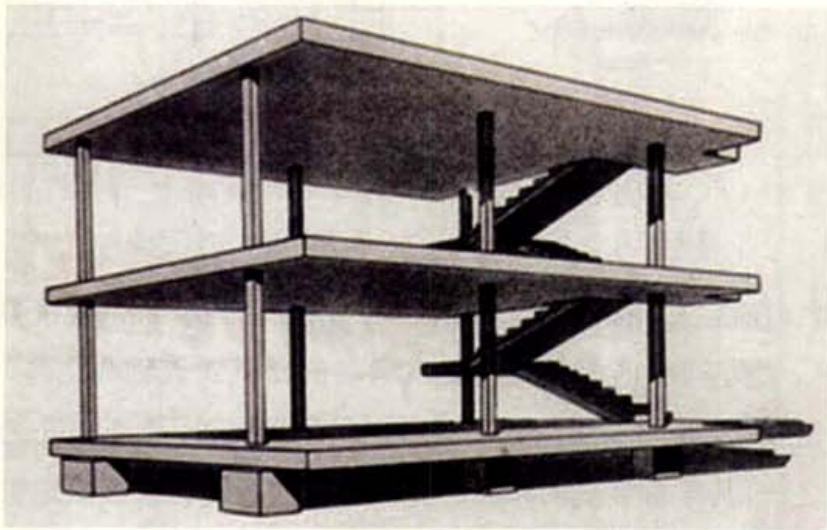


图7-30 多米诺体系，1924年，建筑师：勒·柯布西耶

7 勒·柯布西耶著，吴景祥译，走向新建筑，中国建筑工业出版社，1981：180



图7-31 萨伏伊别墅外观,1930年,建筑师:勒·柯布西耶

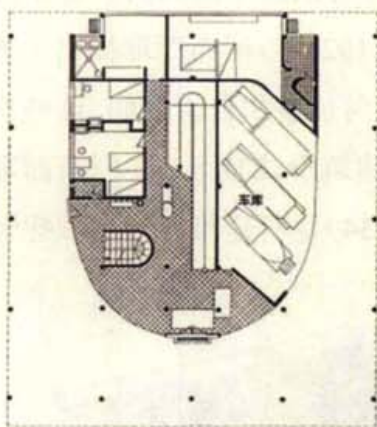


图7-32 萨伏伊别墅一层平面, 1930年,建筑师:勒·柯布西耶

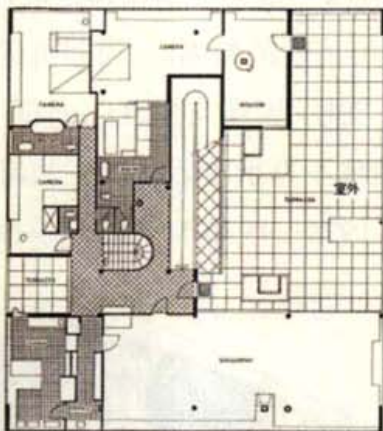


图7-33 萨伏伊别墅二层平面,1930年,建筑师:勒·柯布西耶

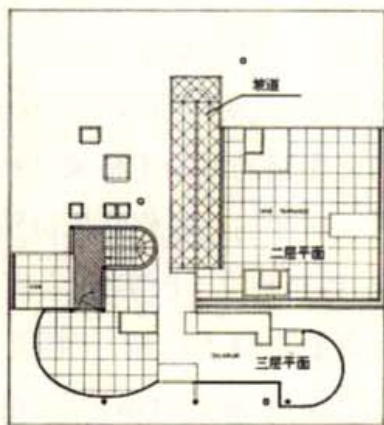


图7-34 萨伏伊别墅三层平面,1930年,建筑师:勒·柯布西耶

台。在楼层之间采用坡道连接,增加了上下层空间的连续性。

勒·柯布西耶是现代建筑运动的狂飙式人物和主将,1928年他与格罗皮乌斯、密斯·范·德·罗共同组织成立了国际现代建筑协会。他是20世纪最著名的建筑师与建筑理论家之一,其丰富多变的作品和充满激情的建筑哲学深刻地影响了20世纪的城市和建筑面貌以及人们的生活方式。从早年的白色系列别墅、马赛公寓到朗香教堂,从巴黎规划到昌迪加尔新城,从《走向新建筑》到《模度》,他不断变化的建筑与城市思想,始终将他的追随者和模仿者远远地抛在身后。

四、技术美学的执著追求：密斯的开拓与贡献

密斯·凡·德·罗(Mies van der Rohe), 1886年出生于德国亚琛。1907年, 当他21岁时, 他设计了第一件建筑设计作品, 其娴熟的手法引起德国建筑师贝伦斯的注意。1909年, 他进入贝伦斯事务所工作。1912年, 密斯在柏林独立开业。第一次世界大战期间, 他在军队中从事军事工程工作。战后, 他继续在柏林从事建筑师业务。1926年, 密斯设计了德国共产党领袖李卜克内西和卢森堡的纪念碑, 采用了风格派和构成主义的形式语言, 也体现了这一时期密斯的左翼社会主义倾向。在1926—1932年间, 密斯担任德意志制造联盟第一副主席。1927年, 密斯主持了在斯图加特举办的德意志制造联盟住宅展览会。这一时期他密切关注住宅的工业化生产, 他指出, “在今天, 经济性的因素决定了公寓式住宅的建设必须合理化和标准化。另一方面, 我们的要求更为复杂了, 这又需要平面布置有灵活性。” “未来的发展就必须考虑这两种因素。要达到这些目标, 最合宜的结构系统就是框架式。采用这种形式能够应用先进的施工方法并保证内部平面布置更为自由灵活。卫生技术设备要求厨房和浴室可做成固定的小间, 而住户中其余所有空间则可以用活动隔墙来随意划分。我认为, 这样做应该能够满足全部要求了。”

然而, 密斯对现代主义建筑最杰出贡献还是钢结构和玻璃在建筑中诗意的应用。早在1921和1922年, 密斯就提出了两个全玻璃摩天大楼的概念性方案(前面第六讲提到过), 揭示了高层玻璃幕墙建筑的发展潜力。方案中建筑外墙从上到下全是玻璃, 整个建筑看起来如同透明的晶体, 内部的一层层楼板清晰可见。密斯这样写道: “在建造的过程中, 摩天楼显示出雄伟的结构, 巨大的钢架壮观动人。可是砌上墙以后, 作为一切艺术的基础的骨架就被无意义的琐屑形象所淹没。”⁸ 建于1929年的巴塞罗那博览会德国馆(图7-35~图7-37), 又发展了一种具有古典式均衡构图的极简的现代主义风格,

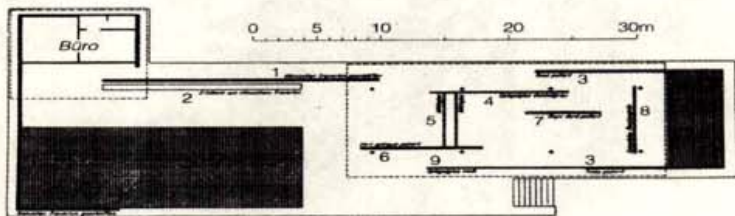


图7-35 巴塞罗那博览会德国馆, 1929年, 建筑师: 密斯

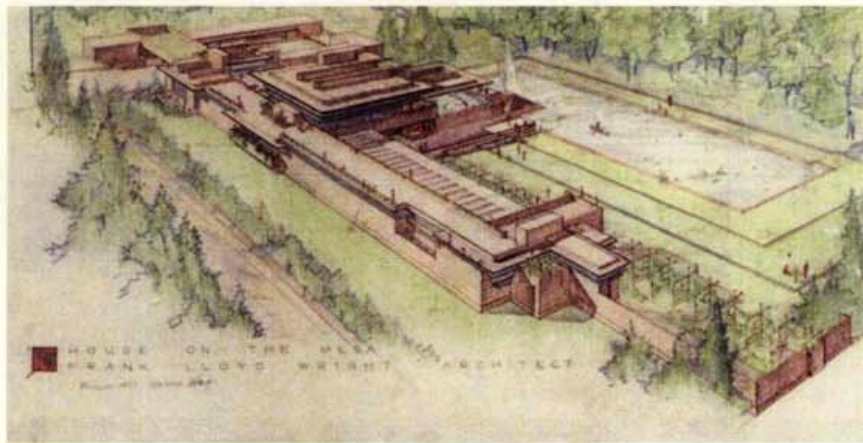
8 吴焕加. 外国现代建筑二十讲. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2007: 149



▲图7-36 巴塞罗那博览会德国馆,1929年, ▲图7-37 巴塞罗那博览会德国馆,1929年,建筑师:密斯
建筑师:密斯

其特征是简洁明快和骨架几乎露明的外观、灵活多变的流动空间(Flowing space)以及简练精美的细部。该展览馆主厅采用8根十字形断面的镀镍钢柱,支承起一片钢筋混凝土的平屋顶,它突破了传统砖石承重结构封闭的、孤立的室内空间形式,大理石墙和玻璃隔断自由灵活地布置,创造出前所未有的既分隔又连通的流动空间。建筑隔断采用不同色彩、不同质感的石灰石、玛瑙石和刻花玻璃等,显出典雅华贵的气派。建筑形体处理简洁,没有任何线脚,突出材料的固有颜色、纹理和质感,不同构件和不同材料之间不作过渡性处理,构造简单明确、干净利索,充分体现了密斯1928年提出的名言“少就是多”(Less is More),也为二战结束后兴起的追求技术精美倾向奠定了基础。

五、有机建筑与水平性、垂直性:赖特



▲图7-38 水平性的延伸,赖特设计的乡村别墅

赖特(Frank Lloyd Wright, 1869~1959年)是20世纪美国最重要的建筑师。20世纪30年代,他结合沙里文的有机建筑思想,提出了自己的有机建筑(Organic Architecture)理论。他认

为,建筑应该是自然的,应当成为自然的一部分。它属于基地环境和周围地形,就像动物归属于森林和它周围的环境一样。他认为,有机建筑即是真实的建筑,是“对任务和地点的性质、材料的性质和所服务的人都真实的建筑。”有机建筑理论与把建筑的真实性建立在功能、技术基础上的正统现代主义不同,赖特把建筑的真实性建立在与自然的和谐之中。他认为,自然界是有机的,建筑师应当从自然中得到启示。房屋应当像植物一样,成为“地面上一个基本的和谐的要素,从属于自然环境,从地里长出来,迎着太阳。”正是从有机建筑理论出发,赖特反对折中主义和对历史风格的模仿,同时也对正统现代主义的功能主义和机器美学提出了尖锐批判,针对勒·柯布西耶提出的“住宅是居住的机器”理论,他尖刻地讽刺说:“好,现在椅子成了坐的机器,住宅是住的机器,人体是意志控制的工作机器,树木是出产水果的机器,植物是开花结籽的机器,我还可以说,人心就是一个血泵。这不叫人骇怪吗!”⁹

从20世纪初的草原式住宅(Prairie House)到20世纪30年代的流水别墅和西塔里埃森,赖特的建筑实践中形成了乡村住宅的水平性(图7-38)与城市建筑的垂直性两种经典构图模式,前者位于乡村或城郊,建筑空间具有开放性;后者位于城市,建筑空间具有封闭性。20世纪初出现的水平性构图的草原式住宅,是对赖特的有机建筑理论的最好诠释。在解释草原式住宅的水平性构图与西部草原地貌的关系时,他指出:“事实上对于我们广袤的西部草原来说几乎所有的建筑都让人觉得不舒服;在绵延起伏的草原上,任何高出的细节都会被夸大;当草原在壮阔无边的天空下静静地展开时,任何一棵树看上去都像是赫然耸立在它沉静的、开满鲜花的表面上。任何考虑不周的东西都会与草原安然的环境格格不入,就像一个伸出的手指那样让人无法忍受。无论出于怎样的实用考虑,任何不必要的高起都应该避免,而应通过加强室内外环境的联系来弥补高度上的缺憾。”¹⁰

与强调水平构图的乡村住宅相反,20世纪初赖特设计的一些公共建筑和城市住宅,强调建筑构图的垂直性,其建筑形态厚重而封闭,强调直线条与简单几何体构图,外观与内部空间相吻合,呈现出与同一时期维也纳分离派相似的造型特征。代表作如纽约州布法罗市的拉金公司办公楼(1904年)(图7-39)、伊利诺州橡树园的统一礼拜堂(1905年)(图7-40和图7-41)。20世纪20年代和30年代,赖特还一度热衷于采用几何形图案来装饰

9 罗小未.外国近现代建筑史.中国建筑工业出版社,2004:93

10 [美]戴维·拉金等.苏怡等译.弗兰克·劳埃德·赖特:建筑大师.中国建筑工业出版社,2005:35



图7-39 拉金公司办公楼，纽约州布法罗市，1904年，
建筑师：赖特



图7-40 伊利诺州橡树园的统一礼拜堂内部，1905年，
建筑师：赖特



图7-41 伊利诺州橡树园的统一礼拜堂内部，
1905年，建筑师：赖特

建筑外部，其中包括墨西哥玛雅风格的图案，体现出早期装饰艺术风格对赖特的影响。如统一礼拜堂、加利福尼亚洛杉矶的蜀葵住宅(图7-42)、日本东京的帝国饭店(1922年)等建筑，都大量采用了玛雅图案的混凝土砌块作为装饰。

1936年建成的流水别墅和始建于1938年的西塔里埃森，是有机建筑理论的典范之作。流水别墅(图7-43和图7-44)位于宾夕法尼亚州的匹兹堡郊区，可以视为山溪旁峭壁的延伸，钢筋混凝土挑台锚固在石墙和自然山石中，横向阳台、栏板上下左右前后错叠，宽窄厚薄长短参差。就地取材的毛石墙模拟天然纹理砌筑。建筑外形上最突出的是一道道横墙和几条竖向的石墙，组成横竖交错的构图。西塔里埃森(1938年)(图7-45~图7-47)位于亚利桑那州斯科茨代尔附近荒凉的沙漠，这一片单层的建筑群是供赖特和他的学生们半工半读的学园，其中包括工作室、作坊、赖特与学生们的住宅、起居室、文娛室等。那里气候炎热，雨水稀少，西塔里埃森的建筑方式反映了这些地域特征，它用水泥和当地的石块浇筑成厚

图7-42 蜀葵住宅，加利福尼亚洛杉矶，1917年，建筑师：赖特



图7-43 流水别墅，1930年，建筑师：赖特



图7-44 流水别墅，1930年，建筑师：赖特

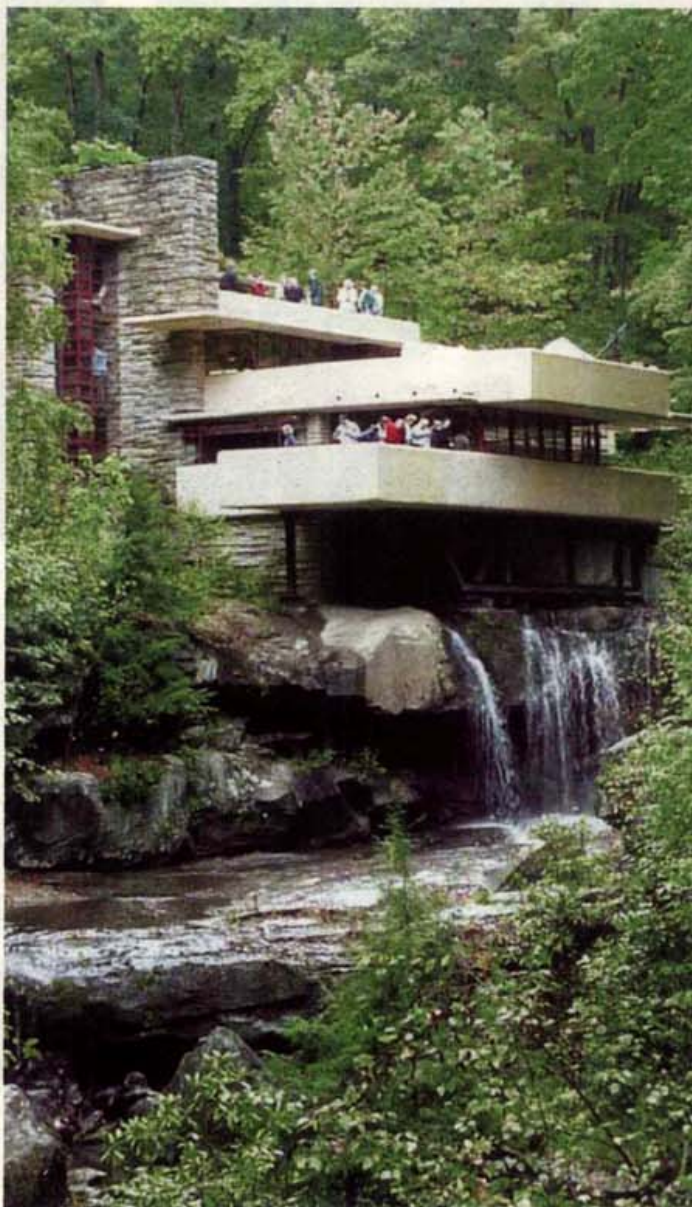


图7-45 西塔里埃森，亚利桑那州斯科茨代尔，1938年，建筑师：赖特



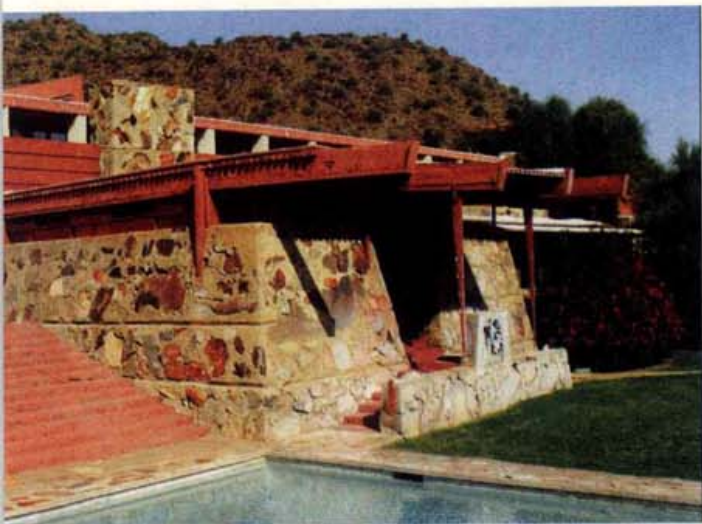


图7-46 西塔里埃森,亚利桑那州斯科茨代尔,1938年,建筑师:赖特



图7-47 西塔里埃森,亚利桑那州斯科茨代尔,1938年,建筑师:赖特



图7-48 约翰逊制腊公司总部,1937年,建筑师:赖特

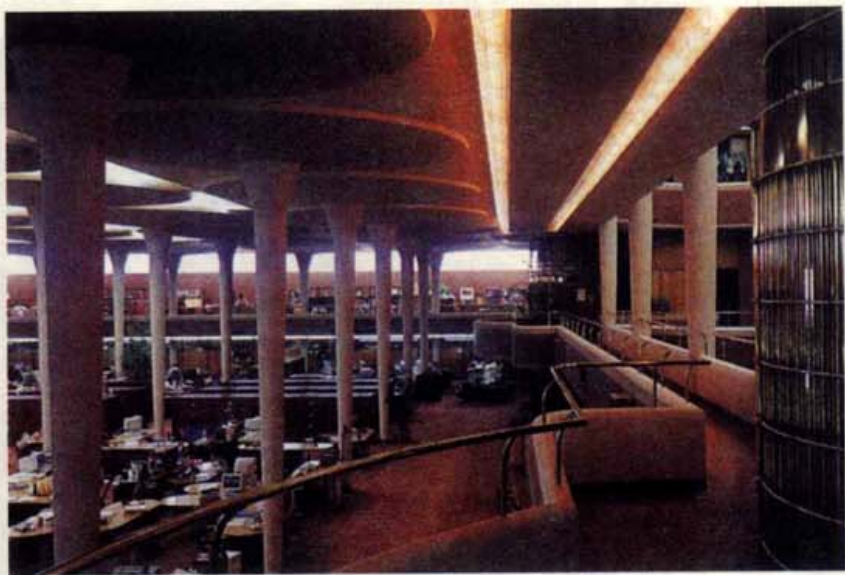


图7-49 约翰逊制腊公司总部内景,1937年,建筑师:赖特

重的矮墙和墩子,上面用木料和帆布遮盖,粗糙的乱石墙体与没有油饰的木料和白色帆布错综复杂地组织在一起,有的地方像石头堆砌的地堡,有的地方则像临时搭设的帐篷,建筑形态不拘形式、充满野趣,建筑物本身好像从沙漠中生长出来的植物。1937年建成的约翰逊制腊公司总部(图7-48和图7-49),办公大厅运用数十根白色硕长的植物般的钢丝网水泥圆柱,由下而上逐渐增粗,到顶上扩大成一片圆板,圆板之间的空当覆盖玻璃,就形成了透光的屋顶。这座建筑物外观采用圆形转角,墙体和窗户平滑地转过去,形成了流线型的横向构图。1942年设计、1959年落成的古根汉姆美术馆(图7-50和图7-51),充分利

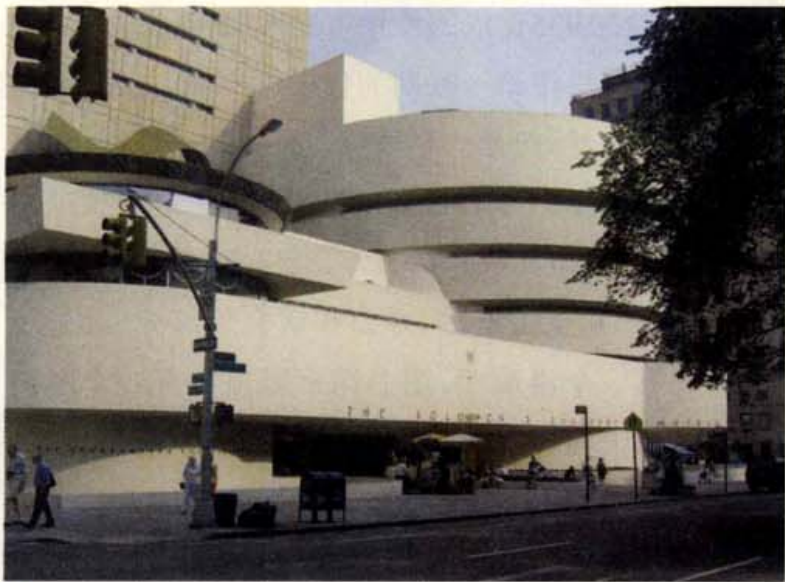


图7-50 古根汉姆美术馆,1959年,建筑师:赖特

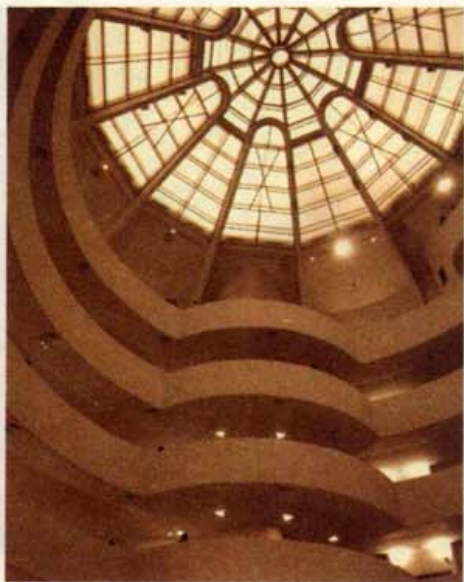


图7-51 古根汉姆美术馆,1959年,建筑师:赖特

用混凝土的可塑性,圆形平面,展廊不断盘旋上升,使人体会到行进中的动态感。但是,在盘旋而上的坡道上陈列美术品也给美术馆的展览功能带来了许多不便。

20世纪上半叶,赖特的建筑理论和建筑作品与同一时期的正統的现代主义思想与实践形成了鲜明对比,充分展示了现代主义建筑思潮主流之外的支流和不同侧面。

六、地域性的现代主义:阿尔瓦·阿尔托

阿尔瓦·阿尔托(Alvar Aalto, 1898—1976年),生于芬兰西部农村,父亲是勘测人员,其1921年毕业于赫尔辛基工业大学,1923年开办了自己的事务所。

芬兰地处北欧,自然环境优美,素有“千湖之国”的美称,一望无际的森林、烟波浩淼的湖泊、万籁俱寂的白夜堪称芬兰的三景。优美的自然环境孕育了芬兰人对大自然的深厚感情,也滋养了阿尔瓦·阿尔托对自然环境的亲切感受,为他的地域性、人情化的建筑创作提供了客观物质环境。阿尔托是地域性现代主义建筑探索的先驱者,他设计的建筑与自然环境相互融合,充分反映了芬兰的地域特色。

阿尔托一生的建筑创作主要经历了三个时期,第一白色时期(1923—1944年),代表作有维堡图书馆、帕米欧肺病疗养院;红色时期(1945—1953年),代表作有珊纳特塞罗镇中心建筑;第二白色时期(1953—1976年),代表作有卡雷住宅、奥尔夫斯贝格文化中心。

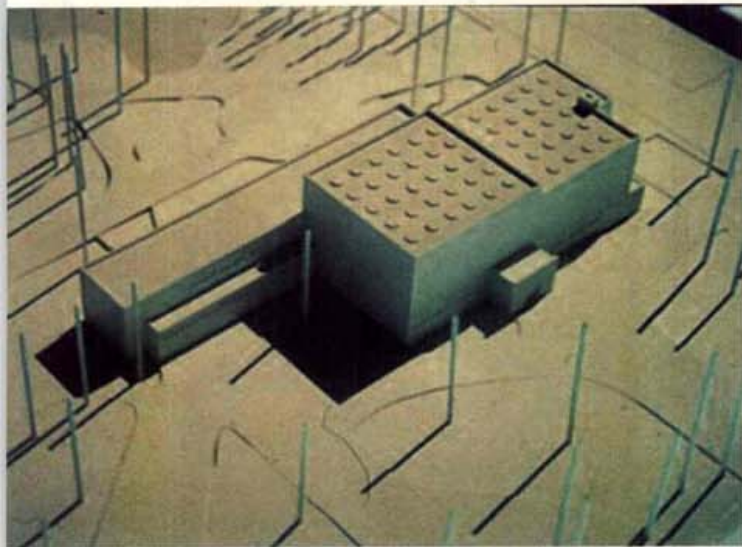


图7-52 维堡市立图书馆,1935年,建筑师:阿尔托



图7-53 帕米欧疗养院,1929—1933年,建筑师:阿尔托

1935建成的维堡市立图书馆(图7-52)是阿尔托在第一时期的代表性作品。20世纪20年代,维堡是一个只有九万人的小城市,图书馆位于市中心公园的东北角。建筑面积虽然不大,但其中包括书库、阅览室、期刊室、阅报室、儿童阅览室、办公和研究等部分,此外还有一个讲演厅。图书馆平屋顶上有57个圆筒形天窗,下大上小呈倒锥形,上下两层玻璃,并有辅助灯光,光线均匀且可用灯光热量溶化积雪。

帕米欧肺病疗养院(1929—1933年)奠定了阿尔托在现代建筑运动中的地位。该建筑按照功能划分为病房楼、交通、治疗、娱乐、后勤五部分,采用了不均衡构图,满足了朝向、视线、交通、疏散的要求。阿尔托把病人的休养需要放在首位,疗养院最重要的部分是七层高的病房大楼,大楼呈一字排开,面对原野和树林,每个房间都有良好的光线、新鲜的空气和开阔的视野。病房大楼背后是垂直交通部分,后面连着一栋四层小楼,与病房形成一个张开的喇叭形前院,给进出的车辆留出宽裕的通道(图7-53和图7-54)。

阿尔托1929年正式加入CIAM,是芬兰现代主义建筑的奠基人。就建筑外观而言,他的作品具有典型的功能主义特征,但是其细部设计,无论是天然采光、人工采光、曲线形态的运用,都洋溢着对人性的关怀和对地域文化的关注。他擅长采用波形曲面的手法模拟自然环



图7-54 帕米欧疗养院, 1929—1933年, 建筑师: 阿尔托



图7-55 纽约世界博览会的芬兰馆, 纽约, 1938年, 建筑师: 阿尔托



图7-56 阿尔托设计的曲木工艺扶手椅, 1930年



图7-57 原芬兰货币上的阿尔托头像



图7-58 阿尔托设计的玻璃器皿, 1936年



图7-59 阿尔托设计的玻璃器皿, 1936年

境、柔化人工环境和体现细腻的情感。典型实例如1938年纽约世界博览会的芬兰馆,阿尔托采用一面巨大的波形墙沿大厅对角线纵向布置,自由波动、层层出挑的巨型墙面唤起了人们对芬兰景观的无限遐想(图7-55)。

与布劳耶一样,阿尔瓦·阿尔托也是凭借家具设计取得国际性突破的。1931年,他采用热压成型的曲木工艺设计的扶手椅,轻巧、舒适,形式优美而结构合理,成为斯堪的纳维亚风格家具的经典作品(图7-56),正是这种集成材的使用促进了芬兰木材业的蓬勃发展,阿尔托因此被视为国家英雄,头像出现在芬兰货币上(图7-57)。而在阿尔托建筑设计中频频出现的波浪形曲线,也成为玻璃器皿设计的重要主题,他于1936年设计的玻璃花瓶,采用有机曲线造型,如同蜿蜒曲折的芬兰湖泊,波光荡漾,极富温馨浪漫的艺术魅力(图7-58和图7-59)。

七、从工业城到光明城市： 现代城市规划理论探索

1. 带形城市

“带形城市”(Linear City)是以一条连续的交通线为轴发展的城市形态。其

发展就像一节节“椎骨”的推进,更符合有机体的生长规律。其特点是没有主导性的中心,所有城市居民都享有同等的工作、学习、享受服务设施的机会,也可以迅速方便地进入开敞的自然空间。该理论于1882年由西班牙工程师索里亚(A.Soria)提出,“带形城市”理论反对城市的同心扩展,建议城市发展应该依据交通运输线带状延伸。城市应有一条宽阔的脊椎道路,用于铺设各种地下工程管线,使城市在长度上无限延伸而限制其宽度上的发展。

2. 工业城市

法国建筑师加尼耶(Tony Gamier, 1869—1948年),毕业于巴黎美术学院,获得罗马奖学金并赴罗马学习。1901—1904年,他在“工业城市”(Industrial City)(图7-60和图7-61)设想中,选择了一处位于一条河流转弯处的虚拟地区,一半为平地,一半为山丘,规划人口为3.5万。加尼耶的工业城规划中包含了现代城市规划的基本思想,采用明确的功能分区,各分区之间以绿带隔离。居住、工业、疗养和交通这些功能区有明确的划分,并可以无限扩展,城市交通设置快速干道和地下铁路。更为超前的是,工业城的全部建筑为钢筋混凝土结构,而在当时仅有几座试验性建筑采用了钢筋混凝土结构,建筑布局整齐、造型简洁明快,反映

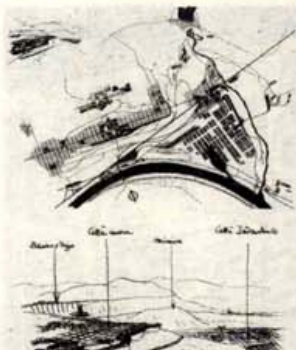


图7-60 工业城市，
1901—1904年



图7-61 工业城市，1901—1904年



图7-62 拉蒙赫家畜和屠宰场，法国里昂，1906—1924年，建筑师：加尼耶

了具有工业时代特征的建筑风格。在1904年当选的里昂市长E. 埃里奥(Edouard Herriot)的支持下，加尼耶的工业城市的宏伟设想部分得到实现。1906年，他设计了拉蒙赫(La Mouche)屠宰场和牛市场建筑群(1914—1924年)(图7-62)，其暴露的钢拱架和玻璃顶的中央大厅，让人联想到工业城市中的造船厂。

3. 光明城市

从20世纪开始以来，针对资本主义城市的症结，从政治家、社会改革家到建筑师，都提出了各自的设想。其基本思路可以概括为两种，城市分散主义和城市集中主义。前者是基于对现代城市尤其是大城市不同程度的否定，从罗伯特·欧文、霍华德、盖迪斯到1930年代初的赖特，都对大城市这个庞然大物表示出怀疑和厌恶，提出了各种城市分散主义的设想，其中最有代表性的是霍华德的“田园城市”，试图通过限制人口规模来解决城市的拥挤问题，并使城市与外部大自然保持充分的接触。而以勒·柯布西耶为代表的现代建筑运动先驱者，反对空想社会主义和霍华德的分散主义，主张运用现代科技手段、全新的规划和建造方式来建设现代化大城市，表现出对现代化大城市前景的信心和渴望。1922年，柯布西耶发表了《明日的城市》(*The City of Tomorrow*)一书。1925年，他提出了巴黎改建的设想方案。1933年，他又发表了《光明城市》(*The Radiant City*)一书。这一系列著作和作品集中体现了他的城市集中主义思想(图7-63~图7-65)。

勒·柯布西耶认为，摩天楼是“人口集中、避免用地日益紧张，提高城市内部效率的一种极好手段”。在《明日的城市》一书中，他提出了一个容纳300万人的现代城市构想：中央为商业区，40万居民住在24座60层高的摩天大楼中，高楼周围有大片的绿地。在周围的环

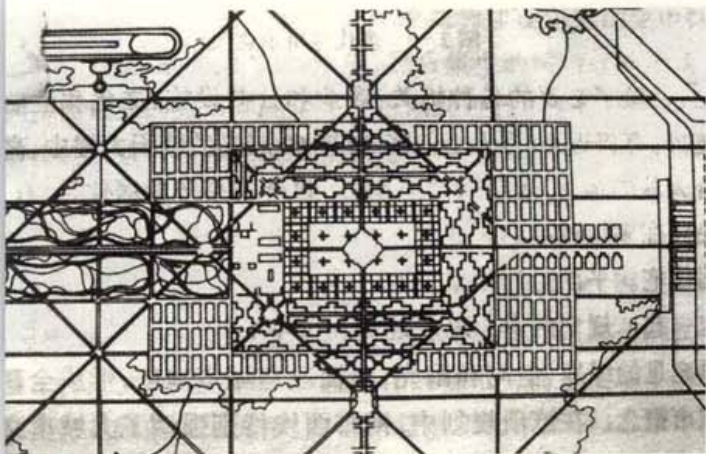


图7-63 光明城市, 1933年

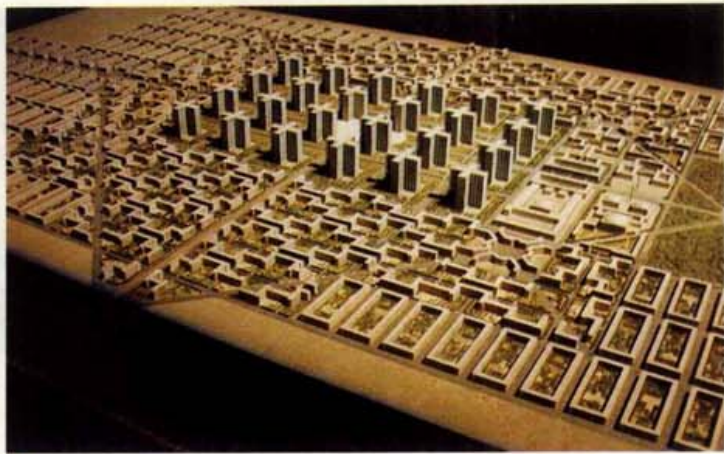


图7-64 光明城市, 1933年



图7-65 光明城市, 1933年



图7-66 巴黎沃伊森规划, 1922年, 建筑师: 柯布西耶

形居住带中, 则有60万人居住在连续的多层板式住宅中, 最外围是容纳200万居民的花园住宅。柯布西耶主张建立一个快捷高效的的城市交通系统, 道路网采用方格与对角线相结合的方式, 高层建筑底层全部用鸡腿柱架空, 步行交通被布置在地坪上, 通过高架的快速车道可以便捷地到达市中心, 散步的居民则可以在建筑底层自由穿行, 不受干扰地到达开阔的公园绿地。1925年, 柯布西耶提出了巴黎沃伊森规划(Plan of Voisin)(图7-66和图7-67), 该规划要求拆除巴黎塞纳河以北的大片旧建筑, 代之以阳光充足、通风良好的高层混凝土公寓楼群, 并把大面积绿地引进高层建筑周围。柯布西耶相信, 这种农村的“田园气息”将以城市园林的形式进入城市的“心脏”, 居民可以享受到新鲜的空气、充足的阳光和田园风光, 从而保持身心的健康。在1930—1933年间, 柯布西耶作了巴西的里约热内卢的Coniche规划(图7-68)和阿尔及利亚阿尔及尔市的Obus规划(图7-69), 两者的机动车道路均被托柱(Pilotis)所支撑, 地面成为一个行人可以自由漫步的连续性公园。其中, 里约热内卢Coniche规划, 一条长约6 km海岸公路, 路面高出地面100 m, 路面之

下为15层居住建筑。阿尔及尔市的Obus规划,规划方案也是一条沿着海湾伸展的巨型结构公路,路面之下有6层房屋,路面之上则有12层。

德国建筑师希尔波西默(Ludwig Hilberseimer, 1885—1967年), 1928年加入CIAM, 1931年成为德意志制造联盟领导机构的成员。1924年, 他提出的“高层建筑城”(Hochhausstadt)(图7-70)规划, 更彻底地发展了柯布西耶“光明城市”的思想, 在规划中通过垂直划分实现了居住和劳动场所的分离, 城市建筑底部是商业城和快速机动车道, 上部则是居住城和人行道, 车行与步行交通之间的交叉也被减少到最低限度。

现代建筑运动的先驱者们倡导采用大尺度的线形和点状高层建筑, 为了“阳光、空气和绿化”布置通透、自由、开放的空间, 破坏了传统城市街坊空间的温馨与亲切; 同时, 以汽车为尺度基准的城市交通, 使得现代城市空间尺度与人体脱节, 显得机械而枯燥、单调而冷漠。现代主义城市规划的危机在勒·柯布西耶他们的宏大设想中已经埋下, 当他们还兴奋地沉浸在乌托邦式幻想的时候, 已经有人对现代城市的未来前景表达了强烈的不信任和悲观。1926年, 德国导演弗里兹·朗(Fritz Lang)执导的《大都会》(Metropolis)(图7-71)是默片时代最经典的黑色科幻寓言, 影片中未来城



图7-67 巴黎沃伊森规划, 1922年, 建筑师: 柯布西耶



图7-68 里约热内卢的Coniche规划, 巴西, 1930年—1933年, 建筑师: 柯布西耶



图7-69 阿尔及尔的Obus规划, 阿尔及利亚, 1930—1933年, 建筑师: 柯布西耶

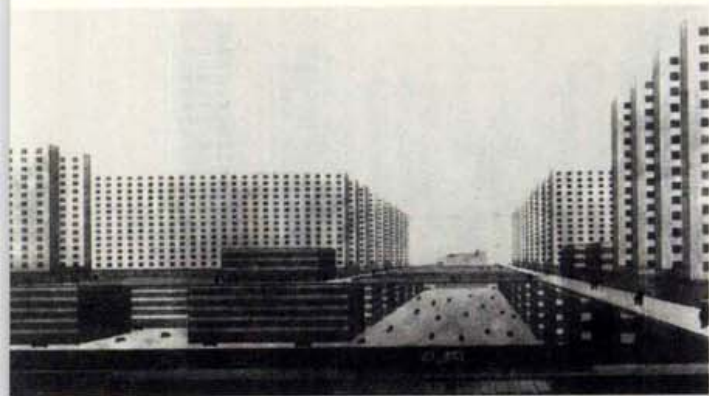


图7-70 “高层建筑城”，1924年，建筑师：希尔波西默



图7-71 德国导演弗里兹·朗执导的《大都会》剧照，1926年

市不断地向上向下扩张着自己的躯体，仿佛稠密的热带雨林，不同的植被层上聚居着不同的族群。在机器的轰鸣中影片拉开了序幕——只见身穿黑色工作服的人们乘着电梯来到地下，僵尸一般走向冰冷的大机器厂房；而统治者则占据城市的上层，在城市的高楼之上，衣着光鲜的人们尽情娱乐。

4.《雅典宪章》：现代主义城市规划大纲

1933年，国际现代建筑会议(CIAM)第四次会议的主题是“功能城市”，会议发表了《雅典宪章》，该宪章被称为现代主义城市规划的大纲。《雅典宪章》提出了城市的功能分区，它认为，城市活动可以划分为居住、工作、交通和游憩四大类。对城市进行合理的功能分区，对于改善资本主义的城市状况具有重要的现实意义，它主要针对当时大多数城市无计划、无秩序发展过程中出现的问题，尤其是工业区和居住区混杂、严重工

业污染导致的卫生问题、交通问题和居住环境问题等，功能分区的方法可以起到缓解和改善这些问题的作用。另一方面，从城市规划科学的角度来看，《雅典宪章》所提出的功能分区理论也是一种革命，它突破了传统城市规划片面追求图面效果和空间构图的局限，引导城市规划向科学化、理性化的方向发展。与正统的现代主义建筑理论一样，以《雅典宪章》为核心的现代主义城市规划理论，极大地改变了20世纪的城市的面貌，同时也带来了新的城市问题。

八、结语

20世纪上半叶的现代主义建筑思潮本身包括多种流派，各位建筑大师的建筑创作也各有特色，他们的建筑思想前后也并不一致，存在着自相矛盾、自我否定的现象。但是，从

20世纪20年代以格罗皮乌斯、勒·柯布西耶和密斯等人为代表的现代主义建筑师发表的言论和设计的建筑作品，可以归纳出一套较为系统的理论，笔者称之为正统（经典）的现代主义建筑理论，以有别于同一时期以赖特为代表的有机建筑和以阿尔托为代表的地域主义探索。需要指出的是，有些书中把正统（经典）的现代主义称之为“功能主义”或“理性主义”，这种提法并不妥当。因为，功能（理性）主义只是正统的现代主义建筑思想的组成部分，正统的现代主义包含了各种侧重点迥异的理性主义内涵，除了功能理性主义，还有强调忠实表现结构的结构理性主义、把经济性放在首位的经济理性主义以及强调构图条理清晰的形式理性主义等，简单地称之为功能主义有失片面，而笼统地概括为理性主义又过于宽泛。正统的现代主义的设计思想可以概括如下。

一、以实用功能和经济性作为建筑设计出发点。强调建筑师应研究和解决建筑的实用功能与经济问题，其设计方法为“由内向外”逐步完成。

二、面向工业化大生产。系统地引进工业技术和标准化设计，力图在建筑的各

个层面实现预制化。

三、注重建筑形式的真实性和逻辑性。提倡建筑形式与结构体系、建造过程的一致性，倡导符合时代精神的机器美学，提倡简洁、清晰、明快的建筑风格，反对附加装饰。

四、提出空间—时间构图理论。认为建筑空间是建筑的主角，提出在处理立体构图时必须考虑人体验建筑过程中的时间因素。

五、主张与历史风格决裂、倡导符合时代精神的新风格。现代建筑的先驱者从进化论和进步主义历史观念出发，认为一个时代有一个时代的文化，要创造新风格就必须与传统决裂。

第一次世界大战之后兴起的现代主义建筑虽然都具有功能经济性、工业化、科学性、真实性和空间化以及时代性等特征，但是仍然出现了不同方向的探索和支流。正统的现代主义设计原则在资本主义迅速发展、城市急剧膨胀的时期发挥了重要作用，尤其是在两次世界大战之间，满足了战后恢复与重建的迫切需要，从而形成了国际性现代建筑运动的高潮。

金瓶梅詞話卷一百一十五

因這時官家裏面發派差人，三
縣正堂官，各將兩縣差人，派
與巡捕司，分領各役，分
別巡捕。那巡捕司，分領各役，
分領各役，分領各役，分領各役。

因這時官家裏面發派差人，三
縣正堂官，各將兩縣差人，派
與巡捕司，分領各役，分
別巡捕。那巡捕司，分領各役，
分領各役，分領各役，分領各役。

因這時官家裏面發派差人，三
縣正堂官，各將兩縣差人，派
與巡捕司，分領各役，分
別巡捕。那巡捕司，分領各役，
分領各役，分領各役，分領各役。

因這時官家裏面發派差人，三
縣正堂官，各將兩縣差人，派
與巡捕司，分領各役，分
別巡捕。那巡捕司，分領各役，
分領各役，分領各役，分領各役。

因這時官家裏面發派差人，三
縣正堂官，各將兩縣差人，派
與巡捕司，分領各役，分
別巡捕。那巡捕司，分領各役，
分領各役，分領各役，分領各役。

因這時官家裏面發派差人，三
縣正堂官，各將兩縣差人，派
與巡捕司，分領各役，分
別巡捕。那巡捕司，分領各役，
分領各役，分領各役，分領各役。

因這時官家裏面發派差人，三
縣正堂官，各將兩縣差人，派
與巡捕司，分領各役，分
別巡捕。那巡捕司，分領各役，
分領各役，分領各役，分領各役。

因這時官家裏面發派差人，三
縣正堂官，各將兩縣差人，派
與巡捕司，分領各役，分
別巡捕。那巡捕司，分領各役，
分領各役，分領各役，分領各役。

因這時官家裏面發派差人，三
縣正堂官，各將兩縣差人，派
與巡捕司，分領各役，分
別巡捕。那巡捕司，分領各役，
分領各役，分領各役，分領各役。

因這時官家裏面發派差人，三
縣正堂官，各將兩縣差人，派
與巡捕司，分領各役，分
別巡捕。那巡捕司，分領各役，
分領各役，分領各役，分領各役。

第八讲

01 02 03 04 05 06 07 08 09 10

官方意识形态主导下的古典 复兴:欧洲现代建筑运动的挫折与 低潮

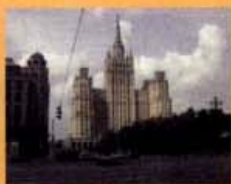




图8-1 日内瓦国联总部，1927年



图8-2 日内瓦国联总部，1927年

两次世界大战之间的时期，对于欧洲现代建筑运动而言是挑战与机遇并存的阶段。如果说1919年包豪斯成立标志着现代建筑运动的兴起；那么在欧洲，第一次世界大战的战后恢复时期，则给现代建筑提供了重要的历史机遇。空前的房荒使得住宅问题成为建筑革命的诱因之一，正是在需要为普通人解决大量住房的时刻，正统的现代主义得到了大规模实验和实施的机会。在前苏联，十月革命和国内战争之后，共产主义理想赋予建筑以新的使命，催生了新的居住和公共建筑类型以及新的城市规划，苏维埃的先锋建筑师们进行了大量现代主义的尝试并取得了卓越成果。但是一战以后的西方也孕育着巨大危机。1929—1933年间欧美爆发的资本主义经济危机，法西斯极权主义在欧亚资本主义世界的崛起，使西方自由资本主义受到了来自法西斯主义和社会主义的双重挑战。1925年，前苏联在“社会主义内容、民族形式”的口号下，把以构成主义为代表的活跃的俄国现代建筑潮流置于死地。1927年，在日内瓦国联总部的国际设计竞赛中，勒·柯布西耶的方案被新古典主义的方案所取代（图8-1和图8-2）。1931年，在莫斯科苏维埃宫的设计竞赛中，勒·柯布西耶的现代主义作品再度被拒绝，1933年包豪斯被迫关闭。现代建筑运动遭受的一系列挫折表明，现代主义建筑

还远未为官方意识形态所接受，随着第二次世界大战的迫近，从欧洲的德国到远东的日本，建筑领域又被徘徊在民族主义与民族沙文主义之间的古典复兴主义所统治。

德国、意大利和日本等国的法西斯与专制政权大力倡导传统复兴，在墨索里尼统治下的意大利，现代主义则与古典主义达成了某种平衡与妥协；在前苏联，斯大林上台后，也以“社会主义内容，民族形式”为口号的古典复兴取代了十月革命前后以构成主义为代表的现代主义探索。从1937年巴黎世界博览会德国馆与苏联馆的建筑风格（图8-3和图8-4）中，可以窥见二战爆发前国际建筑潮流的总体保守化态势。



图8-3 世界博览会德国馆，巴黎，1937年



图8-4 世界博览会苏联馆，巴黎，1937年

一、第三帝国的象征：纳粹德国的古典复兴

现代建筑运动是与左翼社会主义运动紧密联系的一场建筑运动，格罗皮乌斯、密斯、勒·柯布西耶等人均带有鲜明的社会主义思想，主张为大多数人设计住宅。1919年，包豪斯在德国首都魏玛成立。1924年，为了躲避保守政治力量的迫害迁往社会民主党执政的德绍。1931年纳粹夺取了德绍的政权，市政府决定关闭包豪斯。1933年，希特勒执政，包豪斯被纳粹视为布尔什维克，被永久解散（图8-5）。

希特勒的艺术倾向极端保守，他对欧洲现代艺术极为反感和仇视，认为它们是颓废的、病态的艺术，他呼吁艺术界以古希腊、古罗马艺术为榜样，进行第二次古典文艺复兴



图8-5 拼贴画, 纳粹查封包豪斯



图8-7 德国总理府, 柏林, 1938—1939年, 建筑师: 斯皮尔



图8-8 柏林南北轴线和中央大道规划, 1937年, 建筑师: 斯皮尔



图8-6 希特勒的绘画作品

(图8-6)。在建筑文化上, 希特勒与纳粹主义需要一种能够象征德意志帝国与民族沙文主义精神的建筑风格, 辛克尔(Schinkel)曾经倡导的希腊古典主义与条顿民族主义相结合的理想被重新唤起, 形成了第三帝国时期的希腊—德国式新古典主义(Greco-German Neo-Classicism), 其特征是简化的古典手法、带凹槽的多立克柱式、楼梯式大台阶、鹰与纳粹徽章。

青年建筑师阿尔伯特·斯皮尔(Albert Speer, 1905~1981年)是第三帝国时期最受希特勒宠爱的建筑师。德国总理府(图8-7)是斯皮尔的代表作, 建于1938—1939年间, 由于斯皮尔的出色设计与工程组织能力, 使得这幢建筑能在1939年9月德国入侵波兰前落成。第二次世界大战的最后4个月, 大势已去的希特勒生活和工作的地堡就在这座大厦的地下。1945年5月柏林陷落后, 盟军拆除了这座大厦。除了新古典主义, 超大尺度也是希特勒时期德国城市规划与建筑设计的重要特征。1937年, 斯皮尔重新规划了柏林南北轴线和穿越市区的中央大道(图8-8), 宽阔的街道与广场可以供百万人举行庆典和游行, 穿过巨大的凯旋门, 道路尽端是斯皮尔设计的全世界最大的穹隆顶建筑——大

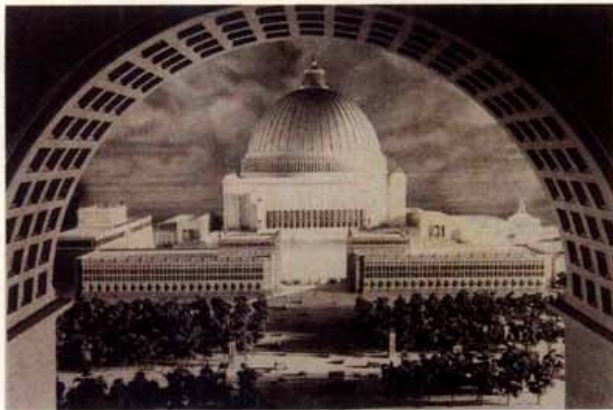


图8-9 全世界最大的穹隆顶建筑——大会堂(未建),1937年,建筑师:斯皮尔



图8-10 “光的会堂”工程——纽伦堡纳粹党政治集会,1934年,设计师:斯皮尔

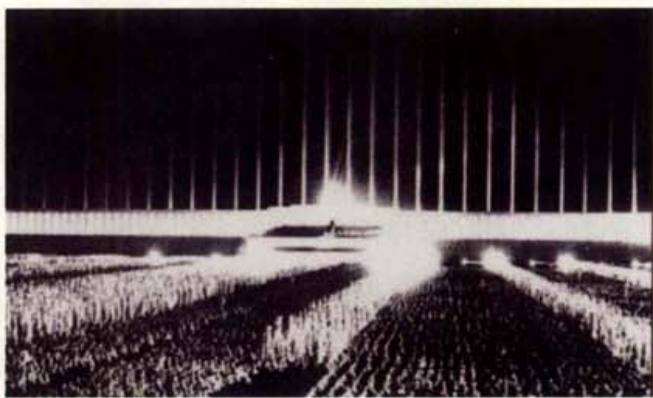


图8-11 “光的会堂”工程——纽伦堡纳粹党政治集会,1934年,设计师:斯皮尔

会堂(图8-9),这个供纳粹党徒举行集会的公共建筑拟建在1939年被烧毁的国会大厦的位置上,高300 m,其座位足可容纳18万人。它以罗马万神庙为设计原型,但是高度却是它的6倍,而容量则要大出16倍。在斯皮尔设计的所有第三帝国的形象工程中,最有想象力的顶峰之作当数“光的会堂”工程(图8-10和图8-11),这是一个人类有史以来最大的“灯光工程”。1934年,纽伦堡举行纳粹党政治集会,为了把会场最大限度的“审美化”,斯皮尔在集会广场周边布置了130架防空探照灯,动用了当时纳粹军队所有的探照灯,一排排巨形光柱汇成了刺破夜空的超级现代哥特教堂的柱列。作为希特勒的宠臣,斯皮尔于1942年被任命为战争生产部长。第二次世界大战德国战败后,斯皮尔作为战犯被纽伦堡军事法庭判处20年监禁。

二、“社会主义内容、民族形式”：前苏联官方主导下的古典复兴

彼得大帝和叶卡特琳娜女皇时代的俄国,崇尚欧洲古典文化。1917年十月革命之前,

受法国学院派折中主义影响,俄国古典主义和巴洛克风格成为建筑文化的主流。十月革命后,前苏联的文化艺术领域形成了激烈的先锋运动,无数的艺术家用狂热的词句歌颂革命、歌颂新世界,并且要为此新世界创造一个彻头彻尾的崭新文化。其中,构成主义倡导建设全新的建筑文化,主张充分运用和反映科学技术的最新成就,它激进地否定历史风格并对折中主义进行了猛烈的批判,金兹堡在《风格与时代》一书中指出,“折中主义不论它的代表作多么辉煌,都不能使艺术丰富。在艺术的进化过程中,它只做减法不做加法,只不过是把通常格格不入的东西凑合在一起,而不是有所拓展。”¹

然而具有讽刺意味的是,斯大林时代的前苏联建筑并没有进一步发展布尔什维克革命后萌发的构成主义艺术,而是在“社会主义内容、民族形式”的口号下转向对古希腊、古罗马、中世纪和文艺复兴风格的模仿,官方认为,“社会主义事业在一切战线取得了胜利,而这些胜利需要通过建筑艺术鲜明地反映出来,并使之永垂千古。而古典主义建筑提供了一个经过若干

世纪磨炼的构图原则、处理手法和建筑创作宝库,它在人们的心目中是崇高的并和传统文化联系在一起,因而在社会各个阶层都引起了广泛的崇敬。”²

倡导古典复兴的官方建筑文化导向是在20世纪30年代正式确立的,但是早在20世纪20年代,前苏联官方就已经表现出对先锋派的不满。列宁在大量讲话和文章中批判了主张在传统废墟上创建全新无产阶级文化的激进主义观点,并把这种对待文化遗产的态度斥之为小资产阶级的无政府主义和虚无主义。他宣称:“我们要迅速地建设无产阶级文化,就必须取得资本主义遗留下来的全部文化遗产,没有这些,我们就不能建设共产主义社会的生活。”“每个民族的文化里面,都有民主主义和社会主义的文化成分,……我们从每个民族的文化中取出这些成分只是为了同每个民族的资产阶级文化、资产阶级的民族主义相对抗。”³前苏联的早期政治领导人普遍对现代艺术怀有深刻的成见和敌意,如加米涅夫(1883—1936年)在1919年曾指出,“工人的政府必须果断地停止对各种

1 [俄] 金兹堡著,陈志华译,风格与时代,陕西师范大学出版社出版,2004,35

2 [苏] A.B.利亚布申 И.В.谢什金娜 著,吕富珣译,苏维埃建筑,中国建筑工业出版社,1990,82

3 [苏] A.B.利亚布申 И.В.谢什金娜 著,吕富珣译,苏维埃建筑,中国建筑工业出版社,1990,3



图8-12 苏维埃宫设计方案, 1933年, 建筑师: 约凡、舒科和希尔弗里赫



图8-13 苏维埃宫设计方案立面渲染, 1933年, 建筑师: 约凡、舒科和希尔弗里赫

未来主义者、立体主义者和意象主义者(Imagist)这些歪门邪道的支持,他们不是无产阶级艺术家,他们的艺术也不是我们的艺术。他们是资产阶级腐朽的产物和资产阶级腐蚀剂”。

十月革命之后的一个时期,苏维埃社会主义政权面临着生死存亡的考验,执政当局全力应付外国的武装干涉以及国内的动乱和饥荒,无暇对文化艺术领域进行全面控制。1924年列宁逝世后,前苏联国内政治气候发生巨变,统治集团不再容忍文化艺术领域的无政府状态,逐步强化了对意识形态领域的全面控制。1932年4月23日,苏共中央委员会发布了《关于改组文学艺术团体》的文件,明令解散各种文艺社团,号召所有“拥护苏维埃政权的纲领、并乐于参加社会主义建设的艺术家们联合起来”,组成统一的创作协会以实现“多产性、创新性、正确性”。至1932年7月,所有独立的建筑师组织均被解散,其中包括活跃的现代建筑师社团——现代建筑师联盟(OCA)和新建筑师协会(ACHOBA)。1933年,官方性质的“苏维埃建筑学会”成立,标志着前苏联建筑历史上斯大林时代的开始。1933年,在苏维埃宫的设计竞赛中,以约凡(Jofan)、舒科(Schouko)和希尔弗里赫(Helfreich)的古典主义方案获胜而告终(图8-12~图8-14),以此为分水岭,古典复兴在“社会主义内容、民族形式”口号下成为建筑创作的主导方向,一直延续到1953年斯大林去世。前苏联斯大

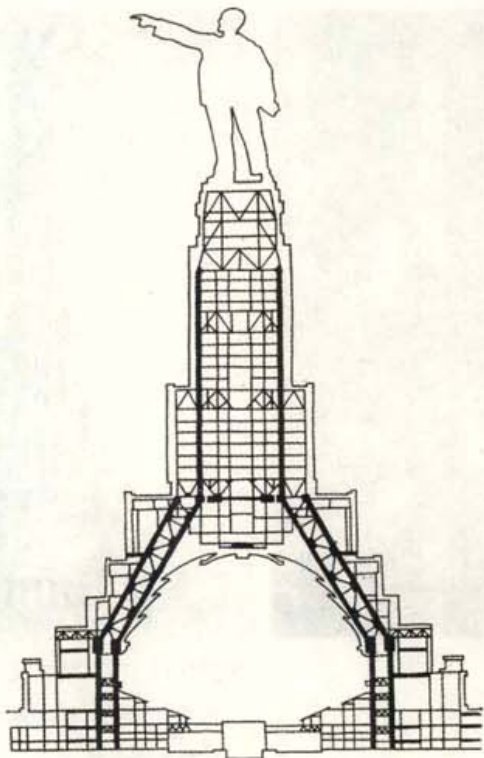


图8-14 苏维埃宫设计方案剖面图,1933年,建筑师:约凡、舒科和希尔弗里赫



图8-15 全苏农业展览馆的主馆,莫斯科,建筑师:舒科

林时期的古典复兴具体表现为以下几种典型模式:

1. 民族性: 俄罗斯式古典主义

设计中体现俄罗斯式古典主义特征,强烈的中心对称构图、层层收缩的中央塔楼、高高耸立的尖顶,其高度甚至超过主体建筑。代表作有全苏农业展览馆的主馆(图8-15)、白俄罗斯馆,20世纪50年代前苏联在中国建设的几个建筑,如北京苏联展览馆、上海中苏友好馆以及北京广播大楼等都具有典型的俄罗斯式古典主义特征。⁴

2. 古典复兴: 复古主义

这是一种强烈的复古主义倾向,古典柱式和柱廊成为这类建筑的标准范式。代表作有新西伯利亚的西伯利亚歌剧院(图8-16),它采用了十分完整的古典主义构图;伏尔加格勒的A.M.高尔基大剧院(图8-17),也是一栋古希腊风格的建筑。代表人物福明偏爱多立克柱式,认为用它可以表达革命的英雄主义气概,他甚至进行了通过标准化和预

4 [意]L.本奈沃洛著,邹德侗等译.西方现代建筑史.天津:天津科学技术出版社,1996:512~513



图8-16 新西伯利亚歌剧院，新西伯利亚，1931—1945年，
建筑师：戈林伯格等



图8-17 高尔基大剧院，伏尔加格勒，1945—1952年，
建筑师：库林诺夫

制构件制作古典柱式的尝试。

3. 高层建筑：哥特式与婚礼蛋糕式

从1947年开始设计兴建的莫斯科8栋高层建筑，体量大都采用竖向划分，强调高耸感，屋顶以塔尖结束，具有浓厚的哥特式风格特征。如沃斯塔尼亚广场上的高层住宅（图8-18和图8-19）、斯莫棱斯克广场上的办公大楼（图8-20）。位于莫斯科列宁山上的莫斯科大学主楼（图8-21~图8-23），建筑构图强调层层收缩的中央塔楼，这种风格又被戏称为“婚礼蛋糕式”。该建筑曾经以其宏伟的体量、纪念性的构图影响过新中国成立后的高等学校教学主楼建设，中国建筑师戏称其平面为“蛤蟆式”。



图8-18 沃斯塔尼亚广场的高层住宅，
莫斯科，1950—1954年，建筑师：波索欣等



图8-19 沃斯塔尼亚广场的高层住宅，莫斯科，1950—1954年，
建筑师：波索欣等



图8-20 斯莫棱斯克广场的办公大楼,莫斯科,1948—1953年,建筑师:葛里福里赫



图8-21 莫斯科大学主楼,莫斯科,1949—1953年,建筑师:德鲁涅夫



图8-22 莫斯科大学主楼,莫斯科,1949—1953年,建筑师:德鲁涅夫

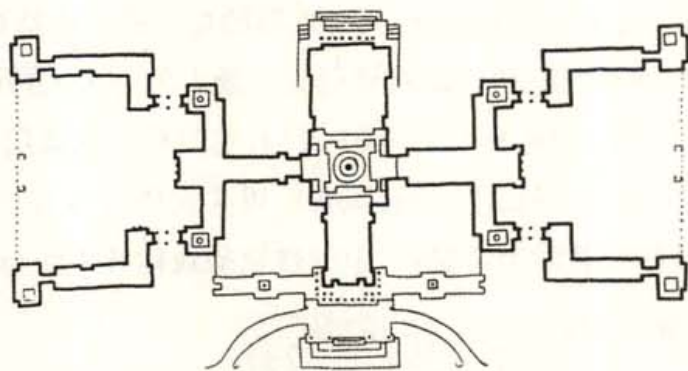
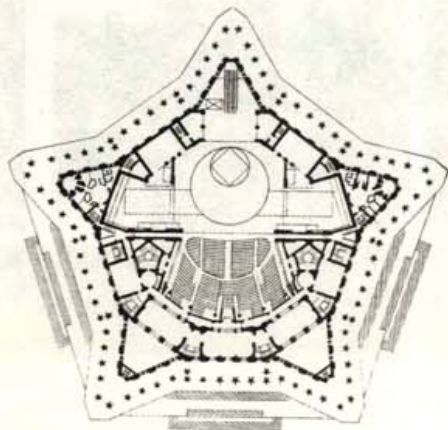


图8-23 莫斯科大学主楼,莫斯科,1949—1953年,建筑师:德鲁涅夫

图8-24 红军剧院,莫斯科,1934—1940年,建筑师:阿拉比扬



图8-25 红军剧场,莫斯科,1934—1940年,建筑师:阿拉比扬



4. 纪念性: 超大尺度与政治象征性

前苏联的民族形式一向具有强烈的纪念性、象征性和装饰性,而苏维埃宫正式方案则是追求纪念性的顶峰之作。经过4轮设计竞赛后,1939年4月苏维埃宫建设委员会正式批准了约凡、舒科和希尔弗里赫三人合作的综合方案,建筑体量呈阶梯上升的圆柱状,圆柱落在约容纳2.5万人的会堂上。总高度415m(后增至460m),仅顶部的列宁像就高达80m(后加至100m),其纪念性的尺度达到了令人望而生畏的程度。在追求建筑的政治象征性方面,莫斯科红军剧院可谓登峰造极,不仅剧院建筑平面采用了代表红军的五角星,而且全部的柱子断面也采用了五角星形(图8-24和图8-25)!

斯大林时代的建筑文化极大地影响了包括中国、朝鲜和东欧在内的社会主义国家。20世纪50年代,“社会主义内容、民族形式”的口号被移植到中国,成为新中国成立后建筑创作的主旋律和官方导向。北京展览馆(1952—1954年,建筑师:苏方安德烈夫,中方戴念慈)(图8-26)、上海展览中心(1955年,建筑师:苏方安德烈夫,中方陈植)、北京十大建筑中的中国人民军事博物馆(1958—1959年,建筑师:欧阳骅等)(图8-27)等重要公共建筑就采用了典型的俄罗斯式古典主义风格。此外,天安门广场的人民大会堂(1958—1959年)、北京火车站



图8-26 北京展览馆,北京,1952—1954年,建筑师:苏方安德烈夫,中方戴念慈



图8-27 中国人民军事博物馆,北京,1958—1959年,建筑师:欧阳骅等

(1958—1959年)等建筑也可以看到同一时期前苏联建筑文化的巨大影响。

1953年斯大林逝世后,随着对其政治遗产的清算,斯大林建筑时代也宣告落幕。他的继任者赫鲁晓夫基本否定了“社会主义现实主义”的创作方法和“社会主义内容、民族形式”的建筑方针。随着官方导向的转变,斯大林时代占据建筑文化主流的唯美主义和古典复兴倾向受到批判,在1954年召开的“全苏建筑工作者大会”上,要求建筑师重新认识自己的责任,从实用出发,把经济问题、技术问题放在首位,提出大力发展预制钢筋混凝土构件,推行机械化施工,推广标准化设计的主张。从20世纪60年代始,随着文学艺术创作方向的“解冻”,建筑创作的美学方向也趋于自由化。不仅20世纪20年代的俄罗斯构成主义重新获得肯定,欧美的各种思潮也在俄罗斯建筑界得到体现。

三、平衡与妥协：意大利的理性主义与古典主义

意大利是未来主义思潮的故乡,未来主义思潮体现了工业革命和科技革命对人们心灵的鼓舞和震撼,同时也反映出意大利青年知识分子在历史转折时期的虚无和偏激的心态。未来主义也是意

大利狂热的民族主义和沙文主义膨胀的产物,未来主义运动的旗手马里内蒂狂热支持1912年意大利对埃塞俄比亚的侵略,并与墨索里尼的法西斯政党密切合作。1922年,意大利法西斯党徒向罗马进军,意大利国王埃曼努埃尔三世授权墨索里尼组阁,意大利法西斯专政开始建立。墨索里尼上台后,大力倡导的古罗马帝国风格作为法西斯政权的象征,他对于罗马帝国奥古斯都大帝时期的建筑尤为热衷,他扬言要把他的“新罗马”建设成为一个“大理石的城市”。

但是,在探讨意大利现代建筑运动的命运时,必须考虑一个特殊的因素——即第二次世界大战前夕,意大利还基本上是一个以农业为主的国家,工业化水平远远低于德国和其他帝国主义列强,因此无论是社会文化还是法西斯政权的官方意识形态,远远没有德国那种对现代建筑运动的强烈排斥与厌恶。虽然以墨索里尼为首的法西斯政权大力倡导古罗马风格复兴,但是意大利建筑师的设计仍然保持了一定的自由度,能够将现代主义手法与官方意识形态教条巧妙地结合起来,而不是像他们的德国同行那样彻底地摒弃现代主义。正如意大利建筑史学家L.本奈沃洛所概括,“当现代运动在意大利兴起的时候,法西斯独裁已经建立,该政权意欲从新调整国

家生活的各个方面,这当然也包括建筑在内。但是,由于各种倾向层出不穷,法西斯对建筑施加的压力是分散和反复不定的,所以从来没有像德国纳粹压得那么沉重。此外,意大利的理性主义,可能从来没有像在德国那样与早期的民主制度合作过。……虽然到了最后,意大利法西斯也像其他的极权政治制度一样,强行回到新古典主义并硬性地阻止了现代主义运动的发展,但是,这个过程是缓慢的并且蒙受过许多独特暧昧的阴影。”⁵ 1923年,贾科莫·马特-特鲁科(Giacomo Matte-Trucco)设计的都灵菲亚特汽车厂厂房把生产、科研、管理等多功能整合到一个长方形的巨构建筑中,巨大的汽车厂试车跑道被布置在七层屋顶之上,这个建筑不仅堪称当时意大利最宏伟的建筑物,同时也象征了这个文明古国实现工业化的勃勃雄心(图7-2)。

意大利法西斯专制时期的建筑文化主要包括新古典主义和理性主义两种倾向。新古典主义阵营以建筑师皮亚琴梯尼(Marcello Piacentini)、莫普格(Vittorio Morpurgo)和米兰的新古典主义建筑团体为代表。他们主张沿用柱廊、浮雕和线角等古典手法,同时简化古典装饰,注重基本的古典主义构图与比例,意大利理论家萨法蒂称这种风格是“清晰简单的、古典主义和现代主义的综合”,又被形象地称为剥光的古典主义(Naked Classical)(图8-28)。1932年由皮亚琴梯尼、帕加诺(G. Pagano)等人设计建造的罗马大学的新大学城(图8-29)通过大面积的实墙面、方形



图8-28 剥光的古典主义,20世纪30年代,建筑师:不详



图8-29 罗马大学的新大学城,1932年,建筑师:皮亚琴梯尼、G. 帕加诺等

5 [意]L. 本奈沃洛著,邹德侗等译.西方现代建筑史.天津科学技术出版社,1996:516



图8-30 意大利文化宫，意大利，1937—1942年，建筑师：皮亚琴梯尼、帕加诺



图8-31 意大利文化宫，意大利，1937—1942年，建筑师：皮亚琴梯尼、帕加诺



图8-32 意大利文化宫局部，意大利，1937—1942年，建筑师：皮亚琴梯尼、帕加诺

石柱组成的门廊，传达出一种古典建筑的神韵。1937—1942年建造的意大利文化宫（图8-30~图8-32），由皮亚琴梯尼、帕加诺等建筑师设计，建筑体量为简单的立方体，没有任何古典装饰，建筑立面重复采用罗马拱券构图，给人一种单调枯燥、冷漠空洞的感觉。

意大利的理性主义建筑潮流兴起于1926年，一批刚从米兰工业大学毕业的年轻建筑师组成倡导新建筑的团体，成员七人故名“七人小组”，其中包括特拉尼(G. Terragni)、G·弗雷蒂(G. Frette)、G·菲吉尼(G. Figini)、S·拉利科(S. Larco)、G·波里尼(G. Pollini)等人。七人

小组虽然提倡创新，但与未来主义和包豪斯学派不同，他们并不排斥传统。他们认为：“早期先锋派的标志是一种故作姿态的冲动力和一种虚荣、有害的激愤，好和坏的成分兼而有之，当今青年的标志则是对清晰性和智慧的渴望……必须明白……我们不能

企图割断传统……新建筑、真正的建筑应当是把逻辑与理性紧密联系在一起的结果。”⁶ 七人小组的活动构成了20世纪20年代和30年代意大利理性建筑运动(the movimento Italiano per L'Architettura Razionale, 简称M·I·A·R·)的基础。正式创立于1930年的意大利理性建筑运动被完全纳入意大利官方建筑文化体制之内,1931年,墨索里尼为在罗马巴尔迪画廊举办的七人小组第三次展览会剪彩,艺术批评家彼特罗·马利亚·巴尔迪(Pietro Maria Bardi)则在为展览撰写的题为《关于建筑学向墨索里尼的报告》的小册子中宣称,理性主义建筑是法西斯革命原则唯一正确的表现。同一时期M·I·A·R·的宣言也声称,“我们的运动除了在现行严峻的气候中为(法西斯)革命服务之外,没有别的道德目标。我们呼吁墨索里尼允许我们达到这一目标。”⁷

七人小组中的特拉尼,是意大利理性主义最重要的先锋人物。他于1904年出生于意大利米兰附近的梅达(Meda),1943年死于第二次世界大战。1932—1936年设计建造的位于科莫的法西斯会馆,采用钢筋混凝土框架结构和标准的现代主义风格,建筑的功能本身则具有强烈的政治色彩,该建筑作为意大利理性主义的代表作,充分显示了意大利现代主义与法西斯意识形态之间的妥协关系。法西斯会馆(图8-33~图8-35)的平面为33 m×33 m的正方形,高度为正方形边长的一半16.5 m,是一个简单的半立方体的体量,通过比例和控制线,特拉尼确定了理性几何学的基础。房间围绕玻璃天窗采光的内庭布置,四周为走廊、办公室和会议室,内庭为一个双层的中央大厅,入口门厅与广场之间由玻璃门分隔,并可通过电动装置控制开启,这样中厅就与室外广场连

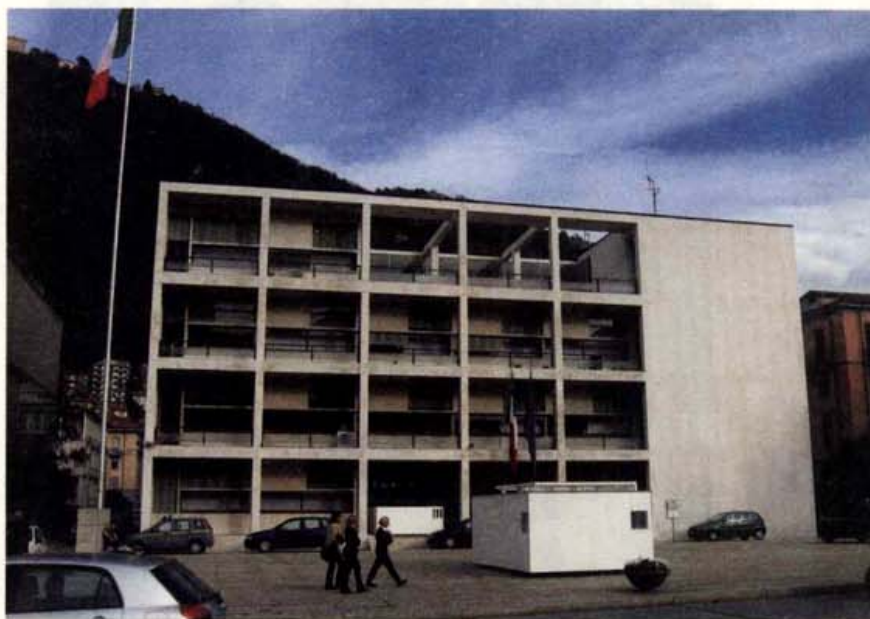


图8-33 法西斯会馆,意大利科莫,1932—1936年,建筑师:特拉尼

6 肯尼思·弗兰姆普顿. 张钦楠等译. 现代建筑——一部批判的历史. 北京:生活·读书·新知三联书店, 2004:225

7 肯尼思·弗兰姆普顿. 张钦楠等译. 现代建筑——一部批判的历史. 北京:生活·读书·新知·三联书店, 2004:225.



图8-34 法西斯会馆,意大利科莫,1932—1936年,建筑师:特拉尼



图8-35 法西斯会馆,意大利科莫,1932—1936年,建筑师:特拉尼

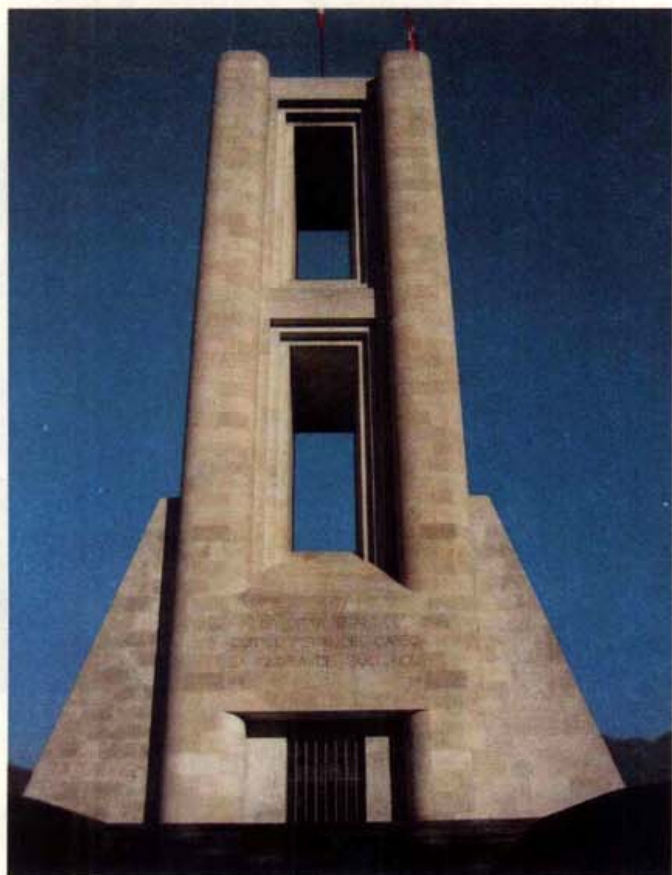


图8-36 “战死者纪念碑”意大利科莫,1931—1933年,建筑师:圣伊利亚设计,特拉尼最后完成

成一片,大量的人流可以在广场与室内之间自由流动,从而满足了群众政治集会的需要。建筑立面不仅表现了梁柱和楼板的结构逻辑性,还表达出内部中庭空间的存在。立面窗洞经过巧妙的细部构造设计,形成了丰富的立面构图效果。建筑外观整体采用博蒂契诺大理石贴面,局部运用了玻璃砖。通过严谨的构图比例和精心的细部设计,特拉尼创造了一个富有建构性和纪念性的作品。他的作品还有科莫的“战死者纪念碑”(1931—1933年),这座建筑的最初设计者是未来主义旗手之一的圣伊利亚,由特拉尼最终完成(图8-36)。

四、帝冠式：日本军国主义建筑风格

1868年明治维新后,日本“脱亚入欧”全方位引进西方文化。1868—1890年间,是日本建筑文化的全盘西化时期,包括建造技术和建筑式样在内的西方建筑体系被全面移植。20世纪初,日本开始响应欧洲的探求新建筑的运动。1920年,日本国内成立了“分离派建筑会”,成为维也纳分离派在东方的分支。1910年,日本建筑学会主持讨论了日本建筑文化的走向问题,引起了所谓的“样式论争”。以长野平治为代表的一派主张全盘西化,以三桥四郎为代表的一派则主张“和洋折中”。后一种主张由于迎合了日本军国主义的意识形态需要而得到推广,并发展为20世纪20年代和30年代盛行一时的“帝冠式”风格,其主要构图特征是日本式大屋顶加西洋古典主义的墙身。代表作有冈田信一郎设计的东京歌舞伎座(1924年)(图8-37),立面构图为纵横三段式,入口雨篷为唐破风式。这种帝冠式风格的作品还有渡边仁设计的东京皇室博物馆(1937年)(图8-38)。帝冠式风格作为一种日本军国主义建筑风格,随着日本帝国主义的侵略扩张传播到朝鲜和中国的台湾及东北地区,代表性建筑有20世纪30年代和40年代东北长春



图8-37 东京歌舞伎座,东京,1924年,建筑师:冈田信一郎



图8-38 东京皇室博物馆,东京,1937年,建筑师:渡边仁



图8-39 伪满洲国行政办公建筑,长春,1936年,建筑师:石井达郎

兴建的一批伪满洲国的行政办公建筑(图8-39)。帝冠式建筑风格随着日本的战败投降而走向覆灭。

五、结语

在两次世界大战期间兴起的现代建筑运动不仅反映了工业化的时代精神,同时也成为社会进步和自由民主的象征,而古典主义则丧失了它在文艺复兴运动中所代表的理性与启蒙的象征意义,而成为政治专制主义和民族沙文主义的文化工具。第二次世界大战爆发前夕,法西斯主义、独裁主义政权普遍推崇古典复兴,如希特勒时期的德国、墨索里尼时期的意大利和日本的军国主义政权。第二次世界大战结束后,随着法西斯政权的覆灭,现代主义建筑风格也在世界范围取代古典主义占据了建筑文化的主导地位。在许多有着深厚学院派传统的西方国家,古典主义受到了沉重打击,甚至被作为法西斯主义和专制主义的象征而成为一种文化“禁忌”。

第九讲

01 02 03 04 05 06 07 08 09 10

第二次世界大战结束后： 现代主义建筑走向高潮





图9-1 联合国总部大厦,纽约,1950年,
建筑师:哈里森



图9-2 利华大厦,纽约,1952年,SOM事
务所

20世纪的上半叶是现代主义(Modernism)建筑狂飙突进的英雄主义时代,工业革命和科技革命为现代建筑运动提供了强大动力,现代绘画、雕塑等现代艺术为建筑审美观念的革命提供了创新启示,风起云涌的社会思潮给现代主义建筑打上了深刻的意识形态的烙印:社会民主思潮为现代建筑运动注入了为劳动者和大多数人服务的思想,使得现代建筑运动升华到了社会伦理高度;而形形色色的文化民族主义、专制主义和法西斯主义则充当了古典复兴运动的赞助者和保护者。经历了第二次世界大战,历史主义已经被专制主义和法西斯主义所玷污,而现代主义建筑风格则成为自由、平等和民主的象征。

从20世纪20年代起,现代主义建筑思潮开始从欧洲向世界其他地区传播。创建于1919年的包豪斯集中了一批著名的现代主义建筑大师和现代艺术家,1933年,当包豪斯被纳粹政权解散后,他们纷纷出走,客观上促进了现代主义建筑思想的国际性传播。包豪斯主要成员大部分以美国为最后目的地,他们对美国建筑产生了重要影响。1937年,格罗皮乌斯受聘于哈佛大学,任建筑系主任,把巴黎学院派的作风一扫而光。密斯定居美国后,也于1937年主持了伊利诺工学院建筑系。

第二次世界大战结束后,现代主义设计思想与风格在世界范围内对各种复古思潮取得了辉煌胜利。在不久后爆发的东西方“冷战”中,以前苏联为首的社会主义阵营国家普遍倡导古典复兴,排斥现代主义建筑思想和风格,但是总体而言,第二次世界大战结束后,现代主义建筑达到了空前的鼎盛。1950年,美国建筑师哈里森(W.K.Harrison)主持设计的国际式风格(International Style)的纽约联合国秘书处大楼落成(图9-1),表明古典复兴和折中主义已经被国际社会所抛弃,也标志着20世纪20年代曾被国际联盟所拒绝的

现代主义风格受到国际社会的普遍认同。1952年,SOM事务所设计的全玻璃幕墙的利华大厦在纽约落成(图9-2),密斯在1921年设想的玻璃摩天楼终于成为现实。1956年,丹下健三设计的日本广岛和平纪念馆落成(图9-3和图9-4),这座采用国际式风格的纪念性建筑,象征了美国对日本军事占领下日本政治体制的更新。20世纪50年代初,勒·柯布西耶的“光明城市”理论在印度昌迪加尔规划中得到体现。从1959—1961年,美国建筑师协会依次把金奖授予三位现代建筑大师:格罗皮乌斯、密斯·凡·德·罗和勒·柯布西耶。这一系列标志性成果表明,现代主义在世界范围内获得了真正意义上的成功。



图9-3 广岛和平纪念馆,日本,1956年,建筑师:丹下健三

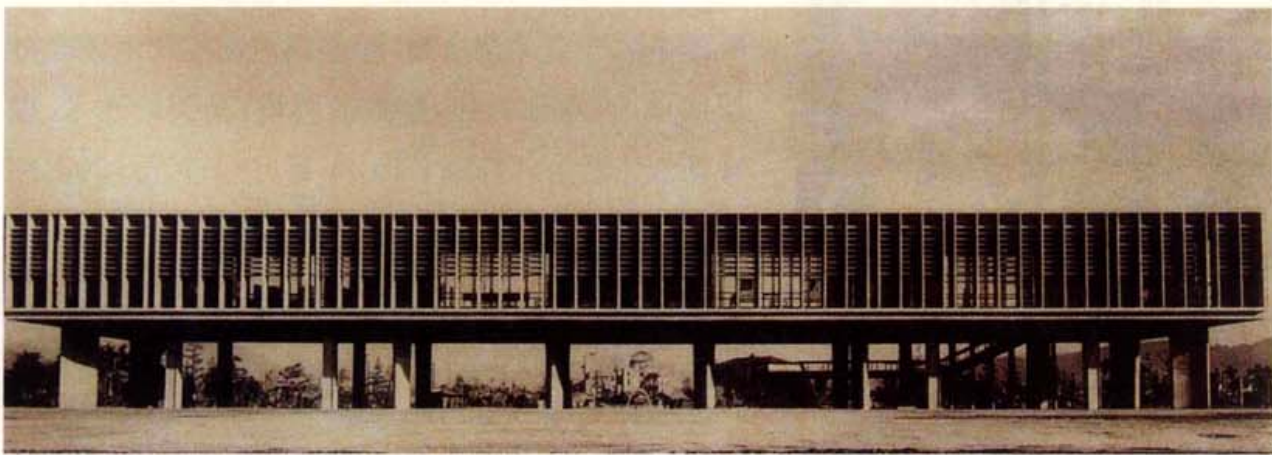


图9-4 广岛和平纪念馆,日本,1956年,建筑师:丹下健三

一、国际式风格的命名与特征

二战结束后,国际式风格占据统治地位是现代主义建筑走向高潮的重要标志。20世纪中期,现代主义作为一种新的建筑形式语言已经被广泛接受。在20世纪50年代和60年代,现代主义建筑思潮和风格成为世界建筑舞台上的主角,由于世界各地的现代主义建筑在形式上具有明显的相似性,因此人们称之为国际式(International Style)风格。至于国际式的正式命名则可以追溯到20世纪20年代。

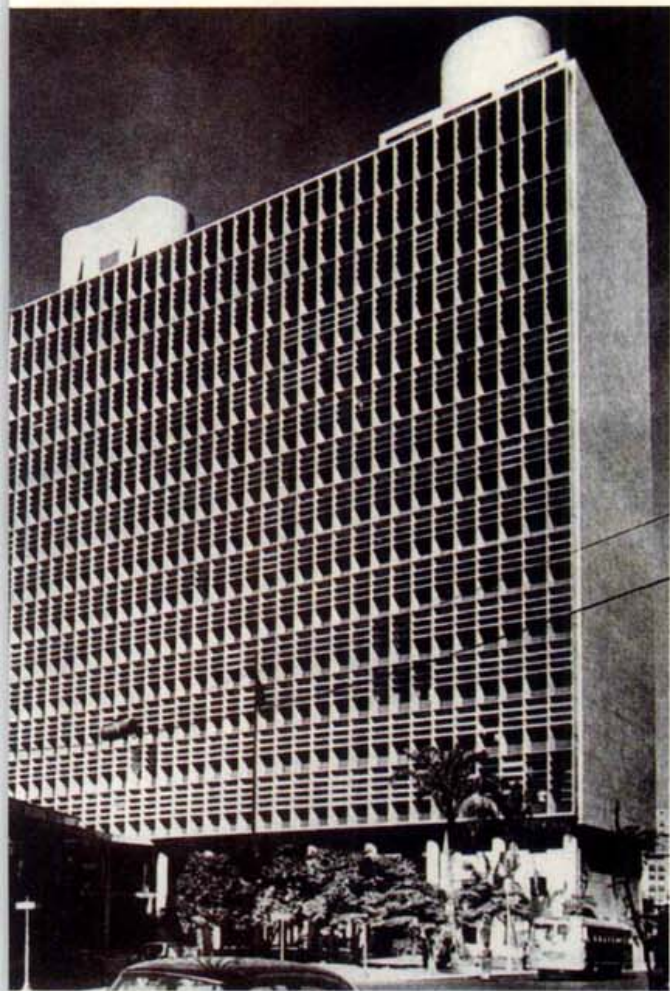


图9-5 巴西文教卫生部, 里约热内卢, 1943年, 建筑师: 科斯塔、尼迈耶、勒·柯布西耶



图9-6 Interbau国际住宅展览会, 德国柏林汉莎区, 1957年, 建筑师: 格罗皮乌斯

1925年, 格罗皮乌斯编印了一本建筑图集, 其中收集了德国建筑师贝伦斯、法国建筑师佩雷特、勒·柯布西耶等人以及他自己的作品, 这本图集题名为《国际建筑》。1932年, 在P.约翰逊(Philip Johnson)和建筑史学家希契柯克(Henry-Russell Hitchcock)的主持下, 纽约现代艺术博物馆举行了一个展览, 题为“现代建筑国际展览”(Modern Architecture: International Exhibition), 展示了欧洲和美国的现代主义建筑成就。为了配合这次展览, 两人合著了《国际式: 1922年以来的建筑》(International Style: Architecture Since 1922)一书, 从此“国际式”这个名称不胫而走, 成为现代主义建筑的同义语和代名词。这本书还总结了国际式风格所遵循的一套美学法则: 即强调内部空间而不是外部体量, 不规则对称, 精致的材料, 精美的技术, 以良好的比例替代外部装饰, 多窗、少装饰等。20世纪60年代中期, 约翰逊把“International Style”的含义重新修订为: 忠实表现结构, 重复的模数化的韵律, 玻璃幕墙, 平屋顶, 作为精致容器的盒子, 无装饰。

虽然国际式的名称是在20世纪30年代提出的, 但是, 国际式风格的主要形式特征却是在此之前已经奠定。1929年, 德国建筑师门德尔松设计的开姆尼茨的肖肯百货公司(第7讲曾提到), 采用柔滑流畅的水平带窗, 成为国际式风格典型的形式特征。1931年, 德国建筑师迈克斯·陶特(Max Taut)设计建造的德国法兰克福的商务工会大厦(图7-6), 严谨理性、逻辑清晰的混凝土框架线条, 成为20世纪50年代和60年代世界各地办公建筑的范本。1936年, 勒·柯布西耶访问了里约热内卢, 并作为顾问与露西奥·科斯塔(Lúcio Costa,

1902—1998年)和奥斯卡·尼迈耶(Oscar Niemeyer)共同设计了巴西文教卫生部,这座建筑把现代主义引进了拉丁美洲。这座建筑最显著特征是,采用固定的遮阳板以抵挡里约炎热的气候。这种均质化、网格式的立面构图也成为国际式风格的典型手法(图9-5)。

国际式风格在住宅中表现为平屋顶、阳台和窗洞的韵律构图。1927年在德国斯图加特的魏森霍夫区举办的住宅展览会,密斯、柯布西耶等人设计的住宅是1932年纽约现代艺术博物馆展览的主要内容之一,同时也体现了住宅建筑中国际式风格的特征。1957年,西德西柏林汉莎区举行了一个名为Interbau国际住宅展览会(图9-6和图9-7),展览会的设计主持人巴特宁为一位知名的现代主义建筑师。这次展览会像30年前的魏森霍夫住宅展览会一样,汇集了一批国际知名的现代主义建筑大师,包括格罗皮乌斯、勒·柯布西耶、阿尔瓦·阿尔托、尼迈耶和西德建筑师共20余人,该展览会成为战后国际式风格住宅设计的一次大巡礼。

在美国,国际式风格更突出地体现在玻璃与金属幕墙的高层建筑中。20世纪30年代以前,摩天大楼虽然已经采用钢框架结构,但是外观仍以装饰艺术风格主导。第二次世界大战结束后,摩天大楼的体形趋于整齐简单,墙面改用工厂预制的轻质幕墙,材料有玻璃、不锈钢、铝等等。传统砖石建筑的厚、重、粗、实的外貌被轻、光、透、薄的金属和玻璃幕墙所取代。典型建筑实例如芝加哥西尔斯大厦(1970—1974年,SOM事务所)(图9-8)、波士顿的汉考克大厦(1976年,贝聿铭事务所)(图9-9)。

20世纪50年代和60年代国际式风格的盛行是现代建筑运动风格化的产物,“International”一词最初在欧洲的社会民主主义的意识形态内涵已经完全被忽略,



图9-7 Interbau国际住宅展览会,德国柏林汉莎区,1957年,建筑师:阿尔瓦·阿尔托



图9-8 芝加哥西尔斯大厦,1970—1974年,
SOM事务所



图9-9 波士顿的汉考克大厦,1976年,贝聿铭事务所

它摒弃了历史传统与地方特征,仅仅作为一系列程式化的手法而被广泛采用。正如弗兰姆普顿所说,“从许多方面来说,国际式风格不过是一个方便的词汇,用来指一种在第二次世界大战前后,在整个发达世界范围内得到推广的立方主义模式的建筑艺术。……它意指了一种全球性的手法,一般地说,它偏爱轻型技术、现代合成材料和标准模数制的部件,以利于制作和装配。作为普遍原则,它倾向于自由式平面(据说它具有灵活性),因此喜欢用框架来代替砌体结构。当特定的客观条件——不论是气候的、文化的或经济的——并不支持采用先进的轻型工艺时,这种先入为主的手法就成为形式主义了。”¹

二、理性与情感之间：战后现代主义建筑的多元探索

二战结束后,坚持功能、技术的合理性及其表现的正统现代主义建筑思潮成为主流,国际式风格风靡全球。同时,为了满足社会日益增长的多样化需要,自20世纪50年代起,

¹ 肯尼思·弗兰姆普顿.张钦楠等译.现代建筑——一部批判的历史.北京:生活·读书·新知·三联书店,2004:276

现代主义建筑呈现出多元化发展的趋势,形成了粗野主义、典雅主义、讲求技术精美,注重高度工业技术,探索现代地域性,讲求个性与象征等主要倾向。在战后的国际建筑舞台上,最引人注目的现代主义建筑大师是密斯和勒·柯布西耶。密斯把战前对钢与玻璃的应用与诗意表现,发展为追求技术精美的“密斯风格”;而战前现代建筑运动的狂飙式人物勒·柯布西耶,则在战后走上了一条迥然不同的建筑创作道路,其建筑创作实践预示了西方建筑思潮的重大转变。

1. 建筑思潮变迁的前奏: 勒·柯布西耶的转变

1923年,勒·柯布西耶在《走向新建筑》一书中大声疾呼:“一个伟大的时代开始了,这个时代存在一种新精神。”他不仅看到机器和机器产品的优越性能,而且将机器提升到道德、情感和美学的高度。他写道:“每个现代人都有机械观念,这种对机械的感受是客观存在而且被我们的日常活动所证明。它是一种尊敬,一种感激,一种赞赏。”如果说战前勒·柯布西耶是正统的现代主义建筑思想的奠基人,那么,二战结束后,他又成为突破自己参与创立的正统的现代主义教条的先行者,其建筑风格和设计思想发生了重大变化。20世纪20年代,他赞美工业化大生产、崇尚机器美学,鼓吹现代主义建筑思想以革命性的解决大规模平民住宅问题;二战后,他认识到现代主义建筑手法开始僵化,率先脱离了理性主义轨道,转向了非理性主义和神秘主义。²

1952年建成的大型公寓式住宅马赛公寓(图9-10~图9-15),是勒·柯布西耶的现代城市规划构想中“居住单位”的第一次尝试。勒·柯布西耶20世纪20年代提出了“居



图9-10 马赛公寓,1952年,建筑师:勒·柯布西耶



图9-11 马赛公寓屋顶花园,1952年,建筑师:勒·柯布西耶



图9-12 马赛公寓屋顶平台,1952年,建筑师:勒·柯布西耶

² 吴焕加. 外国现代建筑二十讲. 北京: 生活·读书·新知·三联书店, 2007: 272



图9-13 马赛公寓屋顶平台细部, 1952年, 建筑师: 勒·柯布西耶



图9-14 马赛公寓底层架空, 1952年, 建筑师: 勒·柯布西耶

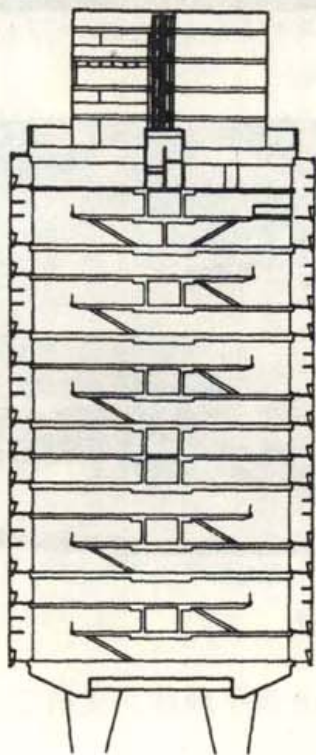


图9-15 马赛公寓剖面图, 1952年, 建筑师: 勒·柯布西耶

住单位”的构想, 作为城市的基本单位, “居住单位”设有各种生活服务设施, 几乎可以包含一个居住小区的内容。二战结束后, 法国面临严重的住房短缺, 也给勒·柯布西耶提供了一个实现夙愿的机遇。马赛公寓长165 m, 宽24 m, 高56 m, 地面由粗壮的柱墩构成开敞的支柱层, 之上共有17层, 其中第7层、8层是商业服务区, 其余15层为居住层。共有26种公共设施 and 23种公寓类型, 可容纳337户居民约1600人居住。公共服务设施包括面包房、副食品商店、餐厅、酒吧、药店、理发室、洗衣房、邮局和银行等。此外, 第17层和屋顶平台还附设托儿所和幼儿园, 并有坡道与屋顶平台相连, 屋顶平台设有茶室、健身房、日光浴室、咖啡馆和儿童游乐场以及300米长的跑道。马赛公寓的公共服务设施可以满足居民基本的日常生活需求, 而多样化的户型则满足了从单身到有8个子女的家庭的不同需求。公寓内大部分户型为跃层式, 每3层设一个公共走道层, 节省了走道的交通面积, 也保证了住户前后两个朝向的需求。

在建筑形式上, 马赛公寓标志着勒·柯布西耶的新风格——粗野主义(Brutalism)的

在建筑形式上, 马赛公寓标志着勒·柯布西耶的新风格——粗野主义(Brutalism)的



图9-16 朗香教堂, 1950—1955年, 建筑师: 勒·柯布西耶



图9-17 朗香教堂, 1950—1955年, 建筑师: 勒·柯布西耶

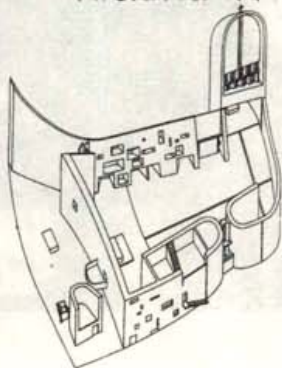


图9-18 朗香教堂轴测图, 1950—1955年, 建筑师: 勒·柯布西耶

出现, 这种风格摆脱了机器美学影响下的纯粹主义, 开辟了他的另一条建筑创作道路。马赛公寓强调光影下的质感变化, 拆除现浇筑混凝土模板之后, 建筑外墙面不再进行任何处理, 形成留有模板纹络的粗糙表面, 产生了强烈的质感效果和粗犷气息。马赛公寓强调塑性造型, 底层支柱肥大粗壮, 下细上粗, 体现出了一种支承中部庞大体量的造型效果。公寓顶层布置了几个竖向塑形体, 富有较强的弯曲变化。这些形体在空旷的屋顶迎接着阳光, 具有极为强烈的抽象雕塑效果。建筑立面大量运用凹入阳台和遮阳板, 因为是跃层式, 凹入阳台拥有两层的高度, 使阴影面积增大, 从而更强化了立面的实体穿插效果。勒·柯布西耶第一次在阳台的隔板上采用了耀眼的色彩——红、黄、蓝三色。勒·柯布西耶用诗人般的情怀描绘了色彩与光给予居住与生活的活力, 他宣称, “这是全力喷发着力量的颜色: 血液、天空和太阳——红、蓝、黄——最强烈地表现着生命。真正生活着的人使用这种颜色”。

如果说马赛公寓是勒·柯布西耶战前现代主义城市规划和建筑思想的某种延续, 那么朗香教堂(图9-16~图9-21)的设计风格则完全脱离了理性主义轨道, 转向了非理性主义和宗教神秘主义。整个建筑形体自由、线条流畅, 向上卷曲的棕色屋顶与倾斜的墙体相交接, 形成了强烈的视觉张力; 细部构件如溢水口、墙面突出的方、圆体量, 在光影



图9-19 朗香教堂室内天光, 1950—1955年, 建筑师: 勒·柯布西耶



图9-20 朗香教堂室内天光, 1950—1955年, 建筑师: 勒·柯布西耶



图9-21 拉·图雷特修道院外观, 1957—1960年, 建筑师: 勒·柯布西耶

下形成了抽象雕塑般的效果。该教堂主入口位于南部, 进入室内是一个长约25 m, 宽约13 m的主要空间, 一半安置了坐椅, 另一半空间供站立的祈祷者使用。圣坛位于大厅东边, 圣母像安置在墙上的窗洞中, 可以转动, 供室内和室外两面朝拜之用。在南面向上倾斜的厚实墙面上, 疏落地散布着大小不一、镶嵌着彩色玻璃的窗洞, 洞口向室内扩大, 形成深凹的八字形, 阳光通过这些窗洞射入室内, 形成了游移暗淡的室内光线, 表现了上帝的神秘与无所不在; 朗香教堂有三个采光竖塔均开侧窗, 使天光从窗孔进去循着井筒的

曲面折射下去, 照亮了底部的小祷告室, 似乎象征着心灵与上天的相通; 墙顶和卷曲的屋顶之间留有40 cm的带形空隙, 使卷曲的屋顶似乎飘浮于空中。虽然朗香教堂的采光口处理与传统哥特式教堂的手法完全迥异, 但是产生的神秘、沉思而内省的空间气氛却非常相似。

拉·图雷特修道院(图9-21~图9-25)建于1957—1960年间, 是继朗香教堂之后勒·柯布西耶设计的第二个宗教建筑。它坐落在法国里昂西部约25 km的小镇阿布里

瑟附近,修道院占地近800 000 m²,周围是农庄和森林,环境优美。拉·图雷特修道院的设计自1953—1956年,历时近四年时间,此时的勒·柯布西耶已届七旬,在设计上已经铅华洗尽、炉火纯青。1958年,他考察了修道院的基地,决定将建筑建在地势最高的地方,修道院由混凝土浇筑而成,建筑高五层,主入口设在三层,第四、五层为修士的住所。建筑平面呈矩形布置,建筑庭院中放入一个十字交叉的回廊,长长的主廊是通向附属教堂的唯一入口,而稍短的次廊则连接着食堂和院长室,交点是一有倾斜屋顶的中庭。回廊把整个庭院分成大小不等的四个小庭院,增加了空间的渗透性和层次感,不仅满足了功能上的要求,同时平面构图形成了宗教隐喻性的十字形平面。在建筑立面处理上,勒·柯布西耶根据他的“模度”原理设计了富有节奏韵律的混凝土窗棂,使得修道院光影变化万千、充满魅力。修道院的附属教堂形态简洁封闭,内部光线昏暗,在西侧墙壁上开有狭长缝隙,当光线渗入教堂,便形成了光与影的表演。被称为“光炮”的采光井分别涂以红、白、蓝三色,光线直接投射在祈祷台上,使得祈祷的氛围充满神秘之感。

2. 粗野主义

粗野主义(Brutalism)亦被翻译为野性主义,是20世纪50年代中期到20世纪60年代中期盛行于欧美和日本的建筑设计潮流。这个潮流可以从两个层面来理解:从形式层面上,粗野主义可以理解为一种设计风格,强调表现现浇混凝土的沉重、毛糙和粗鲁的质感,夸大那些沉重的混凝土构件并把它们冷酷地碰撞在一起。从理论层面,粗野主义正式得名于1954年英国建筑师史密森夫妇(A.&P.Smithon)提出的“新粗野主义”概念,史密森夫妇系统地阐述了粗野主义的理论主张,即建筑的美应以“结构与材料的真实表现作为



图9-22 拉·图雷特修道院模型, 1957—1960年, 建筑师: 勒·柯布西耶



图9-23 拉·图雷特修道院光炮, 1957—1960年, 建筑师: 勒·柯布西耶



图9-24 拉·图雷特修道院室内天光, 1957—1960年, 建筑师: 勒·柯布西耶



图9-25 拉·图雷特修道院细部, 1957—1960年, 建筑师: 勒·柯布西耶



图9-27 耶鲁大学建筑与艺术大楼, 1961—1963年, 建筑师: 鲁道夫



图9-28 波士顿市政厅, 波士顿, 1968年, 建筑师: 卡尔曼



图9-26 耶鲁大学建筑与艺术大楼, 1961—1963年, 建筑师: 鲁道夫



图9-29 波士顿市政厅, 波士顿, 1968年, 建筑师: 卡尔曼

准则”，“不仅要诚实地表现结构与材料，还要暴露它(房屋)的服务性设施”。史密森夫妇的粗野主义理论实际上是经典现代主义思想的延续和重申。

前面提到的勒·柯布西耶设计的马赛公寓，主体为现浇钢筋混凝土结构，现浇混凝土模板拆除后，表面不加任何处理，表现出一种粗犷、原始、朴实和敦厚的艺术效果，该建筑可以称为粗野主义手法的鼻祖。其后建成的印度昌迪加尔行政中心建筑，以其怪异的体形、超乎寻常的尺度、裸露的未加修饰的粗糙脱模混凝土和原色的色块，成为粗野主义的代表作品。除了勒·柯布西耶，粗野主义的代表人物还有美国建筑师保罗·鲁道夫(Paul Rudolph)、卡尔曼(Gerhard Kallmann)、日本建筑师丹下健三、大谷幸夫、前川国男等。鲁道夫设计的耶鲁大学建筑与艺术大楼(1961—1963年)(图9-26和图9-27)，建筑外观凸凹变化强烈，表面为粗糙的带状条纹的混凝土墙面。卡尔曼设计的波士顿市政厅(图9-28和图9-29)，1968年落成，檐部排列整齐的混凝土遮阳板与参差错落的出挑体量，形成富有韵律有变化的立面，建筑形体有沉重的雕塑感。已故英国建筑师詹姆斯·斯特林20世纪60年代设计的莱斯特大学的工程馆(1959—1963年)(图9-30和图9-31)、剑桥大学历史系图书馆(1964—1968年)(图9-32)等建筑，也被评论家贴上了粗野主义的标签，这些建筑清晰地暴露功能、结构、材料和设备以及交通系统，形式处理虽然很直率但手法又非常细腻。



图9-30 莱斯特大学工程馆，20世纪60年代，建筑师：詹姆斯·斯特林



图9-31 莱斯特大学工程馆，20世纪60年代，建筑师：詹姆斯·斯特林



图9-32 剑桥大学历史系图书馆，1964—1968年，建筑师：詹姆斯·斯特林



图9-33 范斯沃斯住宅, 1951年, 建筑师: 密斯

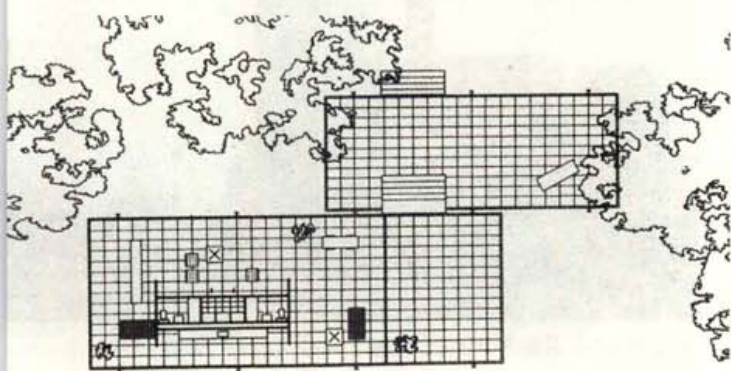


图9-34 范斯沃斯住宅平面图, 1951年, 建筑师: 密斯



图9-35 克朗楼, 芝加哥, 1955年, 建筑师: 密斯

3. 密斯的技术精美: 从现代主义到现代形式主义

第二次世界大战后, 密斯·范·德·罗对钢与玻璃在建筑中的应用与表达的探索, 与美国巨大的工业和经济实力相结合, 形成了所谓的密斯风格(Miesian Style), 即外形为纯净透明的玻璃盒子, 建筑构造与施工非常精美, 内部空间通畅没有或很少柱子。这种风格一度作为现代工业、现代科技与资本雄厚的象征, 受到西方垄断资本、政府机构和文化机构的欢迎。广泛应用到各种不同的建筑类型, 包括办公建筑、商业建筑、文化建筑乃至博物馆、剧院和住宅中, 成为国际式风格的重要表现。

这个潮流作为现代主义建筑思想的奠基人, 密斯是一位执着的结构理性主义者, 他认为: “结构体系是建筑的基本要素, 它的工艺比个人天才、比房屋的功能更能决定建筑的形式。”移民美国后, 他的这种结构理性主义观念进一步发展为技术至上的技术美学倾向, 技术——建筑的结构和构造被提升到艺术的高度, 甚至被赋予了压倒一切、至高无上的文化力量。正如密斯宣称: “当技术完成了它的使命时, 它就升华为建筑艺术。”早在两次世界大战之间, 密斯就在1929年巴塞罗那世界博览会中的德国馆和1930年布尔诺的图根德哈特住宅中, 对钢与玻璃的运用与表现以及空间的流动性进行了探索。战后, 在建筑空间处理上, 继“流动空间(Flowing space)”之后, 密斯于20世纪50年代又提出了“通用空间(Total space)”概念。如果说

流动空间打破了传统空间的封闭,使建筑平面灵活布置;那么通用空间则采用简单的方盒子来包纳所有功能,其理论根据是,建筑的用途经常改变,但是并不能把建筑物拆掉,因此应当建造一种通用性空间,以适应多种功能的需要。密斯的技术精美倾向和通用空间具体表现为,建筑全部用钢和玻璃建造,构造与施工非常精确,内部空间通畅没有或很少柱子,外形则为纯净透明的玻璃盒子。从流动空间

到通用空间、从结构至上到技术美学,标志着战后的密斯在建筑实践上完成了从现代主义向现代形式主义的蜕变。战后密斯的代表作有范斯沃思住宅、芝加哥的湖滨公寓、纽约的西格拉姆大厦、伊利诺工学院的克朗楼以及德国柏林的国家美术馆新馆。

1951年建成的范斯沃斯住宅(Farnsworth House, 1945—1951年)(图9-33和图9-34),是一个长约24m,宽约8.5m的精致考究的玻璃盒子,它架空于地面之上,8根工字钢柱夹持一片地板和一片屋顶,四面全是大玻璃。中央有一小块封闭的空间,其中隐藏着卫生间、浴室和机械设备。此外,再无固定的分隔,主人睡觉、起居、做饭、进餐全部都在四周开敞透明的空间中,如果用作园林的亭榭,它是相宜的,但是作为一个单身女医生的住宅,就不甚方便了。1955年建成的伊利诺工学院建筑馆(克朗楼)(图9-35)长67 m、宽36.6 m,地面层高6 m,建筑馆的内部则是一个没有柱子和承重墙的大空间,整个屋顶用四根大钢梁支承,钢梁突出在屋面之上。学生的设计室、管理、图书、展览安排在这个玻璃围合的大空间内,有的地方用不到顶的隔断墙略加分隔。车间、储藏室、厕所等在半地下层内。西柏林的国家美术馆新馆(National Gallery, Berlin, 1962—1968年)(图9-36和图9-37)是密斯生前最后的作品,其设计构思与手法都与克朗楼一脉相承,只不过在造型上更具有古典主义的端庄与典雅,整个建筑空旷单一,8根巨大的钢柱支撑起巨大的屋顶结构,十字形的工字钢与屋顶的接触点极小,几乎缩减成一个球体节



图9-36 国家美术馆新馆,柏林,1962—1968年,建筑师:密斯

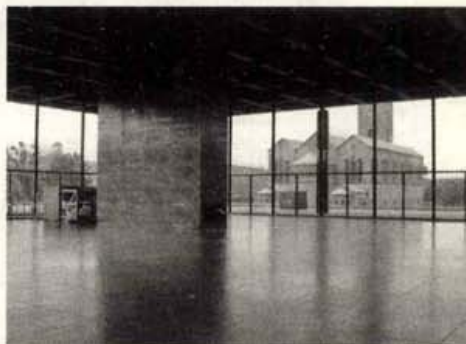


图9-37 国家美术馆新馆,柏林,1962—1968年,建筑师:密斯



图9-38 湖滨公寓,芝加哥,1951—1953年,
建筑师:密斯

点,表达了密斯对清晰的结构逻辑的追求。

20世纪20年代,密斯提出了全玻璃摩天大楼的概念性方案,它采用钢框架结构,外墙全部采用玻璃。在30年后的美国,他的理想终于变成了现实。芝加哥湖滨公寓(Lake Shore Building, 1951—1953年)(图9-38)是两幢26层的高层公寓,公寓建成后在美国引起了巨大的反响,在国际上也获好评。有人说:“可以在世界上任何一个城市中心的方形玻璃建筑上看到密斯的影响。”与范斯沃斯住宅一样,该建筑运用一体的通用空间来应对功能的万变,除了位于平面中心的集中服务设施外,从入口到卧室全部运用隔墙和家具进行划分。这种通用空间也许对于某些公共建筑或工业建筑有其优越性的,但是对于住宅而言,隔而不断的空间往往造成声音、视线和气味的干扰。该公寓的外墙全部是钢和玻璃,大片的玻璃和笔挺的钢结构使其具有强烈的工业时代的现代感。密斯与约翰逊合作设计的纽约西格拉姆大厦(1956—1958年)(图9-39和图9-40),是国际式风格高层

住宅而言,隔而不断的空间往往造成声音、视线和气味的干扰。该公寓的外墙全部是钢和玻璃,大片的玻璃和笔挺的钢结构使其具有强烈的工业时代的现代感。密斯与约翰逊合作设计的纽约西格拉姆大厦(1956—1958年)(图9-39和图9-40),是国际式风格高层

图9-39 西格拉姆大厦,纽约,1956—1958年,
建筑师:密斯、约翰逊

图9-40 西格拉姆大厦,纽约,1956—1958年,
建筑师:密斯、约翰逊



建筑的顶峰之作,业主西格拉姆公司是一家大酿酒公司,主体建筑38层,高158 m。它从街道边线后退27.4 m,大楼前留出宽敞的广场。大厦外墙的金属线条是用铜质的,只起到装饰作用而不起结构作用。紫铜窗框、粉红灰色的玻璃幕墙以及施工的精工细琢使它显得高贵典雅,在它建成后的十多年中,一直被誉为纽约最考究的大楼。

密斯的作品施工精确细致,一切都显得非常有条理和现代化。但是,这里却存在着与其一直鼓吹的结构理性主义信条——结构体系及施工工艺决定建筑形式的巨大矛盾:钢结构因为防火需要不能赤裸地暴露在外面,必须包上防火层,因而,无论是伊利诺工学院建筑馆还是西格拉姆大厦,这些暴露在外的金属框架事实上是在结构钢包上防火层之后附加的装饰线条,这种做法显然有悖于正統的现代主义建筑理论。可以说,以密斯为代表的战后技术精美的倾向已经成为一种技术崇拜,走向了形式主义的极端。

4. “高技派”: 高度工业技术

建筑中“高科技”是一个随着时代不断发展的范畴,现代建筑中的所谓“高科技”是指在现代社会中出现的、以高度工业化技术为基础的全新的建筑结构、建筑材料、建筑设备和全新的建筑施工工艺。“高技派(High Tech)”作为一个建筑风格流派,主要是从美学角度划分的,虽然该流派建筑师在作品中都大量运用最先进的技术手段,但是该流派区别于其他流派的最主要特征就是其对技术美学的崇尚,即通过对现代建筑结构、建筑材料、建筑设备和施工工艺的刻意表露来传达对现代科技文明的礼赞。

20世纪50年代末期,世界各国基本完成了战后的恢复和重建,先后进入了新的大发展时期,世界各国在新的建设浪潮中,掀起了探索新结构和新技术的热潮。1958年比利时布鲁塞尔举办的世界博览会,不论是在展品上还是在展览馆的建筑设计和结构设计的水准上,都是战后20年间国际科学技术、经济建设、文化艺术成就的大检阅。博览会的中心建筑是比利时馆(图9-41和图9-42),形态构成象征放大到1600亿倍的铁分子,球体是展

图9-41 布鲁塞尔世界博览会比利时馆,比利时布鲁塞尔,1958年



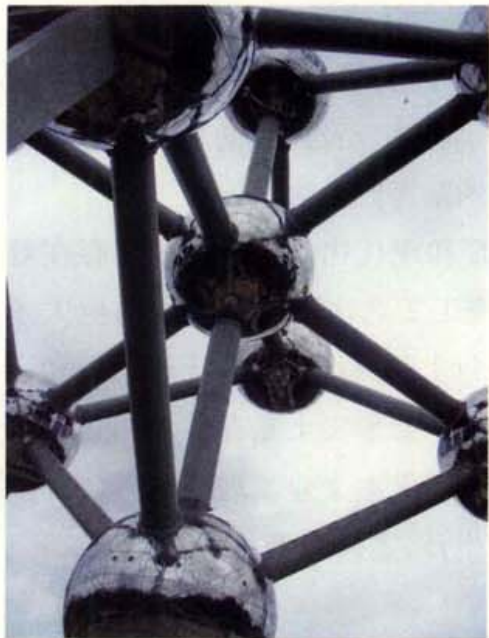


图9-42 布鲁塞尔世界博览会比利时馆，比利时布鲁塞尔，1958年

览空间，通过管道将各展览厅连接起来，人们在参观过程中有浮游太空的感受。博览会结束后，各国展览馆先后被拆除，只有造型奇特的比利时馆被作为纪念碑留存下来。

随着科技的发展，新型材料、建筑结构层出不穷，如各种钢筋混凝土薄壳与折板、悬索结构、网架结构、悬挂结构、充气结构等空间结构，这些大跨度新结构形式的出现与推广，不仅挑战了跨度的纪录，同时也使建筑的立体造型突破了规则的几何形体的束缚。意大利工程师内尔维(Pier Luigi Nervi, 1891—1979年)设计，1950年建造的意大利都灵展览馆采用波形装配式薄壳屋顶(图9-43)，1957年建造的罗马奥运会的小体育宫(图9-44)则采用了

网格穹隆形薄壳屋顶。1964年落成的日本建筑师丹下健三设计东京代代木国立室内综合竞技场(图9-45和图9-46)，15 000座的主馆平面由两个错开的半圆形组成。体育馆屋顶采用了悬索结构，主馆的两个入口矗立着两根钢筋混凝土筒形支柱，支柱之间用吊



图9-43 意大利都灵展览馆采用波形装配式薄壳屋顶，1950年，建筑师：内尔维



图9-44 罗马小体育宫，罗马，1957年，建筑师：内尔维

索相连。吊索下的数十根钢缆从体育馆的长轴方向引向观众席的四周，吊索的开口处作为顶部采光。观众席上部的天棚曲面犹如篷幕，从长轴方向垂向四周，天棚上舒展的钢缆曲线、柔和的顶部采光使体育馆的内部空间显得高



图9-45 东京代代木国立室内综合竞技场, 东京, 1964年, 建筑师: 丹下健三

亢、开阔, 体现出体育建筑的性格特征, 而悬索结构的屋面造型令人感受到日本传统建筑屋顶的意象。

巴克敏斯特·富勒(Richard Buckminster Fuller, 1895—1983年), 毕生致力于大跨度空间结构尤其是圆穹顶的研究, 提出了网状穹隆顶(Geodesic Dome)模型, 它可以用钢管、塑料管甚至纸板构成, 这样组织的泡形空间在理论上可以无限放大。代表作有蒙特利尔世界博览会上的美国馆(1967年)(图9-47), 该馆采用球体空间网架结构, 直径76.2 m, 采用透明塑料敷面。富勒最有想象力的设计是用一个大穹隆覆盖纽约曼哈顿中心区的



图9-46 东京代代木国立室内综合竞技场, 东京, 1964年, 建筑师: 丹下健三

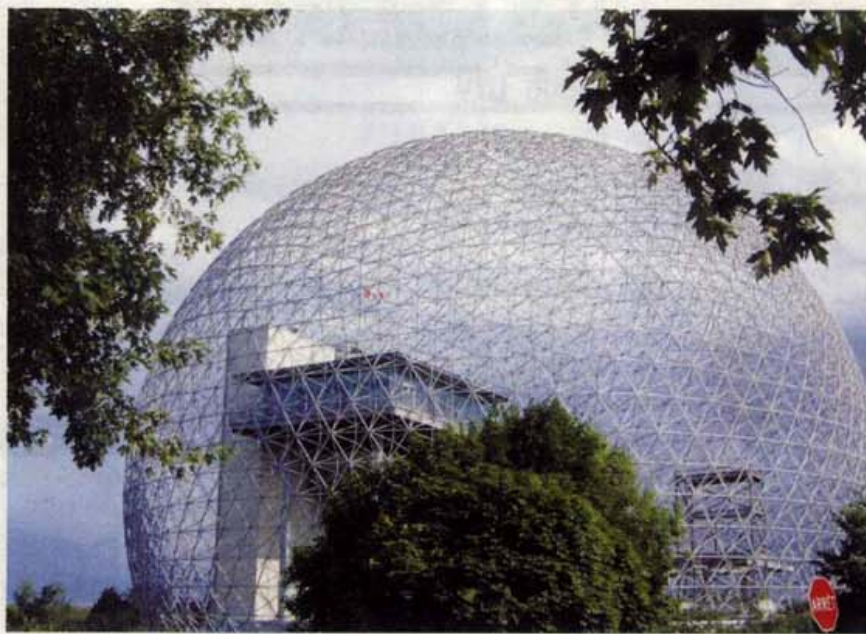


图9-47 蒙特利尔世界博览会美国馆, 1967年, 建筑师: 富勒



▲ 图9-48 用一个透明的大穹隆覆盖纽约曼哈顿中心区的设想, 1968年, 建筑师: 富勒

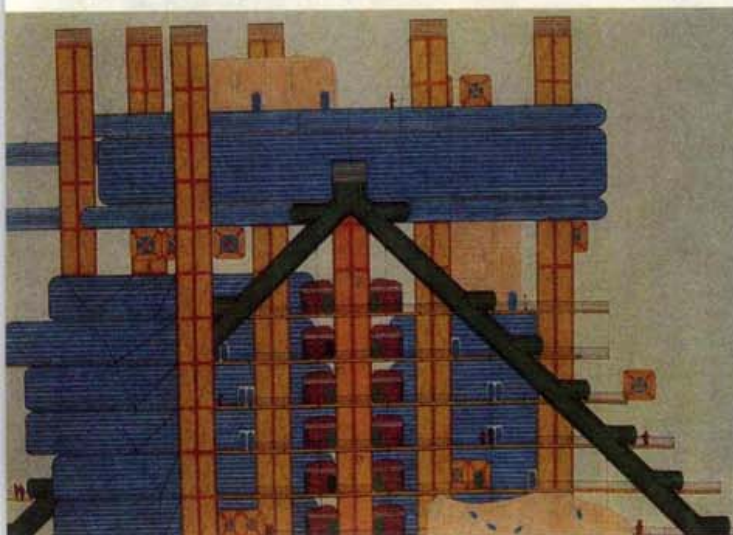
设想(图9-48)。

除了对大跨度与空间结构的创新, 第二次世界大战后建筑工业的另一大发展则是工业化预制装配技术和装配体系的发展。建造大型的、多层或高层的、用预制标准构件装配而成的“巨构”(mega-structure), 是这一时期对装配式建筑的一

种理想主义的设想, 这些“巨构”大多是一个庞大的结构构架, 内有明确的交通系统与周全的服务性管网设施。在设计中强调建造的高度工业化, 强调结构的轻质高强与可装可卸和内部空间可以随时变换的灵活性。这一设想在阿基格拉姆(Archigram, 又称建筑电讯派)的“行走式城市”(图9-49)和“插入式城市”(图9-50)以及日本“新陈代谢”派(Metabolist)的插入式舱体得以体现, 并达到了登峰造极的程度。英国阿基格拉姆小



▲ 图9-49 行走式城市, 建筑师: 阿基格拉姆



▲ 图9-50 插入式城市, 建筑师: 阿基格拉姆



▲ 图9-51 东京中银舱体大楼, 东京, 1972年, 建筑师: 黑川纪章

组提出的插入式城市,居住单元就像是一个个预制构件一样,只要插入构架,接通管网,便马上可用;不用时只要把它拔掉即可。黑川纪章设计的东京中银舱体大楼(1972年)(图9-51和图9-52)是日本“新陈代谢”派的代表作,两个混凝土筒体作为固定的服务性塔楼,内设电梯、机械设备和楼梯等设备,开有圆窗洞的洗衣机般造型的箱体是居住舱体,舱体可以根据需要随时更换和增加,内部有计算机、音响设备、浴室和卫生间等标准化配置。140个六面体的舱体悬挂在两个服务性塔楼上,当然,这些可以拆卸的舱体后来并没有移动过。

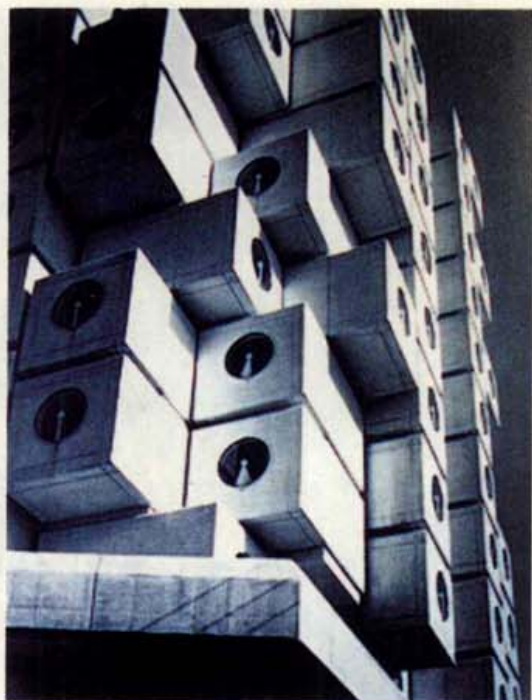


图9-52 东京中银舱体大楼,东京,1972年,建筑师:黑川纪章

在战后建筑技术进步的大潮中,出现了克服单纯机器美学的非人性,兼顾技术与情感的

“高技术与高情感”(high tech and high touch)倾向,代表作如美国科罗拉多空军士官学院教堂(1956—1962年)(图9-53),教堂平面呈长方形,其中包含3个教堂,楼上一个900座的基督教堂,楼下为一个100座的犹太教堂和一个500座的天主教堂,下层为服务性的地下室。该教堂的造型特点在于既有强烈的技术美学特征,同时视感上又具有中世纪哥特式教堂的垂直向上的飞升感。教堂结构上由一个个重复的、用钢管(外贴铝皮)与玻璃组成的四面体单元组成,每个四面体单元的几个面的接头处还镶以彩色玻璃带,增加了宗教气氛。

5. 现代性与地域性的对话：现代建筑的地域性探索

建筑设计中的地域主义(Regionalism)倾向,是指对当地自然条件(如气候、材料)和文化特点(如工艺、生活方式与习惯、审美等)的适应与表现。地域性倾向是建筑历史中普遍存在的历史现象:在工业革命和资本主义全球性扩张之前,处于封闭单一的自然、社会和经济条件下,地域性是不同的国家、民族和地区建筑的天然属性。战后,地域主义作为一种自觉的倾向,主要是对正统现代主义要求建筑形式无条件地服从功能、技术的



图9-53 科罗拉多空军士官学院教堂,美国,1956—1962年,SOM事务所

表现以及国际式风格盛行的反抗。

① 地域性探索的先声:阿尔瓦·阿尔托

在欧洲,讲究人情化与地域性的倾向最先活跃于北欧,它是20世纪20年代的现代建筑运动与北欧地域性的结合与发展。阿尔瓦·阿尔托是芬兰现代主义建筑的奠基人,也是北欧人情化、地域性倾向的代表人物。他在两次世界大战之间的代表作——维堡市立图书馆和帕米欧肺病疗养院,是现代主义建筑的经典作品。但是在具体的建筑细部处理上,已经表现出对地域性与民族性的关注。到20世纪40年代初,他的这一设计倾向越来越明显,成为较早的公开批判欧洲正统现代主义的建筑师。在美国的一次题为“建筑人情化”的讲座中,他指出:“在过去十年中,现代建筑的所谓功能主要是从技术的角度来考虑的,它所强调的主要是建造的经济性。……假如建筑可以按部就班地进行,即先从经济和技术开始,然后再满足其他较为复杂的人情要求的话,那么纯粹是技术的功能主义是可以被接受的,但这种可能性并不存在。建筑不仅要满足人们的

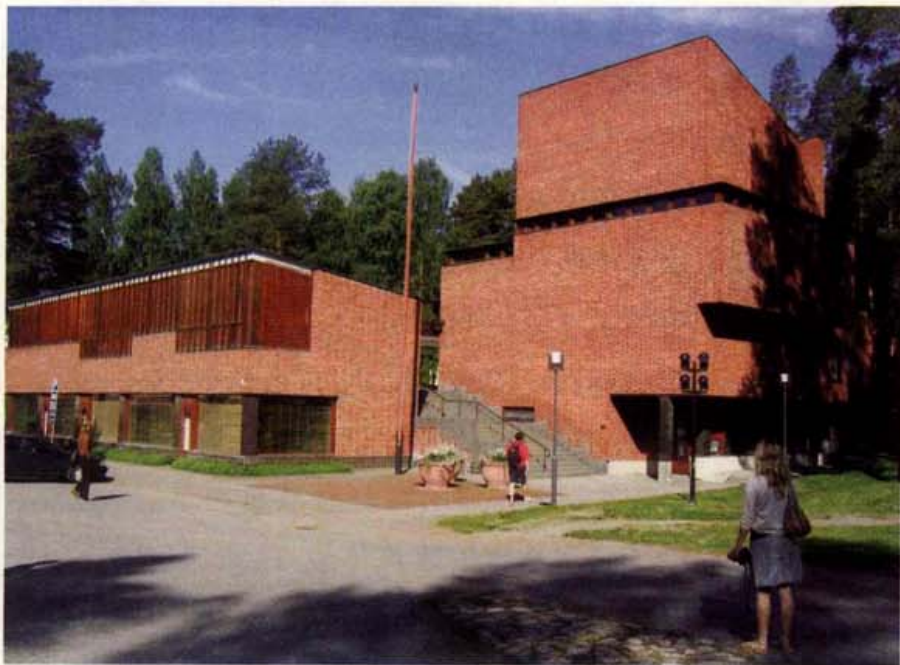


图9-54 珊纳特赛罗镇中心主楼透视, 芬兰, 1952年, 建筑师: 阿尔瓦·阿尔托



图9-55 珊纳特赛罗镇中心主楼透视, 芬兰, 1952年, 建筑师: 阿尔瓦·阿尔托

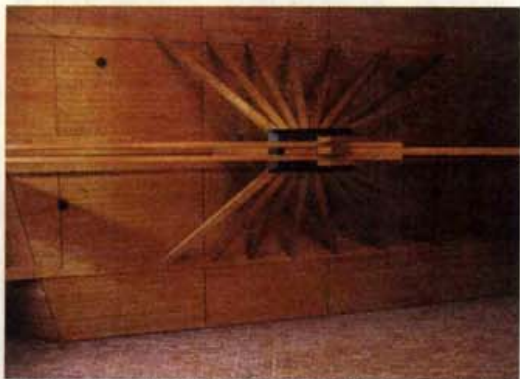


图9-56 芬兰的珊纳特赛罗镇中心主楼会议室内支撑屋顶木构架, 芬兰, 1952年, 建筑师: 阿尔瓦·阿尔托

一切活动, 它的形成也必须是各方面同时并进的。……错误不在于现代建筑的最初或上一阶段的合理化, 而在于合理化得不够深入。……现代建筑的最新课题是要使合理的方法突破技术范畴而进入人情与心理领域。”³

战后阿尔托的主要建筑实践依然以芬兰为中心, 他的规划设计注意避免大部分现代主义建筑大师出现的过于刻板、过于理性的倾向, 在建筑布局上, 阿尔托反对“不合人情的庞大体积”, 注意将建筑体量化整为零, 以获得亲切宜人的尺度。芬兰的珊纳特赛罗镇中心主楼(Town hall, Saynatsalo, 1952年)(图9-54~图9-56)是阿尔托战后的代表作。珊纳特赛罗镇是芬兰的一个约有3000人的半岛, 镇中心主楼包括镇长办公室、各部门办公室、图书室、会议室和几间商店。阿尔托将主楼布置在坡地高处, 而镇长办公室与会议室位于主楼的最高处, 围合成四合院, 下层为商店, 东南角与东北角设台阶作为出入口。珊纳特赛罗镇中心主楼巧妙地利用

3 罗小未. 外国近现代建筑史(第二版). 北京: 中国建筑工业出版社, 2004: 283.

地形、高低错落、尺度宜人,在布局上使人逐步发现,在尺度上与人体配合,创造性地运用了砖、木等传统建筑材料,体现了北欧建筑对地域性与人性化的关注。

② 现代建筑与南亚次大陆的对话:跨越国界的地域主义实践

对印度现代建筑具有最广泛、最深刻影响的西方建筑师是勒·柯布西耶和路易斯·康。这两位西方建筑大师在他们建筑创作的巅峰时期,以自身建筑智慧与印度的国情、自然和传统文化对话。他们的建筑哲学、理念和设计手法,深深地启迪了以多西(Balkrishna Doshi, 1927—至今)、柯里亚(Charles Mark Correa, 1930—至今)和里瓦尔(Raj Rewal, 1934—至今)为代表的后起印度本土建筑师。

1950年,勒·柯布西耶应邀规划设计印度旁遮普邦的新首府昌迪加尔。昌迪加尔行政中心的规划和设计,给柯布西耶提供了一次独特的建筑体验。昌迪加尔的行政中心包括高等法院、议会大厦等政府建筑。建筑设计充分运用现代材料和结构,在空间、比例、韵律方面有鲜明的现代感。同时,勒·柯布西耶从顺应当地气候条件出发,以“遮阳伞原则”解决炎热气候条件下阳光与建筑的关系,并运用了传统建筑中以水池调节小气候的手法,还采用了各种形式的遮阳板减少阳光辐射,同时也带来了丰富的光影变化。

1956年落成的高等法院(图9-57~图9-59)充分考虑当地的气候条件,建筑前面布置

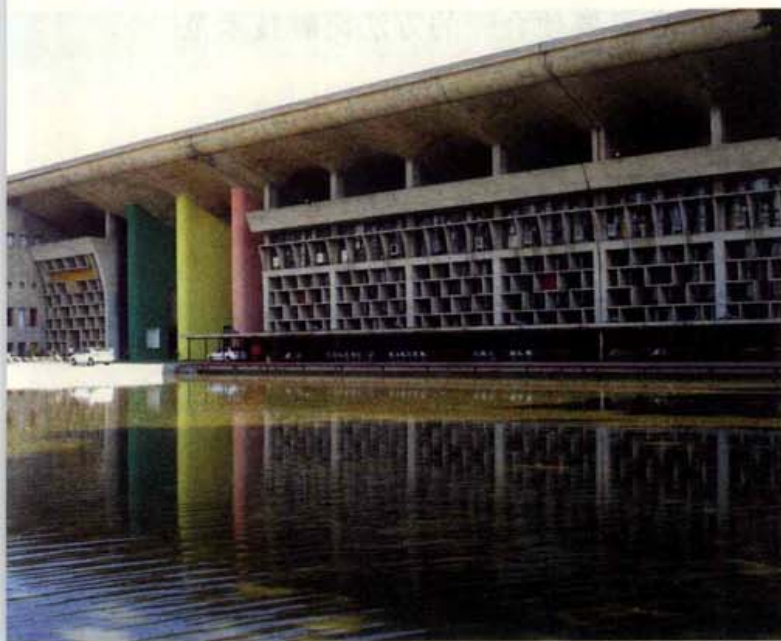


图9-57 高等法院,印度昌迪加尔,1956年,建筑师:勒·柯布西耶

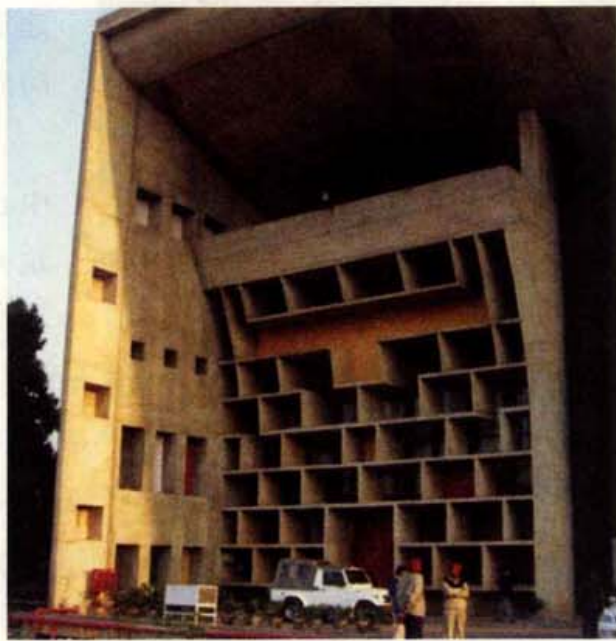


图9-58 高等法院,印度昌迪加尔,1956年,建筑师:勒·柯布西耶

大片水池,建筑方位考虑夏季主导风向,使大部分房间获得穿堂风,为了抵御炎热气候,建筑采取了“遮阳伞”式构图,即建筑主体上方架设透空的钢筋混凝土顶篷,顶篷由11个连续拱壳组成,既可遮阳又不阻断穿堂风,顶篷之下有4层建筑空间。入口处有三根四层通高的巨大柱墩,分别涂上红、黄、绿三种色彩,鲜明地突出了入口。立面的遮阳板,大大小小的洞孔涂上红、黄、蓝、白的颜色。议会大厦(1955—1960年)(图9-60和图9-61)的正面门廊也是一把“遮阳伞”,墙片支撑着向上翻卷的屋顶,其断面是优美的牛角曲线,圆形会场偏向一侧,顶部形成一个庞大的圆锥筒露出屋面,锥顶设置斜窗仿佛发电厂的冷却塔。此外,他充分运用遮阳板和大面积的水池,带来丰富的光影变化,也局部改善了由阳光造成的炎热气候条件。他的这些“印度语汇”——伞状屋顶、遮阳板、阳台、水池等,都是从印度寺庙、宫殿和凉廊住宅原型中提炼出来的。莎旦住宅(Shodhan casa)(图9-62和图9-63)采用了雕塑般的混凝土遮阳板立面,还结合了防雨、防晒的“遮阳



图9-59 高等法院,印度昌迪加尔,1956年,建筑师:勒·柯布西耶

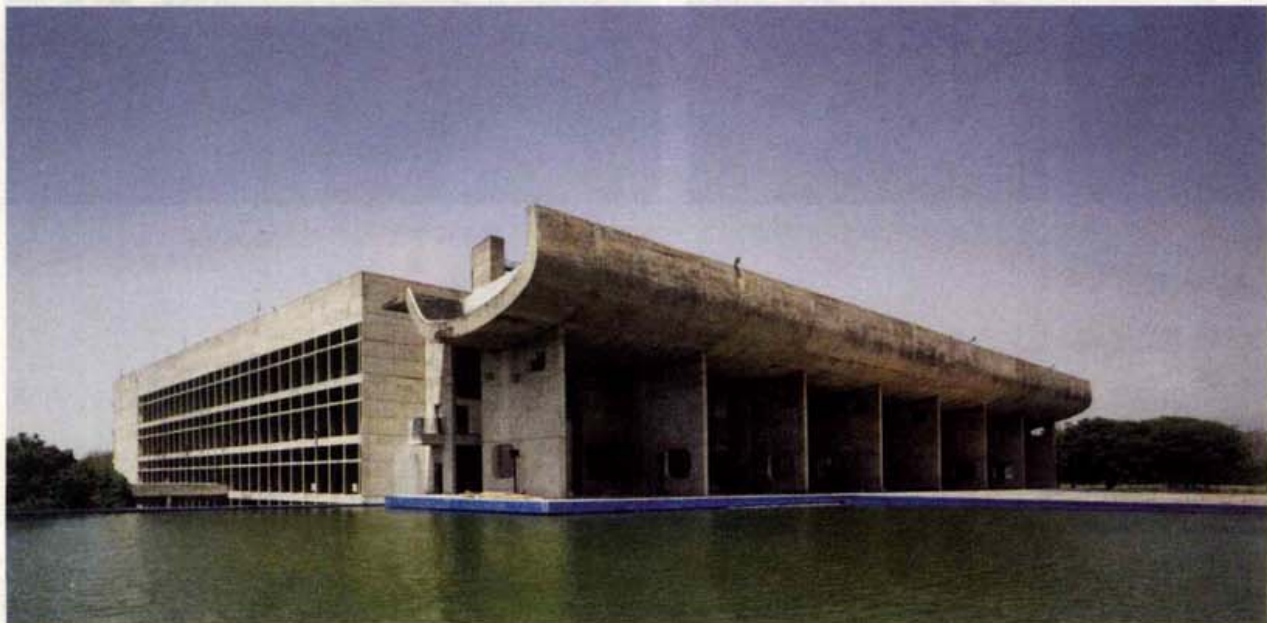
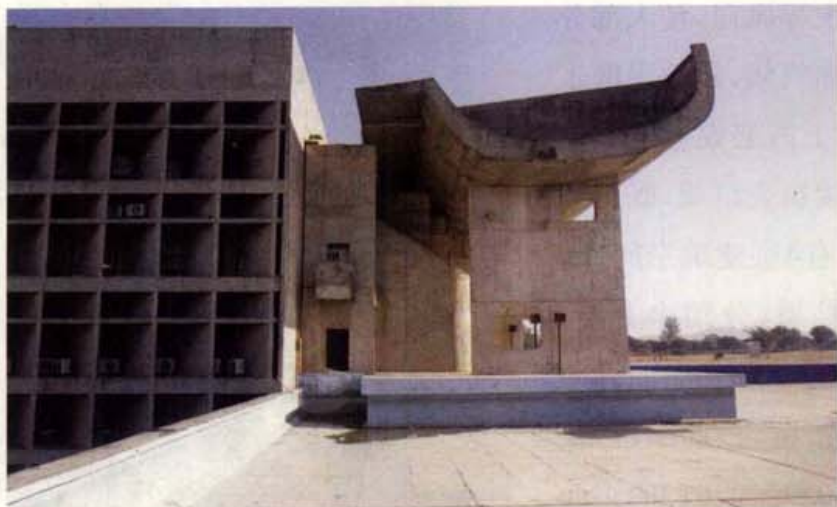


图9-60 议会大厦,印度昌迪加尔,1955—1960年,建筑师:勒·柯布西耶



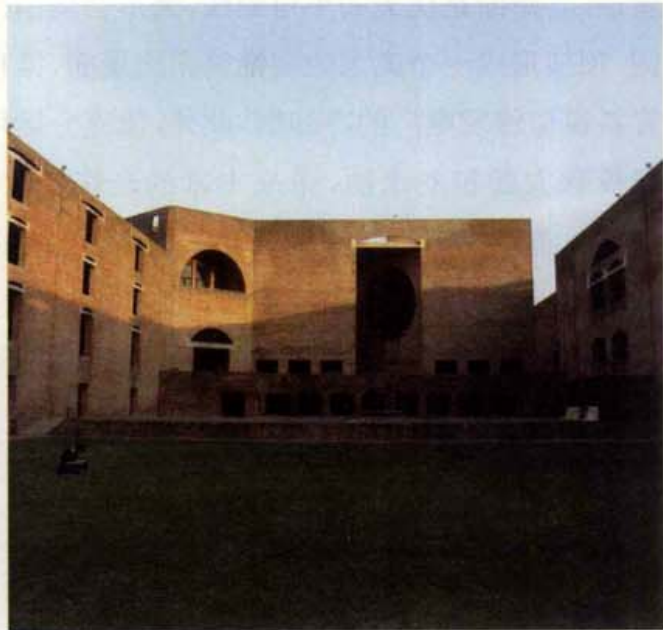
▲ 图9-61 议会大厦, 印度昌迪加尔, 1955—1960年, 建筑师: 勒·柯布西耶



▲ 图9-62 莎旦住宅, 印度昌迪加尔, 1951—1954年, 建筑师: 勒·柯布西耶



▲ 图9-63 莎旦住宅, 印度昌迪加尔, 1951—1954年, 建筑师: 勒·柯布西耶



▲ 图9-64 印度管理学院, 艾哈迈达德, 1962年, 建筑师: 路易斯·康

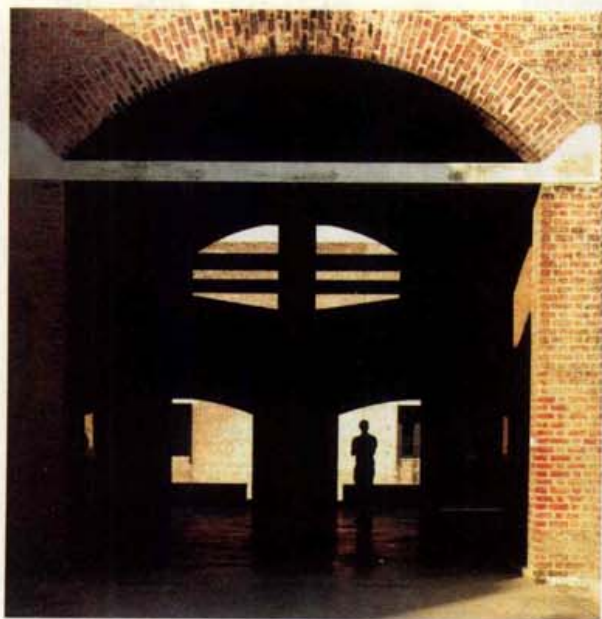
伞”概念,是现代住宅建筑适应印度气候的真正体现。

1962年,路易斯·康应聘设计艾哈迈达德的印度管理学院(图9-64和图9-65),直到1974年从印度返回费城的途中不幸病逝,他为这个项目倾注了大量的心血。他把不同用途的空间性质进行解析、组合,在设计中他将空间归纳为“服侍空间”和“被侍空间”。学生宿舍的平面形式是等边直角三角形,一个公共起居室、厨房和卫生间等服务性空间在一个独立的方形体量中,在三角形平面的底部相连。主要建筑材料是当地的砖材,造价低廉,拱

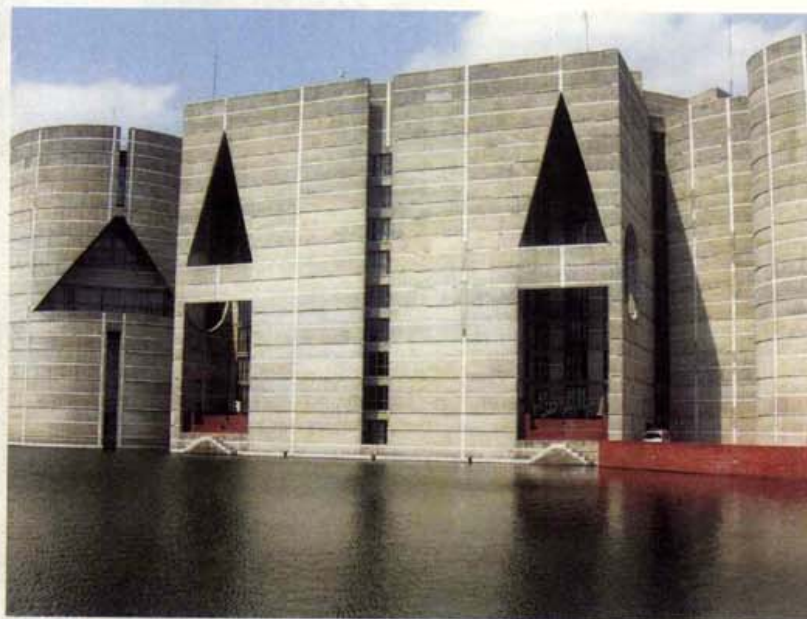
顶和拱券由预应力的混凝土梁进行加固。在这个设计中,路易斯·康与“砖”有这样的对话:“砖自己就想成为拱!”如果说勒·柯布西耶在昌迪加尔用遮阳伞的意象适应地域性气候,那么路易斯·康为了调节气候运用了可以产生巨大阴影的鲜明的几何形洞口。墙上圆、方和三角形的洞口,利于通风并形成一些阴影和深邃的空间,在这里,光线有表达自我和空间的权利,而巨形砖拱下的阴影就像眼睛在向外探视。路易斯·康设计的孟加拉议会建筑(1962—1974年)(图9-66),这组建筑所开的三角形、方形和圆形洞口,既可解决眩光问题又打破了建筑体量的单调与沉闷,光线在洞口处留下的深刻阴影,正是康所追求的“静谧与光明”的建筑永恒感。而简洁明确的几何图形充满了深邃的历史精神,形成了古罗马遗迹般庄重、肃穆的纪念性造型效果。

③ 日本现代地域主义实践:有地域特征的现代主义

20世纪50年代中叶以后,以丹下健三为代表的日本建筑师在探求有地域特征的现代建筑方面进行了积极尝试。丹下健三设计的香川县厅舍(1958年)(图9-67和图9-68)可谓这一方面的代表。虽然有人因他把钢筋混凝土墙面与构件处理得粗糙沉重,将其称为粗野主义,但是如果仔细观察,香川县厅舍水平的栏板和挑梁组合、结构柱上的挑梁的双梁形式,外廊露明的钢筋混凝土梁头以及阳台栏板的形式、比例等,都洋溢着浓郁的日本传统建筑气息。大谷幸夫设计的京都国际会馆(1966年)(图9-69),也立足于日本传统建筑木



▲ 图9-65 印度管理学院,艾哈迈达德,1962年,
建筑师:路易斯·康



▲ 图9-66 孟加拉议会,孟加拉国达卡,1962—1974年,
建筑师:路易斯·康



图9-67 香川县厅舍, 1958年, 建筑师: 丹下健三



图9-68 香川县厅舍, 1958年, 建筑师: 丹下健三

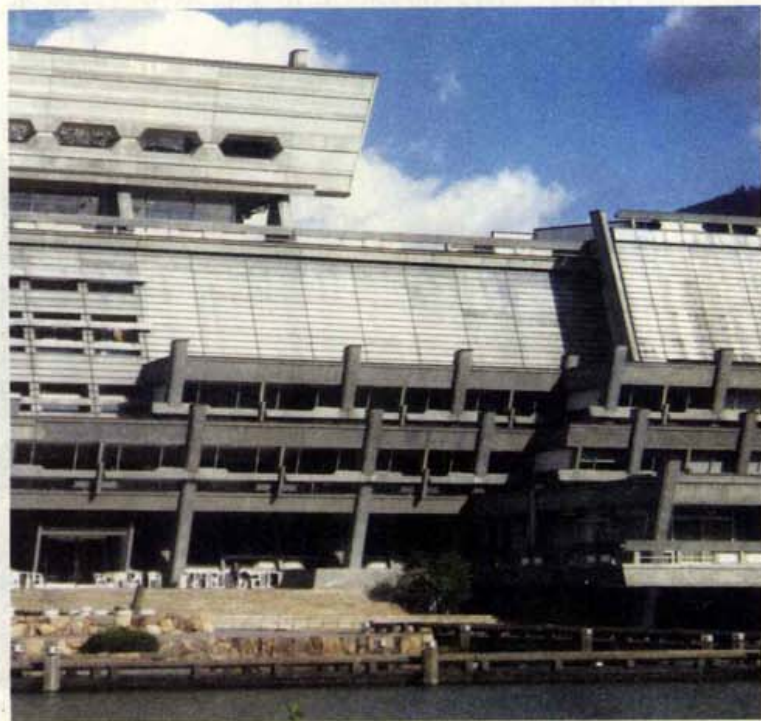


图9-69 京都国际会馆, 1966年, 建筑师: 大谷幸夫

构架的表达, 梯形架构式的构思来源于日本的民居, 建筑、结构与空间造型相统一, 暴露素混凝土表面, 会馆成为一个具有日本传统风采的现代建筑。

20世纪50年代和60年代, 在地域性现代主义探索中取得重要成果的还有墨西哥建筑师L. 巴拉干(Luis Barragan, 1902—1988年), 他受现代主义建筑大师勒·柯布西耶的影响, 建筑体量由大块洗练的几何形体组成, 覆盖着高亮度的、魔幻般的鲜艳色彩,

并与水景结合成一体,他的代表作品有艾格斯托姆住宅(Egerstrom House at San Cristobal, 1967—1968年)(图9-70)。此外,美籍华裔建筑师贝聿铭设计的坐落于科罗拉多州洛基山的国家大气研究中心(1966年)(图9-71),受到了与当地土生印地安人建筑的影响,也是地域性现代主义的成功作品。



图9-70 艾格斯托姆住宅, 1967—1968年, 建筑师: L. 巴拉干



图9-71 洛基山的国家大气研究中心, 科罗拉多州, 1966年, 建筑师: 贝聿铭

6. 典雅主义：古典美学+现代技术

典雅主义(Formalism)又称“新古典主义”“新帕拉蒂奥主义”和“新复古主义”,是二战结束后在美国流行并受到官方欢迎的建筑风格,它吸取了古典建筑的构图手法,比例工整严谨,造型简练轻快,通过运用古典美学法则来使现代的材料与结构产生规整、端庄与典雅的造型效果,典雅主义最终演变为一种媚俗和乏味的装饰风格。典雅主义的主要代表人物有,美国建筑师爱德华·斯东(Edward.D.Stone, 1902—1978年)和雅马萨奇(Minoru Yamasaki, 1912—1986年)和菲利普·约翰逊(P.Johnson, 1906—2005年)。斯东的



图9-72 美国驻印度大使馆,新德里,1954—1958年,建筑师:斯东



图9-73 西雅图世界博览会科学馆,西雅图,建筑师:雅马萨奇

代表作有美国驻印度大使馆(1954—1958年)(图9-72)、布鲁塞尔世界博览会的美国展馆(1957—1958年),以及华盛顿的肯尼迪表演艺术中心(1959—1971年)。其中,印度新德里的美国驻印度大使馆,他在设计之前认真研究了泰姬·玛哈陵,并从中受到启发。大使馆建筑坐落在高台之上,轴线、水池和匀称而优雅的形体以及池中的倒影,重现了泰姬·玛哈陵的宁静、纯洁的神韵,也体现出对印度文化的敬意,因为这个作品斯东获得了美国建筑师协会颁发的1961年度奖。典雅主义的另一位代表人物雅马萨奇设计的西雅图世界博览会联邦科学馆,采用了院落型布局,他将科学馆的展室和休息厅分别置于6个长方形体的房屋内,各个展厅都面向内院,他将内院的大部分辟成水池,形成水院,水上有双层曲桥,其上是高耸的标志物——5个瘦骨嶙峋的哥特式骨架,构成了远近可见的标志物(图9-73)。此后,雅马萨奇在作品中特别倾向于哥特式的尖券,1973年落成的纽约世界贸易中心的底层处理也采用了尖券形式(图9-74)。约翰逊为内布拉斯加州

立大学设计的谢尔登艺术纪念馆(Sheldon Memorial Art Gallery, 1958—1966年)(图9-75和图9-76),前面的中央门廊有高大的钢筋混凝土立柱,门廊内有大面积的玻璃窗,柱子断面呈棱形,显然是经过精心塑造与精确施工的,既古典又新颖,是约翰逊为典雅主义风格独创的几种柱子形式之一。

7. 个性与象征的追求

个性与象征的追求,是20世纪60年代较为流行的一种建筑设计倾向。其特征是把建



图9-74 世界贸易中心细部, 纽约, 1973年, 建筑师: 雅马萨奇

建筑形式作为设计中考虑的首要问题, 追求建筑个性的强烈表现, 建筑形态与造型往往能激起人们的某种联想。

尽管人们对科斯塔的巴西利亚总体规划充满了争议, 但是, 著名建筑师尼迈耶的单体建筑设计是辉煌的、无可置疑的, 他为巴西利亚设计了国会大厦、总统府、大教堂、最高法院等重要建筑(图9-77~79)。其中, 国会大厦有一个长240 m, 宽80 m的大平台, 上面并立着两幢高27层的秘书处大厦和两个会议厅, 共同构成一个完整的建筑构图。开口朝上的半球体是众议院会议厅, 开口向上表示众议



图9-75 谢尔登艺术纪念馆, 内布拉斯加州, 1958—1966年, 建筑师: 约翰逊



图9-76 谢尔登艺术纪念馆, 内布拉斯加州, 1958—1966年, 建筑师: 约翰逊



图9-77 巴西利亚国会大厦, 巴西利亚, 1958—1960年, 建筑师: 尼迈耶



图9-78 总统府外观, 巴西利亚, 1958—1960年, 建筑师: 尼迈耶



图9-79 巴西利亚教堂, 巴西利亚, 1959—1960年, 建筑师: 尼迈耶

院广开言路之意; 下扣的半球体是参议院会议厅, 象征着参议院要综合民意。国会大厦以其独特的构思成为20世纪下半叶具有重要影响的建筑。在总统府、总统官邸和最高法院等建筑中, 尼迈耶采用了长方形带周围柱廊的形式, 平而薄的屋顶、包含直线和曲线的变截面立柱, 加上大面积的倒影池, 形成了轻盈活泼、动感十足的建筑形态。巴西利亚大教堂与传统的欧洲教堂迥然不同, 16根抛物线状的支柱支撑起教堂的穹顶, 支柱间用大块的彩色玻璃相接, 远远望去如同皇冠。尼迈耶设计的这些建筑, 充分运用了钢筋混凝土材料的可塑性, 具有轻快、自由、流畅的特征, 因此又被称为现代巴洛克风格, 反映了拉丁美洲人民热情浪漫的性格与气质。

柏林爱乐音乐厅(1956—1963年)(图9-80和图9-81), 设计人夏隆(Hans Scharoun, 1893—1972年), 其构思出发点是塑造一个充满音乐的“音乐的容

器”。早在20世纪20年代, 夏隆就是“有机建筑”理论的倡导者。他喜欢按照功能要求组织空间, 创造既符合功能要求又有丰富多变空间形态的建筑。柏林爱乐音乐厅的内部空间和外观均以视线和声学要求为依据, 为减少人与舞台的视距, 平面布局采用了中心式舞台; 为了避免回声和满足混响时间需要, 天花板设计成一系列凸曲面。舞台四周布置了2218个座位, 座位分布在大小和形状不同的梯台上, 最远视距不超过30 m。这种不规则分层分组的座席群, 既增加了演奏大厅空间的亲切感, 也丰富了室内的空间, 同时也创造出一种具有音乐节奏的空间, 有着动态、变幻和不定形之感。柏林爱乐音乐厅代表了战后的一种重要设计倾向, 也是战后欧洲最成功的建筑作品之一。

埃罗·沙里宁即小沙里宁(Eero Saarinen, 1910—1961)是20世纪中叶美国最有创造性的建筑师之一。1910年出生于芬兰一个艺术家家庭,他的父亲老沙里宁(Eliel Saarinen, 1873—1950年)也是一位著名建筑师,母亲是雕塑家。1923年,老沙里宁获得芝加哥论坛报建筑设计竞赛三等奖,凭借两万美元的奖金,他们全家移居美国。1931—1934年在耶鲁大学学习建筑,1934—1936年赴欧洲考察。返美后,他执教于密执安州克兰布鲁克艺术学院,1937年成为其父事业的合伙人。1950年老沙里宁去世后,他独立开业。从独立开业到去世前的11年中,他创作了一系列造型独特新颖的作品,呈现出丰富多彩的建筑语汇。小沙里宁1961年死于脑科手术中,1962年美国建筑师协会追授他金质奖章。

小沙里宁的作品极富独创性,并且不断引入天马行空的雕塑式形态,在职业生涯中没有形成任何定型的建筑风格。他的重要作品有耶鲁大学冰球馆(1958年)、纽约肯尼迪机场环球航空公司候机楼(1956—1962年)、华盛顿杜勒斯国际机场候机楼(1958—1962年)、圣路易斯市的杰弗逊拱门(1964年)。其中,耶鲁大学冰球馆(图9-82)屋顶与馆身的自由曲线受到冰球在冰上滑行的曲线启发。屋顶正中是一条形如弓背的长达85 m的钢筋混凝土曲线脊梁,从脊梁向两边拉着悬索屋顶,形成一个跨距达57 m,面积为5000 m²的空间,可以同时容纳3000人。纽约肯尼迪机场环球航空公司候机楼(图9-83)由四组钢筋混凝土薄壳组成,玻璃采光带清晰地将四组薄壳分开,形如大鹏展翅、飞鸟翔空,设计中充分运用了双向曲面薄壳的造型特征,十分形象地将它的



图9-80 柏林爱乐音乐厅,柏林,1956—1963年,建筑师:夏隆



图9-81 柏林爱乐音乐厅,柏林,1956—1963年,建筑师:夏隆



图9-82 耶鲁大学冰球馆, 1958年, 建筑师: 小沙里宁



图9-83 纽约肯尼迪机场环球航空公司候机楼, 纽约, 1956—1962年, 建筑师: 小沙里宁

岗岩基座上, 总建筑面积88 000 m²。作为一个多功能文化综合体, 歌剧院包括一个2700座的音乐厅、一个1550座的歌剧院以及一个420座的小剧场。此外, 还有展览、录音、酒吧、餐厅等多种设施。悉尼歌剧院的建筑形态主要由3组尖拱形屋面构成, 分别覆盖着音乐厅、歌剧院和贝朗尼餐厅。1956年, 年轻的丹麦建筑师伍重以其乘风破浪的风帆造型, 赢得了国际方案竞赛的头奖, 工程建设过程可谓一波三折, 历时17年, 建筑造价超出预算14倍, 但是, 歌剧院1973年落成后就成为举世闻名的标志性建筑。

功能展示在旅客的面前。华盛顿杜勒斯国际机场候机楼(图9-84和9-85)的建筑形态也运用了象征手法, 建筑平面是方整的矩形, 屋顶采用悬索结构, 由轻钢索作承重构件, 悬挂在两排柱子上, 上铺预制钢筋混凝土板, 钢筋混凝土列柱向外倾斜, 以平衡钢索的拉力, 同时也赋予列柱一种向上的动感, 向外倾斜的列柱和翘曲的屋顶形成了腾空翱翔的动势。圣路易斯市杰弗逊纪念拱门(图9-86)是为了纪念美国总统杰弗逊对开拓西部的功绩而兴建的, 它犹如一道银光闪闪的钢铁长虹, 高210m、两脚相距210m。电梯可以将游人送达可容纳200人的钢虹顶部, 透过顶部的32扇窗户, 只见密西西比河从脚下缓缓流过, 圣路易斯的景色一览无余。

悉尼歌剧院(Sydney Opera, 1973建成)(图9-87)是追求象征与个性倾向的最有代表性的作品。歌剧院坐落在距海面19m面积达18 000 m²的花



图9-84 华盛顿杜勒斯国际机场候机楼,华盛顿,1958—1962年,建筑师:小沙里宁



图9-85 杜勒斯机场施工现场,华盛顿,建筑师:小沙里宁



图9-86 杰弗逊纪念拱门,圣路易斯,1957—1963年,建筑师:小沙里宁

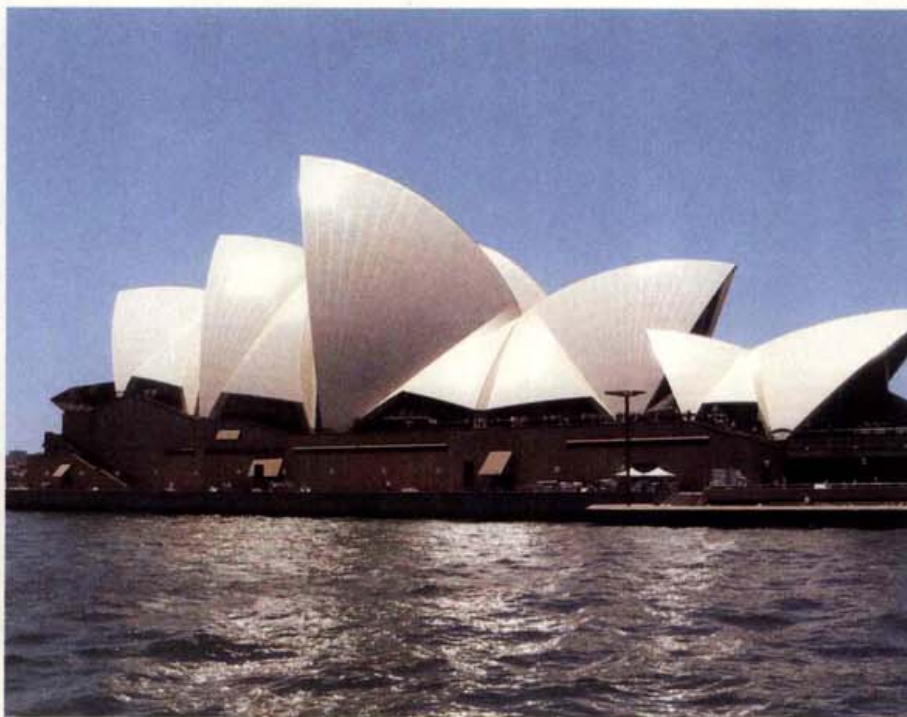


图9-87 悉尼歌剧院,悉尼,1973年,建筑师:伍重

三、结语

第二次世界大战结束后,现代建筑运动倡导的功能理性主义、结构理性主义和经济理性主义,较好地满足了多、快、好、省地进行战后重建的要求,20世纪50年代和60年代,成为现代主义建筑的黄金时代。这一时期,西方各国经济进入高速增长的繁荣期,生产力大大提高,科技迅速发展;同时,美苏两大阵营角力正酣,在

世界范围内现代主义建筑又有了意识形态的激烈竞争,以美国为首的西方阵营极力推动现代主义建筑,在“现代化”与“先进”的外衣包裹下的“国际式”风格成为主流建筑风格。这一时期的现代主义建筑也呈现出多元化发展的趋势,形成了粗野主义、讲求技术精美、典雅主义、注重高度工业技术、现代地域性、讲求个性与象征等主要倾向。

第十讲

01 02 03 04 05 06 07 08 09 10

一个时代的落幕：多元化的当代建筑与现代主义建筑的历史遗产

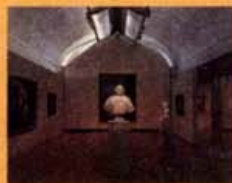




图10-1 日本东京城市鸟瞰——高度趋同化的现代城市景观

第二次世界大战结束后，正统的现代主义建筑思想与形式较好地满足了战后重建的社会要求，受到社会普遍欢迎并迅速占据了主导地位，同时也暴露出难以克服的历史局限性。对功能、技术和经济理性的过分强调，导致了对自然、历史和人文的轻忽。在大规模的建设过程中，现代主义设计原则被教条化、公式化，一些经典作品被模仿、抄袭，造成了程式化的国际式风格的盛行（图10-1）。进入20世纪60年代，在经历了长时段经济增长之后，西方社会的物质生活已经摆脱匮乏，进入了相对过剩的消费社会。产品匮乏时期的功能主义和经济理性主义

以及正统现代主义的抽象、简约的“方盒子”，显然已经无法满足和平丰裕时代多元化的社会需求，现代主义之后建筑思潮的多元化时代已经来临。

对正统现代主义的批判，与战后西方社会对工业文明的全面反思息息相关。一方面，工业化带来了严重的生态与环境危机。美国海洋生物学家蕾切尔·卡逊(Rachel Carson)调查了化学杀虫剂对环境造成的危害，1962年出版的《寂静的春天》(*Silent Spring*)，生动地描写了人类生存环境受到严重污染的景象。1970年，罗马俱乐部的一份名为《增长的极限》报告，给处在消费主义与经济高速增长迷梦中的世人敲响了警钟。二战结束后，西方社会非理性主义思想盛行。20世纪前期，人们普遍相信理性、相信科学，科学主义哲学盛行。但是，两次世界大战的血雨腥风，将人们心目中一切美好的信念摧毁，韦伯“启蒙运动的玫瑰红正无可挽回地消退”的说法表达了整整一代人的消极情绪。二战结束后，东西方冷战、政治危机、经济危机和社会危机不断出现。人们认识到对科学和理性的过分推崇，造成了对人性、自然和个性的忽视。一位法国哲学家批判“只重视有程序控制的人造机器而轻视能够自行决断的人”的倾向，强调要“从生命的复杂性去思考生命”，呼吁“把重点从物理性问题转到人本身的问题上”。¹

二战结束后，整个西方社会的社会文化思潮正在发生微妙的变化，后现代主义思

1 吴焕加. 外国现代建筑二十讲. 北京: 生活·读书·新知·三联书店, 2007: 367

潮开始重新关注个性与差异,并试图将西方历史上长期被主流文化所淹没的声音表达出来。虽然后现代主义的内涵过于宽泛且缺乏稳定性,但是,价值观念的多元化已经成为这个时代社会文化的最大特征。正是在西方后现代主义兴起的总体文化背景下,随着诸位现代主义建筑大师神圣光环的退蚀,西方建筑文化也从大一统的现代主义进入了众声喧哗的后现代主义。

一、历史转折的前兆：从纪念性九点到TeamX

对经典现代主义理论的置疑并非始自后现代主义,早在20世纪40年代,在历史主义行将走向死亡,现代主义建筑即将取得全面胜利的时刻,现代建筑运动的核心力量中却出现了对功能主义进行批判、对纪念性进行呼唤的不和谐音符。1943年,现代主义建筑理论家瑞士人S.基迪翁(Sigfried Giedion)、法国立体主义画家F.莱热(Fernand Legér)和定居美国的西班牙建筑师J.L.塞尔特(Jose Luis Sert)三人共同撰写了一篇题为《纪念性九点》(*Nine Points on Monumentality*)的

文章。文章宣称,纪念性是按照人们自己的思想、意志和行动而创造的,是人们最高文化的表现,也是人们集体意志的象征,因而也是时代的象征,是联系过去与未来的纽带;近几百年来,纪念性已沦为空洞的既不能代表时代也不能代表集体的躯壳;随着战后经济结构的变化,带来了城市社交生活的组织化,人们要求能代表他们的社会与社交生活的建筑,而不仅仅是功能上的满足。文章指出,“不论是历史主义的纪念性,还是现代建筑运动的功能主义,都不能代表人民的集体愿望。”²

1947年,在英国举行的CIAM第七次大会,会议主题超越了《雅典宪章》对城市抽象的功能主义理解,申明CIAM的宗旨是为人类创造既能满足情感需要、又能满足物质需要的具体环境。1951年,CIAM第八次会议的议题为“城市中心”,有人重提了由基迪翁、莱热和塞尔特提出的《纪念性九点》,文中提到能够代表市民的社会与社区生活的建筑以及能够表达他们的抱负、幸福与骄傲的纪念性等论题,引起了与会者的重视。1953年,在法国举行的CIAM第九次会议上,以史密森夫妇和A.范·

2 肯尼思·弗兰姆普顿.张钦楠等译.现代建筑——一部批判的历史.北京:生活·读书·新知·三联书店,2004:247

艾克为首的一批新生代建筑师,公开批评了《雅典宪章》把城市划分为居住、工作、游憩与交通的功能分区理论,批评老一辈建筑大师在第八次会议仍然没有脱离功能主义。他们还介绍了关于城市设计的基本原则,以及诸如城市环境的可识别性、社区感、归属感、邻里感与场所感等建筑心理学方面的研究。大会决定了在下一次会议即CIAM的第十次会议上重点讨论这些问题,还成立了以第九次会议的活跃分子组成的小组,这个小组后来被称为TeamX(十次小组)。1956年,CIAM第十次会议在南斯拉夫的杜布罗夫尼克(Dubrovnik)召开,CIAM发生了分裂,老一代的建筑师没有出席。勒·柯布西耶致信给本次大会,对出生于两次大战之间的新生代建筑师表示理解和赞赏,他写道,“那些现年四十岁左右的人,以及1930年前后出生的、现年约二十五岁的人,是能够感知当今时代的问题的关键的人物,他们通晓内情,具有紧迫感,又掌握必要的方法,他们能够达到自己的目标。他们的上一辈,已经离开舞台的中心,感受不到现今形势的直接冲击,他们做不到这一点了。”³由于内部分歧和矛盾的扩大,CIAM于1959年在荷

兰举行的会议上宣告解散。

二、跨时代的建筑诗哲:

路易斯·康

20世纪50年代和60年代,国际建筑界出现了与正统现代主义方向迥异的设计潮流,其代表人物是美国建筑师路易斯·康(Louis Isadore Kahn, 1901—1974年),他被看作是从现代主义走向后现代主义的重要跨时代人物。

路易斯·康,1901年出生于爱沙尼亚,1905年随父母移居美国费城。1920年,康进入宾夕法尼亚大学艺术系而后转入建筑系学习,与中国第一代建筑大师杨廷宝先生同窗。当时的宾大建筑系深受巴黎美术学院的影响,学生们受到了严格的古典美学和造型训练,中轴对称、序列空间、古典柱式、敦厚的纪念性体量成为学生设计的共同特征,这些训练成为日后影响康的重要因素。

二战结束后,路易斯·康超越了正统现代主义所倡导的建筑形式以技术和功能为依据的思维逻辑,提出了形式本身存在的独立性和精神意义。他认为,“设计灵感是工作的起点。你用建筑的形式

³ 肯尼思·弗兰姆普顿.张钦楠等译.现代建筑——一部批判的历史.北京:生活·读书·新知·三联书店,2004:304

来表达的东西必须是来自于人类的精神的，而不只是来源于任务书。”作为从现代主义走向后现代主义的转折点，路易斯·康在满足建筑使用功能的同时，越来越多地关注建筑的纪念性。1944年，康参与了基迪翁、莱热和塞尔特发起的对纪念性的倡导，他撰写的《纪念性》一文与基迪翁的论文一起编入1944年出版的《新的纪念性问题》一书。路易斯·康指出，“建筑中的纪念性可以被定义为一种品质，一种贯穿于表现永恒性的结构之中的精神品质，这种品质是可以添加或者改变的。”与正统现代主义的反历史主义截然不同，路易斯·康认为可以在历史中寻找纪念性的出发点，他指出，“过去的纪念性建筑具有伟大的特征，这一点是我们未来的建筑必须依赖的”⁴。他认为，纪念性建筑所需要的“精神品质”，首先应该到哥特建筑的“结构骨架”和古罗马的穹顶和拱券这些已经在“建筑史上留下了深刻烙印”的形式中寻找。

对秩序的追求是路易斯·康建筑作品的基本原则，以宾夕法尼亚大学理查德医学研究楼(1958—1960年)(图10-2~图10-4)为例，在设计中他将建筑空间分为“服侍”空间和



图10-2 理查德医学研究楼，宾夕法尼亚大学，1958—1960年，建筑师：路易斯·康



图10-3 理查德医学研究楼，宾夕法尼亚大学，1958—1960年，建筑师：路易斯·康



图10-4 理查德医学研究楼，宾夕法尼亚大学，1958—1960年，建筑师：路易斯·康

4 [美]戴维·B·布朗宁·戴维·G·德·龙著·马琴译·路易斯·康：在建筑的王国·中国建筑工业出版社，2004：44~45。



图10-5 萨尔克生物研究所,加利福尼亚,1959—1965年,建筑师:路易斯·康



图10-6 萨尔克生物研究所,加利福尼亚,1959—1965年,建筑师:路易斯·康

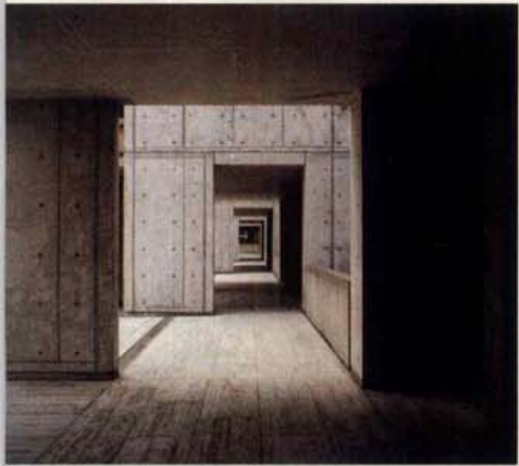


图10-7 萨尔克生物研究所,加利福尼亚,1959—1965年,建筑师:路易斯·康

“被侍”空间,将服务性设施——交通与排气管道暴露,构成一组组平地而起的塔楼,造型刚劲而挺拔,形成了一种类似哥特式尖塔的垂直向上感,建筑实体同阳光的明暗交织在一起,给人以不可磨灭的印象。如果说理查德医学研究楼更多地体现了一种功能秩序,那么,位于加利福尼亚的萨尔克生物研究所(1959—1965年)(图10-5~图10-7)则是实用功能和精神境界的完美结合。该建筑的业主乔纳斯·萨尔克(Qonas Sulk)是抗脊髓灰质炎疫苗的发明者——一位以僧侣般的精神献身于防治疾病的科学家。加利福尼亚灿烂的阳光、一望无际的太平洋和崎岖陡峭的山崖给了路易斯·康以新的灵感,服侍空间、被侍空间与精神空间相结合。服侍空间包括各种管线、楼梯、电梯、门廊和厕所等;被侍空间包括实验室、研习室和办公室;精神空间则是指两排建筑物之间的广场。路易斯·康将原本空白的场地变成了一种诗化的场所。广场为对称的长方形,中轴线上一股涓涓细流从东向西奔向浩瀚的太平洋。广场两侧墙面挺拔向上、富有韵律感,两侧墙面及广场地面均以蛋青色灰华石板铺面,色彩单纯而朴素,从而烘托出广场的主体——广阔的天空和无垠的大海,这个向上、向远方开放的广场空间形成了一个“没有顶的大教堂”,成为科学家们心志与灵魂的归宿。总之,萨尔克生物研究所的建筑形式和空间很好地表达了人们的精神需求:即实验室要成为科学家的“教堂”,科学家需要像虔诚的教徒一样献身和忠诚。

路易斯·康是建筑设计中光影运用的开拓者,他把光作为一砖一瓦来使用,他认为,设计空间就是设计光亮。他宣称,“我们看待建筑,就像看待元素、水、光以及空气一样,怀着崇敬之情——对自然世界以及绿色自然的深深的崇敬之情。建筑师应

当思考新的形式来反映人类本质最深处的东西。……建筑师必须考虑到他的责任——创造出遵循人类本质、自然法则以及水、空气、光和自身的意识的空间的责任。”⁵1969年设计、

5 《大师编辑部》编著. 路易斯·康. 武汉: 华中科技大学出版社, 2007. 10. 13~29

1972年落成的金贝尔博物馆(图10-8~图10-11),是运用光影进行空间建构的经典作品。该博物馆位于美国德克萨斯州沃思堡(Fortworth),是路易斯·康亲手设计并看到其最终实施的最后一个作品,也是完整反映他的设计思想和手法的重要作品。金贝尔博物馆的特征元素是长条型的圆拱,初始方案中每个拱的平面尺寸是 $45.72\text{ m} \times 7.62\text{ m}$,后来由于造价的限制,将整个建筑体型进行压缩,拱的尺寸调整为 $30.48\text{ m} \times 6.7\text{ m}$,采用现浇钢筋混凝土。每个拱单元由四个 0.61 m 见方的柱子支撑,展览空间中没有柱子出现,为室内布置提供了灵活的可能性。在金贝尔,康把自然光分为来自天空的光和从内庭进入的光,除了在两端混凝土拱板和钙华石墙体之间留出拱形的光带外,建筑师在每个拱顶上开设了一条光槽,用弧形的反光板将太阳光漫射到室内。在路易斯·康塑造的建筑空间中,来自天空的光线生机盎然,来自内庭光线则柔和反射、神秘异常。

三、危机：对现代主义城市规划思想的批判

现代主义城市规划理论指导下的城市规划与建设实践,以20世纪50年代印度的昌迪加尔(Chandigarh)和巴西新都巴西利亚(Brasilia)最为著名。

昌迪加尔是印度旁遮普邦的首府,该城规划方案由勒·柯布西耶主持制订,1951年开始进行规划和建设(图10-12和图10-13)。该城位于喜马拉雅山南麓一块北高南低、坡度平缓的台地上,近期规划15万



图10-8 金贝尔博物馆外观,美国德克萨斯州沃思堡,1969—1972年,建筑师:路易斯·康



图10-9 金贝尔博物馆外观,美国德克萨斯州沃思堡,1969—1972年,建筑师:路易斯·康



图10-10 金贝尔博物馆外观,美国德克萨斯州沃思堡,1969—1972年,建筑师:路易斯·康



图10-11 金贝尔博物馆内景,美国德克萨斯州沃思堡,1969—1972年,建筑师:路易斯·康

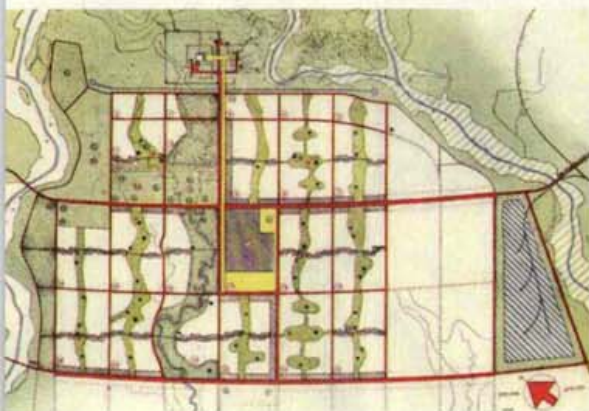


图10-12 昌迪加尔总平面图,印度昌迪加尔,1951年,建筑师:勒·柯布西耶



图10-13 雕塑——张开的手,印度昌迪加尔,1951年,建筑师:勒·柯布西耶

人,远景规划50万人,近期占地36 km²。整个城市有明确的功能区域划分,行政区位于城市的北部,地势居高临下,处于控制和俯瞰全城等特殊地位。商业区位于近期规划范围的几何中心,公共图书馆等文化设施与商业中心毗邻,共同构成城市的公共活动中心。工业区位于城东的一个独立的工业区,文化区位于西部,布置大学及其他文化科研机构。居住区与其他各区不相混杂,由一系列1 km²的邻里单位组成,居住人数为5000~15 000人。市场街道从横向穿过每个邻里单位,绿化带从纵向穿过每个邻里单位,其中设置托幼和学校等教育设施。这种明确的功能分区模式,反映了20世纪20年代“光明城市”的规划思想和1933年《雅典宪章》的基本原则,但是由于构思和布局过于生硬机械,建筑物之间距离过大,形成的建筑外部空间和环境不够亲切,广场也显得空旷而单调。著名建筑历史学家吉甸(Giedion)曾致信勒·柯布西耶,“你谈了很多关于圣·马可广场了,在炎热的气候下,为什么你还敢把建筑之间拉得那么远。”勒·柯布西耶则回答说,“我这么做是想把它作为喜马拉雅山背景的对照物。这是我二十世纪的空间概念”。虽然柯布西耶在昌迪加尔的单体建筑设计上取得了成功,但是他的总体规划却不断受到公众和评论家的诟病,人们抱怨,“一个为汽车规划的城市却是选在一个许多人连自行车也买不起的国家。”印度人民的现实生活的诸多因素没有被考虑,印度人把室外生活与室内生活看得同等重要,他们喜欢室外的树影和阴凉。直到今天它也没有被看作是一个印度城市,而被认为是勒·柯布西耶对未来印度的感觉。⁶

6 戴路. 印度建筑与外来建筑的对话——走向印度现代地域主义. 天津大学硕士学位论文, 2001:

1956年,巴西政府考虑到工业和城市过分集中在东南沿海地区,为了开发广袤的内地,政府决定在中西部的戈亚斯州划出 152 km^2 的荒地建设新首都,并正式定名为巴西利亚。该城于1957年开始建设,到1960年尚未全部建成,便正式将首都从里约热内卢迁往新都。巴西利亚总体规划采用了巴西建筑师卢西奥·科斯塔(Lúcio Costa)的方案,规划人口50万,用地约 150 km^2 。城市总平面模拟飞机形象,象征国家的高速起飞,昂首朝向东方的机头为三权广场,建有国会、总统府和最高法院以及政府各部大楼。机身长约 8 km ,是城市交通的主轴,其前部为宽 250 m 的纪念大道,两旁配有高楼群。两翼为长约 13 km 的弓形横轴,是商业区、住宅区和使馆区,飞机尾部则是文化区和体育运动区,城市主轴和两翼成十字交叉以象征巴西为天主教国家(图10-14~图10-16)。

人们对巴西利亚的评价众说纷纭、褒贬不一。一方面,巴西利亚有连片的草地、森林和人工湖,绿化面积平均每人超过 72 m^2 ,人工湖周长 80 km ,面积达 44 km^2 ,大半个城市傍水而立,湖畔建立了许多俱乐部和旅游点,城市环境可列世界名城前列。另一方面,这座城市缺乏基本的人文关怀,又被人们称为乌托邦式的噩梦。巴西利亚不像一座城市,而是像一个由纪念碑式建筑组成的主题公园,在建筑与建筑之间的巨大空隙

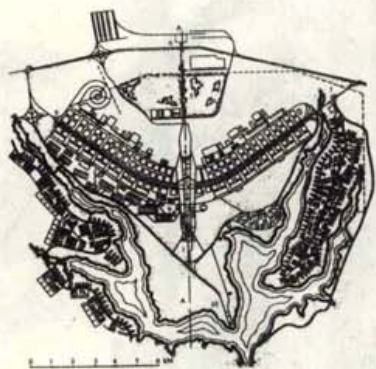


图10-14 巴西利亚总平面图

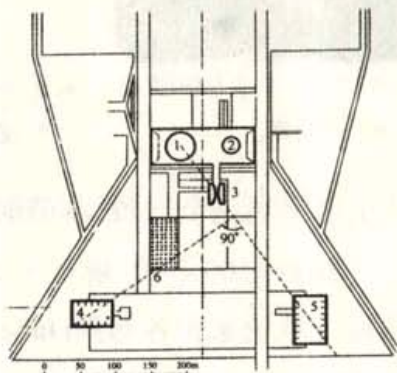


图10-15 巴西利亚三权广场总平面图

图10-16 巴西利亚鸟瞰





图10-17 雅各布斯,美国
城市理论家



图10-18 卢森堡市中心规划,1978
年,建筑师:L. 克里尔

中,行人找不到他们的位置,其空间尺度只与汽车的速度相匹配,而城市规划总平面所包含的图形象征意义只有在远处甚至空中俯瞰时才能领会——那是飞机所代表的空间尺度。每个居住街坊的面积为 $200\text{ m} \times 280\text{ m}$,由8~12幢集合住宅组成,加上四周较低矮的住宅、小学和商店等公共设施组成面积为 $960\text{ m} \times 720\text{ m}$ 的邻里单位。数百个称为“超级小区”的

住宅区格局完全一致,单调而枯燥。

20世纪60年代,现代主义城市规划理论首先受到了社会的质疑和批评。1961年,美国城市理论家雅各布斯(Jane Jacobs)(图10-17)出版了《美国大城市的生与死》(*The Life and Death of Great American Cities*),公开挑战以勒·柯布西耶为代表的现代主义城市规划思想,并对包括霍华德的“田园城市”在内的乌托邦式城市规划思想进行了尖锐地批判。她指出,在现代主义城市规划和建筑理论指导下战后大规模建设,完全无视城市原有邻里关系和地域性的历史,抹杀了街道空间和街道生活的多样性。20世纪60年代兴起的新理性主义的代表人物——卢森堡建筑师R. 克里尔(Rob Krier, 1938—至今)和L. 克里尔(Leon Krier, 1946—至今)兄弟,他们钟情于欧洲传统城市的城市尺度、街道和广场空间,倡导抛弃现代主义城市规划的功能分区模式,回归工业革命前的欧洲传统城市空间(图10-18)。正是基于这种信念,R. 克里尔对欧洲传统城市空间进行了分析研究,在其所著的《城市空间》一书中,他列举了城市街道与广场交汇的四种原型以及44种由此而来的变体形式,还列举了不同类型的广场,如圆形广场、四边形广场以及这些类型的多种变体形式,他试图以这些传统城市的空间原型作为城市设计的出发点。

四、对正统现代主义思想的批判：现代建筑死亡了？

在二战结束后的重建过程中,现代主义建筑显示了旺盛的活力,同时也暴露了自

身的局限性,经典现代建筑理论认为,建筑的形式来自对建筑结构与功能的忠实表现,认为装饰就是罪恶;正统的现代主义主张割断历史与传统,从而导致了超越地域时空的国际式风格的盛行,也普遍引起了人们的厌倦和不满。1955年,密斯的追随者美国建筑师菲利普·约翰逊兴高采烈地写道:“现代建筑一年比一年更优美,我们建筑的黄金时代刚刚开始,它的缔造者们都还健在,这种风格也还只经历了三十年。”然而三年之后,事情发生了改变。1958年,同一个约翰逊改变了原来的观点,宣布要同他素来崇拜的现代主义建筑大师们分道扬镳,宣称“国际式溃败了。”1961年,纽约大都会博物馆举行一场讨论会,题目是《现代建筑,死亡或变质》。此后,对现代主义的怀疑和批判日渐增多,1977年美国建筑评论家布莱克(Peter Blake)出版了《形式跟从惨败——现代建筑何以行不通》一书,对现代主义进行了全盘否定。他说:“现代主义教条流行将近百年,现在过时了。我们正处于一个时代就要结束,另一个时代即将开始的时刻。”同一年,英国建筑评论家查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)出版了《后现代主义建筑语言》,煞有介事地宣称“现代建筑已经死亡”。书中写道:

“现代建筑于1972年7月15日下午3时32分在美国密苏里州圣路易斯城死去。……幸运的是,我们可以精确地认定现代主义建筑的死期,它是被猛烈一击后死去的。许多人不曾注意到这一事件,也无人为之出丧,但这并不意味着它突然死亡的说法失实。”⁷ (图10-19)。

1972年,美国密苏里州圣路易斯城(Saint Louis)的帕鲁衣特·伊戈(Pruitt-Igoe)住宅区的几座14层板式高层公寓被当局炸毁。据此,詹克斯在书中象征性地将这一时刻宣布为现代建筑死亡的时间。詹克斯所提及的高层公寓于1955年建成,设计人为雅马萨奇(Minoru Yamasaki),该组公寓建筑群有完善的公共福利设施、群众活动场所和绿化布置,完全体现了柯布西耶所主张的城市必备三大要素:阳光、空气和绿化,并曾获美



图10-19 被当局炸毁的帕鲁衣特·伊戈住宅区高层板式公寓

7 薛恩伦.后现代主义建筑20讲.上海社会科学院出版社,2005:5

国建筑师协会(AIA)的嘉奖。因为经常发生暴力事件,加上居民之间相互陌生,生活在紧张和威胁之中,许多居民陆续外迁,最后只得炸毁。这本来是社会治安的问题,却被詹克斯“委过”于现代主义,颇有些小题大做、有失公允。一个历史时代也不会因为这样几本偏激的小册子或一幢建筑被炸毁而嘎然而止,但是,一个不可否认的事实是,自从20世纪60年代以来,二战结束后占据统治地位的现代主义和国际式风格受到了广泛质疑,各种以修正经典现代建筑为嘴矢的思潮流派纷起,当代西方建筑进入了一个多元共生、承前启后的新时期,在新技术、新的审美观念的激荡下,建筑思潮、流派的产生更迭正以一个前所未有的加速度展开。

1966年,美国建筑师罗伯特·文丘里(R. Venturi)的《建筑的复杂性和矛盾性》出版,书中明确地提出了与正統的现代主义建筑原则截然不同的理论和创作主张,成为反对正統现代主义的最重要理论纲领。如果说,现代建筑运动的兴起是从对历史风格的反叛开始的;那么,后现代主义作为对拒绝参照历史形式的国际式风格的反叛,则是以重新回归历史传统为开端的,于是历史形式再次被提取出来——作为形式引用和模仿的源泉。1978年,曾经是现代主义建筑思想狂热信徒的约翰逊明确宣称,“我的方向是明确的,那就是折中主义传统。这并非学院派的传统,不存在古典法式或哥特式的尖顶装饰。我试图从历史中挑选出我喜欢的东西。我们不能不懂历史。”他设计的

图10-20 电报电话公司大楼,纽约,1984年,建筑师:约翰逊



图10-21 东京都新厅舍,东京,1991年,建筑师:丹下健三



纽约电报电话公司大楼(AT&T Tower, 1984年)(图10-20),是第一座后现代主义摩天大楼,顶部巨大的三角形断山花为纽约曼哈顿的天际线戴上一顶古典主义桂冠,同时也拉开了后现代主义建筑潮流的序幕。在这一时期,一批现代主义建筑师纷纷转向了折中主义,如丹下健三——日本战后现代主义的旗手,他的东京都新厅舍(1991年)(图10-21)却采用了巴黎圣母院式的双塔式构图。

在后现代主义兴盛的时期内,还有一些不同的建筑流派与它并驾齐驱,这些多元化的理论和实践有的是对正统的现代建筑理论的修正和补充,有的对其进行彻底的颠覆和反叛。

五、百家争鸣、多元并存： 多元化的当代建筑

20世纪60年代,西方当代建筑进入了一个思潮流派百家争鸣、建筑形态千姿百态的多元化时代,从建筑理论和建筑风格而言,形成了下列几种较为显著的趋向:后现代主义、新现代主义、新理性主义、解构主义、高技派、新地域主义。

1. 后现代主义(Postmodernism)

后现代主义发端于20世纪60年代末,80年代达到鼎盛,90年代开始全面衰退,短短经历了三四十年的时间。后现代主义认为现代主义割断了历史的延续性,提出重新恢复对传统的尊重和利用。正如美国建筑师约翰逊在接受1978年AIA金奖时所说:“现代建筑憎恶历史与符号装饰,我们却热爱它们;现代建筑不问地点而采用同样模式,我们则要发掘场所精神,表现灵感和多样性。”后现代主义是从回归历史与折中主义开始的,但是,后现代主义绝非简单的回归历史传统,正如后现代主义文化思潮本身没有形成清晰严谨的思想体系,后现代主义建筑思潮也不是一种特定的风格或流派,而是聚集在后现代的旗帜下、从赤裸裸的复古主义、新古典主义、折中主义、通俗主义到玩世不恭的戏谑古典主义的集合体。

后现代主义思潮的主要设计手法可以概括如下:用多元的拼贴与偶然来对抗现代主义的理性主义;用扭曲与变形的复杂性来对抗现代主义的简约主义;用矛盾并置和激进的折中来对抗现代主义的纯粹统一;用地域的、历史的和隐喻的手法来对抗现代主义的国



图10-22 斯图加特美术馆, 1977—1984年, 建筑师: 詹姆斯·斯特林



图10-23 斯图加特美术馆, 1977—1984年, 建筑师: 詹姆斯·斯特林



图10-24 波特兰市政大厦, 1980—1982年, 建筑师: 迈克尔·格雷夫斯

际性、反历史和抽象性原则; 用通俗的商业主义来对抗现代主义的精英主义。后现代主义的代表人物除了前述的约翰逊、詹克斯和文丘里, 还有英国建筑师詹姆斯·斯特林(James Stirling, 1926—1992年)、泰瑞·法雷尔(Terry Farrell)、日本建筑师矶崎新、美国建筑师查尔斯·摩尔(Charles Moor)、迈克尔·格雷夫斯(Michael Graves)以及西班牙建筑师里卡多·波菲尔(Ricardo Bofill)等。后现代主义建筑的代表作有斯特林设计的斯图加特美术馆(图10-22和图10-23), 在设计手法上采用了激进的折中主义手法, 中央圆形空间以罗马大斗兽场为原型, 檐口的线脚来自古埃及风格, 而入口雨罩则是由钢和玻璃组成的构成派风格, 还有其他诸如蓬皮杜文化艺术中心的外露排气管、阿尔托风格的音乐教学部分等。格雷夫斯设计的波特兰市政大厦(图10-24和图10-25), 突破二战结束后现代主义风格在高层建筑设计中的统治地位。高15层的大厦立面采用三段式对称构图, 下部做成基座的形式, 体现了古典主义风格的威严。深色面砖的壁柱和巨大的拱心石引起了人们对历史的联想, 壁柱上有飘带式的装饰, 主入口还有3层高的波特兰女神雕像。这件作品体现了不同尺度的并置、色彩的大胆运用、历史片段的拼贴以及非传统方式利用传统形式等典型的后现代设计手法。

2. 新现代主义(Neo-Modernism)

20世纪世界建筑史上发生的最重要的建筑历史事件是20世纪20年代的欧洲现代建筑运动的兴起。如果说路斯的极端功能主义反映了正统的现代主义的清教徒式的形式禁欲主义, 那么, 现代艺术领域的立体派、风格派和构成主义则打开了一扇通向现代形式宝藏的大门, 展示了抽象的构成——一种不依赖于模仿或折中传统式样的形式生成的巨大潜力。

20世纪60年代之后, 在正统的现代主义受到了怀疑和批

判、后现代主义倡导的历史主义甚嚣尘上的背景下，一批建筑师始终坚持现代建筑运动的设计方向，代表人物有美籍华裔建筑师贝聿铭、法国建筑师鲍赞巴克(Christian de Portzamparc)、日本建筑师桢文彦、安藤忠雄等。他们的作品突破了国际式风格的单调乏味，呈现出更加丰富的建筑形态和空间内涵，代表作贝聿铭设计的华盛顿美国国家美术馆东馆(1978年)(图10-26和图10-27)。

虽然继承、发展现代主义的探索是国际建筑界始终存在的设计倾向，但是，新现代主义受到评论界的关注，却是从“纽约五人”(New York Five)的出现开始的。1969年，纽约现代艺术博物馆举办了一次展览，介绍了5位美国建筑师及其作品，他们是彼得·艾森曼、迈克·格雷夫斯、查尔斯·加斯米、约翰·海杜克、理查德·迈耶。由于这五位建筑师都在纽约，因此被评论界称为“纽约五人”。他们的作品呈现出白色的、无历史装饰的、高度抽象的风格，因此又被称为“白色派”。他们拒绝对历史片段的模仿，追求纯净的建筑空间和体量，强调线条、平面、体块的穿插和光影变化，特别主张回复到20世纪20年代荷兰风格派和柯布西耶倡导的立体主义构图。代表作如迈耶设计的2000年落成的罗马千禧教堂(图10-28和图10-29)，采用三片混凝土薄壳作为设计元素，最小的一片高度为17 m，最高的则为27 m，高耸入云的线条有力地展现了哥特式教堂的垂直风格，这是一个用现代主义抽象构成手法对宗教建筑空间和形态进行演绎的力作。

3. 新理性主义(New Rationalism)

新理性主义是与后现代主义同时兴起的历史主义建筑思潮，20世纪60年代发源于意大利，又被称为坦丹萨学派(La Tendenza)。两本著作奠定了新理性主义的理论基础，一部是1966年A. 罗西(Aldo Rossi)的《城市建筑学》(*The Architecture*



图10-25 波特兰市政大厦, 1980—1982年, 建筑师: 迈克尔·格雷夫斯



图10-26 美国国家美术馆东馆, 华盛顿, 1978年, 建筑师: 贝聿铭



图10-27 美国国家美术馆东馆, 华盛顿, 1978年, 建筑师: 贝聿铭



图10-28 千禧教堂, 罗马, 2000年, 建筑师: 迈耶

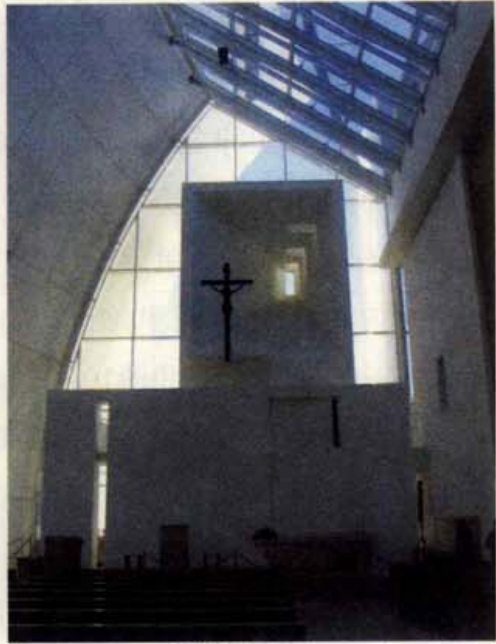


图10-29 千禧教堂, 罗马, 2000年, 建筑师: 迈耶

of the city), 另一部是G. 格拉西(Giorgio Grassi)的《建筑的结构逻辑》(*La Construzione Logica dell'Architettura*)。新理性主义既是对正统现代主义思想的反抗, 也是对商业化的古典主义、后现代主义形式拼贴游戏的一种批判。除了罗西和格拉西, 新理性主义的代表人物还有意大利的C. 艾莫尼诺(Carlo Aymonino)、卢森堡的R. 克里尔(Rob Krier)、L. 克里尔(Leon Krier)兄弟、德国的昂格尔斯(Oswald Mathias Ungers)以及瑞士的M. 博塔(Mario Botta)等。

意大利建筑师罗西对新理性主义的发展起到了至关重要的作用, 他认为, 城市的建筑可以简约到几种基本类型, 而建筑的形式语言也可以简约到典型的、简单的几何元素, 这些基本类型和典型元素普遍存在于历史形成的传统城市建筑中, 并且可以从这些建筑中提炼萃取。他把建筑现象归源于人类普遍的建筑经验的心理积存, 罗西认为, 建筑的生成联系着一种深层结构, 而这种深层结构存在于由城市历史积淀的集体记忆之中, 是一种“集体无意识”, 它包含了共同的价值观念, 具有文化中的原型(prototype)特征。新理性主义的建筑设计往往采用简单的几何形, 但却蕴含着深刻的历史内涵。因此, 理性和情感的结合、抽象和历史的结合构成新理性主义的主要特征。新理性主义的代表作有罗西为荷兰马斯特里赫特设计的博尼芳丹博物馆(Bonnestanten Museum, Maastricht Holland, 1990—1994年)(图10-30), 该建筑将当地的公共建筑、教会建筑和工业建筑的意象融为一体, 高耸的砖墙令人联想到



图10-30 博尼芳丹博物馆，荷兰马斯特里赫特，1990—1994年，
建筑师：罗西



图10-31 罗马艺术博物馆，西班牙梅里达，1986年，建筑
师：拉菲尔·莫内欧

传统街道，作为博物馆构图中心的穹顶塔楼似乎暗示着洗礼堂或钟楼的意象，而其外包的锌板又唤起了人们对曾经作为制陶工厂的这片土地的回忆。西班牙建筑师拉菲尔·莫内欧在前人理论的基础上形成了自己的类型学思想，位于西班牙中西部小城梅里达的罗马艺术博物馆（图10-31和图10-32），场地位于靠近古罗马剧场和竞技场的一片遗迹废墟上。莫内欧以纯粹、简洁的形式表达出了深远的历史感和强烈的叙事性，他没有模仿古罗马建筑风格，而是从罗马万神庙静谧永恒的几何空间、传统巴西利卡空间以及画家皮拉内西的绘画中抽取空间类型，在建筑中加以组合运用。



图10-32 罗马艺术博物馆，西班牙梅里达，1986年，
建筑师：拉菲尔·莫内欧

4. 解构主义(Deconstruction)

关于解构主义的兴起，一般认为发起于两次展览。一次为1988年3月在伦敦泰特美



图10-33 古根汉姆博物馆, 西班牙毕尔巴鄂, 1997年, 建筑师: 盖里

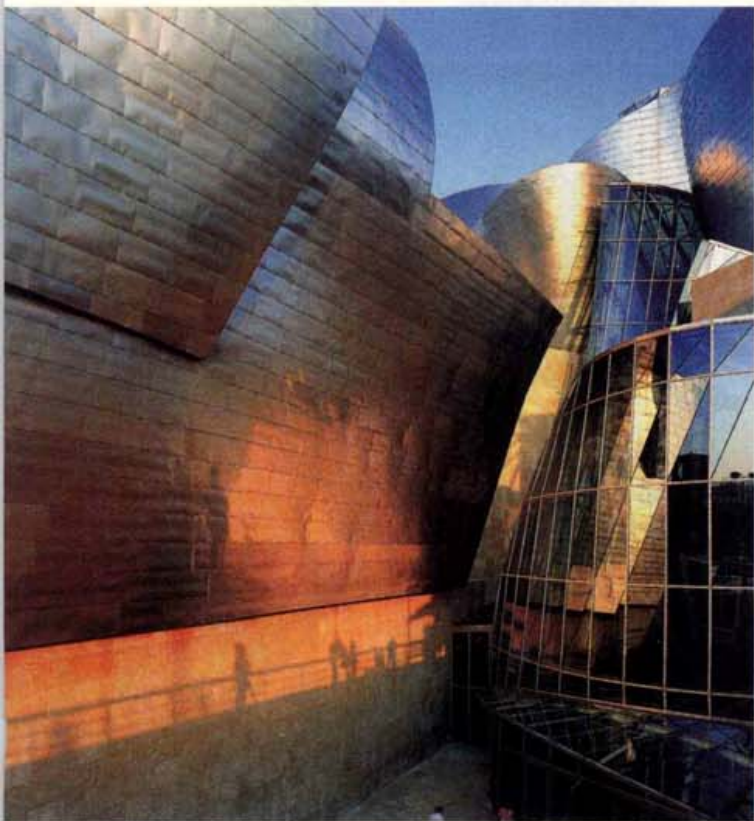


图10-34 古根汉姆博物馆, 西班牙毕尔巴鄂, 1997年, 建筑师: 盖里

作如盖里1997年设计的西班牙毕尔巴鄂古根汉姆博物馆(图10-33和图10-34), 建

术馆举办了关于解构主义的学术研讨会, 会期一天。上午与会者观看解构主义哲学家德里达送来的录像带, 并讨论建筑问题, 下午讨论绘画与雕塑。另一次则是美国建筑界泰斗级人物菲利浦·约翰逊在纽约现代艺术美术馆主持的解构建筑展。该展览展出了七名建筑师的10件作品, 他们分别为, 盖里(Frank Gehry)、库哈斯(Rem Koolhaas)、哈迪德(Zaha Hadid)、利伯斯金德(Daniel Libeskind)、蓝天组(Coop Himmelblau)、屈米(Bernard Tschumi)和艾森曼(Peter Eisenmann)。美国《建筑》杂志主编在该杂志6月号中写道:“本世纪建筑的第三趟意识形态列车就要开动。第一趟是现代主义建筑, 它戴着社会运动的假面具; 接着是后现代主义建筑, 那种作品如果没有设计者90分钟的讲解, 你就不可能理解它, 而且即使有讲解, 也不一定有帮助。现在开出的是解构主义建筑, 它从文献中诞生出来, 在有的建筑学堂里已经时兴了十年……。”⁸ 这位编者把解构主义建筑与现代主义建筑、后现代主义建筑相提并论, 合称为20世纪建筑的三大先锋潮流, 至此, 解构主义作为一种重要的建筑思潮登上了当代国际建筑舞台。

解构主义是20世纪下半叶至今的最具前卫性、先锋性的建筑风格和流派, 相继出现了一批天马行空、惊世骇俗的作品, 代表

8 吴焕加. 论现代西方建筑. 中国建筑工业出版社, 2007: 399

筑由曲面块体组合而成,外墙为西班牙石灰石和钛金属面板,前者用来建造矩形的空间,后者用来覆盖雕塑般的自由形体。这个复杂曲面的异形建筑也是计算机辅助设计(CAD)与计算机辅助制造(CAM)的高科技产品。解构主义也是一种正在嬗变中的探索性、实验性的风格。利伯斯金德设计的柏林犹太人博物馆(图10-35和图10-36)是在柏林老博物馆的基础上扩建而成,博物馆的入口通过老馆地下层进入,入口连接了新馆的三条路径:一条较短的长廊引向一个死胡同,象征死亡之路,进入这个令人绝望的空间底部的一扇门,便进入了一个极其阴森恐怖的烟囱空间——大屠杀塔;第二条路径的侧墙上布满了当年犹太人逃往世界各地的城市名,路的尽头通向一个小庭院,院中一组冷漠生硬的密集混凝土柱;第三条路径是最主要的展示空间、也是最长的路径空间中,陈列着当年犹太社区幸存下来的遗物。折线形建筑平面来自破碎的大卫之星的象征,建筑外墙的窗口仿佛是撕裂的伤口,正是通过对监禁、流放、恐怖与绝望的空间象征与隐喻构成了这个建筑物一系列摄人心魄的建筑空间和形态。

5. 高技派(High Tech)

西方当代建筑流派中的“高技派”,是指在建筑形象上通过暴露和表现先进科学技术和高度工业化的特征,以求最大限度发挥先进建筑技术审美价值的建筑流派。高技派建筑师在处理功能、技术和形式三个建筑基本要素的关系上,把建筑结构、设备等技术因素与建筑形式画上等号,先进技术作为高科技时代的装饰和形式要素被刻意表现。

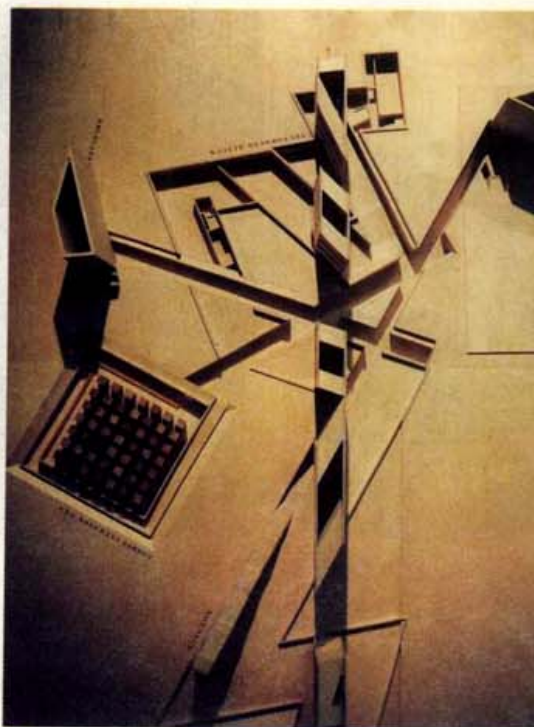


图10-35 柏林犹太人博物馆,柏林,建筑师:利伯斯金德



图10-36 柏林犹太人博物馆,柏林,建筑师:利伯斯金德



图10-37 蓬皮杜中心,法国巴黎,1977年,建筑师:理查德·罗杰斯、伦佐·皮亚诺

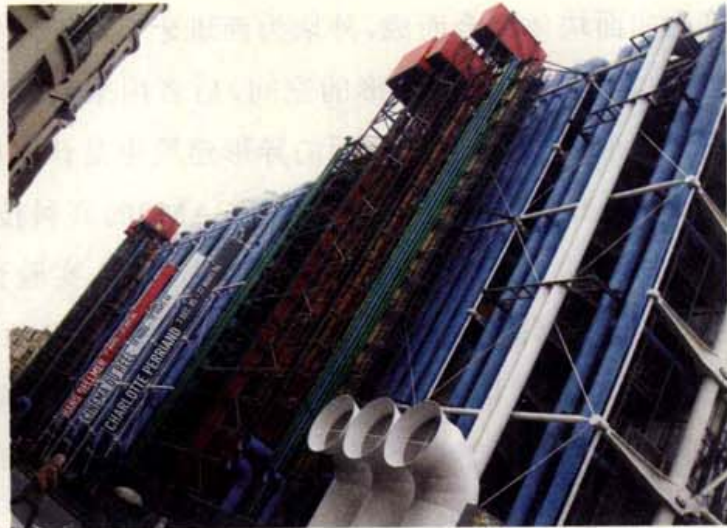


图10-38 蓬皮杜中心,法国巴黎,1977年,建筑师:理查德·罗杰斯、伦佐·皮亚诺

当代高技派的美学源流可以追溯到20世纪初意大利未来主义。未来主义建筑师圣·伊利亚(Antonio Sant'Elia, 1888—1914年)在1914年发表的《未来主义建筑宣言》中明确提出,未来的建筑要像一个大机器,电梯不应该再被掩藏起来,而应该名正言顺地以钢铁和玻璃的面貌暴露在建筑立面上。在现代建筑运动中,技术美学被发展到极致,形成了机器美学的思想。

高技派作为一个当代建筑思潮流派,其源头可以追溯到阿基格拉姆(Archigram)和日本的“新陈代谢”派(Metabolist)。但是,使高技派作为一个流派得到评论界公认,却是从理查德·罗杰斯(Richard Rogers)和伦佐·皮亚诺(Renzo Piano)设计的巴黎蓬皮杜文化艺术中心(1977年)落成开始的。20世纪80年代,高技派的建筑实践主要集中以英国为中心的几位建筑大师的实践,他们是英国的诺曼·福斯特(Norman Foster)、理查德·罗杰斯、尼古拉斯·格雷姆肖(Nicholas Grimshaw)、迈克尔·霍普金斯(Michael Hopkins)以及意大利的伦佐·皮亚诺。除了巴黎蓬皮杜文化艺术中心(图10-37和图10-38),高技派的经典作品还有福斯特设计的香港汇丰银行(1986年)、罗杰斯设计的伦敦劳埃德大厦(1986年)(图10-39和图10-40)等。这些作品大都具有如下特征:灵活的平面、暴露的结构、插入的服务系统以及对机械设备的炫耀。它们的落成不仅使技术美学成为公众关注的焦点,同时也使得以英国为大本营的高技派逐渐发展成熟,跨出英国成为一个具有国际影响的流派。



图10-39 劳埃德大厦，英国伦敦，1986年，建筑师：罗杰斯

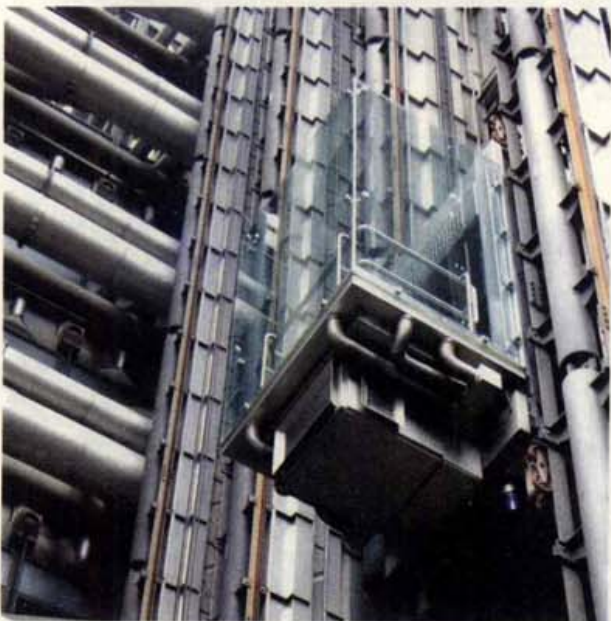


图10-40 劳埃德大厦，英国伦敦，1986年，建筑师：罗杰斯

6. 新地域主义 (New Regionalism)

当今世界文化总的趋势一方面是全球化和国际化，另一方面则是多元化和本土化。面对现代建筑技术的标准化、功能类型的同一化所带来的建筑文化国际趋同化潮流，许多建筑师致力于现代技术、功能和现代审美观念的基础上，对地域性建筑文化进行新的诠释，他们在这一方向上进行了卓有成效的探索，这就是当代国际建筑潮流的一个重要发展方向——新地域主义，代表人物有美国建筑师安东尼·普雷多克(Antoine Predock)、墨西哥建筑师里卡多·列戈瑞达(Ricardo Legorreta)以及以多西(Balkrishna Doshi)、柯里亚(Charles Mark Correa)和里瓦尔(Raj Rewal)为代表的印度建筑师群体。

普雷多克的代表作亚利桑那州立大学尼尔逊艺术中心(1989年)(图10-41)，建筑被整合成一个模拟自然风貌的人造景观，与美国西南部地形地貌相呼应。建筑将自然地貌以抽象的手法转化为建筑中的混凝土台地、高墙、坡道和梯形的体量，呈尖塔状的山形构筑物则是对亚利桑那山脉形态的模拟。20世纪50年代和60年代以勒·柯布西耶和路易斯·康为代表的跨国界的地域主义实践，影响了以多西、柯里亚和里瓦尔为代表的新一代印度建筑师。多西设计的桑伽的事务所(Sangath, Ahmedabad,



图10-41 亚利桑那州立大学尼尔逊艺术中心, 亚利桑那州, 1989年, 建筑师: 普雷多克

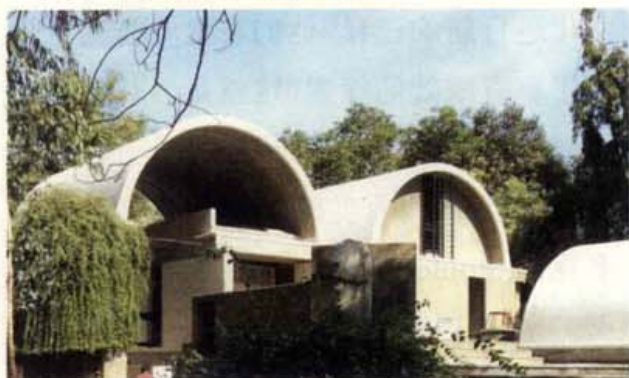


图10-42 桑伽的事务所, 1981年, 建筑师: 多西



图10-43 桑伽的事务所, 1981年, 建筑师: 多西

1981年)(图10-42和图10-43), 采用了长向的具有洞穴意向的筒拱作为建筑造型的主体。简洁、理性的现代精神与地方气候、环境及传统气质的融合, 拱顶反映印度佛教支提窟中的弧形屋顶的做法; 工作室为地下半层, 造成隔热效应; 拱形屋面用白色碎瓷贴面, 以反射阳光; 双层外墙形成良好通风。整组建筑以理性的但富有变化的形体围绕庭院中一个类似露天剧场的台地布置。柯里亚设计的孟买干城章嘉公寓(Kanchanjunga Apartments, 1983)(图10-44), 高84 m, 共28层, 公寓剖面运用了他为适应热带气候而研创的管形住宅(Tube House)模式, 利用双层高的阳台组织通风形成空气对流, 建筑外观的混凝



图10-44 章嘉公寓, 孟买, 1983年,
建筑师: 柯里亚

土表面处理则具有粗野主义的特征。

总之,如果说20世纪上半叶的西方建筑是从前现代的多元走向现代建筑运动占据主导地位的一元,那么自从20世纪60年代正统现代主义建筑走向衰落,当代建筑再次以丰富多彩的流派和美学取向形成了一个多元共生的建筑文化格局。

六、历史并未终结： 现代主义的历史遗产

在二战结束后的重建过程中,现代主义建筑显示了旺盛的活力,同时也暴露了自身的局限性,经典的现代建筑理论所主张的形式原则是:建筑的形式来自对建筑结构与功能的忠实表现,进而认为装饰就是罪恶。它主张割断历史,与传统对立,引起了人们的不满,人们开始重新审视现代建筑运动,特别是已经占据主流地位的国际式风格,认为完全拒绝参照历史的国际式风格是对风格的束缚,是无本之源(Rootless)、缺乏意义(Meaningless)。于是历史形式再次被提取出来,作为当代建筑引用和模仿的源泉。当代建筑思潮和流派的形成有着深刻的社会背景,既反映了当代建筑美学思想的沧桑变迁,同时也与现代建筑运动乃至整个现代建筑历史,有着不可分割的历史延续性。

在工业革命之后的探索新建筑 and 现代建筑运动中,始终存在着非理性主义与理性主义、个性化与工业化,地域性与国际性之间的矛盾,只不过在20世纪上半叶的特定历史条件下,主张理性主义、走工业化、国际化道路的经典的现代主义占据了绝对优势,而非理性、个性化和地域性的探索成为了支流、潜流,但是这并不意味着现代建筑运动就是千篇一律的功能主义和国际式风格,现代建筑的形成乃是一个丰富多彩的过程,其中既有理性主义的主流也蕴涵了形形色色的支流。现代主义之后的各种修正乃至背离经典现代主义的尝试,

在现代建筑的发展历程中已经出现并且占据了一定的位置,如高迪的神秘主义、门德尔松的表现主义、赖特的有机建筑和阿尔瓦·阿尔托的地域性实践。只是由于社会现实的需要,主张理性化、工业化的经典现代主义建筑思想压倒了形形色色的非理性主义、表现主义和地域性实践而成为时代的主旋律。包括解构主义在内的当代非理性主义建筑潮流,也并非空穴来风,向上可以追溯到俄罗斯的构成主义,马列维奇开创的线性的、动态的自由构成,深刻地影响了当代解构主义,如扎哈·哈迪德所追求的建筑的动态构成韵味,直接脱胎于马列维奇的绘画,通过体块化整为零、叠加和倾斜等手法来突破建筑设计常规界面法则,从而体现出一种梦幻般的动态效果。

20世纪90年代,贝聿铭在清华大学建筑学院讲演时精辟地指出:“20世纪初,现代主义建筑如同发源于崎岖山区的一条小河,水量不丰,河道明确。后来流入平原,河水散开,分成许多支流,还接纳了别的水源,有的径直向前,有的迂回曲折,形成了一个庞大的水系,这就是现代建筑之水系。如果拿树木做比喻,原来的现代主义建筑则是一株幼树,枝条单一,形单影

只。后来长成大树,枝繁叶茂,枝条多向伸展,千姿百态。”⁹ 贝聿铭的这段话既生动地说明了当代世界建筑的脉络与格局,同时也表明了当代建筑思潮与现代主义建筑之间的传承关系。针对当时西方建筑界甚嚣尘上的“现代主义死亡论”,贝聿铭指出,“有人说现代建筑死亡了,我不这么看。目前的许多建筑流派实际上是在现代主义建筑的基础上发展起来的,是在现代建筑这棵大树上发芽抽枝的。各种流派也会像大树上的树枝一样,有的粗,有的细;有的繁茂,有的枯萎。某些流派,会像美国报纸上的广告一样,一个时期很时行,过后又销声匿迹了。有人说现代建筑已经没有路可走了,这个意见我也不能同意。我想他们这么说是因为他们懒惰。”¹⁰

从18世纪后期的启蒙运动和工业革命到20世纪60年代,现代建筑历史从萌芽到鼎盛时期,已经走过了两个世纪的历程,与跌宕起伏的世界现代历史一样,建筑也经历了史无前例的大发展、大变迁和大进步,现代建筑历史将以其伟大的创造性和前所未有的建设规模载入世界建筑史册。现代主义建筑的先驱者们以现代工业革命和科技革命为动力,整合现代艺术的成果,形成了狂

9 吴焕加.外国现代建筑二十讲.北京:生活·读书·新知·三联书店,2007:442

10 贝聿铭.王天锡.中国建筑工业出版社,1990:11

飙突进的现代建筑运动。在可持续发展成为新的全球意识的今天，通过建筑手段促进人类社会的可持续发展，已经成为当代建筑师严肃的历史使命。两个世

纪的现代建筑历史不仅给人类留下了丰厚的物质遗产，同时也沉淀了一笔宝贵的精神财富。

参考文献

- [1] [意]L. 本奈沃洛著. 邹德侗等译. 西方现代建筑史. 天津: 天津科学技术出版社, 1996
- [2] [美]肯尼思·弗兰姆普顿著. 原山等译. 现代建筑——一部批判的历史. 北京: 中国建筑工业出版社, 2004
- [3] [英] 比尔·里斯贝罗. 现代建筑与设计——简明现代建筑发展史. 北京: 中国建筑工程出版社, 1998
- [4] [美]威廉·弗莱明著. 宋协立译. 艺术与观念. 西安: 陕西人民美术出版社, 1991
- [5] [英]彼得·柯林斯. 现代建筑设计思想的演变. 中国建筑工程出版社, 1987
- [6] [英]鲍桑葵著. 张今译. 美学史. 北京: 商务印书馆, 1985
- [7] 勒·柯布西耶著. 吴景祥译. 走向新建筑. 中国建筑工程出版社, 1981
- [8] [苏]金兹堡著. 陈志华译. 风格与时代. 陕西师范大学出版社出版, 2004
- [9] [苏]A.B. 利亚布申 И.В. 谢什金娜 著. 吕富珣译. 苏维埃建筑. 中国建筑工程出版社, 1990
- [10] [美]H·H·阿纳森著. 邹德侗等译. 西方现代艺术史. 天津: 天津美术出版社, 1994
- [11] [英]凯斯特·兰坦伯里等著. 邓庆坦等译. 国际著名建筑大师·建筑思想·代表作品. 济南: 山东科学技术出版社, 2006
- [12] 邹德侗著. 中国现代建筑论集. 北京: 机械工业出版社, 2003
- [13] 陈志华. 外国造园艺术. 郑州: 河南科学技术出版社, 2001
- [14] 吴焕加. 论现代西方建筑. 北京: 中国建筑工程出版社, 1997
- [15] 吴焕加. 外国现代建筑二十讲. 生活·读书·新知 三联书店, 2007