

《建筑理论译丛》编辑委员会

主 编 汪坦
副主编 罗小未 刘开济
编 委 (按姓氏笔划)
王申枯 尹培桐 张钦楠
张似赞 刘开济 刘先觉
刘亚芬 乐民成 吴焕加
李大夏 汪 坦 罗小未
周卜颐 顾启源 黄天琪
黄兰谷 程友玲

《建筑理论译丛》书目

- | | | |
|---------------|----------------|------|
| 人文主义的建筑 | [英] 乔夫雷·斯科特著 | 张饮楠译 |
| * 现代设计的先驱者 | [英] 尼古拉斯·佩夫斯纳著 | 王申枯译 |
| 建筑体验 | [丹麦] S·E·拉斯穆森著 | 刘亚芬译 |
| 美国大城市的生长和衰亡 | [美] J·雅科布斯著 | 黄天琪译 |
| 建筑的意向 | [挪威] 诺伯格·舒尔茨著 | 程友玲译 |
| * 现代建筑设计思想的演变 | [英] 彼得·柯林斯著 | 英若聪译 |
| ——1750~1950 | [英] G·勃罗德彭特著 | 张 韦译 |
| 建筑设计与人文科学 | [美] 罗伯特·文丘里著 | 周卜颐译 |
| 建筑的矛盾性与复杂性 | [英] 罗杰·斯克鲁登著 | 刘先觉译 |
| 建筑美学 | [英] G·勃罗德彭特等编 | 乐民成译 |
| 符号·象征与建筑 | [意] M·塔夫里 著 | 郑时龄译 |
| 建筑学的理论和历史 | [美] 爱里尔·沙里宁著 | 顾启源译 |
| 形式的研究 | [美] A·拉普卜特著 | 黄兰谷译 |
| 建筑环境的意义 | | |

注：(凡注有 * 者已出版)

前 言

我是教师，算不上理论家，只是近来国际文化交往比过去受到了更广泛的重视，青年建筑师和教师、学生们面临着众说纷纭的外来理论的冲击——符号学、三论（信息论、控制论、系统论）……建筑中的象征主义以及后现代主义等等。一方面为他们的没有成见、思想奔放而高兴，另一面却又担心那些不难觉察的人云亦云、见异思迁的迹象，把最旺盛时期的精力消耗在无谓的激动中。国外的这些观点不是三言两语所能道破，涉及到现代哲学、美学、心理学、文艺理论、社会学、人类学等，当然还有现代科学技术、电脑、数学模型等等各种领域。但也并非人世间的“纯金”或天外飞来的“陨石”。尽管和我国当前的情况有着时间空间上的实际差别，在它们里面仍确有值得借鉴的地方。青年们追求知识迫不及待的热情时时在我身边鞭策着！这套《建筑理论译丛》就在同道们的支持下、中国建筑工业出版社主其事，对手头资料做了一些粗糙的初步挑选十二本，约定译者，准备问世。想弥补眼下外文水平较差原著又少见的缺陷，增添一些可以认真读的书。以后还可选定一批陆续出版。现在最早译成的两部：“彼得·柯林斯：《现代建筑思想的演变》，“尼古拉·佩夫斯纳：《现代设计的先驱者》就要发

行了。作为多年的教师，我还想说几句话。

理论最忌僵化，这种教训已使我们付出了惨重的代价。想来这一代青年，经过暴风雨的荡涤，已有切身的体验。对这些外来的说道应该会是清醒的，也不致故弄玄虚以自高身位。

再者，关于建筑各种理论的评价，往往只称为有所启发（来自正反两方面的），不常说依据、遵循或指导原则等等。希望这套丛书能起一点这样的作用——启发。让我们来开拓耕耘自己的园地吧！

译文尽可能保存原意，不添不删，免得文责不清。译者一般只作解释性说明，评论批判文章则可另行发表。这也是想更多地引起独立思考的意思。

汪坦 一九八六年六月

目 录

一、从莫里斯到格罗皮乌斯的艺术理论.....	(1)
二、从1851年到莫里斯和工艺美术运动.....	(19)
三、1890年的绘画艺术.....	(44)
四、新艺术运动.....	(66)
五、十九世纪的工程技术与建筑艺术.....	(83)
六、从1890年到1914年的英国.....	(106)
七、1914年前的现代运动.....	(139)
人名及生卒年代表	(175)
插图资料来源.....	(180)

一、从莫里斯到格罗皮乌斯 的艺术理论

拉斯金 (Ruskin) 说：“装饰是建筑艺术的主要组成部分。”他在另一处又说，就是这一部分能够赋予一幢建筑物以某种特性，或令人肃然起敬，或优美动人；如果不能达到这一目的，就没有必要进行装饰。而当斯科特爵士 (Sir George Gilbert Scott) 向建筑师们推荐采用哥特式建筑时，又把这一惊人的观点向前推进了一步，因为在他看来，“哥特式建筑的极大原则就是把结构部分装饰起来。”

这个十九世纪建筑理论的基本学说如何在实践中运用，没有比用下面的实例来说明更能令人信服了。这就是由斯科特在1868至1873年间设计建造的伦敦新英帝国政府大厦。以下的史实都是由斯科特爵士本人讲述的。他把原来的平面设计成哥特式的。他写道：“我并不想把我的设计做成‘意大利哥特式’，而在思想上更倾向于法国式，对此我曾集中精力进行过多年的研究工作。但我的确想从意大利方面得到一些启示。……我是指外形轮廓线的方正和横向构图……我把它与三角墙、高屋顶以及老虎窗结合起来，我的细部处理是相当出色的，而且完全符合设计意图。”但尽管如此，斯科特并没有在公开竞赛中获选，部分的原因是，柏尔梅斯登勋爵压根儿就不喜欢中世纪的风格。斯科特说：“我并不因为受此挫折而感到烦恼。但当我在几个月后发现柏尔梅斯登勋爵把整个竞赛的结果冷淡地搁在一边，而将委托一位没有参加竞赛的潘奈桑 (Pennethorne) 时，我想应该去活动一下了。”随后他当真去活动了，而且最后他被聘请为新大厦的建筑师。但是，他无法劝阻政府当局对意大利文艺复兴式的偏爱。柏尔梅斯登勋爵把随之而来的事情描述为哥特式与意大利帕拉提奥式 (Palladian) 之间

的一场战斗。他看不出有什么不可逾越的困难。他派人把斯科特请来，“洋洋得意地说，”斯科特继续叙述，“他跟哥特式风格决不往来：虽然他不想干扰我的职务，但他坚决要我搞一个意大利风格的设计，而且相信我也能搞得一样好。”勋爵显然是说对了，因为经过多次时间较长的争论之后，斯科特答应“搞一个意大利设计。”但是，他仍然希望能够逃避文艺复兴式。他改动了建筑物的正立面，现在是“早期威尼斯宫殿的拜占庭式风格……带有更时髦的、更实用的外表形式。”但徒劳无益，因为当时的首相想要“那种普普通通的意大利式”，而且他就是要这一种。他把新设计方案称为“非驴非马，十足的杂种”，而且威胁斯科特要取消他的职务。之后，斯科特为了他的家庭与名誉计，“在恼火的困窘之中”，只得决定来“吞下这颗苦果”。他购置了几本价值昂贵的有关意大利建筑的书籍，并且聚精会神地进行工作，以期创造一个外表漂漂亮亮的意大利式立面来。

威廉·莫里斯（William Morris）一生所战斗的就是把矛头指向建筑艺术领域内对必要的统一性问题表现得完全无动于衷的现象，这种情况就使得上述那场喜剧成为可能。他青年时代生活在伦敦，就读于牛津大学，他敏感的天性首先对建筑产生反应。当时的艺术，包括工业艺术，以及他周围几乎所有的时兴建筑，在设计上或是软弱无力，或是粗糙拙劣：实际上所有的工业艺术都是装饰过度，庸俗不堪。具体事例容后再述，应该对这种情况负责的是工业革命以及从1800年以来创立的美学理论——这种理论虽不太为人知道，但同样起到重要作用。由工业革命所扮演的那一部分将在第二章中论述。在此只须用下列事实说明一下也就足够清楚了，就是：当时的制造商们由于采用了新式机器，因而能够用过去生产一个做工精细的物品所消耗的工时和成本制造出几千个廉价的产品。劣等的材料和蹩脚的技术统治了整个工业系统。当时如奇彭代尔（Chippendale）和韦奇伍德（Wedgwood）那样为人赞赏的、精湛的手工技艺都为机械操作所代替。需要量年复一年地增加，但这种需要量是来之于没受过教育、地位低微

的群众，他们在污秽的环境中过着奴隶般的赤贫的生活。

而艺术家则以厌恶的心情远离这些陷入贫穷境地的人们。他决不是为那些阶级的需要而服务的人，不能俯就他同时代的大多数人的趣味，不能与“非精美的艺术”混在一起。在文艺复兴时代，艺术家们首先把他们自己视为上等人 and 伟大信息的传播者。达·芬奇要求艺术家同时成为科学家和人道主义者，但决不是工匠。当有人问米开朗琪罗为什么把一个长着大胡子的迈狄西家族的人画成没有胡子时，他回答说：“千年之后，谁还知道当时他长得怎么样？”然而，这种艺术上的傲慢态度在十八世纪末叶之前还是较为罕见的。希勒(Schiller)是第一个创造了一种艺术哲学，使得艺术家成为世俗社会的高尚的传教士。谢林(Schelling)继承了他的衣钵，接踵而来的是科尔里奇(Coleridge)、雪莱(Shelley)和基茨(Keats)。艺术家不再是个工匠，也不再是个奴仆，他现在是个传教士。人性成为他传道的福音，或者说是美，一种“与真相一致”的美(基茨)，“最完满的、可以想象得到的生活与形式相统一”的美(希勒)。在创造中，艺术家能使人们意识到“本质的东西，普遍的东西，大自然内在精神的表现”(谢林)。希勒郑重其事地告诉艺术家：“人类的尊严置于你的掌握之中”，并把艺术家比作皇帝——“他们都活在人类的顶峰上”。这种过度奉承的必然后果在十九世纪来临时就看得越来越清楚。艺术家开始轻视实用价值和广大公众(基茨：“嗨，甜美的想象力！让她飞翔吧；所有的东西都被实用的目的损坏了。”)艺术家把自己禁锢起来，远离时代的真实生活，退居到他神圣的小圈子里，创造为艺术的艺术，为艺术家自己受用的艺术。与此同时，公众对他固执己见、看起来毫无用处的言论也茫然莫解。不管他象教士那样生活，还是过着波希米亚人的生活，他都受到大多数同时代人的嘲笑，只被少数评论家与有钱的鉴赏家们所颂扬。

但是，历史上也曾经有过一段时期，那时没有上述一切现象存在。在中古时代艺术家就是工匠，而且还以竭尽所能地干活而感到自豪。莫里斯是第一位艺术家(但不是第一位思想家，因为

拉斯金走在前头) 认识到从文艺复兴以来的几个世纪, 特别是从工业革命以后的若干年代, 艺术的社会基础变得动摇不定, 腐朽不堪。他受过充当建筑师和画家的训练, 起先在斯特里特 (Street) 的工作室里研究哥特式建筑, 随后在拉斐尔前派的圈子里从事艺术创作。但当他在1857年需要在伦敦布置他第一个工作室时, 他忽然想到, 当一个人能够坐下来绘制高尚的绘画之前, 他必须生活在一个合适的环境里, 必须有一所象样的房子、象样的椅子与桌子。但市面上没有能够使他感到满意的东西。这种情况忽然唤醒了他的天才: 如果我们无法买到结结实实、普普通通的家具, 那么就让我们自己来做吧。因此, 他和他的朋友们开始做起椅子来, “象巴巴洛莎可能坐过的那种椅子”, 以及“象岩石般结实的”(罗塞蒂语) 桌子。同样的试验还在他为自己和他妻子建造的住宅里重复出现, 这就是那幢在肯特地方有名的“红屋”。最后, 在1861年, 他改变主意不想搞一个新的艺术家兄弟会, 象拉斐尔前派那样, 或者象他在牛津大学读书时想要建立的团体那样, 他却立志开个工厂, 这就是莫里斯、马歇尔、福克纳绘图、雕刻、家具、铁件制造工厂。这件大事标志了西方艺术新纪元的开始。

莫里斯工厂与莫里斯学说清楚地表达在他于1877年至1894年间发表的有关艺术和社会问题的三十五篇演讲中。他的出发点是他所看到的围绕着他的有关艺术的社会条件。艺术的“根已经不复存在”。艺术家们脱离现实的日常生活, “用希腊和意大利之梦把自己紧紧地包裹起来……对于这些东西只有极少数人还假装受到感动, 或不懂装懂”。这种情况在任何关心艺术的人看来都觉得非常危险。莫里斯以说教的口吻说: “我不愿意艺术只为少数人效劳, 仅仅为了少数人的教育和自由”; 而且他还提出了一个决定我们世纪艺术命运的大问题: “要不是人人都能享受艺术, 那艺术跟我们究竟有什么关系?” 就此而论, 莫里斯真正是二十世纪名副其实的预言家, 称得上“现代运动 (Modern Movement) 之父”。我们应该把下列成就归功于他, 即: 一个普通人的住屋再度成为建筑师设计思想的有价值的对象, 一把椅子或一个花瓶再度成为艺术家

驰骋想象力的用武之地。

然而，这只是莫里斯学说中的一半，其另外一半却停留在十九世纪风格和十九世纪种种偏见的水平上。莫里斯对于艺术的见解来源于他对中世纪工作条件的认识，它无非是十九世纪“历史主义”（“Historicism”）的组成部分。从哥特式的手工艺出发，他简单化地给艺术下了个定义，这就是“人们在劳动中获得乐趣的表现”。真正的艺术必须是“为人民所创造，又为人民服务的，对于创造者和使用者来说都是一种乐趣。”他对当时表现在所有艺术中的创造才能和某种特殊形式的灵感当然都感到厌恶。“说什么‘灵感’完全是胡扯”，他说：“根本没有这回事，有的仅仅是技艺而已。”

显然，这样一个艺术的定义把问题引离美学而进入到更为广阔的社会科学的领域中去了。在莫里斯的心目中，“把艺术从道德、政治和宗教分离开来是不可能的。”在这里，他首先证明自己是拉斐尔前派和拉斯金的忠实信徒。他的社会主义就是这种倾向的必然产物。他谴责他所处时代的社会结构，因为它对艺术来说是个致命的东西。“艺术……如果这种制度继续存在下去，它就会从文明中死亡。这件事本身就成为我谴责整个社会制度的理由。”因此，莫里斯的社会主义，按照十九世纪后期的标准来说，是远非正确的；他的社会主义更多地靠近托马斯·莫尔（Thomas More）而远离卡尔·马克思。他的主要问题是：怎样我们才能恢复那种社会状态使得所有工作都“值得去做”而同时又“乐于去做”？他向后看，而不是向前看，后退到冰岛传说的时代，哥特式教堂的时代，手工艺行会的时代。从他的讲演中，人们无法获得一个关于他所憧憬的未来的清晰图象。他写道：“整个的社会基础……已经腐朽堕落得不可救药了。”因此，他有时“想起了野蛮主义能再度泛滥全球，使世界能再次变得既美丽动人而又富于戏剧性效果”，这就成了他的唯一希望。然而，当部分地由于他自己的社会主义学说的宣传，伦敦开始出现了骚乱，似乎革命有一触即发之势，此时他踌躇不前，逐渐退缩到他的诗与美的小天地里去了。

这就是莫里斯的生活与其学说之间的决定性矛盾。他在复活手工艺方面的工作是建设性的，而他的学说的本质却是破坏性的。仅仅为手工艺辩护意味着为中世纪原始的社会条件辩护，首先是为破坏文艺复兴带来的文明器械而辩护。他不想要这些东西，不愿意在他的工厂中采用任何中世纪以后的生产方法，其后果是他的出品价格昂贵。当时日常所需的所有用品实际上都是借助机器制造出来的，因而由艺术家兼工匠制造的产品只能由小圈子的人所能购买。莫里斯想要的是一种“由人民制造、又为人民服务”的艺术，但他不得不承认廉价的艺术是不可能产生的，因为“所有艺术都要花费时间、辛劳与思索。”这样，他所创造的艺术——虽然现在是实用艺术，不再是十九世纪的绘画艺术——只能落入少数鉴赏家之手，或者，正如他自己解释的那样，是“富贵人家可鄙的奢侈品”。毫无疑问，莫里斯的艺术最后有益地影响了许多行业的商品生产，但这恰恰是他所深恶痛绝的，因为他的艺术风格的传布在很大范围内又重新引进了机器，因而又一次排斥了“创造者的乐趣”。机器是莫里斯的首要仇敌：“作为一种生活条件，机器生产完全是，一种罪恶。”他向往过去的野蛮主义，自然他希望毁掉机器，虽然在他后期的讲演中，小心翼翼地（也是言不由衷地）承认我们应该尝试成为“机器的主人”，把它用作“改善我们生活条件的一项工具。”

莫里斯憎恶现代生产方法的态度在他的大多数追随者中仍未改变。工艺美术运动（The Arts and Crafts Movement）复活了艺术的手工艺，而不是工业艺术。克兰（Walter Crane, 1845—1915）和阿希皮（C·R·Ashbee, 1863—1942）可以作为这方面的代表人物。克兰是莫里斯门徒中最负盛名的一位，他对老师的学说不敢越雷池一步。正如莫里斯一样，对他来说“所有艺术的根存在于手工艺之中”。因此，他象莫里斯一样，旨在“把我们的艺术家转化为工匠，把工匠转化为艺术家”。此外，他同意莫里斯的看法，深信“真正的、出于自然的艺术是一种愉快的锻炼”；由此前提出发，他与莫里斯一样把自己引导到浪漫的社会主义。莫里

斯学说中的矛盾之处同样在克兰的学说中也能找到。他也被迫承认“廉价的艺术与手工艺几乎是不可能的”，因为“廉价的东西一般说来只能来之于廉价的生活费用和廉价的劳动报酬。”克兰对待机器生产的态度也跟莫里斯相同。他不喜欢“我们时代中的穿上大玻璃和生铁外衣的庞然大物”——拉斯金是第一个猛力抨击火车站和“水晶宫”(The Crystal Palace)的人。克兰仅仅因为考虑到机器也许“作为人的奴仆和节省繁重的、使人筋疲力竭的工具”是有用而必要的，所以他的态度比较缓和。

阿希皮，跟克兰相比，无疑是个更有独特见解的思想家和精力旺盛的改革家。他同样从拉斯金和莫里斯那里获得这样的信念，即：“建设性和装饰性的艺术”是任何艺术文化的“真正的支柱”；每一件物品应该是“在愉快的工作条件下生产出来的”；因此，为日常生活所需的艺术不可能是廉价的。他在1888年创办了手工艺行会与学校(Guild and School of Handicraft)，在1902年从伦敦东区迁移到科次窝德的坎泼登地方。当他这一方面的学说和工作实践甚至比莫里斯的理论更为“中世纪化”的同时，他的学说的另一方面却看起来真正是进步的。在他创办行会时期，他对机器生产的态度几乎仍然与莫里斯和克兰相似。他写道：“我们并不排斥机器；我们欢迎它，但我们希望能够制服它。”在随后的几年中，部分地由于他以行会手工业与现代制造方法进行了没有希望的斗争的结果，他开始放弃了此时他称之为拉斯金和莫里斯的“文化卢德主义”(intellectual Ludditism)；他最后写的两本关于艺术见解的书中，第一条原理就是“现代文明建立在机器之上；任何鼓励和支持艺术的学说，如不承认这一点，就不可能是正确合理的。”

阿希皮宣称这一原理时，就放弃了他手工艺的学说，并采用了现代运动(the Modern Movement)的基本原则之一。但对他来说这仅仅是采用，而非创造。他的成名之处首先归之于他的“坎泼登试验”，即试图远离现代生活的中心去复活手工业。现代运动的真正的先驱们是那些从一开始就支持机器艺术的人。值得

一提的是两位带有承先启后性质的先驱,又是莫里斯的同时代人。这就是戴(Lewis F. Day, 1845~1910)和赛定(John Sedding, 1837~91)。戴是当时一位颇有声望的工业设计师,他宁愿选择现实世界的生活,而不愿意陶醉于中世纪田园生活的梦想之中。在探讨将来的装饰时,他于1882年说过:“不管我们喜欢与否,机器和蒸汽动力,还有众所周知的电气,对于将来的装饰都会起到作用。”他说,想要抗拒这一事实将是徒劳的,因为“公众已经打定主意要机器生产的东西。……我们可以坚决认为他们的选择不明智的,但是他们将不理睬我们这一套。”而赛定也许是后期哥特式复兴派中最有独创精神的教堂建筑师(他在莫里斯离开斯特利特两年之后也成为斯特利特的学生)。他在1892年也提出了同样的忠告:“让我们不要设想机器会停止使用。制造行业不可能在其它的基础上组织起来。我们还是清醒地承认这一点,……不要去违抗现实的,必然会发生的一切事物。”

然而,这种迟疑不决地承认机器的态度和下一代领袖们在他们的著作中对机器所表示的热诚欢迎的态度,两者之间的差距仍然是很大的。这些领袖中没有一个是英国人,因为英国在现代运动准备阶段的活动在莫里斯去世后不久就告结束。这种首创精神当时就从英国转移到了欧洲大陆和美国去了;而且,在一个短暂的中间时期之后,德国便成为进步事业的中心。英国的作家们并没有否认这一事实,但几乎没有一个人试图把它解释清楚。其中一个原因可能是:只要这种新风格实际上只是和上层富裕阶级有关,那么英国可以为之付出代价。但当这件事一旦把全体人民都卷了进去,别的国家就会跃居于领先地位,这些国家从来没有生活在、或者不再生活在“古代政体”的气氛之中,这些国家也不能接受、或者并不了解英国的特权阶级和生活在城市郊区与贫民窟中的阶级在教育程度和社会地位上的强烈对比。

这种新的主义是首先由诗人和作家们传布的。惠特曼(Walt Whitman)在他的诗歌中和左拉(Zola)在他的小说中被现代文明和现代工业的势不可挡的奇迹所惊呆了。在建筑师中,首先赞

赏机器，并了解它的基本特性，及其对建筑和装饰设计所造成的影响的是两位奥地利人、两位美国人和一位比利时人，即：瓦格纳（Otto Wagner, 1841~1918），卢斯（Adolf Loos, 1870~1933），沙利文（Louis Sullivan, 1850~1924），赖特（Frank Lloyd Wright, 生于1869）*，以及范·德·维尔德（Henry van de Velde, 生于1863）*。在此五人之外，还可以加上一位英国人，即王尔德（Oscar Wilde, 1856~1900），尽管他偶然赞美一下机器的美只不过是使资产阶级受到惊动所作出的一点小小的努力而已。他在1882年的一次讲演中说：“所有的机器，即使不打扮，也可能是美的。不要想办法去打扮它。我们不得不承认所有好的机器都是优美的，而且力的线条与美的线条融为一体。”

范·德·维尔德、瓦格纳、卢斯和赖特都在思想上明显地受到英国的激励。赖特的宣言是在芝加哥的英国赫尔会所宣读的。瓦格纳对英国的简洁明快而适舒的工业艺术表示了极大的赞赏。卢斯直截了当地说：“欧洲文明的中心现时是在伦敦，”他初期的评论在很大程度上是对维也纳的奥斯特拉希博物馆组织的现代英国物品展览的热情支持。从范·德·维尔德的著作中可以引用下面的一段话：“拉斯金和莫里斯的著作及其影响，无疑是使我们的思想发育壮大，唤起我们进行种种活动，以及在装饰艺术中引起全盘更新的种籽。”

只有沙利文看来没有受到英国的影响，他的《建筑中的装饰》是这些新风格宣言中最早问世的一本著作。在他居住的那个遥远的芝加哥，当时的城市建筑大有纽约、波上顿、或更远的法国巴黎的味道，就在这时他独立思考创造了一种理论，并在他于1901~02年出版的《谈话录》中得到了充实提高。在《建筑中的装饰》一书中，沙利文在1892年就已说过：“装饰从精神上说是一种奢侈，它并不是必需的东西。”又说：“如果我们能够在若干年内抑制自己不去采用装饰，以便使我们的思想专注于创造不借助于装饰外衣

* 赖特死于1959年。范·德·维尔德死于1957年。

而取得形式秀丽完美的建筑物，那将大大有益于我们的美学成就。”

这种对外表不加装饰的认可本身并不是新鲜的。克兰在1889年早已说过同样的意见：“朴实无华的材料和外表要比缺乏有机结构的、不恰当的装饰优越得多。”而且在沙利文出版该书的一年之后，沃伊齐（Charles F. Annesley Voysey）也写道：“把一堆无用的装饰一扫而光”将是健康的，令人满意的举动。但是，正象沃伊齐，不管他有上述的种种见解，他曾经是从莫里斯到二十世纪之间在发展装饰艺术方面最重要的代表性人物一样，沙利文在事实上既是一个采用朴素无华的建筑立面的革命者，又是一个装饰艺术的革命者。他在1892年的同一篇论文中说：“‘有机的装饰’应该随着先行出场的所有装饰的清除而登上舞台。”

沙利文本人的装饰主题属于所谓“新艺术”（Art Nouveau）的一类。范·德·威尔德也是一样，他在1894年至1900年间的讲演中独立而果断地宣称，他同样相信那种能“用纯粹的结构”来象征地表达“欢欣喜悦、无精打采等等感情”，同时也相信机器是达到一种新型美的促进因素。范·德·威尔德向他的听众指出，大量的英国工艺美术品仍然是高度敏感的艺术家用制造出来供高度敏感的鉴赏家们消遣娱乐之用的，因而并不比赫思曼（Huysman）的精致细腻而颓废的作品更为健康。他把莫里斯的艺术（这种艺术从未脱离中世纪哥特式的痕迹）跟自己的来源于机器固有美的新理论进行对比。他说：“美一旦指挥了机器的铁臂，这些铁臂有力地挥舞就会创造美。”这句话是在1894年（1890年？）时说的。六年之后范·德·威尔德更加明确地补充说：“为什么用石头建造宫殿的艺术家要比用金属建造宫殿的艺术家享有更高的地位呢？”

“工程师们站在新风格的入门处。”他们是“当今时代的建筑师”。我们所需要的是“产品要有合乎逻辑的结构，运用材料要大胆合理，加工方法要直截了当”。可以预见到钢铁、铝、油地毯、赛璐珞、水泥将有一个远大的前程。就家庭用品的外表来说，范·德·威尔德要求有“失传了的明快而强烈的色彩，刚健有力的形式，以及合理的结构”，并且称赞英国的“有计划地抛弃装饰”的新家具。

而这也正好是卢斯的信条。他开始在德累斯登，然后在美国接受建筑教育。他在1896年回到维也纳，有人给了他一本由维也纳最进步的建筑师——奥托·瓦格纳新出版的小书。这本书是根据瓦格纳在艺术学院的就职演说写成的，他的主张在许多方面跟范·德·威尔德的相似。“现代生活是艺术创造唯一可能的出发点。”“所有现代化的形式必须与我们时代的新要求相协调。”“没有什么不切实际的东西可能是美的。”因此，瓦格纳预见到一个“未来的兴盛时期”，而且更为惊人的是，他指出下列几点是未来风格的特征，即：“象在古代流行的横线条，平如桌面的屋顶，极为简洁而有力的结构和材料”。不用说，他对钢铁也是十分喜爱的。

卢斯在1897和1898年间为报刊杂志写了最早的几篇文章；在抨击维也纳“新艺术”风格时（当时被称之为“分离派”（Sezession）风格，正处于高峰时期），他指出：“一个民族的标准越低，它所采用的装饰就越多得令人厌烦。从造型中发现美而不依赖装饰获得美，这是人类所企求的目标。”对于卢斯来说，一件具体艺术品的纯粹的美，“其成就如何，取决于它所达到的实用价值以及各部分之间的和谐的程度”。因此，他把工程师们视为“我们的古希腊人。我们从他们那儿接受文化”。而且他一直把管子工（这个名词在美国的一般用法）称之为“文化的（即那种对今天来说具有决定性意义的文化的）军需军官”。

仅仅几年之后类似的思想观点以同样强烈的信念在沙利文的大弟子——赖特的著作中更全面、更彻底地表达了出来。他在1901年发表了关于《机器的工艺美术》的宣言。文章一开始就直截了当地颂扬我们的“钢铁和蒸汽的时代，……机器的时代，其中火车头、工业发动机、发电机、武器或轮船取代了过去时代为艺术品所占据的地位”。赖特满腔热情地赞美未来建筑的新型的“简洁轻巧”的节奏，其中一真是一个令人惊异的预言——“空间将更为宽敞，这种空间感将进入无论大小的每一幢建筑物”。在这样一个时代，画家或诗人不再受到高度重视。“今天，我们有科学家或者发明家来代替莎士比亚或但丁式的人物。”

但是，赖特当时说的“今天”，是指二十世纪，因为只有二十世纪才能做到，而且应该做到这一切，而不是指当时所见到的那种1901年的“今天”。当时机器做出了大量不光彩的事情；按照赖特的说法，这不是机器的过失，而是设计师们的过失。因为“机器能够做出各式各样极好的东西，不愿意被那些所谓‘艺术’把它的质量降低到如此程度。”因此，人们可以毫不怀疑这场在艺术家（从老的意义上说）与机器之间的斗争最后胜利究竟属谁。机器是一种“无情的力量”，一定能击败“手工艺人和那些寄生虫似的艺术家们”。莫里斯说过：“如果现存社会体制继续存在下去，那么艺术就会从文明中死亡。这论点本身就包含我对整个制度的谴责。而当赖特看到芝加哥势不可挡的黑色轮廓以及灯光灿烂的夜景时不禁高兴地呼喊道：“如果这种力量为了文明能生存下去而必须连根拔掉，那么文明也就完蛋了。”这句话听起来好象有意向莫里斯挑战似的。赖特对机器的信念十分强烈，因而他预见到手工艺人可能从谦恭地向机器学习中得到拯救。他说：“机器加害于手工艺的地方，如果运用得当，反而可以把艺术家们从迷恋矫揉造作的雕虫小技中解放出来，从而结束为使作品成为似乎难能做到的绝技而付出令人厌倦的劳动。”

所以，赖特在1901年的见解几乎与今天关心艺术与建筑的将来的最进步的思想家的见解相同。然而，这种理论在美国很长时期无人问津。而且，在大多数欧洲国家那些为本世纪的新风格辩护的人在第一次世界大战之前也几乎毫无反应，这也是无可置疑的事实。与此情况相同的还有德博多（Anatole de Baudot），他早在1889年就说过：“长期以来，建筑师的影响日渐衰落，而工程师，优秀的现代人，则开始取代了他。”另一例子是贝尔拉格（H. P. Berlage），他在1895、1896年在荷兰发表的两篇文章劝告建筑师在设计房屋时不要想到什么风格。他说，只有这样，才能创造出能与中世纪建筑相比美的真正的建筑来，这是一种“具有实用价值的纯粹艺术”的建筑；他设想这样的建筑才是“二十世纪的艺术”，而且，必须提到，他心目中的二十世纪将是社会主义的世纪。

不可否认，为推动这些新思想而进行了规模广阔的运动，应归功于德国的建筑师和作家们。事实证明，他们所培育的这场运动强劲有力，从而在思想界和建筑界形成了一种带有普遍性的风格，而不仅仅是几个人的一些革命性的言论和事业而已。

有一个人，他的行动成为九十年代的英国风格与德国之间的联系环节，这就是穆泰苏斯(Hermann Muthesius, 1861~1927)。他从1896年至1903年期间隶属于伦敦的德国大使馆，从事于英国住宅建设的研究工作。鉴于新艺术运动几乎无法转移英国住宅建筑的虽缓慢但健康的发展进程，穆泰苏斯找到了在建筑与艺术领域内推行合理化和简单化的有力的支持者。不久他便成为追求所谓“Sachlichkeit”的新趋势的公认领袖，这是德国新艺术运动掀起短暂的高潮之后接着发生的事。这个无法用英文翻译的字眼“Sachlich”，同时可以作“恰当贴切的”、“讲究实际的”、“重视客观的”等等解释，成为日益发展的现代运动的口号。合理的“实事求是的精神”（“Sachlichkeit”）正是穆泰苏斯称赞英国建筑和工艺品中所具有的特点；“完美而纯粹的实用价值”乃是他向现代艺术家们提出的要求。既然今天只有机器制品是“按照时代的经济性质制造出来的”，那么，只有它们才能在探讨创造一种新风格——“机器风格”(Maschinenstil)的问题时被列入考虑之中。如果我们愿意看看这种新风格活生生的表现形式，那么，我们就又一次地被邀请去参观“火车站、展览馆、桥梁、轮船等等。这里我们所看到的是一种严肃纯朴而合乎科学原理的‘实事求是的精神’，绝对摒弃一切外在的装饰，完全按照它们的使用要求来选择形式。”因此，完全可以设想，将来的发展方向只有沿着严格的“实事求是的精神”（“Sachlichkeit”）的道路前进，而抛弃一切“粘贴”上去的装饰。以此路线为准创造出来的供实际使用的建筑物和物品将表现“一种从适用性和简洁性而来的干干净净的优美和雅致”。

穆泰苏斯宣扬这些当时在德国颇感陌生的观点，使他不久就成为一个小团体的中心人物。特别值得一提的是，在

听取他的讲演和阅读他的小册子的资产阶级人士中反应较大的是李德沃克(Alfred Lichtwark, 1852~1914),他是一位艺术史家,并担任汉堡美术馆的馆长。他天生是一个教师,对教育事业有着非常纯正的热诚。从新世纪开始以来,德国的中、小学获得了在最广泛意义上的艺术教育的迅速发展,在很大程度上是由于李德沃克的努力。他倾向于“实事求是的精神”(“Sachlichkeit”)的奋斗甚至比穆泰苏斯更早。他发表于1896年至1899年间的讲演,在英国得到了极大的赞赏。在这些讲演中他鼓吹没有装饰的、切合实际需要的家具,造型要“光滑轻巧”,使家庭主妇使用方便,并为宽阔的横向窗户、“满天灯”,以及室内供养鲜花进行辩护。

我们还可以从其他的支持者中引证三个人的言论,这就是:奥勃立斯特(Hermann Obrist),他是德国新艺术运动中最有创造性的艺术家之一;另一位是夏弗(Wilhelm Schäfer),一位享有盛名的作家和诗人;第三位瑙曼(Friedrich Naumann),他是德国在第一次世界大战前后在发展社会改革和民主运动中重要的政治家。奥勃立斯特在1903年关于轮船的文章中写道:“它们巨大而弯曲的轮廓线具有既有力量而又朴素的美。它们具有奇妙的实用价值,它们干净光滑而又光辉夺目。”观光一下轮船的引擎间使他觉得“几乎欣喜若狂”。夏弗态度鲜明地鼓吹一切造型都要做到既实用、又朴素的观点;并认为这是一切产品通向现代风格的必由之路,正象机器与铁桥所做到的那样。至于瑙曼,他的主要兴趣是在建筑与艺术的社会功能方面。这就使他较早地对机器产生好感。正如穆泰苏斯一样,而且无疑从穆泰苏斯得到启发,瑙曼把船舶、桥梁、贮气罐、火车站、市场、展览馆”称之为“我们的新建筑”。他把钢铁建筑物称之为“我们时代的最大的艺术经验”,因为“在这里没有结构部分的艺术加工,没有粘贴上去的虚假装饰。这里有迄今为止所能做到的一切,其妙处简直是无法形容。我们所有关于空间、重量和支承等等的概念都已改变了。”

瑙曼有个朋友,名叫施米特(Karl Schmidt,死于1948年),他是个训练有素的细木作工人,1898年在德累斯登创办了一所家

具工场。在这个工场里，他一开始就雇用了现代派的建筑师和艺术家作为设计师。虽然施米特开始时受到英国工艺美术运动的影响（他曾以记者身份访问过英国），但他主要的兴趣不久就转向花费不多的机器生产。早在1899~1900年德意志工场联合会（the Deutsche Werkstätten）在德累斯登的一个工艺美术展览会上展出了一套公寓房间，包括两间起居室、卧室及厨房在内，一共只120美元。在1926年，他们为德累斯登的另一个展览会生产了第一批用机器制造的家具，由当时最好的一些德国建筑师设计，其中包括勃罗诺·保罗（Bruno Paul）。同年，他们在产品目录中夸耀自己“以机器生产的精神开发家具的新风格”。这件事所作出的功绩，在当时比我们在今天看起来似乎更具有革命的意义。那时候在德国之外很少有例子可以表明杰出的艺术家或建筑师不愿为装饰艺术而愿意为工业设计效劳，只有英国的印刷业除外，比如杜夫斯印刷所开始从只为少数人效劳走向为普通人服务的市场。德意志工场联合会不久又向前迈出了一步，就是解决了各部件的标准化问题。他们第一批“单元”家具（用英国惯常使用的名称）在1910年展出。这种设计思想来自美国，当时已在书橱设计中使用了很长时间。

“德意志制造联盟”（“the Deutscher Werkbund”）的成立标志了从个别试验走向创建为社会普遍承认的一种新风格迈开了最重要的一步。在1907年，穆泰苏斯作为主管工艺美术学校的商务部门的负责人，在一次公开讲演中告诫人们说：德国的工业和工艺品不能再走模仿过去时代陈腐的旧形式的老路了。这次演说引起了一场对某些行业联盟的义愤的风暴。讨论变得越来越激动，因而在1907年底，一些有进取心的制造商与几个建筑师、艺术家以及作家们一起决心成立一个新的联盟，取名为“Werkbund”，其宗旨是“选择各行业，包括艺术、工业、工艺品等方面的最佳代表，联合所有力量向工业行业的高质量目标迈进；为那些能够而且愿意为高质量进行工作的人们形成一个团结中心。”“质量”（“Qualität”）——这个集体的中心思想——的定义意味着不仅指

“从事优良而扎实的工作，采用无瑕疵的、货真价实的材料，而且要通过这些手段达到一个有机的整体，表现出“切合客观实际的 (Sachlich), 高贵的，如果你愿意的话，还要有艺术性等等的特征。”这个定义明显地表明德意志制造联盟一开始就从任何方面不反对机器生产。建筑师费希尔(Theodor Fischer)在第一次年会的就职演说中说：“在工具和机器之间没有什么固定的界线。人们一旦掌握了机器，并使它成为一种工具，就能用工具或者机器创造出高质量的产品来。……并不是机器本身使得产品质量低劣，而是我们缺乏能力来正常地使用它们。”同等重要的是“致命的并不是大量生产和劳动分工，而是工业无视于它的目标是生产高质量的产品，只觉得它是时代的统治者，而不是为我们社会服务的一个成员。”

英国在1915年成立了设计与工业联盟，它公开承认受到德意志制造联盟这一先例的启发，并在第一批出版物中宣称：它将接受机器，给它以正当的地位，并作为一种手段可加以引导、控制而不仅仅是抵制。”英国虽创办了设计与工业联盟，但在开始从事于为德意志制造联盟所开展的纲领方面并不比别的国家来得早。其他的大陆国家在战前就已经效法德国，如奥地利制造联盟成立于1910年，瑞士制造联盟成立于1913年，瑞典则在1910至1917年间逐步形成制造联盟。

在德国本身，这个富有进取精神、坚韧不拔的团体在扩大、传播现代运动的思想观点方面做了大量的工作。但是，德意志制造联盟并不是唯一的中心。值得惊奇的是，德国的艺术学校很快就抛弃了十九世纪的常规而采取了一条新的路线。新的校长和新的教师到处得到了聘用。在普鲁士，穆泰苏斯为此事尽了他的职责。他聘请贝伦斯 (Behrens) 和普尔捷格 (Poelzig) 分别到杜赛尔道夫和勃兰斯洛担任当地艺术院校的负责人。在此之前，霍夫曼 (Josef Hoffmann) 担任了维也纳工艺美术学校的建筑学教授，范·德·维尔德担任了威玛艺术学校的负责人。在1907年，柏林工艺美术学校也在物色一位进步的校长时找到了勃鲁诺·保

罗 (Bruno Paul)。

然而，虽然德意志制造联盟和这些学校的精神是进步的，但最关键的问题，也就是本书的这一章所关心的问题，并没有得到解决。既然机器艺术，作为手工艺之外的一项艺术表现的手段，并不为人们所接受，那么，在将来我们应该把工作重点放在什么地方呢？这个问题在科隆举行的德意志制造联盟的年会上第一次被明确地提了出来，并得到了详尽的讨论。穆泰苏斯明确地主张标准化，而范·德·维尔德则强调独特性。穆泰苏斯说：“建筑与制造联盟的全部活动都倾向于标准化。只有通过标准化，它们才能重新获得那种在协调一致的文明时代中所具有的普遍公认的重要性。只有通过标准化，……把众多力量有益地集中起来，才能引进一种为人们所普遍接受的、确实可靠的艺术趣味。”而范·德·维尔德则回答说：“只要制造联盟里还有艺术家，……他们就会反对任何事先预定的准则和任何标准化。艺术家在本质上就是一个热情的个人主义者，一个出于自然的创造者。他永远不能将他的自由意志服从于强加给他的规范或准则。”

但是，科隆展览会的那群建筑物中，最重要的是格罗皮乌斯设计的模型工厂，它给人以深刻印象，从而证明将来是属于穆泰苏斯而不是范·德·维尔德的思想的。不妨设想，如果一个哥特式匠师或希腊雕刻家生在那个时代，他会选择个性自由呢，还是标准规范？范·德·维尔德自己在与作者谈话时也改变了他的观点；而且，事实上，他在1914年的讲演中也说，几代人之后，新风格的外貌特征将充分明确地表示标准化是切实可行的。而发展趋势比范·德·维尔德所预见的还要走得远。今天，这种新风格——国际性的，虽然清楚地划分为民族的样式如罗曼式(Romanesque)或哥特式的——在所有西方文明国家的艺术创作中得到了繁荣发展。

本书以下各章的主要目的在于指出，我们世纪的这一真正的、合理的新风格是在1914年之前取得的。莫里斯首先发动了一场复活手工艺的运动，把它作为值得能工巧匠努力以求的一项艺术；

而在1900年前后的先驱们就走得更远，他们发现机器艺术具有巨大的、未经尝试的潜力。其创作实践与理论的综合物就是格罗皮乌斯（生于1883年）的作品。在1909年，格罗皮乌斯拟制了一个关于标准化和大量生产小型住宅，以及为这些建设方案筹措资金的可行办法的备忘录。在1914年底，他开始重新组织威玛艺术学校的规划方案，并由萨克斯——威玛大公委任他为该校的校长。1919年这所新的学校——由一个艺术研究所和一所工艺美术学校组成，正式开学。它的校名是“包豪斯”（Bauhaus），它将在此后的十余年间成为欧洲发挥创造才能的最高中心。同时，它也是个手工艺和标准化的试验所，既是学校，又是工场。它以令人钦佩的集体精神，聚集了一批建筑师、匠师以及抽象派画家，为建筑事业的新精神而共同工作。“建筑”一词，对于格罗皮乌斯来说，是一个含意广泛的字眼。所有艺术，只要它是合理的、健康的，都要为建筑服务。因此，所有“包豪斯”的学生都被当作学徒来训练，在学程终了时都要能独立操作，只有达到这一要求之后才能准予进入建筑工地和试验性设计的工作室。

格罗皮乌斯把他自己看作是拉斯金和莫里斯、范·德·维尔德以及德意志制造联盟的追随者。所以我们这个圆圈是完整的。在1890年至第一次世界大战之间的艺术理论的历史证实了本书所据以立论的主张，即：在莫里斯和格罗皮乌斯之间的一个阶段是一个历史单元。莫里斯奠定了现代风格的基础；通过格罗皮乌斯，它的特征最终得到了确立。艺术史家们把“早期哥特式”取得和谐完美的风格之前的时期称之为“过渡时期”。当罗曼式建筑仍然在整个英国苟延残喘的时候，威廉·圣斯与威尔斯和林肯郡的匠师们，作为即将到来的新风格的先驱者，创造了他们永垂不朽的作品。他们在十二世纪末叶为英国所做的工作也正是在本世纪初期为莫里斯及其追随者们所做的工作，其中包括沃伊齐（Voysey）、范·德·维尔德、麦金托什（Mackintosh）、赖特、卢斯、贝伦斯、格罗皮乌斯以及其他的建筑师和艺术家们。以后各章将对他们为世公认的业绩进行详细的论述。

二、从1851年到莫里斯和

工艺美术运动

1850年前后，英国上下沉浸在一派平凡庸俗而又自鸣得意、充满乐观情绪的气氛之中。这时的英国，由于工厂主和商人们的努力经营，比以往任何时候都要富裕。她在一位代表资产阶级的女王及其精明能干的丈夫的统治下，成为全世界的工场和那个踌躇满志的资产阶级的人间乐园。教徒间的兄弟之爱，教堂中虔诚的礼拜，充满感情的道德风尚，都足以使你的良心与上帝之间互相取得谅解。总的看来，生活在这个最先进的、注重实际的时代是幸运的。

过去任何时代都无法想象能从世界各国弄来原材料和技术产品举行各种展览会。这个计划在很大程度上是由于亚尔培特（Albert）王子努力的结果。在筹划和安排展览会的活动中，他同他的同时代人一样，也被带进这个兴高采烈的、充满乐观主义的浪潮之中。

亚尔培特在一次筹备会的讲演中说：“任何一个对当今时代的种种特点稍为留心的人决不会怀疑，我们正生活在一个非常惊人的过渡时期，它以快捷的步伐走向历史所要求实现的伟大目标，即实现人类的统一。”在同一篇讲演中他赞美“劳动分工这一伟大的原则，它可以称之为‘文明的动力’”；而且在展览会官方目录的导言中断言“象举办这样一个展览会的大事，在其他任何时代是不可能发生的，而且也不可能在除我们自己以外的任何民族中发生。”的确不可能；那些写出上述文字的人们了解为什么不可能的理由，而且十分坦率地说其理由是“为了财产的绝对安全”与“商业自由”。成千上万拥入展览会的观众也许有同样的感觉。到会人数和展出的产品数量之多以及建筑规模之大都是十分惊人的。

但是，产品的美学质量却是坏到透顶。敏感的观众认识到这一点，不久就在英国以及其他国家展开了讨论，寻找所以导致这一明显失败的各种原因。今天，对我们来说，要列举几项原因是轻而易举的事；但在当时，对生长在史无前例的科学技术的发明创造中的一代人来说，却是十分困难的。当时有了新型的铁路和动力纺织机，还有几乎使任何物品生产起来非常方便的各种最精巧的发明，而在过去是由工匠花费艰苦的劳动才能做出来的。——但为什么这些惊人的革新技术不能也革新艺术呢？

然而，结果却是这样：帕杜·荷曼斯工厂的专利花面绒毯（图1），无论从哪个角度看都是一无是处。你看到的是一种煞费苦心制作出来的纹样，而这种纹样的可爱之处在洛可可时期是建立在工匠的想象力与其准确熟练的技艺的基础之上的。而现在它由机器来制造，结果就成了这个样子。设计者可能受到十八世纪装饰的影响，但那种既粗糙而又塞满了花纹的做法则是他别出心裁的添枝加叶。此外，他还忽视了一般装饰品的基本要求和地毯装饰的特殊要求。我们不得不踩在凸出的漩涡形装饰上，踏进大而不可爱的自然主义式的花朵中去。波斯地毯的宝贵经验竟被遗忘得干干净净，真是难以令人相信。而这种原始风尚绝不局限于英国，在其他国家的展品中也同样充斥着庸俗不堪的东西。再以哈特奈克设计的披巾为例（在法国厅展出，图2）。它在风格上的因袭模仿和写实主义混合在一起，其不调和的程度至少与英国地毯不相上下。它同样表现了对创造纹样的基本要求和平面设计的统一感都完全无知，而且在细部处理上也同样粗俗不堪。不仅机器把工业产品中的艺术趣味践踏得干干净净，而且在1850年前后它还不可救药地毒害了幸存的手工艺人。这就是使得我们对银质餐具，如手工制的细颈盛水瓶、高脚杯、水壶等感到特别愤慨的原因所在（图3）。为什么十八世纪的工匠们就不会做出如此质地粗糙、又塞满了花纹的东西呢？显然这种对比是真实可信的，决不是我们这一代人虚构出来的故事。艺术家们对纯粹形式的美、纯粹材料的美、纯粹装饰纹样的美，其麻木不仁的程度简直是无以



图 1 1851年大展览会上展出的地毯

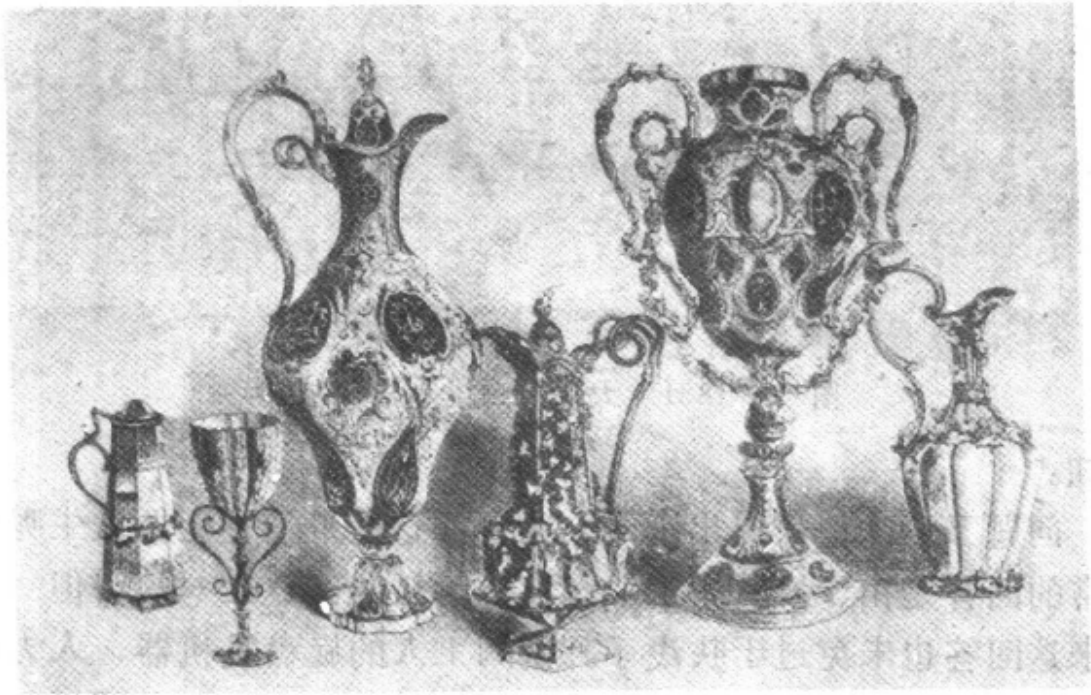


图 3 1851年大展览会上展出的银质餐具

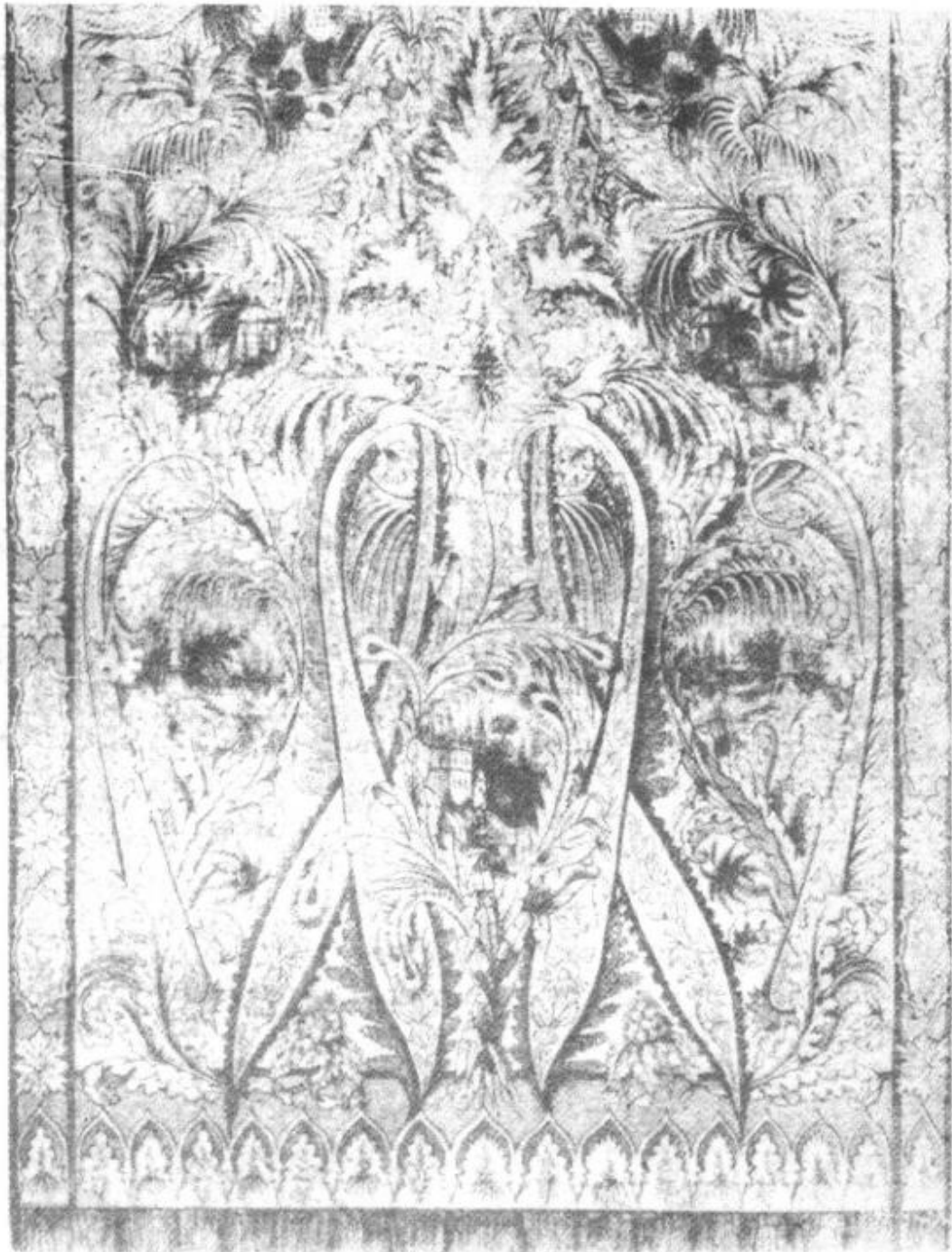


图 2 1851年大展览会上展出的披巾

复加。

问题又一次地被提出来了：为什么这些事情一定要发生呢？通常的回答是由于发展了工业和发明了机器，这是对的，但一般说来这回答也未免过于肤浅了。制陶工人的旋盘是机器，人力织机和印刷工的印刷机也是机器。从这些简单的机械设备发展到现代化的、复杂奇妙的机器是合乎逻辑的，也是循序前进的。那么，

为什么机器到头来要使艺术遭殃呢？实用艺术从中世纪向现代状态的过渡大约发生在十八世纪的末叶。在1760年后，一个突然大踏步的技术改良来临了。这无疑是由于十六世纪基督教改革运动带来的人们心理上的深刻变化，在十七世纪积聚了力量，在十八世纪就大显身手。理性主义、归纳法哲学和实验科学是欧洲在理性时代具有决定性的活动领域。甚至当时发生的宗教复兴也具有强烈的理性主义因素，并对尘世工作和日常生活的伦理品质也有清楚的理解。

随着欧洲在思想上的变化而来的是对社会理想的变化。从而新兴的发明创造能力接纳了一个同样新型的实践活动范围。作为统治世界的一种工具——实用科学不久成为矛头指向中世纪统治阶级的行动纲领的一部分。工业就意味着资产阶级与教会和贵族阶级之间的斗争。法国大革命完成了两个多世纪缓慢地进行着的一切。中世纪的社会制度被一扫而光，随之消失的是那个拥有受过教育、生活优游自在的主顾们的阶级和那个受过行会训练、有教养的工匠阶层。而且，决非巧合，在法国的行会组织解体之后不久（1791年），随之而来的巴黎综合工科学学校和巴黎国立工艺博物馆的成立（1795年和1798年），以及第一次全国工业展览会的开幕（1798年）。工业代替了手工艺是当时举国上下心目中的一个思想概念。这种情况同样适用于英国；但是，由于英国人的气质不同，在这里变化比较缓慢，因而没有爆发突然的革命。这种革命形势早在十八世纪就已开始了，但在1832年仅以议会选举法修正案宣告结束。行会组织在英国从来没有象大陆那样影响巨大。从十六世纪以来，贵族阶级早已开始与商人阶层互相结合。在英国富豪统治开始代替贵族统治比法国还早。因此，仅仅在比喻的意义上，才把1760年至1830年间的英国文明史称之为“工业革命”。

一些有纪念性的日期可以用来阐明这场迅速而猛烈的工业发展形势，这种形势使得一个世纪之后在广大地区产生现代运动（the Modern Movement）成为可能。由于英国在工业革命中处于领先地位，因而这些较早的日期几乎全与英国有关。1713年

达比 (A. Darby) 用焦炭代替木材炼铸铁；约在1740年亨曼 (B. Huntsman) 发明了用坩埚法熔化钢铁；1783年科特 (Cort) 首创搅炼法；约在1810年出现了采用高炉这样具有决定意义的技术改进措施；1839年纳史密斯 (Nasmyth) 发明了蒸汽锤；1856年贝西默 (Bessemer) 发明了生产无碳钢的新方法。在这些冶金学的技术革新之外，我们还必须加上蒸汽机的发明 (瓦特、1765年)，还有蒸汽锅炉 (1781年)，螺旋汽轮 (1821年) 和火车引擎 (1825年)。在纺织工业方面的主要纪念性日期有：1733年的飞梭、1760年的梭子落箱、1764~67年的纺纱机、1769~75年的纺纱用水架、1774~79年的走锭精纺机、1785年的动力织机、1799年的贾克夸特织机等等。

这种急速发展的直接后果是生产的突然增长，需要越来越多的劳动力，因而导致了以同等速度增加的人口。城市以惊人的速度出现了，要有更多的新市场和更大的生产力才能满足需要，因而再次激发了人们的发明创造能力。另外一些数字可以用来说明这种繁盛的增加情况，它使我们走出十三、十四世纪般的旧世界进入一个现代化的新世界。英国的钢铁产量在1740年为一万七千吨，1788年为六万八千吨，1802年为十七万吨，1830年为六十七万八千吨。煤的产量是：1810年为六百万吨，1830年为二千五百万吨，1857年为一亿一千五百万吨。棉花出口在1701年的价值为二万三千五百英镑，1764年为二十万英镑，1790年为一百五十万英镑，1833年为一千八百万英镑，1840年为二千六百五十万英镑。英国人口在1750年前约为每十年增加3%，1751年至1781年间为5%，1781年至1791年为9%，1791年至1801年为11%，1801年至1811年为14%，1811年至1821年为18%。曼彻斯特在1720年拥有人口八千人，1744年为四万一千人，1801年为十万二千人，1841年为三十五万三千人。伯明翰在1700年为五千人，1810年为七万三千人，1841年为十八万三千人。

这个忙得透不过气来的民族，对于所有这些把制造商和消费者统统淹没起来的、难以数计的技术革新，实在没有时间去加工

提炼。中世纪的工匠绝迹之后，所有产品的外观造型都交给了那些缺乏教养的制造厂商来胡乱处理。有些名望的设计师没有能够插足于工业领域，艺术家们躲得远远的，而工人在艺术问题上更没有发言权。当时的劳动条件比欧洲历史上任何时期都更凄惨。每天工时长达十二至十四小时，工厂的门窗都经常上锁。五、六岁以上的儿童被雇来当童工；他们的工时还是经过长期斗争才在1802年仅仅缩短到每天十二小时。在1833年有六万一千名男人、六万五千名妇女和八万四千名十八岁以下的儿童在纺织厂劳动。1814年以前在矿井发生的事故都无人过问。

经济学家和哲学家们对雇用者的犯罪行为都熟视无睹，因而也就无法指望他们提供什么反对这种行为的思想观点。哲学教导人们，每个人能无所阻挠地施展他的才能是社会获得自然而健康地发展的唯一途径。实质上主张剥削与自由竞争的“自由主义”（liberalism）无所顾忌地控制了哲学与工业领域；它暗示制造厂商，如果他能做了坏事而不被发觉，那就有充分自由去生产那些骇人听闻的低劣产品。而他很容易做到这一点，因为消费者既无传统观念，又没受过教育，更没有闲暇；而且，象生产工人一样，也是恶性膨胀的社会环境的牺牲品。

如果我们想了解1851年的展览会，那么上述这些事实和论述都必须加以考虑。然而当时的专家们没有能够做到这一点。他们试图改变艺术的组织体制，尤其是艺术教育，但缺乏胆量去接触那个实质性问题，即：一个时代的艺术与它的社会制度之间牢不可破的统一关系。而莫里斯却独具慧眼，洞察了这个问题。虽然他的解决办法避开了机器艺术问题；但是，如果他不是一个社会改革家兼工匠的话，那么，他也不可能想去复活手工艺的。他生来爱好用自己的双手制作各种什物；同时他也想到，从事这项工作而放弃绘画倒是他对社会应尽的职责。他在二十二岁之前试着在石料和木材上雕刻，用粘土做模型，用灯具做装饰。这些爱好有助于使他重视材料性能和操作方法。他观察了当时的工业艺术，无论什么地方都能看到制造厂商公然违背了这条规律。所以，他

为自己的住室制作的第一批家具就是名副其实的抗议。椅子和桌子“有着强烈的中世纪味道，有似恶魔”（罗塞蒂语），说明了他制造家具什物时故意采用返回原始状态的创作倾向。

在那时候，以及他为新居《红屋》装饰布置和创建商行的那些年代里，莫里斯的表现手法与他后来声名更大时多少有些不同。他为每一件作品寻找合适的表现手法。这就使他早期的墙纸格调清新，富于“现代”感。他于1861年设计的以雏菊为基本纹样的墙纸中（图4），用色虽较拘谨，但很轻快，纹样组织得匀称悦目，有浓厚的装饰味道，但并不丧失对大自然的强烈感情。这一点在莫里斯来说是很突出的，而且使他与1851年时一般设计者惯常模仿自然的手法迥然不同。

莫里斯后期的风格变得宽厚庄重，从而部分地丧失了它的大胆而富于青春气息的魅力。这并不是因为他的创作热情没有原来那样丰富了，而是因为他的手法更倾向于单纯质朴，从而使形式更向传统靠拢。比如，当他在1878年决定制造地毯时，他发现某些东方纹样几乎恰恰是他所需要的。因而，他以小树为基本纹样的地毯（图5）很象东方民族的设计图案，尽管他着重说明他要把它设计得一望便知是西方现代观念的产物。这一事实值得注意。莫里斯完全不是为了创造发明的缘故而去创造什么装饰形式；因此，只要他一旦发现了足资楷模、又符合他所需要的典范，不管在空间和时间上如何遥远，他就采用它们，或者至少接受它们的吸引力，即使违背自己的意愿也在所不惜。

莫里斯后期的大部分墙纸和印花布的设计图案依赖于希腊模式，其原因所在就可以用上述论点来说明。我们今天倾向于把这一点的重要性作过高的估计。现代的作家和艺术家们喜欢把莫里斯的设计图案让人看成全是维多利亚式的沉闷、笨拙和“历史主义”式的东西。这不公平，也容易使人误解。只要把他于1883年设计的最有名的以忍冬花为基本纹样的印花布（图6）与他这一创作问世之前生产的纺织品，如大展览会上展出的披巾（图2）作一比较，就足够说明问题，因为它们两者之间的

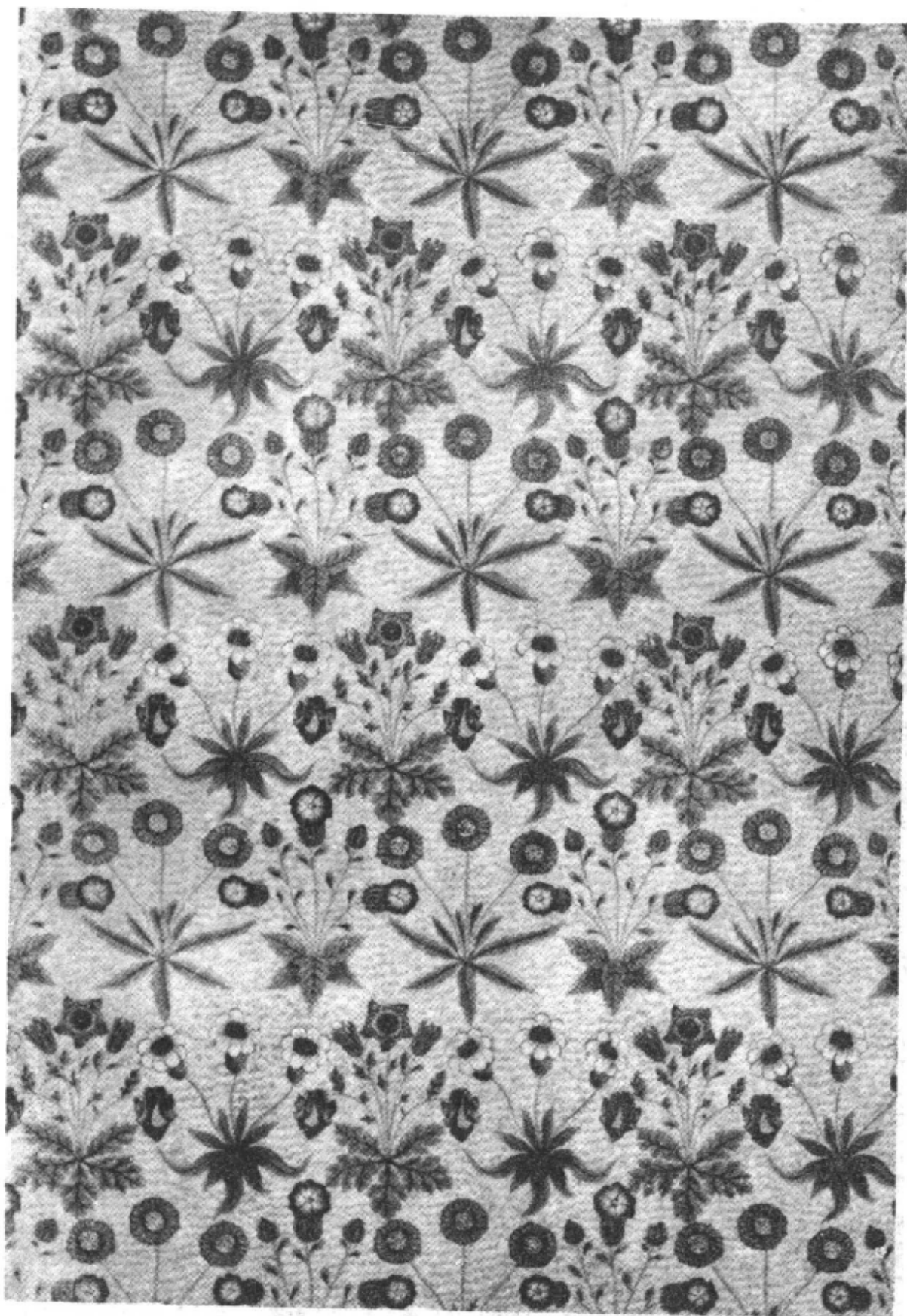


图 4 莫里斯：以雏菊为基本纹样的墙纸，1861

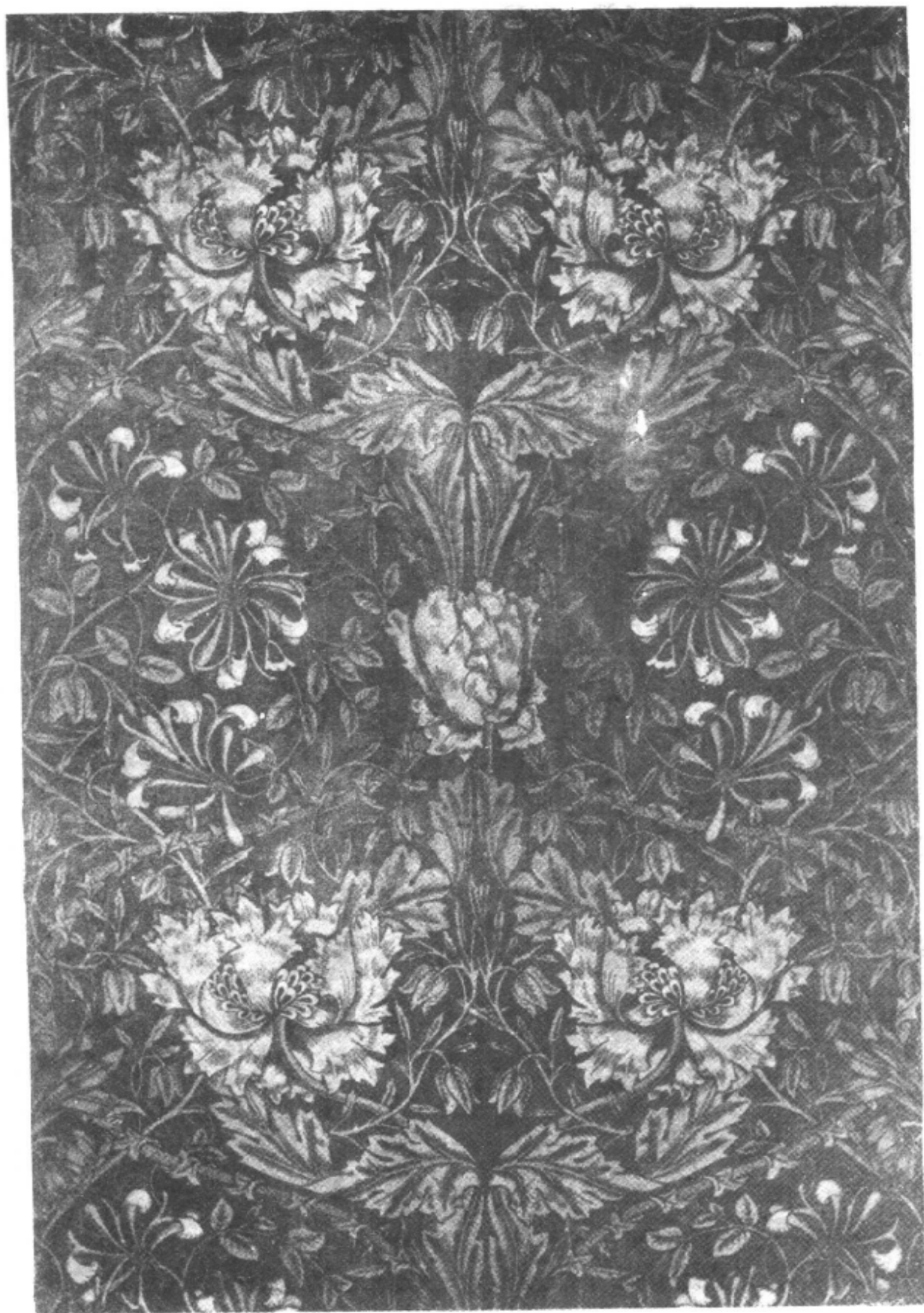


图 6 莫里斯：以忍冬花为基本纹样的印花布，1883

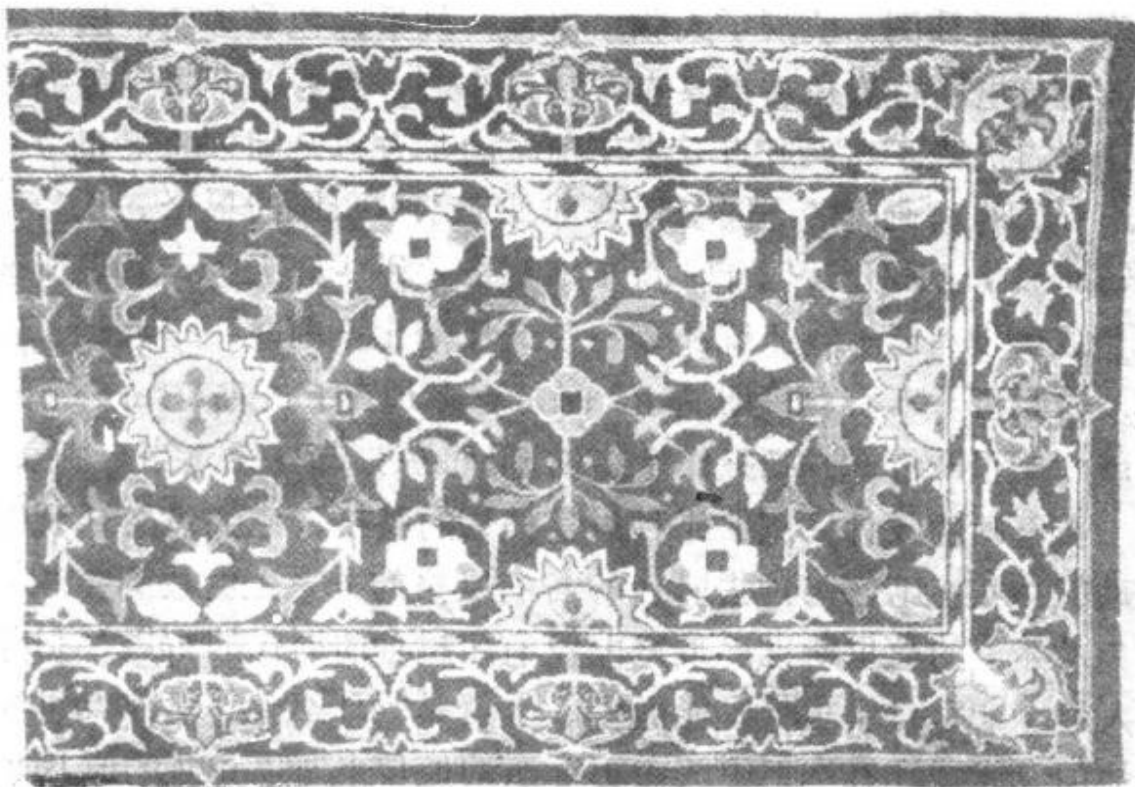


图 5 莫里斯：以小树为基本纹样的地毯

强烈对比是一望便知的。这不仅是灵感与模仿之间的对比，或在十五世纪文雅风格的启发下进行有价值的模仿与把十八世纪破格之处庸俗化了的拙劣的模仿之间的对比；更重要的是，莫里斯的设计质朴清新，而1851年的披巾却是把各种纹样凌乱地堆砌在一起的坏作品。这种风格上的因袭模仿与写实主义不加思索地混合在一起，与莫里斯在构图上讲究统一而合理的章法和仔细观察大自然欣欣向荣的生态，真是大异其趣。披巾的设计者无视于装饰艺术有关面与面之间一致性的规律，而莫里斯在展开一幅平面图案时所采用的却真正是中世纪式的手法。

如果我们把莫里斯的地毯与展览会的地毯并排放在一起，那一定会得到同样的结果。我们同样会发现作者对装饰要求灵活的理解与全然不顾之间的差别，还会发现设计手法简练朴素与铺张混乱之间的差别。必须承认，莫里斯商行设计的彩色玻璃具有比较重视细部处理的写实主义风格，从装饰要求着眼，我们在今天

是不会赞同的；但尽管如此，我们可不能忘记，当时的彩色玻璃就象一幅幅插图，填满了人物、房屋、外景，色彩绚丽，层次丰富。而莫里斯的彩色玻璃具有人物、姿态、色彩、背景等等都简洁朴素的优点。这与他的拉斐尔前派的朋友和大师们的帮助分不开。他们的绘画风格不同于维多利亚中期世俗画的风格，正象莫里斯的风格不同于1851年时的装饰风格一样。如果说，莫里斯的彩色玻璃没有能够在简练朴素的装饰风格上更前进进一步的话，那么，这原因并不在莫里斯身上，而是更多地在于琼斯(Burne Jones)。莫里斯希望琼斯只作个装饰师，而琼斯却只愿意当个画家。

莫里斯的设计复兴了那种诚实朴素的风格，它的意义在现代运动的历史上比它与过去时代的各种风格的关系上更受到重视。作为艺术家的莫里斯也许最终也没有超越他的时代的局限，但作为人和思想家的莫里斯却能做到。这就是为什么他的著作与讲演比他的艺术成就在本书中放在更重要的地位来加以论述的原因所在。在莫里斯的教导下，首先受他影响的是，有几位青年艺术家、建筑师及业余爱好者决心将他们的一生奉献给工艺事业。半个多世纪以来这门地位低微的职业却重新受到重视。在此没有必要列举他们的名字。克兰和阿希皮两人前面已经提到过。还有德·摩根(De Morgan)，他是当时英国著名的陶工；在玻璃制作方面鲍威尔(Powell)名列前茅；还有金属制品业中的本森(Benson)，书籍装帧业中的沃克和桑德森(多夫斯印刷所的创始人)都是当时的知名人物。特别值得一提的是，在1880年至1890年间为了促进手工艺艺术的发展成立了五个团体，即：1882年麦克默杜(Arthur H. Mackmurdo)的世纪行会；1884年的艺术工人行会；同年还有家庭艺术与工业协会，它对农村手工艺特别感到兴趣；1888年阿希皮的手工艺行会与学校；也在1888年成立的工艺美术展览协会。

这些行会和协会的成员绝大部分是莫里斯的下一代人，但非全体都是。比如，德·摩根生于1839年，戴(L. F. Day)生于1845年，麦克默杜生于1851年(死于1942年)。这些艺术家的作

品，今天经过重新调查，发现被保存得很好，真是令人惊讶。比如，图7中的两组餐桌上用的调味品瓶即是一例，这是在1877~1878年由伯明翰的亨金—赫斯工厂根据德雷塞(Christopher Dresser(1834~1904))的设计制作的。德雷塞与戴一样，是个工业产品的职业设计师。他曾在南肯辛登作过讲演，曾赴日本旅行，并带回东方艺术品，摆设在他的伦敦寓所内。他设计玻璃制品和陶器，写过几本有关设计原则的书，观点比较切合实际，但缺乏独创性。这就使得上述的两件作品更令人惊叹不止。如与1851年展览会上的银制器皿，事实上即与1900或1905年前制作的大部分银制器皿作一比较，德雷塞的设计在简洁明快和大胆创造方面都同样地具有重要意义。这些玻璃调味品瓶在每一个细部处理上都简化到最基本的形体和线条，与莫里斯的早期设计极为相似。其中一个底座由六个简单的蛋形托架组成，另一个底座则由同样简单的一块带有矮栏的平板组成。盖子和塞子都不加装饰，也找不到任何线脚，所有瓶子不是正方形就是圆形。

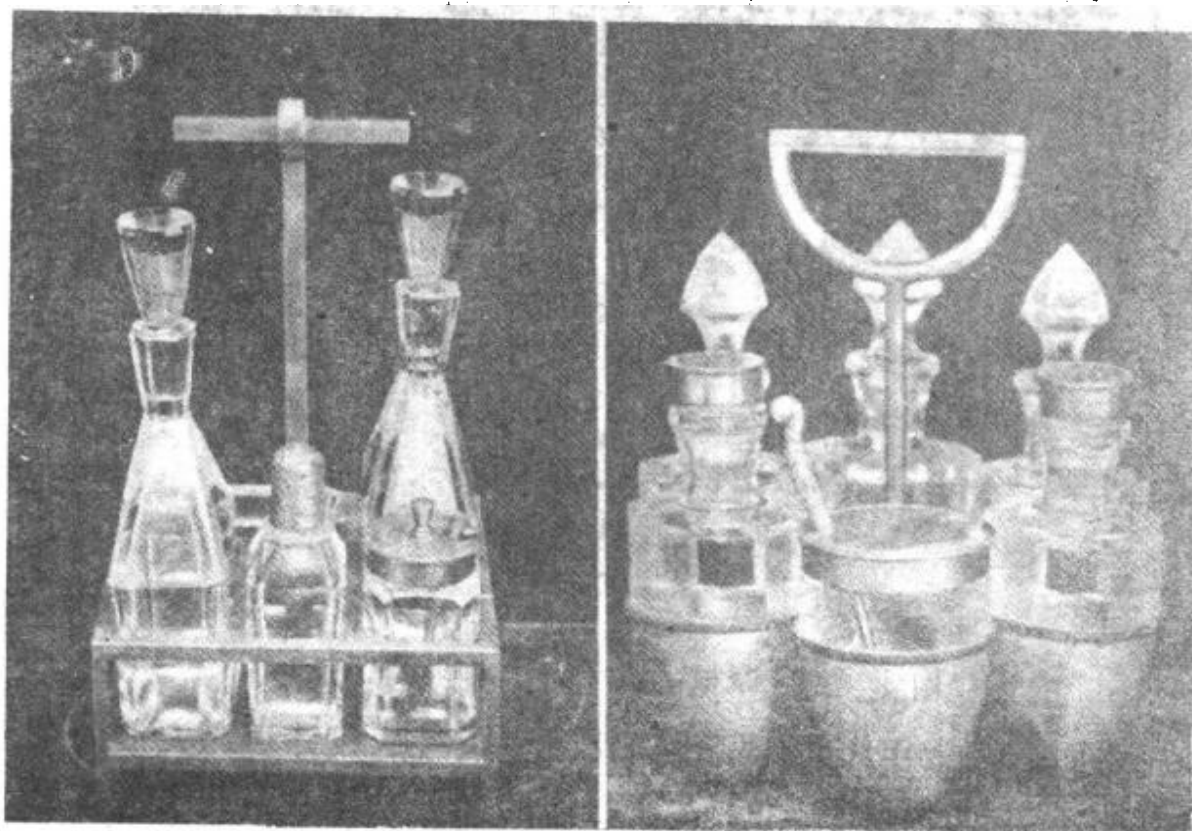


图7 德雷塞：银制调味品瓶,1877~1878

如果我们再观察一下德·摩根设计的画有羚羊的盘子(图8, 制作于1882至1888年间, 现藏伦敦维多利亚—亚尔培特博物馆), 我们同样可以发现他对装饰原则的理解与德雷塞相同, 不过在这作品中是以二度空间而非三度空间出现的。诚然这作品有借鉴波斯艺术的地方, 但也富有独创性, 如在轮廓鲜明的动物后面的树木笔触大胆, 装饰味道很浓; 又如游鱼后面的水纹处理也别具匠心。



图8 德·摩根: 盘子, 十九世纪八十年代

然而, 八十年代的作品没有比麦克默杜的设计更为大胆而个性鲜明了。他为自己写的一本书作的扉页(图9, 此书为雷恩(Wren)设计的伦敦城教堂而辩护, 此时这些教堂正面临全部毁



图 9 麦克默杜：扉页，1883

拒绝对传统作任何极端冒犯的行动。毫无疑问，在这方面他们完全可以证明自己是真正的英国人。因此，英国领导发展中的现代运动的条件是，只要它并不意味着与传统的全面决裂就行，这看来是完全可以理解的。这一论点不仅适用于工业设计，而且也同样适用于建筑，因而我们发现英国在1860至1900年间就是这样在这两方面成为处于领导地位的欧洲国家的。

我们还可以看到，欧洲的主要国家从1850年至上世纪末在建筑艺术发展的进程中贯串着一条相同的路线。哥特式复兴运动的高潮约在1865年前后渐趋衰落（主要作品有巴里和普金的国会大厦，1835~52），虽然在以后的年代里新哥特式建筑仍然能在许多地方发现（如曼彻斯特市政厅，瓦特豪斯设计，1868~1877；格拉斯哥大学，斯科特设计，1870；伦敦自然历史博物馆，瓦特豪

灭的危险），他采用不对称的羽毛似的草叶作为主要的装饰题材，这在莫里斯或克兰，甚至任何其他一个工艺美术运动的代表人物的作品中都没有类似的手法。它对九十年代装饰艺术的发展所产生的巨大影响将在下一章中显示出来。

与此同时，我们也不要忘记，这种直截了当的解决问题的方法在当时是绝无仅有的。大多数追随莫里斯的匠师们仍然恪守他的规范，而且也

斯设计，1873~1880)。新文艺复兴运动也接近尾声(改良俱乐部，巴里设计，1837；德累斯登歌剧院，森珀设计，第一幢建筑物1838~1841；德累斯登美术馆，森珀设计，1847~1854)。下一个阶段是到处复活着一种装饰过度的北欧文艺复兴式建筑。此后不久，另一种同样是装饰过度但更庞大的新巴洛克式接踵而来(巴黎歌剧院，加尼尔设计，1861~1874；布鲁塞尔法院，普拉欧设计，1866~1883)。这种风格在1900年前成为多数大陆国家官方所能接受的建筑趣味。

英国的发展趋势遵循着与此相同的道路；但是，由于英国建筑在模仿成风的近几个世纪中与大陆建筑很不相同，因而它的结果也是不同的。英国的背景情况略如下述。装饰过度的伊丽莎白和雅各布矫饰主义(Mannerism)在十七世纪中被庄严雄伟的古典主义所代替(代表人物为琼斯和雷恩)。这种庄重而拘谨的风格在整个十八世纪成为英国教堂和大厦的主要建筑样式。而在亲切感较强的住宅建筑中则情况就不是这样。在这方面，英国从中世纪以来，发展了一种朴实、庄重而又舒适的独特风格。在奥伦琪·威廉接位以后，即使皇家宫殿(如肯新登宫)也开始显示出这些特点。它们形成了伦敦街道、广场的基调，赋予伦敦以她自己特有的面貌。

1859年，莫里斯邀请他的朋友、也是斯特里特工作室的同事——韦布(Philip Webb, 1831~1915)为他夫妇设计一幢住宅。它建造得与上世纪的住宅大异其趣。象他在装饰设计中一样，莫里斯摒弃一切与意大利和巴洛克的任何联系，而是力求接近中世纪后期的风格。韦伯采用某些哥特式细部，如尖顶拱、高坡度屋顶等；他也仿效十四、十五世纪的住宅建筑，特别是寺院建筑的不规则构图，但决非抄袭。韦伯甚至在灵感来时让威廉式、曼丽式和安妮皇后式的框格窗设计熔于一炉，而不怕这些不同风格之间的互相碰撞。这幢“红屋”(Red House)，从整个来说，有其惊人的独到之处，外观结实宽敞，而毫不矫揉造作(图10)。这也许是它最重要的特点。这位建筑师并不模仿宫殿。在设计时，他想



图 10 韦布：英国肯特，为莫里斯建造的“红屋”，1859

到的是一个富裕的中产阶级。他把外墙面做成清水红砖，不加粉刷，一反新古典主义所规定的那样；同时，他使房屋的外貌真实地反映内部功能，不去追求堂皇而无用的对称构图。

在城市建筑方面，与“红屋”相比美的是韦伯于1868年设计的伦敦开新登的花园宫一号住宅（图11）。他在这所房屋中大胆地采用了两樘安妮王后式的窗户，在这两窗之间有一砖柱，显然取材于哥特式建筑风格，上面又支承着一个凸肚窗。英国在1860至1900年间的城乡建筑往往被称之为住宅复兴运动。在这运动中，韦伯即使不算是最卓越的代表人物，也称得上是最坚实、正确的倡导者。如果我们要欣赏一下光彩夺目、独创新颖的作品，那就会想到诺曼·肖（Richard Norman Shaw, 1831~1912），而不是韦伯。肖设计的那些大型乡间住宅（也可说是肖与奈斯菲尔特合作设计的）开始时模仿都铎式（Tudor）建筑，夸耀华丽，完全是莫里斯之前的风格。最突出的例子是1869年的莱斯伍特住宅和1872年伦敦附近的格林·达克住宅。但在设计格林·达克住宅

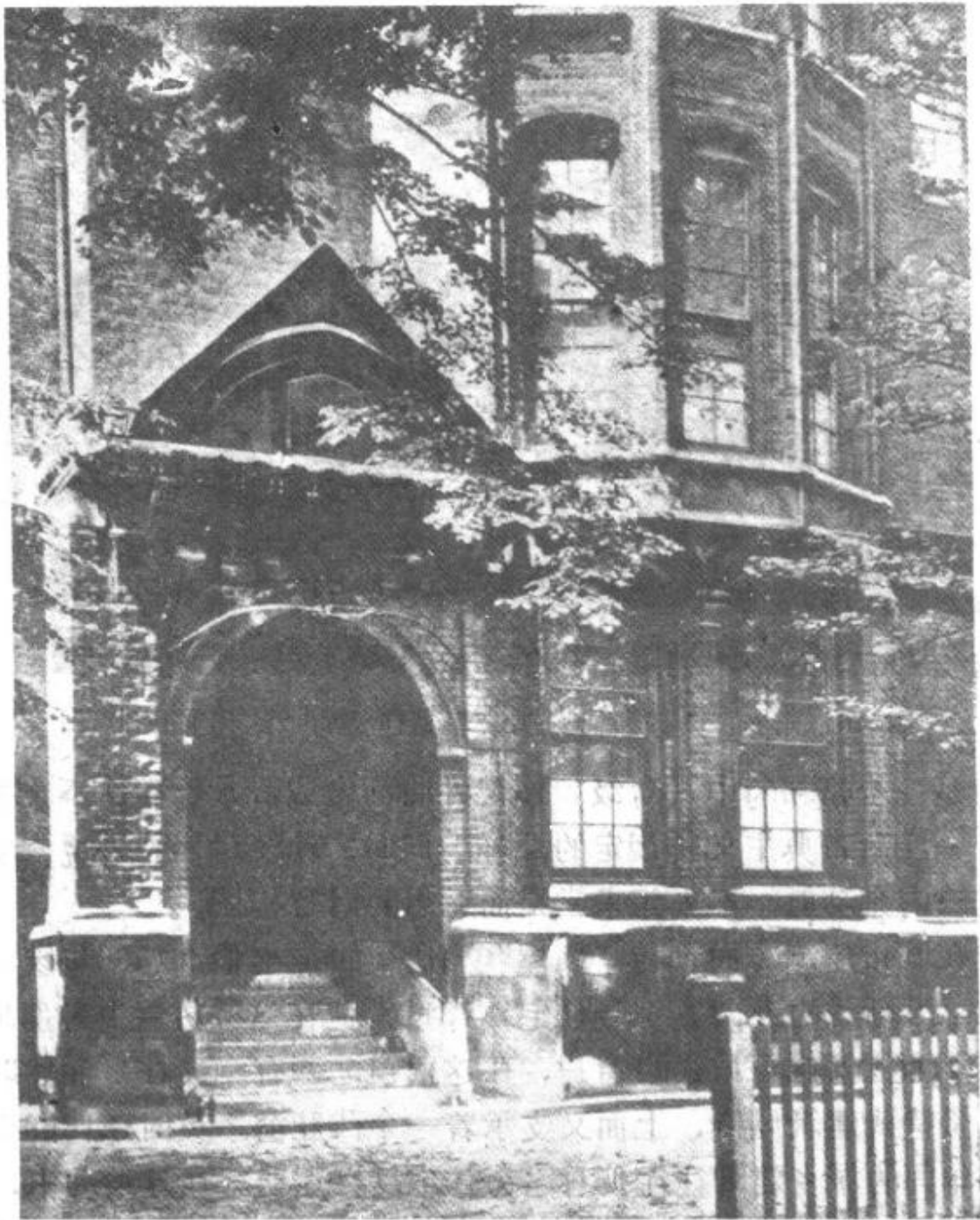


图 11 韦布：伦敦肯新登，花园宫一号住宅，1868

之后不久，肖的风格就开始转变得较有独创性。他从十七世纪建筑得到启发：他在第一幢城市建筑，即伦敦的新西兰住宅楼中（图12、不幸已在战争中炸毁），他大胆地在二、三层采用了英国外省习见的凸窗，给人以轻巧活泼之感，而在底层则除了两幢由许多木棍分隔的大玻璃窗外几乎别无所有。那是在1872~73年。1875



图 12 诺曼·肖：伦敦，新西兰住宅楼，1872~73

年他为自己设计的在伦敦的住宅表现了同样的大胆作风（图13）。他的创作主题，除了英国在1630至1660年间习见的荷兰式弯状人字屋顶外，还有威廉、曼丽、安妮王后式建筑的细长框格窗。构图颇费推敲，生动别致，但十分平衡巧妙，毫无杂乱无章的感觉。



图 13 诺曼·肖：伦敦，建筑师自己的住宅，1875

然而，这被称之为安妮王后式复兴建筑虽然取得了成功，但诺曼·肖终究不能以此为满足。随后他的风格又发生了另一个变化——或者更确切地说，是他风格之源，因为即使他在处理历史风格时表现得十分游刃有余，但终究还是跳不出历史主义的圈子。及至八十年代后期他想起了已故的合作者——奈斯菲尔特（Eden Nesfield, 1835~1888）早在1866年所采用的设计手法（图15），并认真研究英国十七世纪后期和十八世纪初叶规模较小的乡村和城市住宅的建筑风格，不仅着眼于窗户的设计主题，更重要的是探索砖墙立面所表现的朴实无华、比例匀称、不加虚饰的整体效果。

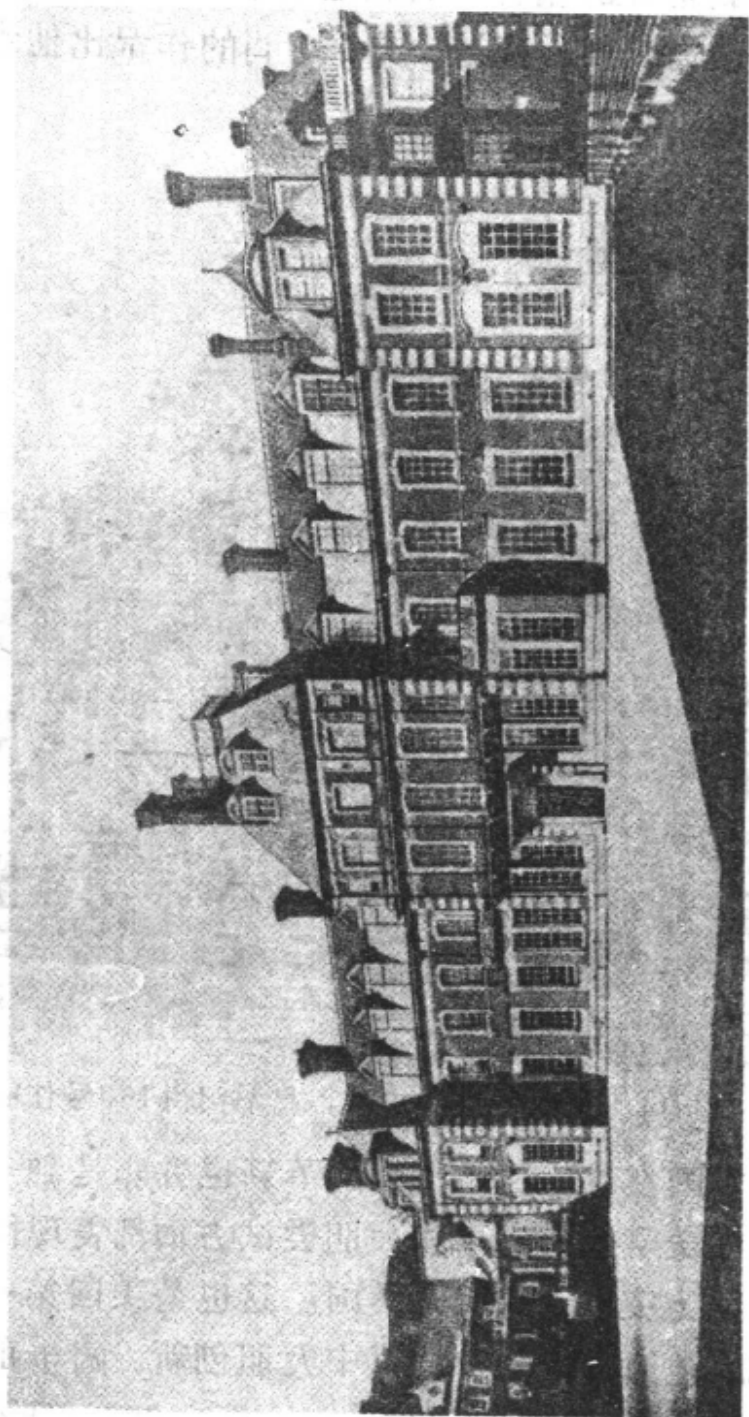


图 15 奈斯菲尔特：威尔斯，金迈尔公园大厦，1866

从奈斯菲尔特设计的金迈尔公园大厦我们可以看出它的独到之处；诺曼·肖于1888年设计的伦敦王后门街150号住宅楼(图14)初次采用一种新的式样，这种式样在二十世纪才达到它的高潮。它确实接近于新世纪的精神，而且是在不真正与传统决裂的条件下所能达到的最高程度。在这一方面，肖的作品比他当时国内外的同行们都更为进步。

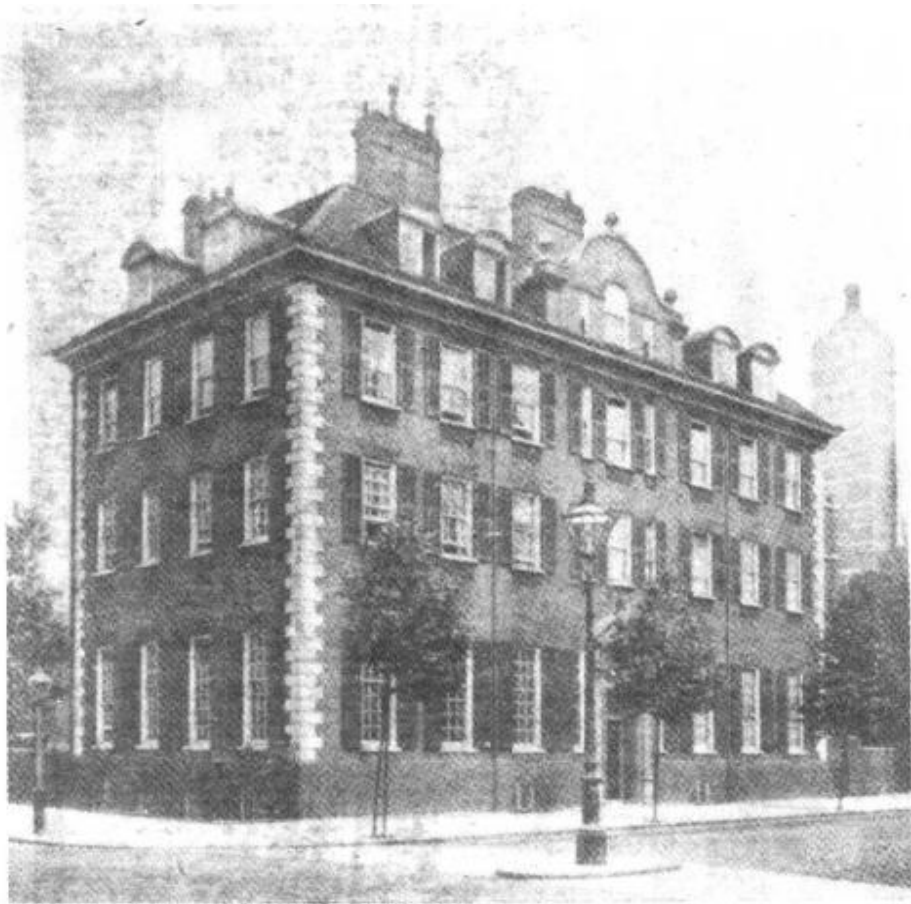


图 14 诺曼·肖：伦敦，皇后门街150号住宅，1888

然而英国在住宅建筑方面的革新也并非是无二无三的。另外一个国家在美学上的追求和大胆尝试方面都表现得毫不逊色，而且有时还更为突出，这就是美国。这也是美国第一次以先锋姿态出现在她的建筑历史之中。其中大胆创新、阔步前进的建筑师是理查森(Henry Hobson Richardson, 1838~1886)。他在1880~1881年设计的麻省北依思登的阿曼斯住宅和1882~83年设计的麻省剑桥史托登住宅(图18)甚至比肖的同期作品更少依傍别人的痕迹。理查森采用木板瓦、大块不规整的毛石和圆形砾石等建筑材

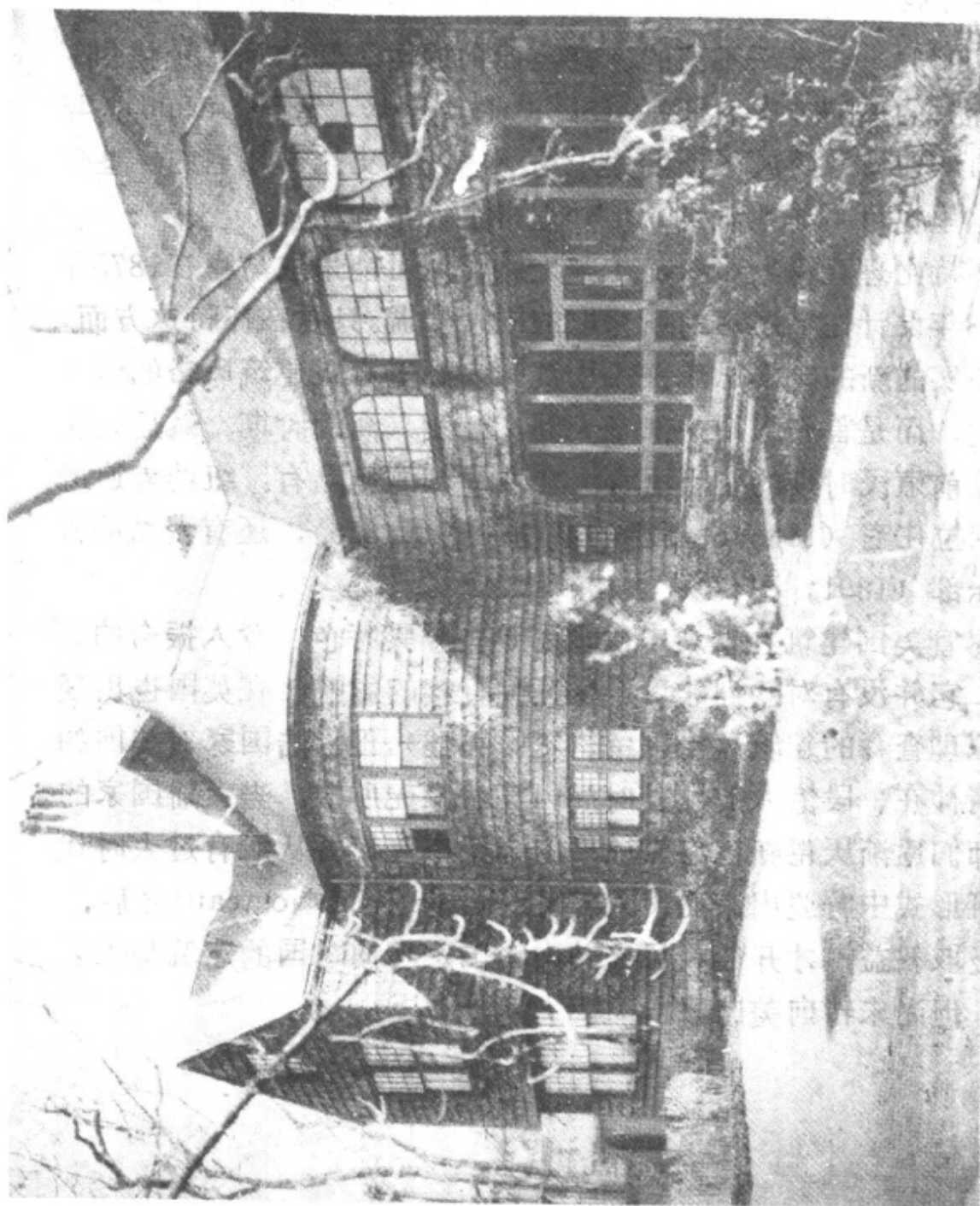


图 18 理查森：麻省剑桥，史托登住宅，1882~83

料；更使人感到有趣的是，他采用不对称的构图手法，以获得风景如画的效果。这些方面所表现的独创精神都可与肖比美，而且更显得富有活力。他在设计商业建筑时所表现的更为动人的气魄在后面还将提到。不论他所创造的城市还是乡村建筑风格，立刻为高明的、或水平不高的、甚至拙劣的建筑师们所广泛模仿。在他优秀的追随者中有怀特（Stanford White, 1853~1906），早在1881年他设计建成了新港娱乐场（图16）。史托登住宅的一些特色在这里也可明显地看到，但处理得也许稍为精致。

怀特比理查森较少粗糙生硬之感，他可能采取与肖在1875年和1888年设计住宅建筑时所采取的同一步调。只是在怀特这方面，简练朴实的新的美学思想并不用英国安妮王后式建筑风格的语言来表达，而是首先采用中部意大利文艺复兴高潮时期、然后是美国独立前殖民时期的建筑语言。众所周知的作品有：纽约麦迪逊街的维拉住宅（1885），新港的泰勒住宅（1886），还有费城的板球俱乐部（1891，图17）。

尽管美国建筑在发展中出现了这些颇具特色、令人振奋的新情况，它并没有对欧洲建筑产生任何直接的影响。在英国也出现过类似理查森的建筑风格（留待下章再述），但大陆国家对美国的创新精神在一段惊人的漫长时间内竟然毫无所知。当大陆国家的建筑师们逐渐厌倦新巴洛克风格的夸张风气，并从所有过去时代的建筑形式中解脱出来而投入新艺术运动（Art Nouveau）之后，为了汲取教益，才开始将目光转向英国，转向英国的建筑与工艺美术，但尚未转向美国。

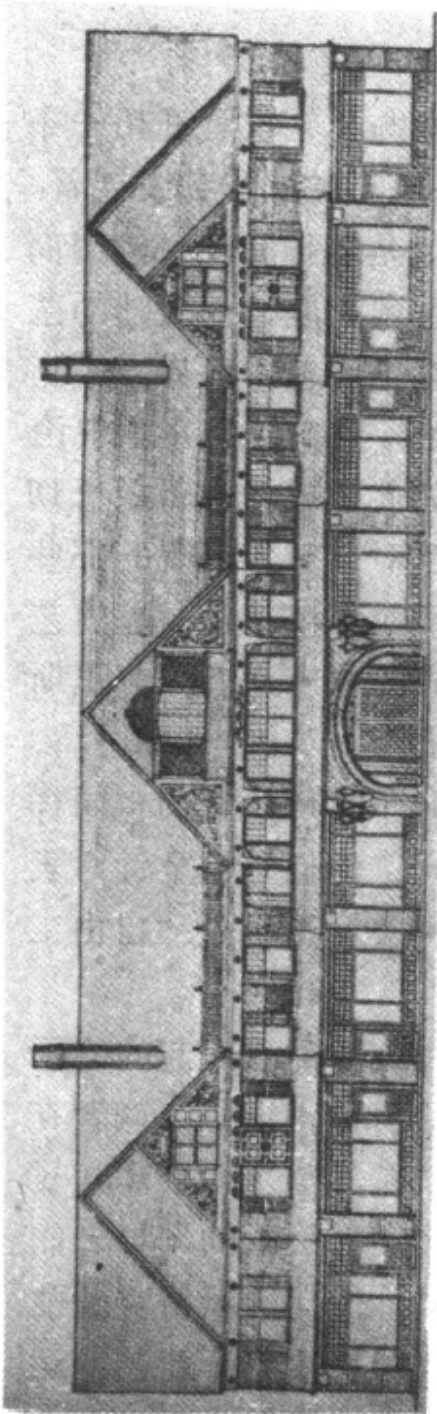


图 16 怀特：新港娱乐场，1881



图 17 怀特：费城，板球俱乐部，1891

三、1890年的绘画艺术

当英国的艺术家们在为未来的建筑艺术与工艺设计开拓一条新路时，欧洲大陆在绘画艺术方面的新思想也正在酝酿和发展着。英国在这场方兴未艾的运动中所担任的角色是维护和复兴健康而有益的传统，以便在此基础上建立未来的艺术大厦，而大陆的艺术家们为自己规定的任务则是用新的信念来推动艺术世界。

莫里斯拒绝追随前一辈人已走过的道路：我们将在本章中论述的那些出类拔萃的大陆艺术家们也同样如此，或者说得更恰切些，从表面上看也同样如此。因为莫里斯反对1851年出现的那些令人憎厌的事物，而1890年的改革者们则反对那些技艺高超的艺术家，其中包括马奈、雷诺阿、以及其他的印象主义者。莫里斯厌恶他前一辈人的庸俗肤浅，同时也憎恨那个对英国当时的社会与艺术状况负有责任的“自由主义”；而1890年的反叛者们也同样指责他们前辈们的浅薄浮面（虽然含义不同，他们是完全针对表面的性质），同时更关心个人的而非社会的利益，这也是“自由主义”哲学的一条原理。

就这样，莫里斯倡导的运动与大陆在1890年前后兴起的绘画运动在类似的道路上前进，一起奔向类似的目标。但是，两者在目的与手段方面有着一个主要的区别。那就是：莫里斯梦想恢复中世纪的社会、工艺与艺术形式；而1890年欧洲绘画的领导者们则为某些前所未有的东西而奋斗。总的看来，他们的风格突破前人樊篱，无所顾忌，毫不妥协。这种评价也同样适用于新艺术运动中的建筑和装饰艺术，但在这种突破中画家比建筑师更早走一步。因此，绘画方面发生革命的叙述就应该早于建筑与装饰艺术发展历史的叙述，这后一方面我们留待以后再作探讨。

许多艺术家参加了这场大破大立的运动。最有影响的代表人

物是两位法国人——塞尚和高更，一位荷兰人——凡·高，还有一位挪威人——蒙克。除此以外，还有五位画家也值得一提，就是：修拉、卢梭、恩索、杜洛普和霍德莱。

把雷诺阿约于1897年创作的《浴女》(图19)与塞尚于1895~1905年间创作的《浴女》(图20)作一比较，就足以看出那种标志着1890年前后欧洲绘画运动所发生的激烈变化。塞尚(1839~1906)虽与马奈、雷诺阿和莫奈在年龄上相差不到十岁，但他作为印象主义者在其艺术生涯中仅占一段短暂的时间。他的早期风格来源于德拉克洛瓦、库尔贝和巴洛克画派；即使在他最成熟的作品中，他还保持着印象主义所独有的艺术理想——“面的美”，而他自己的理想则与此完全相反。莫奈所作的风景画的“面”是一幅光彩夺目的面纱，而塞尚所画的小山、树木与房屋则是一些静止的、纪念碑式的“平面”，被安放在画面的三度空间之中。

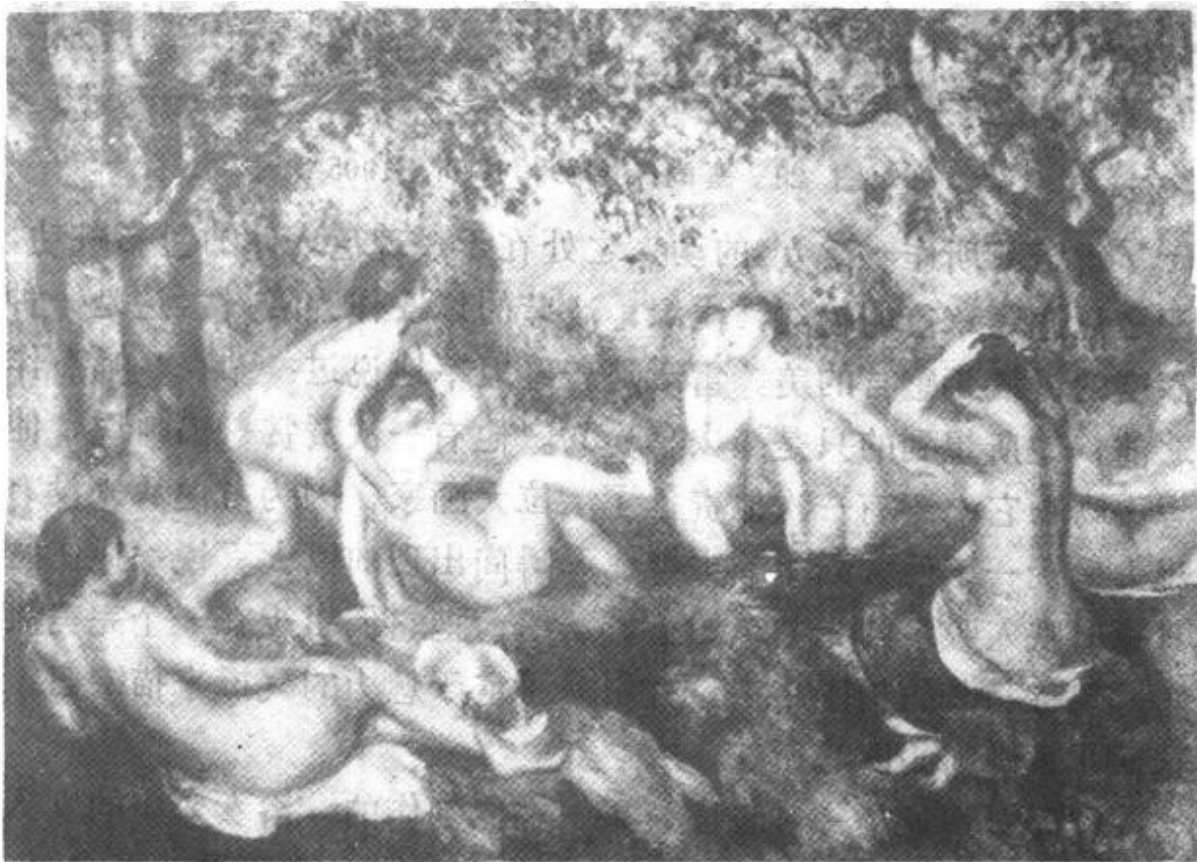


图 19 雷诺阿：《浴女》，约1897

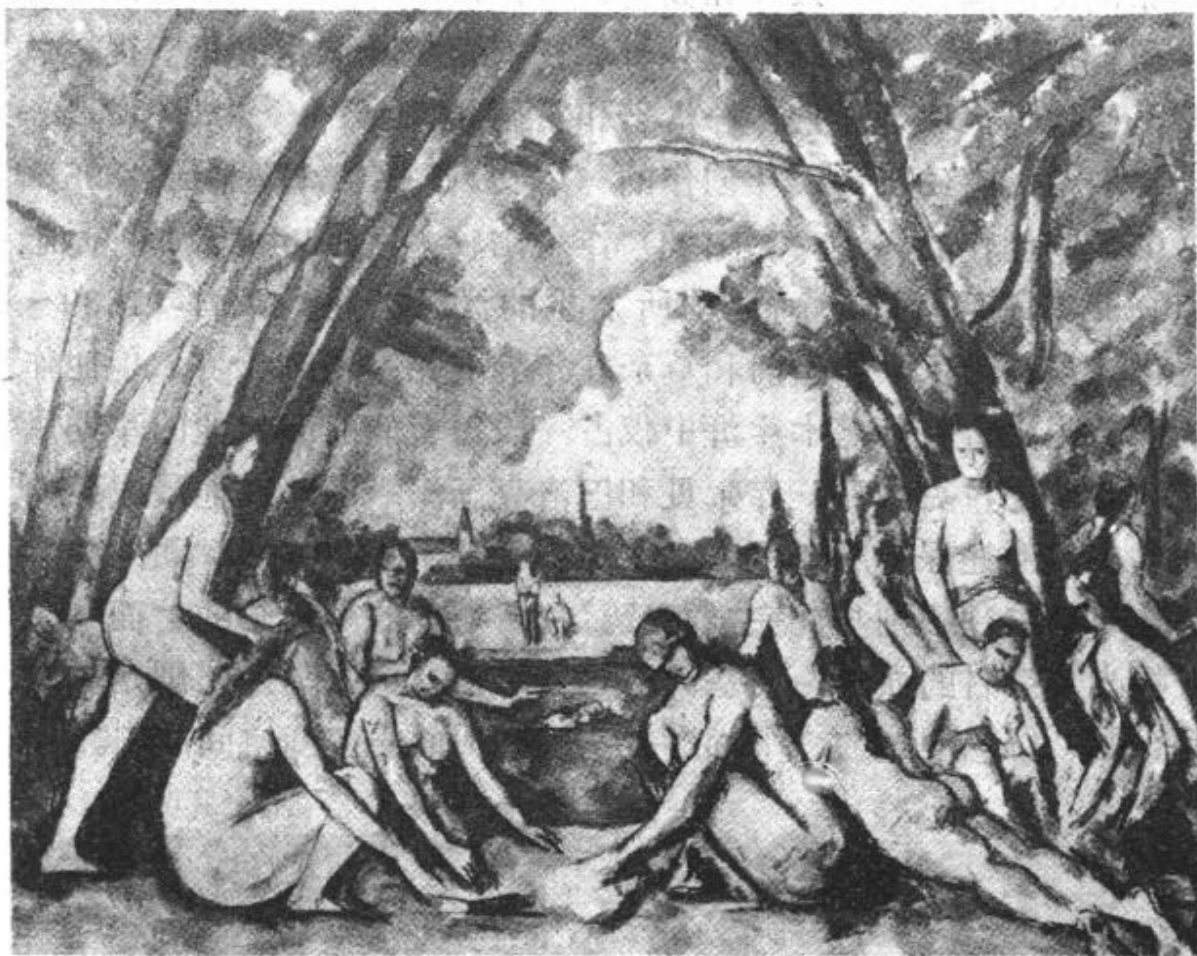


图 20 塞尚：《浴女》，1895～1905

雷诺阿所作《浴女》的动人之处在于玫瑰色人体的色彩跳动，配之以逸笔草草的粉红、浅绿、淡蓝的风景作为陪衬。这是一种高度的诉诸于感官的美。雷诺阿曾经坦率地说过：站在一幅杰作之前，他所想到的只是：去享受它。他有一次赞赏一幅画说，他想去吻吻它；还有一次他责备了一位大画家，因为“他从来没有想去爱抚一下他的画布。”去抓住一瞬间出现的巨大喜悦，抓住每日每时映入眼帘的光与色的五彩缤纷，把它们组织在一个完美流畅、匀称和谐的构图之中，并用一种富于魅力的气氛来描绘它：这就是雷诺阿的匠心所在。

塞尚鄙视这样一种表面效果。在他创作的《浴女》中的女人们没有任何诉诸于感官的美。她们所扮演的角色并不是为了自己，而是为了一个抽象的构图方案，这才是这幅画的真实主题。他的

目的是表现这些事物的持久的质，而瞬息即逝的美在他的心目中并没有地位。那个在画幅左边迈步向前的妇女被画成一根斜线，它是那些生势奇特、向前倾斜的树身斜线的继续。那个坐在左边地上的妇女，她的背和臀部有力的线条是起到把上述斜线与四根水平横线联系起来的作用。画中人物的脸部几乎不加描绘，毫无表情可言。塞尚并不关心各别的画中人物，他推究宇宙的真谛。他有一次不禁叫道：“这些印象主义者不仅缺少一种思想，而且也缺少一位老师。”塞尚用“球体、圆柱体和圆锥体”来构图，力求以此解释大自然永恒的法则。因此，他对自己的作品苦心经营，精益求精，往往画了又改，改了又画。为了一幅画甚至雇用五十个以上的模特儿，其中有不少人可以为他的热情而勤奋的工作态度作证。

凡·高（1853~1890）的创作热情和劳动强度更是无以复加。只要他一接触工作，他就把全身心投入其中。凡·高的生活历程在激励1890年前后有创造才能的艺术家们改变对绘画艺术的态度方面具有非常重要的意义。他以非教会的传道士身份向贫民百姓传布教义。之后他发现绘画是表现思想感情的适当工具，从而勤奋学习，以便掌握绘画技巧。他成熟的风格仅仅见之于两年时间内的作品。这些作品是在时间紧迫，情绪极度激动的状态中完成的，“好象一个收获者在炎日之下聚精会神默默地劳动着”。画面中也可能仅是一张椅子，空荡荡的，这意味着那位朋友伤心悲痛地已经离此而去。他把抑制不住的强烈感情全盘倾泻在色彩之中，以及怒气冲冲般的粗犷的笔触之中。他也可能画一个咖啡馆，但他画成是“一个使人发疯或犯罪的场所”。他运用的色彩决不是偶然加上去的，也决不是从自然界观察得来的。他引入一种新的色彩总是意味着“一种炽烈的感情”，可能是表现“皱眉蹙额”，或者“一对情侣的相亲相爱”。

所以，没有一张他在成熟期描绘的肖像画仅仅是一张肖像而已，仅仅表现了一位普通人的某些特点而已。他以神秘莫测的手法，把更多的东西埋藏在肖像面部的线条里，在他（她）粗鲁的

身躯里，以及在背影的生硬的笔触里（图22）。我们再一次突然感觉到，我们面临的大自然是一个宏伟壮丽、令人敬畏的创造力，而不是印象主义者笔下巧妙地描绘出来的变幻多端的自然面貌。马奈在1882年创作的《青春》中（图21），几乎分不清人体和背景各自不同的坚实和稠密的程度。这种拒绝去分清什么是在变化着的和什么是永远存在的，什么是绝对的和什么是偶然的思想，从十七世纪以来就已经在哲学领域中出现；它造就了荷兰画派的风景画艺术，并在印象主义者手中达到了高峰。青春，在印象主义画家看来，所以显得重要，只是因为她反映了自然，反映了光和色。



图 21 马奈：《青春》，1882



图 22 凡·高：《肖像》，1890

但是，对于凡·高来说，画中那个他非常熟悉的农妇，只是一个观念的载体。他是神圣的、不可毁灭的象征。凡·高一直渴望着描绘“圣徒和现实生活中圣洁的妇女，她们可能看起来似乎

属于另一个时代，但恰恰是当今社会上的中产阶级妇女”。他想告诫人们，要他们相信；在购买廉价而粗糙的彩色图片这件事情上，他们是做得对的，不要去学那些城市居民只往艺术展览会跑。他喜爱通俗彩色图片的简单朴素更甚于当代绘画的精雕细琢，并且在创作题材与技巧方面努力追求相似的简朴精神。由于对自己的才艺估计过低和缺乏自信，阻挠了他敢于接触宗教题材。他一度开始创作《(耶稣被捕处的)客西马尼园》，但后来还是把它撕毁了。他整天作画，试图消除这种“对宗教的极度强烈的需要”。但他失败了：无论他做什么总是出现这种“强烈的需要”，而且把它灌注于他所喜爱的题材：不论是什么人，或是花朵，或是云彩。

他越到生命的末程，这种感情就越强烈。如果把 he 生命最后几个月中所作的画与他早期的画作一比较，即使他初次发病前一年的作品，我们也会觉得给人以欢快、匀称之感。而到了此时，象上面这幅作于1889年的《星夜》(图23)，直接显示了一股巨大的



图 23 凡·高：《星夜》，1889

创造力量，它使太阳、星星与树木回旋流动，把弱小的村舍和教堂置于暴风雨般的漩涡的支配之下，其力量比人手建造的房屋和种植的树木强大得无与伦比。这种对宇宙力量的恐怖感只有凡·高才能感觉得如此强烈，这是事实。但是，如果高更（1848～1903）不也是惧怕十九世纪社会生活的浅薄无聊，他会离开欧洲而到太平洋的岛屿上与野蛮人一起开始新的生活吗？他在出走之前，无疑受了凡·高宗教热情的影响，一度转向宗教画的创作。在爱丁堡美术馆有他一幅奇怪的画，题材是约伯与天使在搏斗，前景是一群布列塔尼妇女，还有一幅是《黄色的耶稣》（图24）。一个印象主义画家决不会喜欢这些粗糙而难看的木头架子，也不会喜欢这些笨重而强烈的色彩，他也决不会选择这样一个题材。印象主义者所感到兴趣的是他用自己的眼睛所能看到的东西，他认为没有什么隐藏在表面底下的东西是重要的。他同任何一个维多利亚朝的哲学家一样都是注重物质的人。而对于高更来说，表面的东西是非物质的，自然界各种物体偶然地排列在一起已不能促使一位画家去构成一幅图画。最基本的方法是把从印象所得中提炼出某些有永久意义的东西来。在《黄色的耶稣》中，背景并不是某个特定的法国风景，它是法国的一般象征，也是农民生活的象征——它的依附于土地、虔诚到原始而盲目程度的宗教精神。画中的那些妇女面无表情，画面上也没有任何为印象主义者所乐于提供的奇闻轶事的趣味。艰苦劳动带来的疲乏，逆来顺受，默默地屈服，这些就是画中人物表达的感情。在画面中心地位的耶稣也完全带有1920年左右表现主义者赋予他们人物的那些原始主义的艺术趣味——是一尊偶像，并不是十字架上耶稣的形象，完全不象比高更早五个世纪前所画的那样。

毫不奇怪，高更所抛弃的是一个老于世故、心胸褊狭、唯利是图的欧洲。在太平洋的岛屿上，他发现那儿的男人妇女都是天真无邪，没有接触过象巴黎社会那样扭曲过的歪道理，互相信赖人们的本能与感情。他发现那儿的自然界丰富肥沃，未经人工修饰：那儿人们的愿望和敬惧的感情都寄托在崇拜物神与幽灵的宗

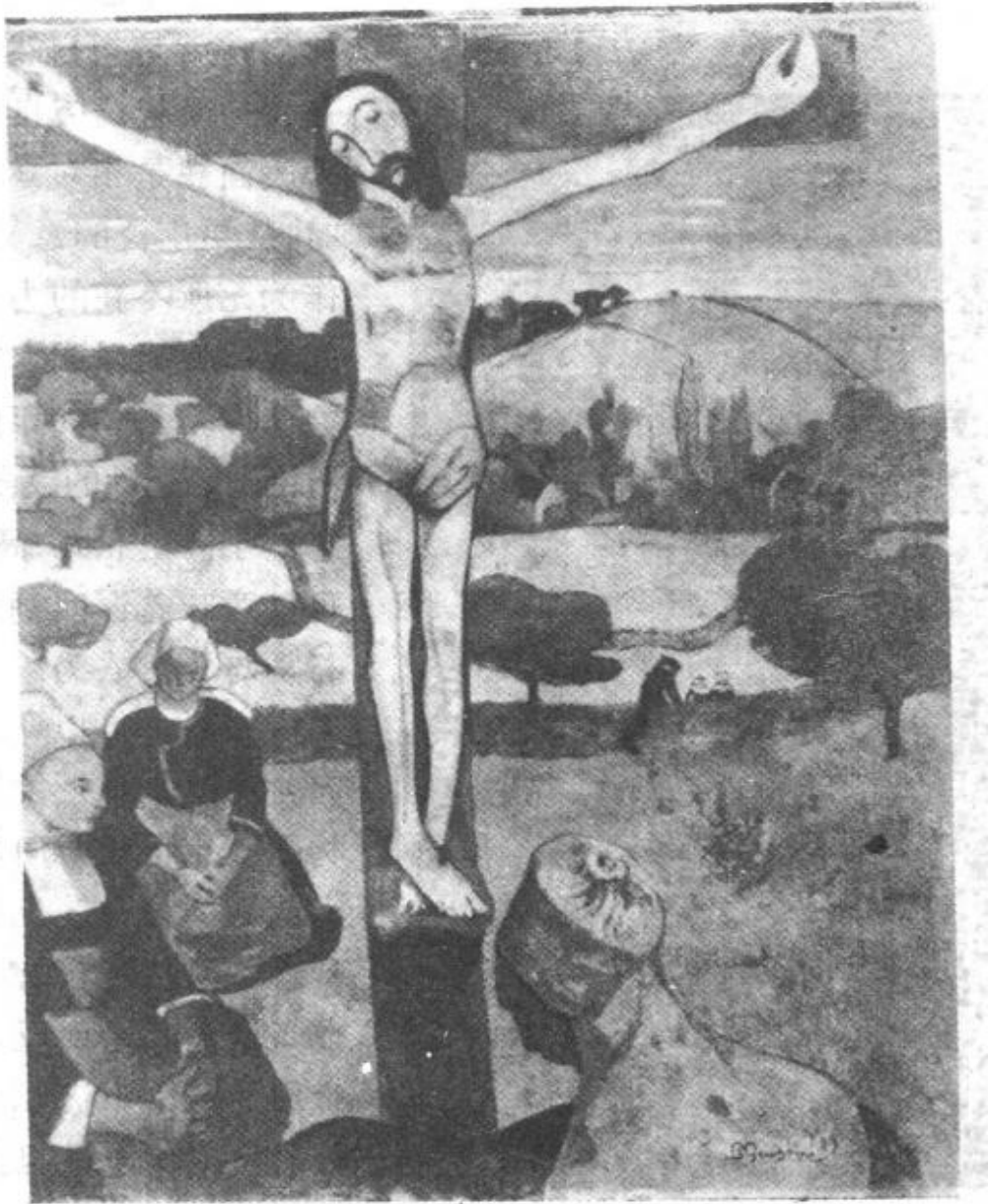


图 24 高更：《黄色的耶稣》，1889

教之中。高更的《月亮和大地》(图25) 创作于《黄色耶稣》的四年之后，色彩的选择依然一样。但原先那种粗犷生硬的画风现在变得圆熟流畅。在《黄色耶稣》中的风景还是作为故事情节的背景出现的，而在这幅画中，那个妇女、那个幻象与那股泉水三者浑然一体，融合在表面象挂毯一样的画布之中；那个妇女象一根棕色的树干，那个幻象象一块黑色的岩石。自然界送回了西方文明从它那儿夺走的一切东西。



图 25 高更：《月亮和大地》，1893

从这个意义上说的自然界，就是指自然界的内在精神，与模仿自然界的外表面貌是相对立的。同时，从更广泛的意义上说，作为无所不在的力量源泉的自然界相对于人类的独立精神则是1890年前后欧洲绘画新运动的箴言之一。它对于高更和凡·高来说，可能意味着返回到凭本能行动与为所欲为；它对于塞尚来说，可以意味着返回到运用基本形式的几何构图。它可以导向表现主义或立体主义，也可以从球体、圆柱体与圆锥体中，或者从波利尼西亚人和中世纪的雕刻中汲取灵感；而在反对十九世纪的思想精神方面的基本态度则仍然是相同的。

重新发现人类早期艺术最有力的典型成果之一就是在版画艺术方面风格的转变，这是由高更在1889年的锌版画中首先创始的。这些版画的效果是突出面与面之间的强烈对比，而屏弃所有柔和的色彩变化和空气透视感。毫不奇怪，几年之后高更就采用了另一种更合适的艺术手段——黑白两色版画来表现他心目中的幻象。制作木刻只须用一把刀来进行雕刻，这就不必去追求那种复杂的、细致的效果（图26）。只是采用了违反常规的特技，才使十九世纪的木刻艺术家们创作了那些看起来类似精巧的蚀刻版画的作品。



图 26 高更：《河中妇女》，约1891～93

高更最早的木刻画创作于1894年。在此之前，瑞士画家凡洛登（1865～1925）就发现了木刻艺术可以用来表现1890年间的新感情。在他创作于1892～93年的木刻中，如《无政府主义者》或《年轻的姑娘们》，他力求减少色彩的细微差别而突出少量的面部主要特征与姿势来达到漫画的艺术效果。他在这一时期的主要作品《出浴》（图27）也许是那个时代故意模仿儿童绘画的最惊人的事例。凡洛登以一种使人产生反感的方式，把几个穿着样式奇异的无袖衬衫的妇女与十来个画得刺眼的裸女放在一起。因此，他就成了把广告画转化为艺术品的倡导者之一。他创作广告画开始于1892年。法国第一批广告画家也在同一时期出现，他们的特点是反对采用简单而色彩明亮的面和取消空间感。英国的艺术家们，如泼拉特和尼古尔生，几乎立即参加了这一运动，并且创作了一些非常引人注目的广告画（如《灰姑娘》，1894）。

这种简单质朴的风格，使人回想起古代的印刷品，也是修拉和卢梭绘画中的主要特征之一。修拉（1859～1891）的《星期天下午的大碗岛》（图28）在1886年是当作开玩笑画出来的。人物的

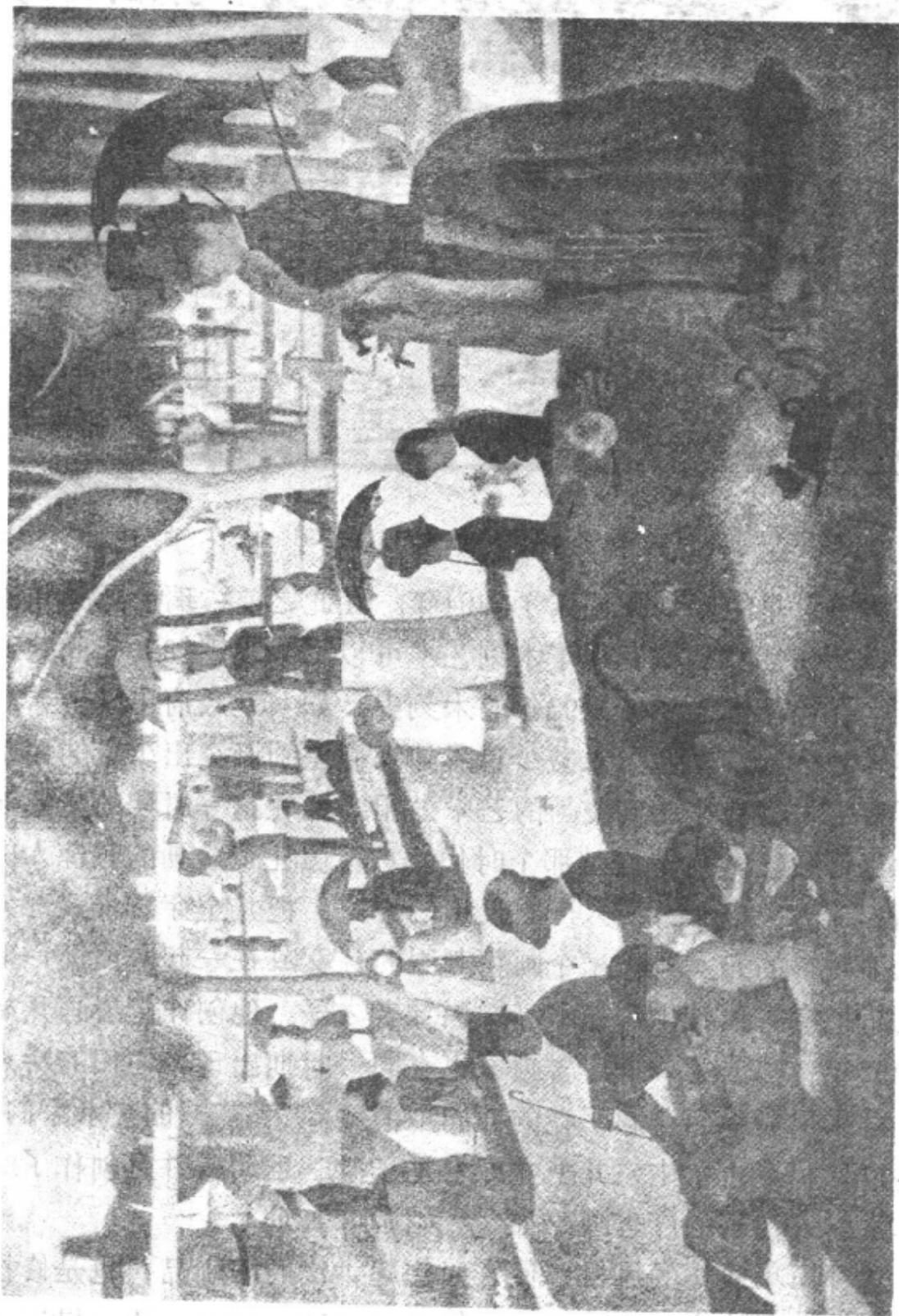


图 28 修拉:《星期天下午的大碗岛》, 1884~86



图 27 凡洛登:《出浴》, 1890

形象木头木脑犹如儿童的玩具, 他们的行动滑稽可笑, 仿佛身体内有发条驱动着, 并都沿着与画面边框平行的看不见的栏杆向前移动。我们好象听到他们行动时发出的滴答声。那些小狗和可笑的小猴也好像没有生命似的。这种有意识地忽视空气感觉的手法变得更为显著, 因为修拉来之于印象主义画派, 他竭力把印象主义者的科学原理——“面的分解”推进到了极点, 从而开创了他那种马赛克镶嵌砖式的奇特手法。印象主义画家把未经调合的颜色画成稀松散漫的星星点点, 通过观众的眼睛把这些分散的色点溶合起来。这种手法有助于创造一种模模糊糊的气氛, 而印象主义者相信这就是世界的本来面貌。修拉凝聚这些片状的点成为小的实体单元, 这就破坏了雷诺阿和莫奈所追求的效果, 而代之以一种不真实的、简单而生硬的效果。

修拉一定由于向公众提供了这种稚气十足而生硬的画风引起

了震动而自鸣得意。不然的话，他就不会再画出那些描绘马戏场的作品，把杂技演员与舞蹈者画得奇形怪状，带着僵硬而极度变形的姿态。在这里，我们又一次看到了反叛行为——其程度相当于塞尚的《浴女》，或凡·高的风景画，或高更的塔希蒂岛的妇女——它突然揭露了现代的明的徒劳无益。

在1890年那些最有特色的画家们中，只有一人没有上述的那种感情，这就是卢梭（1844～1910），命运给了他孩子般的心灵，因而他可以自然而然地用原始的笔调来进行绘画。他的艺术没有马奈或德迦那样精巧的美。但是，这种在美学价值上之“失”却由活的有生命价值之“得”取得补偿。而这一点在我们看来就相当于历史价值。

他在1890年创作的与真人一般大的自画像中（图29），运用的色彩带有象老式月历画那样粗糙的原始味，造型仿佛出于儿童之手。画中几串排列整齐而精美的小旗；那些外形呆板的云彩，上面有个气球在飘荡；画家自己的黑色轮廓，好象在生气的样子——这些都似乎是缺乏才能的业余爱好者越出常规的习作。今天我们可以看到，所有这一切是与修拉和凡洛登的倾向相一致的，而且在西方艺术的发展史上树立了一块里程碑。

卢梭象高更一样，为热带地区的原始生活所吸引。他曾经去过热带观光，并在几年之后开始描绘原始森林、狮子、老虎、猴子与捕狮猎户。他的这种绘画作风使一般人难以欣赏。他的作品缺少高更以及后来的诺尔德那样在他们内容简单的作品里所注入的庄严圣洁的味道。但是，这些作品以孩子般的处理手法表现得纯净真挚，那些树木和野兽就象儿童又怕又喜欢地被描绘进他们的画册。这也可以说，卢梭以其表面上看来毫无希望的技术，比之怀有较高艺术修养的高更就更接近于野蛮人的世界。

恩索（生于1860年）描绘戴着假面具狂欢作乐者的许多作品初看之下似乎是在开玩笑一样。但是它们的真实含义却是与修拉或卢梭的作品完全相反。恩索也曾一度成为印象主义者。他甚至早在与印象主义的信条决裂之前就已开始创作假面具。在他从1886



图 29 卢梭:《自画像》, 1890

年以来比较成熟的作品里(图30),看不到印象主义者的自然主义痕迹,既没有卢梭的天真纯朴,也没有修拉的直截了当。他描绘的那些戴着假面具哭笑不得的人们,并不是因为他喜欢那种欢乐而骚乱的场面,而是因为假面具可以使画家把那恶魔般的道德败坏者的面部表情永远留下来。这也是一种对精心描绘细微感情的



图 30 恩索：《阴谋》，1890

否定，同时也是“回到基本原则去”的另一表现，虽然对恩索来说，他想最终达到的基本原则是揭露人性的卑鄙肮脏。对于他的创作态度作如此解释的真实性可以用恩索在这些有决定意义的年代里所创作的绘画或蚀刻画来作证明。其主要作品是1887年的《圣·安东尼的苦难》(图31)和《耶稣进入布鲁塞尔》。在这里，圣徒或上帝为一群丑陋的恶魔所包围，在恩索运用柔和的、有时是媚人的色彩的对照下更显得阴森可怕。可是，这些富于肉感的粉红色、丝一样柔和的蓝色、甜而浓的绿色等等，都足以使一幅印象主义派的绘画增添纯属表面的趣味，而在恩索的笔下，这些色彩加强了与他描绘的令人忧虑的场景之间冷酷无情的对比。

人们所看到的是1890年运动中作为整体组成部分的“主题绘画”的一种新概念。当我们想到印象主义时，就会想起风景、肖像、静物，而不是宗教与哲学。事实上有许多非正规的印象主义者也描绘爱国主义的或寓言的题材、遗闻轶事与风俗世态画，但是在英国拉斐尔前派的倡导者中则为数不多，他们是十九世纪初叶浪漫主义最后一批后裔，而1890年的先驱们却对此题材颇感兴趣。当1890年的运动又一次转向象征主义时，人们往往通过英国

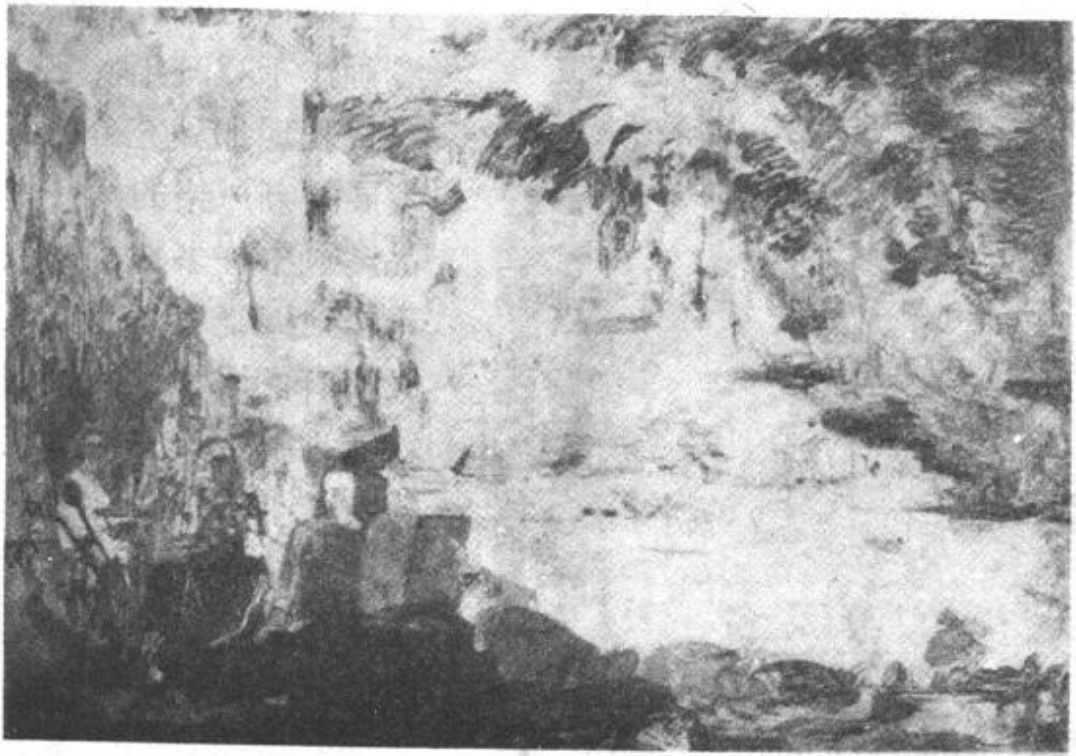


图 31 恩索:《圣·安东尼的苦难》, 1827

工艺美术运动的各种渠道获得灵感, 它仍然是由拉斐尔前派的源泉喂养大的。下列两位法国画家就是这种情况, 他们在1860年至1890年间作为更深刻地表现思想的艺术的倡导者挺身而出, 这就是莫罗(1826~1896)和莱多(1840~1916)。

在莫罗、拉斐尔前派与1890年的新风格之间起到桥梁作用的是比利时画家克诺夫(1858~1921)的作品。他的母亲和妻子都是英国人, 他自己也在英国住过几年。他的第一幅象征主义绘画《人面狮身像》作于1884年。他的主要作品约完成于1891至1896年间。图32所示的寓言式肖像名叫《海芋百合花》。画中的年轻妇女挺身直立, 她的胳膊与手僵硬地下垂着, 好象一个宗教仪式的舞蹈者。她那张表情认真的大天使般的脸转向侧面。在两者都是高而细长的百合花与少妇之间存在着一种有意突出的平行线构图。

在荷兰则有与克诺夫在比利时的地位相当的杜洛普(1858~1928)。他同样是在法国十九世纪绘画倾向的影响下起步的, 同样在英国住过, 对它有所了解(1885年前后), 并同样在1890年前后



图 32 克诺夫:《海芋百合花》, 1895

成为象征主义者。那幅名叫《信仰垮了》(图33)的漫画作于1891年,它是杜洛普表现那种充分得到了发展的新风格的第一件作品。画中许多瘦削的肢体奇怪地缠绕在一起,其意义只有阅读详尽的说明书才能理解。画中人体构图的晦涩难解和错综复杂证明了杜洛普风格的另两个来源,其中一个来源是明确的,另一个则尚难肯定:这就是布莱克的线条艺术与奥妙的象征主义,另一个则为爪哇艺术,杜洛普从荷兰收藏的东方艺术品中得到熏陶。我们由此联想到杜洛普出生于爪哇,

而且约在1899年荷兰就已开始模仿印度尼西亚的蜡仿法印染技术,正象高更在他偶一为之的木刻中模仿塔希蒂岛的偶像一样。

比杜洛普的风格更成功,比高更的风格更纯粹的是瑞士画家霍德莱(1853~1918)的风格,他用线条与精确的冷色调来表现宗教题材。霍德莱在1888年创作的第一幅肖像画明显地表现了一种简练圣洁的画风,他在1890年创作了第一幅寓言画《夜》。图34是一幅名叫《选上的一个》,构思于1893年,完成于1893~94年间。它给我们的感觉是象一张挂毯,而不是一幅画。画中没有一点空间感,更没有空气感。六个守护神并不是站在地面上的;她们应该是会飞的,但毫无此种印象。在她们的脚与草地之间,或者她们的身体与背景之间好象毫无空间存在。她们象六枝细长的蜡烛

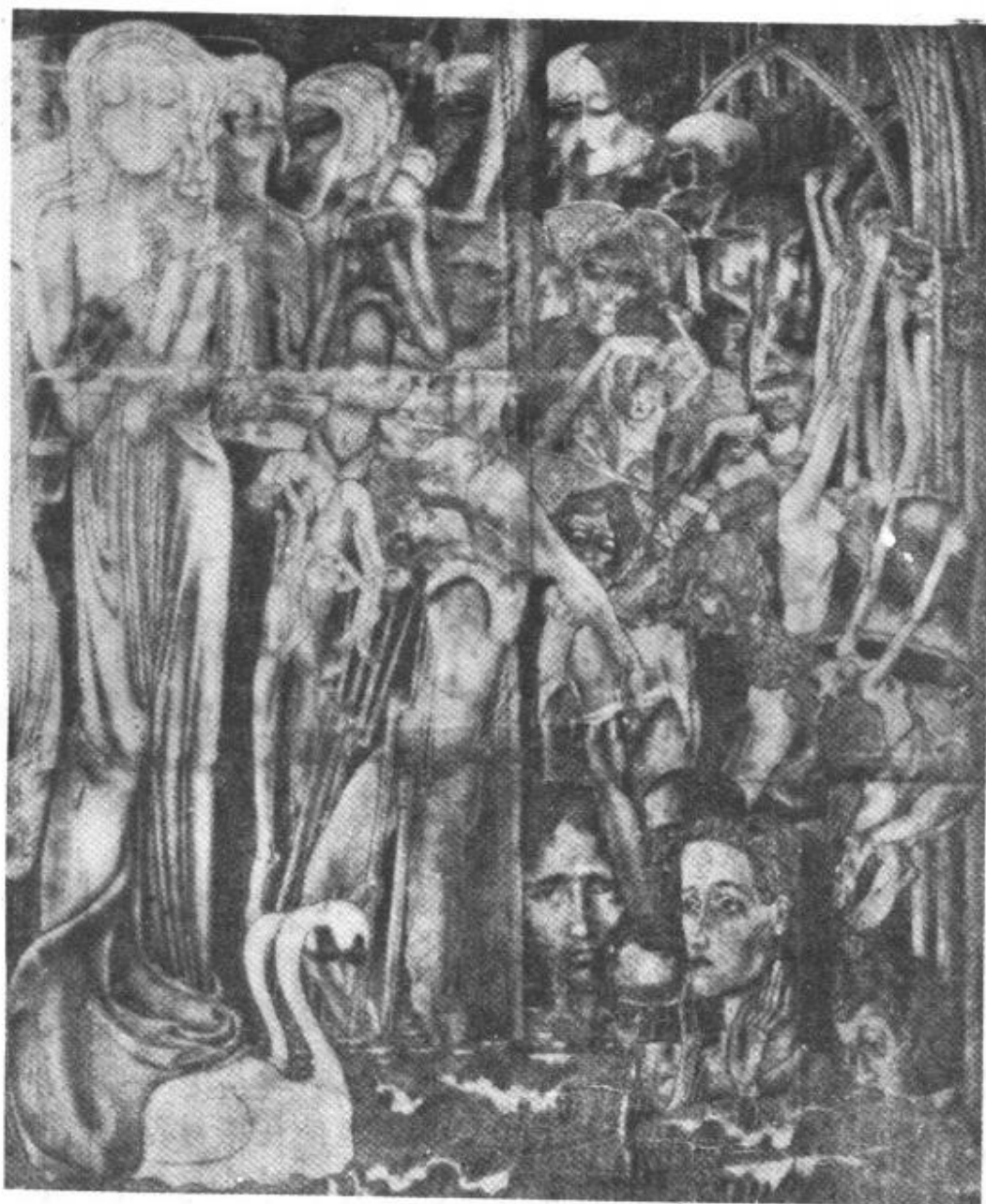


图 33 杜洛普：《信仰垮了》，1891

似的，以扁浅的椭圆形围绕着一个瘦小而孤零零的、在做祈祷的孩子。他的胳膊和双手画得同杜洛普或克诺夫的一样精致。肉体与皮肤诉诸于感官的美可能会损坏画的主要内容。霍德莱的作品上笼罩着一层来之于抽象观念的明净而冰冷的气氛。难怪他在晚年把兴趣转向阿尔卑斯山的风景。凡是努力追求这种纯净的风格



图 34 霍德莱：《选上的一个》，1893～94

与精确的表现技巧的艺术家一定会蔑视印象主义画派松松垮垮的构图和浮于表面的写实主义的。

但是，当时最伟大的德国画家，比霍德莱和杜洛普显得更有力量的是蒙克（1863～1944）。如同那一代许多艺术画派的倡导人一样，他也走过一段印象主义的道路。但他在毕沙洛的影响下于巴黎作画时，吸收了高更的风格，也许在开始时是不自觉的，从而获得了力量去克服那种陶醉于追求美的表面效果的危险性。不久他就以惊人的独创精神开始了以简练的手法，屏弃一切非本质的东西的画风。九十年代来临的前夕，绘画的转变过程已接近尾声。他创作于1893年至1895年间的绘画、木刻、平板画是德国方面新运动的一个综合，与1889、1890年凡·高的作品一样严肃认真、坚强有力，但完全以另一种面貌出现。

在《呼声》(图35)这幅画中，自然景物减少到最低度，只有

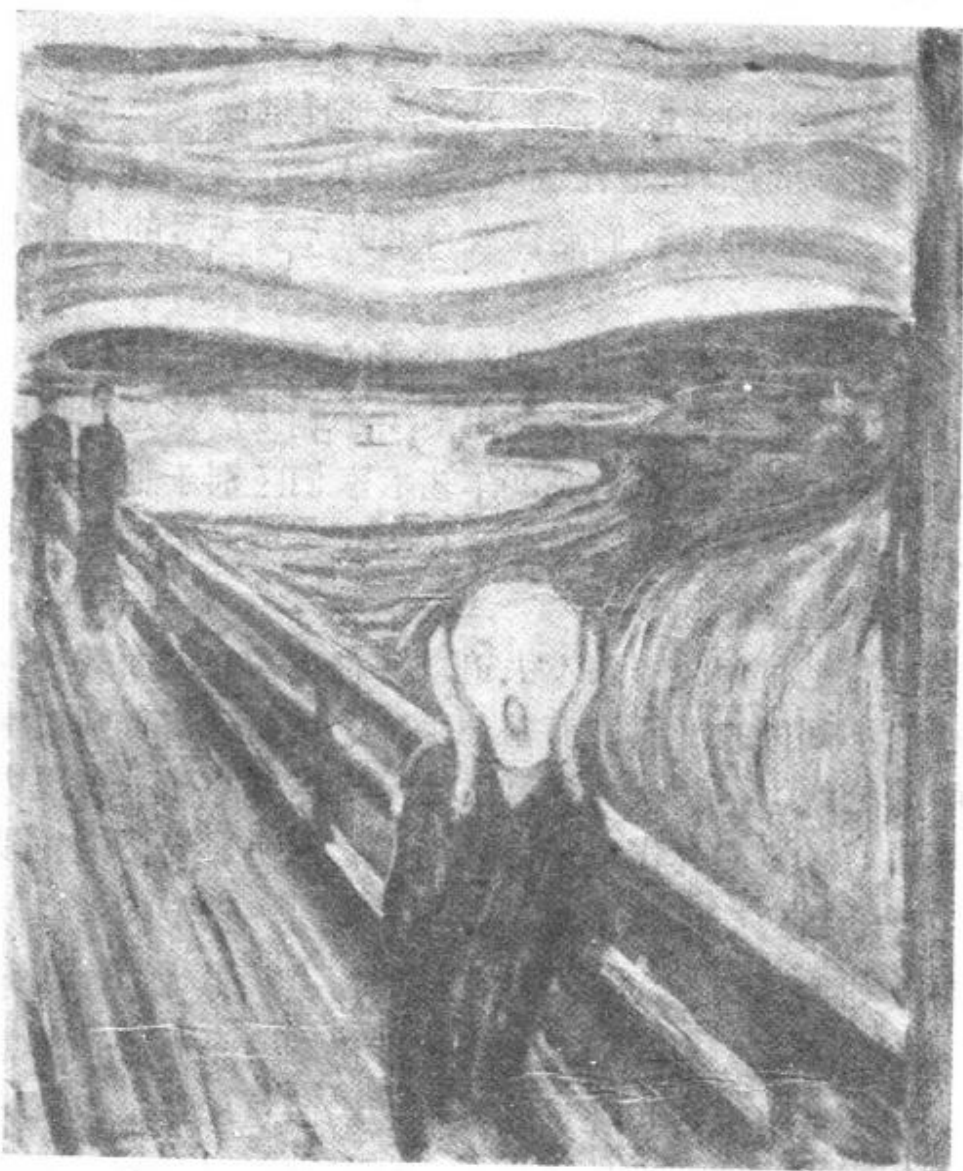


图 35 蒙克：《呼声》，1893

大海、小山、海滩和码头。比这更多的东西将是无用的。那个尖声喊叫者的脸部——我们甚至无法辨认它的性别——只是由表情的强烈程度所要求的来确定它的表现方法。尖声喊叫形成了脸部，而这一主题弥漫于整个画幅，由有形的声波传播开来。因此，蒙克成功地以象征主义手法表现了整体性和史特林堡式的对宇宙怀有的恐怖感。主题思想对他来说如同对杜洛普和霍德莱同样重要。他创作了《妒忌》和《青春期》，以及象这样批评性的题材如《接

吻》和《后来的日子》。但是，他从来不是世故的，或罗唆的，或以情节取胜的，虽然在那些公开反叛的年代里，他有时似乎在疾病缠身的情况下进行创作。

但是，把蒙克的才能提高到凡·高那样的高度，首先是因为他不依靠象征性的题材。他在画风景或肖像时一样是坚强有力的。不论他画什么，他都使我们觉得大自然的无穷无尽的力量正在喷薄而出。

那么，究竟在这里提到的那些画家的新倾向同现代运动的建筑风格有多少相似之处或对它产生多少影响呢？这是我们所要探讨的最主要的问题。在总结1890年艺术家们区别于他们前人的那些特征时，我们试图重点突出那些在当代建筑与装饰艺术中产生回响的那些绘画特征。

塞尚、高更和卢梭等人不去追求各种动人的表面效果，他们信奉完整的不间断的平面；而霍德莱、蒙克和杜洛普则信奉富于节奏感的轮廓线，他们认为这种手法具有更强的艺术表现力。强烈的色彩和原始的形体代替了微妙而丰富的色彩变化；生硬的构图代替了生动别致而又似乎漫不经心的安排。他们所关心的不是与客观事物如何逼真，而是设计构图如何富于表现力；不是对自然界景物灵敏的观察力，而是把它们转化到一个具有抽象意义的平面上。由于艺术家各自观点的不同，因而这一特征也就分别意味着严肃认真的精神、宗教道德观念、强烈炽热的感情，而不再是玩弄技巧或精雕细琢。它意味着：不是为艺术而艺术，而是艺术应该为比它本身更高的东西服务。

这些完全相同的特征同时在文学领域内出现。一场反对自然主义与表面趣味（从最广泛的意义上说）的运动正在各国兴起。比如，在比利时有梅特林克（生于1862年），在英国有王尔德（生于1854年），在德国有霍布曼（生于1862年），在法国有韦莱纳、马拉美和兰博（分别生于1844、1842和1854年）。

但是，正如在绘画中一样，上述的文学运动也以两种不同的面貌出现。象征主义可以是一种力量，也可以是一个弱点，即：

努力追求圣洁的感情或流于装模作样。塞尚和凡·高站在一边，而杜洛普和克诺夫则站在另一边；前者坚强有力、自我约束与严格苛求，而后者则软弱无力、自我放纵与松弛懈怠。因而前一种倾向导向一个富于成就的未来，这就是二十世纪现代运动的兴起，而后一种倾向则导向新艺术运动的死胡同。下面我们就首先考察一下新艺术运动。

四、新艺术运动

如果笔触细长、似乎感觉灵敏的曲线使人联想到百合花的茎、昆虫的触须、花朵的花丝或偶而也象细长的火焰；这种波浪式的、流动的、互相顾盼的曲线，它们从画幅的四角伸出，然后以不对称的姿态遍布整个画面，如果这种曲线可以认为是新艺术运动的主导主题的话，那么，新艺术运动的第一件作品就可以追溯到麦克默杜为他撰述的有关雷恩设计的城市教堂那本书的封面设计。这幅画作为英国的工艺美术运动的一例见于本书图9。从麦克默杜以及其他几个英国设计师比如海伍特·森纳他们的作品中所显示的那种自由活泼、富于独创性的新颖手法，纤细柔和的线条，也许还带有世纪末的精致细腻的风气，最后就传授给了那位才华横溢的颓废派艺术家毕亚兹莱。他死于1898年，仅仅活了二十六岁。只是在他生命的最后八年显示了他非凡的天才。他以一个拉斐尔前派追随者中的晚辈身份开始了他的艺术生涯，接着在1892年就与该派分手了，当时他正在为《阿瑟之死》一书作插图。他在1893年创作的一幅名叫《大提琴演奏者》的标题画中（图36），还可以看出罗沙蒂和琼斯的影晌，只是头部的形状长了一些；双手也长了一些，而且略带神经质；人像的外轮廓线与向日葵梗一起构成了与自然生态几乎无关的图案。这种处理手法特别使毕亚兹莱与新艺术运动的思想观点联系在一起。他的独特的夸张手法可以《齐格菲》这幅画（图37）作为典型例子。这幅画在1893年的《画室》杂志第一期上发表。画中短短的“C”形弧线，小小的花朵，还有用小点连成的线条，这些手法与其他艺术家的完全不同。毕亚兹莱用精致秀丽的装饰布满了画中的树干、花茎以及妖怪的身体，这种手法说明作者对场景所表现的意义是毫不在意的。所有这一切与齐格菲毫不相干，与瓦格纳也毫不相干，而与

拉斐尔前派、莫里斯与工艺美术运动严肃认真的作风也仅有很少一点关系。

大家还会记得在前一章中有杜洛普的一幅画——《信仰垮了》(图33),从这幅画中可以看出在这些年代里他的作品与毕亚兹莱在处理手法和绘画风格上的相似之处。他在1893年创作的《三位新娘》(图38),也许在人像构图方面更明显地表现了新艺术运动的一些特点。我们且不去管它在内容上的神秘气氛,只要看看那些长长的弧线,各种细长的比例,象花朵一样柔软的身体与四肢,奇妙地歪斜着的人像侧面,就可以辨认出与毕亚兹莱相同的英国艺术的泉源,两人同样自觉地追求整个画面错综复杂、曲折、缠绕的艺术效果。

再回过头来看看霍德莱《选上的一个》(图34),我们纯粹从他所喜爱的形式来考察,就可以从下面各点看出新艺术运动的特色:如图中人物身上长袍的细长线条,天使的头发,画幅中央那株小树的瘦长树茎,纤长的小手握着花朵,以及这些小手弯曲的动作,等等。

或者以蒙克的《呼声》(图35)为例。画中那些连绵弯曲的弧线在表达情感方面的重要性,前面已经重点作了介绍。而在他的版画《圣母像》中(图39),这种弧线的重要性则更为突出。这幅画作于1895年,是根据1894年作的油画改作的。画中波浪形的长发,人像弯曲的动作,背景中似在摇动的弧线,更加上那个古怪



图 36 毕亚兹莱:《大提琴演奏者》, 1893



图 37 毕亚兹莱：《齐格菲》，1893



图 38 杜洛普：《三位新娘》，1893

的边框，上有胚胎和飘浮着的精子，所有这些都使得这幅作品成为新艺术运动在绘画方面最值得注意的事例之一。它在表现形式上富有独创性，引人注目，不依赖传统，然而就其思想是否健康，是否富有生气而言，还须打个问号。但是对于蒙克来说，他是一位心智坚强健全、天性纯朴无邪的画家，这仅仅是个过渡阶段。他不久就抛弃了新艺术运动的诸种习气，仅仅为了发展他雄伟的风格而保留了新艺术运动的一些真正具有装饰意义的特点。顺便提一句，霍德莱也同样如此。如果我们可以把他在九十年代的风格也称之为新艺术运动的话，那么，新艺术运动仅仅是作为他后来创作壁画与风景画时取得清新明快的装饰效果的一种手段而已。

但是，新艺术作为一场运动并不仅仅局限于绘画，事实上这个名词也不象通常那样仅指绘画而言。它往往用来指在装饰艺术上一个为时短暂但有重要意义的流行式样。如果在这里把画家与



图 39 蒙克:《圣母像》, 1895

制图师的作品比建筑师与设计师的作品优先介绍的话, 那么, 理由是因为两位有创新精神的建筑师在他们第一批作品中所表现的新颖的装饰式样在年代上迟于上面介绍过的那些绘画、插图以及其他的艺术门类。

这两位建筑师就是芝加哥的沙利文(Louis Sullivan)和布鲁塞尔的霍塔(Victor Horta)。沙利文(1850~1924)也许是基于自己的独创, 而霍塔(1861~1947)则对当时英国及欧洲大陆各种流派的发展情况无疑是相

当熟悉的。沙利文的装饰艺术没有引人注目, 门庭冷落, 而霍塔却风靡一时, 几年之间席卷了欧洲大部分国家。沙利文如何逐渐形成这样一些装饰纹样, 如纠缠在一起的卷须草、甘蓝叶子、扇形树叶以及珊瑚树枝等等仍然是个迷。当他在1888年设计芝加哥大礼堂时(图40), 他的装饰风格已经成熟。这种风格又见之于1890~91年的恩希·玛立芙犹太教堂, 而在1903~04年的斯科特百货公司大厦中则更大用而特用, 关于这一点由于多种原因将在下面详述, 沙利文所尊奉的装饰艺术典型是“一种适用于以宽阔而粗大的线条组成的建筑物的有机装饰”。因此, 如果不考察他的生动流畅的装饰艺术, 那么, 对他的朴素功能主义的理论将无法理解; 同样, 如果不记得他设计的建筑物所具有的线条和块体的稳重简朴, 那么, 对他的装饰艺术也将无法理解。

这就是沙利文有别于霍塔的地方: 霍塔不说是完全是, 也得说主要是个装饰师。霍塔的主要作品是他于1893年设计的第一幢

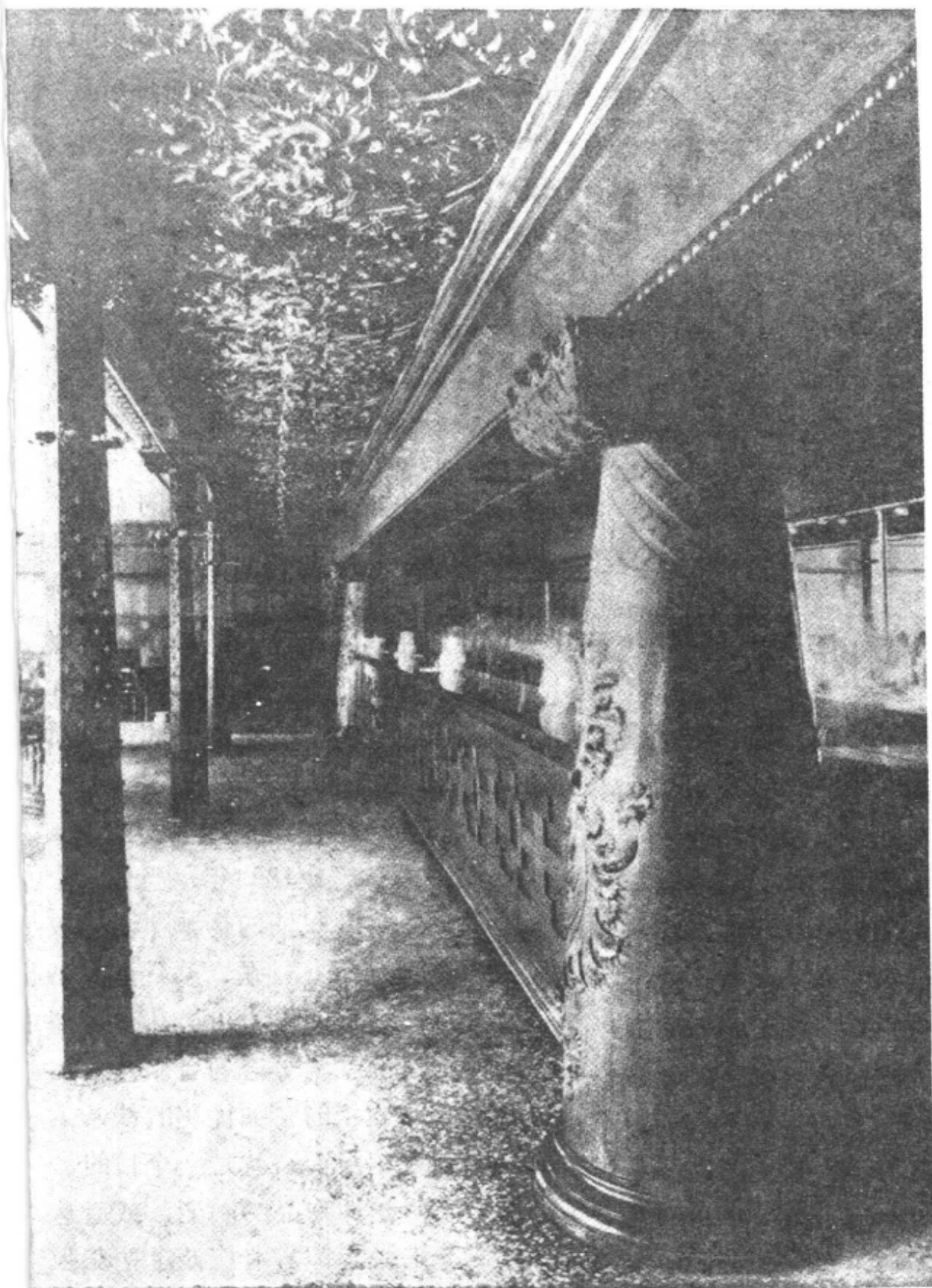


图 40 沙利文：芝加哥大礼堂，1888

房屋——布鲁塞尔都灵路十二号住宅（图41）。这幢房屋的室内装饰，特别是那座令人难忘的楼梯则完全是建立在新艺术运动的主题之上的，这种主题思想在分析麦克默杜、毕亚兹莱和杜洛普等人的设计时已有所论述。至于霍塔对这些设计了解到什么程度，那就不得而知，但范·德·维尔德——他是霍塔在追求新的装饰风格中最重要的一位共同战士——曾对作者说过，当他看到杜洛普的第一批成熟的作品时，简直是欣喜若狂。

至于这些年轻的比利时人与英国的关系，范·德·维尔德曾经说过下面一段话：首先发现英国复兴手工艺的是芬奇（生于1854年），他是一位有英国血统的画家，后来成为陶器设计师。他从英国买来几件东西，使他的朋友们极感兴趣。这是1891年前后的事。不久之后，布维在列日制作第一批具有英国影响的家具。维尔德又说，很快这种外国风格就转化为比利时的东西。他说这句话显然是暗指他自己。因为当他提到霍塔以及那位首先学习霍塔风格的人——汉格（1861~1901）在这方面所起的作用时，他对自己完全是默不作声的。尽管只字不提他自己无疑会减损维尔德的历史价值，但事实说明，他在比利时的年轻建筑师和设计师中是最全面、最有哲学头脑的人。

我们已经认识他是个理论家。作为一个艺术家，他开始绘画时模仿巴比松和新印象主义画派的风格。约在1893年，当他三十岁时，他注意到了莫里斯与他的学说。在莫里斯的影响下，他放弃了绘画，并献身于实用美术。他设计墙纸、锦缎、家具以及书籍装帧。图42、43中的椅子是他于1894或1895年为自己在布鲁塞尔附近乌克尔的住宅设计的。椅子弧线的摆动姿态符合新艺术运动的精神，但它们带有强劲的力量，与霍塔的富丽优美的线条大异其趣。真正的新艺术运动的装饰就其本身而言就是一个目的，而范·德·维尔德的装饰则是用来表明这件物品的功能，或者这件物品中某一个部件的功能。维尔德主张装饰艺术应该建立在吸引与排斥的科学原理之上，因而如同工程师的设计一样决不任意武断。在这里，可以看出他一方面赞美机器，另一方面又欣赏自己



图 41 霍塔：布鲁塞尔，都灵路12号住宅内部，1893

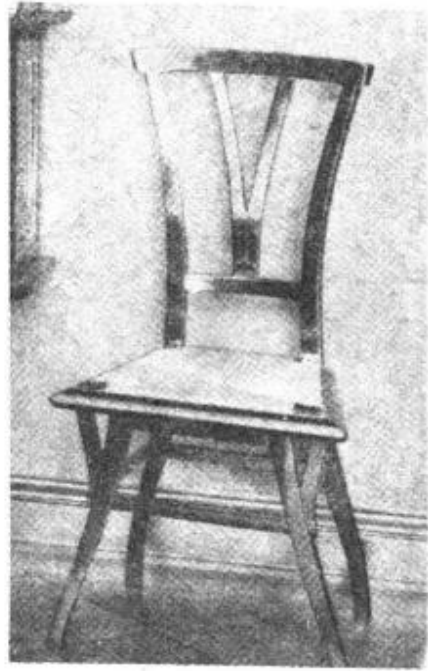


图 42、43 范·德·维尔德：布鲁塞尔附近乌克尔，
维尔德私人住宅中的椅子，1894~95

的艺术风格，他把这两方面联系在一起。而他在1900年前后设计的那些装饰过度的大部分作品几乎无法使人们料到他会在思想上产生上述的那种联系。然而，当他于1901年在柏林哈贝理发店的内部装饰中作出了异想天开的设计时，公众对他极为气愤，因为他把自来水管、煤气管以及电线管都曝露在外。柏林人对这种功能主义与新艺术运动混合在一起的古怪手法批评说：“你总不会把肠子也象表链一样绕在你的背心上。”

在维尔德为他自己设计的椅子中，考虑功能的一面比较突出。这种力与美的结合启发了孔古尔，他为维尔德的作品首次出现在巴黎公众之前时，创造了一个极好的、带有预言味道的新词：“快艇风格”。维尔德之受到社会的重视是由于宾（S. Bing）的缘故。他是个来之于汉堡的画商，1896年在布洛文斯路开了一家出售现代艺术品的商店。他与德国艺术评论家格拉夫一起，发现了维尔德在乌克尔的住宅，并邀请维尔德为他店铺的四间房子作内部设计。这件事在法国立刻出现两种反响：一方面是猛烈的批评，由

米尔博在《费加罗》杂志上首先发难；另一方面是热情的支持和模仿。反对派告诫所有的设计师不要受它迷惑，并指出法国工业艺术之所以能够获得优越的商业地位首先是由于它一直忠实地保持着十八世纪的各种传统。而那些信仰新风格的朋友们则强调说，某些法国艺术家已经有相当长的时间沿着相似的方向各自独立地在进行创作。在玻璃制品技术方面的加莱(1846~1904)和在陶器制造技术方面的德拉埃什(生于1857年)是两位最值得注意的人物。事实上，加莱早在1884年就开始展出一种完全不是维多利亚式的造型雅致、色彩奇妙的玻璃制品。它的造型(图44)是建立在加莱深信大自然是匠师们获得灵感的唯一合理来源的基础之上的。这一观点与我们已提到过的沙利文和维尔德深信有机体的观点有相似之处。

加莱玻璃制品的影响肯定在宾(S. Bing)于1896年创办艺术品商店并经常展出加莱的作品之前就已经相当广泛。因为铁法尼(1848~1933)早在1893年就开始生产他的玻璃花瓶(图45)。希

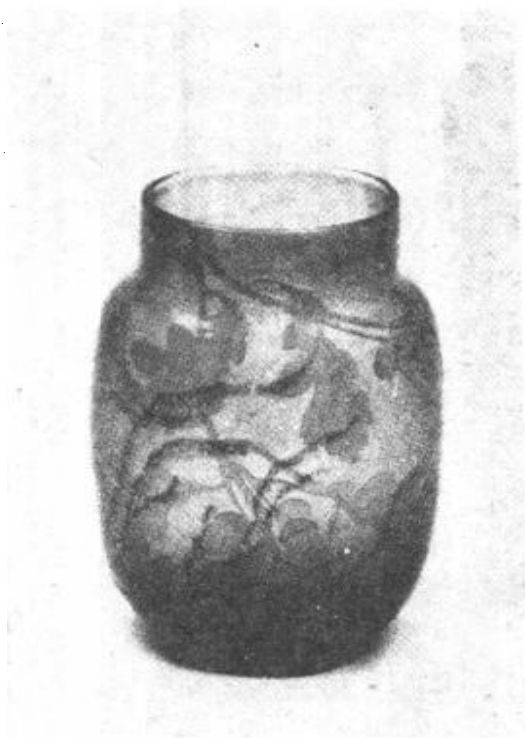


图 44 加莱：玻璃花瓶



图 45 铁法尼：玻璃花瓶

契科克(Hitchcock)教授曾告诉我,铁法尼的设计师之一后来曾为宾工作过。

从1895年至二十世纪最初几年,新艺术运动在法国与在比利时一样颇为风行。1900年的展览会上尽是这类作品。地下铁道在建造一些新的入口处就直截了当地采用新艺术运动的风格。这些入口处都由奇玛特(1867~1942)设计的,他是这场运动中最有趣味的建筑师之一。他也是巴黎拉封丹路十六号一组公寓房屋的设计负责人。这些住宅建成于1894~98年间,虽在建筑艺术上没有霍塔在都灵路的私人住宅那样有价值,但他们在运用装饰时那种无拘无束、倾泻而出的作风则完全一样。在家具设计方面,这种时髦风格既受到匠师们的欢迎,例如玛乔莱尔(1859~1926)和达姆(1854~1909),也受到设计师们的欢迎,如布留迈(1861~1928、图47)和赛尔梅兴(1840~1916),而且还受到唯利是图的



图 46 奇玛特: 巴黎, 拉封丹路十六号公寓, 1894~98

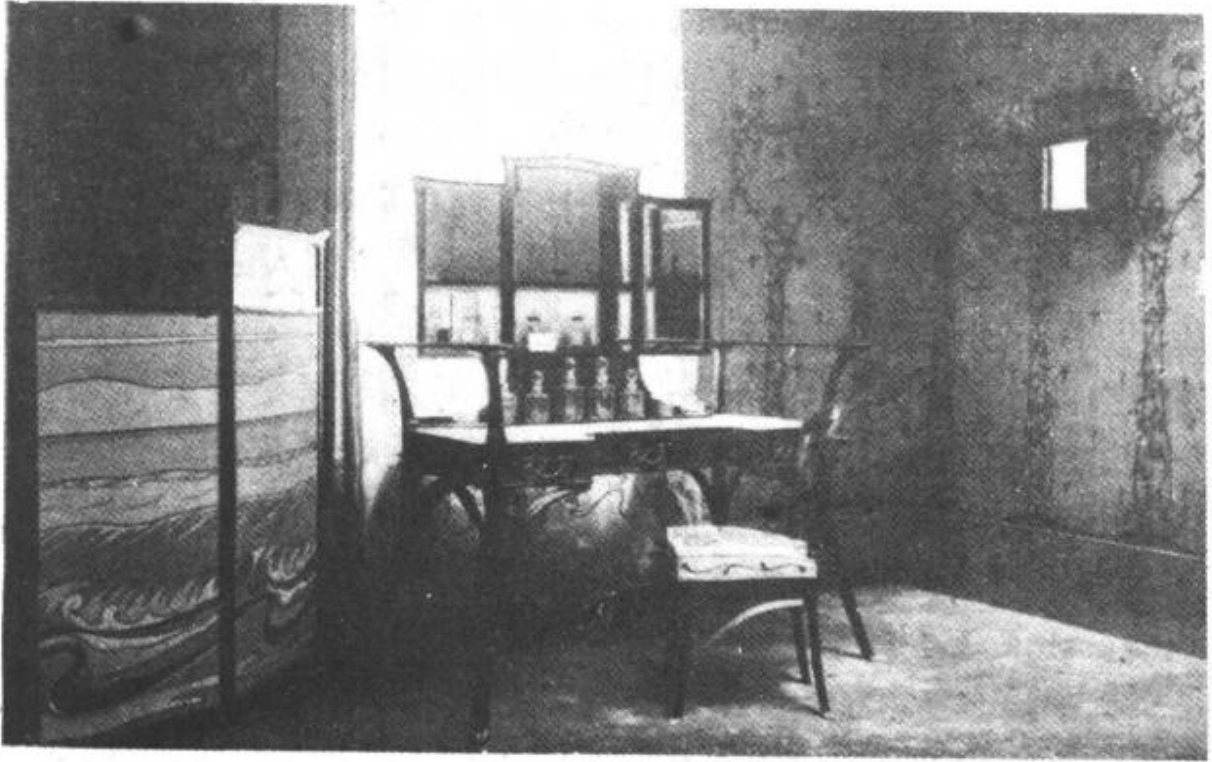


图 47 布留迈：内部设计

制造商们的欢迎。

在建筑的外部处理上，新艺术运动最突出的贡献就是喜欢采用铁件。在建筑立面上采用铁件已不是什么新鲜事。(有关它的功能作用方面的问题留待下一章再作论述)。建筑立面上运用铁件作为装饰的优点也不是十九世纪后期的新发现。这项技术的发展由来已久，最早由柯勃台尔铁公司制作了铸铁窗花格，并在建筑中得到应用，如由波登(Porden)用之于伊东会堂(1803)与伊斯莱登教堂(1809)，接着普鲁士国家制造厂于1804年开始铸造装饰用铸铁件，并由欣凯尔(Schinkel)在反拿破仑战争阵亡将士纪念碑中(1821)大量采用，达到了登峰造极的程度。随后如邦宁(Bunning)在伦敦的煤炭交易所工程和牛津博物馆中也运用铁件，以取得丰富的装饰效果。一直到霍塔于1896~99年的布鲁塞尔市政府，桑梯诺1899年于布鲁塞尔的老英国商店，儒尔当1905年在巴黎沙玛里泰商店都采用了铁件装饰。在所有这些事例中可以看出铁件的延展特性使设计师们感到极大的兴趣。如果霍塔在

都灵路十二号住宅中不采用铁件的话，那么，他在设计楼梯栏杆时就不可能取得在三度空间上自由自在地弯曲扭转的装饰效果。

现在看来法国在这一方面以及有关新艺术运动的其他方面依赖于比利时基本上是可以确认无疑的，而对于德国来说，情况却不是这样。有趣的是，她虽然也在比利时之后参加了这一运动，但在她最出色的艺术家们的作品中，一直保持了惊人的不妥协性。在1895年，亦即在德累斯登举行展览会之前两年，范·德·维尔德初次闻名于德国，当时有一个德国青年艺术家小组开始怀有与维尔德相似的改造艺术的目的。在此只能略举几位。奈克曼（Otto Eckmann）和奥勃立斯特（Hermann Obrist）是1895至1898年间最有趣的两位人物。在此之后，维也纳的分离派（Sezession）居于领导地位。奈克曼（1865~1902）在1894年前是个画家。之后，他就象莫里斯和范·德·维尔德一样，改变了主意。他焚毁了全部绘画作品，开始从事设计工作。当1895年格拉夫创办了一份介绍德国当代艺术与文学的杂志《潘神》（《Pan》）获得成功，奈克曼为它设计装饰画页（图48）。他的装饰风格与霍塔和维尔德的迥然不同，但同样地富于独创性，生动感人，充满新艺术运动的新精神。图案比较平直，细长的弧线雅致地缠绕在一起，在描绘许多和谐一致的线条中获得极大的乐趣。

但奈克曼在对自然界的信念方面与加莱站在一起而反对维尔德。他采用树叶草茎作为装饰题材，而维尔德则借助于抽象艺术。在维尔德与奈克曼，以及他们的门徒之间的这种对比早在1903年已被人注意到了。对于奈克曼从何处得到这些启蒙的艺术思想，人们并不十分清楚。当他开始从事装饰工作时，他不知道维尔德其人，也许对莫里斯也并无所闻。至于他与加莱的关系我们也无资料可查。但值得一提的是，杜洛普的作品曾于1893年在慕尼黑展览过，还有那个引起许多争论的、著名的蒙克展览会于1892年在柏林举行。

上面已经提到过奥勃立斯特（1863~1927）晚年曾对机器发生过极大兴趣。他于1892年在弗洛伦斯创办了一个绣花工场，并



图 48 奈克曼：为《潘神》杂志作的两幅装饰画，1895

于1894年迁往慕尼黑。他设计的靠垫与帘帷上的装饰图案（图49）同样也没有比利时人和法国人设计的那样抽象。但他所喜欢的形式也使人模糊地联想到自然界的某些特殊形式，如植物的茎、贝壳、锯齿形的蟹壳以及泡沫等等。他对恩台尔的影响是相当明显的，而且具有历史价值。在介绍新艺术运动时如果不提恩台尔（Endell），那将是不够全面的。然而，他对现代运动本身的贡献比之对新艺术运动的贡献还要重要得多。恩台尔以及根据同样的理由还有两位特别使人倾倒的新艺术运动设计师，即维也纳的奥别列去（Olbrich）和英国的麦金托什（Mackintosh），都将在下面各章中加以论述。

至于英国的情况，想必读者已经注意到在考察新艺术运动的设计与装饰时，英国一直没有出现。其原因是，虽然她在工艺美术运动中某些作品曾有助于新艺术运动的形成，但她在新艺术运动一旦形成之后就几乎始终与之不相往来。克莱（Walter Crane）说：“所谓‘新艺术’是装饰艺术的一种奇怪的毛病。”这种现象的

确值得注意（无疑由于民族性的多种原因），因为工艺美术运动在英国的作用与新艺术运动在欧洲大陆的作用在很大程度上是相同的。它们都是在历史主义与现代运动之间的“过渡”的东西。如同英国的工艺美术运动一样，欧洲大陆的新艺术运动具有复兴手工艺与应用艺术的优点。毫无疑问，工艺美术运动在追求质量坚实可靠和形式简练朴素之外，还追求比新艺术运动更高的道德价值。工艺美术运动代表一种为社会尽职的行为，而新艺术运动在本质上是为艺术而艺术。这就是导致它最终失败的原因所在，并使那些优秀的艺术家们为了在前进中充分发挥自己的才能不得不把它放弃。然而，新艺术运动至少在一个方面比工艺美术运动走



图 49 奥勃立斯特：绣制品，1893

前一步。这就是它突出地反对向任何一个时代模仿或吸取灵感。而工艺美术运动则不然。英国，一贯忠实于它天生的保守性，也试图现代化，但不放弃传统。由于这一原因而不是别的，现代运动只能在英国之外找到它正确的表现形式。

然而，在当时，英国与大陆国家之间的这些差别并没有为人们所看到。这两个运动——新艺术运动和工艺美术运动，无论在欧洲大陆举行装饰艺术展览会时，还是在创办装饰艺术杂志时，都同时出现。

当时突然出版了许多杂志，举办了许多展览会，而且很受欢迎

迎。这一事实表明，欧洲大陆在复兴艺术方面生气勃勃，一派兴旺气象。这些新杂志中首先出现的是英国的《画室》，该刊创办于1893年，正当英国的影响波及欧洲大陆的前夕。在1893和1894年间，该刊讨论过的艺术家中有列几位：毕亚兹莱、克莱、沃伊齐、杜洛普和克诺夫。其它文章还论及新式家具，法国陶器的复兴、慕尼黑分离派，以及英国新艺术俱乐部，等等。欧洲大陆的第一本杂志是德国出版于1895年的《潘神》。法国出版了《艺术与装饰》和《装饰艺术》两种杂志，德国出版了《德国艺术与装饰》和《装饰艺术》。也是在1897年，巴黎出版的《装饰艺术评论》杂志进行了改革；一年之后，在维也纳出版了《艺术与工艺美术》等杂志，这是维也纳分离派的刊物。从这些杂志讨论的内容可对当时文艺界多方面的兴趣范围有所了解，下面略举数例。《潘神》创刊后的几年里发表了韦莱纳和马拉美等人的诗作、克林格等人的插图、奈克曼的装饰画等等。在德国的《装饰艺术》和《德国艺术和装饰》杂志上发表了讨论英国灯具、哥本哈根瓷器以及沃伊齐的文章、恩台尔和宾等的论文，还有维尔德等人作品的插图。在法国的《艺术与装饰》杂志上，发表了讨论霍塔和维尔德的论文，以及有关英国工艺美术运动、布留迈和赛尔梅兴的家具等的文章。同时，英国的《画室》杂志刊有铁法尼、布留迈、奥倍特、赛尔梅兴以及几位德国新艺术代表人物的作品的插图。

在展览会史上，英国也是名列首位。工艺美术运动展览社在1888至1890、1893、1896年都有艺术手工艺作品展出。在欧洲大陆，当时最富于冒险精神的艺术展览会是由布鲁塞尔“二十世纪（后于1894年改名为《自由美学》）小组举办的。这些展览会早在1884年展出了克诺夫、恩索、惠司勒和利倍曼的作品，1885年展出了拉法利、乌特、玛志尼、克洛耶的作品，1886年展出了莫奈、雷诺阿、伊斯莱尔、玛蒂采利、莱登的作品。有些人物，如雷诺阿与惠司勒、恩索与莱登同时出现在展览会上，这一事实说明印象主义与后印象主义两者如何奇异地混杂在一起对欧洲各国共同发生作用。《二十世纪》小组在1887年邀请展出了雪格特和修拉的

作品，1888年有图卢兹—洛特雷克和西尼亚克，1889年有高更、史梯尔和克林格，1890年有塞尚、凡·高、赛加蒂尼、西斯莱和米纳，1891年有克莱和拉松。最为生动有趣的是，在1892年的展览会上首次展出了彩色玻璃、刺绣、陶瓷等作品，1894年展出了除毕亚兹莱和杜洛普的作品外还有莫里斯设计的墙纸和织品、阿希皮的银器、凯尔各特出版社的书籍、洛莱司的广告画，以及赛洛利设计的工作室全套内部装饰。

在这次惊人地全面展览新艺术倾向的两年之后，德国和法国也接踵而至，采用相同路线，举办各种展览会。在德国，慕尼黑带了头，1897年的格拉帕斯特展览会留出两个小房间供应用美术之用。展出的艺术家中有欧克曼、恩台尔、奥勃立斯特等人。在同年举行的德累斯登展览会上规模更扩大了，组织者把宾开办的艺术品商店按门类整套地分别展出。这个商店前面已一再提到标志了新艺术运动在巴黎的兴起。它的开张日期是1896年，它的名字叫“新艺术”（L' Art Nouveau），这个名字也就是整个运动的名字，至少在英国和法国是如此。德文名称为“青春风格”

（Jugendstil），是从“青春”（Jugend）这个字来的，前面已说过，也在1896年开始被采用。而意大利名称“自由风格”（Stile Liberty），那就更奇怪了，它是来之于一个家具服饰商店，名叫“自由商店”，它在九十年代在伦敦经营适合于新艺术运动所需要的各种材料和颜料。因此，完全是由于巧合，“自由”、“青春”、“新颖”这些字眼联合起来，出现在这场声势显赫但为时短暂的运动的名字之中。

五、十九世纪的工程技术

与建筑艺术

现代运动并非来之于一个根源。本书已经表明，莫里斯与工艺美术运动是它的主要根源之一；另一根源就是新艺术运动。而十九世纪一批工程师们的作品则是我们现行风格的第三个根源，其力量之大与前两个根源不相上下。

十九世纪的建筑工程在很大程度上建立在炼铁工业发展的基础之上，首先是铸铁，然后是熟铁，最后是钢。及至上世纪末出现了另一种替代物，就是钢筋混凝土。

在建筑上把铁不仅当作辅助用的材料看待，这一历史须上溯到工业革命。当时的创造发明者发现铁可以用工业方法来生产，这是在1750年之后。不久人们就试图用铁来代替木材。巴黎卢浮宫的沙龙大厅的屋顶结构就是在1780年用铁件做成的；还有法兰西剧院的屋顶结构在1787~90年间也用上了铁件。拿破仑在1806年曾想从他的伟大军功纪念堂中把所有易于腐朽的材料如木材等统统换掉而代之以铁件和石料。早在1802年柏林的卡泰尔(Ludwig Cate)就建议在拟建的国家剧院中采用铁件结构的屋顶。史梅克(Smirke)于1824年在伦敦大英博物馆的早期工程——皇家图书馆中就采用了铁制屋架梁。伦敦的惠尔金斯大学也在1827~28年采用了上述结构。至于宗教建筑方面，伦敦的南沃克教堂约于1822至1825年间在石拱顶上加上了铁屋顶，卡特教堂在1836~41年也采用了这种结构。

在上述这些事例中，铁件用来代替木材纯粹出于实用目的，而非由于美学上的原因。在下列事例中也同样如此，这就是本雄—贝琪公司的亚麻纺纱厂，该厂建成于1796年(图50)。这个工厂的设计在建筑发展史上开始了较为重要的一步。当时英国最杰出

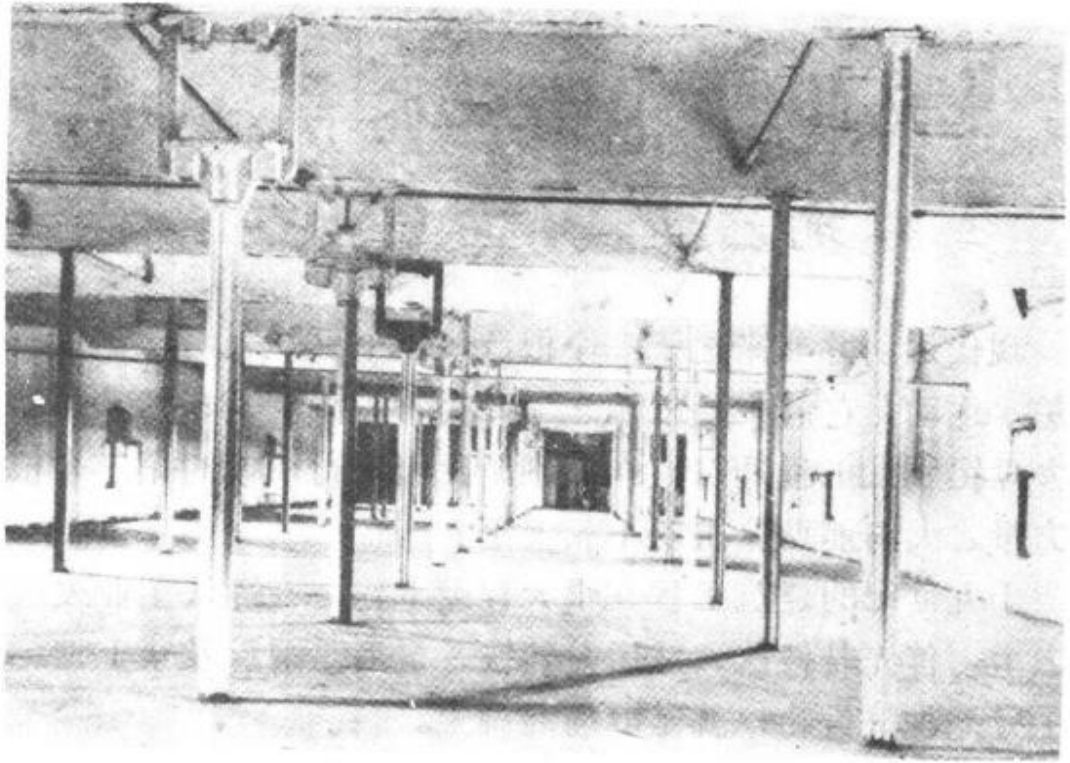


图 50 英国本雄—贝琪公司的亚麻纺纱厂，1796

的工程师——特尔福德 (Thomas Telford) 于1801年曾提到过它，而且欣幸的是这个工厂至今还存在。厂房为五层楼高，砖墙，内部支撑系统全部为铸铁做成，还有铸铁梁以及浅的砖拱顶。完全不用木料，在工厂中显然是个极大的优点。这种新观点立刻就风行起来。非常遗憾的是，我们不知道这种新方法出于何人之手，但也可以猜测这就是特尔福德本人或者是威尔金森 (John Wilkinson) 和达比 (Abraham Darby)，这两位是柯尔勃洛台尔附近的铁工师傅。吉迪翁 (Giedion) 博士曾发表过博尔顿 (Boulton) 和瓦特 (James Watt) 于1801年为一个七层楼高的棉纺厂所作的设计图。该厂业主的名字是菲利浦和李。《建筑评论》杂志曾发表过建于1813年的格罗斯特郡的一个工厂；汉密尔顿 (Hamilton) 曾撰文介绍本雄公司在李茨的一个工厂，可能是法凡 (John Favey) 约于1816年设计的；普鲁士商业部长冯·倍斯曾于1823年在英国旅行，目睹许多八、九层高的工厂，其墙身薄得象纸，还有铁柱和铁梁。

然而，只要这些铁件仅仅用于房屋内部，那么它们的出现对于象十九世纪这一代如此关心立面装饰的建筑师来说，在他们的思想上几乎没有什么影响。根据吉迪翁博士考证，允许铁件在实用建筑物的立面上出现的是美国。他发现了圣·路易斯建于河畔的一些仓库，并列举1850至1877年间的若干具体例证加以讨论。他还注意到博加德斯 (James Bogardus) 以及他在1856年出版的《铸铁建筑物》小册子，书中提倡在房屋立面上加上一道铸铁框架。然而，比这更早的我们还发现纽约的一些商业建筑也采用这种新方案，例如1837年建于金街的一幢房屋(图51)。还有布加特斯为纽约哈泼兄弟公司在1854年设计的房屋。希契科克(Hitchcock)教授注意到了与此同一类型的一些英国不受人重视的建筑物，特别是建于1855~56年间格拉斯哥的杰迈加街仓库(图51a)，全部为铸铁结构，设计手法与博加德斯一样大胆，但并非抄袭；还有建于1864~65年的利物浦奥立尔会议厅也是一例。一位忙于设计商业房屋的建筑师艾奇逊 (George Aitchison)，在1864年敢于说，在伦敦“人们很少见到一所大房子不是用铁柱和铁梁建造起来的。”

然而，在所有这些建筑物中，也许奥立尔会议厅是个例外，没有采用今天常见的把砖石墙砌在铁骨架上的新技术。把外墙看作仅仅是外露铁柱和铁梁的填充体的最早例子是建于1860~65年间纽约的一个制弹塔，还有勃洛克林的一个谷物仓库。据资料记载，这些房屋“作为一个铸铁框架来建造，中间用重量较轻的砖墙来填充，铁件暴露在外”。在欧洲，由封登 (Fontaine) 设计的巴黎圣·奥恩码头仓库也是采用铁架与砖填充墙，此外索尔尼 (Saulnier) 于1871~72年设计的巧克力工厂也是一例。

可是，即使人们重视上述这些建筑物，但还不能说把金属就已看成是悦目的东西。当肯定的态度初次出现时，亦即当设计师们开始喜爱铁结构的外表时，人们还是踌躇不决。但人们对待铁桥时，却倾向于采取肯定的态度，因为对于大家来说，只有采用铁结构才能获得那种富于弹性而优美的姿态，在美学上几乎是不



图 51 洛立拉特：纽约，金街的一幢房屋，1837

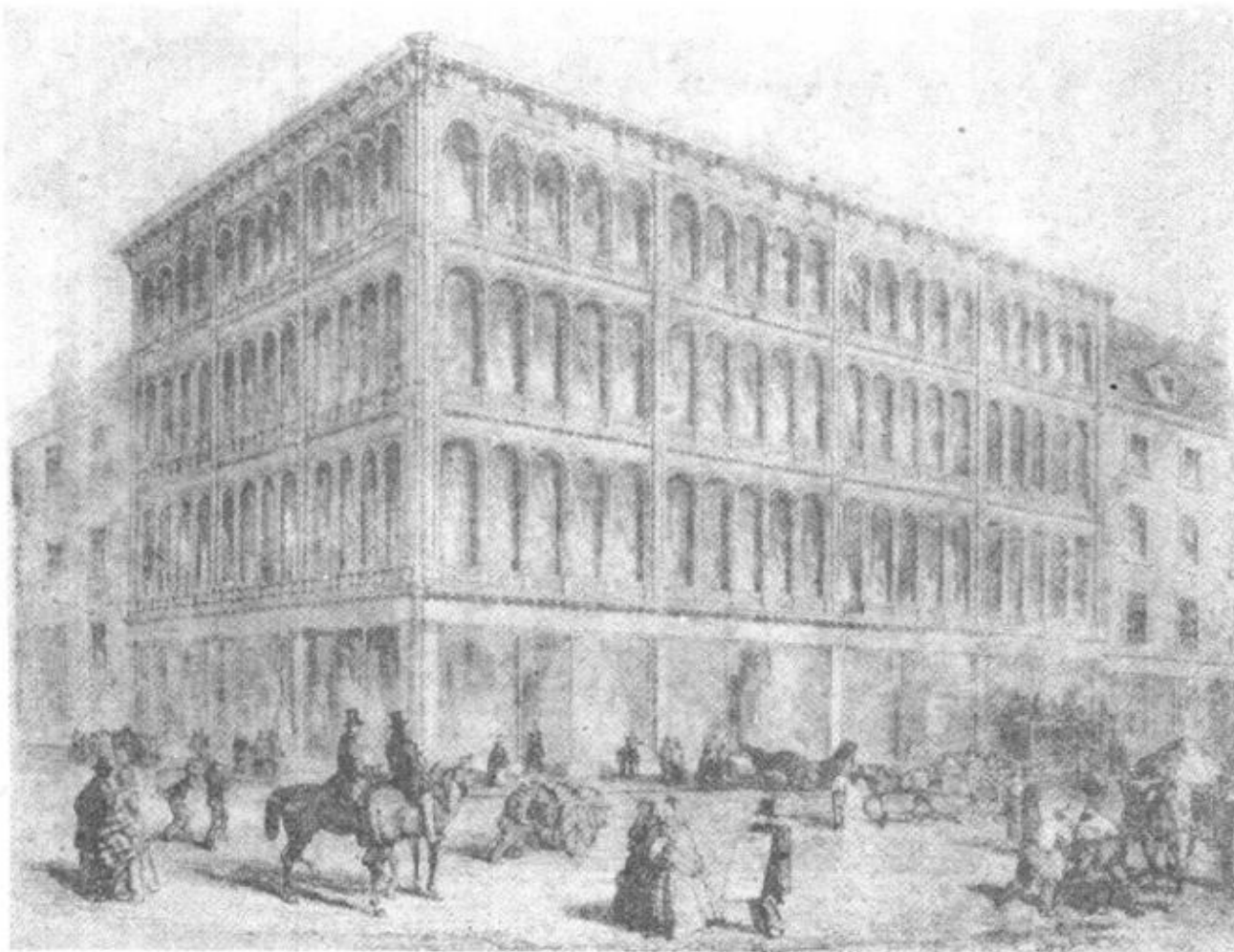


图 51a 格拉斯哥市杰迈加街的仓库，1855~56

可抗拒的。这一看法在某种程度上也适用于最早建成的那座铁桥，即由普里查德设计、达比建造的那一座。它座落在英国的柯尔勃洛特（图52），至今尚能看到。在它之后的另一座更雄伟的桥是森德莱特桥，建于1793至1796年间，可能是佩因设计的（他于1774至1787年在美国时曾建议在秀尔基尔河上架一座铁桥）。它的跨度达206英尺，而柯尔勃洛特桥仅有100英尺。特尔福德曾建议在泰晤士河上建一铸铁桥来代替原有的伦敦桥，只要用600英尺宽一个跨度横卧河上，看起来既雄壮又柔美（图53）。

与拱桥同时发展的还有吊桥。中国人早已懂得采用铁链悬挂的方法建造桥梁。这些桥梁的情况早在1667年在柯切尔(Kircher)所著《中国》一书中就已传入欧洲，此后在1725年又见之于欧拉

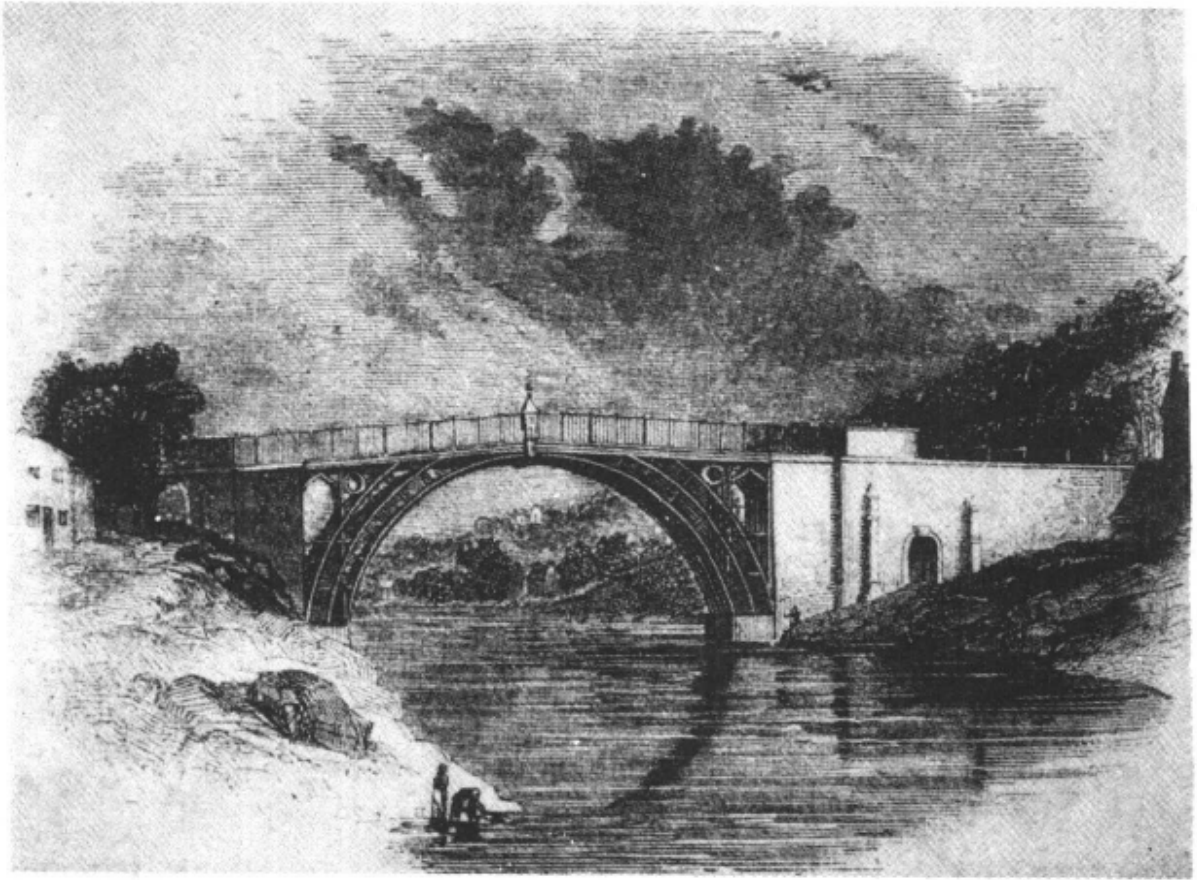


图 52 普里查德和达比：英国，柯尔勃洛特桥，1775~79

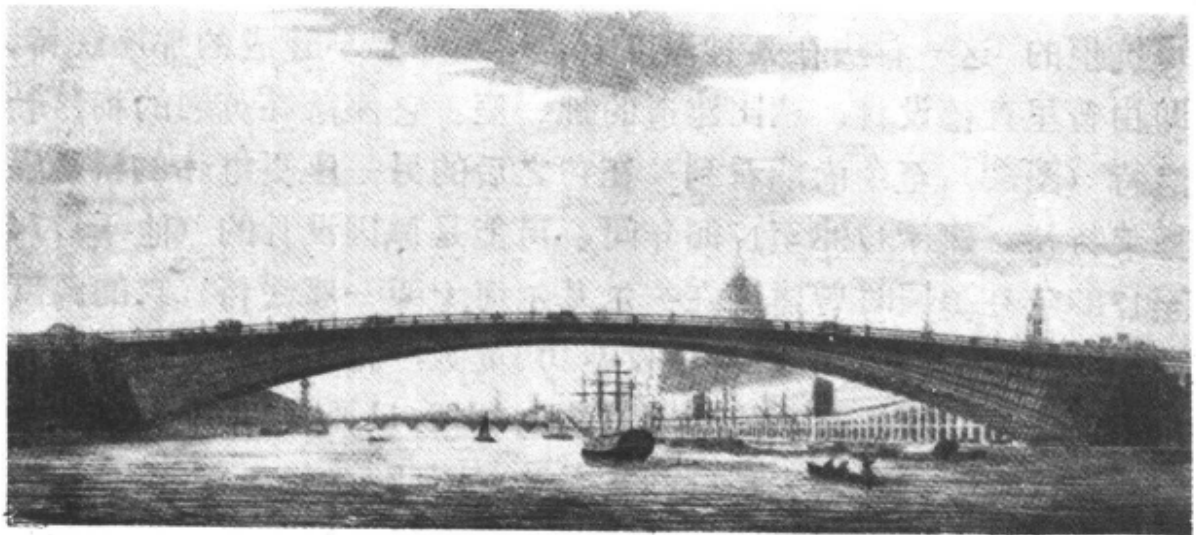


图 53 特尔福德：铸铁桥设计方案，用以代替伦敦桥，1801

克 (Fischer von Erlach) 所著《历史建筑》一书。这本书在1730年被译成英文，大约在十年或十二年后英格兰北部的梯斯河上曾建起了一座应用中国原理的桥梁，长度为70英尺，宽度仅2英尺多，主要由矿工建造，供上下班步行所需。据1794年的资料记载，桥板在行走时活动得很厉害，“以致外地人害怕得不敢走过”。之后，吊桥的问题似乎被人置之脑后长达60年之久，一直到芬利 (James Finley, 死于1828年) 才在美国又重新开始。他于1801年设计的横跨约伯河的吊桥，与前述英国的那一座长度相同。同年，芬利取得了吊桥的专利权，并于1801至1811年间又建造了八座。其中架于秀尔基尔瀑布之上的那一座跨度最大，达306英尺。

英国重新出现在吊桥历史时，那是在1815年，当时特尔福德设计了梅奈桥，他肯定了解到美国在这方面的情况。这座桥的主跨为579英尺，两个边跨各为260英尺，外表非常干净利落。随特尔福德而来的是布朗 (Samuel Brown)，他在1817年获得了吊桥的专利权。他设计了尤宁桥，建成于1819~20年，主跨为449英尺。之后英国与欧洲大陆相继建成了许多吊桥。

其中最令人难忘的可能是布里斯托尔的克利夫登吊桥 (图54)，由布鲁内尔 (Brunel, 1806~59) 在1829~31年间设计，于1836年动工。如果说这座桥的美纯粹是出于偶然，说这种美仅仅来之于聪明的工程技术而不是别的，那是很难令人接受的。象布鲁内尔这样一个人谅必灵敏地感觉到他在设计中所体现的前所未有的美学质量。这是一种没有重量的建筑，长期以来自然界的消极抵抗与人类积极的意志力之间的抗衡得到了解决，纯功能的力量抛射出一条雄壮优美的弧线战胜了深谷两岸之间宽达700英尺的洪沟。这样说法没有一点溢美的字眼。这里没有采用任何一种折衷的形式。带有希腊复兴主义 (Greek Revival) 色彩的庞大而简朴的塔门，其外形却具有强烈的现代气息，与铁架结构的透明性形成极好的平衡。在此之前，欧洲建筑仅有一次曾被如此昂扬高亢的精神所统治，那就是在建造亚眠 (Amiens)、蒲凡 (Beauvais) 和科隆 (Cologne) 等教堂的时代。

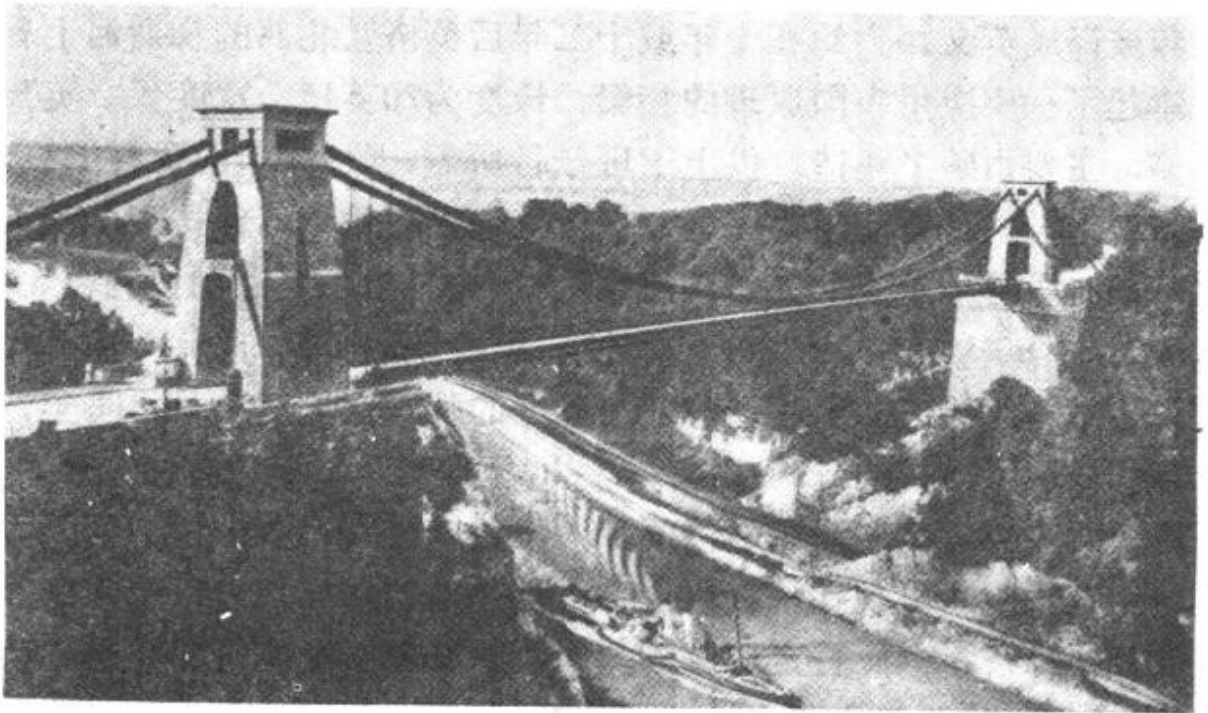


图 54 布鲁内尔: 布里斯托尔, 克利夫登吊桥, 初建于1836年

布鲁内尔可能对他的设计根本不会有这些想法, 即从艺术的角度来考虑问题。在那个时期这样做只会有好处。而那些铁工师傅倒真想在艺术上大显身手。一旦这种抱负变为自觉行动时, 其效果却适得其反, 难以令人信服。例如: 威尔金森 (John Wilkinson) 于1790年制作的铸铁布道台, 以及他自己的值得夸耀的墓碑, 还有在十八世纪末叶、十九世纪初期出现在希洛浦郡及其附近各县教堂中的铸铁窗花格, 等等 (图54a)。

当铁柱出现在教堂与公共建筑时, 一般地说, 选用这种材料完全出于实用的目的, 而非为了悦目观赏。在这方面英国又带了头。斯图尔特 (George Steuart) 在圣·卡特教堂中设计了两列细长铁柱, 外面用木料包裹。这教堂建于1790~92年间。外露的铁件以较小规模出现在剧院与教堂内, 作为支撑楼座之用。据记载, 最早的剧院是1808~09年由史默克 (Smirke) 设计的伦敦中心剧院。最早的一些教堂看来与另一位对这项技术入迷的铁工师傅克拉格 (John Cragg) 有关, 是他诱导年轻的立克曼在艾浮登教堂和圣·托克台斯教堂中大量采用铁件, 时间为1813~14年。



图 54a 圣·阿尔克蒙教堂中的铸铁窗花格，1795

几年之后,象索恩(John Soane)爵士这样一位杰出的建筑师于1818年在他给教会的备忘录中也推荐这项技术,但指出只能用于较小的教堂中,而且不作伪装。纳什(John Nash)不时也采用它,但一般来说,他把铁件处理得让人看起来象石料一样。如伦敦圣·詹姆斯公园对面的卡尔登联排住宅(始建于1827年)的陶立克式柱子就是用铸铁做的。

可是,纳什至少有一次似乎有意把铁当作铁来处理,并欣赏它作为支撑体所能有的那种雅致的姿态。这就是在他铺张华丽的杰作——勃立登展览馆中的主要楼梯全部用铁做成,并且在厨房中用细长铁杆支撑顶棚。在铁杆的顶上有铜制的棕榈叶向四面伸出。这是分别发生在1815和1818~21年,这两个重要的日期,就我

们所知，标志了不加伪装的铁件得到了初次露面的机会。勃立登展览会的鳞茎状圆屋顶也有一个用弯曲铁梁组成的构架。在圆屋顶中把金属与玻璃结合在一起的最早例子是巴黎的小麦市场，设计于1809年，建成于1811年。这个方法使房屋内部光线均匀，如采用其他方法就不可能得到这种效果。与此同时，暖房的设计师们开始认识到玻璃拱顶的种种优点。从十八世纪初叶起玻璃屋面就已经被人采用。“曲线”屋面的想法初次在麦金齐于1815年在伦敦园艺学会宣读的一篇论文中出现。这一观点立刻就被园艺学家余特和园艺工作者兼记者的劳登（Loudon）所采纳。劳登于1817~18年设想了几种不同的屋面形式，当时都为人所采用（图55）。及至1830年英国就已有相当数量的大型温室带有曲线屋顶或圆屋顶，例如约克郡的布雷顿庄园的圆形温室，直径为100英尺，高达60英尺。接着派克斯顿（Joseph Paxton, 1801~1865）于1837~40年为台奉郡公爵建造了查兹沃斯（Chatsworth）温室，长277英尺，宽132英尺，高67英尺。

这件事为1851年“水晶宫”（Crystal Palace）登上建筑舞台准备了条件，它是第一个国际性的展览馆，而且象最大的吊桥一样表明了对铁作为建筑材料的肯定态度。但在介绍“水晶宫”之前，有必要略为叙述一下其他方面的发展情况。铁与玻璃对于建造商场和火车站也有许多明显的优点。这两类建筑物由于十九世纪初叶城市人口的猛烈增加，以及工厂、城市之间货物交换的急速需要而被推向显著的地位。早在1824年巴黎的马德莱娜商场采用了初级的铁与玻璃结构，但不是拱顶。及至1845年乌洛（Hector Horeau）为重建巴黎的中心商场，建议采用跨度为300英尺的玻璃拱顶。如果建成的话，那将大大超过早期英国火车站中那些最大胆的拱顶，如：考珀（Cowper）于1854年设计的伯明翰新街火车站，采用镰刀形铁梁，跨度为212英尺；巴洛（Barlow）于1865年设计的伦敦圣·潘克拉斯（St. Pancras）火车站，跨度为243英尺。法国巴尔塔—卡莱事务所（Baltard & Callet）于1852~59年设计建成的巴黎商场也是铁与玻璃结构，但非拱顶，所以无特殊价

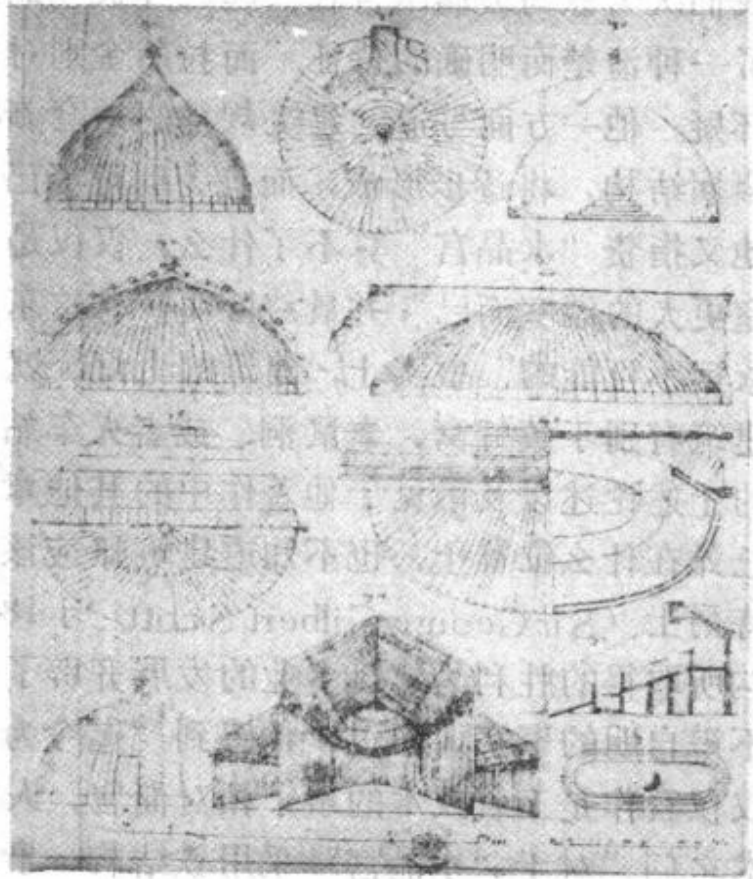


图 55 劳登：暖房的设计方案，1817

值。

在“水晶宫”的例子中，拱顶也并非决定性的因素。使得派克斯顿的这座大厦成为十九世纪中叶铁与玻璃建筑中最为突出的事例的原因就在于它的规模巨大——全长1851英尺，比凡尔赛宫还长得多——和不用任何其他材料。即使象派克斯顿这样一个门外汉如果没有在一个临时性的建筑中工作过的经验，他也不会冒此危险。后来在1854年为了更为永久的目的，“水晶宫”在伦敦附近的锡登汉获得重建，这一事实证明了当时的广大公众与进步的维多利亚时代的人喜欢金属与玻璃这种新颖的美。可是，在建筑史文献中，只有少数人为派克斯顿的勇气热情喝采。值得一提的是那个好奇的知名人物——哈里斯（Thomas Harris），他在1862年写道：在“水晶宫”中“一种新型的建筑风格，同过去的任何一种风格一样优秀卓越，可以认为已经初露头角”。他进一步

总结说：“我们认为铁与玻璃结合在一起已经成功地给未来的建筑实践提供了一种清楚而明确的特征。”而拉斯金则对铁在建筑中的应用颇有怀疑。他一方面写道：“建筑规律的一套新的体系，它完全适用于金属结构，将逐步形成，而且为时可能已不远了。”而另一方面，他又指责“水晶宫”算不了什么，仅仅是“一座比过去已建的温室更大的温室而已”；并最终证明，铁这东西要创造更高的美是“永远不可能的”。事实上，《建筑的七灯》就开宗明义地下了断语：“建筑有别于黄蜂窝，老鼠洞，或者火车站。”非常明显，从拉斯金的上述论述以及散见于他著作中的其他章节看来，他并不知道自已站在什么位置上，也不知道建筑师应该站在什么位置上。斯科特爵士（Sir George Gilbert Scott）于1858年写道：“现代金属结构所取得的胜利为建筑事业的发展开辟了一个全新的领域，这是不辩自明的事实。”不过，他感到“迄今为止，金属结构通常被人仅仅看作是工程技术的事，相对而言，人们很少出力把它带进艺术之门。”对于“水晶宫”采用铁结构一事，他写道：他把“水晶宫”看成是“一个属于例外的权宜之计，它非常适合于自己的目的。”对于吊桥他说“最机灵但粗制滥造的人想把它搞得不堪入目也是很难办到的。”

但是，尽管在使用金属的种种途径方面提出了这样一些毫无保留或留有余地的正确评价，人们仍然不能指望金属能在斯科特或与他同样有成就的建筑师的主要作品中有所表现。他们也偶而采用铁梁，甚至带几分艺术趣味，例如伦敦玛格莱尔街的一组房屋；但铁件用得更多的实例就不多见。邦宁（Bunning）于1847～49年设计的伦敦煤业交易所采用铸铁柱与大量装饰是个最惊人的例外。伯吉斯（Burgess）喜欢古怪的东西，在多佛市政厅中采用了细长的早期英国式铁柱。迪恩（Deane）和伍德沃德（Woodward）于1857～60年合作设计的牛津博物馆采用了相当高的铁制柱身，还有许多哥特式与自然主义式的铁制装饰品。

但没有一个最主要的英国建筑师能象法国的拉布罗斯特（Lambrouste）那样相信铁所能承担的职责。他于1843年设计圣·热纳

维埃夫 (St. Genevieve) 图书馆时在内部采用了铁柱与铁拱，而且都袒露在外，仿佛在处理一个工厂或火车站。这种进步倾向为某些人所欢呼，但受到更多人的攻击。戈蒂埃 (Theophile Gautier) 于1850年在“水晶宫”出现之前就比当时任何人都更热情洋溢地称赞铁应用于建筑一事，他写道：“当工业采用许多新方法之时，人类将创造一种完全新型的建筑。铁之应用于建筑将允许并强制采用许多新的形式，如我们从火车站、吊桥与温室的拱顶中所看到的那样。”多奇妙的言论来之于这位“为艺术而艺术”的诗人¹。它显示了十九世纪中叶艺术评论中所特有的从社会的与从艺术的不同角度考虑问题时存在异乎寻常的思想混乱。也许戈蒂埃对工业时代的信念不如对工程结构与机器的形式更感兴趣，从中更受到鼓舞吧？类似这种兴趣在透纳 (Turner) 画的《雨、蒸汽与速度》中或曼兹 (Menze) 画的《轧钢厂》中也能找到。

更为奇怪的是，那位修复了不少法国中世纪教堂并设计了皮埃尔丰特地方那座中世纪假城堡的建筑师——维奥莱特—勒—迪克 (Viollet-le-Duc)，也支持把铁作为一种建筑材料。他于1859~60年所著《对话录》的第一卷中建议铁结构应该用于举行大型集会的厅堂；十年之后，他在第二卷中又增加了许多关于铁的材料。他出面辩护说：“过去的时代有多种不同的结构体系；而只有我们这个时代才拥有铁路、蒸汽机，以及许多大功率的器械。那么究竟我们有什么理由一定要追随流行于上世的建筑方法呢？我们借助大功率的机械设备研制，发展了不少新方法，这将给建筑带来新颖的特点，我们有什么理由要把它拒之于门外呢？”这些新颖的特点象维奥莱特—勒—迪克自己设计并在《对话录》中图示的是够古怪的，那是从两种矛盾的思想中发展出来的东西，即：一方面，他清楚地预见到铁将给结构上“迄今尚未尝试过的绝技”以用武之地；另一方面，他又坚信砖石建筑具有无比的优越性。他把火车站和商场说成是“归根到底只是工棚而已”。当时在五十年代的法国有少数建筑师与拉布罗斯特站在一起无条件地对铁结构采取欢迎的态度，但维奥莱特—勒—迪克却从来没有对他们的作

品表示过赞赏。

这些人中有巴尔塔（Baltard），他是设计商场的建筑师，并于1860~71年间建造了巴黎圣·奥古斯塔教堂，采用了铁柱、拱和圆屋顶。更为成功的是布瓦洛（L·A·Boileau、1812~1896），写了一本又一本的书论述铁结构的优点，并在圣·欧仁教堂以及其他教堂中不仅用了铁的柱身，而且还用了铁肋拱顶（图56）。



图 56 布瓦洛：巴黎，圣·欧仁教堂，1854~55

在继续论述十九世纪五十、六十年代以后的发展情况之前，我们先须总结一下。铁作为一种受人欢迎的结构材料出现在建筑中，但人们只使用它，而并不表现它。例如，在华盛顿国会大厦（1855~65）的圆屋顶中它仍然是按照这种精神为结构需要而采用的。当铁不作为装饰出现在房屋外部时，它也部分地起到装饰的作用，例如伦敦、利物浦和格拉斯哥的仓库与办公房屋，等等。在通常的情况下，铁也并不由于人们对它有特殊的爱好而被采用在房屋内部，虽然纳什及以后的拉布罗斯特和布瓦洛属于例外。铁的运用仅仅在非常偶然的情况下达到了相当高的美学标准。如果我们想冲破传统的偏见去寻找使用钢铁的最佳实例，那就必须观赏一下桥梁，包括那些建于十九世纪初期的，随后范围不断扩大的桥梁，其中有勃洛克林桥（1870~83），主跨为1596英尺，还有福斯港桥（1883~89），主跨为1735英尺。我们还可以欣赏一下那些铁与玻璃结合的拱顶，然后是十九世纪拱顶结构的奇迹——1889年巴黎国际展览会的机械馆（图57）。这个馆的高度为150英尺，长度为1400英尺，跨度为385英尺，它给人以前所未有的宽阔而轻巧的感觉。从图中的照片可以看出，钢臂似乎毫不费力地从柱身拔地而起。一对对的钢臂并不在拱顶连接，只用狭长的螺栓互相接触，柱身底部所用的螺栓与此相同。

设计这个馆的建筑师是杜透特（Dutert），工程师是康泰明（Contamin）。他们的名字对建筑史家们来说，是非常生疏的。在中世纪时在建筑中隐匿作者的名字被认为是理所当然的事。这种健康的习俗在上述情况下尚被保存着，而在建筑艺术中则已不复存在，其原因是首先由于文艺复兴，随后由于浪漫主义重视艺术家及其个人的才华所造成的。即使现在，斯科特（Scott）、加尼尔（Garnier）和森珀（Semper）比特尔福德和勃罗耐尔、波兰索、荷罗和狄翁要知名得多。在工程师中闻名后世的只有一个人，这就是艾菲尔（Gustave Eiffel, 1832~1923），而且是一件作品就使他获得了不朽的美名。艾菲尔为1889年（亦即建造机械馆的那一届）国际展览会建造了艾菲尔铁塔。他用镰刀形的铁梁构成塔

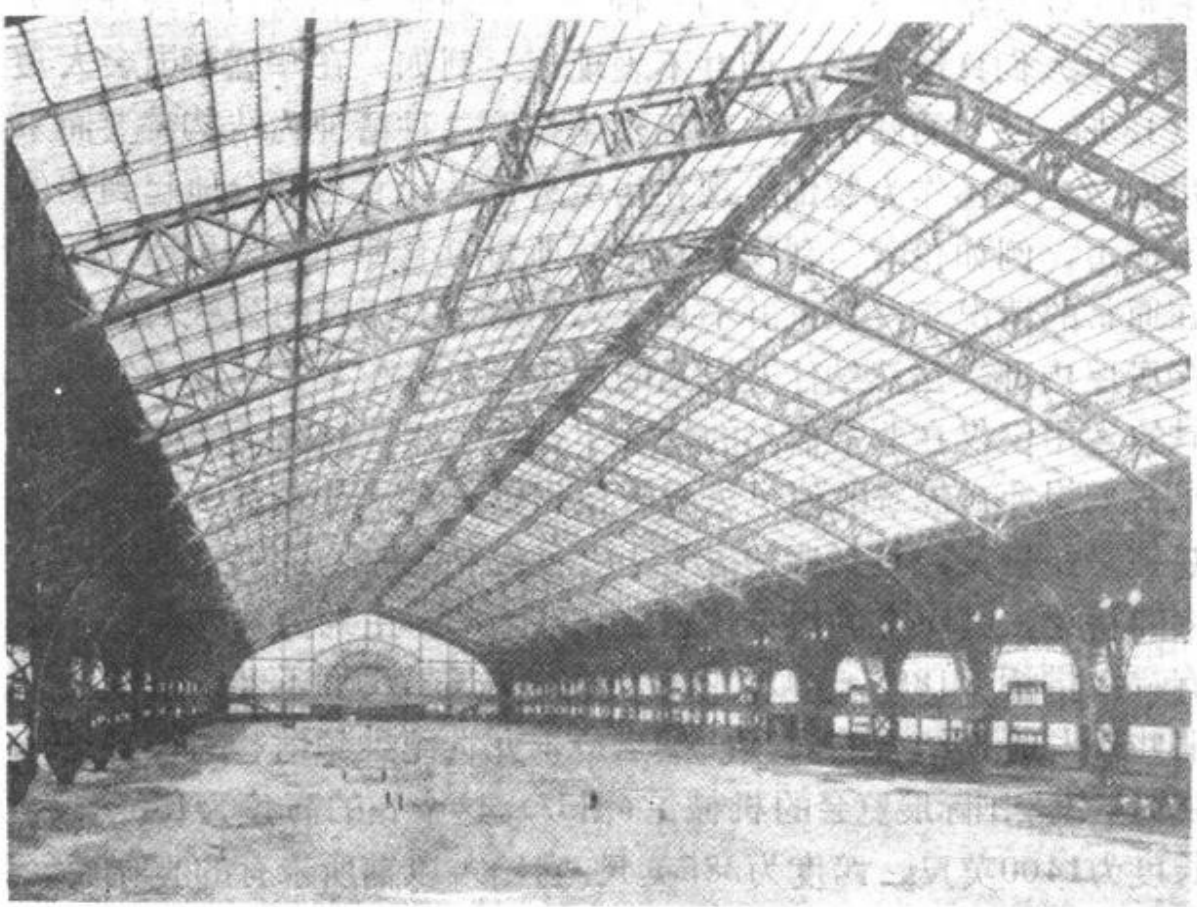


图 57

的底部，这种铁梁结构他早已在几座桥梁中试验成功，例如列入上世纪最大胆的工程中的杜洛桥（1875）和加拉比特桥（1879）。艾菲尔铁塔的雄姿首先取决于它的1,000英尺的高度——在第一次世界大战前无与伦比——其次有赖于塔身优美的弧形轮廓线，以及它强大而控制得当的力量的表现。

如果在1890年时钢还没有出现的话，那么，这座成为巴黎人和外国游人崇拜对象的艾菲尔铁塔也就不能建成。所以，从1890年以来，如果不考虑到钢这一因素，那么，人们对当时最先进的建筑思想与进步建筑的视觉形象也就不可能充分理解。在欧洲它在建筑美学上的最初影响已于本书前一章中提到过，如霍塔于1896~99年在他设计的《人民之家》中采用全部玻璃立面以及向他效法的其他建筑物。在美国，它的影响甚至更大、更重要。这



图 58

与摩天楼的出现联系在一起。

今天我们不再把每一座高层建筑都称之为摩天楼(Skyscraper)。被人们所接受的定义是,摩天楼的基本特点是指它由钢骨架加上内、外幕墙所构成。

在摩天楼出现之前的一段历史中需要谈一下的是,在升降机发明之前(1852年),特别是电梯的发明之前(1880年),高层办公楼是不可能出现的。纽约的普利策大厦建于1888~89年,尽管采用的是实心砖墙,高度达到349英尺。与此同时,詹尼(William Le Baron Jenny,1832~1907)设计的芝加哥家庭保险大楼建成于1884~85年,则采用了真正的骨架结构,而荷拉倍特(Holabird)和罗奇(Roche)立刻改进了这一革新方法,用之于塔柯玛大厦(1887~88),还相继采用于芝加哥的其他办公楼中,但是在这些大楼的外表上,没有显示出超越于一般砖石高层建筑的地方。只是等到沙利文才开始倾听到钢的召唤。其结果就是圣·路易斯的温赖特大厦(图59),这是现代运动发展史上的一块里程碑。该大厦设计于1890年。莫里森(Morrison)曾正确地指出过,这座大楼的立面并没有全面地显示出它的结构来。转角处的墙身仍然比其他的窗间墙要宽得多;其次,尽管每隔一档的窗间墙与一钢柱相呼应,但所有窗间墙都做成一样宽。顶层上设计有牛眼般的窗洞和带有纹样繁复的沙利文式新艺术风格装饰的大挑檐,这些也都使人联想到石头建筑的传统手法。然而,沙利文懂得,钢骨架的方格网要求建筑物的外立面基本上建立在一个完全相同的单元的基础之上,或如他本人所说的那样,我们必须“从个体单元中得到暗示,它需要一榀窗户,用方柱来分隔开,还有窗台和窗过梁,干干脆脆,这样使它们看起来完全一样,因为它们本来就都是一样的。”由此就产生了简洁而富有光彩的节奏感和痛痛快快、直截了当的效果。与范·德·威尔德形成对照,沙利文就是这样把他那些带有革命性的理论注入到大型建筑物的设计中去。我们在本书的开端已对这些理论有所论述。

在芝加哥的建筑师中他还不是唯一对即将到来的二十世纪的



图 59 沙利文：圣·路易斯，温赖特大厦，1890~91

特征极为敏感的人。当时还有理查森 (Richardson), 他于1885年设计了马歇尔·菲特批发公司大楼, 这是一座巨大而笨重的建筑物, 完全不是摩天楼, 但他在这座贡献于工商业的纪念物中并没有采取一切与纪念性相联系的传统手法来设计。只有圆拱还能隐约看到这位建筑师过去追随新罗曼风格的痕迹。这完全是一种独创精神, 想必不仅极大地影响了沙利文, 而且还有伯纳姆 (Burnham) 和鲁特 (Root)。这两位建筑师于1890~91年设计了莫纳诺克大厦 (图60)。这幢建筑物既没有采用任何理查森式的形式, 也没有采用钢骨架结构。它是最后一座大型砖石结构的高楼, 可是毫不妥协地拒绝采用任何线脚和装饰来调节纯粹由线条构成的轮廓, 在这个意义上说, 它完全是属于新时代的。由此可见, 在任何时候, 工程技术与建筑艺术之间的不相调和可以达到如此程度, 即使象发展步调如此一致的芝加哥学派也都不能例外。

在莫纳诺克大厦以及其他美国办公楼的地下室中都采用了混凝土, 但没有当作建筑设计的一项特殊手法。事实上, 这种新型的材料可以增强建筑物的基础这一点是它取得人们信任的首要任务之一, 这将在二十世纪更显示出它的重要性。为全面叙述1900年前工程技术的各项成就, 本章有必要对钢筋混凝土的发明与早期应用略作介绍。第一项专利权是由莫尼埃 (Monier) 于1867年取得的。这是采用一种钢筋混凝土制造工业用锅的技术。同年, 柯尔耐 (Coignet) 采用这种新的混合物建造巴黎展览馆的地下室。下一步就是把混凝土用于建筑物的本身中去。试图把混凝土用于大梁而进行科学试验与计算方法应归功于两位德国工程师, 这就是怀斯 (Wayss, 1884) 和柯南 (Koenen, 1886)。他们努力寻找钢铁与人造石料的最佳配置方法, 以便充分发挥它们各自不同的特性。从此试验出发, 埃纳比克 (Hennebique) 于1892年取得了组合梁的专利权——一种肥大、小梁浇捣成一片的结构体系。随后又出现了其他的各种专利, 直至1900年后混凝土就与钢争夺天下。第一幢完全以混凝土为主体的建筑物是布多 (Baudot) 设计的圣·让教堂 (初建于1894年、图61)。按今天的情况看, 它不



图 60 伯纳姆和鲁特:芝加哥,莫纳诺克大厦,1890~91

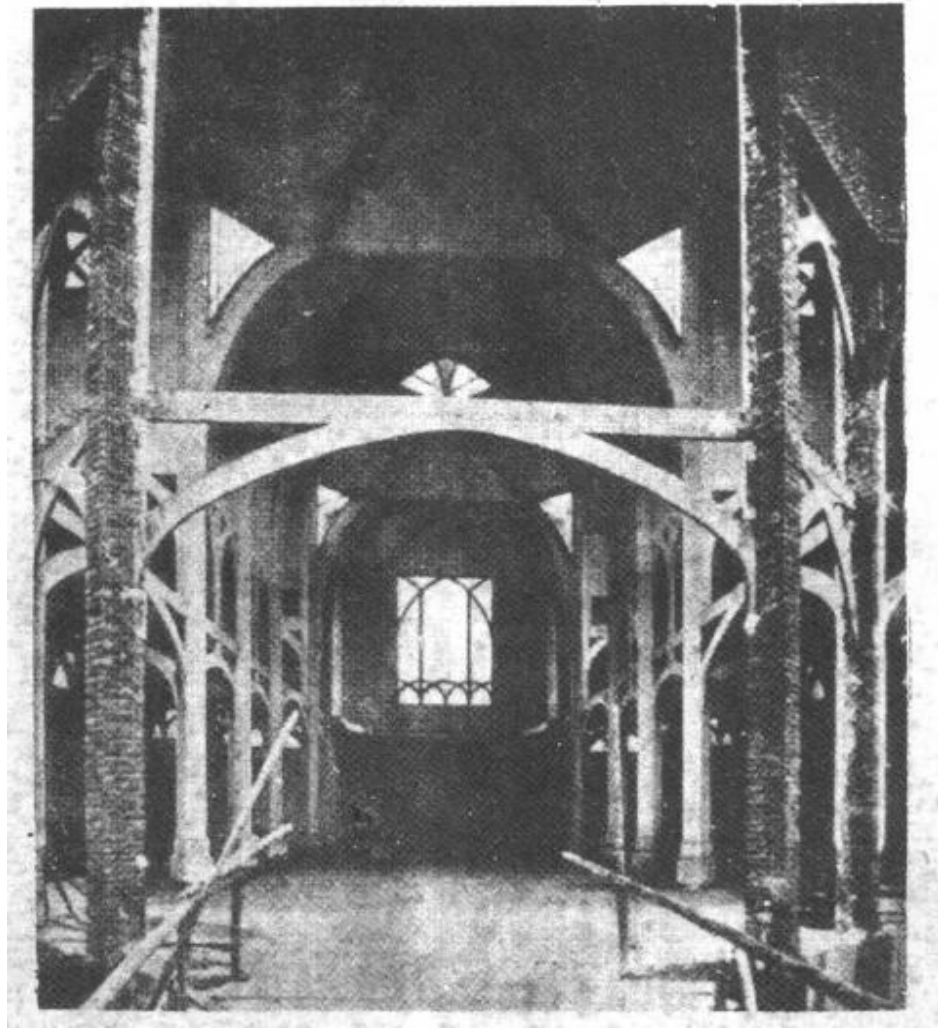


图 61 布多：巴黎，圣·让教堂，初建于1894年

仅证明了设计者的**大胆精神**——因为在教堂建筑中总会遇到反对革新的阻力——而且也证明了他具有空间设计的杰出才能。他处理柱、拱和肋的手法来源于布瓦洛采用铁结构的方法，但其支撑系统少而精，横穿前后的混凝土梁充分发挥了支架作用，以及天窗的采光方式，都取得了简朴、直截了当的效果，真可称之为哥特式。与此同时，它也预示了麦金托什和勒·柯布西埃在空间处理方面采用各种复杂手法的到来。从这座建筑物的落成到今天为止的这段时期内，法国一直在发展混凝土建筑方面处于领先地位。

在结束本章介绍工程技术与建筑艺术的发展情况之前，有必

要再略为论述几句。拉斯金、莫里斯及其追随者们嫌恶机器，因而也嫌恶新型的钢与玻璃结合的建筑。按照拉斯金的说法，这种建筑是“永远跟所有美好的东西隔着一条洪沟，即使把所有的钢管桥梁或十万倍于十九世纪所有的工程项目一起加起来合并到一个伟大的优胜的世纪中来，也将永远不能跨越这条洪沟的雷池一步。”

拉斯金采取这种狂暴的蔑视态度主要是属于美学的性质，而莫里斯的态度则完全是属于社会的性质。莫里斯无法欣赏新材料所能提供的种种好处，因为他耿耿于怀的是工业革命带来的不良后果。他所看到的仅仅是那些被消灭了的东西：工匠的技艺与令人愉快的劳动。但是，在人类文明的发展史上，从来没有一个新时期在它出现的开始阶段不伴随着种种价值观念的全面而激烈的变革；而这些阶段对当代人来说却会产生强烈的反感。

然而，另一方面，工程师们却专心于搞那些令人激动的发明创造，因而对他们周围社会上的不满情绪以及莫里斯的谆谆告诫竟然视而不见，听而不闻。由于这种对抗的存在，十九世纪中两股最重要的具有新趋势的力量——艺术和建筑却不能联合起来。工艺美术运动坚持它向往过去时代的态度，而工程师们却对艺术漠不关心。

新艺术运动的领导者们是首先了解这两方面的人。他们接受莫里斯传播的艺术见解，但他们也把我们的新时代看成是机器的时代。这就是他们的名声所以能垂之久远的原因之一。

我们有必要把现代运动理解为莫里斯倡导的工艺美术运动、钢结构建筑的发展和新技术运动的综合物。这三项主要进步事业的发展情况已在本章和前一章中作了详细叙述，现在已有条件把本书的其余篇幅用来介绍现代运动本身在英国、美国和欧洲大陆的发展情况。

六、从1890年到1914 年的英国

现在我们再来讲英国的建筑与设计。前面已谈到过，在八十年代末设计方面的领导者是莫里斯，建筑方面的领导者是诺曼·肖。自觉地与传统决裂是1890年前后欧洲最伟大的画家们的风格特征。这种与传统决裂的风格和新艺术运动创始者们的风格在英国则无人仿效，而且也无此愿望。因此，我们把英国从1890年起的发展情况留待现在来论述看来是比较合适的。可是，在新艺术运动开始之前，在英国至少有一位建筑师已经敢于探索一种富于独创精神与极大促进作用的新风格。这就是沃伊齐（C·F·Annesley Voysey, 1857~1941）。前面已经讲过，他的设计成为新艺术运动的灵感来源。范·德·威尔德曾告诉我，沃伊齐的墙纸设计对他和他的朋友们来说起到了革命化的推动作用。他的原话是：“好象突然之间春天就来临了。”的确，我们只要看看沃伊齐设计的、在九十年代印刷的墙纸（图62）以及他稍后设计的印刷亚麻布（图63），就能发现他与莫里斯之间的极大差别。不是因为他追求新奇；他的推陈出新、带有进步意义的设计手法看来几乎是不知不觉的自然流露。各种教条与硬性规则都无法难为他。在风格化的装饰与自然主义式的装饰的两派支持者的争论中他不袒护任何一方。因为，尽管他于1893年的一次会谈中讲到，写实主义并不适用于装饰，但他还是倾向于采用植物和动物作为纹样的素材，只要它们“简化到仅仅是象征性的东西”。这一论点看来似乎与莫里斯的相一致，但在沃伊齐希望“生活和工作在现代环境里”的殷切期望中包含着一种性质截然不同的新精神。

所以，他的设计图案既做到恰当地接近自然面貌，而又富有装饰美的魅力。沃伊齐最喜欢的装饰主题是，姿态优美的小鸟，

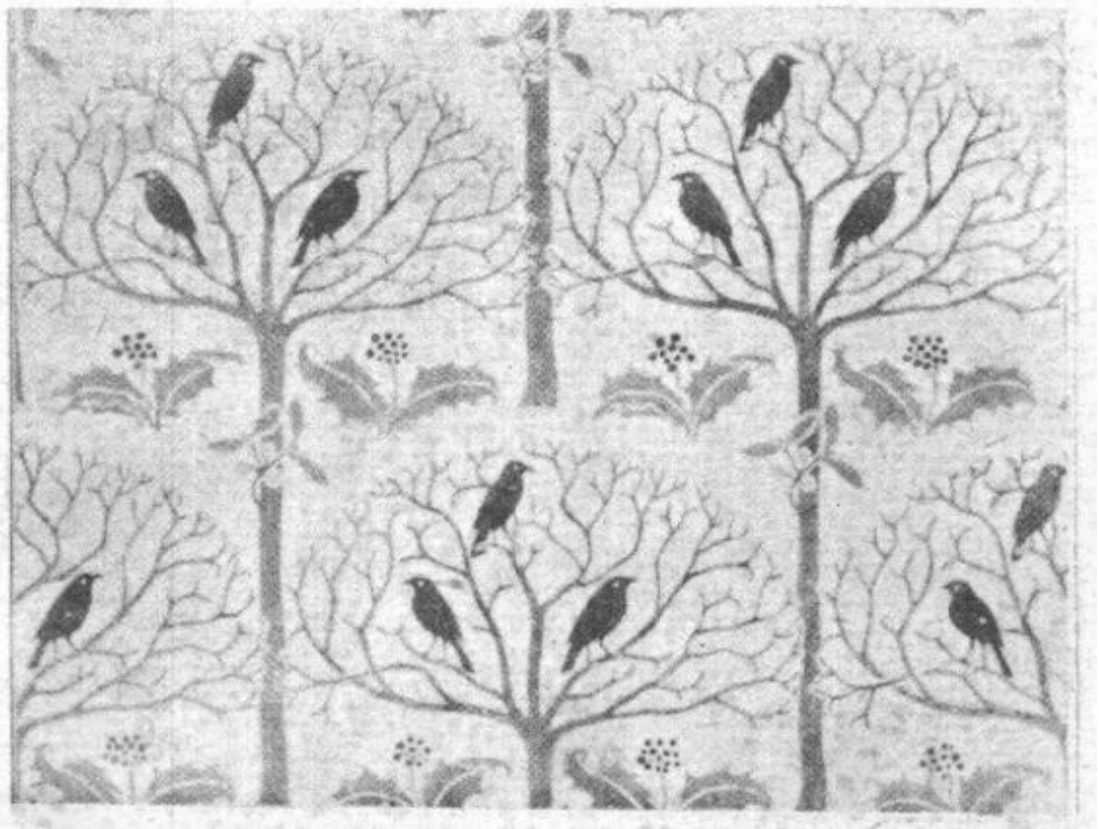


图 62 沃伊齐：墙纸设计，约于1895年

或飞翔，或游荡，或停息，以及枝叶茂盛或枝干光秃的树梢。而且在他模仿儿童画风格的树木和深情地描绘的鸟兽中有一种一望便知的慈祥气氛。把他的墙纸和亚麻布设计与莫里斯的《忍冬草》（图 6）作一比较，可明显地看出他如何从十九世纪的“历史主义”向一个充满阳光与青春活力的新世界迈出了决定性的一步。

大家知道，在维多利亚女王的统治末期，英国文化生活的各个方面都表达了渴望获得新鲜空气与快乐活泼气氛的心情。1890年前后“自由”公司（Liberty's）的成功之处在很大程度上决定于它进口了各种色彩雅致精美的东方丝绸以及其他的中国商品。从1860年以来尚未有人对中国和日本在欧洲艺术中所起作用的历史著书立说。如果将东方国家对英国所产生的影响写成专文一定是饶有兴味的事，比如：在绘画艺术中逸笔草草的技法；线描的登峰造极的技巧；运用明净柔和色彩的方法；以及某些作品采用平涂所取得的效果，等等。由于东方艺术把装饰性与“印象主义

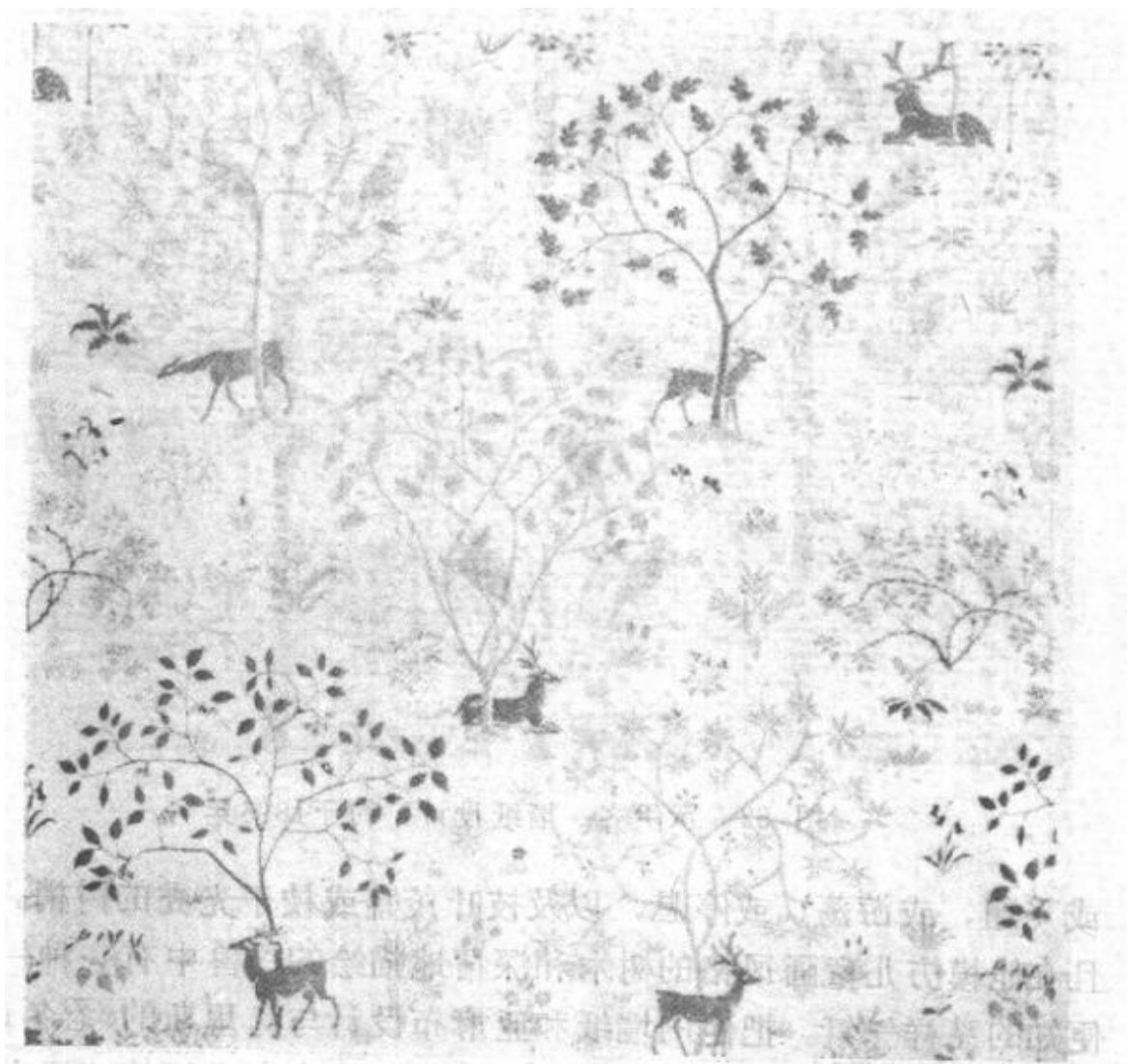


图 63 沃伊齐：印刷亚麻布，以牡鹿和树木为基本纹样，1908

的”特点两者作了高度的综合，因而不不管是印象主义者也好，还是与之对立的新艺术运动的创始人也好，都能采用日本木刻和中国陶瓷所教给他们的东西。印象主义者从日本学习色彩光亮浅淡的特色，把它当作“外光”的描绘方法；学习粗略随意的笔触；以及把面处理成平铺直叙的效果，最后一点他们误认为是强烈阳光下无阴影的处理手法。他们的对手则比较合理，他们重点学习东方艺术家在描绘每一根线、装饰每一个面时所表现的高度风格化的特点。这就是为什么日本木刻能在下列这些作品的背景中出现，如马奈的《左拉像》、德迦的《提索像》，还有凡·高的《唐果

神父》和恩索的《研究东方艺术习作》等等。惠司勒的情况就特别具有教育意义，因为它证明了同一位画家在同一时期对东方艺术风格的两个方面都可以在他的作品中得到反映。东方艺术所特有的色彩配置、精美雅致以及构图章法，在他颇具特色的、也是印象派式的肖像画中的影响是十分明显的；而且在他的作品《瓷国公主》中即使画中人穿戴中国服装，这种影响也是一望便知的。惠司勒在布置华盛顿一个画廊的房间时，还把这幅画作为重点装饰，而这房间的整个装饰风格尽管带有“历史主义”的痕迹，但明显地趋向于新艺术运动。此外，惠司勒还是竭力主张室内墙面不须任何装饰只要敷以浅淡色彩的第一位艺术家。他于1878年装饰自己的住宅时采用了这样一个设计方案：其主要的效果是白色和浓黄色墙面、几件中国瓷器，以及几幅装在简单的镜框里的油画和版画。如果我们想象一下这些房间，就会觉得我们立刻回到了二十世纪初而不再复是莫里斯和拉斯金的时代。然而，在理论上（如果这字眼用于他偶一为之的议论不算太重的话）以及在技巧上，惠司勒与他的同道一样完全是个印象主义者，因此他在那些对人生与艺术采取新观点而工作的人们的心目中就成为引起强烈憎恨的对象。在这里没有必要探究那件令人不愉快的事情，即：惠司勒与拉斯金之间的对立。莫里斯下定决心追随拉斯金。这首先是个原则问题，然而也是个趣味问题。这位把琼斯看成是维多利亚时代后期最伟大的画家的人，当然不会欣赏惠司勒的印象派绘画的名副其实的表面效果。

人们也许想从工艺美术运动的信徒们与印象主义者中间发现存在于莫里斯和惠司勒之间同样性质的矛盾。可是，前面已经提到过与“二十世纪”展览会有关的一个事实，就是欧洲大陆引进印象主义画派和引进新的装饰风格，包括工艺美术运动和新艺术运动两种形式，这两件事是同时发生的，而且都归功于同一个人。这就是梅欧·格拉夫(Meier-Graefe)，他是第一个发现范·德·维尔德的人，写过几本书介绍雷诺阿和德迦，而且也介绍凡·高和高更。即使时至今日，对艺术感到兴趣的大多数人并未觉察

到印象主义作为一种学说和莫里斯及其追随者们的学说之间存在的那种不可调和的分歧。然而，非常明显，印象主义与工艺美术运动之间的对立不过是反映两代人之间全面的文化对立在艺术上的表现。一方面把艺术看作是瞬息之间种种外观印象的迅速描绘，而另一方面则把艺术看作是那种具有决定性的、本质的东西的表现。一方面信奉为艺术而艺术的理论，而另一方面则恢复艺术服务于社会的信念。印象主义者支持十九世纪后期巴黎崇尚优美高雅的奢侈品的风尚，而工艺美术运动则以青年运动(Youth Movement)的精神为宗旨提倡“过简单的生活”。这一运动在1900年前后具有重要意义，并可追溯到柏格森(Bergson)的哲学以及最初两所经过改革的英国公学的建立，即：阿波肖姆公学(1889年)和佩达斯公学(1892年)。

在设计方面，沃伊齐是这种新的“生活之乐”的突出代表，但也决不是唯一的代表。克莱(Crane)后期的某些墙纸也不采取莫里斯厚重的风格。布兰温(Brangwyn)的纺织品设计是另一个例子。把他的一幅地毯(图65)与莫里斯设计的那些地毯作一比较，我们就可发现他倾向于采用大而连续的平面、强烈的色彩与大胆的图案的风格——与塞尚和高更的绘画风格相类似。只要欧洲大陆的建筑师们信奉新艺术运动，那么，受到他们欢迎的主要是英国设计的墙纸、印刷亚麻布、擦光印花布，等等。但一等到“注重实际”(Sachlichkeit)的新风尚发展起来了，那么，英国建筑师与艺术家们在器皿造型方面(而非装饰方面)的开创工作就成为人们谈话的主题。有些人，象穆泰苏斯那样，对新艺术运动的标新立异产生厌倦之后来到英国，看到沃伊齐设计的酒具架和调味品瓶架想必都会感到又惊又喜(图64)。他所设计的墙纸清新简朴，这也成为这些日常小用品的创作基调。它们的动人之处全在于造型的干净利落、优美雅致。

对于即将到来的现代运动具有特殊重要意义的是，这种新精神在房屋内部装饰方面的表现。沃伊齐于1900年在白金汉郡的住宅就是一例(图66)。室内的木器都漆成白色，铺地面砖为深蓝色，

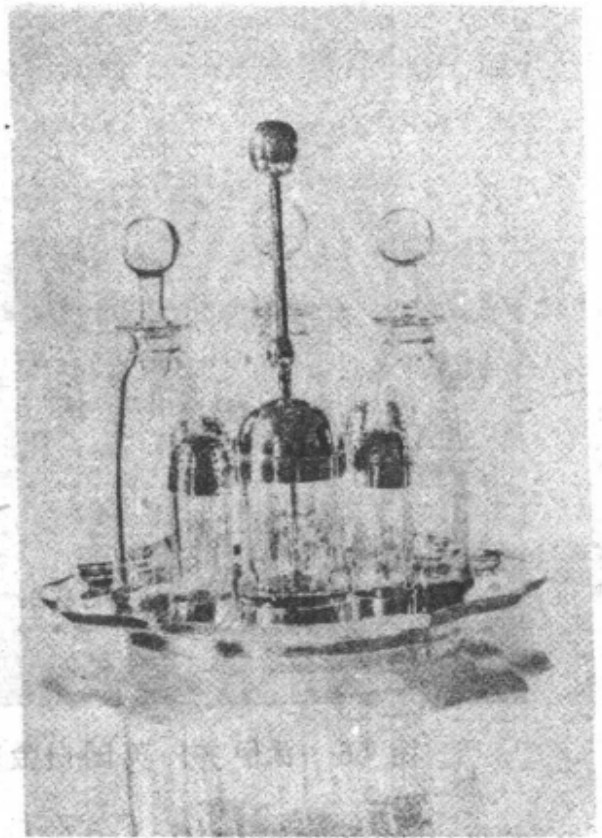
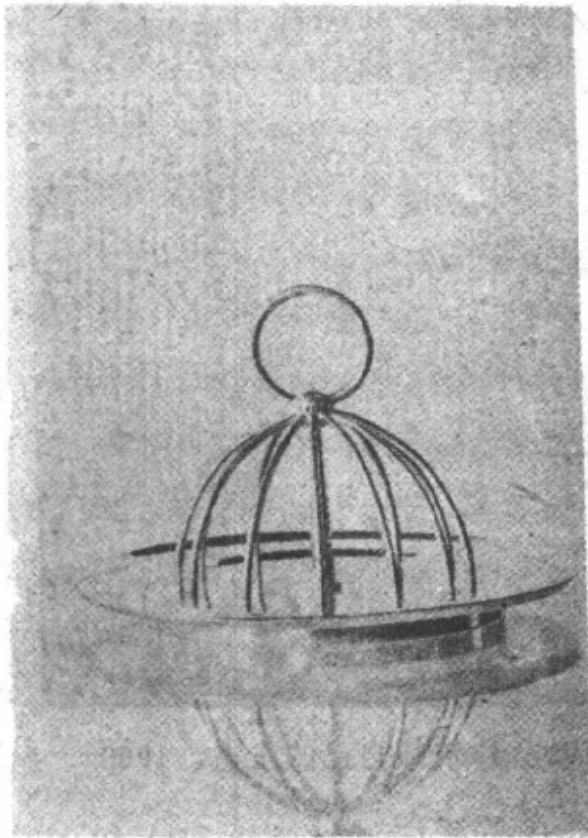


图 64 沃伊齐：酒具架和调味品瓶架

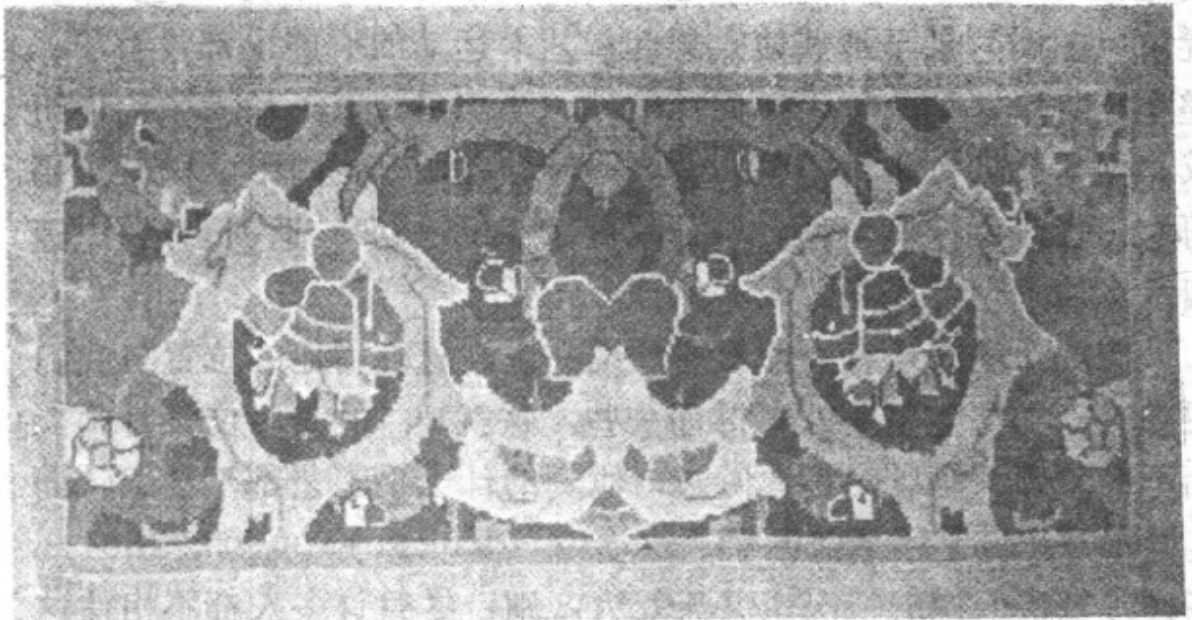


图 65 布兰温：地毯

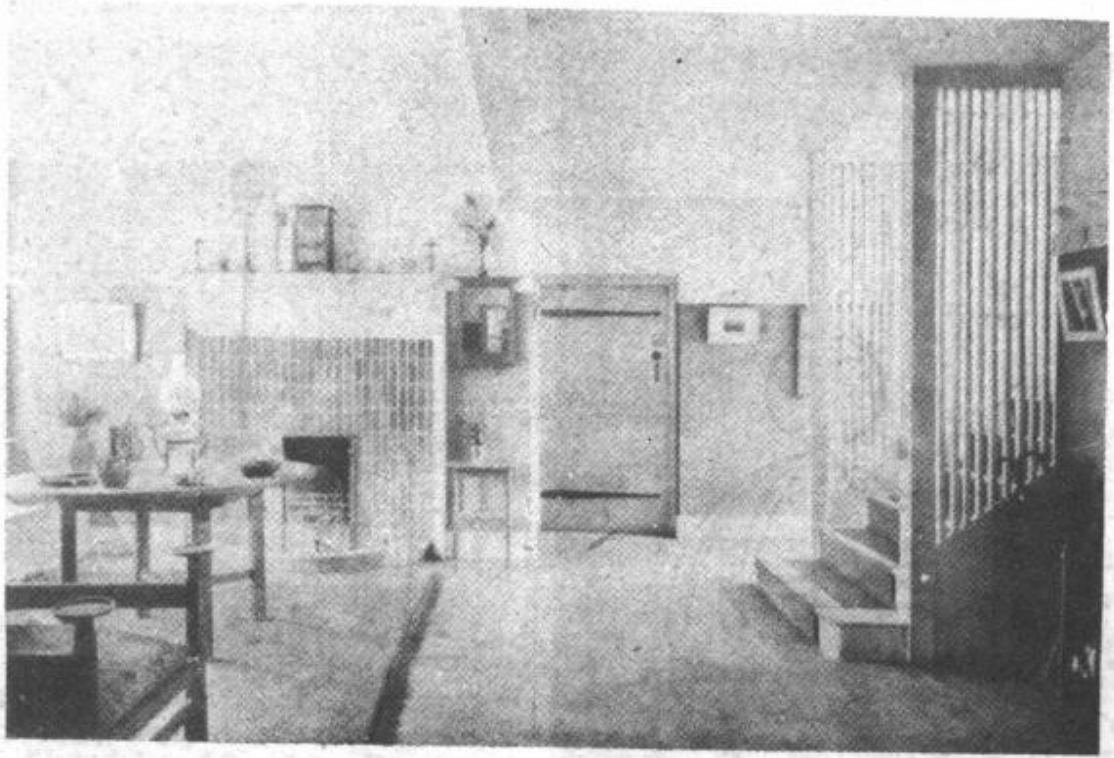


图 66 沃伊齐：英国白金汉郡，建筑师自己的住宅，1900

纵横线条之间形成强烈对比，特别是楼梯的木条屏风（这种处理手法成为一时的风尚），家具的造型大胆直捷，但也略带奇特。所有这些都给人以轻巧淡雅之感。稍后，他在1906年设计的一张长凳中（图68），甚至那些使人想起新艺术运动的痕迹也都没有了；整个设计除了两边扶手板的托架外，全部采用直条和横条构件组成。至于托架则采用了整四份之一圆的初级几何图形。材料采用栎木，也未经打磨着色。这是流行于本世纪初叶“返回自然”、“返回基本原理”等风尚的又一例证。

有关沃伊齐还有一件事必须说一说，这使得他的位置与我们更接近，而与莫里斯就离得远一些。这就是：他是一位设计师，而不是匠师。他曾对作者说过，他真的什么手工艺都不会做。而英国最杰出的艺术家兼匠师——金森（Ernest Gimson, 1864~1920）事实上他的情况也并无太大区别，尽管许多人都不相信这一点。的确，他曾受过手工艺的训练，但他著名的家具、铁件以及其他东西都是由他设计，而不是由他制作的。从图67所示的椅

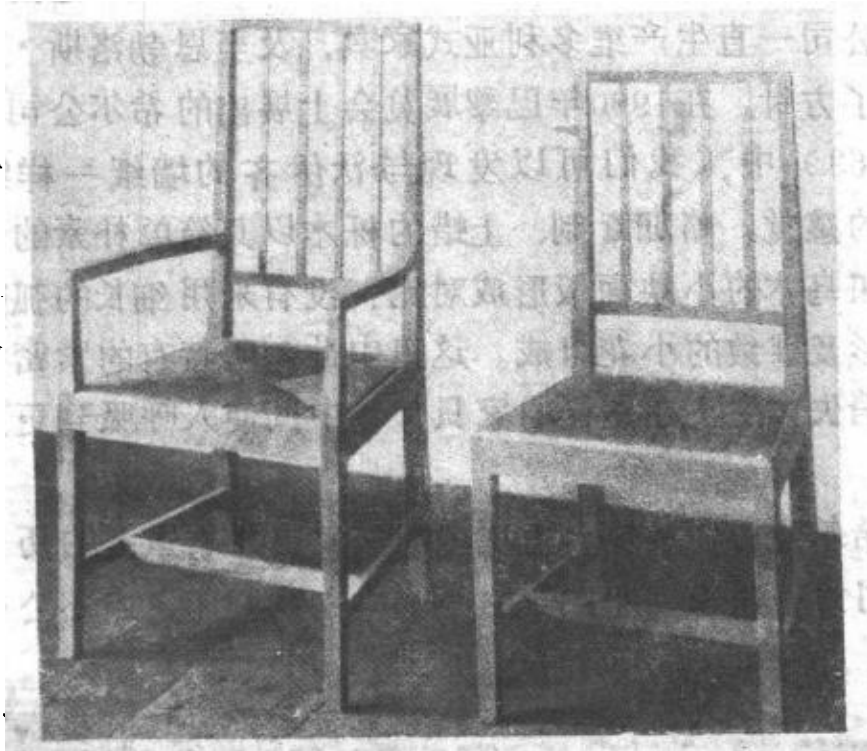


图 67 金森：椅子，1901。

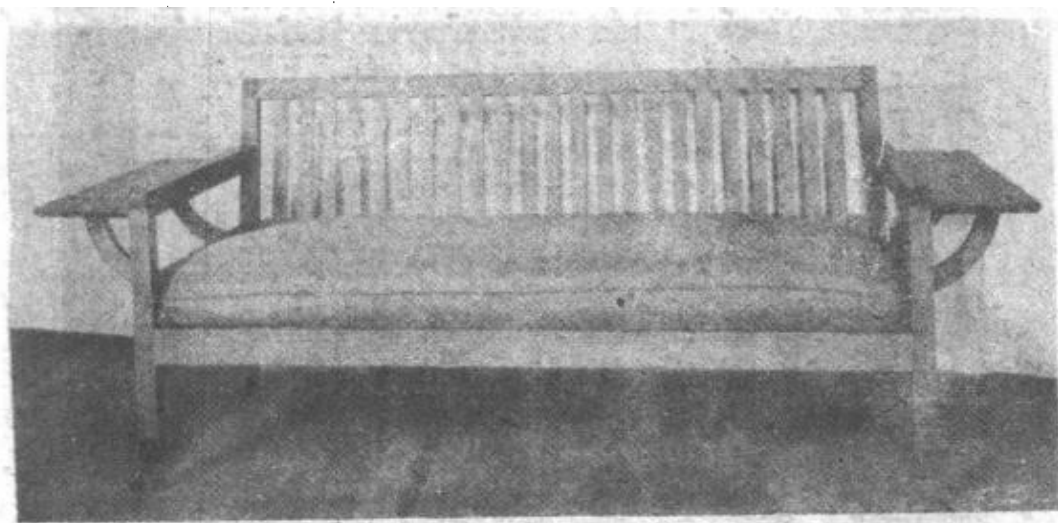


图 68 沃伊齐：长凳，1906

子设计中可以看出他的老老实实的工作态度，对木料特性的喜爱与保守的气质。他的作品中采用这样简洁高妙的手法的还为数不多。一般地说，金森更趋向于英国传统，并不鄙视采用过去时代中创造的各种形式。与此同时，希尔（Sir Ambrose Heal,生于

1872年) 制造了真正建立在商业基础之上的优质先进的家具。希尔父子公司一直生产维多利亚式家具, 及至恩勃洛斯·希尔当家就改变了方针。在1900年巴黎展览会上展出的希尔公司的一个衣橱(图 69)中, 我们可以发现与沃伊齐的墙纸一样给人以欢快鲜明的感觉。略加薰制、上蜡的栎木以其简单朴素的平面与饰以白镏和乌木的小块面板形成对比。没有采用细长的弧线; 纹样由长方形及雅致的小花组成。这里中世纪所特有的紧密狭窄的气氛已经消失。生活在这样的家具什物中间使人呼吸到更为新鲜的空气。

比希尔公司在展览会上展出的家具更具有重要的历史意义的是该公司为普通市场所制作的产品。在1898年, 希尔公司为普通

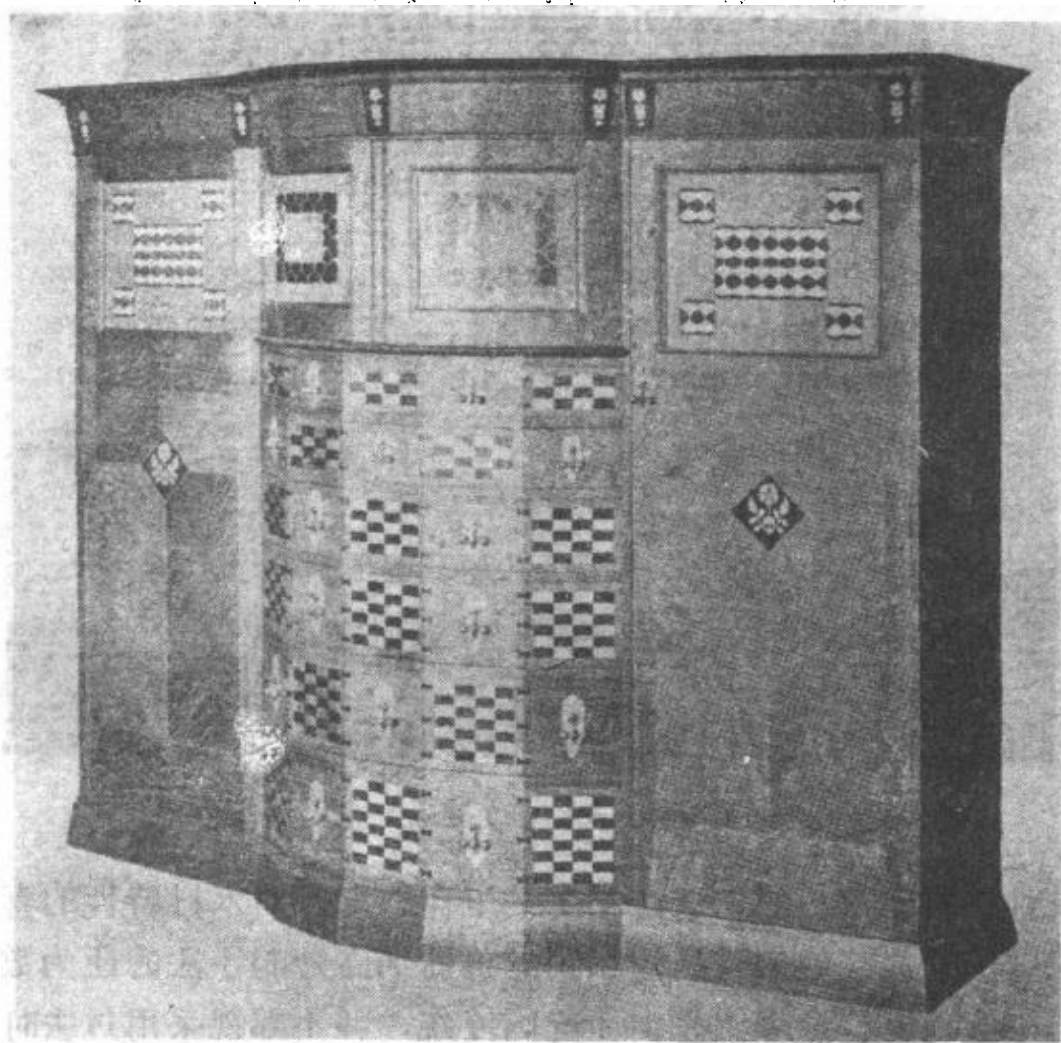


图 69 希尔: 衣橱, 1900

栎木家具出版了第一本产品目录，并在英国开始恢复简单木床架的生产。这些舒适悦目的床架在英国颇受欢迎，在市场上销售长达二十余年，最后却为追求所谓现代形式的一些误入歧途的支持者们所抛弃。

家具制造在1890与1900年间的对比同样在英国的印刷业中也能找到。莫里斯的凯尔史谷特印刷所（创办于1890年），出版的书籍以带有中世纪式精致的装饰而著称。而考勃登一森德生与华尔克合办的多夫斯印刷所（创办于1900年）以其朴实无华的风格在现代书业中获得地位。

就英国的建筑而言，它的历史地位并不象应用美术那样简单。前已指出，在1890年前，诺曼·肖创造了一种风格，它以安妮女王的风尚为准，具有所谓“现代”的特点，非常迎合当时英国人的需要与胃口；因此，社会上如不企图公开触动传统的话，那么这种风格几乎很难获得改进。最早而且最值得注意的、为争取摆脱这种风尚而独创一格的是麦克默杜和沃伊齐的早期建筑创作（事实上比霍塔的还要早一些）。麦克默杜在恩菲尔特的住宅（图70）建于1880年前，表现了惊人的独特风格。平屋顶和二层楼的几樘横向窗户特别引人注目。他于1886年为推销自己同业公会的产品而在利物浦展览会上建造了一个售货亭（图71）。上粗下细的柱身，不用柱头而代之以特大的檐口，而且这些古怪的形式还在封檐板的顶端重复出现，则更富有独创精神，这种新风气当时为沃伊齐、随后又为其他几位建筑师所仿效。麦克默杜对沃伊齐的巨大影响是无可置疑的。他本人对作者说过，当他还在青年时代，麦克默杜对他的影响甚至比莫里斯还要大。然而，沃伊齐设计的第一幢住宅（图73），考虑到它的建造时间是1888年，不能不说是惊人的独创。窗户的安排特别引人注目。但是，这种自由组织窗户的手法在诺曼·肖及其门徒的作品中也颇为流行，而墙面采用纯白颜色却是公开对抗周围郊区由肖设计的花园住宅的红砖墙面的。这幢住宅高耸如塔，光秃的墙面与横向窗户构成跳动的节奏是作者有意引入的一些创新手法，但也不无年轻人调皮胡闹的味道。

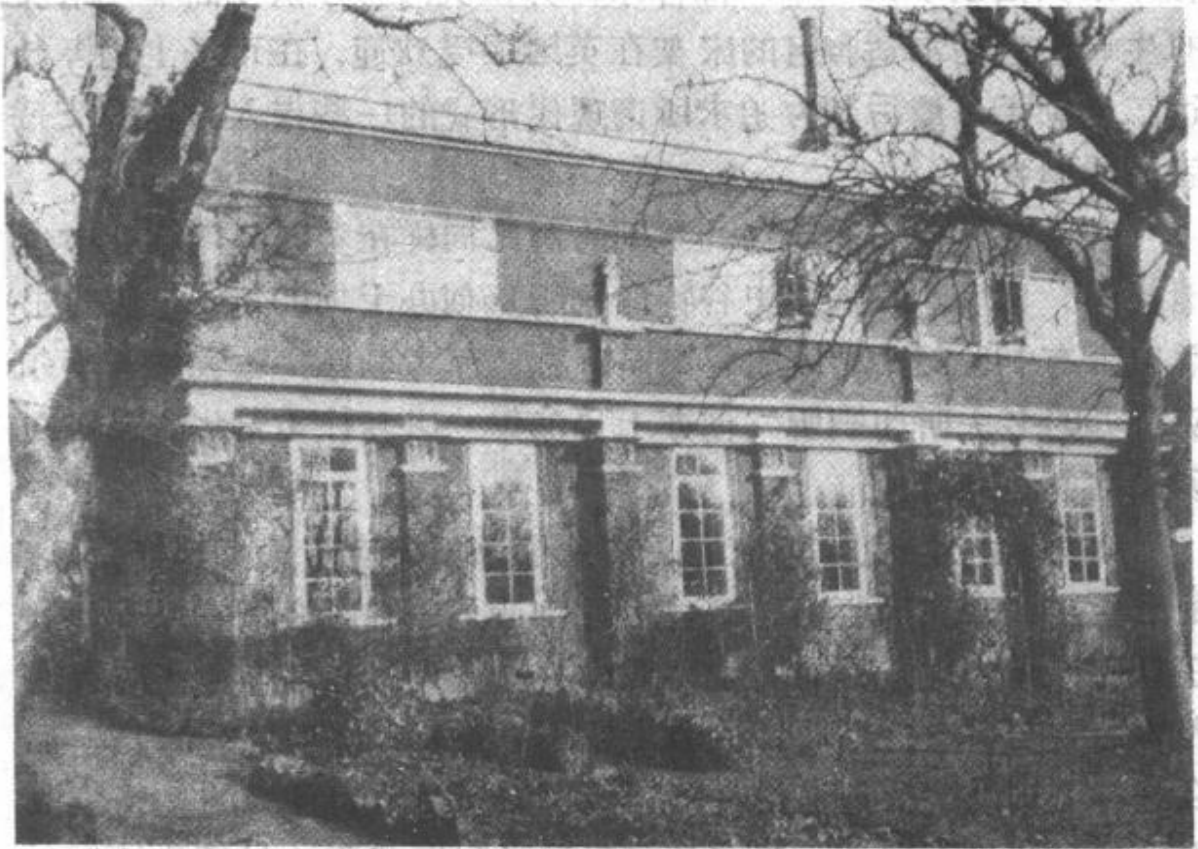


图 70 麦克默杜：恩
菲尔特，建筑师自己的
住宅，1880年前



图 71 麦克默杜：
利物浦展览会上的售
货亭，1886



图 72 沃伊齐：伦敦，汉斯路十四和十六号住宅，1891

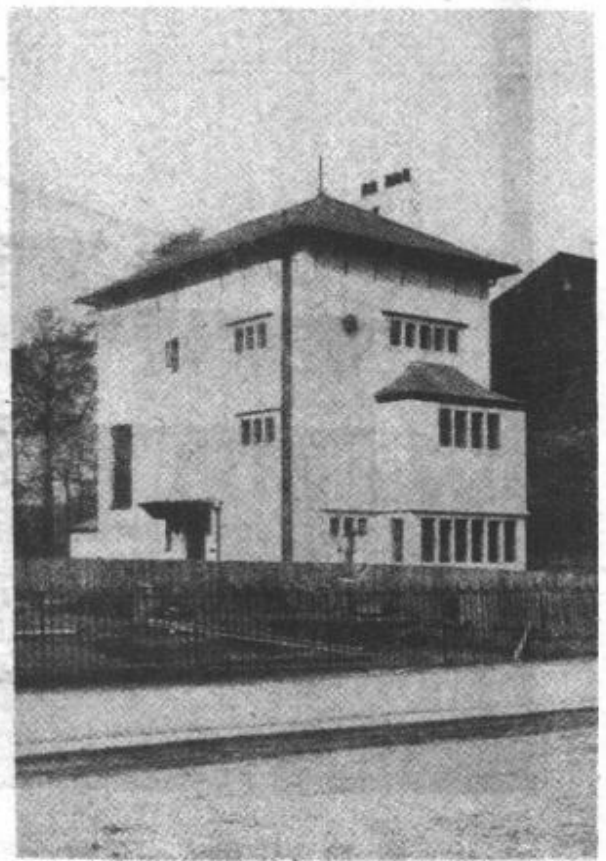


图 73 沃伊齐：伦敦附近，贝特福特公园住宅，1888

然而，沃伊齐没有从这一方向走得更远；要不然，他便会发展成为一个新艺术派的建筑师。早在1891年他设计那幢小巧的工作室时（图74），各部分之间的比例关系更接近于英国乡村住宅的传统，而有别于上述贝特福特公园住宅，虽然细部处理还是颇为新颖的，特别是粗大的烟囱，右边扶壁向内的倾度，以及门前的铁件（显然受到麦克默杜于1886年设计的木制品的启发）。同年，沃伊齐在伦敦汉斯路又设计了两幢住宅（图72）。贝特福特公园住宅的风格在门廊和漩涡形的女儿墙中仍能依稀看到。但那两个小小的凸肚窗则是从诺曼·肖那儿借用来的。总之，这两幢住宅从今天看来不比贝特福特公园住宅那样以其独特的创作个性与诺曼·肖的风格相对抗。

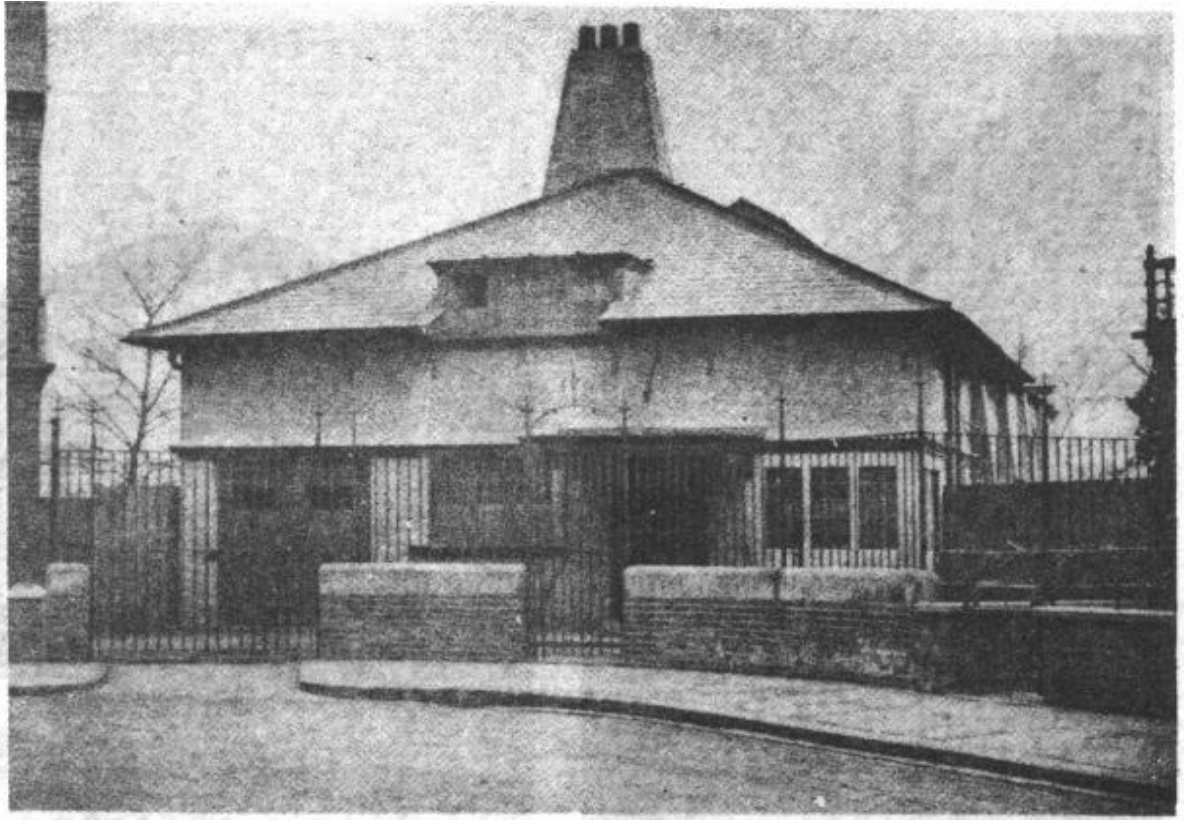


图 74 沃伊齐：伦敦，圣·邓斯登路的工作室，1891

当沃伊齐开始接受乡间住宅的设计任务时，他对英国传统的欣赏日渐加强。正如由他的设计所证明的那样，他是一个热爱自然的人，因而他必然在构思他的住宅设计时，要与周围的乡村环境相联系，而且在形式上要它们更接近于英国过去的农舍和庄园主的住宅，而不是他在伦敦所设计的那样。他的乡村住宅设计开始于九十年代初期，在1900年前已完成了大量作品。他从未设计过教堂和公共建筑物，仅设计过一个小型仓库。

佩莱克洛夫住宅建于1893年（图75）。这是沃伊齐心目中乡间住宅应有形象的典型作品。尽管带有引人注目的现代特征。如采用一致的横向开窗手法和外形粗大的烟囱，但在各方面并无明显的反传统倾向，而且与它的自然环境和乡村建筑环境密切配合（这所住宅带有专门为它设计和栽植的花园）。

这种特色在另一幢建筑物中更为明显，这就是他于1897年为格兰恩设计的住宅（图76）。用今天的眼光已不大容易赏识这座住

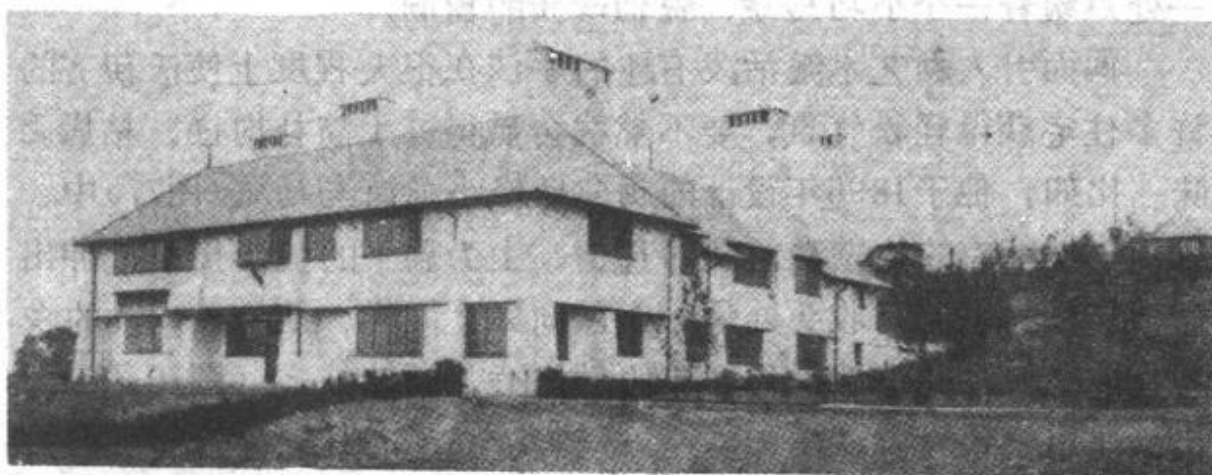


图 75 沃伊齐：英国，佩莱克洛夫住宅，1893

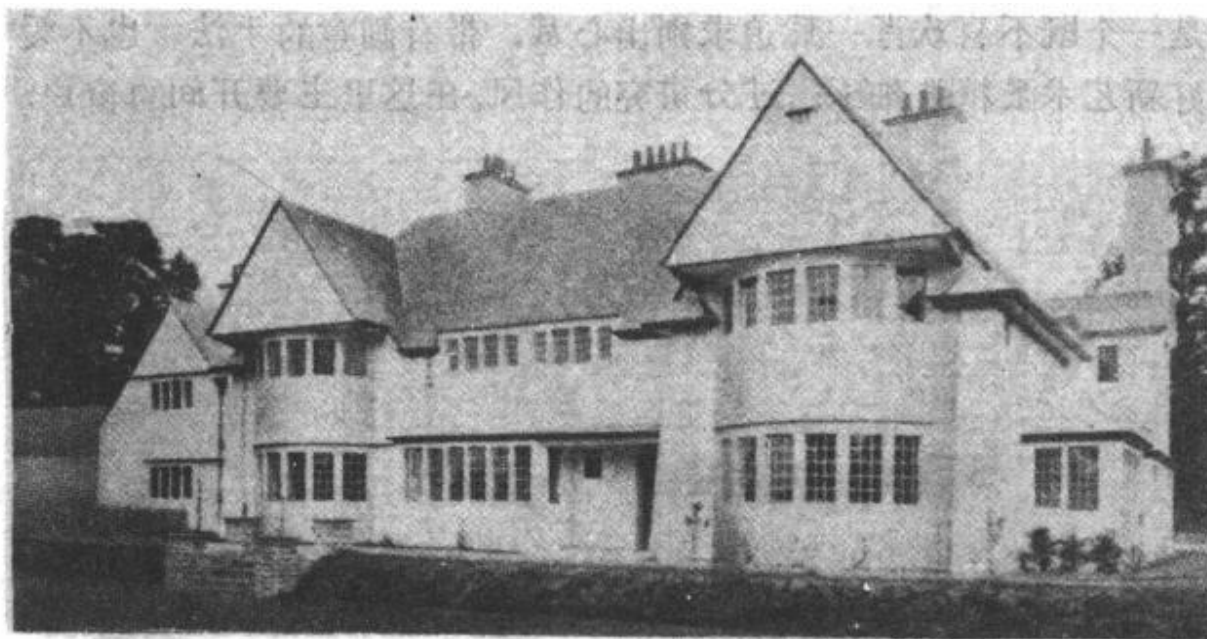


图 76 沃伊齐：英国，格兰恩住宅，1897

宅立面的简练质朴的妙处。因为，至少在英国，它已成为上千的投机商人沿郊区公路两旁修建住宅时竭力模仿的对象，以致搞得千篇一律，无从识别。不过，从历史学家的观点看，它仍然是一个不小的功绩，因为沃伊齐为当时大量的住宅建筑创造了一种样式，而且风行了三十余年之久。那些没有被人从沃伊齐那儿抄袭的东西，不用说倒是他最进步的创作主题，并且时至今日犹引

人注目——拉得长长的带形窗户，还有完全光秃的三角形山墙，只有一处点缀着一个小巧玲珑、貌似珍贵的窗洞。

偶而引入新艺术派活泼有趣的手法在很大程度上使沃伊齐的许多住宅获得轻松气氛，要不然就会显得过于简朴拘谨，枯燥乏味。比如，他于1896年设计的梅尔欣格小旅馆与马厩(图77)中，采用了他特有的扶壁和远挑的屋檐，上为扁平的弧形屋顶，伸出一根针样的塔尖，收头处是一个风向标。同样，他的最成功的乡村住宅之一，即设计于1898年的勃洛特莱湖畔住宅(图79、80)，出檐处用精致的细铁托架支撑，这给整个立面增添轻巧活泼之感。

但是，这些手法不过是给合理、协调、强而有力的设计略为带来轻松的效果，而不是有意玩弄新奇。这就是勃洛特莱住宅临湖一面所以动人的原因所在。在这里，人们清楚地看到，沃伊齐是一个既不喜欢肖一派追求别出心裁、带有画意的手法，也不爱好新艺术派精雕细琢、过分讲究的作风。在这里主要开间的窗户，

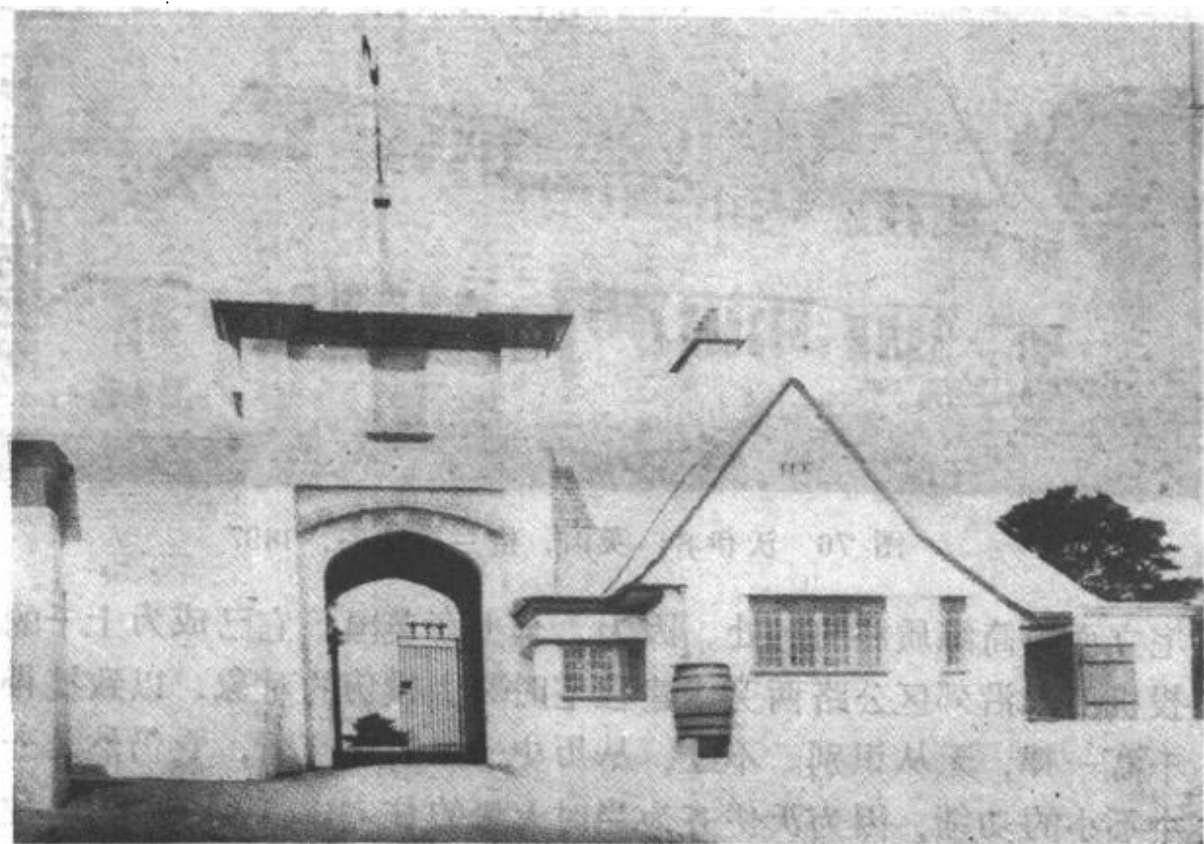


图 77 沃伊齐：英国，梅尔欣格小旅馆和马厩，1895



图 78 史密史和布鲁尔：伦敦，曼丽·沃德福利工作大楼，1895

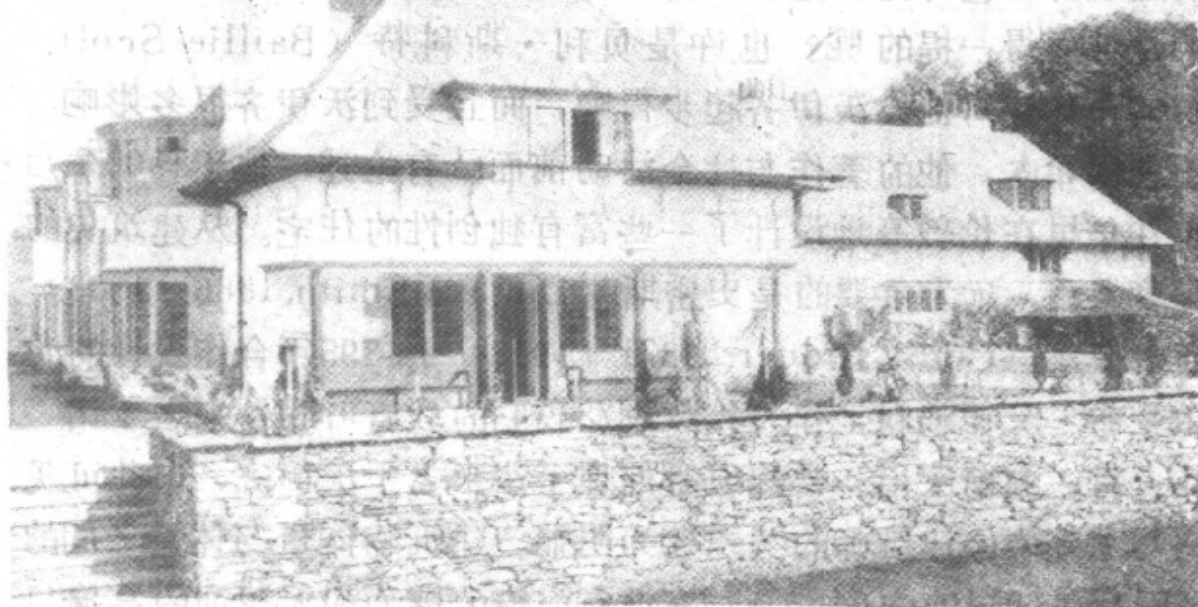


图 79 沃伊齐：英国，勃洛特莱湖畔住宅，1898

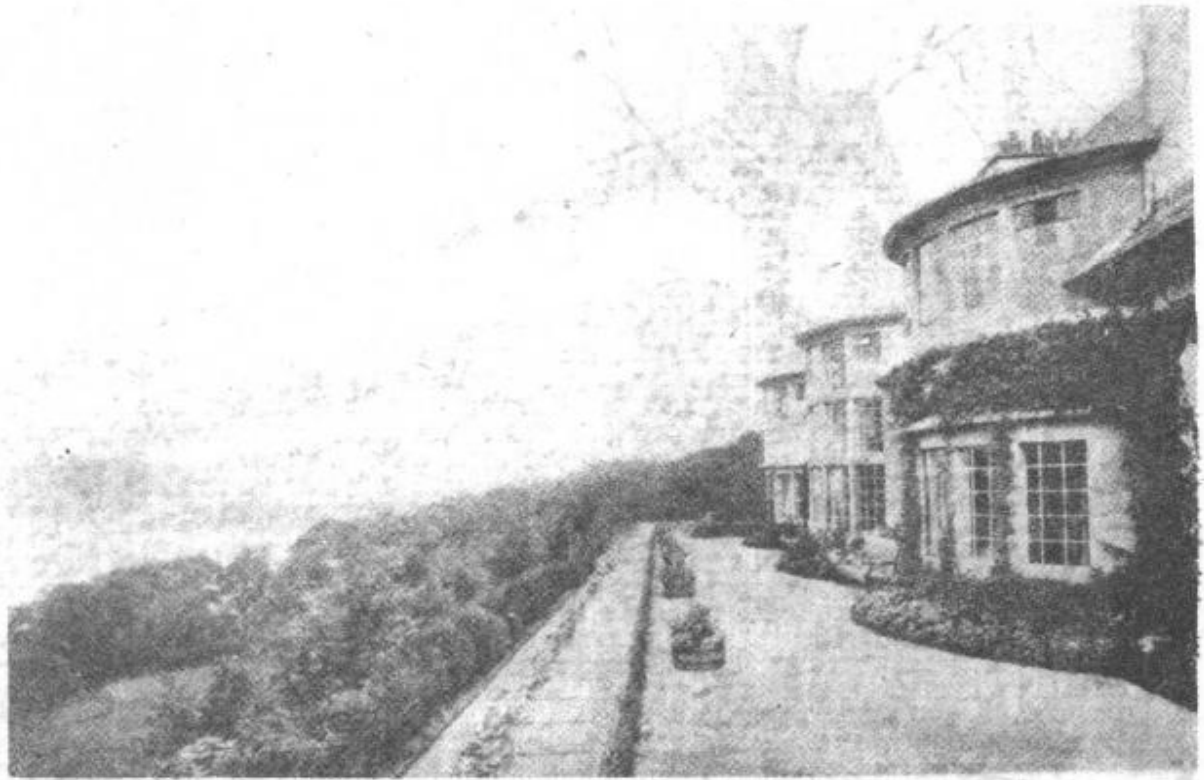


图 80 沃伊齐：英国，勃洛特莱湖畔住宅，1898

其直棂和横档完全不用线脚装饰，而且这些窗户与墙面交待得轮廓分明，干净利落。从这些手法出发，也许可以直接地通向今天的建筑风格。在英国九十年代后期出现了几位比沃伊齐更为革命的建筑师，也许比从这些人的设计手法出发更为直接吧。他们中间是谁值得一提的呢？也许是贝利·斯科特（Baillie Scott, 1865~1945），他比沃伊齐起步得晚，而且受到沃伊齐很多影响。还有阿希皮，他的著作与社会活动前面已有论述，他于1900年后的几年里在伦敦等地设计了一些富有独创性的住宅。从建筑史的角度来看，远为重要的是史密斯（Dunbar Smith, 1866~1933）和布鲁尔（Cecil Breuer, 1871~1918）于1895年合作设计的伦敦曼丽·沃德福利工作大楼（图78）。它的软百叶帘窗来之于诺曼·肖，向前突出一翼的顶部处理手法来之于沃伊齐，由此可见它与上述两位建筑师的关系较为明显。建筑物体量与体量之间的节奏感，凹进的中间部分与它没有门窗的墙面和无装饰的高檐口之间的比例关系，屋顶的挑檐大而且宽，所有这些都明显地指向

今天的建筑风格；而且不对称地凸出的门廊在处理手法上比沃伊齐想要办到的更为自由，也更为“有机”。

这种特殊的处理手法也可能影响了老一辈的汤森（C·Harrison Townsend, 1850~1928），他的主要作品是伦敦惠查波尔美术馆，设计于1897~99年（图82）。但是汤森的风格有着比较复杂的多种来源。该馆的底层与二层之间故意不采取对称形式，一长排特别低矮的窗户，以及墙面上树叶般的装饰纹样，无疑是受到沃伊齐的影响，但入口处笨重的拱圈说明汤森很可能对美国理查森二十多年来的建筑实践有所了解。如果这一设想是正确的话，那么这是第一个英国作品受到美国影响的具体例证。在长排窗上部那两块扁平的装饰带也使人联想到，比如说，理查森于1870~72年设计的波士顿勃莱德广场教堂，而且在汤森的另一个作品——设计于1900~02年的郝尼曼博物馆中这种与美国建筑的联系就更加明显（图81）。那个粗壮的方塔，四边砌成圆角，上为树桩模样的屋顶，这与沃伊齐及其追随者们极为喜爱的优美精致的小尖塔是迥然不同的。汤森在这一时期的设计，尽管说他受到国内外的各种影响，但毫无疑问他是当时英国建筑师中坚决与传统决裂的突出范例。我们说英国的，而没有说不列颠的。因为正在这一时期格拉斯哥有一群艺术家在富于独创精神与想象能力方面不亚于欧洲的任何艺术家。在绘画方面，相当知名的有格拉斯哥青年小组、华尔登、拉弗莱等人。他们第一次在国外举办的展览会给欧洲人士留下了深刻印象。而在设计与装饰方面格拉斯哥学派在维也纳的一次展览会上初次露面时简直是一鸣惊人。

这个小组的中心人物是麦金托什（Charles Rennie Mackintosh, 1868~1928）及其妻子麦克唐纳（Margaret Macdonald）和她的姐妹麦克奈尔夫人（Mrs. McNair）。我们在论述麦金托什时终于能够把英国的发展情况与欧洲建筑在九十年代的主要倾向和新艺术运动等联系起来。他还不到二十八岁就已被选中来设计格拉斯哥艺术学校的新楼（1898~99，图84）。在这里没有一个特色是从当时的各种流派中衍化而来的。立面强烈地具有作者个



图 81 汤森：伦敦，赫尼曼博物馆，1900~02

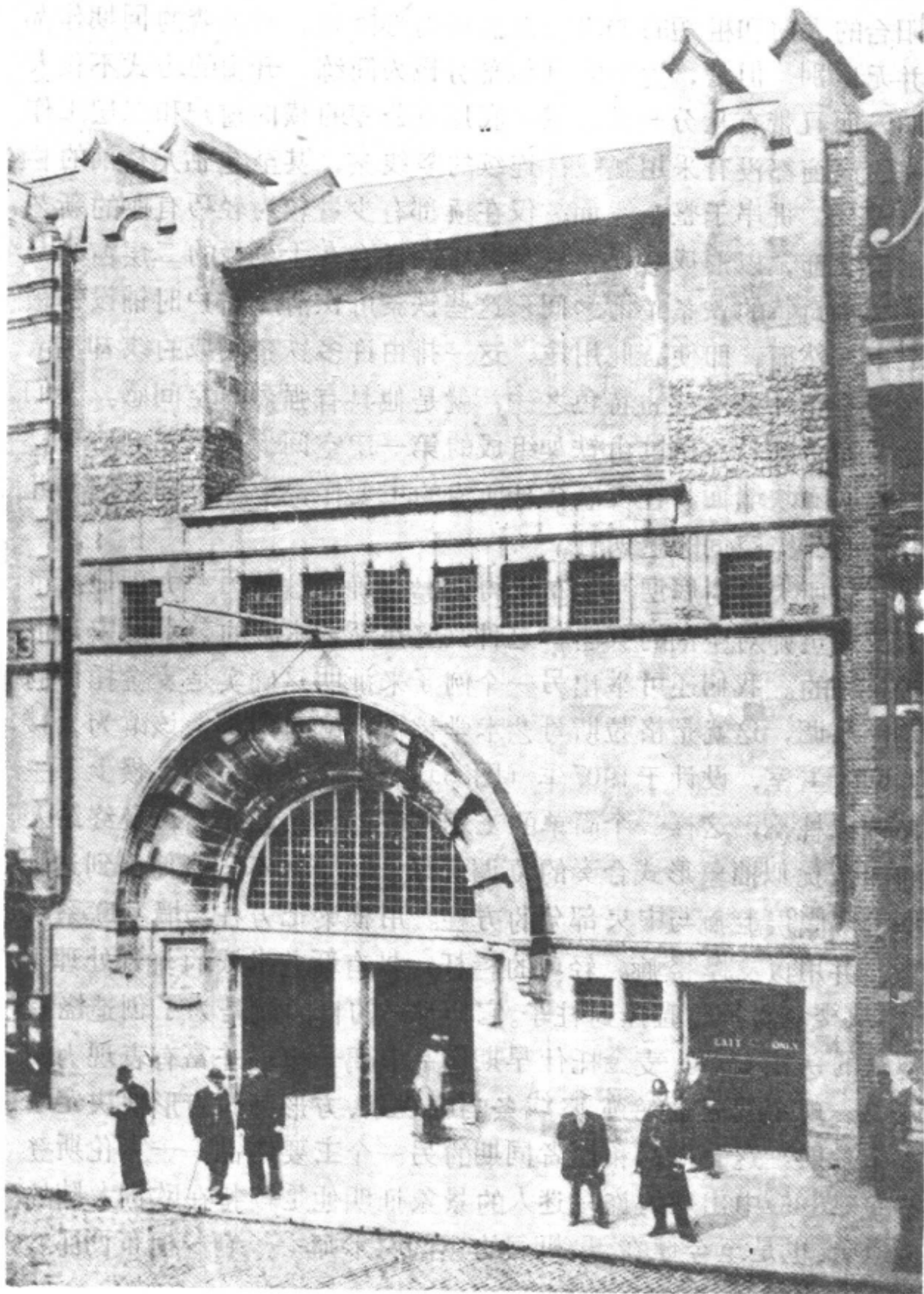


图 82 汤森：伦敦，惠查波尔美术馆，1897~99

人的特征，而且在许多方面导向二十世纪的建筑风格，尽管带有阳台的大门和粗短的角塔有意搞得奇形怪状，与汤森同期作品并无区别。但是，立面的其他部分极为简练，开窗的方式不仅大胆，而且带有几分严肃之感。底层办公室的横向窗户和二层工作室的高窗都没有采用弧线：连续的竖线条，甚至包括大楼前的栏杆设计，贯串于整个立面；仅在顶部有少量较为轻巧有趣的新艺术派装饰，以形成对比。这种对比同样存在于刻板的二层窗户与它底部奇特的铁条装饰之间，这些铁条可供清洗窗户时铺设木板之用。然而，即使有此用途，这一排由许多铁条构成的线却显示了麦金托什最重要的特色之一，就是他具有强烈的空间感。人们的眼睛必须首先透过由铁架组成的第一层空间，然后才到达大楼坚固的石块墙面。在麦金托什所有的主要作品中都可以发现与此相同的纯粹空间的透明性。

这所大楼的底层平面布置得清楚明确，这从另一方面显示了这位建筑师对空间的兴趣，这种兴趣在新艺术派的艺术家中是很难找到的。我们还可举出另一个例子来证明这确实是麦金托什的创作基调，这就是格拉斯哥艺术学校图书馆的内部，该馆为大楼西翼的主室，设计于1907年（图83）。一个高大的房间，楼上下三面围以柱廊，这样一个简单的主题却装饰得如此丰富，最终给人的印象犹似抽象形式合奏的复调音乐。楼廊并不一直伸出到达那些分隔底层走廊与中央部分的方柱。用横梁把方柱与墙身联系起来，并用以支撑楼廊。轻巧的栏杆，带有新艺术派的细部处理手法，从楼廊的护墙直挂到柱子。它们唯一的目的是为了创造饶有趣味的透视效果。麦金托什早期作品中偶一出现并富有表现力的弧线，现在就完全绝迹。竖线条与横线条、方形与长方形便决定了整个效果。这一作品和作者同期的另一个主要作品——克伦斯登茶室（图85）中出现的许多迷人的景象证明他是赖特在欧洲大陆的同道者，也是至今健在、最机灵的空间魔术师——勒·柯布西耶*。

* 勒·柯布西耶死于1965年。

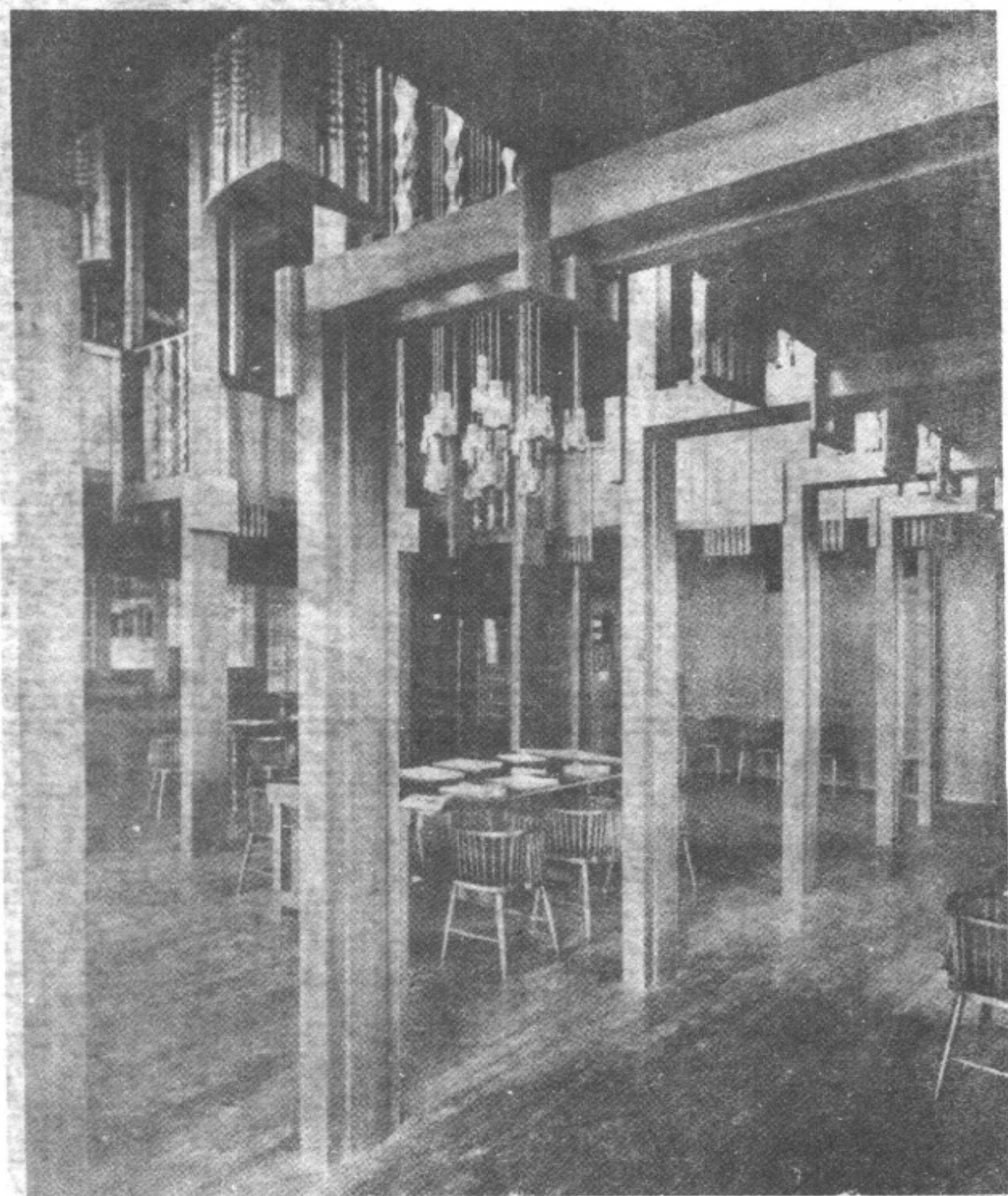


图 83 麦金托什：格拉斯哥艺术学校，图书馆内部，1907~09

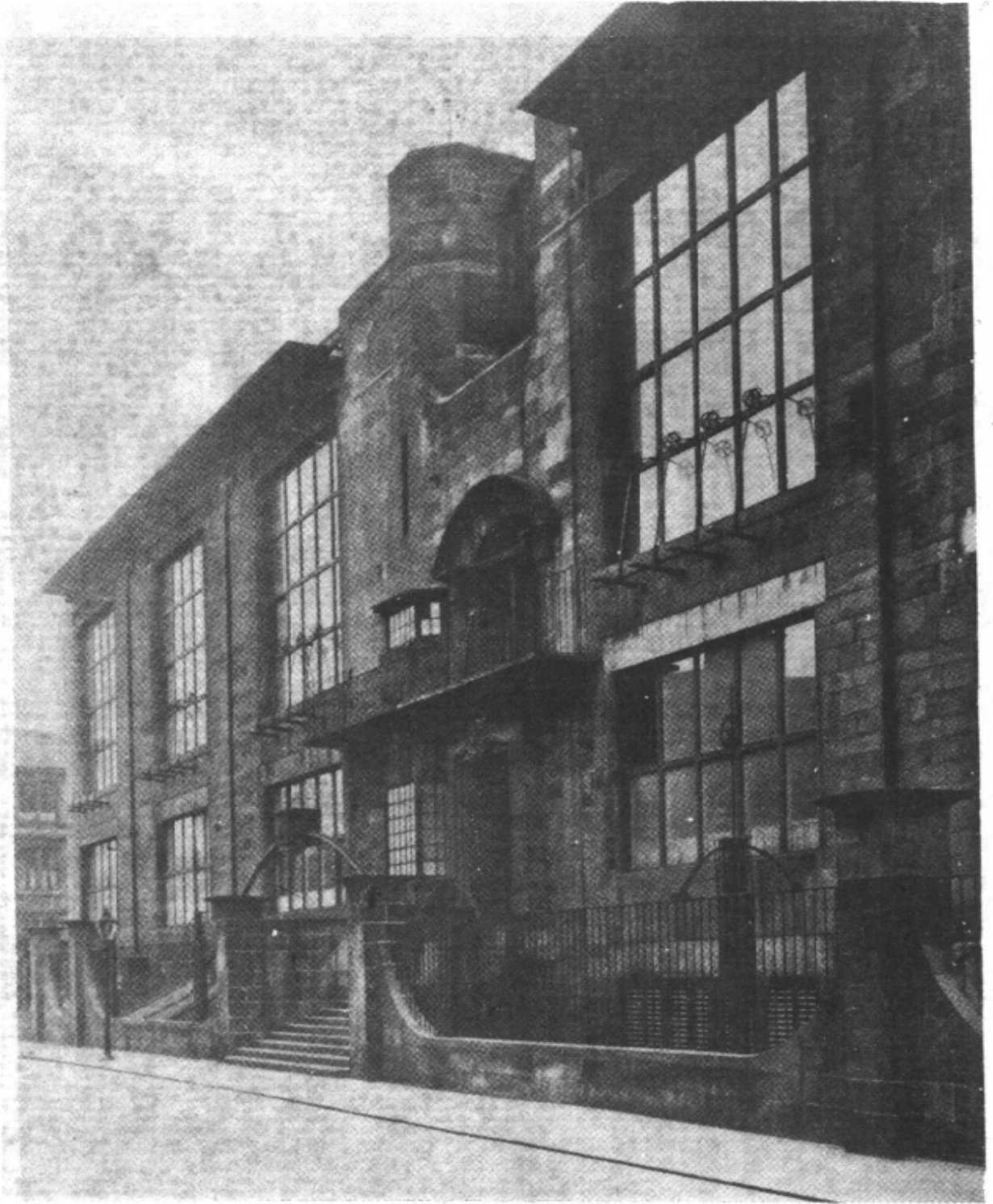


图 84 麦金托什：格拉斯哥艺术学校，1898～99

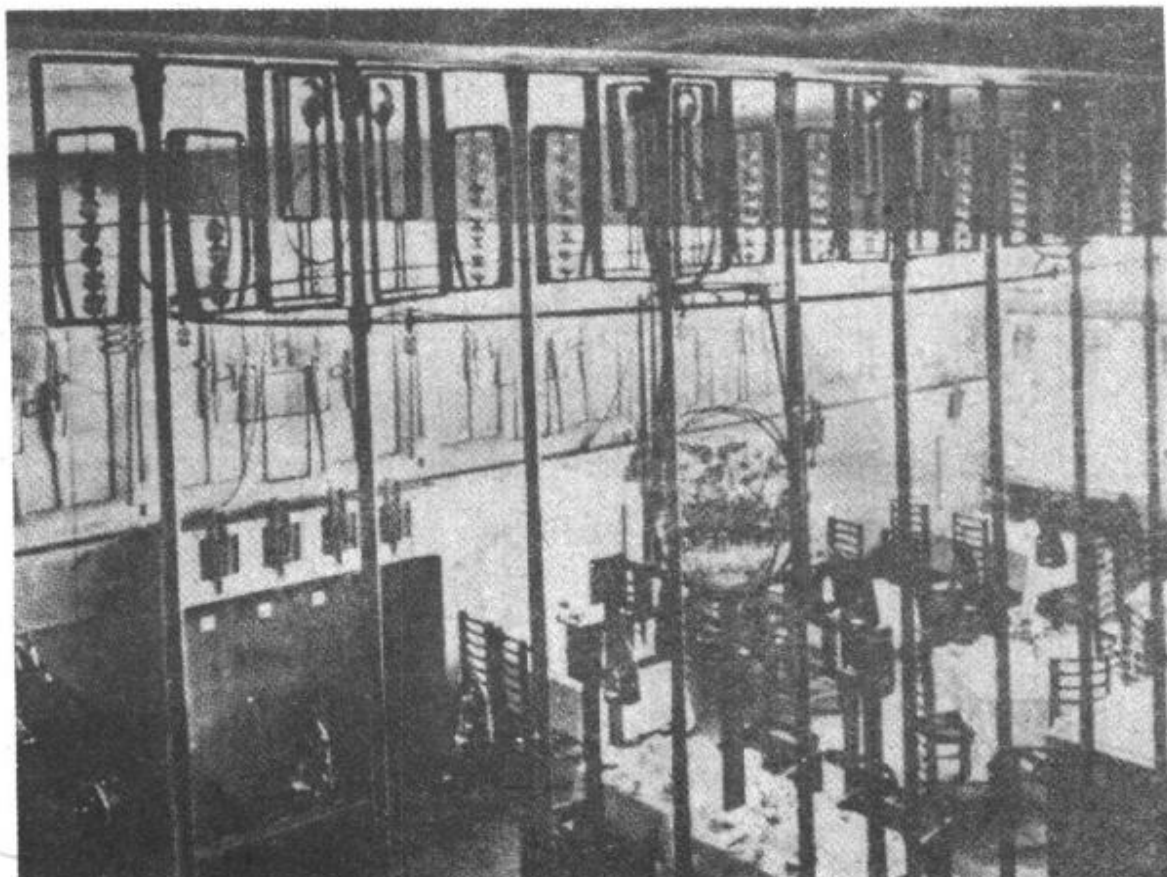


图 85 麦金托什：格拉斯哥，克伦斯登茶室，1907~11

的少数先驱者之一。勒·柯布西耶有一次承认他在建筑设计中的愿望就是创造诗。麦金托什的态度与此颇为相似。建筑物在他的手中成为音乐的也是数学的抽象艺术。

艺术学校西翼的立面就是一例。在这里这位抽象艺术家所关心的主要是体积而不是空间的成形，是实体而不是空体的成形（图86）。那些镶嵌着窗户的细长笔直的柱身，其美学价值与它们的功能完全无关。那些精细的浮雕装饰与结实的方石块墙之间的对比，左边光秃秃的、空无所有的墙面与右边复调音乐般的丰富复杂的墙面之间的对比，其产生的效果更接近于抽象的雕塑作品而不象沃伊齐一派的建筑物。

略为观察一下艺术学校早期和后期的两部分建筑，就可看出麦金托什在1897年与1907年间在艺术趣味方面的发展。精细雅致的线形金属装饰已不复采用。方正粗壮的格调占了上风，初一出

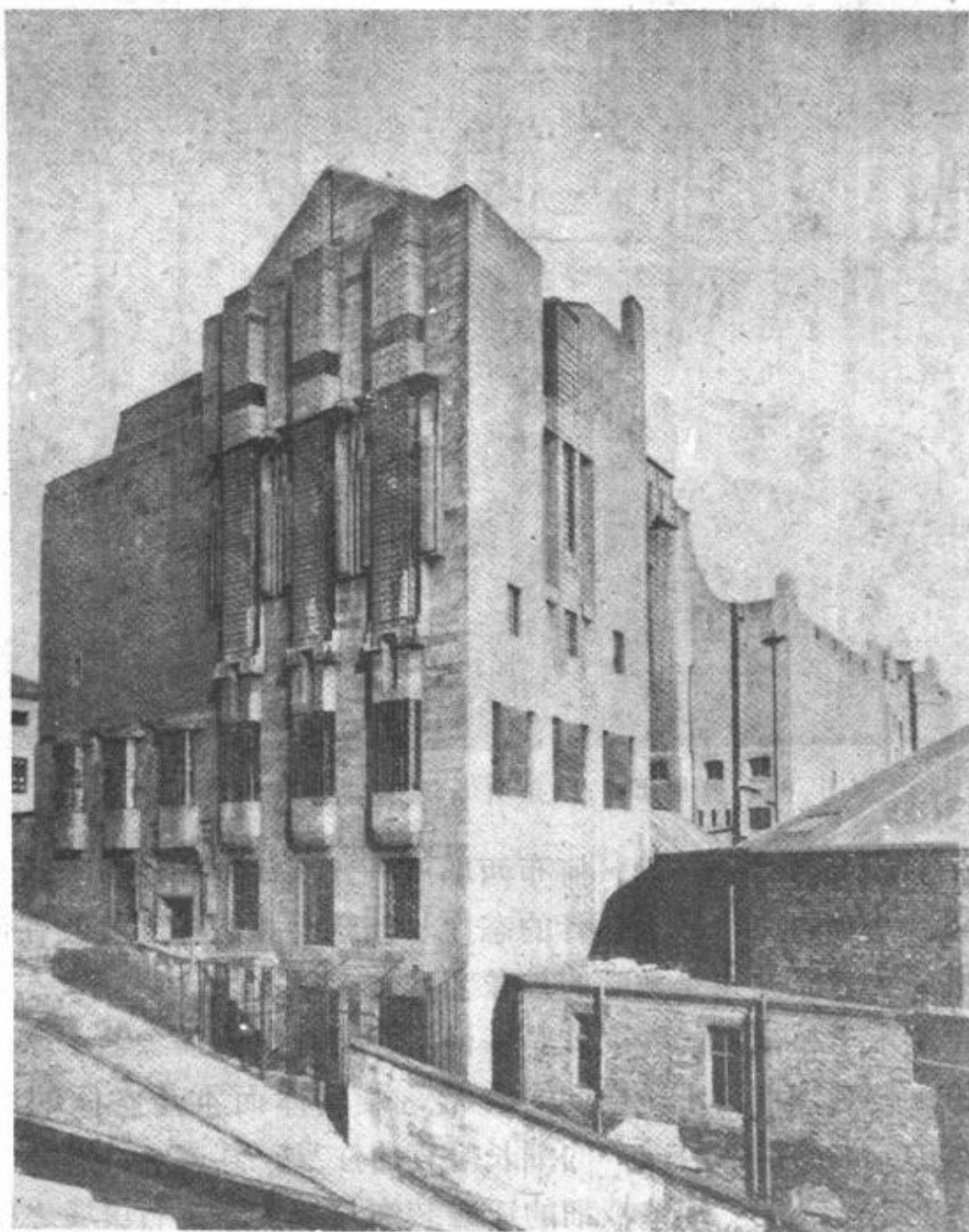


图 86 麦金托什：格拉斯哥艺术学校，图书馆一翼，1907~09

现简直令人吃惊。这些特色看来无疑是麦金托什接受民族传统的一种方式方法。他与苏格兰历史传统的联系也许在乡间住宅比在公共建筑如艺术学校中表现得更为明显。如果我们看一下他于1902年设计的勃拉基住宅的外形轮廓（图88），从圆形的塔楼，陡

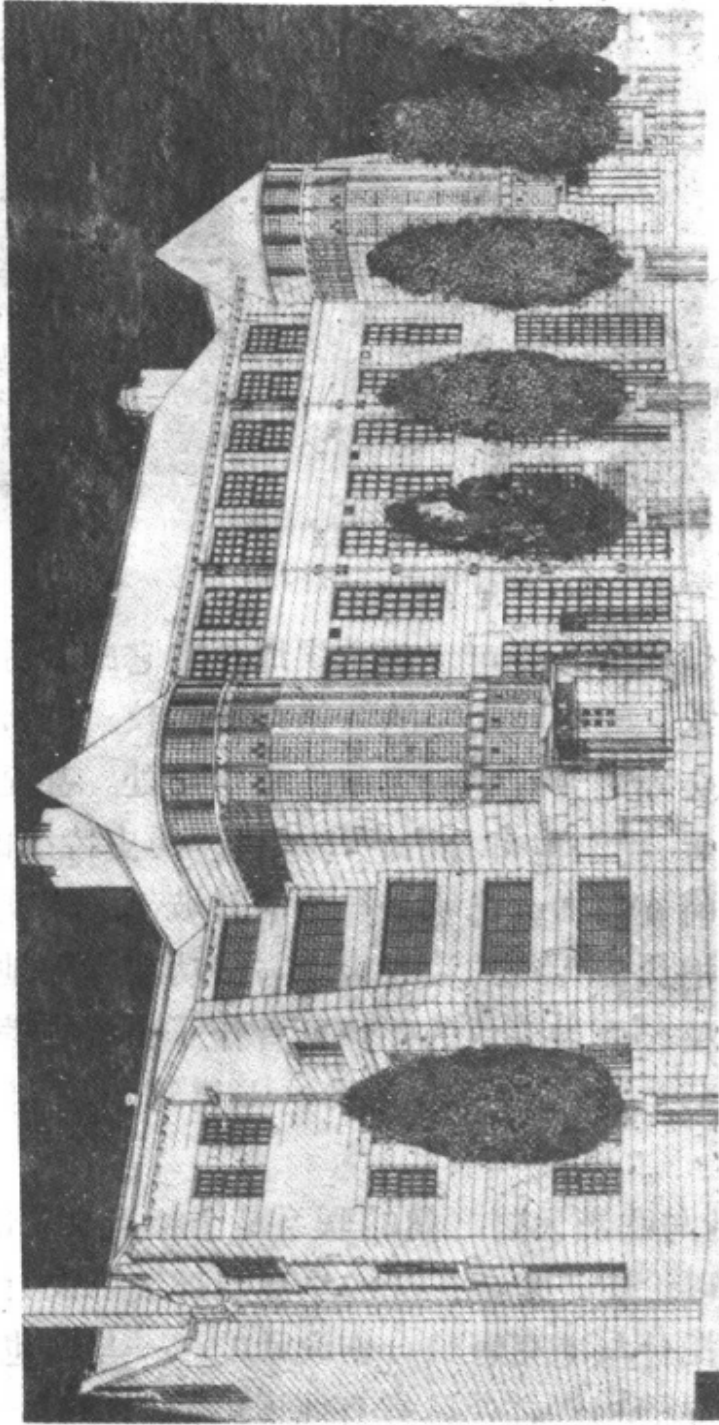


图 87 麦金托什：格拉斯哥，苏格兰街学校，1904

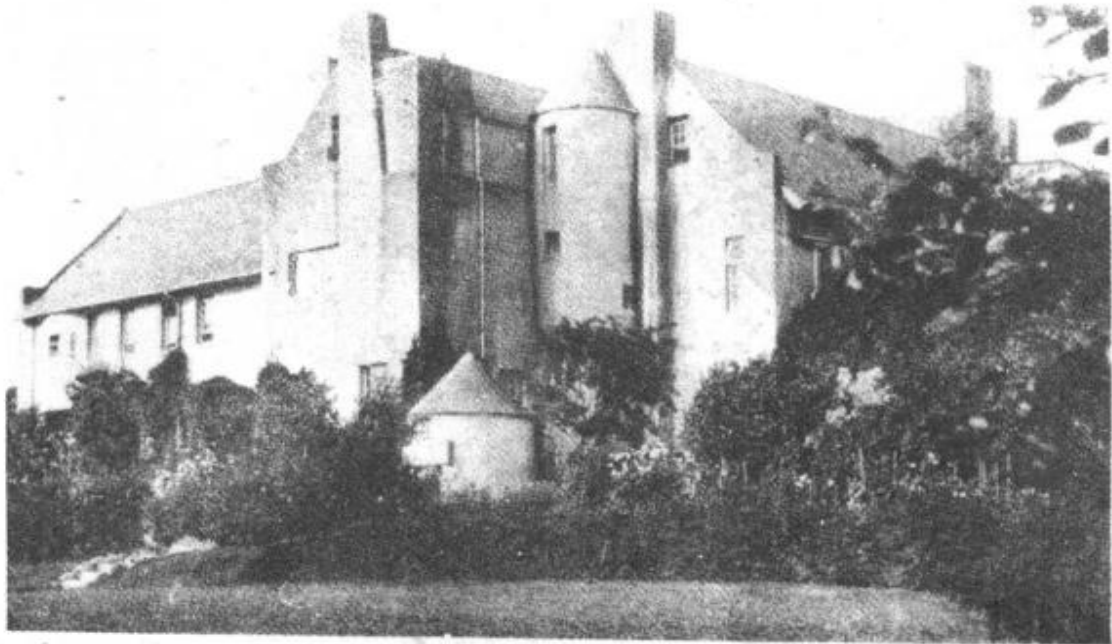


图 88 麦金托什：格拉斯哥，勃拉基住宅，1902

峭的山墙，粗壮的烟囱等等就可正确无误地指出它的来源。这些特点一经认出，那么，象格拉斯哥的苏格兰街学校（图87）这样的建筑物，我们就会立刻发现它们之间的相似之处。甚至从艺术学校图书馆的那一翼，我们也可看出它与苏格兰历史传统的联系，比如把它设计成耸峙在通向大门那条街道的陡坡上。事实上，它的艺术魅力就在于把历史传统的诸种因素与按功能大胆地布置窗户和那拔地而起的狭长而带尖角的外形两者作了很好的综合。二十世纪二十年代的荷兰建筑师们想必从这座建筑物获得不少教益。

可是，麦金托什与欧洲大陆之间的联系是个相当复杂的问题，需要较为详细地加以论述。麦金托什的早期内部装饰设计——更确切地说应是麦金托什与麦克唐纳合作设计的——与维也纳分离派之间在风格上明显的相似之处已常有评述。他于1897~98年设计的克伦斯登茶室（图90）应与这一问题联系起来加以研究——顺便提一句，它是英国茶室运动的第一块纪念碑，这个运动反对



图 89 克林特：《悲剧》，1897

老式酒茶馆的一味讲求舒适但充满浑浊窒息的气氛，提倡有益健康、清新明亮的新要求。在这个茶室中，四壁装饰着同样细长而优美的线条，同样见之于克林特（Klimt）及其追随者们作品中苗条的人像。但是，这个茶座设计于1897年，而当时的克林特仍然取法于新艺术运动早期画师的格调（图89）。一年之后，即1898年，分离派出版了它的新杂志，其书页上的装饰图案与麦金托什的风格有惊人的相似之处。因为《画室》杂志于1897年发表了克伦斯登茶室的一些设计图案，人们可以有

把握地推断，分离派艺术家们在艺术趣味方面的变化至少部分地从麦金托什的作品中受到影响。这种假设从下列事实得到进一步的证实，即：维也纳的分离派于1900年邀请麦金托什将其作品于他们一年一度的展览会上展出。在展览期间维也纳的艺术家们对他的作品所表现的兴奋激动之情由赫斯特曼（Ahlers-Hestermann）作了极为精采的描述。他写道：“在这里有为了实用目的而设计的清教徒式拘谨严肃的形式，还有把实用的兴趣真正作了抒情诗般的升华的手法，这两者之间的的确确作了非常古怪离奇的结合。这些房间都象是一个接一个的梦，由许多狭长的板、灰色的丝绸、一排排非常细长的木杆组成——到处是竖线条。一排排长方形的小巧玲珑的木橱，顶端带有挑出的檐口，表面光滑，看不见框式与板式结构的痕迹，好像它们是一群年轻姑娘准备去参加第一次的圣餐——但不是真的；因为忽然在木橱的什么地方出现一块象宝石般的装饰，但决不对整体轮廓产生干扰，还有左右顾盼、优美雅致的线条，象范·德·威尔德在远处发出的一缕微弱的回声。这些比例关系的艺术魅力，以及用珐琅、彩色玻璃、半真不假的宝石、敲平的金属薄

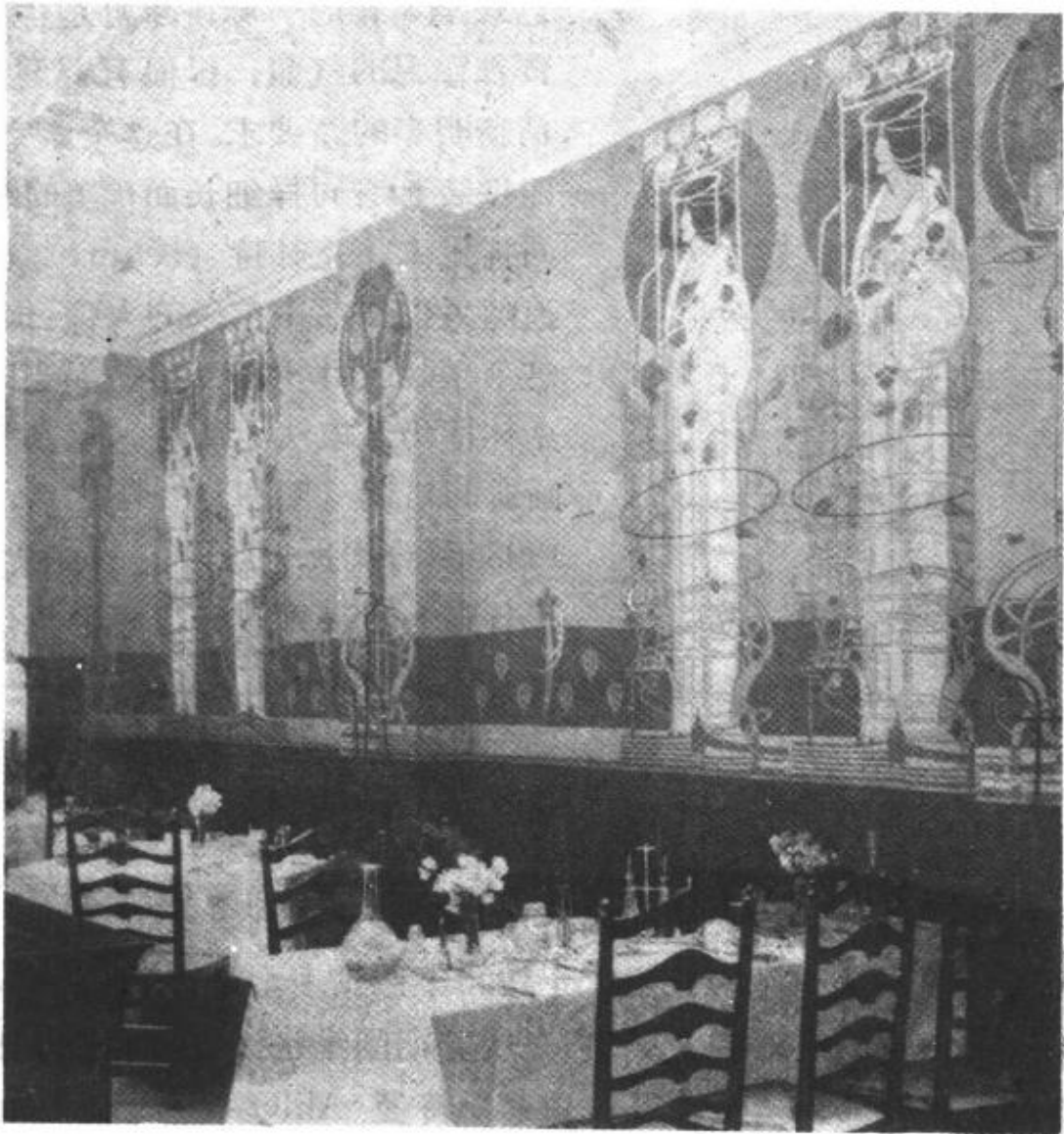


图 90 麦金托什：格拉斯哥，克伦斯登茶室，1897~98

片等做成的装饰来渲染那种办事花钱轻而易举的贵族式生活气氛，所有这一切对于维也纳的艺术家们来说具有强烈的吸引力，他们早已对一成不变、好心好意、以结实可靠见长的英国室内装饰实在有些厌烦了。这里神秘主义和苦行主义同时存在，当然这决不是从宗教的意义上说的；这里充满着鲜花般的芬芳，给人以典雅精致的美的享受。……与以往摆满拥塞的室内设计相比，这里几乎空无所有，最多是两把椅子，笔直的线条，椅背跟人一般高，直立在白色的地毯上，隔着一张小桌子互相默默地、幽灵般地对着。……格拉夫 (Meier-Graefe) 说得好，这些是‘为美

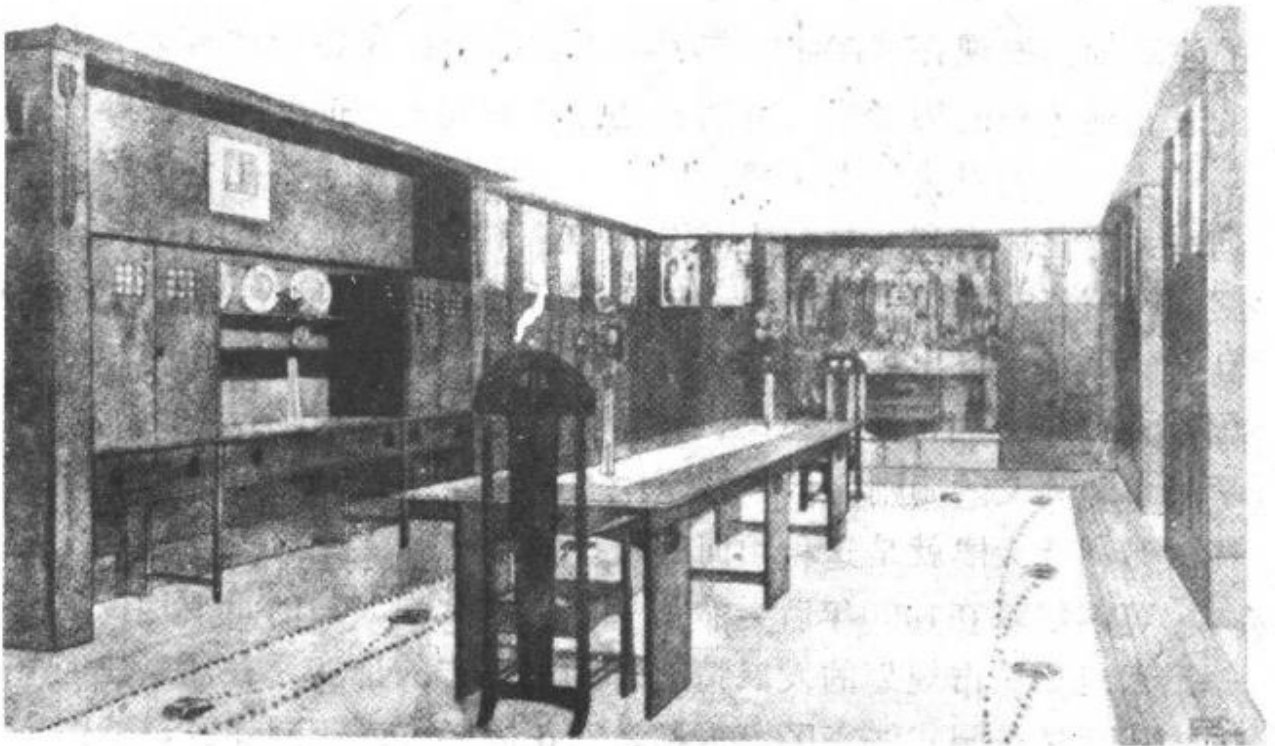


图 91 麦金托什：一位鉴赏家住宅的餐室，1901

好的女性准备的带有家具出租的房间。’

这些创作意图最好的例证就是麦金托什于1901年为德国出版商柯克设计的住宅，这是公开竞赛中的获奖方案（图91）。赫斯特曼所尽情描绘的一切在这里都能看到，而且我们可以清楚地看出麦金托什是从沃伊齐、毕亚兹莱和杜洛普那儿吸取创作营养的。象麦金托什这样把他们不同的风格互相溶合在一起，乃是英国对即将来临的现代运动贡献的一笔遗产。英国在第一次世界大战之前对欧洲大陆建筑所作的其他贡献都没有足够的重要意义，因而不需要在这里讨论。由于多种原因，英国丧失了1900年前后新风格成长过程中的领导地位，就是说，正在这个时候所有的先驱们都把他们的工作重心集中到一个影响全局的运动中来。其中一个原因已在第一章中作了说明，那就是：一场即将来临的群众运动具有摧枯拉朽之势——而且一种真正的建筑风格必定是为了每个人的——这与英国人的性格抵触得实在太厉害了。类似这样的

反感厌恶之情阻止了他们无情地去清除传统，而这对于取得适合于我们这个世纪的建筑风格是至关重要的。所以，正当欧洲大陆的建筑师们发现在英国建筑与英国工艺品中存在着一种属于未来的真正新风格的因素时，英国自己却后退到一种折衷的新古典主义中去，有时看来伟大庄严，但与今天的问题和需要几乎没有任何联系。在城市和乡村的住宅设计中，新乔治王朝式或新殖民地式颇为流行；在公共建筑中，包括银行及其他建筑，一排排庄严高大的柱子重又出现，这与美国的影响不无关系。大家知道，美国在1893年芝加哥博览会后，开始了一场类似性质的反对芝加哥学派与沙利文的闹剧。伯纳姆（Burnham）于1909年设计的伦敦赛尔弗利奇大楼就是这种倾向的最坏的例子。

英国建筑在1900年后突然丧失了它在欧洲大陆的重要地位这一论点也从城市规划的发展情况得到进一步的证实。在规划住宅区，特别是花园式住宅区，也称之为花园城市或花园郊区，英国在十九世纪后半叶是处于领先地位的。为工人开始设计现代式公寓住宅可以追溯到上世纪的四十年代。第一批经过规划的住宅区应归功于几位进步的工厂主（如沙尔泰工厂于1851年兴建的住宅区）。在伦敦贝特福特公园附近一个最早的半独立式砖瓦房住宅区，掩映于树木丛中，充满着睦邻友好的气氛，是根据诺曼·肖从1875年起作的设计方案兴建的。在上述住宅区落成后不久日光港和波维尔西地也开始分别兴建供大工厂职员用的花园式住宅区；日光港由利凡尔公司从1888年起兴建，波维尔由凯倍莱公司从1895年起兴建。霍华德（Ebenezer Howard）在他的名著《明天：通向真正改革的和平途径》（1898）提出了独立式花园城市的规划思想。这一思想为莱奇华斯城的缔造者们所采纳。这个花园城市的规划（开始于1904年）应归功于昂温（R. Unwin）和帕克（B. Parker）。这两位建筑师还负责设计汉浦台特的花园式郊区（1907）。

这些英国住宅区极大地影响了欧洲大陆。克虏伯工厂于1891年开始兴建第一个工人住宅区。德国在德累斯登附近于1909年在

德意志工场联合会的推动下开始兴建第一个独立式花园城市。可是，德国的主要兴趣不久之后就从兴建条件较好的住宅区问题转移到兴建大片条件较差的住房问题去了。就是这个问题以及有关整个城市郊区的规划问题在1900年与第一次世界大战之间成为德国城市规划者们心目中的主要研究对象。

从1850年到1914年间城市规划的历史与当时建筑和装饰的历史两者之间有惊人的相似之处。在1850年后的二十五年间建筑师面临两大任务，其中之一就是维也纳的环形街：它是个华丽夺目的项圈，由相互之间毫无联系、或几乎没有联系的许多个别建筑物所组成。而另一任务就是豪斯曼（Hausmann）开辟了几条通向巴黎市中心的宽阔林荫道，这一令人难忘的创举倒是比较注意了建筑艺术，就是它没有仅仅为了规模宏伟而忽视了空间的价值标准。但是，不论是在巴黎还是在维也纳，消除贫民窟和安排贫民的新住处的社会问题仍然未被触动。这种城市规划的情况同样存在于其他欧洲城市和美国城市。伯纳姆在芝加哥发起了一场在美国各城市建立纪念性市中心的运动。这场运动在1900年后也征服了英国。在德国，西蒂（Camillo Sitte）的名著《城市规划》（1889）反对新巴洛克式广场和道路的虚假、宏伟壮丽的外貌，提倡中世纪式的自由活泼、景色如画的规划手法。但不论西蒂还是伯纳姆仍然是把个别的规划项目作为考虑的对象。

上面已经指出过，把城市规划不仅当作显示城市当局权力的对象，而且作为体现所有居民生活福利的规划措施是首先在英国发起的，而且足足有十余年之久没有超出英国的范围。但是，一等到规划设计用之于比一个工厂的花园式住宅区更大的地区时，市政当局就必然要出来代替私人企业。等到事情发展到这一阶段，一个非常特殊的情况就出现了，这就是：英国掉队了，而德国占了上风。大多数德国市镇占有大量的建筑用地，而且在立法部门的支持下，还试图获得更多的土地。菲希尔（Theodor Fischer），是最有魄力的年青建筑师之一，在九十年代被选为慕尼黑的城市建筑师；《城市规划》开始于1904年出版；一些城市如纽伦堡、乌

尔姆、曼海姆、法兰克福都拟制出城市中心与郊区发展的全面规划方案。1910年在柏林举行的城市规划展览会可以看作是战前兴盛起来的各种新倾向的最后总结。自从1918年以来,首先在荷兰、德国和奥地利所兴建的大规模住宅区,由于它们体现了一种新的建筑风格,比其他种类的建筑对别的国家具有更大的吸引力。而英国公众则迟至1925年,甚至1930年,才对工人群众的住宅问题开始发生兴趣。约在同一时期,现代运动的各种建筑形式开始渗透到英国,这些形式是在1900年至1925年间由美国、法国和德国的建筑师们所发展起来的。

七、1914年前的现代运动

在第一次世界大战前的十五年间最先进的国家是美国、法国、德国和奥地利。首先，美国居于领先地位，但没有发展成一种为大家所接受的风格。这种首创精神仅仅局限于少数出类拔萃的建筑师，大家也许可以说仅仅局限于一个人而已。在法国，即将出现的新风格的一个方面得到了令人钦佩、始终如一的发展，但也不超出少数工程师兼建筑师的圈子。而唯独德国，以及那些依赖于它的国家（如瑞士、奥地利、斯堪的纳维亚诸国），对第一批先驱们的大胆创新所获得的成就赞赏备至，热烈响应，而我们时代为大家所接受的风格也就是从他们的各自创造中逐渐形成和发展起来的。

法国在战前对现代运动的贡献为两位建筑师的作品所独占，即：贝瑞（Auguste Perret）和戛涅（Tony Garnier）。贝瑞生于1874年，戛涅生于1869年（死于1948年）。他们最重要的特征就是首先把混凝土用于建筑物的外部和内部，而且不把材料本身及其特点掩盖起来，也不让它去适应历史风格的要求。在这方面，他们比布多走得还远，布多在圣·让教堂中所采用的形式，虽然不是直接抄袭哥特式，但试图通过混凝土这一中介来表现珍藏于中世纪教堂中的宗教感情。在贝瑞的作品中便没有这种犹豫不决的倾向。他于1902~03年设计的富兰克林路25号公寓大楼（他本人也住在这里），无论在底层平面或立面设计方面都是与历史风格毫不调和（图92）。这座大楼共高八层，采用混凝土框架结构。顶端两层向后收进，类似今天在美国高层建筑中所强制执行的那样，这种处理手法在欧洲也越来越普遍。屋顶上是露天平台，栽有少量花木，预示了屋顶花园的到来。立面上清楚地表现结构体系，这在住宅建筑中达到了前所未有的程度。人们的眼睛随着竖向和横



图 92 贝瑞：富兰克林路二十五号公寓，1902—03

他喜欢在处理混凝土时玩弄一些花样，这一手法显然是从布多那儿学来的。比如，他于1905年设计的蓬西路汽车库就是一个明显的例证。混凝土框架还是坦露在外，看得很清楚。但是，立面的中央部分却是由铁条和玻璃板组成的类似教堂的圆花窗；几樘门上用方块和对角线来装饰。对于贝瑞的混凝土装饰的一些特点作更为详细的叙述已超出本书的范围。但这样说一句也就可以了，

向的大小梁柱浏览整个立面。这种赤裸裸地表现结构在当时看来似乎是“伤风败俗”，但拿今天的眼光看，倒是一种真理的坦然表露，因而值得钦佩。对于将来的发展同样重要的是立面上富于表现力的突出和收进与丰富的空间效果。几个垂直平面之中很难说哪一个是立面本身。在两个入门处的上面有一列方形凸窗从墙身伸出，因而有六层楼似乎没有任何支撑而仍能保持平衡的感觉。在中央部分立面往里收进，但在中间靠右另一列凸窗又从墙面稍微突出。在所有的欧洲建筑师中只有麦金托什才具有能够与他比美的空间想象力。但贝瑞从1903年至今象在这里所表现的独创精神却是绝无仅有的。一般说来，

就是：从一开始起他的装饰手法就几乎局限于长方形，这与沃伊齐和吉姆森（Gimson）开创以来我们在英国看到的极为相似。

夏涅于1901年开始设计并于1904年公开展出的为工业城市所拟制的若干方案也同样具有革命的风格。夏涅（1869~1948）着手这项现代城市的规划工作时他刚巧取得了法兰西学院的资助在罗马游历。“法兰西学院”与“工业城市”：我们想要阐明官方建筑与法国先锋派的思想之间有多大差距，没有比这两个字眼更能体现这种强烈而富于戏剧性的对比了。这种差距，即使时至今日，仍然阻碍着新风格成为象在中欧、斯坎的纳维亚和荷兰那样受人欢迎的东西。尽管夏涅也不完全取消装饰，但他的态度是真正反映时代精神的。他提倡在城市规划中采取线形平面而反对同心式平面，主张把工厂、行政机关和住宅合理地集中起来，而且要有足够的空地；他喜欢平屋顶，主张学校里要有露天和室内的游戏场地，而反对设置狭窄的内部庭院。此外，在他的工业城市规划中有一些建筑物看来完全是今天的样式。在这里第一次出现了会把设计方案的日期“弄错”的可能性。在行政大楼的方案中（图93），采用了平屋顶，完全不用线脚装饰，中央部分魁伟的体量与两旁仅用混凝土梁和玻璃构成的立面形成对比，加上在右边的有顶平台只用很少几根支撑——所有这一切在早期的设计图中出现看来几乎是不可能的事。同样，在狭长而低矮的医院建筑中（图94），上下两层所有的房间都带有晒太阳用的阳台；私人住宅和单元式住宅分别采用条形和块形的空间布置（图95）；住宅和树木之间有曲折的小径，形成不规则而又悦目的图案（图96）；一座大型私人住宅中植有棕榈树的庭院，上面覆盖着混凝土与玻璃做成的屋顶（图97）；所有这些都与第一次世界大战后出现的最时兴的作品有惊人的相似之处。在单间公寓大楼中甚至设计有两座向外开敞的螺旋形楼梯（图98），这就使人迷惑不解：到底是返回到十六世纪弗朗索瓦一世在勃洛阿的宫殿去呢，还是向前迈到格罗皮乌斯那儿去？

夏涅的后期作品在细部处理上带有一些传统的味道，这是典

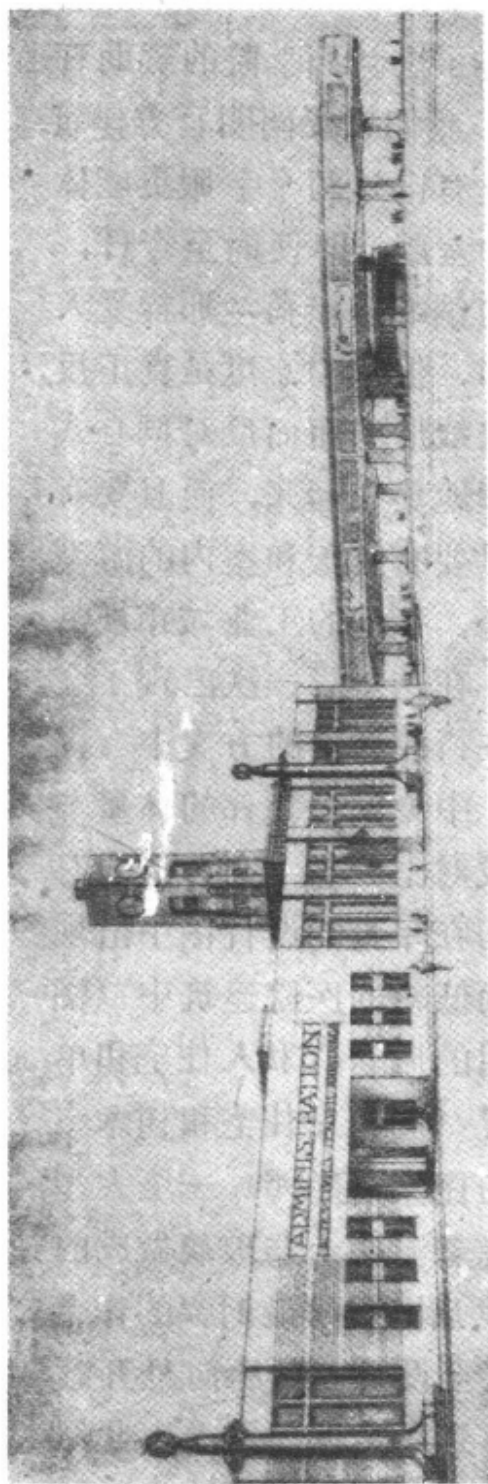


图 93 夏涅：“工业城市”行政机关大楼设计方案，1901~04

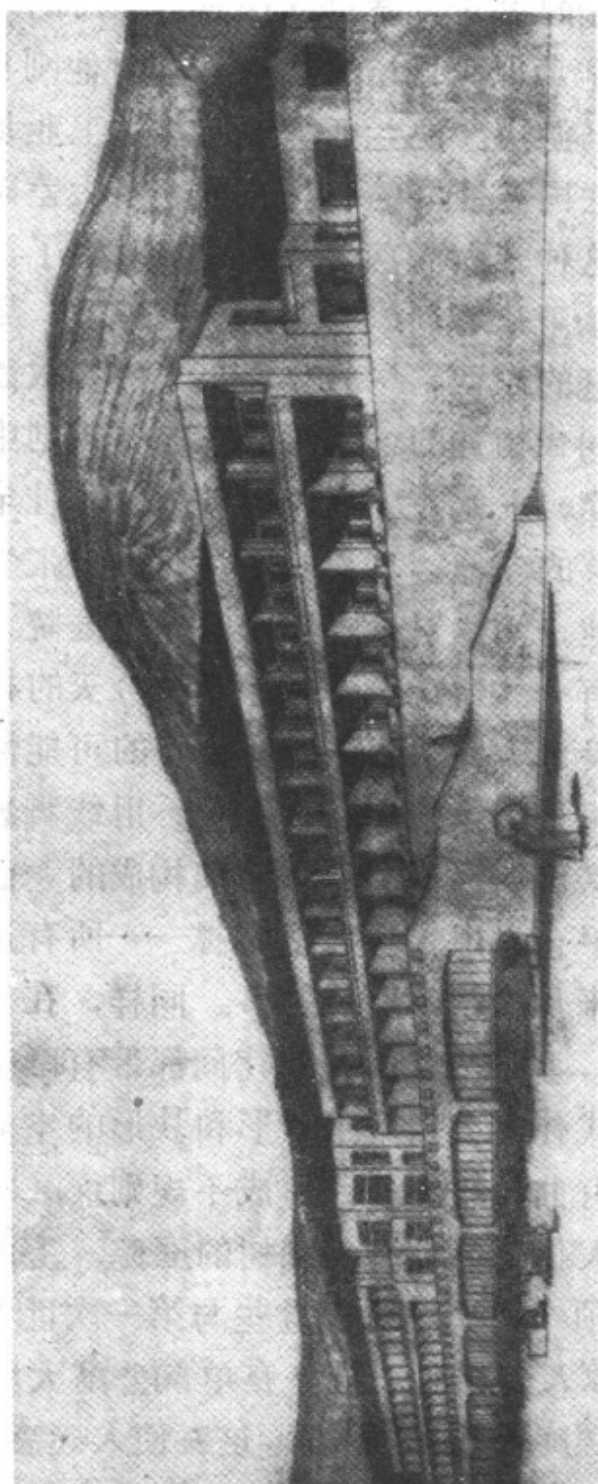


图 94 夏涅：“工业城市”医院设计方案，1901—04

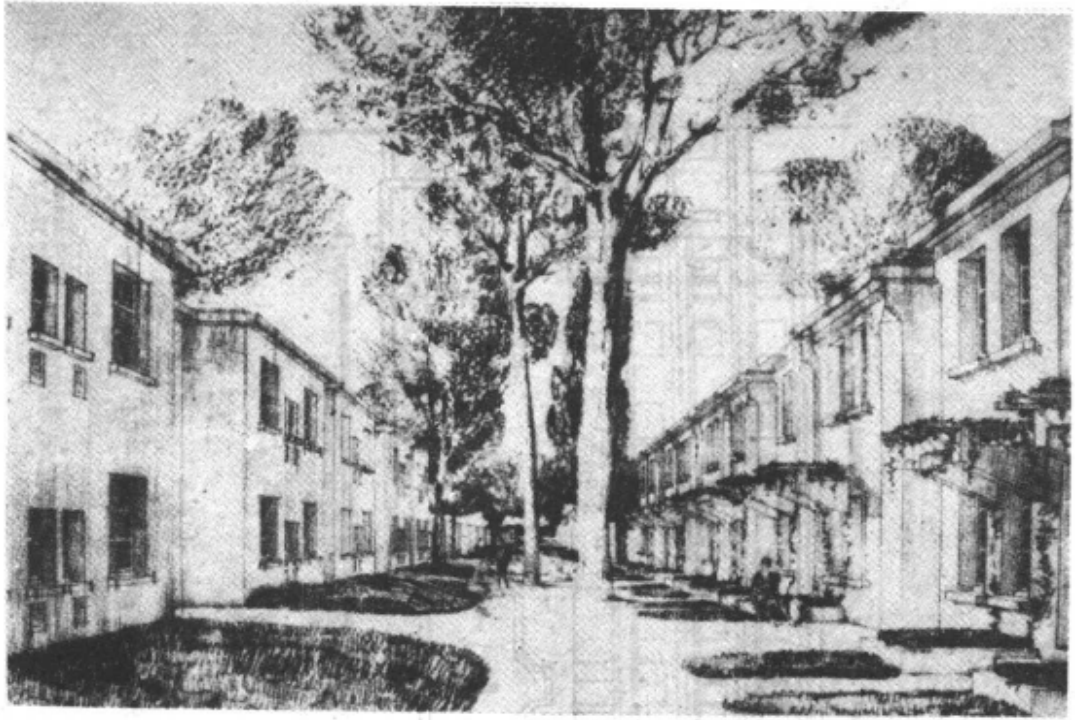


图 95 夏涅“工业城市”住宅设计方案，1901~04

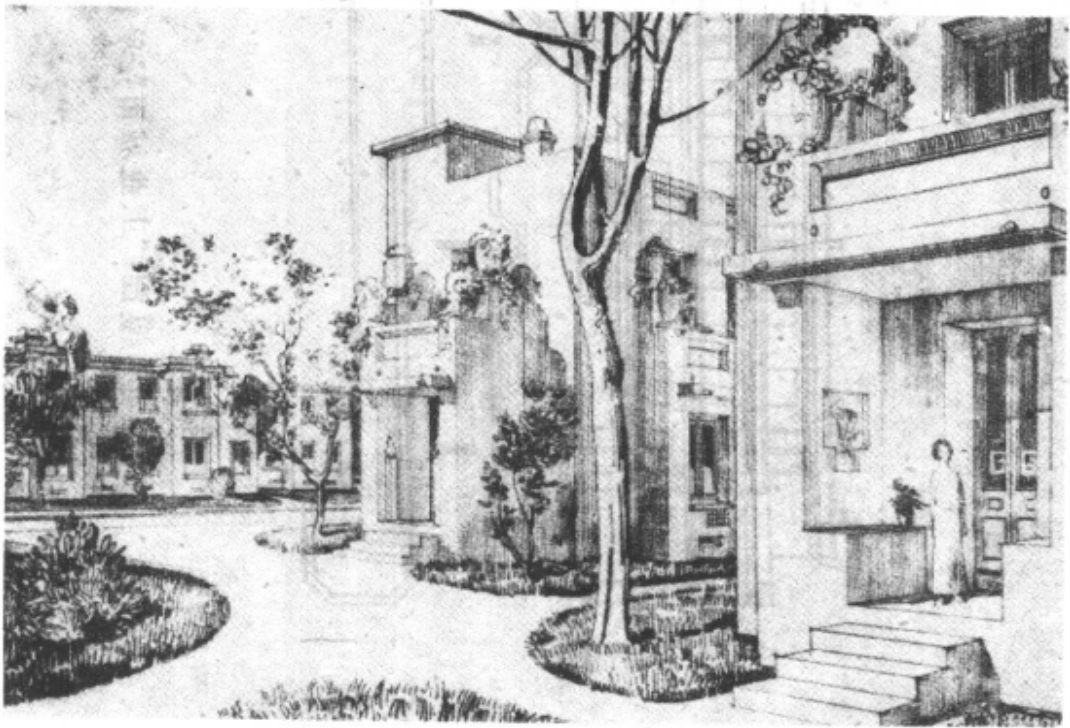


图 96 夏涅“工业城市”住宅设计方案，1901—04

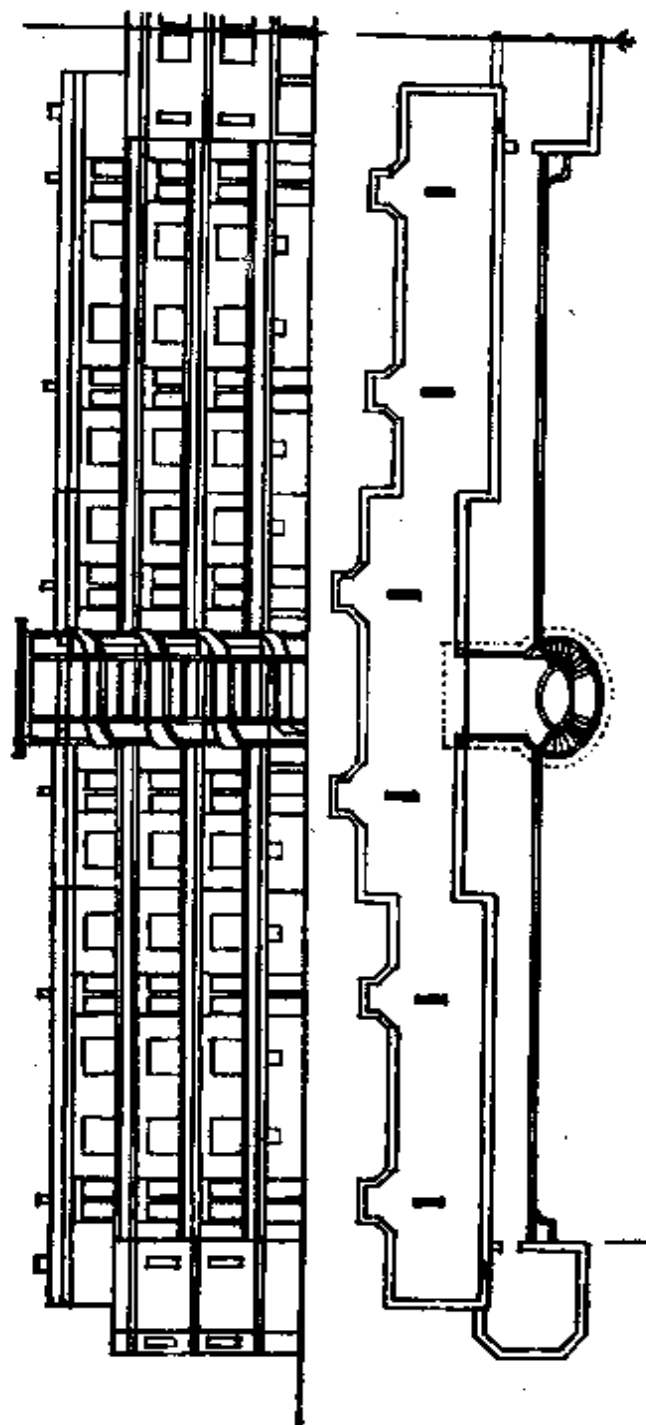


图 98 夏涅：“工业城市”单间公寓的细部处理，1901--04

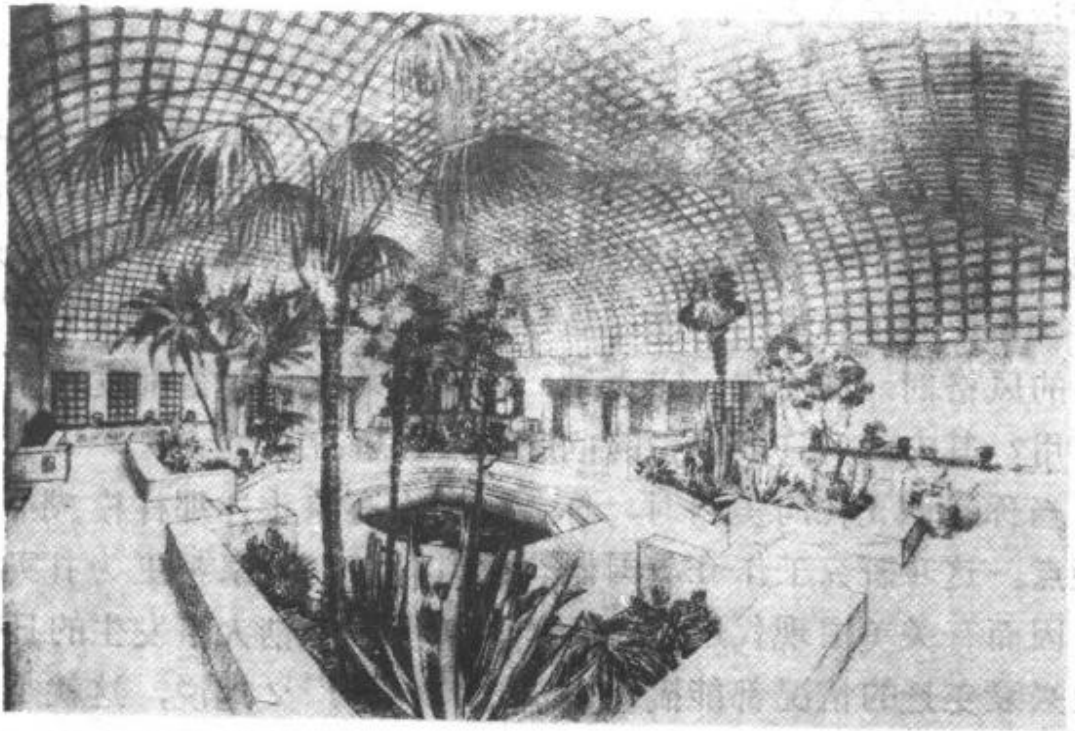


图 97 夏涅：“工业城市”私人住宅中的庭院，1901~04

型的法国人气质。因为法国总是在折腾了一阵之后就把她自己光荣的革命精神去适应合法的传统。

勒·柯布西耶（生于1887年）并非法国人。他来之于瑞士说法语的那个省份。这个信奉清教的地方产生了卡尔文，而且还在产生着世界上第一流的钟表匠。这大概就是使他不受法国式讲究修饰的艺术风格的影响而保持同样是法国式的合乎逻辑、不加渲染的优美风格的原因所在。可是，勒·柯布西耶几乎不属于本书所讨论的范围之内，因为它是论述有关战前发生的许多事情的一本专门著作；尽管勒·柯布西耶在他的不少文章中表白自己也是先驱者之一，但实际上他并非是个先锋人物。他设计过一个取名为“多米诺”（Domino）的住宅区方案，设想全部用混凝土建成，的确是非常进步的；但是这些方案设计于1915年，而勒·柯布西耶于1916年建成的一幢私人住宅，仍然没有超越贝瑞或范·德·维尔德在战前所达到的那个阶段。作为历史学家，我必须强

调指出这一点，因为勒·柯布西耶部分地由于他具有惊人的艺术想象力，也部分地由于他有一些引人注目的手腕，所以被当作是现代运动的创始人之一。

事情往往令人惊讶，在短短的二、三十年之后，有些历史事实就已变得模糊不清，各式各样的传说也就乘机而起。如果美术史家深入研究法国绘画中的立体主义或德国绘画中的表现主义的起源问题，他也会碰到相同的情况。究竟是谁创造了立体主义？是毕加索还是布拉克？“桥社”是何时成立的？这个小组在创造它独特的风格时，海克尔、寇克纳、潘克斯坦或诺尔德都发挥了什么作用？其中就有许多相似的问题令人费解。

当你的眼光转向美国时，你会发现没有象上述那样模糊不清的疑点。这项研究工作在美国做得比其他任何国家都更为扎实可靠，因而有关美国现代运动先驱们的情况，包括大事发生的日期以及兴衰变迁的情况都能搞得一清二楚——广义地说，这就是指沙利文和赖特。就沙利文而言，他的带有革命性的建筑理论、装饰艺术和早期摩天楼的处理手法等等，前面已作了不少介绍。他的最令人惊叹的美学成就应该说是芝加哥的希尔辛格—迈尔公司大厦，就是现在的斯科特百货公司大厦（图100）。这座大楼于1899年建于麦迪逊街，后来于1903~04年沿街角加建一更高的楼房扩充到斯台特街。底层和二层的装饰是沙利文发挥他的卓越才华、奇思妙想到了极点的作品；但其上部几层则表现了二十世纪建筑特有的节奏感，在对待传统形式上比本书前所介绍的任何作品都更为大胆坚定，毫不妥协。在这里，人们从一张显示细部的外景照片中可以看到几排横向窗户，每层之间用连续的白色带形横墙分隔，绝大多数人一定会猜错它的建造时期。

同时，赖特鼓起同样的勇气开始对私人住宅设计进行彻底的改革工作。他的灵感来之于理查森的住宅设计手法，也来之于从沙利文事务所学来的建筑形式和解决问题的方法。他们两人于1891年合作设计的芝加哥查莱住宅（图99）既反映了沙利文的风格，也预示了他自己后来的发展趋向。所以，我们可以说这个作品体

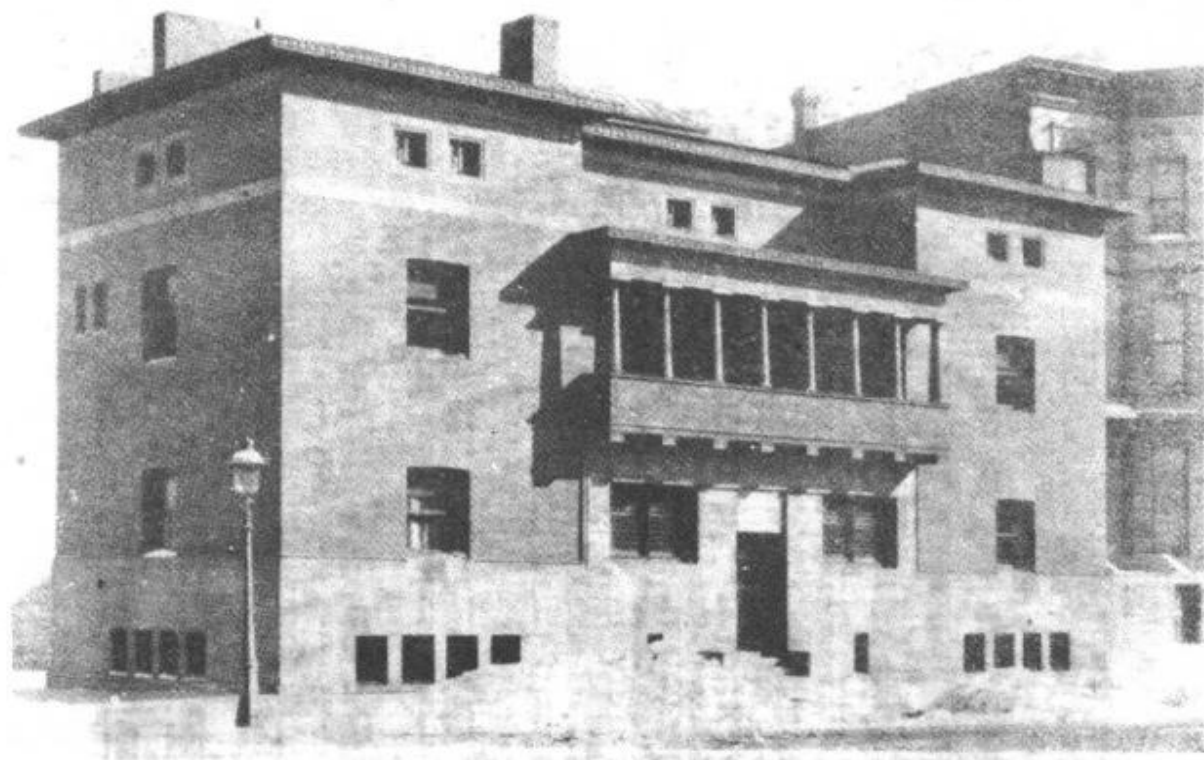


图 99 沙利文和赖特：芝加哥，查莱住宅，1891

现了赖特还受雇于沙利文期间所已具有的相当独立的设计才能。就创作年代和独立性而言，它相当于沃伊齐在伦敦汉斯路的住宅设计（图72）。

两年之后他设计的温斯洛住宅（图101）同样采用宽阔的平面，同样强调横线条。在二层楼的立面上仍然采用沙利文式的装饰纹样，还没有出现赖特后来在空间处理方面所掌握的技巧。把它与沃伊齐在1893年同期设计的考尔华尔住宅相比，可以清楚地看出赖特正在渐渐远离前人的足迹，而沃伊齐则倾向于把过去与今天两者互相综合起来。

赖特于1900年前后在三度空间构图技巧方面已经趋于成熟。他在1902年拟制的雅哈拉划船俱乐部设计方案中（图103），两个大门入口处以及大门前远远伸展的平台上空覆盖着大雨篷，把靠近房屋本身的一部分外部空间也都包括了进去。这个设计方案在平面布置上还是采用严格的对称手法，而那排低矮的高窗则完全

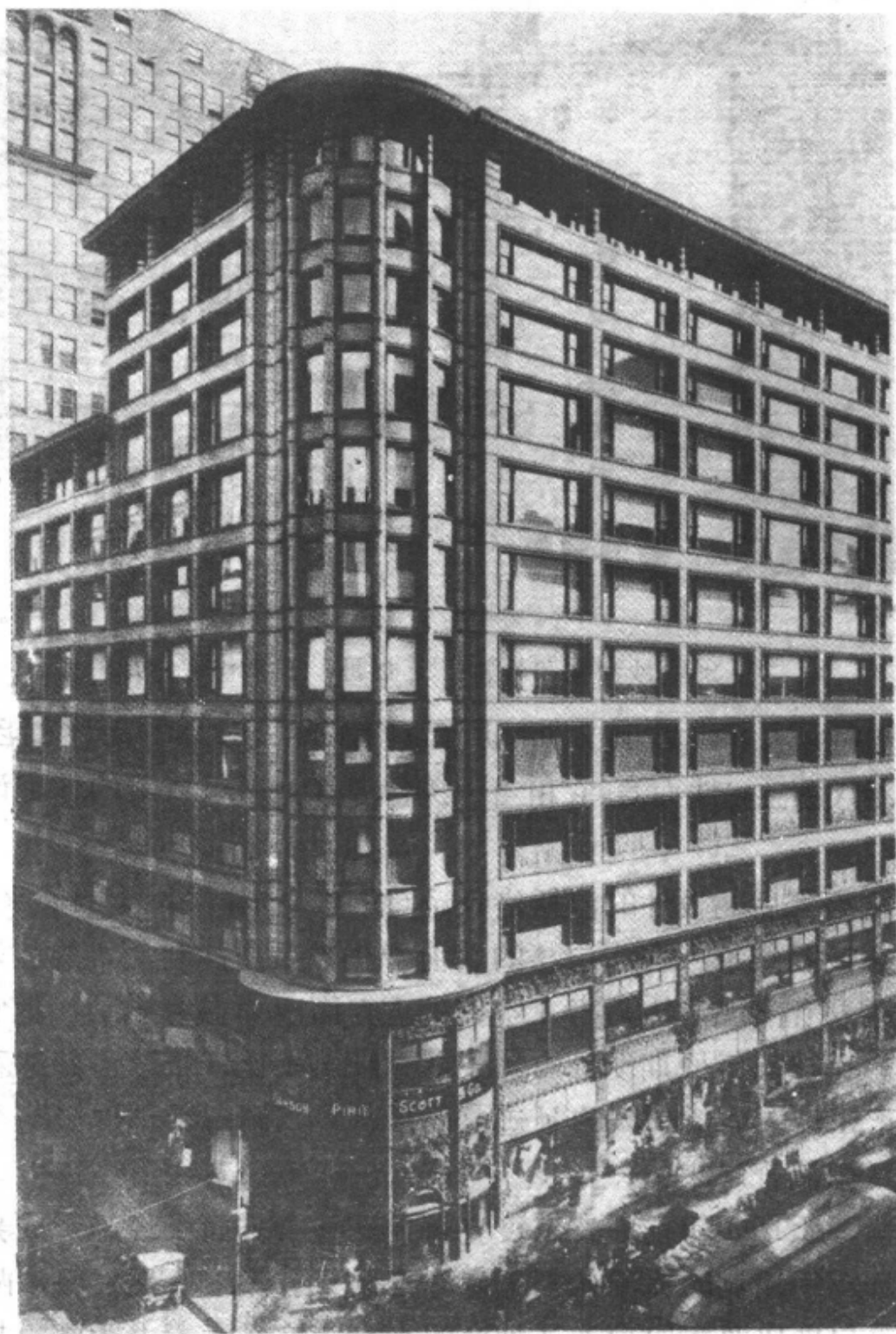


图 100 沙利文：芝加哥，斯科特百货公司大厦，1899、1903~04

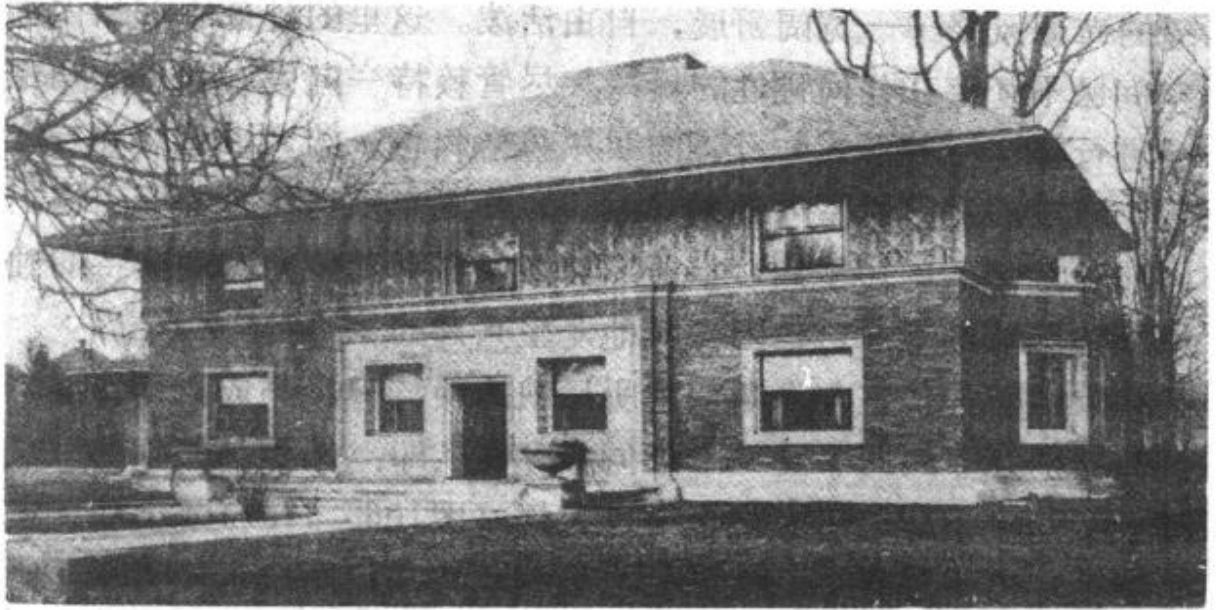


图 101 赖特：伊利诺州河谷森林区，温斯洛住宅，1893

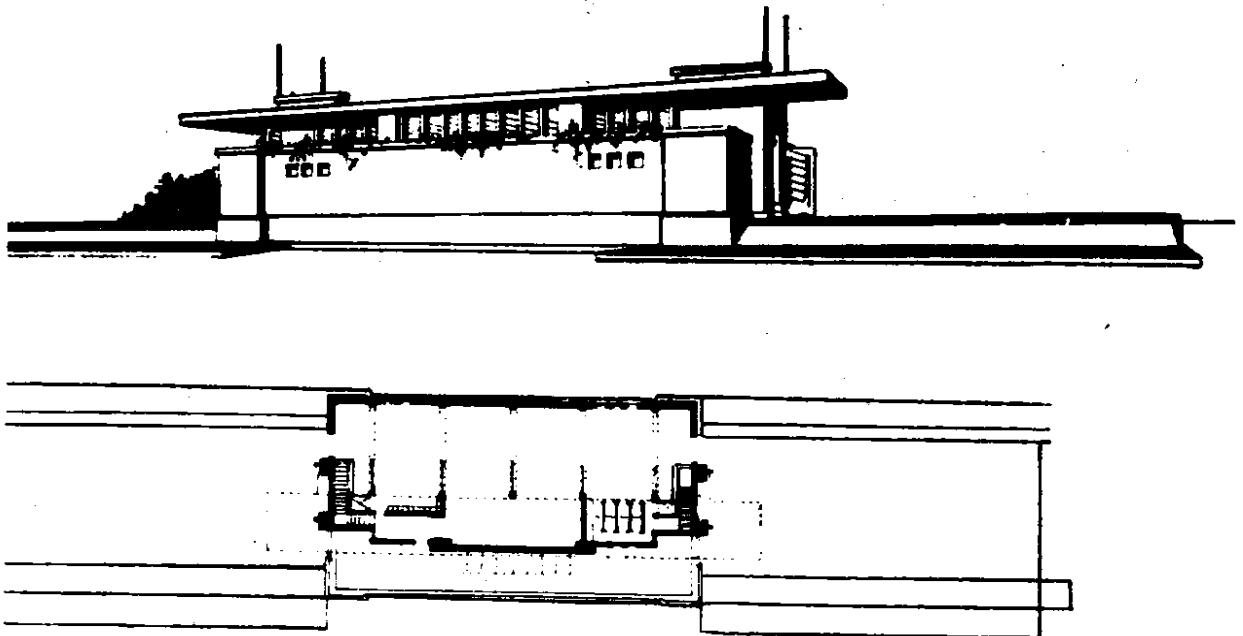


图 103 赖特：威斯康星州，雅哈拉划船俱乐部设计方案，1902

表现了现代运动所特有的节奏感。

三年之后他在设计海斯住宅时（图102）采用了自由松散的平面布置，房间之间可以互相舒适地流动，外形轮廓完全是赖特心爱的草原风格——宽阔舒展，自由活泼。这里的外部空间和内部空间已不复存在任何硬性的界线。尽管赖特一向爱好利用尖角部分进行装饰（其形式与欧洲的贝尔拉格相似），给人以生硬粗糙之感，但低而宽敞的室内空间（图104）却具有不可抗拒的吸引力。因此荷兰人于1910和1911年通过两本德文书籍的介绍对赖特的独特风格颇有好感，这是国外对他发生兴趣的第一批人。

象温斯洛住宅与海斯住宅所反映的赖特早期与成熟期作品之间的差别在下列两个设计中也同样存在，即：作于1895年的摩天楼方案与建于1904年的拉金公司大楼（图106、105）。摩天楼方案仍然是他体现沙利文设计思想的又一个实例，而拉金公司大楼则完全不同，如陡峭笔直的砖墙，上面既无窗洞、壁龛，又不用装饰线脚来作为调剂的手段，再加上一些断面呈简单长方形的腰线和檐口，都给人以深刻印象，类似今天常见的那种直截痛快的风格。在内部空间处理上把所有各层都联成一个整体（图107），这一手法可能来之于欧洲百货公司的平面设计，但赖特非常喜欢由此而产生的凌空直上的“轻飘”之感。由于赖特采用了这一特殊形式，它就成为第一次世界大战后欧洲许多办公楼竞相仿效的范例。

总之，赖特杰出的贡献就在于他在1904年前设计建成的建筑物中就已采用了近似今天的风格，而这一点其他任何人都没有做到。赖特以后的创作活动不在本书讨论的范围之内；而且，由于在1914年前他的追随者们并没有在这位大师本人的独特见解之外增加任何新的东西，因而关于美国就没有必要再作更多的评述。

因此，本书余下的篇幅便可全部用来论述德国和奥地利的历史发展情况。当英、美、法三国由于各自的特殊原因较为容易地转向简朴而严谨的新风格时，德国在1900年几乎完全对新艺术运动入了迷，沉醉于热烈狂放的装饰艺术，正象她在过去几百年来所常出现的那样。顺便插一句，英国是由于未受新艺术运动的干

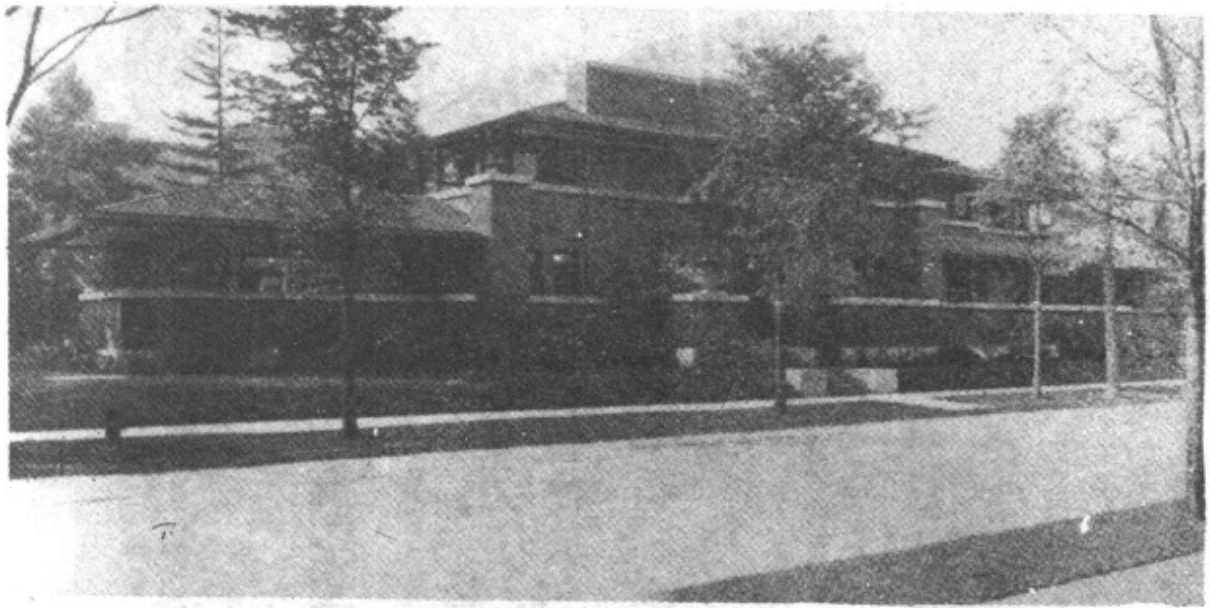


图 102 赖特：纽约，海斯住宅，1905



图 104 赖特：伊利诺州河滨区，康莱住宅，1908

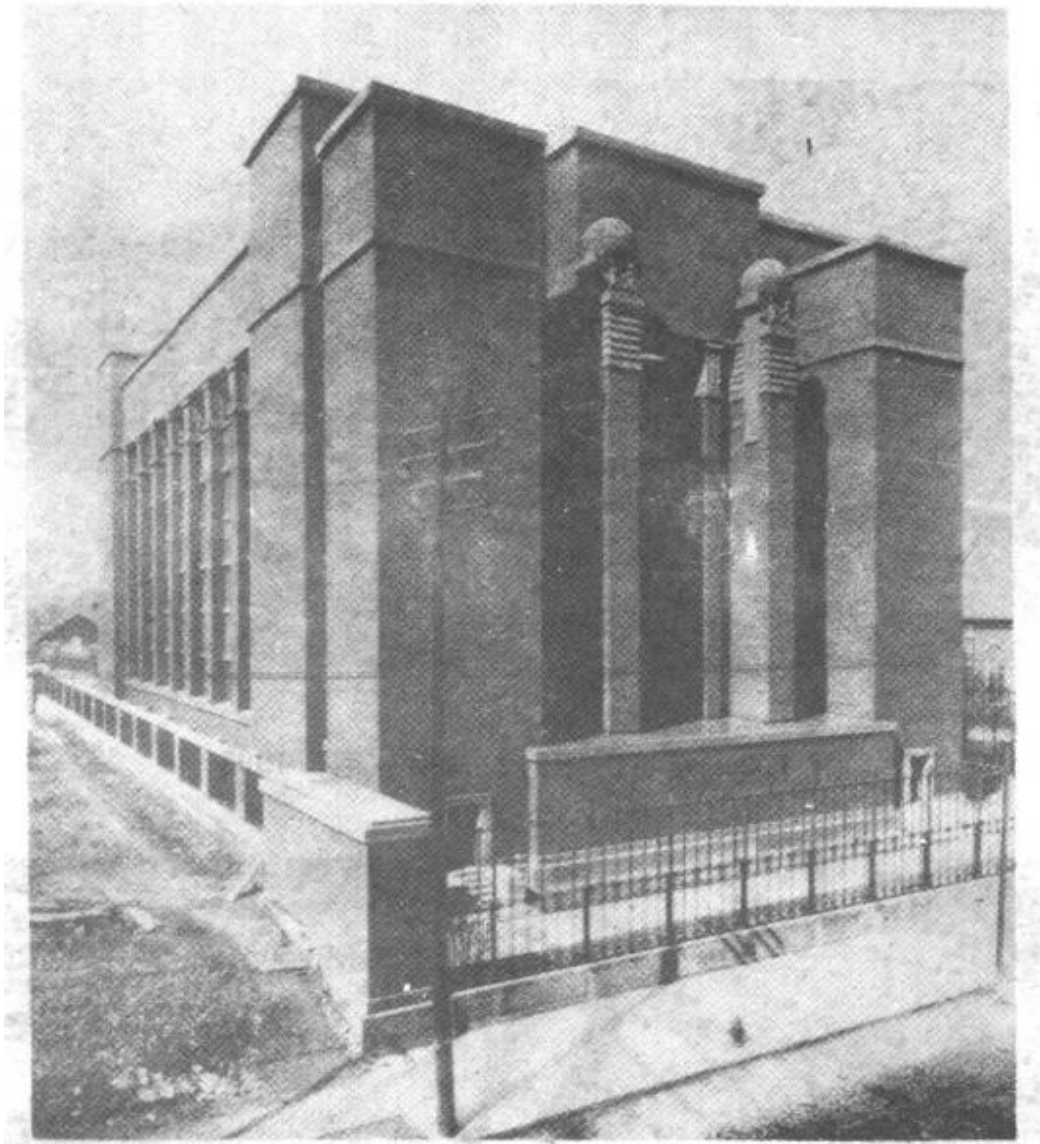


图 105 赖特：纽约州布法罗市，拉金公司大楼，1904

扰，又有讲求理性的民族性格，美国由于兴建大型办公楼的技术需要，法国由于十九世纪结构技术的光荣传统，因而这三个国家就顺理成章地转向了新风格。再说德国，只有“青春风格”派的领导群中的少数人才找到了解除新艺术运动羁绊的出路。有两位艺术家必须在此着重介绍，他们在德国现代建筑史上的地位相当于英国的麦金托什。

恩台尔（August Endell 1871~1925）最受欢迎的作品是他于1897~98年为一位摄影师设计的艾尔维拉工作室（图108）。他在构图上有意识地不讲求平衡关系，如门窗洞与墙面之间，地下

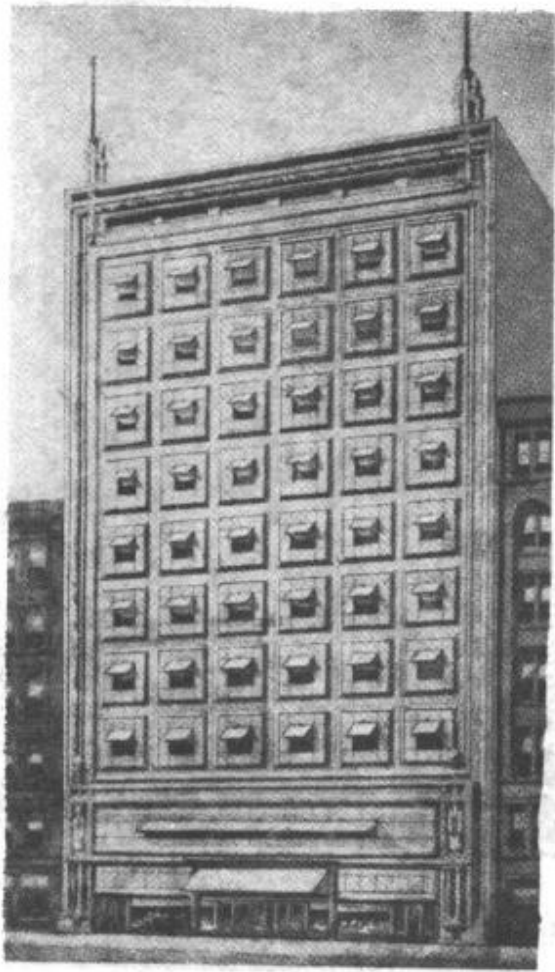


图 106 赖特：摩天楼设计方案，1895

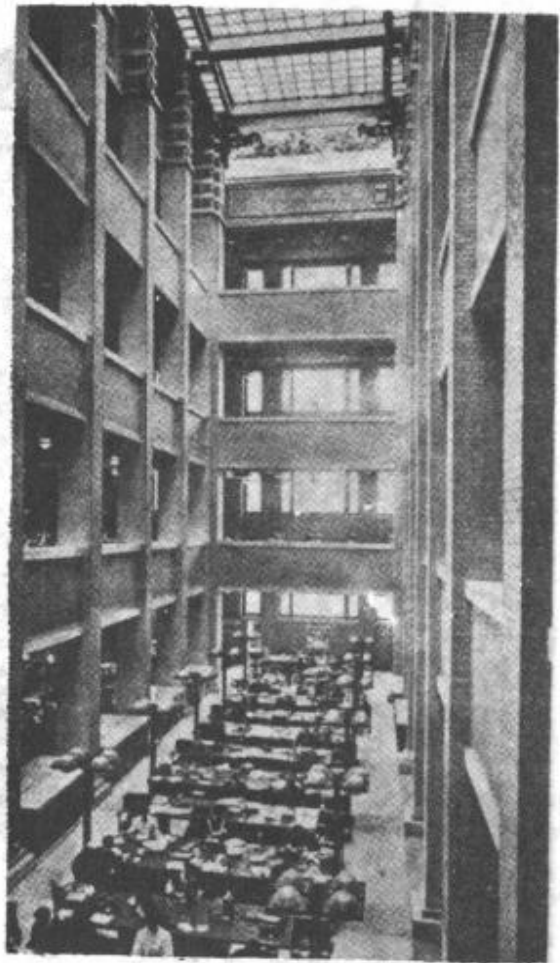


图 107 赖特：纽约州布法罗市，拉金公司大楼内部，1904

室窗与底层窗之间，以及分隔窗玻璃用铁条的各种弧线之间都是如此，这一手法与麦金托什的早期作品不无相似之处。然而，立面上那个非常突出的创作主题——既象贝壳又象龙、矫健强大的形象，盖满了整个二层楼的墙面，则是与麦金托什的精美雅致的手法大相迳庭。在这种强烈地爆发着狂热感情的装饰艺术中，再现了德国民族迁居时代所喜爱的无比丰富的装饰纹样。德国艺术的这一永久不衰的特性可以上溯到后期罗蔓式和后期哥特式，以及巴洛克和洛可可的装饰艺术，这个特性造就了恩台尔在建筑艺术中的地位；当然，我们也看到奥勃立斯特（Obrist）的绣制品很可能给他提供了更为直接的创作灵感。但即使如此，艾尔维拉工作室仍然是个令人赞叹的精心作品。

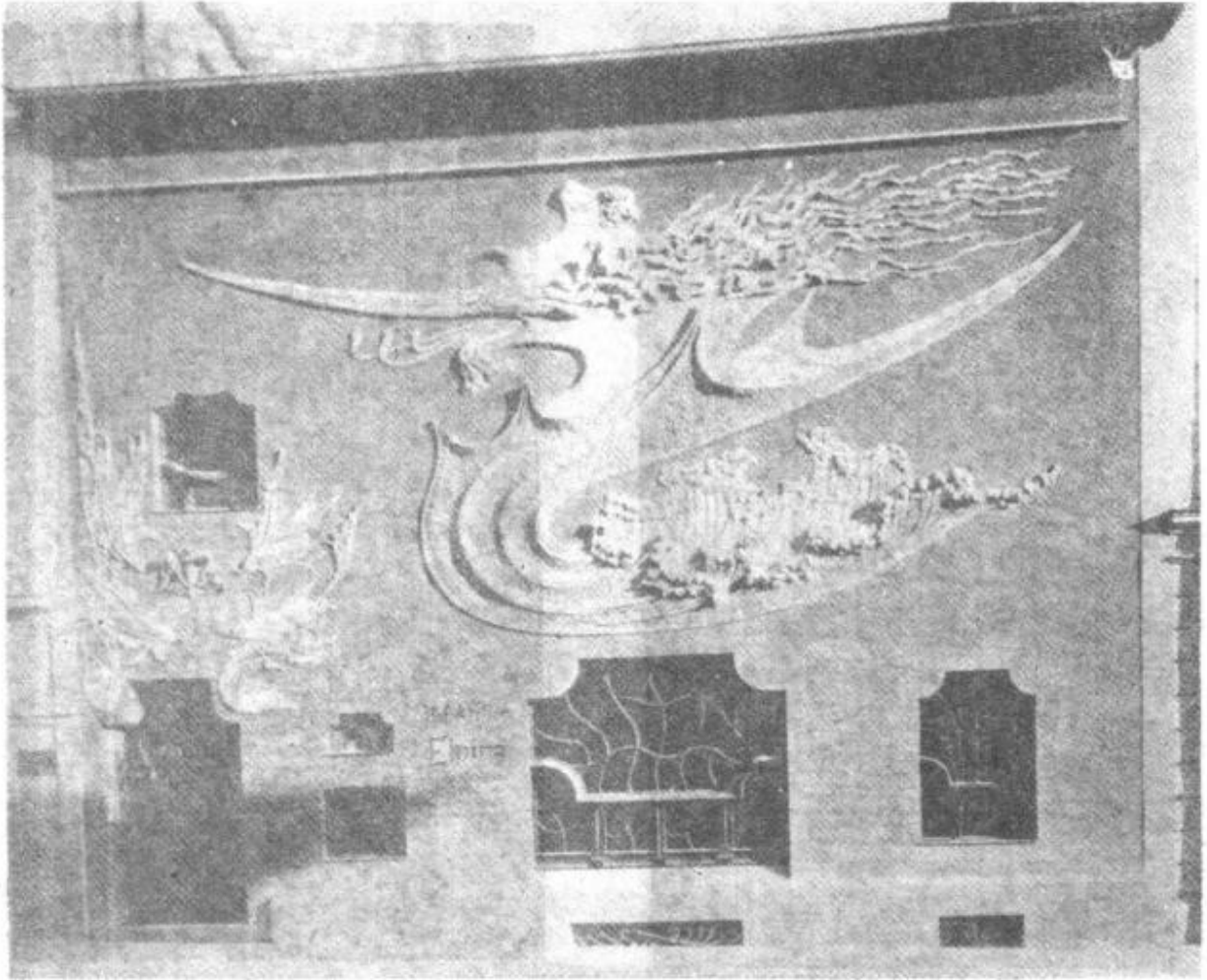


图 108 恩代尔：慕尼黑，艾尔维拉工作室，1897~98

同年，当这个工作室落成之际，恩台尔出版了一册探讨建筑艺术中若干基本比例关系的感情意义的研究报告，这一著作同样具有创造精神，给人以启迪。原书对此处所引的插图（图109）有如下说明：图4为安静的平衡关系，图2为紧张的关系，图3有一定的安闲舒适之感。除了把建筑作为一种抽象艺术的有趣尝试之外，图3所示的立面形式与德国在第一次世界大战后的某些房屋有惊人的相似之处。二层楼窗户的形式和平屋顶几乎又会使我们“弄错”设计者的创作日期。

同样在新艺术运动的旗帜下表现了独创精神的是奥别列丘（Maria Olbrich, 1867~1908）的作品。他与画家克林特（Klimt）等一起都是维也纳分离派的创始人，这个艺术家小组在奥地利开

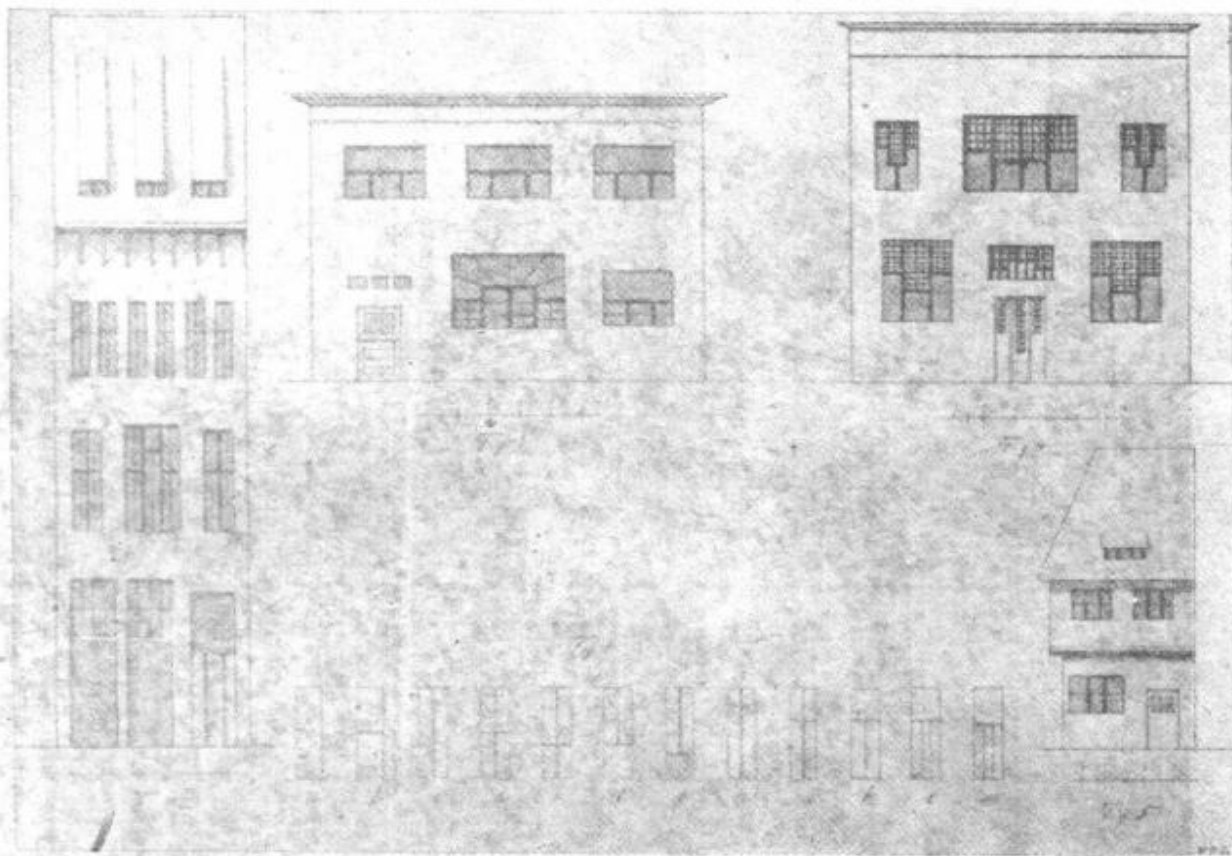


图 109 恩代尔：建筑艺术中基本比例关系的研究，1898

展了新艺术运动，后来又从线条装饰走向同样雅致但更具建筑艺术趣味的风格。奥别列丘于1898~99年为分离派设计建造了大楼（图110）。在此没有必要过多地谈论这个小圆屋顶，上面满是花卉图案，表现了“青春风格”的特色。对于我们来说，更为重要的是它简朴的半圆形轮廓和主宰立面构图的三个体量的节奏感。这种新鲜的处理手法与赖特的同期作品中所看到的极为相似。奥别列丘于1907~08年建造了“艺术家中心”大楼（图111），供艺术家们聚居和活动之用，这是由海森大公于1899年发起的。把奥别列丘与麦金托什作一比较相当合适，我们可以把这大楼的立面与格拉斯哥美术学校的图书馆一翼互相对照。塔楼顶上那惹人注目的五个管风琴式的形体，标志着那些试图脱离新艺术运动的人们所表现的不耐烦情绪，但又感到无法闯出一条完全独立的新路。拿我们今天的眼光来看，最显著的特色就是那两个围绕墙角带有小窗户的狭长横条，这一手法为后来的建筑师们所特别喜爱，上

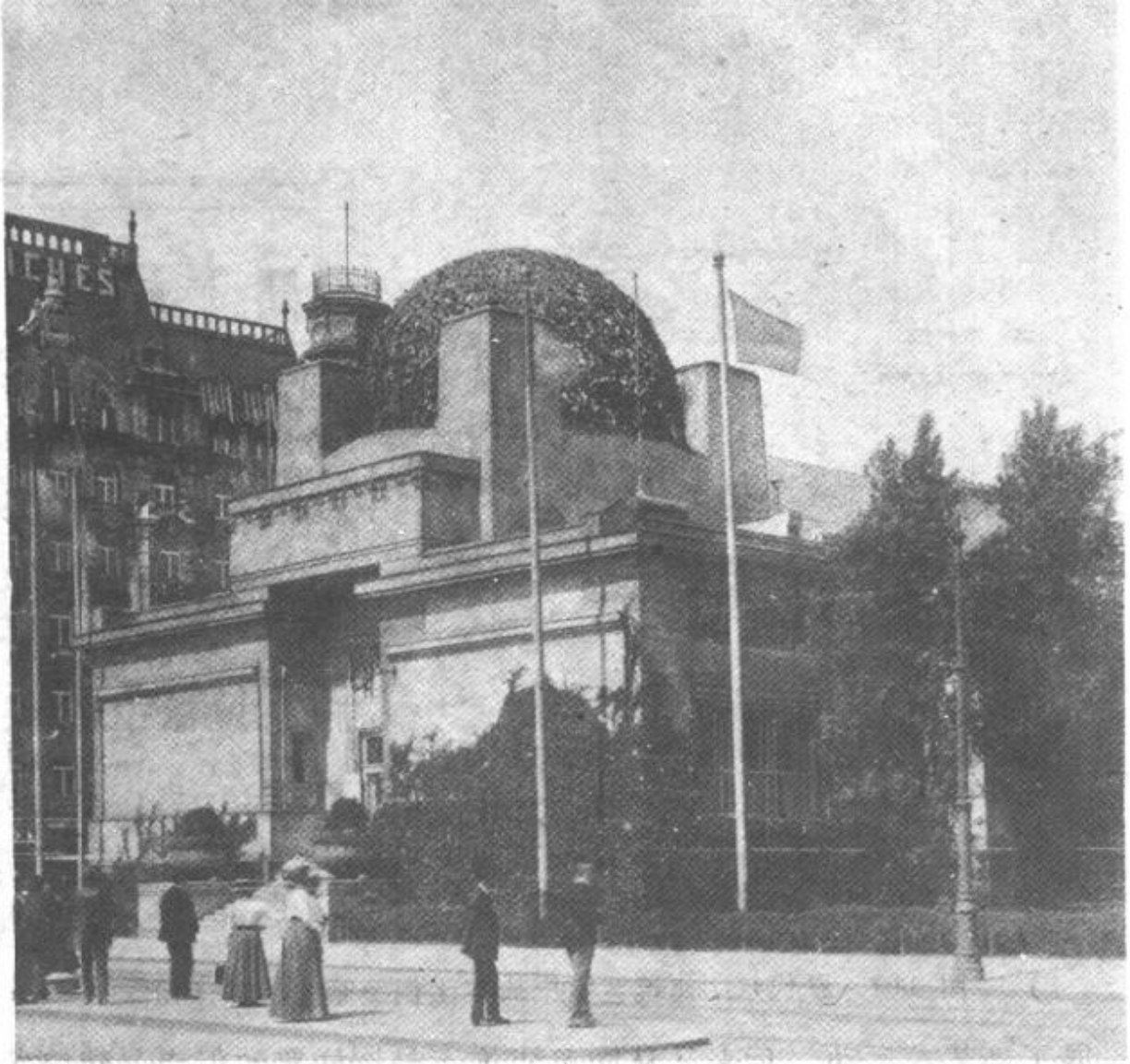


图 110 奥别列丘：维也纳分离派展览馆，1898~99

述设计可能是最早的例子。

在考察二十世纪初叶维也纳建筑第二位领导人的作品时，我们又被带进一个新的境界。霍夫曼(Josef Hoffmann, 生于1870年)早期作品中最为人称道的是布鲁塞尔的史道克莱官邸，设计于1905年(图112)。它规模巨大、形象壮丽使得霍夫曼的其他作品，即使在现代风格的发展史上更具重大意义的作品，也都黯然失色。毫无疑问，史道克莱官邸的确是件佳作，设计构图活泼自然，富有生气，门窗布置异常巧妙，墙面色彩淡雅悦目，还有那个楼梯间的直通到顶的高窗已成为1920年以来为大家所乐于采用的手法；但总的艺术倾向却是远离“注重客观”(Sachlich)的精神的(这样评价无疑是恰当的)。因为这所官邸的立面表现了一种逗人喜爱的艺术趣味，虽然它本质上反映了奥地利人的性格特征，

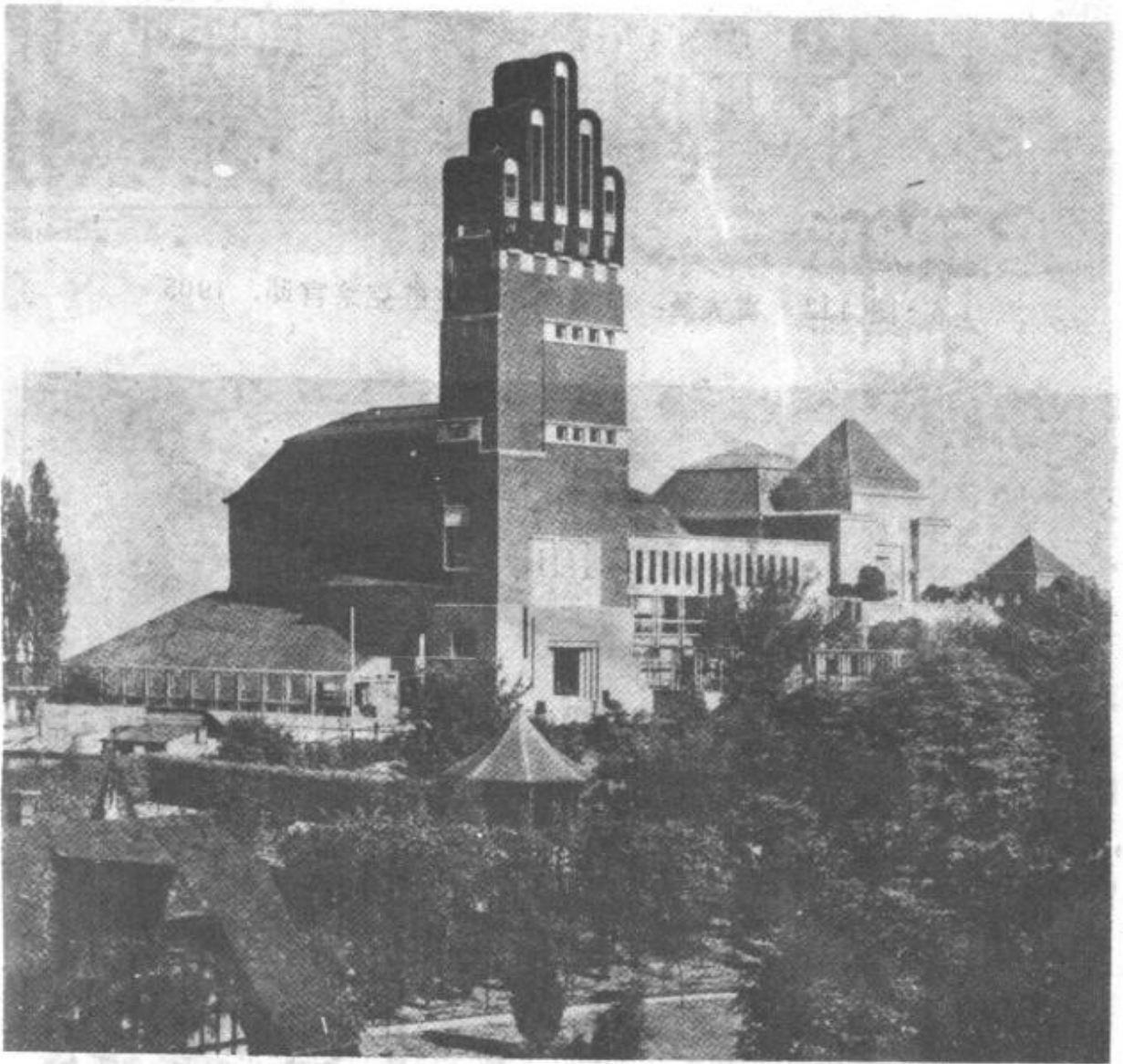


图 111 奥别列丘：“艺术家中心”大楼，1907

但与1914年后大多数杰出的建筑物背道而驰。在承认新风格具有国际性统一的同时，我们也不应忘记霍夫曼的优美雅致，贝瑞的清新脱俗，赖特的宽阔开朗、舒适稳健，或格罗皮乌斯的毫不妥协、直截了当，这些创作个性都充分地反映了他们各自的民族性格。霍夫曼建筑艺术中的奥地利性格即使在他最简朴、也最“现代”的作品中也得到了充分的表现，这就是他于1903~04年设计的普克斯道夫疗养院（图113）。在这里，即使是专家们也可能会把设计年代弄错了；把这些平屋顶，没有任何线脚装饰的窗户，

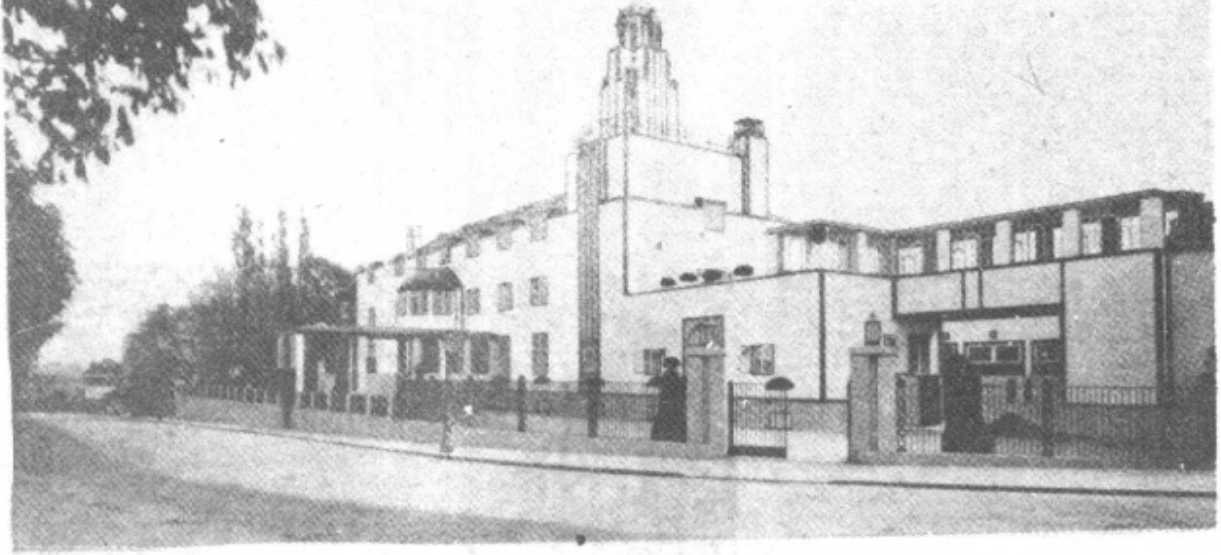


图 112 霍夫曼：布鲁塞尔，史道克莱官邸，1905

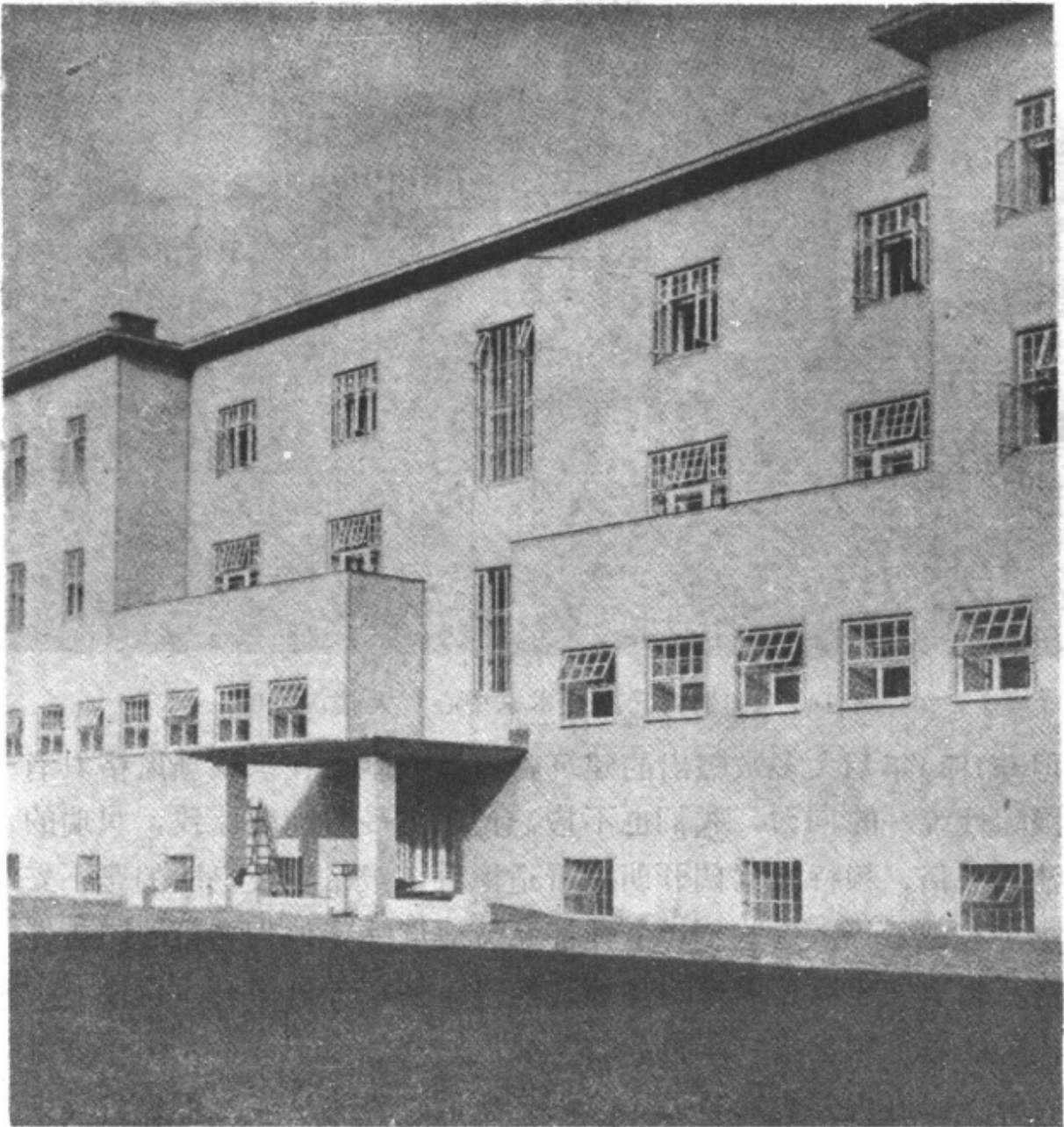


图 113 霍夫曼：普克斯道夫疗养院，1903~04

大门前伸出的方方正正的雨篷，还有直通到顶的楼梯间长窗，都认为是在第一次世界大战前不可能产生的东西。尽管这些创作主题是带有国际性的，但在小块窗格的节奏中，以及围绕窗户和建筑物边缘的细长条饰中，都可以清楚地看到一些地方特色。

可是，艺术史家不仅要看到民族的特性，而且还要看到个人的特性。只有这两种特性的相互作用才能产生出一个时代艺术的完整图像，正象我们现在所考察的那样。鲁本斯、培尼尼、伦勃朗、凡尔米，都是他们所处时代——巴洛克时代的代表人物。然而，鲁本斯完全是个佛兰艺人，正象培尼尼完全是个那不勒斯人一样，而伦勃朗和凡尔米则是荷兰人。但是，如果把伦勃朗和凡尔米两人放在他们民族艺术的较小范围内进行比较，那么，我们可以看出伦勃朗的个性则与凡尔米的个性迥然不同。所以，把霍夫曼受人喜爱的作品与卢斯（Adolf Loos, 1870~1933）的作品作一比较对我们来说也大有好处，因为卢斯也是个奥地利人，但他的性格则与霍夫曼的性格完全不同。他在1900年前后美学理论发展史上的地位本书已略有论述。现在我们就来确定一下他在建筑史本身的地位。我们记得他对装饰艺术深恶痛绝而对管子工则崇扬备至，因而我们在他的第一件作品，即于1898年设计的维也纳一家店铺的内部装修中（图114），严格地说，没有发现一件东西可以称得上是装饰也就毫不奇怪了。这件作品的价值完全依赖于高质量的材料和端庄的比例关系。上楣的装饰效果是由运用凸圆弧线和交叉的横竖线条所形成的较快节奏感而取得的。贝瑞创造的混凝土装饰，虽他事先对卢斯的风格毫无所知，却在性质上有惊人的相似之处。

六年之后，卢斯在日内瓦湖畔的一所住宅设计中（图115），在外部立面处理上取得了同样的简朴大方、比例精美的效果。又过了六年，他在维也纳的斯坦纳住宅设计中（图116），毫无拘束地完全达到了当代的建筑风格。中间后退的一翼与突出的两翼之间形成强烈对比，由于采用平屋面使屋顶连成一片，顶楼上点缀着小小的窗洞，横向的窗户采用整块大玻璃，谁要是不知道情况，

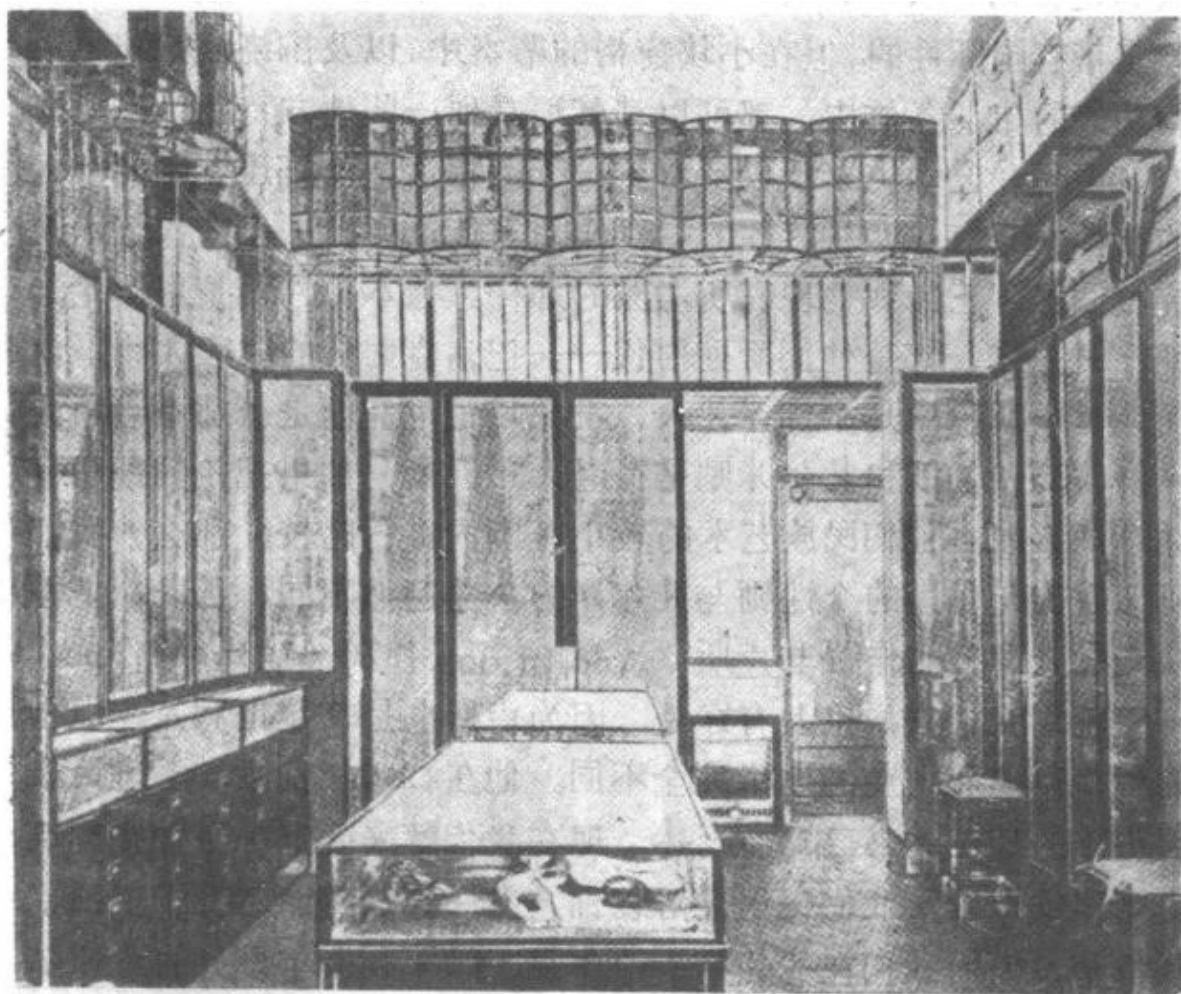


图 114 卢斯：维也纳，商店内部装修，1898

难道不会把它当作是1924~30年、甚至更晚时期的作品吗？卢斯是现代建筑最杰出的创造者之一，但尽管如此，他在生前仅仅被一个小圈子的人们所赏识，从来也没有超出这个范围，他的影响长期以来不被重视。而所有其他的先驱们却都被人津津乐道，并竞相模仿。

在德国建筑师中间，贝伦斯(Peter Behrens, 生于1868年)可能是尽力传播新风格的人们中最重要的一位。象二十世纪初叶许多德国最主要的建筑师一样，他在学习建筑之前曾当过画师，并在应用美术方面经历过一段“精神上”的革新。贝伦斯着手学习的应用美术就是指新艺术运动那一派的东西。他不久就摆脱了这种软弱无力的艺术风格。他最早设计的建筑物——他自己在达

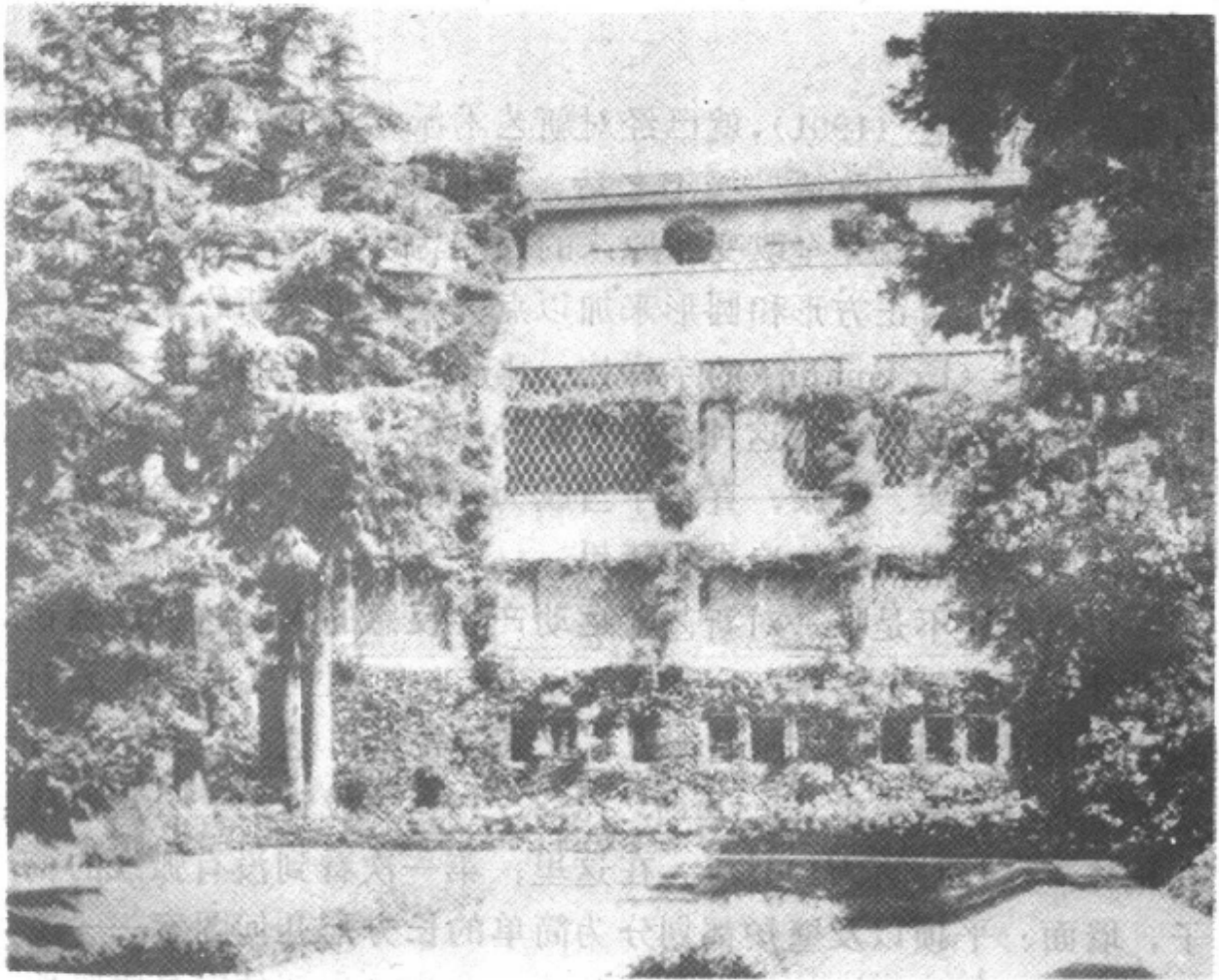


图 115 卢斯：日内瓦湖畔的私人住宅，1904

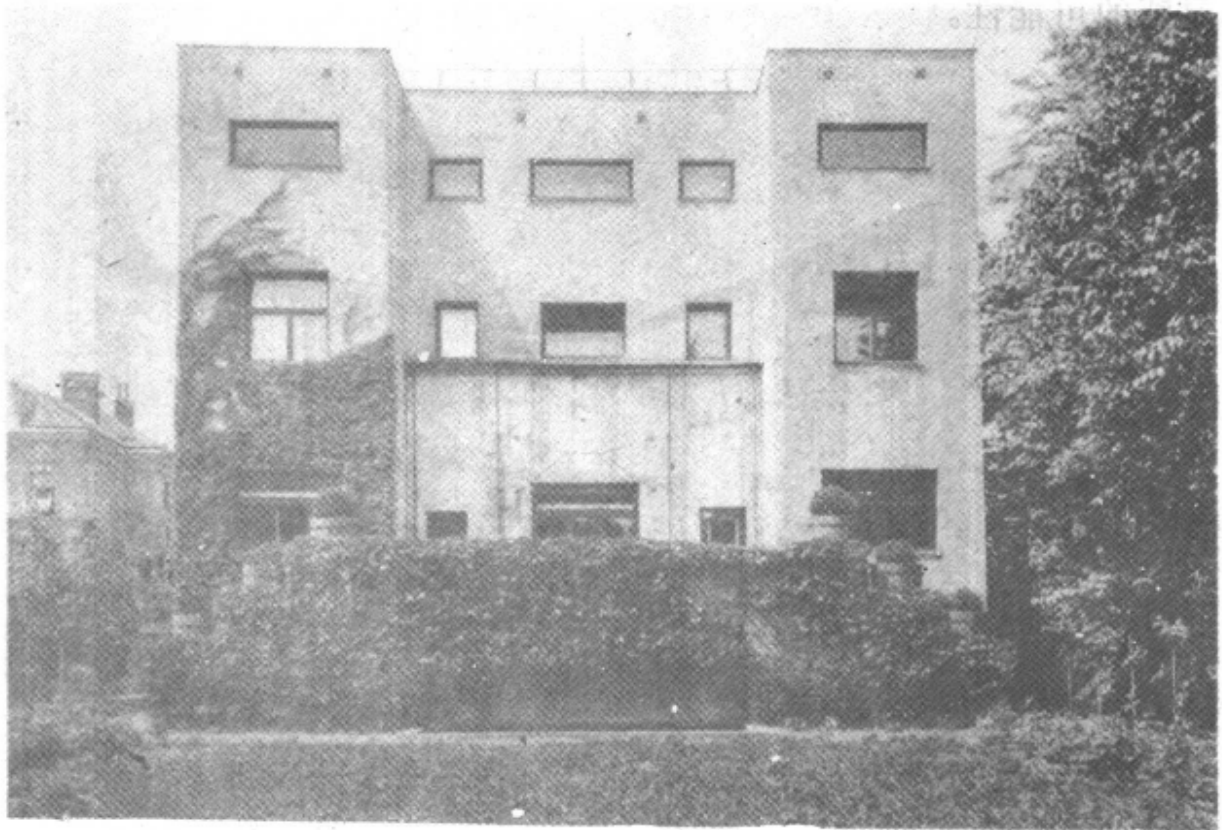


图 116 卢斯：维也纳，斯坦纳住宅，1910

姆斯台特的住宅（1901），就已经对新艺术派常用的柔软纤弱的弧线作了变直变硬的改造。一年之后，贝伦斯设计了一套供铅字印刷用的字样，就完全改变了原来的面貌。弧线拉直了，装饰性的大写首字母只用正方形和圆形来加以点缀。把贝伦斯的第一套字样与艾克曼（Eckmann）的字样作一比较，从历史的角度上看可以从中吸取不少教益。这种新颖的简朴风格也是在英国的影响之下产生的。朴实、健康、直截了当成为新的典范，用以代替新艺术运动审美家们所狂热追求的梦想。

贝伦斯还不是唯一对新艺术运动产生反感的人。这种反感在德国最早见之于希洛特（R·A·Schroder，生于1878年）设计的公寓房屋（图117）。他是诗人，又是装饰师，这个公寓是为另一位诗人——海曼尔（Heymel，1878~1914）设计的。公寓座落在柏林，设计时间为1901年。在这里，第一次看到没有弧线的椅子，墙面、平顶以及壁炉都划分为简单的长方形几何图案——说是第一次，但并不排除从麦金托什的一些简单生硬的家具中吸取灵感的可能性。

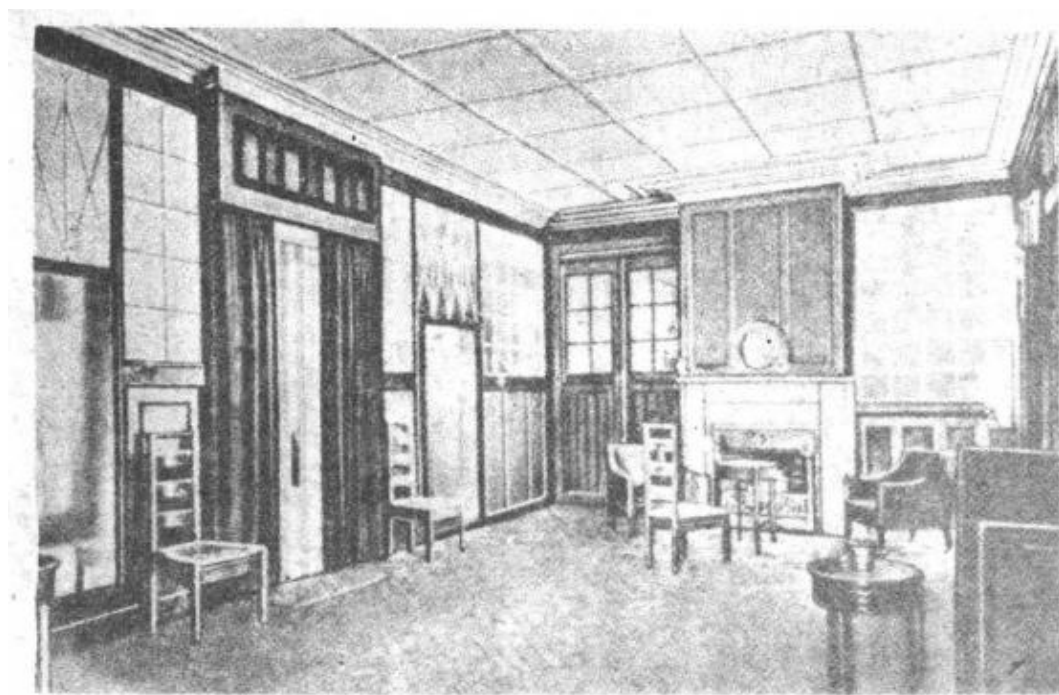


图 117 希洛特：柏林，为诗人海曼尔设计的公寓，1901

这种多少带一点古典主义味道的新精神也表现在贝伦斯于1904年后设计的建筑物的外部处理上。他于1905年设计的奥尔登堡展览会的美术馆即是一例，现在把它同奥别列丘的分离派展览馆作一比较。在贝伦斯的美术馆中那个用花纹装饰的小圆屋顶和弧线形的檐口不见了。中央部分和旁边的小馆都有金字塔形的屋顶——这一手法来之于奥别列丘设计的“艺术家中心”大楼(图111中的右边部分)，其他部分都采用了平屋顶。没有窗户的墙身都用精致的线条来装饰，形成方形和长方形的面板。门廊只有两根方柱和一根方过梁，其他一无所有。

这些手法预示了贝伦斯在以后年代里所要发展的方向。他在战前为德国通用电气公司担任设计工作，总经理乔登(P·Jordan)聘请他为建筑师兼顾问。他于1909年设计了透平机车间，这也许是当时最漂亮的工业建筑物(图119)。钢结构的骨架历历可见，宽阔的玻璃嵌板代替了两侧的墙身，而在拐角处则采用石料，以加强巨大支撑系统的力量感和稳定感。这项设计与当时的普通工厂毫无共同之处。透平机车间甚至比美国的谷物仓库更清楚地显示了工业建筑也能做到别出心裁，而且途径是很多的。这个车间称得上是一件艺术品，各部分比例匀称，使人很难感觉到它的体积之庞大，只有把它与街上行人相比较时才能察觉。左边两层高的侧廊采用了平屋顶和长排窗，这在当时所有最先进的设计中也可以看到。

他在1911年还设计了生产小型电动机的车间(图120)。从照片中看到的左边那一部分立面的比例关系，还有相当狭长、不用线脚的几排窗户都使人联想到他于1909年设计的工厂，而且与霍夫曼、卢斯或格罗皮乌斯喜欢采用的比例关系大不一样。主体部分的构图，以及圆面柱子和凹窗都表现出与透平机车间相同的宏伟有力的效果。可是，我们也不要错误地认为贝伦斯的风格只适用于严肃的工业建筑。在第一次世界大战前不少代表国家尊严的最佳建筑物中就有贝伦斯于1913年设计的圣·彼得堡的德国大使馆。

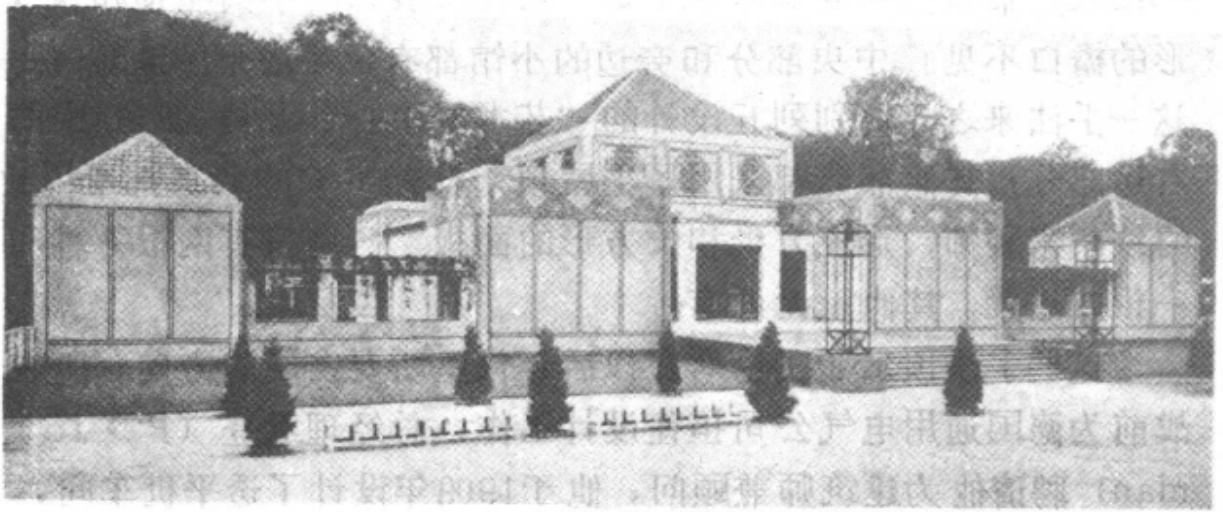


图 118 贝伦斯：奥尔登堡展览会的美术馆，1905

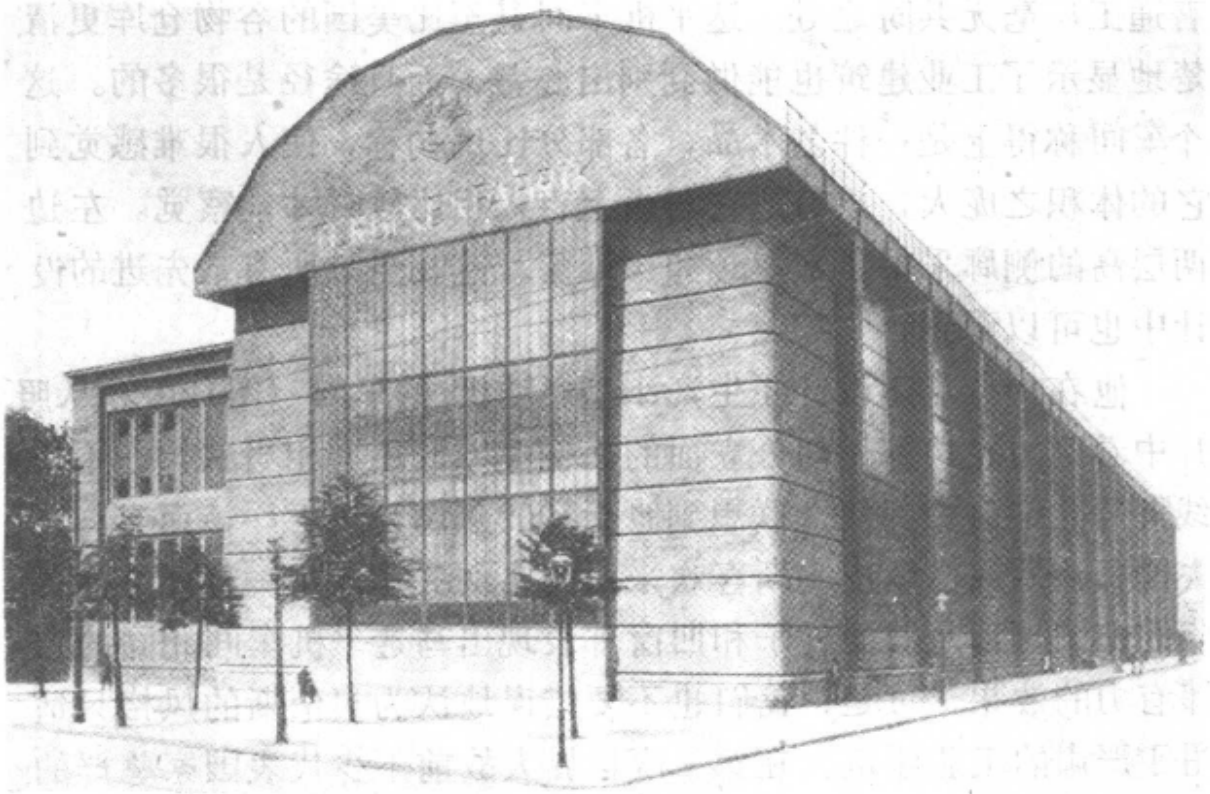


图 119 贝伦斯：柏林，德国通用电气公司透平机车间，1909



图 120 贝伦斯:柏林, 生产小型电动机的车间, 1911

更令人钦佩的是, 这位艺术家在从事这些重大的设计任务的同时, 还付出同样的精力来改革机器制造的工业产品的设计, 在他之前还从未有人把这些产品当作艺术品来看待。我们相信, 他设计的这些小玩意儿同他的大建筑一样将会受到未来的历史学家的珍视。这里只能举两个例子, 就是他为通用电气公司设计的街灯(图121)。灯的造型仅用简单的几何形体组成, 比例匀称精美, 给人以简洁沉静之感, 这些特色与贝伦斯的建筑相比, 有异曲同工之妙, 同样为人所喜爱。

德意志制造联盟创建于1907年。关于它成功地宣传手工技艺和工业品设计的高标准要求, 本书在第一章中已略有论述。为了说明它的具体作品的质量, 仅举一例也就足够了。这就是恩克(E·

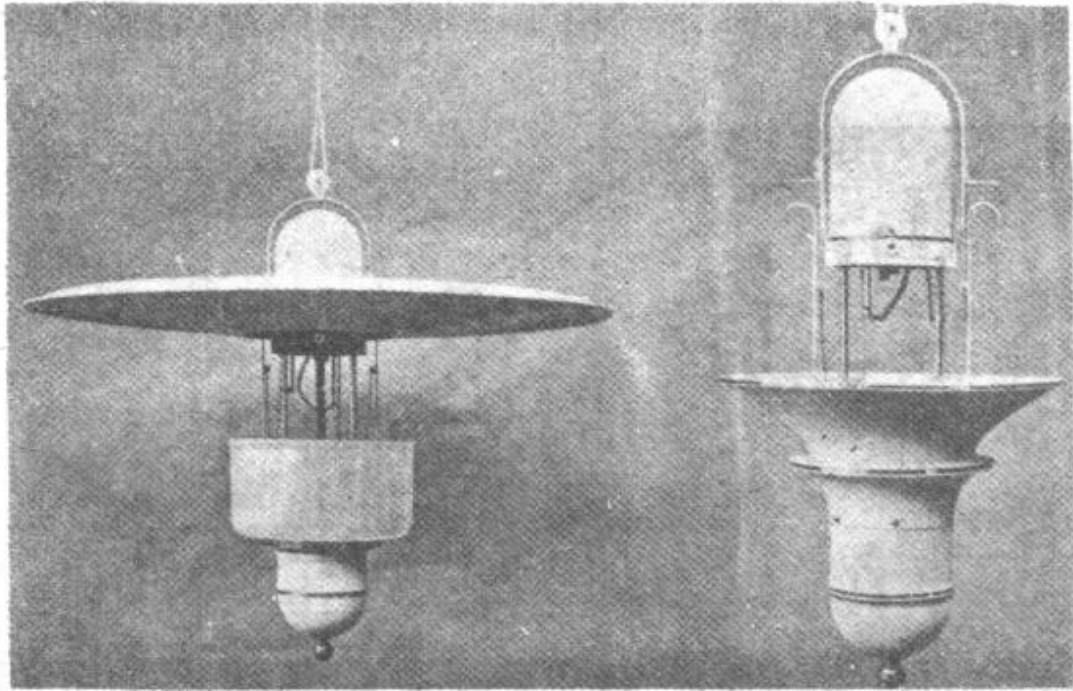


图 121 贝伦斯:为通用电气公司设计的街灯, 1907~08

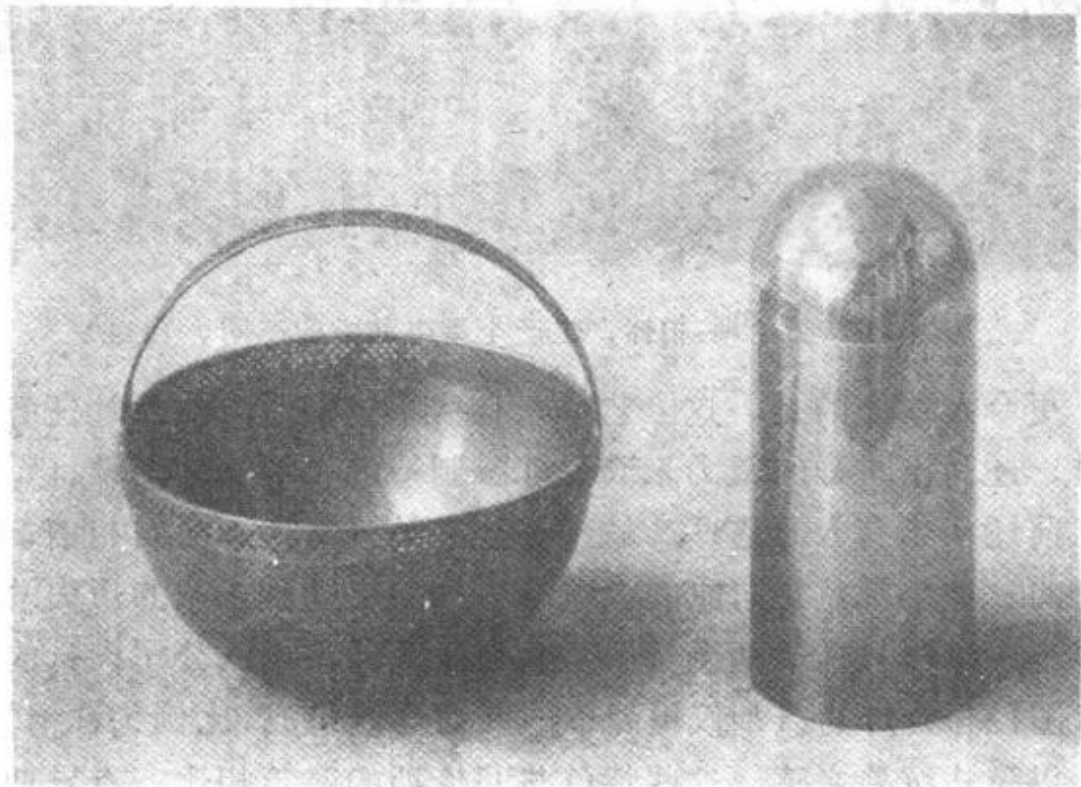


图 122 恩克:银篮和银盒, 1907

H·Ehmcke) 于1907年设计的银篮和银盒。(图122)。恩克还是当时德国最佳的书籍装帧设计师之一。这两件银器不是手工制作的, 而是由一个工厂用机器制造出来的, 尽管从它们的形体上可

以清楚地辨别出来，但并没有影响其美学标准。

同样情况我们在保罗（Bruno Paul）为德意志工场联合会设计的家具中也能看到。我们在前面已经提到过，保罗是1910年出现的第一套现代“单元”家具的设计人；同时，他与德意志工场联合会的创始人一起，制造了第一批采用现代设计的高质量用机器制造的家具。那是1906年的事。图123中的餐室内部布置就是在这一年于德累斯登展出的。在这里我们又一次看到另一种个人爱好的艺术趣味，与维也纳派和贝伦斯完全不同。保罗与德意志工场联合会对带一点传统色彩并不在乎，他们不喜欢冷冰冰的严格到刻板的原则；他们想要的是舒适、干净、但不花哨庸俗的东西。这种态度使他们能够在德国推广这种新风格。保罗和希密特（Karl Schmidt）并非是革命派，连同德意志制造联盟也是一样。这就说明了为什么他们能够在整个德国引起对艺术趣味的变化，而格罗皮乌斯这位毫不妥协的德国革新家却无法办到。

在论述格罗皮乌斯的作品之前，有必要对一、两位其他德国建筑师的早期建筑物略作评介。密斯·凡·德·罗（Ludwig Mies Van der Rohe）生于1886年，普尔捷格（Hans Poelzig）生于1869年（死于1936年）。他们代表了两种在新风格方面表现自我的不同倾向。密斯·凡·德·罗于1912年设计的克洛勒住宅设计方案（图124）明显地受到贝伦斯的影响，而且还受到欣凯尔（Schinkel）的影响，虽然明显的程度不如前者。欣凯尔，这位伟大的古典复兴主义的普鲁士建筑师，当时还刚刚被重新发现并受人赞赏。从欣凯尔那里密斯学到了简单质朴和高度精确的风格，又从欣凯尔和贝伦斯那里他培养了立体关系的空间艺术感。

密斯的克洛勒住宅即使是个设计草图但给人以一种永久感和纪念性，这就使得普尔捷格于1911年设计的办公大楼（图125）看起来好象一股沉重的力量向我们迎面冲来。围绕转角处的粗壮宽阔的几条腰带——在今天的城市办公楼中已经成为司空见惯的东西——尽管带有笨拙的细部处理，但看起来很有力量。在普尔捷格于1911~12年设计的化学工厂中（图126），我们更能感觉到“注

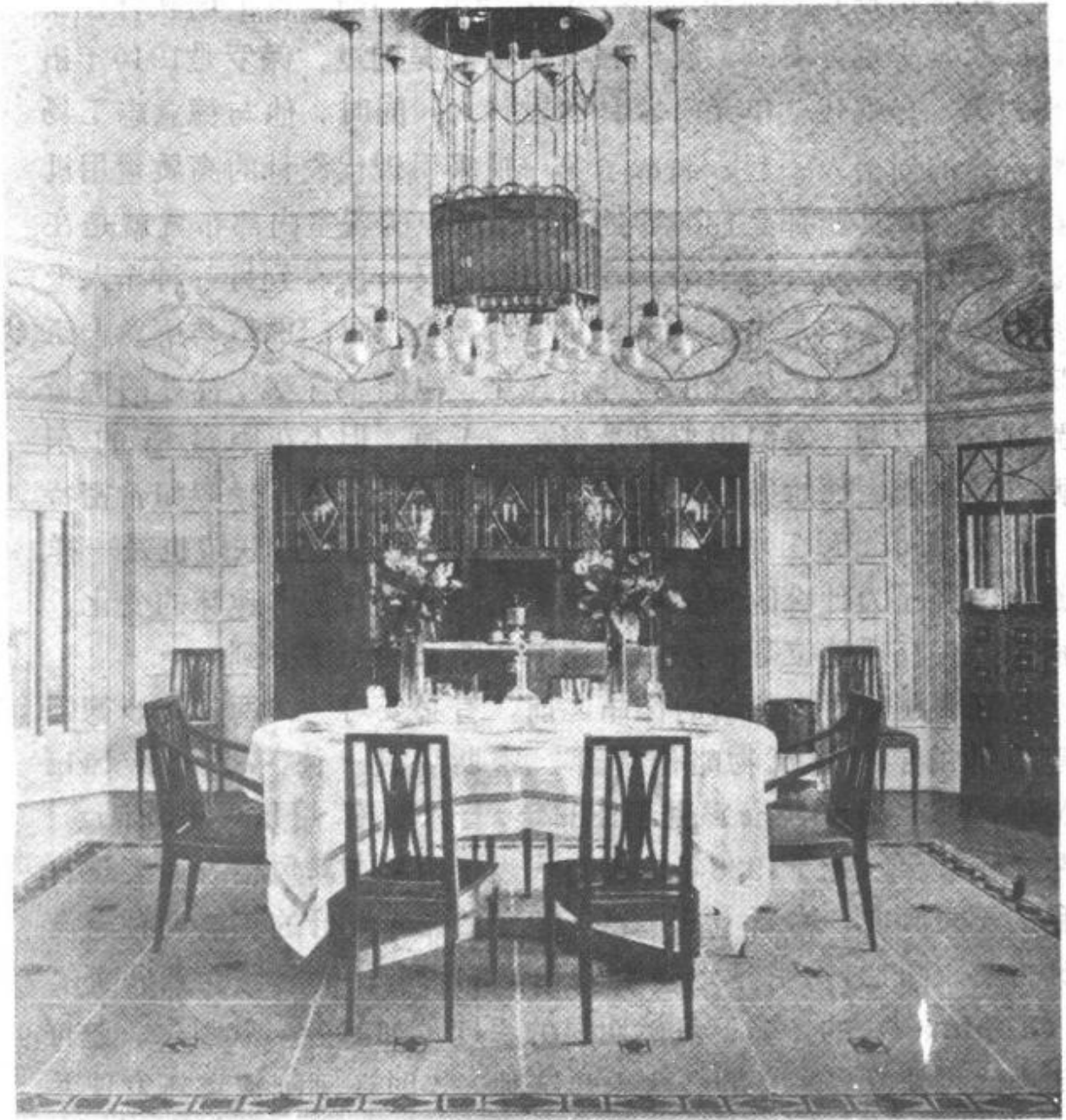


图 123 保罗和德意志工场联合会：餐室，1906

重客观” (Sachlichkeit) 精神的总的倾向性，以及体量的自由组合和窗洞奇特的布置和造型。

现在我们以本书最后的篇幅来对格罗皮乌斯的作品作一些考察。他早期的作品就标志着我们这个世纪的建筑风格已经趋于成熟阶段；由于它们代表了当今的时代精神，因而其创作年代比其他建筑物更不易为人们所识别，只有卢斯在1910年设计的别墅是

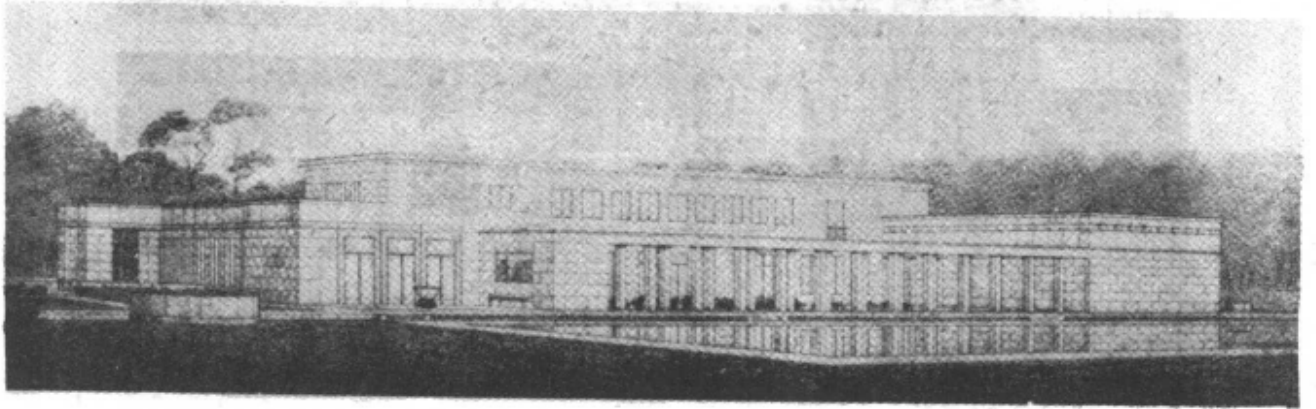


图 124 密斯·凡·德·罗：克洛勒住宅设计方案，1912



图 125 普尔捷格：勃兰斯洛，办公大楼，1911

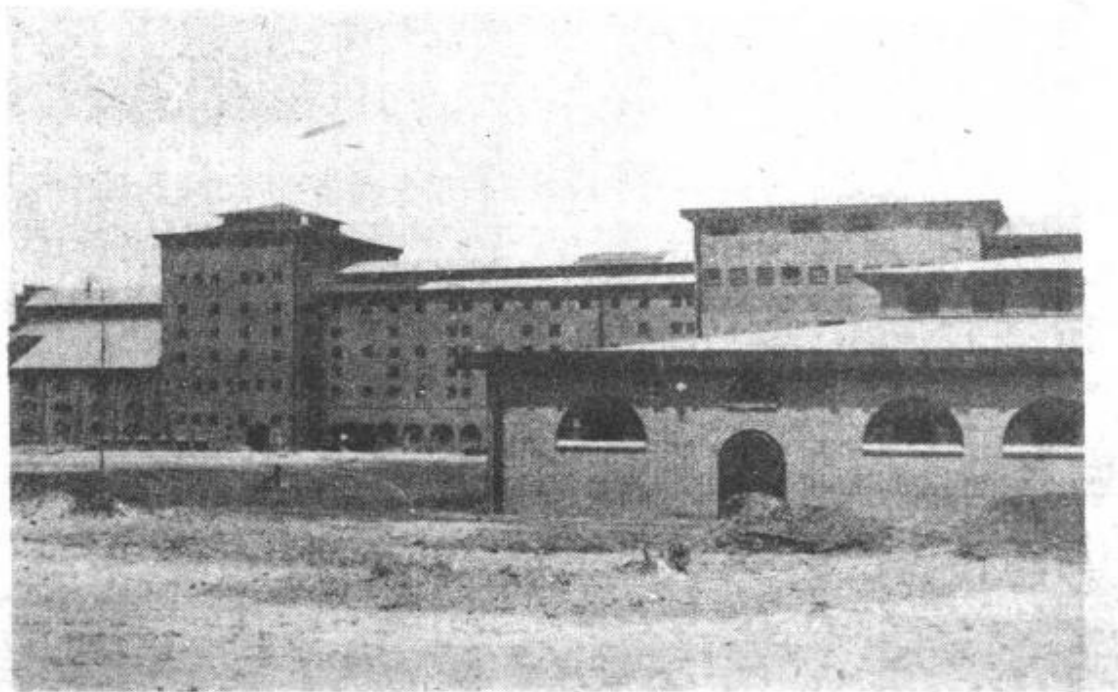


图 126 普尔捷格：罗班，化学工厂，1911~12

个例外。格罗皮乌斯曾有一段时间在贝伦斯的事务所里工作过；在此后不久，于1911年他受人委托设计阿尔费尔德的法古斯工厂（图128、129）。他的设计显然比贝伦斯为通用电气公司所作的设计更向前迈进了一步。只有一些细部，比如图128中前景部分的窗户与图129中主体建筑右边的窗户带有贝伦斯的影响。至于主体建筑本身，一切都是新的，而且充满着给人以启迪的思想。整个立面以玻璃为主的设计构思在建筑史上还是第一次。支撑用的立柱减缩到狭长的钢带。转角处都不用任何支撑，这种手法以后就被重复模仿过。平屋顶的表现手法也有了变化。只是在卢斯比法古斯工厂早一年设计的建筑物中我们能看到与此类似的纯粹的立体感。贝伦斯对竖线条与横线条的平衡构图方法已被弃置不用，一种富有力量的横向运动的构图方法控制了整个设计。

格罗皮乌斯作品的另一个非常重要的特点就是，由于钢与玻璃的新颖的处理手法，常见的室内外空间绝然分开的现象消失了。光线与空气可以自由地通过墙壁，因而室内的封闭空间在本质上已不复与室外的大自然完全隔离。正如赖特于1901年所说的那样，这种建筑的“轻飘感”是新风格最为突出的特点之一，这也许是十九世纪的工程师们最高的艺术功绩，因为他们是追求这种空间效果的开路先锋。前面已经说过，一种永无止境的抱负驱使他们试图采用钢铁与混凝土去跨越愈来愈大的空间，并减少墙身和屋

顶的重量到最低程度，这就导致了建筑师贝格（Max Berg）于1910~12年设计的混凝土圆屋顶覆盖面积达20,800平方英尺而重量仅为4,200吨（罗马圣·彼得教堂的圆屋顶为5,249平方英尺，而重量约达10,000吨）。

这种渴望取得轻巧灵活的效果我们同样在十九世纪办公楼的一般底层平面中见到，这儿承重钢梁可使所有隔墙能容易地随便移动。我们还可以从下述例子中见到同样追求轻巧灵活效果的情况，比如：赖特设计的私人住宅的底层平面，贝瑞于1903年设计的住宅房间的布置，麦金托什令人喜爱的室内景深较大的透视；我们还可能从德国在第一次世界大战后拟制的整个省份的未来总体规划（如1920年鲁尔区的规划）中看到这种追求。这里也同样表现了要求征服空间，跨越大距离，合理协调种类繁多使建筑师极感兴趣的许多功能要求。这种要求“规划”（包括建筑的与政治的）现代化的热忱，与格罗皮乌斯的法古斯工厂的建筑风格之间有着深刻而密切的关系是显而易见的。这座建筑物的艺术形式不仅显示了一位艺术家而且还是一位有远见的思想家的见解和才能。精密的工程计算和丰富的艺术想象力一起协同工作，正象这两者在中世纪的教堂建筑中，或在勃罗耐尔奇（Brunelleschi）、阿尔培蒂（Alberti）和米盖朗琪罗的作品中协同工作一样。过去时代伟人们的直率而热烈的感情可能已经消逝了；但是作为我们这个世纪的代表的艺术家则需要冷静，因为他代表一个象钢与玻璃一样冷静的世纪，这个世纪所要求的精确性给自我表现的余地比过去任何时代都要少得多。

然而，具有伟大创造才能的人，即使在集体力量占压倒优势的时代里，即使有二十世纪的新风格——具有普遍意义的、与日渐没落的风尚绝然相反的真正的新风格——作为依傍，他也能闯出自己的道路来。格罗皮乌斯为1914年德意志制造联盟设计、建造了一个小型模范工厂（图127）。它的北立面可看作是对老师贝伦斯五年前设计的透平机车间的批评。他别出心裁地把设计主题减少到最低度，对整个外形轮廓作了彻底的简化。特别值得一提



图 127 格罗皮乌斯和梅耶：科隆，德意志制造联盟展览会的模范工厂，
北立面，1914

的是，他采用细金属管来代替贝伦斯的笨重角柱。更为大胆的是它的南立面（图130），中央部分厚实的砖墙与两端的玻璃楼梯间形成了极为巧妙的对比。砖墙上仅有一排特别细长的窗户，下面是赖特式的相当低矮的入口处。在转角处，按照过去的常规，应该显示出本身具有足够强大的支撑力量才行，但这里却只有两座用玻璃罩住的，内外看得清清楚楚的螺旋形楼梯。

上述设计主题与法古斯工厂的无梁转角处理手法一样，常常为人们所仿效。由此可见，格罗皮乌斯的个人风格毫不缺乏雅致优美的特色。这种驾轻就熟掌握物质与力量的高度技巧给人以一种崇高的感觉。自从哥特式建筑以来，人类的建筑技术还没有如此成功地战胜过物质。可是这些新建筑的特征完全是非哥特式的和反哥特式的。十三世纪时，所有线条尽管都各有其功能要求，但是只有一个艺术目的，就是指向远离人世的天国。所有墙身都做成半透明的，用来嵌装用彩色玻璃制成的圣徒们超凡入神的形象。而现在的玻璃幕墙却明净光亮，毫无神秘色彩，钢铁结构的框架既坚固结实，又给人以冰冷之感，因而它的表情无法引起人们对来世的种种沉思。这个供我们生活和工作，并要我们努力去征服的世界；这个注重科学技术、追求速度、勇于冒险、崇尚艰

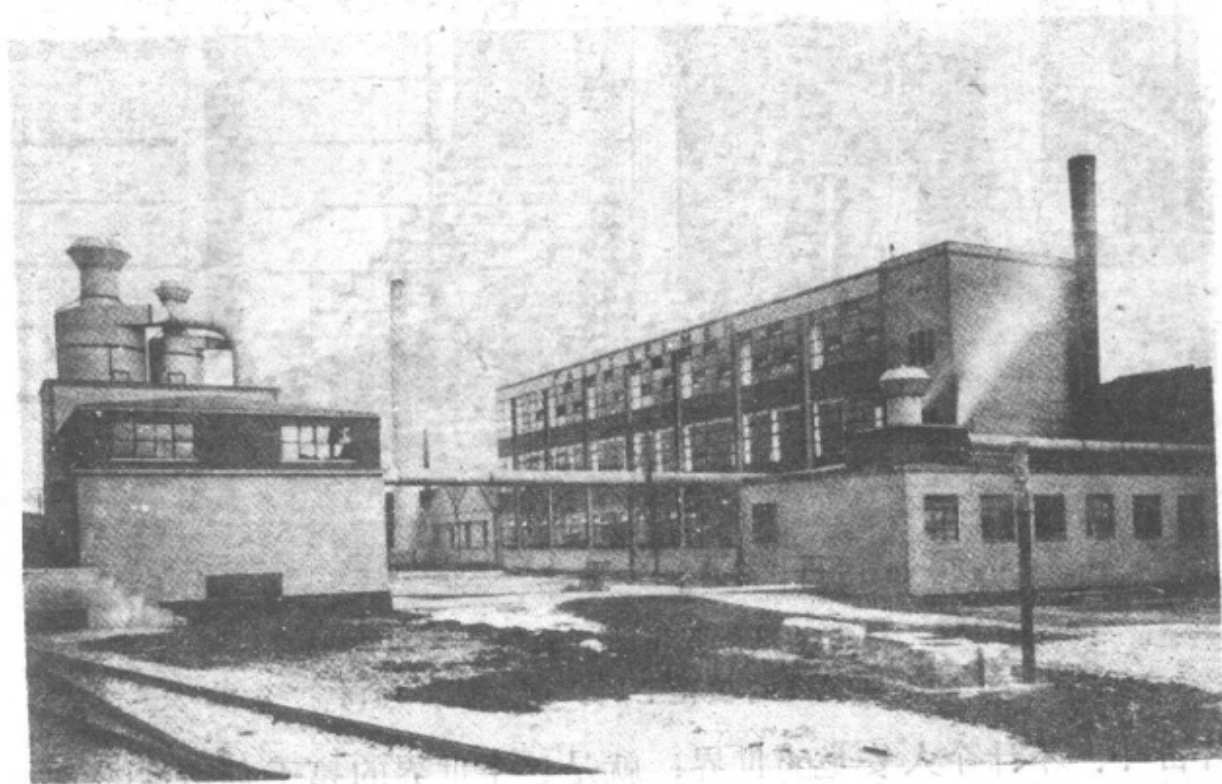
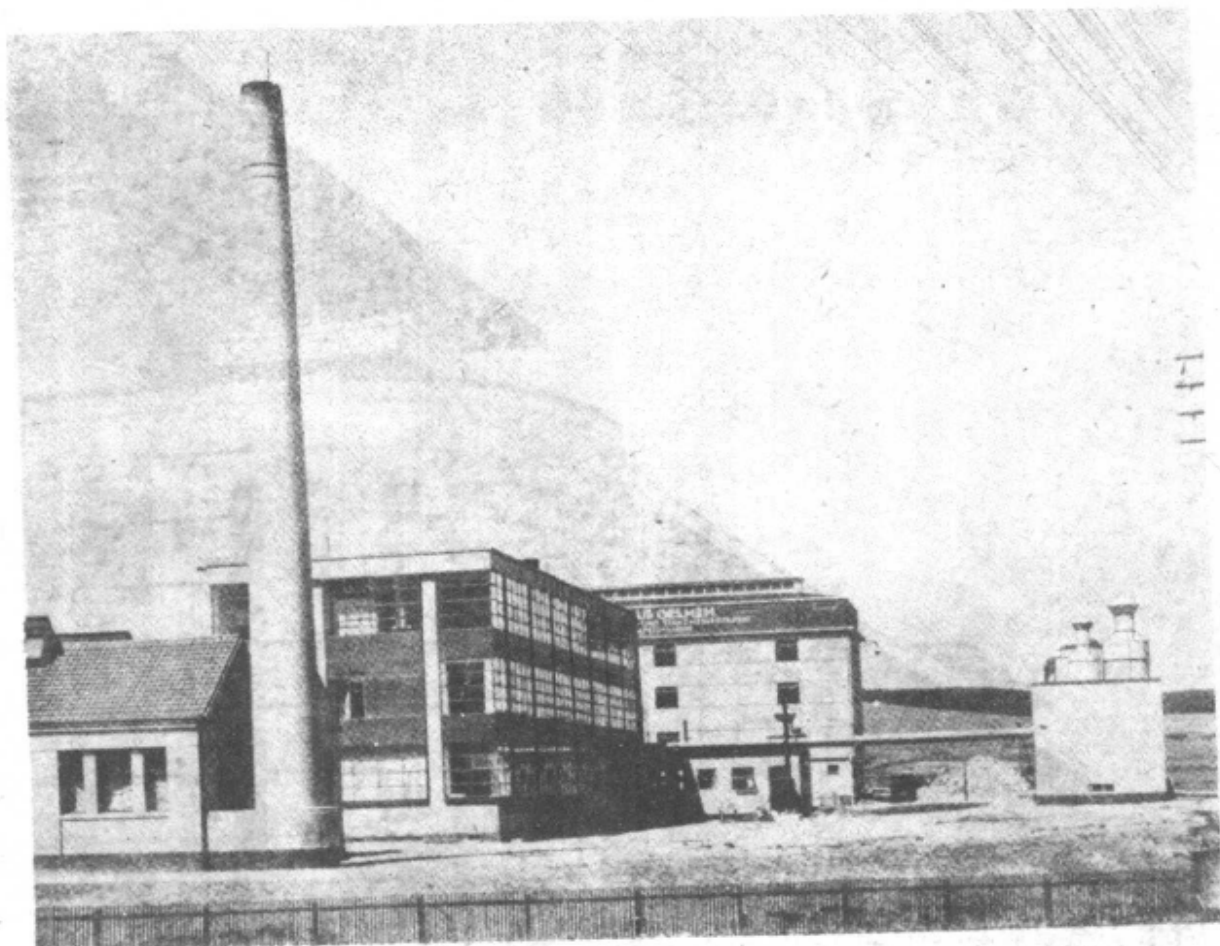


图 128、129 格罗皮乌斯：阿尔费尔德，法古斯工厂，1911

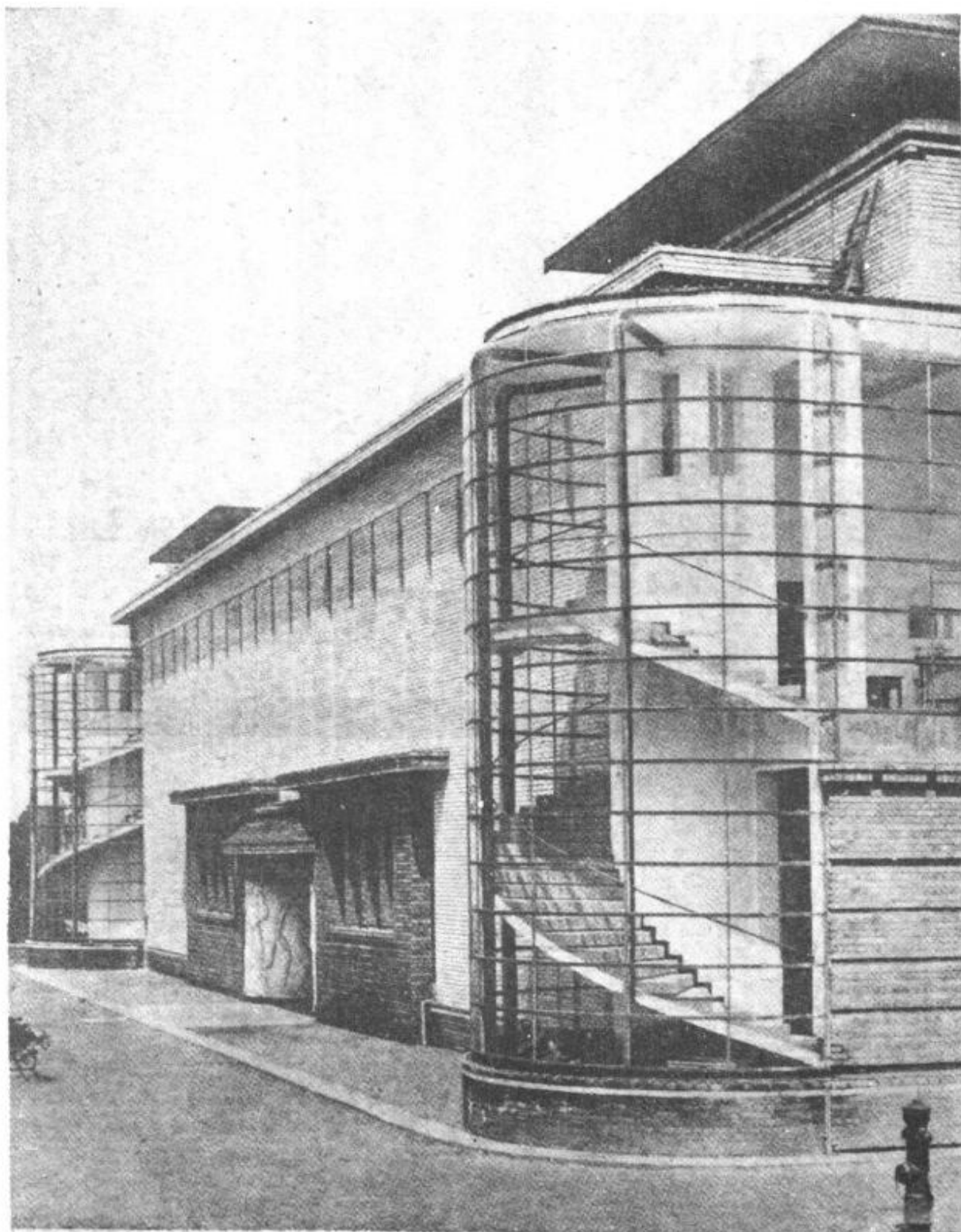


图 130 格罗皮乌斯和梅耶：科隆，德意志制造
联盟展览会的模范工厂，南立面，1914

苦奋斗、不计个人安危的世界；就是这个世界的富于创造性的能量在格罗皮乌斯的建筑中得到了赞美和颂扬。

人名及生卒年代表

出生年代	建筑师与设计师	画 家
1750~1830	特尔福德 1757~1834 (Telford)	
	芬 利 ?~1828 (Finley)	
	派克斯顿 1801~65 (Paxton)	
	霍 洛 1801~72 (Horeau)	
	拉布罗斯特 1801~75 (Labrouste)	
	布鲁内尔 1806~59 (Brunel)	
	布瓦洛 1812~96 (Boileau)	莫 罗 1826~98 (Moreau)
		罗塞蒂 1828~82 (Rossetti)
1830~40	肖 1831~1912 (Shaw)	
	韦 布 1831~1915 (Webb)	
	詹 尼 1832~1907 (Jenney)	
	埃菲尔 1832~1923 (Eiffel)	伯恩-琼斯 1833~98 (Burne-Jones)
	莫里斯 1834~96 (Morris)	惠司勒 1834~1923 (Whistler)

出生年代

建筑师与设计师

画 家

	德雷塞 1834 ~ 1904 (Dresser)	
	德博多 1834 ~ 1915 (de Baudot)	
	奈斯菲尔特 1835 ~ 88 (Nesfield)	
	理查森 1838 ~ 86 (Richardson)	
1840 ~ 50	康泰明 1840 ~ 93 (Contamin)	塞 尚 1839 ~ 1906 (Cézanne)
	塞尔默兴 1840 ~ 1916 (Schmersheim)	雷 同 1840 ~ 1916 (Redon)
	瓦格纳 1841 ~ 1918 (Wagner)	卢 梭 1844 ~ 1910 (Rousseau)
	达透特 1845 ~ 1906 (Dutert)	
	克 兰 1845 ~ 1915 (Crane)	
	加 莱 1846 ~ 1904 (Gallé)	
	铁法尼 1848 ~ 1933 (Tiffany)	高 更 1848 ~ 1903 (Gauguin)
1850 ~ 60	鲁特 1850 ~ 91 (Root)	
	沙利文 1850 ~ 1924 (Sullivan)	
	汤 森 1850 ~ 1928 (Townsend)	
	麦克默杜 1851 ~ 1942 (Mackmurdo)	
	高 蒂 1852 ~ 1926 (Gaudi)	
	怀 特 1853 ~ 1906 (White)	

出生年代	建筑师与设计师	画 家
	梅塞尔 1853 ~ 1909 (Messel)	凡·高 1853 ~ 90 (VanGogh)
	多 姆 1854 ~ 1909 (Daum)	
	荷拉倍特 1854 ~ 1923 (Holabird)	霍德莱 1853 ~ 1918 (Hodler)
	罗 奇 1855 ~ 1927 (Roche)	
	贝尔拉格 1856 ~ 1934 (Berlage)	
	沃伊齐 1857 ~ 1941 (Voysey)	
	德拉赫奇 1857 ~ (Delaherche)	
	汉 卡 1859 ~ 1901 (Hankar)	克诺夫 1858 ~ 1921 (Khnopff)
	马乔莱尔 1859 ~ 1926 (Majorelle)	修 拉 1859 ~ 91 (Seurat)
		杜洛普 1859 ~ 1928 (Toorop)
		恩 索 1860 ~ (Ensor)
1860 ~ 70	穆泰苏斯 1861 ~ 1927 (Muthesius)	
	布留迈 1861 ~ 1928 (Plumet)	克林特 1862 ~ 1918 (Klimt)
	霍 塔 1861 ~ 1947 (Horta)	
	奥勃立斯特 1863 ~ 1927 (Obrist)	蒙 克 1863 ~ 1944 (Munch)
	阿希皮 1863 ~ 1942 (Ashbee)	
	范·德·维尔德 1863 ~ (Van de Velde)	

	吉姆森 (Gimson)	1864 ~ 1920		
	埃克曼 (Eckmann)	1865 ~ 1902	凡洛登 (Vallotton)	1865 ~ 1925
	贝利·斯科特 (Baillie Scott)	1865 ~ 1945		
	史密斯 (Smith)	1866 ~ 1933	坎丁斯基 (Kandinsky)	1866 ~ 1944
	奥别列丘 (Olbrich)	1867 ~ 1908	诺尔迪 (Nolde)	1867 ~
	吉马德 (Guimard)	1867 ~ 1942		
	布兰温 (Brangwyn)	1867 ~		
	麦金托什 (Mackintosh)	1868 ~ 1928		
	贝伦斯 (Behrens)	1868 ~ 1940		
	普尔捷格 (Pöelzig)	1869 ~ 1948		
	夏 涅 (Garnier)	1869 ~ 1948		
	赖 特 (Wright)	1869 ~		
1870 ~ 80	卢 斯 (Loos)	1870 ~ 1933		
	霍夫曼 (Hoffmann)	1870 ~		
	布鲁尔 (Brewer)	1871 ~ 1918		
	恩代尔 (Endell)	1871 ~ 1925		
	希 尔 (Healy)	1872 ~	毕亚兹莱 (Beardsley)	1872 ~ 98

出生年代 建筑师与设计师 画 家

	贝 瑞	1874 ~
	(Perret)	
	保罗	1874 ~
	(Paul)	
	希洛特	1878 ~
	(Schröder)	
1880 ~ 90	格罗皮乌斯	1883 ~
	(Gropius)	
	密斯·凡·德罗	1886 ~
	(Mies van der Rohe)	
	桑伊利亚	1888 ~ 1917
	(Sant' Elia)	

插图资料来源

- 图8：经伦敦维多利亚·艾伯特博物馆（Victoria and Albert Museum, London）同意转载。
- 图11：贝莱瑟拜（Lethaby）著《菲利普·韦布及其作品》一书（牛津大学出版社）。
- 图12：经贝德福德·莱米尔公司（Bedford Lemere & Co. Ltd., Croydon）同意转载。
- 图18：由纽约贝伦尼斯·艾博特（Berenice Abbott）提供。
- 图40、99、100：经芝加哥建筑摄影公司（Chicago Architectural Photographing Co.）同意转载。
- 图45：经纽约汉斯·范·内斯（Hans van Nes）同意转载。
- 图54 a：经英国西密德兰摄影服务公司（West Midland Photo Services Ltd, Shrewsbury）同意转载。
- 图61：由巴黎希伏琼·弗兰尔（Chevojon Frères）提供。
- 图85：由格拉斯哥安楠（Annan）提供。
- 图103：经亨利·拉塞尔·希契科克（Henry-Russell Hitchcock）同意转载。
- 图115：贝库尔卡（Kulka）著《卢斯传》（维也纳安东·希洛尔公司出版）。