

勒·柯布西耶绘画中空间观念的转向：纯粹主义前后

The Turns of Space Concept in Le Corbusier's Paintings: before and after Purism

郦文曦 | LI Wenxi 范舟 | FAN Zhou [日]古谷诚章 | FURUYA Nobuaki [日]藤井由理 | FUJII Yuri

摘要：本文回溯了勒·柯布西耶在纯粹主义运动（1918—1925年）前后，其绘画中空间观念所经历的转向。彼时的让纳雷以绘画作为实验工具，发展了他对于空间的理解。本文把勒·柯布西耶在纯粹主义前后的绘画探索分为四个阶段，通过比较四个阶段的作品，指出勒·柯布西耶的空间观念经历了由注重写实与透视，到关注对象平面中的几何与秩序，再到用透明的块面相互叠加来营造深度感，最后转为对于大自然、人体等有机形式的探索，揭示出其不同绘画题材背后隐藏着的形式逻辑的必然联系。

关键词：几何、透明、深度

Abstract: This article traces the turns that Le Corbusier experienced in the concept of space in his paintings before and after the purist movement (1918—1925). At that time, Jeanneret developed his understanding of space by using painting as his experimental tool. This paper pointed out that his concept of space has gone through the process from focusing on realism and single-point perspective, to focusing on geometry and order of the object on the plan, and then by superimposing with transparent planes to create a sense of depth, and finally developing into an organic form such as nature and female nude, which shows the inevitable connection of the formal logic behind the motif changing.

Keywords: Geometry, Transparency, Depth

一、透视与写实（1905—1918年）

1917年，在瑞士小镇拉绍德封度过30岁生日的勒·柯布西耶再次离开故乡来到巴黎（图1）。彼时的巴黎虽是两次世界大战之间的艺术中心，但尚处一战的困扰中，因此对一个外来艺术家并没有表现出特别的热情。勒·柯布西耶在距离日耳曼德佩区（saint-germain-des-prés）不远的法兰西堡20号（20, Rue Jacob）的六层——这个被他戏称为“佣人房”（servant's room）的屋子里一住就是17年^[1]，直到1934年完成自己的住宅设计之后才离开。^[2]

除了居住问题，初来巴黎的勒·柯布西耶在事业上也并没有立见起色（图2）。起初，他在朋友

开的建筑公司里为企业做咨询工作并完成了他在巴黎的第一件作品——位于波尔多（Bordeaux）附近的小城波当萨克（Podensac）的钢筋混凝土水塔（图3）。而后，他和朋友合伙在巴黎近郊的阿尔福维尔（Alfortville）开了家砖厂，不过事实上不论在规模还是工艺方面都不是很成功，有一年砖厂甚至还被塞纳河的洪水冲塌了。

虽然处于战争困扰中的巴黎对于初来乍到的勒·柯布西耶没有表现出过多的友好，但随处蔓延着的工业氛围与机械美学却给予他丰富的创作养料。两次工业革命带来的铁路和游轮，让人们对于机械美学的崇拜到达了相当程度。当时的巴黎街头，咖啡馆里作家、诗人、画家、音乐家、建筑师相谈甚欢，到处涌动着工业产品的新潮。如海明威所说，

作者：

郦文曦，早稻田大学，博士研究生，日本建筑学会正会员；

范舟，浙江音乐学院，讲师；

[日]古谷诚章，早稻田大学，教授，日本建筑学会会长（第55代）；

[日]藤井由理，早稻田大学，副教授，日本建筑学会正会员。

中国国家留学基金（国家建设高水平大学会派研究生项目/与日本早稻田大学合作奖学金），录取文号：留金发〔2016〕3100号。



图1: 从柯布西耶父亲位于其故乡拉绍德封的工作室俯瞰远处的共济会小屋



图2: 20世纪初的巴黎街头

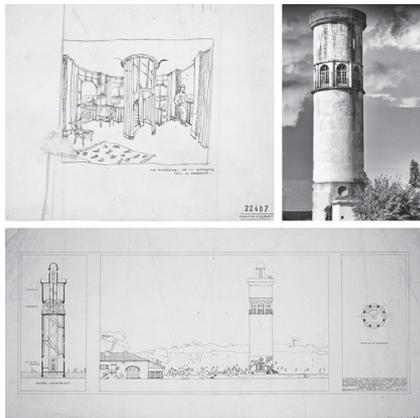


图3: 勒·柯布西耶在巴黎的第一个作品, 位于波当萨克市的水塔



图4: 勒·柯布西耶的早期地景写生。《雨中的地景》, 纸上水粉, 勒·柯布西耶, 1904年(左上); 《松树的地景》, 勒·柯布西耶, 纸上水粉, 1904—1905年(左下); 《山的地景》, 纸上水彩, 勒·柯布西耶, 1904—1905年(右上); 《湖的地景》, 石墨铅笔、水彩、黑色墨水、直纹纸, 勒·柯布西耶, 1905年(右下)

那是一场移动的饕餮。虽然, 他与朋友合伙开办的砖厂并不成功, 但是当勒·柯布西耶后来回忆起这段往事时, 依然觉得那段经历对自己关于工业化生产甚至科学管理等观念的形成带来了不小的帮助。^[3]

或许, 事业上的不顺成就了他的艺术理想。当时, 勒·柯布西耶接不到太多委托,

还沉浸在他的画家梦里。早年间, 旅行时, 他习惯于用水彩速写的形式记录沿途的感受, 并痴迷于用色彩去表现自然景观。在其早期的速写中, 勒·柯布西耶的形式表达建立在对客观物象观察的基础上, 受到他在故乡美术学院期间的导师——画家查尔斯·乐普兰尼 (Charles l'Éplattenier)

的影响, 他笔下的对象带有某种装饰性意味。^[4]与此同时, 年轻的勒·柯布西耶仍执着于在透视法所营造的空间中去表达写实的自然景观 (图4)。^[5]在新时代工业发展与机械美学浪潮的推动下, 其艺术轨迹逐渐脱离“新艺术运动”的影响, 开始与另一位画家奥占芳交汇。

二、几何与秩序 (1918—1921年)

1918年五月的一天, 奥古斯特·佩雷 (Auguste Perret) 在一个艺术家团体 (art et liberté group) 的聚会上把勒·柯布西耶引荐给了当时已经小有名气的画家阿梅代·奥占芳 (Amedee Ozenfant)。这个仅比他大一岁的年轻人与他惺惺相惜, 让他体验到只有在绘画中才能获得的自由。由此, 勒·柯布西耶决定转向油画创作, 并在奥占芳的影响下开始关注形式的抽象属性与画面的数理秩序 (图5)。也正是与奥占芳的结交, 导致勒·柯布西耶开始以抽象的形式和控制线去进行创作。

勒·柯布西耶在其早年间的书信中至少四次提及奥占芳。据回忆, 他和这位绘画上的引路人住得很近, 两人常常在一起讨论油画。在写给威廉·怀特 (William H. Whyte) 的信中, 柯布西耶毫不避讳奥占芳对他在绘画创作上的引导作用, 他敏锐地感觉到奥占芳的绘画是科学而理性的, 他的创作并不是基于激情而是基于清醒的认识。这点与勒·柯布西耶骨子里对于秩序和数理的追求不谋而合。这期间, 奥占芳鼓励他进行大尺幅油画创作, 于是每天下午一点到五点之间, 勒·柯布西耶都会用来作画。^[6]很快, 奥占芳与勒·柯布西耶一同出版了《超越立体主义》(Après le Cubisme) 一书 (图6)^[7], 宣告与“已经成为装饰的”立体派绘画的决裂, 声称一个关于秩序与建构的新时代 (a new age of order and construction) ——纯粹主义的时代——已经来临, 而立体主义早已陷入了扭曲形态的陷阱, 沦为一种装饰艺术。此后, 两人一起旅行, 办《新精神》杂志, 办画展。1921年奥占芳写长文评价了勒·柯布

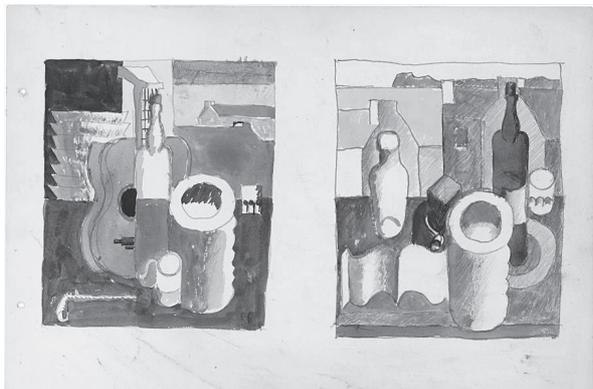


图5:《两项研究:一个垂直小提琴,一个玻璃杯,管道和房子》,石墨铅笔、水彩、纸,勒·柯布西耶,1920年

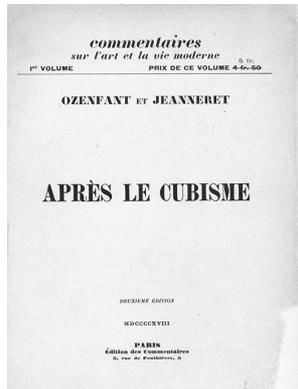


图6:《超越立体主义》



图7:勒·柯布西耶和奥占芳在罗马,1921年摄(左);奥占芳、阿尔伯特·让纳雷、柯布西耶在第一版新精神前的合影,1921年摄(右)

西耶的施瓦布别墅,1922年柯布西耶为奥占芳设计了工作室,两个人在早期关系亲密。创办杂志、声援被关停的魏玛包豪斯等大胆的举措为年轻的勒·柯布西耶带来遍及世界的受众,他们以《新精神》为媒介传达自己对于建筑、绘画、音乐、戏剧甚至实验心理学等学科的理解(图7)。^[8]

从1919年开始的两年里,奥占芳与勒·柯布西耶合作紧密,共同实践着《超越立体主义》中的原则(图8),一向倡导机械美学的勒·柯布西耶崇尚机器作为工业产品的形式,从他的画作可以感受到他对于静态比例与形式的推敲和执着(图9、图10)。这在本质上体现的是古典精神^[9],即柏拉图式的美学。而绘画作为现实与精神世界的桥梁,从中可以实验其由完美比例与和谐数学所营造的空间。奥占芳也是如此,他试图引导人们从机械美学中获得灵感,走向融合与秩序(synthesis and order)。

与此同时,二人在构成、创作对象、物的选择、对形式的刻画、对色彩的运用等方面都有了固定的逻辑,这一阶段画作所表现的静物往往选择其正立面和顶面进行并置处理,并抽象成纯度不高的色块,强调轮廓线在画面比例控制中的作用(图11、图12),他们坚持用数理秩序来控制画面,并且认为这是最高的绘画准则(图13)。

纵观20世纪初的欧洲,在几个平行发展的艺术思潮里,形式正在以不同的方式被解读。总体上它们不再依附客观物象,逐渐脱离透视法的幻象。抽象的观念以不同的方式影响着这一时期的建筑师,可以说,纯粹主义与《新精神》之于法国,就像是风格派之于荷兰,表现主义之于德国。

早年间野兽主义,其作品的色彩纯度高,但是色块仍依附于客观物象,只是已开始变形,线条所描摹的是轮廓,但形态仍以自然形态为主。而这之后的立体主

义在经历了短暂的消沉后得以继续发展,色块开始被叠加、扭曲,并渐渐脱离客观物象从而成为分割画面的要素,以此表达它们自身作为形式的特质,此时自然形态和几何形态并置,为后期综合的立体主义常用的拼贴手法做着铺垫。

瑞士建筑理论家斯坦尼斯劳斯·冯·莫斯(Stanislaus von Moos)在比较了柯布西耶于此间创作的两幅画作《盘子与静物》(Nature morte a la pile d'assiettes, 1920年)与《静物中的新精神》(Nature morte au Pavillon de l'Esprit Nouveau, 1924年)后指出,为了冲破竖向的层的限制而达到后期的透明性,柯布西耶事实上还是借助了立体主义尤其是分析立体主义的观点。

与纯粹主义同一时期的风格派(De Stijl)同样倡导用数理逻辑来作画,他们宣扬一种关于形式的普遍秩序,这种秩序在蒙德里安看来甚至与某种来自宇宙深处的神性的力量有关。在特奥·凡·杜斯伯格(Theo van Doesburg)1924年出版的文章《走向艺术的建筑》(Towards a Plastic Architecture)里提出了所谓要素主义(Elementarism),强调建筑从几个基本要素发展而来,即:功能、体量、平面、时间、空间、光线、材质等。^[10]然而与纯粹主义不同的是,荷兰风格派用色纯度更高,画面中线条的组织以水平和垂直为主,而纯粹主义在这一时期的用色偏向于灰度高的冷暖色对比,在形式组织上以日常的静物如吉他、玻璃杯、啤酒瓶、碟子等为主,对象的轮廓线多用曲线并相互渗透,这导致其对于画面的分割并不明确。

俄国构成主义与十月革命紧密联系,是抽象主义与激进的社会主张结合的最紧密的艺术运动。1915年马列维奇(Kazimir Severinovich Malevich)撰写了《从立体主义和未来主义到至上主义》(От Кубизма и Футуризма к Супрематизму)的宣言。1915年12月19日至1916年1月17日,他在彼得格勒举行的“最后的未来主义画展0,10”上,展出了一幅名为《黑方块》(Black Square)的抽象绘画,引起了极大的轰动,《黑方块》把抽象表现推到一个极端,进而

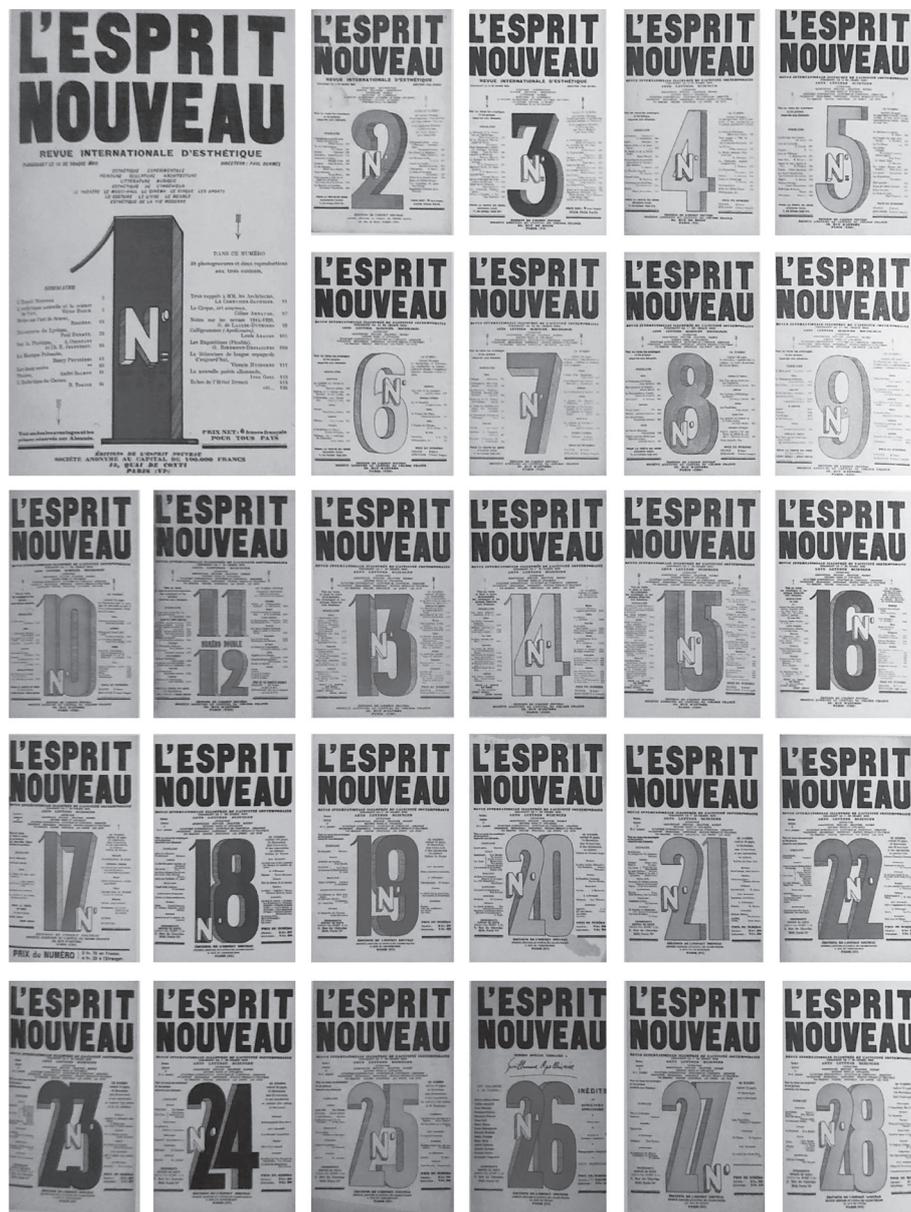


图8：在1920—1925年间出版的25本《新精神》杂志封面合集

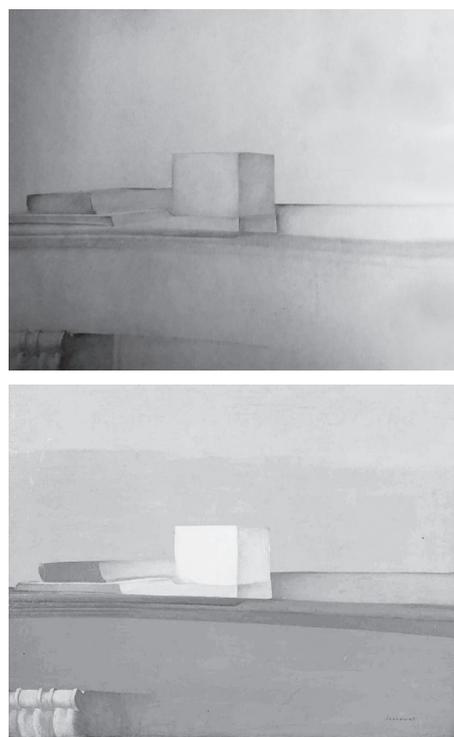


图9：《暖炉研究》，铅笔、纸，勒·柯布西耶，1918年（左）；《暖炉》，布面油画，勒·柯布西耶，1918年（右）

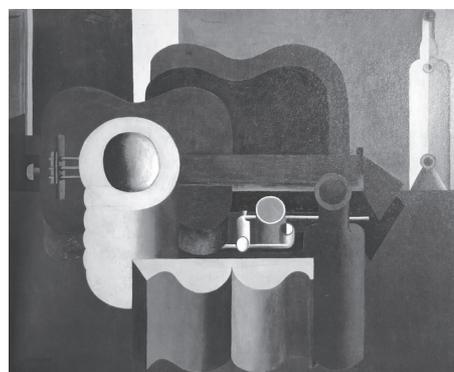


图11：《静物和一堆盘子》，布面油画，勒·柯布西耶，1920年

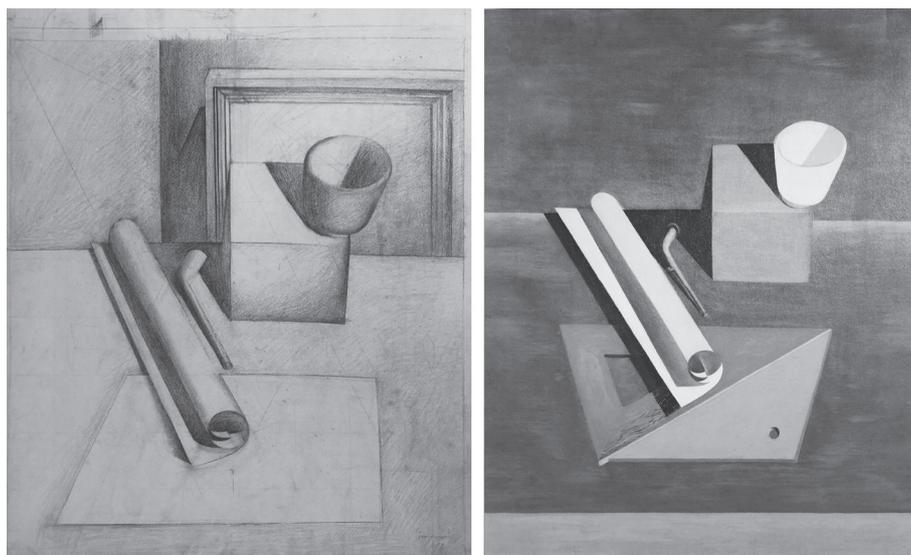


图10：《白碗》（习作），铅笔、纸（安装在木板上），勒·柯布西耶，1918年（左）；《白碗》，布面油画，勒·柯布西耶，1919年（右）

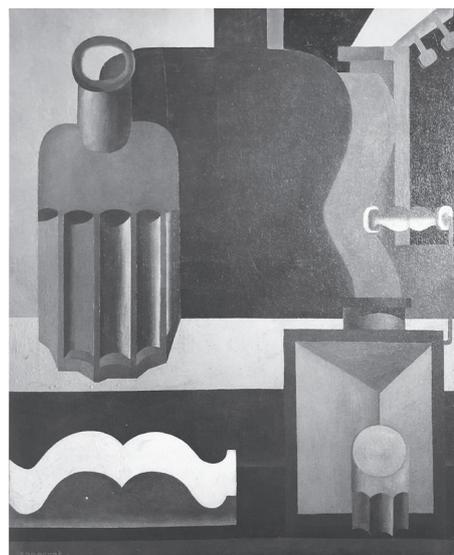


图12：《垂直的吉他》（第一版），布面油画，勒·柯布西耶，1920年

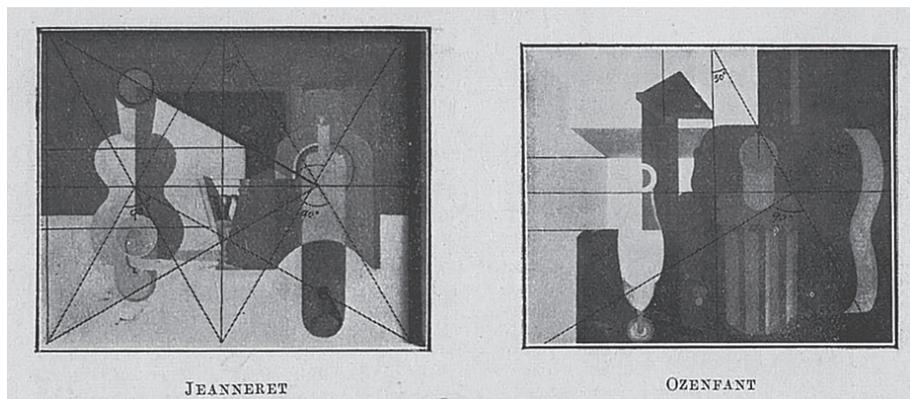


图13: 勒·柯布西耶对于形式及控制线的研究(左), 奥占芳对于形式及控制线的研究(右)

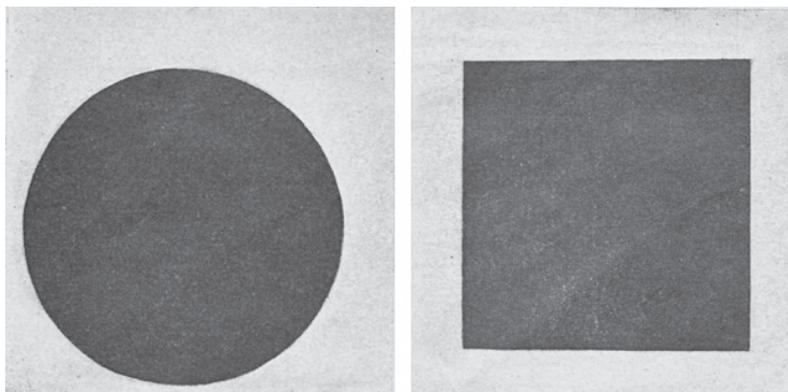


图14: 马列维奇在1916年出版的《从立体主义, 未来主义到至上主义》里所使用的两幅绘画, 左图作品《黑圆》(Черный круг)为第13页插图, 右图作品《黑方块》(Черный квадрат)位于封面

为之后现代主义的极度简化、消解埋下伏笔(图14)。

这其中, 至上主义又是俄国构成主义中最引人瞩目的流派, 它是一种强调基本几何形(如圆、方、线条等), 并注重使用有限集中颜色的艺术运动。它由马列维奇于1913年左右在俄罗斯创立。1915年, 马列维奇在圣彼得堡展出了36件类似风格的作品, 这标志着至上主义运动的开始, 而所谓“至上主义”(Suprematism)并非指代任何对具体物品的描绘, 而是指“由纯粹的艺术知觉而产生的崇高感”。这点与纯粹主义早期所追求的数理的永恒性不谋而合。

值得一提的是, 柯布西耶在纯粹主义绘画中发展现代主义的空间观, 而半个世纪后, 扎哈·哈迪德在至上主义里获得灵感, 成为后现代建筑的先驱。

与此同时, 拉兹洛·莫霍利·纳吉(Laszlo Moholy Nagy)执着于材质和光线的表达, 而格罗皮乌斯, 在1920年代同样执迷于

探索材料的内在品质, 两人都从风格派与俄国构成主义中获得灵感, 但是都不愿意接受来自巴黎的形式探索。^[11]显然浅空间对于他们来说是存在的, 他们似乎更关注平面上的流动性而对于平行透视选择了主观上的忽视, 换言之, 包豪斯校舍无法在竖向产生流动。在这点上, 柯布西耶的关注则更为宏大, 他的这种被柯林·罗称为层化结构的空间取向直接导致其走在当时建筑创作的前沿。

三、透明与深度(1921—1927年)

在1910年代初期, 作为法国最具革命性的艺术形式, 立体主义达到了顶峰。但是在第一次世界大战期间, 它的主要艺术家要么加入军队, 要么被保守派批评, 威胁了这一运动的地位和延续。然而, 在战争结束后, 由于艺术品经销商莱昂斯·罗森伯格(Leonce Rosenberg)的热情支持, 立体主义再次成为艺术世界中的重要力量。

立体主义的再度回归, 使勒·柯布西耶与奥占芳在两年短暂的合作之后产生了空间观念的分歧。他们帮助收藏家拉罗什(Raoul Albert La Roche)拍得一批立体主体的画作, 勒·柯布西耶借此机会看到了毕加索、乔治·布拉克和莱热在1910年代的作品, 由此他的创作观念有了改变。对于建构和融合有了新的理解, 为之后绘画风格的再次转向埋下了伏笔。^[12]

在1921年德璐特画廊(Galerie Druet)举办的“奥占芳-让纳雷二人联合展览”中, 我们看见了这次转向。参展画作几乎都是日常的静物, 如: 瓶子、咖啡盘、玻璃杯、小提琴和吉他等。在部分画作中, 被视为三维体积的对象在画面中呈现出没有重量和厚度的扁平轮廓线和色块。所有静物的边界是硬朗的, 它们沿着中心轴线排列, 并且叠加在由不同颜色划分的碎片表面上, 这与分析的立体主义的形式逻辑接近, 由此, 在事实上打破了用以把纯粹主义与立体主义区分开来的“整体体积”的基本原则(图15~图17)。

奥占芳坚持追求一种复杂而优雅的构图, 他试图叠加和融合轮廓线来塑造对象, 而此时, 勒·柯布西耶则转向了和立体主义接近的更为复杂的构成。奥占芳则倾向于强调与“立体主义”的对抗来凸显自身独立而合法的身份。勒·柯布西耶并不在意派别的差异, 他在意的是用绘画来作空间研究。1921年, 他在给父母的信中这样说:“对我们来说, 这是迈出的第一步。我们需要重新定位自己的新任务——人类的形象。”^[13]

不同于奥占芳在平面上追求和谐与秩序, 勒·柯布西耶已经不满足于将画面仅仅作为一种二维媒介来对待, 其创作的形式本身及其组织方式呈现出某种空间性, 平面、立面、轮廓、剖面、阴影相互叠加, 色块在前后穿梭^[14], 轮廓线与其所包围的色块甚至会相互脱离, 营造出一种兼具深度与透明的体验。这种视觉现象被迪欧·凯普斯(György Kepes)称为透明性(transparencies), 这一概念则被之后的柯林·罗(Colin Rowe)、罗伯特·斯卢茨基(Robert Slutzky)等人用于分析勒·柯布西耶的建筑空间观。^[15]

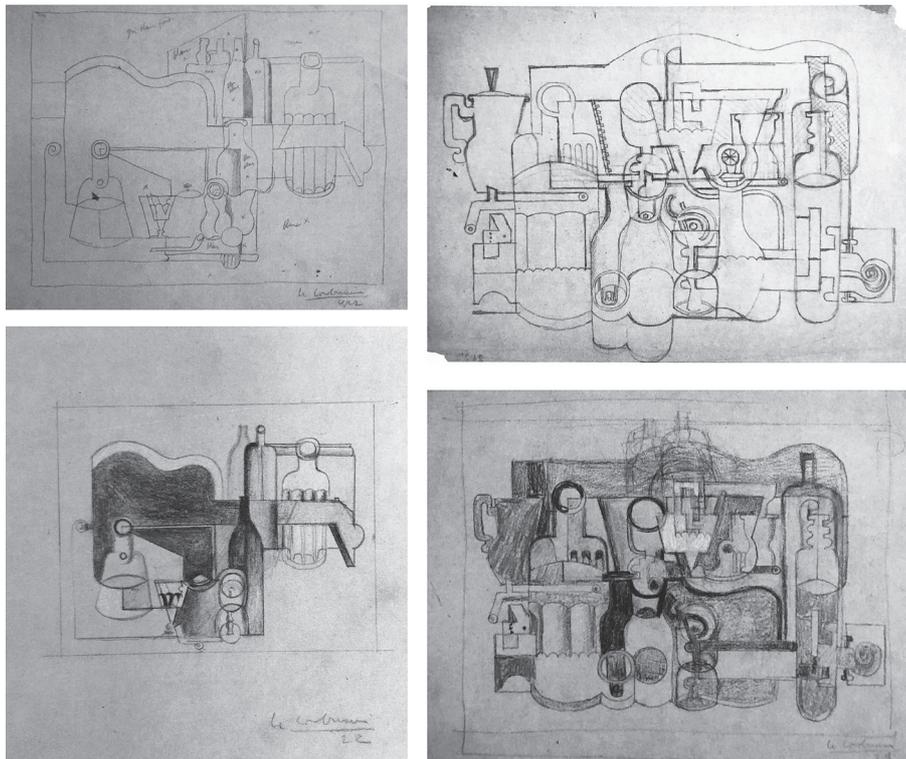


图15. 勒·柯布西耶对于静物的研究,《吉他、瓶子、玻璃水瓶等静物》, 石墨铅笔, 装订在硬纸板上的纸, 勒·柯布西耶, 1922年(左上); 《玻璃杯、瓶子和玻璃水瓶等静物》, 石墨铅笔、描图纸, 勒·柯布西耶, 1923年(右上); 《小提琴、玻璃杯、瓶子等静物》, 石墨铅笔、粉彩, 装订在硬纸板上的纸, 勒·柯布西耶, 1922年(左下); 《对于众多静物的研究》, 石墨铅笔、粉彩, 装订在硬纸板上的描图纸, 勒·柯布西耶, 1923年(右下)

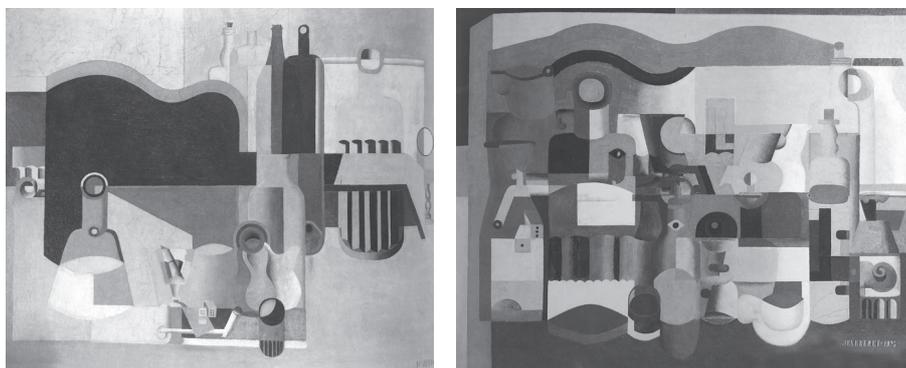


图16: 《独立的静物组合》, 布面油画, 勒·柯布西耶, 1922年 图17: 《多组静物组合》, 布面油画, 勒·柯布西耶, 1923年

战后的巴黎对于柯布西耶而言是一个机会, 1922年他与自己的表弟皮埃尔·让纳雷组建了工作室并且与阿道夫·路斯保持着密切联系。受到同时代荷兰先锋派作品的启发, 从1923年开始柯布西耶与包豪斯频繁接触, 在此期间《走向新建筑》《明日之城》《今日的装饰艺术》《现代绘画》等著作相继集结出版, “住宅是居住的机器”(machine for living in) “控制线”(regulating lines)等观念被正式提出。勒·柯布西耶也于此时接到越来越多的设计委托, 看起来他正在远离绘画。

此时的奥占芳已经不能认可这位比他小一岁的伙伴的观点。期间, 围绕1923年以法文出版的《走向新建筑》一书的争论更是奥占芳与勒·柯布西耶关系破裂的开始。这本书的作者署名较为复杂, 勒·柯布西耶与奥占芳共同署名 Le Corbusier-Saugnier; 然而, 之后奥占芳否认写了这本书, 并声称这些文章是基于两人就奥古斯特·佩雷和路斯所写理论的对谈。随着这本书为人渐渐熟知, 他们的斗争变得更加激烈。其后, 奥占芳不仅多次要求归还著作权, 并且声称勒·柯布西耶故意通过将

原版本发给他来有目的地排挤他。^[16]

纵观《走向新建筑》的七篇文章, 其中包含了对于机械美学的推崇和建筑空间与人关系的论述, 同时又充满了对传统折中主义和装饰艺术的排斥, 对于建筑仅仅作为一种风格实验而存在的否定则源自柯布西耶对于空间的理解。与此同时, 奥占芳逐渐从勒·柯布西耶的引导者转向他推行自己观念途中的障碍, 排除奥占芳的影响客观上或许有利于勒·柯布西耶传播自己的建筑观念。

暂且不论这两人之间孰是孰非, 勒·柯布西耶借由从纯粹主义到立体主义的转向, 实现了其空间观念中从两面并置到深度叠加的转向。虽然他与奥占芳产生了分歧, 并与最初的纯粹主义渐行渐远, 但是纯粹主义及其转向时期对于他的绘画、雕塑和建筑创作而言, 是一个无法回避的重要转向阶段。正是在这一时期, 他在被称他为“秘密实验室”(secret laboratory)的画室里进行着富有空间创造力的绘画创作^[17], 这也奠定了他对于空间的创造性理解与诠释。事实上奥占芳也承认, 早年间是勒·柯布西耶把这种“建筑感”(architecturer)引入绘画。^[18]

要实现建筑要素跨层差异性叠加与并置这一想法, 在技术层面, 建立于钢筋混凝土框架结构以及1920年提出的多米诺体系的基础上, 在观念层面, 建立于勒·柯布西耶在《走向新建筑》一书中描述的建筑要素 (architectural element) 与意图 (intention) 之间的关系, 并试图用其后看来是现象学的方式为他的这种空间操作 (space operating) 作解释。在《走向新建筑》一书中, 他把平面 (plan) 的重要性提升到一个前所未有的高度, 并认为平面将成为创作的原点, 平面对意图的安排与呈现。虽然在《给建筑师的三点提醒》(Three Reminders to Architects) 一文中, 平面位于最后一点, 但其重要性显然超越了前两者。平面被认为是生成元(generator), 是所有愿景(willing)的呈现, 体量(volume)和表面(surface)都被平面所决定。^[19] 平面已经不仅仅是满足建筑构成的附属品, 它是空间意图的体现, 更重要的是, 建筑

平面成为他绘画实验的延伸品。

为了让平面同时显现出二维与三维、阴影与实体的双重性，勒·柯布西耶选择让对象在材质上反映出透明性，由此视线可以穿越，这种透明性被柯林·罗称为物理的透明性，与之对应的现象的透明性则指向空间中同一要素在不同方向上的双重意义。^[20] 在空间上，他的绘画创作则呈现出一种不同于一点透视所表达的深度，随着景深的扩大，物象并没有集聚，这也暗示出观察者的视角不是固定不变的，同一画面中同时存在多个视点，其角度是多点并置的（图 18）。

这种绘画观念对于其建筑创作产生了深刻的影响，在此间的贝斯努斯别墅（Villa Besnus）和梅耶别墅（Villa Meyer）的设计中，勒·柯布西耶得以将这一观念表达出来（图 19、图 20）。^[21] 这些建筑呈现如下

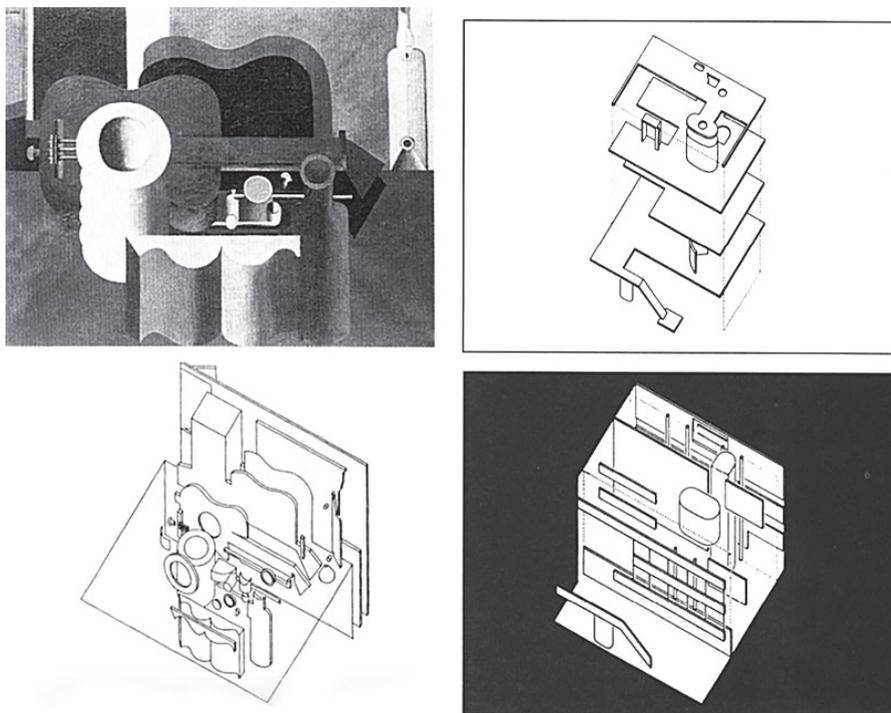


图 18: 浅空间的层化以及在立面被消解后深空间对于浅空间的反驳

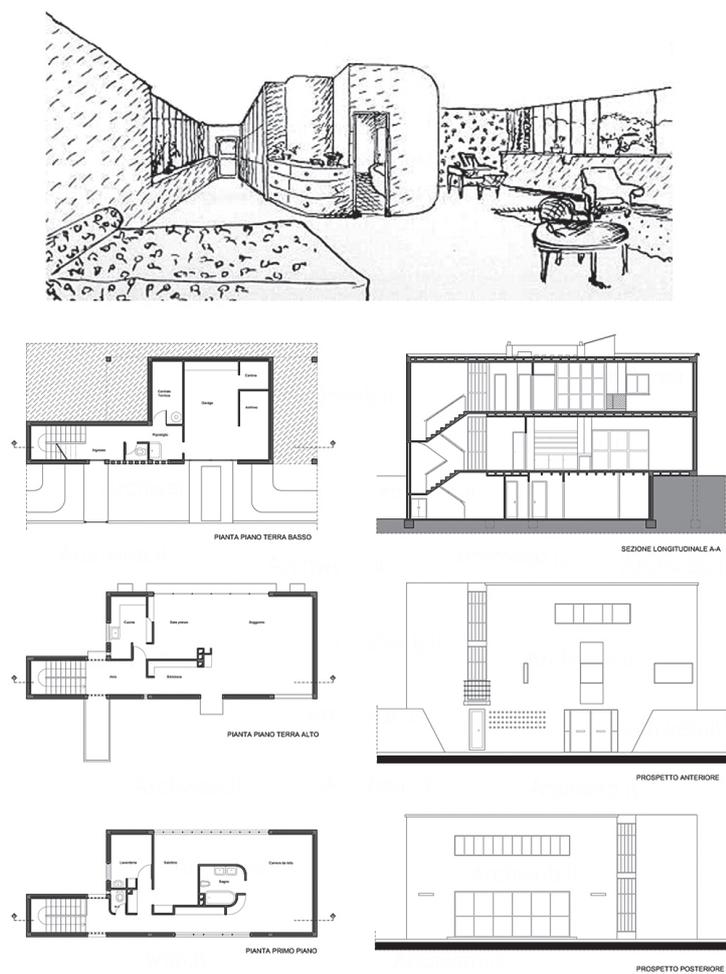


图 19: 贝斯努斯别墅 (Villa Besnus) 的室内二层草图以及其平面图、立面图和剖面图，勒·柯布西耶，1922 年

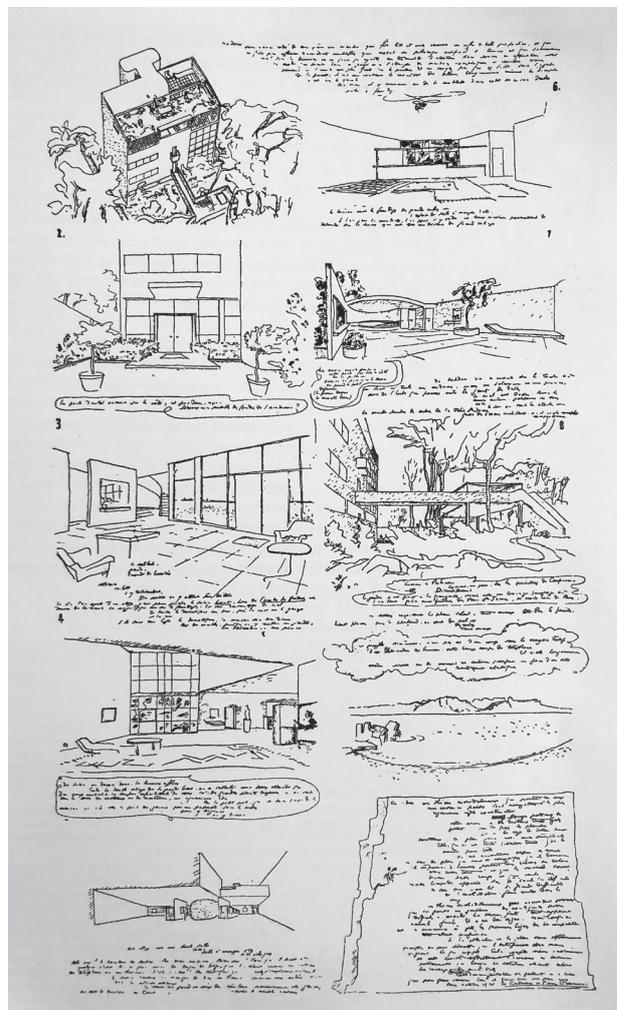


图 20: 梅耶别墅 (Villa Meyer) 的设计草图，勒·柯布西耶，1925 年

特征：各层平面之间拥有固定的要素相互穿越，此时的层之间是透明的。同时，不同层在同一位置被布置不同的建筑要素，此时的层之间是不可透过的，弧形、圆形、折线等要素在同层中并置。在贝斯努斯别墅 (Villa Besnus) 二层草图中，浴室虽然被安排在空间的中心，但转角弧线让空间不止于正交，横向长窗则把远处的风景切分成片段引入室内让人恍惚置身室外，这些方式让我们失去对于空间中心性的判断 (suppression)，而这些做法在他早期的作品中非常少见。其后勒·柯布西耶更是在拉罗什住宅 (Maisons La Roche-Jeaneret, 1923—1925) 中引入著名的建筑漫步 (Promenade architecturale)，用以把多重视点下的空间联系起来。

四、诗意的回响 (1927—1938 年)

1923 年之后，奥占芳的作品数量逐年下降，原因是他开始转向对心理学、哲学、政治学的研究。而此时的勒·柯布西耶也接到了更多的设计委托，开始把重心转向建筑设计。这也直接使得纯粹主义画派的发展停滞不前。1925 年 7 月的一天，奥占芳写信给勒·柯布西耶，要求把他的名字从《新精神》杂志编委中去除，由此

标志着他们关系的决裂以及纯粹主义的消亡。

纯粹主义之后的柯布西耶并没有停止创作，相反，他每天上午都会画画，只是很少公开自己的画作。直到 1938 年，51 岁的勒·柯布西耶才再次展出自己的画作。据勒·柯布西耶自己描述，从 1927 年后，他的创作对象开始转向贝壳、卵石、女人体等被他称为“诗意的回响” (poetic reaction) 的有机形态。与青年时期不同，中年之后的勒·柯布西耶已经不再执着于

对永恒秩序的探索，经历过悲欢离合与沧海桑田，他将创作重点转移到对大自然造物规律 (law of nature) 的揭示中，其绘画作品中开始频繁出现有机曲线。^[22]

虽然勒·柯布西耶的创作主题 (motif) 从风景转向静物，再至有机形式，但其画作中线的组织与色块布局依旧保持着清晰的延续性：起伏的曲线，重叠的色块，以及其内在的形式逻辑，这些都没有改变，延续了勒·柯布西耶在纯粹主义后期的观察方式。这种处理形式的方法在朗香教

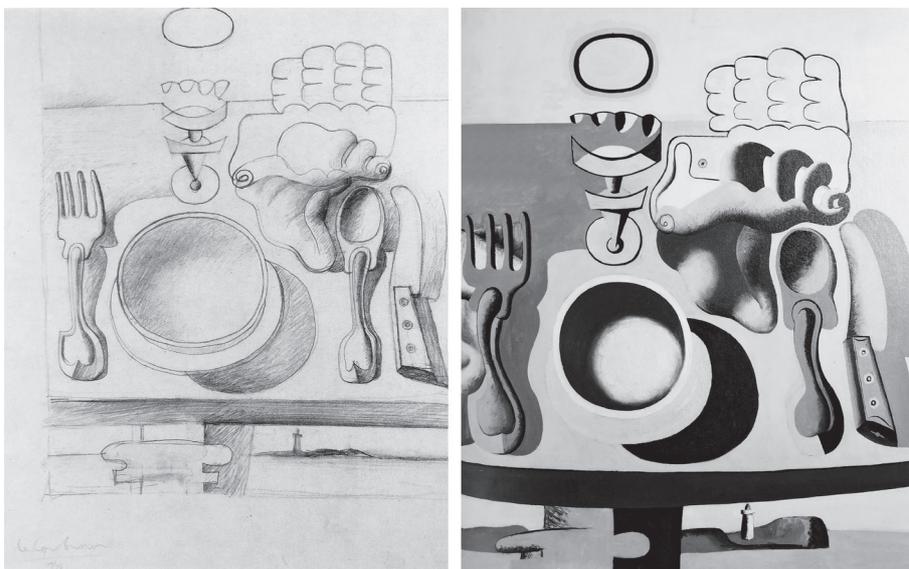


图 21: 勒·柯布西耶对于静物变形以及有机形态的研究。《灯塔中的午餐习作》，铅笔、纸，勒·柯布西耶，1928 年 (左)；《灯塔中的午餐》，布面油画，勒·柯布西耶，1928 年 (右)

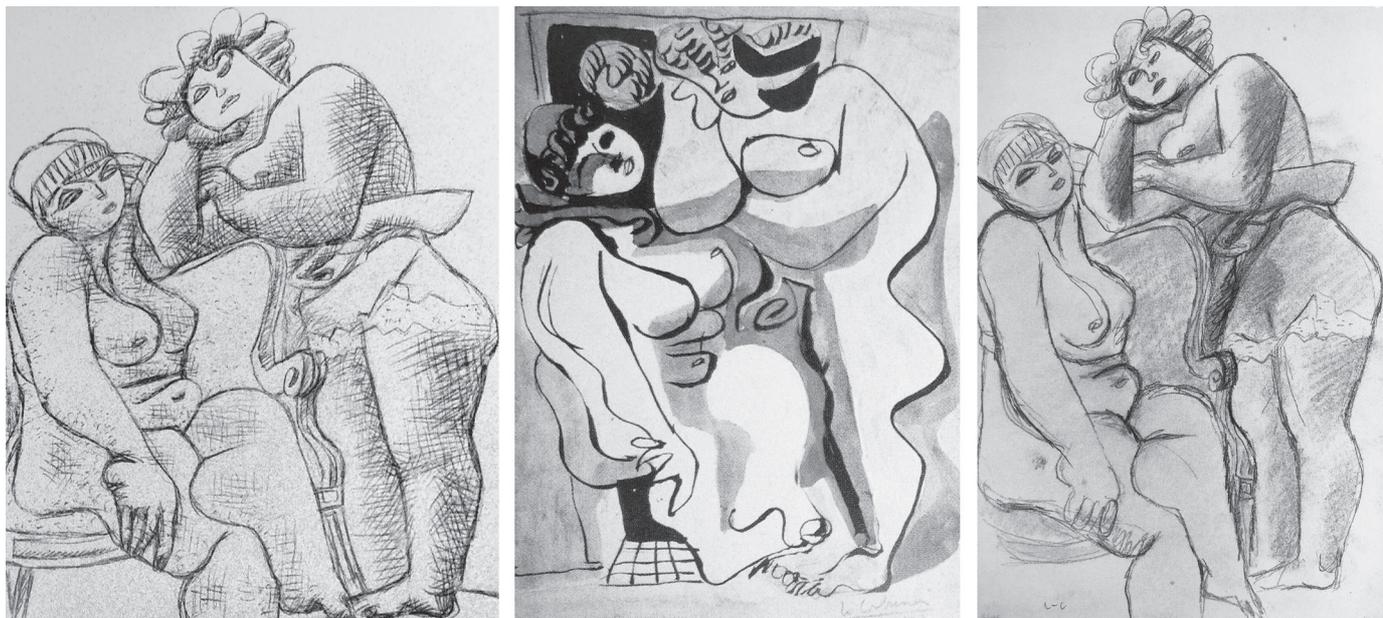


图 22: 勒·柯布西耶对于人体的研究。《两位女性，一位坐在扶手椅上，另一位站着》，铅笔、纸，勒·柯布西耶，1933 年 (左)；《两个裸替女性》，铅笔、印度墨水、彩色墨水、纸，勒·柯布西耶，1933 年 (中)；《坐着的裸体女性和站立的半裸体女性》，铅笔、粉彩、纸，勒·柯布西耶，1933 年 (右)

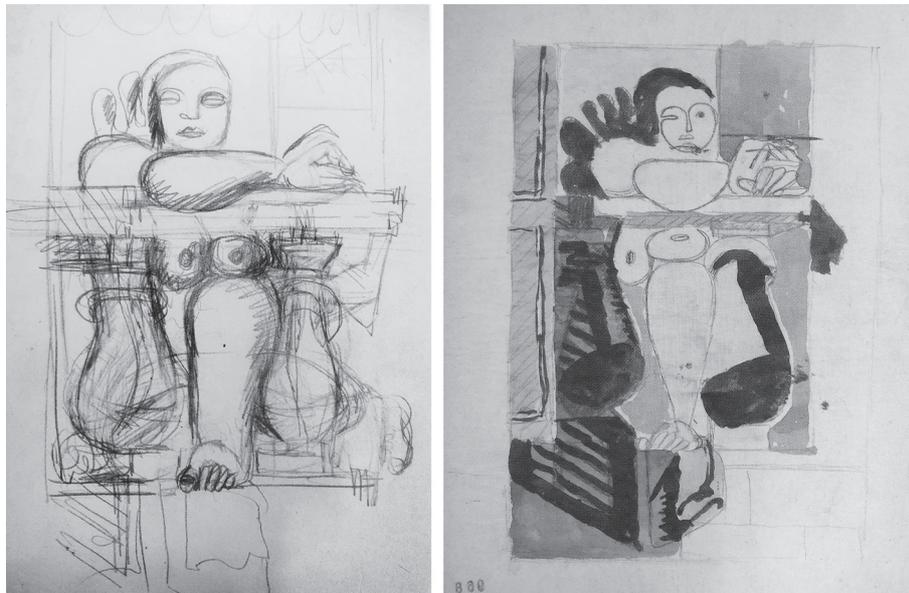


图23. 勒·柯布西耶在1931至1933年期间利用绘画对于明信片所做的形式研究

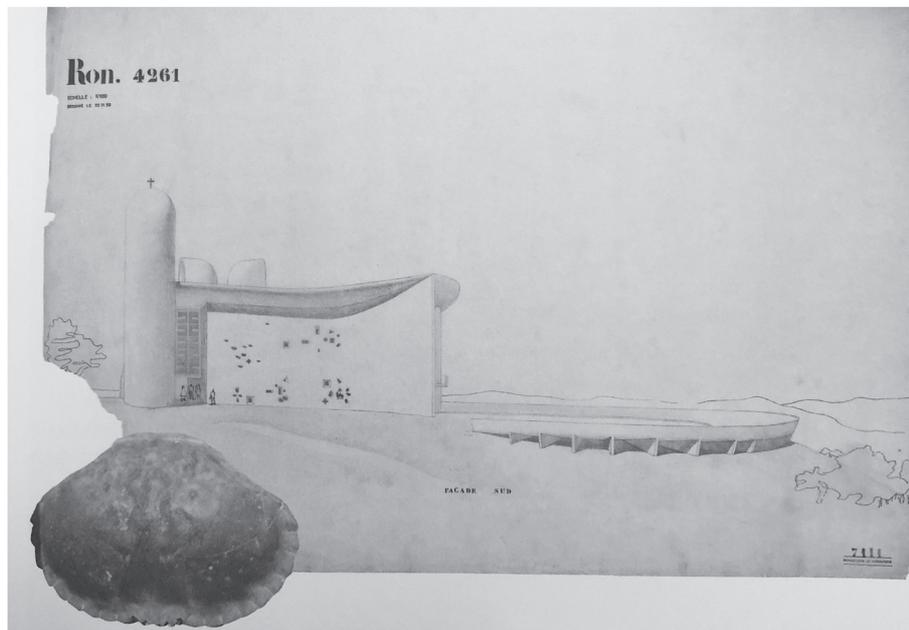
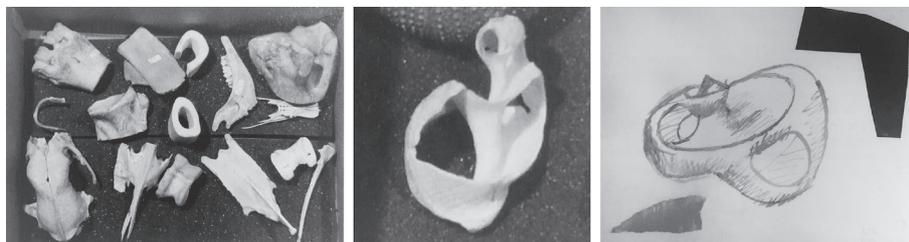


图24. 勒·柯布西耶对于贝壳类的搜集以及对其形态的描摹(上), 朗香教堂的图纸与贝壳形态的比拟(下)。贝壳也成为他晚期绘画中的重要研究对象并被他认为诗意的回响(poetic reaction)

堂(1950—1953年)中被完全展现出来 (图21~图24)。

从1928年开始, 他开始在自己的画上署名“勒·柯布西耶”, 这个名字伴随他成为现代主义的一座丰碑。

结语

如果将纯粹主义置于20世纪前半叶, 尤其是前二十年里得以确立的各个先锋流派的发展中去审视, 在奔向抽象的洪流里,

纯粹主义对于形式的理解不是最激进的, 他们在组织形式时理性甚至古典, 不过, 纯粹主义对于画面的解读却最为空间化。

经过绘画中的三次转向, 柯布西耶最终建立了他独特的空间观。“世人都以为我是一个建筑师, 其实我是一个画家”, 在画面中发现空间, 而后在三维里建构, 成为这位现代主义建筑大师的空间操作方式。

纯粹主义前后的这两次转向(即第二阶段到第四阶段)在柯布西耶的建筑生涯中至少存在以下三方面的意义。

第一, 作为二维形式的探索。如果说从透视与写实转向几何与秩序主要是因为奥占芳和现代绘画思潮的引导, 那么从第二阶段开始, 柯布西耶就已经开创性地把绘画作为建筑空间研究的工具, 这种探索在早期倾向于以图解的方式呈现, 其中不断被应用的控制线、比例和饱满的曲线形态则回应了古典构图的规则, 总体上这是对数理逻辑和物之精神的解释。

第二, 作为空间建构的探索。如果说在第二阶段“几何与秩序”中, 柯布西耶主要还是在探讨平面形式的可能性, 那么转向透明与深度之后, 他就开始探索形式在层之间的可能性了。

自1921年起进入纯粹主义后期开始, 柯布西耶摒弃了概括性(generality)与易读性(legibility)的图解式操作, 开始转向一种被他称为综合的再创造(total plastic recreation)的复杂化的空间建构。这种意图直接导致了其绘画的第三阶段对于空间深度的解读。“深度与透明”让三维空间在二维媒介中的呈现变得复杂与片段化, 阴影、轮廓线、结构线之间的前后关系被主观地联系或是打断, 这使得画面呈现出日常经验以外的空间感受, 画作得以从多个维度被解读, 空间的复杂性由此显现。

第三, 作为有机形式的探索。从第三阶段向第四阶段的转向, 体现出柯布西耶对于形式塑性与自由度的渴望, 这点与混凝土的材料特性不谋而合。其后期作品朗香教堂和圣皮埃尔教堂的有机形式绝非偶然, 所展现的是柯布不满足于在层这一二维空间中做变化, 而是希望进一步建构跨

越层的流动的形式。声称“只画女人体”的柯布西耶希望能从人体中获得对于形式综合运用的经验，而在其后期作品中则可窥见柯布西耶对于有机形式语言的积累。

总体来说，柯布西耶在绘画上的探索走在建筑之前，而其建筑形式的产生是绘画研究的必然结果。终其一生，柯布西耶都在自己的秘密实验室中尝试各种可能性，并把实验与实践相结合，这种对于创作的执着也成为其无尽灵感的来源

注释

- [1] J. K. Birksted. *Le Corbusier and the Occult*[M]. MIT Press, 2009: 124.
- [2] Charles Jencks. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*[M]. Harvard University Press (first edition), 1973: 49.
- [3] Stanislaus Von Moos. *Le Corbusier -- Elements_of_a Synthesis*[M]. nai010 publishers (reprint, expanded edition), 2013: 47.
- [4] Jean-Louis. *A Journal though the Modern World. The Life and Work of Le Corbusier, Le Corbusier's Secret Laboratory—From Painting to Architecture*, [M]. Hatje Cantz, 2013: 58.
- [5] Edited and annotated by Ivan Zaknic translated by Ivan Zaknic, *Journey to the East*[M]. Cambridge, Massachusetts London: MIT Pree (fourth printing), 1994: 124.
- [6] [法]让·让热编著,牛燕芳译.柯布西耶书信集[M].中国建筑工业出版社,2008:155,159,160,180.
- [7] Stanislaus Von Moos 认为应该翻译成超越立体主义即 Beyond Cubism 更为合适, Stanislaus Von Moos. *Le Corbusier -- Elements_of_a Synthesis*[M]. nai010 publishers (reprint, expanded edition), 2013: 48.
- [8] Jean-Louis. *A Journal though the Modern World: The Life and Work of Le Corbusier, Le Corbusier's Secret Laboratory --- From Painting to Architecture*[M]. Hatje Cantz, 2013: 69.
- [9] [美]H.W.詹森著,戴维斯等修订,艺术史组合翻译实验小组译.詹森艺术史(插图第7版)[M].北京:世界图书出版公司北京公司,2012:1012.
- [10] Theo van Doesburg. *Towards a Plastic Architecture*[M]. 1924: 78. 原文: The new

- architecture is elemental; that is to say, it develops out of the elements of building in the widest sense. These elements - such as function, mass, surface, time, space, light, color, material, etc. - are plastic.
- [11] 柯林·罗,罗伯特·斯拉茨基,著,金秋野,王又佳,译.透明性[M].北京:中国建筑工业出版社,2007:43.
- [12] Hiroya Murakami. *Le Corbusier and the Age of Purism*[M].The Tokyo Shimbun, 2019: 307.
- [13] Jeanneret's letter to his parents, January 30, 1921. 英文: For us, it is one step. We need to reset ourselves to a new task - the human figure. 法语原文: Pour nous c'est une étape. On va se remettre à la tâche avec un nouveau programme: la figure humaine.
- [14] Edited by Jean-Louis Cohen with Staffan Ahrenberg. *Le Corbusier's Secret Laboratory—From Painting to Architecture*[M]. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013: 148.
- [15] Edited by Jean-Louis Cohen with Staffan Ahrenberg. *Le Corbusier's Secret Laboratory—From Painting to Architecture*[M]. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013: 157.
- [16] Jean-Louis Cohen. "Introduction" of *Toward an Architecture*[M]. Los Angeles: Getty Research Institute, 2007: 143.
- [17] Edited by Jean-Louis Cohen with Staffan Ahrenberg. *Le Corbusier's Secret Laboratory—From Painting to Architecture*[M]. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013: 11.
- [18] Hiroya Murakami. *Le Corbusier and the Age of Purism*[M]. The Tokyo Shimbun, 2019: 274.
- [19] Le Corbusier. *Towards a New Architecture*[M]. Dover Publication, 1986: 45, 47.
- [20] [英]柯林·罗,罗伯特·斯拉茨基著,金秋野,王又佳,译.透明性[M].北京:中国建筑工业出版社,2007:43.
- [21] Edited by Jean-Louis Cohen with Staffan Ahrenberg. *Le Corbusier's Secret Laboratory—From Painting to Architecture*[M]. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013: 158-165.
- [22] Geroge Charbonnier. "Interview with Le Corbusier", *Le Monologue du peintre vol/2*[M], Pairs: VILLETTE, 1960: 107.

参考文献

- [1] J. K. Birksted. *Le Corbusier and the Occult*[M]. MIT Press, 2009.
- [2] Charles Jencks. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*[M]. Harvard University Press (first

- edition), 1973.
- [3] Stanislaus Von Moos. *Le Corbusier—Elements_of_A Synthesis*[M]. nai010 publishers (reprint, expanded edition), 2013.
- [4] Hiroya Murakami. *Le Corbusier and the Age of Purism*[M]. The Tokyo Shimbun, 2019: 302-314.
- [5] Le Corbusier, Amédée Ozenfant. *L'Esprit Nouveau*[J]. 1920 (2).
- [6] Edited by Jean-Louis Cohen with Staffan Ahrenberg. *Le Corbusier's Secret Laboratory—From Painting to Architecture*[M]. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013.
- [7] [美]H.W.詹森著,戴维斯等修订,艺术史组合翻译实验小组译.詹森艺术史(插图第7版)[M].北京:世界图书出版公司北京公司,2012.
- [8] [英]柯林·罗,罗伯特·斯拉茨基著,金秋野,王又佳,译.透明性[M].北京:中国建筑工业出版社,2007.
- [9] [法]让·让热编著,牛燕芳译.柯布西耶书信集[M].中国建筑工业出版社,2008.
- [10] Edited and annotated by Ivan Zaknic, translated by Ivan Zaknic. *Journey to the East*[M]. Cambridge, Massachusetts London: MIT Pree (fourth printing), 1994.

图片来源

- 图1: J. K. Birksted. *Le Corbusier and the Occult*[M]. MIT Press, 2009.
- 图2: Hôtel Regina au début du 20ème siècle. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:H%C3%B4tel_Regina_au_d%C3%A9but_du_20%C3%A8me_si%C3%A8cle.jpg
- 图3: 柯布西耶基金会, 摄影师: Eric Sudraud.
- 图4、图22、图23: Danièle Pauly. *Le Corbusier: Drawing as Process*[M]. Yale University Press, 2018: 17.
- 图5~图7、图19、图20、图24: 柯布西耶基金会.
- 图8、图10~12、图15、图17、图21: Hiroya Murakami. *Le Corbusier and the Age of Purism*[M]. The Tokyo Shimbun, 2019.
- 图9: 柯布西耶基金会 / Hiroya Murakami. *Le Corbusier and the Age of Purism*[M]. The Tokyo Shimbun, 2019: 76-77.
- 图13: *L'Esprit Nouveau*[J]. 1922, 17: 9.
- 图14: 马列维奇(Казимир Малевич)官网. <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index7.html>
- 图16: 斯德哥尔摩现代艺术馆藏
- 图18: [英]柯林·罗,罗伯特·斯拉茨基著,金秋野,王又佳,译.透明性[M].北京:中国建筑工业出版社,2007:60-61.