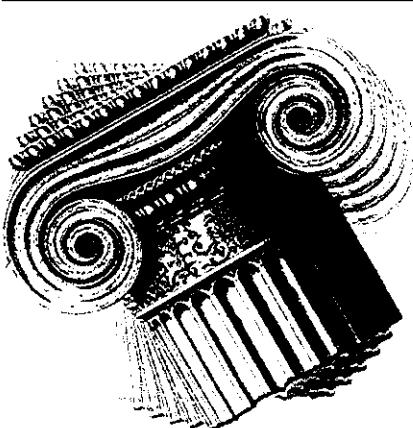


NGUYỄN MẠNH THU  
PHÙNG ĐỨC TUẤN

# LÝ THUYẾT IẾN TRÚC



THƯ VIỆN  
NHÀ XUẤT BẢN XÂY DỰNG  
TÀI LIỆU PHỤC VỤ THAM KHẢO NỘI BỘ



TÀI LIỆU PHỤC VỤ THAM KHẢO NỘI BỘ

PGS. TSKH. KTS. NGUYỄN MẠNH THU (CHỦ BIÊN)  
TS. KTS. PHÙNG ĐỨC TUẤN

# LÝ THUYẾT KIẾN TRÚC

(Tái bản)



NHÀ XUẤT BẢN XÂY DỰNG  
HÀ NỘI - 2015





# MỤC LỤC

	<i>Trang</i>
<i>Lời giới thiệu</i>	5
<i>Mở đầu</i>	7
<b>CHƯƠNG I: KHÁI NIỆM CHUNG</b>	11
1.1. Khái niệm và định nghĩa	11
1.2. Vai trò của lý thuyết kiến trúc đối với KTS	14
<b>CHƯƠNG II: LÝ THUYẾT KIẾN TRÚC THỜI CỔ ĐẠI</b>	15
2.1. Vitruvius và lý thuyết kiến trúc thời cổ đại	15
2.2. Lý thuyết kiến trúc của Leon Battista Alberti (1404-72)	20
<b>CHƯƠNG III: LÝ THUYẾT KIẾN TRÚC THỜI TRUNG VÀ CẬN ĐẠI</b>	33
3.1. Lý thuyết kiến trúc ở Ý	33
Filarete (1400-?)	33
Francesco di Giorgio Martini (1439-1501)	35
Sebastiano Serlio Sebastiano Serlio (1475-1553)	36
Il Vignola (Jacopo Barozzi, 1503-1573)	38
Andrea Palladio(1508-1580)	40
Andrea Palladio và “Bốn cuốn sách về kiến trúc”	42
Carlo Lodoli (1690-1761)	44
Giovanni Battista Piranesi (1720-78)	45
Francesco Milizia (1725-98)	46
3.2. Lý thuyết kiến trúc ở Pháp	66
Philibert Delorme (1510-70)	66
Pierre le Muet (1591-1669)	67
Francois Blondel (1617 - 86)	67
Claude Perrault (1613-88)	69
Marc-Antoine Laugier (1713-1769)	70
Etiene-Louis Boullée(1728-99)	72
Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)	74
Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834)	76
Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)	78
3.3. Lý thuyết kiến trúc ở Đức	91
Johann Georg Sulzer (1720-79)	91
Karl Philipp Moritz (1756-93)	92
Karl Friedrich Schinkel (1781-1841)	93
Leo von Klenze (1784-1864)	95
Gottfried Semper (1803 - 1879)	96

Christopher Wren (1632 - 1723)	112
Isaac Ware (mất 1766)	113
Thomas Hope (1769 - 1831)	114
Augustus Welby Northmore Pugin (1812 - 1852)	115
John Ruskin (1819 - 1900)	116
William Morris (1834 - 1896)	119
Geoffrey Scott (1884-1929)	120
<b>3.5. Lý thuyết kiến trúc ở Mỹ</b>	129
Thomas Jefferson (1743 - 1826)	129
Asher Benjamin (1773 - 1845)	129
Horatio Greenough (1805 - 1852)	130
Louis H. Sullivan (1861-1924)	132
John Wellborn Root (1850 - 91)	133
<b>CHƯƠNG IV: LÝ THUYẾT KIẾN TRÚC THỜI HIỆN ĐẠI</b>	138
<b>4.1. Lý thuyết kiến trúc trước Thế chiến I (đến 1914)</b>	138
Adolf-Loos (1870-1933)	138
Hermann Muthesius (1861-1927)	139
Bruno Taut (1880-1938)	140
Auguste Perret (1874-1954)	141
Antonio Sant 'Elia (1888-1916)	142
Theo Van Doesburg (1883-1931)	142
<b>4.2. Lý thuyết kiến trúc giữa hai Thế chiến (1914-1945)</b>	153
Frank Lloyd Wright (1867-1959)	153
Walter Gropius (1865-1969)	162
Mies van de Rohe (1868-1969)	165
Le Corbusier (1887-1965)	178
Moissej Jakowlewitsch Ginzburg (1842-1946)	193
<b>4.3. Lý thuyết kiến trúc sau Thế chiến II (từ 1945 đến nay)</b>	197
Louis Kahn (1901-1974)	197
Alvar Aalto (1898-1976)	199
Robert Venturi	208
Charles Moore	211
Kisho Kurokawa	223
Frei Otto	223
<b>KẾT LUẬN</b>	229
<b>TÀI LIỆU THAM KHẢO</b>	235

## LỜI GIỚI THIỆU

Làm nghề kiến trúc, hẳn mỗi chúng ta từng tự hỏi mình : Kiến trúc là gì ? Một lĩnh vực sản xuất vật chất đặc trưng ? Một nghệ thuật kiến tạo không gian sống ? Kiến trúc và xây dựng, khác nhau ở chỗ nào ? Ở ranh giới nào xây dựng hóa thân thành kiến trúc ?

Trong sự đa dạng của cuộc sống con người, không một hình thái hoạt động nào mà bao trùm, mà đồ sộ, mà dẫn đến nhiều sự biến đổi, như kiến trúc. Không một hình thái hoạt động nào mà để lại nhiều dấu ấn vật chất như kiến trúc. Cái hang được thích ứng để ăn ở, cái lán, cái lều của kẻ du mục, căn nhà gỗ, thánh đường, đến cái vòm Fuller, đến đô thị sinh thái... Tất thảy là kiến trúc. Thế nhưng, kiến trúc là gì, bản chất của kiến trúc là gì ?

Nói đến kiến trúc, không e ngại thiên lệch, khi ta nói đây là một nền nghệ thuật kiến tạo. Nhìn vào sâu thẳm của Tao hóa, không thể không nhận ra rằng kiến tạo là đặc tính của cuộc sống. Bạn chiêm nghiệm những gì khi cầm lên tay chiếc vỏ ốc lấy lên từ đáy đại dương ? Một sản phẩm thông minh đến mức không tài nào lý giải nổi của Vô thức, kết hợp trong mình tính hợp lý tối cao, tính cấu trúc và, không nghi ngờ gì nữa, cả cái đẹp mà duy nhất phải có ! Bạn đã bao giờ nghĩ đến cái chuỗi thần kỳ của sự Tiến triển, từ cái vỏ của con ốc, từ cái tổ của con ong, từ cái tổ của con cò, đến căn nhà của con người - homo sapiens, đến cái đô thị của người đời ? Trong cái chung mang tính vũ trụ đó, ta nhận ra rằng con người chúng ta, rốt cuộc, cũng chỉ là một phần của Thiên nhiên mà thôi. Và cái vỏ kiến trúc mà ta tạo nên, cũng nằm trong phạm vi những quy luật kiến tạo...

Thời nguyên thủy, con người cần cái mái để tránh mưa, cần cái vách để chống thú dữ. Từ nhu cầu đó ra đời cái cấu trúc nguyên sơ "cột - mái", thủy tổ của cái nhà. Trên chặng đường tiến hóa, xuất hiện cái chân tảng, cái cột, cái chạc, cái mối liên kết, cái đòn tay... Một hệ cấu trúc không gian được kiến tạo. Sự phân vai giữa các cấu kiện, sự xếp đặt và trật tự của cấu trúc, ý thức về cái đẹp đã dần dà phôi thai. Sự hình thành của logic không gian, trật tự kéo theo sự ra đời của Kiến trúc.

Người Lưỡng Hà chất tài những tảng thô mộc bí ẩn và những cái đầm đá chịu lực nén lên các đầu cột và các bức tường đá, tạo dựng nên những ngôi đền mà ở đó kiến trúc chưa thoát ra được sự ràng buộc của vật chất. Nó biểu lộ một thứ ngôn ngữ lặng im.

Đến lượt người Hy Lạp cổ đại, xây dựng đền Parthénon, Erechtheion và những đền dài bằng cẩm thạch trắng, đã ban cho vật liệu cùng hiện thân kiến trúc của nó một tiếng nói chung. Một nền kiến trúc đích thực, với đầy đủ ý nghĩa của nó, đã chào đời. Trước Hy Lạp và mãi mãi sau này không có một thời đại nào mà lại tạo ra được một nền kiến trúc lành mạnh, tươi tốt đến thế. Vô tiền khoáng hậu. Tôi cứ mường tượng, trên những tàn tích của nền kiến trúc thời Lý - bình minh của văn minh Đại Việt, hình như phản phác một cái gì đó cao thượng, một cái gì đó quý phái của cái nền văn minh Hellenic cách đó cả ngàn năm.

Nền kiến trúc Việt Nam chưa biết đến những lý luận gia bậc thầy như Alberti và Palladio, chưa có những chỉ giáo kiến trúc như ở thời Đường và thời Tống, song nó đã sản

sinh ra hình mẫu ngôi nhà gỗ, mà bộ khung là sản phẩm của bài tính muôn thửa về sự thích dụng, bền vững và cái đẹp. Bộ khung gỗ đó được thời gian và nghệ thuật kiến tạo Việt sàng lọc và mài rũa, để cho không còn gì là thừa. Cái còn lại là cái cốt, một thứ cao của tinh duy.

Nói cho cùng, kiến trúc là sản phẩm của sự đáp ứng các nhu cầu muôn hình muôn vẻ của cuộc sống con người, mà tựu chung lại ở 3 đòi hỏi mang tính cốt lõi : thích dụng, bền vững và đẹp. Lý luận kiến trúc, dù ở thời đại Hy - La, Phục hưng, Cận đại hay Hiện đại cũng chủ yếu xoay quanh 3 phạm trù đó. Ở từng thời, có thể, yếu tố này được coi trọng hơn yếu tố khác, sự thiên lệch xảy ra nhiều khi theo thi hiếu, song cái cơ bản, cái nền tảng của kiến trúc thì vẫn bất biến. Cái giá trị kiến trúc của các thời bao giờ cũng là hàm số của sự đẽ cập và giải quyết thấu đáo cả 3 đòi hỏi : thích dụng, bền vững và cái đẹp. Tuy nhiên trong hầu hết các trước tác về lý luận kiến trúc, phạm trù thẩm mỹ bao giờ cũng được soi rõa nhiều hơn. Cấu tạo, bố cục, trật tự xếp đặt, phong cách kiến trúc, hệ thức, tương quan tỷ lệ, hình khối, v.v. bao giờ cũng là đối tượng trong các trước tác của các bậc thầy kiến trúc. Kiến trúc và bản thân lý luận kiến trúc nữa, đều dựng xây trên nền tảng một hệ thống các quy luật và quan điểm được hệ thống hóa, được sắp đặt ngăn nắp, trật tự như một tòa nhà. Đối với kiến trúc, không thể có cách ứng xử khác được.

Chúng ta đang cầm trong tay một công trình lần đầu tiên thuộc thể loại này xuất hiện trong kho sách lý luận không lấy gì phong phú của ta về kiến trúc. Các tác giả, PGS.TSKH KTS. Nguyễn Mạnh Thu và TS. KTS. Phùng Đức Tuấn đã làm một công việc hết sức công phu, hết sức mệt mỏi và hết sức cơ bản, - họ đã trình bày toàn bộ tiến trình phát triển nền lý luận kiến trúc nhân loại từ cổ đến kim, giới thiệu một cách có hệ thống và đầy đủ các luận điểm của các bậc thầy lý luận kiến trúc qua từng thời đại.

Cái lớn nhất mà các tác giả đã đạt được là sự tạo lập một cái khung chuẩn xác cho việc trình bày, đạt được sự khách quan và thấu đáo trong sự chuyển tải đầy đủ các tri thức kiến trúc không phải lúc nào cũng dễ tiếp thu do khoảng cách thời gian và, cũng hết sức quan trọng, họ đã tìm ra được ngôn ngữ phù hợp và chính xác để đưa những lý thuyết xa xôi trao vào tay chúng ta.

Nền kiến trúc Việt Nam đương đại đang có bước phát triển đột biến, chưa từng thấy trong cả thế kỷ nay. Anh chị em kiến trúc sư đang có những tìm tòi lớn trong sáng tạo. Song những sự lệch lạc bộc lộ ngày càng nhiều và càng rõ. Điều đó xảy ra bởi ta đang rất thiếu cái nền tảng vững chãi, cái cơ bản của tri thức kiến trúc. Công trình "Lý thuyết kiến trúc" của các KTS. Nguyễn Mạnh Thu và Phùng Đức Tuấn là một bổ sung quý giá, kịp thời cho sự thiếu hụt đó.

Với suy nghĩ đó, chúng tôi xin trân trọng giới thiệu với các bạn cuốn sách "**Lý thuyết kiến trúc**".

PGS.TS.KTS. Hoàng Đạo Kính



## MỞ ĐẦU

“Lý thuyết là sự hiểu biết những giá trị và ý nghĩa của vật thể cũng như những đặc trưng và hiệu quả của nó”. (Rob Krier)

“Lý thuyết là những nguyên tắc được khái quát hoá để phân tích thực tế”. (Sibyl Moholy- Nagy)

“Lý thuyết là sự đánh giá có phê phán một phạm vi kiến thức. Lý thuyết liên quan đến quy trình suy nghĩ và các luận chứng”. (Clarence I. Lewis)

“Khi bàn về tri thức và sức mạnh, Foucault cho rằng: Lý thuyết không phải là cái kính mà là khẩu súng, nó không làm cho một ai đó nhìn rõ hơn mà để cho họ chiến đấu tốt hơn”. (José G. Merquior)

“Lý thuyết kiến trúc (LTKT) diễn tả các quy tắc, các giáo huấn, và cả những cách ngôn, cái mà chúng ta cần có trong thực tiễn xây dựng. Nó là nền tảng và là cơ sở của thiết kế kiến trúc. Lý thuyết kiến trúc lý giải các nguyên nhân, khẳng định, chứng minh hay ánh giá một ý đồ sáng tác, về một sự bắt chước hay sáng tạo của một hình thức kiến trúc, một tư tưởng hay một trào lưu. Nó chỉ ra hướng đi chứ không phải là hướng đi nhưng nó có tác dụng soi sáng những vấn đề của thực tiễn”. (Roger Scruton)

Như vậy là vai trò của lý thuyết kiến trúc đã rõ ràng.

Tuy nhiên cũng phải nhấn mạnh rằng: “Những kiến trúc sư chỉ dựa vào lý thuyết và sự uyên bác của mình không thôi thì việc làm ấy rõ ràng là chỉ theo đuổi cái bóng chứ không phải là một việc làm mang tính bản chất”. (T. S. Eliot). Ông muốn nhắc nhở chúng ta phải biết đặt đúng vị trí của lý thuyết trong mối tương quan với kiến trúc vì lý thuyết không có vai trò sinh thành của cha mẹ. Ông đã viết:

“Cái bóng trùm khoảng không  
Giữa ý tưởng và thực tế  
Giữa lời nói và việc làm”.

Trong bối cảnh hiện nay, thế giới chứa đựng đầy mâu thuẫn giữa toàn cầu hóa và địa phương hóa, giữa chủ nghĩa quốc tế và chủ nghĩa địa phương, giữa tính phổ thông và tính

đặc thù,... Sự phát triển của kiến trúc trong tương lai cần sự hiểu biết để xử lý các mâu thuẫn đó. Trước ảnh hưởng nghiêm trọng của phong cách hiện đại của chủ nghĩa quốc tế hoá, kiến trúc sư Vasilis Sgoutas, chủ tịch hội kiến trúc sư quốc tế đã khẳng định: “Đã đến lúc phải chặn đứng những đặc ngữ của kiến trúc nhập ngoại từ những nước giàu phát triển. Nước nào cũng có nền văn hoá của mình để góp phần vào kiến trúc Thế giới hiện đại. Nếu không thì những nước kém phát triển sẽ có nguy cơ trở thành một hổ tàng sao chép kiến trúc phương Tây”.

Như vậy sự phát triển của chủ nghĩa quốc tế hoá sẽ làm xói mòn nền văn hoá đa dạng của thế giới và cũng theo ông: “Kiến trúc sư phải chiến đấu chống lại sự xói mòn bằng cả lý thuyết và thực hành”.

Lý thuyết kiến trúc đã được tổng kết ở châu Âu từ thời Cổ đại, nó liên tục được phát triển và trở thành chỗ dựa cho công việc sáng tác của KTS. Ở châu Á, lý thuyết đó không được tổng kết. Ở các trường đào tạo kiến trúc của nước ngoài, lý thuyết kiến trúc là một môn học cơ sở quan trọng. Cho đến nay, ở nước ta, nội dung này trong chương trình đào tạo Kiến trúc sư đã không được đề cập một cách đầy đủ và có hệ thống. Vì thế, sự ra đời của tài liệu “Lý thuyết kiến trúc” mang tính thời sự, là một nhu cầu đòi hỏi hết sức cần thiết.

Tài liệu này nhằm phục vụ cho công tác giảng dạy tại các trường đào tạo kiến trúc và quy hoạch. Nó cũng là cơ sở để xây dựng một quan điểm trong sáng tác của kiến trúc sư đang hành nghề, góp phần nhìn nhận một cách có hệ thống về bản chất của tiến trình tạo dựng môi trường ở của nhân loại để phát triển để tương thích trong một môi trường đa văn hoá và giữ gìn bản sắc dân tộc của nước mình. Mặt khác nó cũng bổ ích cho công tác lý luận và phê bình kiến trúc, một lĩnh vực còn hết sức mới mẻ ở nước ta.

Khi viết về LTKT để đảm bảo tính chính xác và khoa học, chúng tôi chỉ dựa trên những bài viết của chính tác giả mà không dựa vào những bài viết của những người phân tích và đánh giá các tác giả đó qua lăng kính của họ. Như vậy có rất nhiều kiến trúc sư rất nổi tiếng nhưng họ không thể hiện tác phẩm của mình bằng lời và vì thế chúng tôi cũng không dám mô tả quan điểm về lý thuyết kiến trúc trong sáng tác của họ. Ngược lại trong quá trình phát triển của LTKT, có rất nhiều tác giả không phải là KTS nhưng những bài viết của họ lại chứa đựng những nội dung có giá trị về LTKT mà chúng tôi đề cập đến trong cuốn sách này.

Trên thế giới, có nhiều cách viết về LTKT khác nhau trong các ấn phẩm khác nhau, dựa trên quan điểm phân loại khác nhau. Đó là:

1. Phân loại theo tác giả,
2. Phân loại theo thời gian,
3. Phân loại theo khu vực,
4. Phân loại theo chủ đề.

Ở đây chúng tôi đã chọn cách viết kết hợp từ số 1 đến số 3 để phân tích các tác giả tiêu biểu bởi vì:



- Trong giai đoạn đầu ở thời kỳ Cổ đại, các lý thuyết về kiến trúc còn rất ít và các tác giả trong bối cảnh của một xã hội ít biến động, họ đã có một vai trò và có ảnh hưởng lớn trong một thời gian rất dài. Vì thế chúng tôi chọn cách số 1.

- Từ thời Phục hưng cho đến cuối thời kỳ Cận đại: Thời gian này có sự giao thoa giữa các LTKT của các khu vực. Mỗi khu vực có những đóng góp riêng cho sự phát triển của LTKT. Bên cạnh hiện tượng giao lưu văn hoá giữa các khu vực, kiến trúc còn chịu ảnh hưởng của những điều kiện tự nhiên, điều kiện văn hoá, truyền thống để hình thành nên bản sắc dân tộc của mỗi quốc gia. Chính vì vậy chúng tôi chọn cách thứ 3 - chọn theo khu vực.

- Khi LTKT có một trào lưu trở thành thống soái với chủ nghĩa Hiện đại, việc phân chia theo khu vực không còn ý nghĩa. Chúng tôi lại quay trở lại việc phân chia theo cách thứ 2 - phân chia theo thời gian để có thể dễ dàng nắm bắt.

Cuối cùng chúng tôi không chọn theo cách thứ 4 - cách phân chia theo chủ đề về các dạng của lý thuyết kiến trúc khi nhìn nhận mối quan hệ của LTKT với xã hội. Ví dụ là cách làm của tác giả Paul-Alan Johnson. Cách làm này được thực hiện ở một bình diện rất cao trong khi ở đây, LTKT lần đầu tiên được đề cập đến. Vì vậy chúng tôi đã chọn cách trên để độc giả dễ dàng theo dõi.

Cấu trúc của cuốn sách gồm 3 phần và 4 chương.

Phần mở đầu là lời giới thiệu về sự cần thiết của LTKT, mục tiêu và phương pháp thực hiện.

Phân nội dung gồm 4 chương trình bày những quan điểm chính của LTKT đã hình thành và phát triển trong lịch sử.

Chương I là những khái niệm và định nghĩa về kiến trúc và LTKT cũng như vai trò của LTKT.

Chương II là LTKT của thời Cổ đại. Ở đây, việc chọn Vitruvius là đương nhiên vì tác phẩm của ông là tác phẩm lớn duy nhất được xuất bản vào thời kỳ này, mặt khác ông chính là người đặt nền móng cho LTKT nói chung. Alberti được chúng tôi xếp vào thời đại này về mặt thời gian chưa hoàn toàn hợp lý. Song lý thuyết của ông là sự tiếp nối và thể hiện lại một cách rõ ràng có hệ thống các quan điểm của Vitruvius đồng thời phát triển chúng đến bình diện cao hơn. Lý thuyết của ông là một trong những đóng góp quan trọng nhất về LTKT.

Chương III là LTKT trong thời kỳ Trung và Cận đại của một số khu vực tiêu biểu. Bên cạnh nước Ý là cái nôi của kiến trúc và LTKT với những ảnh hưởng to lớn trong lịch sử, chúng tôi chọn Pháp, Đức, Anh và Mỹ bởi vì dưới ảnh hưởng của Ý, ở các khu vực này đã hình thành những LTKT mang màu sắc riêng và có những đóng góp nhất định về mặt lý thuyết cho kiến trúc trong khi ở các nước khác những quan điểm tương tự không được thể hiện. Ví dụ như Tây Ban Nha, Hà Lan và các nước Bắc Âu, ...

Chương IV là LTKT của thời Hiện đại. Ở đây chúng tôi đã chọn những gương mặt tiêu biểu. Họ không chỉ là những lý thuyết gia thuần tuý mà còn là những KTS thực hành.

Phần 3 là phân kết luận, chúng tôi điểm lại những quan điểm và những đóng góp cơ bản của các tác giả trong LTKT đồng thời chỉ ra những vấn đề chưa giải quyết về mặt lý thuyết.

Lịch sử đã chứng minh những thành tựu to lớn của kiến trúc trong việc xây dựng môi trường sống nhân tạo, góp phần tạo nên sự phong phú và đồ sộ của nền văn hoá nhân loại và trong đó có cả những giá trị của LTKT trong việc tạo dựng những cơ sở về mặt lý luận cho nó. LTKT là một bộ phận và gắn liền với lý thuyết nghệ thuật, với các ngành khác như khảo cổ, lịch sử xây dựng, lịch sử nghệ thuật. LTKT có thể bị ảnh hưởng bởi hệ tư tưởng chính trị ở những mức độ khác nhau, được trình bày bởi các học giả - những người thường không phải là KTS.

Đây là một vấn đề rất rộng lớn, chúng tôi không nghĩ rằng cuốn sách này đã có thể cung cấp cho bạn đọc một cách đầy đủ về các LTKT của các tác giả trên thế giới, đặc biệt là các tác giả của thời hiện đại mà chỉ cung cấp những vấn đề cơ bản nhất với những tác giả tiêu biểu nhất. Lý thuyết kiến trúc được thể hiện như một quá trình, chúng tôi cũng mong muốn bổ sung vào quá trình ấy. Mặt khác các tác giả cũng có nhiều khó khăn về tư liệu và chắc chắn rằng những hiểu biết của mình còn cần phải được bổ khuyết. Vì thế chúng tôi hy vọng nhận được sự quan tâm của các độc giả cũng như mong muốn nhận được sự đóng góp để cho cuốn sách ngày càng hoàn chỉnh hơn.



## 1.1. KHÁI NIỆM VÀ ĐỊNH NGHĨA

### • Định nghĩa về kiến trúc

*“Khái niệm kiến trúc chỉ dùng để chỉ các công trình có sức hấp dẫn lôi cuốn về mặt thẩm mỹ”.* (Nikolaus Pevsner)

Trong lịch sử của LTKT người ta đã có rất nhiều khái niệm về kiến trúc bao gồm cả phần lý thuyết và cả phần thực tiễn. Mặc dù vậy, có thể nói rằng nó vẫn chưa đạt đến một định nghĩa đầy đủ và thỏa mãn đối với kiến trúc bởi vì nó là một lãnh vực rất đặc thù: lãnh vực của nghệ thuật và của thực tế sử dụng. Trong lịch sử phát triển của mình, kiến trúc không dừng lại ở một định nghĩa nào một cách hoàn hảo và cần phải thấy rằng kiến trúc không chấp nhận một định nghĩa trực tiếp và đơn giản. Đã từng có khá nhiều định nghĩa về kiến trúc nhưng mỗi một định nghĩa đều chỉ đúng có một phần.

Khi cho rằng kiến trúc là một phương tiện để thể hiện thẩm mỹ, có người cho rằng kiến trúc là một nghệ thuật đơn thuần vì nếu kiến trúc là một thực tế sử dụng thì hình ảnh của những viên đá đầu tiên được sắp đặt để sử dụng của người cổ xưa chỉ là một công việc của xây dựng đơn giản và không phải là kiến trúc. Như vậy anh ta đã không nhận ra trong nhiều trường hợp, không gian bên trong - một nhân tố mang tính bản chất của kiến trúc là nhân tố xác định mục đích sử dụng. Khi nghiên cứu lịch sử kiến trúc người ta thấy rõ ràng gần như toàn bộ những việc làm của kiến trúc phủ định tiêu chí trên. Rõ ràng khi nghiên cứu Parthenon, một sáng tạo lớn của nhân loại với những giá trị về thẩm mỹ ta không thể phủ định giá trị sử dụng của không gian bên trong. Một ví dụ khác là nhà hát Opera ở Paris của Ch.Garnier. đương nhiên đây là nơi trình diễn nghệ thuật âm nhạc, nhưng sự thành công của các buổi trình diễn đó còn nhờ có tác động thẩm mỹ của không gian kiến trúc trong và ngoài công trình. Vì thế người ta nói nhà hát Opéra Paris là một trong những thành công nhất, hoàn thiện nhất của nghệ thuật biểu hiện.

Thiên về đặc trưng sử dụng, L. Sullivan lại cho rằng trong kiến trúc, điều quan trọng là không gian trong đó con người sống. Cả hai định nghĩa trên đều không thỏa mãn.

Durand định nghĩa kiến trúc khi chỉ ra ba nhân tố cơ bản: vẻ đẹp, thích dụng và bền chắc. Định nghĩa này tương tự như định nghĩa của Vitruvius cách đây 2000 năm. Từ quan

điểm lịch sử, định nghĩa của Durand là thoả mãn nhất, với định nghĩa này, tác giả dừng lại gần hơn với bản chất của kiến trúc.

Theo từ điển Larousse: "Kiến trúc là nghệ thuật của xây dựng và trang trí theo những nguyên tắc nhất định". Còn từ điển tiếng Rumanie hiện đại cho rằng: "Kiến trúc là khoa học và nghệ thuật của thiết kế và xây dựng ngôi nhà".

Vai trò xã hội của kiến trúc được nhắc đến từ những năm đầu của thế kỷ XX và ngày nay khi vấn đề môi trường và phát triển bền vững được quan tâm thì sinh thái là một tiêu chuẩn của kiến trúc. Trên quan điểm phát triển, sẽ còn thêm những định nghĩa mới về kiến trúc.

### • Định nghĩa về lý thuyết kiến trúc (LTKT)

Cũng như kiến trúc, không thể có một định nghĩa về lý thuyết kiến trúc với một khái niệm bất biến, mang tính khách quan và lý thuyết kiến trúc là thước đo cho mọi hình thức. Lý thuyết kiến trúc luôn gắn liền với lịch sử và một định nghĩa về lý thuyết kiến trúc luôn đòi hỏi sự xác nhận của lịch sử, tức là nó luôn luôn phụ thuộc vào từng giai đoạn phát triển của lịch sử. Một định nghĩa trừu tượng mang tính chuẩn mực cho lý thuyết kiến trúc trên thực tế là không hợp lý và phi lịch sử. Một định nghĩa mang tính tổng quát chính là tổng hợp tất cả những cái được trình bày thành lý thuyết kiến trúc, là sự phản ánh kiến trúc trong các giai đoạn lịch sử bằng lời. Người ta có thể lần mò để tìm ra những LTKT theo quy trình công nghệ nhưng không dễ dàng tìm được ý đồ sáng tác của nó. Ví dụ: kiến trúc Gotic đáp ứng 2 quan điểm biểu hiện trái ngược nhau, một là chủ nghĩa kết cấu công năng, hai là ý tưởng của nó được khái quát hoá.

Tuy nhiên cũng có thể có LTKT không được viết lại nhưng lại thấy rõ qua các công trình cụ thể. Ví dụ: Toàn bộ LTKT thời Cổ đại, ngoài Vitruvius mỗi công trình kiến trúc đều chứa đựng những nguyên tắc mà không nhất thiết phải diễn tả bằng lời. Qua đó có thể đưa ra một định nghĩa về LTKT như sau:

*Lý thuyết kiến trúc là lý thuyết tổng hợp hay là lý thuyết về một vấn đề trong kiến trúc dựa trên các phạm trù thẩm mỹ, ngay cả khi thẩm mỹ bị rút gọn thành công năng thì định nghĩa vẫn còn giá trị. Nói cách khác, lý thuyết kiến trúc là tập hợp các luật lệ quy tắc và yêu cầu mà công trình kiến trúc cần tuân thủ.*

Khó có thể có một định nghĩa rõ ràng hơn vì sự biến đổi thường xuyên các quan niệm trong các lý thuyết kiến trúc. Theo định nghĩa trên thì ranh giới giữa lý thuyết kiến trúc với lý thuyết nghệ thuật và thẩm mỹ nói chung cũng như giữa nó với công nghệ thuần túy là không rõ ràng mà có một sự đan xen nhất định giữa các lãnh vực kể trên. Các hệ thống LTKT thường kết hợp với các phạm trù thẩm mỹ, xã hội và thực tiễn. Các tài liệu LTKT thường bao gồm trên nhiều bình diện khác nhau, bởi vậy một sự tách rời hay hạn chế từng mặt về nguyên tắc là không hợp lý. LTKT được trình bày ở những dạng khác nhau, phụ thuộc vào việc người viết có phải là KTS hay không và viết cho ai. Ví dụ:



- LTKT có thể là những định hướng thiên về lý thuyết của các học giả, là những người thường không phải là KTS, họ trình bày quan điểm, những suy nghĩ có tính khái quát hơn và ít minh họa hơn nhằm tạo nên cơ sở cho sự thay đổi của kiến trúc.
- LTKT có thể là thiên về thực hành khi tác giả muốn đưa ra những chỉ dẫn thực tế cho xây dựng với một số lượng lý thuyết ít ỏi. Nó có thể là những sưu tập về kiểu mẫu và thường có nhiều hình ảnh. Ví dụ như thức cột, tỷ lệ công trình, từng bộ phận công trình như cổng, cửa hay loại công trình (biệt thự...) Những loại sách này thường được yêu thích và phổ biến rộng hơn vì ý nghĩa thực tế của nó. Tuy nhiên sự tách biệt từng bộ phận dễ làm cho mối quan hệ lý thuyết bị bỏ quên và từng vấn đề riêng lẻ được nhìn nhận thành tổng thể. Ví dụ: như các sách về thức cột.

LTKT có mối quan hệ mật thiết với lý thuyết nghệ thuật, được thể hiện ở những vấn đề về bối cảnh. Lý thuyết nghệ thuật là một bộ phận của thẩm mỹ mà bản thân nó lại phụ thuộc vào nhận thức về mặt triết học. Theo định nghĩa đó thì ranh giới giữa LTKT với lý thuyết nghệ thuật và thẩm mỹ nói chung cũng như với công nghệ thuần tuý là không rõ ràng. Bên cạnh đó còn có sự liên kết gắn bó giữa LTKT với các ngành lịch sử khác như khảo cổ, lịch sử xây dựng, lịch sử nghệ thuật. Ví dụ: từ thời Phục Hưng, khảo cổ là một bộ phận cơ bản của LTKT. Những phát hiện của khảo cổ không chỉ thuần tuý từ mục đích bảo tồn mà còn được nâng thành tiêu chuẩn khuôn mẫu và được phát triển phục vụ cho nhu cầu mới.

Cần phải nhấn mạnh rằng các hệ thống LTKT luôn tồn tại trong mối quan hệ với lịch sử. Về nguyên tắc thì không hề có một mối quan hệ ràng buộc giữa lý thuyết kiến trúc và chính trị hay hệ tư tưởng. Nhưng trong tiến trình của lịch sử, lý thuyết kiến trúc nhiều khi bị ảnh hưởng bởi hệ tư tưởng chính trị ở một mức độ nhất định và cũng có khi nó biến thành chính hệ tư tưởng. Ví dụ như vào thời Cách mạng Tư sản Pháp, LTKT có một vai trò quốc gia và chuẩn mực đồng thời thể hiện sự tự do tri thức, hoặc trong thế kỷ XX dưới các chế độ độc tài (ví dụ như thời phát xít Ý), LTKT bị biến thành công cụ tuyên truyền, nó hình thành các LTKT giả tương ứng với một nền nghệ thuật ít giá trị. Cùng với sự thống nhất về tư tưởng các phương tiện để hiệu chỉnh chính là phê bình nghệ thuật cũng bị đàn áp và ta có thể thấy tình trạng này ở nước Ý thời phát xít. Cho nên trong trường hợp này cũng không có mối quan hệ nhân quả giữa lý thuyết kiến trúc và chính trị hay hệ tư tưởng. Như vậy ảnh hưởng của chính trị và hệ tư tưởng đến lý thuyết kiến trúc chỉ có thể xác định được trong hoàn cảnh lịch sử nhất định hay trong từng trường hợp cụ thể và không nên khái quát hóa chung về ảnh hưởng của chính trị và hệ tư tưởng đến LTKT.

Tóm lại: Về mặt lịch sử hệ thống LTKT chỉ có thể hiểu đúng đắn như là các đơn vị (độc lập) và tuân tự dien biến theo thời gian. Bằng cách đó cần nhìn nhận có tính hệ thống trước khi đánh giá các tác động và hiệu quả của LTKT đối với kiến trúc của một thời kỳ ta sẽ có được kinh nghiệm để phân tích chúng và làm rõ cơ sở lịch sử mà các hệ thống LTKT phát sinh và nó là cơ sở để hình thành và phát triển những LTKT sau đó. Tức là trước khi đánh giá chúng cần phải xem xét các yêu cầu mà nó đề ra để nhìn nhận một cách phù hợp cho mỗi một hệ thống LTKT.

## 1.2. VAI TRÒ CỦA LÝ THUYẾT KIẾN TRÚC ĐỐI VỚI KTS

“Kiến trúc tồn tại trong ý nghĩ. Nó chờ cơ hội để tự biểu lộ mình, nó là hiện thân của những cái không đo đếm được” (Louis Kahn).

“Người KTS sẽ không có được tác phẩm mang tính độc đáo duy nhất và vĩnh cửu nếu chỉ dựa thuần tuý vào một loạt các hợp lý hoá giống như nhà khoa học và cũng không thể thuần tuý dựa vào linh cảm giống như nhạc sĩ hay họa sĩ. Người KTS nghĩ về hình khối bằng linh cảm và sau đó hợp lý hoá chúng bằng lý trong một quá trình biện chứng dựa trên cơ sở lý thuyết kiến trúc” (Peter Collins).

“Vai trò của lý thuyết kiến trúc không phải là trực tiếp trở thành công cụ mà để giữ gìn và phát triển kiến trúc” (Paul - Alan Johnson).

Đối với các KTS đang hành nghề, lý thuyết kiến trúc là cơ sở để tiến hành những sáng tác của họ theo những nguyên tắc nhất định. Một công trình kiến trúc không dựa trên cơ sở lý thuyết sẽ trở thành tuy tiện hoặc biến thành giáo điều. Cần phải hiểu kỹ mối quan hệ giữa lý thuyết kiến trúc và các công trình kiến trúc của từng giai đoạn lịch sử. Liệu lý thuyết kiến trúc là sự phản ánh trên bình diện lý thuyết sau khi các công trình đã được xây hay là lý thuyết kiến trúc đưa ra các nhiệm vụ và yêu cầu mà kiến trúc phải đáp ứng? Trên thực tế, vai trò của lý thuyết kiến trúc dao động giữa hai thái cực này. Trong khái niệm bị động nhất thì lý thuyết kiến trúc là thượng tầng của kiến trúc mà kiến trúc có thể bỏ qua mà không hề ảnh hưởng gì đến thực tiễn xây dựng. Hoặc trái lại, công trình kiến trúc là minh chứng là ví dụ cụ thể của các quan điểm lý thuyết về kiến trúc. Tuy nhiên, lý thuyết kiến trúc và kiến trúc chỉ có thể được hiểu kỹ lưỡng trong mối quan hệ tương hỗ.

Ở đây, khi một công trình kiến trúc có chất lượng được dựa trên cơ sở của một lý thuyết nào đó thì chất lượng này sẽ là chỉ số cho tính thực tiễn của lý thuyết kiến trúc đó, tức là lý thuyết kiến trúc có thể kiểm tra qua các công trình cụ thể. Từ đó, người ta có thể kết luận rằng có thể có được kiến trúc tốt dựa trên cơ sở lý thuyết và hơn thế nữa bắt buộc phải dựa trên cơ sở lý thuyết? Nhiều KTS nổi tiếng đã nhìn thấy mối quan hệ tương hỗ đó và đã để lại những tác phẩm về lý thuyết kiến trúc bên cạnh các công trình cụ thể của họ như Andrea Palladio, Frank Lloyd Wright... Người ta thường không thể hiểu rõ các công trình kiến trúc của họ nếu không biết rõ các lý thuyết mà họ đưa ra và ngược lại người ta cũng không hiểu được hoàn toàn các tác phẩm về LTKT của họ nếu như không biết các công trình kiến trúc của họ đã được xây. Đối với từng KTS đang hành nghề không cần xây dựng lý thuyết của riêng mình nếu như KTS đó đi theo quan điểm sáng tác, theo tiêu chuẩn của thời đại còn lý thuyết gia cũng không cần phải kiểm tra tính hợp lý của LTKT do mình đề xuất qua thực tiễn. Khi đó kiến trúc và LTKT không có mối quan hệ nhân quả.



## 2.1. VITRUVIUS VÀ LTKT THỜI CỔ ĐẠI

Theo một số tư liệu thì Vitruvius sinh năm 84 trước Công nguyên (tr.CN). Ông đã phục vụ quân đội của Caesar và tham gia chế tạo máy móc để tấn công thành quách và xây dựng một số cầu. Khi Caesar mất năm 44 trước CN, ông tiếp tục ở trong quân đội dưới sự chỉ huy của Octavian Augustus, vị hoàng đế đầu tiên của La Mã và tham gia xây dựng các tuyến dẫn nước. Khoảng năm 33 trước CN, ông phục viên và được nhận một khoản tiền giải ngũ khá lớn với sự giúp đỡ của Octavia, người chị của hoàng đế. Nhờ đó mà ông có thể thanh thản và không phải lo lắng về cuộc sống. Vào thời điểm này ông bắt tay vào viết “Mười cuốn sách về kiến trúc”. Trong khoảng thời gian từ năm 13 đến năm 14 trước CN, ông đã hoàn thành tác phẩm của mình. Phần cơ bản nhất trong từng cuốn sách lại chính là lời nói đầu và được ông viết sau cùng. Theo ông thì ông không phải là một kiến trúc sư thành đạt và chỉ có một công trình do ông thiết kế là nhà thờ nhỏ ở tỉnh lỵ Fano, nhưng ông cho rằng mình là một KTS tài năng nhưng không được trọng dụng. Bằng tác phẩm “Mười cuốn sách về kiến trúc” của mình ông muốn chỉ rõ cho mọi người thấy tầm quan trọng của kiến trúc và để cho các thế hệ sau này phải kính phục. Trớ trêu thay ý nguyện của ông không được thực hiện vì tác phẩm của ông bị thất lạc và mãi đến tận mươi thế kỷ sau người ta mới biết đến và lúc này nó đem đến cho ông niềm vinh quang mà ông hằng mong ước: ông tổ của lý thuyết kiến trúc.

“Mười cuốn sách về kiến trúc” của Vitruvius là tác phẩm lớn duy nhất viết về kiến trúc của thời Cổ đại còn giữ được. Nó không chỉ có ý nghĩa lớn vì những lời bình của ông về kiến trúc Cổ đại và các quy tắc mang tính nguyên lý của nó mà nó còn có vai trò lớn về mặt lịch sử bởi vì các sách viết về lý thuyết kiến trúc từ thời Phục hưng đến nay đều dựa vào Vitruvius hoặc ít nhất cũng liên quan đến Vitruvius. Không nắm vững những điều Vitruvius viết thì không hiểu được toàn bộ cuộc tranh luận sau này về lý thuyết kiến trúc thời Cận đại (cho đến thế kỷ XIX).

Vitruvius không phải là người đầu tiên viết về kiến trúc nhưng các tác phẩm được xuất bản trước đó đã bị mất. Nhiều tác phẩm chỉ còn được biết đến qua tên sách và cho thấy đó là những mô tả về từng công trình hay trình bày một vấn đề riêng biệt như tỷ lệ trong đèn đài. Bởi vậy, nhiệm vụ của các nhà khảo cổ là cần làm sáng tỏ mối quan hệ giữa Vitruvius với các công trình kiến trúc cổ đại. Mặt khác, cũng cần phải coi “Mười cuốn sách về kiến

trúc” của Vitruvius như là một tác phẩm hoàn chỉnh, mặc dù nhiều chỗ chỉ là sự tập hợp về tư liệu cũng như những lỗn xộn về khái niệm trong khi dịch tác phẩm từ tiếng Hy Lạp sang tiếng La Mã. Chính những cái thiếu rõ ràng đó của Vitruvius đã gây ra sự tranh cãi của lý thuyết kiến trúc thời sau.

Tác phẩm của Vitruvius được chia thành 10 cuốn, mỗi cuốn đều có lời mở đầu và nó chính là phần tóm tắt nội dung của cuốn sách và quan điểm riêng của tác giả. Nội dung của “Mười cuốn sách về kiến trúc” được sắp xếp như sau:

#### Quyển 1: Đào tạo KTS

Những khái niệm cơ bản về thẩm mỹ & kỹ thuật

Một số bộ môn trong kiến trúc: Công trình, đồng hồ, máy móc

Công trình công cộng và dinh thự

Quy hoạch đô thị

#### Quyển 2: Sự ra đời của kiến trúc

Lý thuyết về vật liệu xây dựng

#### Quyển 3: Xây dựng đền đài

#### Quyển 4: Các loại hình đền đài.

Thức cột

Lý thuyết về tỷ lệ

#### Quyển 5: Công trình công cộng, đặc biệt là nhà hát

#### Quyển 6: Dinh thự

#### Quyển 7: Sử dụng vật liệu xây dựng

Tranh tường và lý thuyết màu sắc

#### Quyển 8: Nước và hệ thống dẫn nước

#### Quyển 9: Thế giới quan khoa học

Làm đồng hồ

#### Quyển 10: Chế tạo máy và cơ học.

Trong chương I của quyển 1, Vitruvius đã xây dựng một hình ảnh hoàn chỉnh về người kiến trúc sư. KTS phải là người có tay nghề cao và nắm vững cơ sở lý thuyết với các nội dung khoa học. Theo Vitruvius, KTS phải được đào tạo toàn diện: phải có khả năng viết, vẽ, hiểu biết hình họa để sáng tác tốt và thể hiện đúng. Sự hiểu biết các định luật quang học là cần thiết cho việc chiếu sáng hợp lý. Kiến thức về số học để tính toán giá thành và tỉ lệ của công trình. Kiến thức về sử để hiểu rõ về trang trí hoa văn và ý nghĩa của nó. Kiến thức triết học cũng đóng góp một phần quan trọng và hiểu biết về y học là cần thiết để có thể thiết kế phù hợp với khí hậu và đảm bảo sức khoẻ. Ngoài ra KTS còn phải có một số hiểu biết cơ bản về luật lệ xây dựng và thiên văn học.

Trong chương II - Quyển 1, Vitruvius nói về các khái niệm cơ bản và định nghĩa về thẩm mỹ kiến trúc. Dưới góc độ lý thuyết, đó là nội dung chính của tác phẩm xoay quanh phạm trù cơ sở của kiến trúc. Chính những khái niệm này là xuất phát điểm cho cuộc tranh luận về kiến trúc ở thế kỷ XIX.

Theo Vitruvius, kiến trúc phải đảm bảo ba phạm trù sau:

1. Bền vững (firmitas),
2. Thích dụng (utilitas) và
3. Đẹp (venustas).

Bền vững là phạm vi của sức bền vật liệu, kết cấu công trình và vật liệu xây dựng. Thích dụng liên quan đến chức năng công trình và là sự bảo đảm quá trình sử dụng thuận tiện. Đẹp bao gồm tất cả các yêu cầu thẩm mỹ, trong đó vai trò quan trọng của tỷ lệ được nhấn mạnh. Phạm trù “Đẹp” được chia thành sáu khái niệm cơ bản như sau:

1. Tỷ lệ xích (ordinatio),
2. Bố cục (dispositio),
3. Tính cân đối (eurythmia),
4. Hài hòa đối xứng (symmetria),
5. Bề mặt có trang trí (decor) và
6. Sử dụng vật liệu (distributio),

trong đó có một khái niệm (distributio) lại liên quan đến tính thích dụng.

Về mục 1: Tỷ lệ xích, Vitruvius định nghĩa: “*Tỉ lệ xích là kích thước hợp lý tính theo số đo (tương quan kích thước) của các bộ phận công trình nói riêng và sự tạo thành mỗi tương quan tỉ lệ nói chung so với trực đối xứng. Nó được tạo nên bởi hệ môđun*”. Như vậy, tỉ lệ xích là kết quả của việc phân chia tỉ lệ một công trình trên tổng thể hay trong chi tiết. Việc phân chia tỉ lệ dựa trên môđun công trình, với giả thiết là công trình được thiết kế với một hệ môđun nhất định. Ở đây Vitruvius chưa nói gì về lý thuyết tỉ lệ.

Về mục 2: Bố cục, Vitruvius định nghĩa: “*Bố cục là sự sắp xếp hợp lý các hình khối và thể hiện nó có chất lượng với sự hỗ trợ của các phương tiện như mặt bằng, mặt đứng và phối cảnh. Chúng là sản phẩm của sự suy ngẫm và phát minh. Suy ngẫm là những cố gắng gắn liền với sự làm việc miệt mài chăm chỉ và cảm giác hạnh phúc nhằm tìm kiếm lời giải đáp cho nhiệm vụ được đặt ra. Phát minh là lời giải cho những vấn đề bí hiểm và là sự phát hiện ra những cái mới bằng trí tuệ. Đó là những khái niệm cơ bản của bố cục*”. Như vậy, khái niệm “Bố cục” của Vitruvius dùng để chỉ quá trình thiết kế và cách thức thể hiện, trong đó tính tỷ lệ là tiền đề cho việc thiết kế còn từ chất lượng (qualitas) là yêu cầu bắt buộc cho việc thể hiện bản vẽ. Cơ sở của bố cục đối với quá trình thiết kế là sự suy ngẫm và tính sáng tạo.



Về mục 3: Tính cân đối, Vitruvius định nghĩa: “*Cân đối là vẻ đẹp bên ngoài của công trình và là sự cân xứng trong bố cục mà nó đạt được khi các bộ phận công trình được sắp xếp theo tỉ lệ hợp lý giữa chiều dài với chiều rộng, giữa chiều dài với chiều cao cũng như giữa chiều cao và chiều rộng, tóm lại tất cả các phần tương xứng với nhau*”. Như vậy, cân đối là kết quả của việc áp dụng quy luật tỷ lệ trong công trình và tác động của nó lên người quan sát. Nó gần đúng với khái niệm hài hòa hiện nay.

Về mục 4: Tính đối xứng, Vitruvius định nghĩa: “*Hài hòa đối xứng là sự tương xứng giữa các phần của công trình và sự tương quan dựa trên môđun giữa các chi tiết độc lập với hình dáng tổng thể của công trình giống như trong cơ thể con người là tương quan của tay chân, ngón chân, ngón tay, của các bộ phận trong cơ thể. Sự cân đối là đối xứng thì việc xây dựng các công trình cũng vậy*”. Như vậy, hài hòa đối xứng là sự hài hòa của các chi tiết với tổng thể dựa trên hệ môđun. Nó gần đúng với khái niệm tỷ lệ hiện nay.

Các khái niệm tỷ lệ, cân đối và hài hòa đối xứng là các khía cạnh của cùng một hiện tượng thẩm mỹ. Đơn giản hoá, ta có thể coi bố cục là nguyên tắc, hài hòa đối xứng là kết quả và cân đối là tác động của công trình lên người quan sát.

Về mục 5: Trang trí bề mặt, Vitruvius định nghĩa: “*Bề mặt có trang trí là dáng vẻ tuyệt vời của công trình được tạo thành bởi các chi tiết đã được công nhận và có "khẩu vị". Ta có nó bằng cách tuân thủ các quy định hay thói quen hoặc bằng cách hòa hợp nó với thiên nhiên*”. Vấn đề trang trí bề mặt là sự tương thích giữa hình dáng và nội dung, chứ không phải là vấn đề tô thêm các hoa văn hay họa tiết. Việc sử dụng thức cột chính là để trang trí bề mặt công trình. Tuy nhiên, ông gắn cho những những thức cột có một số tính chất biểu trưng nhất định,... đã vượt ra ngoài phạm vi thẩm mỹ thuần túy.

Về mục 6: Sử dụng vật liệu, Vitruvius viết: “*Thứ nhất, sử dụng vật liệu là sự phân bố hợp lý vật tư, đất đai và việc phân chia nguồn vốn phù hợp với yêu cầu nhưng vẫn tiết kiệm. Thứ hai sử dụng vật liệu trong công trình phải phù hợp với nhu cầu của người sử dụng với khả năng tài chính và cương vị xã hội của họ. Nhà ở thành phố phải khác với nhà ở nông thôn*”. Ở đây, chỉ có phần hai trong yêu cầu sử dụng vật liệu của ông nằm trong phạm trù “Đẹp” còn phần đầu thuộc về phạm trù “Thích dụng”. Theo Vitruvius nếu như kiến trúc phải phản ánh cương vị xã hội của chủ nhà thì ta có thể liên tưởng đến yêu cầu kiến trúc cần biểu hiện công năng công trình của thời Cận đại.

Vitruvius xếp 6 khái niệm cơ bản trên thành 3 nhóm như sau:

1. Tỷ lệ xích, cân đối và hài hòa đối xứng là các khía cạnh khác nhau của tỷ lệ công trình.
2. Bố cục liên quan đến sáng tác kiến trúc đòi hỏi phải có sự suy ngẫm và sáng tạo.
3. Trang trí bề mặt và sử dụng vật liệu nói về tính hợp lý trong khi sử dụng thức cột và mối quan hệ giữa ngôi nhà và chủ nhân của nó.



## *Khái niệm về tỷ lệ của Vitruvius:*

Ở mục 1 theo Vitruvius, tỷ lệ là cơ sở của các khái niệm tỷ lệ xích về tính cân đối (ở mục 3) và hài hòa đối xứng (ở mục 4) nhưng ông không định nghĩa khái niệm này trước khi sử dụng nó. Theo ông thì tỷ lệ không phải là khái niệm cơ bản của thẩm mỹ. Nó chỉ thuần túy là tương quan số học.

Trong chương 2 quyển 3, Vitruvius đã viết về tỷ lệ như sau: “*Tạo hình cho đèn dài theo quy luật đối xứng là việc mà các KTS phải tuyệt đối tuân theo. Tính đối xứng được tạo ra bởi tỷ lệ; còn tỷ lệ hình thành khi các phần và tổng thể có chung một số đo được tính toán trước (modulus). Từ đó mà có được tỷ lệ và hệ thống các tỷ lệ. Không áp dụng quy luật đối xứng và tỷ lệ thì không một đèn dài nào có được một hình dáng tốt. Nếu các phần của đèn dài không có được tỷ lệ tương ứng với nhau giống như các bộ phận trong cơ thể con người thì không một đèn dài nào có được một hình dáng đẹp*” (Hình 1÷5).

Qua đó người ta có thể hiểu về tỷ lệ của kiến trúc được xác định bởi ba yếu tố:

1. Sự tương quan giữa các phần với nhau
2. Cơ sở cho kích thước của công trình là môđun (modulus)
3. Sự tương ứng giữa tỷ lệ kiến trúc và tỷ lệ con người.

Như vậy, ông đã xác định tính đa nghĩa của khái niệm về tỷ lệ. Thứ nhất, tỷ lệ là tương quan số học tuyệt đối và thứ hai tỷ lệ có sự tương ứng với cơ thể con người (Tỷ lệ nhân trắc học). Tiếp theo Vitruvius đưa ra một tập hợp tỷ lệ cơ thể con người, trong đó chiều dài của mũi hoặc khuôn mặt (3 lần chiều dài mũi bằng chiều dài của mặt) là môđun, ngoài ra Vitruvius còn tìm cách chứng minh mối quan hệ giữa hình dáng con người với các hình vuông và hình tròn (Hình 6÷8) và qua đó tạo ra sự kết nối giữa con người, hình học và số học (hình 9 -11). Ông đã mô tả nó như sau: “*Trung tâm của cơ thể là rốn, nếu một người nằm dang tay chân ra và lấy rốn làm tâm và vẽ một đường tròn thì các đầu ngón chân, ngón tay đều nằm trên đường tròn đó. Cũng như đường tròn ta có thể tìm thấy một hình vuông tương ứng với cơ thể con người nếu như lấy khoảng cách từ gan bàn chân tới đỉnh đầu làm số đo thì nó sẽ tương ứng với độ dài của cả sải tay, như vậy ta sẽ được hình vuông*”. Để khẳng định mối quan hệ giữa tỷ lệ của cơ thể con người với các con số, Vitruvius đã đưa ví dụ tất cả các đơn vị đo (ngón chân, bàn chân, cùi tay) đều dựa vào cơ thể người và con số hoàn hảo là số 10 tương ứng với số ngón tay (cũng như 10 cuốn sách của Vitruvius). Theo Vitruvius, một con số hoàn hảo khác là số 6. Tổng số của hai số trên là 16 lại là số hoàn hảo nhất.

Cuối chương Vitruvius kết luận: “*Nếu như chúng ta thống nhất với nhau trật tự số được rút ra từ cơ thể con người hay từng phần và toàn bộ cơ thể là một sự đối xứng dựa trên số đo cơ bản (modul) thì chỉ còn cách thừa nhận nó và bằng tỷ lệ và đối xứng sẽ tạo nên sự phân vị hợp lý trong từng phần và trong cả tổng thể*”. Tuy vậy Vitruvius không hề đưa ra những tương quan bằng số trong lí thuyết tỷ lệ để áp dụng trong thực tế. Ông chỉ đưa ra vài con số về thức cột ví dụ như tỷ lệ đường kính thân cột và chiều cao cột Ionic phải là 1: 8

nhưng cũng ghi chú thêm là về sau chúng được dùng mảnh hơn, với thức cột Doric là 1: 7 và Ionic là 1: 9 (hình 12, 13).

Đối với Vitruvius tỷ lệ là những con số được qua trải nghiệm và không phải là những con số tuyệt đối. Bởi vậy ông đã gợi ý nên thay đổi các tỷ lệ đó khi áp dụng cho các dinh thự. Ở đây, Vitruvius đã xây dựng các khái niệm thẩm mỹ về cơ bản là đúng cho bất kỳ công trình kiến trúc nào nhưng chính ông lại không dùng chúng để đánh giá những công trình cụ thể. Nói cách khác ông không thấy được sự cần thiết sử dụng các khái niệm đó làm tiêu chuẩn đánh giá công trình xây dựng, chính vì thế hệ thống lý thuyết kiến trúc của Vitruvius khó có thể coi là hoàn chỉnh.

Ảnh hưởng của Vitruvius trong thời thượng cổ là rất hạn chế. Thời kỳ này ý định của ông là xây dựng các tiêu chuẩn để đánh giá kiến trúc đã không thành hiện thực, cũng một phần vì tác phẩm của ông ít đề cập đến vấn đề kết cấu thiết thực của thời đại bấy giờ là gạch, vòm cuốn và nhà nhiều tầng. Mãi đến tận thời Karolinga (thời kỳ văn hóa của châu Âu vào thế kỷ XII đến thế kỷ XIV) và đặc biệt là từ thời Phục hưng, tác phẩm của ông mới trở nên nổi tiếng đến mức có lẽ bản thân ông cũng không dám mơ đến.

## 2.2. LTKT CỦA LEON BATTISTA ALBERTI (1404 - 72)

Alberti đã viết những tác phẩm lý thuyết quan trọng về hội họa, điêu khắc và kiến trúc vào nửa đầu thế kỷ XV. Sinh ngày 14-2-1404 ở Genua, Alberti là con ngoài giá thú của một người Florenz tị nạn tên là Lorenzo Benedetho Alberti và một phụ nữ Trenua tên là Bianca Fieschi. Ông lớn lên tại Venise, đi học ở Pachia; học đại học ở Bologna về luật, lý và toán. Năm 1428 ông đỗ bằng cử nhân luật. Ngay từ khi đang học, Alberti đã nổi tiếng về tài sáng tác văn học. Năm 1452 Alberti viết 10 cuốn sách về kiến trúc (De Re Aedificatoria).

Trong tác phẩm này Alberti đã cố gắng trình bày có hệ thống quan điểm của mình về kiến trúc. Sự tương đồng về quan điểm giữa Vitruvius và Alberti về hình thức và nội dung được thể hiện rất rõ ràng. Ví dụ như chia thành 10 quyển (tập) và các vấn đề khác như việc tiếp thu các dữ liệu lịch sử, các chi tiết kỹ thuật, các thức cột, các loại hình công trình xây dựng của thời cổ và các khái niệm cơ bản. Nhưng Alberti đã tiếp thu một cách có phê phán quan điểm của Vitruvius. Ông viết: “Không có một công trình cổ đại quen thuộc nào mà tôi không tìm hiểu xem xét để học tập tức là tôi không bỏ lỡ cơ hội nào để lục soát, xem xét và vẽ ghi tất cả nhằm nắm bắt và hiểu biết tận gốc trí tuệ và giá trị mà những người xưa đã đạt được”.

Alberti đã phê bình Vitruvius và chỉ ra tính chất không mạch lạc trong hệ khái niệm của Vitruvius. Mặc dù sử dụng các khái niệm cơ bản như bền vững, thích dụng và đẹp của Vitruvius, nhưng Alberti không dừng lại ở mức độ mô tả hiện tượng mà tìm kiếm các nguyên tắc cơ bản để dùng làm nền tảng cho chúng.

Trong lời nói đầu của tác phẩm, Alberti đã chỉ ra nhiệm vụ của kiến trúc và kiến trúc sư (KTS) xuất phát từ các yêu cầu của xã hội là sự cống hiến và phục vụ nhân loại. Qua đó Alberti đã khẳng định vị trí tiên phong của kiến trúc trong các bộ môn nghệ thuật. Ông viết: "KTS, hãy để cho tất cả các bộ môn nghệ thuật lướt qua óc anh, anh sẽ không tìm thấy một bộ môn nào theo đuổi anh và nó không vươn tới các mục đích khác ngoài mục đích tự thân. Nếu có thì đó chính là kiến trúc vì nó đảm bảo sự tiện dụng gắn liền với sự vui thích và hình thức. Kiến trúc không chỉ phù hợp với con người dưới góc độ công cộng mà từ cả góc độ cá nhân".

Định nghĩa kiến trúc của Alberti là tiên đề cho mọi định nghĩa sau này về kiến trúc và nó chính là cơ sở để các KTS thời Phục hưng đề cao vai trò của mình, coi mình có một đẳng cấp cao hơn thợ thủ công. Vai trò của KTS được đề cao trong xã hội bởi vì sự bền vững của công trình, vẻ dáng hình thức trong tạo hình đều cần đến kiến trúc sư. Theo ông, nhờ đó người sử dụng có được sự thoải mái, tiện nghi và an toàn về sức khoẻ khi nghỉ ngơi hay sự tiện dụng và hợp lý khi làm việc, trong mọi trường hợp người ta sống một cách thoải mái, vô tư. Như vậy, người KTS có trách nhiệm tạo ra một thế giới nhân văn.

Với quan điểm rằng: "Công trình là một dạng cơ thể gồm đường nét và vật chất trong đó (hình thức) do trí tuệ tạo ra và vật chất có được từ tự nhiên", Alberti đã xây dựng tác phẩm của mình theo trình tự đó: ban đầu là một số định nghĩa cơ bản về kiến trúc, tiếp theo là vấn đề về vật liệu xây dựng và kết cấu công trình, sau đó là loại hình công trình và công năng, cuối cùng là vấn đề trang trí và vẻ đẹp của công trình. Ba phạm trù cơ bản của Vitruvius là bền vững, thích dụng và đẹp đã ảnh hưởng lớn đến cấu trúc lý thuyết kiến trúc của Alberti, cụ thể như sau:

Quyển 1: Các định nghĩa

Quyển 2 - 3: Bên vững (Vật liệu xây dựng và kết cấu công trình)

Quyển 4 - 5: Thích dụng (Công năng và các loại hình công trình)

Quyển 6- 9: Đẹp (Trang trí, đèn đài, Công trình công cộng và dinh thự, lý thuyết tỷ lệ)

Quyển 10: Kết luận chung.

Tính hệ thống trong tác phẩm của Alberti đã vượt xa Vitruvius. Ông định nghĩa sáng tác kiến trúc như sau: "Mặt bằng mặt đứng công trình là bản vẽ được thực hiện bằng đường nét từ trí óc và được thực hiện bởi con người có tâm hồn và kiến thức".

Alberti đã đưa ra 6 yếu tố cơ bản của kiến trúc theo một hệ thống, điều mà Vitruvius chưa đề cập tới:

Vùng lãnh thổ

Khu đất xây dựng

Phân chia (Mặt bằng, phần đất công trình)

Tường

## Trần Lỗ mở.

Đặc biệt bổ ích là những suy nghĩ của Alberti về mặt bằng công trình. Các tiêu chuẩn về chất lượng đối với mặt bằng là công năng, sang trọng và tiện nghi. Như vậy Alberti đã liên kết 3 tiêu chuẩn công năng, thẩm mỹ và chất lượng sử dụng đối với người sử dụng thành một thể thống nhất. Alberti đã chỉ ra sự tương đương giữa ngôi nhà với quốc gia trong đó quốc gia như một ngôi nhà to và ngôi nhà như một quốc gia nhỏ. Hai cái đó được gắn kết với nhau bởi quan điểm hữu cơ: ở động vật các phần của cơ thể tương ứng với nhau thì trong công trình kiến trúc các chi tiết của nó cũng phải như vậy.

Quan điểm hữu cơ trong kiến trúc của Alberti được thể hiện rõ qua yêu cầu: “*Người ta phải xây dựng sao cho mọi người không muốn thêm gì vào cái đang có và không một cái gì đang có bị chê trách*”. Như vậy theo ông kiến trúc là bất biến bởi những luật lệ và quy tắc của nó. Alberti nhận thấy sự giáo điều trong các chuẩn mực kiến trúc và theo ông cũng cần phải có sự biến đổi trong thiết kế mà không thực hiện nó một cách máy móc. Tuy nhiên, “*sự thay đổi không được phép tạo ra những quái vật với hai vai lệc nhau hay có các bên mình so le với nhau*”. Qua đó ta thấy nguyện vọng của Alberti là cần phải có một cách nào đó để tạo được những giải pháp và những phương án khác nhau. Đó là những vi biến về hình thức của một giải pháp chính được dựa trên các quy luật và quy tắc của nó. Do việc ông quá sùng bái và tin tưởng tuyệt đối vào tác dụng của các tỷ lệ toán học nên việc đánh giá của Alberti đối với kiến trúc thời Cổ đại cũng gặp một số khó khăn. Đối với ông, thời Cổ đại là vô song và là chuẩn mực nhưng cũng chính ông lại tin vào khả năng có thể tiếp tục phát triển trên cơ sở của truyền thống để có được những thiết kế mới, hay hơn hoặc được khen nhiều hơn.

Quan điểm của Alberti có những mâu thuẫn nhất định. Tuy rằng ông hoàn toàn tập trung phân tích kiến trúc Cổ đại nhưng lại đi đến những kết luận hoàn toàn khác với Vitruvius. Ví dụ như ông coi tường chứ không phải cột là một trong những yếu tố cơ bản của kiến trúc vì những hàng cột cũng chỉ là bức tường bị phá thủng ở nhiều chỗ. Trong khi đó việc phân chia tỷ lệ tường thì lại tính toán theo các số đo của cột cổ đại. Cột tròn và cột vuông đều có cội nguồn là tường nên chúng không phải là những hệ thống đối chọi nhau. Nhưng chính ông cũng lại cho rằng về cấu tạo, cột là cần thiết trong hệ khung và về mặt thẩm mỹ, cột là chi tiết trang trí quan trọng của kiến trúc. Ở suy nghĩ này ông không còn đối lập với quan niệm của thời Cổ đại.

Cũng như Vitruvius, ông cho rằng kiến trúc hình thành từ nhu cầu sử dụng nhưng ông không phân loại công trình theo chức năng của nó như Vitruvius mà chia công trình theo nhiệm vụ thiết kế: công trình phục vụ nhu cầu tối thiểu của cuộc sống, công trình mang tính thực dụng và công trình vui chơi giải trí. Đối với Alberti, sự đa dạng của các phương án kiến trúc đối với một nhiệm vụ xây dựng cụ thể là sự thể hiện cá tính con người và vượt

qua yêu cầu công năng thuần tuý. “*Nếu xem xét công trình kiến trúc theo số lượng và sự khác biệt giữa chúng, ta dễ dàng nhận thấy chúng được xây dựng khác nhau không chỉ thuần tuý vì nhu cầu hay vì mục đích sử dụng mà chủ yếu vì mọi người muốn như vậy để dễ phân biệt và để được đánh giá và nhận xét khác nhau*”. Ông phân biệt công trình công cộng và nhà tư nhân và chỉ ra rằng tính tương xứng của công trình đối với từng cá nhân hay đối với cả cộng đồng có một vai trò quyết định. Kích thước và hoa văn trang trí của một ngôi nhà cần phải thích ứng với công năng và người chủ của nó. Công năng có ảnh hưởng tới phạm trù đẹp nhưng không thể vì vẻ đẹp mà nó tốt hơn.

Trong phần nội dung chính của tác phẩm, nhất là trong quyển 9, Alberti trình bày những vấn đề về thẩm mỹ. Chương V quyển 9 là trọng tâm lý thuyết của tác phẩm, nó đưa ra các định nghĩa cơ bản về cái đẹp và trang trí. Xuất phát từ quan điểm hữu cơ về kiến trúc, ông đã đưa ra quan niệm về cái đẹp: “*Bây giờ tôi đi đến vấn đề mà tôi đã hứa: Cái đẹp và trang trí có từ đâu? Đó là một nghiên cứu đầy phức tạp. Cái mà tôi tìm kiếm ở đây gần giống như cái phải được nói đến là lựa chọn từ toàn bộ các phần theo một cách nào đó suo cho nhiều cái được thống nhất lại thành một tổng thể hài hòa*”. Do đó cần thiết phải biết được ảnh hưởng về thẩm mỹ của tất cả các yếu tố và đặc tính của chúng, để có thể tạo ra sự hài hòa và thống nhất chúng, nếu không chúng sẽ trở nên rời rạc.

Alberti thấy được tính tương đối trong “khẩu vị” của con người đối với cái đẹp và tìm cách chứng minh rằng cái đẹp có một điểm tựa vững chắc là khả năng nhận biết bẩm sinh của con người. Đối với kiến trúc, điều đó có nghĩa là: “*Trong hình dáng và hình khối công trình quả nhiên có một vẻ cao quý và hoàn mỹ nguyên thuỷ làm rung động và gây chú ý ngay tức khắc*”. Sau đó ông đã nêu ra ba tiêu chuẩn của cái đẹp:

1. Con số (numerus):
2. Tương quan (finitio)
3. Bố cục (collocatio)

Tập hợp của ba khái niệm đó là sự chuẩn mực (concinnitas) và đó là khái niệm then chốt trong lý thuyết kiến trúc của Alberti.

Các con số được rút ra từ quan sát thiên nhiên và các con số trong tự nhiên có số chẵn số lẻ, nó được áp dụng vào công trình xây dựng như những quy luật. Công trình được nhận biết đầu tiên bởi các con số, khi thì chẵn khi thì lẻ, có nơi thì dùng số chẵn, có nơi thì dùng số lẻ. Ví dụ như số cột và số góc của một công trình không bao giờ là số lẻ cũng như động vật không bao giờ có số chân là lẻ. Ngược lại tổng số lỗ mở không hẳn bao giờ cũng là số chẵn, vì tai, mắt, lỗ mũi đều là số chẵn nhưng chính giữa mặt chỉ có một miệng. Alberti có một dãy các số hay dùng là 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 và mỗi số có một ý nghĩa nhất định đối với

kiến trúc. Những số không phải là số tự nhiên mà chỉ có thể xác định được bằng hình học thì chỉ có một vai trò rất hạn chế vì chúng là những số vô tỷ.

Khái niệm tương quan về mặt số học của Alberti tương ứng với khái niệm đối xứng, là vẻ đẹp bên ngoài và cũng là khái niệm về tỷ lệ hiện nay. Alberti định nghĩa: “*Tương quan đối với tôi là sự thống nhất nào đó giữa các đường với nhau mà người ta dùng để đo kích thước, trong đó một đường là chiều dài, đường thứ 2 là chiều rộng và đường thứ 3 là chiều cao*”.

Trong nhìn nhận của Alberti thì tỷ lệ là quy luật tự nhiên và bất di bất dịch. Dựa vào lý thuyết của Pythagor, ông khẳng định: “*Đó là điều hoàn toàn chắc chắn rằng thiên nhiên luôn tồn tại như vậy*”. Alberti coi lý thuyết tỷ lệ trong kiến trúc hoàn toàn giống như nguyên lý hài hòa trong âm nhạc và đã tìm cách áp dụng nguyên lý hoà âm vào trong kiến trúc và chúng đều là quy luật của tự nhiên. Ông là người đại diện cho xu hướng chuẩn mực hoá kiến trúc. Theo ông, bố cục phải dựa vào thiên nhiên. Bố cục được dùng để chỉ vị trí các bộ phận trong mối tương quan giữa chúng. Ở đây Alberti yêu cầu phải có sự đối xứng theo nghĩa hiện đại tức là bên trái và bên phải đối xứng với nhau.

Theo Alberti cái đẹp này sinh từ sự xuất hiện đồng thời của những con số và tương quan bố cục sẽ này sinh cái đẹp. Nhưng đáng lẽ gọi là cái đẹp thì ông lại dùng từ “chuẩn mực” và đã định nghĩa cái đẹp như sau: “*Cái đẹp là sự thống nhất và hoà hợp của các phần đối với tổng thể, cái đẹp được thực hiện theo một con số nhất định của một tương quan và một cách sắp xếp nhất định giống như sự chuẩn mực - quy luật tự nhiên cao nhất và hoàn mỹ nhất*”. Như vậy, cái đẹp là quy luật tuyệt đối và cao nhất của tự nhiên. Theo ông, ta có công thức sau: Quy luật tự nhiên = Quy luật cái đẹp = Quy luật kiến trúc. Cái đẹp cao hơn tự nhiên và là công thức để sáng tác.

Việc áp dụng cái đẹp vào trong kiến trúc dựa trên quan sát và hiểu biết tự nhiên đã đem lại sự phong phú cho kiến trúc ví dụ như về thúc cột. Nếu hiểu rằng kiến trúc tương ứng với sự đa dạng vô tận của các hiện tượng trong tự nhiên thì người ta không nhất thiết phải tuân theo những quy tắc mang tính giáo điều mà ông đã nêu ra. Những chỉ dẫn mang tính chuẩn mực đó của Alberti chỉ là một số trong nhiều cách để tạo nên những công trình kiến trúc đẹp.

Về khái niệm trang trí, Alberti lại thua xa Vitruvius. Đối với Vitruvius thì vấn đề trang trí là sự hợp lý giữa nội dung và hình thức chứ không phải là vấn đề tô vẽ hoa văn, hoạ tiết. Đối với Alberti thì trang trí là một cái gì đó thêm vào trên bề mặt, theo khái niệm hiện đại thì nó chính là hoạ tiết. “*Hoạ tiết là một lớp phủ bên ngoài giúp cho cái đẹp và là cái bổ sung cho nó. Rõ ràng là cái đẹp có sẵn trong vật thể đẹp còn vật trang trí có thể có tính chất của một cái lốp hào nhoáng bên ngoài hơn là một cái gì sâu xa từ bên trong*”. Ở đây



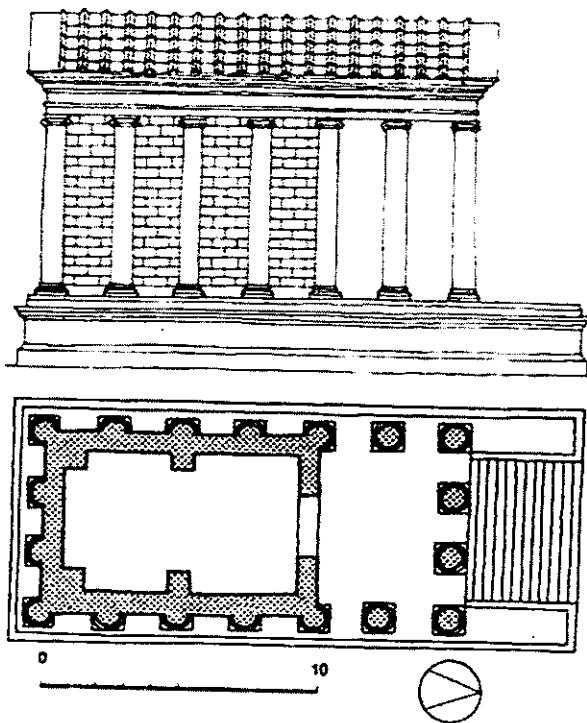
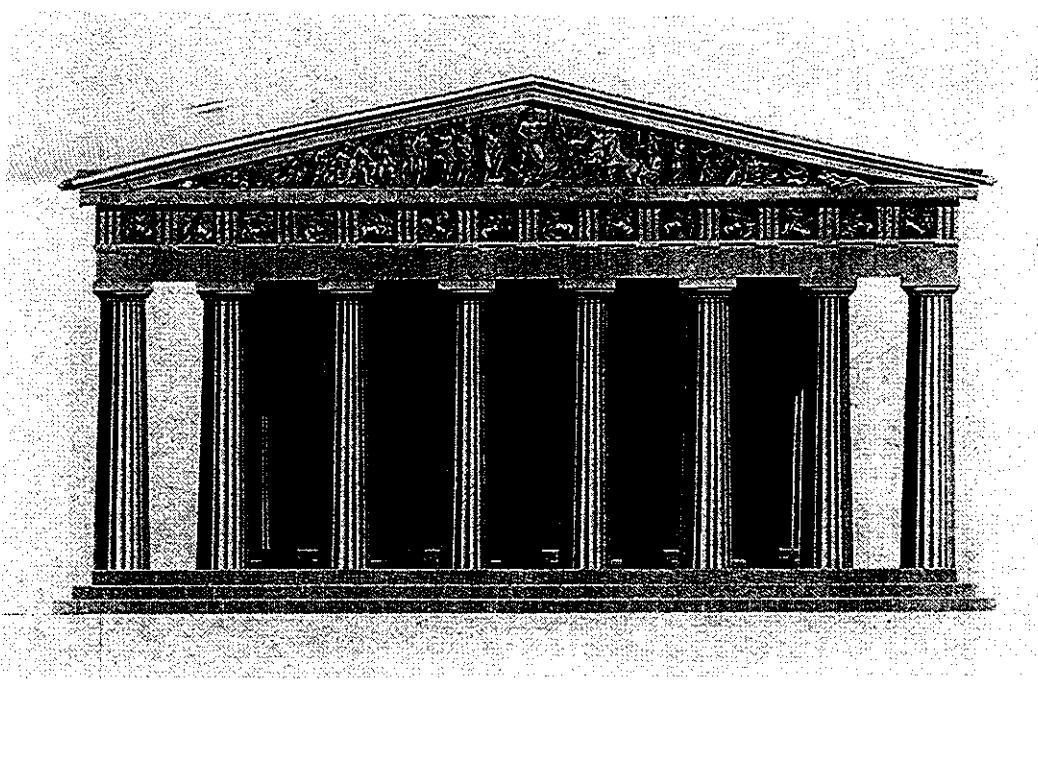
khái niệm này của Alberti đã gây ra một hậu quả nghiêm trọng về sau, nó là chủ đề của nhiều cuộc tranh cãi về bản chất và ý nghĩa của vật trang trí. Ông đã không còn coi trang trí là một bộ phận nằm trong kiến trúc mà là một lớp phủ bên ngoài, ông chia tách giữa tạo hình và trang trí cho đến khi xuất hiện quan điểm cho rằng hoa văn phải biến đi hoàn toàn ra khỏi công trình kiến trúc. Khái niệm trang trí ít khi được Alberti nhắc đến trong khi khái niệm hoa văn lại luôn luôn được dùng. Trái lại, trong việc sử dụng hoa văn thì Alberti không khác Vitruvius là bao. Tiêu chí của nó là sự tương ứng với công năng cũng như giữa công trình và người chủ. Ví dụ như hoa văn của nhà ở đô thị phải nghiêm túc hơn nhà nông thôn, còn hoa văn trong nhà ở nông thôn tha hồ bộc lộ sự vui vẻ và duyên dáng.

Alberti đã đưa ra một hình ảnh nghề nghiệp của KTS với đòi hỏi cao hơn Vitruvius, tuy ông gạt đi một số yêu cầu về kiến thức cơ bản. Một KTS tốt là một nhà khoa học có phẩm chất đạo đức cao. KTS là người đại diện của đội tiên phong: “*Kiến trúc là một vấn đề lớn cho nên không phải bất cứ ai cũng có thể làm được. Phải có một trí tuệ lớn, một sự cần cù không mệt mỏi, một hiểu biết cao nhất và kinh nghiệm lớn nhất và trước hết phải có kinh nghiệm đánh giá cũng như nhận thức nghiêm túc và đầy đủ mới có thể được gọi là KTS. Bởi vì, trong nghệ thuật xây dựng lời khen cao quý nhất là lời khen cho rằng anh là người biết đánh giá đúng cái gì chưa hoàn mỹ. Bởi vì, chỉ nên xây những gì cần thiết; việc xây dựng hợp lý hay không phụ thuộc vào nhu cầu cấp thiết cũng như sự tiện dụng của công trình. Tuy nhiên, vẫn phải xây dựng sao cho cái sang trọng và khiêm tốn không bị mất đi và cái đó chỉ có thể đạt được bằng kinh nghiệm của một nghệ sĩ có học vấn, chính chắn và hiểu biết*”.

KTS phải tiếp thu những gì mà họ cho là kiểu mẫu, đáng học tập. Nhưng Alberti nói rõ không phải là việc bắt chước hình thức mà là sự nghiên ngâm các quy tắc, các nguyên lý - những thứ có cội nguồn từ quy luật tự nhiên. Quan trọng nhất trong đào tạo KTS là hội họa và toán học. Bản vẽ cũng như hội họa là đặc biệt quan trọng vì ý đồ kiến trúc được thể hiện ở đó. Toán học không thể thiếu được trong việc xác định đúng tỷ lệ vì không có nó thì không thể có được cái đẹp.

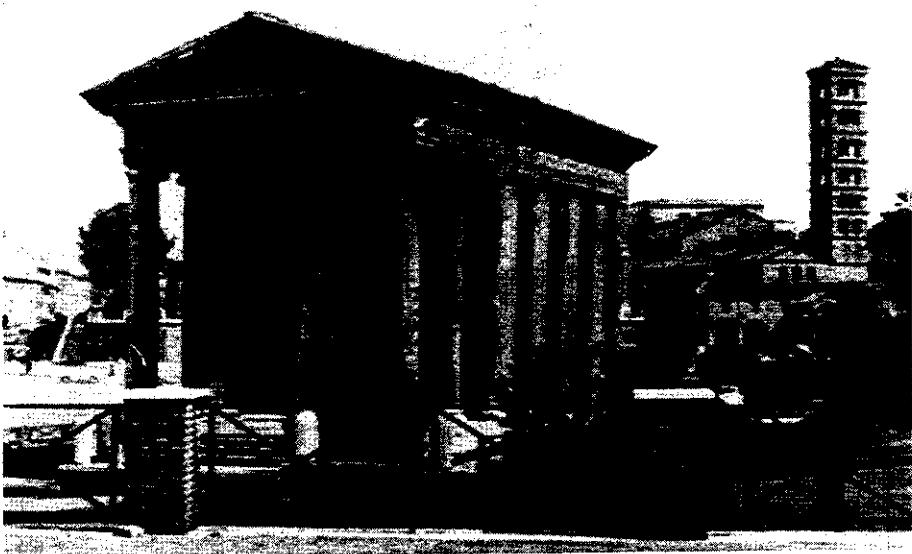
Khi Alberti viết tác phẩm của mình ông chưa hề có kinh nghiệm của một KTS. Mãi tới năm 1452 khi tác phẩm sắp xuất bản ông mới có những hợp đồng thiết kế đầu tiên. Mỗi quan hệ giữa lý thuyết của Alberti và các công trình thực tế của ông được đánh giá rất khác nhau. Có người như Rudolf Wittkower thì coi các công trình của ông đã thể hiện đúng lý thuyết. Có người như Helmut Lorenz thì coi tác phẩm của Alberti là tác phẩm của một nhà sử học nhân văn, nó không giúp gì cho việc đánh giá các công trình kiến trúc đã xây của ông. Tác phẩm của Alberti đã không có được sự phổ cập và sức mạnh như của Vitruvius.

Nó thể hiện một yêu cầu rất cao thế nào là kiến trúc nhưng ít có giá trị thực tiễn dưới góc độ là cảm nang cho KTS vì các vấn đề xây dựng thời đó không được ông đề cập đến và nó không có phần minh họa. Trái lại, dưới góc độ lý thuyết kiến trúc thì tác phẩm của ông là một trong những đóng góp quan trọng nhất từ xưa đến nay.

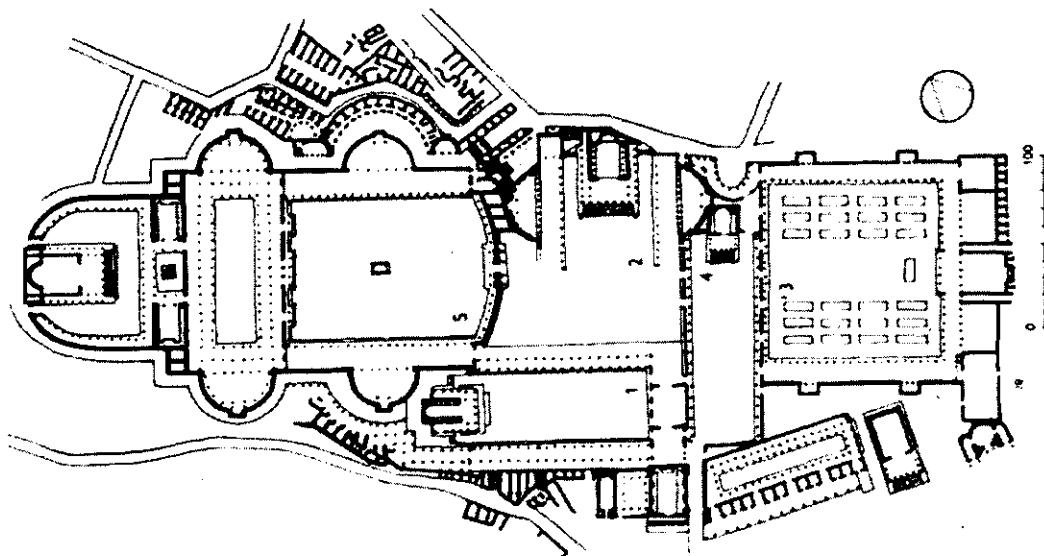


**Hình 1:** Mặt đứng đền thờ Athéna, Akropolis (500 TCN).

**Hình 2:** Mặt đứng và mặt bằng đền thờ Fortuna Virilis, Roma (40 TCN).

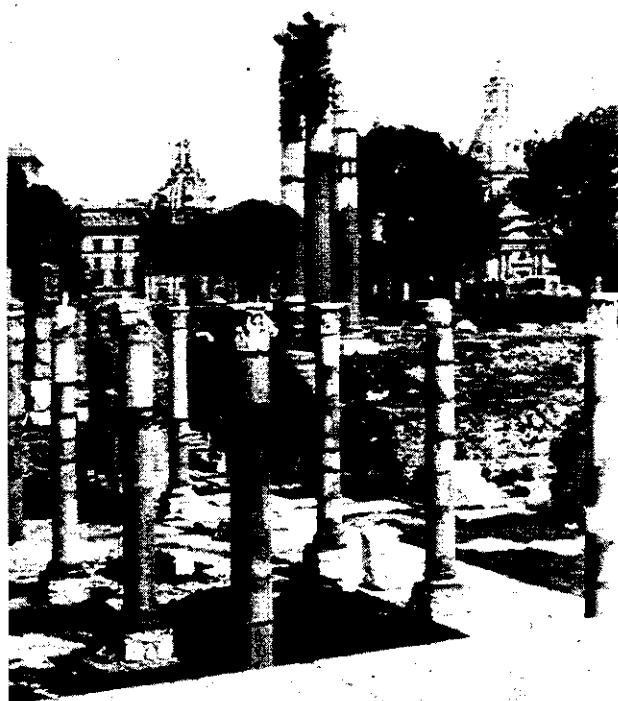


Hình 3: Đền thờ Fortuna Virilis, Roma (40 TCN)



Hình 4: Các quảng trường của hoàng đế Lamā, Roma (54 TCN)

- 1, Quảng trường Caesar
- 2, Quảng trường Augustus
- 3, Quảng trường Hòa bình
- 4, Quảng trường Nervas
- 5, Quảng trường Trajans

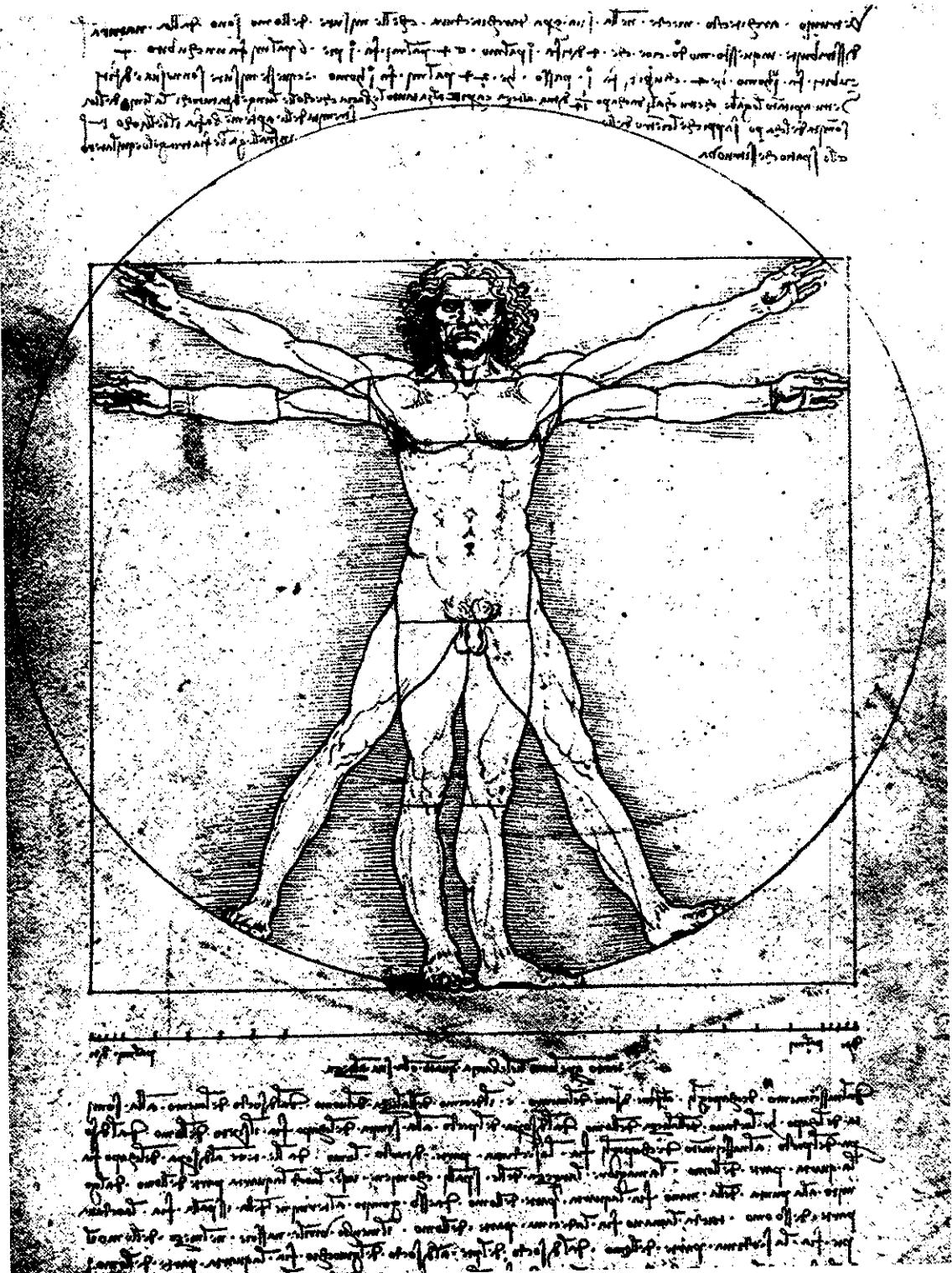


**Hình 5:** Di tích quảng trường Caesar, Roma (54-46 TCN).

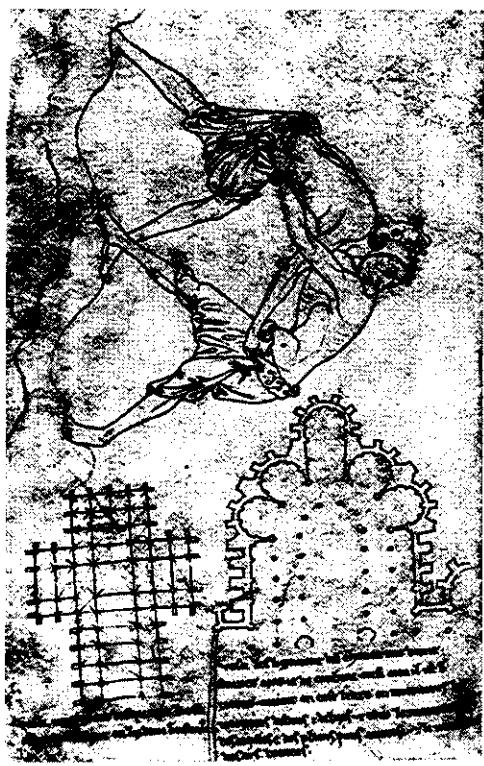
**Hình 6:** Hildegard von Bingen, Hình minh họa mô tả quan hệ giữa con người và vũ trụ (TK XIII).

**Hình 7:** Liber Pontificalis, Hình minh họa mô tả quan hệ giữa con người và vũ trụ (TK XII).





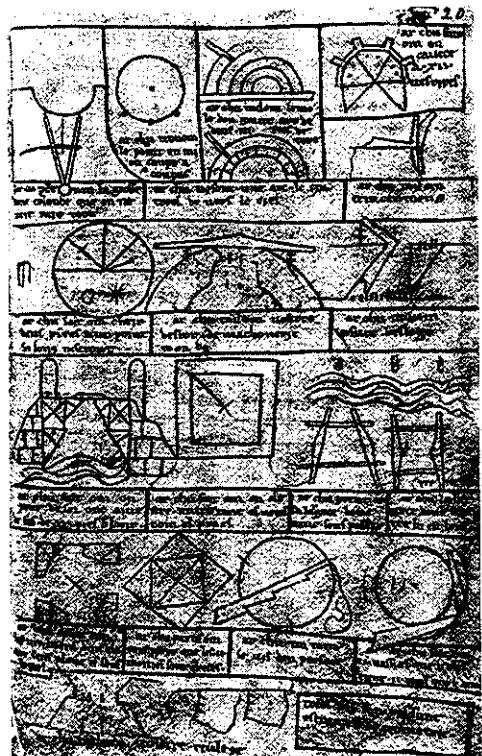
Hình 8: Leonardo da Vinci, Hình người theo mô tả của Vitruvius (TK XV).

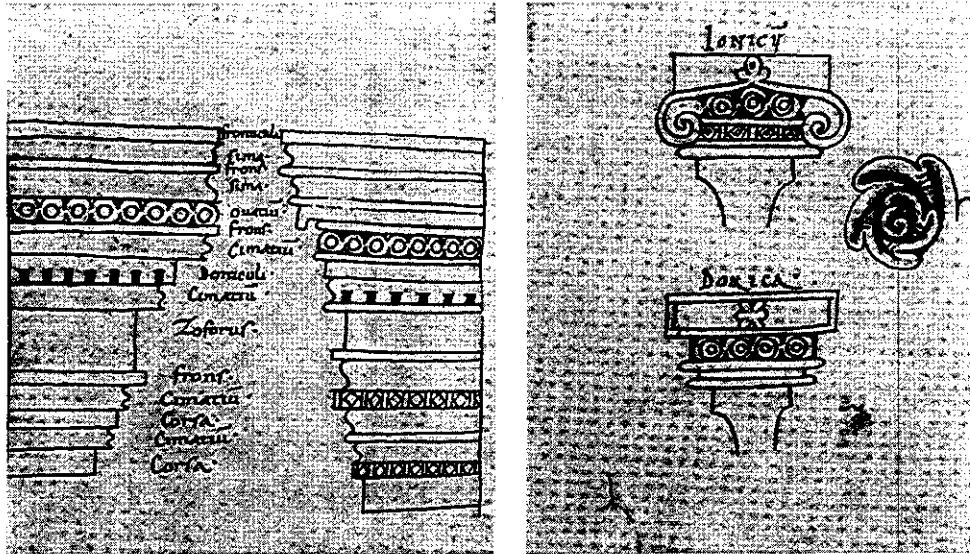


**Hình 9:** Villard de Honnecourt, Vẽ mặt người và động vật theo các hình cơ bản, (TK XIII).

**Hình 10:** Villard de Honnecourt, Mặt bằng hai nhà thờ ở Cambray, (TK XIII).

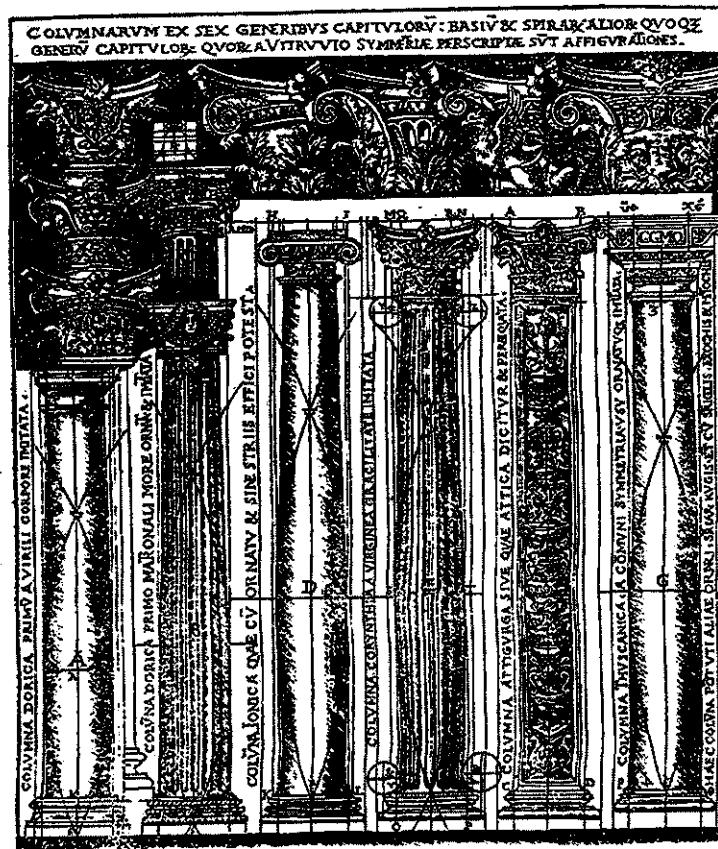
**Hình 11:** Villard de Honnecourt, Các hình hình học cơ bản để xây dựng, (TK XIII).





**Hình 12:** Vitruvius, Bản vẽ của vẽ thức cột Doric và Ionic.

**Hình 13:** Ceare Cesariano,  
Các thức cột theo mô tả của  
Vitruvius (1521).





### **3.1. LÝ THUYẾT KIẾN TRÚC Ở Ý**

Alberti đã tạo ra một cơ sở lý thuyết vượt xa các đồng nghiệp cùng thời đó. Các phạm trù thẩm mỹ mà ông đưa ra vẫn còn ảnh hưởng đến ngày nay. Đáng tiếc là các loại hình công trình của ông còn phụ thuộc rất nhiều vào La Mã cổ đại và ông đã không cung cấp được những hình mẫu có thể áp dụng được. Bởi vậy có một số tác giả trong đó có Filarete đã lựa chọn cách viết dễ hiểu hơn có nhiều minh họa và đặc biệt là họ dùng tiếng “Volgare” một ngôn ngữ phổ biến trong dân chúng chứ không dùng tiếng Latinh.

#### **\* Filarete (1400-?)**

Filarete tên thật là Antonio Avertino sinh năm 1400 ở Florenz đã học nghề đúc đồng và làm vàng ở xưởng Ghiberti. Từ 1433-1448 sống ở Roma nơi ông đã đúc cánh cửa lớn bằng đồng cho Nhà thờ Xanh Peter (1445) theo yêu cầu của Giáo hoàng Eugen IV. Từ 1451 ông là kỹ sư và KTS phục vụ ông hoàng Francesco Sforza: thiết kế và quản lý thi công nhà thờ Maggiore (1456-1465). Ông viết tác phẩm LTKT của mình trong khoảng 1461-1464, dưới dạng hội thoại về việc thiết kế và xây dựng một thành phố tưởng tượng Sforzinda. (Hình 14-17) Câu chuyện về Sforzinda bắt đầu tại một bữa tiệc ở cung đình và người KTS thông báo cho mọi người ngồi cùng bàn tiệc về cơ sở kiến trúc. Sau đó thì chuyển sang chuyện đào móng và xây cất thành phố Sforzinda. Câu chuyện được xen kẽ với các cuộc đi săn và điều tra.

Về bố cục, tác phẩm của ông gồm 25 cuốn nhưng không phải là một hệ thống chặt chẽ mà là loại văn kể chuyện hơi rời rạc. Cũng như Vitruvius và Alberti, ông cho rằng kiến trúc hình thành từ nhu cầu, trong đó nhu cầu về ở được đặt ngang bằng với nhu cầu về ăn. Khác với Vitruvius, ông liên hệ sự hình thành ngôi nhà với những truyền thuyết về tôn giáo: Adam - sau khi bị đuổi khỏi thiên đàng - đã trở thành người KTS đầu tiên và là người xây dựng nên “Túp lều nguyên thuỷ”. Trong một hình vẽ, ông thể hiện Adam đang dùng hai tay làm mái che mưa tiếp đó là hình cái lều với cái mái dựa trên cành cây. (Hình 18-20) Ông viết tiếp những cành cây đó chính là cội nguồn của cột. Bộ khung của lều là bốn gốc cây dựng đứng có chạc ba và bốn thân cây nằm ngang. Chiều dài của cột được tính theo tỉ lệ của con người. Túp lều nguyên thuỷ của Filarete đã có những giá trị cơ bản về kiến trúc. Nó không chỉ thuần tuý là sự khởi đầu mà đã chứa trong nó tỷ lệ và thức cột. Tuy vậy, khác với

Laugier vào thế kỷ XVIII ông không đòi hỏi việc nâng cao tủy lèu nguyên thuỷ thành chuẩn mực cho tất cả các công trình kiến trúc.

Theo ông các tỉ lệ của cơ thể con người đã trở thành hệ so sánh cơ bản. Ông đã trở thành đại diện đầu tiên của trường phái nhân thể học và cái đầu là phần quý giá nhất trong cơ thể con người được dùng làm môđun. Cùng một lúc Filarete đã có 2 kết luận: Sự hình thành thúc cột có cội nguồn từ tủy lèu nguyên thuỷ và tỉ lệ của nó dựa vào số đo cơ thể con người. Ông cho rằng chúng bắt nguồn từ năm số đo cơ bản của con người với những tính chất khác nhau và đó chính là cơ sở cho năm thức cột sau này, trong đó cột Doric có tỉ lệ là 9, cột Ionic là 7 và Corinthic là 8 (Hình 21). Cột Doric xuất hiện trước tiên và được coi là quan trọng nhất bởi vì Adam là hình mẫu của thức cột này. Sau này ông chia năm thức cột theo các tầng lớp trong xã hội, trong đó người chủ (Signore) tương ứng với thức Doric. Tỉ lệ thức cột của Filarete trái ngược với Vitruvius. Điều đó không phải là do ông không hiểu biết về chúng mà chính vì ông muốn thể hiện các giá trị nội dung của tôn giáo. Đó là sự kết hợp các quan điểm Cổ đại với tôn giáo.

Tính tuyệt đối trong quan niệm nhân trắc của ông thể hiện rõ trong việc ông dùng “hình Vitruvius” - hình được mô tả bởi Vitruvius - để thể hiện mối tương quan giữa cơ thể con người với các hình hình học cơ bản (hình vuông và hình tròn) để nói lên sự ràng buộc của chúng vào kích thước của cơ thể con người. Cũng như Alberti, Filarete đòi hỏi có sự biến đổi, đa dạng của công trình giống như sự khác nhau giữa những con người, tức là phải đảm bảo tính độc đáo duy nhất cho từng công trình. Nhưng cũng chính ông là người đầu tiên thấy được tác dụng to lớn của sự lặp lại và khả năng vô tận của nó thông qua việc sắp xếp thành từng dãy của các ngôi nhà giống hệt nhau. Song ông lại cho rằng đó là sự vi phạm luật sáng tạo của Chúa Trời và khuyên chúng ta không nên áp dụng sự nhắc lại trong kiến trúc.

Quan điểm nhân trắc của Filarete còn chứa đựng một ý nghĩa khác liên quan đến ý tưởng sinh học. Kiến trúc không những được dẫn dắt từ kích thước cơ thể con người mà còn giống như chính cơ thể con người. Kiến trúc cũng sống, cũng bị bệnh và chết như con người. Ông coi chủ xây dựng là người cha và KTS là người mẹ của công trình. Lý thuyết hữu cơ của ông chứa đựng một phần của chủ nghĩa công năng. Ông đã phân loại các nhà ở tư nhân thành các dạng: lâu đài cho quý tộc, nhà ở cho thị dân và thợ thủ công và nhà ở tối thiểu (bassa) cho người nghèo. Nhà cho người nghèo chỉ còn lại thuần túy công năng và không phải là điều mà ông quan tâm. Ông đề cao vai trò của KTS và theo ông, KTS là nhà khoa học và là nhà nhân văn, người dự tiệc cùng với các bậc quyền quý-những người biết coi trọng ý tưởng của KTS và có thể biến chúng thành hiện thực.

Công trình không chỉ quan trọng về hình khối và bố cục mà cả vị trí của nó trong thiên nhiên. Bởi vậy bản vẽ KT có một vai trò đặc biệt không chỉ để minh họa cho người đọc mà còn là một nhiệm vụ quan trọng của KTS. Filarete là người đầu tiên đưa ra phương pháp dùng bản vẽ thay cho lời nói trong những lý thuyết kiến trúc sau này.

Tác phẩm của Filarete chứa đựng nhiều mâu thuẫn. Ông muốn mình là một trong những người tiên phong về LTKT của thời Phục hưng nhưng trong tư tưởng và hình thức vẫn còn bị các quan điểm của thời Trung cổ chi phối nặng nề. Tuy nhiên quan điểm của ông chứa đựng nhiều yếu tố tích cực và thể hiện tầm nhìn lớn. Ví dụ như vai trò tuyệt đối của quy hoạch, sự phân chia lao động trong sản xuất dây chuyền.

### \* Francesco di Giorgio Martini (1439-1501)

Martini là người phát triển tiếp quan điểm của Alberti và Filarete. Ông sinh ra và lớn lên ở Siena nhưng có nhiều đóng góp cho các triều đại ở Urbino và Napoli. Tác phẩm lý thuyết của ông: “Kiến trúc dân dụng và quân sự” được viết vào khoảng 1470-1490 và được phân thành bảy quyển:

1. Điều kiện ban đầu cho xây dựng, lý thuyết về vật liệu xây dựng,
2. Xây dựng nhà và lâu đài, các cách tìm nguồn nước,
3. Pháo đài và quy hoạch đô thị,
4. Xây dựng đền đài,
5. Các loại hình thành trì,
6. Cầu cảng,
7. Máy móc vận chuyển v.v...

Quyển 1 là phần cơ sở lý thuyết của ông. Xuất phát điểm là việc nghiên cứu các tài liệu cổ và học tập các công trình cổ, nhất là của La Mã. Ông phàn nàn về sự khó hiểu trong các khái niệm của thời Cổ đại và tiến hành giải thích chúng làm cho dễ hiểu bằng cách so sánh chúng với những công trình còn giữ được. Ông coi Vitruvius là nguồn tra cứu chính, tuy nhiên vẫn dựa vào các tác giả khác sau thời Vitruvius. Ông cho rằng mãi đến thế kỷ XV kiến trúc mới được phát hiện lại như là một bộ môn nghệ thuật, nhưng các tác phẩm kiến trúc của thời kỳ này còn chứa đựng rất nhiều nhầm lẫn và có nhiều sai lệch về tỷ lệ. Để khắc phục điều đó, ông đã dựa vào triết học của Platon và của Aristoteles và khẳng định rằng con người là xuất phát điểm cho lý thuyết kiến trúc.

Trong quyển 2, ông ủng hộ việc xây dựng phù hợp với khí hậu giống như Vitruvius nhưng lại phản đối việc chuẩn mực hoá, tuyệt đối hoá kiến trúc. Đối với nhà ở, ông chia thành năm loại hình: nhà ở cho nông dân, cho thợ thủ công, cho thương gia, cho các học giả và cho quý tộc. Việc phân loại đó được thực hiện dựa theo công năng. Trong xây dựng lâu đài thì ông không phân biệt giữa công trình của các hệ thống chính trị khác nhau nghĩa là lâu đài của chế độ Cộng hoà cũng như lâu đài của Đế chế bởi vì ông tin tưởng vào một nền cộng hoà lý tưởng.

Trong quyển 3 ông đề cập lại một số vấn đề đã được nêu. Theo ông, không những con người và kiến trúc phải giống nhau mà cả con người và vũ trụ cũng phải tương đồng. Sự tương đồng giữa ngôi nhà và thành phố của Alberti được Francesco di Giorgio Martini rút

ra từ tỉ lệ của cơ thể con người và các tỷ lệ này đã chứa đựng trong mình trật tự của vũ trụ (Hình 22, 23).

Trong quyển 4, ông đề cập đến vấn đề sự mâu thuẫn đối kháng giữa hình hình học cơ bản và tỷ lệ cơ thể con người (tỷ lệ nhân trắc học). Ông coi hình tròn là hình dạng hoàn mỹ nhất cho mặt bằng của các đền dài, sau đó là các hình chữ nhật (Hình 24, 25). Về thức cột, ông đã tái dựng lại quá trình hình thành kiến trúc và cho rằng không có sự tương ứng ngay từ đầu giữa tỷ lệ cột và tỷ lệ nhân trắc mà đó là kết quả của một quá trình nhích lại với nhau một cách từ từ. Ông khẳng định các tỷ lệ cột và đầu cột mà ở đó số đo cơ thể con người và các số đo của kiến trúc trùng lặp nhau nhờ cách đo đặc rất cẩn thận của mình. Ông nâng nguyên tắc của tỷ lệ nhân trắc lên một mức cao hơn khi lấy kích thước của hệ dầm trong kiến trúc theo tỷ lệ của đầu người. Theo ông mọi người đều cảm thấy và nhận biết được các tỷ lệ nhân trắc chứa trong mỗi chi tiết của các đền dài. Ông đã sử dụng nó trong công trình thực tế của mình ở Cantona và ở đó ông dùng hệ modun 7 và 9 (Hình 26, 27). Tuy nhiên ông đã xuất phát từ một hệ modun phù hợp với cơ thể người chứ không phải ngược lại là dùng kích thước cơ thể con người làm hệ modun.

Trong quyển 5 ông mô tả và minh họa một loạt các sáng tác về thành quách. Cuối quyển ông nói đến vai trò của bản vẽ trong sáng tác kiến trúc. Bản vẽ có nhiệm vụ nói lên những gì mà lời nói không diễn tả được. Trong quyển 6 ông nhắc lại, kiến trúc không chỉ gồm lời nói mô tả mà phải được thực hiện bằng bản vẽ. Ông đòi hỏi sự kết hợp giữa lý thuyết kiến trúc với năng khiếu và kinh nghiệm. Nếu ở Filarete lời nói và minh họa còn rời rạc thì ở ông chúng là một khối thống nhất.

Martini là một nhà lý thuyết từ thực tế. Dựa trên kinh nghiệm có được, ông đã kết luận là tất cả kiến trúc được phát triển từ tỷ lệ cơ thể con người và người ta phải tạo được một kiến trúc trùng hợp đó. Ông là người đầu tiên thực hiện nghiêm chỉnh nhất các modun từ nhân trắc trong kiến trúc. Về mặt hình thức ông là người đi trước Le Corbusier trong ý tưởng xây dựng modun.

#### \* Sebastiano Serlio (1475-1553)

Những lý thuyết kiến trúc trước đó đã không đáp ứng yêu cầu của KTS thực hành - những người cần các chỉ dẫn hoặc gợi ý cụ thể cho các công trình thực tế. Tác phẩm của Francesco di Giorgio Martini có thể đáp ứng điều này nhưng nó lại không được in. LTKT của Alberti được xây dựng trong khuôn khổ của một thế giới trật tự, của Francesco là hướng tới một tỷ lệ nhân thể hoá tuyệt đối và của Filarete là cái đã biến thành không tưởng. Chính vì thế mà Sebastiano Serlio đã dùng tác phẩm của mình để cung cấp cho KTS những lý thuyết kiến trúc cụ thể, nó không phải là lý luận mà dùng để thực hành. Ông bỏ qua những cơ sở lý thuyết vững chắc và có khi còn nhạo báng nó. Ông dùng hình minh họa là chủ yếu còn phần viết thì rất cộ đọng và dễ hiểu. Ông đã cung cấp những chỉ dẫn thiết kế thiết thực, vì vậy tác phẩm của ông nhanh chóng trở thành các ấn phẩm có ảnh hưởng rộng rãi của thời đó.

Sinh năm 1475 ông được bố mình đào tạo làm họa sĩ và ông bắt đầu sự nghiệp của mình với tư cách là người vẽ phổi cảnh ở Pesaro. Từ 1514-1527 ông là trợ lý cho Peruzzi ở Roma và trở thành KTS. Từ 1527-1540 ông làm việc tại Venise và Veneto. Tuy vậy ông không có một thành công đáng kể nào với tư cách là KTS và quay sang viết sách vào phần cuối của cuộc đời ở Pháp (cho đến 1554).

Quyển 1 và 2 xuất bản năm 1445 viết về hình học và phổi cảnh với những chỉ dẫn rất cụ thể. Ở phần đầu quyển 2 ông nói về mối liên quan giữa hội họa, phổi cảnh và kiến trúc rồi kết luận bản vẽ phổi cảnh rất cần thiết cho KTS nhưng ông lại quan tâm đến tác động của nó hơn là những quy luật nội tại của phổi cảnh. Nói cách khác, ông chú ý đến tính thơ mộng của bản vẽ và công trình, đặc biệt là ông đã viết cả một cuốn sách về phổi cảnh mà không nói gì về tỉ lệ. Tỉ lệ được coi như một phần của thức cột và là những quy ước mà người ta không bắt buộc phải làm theo.

Trong chín quyển, thì quyển 4 viết về thức cột được ông coi là quan trọng nhất. Nó chứa đựng lý thuyết về thức cột và đây là lần đầu tiên năm thức cột cơ bản được hệ thống hoá (Hình 27). Chiều cao của các thức cột được xây dựng từ đường kính sát chân cột, từ đó hình thành một hệ kích thước cố định cho từng thức cột mà thời Cổ đại và Tiền Phục hưng không hề biết đến. Lý thuyết về thức cột của Serlio trong một loạt các ấn phẩm sau này đã biến LTKT thành lý thuyết về các thức cột với các chỉ dẫn để sử dụng chúng. Theo Serlio, thức Toscan dùng cho thành quách, thức Doric cho các người lính, các ông thánh và Chúa trời cũng như cho các công trình liên quan đến cá tính mạnh. Thức Ionic cho các nữ thánh và thức Corinth dùng cho các trường dòng, Đức mẹ, các tu sĩ. Riêng thức Composit là loại pha tạp dùng cho khai hoàn môn và những nơi có vị trí chiến lược.

Cho dù muốn đi đến một quy tắc cố định trong lý thuyết về thức cột ông vẫn không loại trừ tính sáng tạo của KTS và sự tự do của hình thức. Ví dụ như ông đề nghị kết hợp các hình dáng Toscan với các yếu tố kiến trúc Doric và Ionic. Doric là sản phẩm của tự nhiên và Ionic là sản phẩm của con người. Tuy ông muốn có một quy luật về thức cột nhưng chính ông đã vượt qua tính quy luật bất di bất dịch trong thức cột và ông đã trở thành người tạo ra nền móng về mặt lý thuyết cho chủ nghĩa “Kiểu cách” (Manierismus) trong kiến trúc. Các thức cột pha tạp cũng được thừa nhận vì nó thể hiện sự độc đáo về hình thức kiến trúc.

Ông còn quan tâm đến các loại hình kiến trúc địa phương. Trong quyển 4 ông đã viết rất kỹ về thói quen xây dựng của vùng Vôniđơ. Không phải là người giáo điều ông không tự trói mình vào lý thuyết kiến trúc của Vitruvius. Ông phát hiện ra nhiều khác biệt giữa những điều Vitruvius viết và các di tích còn lại của kiến trúc Hy - La, từ đó ông tự cho phép làm khác và không tuân theo một cách máy móc các tiêu chí của kiến trúc trong LTKT của Vitruvius. Ngay cả đối với những lý thuyết do mình đề xuất ông cũng không nhất nhất tuân theo.

Trong phần phụ lục của quyển 4 ông viết về trang trí nội thất bằng màu sắc và cho rằng nó phải tuân thủ ý đồ chung của KTS cho công trình và nên có các bức vẽ trên trần để tạo cảm giác mở rộng không gian theo như mô tả của Vitruvius trong trang trí nội thất. Chính ông đã là người đặt nền móng cho cuộc tranh cãi về vai trò của La Mã và Hy Lạp trong thế kỷ XVIII xem ai quan trọng hơn.

Trong quyển 7 ông viết về thiết kế nhà cửa, biệt thự và lâu đài. (Hình 28, 29) Ông đặc biệt quan tâm đến cảm nhận về mặt thị giác trong khi vấn đề công năng, mối quan hệ trong và ngoài bị bỏ quên. Ông không thật sự quan tâm đến kiến trúc mà chỉ chú ý đến vấn đề hình thức công trình như thế nào.

Có người phê phán Serlio không độc lập trong suy nghĩ và thiếu khả năng phân tích. Theo họ, ông đã không xây dựng được một lý thuyết tổng hợp trọn vẹn. Nhưng những gì mà ông đã đạt được là rất đáng trân trọng: ông đã cho ta LTKT là những quyển sách mẫu có thể áp dụng trong thực tiễn dựa trên điều kiện xã hội và thói quen của từng nơi. Đó là lý do tại sao tác phẩm của ông được phổ biến rộng rãi và kéo dài suốt mấy thế kỷ. Ông không xây dựng một lý thuyết tổng hợp nhưng lại tạo tính hệ thống cao trong tác phẩm của mình đối với từng loại hình và từng nhiệm vụ xây dựng cụ thể. Bằng tác phẩm của mình ông là người đã có ảnh hưởng sâu rộng đến thực tế xây dựng và sáng tác kiến trúc.

Mặt khác, do ông không đưa ra một định nghĩa kiến trúc có tính khái quát cao và do việc ông chia tác phẩm thành từng án phẩm riêng biệt đã làm hạn chế lý thuyết kiến trúc của ông và biến nó thành từng phần độc lập thiếu mối liên hệ. Tác phẩm của Serlio rất hấp dẫn và không có tính bắt buộc. Đó chính là điểm mạnh và điểm yếu của ông.

#### \* Il Vignola (Jacopo Barozzi, 1503-1573)

Cũng như nhiều người cùng thời, ông được đào tạo để trở thành họa sĩ và thông qua việc nghiên cứu kiến trúc Cổ đại ông đã đi đến với kiến trúc. Khi trở thành viện sĩ của Viện hàn lâm Vitruvius (được thành lập năm 1542) ông mới quan tâm đến vấn đề LTKT. Hầu hết các công trình kiến trúc của ông đều được giao trực tiếp từ Giáo hoàng Julius III và Hồng y giáo chủ Alessandro Farnese. Từ khi học vẽ ông rất quan tâm đến vẽ phối cảnh và đó là lý do ông đã cho xuất bản một cuốn sách viết về cách dựng phối cảnh.

Năm 1562 ông xuất bản cuốn “Lý thuyết kiến trúc” mở đầu cho một loại giáo trình kiến trúc mới (Hình 30-32). Người ta chỉ có thể tạm coi là tác phẩm lý thuyết kiến trúc vì phần viết rất ít mà phần bản vẽ là chủ yếu. Cuốn sách kiến trúc này được phổ biến rộng rãi nhất cho đến thế kỷ XIX và một phần của thế kỷ XX. Nó là cơ sở cho việc giảng dạy ở nhiều trường kiến trúc và được tái bản 250 lần với 9 thứ tiếng. Nhiều người cho rằng tác phẩm của ông mang tính áp đặt và thiếu sinh động nhưng họ quên mất ý định của tác giả và thành công vang dội của tác phẩm.

Phát triển LTKT trước hết là lý thuyết về thúc cột của Serlio, nhưng Vignola đã đi xa hơn. Ông không viết cuốn sách mang tính tổng quát về nguyên lý của thúc cột mà chỉ quan



tâm đến việc tìm ra một phương pháp xây dựng kích thước cụ thể của từng thức cột căn cứ vào kinh nghiệm thẩm mỹ của mình. Ông không dựa trên các quy luật toán học hay hình học mà thuần tuý dựa vào việc đo đạc các công trình Cổ đại, như vậy các tỉ lệ của ông có được qua kinh nghiệm. Tuy nhiên để cho các kết quả đó trùng hợp với các quy tắc của mình ông đã dùng phép sai số của nghề đúc đá. Qua đó tính kinh nghiệm cũng bị hạn chế bớt và đó chính là sự giáo điều trong lý thuyết của Vignola.

Vignola đã tập hợp các kết quả đo đạc các công trình kiến trúc Cổ đại thành quy tắc và sử dụng nó cho việc thiết kế các thức cột. Ông không sử dụng một hệ đo quen thuộc nào của thời đó mà chỉ dùng các kết quả đo làm môđun và bất kỳ số đo nào cũng có thể trở thành môđun. Đối với ông môđun không cần có một cơ sở lý thuyết nào mà chỉ nhằm đơn giản hóa việc tính toán các thức cột.

Chính những người thời sau đã biến các tỷ lệ do ông phát hiện thành chuẩn mực. Phải thấy rằng phương pháp của ông cũng rất dễ biến thành lý thuyết. Trong khi Serlio xuất phát từ môđun và đề xuất một tập hợp khác nhau với nhiều phân số phức tạp và những số đo lẻ đối với từng thức cột mà điều đó dẫn đến sự khác biệt với phần minh họa và khó sử dụng trong thực tế thì Vignola đã làm ngược lại. Ông xuất phát từ những suy nghĩ hết sức thực tế: thường thường các kích thước xây dựng đã được định trước. Bởi vậy ông dùng tổng các kích thước của nó. Đối với tất cả các thức cột phần đầu là 1/4, phần chân cột là 1/3 chiều cao cột. Như vậy, chiều cao cột sẽ có tỷ lệ sau: 4:12:3 (Chân cột: Thân cột: Đầu cột). Nếu cột không có bệ thì tỉ lệ thân cột và đầu cột là 12:3. Theo đó, ông chia toàn bộ chiều cao cột ra làm 19 hay 15 phần. Đến bước này cách dựng là chung cho tất cả các thức cột, từ đây mới bắt đầu có sự khác biệt cho từng loại cột. Ở đây môđun mới được sử dụng và thường thì nó chính là bán kính thân cột. Các số đo của ông như sau: Toscan 14, Doric 16, Ionic 18 và Corinth/Composit 20. Như vậy, chiều cao của cột là 12/19 hay 12/15 của toàn bộ chiều cao và ông có được tỉ lệ đúng cho từng thức cột khác nhau.

Từ môđun nếu chia tiếp người ta sẽ có được tỉ lệ cho chân cột và đầu cột. Bởi vậy trong những tính toán này có thể có những số lẻ phức tạp, Vignola đã đơn giản hóa và đưa ra các số đo cơ bản cho từng thức cột dựa trên tổng chiều cao của cột:  $22^{1/6}$  cho thức cột Toscan,  $25^{1/3}$  cho thức Doric,  $28^{1/2}$  cho thức Ionic và 32 cho thức Corinth/Composit. Nếu có tổng chiều cao công trình người ta có thể tính ngay ra được môđun cho từng thức cột. Các tỉ lệ khác cho bệ cột, đầu cột, thân cột cũng từ đó mà có. Đối với Vignola, tỉ lệ đặc rõng của vòm cuốn là 1:2 cho mọi thức cột.

Thành công rực rỡ của ông là liên kết các môđun với hệ thống các số đo cho trước. Xuất phát từ một chiều cao mong muốn nào đó ta đều có được một môđun tương ứng và mỗi số đo là kết quả của phép nhân môđun với một hệ số cho trước ở trong bảng. Ông còn đơn giản hóa việc dùng bảng bằng cách tạo ra từng bảng riêng cho mỗi một thức cột và sau đó lại chia từng thức ra thành các loại cơ bản như sau: vòm cuốn, vòm cuốn có bệ, cột độc lập có bệ và chân và cuối cùng cột độc lập có đầu cột và đầm. Chính Vignola đã xây dựng các lý thuyết của mình bằng kinh nghiệm thẩm mỹ vì thế nó dễ hoá thành chuẩn mực khi người

ta sử dụng một cách máy móc. Điều đó đã xảy ra và đó cũng chính là lý do tại sao ông bị coi là người áp đặt cho kiến trúc. Sự hiểu nhầm đó là trái với ý định của ông nhưng điều đó không làm giảm bớt ảnh hưởng to lớn của lý thuyết kiến trúc do ông đề ra.

### \* Andrea Palladio(1508-1580)

Andrea Palladio tên thật là Andrea Di Pietro Della Gondola, xuất thân là một thợ đẽo đá, sau trở thành một trong những đại diện của nhóm nhân văn vùng phía Bắc nước Ý. Mặc dù có nhiều năng khiếu bẩm sinh và trí tuệ tốt, nghệ thuật của Palladio chịu ảnh hưởng to lớn của những người đỡ đầu, đó là Giangiorgio Trissino, Alvise Cornaro, sau này là Daniele Barbaro. Bởi vậy, ta cần khái quát quan điểm của họ và xem xét chúng đã tác động đến Palladio như thế nào.

*G. Trissino* (1478-1550) là một nhà văn hiểu biết rộng nhưng hơi khô khan, người muốn làm sống lại các loại hình văn học thời Cổ đại. Trong tác phẩm của ông có nhiều đoạn nói về kiến trúc. Ví dụ như về môđun dựa trên đường kính và chiều cao của cột. Vào những năm 30 của thế kỷ XVI, hai người gặp và kết bạn với nhau. Thời kỳ đó Trissino xây biệt thự của mình và dùng nó làm trụ sở của Hội những nhà nhân văn. Nó có chức năng như một viện hàn lâm với một chương trình đều đặn. Biệt thự ở Crioli có một bố cục đối xứng hoàn toàn dựa theo kiểu nhà vườn La Mã. Đối với Palladio thì đó là lần đầu ông tiếp xúc với kiến trúc Phục hưng mang màu sắc La Mã. Mãi đến tận 1541 ông mới có dịp đi thăm Roma.

Cũng vào những năm 30 Trissino viết về lý thuyết kiến trúc. Đáng tiếc chúng bị thất lạc chỉ còn một phần rất nhỏ. Ông xuất phát từ Vitruvius và phê bình Alberti và vì thế đã tiến hành xây dựng một bộ tiêu chí mới cho kiến trúc.

Vấn đề ở của con người được đưa lên hàng đầu và nhiệm vụ chính của KTS là đảm bảo công năng (tính thích dụng của Vitruvius) và niềm vui cho người sử dụng công trình. Khái niệm niềm vui còn chứa đựng cả vấn đề cái đẹp bao gồm tính đối xứng và sự trang hoàng. Công năng thì gồm an toàn cá nhân, trật tự công cộng và tiện dụng. Sự bền vững chỉ có một vai trò phụ trong khái niệm công năng. Như vậy, Trissino quan tâm chính đến giá trị sử dụng của kiến trúc hơn là các phạm trù thẩm mỹ và kết cấu.

Trissino viết tác phẩm này vì những hiểu biết về thời Cổ đại đang bị mất mát dần, cũng vì Vitruvius bị hiểu sai và Alberti đã không đề cập đến nhiều vấn đề thực tiễn đồng thời lại có quá nhiều cái thừa. Đáng tiếc là tác phẩm của Trissino bị thất lạc nhiều.

*Alvise Cornaro* (1484-1566) là một đại diện tiêu biểu của giới quý tộc ở Venise. Ông có quan điểm riêng và đã hiện thực hoá quan điểm này ở vùng Terraferma. Ông là một trong những mạnh thường quân có vai trò to lớn nhất ở vùng Padua. Tác phẩm của ông được viết chủ yếu cho người dân đô thị với tư cách là người sử dụng công trình chứ không phải cho KTS. Ông đề cập chủ yếu đến vấn đề nhà ở, bởi vì nó là phần chính của đô thị và là bộ phận chính tạo nên đô thị. Ông viết về nhà hát, bể bơi, thức cột. Cornaro có một quan điểm thực tế và khác với trào lưu đương thời. Ông phê phán các quy tắc thẩm mỹ của thời bấy giờ.

Ông không viết về việc xây dựng các đô thị mới vì nó ít xảy ra, cũng không nói về loại hình công trình vì Vitruvius và Alberti đã viết mà chỉ viết về xây dựng mới nhà ở và về việc cải tạo các nhà cũ. Ông là người đầu tiên viết về vấn đề cải tạo, sửa chữa.

Theo ông giá trị thẩm mỹ đứng xa sau sự tiện dụng, ông đã đưa tính tiện dụng thành tiêu chí chính của kiến trúc. Ông cho rằng lời văn của Vitruvius không rõ ràng, khái niệm tối tăm nên ông đã sử dụng ngôn ngữ dễ hiểu hơn. Ông đã cung cấp cho người dân những chỉ dẫn thiết thực trong việc xây nhà theo các góc độ kỹ thuật, kinh tế và thẩm mỹ. Việc coi nhà ở là loại hình kiến trúc quan trọng nhất đã ảnh hưởng rõ rệt đến Palladio khi ông coi nhà là cội nguồn các loại hình công trình và bắt đầu tác phẩm của mình bằng nhà ở.

*Daniele Barbaro* (1513-70) là người bạn cùng tuổi của Palladio, hai người gặp nhau vào năm 1550 khi Trissino qua đời. Barbaro là một trong những người lãnh đạo của nhóm nhân văn vùng Bắc Ý vào giữa thế kỷ XVI và đã từng làm sứ giả ở triều đình Anh vào những năm 1548-50. Ông đã dịch các tác phẩm “Hùng biện” và “Đạo đức” của Aristoteles sang tiếng La Mã. Ngoài ra ông còn bỏ chín năm để dịch Vitruvius. Bản dịch của ông là một trong những bản nghiêm túc và chất lượng nhất của thế kỷ XVI. Phần minh họa của bản dịch phần lớn do Palladio thực hiện (Hình 33-35). Barbaro dùng phép loại trừ, đi từ định nghĩa này đến định nghĩa khác. Ông cho rằng nghệ thuật và kiến trúc được tạo ra theo nguyên tắc chuyển dịch một cách tự nhiên. Tri thức của con người tương quan với thiên nhiên giống như tác phẩm nghệ thuật với thiên nhiên.

Như vậy kiến trúc không phải là sự bắt chước hoàn toàn tự nhiên mà là sự tiếp nhận theo nguyên tắc của tự nhiên. Nghệ thuật kiến trúc theo Barbaro là vấn đề hợp lý trong sử dụng (ragione) và sự hợp lý được xác định bởi khoa học. Ông đi đến kết luận cho rằng khoa học của kiến trúc là tỷ lệ và những chỉ dẫn về tỷ lệ của Vitruvius không đưa đến một hệ thống vì vậy mà Barbaro đã tiến hành xây dựng một hệ thống tỷ lệ riêng của mình. Sáng tác kiến trúc được thể hiện bằng bản vẽ. Các hình hình học dựa trên tỷ lệ là cơ sở của tất cả các quy tắc trong kiến trúc.

Hình khối là kết quả của sự hợp lý tức là của tỷ lệ. Vật chất là sự tồn tại, kiến trúc là bố cục vật chất theo sự hợp lý tức là theo tỷ lệ. Vật chất phải phục tùng hình khối vì vậy sử dụng đúng vật liệu là điều không được quan tâm đến trong cách đặt vấn đề của Barbaro. Nó cũng giải thích tại sao Palladio bỏ qua phần vật liệu xây dựng trong lý thuyết của mình. Đối với Barbaro, kiến trúc là khoa học, nó vươn tới sự tuyệt đối, vươn tới cái thật. Điều này thể hiện rõ sự ảnh hưởng của triết học Platon về cái thật, cái đẹp, cái tốt. Kiến trúc đã vươn tới bình diện và phạm vi của đạo đức.

## **Andrea Palladio và “Bốn cuốn sách về kiến trúc”**

Vào khoảng 1570, Andrea Palladio cho in “Bốn cuốn sách về kiến trúc”, một tác phẩm về lý thuyết kiến trúc. (Hình 36) Có lẽ ông cũng định viết toàn bộ mười cuốn như Vitruvius và Alberti. Rất tiếc là phần lớn bản thảo đã bị mất và không bao giờ được in như thế. Bốn quyển trên chỉ là một phần nhỏ. Tác phẩm của ông đã thành công vang dội ngay sau khi được in, thường xuyên được tái bản và dịch ra các ngôn ngữ khác trong suốt thế kỷ XVII và XVIII.

Tác phẩm của ông không chỉ là bộ sách quý có tính lịch sử mà còn đơn giản, dễ hiểu. Đối với Goethe, Palladio đã có vai trò to lớn là cầu nối giữa ông với kiến trúc Cổ điển. Về chất lượng của tác phẩm, Goethe đã mô tả vẻ đẹp tuyệt vời và sự rõ ràng của các hình minh họa. Có thể nói tác phẩm của Palladio là một trong những án phẩm đẹp nhất của thời Phục hưng.

**Tác phẩm của ông gồm có:**

**Quyển 1:** Vật liệu xây dựng, xây nhà từ móng tới mái.

Các quy định chung cho công trình công cộng và nhà tư

Nguyên lý cho các thức cột

**Quyển 2:** Nhà tư nhân ở đô thị và nông thôn (biệt thự)

**Quyển 3:** Đường sá, cầu cống, quảng trường, và Basilika

**Quyển 4:** Đền cổ ở Rôma, ở Ý và bên ngoài nước Ý.

Trước hết, phải nói đến sự tự tin của tác giả, ông đã xưng tôi với người đọc. Ông dựa vào các chuyến đi tham quan, các đo đạc công trình cổ và tin tưởng rằng bằng kinh nghiệm của mình có thể đưa ra các lý thuyết cho người cùng thời và mai sau. Trong lời nói đầu, ông nhấn mạnh sự vượt trội trong lĩnh vực nghệ thuật của người La Mã đối với các thế hệ sau và cho rằng phải xuất phát từ kiến trúc Cổ đại. Chính Vitruvius cũng phải khâm phục trước các công trình kiến trúc Cổ đại. Ông tiến hành đo đạc những công trình này, đó mới chính là cơ sở quan trọng cho kiến trúc ngày nay và mai sau.

Palladio không coi mình là người bắt chước mà là người kế thừa kiến trúc Cổ đại. Các tác phẩm của ông không chỉ là những lời giải đáp cho các vấn đề và nhiệm vụ xây dựng cụ thể mà chúng còn được xuất bản và được coi là những khuôn mẫu. Ông phê phán kiến trúc Ý lúc bấy giờ và theo ông chúng là những phế tích của nghệ thuật. Khác với Serlio, ông hướng về cổ điển. Palladio viết mạch lạc ngắn gọn và dùng các thuật ngữ dễ hiểu để mô tả các phạm trù tiện dụng, bền vững và cái đẹp của Vitruvius. Định nghĩa của ông về cái đẹp (sự tương ứng giữa từng phần với nhau và với tổng thể) giống như Alberti. Nhưng Palladio

ít quan tâm đến khái niệm mà chú ý nhiều đến việc thể hiện. Trong phần nói về các nhầm lẫn trong kiến trúc, ông có quan điểm gần giống D. Barbaro. Kiến trúc là sự bắt chước tự nhiên và đơn giản là mục đích của nó. Xây đẹp là xây dựng tốt và đúng. Ông đi theo quan điểm của Platon về cái đẹp: cái thật và cái tốt. Tất cả cái gì không hợp lý đều trái với tự nhiên. Đối với Palladio thiết kế phải đơn giản, thực dụng và cổ điển. Nắm thức cột của Serlio và Vignola được ông tiếp thu.

Trong quyển 2 nói về loại hình công trình, ông quan tâm đến nhà ở đô thị và nông thôn (biệt thự) tất cả các công trình của ông đều được lấy làm ví dụ. Ta có thể thấy ảnh hưởng của Trissino đối với ông ở đây rất rõ rệt, khi ông dùng khái niệm tiện dụng (niềm vui), ông đã kết hợp vấn đề trang trí với cái đẹp trong cùng một khái niệm. Ông cũng có khái niệm niềm vui trong sự tương ứng với cơ thể con người. Công năng và thẩm mỹ được kết hợp với nhau. Phần đẹp được phô ra, phần xấu xí phải che đậy lại.

Là KTS có kinh nghiệm ông biết phần lớn ý đồ của KTS phải phục tùng ý tưởng, ý muốn của chủ nhân. Theo ông cần phải chú ý nhiều đến bản vẽ thiết kế sơ bộ.

Bàn về chọn vị trí biệt thự, ông nói đến công năng, lợi nhuận và nhấn mạnh về hình khối. Ông cho rằng một biệt thự nên nằm gần sông vì tiện lợi, tiết kiệm giá thành vận chuyển và nó có cảnh quan nên thơ. Cảnh quan và vị trí công trình sẽ quyết định hướng sáng tác kiến trúc. Đó chính là câu trả lời của kiến trúc, là sự thích ứng của kiến trúc đối với từng vị trí của địa hình. Cổng của biệt thự dùng để trang trí nhưng đồng thời cũng nói lên vị trí xã hội của chủ nhân và nó cũng đem đến niềm vui. Việc sử dụng nó không đơn thuần là sự trang trí mà còn do thói quen từ xưa. Cũng như Barbaro, ông cho rằng nhà ở là cội nguồn của mọi loại hình công trình nên ông không ngại chuyển hóa chúng thành lâu dài hay biệt thự cá nhân.

Quyển 3 nói về các công trình công cộng. Ông mô tả sự vật vả của công việc đo đạc và tìm kiếm từ những di tích ít ỏi còn lại để có được cái nhìn tổng thể. Đây không phải là việc khảo cổ mà là nghiên cứu các quy tắc của chúng. Đo đạc xem xét các ví dụ của quá khứ chỉ có vai trò khi nó phù hợp với nhu cầu của hiện tại, nếu như có sự thay đổi công năng thì sẽ phải có những hình dáng mới. Ví dụ như Basilica của người La Mã do thời nay được dùng cho các mục đích khác nhau nên chúng có hình dạng khác nhau. Ông không coi công việc của mình là đổi mới kiến trúc cổ mà là kế thừa chúng.

Quyển 4 viết về xây dựng đền đài. Chương 2 quyển này đề cập đến các cơ sở của thẩm mỹ. Trong các hình hình học cơ bản (vuông tròn) thì hình tròn là hoàn mỹ nhất, nó là hình ảnh của chuyển động trong vũ trụ. Ông viết: hình tròn đơn giản, hoàn mỹ, đương nhiên nó

thể hiện sự thống nhất, tính thiết thực và sự trọn vẹn. Các quy định của ông về trang trí thức cột được tiếp thu quan điểm của Vitruvius và Serlio. Ông đề nghị dùng màu trắng cho toàn bộ nhà thờ, nếu trong trường hợp phải dùng màu sắc thì nên dùng một cách hạn chế.

Palladio đã dùng hình vẽ đẹp để minh họa và gây ấn tượng. Chúng đều được ghi kích thước và nó làm tăng thêm tính thực tiễn. (Hình 37-39) Ông không đưa ra một hệ thống lý thuyết kiến trúc trọn vẹn không chỉ vì sự thất lạc bản thảo, mà vì ông muốn đưa ta đến với các lý thuyết và quy tắc về một kiến trúc đẹp. Thông qua các ví dụ cụ thể và thông qua việc bình xét các suy nghĩ về tỷ lệ của Barbaro, người ta có thể thấy được quan điểm của ông về tỷ lệ mặc dù không một lần nào ông nói trực tiếp và có hệ thống về tỷ lệ. Cũng như Barbaro, ông tin vào các lý thuyết kiến trúc nhưng là một KTS thực hành ông kết hợp chúng với yêu cầu của người chủ công trình.

#### \* Carlo Lodoli (1690-1761)

Lodoli là một trong những lý thuyết gia cách mạng nhất của Ý vào thế kỷ XVIII. Ông không để lại một tác phẩm lý thuyết hoàn chỉnh và những gì được công bố đều thông qua sự mô tả của Francesco Alfarotti và Andrea Memmo (1729-90).

Là con trai của gia đình quý tộc vùng Venise, ông được dạy dỗ tốt về kiến thức toán học. Ở trường dòng Vigra, ông đã bộc lộ hết khả năng của mình về nghệ thuật tạo hình và kiến trúc. Ông có một bộ sưu tập cá nhân các tranh vẽ từ thời Trung cổ tới thời Phục hưng và phân loại chúng theo các trường đào tạo để từ đó tìm hiểu quá trình phát triển của chúng và của nghệ thuật. Bằng cách đó, ông là người đặt nền móng cho phê bình nghệ thuật. Đương nhiên ông cũng sưu tập những gì có liên quan đến kiến trúc. Ông đặc biệt quan tâm đến trang trí kiến trúc và kiến trúc cảnh quan đồng thời rất yêu thích nghệ thuật vườn của Anh.

Khái niệm cơ bản của kiến trúc đối với Lodoli là lẽ phải, và kiến trúc hợp lý được ông gọi là hữu cơ. Lẽ phải xuyên suốt quá trình thiết kế và xây dựng và cho đến tận cùng đó dùng trong nhà. Chính ông đã thiết kế chiếc ghế phù hợp với cơ thể con người.

Ông lên án những thiếu sót trong kiến trúc và nghi ngờ các nguyên tắc của Vitruvius (hình 40-45). Theo ông nhiệm vụ của kiến trúc là tạo hình, là trang trí và biểu hiện nhưng ông lại rút gọn nó và cho rằng bất cứ cái gì không có một chức năng cụ thể thì không thể là một bộ phận hay một thành phần của kiến trúc. Như vậy, vật trang trí sẽ phải biến mất. Tất cả những gì vượt ra ngoài công năng là đắp điếm, là sai. Không thể có cái đẹp không có công năng. Công trình kiến trúc không được biểu hiện cái gì không nằm trong phạm vi công năng của nó. Công năng và biểu hiện là một. Nhưng còn đi xa hơn thế, ông tiếp tục giới hạn khái niệm công năng thành đặc trưng vật liệu. Biểu hiện của kiến trúc được xác định bởi bản chất của vật liệu. Sự khác nhau của vật liệu dẫn đến sự khác biệt của hình



thức. Theo ông, thật là ngớ ngẩn, nếu một vật liệu này lại giả làm vật liệu khác. Nó chẳng khác gì tạo cho nó một cái mặt nạ, một sự lừa dối dài dằng. Nếu vật liệu được sử dụng đúng với bản chất của nó sẽ có được một sự hài hoà và khi ấy nó được công nhận là chắc chắn và hoàn mỹ. Như vậy, Lodoli là một trong những đại diện của chủ nghĩa công năng rút gọn khi ông chỉ chú ý đến sự hợp lý về vật liệu.

Theo sự mô tả của Andrea Memmo thì Lodoli phê phán trước hết các trường phái kiến trúc lúc bấy giờ. Ông lên án các thức cột, cho rằng đó là những tội ác chưa đựng đầy mâu thuẫn và sai sót. Kiến trúc mới cần có một hệ thống quan điểm và tiêu chí mới để thoát khỏi sự ràng buộc của các hình thức đã có trong truyền thống và khái niệm của nó. Điều đó có nghĩa là hình thức mới cần có khái niệm mới và ông vẫn bám vào quan điểm tỷ lệ, tính quy luật của các hình căn bản và tính đối xứng và ông coi chúng là những khái niệm mang tính hữu cơ. Vật trang trí không phải bị loại bỏ hoàn toàn mà phụ thuộc vào tính chất công trình. Nói cách khác, nó không quan trọng nhưng có thể đi kèm và nhấn mạnh công năng của công trình và góp phần biểu hiện công năng. Bền vững, tỷ lệ, tiện nghi và trang trí hoàn toàn phụ thuộc vào công năng.

Lẽ phải, công năng là những nguyên tắc cơ bản trong quan niệm về kiến trúc của Lodoli. Đó là tiền thân của chủ nghĩa Công năng hiện đại (thế kỷ XX).

#### \* Giovanni Battista Piranesi (1720-78)

Ông là một nhà chạm khắc nổi tiếng của thế kỷ XVIII, nhưng là một KTS ít danh tiếng và hầu như không được biết đến với tư cách là một lý thuyết gia. Mãi đến thế kỷ XX, trong một bài viết của mình, Rudolf Wittkower mới nhắc đến quan điểm kiến trúc mang tính lý thuyết của Piranesi.

Thế giới của ông mang đậm màu sắc La Mã. Đối với ông quả là một thách thức nếu ai đó nghi ngờ sự tuyệt đối của Roma Cổ đại. Tác phẩm "Di tích và tượng đài Hy Lạp" (1758) của Le Roy đã làm Piranesi nổi giận và đó là lý do tại sao ông tiến hành bút chiến và viết ra những quan điểm của mình. 1761 ông cho in tác phẩm "Nét nổi bật của Kiến trúc La Mã". Ông ca ngợi sự ưu việt của kiến trúc và nghệ thuật Etrusker khi so sánh với Hy Lạp và cho rằng người La Mã là hậu duệ của người Etrusker, họ đã đạt tới nghệ thuật hoàn hảo trong khi người Hy Lạp quá ham hoạ tiết và sa lầy vào trang trí hoa văn (hình 47, 48). Ông đã đóng góp một phần không nhỏ vào việc đề cao nghệ thuật Etrusker và coi đó là nghệ thuật dân tộc của La Mã.

Trong một cuộc tranh luận với Mariette, ông kết luận: "Kiến trúc được tạo ra để phục vụ công chúng chứ không phải dành cho khẩu vị của các nhà phê bình. Giá trị sử dụng quyết định quy luật chứ không phải Vitruvius hay Palladio". Thức cột không còn giá trị nữa, các trang trí của nó được dùng tự do không cần phải hợp lý hay duy lý nữa. Ông phê phán quan

điểm kiến trúc của Lodoli hay sự bắt chước máy móc kiến trúc Hy Lạp. Nhưng về sau này ông lại ủng hộ sự chiết trung trong phong cách và không còn phê phán kiến trúc Hy Lạp dữ dội như trước nữa. Tuy nhiên ông vẫn khẳng định vị trí độc tôn của kiến trúc La Mã vì nó đã biết kết hợp cái hay của hai dòng kiến trúc Etrusker và Hy Lạp (hình 49, 50).

Ông cho rằng sự giản đơn của kiến trúc Cổ điển thể hiện sự nghèo nàn về ý tưởng và đồng thời ông công nhận sự phong phú về hoạ tiết, về hoa văn là hợp với quy luật tự nhiên. Sự khác nhau trong cách sử dụng vật trang trí là do ảnh hưởng của sự khác biệt giữa các quốc gia và tính chất của công trình. Ông đã sáng tác một loạt minh họa cho quan điểm của mình. Những hình vẽ đó đã có ảnh hưởng mạnh mẽ tới toàn bộ châu Âu lúc bấy giờ, đặc biệt là ở Anh.

Về quan điểm lịch sử, ông phê phán những gì mang tính quy luật và đề ra sự dung hòa lịch sử. Các tỷ lệ mang tính thẩm mỹ không được coi là những chuẩn mực bất di bất dịch. Ông là một trong số những người tạo ra nền móng cho chủ nghĩa Phục cổ.

#### \* Francesco Milizia (1725-98)

Milizia đã viết về mình như sau: “*Một kẻ có học thức, một người bình thường, biết phản biện và đánh giá, ham học nhưng không sâu sắc lắm*”. Ông có một kho kiến thức tuyệt vời về lịch sử, về lý thuyết kiến trúc và đã khai thác nó một cách triệt để. Các tác phẩm của ông đã nhanh chóng được in ra các thứ tiếng Anh, Pháp, Đức. Hai tác phẩm chính của ông là: “Suy ngẫm về kiến trúc Cổ đại và hiện đại” (1768) và “Các lý thuyết của kiến trúc dân dụng” (1781).

Ông đã phân chia lý thuyết kiến trúc của mình theo các phạm trù tương tự như Vitruvius, nhưng theo thứ hạng ngược lại: trước hết là cái đẹp, sau mới đến thích dụng và cuối cùng là bền vững. Các tác phẩm của ông có tính hệ thống cao và rất chặt chẽ. Theo ông, kiến trúc ban đầu là sự bắt chước tự nhiên nhưng theo hai cách khác nhau: kiến trúc Hy Lạp bắt chước túp lều nguyên thuỷ, còn kiến trúc Gotic bắt chước rừng cây.

Về bản chất kiến trúc, ông cho rằng con người không bắt chước thiên nhiên một cách máy móc mà đã hoàn thiện nó và tiến gần đến cái đẹp lý tưởng. Chính vì thế mà người đương thời gọi ông là “Đôn Kihôtê của vẻ đẹp lý tưởng”. Theo ông kiến trúc cần có những quy tắc hay lý thuyết chung nhưng khi đề xuất chúng thì hệ khái niệm của ông không mạch lạc, các khái niệm của ông lộn xộn gây khó hiểu hoặc hiểu lầm.

Về cái đẹp, ông viết kiến trúc cần có tỷ lệ do các quy luật thị giác chỉ phối nhưng không có tương quan số học tuyệt đối (hình 46). Tiếp đó kiến trúc cần có sự đối xứng mà theo ông nó gồm có sự đa dạng, thống nhất và cân đối. Thống nhất là sự trọn vẹn của ấn tượng mà ta chỉ có được thông qua sự đa dạng mà người quan sát cảm nhận được. Ở đây, khía cạnh thời

gian có một vai trò quan trọng. Theo ông, có những hằng số được xác định bởi quy luật tự nhiên và có những biến số, những đại lượng biến đổi, ví dụ như khí hậu, thói quen của con người. Nói về vấn đề trang trí, ông viết: "Thực vật là một thành phần cơ bản của kiến trúc, là vật trang trí nhưng không có bất kỳ vật trang trí nào được phép xuất hiện nếu nó không xuất phát từ sự cần thiết. Chính sự cần thiết của công năng sẽ xác định hình dáng của chi tiết kiến trúc". Theo ông cơ sở của nó là lẽ phải, là sự hợp lý, tính chân thực và sự đa dạng của hình thức biểu hiện. Điều này cho thấy màu sắc đạo đức trong quan điểm của ông và nó cũng gần giống với Laugier.

Trong phạm trù thích dụng, ý đồ quy hoạch của ông đáng được chú ý hơn cả. Tất cả các loại hình công trình phụ thuộc vào quy hoạch. Ông cho rằng các thành phố phải có hình hình học có quy luật (đa giác đều chẳng hạn) nhưng bên trong thành phố phải là sự đa dạng, tương phản và cả sự lộn xộn nữa. Theo ông, ấn tượng chung về một thành phố là ấn tượng về một chuỗi các cảm xúc riêng về từng chi tiết và từng công trình đẹp trong thành phố. Giữa chúng luôn có sự khác nhau và luôn chứa đựng những yếu tố bất ngờ. Ông nghiên cứu thành phố theo bốn yếu tố sau: cổng thành, đường phố, quảng trường và công trình. Ông coi trọng cổng thành và muốn biến chúng thành các khai hoàn môn báo hiệu địa phận của thành phố. Ông muốn định rõ chiều rộng của các đường phố và chiều cao của từng công trình. Đồng thời ông đề cao hình ảnh có quy tắc nhưng phong phú của một đô thị. Để đạt được điều này, ông đề nghị thành lập một Viện Hàn lâm kiến trúc cho từng thành phố và yêu cầu nếu không có sự đồng ý của Viện Hàn lâm thì không có bất cứ hoạt động xây dựng nào trong thành phố. Đi xa hơn thế, ông cho rằng kinh tế quốc dân, quy luật thị trường và cả du lịch đều có ảnh hưởng tới kiến trúc và quy hoạch đô thị. Kiến trúc được coi là công cụ để đảm bảo hạnh phúc cho mọi người. Ông cũng thấy rõ mối quan hệ giữa kiến trúc và tình trạng của một quốc gia.

Khái niệm bền vững được Milizia coi là vấn đề của vật liệu xây dựng. Giống như Lodoli, ông yêu cầu phải sử dụng chúng đúng với tính chất của từng vật liệu nhưng không coi đó là lý do duy nhất để biểu hiện kiến trúc.

Ông lên án sự sa sút của kiến trúc Ý thế kỷ XVIII và đề nghị đào tạo kiến trúc sư theo chương trình nhất định để tạo tiền đề cho sự phục hưng kiến trúc. Ông cho rằng mỗi quốc gia, mỗi vùng khí hậu đều có những hình thức kiến trúc tốt. Phương châm của ông là: "Đẹp là cái được ưa thích" và ông có ý định xây dựng các khuôn mẫu về cái đẹp để cho người cảm thụ hiểu thế nào là một khẩu vị tốt.

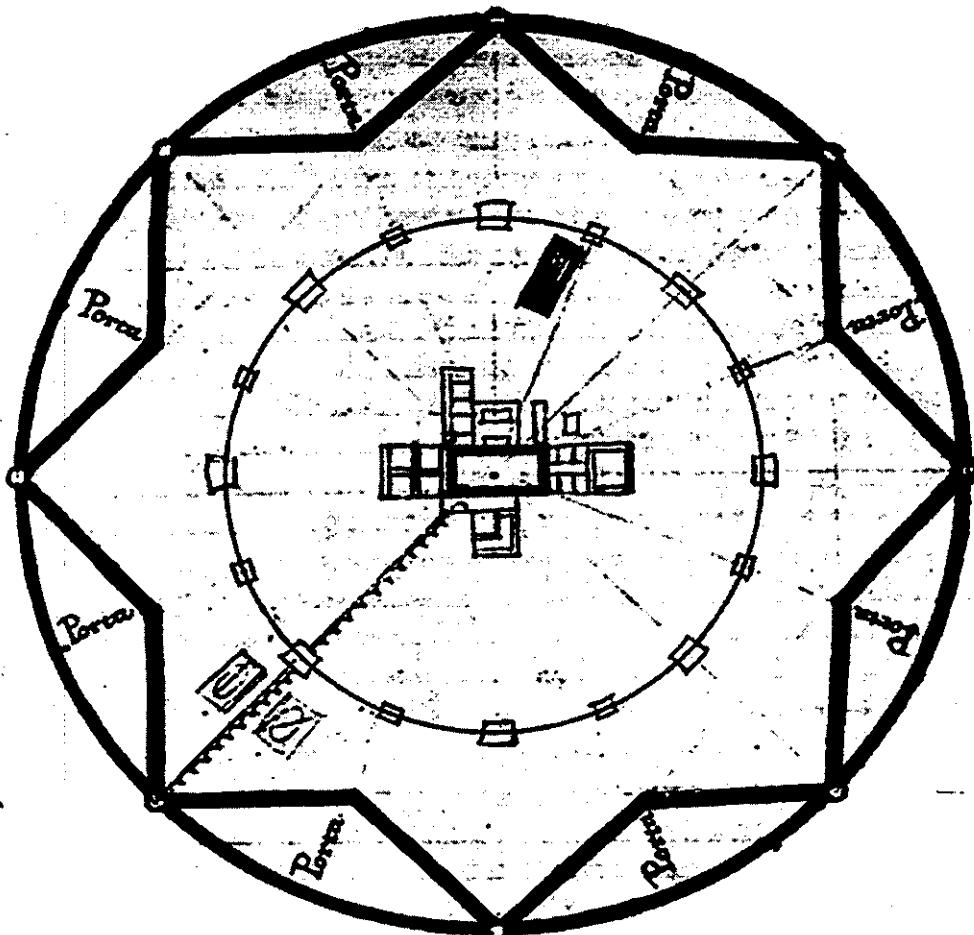
Các loại hình công trình theo sự phân loại của Milizia rất độc đáo và hợp lý. Ông chia chúng theo tính chất công trình. Các công trình phải biểu hiện được tính chất công cộng

của nó, ví dụ như rạp xiếc hay nhà hát là tính nổi bật, còn nhà thờ là tính hoành tráng. Đáng tiếc là tính chất công trình của ông về sau bị rút gọn thành công năng. Các minh họa và công trình của ông cho ta cảm giác như công năng tách ra độc lập nhưng chính ông lại yêu cầu rằng vẻ đẹp, công năng và kết cấu không được tách rời nhau.

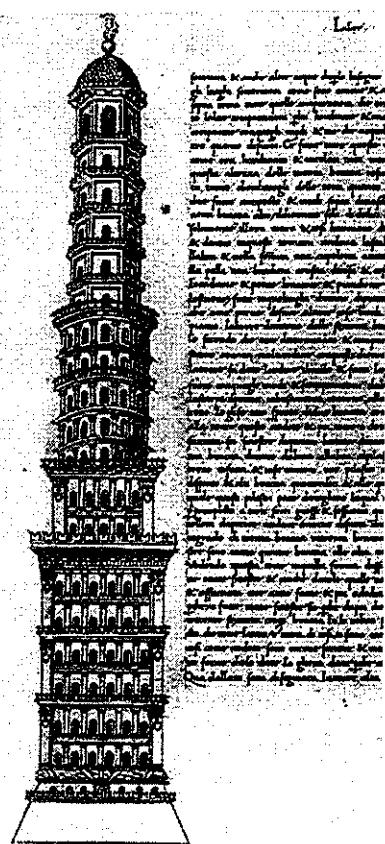
Tóm lại, Milizia là người chiết trung trong tư duy. Các vấn đề được ông cân nhắc đến tận chi tiết cuối cùng kể cả vấn đề động đất hay phòng chống cháy. Ông đề xuất một hình ảnh người KTS toàn năng và các Viện Hàn lâm kiến trúc với cấu trúc và chức năng cụ thể. Ông là người đặt nền móng cho chủ nghĩa Cổ điển Ý.



**Hình 14:** Filarete, Khung cảnh thành phố Sforzinda.

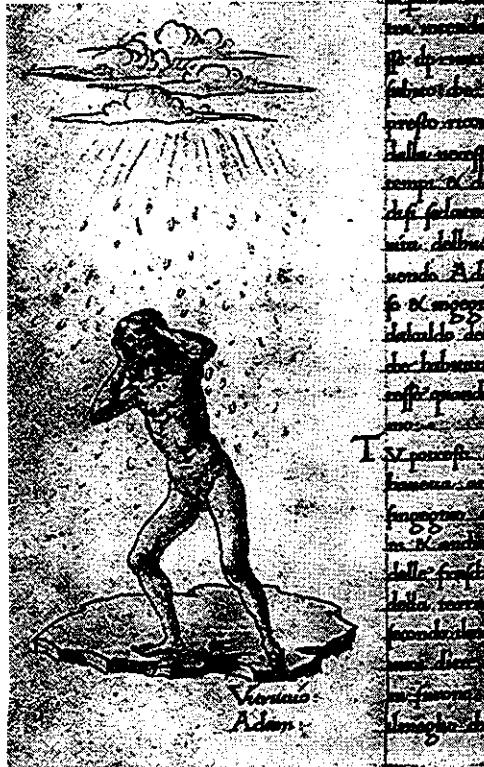
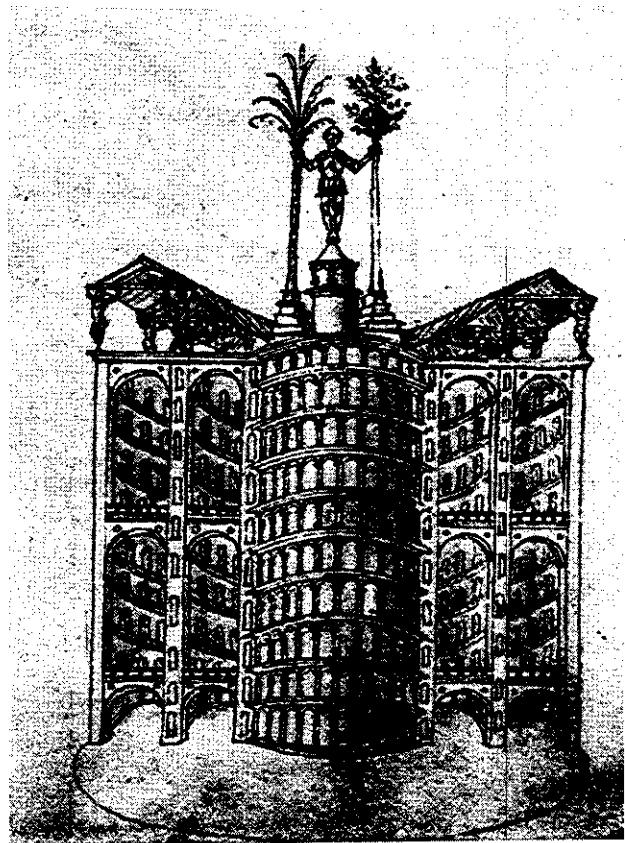


Hình 15: Filarete, Sơ đồ thành phố Sforzinda.



Hình 16: Filarete, Tháp canh trong thành phố Sforzinda.

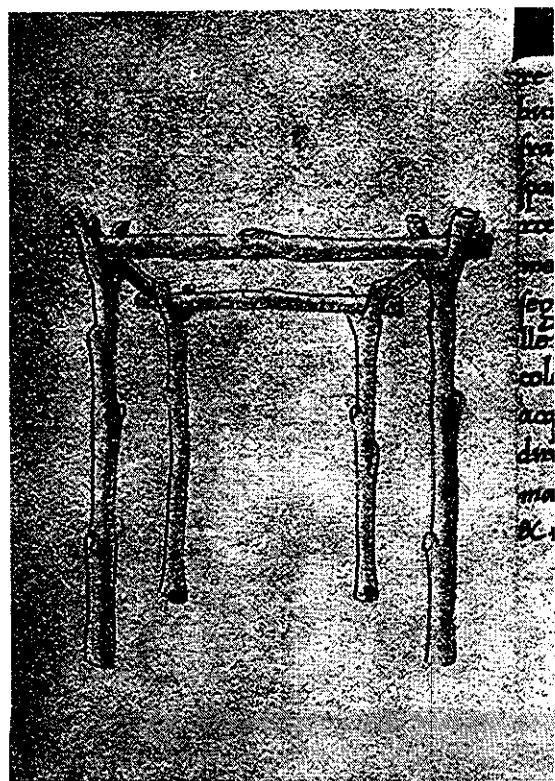
**Hình 17:** Filarete, Ngôi nhà  
của đức hạnh và tật xấu



**Hình 18:** Filarete, Mô phỏng Adam theo Vitruvius

THƯ VIỆN  
HUBT

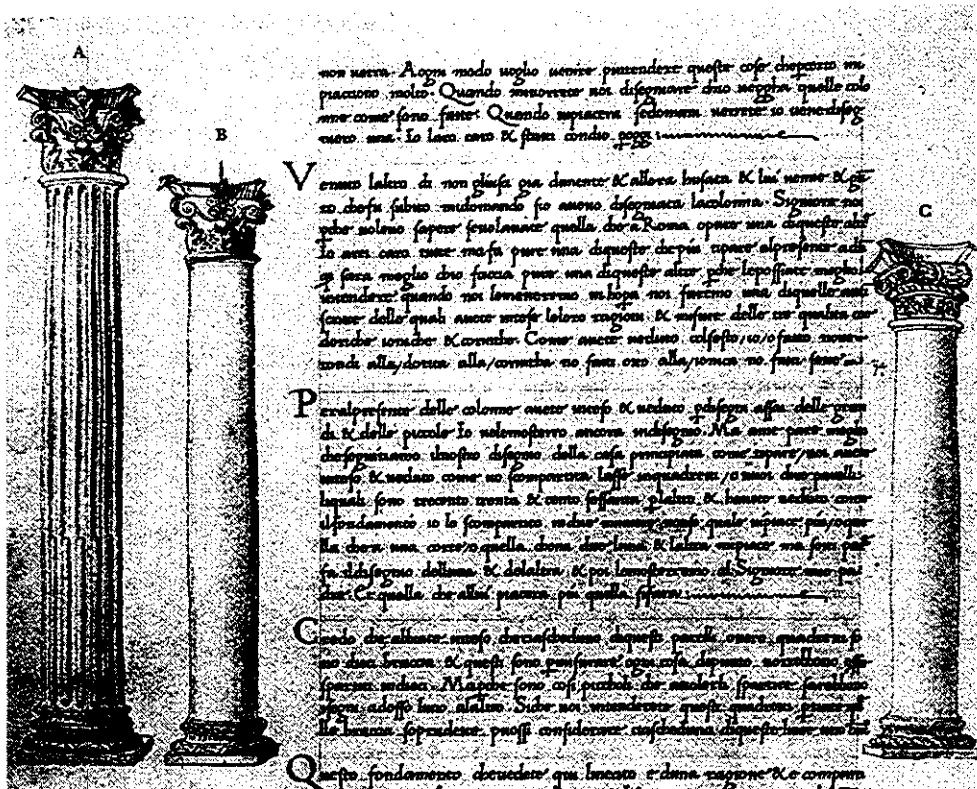
TÀI LIỆU PHỤC VỤ THAM KHẢO NỘI BỘ



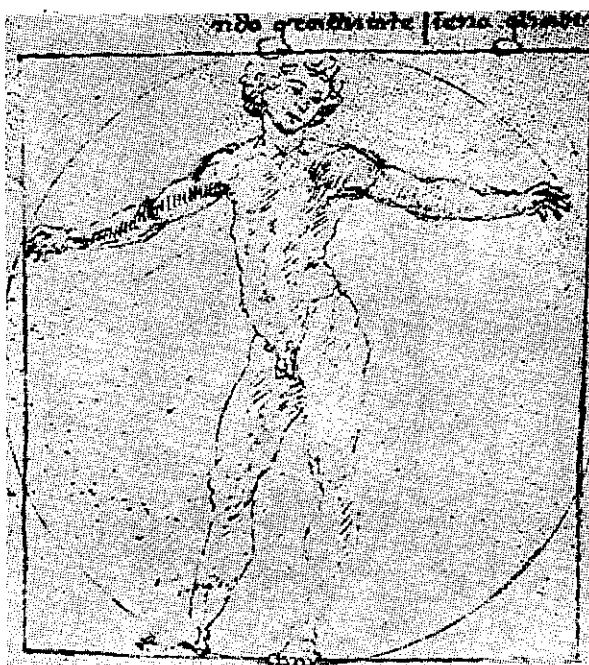
**Hình 19:** Filarete, Túp lêu nguyên thuỷ



Hình 20: Filarete, Tập dựng túp lều nguyên thủy.



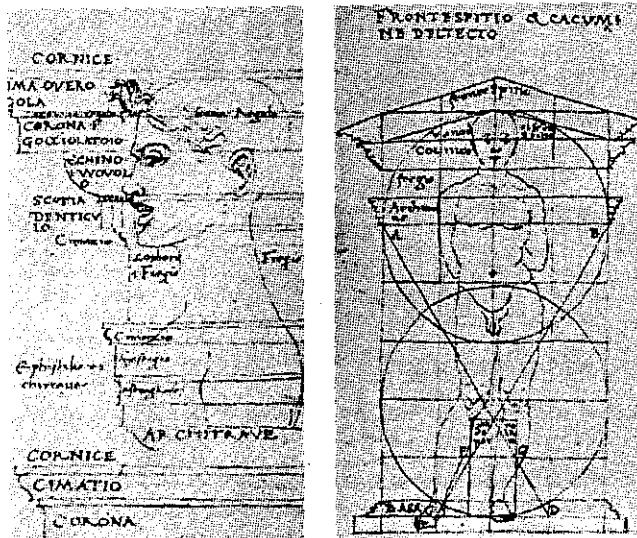
Hình 21: Filarete, Ba thức cột Doric, Ionic, Corinthic



**Hình 22:** Francesco di Giorgio Martini,  
Hình người phóng theo mô tả của Vitruvius

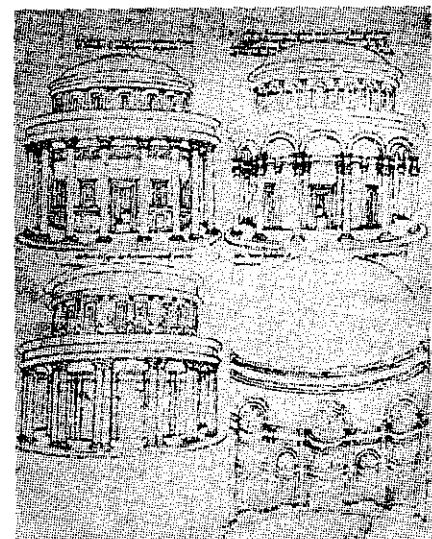


**Hình 23:** Francesco di Giorgio Martini,  
Mặt bằng thành phố và cơ thể người

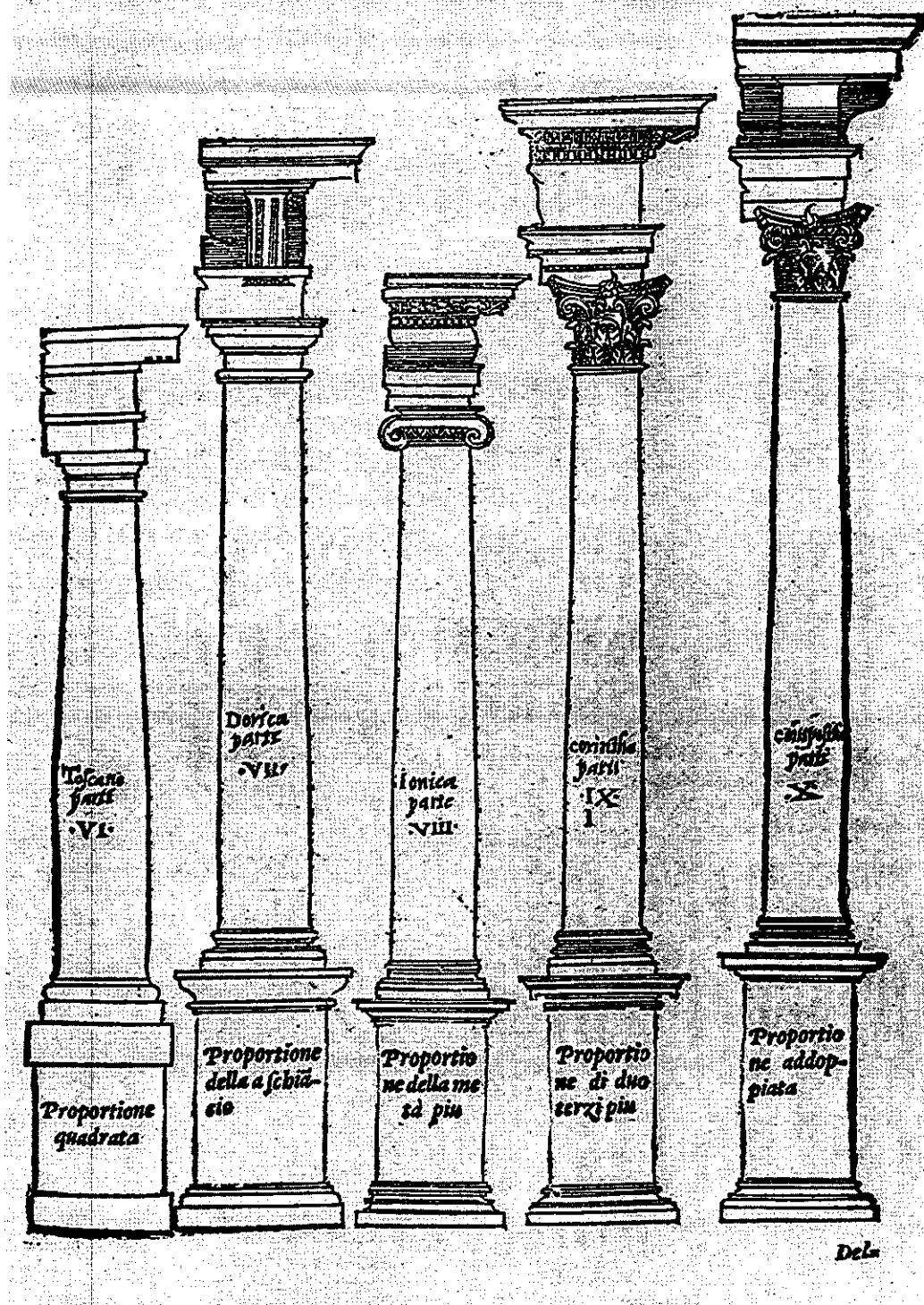


**Hình 25:** Francesco di Giorgio Martini, Dâm đỡ  
mái dựa vào nhân trắc học.

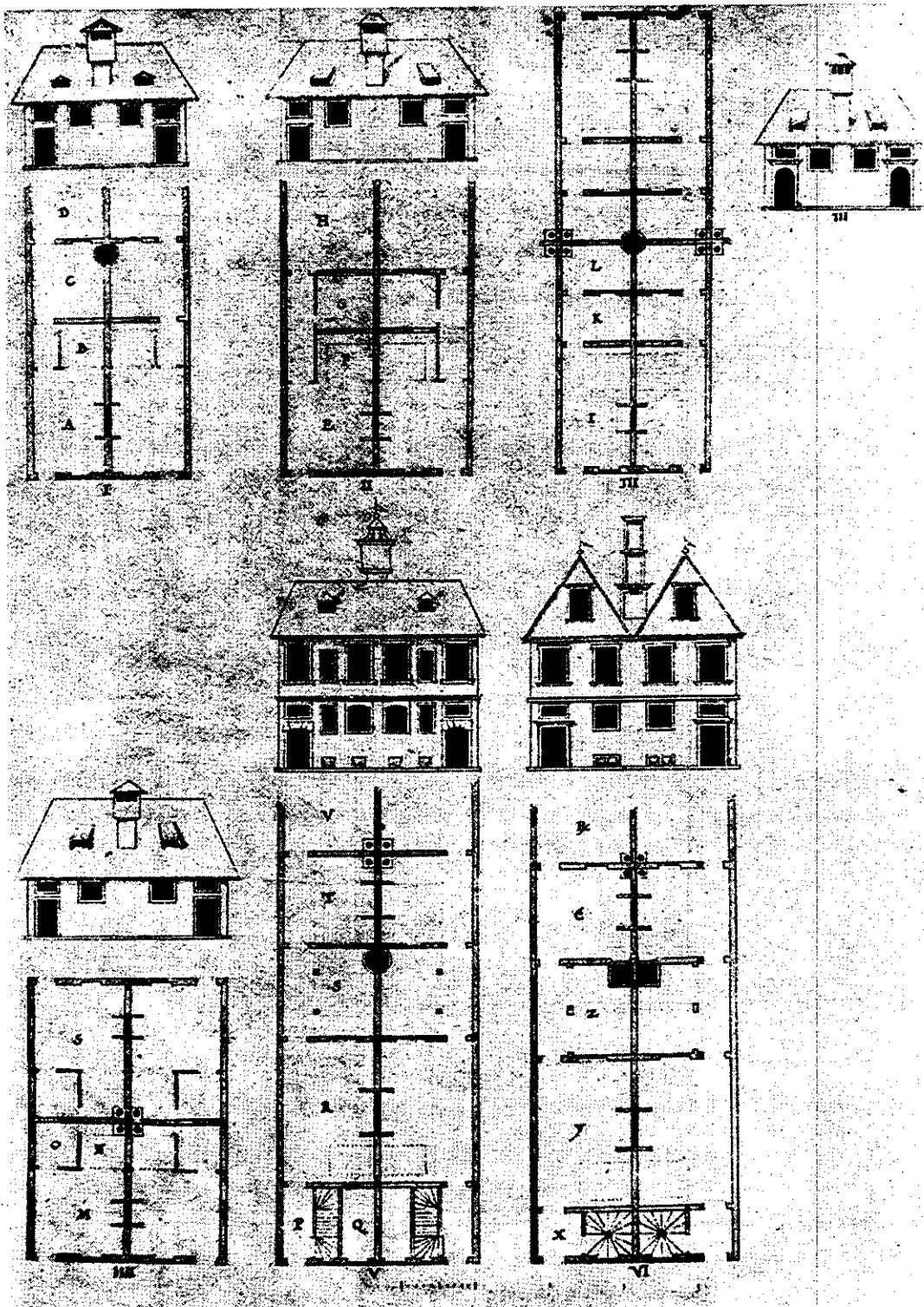
**Hình 26:** Francesco di Giorgio  
Martini, Nhà đứng nhà thờ ở  
Cortona dựa vào nhân trắc học.



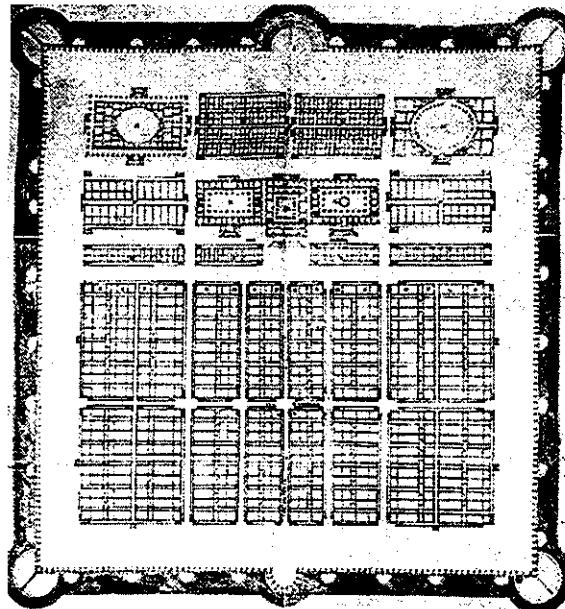
**Hình 24:** Francesco di Giorgio Martini,  
Nhà hướng tâm.



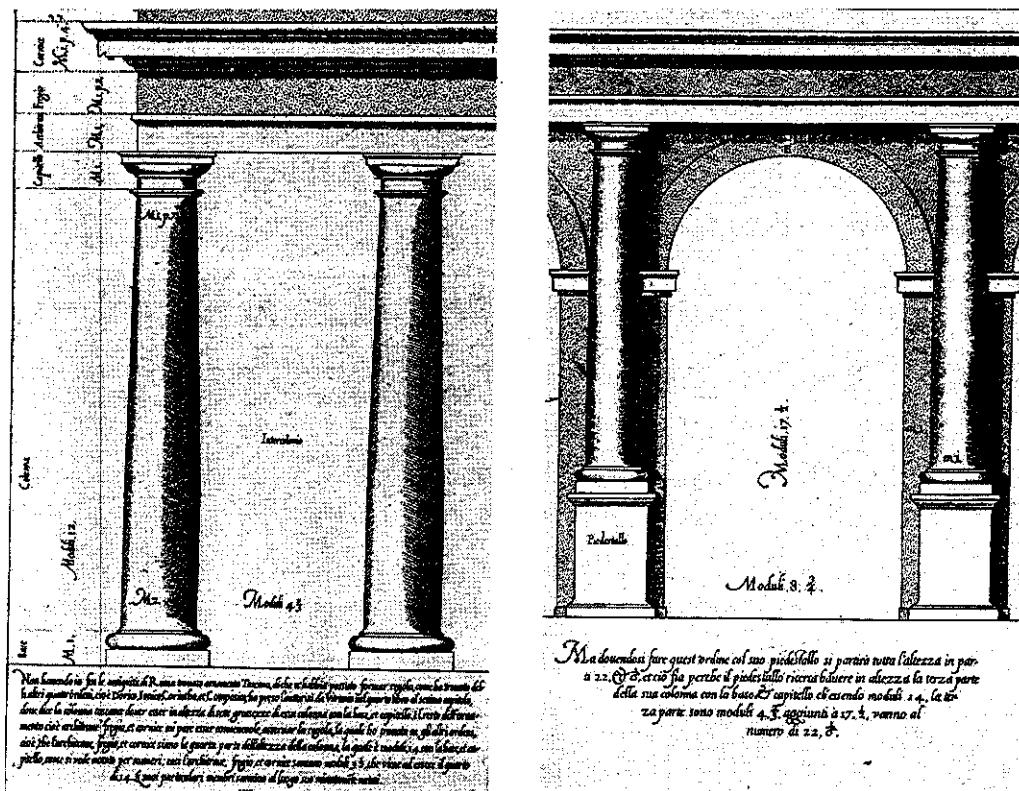
Hình 27: Sebastiano Serlio, Năm thức cột cơ bản (1566).



Hình 28: Sebastiano Serlio, Các mẫu nhà ở (1566).



**Hình 29:** Sebastiano Serlio, Mô phỏng thành phố thời cổ đại.



**Hình 30, 31:** Vignola, *Thức cột Toscan* (1562).

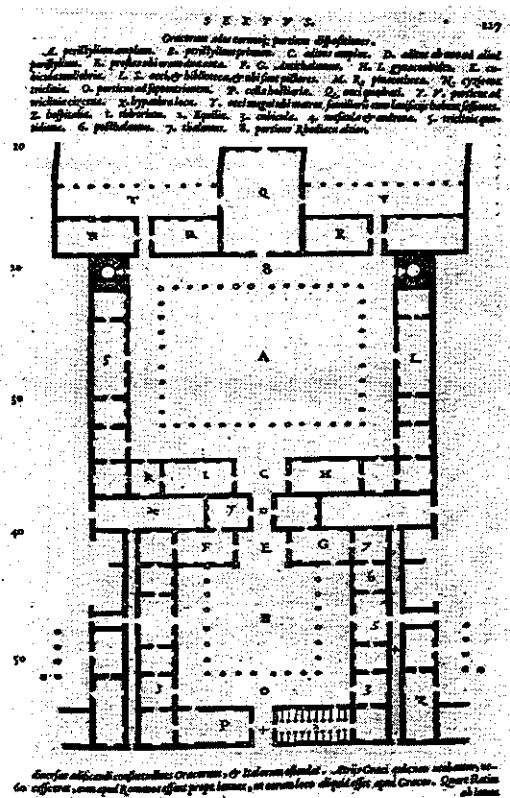


**Hình 32:** Vignola, Minh họa trên tờ bìa tác phẩm LTKT (1562),

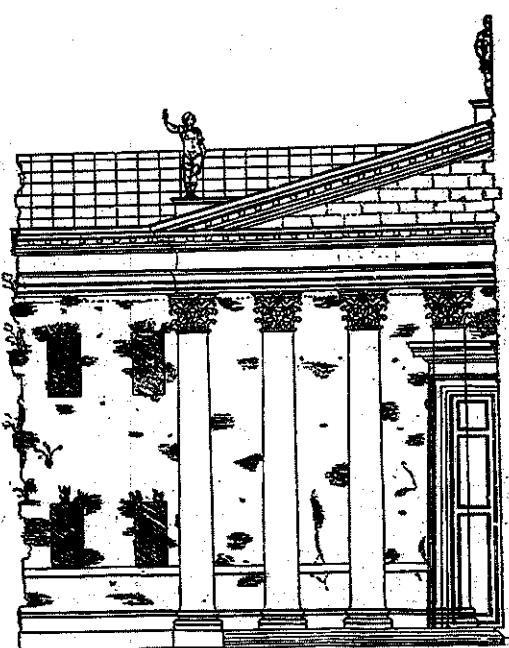


**Hình 33:** Daniel Barbaro, Minh họa trên tờ bìa tác phẩm LTKT (1556)

**Hình 34:** Daniele Barbaro, Mặt bằng ngôi nhà kiểu Hy Lạp (1567).



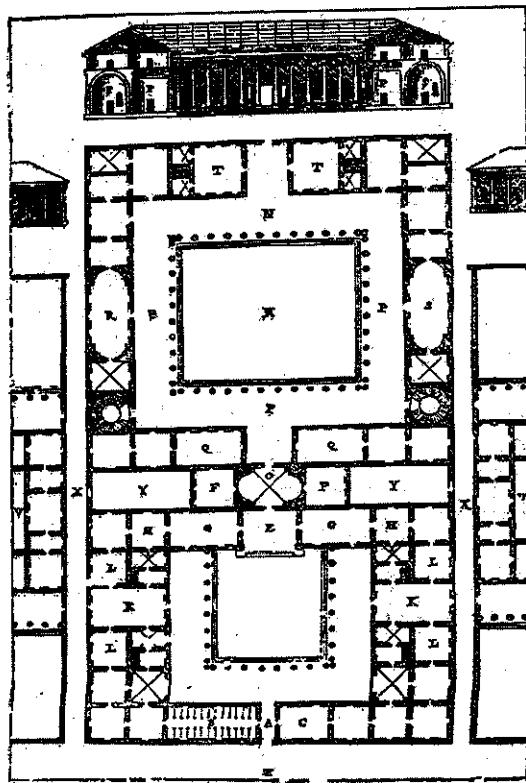
L. I. S. S. Q.  
QUESTA È UNA PARTE DELLA FAÇADE DELLA CASA PRIVATA.



**Hình 35:** Daniele Barbaro, Mặt đứng nhà ở tư nhân thời cổ đại.



**Hình 36:** A. Palladio, Minh họa trên tờ bìa tác phẩm 4 cuốn sách về Kiến Trúc (1570).



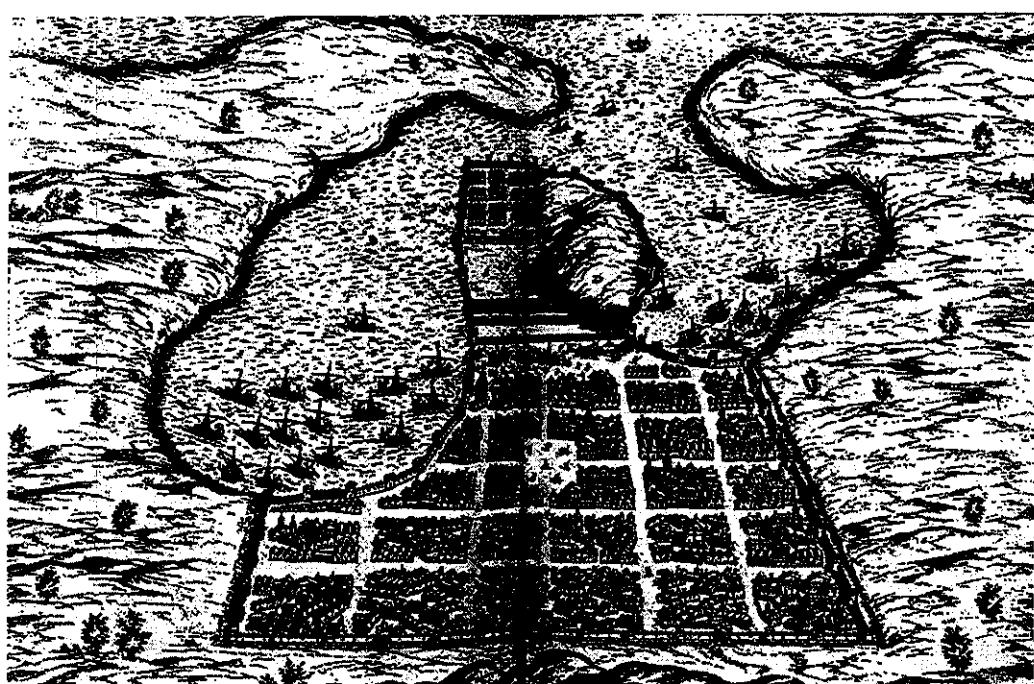
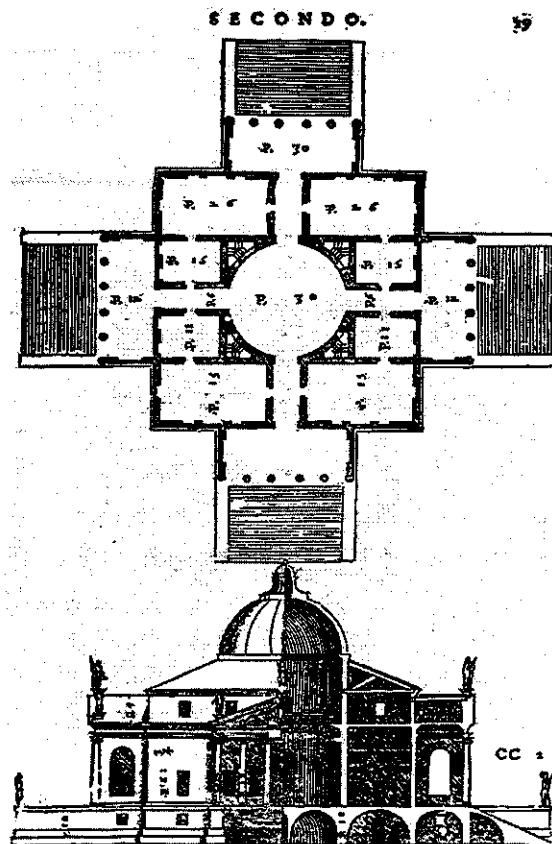
**Hình 37:** A. Palladio, Nhà ở kiểu Hy Lạp (1570).

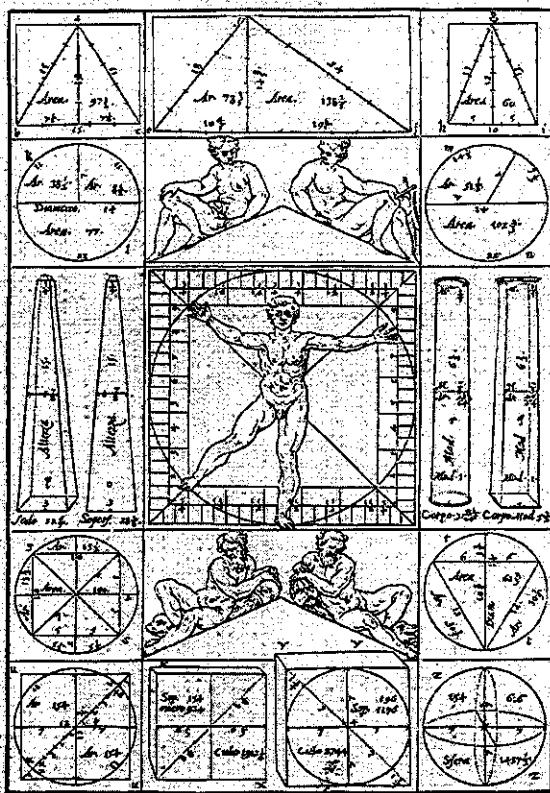
*Hình 38: A. Palladio,*

*Biệt thự Rotonda (1570).*

*Hình 39: A. Palladio, Tường Hannibal*

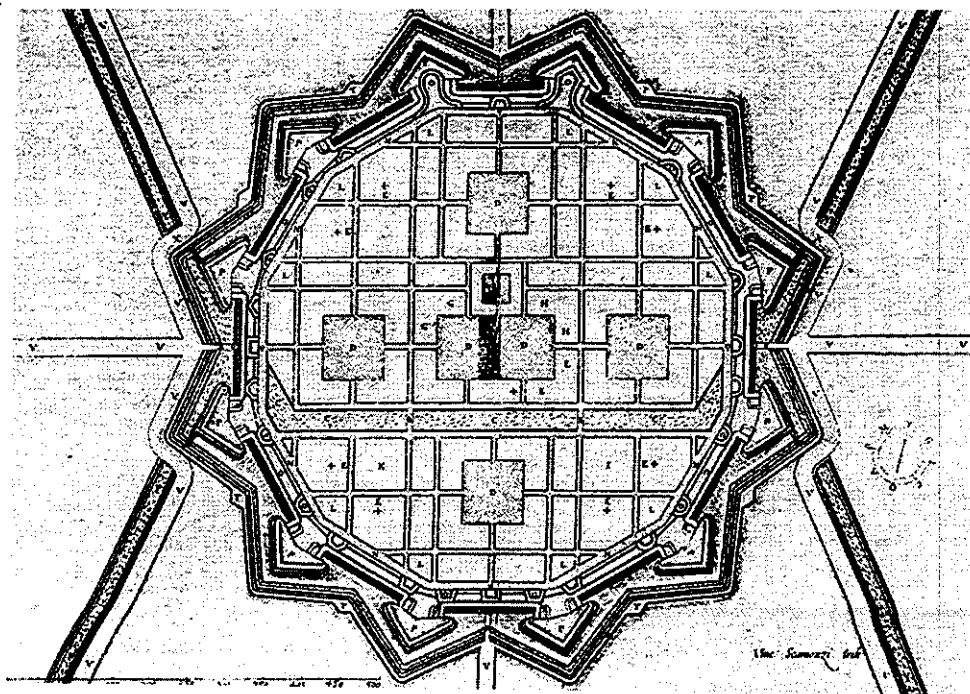
*tấn công thành phố Taranto (1570).*

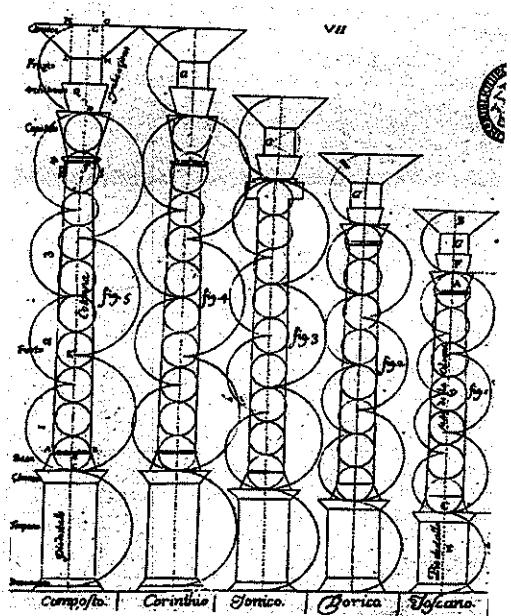




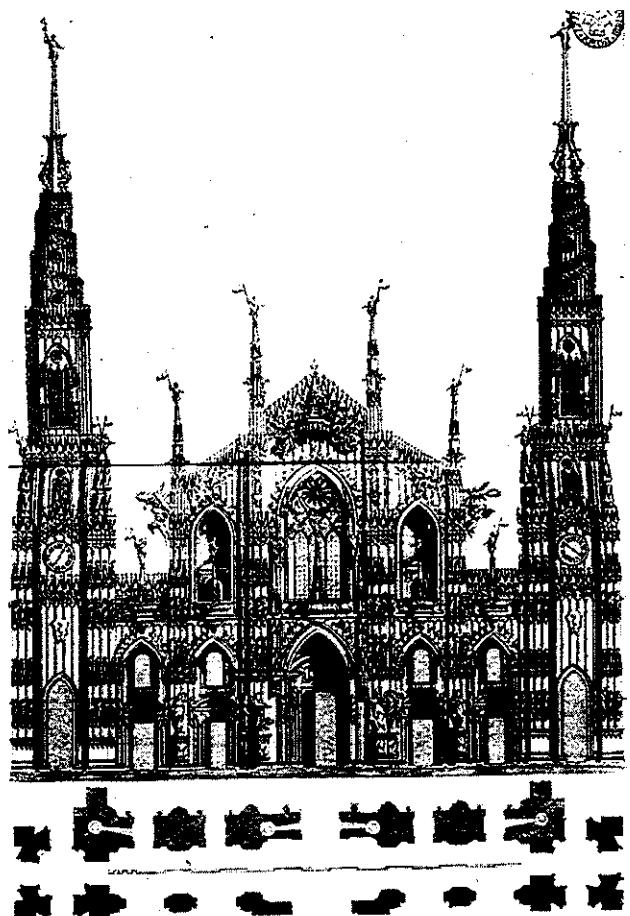
**Hình 40:** V. Scamozzi, Tỷ lệ các hình theo Vitruvius (1615)

**Hình 41:** V. Scamozzi, Mặt bằng thành phố lý tưởng (1615)





**Hình 42:** Bernardo Vittone, *Thức cột và tỷ lệ của nó* (1760).

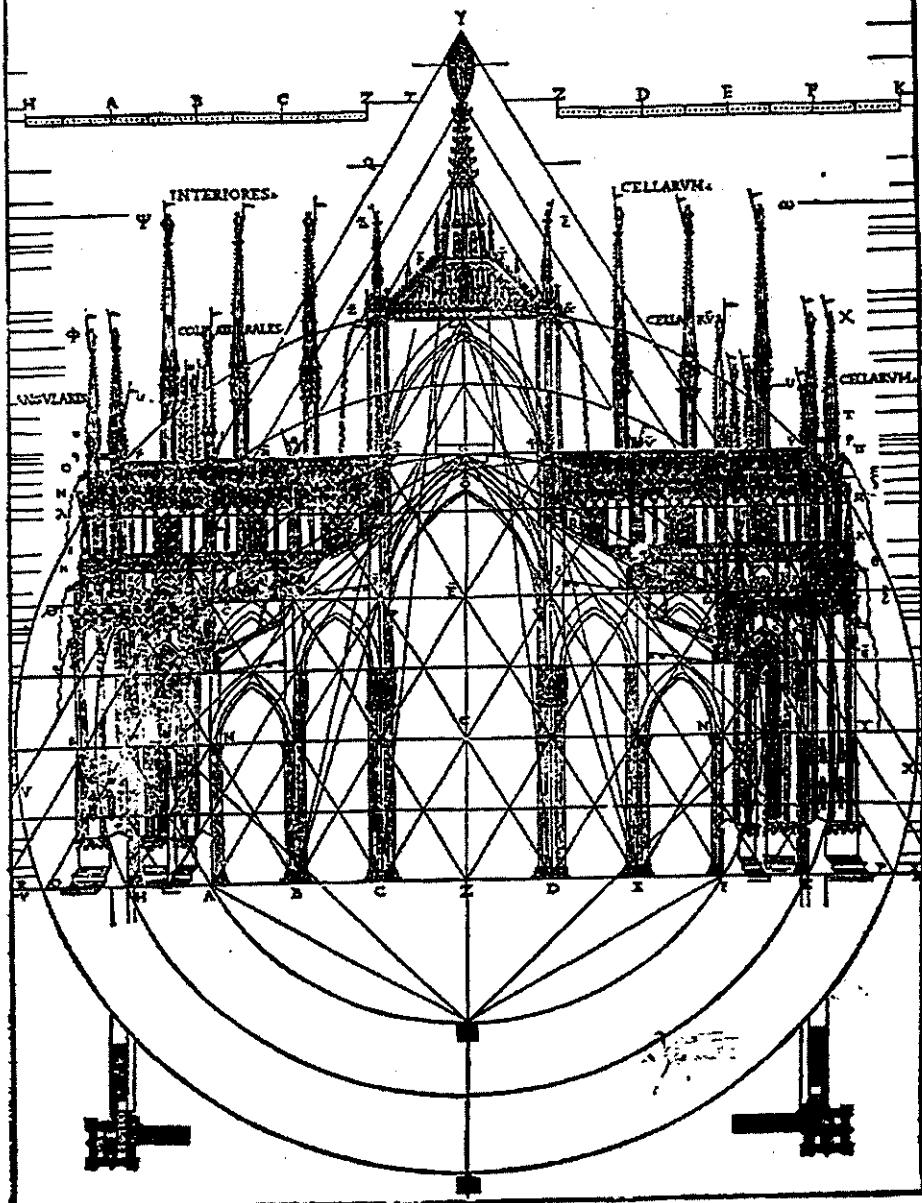


**Hình 43:** Bernardo Vittone,  
Mặt đứng Nhà thờ Lớn ở Milano (1766).

LIBER

PRIMVS

IDEA GEOMETRICAL ARCHITECTONICAE AB ICNOGRAPHIA SUMPTE. VT PER AMVSINEAS POSSINT  
PER ORTHOGRAPHIAM AC SCENOGRAPHIAM PENDUCERE OMNES QVAS CVNGVAE LINEAS. NON  
SOLEM AD CIRCINI CENTRVM. SED QAE A TRIGONO ET QVADRATO AVT ALIO QVOVISMODO  
PERVERNENT POSSINT SVVM HABERE RESPONSVM. TVM PER EVRYTHMIAM PROPO-  
TIONATAM QVANTVM ETIAM. & SYMMETRIA E QUANTITATE M ORDINARIAM AC PER  
OPERA DECORATIONEM OSTENDERE. VTI ETIAM HEC QVAE A GERMANICO MORE PER-  
NIVAT DISTRIBVENTVR PENE QVEMADMODVM SACRA CATHEDRALIS AEDES MEDIOCLANI  
PATET. ETC. PA M C C A K P A V I L Q C AC AF D.

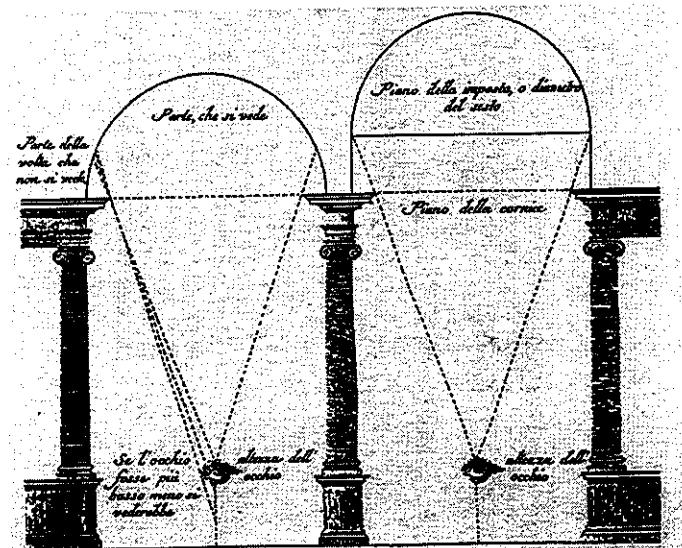
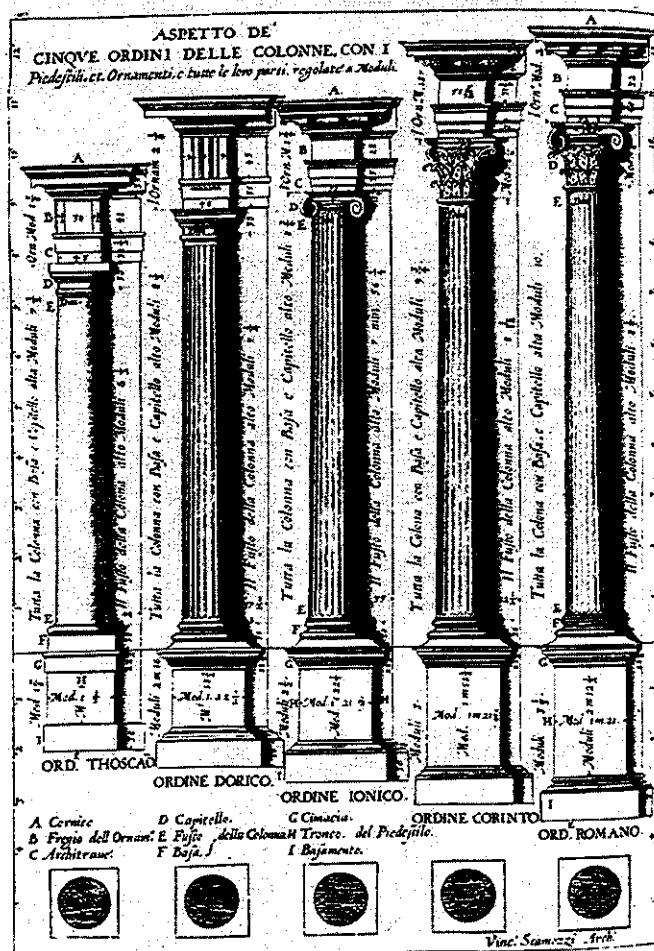


Hình 44: Cesare Cesariano, Mô tả nguyên lý mặt đứng của Vitruvius trên ví dụ Nhà thờ Lớn ở Milano.

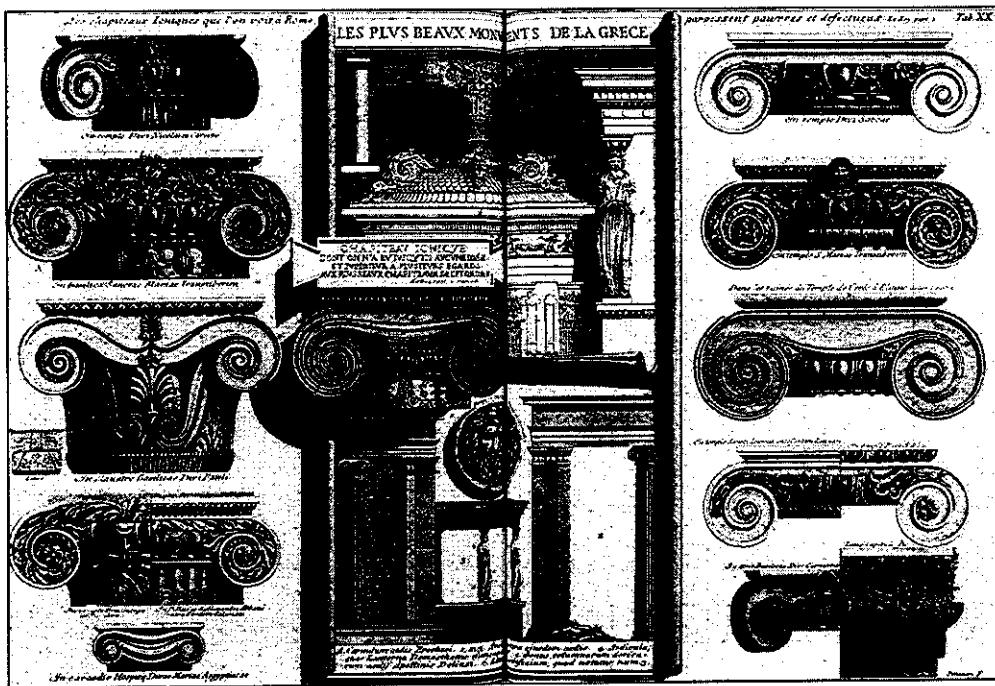
Hình 45: V. Scamozzi, Thức cột và các tỷ lệ của nó (1615).

6

Dell'Architett. di Vinc. Scamozzi,

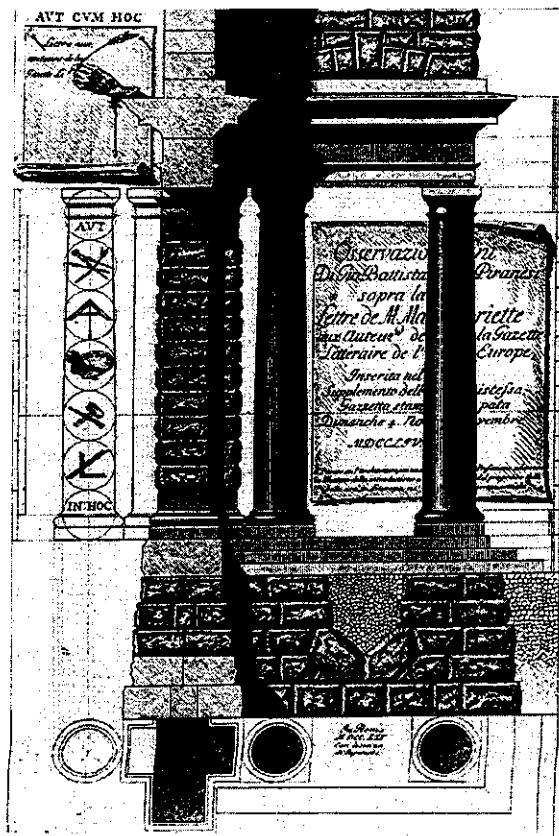


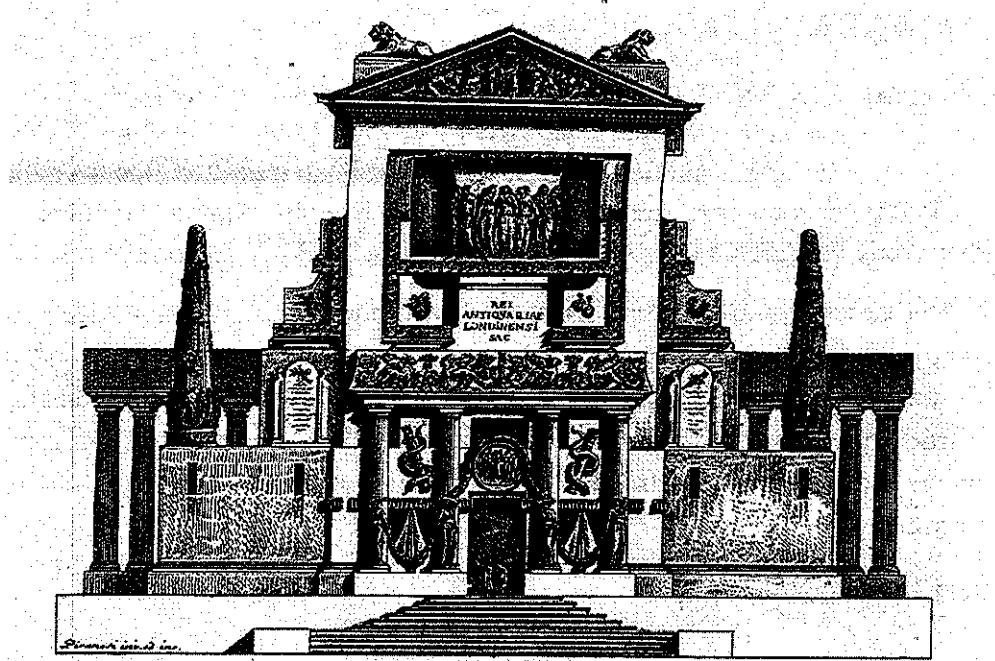
Hình 46: Teofilo Gallaccini, Hiệu chỉnh kích thước vòm theo quy luật thị giác (1767).



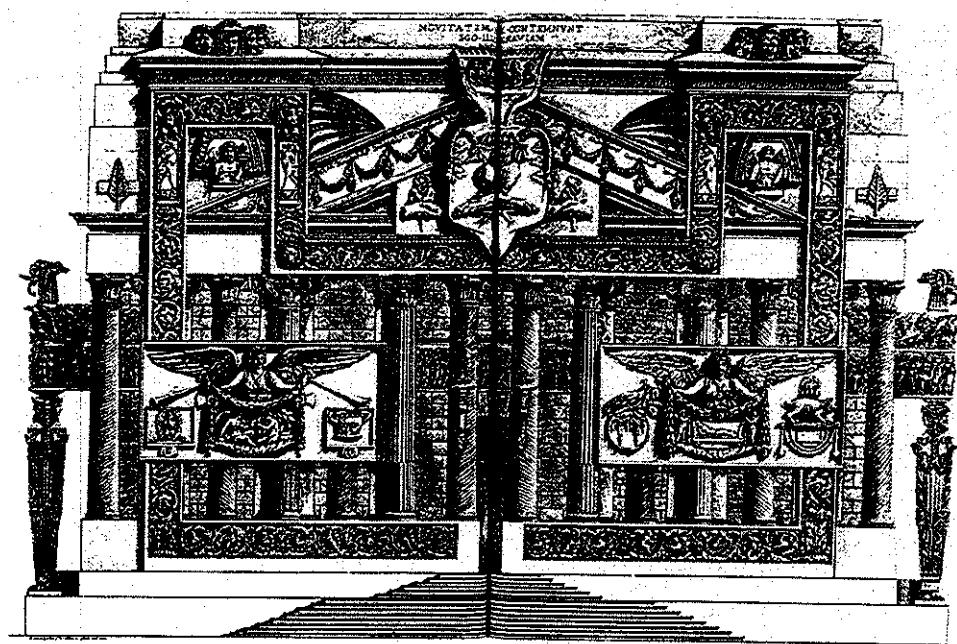
**Hình 47:** Giovanni Battista Piranesi,  
Các dạng đầu cột kiểu Ionic của La Mã (1765).

**Hình 48:** Giovanni Battista Piranesi,  
Minh họa lý thuyết kiến trúc (1765).





Hình 49: Giovanni Battista Piranesi, Một số ví dụ về tổ hợp mặt đứng (1765).



Hình 50: Giovanni Battista Piranesi, Một số ví dụ về tổ chức tự do mặt đứng (1765).

### 3.2. LÝ THUYẾT KIẾN TRÚC Ở PHÁP

Cho đến cuối thế kỷ XV, lý thuyết kiến trúc Pháp hoàn toàn bị LTKT của Ý chi phối do nhiều KTS Ý đã sống và làm việc tại Pháp. Kiến trúc Pháp chịu ảnh hưởng của phong cách trang trí kiểu Phục hưng Ý. Mãi đến giữa thế kỷ XVI ở Pháp mới hình thành xu hướng xây dựng một lý thuyết kiến trúc riêng mang phong cách Pháp. Những đại diện chính của LTKT Pháp trong thời gian này là Androuet du Cerceau, Philibert Delorme và Jean Bullant.

Năm 1559 Cerceau cho in cuốn “Kiến trúc” với mục đích ngăn chặn việc tuyển dụng KTS nước ngoài. Ông tiến hành nghiên cứu sự phát triển kiến trúc Pháp. Trong tác phẩm của mình, Cerceau không nói về lý thuyết kiến trúc hay về việc sử dụng kiến trúc Cổ đại hay kiến trúc Phục hưng Ý ở Pháp mà chú ý sự phát triển của Pháp cũng như đưa ra các hình mẫu cho tương lai của kiến trúc Pháp. Tuy nhiên trong thiết kế ông cho thấy nhiều yếu tố chiết trung.

#### \* Philibert Delorme (1510-70)

Philibert Delorme là người Pháp đầu tiên và là người duy nhất không phải là người Ý viết về kiến trúc trong thế kỷ XVI. Ông dự định xây dựng một hệ thống lý thuyết hoàn chỉnh về kiến trúc chứ không phải viết thêm một cuốn sách nữa về mẫu nhà hay về thúc cột. Điều quan trọng nhất là ông đã đưa lý thuyết kiến trúc đi vào một hướng mới. Đối với nước Pháp vào thời gian này khi truyền thống lao động thủ công còn đóng vai trò chính thì hình ảnh một KTS có tri thức vẫn còn là điều mới lạ. Ông yêu cầu giám bút những kiến thức mà KTS phải biết thí dụ về luật, y, kỹ năng giao tiếp (theo Vitruvius) nhưng ông yêu cầu họ phải có kiến thức rộng rãi hơn về hình học. Ông chia tác phẩm của mình thành chín cuốn và được cấu trúc như sau:

Quyển 1, 2: Mỗi quan hệ KTS và chủ xây dựng

Lựa chọn khu đất

Vai trò của khí hậu

Quyển 3, 4: Toán và hình học

Quyển 5-7: Thúc cột

Quyển 8, 9: Các chi tiết kiến trúc.

Ông đề xuất xây dựng thêm một thúc cột mới: Thúc cột Pháp. Dựa trên việc lấy thúc cột từ thân cây ông đã tạo ra thúc cột mới kiểu Gotic và dùng nó trong thiết kế nhà thờ Villers-Cotterêts cũng như trong các công trình tại vườn Tuilerien. Ông còn đi xa hơn và định xây dựng một lý thuyết tỉ lệ của riêng mình dựa vào kinh Cựu ước nhưng điều đó không phải là mới vì chính Alberti cũng đã từng làm như vậy (hình 53, 54). Đáng tiếc là tác phẩm của ông chỉ còn lại vài phần, phần lớn thì bị thất lạc. Như vậy lý thuyết kiến trúc Pháp chú trọng đến hai vấn đề lớn: các yếu tố dân tộc và việc gắn liền kiến trúc với thực tế xây dựng.

### \* Pierre le Muet (1591-1669)

Pierre le Muet là lý thuyết gia về kiến trúc đáng chú ý nhất ở Pháp trong thế kỷ XVII. Ông đã đưa ra một trọng tâm mới trong LTKT. Sách của ông không chỉ thuần tuý là cảm nang kiến trúc mà còn đưa ra một loạt ví dụ tương tự để lựa chọn. Ông chú ý nhiều đến đặc thù riêng và nhu cầu trước mắt. Vấn đề thích dụng được ông quan tâm nhất trong khi cái đẹp theo ông lại trở nên thứ yếu (hình 55, 56). Cùng quan điểm với Muet là Abraham Bosse (1602-76). Theo ông các phạm trù bền vững, thích dụng và đẹp của Vitruvius đều nằm trong lẽ phải (raison). Không có công năng thì không đi đến được lẽ phải và vai trò của công năng vượt lên trên tất cả. Nguyên lý cao nhất trong kiến trúc là lẽ phải.

Năm 1672 Viện Hàn lâm Kiến trúc Pháp được thành lập nhằm bàn luận về lý thuyết kiến trúc. Nhiệm vụ chính của nó là xây dựng một LTKT chung. Hàng tuần có hai buổi giảng bài có hệ thống về LTKT. Trên thực tế nó là tiền thân của các khoa kiến trúc trong các trường đại học sau này. Viện hàn lâm công bố thường kỳ kết quả các cuộc họp và xây dựng các tiêu chí về thẩm mỹ kiến trúc chuẩn mực cũng như xây dựng thức cột Pháp. Họ tin tưởng tuyệt đối vào kiến trúc thời Cổ đại và cho rằng chỉ có bắt chước nó thì mới đạt tới sự vĩ đại và hoàn mỹ trong tác phẩm của mình. Vì thế mà họ đặc biệt coi trọng Vitruvius, Palladio, Serlio, Vignola trong các bài giảng của mình. Kiến trúc thời Trung cổ bị coi là không chấp nhận được và Michelangelo phải chịu trách nhiệm cho tính tự do trong kiến trúc mà đỉnh cao của nó là sự thái quá trong kiến trúc Baroque của Ý - kiến trúc được sử dụng để biểu hiện sức tưởng tượng của cá nhân. Trong khi đó, người Pháp đang cần đến một trật tự chung là sự biểu hiện của một vẻ đẹp toàn diện. Đó là những quan điểm cơ bản của Viện Hàn lâm.

Vấn đề khâu vị cũng là một trọng tâm của các cuộc tranh luận về thẩm mỹ thời Khai sáng và được coi là một vấn đề nan giải. Nếu như thừa nhận tính chủ quan trong khâu vị thì sẽ mất đi tính tương đối của tiêu chuẩn thẩm mỹ và sẽ không có được một chuẩn mực mong muốn. Vì vậy, khâu vị được gắn liền với cấu trúc, với các giai cấp và tầng lớp trong xã hội, cũng như vào sự hiểu biết của họ.

### \* Francois Blondel (1617 - 86)

Francois Blondel xuất thân trong một gia đình quan lại, lúc đầu là một kỹ sư và là nhà toán học. Ông đi nhiều nơi như Ý, Hy Lạp, Thổ Nhĩ Kỳ và Ai Cập. Trước khi là Chủ tịch Viện Hàn lâm ông chưa có một công trình kiến trúc nào. Công trình duy nhất của ông là cổng Saint Denis xây năm 1672. Blondel viết nhiều tác phẩm triết học và lịch sử và một giáo trình toán học. Các bài giảng của ông ở Viện Hàn lâm được chia thành năm phần với tiêu đề “Giáo trình kiến trúc” in vào các năm từ 1675 - 83.

Cần phải nhấn mạnh ông vốn là nhà toán học đến với kiến trúc cũng như đối thủ của ông Claude Perrault là nhà sinh lý học chứ không phải là KTS. Như vậy, các lý thuyết về kiến trúc quan trọng nhất của thời Chuyên chế Pháp đều là các nhà khoa học tự nhiên.

Ông đề ra mục tiêu của kiến trúc lúc bấy giờ là vượt qua thời Cổ đại. Ông đã xây dựng một chương trình đào tạo KTS và xác định vai trò đào tạo của Viện Hàn lâm. Trong diễn văn nhậm chức Chủ tịch Viện Hàn lâm (1671), ông nhấn mạnh vai trò của Viện Hàn lâm Kiến trúc Pháp là phải đem lại cho kiến trúc Pháp ánh hào quang vốn có từ thời Cổ đại và để phục vụ cho vinh quang của Hoàng đế Pháp.

Blondel tin vào một sự hoàn mỹ ngày càng tăng vì kiến trúc không thể kết thúc trong quá khứ mà còn tiếp tục phát triển và người ta luôn có thể tìm ra những hình dạng mới. Đó là lý do tại sao phải xây dựng thúc cột Pháp. Tác phẩm của ông không phải là lý thuyết kiến trúc được mô tả một cách hệ thống mà chỉ là bộ sưu tập các bài giảng. Tuy vậy, nó là những bài giảng mang tính sư phạm đầu tiên về lý thuyết kiến trúc. Ông tìm hiểu sự hình thành và phát triển các hình dáng kiến trúc. Ông cho rằng chức năng bảo vệ đã sản sinh ra ngôi nhà nguyên thuỷ. Cái mới trong suy nghĩ của ông là mức độ phát triển kiến trúc khác nhau của các dân tộc trên thế giới.

Đối với Blondel, tất cả đều có nguyên do. Tỷ lệ của thúc cột có cội nguồn từ các số đo cơ thể con người giống như Vitruvius. Theo ông đâu cột là biến thể của các hộp tiểu dụng hài cốt trên thân cột. (Hình 57). Các thúc cột là sự phát triển theo trình tự thời gian. Thúc Doric là cổ nhất tiếp theo là thúc Ionic, còn thúc Corinth lúc đầu giống hệt thúc Ionic chỉ khác mỗi phần đầu cột. Thúc Toscan do người Lydia vùng Etruen tìm ra, còn thúc Composit không phải là thúc cột mà chỉ là một tên gọi cho một vài ví dụ cổ. Dựa theo Serlio, ông đưa ra nhiều công thức tỷ lệ khác nhau cho mỗi thúc cột. Ví dụ cột đứng độc lập và cột giả có tỷ lệ lớn hơn các tỷ lệ của cột nói chung. Ông đề nghị tiếp tục phát triển các loại hình và không coi những gì của thời Cổ đại là bất di bất dịch. Đối với hiện tại ông khuyên không nên sử dụng các loại hình kiến trúc cổ. Ông còn đưa ra một số quy định cho thúc cột: Toscan = hoành tráng , Doric = khoẻ khoắn (nam tính), Ionic = yếu điệu (nữ tính), Composit = hào hùng và Corinth = thuорт tha.

Cũng như Vignola, ông dùng đường kính chân cột làm môđun. Mở đầu cuốn sách ông định nghĩa kiến trúc như sau: “*Kiến trúc là nghệ thuật tạo ra ngôi nhà và yêu cầu của một công trình tốt là tính bền vững, thích dụng tiện nghi và được chấp nhận*”. Những phạm trù đó tương ứng với quan điểm của Pierre le Muet. Mãi đến phần 5, phần tranh luận với Claude Perrault về tỷ lệ, ông mới đạt đến tầm cõi lý luận gia. Ông không bám vào khái niệm cân đối, vẫn điệu, nhịp điệu và đối xứng của Vitruvius. Theo ông tỷ lệ là sự tương ứng giữa các phần với tổng thể. Các tỷ lệ trong công trình hầu như không thay đổi giống như cơ thể con người, ở đây ông dựa vào Alberti. Tuy vậy quan điểm tiến hoá lịch sử không cho phép ông coi thời Cổ đại là chuẩn mực và thế là ông đã phát hiện ra những thiếu sót trong tỷ lệ của Panthenon. Ông phản đối quan điểm của Perrault coi tác phẩm nghệ thuật là kết quả của thiên tài và kinh nghiệm. Ông yêu cầu sự tương thích giữa kiến trúc và cơ thể con người, giữa cách hoà âm trong âm nhạc và nguyên lý tỷ lệ trong kiến trúc (hình 58) trong khi Perrault lại phản đối điều đó và chỉ công nhận nguyên tắc hoà âm trong âm nhạc là tích cực.



Đối với Blondel một nguyên lý tỷ lệ mang tính chuẩn mực là cần thiết. Ông coi đó là một tiêu chuẩn của kiến trúc nhưng ông cũng thừa nhận có những phạm vi trong kiến trúc không dựa trên quy luật tự nhiên mà dựa vào thói quen. Điều này không đúng với quy luật tỷ lệ vì tỷ lệ dựa vào quy luật tự nhiên.

Ông cho rằng có những tỷ lệ từ tự nhiên trong kiến trúc Gotic và dùng nhà thờ Lớn ở Milano để chứng minh điều đó. Sau đó, ông đề cao kiến trúc Gotic và cho rằng chúng rất đẹp. Ngoài ra ông còn liên kết quan điểm tiến hoá lịch sử với chuẩn mực thẩm mỹ mặc dù chúng là đối kháng. Mãi đến khi tranh luận với Perrault, những mâu thuẫn trên mới bị bộc lộ ra. Ông là đại diện của quan điểm kiến trúc mang tính trí thức, nó sản sinh những công trình khô cứng và lạnh lẽo như cổng Saint Denis (hình 59).

### \* Claude Perrault (1613-88)

Claude Perrault là đối thủ của Blondel. Ông là người theo chủ nghĩa kinh nghiệm dựa trên lý thuyết nhận thức của John Locke. Lúc đầu ông giảng dạy sinh lý và bệnh lý học tại trường Đại học Paris. Mãi đến năm 1660, ông mới bắt đầu quan tâm đến kiến trúc. 1664 ông thiết kế mặt đứng lâu đài Louvre và đó cũng chính là tác phẩm kiến trúc chính của ông. Cùng lúc đó, ông được Cobert giao cho nhiệm vụ dịch tác phẩm của Vitruvius vì trước đó không có một bản dịch nào bằng tiếng Pháp trừ bản dịch của Jean Martin năm 1547 có nhiều sai sót về nội dung và không có lời bình. Bản dịch của Perrault được in năm 1673 rất chi tiết gồm nhiều lời bình rõ ràng và có cả cơ sở triết học (hình 60, 61). Trước khi in Viện Hàn lâm không có ý kiến gì.

Từ 1674-76 ông dịch “Mười cuốn sách viết về kiến trúc” của Vitruvius và trình bày nó tại Viện Hàn lâm. Người ta coi những chú thích của Perrault đối với Vitruvius mang đầy tính cách mạng về thẩm mỹ kiến trúc. Tuy nhiên quan điểm cách mạng của Perrault bị các phần khác làm lu mờ. Perrault không bình về Vitruvius như là một việc làm phán xét lịch sử mà muốn qua đó tác động lên kiến trúc đương thời. Ông phủ nhận quan điểm cho rằng có sự tương ứng giữa các quy tắc tỷ lệ với các tỷ lệ của cơ thể con người. Kiến trúc có những quy luật và tỷ lệ riêng phụ thuộc vào cách thức xây dựng. Tỷ lệ không phải là quy luật tự nhiên và như vậy không thể là chuẩn mực mà nó được tạo nên bởi thói quen và truyền thống. Như vậy, tỷ lệ được tượng đối hóa, một khái niệm vốn được coi là cốt lõi của các lý thuyết kiến trúc trước đó bị xé tách.

Ông còn đi xa hơn và đề xuất một danh mục tiêu chí mới cho kiến trúc với cách sắp xếp mới. Ông viết: “*Nên kiến trúc dựa trên hai nguyên tắc sau đây: Nguyên tắc tích cực (positif) và nguyên tắc độc đoán (arbitraire). Nguyên tắc đó dựa trên việc sử dụng và dựa vào mục đích công năng và tính cần thiết đối với công trình là tính bền vững, tiện nghi thoáng mát. Cái mà tôi gọi là nguyên tắc độc đoán là về mỹ thuật, nó phụ thuộc vào ý đồ của nhà lãnh đạo, vào các phong tục tập quán cho dù mỹ thuật này vẫn phải được thiết lập trên cơ sở lợi ích mà con người có thể hưởng thụ từ công trình*”. Như vậy ông phân biệt hai nguyên tắc khác nhau: nguyên tắc tích cực và nguyên tắc độc đoán; cả hai nguyên tắc đó đều thuộc phạm trù thẩm mỹ. Nguyên tắc tích cực, cái mà trước bị coi là phạm trù không

mang tính thẩm mĩ (ở Vitruvius là thích dụng và bền vững, ở Perrault là bền chắc, trong lành và thuận tiện) nhưng lại là cơ sở của cái đẹp, thì nay trở thành một phần của cái đẹp (vẻ đẹp tích cực). Đối với Perrault, vẻ đẹp tích cực là nền tảng còn vẻ đẹp độc đoán là khoảng không gian dành cho sáng tạo nghệ thuật tuy nó bị giới hạn bởi thói quen. Công năng ngôi nhà trở thành một yếu tố quyết định cho cái đẹp. Lần đầu tiên trong lịch sử, công năng được nâng lên thành một tiêu chuẩn thẩm mĩ.

Khái niệm đối xứng hài hoà của Vitruvius tương ứng với khái niệm tỷ lệ của chúng ta được Perrault chia thành hai phần: tỉ lệ và đối xứng. Ở đây, đối xứng được hiểu là một bộ phận cấu thành cơ bản của cái đẹp tích cực. Đối xứng là yêu cầu bắt buộc trong xây dựng và có vai trò quan trọng như bền vững, trong lành và tiện nghi. Đối xứng trở thành một tiêu chí quan trọng và không thể thiếu được của cái đẹp đã được Perrault đề xuất. Đối xứng tuy có từ thời Cổ đại nhưng đến Chủ nghĩa cổ điển thì nó lại biến thành giáo điều. Phần còn lại trong khái niệm đối xứng của Vitruvius được Perrault hiểu là tỉ lệ. Tỷ lệ không thuộc về cái đẹp tích cực mà thuộc về cái đẹp độc đoán. Như vậy, khái niệm đối xứng nguyên thuỷ bị Perrault tách thành khái niệm đối xứng hiện đại - một phần của cái đẹp tích cực và thành khái niệm tỷ lệ- một phần của cái đẹp độc đoán.

Perrault không có ý định xoá bỏ tỉ lệ mà chỉ tương đối hoá tỷ lệ. Không phải một tỷ lệ nào đó đối với ông là quan trọng mà chính sự duyên dáng mới là cần thiết. Nó chỉ có thể có được khi biến đổi hợp lý một tỷ lệ nào đó. Để bảo đảm sự duyên dáng thì tỷ lệ chỉ được phép biến đổi trong một khoảng nhất định. Trong khoảng đó, các công trình có tỉ lệ khác nhau nhưng đều được coi là đẹp như nhau nhưng bên cạnh đó cần có khiếu thưởng thức (bon gout). Khiếu thưởng thức dựa trên sự hiểu biết cả hai cái đẹp (cái đẹp tích cực và cái đẹp độc đoán), trong khi đó khẩu vị tốt (bon sens) bị giới hạn trong phạm vi đánh giá cái đẹp tích cực.

Perrault đã đưa ra quan điểm của mình dựa trên những sai lệch về tỷ lệ của thức cột trong kiến trúc Cổ đại đồng thời dựa vào những chỉ dẫn khác nhau của các tác giả thời trước. Ông cũng khẳng định sự thay đổi tùy tiện tỷ lệ là bất hợp lý. Ông đã loại bỏ tính chuẩn mực của tỷ lệ nhưng cũng khẳng định giá trị thực tiễn của nó và ông đề xuất một số quy tắc đơn giản với số trung bình chẵn cho từng thức cột và nó cho phép các KTS có khoảng lựa chọn nhất định. Nếu như dùng hình tượng ta có thể so sánh lý thuyết tỷ lệ của Perrault với các lý thuyết kiến trúc trước đó như cái neo với con tàu. Lý thuyết của Perrault cho ta thấy cái neo chắc chắn trong khi đoàn thuyền thủ và con tàu vẫn như cũ. Perrault cho rằng khiếu thưởng thức thay đổi theo thời gian và tỷ lệ cũng vậy. Trái lại, Blondel cho rằng có sự tiếp tục phát triển của hình dáng nhưng không có sự thay đổi trong lý thuyết về tỷ lệ. Việc coi tỷ lệ là một đại lượng tự do và qua đó phá bỏ chuẩn mực về thẩm mỹ kiến trúc của Perrault đã không được những người đương thời coi trọng và cho đến tận đầu thế kỷ XVIII nó vẫn không được chú ý đến.

#### \* Marc-Antoine Laugier (1713-69)

Vào giữa thế kỷ XVIII, hầu như không còn một lý thuyết kiến trúc thống nhất mà có một loạt các xu hướng khác nhau. Một đại diện quan trọng của chủ nghĩa Rousseau trong



lý thuyết kiến trúc là Marc-Antoine Laugier. Ông là một nhà văn đa năng, hiểu biết rộng. Năm 1753 ông cho in tác phẩm “Bàn về kiến trúc” và năm 1765 tác phẩm “Quan sát kiến trúc”.

Trong cuốn “Bàn về kiến trúc” ông xây dựng các nguyên tắc cơ bản cho kiến trúc. Ông khẳng định đã có không ít sách viết về thức cột và tỷ lệ nhưng phần lớn đều là nô lệ của quá khứ và dựa vào Vitruvius. Ông cho rằng bản chất của cái đẹp tuyệt đối không phụ thuộc vào thói quen và quy ước. Nó chính là cái đẹp trong thiên nhiên mà từ đó người ta rút ra được các quy tắc, còn các quy luật trong kiến trúc cho đến nay là sự bắt chước những quy luật không xác định (au hazard). Theo ông, quy luật trong kiến trúc phải là sự bắt chước các quá trình tự nhiên. Laugier cho rằng “Túp lều nguyên thuỷ” là khởi đầu của mọi loại hình kiến trúc (hình 62).

Từ thời Vitruvius, ý tưởng về túp lều nguyên thuỷ đã được biết đến trong LTKT nhưng nó chỉ được hiểu là xuất phát của kiến trúc về mặt lịch sử còn đối với Laugier, túp lều nguyên thuỷ có một vai trò mới. Nó là lý thuyết và là thước đo, sự chuẩn mực của mọi kiến trúc. Từ túp lều đó đã hình thành cột, dầm, tường, mái,... Đối với ông, những yếu tố kiến trúc đó là tự nhiên, hợp lý và công năng, trong đó tường chỉ là một yếu tố vay mượn không phải là thành phần kiến tạo của kiến trúc. Cột giả là sự bắt chước loè bip, không phải là kiến trúc. Vòm cuốn với hàng cột thì bị cấm hoàn toàn. Trái lại, túp lều nguyên thuỷ chứa đựng tất cả các logic về kết cấu. Bởi vậy ông đã đưa các khái niệm đã có trong các lý thuyết kiến trúc trước đó vào một lý thuyết tổng thể và cho rằng kết cấu luôn là yếu tố quyết định. Số lượng thức cột có thể nhiều hơn năm. Thức cột không phải là phần trang trí mà chính là phần kiến tạo của công trình. Ông đã gắn nguyên lý thức cột vào lôgic cấu tạo và qua đó ông đã không tách biệt giữa hình khối và trang trí. Tỷ lệ không chỉ áp dụng riêng cho từng thức cột mà cho ở toàn bộ công trình. Hình dáng bên ngoài, sự phân chia bên trong và lựa chọn thức cột phải phù hợp với đặc thù của công trình. Nhà triết học tạo nên các tỉ lệ chứ không phải là KTS. Một ý nghĩa quan trọng của tỷ lệ là gợi lại tính hiện hữu của hiện thực và ông thừa nhận học thuyết về tính biểu trưng của thức cột và cho rằng từ đó có thể tiếp tục phát triển các thức cột mới có tính chất mới.

Laugier đánh giá tất cả theo những tiêu chuẩn do ông đề ra và không thể tưởng tượng được nếu người ta làm khác. Một mặt, ông giới hạn các yếu tố kiến trúc bằng logic cấu tạo nhưng mặt khác ông lại cho rằng các hình hình học trong phong cách Phục hưng là phù hợp với mặt bằng công trình mà không giải thích tại sao. Đối với Laugier khái niệm kiến trúc chân thực và kiến trúc được cường điệu là những phạm trù đạo đức. Vì thế, chân lý của kiến trúc nằm ở logic cấu tạo của nó. Ông đã đưa ra một khái niệm công năng mới. Ở đây, công năng có nghĩa là các quá trình hoạt động trong công trình. Như vậy ông là người khởi xướng cuộc tranh luận về chủ nghĩa công năng trong kiến trúc kéo dài suốt hai thế kỷ XIX và XX. Các quy tắc của nó được tiếp thu từ “Lý thuyết vườn” của Anh và ông áp dụng chúng trong quy hoạch đô thị: Thành phố là vườn hoa, là rừng cây được xác định bởi tính đối xứng, sự thay đổi và cả đôi chút hỗn loạn. Ông là người đầu tiên phê phán việc quy hoạch Paris.

Laugier là người phê phán chủ nghĩa cổ điển Pháp và là người tâm huyết với trường phái Gotic vì nó phù hợp với những quan điểm kiến trúc của mình. Ông đánh giá cao các công trình Gotic với cách lấy ánh sáng độc đáo và sự phong phú góc nhìn không gian. Tác phẩm của ông nhanh chóng được phổ biến rộng rãi. Đó là một tác phẩm kiến trúc có giá trị đặc biệt. Nhưng đại diện chính của kiến trúc thời Cách mạng Tư sản Pháp lại là Ledoux và Boullée.

### \* Etiene-Louis Boullée(1728-99)

Etiene-Louis Boullée được đào tạo trở thành họa sĩ sau đó mới theo học Blondel và Legeay. Ông chỉ để lại rất ít công trình cụ thể. Sau khi giữ các chức vụ khác nhau ở Sở Xây dựng và ở Viện Hàn lâm (1780), ông rời bỏ công việc xây dựng và bắt tay vào viết sách. Tác phẩm quan trọng nhất của ông là “Bàn về nghệ thuật”. Tác phẩm này mãi đến tận 1953 mới được in lần đầu tiên.

Về cảm nhận kiến trúc, ông viết: “*Kiến trúc là hình ảnh này sinh do tác động của các vật thể*”. Boullée luôn nói đến các bức tranh và những hình ảnh của kiến trúc mà tác động của chúng rất nên thơ. Các thiết kế của ông không phải dùng để xây mà cũng không phải vì mục đích nào khác. Nó là các sưu tập để trưng bày trong một bảo tàng về kiến trúc tương tượng. Những ý đồ chính của các thiết kế mang tính sư phạm và “tính đạo đức” đơn thuần. Quy mô các thiết kế, sự thể hiện chi tiết màu sắc đã vượt qua khuôn khổ bản vẽ bình thường đã trở thành những bức tranh về kiến trúc và chúng không giống như các minh họa trong các LTKT trước đó. Thông qua tác phẩm của mình Boullée cho chúng ta thấy chất thơ trong kiến trúc. Hơn thế nữa, ông yêu cầu phải có chất thơ trong công trình, nhất là công trình công cộng.

Khái niệm công năng ở Boullée được hiểu là đặc thù, là tính chất của công trình và được Boullée dùng như những từ đồng nghĩa. Tiếp theo đó, ông thấy cần thiết phải có một lý thuyết về hình khối để xác định các tính chất của hình khối và tác động của nó lên các giác quan của con người. Boullée định nghĩa bản chất của kiến trúc là tác động tạo hình của các vật thể. Việc xây dựng ở góc độ của riêng nó chỉ là nghệ thuật thứ yếu (art secondaire). Ý nghĩa chính trong lý thuyết của Boullée là việc nghiên cứu tác động tạo hình của vật thể trong đó ông chỉ quan tâm đến các vật thể có hình hình học đều vì chỉ có chúng mới tạo ra cảm giác ổn định bởi tính quy luật và đối xứng.

Boullée đã gợi lại cuộc tranh luận giữa Blondel và Perrault và biểu lộ quan điểm ủng hộ Perrault khi ông phủ nhận sự giống nhau giữa kiến trúc và âm nhạc nhưng lại cho rằng các LTKT có cội nguồn từ tự nhiên mà không coi đó là giống Blondel. Ông đưa ra những nguyên tắc mới: tính cân đối, đối xứng và đa dạng. Những cái đó phối hợp với nhau để tạo nên tỷ lệ. Tuy vậy khái niệm tỷ lệ của ông không còn giống với khái niệm tỷ lệ của thế kỷ XVII. Tỷ lệ không còn là tương quan số học để đem lại cái đẹp tích cực hay cái đẹp độc đoán mà là tổng hòa của các tác động. Các yếu tố của nó được Boullée định nghĩa như sau: “*Tính cân đối tạo ra cái đẹp của hình, tính đối xứng tạo ra trật tự của tổ hợp và sự đa dạng*”

của bể mặt tạo ra sự thay đổi khi quan sát. Từ đó mà ta có được sự hài hoà về hình khối hay tỷ lệ".

Hình hoàn mỹ nhất là hình cầu, nó có tính đối xứng hoàn toàn, tính cân đối và sự đa dạng lớn nhất. Tỷ lệ ở Boullée được hiểu là cái đẹp trước tiên của kiến trúc trong một dòng chảy. Trật tự chỉ hình thành từ đối xứng và tỷ lệ là bố cục hài hoà của các vật thể đều đặn, đối xứng. Như vậy khái niệm tỷ lệ của Boullee khác với khái niệm thông thường trước đây về tỷ lệ. Đối với kiến trúc thời Cổ đại và Phục hưng thì tính đối xứng có nghĩa là tỉ lệ trái lại ở Boullée tỉ lệ gần giống như đối xứng. Từ thời cổ, tỷ lệ luôn dựa trên số đo cơ thể con người và thể hiện được mối tương quan với nó. Việc loại bỏ khái niệm tỷ lệ trong mối tương quan với con người của Boullee làm mất đi khái niệm tương quan tỉ lệ trong kiến trúc. Điều đó đã chi phối những suy nghĩ sau này của Boullée và gây ra tính phi tỷ lệ trong những công trình kiến trúc tuân theo lý thuyết này. Ví dụ như kiến trúc của phát xít Đức hay kiến trúc Xô viết dưới thời của Stalin.

Boullée cho rằng tính quy luật của các hình dạng cân đối và tác động của chúng lên cảm nhận của con người được hiểu là một đặc tính. Như vậy, đặc tính là tác động của các hình có quy luật chứ không phải là biểu hiện của chức năng công trình. Theo quan niệm của các tác giả trước đó, tính quy luật và đối xứng của vật thể chính là quy luật của tự nhiên. Bởi vậy ông đưa chúng vào trong định nghĩa của mình và thể hiện các quy luật đó của tự nhiên thông qua các thiết kế của mình. Bằng cách đó, kiến trúc là nghệ thuật duy nhất đã làm cho thiên nhiên tự bộc lộ. Điều này được thể hiện rõ trong thiết kế nhà thờ lớn của ông. Công trình cần có một dáng vẻ hoành tráng, đặt ở một khu sang trọng và nằm cao hơn toàn thành phố. Xung quanh nó là vườn hoa và các hàng cây mùi thơm của hương khói tỏa sê suối năm. Thiên nhiên, bốn mùa, vị trí công trình được đưa vào để thể hiện đặc tính của công trình trong thiết kế. Khái niệm thiên nhiên và khái niệm Chúa trời đối với Boullée là đồng nhất và được biểu lộ thông qua hình ảnh của kiến trúc. Như vậy, kiến trúc là sự bộc lộ của tự nhiên và KTS là người đạo diễn và điều hành tự nhiên.

Đối với Boullée, quy mô công trình, cái đẹp và tính đối xứng không thể tách rời nhau, riêng quy mô công trình liên quan đến chất lượng của công trình. Để làm tăng hiệu quả này, Boullée dùng hàng cột của người Hy Lạp, ngoài ra ông còn sử dụng việc chiếu sáng để làm tăng tác dụng tổng hợp. Trong các thiết kế của Boullee, các thức cột không bị loại bỏ nhưng chúng phải phục vụ cho tính chất công trình. Các thiết kế của ông đều đồ sộ và giống như các đài kỷ niệm, đặc biệt là các thiết kế về lăng tẩm (hình 63). Trong con mắt ông, Kim tự tháp đã đáp ứng mọi yêu cầu về chất thơ trong kiến trúc.

Đỉnh cao trong các thiết kế của Boullée là nhà tưởng niệm Newton (hình 64). Một quả cầu lớn tượng trưng cho trái đất và các phát minh của Newton. Đài tưởng niệm là vật thể vật chất "duy nhất" sẽ tồn tại ở đây. Ban ngày thì không gian bên trong vỏ cầu thể hiện bầu trời sao qua các lỗ khoan, ban đêm nó được chiếu sáng bởi một ngọn đèn to. Bên ngoài công trình là các hàng cây có tán hình tròn trồng theo truyền thống của Đế chế La Mã. Ông cũng biết là thiết kế của mình vượt ra ngoài kinh nghiệm xây dựng của thời đó, nhưng nó không thể là lý do để không thiết kế. Công trình không có công năng, không phải là lăng

tầm mà chỉ là nhà tưởng niệm đã thể hiện rõ ý định của Boullée. Một công trình càng không phụ thuộc vào công năng thì ý tưởng hiện thực hoá bằng các hình hình học sẽ càng được thuần khiết hơn. Boullée đã thiết kế công trình tưởng niệm Newton không phải để tưởng nhớ đến bản thân Newton mà là để tưởng niệm những ý tưởng của chính mình. Nói chung ông đã nhận được sự kính phục của mọi người bởi vì các thiết kế của ông đã bộc lộ được ý tưởng, biểu hiện được tính hoành tráng và phi tỷ lệ khi sử dụng những hình hình học hợp lý. Đó là thứ kiến trúc không cần đến việc xây dựng công trình. Tính hoành tráng đối với Boullée không phải là sự to lớn mà là biểu hiện của sự cao quý của tự nhiên và vì sự vĩ đại của tự nhiên được phản ánh bằng công trình kiến trúc. Khi thế giới quan đó tan vỡ vào cuối thời Khai sáng thì những gì bắt chước Boullée chỉ còn là sự cợp nhặt mang tính hình thức vô nghĩa.

Tuy vậy trong thế kỷ XX không ít KTS đã bị lôi cuốn theo ông. Họ chỉ biết đến các hình khối mà không hiểu ý đồ của Boullée. Lý thuyết kiến trúc của ông lúc bấy giờ là dựa các ý tưởng của thiết kế lên mức cao nhất và mặt khác đã làm mất đi mối quan hệ giữa nó với hiện trạng. Boullée là một nhà giáo có uy tín của thời đó nhưng LTKT của ông bị lãng quên và cho đến thế kỷ XX lý thuyết này mới được chú ý tới.

#### \* Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)

Ông là một KTS thành đạt trong giới quý tộc Paris. Họ đã giao cho ông nhiều công trình, đặc biệt là quý bà Du Barry. Từ năm 1771, ông là đặc phái viên tại mỏ muối của nhà Vua. Năm 1775 ông bắt đầu tiến hành xây dựng thành phố Chaux. Từ năm 1793 đến năm 1795, ông bị bắt và trở thành người hâm mộ Napoléon. Từ đầu thập kỷ 70 ông đã tiến hành viết về LTKT nhưng mãi đến 1840 mới được in.

Tác phẩm của ông rất khó đọc vì nó được viết với giọng văn cường điệu dài dòng và thiếu mạch lạc. Nhưng đó là một hệ thống lý thuyết kiến trúc hoàn chỉnh, ý định của ông là xây dựng một nền kiến trúc đáp ứng mọi yêu cầu. Xuất phát từ một cơ cấu xã hội hiện có và từ đó ông đề ra các biện pháp cải tạo nó. Các thiết kế của ông đều dựa vào trật tự xã hội. Theo ông, kiến trúc là sự phản ánh “trật tự xã hội”. Tại đây người KTS có vai trò lãnh đạo, có nhiệm vụ chính trị, có trách nhiệm đạo đức, có trách nhiệm ban hành pháp luật, có trách nhiệm tôn giáo và tham gia vào việc điều hành chính quyền. Có thể nói, vai trò của KTS được hiểu theo ông với sự sùng kính. KTS “làm sạch” hệ thống xã hội. Khái niệm đạo đức được hiểu theo Rousseau và có nghĩa là tôn giáo tích cực. KTS là người dùi dắt, là nhà giáo và kiến trúc là phương tiện để giáo dục. Cái mới của Ledoux không phải ý chí chiến đấu cho một cuộc cách mạng xã hội mà là một quan niệm mới về vai trò KTS trong một trật tự xã hội.

Ledoux không còn phân biệt các nhiệm vụ xây dựng khác nhau theo thứ hạng; đối với ông sự khác biệt chỉ nằm ở quy mô và tính chất công trình. Nhà cho người nghèo hay lâu đài cho người giàu là những công việc xây dựng có tầm quan trọng như nhau. Kiến trúc phải thể hiện được các nguyên tắc chung sống hòa bình. Tính chất công trình vượt qua mức độ biểu đạt thuần túy để trở thành công cụ giáo dục. Ý định của ông được bộc lộ rõ ràng

qua ngôi nhà tình yêu “Oikema”, đó là một nhà chứa có vai trò giáo dục. Theo Ledoux, việc thực hiện và trông thấy sự ô uế đó làm thức dậy cảm giác bị hạ nhục và đưa người ta trở lại với cái tốt. Ngôi nhà không có cửa sổ với cái cổng to tạo ra cảm giác về một ngôi đền, trong khung cảnh lăng mạn của xung quanh vẫn cho ta thấy chức năng của nó bởi mặt bằng của nó có hình dạng của một dương vật.

Đối với Ledoux, việc trang trí chỉ được phép nếu nó làm rõ tính chất của công trình; vì lẽ đó mà trang trí hầu như biến khỏi trong các công trình của Ledoux. Ngoài ra ông cũng nhận thấy sức hút về thẩm mỹ của các hình hình học không có trang trí và của các đường liên tục. Ledoux dùng các khái niệm cơ bản của LTKT cổ điển nhưng lại với nội dung phù hợp với quan điểm kiến trúc của mình ví dụ như: tính đa dạng tạo cho ngôi nhà một hình dạng hợp lý, thích dung là sự chú ý đến trật tự xã hội và chú ý đến thế đất, công năng và giá thành. Cái đẹp là biểu hiện nội dung công trình. Tính đối xứng có nguồn gốc từ tự nhiên góp phần tạo ra sự bền vững và tạo ra mối quan hệ song song nhưng đồng thời không loại trừ các tiểu tiết và lọn xộn. Khẩu vị cho ta sự thường thức và là cách giải thích ý đồ sáng tác.

Cũng như ở Boullée, khái niệm tỷ lệ ở Ledoux biến mất khỏi phạm trù thẩm mỹ và được coi là kết quả của tính đối xứng. Tuy vậy, nó không có sự nhấn mạnh đến kích thước tuyệt đối và cả hai đều bỏ qua công năng dưới góc độ giá trị sử dụng của kiến trúc. Kiến trúc trở thành vật mang các biểu hiện nội dung và trở thành công cụ giáo dục nhưng nó không thể dùng để ở và cũng như không sử dụng được.

Phản lón ý tưởng của Ledoux được thể hiện trong thành phố lý tưởng Chaux có dạng đường tròn ở tâm là nhà ở của giám đốc - ý tưởng về một đế chế tối cao được đại diện bằng ông giám đốc. Thiết kế này của ông trở thành khuôn mẫu cho các đồ án không tưởng sau này. Rồi bỏ thành phố lớn - nơi gây ra các hậu quả cho nền văn minh, là ý tưởng của Rousseau. Babeuf cũng vậy, ông coi thành phố lớn là nơi sinh ra bất công, là cội nguồn của tội lỗi. Những ý tưởng đó lại được thấy ở Ledoux và trong thiết kế thành phố Chaux (hình 65, 66).

Quan điểm thẩm mỹ về đặc tính công trình dựa vào ý tưởng công bằng, đồng giá trị trong kiến trúc. Đó là cái mới và độc đáo trong suy nghĩ của ông. Công bằng đối với Ledoux không phải là sự công bằng của Cách mạng Tư sản Pháp mà là công bằng đức trong một trật tự xã hội. Thức cột không còn là biểu tượng của đẳng cấp mà có thể được dùng cho bất cứ công trình nào nếu như tính chất công trình đòi hỏi. Ledoux đã làm nhà ở cho công nhân giống hệt nhà ở của các viên chức cho thành phố Chaux. Các ngôi nhà đều có hình hình học, sự lựa chọn chúng dựa trên tính chất công trình. Tính tượng trưng là cái quan trọng ở đây. Việc sử dụng các hình hình học cơ bản làm cơ sở kiến trúc đã có từ thời Phục hưng nhưng chưa bao giờ chúng có được vai trò tượng trưng, tách rời khỏi các tiêu chí kiến trúc khác như ở Ledoux. Tuy nhiên, việc kiến trúc bị rút gọn thành hình học là không

hợp lý. Ngoài ra cần phải xem xét tính hợp lý của các công trình có hình cầu. ảnh hưởng của Ledoux đối với thiết kế mang tính không tưởng sau này của Owen, Fourier, Howard là quá rõ rệt. Việc rút gọn kiến trúc về thành các hình hình học cơ bản và loại bỏ gân như hoàn toàn trang trí trong công trình đã làm cho ông trở thành người đi trước Adolf Loos và Le Corbusier (hình 67).

Quan điểm tính chất công trình của ông cho đến nay vẫn còn là vấn đề gây tranh cãi vì tính chất là biểu hiện chức năng công trình nhưng không phải theo nghĩa là chức năng thực tế hay chức năng kết cấu mà lại theo nghĩa tượng trưng tính chất công trình phải tạo ra các liên tưởng và đáp ứng vai trò giáo dục. Theo định nghĩa đó, giá trị sử dụng của công trình là thứ yếu so với tính biểu đạt của nó và các công năng bên trong của công trình thường bị lãng quên. Nói cách khác, tính chất quan trọng hơn công năng.

Khái niệm công năng vốn là khái niệm cơ bản trong lý thuyết kiến trúc Pháp hầu như đã biến khỏi suy nghĩ của các KTS thời Cách mạng vì kiến trúc trở thành ngôn ngữ tượng trưng tự phô diễn mình và cũng dễ hiểu khi việc hiện thực hóa các thiết kế không hề được đề cập đến. Nếu được xây thì các ý tưởng đó đã bị phủ nhận. Sức hấp dẫn của chúng nằm trong hậu quả của những ý tưởng đó - chúng đã hoá thành "hình ảnh" mà không bao giờ trở thành công trình kiến trúc cụ thể.

#### \* Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834)

Sau khi các quan niệm đánh giá quá cao vai trò của kiến trúc mất đi tính hấp dẫn của nó, người ta đã quay trở lại với các mục tiêu khiêm tốn hơn, dễ thực thi hơn. Những cái ôn ào đã mất đi. Ở đây phải nói đến vai trò của trường Bôda (Beaux-Arts) và trường Đại học Bách khoa Paris. Quan điểm kiến trúc của họ lại bị lãng quên đi bởi sự phê phán của chính trào lưu kiến trúc Hiện đại của thế kỷ XX, mặc dù chính những ý tưởng của Bôda đã tạo nên cơ sở cho sự phát triển của kiến trúc hiện đại. Một hình ảnh lịch sử méo mó nó đã tồn tại bấy lâu nay khi người ta cho rằng truyền thống Beaux-Arts phải chịu trách nhiệm cho mọi cái bảo thủ. Mãi đến tận 1975 người ta mới lại cũng nhận vai trò to lớn của trường kiến trúc này. Một trong đại biểu của nó là Jean-Nicolas-Louis Durand.

Jean-Nicolas-Louis Durand vốn là học trò của Boullée. Năm 1779 ông đạt giải thưởng lớn ở Roma, sau đó làm chủ nhiệm khoa kiến trúc trường Đại học Bách khoa. Tính sơ đồ hoá trong suy nghĩ của Durand có lẽ do ông không được đào tạo là KTS mà được đào tạo làm kỹ sư. Các tác phẩm ban đầu của ông còn chịu ảnh hưởng của trường phái Cổ điển. Khi các bài giảng của ông được in thành tập “Các bài giảng về kiến trúc” vào năm 1802, chúng đã ảnh hưởng lớn đến sự phát triển kiến trúc Pháp nửa đầu thế kỷ XIX.

Ông thấy rõ phải tách rời hai lĩnh vực kỹ thuật xây dựng và kiến trúc và thấy rõ sự độc lập của kỹ thuật xây dựng trong tương lai. Khi định nghĩa chung về kiến trúc, ông noi theo Alberti và chú ý đến lợi ích công cộng và cá nhân, ông đặt sự bảo đảm hạnh phúc cá nhân, gia đình và xã hội lên trên hết.

Lý thuyết kiến trúc của ông hết sức cấp tiến, nó không đi theo truyền thống của Vitruvius và cũng không phải là học thuyết bắt chước hay noi theo nguyên lý túp lèu cổ của Laugier. Theo Durand, kiến trúc được rút gọn vào trong hai nguyên tắc: tiện lợi (convenance) và kinh tế (économie). Nguyên tắc đầu bao gồm bền vững, trong lành và tiện nghi; nguyên tắc sau bao gồm các khái niệm đối xứng, cân đối có quy luật và đơn giản.

Ông coi hình vuông và góc vuông là hình cơ bản của mọi kiến trúc và nó cũng là cơ sở của quy hoạch đô thị. Khái niệm đơn giản trong phạm trù thẩm mỹ của trường phái Cổ điển xuất hiện trong tác phẩm của Durand dưới góc độ kinh tế. Các khái niệm linh thiêng của người thầy Boullée được Durand phàm tục hoá. Thức cột vẫn còn giá trị nhưng bị lấy đi cơ sở tỷ lệ tức là nó không còn thuộc vào tỉ lệ cơ thể người và do đó bất cứ tỉ lệ nào cũng được công nhận (hình 68).

Các nguyên tắc kiến trúc của Durand tương ứng với khái niệm bố cục (disposition) vốn bao trùm lên các cuộc tranh luận về LTKT ở Pháp từ đầu thế kỷ XVIII. Chủ đề duy nhất của kiến trúc theo Durand là bố cục, tiện lợi và kinh tế. Nếu như chúng được thỏa mãn thì các tiêu chuẩn thẩm mỹ như hùng vĩ, nổi bật, đa dạng, hiệu quả và đặc trưng sẽ tự nhiên mà có. Như vậy, chủ nghĩa công năng của ông là tuyệt đối. Trang trí kiến trúc là thừa và không cần thiết.

Ông còn đi tiếp đến gần với chủ nghĩa công năng kết cấu khi khẳng định rằng hình khối phụ thuộc vào đặc tính của vật liệu. Trong đó các hình được xây dựng bởi thói quen trở nên thứ yếu. Các nguyên lý kiến trúc mang tính công năng của ông đòi hỏi phải được lập thành hệ thống dưới hình thức một lý thuyết bố cục kiến trúc. Cho rằng các lý thuyết kiến trúc của mình luôn luôn đúng, ông đã dùng hệ thống đó để xem xét toàn bộ lịch sử kiến trúc. Kết quả của nó là ông đã đưa ra một hệ lối cơ sở và các cách tổ hợp dựa trên hệ lối đó. Kiến trúc chỉ còn là các bố cục ngang và bố cục đứng cùng các tổ hợp của chúng; điều đó có nghĩa là ông không xuất từ không gian kiến trúc mà lại xuất phát từ mặt bằng và mặt đứng và khi phối hợp hai thứ đó (mặt bằng và mặt đứng) ta sẽ có được công trình với khối tích của nó. Cần lưu ý rằng, trong các bài giảng về kiến trúc của mình, Durand không có phần nào nói đến thể hiện phối cảnh. Việc làm này đã gây ra hậu quả to lớn: không gian kiến trúc sẽ được tổ hợp một cách tùy tiện tuân theo yêu cầu của bố cục và các khái niệm không gian và tỷ lệ cơ bản bị loại bỏ ra khỏi kiến trúc.

Durand tin vào khả năng tổ hợp vô hạn của các yếu tố kiến trúc trong một hệ lối cơ sở, các minh họa ông đã thể hiện một số ví dụ (hình 69, 70). Ông đã xây dựng một cơ sở lý

thuyết cho việc tiêu chuẩn hoá việc lắp ghép các cấu kiện đúc sẵn làm tiền đề cho việc biến chúng thành hiện thực, nhưng chính ông lại không nhận ra điều đó. Lâu đài kính của Paxton trong cuộc Triển lãm quốc tế ở London năm 1851 là hệ quả tất yếu của lý thuyết bố cục kiến trúc kiểu Durand. Sự trùng lắp về hình thức giữa thiết kế của Durand và Lâu đài kính của Paxton không phải là ngẫu nhiên.

Quan điểm kiến trúc công năng của ông đã đưa đến một lý thuyết bố cục với các thiết kế khô khan mà Semper đã chế giễu ông là Vua bàn cờ cho những ý tưởng nghèo nàn. Nhưng ảnh hưởng của Durand đến chủ nghĩa cổ điển lãng mạn Đức (Schinkel, Klenze, Fischer,...) rất to lớn. Lý thuyết kiến trúc của Durand là một trong những cội nguồn của sự phát triển kiến trúc của thế kỷ XX.

#### \* Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc được coi là "Lý thuyết gia khổng lồ cuối cùng trong thế giới kiến trúc" và được đặt ngang bằng với Alberti. Có người cho rằng ông là người đặt nền móng cho chủ nghĩa hiện đại, người đã đưa các tiêu chí cơ bản cho kiến trúc hiện đại có người lại cho rằng ông chỉ thuần tuý là người theo trường phái tích cực có cách suy nghĩ máy móc hay là một chuyên gia của Hậu Gotic và cũng có người còn cho ông là người bảo hoàng đã đưa ra một loạt chỉ tiêu rất đáng ngờ về một kiến trúc mới mang màu sắc Trung cổ. Một điều chắc chắn là quan điểm Cộng hoà của Viollet-le-Duc ảnh hưởng mạnh đến LTKT của ông và đồng thời ông cũng hoàn toàn bị kiến trúc Trung cổ dạng Gotic chi phối.

Ông không học ở trường Beaux-Arts và suốt đời cảm thấy phi hàn lâm, mặc dù các quan điểm của ông cũng có xu hướng giáo điều. Trong cuộc tranh cãi giữa hai trường phái Cổ điển và Gotic ông dần dần nghiêng về phía Gotic. Vào đầu những năm 1850, hệ thống lý thuyết kiến trúc của ông đã chín muồi. Trong 2 tác phẩm chính "Từ điển kiến trúc Pháp thế kỷ XI-XVI" và "Nói về kiến trúc", các quan điểm được sắp xếp theo thứ tự ABC.

Quan điểm lịch sử của Viollet-le-Duc một phần là sự hâm mộ kiến trúc thời Trung cổ một phần là thừa nhận sự huy hoàng của kiến trúc thời Cổ đại và Phục hưng. Tuy nhiên ông lại coi đỉnh cao của sự phát triển nghệ thuật là thời Gotic giữa thế kỷ XIII và thời Phục hưng là giai đoạn suy thoái của nghệ thuật. Quan điểm kiến trúc của ông là biểu hiện chú ý đến các yếu tố kỹ thuật, hình thức và đặc biệt là các yếu tố lịch sử xã hội. Đối với ông kiến trúc là biểu hiện trực tiếp một cơ cấu xã hội hiện có. Ông nhấn mạnh tầm quan trọng của lịch sử tôn giáo, chính trị, văn hóa dân gian đối với kiến trúc. Tuy vậy các hiểu biết đó không chỉ thuần tuý là lịch sử. Nếu như ông cho rằng kiến trúc Gotic là duy lý và là biểu hiện hoàn mỹ một xã hội dân chủ thì các quy tắc của nó phải trở thành hình mẫu cho hiện tại. Ông không chú ý đến việc bắt chước Gotic mà là nắm bắt các nguyên tắc duy lý của nó và coi tiến bộ công nghệ hiện nay là sự tiếp tục phát triển của Gotic. Khái niệm nghệ thuật của ông phụ thuộc vào bản năng của quần chúng (instincts des masses) dựa trên tất cả các lãnh vực sáng tác kể cả nghệ thuật dân gian. Ông coi nguyên tắc của kiến trúc Gotic là



nguyên tắc chân thực (principe vrai) dưới góc độ của đạo đức và coi nguyên tắc của kiến trúc Hy Lạp là quá xa lạ đối với xã hội văn minh. Đó quả là là một lời tuyên chiến với trường Beaux-Arts. Viollet-le-Duc đề cao vai trò của kết cấu công trình và vật liệu đối với kiến trúc. Ông coi nhà thờ Gotic là tuyên bố quan trọng nhất của quan điểm xây dựng hiện đại. Ông còn cho rằng kiến trúc là kết quả của kết cấu công trình. Ông đưa ra định nghĩa xây dựng từ góc độ kỹ thuật và xã hội. Ông đã đi đến sự phân biệt giữa quy luật bất biến, cố định và quy luật biến động của kiến trúc. Thuộc về quy luật bất biến là đặc tính của vật liệu và thuộc về quy luật biến động là điều kiện xã hội và kỹ thuật của từng thời đại. Như vậy, ông là người đề cao bản sắc dân tộc trong kiến trúc chứ không phải là người tiên phong cho một ngôn ngữ kiến trúc quốc tế mang tính công nghệ.

Đối với Viollet-le-Duc, kết cấu Gotic là uyển chuyển, tự do như tư tưởng hiện đại còn kết cấu của thời Cổ đại là tuyệt đối trong tỷ lệ. Nhưng chính ông lại coi tỷ lệ chỉ là tương đối và vì thế ông phủ nhận các tương quan số học cố định. Theo ông, tỷ lệ phụ thuộc vào sức bền vật liệu và sức bền vật liệu phụ thuộc hình học điều đó có nghĩa là tỷ lệ chỉ là hiện tượng bên lề của kết cấu công trình.

Lý thuyết phục chế của Viollet-le-Duc hướng tới những trạng thái lý tưởng của công trình - cái điều mà trong thực tế không bao giờ có. Đây chính là phần nổi tiếng nhất và nó để lại hậu quả to lớn nhất trong LTKT của ông về những cuộc tranh cãi về vấn đề bảo tồn bảo tàng sau này. Theo ông, phục chế không chỉ tái dựng lại diện mạo phong cách kiến trúc mà còn phải tái tạo lại kết cấu theo phỏng đoán. Phục chế không có nghĩa là tạo dựng lại các hiện trạng của quá khứ mà là việc đưa các quan điểm của hiện tại vào công trình đã xây dựng trong quá khứ (hình 71). Quan điểm này có một hậu quả rất rõ ràng đối với công tác bảo tồn bảo tàng. Nó gây nên những phản ứng rất mạnh ở Anh vì ở đó người ta nhận thấy phục chế thường đi liền với việc phá bỏ và sau đó đã hình thành một phong trào phản đối việc tu bổ bằng cách xoá bỏ mọi dấu ấn của thời gian trên công trình (Anti-Scrape-Movement).

Viollet-le-Duc còn phân biệt giữa khái niệm phong cách tuyệt đối và phong cách tương đối và coi đó là một tiền đề để đề cao Kiến trúc Gotic. Phong cách tương đối là các phong cách kiến trúc quen thuộc đã có trong lịch sử còn phong cách tuyệt đối là biểu thị một lý tưởng được thiết lập dựa trên nguyên tắc (*la manifestation d'un idéal établi sur un principe*) và theo ông chỉ có kiến trúc Gotic đáp ứng được yêu cầu này.

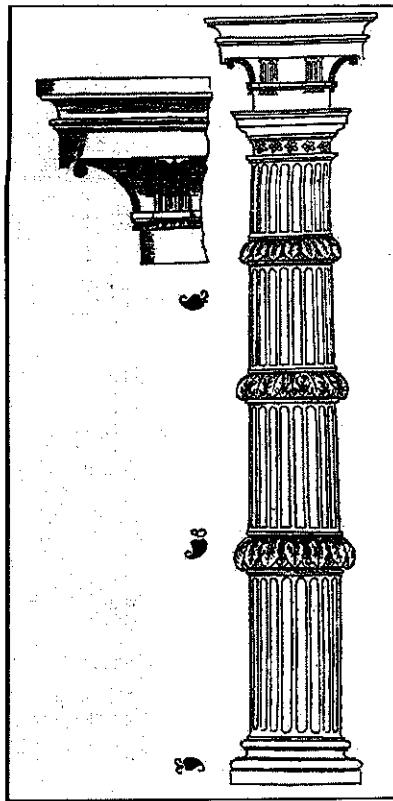
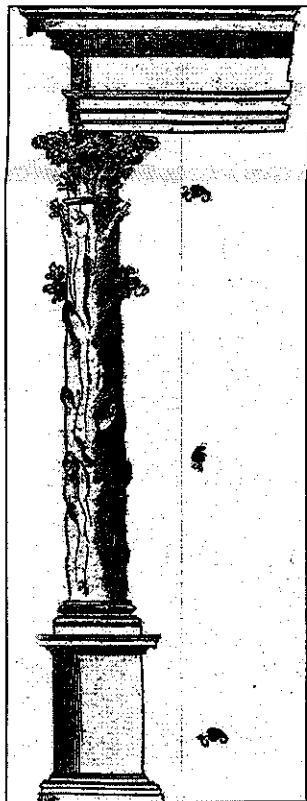
“Từ điển kiến trúc” của Viollet-le-Duc cho ta thấy sự kết hợp quan điểm duy vật tích cực với tính khách quan lịch sử. Ông coi kiến trúc Pháp thời Trung cổ là chủ thể của tác phẩm và kiến trúc của các nước khác phải lấy đó làm chuẩn mực. Điều này cho thấy một ý tưởng mới và táo bạo của ông. Theo ông kiến trúc dựa trên các điều kiện rất phức tạp nhưng trong từng chương một, vai trò công nghệ chiếm vị trí hàng đầu, vì thế người ta coi ông là một đại diện của trường phái công năng máy móc.

Sự tin tưởng vào tiến bộ khoa học kỹ thuật đã đưa đến việc ông coi Gotic là trường phái hợp lý và cũng làm cho ông cởi mở dễ tiếp thu các vật liệu xây dựng và phương pháp xây dựng mới. Viollet-le-Duc không chỉ thừa nhận sắt là vật liệu xây dựng mà còn nhận thấy các quy luật riêng và giá trị thẩm mỹ của nó (hình 72). Ông hâm mộ máy móc - những thứ mà người Anh đang cực lực chống lại. Điều đặc biệt là ông tìm thấy ở máy móc, tàu thuyền và tàu hỏa phong cách tuyệt đối - điều này trong kiến trúc chỉ có Gothic là đạt được. Bởi vì chúng đã thể hiện được đặc tính chính xác. Đây là cơ sở cho việc hình thành chủ nghĩa vị lai trong kiến trúc (Futurism). Cũng như Le Corbusier sau này, Viollet-le-Duc đã xây dựng cơ sở lý thuyết cho một kiến trúc mới vượt qua được chủ nghĩa chiết trung và đó là kiến trúc xuất phát từ các cơ sở công năng, quốc gia và xã hội. Điều mâu thuẫn ở ông là việc sử dụng lại các loại hình xây dựng Gothic của thời Trung cổ trong các đề xuất của mình. Ông đề ra yêu cầu: trước hết phải biết tính chất vật liệu mà chúng ta sử dụng rồi xem xét đến tính chất và sức bền của vật liệu có phù hợp với công trình hay không và hình dáng cần biểu lộ tính năng và sức bền của vật liệu, sau đó là công nhận nguyên tắc thống nhất và hài hòa của biểu hiện, công nhận một hệ tỉ lệ và trang trí tùy theo mục đích. Có thể hiểu rằng hình khối là kết quả của công năng, ở đây khái niệm công năng không những phụ thuộc vào chương trình nhiệm vụ, tính chất vật liệu và kết cấu mà còn phụ thuộc mối quan hệ lịch sử và xã hội. Đó cũng chính là cơ sở cho quan niệm kiến trúc của ông. Ở đây, ta thấy được tiền thân cho công thức của Sullivan: "Hình thức đi theo công năng".

Viollet-le-Duc cũng cảnh tỉnh trước sự nhai lại trong ngôn ngữ kiến trúc ví dụ như ngôn ngữ của thời Phục hưng nhưng quên mất rằng chính trường phái Hậu Gothic của ông cũng vậy. Tìm ra các quy tắc chịu kéo, chịu uốn của sắt, ông đã đặt thép vào đúng nơi bắt buộc kết hợp với kết cấu gạch đá và về hình thức gần đạt được vòm cuốn Gothic. Ông thấy rõ các khả năng của kết cấu thép nhưng cũng thấy rõ nhược điểm của nó dưới tác động thời tiết và đề xuất kết hợp tường gạch với sắt thép. Cách giải quyết vấn đề của ông là để lộ các kết cấu thép trong các công trình xây gạch theo kiểu Hậu Gothic. Ở đây, các chi tiết bằng sắt được tạo theo các hình của Gothic. Đây cũng chính là một mâu thuẫn nội tại khác của Viollet-le-Duc ông có cảm tình với kiến trúc mang phong cách công nghiệp và chê trách các KTS đương thời sử dụng lân lộn hình thức cũ và mới mà không suy đoán mà quên mất chính ông cũng vậy.

Viollet-le-Duc đã không thành công trong việc kết nối các quan điểm lý thuyết duy lý của mình với những hình thức mới. Sự sắc bén trong suy nghĩ của ông gây ấn tượng mạnh mẽ nhưng nó cũng rất nguy hiểm vì nó đã khép kín vòng tròn đưa ông đến một Gothic mới tuyệt đối, mặc dù ông chỉ muốn hiểu nó như là một nguyên tắc được tiếp tục phát triển bởi công nghệ. Ông đã xây dựng một quan điểm kiến trúc dựa trên nền tảng của một xã hội Trung cổ được coi là dân chủ và thực dụng cho một tương lai cũng dân chủ và thực dụng như thế nhưng lại quên mất sự liên hệ với thực tại.





**Hình 51:** P. Delorme,  
Cột hình cây (1567).

**Hình 52:** P. Delorme,  
Thức cột Pháp. (1567).

**Hình 53:** P. Delorme,  
Minh họa về kiến trúc tối  
(1567).

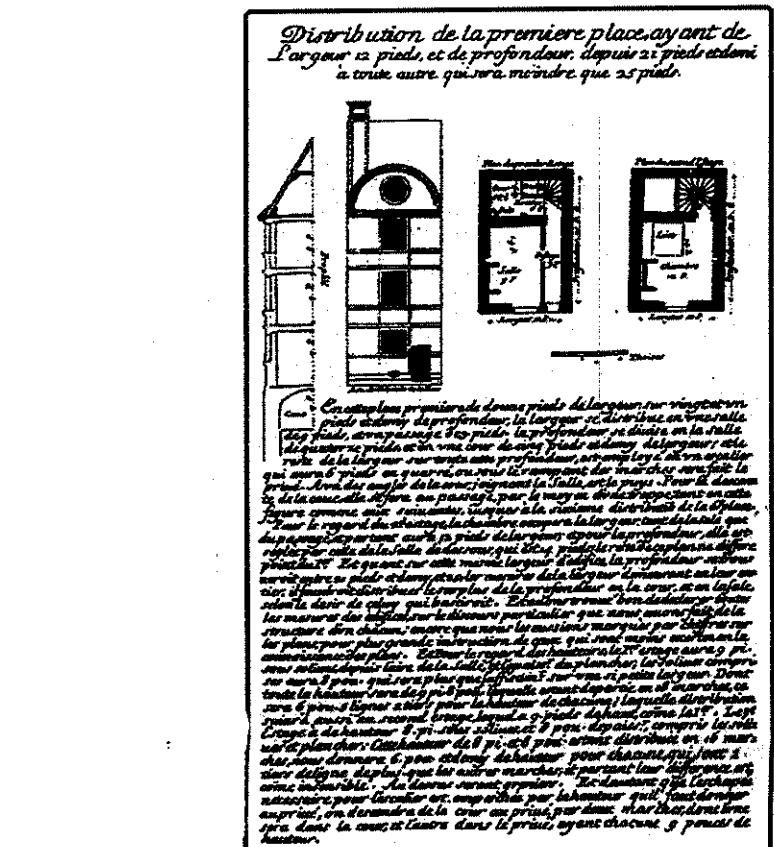
**Hình 54:** P. Delorme,  
Minh họa vẽ kiến trúc đẹp  
(1567).

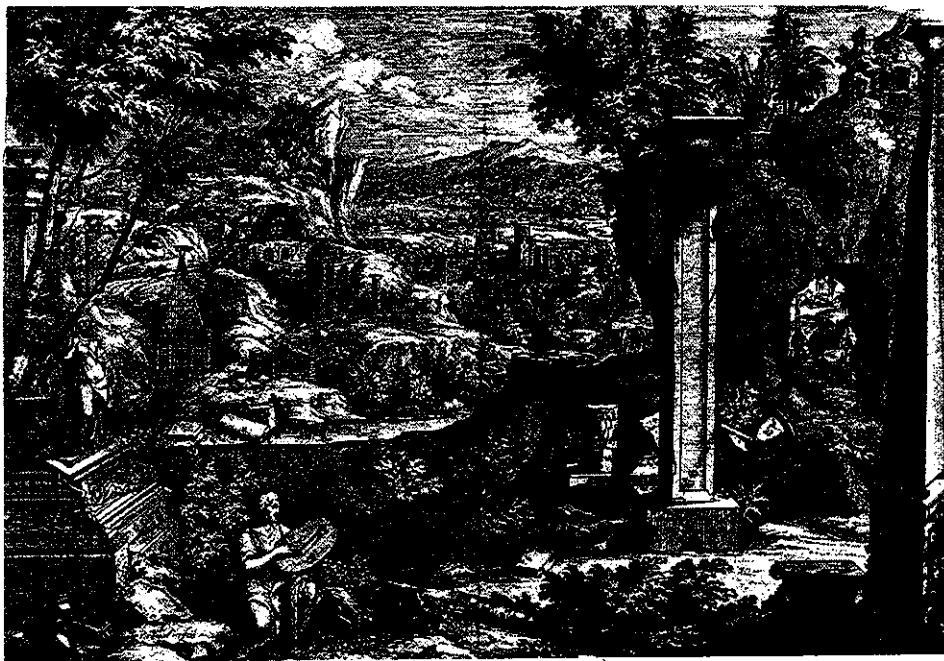


**Hình 55:** P. Le Muet, Minh họa trên tờ bìa tác phẩm, (1681).

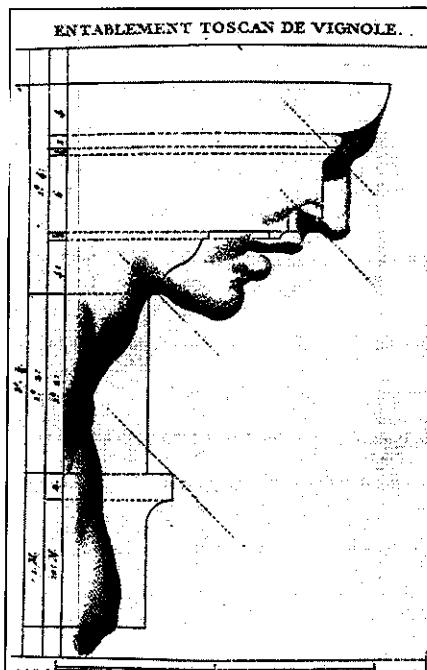


**Hình 56:** P. Le Muet, Một ví dụ về mẫu nhà đơn giản, (1681).





**Hình 57:** Francois Blondel, Sơ hình thành đầu cột (1683).



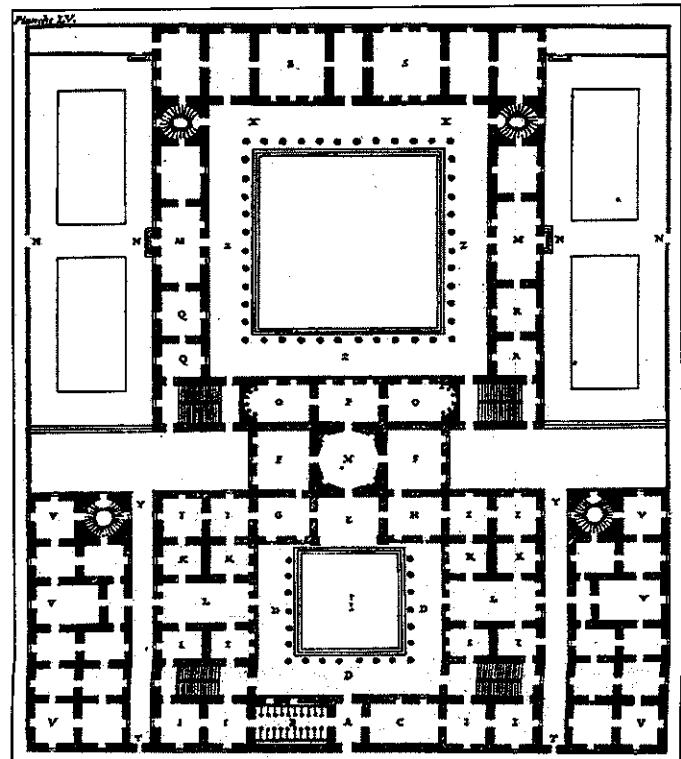
**Hình 58:** Jacques Francois Blondel ,  
Minh họa dầm đỡ mái với tỷ lệ.



**Hình 59:** Francois Blondel Cổng thành St.  
Denis, Paris, (1675).



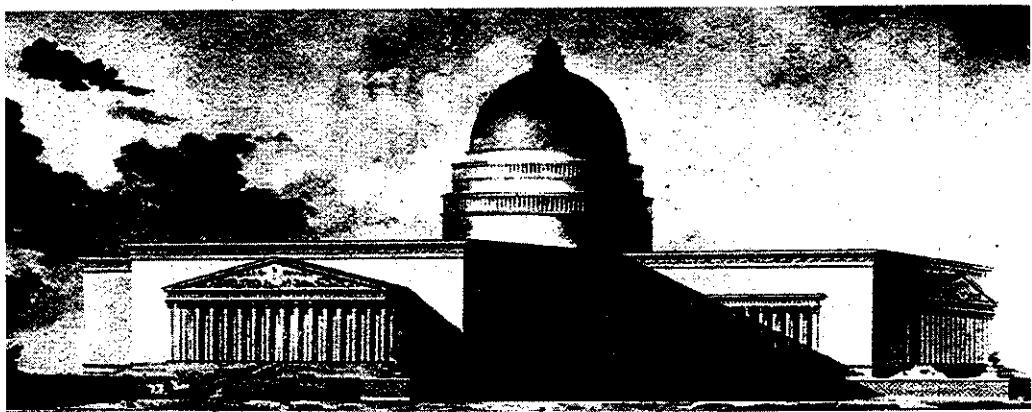
**Hình 60:** Claude Perrault, Minh họa bài dịch LTKT của Vitruvius (1684).



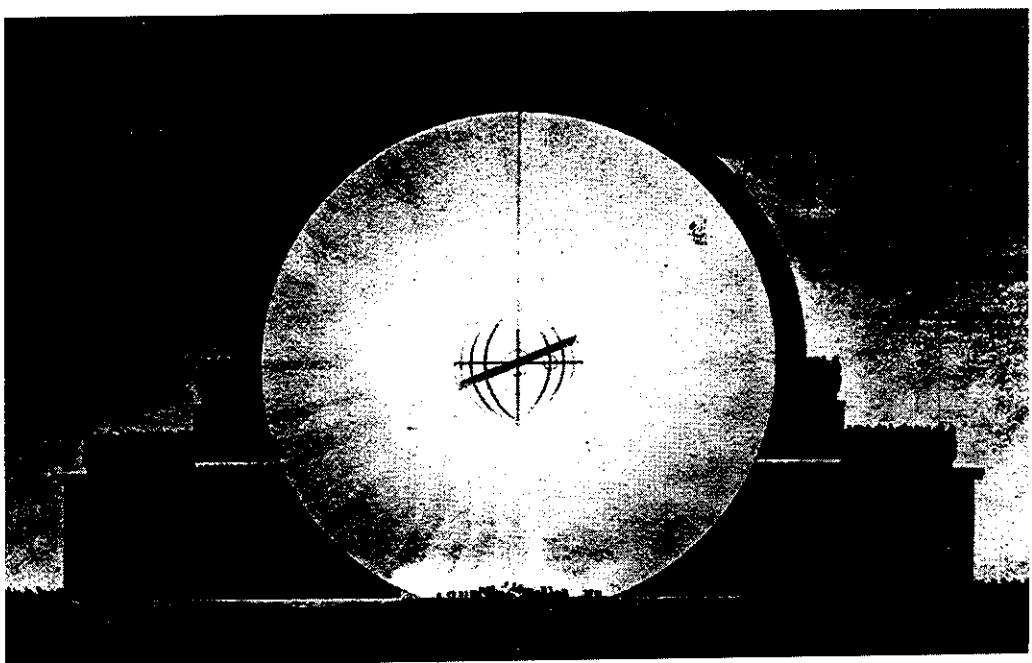
**Hình 61:** Claude Perrault,  
Ngôi nhà kiểu Hy Lạp mô phỏng  
theo Vitruvius (1684).



Hình 62: Marc-Antoine Laugier, Mô phỏng "Túp lều nguyên thuỷ", (1755).

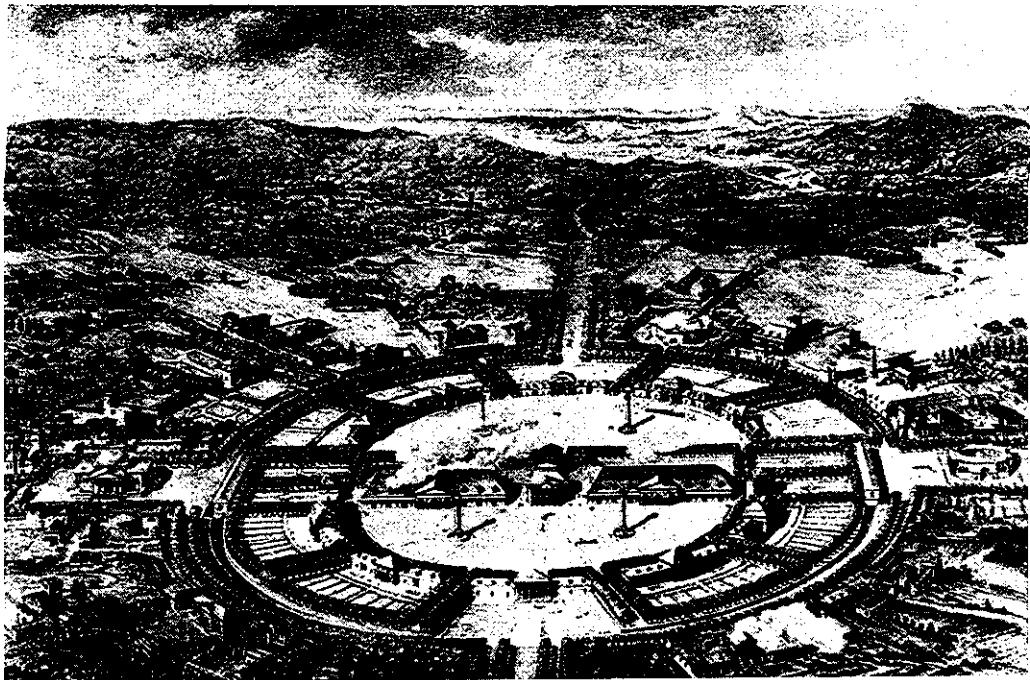


Hình 63: Etienne Louis Boullée, Phác thảo thiết kế Nhà thờ Lớn.

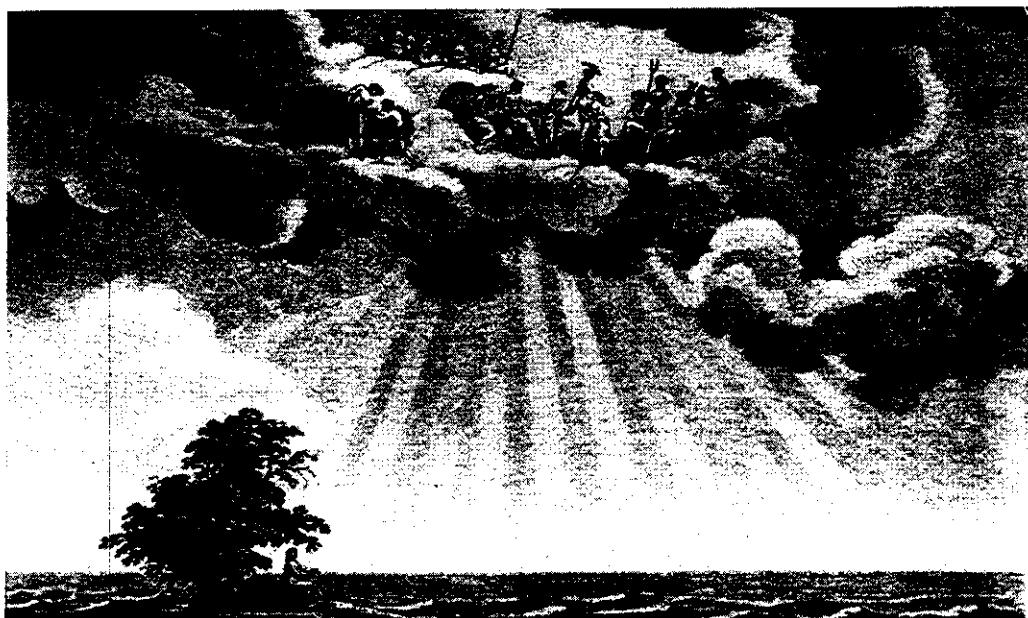


Hình 64: Etienne Louis Boullée, Phác thảo Đài tưởng niệm Newton (vào buổi tối).



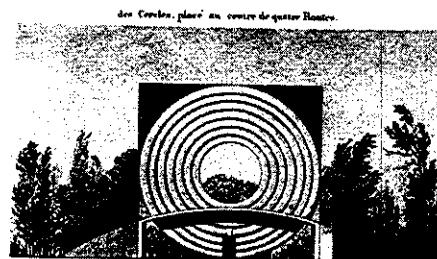


Hình 65: Claude-Nicolas Ledoux, *Phối cảnh thành phố Chaux*, (1804).

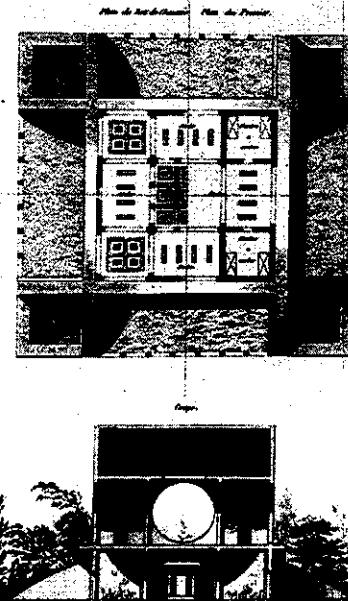


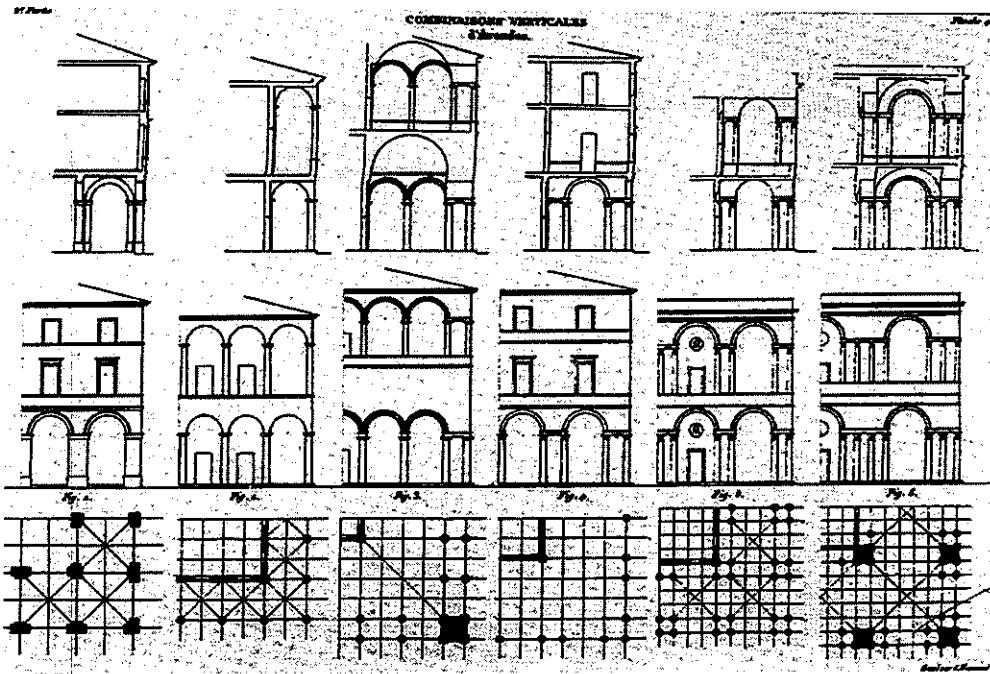
Hình 66: Claude-Nicolas Ledoux, *Tờ bìa tác phẩm "Kiến trúc"*(1804).

**Hình 67:** Claude-Nicolas Ledoux, Ngôi nhà của một người làm lốp, (1804).

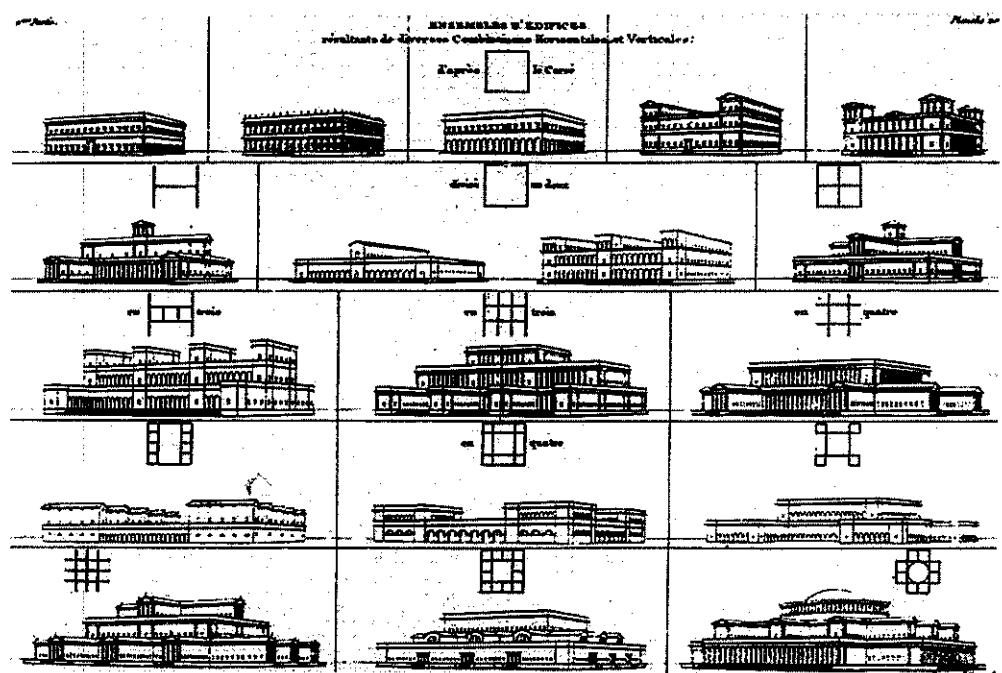


**Hình 68:** Jean Nicolas Louis Durand, Một số minh họa cho LTKT (1800).

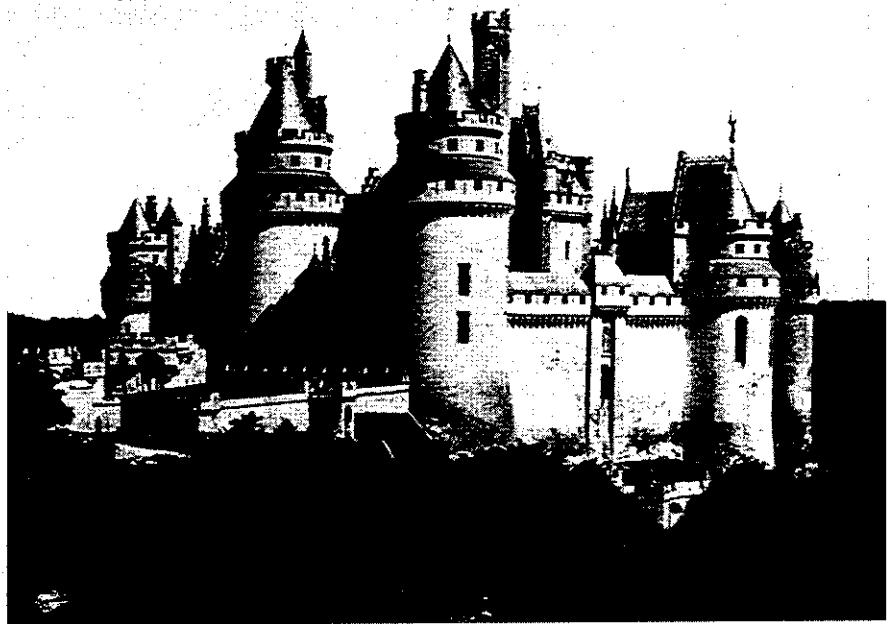




Hình 69: Jean Nicolas Louis Durand, Cách tạo ra vòm cuốn theo hệ thống, (1819).

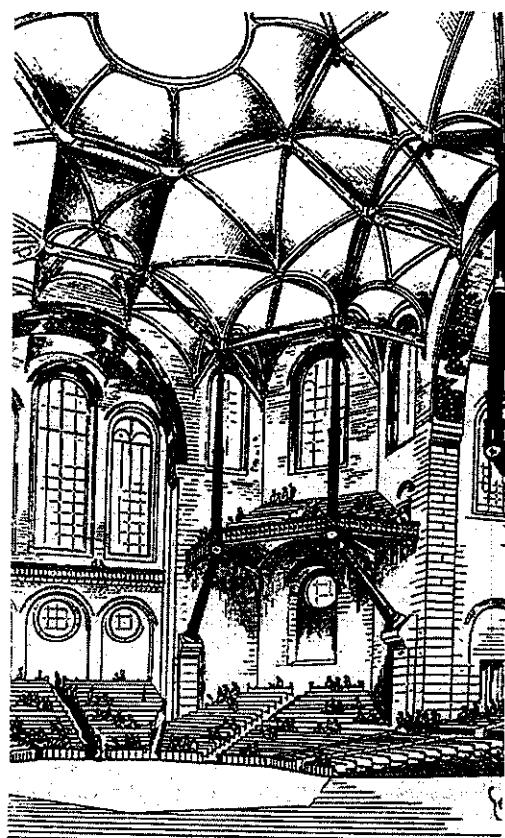


Hình 70: Jean Nicolas Louis Durand, Tổ hợp hình khối theo hệ lưỡi cho trước (1819).



**Hình 71:** Viollet-le-Duc, Cải tạo lâu đài Pierrefonds (1858-62).

**Hình 72:** Viollet-le-Duc, Vòm cuối bằng gạch và kết cấu thép (1872).



### 3.3. LÝ THUYẾT KIẾN TRÚC Ở ĐỨC

Vào thời Phục hưng hầu như không có tác phẩm nào viết về lý luận kiến trúc ở Đức. Tác phẩm của Duerer về xây dựng thành quách (1527) là đóng góp duy nhất của Đức về lý thuyết kiến trúc (hình 73). Về sau ngoài việc dịch in các tác phẩm lý thuyết kiến trúc của Ý dần dần đã có những cuốn sách viết về hình học và phối cảnh, thức cột và cả về một hệ thống lý luận kiến trúc do các tác giả Đức soạn thảo. Nhưng phần lớn nằm trong xu thế chung không có một định hướng mới độc đáo nào. Đóng góp quan trọng nhất của Đức ở thế kỷ XVIII là tác phẩm “Nguyên lý chung của nghệ thuật” do Johann Georg Sulzer viết.

#### \* Johann Georg Sulzer (1720-79)

Johann Georg Sulzer đã phục vụ cho vua Phổ gần như suốt cuộc đời của mình. Tác phẩm của ông gồm nhiều lĩnh vực khác nhau như tạo hình, kiến trúc, âm nhạc và thơ ca. Ông chú ý nhiều đến cảm nhận qua giác quan và tác động của tác phẩm nghệ thuật kiến trúc phải được xem xét ở góc độ giáo dục xã hội nhiều hơn là ở góc độ chất lượng thẩm mỹ vốn có của nó. Nhiệm vụ của nghệ thuật là đóng góp vào gìn giữ đạo đức nhờ cái đẹp: “*Từ sự thường thức thường xuyên cái đẹp và cái tốt sẽ nẩy sinh ham muốn về những cái đó và từ cảm giác ghê tởm cái xấu và điều ác sẽ sinh ra ghét bỏ tất cả cái gì trái với hệ thống đạo đức*”. Nghệ thuật cần đem lại cảm giác hạnh phúc nơi con người thông qua tác động của nó. Với quan điểm đó ông tiến gần đến ý đồ của Shafteburry ở Anh và của Ledoux ở Pháp.

Sulzer khẳng định ông là một nhà triết gia chứ không phải người hâm mộ nghệ thuật thuần tuý. Ông không có ý định cung cấp cho các nghệ sĩ những quy luật hay những lý thuyết về nghệ thuật. Theo ông, kiến trúc là một ngành nghệ thuật, ông xuất phát từ nhu cầu thiết thực và độ bền để nói đến tác động của nó, và sự thán phục kính nể, trân trọng, hô hởi xuất hiện trong con người khi cảm thụ công trình là tác động do khả năng bẩm sinh cùng với một khẩu vị tốt của họ. Những điều tương tự cũng được Sulzer nói đến khi bàn về tính chất công trình. Sulzer đã xây dựng một lý thuyết công năng hữu cơ dựa vào tự nhiên và cơ thể người: “*Mỗi vật thể được tổ chức là một công trình, mỗi phần bên trong đều hoàn toàn phù hợp với yêu cầu sử dụng, tất cả được tập hợp lại trong vật liên kết gần gũi và tiện dụng nhất. Cái tổng thể đồng thời có hình dáng bên ngoài tốt nhất và rất dễ chịu bởi tỷ lệ đẹp sự tương ứng chính xác của các phần, sự hòa nhão và màu sắc*”.

Sulzer nhấn mạnh vai trò quan trọng của cảnh quan và khí hậu đối với kiến trúc. Ông khẳng định mối quan hệ nhân quả giữa tình trạng phát triển của một quốc gia và kiến trúc của nó. Từ đó ông đi đến yêu cầu quản lý của nhà nước và đề ra các quy định về luật pháp cho kiến trúc và đào tạo KTS cần được nhà nước quản lý vì kiến trúc đưa quốc gia tới vinh quang và kiến trúc còn có chức năng giáo dục. Quan điểm này cũng thấy ở Ledoux nhưng vai trò chính trị của KTS trong xã hội được Ledoux đề cao hơn. Sulzer phân biệt giữa quy luật cân thiết và quy luật ngẫu nhiên trong kiến trúc. Những quy luật cân thiết là sự đúng đắn, tính đều đặn có quy luật, mối tương quan, tính cân đối trật tự và đối xứng còn quy tắc ngẫu nhiên là tỷ lệ.

Ông cho rằng kiến trúc thời Cổ đại có sự giản đơn cao quý và sự hoành tráng của hình khối, kiến trúc Phục hưng gắn liền hoành tráng và lộng lẫy với sự đơn giản còn kiến trúc Pháp thì ít hoành tráng hơn nhưng có nhiều hoạ tiết và dễ chịu hơn. Qua đó ông đi đến kết luận rằng chủ nghĩa Phục cổ là hợp lý nhất: “*Nếu người ta hỏi, cách xây dựng nào là tốt thi có thể trả lời rằng: đối với đèn dài, khái hoàn mòn và nhà tưởng niệm to lớn thì cách cổ xưa là tốt nhất, đối với lâu đài thì kiểu Ý nhưng phải kết hợp với sự chính xác của kiểu Hy Lạp và cho nhà ở là kiểu Pháp*”.

Tượng đài được Sulzer cho là có vai trò to lớn đối với việc giáo dục ông phản đối kiến trúc Gotic cho rằng nó đồng nghĩa với khẩu vị man rợ. Lý thuyết của Sulzer là sự tổng hợp của ý tưởng thời Khai sáng của Anh và của Pháp. Nó có ảnh hưởng cho đến thế kỷ XIX.

### \* Karl Philipp Moritz (1756-93)

Karl Philipp Moritz có một đóng góp đặc đáo cho sự phát triển lý thuyết kiến trúc ở Đức bằng tác phẩm “Các khái niệm ban đầu cho một nguyên lý trang trí” viết năm 1793.

Ông là một đại diện cho xu hướng công năng. Ông cho rằng: “*Cái cột có một đầu cột đẹp nhất cũng không đỡ hoặc nâng tốt hơn cột trơn, tường có gờ phào đắt tiền nhất cũng không che tốt hơn hoặc làm ấm hơn so với một tường trơn*”. Theo ông lý do duy nhất cho sự tồn tại của một vật trang trí là tác động giáo dục của nó. Nó có thể bộc lộ được tâm hồn thông qua đôi mắt và nó có thể tác động một cách kín đáo lên việc nâng cao khẩu vị và trí tuệ.

Ông cho rằng chức năng của vật trang trí là gợi ý và chỉ ra bản chất của một vật ở cạnh nó, nhờ đó mà ta có thể nhận biết và tìm thấy vật đó. Khác với các KTS thời Cách mạng Pháp, ông hiểu ý nghĩa kiến trúc của vật trang trí từ góc độ kết cấu, ví dụ như hình dáng đầu cột là biểu hiện rõ ràng sự làm việc của nó dưới tác dụng của lực nén.

Ông xây dựng một logic phát triển cho thức cột. Theo đó, cột toscan và doric đỡ hệ dầm trong sự o bế, trong khi cột ionic và corinthic mảnh và cao hơn như đang vươn tới hệ dầm tựa trên nó. Cột corinth là biểu tượng sự vươn lên mãnh liệt, còn cột ionic cho ta cảm giác về sự vươn tới một cách từ từ. Đây quá là một cách mô tả thức cột một cách nhạy cảm mang màu sắc tâm lý.

Karl Philipp Moritz phản đối đường cong uốn lượn trong kiến trúc vì nó thể hiện những chuyển động và chỉ phù hợp với việc đóng tàu, trong khi chúng ta thường muốn thấy độ bền vững của công trình kiến trúc qua các đường thẳng. Theo ông sự đơn điệu và lặp đi lặp lại cho ta thấy cái to lớn và cao quý (hình 74, 75). Định nghĩa về kiến trúc của ông là sự kết hợp các quan điểm của thời kỳ Khai sáng, chủ nghĩa Cổ điển và Chủ nghĩa Công năng: “*Một công trình làm ta phải quan tâm bởi mục đích cao cả của nó và vẻ đẹp của các chi tiết, nếu như càng nhìn lâu thì càng gây ấn tượng mạnh mẽ hơn*”.

## \* Karl Friedrich Schinkel (1781-1841)

Sang thế kỷ XIX, sự phát triển về lý luận kiến trúc ở Đức có thể so sánh được với Pháp nhưng nó không mang tính tập trung và giáo điều như ở Pháp. Nếu như ở Pháp người ta muốn tìm kiếm công trình kiến trúc mang tính chuẩn mực bằng việc thành lập viện Hàn Lâm kiến trúc thì cơ sở lý thuyết của Đức cho chủ nghĩa cổ điển khiêm tốn hơn nhiều. Những đóng góp quan trọng nhất về LTKT ở Đức thế kỷ XIX là của Karl Friedrich Schinkel. Mặc dù giáo trình kiến trúc của ông chưa được hoàn chỉnh.

Vào 1803-1805 Schinkel lần đầu đi tham quan Ý. Các bản vẽ của ông lúc đó cho ta thấy một nghệ sĩ trên con đường học hỏi mà quyết định lự chọn kiến trúc còn chưa rõ ràng. Nhưng những bản vẽ đó cũng cho ta thấy vấn đề vật liệu và kết cấu chiếm một số lớn, trong khi các bản vẽ về kiến trúc và đo đạc công trình hầu như không có. Ông đã có ý định viết một giáo trình kiến trúc nhưng cho tới khi mất vẫn chưa viết xong mặc dù đã nhiều lần viết đi viết lại. Ông cũng dừng chân ở Paris để nghe một số bài giảng của Durand về kiến trúc.

Giáo trình kiến trúc của Schinkel được viết đi viết lại năm lần theo năm hình thức khác nhau tương ứng với trình tự thời gian và suy nghĩ của ông: lần đầu viết theo phong cách lãng漫 (1803-1805), lần thứ hai theo phong cách lãng mạn bản địa (1810-1815), lần thứ ba theo phong cách cổ điển (1825), lần thứ tư theo phong cách kỹ thuật (1830) và lần thứ năm theo kiểu chính thống (1835).

Theo bản thảo đầu tiên, các khái niệm thực dụng, tính chất công trình và đối xứng được dùng nhiều để diễn giải. Với tiêu đề “Nguyên tắc nghệ thuật trong kiến trúc”, ông đưa ra lý thuyết công năng dựa vào vật liệu, bố cục không gian và kết cấu mà trên cơ sở đó công trình sẽ có được tính chất mong muốn và những trang trí cần thiết.

Trong bản thảo lần hai, Schinkel bị ảnh hưởng bởi tư tưởng quốc gia và dân tộc. Kiến trúc là con thuyền chở các ý tưởng. Ông đã viết: “Kiến trúc là sự tiếp nối tự nhiên bằng công việc xây dựng”. Sau đó, ông cho rằng kiến trúc Cổ đại mang tính vật chất và kiến trúc Gotic mang tính trí tuệ: “Thời Cổ đại tác động đến chúng ta nhờ kỹ năng nghệ thuật khéo léo hơn qua các khối vật chất, còn Gothic thì nhờ trí tuệ. Bởi thế kiến trúc Gothic quả là táo bạo khi dùng ít vật chất để gây ra tác động lớn. Kiến trúc Cổ đại thì háo danh, xa hoa bởi vì cái trang trí mang tính tình cờ, sản phẩm trí tuệ tinh khiết bị tô vẽ nên nó nặng về cuộc sống vật chất. Kiến trúc Gothic coi thường sự xa hoa vô nghĩa, ở nó tất cả đều xuất phát từ một ý tưởng bởi vậy nó có tính chất của sự cần thiết, của sự nghiêm trang, của phẩm giá và cao quý...” Sự tuyệt đối hoá kiến trúc Gothic cho thấy một Schinkel xa cách với chủ nghĩa Cổ điển và cũng cho thấy nhận thức của ông về Gothic không giống với Viollet-le-Duc. Ở giai đoạn này các thiết kế theo kiến trúc Gothic của ông không được xây dựng. Ví dụ như nhà mồ của Nữ hoàng Louise, nhà thờ Petri và nhà thờ lớn Berlin.

Bản sửa lại mang màu sắc cổ điển của giáo trình kiến trúc chưa đựng khối lượng tư liệu lớn nhất. Sự thay đổi này có thể giải thích bởi ảnh hưởng của Solger và Goethe. Trong bản này Schinkel đã xây dựng một quan điểm kiến trúc hoàn chỉnh chú ý đến các yếu tố công

năng, hình thức, các yếu tố xã hội và lịch sử. Với quan điểm công năng và quan điểm của kiến trúc cổ điển, ông đã phê phán kiến trúc Gotic. Ông cho rằng: “*Nhiệm vụ của kiến trúc là làm đẹp những cái vô ích*”. Theo ông có một mối quan hệ khắng khít giữa kết cấu và cái đẹp: “*Tất cả mọi cái cơ bản của một kết cấu công trình phải được để lộ ra. Động suy nghĩ liên tục sẽ bị gián đoạn nếu các chi tiết cơ bản của kết cấu bị che dấu. Cái dùng để che dấu sẽ cho chúng ta thấy được sự lừa dối...*”. Trang trí hoa văn là thứ yếu, tính chất công trình phải được đề cao. Đối với ông, kết cấu chịu lực tự bản thân nó không phải đương nhiên là đẹp mà cần được làm cho ưa nhìn. Điều mà mãi đến thế kỷ XX mới được Pier Luigi Nervi thực hiện và tiếp tục phát triển.

Bản thảo mang tính kỹ thuật của giáo trình chịu ảnh hưởng của chuyến đi tham quan Anh vào năm 1826. Đây không phải là sự gián đoạn mà là tiếp tục phát triển quan điểm cổ điển. Ở đây chủ nghĩa Cổ điển được hiểu theo nghĩa rộng hơn, ông tìm hiểu một sự dung hoà kiến trúc Hy Lạp với kiến trúc Trung cổ: “*Kiến trúc châu Âu đồng nghĩa với kiến trúc Hy Lạp trong sự phát triển tiếp của nó. Kiến trúc Trung cổ trở thành nghệ thuật sử dụng được là nhờ sự soi sáng của trí tuệ Hy Lạp*”. Vấn đề vật liệu và kết cấu lại trở nên quan trọng và là nội dung chính trong quan điểm mới của ông. Từ đó ông đề ra một khái niệm về phong cách mới: “*Mỗi thời đại đều để lại một phong cách riêng trong xây dựng. Tại sao chúng ta lại không có được một phong cách cho thời đại của chúng ta*”. Sau đó ông đi đến một khái niệm phong cách tuyệt đối chứ không phải phong cách lịch sử: “*Phong cách kiến trúc chỉ đạt được khi kết cấu của toàn bộ công trình được thể hiện bằng cách thức hợp lý nhất, đẹp nhất bằng một vật liệu duy nhất và nếu khi kết cấu gồm nhiều loại vật liệu như gạch, đá, gỗ, sắt... thì mỗi loại phải được sử dụng theo cách riêng của nó và phải để lộ ra bên ngoài*”.

Đáng chú ý là Schinkel không còn cho đối xứng là bắt buộc. Ông phê phán sự đối xứng vô nghĩa nẩy sinh từ việc lạm dụng của các bố cục tối và cho rằng không còn nghi ngờ gì nữa đối xứng hình thành từ sự biếng nhác và hám danh.

Bản viết cuối cùng có màu sắc chính thống của giáo trình kiến trúc có sự tham gia của hoàng tử Friedrich Wilhelm. Theo hoàng tử, chương trình giáo dục phải có một vai trò mang tâm cõi quốc gia và Schinkel đành phải chấp nhận sự can thiệp đó. Ông xa rời các quan điểm cũ và thừa nhận ảnh hưởng của tính lịch sử và tính lãng mạn nghệ thuật đến nghệ thuật xây dựng. Ta có thể coi đây là sự trở lại quan điểm lãng mạn hay là sự bế tắc và vì thế ông không thể hoàn thành tác phẩm của mình.

Qua những bản thảo này, ta thấy được thay đổi liên tục về quan điểm nhưng cũng thể hiện tầm nhìn xa của ông đối với những vấn đề cốt lõi của kiến trúc. Nó cũng cho thấy chính ông là KTS quan trọng nhất của Đức vào thế kỷ XIX đã muốn dung hoà các dòng lý thuyết khác nhau nhưng đã thất bại.

Từ đầu thế kỷ XX, Schinkel được coi là người tiên phong trong kiến trúc và là đại diện của chủ nghĩa Công năng. Trong thời Đế chế III, người ta coi ông là ông tổ của chủ nghĩa Tân cổ điển và mới đây ông được O. M. Ungers lấy làm ví dụ cho sự kế thừa truyền thống. Nhiều người khác coi ông là tấm gương cho công việc của họ khi họ dẫn chứng các quy tắc do ông nêu ra các tác phẩm lý thuyết và công trình đã xây của ông đều chứa đựng mọi sắc thái đó (Hình 76 ÷ 81).

#### \* Leon von Klenze (1784-1864)

Ông bắt đầu sự nghiệp của mình ở Munich. Ông đi tham quan rất nhiều nơi như Ý, Hy Lạp, trước khi theo học David Gilly ở Berlin và sau ở Adolf Hirt. Hơn hẳn Schinkel, ông chú trọng đến các kiến thức về khảo cổ, lịch sử và tôn giáo; ông cũng đã kết hợp chúng vào trong hệ tư tưởng của mình. Cách suy nghĩ của ông được thể hiện rõ trong tác phẩm “Thử dựng lại một ngôi đền Toscan theo các quy tắc lịch sử và kỹ thuật của người xưa” (1821). Xuất phát từ những chỉ dẫn của Vitruvius về đền Toscan với phương pháp tương tự của thời cổ, ông đã tạo ra một mối liên hệ mang tính lịch sử tôn giáo và chiết tự học giữa kiến trúc Etrusker và thói quen xây dựng của vùng Ratien. Nhờ đó mà ông tận dụng được đặc thù kỹ thuật của nhà ở vùng Tirol vào việc tái tạo ngôi đền Etrusker.

Ông đề cao tính nghệ thuật của thời Cổ đại nhưng lại đặt nó vào quan điểm lịch sử của mình theo đó thì kiến trúc Hy Lạp chỉ là một mắt xích trong chuỗi chung của các kiểu cách xây dựng thuộc mọi thời đại.

Ông ủng hộ một nền kiến trúc chịu sự quản lý của Nhà nước nhằm phổ biến khái niệm thoongs nhất về nguyên tắc và hình khối kiến trúc. Ông phân biệt giữa kiến trúc thực sự và nghệ thuật xây dựng một cách kinh tế: “*Kiến trúc thực sự được dùng để phục vụ tôn giáo, quốc gia và xã hội theo nghĩa cao quý của nó còn nghệ thuật xây dựng một cách kinh tế chỉ liên quan đến cái đẹp và hình khối kiến trúc nói chung*”. Theo ông, các tiêu chuẩn kiến trúc mang tính chuẩn mực chung thường không đủ khi đi sâu vào từng vấn đề riêng và nhu cầu riêng của từng người. Khi đó, sự thoả mãn chúng phụ thuộc nhiều vào ý định cá nhân, hoàn cảnh và điều kiện cụ thể.

Ông đề ra vị trí độc tôn của kiến trúc tôn giáo để củng cố vị trí đã lung lay của nhà thờ Thiên chúa giáo trong xã hội. Ông định nghĩa kiến trúc dưới góc độ đạo đức: là nghệ thuật nhằm biến đổi và thống nhất các vật liệu tự nhiên nhằm phục vụ xã hội loài người, phục vụ các nhu cầu của nó và tuân thủ quy tắc của độ bền vững và tiện dụng với tuổi thọ cao nhất nhưng với vật liệu và công sức ít nhất.

Klenze cho rằng cái đẹp hình thành từ các yêu cầu của công trình, các quy luật sức bền và tính kinh tế. Đối với ông người Hy Lạp đã kết hợp nhuần nhuyễn sức bền, vật liệu và kết cấu và không có lý do gì mà không công nhận kiến trúc Hy Lạp là kiến trúc của mọi thời đại, của mọi quốc gia và đặc biệt là rất trung thực, rất cơ bản và tích cực cũng như kiến trúc của Thiên chúa giáo. Tuy nhiên, nhiệm vụ cụ thể của từng nhà thờ đòi hỏi các tổ hợp hình

khối mới và óng tính đến sự thay đổi theo khu vực với những điều kiện khí hậu khác nhau nhưng yêu cầu chúng phải được tiến hành theo đúng tinh thần của thời Cổ đại.

Ông đã xây dựng những luận điểm về nghệ thuật xây dựng nhà thờ Thiên Chúa giáo. Tính Hy Lạp được ông hiểu dưới góc độ công nghệ. Ông thừa nhận kiến trúc Hy Lạp là một quy luật cố định đối với mọi thời đại mà không hề nâng chúng thành chuẩn mực. Bởi vậy chúng ta không thể coi ông là một KTS cổ điển giáo điêu (hình 82÷ 85).

### \* Gottfried Semper (1803 - 79)

Ông là một lý thuyết gia nổi bật vào giữa thế kỷ XIX. Trong cuộc sống, suy nghĩ và hoạt động nghề nghiệp ông là một hiện tượng quốc tế. Điều đó rất đúng đến ảnh hưởng quốc tế rộng lớn của ông. Ông theo học toán trước khi đến với kiến trúc. Lúc đầu ông được Friedrich von Gaertner ở Munic dạy toán nhưng ông thấy chưa thỏa mãn và chuyển sang Paris tiếp tục theo học Franz Christian Gau - người bị ảnh hưởng của Durand và đã giới thiệu Semper làm quen với Hittorf. Những bài viết nổi tiếng về tính đa màu sắc của kiến trúc thời Cổ đại vào năm 1824 đã tác động mạnh đến Semper.

Trong những năm 1830 - 1833 Semper đi khắp nước Ý, đảo Sisi và Hy Lạp để tìm lời giải đáp tính đa màu sắc của kiến trúc Cổ đại. Kết quả của chuyến đi là án phẩm gồm ba tập. Quyển 1 “Những ghi nhận tạm thời về kiến trúc và điêu khắc được tô màu của các bậc tiền bối” (1834) nói riêng về vấn đề đa màu. Ông nói rõ đây không phải là tác phẩm mang tính kinh điển về quá khứ mà là những chỉ dẫn cụ thể để áp dụng. Ông đã xây dựng một quan điểm kiến trúc rộng lớn có cơ sở lý thuyết nhưng vẫn gắn liền với thực tế.

Ông lên án sự tàn lụi của kiến trúc đương đại. Ông chống lại tính khô khan trong sáng tác kiểu Durand và sự cộp nhặt kiểu Klenze. Đối với ông, kiến trúc hình thành từ nhu cầu của cuộc sống, nhưng nó chỉ bộc lộ một cách hữu cơ khi được tự do. Ông thấy rõ mối quan hệ giữa kiến trúc với cơ cấu xã hội cùng với quá trình lịch sử. Bản thân ông là người Cộng hoà theo đuổi bạo lực, ông đã tham gia chiến đấu trên đường phố Dresden vào năm 1848. Không gì lay chuyển được quan điểm cơ bản của ông là nghệ thuật chỉ có thể phát triển nhờ tự do. Và kiến trúc là sự hài hòa với trạng thái xã hội của loài người. Kiến trúc Hy Lạp đã phản ánh các quy luật trí tuệ cao hơn bộ máy Nhà nước. Mỗi quan hệ đó phải được nhấn mạnh khi người ta muốn hiểu đúng các dòng viết của ông về vật liệu xây dựng. Không ít người đã dùng nó để coi ông chỉ là một người thuộc chủ nghĩa tích cực, một người theo chủ nghĩa công năng.

Ông cho rằng bao phủ vật liệu hay quét sơn có màu lên bề mặt thực chất là để bảo vệ và kéo dài tuổi thọ của chúng. Ngược lại với quan điểm của Hirtorff cho rằng trong các nền văn hóa tiền sử sự màu mè tượng trưng cho những khái niệm “đen tối” về tôn giáo. Ông đã chứng minh tính đa màu sắc từ thời Cổ đại đến Phục hưng là liên tục và là một yếu tố thường trực trong kiến trúc. Cho đến sau này, khi Brunelleschi và Michelangelo khởi xướng

sự sáng tạo đơn màu thì một loạt “quái thai hiện đại” đã được诞 生. Đó là cuộc tấn công trực diện vào kiến trúc Cổ điển.

Vấn đề đa màu trong kiến trúc và điêu khắc là vấn đề có tính tượng trưng và phải có vai trò tuyệt đối đến mức Semper đòi nhuộm màu đá hoa cương. Ông muốn tác động trực tiếp đến khẩu vị đương thời khi đề cao tính màu sắc của kiến trúc như là một yêu cầu bắt buộc của thế giới tự nhiên.

Không chỉ đơn giản là tìm kiếm bằng chứng lịch sử về tính đa màu trong kiến trúc cổ, Semper còn muốn xây dựng một nguyên tắc về thuyết đa màu. Tính đa màu trở thành xuất phát điểm cho lý thuyết về lớp bao che mà ông xây dựng sau này mà nó cũng chính là yếu tố tạo nên tính thẩm mỹ tương đối trong kiến trúc.

Tính đa màu đối với Semper còn là từ đồng nghĩa với quan điểm của một quốc gia dân chủ mang tính nghệ thuật. Cái mới trong tác phẩm của ông lại chính là sự xa rời chủ nghĩa công năng được trình bày ở chương 5. Ông yêu cầu bản chất của nghệ thuật xây dựng giống như tự nhiên - người thày vĩ đại của nó, cho dù sự lựa chọn và sử dụng các vật liệu theo quy luật của riêng nó. Những hình khối và sự biểu đạt của vật thể không phụ thuộc vào chính nó mà phụ thuộc vào ý tưởng ở trong chúng. Theo Semper, những ý tưởng này được rút ra từ trạng thái nguyên thuỷ của xã hội loài người. Và được trình bày như là bốn yếu tố cơ bản của kiến trúc. Đó là: bếp lò, mái, tường bao che và nền đất (thêm). Tường bao là yếu tố kiến tạo nên kiến trúc có cội nguồn từ vải sợi, thủ công mỹ nghệ (chiếu, thảm, phên,...). Như vậy, lý thuyết đa màu trong kiến trúc có thêm cơ sở của nó từ màu sắc của vải. Ông chỉ ra mối quan hệ từ ngữ giữa tường bao che với quần áo và cho rằng sự đa màu hình thành trong cách bao che của nghệ thuật xây dựng cổ xưa nhất. Ông cho rằng tường bao hình thành từ thảm treo và chúng ta có thể trang trí một bức tường bằng cách vẽ thảm. Nhiều người đã hiểu sai ông và cho đó là thẩm mỹ vật liệu thuần tuý. Thực ra ông không hề quan tâm đến việc bộc lộ vật liệu và kết cấu mà chỉ quan tâm việc thể hiện nguyên tắc tạo ra lớp bao che và sử dụng vật liệu tuỳ theo kết cấu. Điều đó cũng được thấy rõ trong lý thuyết đa màu: “Cuối cùng phải chú ý đến xử lý nghệ thuật các lớp phủ cho những phần kết cấu lộ ra ví dụ như cột, hệ dầm mái ta sẽ không bao giờ dùng màu sáng mà sẽ dùng màu đen, màu đồng và mạ vàng”.

Trong tác phẩm về “Phong cách xây dựng” (1869) ông tiếp tục phát triển quan điểm của mình về mối quan hệ giữa lịch sử và kiến trúc, ông còn xem kiến trúc hoàn toàn phụ thuộc vào lịch sử xã hội.

Các cột mốc của lịch sử kiến trúc đối với Semper chỉ còn là những lớp vỏ hoá đá của tổ chức xã hội đã qua. Tham gia cuộc trưng bày thế giới ở London 1851 và ấn tượng về nó đã khiến cho ông quan tâm nhiều hơn đến mỹ nghệ và vấn đề mối quan hệ giữa các ngành nghệ thuật, kỹ thuật với phong cách kiến trúc và được ông trình bày trong tác phẩm “Xây

dụng một hệ thống nguyên lý cho phong cách bằng so sánh” (1853). Trong đó ông đề xuất một sự phân chia sản phẩm nghệ thuật thành bốn loại. Ông đã sử dụng nhiều phương pháp của khoa học tự nhiên đặc biệt ông còn dùng phương trình toán học để mô tả mối quan hệ giữa các yếu tố tạo hình:  $Y = F(x,y,z, v.v...)$ . Ở đây, Y là tác phẩm nghệ thuật được xác định bởi hàm số F và các biến số x, y, z. Theo Semper, hàm số là công năng và chúng được chia thành các loại hình, còn biến số là vật liệu (x), điều kiện chính trị, tôn giáo, dân tộc và khí hậu địa phương (y), tác động của nghệ sĩ và chủ đầu tư (z). Sự tác động qua lại của các biến số tạo nên các đặc trưng của phong cách. Vật liệu là một biến số được đặc biệt chú ý nhưng ông yêu cầu nhận biết được ranh giới mà từ đó có thể xác định ý tưởng của công trình.

Bốn yếu tố cơ bản của kiến trúc được xác định từ bốn vật liệu là đất sét, gỗ, vải, đá. Đây là bốn dạng hình nguyên thuỷ của Trái đất cần thiết cho nhu cầu của cuộc sống và tương ứng với nó là bốn kỹ thuật gia công:

Vật liệu	: Đất sét	Gỗ	Vải	Đá
Kỹ thuật	: Nung	Mộc	Dệt	Xây
Yếu tố cơ bản của kiến trúc :	Lò (Bếp)	Mái	Tường bao	Kết cấu phụ (nền, sàn)

Kim loại không được ông coi là vật liệu cơ bản bởi vì khi được phát hiện thì các loại hình vật liệu và các yếu tố cơ bản của kiến trúc nói trên đã được xác định. Sự phân loại này tương tự với phân loại sinh vật là xuất phát điểm cho tác phẩm chính của Semper: “Phong cách trong các ngành nghệ thuật mang tính kỹ thuật và mang tính cấu trúc (tectonic)” (1860-63). Ở đây ông đã sử dụng khái niệm hữu cơ: cơ thể sinh vật vượt qua được những tác động về sức bền và kết cấu. Theo đó, chỉ có người Hy Lạp đã đem lại cho “các tác phẩm kiến trúc và sản phẩm công nghiệp của họ một cuộc sống hữu cơ, làm cho các đèn dài và dài tưởng niệm của họ mọc lên và phát triển”. Điều đáng tiếc là bộ ba quyển sách của ông đã không được hoàn thành. Quyển 3 về kiến trúc chưa được viết.

Trong quyển 1, ông nói rõ quan điểm cơ bản của mình là “Hiện tại đang bị khủng hoảng”. Ông viết tiếp: “Thực tế xây dựng đã bị tuỳ tiện lợi dụng mà không thể tạo ra cho mình một phong cách riêng suốt cả ngàn năm qua”. Đối với kiến trúc, ông chia các xu hướng hiện thời thành ba phạm trù: vật chất, phục cổ và công thức. Các hình dáng kiến trúc của trường phái vật chất hoàn toàn có được bằng cơ sở kết cấu: “Hình dáng vốn là một ý nghĩ trở thành hiện thực nhưng không được trái với chất liệu làm ra nó và chỉ riêng một mình nó không nhất thiết làm cho vật liệu trở thành một nhân tố của hình ảnh nghệ thuật”.

Ông cũng phản bác Gotic giản đơn vì tính công năng thuần tuý của nó và cho rằng Hậu Gotic không có sức sống. Điều thú vị là ông phê phán mạnh các khái niệm thẩm mỹ của Vitruvius nhưng lại đưa ra các phạm trù thẩm mỹ đối xứng, tỷ lệ và hướng tuy nhiên chúng có cơ sở khoa học từ khoáng vật học. Ông coi sự chuyên chế (Autoritaet) là phạm trù thẩm mỹ thấp cấp và đặt nó đối lập với các phạm trù thẩm mỹ cấp cao như tính cân đối, kiểu mẫu



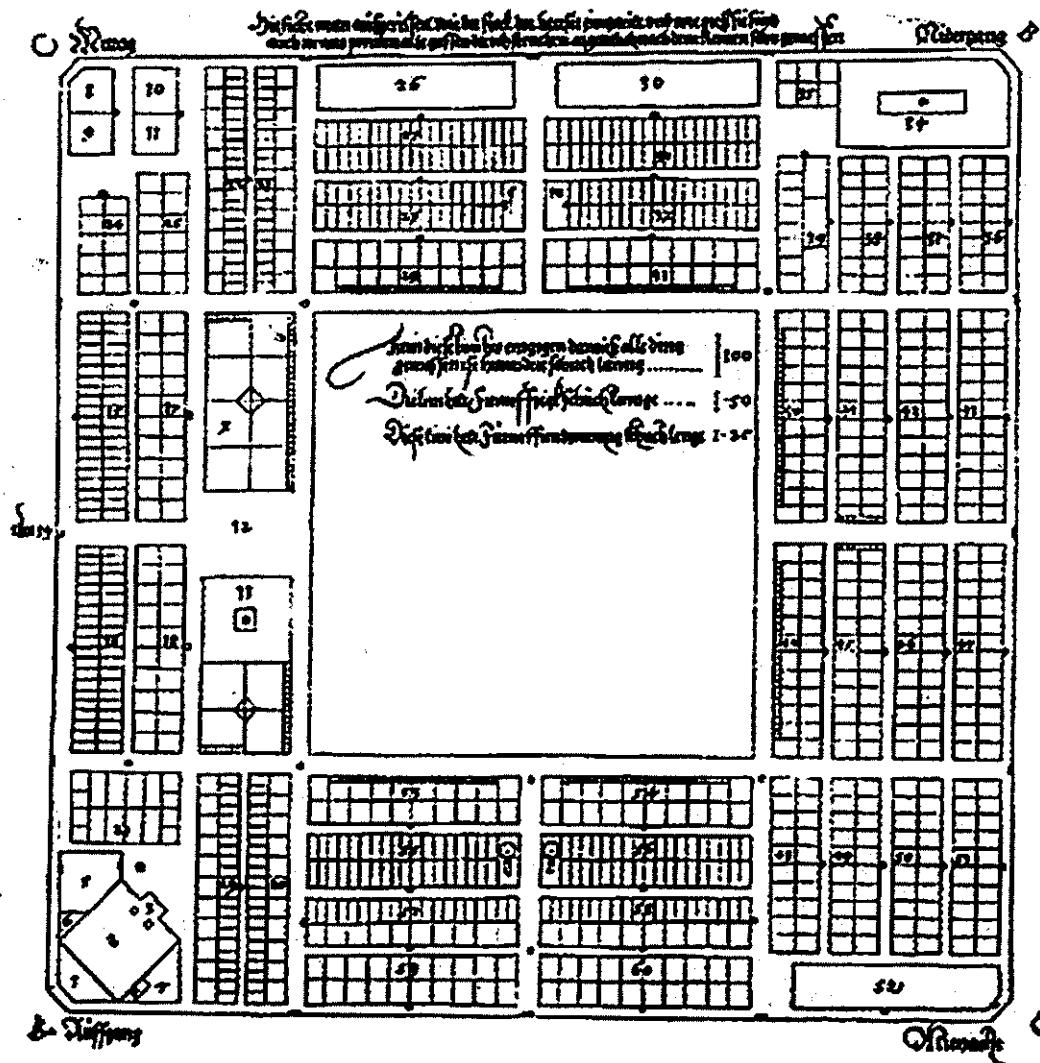
và có đặc thù vì chúng có thể mang lại hình dáng tốt của công trình. Tính khép kín đối xứng của tinh thể và các hình cân đối có quy luật và hình đối xứng tuyệt đối trong tự nhiên là bằng chứng hiển nhiên cho việc sử dụng các hình hình học thuần tuý, đặc biệt là cho các đài tưởng niệm.

Phân lớn của quyển 1 được viết về nghệ thuật đẽo. Ông đã sử dụng lý thuyết bao che. Trong lý thuyết này, do có sự chuyển hóa về vật chất mà vật liệu bao che đã trở thành biểu tượng (architektonischen Typus). Semper phân biệt giữa hình mẫu cốt yếu và hình mẫu nghệ thuật. Hiểu theo khái niệm bao che thì hình dáng kiến trúc được tạo thành từ vật chất và nhu cầu sử dụng và là cơ sở để tạo ra một phong cách mới. “*Chỉ khi lớp bao phủ được coi là biểu hiện của các biến số kiến tạo nên tác phẩm nghệ thuật thì nó mới tạo nên phong cách kiến trúc*”. Nhưng chính bản thân ông lại nghĩ ngò khả năng tạo ra một phong cách mới cho thời kỳ đương đại vì ông không nhìn thấy một ý tưởng nào có đủ sức mạnh và sự tự tin để có thể tạo ra một lớp vỏ kiến trúc tương xứng. Đối với các công trình của mình ông sử dụng phong cách Tân Phục hưng như là biểu hiện quan điểm thế giới đại đồng và ý thức nhà nước dân chủ của mình (Hình 89 ÷ 93). Đó là sự bế tắc trong tư tưởng vì không có được một ý tưởng mới có vai trò lịch sử.

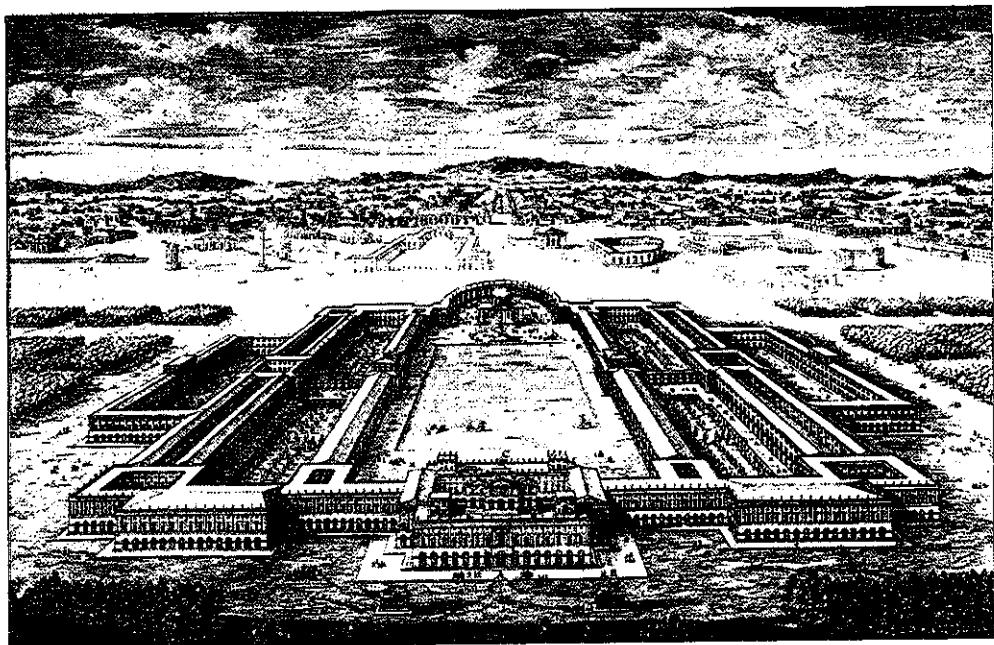
Quyển 2 nói về đồ gốm, nghề mộc, nghề xây đá và kỹ thuật kim loại. Vốn không coi kim loại là vật liệu cơ bản đã làm ông đi đến kết luận sau: “*Nghề làm sắt thép chưa bao giờ là vĩ đại. Đúng là ý nghĩ nguy hiểm khi cho rằng sử dụng kết cấu thép trong các tượng đài sẽ tạo ra một phong cách mới và nó đã đưa một số KTS tài ba đi vào con đường lầm lạc. Nhưng có thể và phải nói rằng việc sử dụng kết cấu thép có ảnh hưởng tới phong cách kiến trúc nhưng không phải là việc để lộ chúng*”. Ông cho rằng các thử nghiệm của kiến trúc Gotic với kết cấu thép đã thất bại nhưng lại ca ngợi các nhà ga với các vòm thép đơn giản không che phủ là biểu tượng cho tính chất của chúng. Tuy nhiên, ông vẫn phản đối việc phơi bày kết cấu thép trong các công trình kiến trúc thực sự. Qua đó ta thấy được ở một mức nào đó ông đã trở thành nạn nhân của lý thuyết bao che của mình và chẳng có gì ngạc nhiên khi thấy ông đã phản đối hệ dâm mái nhìn thấy được trong Thư viện quốc gia của Labroustes ở Paris.

Chính vì thế mà chúng ta không thể coi ông là nhà tiên tri của một quan điểm vật liệu mang tính thẩm mỹ hiện đại. Tuy nhiên, tính thời sự trong quan điểm của ông là tầm nhìn của ông về vấn đề kết cấu. Một kết cấu hình thành thuần tuý từ vật liệu và sức bền sẽ không có khả năng trở thành biểu tượng, để đạt được điều này người ta cần có một gia công nào đó. Lý thuyết kiến trúc của Semper muốn chứng minh rằng kiến trúc là sự biểu hiện mối tương quan hết sức phức tạp giữa vật chất và trí tuệ. Semper đã không vượt qua được mâu thuẫn nội tại trong ông, ông vừa muốn có được một phong cách mới lại vừa muốn là đại diện của trường phái phục cổ. Ông không chỉ phản đối chủ nghĩa Hậu Gotic như là một

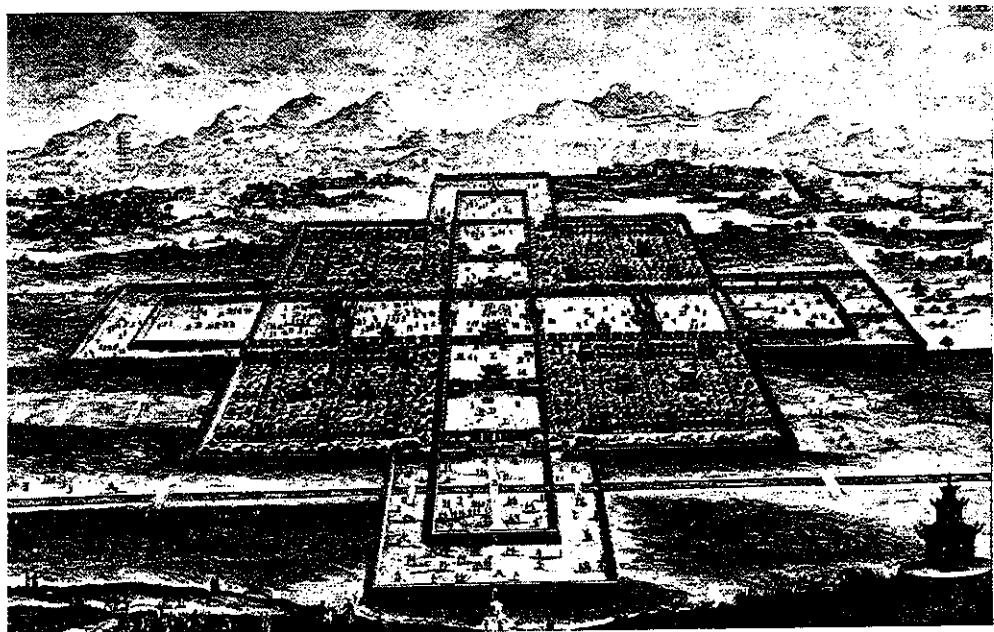
phong cách kiến trúc mà còn vì hệ tư tưởng ẩn phía trong chủ nghĩa đó. Từ những quan điểm của Goethe thời trẻ cho đến quan điểm của Schinkel giai đoạn lăng mạn không xảy ra trên bình diện phi chính trị mà nó ở bình diện trừu tượng. Nhưng vào giữa thế kỷ XIX Hậu Gotic đã trở thành khẩu hiệu đấu tranh chính trị cho một chủ nghĩa phục hồi Thiên chúa giáo thủ cựu, quân phiệt. Lý thuyết kiến trúc đã bị gắn với hệ tư tưởng tôn giáo, chính trị. Đó là điều mà Semper lén án.



Hình 73: Albrecht Dürer, Thành phố lý tưởng (1527).



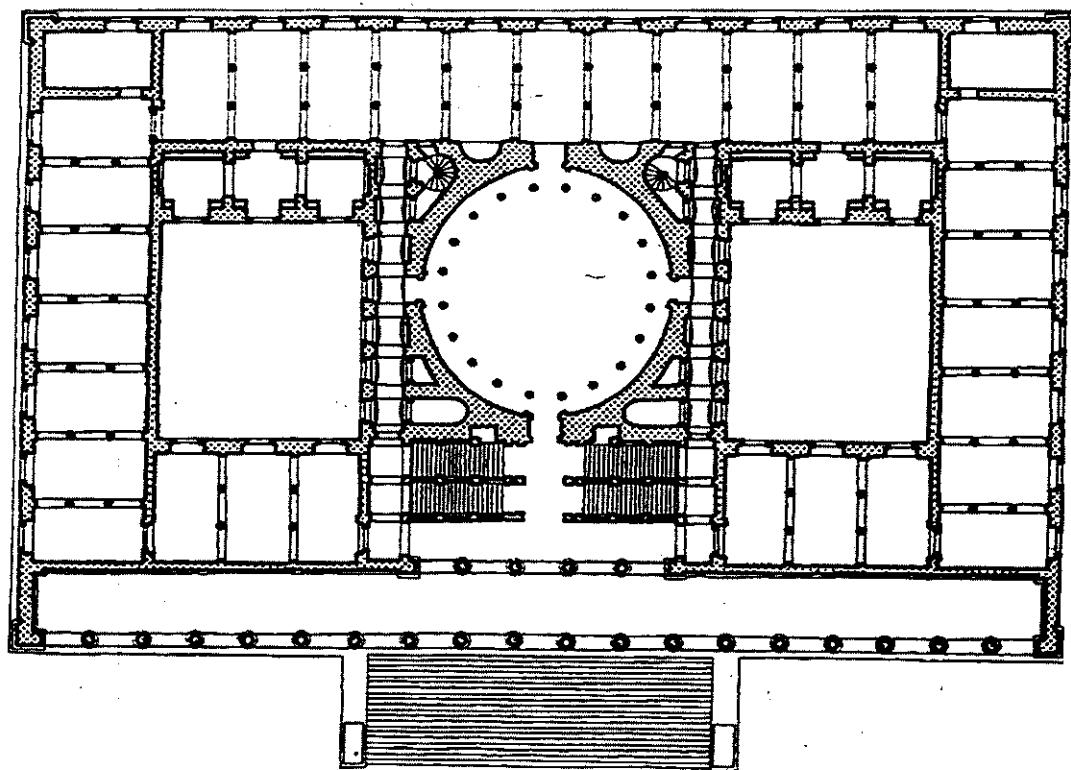
Hình 74: Johann Bernard Fischer von Erlach, Tái dựng thành phố cổ (1725).



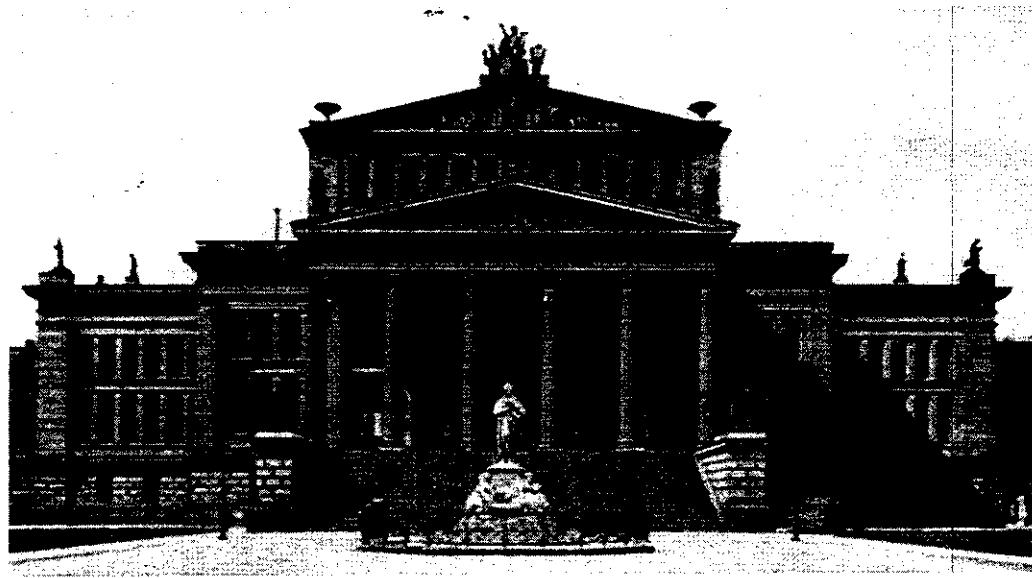
Hình 75: Johann Bernard Fischer von Erlach, Cung cấm ở Bắc Kinh (1725).



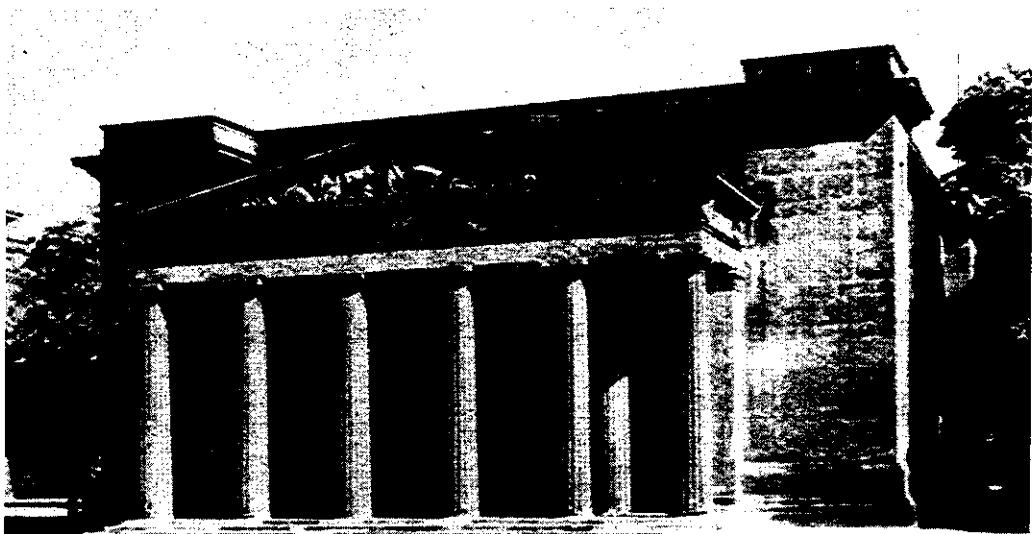
Hình 76: Karl Friedrich Schinkel, Mặt đứng Bảo tàng Văn hóa cổ, Berlin (1822-30).



Hình 77:: Karl Friedrich Schinkel, Mặt bằng bảo tàng Văn hóa Cổ Berlin (1822-30).



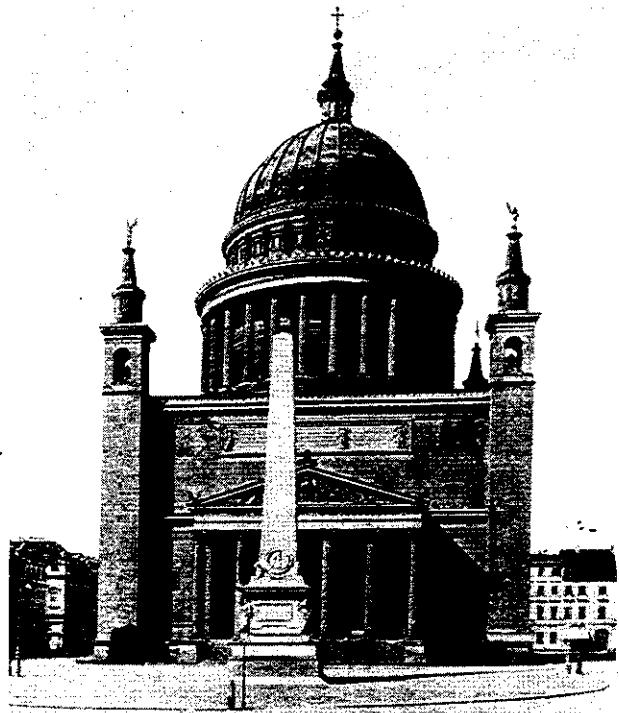
Hình 78: Karl Friedrich Schinkel, Nhà hát kịch Quốc gia, Berlin.

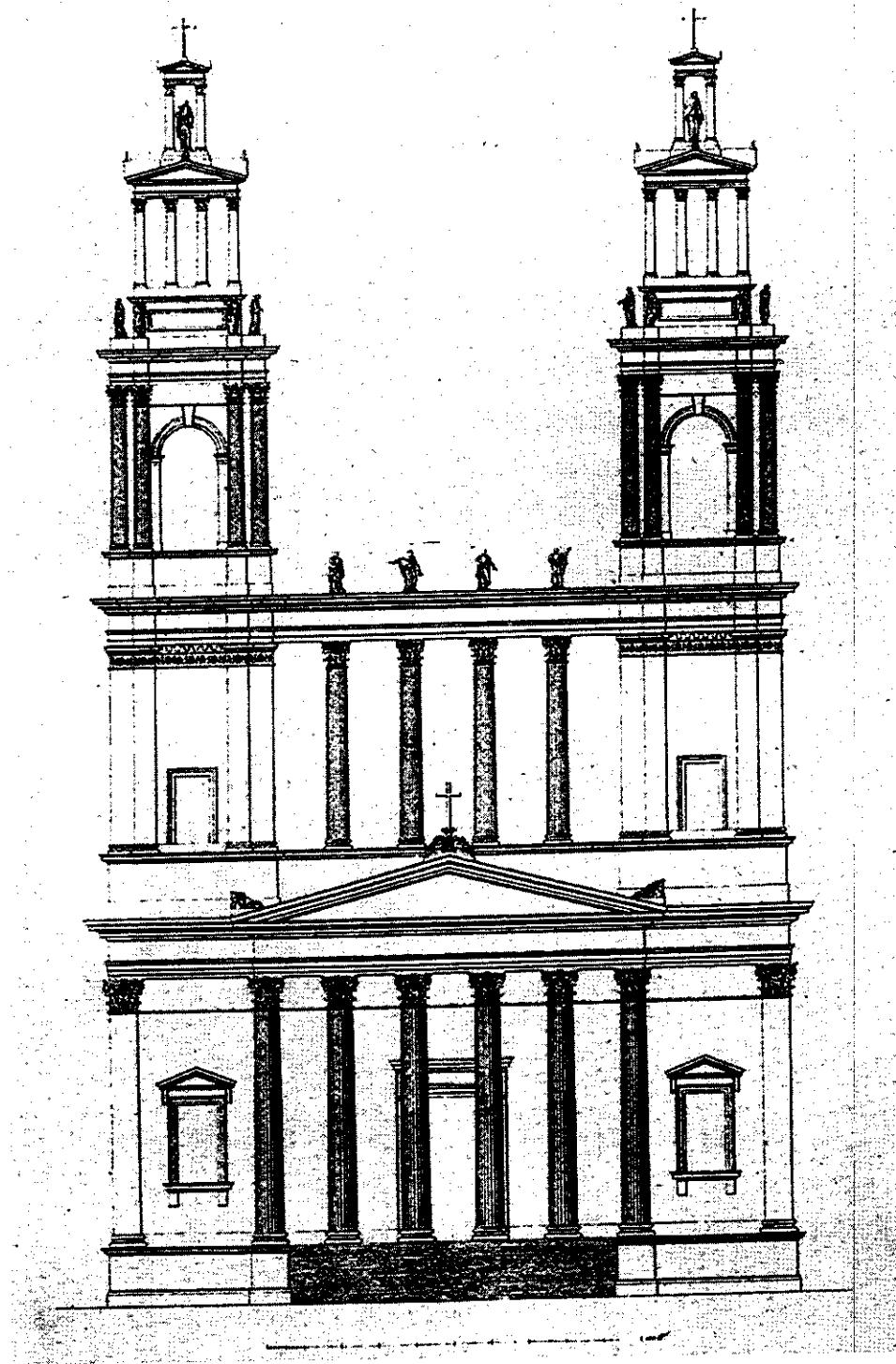


Hình 79: Karl Friedrich Schinkel, Đài tưởng niệm liệt sỹ vô danh, Berlin.

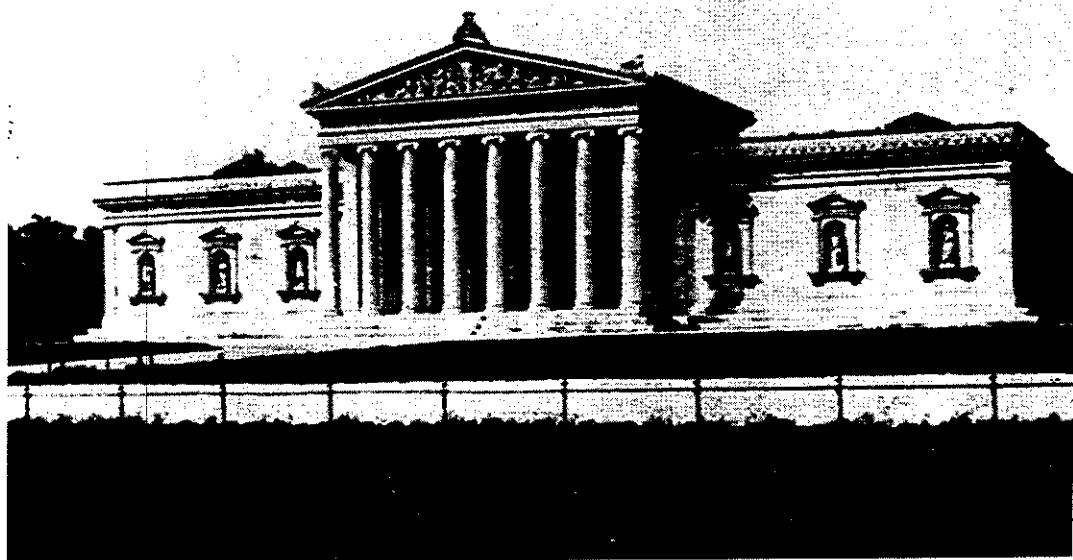
**Hình 80:** Karl Friedrich Schinkel,  
Nhà thờ thánh Nicolas, Potsdam  
(1830-49).

**Hình 81:** Karl Friedrich Schinkel,  
Nhà thờ họ, Petershoff (1834).

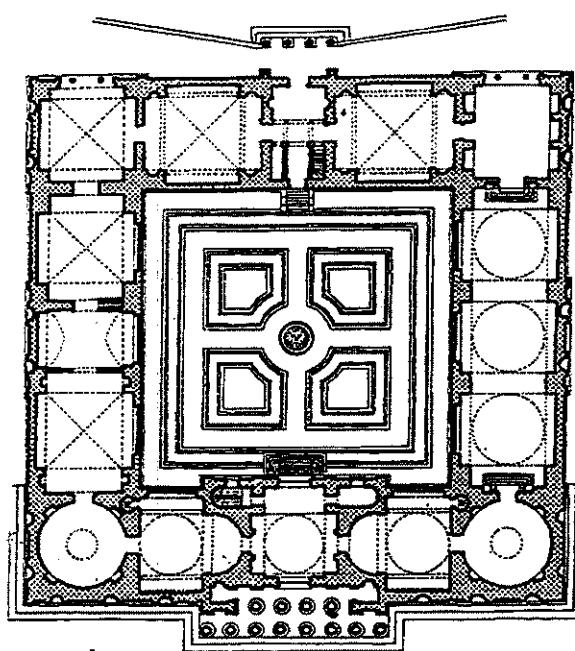


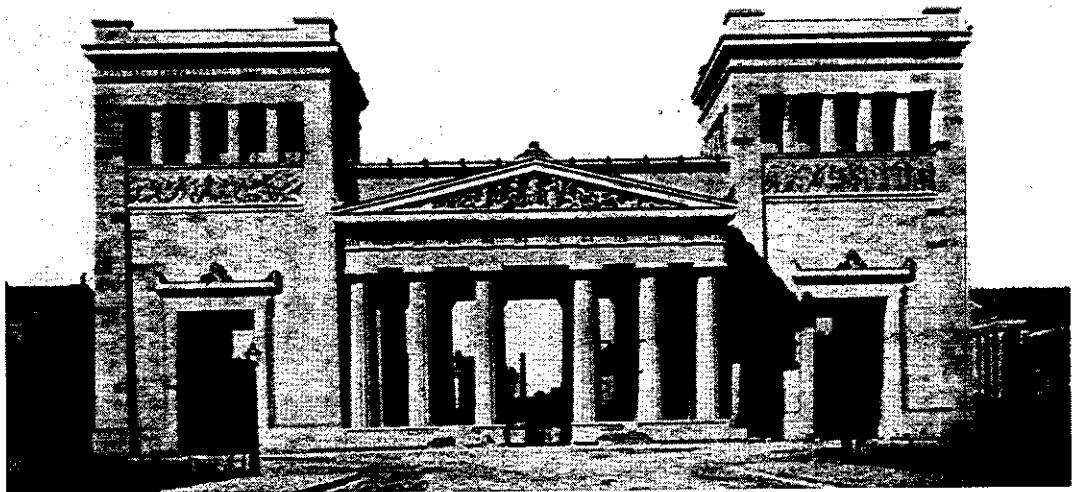


Hình 83: Leon von Klenze, Chỉ dẫn thiết kế công trình tôn giáo (1822).



*Hình 83, 84: Leon von Klenze,  
Mặt đứng, mặt bằng Bảo tàng  
Glyptothek, Munich (1816-30).*



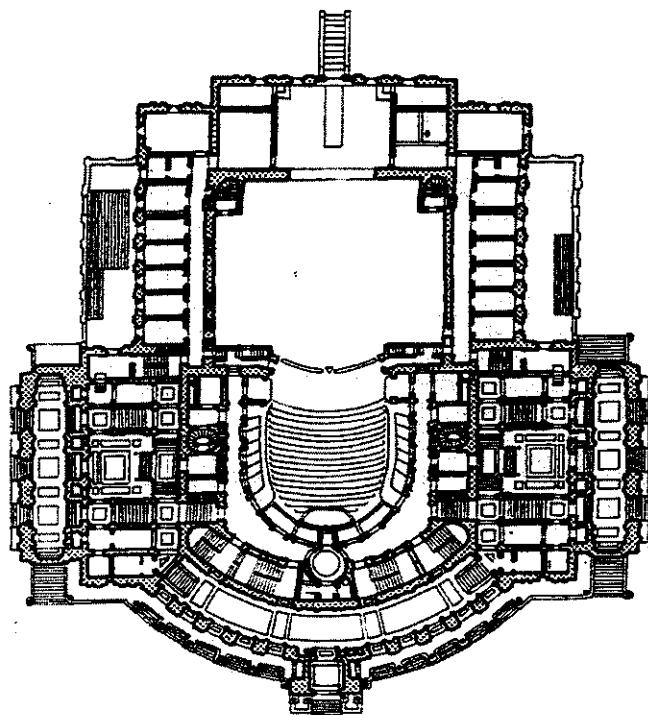


Hình 85: Leon von Klenze, Cổng thành, Munic (1846-63).



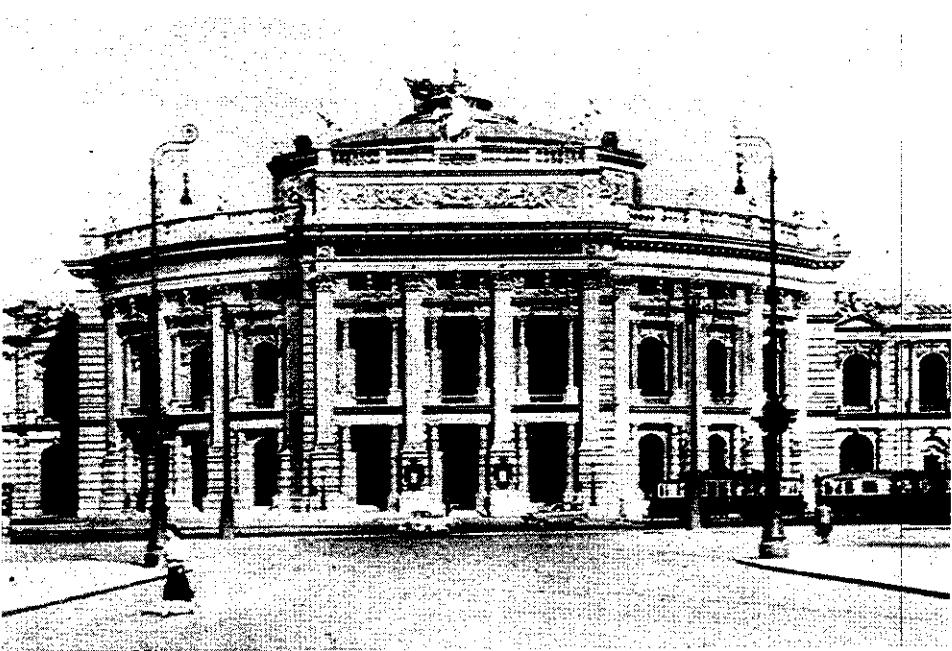
Hình 86: Gottfried Semper, Bảo tàng tranh, Dresden(1874-54).

*Hình 87, 88: Gottfried Semper,  
Mặt bằng, mặt đứng Nhà hát  
Cung đình, Dresden (1874-78).*





**Hình 89:** Gottfried Semper, Bảo tàng Nghệ thuật lịch sử, Wien (1872-1891).



**Hình 90:** Gottfried Semper, Nhà hát thành phố Dresden (1874-88).

### 3.4. LÝ THUYẾT KIẾN TRÚC Ở ANH

Mãi đến tận đầu thế kỷ XVIII, nước Anh mới có đóng góp nhất định cho lý thuyết kiến trúc nhưng cũng đồng thời nó chiếm vị trí hàng đầu ở châu Âu. Trước đó vào thế kỷ XVI và XVII, lý thuyết kiến trúc chủ yếu là được dịch thuật từ các tác phẩm của nước ngoài. Mặc dù vậy sẽ phạm sai lầm nếu nói đến tư tưởng Anh vào thời kỳ này vì nó có ảnh hưởng mạnh mẽ đến quy hoạch đô thị và kiến trúc, đặc biệt là ý đồ không tưởng về cơ cấu và bộ máy quốc gia cùng như những ý đồ không tưởng trong quy hoạch và kiến trúc.

#### \* Thomas More (1478 - 1535)

Thomas More là tác giả cuốn sách “Không tưởng” được viết và in, trước khi ông thành đạt trong con đường chính trị. Nó được viết theo kiểu hành trình du lịch tưởng tượng của một nhà buôn Bồ Đào Nha đến hòn đảo “Không tưởng” mà ta dễ dàng nhìn thấy đó chính là nước Anh. Bên cạnh các ý đồ không tưởng về Nhà nước ông còn xây dựng từ đó các quan điểm kiến trúc. Ví dụ như việc quy hoạch toàn bộ 54 thành phố trên đảo. Tất cả các thành phố này đều giống nhau về mặt bằng và hình dáng. Thủ đô của nó nằm bên bờ sông. Không hề có sở hữu tư nhân không có nơi riêng tư, tất cả nhà cửa cứ mười năm được chuyển chủ sử dụng bằng cách bốc thăm. Dân số phân bổ đều giữa thành thị và nông thôn. Mặt bằng thành phố gần như vuông, đường xá rộng rãi, có gió mát và bảo đảm các yêu cầu về giao thông. Nhà ở gộp lại thành từng ô phố. Sân trong là vườn các nhà ở 3 tầng có mái bằng. Không một nhà nào phải khoá. Kiến trúc được sử dụng như là phương tiện để thể hiện ý đồ quốc gia không tưởng. Sự lặp đi lặp lại của một vài hình đã định sẵn phản ánh ý tưởng về một xã hội xã hội chủ nghĩa.

#### \* Francis Bacon (1561 - 1626)

Là một triết gia và chính trị gia nhưng đã đưa vào LTKT một số khía cạnh hấp dẫn. Ông sử dụng quan điểm khoa học kỹ thuật vào kiến trúc và đưa ra yêu cầu: “Nhà được xây dựng dùng để ở không phải để nhìn ngắm, bởi vậy công năng phải được coi trọng hơn hình dáng trừ phi ngôi nhà có được cả hai. Từ bỏ ngôi nhà chỉ vì cái đẹp thuần túy thì con đường sẽ đi đến lâu dài của thi sĩ”. Như vậy, đối với Bacon khía cạnh công năng là cơ bản trong kiến trúc và ông được coi là người đầu tiên của chủ nghĩa công năng.

Đối với ông, các nguyên lý thẩm mỹ phải đứng sau các nguyên tắc công năng. Vì thế, thẩm mỹ ông dựa vào kinh nghiệm có nghĩa là ông loại bỏ quy tắc và quy luật về tỷ lệ,...

Ông là đại diện của chủ nghĩa tương đối trong thẩm mỹ và ở mức độ nào đó là người tạo ra tiền đề cho cái đẹp độc đáo của Claude Perrault. Bacon mô tả kỹ lưỡng một lâu đài tráng lệ mà bối cảnh và hình dáng của nó hoàn toàn được xác định từ nhu cầu về không gian. Ông phê phán tòa thánh Vatican là công trình thiếu những phòng có giá trị sử dụng.

## \* Christopher Wren (1632 - 1723)

Đáng nhẽ ông có thể trở thành tác giả một LTKT quan trọng nếu như những gì ông viết đều được lưu giữ và xuất bản. Rất tiếc là chúng ta chỉ được biết một phần rất nhỏ các quan điểm của ông về kiến trúc. Nhưng cái gì còn lại cũng đã cho ta thấy được trí tuệ tuyệt vời của ông. Có thể coi bốn “Tiểu luận” về kiến trúc và “Bài giảng về kiến trúc” là sự chuẩn bị ban đầu cho một LTKT. Quan điểm của ông có tầm nhìn xa và vượt qua các sách mẫu về kiến trúc lúc bấy giờ (Hình 91 ÷ 94). Theo ông, kiến trúc có vai trò chính trị và công trình công cộng có thể trở thành biểu tượng của quốc gia. Nó có vai trò thiết lập, tạo dựng nên một quốc gia, tạo ra con người và nền thương mại của một đất nước. Ông tin tưởng các quy luật tự nhiên có giá trị đối với kiến trúc cũng như ông cho rằng có các quy luật vĩnh hằng trong kiến trúc. Ông tiếp thu các phạm trù thẩm mỹ của Vitruvius: bền vững, thích dụng và đẹp. Với tư cách là nhà khoa học kỹ thuật, ông khẳng định cái đẹp và bền vững phụ thuộc đặc tính hình học và sức bền còn yếu tố thích dụng có thể tạo nên sự đa dạng và phong phú.

Ông chống lại các quy định có tính bắt buộc trong tỷ lệ thức cột tương tự như Perrault người mà ông đã gặp và kết bạn ở Paris năm 1665. Ông chia cái đẹp thành 2 loại: cái đẹp tự nhiên và cái đẹp do quen mắt, trong đó cái đẹp tự nhiên tương ứng với cái đẹp tích cực của Perrault dựa trên hình hình học, còn cái đẹp do quen mắt có được nhờ cảm nhận qua giác quan. Theo ông, tỷ lệ thuộc về cái đẹp tự nhiên và nó cho KTS một khoảng để lựa chọn. Có thể nói Wren nằm giữa Perrault và Blondel.

Trong tác phẩm “Bài giảng về kiến trúc” ông viết về lịch sử kiến trúc. Ở đây, cơ sở chính trị của kiến trúc được nói rõ hơn. Chính vì thế mà ông phản đối việc coi các kim tự tháp chỉ là tượng đài vinh quang và hơn thế nữa theo ông nó còn tạo ra công ăn việc làm- một mục tiêu chiến lược của quốc gia.

Wren là người có vốn hiểu biết sâu sắc về lịch sử và từ đó ông đã xây dựng những quan điểm của mình về kiến trúc. Ông đã đề xuất thay thế khái niệm mang tính tiêu cực về kiến trúc Gotic của người Ý bằng khái niệm mới “Phong cách Hồi giáo thời Trung cổ”, bởi vì như thế mới đúng với nguồn gốc lịch sử của nó. Ông đã mô tả phong cách Gotic là sự phát triển tiếp tục của phong cách kiến trúc Hồi giáo thời Trung cổ: “*Họ là những kẻ cuồng tín tôn giáo. Bất kỳ nơi nào bị họ chinh phục họ đều vội vàng dựng đền Moschee vì thế mà họ sa vào các cách xây dựng khác. Đền thờ Moschee thường có hình tròn còn nhà thờ Thiên chúa giáo lại là hình chữ thập. Người Hy Lạp dùng cả tảng đá hoa cương lớn để làm cột và hệ dârm nhưng điều đó không được họ chú ý đến. Phương tiện vận chuyển của họ là lạc đà vì thế công trình của họ được xây bằng những viên đá nhỏ, cột được trang hoàng nhiều màu và bằng nhiều mảnh đá còn vòm uốn thờ không có đá đỉnh vòm vì họ cho rằng nó quá nặng. Trái lại, ở vùng khí hậu Bắc Âu của chúng ta chỉ có đá vôi thì chúng ta lại muốn dùng đá hoa cương*”.

Nhờ những người tham gia Thập tự chinh mà cách thức xây dựng trên đã được phổ biến rộng rãi ở châu Âu và nhất là ở Pháp. Đối với Wren “Phong cách Hồi giáo thời Trung cổ” là một cách thức xây dựng vốn có trong lịch sử và đã dùng nó để thiết kế cải tạo nhà thờ



Westminster Abbey ở London (1713) với phong cách Gôtic và ông yêu cầu việc xây dựng phải được tiến hành theo đúng ý đồ của KTS và nhấn mạnh: "Tôi muốn có hình thức Gôtic và một hình thức khác cho phần còn lại của công trình khác với hình thức cổ. Đó là một sự pha trộn không được phép nhưng người có khẩu vị tốt sẽ thích thú". Có thể nói, ông là một trong những người đầu tiên của phong cách chiết trung trong lịch sử vì thế đó là điều rất đáng tiếc khi LTKT của ông không được viết ra.

### \* Isaac Ware (mất 1766)

Cuốn “Vật thể kiến trúc tổng thể” (Complete Body of Architecture) (1756) được coi là một trong những đóng góp quan trọng nhất về LTKT vào giữa thế kỷ XVIII ở Anh. Nó đã được tái bản liên tục. Bằng tác phẩm của mình ông trình bày một khoa học kiến trúc toàn diện từ móng tới mái và làm cho việc nghiên cứu các tài liệu cũ trở nên thừa. Đây là một tài liệu, một cẩm nang tổng hợp đầu tiên về kiến trúc vì ông đã khéo léo kết hợp những của các tác giả trước ông vào trong tác phẩm của mình.

Ngay trong lời nói đầu ông đề cao kiến trúc công năng và cho rằng giá trị nghệ thuật của công trình không được lớn hơn giá trị sử dụng của nó cũng như chân giá trị của nó không được lớn hơn tính tiện dụng. Ông chia kiến trúc thành hai loại: một loại phụ thuộc vào các quy tắc, các nguyên lý và một loại hoàn toàn theo sự bay bổng của tâm hồn.

Ông bắt đầu tác phẩm của mình với các khái niệm về kiến trúc và sau đó là lý thuyết về vật liệu. Ông yêu cầu phải hiểu rõ đặc tính vật liệu và đặc biệt chú ý đến vật liệu rẻ tiền ở Anh. Tuy vậy, ông cho rằng vấn đề hình dáng vẫn quan trọng hơn vật liệu và khẳng định: “Đó là danh dự của KTS khi hình dáng chiến thắng chất liệu tạo nên nó”. Qua đó, ông thể hiện rõ ý định kết nối các vấn đề công năng với vấn đề thẩm mỹ của kiến trúc cổ điển. Điều đó cũng được thấy rõ trong khi đánh giá vai trò của thúc cột thúc cột là phần không cần thiết của kiến trúc. Cũng có thể có kiến trúc đẹp mà không cần đến thúc cột. Đối với ông điều cơ bản là tỷ lệ nhưng đồng thời ông lại thừa nhận vị trí tuyệt đối của thúc cột Hy Lạp. Theo I. Ware, vấn đề tỷ lệ là vấn đề độc đoán (arbitrer) và cho phép có sai số. Chúng không phải là những quy luật tạo ra từ tự nhiên đồng thời cũng do thấy được nguy cơ của sự quay cờ, nhái lại do tính bất di bất dịch của các quy luật. Về nguyên tắc, tự nhiên chỉ là tấm gương phản chiếu cho kiến trúc. Cột là sự bắt chước gốc cây. Cho nên cột cần có bề mặt tròn và không có rãnh. Các rãnh trên thân cột là sự nhầm lẫn vì về mặt kết cấu nó làm giảm khả năng chịu lực của cột và về mặt thẩm mỹ nó phá vỡ sự giản đơn và vĩ đại.

Nói về vai trò của vật trang trí ông kết hợp các quan điểm công năng, thích dụng và cổ điển: “Trước hết phải thấy rằng có sự cao quý trong giản đơn nhưng cái đó thường bị phá vỡ bởi vật trang trí. Bởi vậy không cần thêm trang trí nhưng nó lại là cần thiết và không có gì là cần thiết trong kiến trúc nếu nó không dựa trên một vài quy tắc sử dụng” và đi đến kết luận: “Đơn giản và tự nhiên là con đường đúng đắn để đi đến cái đẹp”. Ông lên án cột giả và cột vuông và không ngại ngùng phê bình cả kiến trúc Cổ đại và Palladio. Ông quan tâm

chủ yếu tới kiến trúc không có thúc cột và yêu cầu KTS thực hiện những túp lều đơn giản nhất và cả những lâu đài tráng lệ nhất.

Quan điểm công năng của ông chưa đựng một khía cạnh rất hiện đại vì ông đề cập đến mối quan hệ giữa trang trí mặt đứng và chức năng công trình. Theo ông các hình trang trí phải thể hiện mục đích sử dụng ngay cả chi tiết kết cấu cũng được phép bộc lộ. Chính ông đã nói vật trang trí ở sai vị trí thì không còn là vật trang trí, sự trộn trù thường được ưa chuộng hơn.

Tác phẩm của ông chứa đựng những yếu tố rất hiện đại và đã từng là một tác phẩm quan trọng về lý thuyết kiến trúc của thế kỷ XVIII.

#### \* Thomas Hope (1769 - 1831)

Ông đã cho in những tác phẩm quan trọng về kiến trúc vào đầu thế kỷ XIX ở Anh và là đại diện chính của trường phái “Hồi sinh Hy Lạp” đã góp phần cơ bản làm cho nó lan rộng ra khắp nước Anh. Từ 1787 - 1795 ông đã đi du lịch vòng quanh Tây Ban Nha, Ý, Pháp, Đức, Ai Cập, Xyri, Thổ Nhĩ Kỳ và Hy Lạp và có được một vốn hiểu biết lịch sử kiến trúc sâu rộng. Năm 1804 ông cho in tác phẩm đầu tay và được coi là tuyên ngôn của trường phái “Hồi sinh Hy Lạp”.

Ông cho thấy nhiều suy nghĩ sâu sắc đi trước thời đại ví dụ ông nói đến ảnh hưởng của sản xuất công nghiệp và khẳng định sức máy không thể thay thế khả năng của con người. Ông nhấn mạnh các ưu điểm nghệ thuật và kinh tế của mỹ nghệ và cho rằng nó tạo ra nguồn sống cho người nghèo nhưng cũng là đồ trang trí cho người giàu. Sự ủng hộ thủ công mỹ nghệ của ông xuất phát từ gốc độ thẩm mỹ của giới quý tộc. Ông xây dựng một cách trang trí hoàn toàn mới trên cơ sở kết hợp với cái đẹp trí tuệ, tính hữu ích và tiện nghi với việc sử dụng các hình dáng và vật trang trí Cổ đại. Tuy nhiên chúng được biến đổi cho phù hợp với nhu cầu và thói quen của thời đại mới.

Vào khoảng 1815 ông tập trung viết một cuốn sách lớn về lịch sử kiến trúc nhưng mãi đến 1835 mới được in với tiêu đề “Tiểu luận lịch sử về kiến trúc”. Ở đây quan điểm của ông chịu tác động của thời kỳ Khai sáng ông cho rằng các loại hình cơ bản của kiến trúc có bắt nguồn từ điều kiện khí hậu, vật liệu, công cụ và xã hội. Trong các ví dụ của mình, ông không dừng ở kiến trúc Hy Lạp hay kiến trúc Cổ đại mà dùng nhiều minh họa kiến trúc Trung cổ. Theo ông sự lan rộng và quốc tế hóa kiến trúc Rôman là do các tín đồ của Giáo hoàng. Ông còn định sử dụng nhận định phiêu lưu này cả cho Gotic. Kiến trúc Hy Lạp được ông ưa thích vì sự hình thành hồn cốt của nó từ điều kiện khí hậu. Ông coi kiến trúc Phục hưng là giả nghệ thuật (Schein-Kunst) và kiến trúc Baroque là sự rối loạn trong cảm nhận.

Hope chống lại sự bắt chước các phong cách bên ngoài châu Âu nhưng cho rằng trường phái mới cũng không phải là “Hồi sinh Hy Lạp” mà là một chủ nghĩa chiết trung mang tính thực dụng: “*Dường như không có một ai có chút mong muốn nhỏ nhặt hay ý tưởng muốn phong cách kiến trúc xưa nhưng cái có thể thích hợp, đẹp, khoa học hay có khẩu vị hoặc*

chúng được vẽ thêm vào những chỗ mới có thể tạo ra tiện nghi và thanh nhã mà nó vốn không có. Để tiến hành cuộc phiêu lưu mới, khai phá mới và các sản phẩm mới mà người xưa không biết thì khuôn mẫu cho việc bắt chước phải đẹp hơn, đa dạng hơn, để bổ cục kiến trúc có cái sản sinh trên đất nước ta, phát triển trong sự hài hoà với khí hậu, các thế chế và thói quen của chúng ta và như thế ngay lập tức thanh nhã, thích dụng, độc đáo sẽ hiện lên dưới tiêu đề “Của riêng ta” (hình 95). Sự chuyển biến của Hope từ một người theo chủ nghĩa Cổ điển thành người theo chủ nghĩa Chiết trung cũng nằm trong trào lưu chung của nước Anh thế kỷ XIX (hình 96 ÷ 100).

#### \* Augustus Welby Northmore Pugin (1812 - 1852)

Bên cạnh dòng “Hồi sinh Hy Lạp”, ở nước Anh thế kỷ XIX còn có dòng “Hồi sinh Gotic” mà một trong những đại diện của nó là Pugin. Ông xuất phát từ góc độ cho rằng kiến trúc Trung cổ hơn hẳn các kiến trúc khác. Sau đó, ông đã mượn lý thuyết công năng Pháp để xây dựng cơ sở cho khẳng định trên của mình: “*Thiên tháp lớn nhất đối với vẻ đẹp kiến trúc là sự thích hợp của thiết kế với mục đích xây dựng của nó và phong cách kiến trúc của một công trình phải tương ứng với công năng sao cho người quan sát có thể nhận thấy ngay lập tức mục đích của công trình*”. Tuy nhiên, ông đã chứng minh tính thích dụng của các công trình kiến trúc Trung cổ không phải bằng công năng hay kết cấu mà bằng tính tôn giáo của nó.

Đối với ông, Thiên chúa giáo đã tìm thấy sự biểu lộ trực tiếp qua kiến trúc. Ông coi tính vươn thẳng là biểu tượng của sự hồi sinh. Sự phát triển và suy thoái trong kiến trúc là hậu quả của sự huy hoàng hay sa sút của các nguyên tắc Thiên chúa giáo thực sự. Ông tạo dựng một mối quan hệ trực tiếp giữa trào lưu cải cách, trào lưu chống đối, và đa thần hoá tư tưởng với sự suy thoái của kiến trúc.

Theo ông, nghệ thuật vĩ đại có cội nguồn chỉ riêng từ Thiên chúa giáo và vì thế cần phải quay trở lại với Thiên chúa giáo, có như vậy mới lại có được một nền kiến trúc mới. Tuy nhiên, kiến trúc Gotic hời hợt không đáp ứng được những mong muốn của ông.

Pugin không chỉ là người ủng hộ một trường phái kiến trúc mà còn là một người sùng đạo và là nhà cải cách xã hội. 1841 ông cho in tác phẩm “Các nguyên lý cơ bản của kiến trúc Thiên chúa giáo” với trọng tâm là chủ nghĩa công năng. Hai nguyên tắc lớn làm tiền đề cho những suy nghĩ của ông là: (1) một công trình sẽ không có đặc trưng gì nếu nó không cần đến sự tiện dụng, kết cấu và sự chuẩn mực và (2) tất cả các vật trang trí đều dựa trên sự phong phú của kết cấu cần thiết. Sau đó ông nói vật liệu xây dựng là yếu tố ảnh hưởng quan trọng đến kết cấu. Các nguyên lý kiến trúc đó là bất di bất dịch và chỉ thừa nhận những biến đổi do khí hậu và do bản sắc dân tộc. Ông còn cho rằng chỉ ở các công trình kiến trúc Gotic thì các nguyên lý cơ bản này mới được thực hiện.

Theo ông: Nguyên lý kiến trúc thực thụ = Gotic = Thiên chúa giáo.

Thế là Thiên chúa giáo Trung cổ đã đương nhiên thay thế cho thời Cổ đại. Kiến trúc Hy Lạp bị phủ nhận không chỉ vì sự mâu thuẫn không theo dòng đạo chính thống mà còn vì sự chuyển đổi không hợp lý với tính chất vật liệu từ kiến trúc gỗ sang kiến trúc đá. Sự phụ thuộc vào vật liệu của kết cấu là nền tảng chính trong lý luận của Pugin.

Trang trí bề mặt là quan điểm đặc biệt quan trọng của Pugin. Theo ông, đó là sự tương xứng giữa hình thức công trình và mục đích sử dụng chính: "*Hình dáng bên trong và bên ngoài phải mô tả được mục đích sử dụng cũng như phải phù hợp với mục đích sử dụng của nó*". Vì thế ông cho rằng các hình thức trang trí Gotic có một phần nguồn gốc từ kết cấu công trình và một phần từ loại hình công trình. Về tỷ lệ, ông yêu cầu: "*Cơ thể người là tiêu chuẩn chung cho mọi thước đo*". Nhưng cũng lại nói: "*Không có sự to lớn về kích thước thì không thể tạo ra hiệu quả hoành tráng, vĩ đại trong kiến trúc*".

Điều này cho thấy ít nhiều ông đã bị ảnh hưởng của kiến trúc Cách mạng Pháp. Tuy vậy tính tỷ lệ dựa vào con người vẫn chiếm vị trí quan trọng. Theo đó ông cho rằng kiến trúc Gotic với nhiều hoạ tiết và hoa văn chi chít ưu việt hơn kiến trúc Cổ đại với những kích thước đồ sộ: "*Trong kiến trúc Gotic các chi tiết khác nhau được nhân lên theo kích thước tăng lên của công trình, còn trong kiến trúc Cổ đại chúng chỉ thuận tuý được phóng to*".

Đối với Pugin, Gotic là nguyên lý kiến trúc chứ không phải là trường phái kiến trúc. Đến năm 1843 khi cho in tác phẩm mới ông lại cho rằng Gotic là phong cách vĩnh hằng. Vào thời điểm này, ông đã nhận thấy tác dụng của máy móc mới và kết cấu thép nhưng quan điểm tôn giáo cuồng tín của ông đã không cho phép ông kết hợp một cách logic tiến bộ khoa học kiến trúc vào trong hệ thống của mình (hình 102÷105) trái hẳn với Viollet-le-Duc.

#### \* John Ruskin (1819 - 1900)

Ngoài Pugin thì Ruskin là người ủng hộ trường phái Gotic nhiệt tình nhất ở Anh. Tuy nhiên ông xem xét nó trong một mối quan hệ xã hội lớn hơn. Vai trò của ông rất lớn nhưng ở đây chỉ giới thiệu sơ qua một số quan điểm kiến trúc cơ bản của ông.

Khi còn là sinh viên ông đã cho viết một bài dưới tiêu đề "Chất thơ của kiến trúc" in trên "Tạp chí Kiến trúc" 1837 - 1838. Ông đã phát triển một ý tưởng về kiến trúc dân tộc từ nhiệm vụ xây dựng đơn giản là nhà ở nông thôn và biệt thự. Kiến trúc đó có cội nguồn từ thói quen sinh hoạt, cảnh quan và khí hậu. Khi viết "Bảy ngọn đèn kiến trúc" (1849) ông cho rằng các quy luật kiến trúc trùng lặp hoàn toàn với các quy luật của sự tồn tại tạo tính nhân văn. Trong bảy ngọn đèn của kiến trúc thì chỉ có một cái mang đặc trưng thẩm mỹ. Bảy ngọn đèn đã chỉ phôi dàn ý của cuốn sách với các tiêu đề: sẵn sàng hy sinh, chân lý, sức mạnh, cái đẹp, sự sống, tưởng nhớ và phục tùng. Trong lời nói đâu ông nhấn mạnh rằng đây là lời bình về nguyên tắc chứ không phải tiểu luận về kiến trúc Âu châu. Các ví dụ mang tính chủ quan và là kết quả chuyến đi thăm quan Ý và Pháp.

Ông không tin rằng có những quy luật chuẩn mực được dẫn dắt từ kiến trúc xa xưa mà chỉ thừa nhận những gì có nguồn gốc từ bản chất con người và tính quy luật của vật liệu: "*Đây không phải là nguyên lý dựa trên thực tế đã qua cái có thể ném bỏ trong chớp mắt khi*

*điều kiện mới nảy sinh hay có sự can thiệp của vật liệu mới*". Hắn là ông đã coi sắt là một vật liệu xây dựng, tuy ông không hề ưa thích và chỉ ra tương lai sán lạn của nó: "*Không có lý do gì để nghi ngờ tại sao sắt không được sử dụng như gỗ và thời gian đang đến gần lúc một hệ thống mới các quy luật kiến trúc được xây dựng hoàn toàn phù hợp với kết cấu thép*". Nhưng về mặt thẩm mỹ quan điểm của ông đối với kiến trúc bằng thép vẫn không thay đổi. Ông coi đường sắt và nhà ga chỉ là những công trình công năng thuần tuý và không hề che đậy ác cảm của mình đối với chúng. Cũng trong bối cảnh đó ông đi đến sự phản đối hoàn toàn bất kỳ vật trang trí nào: "*Thà chôn vàng vào két còn hơn biến nó thành vật trang trí nhà ga*". Một khác, ông lại thấy được kiến trúc đường sắt có thể đạt được chân giá trị của nó nếu như người ta để mặc cho nó với chức năng của nó.

Ruskin phân biệt giữa kiến trúc và xây dựng: xây dựng nhằm đáp ứng nhu cầu sử dụng và lấy một số ví dụ cho việc xây dựng thuần tuý là tổ ong, tổ chuột hay nhà ga; còn kiến trúc phải chứa đựng một số đặc thù nhất định như đáng kính hoặc là đẹp mà trong trường hợp khác không nhất thiết phải có ví dụ như hoạ tiết và hoa văn.

Những yêu cầu quan trọng nhất đối với kiến trúc được Ruskin đề cập tới trong chương: "Chân lý". Ông cảnh báo trước ba điều đối trả trong kiến trúc:

1. Cột giả và cầu trúc giả không đúng với thực tế,
2. Vẽ lên bề mặt để làm giả một vật liệu khác (ví dụ vẽ vân đá lên gỗ) và
3. Sử dụng vật trang trí được đúc hay làm bằng máy.

Mặc dù đã nói rõ KTS không có trách nhiệm bộc lộ hệ kết cấu nhưng ông cũng nhấn mạnh rằng công trình thường trở nên hấp dẫn và sang trọng hơn khi con mắt tinh tường phải tìm kiếm những bí ẩn trong cấu trúc của nó. Ông là người ủng hộ sự mạch lạc của hệ kết cấu, tính tương thích của vật liệu và việc sử dụng vật trang trí làm bằng tay. Theo ông vật trang trí kiến trúc phải có cội nguồn từ các hình dạng trong tự nhiên chắc chắn là xấu vì thế ông phê phán một số vật trang trí Hy Lạp và Phục hưng. Ông sử dụng một hệ thống vật trang trí kiến trúc với mức độ trừu tượng hoá khác nhau từ hình hữu cơ chủ yếu đến hình học thuần tuý. Vật trang trí, theo ông, là biểu hiện trạng thái của người tạo ra nó. Đối với mỗi vật trang trí phải đặt ra câu hỏi: "*Liệu nó được làm ra bằng sự vui thích hay liệu nó có làm cho người thợ hạnh phúc khi tạo ra nó*". Ở đây ông muốn nói đến mối quan hệ nội tại giữa tình trạng xã hội, vật trang trí và kiến trúc.

Theo ông, kiến trúc cần phải có tính dân tộc, tính lịch sử và tính bảo tồn. Vì thế mà tôn tạo có nghĩa là phá huỷ vì kiến trúc chỉ có thể xuất hiện dưới điều kiện của thời đại sản sinh ra nó. Điều đó có nghĩa là toàn bộ cuộc sống hay cái hồn của công trình được tạo ra bởi bàn tay và con mắt người thợ không bao giờ gọi lại được. Thời đại mới sẽ tạo cho nó một cuộc sống mới và như vậy đó là công trình mới. Chúng ta không có quyền dụng chạm tới các công trình cổ, nó không phải là của chúng ta, nó một phần thuộc về những người đã tạo ra nó, một phần thuộc về mọi thế hệ.

Phương châm của Ruskin rất đơn giản: “*Hãy chăm chút đúng đắn cho các tượng đài của anh và anh sẽ không cần phải tu bổ nó*”.

Trong khoảng thời gian từ 1851 - 1853 ông viết “Hòn đá Venise” thừa nhận cảm tình của mình đối với kiến trúc Gotic gồm 2 tập: Tập 1 viết về lý thuyết trang trí, Tập 2 viết về bản chất của Gotic. Theo Ruskin: “*Vật trang trí là biểu hiện sự vui thích của con người trong công việc của Chúa*”. Nhiệm vụ của vật trang trí là làm cho con người cảm thấy vui thích. Hình mẫu cho mọi vật trang trí là sự sáng tạo của Chúa. Ông bắt đầu bằng các đường nét trùu tượng thường gặp trong tự nhiên rồi sau đó soạn sẵn các mô tả đường nét trùu tượng như là những hình mẫu dành cho kiến trúc (hình 106, 107). Ngoài ra ông còn gọi các yếu tố tự nhiên, thế giới động vật và thế giới thực vật là những hình mẫu của vật trang trí.

Trong tập 2, ông tiến hành trùu tượng hoá Gotic. Ông mô tả tâm hồn Gotic bằng các tiêu chí mà chúng chứa đựng các yếu tố lịch sử, xã hội học và đạo đức. Các phạm trù của ông đề cập đến là tính nguyên thuỷ, thích thay đổi, tình yêu thiên nhiên, sự kệch cỡm, sự bén bỉ và phóng khoáng. Ông chia vật trang trí thành 3 loại dựa theo tiến trình lịch sử: vật trang trí mang tính phục vụ do nô lệ làm ra, ở đây nô lệ bị biến thành những cái máy, nó có trong kiến trúc thời Cổ đại kể cả kiến trúc Hy Lạp; vật trang trí kiến tạo có trong kiến trúc Thiên chúa giáo thời Trung cổ và từng công trình kiến trúc riêng biệt, vật trang trí “cách mạng” hình thành trong sự “vùng lê” chống lại toàn bộ công trình.

Ruskin cho rằng KTS phương Bắc đã đáp ứng được các tiêu chuẩn của Gotic và kiến trúc Gotic thoả mãn các yêu cầu về tính phong phú và tính kinh tế. Đó là một nền kiến trúc thống nhất về thẩm mỹ và một nền kiến trúc duy nhất mang tính thực dụng đồng thời lại phù hợp với các nhiệm vụ xây dựng khác nhau. Đó cũng chính là quan điểm của Pugin và Viollet-le-Duc nhưng ông không phải là người ủng hộ Hậu Gotic bởi vì Gotic là biểu hiện của một hoàn cảnh xã hội nhất định trong giai đoạn lịch sử nhất định. Ông cho rằng các bậc thầy của kiến trúc Gotic là những người theo chủ nghĩa tự nhiên vì họ lệ thuộc vào các hình dáng của tự nhiên. Từ đó ông tìm kiếm lại tính quy luật của vật trang trí và đã tìm thấy nó ở các hình hoa lá, một số hình hình học và hình đối xứng. Lý thuyết trang trí của ông đã đạt tới mức nhất định để sau này Sullivan (1924) tiếp tục phát triển.

Theo Ruskin kiến trúc tốt là biểu hiện của một cơ cấu xã hội lành mạnh. Bởi thế sau này ông quay sang nghiên cứu kinh tế chính trị và muốn thay thế chủ nghĩa tư sản bằng chủ nghĩa cộng sản nông nghiệp. Các thử nghiệm thực tế của ông nhằm thực hiện ý tưởng xã hội trên đã thất bại nhưng ảnh hưởng của nó vẫn chưa hết và đã tác động mạnh đến Gandhi và Mao Trạch Đông.

Trong lĩnh vực lý thuyết kiến trúc, ông không có được một hệ thống hoàn chỉnh nhưng có một cách diễn đạt gây ấn tượng mạnh và không ít ngôn từ cũng như khái niệm của ông còn lưu mãi đến tận ngày nay ví dụ như: kiến trúc xã hội- lành mạnh, sử dụng vật liệu theo tính chất của nó, trung thực trong kết cấu, vật trang trí hữu cơ, kỹ năng có trí tuệ, bảo tồn (chứ không phải là tu bổ) các di tích lịch sử. Ông có ảnh hưởng đến lý thuyết kiến trúc coi thiên nhiên là hình mẫu của kiến trúc nhưng quan điểm đạo đức về kiến trúc của ông đã

làm cho nó có được một tính tổng quát mới là chủ đề cho các cuộc tranh luận sau này. Tư tưởng của Ruskin có ảnh hưởng to lớn đặc biệt là ở Mỹ từ những người đi theo trường phái Hậu Gôtic cho đến Frank Lloyd Wright.

### \* William Morris (1834 - 1896)

Những quan niệm của Ruskin về kiến trúc được Morris nhắc lại và phát triển theo một hướng mới. Nếu như Ruskin là một nhà văn, lý thuyết gia đi theo lý tưởng của một xã hội không tưởng thì Morris nhìn nhận tất cả từ góc độ của người thực hành. Tuy vậy ông cũng để lại một số lớn các tác phẩm lý thuyết. Bên cạnh đó ông còn làm việc với tư cách người thực tế, thành lập xí nghiệp, vẽ minh họa và xuất bản, người cổ động cho hiệp hội bảo tồn di tích và là thành viên ban lãnh đạo Đảng xã hội chủ nghĩa.

Về lý thuyết kiến trúc và nghệ thuật ông chỉ để lại một số ít bài viết và báo cáo. Trong thời gian làm việc ở văn phòng kiến trúc của Street (1856) ông đã kết bạn với Philip Webb và cùng nhau xây dựng “Ngôi nhà đỏ”. Đó là một thiết kế từ kiến trúc đến nội thất thực hiện theo đúng ý tưởng của ông về một nghệ thuật kết hợp thủ công. Sau đó ít lâu ông thành lập hãng Morris (1861) với mục đích các nghệ sĩ có tên tuổi phải cung cấp các thiết kế mỹ thuật cho người thợ. Các sản phẩm có chất lượng và giá trị thẩm mỹ cao của hãng đã có tác động lớn và là nguyên chính tạo ra phong trào thủ công mỹ nghệ ở Anh.

Khái niệm kiến trúc của ông rất sâu rộng vì theo ông kiến trúc là toàn bộ thế giới do con người tạo ra. Trong báo cáo “Nghệ thuật trang trí” (1877) ông cho rằng có một sự thống nhất nguyên thuỷ giữa nghệ thuật lớn và nghệ thuật mang tính trang trí. Giống như Ruskin, ông khẳng định mối quan hệ giữa nghệ thuật và cơ cấu xã hội. Sự phân hoá của các ngành nghệ thuật là sản phẩm của phân công lao động của xã hội hiện tại ông đòi hỏi một nền nghệ thuật mới dựa trên quy luật tự nhiên chứ không phải bắt chước tự nhiên để xây dựng ngôi nhà, trong đó đơn giản là phạm trù cơ bản: “*Sự giản dị của cuộc sống đưa đến cái giản đơn trong khâu vị đó chính là tình yêu những thứ ngọt ngào và cao quý là cách thiết thực nhất để tạo ra một nền nghệ thuật mới tốt hơn điều mà chúng ta ham muốn. Sự đơn giản có ở khắp nơi trong lâu đài cũng như ở chốn thôn quê*”. Điều này chỉ có thể có trong một xã hội mới có tự do, công bằng và bác ái. Morris cho thấy ông có một quan điểm dân chủ xã hội về nghệ thuật: “*Tôi không muốn nghệ thuật cho số ít cũng không muốn chút nào việc giáo dục dành cho thiểu số hay tự do cho một vài người*”. Ở đây cũng cần nhấn mạnh thái độ của ông đối với máy móc, ông không hề phản đối việc sử dụng máy móc như người ta vẫn tưởng. Trong các bài viết “Nghệ thuật trong xã hội dân chủ” (1853) và “Việc làm hữu ích và máy móc vô ích” (1884) ông chỉ ra những khả năng có lợi của máy móc trong xã hội thật sự là làm giảm nhẹ lao động đồng thời chỉ ra sự nô lệ hóa người lao động bởi máy móc trong xã hội tư bản. Với tầm nhìn rộng ông thấy được lao động thủ công là không thể thiếu được vì nó cần thiết để hiệu chỉnh cho sản phẩm làm ra bằng máy và là bổ trợ cho sản xuất công nghiệp.

Quan điểm kiến trúc của Morris được thể hiện rõ nhất trong báo cáo “Làm sống lại kiến trúc” (1888), ông phản bác kiến trúc Cổ điển cũng như kiến trúc Hậu Gôtic, đồng thời

khẳng định sự cần thiết học hỏi và nghiên cứu kiến trúc cổ. Ông phản đối việc sử dụng các phong cách kiến trúc cổ. Theo ông một trường phái hữu cơ logic sẽ nảy sinh từ trường phái cổ của người xưa là một nhu cầu thiết thực. Cũng như Pugin và Ruskin, ông cho rằng Gotic là hiện thân của một thực thể sống, của nguyên lý nghệ thuật bất tử.

Ông cho rằng nghiệp đoàn dân chủ của người thợ thủ công trong xã hội Trung cổ là một cơ cấu xã hội, dân chủ và kiến trúc Trung cổ là biểu hiện cuộc sống xã hội của nó, và xã hội Trung cổ cho người thợ tự do biểu lộ ý nghĩ cá nhân những điều mà cuộc sống xã hội lại ngăn cấm họ. Như vậy kiến trúc là tấm gương của xã hội và vì thế phong cách kiến trúc của một giai đoạn lịch sử không thể dùng được trong một hình thái xã hội khác. Đối với ông kiến trúc Gotic là một nghệ thuật cấp tiến nhưng nó cần một xã hội mới để có thể tiếp nối truyền thống này. Tuy phản đối Gotic mới ông vẫn không thoát khỏi vòng luẩn quẩn của cuộc tranh luận kiến trúc thế kỷ XIX khi cho rằng kiến trúc của tương lai vẫn là Gotic.

Trong suy nghĩ, ông rất gần với Viollet-le-Duc nhưng những hệ quả của họ lại rất khác nhau. Điều này thể hiện rõ nét trong vấn đề bảo tồn. Cũng như Ruskin, ông cho rằng tu bổ, tôn tạo trùng tu sẽ dẫn đến những hiện trạng phi lịch sử và vì thế chỉ được bảo vệ và giữ gìn các di tích lịch sử với vác dấu ấn của thời gian và lịch sử. Bức thư ngỏ của ông viết năm 1887 đã dẫn đến việc thành lập quỹ bảo trợ công trình cổ (SPAB) và chúng ta vẫn thường biết đến dưới biệt danh “Chống tô vẽ” và về sau được thể thức hóa thành thực tế bảo tồn ở Anh và là vị trí trái ngược với Viollet-le-Duc. Tuy vậy quan điểm kiến trúc không vượt xa hơn được Ruskin.

Nhưng trong việc đề cao thiết kế mỹ thuật và trong hoạt động thực tế đã đưa ông đi vào một hướng mới mà nó tiếp tục được phát triển thành Phong trào Thủ công - Mỹ nghệ ở Anh và trường phái Bauhaus ở Đức. Ông đã không thành công trong vai trò tạo ra một phong cách kiến trúc mới nhưng cũng không thể phủ nhận được vai trò của ông là một trong những người khởi xướng Trào lưu Hiện đại.

#### \* Geoffrey Scott (1884 - 1929)

Năm 1914 ông cho in tác phẩm “Kiến trúc của chủ nghĩa nhân văn” với tựa đề phụ nghiên cứu sự phát triển “Khẩu vị”. Nó được coi là một tác phẩm đề cao kiến trúc Phục hưng mới và một phân tích đánh giá tiêu chí lý thuyết dựa trên lịch sử tư tưởng và lịch sử kiến trúc. Đó là sự phê phán sâu sắc và chính xác nhất các quan điểm lạm dụng kiến trúc vào các mục đích không mang tính kiến trúc.

Hệ quan điểm của Scott chịu ảnh hưởng của lý thuyết cảm nhận của Theodor Lipp (1852-1914) và ông đã mượn các phạm trù trọng lượng, không gian, đường nét và kết dính mà theo ông chúng được thấy rõ trong kiến trúc Cổ đại và kiến trúc Phục hưng. Nhưng vai trò nổi bật của ông không phải là các quan điểm kiến trúc của riêng ông hay những nhận xét về kiến trúc Phục hưng mà là việc ông phát hiện ra các nhầm lẫn của các lý thuyết kiến trúc trước đó.

Đầu tiên ông muốn chỉ ra rằng ở phạm trù cơ bản của Vitruvius (thích dụng, bền vững và đẹp) có một độc lập nhất định cho dù chúng có một mối quan hệ qua lại nhưng tính độc



lập đó không thể bị loại bỏ vì cái này hay cái kia. Điều đó có nghĩa là phạm trù thẩm mỹ cái đẹp không thể trở thành một bộ phận của thích dụng hay bền vững mà phải được đánh giá như là một đại lượng độc lập theo quy luật của riêng nó. Ông chia sự nhầm lẫn trong kiến trúc thành bốn loại: nhầm lẫn lăng mạn, nhầm lẫn cơ học, nhầm lẫn đạo đức và nhầm lẫn sinh học.

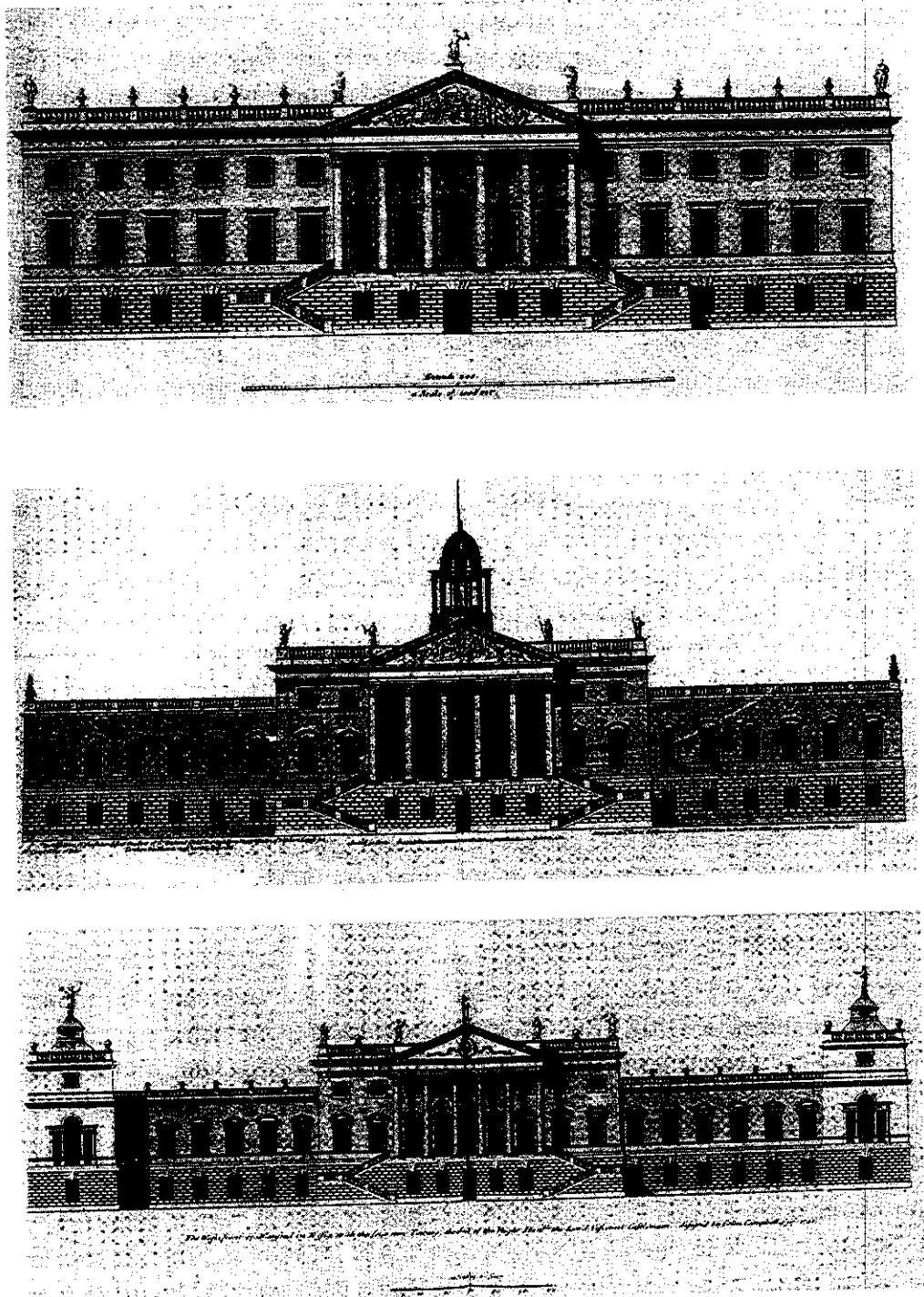
Sự nhầm lẫn mang tính lăng mạn là việc văn chương hoá các quan điểm kiến trúc mà theo ông chủ yếu là do sự đề cao quá mức kiến trúc thời Trung cổ với các hàm ý về tính biểu tượng và chính trị của nó: "*Trào lưu lăng mạn với sự phá bỏ truyền thống kiến trúc hiện có đã huỷ diệt đồng thời sự quan tâm đến nó vốn thiếu thốn và thay thế nó bằng một trào lưu phục hồi phong cách Trung cổ lệch lạc mà không hề phát hiện ra một quy luật nào của nó. Sự hỗn độn trong phong cách kiến trúc đồng thời cũng là sự hỗn độn trong tư tưởng*". Bên cạnh đó phải tính đến việc sử dụng khái niệm tự nhiên mang tính đạo đức vào kiến trúc; ở đây ông định ám chỉ Ruskin. Việc thay thế nghệ thuật bằng tự nhiên sẽ dẫn đến hỗn loạn và cũng có nghĩa là sự tự sát của khẩu vị.

Sự nhầm lẫn cơ học nằm trong quan điểm vật chất, theo đó thì kiến trúc được coi là kết quả của các định luật cơ học và hình dáng công trình chỉ còn là kết cấu nhìn thấy được. Ông cũng phê phán các lý thuyết kiến trúc công năng. Ông không phủ nhận các yêu cầu của kết cấu nhưng cũng khẳng định rằng cần tách rời hiệu quả thẩm mỹ và các đòi hỏi kết cấu. Ví dụ như kết cấu thép được ông tách biệt rõ giữa ứng dụng công năng dựa vào trí tuệ và các yêu cầu về cấu trúc rồi khẳng định rằng giữa hai yếu tố đó không có một mối quan hệ nào.

Sự nhầm lẫn mang tính đạo đức là việc đưa các quan điểm chính trị và đạo đức vào trong các trường phái kiến trúc cổ vì thế mà chúng bị phản đối hay được phục hồi. Điều này ám chỉ cả Ruskin lẫn Morris. Ông cho rằng họ nhầm lẫn giữa việc phổ biến nghệ thuật và tuyên truyền dân chủ. Ông gạt bỏ hệ tư tưởng trung cổ mà Morris theo đuổi: "*Chúng ta được phép nghĩ ngợi liệu có được những người thợ Gotic vốn là hình mẫu của xã hội không tưởng đã từng tồn tại trong thời Trung cổ*".

Nhầm lẫn sinh học là việc đưa cách suy nghĩ tiến hoá sinh học như tăng trưởng, hưng thịnh và tan rã vào trong kiến trúc. Ông đã tấn công vào hệ tư tưởng tích cực của thế kỷ XIX. Ông không muốn các tác phẩm nghệ thuật bị biến thành một bằng chứng cho một giai đoạn phát triển: "*Giá trị của nghệ thuật không nằm trong sự tiến triển của nó mà nằm trong tính độc đáo của nó. Brunelleschi không phải là Bramante. Kiến trúc của Brunelleschi không phải là những gì mà Bramante không đạt được mà chính là sự đáp ứng của chính mình*".

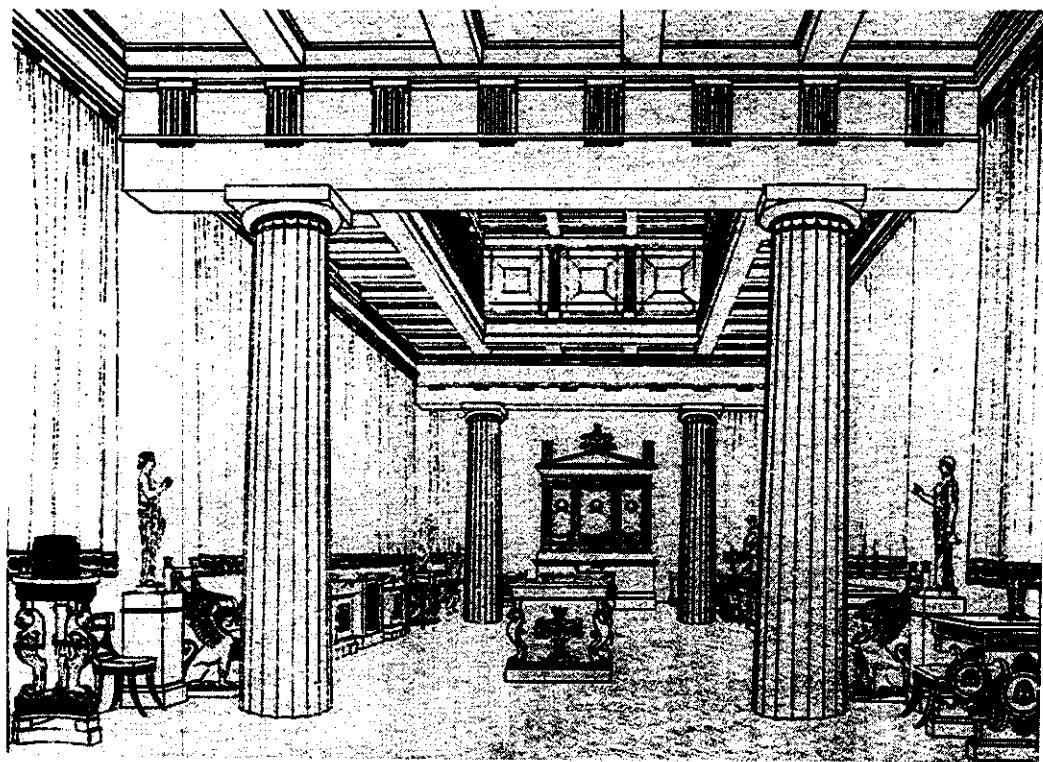
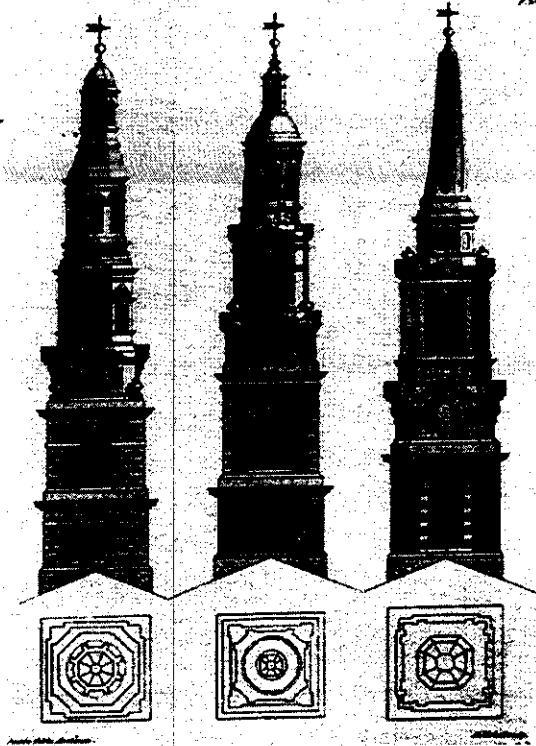
Một lần nữa Scott nhấn mạnh tính độc lập của kiến trúc là hình thái thẩm mỹ. Ý nghĩa của quan điểm này là ở chỗ phê bình có phương pháp những suy nghĩ tương tự trong kiến trúc rút ra từ văn học, cơ học, đạo đức và sinh học. Tác phẩm của ông không chỉ là một phê phán sâu sắc các quan điểm về lý thuyết kiến trúc thế kỷ XIX mà còn đóng góp quyết định phê phán các lý thuyết kiến trúc của Trường phái Hiện đại. Việc ông không phải là KTS và không đưa ra được một lối thoát ra khỏi bối cảnh đó không thể là lý do để phủ nhận đánh giá đúng đắn của ông. Sau này Peter Collin và Peter Blake đã sử dụng lại những khái niệm này của Scott.

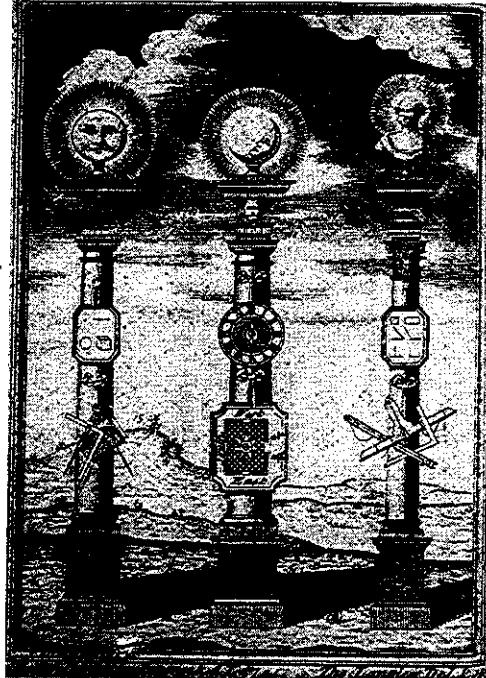


Hình 91-93: Colen Campbell , Các cách iỗ hợp mặt đứng (1715).

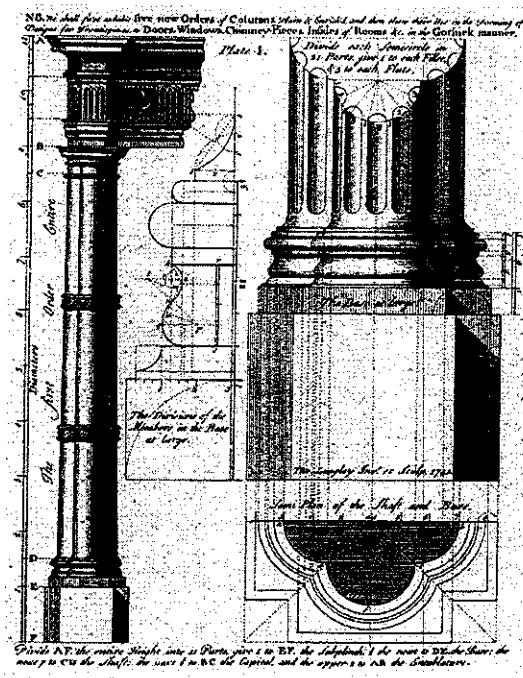
**Hình 94:** James Gibbs, Tháp chuông nhà thờ (1728).

**Hình 95:** Thomas Hope, Triển lãm tranh (1807).

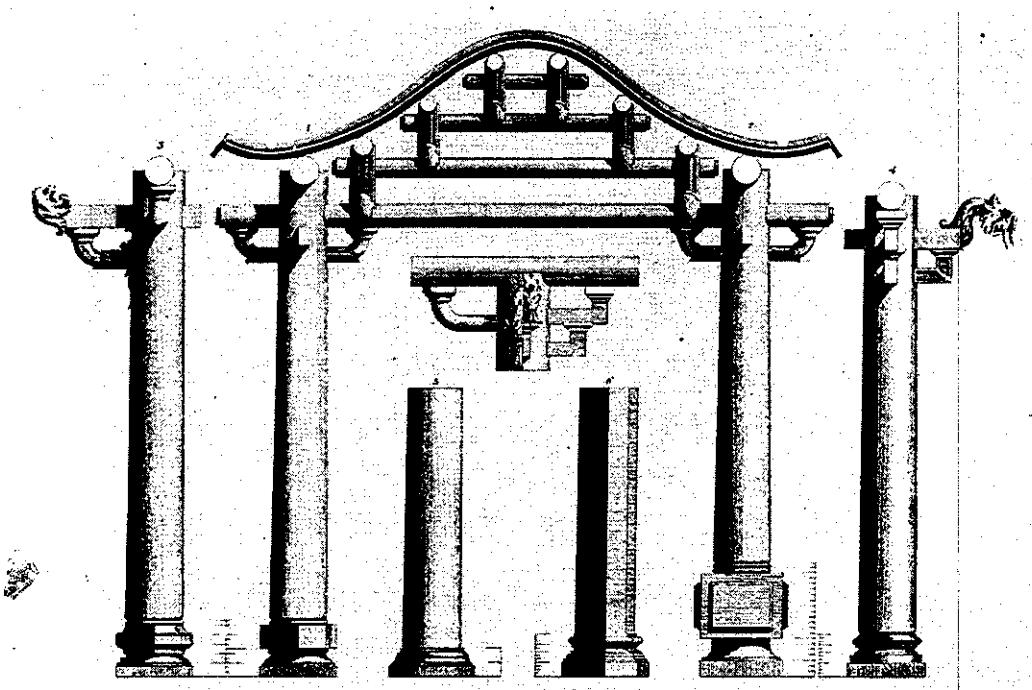




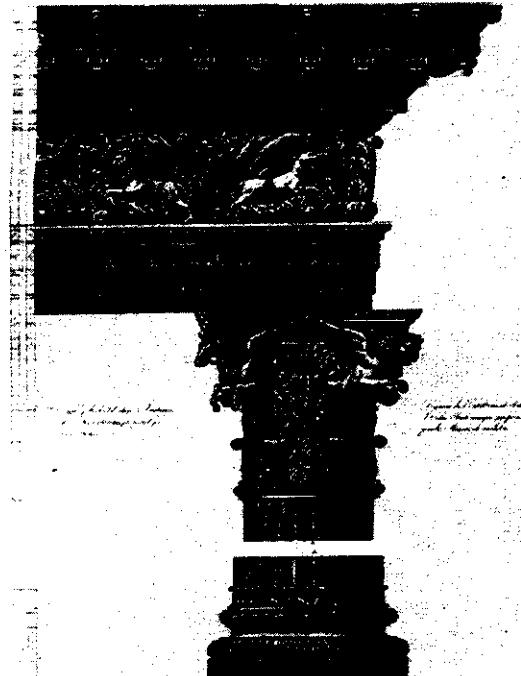
**Hình 96:** Barty Langley, Các thức cột hồn hợp đặc trưng cho trí khôn, sức mạnh và cái đẹp (1971)



**Hình 97:** Barty Langley, Các thức cột hồn hợp Gothic Doric (1747).



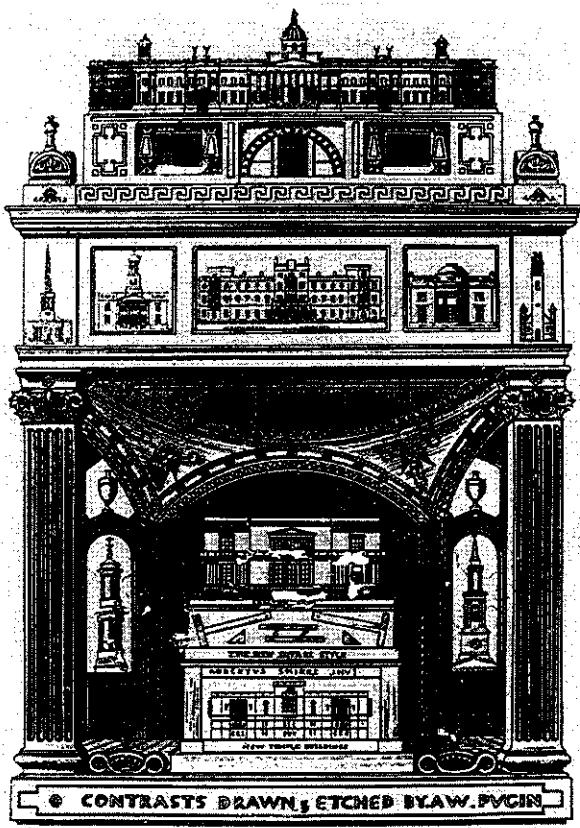
**Hình 98:** William Chambers, Thức cột Trung Quốc (1757).



Hình 99: James Adam, "Thrift cột Anh" (1762).

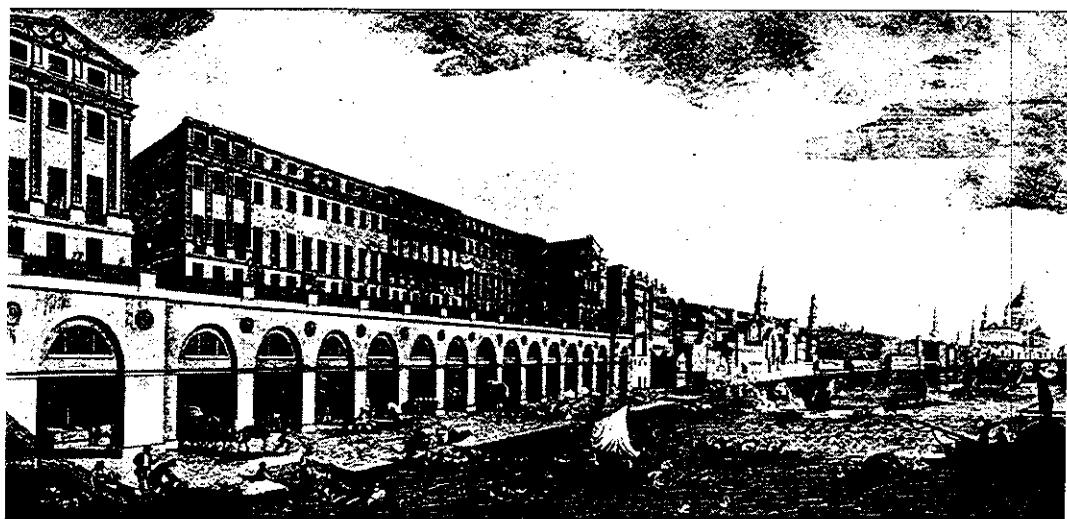
Hình 100: Robert và James Adam, Hệ dàn trong "Thrift cột Anh" (1778).

Hình 101: Isaac Ware, Minh họa LTKT(1768)



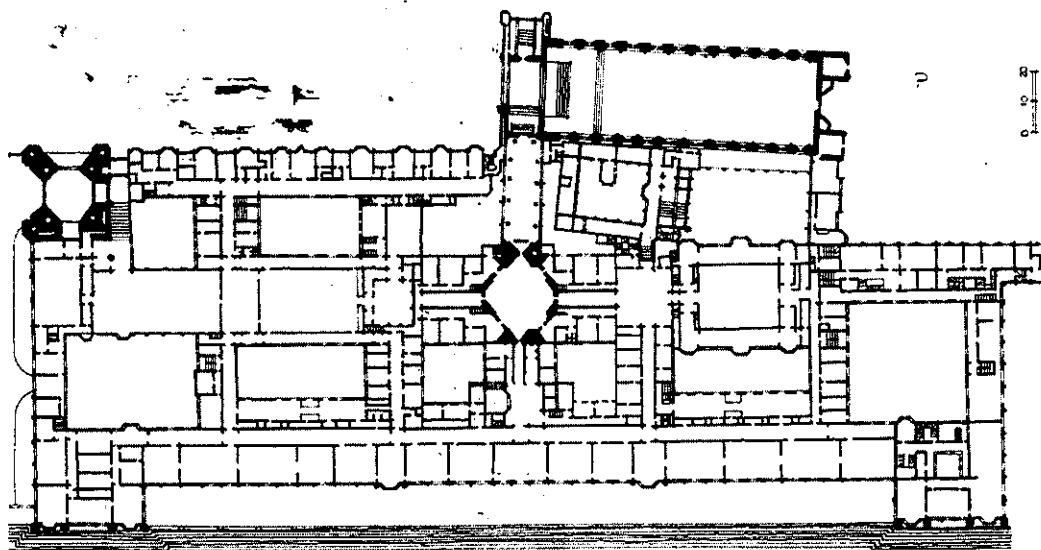
**Hình 102:** A. W. N. Pugin, Minh họa tác phẩm "Tương phản" (1841).

**Hình 103:** James Adam, Khu quý tộc, London (1779).

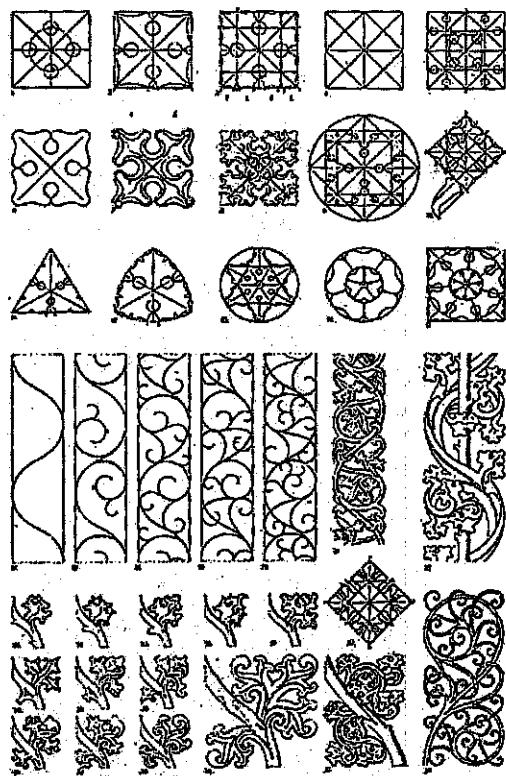




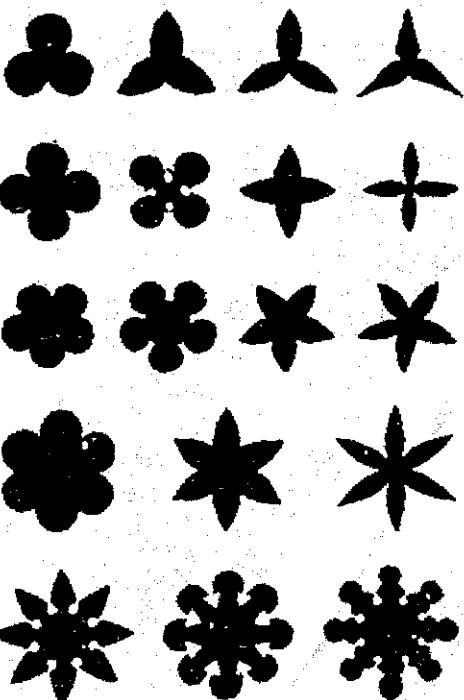
Hình 104, 105: C Barry, Mặt đứng, mặt bằng Nhà Quốc hội, London (1840-68).



**Hình 106:** Friedrich Hoffstadt, Một số hoa văn kiến trúc Gothic (1840).



**Hình 107:** John Ruskin, Các trang trí có dạng hình học đối xứng (1853).



### 3.5. LÝ THUYẾT KIẾN TRÚC Ở MỸ

Việc xuất bản lý thuyết kiến trúc đầu tiên ở Mỹ vào năm 1775 gần trùng với ngày Tuyên ngôn độc lập 1776. Nhưng vào thời kỳ đầu các lý thuyết kiến trúc ở Mỹ thường là những vay mượn trực tiếp hay bắt chước một cách máy móc. Cái đặc biệt là ở chỗ người Mỹ toàn dùng gỗ và kết cấu gỗ cho các loại hình vay mượn từ châu Âu mà ở đó nó được dựng với kết cấu gạch đá. Ở đây ta không đi sâu vào vấn đề đó mà muốn tìm kiếm một quan điểm lý thuyết kiến trúc thuần Mỹ. Thử nghiệm đầu tiên theo hướng này là Thomas Jefferson.

#### \* Thomas Jefferson (1743 - 1826)

Thomas Jefferson là người muốn tạo ra các biểu tượng kiến trúc cho nền dân chủ non trẻ của Mỹ bằng suy nghĩ và sáng tác của mình. Theo ông, lời giải đáp cho nó là việc sử dụng trường phái Cổ điển mang màu sắc La Mã cho các công trình công cộng và áp dụng truyền thống Palladio cho nhà ở. Ông đã trình bày một ý đồ kiến trúc dân tộc mang tính giáo dục nhưng thiếu tính hệ thống.

Ngay trước khi sang châu Âu du học ông đã phê phán nghiêm khắc kiến trúc ở tiểu bang Virginia: “*Ở đây không hề có công trình công cộng nào ngoài nhà thờ và tòa án, ở đó cũng không có cổ gắng nào để làm cho chúng trang trọng. Thật vậy, không để gì mà làm được điều đó khi khó tìm được một người có thể vẽ đúng thức cột. Nghệ kiến trúc hình như đã mất đi vai trò của nó ở đất nước này. Công trình được xây dựng khá tốn kém bởi tư nhân. Tạo cho nó vẻ đối xứng và có khâu vị chưa chắc đã làm tăng thêm giá thành. Có thể chỉ cần thay đổi cách phô diễn vật liệu, hình khối và kết nối các phần. Nó thường rẻ hơn việc chống chát các vật trang trí man rợ mà hiện đang rất phổ biến nhưng nguyên lý cơ bản nhất của nghệ thuật lại không hề được biết và hiếm có một hình mẫu nào trong chúng ta đủ để tạo một ý tưởng cho nó*”.

Ông là người đưa ra khái niệm kiến trúc hộp mặc dù về nội dung nó rất gần với kiến trúc cổ điển, ở đây nó bị bó hẹp lại thành các hình hình học cơ bản trong quan niệm về kiến trúc. Ông không hoàn toàn hiểu nó như là một học thuyết mang tính hàn lâm. Ông ủng hộ phong cách La Mã và hầu như không chú ý đến Vitruvius. Ông khâm phục sự tự do tư tưởng của người Hy Lạp chứ không phải kiến trúc Hy Lạp. Các sáng tác của ông thể hiện kết quả nghiên cứu về lý thuyết kiến trúc chứ không hẳn là do ảnh hưởng của các công trình cụ thể. Là người theo Chủ nghĩa Nhân văn ông đi tìm câu trả lời cho câu hỏi về một kiến trúc Mỹ có các đặc thù riêng bằng cách dựa vào các hình mẫu của La Mã và của Palladio, chính ông đã tạo ra trào lưu rộng khắp nước Mỹ mang màu sắc Palladio.

Jefferson là một đại diện quan trọng của trào lưu Palladio ở Mỹ. Nhưng đặt nền móng cho một nền kiến trúc đặc trưng Mỹ lại là bảy cuốn sách của Benjamin.

#### \* Asher Benjamin (1773 - 1845)

Cuốn sách “Sổ tay người xây dựng” là tác phẩm đầu tiên của một người Mỹ viết về kiến trúc. Mặc dù sử dụng các ấn phẩm của châu Âu, ông vẫn cố gắng gạt bỏ những chỗ không cần thiết từ góc nhìn của người Mỹ. Ông đặc biệt chú trọng đến kết cấu gỗ và vì thế các vò

mẫu nhà của châu Âu có đến hơn hai phần ba không phù hợp với nhu cầu của người Mỹ. Kiểu Mỹ có nghĩa là đơn giản và rẻ tiền và cắt giảm bớt các kiểu mẫu nhập từ Âu châu. Đặc biệt là trong việc dùng thức cột, ông loại bỏ hẳn tính thuần khiết của từng thức cột: “*Chúng ta không hiểu nó thực sự cần thiết đến mức nào để thêm thắt một cách chính xác vào bất kỳ một thức cột cơ bản...*” và đề xuất các tỷ lệ mảnh hơn cho từng thức cột. Đối với các công trình công cộng người ta phải bám theo quy ước về tỉ lệ của thức cột (Hình 106) nhưng đối với nhà dân thì việc cần làm là cắt bớt các phần nặng nề để làm giảm bớt chi phí nhân công và vật liệu. Như vậy việc tiết kiệm vật liệu và giá thành là chỉ tiêu chính trong suy nghĩ của ông và ông đã đề xuất giảm bớt kích thước tuyệt đối của hệ dầm và kéo dài thân cột thêm hai lần đường kính.

Nói về vật trang trí ông viết: sự đa dạng của vật trang trí không được phép làm thái quá vì trong kiến trúc nó chỉ là cái phụ trợ. Ông đã đưa ra Bản tuyên ngôn của kiến trúc Mỹ khi ông khẳng định phong cách kiến trúc ở đất nước này khác hẳn kiến trúc ở Anh hay các nước khác ở châu Âu và sự khác biệt đó có được do cách sử dụng vật liệu khác nhau. Bằng những cách khác nhau và trên các bình diện khác nhau cả hai người Jefferson và Benjamin đã đi đến việc sử dụng các hình mẫu cổ điển của châu Âu để dùng kiến trúc thể hiện sự tự tin của người Mỹ.

Việc xây dựng một nền thẩm mỹ như vậy đã vượt qua lĩnh vực kiến trúc và chính là thành tích của phong trào Chuyển hoá (Transzendentalism). Phong trào này hình thành từ năm 1830, nó đã đưa ra quan điểm về một thẩm mỹ tự nhiên hữu cơ mà cội nguồn của nó là sự phản đối của tôn giáo Tin lành và chủ nghĩa “lý tưởng hoá” của Đức. Nó là nhân tố quan trọng đối với LTKT Mỹ đến tận đầu thế kỷ XX. Một trong những đại diện của nó là Horatio Greenough.

#### \* Horatio Greenough (1805 - 1852)

Phản lối của cuộc đời ông sống ở Ý. Là học trò của Lorenzo Bartolini ông đã làm nhiều hợp đồng về tạc tượng lớn cho Tòa Nhà Trắng ở Oasinhton với tư cách là nhà điêu khắc ông chịu ảnh hưởng nặng nề của chủ nghĩa cổ điển. Nhưng ảnh hưởng to lớn của ông chính là với tư cách lý thuyết gia và ông đã được những người cùng thời thừa nhận.

Để thấy được vai trò của ông đối với lý thuyết kiến trúc Mỹ cần phải biết rằng ông đã trình bày suy nghĩ của mình trong khung cảnh tuyệt vời của Ý. Với tác phẩm “Kiến trúc Mỹ” in năm 1843, ông trở thành phát ngôn viên của quốc gia về lĩnh vực kiến trúc. Ông xuất phát từ suy nghĩ là nước Mỹ có nhiệm vụ phải xây dựng một phong cách kiến trúc mới. Kiến trúc thời bấy giờ đã bỏ qua những nguyên tắc chính. Xuất phát điểm cho kiến trúc mới là việc dùng lại các quy luật tự nhiên. Ông đề nghị tìm kiếm các nguyên tắc chính cho kết cấu và đưa ra lời giải đáp là hãy quan sát xương và da của động vật mà sự đa dạng của nó đều được coi là đẹp.

Cái đẹp hữu cơ như ông đề xuất chỉ có trong tự nhiên. Theo ông ngành đóng tàu đã thực hiện quy luật giống như tự nhiên và ông mong muốn áp dụng chúng cho kiến trúc: “*Nếu chúng ta đưa vào kiến trúc trách nhiệm như trong ngành đóng tàu thì chúng ta đã có từ lâu*

*những công trình lớn có thể sánh với ngôi đền Partheon*". Như vậy ông đã đi trước Le Corbusier người đã dám so sánh ngôi đền Hy Lạp với xe hơi trong tác phẩm của mình "Hướng tới một nền kiến trúc mới" viết năm 1921.

Greenough phản đối việc gò ép chức năng công trình vào những hình dạng cho trước. Ông yêu cầu phải lấy việc phân bố và sắp xếp không gian bên trong công trình làm cơ sở và thiết kế từ trong ra ngoài. Tiếp tục truyền thống Pháp ông lấy nhu cầu về không gian làm cơ sở thiết kế và coi đó là tối cần thiết: "*Kích thước hợp lý nhất và bố trí các phòng để tạo nên công trình có thể là cố định còn việc chiếu sáng và thông thoáng có thể được đáp ứng nếu như chúng ta sẽ có bộ khung của công trình. Tức là chúng ta sẽ có tất cả ngoại trừ lớp bao che*".

Quan niệm kiến trúc là bộ khung hữu cơ và lớp bao phủ là một trong những quan điểm cơ bản của lý thuyết kiến trúc mang tính công năng. Cách kết nối và bố trí các phòng dựa theo yêu cầu thực tế sẽ cho ta hình dáng công trình. Mỗi quan hệ giữa công trình và vị trí khu đất cũng như giữa trong và ngoài còn phải đem lại cho nó đặc thù riêng và sức biểu hiện. Theo ông các tương quan và tỷ lệ về cơ thể con người được sử dụng trong máy móc tàu thuyền và cầu đường cần được đưa vào kết cấu công trình. Như thế thì nhà băng phải có hình thể của một nhà băng, nhà thờ phải là nhà thờ và tất nhiên phòng chơi bóng và nhà thờ đạo không thể có chung một loại cột hay trần tường. Công trình kiến trúc nào mà kết cấu của nó sử dụng những nguyên tắc này được coi là hữu cơ, nó được tạo thành để đáp ứng nhu cầu người sử dụng hoặc được coi là vĩ đại nếu như nó thể hiện được sự thiện cảm, niềm tin và thị hiếu của nhân dân. Kiến trúc chính là sự biểu hiện nhu cầu cá nhân hoặc tập thể. Các công trình kiến trúc hữu cơ có thể được coi là những cỗ máy mà mỗi máy được tạo nên hình mẫu trùu tượng của từng chủng loại. Vật trang trí phải phù hợp với bản chất công trình.

Ông tiếp tục phát triển kinh nghiệm công năng trong bài viết "Cái đẹp tương đối và tuyệt đối" năm 1850. Ông cho rằng chừng nào chúng ta chưa có một phong cách mới trong kết cấu thì chúng ta không có gì mới trong kiến trúc. Mục tiêu của Greenough là xây dựng một phong cách dân tộc bắt chước thiên nhiên. Và từ đây ông không hề dấu diếm coi đó là lý thuyết bất di bất dịch mà cơ sở của nó là khoa học tự nhiên. Các khía cạnh thẩm mỹ về đạo đức của kiến trúc trở thành bộ phận của công năng: "*Nếu tôi định nghĩa cái đẹp là sự hứa hẹn của công năng hoạt động là biểu hiện của công năng và đặc thù là dấu ấn, là sự ghi lại của công năng, như vậy tôi đã chia theo ý mình thành nhiều thứ mà bản chất nó là một*".

Ông coi thiên nhiên là tổng số của các công năng và dùng quan điểm của chủ nghĩa tích cực, giả tôn giáo che phủ lên lý thuyết của mình từ đó ông đưa ra công thức chung cho toán học, tự nhiên và nghệ thuật là cách tổ chức (organisation).

Ông cũng thấy được chủ nghĩa công năng của mình có thể dẫn đến sự trân trọng của công trình kiến trúc nhưng vẫn khẳng định nhu cầu có tầm quan trọng. (Hình 107) Theo đó việc từ bỏ vật trang trí có giá trị tích cực. Theo ông mỗi công năng phục tùng một quy luật tuyệt đối và mức độ của sự tiếp cận vật chất đến quy luật này là sự tự do hay là vâng lệnh Chúa

trời. Ông khẳng định quy luật công năng là quy luật sáng tạo bất tử. Mỗi cải tiến của công năng là một sự tiến bộ về sự biểu hiện. Cái đẹp trở thành phương tiện để tối ưu hoá công năng. Vô hình chung ông đã đi đến việc tiêu chuẩn hoá mà không hề viết ra.

Quy luật kinh tế của Durand được ông giải thích dưới góc độ đạo đức và được coi là một bản sắc dân tộc của người Mỹ. Về bản chất chủ nghĩa công năng của ông không khác nhiều so với các lý thuyết kiến trúc tương tự ở Âu châu ví dụ như của Lodoli và Durand. Những điều mà Greenough mong muốn đã được Le Baron Jenny thực hiện và đã có ảnh hưởng lớn đến trường phái Chicago mà đại diện của nó là Louis Sullivan.

#### \* Louis H. Sullivan (1861-1924)

Ông đã sử dụng một lý thuyết kiến trúc tổng hợp ảnh hưởng mạnh đến chủ nghĩa công năng hiện đại và chủ nghĩa thực dụng mới. Theo Sullivan, mỗi công trình kiến trúc phải được hiểu trực tiếp là mềm dẻo trong tác động của nó. Bất kỳ sự khô cứng quen thuộc nào đều phải loại bỏ. Chúng phải được sử dụng thông minh và không được cưỡng bức. Từ đó ông rút ra kết luận: "*Bằng cách đó hình dáng hình thành một cách tự nhiên từ nhu cầu và thể hiện chúng một cách mới mẻ. Cái đó có nghĩa là một công thức đã được đề xuất hình dáng tùy thuộc vào công năng*".

Khái niệm công năng là khái niệm cơ bản của Sullivan. Mọi hình thái cuộc sống là biểu hiện của công năng. Mỗi công năng tạo cho nó một hình dáng riêng. Công năng trong tự nhiên là sức sống (Hình 108 ÷ 110). Đối với kiến trúc điều đó có nghĩa là chức năng một công trình tác động đến bối cảnh và hình khối của nó. Và đó là một quy luật không có ngoại lệ. Kiến trúc tốt là kiến trúc tương ứng với công năng, là kiến trúc thể hiện được công năng bằng hình dáng của nó trong tổng thể cũng như trong chi tiết.

Ngoài ra, khái niệm công năng của ông còn mang tính xã hội. Theo Sullivan tinh thần dân chủ là một công năng cần được biểu hiện trong hình thái xã hội có tổ chức. Do vậy phong cách Mỹ phải thể hiện được tính dân chủ và đưa đến một nền kinh tế dân chủ. Kiến trúc Mỹ phải phản ánh được cách sống Mỹ. Điều đó có nghĩa là: các yếu tố tự nhiên, xã hội và tinh thần, tập hợp các nhu cầu của con người tạo nên công năng và nó xác định hình dáng công trình. Yếu tố công nghệ và kết cấu trở nên thứ yếu và hầu như không được nhắc đến. Đối với ông các nhu cầu và công năng của con người phải được thể hiện qua hình dạng kiến trúc chứ không phải tính quy luật của kết cấu. Mô tả công thức của Sullivan "*Hình thức đi theo công năng*" theo quan điểm công nghệ công năng thuần túy là sai. Vì khái niệm công năng của ông mang tính dân tộc và lãng mạn. Các tiêu chí cho biểu hiện kiến trúc của ông là chia ba chiều cao, sự thanh thoát, sức mạnh của độ cao, vinh quang, tự hào và phán khích.

Sullivan đặc biệt quan tâm đến mối quan hệ giữa công trình kiến trúc và vật trang trí. Theo ông vật trang trí vốn có quan niệm về tự nhiên và tác động của nó. Sức mạnh tự thể



hiện qua vật trang trí. Việc bộc lộ sức mạnh và sức phát triển là những ý tưởng chính trong suy nghĩ của ông. Kiến trúc được coi là ngôn ngữ trực tiếp có tính cảm nhận tâm lý trong bài viết “Vật trang trí trong kiến trúc” 1892 ông khẳng định một công trình không có vật trang trí vẫn có thể tác động lên người quan sát bằng kích thước và tỷ lệ còn vật trang trí là xa xỉ phẩm của tinh thần chứ không phải là vật cần thiết. Để có lại sự mạch lạc của những hình dáng kiến trúc đơn giản ông đề xuất: “*Chúng ta phải hạn chế việc sử dụng vật trang trí trong một thời gian dài để đầu óc chúng ta tập trung vào xây dựng các công trình có hình dáng đẹp và quyến rũ trong sự trần trụi*”. Tuy nhiên, về nguyên tắc vật trang trí vẫn là cần thiết và quan trọng đối với kiến trúc như là vỏ ngoài của hình ảnh thơ mộng. Nhưng vật trang trí mà ông mong muốn phải hình thành từ nguyên tắc hữu cơ giữa công năng và hình dáng và phải biểu hiện được nguyên tắc đó. Việc trang trí là kết quả của sự phát triển logic và giống như hình dáng công trình nó phụ thuộc vào chức năng riêng của từng công trình. Việc trang trí phải rất riêng không được giống nhau và chuyển đổi cũng không được phép giống như vật thêm thắt mà phải làm sao như là một phần không thiếu được của công trình giống như một bông hoa xuất hiện giữa đám lá cây.

Trong cuốn sách “Một hệ thống vật trang trí kiến trúc tuân theo triết lý về công sức lao động của con người” 1924 ông đã mô tả nguyên lý tạo cho vật trang trí hữu cơ. (Hình 111) Ông dựa vào quan điểm nhị nguyên của Swedenborg để xây dựng một ngữ pháp cho vật trang trí kiến trúc từ các hình hữu cơ cơ bản và ở đó “*Công sức của con người được biểu lộ thành hình thái đặc biệt mà ta gọi là vật trang trí kiến trúc trong sự giao thoa của việc phân chia và kéo dài*”. Việc kết hợp hình hữu cơ và hình hình học được trình bày trong bài viết “Sự bùng nổ của hình ngũ giác” mà kết quả của nó là những trang trí đặc trưng của Sullivan như ta vẫn thấy trong các công trình kiến trúc do ông thiết kế. Với cách chuyển hóa hình dáng hoa văn và họa tiết như vậy, ông đã nhích dần đến quan điểm của John Ruskin.

Trên thực tế, nghệ thuật trang trí của Sullivan với các hoa văn phủ kín cả những nhà cao tầng đến tận đường gờ mái không hề hình thành một cách hữu cơ như ông đã từng yêu cầu mà lại khai thác các hình mẫu có sẵn trong các ấn phẩm của Viollet-le-Duc hay trong kiến trúc Hồi giáo. Đó chính là nguyên nhân tại sao ngày nay nhiều người lại cho rằng thuật trang trí của ông chỉ có tính nhất thời và nhiều người của thời bấy giờ đã gán nó với chủ nghĩa biểu tượng và trào lưu nghệ thuật mới (Art Nouveau).

#### \* John Wellborn Root (1850 - 1891)

Trong bài viết “Trang trí kiến trúc” 1885 ông trình bày một quan điểm trang trí khác hẳn với Sullivan, đối với ông vật trang trí kiến trúc có một vai trò thứ yếu so với kết cấu công trình. Phần nhìn thấy được của kết cấu và các chi tiết trang trí không được pha trộn với nhau. Nói cách khác, trang trí không được phép bôi bác kết cấu, cũng không được phép có những chức năng giả. Một cột tròn vốn là bộ phận của kết cấu chỉ được phép dùng để chịu lực và hân hữu mới được phép dùng để trang trí ở phạm vi nhỏ nhưng “*Nó sẽ là cái lớn*

*nhất trong các tội lỗi của kiến trúc nếu dùng một cái cột to trong một công trình lớn chỉ với mục đích duy nhất là chịu tải".* Thuật ngữ "Tội ác kiến trúc" được ông nhắc đi nhắc lại nhiều lần và đó là một chỉ dẫn cho chúng ta thấy cội nguồn cho những quan điểm của Adolf Loos.

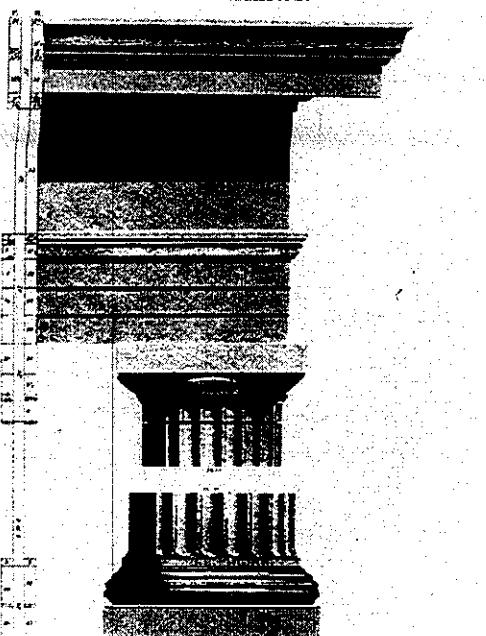
Đối với Root, giữa kết cấu và trang trí có một sự tương tự với quy luật tự nhiên, tuy nhiên cần phải phân biệt chúng thành hai khái niệm vì trang trí chỉ có vai trò phụ và nó không bao giờ được dùng để chỉ ra các đặc tính cơ bản và cần thiết của công trình cũng như không bao giờ là một phần quan trọng của một cấu trúc. Với vai trò thứ yếu, nhiệm vụ của vật trang trí bị rút gọn lại thành sự khiêm nhường, thứ nhất là để loại trừ đối đầu và sau đó tạo ra niềm vui. Vật trang trí phải hướng tới người quan sát và chức năng công trình. Thật là ngớ ngẩn nếu phủ kín các cửa hàng buôn bán bằng các hoa văn và họa tiết giống như ta ngâm thơ giữa ngã tư đường phố dày đặc giao thông. Theo ông, chỉ nên nhấn mạnh một số nét chính của công trình bằng vật trang trí và biết cách tạo nên vần điệu. Kết cấu và trang trí phải thuần nhất trong biểu hiện của nó giống như các sáng tạo hưu cơ của tự nhiên.

Ông đề ra quy tắc: "*Công trình lớn cần được trang hoàng đơn giản trong khi công trình nhỏ có thể chịu được sự trang trí phức tạp với nhiều họa tiết*". Ông yêu cầu phải có sự thống nhất trong trang trí và phản đối việc dùng các thứ vay mượn từ quá khứ. Đối với màu sắc công trình ông cũng đưa ra quy tắc tương tự từ sự quan sát tự nhiên: "*Tất cả các hình khối và vật thể to lớn trong tự nhiên có xu hướng đi đến đơn màu trái lại các vật thể nhỏ thường là đa màu*". Vì vậy, việc dùng nhiều màu trong công trình lớn cần phải hạn chế.

Root cũng thấy rõ mối quan hệ giữa khái niệm trang trí và phong cách kiến trúc. Theo ông phong cách là biểu hiện của kết cấu, các phong cách kiến trúc lịch sử phụ thuộc vào điều kiện lịch sử của thời đại đó và không có lý do gì lại dùng nó cho hiện tại điều này không khác quan điểm của Buskin. Đối với ông phong cách kiến trúc phản ánh cuộc sống và công việc vì vậy nó gắn liền với khái niệm công năng và biểu hiện bên ngoài của công năng một công trình chính là giá trị nghệ thuật của nó. Ông tìm cách mô tả của đặc tính phong cách của các công trình hiện đại bằng các phẩm chất của con người: phối hợp hài hòa, tinh tế, tự tin, đồng cảm, kín đáo, hiểu biết, lịch lâm và khiêm tốn. Sau đó, ông giải thích chi tiết các tiêu chuẩn tạo nên phong cách này.

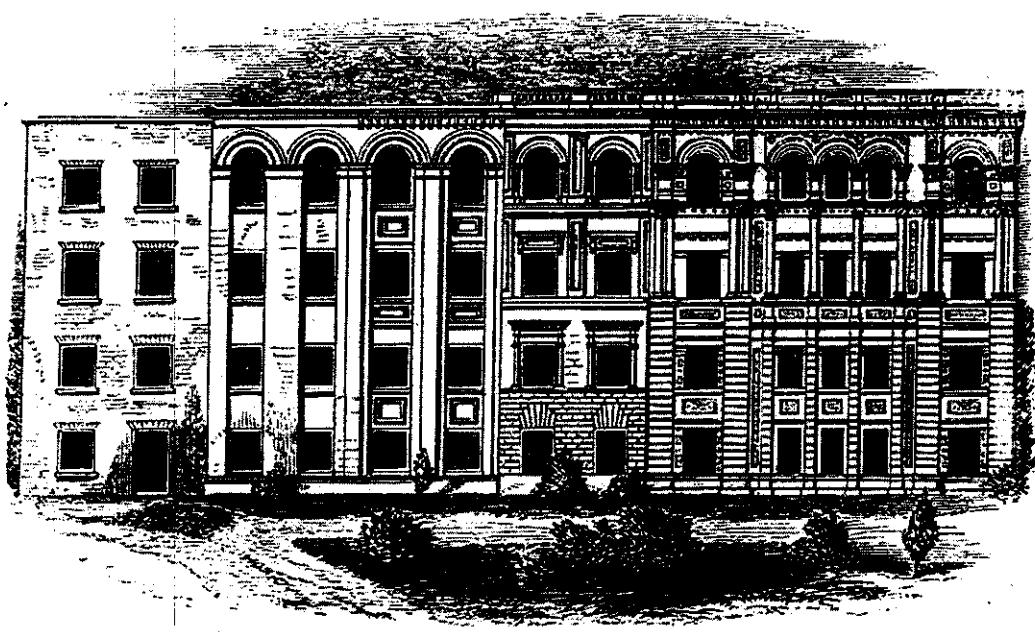
Trong suy nghĩ, Root tỏ ra rõ ràng và thực tế hơn Sullivan vì khái niệm công năng của ông được bó hẹp hơn khái niệm công năng của Sullivan. Tuy vậy ông không tự bó mình trong khuôn khổ của chủ nghĩa công năng kết cấu thuần nhất.

TOOTMAN AND MATTACKLAW.



**Hình 106:** Asher Benjamin, *Thiết cột mới* (1833).

**Hình 107:** James Fergusson, *Nghiên cứu mặt đứng trong "Cẩm nang kiến trúc bằng tranh"* (1855).

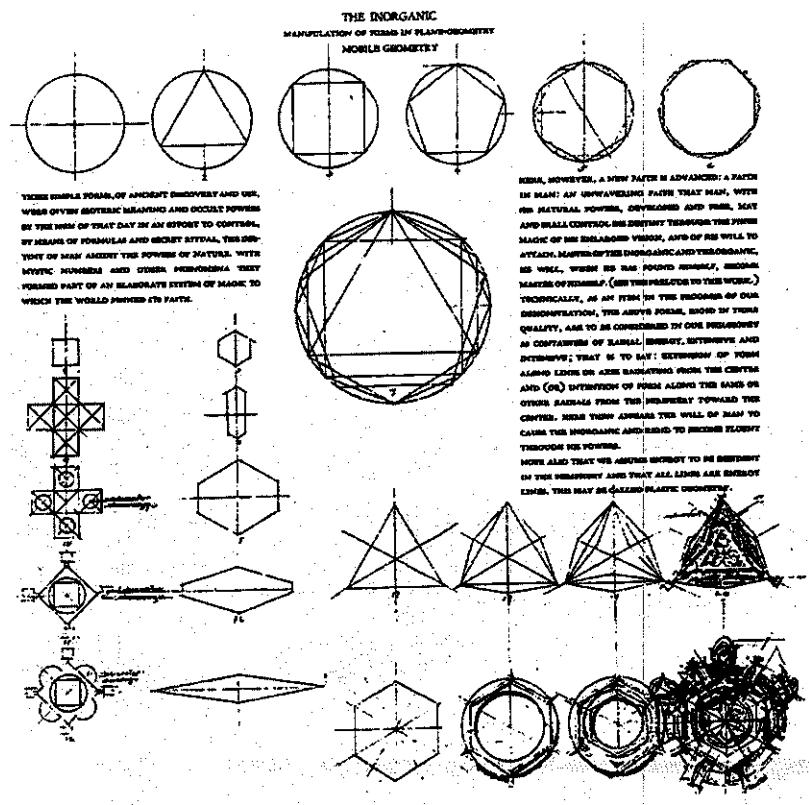


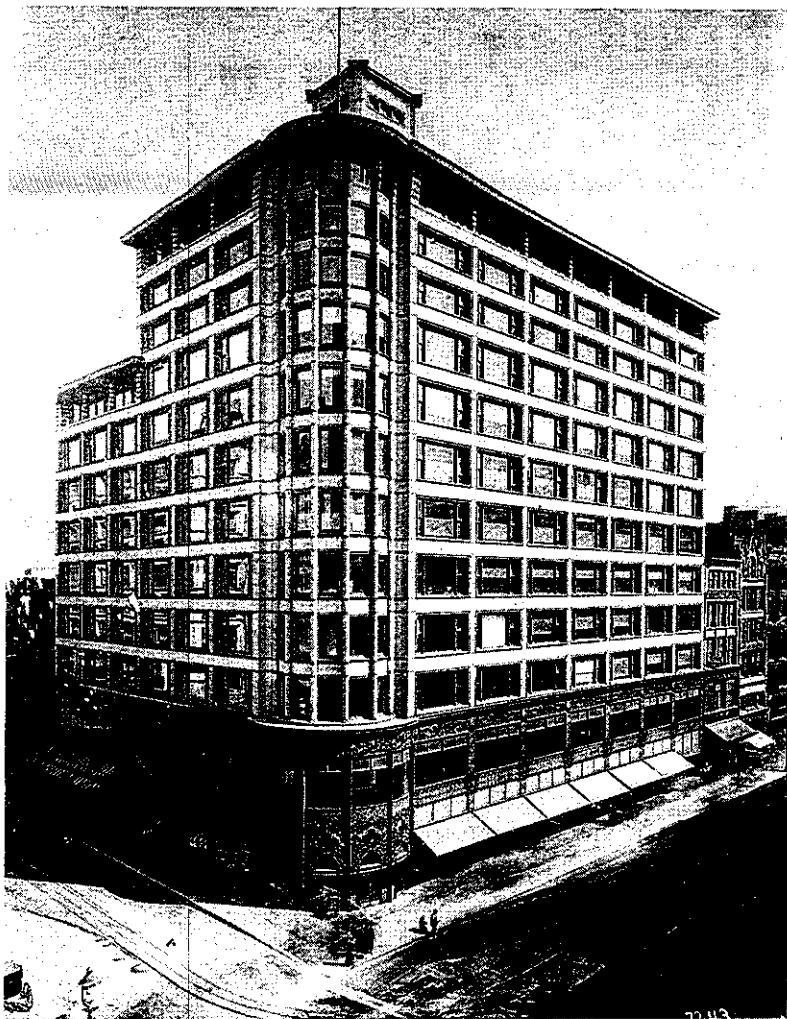
X.....A.....X.....B.....X.....C.....X.....D.....X.....E.....X

**Hình 108:** Louis H. Sullivan, Dự án nhà chọc trời giật cấp (1891).

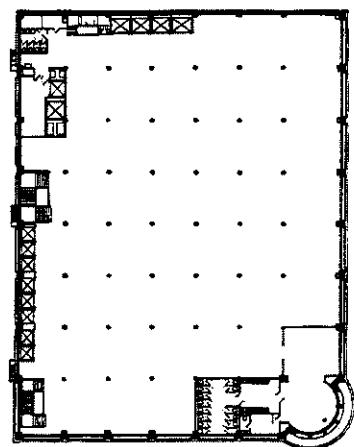


**Hình 109:** Louis H. Sullivan, Sư hình thành các vật trang trí hữu cơ từ nguyên lý hình học (1924).





**Hình 110, III:** Louis H. Sullivan.  
Mặt bằng, mặt đứng toà nhà  
Schlesinger và Mayer, Chicago  
(1899-1904).



# CHƯƠNG IV



# LÝ THUYẾT KIẾN TRÚC THỜI HIỆN ĐẠI

## 4.1. LÝ THUYẾT KIẾN TRÚC TRƯỚC THẾ CHIẾN I (ĐẾN 1914)

Tính quốc tế là một trong những đặc trưng của kiến trúc thế kỷ XX. Kiến trúc quốc tế ở những khu vực khác nhau của trái đất mặc dù với những điều kiện tự nhiên, kinh tế, chính trị khác nhau nhưng vẫn giống nhau về hình thức. Tuy nhiên chúng ta cũng biết “Phong cách quốc tế” chỉ là một trong những xu hướng của kiến trúc bởi vì bên cạnh nó còn có các trào lưu kiến trúc khác đi tìm kiếm những khả năng biểu hiện phong cách kiến trúc của khu vực và giữ gìn bản sắc dân tộc. Những công trình kiến trúc của những trào lưu này chiếm một tỷ trọng lớn ở khắp mọi nơi. Thời kỳ mà những gì không phù hợp với trào lưu kiến trúc quốc tế bị coi là lạc lõng và thời kỳ sô vanh đã qua, sự thống soái của một dòng tư tưởng không còn nữa.

\* *Adolf-Loos (1870-1933)*

A. Loos là một KTS người Áo đã có bài viết về kiến trúc mang tính lý thuyết. Nhưng khác với các KTS người Áo cùng thời như Josep Hoffmann hay Joseph Olbrich, các bài viết của ông có thể tập hợp lại để hình thành một hệ quan điểm về kiến trúc - một lý thuyết kiến trúc.

Xuất phát điểm của A. Loos là lý thuyết bao che của G. Semper. Nếu Semper cho rằng vải dệt là khởi đầu của kiến trúc thì A. Loos khẳng định “Trần là bộ phận kiến trúc lâu đời nhất” và từ đó đi đến kết luận “Lớp bao che còn lâu đời hơn cả kết cấu”. Như vậy kiến trúc không phải thuần tuý là kết cấu mà là không gian và chính không gian tạo ra các tác động và đánh thức các cảm xúc của con người: “Nhiệm vụ của KTS là nắm vững cách thức tạo nên bầu không khí sinh động. Căn phòng phải tiện nghi, ngôi nhà phải ấm cúng. Toà án trông như đang trấn áp các tội ác còn nhà băng như muốn nói: ở đây tiên của các anh được bảo quản và canh giữ chắc chắn bởi những con người đáng tin cậy”.

Theo ông kiến trúc trước hết là vấn đề bố cục không gian và từ đó hình thành ý tưởng về “Chuỗi không gian” nhưng ông không coi nó là một lý thuyết tuy ông viết: “Đó là một cuộc cách mạng vĩ đại trong kiến trúc: giải quyết vấn đề của một mặt bằng không gian”. Ý đồ “chuỗi không gian” đã dẫn dắt ông trong quá trình thiết kế tạo nên các bình diện khác nhau với chiều cao phòng khác nhau trong công trình, còn phía ngoài là kiến trúc tầng bậc, giật cấp. Chúng ta có thể thấy rõ những mâu thuẫn giữa suy nghĩ và công trình đã xây của ông. Chúng thường đối xứng tuyệt đối, hoành tráng và cổ điển (hình 112, 113) trái ngược

hắn ý tưởng “Chuỗi không gian”. Nguyên nhân chính có lẽ là sự ngưỡng mộ thái quá đối với kiến trúc Cổ đại.

A. Loos trở nên nổi tiếng và hay được mọi người trích dẫn chính vì quan điểm của ông về vật trang trí. Trong bài viết “Vật trang trí và tội ác” (1908) có đoạn: “*Bởi vì vật trang trí không còn mối quan hệ hữu cơ với nền văn hoá của thời đại chúng ta cho nên nó không còn là biểu hiện của nền văn hoá. Vật trang trí mà chúng ta tạo ra ngày nay không còn liên quan gì đến chúng ta, không có mối quan hệ nhân văn nào, không liên quan gì đến trật tự thế giới*”. Ông cho rằng: “*Sự tiến hoá của văn hoá loài người đồng nghĩa với sự rũ bỏ vật trang trí ra khỏi đồ dùng*”. Từ đó vật trang trí bị coi là lãng phí công sức và hao tổn nguyên liệu. Trong các công trình của ông sự thiếu vắng vật trang trí không phải là không có tác dụng gây chú ý mà trái lại nó tạo ra kích thích mới, sống động. “*Cối xay mà không kẽo kẹt sẽ không làm người xay bột tinh giặc*”. Tuy nhiên ông lại đồng thời cố gắng tìm kiếm vật trang trí phù hợp với thời đại và cho rằng vật trang trí là tiền đề để biểu hiện cho thời đại: “*Hình thức và vật trang trí là kết quả của sự làm việc có ý thức của con người trong một nền văn hoá*”. Ông phản đối vật trang trí mang tính cá nhân. Vẻ đẹp của đồ dùng, theo ông phụ thuộc vào giá trị sử dụng và vì thế vật trang trí chỉ có thể là biểu hiện của một thời đại chứ không phải của hiện tại và kết luận: “*Nhưng tôi không hề nghĩ rằng vật trang trí cần phải loại bỏ triệt để và một cách có hệ thống*”.

Nghệ thuật mang tính chủ quan và không bị ràng buộc vào mục đích. Trái lại, kiến trúc phải phục vụ đa số quần chúng. Ông cho rằng không hề có mối quan hệ nào giữa nghệ thuật và thủ công mỹ nghệ mặc dù ông rất coi trọng thủ công mỹ nghệ. Và cả kiến trúc đối với Loos không phải là nghệ thuật: “*Ngôi nhà không liên quan gì đến nghệ thuật và không thể đưa kiến trúc vào những ngành nghệ thuật: nhà an táng và đài tưởng niệm. Tất cả những thứ khác phục vụ cho mục đích sử dụng bị loại trừ ra khỏi vương quốc của nghệ thuật*”.

Tuy nhiên quan điểm của Loos có nhiều mâu thuẫn. Thái độ của ông đối với hoa văn, họa tiết không hẳn là phản đối như nhiều người vẫn tưởng. Nhiều bài viết của ông thái quá nhưng chúng ta không nên hiểu theo từng chữ nghĩa mà nên xem xét nó trong bối cảnh và nguyên nhân để có được một cái nhìn khách quan hơn và đánh giá đúng mức hơn. Các bài viết tản mạn của ông có thể ghép lại thành một lý thuyết nhưng chính ông lại không hề có ý định đó.

#### \* Hermann Muthesius (1861-1927)

Với tư cách là tuỳ viên phụ trách xây dựng của Đại sứ quán Đức tại Anh từ 1896-1903, ông là chiếc cầu nối hai nền văn hoá Anh-Đức và phổ biến cho người Đức nhiều kinh nghiệm quý báu của người Anh trong lĩnh vực kiến trúc và xây dựng. Cuốn “Ngôi nhà Anh” của ông được xuất bản năm 1904 có ảnh hưởng sâu rộng. Ông luôn nhấn mạnh đến việc tập trung vào các vấn đề tối cần thiết và các yếu cầu công năng của ngôi nhà Anh. Ông

ủng hộ quan điểm của Ruskin và Morris và coi “Ngôi nhà đó - do Morris xây là ngôi nhà đầu tiên của của một nền văn hoá mới, ngôi nhà đầu tiên được thiết kế từ trong ra ngoài. Nó chính là ví dụ đầu tiên trong lịch sử của ngôi nhà hiện đại”.

Sau đó ông khẳng định ngôi nhà của người Anh không thể mang sang áp dụng ở nước Đức vì điều kiện lịch sử và xã hội hoàn toàn khác nhau nhưng nó vẫn là khuôn mẫu về sự giản đơn về chi tiết và nghiêm túc. Chính vì thế ông yêu cầu phải vượt qua kiến trúc chạy theo trào lưu, công trình phải đơn giản và chứa đựng yếu tố nghệ thuật. Ông quan tâm đến hình thức cấu trúc và nội dung mà gạt bỏ những cái liên quan đến tư tưởng.

Muthesius lên án chủ nghĩa phục cổ trong thủ công mỹ nghệ và cho rằng sự sàng lọc và bắt chước nghệ thuật cổ là sai và thời nay cần tạo ra các đồ dùng, dụng cụ có giá trị sử dụng phù hợp với yêu cầu của thời đại. Ông định nghĩa vai trò của thủ công mỹ nghệ là: “*Chúng phải mang tính xã hội và tính giáo dục*”. Ông coi thủ công mỹ nghệ là đòn bẩy cho công cuộc cải cách trong kiến trúc. Thấy rõ mối quan hệ hữu cơ giữa nhà sản xuất, thương gia và mỹ nghệ từ góc độ kinh tế ông đề nghị cải tổ lại ngành thủ công mỹ nghệ và xây dựng một chương trình để liên kết mỹ nghệ, công nghiệp và thương mại thành một tập đoàn. Ông phân biệt kiến trúc và xây dựng mang tính kỹ thuật, trong đó xây dựng mang tính kỹ thuật không chỉ thuần tuý tìm kiếm các dạng kết cấu mới mà còn là một hình thức biểu hiện mới có tính thẩm mỹ của kiến trúc. Nhiệm vụ mới cần có kỹ thuật mới và vật liệu mới. Kiến trúc mang tính kỹ thuật hình thành từ những yêu cầu của cuộc sống hiện đại: bến tàu, cầu, cảng... và là biểu hiện của thời đại. Người ta không chỉ nhận biết chúng mà còn có thể có những cảm thụ thẩm mỹ mới: “*Chính ở đó chúng ta sẽ cho nó một giá trị đặc biệt khi sự mảnh mai và trong suốt phi vật chất cho thấy một thoáng nghệ thuật*”. Tuy nhiên ông vẫn giữ vững các lý thuyết cơ bản của kiến trúc, đó là tính quy luật, logic và vấn điệu.

#### \* Bruno Taut (1880-1938)

Ông là đại diện của một quan điểm kiến trúc dao động giữa chủ nghĩa thẩm mỹ thái quá và nhiệt tình cách mạng xã hội chủ nghĩa. Ông trải qua một quá trình phát triển từ chủ nghĩa biểu hiện mang tính không tưởng, qua chủ nghĩa thích dụng mới và đến với chủ nghĩa cổ điển mang tính phi lý. Ông được đào tạo thành KTS tại Berlin và đã làm quen với các luồng tư tưởng xã hội chủ nghĩa về viễn cảnh vũ trụ thần bí. Năm 1914 tác phẩm “Kiến trúc kính” được xuất bản trong đó ông coi kính là vật liệu xây dựng tượng trưng cho nhân loại tiến bộ hơn. Kính và tinh thể thuỷ tinh thể trở thành biểu tượng có nguồn gốc cội rễ từ trong lịch sử. Ông cho rằng: “*Nhà bằng kính không có mục đích khác ngoài việc làm đẹp*” và yêu cầu “*Trong tình trạng xây dựng hiện nay chúng ta rất cần giải phóng khỏi sự hoành tráng, sáo rỗng, cứng đờ, buồn chán. Chỉ có nhà bằng kính mới đem lại sự mềm mại liên tục, vẻ thanh thoát mang tính nghệ thuật*” (hình 114).

Taut và một số KTS biểu hiện khác đã thành lập nhóm “Chuỗi thuỷ tinh” năm 1914 nhưng đến tận 1919 mới có ấn phẩm - tạp chí “Ánh sáng ban mai” in lại các tài liệu liên quan đến chủ nghĩa biểu hiện Đức, trong đó có bài viết “Ngôi nhà bầu trời” của Taut nói về sự liên quan giữa số học tượng trưng thần bí với hình tượng kính và thẩm mỹ. (hình 115).



*“Một ngôi nhà không có nhiệm vụ gì ngoài việc phải đẹp, không phải đáp ứng mục đích gì ngoài việc chứa đựng không gian trống rỗng. Hạnh phúc của kiến trúc là thoả mãn người xem, làm cho tâm hồn họ từ chối trống vắng trong đời thường và trở thành cái thùng chứa những gì thần thánh cao siêu. Công trình kiến trúc là sự mô phỏng và lời chào của các vị sao. Hình sao là mặt bằng của công trình, các con số thiêng liêng 7 và 3 sẽ liên kết trong nó thành một thể thống nhất... lớp kính trong và ngoài là hệ thống chiếu sáng...”*

Từ 1921 ông làm ở Sở xây dựng Magdeburg và có cơ hội hiện thực hoá ý tưởng đa màu sắc trên bề mặt công trình. Sau đó ông quay trở lại Berlin làm công tác tư vấn và thiết kế nhà ở cho một tổ chức xây dựng nhà ở của công đoàn. Ông đã cho xây một loạt nhà ở có mặt bằng điển hình, sử dụng vật liệu đúc sẵn tại Zehlendorf, Britz. Các tác phẩm lý thuyết của ông cũng chỉ viết về nhà ở: “*Căn hộ mới chỉ quan tâm đến tính kinh tế và tính thực tế còn vấn đề thẩm mỹ chỉ là phụ*”. Ông vẽ những hình minh họa về những căn hộ mới đầy ắp đồ đạc, vật trang trí và sự khác nhau của chúng. (hình 116). Ông đã xây dựng hình ảnh căn hộ và ngôi nhà mang đậm tính công nghiệp. Ông cho rằng tương lai của xây dựng nhà là công nghiệp chế tạo các cấu kiện đúc sẵn, chúng có thể lắp ghép hữu cơ với nhau giống như các bộ phận của ô tô. Ông đã tiệm cận quan điểm công năng trong kiến trúc.

Trong những năm ở Nhật Bản (1936-1939) ông tập trung soạn thảo một lý thuyết toàn diện về kiến trúc với tiêu đề “Nguyên lý kiến trúc”. Ở đây kiến trúc lại được coi là nghệ thuật và ông lên án tính thẩm mỹ của chủ nghĩa công năng. Bộ ba của chủ nghĩa công năng: kỹ thuật, kết cấu và công năng đối với ông lúc này chỉ còn là các phương tiện hỗ trợ cho kiến trúc. Khái niệm cơ bản của kiến trúc là tỷ lệ và cho rằng “*Kiến trúc là nghệ thuật của tỷ lệ*”. Đây là sự trở lại chủ nghĩa cổ điển trong tư duy của Taut.

#### \* Auguste Perret (1874-1954)

Là sinh viên trường Bôda (Beaux- Arts), ông có dịp làm quen với các quan điểm của Viollet-le-Duc, nhưng trong suy nghĩ ông hoàn toàn bị chi phối bởi tư tưởng của Bôda. Đối với ông vấn đề chính là các khả năng sử dụng bê tông theo quan điểm thẩm mỹ của Viollet-le-Duc. Theo ông, kết cấu là ngôn ngữ của KTS nhưng kiến trúc lại cần thể hiện nhiều hơn là kết cấu thuần túy. Nó cần có sự hài hoà, tỷ lệ và tỷ xích. Kết cấu đối với kiến trúc giống như bộ xương đối với con vật. Các quy luật tự nhiên biểu hiện trong kiến trúc là điều kiện “lâu dài” tức là sức bền vật liệu, tính chất vật liệu, độ bền và ấn tượng thị giác của nó. Điều kiện “nhất thời” là công năng thực tế. Tính đối xứng là một yêu cầu, một mặt vì có sự tương ứng giữa kết cấu với bộ xương, mặt khác vì sự tiêu chuẩn hóa và các cấu kiện được đúc sẵn trong các phân xưởng.

Công trình kiến trúc bao gồm bộ khung kết cấu và các mặt bao che. Vật trang trí không được phép sử dụng. Vai trò của vật trang trí sẽ được các bộ phận kết cấu đảm nhận. Perret không chỉ xây dựng cơ sở kỹ thuật mà cả cơ sở thẩm mỹ cho bê tông. Ông chính là người sáng lập thẩm mỹ bê tông. Ông đã dùng thức cột cổ điển chuyển hóa thành thức bê tông nhưng trong bề mặt công trình không bao giờ ông sử dụng vòm mà chỉ dùng cột và dầm (hình 117-119).

### \* Antonio Sant 'Elia (1888-1916)

Ông là người đã viết “Tuyên ngôn của kiến trúc Vị lai”. Ông quan tâm đến vấn đề hình thức hay phong cách và chú trọng đến việc thiết kế hợp lý bằng cách tận dụng mọi điều kiện kỹ thuật, đồng thời chú ý đến thói quen, tập quán và lối sống hiện đại. Các điều kiện của cuộc sống hiện đại dẫn tới sự giàn đoạn với phong cách, với đặc trưng thẩm mỹ và với tỷ lệ của kiến trúc truyền thống. Từ bỏ tính kế thừa lịch sử là một quan điểm chính của chủ nghĩa Vị lai. Việc sử dụng vật liệu xây dựng hiện đại: bê tông, thép, kính đòi hỏi phải có một ý tưởng mới về cái đẹp mà ở đó cái đồ sộ, liền khống, tĩnh lặng, ổn định của quá khứ được thay thế bằng cái nhẹ nhàng thực dụng. Các đặc trưng của thời đại mới là khách sạn đắt tiền, nhà ga, đường cao tốc, bến cảng... và ông yêu cầu phá dỡ các khu nhà ổ chuột.

Thành phố mới phải được xây dựng với ý tưởng mới giống như một nhà máy đóng tàu khổng lồ đang hoạt động nhộn nhịp và mọi chi tiết đều phải động. Ngôi nhà hiện đại giống như cỗ máy khổng lồ, nó không còn cần cầu thang mà chỉ cần có thang máy. Nhà được làm bằng bê tông, thép, kính và không còn các trang trí hoạ tiết hay hoa văn (hình 120, 121). Vẻ đẹp của công trình là các đường nét và hình khối của nó. Ông lên án kiến trúc chạy theo mốt ở tất cả các nước và trong các trào lưu, phản đối kiến trúc Cổ đại hoành tráng, ưa nhìn. Ông cũng lên án bảo tồn, tu bổ và tái tạo các công trình cổ và kể các đường nét hình thức tĩnh, đè nén. Ông đề xuất một kiến trúc đơn giản bằng bê tông, sắt thép, kính, sợi dệt, chất dẻo bền và nhẹ.

Kiến trúc không chỉ thuần túy là sự phối hợp khô khan của cái thực tế với cái có ích mà còn là nghệ thuật biểu hiện tổng hợp. Trang trí bề mặt là vô lý, chỉ cần những phân vị hợp lý của các vật liệu có màu mạnh, thô và tự nó sẽ tạo nên giá trị trang trí của kiến trúc hiện đại. Nếu như trong quá khứ cảm hứng được lấy từ thiên nhiên thì hiện tại lấy cảm hứng từ thế giới cơ khí mà cái biểu hiện đẹp nhất, cái tổng hợp cao nhất của nó là kiến trúc.

Từ bỏ quá khứ, dựa vào kỹ thuật và tính năng động, kiến trúc là biểu hiện. Đó là những tiêu chí cơ bản của chủ nghĩa Vị lai. Ý tưởng về sự nhất thời và chuyển tiếp của kiến trúc dẫn đến yêu cầu mỗi thế hệ phải tự xây thành phố cho thế hệ của mình. Tính bền vững - một yêu cầu từ xa xưa của kiến trúc bị bỏ qua. Theo tiêu chí kiến trúc của Vitruvius thì công thức mới cho kiến trúc: kinh tế + thích dụng + tốc độ.

Ý tưởng của Sant 'Elia về đô thị hiện đại được trào lưu De Stijl đón nhận và phát triển. Tính không tưởng trong các thiết kế của Elia và việc ông mất sớm đã ngăn cản việc hiện thực hoá các ý đồ của ông.

### \* Theo Van Doesburg (1883-1931)

Ông là người sáng lập và là lý luận gia chủ yếu của trào lưu kiến trúc De Stijl ở Hà Lan từ 1917-1931. Trào lưu này được gọi theo một tạp chí do ông xuất bản, dựa theo ý tưởng



của triết gia M.H.J Schoenmacker, bạn thân thiết của Van Doesburg và Piet Mondrian. Schoenmacker đi theo chủ nghĩa thần bí tích cực và cho rằng: “*Chúng ta cần học cách nhận biết thực tế trong ý nghĩ của chúng ta thông qua các cấu trúc mà ta có thể kiểm soát được bằng lý lẽ để rồi sau đó lại tìm thấy các cấu trúc đó trong thế giới tự nhiên, tức là xem xét tự nhiên bằng con mắt tạo hình*”. Điều đó có nghĩa là từ chối các cảm nhận trực tiếp từ tự nhiên khi cho rằng chúng đánh lừa cảm giác. Giải pháp hợp lý là tương đối hoá các hiện tượng tự nhiên và rút gọn chúng thành cái tuyệt đối để rồi tìm thấy chúng trong tự nhiên. Đó cũng chính là quan điểm cơ bản của trào lưu De Stijl loại bỏ thực tế cảm nhận để trừu tượng hoá tuyệt đối thế giới xung quanh. Phương tiện biểu hiện chính của họ chỉ là các đường nét và góc vuông cũng như các màu sắc cơ bản (xanh, vàng, đỏ).

De Stijl mong muốn tạo nên một nghệ thuật có tính khoa học chính xác, nó không phụ thuộc vào tính chủ quan, tình cảm và thiên nhiên. Kiến trúc được coi là sự chuyển hoá các nguyên tắc của nghệ thuật tạo hình, kiến trúc là một bộ môn nghệ thuật còn công năng, kết cấu và vật liệu chỉ có vai trò thứ yếu. Van Doesburg định nghĩa kiến trúc như sau: “*Phương tiện biểu hiện thuần túy của nghệ thuật xây dựng là mặt phẳng, khối tích và không gian. KTS thể hiện khả năng thẩm mỹ của mình thông qua mối tương quan giữa diện, khối, không gian và không gian bên trong*”.

Một thành viên của trào lưu Piet Mondrian còn đi xa hơn thế và cho rằng kiến trúc là hình phẳng không phụ thuộc vào không gian và thời gian. Piet viết: “*Cách nhìn mới không cần xuất phát từ một điểm cố định, điểm nhìn ở khắp mọi nơi và không xác định, không còn gắn với thời gian và không gian (hoàn toàn giống như học thuyết tương đối của A.einstein). Trong thực tế điểm nhìn được đặt trước mặt phẳng như vậy kiến trúc là vô số mặt phẳng. Sự đa dạng đó kết lại thành một hình phẳng*”.

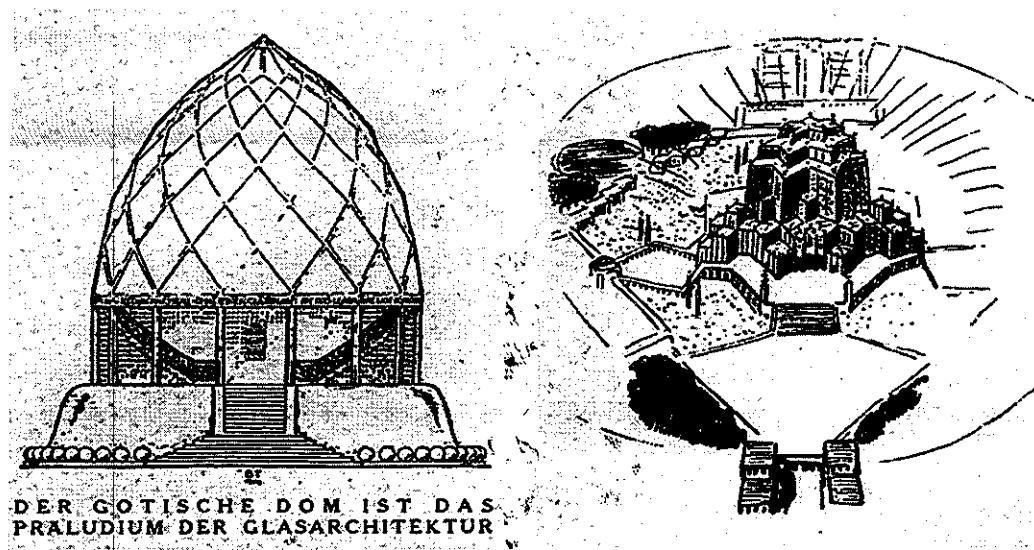
Van Doesburg còn tìm cách đưa yếu tố kinh tế và công năng vào trong hệ quan điểm của mình tuy nhiên sự ràng buộc vào lối carô vuông (đường thẳng và góc vuông) nên chỉ còn ít khoảng trống cho các yếu tố trên. Quan trọng hơn cả là ý tưởng đưa thời gian như một yếu tố tạo hình vào trong kiến trúc. Kết quả của nó là sự biến động của các diện và khối. Yêu cầu của Doesburg là: “*Kiến trúc hiện đại không còn là khối tích tức là nó không còn vươn tới việc thuâ tóm các phòng chức năng khác nhau vào một hình khối trọn vẹn duy nhất mà trái lại nó bắn các phòng chức năng từ trọng tâm của hình khối ra ngoài, nhờ đó chiều cao, chiều dài, chiều rộng cộng với thời gian tạo nên một biểu hiện tạo hình hoàn toàn mới về các không gian mở. Thông qua đó kiến trúc sẽ bay bổng loại bỏ lực hút của trái đất*”. Ví dụ minh họa tuyệt vời nhất cho quan điểm đó của ông là biệt thự ở Utrecht, Hà Lan xây dựng năm 1924 do G. Rietveld thiết kế (hình 123 ÷ 129).



Hình 112: Adolf Loos, Ngôi nhà của Steiner, Wien (1910).



Hình 113: Adolf Loos,  
Cửa hàng ở quảng trường  
Misaieler, Viên (1910).



**Hình 114:** Bruno Taut, Nhà bằng kính (1914).

**Hình 115:** Bruno Taut, Ngôi nhà mửa bầu trời (1920).

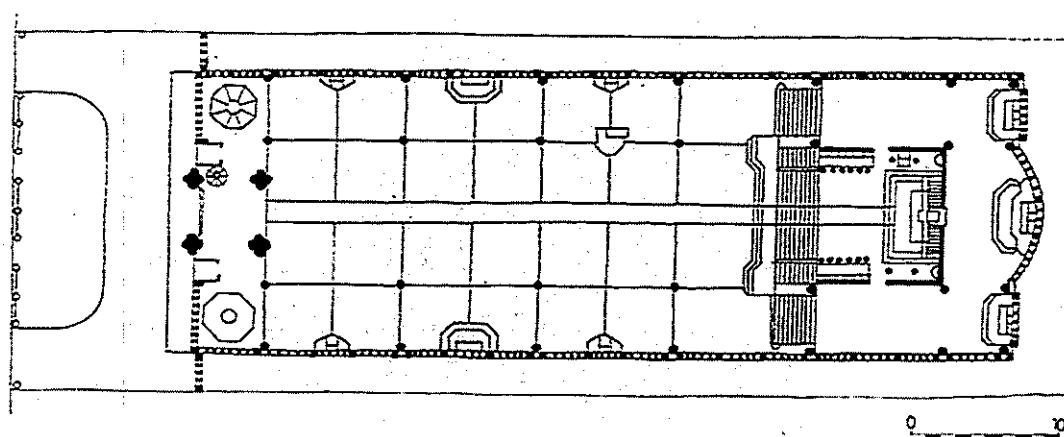
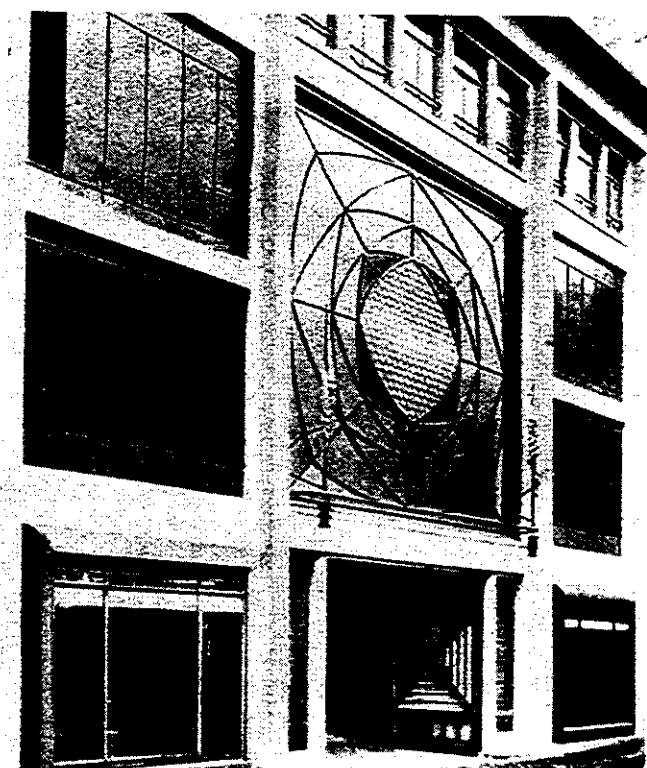
**Hình 116:** Bruno Taut, Phòng tiếp khách trong văn hộ mới cải tạo (1924).

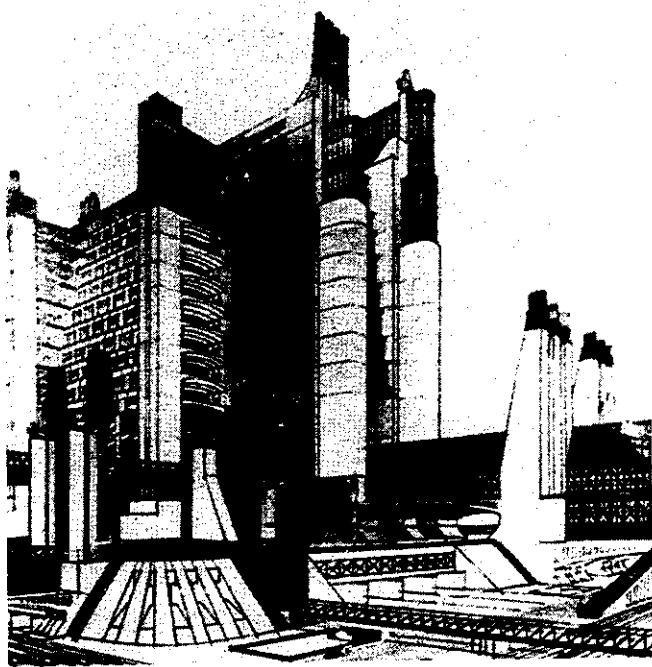
**Hình 117:** August Perret,  
Nhà ở kết cấu thép,  
Paris (1903).



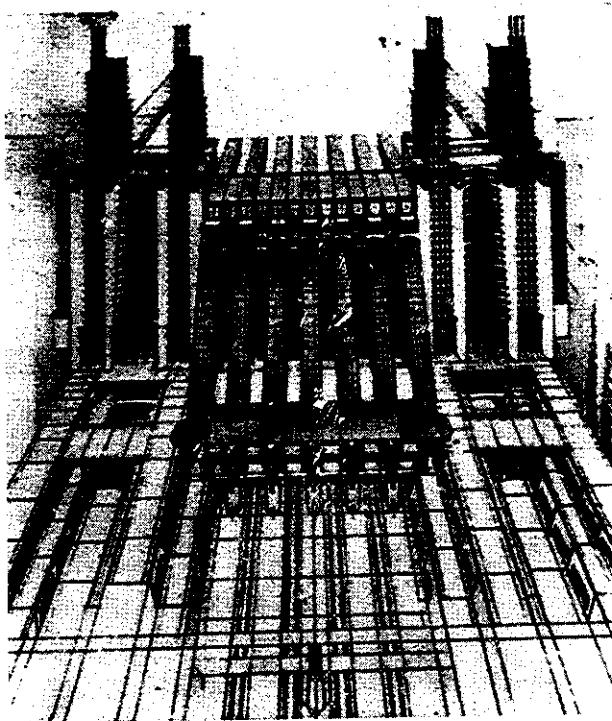
*Hình 118: August Perret, Gara  
kết cấu thép và bê tông, Paris  
(1915).*

*Hình 119: August Perret,  
Nhà thờ Đức Bà, Paris  
(1922-23).*





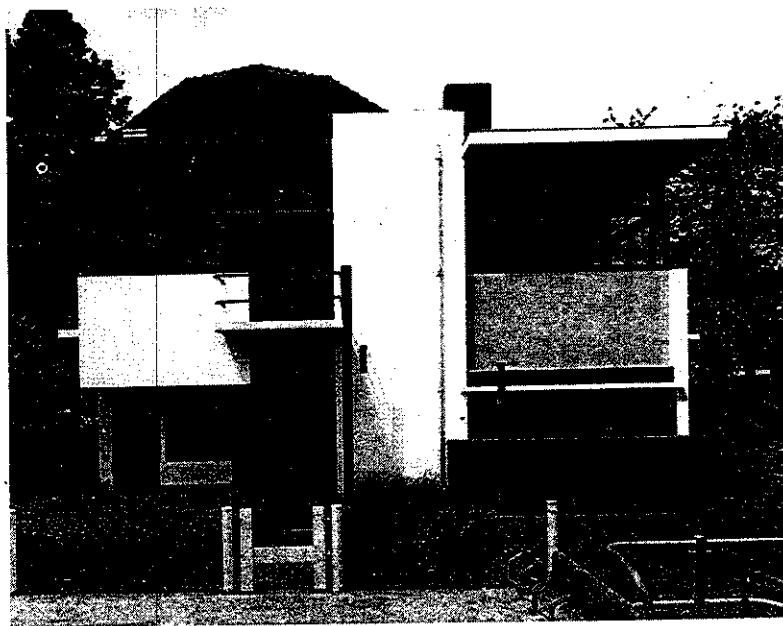
**Hình 120 :** Antonio Sant'Elia, Nhà có thang máy và gắn liền với hệ thống giao thông

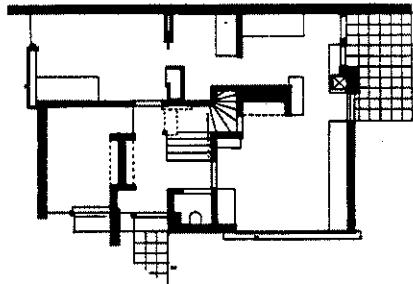


**Hình 121:** Antonio Sant'Elia, Nhà ga trung tâm ở thành phố hiện đại (1914).

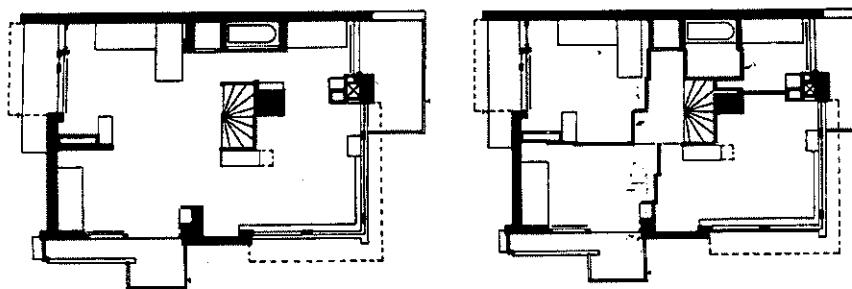


**Hình 123, 124: Gerrit Rietveld.**  
Các mặt đứng nhà của  
Schroeder, Utrecht (1924)



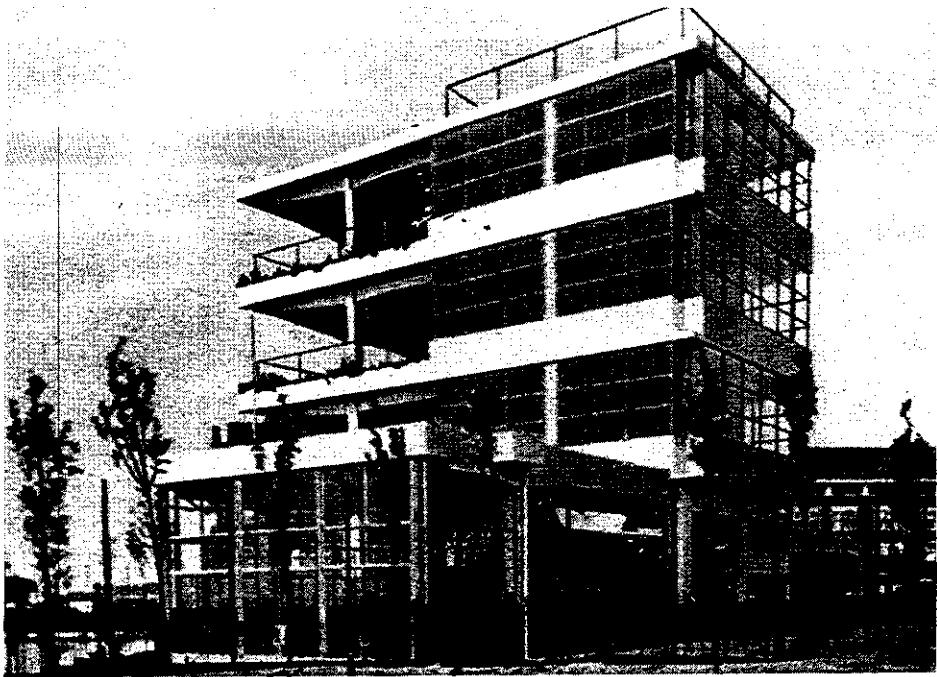


**Hình 125:** Gerrit Rietveld,  
Mặt bằng nhà của  
Schroeder, Utrecht (1924).

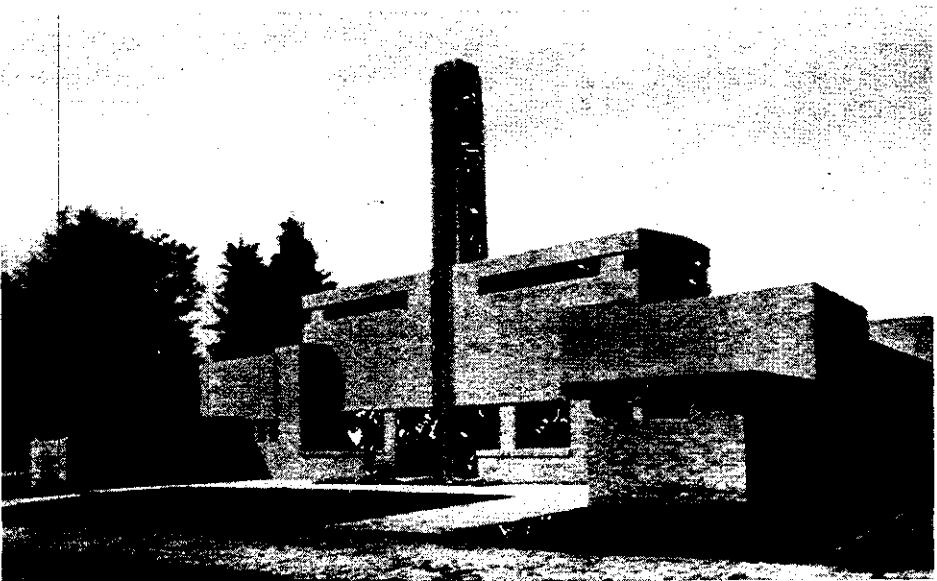


**Hình 126:** Gerrit Rietveld,  
Phòng khách và ăn ở tầng 2  
nhà của Schröder, Utrecht  
(1924).

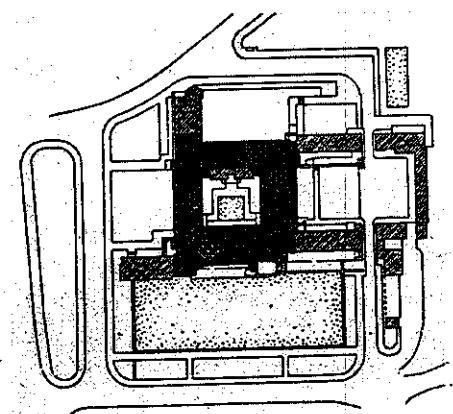
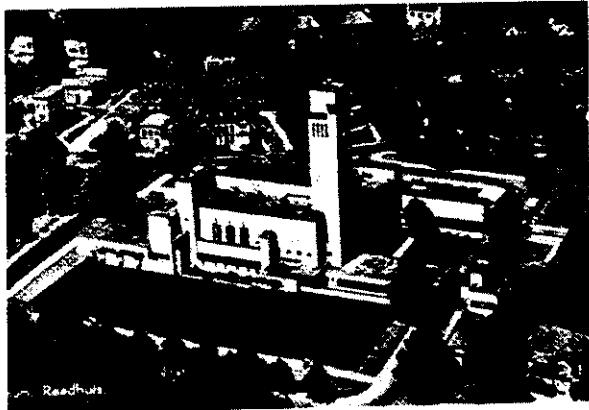




Hình 127: J. Duiker, Trường học ở Amsterdam (1930-32).



Hình 128 : W. M. Dudok, Nhà tắm công cộng, Hilversum (1921).



Hình 129: W. M. Dudok, Toà thị chính thành phố Hilversum (1924-28).

## 4.2. LÝ THUYẾT KIẾN TRÚC GIỮA HAI THẾ CHIẾN (1914-45)

Nếu như vào cuối thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX là sự bùng nổ của các ý tưởng, các quan điểm rất khác nhau về hình thức và nội dung của kiến trúc thì đặc trưng cơ bản của các LTKT giữa hai thế chiến lại là sự xích lại gần nhau và khá nhất quán trong tư tưởng, trong xu hướng. Chính vào thời điểm này đã hình thành quan điểm và thuật ngữ “tính quốc tế”. Cụ thể là sự phối hợp hành động của các hội KTS các nước dưới ngọn cờ của Congres Internationaux d'Architecture Modern (CIAM). Dưới đây chỉ là một số lý thuyết tiêu biểu của thời điểm này.

### \* Frank Lloyd Wright (1867-1959)

F.L. Wright là một KTS người Mỹ gốc Anh, ông đã học kỹ sư xây dựng được hai năm tại trường Đại học Tổng hợp Wisconsin. Ông có một tuổi thơ đầy ấn tượng với các kỷ niệm, với nhiều cơ hội để khám phá cuộc sống tại các trang trại ở miền quê nước Mỹ. Với khả năng quan sát tuyệt vời, ông đã hiểu và say mê một thế giới yên bình và cảnh vật tuyệt đẹp ở nơi này. Những cảm xúc ấu thơ đã có những tác động đến những quan điểm về kiến trúc sau này của ông.

Ở trường Đại học Tổng hợp Wiscosin không có khoa kiến trúc nên ông đã theo học ngành kỹ sư xây dựng và bỏ thi không lấy bằng ngay từ khi tốt nghiệp và đến Chicago năm 1887. Ở đó ông học nghề kiến trúc bắt đầu bằng cách can họa các bản vẽ ở văn phòng kiến trúc của Joseph Silsbee. Từ 1887-1893 ông vào làm việc tại văn phòng của Louis H. Sullivan và Dankmar Adler, ở đó ông đã học được các nguyên tắc cơ bản trong lý thuyết của người thày đáng kính Sullivan cũng như tiếp thu những ảnh hưởng về chủ nghĩa cá nhân của Henry D. Thoreau và chủ nghĩa tự nhiên của Thomas Jefferson.

Rời khỏi văn phòng của Sullivan, ông thành lập văn phòng riêng. Thời kỳ đầu, ông thiết kế nhà ở là chủ yếu. Đến năm 1903 ông đã là một KTS nổi tiếng nhưng chủ yếu là ở châu Âu còn ở tại nước Mỹ, các đồng nghiệp của ông lại chê bai sự cách tân của ông trong ngôn ngữ kiến trúc. Ông đã đi tham quan và du lịch nhiều nơi như Châu Âu 1909, nước Nhật 1915, nước Nga 1937, nước Anh 1939. Bên cạnh công việc thiết kế, ông còn viết sách báo, tham gia giảng dạy ở trường đại học, tổ chức tọa đàm,...

Quan điểm lý thuyết của Wright về kiến trúc được thể hiện trong một số lượng lớn của các sách và của hàng trăm bài báo. Quan điểm này của ông đã được thể hiện trong các thiết kế cụ thể từ ngôi nhà ở nhỏ tới quy hoạch đô thị và chúng luôn được phát triển mở rộng và chính nó đã cản trở sự hình thành một hệ tư tưởng rõ ràng của ông.

Trước hết Wright có quan điểm tích cực đối với máy móc và coi đó là tiên thân của chế độ dân chủ. Nếu như Semper còn nghi ngờ khả năng của máy móc trong việc tạo ra những vật liệu quý thì Wright lại coi máy móc là tích cực, nó như những con chim phượng hoàng bay lện từ đồng tro tàn của cách thức sản xuất nửa mùa đang phổ biến vào lúc bấy giờ để tạo ra một nền văn hoá dân chủ có chất lượng.

Lời tiên tri của Victor Hugo - đại văn hào Pháp thế kỷ XIX - rằng máy in (văn học) sẽ giết chết kiến trúc có thể là sự thật, nhưng Wright vẫn ủng hộ việc sử dụng và khai thác tiềm năng của máy móc. Khi nói về bản chất hữu cơ của máy móc ông gọi các máy móc, mô tơ, tàu chiến là các tác phẩm nghệ thuật của thế kỷ XX. Máy móc đã giải phóng con người thoát khỏi sự tự biểu hiện. Trong kiến trúc, ông coi hệ khung thép của nhà cao tầng là cỗ máy thuần khiết và đơn giản. Ông đề nghị các nghệ sĩ phải hợp tác với công nghiệp và nên thấy ở máy móc con đường đi đến sự đơn giản. Ông coi bản thiết kế của máy móc đồng nhất với quy luật phát triển của tự nhiên và yêu cầu phải học tập máy móc đồng nghĩa với học các quy luật cơ bản. Một khác theo ông, công trình kiến trúc phải là tấm gương phản ánh tính độc lập, cái riêng tư của người chủ ngôi nhà. Mục đích của kiến trúc là biểu hiện nền dân chủ và ông yêu cầu: “Đa dạng trong sự thống nhất”.

Tuy nhiên các nhà ở do ông thiết kế trong giai đoạn 1893-1910 lại mang màu sắc hoàn toàn khác và chúng đều tuân theo quan điểm được ông viết ra năm 1894 trong cuốn sách “Nguyên do của kiến trúc”. Nó bao gồm 6 luận điểm cơ bản sau:

1. Đơn giản và hài hoà.
2. Thể loại công trình có nhiều loại giống như nòi giống của con người.
3. Công trình hòa mình vào thiên nhiên.
4. Màu sắc của nó phải tương ứng với cảnh quan.
5. Mỗi vật liệu có một cấu trúc riêng trong biểu hiện.
6. Giá trị của công trình sẽ tăng theo thời gian.

Cũng như Semper, F.L. Wright coi kiến trúc gần gũi với âm nhạc và vũ điệu hơn là với các bộ môn nghệ thuật khác như hội họa và điêu khắc. Trong quan điểm về vai trò của máy móc trong xã hội hiện đại, cả hai đều có những quan điểm tương đồng.

Theo lý thuyết bao che của G. Semper thì tường bao bằng gạch gốm (Terrakotta) và tường bằng gạch chịu lửa đều là sự chuyển hoá cấu trúc của vải dệt. Tuy rằng cả F.L Wright và Sullivan không một lần nhắc đến lý thuyết bao che của Semper song lý thuyết này luôn thu hút sự chú ý của F.L. Wright. Ông tạo ra gạch bê tông đúc sẵn và công bố kỹ thuật xây bằng gạch đúc năm 1927. Ông viết: “Lần đầu tiên có một công trình được tạo ra với trọng lượng nhẹ và hoàn toàn bằng một vật liệu khác - gạch bê tông. Chúng được xếp với nhau tạo thành các cấu trúc hoa văn giống như tấm thảm Á Rập“. Tường luôn là sự ngăn cách giữa trong, ngoài và tạo ra sự khác biệt giữa mặt bên trong và mặt bên ngoài nhưng với gạch bê tông thì sự khác biệt đó không còn nữa, đồng thời nó lại tạo nên sự sinh động trong trang trí bề mặt. Có lẽ đây là điểm khác biệt lớn giữa Wright và các đại diện khác của trào lưu kiến trúc hiện đại trong quan điểm về vật trang trí: Vật trang trí hình thành từ cấu trúc của vật liệu. F.L Wright đánh giá cao giá trị của vật trang trí trong các hoa văn, hoạ tiết mà không phô báng nó như Adolf Loos - một KTS cùng thời. Ông tìm cách tạo

ra chúng tại các xưởng sản xuất bằng phương thức công nghiệp, theo dây chuyền hay bán dây chuyền, thành phẩm hay bán thành phẩm.

Khái niệm kiến trúc hữu cơ của Wright được hình thành từ quan điểm của Greenough và Sullivan. Trong thiết kế những nhà ở đồng quê, ông thiết kế chúng từ trong ra ngoài. Đó là một phần trong quan điểm kiến trúc hữu cơ của ông: “*Theo tôi là kiến trúc phát triển từ trong ra ngoài, trong sự hài hòa với các điều kiện xung quanh*”.

Trong một loạt bài giảng “Kiến trúc hữu cơ” ở London năm 1939, Wright đã đúc rút ra nguyên tắc “hữu cơ” cho một nền “kiến trúc hữu cơ” là hệ thống kinh tế hữu cơ và một xã hội hữu cơ. Điều kiện địa hình, sự phát triển của công nghiệp địa phương, tính chất của vật liệu và công năng là những nhân tố quyết định cho hình thức và tính chất của một công trình kiến trúc tốt. Kiến trúc hữu cơ là sự thống nhất giữa hình thức và công năng. Ông sửa đổi công thức của Sullivan “*Hình thức đi theo công năng*” thành công thức mới: “*Hình thức và công năng là một*”. Khái niệm hình thức của Wright cho thấy sự gần gũi với hệ tư tưởng của Platon và khái niệm không gian của Lão Tử. Theo quan điểm của Wright “công trình hữu cơ” không bao giờ là hoành tráng bởi vì kiến trúc cũng phát triển như thiên nhiên.

Trong 3 cuốn sách “Thành phố đang biến mất” (1932), “Khi nền dân chủ tiến hành xây dựng” (1945) và “Thành phố đang sống” (1958) ông đã bộc lộ các quan điểm của mình về xây dựng đô thị: hữu cơ, phân tán, hợp nhất và dân chủ. Dựa vào lịch sử ông khẳng định hình mẫu của người ở trong các hang động cổ xưa là cơ sở để tạo nên thành phố lớn hiện đại và hướng tới sự tuyệt đối hoá và hướng tới chủ nghĩa cộng sản. Hình mẫu của người du mục là cơ sở dẫn đến một kiến trúc phân tán, hữu cơ và dân chủ. Ông lên án thành phố lớn của chủ nghĩa tư bản và coi đó là cội nguồn của mọi bất hạnh. Thành phố mới có tên là Boardarce, ở đó bố cục phân tán có thể thực hiện được nhờ thành tựu của khoa học và kỹ thuật, cửa điện khí hoá, của các phương tiện giao thông và nhờ vào kiến trúc hữu cơ. Thành phố Boardarce là sự tổng hợp giữa mỹ thuật công nghiệp và công nghệ đúc sẵn. Ông còn chú ý đến đặc trưng riêng của thành phố và sự tự do thoái mái về đất đai xây dựng...

Đối với ông, thành phố Boardarce là nền dân chủ được hiện thực hoá bởi kiến trúc. Tuy nhiên các suy nghĩ của ông vẫn nằm trong phạm trù quốc gia. Ông không ủng hộ các xu hướng của phong cách “Quốc tế” vì theo ông phong cách là biểu hiện của bản sắc dân tộc. Ngoài ra trong ý tưởng về thành phố Boardarce, ông còn đòi hỏi một loại hình nhà mới, phù hợp với mức thu nhập thấp của người dân. Khác với các mẫu nhà đồng quê của những năm 20 của thế kỷ XX dành cho người có thu nhập cao, mẫu nhà “Usonia” là loại nhà rẻ tiền với kinh phí vừa phải.

Ông đã xây dựng một mô hình ở cho người Mỹ theo một chương trình 9 điểm, đó là: mái dốc, gara, tầng hầm, trang trí trong nhà, lò sưởi, đồ gỗ, hiên có mái che, máng nước và

đề xuất những yêu cầu mới như: phòng khách phải lớn, phòng ăn và bếp đủ rộng và nên kết hợp với phòng khách tạo thành một khối liên hoàn, 2 phòng ngủ và một phòng làm việc. Hình thức ngôi nhà đơn giản sử dụng cấu kiện đúc sẵn vì tất cả đều tuân theo một “ngữ pháp” chung. Tuy nhiên ông không hướng tới tiêu chuẩn hoá ngôi nhà mà chỉ ra một loạt ví dụ về sự phong phú và đa dạng trong các giải pháp. Nhà “Usonia” là một trong những thử nghiệm của thế kỷ XX khi đi tìm kiếm một giải pháp cho nhà ở rẻ tiền.

Kiến trúc truyền thống của Nhật Bản có ảnh hưởng lớn đến suy nghĩ và tư tưởng của Wright. Ông đã tìm thấy ở đó tiền đề cho ý tưởng mới: sự tác động qua lại giữa các vật thể đặc, ánh sáng cùng không khí, mái, tường bao. Cửa sổ được giải phóng khỏi những ràng buộc về hình thức với các tiêu chí về tỷ lệ đã được định sẵn.

Ông đưa ra các tiêu chí mới cho kiến trúc: hình khối ba chiều liên tục với sự nhấn mạnh chiều ngang, sự trải dài trên mặt đất, mối quan hệ hữu cơ giữa công trình và thiên nhiên xung quanh, sự biến động của lớp vỏ bao che, sự đan xen của các không gian, cấu trúc “dệt” theo hệ môđun. Các công trình kiến trúc gỗ và “hệ gạch vải” đã thể hiện rõ quan điểm của ông. Đặc biệt là mẫu nhà Usonia và thành phố Boardarce giống như các tấm thảm Trung Đông với hệ sinh thái kết hợp thành thị với nông thôn, văn hoá công nghiệp với văn hoá nông nghiệp.

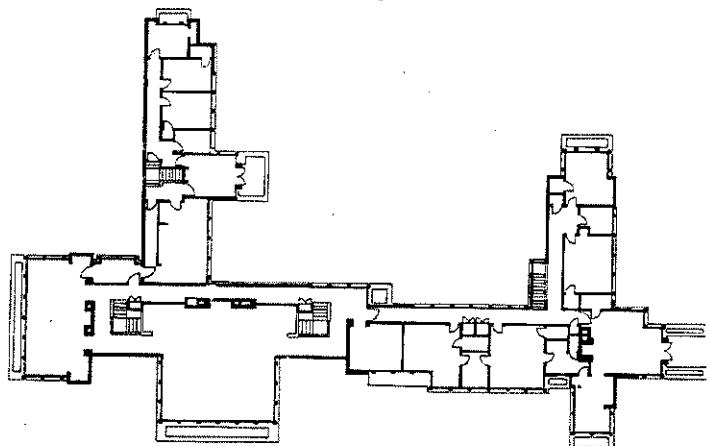
Để phổ biến rộng rãi quan điểm và suy nghĩ của mình về kiến trúc, Wright đã có rất nhiều các buổi tọa đàm, bài viết và sách viết. Chúng đã góp phần quan trọng cho sự phát triển của kiến trúc hữu cơ trên toàn thế giới. Ba nguyên tắc cơ bản của kiến trúc hữu cơ là: thiên nhiên là khuôn mẫu, chủ nghĩa cách tân và chủ nghĩa tự nhiên (gắn bó với đất nước, truyền thống văn hoá, tôn giáo trong khu vực). Từ đó ta có 3 đặc trưng cơ bản của kiến trúc hữu cơ là: ngôi nhà là một bộ phận của thiên nhiên là yếu tố mang tính cá nhân và truyền thống.

Lý thuyết kiến trúc của Wright ngày càng mở rộng và trở nên không rõ ràng. Theo ông KTS là người sáng tạo ra một trật tự mới mà ở đó con người trở nên tốt hơn. Ý nghĩa trong lý thuyết kiến trúc của Wright là ở chỗ công nghệ luôn gắn liền với tự nhiên, tính hữu cơ và nhân văn (hình 130 ÷ 139). Lý thuyết của ông tuy tìm thấy sự hưởng ứng rộng rãi ở châu Âu nhưng lại không tạo ra được một trường phái có lẽ vì suy nghĩ của ông mang đậm bản sắc Mỹ, nhưng ở tại nước Mỹ ông lại luôn luôn là người ngoài cuộc.



**Hình 130:** Frank Lloyd Wright,  
Biệt thự của W. Willits, Illinois  
(1901-02).

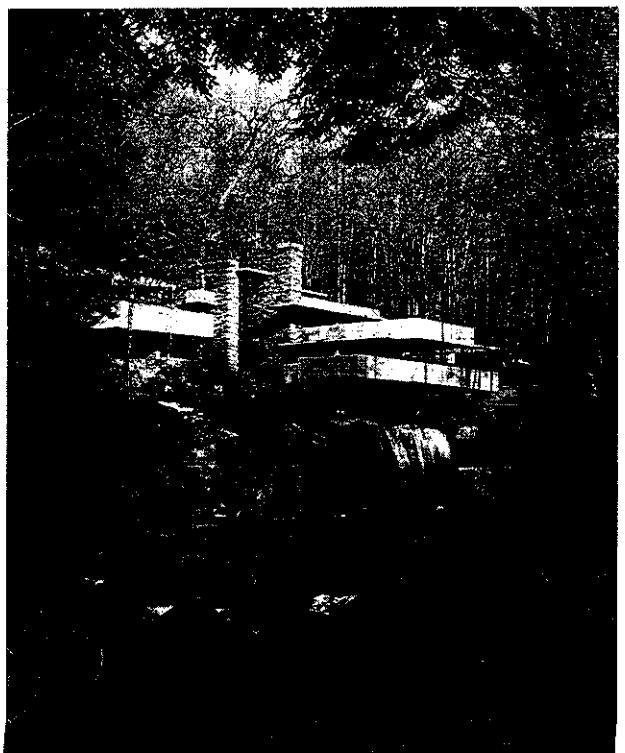
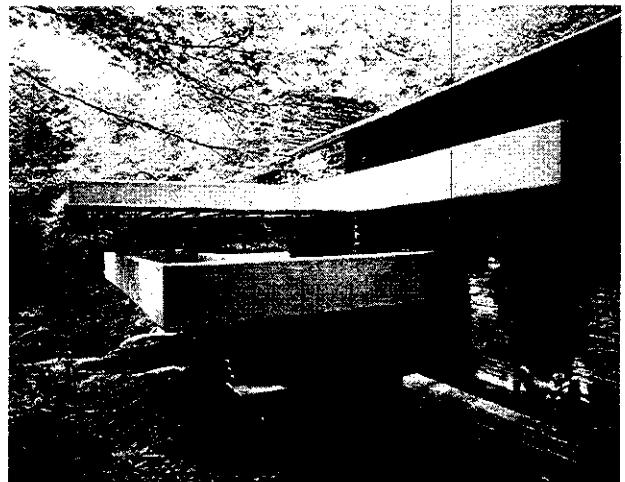
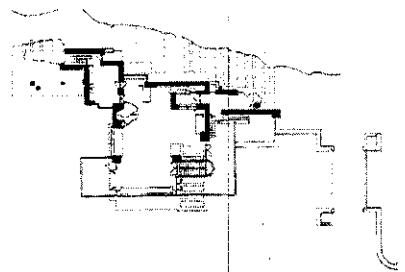
**Hình 131:** Frank Lloyd Wright,  
Mặt bằng biệt thự bên sông,  
Illinois (1907-08).



**Hình 132, 133: Frank Lloyd Wright, Nhà trên thác, Bear Run - Pennsylvania (1935- 39).**

Frank Lloyd Wright  
Auftraggeber, Villa für Edgar J. Kaufmann in  
Bear Run, Pennsylvania, 1935-1939  
Fotos: Christofer Euler  
Kreislaufkonzept in einer Terrassenanordnung  
aus Natursteinen und Naturholz  
entworfene Terrassen und Treppen sind  
in die ungestaltete Wiese verschanzt.  
Im Inneren sind die Räume des Gebäudes Teil des  
Aussenterrains.

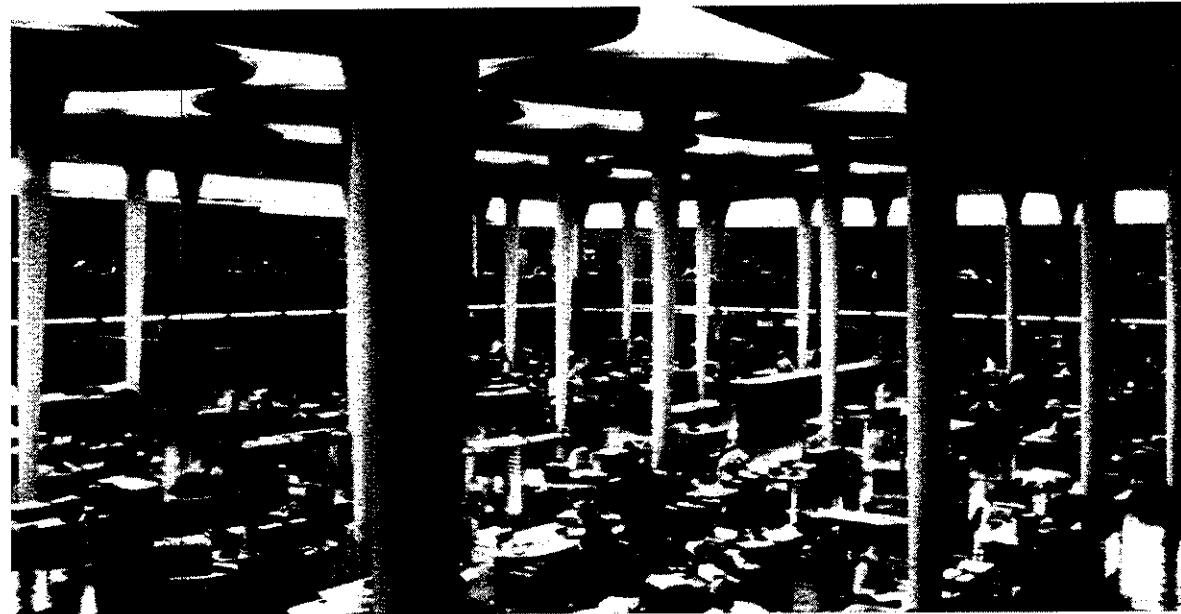
Gesamt



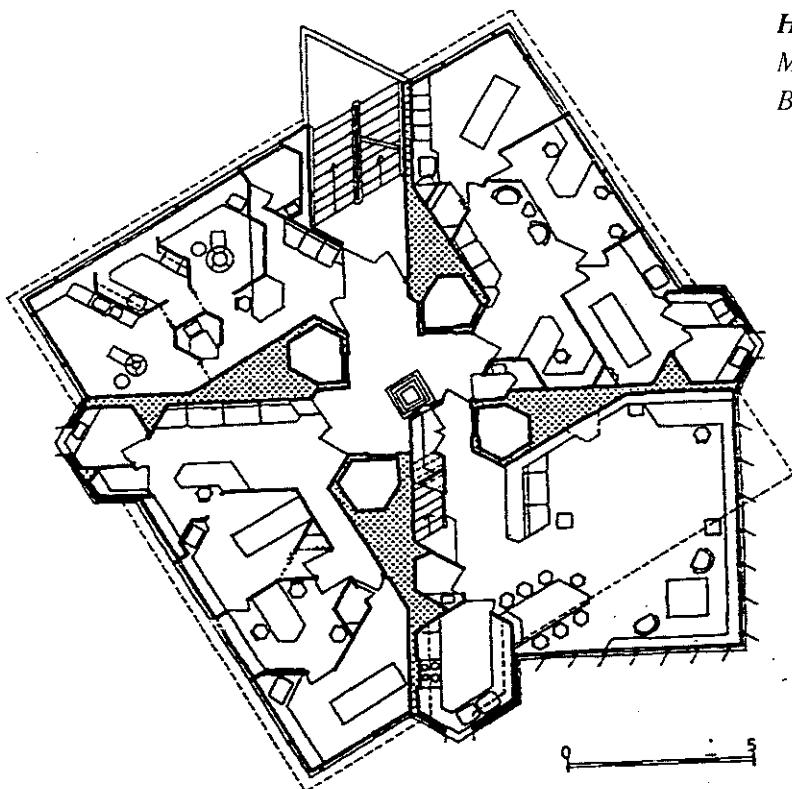


**Hình 134:** Frank Lloyd Wright,  
Sử dụng gạch và bê tông trong  
nội thất nhà băng (1936).

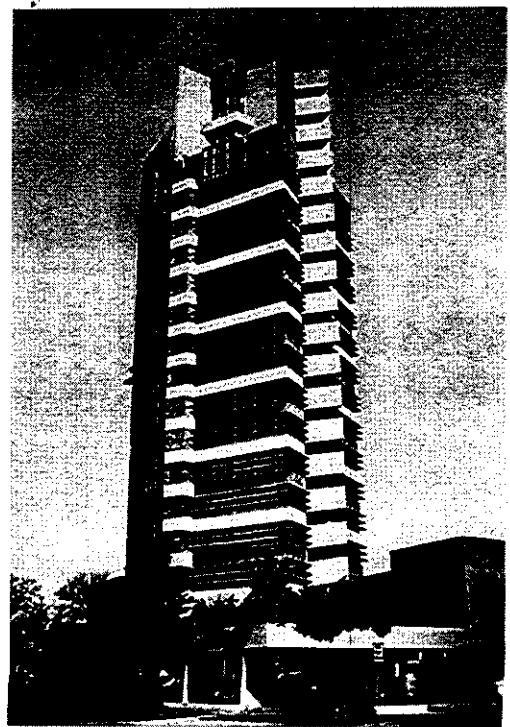
**Hình 135:** Frank Lloyd Wright,  
Hình thức cột trụ mới trong công  
sở băng Johnson & Son (1936-39).

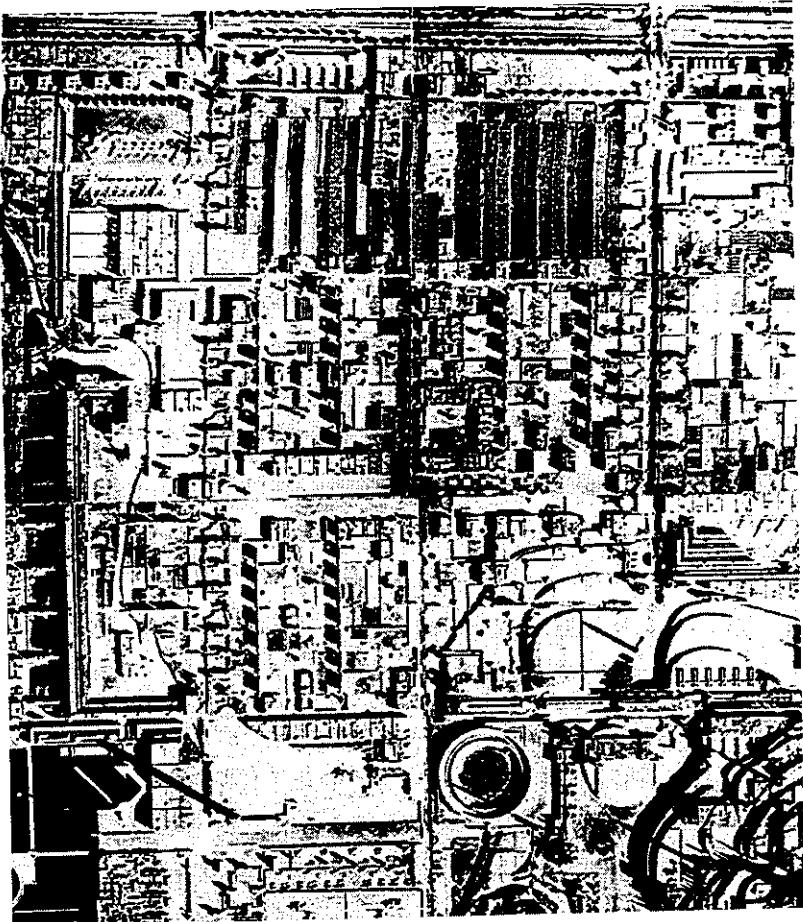


**Hình 136:** Frank Lloyd Wright,  
Mặt bằng điển hình tòa tháp Price.  
Bartlesville (1955).

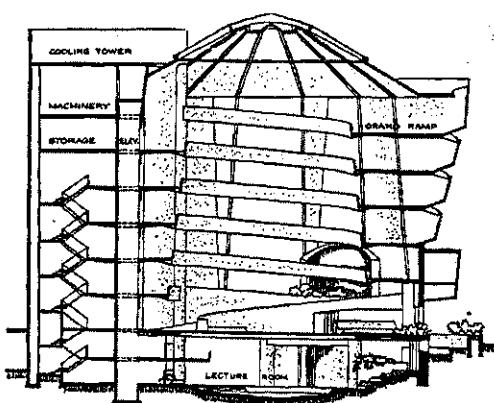


**Hình 137:** Frank Lloyd Wright,  
Tòa tháp Price, Bartlesville  
(1955).





**Hình 138:** Frank Lloyd Wright,  
*Mô hình thành phố Broadacre (1932).*



**Hình 139:** Frank Lloyd Wright,  
*Mặt cắt bảo tàng Solomon  
R. Guggenheim, New York (1946-1959)*

### \* Walter Gropius (1865-1969)

Walter Gropius là con trai của một KTS, sau khi học xong ông đã làm việc tại văn phòng KTS của Peter Behren từ 1907-1910. Năm 1911 ông thành lập văn phòng kiến trúc riêng và đã cùng Adolf Meyer thiết kế xưởng đóng giầy Fagus ở Alfeld - một trong những công trình đầu tiên thể hiện những nguyên lý của ông và của trào lưu kiến trúc công năng. Đó là sự phân tách vai trò của kết cấu bao che và kết cấu chịu lực (cột chịu lực và tường bao che), ngôi nhà không có tính hoành tráng hay cường điệu mà là sự hợp lý và khiêm tốn. Ông chú ý giải quyết vấn đề công năng với hình thức đơn giản (hình 140), nhưng sau đó ông lại chịu sự chi phối bởi quan điểm của kiến trúc biểu hiện. Từ năm 1915, ông được đề cử làm Hiệu trưởng Trường Đại học Mỹ thuật nhưng mãi đến năm 1919 ông mới được bổ nhiệm và trường đổi tên thành Trường Đại học Bauhaus. Năm 1922 ông quay về với kiến trúc công năng và đến khi trường chuyển về cơ sở mới, ông mới có cơ hội để hiện thực hóa những ý tưởng của mình. Ông thôi giữ chức hiệu trưởng vào năm 1928 và đến khi phát xít Đức lén cầm quyền năm 1933, ông di tản sang Anh và sau đó sang Mỹ. Năm 1938 ông giữ chức Chủ nhiệm Khoa Kiến trúc Trường Đại học Harvard.

Ý đồ của ông khi sát nhập Trường Đại học Mỹ thuật Weimar với Trường Thủ công Mỹ nghệ và lấy tên là Trường Đại học Bauhaus là để tập hợp các bộ môn nghệ thuật thành một môn nghệ thuật thống nhất: “*Mục đích cuối cùng của các hoạt động tạo hình là công trình kiến trúc. Nếu trước đây việc trang trí cho công trình là nhiệm vụ của các ngành nghệ thuật tạo hình, còn ngày nay các KTS, các họa sĩ, các nhà điêu khắc phải biết và hiểu các họa tiết trang trí cũng như những bộ phận chi tiết của công trình kiến trúc cũng như tổng thể công trình, chỉ có vậy thì các tác phẩm của họ mới chứa đầy tâm hồn kiến trúc*” và “*Nếu như các họa sĩ và nhà điêu khắc làm rung động mãnh liệt tâm hồn của các KTS về những vấn đề của họ trong xây dựng thì những tác phẩm của họ lại phải chứa đựng tâm hồn kiến trúc*”.

Để đạt được điều đó ông yêu cầu cả thầy và trò phải thường xuyên làm việc tại xưởng và luyện tập kỹ năng, tiếp xúc với công việc bởi vì không có sự khác biệt về bản chất giữa nghệ sĩ và thợ thủ công. “*Người nghệ sĩ là ở mức độ cao hơn của thợ thủ công. Cơ sở không thể thiếu được của người nghệ sĩ là kỹ năng thủ công và đó là cội nguồn của sức sáng tạo*”. Ông còn đi xa hơn thế và đề xuất xây dựng một đội ngũ thợ thủ công hiện đại “*Không phân biệt đẳng cấp, nghệ sĩ và người thợ là như nhau*”.

Trong chương trình của trường Bauhaus, ông yêu cầu có một phương pháp luận chung dựa trên quy luật tự nhiên và trí tuệ của con người để giữ gìn trạng thái cân bằng giữa suy nghĩ và hành động, giữa nhu cầu vật chất và tinh thần, để vượt qua những mâu thuẫn trừu tượng. Từ đó ông đặt ra ba yêu cầu cơ bản: vừa học vừa làm, kết hợp chặt chẽ các bài giảng



trên lớp với làm việc tại xưởng, vừa học vẽ vừa học thủ công. Ở đây, ý tưởng cơ bản là thủ công không phải là mục đích hay là ý tưởng lãng mạn mà là phương tiện giáng dạy nhằm đào tạo những kỹ thuật gia hiện đại, có khả năng tạo hình phù hợp cho các sản phẩm công nghiệp.

W. Gropius luôn phản đối nghệ thuật vị nghệ thuật và yêu cầu kiến trúc phải phục vụ xã hội. Cả 4 yếu tố: xã hội, công năng, kỹ thuật và thẩm mỹ đều có vai trò như nhau. Theo ông tính chủ quan thuần tuý cần phải được loại trừ, ví dụ như những hình thức hoàn toàn không dựa trên yêu cầu công năng và thay vào đó là tính khách quan. Theo W.Gropius phải “*sắp xếp lại sự hỗn loạn, làm cho cái độc đoán trở nên cần thiết, cái lộn xộn thành vẫn điệu*”. Ngoài ra thời đại mới đòi hỏi phải có yêu cầu riêng của nó: hình thức phải rõ nét, không có bất kỳ sự tình cờ nào, có sự tương phản, có bố cục của các chi tiết, dãy các chi tiết tương tự nhau (ví biển), có sự thống nhất giữa hình thức và màu sắc... Ông yêu cầu các công trình xây dựng của thời đại phải phục vụ cho giao thông và công nghiệp, thương mại phải được tạo trên những hình thức biểu hiện mới, dựa trên cơ sở kỹ thuật và cách tổ chức không gian mới (hình 141 ÷ 149).

Trọng tâm chính trong quan điểm lý thuyết của ông vào thời kỳ đầu là lĩnh vực xây dựng nhà ở. Ông đã xây dựng chương trình xây dựng nhà dựa trên cơ sở nghệ thuật kết hợp với tiêu chuẩn hoá và sử dụng cấu kiện đúc sẵn: “*Sự hợp nhất giữa nghệ thuật và kỹ thuật đã đem đến cơ hội cho đồng bào quần chúng điều kiện sở hữu những tác phẩm nghệ thuật thực sự hay những mặt hàng chắc chắn, tiện dụng*”. Quan điểm đó của ông cũng trùng với tuyên ngôn của tổ chức Werkbund do Hermann Muthesius thành lập năm 1910. Nói về kiến trúc công nghiệp ông viết: “*Chúng ta phải xây dựng các lâu đài phục vụ những công nhân xí nghiệp, nó không chỉ đem đến cho họ ánh sáng, không khí mà còn cho họ cảm thấy một ý tưởng đại chúng cho mọi người*”.

Đối với W.Gropius: “*Xây dựng có vai trò tổ chức quá trình sống*”. Từ đó ông tìm kiếm một cách tổng hợp các khía cạnh xã hội và kỹ thuật trong xây dựng và đề xuất nhà ở tối thiểu cho người nghèo cũng như các khả năng ứng dụng sản xuất công nghiệp hàng loạt để đáp ứng vai trò xã hội của kiến trúc. Bên cạnh tiêu chuẩn hoá và diễn hình hóa, các yếu tố kinh tế trở thành tiêu chí của thiết kế. Tính duy lý của hình thức kiến trúc được coi là sự phát triển có phương pháp các yêu cầu khách quan của công năng và kết cấu. Hình thức là một thể thống nhất mang tính lôgic, nó không còn phụ thuộc vào sự độc đoán của cá nhân mà có thể kiểm tra bởi tập thể. Vấn đề thẩm mỹ không còn là trọng tâm ít nhất về mặt lý thuyết. Quá trình tạo hình phải kiểm soát được và mang tính đạo đức, Gropius yêu cầu: “*Các ngôi nhà mới phải là kết quả của quá trình sáng tạo không được bắt chước*”. Truyền thống thật sự là kết quả một quá trình phát triển liên tục. Để phục vụ tốt cho con người thì chất lượng phải động không được tĩnh.

Tương tự như trào lưu De Stijl ở Hà Lan, Gropius ủng hộ chủ nghĩa quốc tế của kiến trúc hiện đại. Trong tác phẩm đầu tiên của Bauhaus năm 1925 dưới tiêu đề kiến trúc quốc tế, ông cho rằng công năng hoá kỹ thuật và thống nhất thế giới quan là tiền đề của kiến trúc quốc tế: “Trong nghệ thuật xây dựng hiện đại, tính khách quan của cá nhân và quốc gia phải được nhận biết rõ ràng”. Sau khi rời bỏ nước Đức, ông tiếp tục theo đuổi tiêu chuẩn hoá và công nghiệp hoá xây dựng ở Mỹ.

Một trong những đóng góp to lớn của Gropius về phương diện lý thuyết là sự nhận thức rõ rệt vai trò của công nghiệp trong xã hội hiện đại và xác định mục đích kết hợp công nghiệp với nghệ thuật để phục vụ con người. Không phủ nhận vai trò của máy móc và đầy ý thức trách nhiệm xã hội ông đã xây dựng và phát triển trường phái Bauhaus.

Khác với Le Corbusier, theo ông vai trò của nghệ thuật rất hạn chế không thể tạo ra được xã hội mới mà đó là một quá trình lâu dài diễn ra từ từ: “Cách tiến hành đã thay đổi hoàn toàn, hoạt động nghệ thuật không phải tạo ra sự biến đổi to lớn mà chỉ là một biến động nhỏ trong môi trường. Giải pháp hoàn chỉnh không còn nữa, nhưng các giải pháp là để giải quyết các vấn đề một cách từ từ trong khung cảnh thường xuyên thay đổi...”. Ông cho rằng: “giải pháp nằm trong quan điểm của từng cá nhân đối với công việc chứ không phải là do thay đổi điều kiện ngoại cảnh...”. Ông đặt trọng tâm vào việc tìm hiểu các nhân tố ảnh hưởng đến công việc thiết kế, việc phân bố hợp lý các nguồn năng lượng của con người, khai thác triệt để các phương tiện kỹ thuật và học tập các hình mẫu.

W. Gropius không chỉ ảnh hưởng lớn lao đến sự phát triển của kiến trúc hiện đại trong thế kỷ XX mà còn là một lý thuyết gia quan trọng. Những ý tưởng của ông về vai trò xã hội của kiến trúc có phần không tưởng khi ông viết: “Kiến trúc tuyệt vời” (1956). Ông luôn theo đuổi mục đích “tổ chức cuộc sống” bằng kiến trúc. Tuy điều đó là không thể và không đúng nhưng nó chứa đựng tính nhân văn sâu sắc trong lý thuyết của ông: “Sự giới hạn kiến trúc trong khuôn khổ thẩm mỹ hình thức sẽ chỉ dẫn đến những lời giải cho từng phần vì thế chúng ta phải đặt ra mục tiêu xa hơn, tạo ra cho cuộc sống một khuôn khổ hữu cơ mà ở đó cái đẹp tự hộc lộ và phát triển. Xã hội của chúng ta bị kỹ thuật hoá, con người phải là trung tâm của mọi đồ án xây dựng của môi trường”.

Những quan điểm cơ bản về kiến trúc của ông có thể tóm tắt cụ thể như sau:

- Thiết kế không còn là một hoạt động riêng rẽ mà ở đó mọi sự sắp đặt diễn ra trong một thời điểm lý tưởng với một trật tự lý tưởng mà là một chuỗi các hoạt động được xác định bởi tần suất, nhịp điệu và mức độ của các hiện tượng thực tế. Các chuỗi hoạt động này nó cụ thể hóa mối quan hệ giữa kiến trúc và quy hoạch cũng như trang trí nội thất.
- Theo kinh nghiệm thì thiết kế không thể xem xét một cách độc lập mà nằm trong một chuỗi liên tục và vì thế cần có sự hợp tác làm việc giữa các nhóm, giữa các đồ



án. Mỗi nhiệm vụ thiết kế là một vấn đề riêng biệt cần có cách giải quyết phù hợp nhưng những giải pháp tốt có thể là các ví dụ, các hình mẫu cho các thiết kế tiếp theo.

3. Kiến trúc không thể coi là tấm gương phản ánh các lý tưởng của xã hội hay là sức mạnh thần thánh để có thể cải tạo xã hội. Nó chỉ là một trong những nhân tố phục vụ xã hội, phụ thuộc vào trạng thái cân bằng chung và có thể góp phần làm thay đổi một phần sự cân bằng đó. Sự hoàn mỹ của một xã hội phụ thuộc vào sự đóng góp của KTS nhưng kiến trúc không tạo ra mọi cái xấu xa cũng như không thể giải quyết hết mọi vấn đề của xã hội.
4. Nhiệm vụ của kiến trúc không phải là chỉ có chất là sức sáng tạo về hình thức hay là chỉ có lượng về kỹ thuật thi công và nhân công mà đó là hòa hợp của chất với lượng. Mỗi phương pháp đều chứa đựng cả hai khả năng về chất và về lượng. Phương pháp công nghiệp cho phép sản xuất số lượng lớn với giá thành hạ nhưng chất lượng lại kém hơn sản xuất thủ công. Giải pháp của nó là lẽ phải, sự hợp lý, sự kết hợp hài hòa các phương pháp với nhau một cách đúng nơi và đúng lúc.

#### \* Mies van de Rohe (1868-1969)

Là con trai một người thợ xây và đẽo đá, ông đã học tập ở bố mình những vốn quý phục vụ cho nghề nghiệp sau này. Sau khi học nghề mộc ở trường dạy nghề tại Achen 1902, ông về làm việc tại xưởng đẽo đá của bố mình. Từ năm 1904 - 1907 ông học vẽ can họa ở một số nơi, rồi vào làm việc tại văn phòng kiến trúc của Peter Behren (1908 - 1911). Như vậy ông không theo học tại một trường kiến trúc nào mà tự đào tạo mình thành KTS. Trong thời gian làm việc tại văn phòng của P. Behrens ông đã làm quen và kết bạn với W. Gropius. Ông chịu ảnh hưởng sâu sắc của P. Behrens và các quan điểm của ông về kiến trúc: tìm kiếm giải pháp đổi mới hình thức và tạo hình công nghiệp, kết hợp các nguyên tắc tạo hình theo phong cách cổ điển của Schinkel với thẩm mỹ của vật liệu và kết quả của nó là sự thuần khiết của hình thức, sự trung thực của vật liệu, sự hài hòa của tỷ lệ, sự chuẩn xác trong chi tiết và vẻ đẹp trang trọng trong biểu hiện. Ở đây ông đã thu lượm được những kinh nghiệm quý báu về kết cấu thép, việc phối hợp giữa KTS với các nhà sản xuất.

Năm 1922, ông nghiên cứu nghệ thuật biểu hiện thuần khiết của hình thức. Khi nghiên cứu sự tương ứng giữa hình thức và kết cấu ông đã xây dựng ý tưởng về một kiến trúc “xương và da”: kết cấu chịu lực được nằm ở bên trong, sàn đua ra ngoài, cửa sổ tạo thành băng.

Triển lãm của Wright năm 1911 ở Berlin đã tác động mạnh đến suy nghĩ của ông và tiếp theo năm 1912, ông đi tham quan một số công trình của H. P. Berlage là một KTS người Hà Lan và tiếp thu quan điểm của hai ông. Đó là tính trung thực trong biểu hiện về vật liệu

và về kết cấu. Năm 1914 ông nhập ngũ phục vụ quân đội Đức trong Thế chiến I. Sau khi giải ngũ ông thành lập văn phòng kiến trúc ở Berlin (1919). Ông là một trong những thành viên sáng lập của nhóm “Zehnerring” năm 1925 - một nhóm KTS đấu tranh chống lại chủ nghĩa hình thức thuần túy. Năm 1926 ông được bầu làm phó chủ tịch hội Werksbund do H. Muthesius sáng lập và từ năm 1928 ông tham gia vào ban lãnh đạo trường nghệ thuật Bauhaus cùng Gropius. Năm 1930 khi làm hiệu trưởng của trường ông đã tiến hành cải cách chuyển trường thành trường kiến trúc. Năm 1938 ông di tản sang Mỹ và được cử làm chủ nhiệm khoa kiến trúc ở Trường Đại học Tổng hợp (IIT) ở Chicago cho đến năm 1958.

Không những là một kiến trúc sư nổi tiếng của thế kỷ XX, ông còn là một trong những người tiên phong của phong cách kiến trúc hiện đại với những đóng góp to lớn về lý thuyết và thực tiễn.

Trong những năm 1919-1923 ông đã thiết kế một số công trình mang tính minh họa có giá trị về mặt lý thuyết. Đó là hai tòa tháp kính (1919) và (1922) (hình 150, 151), một văn phòng làm việc bằng bê tông cốt thép (1922), hai nhà ở nông thôn bằng gạch và xi măng (1923).

Đương nhiên khó có thể coi những bản vẽ đó như những tác phẩm kiến trúc vì mức độ sơ sài của nó nhưng chúng lại có một vai trò đặc biệt và cho thấy ý tưởng và quan điểm của ông về kiến trúc mới. Các công trình sau này của ông đã thể hiện chính xác những quan điểm đó. Cụ thể là sự tương thích giữa hình thức và kết cấu chịu lực, ý tưởng về loại kiến trúc “xương và da”. Ông viết: “Nhà chọc trời cần học lợ cấu trúc chịu lực đầy sức mạnh của nó cho mọi người xem, chỉ có vậy các khối thép mới trở nên ấn tượng. Nếu dùng tường đặc hao che bên ngoài thì hệ kết cấu chính sẽ bị che lấp và nó sẽ nằm sau sự hỗn loạn của những hình thức ngớ ngẩn vô nghĩa”.

Cũng như nhiều KTS tiên phong khác, ông ủng hộ việc đơn giản hóa hình thức kiến trúc nhưng phương tiện của ông lại là vật liệu xây dựng. Bằng con đường khác ông cũng đi đến kết quả như của Gropius. Đó là: sự phân biệt giá trị nghệ thuật và giá trị kỹ thuật không còn phù hợp nữa bởi vì các yếu tố kiến trúc đã trở thành các yếu tố biểu hiện trực tiếp tùy theo cách thức mà nó được sử dụng. Khi nói về vai trò của công nghiệp đối với kiến trúc, ông đã mạnh dạn hơn Gropius và cho rằng: “Nếu chúng ta thực hiện được việc công nghiệp hóa xây dựng thì các vấn đề xã hội, kinh tế và cả vấn đề nghệ thuật nữa cũng đều có thể giải quyết dễ dàng”. Đáng tiếc ông hiểu vấn đề công nghiệp hóa xây dựng chỉ thuần túy là tìm kiếm loại vật liệu mới phù hợp với phương thức sản xuất công nghiệp. Nhưng rồi ông đã nhanh chóng xa rời quan điểm trên: “Chúng ta không nên quá đẽ cao ván để cơ khí hóa, điển hình hóa và tiêu chuẩn hóa”. Tuy nhiên ông vẫn giữ vững quan điểm khách quan hóa hình thức kiến trúc tức là có những chuẩn mực khách quan để đánh giá hình thức kiến trúc và để cao giá trị tinh thần: “Tất cả mọi vật đều đi theo con đường định sẵn không ràng buộc”.



vào giá trị. Chỉ có chúng ta tạo ra giá trị là quyết định, từ đây mới hình thành giá trị tinh thần. Dưới góc độ tinh thần thì việc chúng ta sản xuất hàng hóa với phương tiện nào đều không quan trọng. Dù xây cao hay thấp, bằng thép hay kính, xây tập trung hay phân tán đều như nhau và chỉ có vấn đề giá trị mới là quan trọng. Chúng ta phải tạo ra những giá trị mới, đặt ra mục tiêu mới và cuối cùng để vươn tới những tầm cao mới”.

Tương tự như W.Gropius, Mies thấy rõ vai trò của máy móc và công nghệ trong cuộc sống hiện đại: “xuất thân từ một gia đình đẽo đá tôi rất ưa thích cái đẹp của công việc thủ công nhưng điều đó không ngăn cản tôi nhận thức rằng nghề thủ công là một loại hình kinh tế đang mất dần vai trò của mình. Nhu cầu của chúng ta lớn đến mức thủ công không thể đáp ứng được nhưng sản xuất công nghiệp lại có khả năng thoả mãn các yêu cầu đó... Nội dung và hình thức cũ, phương tiện và phương pháp làm việc truyền thống chỉ còn lại giá trị lịch sử. Cuộc sống đang hàng ngày đặt ra các yêu cầu mới cần có các giải đáp và giải pháp mới. Chúng ta không quan tâm đến vấn đề hình thức mà tập trung giải quyết nhiệm vụ xây dựng. Hình thức không phải là mục đích mà là kết quả của quá trình làm việc” (Bài báo: Nghệ thuật xây dựng và ý chí thời đại) - (1929).

Ông đòi hỏi: “Chúng ta biết rõ sức hấp dẫn của đá, gạch nhưng nó không hề cản trở chúng ta sử dụng kính và bê tông hay thép, tấm kim loại... là những vật liệu đắt tiền. Không ít trường hợp chúng là vật liệu hợp lý nhất, đáp ứng được yêu cầu của thời đại”. Như vậy vật liệu được Mies luôn chú ý và đề cao vai trò của nó. Năm 1938 tại trường Đại học Tổng hợp IIT ông cũng lại nhấn mạnh nó ngay trong buổi lễ nhậm chức chủ nhiệm khoa Kiến trúc: “Mỗi vật liệu có những đặc thù riêng mà chúng ta phải nắm vững để có thể xử lý và sử dụng chúng một cách hợp lý. Chúng ta không thể nói đến từng loại vật liệu mà đòi hỏi việc sử dụng vật liệu phù hợp với công năng và mục đích”. Nhưng ông cũng đồng thời cảnh báo sự lạm dụng tiến bộ khoa học kỹ thuật và coi đó là lời giải duy nhất: “Chúng ta không được quá cao vấn đề cơ khí hoá, điển hình hoá và tiêu chuẩn hoá mà hãy coi hiện trạng kinh tế - xã hội như là một thực tế và tìm tòi lời giải mang tính trí tuệ của mình. Không phải vấn đề cái gì mà vấn đề như thế nào mới đặc biệt quan trọng”.

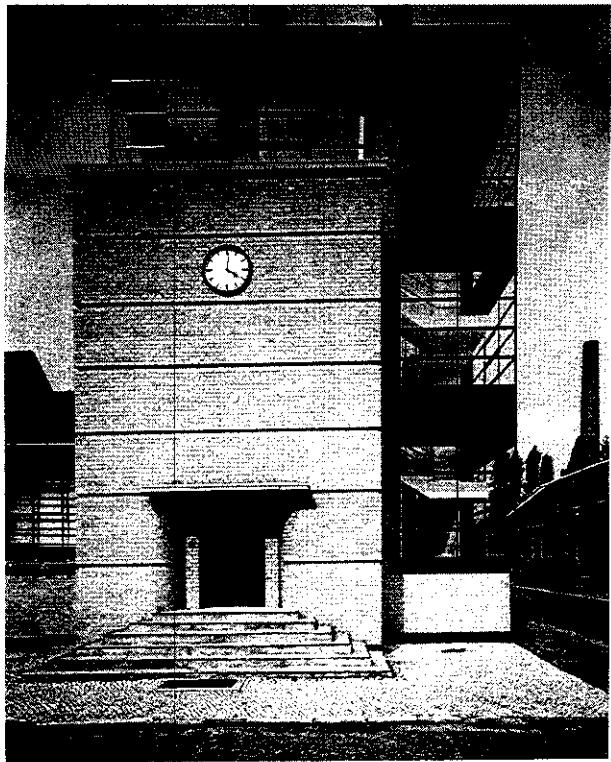
Quan điểm về kiến trúc của Mies là mặt bằng được hình thành từ công năng, các không gian được tạo nên bởi các tường, chúng có thể trở thành các phần tử tạo hình độc lập, vươn xa ra ngoài nhà để tạo sự đan xen giữa công trình với cảnh quan xung quanh, cửa sổ không còn là một phần của tường mà là các tấm kính lớn vừa để hướng không gian trong nhà ra thế giới xung quanh vừa để đưa thiên nhiên xung quanh vào sát nhà. Quan điểm “mặt bằng liên hoàn” được thể hiện rõ trong nhiều công trình của ông mà tiêu biểu là nhà trưng bày của Đức tại Triển lãm quốc tế ở Barcelona năm 1929, (hình 152, 153).

Chủ nghĩa duy lý của Mies được chính ông khái quát thành phương châm “*Ít mà nhiều*”. Trong lý thuyết và quan điểm của Mies ta thấy rõ ảnh hưởng lớn lao của Semper và chủ nghĩa Cổ điển tuy Mies không bao giờ nhắc đến. Ông là một trong những người cho rằng không gian lớn - không gian vạn năng là biểu hiện của thời đại mới, biểu hiện của trình độ phát triển văn hoá.

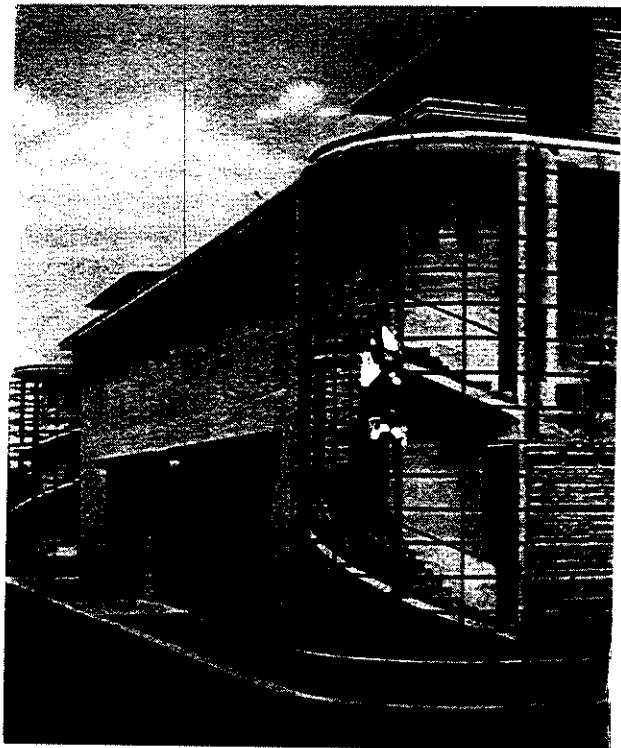
Mies không viết thành hệ thống những quan điểm của mình về kiến trúc như Wright. Trái lại ông trình bày dưới hình thức ngắn gọn và vì thế dễ bị hiểu sai. Chẳng hạn như phương châm của ông “*Ít mà nhiều*” bị nhiều người phê phán. R. Venturi, KT<sup>E</sup> người Mỹ đã chế giễu một cách mỉa mai là “*Ít thì buồn*” và “*Ít không thể là nhiều*”. Tuy vậy ông đã có những đóng góp to lớn trên phương diện lý thuyết và cả trên phương diện giảng dạy và thực tiễn với các công trình đầy ấn tượng và sức mạnh (hình 154 – 159).

Những nguyên tắc và phương diện tạo hình của Mies có thể được tóm tắt thành 7 điểm cơ bản như sau:

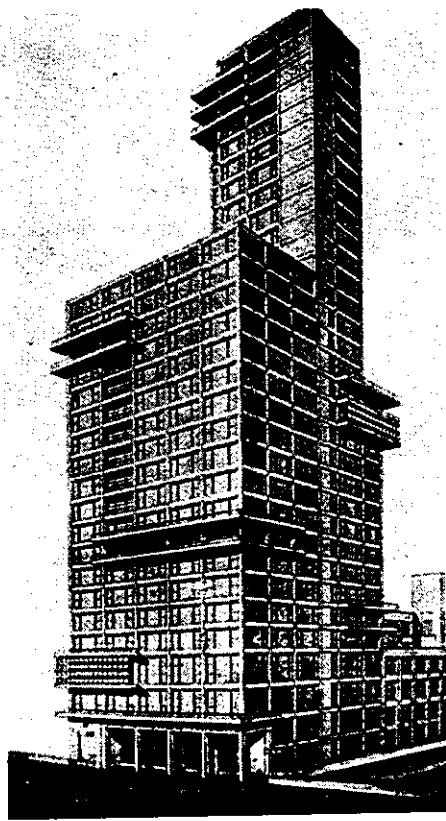
1. Hình thức hình thành từ kết cấu còn chính kết cấu lại dựa vào phương tiện kỹ thuật hiện đại. Từ giải pháp kết cấu đến chi tiết cuối cùng đều chịu sự chi phối của quy luật trang trí thẩm mỹ. Mục đích là phải tăng tính điêu luyện, tính hoàn hảo trong thiết kế.
2. Sử dụng đặc tính thẩm mỹ của từng loại vật liệu và hình thức kết cấu riêng phù hợp với tính chất của vật liệu.
3. Tạo ra các không gian liên hoàn bởi tấm tường và tấm trần được bố cục tự do trong một nhịp điệu uyển chuyển.
4. Mặt bằng linh hoạt là đặc trưng cơ bản của một công trình hiện đại và vĩnh cửu.
5. Tạo ra không gian một phòng - một không gian duy nhất cho một công trình và phân chia công năng tùy ý bởi các khối, diện theo nhu cầu.
6. Chuyển hóa các quy luật của kiến trúc Cổ điển vào các công trình hiện đại, đặc biệt là mối tương quan giữa chi tiết và tổng thể, tính tỷ lệ và đối xứng.
7. Công trình là xuất phát điểm của quy hoạch.



**Hình 140:** Walter Gropius,  
Nhà máy sản xuất da dày Fagus,  
Alfield Leine (1910-14).

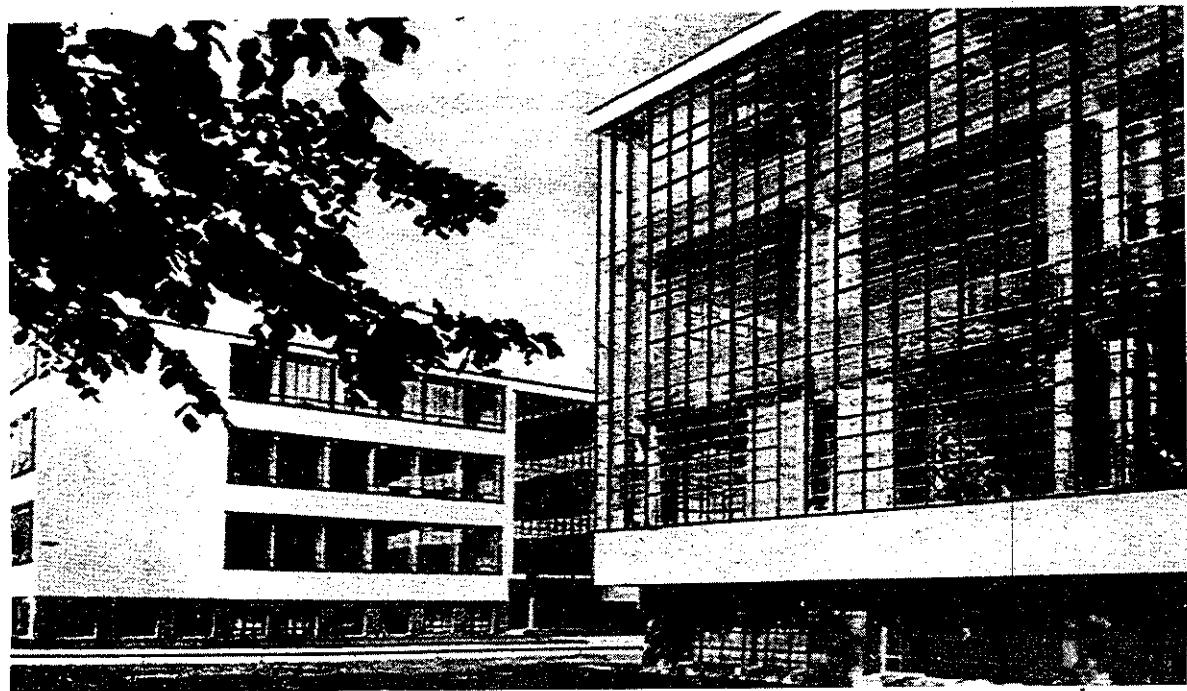


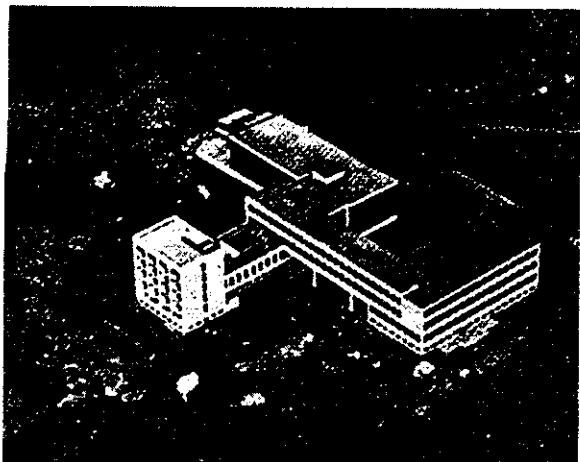
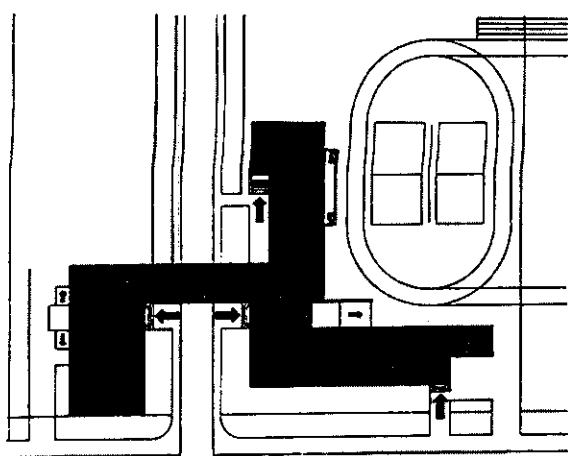
**Hình 141:** Walter Gropius,  
Trụ sở nhà máy Fabrik (1914).



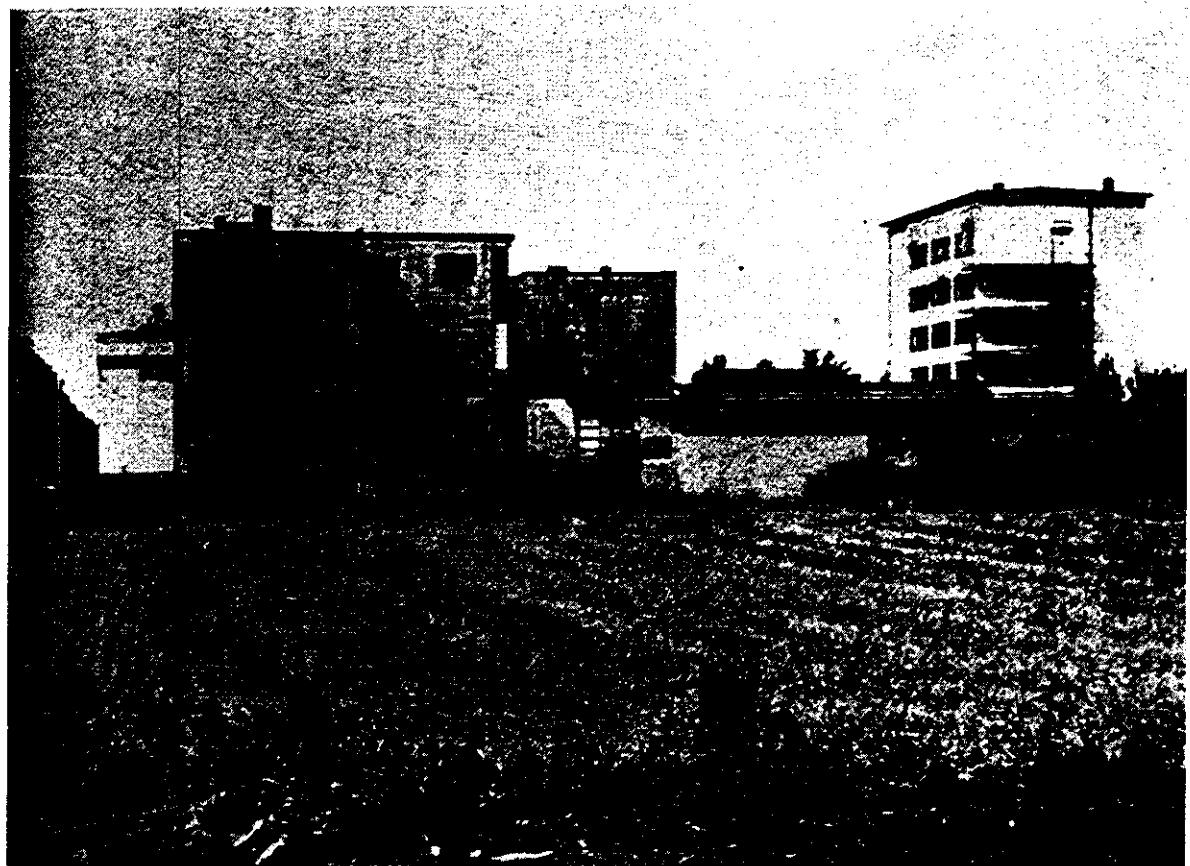
**Hình 142:** Walter Gropius,  
Phương án tham dự cuộc thi  
tòa tháp Chicago (1922).

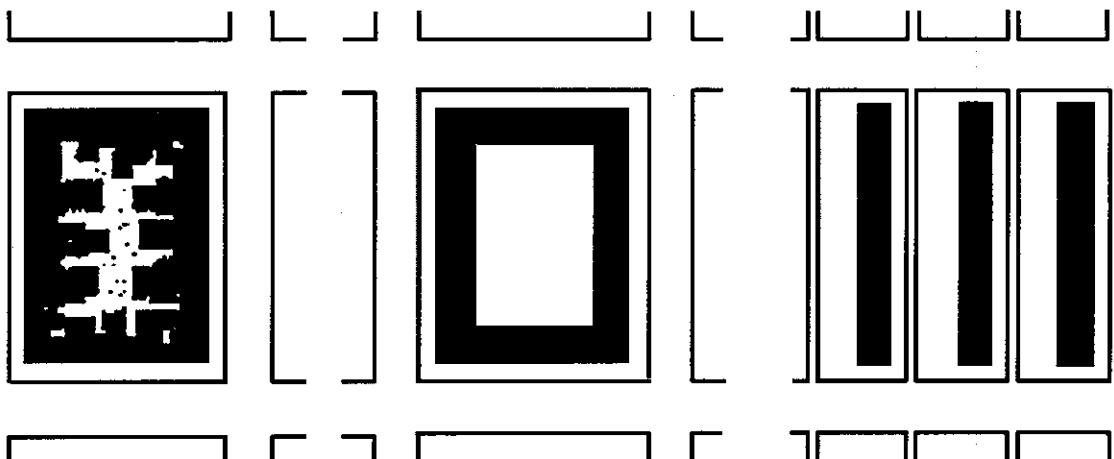
**Hình 143:** Walter Gropius,  
Phối cảnh trường Bauhaus,  
Dessau (1925-26).





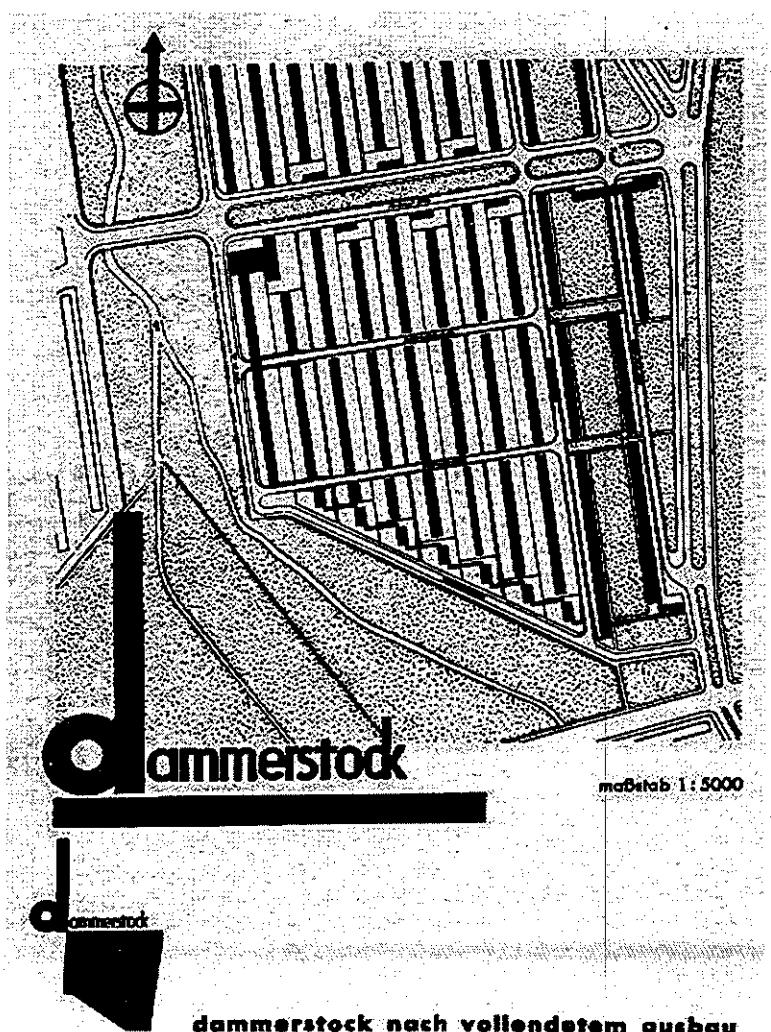
**Hình 144-146:** Walter Gropius, Tổng thể trường Bauhaus, Dessau (1925-26).





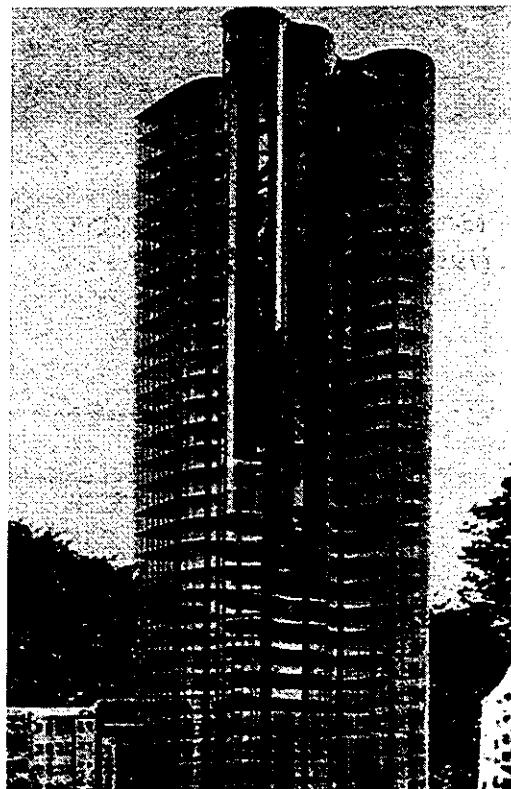
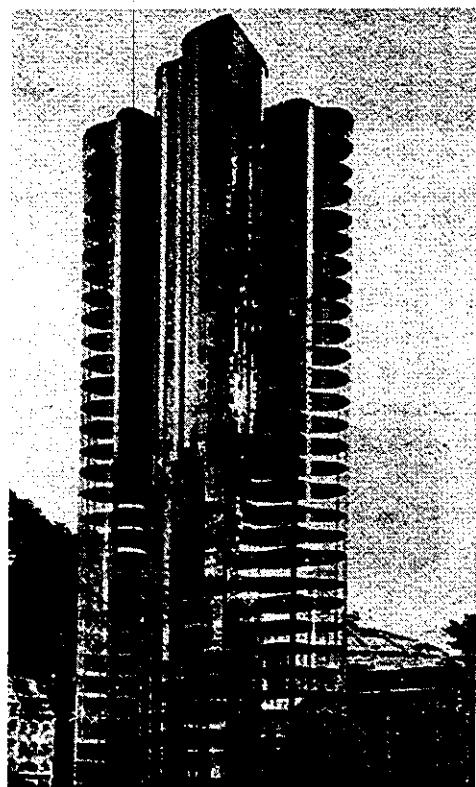
**Hình 147:** Walter Gropius,  
Số sánh cách sử dụng ô phố  
kiểu cũ và kiểu mới

**Hình 148:** Walter Gropius,  
Mặt bằng tổng thể khu nhà ở  
Dammerstock, Karlsruhe  
(1929).

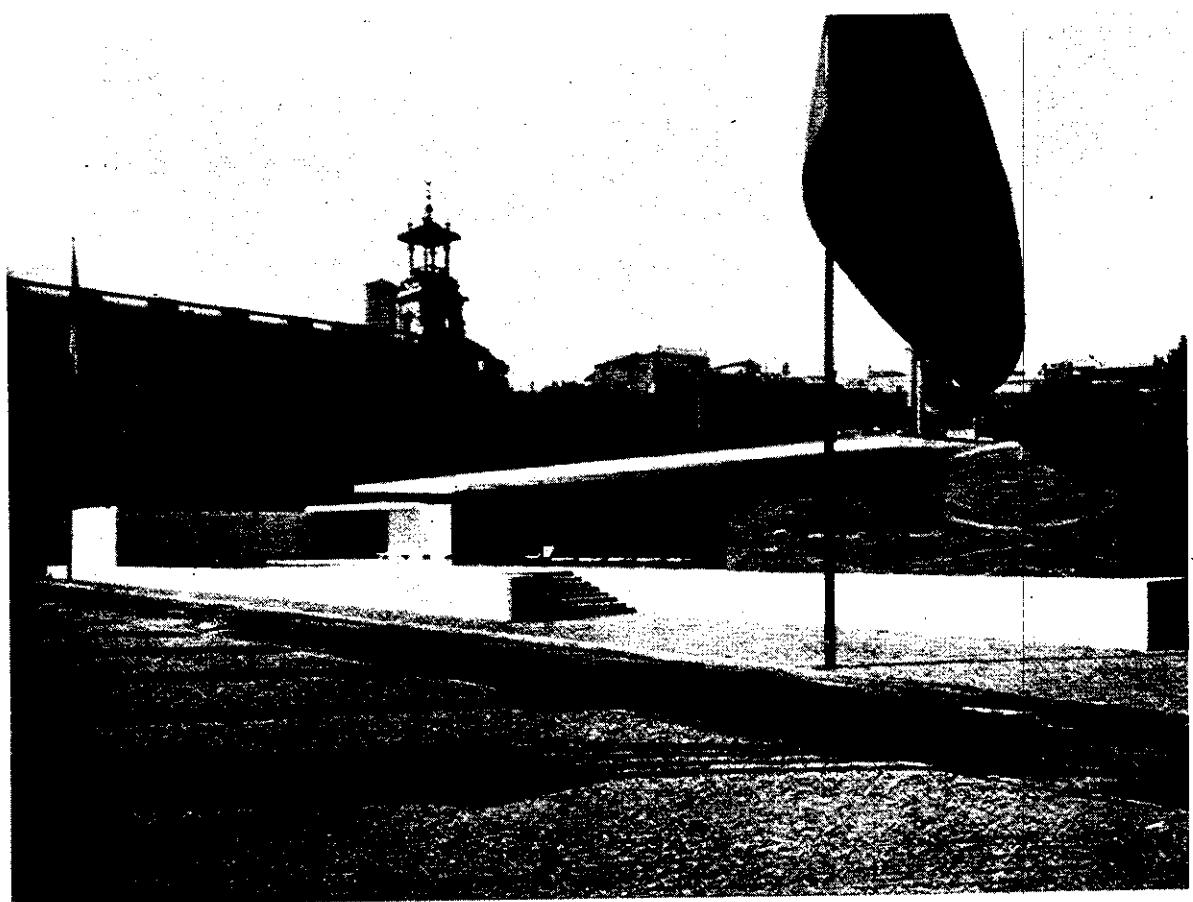




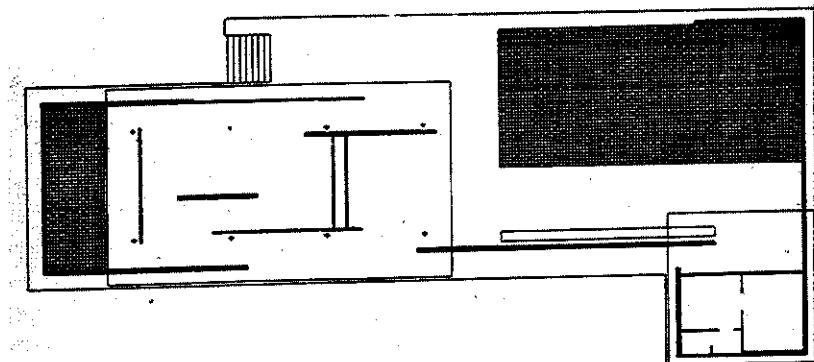
Hình 149: Walter Gropius, Sứ quán Mỹ tại Athen (1961).

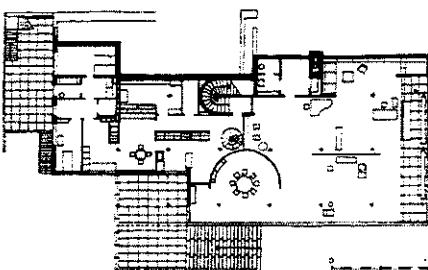
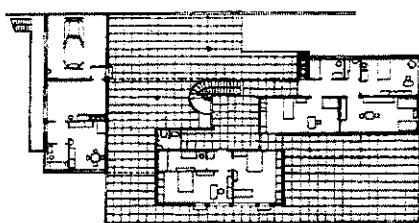


Hình 151-152: Mies van de Rohe, Thiết kế nhà chọc trời bằng thép kinh (1922).

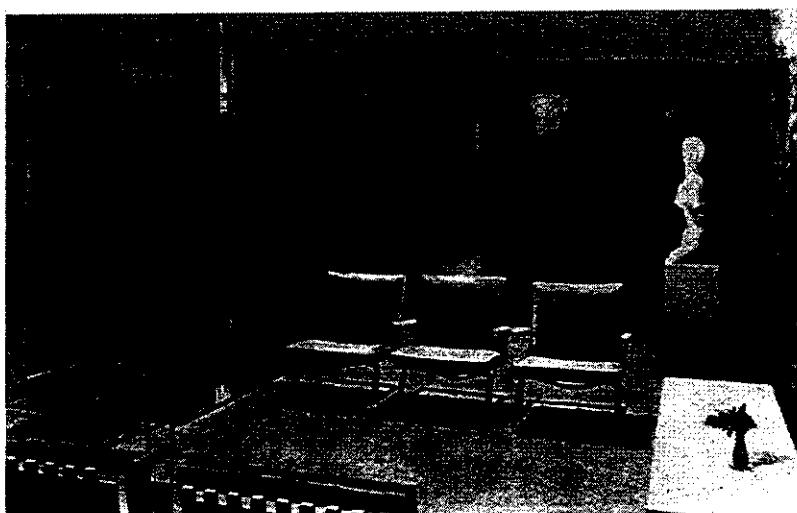


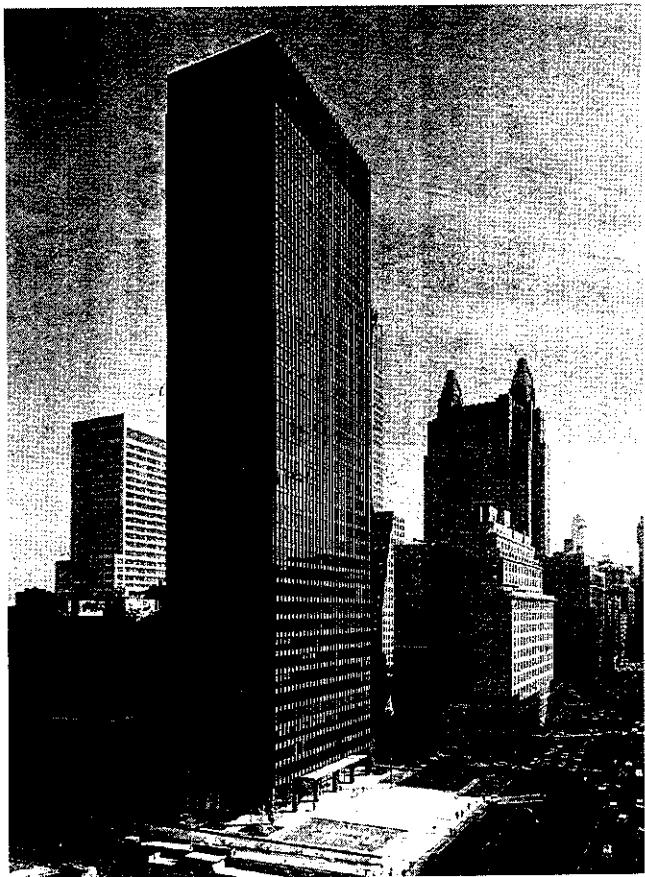
**Hình 153, 154:** Mies van de Rohe, Phòng trưng bày của Đức tại triển lãm quốc tế, Barcelona (1929).





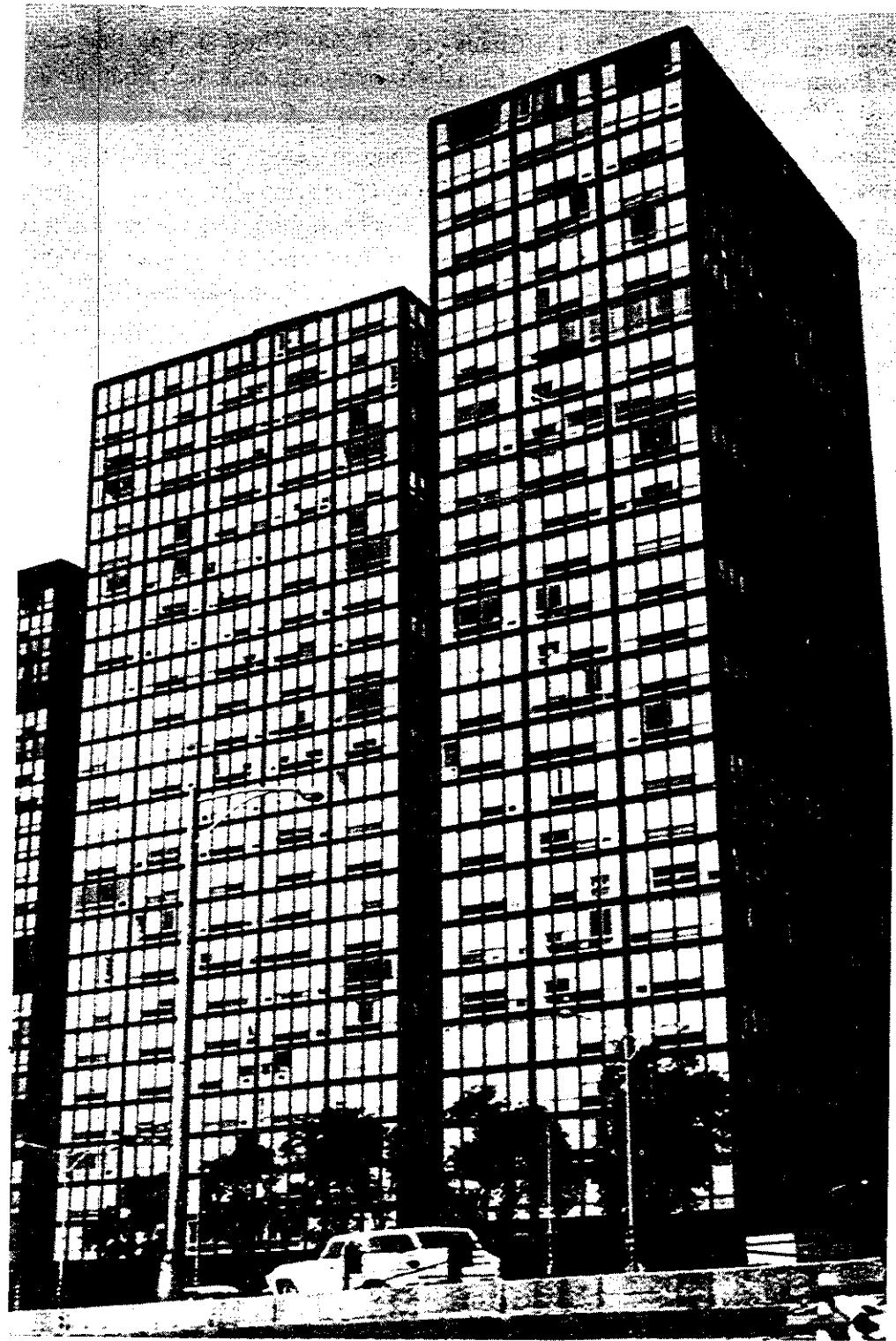
**Hình 155, 156:** Mies van de Rohe,  
Mặt đứng và mặt bằng nhà ở gia  
đình Tugendhat, Brno (1930-31).





**Hình 157, 158:** Mies van de Rohe,  
Toà nhà Seagram, New York  
(1956-58)





Hình 159: Mies van de Rohe, Chung cư cao tầng với kết cấu thép kính, Chicago (1951).

### \* Le Corbusier (1887- 1965 )

Le Corbusier sinh năm 1887 tại La Chaux- de - Fonds, Thụy Sĩ. Tên thật của ông là Charles - Edouard - Jeanneret nhưng đến năm 1920 ông nhập quốc tịch Pháp và lấy tên là Le Corbusier. Ông theo học ở trường Đại học Mỹ thuật ở La Chaux- de - Fonds.

Ban đầu suy nghĩ của ông bị chi phối bởi hai dòng tư tưởng trái ngược nhau: cách giáo dục lý tưởng, thuần khiết kiểu Thụy Sĩ và tư tưởng công năng duy lý của Viollet-le-Duc, Choisy... nhưng về sau ông tổng hợp chúng thành cách suy nghĩ của riêng mình. Ông đã đọc say sưa các ấn phẩm viết về sự hình thành con người mới thông qua nghệ thuật. Tuy không học kiến trúc ở trường nào nhưng ông có nhiều cơ hội được học tập, làm việc và tiếp xúc với nhiều KTS nổi tiếng đương thời. Năm 1907 ông gặp Joseph Hoffmann ở Wien, năm 1908 với Tony Garnier ở Lyon, làm việc với Auguste Perret ở Paris từ năm 1908-1909, với Peter Behrens ở Berlin từ 1910-1911. Khi trở lại Paris năm 1917 ông quan tâm đến trường phái kiến trúc lập thể cũng như hội họa và điêu khắc. Từ năm 1920 - 1925 ông làm công tác biên tập cho tạp chí "L'Esprit Nouveau". Ông đã nghiên cứu kỹ các trào lưu kiến trúc đương đại từ Joseph Hoffmann, Adolf Loos đến F.L. Wright và sau này đã hợp nhất chúng trong hệ tư tưởng của mình.

Trong bài viết về cảm xúc của mình khi đi tham quan Địa Trung Hải, ông thán phục những đường ô tô được phủ bê tông, nhận thấy ma lực ở những hình hình học của những ngôi nhà dựa trên cột cũng như đền thờ Partheon mà ông gọi là "cỗ máy khủng khiếp" nhưng lại hết sức ca ngợi tính quy luật theo toán học của nó. Khi nhận xét ngắn gọn về khu đền Akropolis ở Athen, ông viết: Ánh nắng ! Cẩm thạch ! Một màu !

Những phạm trù thẩm mỹ mà ông thường nói đến trong các tác phẩm của mình là xu hướng kết hợp hai dòng tư tưởng: lý tưởng và duy lý.

Khác với W. Gropius và Mies v. d. Rohe, Le Corbusier không chỉ có hàng loạt các bài viết, diễn đàn về kiến trúc mà còn cho in hàng loạt sách trình bày có hệ thống quan điểm của mình về kiến trúc và quy hoạch. Ví dụ như: "Hướng tới một nền kiến trúc mới" năm 1922, "Thành phố công năng" năm 1933, "Chata d'Athenes"... Các công trình kiến trúc và các thiết kế của ông đã thể hiện khá rõ nét quan điểm của chính ông nhưng cũng làm cho ông trở thành một "hiện tượng" vì chúng chứa đựng không ít mâu thuẫn với những lý thuyết kiến trúc do ông đề xướng. Vấn đề này cần phải xem xét kỹ mối quan hệ giữa lý thuyết kiến trúc và quá trình sáng tạo.

Tác phẩm "Hướng tới một nền kiến trúc mới" của Le Corbusier gồm phần mở đầu và 7 chương được bố cục như sau:

Các luận đề:

Chương I: Thẩm mỹ kỹ sư

Chương II: Ba lời cảnh báo cho các KTS

Hình khối công trình

Tường bao

Mặt bằng



- Chương III: Hệ môđun điều chỉnh kích thước (số đo)
- Chương IV: Mắt không nhìn
- Chương V: Nghệ thuật xây dựng
- Chương VI: Nhà xây dựng hàng loạt
- Chương VII: Nghệ thuật xây dựng hay cách mạng.

Trong phần luận đề, ông tóm tắt các nội dung cơ bản của bảy chương sau bằng các mệnh đề cô đọng dễ nhớ. Trong các chương từ I-VII, Le Corbusier đều viết dưới dạng ngắn gọn và mỗi chương đều có các mệnh đề độc lập. Ông không viết theo kiểu văn xuôi và nó không có tính liên tục. Mỗi chương là một tập hợp các luận điểm, nhận định và kết luận nhưng vẫn thể hiện tính hệ thống và quan hệ hữu cơ giữa các phần của các chương.

Trong chương I, ông đề cao vai trò của người kỹ sư trong kiến trúc hiện đại. “*Người kỹ sư hiểu biết quy tắc tiết kiệm và nó được dẫn dắt bởi các tính toán, điều đó đã làm cho chúng ta hài hòa với các quy luật của tự nhiên. Các công trình của họ làm chúng ta cảm thấy sự cân đối hài hòa. Đó là thẩm mỹ của người kỹ sư*”. Ông coi thẩm mỹ của kỹ sư và nghệ thuật xây dựng có chung một cội nguồn và thực ra là hai mặt của một thực thể.

Ông định nghĩa kiến trúc như sau: “*Kiến trúc là một thực thể nghệ thuật và là hiện tượng rung động nội tâm*” và nhấn mạnh “*kiến trúc đứng ngoài vấn đề kết cấu và hơn thế đối lập với kết cấu*”. Kết cấu thuần túy có trách nhiệm đảm bảo sự bền vững cho công trình còn kiến trúc hiện diện để làm ta rung động.

Trong tác phẩm: “*Hướng tới một nền kiến trúc mới*” thì vai trò của người KTS là “*tạo ra một trật tự bố cục thông qua xử lý hình khối. Bố cục là sản phẩm thuần túy về trí tuệ của KTS, nó tác động lên suy nghĩ và tình cảm của con người và nhờ đó mà cái đẹp trở thành cảm xúc trong ta*” (hình 160 ÷ 162).

Chương II gồm 3 phần: hình khối, tường bao và mặt bằng. Hình khối là cái mà các giác quan của chúng ta cảm nhận và đo đạc. Tường bao là lớp che phủ hình khối, nó có khả năng làm tăng giảm tác dụng biểu hiện còn mặt bằng là tiền đề cho hình khối và tường bao. Mọi thứ được xác định bất di bất dịch bởi mặt bằng. Trong lời cảnh báo thứ nhất về hình khối, ông viết: “*Kiến trúc là một sự thể hiện rất nghệ thuật của các hình khối dưới ánh sáng mặt trời, ánh sáng và bóng đổ làm nổi bật hình khối*”. Theo ông các hình khối căn bản: hình lập phương, hình chóp, hình cầu, hình trụ và hình kim tự tháp là những hình đẹp, tuyệt đẹp vì chúng biểu lộ ánh sáng một cách rõ ràng, hình ảnh của chúng thuần khiết, dễ hiểu và minh bạch.

Tường và mái bao phủ những hình khối, chúng phân vị các bộ phận, tạo ra hình của hình khối và tạo nên sự độc đáo của hình khối. Bề mặt của công trình có thể đồng nhất đối với hình cơ bản nhưng đối với những hình phức tạp, nhiều khối thì nên sử dụng hệ môđun. Thế nhưng theo Le Corbusier tất cả đều dựa trên mặt bằng: “*Không có mặt bằng thì không có trật tự*”. Mặt bằng đã tác động một phần lên giác quan của chúng ta. Chính vì thế mà ông đề nghị:

*“Cuộc sống mới yêu cầu nhiều hơn thế nữa, đòi hỏi phải có mặt bằng mới cho ngôi nhà và cho cả thành phố”*: Ông cho rằng “Ở đâu có bố cục trật tự, ở đó có cảm giác thoải mái” và “mặt bằng là chìa khoá mở ra một nền kiến trúc mới” (hình 163).

Trong chương III, ông đề cập đến số đo và hệ điều chỉnh số đo. Theo ông con người tạo nên trật tự và bố cục bởi số đo và công cụ của nó là thước đo. Nhờ đó mà công trình có được kích thước như mong muốn, đó là kích thước dựa theo các số đo của con người. Giữa con người và công trình có một mối quan hệ hài hòa. Khi tạo ra các khoảng cách giữa các bộ phận, con người đã tạo nên vần điệu. Bằng đơn vị đo thống nhất con người đã làm cho mọi cái thống nhất với nhau. Thước đo hay hệ điều chỉnh số đo giúp cho ta tạo hình, dựng hình và thỏa mãn nhu cầu của họ (hình 164 – 169).

Trong chương IV, ông dự báo một thời đại mới, một thời đại của máy móc và kỹ thuật. Ông lên án các kiến trúc coi chúng là dối trá và yêu cầu phải học tập công nghệ chế tạo ô tô, máy bay và tàu thuỷ - những biểu tượng của thời đại mới (hình 170 – 172). Điều này cho thấy ông chịu ảnh hưởng của tư tưởng Taylor là việc mở rộng toàn bộ quy trình sản xuất và chia chúng thành từng công đoạn với mục tiêu tối ưu cho từng phần và cho cả toàn bộ. Cũng nhờ đó mà việc sản xuất hàng loạt có thể biến thành hiện thực.

Chương V bao gồm các phân tích đánh giá các ví dụ cụ thể ở Roma và một số nơi khác như Istanbul, Bruxsel... từ đó sẽ rút ra các lý luận cho thiết kế kiến trúc. Đây là chương quan trọng nhất trong tác phẩm của ông gồm 3 phần: những bài học của Roma, sự lừa gạt của mặt bằng và sự sáng tạo thuần túy của trí tuệ.

Trong phần 1 về những bài học của Roma, ông cho rằng tạo nên một trật tự là tiền đề cẩn bản của kiến trúc nhưng nghệ thuật kiến trúc không chỉ là nghệ thuật bố cục, mà còn là vấn đề của tỷ lệ; vần điệu... và để tạo nên sự thống nhất và cân bằng. Tuy nhiên không có nghệ thuật kiến trúc nếu không có những rung động nội tâm và không có rung động sẽ không có niềm say mê. Công trình kiến trúc phải là một câu chuyện phải kể, phải nói với ta một điều gì đó.

Trong phần 2 của chương V, Le Corbusier yêu cầu phải thiết kế từ trong ra ngoài: “Cái bên ngoài là hệ quả của cái bên trong”. Các yếu tố kiến trúc của không gian bên trong là tường, sàn, cửa. Nhưng đối với ý đồ tạo hình từ ánh sáng thì tỷ lệ mới là quan trọng. Theo ông bố cục còn là sắp xếp các trục tổ hợp, phân cấp các chức năng theo trục này và đồng thời nhấn mạnh: “Khi vẽ mặt bằng không bao giờ được quên rằng mắt người đón nhận các tác động của công trình”. Tạo hình là một thử nghiệm, tạo hình phải được tự do hoàn toàn không ràng buộc vào bất cứ cái gì. Tạo hình là sản phẩm sáng tạo của trí tuệ. Mặt khác theo Le Corbusier, thời đại của chúng ta là thời đại công nghiệp, nó đem đến cho chúng ta những công cụ và phương tiện mới nhưng tiết kiệm lại trở thành nguyên tắc điều khiển hành động và suy nghĩ của chúng ta. Ngôi nhà đã trở thành một vấn đề thời sự, sự cân bằng trong trật tự xã hội phụ thuộc vào giải pháp của nó. Vì thế nhiệm vụ đầu tiên của KTS trong thời đại đổi mới là xét lại các giá trị hiện có, xét lại các yếu tố cơ bản của ngôi nhà. Ông đề nghị nghiên cứu, phân tích và thử nghiệm để tạo cơ sở cho xây dựng hàng loạt. Ngôi nhà trở thành công cụ và được thiết kế điển hình. Bằng sự thống nhất trong chi tiết và sự phong phú đa dạng trong tổng thể ta sẽ có cái đẹp, sự hấp dẫn cần có đối với kiến trúc.



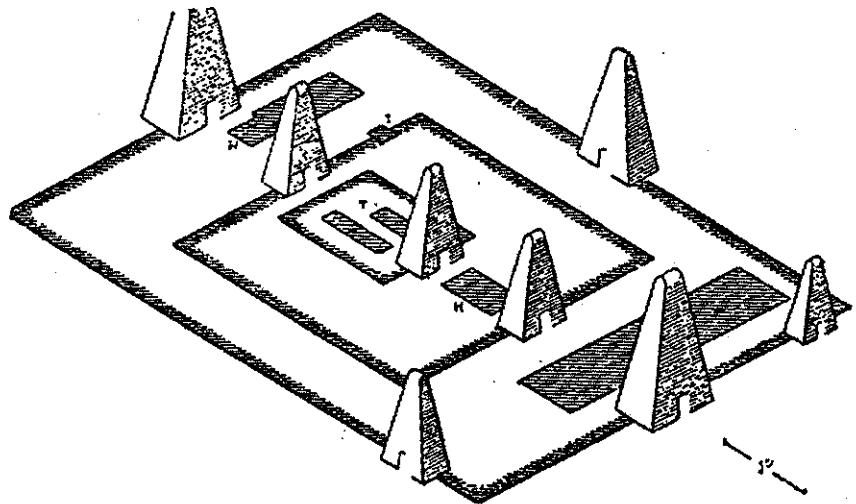
Cuối cùng Le Corbusier đã đưa ra năm luận điểm của kiến trúc mới, đó là: nhà trên cột, vườn trên mái, mặt bằng tự do, cửa sổ bằng và mặt đứng tự do. Ông còn nêu lên các ưu điểm của vật liệu mới mà nhờ đó năm luận điểm trên có thể được thực hiện được. Mặc dù ngôn ngữ tạo hình của ông dựa trên cơ sở công năng, kết cấu và kinh tế, song các công trình do ông thiết kế không hề khô khan mà đầy sự lôi cuốn hấp dẫn vì ông không hề bỏ qua yếu tố thẩm mỹ. Sức tưởng tượng phong phú và cảm giác thẩm mỹ chắc chắn là tiền đề cho những thành công của ông.

Tóm lại những gì Le Corbusier viết trong tác phẩm phần lớn đã thấy ở trong các tác phẩm LTKT của các KTS cùng thời, chỉ có khác là cách viết buộc người đọc phải suy nghĩ và đi đến quyết định. Le Corbussier coi tác phẩm của mình là “Tuyên ngôn của nền kiến trúc hiện đại”. Kiến trúc được ngang bằng với thẩm mỹ kỹ thuật và quy luật kinh tế đã đưa chúng ta đến với các quy luật tự nhiên trong sự hài hòa. Hình hình học đối với ông là các hình cơ bản và đồng thời cũng đẹp vì chúng thỏa mãn trí tuệ của người ta bằng toán học. Ý tưởng về một nguyên lý tỷ lệ mới được ông nhắc đến và là tiền đề cho hệ módun của ông sau này. Ý tưởng về tiêu chuẩn hoá có từ thời Muthesius và Gropius đã được ông tóm lại trong câu kết luận: “*Ngôi nhà là cổ máy để ở*”.

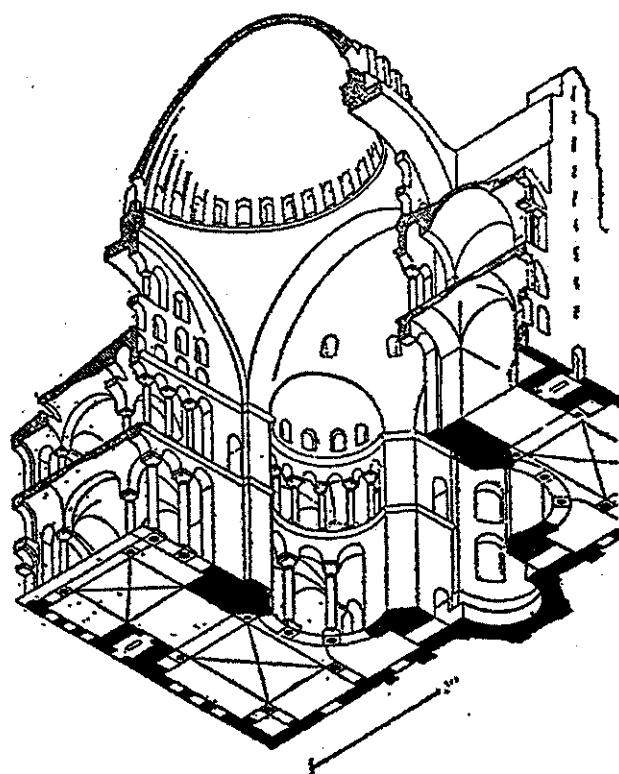
Bí mật của kiến trúc nằm trong hình hình học và tỷ lệ. Người KTS có vai trò lãnh đạo vì nghệ thuật là sự ưu tiên cho một số ít. Vẻ đẹp là lẽ phải và việc cảm nhận nó thông qua các quy luật và trật tự mà ta có thể đo và đọc được nó. Phương tiện để thỏa mãn lẽ phải là tính hợp lý về công năng, tính kinh tế và tiêu chuẩn hoá,... còn phương tiện tạo hình bằng hình học nhằm thỏa mãn cảm xúc về thẩm mỹ (hình 173÷179).

Quan điểm của Le Corbussier về xây dựng đô thị còn cực đoan hơn, nó là kết quả của hình học và sự hợp lý về công năng. Theo ông “*Thành phố là một công cụ làm việc*” và yêu cầu phải đoạn tuyệt với quá khứ và chỉ có đường thẳng và góc vuông mới là tiêu chí của một quy hoạch duy nhất.

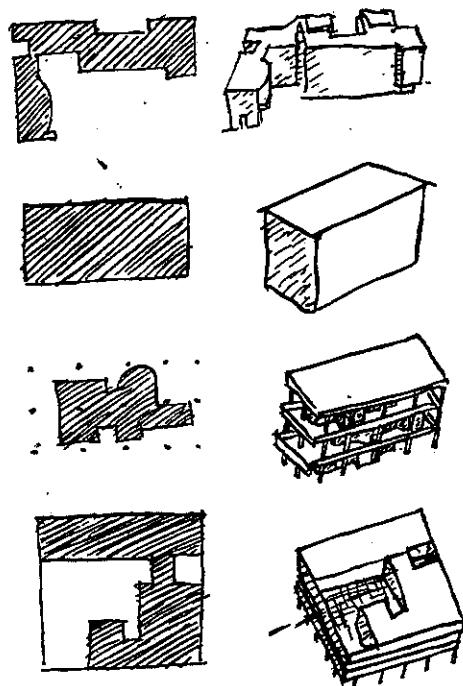
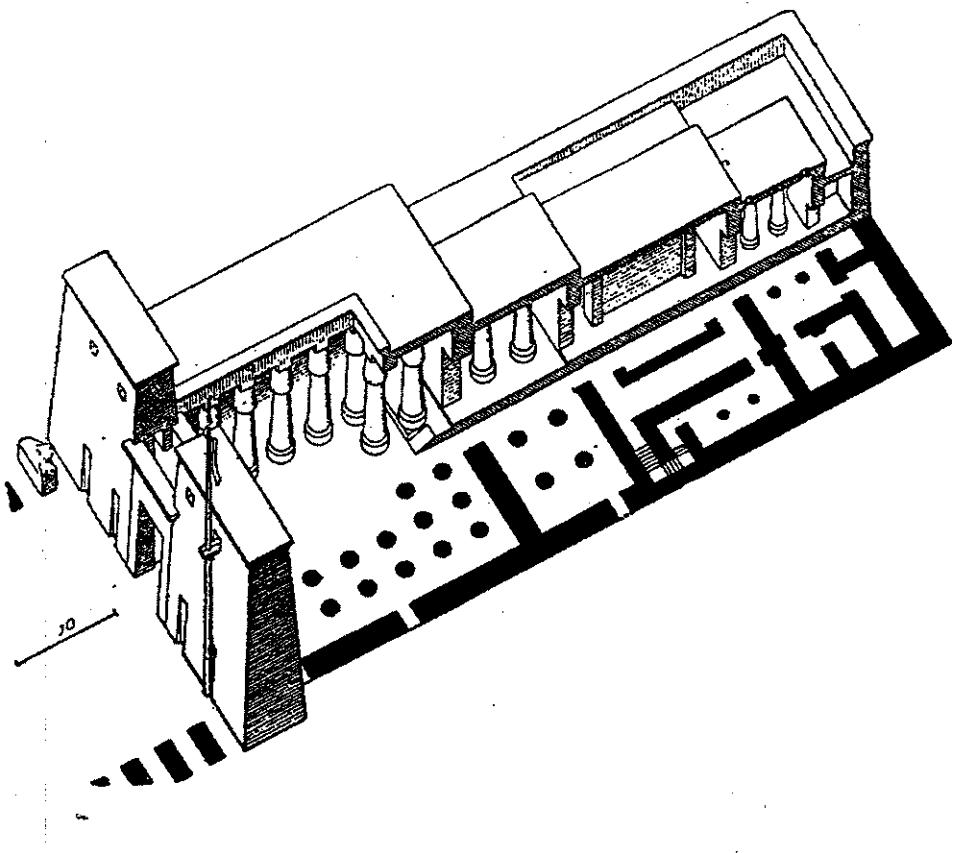
Trong 2 tập “Modulor” xuất bản năm 1948 và 1955 ông tìm kiếm một nguyên lý tỷ lệ mới dựa theo Vitruvius là liên kết các tỷ lệ nhân thể học với tỷ lệ hình học và số học (hình 180÷182). Đáng tiếc là ông đã dựa trên những luận điểm lịch sử không đúng khi cho rằng thời Phục hưng đã đo vẽ con người theo Tỷ lệ vàng. Ông kết hợp các kích thước cơ bản của con người có chiều cao trung bình là 1,75 và 1,83m với dãy số Fibonacci và Tỷ lệ vàng thành các số đo theo hệ mét. Ông coi đó là chuẩn mực cho mọi kích thước trong kiến trúc và công nghiệp. Dãy số đo màu đỏ và xanh lam theo ông cần được coi là tiêu chuẩn chung có giá trị thực tiễn và ông đã áp dụng nó khi thiết kế toà nhà “Đơn vị ở tại Mác xây” và các công trình khác của mình. Tất nhiên nguyên lý tỷ lệ Modulor cũng mang tính giáo điều như các yêu cầu về kiến trúc và xây dựng đô thị của ông.



Hình 160: Le Corbusier, Nghiên cứu tạo nhịp trong không gian (1922).



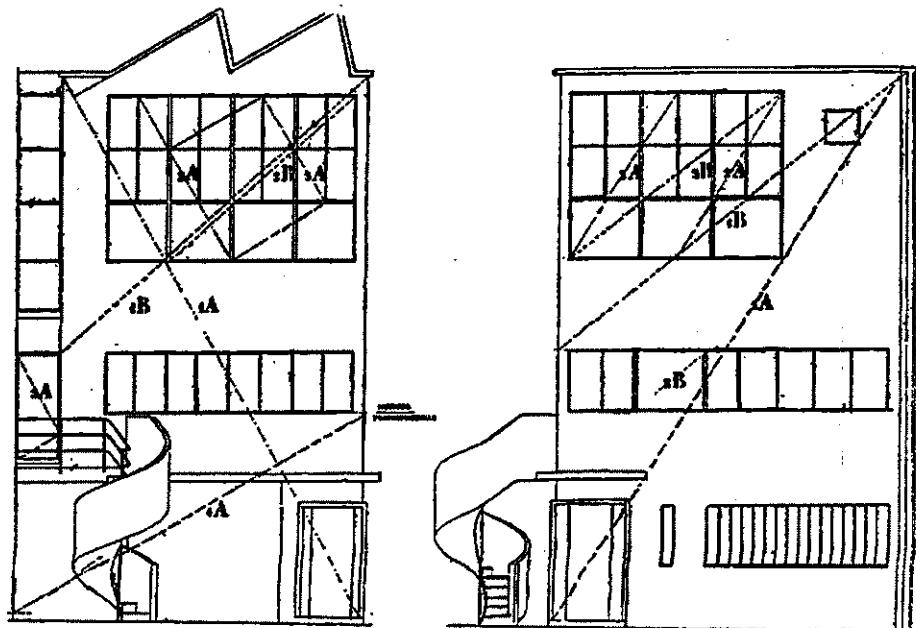
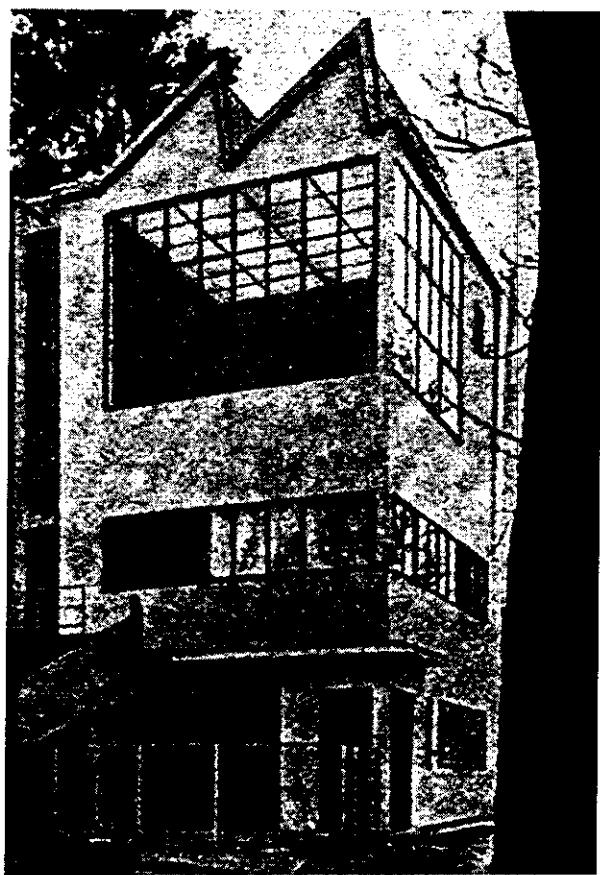
Hình 161: Le Corbusier, Nhà hát Opera ở Konstantin (1922).

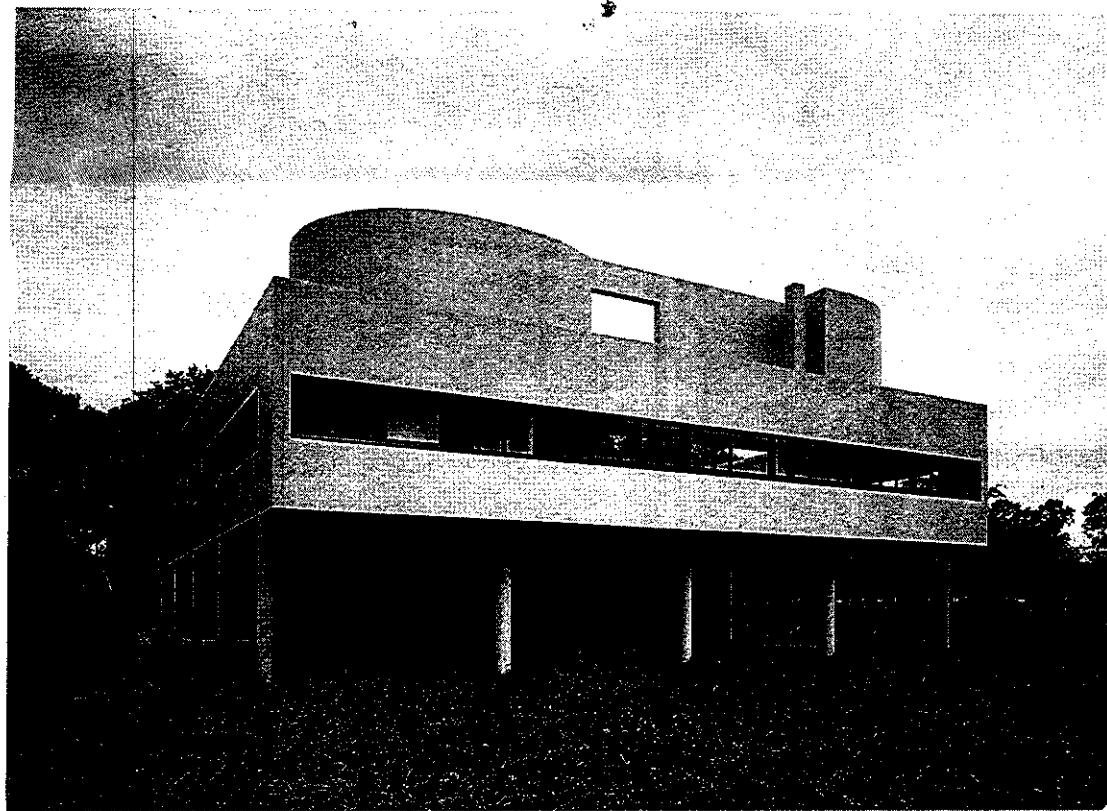


**Hình 162:** Le Corbusier, Lâu đài của Theben - Nghiên cứu bố trí mặt bằng (1922).

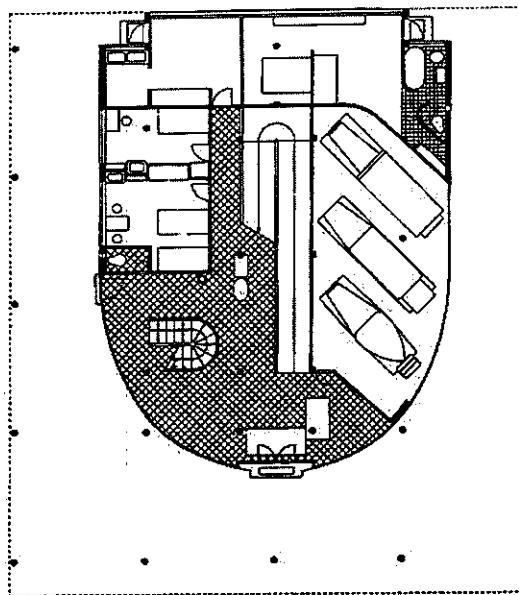
**Hình 163:** Le Corbusier, Bộ cục hình học (1929).

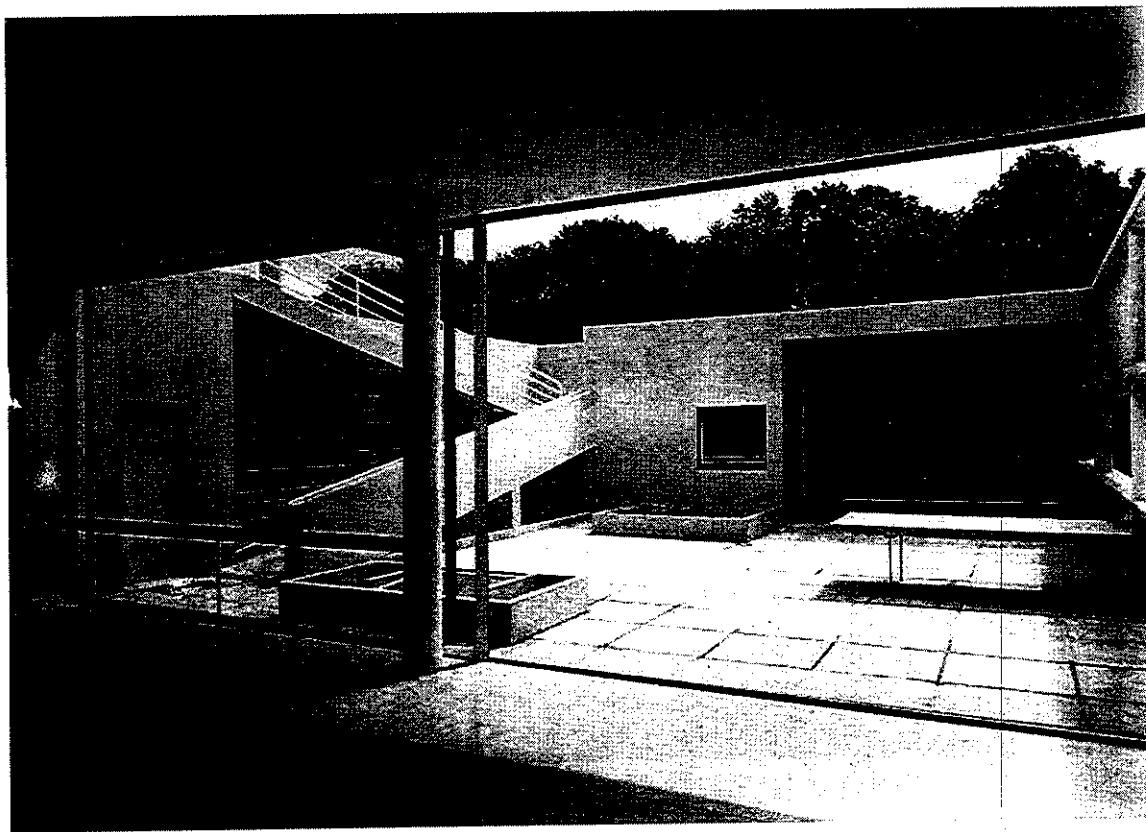
**Hình 164, 165:** Le Corbusier,  
Nhà ở gia đình Ozenfant và các  
quy ước tỷ lệ được áp dụng (1923).



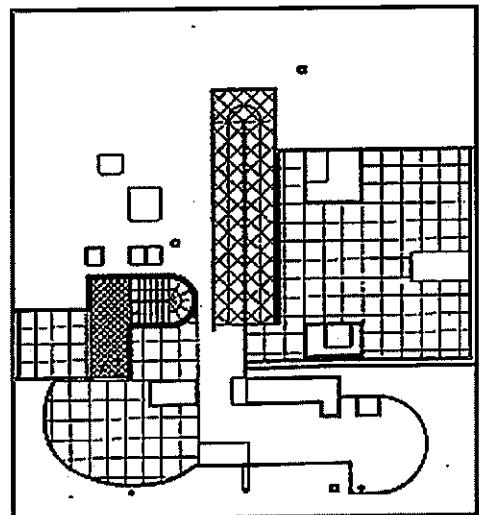
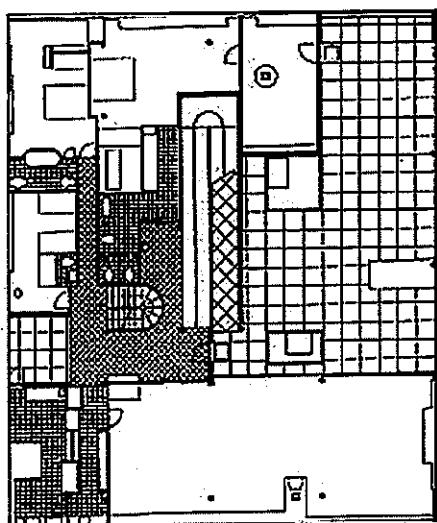


*Hình 166, 167: Le Corbusier và  
Pierre Jeanneret, Biệt thự Savoye ở  
Poissy (1929-31).*



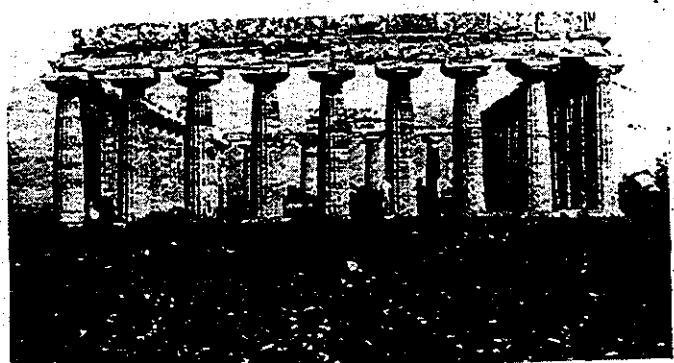
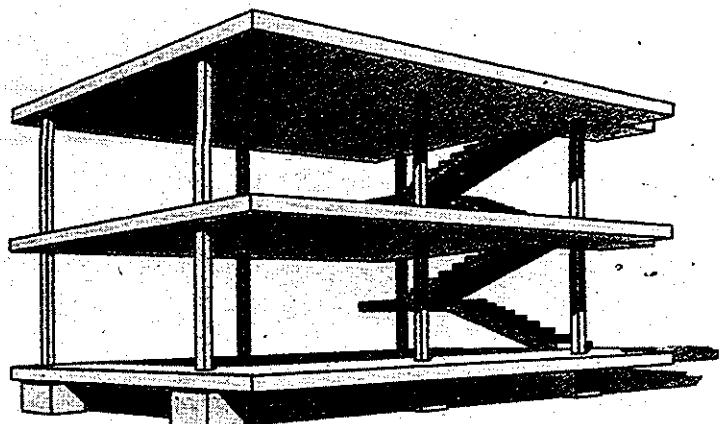


*Hình 168, 169: Le Corbusier & Pierre Jeanneret, Biệt thự Savoye ở Poissy (1929-31).*



**Hình 170:** Le Corbusier,  
Hệ Dom-Ino (1922).

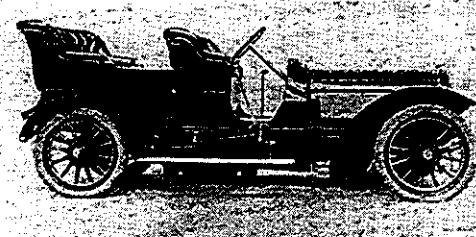
**Hình 171:** Le Corbusier,  
Khuôn mẫu của thời xưa  
và thời nay (1922).



PARTHENON DE 440 à 350 av. J.-C.

Le Parthénon est un produit de sélection appliquée à un standart établi. Depuis un siècle déjà, le temple grec était organisé dans tous ses éléments.

Lorsqu'un standart est établi, le jeu de la concurrence immédiate et violente s'exerce. C'est le match; pour gagner, il faut

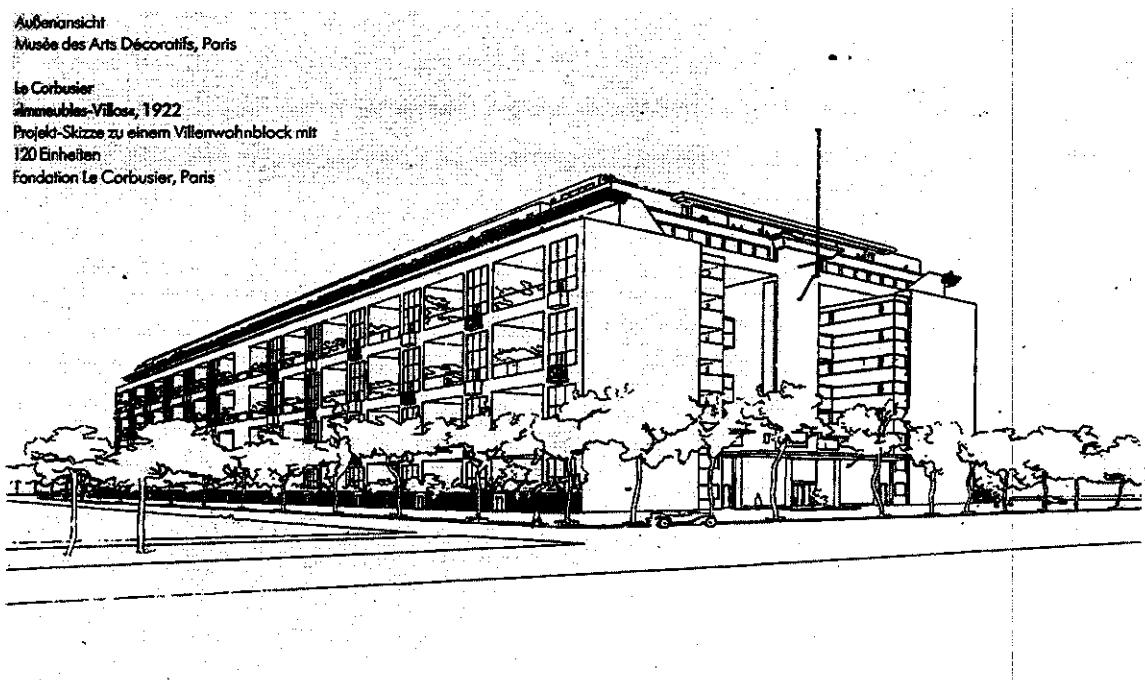


Cliché de La Vie Automobile.

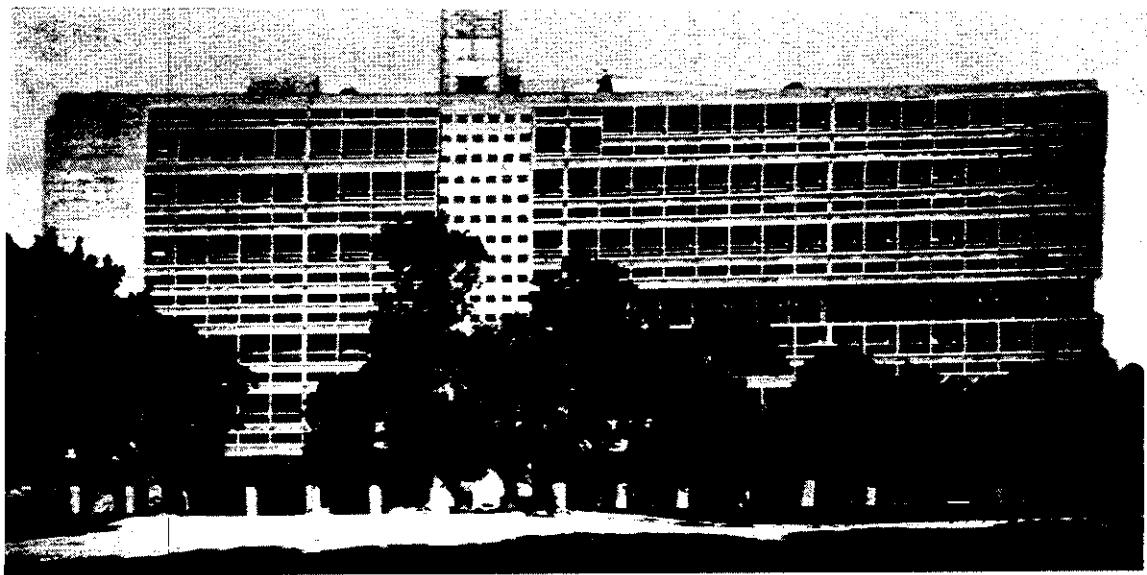
Renault. 1907.



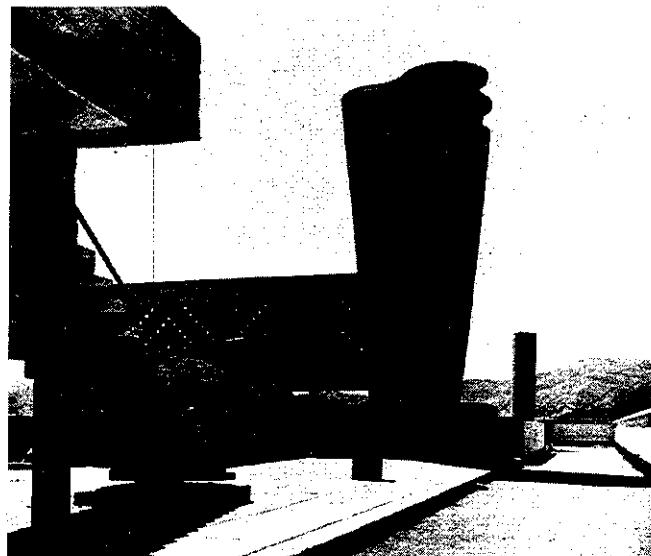
**Hình 172:** Le Corbusier, So sánh kích thước tàu thuỷ Aquitain với bốn công trình cổ của Paris, Nhà thờ Đức Bà, cổng thành Jacques, Khải hoàn môn và Nhà hát Lớn.



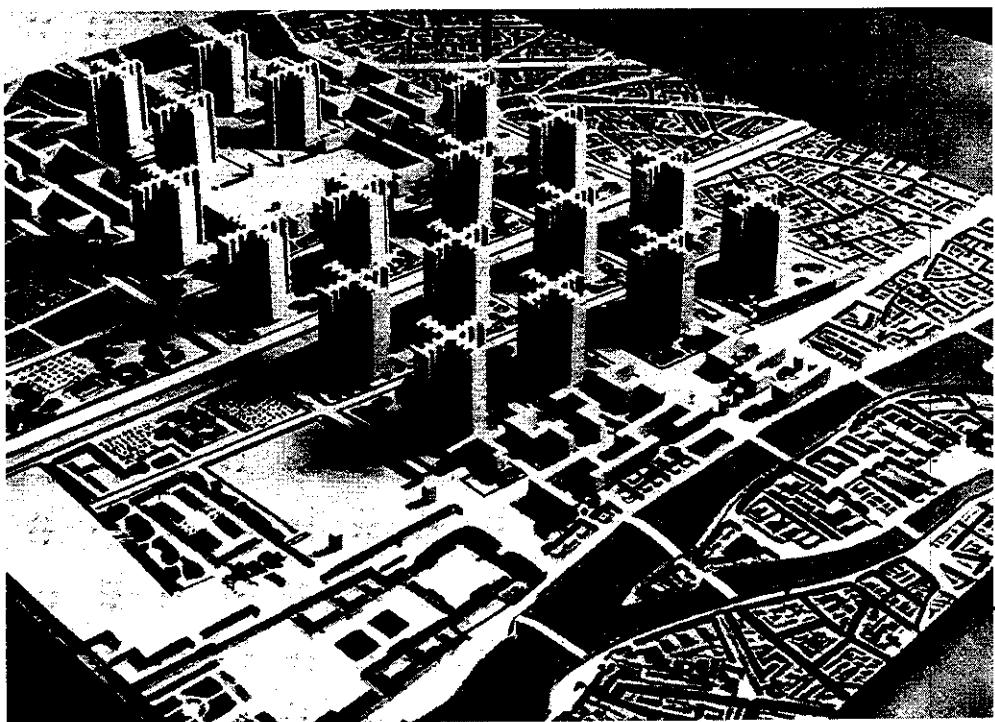
**Hình 173:** Le Corbusier, Phác thảo chung cư cao cấp với 120 căn hộ, Paris (1923).



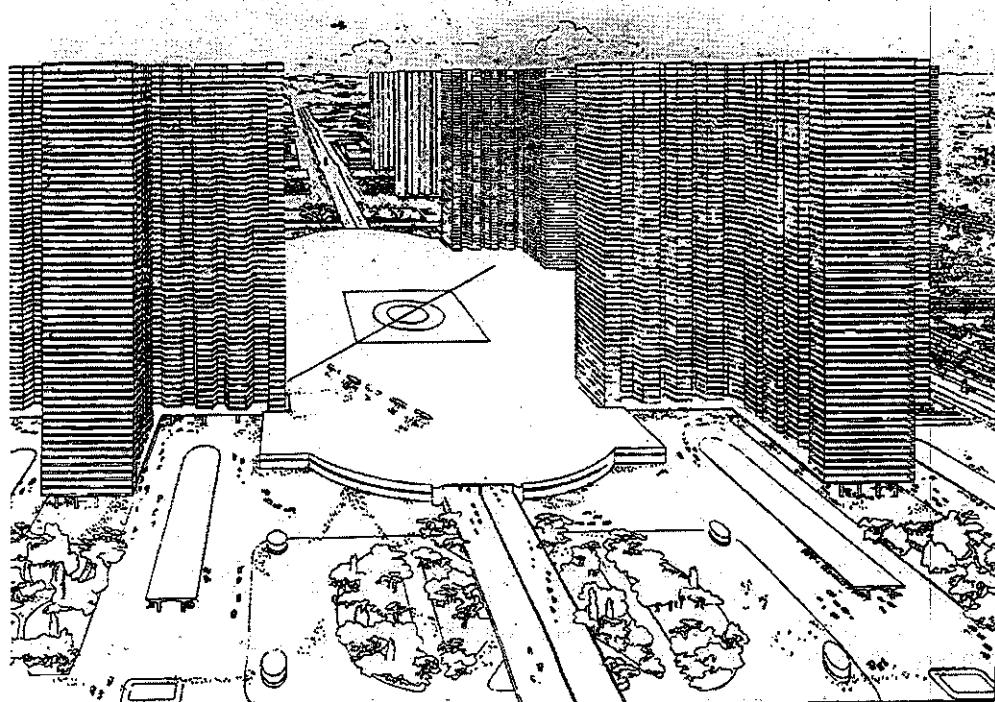
*Hình 174: Khu nhà ở chung cư Marseille.*

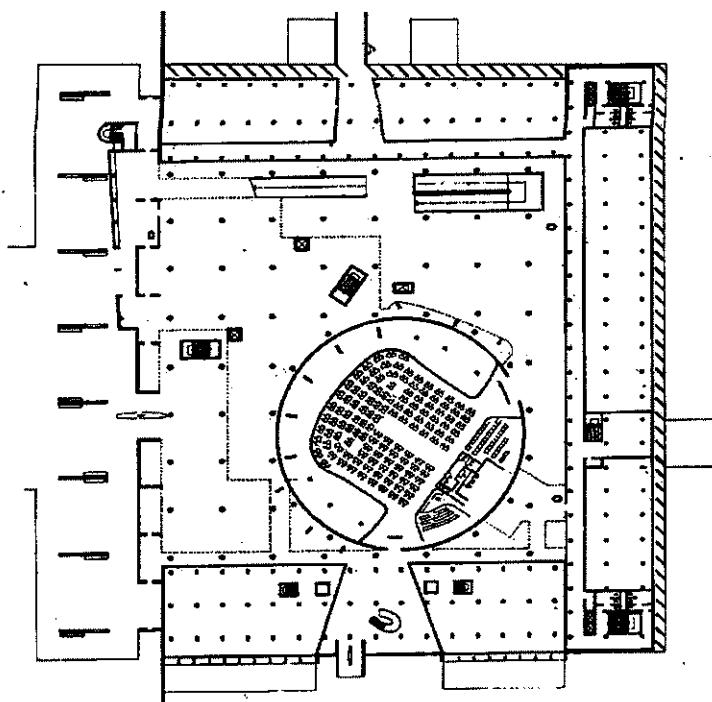


*Hình 175: Le Corbusier,  
Phối cảnh trên mái khu nhà ở  
chung cư Marseille (1945-1952).*



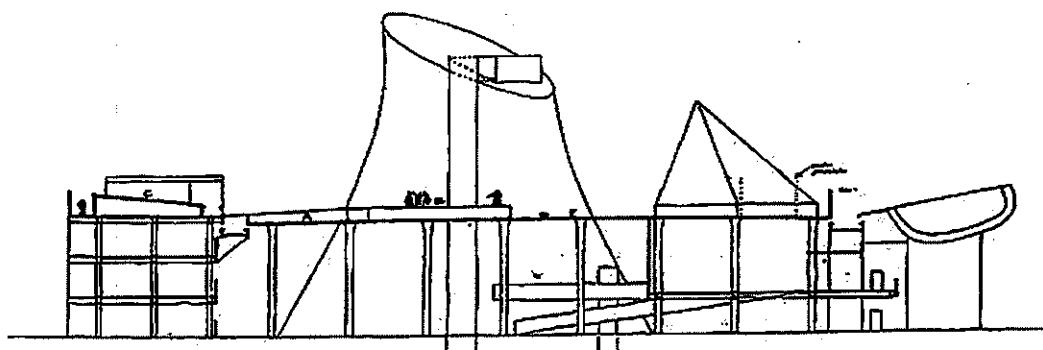
Hình 176-177: Le Corbusier, Trung tâm thành phố mặt trời (1925).

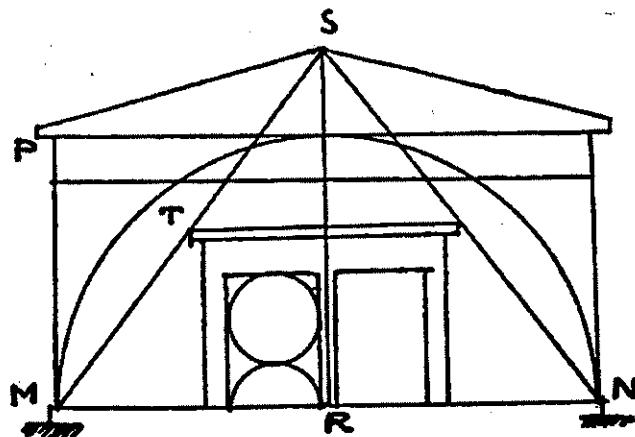




**Hình 178:** Le Corbusier, *Mặt bằng* Nhà Quốc hội, Chandigarh (1952).

**Hình 179:** Le Corbusier, *Mặt cắt* Nhà Quốc hội, Chandigarh (1952).

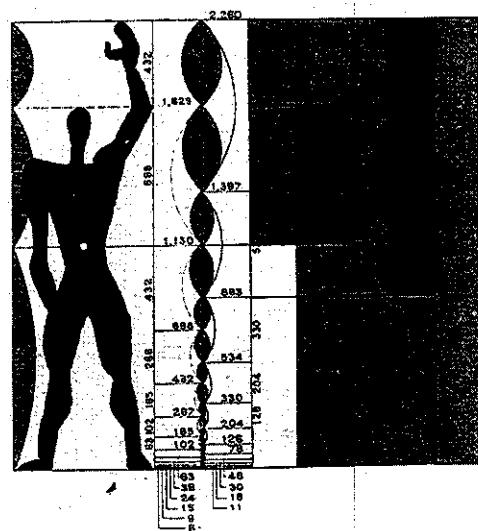
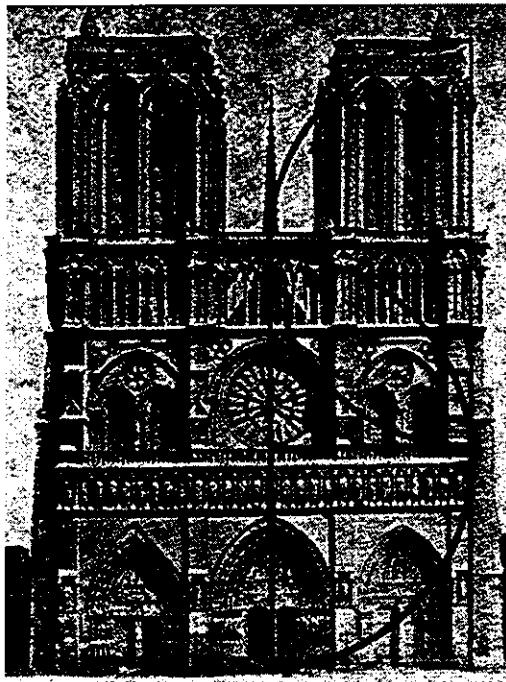




**Hình 180:** Le Corbusier,  
Nghiên cứu tỷ lệ kiến trúc cổ -  
Kho vũ khí ở Piraus (1922).

**Hình 181:** Le Corbusier,  
Nghiên cứu tỷ lệ kiến trúc cổ -  
Nhà thờ Đức Bà ở Paris (1922).

**Hình 182:** Le Corbusier, Modulor  
(1953).



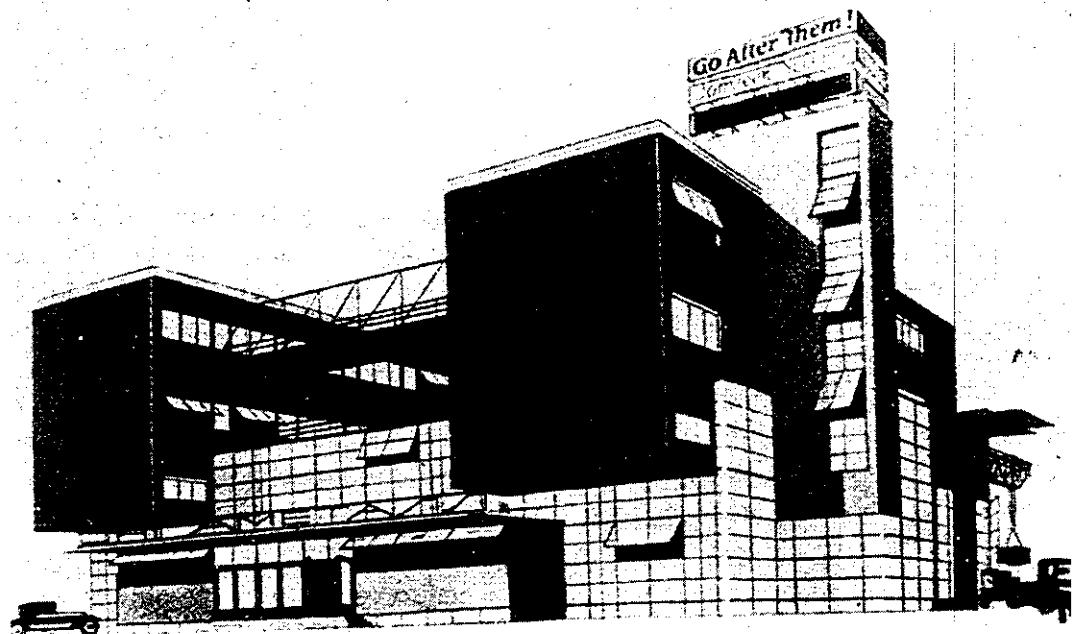
### \* Moissej Jakowlewitsch Ginzburg (1842-1946)

Ông là một KTS người Nga đã xây dựng lý thuyết tổng hợp cho chủ nghĩa Kết cấu. Ginzburg học kiến trúc ở trường Beaux-Arts, Paris, ở Viện hàn lâm Toulouse và Milan trước khi lấy bằng KTS ở Riga năm 1917. Trong tư tưởng của ông, người ta tìm thấy dấu ấn của chủ nghĩa Duy lý Pháp và chủ nghĩa Vị lai Ý.

Cuốn sách "Vần điệu trong kiến trúc" xuất bản năm 1923 cho thấy ông cố gắng chuyển giao các quy luật trong lịch sử vào nhu cầu của cuộc sống hiện tại bằng một hình thức mới. Vần điệu trong kiến trúc là sự biểu hiện có tính quy luật của chuyển động và ở đó nó biểu lộ tư tưởng của thời đại. Vần điệu là một quy luật tồn tại trong vũ trụ. Đối xứng là biểu hiện của quy luật về sự lập lại của các phần. Đối xứng là biểu hiện hữu cơ và là đơn giản, nó là vần điệu được ưa thích của hình thức và không gian kiến trúc, nó xuất phát từ các hình học cơ bản có quy luật và tỷ lệ. Theo ông biểu hiện của kiến trúc Hiện đại là sự vi phạm có ý thức các quy luật tỷ lệ của chủ nghĩa Cổ điển. Ông đi tìm một chủ nghĩa hoành tráng mới theo nhịp đập của thời đại được biểu hiện trong kiến trúc hữu cơ và hài hoà.

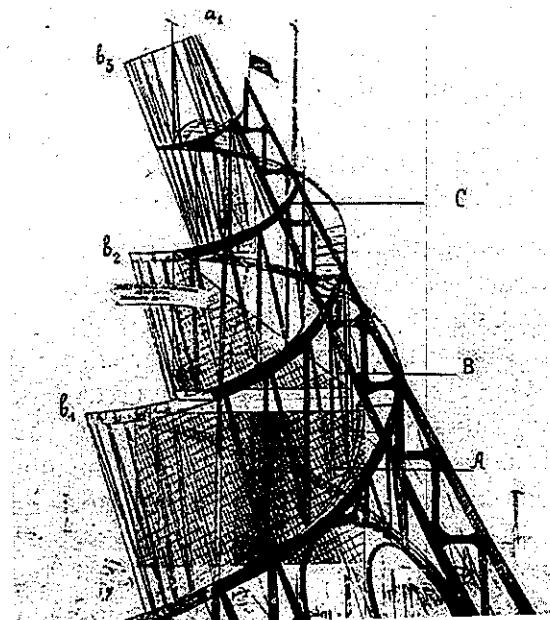
Trong tác phẩm "Phong cách và thời đại" xuất bản năm 1924, ông xây dựng quan điểm kiến trúc mới với các nhiệm vụ của nó trên cơ sở của truyền thống và lý thuyết nghệ thuật hiện đại. Đây là câu trả lời cho tác phẩm "Hướng tới một nền kiến trúc mới" của Le Corbusier xuất bản năm 1923. Ginzburg bắt đầu tác phẩm của mình với các luận cứ lịch sử và tìm thấy cơ sở kỹ thuật của một nền kiến trúc mới và vấn đề trọng tâm mà ông nêu ra là khái niệm về "Phong cách" cũng như khái niệm về một phong cách mới. Ông định nghĩa phong cách là: "Cái hoàn toàn tương ứng với nhu cầu và tư tưởng tại một thời điểm của một thời đại". Sự phát triển của một phong cách bao gồm ba giai đoạn: hình thành, phát triển và tàn lụi, tương ứng với sự tiến triển, thăng hoa và sụp đổ của một thời đại. Giai đoạn 1 là giai đoạn thích ứng công năng, không có vật trang trí; giai đoạn 2 là giai đoạn hữu cơ khi kết cấu và trang trí đứng ở thế cân bằng và giai đoạn 3 là giai đoạn trang trí khi các yếu tố này tách khỏi kết cấu. Khi nhận xét về thực trạng xây dựng ở châu Âu lúc bấy giờ, ông cho rằng nó đã xuống đến đỉnh điểm của sự tàn lụi.

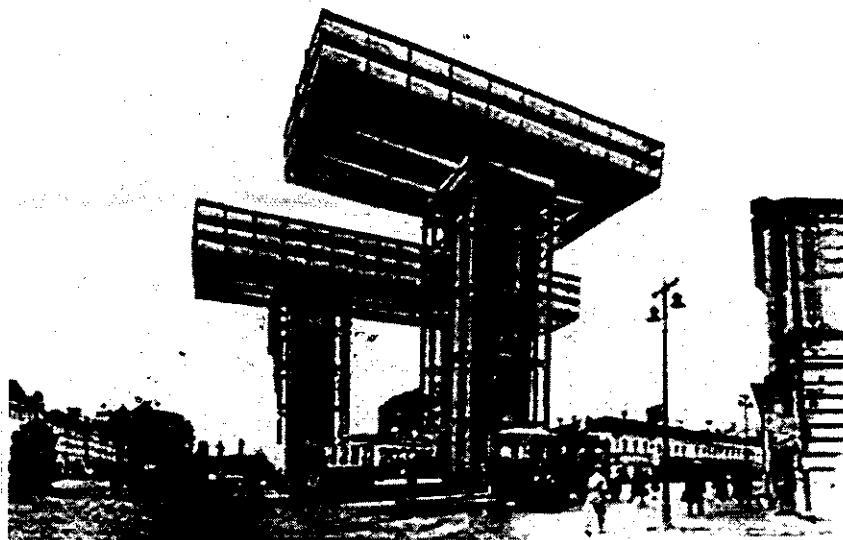
Ginzburg phản đối sự đoạn tuyệt với quá khứ của chủ nghĩa Vị lai Ý nhưng lại lựa chọn điểm xuất phát để tìm kiếm một phong cách mới giống hệt như chủ nghĩa Vị lai, đó là máy móc và sự năng động. Thay thế cho chủ nghĩa Vị lai là chủ nghĩa Duy lý mang màu sắc Pháp, ở đó vấn đề không gian được coi là kết quả của các lực chuyển động được vật chất hoá. Ông cho rằng cần kết hợp phong cách, kỹ thuật và hệ thống chính trị để giải quyết vấn đề xây dựng nhà ở cho người lao động. Theo ông máy móc là người thầy của cuộc sống hiện đại với lôgic về kết cấu và tiêu chuẩn hoá các cấu kiện, nó là biểu hiện đầy đủ về sự năng động của một xã hội. Máy móc đồng nghĩa với khái niệm về cái đẹp, về việc sử dụng vật liệu, về sự biểu lộ của các lực chuyển động, về cấu tạo... và kiến trúc cũng được đánh giá theo các tiêu chí của máy móc. Cuối cùng ông kết luận tính thống nhất giữa kết cấu và trang trí sẽ đạt được trong cách biểu lộ hữu cơ của kết cấu và qua đó người ta đạt đến giai đoạn thăng hoa của phong cách mới. Kiến trúc của Ginzburg là kiến trúc mang tính thẩm mỹ, kỹ thuật và tương ứng với máy móc. Phong cách mới được đánh dấu bởi tính hoành tráng còn sự phi đối xứng là biểu hiện của sự năng động (hình 183÷188). Người ta thấy có nhiều điểm tương đồng giữa Ginzburg và Le Corbusier. Tuy nhiên mỗi người theo đuổi một mục đích và lý tưởng khác nhau. Luận cứ kết cấu của Ginzburg triệt để hơn chủ nghĩa duy lý trong ý tưởng của Le Corbusier.



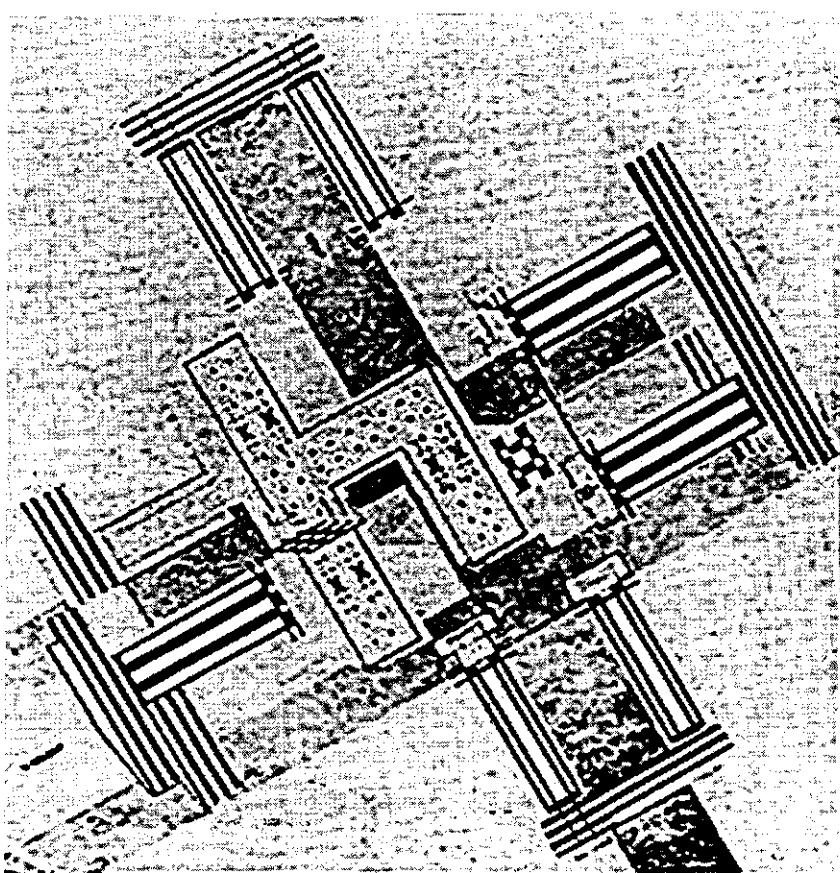
Hình 183: Moissej Ginzburg,  
Phác thảo trụ sở cơ quan.

Hình 184: W. Tatlin,  
Tượng đài Quốc tế III.

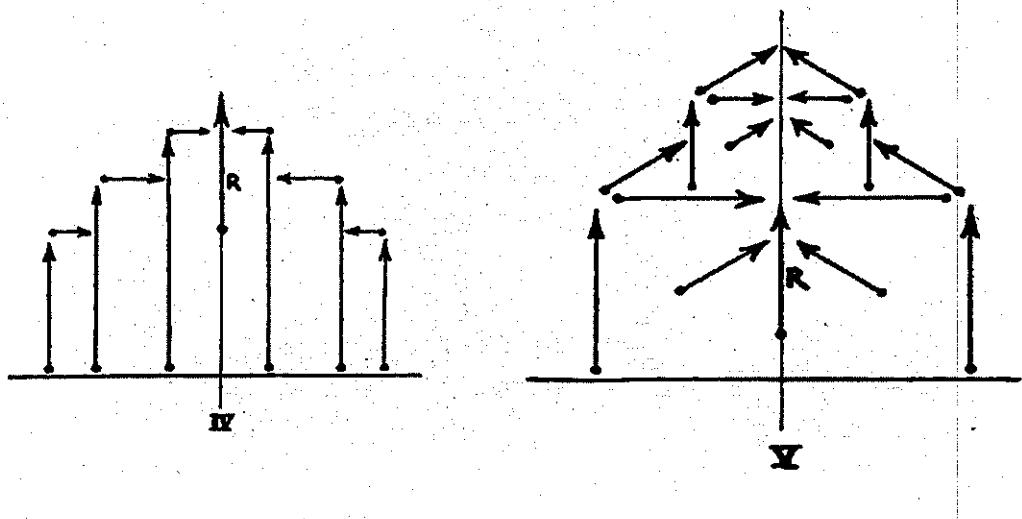




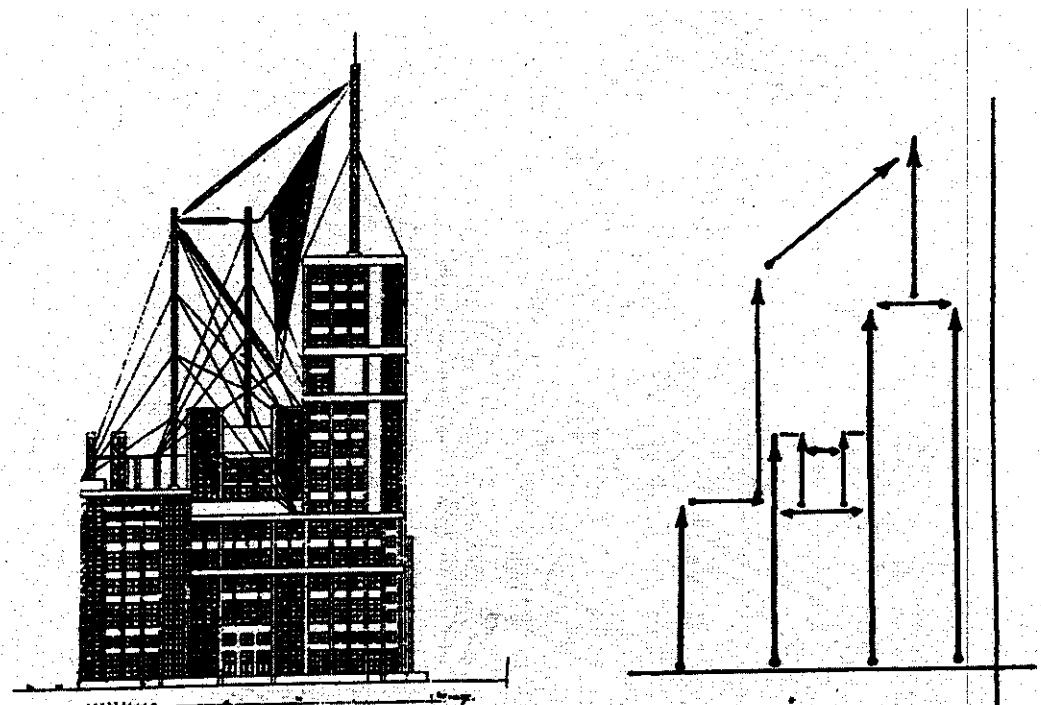
Hình 185: W. Ilinski, Nhà theo hình chiếc bàn là ở cổng trào.



Hình 186: El. Lissitzky, Mạc tư khoa.



*Hình 187: Moissej Ginzburg, Mô tả sự truyền lực trong kết cấu công trình Gotic và Baroque.*



**Бр. Веснинъ – Дворецъ МРУАД**

*Hình 188: Moissej Ginzburg, Mô tả sự truyền lực trong công trình của Wesnin (1922-23).*

### 4.3. LÝ THUYẾT KIẾN TRÚC SAU THẾ CHIẾN THỨ II (TỪ 1945 ĐẾN NAY)

\* Louis Kahn (1901-1974 )

Ông là người di cư vào Mỹ và làm nghề kiến trúc từ năm 1925 nhưng không được mọi người biết đến mãi đến khi một loạt công trình của ông được xây dựng vào giữa những năm 50 của thế kỷ XX. Đó là bảo tàng nghệ thuật ở Yale (1951-53), các phòng thí nghiệm ở Philadenphia (1957-61), ở Le Jella (1960-65) và khu ký túc xá ở Philadenphia (1960-65), tòa nhà chính phủ ở Dakka (1962), ở Islamabad (1965), Nhà hát ở Fort Wayne (1966), Trung tâm văn hóa Anh ở New Haven (1969), Cung hội nghị ở Venise (1969).

Khi những thiếu sót của chủ nghĩa công năng thuần túy bộc lộ rõ cùng với sự xuất hiện ngày càng nhiều các công trình theo quan điểm công năng máy móc là cơ sở để xuất hiện một trào lưu mới, tìm kiếm một hình thức biểu hiện hoàn toàn mới. L.Kahn không sa vào vùng xoáy đó mà đóng vai trò hòa giải hai trào lưu trên, ông không có một hệ thống lý thuyết hoàn chỉnh nhưng các quan điểm được trình bày mạch lạc trong các bài viết, bài giảng và được minh chứng bởi các công trình kiến trúc của mình.

Quan điểm kiến trúc của ông là sự kết hợp các tư tưởng hiện đại và cổ điển với một sự nghiêm túc trước đó chưa hề thấy. Ông tìm cách kết hợp thiên nhiên, bố cục và hình học trên cơ sở một hệ môđun cho trước. Ông sử dụng tất cả các ngôn ngữ của kiến trúc hiện đại, của kiến trúc Hy La, của kiến trúc Trung cổ, của kiến trúc Hồi giáo và cả của kiến trúc Hán lâm của thế kỷ XIX một cách tài tình khiến cho tất cả các trào lưu chỉ trong chốc lát hóa thành cổ xưa. Đối với ông không có các giải pháp mang tính hình thức mà chỉ có các giải pháp xuất phát từ những cái căn bản. Các yếu tố khác nhau tồn tại song song bên cạnh nhau, tác động một cách tự nhiên và như là chúng vừa chợt hiện ra từ ký ức sau một thời gian dài chờ đợi. Công trình cần được xây bằng vật liệu tự nhiên có sẵn trong khu vực, được lấy ra từ truyền thống. Nhờ đó sẽ hình thành một thế giới mới với nhiều nội dung và ý nghĩa. Nó không đem đến một thông điệp rõ ràng nhưng lại thể hiện một cách kín đáo nhưng mãnh liệt để phát hiện ra những hình thức kiến trúc mới lạ. Khác với các bậc thầy trước đó, ông không giải thích và không chứng minh. Các nhận xét của ông đều khó hiểu nhưng khêu gợi, ví dụ như:

“Ở trong ta là,  
Học theo linh cảm  
Hồi theo linh cảm  
Sống theo linh cảm  
Biểu hiện theo linh cảm  
Linh cảm tạo nên con người  
Người KTS lại tạo nên không gian...”

Các công trình công cộng là sự hiện thực hóa linh cảm . Trước khi tuân theo sự chỉ đạo của các yêu cầu không gian, người KTS cần nghe theo linh cảm của chính mình. Theo ông

“tạo ra tác phẩm nghệ thuật là tạo nên sự sống” và “đó là nghệ thuật khi người ta đáp ứng nhu cầu và cái đẹp”. Ông cho rằng:

“Tạo hình không phải tạo nên cái đẹp  
Cái đẹp hình thành qua quá trình chọn lọc  
Giống nhau, Hợp nhất và Tình yêu”

Ông viết tiếp:

“Nghệ thuật là một hình thức tạo nên sự sống có trật tự  
Trật tự trong tâm hồn không thể nắm bắt được  
Mức độ trật tự càng cao thì khả năng tạo hình càng lớn  
Bố cục trật tự đòi hỏi phải có sự hợp nhất.  
Người KTS có thể phát hiện ra cái không biết mà không gian muốn có  
Nhờ bố cục trật tự mà KTS có được sức sáng tạo và  
Khả năng tự nhận xét đem đến cho cái  
Không biết hình thức của nó .  
Cái đẹp sẽ hình thành”.

Ông khẳng định sự độc lập trong sáng tác kiến trúc không dựa vào các luận cứ duy lý hay một chương trình được cộng đồng công nhận. Ông là người đã phá vỡ tính thống nhất trong giải pháp của kiến trúc hiện đại và chứng minh rằng các giải pháp có thể đi theo các hướng khác nhau nhưng tất cả đều nổi bật, có ý nghĩa và hiệu quả như nhau. Ông đã vượt qua chủ nghĩa công năng thuần tuý chỉ nhằm thỏa mãn nhu cầu và coi kiến trúc là biểu hiện những mong muốn của con người. Theo ông các mong muốn được xác định không phải do tính cá thể mà do cách sống của mỗi thời đại. Nó đòi hỏi chân lý thông qua hiện thực kiến trúc (hình 189 ÷ 195).

Khi nghiên cứu kỹ kiến trúc La Mã cổ đại và chuyển đổi chúng thành ngôn ngữ biểu hiện riêng. Ông đã sử dụng chúng một cách khéo léo trong các công trình của mình ở Ấn Độ và Bangladesh nhưng chúng không phải là sự lựa chọn theo kiểu Philipp Johnson. Trong vấn đề vật liệu ông có quan điểm gần giống Wright: thích sử dụng gạch nung và bê tông và cường điệu chúng thành sự ca ngợi hai vật liệu này.

Đối với ông, kiến trúc là không gian chứa đựng các sự kiện và phân biệt chúng thành “không gian phục vụ” (không gian hữu ích) và “không gian được phục vụ” (không gian không có chức năng): “Trong một công trình kiến trúc bao giờ cũng có cả hai loại không gian đó, tức là không bao giờ có một công trình kiến trúc chỉ toàn các không gian hữu ích. Không có các không gian không có chức năng thì các không gian hữu ích không bộc lộ hết tính năng của nó”.

### \* Alvar Aalto (1898-1976)

Con đường sáng tạo nghệ thuật của Alvar Aalto gắn bó chặt chẽ với con người và đất nước Phần Lan. Huto Alvar Henric Aalto sinh năm 1898 trong một gia đình người thợ làm ròng tại Kurortan ở trung tâm Phần Lan. Ông lớn lên và được giáo dục tại một làng quê là Alairv, giữa một thiên nhiên phương Bắc đầy thơ mộng và chính nó đã có ảnh hưởng to lớn tới nhận thức của ông về thế giới chung quanh và những quan điểm sáng tác của ông sau này.

Năm 1916, Aalto thi vào khoa kiến trúc của trường đại học Bách khoa ở thành phố Helsinki. Năm 1921, Aalto nhận được bằng công nhận tốt nghiệp Kiến trúc sư. Vào đầu những năm 20 của thế kỷ, Aalto tham gia tích cực vào cuộc đấu tranh chống lại chủ nghĩa chiết trung và các phong cách kiến trúc nhại cổ và ông là một trong những đại diện của “Mặt trận Tân cổ điển”. Năm 1923, Alto khai trương văn phòng thiết kế của mình tại Yuviskul. Giai đoạn này là giai đoạn tiền công năng và là giai đoạn hình thành của Alvar Aalto.

Trong những năm 30 cùng với E. Briuggman (1891-1955), A. Aalto là những người đại diện tích cực cho phong trào kiến trúc mới của Phần Lan. Họ đã tham gia vào rất nhiều các cuộc thi thiết kế và triển lãm, gặt hái được rất nhiều thành công với nhiều hợp đồng và giải thưởng lớn. Tuy nhiên ông vẫn trăn trở, tìm kiếm cho mình một hướng đi mới. Năm 1939, Aalto sang Mỹ, giảng dạy tại trường kỹ thuật Massachusset. Nhìn nhận cuộc sống tại một nước công nghiệp tư bản phát triển, ông cảm thấy thất vọng và mất đi niềm tin vào những gì mà thời đại cơ khí hoá có thể đem lại cho con người. Ngoài ra, những cuộc tiếp xúc của ông với Frank Lloyd Wright, đã giúp ông tìm được sự đồng cảm, củng cố thêm niềm tin của ông vào sự cần thiết đấu tranh chống lại chủ nghĩa kỹ thuật, máy móc.

Trong thời gian Thế chiến II, Aalto giảng dạy tại đại học kỹ thuật Massachusset, đến 1940 ông được nhận danh hiệu giáo sư. Từ sau Đại chiến thế giới II cho tới giữa những thập niên 70, Aalto có một sự nghiệp thật vẻ vang với rất nhiều công trình được thiết kế và xây dựng ở Phần Lan và ở nhiều quốc gia khác trong đó cả ở Mỹ. Ông luôn tuân thủ những nguyên tắc cơ bản do mình đặt ra, đó là sự hài hòa thống nhất của công trình với cảnh quan chung quanh và những yêu cầu mang tính nhân văn phục vụ con người. Ông viết đã viết: “Đôi tay làm ra chỗ ở, thành phố, công trình và thậm chí những vật dụng nhỏ bé nhất của con người, nó cần phải mềm mại, mang tính nhân văn để tạo ra sự dễ chịu và thoải mái cho con người”. Ngược lại với chủ nghĩa Chiết trung ở cuối thế kỷ XIX thường dựa trên cơ sở của sự lâng mạn. Chủ nghĩa Duy lý của thế kỷ XX đặt niềm tin vào các tiến bộ kỹ thuật, đồng thời gửi vào đó rất nhiều các ý tưởng phát triển xã hội. Phần Lan là một xã hội liên kết các tư tưởng của cộng hoà tư sản và của tôn giáo tin lành, xã hội này luôn sẵn sàng đón nhận các tiến bộ khoa học kỹ thuật, nhưng cũng không đánh mất các giá trị bản sắc dân tộc. Chính những bối cảnh này đã giúp Aalto hình thành quan điểm nghề nghiệp của mình.

Ở cuối những thập niên 20, ông kiên quyết quay lưng lại với chủ nghĩa tân cổ điển và hào hứng tiếp thu các tư tưởng tiên tiến của Bauhaus, Le Corbusier và trường phái Kết cấu Xô viết.

Theo ông ở tất cả các quốc gia, không phụ thuộc vào trình độ phát triển của mình đều phải tìm thấy niềm tin ở các tiến bộ khoa học kỹ thuật. Quan điểm đó của ông chẳng bao lâu đã bộc lộ rõ những hạn chế. Trong thời gian sống tại Mỹ ông nhận thấy mặt trái của kỹ thuật, ngoài những lợi ích mà nó đem lại, kỹ thuật dường như cũng chống lại con người, rất nhiều các vấn đề của xã hội mà kỹ thuật không thể giải quyết. Chính vì vậy trong những thập kỷ 30, ông đã tìm cho mình một con đường khác nhằm sử dụng kỹ thuật như là một phương tiện của kiến trúc nhân văn. Nguyên tắc sáng tạo cao nhất của Aalto là bắt kỹ thuật phải phục vụ con người. Ông sử dụng các tiến bộ kỹ thuật ở rất nhiều công trình, nhưng những nơi nào kỹ thuật trở thành một sức mạnh áp “chẹ”, “đè nén” con người, ông kiên quyết chống lại việc sử dụng nó. Ông cũng phê phán gay gắt những công trình máy hoá đồ sộ và những thành phố với những nhà cao tầng chọc trời bằng thép và kính. Theo ông, kiến trúc phải đặt con người lên trên máy móc, chức không phải là sự ngược lại.

Aalto thường phê phán các KTS hiện đại về sự thái quá trong chủ nghĩa Duy lý. Ông luôn mong muốn kiến trúc phải đem lại lợi ích không chỉ cho những người giàu, mà cả những người nghèo trong xã hội. Ông cũng cảnh báo cái “hiện đại” khi sự phát triển thái quá của kỹ thuật không có khả năng kiểm soát, dẫn đến sự phá hoại các mối quan hệ sinh thái, môi trường, những hoạt động của con người ngày càng tách ra xa khỏi môi trường thiên nhiên đích thực (ví dụ như việc sử dụng hệ thống điều hòa không khí ở giai đoạn này).

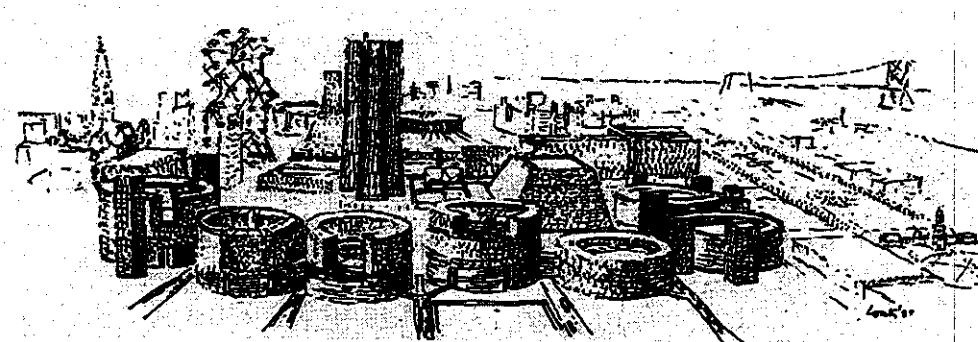
Aalto coi tiêu chuẩn hoá là một phương tiện tiên tiến để phát triển công nghiệp hoá xây dựng. Ngay từ những năm 30 ông đã chỉ ra rằng cần phải có nhiều cấu kiện điển hình khác nhau, nhất là đối với nhà ở. Ông luôn cố gắng đem lại cho các cấu kiện điển hình sự linh hoạt, làm cho chúng trở nên gần gũi và đa dạng hơn với nhu cầu sử dụng của con người.

Có thể nói quan điểm sáng tạo “Duy lý nhân văn” của Aalto và niềm tin vững chắc vào khả năng của kỹ thuật phục vụ con người là một trong những nguyên nhân cơ bản đưa Aalto trở thành một kiến trúc sư quốc tế nổi tiếng của đất nước Phần Lan. Theo ông kiến trúc và con người là một bộ phận của thiên nhiên. Ông không đặt thiên nhiên lên trên con người, nhưng cũng không tạo ra một thế giới hình học duy lý, cách biệt khỏi thiên nhiên. Truyền thống dân tộc coi kiến trúc như một mắt xích giữa thiên nhiên và con người cũng góp phần hình thành quan điểm này của Aalto. Ông cho rằng các hoạt động của con người luôn kèm theo sự tổn thất đối với thiên nhiên và công cụ để thực hiện những điều đó lại chính là kỹ thuật. Đối với kiến trúc, quá trình xây dựng các thành phố, nhà máy, cầu đường

cũng luôn là những yếu tố ảnh hưởng to lớn tới thiên nhiên. Có thể nói hầu hết các tác phẩm của ông, phong cảnh phương bắc đã trở thành một bộ phận của bố cục chung, Aalto luôn bị lôi cuốn, hấp dẫn bởi các không gian mềm mại và tương tự với tự nhiên và loại trừ tất cả các góc cạnh trên công trình. Vấn đề này ông có quan điểm rất gần với F. L. Wright. Ngoài ra theo ông sự gần gũi với thiên nhiên còn được biểu hiện qua sử dụng màu sắc của vật liệu, màu sắc là một phương tiện nhằm đạt tới sự hài hoà thống nhất trong gam màu của công trình với thiên nhiên. Ông còn rất chú trọng tới “kiến trúc mặt đất” khi sử dụng các thảm cỏ, cây xanh, cây bụi, đá, các sân vườn trên những sườn đồi, các tấm thảm tự nhiên dưới chân công trình.

Vào những năm 30 của thế kỷ XX, hướng phát triển chính của kiến trúc Tây Âu dựa trên lý thuyết của Le Corbusier và Bauhaus. Quá trình phát triển kiến trúc dẫn đến sự xuất hiện bên cạnh hình thức “hình học” là hình thức “hữu cơ”. Sự khác biệt của các hình thức này không chỉ ở về hình thức bên ngoài, mà còn là ở các gam màu của vật liệu trong việc sử dụng các vật liệu truyền thống. Aalto đã tìm tòi theo hướng nhân văn, cố gắng tìm ra sự liên kết gắn bó hữu cơ giữa kiến trúc với thiên nhiên. Ông gần gũi với những quan điểm của F.L. Wright và có thể xem họ như đại diện của xu hướng kiến trúc hữu cơ thời kỳ đó.

Khái niệm của ông về không gian, hình thức và vật liệu luôn gắn bó chặt chẽ với nhau. Khái niệm liên kết hài hoà của những không gian đóng và mở, tĩnh và động. Ông thiên về việc tổ chức các không gian khép kín, những không gian có giới hạn, tuy vậy ông cũng vẫn thường mở chúng ra với thiên nhiên (như cấu trúc không gian, kiến trúc “mở” của Mies van de Rohe) (hình 190÷201). Aalto thường chia các loại vật liệu thành 2 loại “cấu tạo” và “hoàn thiện”. Ông không sử dụng nhóm “lạnh”, mà thường chọn màu đồng “ấm”, và hầu như không bao giờ sử dụng bê tông trần và các mảng kính lớn, mà thay vào đó là các vật liệu tự nhiên (đá, gỗ) hoặc tương tự như gạch, vữa, gốm đã được thử thách qua thời gian và phù hợp với văn hoá dân tộc. Ông thường nói “*Kiến trúc hiện đại không có nghĩa là sử dụng các vật liệu mới chưa được thử thách qua thời gian, mà là sử dụng vật liệu phù hợp với con người*”. Ngoài vật liệu, Aalto còn nghiên cứu một cách toàn diện các tính chất tâm sinh lý của ánh sáng cũng như chất lượng của ánh sáng tự nhiên. Ông đã sử dụng nghệ thuật ánh sáng như một chất liệu tổ chức không gian. Mặc dù các công trình của Aalto gắn bó chặt chẽ với truyền thống, với những ảnh hưởng của khí hậu và với cả địa hình đa dạng của mình, nhưng các tác phẩm kiến trúc của ông không chỉ là một hiện tượng có ý nghĩa hẹp hoặc mang tính địa phương vì ông đã đưa vào đó hơi thở của kiến trúc hiện đại thế giới. Điều hiển nhiên là Aalto sẽ mãi là người có những cống hiến to lớn cho các giá trị kiến trúc của thế kỷ XX, và trung tâm của nền kiến trúc đó chính là con người.

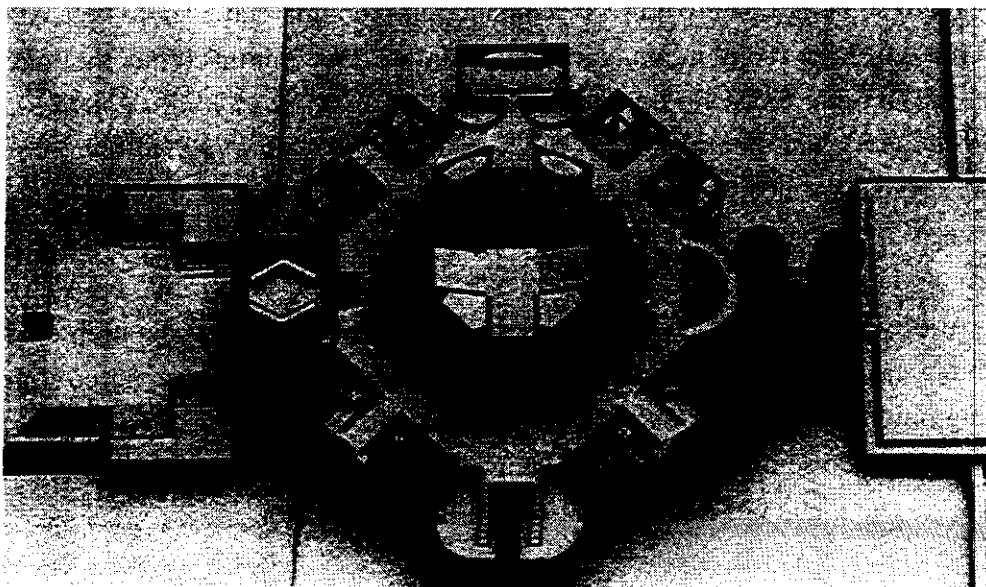


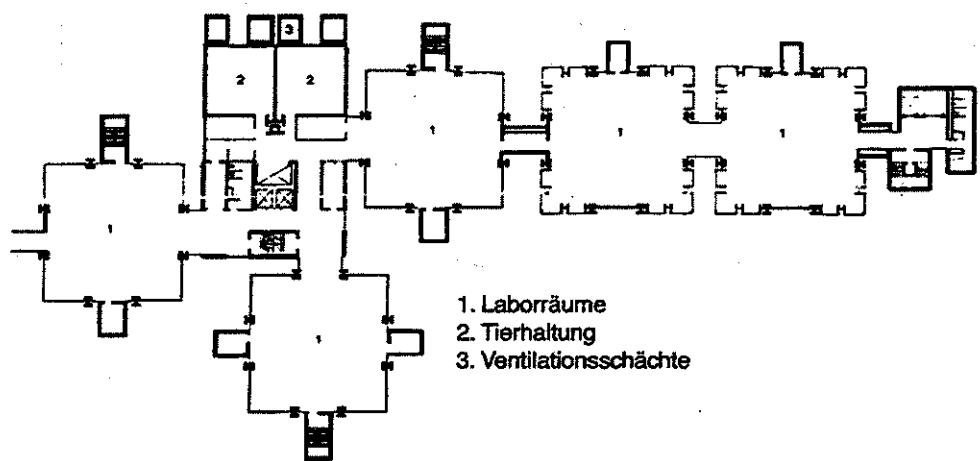
Hình 189: Louis Kahn, Đồ án cải tạo Trung tâm thành phố Philadelphia (1956-62).

Hình 190: Louis Kahn, Phác thảo.

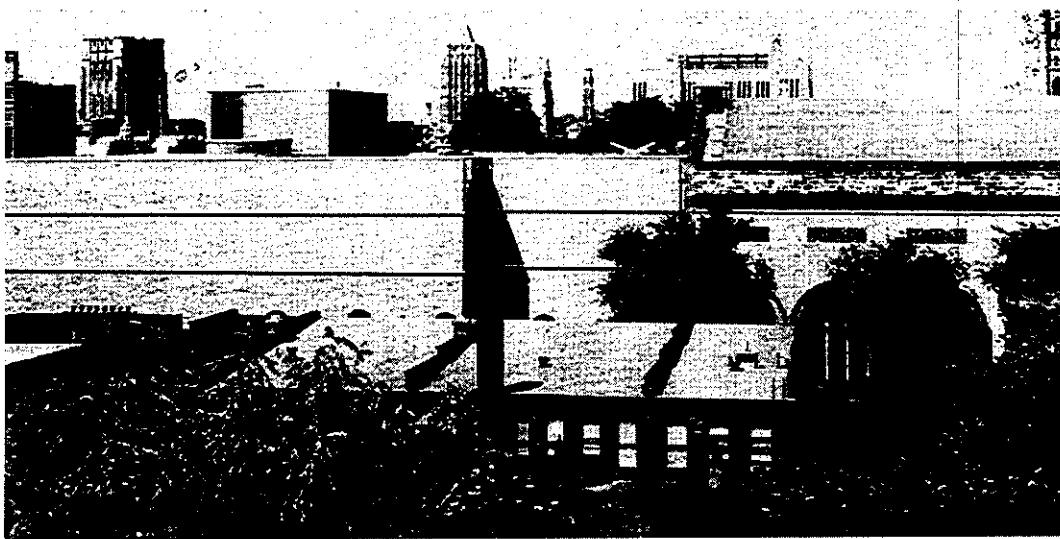


Hình 191: Louis Kahn, Phòng họp lớn  
của Quốc hội ở Dakar Bangladesh  
(1962).

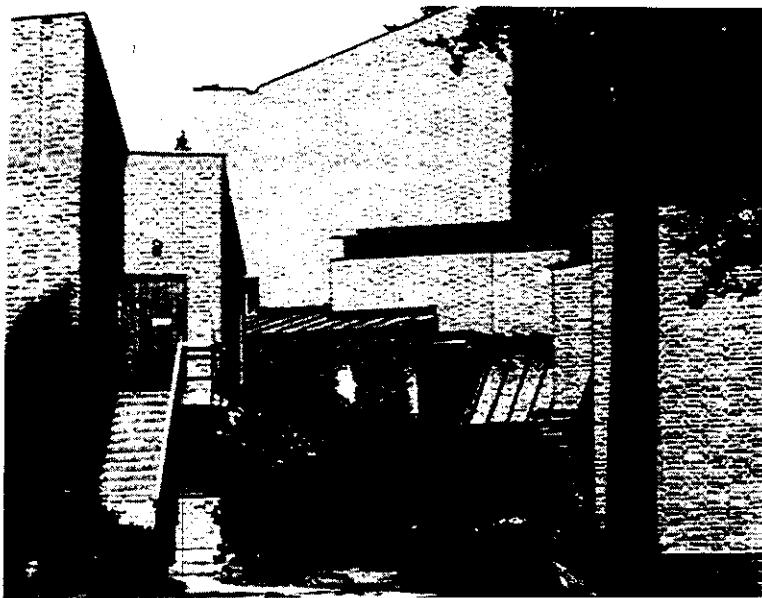




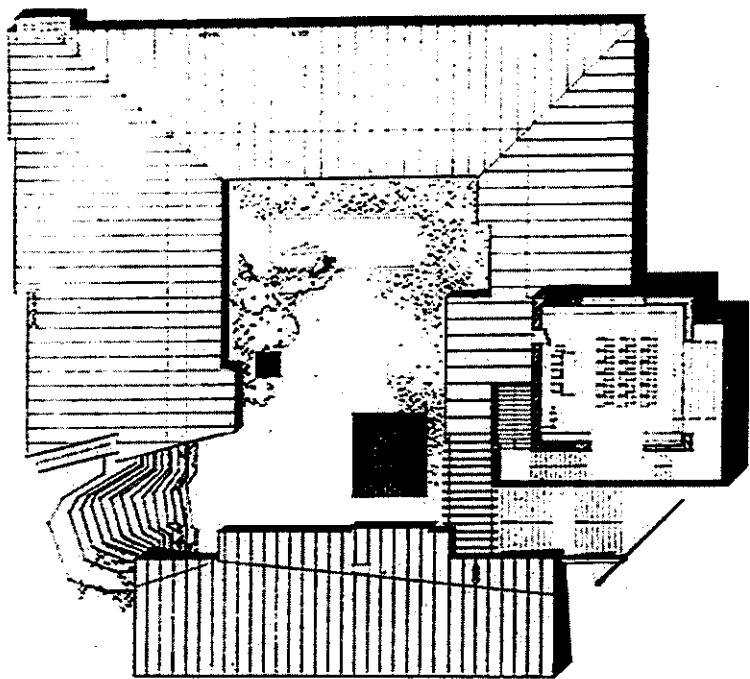
Hình 192, 193: Louis Kahn, Triển lãm nghệ thuật của Trường đại học Yale (1951-53).

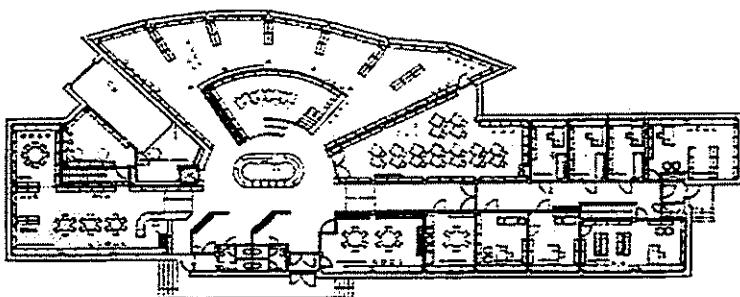


Hình 194, 195: Louis Kahn, Triển lãm nghệ thuật của Triton đại học Yale (1951-53).

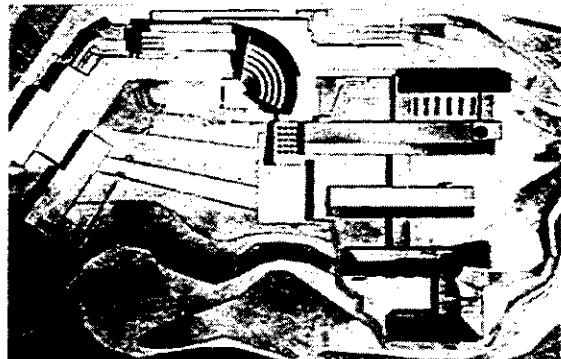


**Hình 196, 197:** Alvar Aalto,  
phối cảnh sân trong và mặt  
bằng Trung tâm công cộng  
Sayunatsato.

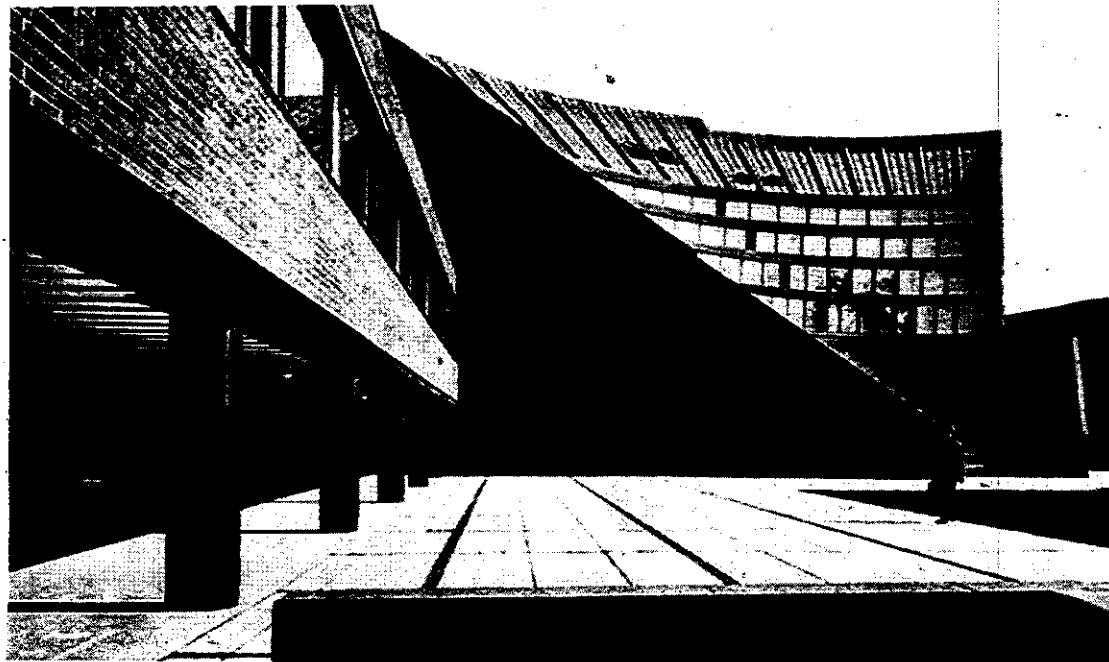


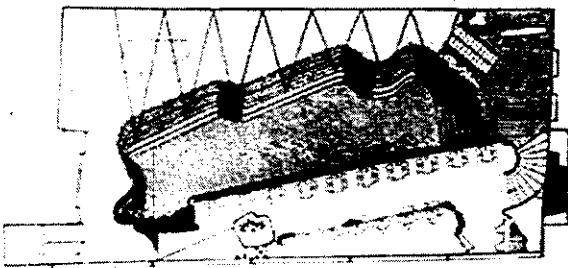


**Hình 198:** Alvar Aalto,  
Thư viện Seinäjoki (1965).



**Hình 199, 200:** Alvar Aalto,  
Tổng bình đồ và góc nhìn về giảng  
dường lớn Trường đại học Bách Khoa  
Otaniemi ở Helsinki (1964).





**Hình 201:** Alvar Aalto, *Mặt bằng và nội thất* nhà Phần Lan ở triển lãm Thế giới, New York (1939).



### \* Robert Venturi

Robert Venturi sinh năm 1925, là một KTS người Mỹ. Ông đã từng làm việc nhiều năm tại văn phòng kiến trúc của Eero Saarinen và của Louis I. Kahn. Sau đó ông cộng tác cùng John Raud. Từ 1960-1963 ông thiết kế và xây dựng một nhà ở cho người già. Ngôi nhà có vật liệu đơn giản, kết cấu thông dụng, hình thức bình thường và không khác gì so với các ngôi nhà kiểu Mỹ khác là bao nhưng nó lại chứa đựng rất nhiều ý tưởng và suy nghĩ của ông về kiến trúc trong LTKT của Robert Venturi. Những cái mới lạ trong công trình đó rất kín đáo và mang tính trí tuệ: ở mặt chính, phía trên được tách hẳn ra khỏi tường để nhấn mạnh vai trò của mặt đứng là bộ mặt công cộng của công trình, biển báo là một chi tiết của nghệ thuật đại chúng (Pop-art) và cột ăng ten giả mạ vàng ở trên mái như tượng trưng một cách “vui vẻ” và hơi “mỉa mai” về hoạt động chính của những người già trong xã hội công nghiệp.

Robert Venturi có một kiến thức lịch sử sâu rộng nhưng mối quan hệ với lịch sử của ông khác hẳn James Stirling và Louis Kahn-những người sử dụng các chi tiết có nguồn gốc từ lịch sử rồi biến đổi có sáng tạo cho phù hợp với nhu cầu hiện đại. Trong khi L. Kahn tạo nên một trật tự mới đã được công nhận trong quá khứ còn Stirling thì dùng chúng để phê bình một cách “mỉa mai”. Trái lại, Venturi chấp nhận thế giới này như nó vẫn tồn tại. Ông đã tiêm cận vấn đề từ góc độ triết học nhiều hơn là dùng phân tích và tổng hợp. Cuốn sách của Venturi gồm phần mở đầu và 11 chương như sau:

#### Phân mở đầu: Vào đề, lời giới thiệu

Chương I: Vì một nền kiến trúc giàu quan hệ

Chương II: Phức tạp và mâu thuẫn chống lại đơn giản hóa và sự chạy trốn vào cái đẹp thuần túy

Chương III: Đa ý nghĩa

Chương IV: Hình thức xung khắc, Hiện tượng “Cũng - Như” trong kiến trúc

Chương V: Hình thức xung khắc (tiếp theo)

Các yếu tố có chức năng kép

Chương VI: Sự hoà đồng và khả năng bố cục hạn chế của cấu trúc

Chương VII: Dung hoà các xung khắc

Chương VIII: Sự tồn tại đồng thời của các xung khắc

Chương IX: Bên trong và bên ngoài

Chương X: Trách nhiệm vì một tổng thể phức tạp

Chương XI: Các công trình của Venturi.

Trong lời giới thiệu, Vincent Scully ca ngợi coi đây là một trong hai tác phẩm về lý thuyết kiến trúc quan trọng nhất của thế kỷ XX bên cạnh cuốn “Hướng tới một nền kiến trúc mới” của Le Corbusier vì nó có những bổ sung rất quý giá. Theo ông khuôn mẫu của 2 người hoàn toàn đối lập nhau nếu như không muốn nói là trái ngược với Le Corbusier “người thấy vĩ đại” là ngôi đền Hy Lạp màu trắng đứng tự do giữa không gian rộng lớn và

tràn ngập ánh sáng thì Venturi lại tìm thấy hình mẫu của mình tại các mặt phố sôi động đa dạng ở Italy cùng với sự thích nghi của nó với mọi yêu cầu nhiều khi trái ngược nhau giữa trong và ngoài. Xét về mặt lịch sử và loại hình thì đường phố Italy là đối cực của ngôi đền Hy Lạp.

Chương I chính là bản tuyên ngôn của Venturi, ngay trong dòng đầu tiên ông viết: “Tôi ưa thích sự đa dạng và màu thuần trong kiến trúc. Tôi không thích sự lộn xộn thiếu tương quan và độc đoán của kiến trúc không được xử lý và cả những cái tinh xảo nhưng gượng gạo của kiến trúc biểu hiện hoặc vẻ đẹp bên ngoài của hình thức. Trái với những cái trên là kiến trúc phức hợp chứa đầy màu thuần có cội nguồn từ sự phong phú và đa ý nghĩa của cuộc sống hiện đại và kinh nghiệm sống không phải là chỉ riêng trong lĩnh vực nghệ thuật”. Hơn thế nữa, ông khẳng định “Ngày nay với một nhiệm vụ thiết kế đơn giản nhất thì giải pháp công nghiệp theo dây chuyền đối với trang thiết bị và tạo hình đơn giản cũng là rất khác nhau, thậm chí đến mức có thể mâu thuẫn với nhau”. Bởi thế người KTS không thể bỏ tay trong khuôn khổ “đạo đức trong sạch” của kiến trúc hiện đại dòng chính thống và ông cho rằng: “Dù có sai lệch đôi chút vẫn hơn tinh khiết tuyệt đối, méo mó hơn cứng đờ, đa ý nghĩa hơn minh bạch, ngờ ngắn vui vẻ hơn lạnh lùng, phức tạp hơn đơn giản, cái chịu đựng mâu thuẫn hơn cái rõ ràng mạch lạc, sự sinh động nhốn nháo hơn cái thống nhất suôn sẻ” Ông ủng hộ kiến trúc chứa đựng mâu thuẫn kiến trúc “Cũng-Như” và từ bỏ kiến trúc “Hoặc-Là”. Theo ông kiến trúc “Cũng-Như” chấp nhận sự tồn tại song song của các quan điểm, trường phái còn kiến trúc “Hoặc-Là” chỉ chấp nhận sự tồn tại duy nhất của một quan điểm, một trường phái chính thống và là đối cực của kiến trúc “Cũng-Như”. Ông viết: “Nói cách khác tôi thích cả trắng lẫn đen, đôi khi màu xám chút không ưu kiều hoặc là trắng hoặc là đen” và kết luận “kiến trúc tốt là kiến trúc có nhiều hình diện ý nghĩa, được chú ý từ số lớn các mối quan hệ là không gian và các yếu tố của nó và có thể được cảm nhận đồng thời trên nhiều hình diện khác nhau”.

Trong chương II, ông bắt đầu bằng sự phê phán các KTS coi sự đa dạng như là cái gì không thoả đáng hoặc là cái chứa đựng các mâu thuẫn. Để từ bỏ truyền thống của quá khứ và bắt đầu lại từ đầu họ đã lý tưởng hoá các sơ đẳng các nguyên thuỷ trên cơ sở loại trừ sự trang trí phong phú mang tính trí tuệ. Nói cách khác kiến trúc hiện đại không chứa đựng sự đa ý nghĩa.

Theo quan điểm của August Heckscher thì: “Sự chuyển đổi từ cách nhìn cuộc sống đơn giản và trật tự sang cách nhàn nhã phức hợp và đầy thất vọng chính là cái mà mỗi người trong chúng ta trải qua trong quá trình trưởng thành... Chủ nghĩa duy lý ra đời trong bối cảnh đầy sự giản đơn và trật tự và nó không phù hợp với thời đại đổi mới - thời đại đòi hỏi phải tạo ra sự cân bằng mới từ mâu thuẫn đối kháng. Sự cân bằng và sự thanh bình trong tâm trí chỉ có được giữ thái cực đối kháng và thái cực không hiểu biết”. Xuất phát từ quan điểm đó, Venturi cho rằng “ít không phải là nhiều” mà còn hơn thế ông kết luận: “ít thì buồn tẻ”. Kiến trúc phức hợp giàu mâu thuẫn không phải là kiến trúc đẹp về mặt hình thức hay kiến trúc của ý đồ mang tính chủ quan trong tạo hình.

Sự đa dạng sai lệch của chủ nghĩa hình thức mới, không đem lại những cảm xúc, kinh nghiệm gì mới bởi vì chúng không phải là biểu hiện của nội dung rất phức tạp mà chỉ là sự nhái lại các hình thức đã có từ quá khứ, chúng không được phép tồn tại cũng như sự đơn giản sai lệch trong tác phẩm của một số KTS hiện đại.

Phức hợp và mâu thuẫn trong kiến trúc có hai góc độ: công trình (nội dung và hình thức) và môi trường, khung cảnh xung quanh.

Trong chương III, Venturi tập trung vào vấn đề mối quan hệ giữa hình thức và nội dung. Với một công trình kiến trúc, ông phân biệt giữa thực thể vật chất và hiện tượng tâm lý là sự phản ánh của nó bằng những hình ảnh trong não bộ. Nhờ có sự phân biệt này mà theo ông một công trình nhất định có thể có nhiều khả năng biểu hiện khác nhau. Kiến trúc bao gồm cả hình thức và vật chất, trừu tượng và cụ thể: “*Thông điệp của nó chỉ biểu lộ trong một khung cảnh trong một mối tương quan nhất định. Mỗi chi tiết, yếu tố kiến trúc luôn được cảm nhận đồng thời dưới dạng hình thức và cấu trúc, chất cảm và chất liệu. Chính sự ràng buộc qua lại đầy mâu thuẫn là cội nguồn của những cảm xúc, là thời điểm đa ý nghĩa và đầy hấp dẫn tạo nên đặc trưng môi trường của kiến trúc*”.

Trong hai chương IV và V, Venturi đi sâu tìm hiểu các đối tượng và hình thức biểu hiện của chúng trong kiến trúc. Ông lấy các ví dụ từ các công trình của Le Corbusier về ngôi nhà Shodaqn vừa đóng vừa mở, biệt thự Savoye bên ngoài đơn giản bên trong phức tạp... Từ đó ông đưa ra nhận xét sự cảm nhận đồng thời trên nhiều bình diện độc lập đưa người quan sát đến trạng thái tự mâu thuẫn trong đánh giá của mình, làm chậm lại lời phán quyết và vì thế cách cảm thụ trở nên sinh động.

Ông cũng chỉ rõ sự khác biệt giữa hai góc độ: chức năng của ký hiệu và hiện tượng “Cũng-Như”: Chức năng của ký hiệu là đặc trưng của hình thức và công năng, là ý nghĩa, còn hiện tượng “Cũng-Như” là mối quan hệ giữa chi tiết và tổng thể. Ông nhấn mạnh ý nghĩa là quan trọng chứ không phải là công năng, một quan điểm ngược lại với chủ nghĩa công năng thuần túy.

Mở đầu chương VI là sự khẳng định “*Các mâu thuẫn phải được chấp nhận như là thực tế cho trước*”. Trật tự đúng đắn theo cách hiểu của Venturi là một sự phong phú đa dạng chứ không phải là một trật tự khô cứng của chủ nghĩa công năng. Ông viết: “Trật tự thật sự gạt bỏ các mâu thuẫn xuất hiện tình cờ và vẫn cho khả năng kiểm soát môi trường xung quanh nhưng đồng thời cũng cho phép những ứng xử xảy ra một cách tự nhiên bột phát. Nó tạo nên biên độ dao động cho các đánh giá và thỏa hiệp” tức là có thể dẫn đến sự đồng tình và ủng hộ. Theo ông: “*không có nguyên tắc trong kiến trúc nhưng không phải mọi thứ đều có thể*”, có nghĩa là có ranh giới giữa trật tự và hỗn loạn mà người KTS phải quyết định và cân nhắc cẩn thận. Đó là một trong những nhiệm vụ căn bản của KTS.

Trong chương VII, ông trình bày vấn đề trung hoà của đối kháng và gọi Le Corbusier là bậc thầy của người vi phạm quy tắc để đạt hiệu quả một cách trung hoà các đối kháng. Trong biệt thự Savoye, Le Corbusier đã không tuân thủ theo lối cột bằng cách đặt cột lùi ra hay thụt vào làm cho không gian đạt được sự hợp lý cần thiết cho nhu cầu sử dụng về giao thông. Bằng cách đó ông đã đạt được hiệu quả lớn hơn và cá A. Aalto cũng hay làm



như vậy. Theo ông không phải lúc nào ta cũng làm được điều đó và trong nhiều trường hợp các đối kháng đứng cạnh nhau cùng song song tồn tại mà không có vật dung hoà.

Venturi đã nêu ra một loạt ví dụ trong chương VIII và kết luận sự tồn tại đồng thời tạo nên sự phong phú về vấn đề. Một giải pháp nghệ thuật là một sự giao thoa kết hợp, nhờ đó các chi tiết các yếu tố tương phản có vẻ như không hoà hợp sẽ không loại trừ lẫn nhau mà sẽ hình thành một tổng thể mới.

Trong chương IX, Venturi xem xét mối tương quan giữa trong và ngoài, coi sự tương phản giữa chúng là một trong những hình thức đối kháng quan trọng nhất trong kiến trúc. Ông cho rằng việc tạo hình từ trong ra ngoài hay từ ngoài vào trong đều cho phép hình thành kiến trúc. Khi bên trong và bên ngoài phân biệt được với nhau thì bức tường - nơi chuyển tiếp, sẽ trở thành sự kiện của kiến trúc. Theo ông người ta nên khai thác nó chứ không nên bỏ qua giống như trong ý tưởng không gian liên hoàn của Mies.

Hai chương cuối của cuốn sách (chương X và XI) là kết luận và một số minh họa do tác giả thể hiện (hình 202-221). Ông cho rằng: “*Kiến trúc phức tạp và mâu thuẫn với những sự dung hoà đa dạng vẫn là một tổng thể trọn vẹn*” và coi đó là trách nhiệm của KTS phải đáp ứng được yêu cầu đó.

Sau tác phẩm này ông còn viết thêm một số sách khác, trong đó có cuốn “Học tập Las Vegas” để cao hơn nữa vai trò của ký hiệu trong biểu hiện kiến trúc trên cơ sở phân tích, đánh giá toàn cảnh thành phố và một số công trình tiêu biểu. Sự cồng điệu thái quá của ông đã làm nhiều người hiểu sai bản chất vấn đề và dẫn đến sự đánh giá sai ý nghĩa và quy mô lớn lao của LTKT do ông đề xuất. Tuy các công trình của ông không đạt được tầm cao như LTKT của mình vì các thử nghiệm của ông còn bị giới hạn trong bình diện ngôn ngữ mà chưa thực sự quan tâm đến bình diện công nghệ cũng như việc ông không theo đuổi một lý tưởng và quá chú ý đến cái bình dị, đời thường (hình 222).

#### \* Charles Moore

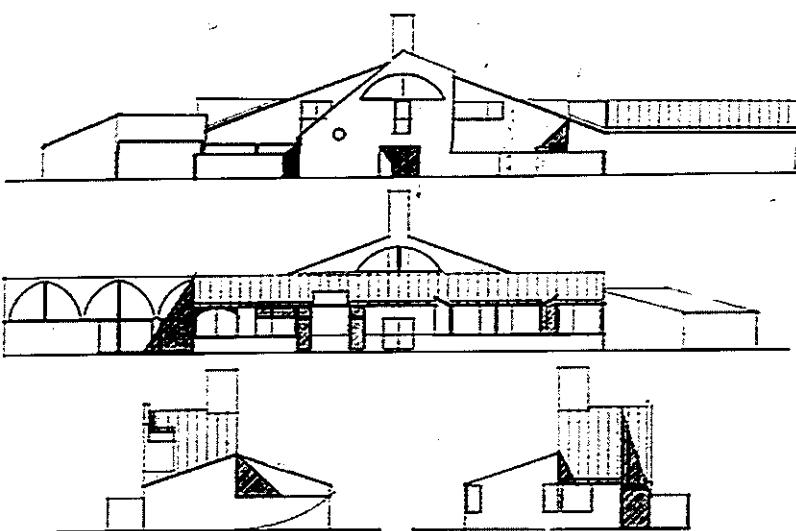
Charles Moore sinh năm 1925. Cùng tuổi, cùng nghề nghiệp với Venturi, các quan điểm của ông thường được so sánh với Venturi tuy rằng sự so sánh thường khập khiễng. Cũng như Venturi, ông cho rằng kiến trúc trước hết là tín hiệu nhưng cơ sở lập luận dẫn đến quan điểm đó lại hoàn toàn khác với Venturi. Trước tiên, để hiểu rõ quan điểm của Ch. Moore người ta phải xem xét cuốn sách “*Thân thể, tinh thần, và kiến trúc*” in năm 1977 do ông cùng viết với nhà điêu khắc Kent C. Bloomer. Ở đây quan điểm về kiến trúc được xây dựng triệt để trên cơ sở nhân chủng học và kiến trúc được xem xét bởi khả năng cảm thụ bởi cơ thể con người và các hoạt động của nó trong không gian kiến trúc. Ông xuất phát từ các yếu tố cơ bản của kiến trúc: không gian, địa điểm, tường, mái,... đương nhiên có cả cột nữa và tiến sát đến lý thuyết kiến trúc thời Phục hưng.

Trong chương “*LTKT của chủ nghĩa Công năng*” (Sự cơ khí hoá kiến trúc) ông diễn giải khái niệm kiến trúc của thế kỷ XVIII đã được khoa học hoá là sự rời xa các yếu tố cơ bản của kiến trúc và coi lý thuyết cảm thụ và lý thuyết hình dáng là cơ sở cho quan điểm của mình. Đối với ông kiến trúc là sự sở hữu (về vật chất và tinh thần) một nơi chốn hay địa điểm của con người mà con người thì lại cần đến sự khẳng định bản thể của mình thông qua

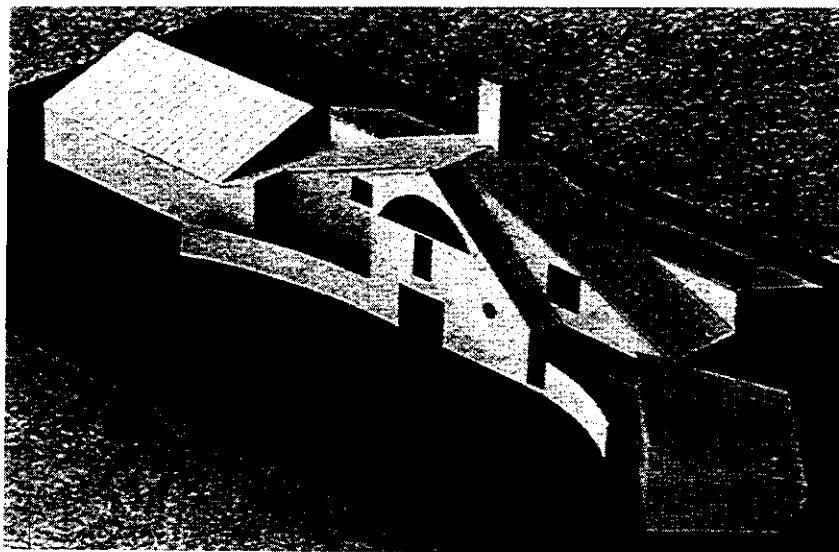


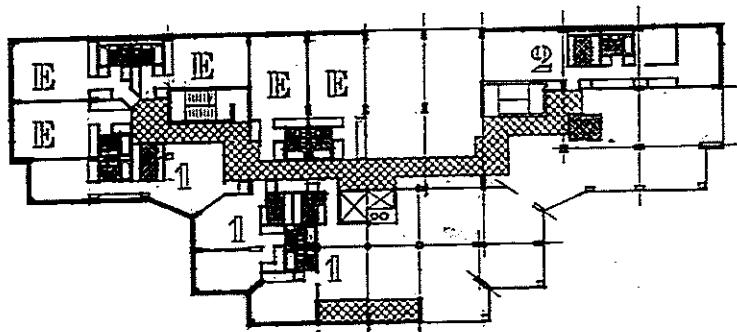
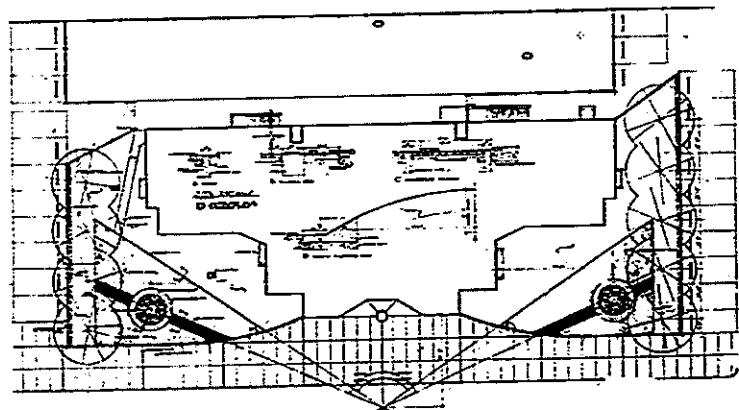
các tín hiệu, các dấu ấn cá nhân và lịch sử. Charles Moore đã mô tả quá trình cảm thụ về kiến trúc. Theo ông, sự cảm thụ đó xảy ra trong não bộ của con người và dựa trên sự sáng tạo với những hình mẫu và kinh nghiệm được lưu trữ trong bộ não. Có nghĩa là người ta cảm thụ vật thể kiến trúc bằng kinh nghiệm sống và những ấn tượng chứ không thuần túy dựa vào hình dáng bên ngoài của kiến trúc. Sự khác biệt giữa ông và Venturi là rất rõ ràng. Charles Moore viết: "*Chúng ta cần có biện pháp để sở hữu và giới hạn cảm xúc về tác động và vẻ đẹp của một công trình. Quá trình cảm thụ công trình kiến trúc có ý nghĩa quyết định đối với kiến trúc của chúng ta hơn là những thông tin mà nó mang lại*". Ông cho rằng kiến trúc là sự phản chiếu kinh nghiệm của loài người lên thế giới nhân tạo. Vấn đề cơ bản của kiến trúc là sự chuyển hóa cảnh vật bên trong của xã hội loài người. Để hiện thực hóa mục tiêu đó ông đã lấy khu đền Akropolis ở Athen, nhà thờ, biệt thự Winslow của Wright ở Chicago và các công trình của mình làm ví dụ minh họa. Sự tiệm cận cuộc sống thường ngày và các hình mẫu lịch sử của ông bắt nguồn từ các tiêu chí nhân chủng học và từ trong ra ngoài còn Venturi dùng tín hiệu như là thông điệp chứa đựng các thông tin về nội dung của công trình mang tính hình thức. Quan điểm nhân chủng học của ông có thể diễn đạt ngắn gọn như sau: "*Ngôi nhà là để sống ở đó, máy móc để phục vụ cuộc sống và giấc mơ của người sử dụng tạo nên bản tuyên ngôn*", tức là con người luôn luôn vươn tới cái lý tưởng hoàn mỹ và sự tuyệt đối. Cái mà người ta chỉ có thể tiệm cận đến nó và nó cũng là cái đích của kiến trúc. Kiến trúc phải là tiền đề để cho con người tạo ra giấc mơ của mình.

Tương tự như Venturi ông khai thác kho tàng lịch sử một cách tự do vì theo ông kiến trúc truyền thống có vai trò cấu thành đối với hồn ức và sự nhận dạng của con người, bởi vậy ông đề nghị "*kho tàng kiến trúc truyền thống cần được mở ra cho các KTS thời nay thực tập và khai thác*". Nhưng ông không quay cổ quá khứ, bắt chước phong cách mà sử dụng chúng với dụng ý mỉa mai và đôi khi lạc điệu một cách cố tình trong một khung cảnh mới ví dụ như thiết kế của ông ở quảng trường Piazza d' Italia. Ông cũng phạm phải sai lầm như Venturi khi đơn giản cho rằng kiến trúc truyền thống có thể được sử dụng như là những tín hiệu bởi thói quen cổ hưu của con người. Trong thực tế, ông đã sử dụng các tín hiệu trong công trình kiến trúc của mình một cách tuỳ tiện và không đúng chỗ. Điều đáng tiếc là nội dung của các hình thức kiến trúc đó không được cung chuyển tải. Kết quả của nó là hình dáng bên ngoài công trình mang dáng vẻ kiến trúc khôi hài, tạm bợ trong khi nội dung bên trong công trình vẫn thuần túy công năng. Loại hình kiến trúc không thể là giải pháp thay thế chủ nghĩa công năng thuần túy. Nó cũng chính là điểm yếu của chủ nghĩa Hậu hiện đại là nguyên nhân chính dẫn đến sự phê phán và phản bác chủ nghĩa Hậu hiện đại trong kiến trúc (hình 223 ÷ 226).

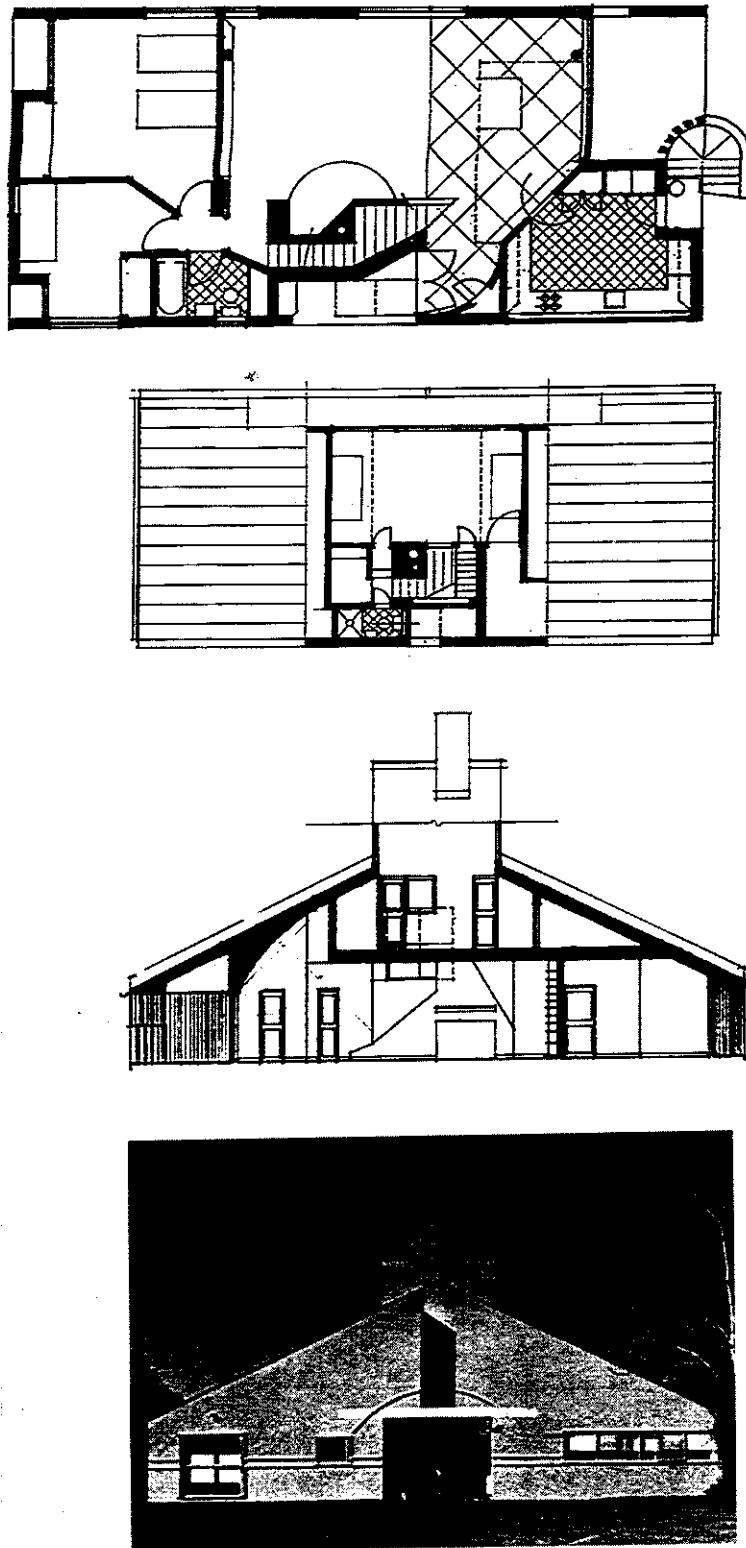


Hình 202, 203: Robert Venturi, Toà nhà Meis ở Princeton, New York (1962).





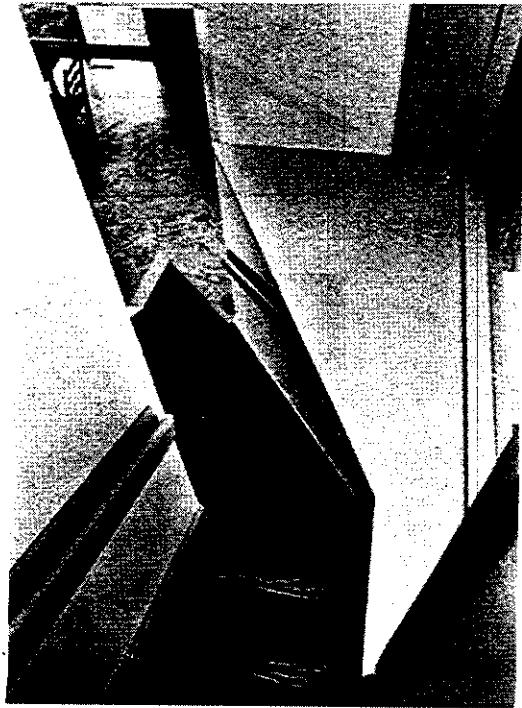
Hình 204-206: Robert Venturi, Nhà ở cho người già , Philadelphia (1963).

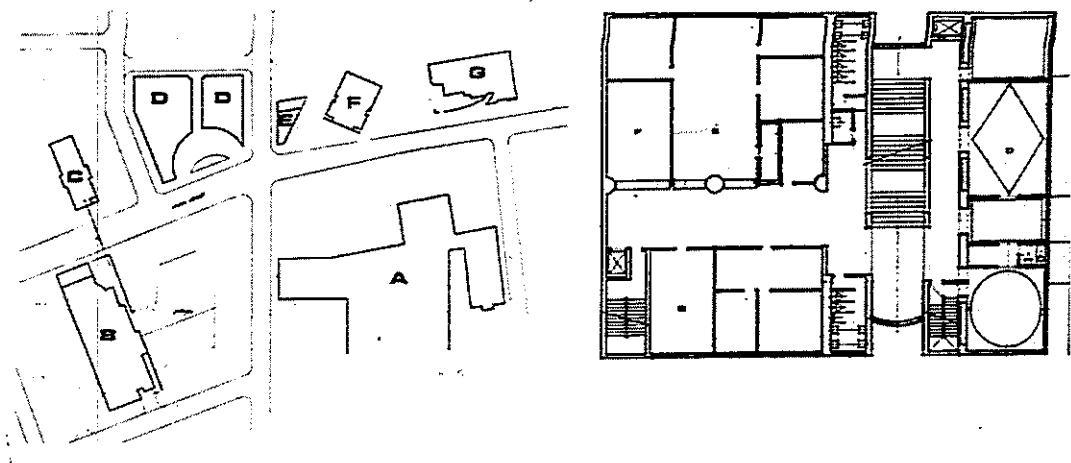


**Hình 207-210:** Robert Venturi, Nhà ở trên đồi Chénut, Pensylvania (1962).

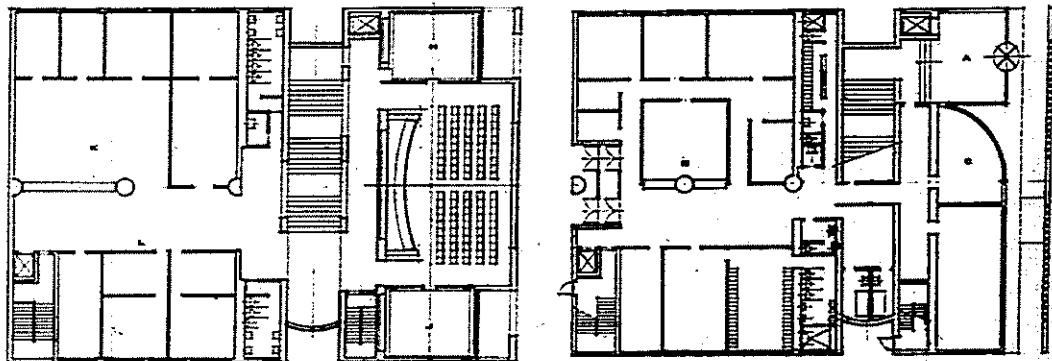


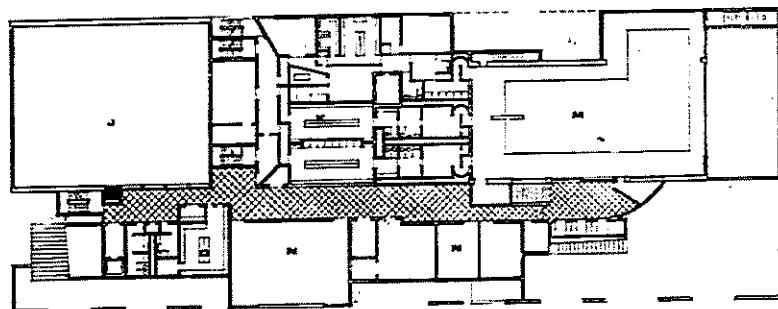
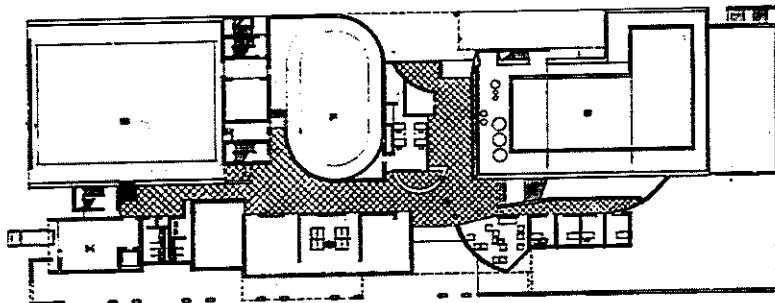
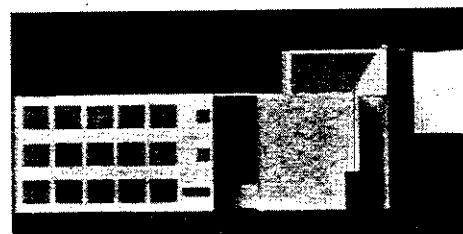
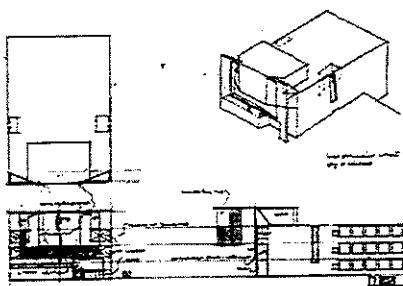
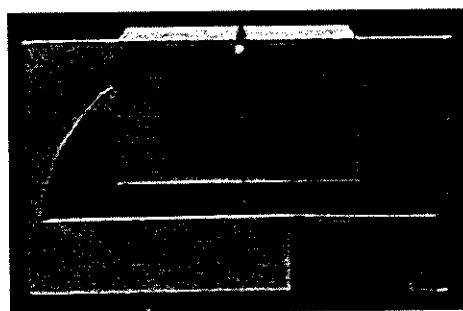
**Hình 211, 212:** Robert Venturi,  
Nội thất nhà ở trên đồi Chémut,  
Pennsylvania (1962).



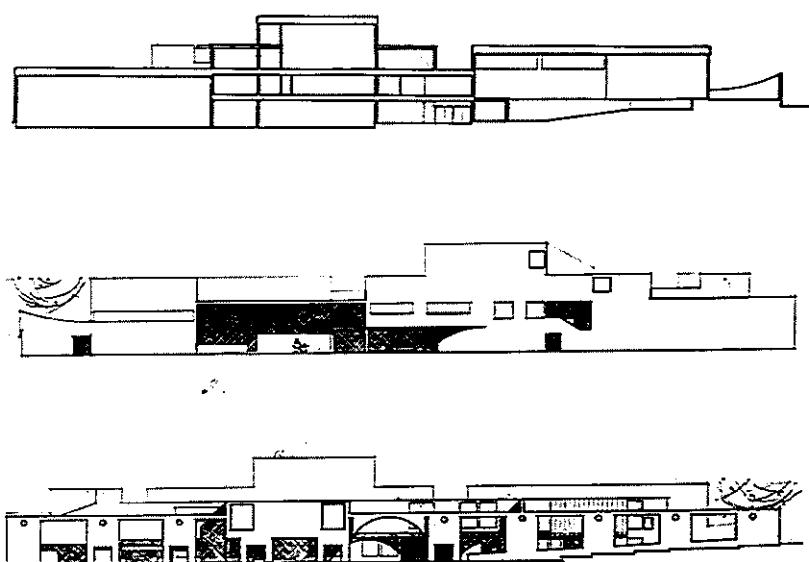


**Hình 213, 214:** Robert Venturi, Ba tòa nhà của Tòa Thị chính thành phố Ohio (1965).

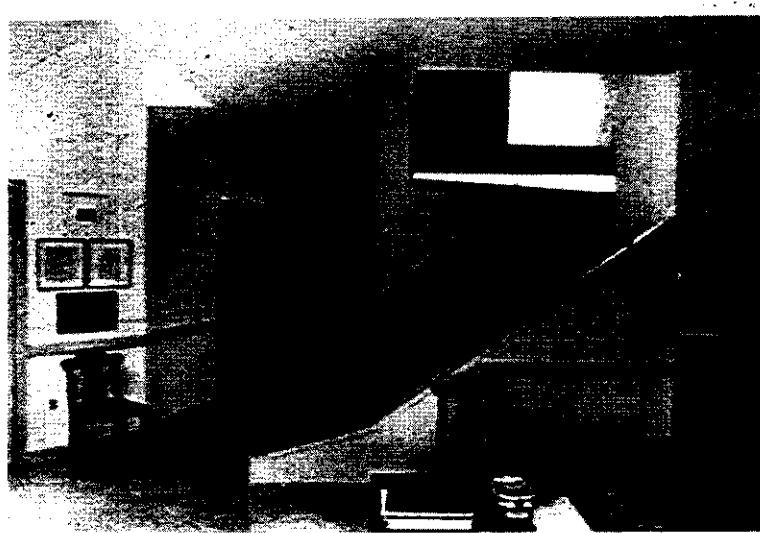




Hình 215-219: Robert Venturi, Ba tòa nhà của Tòa Thị chính thành phố Ohio (1965).

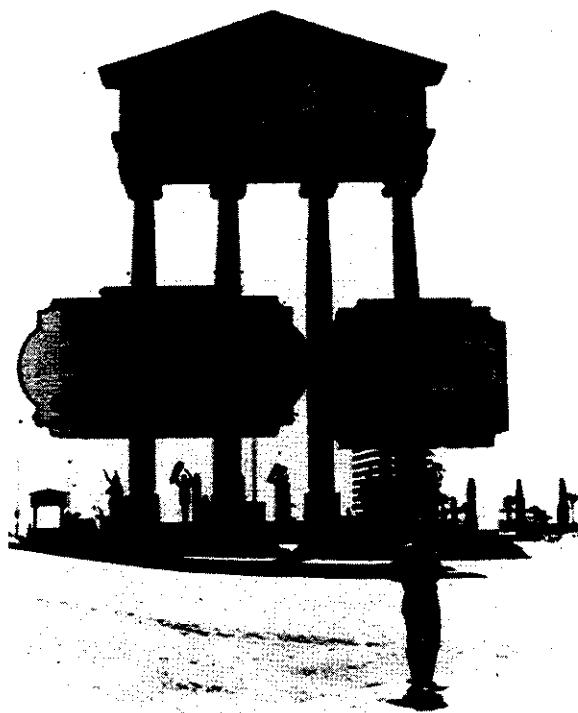


**Hình 220:** Robert Venturi, Bà toà nhà của Toà Thị chính thành phố Ohio (1965).

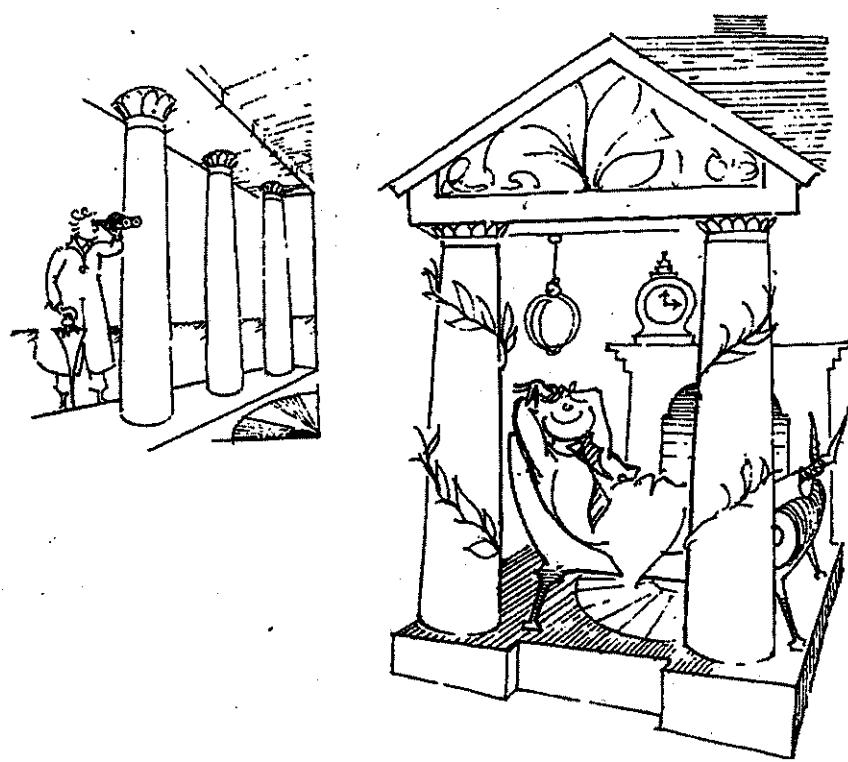


**Hình 221:** Robert Venturi, Nội thất phòng khách với các không gian đan xen nhau (1962).

**Hình 222:** Robert Venturi.  
Tín hiệu cho quảng trường  
Caesars (1972).

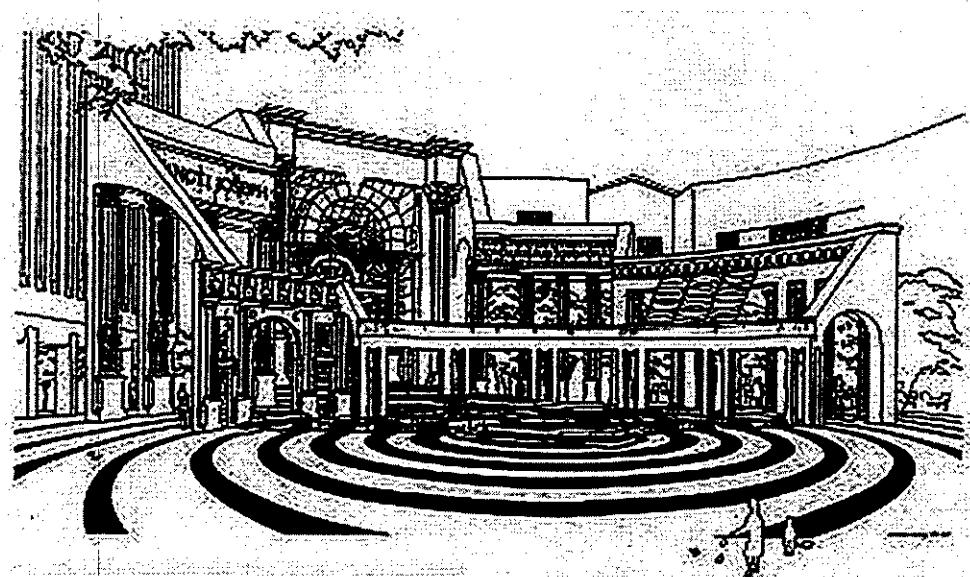


**Hình 223:** Charles Moore,  
Cảm nhận Kiến trúc (1997).

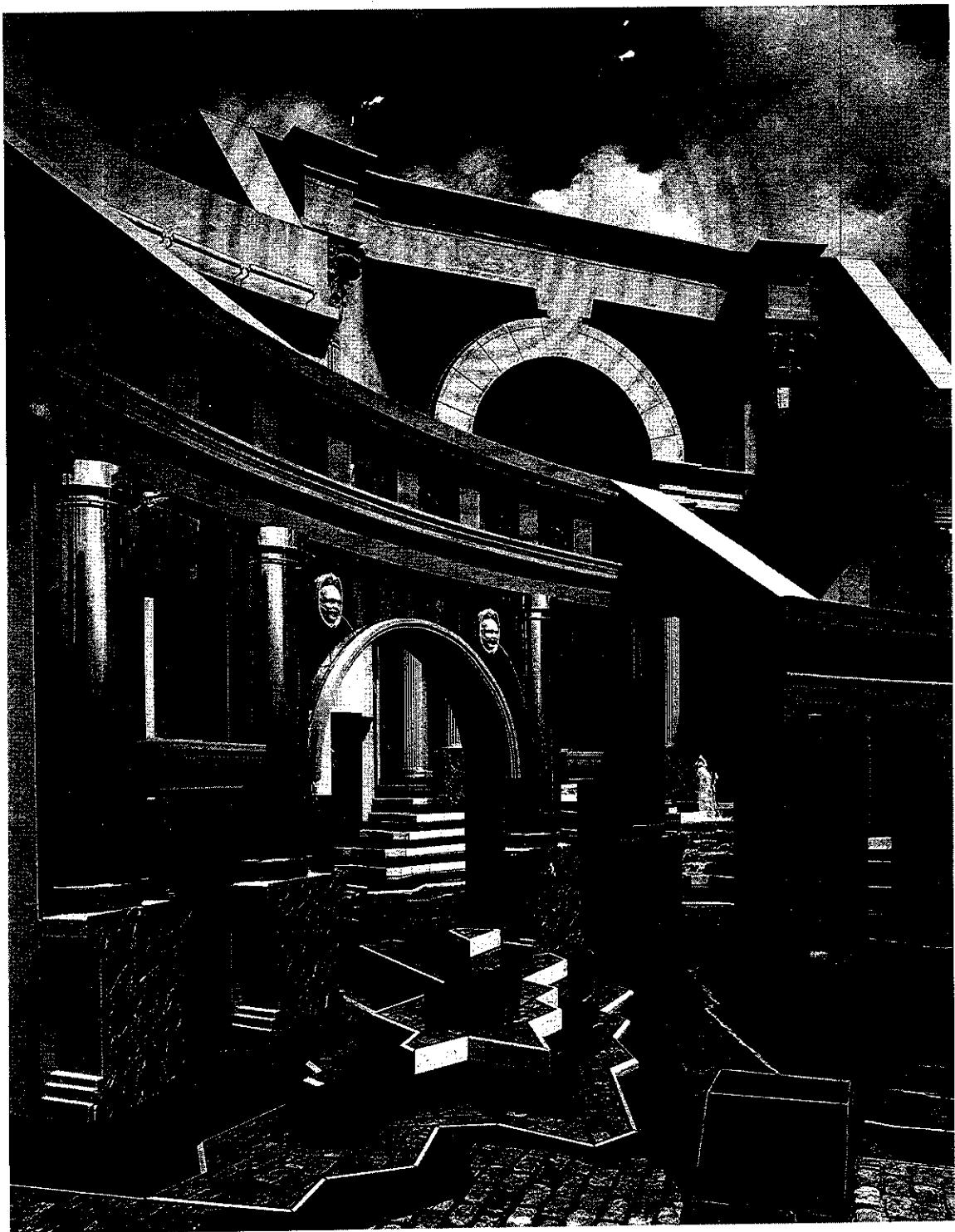




Hình 224: Charles Moore, Mặt bằng Quảng trường Ý ở thành phố New Orleans (1975-78).



Hình 225: Charles Moore, Quảng trường Ý ở thành phố New Orleans (1975-78).



Hình 226: Charles Moore, Quảng trường Ý ở thành phố New Orleans (1975-78).

### \* Kisho Kurokawa

Ông sinh năm 1934. Năm 1960 ông cùng với một số người khác đã viết tuyên ngôn của chủ nghĩa Chuyển hoá luận. Chủ nghĩa Chuyển hoá luận đã vượt qua các quan điểm của chủ nghĩa công năng ở Châu Âu. Nó dựa trên các hiện tượng sinh học để thích hợp với quá trình phát triển mãnh liệt của loài người. Chủ nghĩa Chuyển hoá luận kết hợp những tư tưởng Phật giáo với chủ nghĩa cá nhân ở Châu Âu và đề xuất một kiến trúc gắn bó với con người, máy móc và không gian thành một vật thể hữu cơ. Ý tưởng chủ đạo của nó là “tổ kén” cho từng cá nhân, là những đơn vị và có thể di chuyển được. Ý tưởng này có giá trị về mặt lý thuyết giống như túp lều nguyên thuỷ của thế kỷ XVIII. Ví dụ minh họa nổi tiếng nhất của ý tưởng này là tòa tháp Nakagin được xây dựng năm 1972 ở Tokyo do chính ông thiết kế. Nó gồm 144 đơn vị treo lên 2 lõi cố định. Tuy nhiên ở tác phẩm này mối tương quan giữa công nghệ đúc sẵn và tính độc đáo của nó không hề được ông nhắc đến. Ý tưởng của một kiến trúc biến hình với công nghệ cao với vòng tuần hoàn hữu cơ cho phép ông nghĩ tới một hệ sinh thái trong kiến trúc.

### \* Frei Otto

Frei Otto sinh năm 1925. Năm 1952 ngay sau khi tốt nghiệp KTS tại trường đại học Tổng hợp Berlin ông đã được nhận học bổng để làm luận án tiến sĩ với đề tài “Mái treo” và đó là một lĩnh vực của kết cấu nhẹ được ông ưa thích. Ngoài việc thiết kế tại văn phòng kiến trúc của mình ông còn tham gia giảng dạy và đã thành lập hai Viện nghiên cứu kết cấu nhẹ ở Berlin năm 1957 và ở Stuttgart năm 1964 với mục đích nghiên cứu kỹ thuật xây dựng mới phục vụ các nhu cầu mới của thời đại được thể hiện trong các công trình triển lãm kiến trúc để thử nghiệm ý tưởng của mình. Ông đã viết rất nhiều sách ví dụ như “Kết cấu chịu kéo” năm 1962, “Hình thức - lực kéo - trọng lượng” năm 1979, “Kết cấu tự nhiên” năm 1982, và “Quá trình hình thành hình dáng trong tự nhiên, kỹ thuật và kiến trúc” năm 1988.

Ông luôn tìm kiếm một khái niệm kiến trúc mới, một hình thức biểu hiện mới với những kết cấu không gian mới. Thí dụ kết cấu khí lực, kết cấu dây treo, kết cấu tấm nhẹ chịu lực và trọng tâm cơ bản của nó kiến trúc sinh học và kiến trúc bằng vật liệu tự nhiên. Ông xuất phát từ cơ sở sinh học để đi đến kiến trúc phòng sinh học và bằng cách phóng theo các quy luật truyền lực trong tự nhiên để tạo ra các hệ kết cấu chịu lực mới (hình 227÷232). Một trong những vấn đề được ông rất quan tâm là kết cấu tự nhiên. Ông định nghĩa kết cấu tự nhiên giống như hình dáng của một hệ chịu lực mà ở đó các lực moment được chuyển tiếp từ công trình lên hệ đỡ một cách khéo léo nhất và với ít chi phí nhất. Ở đây chi phí được hiểu một cách tổng hợp là công sức, nguyên liệu vật tư, năng lượng... và mục đích của ông là tối ưu hóa hệ kết cấu với mức chi phí tối thiểu về vật tư và thời gian và mức tối đa công suất phục vụ. Bằng lý thuyết và mô hình thử nghiệm ông đã tìm ra con đường, phương pháp

để tìm ra kết cấu tối ưu. Xuất phát điểm của ông là: "Đối với mỗi nhiệm vụ cụ thể chỉ có một loại hình kết cấu đem đến giải pháp đơn giản nhất và cũng là tự nhiên nhất". Ông đã xây dựng công thức "BIC" để tính toán cho kết cấu nhẹ. Đối với ông kết cấu nhẹ đặc biệt quan trọng, nó còn quan trọng hơn tính hợp lý về công năng. Theo ông kết cấu nhẹ có thể trở thành cái cầu để đi đến giá trị thẩm mỹ. Tuy nhiên, quan điểm của ông không phải là quan điểm của chủ nghĩa công năng kết cấu vốn cho rằng bất cứ vật thể nào hoặc là hợp lý về công năng hoặc là dùng kết cấu nhẹ đều đương nhiên là đẹp.

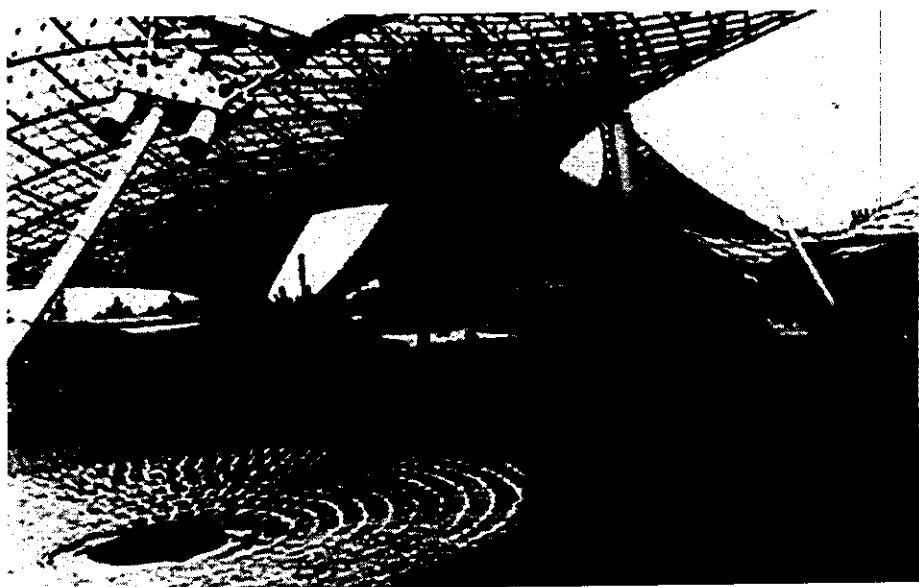
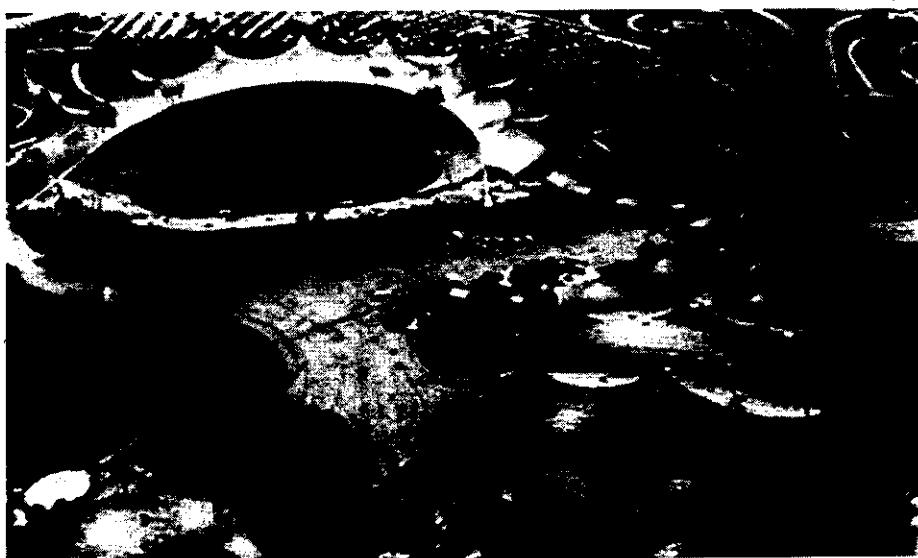
Trong khi vươn tới chân trời mới ông không chỉ thuần túy dựa vào kỹ thuật hiện đại với những ràng buộc vào khả năng và phương pháp tư duy của nó mà còn dựa vào lịch sử và tự nhiên. Bằng vốn hiểu biết lịch sử ông chứng minh rằng kết cấu dây treo có từ xa xưa đã được sử dụng cho những mục đích khác nhau và giống như Laugier ông coi túp lều nguyên thuỷ là hình mẫu. Nếu như Laugier rút ra từ đó các yếu tố cơ bản cho kiến trúc: sàn, tường, cột, mái,... thì ông lại tìm thấy ở đó lời giải cho tính kinh tế của kết cấu, sự hợp lý giữa chi phí và kết quả trong xây dựng. Ông viết: "Chúng ta đang sống giữa một thế giới kỹ thuật hóa cao độ bởi lẽ phải, bởi cách suy nghĩ duy lý, bởi sự vươn tới và sáng tạo nghệ thuật và tinh thần nhưng cũng chính nhờ sự hỗ trợ của kỹ thuật hiện đại chúng ta sẽ lại đến gần với cái khởi nguồn, cái đơn giản nhất, cái cổ xưa như chính con người". Ông cũng tiếp thu các khái niệm lịch sử về tính trung thực của hình mẫu và tính độc đáo của hình thức: "Hình mẫu lý tưởng làm cho hình dáng thực của công trình hoàn chỉnh và chúng ta sẽ có được tính thẩm mỹ cần thiết khi. Khi hình dáng đặc trưng của các vật thể có công năng được tối ưu hóa nó sẽ phản ánh được cái chung và cái riêng". Điều đó có nghĩa là không có cái tuyệt đối mà chỉ có cái tương đối được tối ưu hóa khi đó nó sẽ chứa đựng bên cạnh cái chung là cái rất đặc trưng cho từng cá nhân. Nói cách khác đó là sự không hoàn thiện tuyệt đối.

Ông cho rằng thời đại mới cần đáp ứng được yêu cầu sau: "Kỹ thuật từ ý tưởng toán học vô cơ trừu tượng phải tiến gần đến sự đòi hỏi của thế giới hữu cơ mà không từ bỏ các yếu tố khoa học của nó". Theo quan điểm kiến trúc phỏng sinh học của ông, thiết kế kiến trúc không phải là tìm kiếm lời giải phục vụ công nghệ mà trái lại là quá trình tìm ý trong sáng tác kiến trúc chịu sự chi phối của kỹ thuật và công nghệ và cụ thể hơn nó được dẫn dắt bởi các quy luật của kết cấu nhẹ. Ông đã kết luận: "Người ta không thể thiết kế các công trình kiến trúc phỏng sinh học mà chỉ có thể trợ giúp chúng bằng sự tìm kiếm liên tục cho đến khi chúng có được hình dáng cuối cùng". Ông đã vượt qua các tiền đề sinh học bằng kiến trúc phỏng sinh học bằng cách chuyển hoá các quy luật truyền lực trong tự nhiên trực tiếp thành kết cấu. Ông đề xuất phương pháp tìm ý mang tính khoa học phục vụ sáng tác kiến trúc. Chính vì vậy không hề ngạc nhiên khi ông phê phán mái che sân vận động Olympia ở

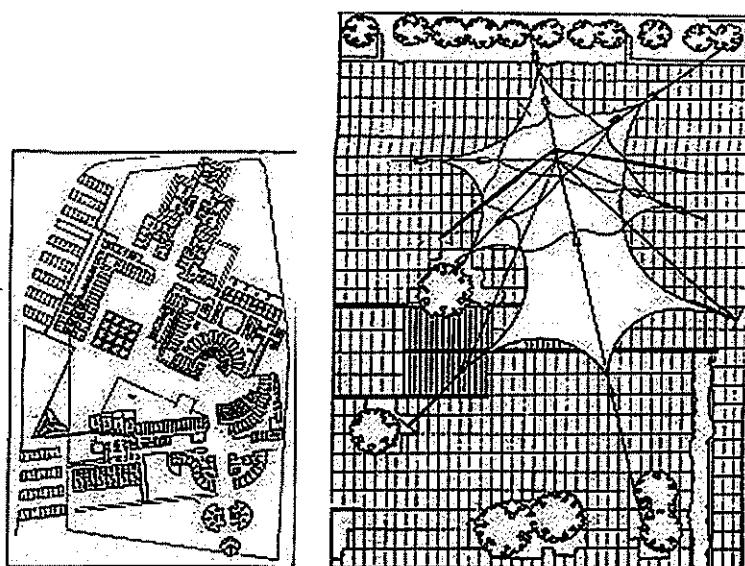


Munich do văn phòng kiến trúc Guenther Behnisch thiết kế và do chính ông tính toán kết cấu. Theo ông nó đã bị xuyên tạc, bị biến đổi để đáp ứng các yêu cầu thẩm mỹ và nhìn chung ý đồ tạo thành luôn luôn đối lập với việc tìm kiếm các hình thức chưa hề biết đến phòng theo các quy luật tự nhiên. Chính từ đây mà ông đã vươn tới vấn đề sinh thái xây dựng. Đối với ông "Kiến trúc đẹp chưa chắc đã tốt hơn và kiến trúc tốt không nhất thiết phải đẹp".

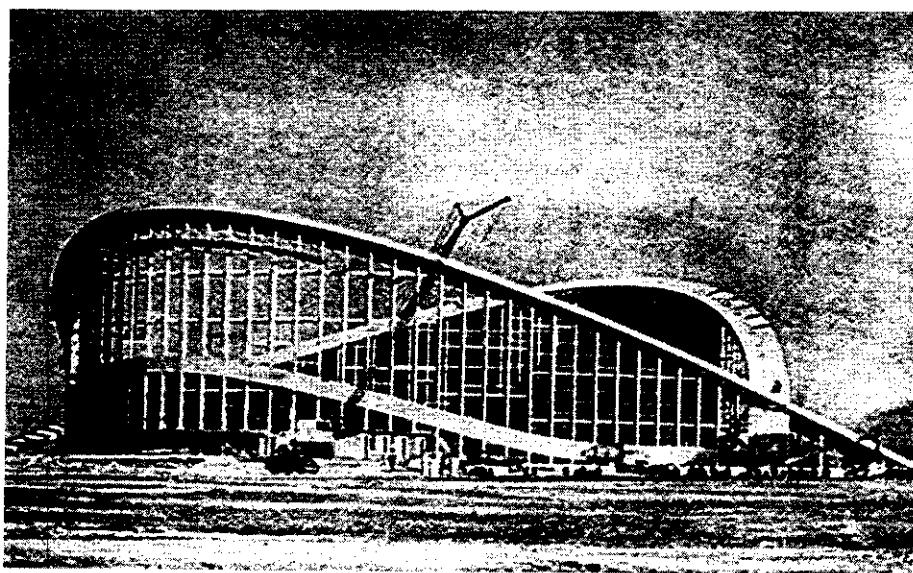
Ông xem xét vấn đề kết cấu trong mối quan hệ với kiến trúc trước hết từ góc độ công năng và mối quan hệ giữa con người với tự nhiên: "*KTS là cầu nối giữa con người với không gian sống do họ tạo ra với sự hỗ trợ của kỹ thuật*". Qua đó phương tiện kỹ thuật của xây dựng đã được đặt vào trong cơ cấu quan hệ xã hội. Ông quan tâm đến vấn đề sinh thái trong tạo hình kiến trúc. Ông coi ngôi nhà là lớp vỏ khí hậu và đã xác định vai trò của KTS phải tạo ra môi trường khí hậu phù hợp cho con người trong mọi công trình kiến trúc. Ông cảnh báo trước một thế giới mang tính kỹ thuật mà ở đó con người bị tách rời vĩnh viễn khỏi người bạn đồng hành muôn thuở là cây xanh.



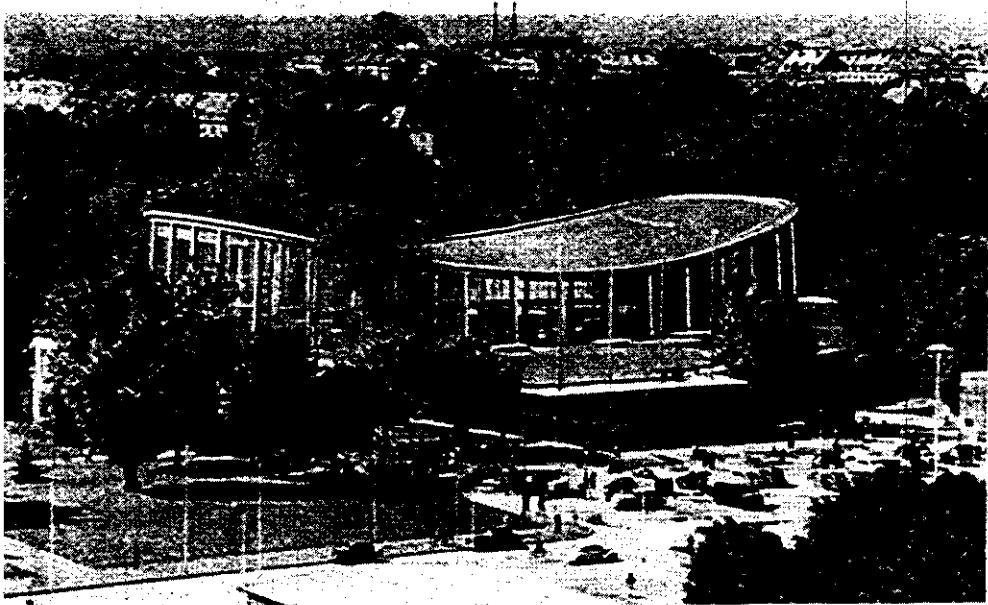
Hình 227, 228: Frei Otto, Sân vận động Olympia, Munich (1972).



**Hình 229, 230:** Frei Otto, *Mặt bằng kết cấu dây treo của nhà triển lãm, New York (1971)*



**Hình 231:** Frei Otto, *Nhà đua xe đạp 1500 chỗ với dây căng ở Mỹ.*



**Hình 232:** Frei Otto, Hội trường thành phố Karlsruhe CHLB Đức (1953).

## KẾT LUẬN

Qua phân nội dung trình bày ở trên chúng ta đã thấy, lý thuyết kiến trúc của các thời đại khác nhau cũng rất khác nhau.

Theo những tài liệu mà ta có được thì Vitruvius là người đầu tiên đã khắc họa những nét cơ bản nhất về kiến trúc. Ông đưa ra định nghĩa kiến trúc là vẻ đẹp, thích dụng và bền chắc. Đó là “ba hòn đá tảng” quan trọng hình thành nên kiến trúc. Không những thế ông đã đề cập một cách rất đầy đủ, đồng bộ và chi tiết các phạm trù khác nhau của kiến trúc mà không một lý thuyết gia nào sau này đã đưa ra được một hệ thống đầy đủ như vậy. Một trong những vấn đề ông rất quan tâm là vấn đề về thẩm mỹ, nó được ông trình bày với sáu nội dung: tỷ lệ xích, bố cục, cân đối và hài hòa, trang trí và sử dụng vật liệu. Theo ông cái đẹp là sự hài hòa và đối xứng (cân đối) của chi tiết và tổng thể dựa trên hệ môđun và nó tương ứng với kích thước của cơ thể con người. Đối xứng theo ông là tỷ lệ và tỷ lệ thuần túy là một tương quan số học, là tương quan về nhân trắc học nhưng ông không đưa ra tương quan này bằng những con số cụ thể để áp dụng trong thực tế hoặc để đánh giá một công trình. Người đã đưa vai trò của kiến trúc nói chung cũng như của KTS nói riêng lên bình diện mới là Alberti: Kiến trúc phục vụ con người và Kiến trúc sư là người nhạc trưởng, là người tạo ra một thế giới nhân văn. Khác với Vitruvius, ông đã nhìn nhận về LTKT một cách có hệ thống, nó bao gồm từ vùng lãnh thổ, địa điểm xây dựng đến công trình kiến trúc. Ông là người đầu tiên đã quan niệm thẩm mỹ là sự hài hòa và thống nhất và đó cũng là mục đích của bố cục kiến trúc theo quan điểm hiện đại. Cái đẹp của ông là sự chuẩn mực trùng với quy luật chuẩn mực của tự nhiên, là sự đề cao những luật lệ và quy tắc trong kiến trúc cổ đại trên cơ sở của tỷ lệ toán học, là cái đẹp bất biến.

Như vậy, từ thời Cổ đại ba phạm trù cơ bản của kiến trúc đã được xác định nhưng cái quan trọng nhất là thẩm mỹ. Thẩm mỹ dựa vào quan điểm cho rằng con người là trung tâm của vũ trụ. Vẻ đẹp của kiến trúc xuất phát từ mối tương quan của kiến trúc với con người.

Sau Vitruvius và Alberti, các lý thuyết gia như Filarette, Martini, Serlio, Vignola... đã tìm kiếm nguyên nhân và động lực cho sự hình thành và phát triển của kiến trúc và cội nguồn của kiến trúc là túp lều nguyên thuỷ. Phát triển các quan điểm của Vitruvius và Alberti, họ đã cụ thể hoá những quan điểm này thành những chỉ dẫn cụ thể bằng những hình minh họa. Họ đã góp phần đề cao kiến trúc, đánh thức sự quan tâm của những người cùng thời đối với kiến trúc Cổ đại. Sau những gương mặt trên phải kể đến Palladio. Ông đã nghiên cứu rất kỹ về kiến trúc Cổ đại và tiếp thu những quan điểm của Trisino, Cornaro, Barbaro. Lần đầu tiên vai trò của công năng được nhấn mạnh và đặt ngang bằng với thẩm mỹ (Trisino) và thậm chí giá trị thẩm mỹ có vai trò thấp hơn sự tiện dụng vốn là tiêu chí chính của kiến trúc (Cornaro) cũng như kiến trúc là sự tiếp nhận của tự nhiên mà không bắt

chước tự nhiên (Barbaro), Palladio sử dụng những quy luật của kiến trúc Cổ đại để sáng tạo ra những hình thức mới tức là theo ông người ta không bắt chước Cổ đại mà cần phải kế thừa và phát triển kiến trúc Cổ đại. Trong quan niệm của ông về cái đẹp thì cái đẹp bao hàm cái tốt, cái thật và là cái phù hợp với tự nhiên. Trong cách phân loại của mình, Palladio cho rằng nhà ở là cội nguồn của mọi loại hình kiến trúc và đã xác định một loại hình nhà ở mới là nhà biệt thự, nó được hình thành do sự phát triển của tầng lớp thương gia thời bấy giờ. Nhà ở cần được gắn với cảnh quan thiên nhiên. Phải nói rằng ông là một trong ba lý thuyết gia vĩ đại của thời kỳ Trung và Cổ đại và ông là “chiếc cầu nối” giữa hai thời kỳ đó.

Với truyền thống trong LTKT, người Ý vẫn tiếp tục phát triển lý thuyết của mình. Theo quan điểm của Carlo Lodoli thì trang trí phải biến mất vì nó không có chức năng; lẽ phải và công năng là những nguyên tắc cơ bản trong lý thuyết của ông còn Piranesi cho rằng sự phong phú trong trang trí là phù hợp với tự nhiên. Khác với thời Cổ đại, khi nhìn nhận về cái đẹp của kiến trúc thì Francesco Milizia cho rằng con người không bắt chước tự nhiên, cái đẹp xuất phát từ tỷ lệ và tỷ lệ là mối tương quan thị giác không phụ thuộc vào tương quan số học tuyệt đối. Sự thống nhất được cảm nhận qua cái đa dạng, kể cả sự thay đổi của yếu tố thời gian trong kiến trúc. Trang trí phải xuất phát từ công năng, chi tiết kiến trúc cần có lẽ phải, sự hợp lý, tính chân thực và sự đa dạng của hình thức biểu hiện.

Trong thời kỳ Trung Cận đại, có một số trào lưu về LTKT mang những màu sắc khác nhau được hình thành ở một số nước và đáng chú ý nhất là Pháp. Mãi đến thế kỷ XVI nước Pháp mới có một nền LTKT độc lập mang phong cách riêng của mình. Ở Pháp vấn đề công năng đã trở thành nguyên lý cao nhất trong kiến trúc, công năng được nâng lên thành một tiêu chuẩn của thẩm mỹ, là một bộ phận cơ bản cấu thành cái đẹp. Người Pháp đã xây dựng Viện Hàn lâm Kiến trúc đầu tiên trên thế giới để bàn về LTKT và thảo ra các quy chế. Trên thực tế nó là tiền thân của các khoa kiến trúc trong các trường đại học sau này. Họ đã đề ra những tiêu chuẩn thẩm mỹ mang tính chuẩn mực và tìm cách xây dựng một nền kiến trúc có bản sắc dân tộc. Các lý thuyết gia của Pháp đã công nhận các đặc thù của năm thức cột truyền thống và tiến hành xây dựng một thức cột riêng - thức cột Pháp. Nếu như túp lều nguyên thuỷ đã được Vitruvius nhắc đến, được Filarete và Vignola coi là khởi điểm của kiến trúc thì ở Pháp nó đã trở thành nguyên lý, là thước đo và là chuẩn mực của mọi kiến trúc và từ đó rút ra các yếu tố cơ bản của kiến trúc: tự nhiên, hợp lý và công năng. Trong vấn đề tỷ lệ, Boullée đã coi ý tưởng là quan trọng và tỷ lệ đã mất đi vai trò là nhân tố của bố cục nghệ thuật. Học trò xuất sắc của Boullée là Durand đã dựa trên hệ lưới cho trước để xây dựng hình thức kiến trúc và tổ hợp các hình khối. Đó là tiền thân của vấn đề định hình hoá trong xây dựng sau này mặc dù ông không nghĩ tới. Một đóng góp to lớn khác của LTKT Pháp thuộc về công lao của Viollet-le-Duc, người được coi là lý thuyết gia khống lồ cuối cùng trong thế giới kiến trúc cho đến cuối thế kỷ XIX. Trong quan điểm kiến trúc của ông, bên cạnh các yếu tố đã được nói đến nhiều là hình thức, thẩm mỹ thì còn có những yếu tố khác như kỹ thuật, lịch sử và xã hội. Ông nhấn mạnh tầm quan trọng của lịch sử, chính trị, tôn giáo, và văn hoá dân gian đối với kiến trúc, đặc biệt là vai trò của công nghệ. Ông là người đầu tiên đưa ra lý thuyết về bảo tồn bảo tàng. Theo ông phục chế là tạo dựng lại các



hiện trạng của quá khứ, tái tạo lại kết cấu theo phỏng đoán và ông phản đối việc xoá bỏ mọi dấu ấn của thời gian trên công trình kiến trúc.

Đến thế kỷ thứ 18, LTKT ở Đức mới có được những quan điểm riêng và có một vị trí nhất định trong hệ thống LTKT nói chung. Đóng góp lớn nhất của Đức thời gian này là J. G. Sulzer. Ông đã xây dựng một lý thuyết công năng hữu cơ dựa vào tự nhiên và cơ thể con người. Ông nhấn mạnh vai trò của cảnh quan và khí hậu đối với kiến trúc và đưa ra yêu cầu quản lý của nhà nước với những quy định và luật pháp về kiến trúc cũng như đào tạo KTS. Lần đầu tiên Kiến trúc được coi là có ý nghĩa quốc gia và có ý nghĩa giáo dục. Lý thuyết gia quan trọng nhất của Đức thời Cận đại là Schinkel và Semper. Quan điểm về LTKT của Schinkel luôn thay đổi phụ thuộc vào sự nhận thức và cái nhìn rất chuẩn mực về vị trí yêu cầu của kiến trúc trong quá trình phát triển. Công năng là quan điểm quan trọng nhất của ông. Công năng dựa vào vật liệu, bố cục không gian và kết cấu. Trang trí và tính chất của công trình là hệ quả của công năng và nhiệm vụ của kiến trúc là làm đẹp những cái có ích. Một quan điểm cũng hết sức cách mạng của ông là kiến trúc phải phù hợp với thời đại sản sinh ra nó và ông đòi hỏi một phong cách riêng cho thời đại của mình. Phong cách và cái đẹp của ông phụ thuộc vào sự hợp lý giữa tính năng của vật liệu, sự làm việc của kết cấu trong khi lựa chọn hình thức, đồng thời lại để lộ kết cấu đó. Đây chính là quan niệm hiện nay về cấu trúc trong kiến trúc. Ngoài ra ông phản đối tính đối xứng, một quan niệm để tạo nên tỷ lệ, tạo nên cái đẹp của các lý thuyết gia thời Trung và Cổ đại. Ngược lại với Schinkel, Semper đưa ra lý thuyết bao che và vấn đề đa màu trong kiến trúc. Quan điểm cơ bản của ông là nghệ thuật chỉ có thể phát triển nhờ tự do. Ông xoá bỏ mọi khuôn mẫu và tất cả chỉ là tiền đề cho sáng tạo. Ông ủng hộ sự phong phú về màu sắc vì màu sắc được coi là yêu cầu bắt buộc của tự nhiên, nó tạo nên tính thẩm mỹ trong kiến trúc. Về lý thuyết bao che, ngược lại với Schinkel, ông cho rằng nhân tố thể hiện kiến trúc chính là kết cấu bao che chứ không phải là kết cấu chịu lực và cần có sự gia công để kết cấu đó có được giá trị thẩm mỹ. Ông phân chia chúng theo cách phân loại của sinh vật và quan niệm chúng có một cuộc sống hữu cơ và bốn vật liệu cơ bản tương ứng với bốn kỹ thuật và yếu tố của kiến trúc. Ông là đại diện tiêu biểu của chủ nghĩa Hậu Phục hưng.

Ở Anh, các LTKT được phát triển và chiếm lĩnh đỉnh cao của châu Âu vào giữa thế kỷ XVIII thông qua các đại diện là Ware, Hope, Pugin, Ruskin, Morris,... Quan điểm chính của họ là kiến trúc công năng. Họ phản đối các quy luật mang tính bất biến trong kiến trúc và chấp nhận có những sai lệch để tạo ra sự phong phú, đa dạng trong kiến trúc. Nhưng đóng góp to lớn nhất của nước Anh là quan điểm về trang trí trong kiến trúc và đều được họ nhắc đến. Theo Ware đơn giản và tự nhiên là con đường đi đến cái đẹp. Theo Hope, cái đẹp là sự kết hợp của trí tuệ, tiện nghi cùng với việc sử dụng các hoạ tiết, hoa văn có trong truyền thống. Pugin cho rằng việc trang trí của các kết cấu cần phải phong phú. Ruskin phản đối việc dối trá trong trang trí khi tô vẽ hay đắp điểm lên trên bề mặt công trình hay bên trong nội thất. Morris hướng tới một sự kết hợp giữa nghệ thuật và công nghệ để tạo nên trang trí cho công trình kiến trúc.

Cuối thế kỷ XVIII, Th. Jefferson là người Mỹ đầu tiên muốn xây dựng một quan điểm LTKT theo kiểu Mỹ. Ông đề xuất đặc trưng cơ bản trong LTKT của Mỹ là tính dân chủ theo tinh thần của người Hy Lạp và dạng kiến trúc hình hộp - những hình hình học cơ bản còn H. Greenough phản đối việc gò ép các chức năng của công trình vào những hình dạng cho trước và yêu cầu phân bố và sắp xếp không gian trên cơ sở thiết kế từ trong ra ngoài. Ông tuyên truyền cho kiến trúc mới kiểu Mỹ và nguyên tắc chính của nó là có một phong cách dân tộc và bắt chước thiên nhiên. Quan điểm về hữu cơ của ông là sự thống nhất giữa bộ khung chịu lực và lớp bao che. Sullivan đã phát triển tiếp quan điểm của ông. Theo ông hình dáng công trình được quyết định bởi các yếu tố tự nhiên, xã hội, công năng và phải thể hiện được tính dân chủ cũng như cách sống của người Mỹ. Yếu tố công nghệ và kỹ thuật trở nên thứ yếu. Quan điểm quan trọng nhất của Sullivan được thể hiện trong vấn đề trang trí cho nhà cao tầng - một loại hình kiến trúc mới. Vật trang trí được hình thành từ nguyên tắc hữu cơ giữa công năng và hình thức, là kết quả phát triển logic của các nguyên tắc trên. Nó phải rất riêng và không được giống nhau cũng như không thể thêm bớt mà không làm biến đổi tính chất của nó.

Như vậy, vào thời Trung Cận đại, ba phạm trù cơ bản của kiến trúc từ thời Cổ đại vẫn có ý nghĩa của nó nhưng trật tự sắp xếp đã thay đổi. Công năng trở nên quan trọng hơn thẩm mỹ. Lần đầu tiên trong lịch sử, vấn đề đào tạo kiến trúc sư được nêu ra như là một nhiệm vụ xã hội.

Trong trào lưu kiến trúc Hiện đại có ba dòng chính là Công năng, Kết cấu và Biểu hiện. Khi dòng Kết cấu và dòng Biểu hiện dần dần bị thu hẹp, dòng Công năng trở thành trào lưu Quốc tế và đã có ảnh hưởng sâu rộng trên toàn thế giới. Có thể nói đặc trưng của thế kỷ XX là sự phát triển của kỹ thuật và công nghệ, là thời đại của máy móc, của công nghiệp hoá. A. Loos cho rằng trang trí phải bị loại bỏ, trang trí là tội ác. H. Muthesius vẫn coi nguyên lý cơ bản của kiến trúc là tính quy luật, logic và vẫn điệu nhưng ông cho rằng thủ công mỹ nghệ được kết hợp với kỹ thuật và công nghệ sẽ là đòn bẩy cho cuộc cải cách kiến trúc. B. Taut thì cho rằng tính kinh tế và tính thực dụng của thời đại công nghiệp được đặt ở vị trí cao còn tính thẩm mỹ theo ông chỉ là yếu tố thứ yếu. Van Doesburg mong muốn tạo nên một nghệ thuật với cái chính xác mang tính khoa học. Nó không phụ thuộc vào tính chủ quan, tình cảm và thiên nhiên.

F. L. Wright cũng ca ngợi máy móc vì nó là con đường đi đến sự đơn giản, nó đồng nhất với quy luật phát triển của tự nhiên, là tiên thân của chế độ dân chủ. Le Corbusier coi máy móc là hình tượng cơ bản của kiến trúc thời hiện đại. Ông đã ví đền thờ Partheon ở Athen, nhà thờ Đức Bà ở Pari với ô tô, tàu thuỷ - những biểu tượng của thời đại máy móc. Trong quan điểm về thẩm mỹ thì Le Corbusier gắn liền nó với công nghệ và kinh tế mặc dù vẫn thừa nhận cơ sở của thẩm mỹ là hình học và tỷ lệ giống như thời Cổ đại. Mies và Gropius cho rằng hình thức đơn giản với các vật liệu mới của thời đại công nghệ sẽ cho những cảm nhận về thẩm mỹ và yêu cầu loại bỏ tính chủ quan thuần tuý trong cảm nhận mà thay vào đó là tính khách quan. Ở giai đoạn này, yếu tố xã hội trong kiến trúc đã được khẳng định: "Kiến trúc phải phục vụ xã hội" và biện pháp chính của nó là công nghiệp hóa xây dựng



dựa trên cơ sở của các thiết kế điển hình. Các lý thuyết gia của thời kỳ này còn đưa ra quan điểm mới về đào tạo kiến trúc sư trong thời đại của máy móc. Đó là sự kết hợp của lý thuyết và thực hành tại các xưởng và kết hợp giữa các bộ môn nghệ thuật thành một môn nghệ thuật thống nhất và vẫn đề cao vai trò của kiến trúc sư trong xã hội tương tự như Alberti.

Như vậy trong thời Hiện đại, công năng trong kiến trúc đã trở thành thống soái. Thẩm mỹ không được nhắc đến mà là hệ quả của vấn đề công năng và được khái quát trong câu nói nổi tiếng của Sullivan: “Form follows function” - Hình thức đi theo công năng. Ba phạm trù cơ bản của kiến trúc lúc này là: công năng, kết cấu và kinh tế. Bên cạnh đó, vấn đề xã hội đã trở thành một phạm trù của kiến trúc tuy chưa quan trọng như các yếu tố khác. Để phục vụ cho mục tiêu đó, những vấn đề công nghiệp hoá xây dựng dựa trên định hình hoá và tiêu chuẩn hoá đã được đề ra và triển khai. Vai trò của kỹ thuật trong thời này đã được đề cao và được coi là biểu tượng. Theo Le Corbusier thì ngôi nhà là cỗ máy để ở, Sergei Einstein gọi rạp chiếu phim là cỗ máy còn Marinetti, người theo chủ nghĩa Vị lai Ý cho rằng mỗi bài thơ là một cỗ máy. Antonio Sant’Elia quan niệm thành phố tương lai là biểu hiện của sự năng động của những cỗ máy. Về mặt thẩm mỹ, ý tưởng của thời đại máy móc chính là kinh tế, đơn giản, chính xác, tính thuần khiết, đa năng, trừu tượng và dễ hiểu. Mặc dù vậy, trong thời kỳ này cũng đã xuất hiện những khuynh hướng yêu cầu kỹ thuật phải phục vụ con người và quan tâm đến bản sắc văn hoá của các khu vực.

Các LTKT đương đại không còn thể hiện sự thống nhất cao độ trong quan điểm như thời Hiện đại nữa mà là sự tồn tại song song của các quan điểm nhiều khi trái ngược nhau. L. Kahn kết hợp quan điểm cổ điển với tư tưởng hiện đại, kết hợp giữa ngôn ngữ của các thời đại đã qua với ngôn ngữ của kiến trúc hiện đại. Ông không công nhận những giải pháp mang tính hình thức mà nó phải dựa trên nhiều yếu tố cơ bản khác nhau và song song tồn tại. Ông đã vượt qua chủ nghĩa công năng thuần túy và cho rằng công năng phụ thuộc vào con người, vào thời đại. A. Aalto cho rằng kỹ thuật phục vụ con người và ông đã đặt con người lên trên máy móc với quan điểm “duy lý nhân văn” nhằm tạo ra một kiến trúc hài hòa với thiên nhiên và mang đặc trưng dân tộc. Trái lại, R. Venturi cho rằng sự phức hợp và mâu thuẫn là cần thiết trong kiến trúc bởi nó tạo nên sự đa dạng trong kiến trúc, nó chứa đựng ý nghĩa rất đa dạng của cuộc sống trong tất cả các lãnh vực, nó đòi hỏi tính riêng biệt, tính cá thể trong một xã hội công nghiệp với những sản phẩm hàng loạt. Tương tự như vậy, quan điểm kiến trúc của Ch. Moore xuất phát từ quan điểm nhân chủng học và trong đó kiến trúc được biểu hiện thông qua sự cảm thụ của con người. Sự cảm thụ ấy không đơn thuần phụ thuộc vào hình dáng và vẻ ngoài của công trình mà nhiều hơn và còn quan trọng hơn là phụ thuộc vào những hình mẫu, những kinh nghiệm được lưu giữ trong bộ não của con người. Những cái đó lại phụ thuộc vào từng cá nhân và vào lịch sử, phụ thuộc vào kinh nghiệm sống, sự hiểu biết và sự tích luỹ.

Đối với K. Kurokawa, kiến trúc gắn bó với con người, máy móc và không gian kiến trúc thành một thể thống nhất. Trong khi đó, F. Otto xuất phát từ cơ sở sinh học, phỏng theo các quy luật truyền lực của thế giới tự nhiên, để tạo ra các kết cấu chịu lực với những hình thức

biểu hiện mới. Kết cấu được xem xét từ góc độ công năng và trong mối quan hệ với con người và tự nhiên. Ông rất chú ý đến yếu tố kỹ thuật nhưng đặt nó trong mối quan hệ với xã hội. Ông quan tâm đến vấn đề sinh thái trong tạo hình kiến trúc. Ông coi ngôi nhà là cái vỏ khí hậu để tạo ra môi trường sống phù hợp cho con người.

Theo Charles Jencks, chủ nghĩa Hiện đại đã chết với sự phá huỷ khu nhà chung cư cao tầng ở Mỹ được xây hoàn toàn theo quan điểm của nó vào năm 1972. Tuy nhiên, điều này chỉ đúng về hiện tượng. Bản chất của nó nằm trong vấn đề xã hội của nước Mỹ lúc bấy giờ chứ không phải thuần túy kiến trúc. Trước đó, từ giữa những năm 50, đặc biệt là đầu những năm 60 của thế kỷ XX đã xuất hiện những quan điểm phê phán chủ nghĩa Công năng và chủ nghĩa Quốc tế vì kiến trúc Hiện đại mong muốn xoá bỏ quá khứ, giải phóng mối ràng buộc với lịch sử. Xoá bỏ quá khứ cũng có nghĩa là xoá bỏ tính kế thừa và cách thức quốc tế hoá đã xoá bỏ tính dân tộc và xoá bỏ bản sắc văn hoá của từng dân tộc. Điều đó quả là sai lầm bởi vì con người không thể thoát khỏi quá khứ. Sự phát triển của con người luôn ràng buộc với quá khứ, hiện tại và tương lai.

Lý thuyết kiến trúc đương đại cũng được đánh dấu bằng những quan điểm thoát khỏi chủ nghĩa Công năng trên cơ sở mở rộng và phát triển các luận điểm của nó trên một bình diện mới với các yếu tố sinh học và sinh thái. Thế kỷ XX là thế kỷ của sự tăng trưởng mọi mặt nhưng cũng là thế kỷ mà con người can thiệp và làm ảnh hưởng mạnh đến môi trường sinh thái. Nhiệm vụ của kiến trúc trong giai đoạn mới là tạo ra một sự phát triển bền vững. Chúng ta cần xây dựng một lý thuyết kiến trúc mới biết lựa chọn và khai thác để tìm ra hình tượng kiến trúc của thời đại mới mà theo Kisho Kurokawa, nó được đặc trưng bởi các nhân tố sau:

- Chuyển từ châu Âu là trung tâm thế giới sang sự cộng sinh của các nền văn hoá khác nhau,
- Chuyển từ con người là trung tâm vũ trụ sang thuyết sinh thái với sự cộng sinh của nòi giống loài động thực vật khác nhau,
- Chuyển từ xã hội công nghiệp sang xã hội thông tin,
- Chuyển từ chủ nghĩa vạn năng sang chủ nghĩa cộng sinh của các yếu tố khác nhau,
- Chuyển từ thời đại máy móc sang thời đại của những nguyên tắc sống.

Cho dù chúng ta có mở rộng các yếu tố ở những bình diện nào thì kiến trúc luôn là một bộ môn nghệ thuật và thẩm mỹ vẫn là một yếu tố quan trọng như Vitruvius đã khẳng định cách đây 2000 năm bởi vì trí óc của con người cần có những thay đổi và năng động để có những cảm nhận mới. Lý thuyết kiến trúc cần cung cấp cho KTS những cơ sở để họ có thể tạo ra những hình thức kiến trúc mới nhằm mở rộng khả năng nhận thức thẩm mỹ cho xã hội với những cảm thụ mới.

## TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Ackermann, James  
*Palladio*, NXB Hatje, Stuttgart, 1980
2. Afanasjew, Kyrill N.  
Ý tưởng - Thiết kế - Công trình; Kiến trúc Xô viết 1917 – 32, NXB Nghệ thuật Dresden, 1973
3. Alberti, Leon Battista  
*Mười cuốn sách về kiến trúc*, NXB DVA, Darmstadt, 1975
4. Argan, Giulio Carlo  
*Gropius và trường Bauhaus*, NXB Vieweg, Braunschweig, 1984
5. Hitchcock, Henry Russell - Johnson, Philip  
*Phong cách quốc tế - 1932*, NXB Vieweg, Braunschweig, 1989
6. Benovolo, Leonardo  
*Lịch sử kiến trúc thế kỷ XIX và XX, Q. 1 – 3*, NXB DTV, Munic, 1988
7. Blomeyer, Gerald — Tietze, Barbara  
*Đổi mới của kiến trúc hiện đại*, NXB Vieweg, Braunschweig, 1980
8. Burg, Annegret  
*Kiến trúc mới ở Berlin*, NXB Birkhaeuser, Berlin, 1994
9. Ching, Francis D.K.  
*Nghệ thuật trang trí kiến trúc*, NXB Kohlhammer, Aachen, 1991
10. Christopher, Alexander  
*Phương thức xây dựng vĩnh cửu*, NXB Vieweg, Braunschweig, 1979
11. Colquhoun, Alan  
*Phê phán chủ nghĩa khu vực*, trang 45 – 52, Tạp chí Werk, Bauen + Wohnen, 3/1993
12. Conrads, Ulrich  
*Chương trình và tuyên ngôn kiến trúc thế kỷ XX*, 1974
13. Đặng Thái Hoàng  
*Các bài viết nghiên cứu lý luận phê bình, dịch thuật kiến trúc*, NXB Xây dựng, Hà Nội, 2002
14. Đặng Thái Hoàng  
*Lợ Cooc-huy-di-ê*, NXB Thông tin - Văn hoá, Hà Nội, 2001
15. Đặng thái Hoàng  
*Lợ Cooc-huy-di-ê - Nhà kiến trúc lỗi lạc*, NXB Văn hoá , Hà Nội, 1985
16. EL Lissitzky  
*1929 - Nước Nga: Kiến trúc cho một cuộc cách mạng toàn cầu*, NXB Vieweg, Guetersloh, 1965
17. Feireiss, Kirstin Paris  
*Kiến trúc và không tưởng*, NXB Ernst và Sohn, Berlin, 1989
18. Feldmeyer, Gerhard  
*Kiến trúc đương đại của Đức*, NXB Kohlhamer, Koeln, 1993
19. Fischer/ Fromm/ Gouter/ Kahler/ Weips  
*Chia tay với chủ nghĩa Hậu hiện đại*, NXB Vieweg, Braunschweig, 1990
20. Foclit, Heinz - Krewinkel, Ursula  
*Bauhaus*, NXB DVA, Stuttgart, 1994

21. Forsee Aylesa (Đặng Thái Hoàng dịch)  
*Đổi mới trong nghệ thuật kiến trúc - Cuộc đời của Frank Lloyd Wright*  
NXB Xây dựng, Hà Nội, 2000
22. Frampton, Kenneth - Rykwert Joseph  
*Richard Meier*, NXB Rizzoli, New York, 1991
23. Frank, Hartmut  
*Văn hóa cách mạng và chủ nghĩa hiện đại*, NXB Hatje, Hamburg, 1994
24. Frampton, Kenneth  
*Cơ sở kiến trúc*, NXB Oktangun, Cambrigde, 1993
25. Frei, Hans  
*Louis Henry Sullivan*, NXB Artemis, Munic, 1992
26. Garnich, Rolf  
*Thẩm mỹ, kết cấu và thiết kế*, NXB Otto Meier, Ravensburg, 1976
27. Germann, Georg  
*Lịch sử lý thuyết kiến trúc*, NXB WB, Darmstadt, 1980
28. Germann, Georg  
*Hậu Gothic trong lý thuyết kiến trúc*, NXB Hatje, Stuttgart, 1974
29. Gideon, Sigfried  
*Kiến trúc và hiện tượng biến đổi*, NXB Warsmuth, Twebingen, 1969
30. Gideon Sigfried  
*Không gian, thời gian và kiến trúc*, NXB Artemis, Munic, 1978
31. Goldberger, Paul  
*Nhà chọc trời*, NXB DVA, Stuttgart, 1994
32. Gozac, Andrey  
*Alvar Aalto*, NXB Moscova, 1976
33. Greenhalgh, Michael  
*Thế nào là chủ nghĩa Cổ điển?*, NXB Artemis, Munic, 1990
34. Gympel, Jan  
*Lịch sử kiến trúc*, NXB Koenemann, Koeln, 1996
35. Haberer, Gottfried  
*Hình thức kiến trúc*, NXB Koenig, Koeln, 1986
36. Hammerschmidt, Valentin  
*Kiến trúc Phục cổ ở Đức*, NXB Peter Lang, Frankfurt/M., 1985
37. Haugk, Klaus Conrad  
*Chống lại chủ nghĩa hình thức trong kiến trúc*, NXB Kraemer, Stuttgart, 1988
38. Hearn, M. F.  
Lý thuyết kiến trúc của Violet-le-Duc, Ấn phẩm trường ĐH MIT, Cambrige, 1990
39. Hertzberger, Herman  
*Vẽ xây dựng*, NXB Artemis, Munic, 1997
40. Hilbersmeier, Ludwig  
Sự phát triển của một ý tưởng thiết kế, NXB Wistein, Frankfurt, Munic, 1963
41. Hilbersmeier, Ludwig  
*Kiến trúc thành phố lớn*, NXB Hoffman, Stuttgart, 1978

42. Hilpert, Thilo  
*Thành phố công năng*, NXB Vieweg, Braunschweig, 1978
43. Howard, Ebenezer  
*Thành phố vườn của tương lai*, NXB Wistein, Frankfurt, Munic, 1968
44. Hubertus, Guenther  
*Lý thuyết kiến trúc Đức*, NXB WB, Darmstadt, 1988
45. Huter, Eric  
*Vật thể và không gian*, NXB Khoa học và nghệ thuật Wien, 1973
46. Jaffe, Hans  
*De Stijl 1917 - 31*, NXB Vieweg, Gueterslog, 1965
47. Jencks, Charles  
*Ngôn ngữ kiến trúc hiện đại*, NXB DVA, Stuttgart, 1978
48. Jencks, Charles  
*Thế nào là Hiện đại?* NXB Artemis, Munic, 1990
49. Jencks, Charles  
*Kiến trúc đương đại*, NXB Klett - Cotta, Stuttgart, 1988
50. Joedicke, Juergen  
*Lịch sử kiến trúc hiện đại*, NXB Hatje, Stuttgart, 1958
51. Joedicke, Juergen  
*Công trình của Van de Boerik và Bakema*, NXB Kraemer, Hultgert, 1963
52. Johnson, Paul Alan  
*Lý thuyết kiến trúc*, NXB VNB, New York, 1994
53. Junecke, Hans  
*Các tỷ lệ Pythagor trong kiến trúc cổ*, NXB Heyschel, Berlin, 1982
54. Kainburtel, Walter  
*Đối xứng và cái đẹp trong lý thuyết kiến trúc của Perrault*, NXB Fink, Munic, 1972
55. Klotz, Heinrich  
*Hiện đại và Hậu hiện đại*, NXB Vieweg, Braunschweig, 1987
56. Klotz, Heinrich (chủ biên)  
*Sửa lại chủ nghĩa Hiện đại*, NXB Prestel, Munic, 1984
57. Klotz, Heinrich  
*Kiến trúc Hiện đại và Hậu hiện đại*, NXB Vieweg, Braunschweig, 1987
58. Knoll, Heiner  
*Lý thuyết kiến trúc của Vitruvius*, NXB WB, Darmstadt, 1985
59. Koch, Wilfried  
*Cẩm nang phong cách kiến trúc*, NXB Mosaik, Munic, 1982
60. Kolowski, Peter - Spaemann, Robert  
*Hiện đại hay là Hậu hiện đại*, NXB VCH, Weinheim, 1986
61. Koolhaas, Rem - Meu, Bruce  
*S, M, L, XL*, NXB Benedikt, Koeln, 1997
62. Krufft, Hanno Walter  
*Lịch sử lý thuyết kiến trúc*, NXB Beck, Munic, 1995
63. Kultermann, Udo  
*Kiến trúc đương đại ở Đông Âu*, NXB DuMont, Koeln, 1985



64. Krier, Rob  
*Bố cục kiến trúc*, NXB Klelt - Colta, Stuttgart, 1989
65. Lampugnami, Vittorio Magnago  
*Kiến trúc và xây dựng đô thị thế kỷ XX*, NXB Hatje, Stuttgart, 1980
66. Le Corbusier  
*1922 - Hướng tới một nền kiến trúc mới*, NXB Bertelsmann, Berlin, 1954
67. Le Corbusier  
*1929 - Những nhận định*, NXB Vieweg, Guetersloh, 1969
68. Le Corbusier  
*Modulor (quyển 1 và 2)*, NXB Hatje, Stuttgart, 1978 + 1979
69. Leuthaeuser, Peter - Goessel, Gabrielle  
*Kiến trúc thế kỷ XX*, NXB Benedikt, Koeln, 1990
70. Loos, Adolf  
*Mặc dù*, NXB Khoa học và nghệ thuật, Wien, 1982
71. Loos, Adolf  
*Nói vào khoảng không*, NXB Khoa học và nghệ thuật, Wien, 1987
72. M. Quanbill, B. Webb (Biên soạn)  
*Hàng số và biến số trong kiến trúc*, ấn phẩm trường ĐH A&M, Texas, 1993
73. Major, Mates  
*Lịch sử kiến trúc*, Quyển 1 - 3, NXB Henschel, Berlin 1988
74. Moore, Charles - Bloomer, Kent  
*Kiến trúc cho nơi đây ánh tượng*, NXB Kraemer, Stuttgart, 1980
75. Moravanszky, Askos  
*Antonix Gaudi*, NXB Henschel , Berlin, 1985
76. Mueller, Werner  
*Kiến trúc sứ của thế giới cổ đại*, NXB Koehler & Amelang, Leipzig, 1989
77. Nerdriger, Werner  
*Theodor Fischer*, NXB Ernst & Sohn, Munic, 1988
78. Norberg - Schulz, Christian  
*Cánh quan - môi trường sống - Nghệ thuật xây dựng*, NXB Klett- Cotta, Stuttgart, 1982
79. Norberg - Schulz, Christian  
*Logic của nghệ thuật xây dựng*, NXB Vieweg, Braunschweig, 1980
80. Noriss, Chistopher - Bejamin Adrew  
*Thế nào là giải toả kết cấu?*, NXB Artemis, Munic, 1996
81. Otto, Frei  
*Mái dây căng*, NXB Thế giới xây dựng, Berlin, 1954
82. Onsell, Marx  
*Biểu hiện và hiện thực*, NXB Vieweg, Braunschweig , 1981
83. Palladio, Andrea  
*Bốn cuốn sách về kiến trúc*, NXB artemis, Munic, 1983
84. Palladio, Andrea (Nguyễn Trực Luyện dịch )  
*Những giáo huấn vàng ngọc về kiến trúc*, NXB Xây dựng, Hà Nội, 1999
85. Papadakis, Adreas  
*Chủ nghĩa giải thể kết cấu*, NXB Klett - Cotta, Stuttgart, 1989



86. Paul, Sherman  
*Louis H. Sullivan*, NXB Vieweg, Guetersloh, 1967
87. Peter, John  
*Lịch sử kiến trúc hiện đại*, NXB Abrams, New York, 1994
88. Pett, Robert Jan van - West fall Caroll Wiliam  
*Các quy luật kiến trúc trong thời đại Phục cổ*, Ấn phẩm của trường ĐH Yale, New York 1991
89. Posener, Julius  
*Thời kỳ đầu của chủ nghĩa Công năng*, NXB Vieweg, Guetersloh, 1964
90. Prigge, Walter  
*Thời gian, không gian và kiến trúc*, NXB Kohlhammer, Aachen, 1986
91. Rasmussen, Steel Eiter  
*Cảm thụ kiến trúc*, NXB Kraemer, Stuttgart, 1980
92. Reiger, René Nobert  
*Dàn dựng tín hiệu trong ngôn ngữ kiến trúc của Le Corbusier*,  
Ấn phẩm trường ĐH Stuttgart, Stuttgart, 1985
93. Rohe, Ludwig Mies van de  
*Ấn phẩm hội nghị Bauhaus lần thứ 4*, trường ĐH Weimar, Weimar, 1986
94. Rossi, Aldo  
*Kiến trúc của thành phố*, NXB Bertelsmann, Duesseldorf, 1973
95. Rykwert, Joseph  
*Trang trí không phải là tội ác - kiến trúc là nghệ thuật*, NXB Du Mont, Koeln, 1983
96. Schaedlaich, Hartmut - Proest, Christian  
*Walter Gropius*, Q.1 ÷ 3, NXB Xây dựng Berlin, 1987
97. Schink, Arnold  
*Mies van de Rohe*, NXB Kraemer, Stuttgart, 1990
98. Schinkel, Karl Fredrich  
*Giáo trình kiến trúc*, NXB Prestel, Berlin, 1979
100. Schmidt, Hans Wolfgang  
*Thúc cột trong kiến trúc*, NXB Klett - Cotta, Stuttgart, 1978
101. Schubert, Otto  
*Quang học trong kiến trúc và xây dựng đô thị*, NXB Maun, Berlin 1965
102. Schuette, Ulrich  
*Bố cục và trang trí*, NXB Econ, Duesseldorf, 1969
103. Schumacher, Fritz  
*Sự hình thành của một thành phố*, NXB Christian, Hamburg, 1984
104. Schwarz, Ruddf  
*Những chỉ dẫn của kỹ thuật*, NXB Vieweg, Braunschweig, 1979
105. Silte, Camillo  
*Xây dựng đô thị theo quy luật nghệ thuật*, NXB Khoa học và nghệ thuật, Wien 1980
106. Smith, Peter F.  
*Kiến trúc và thẩm mỹ*, NXB Hoffmann, Stuttgart, 1981
107. Stache, Peter  
*Lý thuyết kiến trúc đương đại*, NXB Peter Lang, Frankfurt, 1987



108. Tạ Trường Xuân  
*Nguyên lý thiết kế kiến trúc*, NXB Xây dựng, Hà Nội 1997
109. Tafuri, Manfredo  
*Chủ nghĩa tư bản và kiến trúc*, tạp chí Arch, số 38, 5/1978
110. Taut, Bruno  
*Ánh sáng ban mai 1920 - 22*, NXB Vieweg, Guetersloh, 1961
111. Tessonow, Heinrich  
*Xây dựng nhà và những cái tương tự*, NXB Callwey, Munic, 1994
112. Thiis - Evensen, Thomas  
*Hình mẫu cơ bản trong kiến trúc*, Ản phẩm trường Art - Na Uy, Oslo, 1987
113. Treberspurg, Martin  
*Xây dựng cùng mặt trời*, NXB Springer, Wien, 1994
114. Tzonitis, Alexander - Lefavre, Liane  
*Chủ nghĩa cổ điển trong kiến trúc*, NXB Vieweg, Braunschweig, 1987
115. Venturi, Robert  
*Phức hợp và màu thuần trong kiến trúc*, NXB Vieweg, Braunschweig, 1978
116. Venturi Robert, Brown Denise Scott  
*Học tập Las Vegas*, NXB Vieweg, Braunschweig, 1979
117. Vitruvius  
*Mười cuốn sách về kiến trúc*, NXB WB, Darmstadt, 1999
118. Wagner, Otto  
*Kiến trúc hiện đại*, NXB Khoa học và nghệ thuật, Wien, 1979
119. Welch, Wolfgang  
*Con đường thoát khỏi Chủ nghĩa Hiện đại*, NXB VHC, Weinheim, 1988
120. Welch, Wolfgang  
*Chủ nghĩa Hiện đại thời Hậu Hiện đại*, NXB VCH, Weinheim, 1988
121. Wicbenson, Dora  
*Lý thuyết kiến trúc từ Alberti đến Ledoux*, Ản phẩm của trường ĐH Chicago, 1992
122. Wright, Frank Lloyd  
*Kiến trúc nhân bản*, NXB Vieweg, Guetersloh, 1960
123. Winkler, Klaus - Juergen  
*KTS Hannes Meyer*, NXB Xây dựng, Berlin, 1989
124. Wittkower Rudolf  
*Các quy luật kiến trúc trong thời đại nhân văn*, NXB Vieweg, Braunschweig, 1949
125. Yeang, Ken  
*Nhà chọc trời sinh khí hậu*, NXB Artemis, Munic, 1994
126. Yeang, Ken  
*Nhà chọc trời*, NXB Academy, New York, 1996
127. Zerbst, Rainer  
*Antoni Gaudi*, NXB Benedikt, Koeln, 1985

# LÝ THUYẾT KIẾN TRÚC

(Tái bản)

*Chịu trách nhiệm xuất bản :*

**TRỊNH XUÂN SƠN**

*Biên tập :* ĐINH VĂN ĐỒNG

*Chế bản điện tử :* VŨ HỒNG THANH

*Sửa bản in :* ĐINH VĂN ĐỒNG

*Trình bày bìa :* NGUYỄN MẠNH THU

---

In 200 cuốn khổ 19 x 27cm tại Xưởng in Nhà xuất bản Xây dựng. Số xác nhận đăng ký xuất bản 26-2012/CXBIPH/579-179/XD ngày 5-01- 2015. Quyết định xuất bản số 58-2015/QĐ-XBXD ngày 11-2-2015. In xong nộp lưu chiểu tháng 3-2015.



"Lý thuyết kiến trúc diễn tả các quy tắc, các giáo huấn và cả những cách ngôn, cái mà chúng ta cần có trong thực tiễn xây dựng. Nó là nền tảng và là cơ sở của thiết kế kiến trúc. Lý thuyết kiến trúc lý giải các nguyên nhân, khẳng định, chứng minh hay đánh giá một ý đồ sáng tác một sự bắt chước hay sáng tạo của một hình thức kiến trúc, một tư tưởng hay một trào lưu. Nó chỉ đưa ra hướng đi chứ không phải là hướng đi, nó có tác dụng soi sáng những vấn đề của thực tiễn."

(Roger Scruton)

"Lý thuyết kiến trúc là lý thuyết tổng hợp hay là lý thuyết về một vấn đề trong kiến trúc dựa trên các phạm trù thẩm mỹ. ngay cả khi thẩm mỹ bị rút gọn thành công năng thi định nghĩa vẫn còn giá trị. Nói cách khác, lý thuyết kiến trúc là tập hợp các luật lệ, quy tắc và yêu cầu mà công trình kiến trúc cần tuân thủ." (Germann. Georg)

"Người KTS sẽ không có được tác phẩm mang tính độc đáo duy nhất và vĩnh cửu nếu chỉ dựa thuần túy vào một loạt các hợp lý hoá như nhà khoa học và cũng không thể thuần túy dựa vào linh cảm như nhạc sỹ và họa sỹ. Người KTS nghĩ về hình khối bằng linh cảm và sau đó hợp lý hoá chúng bằng duy lý trong một quá trình biên chứng dựa trên cơ sở lý thuyết kiến trúc." (Peter Collins)

