

建筑学术文库

机器建筑

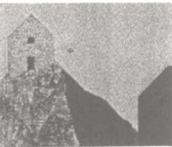
当代建筑设计理论

——有关意义的探索

沈克宁 著

本书是作者多年从事建筑理论研究的成果，也是作者多年从事建筑理论研究的成果。本书从建筑理论的角度，探讨了建筑的意义问题。作者认为，建筑的意义不仅仅在于其物质形态，更在于其所承载的文化内涵和精神价值。本书通过对建筑理论的研究，探讨了建筑的意义问题，并提出了自己的见解。本书是作者多年从事建筑理论研究的成果，也是作者多年从事建筑理论研究的成果。本书从建筑理论的角度，探讨了建筑的意义问题。作者认为，建筑的意义不仅仅在于其物质形态，更在于其所承载的文化内涵和精神价值。本书通过对建筑理论的研究，探讨了建筑的意义问题，并提出了自己的见解。本书是作者多年从事建筑理论研究的成果，也是作者多年从事建筑理论研究的成果。本书从建筑理论的角度，探讨了建筑的意义问题。作者认为，建筑的意义不仅仅在于其物质形态，更在于其所承载的文化内涵和精神价值。本书通过对建筑理论的研究，探讨了建筑的意义问题，并提出了自己的见解。

中国水利水电出版社
知识产品出版社

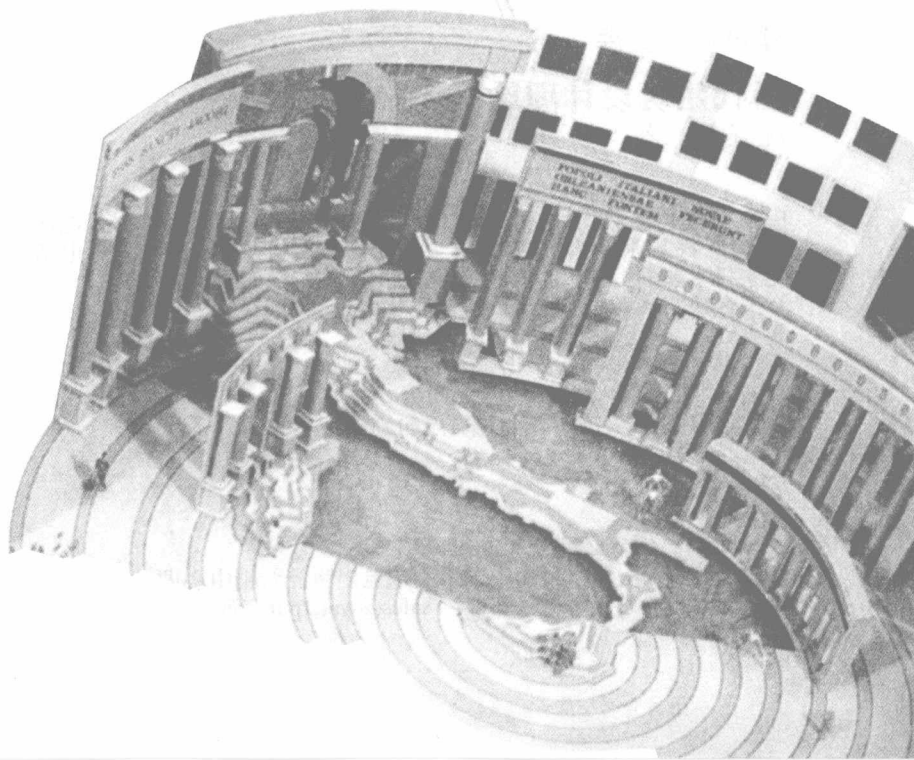
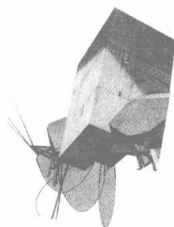


建筑学术文库

当代建筑设计理论

——有关意义的探索

沈克宁 著



中国水利水电出版社
知识产权出版社



内容提要

本书以探索的方式，带着对建筑意义的疑问，自20世纪建筑运动的初期开始，以建筑流派为线索和脉络，并依据史实，从建筑自身和建筑师所要表达的意义两方面入手，做出了深入浅出的分析和探讨。

本书的主要内容有8章，分别从机器建筑、城市和建筑乌托邦、后现代主义、类型学、新城市主义、洛杉矶的建筑实践、批判的地域主义和建筑现象学这些方面来论述文章的主题。加之前面的导言、后面的后记、文献目录和图片资料索引，本书总共由12个部分组成。

本书既可作为高等院校相关建筑、设计专业师生的教材或教学参考书，亦可作为毕业论文或研究报告的资料用书，对建筑师、规划师以及建筑设计相关从业人员或师生都具有极好的参考借鉴价值。

策划人：阳 森 张宝林 E-mail: yangsanshui@vip.sina.com; z_baolin@263.net
责任编辑：阳 森 张宝林
文字编辑：张 冰

图书在版编目（CIP）数据

当代建筑设计理论：有关意义的探索/沈克宁著.—北京：中国水利水电出版社；知识产权出版社，2009
（建筑学术文库）
ISBN 978-7-5084-6180-9

I.当… II.沈… III.建筑设计—理论研究 IV.TU201

中国版本图书馆CIP数据核字（2008）第204577号

建筑学术文库

当代建筑设计理论——有关意义的探索

沈克宁 著

中国水利水电出版社 出版发行（北京市西城区三里河路6号；电话：010-68367658）
知识产权出版社（北京市海淀区马甸南村1号；电话：010-82005070）
北京科水图书销售中心零售（电话：010-88383994、63202643）
全国各地新华书店和相关出版物销售网点经售
北京城市节奏科技发展有限公司排版
北京市兴怀印刷厂印刷
175mm×260mm 16开本 14.25印张 237千字
2009年4月第1版 2009年4月第1次印刷
印数：0001—4000册
定价：36.00元

版权所有·侵权必究

如有印装质量问题，可由中国水利水电出版社营销中心调换
（邮政编码100044，电子邮件：sales@waterpub.com.cn）

导言

当代建筑设计和理论中的一个重要主题，是对建筑意义的探讨。建筑有没有意义？建筑是否能够表达意义？如果建筑能够表达意义，它所表达的又是什么样的意义？现代主义以来，建筑领域对建筑意义的探求表现出多元化的局面：由肯定建筑是意义的载体，是一种传播和通讯工具，因而具有意义，进而到对建筑意义起源的追求，认为建筑的意义存在于语言自身的结构系统中，并认为建筑意义存在于历史文化的形式、片断和由此相关的类型的“记忆”中，到将意义还归于读者，认为意义决定和取决于读者的“视界”，直到认为建筑意义的获得须要抛弃“成见”，去真实地感知和体验场所与建筑。由此，建筑意义以及更为重要的人们对建筑的感知和所获得的经验才是建筑给予人们的终极意义。这样，将对建筑意义的追求回归于建筑和人们对建筑的体验。

建筑领域的意义大体可以从两个方面来进行探索：其一是建筑自身的意义，其二是建筑师所要表达和传输的意义。大众和社会对建筑师在建筑中所要表达的意义并不十分在意，通常只是建筑设计专业人士留意它。而建筑自身的意义则是让建筑的使用者和更为广泛的观者从建筑中所获得和感受到的意义。它不仅对建筑师，而且对社会有着影响。那种认可建筑意义来自设计者的思想，首先需要设定建筑具有原初的意义。在此前提下，它便是更广泛地追寻建筑的“原初”或“原始”意义活动中的一部分。这种

思维的哲学基础是19世纪开始的实证主义，它提出“起源”的问题并对其加以肯定，首先必须承认有最终答案，而且这个答案是唯一的答案，是“真理”。发现了这个最终答案便可以解释所有的意义问题。

20世纪60年代以来，由结构主义人类学家列维·斯特劳斯，随后由福柯和德里达形成的结构主义、后结构主义和解构主义对建筑领域的影响在于提出了有关意义和个人如何可以为世界提供秩序的问题。后现代主义认为建筑能够表达意义，同时能够交流传输这种意义。借此，后现代主义得以将历史主义、折中主义、装饰主义和古典主义重新引进建筑设计和理论中。在该阶段初期，建筑理论研究者试图使用语言学和符号学理论进行建筑研究。他们将建筑作为一种符号系统进行探讨，但这个研究方向进展不大。其失败的原因可由M.塔夫里(M. Tafuri)在《建筑与乌托邦》一书中的论述来加以解释。他认为：“一旦艺术在物质上被置于生产领域的机制中，那么其实验性、其自身那种互为现实性便不免受到破坏。正是在这一点上将语言学与建筑学进行对比是有着困难的，两者之间有一个断痕。事实上，如果传播系统只是参照内部结构的约定俗成和规则；如果仅仅将建筑作为语言实验；如果这种实验是间接实现的，是通过构成要素组织的极度含糊性来实现的。最后，如果这些语言‘材料’是中性的，仅仅由不同‘材料’的相互关系而产生意义，并由此产生其相关重要性，那么唯一的出路就是采取极端的、在政治上是不可知论的形式主义。换句话说，形式主义是唯一与建筑存在的现实最为疏远的理论。”¹简单说，他认为在建筑上使用语言或符号学来表达意义是行不通的，因为符号和语言学的形式主义是与现实脱节的。由于结构主义试图理解意义是如何产生的，因此对建筑的影响很大。列维·斯特劳斯认为，意义和产生意义的机制独立于任何先存在的思想，更独立于任何个人的控制。这种哲学思想在建筑领域上导致对意义的重视，但这种重视并没有集中在如何产生意义上，而是集中在赋予建筑师以设计具有意义的建筑责任上。20世纪七八十年代的后现代建筑仅仅通过使用可识别的历史符号来传达意义。德里达同意结构主义有关意义来源的观点，但他认为，

¹ Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia, Design and Capitalism Development* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976), p.157.

西方传统总似乎表现出意义的结构基础是能够解释的。他不同意这种传统的观点。德里达强调，无论是上帝、历史或科学都不是意义解释的基础，因此文本的意义是无限的，而且有赖于其他文本。因此他坚持文本在本质上的非统一性和不协调性，而不是去坚持一种基本的和潜在的秩序。同时，他也不承认那种在客体和用来描述该客体的语言之间所具有的那种明显和透明的关系。他认为意义也不是由人们的意向性产生的，而是由语言自身所具有和表现的不定性产生的。因此在语言以及相关的建筑领域，那种人们通常用来进行操作的、简单的表现概念就受到了质疑。在同一时期，埃森曼提出了建筑的意义在于建筑自身形式构造的句法系统和结构(syntax)，并进行了一系列的建筑实验。他的实验强调的是语言学中的句法形式，并试图从中发现建筑的意义。

随着现代主义或功能主义出现危机，人们对类型学重新开始重视，这就是类型学复兴。对类型学的重视也是现代主义之后更广泛地对建筑“意义”追求的一部分，从而与历史建立了联系的类型便重新为人们所重视。人们日益认为与历史建立联系是在一种特定文化内赋予建筑以合法性的必要步骤。在讨论城市形态学时，一些欧洲建筑师认为，类型具有创造一种合法又合理的城市主义的内在能力，可以用于对抗以柯布西耶的“明日的城市”为代表的现代主义城市思想。类型学是城市建筑的基本思想和理论，也是现代主义之后建筑界讨论的重点，英国建筑理论家艾伦·科洪(A.Colquhoun)认为，所有有关建筑的思考均限制在对类型的态度上。他持有这种观点是因为他首先在结构主义语言学和艺术之间进行了比较，他认为“语言”(固定的)和“言语”(可变的)之间的关系与艺术规则和社会接受了审美规范之间的关系相似。这就是说，类型学的具体实体能够在社会中传达其艺术的意义，它也表明建筑意义的赋予有赖于先行建立的类型的存在。从这点出发，他认为“类型或者被看作是不可变的形式，这种不变的形式构成了实在的富有特性的建筑无限变化的形式……，或者被看作以一种片断的形式流传至今的历史遗存，而它们的意义并不依赖于它们曾经所在的特定时间和地点的那种特

2 Alan Colquhoun, *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1991), pp.247-248.

殊组织方式”²。科洪将前者与新理性主义相联系，将文丘里及其追随者与后者联系在一起。

这种将传统作为中介和调节工具的理论 and 思想是将传统作为一种进化的摇篮，在这个摇篮或发源地中，生活世界在物质和概念的层面上得以实现，也就是说，先存在的价值或传统会附着在片断上。这种哲学基础表明，不可能有一种国际化普遍适用的大同和万能原则。这种理论思想在后现代阶段的建筑领域成为主流思想。但是，技术科学正具有这种可以被国际化普遍适用的能力。技术加速了工艺生产和消费，加速了大城市的发展和扩散，而作为工艺和场所创造活动的建筑则被排斥在这个过程之外。海德格尔认为，终极命运不仅包含由特定时间和地点限定的物质条件，还包含特定的历史传统遗产，这种历史传统遗产总是在一种被解释学家汉斯·格奥尔格·加达默尔(Hans Georg Gadamer)称之为“视界融合”(fusion of horizons)的过程中转变自己。对于加达默尔来说，批判性的思维和传统是在解释的循环中不可分地联系在一起。在解释的循环中给定的文化遗产的偏见必须不断地与“其他”传统的潜在批判相比较、衡量和评定。解释的哲学就是不可避免地要将个人和与其相关的历史文化的特定视界(历史、经验、传统)带入解释中。没有这个前提，解释是不可能进行的。因此，“先验”和先存在就是不可避免的，它必然地要加入到解释的循环中。视界融合，就是要站在解释者的特定视界上来进行理解和解释。以技术科学为立场的现代主义则不这样看问题，他们将过去看作在无止境的发展和进步过程中一系列绝对的独立时刻。对于加达默尔来说，维柯的思想就是人们理解历史不仅仅因为人们创造了历史，而且因为历史塑造了人们³。加达默尔的哲学解释学为读者的解释权确立了合法的地位，于是，“读者”的解释就与“作者”的解释具有了相同的地位，这就是读者解释的合法性。罗伯特·文丘里(Robert Venturi)认为相关建筑意义的关键在于它与具有相似性的历史先例建立的某种联系上。这就是说建筑的意义部分地来自读者，部分地来自作者，部分地来自历史先例。读者与作者通过这种共识的历史先例来表现和解读意义。

3 Georgia Warnke, *Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason* (Stanford: Stanford Univ. Press, 1987).

海德格尔如同胡塞尔一样，试图将人们回复到“事物自身”的现象学表现上。采用这样的心态和方法，不仅可以赋予事物统一性和事物的要旨，而且可以使人们了解造成该事物给予人们的那种特殊感觉状态的来源：无论是颜色、坚硬度、体积，还是共鸣、声响和气味。这就是现象学所强调的“本质在事物中”。海德格尔在他的《有关艺术品的起源》⁴中认为，建筑不仅具有表现其由不同的材料所构成的特质，而且具有揭示世界之所以存在的不同情形和方式。建筑理论家、历史学家弗兰普顿认为，营建的结构和建构(Tectonic)正表现为一种方式，建筑通过这种方式表现不同的状态和条件，例如，事物的耐久性、设备的工具性和人类制度的普遍性⁵。批判性的地方主义和强调感知和体验的建筑现象学则将场所、空间和建筑的意义从象征和符号的表现中解放了出来，从而使形式自身不再具有先验或先行存在的意义。建筑的意义不再是建筑师的意向，也不是历史文化的积淀，更不是所谓符号系统中约定俗成的意义，或通俗文化的表面意义。相反，它是知觉(视觉、听觉、味觉和肌肤)对空间、材料、建筑构造、营建系统、色彩、气味和声音的感知。瑞士建筑师彼得·卒姆托(Peter Zumthor)谈道，当他在建筑中成功地将某种特定材料的意义引发出来时，感觉就出现了。这种意义是一种特定的意义，它仅在该特定建筑中以特定的方式感觉到。他认为营建是一种使用不同的零件构成一种有意义的整体的活动⁶。卒姆托进而将个人和集体的定居经验，以及身体中所存储的场所和空间体验作为他的设计和作品的源泉和丰富宝藏⁷。建筑现象学试图去除任何现有的“成见”以获得真实的感知和真正的意义。这是一种更为贴近真实、从建筑自身出发的设计思想。这种设计思想认为建筑所表达的不应该是外在的思想和意义，而应该是从建筑自身感受到的，无言的、难以述说的感受。这种感受的获得是通过建筑自身精致的营建和建构、材料和细部的设计来获得的。

当一件作品述说着什么，它就属于人们理解和感知的范畴，也就是说建筑和艺术作品成为解释学的对象。当人们不能立即理解非直截了当表达的内容和意义时，便可以使用解释学的方法来加以解释。意义的表达首先是一种语

4 Martin Heidegger, "On the Origin of the Work of Art", in *Poetry, Language, Thought* (New York: Harper & Row, 1971).

5 Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995).

6 Peter Zumthor, "A Way of Looking at Things", *Architecture and Urbanism*, February, 1998. Extra Edition.

7 Peter Zumthor, "Lightness and Pain", in *Peter Zumthor Works* (Lars Muller Publishers, 1998).

言的表述，那种帮助他人理解可以被理解事物的每一种解释都具有语言的特征。从这个意义上讲，对世界的全部理解都是通过语言来调节和沟通的。加达默尔认为我们可以区分“本源”和“遗存”。“遗存”是保留至今的昨日世界的片断，它可以帮助人们理智地、有根据地重构这些遗存所存在的世界。“本源”则构成了一个语言学的传统，因此，“本源”帮助人们理解一个由语言学角度解释的世界。“本源”又是为了回忆的目的而传承下来的记录。一件艺术品、一座建筑对每个观者都述说着什么，而且对不同的观者述说着不同的、特殊的事情，更值得注意的是它所述说的是目前的和当下的事情。因此，我们的任务就是理解建筑和建筑师所要述说和表达的，并对自己和他人做出尽可能清晰和完整的表述。加达默尔在《审美和解释学》中认为：解释学沟通并拉近了心智间的距离，揭示了其他心智的陌生性。但是，揭示不熟悉性并不仅仅意味着历史地重构该作品具有原初意义和功能时所处的世界，还意味着去掌握和理解它向人们所要述说和表达的内容和意义，而这个内容和意义通常又远远超出人们至今所声明和领悟的意义⁸。建筑和其他艺术品的经验和感知活动要远远超出某种意义的预知活动。艺术的感知和经验并不仅仅是理解一种可辨识的意义。建筑以及其他艺术品所要表述的也就是体验者所发现的。因此，理解艺术品向人们所表述的是一种自我遭遇的活动。因此，当读者阅读本书的时候，所发现和感悟的也都源起于读者自己。

⁸ Hans-Georg Gadamer, "Aesthetics and Hermeneutics," in Hans-Georg Gadamer, *Philosophical Hermeneutics* (Berkeley: University of California Press, 1976).

目录

导言

一、机器建筑	1
1. 现代技术主义	4
2. 技术羽化主义	9
3. 机械乌托邦	14
二、城市和建筑乌托邦：理想城市和建筑	25
1. 乌托邦与城市建筑	27
2. 乌托邦与乌托邦城市特征	29
3. 20 世纪前半叶的城市建筑乌托邦	30
4. 当代城市建筑与乌托邦	38
三、后现代主义：表情达意的建筑	53
1. 文丘里的复杂性与矛盾性和建筑的形式与意义	53
2. 格雷夫斯的图像建筑	55
3. 建筑设计的拼贴法	58
4. 后现代古典主义	60
四、类型学：类推的建筑	64
1. 建筑类型学的定义与历史	67
2. 类型学的复兴与作为本体论的城市	70
3. 作为“元”理论的类型学	74

4.	类型学的历史观	76
5.	类型学与克里尔的古典主义城市复兴	79
6.	罗西的类型学理论	83
五、新城市主义		95
1.	郊区的城镇模型	100
2.	区域设计和可持续发展社区	104
3.	旧城改造的实践	108
4.	DPZ 的新城市主义理论和设计实践	110
六、洛杉矶的建筑实践		125
1.	设计特征和其文化现象	128
2.	建筑设计之取向	133
3.	奠基人：盖里	136
七、批判的地域主义		141
1.	芒福德的原创性地域主义思想	143
2.	地域主义的批判性思想	146
3.	批判的地域主义在世界范围的表现	149
4.	批判的地域主义实践在美国	155
八、现象学：知觉和体验的建筑		165
1.	建筑的场所与真实的生活世界	169
2.	知觉的建筑与生活经验	177
3.	现象学的设计思想和若干实例	188
	插图来源索引	209
	后记	215

一、机器建筑

机器建筑始于现代建筑运动初期。包豪斯建筑教育强调工业制造，否定手工艺制造标准，从而系统化地将建筑与机器工业和工业生产联系起来。现代建筑历史学家雷诺·班海姆(Reyner Banham)在1960年出版的《第一机器时代的设计理论》一书中认为：当时西方已经在“工业时代”中生活了近一个半世纪，人类已经跨越了“第一机器时代”，开始进入“第二机器时代”。“第二机器时代”的特征是室内电器的普及和化学合成物质的普遍使用。他认为随着人类对机械装置控制的飞速发展，人类将很快进入“第二机器时代”。班海姆认为格罗皮乌斯在1923年后所领导的包豪斯学校致力于第一机器时代的建筑，并致力于设计机械产品¹。柯布西耶有关“住宅是居住的机器”及其论述以艺术家和社会改造者的态度，将乌托邦与艺术激情注入机械工业和工业生产中。密斯少言寡语，身体力行地将工业制品、精确的工业标准和工业美应用在建筑中。密斯的作品展现了机器时代的建筑材料、结构和构造的新式样，为机器主义提供了样板。这样，包豪斯和格罗皮乌斯在建筑教育和制度上，柯布西耶在艺术激情上，密斯在结构、构造和工艺上，为建筑机器主义奠定了理论和实践的基础。

建筑机器主义从它出现的那一刻起就具有一种激进、极端和幻想的性质。这也难怪，西方工业革命至今不过几百年的历史。从那时起，机械上的和工业上的革新层出不穷。每一次新的发现都激励人们，使人们倍加兴奋，从而提出

¹ Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (New York: Praeger, 1960).

更为大胆和激进的设计。有些当时不能实现的设想，日后被证明是可行的、是创举。于是，更为极端的产物就出现了，尤其是一些乌托邦畅想者也参与其中。道理很简单，现在不可行的将来未必也不可行，加上一些乌托邦的畅想曲也确实美妙，很能迎合人们的猎奇心理，以及对美好世界和新奇刺激的未来的憧憬。于是，建筑机器主义在技术日新月异的情况下获得了适合其生长的土壤。

在发掘和创造奇异的机器主义建筑形式的实践上，现代主义建筑运动早期，俄国构成主义对建筑的机械形式和机器主义建筑，进行了大量的图示化和形式构成上的研究。尤其是亚科夫·契尔尼科夫(Iakov Chernikhov)对机器建筑和其形式构成的研究极为详尽、彻底和系统。他在1928—1931年间所作的一系列工作研究图是其典型代表。他将这些形式构成命名为“机器建筑的研究”。切氏的机器建筑形式与工厂的特定功能的造型形式相联系，例如大跨度的工厂空间、悬挑结构、电梯等。但是，机器建筑的研究在现代运动早期出现后就后继乏人，其主要原因是第二次世界大战后欧洲重建期间无人有暇顾及这些问题。虽然在20世纪40年代建筑理论家西格弗里德·吉提翁(Siegfried Giedion)以他的《机器主导——无名史论》²，班海姆在《第一机器时代的理论和设计》中将建筑与机械的关系理论化和系统化，但在此阶段并没有产生多少令人振奋的机器建筑，相反，产生的是大规模工厂制造的方盒式现代建筑。这些单调呆

² Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Control* (New York: Oxford Univ. Press, 1955).

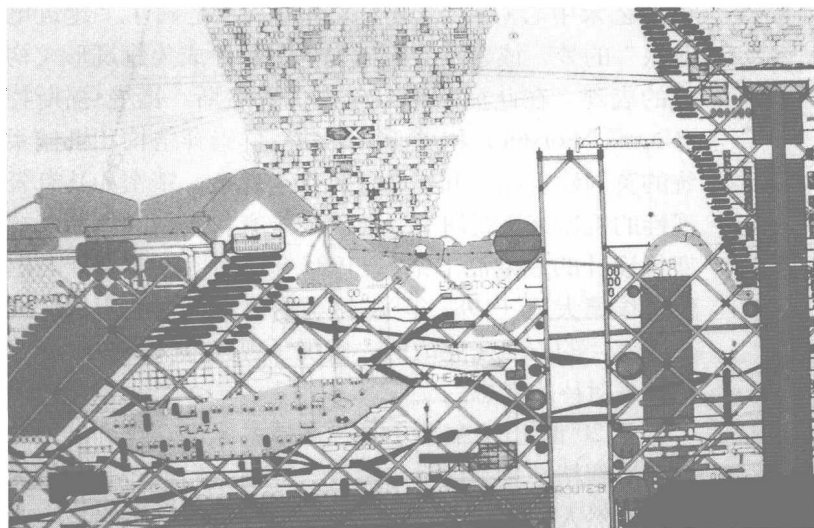


图 1.1 切尔尼科夫：机器建筑的研究 (Iakov Chernikhov: Studies for machine architecture, 1928—1931)

板的现代建筑倒是体现了柯布西耶的工业化生产理想，也反映了机械、大规模生产在现代社会中占有的“支配”和“控制”地位。但现实告诉人们，这种机械化、工厂化和大规模粗制滥造的工业产品并非人类文明进步的象征，亦非人类社会发展的方向。第二次世界大战后的泛现代主义时期，在形式方面进行建筑与机械关系的研究几乎是停止的，这与现代主义运动初期对建筑机械研究的极大热情截然不同。在对机器建筑研究终止和粗糙的现代建筑泛滥 20 年后（第二次世界大战后 20 年），形势有了转机。20 世纪 60 年代初期，在英国以现任伦敦大学建筑学院的彼得·库克 (Peter Cook) 为首的一群建筑师在伦敦建筑师学会学院 (AA School of Architecture) 开始了新时代的机器建筑研究。他们还创办了以“建筑电讯派” (Archigram) 为名的刊物。他们尤其强调“生物机械”形态，其设计作品以库克“插座城市” (Plug-in City) 和朗·赫伦 (Ron Herron) 的“行走城市” (Walking City) 为代表。库克等人的探索指出，“建筑与机器”研究的发展方向不在于工业生产过程，也不在于大规模的工业化和标准化生产，而在于思想、文化、环境、生态和形式上的研究³。又是 20 年过去了，机器建筑的讨论进入了一个新的阶段。在此阶段中，建筑机器主义试图将建筑设计作为展现和揭示现代社会的一种“活动”，这就与现代主义将设计简化为对技术社会进行功能和抽象的表现有所不同。当代建筑机器主义又有如下几种不尽相同的发展方向。

³ Peter Cook, *Archigram* (New York: Princeton Architectural Press, 1999).

图 1.2 彼得·库克的“插座城市” (Peter Cook, 1967)



1. 现代技术主义

现代技术主义有较长的发展历史，它仍然保持着现代主义对技术的乐观态度。其中有人所熟悉的“高技派”。“高技派”源于英国，国际建筑界著名的高技派建筑师如詹姆斯·斯特林 (James Sterling)、理查德·罗杰斯 (Richard Rogers) 等均是英国人。英国向来有理性和逻辑实证主义的传统，这种传统表现在建筑上就是强调现代结构、技术和材料。这种以理性态度重视高技术的倾向，被伦敦建筑协会学院作为传统沿袭下来。20世纪50年代后期，建筑协会学院以发展大尺度的纯技术和理性方案而著称。在这些方案中，人们将结构系统、流通系统和结构程序等内容作为有生命的物体来对待。与此观点相适应，人们就需要采用某种生物形态的表现方式。这种生物机械主义的倾向在“建筑电讯派”的理论和作品中达到高潮。该集团由库克、赫伦、沃伦·查克 (Warren Chalk)、D. 格林 (D. Green) 和 M. 韦布 (M. Webb) 组成。他们将其他学科的技术引进城市和建筑设计中，根据有生命的容器或座舱的概念发展出了崭新的城市提案，并将城市设想为可以移动的容器和舱体。这种金属舱体可以在世界上游荡，在海上漂浮。这些舱体可以代替城市，也可以与任何适宜方便的支援和后勤系统联系起来。库克的“栓式城市”和赫伦的“行走城市”便是其典型。

受“建筑电讯派”的影响，20世纪70年代出现了世界范围的“高技术”派群体。一批青年建筑师认为，不必将组成建筑的机械和结构系统包裹起来，这个时期的代表是伦佐·皮亚诺 (Renzo Piano) 和罗杰斯设计的蓬皮杜艺术中心 (1977年)，这座建筑算是圆了“建筑电讯派”的梦。该建筑的机械和构造部件成为建筑形式构成的表现。在此后的十余年中，罗杰斯、诺曼·福斯特 (Norman Forster) 和皮亚诺率领一群崇拜结构和机械系统的英国建筑师，开始将建筑作为复杂、精密和具有表现性的机器来进行研究。此阶段最有代表性的作品是福斯特设计的香港汇丰银行 (1985年) 和罗杰斯设计的伦敦劳埃德大厦 (1987年)。这两座建筑完全是用生产机器零部件的方法来完成的，实现了现代主义将建筑作为机器来对待的梦想。

至20世纪70年代中期，高技术风格的建筑已经发展到炫耀精密复杂技术的阶段，但是人们也开始对其厌烦。虽然人们了解高技术具有前瞻性，以进步的态度使

用技术，但现实是，这种建筑建成后，客户望而止步，无人租用。于是，象征进步的机器时代、显示高技术的建筑成为无人居住的空舱。这表明自认为代表未来、代表技术进步、以高技派为代表的机器建筑和机械社会的幻想，在社会上、在人们的生活中已经成为过去。也许是回应建筑机器主义、高技派和机械乌托邦对人类社会的冷漠，与当时国际政治、社会和文化上的保守主义同步，建筑领域的保守主义以后现代古典主义的形式出现了。伦敦建筑协会学院也不可能逍遥世外。在此时期，后现代古典主义理论家 L. 克里尔任教该校，从而带来一种与机器主义和乌托邦截然不同的风气。虽然如此，在后现代统治的表面现象下，机器建筑的研究并没有终

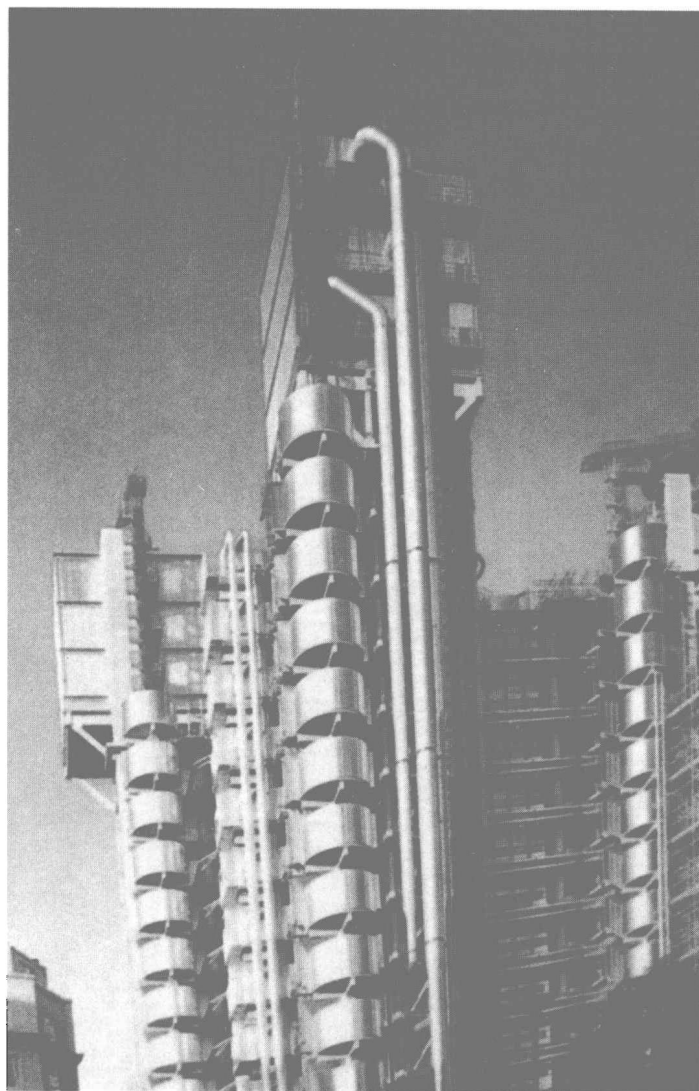


图 1.3 罗杰斯的劳埃德大厦
(Richard Rogers, Lloyd's Building,
London)

止。在这期间建筑协会学院来了新人，这就是雷姆·库哈斯 (Rem Koolhaas) 和伯纳德·屈米 (Bernard Tschumi)。这两位均对后现代主义给当时建筑世界造成的污染不满，他们反对那种将建筑纪念化的后现代倾向，反对以地方主义手法揭示新建筑现象的做法，也反对为表现技术而表现技术的活动，因此他们也不同意“高技派”的建筑思想和实践。他们认为俄国大革命后，契尔尼科夫激进的作品因其不可实现的性质而更令人激动，因此是对高技术倾向的一副清醒剂。他们否认机器是有机的、异化的，因此也不同意“建筑电讯派”对待机器建筑的态度。库哈斯和屈米试图获得一种与日常社会有关的、自由的形式。他们研究现代主义成功的秘诀，并试图在抽象的、

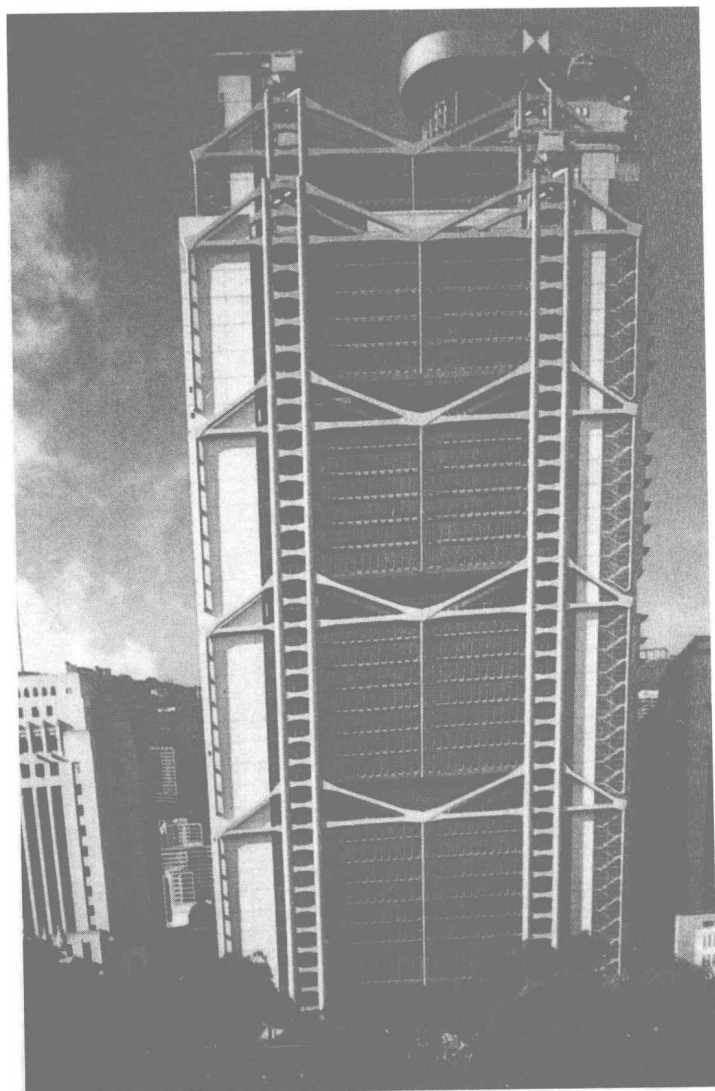


图 1.4 福斯特事务所设计的
香港汇丰银行 (Foster Associate,
Hong Kong Bank Headquarters)