

历史的和环境的因素力图革故更新，一个时期以来，这些因素在建立一种新的更富于人情味的建筑理论方面所作的努力，遭到了冷遇。如今，历史建筑当中的装饰的和象征的功能，得到了重新评价。获取欢悦和鼓励社会化的种种作法，在建筑中、在包括地方历史和地方自然环境在内的再开发计划中，又一次携起手来。这当中的每一种情况，都可以当成一个宏大进程的一个环节。这个进程，使技术和人的经验，进而使技术和大自然、人类的历史和谐一致。

这一段话，是对后现代建筑的积极评价，也是后现代建筑理论的理想目标。

后现代建筑是一个非常复杂的建筑现象，我国建筑界的一些学者对它的关注已经超过了10个年头。在这期间，翻译了创始人的经典著作和一些人的专著，转述了各家的思想及作品，现在理应是一个对它进行严肃科学研究的新阶段，因为后现代建筑运动的本质尚没有充分地认识，例如，它得以生存的社会土壤是什么？它的思想的历史源头在何处？它和现代工业、技术的关系怎么样？它需要什么样的经济基础？它和哪些现代艺术流派有什么血缘关系？特别是它在中国大地上的发展前景如何，这都是每一位有责任感的建筑师十分关心又急待解决的问题。

本书为读者集中了这么多的后现代建筑师的原始作品，其中不少现已落成。加上那些述评文字，恰是考虑前面所提的那些问题、认识后现代建筑本质以及开阔视野的形象资料。现有的同类书籍尚不具备人数众多、作品集中这一特色。让我们从中各取所需。

邹德侗

1989.6.14

出版说明

后现代建筑 (Post Modern Architecture) 理论及其实践活动, 是当前世界文化建筑中最引人注目的话题。美国建筑师罗伯特·文丘里于1966年出版的《建筑的复杂性与矛盾性》, 1977年查尔斯·詹克斯出版的《后现代建筑语言》一书, 被公认为西方后现代建筑理论的代表作。这两部书比较全面地论述了后现代建筑创作的基本理论, 并对一些反映其理论意向的作品作了评价。为了更好地研究世界建筑文化的发展动态, 国内相继出版了《后现代建筑语言》(查尔斯·詹克斯著, 李大夏摘译, 中国建筑工业出版社1986年3月第一版)、《什么是后现代主义?》(What is Post-Modernism? 查尔斯·詹克斯著, 李大夏译, 天津科学技术出版社1988年6月第一版)、《后现代时期的建筑设计》(戈德伯格著, 黄新范、曾昭奋译, 天津科学技术出版社1987年10月第一版) 等书。为使国内读者对后现代建筑有个更为清晰的概念, 顾孟潮、李雄飞先生推荐了本书, 这本书的原名是

《REVISION DER MODERNE

Postmoderne Architektur 1960-1986》。

本书主要以1986年在日本东京国立近代美术馆举办的展览内容为主, 介绍了五个建筑集团和3位著名建筑师的设计构思方案。这些方案比较全面地、清晰地描述了后现代建筑设计的基本“语言”, 比单纯的建筑实录更能理解设计人的构思意图和技巧。因此, 这本书是了解后现代建筑作品的津梁, 可以更好地从建筑设计方法的转变、设计构思的创新了解世界文化的发展趋势。

1989年6月15日

前 言

在发达国家，有著名艺术家或建筑师参加的展览，往往对于所在的领域具有重要的总结和预言作用，以致产生持续的影响。1986年9月6日至10月19日在日本东京国家现代艺术馆举行的题为“修正现代——后现代建筑1960—1986”的展览，就是这样一次活动。参展的人士，包括后现代建筑的创始人和几乎所有站在这个运动最前列的著名建筑师。本书就是这次展览的作品图集。

东京的这次展览，是在1984年联邦德国美因河畔法兰克福德国建筑博物馆的一次同名展览的基础上举办的。参展作品有230件，作者有欧、美名建筑师29人，日本9人，是一次世界范围后现代建筑作品的汇总。展览得到了日本和联邦德国官方的支持。日本和欧洲的专家为各个作品撰写了述评文字。东京国家现代艺术馆馆长犬丸直、美因河畔法兰克福德国建筑博物馆长亨里希·克罗茨（Heirich Klotz）、日本建筑学会会长芦原义信、东京哥德研究所所长克劳斯·P·茹斯（Klaus P. Roos）以及日本朝日新闻社社长——柳东一郎为展览写了前言。前言中说：

现代建筑是在本世纪之初，从传统建筑的历史主义中解放出来的。在20世纪这个技术的时代，用功能主义和结构美学使之巩固并推广到全世界，把我们的环境变成用钢、玻璃和混凝土建筑为主体的景观。但是，从60年代以来，已经开始用一种新的观点来考查现代建筑风行的后果和它的不适之处。而且可以看到，建筑师们正在对各种文化的

目 录

看不到功能的时代建筑

- 后现代建筑和日本 铃木博之 (1)

后现代建筑佳作实例

- [1] R·阿布拉汉姆 (Raimund Abraham) (8)
1. 巨大的结构体 1962 ~ 1965
2. 房子的诗
- [2] G·博姆 (Gottfried Böhm) (10)
4. 普拉兹广场设计 柏林 1977 ~ 1980
7. 朱布林住宅
8. 伊兹霍市剧场 1984
5. 慕尼黑皇家剧场的改建方案 1982
6. 加卢特歌剧院的改建方案 1982
- [3] 马利奥·勃他 (Mario Botta) (13)
11. 圆形公寓 1980 ~ 1982
- [4] 安藤忠雄 (Tadao Ando) (15)
3. TIME'S 京都 1983 ~ 1984
- [5] 彼得·艾森曼 (Peter Eisenman) (18)
13. 福奥克宅邸 (2号住宅) 1969 ~ 1970
14. 10号住宅 1975 ~ 1978
- [6] 芝加哥七 (21)
12. 芝加哥市区住宅 (竞赛方案) 1978

⑦	弗兰克·盖瑞 (Frank Gehry).....	(23)
	15. 盖瑞宅邸 (Gehry House) 1978	
⑧	G·格拉西 (Giorgio Grassi).....	(25)
	16. 维斯肯特馆改建方案 米兰 1970	
	17. 基也特 (Chieti) 学生宿舍 1976	
⑨	A·古兰巴库 (Antoine Grumbach).....	(28)
	19. 罗马 Interrotta 的规划方案 1978~1979	
⑩	M·格雷夫斯 (Michael Grayes).....	(31)
	18. 为米兰时装展做的三连画 1973	
⑪	J·海达克 (Joha Hejduk).....	(32)
	23. 宝石住宅	
⑫	汉斯·荷莱因 (Hans Hollein).....	(34)
	24. 初期作品	
	25. 建筑风景	
	26. 商店设计	
	27. 奥地利旅行代理店	
	28. 阿布特伯格 (Abteiberg) 美术馆 1972~1982	
	29. 法兰克福现代美术馆 1982	
⑬	豪斯·鲁克公司 (Hans-Rucker-Co)	(39)
	20. 自然装置 1976	
	21. 罐头瓶中的自然	
	22. 林茨的胜利女神 1979	
⑭	石山修武 (Osamu Ishiyama).....	(41)
	30. 松崎町立伊豆长八美术馆 静冈县 1982~1984	
⑮	矶崎新 (Arata Isozaki).....	(43)
	31. 筑波中心大厦 1979~1983	
⑯	伊东丰雄 (Toyoito)	(45)
	32. 银色小屋·东京 1982~1984	
⑰	约瑟夫·保罗·克莱夫斯 (Josef Paul Kleihues).....	(48)
	36. 修普勒盖尔美术馆 汉诺威 1972	
	37. 里那公园的构思 柏林 1977	

18	赫尔穆特·扬(Helmut Jahn)	(50)
33.	芝加哥商工大厦的扩建 1978~1982	
35.	摩天大楼 1980~1981	
34.	伊里诺伊州政厅 1979~1984	
19	利奥·克里尔(Leon Krier)	(53)
38.	展览中心再开发 罗马 1978~1979	
20	R·克里尔(Rob Krier)	(54)
39.	德克斯住宅 布累德尔 1974~1976	
42.	利塔街公寓 柏林 1977~1980	
40.	仑威格地区和市政厅再开发 维也纳 1977	
41.	角之家和家之角	
21	黑川纪章(Kisho Kurokawa)	(59)
43.	华哥尔曲町大楼 东京 1982~1984	
22	理查德·迈耶(Richard Meier)	(62)
45.	萨尔兹曼住宅 纽约 1967~1970	
46.	女神庙 1975—1979	
23	槇文彦(Fumihiko Maki)	(64)
44.	螺旋体 东京 1982~1985	
24	查尔斯·摩尔(Charles Moore)	(66)
47.	洛得司住宅	
48.	意大利广场 新奥尔良 1977~1978	
49.	卡皮斯特拉诺旅馆构思 1982	
50.	建筑幻想	
25	毛纳毅旷(Kiko Mozuna)	(71)
51.	钏路市立博物馆 1975~1984	
26	阿多尔弗·纳他里尼(Adolfo Natalini)	(73)
53.	超构造体	
52.	系列A 郊外别墅 1968~1970	

54. 扎尔小路之家 1980 ~ 1984
- 27 詹·诺伏尔(Jean Nouvel) (78)
55. 国际情报中心办公大楼 1983
- 28 OMA (80)
56. 谵妄的纽约 1972 ~ 1976
57. 高层住宅的构思 鹿特丹 1982
- 29 布鲁诺·雷格林(Bruno Reichlin) (83)
- F·拉伊哈特(Fabio Reinhart)
59. 卡萨·托尼尼 1972 ~ 1974
- 30 波尔桑巴克(Christian de Portzamparc) (85)
58. 欧特——佛姆街住宅 1975
- 31 阿尔多·罗西(Aldo Rossi) (87)
60. 塞格拉特市政广场和抵抗纪念碑 1965
62. 桑·卡他多公墓 1971
61. 格拉利特公寓住宅 米兰 1967 ~ 1973
63. 慕矶欧市政厅的构思 1972
64. 提契诺城的亭子和山庄 1973
65. 世界剧场 威尼斯 1979
- 32 E·索特萨斯(Ettore Sottsass, Jr.) (95)
67. 建筑的未来 1973
- 33 塞特(SITE) (97)
66. Best 社的展厅 1977
- 34 高松伸(Shin Takamatsu) (99)
68. “织阵”第三期工程 京都 1985 ~ 1986
- 35 斯坦利·泰格曼(Stanley Tigerman) (101)
69. 普勒宅邸 伊利诺 1979 ~ 1980
70. 多姆厂部大楼的设想 科隆 1980
- 36 O·M·翁格尔斯(Oswald Mathias Ungers) (104)
71. 州立美术馆群 柏林 1965

72. 市区住宅构思 马尔堡 1976	
73. 德国建筑美术馆 1979~1984	
37象设计集团.....	(110)
78. 夏见台的家 1982~1986	
38R·文丘里(Robert Venturi)	(114)
74. 基德住宅 费城 1960~1963	
75. 母亲之家 宾夕凡尼亚 1962	
77. 储蓄银行支店的构思 1977	
76. 圆柱 1972~1981	
参考文献	(119)

看不到功能的时代建筑

——后现代建筑和日本

铃木博之

1. 方盒子和铁管子表示的宣言

1972年, 31岁的毛纲毅旷在北海道的钏路建造了一个名为“反住器”的住宅。

1975年, 当时也是31岁的石山修武在爱知县建造了一个名为“幻庵”的别墅。

这两个住宅小品, 成为刚刚开始建筑师生涯的两位建筑师建筑观的宣言。从那以后, 其价值不断地被人认识。作为宣言式的建筑, 在七十年代以后, 其建筑的象征性也逐渐被理解。

两个建筑都是住宅, 而且极其紧凑, 可以说是建筑的原型。

汉斯·泽多尔马亚曾经说过: “现代建筑的造型原理是建筑在对社会性、生产性关心的价值观上, 这只不过是一种游戏法则罢了。”数年后, 的今天, 现代建筑造型原理的恣意性, 在年轻的建筑师之间视为常事。对所谓的技术引桥或叫作设计逻辑性的前提持怀疑态度的建筑师们在造型、理论和意义作用上寻找自己作品的意境。

毛纲在北海道钏路上为自己的母亲设计的“反住器”住宅(插图1)是现代建筑以后普遍出现的作品之一。它的建成, 本身就是奇迹。这个作品的别名为“母亲之家”, 是一个象套匣工艺的房室, 室内洋溢着魂之曲, 为母亲而建的构思就是这个作品的图解钥匙。

作品由三个立方体重叠而成, 在半地下设寝室, 这是出于母亲喜爱欣赏行云飘流的愿望。于是一半镶有玻璃的方盒子应运而生。这种多层空间的重叠方法使人联想到圣约翰或现代的巨人层层相套的三个立方体家具, 与新古典主义的永久性相比又别具一格。毛纲好似夸耀自己的方法严密而又具有任意性一样, 把使用在佛教、特别是密宗上的逻辑加以展开, 并按照它不断地去造型。

的确这是对现代建筑的反命题, 也是把它称为具有独特风格建筑的原因所在。这种作品的出现足以使建筑师们为之倾倒, 但毛纲对自己

的模拟逻辑性从那以后也一直保持着持久的兴趣, 把他的逻辑称为模拟逻辑, 也许是欠妥的, 建筑师的逻辑从维特鲁威时代起就多少含有含混的成分, 从这个意义上讲也会经常有模拟逻辑的部分。

毛纲所操纵的逻辑正象反住器和母亲之家叠加所看到的那样, 含有说服力的特色。反住器完成后, 他把热情倾注于密宗图式的建筑上, 这是通过精心地安排, 以一种说服力给人留下印象, 这是他的才干。他设计的建筑看上去很高雅, 实际上是非常通俗易懂的。这并非是缺点而是长处。从钏路寒冷的环境条件来看, 反住器的设计过于牵强附会了, 这一点是可以批判的, 可是作者本来就没有考虑这种形式的住宅成立的环境, 批判者只好把锋芒转向作品存在的本身。但实际上这个建筑物建成的事实就意味着通过建筑师宣传了这种建筑概念, 单纯的批判已经失去了大部分意义。

这个作品的方法上虽没有知难而进的悲壮感, 却充满着幽默和通俗。它在70年代初完成以来, 始终是日本前卫建筑中有争议的作品之一。

再来看看“幻庵”。(插图2)

通过在结构上使用波纹薄钢板, 使建筑获得了特殊表现力。在建筑工程以及污水暗管中用的2.7 mm厚的镀锌钢板, 充当了这个建筑的结构和外衣。

但是以此来评价幻庵作品的水平, 理由尚且不足, 把波形薄钢板管状结构用于住宅的例子在幻庵以前就有先例, 它是为解决能源不足表现了独特构思的川合健二的住宅。幻庵是从这个住宅中直接派生出来的。

但幻庵绝不是川合住宅的翻版。把两者加以比较就会看到这个建筑的特性, 并以此作为理解70年代建筑表现的钥匙。处于把高度重工业化生产力产生出来的材料和产品转用于建筑结构的时期, 就不能否认这个建筑作品的机智和它对现代文明批判的原动力的作用, 这种无穷

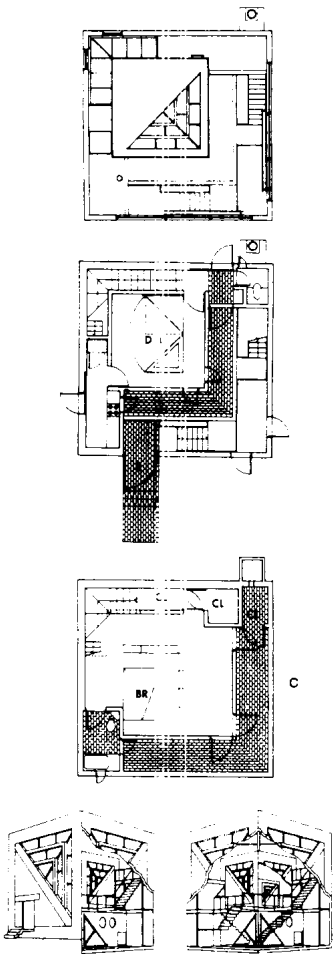


插图 1. 毛网毅旷, (反住器), 1972 年

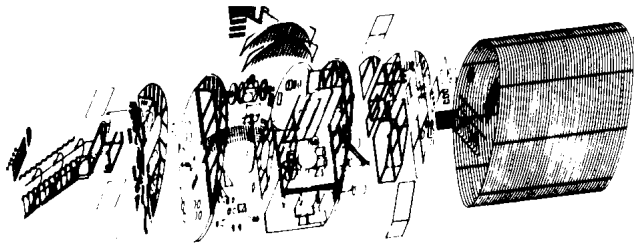
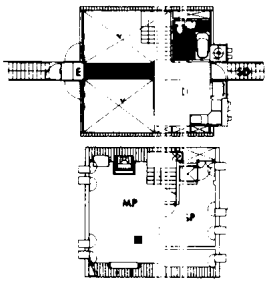


插图 2. 石山修武, (幻庵), 1975 年

的智慧在川合住宅上表现的维妙维肖。幻庵的作者石山修武运用对现代文明批判的武器, 将建筑升华为幽雅心境的表现世界, 从而成为享有盛名的建筑师。

如果说巴库民斯塔·福拉、保罗·索尔尼依靠技术和反技术的哲学开拓了建筑表现的可能性, 那么幻庵表现出与它微妙的差异。60年代以后, 建筑以规模的庞大在对现代文明批判中表现出极思辨、极技术化的建筑观, 幻庵在这种新倾向中找不到自己的位置。

这个建筑的主体漂游在现代重工业生产力的水准上。这种形容十分恰如其分, 它有可能加入到现代建筑师们追求最大限度技术水平的行列中去, 也有可能两者之间的狭域中浮游。

现代建筑被概括为钢铁、玻璃、混凝土的建筑。钢铁通常被看作是工业制品或构件, 但在幻庵中钢铁是以波形薄钢板的管材为主, 对它切割、焊接、着色、自由地切、刻、拼、贴。正像获得自然恩惠的结草虫, 把树枝用线串起来织成巢一样, 幻庵在工业生产力的恩惠中把铁板连接起来造成房子。

事实上这个建筑的魅力超出了设计者希望略带一点乌托邦工业化

理论或象征论的意图, 也就是说幻庵是在现代建筑变为呆板, 所谓理想的工业化、进步社会已经不那么具有感染力的前提下出现在地平线上的。

室外楼梯入口把来访者带入竖井大厅的二楼, 横贯竖井是一座铁的孔桥, 把人们引向幻庵中央。“春

之夜，梦的浮桥断、峰之巅，横云密布的天。”建筑师解释了这个桥，这是唯一正确的解释吧！

反住器和幻庵有着极鲜明的对比，同时又有着许多共同点。

其一、两者都探索、提示着建筑的初级形式，但两者提出的建筑原型完全不同，前者是三层方盒子，后者是巨大的铁管子。

其二、两设计人都用文学作品常使用的联想来解释作品，前者用母亲之家，后者用日本和歌诗人藤原定家的诗。被引用的作品虽然不同，但把文学联想产生的说服力，即时间的流逝带入到作品中。

其三、两人都表示了对进步概念的一种怀疑。

这些正是日本建筑师们对现代建筑再研究的意识。

毛纲和石山分别选择了盒子(箱子)和管子的原型，寓意极为深刻，因为盒式建筑、管式建筑都是日本建筑历史中没有的。

可称为日本建筑原型的是竖穴式住居，即在地面挖一个很浅的基坑，架起屋顶的住居(插图3)和高架地板式住居，把地面架高、使用木造人字屋顶的住居。

在考虑建筑原型时，经常是这两种形式占据着建筑师的意识，毛纲和石山也是从日本建筑原型出发而走向自由，确立了自己建筑起点。

从历史性即存在建筑走向自由，这种思辨性地假定建筑原型的态度，是17世纪法国新古典主义的建筑师们所持的态度，特别是M·A·罗杰所著的《建筑试论》的第二版扉页插图(插图5)是很有名的。

这是一个仅有柱子和构架的原始小棚，可以考证西欧建筑传统中柱和梁架构的原型。但日本是一个有木结构建筑传统的国家，柱和梁的建筑是司空见惯的建筑形象。

到了50年代，日本建筑加入了世界现代建筑运动的行列，受到新观念影响的坂仓准三、丹下健三 etc 人才辈出是由于木结构建筑的比例感觉与混凝土现代建筑产生共鸣的结果。

盒式和管式空间对日本人来说

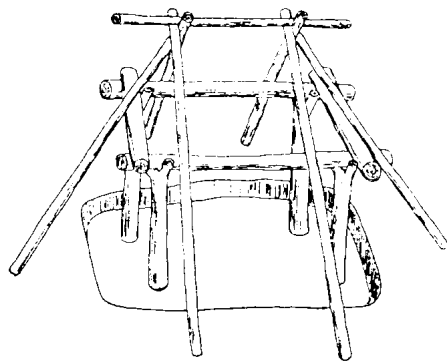


插图3. 竖穴式民居的构造(太田博一郎, “日本的建筑”)

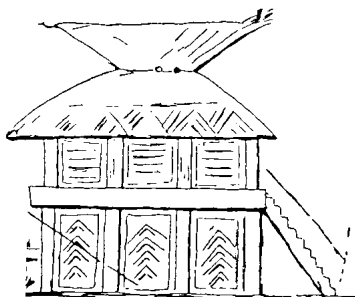


插图4. 一幅在古镜上的高架式住宅图(太田博一郎, “日本的建筑”)

插图5. M·A·罗杰所著的《建筑试论》

第二版的扉页插图



不是历史建筑的原型，反住器和幻庵在这个意义上距日本历史甚远，而且这两个作品也不同于盒子和管子概念的本身。因为反住器是盒型，但却不是用坚固的四壁围起来的盒子，只是用三层盒子的骨架组合而成的。幻庵虽说是管型，也只是将薄钢板卷成管式，不是穿入地下漆黑的隧道，而是暴露在地面上的。

因此，这两个“原始小屋”可以说是和建筑原型概念产生微妙差距而成立的。

为什么会产生差距呢？这也许了解日本后现代建筑特点的关键。

2. 现代主义和时间的感觉

现代建筑所信奉的东西就是建筑原型，在某种意义上是指“原始的小屋”。现代主义的建筑师们要揭示建筑的普遍原理，从而获得普遍的新建筑。勒·柯布西埃1914年提出了多米诺（Domino）建筑原型（插图6），密斯·凡德罗1927年设计了巴塞罗那展厅（插图7），都是表示原型的建筑。

所谓建筑的原型是建筑普遍性的始源，是超越时间而成立的原理。现代建筑是想超越时代揭示强调普遍性的空间。

20世纪初的现代建筑运动，是以民主的现代建筑、工业化的现代建筑为目标，追求功能主义的建筑理论和以机械形象为模式的表现。因此其建筑原型在建筑结构、空间表现手法上有简明的理想形象，它不受某个时代、某种文化的束缚，展现出抽象的原型。因此，历史的

连续性是首先要排除的因素之一。

这种现代建筑观被世界所承认。在二次世界大战后进而称霸世界，是由于它符合战后社会所要求的经济性、合理性、以及实利主义，因而广泛地被世界所接受，成为名符其实的国际主义。

它所表现的空间由于是受制约少，且具普遍意义的空间，所以成为没有任何文化背景的国际式建筑，世界上的办公楼空间成为一个模式，世界上的经理室也大相径庭。

航空港、超级市场、以至住宅区都被世界共同的表现手法所统治。能够利用日本航空港、能在日本的超级市场买东西的人在世界任何机场、超级市场都不会存在什么陌生感，这就是现代建筑运动的归宿。

就在现代建筑运动一统天下的同时，一种疑问油然而生，建筑的表现形式就仅此而已吗？

产生这一疑问的另一个背景是建筑技术成熟化的问题，看看日本的超高层建筑就会明白，只要有相应的土地面积就可以建造高层建筑，而且几乎成了最安全的建筑；大空间的技术首先可以确保实际的需要，建筑技术的可能与否，建筑的风险已经没有了，建筑比起作为综合先进技术的社会智慧的科学，更接近于承担社会文化表现的领域了。

在建筑造型上、方法上的冒险反而变得困难了，机械的表现把建筑归纳在一起，怀旧的表现把建筑归纳在一起，只要选定一个方法，其它工作就可以毫无阻力地进行下去了。

对设计而言，这可以称作建筑技术成熟化，从所有的意义上说建筑不存在什么不可能的东西了。

于是建筑就面临两种局面：即采取功能主义的现代建筑在世界上全面普及；包括设计技术在内的建筑技术成熟化的局面，构成后现代主义起源的基盘。

然而，这两种局面并不是直接产生了后现代运动，而且也不仅仅只产生一个后现代主义，在60年代后期贯穿在整个思想体系的对现代理性主义的批判运动，当这种批判与70年代中期石油危机造成的经济滞缓不谋而合的时候，就出现了滋生后现代建筑的土壤。

后现代建筑不是直接表现功能和结构的工具，而是以传达文化信息为目的，它的意识是时间感觉，是将现代建筑所排除的时间感觉又重新纳入到建筑中。

但我们回顾一下过去，会发现把时间观念和建筑相结合起来的例子还是有一些的。这里说的时间观念不是抽象的，而是历史性的。例如卢佛宫美术馆展览计划负责人赫伯特·罗伯特是个画家，他把卢佛宫大画廊沦为废墟的情景画了下来（插图8），把自己置身于历史的潮流中，罗伯特强调了时间的流逝，表达了对永恒的强烈信念。

英国的建筑师约翰逊·沙奈把自己亲自设计的英国银行画成一幅废墟的全景图。（插图9）建筑师用废墟的形象比喻自己作品的这一行为，从现代人的感觉来衡量，似

插图7、密斯·凡德罗，巴塞罗那展厅

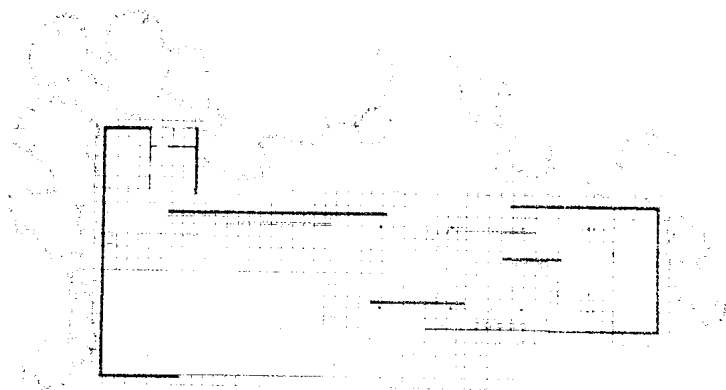


插图6、勒·柯布西埃，《多米诺》

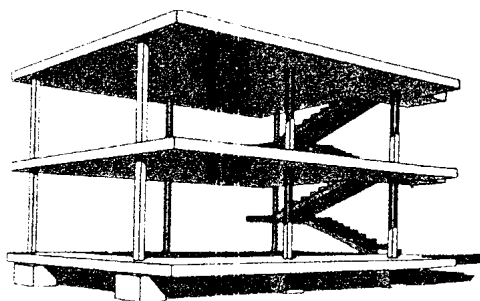




插图 8. 赫伯特·罗伯特·卢浮宫大画廊
沦为废墟的想像图, 1970年

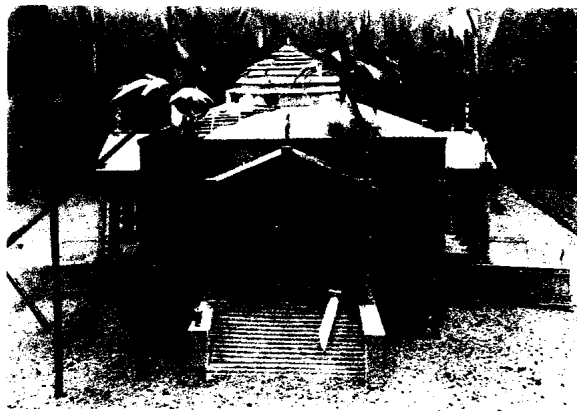


插图 11. H·鲁克, 水中的帕拉蒂奥建筑
1981年

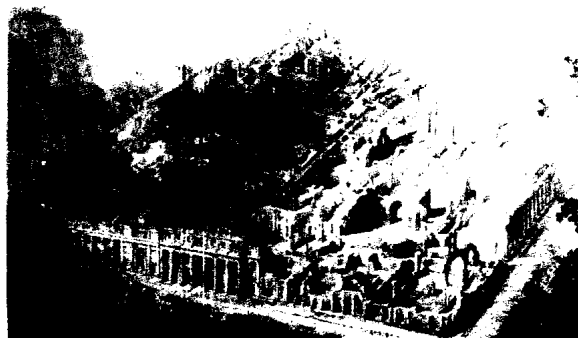


插图 9. 约翰逊·沙奈, 英国银行沦为废
墟的想像图, 1930年

插图 10. 郝解新, 晒化过程

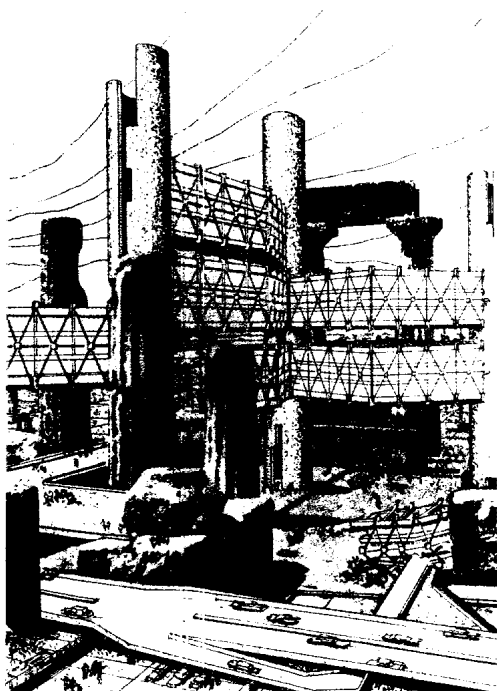


插图 12. T·梅隆, 废墟 1980年

插图 13. N·O 鲁德, 技术的建筑 1980年



乎是在自我否定，其实这决不是对自己的作品缺乏信心的表白，相反这正是对永久性充满信念的表现。

现代主义的建筑师决不允许把自己的作品画成废墟，对他来说，未来和废墟是不能划为等号的。

在这种现代建筑的未来意识中，废墟的形象钻出来的时候，可以说，现代建筑已在向后现代的位置转化。

矶崎新作为建筑师，一起步就描绘了一张未来和废墟奇妙结合的作品（插图10），在这个含意深奥的现代建筑中，人们看到了，那些注定要落后的东西又从未未来反馈回来的情景。

如今，许多建筑师开始用废墟的形式描绘现代作品了。有一幅作品是16世纪意大利建筑师安多雷·帕拉蒂奥的建筑淹没在水中的形象（插图11），也有勒·柯布西埃的郎香教堂屋顶被掀掉、狼狈不堪的形象（插图12），雷斯塔工科大学被J·斯特林描绘成为破汽车的形象（插图13）。这些并不是单纯否定、嘲弄现代建筑，而是要在现代建筑中重新恢复时间的流逝、历史性等后现代意识。

因为所谓废墟，是指在时间的长河中重新回到原始形体的建筑。

3. 历史和装饰

把建筑重新放入时间的长河，还原到建筑原型的废墟形象出现了，历史的主题被用来以另一种面貌来反映时间的流逝。

把历史的表现手法反映到后现代建筑中来，与19世纪的复古主义完全不同。复古主义崇拜的是该形式流行的时代，是要跨越时代去寻找共鸣，再说的明确一点，比如采用哥特式形式时，把哥特式时代作为一种样板，按照这个样板，造出理想的建筑。

但后现代主义建筑所采用的历史主题并不是作为模式来效仿，而是要故意拉开距离；也不是让现代建筑去接近这个手法的时代，相反是为了让人们感觉到被使用的历史主题的时代和现代之间的距离。其结果是在使用历史主题的后现代建筑中，我们却会感觉到了浓厚的现代感。

后现代建筑或多或少有着这种反语表现的特点，石山和毛纲的作品与古典主义建筑时代表现的建筑原型正因为有微妙的差异而成为后现代主义的建筑。

后现代建筑表现，除了采用历史主题的倾向外，还存在装饰和依靠技术的倾向。这和上述采用历史主题一样，含有拉开差距的作用。

装饰的倾向一般有两种表现：一是非功能性的形象，另一是带有手工操作的非机械性的形象。

装饰的非功能性，有着无论怎样给装饰下定义都必须考虑的特性，所谓装饰是不具备功能作用的打扮，但是装饰的非功能性，当今其意义也大大改变了，可以说是由于功能的变化而产生出来的。

比如，从摩托车的功能来看是行驶的工具之一，但是现在按摩托车本来的功能使用的只有警察用的白色摩托车，一般的摩托车性能越高就越属于实用品范围之内。

人并不是仅仅依靠摩托车功能行驶，而是超功能的跑，摩托车行驶的本身就是自我的目的化，或者说是艺术化了，因此可以说人类并不是追求跑这个功能，而是重视跑的这个形象，也就是说摩托车是产生驱使者形象的工具，是超越单纯行驶功能的工具。简言之，人们并不是看到摩托车行驶的速度，才发现跑的形象。酝酿摩托行驶可能性的本身就已传递了信息。

从这点上可以看出，现代的摩托车已接近于一种装饰。不仅背叛功能的装饰是非功能性，而且超越功能时产生的装饰性也是现代的非功能装饰。

装饰所具有的另一个侧面是装饰的非机械性。在近代建筑、近代设计上局限在造型原理上的机械形象仍然影响和损坏着装饰的形象。

但是，装饰的非机械性的概念，在目前几乎没有意义。像蒸汽机车、脚踏缝纫机那种机械装置，简单的用肉眼可以看到的机械现在几乎都被淘汰了。

过去的收音机、电气制品，一按电钮，发出一些声响，真空管亮起小灯丝，都可以有亲身感觉到的

回答。

但是现代的机械、工具尽是一些视觉上、生理上收不到反应的玩艺。按了电钮后，机械是否发动，只能通过指示灯来确认，机械已经不是最初的机械，而变成一种信号式的东西。

在这种情况下，所谓装饰的非机械性失去了任何意义，因为机械本身也在表明它是非机械性的。

称之为高技术的机械装置在建筑表现上具有超功能的性格，这一点可以看做是现代装饰之一。在向办公自动化过渡的进程中，建筑的功能成为用肉眼看不见的东西。

现代建筑无论安全设备如何完备、通讯功能如何先进，高层建筑的控制如何自动化，它的功能都不暴露在外，所有的功能都淹没在不可视的领域中。

建筑进入了不可视的时代，因此建筑艺术要积极地空白的表面承担起传达意义、信息的作用。

现代建筑初期的格言，功能决定形式的说教，在功能成为不可视的东西时，就已经完成了它的使命。

因此过去历史的主题，装饰性也好，机械装置的表现也好，往往都作为等价形态来处理，它们在所有意义上，只是表现不可视功能和形态之间的分歧，那就是后现代主义的时代。

日本的现代建筑师们，与后现代主义邂逅，重新认识到日本建筑的位置。1868年进行明治维新，正式开始摄取西欧文明的日本，对西欧建筑的历史主体努力去理解，但是日本从西欧摄取来的历史主题是按信仰文艺复兴运动后期的手法加以应用，而且是照搬的应用。经过这一过程，日本的建筑师在学习形式主题的同时，可以说一开始就掌握了装饰主义。

现代的日本建筑师，站在离开西欧的空间就可以解释西欧的造型传统，同时又具有日本独自的空间构成传统，进而还可以把最先进的技术带到建筑中来，可以立于三重文脉中，置身于西方和日本造型语言的传统和最先进技术环境的大三角形中，迫使建筑师极度紧张，同

时给表现手法也带来了极大的自由感。

日本建筑师们搞不出和巨大的三角形各要素的压力无缘的设计，但把复杂的要素经常带到意识中就有可能创造出极复杂的建筑表现。

西欧建筑师的作品中有许多都是靠一种概念力量综合出来的，比起靠形象的强烈给人以印象，日本建筑师的作品，在形象强烈的后面有着二重三重的概念交错。在这个展览会展出的日本建筑师槇文彦的作品，就是以洗练的形式表现这种双重概念重叠意识的时隐时现。

在日本展示作品的建筑师中最年轻的是高松伸，他的作品与槇文彦形成对照，强调刚劲性，而且形态上有机械的形象。西方的生硬形象和日本的灰调子，难以区分地混淆在一起，从而形成了不是干瘪的、一元化的表现力。

可以说日本现代建筑师们或多或少地掌握了多元化的建筑表现手法。

机械变成不可视的现代化中，欲赋予建筑表现的建筑师们，无论从什么样的立场出发，只凭借一元化的价值观是无法开拓建筑表现的。即使执意地想搞建筑原型，原始小屋的建筑师们，是搞多层结构的建筑？还是搞有一点差别的建筑？要不要逆流而上不顾坎途，捕捉废墟的形象？不管怎么样必须要有意图地加注多元化的解释。

而且更重要的是，要创造这些建筑形象，必须提供理解建筑表现的线索。

“功能的必然”、“社会的必然”、“结构的必然”等现代建筑的理论根据是极暧昧和不切实际的。建筑师们往往有意识地把自己的作品搞一个“存在证明”。可以说当代建筑的表现，是让人们都能理解的情况下进行设计，当代建筑的表现多样化也是如此。当代建筑师们大概有点像c·k切斯坦特小说中的人物，像那个为留下自己的痕迹，有意地挑起事件的布拉温神父。

后现代建筑和日本后现代建筑佳作实例

1933年生于奥地利的林茨,1960
~1964年开办维也纳建筑设计事务所。
1964年起在伦敦高级设计学校、伦
敦建筑协会执教,1970年在纽约开
办建筑设计事务所,现住纽约。

1 巨大的结构体
(1962 ~ 1965)

从这里列举的两个实例可以看
出阿布拉汉姆依靠高技术为可能实
现乌托邦诗一般的构思展开的过程。

从这张描绘未来城市规划的
《巨大的桥》的透视图上,我们可以
看到完备的居住设施和维持功能,
无限延伸的管状构筑物的横断面。
这个城市犹如一列穿越海洋、沙漠
急驶而过的火车。在《巨大的结构
体》的系列草图中,有几张60年代
后期给予建筑界、学术论坛以极大
的影响。它们体现了当时高度工业
技术下的乌托邦建筑的乐观精神。

这张眺望图在风景上有一种空
荡感,作者已预感到当时人们对技
术推崇倍至的奉终正寝。因此这种
空荡感暗示着不安和举棋不定。对
《巨大的结构体》阴暗面的恐惧在
1962年的“城市”草图上也表露无
遗。作者那充满惆怅的笔触勾画出
圆盘式纽带,平行六面体,由管状
网格构成的环境。也许到那时诸如
建筑电讯团的通俗乐观论已荡然无
存,而现在为建造不朽的梦幻城市
苦心孤诣的建筑师们随心所欲的构
思不过是一个梦境而已。

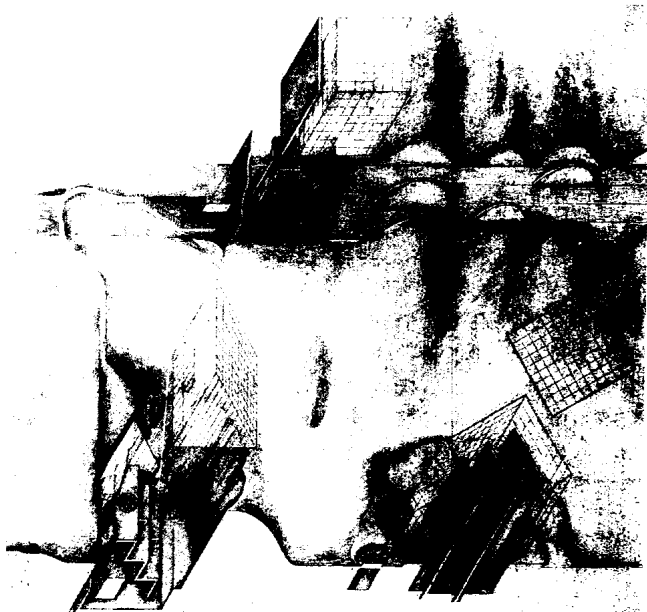
到了70年代初期,阿布拉汉姆
的绘图充满了诗意和空想,与工业
技术式的《管状世界》的乌托邦形
成鲜明的对照。他绘制出与现实无
关的住宅,按他的解释是“建筑的
诗”、“诗的建筑”。他受另一位
富于表现感情的奥地利建筑师(W·
皮切勒尔)的影响,提出了内向的
现实主义,即反映感觉、直观、灵
感、梦幻的《心理性建筑》。阿布
拉汉姆认为,画笔下的空谈也应同
现实建筑一样是合理的。

阿布拉汉姆说:“居于一切建
筑首位的是理念,然后才是怎样实
现它。表现建筑理念的语言有很多,
其中之一是绘图。”他还说:“我
从不把建筑绘画看作微不足道的试

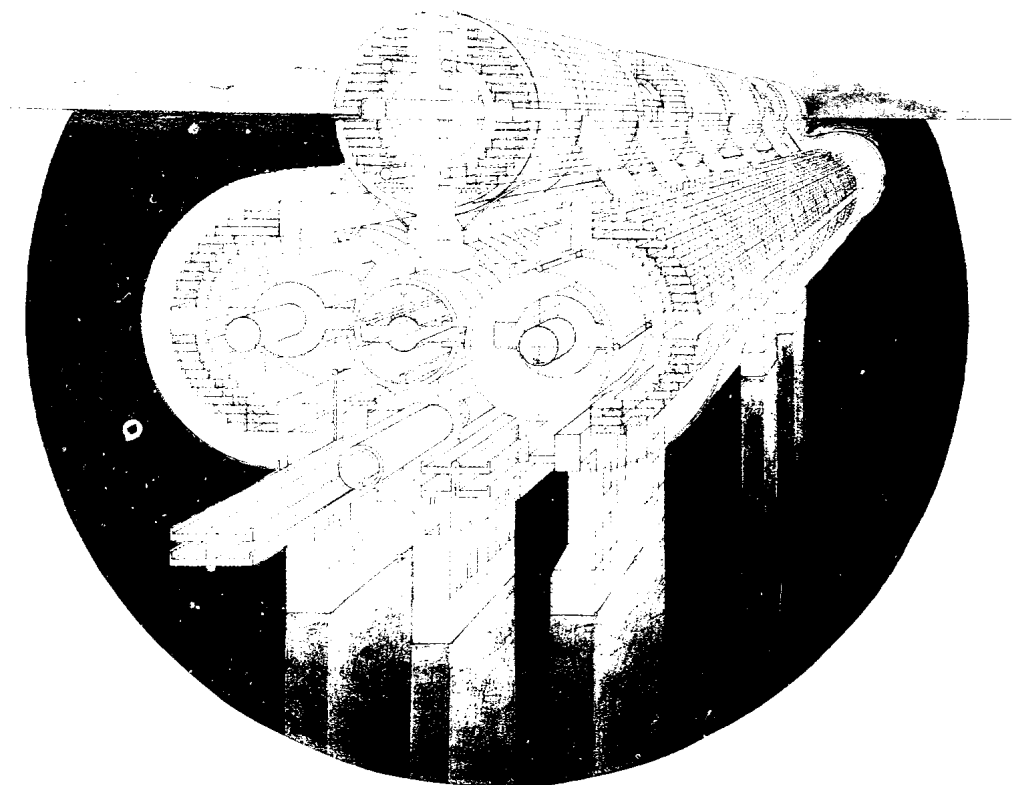
行草案,就是说我不考虑不能实现
的后果。如果单纯把建筑绘画作为
试行方案来完成,那是极大的错误。
绘画既然是建筑完成后的理念,那
它就应成为最终产物。”

《九家房》是房屋原型的记述,
或称房屋隐喻的表现。他运用同质
异构法的特技,开阔了人的眺望视
线,置于风景中的房屋、街道、自
然的片断形成最佳对照。这个三连
画的图是按照《九家房》、《恒常
影子之家》、《道路之家》的各自
不同的概念描绘出来的。

这三幅成套的画纲领性地概括
了他70年代的建筑观点。阿布拉汉
姆的“建筑绘画在建筑中应作为合
理的最终产物”的理论产生了重要
而广泛的影响。建筑艺术在这种“建
筑绘画”上不仅再现了其历史的
本质部分,而且接近于《个人神话》、
《概念艺术》、《环境艺术》等当今
的艺术形式。



1. 巨大的桥 1965年



2. 九家房 (三连画) 1972—1976年

