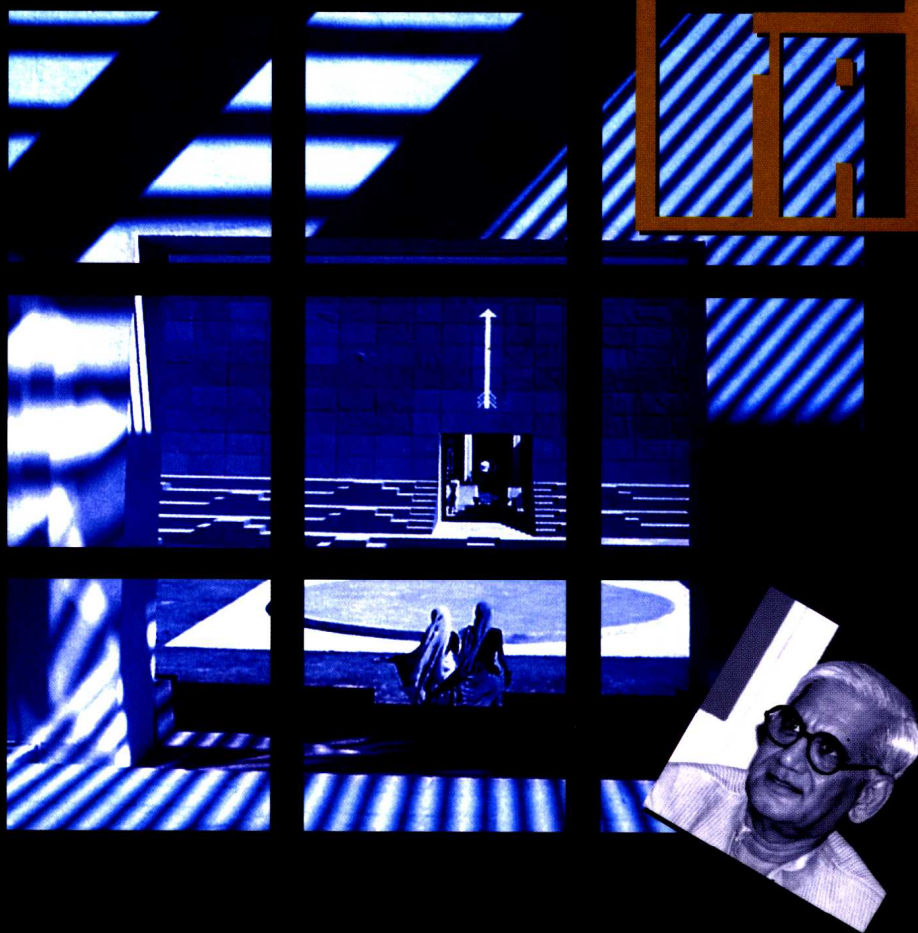


汪 芳 编著

国外著名建筑师丛书 第二辑



查尔斯·柯里亚

中国建筑工业出版社

3.51

国外著名建筑师丛书(第二辑)



查尔斯·柯里亚

汪 芳 编著

中国建筑工业出版社

图书在版编目(CIP)数据

查尔斯·柯里亚 / 汪芳编著. — 北京: 中国建筑工业出版社,
2003

(国外著名建筑师丛书; 第二辑)

ISBN 7-112-05836-8

I. 查... II. 汪... III. 柯里亚 — 建筑艺术 — 研究
IV. TU-093.51

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 037205 号

责任编辑: 戴 静

国外著名建筑师丛书(第二辑)

查尔斯·柯里亚

汪 芳 编著

*

中国建筑工业出版社 出版、发行(北京西郊百万庄)

新华书店经销

北京嘉泰利德公司制版

北京建筑工业印刷厂印刷

*

开本: 787 × 1092 毫米 1/16 印张: 25 字数: 609 千字

2003 年 9 月第一版 2003 年 9 月第一次印刷

印数: 1—3,000 册 定价: 48.00 元

ISBN 7-112-05836-8

TU · 5130(11475)

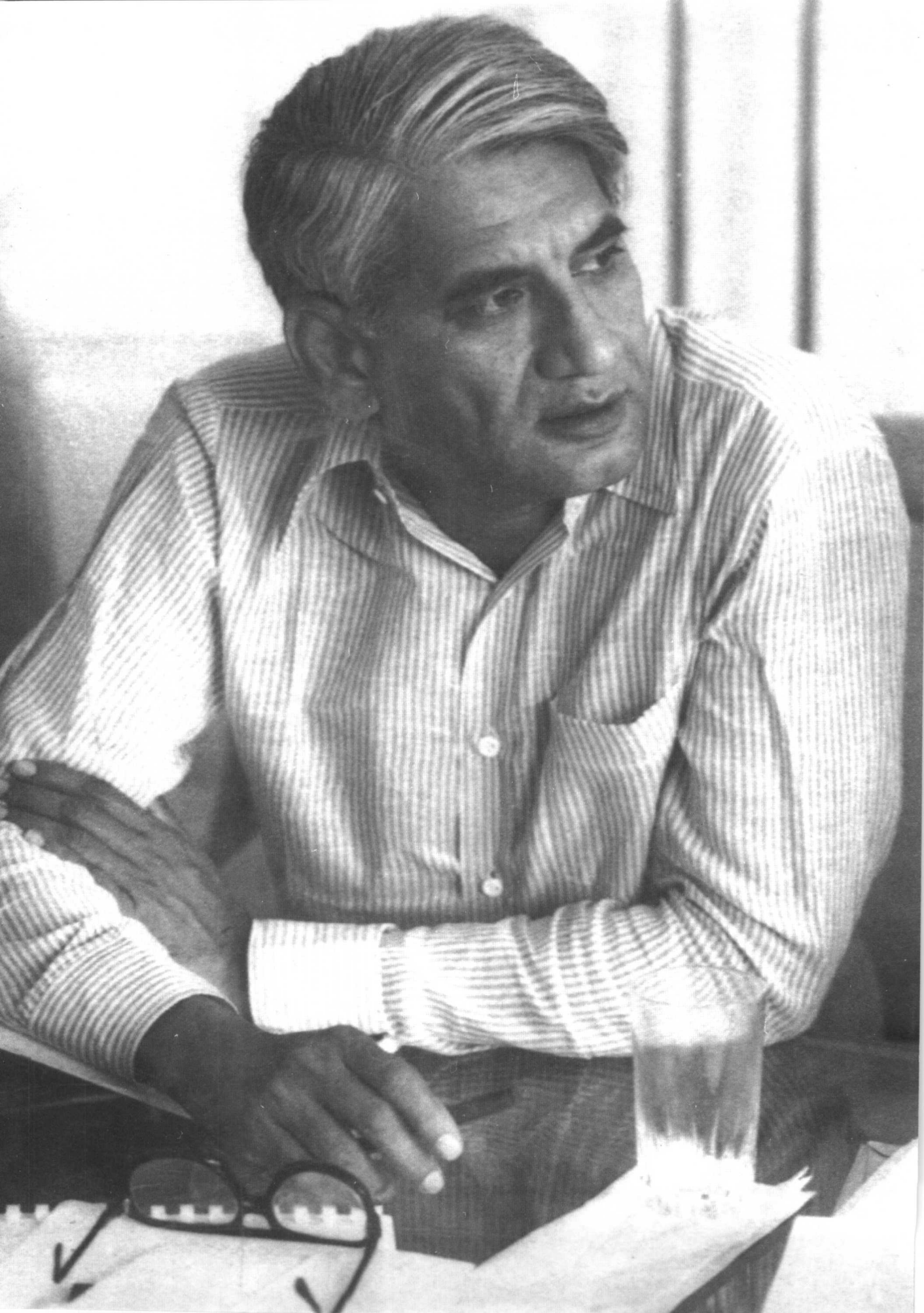
版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

本社网址: <http://www.china-abp.com.cn>

网上书店: <http://www.china-building.com.cn>



出版说明

1980年是我国进入改革开放的新时期,人们渴望摆脱“文革”年代的封闭和僵化,迫切要求立足国内,走向世界,把理性的种子撒遍全中国。过去曾一度被视作禁区的西方建筑理论、流派、思潮和创作实践已愈来愈引起我国广大建筑同行们的兴趣。新形势的挑战,促使这套《国外著名建筑师丛书》应运而生,和广大读者见面了。

我们组织出版这套丛书的宗旨是:活跃学术空气,扩大建筑视野,交流技术信息,努力洋为我用,进一步提高我国建筑师的建筑学术理论和设计创作水平,更好地迎接新世纪的来临。

本丛书首批(第一辑)共分13个分册,主要介绍被公认的13名世界级著名建筑师。每个分册介绍一名,他们是:F·L·赖特;勒·柯布西耶;W·格罗皮乌斯;密斯·凡·德·罗;埃罗·沙里宁;A·阿尔托;尼迈耶;菲利浦·约翰逊;路易·康;贝聿铭;丹下健三;雅马萨奇;黑川纪章(为后补)。本丛书的编写体例基本包括三个部分:即有关建筑师本人创作思想的评价;本人设计作品选;本人主要论文著作和演讲稿。另在附录中还列有建筑师个人简历、作品年表及论文目录等,供读者参考。每个分册的编写内容均力求突出资料齐全、观点新颖、图照精美、版面活泼的特点。

自1989年初出版了第一分册《丹下健三》以来,至1998年已陆续出版了赖特;密斯·凡·德·罗;菲利浦·约翰逊;路易·康;贝聿铭;雅马萨奇;黑川纪章等八个分册,其中有的分册还先后重印过七次(平均每年重印一次),在国内外产生了广泛的影响。率先出版的七个分册并荣获1996年第三届全国优秀建筑科技图书奖一等奖。

为了开拓丛书选题,以便更多地向建筑同行介绍国外著名建筑师,1989年由张钦楠先生主编的丛书第二辑亦脱颖而出,选择了詹姆士·斯特林(英);矶崎新(日);西萨·佩里(美);约翰·安德鲁斯(澳);赫曼·赫兹勃格(荷);亚瑟·埃里克森(加);诺曼·福斯特(英,增补的);查尔斯·柯里亚(印,增补的)等几名著名建筑师。第二辑的编写体例基本参照了第一辑的模式。已出版的詹姆士·斯特林;矶崎新;西萨佩里及诺曼·福斯特四个分册,和第一辑一样,受到国内外广大读者的欢迎。特别值得提出的是有的分册如《黑川纪章》、《诺曼·福斯特》在编写过程中还得到建筑大师本人十分热情友好的合作,主动无偿地提供了大量第一手技术资料(包括自撰序言、作品插图和照片、原版书等),大大提高了专集的图版质量和印刷质量。我们近期已在组织丛书第三辑的选题和出版计划,力求通过第一至第三辑的出版,在中外建筑师之间架起一座广阔的友谊之桥,让我国建筑同行全方位、多视点地了解国外世界级的著名建筑师,真正达到我们出版这套丛书的宗旨。

在组织落实丛书选题和编写工作过程中,得到了全国有关建筑专家、教授和建筑师同行的大力支持,这里谨向他们以及协助提供资料的有关单位和个人表示深深地谢意!

中国建筑工业出版社

(1998年4月修改稿)

序一 查尔斯·柯里亚的道路

吴良镛

印度建筑师查尔斯·柯里亚在国际上享有盛名,他的杰出作品在我国已取得更多的认识与喜爱。众所周知,印度与中国各自具有光辉的历史文化传统,同属第三世界,面临类似的问题,印度诞生了一些现代建筑大师,其成就对我们启示极大;也正因为如此,清华曾专门组织团队赴印度学习,一些院校的研究生把柯氏作为研究专题,这些都是饶有意义的。

柯氏作品精湛,显示出很高的建筑素养和奔放的创造力,值得我们学习,更重要的是,他立足第三世界,着眼于基层人民的生活需要,敏锐地了解他的国家和社会面临的种种棘手问题:城市化问题、大城市问题、人口猛增、城市用地、低收入住房以及小城镇发展问题,等等,他告诫人们“千万不要忘记这些亚洲国家的人们真实的生活条件,以及他们对美好未来所进行的苦苦挣扎”,他根据自己的经济社会条件,洞悉迫切的需求,发掘自己的资源优势,脱离发达国家的生活标准和通用的模式,另辟蹊径,创造性地寻找自己的答案,如“形式跟随气候”,“在热带气候条件下,空间本身也是一种资源”,“没有其他任何一种艺术如此受到技术的制约”,“传统建筑,尤其是乡土建筑,使我们从中受益匪浅,它们逐渐发展成为了一种具有基本共性的建筑原型”。他的思想、理论、著作、作品等都体现了他的探索与创造,在第三世界国家的建筑现代化过程中开拓了新的道路,并以其独特的内涵丰富了世界建筑文化宝库。

柯氏有深厚的地区文化根基。正如他自己所说,“我们生活在有伟大文化遗产的国度里”,“印度之于柯里亚……是他精神食粮的源泉,其含义广泛,源于他深深扎根于特定的地理物质条件和文化风俗。……从过去的神秘文化和宇宙信仰中深受启发,获得灵感……”(弗兰姆普敦教授的评述)。我访问过印度,对这些的言论与评述稍有理解,想进一步补充的是,柯氏不仅对于他本国文化有造诣,就我所见,他对中国文化也十分关心。早在1981年,我就与柯氏结识,我们共同参加了中国建筑学会与阿卡汗建筑基金会联合召开的“变化中的中国农村”学术会议,后同赴西安、新疆考察农村建筑,在参观中,我注意到他对陕西的窑洞、新疆吐鲁番、喀什的生土建筑、居民生活修建技术等都专心致志,从不放弃一些关键的细节;在某次上海评图会的间隙,我和他一同参观淀山湖的“大观园”,尽管这是根据中国名著《红楼梦》的意境,运用中国古典园林的传统技法,成功的现代艺术再创造,我注意到,他是如此的报以激情,潜心欣赏,使我深信他是一个真诚的探索者,并使我进一步理解为什么在他文章中多次强调文化的深层结构(deep structure),超越物质的哲学内涵的问题,为什么要将建筑作为一种历史来理解,“要找到创造出我们周围各种建筑形式的神话信仰,否则在寻根的过程中,我们很可能会陷入浅薄的形式转换的危机之中”。的确,

他对世界文化的理解是有独到的修养和积淀的，中国有句成语“厚积薄发”，他的文章之所以能深入浅出，一语中的，就出于他的日常积累。

柯氏具有批判的精神。在他的文章中，我们常常看到他以犀利的笔锋批评专业界的不良现象，忠诚地对待建筑事业。例如，对于城市化问题，他说“我们这一职业需要面对的中心问题去寻找如何、何处、何时才能是一个对社会真正有用的人，这使得建筑师开拓视野，不再局限于关注中高等收入者委托项目的惟一方法，而这些项目在亚洲建筑行业中占绝大部分比重。”又说，“城市住宅不是一个独立的问题，社会对其付出的总体代价比房屋本身的造价要高昂得多。”在神圣的学术讲坛上，他从不放弃义正词严对建筑行业中不良现象的批判。1999年在就任清华大学客座教授的讲演上，他首先开门见山地说明两个基本观点：第一，建筑的发展不能脱离基本原则，它的实用功能、技术经济以及建立在上述前提下的艺术创造，脱离了前提，生活的要求，社会经济条件，就会步入歧途。“把建筑这个复杂问题简化到只考虑在外观和材质上玩些花样，这是流于表层肤浅的思考，这些短浅正是近十几年来影响现代建筑师的症结所在”；第二，建筑是一项很崇高的事业，首先为社会服务，不能仅着眼于赚钱，如要赚钱尽可以选择比建筑更赚钱的行业，而不必来学建筑。寥寥数语，义正词严，击中时弊，闪烁着这位大师的敬业精神，我们建筑行业中多么需要多一点这类清新的声音，来盖掉一些当前虚华的“建筑世故”与都市噪音。

敏锐地预见到时代的变化是柯里亚思想的过人之处。早在1980年代初，柯氏就认识到城市化的大潮将影响今后30年的建筑发展。在1985年国际建协的开罗大会上，他的主旨报告明确指出，这是一个“变化的时代”(era of change)，认识到变化，就必然促使创新，认定自己的目标、道路，扬帆前进，这20多年来乘风破浪，新见更多的作品问世。

本书的编著者汪芳博士为1999年国际建协UIA大会服务，认识柯氏，此后即以严谨的态度，翻译其《新景象》一书，在北大做博士后时又陆续收集可能找到的柯氏资料，汇集成书，书成求序于我，我回顾与柯氏20多年的友谊及对他的几点认识，欣然命笔，希对青年学者有所启发。我也是从年青走过来的，当然，那时没有“追星族”这个词，但对大师向往是一样的，大师之所以为大师，自有其非同一般的思想、道路、学术成就，初学者用心学习他人之长，结合一己的理解自有裨益。现在的同学何其幸运，在清华几乎每周都有外来的学者讲演，也许每两月就能见到一位大师。但是，也不免眼花缭乱，作为教了一辈子书的上了年纪的人想奉劝你们，追逐大师、博览群书固然是好，但还要有深思，要有酝酿自己的见解，要有辨别力。我在上文就柯里亚的道路、修养和精神，介绍给年青同志，在你们奠定基础、探索方向的过程中，都是至关重要的，柯里亚的成就可以作为你们的老师。

序二 查尔斯·柯里亚的作品评述^①

肯尼斯·弗兰姆普敦

在过去的30年中，印度逐渐出现了一批体现现代建筑文化的出类拔萃的建筑，它们足以与世界上其他任何地区最优秀的建筑相媲美。然而，在这个次大陆之外，其中的许多建筑并不为人知，建筑师也默默无闻。不过其中可能有一个例外，那就是建筑师查尔斯·柯里亚。像别的印度建筑师一样，柯里亚接受的是西方教育。在1950年代晚期，他开始职业生涯时，不得不调整自己的工作方法，来适应印度的社会—经济的现实情况。相比较而言，现在这些限制已有所减少。尽管在第三世界国家开展工作有显而易见的局限性，柯里亚也经常提到这一点，但他就像勒·柯布西耶一样，把这看成一个机会，充分利用印度的特有资源——强烈的阳光和充足的劳动力。这两个因素对于使用钢筋混凝土非常有利。除了季风风盛行的季节，在一年中剩余的大多数日子里气候通常是很适宜的。

在柯里亚的执着关注中，最重要的一个因素是他所命名的“露天空间”，即使不考虑它的种种衍生，这个范式也仍然是他建筑中的一个广为运用的主题。然而，这并不是柯里亚从苛刻的气候条件下所派生的惟一类型。第二种重要的范式就是他称之为的“管式住宅”，这非常适合炎热干燥的气候。这种形式被看作是节约能量的一种方式，尤其在经济能力承受不起使用空调的社会里非常有用。这种凸出的住宅形式，部分源于莫卧儿时期的建筑传统，部分源于勒·柯布西耶二战后采用的大型公寓的形式^②。

柯里亚的第一座管式住宅(作品16)^③成形于1962年。作为一种通常意义上的类型，它完全站在“露天空间”概念的对立面。这座狭窄的住宅宽12英尺，采用斜坡屋顶，建筑的断面设有通风口。建筑设计重点放在一个内部的院子上，它几乎不能向天空开敞。很显然，采用这种内向形式的理由是将会为炽热的阳光照耀下的住宅形成遮蔽，使室内空间躲开日晒，同时还极易形成空气对流。利用文丘里管的良好效果，通过斜坡顶搭接而成的屋脊上的断开部分，将把通过管式住宅的热空气带走。

在柯里亚独立实践的最初20年中，这两种范式——“露天空间”和“管式住宅”被广泛用于住宅领域中。其实把前者运用于创造象征性的公共空间由来已久，尤其在两项于1958年开始建设的工程中可见一斑：它们分别是建在德里市普拉加蒂—迈丹的手织品陈列馆(作品04)，以及建在艾哈迈达巴德市的萨巴尔马蒂甘地故居旧址的圣雄甘地纪念馆(作品05)(又名：甘地·斯马拉克·桑格哈拉亚馆)。

在这最初的20年里，“住宅建筑”成为了柯里亚运用这两种范式的主要领域。他通过把极具独创性的单元式住宅模式进行组合，来非常娴熟地运用这些形式。遗憾的是，其中许多项目并没有付诸实施，包括1973年为孟买设计的农村迁徙到城市的贫

^① 原文参见：Charles Correa. London: Thames and Hudson, 1996. 8~16. 肯尼斯·弗兰姆普敦授权本书编者进行翻译。本书中所有脚注是编者加入的，而非原文附带。另：此文译文还曾发表在《世界建筑导报》1995, 1, 题目为《查尔斯·柯里亚作品评述》，译者饶小军，但有部分段落删节。为了保持英文原文的完整，且统一专用词汇的表达，因此本书中的译文经过本书作者的重新独立翻译完成。另外，文中一些专用词汇的注释参见本书的后面部分。

^② 原文中此处的“Megaton”，是指柯布西耶二战后采用的大型公寓的住宅形式，例如马赛公寓。

^③ (作品**)表示在本书中此项目的编号，在后文中有详细介绍。

困人口住宅(作品42)。同时柯里亚把“管式”的思想运用到许多私人住宅的设计中,其中包括建在艾哈迈达巴德市华丽的拉姆克里西纳住宅设计(作品18),这是管式住宅(作品16)原型的豪华版。他继续把这个观点同样运用到砖混结构的帕雷克住宅(作品19)上,此住宅位于艾哈迈达巴德市。接下来的相关设计就是1967年拉贾斯坦邦凯布尔纳格尔镇的住宅(作品14)。帕雷克哈住宅为柯里亚提供了一个机会,在这里,他把管式住宅(作品16)的概念演变成两个不同的相互并置的剖面,分别来适应夏季和冬季不同的气候条件,一起放置在一个连续的住宅空间内。夏季剖面的基部宽敞,顶部狭窄,这样就能把住宅由上而下封闭起来,同时还有冬季剖面,它采用倒金字塔的形式,向顶部开敞,设有屋顶平台,并覆盖有遮阳棚架。

在印度东南部热带雨林生长茂盛的地区,柯里亚采用了更具传统特征的剖面组织形式。我认为这在两个项目中的表达尤为突出,一个是1974年建于喀拉拉邦的科瓦拉姆海滨度假村(作品20),另一个是1982年建于安达曼海岛上的布莱尔港的湾岛酒店(作品21),两者都一样的优雅宜人。在后面这个项目中,采用遮阳的木构屋顶,悬挂在公共平台上,牵引人们的视线到下方的海面。早期设计的科瓦拉姆海滨度假村(作品20)的屋顶层层叠叠,呈阶梯状,以同样的方式倾斜而下,把视野引向大海。然而,科瓦拉姆海滨度假村(作品20)的建筑群能让我们注意到柯里亚建筑的另外一个特征,即熟练地处理楼面变化,在一个微观尺度的空间中来创造各种室内层次。除了部分向阿道夫·路斯^①借鉴的手法,这种楼面的处理还把人们的思绪与约恩·伍重的一个概念联系起来:西方人倾向于墙面,而东方人倾向于地面。因此我们能观察到柯里亚作品中微妙的楼面变化,是具有明确的方位特征,同时也能以一种相当生动的方式把各个起居空间联系起来。这一点,在科瓦拉姆海滨度假村(作品20)清晰可见,每一个单元的小厨房都高于起居室,这样便为俯瞰大海提供宽广的视野。

柯里亚对路斯式的剖面置换以及运用楼面变化有强烈偏好,这在同年建于孟买的28层干城章嘉公寓大楼(作品23)中发挥得淋漓尽致。在这里,柯里亚运用其独创性的网格状单元到了极致。他很显然是在结合使用两种户型,一种是一层半高的错层式户型,带3~4间卧室;另一种是两层半高的户型,带5~6间卧室。楼层间细小的转换是这个设计的关键,其区别在于室外填土的平台和室内抬高的起居空间。通过运用这些微妙的转换手法,柯里亚使这座高层建筑单元能有效地抵抗烈日和季候风的影响。这座建筑取得的巨大成功也来自于设置了深深的悬挑花园阳台。很显然,这样的布置是有先例可循的,即在1952年勒·柯布西耶设计的马赛公寓的跃层式单元中就能看到。不过在孟买的这个剖面设计取得成功,并没有求助于上下单元运用截然不同的手法。但是并非柯里亚所有的高层住宅设计都如此精雕细凿,这从他早期的作品中可以看出,例如1966年设计的索马尔格公寓以及1973年建于孟买的五层高的城市和工业开发公司住宅(作品15),就要简单得多。

在整个印度,都非常需要低层高密的住宅。柯里亚将网格式的居住单元分散开来的观点,是因为考虑到将有不断增加的投入来逐渐改善居住条件。这个独到的策略是与柯里亚关于城市

① Loos, Adolph: 阿道夫·路斯(1870—1933年),维也纳建筑师,提出了著名的建筑言论“装饰就是罪恶。”下文中的“Loosian”(路斯式)和“quasi-Loosian”(类似路斯式)均与此有关。

规划与发展的整体思想密不可分的。与约翰·图尔纳最早的低成本自建住宅的工作相近似的是，柯里亚公开承认印度城市化中一直面临的窘境，以及采用传统方法难以解决大多数人住房的事实。正如1985年他在其著作《新景象》中写道：“长期以来，我们一直纵容城市密度由私人开发商在片面的思考中进行随机决策，即以高密度来引发高地价，反之亦然。这导致密度与地价螺旋式恶性上升，就像一条咬住自己尾巴的大毒蛇。”^①

柯里亚接着写道，这已经导致了非人性的环境，我们一直忽视一个事实：即在热带气候条件下，空间本身也是一种资源。柯里亚已经意识到伴随着城市贫困给城市发展带来了惩戒性的制约。为此，他施展才能，为新型的城市中下阶层的住房需要做出了贡献，这首先体现在1973年他为秘鲁利马所设计的住宅（作品41）原型。这是被称之为普雷维的2层高的住宅类型，由具有独创性的T形、L形和S形单元组合而成。不过，最终，这种住宅单元形式被简化了。

在后来的20年里，柯里亚大量的低层高密住宅得以实施，主要是为印度城市的中等阶层而建，例如1978年建于新德里郊区的塔拉组团住宅（作品35）。塔拉项目为四层高，围绕着一个中心社区空间布置，是由120套立面狭窄、两层高的二联式住宅叠置组合而成。入口设在一层或是二层，这些标准的公寓住宅楼单元都可归结为一种模式：3m宽，6m高。

当柯里亚进入职业的成熟阶段时，他更加关注在带院落的住宅中所蕴涵着的传统与本质的东西。这种类型在地中海地区就像在印度地区一样普遍。把传统的范式进行重新诠释是他设计自己的住宅和工作室时的出发点。这座建筑最近在班加罗尔建成，它被称之为科拉马南加拉住宅。在最简单的组合中蕴涵着一种神秘的魅力。首先，这座住宅和工作室有着微妙的阴阳组合，围绕着仅有一棵树的中心庭院螺旋形布置。其次，通过使用以方形花岗石为基座的圆柱，竖立在方形庭院的四角，来强化“露天空间”的象征意义与实际功用。这些柱子并不需要来承重庭院中方形蓄水池的木构架，它自身带有瓦屋面。这种地中海式的形制可以追溯到庞培，并通过注入有当地特点的空间设计而加以变形。他创造性地使用院落，尤其是工作室，是通过锯齿转角空间序列，与较大体量的L形住宅部分分离开来，这使人能联想到进入拉贾斯坦的哈维利式^②住宅的入口通道。围绕着中心露天空间的方形柱廊形式并没有因为这种变形而被破坏。相反，通过这些微妙的置换，还加强了它所具有的永恒的宁静感，因为工作室迷宫式的墙被延伸到围合体量的间隙里，尤其是带有栏杆的铺砖楼梯间抬升起来，为一层的卧室服务。

柯里亚关于住宅的思想中蕴涵的更进一步的含义是不能与他作为一个城市规划师的工作脱离开的，这是他整个工作中一个非常重要的方面。在与同事普拉维纳·赫塔、夏里希·帕特儿共同工作中，于1960年代后期，柯里亚开始涉足城市规划，为孟买的扩建提出了非常中肯的意见（作品45）。在最初提出提案到现在已过去了30年，但提案的意义与价值并未因此而减弱。

考虑到在孟买已建成区的内部及周边，大量的来来往往的上班人群造成城市拥挤，而且这种情况在1950年代中期以后越来越严重，几乎失控。在城市中心上班的人们，在路上花的时间

^① Haveli：哈维利式住宅，印度北部一种传统的多层住宅形式，围绕一个庭院建造。

单程就需要4个小时。根据这种现象，柯里亚与同事们一道，提出穿越海湾，建立一个新孟买。州政府已将此计划付诸实施。在1970年至1974年间，柯里亚作为总建筑师，来主持新城以及城市和工业开发公司的工作。1985年，城市和工业开发公司获得差不多5.5万亩土地，来安置两百多万人口，这使柯里亚有了一个很好的机会，通过在单层的城市结构中运用“露天空间”的序列关系，来着重考虑社会中最贫困人口住房需求。他如是写道：

“在一个亚洲城市的居住空间不仅仅是使用单个的小房间。这样一个鸟巢似的房间，仅仅只是人们需要的整个空间体系中的一个组成部分而已。作为一个序列，这个体系由四个主要元素组成：家庭需要有排他性的私人空间(如做饭和睡觉的地方)，有亲密接触的地方(如孩子们玩耍、和邻居聊天的门前台阶)，邻里地方(如城市里的打水处)，在那里你会融入到社区生活中；最后，基本的城市空间(如绿化广场)由整个城市共同使用。”ⁱⁱ

考虑到在人们日常生活中，至少有3/4的基本活动，例如做饭、睡觉和娱乐等等，在一年中的70%的时间都能在私家院子里进行，柯里亚因此提出一个单层、土砖、茅草屋顶的住宅结构，点缀着各种规模、并各具特色的院落。

就孟买而言，第二个最为关键的要素就是提供便宜快捷、能直达城市中心的交通网。为了实现这个目的，柯里亚提出一个复杂的地下交通结构，终点站能到达德洛贾、本韦尔和乌伦，它是由公交环状的线形路线组成，通过一系列短途的链状交通来运送居民，在将来，这些线路将与高速运输枢纽联系起来，直接到达孟买城市中心。作为这个计划进一步的发展，柯里亚提出所谓的乌尔韦节点，大约为1580亩的区域，从山脉下降到瓦格伊瓦伊湖区，这是位于新孟买的商业中心区。一旦将来的高速运输枢纽形成，就将成为整个计划的中心轴，并通过大量的铁路线，来加速村镇交通，到达高速运输枢纽的任一侧，这样就能把上班的人群带到火车站，然后到达城市中心。在村镇与高速运输枢纽之间，两侧有大面积的场地，这些空间将进一步连接起来，作为公共广场，每个村庄一个。设计的整个规划将容纳70%的人口，到达任何一个电车站或火车站，步行不用10分钟。

不像新孟买其他地区，乌尔韦的结构为一个生态的土地管理体系，其中包括创造性地进行一系列的保留，如保留池塘，进一步提供精心设计的排水和防洪系统。这是因为考虑到，这个地区的供水系统应为各种各样的可能发生的经济活动提供保障，从蔬菜水果的灌溉，到渔业生产和垃圾处理，最后一项可以与沼气生产相适应。柯里亚把这些都看作是甘地城市经济计划中的一项。乌尔韦计划在许多细节方面都解决得很好，它同时也是分阶段来实现，在数年内，它仍会发生效应。

当柯里亚任城市和工业开发公司的总建筑师时，除了为中等阶层设计的六层退台式的公寓之外，迄今为止在新孟买实现的惟一一处住宅群是在贝拉布尔地区(作品44)。柯里亚有意避免给建筑赋予特定阶层的住宅形象，在设计贝拉布尔住宅时，他采用L形平面、斜坡屋顶的单元组合，在低矮的墙体围合形成私密的露天空间。这样的多个单元形成组群，同时产生一个较大的“露天空间居中心/边角”的方形居住模式。如果把它同其

他三个同样的方形居住单元组合起来,就将产生一个更大的集合:一个12m × 12m的露天空间把21户住宅联系起来。这种高一级的组合产生曲折折的雷德朋^①的形式。建筑师把这些建筑组群从外围的大体块中拉出来,用作插入停车场,内部错落有致的露天空间利用一条小溪,来排放暴雨季节的积水。通过给每户住宅提供内墙分隔,柯里亚超越用户所处阶层和经济状况的界限,在相同的组群内依据不同规模和造价,并同时为住宅单元将来的发展和形式的调整提供条件。毋用赘言,我们在其他住宅项目中也能发现通过采用毗邻的墙体,产生此种模式的变形,例如在1984年在安得拉邦的ACC住宅和1986年在焦特布尔的城市和工业开发公司的公共住宅设计中。

在柯里亚的职业生涯中,他尝试着接受各种建筑类型的挑战。而大型的遮阳棚架在这些建筑中反复出现,不同的工程形式各异,这也和他为之做设计的不同的官僚机构有关。这个元素第一次以大尺度出现,是在1968年印度电子有限公司的办公综合楼(作品27)的设计中,此建筑建在海得拉巴。在这个项目中,三层的办公综合楼是由三组相互关联、又彼此独立的T形办公建筑组成。如果不是采用这种大型的遮阳棚架作为一个深深的悬挑,把整个建筑从西南到东北立面都笼罩在屋顶之下,综合楼将会彼此割裂,形体零散,不成整体。

这同样的手法也用在1991年建在马德拉斯的橡胶工厂(MRF)总部大楼。不过,在这里是采用一个从正西跨越到正北的弧形遮阳棚架。在印度电子有限公司(ECIL)大楼中,遮阳棚架连续跨越中央入口的庭院;两年以后,在毛里求斯建造的人寿保险公司办公大楼,也坚持了这同样的原则,虽然在这个例子里,这个巨大的遮阳棚架和七层高的柱廊一道,在建筑的转角处形成传统的巴蒂门塔角的效果。

1986年,在新德里建造的人寿保险公司办公大楼(作品25),柯里亚把遮阳棚架设计成巨大的空间网架,跨越建筑北部长长的体量。遗憾的是,这座办公楼试图把两种完全冲突的力量调和起来,但没有成功。一方面,它与其后的现代高层开发区显然不是采用相同的秩序;另一方面,它与康诺特圆形区周围所使用的古典柱廊在尺度和形式上也缺乏联系。这座建筑显然是受到了路易·康的影响,“被服务区”是幕墙围合的办公空间,“服务区”是砖石管井,表面采用红砂岩贴面。人寿保险公司(LIC)办公大楼放弃了类似路易式的镂空窗的美学趣味,而这是柯里亚在他几乎所有的办公建筑中都用到的手法,其中包括建在纽约的(其表面采用红色饰面钢)印度驻联合国代表团大楼,以及最近于1996年为墨西哥城设计的阿拉梅达公园开发办公大楼(作品28),这是作为一大片城市更新区域的一部分,现在正根据莱戈雷塔的8区总平面设计来实施。在这个项目中,柯里亚的方形办公楼,表面全部采用黑色凝灰岩,有两个3层齐屋顶高的棚架面对着公园敞开。柯里亚有意通过采用满墙高度的壁画来装饰每一个巨大的体量,这是由当地的一位艺术家来完成,内容为墨西哥传统的壁画形式。在柯里亚设计的其他办公楼中,像这样巨大的开敞部分的上方都会覆盖有百叶形式的遮阳棚架。

1958年,在德里手织品陈列馆(作品04)的设计中,柯里亚首次提出他所称之为的“沿着一条变换轴线形成仪式般路径”的概

① 美国规划师C·施泰因(Clarence Stein)于1933年在新泽西以北开始进行(但迄今还没有完成)雷德朋新城的建设。他运用的首要原则是在基层居住区中,应该把特别为家庭主妇和孩子们使用的步行道路与汽车道分隔开。在雷德朋,施泰因建设了一个分隔的步行道路系统,通向每户住宅的后门。这种步行道经过住宅之间的公共绿地,然后再从地下穿越机动车道。机动车道则是按照分级的原则设计的,从主要道路通向局部性支路,然后通向按“尽端路原则”设计的,服务于一小组住宅的局部性道路。这就是“雷德朋”模式。(参见:[英]P·霍尔著,邹德慈,金经元译,《城市和区域规划》,北京:中国建筑工业出版社,1985.57)

念。这个设计是由一个方形的多层迷宫式的平台组成，用晒干砖砌成，露天平台通过15个缆绳拉住的帆布伞架来遮阳，每一个伞架覆盖一块方形场地，平台共被分割成16块场地。惟的一个没有用伞架遮盖的场地还保持开敞，位于不对称的“中心”，构成一个花园庭院，环绕四周的是螺旋式的展览路线，穿梭往返，通过斜坡或楼梯将四个不同标高的平台联系起来。

柯里亚在1963年在艾哈迈达巴德的萨巴尔马蒂甘地故居旧址设计完成了圣雄甘地纪念馆(即甘地·斯马拉克·桑格哈拉亚馆)(作品05)，其中采用了更为严谨的建筑手法来表达同样的主题。它由非常严格的网格空间组成，从地面升起。圣雄甘地纪念馆(作品05)的外墙面采用清水砖混结构，从它最抽象的意义上来说，是受到了莫卧儿时期建筑的强烈影响(可与法特普尔·西克里城建筑相比较)。这座博物馆保留了本世纪随处可见的最具表现力的国家纪念碑的形式。就像柯里亚在1989年所写道的一样：

“在德里和拉合尔，伟大的伊斯兰大清真寺是建筑空间的一种独特形式：主要是由大面积露天空间构成，四周包围着足够的建筑实体，使人产生身在建筑“内部”的感觉……这种阴阳对比关系(露天空间周围环绕着建筑实体，或反之亦然)构成某种图底模式，其中露天空间可以作为界于围合空间之间的视觉停留区域——这是博物馆设计中具有极大潜力的设计原则。这种模式不仅仅创造出一种机会，集聚合与休息的功能于一体，而且为参观者在参观博物馆的各个不同部分时转换路径成为可能性。”ⁱⁱⁱ

在设计了甘地博物馆之后，柯里亚的象征意义的“露天空间”更具有了某种有机性和拓扑学的特性，而极少受到建筑结构的束缚。这在1965年浦那市为甘地夫人所作的纪念馆中能很清晰地看到这一点。这个纪念性的空间是由一系列的砖墙限定而成，引导人们下行，就像穿越一个蜿蜒曲折的迷宫到达“等待”一样。与手织品陈列馆(作品04)一样，整个结构位于一个砖砌平台之上，只不过在这个例子中是设置了一个小型博物馆。

在接下来一系列的作品中，柯里亚仍然采用相同的形式，这是一个系列的延续，在如下作品中就得到了部分的实现，例如1969年在德里的拉吉卡达建成的甘地百年纪念馆、同年在日本大阪'70世博会的印度馆(未建成)、1974年的科钦滨水地区的工程项目，以及最后在1981年建于博帕尔湖上的奢华的印度巴哈汶艺术中心(作品08)。在这里，场地天然的等高线被用来作为创造一个不规则的带有平台花园和下沉庭院的“卫城”，周围组织了一系列的文化设施，包括一些画廊、一座土著人艺术博物馆、一座图书馆，并附带一个露天圆形剧院，以及为在此居住的艺术家的提供作坊和研究室。在科钦滨水地区的工程项目中，柯里亚首次广泛使用阶梯式平台，采用传统的石材，作为水浴而设的河边石阶。后来，他反复使用这一母题，开始是在一些小型公共祈祷空间，例如1986年建于德里的苏利耶太阳贡德园(作品10)，然后就是1992年建于斋浦尔市的贾瓦哈尔-卡拉-坎德拉博物馆(作品02)，它专门收集拉贾斯坦的工艺品，是为了纪念贾瓦哈尔拉尔·尼赫鲁。

其中提到的最后一个作品是一组具有象征意义的复杂的建筑群，代表了柯里亚迄今为止建筑思想的精髓，是他一直孜孜

不倦地探求大众文化与古代宇宙论之间某种关系的综合表达。和印度手织品陈列馆(作品04)一样,中心象征性的广场被留空,并在四周用石阶式的平台进行限定,创造出—个贡德,这是用来象征苏利耶。其他八个方块,或称为玛哈尔,分别代表不同的星座和属相。参观者的游览路线在这些方形空间中穿梭迂回,沿着每个玛哈尔中轴线的开放空间,是想唤起人们对吠陀巡神仪式路线的联想,即“钵喇特崎拿”仪式。然而,这样看起来“循环”的路线并没有对参观者形成约束,而是让他们能很自由地随意进入到这个建筑群的不同区域。

整个建筑群中最令人惊讶,并让人耳目一新的是,其光彩夺目的大众化的建筑中充满了各种图案,包含着古代传说的精华,同时也保留了当代工艺的活力。这座建筑物含蓄的地区性特征是通过采用拉贾斯坦的红砂岩贴面来表现,墙顶则是用米色的托尔布尔石封顶。这同样的材料也曾用于法特普尔·西克里城的让塔·曼塔观象台以及阿格拉红堡。在每一个玛哈尔的铺地上,都采用白色大理石、黑色花岗石和灰色云母石镶嵌而成的适宜的图案,从而富有生气、增色不少。同时,通过当地艺术家们的创造,在整个室内画满了印度教黑天神^①和其他的宇宙图案,并在内部的穹顶和四周墙面上也画上了耆那教的宇宙学说图形。

这种围绕中间贡德布置的曼荼罗结构模式,在柯里亚1980年代后期的建筑中反复出现,首次是用于新德里的英国议会大厦,然后是在海得拉巴的贾瓦哈尔拉尔·尼赫鲁发展银行学院(JNIDB)里,这两栋建筑都是于1992年完工。其中,英国议会大厦产生了非常强烈的震撼力,主要是因为它的门廊部分,装饰着一幅令人称奇的大型壁画,由白色大理石和黑色的库达帕哈石砌成,是英国艺术家霍华德·霍奇金设计完成的。这是一个直接用艺术品来做建筑的罕见例子。同时也是一个用二维平面的象征性的抽象图案来强调空间深度,从而赋予三维空间以活力的例子。这个作品最具有修饰意义的方面在于它的“露天空间”的门廊,令人依稀回忆起申克尔在柏林的阿尔泰斯博物馆,其特点在于开敞部分面对着被称之为“察·巴尔”的中心庭院,而且在长长的场地尽端是一个装饰性的花园。

和墨西哥建筑师里卡多·莱戈雷塔一样,柯里亚似乎同时被生动的抽象构图和一种更为直接的方言隐喻所牵绊着。前者来源于大众文化,在他的建于1982年的作品果阿酒店(作品13)中可以非常清晰地看到。后者我们在1991年终于落成的国家工艺品博物馆(作品07)中可以找寻到踪影。比较之斋浦尔贾瓦哈尔—卡拉—坎德拉博物馆(作品02),这个作品在精神上更加接近博帕尔的印度巴哈汶艺术中心(作品08)。它不是严格地按照曼荼罗的形式加以组织,而是由一系列方形院落组成,形式非常优雅。虽然有时也拾级而上形成非正式的表演平台,但也不能把它看作是与吠陀教贡德相类似的手法。相反,它是以一种非常随意的方式,沿着曲折的路线,各个院落都能通到不同的展览空间,如乡村苑、祠庙苑和宫廷苑等等。在巴哈汶艺术中心(作品08),矮墙被精心处理成两层:在地面层通过一系列的庭院,在上—层通过一系列的屋顶平台。同时,大多数提供食宿的单层空间被整个围合起来。

^① Krishna: 黑天神,“黑天”是印度崇拜者最多的诸神之一。印度教认为,他是毗湿奴的第八个化身,是诸神之首,是千千万万印度教徒对之守贞专奉的本尊。(参见:《不列颠百科全书》国际中文版(9),北京:中国大百科全书出版社,1999.358)

就像乔丁德拉·贾殷所写道的一样,这个建筑设计的关键在于把整个博物馆看作是印度村落的永恒空间,在这里,各种并无关联的手工艺品共同展示出来。贾殷表达道,印度的民间文化一直处于非官方管理的自治状态,尽管殖民化企图把这些艺术品的特征加以规范化。贾殷也看到了国家工艺品博物馆^(作品07)的价值在于帮助这些民间文化保持自我,抵抗现代社会抹杀它们的宝贵个性^{iv}。

到目前为止,柯里亚设计的9个方形空间组成的曼荼罗系列的最后一个作品是在中央邦首府——博帕尔的新国民议会大厦^(作品01)。虽然这个项目在1983年就已经开始着手进行,但是到现在、已是12年以后还没有完工。这样的耽搁在印度建造完成一座建筑的过程中是非常常见的。建筑平面和剖面设计的灵感来自于距该城50多公里的半球形的桑吉宰堵坡,该建筑多少有象征着弥楼山之意。然而,在圆形之内,建筑平面被垂直分隔9个单元,四角分别是圆形的立法议会厅、上议院、众议院和图书馆。从安全的角度考虑,在每个部分都采用圆形的模式,并各自成一体。这样,贵宾从东南方向沿着一条轴线进入建筑内部,同时公众从西南方向进入。这两条轴线上的路径最终在中心广场交汇,在这里柯里亚没有像其他曼荼罗设计中的贡德一样,上面覆盖遮阳棚架。通过一个检查口,经过一个复杂的坡道和升高的交通体系,公众可以到达观景走廊来俯瞰三个主要大厅。这种漫游式的建筑再现了柯布西耶式的设计常用语汇,也许可类比为桑吉用于祭祀的宰堵坡绕行的仪式通道。

1992年在靠近浦那城的浦那大学,柯里亚完成了天文学和天体物理学校际研究中心^(作品03),这是一个比斋浦尔贾瓦哈尔—卡拉—坎德拉博物馆^(作品02)气氛更为凝重的建筑。这主要是因为建筑师试图把这个作品与对宇宙太空的探讨联系起来。这种追求表现“黑色复黑色”的美学效果,使人联想到了美国艺术家莱因哈特。建筑的墙体表面采用黑色玄武岩,上部采用深色的库达帕哈石,最后还运用了黑色的抛光花岗石封顶。采用这种深色的石材饰面,是来象征宇宙空间,并衬托出主要入口。在入口处设立两根素混凝土柱子作为限定,暗示着引导入中心贡德的轴线。在这个例子里,通过把花岗石平板按对角线方向布置,镶嵌上玻璃,来对贡德进行修改,引导人们到达中心空间尽端处的两个毗邻的庭院。这种具有景观效果的对角线布置,打破了广场的宁静,同时也表达了一种向空间边界扩散的离心力。因此,贡德传统的概念被整个改变了,仅仅只是作为一个有机的平面形式,是基于对学院类型学和场地的实际形状的考虑,而不再拘泥于遵循曼荼罗的概念。在许多情况下的组合是取决于对文字符号语义的可识别性,例如伽利略、牛顿、爱因斯坦,以及印度大科学家塞奇·阿耶波多的雕像。在15世纪以前,塞奇·阿耶波多就明确提出世界是圆形的。这两个周边的院落也同样可以此方法来安排景观,以象征经典科学事件。用作宿舍的方庭景观设计中,铺地所采用的三角形图案,即蛇形纹,同时计算机的庭院形式是象征拉格朗日的圆裂片结构。

毋用赘言,柯里亚的建筑是他自己建筑形式语言的产物。也就是说,他同等程度地受到了理查德·巴克敏斯特·富勒的间接思考以及勒·柯布西耶的影响。富勒是柯里亚在美国求学时的

一位老师，而勒·柯布西耶，作为一位城市规划师和建筑师，在印度当代建筑史中留下了不可磨灭的痕迹。即使到今天，在柯里亚的作品中，这种影响仍清晰可见，虽然他已不再直接引用柯布西耶具体的建筑手法。然而，即使是曼荼罗的形式也能在勒·柯布西耶晚期重要的作品中找到相同的几何形体：例如1965年勒·柯布西耶设计的威尼斯医院。但这个项目并未建成，真是一件憾事。

柯里亚与柯布西耶另外一个共同的气质是，他始终怀有西格弗里德·吉迪恩所称的“永恒表现”的信念。这是一种深邃的源泉，把柯里亚不仅与自己的过去、而且与南亚取之不尽的历史联系起来。印度的历史表现出它的过去、现在与未来共存，且相互融合、连续统一。“我们生活在有伟大文化遗产的国度里”，柯里亚说道，“这些国家承载着它们的过去，就像妇女穿戴莎丽一样容易^v”。因此，印度之于柯里亚，正如地中海之于勒·柯布西耶，是他精神食粮的源泉，其含义广泛，源于它深深地扎根于特定的地理—物质条件和文化风俗。像他同时代的印度知识分子，柯里亚从过去的神秘文化和宇宙信仰中深受启发，获得灵感。通过这种方式，柯里亚已能精心组织各种元素，把最初的图解转化成诗意的空间。

在一篇批评后现代形式流于肤浅的文章中，柯里亚提出了三个分别独立的层次，这使得“环境”概念化并便于理解：首先，是作为一种日常实用性的定义；其次，是作为这种或那种时尚形象所不可避免出现的范畴；第三，差不多是作为一种无形的文化根基，有时会被看作是一种特定地区的文化潜意识。柯里亚论述到，这三重关系将在建筑发展过程中，通过气候、技术与社会逐渐出现的需求的动态的相互影响，作进一步的修改。在第三世界国家现代化进程中，关于塑造建筑的种种力量，柯里亚写道：

“……在深层的结构层次上，气候决定了文化及其表达形式、以及习俗礼仪。从它自身来说，气候是神话之源。在印度和墨西哥文化中，露天空间所具有的超自然的特性是其所处热带气候的伴随产物。就像英格玛·伯格曼的电影，如果脱离了瑞典挥之不去的黯淡冬季，人们将无从理解。”

“对建筑起作用的第四种力量是技术。没有其他任何一种艺术如此受到技术的制约……每数10年优势技术就会发生改变。而面对每次的技术变革，建筑都必须重新创造它以之为基础的虚拟形象和价值观念的表达方式。”^{vi}

这两个段落非常简洁而有力地总结了柯里亚在过去30年中建筑实践的全部内容。实际上，在印度，建筑技术的革新远不如世界上其他地区那么明显。也许要有待时日才能解释，为什么在这种情况下，柯里亚能轻而易举地把历史进行重新诠释和复兴，而融入到他的卓越杰出的建筑作品之中。

i Charles Correa. The New Landscape. The Book Society of India, 1985. 46

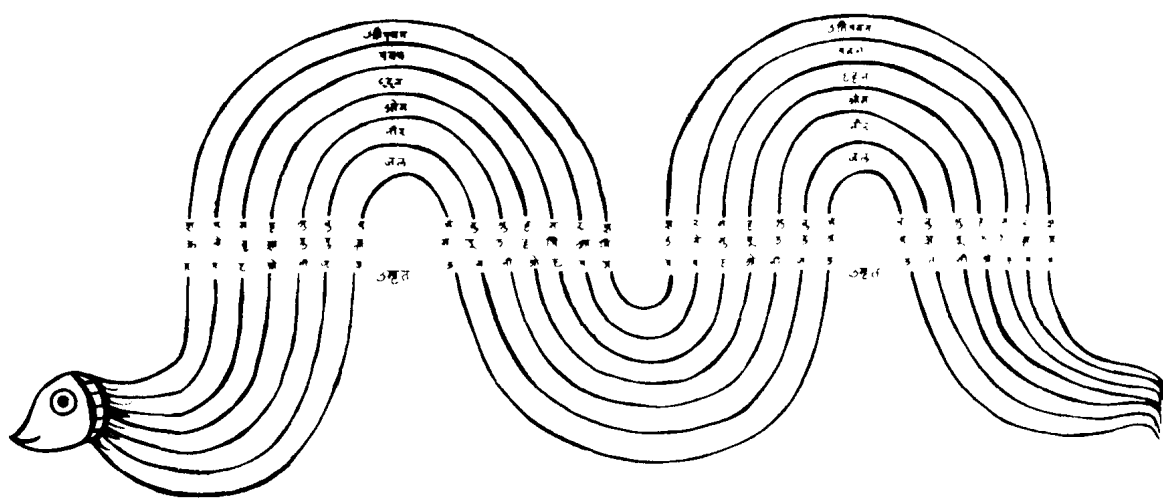
ii Ibid. 34

iii Museum Quarterly. UNESCO Review. No. 164. N: 4. 1989. 223

iv Dr. Jyotindra Jain. Metaphor of an Indian Street. Architecture + design. Delhi, Vol. VIII. N: 5, Sept-Oct 1991. 39-43

v Charles Correa. Singapore: Concept Media. 1st Edition, 1984. 9

vi MASS. Journal of the University of New Mexico. Vol. IX. Spring 1992. 4-5



greetings 2000: monika & CHARLES CORREA

© 2000 by Monika & Charles Correa. All rights reserved. This book is a work of art and is not to be reproduced without the written permission of the artist. The artist is not responsible for any damage or loss of property caused by the use of this book.