معنی کارها و اندیشه های
آلدو روسی[1]

میکا باندینی

هدف من این است که حوزه و عمق کار آلـدو روسـی را کـه یکی از مطرح‌ترین و مؤثرترین افـراد در بحـث معمـاری جـاری است ، بررسی کنم. سعی خواهم کرد جایگاهی را شحر دهم کـه روسی در پانزده سال گذشته برای خود ساخته است و همچـنین تلاش خواهم کرد چـهار مرحلهٔ سازنـدهٔ زنـدگی حرفه‌ای وی را تشـرح کنم :

1ـ دورهٔ «کازابلا»

2ـ دورهٔ «پولیس»

3ـ دورهٔ «پروژه‌ها»

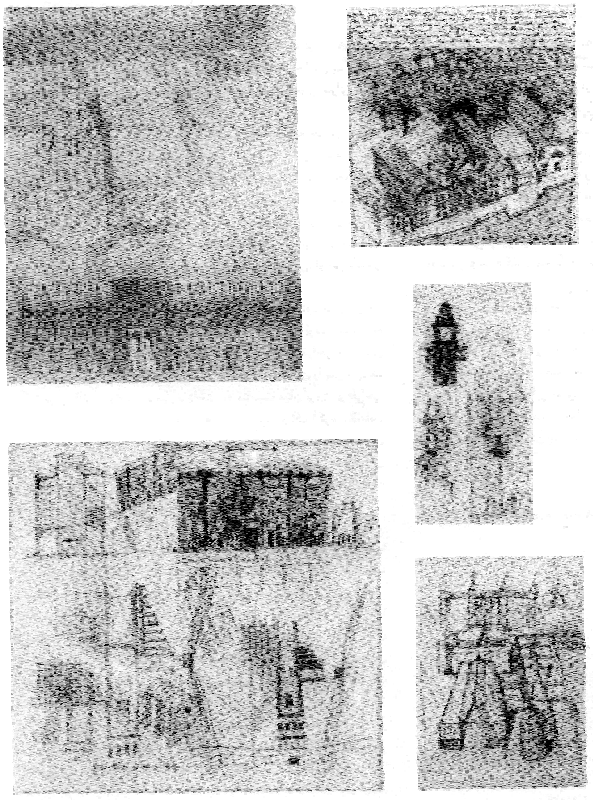
4ـ مرحلهٔ کنونی با تأثیر بین‌المللی

برسی برخی سرچشمه‌های پیچیدگی کار روسی را می‌توان از سال 1955 همراه با درگیری او در مجلهٔ با نفوذ کازابلا آغزا کرد که در آن زمان به سر دبیری ارنستو ناتان راجرز منتشر مـی‌شـد. روسی در حالی که هنوز دانشـجوی پلـی تکنیـک مـیلان بـود ، نخست نویسندهٔ پاره وقت و سپس عضو مرکز پژوهش مجله شد و بعدها به عضویت هیئت تحریریه درآمد. در سال 1964 زمـانی که راجرز از سر دبیری مجلهٔ عزل شد ، روسی نیز مجلهٔ کـازابلا را ترک کرد (پس از شمارهٔ 5ـ294).

دورهٔ کازابلا به دو دلیل برای روسی مهم بود : نخست ، خود را با جو سیاسی تحریک آمیزی درگیر کرد و دوم ایـن امکـان را یافت که با نوشته‌هایش دور نمایه‌هـای فرهنگـی را کـه بعـدها چارچوب نظریهٔ او را تشکیل دادند ، بنا نهد.

ویتریوگرگوتی که آن زمان عضو هیئت تحریریه مجلـه بـود منابع ایدئولوژیکی که بر روسی تأثیر گذاردند ، این گونه توصیف می‌کند : نخست کتاب تاریخی ـ مارکسیستی جولیو کارلو آرگـان با نام والتر گروپیوس و باهاوس ، دوم نقد تی.

دبلیو آدورنو با عنوان «جامعه مصرفی» ، سـوم مطالعـهٔ آثـار مارکس از دیدگاه مکتب پدیدار شناسی انتسو پاچه در حـالی کـه نوشته‌های روسی مسـتقیماً بـه اظهـار نظـر دربـاره ایـن منـابع



تصویر ۱: آلدو رسی ، چند ترسیم آزاد

نمی‌پردازد ، ولی تأثیر آنها را می‌توان در بیشتر 31 مقاله‌ای یافت که او برای مجله کازابلا در طول این دوره نوشت.

دور نمایه‌های انتخـابیش در همـان روزهـای دانشـجویی بـا علاقه جدی به نئوکلاسی سیسم آغـاز مـی‌شـود کـه بعـدها بـا نوشتههای درباره خاستگاههای فرهنیگ دنبال شـد. پـس از آن علاقه او به سوی مجادله شهری ایتالیایی جلب شد که می‌تـوان آن را در یک سری مقاله دربـاره برنامـه‌ریـزی ، خانـه سـازی و بی‌نظمی شهری ایتالیایی و نیز مـروری بـر معادلهـای اروپـایی معاصر آنها یافـت. حـوالی سـال 1964 ، دلبسـتگی بـه مسـائل شهری به مطالبعاتی درباره رابطه بـین گونـه شناسـی و ریخـت شناس در سطح شهـری منجر شد.

پس از سـالهای سـازنده آغـازین در کـازابلا ، روسـی نقـش دیگری را نیز در مجادله معماری ایتالیا پـذیرفت. در دوره دوم از 1965 تا 1969 سرگرم فعالیتهای آموزشی و نشر و ویرانش بـود. بسیاری از مفسرانش تمایل او را بـه آمـوزش امـری بنیـادین در تحول و تکامل آراء و عقایدش دانسته‌اند.

گویی او به حضور دانشجویان نیاز داشت تـا بتوانـد در حـالی که به خواسته‌های آموزشی آنان پاسخ می‌گوید به ایده‌های خـود نیز شکل بخشد و شیوه بیان خود را بیابد. رساله نظری عمـده او « معماری برای موزه‌ها» در 1966 نگاشـته شـد ، یعنـی همـان سـالی کـه کـار تحلیلـی عمـدهٔ او «معمـاری شـهر» در قالـب یادداشتهای آموزنده برای دانشجویان در ونیز منتشر شده است.

[1] مجله معماری و شهرسازی شماره : 36و37

اما روسی تنها به نوشته‌های خود برای پیشبرد کارش وابسته نبود. او در نقش ادیتور «پولیس» ــ سری کتابهایی برای مارسیلیوی ناشر ـ نویسندگان را به کار تألیف و مباحثه دربارهٔ موضوعهای مورد علاقه خود ـ ایجاد دوباره معماری در قالب یک رشتهٔ مستقل و توجیه آن از طریق سابقه تاریخی ـ برانگیخت.

در این سری او با نوشتن مقدمه‌هایی بر «برج بابل» لودویکو کوارونی و «Architettura Saggio Sult Arte» ال. ای. بل ـ که خود نیز آن را ترجمه کرده بود ـ (هر دو کتاب در 1967 منتشر شدند) بر دلبستگی‌هایش تأکید کرده است. مقدمه‌های او نشان دهنده ترکیبی از نظریات نویسندگان و موضع خود اوست. برای مثال در زمینهٔ ارتباط میان معماری و شهر ـ که در کار کوارونی دیده می‌شود ـ یا در لزوم معماری به عنوان دانشی منطقی ـ چیزی که برداشت او از بوله است.

لودویکو کوارونی ، نقش بخصوصی در تفکر روسی دارد. روسی به عنوان دستیار او در دانشگاه آرتسو در 1963 تدریس کرده است و ممکن است تصور شود استفاده روسی از فرصت کار در سلسله انتشارات پولیس ، نوعی ادای دین به استادش بوده است. اما توصیف دقیق روسی از کتاب ، بیان کننده اشتغال ذهنی و ترجیحت و تمایلات خود اوست ، چنانچه مضمون کتاب را چنین بیان می‌کند :

... این کتاب به وسیعترین و دقیق‌ترین مفهوم کتاب یک معمار است. این کتاب یادآور کتابهای جی. سامرنا و ای. ان. راجرز است ، هر دوی آنها بسیار متفاوت بودند ، اما اساساً بر مبنای ساختار (نظری) معماری پایه‌گذاری شده بودند. فگتن اینکه این کتاب ، کتاب یک معماری است به معنای تلقی معماری به عنوان یک حوزهٔ دقیق است که ساختی منطقی دارد و در ارتباط با هر عملکردی یک مفهوم دقیق ارائه می‌دهد.

در نتیجه برای روسی ، معمار بودن به معنای فکر کردن درباره معماری به مثابه رشته‌ای است که تنها حضور ساختارهای نظری دقیق در آن جریازند. با این گفته او کیفیت غنائی نوشته کوارونی را به چند اصل تقلیل می‌دهدکه به سختی می‌توانند بیانگر اندیشه غنی کوارونی درباره یک معماری انعطاف‌پذیر انسانی و جایگاه آن در زندگی یک شهر ، یک شهر زیبای قدیمی باشند که خاطره‌اش باید به ما در طراحی کمک کند.

مقدمه هدفی متفاوت اما مکمل را تأمین می‌کند. در اینجا روسی باور خود را مبنی بر اینکه معماری فعالیتی بر مبنای اصول منطقی است و طراحی معماری از چنین اصولی تشکیل می‌شود ، بیان می‌کند. علاقه او به بوله به این دلیل است :

بوله یک معمار راسیونالیست (فردگرا) در آفرینش یک نظام منطقی معماری است. هدف او همواره تحقیق درباره صحت اصولش با هر پروژه است. منطق او چنین ایجاب می‌کند که در چهارچوب فرضهایش استوار و پار برجا بماند.

بار دیگر مشاهده می‌کنیم که روسی برداشتهای خود را بر اثر تحمیل می‌کند و استدلال‌هایش را به جانب افراط می‌کشاند و مفاهیم را از متون بسیار مفاوت ، به گونه‌ای که بیش‌تر دلخواه اوست می‌گیرد و به کار می‌بندد ، که البته این همه برای شکل بخشیدن به ایده‌های خاص و سامان دادن به کار روسی‌وار خویس است.

اما این باور در میان معمارن متداول است که استفاده از نکات برگزیده در یک نسب‌شناسی تاریخی به کار آنها قدرت می‌بخشد ، هر چند روسی در پافشاری بر این اصل از اکثریت پیشی می‌گیرد :

تحقیق من درباره نئوکلاسی سیستم لومبارد ، در بررسی آدولف لوس و لوئی اتین بوله تنها به گونه‌ای ثانوی تاریخی است ، دست کم مرجعی فرهنیگ است که بر مبنای آن نظریه معماری خود را بنا کرده‌ام. سعی من بر این بوده است که با تمامی دقت ممکن ، به زمینه‌ای دست یابم که در آن پیشرفت اصول قطعی و معین ممکن باشد. طبیعی است که گره تاریخی عصر روشنگری در این رابطه مناسب خاصی می‌یابد.

نیاز به یک چارچوب نظبی معتبر که بتوان از طریق آن عمل کرد ، کانون درک جایگاه روسی است. به گمان او تصور یک راه تجربی‌تر ناممکن است. همچون یک مقولهٔ مارکسیستی میان نظریه و عمل ، طراحی نیز از نظر او برای درست بودن باید بخشی از نظر سلسله مراتبی منطقی گسترده‌تر باشد. چ

در سومین دوره ، یعنی «پروژه‌ها» ، که طی آن جایگاه نظری روسی مشخص و تثبیت شد ، پیوند میان نظریه و عمل بسیار محکم شد.

در میان طرحهای روسی شاهد جستجوی پایان ناپذیر او برای مضامین واحد و کوشش برای تثبیت چارچوبی از تصاویری بصری هستیم که از لحاظ درونی منسجم و از لحاظ بیرونی با مجموعه وسیع‌تر تئوری متناسب هستند.

سومین دوره فعالیت روسی (که از 1969 آغاز شده است) مرحله اولی دراد که گویی در آن نوشتن و طراحی کردن برای او از اهمیت یکسانی برخوردارند ، سپس مرحله دوم فرا می‌رسد که در آن او اساساً ترجیح می‌دهد ایده‌هایش را از طریق رسانه‌های گرافیکی ـ از حکاکی گرفته تا ترسیمات فنی ـ منتقل کند. در

نتیجه نوشته‌ای او به طرز فزاینده‌ای به گزارش مسابقات ، مقدمه بر کاتالوگ نمایشگاهها و مصاحبه محدود می‌شوند.

سال تحصیلی 71ـ1970 نقطه عطفی در فعالیت اوست در سطح آموزشی به دلیل پشتیبانی از جنبش دانشجویان (همچنین تا حدی به هیمن دلیل از عضویت در حزب کمونیست دست کشید) همراه با هشت استاد دیگر از استادی طراحی معماری در پلی‌تکنیک میلان بر کنار شد.

در سطح نظری ، در پژوهش و نگارش کتاب «شهر پادوا» که متنی بنیادی در سترولوژی (روش شناسی) تجریه و تحلیل و نوسازی شهری در ایتالیاست ، شرکت کرد. در این کتاب نظرات مربوط به مورفولوژی (شکل شناسی) و تیپولوژی (گونه شناسی) شهریف که پیش ازآن در روزهای تدریسش در ونیز ، شکلگرفته بوند ، توسط او ایمونیئو پالایش بیشتری یافت و به ابزاری عملی برای استراتژی‌های شهری و اصلاحات اجتماعی بدل شدند.

در سطح طراحی ، در این سال همچنین مجتمع مسکونی گالاراتزه در ملان اجرا شد و بخشهایی به مدرسه برونی ، اضافه شد. هر دو طرح به وضوح بیانگر مشغله ذهنی نظری روسی هستند. اولی کم و بیش از مرحله تیپولوژیکش (گونه شناسانه‌اش) طرح ریزی شد ودومی انعکاس تمایل روسی برای فرمهای ناب جامد است.

روسی در مرحله چهارم به اوج می‌رسد. گویی نوشته‌های نظریش تنها پیش نیازی برای پروژه‌هایش بوده‌اند. که حالا بخش عمده تولیدات او هستند ، و با هر پروژه ساخته شده‌اش مانند مدرسه فاینانو اولونا ، گورستان مودنا تئاتر شناور برای دو سالانه ونیز و بسیاری پروژه‌های دیگر ، نمایشگاهها و مسابقه‌ها (رومال اینتروتا مرکز شهرداری فلورانس ،مجموعهٔ مسکونی برلین) بازگشت به فرمهای شبیه به هم برای یادآوری تأکید او بر مشغله‌های ذهنیش دیده می‌شود.

روسی هیچ‌گاه به دنبال مضامین جدید نمی‌گردد ، بحث و جدلهای اطرافش نیز برایش دلنشین نیست و هرگز درباره آنها اظهار نظر نمی‌کند بنابراین به نظر می‌رسد که سکوت وی چیزی از تأثیر نیرومندش نکاسته است. در حقیقت در سالهای اخیر شاهد ارج بیشتر مکتب فکری او و تثبیت و کاربرد الگوهای معماری راسیونال هستیم.

از زمان چاپ مقدمه روسی بر کاتالوگ «معماری راسیونال» برای پانزدهمین سه سالانه میلان در 1973 ، جنبش جدیدش تندنتسا ، علم معمارانی شده است که مصمم هستند یک منطق درونی منسجم و نو در ساختار نظریه معماری بیابند. اما اگر به گرفتاری فعلی معماری به دقت بنگریم ، در حالیکه نه تنها الگوهای جنبش مدرن و پاسخ مشترک به آن جیزی جز کثرت جنون‌آمیز «اسم» هاو «پیت اسم»ها در جستجویی بی‌پایان برای هویت نبوده است ، آنگاه می‌توانیم درک کنیم که چرا کار روسی پناهگاهی آشکارا محکم برای کسانی است که به لزوم و امکان تثبیت دوباره معماری قوی و محکم باور دارند.

نظامی اطمینان خاطر می‌یابند که مشتمل است بر یک منطق جدی درونی ، کاربرد نسبت‌شناسانه الگوهای تاریخی ، ارتباط و پیوند متقابل و تنگاتنگ میان نظریه و عمل ، هم همه آنها امکان دستیابی به یک معماری منسجم ، روشنفکرانه و هنرمندانه را به وجود می‌آورند.

از 1972 و اخراج روسی از پری‌بکنیک میلان تأثیر شخصی او آشکارا افزایش یافته است. تدریس ، سخنرانی و فعالیت نمایشگاهی او به خصوص در سوئیس ، ایالات متحده ، آمریکای جنوبی و اسپانیا ، جاهایی که بیشترین طرفداران تندنتسا را می‌توان یافت ، بسیار گسترش یافته است.

یک «پدیده» روسی وار با برخورداری از حمایت پروژه‌های زیادی که توسط پیروان او ساخته می‌شوند و با گسترش نوشته‌های توضیحی رو به رشد است. متأسفانه بیشتر نوشته‌ها ، خواه «نیمی مقاله و نیمی زندگینامه» باشند و خواه از زمره آن نوع نقدهای درونی که بیشتر تأیید هستند تا نقد ، از کشف جایگاه روسی به مدد مباحثه‌ای گسترده‌تر غفلت می‌ورزند و به تجزیه و تحلیل فرمال متون سنگین و ارجاعات مبهم اکتفا می‌کنند و درست همان طور که قصری از ورق حقتاً به یک قصر واقعی شبیه نیست ، این ساختها و مشابه به آنها حوزه تجزیه و تحلیل انتقادی را به یکسری توضیحات انتزاعی ـ که هر یک بر توصیفات انتزاعی ـ که هر یک به دیگری بنا شده‌اند واگذار می‌کنند ، به طوری که در پایان لفاظی زبانی یا کاربرد مجازی تصویر قویتر از واقعیت معماری که ما درباره آن صحبت می‌کنیم در ذهن برجا می‌ماند.

این مشکلات روشنفکرانه مرا وادار کرد با این مضمون روسی‌وار از طریق نظر جایگاه معمار و نه از طریق سبکهای تحلیلی فرمال مرسوم روبه‌رو شوم.

این نوع روش تاریخی که با رجوع به مفاهیم «برنامه» در لاکاتوس و «روال قیاسی» در فوکالت بنا نهاده شده نه گزارش گاهشمارانه از اشیا یا سبکهاست و نه جستجویی برای معیار داوری ، چنانچه در آثار گومبریچ می‌بینیم و نه حتی تلاش برای بازآفرینی یک زمینه بافتی است که در آن بافت تاریخی لزوماً تا بدانجا به ساده کردن خود احتیاج دارد که نتیجه‌هایش را بتوان یک گزارش تاریخی یکدست قرار داد.

نقد معماری معاصر با شیفتگی بسیار نسبت به تاریخ سنتی موضوع به دنبال کردن و آمیختن این گرایشها به یکدیگر تمایل دارد.

تاکنون کوشیده‌ام مراحل تکامل جایگاه روسی رابه تصویر بکشم ، اما تحلیل بخشهای سازنده جایگاه او ، یعنی آن قواعدی که به آنها وفاداراست ، باقی می‌ماند. این قواعد در جریان کار او تخطی ناپذیر باقی می‌مانند. و از طریق احکام مثبت و منفی جایگاه او را بنا می‌نهند. یکی از مشخصه‌های جالب این تجزیه و تحلیل آن است که به ما اجازه می‌دهد ارتباطات مهمی را در تحقیقات مربوط به کارهای خلاق دریابیم ؛ این تجزیه و تحلیل می‌تواند پیوند میان مطالب نظری زیربنایی و تولیدات نهایی را به ما نشان دهد ـ خواه این مناسبت عمقی یا ظاهری باشد و خواه تولیدات نهایی نوشته‌ها ، نقاشیها یا ساختمان‌ها باشند.

زمانی که جستجو برای جایگاه مستلزم تبیین آن اصولی باشد که در پس تولیدات نهایی ، بنیاد نظری آنها را فراهم می‌آورند ، طبیعت این تحقیق ایجاب می‌کند که تا حدی میان اظهارات و تولیدات و نیز میان خود تولیدات ناهمخوانی و تضاد مشاهده شود.

در میان معماران کار کردن در مسیرهای اعتقادی مختلف رایج است ، چندان که ممکن است از جهت دیالکتیکی از مرحله‌ای به مرحله دیگر گذر کنند (دو مرحله لوکور بوزیه را به یاد بیاورند) ، یا همچنین ممکن است برنامه قبلی را به کلی رد کنند. (به یاد تغییرات استرلینگ از هام‌کامن به لستر و از لستر به برلین بیفتید).

در میان معماران معاصر آنهایی که همواره برناممه معینی را طی کار حرفه‌ای خود ، پی می‌گیرند معدودند و روسی یکی از آنهاست. او تا به حال نه ، تنها برنامه اعتقادی واحدی داشته باشد. نیروی اعتقاد او چنان است که «تأکید بر به کاربردن مضامین یکسان» برای او به صورت یک اصل تخطی‌ناپذیر درآمده است و روسی در این مورد به صراحت می‌گوید :

من تأکید دارم که اولین اصل یک نظریه لزوم تأکید به کاربردن بر مضامین یکسان است و باور دارم که این در طبیعت هنرمندان و بخصوص معماران است که تلاش خود را بر پیشبرد و تکامل یک مضمون متمرکز کنند تا بتوانند یک روش تجزیه و تحلیل درونی از معماری را برگزینند و سعی کنند همواره همان مسئله را حل کنند.

این ابرام نشانه سلامت و تداوم یک معمار است. روراست و صمیمانه برایتان بگویم که به عقیده من اصل اساسی یک نظریه آموزش معماری و در نتیجه طراحی ضروت حفظ مصرانه یک مضمون واحد است.

این نقل قول به ما بصیرت بیشتری می‌دهد ، زیرا او اکنون نه تنها از نیاز به حفظ مصرانه یک مضمون ، بلکه همچنین از نیاز به نظریه سخن می‌گوید.

درخور توجه است که تنی چند از منتقدان وی ، که تنها به جنبه‌های مختلف کار او پرداخته‌اند ، توجه نکرده‌اند که این بسط و توسعه نظریه و پافشاری برنیاز به آن از سوی روسی است که او را از بسیاری از دیگر معاصرانش متمایز می‌کند و نقطه عزیمت او را از آنچه که خود آن را «نگرشهای متدولوژیک (روش شناسانه) «جنبش مدرن» می‌نامد ، مشخص می‌کند.

این نگرشهای منتقدان را می‌توان در دو سطح متفاوت توجیه کرد :

اول آنکه منتقد در آن نگرش دست کم تا اندازه‌ای شرکت دارد و از نظر عاطفی و به طور موقت بیش از آن به آن نزدیک است که داوری بی‌طرفانه‌ای ارائه دهد. اما دومین مشکل قرار دادن روسی در بافت فرهنگی درست است ، زیرا اگر منتقدان به همان سنت فرهنگی روسی تعلق داشته باشند ، ممکن است آن اصول بدیهی را که پایه واساس این سنت را تشکیل می‌دهند ، مورد سؤال قرار ندهند ، یعنی اینکه معمار یک روشنفکر است ، و این روشنفکر با تولید فرهنگ در ارتباط است ، و اینکه تولید تنها هنگامی از لحاظ اخلاقی معتبر است که براساس جامعه و سیاست بنا نهاده شده باشد.

اما اگر منتقدان به سنت تجربی انگلیسی زبان متعلق باشند کار روسی احتمالاً تنها هنگامی علاقه آنها را به خود جلب می‌کند که در مرحله چهارمش قرار داشته باشد ، یعنی زمانیکه نفوذ نخستین نظریه‌های او توسط نفوذ فرمال طراحی او کاهش یافته باشد.

چنانچه پیشتر دیدیم ، لزوم وجود یک نظریه مقدم بر معماری از مدتها پیش در اندیشه روسی حضور داشته است. در آوریل 1966 می‌نویسد:

«شکل‌گیری یک یک نظریه طراحی هدف یک معماری را تعیین می‌کند و اولویت آن بر هر پژوهش دیگر انکارناپذیر است.» درنتیجه برای او «نظریه» چارچوبی می‌سازد که شامل مضمون شهر ، مضمون تاریخ و مضمون یادبود است ، مضامینی که روسی بارها و بارها به آنها رجوع می‌کند.

در نتیجه روسی با مشخص کردن کانون تمایلاتش ، اصول تخطی‌ناپذیر (که جایگاه او را ساخته‌اند) در اطراف آنها بنا کرده است.

دو تا از اینها عمیقاً به هم مربوطاند و هر دو بـر «ایـده یـک شهر» روسی به مثابه جایگاه درست خـاطرهٔ جمعـی و تحقیقـات ادامه دار او دربارهٔ مؤلفه‌هـای تشـکیل‌دهنـده یـک شـهر تـأثیر می‌گذارند و اینهـا برداشـت او از «شـهر قیاسـی» و «تیپولـوژی (گونه‌شناسی)» است.

اگر چه تجزیه و تحلیل تیپولوژیک ایتالیاست ، مفهوم «شهر قیاسی» (حتی اگر به کرات به عنـوان یـک تـدبیر درجـه صـفر توسط آوانگاردهای مختلف به کار بـرده شـود) در ضـابطه‌بنـدی نظریش کاملاً مختص روسی است.

«شهر قیاسی » حتی در قالب مفهـومی نهـان در «معمـاری شهر» ، در گذر دهه 70 شکل گرفته و وضوح بیان شـده اسـت. روسی چند شرح و نمایش از آن ارائه داده است.

واضحترین آن کلاژ شهر قیاسی او در 1977 است که در آن این طراحـی را بـا همـان متـدولوژی (روش شناسـی) افزایشـی ترکیب کرده است که از آن در طراحی بخشهایش استفاده کـرده است ، اما در حالی که ایده او به روشنی به کمکم سراحی منتقل می‌شود ، گزارشهای نوشتاری درباره این مفهوم‌گویی گرفتـار دور باطل پوچی هستند.

به نظر می‌رسد که مفهوم شهر قیاسی اساسـاً ابـداع فرمـالی است که پندا کانالتو از یک ونیز خیالی پالادیوئی الهام‌بخـش آن بوده است و چنانچه ساوی مـی‌گویـد (چـون آذرخـش) در 1964 روسی را گرفتار خود کرده بود.

پانل آ. کانتافورا برای پانزدهمین سه سالانه میلان این پندار را بیشـتر تقویـت کـرد و نقاشـیهایی سـیرونی ودکیریکـو نیـز غیرمستقیم الهام بخش بوده‌اند.

اما متأسفانه درست هنگامی که روسی به دنبال اثبت اعتقـاد متدولوژی (روش شناسـی) شـهری خـود اسـت و زمـانی کـه او دعوی نظم سازی علمی رویدادها را دارد ، نشـان مـی‌دهـد کـه نمی‌تواند زیر بنای نظری الهام بصری نیرومند خود را بیابد.

با وجود این آنچه برای ما اهمیت دارد ، نه کاستی روش او ، بلکه این است که آیا در واقع شهر قیاسی در تاریخ ریشه دارد یا خیر. ایـدهٔ روسـی در بـارهٔ شـره نـه فقـط بـه سـادی رودرروی واقعیتهای روزمره می‌ایسـتد ، بلکـه همچنـین سـنت مطالعـات شهری جنبش مدرن را رد می‌کند و خود را به سـطح ایـده آلـی ترفیع می‌ده که در آن هر چیزی به دلیلاختیـاری بـودن مراجـع ممکن است.

اما عناصر شهر قیاسی او امروز به خاطر منتزع شدن از بافت تاریخیشان نامفهوم می‌شـوند و در نتیجـه دیگـر در یـک بافـت طراحی جهانی واقعی قابل استفاده نیستند. اما همچنین ، در این

تصویر 2: آلدو رسی، کاخ لاونا،پروجیا - ایتالیا ،منبع: www.architectsjournal.co.uk

به نظر می‌رسد که مفهوم شهر قیاسی که الدو رسی می گوید اساساً ابداع فرمالی است از معماری گذشته وام گرفته شده .

رابطه ، ، شکاف گسترده‌ای میان پنـدار کانـالتو از ونیـز و پنـدار کانتافورا از آن وجود دارد.

زیرا حتی اگر متن نقاشی کانتافورا به دو سـده پیشـتر تعلـق داشته باشد ، باز هم به تفسیر واقعیت معاصر خود می‌پردازد. امـا نگرش قدیمی کانالتو بسیار متفاوت‌تر از ارجاعـات آشـکار شـهر قیاسی (1973) کانتافورا به یک شهری انسانی مطلوب اسـت. در کار کانتافورا سنت تداوم وجود ندراد و تنها اشارات نوستالژیک به یک بازی بصری که زمانی بخش حیاتی فرهنگ بود ، به چشـم می‌خورد.

در حالی که در دوره‌ای مفهوم شره قیاسـی ابـزار سـودمندی برای ماوراء طراحی بود ، قاعدتاً روسی برخی از مشـکلات ذاتـی آن را درک کرده است ، و همچنین طرفدار او ، سایو منتقد ، پس از بر شمردن شیوه‌هیا طراحی قیاسی (یعنی 1ـ «نقـل قـو» 2ـ «قیاس تمثیلی» 3ـ «ذکر علت به جای معلول» 4ـ «شـباهت») برخی از مشکلات در تجزیه و تحلیـل مسـابقه مرکـز ناحیـه‌ای تریست و عمارت انجمن دانشـجویان تریست را می‌پذیرد.

در اولی وجود ابهام میان سادگی تیپولوژی (گونه‌شناسی) و نوستالژی فرم و در دومی ترکیب «زندان» ، نهادی برای یک برنامه کارکردی که فضاهای زندگی مشترک را انکار کرده است. ساوی هر دو پروژه را با رجوع به مفهوم قیاس توجیه می‌کند.

روسی خود تعریف یونگ رادر مقاله «معماری قیاسی» خود نقل کرده و در آن دربارهٔ این پروژه نیز بحثکرده بود. یونگ در تعریف قیاس چنین گفته بود :

من توضیح داده‌ام که تفکر «منطقی» همان چیزی است که با واژه‌های گرفته شده از جهان بیرون به شکل گفتگو بیان می‌شود. تفکر «قیاسی» احساس می‌شود ، اما غیر واقعی است ، در خیال پرورده می‌شود ، اما خاموش است ، نه یک گفتگو که تأملی پیرامون گذشته و یک تک کویی درونی است.

تفکر «منطقی» تفکر «در قالب کلماتن است. تفکر «قیاسی» باستانی ، وصف نشاده و عملاً در قالب کلمات وصف ناپذیر است.

کلمات پایانی این نقل قول باید مناسبت خاصی با این مرحلهٔ روسی داشته باشند. وضوح کلاژ شهر قیاسی در سنجش با توضیحات نوشتاری آن نمایانگر این کیفیت «عملاً وصف ناپذیر در قالب کلمات» بوده است.

او در این زمان از کارهای اولیه‌اش به عنوان کارهای «ناب‌گراتر و از کارهای فعلیش به عنوان کارهایی که دارای «طنین پیچیده‌تر» ی هستند سخن می‌گوید. و در این زمان آنچه که در کار روسی دیده می‌شود روحی شاعرانه‌تر است که بر خاطره ، اشاره‌هایی بهزنگی شخصی و خلاقیت فردی متمرکز می‌شود.

چنان است که گویی با بثبیت ماوراء فضای خود برای اعطای سلسله مراتبی روشن به طراحی ، سرانجام توانسته است از آن فراتر رود تا به بیان قیاس شخصی و آزادانه‌تری برسد ، هر چند همواره کمک نقل قولی معتبر نیاز دارد.

اهمیت داده شده به تیپولوژی (گونه شناسی) ، ربط تحلیلی آن با بررسی شهر و منتاسبت آن با تعریف متدولوژیک (شکل شناسانه) هدف معماری ، اجزاء دیگر اصل «تخطی ناپذیر» روسی هستند که به عقیده او درباره شهر مربوط می‌شوند.

وجه تیپولوژیک (گونه شناسانه) تجزیه و تحلیل شهری در گذر دهه شصت در ایتالیا (زمانی که بحث به طور عمده دربارهٔ مشکلات ارائه شده از سوی مرازک تاریخی شهرها ، درگرفته بود) اهیمت یافت.

برای برخی از معماران ، تجزیه و تحلیل تیپولوژیک (گونه شناسانه) ابزاری به دست می‌داد که با تغییر تجزیه و تحلیل شهرها در چارچوب و یژگی‌های صرفاً فرمال می‌توانست معماری را به آن جهش کیفی وادار کند. که برای طراحی شهر معاصر لازم است.

مزیت اصلی این نوع تجزیه و تحلیل در این بوده است که بحث را از اندیشهٔ حفظ محیطی به اندیشه تجدید حیات گسترده تغییر داده است و غفلت عمده آن این بوده که کارکردهای لازم را برای احیای دوباره قسمتهای قدیمی در نظر نگرفته است. این کمبود خصویت کارکردی نباید مایه تعجب شود. این ویژگی بخشی از یک رویهٔ کلی‌تر جنبش مدرن است که روسی نیز در آن نقشی بسیار روشن به عهده داشت.

بحران در فونکسیونالیسم (کارکرد گرایی) جنبش مدرن از نظر تاریخی با احیاء مدلهای تیپولوژیک (گونه شناسانه) هماهنگ است. در حقیقت از طریق تیپولوژی (گونه شناسی) است که معمار ، به کمک آشنا شدن با یک مقولهٔ ماوراء ، طراحی ، می‌تواند تاریخ را باز گرداند و در نتیجه با رویهٔ تاریخ جنبش مدرن بستیزد. می‌توان بازتابی ازاین جدلها را در این بیان روسی یافت :

... در معماری ، بی‌توجهی تیپولوژیک (گونه شناسانه) به معنی اختلال است. منظور من اختلال اکسپرسیونیستی نیست ، بلکه اختلال غیر معماری ، غیر انتخابی است.

شرح کواترمر دوکوینسی از تیپ (گونه) ، ابتدا توسط آرگان درمقاله‌اش کواترمر Sull eoneetto di tipologia arehiteftonica ارائه شد ، که اساساً بری بحث تیپ (گونه) مورد توجه روسی قرار گرفته است.

روسی با توصیف کواترمر چنین می‌نویسد :

تیپ (گونه) ثابت است و در تمامی معماری قابل شناسایی است. همچنین عنصری فرهنگی است و می‌تواند در معماری‌های مختلف بررسی شود. پس تیپولوژی (گونه شناسی) که عمدتاً دقیقه تحلیلی معماری است ، در سطح شهری حتی بهتر متمایز و مشخص می‌شود.

دیگر بار روسی بر اهمیت تیپولوی (گونه شناسی) در سطح شهری تأیکد می‌کند. این مفهومی است که به او اجازه می‌دهد عقیده منومان (یادمان) و یادبود فرمهای شهری را بازیابد. او تیپولوژی (گونه شناسی) را ابزار سلسله مراتبی کاملی می‌داند که بر شکاف میان مقیاس شهری و مقیاس بنا پل می‌زند.

در 1970 حتی تا جایی پیش می‌رود که ادعای مفید بودن آن را در سطح سیاسی مطرح می‌کند و می‌گوید :

«مشکل در طراحی بخش‌های جدید شهر و انتخاب تیپولوژی‌های (گونه شناسی‌هایی) است که امکان چالش با وضع

تصویر 2:آلدو رسی ، ، برلین - آلمان ، 1981-1988 ، منبع: architectureinberlin.wordpress.com

شمار زیاد پیش طرحهای روسی که پیوسته به فرمهای یکسانی می‌پردازند و بنابراین چنین می‌نمایند که روسی همواره همان ساختمان غیر واقعی را طراحی می‌کند، پیوسته تقویت می‌شود. روسی فرم ها میکاود و به طرح های معمارانه می رساند.

موجود را داشته باشند این وضعیت می‌توانست پرسپکتیوی برای شهر سیوسیالیستی باشد.»

استفاده روسی از تیپولوژی (گونه شناسی) مخصوص به خودش شایان ذکر است. او اظهار می‌ند که تنها سه تیپ (گونه خانه‌سازی که از نظر تاریخ قاطعیت داشته باشند وجود دارند که عبارت‌انداز تیپ (گونه) حیاط مرکزی ، تیپ (گونه) گالری و تیپ (گونه) مسکونی غیر متصل.

روسی تنها به طراحی در نوع اول می‌پردازد و سومی را مظهر ایدئولوژی بورژوازی به شمار می‌اورد. اینکه این تعبیر تا اندازه زیادی طبیعت فرمال (شکلی) طراحی او را معین کرده است ، مایه دغدغه خاطر روسی نیست. در عوض ، او این نکته را نیز برای اثبات صحت انسجام درونیش به کمک می‌گیرد :

دقیقه تیپولوژیک (گونه شناسانه) دقیقهٔ انتخاب تیپولوژیک (گونه شناسانه) ، قویترین دقیقه در انتخاب فرمال یک سبک بوده و هست. به عنوان مثال ، ساختمان گالاراتزه می‌توانست با یک Porch طراحی شود. این امر اهمیت نسبی دارد و سبک این مسائل بنیادی در معماری را پس می‌زند.

آخرین قانون مواضع روسی پرداختن به مناسبت میان پروژه و طراحی درک ار اوست. ما پیش از این دیدیم که تعریف تیپولوژیک (گونه شناسانه) برای او بیش از توصیف مورفولوژیک (شکل شناسانه) مطرح است. این ممکن است دلیل تفاوت بسیار کوچک میان طراحیهای او و ساختمان‌هایش باشد. روسی نظیر آلبرتی و فیلارته اظهار داشته است که طراحیهایش به ادراک فرمال او تجسم می‌بخشد.

حتی اگر روسی خود را به عنوان یکی از مطلوب‌ترین هنرمندان معمار معاصر تثبیت کرده باشد ، هنوز به عنوان یک معلم ، عقیده دارد که طراحیها تنها زمانی برای او بسیرا مهم هستند که «بیان کننده تفکراتی دربارهٔ فرمها باشند.» اگر چه روسی روشهای طراحی متنوعی به کار می‌برد در تمامی طراحیهایش سایه زن دارای اهمیت بخصوصی است.

برای او سایه‌های ارزشهای مثبت را در معماری به وجود می‌آورند. آنها خطوط کنار نمای یک ساختمان را در مقابل محیط اطراف مشخص می‌کنند و در این حال تعریف کنندهٔ آن اولویتهای سلسله مراتبی هستند که بخشهای مختلف یک ساختمان از یکدیگر می‌طلبند.

روسی اغلب دربارهٔ تأثیر سینما بر خودش صحبت کرده است. به نظر می‌رسد ارتباط او با واقعیت ، ارتباط طراحیها با ساختمان‌هایش اغلب بر انعکاسی از زندگی واقعی که فیلمها نشان می‌دهند ، سایه می‌اندازد. روسی این تضاد را خوب درک کرده است ، او کاربرد ابهام آمیز سایه‌ها را در فیلم اردت تفسیر می‌کند.

در اردت هرگز کسی نمی‌داند که پنجره‌ها و درها در کدام جهت باز خواهند شد ، دلیل این دو زاویهٔ سایه‌هاست ، همین طور در مدرسه فاینانو اولونا که آدمی از دستگیره‌های سیاه داخلی پنجره‌ها حیتر زده می‌شود. چنین می‌نماید که ساختمان در باز آفرینی مناسب واقعیتی که روسی در فیلم مشاهده می‌کرد ، هر چه بیشتر به یک طراحی شباهت می‌یابد.

در نتیجه ساختمان‌های روسی در آستانه میان خیال و واقعیت ، همان نقشی را بازی می‌کنند که طراحیهایش. این بازی از یک سوی توسط تکنیک ساختمانی که به غیر مادی کرد می‌کوشد و از سوی دیگر توسط شمار زیاد پیش طرحهای روسی که پیوسته به فرمهای یکسانی می‌پردازند و (بنابراین چنین می‌نمایند که روسی همواره همان ساختمان غیر واقعی را طراحی می‌کند) پیوسته تقویت می‌شود.

در این مرحله گفتن این حرف دشوار است که آیا معادله تو ، یعنی طراحی‌ها = ساختمان به مدد تجربه بیشتری (او تاکنون سه تا از پروژه‌هایش را ساخته است) به بار خواهد آورد یا اینکه این نظر محکم‌ترین دلیل انسجام درونی اوست.

این آخرین اصل تخطی ناپذیر همچنین تنها اصلی است که بر واقعیت تأثیر می‌گذارد. ما دیده‌ایم که تصور روسی از واقعیتها اغلب به وسیله قوانین دیگرش بیان می‌شود زیرا او ناچار است برای خود یک ماوراء واقعیت خلق کند. هر دو مفهوم «شهر قیاسی» و «تیپولوژی (گونه شناسی)» تدابیری ذهنی هستند که برای تسخیر کردن واقعیت ابدا شده‌اند که آن را قابل فهم و مهار شدنی می‌کنند.

در نتیجه واقعیت توانایی دوباره ایجاد شدن می‌یابد. دو اصل تخطی ناپذیر دیگر او ، «لزوم تئوری پیش از عمل» و «اصرار بر حفظ مضامین واحد» کلیت دستگاه متدولوژیک (روش شناسانه) نهفته در پس معرفت شناسی روسی را شکل می‌دهند.

اما نقش واقعی این اصول چیست؟ بدن شک آنها به روسی اجازه می‌دهند به عنوان یک روشنفکر به زندگی خو ادامه دهد ، بازی تخطی به صورت شادیهایی در می‌اید که یک ذهن خلاق برای خود ابداع می‌کند. این اصول همچنین هستی مکتب فکری تندنتسا را بیان می‌کنند که از طریق مجادله بر سر کاربرد این قوانین زنده می‌ماند.

اما آنها همچنین حوزه و عمق یک نوع بررسی وضعیت معماری معاصر را بنیاد نهاده‌اند. به نظر می‌رسد روسی به ما یک الگوی جانشین اعطا می‌کند.