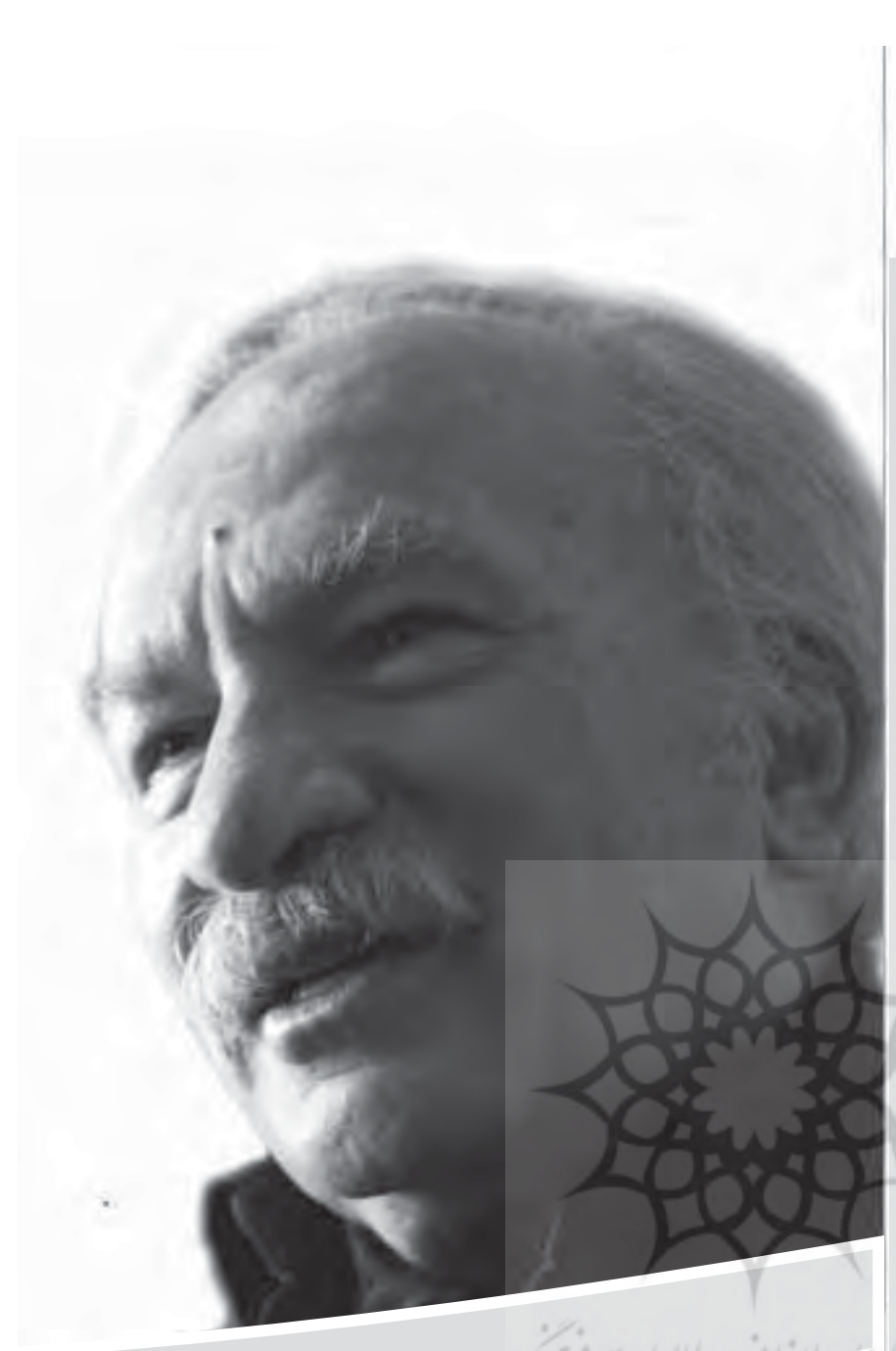

دکتر محمد منصـور فلامکی در سال ۱۳۱۳در مشهد متولد شد و کمی بعد به تهـران آمد. او دورهٔ دبیرسـتان را در «دارالفنـون» به پایان رسـاند و در سال ۱۳۳۲ وارد دانشگاه تهران در رشتهٔ معماری شد. وی پس از سه سال به ایتالیا رفت و تا اخذ مـدرک دکترای معماری در دانشگاه ونیز تحصیل کرد. فلامکی موفق به اخذ درجهٔ تخصص از دانشگاه میلان در رشـتهٔ «شهرسـازی» و اخذ درجهٔ تخصص از دانشـگاه رم در رشتهٔ «مرمت بناها و شهرهای تاریخی» شد.

از آذرماه سـال ۱۳۴۸، او به عنوان دانشـیار در دانشـکدهٔ هنرهـای زیبا دانشگاه تهران شـروع به فعالیت کرد. ایشـان مؤسـس درسـی نو در رشـتهٔ معماری به نام «مرمت بناها و شـهرهای تاریخی» در دانشگاه تهران است. استاد بیـش از ۱۱ جلـد کتاب تألیف کـرده و کتاب‌های دیگری نیز توسط وی ترجمه و یا به کوشش ایشان تدوین و به دست چاپ سپرده شده‌اند. همچنین بیش از ۳۵ مقاله هم در مجله‌های خارج از کشور از ایشان به چاپ رسیده است.

دکتر فلامکی مشـاور عالی مرمت معمـاری، در مجموعه کارهـای مرمت مجلس شـورای ملی (سـابق) پس از آتش‌سوزی سال ۱۳۷۰ و مرمت مسجد شهید مطهری فعلی (سپه‌سالار سابق) بوده که جمعاً بیش از شش‌سـال و نیم ادامه داشته است. طرح نوسازی محله «جوادیه»، در تهران و طرح محوطه «بازار بین‌الحرمین شیراز» نیز از کارهای ایشان است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گفت‌وگو با دکتر محمد منصور فلامکی چهرهٔ ماندگار معماری در سال ۱۳۸۹

زهرا آرامون

معمـاری، هنر و دانش طراحی بناها و سـایر سـاختارهای کالبدی اسـت. طراحی معماری، اسـتفادهٔ خلاقانه از توده، فضا، بافت، نور، سایه، مصالح، برنامه و عناصر برنامه‌ریزی برای رسیدن به اهداف زیبایی‌شـناختی، عملکردی و غالباً هنری است. این تعریف، معماری را از طراحی مهندسـی که اسـتفادهٔ خلاقانه از مصالح و نقشـه‌ها با بهره‌گیری از قواعد علمی و ریاضی اسـت، متمایز می‌کند.

آثار معماری، نمادهای فرهنگی، سیاسـی و اجتماعی یک کشور دانسته می‌شوند. تمدن‌های تاریخی نخست با همین آثار معماری شناخته می‌شوند. ساختمان‌هایی چون تخت جمشید، هرم‌های سـه‌گانهٔ مصر، کالاسـیوم روم در زمـرهٔ چنین آثاری هستند، آثاری که پیونددهنده‌های مهم خودآگاهی‌های اجتماعی بوده‌اند. شـهرها، مذاهب و فرهنگ‌ها با همین یادگارها خود را می‌شناسانند.

دفتر کار اسـتاد، بسـیار سـاده و زیباسـت. فضای گرم و دل‌نشین آن که با صنایع دستی کشورمان و اشیای بسیار قدیمی آراسته شـده بود، به همراه رفتار متواضعانه و دوستانهٔ استاد، فضای گفت‌وگـوی ما را صمیمانه کرد.

در پـی مراسـم چهره‌هـای مانـدگار، با چهرهٔ برتر معمـاری در سـال ۱۳۸۹، بـا دکتر محمدمنصور فلامکی گفت‌وگـو

یی انجام دادیم. موضوع اصلی گفت‌وگـو «آموزش هنـر و ایجاد روح معمـاری در مـدارس و آمـوزش و پرورش» بود. ولی با طرح اولین پرسـش درمورد آموزش هنر، اسـتاد گفت: متذکر شد که هنر نمی‌تواند موضوع آموزش باشد و با این کلام، بحث به کلی به سمت‌وسویی دیگر رفت.

از ایشان خواستم که گفت‌وگو را با تعریف هنر شروع کنیم و استاد این‌گونه بحث را ادامه داد:

● می‌توانیم بگوییم که یک اثر هنری، فراورده‌ای اسـت که باید قدر آن را داشـته باشـد تا نیازهای روزمره را پاسخ دهد. در این راه، شـرط اصلی، مطلوب و متعالی بودن اثر است، همراه با سادگی و روشنی و بهره‌گیری از ابزارهای روزمره که، از دیدگاه فناوری، می‌توانند نوسـاز یا نوساخته دانسته شوند. در این زمینه مثالی می‌زنم.

هر کسی که قطعهٔ موسیقی معینی را اجرا می‌کند و البته آلت موسـیقایی خود را می‌شناسد و در واقع چگونگی کارهایی را که می‌توان با آن آلت موسـیقایی انجام داد، می‌داند، آن‌چه می‌نوازد، الزامـاً بار هنری ندارد. یعنی نوازنـده یا اجرا کنندهٔ یک قطعه از موسیقی ایرانی، الزاماً کاری هنری انجام نمی‌دهد. یعنی هر اجرایی از یک سرودهٔ موسیقایی، الزاماً بار هنری ندارد، حتی اگر سازنده‌اش را همگان موسیقی‌سازی بزرگ بدانند و یا همگان قبول کنند که سـازندهٔ آن در گسترهٔ تاریخ، به تدریج ناشناخته شده و اثرش، به جای خود وی، ماندگار شده است.

نوازندهٔ یک اثر موسیقایی ماندگار ایرانی، هنگام نواختن آن، با دو موضوع روبه‌رو می‌شود که باید به آن‌ها پاسخ دهد: نخست، شناخت بار احساسی و توان تأثیرگذاری‌اش بر شنوندگان و دوم، توان دریافت شـنوندگان یا دریافت‌هایی که از اجرای یک قطعهٔ موسیقایی خواهند داشـت. و این جاست که نقش هنرمند، چه نوازندهٔ موسیقی باشد و چه نقاش و چه معمار، آشکار می‌شود. این جا، بحث بار تدوینی یا فنون ترکیب و ارائهٔ یک اثر هنری به میان می‌آید، و این جاست که اجرای یک قطعهٔ موسیقایی واحد، می‌تواند به شکل‌هایی متمایز اجرا شود.

در برابر پرسشی که مطرح فرمودید، پاسخی ساده یا خطی وجود ندارد. این‌جا، سه گسترهٔ متمایز اما قابـل انطبـاق، و متمایز اما مرتبط با یکدیگر وجود دارند که باید شناخته شوند. این موضوعی است که دانش‌آموزان هنرجوی کشور ما می‌توانند به آن بیندیشند. آن سه گسـتره عبارت‌اند از: سازندهٔ اثر، نوازنده یا اجرا کنندهٔ اثر و شنونده یا بهره گیرنده از اثری که نواخته شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سردر مجلس شورای ملی

همگان می‌دانند که هنر موضوع آموزش نیست، بلکه موضوع شناخت و تبادل نظر است

آن‌چه در باب موسیقی عنوان کردید، چگونه و تا چه اندازه در زمینهٔ معماری نیز صادق است؟

● این که بنده به مقولهٔ موسیقی نگاه کردم به جهت آن بود که همگان با موضوع و نقش آن آشنا هستند. در باب معماری نیز، همین سه گونه زمینهٔ اصلی شناخت وجود دارند: کسی که پیش‌تر معماری‌های ما را ساخته و راه و رسم بر پا کردن یا متظاهر کردن آن‌ها را می‌دانسته است؛ کسی که امروز یک اثر معماری را به دنیا می‌آورد، و بالاخره کسی یا کسانی که با آن زندگی می‌کنند و یا از آن بهره می‌برند؛ و یا جز این آن را نمی‌پسندند و از دیدنش رنجور یاناخرسندمی‌شوند.

به برداشت بنده و بر پایهٔ دریافت‌هایی که از ادبیات مکتوب ایران، به ویژه از نوشته‌های سده‌های سوم تا نهم هجری داشته‌ام، می‌توانم بگویم که ایرانیان اندیشیدن را کاری پویا می‌دانسته‌اند. آنان قائل به این نکتهٔ اساسی بوده‌اند که اندیشیدن، هر اندازه هم که مبتنی بر ابزارها و الزام‌هایی باشد که در هر زمانه‌ای رایج‌اند، به دلیل داشتن ذاتی پویا، هیچ‌گاه به پایانی خاص نمی‌رسد. اندیشه‌مند یا اندیشمند، برای ایرانیان شخصیتی است که، همانند عارفان این مرز و بوم، به یافته‌ها و ساخته‌های خود قدری نهایی نمی‌دهد و آن‌چه را می‌یابد، در محدودهٔ عمر شخصی خویش بهینه می‌داند و نه بهترین به صورتی مطلق. از این روی است که معماران ایرانی، معمولاً بناهایی را می‌سازند که ضمن بهترین بودن، هیچ‌گاه حد نهایی آفرینش آنان را معرفی نمی‌کند. البته من اطمینان دارم که سایر همکارانم خواهند گفت که اندیشیدن به معماری توسط معماران قدیمی ما متکی بر ابزارهایی بوده است که راه هرگونه آفرینشی را- به شرط متعالی بودن- باز می‌گذاشته‌اند. آنان از الگوها و از اندازه‌ها، از شیوه‌های بهره‌وری از آجر، خشت و ساروج، از نحوهٔ تدوین راه‌های عبور و دسترسی به مکان‌های درونی بناها، از چگونگی نزدیک شدن و حرمت‌گذاری بر حجم‌ها و رنگ‌ها و منظر بناها و... آگاهی داشتند و چیزی و یا بخشی از ساختمانی را که برپا می‌کردند،نادیده‌نمی‌گرفتند.

البته آن چه هم اکنون گفتم، بیشتر سخن از آفرینش معماری به شرط ابزارمند بودن و از دیدگاه فنی بی‌عیب بودن دارد؛ نه این که الزاماً بار معنوی یا الهی یا کائناتی و انسانی معماری را به میان آورد. این امر، یعنی رسیدن به ارزش‌های جاودان برای معماران ایرانی نکته‌ای است که به روح معماری می‌نگرد و از تمام توانمندی‌های فنی بهره می‌گیرد تا آن را متجلی کند.

از دیدگاه شما، میان آن سه گونهٔ اصلی که عنوان کردید- یعنی معماری‌های گذشتگان و اثر معماری نو یعنی معماری که به سالی معین بنایی را می‌سازد و کسانی که با آن معماری سروکار پیدا می‌کنند و با آن زندگی می‌کنند... چه چیز رابط است؟

● پاسخ گفتن به این پرسش کار ساده‌ای نیست؛ به ویژه که باید اطمینان هم پیدا کنم هرچه می‌گویم باید به درستی فهم شود. در هر حال، نخست باید بگویم که تنها انسان‌ها نیستند که با محیط خود رابطه ایجاد می‌کنند و یا محیط طبیعی با آنان رابطه‌هایی را به وجود می‌آورد. ما اگر فضای معماری و نیز آن‌چه را در شهرها همه روزه می‌بینیم محیطمان بدانیم، خواهیم توانست به پاسخ برسیم. معماری‌ها، رنگ دارند؛ نوری که به آن‌ها می‌تابد و روی پوستهٔ برون‌شان سایه به وجود می‌آورد. این رنگ‌ها احساس‌هایی مانند احساس حفاظت و ایمنی ، احترام و ترس، صمیمیت و وقار و دیگر احساس‌ها را در ما برمی‌انگیزند و میسور می‌دارند که ما بتوانیم دربارهٔ آن‌ها چیزی به دیگران بگوییم یا برایشان چیزی بنویسی. در این زمینه ما از نکته‌هایی خواهیم گفت که تجربه‌شان کرده‌ایم. هرآن‌چه بر حواس پنج‌گانهٔ ما اثرگذاری کند، با ما ایجاد رابطه می‌کند: از طریق شکل بیرونی‌اش، از طریق نرمی و زبری‌اش، از طریق گرمی‌اش، و از طریق میدانی که در آن ایجاد می‌شود و یا بوی عطری که در آن جاری است.

ما هرچه را در این باب دریافت می‌کنیم، به فضای درونی، اندیشه‌ای، تجربی، معنایی و حافظه‌ای خودمان می‌بریم. از آن‌جا به بعد است که می‌توانیم آن چه را دیده‌ایم، شنیده‌ایم و حس کرده‌ایم، به عالم معنا ببریم و سپس، به زبان و بیانی که دیگران می‌فهمند، آن‌چه را دریافت کرده‌ایم، بازگو می‌کنیم، آن‌چه ما پس از هر تجربه‌ای برای دیگران بازگو می‌کنیم، خود آن چیزی نیست که دیده یا شنیده یا لمس کرده‌ایم؛ آن‌چیز، برداشت شخصی و ذهنی ماست. آن‌چه ما در زمینهٔ یک اثر معماری به دیگران می‌گوییم، برداشت شخصی ما از آن است؛ چیزی است که از شکل بیرونی آن معماری دریافت کرده‌ایم. ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم «خود» آن شکل را به دیگران انتقال دهیم. ما برداشت شخصی‌مان را از آن شکل به دیگران انتقال می‌دهیم؛ چه به کلام و چه از طریق شکلی که ترسیم می‌کنیم و به دیگران نشان می‌دهیم. میان آثار معماری که

دیگران ساخته‌اند و زمینه‌ساز آفرینش یک اثر معماری برای معمار معاصر ما بوده‌اند و آن‌چه ما از این اثر برداشت می‌کنیم، فاصله‌هایی وجود دارند که باید معماران جوان ما به آن‌ها بنگرند.

❍ این فاصله، در نهایت، چگونه کوتاه می‌شود؟ در این باره توضیح بیشتری بدهید.

● می‌توانم از تمثیلی استفاده کنم؛ با این‌که از این کار هیچ‌گاه راضی نیستم. آثار معماری شناخته شده‌ای مانند برج ایفل، برج آزادی یا اهرام مصر کهن را، هر کسی ببیند، به طریقی که خاص خود وی است، در ذهن خود ترسیمشان می‌کند. پس از این کار، آن را برای دیگران دوباره ترسیم می‌کند و تا این‌جا، هنوز ما با شخصی که معمار آن‌ها بوده است کاری نداریم و نمی‌دانیم که وی چه منظوری داشته است و چه چیزی را می‌خواسته در ذهن بینندگان ترسیم کند.

در همه حال، ما می‌توانیم از شکل‌ها یا صورت‌هایی سخن بگوییم که معماری‌ها- الزاماً- دارند و تنها اسباب یا ابزاری دانسته می‌شوند که در عالم معماری، همگان می‌توانند موضوع شناخت و تفاهم قرارش بدهند. این شکل یا صورت، بر ماده نقش می‌بندد و از آن جداشدنی نیست، اما از جنس آن نیست؛ طبیعتی دیگر دارد. و این همان چیزی است که فضا را به وجود می‌آورد.

من در پی آنم که بگویم که آدمیان از راه «شکل» یا «صورت» هر آن‌چه را که برون از آنان وجود دارد، با یکدیگر مرتبط می‌کنند و در مورد آن‌ها با هم تفاهم می‌رسند. جالب است توجه کنیم که آدمیان، همیشه و الزاماً، در باب چیزی که دیده، شنیده یا خوانده‌اند، با یکدیگر به توافق نمی‌رسند. اما آنان نمی‌توانند ندانند که بر سر چه چیزی است که با یکدیگر به نتیجه‌ای یکسان نرسیده‌اند. شکل یا صورت هر چیزی را می‌توان دید اما همیشه به برداشتی یکسان و تفاهمی یکسره شفاف دربارهٔ آن نمی‌توان رسید.

می‌توانم تصور کنم که شما هم اکنون خواهید پرسید چگونه است، با این تعریفی که برای معماری دارم، بیش از ۴۵ سال است که در مدارس معماری، به عنوان معلم، خدمت می‌کنم. و من هم در پاسخ خواهم گفت: که در این مدت به نقل و ترسیم همان چیزهایی پرداخته‌ام که به توانمند شدن ذهن‌ها می‌انجامد و به تقویت توان انتقال تصویرهایی پرداخته‌ام که باید از معماری‌ها برداشت شوند. این تصویرها، روی جسم معماری‌ها نقش می‌بندند و از همین راه به دیگران انتقال داده می‌شوند. پیداست که اثر معماری باید مقاوم و پایدار باشد، باید با محیط خود سازگاری داشته باشد، باید به خواسته‌های روزمرهٔ مردمان پاسخ بدهد و باید بتواند از راه شکل یا بهتر، از راه نظام شکلی‌اش، به ترفیع توان فکری، هنری و ادبی مردمان کمک کند.

❍ بر پایهٔ آن‌چه می‌گویید، آیا موضوع آموزش معماری، با پرسش‌هایی بزرگ روبه‌رو نمی‌شود؟

● حتماً چنین است. در این باره باید بگوییم که معماری فراورده‌ای است بسیار پر رمز و راز. از یک سو علاقه‌مندی و عطوفت انسان‌ها را به نمایش می‌گذارد و رشد آن‌ها را موجب می‌شود و از سوی دیگر ارزش‌های اجتماعی و مدنی را قدر می‌نهد و از این راه نمی‌خواهد وجه تمایز آدمیان را زیاده بنمایاند. معماری، پاسخ‌گوی نیازهای روزمرهٔ آدمیان نیز هست و در این راه، هیچ معماری را به ویژه در میان معماران قدیمی ایرانی نمی‌توانیم بیابیم که خواستهٔ شهروندان را کاهش دهد. سوای این‌ها، هر اثر معماری هنگامی جای خود را به خوبی می‌یابد که بتواند برای کسانی که از درون و از بیرون با آن سروکار دارند، زیبایی بیافریند؛ زیبایی‌هایی با شکل‌ها و ترکیب‌ها و تناسباتی بدیع.

البته مسائل دیگری در راه خلق یک اثر معماری وجود دارند که راه به محاسبات و به مجموعه ارتباطات کاربردی، مانند مقاوم بودن و مرفه بودن معماری‌ها می‌برند. این‌گونه مسائل را ما باید موضوع آموزش قرار دهیم. در این زمینه، جای سخن گسترده است و این‌جا نیازی به تشریح دیده نمی‌شود. معمار باید فیزیک و تکنیک بداند و باید محاسبه‌های اصلی و اولیهٔ مربوط به استحکام بنا را بلد باشد. در عین حال باید بتواند منظومه‌های تأسیساتی درونی و مجاور اثر معماری خود را محاسبه و ترسیم کند. وی باید بتواند سطوح کمینه و بیشینه برای کاربردهای متداول در خانه‌ها، در مدرسه‌ها و در بیمارستان‌ها را بداند و در این زمینه‌ها و مشابه و مکمل این‌ها، برایش کلاس درس گذاشته شود.

در مقابل آن‌چه هم اکنون گفتیم، زیبایی، وقار، فرهیختگی، صلابت و دل‌پذیری موضوع درس نیستند، اما موضوع شناخت، غور و سنجش‌اند. این نکته‌ای اساسی است که باید در زمینه‌اش توافق شود تا وضعیت دانشکده‌های معماری پرشمار امروزی ما بهبودی یابد. همگان می‌دانند که هنر موضوع آموزش نیست، بلکه موضوع شناخت و تبادل‌نظر است. حال، این‌که آثار هنری تا چه اندازه در برگیرنده و هادی عشق به زیبایی و به الهیات‌اند، موضوعی

هر اثر معماری هنگامی جای خود را به خوبی می‌یابد که بتواند برای کسانی که از درون و از بیرون با آن سروکار دارند، زیبایی بیافریند؛ زیبایی‌هایی با شکل‌ها و ترکیب‌ها و تناسباتی بدیع

دیگر است که باید جداگانه مورد بحث قرار گیرد. مهم این است که معماران نباید خیال کنند که رمز و راز دست‌یابی به زیبایی را باید فیلسوفان و ناقدان هنر فراگیرند. محفل کارشان فضایی دیگر است و شیوهٔ درست کارشان نه آن‌چیزی است که امروزه در بسیاری از مدارس معماری ما روی می‌دهد. هنر را موضوع آموزش نگیریم، موضوع تفاهم بگیریم بین آن شی، فراورده‌ها و آدم‌ها. در این جا یک فضایی دیگر مطرح است و این فضا دائماً در حال تغییر است.

با توجه به دیدگاه ویژه‌ای که نسبت به «هنر» دارید، هنر معماری را چگونه تعریف می‌کنید؟

بیایید به معماری آرام‌تر نگاه کنیم. معماری اصلاً آن فراودهٔ سفت‌شده‌ای نیست که به صورت یک ساختمان درمی‌آید. اگر ما به دانشجویان بگوییم معماری یک ساختمان چیزی است که از ساختمانی که ملموس است درمی‌یابند یا می‌فهمند درست است و اگر بگوییم یک ساختمان جلوه‌ای معمارانه دارد که می‌تواند در مقیاس‌های متفاوت فهم شود- یعنی یک ساختمان را از دور ببینیم یک معنا می‌دهد و از نزدیک، معنای دیگری دارد- حرفمان درست است. ساختمان از جمله ابزارهایی است که معماری به آن متوسل می‌شود. معماری خیلی پیچیده‌تر و مرموزتر از آن است که ما خیال می‌کنیم و در روزمرگی با آن روبه‌رو هستیم.

من به مناسبتی مربوط به نوشتن کتابی، تا جایی که توانم اجازه داده به سراغ نظامی گنجوی و «هفت‌پیکر» وی رفته‌ام، به این قصد که بعضی نکات که معماران فرصت ندارند ببینند، من برایشان بنویسم یا بازگو کنم. نظامی خیلی گذرا در مصرعی بی‌آن‌که بر آن تأکید کند، با کمال آرامش و فروتنی، مانند هزاران نکته و حکمت فاخر دیگر برایمان می‌گوید: *اگر انسان بخواهد به راز برسد، باید پرده از رمز بردارد*. رمز پوشانندهٔ راز است به وسیلهٔ پرده‌ای خاص. حالا به نظر من اگر آدمیزاد بلد باشد معمارانه فکر کند، نه همانند کسانی که معماری را ساده می‌بینند و به جای آن ساختمان می‌سازند، یعنی بلد باشند اجزا، عناصر، چوب، آهن و گچی که موجودیت هنری را تحقق می‌بخشند، زیر کاوش شخصی خودشان ببرند و با نگرشی انتزاعی این‌ها را ببینند، یعنی صرفاً به کاربردهای روزمره و مکانیکی آن‌ها نگاه نکنند و بتوانند به عمق قضایا بروند و بتوانند به سازوکاری که آن بنا را به وجود آورده است، نه به صورت ساختمان، بلکه اثر یا قطعهٔ هنری و مانند یک اثر موسیقیایی، یک شعر و ... بنگرند، به خیلی از معناها و مفهوم‌هایی می‌رسند که متعالی‌اند، پر قدر هستند و به انسان امکان می‌دهند که در جهان معناهای ناب و زیبایی دست یابند.

بیایید به بحث معماری ایرانی- اسلامی بپردازیم. هنر معماری ایران را چگونه در جامعهٔ خود بررسی کنیم؟

نکته‌ای که به همهٔ ما مربوط می‌شود این است که ما معماری دوران اسلام را داریم؛ معماری دوران اسلام در مراکش، معماری دوران اسلام در مصر، معماری دوران اسلام در ایران. از این راه ما به تعریف درستی از معماری می‌رسیم که از جمله حاوی ارزش‌ها، مفاهیم، سنت‌ها و فرهنگ اسلامی است. این همان تعریفی است که قبلاً عرض شد. تعریف معماری ابزارمند است و در خودش نظم دارد. خیلی از عامل‌ها و پدیده‌ها را باید به دقت از همدیگر تفکیک کند و جای آن‌ها را پیدا کند. هر عنصر از عناصری که معماری را شکل می‌دهند یک جای خاص دارد و نیز رابطه‌ای معین با سایر عناصر. اگر این نکته را نشناسیم، در یک بحث کلی و گنگ می‌مانیم و در آن گیر می‌کنیم. ما معماری دارای ویژگی‌های اسلامی داریم ولی زیر این عنوان نمی‌آید.

بعضی از مفاهیم مربوط به سنت‌ها، با تغییراتی محدود در معماری دوران اسلامی آمده‌اند و در حمام‌های همگانی، خانه، بازار، مسجد و ... در همه جا اثرگذاری دارد. این قواعدی که به دست ایرانیان تدوین شده‌اند، در شکل فضای شهری ما اثرگذاری کرده‌اند و آن‌چه مانده، معماری ایران در دوران اسلامی است.

در معماری معاصر ایرانی یک کوتاهی بسیار جدی یا خیلی چشم‌گیر داشته‌ایم و هنوز هم داریم. از زمان انقلاب مشروطیت به این سمت، در سایر رشته‌های هنری، تمام دانسته‌های خود را به روی کاغذ آوردیم و آن‌ها را بررسی و بحث کردیم. بحث شعر شد، آرام‌آرام بحث موسیقی و نمایش شد که این‌ها را به تجزیه و تحلیل بردیم. در زمینهٔ معماری این کار را نکردیم، در این زمینه صبر کردیم. سی، سی‌وپنج سال از مشروطیت گذشت. در این زمینه معمارهای ما کمتر کار علمی کردند. در جو تازه‌ای که بود، کشور ما می‌باید دانشگاه، بیمارستان، وزارت‌خانه و ایستگاه راه‌آهن درون شهری داشته باشد که قبلاً نداشت. ما در آن زمان، یعنی در سال‌های خیزش هنرها و فرهنگ‌ها در کشورمان، به معماری‌مان نرسیدیم و چنان که باید به آن توجهی نکردیم.

بعدها، یعنی در حدود هفتاد و چند سال پیش، دانشکدهٔ هنرهای زیبا را درست کردیم. این اولین مدرسه‌ای بود که معماری را به صورت مدرن آموزش می‌داد؛ یعنی مدرن دیدن معماری را به دانشجویان یاد می‌داد. بنیان‌گذار و مدیر اصلی آن فرانسوی بود و معماری ما را هم می‌شناخت و از جمله آثار معماری را که خودش ایجاد کرده بود، موزهٔ ایران باستان بود که هنوز یکی از موفق‌ترین نمونه‌های معماری مدرن ایران به شمار می‌رود که متکی بر گذشتهٔ آن ساخته شده است. ولی او معلم خوبی برایمان نبود. چون از او بهتر کسی را نمی‌شناختند، او را در رأس یک مدرسه قرار دادند. وی فارغ‌التحصیلان دیگری را از فرانسه آورد. آنان نیز چیزهایی را که یاد گرفته بودند به دانشجویان و بعدها به خود من نیز گفتند. آن‌چه آمد، برای این است که باید می‌گفتم و این داستان تا امروز ادامه دارد. ما کاوش‌های معماری ایرانی را به صورت علمی هنوز انجام نداده‌ایم.

چگونه شما به حوزهٔ معماری علاقه‌مند شدید؟

بنده یک دوران پیش از دانشگاه را سپری کرده‌ام؛ سال‌هایی که دکتر مصدق دولت را در دست داشت و تلاش ارجمندی بین همهٔ جوان‌ها جاری بود. بچه‌های دبیرستانی فعال بودند و دانش‌آموزان در فعالیت‌های اجتماعی شرکت داشتند که من هم در آن موقع کلاس چهارم، پنجم، ششم دبیرستان بودم. آن روزها، شهر هم به این صورت نبود. تهران را بلد بودیم. کنارهای تهران معین بود. انتها و ابتدای آن معلوم بود. پنج شش

اگر آدمیزاد بلد باشد معمارانه فکر کند، نه همانند کسانی که معماری را سادهٔ می‌بینند؛ یعنی صرفاً به کاربردهای روزمره و مکانیکی آن‌ها نگاه نکنند و بتوانند به عمق قضایا بروند و بتوانند به سازوکاری که آن بنا را به وجود آورده است، نه به صورت ساختمان، بلکه اثر یا قطعهٔ هنری و مانند یک اثر موسیقیایی، یک شعر و ... بنگرند، به خیلی از معناها و مفهوم‌هایی می‌رسند که متعالی‌اند، پر قدر هستند و به انسان امکان می‌دهند که در جهان معناهای ناب و زیبایی دست یابند

ساختمان موزهٔ ایران باستان

تا دبیرستان، از جمله البرز، بدر، دارالفنون و رهنما در تهران دایر بودند و همهٔ بچه‌ها یکدیگر را می‌شناختند. ما به بهانه‌های متفاوت هم را می‌شناختیم. یک روز می‌آمدند دانش‌آموزان را می‌بردند به دانش‌سرای عالی. معلمی را که می‌خواست رسماً معلم شود به این مکان می‌بردند تا به بچه‌های زیادی که به دانش‌سرا آمده بودند درس بدهد. در ردیف جلو داورهایی می‌نشستند که از قَدرترین معلم‌های تهران بودند. در آن‌جا و در آن فرصت نیز ما دانش‌آموزان با هم دوست می‌شدیم. این دوستی‌ها ابزارهایی نیز داشت؛ مثلاً پله‌های مشرف به مسجد امام (ره)، در جلو خان مسجد که در آن موقع بچه‌ها آن‌جا جمع می‌شدند و کتاب‌های مربوط به سال قبل خودشان را تعویض می‌کردند.

معمولاً بدون این‌که پول جابه‌جا شود؛ کتاب‌ها تعویض می‌شدند. در سراسر آن‌جا جمله‌ای که تکرار می‌شد و به گوش می‌رسید این بود که «چهارم داریم، پنجم می‌خریم. سوم داریم، چهارم می‌خریم و...» در آن‌جا به خاطر خرید کتاب دوستی شهری پیدا می‌کردیم و یکدیگر را می‌شناختیم. در آن دوره ما آدم‌هایی بار آمدیم که شغل خود را انتخاب می‌کردیم، ولی خود شغل نبود که برای ما تعیین هدف می‌کرد؛ هدفمان را از پیش تعیین کرده بودیم. یعنی می‌خواستیم انسان‌های اجتماعی باشیم. می‌خواستیم انسان‌هایی باشیم که زیر هیچ باری نرویم؛ چون اصولی را شناخته و دریافته بودیم. جو و فضا به ما یاد می‌داد که آزاده باشیم و آزادی را دوست داشته باشیم و ابزارهای آن را فراهم کنیم. در آن سال‌ها جو زیبایی حاکم بود و من پیش از ۲۸ مرداد در آن جو بودم و تقریباً بلافاصله بعد هم در کنکور شرکت کردم و به دانشگاه رفتم. معماری به نظر من در آن موقع بیش از هر حرفهٔ دیگری به من اجازه می‌داد که در خودم فرو بروم و از خودم هم هر وقت که دلم خواست بیرون بیایم. فضای فکری معماری و هنری، به دلیل بار فکری هنری که دارد می‌تواند انسان را سرزنده نگاه دارد.

❍ با توجه به سابقهٔ طولانی شما در امر آموزش، آیا تجربهٔ شیرینی در این زمینه داشته‌اید؟

● زیباترین لحظات زندگی من لحظاتی است که قرار است سخت‌ترین کار را انجام بدهم؛ یعنی جلوی دانشجویان بایستم. ما در مدارس معماری، به دانشجویان ریاضی درس نمی‌دهیم، ما با دانشجویان تبادل فکر داریم. آموخته‌های خود را به آنان ارائه می‌دهیم و برایشان اگر بتوانیم موضوعاتی مهم را توضیح می‌دهیم. شما ۳۵ یا ۴۰ و گاهی اوقات ۸۰ صورت جلویتان دارید که مخاطبان امروز و همکاران فردای شما هستند. اگر مطلب مرتبط به فضای زندگی هنری و علمی آنان باشد، این امر در چهره‌هایشان پیدا می‌شود. در این لحظه معلوم می‌شود آن‌چه که ما معلم‌ها در حال گفتنش هستیم به کارشان می‌آید و برایشان ارزشمند است یا خیر. ولی آن‌گاه که دانسته می‌شود مطلبمان به سمتی می‌رود که به آن عزیزان مربوط و برایشان مفید و برانگیزاننده است، در چهره‌ها آثاری از تفاهم و تبادل‌نظر را می‌توان دید که پر قَدر است و زندگی‌بخش. به‌این‌دلیل، انتقال دادن یافته‌های علمی پرتعهدترین و ظریف‌ترین کاری است که آدم می‌تواند انجام دهد. این کار سخت‌ترین است و البته زیباترین. هنگامی که آدمی یافته‌های علمی خود را به دیگران تقدیم کند، گل می‌آفریند و یک جور باغبان به شمار می‌آید.

نکته‌ای که می‌توانم به عرضتان برسانم این است که من برای کار تدریس به دنیا نیامده بودم. اما در طول سی سالهٔ زندگی در دانشگاه تهران، به تجربه دریافتم که این کار مورد نیاز است. چون خودم دانشجوی همان دانشکده بودم که معلم کم داشت و به همین قصد هم رفتم خارج از کشور که این حرفه را از معلم‌هایی دیگر نیز یاد بگیرم؛ یاد بگیرم که چگونه معلمی کنم. در همان دانشکده که بودم، شش‌سال‌ونیم با معلمان ارجمندی که داشتم، به دانشجویان خدمت یا کمک می‌کردم. من نخست دانشجوی آن‌ها بودم، ولی بعد با آن‌ها همکاری داشتم. این تجربه‌ها به من جرئت دادند که برای خدمت به دانشکدهٔ معماری به ایران بیایم؛ ضمن این‌که در رشته‌های دیگر هم آموزش دیده بودم تا در دانشگاه خودم دست خالی نباشم. از ۴۲ سال پیش تقریباً تا الان، این کار تداوم داشته و هیچ وقت قطع نشده است؛ حتی زمانی که من از دانشگاه تهران درخواست بازنشستگی کردم، که در حدود ۵ سال پیش بود. اما هنوز هم به آن خدمت می‌کنم و تدریس را ادامه می‌دهم.

انتقال دادن یافته‌های علمی پرتعهدترین و ظریف‌ترین کاری است که آدم می‌تواند انجام دهد. این کار سخت‌ترین است و البته زیباترین. هنگامی که آدمی یافته‌های علمی خود را به دیگران تقدیم کند، گل می‌آفریند و یک جور باغبان به شمار می‌آید.