فلسفه معماری

گفت و گو با مهرداد قیومی بیدهندی*

معماری با حوزه‌های مختلفی در تعامل است، از آن ها تأثیر می گیرد و بر آن‌ها تأثیر می گذارد. معماری شکل دادن به جهان فیزیکی با مُهر انسانی است تا محلی شود برای انس و سکونت. مطالعات مربوط به معماری و فلسفهٔ مکان با حوزه های دیگر ارتباط چشمگیری دارد. برای روشن کردن این ارتباط و اندیشیدن به معماری از زوایای مختلف به سراغ دکتر مهرداد قیومی بیدهندی رفتم که آثار بسیار برجسته‌ای در حوزهٔ تخصصی معماری ترجمه کرده، و کتاب ها و مقالاتی دربارهٔ مبانی فلسفی- نظری معماری نگاشته است. در این گفت و گو به بررسی رابطهٔ معماری با نظریه، تاریخ، ادبیات، فلسفه، دین، عرفان، روان شناسی و سیاست پرداختیم و جایگاه پدیدارشناسی را به عنوان روش پژوهش کیفی در مطالعات معماری، تجربهٔ زیباشناختی و معنا در معماری و همین طور مبانی اندیشه‌ای معماری ایران بررسی کردیم.

منیره پنج تنی

پیش از هر چیز می خواهم بدانم آیا به نظر شما معماری هنر است؟ دربارهٔ خود معنای هنر مناقشات فراوانی وجود دارد، اما شاید بتوانیم به تعریف خرسند کننده‌ای از معماری برسیم؛ اما کار ما هنگامی دشوار می شود که بخواهیم پلی میان هنر و معماری بزنیم و از رابطهٔ آن‌ها پرسش کنیم. پس یک بار دیگر پرسشم را چنین طرح می کنم: به نظر شما آیا معماری هنر است یا معماری بیش از آن که هنر باشد "فن" و "صنعت"است؟

معماری هرچه باشد، هنر باشد، صنعت باشد، یا هر چیز دیگر، به خواست بنده و امثال بنده تغییر نمی‌کند. کلیت معماری چیزی است که در عالم تحقق یافته است. آنچه از این به بعد تحقق می‌یابد چیزی در قالب و در ادامهٔ همان کلیت است. پس برای اینکه ببینیم معماری چیست، باید به سروقت عالَم واقع برویم؛ یعنی به سروقت تاریخ. با مراجعه به جهان، به عالم واقع، و به عبارتی به تاریخ معماری است که درمی‌یابیم معماری چه هست و چه نیست و چگونه است و چرا. باید ببینیم از همهٔ چیزهایی که در عالم تحقق یافته است، انسان‌ها چه چیزهایی را معماری خوانده‌اند؛ آن‌گاه صفات آن را وارسی کنیم. آن صفاتْ صفاتِ معماری است. پیداست که مقصود ما لفظ «معماری» نیست؛ بلکه مشترکاتِ معنایی همهٔ الفاظی است که برای معنایی واحد در مکان‌ها و زمان‌های گوناگون به کار رفته است؛ قدر مشترک واژه‌هایی چون معماری، آبادانی کردن، عمارت، آرکیتکچر، آرشیتکتور، ... . آن قدرِ مشترک این است: «دست بردن در جهان ــ در طبیعت یا محیط مصنوعِ پیشین ــ برای ایجاد مکان زندگی انسان». انسان برای اینکه در جهان دست ببرد تا مکانی برای زندگی انسان بسازد، نیاز به معرفت‌هایی دربارهٔ محیط دارد. اینها دانش‌های مقدمهٔ معماری است. افزون بر اینها، معرفت‌هایی را هم در حین عمل معماری به دست می‌آورد؛ نیز معرفت‌هایی را پس از عمل معماری. اینها جنبه‌های علمی و معرفتی معماری است. بخشی از این معرفت‌ها معرفت‌های فنی است. از سوی دیگر، انسان دوستدار زیبایی است. پس در این ساختن مکان، در پی زیبایی هم هست و مکان زندگی خود را زیبا می‌سازد. اگر التذاذ از زیبایی را وجه بارز هنرخواهی انسان بشماریم، عملِ معماریْ هنرورزی است و نتیجهٔ معماریْ «بالقوه» اثر هنری است. پسَ معماری هنر «و یا» علم «و یا» فن نیست؛ ترکیبی از اینهاست. این البته «بالقوه» است. معماری بسته به موضوعش، بسته به خواست و توانایی انسان‌های پدیدآورنده‌اش، به سمتی از هنر و فن میل می‌کند و مآلاً در جایی از این طیف پیچیده قرار می‌گیرد.

اگر موافق باشید ادامهٔ گفت و گویمان را با بررسی رابطهٔ معماری با چند مفهوم آغاز کنیم. رابطهٔ معماری و نظریه چیست؟ هنگامی از نظریه در معماری سخن می گویید دقیقا مرادتان چیست؟

بگذارید اول پرسش را دقیق‌تر کنیم. این پرسش را دو گونه و از دو موضع می‌شود پرسید: «معماری در مقام ساختن» و «معماری در مقام خواندن». وقتی که می‌پرسیم نظریه در معماری چه جایگاهی دارد، باید معلوم کنیم که منظور از معماری «ساختن» است یا شناختن معماری. این دو به هم مربوط‌اند؛ اما دو مقام یکسره متفاوت‌اند. الف. پرسش اول این است که جایگاه نظریه در «معماری در مقام ساختن» چیست. به عبارت دیگر: وقتی که انسان معماری می‌کند، نظریه در کار او چه جایگاهی دارد؟ نظریه در «معماری در مقام ساختن» ممکن است به سه معنا دخالت داشته باشد. معنای اول نظریه «نظر» و دیدگاه و نظرگاه و بینش است. پیداست که هر انسانی طرز تلقی‌ای از جهان دارد؛ به جهان و به خود و به انسان و به انسان‌های دیگر به نحوی می‌نگرد؛ خودآگاهانه باشد یا ناخودآگاهانه. این مجموعهٔ تلقی‌ها در طرز دست بردن او در جهان، در دگرگون کردن زمین، در کار با ماده، در پیوند ماده و معنا، در تحقق بخشیدن به آرزوها، حتی در نیازها و خواسته‌هایش از این جهان و در فهم او از خواسته‌های دیگران اثر می‌گذارد؛ آگاهانه یا ناآگاهانه. معنای دوم نظریه در اینجا دستگاه فلسفی است. برخی از معماران مدعی تجسم بخشیدن به دستگاه فلسفی معینی در کار خودند. حتی برخی از فیلسوفان، مانند ویتگنشتاین، مطابق دستگاه فلسفی‌شان معماری کرده‌اند. معنای سوم نظریه در اینجا مجموعه‌ای از

بایدها و نبایدهاست. چنین نظریه‌های اخلاقی، که گاهی آنها را «نظریه‌های هنجاری» می‌خوانند، نوعی بیانیهٔ معماران است دربارهٔ اینکه معماری چه باید باشد و چه نباید باشد. آنها می‌کوشند این نحو از نظریه را در کار خود تجسم بخشند؛ یا دست‌کم ادعای آن را می‌کنند و دیگران را به آن می‌خوانند. «صورت پیرو کارکرد است» سالیوان و «معماری چون ماشین زندگی» لوکربوزیه از این قبیل است. ب. پرسش دوم این است که جایگاه نظریه در «معماری در مقام خواندن» چیست؟ ما گاهی معماری را می‌سازیم و گاهی آن را قرائت و فهم می‌کنیم؛ آن را می‌خوانیم. پیداست که نظریه در خواندن معماری جولانگاهی فراخ‌تر دارد. در اینجا هم ممکن است معناهای گوناگونی از نظریه داشته باشیم و باید نقش آنها را جداگانه وارسی کنیم. معنای نخستْ همان نظر و بینش و دیدگاه است. پیداست که خوانندهٔ معماری، یعنی مورخ یا منقّد معماری، به معماری از درون همان پنجره‌ای نظر می‌کند که به مابقی جهان. معنای دوم نظریه که در اینجا وارد است مجموعه‌ای از گزاره‌ها دربارهٔ معماری و انسان و نسبت آنهاست. این گزاره‌های تصریحی یا تلویحی است که به ناظر و خوانندهٔ معماری می‌گوید کدام جنبه‌های معماری اهمیت بیشتری دارد و کدام کمتر: آیا آنچه در معماری اصل است صورت (مواد و ساخت‌مایه‌ها، رنگ، بافت، حجم،...) است یا نسبت اثر معماری با محیط مادی پیرامونش؛ یا فهم انسان‌های سازنده و بهره‌بردار از معماری و نمادگان آنها؛ یا جایگاه معماری در نظام اجتماعی و اقتصادی‌شان؛ یا امکانات و مواد و فناوری‌های موجود؛ ربط معماری با نظام طبقاتی؛ یا ...؟ نظریه است که این ها را معلوم می‌کند. معنای سوم نظریه که در اینجا وارد است «نظریهٔ انتقادی» است. نظریهٔ انتقادی در اینجا لزوماً مجموعه‌ای مدون از گزاره‌ها نیست؛ بلکه نوعی از رویکرد است که به جنبه‌های نادیده و مغفول در معماری و نسبت آن با انسان و جهان معطوف است. چیزهایی پیش‌تر از چشم پنهان مانده است و نظریهٔ انتقادی‌ای که محقق آن را اختیار می‌کند به او امکان می‌دهد که آن نادیده‌ها را ببیند و آنها را عیان کند.

چه رابطهٔ ای بین معماری و تاریخ وجود دارد؟ به نظر شما تاریخ و تحولات اجتماعی چگونه بر معماری تأثیر می گذارد؟

اگر منظورمان از معماری معماری‌ای باشد که هست، یعنی معماری‌ای که در برهه‌ای از زمان و در پاره‌ای از مکان در این دنیا تحقق یافته است، چه متعلق به امروز باشد و چه هفت‌هزار سال پیش، معماری به این معنا همان تاریخ معماری است و بیرون از تاریخ معماری معماری‌ای وجود خارجی و عینی ندارد. اما اگر منظورمان از معماری معماری‌ای است که باید باشد، این البته تاریخ نیست؛ اما با تاریخ مربوط است؛ زیرا هرچه انسان از معماری می‌خواهد ناگزیر با آنچه تحقق یافته است نسبت دارد. به عبارت دیگر، آرزوها و خواسته‌ها و نیازهای انسان حتی اگر برخلاف چیزهایی باشد که از پیش تحقق یافته است، متأثر از آنهاست. معماری‌ای که می‌خواهیم باشد ناگزیر از معماری‌ای که هست متأثر است. عقلاً نمی‌توان به معماری پرداخت و خود را از حیطهٔ تأثیر تاریخ معماری بیرون نگه داشت. چطور ممکن است انسان به چیزی بپردازد و از سابقهٔ آن چیز بر کنار باشد. بخواهیم یا نخواهیم، در معماری از تاریخ معماری متأثریم. این در مرتبهٔ عقلی. اما وقتی که پای باید و نباید به میان می‌آید، مرتبهٔ سخن عوض می‌شود و حالا باید در دایرهٔ آن «ناگزیر عقلی» که گفتیم، معلوم کنیم چطور «باید» به تاریخ معماری پرداخت. به عبارت دیگر، نمی‌توانیم سخن از این بگوییم که به تاریخ معماری بپردازیم یا نپردازیم، زیرا ناگزیر در تاریخ معماری می‌زییم؛ اما می‌توانیم سخن از این بگوییم که در پدید آوردن معماری، و در خواندن معماری، «چقدر» و «چگونه» باید به تاریخ معماری توجه کنیم. از این گذشته، این‌طور می‌نماید که منظور شما از تاریخ در این پرسش تاریخ معماری نیست؛ بلکه تاریخ جامعه است. معماری امری عمیقاً اجتماعی است. البته هیچ هنری نیست که یکسره از جامعه منقطع باشد. حتی نقاشی‌های سوررئال هم از جامعه متأثر است. اما فرق است بین هنری که از ذهن یک هنرمند بیرون می‌آید و در کارگاه شخصی او روی بوم به ظهور می‌رسد و در نگارخانه و موزه به نمایش درمی‌آید، با هنری چون معماری که با همهٔ تاروپود فردی و اجتماعی انسان‌ها درگیر است. معماری را می‌توان چون شاخصی از تحولات اجتماعی قرائت کرد و نشان دگرگونی‌های ذهنی و عینی جامعه را در طی زمان در آثار معماری و شهر جست.

دقیقا همین طور است! نکتهٔ بسیار جالبی دربارهٔ تفاوت معماری و مثلا نقاشی اشاره کردید. "معماری با همهٔ تار و پود فردی و اجتماعی انسان ها درگیر است" و به نظرم این تعبیر زیبای شما وجه شاخص معماری با دیگر هنرهاست. اما چه رابطه‌ای بین معماری و ادبیات وجود دارد؟

معماری و ادبیات هردو از مظاهر فرهنگ‌اند. اگر به این توجه کنیم که فرهنگ امری انتزاعی است و دست فهم انسان‌ها به خود فرهنگ (بر فرض اینکه وجود داشته باشد) نمی‌رسد و آنچه به فهم ما درمی‌آید مظاهر فرهنگ است، آن‌وقت درخواهیم یافت که فرهنگ عبارت است از مشترکاتِ «مظاهر فرهنگ». فهم معماری به عبارتی همان فهم نسبت میان معماری با فرهنگ است؛ یعنی فهم طرز مظهریت معماری از فرهنگ. حال اگر سخن اول را به یاد آوریم که فرهنگ عبارت است مشترکاتی که ما از مظاهر فرهنگ استنباط می‌کنیم، فهم معماری عبارت است از فهم پیوند معماری با مشترکات دیگر مظاهر فرهنگ. بر این اساس، فهم معماری بدون توجه به دیگر مظاهر فرهنگ محال است. ادبیات یکی از مظاهر فرهنگ است؛ و فهم معماری بدون فهم «ادبیات چون مظهر فرهنگ» ناممکن است. اما در ایران، ادبیات جایگاهی رفیع‌تر دارد؛ زیرا فرهنگ ایرانی بیش از هر چیز در ادبیات فارسی به ظهور رسیده است و ادبیات فارسی آینهٔ تمام‌قد فرهنگ ایرانی است.

یکی دیگر از مفاهیمی که می خواهم دربارهٔ رابطه اش با معماری پرسش کنم دین است. به نظر شما دین و معماری چگونه با یکدیگر تعامل می کنند؟

به این پرسش نیز از دو موضع می‌شود پرداخت: موضع برون‌دینی و موضع درون‌دینی. در موضع برون‌دینی، به دین یا ادیان بدون اتکا بر مفروضات دین معینی می‌نگریم. در این حالت، دین از مظاهر فرهنگ است و میان دین و معماری همان نسبتی برقرار است که در پاسخ پرسش پیش دربارهٔ نسبت میان معماری و مظاهر فرهنگی عرض کردم. از این منظر، دین مجموعه‌ای است از نصوص دینی، آثار شارحان دین، و آنچه از مؤمنان به آن دین صادر می‌شود. در همهٔ این شئون و مراتب، دین به معماری مربوط است و ارتباط آنها از سنخ ارتباط فرهنگی است در همهٔ حیثیات آن، از بینش انسان‌ها گرفته تا عمل آنها، از ذهن گرفته تا عین. در جوامعی که بیشتر اعضای آن به دینی مؤمن‌اند، حتی آثار غیردینی و خلاف دین هم از دین متأثر است. اما اگر به دین از موضعی درون‌دینی بنگریم، یعنی مبدأ سخن ما پذیرفتن مفروضات دین باشد، آن‌گاه بین ادیان و نسبت آنها با معماری و چند و چون این نسبت فرق است. چون مفروضات ادیان یکی نیست، باید نخست معلوم کنیم کدام دین. اگر منظورمان دین اسلام باشد، باید توجه کنیم که خود اسلام برای خود و نیز برای جهان ظاهر و باطن قایل است. از منظر اسلام، همه چیز ذومراتب و ذوبطون و لایه‌لایه است؛ از هستی گرفته تا انسان و ادراک انسان. در بررسی نسبت اسلام با معماری، باید نسبتِ مراتب گوناگون اسلام را با مراتب گوناگون معماری وارسی کنیم. مسلماً گفتگو در این باره در این مجال نمی‌گنجد؛

فقط به یکی از این جنبه‌ها اشاره‌ای می‌کنم. می‌دانیم که اسلام به یک تعبیر عبارت است از سه حوزهٔ عقاید، اخلاق، اعمال. معماری هم به یک تعبیر عبارت است از عاملان معماری، عمل معماری، مواد معماری، محصول معماری. پس باید نسبت هریک از سه حوزهٔ اسلام را با هریک از چهار شأن معماری وارسی کرد. اگر در این مسیر پیش‌تر برویم، متوجه خواهیم شد که بسیاری از سخنانی که تا به حال دربارهٔ نسبت معماری و اسلام گفته شده است آشفته و مبهم و بلکه سست است.

هر چند بسیار مشتاقم گفت و گو دربارهٔ این موضوع را ادامه دهم اما پرسش های متعدد دیگری دارم و مجبورم فعلا پرسش از این موضوع را به گفت و گوی دیگر واگذار کنم. از آن جا که مجموعهٔ مقالات ما عنوان فلسفه معماری بر خود دارد مشخص است که می خواهم از رابطهٔ معماری و فلسفه پرسش کنم. چه رابطه‌ای میان فلسفه و معماری وجود دارد؟ بیشتر متفکران از تأثیرگذاری اندیشه های فلسفی بر معماری سخن می گویند، اما به نظر شما آیا معماری هم می تواند بر فلسفه تأثیر بگذارد؟

می‌دانیم که فلسفهٔ قدیم، هم متوجه هستی بود و هم معرفت انسان به هستی؛ اما فلسفهٔ امروز بیشتر معطوف به معرفت است. همچنین امروزه گاهی به هر نحو از تأمل نظری فلسفه می‌گویند. در بررسی نسبت میان فلسفه و معماری نیز باید به این نکات توجه کنیم و نخست جایگاه و مقام پرسشمان را معلوم کنیم، تا یافتن پاسخ ممکن شود:

– منظورمان از فلسفه، هستی‌شناسی است یا معرفت‌شناسی یا هر نحو تأمل نظری؟

– منظورمان از معماری، معماری‌ای است که هست یا معماری‌ای است که باید باشد؟

– منظورمان از معماری کدام‌یک از شئون معماری است (عاملان معماری، عمل معماری، مواد معماری، محصول معماری)؟

– منظورمان از معماری ساختن معماری است یا خواندن معماری؟

می‌بینید که بحث در همهٔ اینها، حتی اگر در صلاحیت بنده باشد، به درازا می‌کشد.

من هم با شما هم نظرم! و باز هم گمان می کنم این بحث را هم باید به گفت و گوی دیگری واگذار کنیم. رابطهٔ حکمت و عرفان با معماری چگونه است؟

حکمت به دو معناست. معنای نخست معنای قرآنی آن است: نوعی بینش که انسان با آن می‌تواند پیوندهای حقیقی و نهانی بین چیزها را ببیند. این بینش به تعبیر قرآن کریم «خیر کثیر» است. پیداست که چنین بینش نافذی در معماری، چه در مقام ساختن و چه در مقام خواندن، اثر می‌گذارد. معنای دوم حکمتْ معنای اصطلاحی آن است که مترادف فلسفه است. فیلسوفان مَسلمان برای اینکه رنگ یونانی را از نام فلسفه بزدایند و بیگانگی آن با دین را انکار کنند، آن را «حکمت» خواندند. بنا بر این، در این معنا، سخن از پیوند حکمت با معماری همان سخن از پیوند فلسفه با معماری است که پیش‌تر ذکر آن رفت. عرفان نحوی تلقی از دین با تأکید بر جنبه‌های باطنی آن است. بر این اساس، بحث از نسبت میان عرفان و معماری همان شقوقی را دارد که در بحث از نسبت میان دین و معماری گفتیم. به نسبت عرفان و معماری از دو موضع می‌توان پرداخت: از بیرونِ عرفان و از درونِ عرفان. از موضع بیرون عرفان، یعنی بدون پذیرش مفروضات عرفان، عرفان نیز از مظاهر فرهنگ است و پیوند آن با معماری پیوندی فرهنگی است. معماری و عرفان خویشاوندند و هردو از یک امر آینگی می‌کنند و بر یک چیز دلالت می‌کنند. از این رو، فهم معماری در گرو فهم عرفان است. اگر حوزهٔ سخن ما حوزهٔ فرهنگ ایران یا جهان اسلام باشد، عرفان اهمیتی دوچندان می‌یابد. عرفان اسلامی سرتاپای فرهنگ جوامع اسلامی را به خود آغشته است و فهم درست و عمیق معماری جهان اسلام بدون فهم عرفان اسلامی (تصوف) محال است. در بیشتر دوران اسلامی، عرفان در همهٔ مراتب فردی و اجتماعی حضور داشته است؛ از ذهن تا عمل، از فرد تا جامعه، از اعیان تا عوام. در معماری جوامع اسلامی، به‌ویژه ایران‌شهر، حتی سازوکار آموزشی و حرفه‌ای معماری سخت متأثر از عرفان بوده و صنوف معماران، در مجامعی چون اهل فتوت، قویاً رنگ‌وبوی عرفان داشته است. از سوی دیگر، از موضع درون عرفان، باز باید معلوم کنیم منظورمان عرفان کدام دین است. اگر منظور عرفان اسلام باشد، باید در نسبت میان مراتب گوناگون دین از منظر عرفان (شریعت، طریقت، حقیقت) با شئون چهارگانهٔ معماری سخن گفت. خوب است در اینجا به موضوع مهمی هم اشاره کنم که از لغزشگاه‌های اصلی محققان در بررسی نسبت معماری و عرفان اسلامی بوده است. می‌دانید که عرفان در اصل معطوف به عمل است؛ چه عمل به جوارح (اندام‌های ظاهری و جسمانی) و چه عمل به جوانح (اندام‌های درونی، مانند قلب). عرفان اسلامی انسان را به طی طریقی دعوت می‌کند؛ طریقی که از خود انسان آغاز می‌شود و به خود متعالی او و نهایتاً فنا در خدا می‌انجامد. نه فقط آغاز و انجام این راه، بلکه خود این راه انسان و خویشتن انسان است. این راهِ درونی با قطع تعلقات دنیوی و پاکیزه کردن و پاکیزه داشتن نفس طی می‌شود. عرفان البته مبتنی بر تفکر است؛ اما منحصر به تفکر و سخن نیست. تعلیم و تعلم در عرفان از قبیل آموختن شیوهٔ پیمودن آن راه است. در سدهٔ هفتم هجری، یکی از عارفان بزرگ اهل اندلس، محیی‌الدین ابن عربی، مبانی اندیشهٔ عرفانی را با زبان فلسفی بیان و تدوین کرد و از آن به بعد، شاخه‌ای در عرفان پیدا شد که آن را «عرفان نظری» خواندند. پیداست که عرفان نظری، که قابل گفتگوست و امری مَدرَسی است، در روزگار ما شناخته‌تر از اصل عرفان، یعنی عرفان عملی، است. آنچه در زندگی مردم ایران و جهان اسلام در طی سده‌ها رسوخ داشته و همهٔ صدر و ذیل آن را متأثر ساخته عرفان عملی است؛ اما آنچه ما از عرفان شنیده‌ایم بیشتر عرفان نظری است. خطایی که محققان معماری و هنر اسلامی به آن دچار شده‌اند این است که در تحقیق دربارهٔ نسبت میان معماری و هنر اسلامی با عرفان اسلامی به عرفان نظری تکیه کرده‌اند. این خطا را سنت‌گرایان جدید (اصحاب حکمت خالده) رواج دادند و امروزه متأسفانه به حد ابتذال رسیده است. بررسی نسبت میان هنر اسلامی و عرفان به بازنگری بنیادی نیاز دارد.

به نکتهٔ بسیار مهمی اشاره کردید من هم بسیار مایلم این موضوع را هم با شما و هم با یک اندیشمند سنت گرا به گفت و گو بگذارم. بسیار برایم جالب است که شما از رابطهٔ معماری و روانشناسی برای ما بگویید. معماری بخشی از وجود ماست و به همین خاطر همهٔ شاخه های دانش بشری به نحوی با آن تعامل دارند یا سعی می کنند نسبت شان را با آن مشخص می کنند. رابطهٔ معماری و روان شناسی چگونه است؟

وقتی که انسان‌ها معماری می‌کنند، یعنی وقتی که در جهان دست می‌برند تا مکانی برای زندگی انسان‌ها بسازند، این تصرف را با جسم و روان و روح خود می‌کنند. به عبارت دیگر، در تصرف انسان‌ها در جهان برای ساختن مکان زندگی، هم جسم آنان درگیر است و هم روان و روحشان. پس وجهی از فهم معماری به فهم نسبت میان روان انسان‌ها با عمل و محصول معماری مربوط است. پرسش‌های روان‌شناختی معماری از این قبیل است: روان انسان به چه نحو به خلاقیت معمارانه می‌پردازد؟ روان انسان برای معماری کردن چه سازوکاری دارد و چه مسیری طی می‌کند؟ روان انسان چگونه مسائل معماری را حل می‌کند؟ جمع کسانی که معماری می‌کنند نیز روانی دارند. جامعه‌ای هم که معماری می‌کند

روان جمعی دارد. آن روان جمعی چگونه در معماری کردن اثر می‌گذارد. روان‌های فردی و جمعی انسان‌ها در مواجهه با معماری، زیستن در آن، تأثر از آن، و تغییر دادن آن چه می‌کند و چگونه می‌کند؟ کدام‌یک از مدرکات انسان در درک انسان در معماری دخیل است؟ آیا انسان معماری را از طریق قوهٔ بینایی ادراک می‌کند؟ با چه سازوکاری؟ انسان در معماری می‌زید؛ آن را لمس می‌کند؛ در آن می‌نشیند و می‌خیزد و می‌رود؛ بوی آن را می‌شنود؛ حتی خاطرات چشایی را در آن به یاد می‌آورد. ادراک انسان از معماری از هریک از این راه‌ها چگونه است؟ روان انسان‌ها معماری می‌سازد؛ آیا معماری هم روان انسان‌ها را می‌سازد و در آن اثر می‌گذارد؟ اگر آری، چگونه؟ از سوی دیگر، آنچه از معماری هم که در جهان تحقق یافته است، یعنی تاریخ معماری، خود برآمده از روان‌های فردی و جمعی انسان‌ها بوده است. همان قبیل پرسش‌ها در مطالعهٔ تاریخ معماری هم رواست. بسته به دستگاه روان‌شناختی‌ای که اختیار می‌کنیم، می‌توانیم به تاریخ معماری از منظر روان‌شناسی بنگریم.

حکومت‌ها چگونه از معماری به نفع مقاصدشان استفاده می‌کنند؟ در واقع این پرسش به نوعی به رابطهٔ میان معماری و سیاست باز می‌گردد.

از آنجا که معماری امری اجتماعی است، ناگزیر با سازوکارهای قدرت پیوندهای گوناگون دارد. تاریخ معماری گواه آن است که حتی آثار خُرد معماری پیوندی عمیق و نهانی با سازوکار قدرت دارد. سازوکارهای قدرت ناگزیر در معماری به ظهور می‌رسد. اما پرسش شما از بخشی از نظام قدرت، یعنی حکومت، است. آنچه پیش از همه چیز در این حوزه به ذهن می‌رسد بهره‌گیری نمادین حکومت‌ها از معماری است. حکومت‌ها از معماری برای نشان دادن سلطه و اِعمال سلطه، نمایش توانایی هنری و فنی و مدیریتی و اقتصادی، افزودن بر شکاف طبقاتی یا کاستن از آن، و مانند اینها بهرهٔ نمادین می‌برند. در گذشته، مساجد جامع، دروازه‌ها، پل‌ها، میل‌ها، و مانند اینها نماد قدرت بود. امروز بناهای یادبود، برج‌ها و میدان‌های بزرگ نماد قدرت حکومت است. اما حکومت‌ها از معماری در مراتب پیچیده‌تر و نهفته‌تر هم استفاده می‌کنند. مثلاً هیچ حکومت تمامیت‌خواهی حاضر نیست در وسط شهر مکانی برای تجمع گستردهٔ مردم فراهم بکند. نمونهٔ آن میدان شهیاد (میدان آزادی کنونی) است. پیداست که حکومت پهلوی هرگز حاضر نبود چنین میدان فراخی را، که بالقوه مکان تجمع مردم است، در وسط شهر بسازد. علاوه بر ساختن، شناختن معماری هم به کار حکومت‌ها می‌آید. مثلاً اسناد کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ نشان می‌دهد که طراحان کودتا، از جمله دانلد ویلبر، مورخ مشهور معماری ایران، امکانات تهران را برای کودتا به‌دقت بررسی کرده و نقشهٔ عملیات کودتا را بر آن اساس ریخته بود. حکومت‌ها از معماری و شهر بهره‌های خوب و بد می‌برند. در ساختن شهرهای جدید و در توسعهٔ شهرهای موجود، علاوه بر توجهی که ممکن است به رفاه مردم بکنند، به امکانات سرکوب در شورش‌های شهری نیز متوجه‌اند. گاهی نسبت میان سیاست و معماری در سطح جهانی مؤثر است؛ مانند اقدامات اسرائیل برای ایجاد شهرک‌های یهودی‌نشین در مناطقی که جامعهٔ جهانی آنها را از آنِ اسرائیل نمی‌داند.

در مطالعات نظریِ معماری چه روش‌هایی وجود دارد؟ به عبارت دقیق‌تر اندیشمندان درِ مطالعات نظری معماری از چه روش‌هایی بهره می‌برند؟ کدام روش‌ها از مقبولیت بیشتری برخوردارند؟

می‌دانید که «روش» (متد) مشترک لفظی است. از یک طرف، به مجموعهٔ شیوه‌های عملی در پیش‌برد تحقیق «روش» می‌گویند و از طرف دیگر، به مجموعهٔ مفروضات که طرز نظر کردن به جهان و اقدام به شناخت آن را می‌سازد نیز «روش» می‌گویند. مقصود شما این دومی است و بنده ترجیح می‌دهم آن را «رویکرد» بخوانم. در «خواندن» معماری، یعنی در شناخت و فهم و مطالعهٔ معماری، رویکردها طیف بسیار گسترده‌ای دارد. شاید بشود شاخص تفاوت رویکردهای گوناگون در مطالعهٔ معماری را «سیاق» (کانتکست) شمرد. رویکردی در مطالعهٔ معماری هست که از نقاشی به آن نفوذ کرده است. این رویکرد، که نحوی از صورت‌مداری (فرمالیسم) افراطی است، مدعی است که معماری ربطی وثیق و معنادار به هیچ سیاقی ندارد. آنچه در معماری مهم است حادثه‌ای است که در خیال معمار روی می‌دهد و در اثر معماری متجلی می‌شود. حتی آنچه در خیال معمار روی می‌دهد موضوع مطالعهٔ معماری نیست؛ بلکه ظهور بیرونیِ آن، یعنی کالبد اثر معماری است که مطالعه‌اش کار محققان معماری است. آنچه در اثر معماری قابل مطالعه است چیزی است از قبیل حجم، رنگ، بافت، سایه‌روشن، انتظام و ترکیب‌بندی. خلاصه شناخت راستین معماری آن‌گاه ممکن است که آن را منقطع از سیاق‌های گوناگون کالبدی و فرهنگی و اجتماعی مطالعه کنیم. در این رویکرد، حتی بررسی خود اثر هم فقط بر محور ادراک بصری صورت می‌گیرد و از طرق دیگر ادراک معماری (ادراک از طریق حرکت، لمس، ...) سخنی نمی‌رود. این رویکرد مبتنی است بر نفی اهمیت سیاق‌ها در مطالعهٔ معماری. اما از این رویکرد که بگذریم، دیگر رویکردها، هریک به نحوی، معتقدند که در مطالعهٔ معماری باید به سیاق توجه کرد. تفاوت این رویکردها در این است که اولاً بر کدام سیاق تکیه می‌کنند و ثانیاً به کدام‌یک از شئون معماری (عاملان، عمل، مواد، محصول) توجه دارند. معماری را می‌توان در دل سیاق‌های گوناگون فرهنگی، سیاسی (روابط قدرت)، اجتماعی (طبقات و روابط آنها)، اقتصادی، ... وارسی کرد. نه‌تنها اینکه کدام سیاق را مهم می‌شماریم، بلکه تلقی ما از آن سیاق هم در رویکرد ما اثر می‌گذارد. تلقی از سیاق بر مبنای جهان‌نگریِ محقق معین می‌شود.

جایگاه پدیدارشناسی به طور اخص میان این روش‌ها چیست؟

پدیدارشناسی را نمی‌شود در کنار دیگر رویکردها گذاشت؛ مثلاً اگر ده رویکرد داشته باشیم، نمی‌توانیم بگوییم پدیدارشناسی یکی از آنهاست و غیر از آن نُه رویکرد دیگر داریم. تقسیمی که یک قسم آن پدیدارشناسی است تقسیمی بزرگ‌تر از رویکرد است. لازم است در حد دانش اندک خود در این باره توضیحی بدهم. این توضیح کمک می‌کند که در سطور بعد، خطایی بزرگ در این زمینه را هم گوش‌زد کنم. معرفت‌های انسان در تقسیمی کلان بر دو قسم است: معرفت بیرونی و معرفت درونی؛ به عبارت دیگر، معرفت حصولی و معرفت حضوری. معرفت حصولی با واسطه است. مثلاً به ما می‌گویند که آتش می‌سوزاند. ما از طریق سخن دیگرانی که در آتش سوخته‌اند به سوزانندگی آتش پی می‌بریم. اگر هرگز سوختن را تجربه نکرده باشیم، می‌کوشند حالت سوختن را با تشبیه آن به حالات دیگری که آنها را خود تجربه کرده‌ایم برای ما مفهوم کنند. این درک از سوختن در آتش درک حصولی است. اما درک حضوری یا معرفت حضوری این است که خودمان در آتش برویم یا دستمان را در آتش بگیریم و بسوزیم. حقیقت سوختن را فقط از طریق سوختن درک می‌کنیم. این نوع از درک را درک حضوری یا معرفت حضوری می‌گویند. پدیدارشناسی به عبارتی همان معرفت حضوری است. وقتی که در برابر یک تابلو نقاشی قرار می‌گیریم، در ما اثری می‌گذارد و ما چیزی از آن در درون خودمان می‌یابیم و وجدان می‌کنیم. این فهم پدیدارشناختی از آن تابلو است. سپس می‌کوشیم همانچه را وجدان کرده‌ایم با کلماتی بیان کنیم. ناگزیر بیان ما از آنچه در درون خود یافته‌ایم به شعر نزدیک می‌شود. این هم بیان پدیدارشناسانه است. اما اگر آن تابلو را بر مبنای دانشمان در نقد آثار هنری تحلیل کنیم و آن تحلیل را به دیگران منتقل کنیم، این دیگر پدیدارشناسی

نیست. همهٔ انسان‌ها دریافت‌های پدیدارشناختی از جهان دارند؛ چه آن دریافت‌ها را بیان بکنند و چه بیان نکنند. ما می‌توانیم در برابر آثار هنری، در درون آثار معماری قرار بگیریم و آنها را فهم پدیدارشناختی بکنیم و آن فهممان را بیان کنیم. نیز می‌توانیم فهم‌های پدیدارشناختی انسان‌ها را موضوع مطالعه قرار دهیم. توجه دارید که این آخری با آن قبلی فرق دارد. فرق است بین اینکه ما ادراک بی‌واسطهٔ پدیدارشناختی بکنیم، با اینکه ادراک بی‌واسطهٔ پدیدارشناختی دیگران را مطالعه کنیم. این دومی دیگر پدیدارشناسی نیست؛ بلکه مطالعهٔ پدیدارشناسی است. با این حال، اصطلاحاً به این دومی هم پدیدارشناسی می‌گویند. این دومی ادراکی باواسطه است و ماهیتاً پدیدارشناختی نیست؛ اما چون موضوع آن ادراک‌های پدیدارشناختی است، نام پدیدارشناسی یا مطالعهٔ پدیدارشناسانه گرفته است. اولی سخنی استدلالی و مَدرَسی ندارد و ماهیتاً قابل بحث و چون‌وچرا نیست؛ اما دومی کاملاً استدلالی و مدرسی و قابل چون‌وچراست. خطای بزرگ این است که این دو را خلط کنیم. مثلاً محققی مدعی است که به بررسی پدیدارشناسانهٔ تاریخ معماری پرداخته است. اگر کار او را نقد کنید، می‌گوید پدیدارشناسی امری کاملاً شخصی است و بین‌الاذهانی نیست و نمی‌شود آن را این‌طور نقد کرد! از این راه، به گریز از تعقل و نقد، که در بین ما بازار گرمی دارد، دامن می‌زنیم و آن را محترم می‌کنیم. پدیدارشناسی از نوع اول بسیار مهم و ارزنده است؛ اما امری مَدرسی و بین‌الاذهانی نیست و در تحقیق علمی جایی ندارد؛ مگر در جایی که می‌خواهیم هرگونه گریز از نقد را معتبر بشماریم. پدیدارشناسی از نوع دومْ امری مدرسی است و رویکردی است در کنار رویکردهای دیگر و البته در مطالعهٔ معماری هم جایگاه مهمی دارد. در این شق است که پدیدارشناسی تاریخی معنادار می‌شود. آنچه پدیدارشناسی معماری و هنر در ایران را فلج و سترون کرده همین خطاست. اگر به این خطا توجه شود، این امید نابجا نیست که بتوان با پدیدارشناسی تاریخی معماری ایران، جنبه‌های نادیدهٔ بسیاری را آشکار کرد.

تفاوت بسیار مهمی را آشکار کردید. سپاس از شما. در بخش دوم گفت و گوی مان می خواهم بر "بنا" و رابطهٔ اش با احساس و ادراک و سپس "تجربهٔ زیباشناختی" تمرکز کنم. رودلف آرنهایم در کتاب «پویه شناسی صور معماری» می گوید: «پس بنا در همهٔ وجوهش امری است مربوط به ذهن آدمی. بنا عبارت است از ادراک حسی منظر و صورت، لمس و گرما و سرما و رفتار عضلانی به اضافهٔ برایند اندیشه ها و تلاش ها. ص ۲» شما بنا را امری مربوط به ذهن آدمی می دانید یا جسم او؟ آیا با نگاه آرنهایم موافقید؟

بگذارید مثالی بزنم. تصور کنید که به سرسرای هتلی وارد می‌شوید و در میانهٔ آن یک ستون سنگی استوانه‌شکل می‌بینید که بیشتر بار سقف آن سرسرا بر آن است. آن ستون به شما احساس استحکام و اَستواری، و در مرتبهٔ بعد احساس مقاومت و بردباری و طاقت، می‌دهد. اما حقیقت این است که آن ستون سنگی نیست و حتی هیچ باری نمی‌برد؛ فقط نمایشی است. اگر تا آخر عمرتان هم خبر نداشته باشید که آن ستون حقیقتاً چیست در ادراک معماری شما تأثیری ندارد. وقتی هم که فهمیدید آن ستون پلاستیکی است و باربر نیست، آنچه تغییر کرده درک شماست، نه حقیقت آن ستون. آرنهایم همین را می‌گوید. قوای ادراکی ما، از بینایی و بساوایی و ... تا حرکت، اطلاعاتی از محیط به ذهن/ روان ما منتقل می‌کند. روان ما از آن درکی به دست می‌آورد. آنچه در معماری مهم است آن درک است؛ حتی اگر با واقعیت منطبق نباشد. برنینی پلکان عظیم اسکالا رجیا در ورودی واتیکان را طوری ساخته است که هرچه جلوتر می‌رود عرض آن کمتر می‌شود. این کاهش عرض موجب می‌شود بیننده آن را طولانی‌تر از آنچه هست تصور کند. آنچه در معماری کار می‌کند عرض واقعی آن پلکان نیست؛ بلکه همین تصور است. اگر سقف بنایی بسیار استوار باشد، اما طوری جلوه کند که انگار همین حالا فرومی‌ریزد، شما در زیر آن احساس ناامنی می‌کنید. آنچه در معماری مهم است این «احساس ناامنی» است. معماری باید به انسان احساس امنیت بدهد. احساس امنیت از خود امنیت مهم‌تر است. اگر در جامعه‌ای امنیت باشد، اما احساس روانی امنیت نباشد، آن جامعه ناامن است. معماری نیز چنین است.

درک بنا چگونه رخ می دهد؟ آیا می توان بنا را از بستر تاریخی و اجتماعی اش و همین طور خصوصیات فردی ناظر و همین طور کارکردش تفکیک و سپس آن را درک کرد؟ یا بنا در پیوستگی کامل با تمام آن چه گفتیم قابل درک و معنادار است؟

در پاسخ یکی از چند پرسش پیشین شما، در بحث از جایگاه سیاق (کانتکست)، توضیح دادم که یکی از شاخص‌های تفاوت رویکردهای گوناگون در مطالعهٔ معماری سیاق است. فقط یک رویکرد است که معتقد به انقطاع معماری از سیاق است. معماری حقیقتاً در دل سیاق‌های گوناگون پدید می‌آید. دعوت به مطالعهٔ معماری با انقطاع از سیاق آن فقط در حالت آزمایشگاهی و برای آموزش ارزش دارد. اما بیش از آن، به فجایع و شقاوتی منجر می‌شود که در معماری امروزمان گرفتار آنیم. مطالعهٔ دروغین معماری به معماری دروغین منجر می‌شود؛ یعنی همین که در پیرامونمان می‌بینیم و از آن رنج می‌بریم. خواندن معماری با ساختن معماری مرتبط است. اگر معماری را منقطع از سیاق «بخوانیم»، آن را منقطع از سیاق «می‌سازیم»؛ و این مصیبت‌بار است.

به نظر شما تجربهٔ زیباشناختی دربارهٔ معماری بر چه مولفه هایی استوار است؟

در مطالعات هنر و معماری، سنتاً سخن از زیبایی‌شناسی معطوف به جنبه‌های بصری است. به نظر بنده، این تلقی مبتنی بر نقاشی است و از آنجا به معماری سرایت کرده است. معماری فقط به چشم درنمی‌آید. ما علاوه بر بینایی، معماری را از طریق بساوایی، بویایی و حتی تداعی‌های چشایی درک می‌کنیم. از اینها مهم‌تر، درک معماری از طریق حرکت در آن است، که به آن کینستتیک می‌گویند. تجربهٔ زیبایی‌شناختی در معماری با تجربهٔ زیبایی‌شناختی در نقاشی یکسره متفاوت است.

رودولف آرنهایم در کتاب «پویه شناسی صور معماری» می گوید: «از این واقعیت گریزی نیست که بناهایی که توفیق بصری داشته باشند امروزه کمتر از هر دوره یا تمدنی یافت می شوند.» اولا چرا آرنهایم چنین نظری دارد؟ ثانیا مقصود او از توفیق بصری در معماری چیست؟ ثالثا توفیق بصری بنا چه رابطه ای با تجربهٔ زیباشناختی دارد؟

انسان‌ها هزاران سال در این کرهٔ خاکی معماری کرده‌اند. در طی تجارب هزاران‌ساله دریافته‌اند که کدام ترکیب‌های بصری به انسان‌ها، بسته سیاق فرهنگی‌شان، چه ادراکی می‌دهد. جنبش مدرن در معماری بر ضد آن تجارب هزاران‌ساله قیام و پیوند ما را با آن قطع کرد. این بی‌توفیقی ناشی از آن انقطاع است. پیداست که در ظرف چند دهه نمی‌توان به آن تجربه رسید. باید به دستاوردهای گذشتهٔ انسان توجه کرد.توفیق بصری یعنی همین که به سازوکارهای ادراک بصری انسان در معماری توجه کنیم. درک کنیم که کدام ترکیب‌های کالبدی به انسان احساس زیبایی و امنیت و استواری می‌دهد. نتیجهٔ چنین درکی، توفیق بصری در معماری است. سهمی از ادراک زیبایی‌شناختی انسان از معماری از آن ادراک بصری است. اگر بنا توفیق بصری داشته باشد، بخشی از مقصود زیبایی‌شناختی در معماری حاصل شده است.

آیا این امر درباره بنایی که به یک بستر تاریخی متعلق است با بنایی که از دل زمان حال سر برآورده است، متفاوت است؟

آری تفاوت دارد و تفاوت آنها از اینجاست که تاریخ «بار» دارد. بنایی که متعلق به گذشته است علاوه بر آنچه از طریق صورتش و سازوکارهای ادراک بصری ما به ما منتقل می‌کند، از طریق «تداعی»ها هم عمل می‌کند. بنایی متعلق به گذشته، بسته به سیاقش، چیزهایی به یاد ما می‌آورد و پیوندهایی با ما برقرار می‌کند افزون بر صورت‌های بصری‌اش. بحث دربارهٔ این جنبه از بنای تاریخی پای تاریخ و گذشته و نوستالژی و نسبت آن با فهم انسان را پیش می‌کشد که سر دراز دارد و در این مجال نمی‌گنجد.

در مقدمه تان بر کتاب «معنا در معماری غرب» نوشته اید: «جریان باطنی معماری، جریان جست و جوی آدمی برای تحقق پایگاه وجودی و آشکار کردن معناها از طریق نمادهای معماری است.» مقصود نوربرگ شولتس از "آشکار کردن معناها" چیست؟ آشکار است که نوربرگ- شولتس از اندیشهٔ هایدگر متأثر است. به نظر شما آیا می توان او را یک معمار هایدگری دانست؟ همچنین می خواهم بدانم مقصود او از جریان باطنی معماری چیست؟ و به نظر شما نوربرگ- شولتس بیشتر از کدام بخش اندیشهٔ هایدگر متأثر است و این تأثیرپذیری چگونه در اندیشهٔ او در باب معماری آشکار می گردد؟

او می‌گوید انسان‌ها با استفاده از امکاناتی که در اختیار دارند برای برآوردن نیازهایشان بناهایی می‌سازند. اما آنچه از این امکانات و نیازها مهم‌تر است و باید در مطالعهٔ معماری به آن توجه کرد شور درونی انسان‌ها برای یافتن مستقری در جهان متغیر است. جهانْ متغیر و ناپایدار و ناآرام است، و انسان جویای پایداری و آرامش. انسان معماری می‌کند تا در میانهٔ ناپایداری‌ها، جایی بیابد که در آنجا آرام و قرار بگیرد؛ سکنا بگزیند. این طلب مدام و این جستجوی همیشگیْ بستگی تام به جهان‌بینی و جغرافیا دارد. جهان‌بینی انسان و جغرافیای اوست که به او می‌گوید چه پیوندی با جهان دارد. پیوندی که انسان با جهان دارد، و طلب مدام او در چارچوب همان پیوندْ معنای اعمال اوست. آن شور و طلب در یافتن و ساختن قرارگاه در حقیقت تلاش در جهت تجسم بخشیدن به تلقی او از جهانی فراتر از جهان ناپایدار است؛ جهانی در باطن جهان مادی و طلبی در باطن تلاش‌های ظاهری انسان. این جریان باطنی معماری است. متأسفانه بنده صلاحیت سخن گفتن دربارهٔ هایدگر و نسبت نوربرگ- شولتس با اندیشه‌های او را ندارم. این‌قدر پیداست که خود نوربرگ- شولتس آشکارا خود را مرهون هایدگر می‌شمارد.

نوربرگ – شولتس در بخشی از کتاب «معنا در معماری غرب» می گوید: «معناها در معماری به ظهور می رسند و عینیت می یابند، پس می توان معماری را تعیین بخشیدن به فضای وجودی تعریف کرد. پس هدف اصلی معماری این است که به انسان کمک کند وجودش را معنادار سازد نه این که فقط نیازهای جسمانی او را برآورد.»هنگامی که شولتس از «معنا» یاد می کند مقصود او از معنا چیست؟

معنا چیزی است فراتر از ظاهر، چیزی است که در پس ظاهر نهفته است. نوربرگ-شولتس معتقد است انسان‌ها، آگاهانه یا ناآگاهانه، همیشه تصوری از جهانی فراتر از جهان مادی دارند که آن جهان پایدار و نامتغیر است. انسان‌ها همواره به دنبال این‌اند که در دل جهان ناپایدار مادی جهانی برای خودشان بسازند که به آن جهان پایدار مرتبط باشد؛ یعنی پایدار باشد. این طلبی وجودی است و همین طلب وجودی در بطن عمل معماری نهفته است. پس معنای عمل معماری همین طلب وجودی است. معنای محصول معماری نیز همان طرز عینیت یافتن آن طلب است.

آیا شما با این تفسیر شولتس که تاریخ معماری را تاریخ نمادهایی می داند که بر معنای وجود دلالت می کنند، موافقید؟

اگر مفروض نوربرگ- شولتس را بپذیریم که انسان در جستجوی قرار گرفتن و برای یافتنِ پایگاه وجودی است که معماری می‌کند، آن‌گاه معماری‌ای که در جهان تحقق یافته است تجسد آن جستجوست. معماری‌ای که در جهان تحقق یافته تاریخ معماری است (تاریخ ۱) و شناختن آن هم تاریخ معماری است (تاریخ ۲). پس تاریخ معماری یعنی تاریخ طرز به ظهور رساندن آن طلب و آن تلقی‌ها از جهان؛ تاریخ آثار تجسد معناهای مطلوب انسان؛ یعنی تاریخ نمادهایی که بر معنای وجود دلالت می‌کند.

به نظر خود شما چگونه می توان معنا را در بطن آثار معماری یافت؟

سخن گفتن دربارهٔ معنا در معماری نیاز به مبنایی نظری و نظریهٔ معنا دارد، که متأسفانه فاقد آنیم. این‌قدر می‌توانم عرض کنم که جستن هر چیزی ورای ظاهر معماری در واقع جستن معناست. حال بسته به اینکه چه چیزی را در ورای معماری بدانیم یا چه چیزی را مهم‌تر بشماریم، همان معنا خواهد بود. بسته به اینکه معنای معماری را از چه قبیل بدانیم، جستن و یافتن معنا فرق می‌کند. مثلاً اگر معماری را یکی از مظاهر فرهنگ بدانیم، معنای معماری عبارت است از همان پیوند معماری با فرهنگ؛ یعنی چگونگی مظهریت معماری برای فرهنگ. قبلاً در این باره توضیح دادم.

در بخش سوم گفت و گویمان بپردازیم به مبانی اندیشه ای معماری در ایران. در مقاله ای در کتاب «گفتارهایی در مبانی و تاریخ معماری» نوشته اید: «در فرهنگ ایرانی مانند همهٔ فرهنگ های نامدرن، تاریخ معماری ننوشته اند، زیرا معماری را امری نوشتنی نمی دانسته اند.» مگر معماری در فرهنگ ایرانی به عنوان یکی از فرهنگ های نامدرن چه ویژگی داشته است که نانوشته بوده است؟

پاسخ به این پرسش نیاز به تحقیقی گسترده و مجالی فراخ‌تر دارد. اجمالاً چند نکته‌ای را که به نظرم می‌رسد بیان می‌کنم: نکتهٔ اول: برخی از معرفت‌ها فقط از طریق عمل به دست می‌آید. معرفت معماری (و دیگر صناعت‌ها) از این قبیل است. امروز هم معرفت اصلی معماری، حتی در دانشکده‌های معماری، از طریق عمل طراحی به دست می‌آید. طراحی چیزی نیست که آن را در کلاس بیاموزند؛ بلکه دانشجو آن را در حین طراحی در زیر نظر استاد می‌آموزد. آنچه در کلاس‌ها می‌آموزند معرفت‌های بیرونی و مقدماتی معماری است، نه خود معماری. معرفت عملی معماری ماهیتاً نوشتنی نیست. دربارهٔ آن می‌نویسند و آداب آن را توضیح می‌دهند؛ اما با خواندن این نوشته‌ها نمی‌توان معمار شد. بیشتر آنچه امروز دربارهٔ معماری می‌نویسند مربوط به عمل معماری نیست؛ بلکه مربوط به نظر کردن به عمل معماری و به محصول معماری است. نکتهٔ دوم: در عالم نامدرن، چه در شرق و چه در غرب، نوشتن دربارهٔ صناعات و پیشه‌ها رسم نبوده است. عدهٔ اندکی از مردم خواندن و نوشتن می‌دانستند. عدهٔ کمتری از باسوادان اهل علم بودند. معماران، و اهل دیگر صناعات، در زمرهٔ اهل علم نبودند تا دربارهٔ کاروبارشان بنویسند. آنان باید می‌ساختند و می‌آموختند چگونه بسازند و این آموزش در حین عمل ساختن صورت می‌گرفت. خط (خوشنویسی) هم در زمرهٔ صناعات بود؛ اما خوشنویسان، بنا بر ماهیت کارشان، تقریباً همیشه از اهل علم بودند. به همین سبب، برخلاف معماری، نوشته دربارهٔ خط و خطاطی در فرهنگ اسلامی بسیار است. نکتهٔ سوم: بر اساس همانچه در نکتهٔ دوم ذکر شد، نوشتن امری شریف بود و امور وضیع را به نوشته درنمی‌آوردند. اگر می‌بینیم اموری وضیع مانند طباخی و اصطبل‌داری به نوشته درآمده است به سبب نیاز دربار و حمایت شاهان بوده است. بیشتر معماران در زمرهٔ

اعیان نبودند؛ نه امور مربوط به پیشهٔ ایشان را شایستهٔ نوشتن می‌دانستند و نه خود ایشان چندان شأن اجتماعی‌ای داشتند که اصحاب قدرت و ثروت حتی نامشان را شایستهٔ ذکر در کتیبه‌ها و تاریخ‌نامه‌ها بشمارند.

بنیادهای نظری تاریخ نویسی معماری ایران را از کجا می توان یافت؟ به نظر شما اصلا چنین بنیادهایی داریم؟

پاسخ را از قسمت دوم پرسش شما آغاز کنیم: آیا تاریخ‌نویسی بنیادهای نظری دارد؟ اگر آری، آیا بنیادهای نظری تاریخ‌نویسی معماریْ جهانی است یا بومی؟ آیا آنچه تاریخ‌نویسی معماری را به تاریخ‌نویسی معماری ایران بدل می‌کند فقط موضوع آن (معماری ایران) است، یا چیزی در بنیاد تاریخ‌نویسی معماری است که ممکن است خاص ایران باشد؟ تصور بنده این است که تاریخ‌نویسی بنیادهای نظری دارد. با تغییر بنیادهای نظری، تاریخ‌های متفاوت پدید می‌آید. این بنیادها جهانی است و رنگ بومی ندارد. این سخن در مرتبهٔ تعقل است. بنیاد نظری امری عقلانی است و آنچه عقلانی است وطن ندارد. اما در مرتبهٔ متفکران و متعقلان، می‌دانیم که متفکران سرزمین دارند. فلسفهٔ جزیرهٔ انگلیس با فلسفهٔ بقیهٔ اروپا فرق دارد؛ فلسفهٔ غرب اروپا با شرق آن؛ فلسفهٔ اروپا با آسیا؛ ... . با آنکه همهٔ آنچه ایشان می‌گویند بنا بر تعریف، از مرتبهٔ تعلق سرزمینی بیرون است، خود آنان و مجموعهٔ تفکرات یک سرزمین رنگ آن سرزمین را دارد. این را تاریخ فلسفه به ما می‌گوید. در فلسفهٔ تاریخ نیز همین‌طور است. فلسفهٔ تاریخ ماهیتاً رنگ بومی ندارد؛ اما فلسفهٔ تاریخی که در تاریخ تحقق یافته است نشان می‌دهد که فلسفه‌های تاریخ رنگ بومی دارند. این را تاریخ فلسفهٔ تاریخ به ما می‌گوید. اگر چنین است، معلوم می‌شود که برخی از بنیادهای نظری تاریخ معماری با برخی از بوم‌ها و فرهنگ‌ها مناسبت بیشتری دارد. اینکه کدام قسم از بنیادهای نظری تاریخ چنین است نیاز به مطالعه دارد؛ اما برای روشن شدن مقصودم، مثالی می‌زنم. همهٔ فیلسوفان تاریخ، و همهٔ نظریه‌پردازان تاریخ معماری و هنر، معتقدند که دوره‌بندی امری اعتباری است. تاریخْ پیوستار است و دوره دوره و مقطّع نیست. انسان برای شناخت تاریخ، آن را به اجزایی، به دوره‌هایی، تقطیع می‌کند. اما اگر به تاریخ‌نامه‌های نامدرن ایران و جهان اسلام بنگریم، می‌بینیم که همهٔ ایشان دوره‌ها را حقیقی می‌دانند. آنان معتقدند که ادوارْ امری است که واقعیت خارجی دارد و مورخ آنها را می‌بیند و کشف می‌کند و سخن خود را بر مبنای آنها سامان می‌دهد. خوب، این یک بنیاد نظری برای تاریخ‌نویسی است. اگر بنیاد نظری تاریخ‌نویسی معماری ایران را بر ادوار حقیقی قرار بدهیم، تاریخ معماری دیگری به دست می‌آید که از اساس غیرغربی است. اما به این موضوع از طرق دیگری هم می‌شود پرداخت. بنیادهای نظری تاریخ‌نویسی معماری در مغرب‌زمین متکی بر بنیادهای فلسفه و فلسفهٔ تاریخ فیلسوفان مغرب‌زمین است. می‌دانیم که هگل و کانت بیشترین تأثیر را در تکوین و تمهید مبانی تاریخ‌نویسی هنر و معماری در مغرب‌زمین داشته‌اند. البته آن بنیادهای فلسفیْ جهانی است؛ اما مورخان معماری در هر جای جهان می‌توانند تاریخ‌هایی بسازند که اساس آنها بر بنیادهای فلسفی فیلسوفان سرزمین خودشان نهاده باشد. درست است که سخن ابن سینا هم جهانی است؛ اما به همان دلیل که می‌توان بنیاد نظری تاریخ هنر را بر اندیشهٔ هگل نهاد، می‌توان بنیاد تاریخ هنر را بر اندیشهٔ ابن سینا نهاد. چنین تاریخ هنری به یک معنا جهانی است و به معنایی دیگر بومی. نکتهٔ سوم این است که برخی از فیلسوفان تاریخ در مغرب‌زمین سخنانی عام گفته‌اند که مبتنی بر تعمیم نابجاست. نمونهٔ مشهورش سخنان مارکس دربارهٔ مراحل سیر جبری تاریخ است که می‌دانیم فقط در خصوص اروپا صادق بوده است. پیداست که چنین اندیشه‌هایی بومی است؛ اما با مدعای جهانی. به جای اینها هم می‌شود اندیشه‌های بدیل بومی نهاد و مثلاً تاریخ اجتماعی‌ای برای معماری پدید آورد که مبنایش اندیشه‌های مارکس نباشد، بلکه روایتی دیگر از روابط طبقات اجتماعی و تطور تاریخی باشد.

برای آخرین پرسش می خواهم بدانم شما به عنوان کسی که سال ها در عرصهٔ معماری و مباحث نظری آن تلاش کرده، قلم زده و تدریس کرده اید، روح معماری- ایرانی اسلامی را چه می دانید؟

نخست باید بگویم که اصطلاح «هنر اسلامی» و «معماری اسلامی» اصطلاحاتی غربی است. در نصوص دینی اسلام و متون پیشامدرن ایران و جهان اسلام چیزی به نام «هنر اسلامی»، «معماری اسلامی» یا معادل‌های عربی و ترکی آن وجود ندارد. منظورم این نیست که چون این اصطلاح‌ها غربی است پس نادرست است. منظورم این است که به این اصطلاحات نباید رنگ دینی داد؛ نباید این اصطلاحات را مقدس شمرد و اگر کسی در آنها چون‌وچرا کرد، حکم به کفر او داد. نیز نباید مطالعاتی را که در جهت شناخت هنر اسلامی می‌شود لزوماً در جهت مقصودهای دین اسلام شمرد. می‌دانم که آنچه در اینجا گفتم موجب برداشت نادرست می‌شود؛ زیرا توضیح این در مجال تنگ ممکن نیست. امیدوارم روزی این را در مقاله‌ای مفصل توضیح بدهم. این‌قدر پیداست که اصطلاح «معماری اسلامی» اصطلاحی مبهم است. معلوم نیست که منظور معماری‌ای است که دین اسلام به آن فرموده است، یا معماری‌ای است که شارحان اسلام به آن سفارش کرده‌اند، یا معماری‌ای که مسلمانان پدید آورده‌اند، یا معماری‌ای که مظهر فرهنگ اسلامی است، یا معماری‌ای که مسلمانان و جز ایشان در سرزمین‌های اسلامی برپا کرده‌اند، یا معماری‌ای که در دوران اسلامی در هر جای جهان ایجاد شده است. حال که این اصطلاح این‌قدر مبهم است، ساختن اصطلاح جدیدی بر پایهٔ آن بر ابهام‌ها می‌افزاید: معماری ایرانی-اسلامی. بنده این اصطلاح را نمی‌فهمم. باور کنید تا به حال کسی را ندیده‌ام که این اصطلاح را به کار ببرد و خودش درک روشنی از آن داشته باشد؛ یعنی حتی بتواند منظور خود را به‌روشنی بیان کند. تنها راه این است که به‌تسامح، معنایی کمابیش معقول برای آن فرض کنیم و بگوییم منظور از معماری ایرانی-اسلامی معماری‌ای است که ایرانیان مسلمان در ایران‌شهر و در طی دوران اسلامی (از هنگام ورود اسلام به ایران تا پایان دورهٔ قاجاریه) پدید آورده‌اند. با چنین فرضی، می‌شود به پرسش از روح این معماری پرداخت. وقتی می‌گوییم روح معماری ایرانی-اسلامی، معنایش این است که در بین همهٔ آثار بی‌شماری که از این معماری به‌جا مانده است (که در مقابل آثاری که از بین رفته، نزدیک به هیچ است) چیزهای مشترکی هست. از آن چیزهای مشترک با لفظ روح معماری یا اصول معماری یاد می‌کنند. آری، به گمان بنده، معماری یادشده روح مشترکی دارد. این روح مشترک را هم در معماری دامنه‌های شمالی البرز می‌توان یافت، هم در کوه‌های آذربایجان و قفقاز، هم در حاشیهٔ غربی بیابان مرکزی ایران و هم در دره‌های هندوکش و هم بر کنارهٔ جیحون و سیحون. این روح مشترک همان است که در زبان فارسی یافت می‌شود؛ همان چیزی است که زبان فارسی، از کشمیر تا سمرقند و قونیه، حامل آن بوده است. به نظر بنده، برای یافتن روح مشترک هنر و معماری ایرانی، باید در همهٔ سخنانی که تا کنون در این باره گفته شده تردید کرد، آنها را نقد کرد، و سپس، بر مبنای آنچه زبان فارسی حامل آن بوده، ریشه‌های فرهنگی مشترکی را که در معماری ظهور کرده است، و ما امروز آنها را به چشم می‌بینیم و درمی‌یابیم، در معماری جست و تبیین کرد. البته منظورم این نیست که اصولی که در زبان فارسی یافت می‌شود همان‌ها اصول معماری است. منظورم این است که اصول معماری کمابیش به همان سیالیت زبان در این پهنهٔ جغرافیایی و تاریخی رواج داشته است و می‌شود سرنخ آنها را در ادبیات فارسی و زبان فارسی و فرهنگ ایرانی یافت و سپس مظاهر کالبدی آنها را جست.

* استادیار دانشگاه شهید بهشتی و عضو وابستهٔ فرهنگستان هنر.