۱۶. *همان*، ص ۱۴۳. هگل در این مبحث از **پارس** سخن می گوید. ولی چون به امپراتوری ایران پرداخته است، ما همه جا در بند بالا به جای **پارس** از واژه های **ایران** و **ایرانیان** استفاده کردیم، مگر در مواردی که صحبت بویژه بر سرپارس وقوم پارس بود.

۱۷. آرامش دوستدار، *امتناع تفکر در فرهنگ دینی* ، پاریس، خاوران، ۱۳۸۳.

فریار جواهریان*

شهیاد، نمادی دو پهلو: میدان آزادی، بنای یادبود شاه[۱]

پویائی یک نماد، تنها حاصل تلاشی صرفاً مکانیکی نیست، از اوضاع و احوال و ضرباهنگ زندگی اجتماعی نیز نشأت می گیرد.[۲]

پیشینهٔ تاریخی

رسیدن- یا دستکم نزدیک شدن- ایران به سطح جوامع پیشرفته و مدرن جهان هدف بلندپروازانه‌ای بود که پادشاهان پهلوی برای تحقق‌اش، تا آن حدّ که اوضاع و احوال زمان رخصت می‌داد، کوشیدند. معماری، مهندسی و طراحی شهری، که ازجمله عناصر و اجزاء ضروری برای تحقق این هدف بودند، به ویژه در دوران محمدرضا شاه دوم میدانی گسترده یافتند. گسترش آنان امّا، همانند هدف نهائی، با نوعی دوگانگی بینش و فلسفه عجین بود. پیشگامان و کوشندگان در این عرصه‌ها از یك سو بر مدرنیسم پای می‌فشردند و از سوی دیگر نگاهی معطوف به عظمت فرهنگ ایران باستان و میراث ایران اسلامی داشتند.

شاه هنگام سخن گفتن از پیشرفت‌های ایران به دروازهٔ «تمدن بزرگ» اشاره می‌کرد. از همین رو، بنا کردن چنین «دروازه‌ای» در دستور کار قرار گرفت تا آرزویش در قالب یك بنای یادبود متبلور و مجسم شود. چنین بود که طرّاحی و ساختن «برج شهیاد» در شمار برنامه‌های شورای جشن‌های ۲۵۰۰

* معمار تحصیل‌کردهٔ هاروارد، عضو هیئت تحریریه مجله معمار و بنیان‌گذار مهندسان مشاور «گام ما». از فریار جواهریان نوشته‌های بسیار در نشریه‌های تخصصی ایرانی و خارجی منتشر شده است.

ساله گنجانده شد. این شورا در آبان ۱۳۳۸ به ریاست سناتور جواد بوشهری شکل گرفت. طراحی و ساختن برج، که هم از نظر هزینه و هم دامنهٔ تأثیر، کاری به نسبت کوچك به شمار می‌رفت، در سال ۱۳۴۳ به دفتر معماری بنیان واگذار شد که مدیرعامل‌اش امیرنصرت منقّح بود.

طرح نخستین یك دروازهٔ نمادین -تاق نصرت- که کار مشترك گروه منقّح، شریعت‌زاده، میرحیدر و محمد تهرانی بود، با هزینهٔ تقریبی ۶ میلیون تومان، چند ماه بعد به دفتر بوشهری ارائه شد. گرچه این طرح دارای ویژگی های مطلوب چنین بنائی- منحصر به فرد، تأثیرگذار، به یادماندنی و در نهایت نمادین- اما با پافشاری سرلشگر یزدان‌پناه و سرلشگر جهانبانی نظر شاه دربارهٔ ابعاد یادبود دگرگون شد. در نتیجه، طرح بنیان با این استدلال که «به اندازهٔ کافی عظمت ندارد» رد شد. در همین حال، برگزاری جشن‌های ۲۵۰۰ سالهٔ شاهنشاهی ایران هم ابعاد عظیم‌تری یافت. دروازهٔ جدید، که بهرام فره‌وشی -ایران‌شناس زرتشتی- آن را «شهیاد» نامید، می‌بایست نه تنها بنای یادبود دوران پهلوی، بلکه یادآور نام و جایگاه پادشاهان گذشتهٔ امپراطوری ایران باشد.

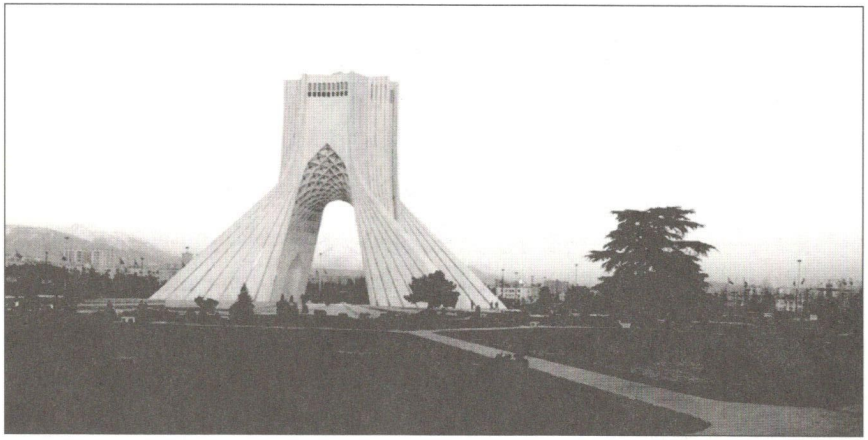
بدون شك، بوشهری نیز با نظر شاه موافق بود که طرح بنیان را نپذیرفت. پس از آن به درخواست جامعهٔ معماران و اصرار سرلشگر جهانبانی- مشاور نزدیك شاه- قرار شد برای انتخاب طرح مطلوب یك «مسابقهٔ سراسری» برگزار شود. در دهم شهریور ۱۳۴۵، آگهی مسابقه در ستون کوچکی در روزنامهٔ *اطلاعات* چاپ شد. شرکت در این مسابقه برای همهٔ معماران آزاد بود.[۳]

زمینی که به این طرح اختصاص یافت، در تقاطع محور شرقی- غربی اصلی تهران، بلوار آیزنهاور که به فرودگاه منتهی می‌شد، با جادهٔ خاکی شمال به جنوب قرار داشت که پونك را به امامزاده داود متصل می‌کرد. این مسیر بعدها به بزرگ راهی که تهران را به ساوه متصل می‌کند تبدیل شد. ۳۷۵/۱۲۲ مترمربع زمین بیضی شکلی که به ساختن بنا اختصاص یافت آن را به بزرگ‌ترین میدان تهران و یکی از بزرگ‌ترین میدان‌های جهان تبدیل می‌کرد. در حال حاضر ۷۰ هزار مترمربع از این زمین به مسیر سواره و ۵۰ هزار مترمربع دیگر به محوطه‌سازی پیرامون برج اختصاص یافته است.

سال بعد، مقاله‌ای در روزنامهٔ *اطلاعات* با عنوان «بزرگ‌ترین میدان جهان»[۴] افتتاح شهیاد را همزمان با برگزاری جشن‌های ۲۵۰۰ سالهٔ شاهنشاهی اعلام کرد. رؤسای جمهور، پادشاهان و شخصیت‌های نام‌آور بسیاری از کشورهای

جهان به شرکت در مراسم افتتاح شهیاد دعوت شده بودند و چون اغلب آن‌ها از فرودگاه مهرآباد وارد می‌شدند، برج شهیاد می‌بایست دروازهٔ ورودی شهر تهران شمرده شود و اگر معماری آن می‌توانست مفهوم نمادین تاق پیروزی را-که قرار بود به تمدن بزرگ منتهی شود- به ذهن مدعوین متبادر کند، تأثیری ماندگار بر خاطرهٔ آنان می‌گذاشت.

برای این مراسم، برنامه‌های گوناگونی در سالن‌های زیرزمین شهیاد برای



تصویر ۱- برج شهیاد قبل از مرمت و بازگشت به طرح اولیه امانت

مهمانان پیش‌بینی شده بود از جمله: بازدید از تونل تاریخی، نمایشگاه تحقیقات ایرانیان، موزهٔ ۲۵ قرن شاهنشاهی، سالن سمعی و بصری به شکل نقشهٔ ایران، سالن اختصاصی. این برنامه‌ها گنجایشی فراتر از فضای یک تاق پیروزی ساده همراه با بودجه‌ای ۴۰ میلیون تومانی می‌طلبید.[۵]

برای پی بردن به ویژگی‌های معماری برج شهیاد، باید نگاهی به گرایش هنری رایج در ایرانِ سال‌های ۱۳۳۰-۱۳۴۰ انداخت که با آزادی نسبی هنرمندان و رفت‌و آمد بسیاری از ایرانی‌ها به کشورهای غربی همراه بود. در این دوران، هنرمندان ایرانی در واکنش به دانش و علوم متداول در غرب، بر آن شده بودند که با مخالفت با الگوهای غربی و تأکید بر ریشه‌هایِ فرهنگی خود، به آثارشان هویت ملی تازه‌ای بخشند. هویت ملی دیگر نه صرفاً یك مقولهٔ سیاسی، بلکه زمینهٔ اصلی بحث‌های هنری بود. در موسیقی، ابوالحسن صبا

آنچه را که خالدی و وزیری شروع کرده بودند، تکمیل کرد، یعنی نگاشتن پردهٔ دستگاه‌های ده‌گانهٔ موسیقی سنتی ایران به نت‌های موسیقی غربی. صبا بهترین شاگرد کلنل علینقی وزیری و در نواختن چندین ساز استاد بود. او با اصلاح نت‌نویسی‌های وزیری، آن‌ها را با روشی گسترش داد که هر ساز بتواند نت خود را بنوازد و به این ترتیب موسیقی ایرانی در قالب ارکستراسیون قابل اجرا باشد. او همچنین با تغییر دادن پرده‌های برخی قطعات موسیقی کلاسیك غربی، آن‌ها را برای سازهای ایرانی آماده کرد.

در مجسمه‌سازی، هنرمندانی چون ژازه طباطبایی و تناولی به بهره‌جوئی از ابزارهای آشنای ایرانی روی آوردند از آن جمله قفل، طلسم، علم و کُتل و اشیایی که از ریشه‌های مذهبی هم بی‌بهره نبودند. آثار آن‌ها را که بن‌مایه‌ای ایرانی داشتند، می‌توان هنر مدرن سنتی نامید. در نقاشی، هنرمندانی چون زنده‌رودی، عربشاهی، اویسی، تبریزی، قندریز و چند تن دیگر، با الهام از هنر خطاطی و حروف عربی به کار رفته در آثار مذهبی و اشیای دست‌ساز، آثاری خلق کردند که بعدها کریم امامی آن را سبك سقّاخانه نامید، در حالی که سیاوش ارمجانی آن را به عنوان هنر شاه عبدالعظیم می‌شناخت. در همین زمان، اولین گالری‌های هنری ایران، قندریز، سیحون، بورگز و صبا افتتاح شدند.

در ادبیات و به خصوص شعر، تاریخ و اسطوره‌های ایران باستان در آثار اخوان ثالث، شاملو و نادرپور حضوری محسوس یافت. در همان حال که آل‌احمد به غرب‌زدگی روشنفکران ایرانی اعتراض می‌کرد سیمین دانشور سووشون را نوشت که یك رمان کاملاً ایرانی بود. در فلسفه، هانری کُربَن و، شاگردش، داریوش شایگان به پژوهش در بارهٔ فلسفهٔ پیش از اسلام پرداختند و حسین نصر به تحقیق در بارهٔ فلسفهٔ اسلامی روی آورد.

در تئاتر، بیضایی از تاریخ و حماسه‌های ایران باستان الهام گرفت و غلامحسین ساعدی و اکبر رادی به سراغ ریشه‌های فرهنگ مردمی ایران رفتند. در سینما، فرخ غفاری اولین گام را برای ساختن فیلم اجتماعی- رئالیستی با هویت ایرانی برداشت و فیلم «جنوب شهر» را در سال ۱۳۳۷ در فقیرترین محلهٔ تهران ساخت. گرچه این فیلم اجازهٔ نمایش نگرفت، اما راه برای ساختن فیلم‌های دیگر با هویت ایرانی باز شد. داریوش مهرجویی در سال ۱۳۴۸ فیلم «گاو» را در پی اولین فیلم غفاری ساخت. این فیلم، طلایه‌دار موج نوی سینمای ایران شد و راه را برای بسیاری فیلم‌سازان دیگر همچون شهید ثالث، فرمان‌آرا، هژیر داریوش و بیضایی، هموار کرد.

سرانجام، در معماری آن دوران نیز دگرگونی‌هائی رخ داد و ملیت‌گراها (ناسیونالیست‌ها) در برابر انترناسیونالیست‌ها قرار گرفتند که در واقع پیشگامان الگوها و معیارهای جهانی شده بودند. معماران شیفتهٔ تکنولوژی غرب و سبك بین‌المللی که میس ون در روهه (Mies van der Rohe) آن را پایه‌گذاری کرد، ساختمان‌هایی از آهن و شیشه ساختند که برج‌های نیویورك، یا در مقیاسی کوچك‌تر، ویلاهای سبك ریچارد نوترا (Richard Neutra) را تداعی می‌کرد که در آن دو دهه معمار مُد روز بود و بسیاری از آثارش را تقلید می‌کردند. اما ملی‌گراها از گودارَ (Andre Godard)، سیرو (Maxime Siroux)، و معرّف آن‌ها، هوشنگ سیحون، پیروی کردند.

در این دوره نفوذ سیحون که در سال ۱۳۴۰ ریاست دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران را به عهده گرفت، بیشتر شد. اما حتی پیش از آن هم، در دورهٔ ریاست فروغی، سیحون در آموزش نسل جدید معماران نقش و تأثیری قابل ملاحظه داشت. او دانشجویانش را در سفرهای آموزشی به گوشه و کنار ایران می‌برد تا نه تنها با بناهای تاریخی بلکه با معماری بومی، که هنوز به عنوان میراثی ارزنده شناخته نشده بود، آشنا شوند.

سیحون بر کشف ارزش‌های ذاتی معماری بومی، که تا آن زمان معماران نادیده‌اش گرفته بودند، تأکید می‌کرد و می کوشید تا دانشجویانش به آن بخش از میراث فرهنگی ایران نیز، که هنوز بکر مانده و تحت‌تأثیر مدرنیسم قرار نگرفته بود، علاقه مند شوند. به سخن دیگر، نگاه سیحون به معماری حتی خیلی پیش از آنکه این سبك در دنیا شناخته شود، نگاهی پسامدرن بود. دانشجویان معماری در این سفرها نمی‌توانستند از تأثیر آثار معماری بومی و سنّتی، که از قوانین طبیعت و نیازها و غرایز انسانی مایه می‌گرفت، و در عین‌حال معرّف آگاهی و شعور آفرینندگانشان بود، بگریزند. گرچه بسیاری از این دانشجویان به مدرنیسم گرایش داشتند، اما ساخته‌هایشان از تأثیر معماری سنتی ایرانی بی‌بهره نبود.

در میان این گروه از شاگردان سیحون، می‌توان از صدری فریوردی، ایرج کلانتری، علی‌اکبر صارمی، حسین شیخ‌زین‌الدین، حسین امانت و کیوان خسروانی به عنوان چند تن از برجسته‌ترین آن‌ها نام برد. به هر تقدیر، روند احیای معماری ایرانی که سیحون پیشگامش بود، باحمایت فرح پهلوی و فعالیت های روز افزونش در عرصه های مختلف هنری شتاب گرفت.

گرایش مشابه دیگری هم، در همین دوران، در کارهای برخی از معماران

تحصیل‌کرده در آمریکا و اروپا که به معماری سنتی ایران علاقمند بودند دیده می‌شد، با این تفاوت که کار آن‌ها فاقد ارتباط عاطفی گروه اول بود. اعضای این گروه، ازجمله نادر اردلان، کامران دیبا و علی سردار افخمی، آگاهی واقع‌بینانه‌تری از معماری ایرانی داشتند تا گروه اول که بامعماری ارتباطی حسی برقرار کرده بودند. عزیز فرمانفرمائیان را هم می‌توان در این گروه گنجاند که گرچه از نسل پیشین بود، اما بین سبك بین‌المللی (ساختمان وزارت کشاورزی) و احیاء معماری ایرانی (غرفهٔ نمایشگاه مونترال که از رباط ملك دورهٔ سلجوقی الهام گرفته بود) در نوسان بود.

مسابقه

آگهی نه چندان بزرگ و چشمگیری که در روزنامهٔ *اطلاعات* شهریور ۱۳۴۵ چاپ شد، معماران ایرانی را فرامی خواند که در مسابقهٔ انتخاب بهترین طرح بنا شرکت کنند. تنها شرط یاد شده آن بود که ارتفاع بنا بیش از ۴۵ متر نباشد. هیچ مسابقهٔ معماری‌ای تا آن زمان هدف را چنین مبهم و نامشخص تعیین نکرده بود. این ابهام آشکارا نشان می‌داد که نویسندهٔ فراخوان با هنر و کار معماری به هیچ روی آشنائی نداشته است. به هر تقدیر، به گفتهٔ عبدالمجید اشراق، سردبیر مجلهٔ *هنر و معماری*، ۲۱ تن از معماران، که در آن زمان تعداد قابل توجهی بود، طرح‌هایشان را ارائه دادند. سردار افخمی تاق پیروزی جالب و پیچیده‌ای طراحی کرده بود که مورد توجه فروغی، یکی از اعضای هیئت داوران قرار گرفت.

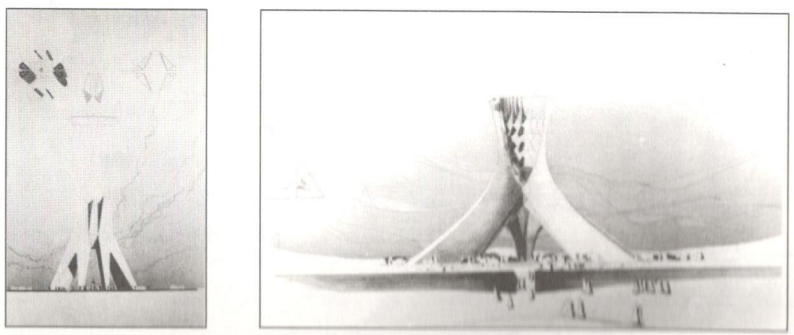
در یکی از ساختمان‌های سعدآباد، بیست و یک پروژه، هر یك روی دو تابلوی بزرگ، برای هیئت داوران به نمایش گذاشته شد که به گفتهٔ منوچهر ایران‌پور عبارت بودند از: محسن فروغی، معمار برجسته و رئیس سابق دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، هوشنگ سیحون که در این زمان جانشین فروغی و رئیس دانشکده بود، محمدکریم پیرنیا، تاریخ‌نگار معماری، سناتور علی صادق، معمار و محمدتقی مصطفوی، تاریخ‌نگار. به گفتهٔ حسین امانت، امّا، هیئت داوران شامل فروغی، سیحون، غیاثی، کوهنگ (از سازمان برنامه و بودجه) و شروین (از شهرداری تهران) بود.

دریغ که جلد سوم کتاب *بزم اهریمن، جشن‌های ۲۵۰۰ سالهٔ شاهنشاهی روایت اسناد ساواك و دربار*- که شامل همهٔ اسناد و مدارك مربوط به شهیاد است- در بارهٔ نام و مشخصات اعضای هیئت داوران سندی ارائه نداده. برندهٔ مسابقه

حسین امانت، معمار ۲۵ ساله، فارغ‌التحصیل دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران و یکی از دانشجویان مورد علاقهٔ سیحون بود. ۴۰ سال پس از انجام مسابقه سیحون می‌گوید: «به عنوان داور، از طرح امانت واقعاً دفاع کردم و سهم بزرگی در برنده شدنش داشتم.» [۶]

در سال ۱۳۳۹، حسین امانت پس از ورود به دانشگاه در آتلیهٔ حیدر غیائی به کار پرداخت. غیائی در سال ۱۳۴۲ به جرم زد و بندهای غیرقانونی در طرح ساختمان مجلس به دو سال زندان محکوم شد. ظاهراً بر اساس صورت حساب‌های ارائه شده به سازمان برنامه و بودجه، حجم میله‌های فولادی مورد نیاز برای تقویت سازهٔ بتونی، از حجم کل ساختمان هم بیشتر بود. گرچه فروغی سرپرستی این طرح را برعهده داشت، تنها غیائی به مجازات رسید.[۷]

پس از زندانی شدن غیائی، نخست مؤید عهد و سپس سردار افخمی، تنها برای مدتی کوتاه سرپرستی آتلیهٔ او را به عهده گرفتند. درنهایت قرار شد سیحون خود این آتلیه را اداره کند و به این ترتیب امانت هم به دیگر دانشجویان سیحون پیوست. ایرج کلانتری که دو سال از امانت بزرگ‌تر است، از او چنین یاد می‌کند: «او در طراحی دستی قوی داشت، کنجکاو بود و اغلب در جلسات داوری سال بالایی‌ها حضور داشت. برج یادبود شاه، موضوع کلاس‌های بالاتر بود و پروژهٔ صدری شباهت زیادی به شهیاد داشت. او در اغلب سفرهای سیحون شرکت می‌کرد.» [۸] به گفتهٔ صدری فریوردی، امانت بیشتر وقتش را با منوچهر ایرانپور، روح‌الله نیك خصال و غلام رضا پاسبان حضرت می‌گذرانید و یادآوری می‌کند که در آن زمان اغلب دانشجویان، پروژهٔ یادبود شاه را به عنوان پایان‌نامه انتخاب می‌کردند و طرح منوشان زنگنه بسیار شبیه به شهیاد بود.[۹]



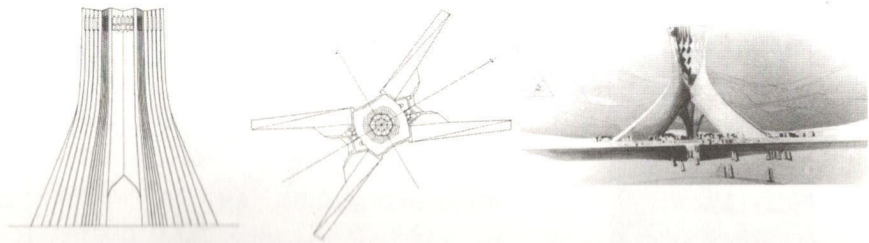
تصویر ۲: دو پایان‌نامهٔ دانشجویی سال ۱۳۴۳ با موضوع شهیاد

طرح بنا

متأسفانه از طرح‌های اولیهٔ امانت برای مسابقه، به جز طرحی کوچك چیزی باقی نمانده است. بنابراین، امروز مشکل می‌توان روند طراحی را، از ایدهٔ اولیه تا شکل نهایی آن، پیگیری کرد. ایدهٔ اصلی طرح، چهار تاق، الگوی ازلی معماری ایرانی است: چهار ستون افراشته که با گنبدی چهار بخشی پوشانده می‌شوند. در شهیاد، ستون‌ها در سیستم پیچیده‌ای از خمیدگی‌ها، تاب برمی‌دارند، بالا می‌روند و در نهایت به محوطهٔ میدان مانندی در بالاترین نقطه می‌رسند. چنین طرحی در مقیاسی کوچك‌تر در سردرِ ورودی دانشگاه تهران دیده می‌شود که کوروش فرزامی آن را در سال ۱۳۴۴ طراحی کرد و در سال ۱۳۴۶ ساخته شد.

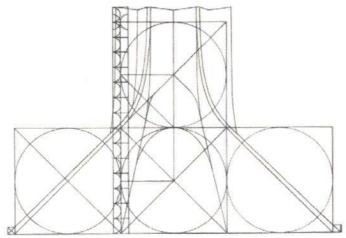
جزئیات طرح

نقشهٔ برج شهیاد چهار ستون یا در واقع چهار پشت‌بند را نشان می‌دهد که مستطیل شکل نیستند بلکه شکلی پیچ‌خورده دارند. نقشهٔ میدان دقیقاً از سقف مسجد شیخ‌لطف‌الله اقتباس شده است، با این استثنا که به جای یك دایره، در این میدان دو بخش از دو بیضی با کانون‌های متفاوت وجود دارند. اغلب طرح‌های پروژه، از جمله این طرح را روح‌الله نیك‌خصال با نقشه‌های پیچیدهٔ هندسی و با الهام از نمونه‌های تاریخی و با چرخشی مدرن پرورانده است. گرچه نیك‌خصال در آن دوران دانشجوی سال سوم بود و در دفتر امانت کار می‌کرد، اما به گفتهٔ امانت «در طراحی نابغه بود» و بنابراین مسئولیت طرح‌های اجرایی مقدماتی به او سپرده شد. البته طراحی سازه را شرکت معروف انگلیسی به نام اوه اروپ (Ove Arup) انجام داد، و کمك شایانی به سازمان‌دهی هندسی این طرح‌ها کرد.



تصویر ۳- نقشه و نماهای برج

تحلیل هندسی تناسبات برج، آن را کوتاه و تنومند نشان می‌دهد. اگر سه دایرهٔ افقی با دایره‌های عمودی هم‌توان بودند، قطعاً اوج‌گیری برج بیشتر القا می‌شد و دیگر همچون هیکلی بدون سر و گردن به نظر نمی‌رسید. اما به هرحال، ارتفاع ۴۵ متری برج که به دلیل نزدیکی بنا به فرودگاه به امانت تحمیل شده بود، دست او را می‌بست. بنابراین، آنچه در ارتفاع نمی‌توانست به‌دست آورد، با گسترش افقی ستون‌ها و عظمت شکل‌های توخالی قسمت پایین جبران کرد. نماهای شمالی- جنوبی و شرقی- غربی کاملاً متفاوت‌اند. در محور شرقی- غربی که محور اصلی از فرودگاه به شهر است، گشودگی تاق‌نما کاملاً سخاوتمندانه و با الهام از تاق کسری که دروازهٔ ورودی کاخ تیسفون ساسانی بوده، به شکل تاق سهمی طراحی شده، با این تفاوت که تاق نمای شهیاد در رسیدن به زمین عریض‌تر می‌شود. در بالای تاق ساسانی یك قوس نیمه‌جناغی هست که در نمایشمالی- جنوبی هم تکرار شده است. اما نکتهٔ جالب در مورد این تاق، که در معماری اسلامی سابقه ندارد، این است که کناره‌های تاق در رسیدن به زمین به

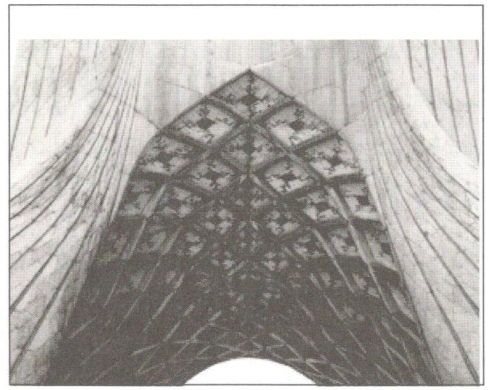


تصویر ۴- تناسبات هندسی

تدریج عریض‌تر می‌شوند. سطح بین این دو تاق‌نما، متشکل از ردیف لوزی‌های تورفته، یادآور طرح سیحون برای آرامگاه کمال‌الملك است.

طراحی کاشی‌کاری با الهام از دم طاووس، کار حسین امانت است و نمونه‌های آن را، پیش از کار سیحون، می‌توان در کاشی‌کاری‌های مسجد وکیل شیراز دید. نمای شمالی- جنوبی، کشیده‌تر و با تاق نمای کوچك‌تر، یادآور معماری سلجوقی است، اما هیچ نمونه‌ای از آن در معماری اسلامی دیده نشده است. چرخش ستون/پشت‌بند، بر طبق اصول دقیق ریاضی طراحی شده و به گونه‌ای نظم طبیعی یا ارگانیك دست می‌یابد. این نبوغ معماری ایرانی است که در بسیاری از شاهکارهای گذشته به چشم می‌خورد.

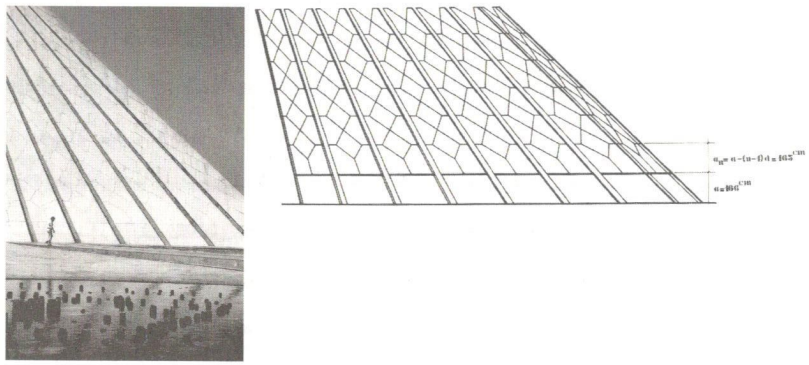
جالب‌ترین نکته در مورد برج آن است که بدون ستون‌های پایه یا دیوارهای باربر طراحی شده و در واقع تندیس‌گونه‌ای متکی به خود است. مقیاس برج می‌توانست به راحتی آن را به نمونه‌ای از معماری خودکامه تبدیل کند: چهار ستون/پشت‌بند، هر یك به ابعاد ۶۲ × ۴۲ متر قرص و محکم روی زمین قرار گرفته‌اند و می‌چرخند تا کوچك‌تر شوند و بام را نگهدارند.



تصویر ۵- طرح کاشی‌کاری

خوشبختانه نوارهایی از کاشی فیروزه‌ای رنگ، تودهٔ بزرگ ستون‌ها را می‌شکافند و به آن مقیاسی انسانی می‌دهند. انحناهای ظریفی که این نوارها روی ستون‌ها به وجود می‌آورند، اوج گرفتن به آسمان را القا می‌کنند و نشان می‌دهند که آن‌ها هم بر اساس همان نظم ریاضی نمودار قبلی محاسبه شده‌اند. طرفه این که علی‌رغم دقت فوق‌العاده در محاسبه‌های ریاضی، بنا از نظمی طبیعی و ارگانیك برخوردار است. این رمز و راز را باید از ویژگی‌های اعداد در هندسهٔ اسلامی شمرد.

پوستهٔ کل ستون/ پشت‌بندها که امانت طراحی و اروپ با یك برنامهٔ کامپیوتری تکمیل کرده است، با وجود نظم دقیق هندسی‌اش، در نهایت همچون فلس ماهی و کاملاً ارگانیك به نظر می‌رسد. طرح گنبد اصلی که تکیه‌گاه بام است و برخی گنبدهای کوچك‌تر داخل بنا، روایت مدرن گنبدهای سنتی سلجوقی‌اند. به گفتهٔ امانت، طرح‌ها از مسجد جمعهٔ اصفهان نیز نشان بسیار دارند. سرانجام، طراحی پنجره‌های بالای بنا یادآور برج‌های سلجوقی یا غزنوی است، و اغلب با برج طغرل مقایسه می‌شود.



تصویر۶- نماکاری سنگ و کاشی

ساخت

این که در دههٔ ۶۰ میلادی یك برنامهٔ کامپیوتری ابعاد و مکان دقیق هر سنگ‌نما را تعیین کند، کار خارق‌العاده‌ای بود. ۲۵ هزار قطعه سنگ در ۱۵ هزار اندازهٔ مختلف، از ۴۰ سانتی‌متر تا ۶ متر در نما به کار رفته است. برخی از سنگ‌ها خمیده‌اند و برخی نیستند. به گفتهٔ ایرج حقیقی، ناظر ساختمانی پروژه نام و مختصات دقیق هر سنگ را می‌دانسته است. کنار هم چیدن این سنگ‌ها، خود معمائی بود. ابتکار دیگری که مهندسان سازهٔ طرح شرکت اوه اروپ در ساختمان برج به کار بردند بهره‌جوئی از پوشش سنگی روکار به مثابه قالب بتون‌ریزی بود. سنگ‌های پوشش روکار ضخامتی از ۷ تا ۲۷ سانتی‌متر دارند.

نوآوری فنی دیگر، به ویژه برای آن دوران و در ایران، را باید استفاده از بتون نمایان(exposed concrete) با رنگ‌ها و بافت‌های گوناگون برای پوستهٔ داخلی بنا دانست. در مقایسه با شیوه‌های غالب معماری آن دوره در غرب، که از بتن نمایان در نمای بیرونی استفاده می‌شد، این کار، ارزنده و مبتکرانه بود. دو ستون/ پشت بند برای جا دادن پله‌ها و دو ستون دیگر برای قرار دادن آسانسورها در نظر گرفته شده است که هماهنگ با شیب ستون‌ها در دو مسیر مختلف در ارتفاع بالا می‌روند.

به طور کلی می‌توان گفت پیمانکار ساختمان، افخمی و محمد پورفتحی از شرکت «ماپ»، در اجرای طرح با تمام جزئیاتش دقتی خاص به کار برده و از تکنیك‌های ساختمانی مدرن نیز بهره جسته. سازندگان بنا همه ایرانی بودند، واقعیتی که امروز هم امانت به آن می‌بالد. هنگامی که کارشناسان خارجی در

ایران حضوری فعّال داشتند و گروه معماران ساختمان، و محسن فروغی، به آسانی می‌توانستند با استخدام آن‌ها کار ساختمان را به سرعت پیش برند، تصمیم بر ایرانی بودن همهٔ اعضای گروه شد. (تنها طراحان نقشه‌های سازه خارجی بودند).

جایی در بنا نیست که ابداعات تکنیکی و طرح‌های نوین استثنایی به چشم نخورد. تونل ورودی اصلی، خود شاهکار مهندسی سازه است. روبروی در ورودی اصلی، راهروی تونل مانندی به نام «گذرگاه پیشینیان» قرارگرفته که بر دیوارهایش چهار ویترین عظیم به چشم می‌خورد. در انتهای ورودی اصلی، کتابخانهٔ مرکزی و در ادامهٔ راهروی شمالی کتابخانهٔ بخش اداری ساخته شده است.

انتقاد عمده در مورد بنای شهیاد غیبت نظم معماری در تسهیلات زیرزمینی آن است-که شامل فضاهای دیگر از جمله بازسازی نقشهٔ ایران و شهرهای اصلی آن هم می‌شود. البته می‌توان ادعا کرد که چون این بخش‌ها در زیرین بنا قرار گرفته‌اند و دیده نمی‌شوند چگونگی قرارگیری آن‌ها در کنار هم چندان اهمیتی ندارد، به ویژه از آن رو که بال جنوبی بنا چهار سال پس از دیگر بخش‌های مجموعه ساخته شده است. امانت در این باره توضیح می‌دهد که طراحی سطح بالای زیر زمین، با حیاط‌های بازِ تسهیلات زیر زمین همخوانی دارد و این خود بارزترین نظم در طراحی است. به هر حال، از دید معماری به نظر می‌رسد که سه خوشهٔ اصلی: برج، گالری‌های ایرانی، موزه و تسهیلات دیگر، بدون هیچ نظم و ترتیبی در کنار هم جمع شده‌اند و چون نقشه‌ها و محوطه‌سازی‌های موجود چند بار بازسازی شده‌اند، امکانِ پیداکردن نظم و ترتیب در ارتباط بین تسهیلات زیرزمین و دیگر بخش‌ها وجود ندارد.

سرانجام، باید به یکی از جالب‌ترین ویژگی‌های ساختمان برج اشاره کرد، که حسین امانت خود بر آن تأکید بسیار می‌گذاشت. در این برج چند درِ سنگی، به وزن تقریبی هفت تن و از سنگ گرانیت یکپارچه وجود دارد که بر محوری فلزی می‌چرخند و آن‌ها را پیمانکار سنگ پروژه، غفار داورپناه، کار گذاشته است. گروه‌های گوناگون ایرانی نیز که این بنا را با کیفیتی ممتاز ساخته‌اند قابل تقدیرند، از جمله، سیدمهدی که یکی از ماهرترین سنگ‌کاران گروه بوده است.

شهیاد، بنائی نوگرا

همانگونه که اشاره شد هوشنگ سیحون زودتر از غرب، قدم در راه معماری

پسامدرن گذاشت. شهرداری پُرتلند در ایالت اورگون ایالات متحد آمریکا، کار مایکل گریوز (۱۹۸۲-۱۹۸۰) (Michael Graves) به عنوان اولین بنای پست مدرن شناخته شده، گرچه چارلز جنکز (Charles Jencks) شروع پسامدرنیزم معماری را اوایل دههٔ ۷۰ می‌داند، یعنی هنگامی که طرح‌های گریوز معرّف ارتباط پیچیدهٔ هنر سنتی با معماری فرهنگ‌های باستانی شدند و ونتوری (Venturi) و اسکات براون (Scott-Brown) نیز از معماری بومی آمریکایی و نمادهایش در طرح‌های خود بهره بردند. امانت و همکارانش که شاگردان سیحون بودند، هنگام ساختن برج شهیاد، از هم دوره‌هایشان در غرب جلوتر بودند. این معماران جوان که یا هنوز سال‌های آخر دورهٔ معماری دانشگاه را می‌گذراندند و یا دیری از پایان تحصیلاتشان نمی‌گذشت، توانستند فضاهایی بیافرینند که در تاریخ معماری سابقه نداشت.

از آن جا که بنای شهیاد با شتاب فراوان و کار شبانه‌روزی و با عشق و علاقهٔ طرّاحان و سازندگان طراحی و ساخته شد [۱۰] و نخستین تجربهٔ این گروه طراحی بود، و از آنجا که اولین تجربه همیشه با احساسات شاعرانه آمیخته است، بنا از ویژگی‌های منحصر به فردی برخوردار شد: تماشاگری که زیر تاق اصلی آن بایستد، اثر نوآوری را احساس می‌کند، و به تجربهٔ تازه‌ای می‌رسد که به احتمال بسیار هیچ‌گاه و در هیچ بنای یادبودی نرسیده است. هنگام عبور از پل بین دو بخش تاق اصلی، و این بار در درون بنا، در فضایی که مطلقاً کارکردی ندارد، انسان باز به تجربه‌ای تازه و شاعرانه می‌رسد.

به نظر من، بسیاری از فضاها پس از پایان مرحلهٔ طرّاحی و بدون پیش بینی قبلی ایجاد شدند. به عنوان نمونه، بی‌نظمی پله‌های داخل دو ستون/ پشت‌بند، فضاهایی مدرن و دراماتیک شبیه به معماری ساختارشکنانهٔ لیبسکیند (Liebiskind) و حتی طراحی‌های «زاها حدید» (Zaha Hadid) را به یاد می‌آورند.

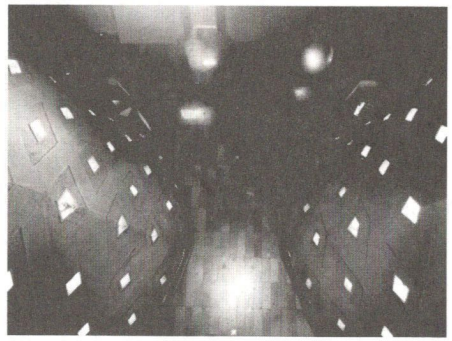
فضاهای درونی درست نقطهٔ مقابل نمای مرتب و منظم و آراستهٔ بیرونی طاق شهیادند. شاید بتوان این دوگانگی را ناشی از ضرورت شتاب در کار دانست. نمای بیرونی نیز خود پیوندی دوگانه از نمادگرایی ساسانی و اسلامی است. البته می‌توان این دوگانگی‌ها را بازتابی از دوگانگی فرهنگ ایرانی در قرن گذشته هم تلقی کرد.

گرچه جامعهٔ ایران در مجموع پذیرای تکنولوژی غرب و مدرنیسم بوده و آن را به فرهنگ بومی‌اش پیوند زده، اما اشتیاق به تداوم طاق‌های سنتی را نیز

از دست نداده است. بناهائی که معماران صاحب نام طراحی کرده‌اند، صرفاً تك نمونه‌هایی متفاوت از این سنت بودند. شهیاد، هم در جزئیات و هم در ساخت، بنایی استثنایی و حداقل دو دهه جلوتر از زمان خود بود.

پانوشت‌ها:

۱. از همهٔ کسانی که وقت گرانبهایشان را در اختیارم گذاشتند، چه در گفت‌وگوی رودررو

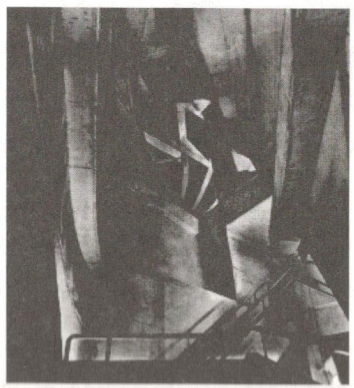


تصویر ۷

یا تلفنی و چه در تبادل پیام‌های الکترونیکی، سپاسگزارم، و بیش از همه، از حسین امانت.

۲. میرچا الیاده، «سمبل‌ها و تصاویر»، *(Symboles et Images)* ص ۳۵، پاریس، انتشارات گالیمار،۲۰۰۴)

۳. متن اگهی مسابقه، *اطلاعات*، دهم شهریور ۱۳۴۵



تصویر ۸-پله‌های داخلی پشت- بندها

۴.متن *اطلاعات*، ۲۲ شهریور ۱۳۴۶، صص ۱ و۱۳

۵. در پروژهٔ ساخت بنا شماری غرفه در زیرزمین و محوطهٔ شهیاد هم پیش‌بینی شده بود که به پیشنهاد خود امانت قرار بود هر یك از آن ها معرف یك سلسلهٔ پادشاهی در تاریخ ایران باشند. این غرفه‌ها، امّا هرگز ساخته نشدند.

۶. گفتگوی تلفنی با هوشنگ سیحون، مهرماه ۱۳۸۶. اما به گفتهٔ ایران‌پور محسن فروغی هم از این طرح حمایت کرده بود.

۷. فروغی هم مدت کوتاهی زندانی شد. مصاحبه با ایرانپور، دی ماه ۱۳۸۶.

۸. مصاحبه با ایرج کلانتری، آبان ماه ۱۳۸۶.

۹. مصاحبه با صدری، دی ماه ۱۳۸۶.

۱۰. به گفته حقیقی، امانت گاهی تا پاسی از نیمه شب در محل بنا می‌ماند.

منابع:

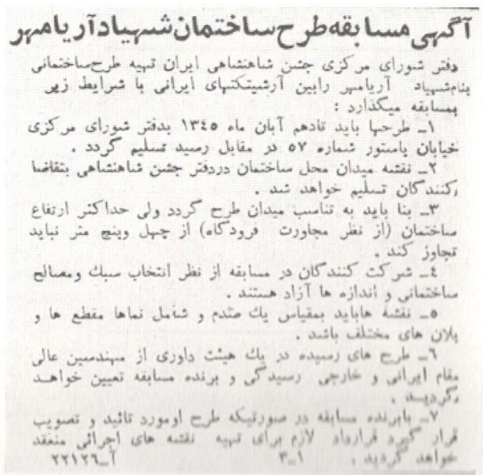
- *بزم اهریمن: جشن‌های ۲۵۰۰ سالهٔ شاهنشاهی به روایت اسناد ساواك و دربار*، جلد سوم، تهران، ۱۳۷۸.

- عبدالمجید اشراق، «هنر و معماری»، *مجله معماری*، شماره ۱۱ و ۱۲.

-گلرخ اسکوئی، «روزگار غریبی است»، روزنامه *اعتماد ملی*، شماره ۳۹۲.

- محمد (سینا) رجائی، «بنای ملی: آزادی یا برج میلاد،» *معماری و ساختمان*، تهران ۱۳۸۶، صص ۶۳-۶۰.

- حسین امانت، گردآورنده، *شهیاد آریامهر*، تهران، شورای جشن های ۲۵۰۰ ساله،



آگهی مسابقه طرح ساختمان شهیاد آریامهر

دفتر شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران تهیه طرح ساختمانی پنام شهیاد آریامهر رابین آرشیتکتهای ایرانی با شرایط زیر بمسابقه میگذارد :

۱ـ طرحها باید تادهم آبان ماه ۱۳۴۵ بدفتر شورای مرکزی خیابان پامنور شماره ۵۷ در مقابل رسید تسلیم گردد .

۲ـ نقشه میدان محل ساختمان دردفتر جشن شاهنشاهی بتقاضا کنندگان تسلیم خواهد شد .

۳ـ بنا باید به تناسب میدان طرح گردد ولی حداکثر ارتفاع ساختمان (از نظر مجاورت فرودگاه) از چهل وپنج متر نباید تجاوز کند .

۴ـ شرکت کنندگان در مسابقه از نظر انتخاب سبك ومصالح ساختمانی و اندازه ها آزاد هستند .

۵ـ نقشه هاباید بمقیاس یك صدم و شامل نماها مقطع ها و پلان های مختلف باشد .

۶ـ طرح های رسیده در یك هیئت داوری از مهندسین عالی مقام ایرانی و خارجی رسیدگی و برنده مسابقه تعیین خواهد گردید .

۷ـ بابرنده مسابقه در صورتیکه طرح اومورد تائید و تصویب قرار گیرد قرارداد لازم برای تهیه نقشه های اجرائی منعقد خواهد گردید .

۱ـ۳ آ ـ ۲۲۱۲۶

۱۳۵۰.

- *کاتالوگ کارهای زاها* حدید، ص ۷۷، نمایشگاه گوگنهایم.
Zaha Hadid ,Guggenheim Museum,2006

- مرجان طاهررازی، «قصهٔ برج پیر،» *همگامان*، شهرداری تهران، ۱۳۸۶.

منابع تصویری:

- تصویر ۱ :
The Complete Pictorial Guide to Tehran Historical Monuments, Andisheh Zand publishing co,Tehran,2000

- تصویر۲: اسناد شخصی

تصاویر۳ و ۴ و ۶ راست و ۸ از کتاب مهندسان مشاور امانت و همکاران تهیه شده توسط مرتضی ممیز.

سایر عکس ها از رضا نجفیان.

آرشیو تاریخ شفاهی بنیاد مطالعات ایران

مجموعهٔ توسعه و عمران ایران
۱۳۵۷-۱۳۲۰
(۹)

جامعه، دولت و جنبش زنان ایران
۱۳۵۷-۱۳۴۲

مصاحبه با
مهناز افخمی

ویراستار: غلامرضا افخمی

از انتشارات بنیاد مطالعات ایران