

راهبردهای طراحی صحنه‌های تهران دوران پهلوی اول در سینما و مجموعه‌های تلویزیونی (با نگاهی خاص به مجموعه تلویزیونی "مدار صفر درجه" در چارچوب نظری "شیوه‌های معماری دوران پهلوی اول" سیدمحسن حبیبی)

پیام فروتن یکتا^{۱*}، یکتا برزی^۲

۱. استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۲. کارشناس طراحی صحنه، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۶/۱۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱۰/۶)

چکیده

یکی از محبوب‌ترین گونه‌های مجموعه‌های تلویزیونی، گونه مجموعه‌های تاریخی است. طراحی صحنه این گونه آثار، در زمره مشکل‌ترین انواع صحنه‌پردازی به‌شمار می‌رود. مشکلاتی نظیر عدم احاطه کامل بر دوره تاریخی مزبور و فقدان شناخت کامل معماری دوره یادشده، ازجمله این مسائل به‌شمار می‌روند. هدف این نوشتار، گشودن پنجره‌ای تازه و علمی بر معماری دوران پهلوی اول و چگونگی استفاده از آن برای طراحی صحنه تلویزیون و سینما است. دوره‌ای تاریخی که سریال‌های متعددی بر مبنای آن ساخته شده و در بسیاری از آنها، صحنه‌پردازی علمی و درستی صورت نگرفته است. روش مورد استفاده در تحقیق، روش تطبیقی است و در همین زمینه، تلاش شده است از نظریه‌های دکتر حبیبی و دسته‌بندی وی مبنی بر معرفی چهار الگوی مشخص و علمی معماری دوره پهلوی اول استفاده شود. در ادامه، طراحی صحنه مجموعه مدار صفر درجه بررسی شده و الگوی چهارگانه دکتر حبیبی، با صحنه‌پردازی این سریال تطبیق داده شده است. نتیجه این تحقیق، طراحی صحنه مدار صفر درجه را به‌عنوان نمونه‌ای درست، علمی و منطبق بر اصول معماری شهری دوره پهلوی اول معرفی کرده است و آن را به‌عنوان یک الگو به طراحان صحنه پیشنهاد می‌دهد.

واژه‌های کلیدی

سبک بین‌الملل، سبک تهران، طراحی صحنه، کلاسیسیسم اروپا، مدار صفر درجه، معماری ملی.

مقدمه

چالش‌های عمده روبرو بوده است. صرف‌نظر از کمبود امکانات، کمبود بودجه و نبود لوکیشن‌های واقعی مربوط به این دوران که به بهانه نوسازی تهران تخریب شده‌اند، نقصان چارچوبی علمی و دقیق از تاریخ معماری تهران نزد طراحان صحنه، همواره مشکل‌ساز بوده است. در بسیاری از این مجموعه‌های تلویزیونی، تماشاگران با ترکیبی ناهماهنگ و حتی نادرست از معماری تهران دوران پس از قاجار و اوایل سلسله پهلوی روبرو می‌شوند. آشفتگی‌ای که معلول نداشتن چارچوب صحیح از شناخت معماری این دوره تاریخی است. یکی از مهم‌ترین معمارانی که تحولات معماری این دوره تاریخی در تهران را دست‌بندی کرده و به معرفی دقیق آن پرداخته است، دکتر سیدمحسن حبیبی^۱ است. چارچوبی که وی تبیین کرده است می‌تواند به‌عنوان راهنمایی مناسب برای طراحان صحنه سینما و مجموعه‌های تلویزیونی تاریخی به‌شمار آید. دو کتاب عمده و مهم وی تحت عناوین *از شار تا شهر* و شرح *جریان‌های فکری معماری و شهرسازی در ایران معاصر*، دو منبع بسیار قابل‌اعتنا برای طراحان صحنه مجموعه‌های تلویزیونی و آثار سینمایی مربوط به تهران معاصر است. در این مقاله که مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی با عنوان *بررسی تطبیقی طراحی صحنه سریال مدار صفر درجه با عناصر و ساختار معماری تهران عصر پهلوی اول* است، تلاش شده تا در چارچوب نظریه حبیبی درباره معماری تهران ابتدای قرن حاضر شمسی، یکی از بهترین نمونه‌های مجموعه‌های تاریخی سال‌های اخیر - *مدار صفر درجه* - شناسایی و بررسی شود. سریالی که صحنه‌های آن توسط ایرج رامین‌فر^۲ طراحی شده است. آنچه مسلم است زمانی که طراحی صحنه آثار تاریخی بر مبنای مدل و چارچوبی علمی و دقیق صورت پذیرد، نتیجه نهایی از کیفیت و بازخوردی مطلوب‌تر برخوردار خواهد شد.

عمر طراحی صحنه و ورود عنوان شغلی طراح صحنه به سینمای ایران، تقریباً به‌اندازه نیمی از قدمت سینما در کشور است. موشق سروری^۱ و *ولسی‌الله خاکدان*^۲، از جمله طراحان صحنه‌ای هستند که اولین بار به‌عنوان متخصص در دکور سینمای ایران از آنها یاد شده است.

اکنون پس از گذشت قریب به نیم قرن از حضور حرفه‌ای و مؤثر طراحی صحنه در سینما و تلویزیون ایران، این فعالیت هنری از جایگاه قابل‌قبول - و نه ایده‌آل - برخوردار شده و تقریباً هیچ اثر تلویزیونی و سینمایی‌ای را نمی‌توان یافت که در عنوان‌بندی آن اثری از طراح صحنه نباشد. نقش طراح صحنه در سینما و تلویزیون ایران، زمانی پررنگ‌تر و حیاتی‌تر می‌شود که فیلم یا مجموعه تلویزیونی تاریخی‌ای در دست ساخت باشد. در همین زمینه می‌توان ادعا کرد بخش اعظمی از پیشرفت و تکامل صحنه‌پردازی سینمایی و تلویزیونی در ایران، مرهون رواج‌یافتن تولید مجموعه‌های تلویزیونی تاریخی بوده است. آثاری همچون *دلیران تنگستان*^۳ ساخته همایون شهنواز^۴، *دایی جان ناپلئون*^۵، اثر ناصر تقوایی^۶، *سلطان صاحبقران*^۷ ساخته علی حاتمی^۸، *سربداران*^۹ به کارگردانی محمدعلی نجفی^{۱۰} و بهترین و ماندگارترین نمونه پس از انقلاب اسلامی، *هزارستان*^{۱۱} ساخته علی حاتمی.

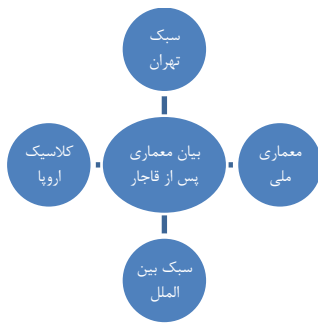
دو مجموعه تلویزیونی *هزارستان* و *سربداران* را که در ابتدای دهه شصت، در شهرک سینمایی غزالی^{۱۲} تولید شدند باید نقطه آغاز طراحی صحنه حرفه‌ای و البته طراحی صحنه آثار تاریخی در تاریخ سینما و تلویزیون ایران دانست. مجموعه‌های تلویزیونی *کیف انگلیسی*^{۱۳}، *شب دهم*^{۱۴}، *میرزا کوچک جنگلی*^{۱۵}، *پس از باران*^{۱۶}، *کلاه پهلوی*^{۱۷} و *مدار صفر درجه*^{۱۸}، از جمله این رویکرد به مجموعه‌سازی تاریخی بوده‌اند. این در حالی است که طراحی صحنه چنین آثاری، همواره با

شیوه‌های رایج در معماری تهران در دوره

پهلوی اول

با انقراض سلسله قاجار و آغاز حکومت پهلوی، نظام سیاسی حاکم تلاش کرد به گسترش نظام مدنی و اجتماعی مدرن بپردازد. در همین زمینه، تأثیرات چشمگیر مواجهه و تعامل با دنیای غرب، بر سازوکار این جهش به‌خصوص از نظر فنی و اجتماعی ملموس و قابل درک بود. اگرچه این تلاش، هیچ‌گاه به‌سرعت و میزان پیشرفت دوران طلایی معماری و

هنر ایران در عصر صفوی نبود؛ باین‌حال، تغییرات و ارتقای موجود در این دوران - آن هم در زمانی نسبتاً کوتاه - انکارشدنی نیست. تغییراتی که بنیان‌های معماری ایرانی را نیز دستخوش تحول و دگرگونی عمیق ساخت و چهره‌های دیگر از شهر و شهرنشینی را به‌وجود آورد. مصطفی کیانی در مقدمه مقاله خود تحت عنوان «*روند شکل‌گیری معماری در دوره پهلوی اول*»، درباره اهمیت تغییرات بنیادین معماری در این دوران می‌نویسد: «دو دهه نخست قرن حاضر در کشور، ایران آن‌چنان دارای تحولات و



نمودار ۱. دسته‌بندی چهارگانه شیوه معماری در دوران پس از قاجار و اوایل دوران پهلوی در چارچوب نظریه دکتر محسن حبیبیسبک تهران

سبک تهران

این روش، ترکیبی از سبک معماری دوره قاجار با عناصر معماری وارداتی و غربی است. این شیوه معماری، بیشتر در ساخت اماکن مسکونی اقشار میانی جامعه به کار گرفته شد. همان‌طور که پیش‌ازاین عنوان شد، دوره پهلوی اول، عصر تلاقی و برخورد دو رویکرد سنتی و غربی در میان جامعه متوسط و مرفه ایران است. درحالی که این دوران گذار، بر طبقات فرودست جامعه ایرانی نیز بی‌تأثیر نبوده است. نگاهی اجمالی به محله‌هایی همچون امامزاده یحیی، سنگلج و عودلاجان که غالب خانه‌ها و عمارت‌های مربوط به این طبقه اجتماعی در آنها قرار داشت، می‌تواند به‌روشنی، رواج چنین سبکی را آشکار سازد. این در حالی است که معماران این شیوه همچنان از رویکرد سنتی خود ضمن داشتن گوشه چشمی به معماری غربی تبعیت می‌کردند. به‌عبارت دیگر، این شیوه معماری را می‌توان سرآغازی بر ورود عناصر و مؤلفه‌های معماری غربی به معماری ایرانی دانست. «معماران سنتی در ایران دوره رضاشاهی، بیشترین حامیان این گرایش بودند. در این دوره، اکثریت مردم جهت ساختن ساختمان‌های کوچک و معمولی مانند خانه‌ها و ساختمان‌های تجاری، اغلب موارد به مهندس معمار مراجعه نمی‌کردند و با کمک معماران سنتی اقدام به ساخت آنها می‌کردند. معماران سنتی این دوره با آموزه‌های سنتی خود و با الگوبرداری از ساختمان‌های مهندسان طراح، سعی می‌کردند که جنبه‌ها و نکته‌های معماری جدید را با روش‌ها و آنچه خود از معماری سنتی می‌دانستند، بیامیزند. لذا ساختمان‌های این دوره را می‌توان در اصل تداوم همان سبک معماری دوره قاجار اواخر دوره ناصری با کمی تغییر در مصالح و تکنیک ساخت دانست (بانی مسعود، ۱۳۸۸: ۱۸۹). از مهم‌ترین معماران این سبک می‌توان به محسن فروغی، وارطان هوانسیان، آبکار و باغلیان اشاره کرد. معماری مبتنی بر ادامه سبک تهران، معماری‌ای برون‌گرا بوده که در عین حال درون را در پرده نگاه می‌دارد. «این معماری نکاتی روشن از خودی‌کردن و درونی

دگرگونی‌های وسیع و بنیانی بوده است و چنان این تغییرات با سرعت و جهش سریعی انجام شده است که در طول تاریخ چندهزاره معماری ایران چنین نبوده است» (کیانی، ۱۳۸۳، ۲۷۷). از جمله مهم‌ترین تغییرات بنیادین معماری ایرانی در این عصر می‌توان به مؤلفه‌های زیر اشاره کرد:

- فاصله گرفتن از معماری سنتی ایرانی و الگوبرداری از معماری غربی؛

- تأثیرپذیری، الگوبرداری و گرایش به نشانه‌ها و مؤلفه‌های معماری ایران باستان؛

- نگاه ترکیبی نسبت به معماری اسلامی، ایرانی و غربی. همسو با چنین تغییرات عمده‌ای، گسترش شهر و افزایش جمعیت شهرهای بزرگ، بنیان‌های معماری سنتی و بناهای بازمانده از دوران گذشته را نیز دستخوش فراموشی و حتی تخریب کرد. «همپای توسعه و گسترش شهر تهران که با تخریب دروازه‌های سیزده‌گانه، فروریختن برج و باروها و پرکردن خندق‌ها همراه بود، تهران در مسیر تازه‌ای قرار گرفت که نظام مدنیت جهانی شهرنشینی خاص بنا به اقتضای زمان ایجاب می‌کرد» (همان، ۲۸۱).

این تغییرات عمده در مفاهیم درونی و بیرونی و تقابل بین گذشته و حال، به تلاش برای کمرنگ‌تر کردن سنت مرسوم پیشین منجر شد. بدین ترتیب چهار الگو و روش در بیان معماری ایرانی به‌وجود آمد که همگی خبر از گرایش به نوگرایی و تجدیدطلبی می‌داد. درباره این چهار الگو و روش متداول معماری این عصر، معماران و محققان متعددی به تحقیق و بررسی پرداخته‌اند. باین حال پژوهش محسن حبیبی برای دستیابی به چهار الگوی یادشده، از مفاهیمی همچون نوآوری و نوآوری استفاده می‌کند. مفاهیم بسیار حیاتی و مهمی که بنیان و شالوده معماری قرن حاضر را در تهران رقم زده است. «در این دوره، در آمدوشد بین مفاهیم درون‌سر و معانی برون‌سر، در تقابل بین کهن و نو، در تلاطم سنت منسوخ و سنت مرسوم، در جدل و جدال بین شکل و محتوا و سرانجام در تعریف رابطه بین انسان و فضای کالبدی، نوآوری (مدرنیته) دومین پژوهشگر خود را در قالب نوآوری (مدرنیسم)، به معنای تسلط ایدئولوژی‌ای برای جایگزین کردن نو به جای کهنه و ایجاد طیفی وسیع از انقطاع و گسست از سنت‌های پیشین باز می‌یابد» (حبیبی، ۱۳۸۵: ۲۷). وی چهار الگوی معماری این دوران مهم در تاریخ معماری ایران را دسته‌بندی می‌کند (همان: ۲۸ و ۲۷) (نمودار ۱)؛ چهار شیوه مهمی که می‌تواند به‌عنوان چارچوبی مناسب برای طراحی صحنه آثار تاریخی این دوران به کار رود.

خانواده‌های مرفه و درباری، برای ادامه تحصیل راهی غرب - به‌خصوص فرانسه - شدند. گروهی از ایرانیانی که در اروپا تحصیل کرده بودند، با اندیشه‌ای نوگرا به کشور بازگشتند و با همراهی و حمایت معماران خارجی، روشی در معماری با هدف ایجاد نوعی وحدت شکلی به‌وجود آوردند. این معماری بیشتر در میدان‌ها و مراکز شهری به‌کار رفت و می‌توان نمونه‌های آن را در میدان‌هایی چون حسن‌آباد، فردوسی و بهارستان جست‌وجو کرد. «معماری مدرن شکل‌گرفته در این دوره، در اصل تحت تأثیر معماری مکتب وین و هنر و معماری اکسپرسیونیسم آلمان قبل از سال ۱۹۳۰ میلادی قرار داشت. این شیوه تا حدودی تحت تأثیر تزئینات جنبش آرنووی فرانسه بود» (بانی مسعود، ۱۳۸۸: ۱۸۶). حقیر نیز در مقاله خود تحت عنوان «سبک‌شناسی آرنوو در معماری معاصر ایران»، به‌طور مفصل درباره تأثیر جنبش آرنوو در معماری معاصر ایران صحبت کرده است. حتی از نظر وی - که شاید کمی اغراق‌آمیز به نظر بیاید - تمام سبک‌های بیان‌شده معماری معاصر ایران به‌نوعی در زیرمجموعه این جنبش قرار می‌گیرند. با توجه به دسته‌بندی حقیر از جنبش آرنوو در غرب، می‌توان استنتاج کرد که معماری دوره پهلوی اول به‌تدریج به جنبش آرنوو نزدیک شد و این دو اندک‌اندک برهم منطبق شدند. همچنین از منظر وی، گرایش خردستیز آرنوو در دوران پهلوی اول، به‌نوعی بیشترین تأثیرات را بر معماری این دوران گذاشت، تا حدی که برخی از منتقدان تنها یکی از گرایش‌های فرعی آن را به‌عنوان تمام معماری دوره اول می‌شناسند (حقیر، ۱۳۸۷: ۶۶ و ۶۷). در این دوران پرتلاطم هنری است که خیابان لاله‌زار نیز، به‌نماد آمیختگی فرهنگی ایران تبدیل شد و راه را بر انگاره‌های متفاوت در عرصه معماری گشود (تصویر ۱). خسرو خورشیدی طراح صحنه پیشکسوت ایرانی که دوران کودکی و نوجوانی خود را در عصر طلایی این خیابان سپری کرده است، اظهار می‌دارد: «وجود بهترین مغازه‌ها و فروشگاه‌ها در خیابان لاله‌زار که از مرکز شهر (میدان توپخانه) آغاز و به‌طرف شمالی‌ترین نقطه تهران شاه‌رضای آن زمان (خیابان انقلاب) ادامه داشت که شمالی‌ترین خیابان تهران بود و به خاطر این موقعیت اولین تئاترها و سینماهای تهران در این خیابان بنا نهاده شد. در نتیجه بزرگ‌ترین و مهم‌ترین خیابان و گردشگاه تهرانی‌ها و شهرستانی‌ها شد» (خورشیدی، ۱۳۹۱: ۱۲۲).

کردن مفاهیم جدید را عرضه می‌دارد و نمونه‌هایی روشن از نوپردازی معماری مسکن ایرانی را به‌دست می‌دهد» (حبیبی، ۱۳۷۸: ۲۸).

معماری ملی یا باستان‌گرایی

در این شیوه که تحت تأثیر مسائلی همچون تجددگرایی، عرب‌زدایی و همچنین روابط گرم سیاسی با آلمان قرار داشت، معماران به‌سمت عناصر ایرانی و اغلب، نشانه‌های بصری موجود در معماری ایران باستان می‌روند. این روش در دوره پهلوی دوم هم «سبک ملی» نام‌گذاری شد. «زمان این نوع گرایش در ایران، هم‌زمان (و البته با اندکی تأخیر) با نگرشی بود که در غرب و در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به معماری نئوکلاسیک اروپا (که آن هم بازسازی و نگرشی جدید به معماری کلاسیک اروپا یعنی یونان و روم است) شده بود. بنابراین طبیعی بود که ذوق رمانتیک‌مآب ایرانیان هم به مانند غربیان به گذشته باستانی خود توجه کند. اما شیوه این نگرش را غربیان و معماران غربی به ایران آوردند... آثاری که در این‌گونه قرار می‌گیرد هرچند که ظاهر و نمادی از دوره باستانی ایران دارد، ولی به‌رحال فرم کلی آن متأثر از معماری اروپایی است» (کیانی، ۱۳۸۳: ۲۹۰).

مجموعه عمارت‌های موجود در باغ ملی همچون ساختمان وزارت امور خارجه فعلی، عمارت شهربان و موزه ایران باستان را باید از جمله بناهای شاخص این سبک و شیوه فکری به‌شمار آورد. بناهایی که در ترکیبی زیبا و موزون، با مؤلفه‌های ایرانی و رویکرد به‌شدت معمارانه به‌وجود آمده‌اند. «در این معماری، تقلید شکل معماری‌های کهن ایران در دوران قبل و بعد از اسلام در دستور کار قرار می‌گیرد. بر نقشه‌ای کاملاً عملکردی و بر روابطی کاملاً جدید، نما و پوسته‌ای کهن طراحی می‌شود» (حبیبی، ۱۳۷۸: ۲۸). این نوع نگاه با ظهور پهلوی دوم کمرنگ‌تر شد و جای آن را سبک معماری بین‌المللی و غربی گرفت. شاید تعامل هرچه بیشتر محمدرضا پهلوی با غرب و سرعت گرفتن مدرنیته کردن ایران و نهادهای آن در این زمینه نقشی اساسی داشته است.

معماری به‌سبک کلاسیک اروپا

از میانه دوران قاجار، تعامل و رابطه ایران با اروپا شدت گرفت. از همین دوران به بعد انبوه جوانان ایرانی منتسب به

اولیه دانشگاه تهران و همچنین بیشتر بناهای کار وارطان را نام برد.

مدار صفر درجه: مجال برای بررسی شیوه‌های معماری دوران پس از قاجار

در سال ۱۳۸۶، یک مجموعه داستانی تلویزیونی تحت عنوان *مدار صفر درجه* از شبکه اول سیما پخش شد که با استقبال گسترده تماشاگران ایرانی داخل و خارج از کشور روبه‌رو شد. حسن فتنی نویسنده و کارگردان این مجموعه، نام آشنایی برای علاقه‌مندان فرهنگ و سینمای ایران به‌شمار می‌آید. او کار حرفه‌ای تصویری خود را در تلویزیون با مجموعه *پهلوانان نمی‌میرند* آغاز کرد و با مجموعه *تلویزیونی پرمخاطب* و محبوب *شب دهم* و پس از آن با مجموعه *مدار صفر درجه* به اوج شهرت رسید.

مدار صفر درجه که داستان آن در دوره تاریخی پهلوی اول می‌گذرد، از تصاویر و صحنه‌های متعدد و متنوعی برخوردار است. این تصاویر، بیننده را به ابتدای دوران پهلوی اول می‌برد و حس نوستالژیک را در وی برمی‌انگیزد. صحنه‌هایی از عمارت‌های قدیمی و اماکن اداری آن دوران در کنار تصاویری از تهران قدیم، مجموعه‌ای تاریخی و چشم‌نواز را در برابر بیننده به وجود می‌آورد. همان‌طور که پیش‌از این عنوان شد، معضل اصلی بسیاری از مجموعه‌های تلویزیونی تاریخی ایرانی را شاید بتوان صحنه‌پردازی‌های نادرست، متشتت و غیرمستند آنها دانست. عامل مهمی که در جذب یا دفع مخاطب به‌شدت می‌تواند مؤثر باشد. در ادامه تلاش می‌شود چهار الگوی معرفی‌شده توسط سیدمحسن حبیبی بر طراحی صحنه‌های مختلف داخلی مجموعه *تلویزیونی مدار صفر درجه* انطباق داده شود و به‌واسطه آن، چگونگی این استفاده و بهره‌برداری بررسی شود. بدین ترتیب می‌توان به پیشنهادهایی برای طراحی صحنه مجموعه‌های تلویزیونی و آثار سینمایی تاریخی مربوط به این دوران دست یافت.

از اماکن مسکونی تا ساختمان‌های اداری:

تنوع در تصویرسازی

مدار صفر درجه، از صحنه‌های داخلی متعدد برخوردار است، به‌طوری که در نهایت و با ارزیابی دقیق می‌توان بیست‌وهفت صحنه داخلی را در این مجموعه شناسایی کرد. با این حال در این ارزیابی، هفت صحنه - به‌عنوان اصلی‌ترین لوکیشن‌های داخلی - بررسی می‌شود.



تصویر ۱. نمایی از خیابان لاله‌زار قدیم، اسکس از خسرو خورشیدی، ۱۳۹۱

(خورشیدی، ۱۳۹۱: ۱۲۲)

معماری مدرن با سبک بین‌المللی

پرهیز از تزئین، روکار و نمای ساده سیمانی (معماری اکسپوز)، تقارن و بهره‌گیری از احجام هندسی خالص، از ویژگی‌های این روش از معماری معاصر است که مستقیماً تحت تأثیر جنبش معماری بین‌المللی قرار گرفته است؛ نوعی معماری که محصول ازدیاد جمعیت، مهاجرت به شهرها، کاهش قیمت تمام‌شده ابنیه مختلف مسکونی و اداری و پیدایش مواد و مصالح جدید است. در دوران بهبود شرایط زیستی، سرعت گرفتن اقتصاد مبتنی بر نفت، غرب‌گرایی و ایجاد نهادهای مدنی وابسته به آن نظیر دادگستری، شهرداری و ... بدون شک پایتخت و شهرهای بزرگ را با پدیده مهاجرت و ازدیاد جمعیت شهرها روبه‌رو کرد. بدین ترتیب سبک مدرن معماری می‌توانست به‌عنوان شیوه‌ای پاسخگو و مناسب وارد معماری ایرانی شود. رواج هرچه بیشتر این شیوه در دوره پهلوی دوم و کم‌رنگ‌تر شدن شیوه‌های دیگر، مؤید این ادعاست. در همین دوران است که سیر مهاجرت از روستاها به شهرها شدت گرفت و نظام مدرن شدن پایتخت اولویت یافت. کیانی در مقاله خود با عنوان «روند شکل‌گیری معماری در دوره پهلوی اول» می‌نویسد: «بناهایی از این دوره هستند که می‌توان گفت تقریباً هیچ‌گونه اثر یا نشانه معماری ایرانی - چه باستانی، چه اسلامی - در آنها به‌کار نرفته است و آنچه که ساخته شده است، بیانگر معماری پیش از مدرن غربی است و نمونه‌هایی مشخص از پیشینه معماری اروپا را می‌توان مشاهده کرد. در این نوع معماری، علاوه بر یک منطق و به‌کارگیری اصول معماری، تقارن، نمای ریتمیک و ... گویای فرم و فضایی است که مستقیماً و بدون هیچ‌گونه دخل و تصرفی همراه با عملکردش از غرب به ایران آمده است» (کیانی، ۱۳۸۳: ۲۹۰). از جمله بناهای منتسب به این شیوه می‌توان عمارت تخریب‌شده تلگرافخانه، بنای حسن‌آباد و مخبرالدوله، بنای دادگستری، و نیز مجموعه ساختمان‌های

جدول ۱. لوکیشن‌های اصلی مجموعه تلویزیونی مدار صفر درجه

۱	عمارت قدیمی ۱ : خانه پدری حبیب پارسا
۲	عمارت قدیمی ۲ : خانه زینت الملوک
۳	عمارت قدیمی ۳ : خانه سعیده
۴	ساختمان اداری ۱ : دفتر روزنامه حبیب پارسا
۵	ساختمان اداری ۲ : کاخ دادگستری
۶	ساختمان اداری ۳ : ساختمان شهرداری
۷	مکان خدماتی : گزند هتل

پرده نگاه داشته، این معماری عمدتاً در ساخت مسکن و از سوی افشار میانه‌حال جامعه به کار گرفته می‌شود. آن بخش از جامعه که به تبع شرایط اقتصادی خود و باورهای فرهنگی خویش در میانه کهن و نو و باورها و حادثه‌ها باقی مانده است» (حبیبی، ۱۳۷۵: ۱۶۳).

تا پیش از این دوره، یکی از مؤلفه‌هایی که معماری ایرانی را از معماری غربی متمایز می‌ساخت، پدیده "درون‌گرایی" بود. این ویژگی، دلایل و انگیزه‌های متعددی داشت؛ دلایلی چون وضعیت جغرافیایی (به دلیل وضع جغرافیایی خاص بسیاری از مناطق ایران، مانند خشکی هوا، بادهای مختلف، شن‌های روان و... امکان ساخت بناهای برون‌گرا نبوده است)، ایجاد امنیت هرچه بیشتر و همچنین رعایت و توجه به مسئله محرمیت در معماری ایرانی. اما در دوران پهلوی و ارتباط و تأثیرپذیری هر بیشتر ایران از دنیای غرب "برون‌گرایی"، جایگزین این ویژگی مهم می‌شود. در لوکیشن خانه پدری حبیب، خصیصه "برون‌گرایی" چندان دیده نمی‌شود. این انتخاب درست در طراحی صحنه را می‌توان به علت تناسب معماری با شخصیت درون‌گرای پدر حبیب و سنتی/مذهبی بودن این خانواده دانست. بدین ترتیب شاید بتوان این لوکیشن را آغازی بر شخصیت‌پردازی مجموعه مدار صفر درجه بر اساس معماری و صحنه‌پردازی تلویزیونی دانست.

ارائه الگو (ترکیب معماری درون‌گرا و برون‌گرا)

همان‌طور که دکتر حبیبی درباره این سبک معماری صحبت می‌کند و از آن تحت عنوان "برون‌گرایی آمیخته در پرده" یاد می‌کند، طراح صحنه چنین فضاهایی نیز باید ضمن توجه به کارکردهای میزانشن، دکوپاژ صحنه‌ها، زوایای دوربین و خصوصیات روان‌شناختی ساکنان موردنظر، با ظرافت تمام، دو جنبه برون‌گرایی معماری و در پرده نگه داشتن حریم‌ها و فضاهای گوناگون را مدنظر قرار دهد. بدین ترتیب طراح صحنه یا باید مستقیماً به سمت انتخاب اصل لوکیشن‌های مربوط به این دوره تاریخی حرکت کند یا با طراحی و اجرای دکور در استودیو به این منظور نزدیک شود. در چنین شرایطی، کلیت معماری اعم از پلان، فضاهای ارتباطی و بافت و جنسیت نمای بنا باید از اسلوب و قواعد این شیوه تبعیت کند و عملیات مدرن‌سازی صحنه با توجه به لوازم ضروری صورت پذیرد. در این میان باید دیوارها به گونه‌ای طراحی و اجرا شوند که قابلیت جابه‌جایی و حرکت را به منظور برداشته‌های بهتر تصویر داشته باشند.

عمارت قدیمی ۱. خانه پدری حبیب پارسا

عمارت مربوط به شخصیت اصلی فیلم - خانه دکتر پارسا - عمارتی نسبتاً بزرگ با پلان شمالی و دارای حیاط است. نمای آن تمام آجری، همراه با در و پنجره‌های بلند چوبی است. فضای داخلی و رنگ دیوارها کرم و کف آن پوشیده از موزاییک است. در این خانه، علاوه بر نمادهای معماری دوره پهلوی همچون نمای تمام آجری، نشانه‌ها و عناصر معماری دوره قاجار نیز به چشم می‌خورند. با توجه به زمان اتفاق این مجموعه - دوره پهلوی اول - وجود این عناصر در چنین صحنه‌ای بدیهی به نظر می‌رسد (تصویر ۲).



تصویر ۲. نمایی از اتاق ناهارخوری منزل پدری حبیب پارسا^۲

با نگاهی دقیق به ظرایف و جزئیات این صحنه، آن را می‌توان از نمونه‌های سبک "تهران‌زدایی" دوران پهلوی اول - که تلفیقی از معماری سنتی با معماری مدرن است - دانست؛ درحالی که شخصیت‌پردازی خانواده دکتر پارسا نیز از چنین رویکردی تبعیت می‌کند. آنها به‌رغم داشتن تحصیلات عالی و سرمایه فرهنگی مناسب، از رویکردهای مذهبی نیز برخوردارند. بدین ترتیب این نوع صحنه‌پردازی و انتخاب لوکیشن را می‌توان مناسب این شخصیت‌ها ارزیابی کرد. با این حال در دوره پهلوی اول، نظام ارتباطی معماری ایران، دستخوش تحولاتی بنیادین شد. «معماری مبتنی بر ادامه سبک تهران در دوره قاجار، تلفیقی از عناصر معماری بومی و بیگانه است. معماری چهره گرفته و در همان زمان روی در نقاب کشیده، برون‌گرا و در عین حال درون را در



تصویر ۳. سالن پذیرایی خانه زینت‌الملوک

از سوی دیگر در دوران پهلوی اول، استفاده از آجر در بنا به‌علت سرعت و سهولت در اجرا، رواج بیشتری یافت. ضمن آنکه رویکردی به عناصر حجمی و مجسمه‌سازی با نگاهی دوگانه به دوران باستان و مؤلفه‌های غربی به‌شکل مجسمه‌ها در میدان‌ها و اماکن اداری و عمومی به‌وجود آمد. این رویکرد جدید را می‌توان در ساختمان‌های کاخ دادگستری، ساختمان شهربانی، (باغ ملی) و ... به‌شکلی کاملاً محسوس مشاهده کرد. آنچه مسلم است، مدرنیسم التقاطی‌ای که خانواده زینت‌الملوک در این مجموعه از آن برخوردارند، به فضا‌سازی و معماری نیز راه می‌یابد و عمارتی را به‌وجود می‌آورد که ترکیبی از همین نگاه شرقی و معماری غربی را شامل می‌شود. «در دوران پهلوی اول، هنرمندان معماری ایرانی و غربی که سازنده بناهای دولتی و آموزشی و صنعتی بودند، برای اولین بار با نوعی انتخاب تاریخی روبه‌رو شدند. آنان باید می‌فهمیدند که از چه دوره چگونه و به چه مقدار انتخاب کنند» (صارمی و رادمرد، ۱۳۷۶: ۱۴۵).

ارائه الگو (دقت در جزئیات و تزیینات معماری)

از آنجا که در معماری امروز تهران نیز مشابه چنین بناهایی را می‌توان یافت، انتخاب لوکیشن نزدیک به این سبک معماری مقرون به صرفه خواهد بود. در غیر این‌صورت، طراح صحنه باید مبادرت به طراحی و ساخت فضاهای داخلی چنین عمارتی کند. در این شیوه از معماری، تزیینات و جزئیات صحنه از مهم‌ترین مسائل موجود است که طراح باید نسبت به آن دقیق باشد و این‌گونه ظرایف را با دقت و توجه بیشتری اعمال کند. شناخت نوع گچ‌بری‌ها و آینه‌کاری‌های دوران پهلوی اول شرط ابتدایی ورود به طراحی چنین صحنه‌هایی خواهد بود.

عمارت قدیمی ۳ - خانه سعیده

لوکیشن مربوط به شخصیت سعیده پارسا نیز عمارتی با پلان شمالی و دارای حیاطی بزرگ است. این ساختمان دوطبقه با نمای آجری بوده و ورودی آن بسیار مرتفع و از

عمارت قدیمی ۲. خانه زینت‌الملوک

این عمارت به یکی دیگر از شخصیت‌های اصلی مجموعه به‌نام زینت‌الملوک جهانبانی تعلق دارد؛ عمارتی بسیار بزرگ با پلانی مرکزی. دیوارهای داخلی این عمارت سفیدرنگ همراه با گچ‌بری‌ها، نقش و نگارها و تزیینات طلایی بوده، و کف سالن‌ها نیز از سنگ‌هایی به‌رنگ قهوه‌ای پوشیده شده است. در ورودی سالن عمارت از ابعادی عظیم و مرتفع برخوردار بوده و از چوبی قهوه‌ای ساخته شده است. پنجره‌های عمارت نیز در تبعیت با در اصلی، چوبی و بلند طراحی و اجرا شده است. نمای این عمارت نیز در راستای معماری رایج دوره پهلوی آجری است. عنصری که بر خلاف لوکیشن اول، بیش از همه چیز در این عمارت مورد توجه قرار گرفته است، گچ‌بری‌ها و تزیینات روی دیوارهای بلند است. در دوره قاجار، گچ‌بری و نقاشی دیوارها از جمله تزیینات مهم معماری به‌شمار می‌آمدند که بخشی از آن به تأثیرپذیری از تزیینات در معماری غرب بازمی‌گشت (تصویر ۳). تزیینات این عمارت در کنار بسیاری از نشانه‌های معماری دوره پهلوی اول را می‌توان نشان و اشاره‌ای به شخصیت متناقض دو صاحبخانه آن دانست. زینت‌الملوک زنی از خانواده‌ای اصیل و البته از دربار قاجار است. او به همسری مردی از سران حکومت پهلوی اول درآمده است؛ در طول مجموعه شاهدیم که آنان به‌علت ازدواجی اجباری از سر مشکلات خانوادگی، دچار اختلافات شدیدی با یکدیگر می‌شوند. همچنین این خانواده سال‌های متمادی را نیز در فرانسه سپری کرده و اکنون به ایران بازگشته‌اند. قرارگیری مجموعه این پیشینه البته متنوع را به‌تمامی در ویژگی‌های این عمارت می‌توان مشاهده کرد. گچ‌بری‌ها و تزیینات فراوان خانه که نشانی از عناصر معماری قاجار است، در کنار ارتفاع بلند دیوارهای عمارت و مواردی دیگر از این دست، بر عظمت این عمارت و جایگاه اجتماعی خانواده ساکن در آن تأکید دارد. «تزیینات بنا در دوره پهلوی اول، همانند دیگر عناصر معماری، شکل متفاوتی نسبت به گذشته پیدا کرد. در دوره قاجار که هنوز بیشترین یادگار را از معماری سنتی خود داشت، اولین تغییرات به‌شکل غربی در حوزه عناصر صوری، ظاهری و تزیینی بنا پدیدار گشت... تغییراتی که به‌طور مستقیم، گچ‌بری‌ها، نقاشی‌های روی دیوار و سقف و قوس‌های نیم‌دایره‌ای دهانه‌ها و یا به‌طور غیرمستقیم و ترکیب‌شده با فضای معماری اعیانی نظیر آینه‌کاری و تزیینات در و پنجره یا شیشه‌های رنگی پدیدار گشت» (همان: ۲۴۳).

عماراتی می‌زند که اگر چه ظاهراً ایرانی و ملی است، لکن با گسستن چند قرنه، به گونه‌ای دیگر کالبد شهرها و معماری و بالنتیجه جامعه را با بحران هویت مواجه می‌کند» (نقی‌زاده، ۱۳۷۹: ۸۷ و ۸۸). بدین ترتیب با توجه به بحران موجود در زندگی خانوادگی ساکنان این عمارت، انتخاب و طراحی چنین شیوه‌ای از معماری دوره پهلوی اول، بسیار هماهنگ و مناسب به نظر می‌رسد. در این فضا است که معماری به سمت شخصیت نمایشی و شخصیت نمایشی به سمت معماری در نوسان است و از یکی به دیگری حرکتی آونگی دارد. از سوی دیگر به دلیل جایگیری این خانواده در نظام سیاسی حاکم که در آن دوره به شدت بر مسئله ملی‌گرایی تأکید می‌کرد، باز هم می‌توان انتخاب چنین لوکیشنی را در راستای تقویت هرچه بیشتر شخصیت‌های داستان ارزیابی کرد. «ناسیونالیست ایرانی، به خوبی از اهمیت آن آگاهی تاریخی اطلاع داشت و می‌دانست که این پیشینه تاریخی چگونه می‌تواند احساسات ملی‌گرایانه را اشاعه دهد. رضاشاه هم در رهگذر اهداف خود، از حربه وحدت ملی بهره‌برداری زیادی کرد» (کاتم، ۱۳۷۱: ۲۱). بدین ترتیب است که خانواده ساکن در این عمارت، به سمت تفکر ناسیونالیستی و وحدت با نظام سیاسی حرکت کرده و از تقدیر تاریخی خود به شدت آگاه است.

ارائه الگو (توجه روان‌شناسانه به معماری)

در صحنه‌هایی از این دست که از بار روان‌شناختی بسیار برخوردارند، طراح می‌تواند علاوه بر پایبندی به سبک مستند و مستدل موجود، تا حدودی از قوانین و قواعد رایج سبکی تخطی کند. بدین ترتیب رئالیسم موجود در معماری تا حدودی به سمت جنبه‌های اکسپرسیو گرایش می‌یابد. در چنین صحنه‌هایی - درست همان‌طور که طراح صحنه مدار صفر درجه عمل کرده است - می‌توان در بستری رئالیستی، از نوعی نورپردازی خاص بهره برد. بدین ترتیب ساختار و شاکله معماری در فضایی واقع‌گرا، از راز و رمز تعبیر‌گرایانه خاص خود برخوردار می‌شود. آنچه مسلم است در آثار سینمایی یا تلویزیونی - به واسطه ماهیت و جوهره آنها - نمی‌توان اسکلت و ساختمان معماری را از هویت واقعی و شیوه تاریخی آن جدا ساخت. در این شرایط، نوع و شیوه نورپردازی به کمک طراح صحنه آمده تا بر جنبه‌های روان‌شناسانه صحنه تأکید کند.

ساختمان اداری ۱. دفتر روزنامه حبیب

این لوکیشن که ورودی اصلی آن در مجموعه با نمایی از ساختمانی واقع در لاله‌زار - شهرک غزالی - به نمایش

چندین ستون برخوردار است. دیوارهای داخلی عمارت، از کاغذ دیواری‌های حاشیه‌دار پوشیده شده و کف آن با سنگ کرم‌رنگ فرش شده است. سقف بسیار بلند آن نیز با چوب‌هایی طرح‌دار پوشیده شده است. خصیصه بارز این عمارت، وجود در و پنجره‌های متعدد چوبی است که به صورت کشویی باز و بسته می‌شوند (تصویر ۴).



تصویر ۴. سالن پذیرایی خانه سعیده

درون عمارت درست مانند صاحبانش که زوجی مرفه و از شخصیت‌های مهم حکومتی به‌شمار می‌آیند، ظاهری پرزرق و برق دارد و البته از نشانه‌های معماری مدرن برخوردار است؛ اما آنچه بیش از هر موضوعی در این لوکیشن مورد توجه قرار می‌گیرد، نمای خارجی آن و وجود ورودی مرتفع همراه با ستون است. نما و ظاهر ساختمان‌ها در دوره پهلوی اول - همانند تغییرات گسترده دیگر در تمامی زمینه‌ها - دستخوش تحولی چشمگیر شد. از جمله این تغییرات می‌توان به قرارگیری ساختمان، بالاتر از سطح زمین اشاره کرد که به زیباتر به نظر رسیدن و تأکید بر نمای بنا منجر می‌شود. همچنین در این دوره، استفاده از ورودی بلند و ستون‌های مرتفع که نشان و تأکیدی بر قدرت و عظمت حکومت پهلوی است، در بسیاری از ساختمان‌ها به‌ویژه ساختمان‌های مهم اداری به چشم می‌خورد. «ورودی‌های بلند و ستون‌های مرتفع و کشیده در بناها، اگرچه از یک نگاه به معماری دوره قدرت‌گرایی آلمان و آغاز قرن بیستم و از نگاه دیگر به عظمت و قدرت باستان‌گرایانه ایران کهن و به تعبیری نئوکلاسیسیسم ایرانی نظر دارد، هرچه باشد در پی اقتدار و عظمت است...» (همان: ۲۴۰).

وجود چنین نشانه‌هایی بر این مسئله تأکید می‌کند که این‌گونه بناها با ویژگی‌های ظاهری مشابه بناهای مربوط به دوره قبل اسلام، کاملاً در زیرمجموعه و تحت تأثیر سبک باستان‌گرایی قرار می‌گیرند. «دوره پهلوی اول که با اتکا و استناد به ملی‌گرایی افراطی، به یکباره بین چهارده تا بیست قرن تاریخ هنر و معماری پربار و افتخار و تکامل‌یافته ایران را به کناری نهاده و با همکاری معماران غیرایرانی، دست به ایجاد

عمدتاً آلمانی بودند- تغییرات، تزیینات و موتیف‌های سنتی ایرانی نیز به آن اضافه شد (تصویر ۶).



تصویر ۶. نمایی از مقابل ورودی اصلی کاخ دادگستری

بدین ترتیب بود که این بنا به عمارتی به شیوه ملی یا باستان‌گرایی تبدیل شد. نمای این ساختمان سیمانی بوده و با پنجره‌هایی بسیار بلند و مرتفع همراه شده است. همچنین ساختمان از سطح زمین بالاتر قرار گرفته و چند ستون ساده و عظیم در نمای آن به کار رفته است. در دیوارهای کنار ورودی اصلی ساختمان نیز نقش برجسته‌هایی کار شده است. داخل ساختمان، تمامی دیوارها و کف پوشیده از سنگ است و با توجه به چندطبقه بودن ساختمان، پلکان‌های عظیمی در آن دیده می‌شود. «پلکان داخلی بناها که تا قبل از دوره معاصر از ارزش فضایی و مکانی کمتری نسبت به دیگر فضاهای داخلی برخوردار بود و این ویژگی در تمامی بناها از خانه‌ها تا مساجد و کاخ‌ها (نظیر کاخ عالی‌قاپو) وجود داشت، به فضایی بزرگ چشمگیر و تشریفاتی بدل گردید و از نظر ترکیب‌بندی فضاها، مکانی مهم، با ارزش و قابل دسترسی سریع را به خود اختصاص داد... شکل غالب پلکان‌های داخلی بناها یا به گونه‌ای هستند که در ابتدا با پلکان عریض شروع و سپس در ادامه و طرفین که معمولاً حلزونی و بدون پاگرد هستند، ساخته شده‌اند که تمامی این شکل از پله‌ها از معماری اروپایی به ایران وارد گشت» (کیانی، ۱۳۸۳: ۲۳۶). این گونه پلکان‌ها را به‌طور معمول در بناهای شهرداری‌ها، شهربانی‌ها و در مکان‌های بزرگ و پر رفت‌وآمد دیگر می‌توان دید. از این بنا به‌عنوان لوکیشن در صحنه مربوط به دادگاه زینت‌الملوک استفاده شده است. از آنجا که دادگاه و دادگستری، خود مسئله‌ای مدرن و جدید در ایران است و ساخت این گونه بناها اساساً به دوران پهلوی بازمی‌گردد، شخصیت‌های قرارگرفته در این صحنه مجموعه نیز افرادی مدرن و در راستای تفکر مدرنیته هستند. در این لوکیشن، بیش از هر شخصیتی بر زینت‌الملوک - که قاتل همسرش است - تمرکز شده است. همان‌طور که پیشتر نیز گفته شد، این شخصیت از جمله شخصیت‌های متجدد و به‌روز جامعه مجموعه به‌شمار می‌آید؛ بدین ترتیب قرارگیری وی در چنین لوکیشنی که اساساً دارای فضای مدرنی در تهران آن روز است،

گذاشته می‌شود، ساختمانی است که دیوارهای داخلی آن خاکستری بوده و کف داخل آن نیز از موزاییک پوشانده شده است. در و پنجره‌های آن از چوب قهوه‌ای است و پنجره‌ها به‌صورت مشبک‌های بسیار ریز که مانع دید از بیرون می‌شود، ساخته شده است (تصویر ۵).



تصویر ۵. دفتر روزنامه حبیب

این لوکیشن یک بنای قدیمی است و نشان خاصی از معماری پهلوی در آن دیده نمی‌شود؛ با این حال به‌نظر می‌رسد طراح سعی بر آن داشته تا به یاری وسایل صحنه و لوازم مختلف، فضا را به تاریخ آن دوران نزدیک سازد. استفاده از ماشین تحریر، رادیو، میز و صندلی لهستانی، قاب عکسی از نمونه روزنامه بیداری، دستگاه چاپ قدیمی، قفسه‌های حروف‌چینی و تلفن‌های قدیمی، همه وسایل مرسوم و مربوط به دوره پهلوی اول است. این روش در طراحی صحنه از جمله راهکارهای متداول در این حوزه به‌شمار می‌آید.

ارائه الگو (تمرکز بر جزئیات معماری در کنار وسایل صحنه)

در شرایط کمبود زمان و بودجه لازم، در برخی صحنه‌ها طراح می‌تواند از سبک معماری لازم فاصله بگیرد و بر وسایل تاریخی و مربوط به سبک دوره مورد نیاز تمرکز کند. در چنین شرایطی، طراح صحنه لازم نیست به تمامیت معماری وفادار بماند. او می‌تواند از یک یا چند عنصر معماری که گویای روشن دوره یا شیوه سبک باشد در کنار لوازم صحنه مربوط استفاده کند.

ساختمان اداری ۲. کاخ دادگستری

یکی از ویژگی‌های تولید آثار سینمایی و تلویزیونی تاریخی معاصر، بهره‌گیری از بناها و ساختمان‌های بازمانده از دهه‌های قبل است. ساختمان کاخ دادگستری که در قسمتی از این مجموعه استفاده شده است، یکی از همان بناهای مهم بازمانده از معماری دوره پهلوی اول است. این ساختمان ابتدا توسط گابریل گورکیان به سبک مدرن بین‌المللی طراحی شده بود؛ اما هنگام ساخت آن توسط معماران - که

انتخاب دو لوکیشن داخلی و خارجی مجزا و ظاهراً بدون ارتباط با یکدیگر برای ساختمان شهربانی، اندیشه‌ی تعامل پلان و نما در ذهن طراح صحنه توانسته است انتخاب‌های درست و هماهنگی را برای وی به همراه بیاورد.



تصویر ۷. نمایی از محوطه‌ی مقابل ورودی اصلی ساختمان شهربانی

ارائه‌ی الگو (تبیین دوره‌ی تاریخی با استفاده از معماری ملی)

همچون بخش پیشین، ساخت مجموعه‌ی تلویزیونی یا اثری سینمایی که فاقد صحنه‌ها و لوکیشن‌های مربوط به شیوه‌ی معماری ملی باشد، مفهوم و معنای دوره‌ی تاریخی پهلوی اول را نخواهد داشت. برای این منظور می‌توان فضاهای داخلی یک عمارت مثلاً اداری را در استودیو طراحی و بازسازی کرده و نماهای خارجی را در فضای اصلی آن تصویربرداری کرد.

ساختمان خدماتی ۱. گرند هتل

یکی از لوکیشن‌هایی که چندین بار در این مجموعه با زوایای مختلف به نمایش درآمده است، کافه رستوران گرند هتل - بازسازی‌شده‌ی آن در مجموعه‌ی "شهرک سینمایی غزالی" - است. این کافه که در واقع جزئی از مجموعه‌ی زیبا و باارزش خیابان لاله‌زار بوده است، تمامی ویژگی‌های خاص این خیابان را در خود جمع کرده است و به نمایش می‌گذارد (تصویر ۸).



تصویر ۸. سالن اصلی گرند هتل

پیشتر درباره‌ی خیابان لاله‌زار و سبک معماری آن که برگرفته از معماری کلاسیک اروپا بود، صحبت شد؛ اما آنچه در ادامه شایان ذکر است، پرداختن به نمای خارجی این گونه بناها، با توجه به هدف اصلی ایجاد وحدت شکلی و چگونگی ارتباط

جذاب و البته منطقی و فکرسده به نظر می‌رسد. «معماری نوین ایران، ضمن اینکه نمی‌تواند به همه‌ی سنت‌های دو هزار و پانصد ساله‌ی خود پشت کند، ناگزیر است حال که نظام اجتماعی - فرهنگی اروپا را کم‌وبیش پذیرفته است، فنون معماری اروپا را نیز بپذیرد تا بتواند ارکان نظام اجتماعی - فرهنگی اروپا را در آثار خود جای بدهد. از این روست که در معماری رضاشاهی، عناصر، بیشتر از معماری باستانی و سنتی گرفته شده‌اند و فنون از معماری تکامل‌یافته‌ی غرب» (رجبی، ۱۳۵۵، ۶۰). در همین زمینه، نمونه‌ی کامل چنین رویکردی را می‌توان در کاخ دادگستری تهران مشاهده کرد.

ارائه‌ی الگو (تبیین دوره‌ی تاریخی با استفاده از معماری مدرن)

طراحی صحنه‌ی فضای تهران دوران پهلوی اول، بدون به‌کارگیری لوکیشن‌های حاوی شیوه‌ی معماری مدرن - بین‌المللی، فاقد معنا خواهد بود. بدین ترتیب طراح باید برای تبیین و تفهیم این دوره‌ی تاریخی از تهران معاصر، از این شیوه‌ی معماری استفاده کند. لزوم هماهنگی میان فیلمنامه‌نویس، کارگردان و طراح صحنه برای گنجاندن بناهای شاخص این دوران در فیلمنامه و اثر، ضروری به نظر می‌رسد.

ساختمان اداری ۳: ساختمان شهربانی

این ساختمان نیز از عمارتی با نمای آجری، پنجره‌های بلند و چوبی و حوض و باغچه‌ای که در میان حیاط قرار دارد، تشکیل شده است. داخل ساختمان از چند راهرو تشکیل شده که هر یک از این راهروها دارای ورودی‌هایی به چند اتاق مختلف است. دیوارهای داخلی، بلند و تماماً سفید بوده و کف سالن‌ها نیز همگی از سنگ رنگ روشن پوشیده شده است (تصویر ۷).

برای ورودی اصلی این لوکیشن در مجموعه، از نمای بیرونی ساختمان وزارت امور خارجه‌ی فعلی - که در باغ ملی واقع است - استفاده شده است؛ ساختمانی که از نمونه‌های عالی سبک ملی‌گرایی دوره‌ی معماری پهلوی اول است. آنچه طراح صحنه در انتخاب این لوکیشن از یاد نبرده است، رابطه و تعامل مستقیم پلان و نماست. مؤلفه‌ای تقریباً جدید که رواج آن در غرب، تقریباً با اواخر دوران قاجار مقارن بوده است. «در اواسط قرن نوزدهم بود که کم‌کم پلان به دلیل اهمیت یافتن فضاهای عملکردی، نقش و معیاری مهم برای معماری پیدا کرد. پدیده‌ای که پیش‌ازین چنین مطرح نبود. در واقع این اندیشه در ادامه‌ی نظریه‌ای بود که توسط معمارانی نظیر دوراند ابراز شد مبنی بر اینکه یک پلان خوب، خود به خود یک نمای خوب را به‌وجود خواهد آورد» (کالینز، ۱۳۷۵: ۲۹۱). بدین ترتیب به‌رغم

ممنوعیت مواجه شد» (صفامنش و منادی‌زاده، ۱۳۷۸: ۲۵۶). بدین ترتیب با توجه به شخصیت‌هایی که در این لوکیشن رفت‌وآمد می‌کنند و حوادث داستان مجموعه را پیش می‌برند، انتخاب کافه گراندهتل، مناسب به نظر می‌رسد. شخصیت‌هایی که در عرصه قدرت سیاسی و اقتصادی فعالیت می‌کنند و در شرایط تغییر گذار از سنت به مدرنیسم دوران پهلوی اول از رویکردی غربی برخوردارند، غالب آنها به شدت برون‌گرا هستند که اتفاقاً به قصد تظاهر و به رخ کشیدن خود دست به کنش می‌زنند.

ارائه الگو (توجه به پنجره به عنوان پل ارتباطی میان جهان‌های درونی و بیرونی معماری)

یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های موجود در معماری دوره گذار پهلوی اول، پنجره بوده است. عنصر مهمی که تا پیش از آن تنها در معماری درون‌گرا کاربرد داشت و یک جهان درونی را به جهان درونی دیگر متصل می‌کرد. اما در این دوره تاریخی است که پنجره کاربردی دیگر می‌یابد و نقش اتصالی میان معماری درون‌گرا و برون‌گرا را پیدا می‌کند. طراح صحنه چنین آثاری باید بر کارکرد، اهمیت و جزئیات پنجره‌های فضاهای خود، بیش از سایر عناصر توجه کند. شاید وی باید تلاش کند تا پنجره را به‌مثابه یک شخصیت نمایشی ارزیابی کند.

آنها با فضای خارجی خود توسط عناصری همچون پنجره است. «در این دوره برای نخستین بار پنجره‌ها یکی پس از دیگری به روی کوچه‌ها و خیابان‌های جدیدالاحداث گشوده می‌شدند، دیوارهای حیاط‌ها کوتاه‌تر می‌شوند و چون باز شدن پنجره‌ها به کوچه‌ها و خیابان‌ها حرمتی تازه به آنها می‌بخشد و برای نخستین بار از طریق پنجره‌ها راهی به درون خانه‌های خود می‌یابند از آرایش بیشتری برخوردار می‌شوند» (رجبی، ۱۳۵۵: ۱۱۱). بدین ترتیب بود که انبوه پنجره‌های دفاتر، مغازه‌ها و اماکن مسکونی با نرده‌هایی از فرفورژه در خیابان لاله‌زار به وجود آمد و شکلی تازه از معماری ایرانی را رقم زد. در لوکیشن گرند هتل که قسمتی از مجموعه خیابان لاله‌زار بوده است، تماشاگر با نمای سراسر در و پنجره‌ای روبه‌رو می‌شود که تا نیمه بیشتر آن را شیشه پوشانده است. هدف از ایجاد این‌گونه نماها و تعدد پنجره‌های رو به خیابان‌ها و معابر، همان توجه به مسئله برون‌گرایی و البته تجدیدگرایی بوده است. «در سال ۱۳۰۷ بلدیه اعلام کرد مغازه‌داران، درها و پنجره‌های دکان‌های خود را با نوع شیشه‌ای آن جایگزین کنند. در همان سال نخستین قوانین ناسازی در خیابان‌های تعریض‌شده را نیز اعلام کرد. طبق این مقررات، ارتفاع دیوار حداکثر سه متر، بنای یک طبقه سه متر و دو طبقه هشتونیم متر تثبیت شد. نوع مصالح ناسازی نیز آجرتراش یا قزاقی با آزاره پاسنگ تعیین شد... در این مقررات احداث بنای خشتی، چینه‌ای و کاهگلی با

جدول ۲. جدول ارزشیابی میزان استفاده از چهار شیوه معماری دوره پهلوی اول در لوکیشن‌های مهم مجموعه مدار صفر درجه

لوکیشن	ویژگی‌های سنتی	ویژگی‌های مدرن	ویژگی‌های ملی	ویژگی‌های کلاسیک اروپا
خانه پدری حبیب پارسا	****	**	*	*
خانه زینت‌الملوک	*	**	**	****
خانه سعیده	**	**	**	****
دفتر روزنامه حبیب پارسا	**	**	*	**
کاخ دادگستری	**	****	***	*
ساختمان شهربانی	**	**	****	**
گرند هتل	***	*	*	***

نتیجه

آنچه در الگوی به‌دست‌آمده در بررسی تطبیقی مجموعه تلویزیونی مدار صفر درجه با شیوه‌های معماری رایج در دوره پهلوی اول بیش از هر چیز جلب توجه می‌کند، استفاده از معماری برون‌گرا در کنار معماری درون‌گراست؛ مؤلفه بسیار مهمی که شاید بتوان آن را مختص این دوره تاریخی و ورود ایران و معماری آن به عرصه مدرن دانست. به‌عبارت دیگر این بررسی تطبیقی به طراحان صحنه سینما و تلویزیون

طراحی صحنه مدار صفر درجه را باید نمونه‌ای قوی و مثال‌زدنی از حضور اندیشمندان و هماهنگ هر چهار شیوه معماری دوره پهلوی اول به‌شمار آورد. نمونه‌ای که در تطبیق آن با چهار شیوه مرسوم معماری دوره پهلوی اول، می‌توان الگوهایی فراگیر را در همین زمینه به طراحان صحنه تلویزیون و سینما پیشنهاد و ارائه کرد (جدول ۳).

و اندیشه غالب در این دوره نیز - علاوه بر زیبایی‌شناسی درست اثر - به مخاطب منتقل و اثری به یاد ماندنی و قابل استناد در حوزه فیلم و تصویر خلق خواهد شد.

پیشنهاد می‌کند برای به‌دست آوردن نتیجه‌ای بهتر در زمینه طراحی صحنه آثار مربوط به این دوره تاریخی لازم است ترکیبی از معماری درون‌گرا و بیرون‌گرا را در کنار و به‌موازات یکدیگر به‌وجود آورند. بدین ترتیب ماهیت، جوهره

جدول ۳. الگوهای پیشنهادی برای طراحی صحنه آثار مربوط به دوران پهلوی اول با توجه به شیوه‌های معماری این دوران تاریخی

۱	ترکیب معماری درون‌گرا و بیرون‌گرا
۲	دقت در جزئیات و تزیینات معماری (نظیر گچ‌بری، آینه‌کاری، فرسک و ...)
۳	توجه روان‌شناسانه به معماری (رابطه متقابل شخصیت‌های نمایشی و معماری)
۴	تمرکز بر دیتیل‌های معماری (نظیر در، تاقچه، شومینه، ستون و ...) در کنار اکسسوار
۵	تبیین دوره تاریخی با استفاده از معماری مدرن
۶	تبیین دوره تاریخی با استفاده از معماری ملی
۷	توجه به پنجره به‌عنوان پل ارتباط میان جهان‌های درونی و بیرونی معماری این دوره تاریخی

پی‌نوشت‌ها

۱. **موشق سروری:** (۱۳۶۰ - ۱۲۸۹) نویسنده، تهیه‌کننده، کارگردان و طراح صحنه تئاتر و سینمای ایران.
۲. **ولی‌الله خاکدان:** (۱۳۷۵ - ۱۳۰۲) دکورساز و طراح صحنه تئاتر، تلویزیون و سینمای ایران.
۳. **دلیران تنگستان:** مجموعه‌ای تلویزیونی که در چهارده قسمت در اسفند ۱۳۵۴ از تلویزیون ملی ایران پخش شد.
۴. **همایون شهنواز:** نویسنده و کارگردان تلویزیون و سینمای ایران که معروف‌ترین اثر وی دلیران تنگستان بوده است.
۵. **دایی جان ناپلئون:** پرطرفدارترین مجموعه تلویزیونی قبل از انقلاب - ساخته ناصر تقوایی - که در سال ۱۳۵۵ از تلویزیون پخش شد.
۶. **ناصر تقوایی:** (۱۳۲۰) فیلمنامه‌نویس و کارگردان تلویزیون و سینمای ایران.
۷. **سلطان صاحبقران:** یک مجموعه تلویزیونی سیزده قسمتی که در سال ۱۳۵۴ توسط علی حاتمی ساخته شد.
۸. **علی حاتمی:** (۱۳۷۵ - ۱۳۲۳) داستان‌نویس، فیلمنامه‌نویس، تهیه‌کننده و کارگردان تلویزیون و سینمای ایران.
۹. **سربداران:** مجموعه‌ای تلویزیونی که در سال ۱۳۶۳ و براساس جنبش سربداران علیه استیلای مغولان ساخته شد.
۱۰. **محمدعلی نجفی:** معمار، نویسنده و کارگردان تلویزیون. شاخص‌ترین اثر وی مجموعه تلویزیونی سربداران بوده است.
۱۱. **هزاردستان:** عنوان مشهورترین مجموعه تاریخی تلویزیون ایران که در سال ۱۳۶۶ از سیمای جمهوری اسلامی پخش شد.
۱۲. **شهرک سینمایی غزالی:** شهرکی واقع در غرب تهران که در سال ۱۳۵۸ برای مجموعه تلویزیونی هزاردستان در دو بخش تهران قدیم و لاله‌زار ساخته شد.
۱۳. **کیف انگلیسی:** مجموعه تلویزیونی موفق‌تری که در سال ۱۳۷۸ توسط سید ضیاء‌الدین دری ساخته شد.
۱۴. **شب دهم:** مجموعه‌ای تلویزیونی که به کارگردانی حسن فتحی در سال ۱۳۸۰ ساخته شد.
۱۵. **میرزا کوچک جنگلی:** عنوان مجموعه‌ای تلویزیونی که ساخت آن در سال ۱۳۶۳ آغاز شد و در سال ۱۳۶۶ پایان یافت.
۱۶. **پس از باران:** یک مجموعه تلویزیونی خانوادگی که توسط سعید سلطانی ساخته و در سال ۱۳۷۹ پخش شد.
۱۷. **کلاه پهلوی:** دومین مجموعه تاریخی سید ضیاء‌الدین دری که در سال ۱۳۹۱ از تلویزیون پخش شد.
۱۸. **مدار صفر درجه:** مجموعه تلویزیونی ساخته حسن فتحی که از اردیبهشت سال ۱۳۸۶ به روی آنتن رفت. این مجموعه به دوران جنگ جهانی دوم و اتفاقاتی که در ایران آن دوران به وقوع پیوست می‌پرداخت.
۱۹. **سید محسن حبیبی:** (۱۳۲۶) معمار و شهرساز، استاد پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران.
۲۰. **ایرج رامین‌فر:** طراح صحنه تلویزیون و سینمای ایران. او را می‌توان شاخص‌ترین طراح صحنه سینمای ایران دانست. تخصص ویژه وی شناخت و طراحی صحنه‌های ایران معاصر است.
۲۱. کلیه تصاویر مربوط به سریال مدار صفر درجه که در این پژوهش از آنها استفاده شده است، تصاویری‌اند که نگارندگان به فراخور بحث، از همین سریال که توسط انتشارات سروش تکثیر و منتشر شده است، گزینش کرده‌اند.

منابع

- بانی مسعود، امیر (۱۳۸۸)، *معماری معاصر ایران (در تکاپوی سنت و مدرنیته)*، انتشارات هنر و معماری قرن، تهران.
- پیرنیا، محمد کریم (۱۳۶۹)، *شیوه‌های معماری ایران*، نشر هنر اسلامی، تهران.
- حبیبی، سید محسن (۱۳۷۵)، *از شار تا شهر: تحلیلی تاریخی از مفاهیم شهر و سیمای کالبدی آن، تفکر و تأثر*، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- حبیبی، سید محسن (۱۳۸۵)، *شرح جریان‌های فکری معماری و شهرسازی در ایران معاصر با تأکید بر دوره زمانی ۱۳۵۷ - ۱۳۸۳*، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.

کالینز، پیتر (۱۳۷۵)، *دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن*، ترجمه حسین حسن پور، نشر قطره، تهران.

کیانی، مصطفی (۱۳۸۳)، *معماری دوره پهلوی اول، دگرگونی اندیشه‌ها، پیدایش و شکل‌گیری معماری بیست‌سده معاصر ایران ۱۳۲۰ - ۱۲۹۹*، مؤسسه تاریخ مطالعات معاصر ایران، تهران.

معرفت، مینا (۱۳۷۵)، *پیشکسوتانی که به تهران مدرن شکل دادند، تهران پایتخت دوست‌ساله*، سازمان مشاور فنی و مهندسی شهر تهران و انجمن ایران‌شناسی فرانسه: ۱۳۷ - ۱۰۳.

نقی‌زاده، محمد (۱۳۷۹)، *رابطه هویت سنت معماری ایران با مدرنیسم و نوگرایی*، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۷: ۹۱-۷۹.

حقیر، سعید (۱۳۸۷)، *سبک‌شناسی آرنوو در معماری معاصر ایران*، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۳۵: ۶۳-۷۳.

خورشیدی، خسرو (۱۳۹۱)، *آن روزگاران تهران*، نشر کتابسرا، تهران.

رجبی، پرویز (۱۳۵۵)، *معماری ایران در عصر پهلوی*، انتشارات دانشگاه ملی ایران، تهران.

صارمی، علی اکبر و رادمرد، تقی (۱۳۷۶)، *ارزش‌های پایدار در معماری ایران*، انتشارات میراث فرهنگی، تهران.

صفا منش، کامران و منادی زاده، بهروز (۱۳۷۸)، *تحولات معماری در سال‌های ۱۳۲۰-۱۲۹۹*، نشریه کنگره بین‌المللی معماری و شهرسازی ایران، جلد دوم.

کاتم، ریچارد (۱۳۷۱)، *ناسیونالیسم در ایران*، ترجمه احمد تدین، انتشارات کویر، تهران.