پدیدارشناسی مکان و فضا در صحنهٔ تئاتر با توجه به نظریات نوربرگ شولتز (مطالعهٔ موردی کارگردانی نمایش اینشتین در ساحل رابرت ویلسون)

النار عبداللهی موسالو*
حمیدرضا افشار**

تاریخ دریافت: ۹۹/۴/۲۵
تاریخ پذیرش: ۹۹/۸/۱۳

چکیده

تئاتر و معماری از طریق مکان به خلق فضا و روح زندگی می‌پردازند و دارای ماهیت حرکت، زمان، ریتم، نور و رنگ هستند. فضا و زمان مهم‌ترین عناصر مشترک این دو هنر می‌باشند. کارگردانان و طراحان صحنهٔ تئاتر در صورت استفادهٔ ارگانیک از رابطهٔ انسان و مکان در خلق فضا، می‌توانند به اجراهای بامعنا و دارای هویت دست یابند. پدیدارشناسی، به دلیل داشتن قابلیت شناخت رابطهٔ انسان و مکان، می‌تواند دراین فرآیند مؤثر باشد. مقالهٔ حاضر به بررسی تحلیلی مفهوم فضا در کارگردانی تئاتر و اجرا از دیدگاه کریستین نوربرگ شولتز می‌پردازد. مسئله اصلی این پژوهش ارزیابی شاخص‌های مفهومی و کاربردی مرتبط و بینارشته‌ای معماری و تئاتر در اجرا است، بر این اساس به منظور دستیابی به هدف اصلی پژوهش با توجه به نظریات و دیدگاه‌های شولتز، اجرای اینشتین در ساحل به طراحی و کارگردانی رابرت ویلسون مورد تحلیل قرار گرفت. بدین سبب از طریق تحلیل دیدگاه‌های پدیدارشناسانهٔ شولتز به ساختار موجود در شناخت فضا، به روش تحلیلی توصیفی سعی گردید به شاخص‌های ارزیابی فضا و ویژگی‌های آن در کارگردانی تئاتر دست یافت. نتایج تحقیق نشان می‌دهد برای بهبود ارتباط ارگانیک مخاطب و بازیگران با اجرا، از طریق رابطهٔ انسان و مکان در خلق فضا، با رویکرد پدیدارشناسی می‌توان به صحنهٔ تئاتر و اجرا هویت و معنا بخشید.

کلیدواژه‌ها: فضا، مکان، طراحی صحنه، کارگردانی، کریستین نوربرگ شولتز، پدیدارشناسی، رابرت ویلسون

*. دانشجوی کارشناسی ارشد کارگردانی دانشگاه هنر تهران. Email: eabdollahi900@gmail.com
**. دانشیار، عضو هیئت علمی گروه نمایش دانشگاه هنر تهران (نویسندهٔ مسئول). Email: h.r.afshar@art.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]

مقدمه

مقاله حاضر به مطالعهٔ مفهوم فضا به صورت تطبیقی در دو حوزهٔ معماری و تئاتر پرداخته است. بهره بردن از علم معماری و تطبیق آن در طراحی صحنه و فضاسازی اجرای تئاتر از اهداف اصلی این پژوهش است. نوربرگ شولتز به‌عنوان چهرهٔ برجسته پدیدارشناسی معماری به بررسی فضا و مکان در آثار معماری پرداخته است. نظریات او در این زمینه برای بررسی و شناخت فضا و مکان در صحنهٔ تئاتر، کارآمد است. بنا به گفتهٔ نوربرگ شولتز: «وجود بنا به معنی وجود مکان معماری نیست؛ بلکه مکان به معنی سکونت گزیدن، یعنی نحوهٔ بودن انسان است. بدون حضور انسان مکان هویت ندارد» (نوربرگ شولتز، ۱۳۸۸: ۱۵). جوهر اصلی معماری فضاست و در فضای معماری، انسان حرکت و زندگی می‌کند.

فضای نمایشی، فضایی مصنوع و انتزاعی است که برای بازیگر و حرکت نمایشی‌اش و نیز برای رسیدن به معنای اثر ساخته شده است. فضا در صحنهٔ تئاتر، نه تنها با بازیگران به‌عنوان شخصیت‌های نمایش، بلکه با تماشاگران نیز وارد مراوده می‌شود و ما را با مفاهیمی آشنا می‌کند که فراتر از مکان است. فضای نمایشی، قوهٔ خیال تماشاگر را به کار می‌گیرد و به این طریق آنها را به بطن اثر نمایشی وارد می‌کند.

تئاتر و معماری وجه اشتراکی از نظر ماهیت مکان، زمان، حرکت، فضا، ریتم، نور و رنگ دارند، و هر دو به خلق فضا و روح زندگی می‌پردازند. نمایش فضا در تئاتر از طریق طراحی صحنه، میزانسن، اشیا، نور، رنگ، بافت و نظایر آن رخ می‌دهد که در نهایت منجر به تخیل تماشاگر و کاراکترهای نمایش می‌شود. مکان و فضای معماری و نمایشی، خیال و انتزاع را به کار می‌گیرد. تخیل نمایشی در مسیر ساخت جهان اجرا و مکان‌هایی که شخصیت‌های مخلوق در طول زندگی در آن باورپذیر شوند ازجمله وظایف ذاتی کارگردان است. کار طراحی صحنه با متن و عنصر فضا، آشکار کردن مفاهیم نهفته در متن نمایشنامه و تولید متن نانوشته و اجراست.

این مقاله به بررسی و تحلیل مفهوم مکان و فضا در نمایش «اینشتین در ساحل» اثر رابرت ویلسون، با توجه به دیدگاه نوربرگ شولتز پرداخته است. رابرت ویلسون کارگردان تئاتر فضا، تحت تسلط اندیشه‌های مربوط به ساختار و ترکیب‌بندی اجرا، کوشیده است از این طریق تماشاگر را از عناصر صوری موجود در یک اجرا آگاه سازد. از دلایل انتخاب و تحلیل فضا و مکان در نمایش اینشتین در ساحل، غنی بودن عناصر تصویر و فضاسازی‌های متنوع و چشم‌گیر در این نمایش است.

پژوهش حاضر به شیوه تحلیلی توصیفی می‌باشد. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات نیز به کمک نظریهٔ پدیدارشناسانهٔ شولتز برای تحلیل فضا و عناصر آن در طراحی صحنه و فضاسازی نمایش اینشتین در ساحل اثر رابرت ویلسون انجام پذیرفته است.

پیشینهٔ پژوهش

در راستای شناخت و بررسی فضا و مکان معماری بنا به نظریات پدیدارشناسانه‌ی نوربرگ شولتز و دیگر نظریه‌پردازان در این زمینه از جمله مارتین هایدگر، موریس مرلوپونتی و یوهانی پالاسما تألیفات وتحقیقاتی به زبان‌های مختلف صورت گرفته، که به زبان فارسی نیز ترجمه شده است. در کتاب *پدیدارشناسی مکان* (۱۳۸۷)، نوشتهٔ پروین پرتوی، مکان معماری بنا به نظریات پدیدارشناسانه و نیز نظریات کریستین نوربرگ شولتز مورد بررسی قرار گرفته است. مقاله‌ای تحت عنوان «نسبت فضا و مکان در اثر معماری با تکیه بر اندیشه‌های مارتین هایدگر و کریستین نوربرگ شولتز» (۱۳۹۱)، نوشتهٔ ایمان رییسی و حسام عشقی صنعتی، به بررسی مفهوم فضا و مکان با توجه نظریات پدیدارشناسانه پرداخته است.

مقاله‌ای تحت عنوان «Spirit of place in the Christian Norberg-Schulz' phenomenology of architecture» (۲۰۱۲)، استخراج شده از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد معماری، توسط (Almantas Samalavi)، از دانشگاه فنی ویلنیوس گدیمیناس (Vilnius Gediminas Technical University)ترجمه شده به انگلیسی از زبان لیتونیایی، به روح مکان از دیدگاه پدیدارشناسانهٔ نوربرگ شولتز پرداخته است. و نیز مقاله‌ای به زبان انگلیسی، تحت عنوان «Christian Nor-

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]

berg-Schulz and Existial Space» (۲۰۱۱)، استخراج شده از پایان‌نامهٔ دکترای معماری (فرح حبیب‌زاده) از دانشگاه آزاد اسلامی تهران، به تحریر در آمده است که به فضای معماری از دیدگاه پدیدارشناسانه شولتز پرداخته است.

در مقاله‌ای تحت عنوان «پدیدارشناسی مکان در نماشنامهٔ گزارش خواب نوشتهٔ محمد رضایی‌راد با تمرکز به آرای گاستن باشلار در بوطیقای فضا» (۱۳۹۴)، نوشته شده توسط مصطفی مختاباد و علی رویین، به پدیدارشناسی مکان در نمایشنامهٔ رضایی‌راد پرداخته است. و در نهایت مقاله‌ای تحت عنوان «چگونگی تبدیل روایت دراماتیک به فضای دراماتیک با استفاده از عناصر میزانسن بر اساس نظریه حس مکان نوربرگ شولتز» در سال (۱۳۹۷)، استخراج شده از پایان‌نامهٔ دکترای (محمدحسین عابدی)، با عنوان «تدوین الگوی آموزشی برای دانشجویان معماری مبتنی بر نظریه میزانسن» به راهنمایی دکتر ایرج اعتصام و دکتر سیدمصطفی مختاباد امرئی و مشاورهٔ دکتر آزاده شاهچراغی، به چاپ رسیده است. این مقاله تنها پژوهش حاضر در زمینهٔ نظریه حس مکان شولتز و تطبیق آن در هنر تئاتر است.

در میان آثار پژوهشی و تألیفی در زبان فارسی، تا به امروز هیچ موردی به صورت خاص به موضوع بررسی فضا و مکان در صحنهٔ تئاتر بنا به نظریهٔ پدیدارشناسانهٔ نوربرگ شولتز نپرداخته است. در مقالهٔ پیش رو، این مباحث مورد بررسی و پژوهش قرار می‌گیرد.

پدیدارشناسی

پدیدارشناسی[1] جنبشی فلسفی است که در آلمان و اوایل سدهٔ بیستم آغاز شد و در فرانسه گسترش یافت. ادموند هوسرل (۱۹۶۴) و مارتین هایدگر فلاسفهٔ آلمانی و موریس مرلوپونتی و ژان‌پل سارتر فلاسفهٔ فرانسوی از جمله چهره‌های بارز این جنبش بودند. آنچه ما امروز از مفهوم و رشتهٔ پدیدارشناسی می‌دانیم همه بر اساس تعاریفی از این عنوان است که ادموند هوسرل آن را از کتاب *پژوهش‌های منطقی* (۱۹۰۰) خود آغاز کرده است.

هوسرل کار خود را با تمایز قائل شدن میان دو نوع اصلی از دانش آغاز کرد: دانش بنیادی و دانش روانی. دانش بنیادی دانشی بود که از طریق مداخلهٔ حسی با جهان تجربی حاصل می‌شد. رنگ، بافت، شکل و بو چیزهایی بودند که امکان شناخت‌شان از طریق مواجههٔ مستقیم با جهان وجود داشت. از سوی دیگر، دانش روانی دانشی پیشینی، درونی و مطلق بود. دانشی بود که ضرورتاً مستلزم مرجعی در جهان خارج نبود. هوسرل با رد کردن تقابل دیرینهٔ میان تجربه درونی سوبژکتیو جهان خارجی که در آن زندگی می‌کنیم، شیوه‌ای جدید برای اندیشیدن در باب دانش به مثابهٔ تجربه‌ای سوبژکتیو که هم از جهان است و هم در جهان بنیان نهاد (کراسنر، سالتز، ۱۳۹۷: ۴۱).

اهمیت پدیدارشناسی هوسرل در این نکته نهفته است که جهان را هم به منزلهٔ ابژهٔ دانش می‌شناسد و هم به منزلهٔ عرصه‌ای که این دانش در آن کسب می‌شود. از منظر هوسرل، جهان فقط مکانی ثابت که چیزها در آن وجود تجربی دارند، یا صرفاً مکانی که تجارب ذهنی ما در آن جا می‌گیرد نبود؛ بلکه جهان در این منظر محیطی ـ یا به قول هوسرل افقی ـ پویا، چهاربعدی و به تمامی در هم تنیده بود که در آن فعالانه مشغول شناخت چیزهایی هستیم که می‌شناسیم. بنابراین، هوسرل برای زدودن دانش ما از آلودگی وجود تجربی ابژه در جهان، پدیدارشناسی خود را به مثابهٔ علم شکل داد (همان: ۴۲).

یکی از مفاهیم اساسی مورد بحث در ساحت پدیدارشناسی، امر تجربه است که تعریف این مفهوم و نسبت آن با پدیدارشناسی نیز در میان فلاسفه مختلف مورد بحث بوده اما به‌طور کلی می‌توان گفت «پدیدارشناسی اساساً ساختار انواع گوناگون تجربه را بررسی می‌کند. از ادراک، اندیشیدن، یادآوری، تخیل، عاطفه، میل و اراده گرفته تا آگاهی جسمانی، عمل بدنمندانه و فعالیت‌های اجتماعی از جمله فعالیت زبانی» (وودراف، ۱۳۹۵: ۱۵). مفهوم تجربه در پدیدارشناسی قرابت بسیاری با مفهوم احساس و ادراکات حسی انسان دارد. البته می‌توان تجربه را چیزی فراتر از ادراکات حسی انسان دانست و پدیدارشناسی را «پرداختن به معنایی که چیزها در تجربهٔ ما دارند، مخصوصاً دلالت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]

اعیان، رویدادها، ابزارها، جریان زمان، خود و دیگران آن چنان که در زیست جهان ما سربر می‌آورند و تجربه می‌شوند» (همان: ۱۴).

پدیدارشناسی قادر است تا گوهر چیزها را فراچنگ آورد و آن‌ها را به ما و ساحت وجودی ما نزدیک‌تر کند. بنا به نظر مرلوپونتی، معنا از طریق تعامل پدید می‌آید. پدیدارشناسی توضیح می‌دهد که چگونه تجربه شناخت حاصل تعاملات با محیط مادی و اجتماعی است، تعاملاتی که نه تنها مشخص می‌کنند که چگونه جهان را تجربه می‌کنم، بلکه چه چیزی از آن را تجربه می‌کنیم. همان گونه که موران خاطرنشان می‌سازد، پدیدارشناسی بیشتر «نوعی طرز کار یا کنش است تا سیستم» (Moran, 2000:4).

بر اساس فلسفهٔ پدیدارشناسی مرلوپونتی،[۲] «شناختن جهان هستی، نیازمند درک محیط است» (پرتوی، ۱۳۸۷: ۶۹). ادراک محیط اطراف از طریق گذر در محیط به دست می‌آید، بنابراین شناخت، نیازمند تجربهٔ حسی خواهد بود و احساس صرفاً پدیده‌ای ذهنی نیست. انسان به کمک حواس پنج‌گانهٔ بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و لامسه محیط را تجربه می‌کند و به خاطرات خود می‌سپارد. پدیدارشناسی می‌کوشد واقعیت را دوباره کشف کند.

پدیدارشناسی به این می‌پردازد که زنده بودن انسان در جهان پیرامونش یعنی چه و چگونه است و انسان‌ها چطور جهان را درک می‌کنند. کار پدیدارشناس آن است که «زندگی را در تئاتر زنده نگه دارد». سانتون بی. گارنر پدیدارشناس تئاتر، اهداف پدیدارشناسی را چنین توصیف کرده است: «کار پدیدارشناسی آن است که توجه ما را دوباره از دنیا آن‌گونه که توسط نگاه انتزاع‌گرای علمی (دنیای عینی) دریافت کرده است به دنیا آن‌گونه که خود را در برابر سوژه ادراک کننده آشکار می‌کند (دنیای پدیداری) جلب کند. کار پدیدارشناسی آن است که چیزها را آن‌گونه که در برابر آگاهی در جریان تجربه مستقیم ظاهر می‌شوند دنبال کند، و سرانجام کارش آن است که اداک را به کمال مواجهه‌اش با محیط پیرامونش بازگرداند» (فورتیه،۱۳۹۴: ۴۲).

تئاتر در بیشتر موارد با بازیگران زنده روی صحنه سروکار دارد. بدن ابزار بازیگر است. گارنر می‌نویسد، «مکان تئاتری مکانی پدیداری است، که تحت سلطه بدن و مسائل مکانی آن قرار دارد» (همان: ۴۳). تأثیرات حسی تئاتر در مرکز توجهات پدیدارشناختی قرار دارند.

پدیدارشناسی مکان از منظر نوربرگ شولتز

کریستین نوربرگ شولتز[۳] به عنوان پدیدارشناس معماری و مکان، از نظریات پدیدارشناسانی چون: هایدگر، باشلار و مرلوپونتی بهره برده است. «دیدگاهی که در معماری به درگیر کردن حس مخاطب بنا به حال و هوای ساختمان و فضا توجه دارد پدیدارشناسی در

جدول ۱: پدیدارشناسان و انگاشت آنها از پدیدارشناسی (شیرازی،۱۳۹۲)

پدیدارشناس	پدیدارشناسی
ادموند هوسرل	بازگشت به خود چیزها
مارتین هایدگر	روش یا شیوهٔ دیدن
موریس مرلوپونتی	گوهر دریافت
نوربرگ شولتز	روش بسیار مناسب جهت نفوذ در وجود جهان روزمره
یوهانی پالاسما	نگرش ناب بر پدیدار یا دیدن گوهر آن
ادوارد فو	کمک به فهم معماری چونان بخشی از زیست جهان
استیون هالر	مطالعه گوهرها و هستی بخشیدن به آن‌ها

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]

معماری است» (عابدی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۰۱). استیون هال[۴] در مورد پدیدارشناسی معماری می‌گوید: «اهتمام پدیدارشناسی معطوف به مطالعهٔ گوهرها است؛ معماری این قابلیت را دارد تا به گوهرها هستی بخشد. معماری با فرم، فضا و نور می‌تواند تجربهٔ زندگی روزمره را به واسطهٔ پدیدارهای مختلفی که برآمده از معماری‌های ویژه‌اند تعالی بخشد» (Holl,1996: 11). این تعبیر آشکارا نشان می‌دهد که چگونه تفکر پدیدارشناختی می‌تواند ایده‌ها را بارور کند و در نهایت به آن‌ها واقعیت بخشد.

از نظر شولتز پدیدارشناسی «روشی است بسیار مناسب جهت نفوذ در وجود جهان روزمره» (نوربرگ شولتز،۱۳۹۱: ۱۵). او، با تمرکز به آثار هایدگر به پدیدهٔ مکان در معماری رسید. شولتز معماری را ترکیبی از نحوه‌ی حضور، زبان و مکان دانست، و از پدیدهٔ مکان سخن گفت که نه تنها برخوردار از هویت است، بلکه هویت‌بخش هم هست. او در پی چنین هویتی به جست و جوی امکانات مشترک میان هنر و معماری با تاریخ، شعر و ادبیات برآمد، چنان که اظهار داشت: «آثار معماری به آن مکاشفات شاعرانه‌ای تعلق دارند که ما را به سکونت سوق می‌دهند» (نوربرگ شولتز،۱۳۸۱: ۲۸).

شولتز ساختار مکان را با تمایز میان، محیط طبیعی و محیط مصنوع با مفاهیم «چشم‌انداز و سکونت‌گاه» توصیف می‌نماید و با طبقه‌بندی در فضا و کاراکتر تجزیه و تحلیل می‌کند. منظور از محیط مصنوع، روستاها، شهرها، خانه‌ها و فضای داخلی آن‌ها است. محیط مصنوع چیزی بیش از یک فضا و کالبد است و دارای معنا است (نوربرگ شولتز، ۱۳۸۹: ۹۷).

منظور شولتز از «مکان» چیزی بیش از جایگاهی تجریدی است. منظور کلیتی است از چیزهای عینی‌ای که دارای مصالح مادی، شکل، بافت و رنگ‌اند، ساخته‌شده است. این چیزها یک خصلت محیطی را تعیین می‌کنند که اساس مکان است. از این‌رو در نظر وی، مکان یک پدیدار کیفی است که نمی‌توانیم آن را به هیچ یک از خصوصیاتش مثلاً به نسبت‌های فضایی، بدون از دست دادن ماهیت آن فرو کاست. «سکونت بیانگر برقراری پیوندی پر معنا بین انسان و محیطی مفروض می‌باشد، که این پیوند از تلاش برای هویت یافتن، یعنی به مکانی احساس تعلق داشتن ناشی گردیده است. بدین ترتیب، انسان زمانی بر خود وقوف می‌یابد که مسکن گزیده و درنتیجه هستی خود در جهان را تثبیت کرده باشد» (شولتز، ۱۳۹۲: ۱۷).

از نظر هایدگر، هستی انسان بی چون و چرا و به طور انکارناپذیر، فضایی، محیطی و معمارانه است و نیز از نظر شولتز مداخله انسان‌ها در مکان، زمانی بیش از همه موفق خواهد بود که بتوانند در وهلهٔ اول، کاراکتر اصلی مکان را بشناسند و پیرو آن، محیط‌هایی انسانی ایجاد نمایند. «مکان در برگیرندهٔ عوامل اجتماعی متنوع است و دارای تاریخی که گذشته، حال و آینده را به هم می‌پیوندد. هر کدام از این جنبه‌های مکان واجد اهمیت هستند. مکان زمینه‌ای برای فعالیت‌هاست و عموماً دارای یک هویت شناختی» (پرتوی، ۱۳۸۳: ۴۲). با شناخت معنی، هویت و کاراکتر فضا و مکان، برنامه‌ریزی و طراحی آن چندان دشوار نخواهد بود. شناختی که با دور شدن از مفاهیم تجریدی و انتزاعی ما را صادقانه‌ترین صورت ممکن در معرض واقعیت قرار خواهد داد. یادآوری این نکته که هویت بشری، مستلزم هویت مکان است، بر اهمیت این موضوع می‌افزاید.

در مورد کیفیت طراحی و ساخت مکان‌ها می‌توان گفت:«مکان‌ها با توجه و عملکردی که دارند طراحی و ساخته می‌شوند که در راستای همان عملکرد باشد. و نیز ویژگی‌های موضوعی یک مکان، برای غنی‌سازی معنایی یک جز از مکان استفاده می‌شود» (Papada-kis,2019:33). و نیز نقش و عملکرد فرهنگ در شکل پذیری مکان‌ها گفته می‌شود: «فرهنگ در یک جامعه ساخته می‌شود و نقش واسطه‌ای بین مردم و محیط آنها ایفا می‌کند. فرهنگ بر نیت افراد، شیوهٔ زندگی، حس مکان و هنجارها و قوانین تأثیر می‌گذارد. تنوع در فرهنگ نتیجهٔ تمایز بین مکان‌ها است» (Hor-lings,2015: 258).

مکان توسط فضا و کاراکتر مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. کاراکتر به اتمسفر مکان که در واقع جامع‌ترین خاصیت هر مکانی محسوب می‌شود، اطلاق می‌گردد. از نظر نوربرگ شولتز، می‌توان به جای تمایز قائل شدن

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]

بین فضا و کاراکتر، از مفهوم جامع‌تری که دربرگیرنده هر دوی آنهاست، یعنی فضای زیسته[۵] استفاده کرد. پایه و اساس هر زندگی، کنش و واکنش با محیط است.

کیفیت یک فضا یا مکان به گونه‌ای که فرض می‌شود، صرفاً یک درک بصری نیست. داوری کردن یک مکان، ترکیب پیچیده‌ای از حس‌ها و عوامل بی‌شماری است که به صورت مصنوعی و به عنوان یک فضای کلی درک می‌شود که احساس و روحیه شخص در آن دخیل هستند. برای مثال، شما وارد یک ساختمان می‌شوید، در کسری از ثانیه اتاق را می‌بینید و احساسی در مورد این اتاق به شما دست می‌دهد. «تجربهٔ مکان در ذات خود چند حسی است. تونی هیس[۶] (۱۹۶۲-۱۹۵۹) از مفهوم «همزمان» برای آن استفاده می‌کند و آن استفادهٔ ادراک-سیستمی است که ما برای تجربهٔ محیط اطراف خود استفاده می‌کنیم» (Pallasmaa,2014: 231). و نیز همانطور که مرلوپونتی خاطرنشان می‌کند: «برداشت من از مجموعه عناصر بصری، بساوایی و شنیدنی و ادراکی است. در مجموع من ساختار منحصربه‌فرد هر چیزی را درک می‌کنم، این یک روش منحصربه‌فرد برای وجود است که با تمام حواس من به یکباره صحبت می‌کند» (همان). در نتیجه حواس ما در درک و دریافت مکان و فضایی که در آن قرار گرفته‌ایم تأثیر بسزایی دارد. هنرمند معمار و صحنه پرداز با کمک حواس خود فضایی مصنوع را طراحی کرده و می‌آفرینند که با حواس و تخیل مخاطب معنا یافته و درک می‌شود.

مفهوم فضا

تعریف فضا از دیدگاه‌های مختلف قابل‌بررسی است. فضا تمام جهان هستی را پر می‌کند و ما را در تمام طول زندگی احاطه کرده است. به عبارتی هر عملی که انجام می‌شود احتیاج به فضا دارد. تعریف فضا را یورگ گروتر[۷] چنین ارائه می‌کند: «فضا را خلا در نظر بگیریم که می‌تواند شیئی را در خود جای دهد یا از چیزی آکنده شود. فضا موجودیتی نیست که تعریف دقیق و مشخصی داشته باشد، بااین‌حال قابل اندازه‌گیری است» (گروتر،۱۳۸۶: ۸). انسان معمولاً فضا را از طریق فاصله و ابعاد درک می‌کند. ما به طور طبیعی در درون فضا، که همان محیط کار و زندگی‌مان است، قرار گرفته‌ایم. همه چیز پیرامون ما، فضای زندگی ما را می‌سازند. درعین‌حال ما همه چیزهای دیگر فضا را تشکیل می‌دهیم یا بخشی از فضا هستیم.

فضا در مفهوم موجود خویش به تنهایی هیچ ویژگی خاصی را مطرح نمی‌کند ولی به‌محض آن‌که یک گروه انسانی فعالیتی را در مکانی مطرح کند، معنای نمادین فضا پدیدار می‌شود. ازاین‌پس فضا بستری برای بیان فعالیت و رفتارهای انسانی می‌گردد؛ محلی برای تخیل و واقعیت. فضا نوعی توضیع عناصر در یک پهنه است، یا نوعی از محدود کردن زمان و مکان؛ از این رو فضا مقوله‌ای است کلی و فلسفی که بر مجموعه‌ای از روابط بین عناصر و کیفیت و حجم این روابط دلالت می‌کند. فضا ماهیتی عینی دارد و دارای بعد مکان است و از آنجا که دائماً در حال تغییر است، از بعد زمان نیز برخوردار است. فضا از زمان جدا نیست.

هایدگر در مقالهٔ «ساختن، باشیدن، اندیشیدن» دربارهٔ فضا می‌گوید: «اینکه واژه فضا، بر چه امری دلالت می‌کند، در معنای قدیمی‌اش یعنی روم[۸] دیده می‌شود؛ یعنی محلی که برای منزل کردن اختصاص یافته است. [...] بدین‌سان، فضاها هستی خود را از مکان‌ها به دست می‌آورند، نه از فضا» (هایدگر، ۱۳۷۹: ۷۳). ادوارد رلف[۹] به‌عنوان یک پدیدارشناس اعتقاد دارد که فضا نه در ذهن است، نه در جهان، بلکه به‌عنوان بخشی از تجربهٔ روزمرهٔ ما در جهان است. از دیدگاه او «هستی انسان، اساساً فضایی است و این فضایی بودن، ویژگی‌هایی چون نزدیکی، جدایی، فاصله و جهت را به‌منزلهٔ روش‌های هستی در برمی‌گیرد» (Relph,2000: 26).

مفهوم فضا زمانی پدیدار می‌شود که گروه انسانی فعالیتی را در مکانی انجام دهند. از این پس فضا بستری برای بیان فعالیت و رفتارهای انسانی می‌گردد. محلی برای تخیل و واقعیت. «فضا به‌عنوان یک وضعیت اجتماعی می‌تواند حامی یا دلسرد کننده باشد، رهایی‌بخش یا خفه کننده، الهام بخش یا کسل‌کننده باشد. روح مکان زودگذر است و به مکان شخصیت و هویت منحصر به فرد می‌بخشد» (Pallasmaa, 2014: 232). برای ادراک فضا به عواملی فراتر از حواس پنج‌گانهٔ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]

ارسطویی نیاز است، مانند احساس جهت‌گیری، تعادل، پایداری، حرکت، زمان، استمرار، مقیاس و روشنایی. در واقع برای درک فضا، باید تمام حواس وجودی ما آن را درک کند، همچنین درک ما از فضا به حافظه و تخیل ما تأثیر می‌گذارد.

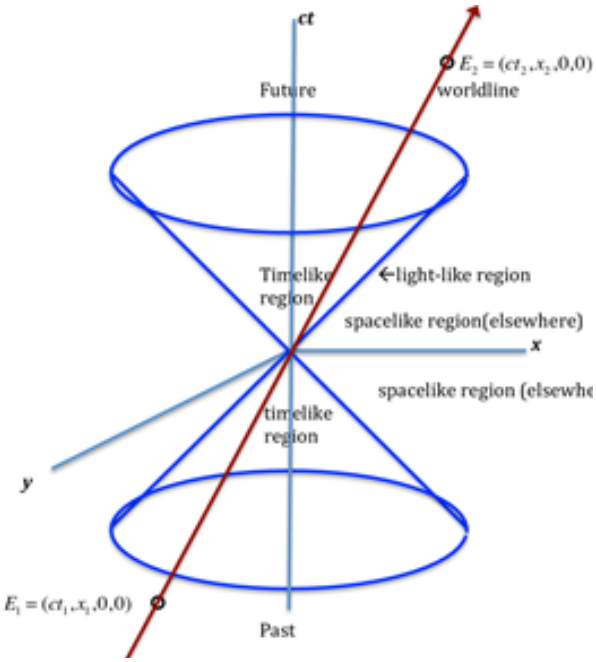
مارتین هایدگر فضا را به انسان نسبت می‌دهد و آنها را غیر قابل تفکیک می‌داند. «وقتی ما از انسان و فضا صحبت می‌کنیم، انگار انسان یک طرف ایستاده و فضا در طرف دیگر. با این حال فضا چیزی نیست که با انسان روبرو شود. فضا نه جسم خارجی است و نه تجربهٔ درونی. این طور نیست که مردم در مکانی باشند و اطراف و بالای سر آنها فضا باشد» (Heidgger,1997: 334). با ورود به فضا، فضا وارد ذهن ما می‌شود و این تجربه در اصل تبادل و تلفیق شی و فضا است.

فضا-زمان

«از زمان شکل‌گیری نظریه‌های نسبت خاص و عام، مفاهیم مجزای فضا و زمان، روزبه‌روز به مفهوم ترکیبی فضا-زمان نزدیک‌تر شده‌اند» (پرتوی، ۱۳۸۷: ۸۴). در نگاه اول فضا نه با حرکت و نه زمان، ارتباطی ندارد. با وجود این مفهوم فضا-زمان در معماری با حرکت در درون فضا مصداق پیدا می‌کند. بیننده و مخاطب برای درک فضای معماری می باید در آن حرکت کند تا بتواند آن را از جهات مختلف ببیند و حرکت احتیاج به زمان دارد. به این ترتیب زمان به عنوان عامل دخیل در فضا، پس از طول و عرض ارتفاع مکان، بعد چهارم ادراک فضا محسوب می‌شود.

در علم طبیعی با کارهای کپرنیک، کپلر و گالیله، فیزیک ریاضی‌گونه به‌سان دانشی نو تولد یافت. نیوتن با توجه به این تحول‌ها دست به کار تدوین اصول ریاضی برای علم طبیعی شد و فیزیک کلاسیک را مستقر کرد. این فیزیک بر چند پایه بنا شده است که در سراسر آن حضور نمایان دارد. «از جمله پایه‌های علم طبیعی نیوتن مطلق بودن زمان و مکان بود. مکان از دید او تکیه گاهی مستقل از اجسام است که به طور یکنواخت و ساکن وجود دارد و اشیا در درون آن یا آرامند و یا شناور» (عابدی شاهرودی، ۱۳۷۴: ۱۴). بر اساس این دیدگاه، زمان و مکان به عنوان یک جفت صوری شهودی و پیش از تجربه با این نظر از پهنهٔ جهان عینی به گسترهٔ جهان ذهنی رانده شده و با حذف خاصیت ابژکتیو به‌سان دو خاصیت سوبژکتیو در آمدند.

اینشتین در تئوری نسبیت خود فضا-زمان را مفهومی کلی‌تر متحد کرد و نشان داد که مکان و زمان به وضع حرکت خودمان بستگی دارد. «مطابق نظر اینشتین، نیروی جاذبه باعث انحنا و خمیدگی فضا-زمان می‌شود. هرجا جسم صاحب جرمی مانند یک سیاره وجود داشته باشد، فضای محیط دور آن خمیده بوده و مقدار خمیدگی به جرم بستگی دارد و چون زمان نمی‌تواند از فضا جدا باشد، پس زمان هم متأثر از حضور ماده است. سرعت‌های زیاد، موجب افزایش جرم و خمیدگی زیاد فضا-زمان می‌شود» (جلیلوند، ۱۳۸۸: ۶۹). در سال ۱۹۰۷ استاد سابق اینشتین، هرمان مینوکفسکی (۱۹۰۹-۱۸۶۴) ایده‌ای انقلابی را مطرح کرد. او نشان داد که فضا و زمان را می‌توان در قالب یک مفهوم و یک عبارت بیان کرد. او فرمولی را ارائه داد که توصیف کنندهٔ بستر حرکت و کنش ذارت با یکدیگر هستند. این جمله به معنای آن است که تجربه شما از محیط اطراف وابسته به نحوهٔ حرکت شما در فضا و زمان



نمودار۱: نمودار فضا-زمان مینکوفسکی (Gauthier,2017: 8)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]

است. فضا از زمانی که او توسعه داد امروزه تحت عنوان فضای مینکوفسکی شناخته می‌شود.

نظریهٔ نسبیت به عنوان یک نظریهٔ مدرن، فضا و زمان را به صورت موجودات اساسی می‌نگرد در حالی که نظریهٔ کوانتومی در جهت رهاسازی خود از بند استبداد فضا و زمان بوده و بر این دیدگاه گرایش دارد که فضا و زمان بنیادی نیستند.

محور افقی، خصوصیات فضاگونه و محور قائم خصوصیات زمان‌گونه دارد، ولی آن‌ها دقیقاً مشابه فضا و زمان اندازه‌گیری شده نیستند. گذشته در پایین نمودار است و آینده، در بالای آن. نور مسیری ویژه را در این نمودار دنبال می‌کند و با زاویهٔ ۴۵ درجه نسبت به محورها حرکت می‌کند. هر جسمی که با سرعتی کمتر از نور حرکت کند، دارای مسیری مابین محور زمان‌گونه و مسیر نور و مسیری میان خط نوری و محور فضاگونه است. نمایشگر جسمی است که سریع‌تر از نور حرکت می‌کند که معمولاً امکان‌پذیر نیست (Gauthier,2017: 9).

«هگل زمان را بعد از مکان در نظر می‌گیرد، زیرا خود مکان اگر به طور دیالکتیکی اندیشیده شود، یعنی اگر بر اساس عمیق‌ترین ساختارش اندیشیده شود، در حقیقتش به صورت زمان آشکار می‌گردد» (شیرین کندی، ۱۳۹۱: ۵۲). زمان به واسطهٔ حرکت آشکار می‌شود بنابراین مکان، در حقیقت‌اش زمانی است. زمان، زاییدهٔ حرکت است. اگر اشیا ذاتاً ثابت باشند، هیچوقت آرام نخواهند بود و بر آنها زمان نخواهد گذشت. «زمان‌بندی اجسام، نشانگر گونه‌ای امتداد در هستی است. به عبارتی هستی مادی در گذر مستمر هستند و زاییدهٔ حادثه است. حادثه و زمان جدا ناشدنی هستند و این از آن روست که زمان یک شی در حقیقت چهره‌ای از خود شی است» (گیدیون، ۱۳۸۸: ۶۷). و در نهایت نظر کانت در مورد زمان-مکان چنین است که، تصور هیچ چیز برای انسان جدا از زمان و مکان ممکن نیست.

وقتی‌که انسان‌ها در یک مکان جمع می‌شوند، فضا بعد واقعی هستی بشر می‌شود. مفهوم فضا به مثابه ظرفیست که وقایع در آن رخ می‌دهد، با کمک عامل زمان تجربه می‌شود و روایتی را بیان می‌کند. «عامل زمان برای تجربه فضا، دلیل وجود سلسله مراتب و روایت در معماری است حال آنکه در تئاتر، فضا براساس روایت و نمایشنامه شکل می‌گیرد» (عابدی، ۱۳۹۷: ۱۰۱).

فضا-نور

معیارهای اصلی برای شکل‌گیری روحیه فضای صحنه با توجه به عملکردهای هر سازه و زندگی (کنشی) که باید در آن جریان یابد در نظر گرفته می‌شود و آنچه که برای خلق این روحیه در دست طراح صحنه است؛ ابزارهای معمارانه را شکل می‌دهد. هر فضای معماری برای وجود داشتن نیازمند ابزار بیان معماریست که زبان گویای فضا هستند. نور، یک ابزار معماری است که علاوه بر آن بر سایر ابزارهای معمارانه نیز تأثیرگذار است. «نور قادر است از لحاظ بصری به فضا وسعت ببخشد، اما فضایی که با نور یکنواخت پر شده باشد بسیار خنثی است و در تاریکی محض اصولاً فضایی وجود ندارد. برخلاف این دو، فضایی که مملو از تضاد سایه روشن‌ها است سرشار از نیروهای بصریست. نور سرچشمه فضا نیست اما بسیاری از اشکال فضایی را نور به وجود می‌آورد» (دیباج، ۱۳۹۶: ۴۹).

نور آفریننده فضا نیست اما دگرگون کننده آن است. با نور سازمان و سامان جهان مکان گونه‌ای دیگر می‌شود و بر عهده یک معمار است که اول فضاها را بیافریند و آنگاه فضاها را با نور بازآفرینی کند. بی شک این دو مرحله کار معماری است که از هم جدا می‌باشد. «بدون نور فضا وجود ندارد، بدون فضا تئاتر وجود ندارد» (وتسکه، ۱۹۹۹: ۱۵). و در همین راستا، رابرت ویلسون اشاره می‌کند که درکارش نور، عنصر اساسی است. از نظر او مهم‌ترین عنصر در تئاتر نور است؛ عنصری که به ما کمک می‌کند تا ببینیم و بشنویم. بدون نور، فضا وجود ندارد.

اجرای اینشتین در ساحل، اثر رابرت ویلسون

رابرت ویلسون کارگردان پست‌مدرن، به عنوان کارگردان تئاتر فضا، نیز شناخته می‌شود. در آثار ویلسون، معمولاً متن غایب است و اجرا، حول محور

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]

حرکت بدن در فضا شکل می‌گیرد. نمایش‌های ویلسون، ترکیبی از صدا و رنگ، سکوت و نور هستند که غیر از حضور عینی خود، معنای دیگری ندارد. منتقدان، ویلسون را کارگردانی می‌شناسند که بیشترین معماری و مهندسی را در نمایش‌هایش به کار می‌گیرد. او تئاتر خودش را «ساخت و سازی در فضا و زمان» توصیف می‌کند. وقتی از او پرسیدند که موضوع نمایش کوارتت چیست؟، پاسخ داد: فضا.

در واژه‌شناسی کارگردانی ویلسون، فرم و محتوا یعنی معماری. هنگام طراحی یک صحنه، همیشه کار را از فضا شروع می‌کند و نیروهای عمودی و افقی صحنه را هم‌زمان توسعه می‌بخشد. خطوط اصلی این نیروها و روابط آن‌ها را روی کاغذ پیاده می‌کند. ویلسون نسبت نیروهای عمودی و افقی را که در تئاتر شرق نماد زمان و فضا هستند طراحی می‌کند. او می‌گوید: «زمان، خطی عمودی است که از مرکز زمین به سمت آسمان حرکت می‌کند و فضا خطی افقی است. تقاطع مکان و زمان، یعنی معماری همه چیز» (شیرمرز، ۱۳۹۴: ۳۰۱). و نیز ویلسون در مورد آثاراش می‌گویید: «به دیدن اجراهای من طوری بروید که انگار به تماشای یک موزه می‌روید. فقط از منظره‌پردازی لذت ببرید. از نظم معمارانهٔ موجود در زمان و فضا، از موسیقی و از همه احساسی که آنها برمی انگیزند. به تصویرها گوش کنید» (همان: ۱۴).

نمایش اینشتین در ساحل، ترکیب غریبی است از اپرا، رقص، تئاتر و کنسرت، این اجرا در واقع اپرای مدرن؛ نوشته فیلیپ گلس به کارگردانی رابرت ویلسون که اولین بار در سال ۱۹۷۶ بر روی صحنه آمد و اجراهای بعدی آن تا سال‌ها بعد، انقلابی در صحنه ایجاد کرد. این نمایش در یازده بخش اجرا می‌شود. هر بخش از اجرا کیفیت متفاوتی دارد، اما در همه ترکیب نور و استفاده از صحنه خلاقانه است. این اپرا-تئاتر به شدت ضد قصه است. در واقع هیچ اتفاقی در طول نمایش نمی‌افتد و تنها با برش‌هایی مفهومی روبرو هستیم که روند ضد قصهٔ آنها گاه به تکرار صحنه‌های طولانی شدن آنها ختم می‌شود. در واقع نمایش در حال روایت ملال زندگی است و در این راه هیچ عجله‌ای ندارد و به همین خاطر اجرای آن پنج ساعت طول می‌کشد. اینشتین در ساحل به طور خیره‌کننده‌ای خیال‌پردازانه است.

دراجرای چند ساعتی اینشتین در ساحل، آدم‌های مسخ شده رفتارهای خود را تکرار می‌کنند، در کنار آنها در محل ارکستر صحنه و در طبقات مختلف نوازنده‌هایی ایستاده‌اند و به کار خود در خلق یک موسیقی غریب و غیر معمول مشغول هستند. فضای این اپرا-تئاتر برای مخاطب غیرمعمول و عجیب است. مکان در این نمایش کجاست؟ چقدر با ذهن مخاطب آشنا است؟ آیا مخاطب برای اولین بار در تجربهٔ فضایی این چنین قرار گرفته است؟ یا پیش از آن در زندگی و یا در رؤیاها و یا در تخیل خویش شاهد همچون فضایی بوده است؟

«در اجرای اینشتین، مردی بی وقفه در فضا می‌نویسد و آنچه آشکار می‌شود فرمول mc2 E= است. این اشاره‌ها در طول تولید پراکنده شدند، تنها برای آنکه ذهن تماشاگر را برای بعد آماده کند. البته، دوباره به آن‌ها رجوع می‌شود، اما به طور غیر مستقیم، برای این تئوری نسبیت اینشتین به انرژی، نور، حجم، حرکت، زمان و فضا مربوط می‌شود، و همهٔ این‌ها به شیوه‌ای تعیین یا مجسم می‌شوند. سرعت رقص یا حرکت پرتو نور، چون می‌توان تخمین زد که آن‌ها سوژه‌های ده هزار تصویر و صداهایی هستند که از صحنه و محل ارکستر به چرخش در می‌آیند. می‌توان گفت نمایش اینشتین در ساحل تکه تکه است، به رغم اینکه بسیار محسوس و عینی، تأمل ویلسون بر فضا و زمان را نشان می‌دهد. همان طور که دیدیم فضا و زمان سوژه‌های بنیادین کار او به منزلهٔ یک کلیت هستند» (شفستووا،۱۳۹۴: ۱۷۴).

تحلیل اجرای اینشتین در ساحل

با توجه به مطالبی که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته، به تحلیل و بررسی عناصر مکان، فضا و زمان در اجرای اینشتین در ساحل اثر رابرت ویلسون به عنوان نمونه به شیوهٔ پدیدارشناسی می‌پردازیم. این نمایش اولین بار در سال ۱۹۷۶ در آوینیون فرانسه و با اجراهای بعدی در اروپا و نیویورک و سپس در اپرای متروپلیتن و نیز، تور بین‌المللی اینشتین در ساحل در بهار سال ۲۰۱۲ در مون پله آغاز شد و در پاییز ۲۰۱۵ در کرهٔ جنوبی به پایان رسید. در تحلیل فضای این نمایش ما به

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]

اجرای سال ۲۰۱۲ توجه داریم. در اجرای اینشتین در ساحل عناصر اصلی معماری (ساختار و فرم بیرونی) و معنا (اندیشه و کارهای درونی) در مجموع با هم هستند و زیبایی‌شناسی اثر ویلسون را شکل می‌دهند.

تقسیم صحنه‌ها در نمایش اینشتین در ساحل به صورت نمایش‌های رابط (به جای نی‌پلی)، پرده و صحنه صورت پذیرفته. تعداد نمایش‌های رابط پنج، تعداد پرده‌ها چهار و هر پرده به چند صحنه تقسیم شده است. صحنه‌ها با توجه به مکانی که القا کنندهٔ آن هستند نام گذاری شده است. مکان واحدی در این اجرا وجود ندارد و همه چیز پیوسته در حال تغییر است. لباس‌ها در این اجرا اونیفورم اینشتین است.



تصویر۲: اینشتین در ساحل. قطار۱

صحنه به صورت خیلی کند و در عرض بیست دقیقه صورت می‌پذیرد.

نمایش‌های رابط یک

شروع نمایش همراه با ورود تماشاگران اجرا می‌شود. دو زن یکی سیاه‌پوست و دیگری سفیدپوست، پشت میزهای مینی مالیستی، سمت چپ صحنه، داخل نور مربع شکل که بر روی پارچهٔ سفید پشت سر آنها تابیده شده، نشسته‌اند. زن‌ها اعدادی را تصادفی حساب می‌کنند. اعضای گروه کر به آرامی وارد صحنه می‌شوند. نور روی بازیگران متمرکز می‌شود. کنش‌ها در این



تصویر ۱: اینشتین در ساحل.نمایش‌های رابط۱

پردهٔ اول، صحنه قطار۱

یک پرده خاکستری پشت صحنه وجود دارد. پسری کوچک روی سکو بالای جرثقیل ایستاده و گاهی راه می‌رود و هواپیمایی کاغذی به سمت پایین پرتاب می‌کند. بازیگری که پیپ در دست دارد روی صحنه مسیر ضربدری به عقب و جلو قدم می زند. مردی با ژشت های تند و تیز در هوا خط خطی می‌کند و ناگهان می‌ایستد. سه اجراگر آرا در صحنه راه می‌روند. یک قطار بخار غول آسا از سمت چپ ظاهر می‌شود. این قطار در طول اجرا ناپدید و دوباره ظاهر می‌شود و بیانگر عشق و علاقه‌ی مشهور اینشین به قطارها است.

پردهٔ اول، صحنه محاکمه۱

دو قاضی وارد صحنه می‌شوند و پشت میز می‌نشینند. یکی از آنها سیاه پوست و دیگری سفید پوست است. بازیگران و گروه کر در حال ژشت عمل تایپ کردن هستند. حرکات و صداها در این صحنه برخلاف هم عمل می‌کنند. اینشتین به صورت مرد ویلون نواز حضور دارد.

نمایش‌های رابط دو

در طول آنتراکت، ویلون نواز هنوز در حال نواختن

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]



تصویر۳: اینشتین در ساحل. محاکمه۱

است. صحنه شبیه نمایش‌های رابط اول تکرار می‌شود. اینبار عکس اینشتین در روی پرده‌ی پشت سرشان تابانده می‌شود.

پردهٔ دوم، محیط۱

دو رقص اپرا، هر دو به سبک معاصر توسط هشت رقصنده اجرا می‌شود. نمایش هیجان‌انگیز سرعت، چالاکی، سبکی، وضوح و دقت در یک صحنهٔ خالی است. رقصنده‌ها با بازوهایشان تمام فضا را پر می‌کنند. رقص آنها حس آزادی روح‌بخش دارد.

پردهٔ دوم، قطار۲

واگن در وسط صحنه روشن می‌شود. یک ماه در آسمان شب معلق است. اواخر صحنه ماه کامل می‌شود. زن و مردی در واگن ایستاده‌اند و آواز می‌خوانند. زن با تنفگ به سمت عاشقش نشانه می‌رود. تاریکی و سپس نور کم. اکنون واگن خالی است. صدای گوش خراش واگن به گوش می‌رسد. این صدا آگاهی تماشاگر را زنده می‌کند.

در صحنهٔ قطار دو، پرسپکتیو از جلوبه عقب قطار تغییر کرده و این تخمین را به ذهن متبادر می‌کند که ویلسون روایت تازه‌ای را از تئوری نسبیت اینشتین، تحقق بخشیده است.

نمایش‌های رابط سه

شکل دیگری از نی پلی یک. دو زن سیاه پوست و سفید پوست عقب صحنه هستند. در همان مربع سفید و روشن‌شان. اما این بار پشت‌شان به تماشاگران است. چهره گروه کر روشن می‌شود. طوری که انگار در نقطه شروع نمایش هستیم.

پردهٔ سوم، محاکمه۲

نیمکت‌ها در این صخنه به رقصنده‌ها تعلق دارند. تختخواب در گوشه‌ی صحنه است. میز و صندلی قاضی و خرده وسایل‌های دیگر وجود دارد. یک پرده در عرض صحنه پایین می‌آید. یک نرده، سمت چپ صحنه در عرض آن قرار داردکه میله‌های عمدی‌اش زندان را تداعی می‌کند. همه‌ی این‌ها در انتهای صحنه کنار خواهند رفت و صحنه برای مونولوگ خالی می‌شود. این مونولوگ روی صندلی بلند ادا می‌شود.

زمان در این صحنه به طور موقت، متوقف شده است. صحنهٔ محاکمه به رغم کندی، شلوغ است. گروه کر، عمل تایپ کردن، اپراطور تلفن را انجام می‌دهند. بازیگر از تختخواب بیرون آمده مسلسلی در دست دارد و آن را به سمت گروه کر و تماشاگران نشانه می‌رود. موسیقی



تصویر۴: اینشتین در ساحل.نمایش‌های رابط۲

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]

در این صحنه هیجان آور است. هیاهو به پا می‌کند. غرش می‌کند. تغییر می کندو به شکلی غیر منتظره قطع می‌شود. نور نیز مثل موسیقی ناگهان قطع می‌شود.

پردهٔ سوم، محیط۲

صحنه با تاریکی شروع می‌شود. نور بر هشت رقصنده که پشت به تماشاگران دارند، می‌تابد. پس زمینه‌ی انتهای صحنه آسمان است. رقصنده‌ها رقصی شبیه باله اجرا می‌کنند. پنج دقیقه پیش از پایان رقص، نور آبی می‌شود و یک پرده‌ی توری پر از ستاره پایین می‌آید.

نمایش‌های رابط چهار

تاریکی، سکوت. اینشتین در نقطه‌ای از نور شروع می‌کند به ویلون زدن. نور بر همسرایان می‌تابد. دو بازیگر نمایش رابط یک، در جای خود ولی دورتر هستند. نور طوری از پایین به میز تابیده می‌شود که این توهم را به وجود می‌آورد که آنها در فضا شناور هستند. گروه کر وانمود می‌کنند که دندان‌های‌شان را مسواک می‌زنند و سپس، به طور غیرمنتظره، زبان‌های‌شان را بیرون می‌آورند.

پردهٔ چهار، قطار۳

اجراگرها در تاریکی در تکاپو هستند. سپس نقاشی ساختمان عظیمی بر پردهٔ پشت دیده می‌شود. مردی در



تصویر۵: اینشتین در ساحل. محیط۱

یکی از پنجره‌های بالایی آن روی کاغذ چیزی می‌نویسد. بیست و چهار اجراگر در صحنه هستند که اونیفورم اینشتین را بر تن دارند و به سمت روبرو خیره هستند. مرد بیرون می‌رود.

پردهٔ چهار، محاکمه۳

نور ضعیفی در تاریکی سوسو می‌زند. موسیقی ناگهان قطع می‌شود. سپس فوگ به سبک باخ شروع می‌شود. نور بر روی ارکستر است. ستون نور که کارکردی شبیه بازیگر را دارد و هیچ اجراگری در خلال پرواز آن در صحنه وجود ندارد. ستون به آرامی از روی زمین بلند می‌شود. به یک طرف کج می‌شود تا اینکه به یک موقعیت عمودی دست پیدا کند. سپس بالاتر از سطح زمین در فضا معلق می‌ماند و کم کم شروع می‌کند به بالا رفتن. ستون به صورت آهسته کوتاه‌تر می‌شود و این توهم را به وجود می‌آورد که در فضا محو می‌شود. تمام این صعود شگفت‌انگیز به همراه یک موسیقی تک نت که با ملایمت و به طور پیوسته نواخته می‌شود.

در این تصویر از اجرای نمایش اینشتین در ساحل، طراحی فضا توسط خطی نورانی، و به کمک حرکت بسیار آهسته آن از حالت افقی، به حالت عمودی در می‌آید. حرکت آهسته در این صحنه در واقع تبدیل به عنصر زمان شده و معنای زمان جاری در فضای این صحنه را القا می‌کند. فضا توسط شی نورانی در



تصویر۶: اینشتین در ساحل. قطار۲

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]

جدول۲: بررسی نمایش اینشتین در ساحل براساس نظریه‌ی فضا و مکان نوربرگ شولتز

صحنه	مکان	زمان و جرکت	نور	فضا
نمایش‌های رابط	سمت چپ صحنه، دو بازیگر بر روی صندلی‌های مینیمالیستی نشسته‌اند. پارچه‌ای سفید پشت سر آنها است و عکس اینشتین در ابعاد بزرگ بر روی آن تابانده می‌شود. کلیت مکان به صورت مربع سفید و روشن است. در نی‌پلی۴ مکان تا محل ارکستر صحنه گسترده می‌شود و در نی‌پلی ۵ با ورود اتوبوس و نیمکت، صحنه گسترش می‌آبد.	حرکت در این صحنه‌ها بسیار آرام و گاهی ساکن است. زمان نیز بر مبنای حرکت، کند پیش می‌رود و در برخی مواقع زمان می‌ایستد، چون عملاً حرکت و تغییری در صحنه ایجاد نمی‌شود و همه چیز در حال سکون است. موسیقی نیز القا کننده زمان است .	نور به صورت تخت و برای روشنایی صحنه و در بعضی لحضات نور پروژکتور نیز به نور مربع شکل اضافی می‌شود. نور به رنگ سفید است و در برخی لحظه‌ها آبی می‌شود.	در این صحنه فضا، مربع فرضی سفید رنگ است که توسط نور ایجاد شده، با حضور بازیگران فضا تبدیل به مکانی مینیمالیستی شده که با تغییر موسیقی، نور و حرکت بازیگران، مکان تبدیل به فضا می‌شود. تصویر اینشتین به صورت نمادین، فضای اجرا را تغییر داده و معنایی دیگر به آن بخشیده است.
قطار	پردهٔ خاکستری پشت صحنه را پوشانده. سمت راست صحنه لوکوموتیو غول‌آسا و در سمت چپ صحنهٔ جرثقیل وجود دارد. مکان در قطار۲ تنها به واگن قطار محدود می‌شود و در قطار۳ تصویر یک ساختمان عظیم و محوطه خالی اطراف آن. اجراگران در نقاط مختلف صحنه به صورت پراکنده حضور دارند.	حرکات اجراگران در این صحنه ها تند و تیز است. گاهی حرکات سرعت می گیرند و سپس از سرعت آنها به آرامی کاسته می‌شود. زمان نیز بر مبنای حرکات اجراگران و موسیقی گاهی تند و گاهی به آرامی پیش می‌رود.	چند منبع نوری مختلف وجود دارد. نوری افقی سفید رنگ در انتهای صحنه. نورهایی که به صورت موضعی از بالا تابیده می‌شود. ترکیب نور با بخار نیز تصویر سورئالیستی می‌سازد.	در این صحنه فضا توسط لوکومتیو و جرثقیل و ساختمان عظیم به عنوان فرم‌های مجرد، روی صحنه تبدیل به مکان شده است. نور تخت پشت صحنه و نورهای موضعی، همانند حضور اجراگران فضای اجرا را تغییر می‌دهند و معنای دیگر به مکان صحنه می‌دهند. ترکیب عناصری چون نور و بخار و موسیقی فضایی تخیلی و سوررئالیستی ساخته است.
محاکمه	میزی بزرگ در انتها و مرکز صحنه قرار دارد. روی میز اشیا گوناگون از جمله لیوان و کتاب و نظایر آن وجود دارد. یک تختخواب بزرگ سفید مقابل میز قرار گرفته. سمت راست صحنه میله‌های زندان کشیده شده و سمت چپ صحنه صندلی‌ها و میزها قرار دارند.	حرکات اجراگران در این صحنه کند و تکرار می‌شوند. حرکات ریتم موسیقی را دنبال می‌کنند. زمان نیز بر اساس حرکات کند اجراگران به کندی می‌گذرد.	نور به صورت چندین منبع نور موضعی قسمت‌های مختلف صحنه را روشن می‌کند. نور به رنگ سفید و در برخی مواقع ته رنگ آبی به خود می‌گیرد.	فضا در این صحنه به قسمت‌های مختلفی تقسیم شده است. اشیا و المان‌ها و افراد روی صحنه مکان‌های مختلفی را ایجاد کرده‌اند که با تغییر و نور و اعمال اجراگران تبدیل به فضا می‌شوند. فضا در این صحنه به صورت نامتعارف است که از منطق رئالیستی پیروی نمی‌کند و تخیل مخاطب را به چالش می‌گیرد تا از آنها معنا بسازد.
محیط	مکان در این صحنه‌ها به صورت فضای خالی است که توسط نورپردازی و حضور و حرکت اجراگران و بازیگران تغییر می‌کند. در محیط سه فضای داخلی سفینه فضایی توسط نورهای ال‌ای‌دی و آسانسورهای شیشه‌ای طراحی شده است. مکان به صورت عمودی و افقی بر روی صحنه گسترده شده است.	حرکات اجراگران در این صحنه‌ها به صورت رقص باله است که تکرار می‌شوند و با ریتم موسیقی همراه است. زمان نیز با توجه با حرکات نور و موسیقی و رقص تماشاگران تنظیم شده است. زمان به صورت زمان در زندگی عادی نیست و تعریف دیگری از زمان ارایه شده است.	نور در این صحنه‌ها به صورت تخت و از بالا و نیز از پردهٔ انتهای صحنه به رنگ های سفید و آبی تابانده می‌شود. نور سایه روشن ایجاد نمی‌کند و تخت است. در محیط سه نور فضا ساز صحنه می‌شود و از نورهای ال‌ای‌دی و نورهای موضعی استفاده شده است.	صحنه به صورت فضای خالی با نورپردازی تخت است که توسط حضور اجراگران و رقص آنها تبدیل به مکان و سپس با تعییر در موسیقی و نور و حرکت فضایی دیگر می‌سازد. فضا در صحنه سفینه فضایی بسیارکنش‌مند است و مدام با حرکات و تغییر و نور تبدیل به مکان می‌شود. وجود نورهای بسیار که مدام در حال تغییر هستند، نقشی همانند اجراگران در روی صحنه دارند. نقش اجراگران و موسیقی و نور در فضاسازی یکسان است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]



تصویر۷: اینشتین در ساحل. محاکمه۲

مکانی تاریک تعریف و سپس با حرکت آن، زمان وارد این فضا می‌شود. برای معماری این صحنه، وجود این خط نورانی کافیست. «بدون نور فضا وجود ندارد، بدون فضا تئاتر وجود ندارد» (به نقل از گفتگوی ویلسون وتسکه، ۱۹۹۹: ۱۵).

پردهٔ چهار، محیط ۳

یک نفر در روی صحنه عقب و جلو می‌رود و چراغ راهنمایی در دست دارد. یک آسانسور شیشه‌ای از کف صحنه بیرون می‌آید. پسر جوانی با ساعت در دست داخل آسانسور است. بخار از زیر آسانسور بیرون می‌آید و به هوا می‌رود. اینشتین شروع به نواختن ویلون می‌کند. مردی که چراغ راهنما در دست دارد دیوانه وار حرکت می‌کند. آسانسور دیگری به صورت افقی در فضا حرکت می‌کند. یک کپسول در یک خط افقی به عقب و جلو می‌لغزد. چیزی که دیده می‌شود شبیه صحنه کنترل یک سفینهٔ فضای است. از دو حباب پلاستیکی کف صحنه دود بیرون می‌آید. دو بازیگر به طرف تماشاگران می‌خزند و پیچ و تاب می‌خورند. موسیقی قطع می‌شود. این صحنهٔ دیدنی حال و هوای آخرالزمانی دارد.

نمایش‌های رابط پنج

موسیقی شروع می‌شود. پردهٔ توری با نقش انفجار برای لحظه‌ای ثابت می‌ماند و بعد دوباره بالا می‌رود. اجراگرها بر روی صندلی‌های سمت راست صحنه نشسته‌اند و شروع به تایپ می‌کنند. اتوبوس شبیه لوکومتیو از سمت چپ وارد می‌شود. نور تندی راننده را روشن می‌کند. زوج عاشق روی نیمکت پارک نشسته‌اند.

در اجرای اینشتین در ساحل، تمامی محدودهٔ تصاویری که مفهوم نقل و انتقال، رفت و آمد، قطار، هواپیما، اتوبوس و سفینه کلاژی است از دست مایه‌های زمان، فضا و حرکت. دل مشغولی ویلسون به فضا، زمان و نور در نمایش اینشتین در ساحل، به عنوان فرم و محتوا با مفاهیم اینشتین در رابطه با فضا، زمان و نور مطابقت دارد. در این اثر فضا پیوسته در حال حرکت و تغییر است. ویلسون برای رسیدن به اهدافش در معماری فضا، هماهنگی تصویری و تأثیر بصری فضایی را ساخته است. تخیل مخاطبان اینشتین در ساحل، به سرعت فضا را به نمادها، شکل‌ها و تصاویر رویایی بدل می‌کند.

نتیجه‌گیری

بنابه نظریهٔ پدیدارشناسی نوربرگ شولتز، مکان معماری زمینه‌ای برای فعالیت‌های انسانی است و فضا به مثابه ظرفیست که وقایع در آن رخ می‌دهد، با کمک عامل زمان تجربه می‌شود و روایتی را بیان می‌کند.



تصویر۸: اینشتین در ساحل. قطار۳

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]



تصویر۹: اینشتین در ساحل. محاکمه۳

مکان و فضا در معماری و تئاتر با توجه به عنصر زمان و حرکت معنا می‌پذیرد. ترکیب مکان، زمان، نور، حرکت بازیگران و تمامی عناصر میزانسن بر روی صحنه فضا را می‌سازند.

پاسخ سؤال اصلی مقاله با توجه به مطالعاتی که صورت گرفته به این نتیجه دست پیدا می‌کند، هر طرحی که توسط کارگردان یا طراح صحنه بر روی صحنه آفریده می‌شود، فضایی می‌سازد که با عمل بازیگر تبدیل به مکان می‌شود؛ بنابراین فضا در خلق موقعیت نمایشی مؤثر است. در نتیجه حضور بازیگران در صحنه، عامل تعیین کننده‌ای در ایجاد مکان و فضای اجرا است؛ و نیز شناخت فضا متأثر از شرایط فکری و حسی مخاطبان خواهد بود. در معماری نیز حضور و حرکت مخاطبان در محیط و نیز قوهٔ تخیل آنها، به دریافت معنای فضای معماری تأثیر دارد.

مطالعات در اجرای اینشتین در ساحل ویلسون، نشان می‌دهد فرم و محتوای این نمایش با توجه بر مفاهیم مکان و فضا از دیدگاه نوربرگ شولتز، با استفاده از تخیل مخاطب، فضای نمایش را به نمادها و نشانه‌هایی بدل می‌کند که معنای اثر درک و دریافت می‌شود. هر مکان معماری و اجرای تئاتری با توجه به هدف خالق آن، روایتی مختص به خود را دارد و معنای اثر را با استفاده از ساختن فضا به مخاطبان انتقال می‌دهد. ذهن انسان از طریق نمادپردازی به معنا دست می‌یابد؛ در نتیجه مخاطبان تئاتر و مکان‌های معماری از طریق مظاهر نمادین به فهم آن اثر می‌رسند. بنابراین مکان و فضا ابزاری بسیار مهم در دست طراحان صحنه و کارگردانان تئاتر است که با شناخت ویژگی‌های آن و طراحی درست از حرکت بازیگران و عناصر میزانسن به معنای اثر دست یافته و مخاطبان را همراه و هم دل اثر خود سازند.

پی‌نوشت

1. Phenomenology
2. Maurice Merleau-Ponty
3. Christine Norberg- Schultz

شولتز معمار، منتقد، نظریه‌پرداز و استاد تاریخ معماری است. او شارح اصلی رویکرد پدیدارشناسی در معماری است و از اولین نظریه پردازان معماری بود که اندیشه مارتین هایدگر را به جوزه معماری آورد.

5. Steven Holl
6. Lived Space

۷. Tony Hiss نویسنده آمریکایی که نسبت به مرمت شهرها و مناظر آمریکایی پرشور است و در طیف گسترده‌ای از



تصویر۱۰: اینشتین در ساحل. محیط۳، سفینه‌ی فضایی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]

ابتکارات حمل و نقل و محیط زیست نقش داشته است. او روشی تجربی و مبتنی بر مکان را برای تفکر در محیط‌های جسمی ما ترسیم می‌کند، و روش‌های تجربی افراد را متفاوت می‌بیند.

8. Jorg Kurt Grutter
9. Rum
10. Hermann Minkowski

کتابنامه

پرتوی، پروین. (۱۳۸۷)، *پدیدارشناسی مکان*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

پرتوی، پروین. (۱۳۸۳)، «مکان و بی مکانی، رویکردی پدیدارشناسانه»، نشریه *هنرهای زیبا*، ش ۱۴، صص ۴۰-۴۹.

جلیلوند، حسین. (۱۳۸۸)، *فضا و زمان در معماری*، کتاب *ماه هنر*. صص ۶۶ - ۶۹.

دیباج، سید موسی. (۱۳۹۶)، «فضای نور معماری نور»، فصلنامه *باغ نظر*، ش۳. ص ۴۸ تا ۵۰.

رییسی، ایمان و عشقی صنعتی، حسام. (۱۳۹۱) «نسبت فضا و مکان در اثر معماری با تکیه بر اندیشه‌های مارتین هایدگر و کریستین نوربرگ شولتز»، روزنامه *شرق*. س۹. ش۱، ۱۵۰۱. چهارشنبه ۲۳ فروردین.

زارع شیرین کندی، محمد. (۱۳۹۱)، «زمان هایدگری در تقابل با زمان هگلی»، جستارهای فلسفی، ش۲۲، ص ۴۹ - ۵۷.

شفستووا، ماریا. (۱۳۹۵)، رابرت ویلسون، *تئاتر فضا، زندگی و آثار کارگردان معاصر آمریکایی*، ترجمهٔ نورا موسوی‌نیا، تهران: نشر قطره.

شیرازی، محمدرضا. (۱۳۹۲)، «جایگاه پدیدارشناسی در تحلیل معماری و محیط»، *هنر و معماری*، معماری و شهرسازی آرمان شهر، ش ۱۱. از ص۹۱ - ۹۹.

شیرمرز، رضا. (۱۳۹۴)، *با چشمانم می‌اندیشم، تئاتر تصویری رابرت ویلسون*، تهران: نشر قطره.

عابدی، محمدحسین و دیگران. (۱۳۹۸)، «چگونگی تبدیل روایت دراماتیک به فضای دراماتیک با استفاده از عناصر میزانسن بر اساس نظریه حس مکان نوربرگ شولتز»، فصلنامه علمی پژوهشی *تئاتر*، ش ۷۳، صص ۹۷ - ۱۱۳.

عبادی شاهرودی، علی. (۱۳۷۴)، «بررسی مقدماتی تئوری زمان»، *کیهان اندیشه*، ش ۶۳.

فورتیه، مارک. (۱۳۹۴)، *نظریه در تئاتر*، ترجمهٔ فرزان سجودی، نریمان افشاری، تهران: انتشارات سوره مهر.

کراسنر، د. سالتز، د. (۱۳۹۷)، *به صحنه بردن فلسفه، فصل مشترک‌های تئاتر، اجرا و فلسفه*، ترجمهٔ نریمان افشاری، تهران: انتشارات بیدگل.

گروتر، یورگ کورت. (۱۳۸۶)، *زیبایی‌شناسی در معماری*، ترجمهٔ جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

گیدیون، زیگفرد. (۱۳۶۵)، *فضا، زمان، معماری*، ترجمهٔ منوچهر مزینی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

نوربرگ شولتز، کریستین. (۱۳۸۸)، *روح مکان به سوی پدیدارشناسی معماری*، ترجمهٔ محمدرضا شیرازی، تهران: نشر رخداد نو.

نوربرگ شولتز، کریستین. (۱۳۹۱)، مفاهیم جدید معماری: هستی، فضا و معماری، ترجمهٔ محمدحسن حافظی، چ۱، تهران: انتشارت تهران.

نوربرگ-شولتز، کریستین. (۱۳۹۱)، *معنا در معماری غرب*، ترجمهٔ مهرداد قیومی‌بیدهندی، تهران: نشر فرهنگستان هنر.

نوربرگ-شولتز، کریستین. (۱۳۹۲)، *ریشه‌های معماری مدرن*، ترجمهٔ محمدرضا جودت، تهران: نشر شهیدی.

نوربرگ-شولتز، کریستین. (۱۳۸۹)، *معماری: حضور، زبان و مکان*، ترجمهٔ علی‌رضا سیداحمدیان، تهران: انتشارات نیلوفر.

وودراف اسمیت، دیوید. (۱۳۹۳)، *پدیدارشناسی*، ترجمهٔ مسعود علیا، تهران: ققنوس.

Gauthier, Richard. (2017). Relativity Simplified by Modified Minkowski Metric Spacetime and Momentum Energy Diagrams. Santa Rosa Junior College. CA

95401,USA. P 1-19.

Heidegger, Martin. (1997). Being and time (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Oxford, UK: Basil Blackwell.

Holl, Steven. (1996). Intertwining. New York. Princetion Aritectural press.

Horlings, L.G. (2015) Values in place; A value-oriented approach toward sustainable place-shaping, Regional Studies, Regional Science, 2:1, 257-274.

Moran, Dermot. (2000). Introduction to Phenomenology. Jurnal of the British Society for Phenomenology. London and New York. Routledge. Vol 23. P 106-111.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]

Pallasmaa, Juhani. (2014). Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience. Lebenswelt, 4.1.p 230-245

Papadakis, Emmanuel. Bernd Resch & Thomas Blaschke (2020). Composition of place: towards a compositional view of functional space. Cartography and Geographic Information Science, 47:1, 28-45.

Relph, Edvard. (2000). Place and Placelessness. Progress in Human

Geography, 24 (4):613-619 [includes commentaries by John R. Gold and Mathis Stock]

Shirazi, M.Reza. (2012). On Phenomenological Discourse in Architecture. UC Berkeley - Oxford Brookes University. P 11-15.

منابع تصاویر

https:// www.nytimes.com

https://www.robertwilson.com

https://www.studiointernatinal.com

https://www.thirteen.org/metrofocus

https://www.rolligstone.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-02]