Research Article Volume 28, No. 4, Winter 2024

Comparative Interpretation of the Distancing Effect Concept in the Works of Cinema and Architecture: Based on the Instances of Modern and Postmodern Architecture

Abstract

Cinema has been constantly interacting with architecture since the early days of its formation. One of the fields of this interrelation is the exploration of concepts that exist in the theories of cinema and can betraced in the realm of architecture. The "distancing effect" concept, also known as estrangement oralienation effects, and V-effect (Verfremdungseffekt in German) which has influenced many theorists of cinema and filmmakers is one of them. This concept can be defined through an example. While watching a drama, individuals experience sensory and emotional tensions,identify themselves with the actors, and perceive everything as reality. However, this process is disturbed by the "distancing effect". They become aware that they are watching a performance, and therefore they are separated from the belief that the events are real, viewing the work with a distant and analytical perspective, away from emotional conflicts. In this way, imaginations and illusions dissipate, and the audience remains fully alert with a seeking and active mind,ready to think. The "Distancing effect" has been developed in many art forms to break simple immersion and identification,provokig self-awareness, social awareness, and reflection. The focus of the present article is to explore "distancing effect" concept in architecture, with the aim of interpreting its manifestations in architectural works. The research method is qualitative, based on theoretical discussions in library resources, where "distancing effect" concept has been explained. Cinema has been employed as an intermediary domain for a better explanation of "distancing effect" approaches, allowing architectural instances be identifiedmore easily. The contents of sequences from selected cinematographic works have been analyzed. By adapting them to the world of architecture, examples of this concept have been illustrated in architectural works. In this article, five categories of insideness and outsideness, main narrative and sub-narrative, objectivity and spatiality, parallel narrative, and anachronism are summarized, which can lead to the "distancing effect" in both architecture and cinema. In conclusion, it became clear that the "distancing effect" concept is not solely dedicated to literature or dramatic arts, but it can also be revealed in the field of architecture. various works of cinema and architecture from a wide geographical range are presented as instances of the "distancing effect". As demonstrated, different famous filmmakers such as Antonioni, Tarkovsky, Kiarostami, Wajda, Wenders, von Trier, Mankiewicz, Bertolucci, and others used the "distancing effect" in their works. Notebly, Brecht theorized his concept in the twentieth century, yet many of the buildings discussed in this research belong to an earlier historical period. This indicates that many architects have (un)consciously used this concept in their works as they want to invite individuals to think, explore, be active, interpret, and be aware of what they are observing. Ultimately, it can be articulated that the work of architecture plays a more significant role, it is not merely a space to provoke our sensations, but also a universe for deep contemplation and thought.

Received: 16 Nov 2023
Received in revised form: 21 Dec 2023
Accepted: 26 Dec 2023

Mohammad Iranmanesh[*1] iD (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Architecture, Saba Faculty of Art and Architecture, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran. E-mail: mhmd14@uk.ac.ir

Djavad Rasooli[2] iD
PhD Candidate, Department of Architecture, Faculty of Arts and Architecture, Yazd University, Yazd, Iran.
E-mail: javad.rasooli91@gmail.com

Doi: https://doi.org/10.22059/jfaup.2024.369680.672931

Keywords
Architecture, Cinema, Distancing Effect, Performing Arts, Brecht

Citation: Iranmanesh, Mohammad; Rasooli, Djavad (2024). Comparative interpretation of the distancing effect concept in the works of Cinema and architecture: based on the instances of modern and postmodern architecture, *Journal of Fine Arts: Architecture and Urban Planning*, 28(4), 83-106. (*in Persian*)

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press

نشریه هنرهای زیبا: معماری و شهرسازی ● دوره۲۸، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۲

خوانش تطبیقی مفهوم «فاصله‌گذاری» در آثار سینمایی و معماری: باتکیه‌بر مصادیق معماری دوره مدرن و پُست‌مدرن

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۸/۲۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۹/۳۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۰/۰۵

محمد ایرانمنش[1] (نویسنده مسئول): استادیار گروه معماری، دانشکده هنر و معماری صبا، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران. E-mail: mhmd14@uk.ac.ir

جواد رسولی[2]: دانشجوی دکتری معماری، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، ایران. E-mail: javad.rasooli91@gmail.com

Doi: https://doi.org/10.22059/jfaup.2024.369680.672931

چکیده

یکی از زمینه‌های ارتباطی سینما و معماری تأمل درمفاهیمی است که در سینما موجود بوده و در معماری قابل‌پیگیری است. دراین میان مفهوم «فاصله‌گذاری» سینماگران را متأثر ساخته‌است. تماشاگران در طول فیلم، دچار تشددهای عاطفی و همذات‌پنداری با بازیگران شده و همه‌چیز را واقعیت می‌انگارند، اما با فاصله‌گذاری این تفکر برهم‌زده می‌شود. آن‌ها آگاه می‌گردند که درحال تماشای یک نمایش هستند و از باور به واقعی‌بودن وقایع جداشده، بانگاهی بافاصله و هوشیار، باذهنی آماده تفکر به اثر می‌نگرند و خیال‌پردازی‌ها محو می‌گردد. مسئلهٔ پژوهش، پیگیری مفهوم فاصله‌گذاری در معماری و هدف آن خوانش نمودهایی از آن در آثارمعماری است. روش‌پژوهش کیفی بوده، ابتدا مبتنی‌بر منابع کتابخانه‌ای، مفهوم فاصله‌گذاری تشریح گردیده‌است. از سینما به‌عنوان یک حوزه واسط جهت تبیین بهتر فاصله‌گذاری استفاده‌شده و محتوای سکانس‌های برخی آثار سینمایی تحلیل گردیده‌اند. از تطبیق آن با معماری، مصداق‌هایی در آثارمعماری نمایش‌داده‌شده است. پنج مفهومِ درون‌بودگی و بیرون‌بودگی، روایت‌اصلی و روایت‌فرعی، شیئیت و فضائیت، توازی‌روایت و زمان‌پریشی جمع‌بندی شده‌اند که می‌توانند به فاصله‌گذاری در معماری منتهی‌گردند. همچنین مشخص‌گردید که فاصله‌گذاری در معماری نیز موجودیت یافته و مخاطب معماری را به تفکر و خردورزی و اکتشاف در اثرمعماری دعوت‌می‌کند.

واژه‌های کلیدی
معماری، سینما، فاصله‌گذاری، هنرهای‌نمایشی، برشت

استناد: ایرانمنش، محمد؛ رسولی، جواد (۱۴۰۲)، خوانش تطبیقی مفهوم «فاصله‌گذاری» در آثار سینمایی و معماری: با تکیه‌بر مصادیق معماری دوره مدرن و پُست‌مدرن، نشریه *هنرهای زیبا: معماری و شهرسازی*، ۲۸(۴)، ۸۳-۱۰۶.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران
© نگارنده(گان)

مقدمه

سینما از نخستین روزهای شکل‌گیری‌اش تا زمان‌حاضر پیوسته درحال تبادل با معماری بوده‌است و هرروز حلقه‌های جدیدی بدان افزوده‌می‌شود. یکی از زمینه‌های ارتباطی، تفکر دربارهٔ مفاهیمی است که در تئوری‌های مرتبط با سینما موجود بوده و در عالم‌معماری قابل‌پیگیری است. مفهوم فاصله‌گذاری[۱] یکی‌از این‌مفاهیم است و اگرچه منتسب به نظریات برتولت‌برشت[۲] بوده و در تئاتر و هنرهای‌نمایشی مطرح‌شده اما به آثارسینمایی نیز رسوخ نموده و بسیاری از نظریه‌پردازان سینما و فیلم‌سازان را متأثر ساخته‌است (احمدی، ۱۳۹۴؛ بیات، ۱۴۰۰). همچنین «فاصله‌گذاری» در سینما به‌واسطهٔ جلوه‌های بصری‌اش تَعیُن و وضوح‌مناسبی‌داشته‌که‌برای‌پیشبرد‌بحث‌حاضر‌می‌تواند‌مناسب‌تر‌باشد. ازطرفی باآنکه پژوهش‌هایی درباب نمودهای فاصله‌گذاری در ادبیات، سینما، مَثَل‌های‌عامیانه و نمایش‌های‌ایرانی اجراشده اما در معماری به‌صورت صریح باعنوان فاصله‌گذاری چندان پژوهشی انجام‌نشده، بااین‌حال می‌توان آن‌را به‌صورت ضمنی با مفاهیمی نظیر «فاصله-خلأ» (نصر، ۱۳۸۵؛ صرامی و همکاران، ۱۳۹۹) و یا «فضای‌مابین» (Shahl-aei & Mohajeri, 2015; Brooks, 2012) در اراتباط‌دانست. بنابراین هدف‌اصلی این‌پژوهش خوانش نمودهایی از مفهوم فاصله‌گذاری در آثارمعماری ازطریق تطبیق با آثارسینمایی است.

مفهوم فاصله و فاصله‌گذاری نوعی نگاه‌خردمندانه به اثرهنری را پیشنهادمی‌دهد و معماری نیز ازاین قاعده مستثنی‌نیست. نگاهی که درآن مخاطب یک موجود منفعل نبوده، به‌واسطهٔ گریزهایی که فاصله‌ها را به‌وجود می‌آورند او را به اندیشه‌ورزی، تعمق و قضاوت درباره فضا وامی‌دارد. درهمین‌راستا ابتدا شناختی از مفهوم فاصله‌گذاری و ریشه‌های آن ارائه‌گردیده‌است. ازآنجاکه یافتن این‌نمودها در آثارمعماری به‌آسانی میسرنیست، از فیلم‌های‌سینمایی به‌عنوان حوزه واسط که نمودهای‌گوناگونی ازاین مفهوم درآن‌ها موجوداست استفاده‌گردید. بدین‌سان‌سؤال‌اصلی‌پژوهش‌حاضر چنین‌طرح‌شد: مفهوم‌فاصله‌گذاری در آثارمعماری و سینمایی چگونه نمود یافته‌است؟ همان‌طور که ذکرشد برای پاسخ به این سؤال لازم‌است ابتدا به‌این‌نکته توجه‌گردد که مفهوم فاصله‌گذاری به‌چه‌معناست و ریشه‌های آن چیست؟ مبتنی‌بر دریافتی از مفهوم فاصله‌گذاری و یافتن مصداق‌های‌عینی از آن در فیلم‌های‌سینمایی، درنهایت‌نمودهای‌آن‌در‌آثارمعماری‌نمایش‌داده‌شده وتشریح‌گردیده‌است.

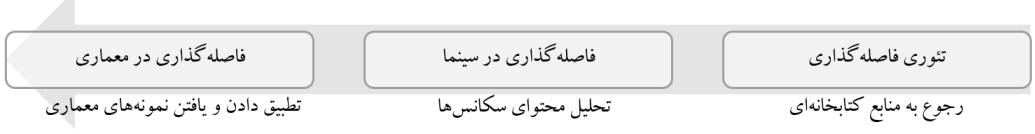
روش پژوهش

در پژوهش حاضر ابتدا مبتنی‌بر مباحث‌نظری موجود در منابع کتابخانه‌ای، مفهوم فاصله‌گذاری شرح‌داده‌شده‌است. برای آن‌که بتوان نمونه‌هایی از مفهوم‌فاصله‌گذاری‌در‌معماری‌را‌نمایش‌داد‌و‌همچنین‌فهم بهتر از یک حوزهٔ واسط استفاده شده است. این حوزهٔ واسط باید دارای نمودهای مناسبی از مفهوم فاصله‌گذاری باشد و با هنرهای‌نمایشی که ریشه‌های این تئوری درآن مطرح‌شده و همچنین با معماری قرابت داشته باشد. در باب نمودهای مناسب، مفهوم فاصله‌گذاری تأثیری عمیق بر سینما گذاشته، که می‌توان به اثرگذاری بر نظریه‌پردازان فیلم (ژان‌لویی کومولی[۳]، پیتر وولن[۴]، کالین مک‌کیب[۵]) و بی‌شمار فیلم‌سازان سراسر جهان (ارسن ولز[۶]، تئو آنجلوپلوس[۷]، ژان‌لوک گدار[۸] و دوشان ماکاویف[۹]) اشاره‌کرده (احمدی، ۱۳۹۴، ۵۹؛ بیات، ۱۴۰۰، ۳۸). همچنین آثار سینمایی علاوه‌بر در دسترس‌بودن، با حوزهٔ تئاتر که ریشه‌های‌اصلی این تئوری در آن مطرح شده هم‌خانواده است. از سوی دیگر سینما در بسیاری از مفاهیم بنیادین خود با معماری دارای اشتراک است و حتی سبب شده برخی سینماگران معماری را سلف سینما بدانند (Eisen-stein, 1989, 117) و برخی معماران مانند چومی[۱۰]، کولهاس[۱۱] و نوول[۱۲] به اهمیت سینما در شکل‌گیریِ رویکرد خود به معماری اشاره‌کرده‌اند (پالاسما، ۱۳۹۴، ۱۵). همچنین برخی مفاهیم مانند فضا-زمان، روایت، حرکت به‌عنوان زمینه‌های پیونددهندهٔ این دوحیطه معرفی‌شده‌است (Coates, 2012; Vidler, 1993؛ رحیمیان، ۱۳۹۹).

بنابراین سینما با تئاتر و معماری قرابت داشته و در این پژوهش از آثار سینمایی جهت تبیین بهتر رویه‌های فاصله‌گذاری استفاده شده تا از این طریق بتوان نمودهای این تئوری در معماری را دریافت. روش پژوهش کیفی است (Creswell, 2014; Groat & Wang, 2013) و با تحلیل محتوای سکانس‌های آثار سینمایی، نمونه‌هایی از کاربست این مفهوم در فیلم‌های سینمایی روشن گردیده‌است سپس با تطبیق‌دادن آن با عالم معماری، مصداق‌هایی از آن در قالب جداولی نمایش داده شده است. لازم به ذکر است علی‌رغم آنکه می‌توان نشانه‌هایی از توجه به مفهوم فاصله‌گذاری در آثار معماری کهن شرق مشاهده نمود، بااین‌حال این مفهوم در دوره معاصر در هنرهای نمایشی توسط برتولت برشت تئوریزه شده است، و همچنین ازآنجاکه سینما نیز ریشه در عصرحاضر دارد لذا گسترهٔ زمانی و مکانی پژوهش آثار معماری دوره مدرن و پُست‌مدرن در مغرب‌زمین لحاظ گردید، تا بدین واسطه نوع قیاس‌ها با یکدیگر هم‌سنخ باشند و دایره آثار مورد پژوهش تحدید گردد. تصویر (۱) خلاصه روند اجرای پژوهش را نمایش می‌دهد.

پیشینه‌پژوهش

عمده مباحث مرتبط با مفهوم فاصله‌گذاری در ادبیات، هنرهای نمایشی و همچنین سینما طرح شده‌است. به‌عنوان مثال در سینما می‌توان به پژوهش‌هایی در زمینه کاربست مفهوم فاصله‌گذاری در فیلم فروشنده اصغر فرهادی (خیردریب، فهیمی‌فر و پورمند، ۱۳۹۸) و یا بررسی این موضوع در سینمای کیارستمی (یاری، ۱۳۷۹؛ بیات، ۱۴۰۰) و یا تأثیر مفهوم فاصله‌گذاری بر خوانش سینمایی والتر بنجامین (Lima, 2014) اشاره نمود. پژوهش‌های متأخر بحث روایتگری در واقعیت مجازی که می‌تواند در سینما طرح‌گردد و تجدید با استفاده‌از فاصله‌گذاری برشت را مورد بررسی قرارداده‌اند. واقعیت‌مجازی در سینما موجب



تصویر ۱. خلاصه‌ای‌از روند اجرای‌پژوهش.

غرق‌شدن تماشاگر در جهان مجازی شده، حال آنکه فاصله‌گذاری از درگیری مخاطب با چنین عالم مخیلی جلوگیری می‌کند (Bhang, Kel-ly & Mc Cormack, 2020). اما در زمینهٔ تبیین مفهوم فاصله‌گذاری در معماری پژوهش‌های اندکی صورت گرفته است. درمقاله‌ای برای تبیین ریشه‌های مفهوم آشنایی‌زدایی در معماری از مفهوم فاصله‌گذاری استفاده شده‌است و بیان‌گردیده که فهم این تئوری می‌تواند به فهم عمیق‌تر مفهوم آشنایی‌زدایی در معماری منتهی‌شود (Wan & Martín Blas, 2022). مقولهٔ فاصله‌گذاری در تئاتر برشت و آشنایی‌زدایی که در درون آن نهفته‌است با چهرهٔ غریب ساختمان‌های دوره مدرن که از تکنولوژی پیشرفته بهره می‌برند مقایسه شده، همان‌طور که تئاتر برشت حتی در مورد بدیهی‌ترین چیزها و امور روزمره تماشاگر را به اندیشه و تفکر وامی‌دارد، معماری که از تکنولوژی پیشرفته و عیان‌شده استفاده‌می‌کند به‌سان اُبژه‌ای است که مخاطب را به تفکر دعوت می‌کند. معماری که غریب و آشنایی‌زدایی شده به‌نظر می‌رسد (Hannah, 2024). در یک مقایسه تشریح شده‌است که مفهوم «معماری اِپیک» در آثار هانس‌مایر[۱۳] با مفهوم «تئاتر اِپیک» طرح شده توسط برتولت برشت و همچنین فاصله‌گذاری موجود در آن هم‌خوانی دارد (Borra, 2013). در پژوهشی نسبت مفهوم فاصله‌گذاری و حفاظت معماری مورد بررسی قرار گرفته است (امامی میبدی و اولیاء، ۱۳۹۹)؛ بنابراین علی‌رغم برخی پژوهش‌های اجراشده هنوز این موضوع به روشنی و با دیدی کل‌نگر در معماری تشریح نشده است. در ادامه مبتنی‌بر مباحث نظری موجود سعی‌شده تا شناختی از مفهوم فاصله‌گذاری ارائه گردد.

مبانی‌نظری پژوهش

فاصله‌گذاری در هنرهای‌نمایشی

از میان اندیشه‌ها و نظریه‌هایی که برتولت برشت درزمان حیات تدوین‌نمود، فنی که سرانجام «فاصله‌گذاری» نام گرفت معنای یکنواخت‌تری را در طول زمان حفظ کرد. این شیوه، باعناوین «بیگانه‌سازی یا دورسازی» نیز خوانده شده‌است (تعاونی، ۱۳۵۵، ۴۹). تماشاگر در طول تماشای نمایش دچار درگیری حسانی و عاطفی شده و همه‌چیز را واقعیت می‌انگارد اما با فاصله‌گذاری ساختار نمایش معمول برهم زده می‌شود، تماشاگر از باور به واقعی‌بودن وقایع جدا شده و باعث می‌شود با نگاهی بافاصله و خردمندانه به اثر بنگرد درحالی که عدم رعایت فاصله‌گذاری موجب افسون‌زدگی مخاطب می‌گردد. «دستگاه‌نمایشی برشت محوکننده خیال‌پردازی‌ها و اوهام‌گرایی‌هاست و تماشاگر برشت فردی هوشیار و بیدار است با ذهنی پوینده و فعال» (علی‌آبادی، ۱۳۷۱، ۱۷۲). به‌نظر برشت در نمایش‌متداول «تماشاگر فقط خورانده و اشتهای احساسش ارضا می‌شود، او از تماشاگر می‌خواست تا درباره آنچه روی صحنه می‌بیند، ارزیابی‌کرده و تصمیم بگیرد و سپس بیرون رفته و شرایط ناگواری را که در آنجا دیده تغییر دهد» (هولتن، ۱۳۶۴، ۲۴۷).

«تأکید بر شعورت ماشاگر به‌تدریج با دو ویژگی تئاتر برشتی اشتراک یافت: برداشت غیرعاطفی و بازیگری نقل‌قولی. در این ساختار، بیشتر وقایع بازگو می‌شوند تا آنکه باززنده شوند. همین امر نوعی فاصله میان تماشاگر و داستان به‌وجود می‌آورد» (تعاونی، ۱۳۵۵، ۳۴). برشت همذات‌پنداری بازیگر با شخصیتی که نقش‌آفرینی می‌کند را نکوهیده‌می‌داند. بازیگر به‌جای مستحیل‌شدن در نقش، شخصیت را نشان می‌دهد، کردار او را گزارش‌داده و گفتار وی را نقل‌می‌کند، بازیگر دچار اوهام نمی‌شود، او به‌خوبی می‌داند و توجه‌دارد که زیر نگاه‌های تماشاگران است و باآگاهیِ کامل به‌حضور آن‌ها نقش خود را ایفا می‌کند» (همان، ۵۳-۵۴). بازیگر باید تماشاگر را همراهی‌کند تا تماشاگر شخصیت را باور کند، اما او درجایی این ارتباط را قطع می‌کند. بازیگر باید نقش را از بیرون بررسی‌کند، خود ببیند و ناظر بازی خود باشد تا فاصله‌گذاری محقق شود (برشت، ۱۳۷۸، ۱۲۵).

> *بازیگر تئاتر باید به تماشاگر نشان‌دهد که او بینندهٔ تئاتر است و همیشه باید این فاصله را ایجادکند. از عواملی چون راوی، نمایش‌درنمایش، صحنهٔ‌گردان، هنرپیشگان‌آکروبات، کاهش تزئینات صحنه، استفاده از آلات‌ماشینی درصحنه، دکورمکانیکی، استفاده از پردهٔ‌سینما، شکستن وحدت زمان‌ومکان برای فاصله‌گذاری استفاده‌می‌شود.* (تسلیمی و کشوری، ۱۳۹۰، ۴۷)

اگرچه‌برشت‌فاصله‌گذاری‌راتئوریزه‌می‌کنداما«فاصله‌وفاصله‌گذاری» تاریخچه‌ای طولانی دارد. بخشی از این مفهوم به فیلسوفان مکتب آتن منتهی می‌شود و بخشی دیگر را می‌توان در نمایش‌های شرقی دریافت. درغرب افلاطون اظهار می‌دارد: «روایت یا با داستان ساده بیان می‌شود یا داستانی که از طریق محاکات نقل‌می‌گردد یا به هردو» (لوته، ۱۳۸۸، ۴۹). ارسطو معتقد بود که ما یا با نقل اِپیک روبه‌روییم یا با نمایش‌تراژیک[۱۴]. نمایش‌تراژیک به‌واسطهٔ محاکات در محیط و زمان و توسط بازیگرانی که سعی در یکی‌شدن با کاراکتر خود را دارند اجرا می‌شد، اما در نقل با راوی سوم شخص روبه‌روییم. تفاوت راوی سوم‌شخص در نقل و اول‌شخص در نمایش باعث اهمیت اصطلاح فاصله می‌شود. فاصله‌گذاری مدنظر برشت «باید بیشتر از طریق روایت‌گری پیش برود تا از طریق داستان (نمایش)» (جولایی، ۱۳۸۹، ۱۳۸). «برشت با تئاترارسطویی میانهٔ خوبی نداشت زیرا در تئاتر ارسطویی مخاطب با شخصیت عجین و در احساسات او شریک می‌شود. درحالی‌که او می‌خواست بیننده از دور (بافاصله) داستان را پی‌گیرد تا بتواند برخورد عقلانی‌کند؛ تجزیه‌وتحلیل‌کند، آگاه‌بماند» (تسلیمی و کشوری، ۱۳۹۰، ۴۸). برشت، تحتِ تأثیر نمایش چینی و خاصه اپراهای چین و ژاپن بوده است (علی‌آبادی، ۱۳۷۱، ۱۷۰).

> *برای بازیگران‌شرقی طبیعی‌است که خود را با نقش یکی نکنند، زیرا نمی‌گویند "او" هستند، بلکه فقط از "او" خبرمی‌دهند یا "او" را روایت می‌کنند. متداول‌است که بازیگر، ناظر برنقش هم باشد و باتأکید بر قبح‌عمل یا حسن‌رفتار شخصیت، قضاوت‌های موافق‌ومخالف تماشاگر را برانگیزد[۱۵]. معمول‌است که بازیگر، آب بخواهد یا نفسی تازه‌کند یا بَرَکش را ترمیم‌کند یا در سراسربازی، نقشِ خود را از روی نوشته بخواند. زیرا او نمی‌گوید که واقعه‌ای درحال رخ‌دادن است، بلکه واقعهٔ رخ‌داده را تعریف می‌کند.* (بیضایی، ۱۳۸۸، ۹)

برشت با فاصله‌گذاری می‌کوشد همانند نمایش شرقی تماشاگر را از حل‌وجذب‌شدن در جادوی صحنه دور نگهدارد تا قضاوتش بیدار بماند. روایت در شرق تودرتو و داستان‌درداستان است. برخلاف روایت‌ارسطویی که همه‌چیز در قالب سلسله رویدادهای‌علّی منظم شده‌اند در روایت شرقی لزوماً ارتباط‌ها به‌صورت علّی نبوده و ضمن داستان‌اصلی داستان دیگری نقل‌می‌شود که موجب فاصله‌گذاری می‌گردد (یاری، ۱۳۷۹، ۴۶-۴۷). متون‌فارسی نیز مانند بسیاری از متون‌شرقی دیگر، آکنده از فاصله‌گذاری از طریق توصیف، اندرز، مدح، آوردن داستان‌های‌فرعی و

حرکت بین نقل و نمایش است (فاضلی و اصغرزاده، ۱۳۹۴، ۷۸-۸۲).

همچنین برشت در مورد بیگانه‌سازی[۱۶] مطالبی نگاشته است، «نظریهٔ او تا حدودی از مفهوم آشنایی‌زدایی[۱۷] فرمالیست‌های روسی سرچشمه گرفته بود»(سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۲، ۶۰). مفهوم آشنایی‌زدایی را می‌توان در آراء ویکتور شکلوفسکی[۱۸] جست‌وجو کرد. او اصطلاح آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌سازی را با دشوارسازی[۱۹] تلفیق می‌کند تا نشان‌دهد که هنر چگونه میزان دریافت اثر توسط مخاطب را افزایش می‌دهد و واکنش‌های خودکارشدهٔ او را برهم می‌زند (Stam, 2000, 48). «گفته‌ای بیگانه می‌شود که انسان آن‌را غیرعادی می‌سازد و از این رهگذر آن را برجسته‌می‌کند. چیزِ معمولی، روزمره و عادی، که از شدت آشناییِ انسان با آن، دیگر درک نمی‌شود، قابل‌ملاحظه نشان داده می‌شود و توجه همگان بدان جلب می‌گردد»(برلاو، ۱۳۷۷، ۲۳۹-۲۴۰). ریشه‌ای از تئوری فاصله‌گذاری در مفهوم آشنایی‌زدایی است که «با خنثی‌کردن و برهم‌زدن حدسیات و انتظارات بدیهی تماشاگر به او یاری می‌دهد از واقعه فراتر رفته و رابطه حقیقی بین علت و معلول را دریابد» (امامی و اولیاء، ۱۳۹۹، ۹).

فاصله‌گذاری به‌مثابه کنش‌یاری است که جهان‌خیال را با جهان اکنون و واقعیت پیوند می‌دهد (فاضلی و اصغرزاده، ۱۳۹۴، ۱۰۳). فاصله‌گذاری در آثار سینمایی سبب می‌شود تا روایت و تصاویر به‌گونه‌ای برای مخاطب عرضه‌گردد که او تنها یک سوژهٔ منفعل یا مصرف‌کننده‌ای که اطلاعات حاضروآماده را دریافت می‌کند نباشد، بلکه کنجکاوی و پرسش‌گری او را برمی‌انگیزاند. هدف برشت تشویق مخاطب برای تفسیر و خوانش اثر درحین تماشای آن بود، که مانع از جذب کامل تماشاگران توسط کنش‌نمایشی شود. استفان هیث[۲۰] معتقد است که سینما این کار را با به‌کارگیری وقفه‌هایی انجام‌می‌دهد، که مخاطب را در درون و بیرون فیلم جابجامی‌کند. وقفه‌پذیری را می‌توان از طریق مونتاژ به‌دست‌آورد که جریان‌روایی را قطع می‌کند یا برهم می‌زند و به مخاطب این فرصت را می‌دهد که از داستان خارج شود و دربارهٔ آن تأمل کند. بنابراین می‌توان به سینما به‌عنوان یک رسانهٔ مولد (که تفکر را برمی‌انگیزد) نه یک رسانه که تنها به‌دنبال بازنمایی است نگریست (Koutsourakis, 2013, 65-67).

فاصله‌گذاری در معماری

در معماری به‌صورت مستقیم به مفهوم فاصله‌گذاری اشاره نشده است اما می‌توان تعبیراتی از آن را با تعمیق در مفاهیم دیگر دریافت. یکی از آن‌ها مفهوم فاصله-خلأ است. واژگانی مانند تهی‌بودگی، نابودگی و فاصله در کنار واژهٔ خلأ قرار می‌گیرد. خلأ جایی برای نفس‌کشیدن فراهم می‌کند. سکوت (وقفه) در موسیقی، خلأ در مجسمه‌سازی و معماری، فضای‌تهی در نقاشی آن‌را به خوبی توصیف می‌کنند (ظفرنوایی، ۱۳۹۶، ۶۴).

اگر ما به اشیاء به‌عنوان چیزها به معنای معمول لفظ نظر کنیم، خلأ آن چیزی است که از شیئیت بی‌بهره است ... اهمیت خلأ را می‌توان در نقشی که فضا در معماری ایفا می‌کند، دید. در معماری غربی، این شیء است که فضای اطراف آن را مشخص می‌کند. در معماری اسلامی فضا به‌واسطهٔ شیء تعیین نمی‌شود، بلکه از طریق غیبت و فقدان جسمانیت یا مادیت تعیین می‌شود. (نصر، ۱۳۸۵، ۱۶-۱۷)

فاصله‌گذاری میان آنچه مادی(شیء) و غیرمادی(فضا) است.

تهی نه‌فقط فضایی خالی بلکه بخشی‌از کالبد است و از سادگی و کمی اطلاعات قابل‌دریافت برخوردار است و متضاد مکمل آن بخش دیگر کالبد، که از هجوم اطلاعات بصری متنوع بهره می‌برد؛ در "سادگی" ویژگی "تهی‌بودن" جلوه می‌کند و در "پیچیدگی" ویژگی "پُربودن" جلوه می‌نمایاند. (صرامی و همکاران، ۱۳۹۹، ۲۰-۲۱)

مفهوم خلأنوعی فاصله‌گذاری میان شیءوفضا، میان مادی‌وغیرمادی و میان سادگی‌وپیچیدگی را فرامی‌خواند.

مفهوم «فضای مابین» با فاصله‌گذاری در ارتباط است. «فضای‌مابین فضایی است که بین اشیاء قرار گرفته است، فضای مابین تنها یک فضای تهی نیست. بدون این فضا، بازشناسی مستقل اشیاء عملی نیست و نقش بسیارمهمی در رابطه تک‌تک عناصر باهم ایفا می‌کند» (گروتر، ۱۳۹۳، ۲۲۶). تمایز میان درون و بیرون فضای مابین را ایجاد می‌کند، که به‌عنوان یک اتصال، مرز، فضای انتقالی، تمایز یا آستانه قابل شناسایی است (Shahlaei & Mohajeri, 2015, 75; Brookes, 2012, 13). فضایی که هم‌وجهی از درون‌بودگی در آن است هم وجهی از بیرون‌بودگی. نمایشی است از فاصله‌گذاری میان درون و بیرون. فضای بینابین وظیفه دریافت، تفسیر، تغییر، تبدیل و تحول داده‌ها را دارد (بلیلان‌اصل و همکاران، ۱۳۹۰، ۶۸). در پژوهشی با به‌کارگیری اصطلاح «حریم وصل» دو گانه اتصال-انفصال مطرح می‌گردد (بدیعی، ۱۳۸۱). «در فضای مابین دو مفهوم اتصال و انفصال قابل جمع‌اند» (نوری و عینی‌فر، ۱۴۰۰، ۲). در مفهوم فاصله‌گذاری هر دو وجه انفصال و اتصال همانند مرزی ظریف که هم عامل افتراق‌اند و هم نمایانگر وحدت موجود است، «واجد نوعی کِرِشمه است که هم وصل می‌کند و هم فصل» (امامی و اولیاء، ۱۳۹۹، ۱۲).

مفهوم زمان‌پریشی[۲۱] در معماری به فاصله‌گذاری اشاراتی‌دارد. زمان‌پریشی واژه‌ای است که از *chronos* برای زمان و *ana* به معنای «بالا»، «بازگشت» یا «دوباره» گرفته شده است (Hoad, 2002, 15). زمان‌پریشی بدان‌معناست که «رخداد یا اندیشه‌ای از بستر زمانی و یا مکانی خود منفک شده و در بستر دیگری تصویر یا تفسیر گردد» (گل‌پرور روزبهانی، ۱۳۹۵، ۱۰۵). ژنت[۲۲] در تبیین مقوله ترتیب، هرگونه انحراف از زمانِ دقیق در داستان را زمان‌پریشی می‌نامد که شامل دوگونه اصلی است: پیشواز زمانی[۲۳] (فراخوانی زودهنگام هر رویدادی که بعداً اتفاق‌خواهد افتاد) و بازگشت زمانی[۲۴] (بازگویی هر رویدادی که پیش‌از این (نقطه فعلی ما در داستان) اتفاق‌افتاده‌است) (Genette, 1980, 33-85). در معماریِ موزه‌ها و یا نمایشگاه‌ها نظیر بخش ساینزبری گالری ملی‌لندن[۲۵] به‌واسطهٔ بازی با تقدم و تأخر نمایش آثار در مسیر بازدیدکنندگان از زمان‌پریشی برای فاصله‌گذاری استفاده شده‌است (رضایی مهوار و ناظری، ۱۴۰۱، ۴۲).

روایت فرعی یا خُرده‌روایت، روایت‌های موازی و روایت‌های تودرتو در معماری نمایانندهٔ فاصله‌گذاری هستند. «ساختارمعماری مشرق‌زمین تودرتو است. در مسجد یا یک خانهٔ قدیمی، اول از درِ بزرگ وارد می‌شوید، بعد وارد یک دالان و بعد یک فضای بیرونی و بعد اندرونی تودرتو. درست مثل شیوهٔ روایت‌هایمان. معماری نشان می‌دهد که این ساختار در ناخودآگاه جمعی ما بوده است» (یاری، ۱۳۷۹، ۵۱). تودرتوبودن راهروها و پیچیدگی ورودی‌های هتل وستین بانونچر[۲۶]، روایتی تودرتو را در نمایش می‌دهد (کریم‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷، ۱۰۲). این ساختار روایی تودرتو

جدول ۱. جمع‌بندی مفاهیم مشترک فاصله‌گذاری.

متنی از کتاب یا مقاله موجود در مبانی نظری	منبع	توضیح	مفهوم
بازیگر درصحنه تئاتر در درون نقش زندگی می‌کند، گویی در بیرون از آن حیاتی ندارد. در حالی که در فاصله‌گذاری بازیگر به‌واسطه جداشدن از درون نقش با کاراکتر فاصله می‌اندازد.	(Blanariu, 2013, 13-14)	در فاصله‌گذاری دوگانه‌ای هم برای مخاطب و هم برای بازیگر ایجاد می‌گردد که می‌توان از آن تحت عنوان درون‌بودگی و بیرون‌بودگی یاد کرد.	درون‌بودگی و بیرون‌بودگی
بعد از درک کاراکتر مرحلهٔ همذات‌پنداری با نقش (دردرون نقش جای‌گرفتن)، فاصله‌گذاری شروع می‌شود. اکنون بازیگر باید نقش را از بیرون بررسی کند، خود ببیند و ناظر بازی خود باشد.	(برشت، ۱۳۷۸، ۱۲۵)		
دوواژهٔ مستغرق‌شدن (در درون‌بودن) و فاصله‌گذاشتن(در بیرون‌بودن) درفاصله‌گذاری موجوداست. غرق‌شدن در درون نمایش و هم‌دردی و فاصله‌ای که این خصیصه را کنترل می‌کند.	(Hashim & Alizadeh, 2020, 11)		
برشت هم بر همذات‌پنداری بازیگر و کاراکتر توصیه‌می‌کرد (دردرون نقش قرارگرفتن) و هم براهمیت فاصله انتقادی آن‌ها(دربیرون نقش قرارداشتن).	(Jones, 2004, 279)		
در فاصله‌گذاری از اصطلاح «مخاطب‌علمی» صحبت می‌شود. مخاطبی که بیشتر به‌دنبال جست‌وجوکردن، خردورزی و فهمیدن است. اثر (نمایشی) را باید بتوان آنالیزکرد و آن را اجرا کرد.	(Hamilton, 2007, 6)	واژگانی همچون مخاطب‌علمی (Scientific Audience) و یا آنالیزکردن نوعی نگاه اُبژکتیو را پیشنهاد می‌دهد و از سوی‌دیگر وجه سوبژکتیو نیز در فاصله‌گذاری قابل‌طرح‌است. اُبژکتیویته (Objectivity) به عینیت ترجمه می‌شود و با اُبژه (Object) به‌معنای شیء هم در ارتباط است بنابراین می‌توان آن را با امور ملموس و مرئی که از جنس شیء هستند مرتبط دانست. از سوی دیگر، سوبژکتیویته (Subjectivity) به ذهنیت برگردان می‌شود و جنبه انتزاعی دارد بنابر این می‌تواند با فضا که امری انتزاعی و نادیدنی ولی موجود هست مرتبط گردد. لذا دوگانه اُبژکتیویته و سوبژکتیویته را می‌توان با مبحث شیئت و فضائیت مرتبط دانست. همچنین این واژگان با زبان معماری نیز همساز است.	شیئیت و فضائیت
فاصله‌گذاری از وجه سوبژکتیو غنایی هستند و نه مستند اُبژکتیو، بلکه به‌صورتی متوازن بین اکسپرسیونیسم و رئالیسم‌اجتماعی پدیدارمی‌شود و بدین‌واسطه فاصله‌گذاری تحقق‌می‌یابد.	(Carney, 2006, 168)		
آثار برشت نه شعر سوبژکتیو غنایی هستند و نه مستند اُبژکتیو، بلکه به‌صورتی متوازن بین اکسپرسیونیسم و رئالیسم‌اجتماعی پدیدارمی‌شود و بدین‌واسطه فاصله‌گذاری تحقق‌می‌یابد.	(Spalter, 1975, 230)		
ساختار تئاتراپیک (که درآن تئوری فاصله‌گذاری مطرح‌می‌شود) روایت خطی را به‌نفع صحنه‌های به‌ظاهر جدا از هم نفی می‌کند و مخاطب باید همان‌گونه که بین انقطاع‌ها، دیزالوها و فلاش‌بک‌ها[۳۰] در یک‌فیلم معنایی می‌یابد از این تکه‌روایت‌ها معنایی دریابد.	(Martin & Bial, 1999, 2)	فاصله‌گذاری گریزها و فاصله‌های‌روایی را پیشنهاد می‌دهد. روایت‌های تودرتو، داستان‌در داستان، روایت فرعی و روایت غیرخطی و سایر ساختارهایی که انتظام یک روایت متعارف را برهم می‌زند نمونه‌هایی از آن هستند. نگارندگان تحت دو مفهوم روایت موازی و روایت اصلی و فرعی این مباحث را قرارداده‌اند.	روایت موازی روایت اصلی و فرعی
پی‌رنگ اپیزودیک جریان نمایش را منقطع‌می‌کند و بین مخاطب و کنش‌روایی[۳۱] فاصله‌می‌اندازد. روایت ممتد توهم و واقع‌گرایی را پدیدمی‌آورد. آن‌چیزی که مخاطب می‌بیند نماهایی از صحنه‌های منقطع، متنوع و(فاصله‌گذاری‌شده) است.	(Wixon, 1972, 123)		
در روایت تحلیلی کنش‌ها درکنار یکدیگر برای روشنگری کنش‌های پیشین قرار گرفته و به‌هم وابسته‌اند (روایت متعارف)، حال‌آنکه در نمایش اپیک(فاصله‌گذاری در آن است)، سکانس‌های مستقل مانند تکه‌هایی باهدف ساخت روایت و ایجاد تعلیق تنظیم‌شده‌اند.	(Spalter, 1975, 225)		
گسست از توهم نمایشی(فاصله‌گذاری) در سطح روایت هم باید پیگیری‌شود. ساختار چنین روایتی عبارت‌است‌از وقایع متعددی که درکنار یکدیگر قرارمی‌گیرند، فروپاشی ساختاری روایت با تودرتوسازی محقق‌می‌گردد.	(بلوکی، ۱۳۹۳، ۴۷۰-۴۷۱)		
ساختار روایت شرقی مستعد ایجادگریز(فاصله) است. روایت در شرق تودرتو و داستان‌درداستان است. این خود نوعی فاصله‌گذاری است. آوردن داستان‌های‌فرعی درکنار داستان‌اصلی سبب ایجادوقفه در روایت و فاصله‌گذاری‌می‌گردد.	(یاری، ۱۳۷۹، ۴۶-۴۷) (فاضلی و اصغرزاده، ۱۳۹۴، ۷۸)		
برشت از رویه‌هایی نظیر تغییر سبک‌ادبی، استعاره‌های جسورانه و زمان‌پریشی در سبک برای فاصله‌گذاری بهره‌می‌گرفته است.	(White, 2004, 126)	یکی از وجوه فاصله‌گذاری عدم‌توجه به پیوستار تاریخی-زمانی است که در متون مختلف تحت‌عنوان زمان‌پریشی از آن یادشده‌است.	زمان‌پریشی
برشت در نمایش‌نامه‌های *ژان مقدس کشتارگاه‌ها*[۳۴] و *ننه‌دلاور و فرزندانش*[۳۵] و دربرخی اقتباس‌های‌خود از زمان‌پریشی استفاده می‌کند. مانند پُست‌مدرنیست‌ها، او تقدم و تأخرزمانی را برهم‌می‌ریزد، برتفاوت اصرار کرده تا بینش‌های‌جدیدی در روابط ساختاری ایجاد کند. فاصله‌گذاری از این طریق بر تمایز گذشته و حال تأکید دارد.	(Silberman, 1993, 8)		
برشت در *اپرای سه‌پولی*[۳۶] ازطریق عناصر موسیقایی و بصری که یادآور دوره‌های زمانی مختلف بوده‌اند از مفهوم زمان‌پریشی برای تحقق فاصله‌گذاری استفاده‌کرده‌است.	(Sonnenfeld, 1962, 134-135)		
برشت در نمایش‌نامه‌های *ژان مقدس کشتارگاه‌ها*[۳۴] و *ننه‌دلاور و فرزندانش*[۳۵] و دربرخی اقتباس‌های‌خود از زمان‌پریشی استفاده می‌کند. مانند پُست‌مدرنیست‌ها، او تقدم و تأخرزمانی را برهم‌می‌ریزد، برتفاوت اصرار کرده تا بینش‌های‌جدیدی در روابط ساختاری ایجاد کند. فاصله‌گذاری از این طریق بر تمایز گذشته و حال تأکید دارد.	(Silberman, 1993, 8)		

فاصله‌گذاری را ایجادمی‌کند. در پروژه رومئو و ژولیت[۲۷] فاصله‌گذاری به‌واسطهٔ روایت‌های موازی عیان‌می‌گردد. سه نسخه مختلف از یک داستان وجودداشت، در حالی‌که رومئو و ژولیت شخصیت‌های ثابت در هرنسخه بودند، آنچه برای آن‌ها اتفاق‌می‌افتد متفاوت است. نتیجه شامل سه‌شهر متفاوت - سه داستان با ویژگی‌های متفاوت است. ترکیب این سه، شیء جدیدی را به‌وجود آوردند که هرکدام هویت و استقلال خود را حفظ کردند (Corbo, 2014, 57)، بنابراین روایت‌های موازی نیز می‌توانند به بحث فاصله‌گذاری در معماری ارتباط یابند.

اگرچه مفهوم فاصله‌گذاری در مبانی نظری معماری به‌صورت صریح به‌مانند مبانی نظری هنرهای نمایشی به چشم نمی‌خورد بااین‌حال آن‌را می‌توان به‌گونه‌ای ضمنی با برخی مفاهیم کلیدی معماری در ارتباط‌دانست. مفهوم خلأ در معماری نوعی فاصله میان شیء‌بودگی (شیئیت) و فضابودگی (فضائیت) را پیشنهاد می‌دهد. فاصله‌گذاری از طریق ایجاد پرسش در ذهن مخاطب برای تشخیص یک پدیده به‌عنوان شیء یا فضا. فضای مابین حد واسطی است که درون و برون را وصل و فصل می‌کند، فاصله‌گذاری از طریق در درون‌بودن (درون‌بودگی) و در بیرون‌بودن (بیرون‌بودگی). زمان‌پریشی در معماری تأثیری فاصله‌گذارانه به‌واسطهٔ دستکاری در تقدم‌ها و تأخرهای زمانی دارد. روایت‌های اصلی و فرعی (یا روایت‌های تودرتو) و همچنین روایت‌های موازی طرح‌شده در یک بنا می‌توانند راهبردی به سوی فاصله‌گذاری در معماری باشند. از آنجا که بخش‌دیگری از مبانی نظری این پژوهش از تئوری‌های هنرهای‌نمایشی ریشه می‌گیرد و اساساً مفهوم فاصله‌گذاری در این‌حیطه تئوریزه شده در جدول (۱) به تفکیک برای هرکدام از مفاهیمی که ذکر گردید منابعی از هنرهای نمایشی ارائه شده است، که مطابقت میان آنچه به‌صورت ضمنی در مبانی نظری معماری به‌چشم می‌خورد را با آنچه به‌صورت صریح در هنرهای نمایشی موجود است نمایش می‌دهد. به‌دلیل ماهیت میان‌رشته‌ای این پژوهش سعی شد عنوان مفاهیم به‌گونه‌ای قابل فهم برای هر دو قلمرو معماری و سینما ذکر گردد.

یافته‌ها و بحث

براساس خوانش آثارسینمایی و معماری پنج رویه مختلف برای تحقق مفهوم فاصله‌گذاری پیشنهاد شده است. نخست) درون‌بودگی و بیرون‌بودگی: بر فاصله‌گذاری از طریق جابجایی ذهنی یا فیزیکی مخاطب بین فضای درونی و بیرونی(عالم درون و بیرون) یک اثر سینمایی یا معماری دلالت دارد. منظور از فضا یا عالم درون در سینما جهان مخیلی است که در برابر چشمان بیننده تصویر شده و عالم بیرون همان عالم واقع است که بیننده در آن زندگی می‌کند. دوم) روایت اصلی و روایت فرعی: به فاصله‌گذاری از طریق طرح خُرده‌روایت‌هایی در کنار روایت اصلی یک اثر سینمایی یا معماری اشاره می‌کند. سوم) شیئیت و فضائیت: فاصله‌گذاری ازطریق ایجاد پرسش در ذهن مخاطب برای تشخیص یک پدیده (تصویر سینمایی یا بنای معماری) به‌عنوان یک شیء یا فضا. به‌واسطهٔ این‌سؤال که آیا درحال تماشای یک شیء است یا در دل یک فضا قرار دارد؟ چهارم) توازی روایت: برنامه‌ریزی چندین روایت هم‌زمان و هم‌ارزش که در کنار یکدیگر وجود داشته و مخاطب بین آن‌ها جابجا می‌شود و در نهایت زمان‌پریشی: فاصله‌گذاری از طریق کاربست رخداد یا اندیشه‌ای که از بستر زمانی و یا مکانی خود منفک‌شده در بستری دیگر. درادامه برای هرکدام از این رویه‌ها نمونه‌هایی از آثارسینمایی و معماری نمایش‌داده‌شده‌است.

درون‌بودگی و بیرون‌بودگی

سینما

جابجایی ذهنی مخاطب بین فضای درونی و بیرونی فیلم یکی از رویه‌های فاصله‌گذاری در سینما است. برخی آثارسینمایی برای آنکه مخاطب از دام هیجانات خیالی رهایی پیدا کند و بتواند نگاهی خردمندانه به رخدادهای فیلم داشته باشد از این رویه استفاده کرده‌اند. فیلم *داگویل* ساختهٔ لارس فون تریه[۳۷] نمونه‌ای از این مدعاست. طراحی‌صحنهٔ این فیلم یادآور صحنه‌پردازی‌های تئاتری است. مخاطب در میانه اثر برای لحظاتی درگیر تشددهای احساسی و همذات‌پنداری با شخصیت‌های فیلم می‌شود و ممکن است آنچه بر پرده می‌بیند را واقعی بپندارد. با شخصیت زن‌اصلی فیلم، با ترس و اضطراب وی و با چالش‌های اهالی روستا همراه‌می‌شود، اما کارگردان با انتخاب نماهای دور و نمایش کلیتی از صحنه که وجهی از واقع‌گرایی در آن نیست این باور را برهم می‌زند (تصویر ۲) و به مخاطب اجازه می‌دهد برای لحظاتی فارغ از احساسات خود در باب وقایع فیلم بیاندیشد.

در *بهشت بر فراز برلین* ساختهٔ ویم وندرس[۳۸]، فارغ از حرکت دوربین و صدای راوی که بر روی فیلم صحبت می‌کند، بازی بازیگران در ایجاد فاصله‌گذاری و جابجایی ذهنی بین درون و بیرون مؤثر است. بازیگری که نقش فرشته را بازی‌می‌کند در کنار دیگران قدم می‌زند با آن‌ها صحبت می‌کند بی‌آنکه آن‌ها متوجه حضور او باشند. فردی که نقش فرشته را بازی می‌کند شباهتی با تصور معمول از چهره فرشته ندارد و بیشتر شبیه یک انسان معمولی با چهره‌ای مردانه است، که در واقع‌پنداری فضای فیلم تزلزل ایجاد می‌کند، تکنیکی که در تئاتر برشت استفاده می‌شد مانند استفاده از بازیگران زن در یک کاراکتر مردانه (تصویر ۳).

فیلم *سرزمین موعود* ساختهٔ آندری وایدا[۳۹] درکنار فیلم‌برداری و جانمایی

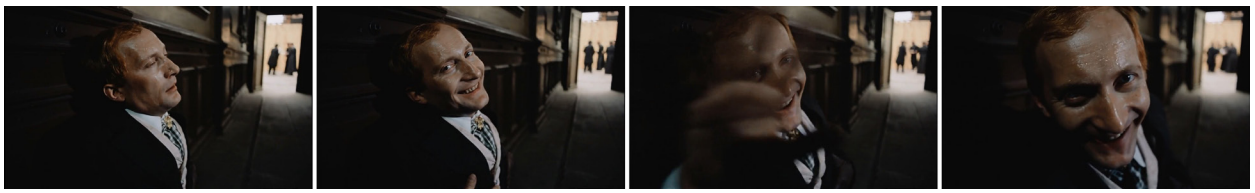
تصویر ۲. صحنه‌آرایی فیلم *داگویل* نمودی از واقع‌گرایی ندارد. نماهای دور کلیتی از صحنه را نمایش می‌دهد و سبب تزلزل در واقعی‌پنداشتن نمایش (نگاه از درون) می‌گردد و او را به تعقل و نگاه بافاصله (از بیرون) وامی‌دارد.

دوربین که با ساختار متعارف دیگر فیلم‌های سینمایی متفاوت است و تقویت‌کننده فاصله‌گذاری است، در سکانسی یکی از شخصیت‌های اصلی پس از بحث با سرمایه‌دار بر روی نیمکتی می‌نشیند و کم‌کم به دوربین نگاه می‌کند و برای آن دست تکان داده و می‌خندد، گویی او در حال بازی نمایشی برای مخاطب بوده و از وجود آن‌ها آگاه است. مخاطبی که لحظاتی‌پیش در فضای‌درونی فیلم غوطه‌ورشده و درگیر بحث‌وجدل این دو شخصیت بوده با این سکانس از فضای درونی فیلم جدا شده و متوجه می‌گردد آنچه تماشا کرده یک نمایش‌بوده. همانند آن‌چیزی که برشت بدان معتقدبود، مخاطب در این لحظه می‌تواند از بیرون و با نگاهی بافاصله در باب آنچه دیده تفکر و قضاوت نماید (تصویر ۴).

درفیلم *کارآگاه* ساختهٔ منکیویچ[۴۰] بازی بازیگران با آنچه برشت مدنظرش بوده مشابهت دارد. فیلم در سه مرحله احساسات مخاطب را درگیر می‌کند و او را در همذات‌پنداری با دو شخصیت اصلی(اَندرو و مایلو) قرار می‌دهد اما هربار مخاطب متوجه می‌شود که درحال تماشای یک بازی یا یک نمایش بوده‌است و این روند ادامه می‌یابد(درگیرشدن با فضای‌درونی فیلم و آگاه‌شدن از نمایشی‌بودن همه‌چیز). در سکانس پایانی کارگردان با نمایش یک نمای دور و قاب‌کردن صحنه همانند نمایش‌های تئاتر پرده‌نمایش را به پایین می‌کشد و مخاطب متوجه می‌گردد آن‌چیزی که دیده یک نمایش بوده و همذات‌پنداری با ترس و اضطراب بازیگر فیلم برای تماشاگر از بین می‌رود (تصویر ۵).

فیلم *نمایش ترومن* ساختهٔ پیتر ویر[۴۱] از فاصله‌گذاری استفاده نموده است. فیلم، زندگی ترومن را نمایش‌داده و گاهی افرادی نمایش داده می‌شوند که از قاب تلویزیون درحال‌تماشای ترومن هستند، این خود امکان واقعیت‌پنداری دنیای درون اثر را متزلزل‌می‌کند و یادآور فاصله‌گذاری‌است. در انتهای فیلم، ترومن که در حال به‌پیش‌بُردن قایق خود است با دیواره‌ای برخورد می‌کند که شبیه به آسمان ترسیم شده است، از پلکان کنار این دیواره بالا می‌رود و چهره تماشاگرانی که درحال دیدن این نمایش هستند و بازخورد آن‌ها نمایش‌داده می‌شود.

تصویر ۳. راست: شخصیت شباهتی با تصور متعارف از چهرهٔ یک‌فرشته ندارد. چپ: شخصیت در کتابخانه به افراد نزدیک‌می‌شود با آن‌ها صحبت‌می‌کند و افکار ذهنشان را می‌خواند. نوع بازی بازیگر، واقعی‌پنداشتن(درک از درون) را دچار تردید می‌کند و منجربه برخورد بافاصله مخاطب (نگاه از بیرون) با اثر می‌شود.



تصویر ۴. سکانسی از فیلم *سرزمین موعود*: یکی از شخصیت‌های‌اصلی پس از نزاع با سرمایه‌دار رو به دوربین می‌کند و لبخند زده و برای آن دست تکان می‌دهد.

تصویر ۵. سکانس پایانی فیلم *کارآگاه*: نمای‌دور از صحنه و پرده‌ای که همانند صحنه‌پردازی‌های تئاتری به پایین‌کشیده شده تماشاگر متوجه می‌گردد همه‌چیز یک نمایش بوده است.

تصویر ۶. تصاویری از فیلم *نمایش ترومن* شخصیت‌اصلی با دیواره آسمان‌مانند برخورد می‌کند و متوجه می‌شود که ساختگی بوده است، کادر سیاه‌رنگ در تصویر میانی در دور قاب یادآور تماشا از درون لنز یک دوربین است و بازخورد تماشاگران درون فیلم همگی موجبات فاصله‌گذاری را فراهم کرده‌اند.

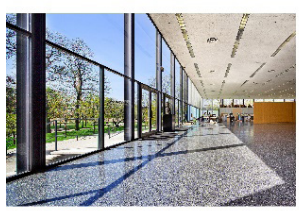
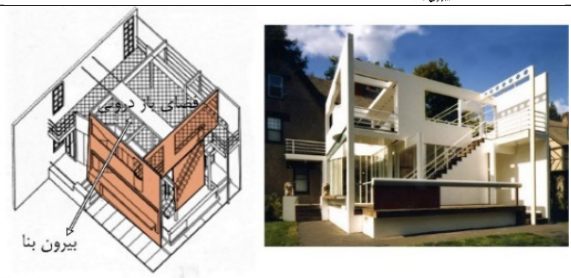
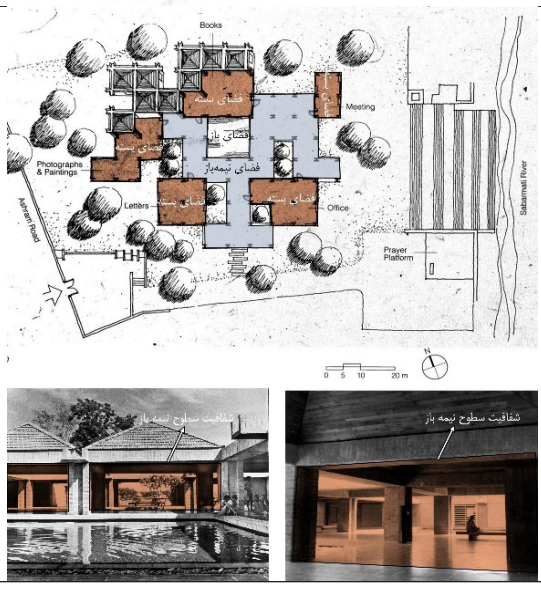
صحنه‌پردازی خیال‌انگیز و استعاری فیلم، تماشاگر را متوجه می‌سازد که در حال نظاره یک نمایش است و تغییر صحنه بین نمایش ترومن و بازخورد تماشاگران نمودی از جابجایی مخاطب بین فضای درونی و بیرونی فیلم و فاصله‌گذاری است (تصویر ۶).

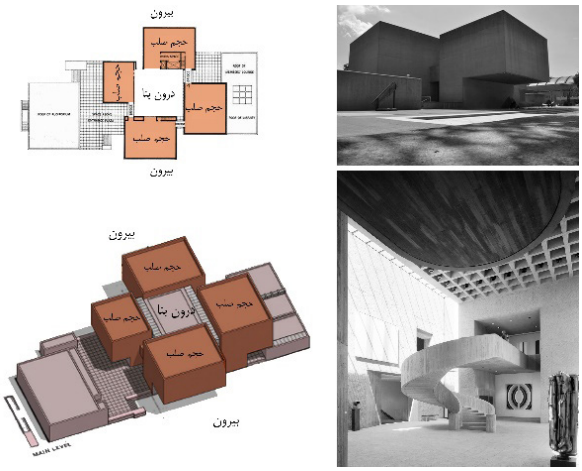
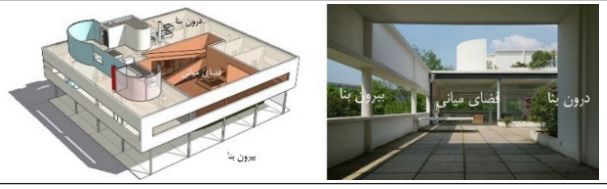
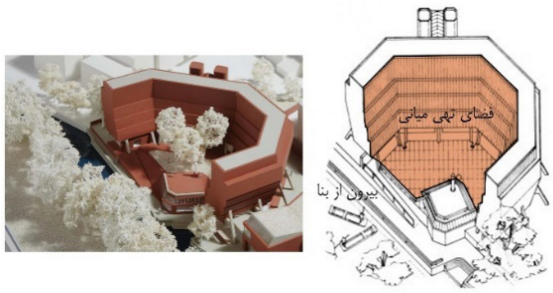
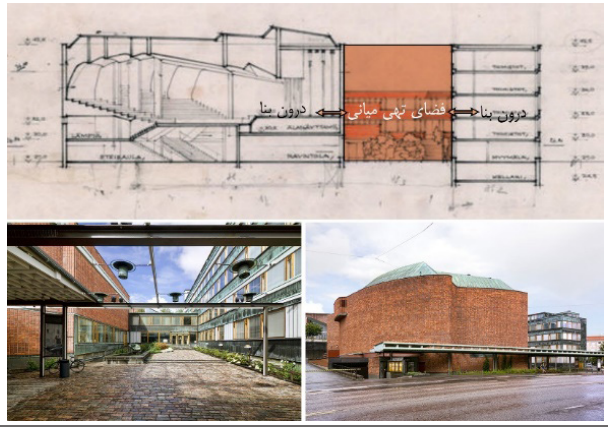
در فیلم *نار و نی* ساختهٔ سعید ابراهیمی‌فر سیلان درون و بیرون به‌چشم می‌خورد. فیلم روایتی کوتاه از زندگی معلمی را نمایش می‌دهد. اگرچه این روایت یادآور لحظات زندگی هر انسان و شادی و غم‌های اوست و واقع‌گرایانه و قابل‌باور به‌نظر می‌رسد (فهم درونی) اما صدای راوی، نورپردازی و تصاویر شاعرانه وجهی خیال‌انگیز و رؤیاگونه به آن بخشیده‌است، مخاطب متوجه‌است که درحال تماشای یک فیلم است نه یک رویداد واقعی. نوعی برهم‌زدن درگیری عاطفی و گرایش به‌سوی نگاهی خردمندانه و از بیرون به اثر.

معماری

فاصله‌گذاری از طریق درون‌بودگی و بیرون‌بودگی در معماری از چند وجه قابل بررسی است. یکی از آن‌ها مفهوم شفافیت است. شفافیت سبب می‌شود، مخاطبی که لحظاتی پیش در بیرون از بنا قرار داشته اکنون بتواند به رویدادهای بیرون از درونِ بنا نظر کند. به فضایی که لحظاتی پیش در بیرون تجربه نموده از درون بنا نظر کرده و درباره‌اش تفکر کند. چنین شفافیتی در برج ایفل فرانسه قابل بررسی‌است. مخاطب از درون تودهٔ شفاف سازه‌ای به بالای برج رفته و در حرکتش می‌تواند به موقعیتی که بر زمین در بیرون از برج داشته نظر کند. درون و بیرون درهم‌تنیده می‌شوند، او حسی از در درون قرارداشتن دارد اما با مکث و نظر به بیرون گریز یا فاصله‌ای در ذهن شکل می‌یابد (جدول ۲، نمونه‌های شماره ۱-۳). فاصله‌گذاری میان درون و بیرون به ارتباط جهان درونی و پیرامونی اثر معماری قابل‌تفسیر است. تمایز بنا با پیرامونش فاصله‌ای را میان جهان درونی اثر و جهان بیرونی شکل می‌دهد. برخی معماران با استفاده‌از رویه‌هایی مانند سطوح صلب بزرگ و یا رنگ متمایز بنا با بستری که در آن قرار گرفته سبب شده‌اند تا مخاطب، بنا را به‌گونه‌ای فاصله‌گذاری‌شده با اطرافش درک کند (جدول ۲، نمونه‌های شماره ۴-۶). فضاهای تهی یا مابین سبب فاصله‌گذاری میان درون و بیرون می‌شوند. یک فضای

جدول۲. نمونه‌هایی از فاصله‌گذاری درون و بیرون در معماری.

ش.	نام‌اثر و معمار	توضیح	تصویر
۱	کراون‌هال، میس‌وندروهه، ۱۹۵۶ Crown Hall, (Mies van der Rohe)	بدنهٔ شیشه‌ای مخاطب را در درون‌بنا قرارداده و با بیرون‌بنا نیز در ارتباط است. درون‌وبیرون درفاصله‌ای نسبت به‌یکدیگر قرارمی‌گیرند و مخاطب حسی از دردرون قرارداشتن دارد اما با مکث ونظر به بیرون گریز یا فاصله‌ای درذهن شکل می‌یابد. او ناظر موقعیتی‌است که لحظاتی پیش در درون آن قرارگرفته بود.	
۲	بخش‌الحاقی خانه‌بناسراف، مایکل گریوز، ۱۹۶۹ Benacerraf House Addition (Michael Graves)	فاصله‌گذاری میان درون و بیرون ازطریق سطوح صفحه‌مانند که بیرون را در برخی نظرگاه‌ها قاب می‌کند. نوسان میان صلب (در درون‌بودن) و شفاف(در بیرون‌بودن) سبب فاصله‌گذاری گردیده‌است.	
۳	موزه‌گاندی‌آشرام، چارلزکورئا، ۱۹۵۸-۱۹۶۳ Gandhi Ashram Museum (Charles Correa)	شکل‌گیری فضاهای‌مابین سبب ایجاد فاصله میان درون و بیرون اثر شده‌است. فضاهای نیمه‌باز وسیع نوعی شفافیت را در این مجموعه پدیدآورده‌اند که سبب می‌شود مخاطب موقعیت مکانی که لحظاتی پیش در آن قرار داشته و در درون آن بوده است را این‌بار از زاویه‌ای دیگر و از بیرون قرائت کند.	

ش.	نام اثر و معمار	توضیح	تصویر
۴	خانه‌هافمن، ریچاردمایر، ۱۹۶۶-۱۹۶۷ Hoffman House (Richard Meier)	فاصله‌گذاری ازطریق خلق بنایی متمایز با محیط پیرامونی. عالم درونی سپیدرنگ در تمایز و با فاصله با عالم بیرونی که آن را احاطه کرده قرار گرفته است.	
۵	یادبودجان اف. کندی، فیلیپ جانسون، ۱۹۷۰ John F. Kennedy Memorial (Philip Johnson)	ایجاد دیواره‌های صلب سفیدرنگ جهت فاصله‌گذاری میان فضای درونی و بیرونی اثر.	
۶	موزه اِورسون، یومینگ پی، ۱۹۶۸ Everson Museum (I.M. Pei.)	در نظرگرفتن چهار حجم صلب که درون و بیرون بنا را از یکدیگر منفک کرده‌اند. این نمونه از فاصله‌گذاری بسیار شدید بوده و جدایی کامل درون و بیرون را پدیدآورده است.	
۷	ویلاساوا، لو کوربوزیه، ۱۹۳۱-۱۹۳۳ Villa Savoye (Le Corbusier, Pierre Jeanneret)	فاصله‌گذاری از طریق درنظرگرفتن فضای تهی‌میانی بین درون‌بنا و پوسته‌ای که منظرهٔ بیرونی را قاب‌بندی کرده‌است و جدایی میان این‌دو پدید آورده است.	
۸	ساختمان‌فلوری، جیمز استرلینگ، ۱۹۶۶-۱۹۷۱ Florey Building, Queen's College (James Stirling)	فضای تهی‌میانی فاصله‌گذاری میان درون مجموعه و بیرون‌مجموعه (محیط طبیعی) را ایجاد کرده‌است.	
۹	خانه فرهنگ هلسینکی، آلوارآلتو، ۱۹۵۲-۱۹۵۸ House of culture, Helsinki (Alvar Aalto)	استفاده‌از فضای تهی‌میانی جهت فاصله‌گذاری میان درون و بیرون طرح. صلبیت بخشی‌از مجموعه به تشدید فاصله‌گذاری نسبت به محیط شهری کمک کرده‌است.	

تهی‌میانی درون و بیرون طرح را به یکدیگر متصل می‌کند و درعین‌حال میان آن‌ها فاصله می‌گذارد. گاهی این فضاهای تهی اتصال‌دهنده بنا با محیط اطراف هستند و بین بنا و شهر یا بستر طبیعی فاصله‌گذاری می‌کنند (جدول ۲، نمونه‌های شماره ۷- ۹).

روایت‌اصلی و روایت‌فرعی

سینما

طرح مضامین فرعی کنار مضمون اصلی موجب انقطاع و فاصله‌هایی در خوانش اثر می‌گردد. از رویه‌های متداول برای ایجاد فاصله‌گذاری در سینما داستان در داستان (پیکربندی داستان‌هایِ کوچک فرعی در بطن داستان اصلی) است. گاهی در این روایت‌های‌فرعی محتوایی گنجانده می‌شود که به فهم بهتر روایت اصلی کمک می‌نماید. نمونهٔ آن گفت‌وگوهای فیلم *دنباله‌رو* ساخته برناردو برتولوچی[۴۲] است. دو شخصیت پروفسور که علیه جریان فاشیستی آن زمانهٔ ایتالیا مبارزه می‌کند و شاگرد او که یک افسر فاشیست است در سکانسی داستانی کوتاه را در دل داستان اصلی مطرح می‌کنند. شاگرد از درس استاد در باب تمثیل غار افلاطون می‌گوید و جماعتی که در ایتالیای آن دوران همچون غارنشینان پشت به حقیقت، نظاره‌گر سایه‌های آن هستند. برتولوچی از بازی نور و سایه استفاده‌کرده تا مخاطب تنها شنونده نباشد بلکه آن را به‌گونه‌ای نمادین ببیند (تصویر ۷).

در فیلم *خانه دوست کجاست*، کودک برای پس‌دادن دفتر دوستش درحال دویدن‌است و پدربزرگش که در کافه نشسته جلوی او را می‌گیرد. پدربزرگ داستان کوتاهی نقل می‌کند. مخاطب لحظاتی از فضای داستان اصلی جدا شده و به روایتی که پدربزرگ تعریف کرده توجه می‌کند؛

در قدیم به ما پولی می‌دادند و هر هفته کتکمان می‌زدند اگر پول قطع می‌شد کتک قطع نمی‌شد.

نظیر آن در فیلم *باد ما را خواهد برد* مشاهده‌می‌شود. شخصیت اصلی با پسرک درکوچه‌ای هم‌مسیر می‌شوند و دربارهٔ مدرسه باهم صحبت می‌کنند. شخصیت اصلی بیتی را می‌خواند و پسرک آن را تکمیل می‌کند؛

به‌آب زمزم و کوثر سفید نتوان کرد... گلیم بخت کسی را که بافتند سیاه»؛

گفت‌وگویی فرعی در داستان‌اصلی طرح می‌شود و باعث فاصلهٔ مخاطب با داستان اصلی می‌گردد (تصویر ۸).

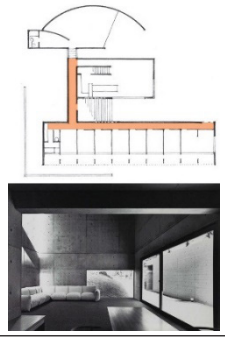
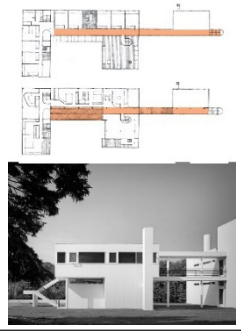
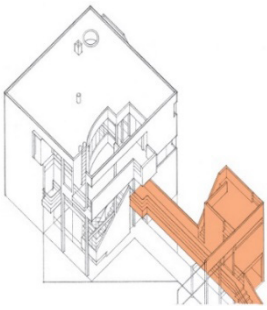
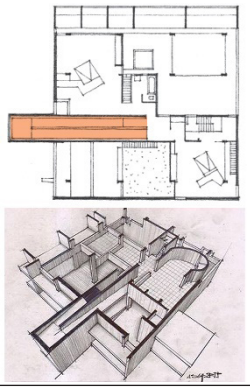
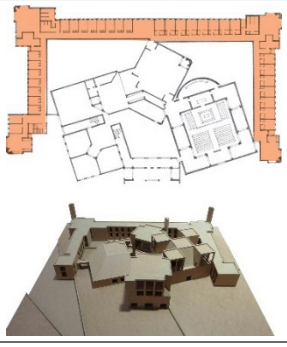
معماری

در معماری، مانند آثار سینمایی روایت فرعی در کنار روایت اصلی قابل دریافت است. روایت‌های فرعی چنان تنظیم می‌شوند که هم خود را در فاصله‌ای با روایت اصلی بنا تعریف می‌کنند و هم از طریق نفوذ و هم‌آوا شدن با آن به تقویت روایت اصلی کمک می‌کنند. دالان‌هایی که فضاهای‌اصلی را به یکدیگر مرتبط می‌کنند واجد روایت‌های فرعی در کنار روایت اصلی هستند. گاهی به‌واسطهٔ شفافیت میان آن‌ها و فضاهای‌اصلی (فصل و وصل توأمان) به‌قوام روایت اصلی کمک می‌نمایند. مخاطب روایت فرعی را در کنار روایت اصلی درک کرده و فاصله‌های میان‌روایی ایجاد می‌گردد (جدول ۳، نمونه‌های شماره ۱-۲). روایت‌های فرعی می‌توانند نوعی تجربهٔ فضا-زمانی متمایز ایجاد کنند، که به آماده‌سازی ذهنی مخاطب جهت ورود به فضاهای اصلی کمک می‌نماید. تجربهٔ حرکت بین طبقات با استفاده از یک رمپ یا نفوذ به درون روایت اصلی بنا از طریق یک پل نوعی فاصله‌گذاری از طریق ایجاد یک خُرده‌روایت در کنار روایت‌اصلی بنا پیشنهادمی‌دهد (جدول ۳، نمونه‌های شماره ۳-۴). روایت فرعی ممکن است خود را درتمایز با روایت‌اصلی بنا تعریف‌کند و بافاصله‌ای معنادار در جنب آن حضور داشته باشد. فضاهای فرعی متمایزی که حول فضاهای‌اصلی جانمایی شده‌اند(جدول ۳، نمونه شماره ۵) و یا فضایی که به‌واسطهٔ فرم و مصالح متمایز نسبت به کلیت‌طرح واجد روایت فرعی در کنار روایت اصلی بنا و فاصله‌گذاری‌شده با آن است (جدول ۳، نمونه شماره ۶).

تصویر ۷. لحظاتی از فیلم دنباله‌رو که روایتی کوتاه دردل روایت اصلی نقل می‌شود.

تصویر ۸- سمت‌چپ: فیلم خانه‌دوست‌کجاست: طرح یک روایت‌فرعی توسط پیرمرد، سمت‌راست: فیلم باد ما را خواهدبرد: طرح روایت‌فرعی و شعری که بین کودک و شخصیت‌اصلی فیلم ردوبدل‌شد. هردو به‌عنوان عوامل فاصله‌گذارنده هستند.

جدول ۳. فاصله‌گذاری به‌واسطهٔ طرح روایت‌اصلی و روایت‌فرعی.

ش.	نام‌اثر و معمار	توضیح	تصویر
۱	خانه کوشینو، تادائو آندو، ۱۹۷۹-۱۹۸۴ Koshino House (Tadao Ando)	فاصله‌گذاری با درنظرگرفتن دالان‌های طویل فرعی درکنار فضاهای‌اصلی که تعریف‌کنندهٔ روایت‌هایی‌فرعی و روایت اصلی هستند. به‌واسطه شفافیت میان این دالان‌ها و فضاهای‌اصلی(فصل و وصل توأمان) این روایت فرعی به قوام روایت اصلی کمک می‌نماید.	
۲	خانه‌ای در وستبری قدیم، ریچارد مایر، ۱۹۶۹-۱۹۷۱ House in Old Westbury (Richard Meier)	دالانی کشیده به‌عنوان یک روایتی‌فرعی درون روایت اصلی بنا نفوذکرده و سبب ایجاد فاصله‌گذاری به‌واسطهٔ درج یک روایت فرعی در دل روایت اصلی شده‌است.	
۳	خانه هانزلمن، مایکل گریوز، ۱۹۶۷ Hanselmann House (Michael Graves)	یک فضای پل‌مانند درک فضا-زمانی مخاطب را هدف قرارداده‌است. نفوذ به درون روایت اصلی بنا از طریق پلی که به فضای سبز بیرونی دید دارد و درانتها به فضای اصلی محصورشده ختم می‌شود، فاصله‌گذاری ازطریق ایجاد یک خُرده‌روایت درکنار روایت اصلی را پیشنهاد می‌دهد.	
۴	خانه شودان، لوکوربوزیه، ۱۹۵۶ Shodhan House (Le Corbusier)	تجربهٔ حرکت بین طبقات با استفاده‌از یک رمپ سبب ایجاد یک روایت فرعی شده است که بین روایت‌های‌اصلی بنا قرارداشته و فاصله‌گذاری به‌واسطهٔ تعریف خُرده‌روایت‌هاست.	
۵	خانقاه خواهران دومنیکن، لوئی کان، ۱۹۶۵-۱۹۶۸ Convent for the Dominican Sisters (Louis Kahn)	فضاهای‌فرعی که حول فضاهای اصلی جانمایی شده‌اند به‌مثابهٔ یک روایت فرعی متمایز و بافاصله نسبت به آن قابل تشخیص‌اند.	

ش.	نام‌اثر و معمار	توضیح	تصویر
۶	مرکز لوکوربوزیه، لوکوربوزیه، ۱۹۶۷-۱۹۶۳ Centre Le Corbusier (Le Corbusier)	رمپ بتنی بیرونی خـود را در تمایز با بنای اصلی قرار داده، یک روایت فرعی که ذهن بیننـده را برای لحظاتی از روایت بنای‌اصلی جدا می‌کند.	

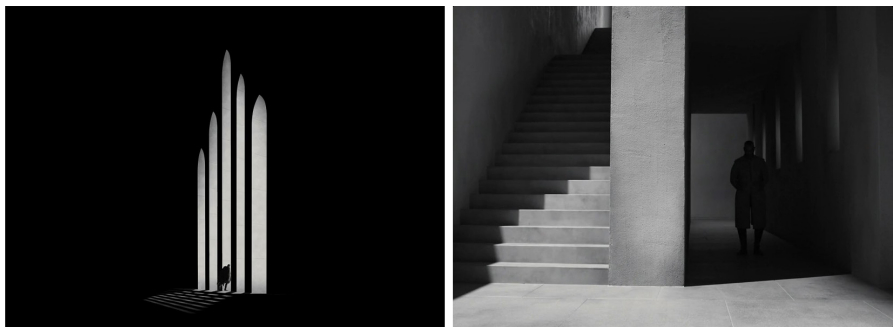
شیئیت و فضائیت

سینما

تغییر در نگاه مخاطب به پدیده‌ای‌خاص سبب تحقق فاصله‌گذاری می‌گردد. تحلیل یک پدیده به‌مثابه شیئی که برای لحظاتی مخاطب با نگاهی بافاصله بدان می‌نگرد و یا خوانش همان پدیده به مانند یک فضا که او را دربر گرفته است. تکنیکی که به‌واسطهٔ مواجهه بیننده با صحنه‌پردازی‌های نامتداول محقق می‌گردد. تصاویر فیلم *تراژدی مکبث* ساختهٔ جوئل کوئن[۴۳] به‌واسطهٔ کیفیت خاص نورپردازی، چیدمان عناصر صحنه و کادربندی، مخاطب را دچار دوگانگی می‌کند. مخاطب با روند داستان همراه شده‌است و بعضاً با شخصیت‌ها همذات‌پنداری‌کرده و درتعاقب آن فضای‌فیلم او را دربر گرفته به‌ناگاه با تصاویری نامتداول(شبیه صحنه‌پردازی تئاتر) مواجه می‌شود. به این تصاویر می‌توان به‌مثابهٔ یک شیء یا نقاشی نگریست (تصویر ۹).

چنین تکنیکی را می‌توان در سینمای آنتونیونی[۴۴] و تارکوفسکی[۴۵] جست‌وجونمود. در فیلم *کسوف*[۴۶] آنتونیونی در پایان روایت اصلی تصاویری از شهر به شکلی مستندوار نمایش می‌دهد. ساختمان‌های موجود در این تصاویر به‌مانند اُبژه‌هایی قابل‌تعمق عرضه می‌شوند. در فیلم *صحرای سرخ*[۴۷] او نیز همین تکنیک استفاده‌شده‌است. در میان آثار تارکوفسکی می‌توان به فیلم *نوستالگیا*[۴۸] و یا *آینه*[۴۹] اشاره کرد (تصویر ۱۰).

فیلم *خانه دوست کجاست* در سکانسی مسیر مارپیچ روی تپه‌ای با تک‌درختی در بالای آن را همچون یک تابلوی نقاشی نمایش می‌دهد. هم‌نشینی زمین، آسمان، تک‌درخت و مسیر، مخاطب را جذب چیدمان و کادربندی می‌کند. او با نگاهی بافاصله بدان می‌نگرد، پدیده‌هایی موجود در تصویر تبدیل به اشیائی می‌شوند که در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. نوعی نگاه پرسش‌گر که چرا درخت در بالای تپه است؟ چرا مسیر مارپیچ است و مستقیم نیست؟ .... اما وقتی دویدن کودک در تصویر نمایش‌داده‌می‌شود



تصویر ۹. تصاویر با کادربندی خاص، نورپردازی و ایجاد تضادهای شدید در تصاویر فیلم *تراژدی مکبث*، آن‌ها را به اُبژه‌هایی منفرد تبدیل کرده که گیرایی‌شان لحظاتی مخاطب را از روند داستان جدا نموده و به تعمق وامی‌دارد.

تصویر ۱۰. سمت راست: لحظات پایانی فیلم *کسوف* حالتی مستندوار به خود می‌گیرد و بیننده را از روایت اصلی منفک می‌کند، سمت چپ: تصویری از فیلم *نوستالگیا*. قدرت هر دو تصویر و میزانسن، آن‌ها را به اُبژه‌هایی قابل تحلیل تبدیل کرده است.

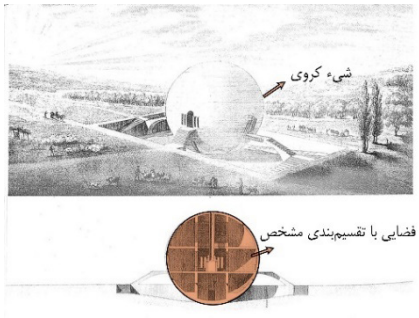
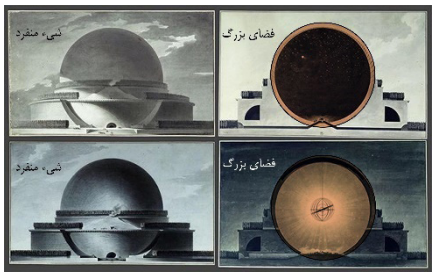
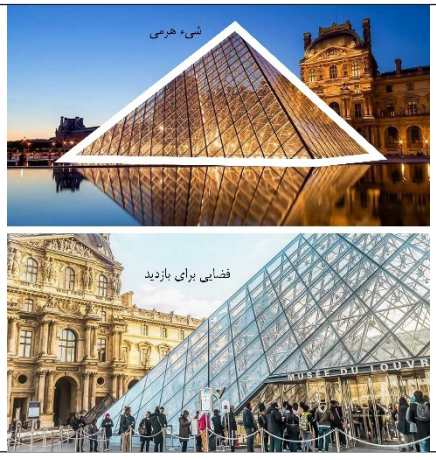
مجدداً مخاطب به فضای درونی فیلم راه می‌یابد و با روایت همراه می‌گردد. با حس کودک که می‌دود و عجله دارد همذات‌پنداری می‌کند. تغییر در نوع نگاه به صحنه به‌مثابه یک شیء و پرسش در باب آن و نگاه به آن به‌مثابه یک فضا (تصویر ۱۱).

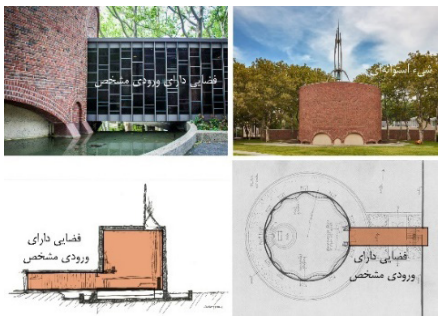
تصویر ۱۱. فیلم *خانه دوست کجاست*: خوانش صحنه به‌مثابهٔ یک شیء یا یک فضا.

معماری

شیئیت (شیءبودگی) در معماری به درک بنا به‌عنوان یک شیء مجسمه‌وار دلالت دارد. شیئیت به‌واسطهٔ ویژگی‌های فرمی یا ترکیب‌بندی خاص یک بنا تحقق یافته که جذبه‌اش برای لحظاتی مخاطب را با خود درگیر می‌سازد، تا او اثرمعماری را نه به‌صورت فضایی که احاطه‌اش کرده، بلکه به‌عنوان شیئی که از بیرون همچون مجسمه‌ای در حال نظاره‌اش است فهم کند. از سوی دیگر معماری نمی‌تواند تنها یک شیء باشد، بلکه شکل‌دهندهٔ فضاهای‌درونی یا پیرامونی خود نیز هست (فضائیت-فضابودگی). برخی بناها در نگاه‌نخست و از دور مانند یک شیء یا مجسمه به‌نظر آمده حال‌آنکه هرچه مخاطب به آن‌ها نزدیک‌تر می‌گردد و یا به درون آن‌ها راه‌می‌یابد به شکل فضایی دربرگیرنده درک می‌شوند. تمایز میان شیءبودن و فضابودن، فاصله‌گذاری در ذهن مخاطب ایجادمی‌کند، برای لحظاتی موجب تفکر او می‌شود، که آیا درحال تجربهٔفضای یک اثر معماری است یا در حال نظاره شیئی غول‌پیکر (جدول ۴).

جدول ۴. نمونه‌هایی از فاصله‌گذاری به‌واسطهٔ شیئیت و فضائیت در معماری.

شماره	نام اثر و معمار	توضیح	تصویر
۱	پروژه سرای کشاورزی، کلود نیکلاس‌لودو، ۱۷۷۵ Maupertius, Project for an Agricultural Lodge (Claude Nicolas Ledoux)	فرم کروی‌شکل منفرد، بنا را شبیه شیئی نموده اما بانگاهی دقیق‌تر و از نزدیک، فضایی است با تقسیم‌بندی مشخص. تمایز میان درک بنا به‌عنوان شیء یا فضایی احاطه‌کننده موجب فاصله‌گذاری شده‌است.	
۲	سنوتاف نیوتن، اِتین‌لویی‌بوله، ۱۷۸۴ Cenotaph for Sir Isaac Newton (Étienne-Louis Boullée)	فاصله‌گذاری ازطریق تمایز میان فرم شیءمانند کروی با فضای تهی بزرگی که این فرم دربرگرفته‌است.	
۳	موزه‌لوور، یومینگ پِی، ۱۹۸۳-۱۹۸۹ Louvre Pyramid (I.M. Pei)	ایجاد فاصله میان درک بنا به‌عنوان یک شیء هرم‌مانند با فضایی که قابلیت ورود و بازدید دارد.	

شماره	نام اثر و معمار	توضیح	تصویر
۴	نمازخانه دانشگاه MIT اِروسارینن، ۱۹۵۵ Chapel, MIT (Eero Saarinen and Associates)	فـرم استوانه‌ای‌شـکل، بنـا را به‌ماننـد اُبـژه‌ای در آورده، در حالی‌کـه از نزدیک بنایی با ورودی مشخص بوده که فضایی برای عبادت است.	
۵	کلیسای نور، تادائو آندو، ۱۹۸۹ Ibaraki Kasugaoka Church (Church of the Light), (Tadao Ando)	بنـا از دور یک شـیء مکعب‌مسـتطیلی صلب اسـت اما از نزدیـک فضاهایی که مخاطـب را در برمی‌گیـرد، پدیـد آورده است.	
۶	کلیسای رنشان، لوکوربوزیه، ۱۹۵۰-۱۹۵۵ Ronchamp chapel (Le Corbusier)	یک فـرم متمایز مجسـمه‌وار کـه از دور به‌صورت یک شیء منفرد قابل تشخیص اسـت اما از نزدیک فضایی برای حضور و عبادت است.	
۷	مجلس ملی بنگلادش، لویی کان، ۱۹۶۱-۱۹۸۲ National Assembly Building of Bangladesh (Louis Kahn)	فاصله‌گـذاری ازطریـق تمایـز میـان یک شـیء کـه از ترکیـب چندین حجم درکنارهم پدیدآمده، اما از نزدیک فضایی را در محل‌ورودی و در داخل شـکل داده است.	
۸	موزهٔ هربرت جانسون، یومینگ پی، ۱۹۷۳ Herbert F. Johnson Museum of Art (I. M. Pei)	فـرم غول‌آسـا منفـرد، از دور به‌صـورت یک اُبژه‌متمایـز قابل‌خوانش بوده، اما از نزدیک فضایی برای بازدید است.	
۹	برج اینشتین، اریک مندلسون، ۱۹۱۹ Einstein Tower (Erich Mendelsohn)	فاصله‌گذاری با خلق یک فرم مجسمه‌وار سفید که نمایشی از یک شیء است اما از نزدیک به‌واسطهٔ پنجره‌ها و درها نمایانگر فضایی است که در آن شکل گرفته است.	
۱۰	کلیسای سنت‌جیووانی باتیستا، ماریو بوتا، ۱۹۹۴-۱۹۹۶. Chiesa di San Giovanni Battista (Mario Botta)	فاصله‌گـذاری ازطریـق تمایـز میـان فرم‌منفـرد شبه‌اسـتوانه‌ای و فضایی که در پیرامونـش مانند یک حیـاط فرورفته ایجـاد نمـوده و در داخل نیـز فضایی را احاطه‌کرده است.	

شماره	نام اثر و معمار	توضیح	تصویر
۱۱	موزه ملی جمهوری برزیل، اسکار نیمایر، ۲۰۰۶ MUSEU Nacional da República (Oscar Niemeyer)	طرح ازدور مانند یک شیء سفید نیم‌کروی در تضاد با محیط اطراف قابل تشخیص است، اما از نزدیک در بدنه‌هایش فضایی را برای ورود و یا سِیر در پیرامونش پدیدآورده‌است.	
۱۲	کلیسای سنت‌پیر، لوکوربوزیه، ۱۹۶۵ St. Pierre, Firminy-Vert (Le Corbusier)	فاصله‌گذاری به‌واسطهٔ تمایز میان فرم منفرد مجسمه‌وار و شکل‌گرفتن فضاهایی در داخل و پیرامون بنا.	

توازی روایت

سینما

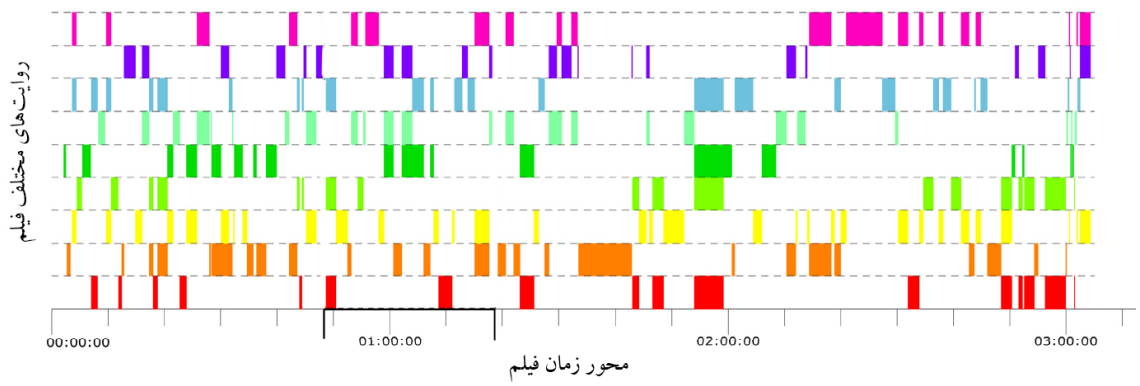
تغییر رویه از تبیین یک مفهوم یا ماجرا به بیان چند مفهوم یا ماجرا سبب فاصله‌گذاری می‌شود. نمود آن فیلم‌های چندروایتی است که به‌جای طرح یک روایت‌اصلی از چندین روایت موازی و توأمان استفاده‌می‌شود. گاهی این روایت‌ها با یکدیگر تقاطع‌هایی دارند. هرگاه مخاطب برای مدتی درگیر یک داستان می‌شود با انقطاعی وارد داستان و روایتی دیگرشده و فاصله‌گذاری‌روایی شکل‌می‌گیرد. فیلم‌های *برش‌های‌کوتاه* ساختهٔ رابرت آلتمن[۵۰] و *داستان عامه‌پسند* ساختهٔ کوئنتین تارانتینو[۵۱] نمونه‌هایی از روایت‌های موازی هستند. هر دو روایت‌هایی از زندگی افراد مختلف را به‌صورت هم‌زمان پیش می‌برند. در فیلم برش‌های کوتاه درمدت ۱۸۰ دقیقه روایت‌های مختلف نمایش داده‌می‌شود و گاهی این روایت‌ها به‌هم متصل‌می‌گردند (تصویر ۱۲).

در فیلم‌های سینمایی گاهی فضاهای فیلم نمودی از عالم‌های مختلف است. این فیلم‌ها به‌نوعی واجد روایت موازی هستند. فیلم *متروپولیس* ساختهٔ فریتزلانگ[۵۲] یکی از آن‌هاست. فیلم پیوسته بین عالمی در بالای زمین که یادآور جهان سرمایه‌داران است و عالمی در زیرزمین که نمایاننده زندگی طبقه کارگر و محروم است جابجا می‌شود. فاصله‌گذاری‌ای که مخاطب را به تفکر نه‌تنها دربارهٔ فیلم بلکه دربارهٔ آنچه در جهان واقعی‌اش در حال رخ‌دادن است وامی‌دارد (تصویر ۱۳).

در فیلم *باد ما را خواهد برد* بازیگر اصلی به روستایی سفر کرده تا به‌واسطهٔ درگذشت پیرزنی از مراسم آیینی اهالی این روستا فیلم مستندی تهیه کند. او برای صحبت‌کردن با تلفن با گروه مستندساز مجبور است به محلی برود که مکان تدفین اهالی روستاست و مجدد به روستا که محل زندگی است بازمی‌گردد. روایت ارتباط فرد با شهر در قبرستان روی می‌دهد و روایت دیگر فیلم در محیط روستا. این موضوع دربردارنده روایت موازی است. فاصله‌گذاری به‌واسطهٔ جابجایی بین دو عالم. روستا که نماینده عالم زندگان است و محل تدفین که نماینده عالم مردگان (تصویر ۱۴).

معماری

طرحِ روایت‌های موازی از طریق روایت‌هایی که در مسیرهای‌حرکتی یک بنا وجود دارند و همچنین از طریق روایت‌های فضاهای متمایز یک بنا که در کنار یکدیگر چیده شده‌اند موجب فاصله‌گذاری می‌شود. برای مخاطب، احتمال تجربهٔ تمامی فضاهای یک بنا بسیار کم است. به‌ویژه آنکه افراد مختلف مسیرهای متفاوتی برای سِیر و حرکت در بنا انتخاب می‌کنند و هر مسیر واجد روایت‌خاصی است. معماران مسیرها یا فضاهای متفاوتی را در کنار یکدیگر پدید می‌آورند که هرکدام می‌تواند واجد تجربهٔ فضا-زمانی متفاوت و متمایزی باشد. به‌نوعی روایت‌هایی موازی در کنار یکدیگر، در همزیستی باهم و درمسیرهای متفاوت پدید آمده‌اند. این مسیرها می‌توانند در لحظه‌هایی بایکدیگر تلاقی‌کنند و مخاطب با



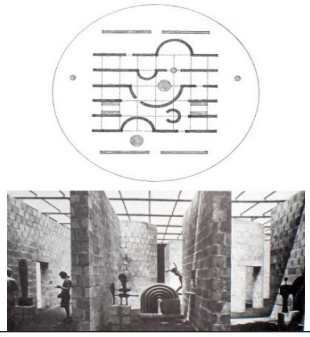
تصویر ۱۲. سیر روایت‌های مختلف در مدت ۳ساعت فیلم برش‌های‌کوتاه. جابجایی بین روایت‌های‌موازی سبب ایجاد فاصله‌گذاری می‌گردد. مأخذ: (توزجیان، ۲۰۱۱)

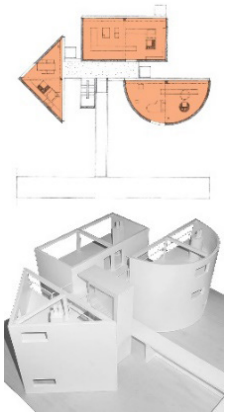
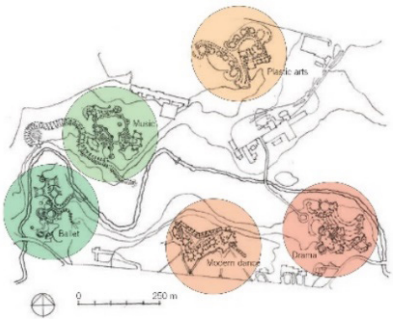
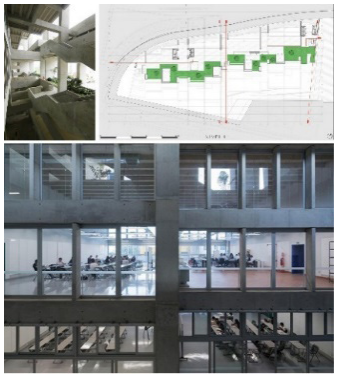
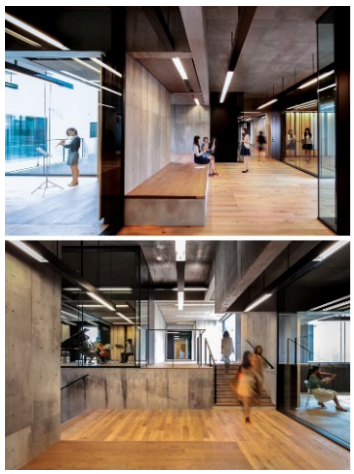
انتخاب مسیر جدید وارد روایتی دیگر گردد، بدین‌ترتیب میان روایت‌های هر مسیر فاصله‌گذاری وجود دارد(جدول ۵، نمونه‌های شماره ۱-۲). تفکیک‌نمودن بخش‌های مختلف یک اثرمعماری سبب طرح روایت‌های موازی و فاصله‌گذاری می‌شود. هربخش یا هرفضا واجدروایتی می‌گردد و مخاطب باحضور در این بخش‌ها به‌واسطهٔ تغییر در روایت هر فضا در ذهن خود آن‌ها را به‌گونه‌ای فاصله‌گذاری‌شده تفسیر می‌کند (جدول ۵، نمونه‌های شماره ۳-۴). گاه معماری تبدیل به صحنهٔ نمایش می‌شود و فضاهای مختلف در کنار یکدیگر روایت‌های‌شان را در معرض دید بیننده می‌گذارند (جدول ۵، نمونه‌های شماره ۵-۶).

تصویر ۱۳. چپ: تصویری از جهان زیرزمین، محل زندگی کارگران، وسط و راست: عالم سرمایه‌داران و حاکمان. جابجایی بین این عالم‌های متضاد سبب فاصله‌گذاری می‌گردد.

تصویر ۱۴. فیلم *باد ما را خواهدبرد*: جابجایی شخصیت اصلی بین روستا و محل تدفین به‌عنوان دو عالم جدا، دو روایت موازی و فاصله‌گذاری‌شده.

جدول ۵. نمونه‌هایی از فاصله‌گذاری به‌واسطهٔ روایت‌های‌موازی درمعماری.

شماره	نام‌اثر و معمار	توضیح	تصویر
۱	پاویون آرنهایم، آلدو وان آیک، ۱۹۶۶ Arnheim Pavilion (Aldo van Eyck)	فضاهـای خطـی درتـوازی و بافاصلـه از یکدیگـر قـرار گرفته‌انـد. روایت‌هایی موازی در همزیستی باهم پدید آمده‌اند. تصویری از جانب این بنا یادآور لحظاتی از فیلم پنجره‌پشـتی آلفرد هیچکاک است که شـخصیت اصلی، روایت‌هـای درون آپارتمان‌های مجـاور را بافاصله (دیوارهایـی که واحدهای آپارتمـان را از هم جداکرده) و درعین‌حال کنارهم (پنجره‌هایی که برسطح نما قراردارند) نظاره می‌کند.	
۲	خانه هربرت جانسون، فرانک لوید رایت، ۱۹۳۷ Herbert F. Johnson House (Wingspread), (Frank Lloyd Wright)	چهاربال کشیده که هرکدام می‌تواند واجد تجربهٔ فضا-زمانی متفاوتی باشـد تعریف شـده‌اند که بـه مانند چهـار روایت مـوازی در دل یک بنای‌اصلی قرار گرفته‌اند و سبب فاصله‌گذاری در این بنا شده‌اند.	

شماره	نام اثر و معمار	توضیح	تصویر
۳	خانه یک‌ونیم، جان هیداک، ۱۹۶۶ One-Half House (John (Hejduk	سه فضای مستقل با اشکال متمایز مثلث، نیم‌دایره و مستطیل سه روایت موازی و فاصله‌گذاری‌شده را ایجاد می‌کنند. این سه به‌واسطهٔ یک فضای‌میانی با یکدیگر در ارتباط‌اند که به تقویت فاصله‌گذاری به‌دلیل ارتباط و انقطاع روایت‌های موازی کمک می‌نماید.	
۴	دانشکده هنر در هاوانا، ریکاردو پورو، ۱۹۶۱-۱۹۶۵ National Schools of Art, Havana (Ricardo Porro)	در این دانشکده هر گروه آموزشی محدوده‌ای مشخص دارد و هر محدوده واجد روایتی است. نوعی جانمایی روایت‌ها در توازی با یکدیگر.	
۵	دانشکده فنی مهندسی یوتک‌لیما، ایوون فارل، ۲۰۱۱ UTEC - Universidad de Ingeniería y Tecnología (Yvonne Farrell)	سطوح متداخل در طبقات بر روی‌هم قرارداده شده و شفافیت فضای آموزشی چندین روایت را در آن‌واحد درکنار یکدیگر نمایش می‌دهد. این روایت‌های موازی سبب مکث و تعمق مخاطب گردیده و فاصله‌گذاری تحقق می‌یابد.	
۶	مدرسه موسیقی توهوگاکوئن، نیکن سکی، ۲۰۱۴ Tohogakuen School of Music (Nikken Sekkei)	کلاس‌های درس با سطوح شفاف روایت درون کلاس‌ها در کنار سایر روایت‌های مجموعه را نشان می‌دهند. روایت‌های‌موازی فاصله‌گذاری را موجب می‌گردند.	

زمان‌پریشی

سینما

زمان‌پریشی معمولاً در فیلم‌ها از طریق نمایش ابزارها و ادواتی است که چند دهه بعد پدیدار گشته‌اند، به‌واسطهٔ آن لحظاتی مخاطب از غرق‌شدن در دنیای فیلم فاصله می‌گیرد. *ماری آنتوانت* ساختهٔ سوفیا کاپولا[۵۳] وقایع زندگی همسر لویی شانزدهم را روایت می‌کند، در یکی از صحنه‌ها، کفش کتانی‌ای را نمایش داده می‌شود که کارگردان تعمداً آن را به‌عنوان یک شوخی در فیلم قرارداده است (تصویر ۱۵).

تصویر ۱ ۵. قراردادن کفش‌کتانی درصحنه‌ای از فیلم که نوعی زمان‌پریشی است.

با آنکه داستان فیلم *واکر* ساختهٔ الکس کاکس[۵۴] به لحاظ زمانی به قرن ۱۹ بازمی‌گردد و یک فیلم ماجراجویی و وسترن است اما در صحنه‌هایی اِلمان‌هایی نظیر بطری نوشابه یا پاکت سیگار و یا در سکانس پایانی فیلم فرودآمدن هلیکوپتر در جلوی شخصیت اصلی داستان به تصویر کشیده شده که با دورهٔ زمانی داستان هم‌سنخ نیستند و بازنمودی از زمان‌پریشی توسط کارگردان است (تصویر ۱۶).

فیلم *رابین هود: مردانی در لباس چسبان* به کارگردانی مِل بروکس[۵۵] نمایانگر زمان‌پریشی است که از آن برای مقاصد طنزآمیز استفاده شده است. پوشش لباس (کت‌وشلوار) و یا عینک برخی کاراکترها در طول فیلم با دوره زمانی که رخدادهای داستان فیلم در آن در جریان است مطابقت ندارد. در صحنه‌ای کارگردان به‌طور مشهودی از علامت خروج با چراغ نئون، بالای سر رابین‌هود استفاده کرده که راهنمای در خروج قصر است. به‌واسطهٔ این عدم تناسب زمانی، فیلم توانسته مفهوم زمان‌پریشی و به‌تبع آن فاصله‌گذاری مخاطب با اثر را موجب گردد (تصویر ۱۷).

معماری

در معماری(به‌ویژه در پُست‌مدرنیسم) می‌توان نمونه‌هایی از مفهوم زمان‌پریشی را مشاهده نمود که سبب تحقق فاصله‌گذاری می‌گردد. معماران گاه از یک اِلمان که به‌طور واضحی متعلق به دوره‌های گذشته است در کنار سایر عناصر معماری که وجهه‌ای معاصر دارند استفاده می‌کنند. استفاده از طرح‌واره‌های مرتبط با دوره‌های زمانی مختلف در کنار یکدیگر می‌تواند موجب زمان‌پریشی گردد. به‌کارگیری عناصری نظیر سنتوری، سرستون‌ها و یا طاق‌نماهای کلاسیک در یک بنا که در سایر مشخصه‌ها به‌مانند معماری دوره مدرن است نمونهٔ زمان‌پریشی است. البته این‌موضوع به‌صورت کاملاً واضح و عمداً انجام می‌شود که نشانه‌ای بر ضعف طراحی و یا سهوی‌بودن نباشد (جدول ۶).

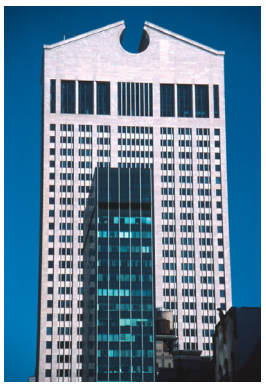
نتیجه

در این نوشتار سعی‌شد مفهوم فاصله‌گذاری و چگونگی نمودیافتن آن در معماری از طریق تطبیق با سینما تشریح گردد. فاصله‌گذاری در سینما و هنرهای نمایشی سبب می‌شود تا مخاطب که در طول نمایش دچار تشددهای حسانی و عاطفی شده‌است برای لحظاتی به‌واسطهٔ گریز ایجاد شده توسط فاصله‌گذاری با نگاهی خردمندانه به اثر بنگرد. شالودهٔ اصلی این مفهوم ایجاد مخاطب یا تماشاگری هوشیار، بیدار و با ذهنی پویا و فعال است. در این نوشتار با تکیه‌بر مبانی‌نظری پنج مفهوم برای ایجاد فاصله‌گذاری در معماری به‌واسطهٔ مقایسه با مبانی این تئوری در هنرهای‌نمایشی و علی‌الخصوص سینما طرح شد: درون‌بودگی و بیرون‌بودگی، روایت اصلی و روایت فرعی، شیئیت و فضائیت، توازی روایت و زمان‌پریشی.

تصویر ۱ ۶. چپ: در میانهٔ داستانِ فیلم که حال‌وهوای فیلم‌های وسترن دارد، بطری‌نوشابه کنار پاکت سیگار به تصویر کشیده شده است، تصاویر وسط و راست هلیکوپتری درجلوی شخصیت‌اصلی فرود می‌آید.

تصویر ۱۷. لباس و عینک برخی کاراکترهای فیلم و یا برخی عناصر صحنه نظیر نشانهٔ خروج نمودهایی از زمان‌پریشی هستند.

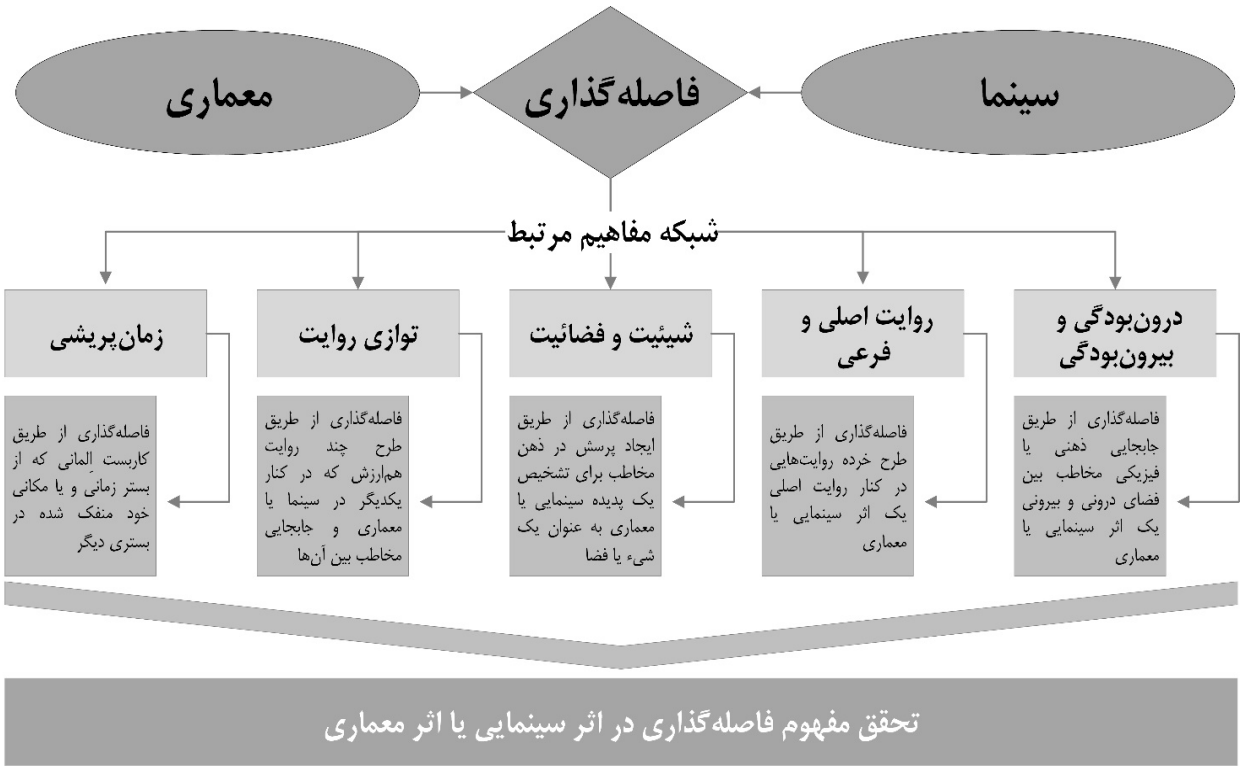
جدول۶. نمونه‌هایی از فاصله‌گذاری به‌واسطهٔ زمان پریشی یا نابه‌هنگامی در معماری.

شماره	نام اثر و معمار	توضیح	تصویر
۱	بخش الحاقی موزه هنر یادبود آلن، رابرت ونتوری، دنیس اسکات براون، ۱۹۷۶-۱۹۷۷ Allen Memorial Art Museum (Robert Venturi & Denise Scott Brown)	ستون متمایز چوبی با طرح کلاسیک درکنار مجموعه‌ای از شیشه‌های وسیع نواری دوره مدرن نوعی فاصله‌گذاری به‌واسطهٔ زمان‌پریشی است.	
۲	لارنس هال (موزه هنر کالج ویلیامز) چارلز مور، ۱۹۸۲-۱۹۸۶ Lawrence Hall (Williams College Museum of Art) (Charles Moore)	زمان‌پریشی با استفاده از ستون‌های کلاسیک با رنگ سفید و متمایز نسبت به کلیت‌بنا که مانند سایر بناهای دروهٔ مدرن است.	
۳	موزه کودکان هوستون، رابرت ونتوری، ۱۹۸۴ Children's Museum Houston (Robert Venturi)	درگاه ورودی با سنتوری یادآور معماری کلاسیک است، در پشت آن بنایی با شیشه‌های گسترده (یادآور دوره مدرن) قراردارد. فاصله‌گذاری از طریق زمان‌پریشی است.	
۴	AT & T، فیلیپ جانسون و جان بورگی، ۱۹۸۴ AT&T Building (John Burgee, Philip Johnson)	فاصله‌گذاری ازطریق زمان‌پریشی با استفاده از یک فرم سنتوری‌مانند برای بالای یک برج که ویژگی‌های معماری مدرن را دارد.	
۵	گالری ملی لندن، ساینزبری، رابرت ونتوری - دنیس اسکات براون، ۱۹۹۱ The National Gallery, The Sainsbury Wing (Robert Venturi - Denise Scott Brown)	استفاده‌از سرستون‌های کلاسیک در نمای‌بیرونی درحالیکه درون بنا فاقد چنین تزئیناتی‌است و مانند معماری دوره مدرن ساده است، که موجب زمان‌پریشی‌وفاصله‌گذاری‌شده‌است.	
۶	ساختمان پرتلند، مایکل گریوز، ۱۹۸۲ Portland Building (Michael Graves)	ایجاد یک طرح بزرگ به شکل ستون‌های دوره کلاسیک برای یک بنای برج‌مانند که خصوصیات معماری مدرن را یادآوری می‌کند سبب زمان‌پریشی و فاصله‌گذاری شده‌است.	

درون‌بودگی و بیرون‌بودگی به جابجایی ذهنی یا فیزیکی مخاطب بین فضای درونی و فضای بیرونی یک اثر سینمایی یا معماری مرتبط می‌گردد. درون و بیرون به نحوهٔ برخورد معمار با جهان پیرامون نیز دلالت دارد. عالمی که اثر معماری را در برگرفته و جهانی که در درون معماری موجودیت یافته است. روایت اصلی و روایت فرعی، به طرح روایت‌های فرعی درکنار روایت اصلی یک اثر اشاره دارد. روایت‌های فرعی در جهت گریز یا در جهت تقویت روایت اصلی شکل می‌گیرند. شیئیت و فضائیت به پرسشگری در ذهن مخاطب برای تشخیص یک پدیده (تصویر سینمایی یا بنای معماری) به‌عنوان شیء یا فضا منتهی می‌شود. فاصله میان مخاطب و اثر به‌واسطهٔ این‌سؤال که آیا در حال تماشای یک شیء است یا در دل یک فضا قرار دارد. توازی روایت به طرح چندین روایت هم‌زمان و هم‌ارزش در کنار یکدیگر و جابجایی مخاطب بین آن‌ها اشاره دارد و در نهایت زمان‌پریشی یا نابه‌هنگامی کاربست رخداد یا اندیشه‌ای که از بستر زمانی و یا مکانی خود منفک شده در بستری دیگر است، نظیر آنچه در میان معماران پُست‌مدرن مشاهده شد.

در قالب یک مطالعهٔ تطبیقی نمودهایی از هر یک از مفاهیم مرتبط با فاصله‌گذاری در آثار سینمایی و آثار معماری ذکر گردید. برآیند این مطالعه نشان می‌دهد که مفهوم فاصله‌گذاری چه در سینما و چه در معماری وجود دارد. البته به‌واسطهٔ آنکه سینما با هنرهای نمایشی هم‌خانواده است و ریشه‌های این تئوری در هنرهای نمایشی است، نمودهای واضح‌تر و بیشتری را می‌توان با سهولت در آن دریافت همان‌طور که در مبانی نظری مرتبط با سینما صراحت بیشتری درباب تشریح این مفهوم وجوددارد. بااین‌حال از طریق مطالعهٔ تطبیقی مابه‌ازای هرکدام از مفاهیم مرتبط با فاصله‌گذاری در معماری نمایش داده شد. این موضوع نشان می‌دهد که اگرچه مفهوم فاصله‌گذاری به صراحت در معماری تئوریزه نشده‌است و می‌توان اشارات و یا مابه‌ازاهای تلویحی از آن را در مبانی نظری دریافت اما در مصادیق نمودهای متعددی را می‌توان به‌ویژه در آثار معماری دوره مدرن و پُست‌مدرن برشمرد و این مطالعهٔ تطبیقی می‌تواند به تفکر و تئوریزه‌کردن مفهوم فاصله‌گذاری در معماری دامن بزند. تصویر (۱۸) دیاگرامی از شبکه مفاهیم مرتبط که به‌موجب آن‌ها فاصله‌گذاری می‌تواند در سینما و معماری تحقق یابد نمایش‌می‌دهد.

این مطالعهٔ تطبیقی نشان‌داد، به‌مانند سینماگران، معماران متناسب با مقاصد و نیات طراحی خود فاصله یا گریزهایی را در آثارشان گنجانده‌اند و به‌موجب آن مخاطب بنا را از موجودی منفعل که صرفاً در دل مجموعه‌ای از فضاها در حرکت است و یا در سینما یک تماشاچی صرف است و به‌دنبال همذات‌پنداری با شخصیت‌های فیلم به فردی پرسش‌گر تبدیل می‌کنند. ایجاد فاصله میان مخاطب و اثر، نظرگاه مخاطب و اندیشه‌ورزی او را در سینما معماری در پِی داشته و اساساً یکی از اهداف فاصله‌گذاری تحقق همین موضوع است. مخاطبی که صرفاً تجربه‌کننده (درگیر شده به‌واسطهٔ حواس) نیست بلکه به‌واسطهٔ فاصله‌گذاری در پی اکتشاف و تفکر در رابطه با آنچه تجربه کرده نیز هست. مفاهیم مطرح‌شده در فاصله‌گذاری هریک به‌نحوی مخاطب یک اثرمعماری یا سینمایی را از انفعال می‌رهاند، او را به مکث وامی‌دارد و به بازاندیشی در باب آنچه نظاره کرده‌است دعوت می‌کند. البته این مفاهیم صرفاً به همین موارد ختم نمی‌شوند و محققان دیگر می‌توانند در پژوهش‌های‌خود ابعادی دیگری از مفهوم فاصله‌گذاری در معماری را نمایان‌سازند.



تصویر ۱۸. دیاگرام‌مفهومی از شبکه مفاهیم مرتبط با تحقق فاصله‌گذاری در سینما و معماری.

پی‌نوشت‌ها

۱. فاصله‌گذاری (آلمانی: Verfremdungseffekt) (انگلیسی: Distancing Effect یا Alienation) از اصطلاحات هنرهای نمایشی مطرح‌شده توسط برتولت برشت است.

2. Bertolt Brecht. 3. Jean-Louis Comolli.
4. Peter Wollen. 5. Colin MacCabe .
6. Orson Welles. 7. Thodōros Angelopoulos.
8. Jean-Luc Godard. 9. Dušan Makavejev.
10. Bernard Tschumi. 11. Rem Koolhaas.
12. Jean Nouvel. 13. Hannes Meyer.

۱۴. در کتاب *فن شعر* سه اصطلاح *Tragedy*، *Comedy* و *Epic* به‌ترتیب به کمدی، تراژدی و حماسه برگردان شده‌اند. یکی از اختلاف‌های حماسه و تراژدی در این است که حماسه همواره وزن واحدی دارد و شیوه بیان آن برخلاف تراژدی نقل و روایت است [نه فعل و عمل] (*فن شعر*، ترجمه دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، ۳۵).

۱۵. در تعزیه می‌توان مشابه آن را مشاهده نمود که از نظر شیوه‌های اجرایی، و نه از نظر مضمون و درون‌مایه به نمایش چینی نزدیک است.

16. Alienation. 17. Defamiliarization.
18. Viktor Shklovsky. 19. Ostrenanie & Zatrudnenie.
20. Stephen Heath. 21. Anachronism .
22. Gerard Genette. 23. Prolepsis.
24. Analepsis.
25. Sainsbury Wing at the National Gallery in London.
26. The Westin Bonaventure Hotel.
27. The Romeo and Juliet Project.
28. Life of Galileo: The Resistible Rise of Arturo Ui; The Caucasian Chalk Circle. 29. The Good Woman of Setzuan.
30. Cut, Dissolve, Flashback.
31. Action.
32. The Procession to Calvary (1564).
33. Pieter Bruegel. 34. Saint Joan of the Stockyards.
35. Mother Courage and Her Children.
36. Dreigroschenoper (The Threepenny Opera).
37. Dogville (Lars von Trier).
38. Wings of Desire - Der Himmel über Berlin (Wim Wenders).
39. The Promised Land (Ziemia Obiecana) (Andrzej Wajda).
40. Sleuth (Joseph L. Mankiewicz).
41. The Truman Show (Peter Weir).
42. The Conformist (Bernardo Bertolucci).
43. The Tragedy of Macbeth (Joel Coen).
44. Michelangelo Antonioni.
45. Andrei Tarkovsky. 46. L'Eclisse.
47. Red Desert. 48. Nostalghia.
49. Mirror. 50. Short Cuts (Robert Altman).
51. Pulp Fiction (Quentin Tarantino).
52. Metropolis (Fritz Lang).
53. Marie Antoinette (Sofia Coppola).
54. Walker (Alex Cox).
55. Robin Hood: Men in Tights (Mel Brooks).

فهرست منابع

احمدی ده‌بر آفتاب، سید احسان (۱۳۹۴)، تحلیل گفتمان انتقادی فاصله‌گذاری در سینما-پروژه عملی: ساخت فیلم تابلو، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* رشته سینما، علی شیخ مهدی(استاد راهنما)، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.

امامی میبدی، داوود؛ اولیاء، محمدرضا (۱۳۹۹)، فاصله‌گذاری در حفاظت معماری با رویکرد برتولت برشت، *سومین کنفرانس بین‌المللی عمران، معماری و مدیریت توسعه شهری در ایران*، تهران، ایران.

بدیعی، ناهید (۱۳۸۱)، جداره‌ها، حریم وصل، *رسالهٔ دکتری* معماری، مهدی حجت (استاد راهنما)، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

برشت، برتولت (۱۳۷۸)، *درباره تئاتر*، ترجمه فرامرز بهزاد، تهران: نشر ققنوس.

برلاو، روت، (۱۳۷۷)، *برتولت برشت: از برشت می‌گویم («لایی-تو»ی برشت)*، ترجمه مهشید میرمعزی، تهران: نشر آبانگاه.

بلوکی، مهتاب (۱۳۹۳)، *ژان ژنه و معماری خلأ*، ترجمه ابوالفضل اللهدادی و مهتاب بلوکی، تهران: نشرنی.

بلیلان‌اصل، لیدا؛ اعتصام، ایرج و اسلامی، سید غلامرضا (۱۳۹۰)، نقش فضای بینابین در هویت‌بخشی به‌گستره فضایی بافت‌های‌تاریخی ایران، *هویت شهر*، ۵(۸)، ۵۹-۷۱.
dorl.net/dor/20.1001.1.17359562.1390.5.8.6.0

بیات، مجتبی (۱۴۰۰)، بررسی مؤلفه‌ها و تکنیک‌های تئاتر‌روایی برشت در سینمای عباس‌کیارستمی (با بررسی موردی فیلم‌های *قضیه شکل اول*، *شکل دوم*، *مشق شب*، *کلوزآپ*، *زندگی و دیگر هیچ*)، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* رشتهٔ کارگردانی، فرهاد مهندس‌پور (استاد راهنما)، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.

بیضایی، بهرام (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر نمایش شرقی*، دفترهای تئاتر، تهران: نشر نیلا.

پالاسما، یوهانی (۱۳۹۴)، *معماریِ تصویر: فضای وجودی در سینما*، ترجمه علی ابهری. تهران: نشر کتاب مس.

تسلیمی، علی؛ کشوری، سارا (۱۳۹۰)، فاصله‌گذاری در *بوف کور*، *زبان و ادب فارسی* (نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)، ۵۵(۲۲۴)، ۴۳-۶۲.
dorl.net/dor/20.1001.1.22517979.1390.55.224.3.4

تعاونی، شیرین (۱۳۵۵)، *تکنیک برشت*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

جولایی، احمد (۱۳۸۹)، *قابلیت‌های دراماتیک ادبیات کهن فارسی*، تهران: انتشارات افراز.

دریب، محمدخیر؛ فهیمی‌فر، اصغر و پورمند، حسنعلی (۱۳۹۸)، التباعدیه و التماهی للجمهور فی فیلم *فروشنده* (البائع) للمخرج أصغر فرهادی فی ضوء آراء برتولت بریخت، *دراسات فی العلوم الانسانیه*، ۲۶(۲)، ۹۳-۱۲۴.
dorl.net/dor/20.1001.1.23834269.1441.26.2.3.7

رحیمیان، مهدی (۱۳۹۹)، *سینما: معماری* در حرکت، تهران: انتشارات سروش.

رضایی‌مهوار، میثم؛ ناظری، افسانه (۱۴۰۰)، تحلیل تطبیقی مقوله زمان-پریشی (آناکرونی) در گفتمان روایی بخش ساینزبری گالری ملی لندن برمبنای نظریه ژرارژنت، نشریه علمی *مطالعات تطبیقی هنر*، ۱۱(۲۲)، ۳۳-۴۸.
dx.doi.org/10.61186/mth.11.22.33

سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر (۱۳۷۲)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر طرح نو.

صرامی، نفیسه؛ مندگاری، کاظم و ندیمی، هادی (۱۴۰۰)، انتظام‌بخشی مراتب تهی، برخاسته از بازخوانی اندیشهٔ کریستوفر الکساندر، *صفه*، ۳۱(۴)، ۱۷-۲۹. doi.org/10.52547/sofeh.31.4.17

ظفرنوایی، خسرو (۱۳۹۶)، بررسی مفهوم عرفانی «فضای‌تهی» در معماری اسلامی-ایرانی، *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۳(۲۷)، ۵۷-۷۴.
dorl.net/dor/20.1001.1.1735708.1396.13.27.3.3

علی‌آبادی، همایون (۱۳۷۱)، وجوه اشتراک و افتراق نمایش آیینی و درام معاصر ایران(تعزیه) با تئاتر غرب، به ویژه با تئاتر برتولد برشت، فصلنامه هنر، شماره ۲۲، ۱۶۹-۱۷۸.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/162775

فاضلی، فیروز؛ اصغرزاده، محمد (۱۳۹۴)، فاصله‌گذاری روایی در منظومه‌های نظامی، *زبان و ادب فارسی* (نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)، ۶۸(۲۳۱)، ۷۷-۱۰۸.
dorl.net/dor/20.1001.1.22517979.1394.68.231.5.5

کریم‌زاده سپیده؛ اعتصام، ایرج؛ فروتن، منوچهر و دولتی، محسن (۱۳۹۷)، روایتِ معماری؛ مطالعه تطبیقی روایت در معماری‌و داستان، *کیمیای هنر*، ۷(۲۸)، ۹۳-۱۰۷.

گروتر، یورگ‌کورت (۱۳۹۳)، *زیبایی‌شناسی در معماری*، ترجمه جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

گل‌پرور روزبهانی، مهدی (۱۳۹۵)، زمان‌پریشی در تدوین تاریخ فلسفه، *فلسفه*، ۱۴(۲)، ۱۰۳-۱۲۲. doi.org/10.22059/jop.2017.62960

لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امیر نیک‌فرجام، تهران: انتشارات مینوی خرد.

نصر، سید حسین (۱۳۸۵). پژواک در فضای تهی/اهمیت خلأ در هنر اسلامی، ترجمه نادر شایگان‌فر، *خردنامه همشهری*، ۴(۱)، ۱۶-۱۷.
http://noo.rs/MxUOd

نوری، الهام.، و عینی‌فر، علیرضا. (۱۴۰۰). تحلیل کیفیت فضای ما بین مسجد و شهر مطالعه مقایسه‌ای ورودی مساجد منطقه‌ای «سنتی و مدرن» معاصر تهران، *پژوهش‌های معماری اسلامی*، ۹(۲)، ۱-۱۸.
dx.doi.org/10.52547/jria.9.2.1

هولتن، اورلی (۱۳۶۴)، *مقدمه بر تئاتر: آینه طبیعت*، ترجمه محبوبه مهاجر، تهران: انتشارات سروش.

یاری، منوچهر (۱۳۷۹)، ساختارشناسی روایت قصه‌ها و متل‌های ایرانی و تأثیر آن بر سینمای کیارستمی، نشریه *بیدار*، شماره ۴، ۴۳-۵۳.
https://ensani.ir/fa/article/116960

Adorno, Th.W. (1970). *Aesthetic Theory*. Robert Hullot-Kentor (trans.), Gretel Adorno and Rolf Tiedemann (eds), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bahng, S., Kelly, R.M. and McCormack, J. (2020). Reflexive VR Storytelling Design Beyond Immersion: Facilitating Self-Reflection on Death and Loneliness. *In Proceedings of the 2020 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI '20)*. Association for Computing Machinery, New York, NY, USA, 1–13. doi.org/10.1145/3313831.3376582

Blanariu, N. (2013). Towards a Poetics of Performance: Embodiment and "Verfremdungseffekt" as Fuzzy Aspects of Acting. *The International Journal of the Humanities: Annual Review*, *10*, 79-91. doi.org/10.18848/1447-9508/CGP/v10/58303

Borra, B. (2013). Hannes Meyer: Co-op Architecture. *San Rocco*, *6*, 97-105.

Brookes, T.R. (2012). *Inside / Outside and the [Inbetween]*. [Master's Theses, Wellington School of Architecture]. doi.org/10.26686/wgtn.16998928.v1

Carney, S. (2006). *Brecht and Critical Theory: Dialectics and Contemporary Aesthetics*. Abingdon: Routledge. doi.org/10.4324/9781003060383

Coates, N. (2012). *Narrative Architecture*. West Sussex: Wiley.

Corbo, S. (2014). *From formalism to weak form: the architecture and philosophy of Peter Eisenman*. Burlington: Ashgate Publishing. doi.org/10.4324/9781315583341

Creswell, J. W. (2014). *Research Design, Qualitative, Quantitative, and Mixed Method Approaches*. 4th ed. Los Ange-les: Sage Publication.

Eisenstein, S. M., Bois, Y. A. (1989). Montage and Architecture. *Assemblage*, (10), 111-131. doi.org/10.2307/3171145

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press.

Hamilton, R. J. (2007). *The art of theater*. Oxford, Malden & Victoria: Blackwell Publishing. dx.doi.org/10.1002/9780470690871

Groat L. N. & Wang D. (2013). Architectural Research Methods. New Jersey: J. Wiley.

Hannah, D. (2024). Architecture of Alienation: The Double Bind and Public Space. *Idea Journal*, *5*(1), 43-58. doi.org/10.37113/ideaj.vi0.219

Hashim, M. N. & Alizadeh, F. (2020). A comparative study: The principles of the distancing effect in Brechtian theater and Ta'ziyeh. *Cogent Arts & Humanities, 7*(1), 1-19. doi.org/10.1080/23311983.2020.1790195

Hoad, T.F. (2002). *The concise Oxford dictionary of English etymology*. Oxford: Oxford University Press.

Jones, V. (2005). *Brecht's Reception of Stanislavski, 1922 to 1953.* [Doctoral dissertation, King's College London].

Koutsourakis, A. (2013). Brecht and Film. In E. Braningan & W. Buckland (Eds.). The Routledge Encyclopedia of Film Theory (pp. 63-68). New York: Routledge. doi.org/10.4324/9780203129227

Kuhn, T. (2013). Brecht reads Bruegel: Verfremdung, Gestic Realism and the Second Phase of Brechtian Theory. *Monatshefte*, *105*(1), 101-122. doi.org/10.1353/mon.2013.0022

Lima, B. D. T. D. C. (2014). Benjamin reads Brecht: Cinema e Estrangement. *Pandaemonium Germanicum*, *17*, 37-52. dx.doi.org/10.1590/1982-88373752

Martin, C., & Bial, H. (Eds.). (1999). *Brecht sourcebook*. London: Routledge. doi.org/10.4324/9780203979556

Shahlaei, A. & Mohajeri, M. (2015). In-Between Space, Dialectic of Inside and Outside in Architecture. *International Journal of Architecture and Urban Development*, 5(3), 73-80. dorl.net/dor/20.1001.1.22287396.2015.5.3.8.2

Silberman, M. (1993). A Postmodernized Brecht? *Theatre Journal*, *45*(1): 1–19. doi.org/10.2307/3208579

Sonnenfeld, A. (1962). The Function of Brecht's Eclecticism. *Books Abroad*, *36*(2), 134-138. doi.org/10.2307/40116602

Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Touzjian, R. (2011). *From Film to Architecture: An Extended Cinematic Design Process based on Architectural Interpretations of Narrative Film*. [Doctoral thesis. Kyoto University: Japan]. doi.org/10.14989/doctor.k16463

Vidler, A. (1993). The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary. *Assemblage*, (21), 45–59. doi.org/10.2307/3171214

Wan, Q., Martín Blas S. (2022). Architecture as device: Estrangement theory from literature to architecture. *Frontiers of Architectural Research,* 11(1): 1-12. doi.org/10.1016/j.foar.

Wixon, D. C. (1972). The Dramatic Techniques of Thornton Wilder and Bertolt Brecht: A Study in Comparison. *Modern Drama, 15*(2), 112-124. doi.org/10.1353/mdr.1972.0004

2021.09.004

White, J. J. (2004). *Bertolt Brecht's Dramatic Theory.* New York: Boydell & Brewer.