The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

ترجمهٔ علمی

تن‌زیبایی‌شناسی[1] یک انتخاب انتقادی[2]

نویسنده: ریچارد ام شوسترمن[3]

مترجم: سمیه موسویان[1]

۱- دانش آموختهٔ دکتری معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۸/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۸/۲۰
صفحات: ۱۸۴ - ۱۹۵

چکیده

این مقاله به بررسی کاربرد تن‌زیبایی‌شناسی در معماری می‌پردازد و توجه ویژه‌ای بر مسئلهٔ بغرنج انتقادی بودن دارد. هرچقدر که جایگاه دیسیپلینی، تعریف و کارکرد معماری محل مناقشه باشد، حوزهٔ معماری برای این مخاطب کاملاً آشناست، درحالیکه تن‌زیبایی‌شناسی احتمالاً هنوز یک راز سربسته است که نیاز به معرفی دارد[1]. تن‌زیبایی‌شناسی ریشه در سنت کلاسیک پراگماتیستی دارد که تجربه را به‌عنوان یک مفهوم فلسفیِ بنیادین تلقی می‌کند و در عین حال بدن را به‌عنوان هستهٔ سازمان‌دهندهٔ تجربه می‌داند. تن‌زیبایی‌شناسی می‌تواند به‌طورخلاصه این‌گونه تعریف شود: مطالعهٔ انتقادی و پرورش بهبوددهندهٔ چگونگی تجربه که از طریق آن‌ها بدن زنده (یا سوما) را به‌عنوان جایگاهی برای درک حسی (aesthesis) و خودآفرینی خلاقانه به‌کار می‌گیریم. بنابراین، تنزیباییشناسی با دانش، گفتمان‌ها، روشها و انضباط‌های بدنی نیز مرتبط است که چنین مراقبت تنانه‌ای را ساختار می‌دهند یا می‌توانند آن را بهبود بخشند[2]. بدینترتیب تن‌زیبایی‌شناسی، دیسیپلینی است که هم نظریه و هم عمل را دربرمی‌گیرد (که بُعد عملی آن به‌روشنی در ایدهٔ پرورش بهبوددهندهٔ آن نهفته است). واژهٔ تن (soma) به بدنی زنده، دارای احساس، دارای ادراک و هدفمند اشاره دارد، نه صرفاً بدن فیزیکی که فاقد حیات و حس است. درحالیکه «زیبایی‌شناسی» در تن‌زیبایی‌شناسی نقش دوگانه‌ای دارد: هم بر نقش ادراکی تن (که قصدیت تجسم‌یافتهٔ آن با دوگانگی سنتی ذهن/ بدن در تضاد است)؛ و هم بر کاربردهای زیبایی‌شناسی آن در سبکپردازی به خود و محیطهای خود، و همچنین در درک ویژگی‌های زیبایی‌شناسی دیگر افراد و ابژهها تمرکز دارد. تن‌زیبایی‌شناسی با هدف تکمیل پروژهٔ اصلی من در زیبایی‌شناسی پراگماتیستی شکل گرفت؛ تا با شرح و بسط راههایی که توجه منظم، چند شاخه و میان‌رشته‌ای به احساسات، روش‌ها و عملکرد بدنی می‌تواند تجربه و عمل زیبایی‌شناسی ما را نه‌تنها در هنرهای زیبا؛ بلکه در هنرهای متنوع زندگی غناء بخشد[3]. این مفهوم در ابتدا به‌عنوان تلاشی برای غلبه بر رد کارکردگرایی، تجسدیافتگی و میل بود که تا حد زیادی معرف سنت زیبایی‌شناسی فلسفی غرب از شفتسبری[4]، کانت[5] تا شوپنهاور[6] و امروز است؛ با وجود این واقعیت که بدن و میل در هنر و ادبیات غرب -حتی در اشکال دینی آن- حضوری برجسته دارند.

تن‌زیبایی‌شناسی حوزه‌ای پیچیده با سه شاخهٔ اساسی است که جنبه‌های متعددی را دربرمی‌گیرد. تنزیبایی‌شناسی تحلیلی[7]، اشکال مختلف ادراکات و اعمال بدنی و نقش آنها در دانش و برساخت ما از واقعیت را بررسی میکند. افزون بر موضوعاتی در فلسفهٔ ذهن، هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی به ارتباط ذهن و بدن و نقش عوامل تنی در آگاهی و عمل مربوط می‌شود (مطالعه‌ای که به فیزیولوژی و علوم اعصاب نیز گسترش می‌یابد). تنزیبایی‌شناسی تحلیلی، همچنین شامل نوعی تحلیل‌های تبارشناسی، جامعه‌شناسی و فرهنگی است که فوکو[8] به‌طور قدرتمندی معرفی کرده‌است: اینکه چگونه بدن هم توسط قدرت شکل می‌گیرد و هم به‌عنوان ابزاری برای حفظ آن به‌کار گرفته می‌شود، چگونه هنجارهای تنی مرتبط با سلامتی، زیبایی و حتی بنیادیترین مقولات جنس و جنسیت، برساخت‌هایی هستند که توسط نیروهای اجتماعی پشتیبانی و هدایت می‌شوند.

1*- m.moosaviyan@gmail.com

تنزیبایی‌شناسی پراگماتیک[۹] شاخه‌ای هنجاری‌تر است به روش‌های بهبود بدنی و نقد مقایسه‌ای آن‌ها می‌پردازد. در طول تاریخ، مجموعهٔ گستردهای از روش‌ها برای بهبود تجربه و کارکرد بدن ما توصیه شده‌اند: رژیم‌های غذایی متنوع، تمرینات ژیمناستیک، هنرهای رزمی، رقص، ایروبیک، بدن‌سازی، آرایش، ماساژ و یوگا تا رشتههای غربی بهبود روان‌تنی مانند تکنیک الکساندر[۱۰] و روش فلدنکرایس[۱۱] که من در آنها آموزش حرفه‌ای دیده‌ام. ما می‌توانیم بین روش‌های کل‌نگر و روش‌های بیشتر جزءنگر تمایز قائل شویم؛ روش‌هایی که بر بخش‌های خاصی از بدن یا بر سطوح مشخصی تمرکز دارند. همچنین می‌توان تمرین‌های جسمانی را براساس اینکه عمدتاً معطوف به خودِ فرد تمرین‌کننده یا در مقابل عمدتاً معطوف به دیگرانند، طبقه‌بندی کرد. یک ماساژ درمانگر یا جراح بر روی دیگران کار می‌کند؛ اما در انجام تای‌چی‌چوان یا بدنسازی، فرد بیشتر بر روی خودش کار می‌کند. تمایز میان اعمال جسمانی خودمحور و دیگرمحور نمی‌تواند کاملاً انحصاری باشد؛ زیرا بسیاری از این اعمال هردو جنبه را دربرمی‌گیرند. به‌کارگیری آرایش‌های زیبایی اغلب هم برای خود و هم برای دیگران انجام می‌شود. افزون بر این، همان‌طورکه رشته‌های خودمحور (مانند رژیم‌گرفتن یا بدن‌سازی) اغلب به‌نظر می‌رسد که با انگیزهٔ خشنود ساختن دیگران صورت می‌گیرند.

با وجود این پیچیدگی‌ها (که بخشی از آن‌ها ناشی از وابستگی متقابل خود و دیگری است)، تمایز میان رشتههای بدنیِ خودمحور و دیگرمحور برای مقابله با این پیش‌فرض رایج، مفید است که تمرکز بر بدن به‌معنای کناره‌گیری از امر اجتماعی است. آموزش حرفه‌ای من به‌عنوان یک مربی و درمانگر تجسمی، اهمیت مراقبت از وضعیت جسمانی خود را به من آموخته است تا بتوانم توجه مناسبی به مراجع خود داشته باشم. هنگام ارائهٔ یک جلسه **فِلدنکرایس به روش یکپارچگی عملکردی**، لازم است از وضعیت بدنی و تنفس خود، تنش در دستان و سایر بخشهای بدنم، و چگونگی تماس پاهایم با زمین آگاه باشم تا در بهترین وضعیت جهت ارزیابی تنش بدنی، تنوس عضلانی و سهولت حرکت مراجع قرار داشته باشم و بتوانم او را به مؤثرترین شکل ممکن حرکت دهم. لازم است خود را از نظر جسمانی کاملاً راحت کنم تا توسط تنش‌های بدنی خودم حواسپرت نشوم و پیام صحیح را به مراجع منتقل کنم. در غیر این صورت، وقتی به او دست می‌زنم، احساسات تنش و ناآرامی جسمانی خود را به او منتقل خواهم کرد؛ چون اغلب نمی‌توانیم تشخیص دهیم چه زمانی و چرا در حالت کمی ناآرامی جسمانی قرار داریم، بخشی از آموزش **فِلدنکرایس** به آموزش نحوهٔ تشخیص چنین حالاتی و تشخیص علل آنها اختصاص یافته است.

رشته‌های تنانه را می‌توان بیشتر بر این اساس طبقه‌بندی کرد که گرایش اصلی آن‌ها معطوف به ظاهر بیرونی است یا تجربهٔ درونی. تن‌زیبایی‌شناسی بازنمایانه (مانند آرایش) بیشتر با شکل‌های سطحی بدن سروکار دارد، درحالیکه در رشته‌های تجربی (مانند یوگا) بیشتر هدف این است که در هردو معنای آن عبارت مبهم، احساس بهتری به ما دست دهد: هم افزایش رضایت‌بخشی کیفیت تجربهٔ جسمانی و هم افزایش حساسیت ادراکی نسبت به آن. بخش عمده‌ای از کتاب اخیر من با عنوان آگاهی بدنی: فلسفهٔ ذهن‌آگاهی و تن‌زیبایی‌شناسی[۱۲] بر پروژهٔ تن‌زیبایی‌شناسی تجربی تمرکز دارد و با بررسی شیوه‌ها و کاربردهای **آگاهی جسمانی ارتقاء یافته**، به تحلیل انتقادی و مقابله با تمرکز وسواسی فرهنگ معاصر به بازنمایی‌های **تبلیغاتی معیارهای ظاهری زیبایی بدن** می‌پردازد، معیارهایی که به‌طور سرکوبگرانه برای برانگیختن احساس ناکافی بودن ماست که ما را به خرید محصولاتی وادار می‌کند که معمولاً در تلاشی بی‌نتیجه برای رسیدن به آن معیارهاییم.

البته، تمایز میان تن‌زیبایی‌شناسی بازنمایانه و تجربی، بیشتر بیانگر یک گرایش غالب است تا یک دوگانگی سخت‌گیرانه. در اغلب موارد، اعمال بدنی هردو جنبهٔ بازنمایانه و تجربی (و مزایا) را دربرمیگیرند؛ زیرا یک تکمیلکنندگی اساسی بین بازنمایی و تجربه، بیرونی و درونی وجود دارد. نحوهٔ ظاهرشدن ما بر احساس ما تأثیر می‌گذارد و برعکس. اعمالی مانند رژیم غذایی یا بدنسازی که در ابتدا با اهداف بازنمایانه دنبال می‌شوند، غالباً احساسات درونی‌ای ایجاد می‌کنند که سپس خودِ آن احساسات به‌خاطر جنبهٔ تجربی‌شان جست‌وجو می‌گردند. همان‌طورکه رشته‌های بدنیِ مرتبط با تجربهٔ درونی، اغلب از سرنخ‌های بازنمایانه استفاده می‌کنند (مانند تمرکز توجه بر بخشی از بدن در مراقبه)؛ به همین ترتیب، یک رشتهٔ بازنمایانه مانند بدن‌سازی نیز از سرنخ‌های تجربی برای دستیابی به اهداف خود در زمینهٔ فرم بیرونی بهره می‌گیرد؛ به‌طوری‌که آگاهیِ انتقادی و آموزش‌یافته را از احساسات عضلانی دریافت میکند، تا برای مثال، نوع دردی را که به رشد عضله منجر می‌شود را از دردی که نشان‌دهندهٔ آسیب‌دیدگی است، تمیز دهد[۱۳]. این مقاله نشان می‌دهد که چگونه می‌توان **آگاهی ارتقاءیافتهٔ تنزیبایی‌شناسی تجربی** را به‌طور انتقادی در تجربه و طراحی معماری به‌کار گرفت؛ اما تلویحاً یک نتیجه یا پیشنهاد متقابل نیز در استدلال‌های من مطرح شده‌است: اینکه معماری می‌تواند به‌نوبهٔ خود

و به‌طـور انتقـادی بـرای ارتقـای آگاهـیِ زیبایی‌شـناختیِ متمایزتـر بـه‌کار گرفتـه شـود.

عـلاوه بـر شـاخه‌های تحلیلـی و عمل‌گرایانـهٔ تنزیبایی‌شناسـی، بـه آنچـه کـه مـن آن را تنزیبایی‌شناسـی عملـی[۱۴] می‌نامـم نیـز نیـاز داریـم کـه مسـتلزم درگیـر شـدن در برنامه‌هایـی از تمریـن بدنـی منظـم و تأملـی اسـت کـه بـا هـدف ارتقـاء جسـمانی (چـه بازنمایانـه، تجربـی یـا اجرایـی) انجـام می‌شـود. ایـن بُعـد، نه‌تنهـا گفتمـان در مـورد رشـته‌های بدنـی؛ بلکـه بـر اجـرای نظام‌منـد آنهـا نیـز تأکیـد دارد کـه متأسـفانه اغلـب در رویکردهـای دانشـگاهی، [موضـوع] تجسـمیافتگی نادیـده گرفتـه می‌شـود؛ امـا ایـن امـر بـرای مفهـوم تنزیبایی‌شناسـی به‌عنـوان یـک عمـل به‌همـراه یـک نظریـه، ضـروری اسـت.

اگـر بـدن، معمـاری را دربربگیـرد، **تنزیبایی‌شناسـی** نیـز بایـد بـه آن مرتبـط باشـد؛ گرچـه کـه ایـن ارتبـاط بایـد واضـح باشـد، اجـازه دهیـد، به‌اختصـار برخـی ویژگی‌هـای **محوریـت معمـاری بـدن** را برجسـته کنـم. نخسـت، بـدن -به‌عنـوان یـک سـاختار مرکـب کـه از طریـق آن زندگـی می‌کنیـم- به‌صـورت نمادیـن از طریـق مفاهیـم تکتونیکـی درک می‌شـود. ایـن پیونـد نمادیـن از فیلسـوفان یونـان باسـتان چـون افلاطـون[۱۵]، معمـاران رومـی چـون ویتروویـوس[۱۶] و متفکـران اولیـهٔ مسـیحی چـون سـنت پـاول[۱۷] تـا نویسـندگان رنسانسـی ماننـد هنـری ووتـون[۱۸] و تـا منتقـدان علمـی مـدرن دیـن چـون فرویـد[۱۹] ادامـه می‌یابـد[۲۰]. همان‌گونـه کـه افلاطـون سـاختار معمـاری بـدن را بـه یـک زنـدان تشـبیه می‌کـرد، ویتروویـوس و سـنت‌پاول بـر **قیـاس بدن- معبـد** تأکیـد داشـتند: ویتروویـوس از منظـر تناسـبات متقـارن و چشـم‌نواز اجـزا بـا کل، درحالیکـه سـنت‌پاول بـر ایـن تأکیـد دارد کـه «بـدن شـما معبـد روح‌القدسـی اسـت کـه در شماسـت» (رسـاله اول قرنتیـان، ۶:۱۹). قیاسـی کـه زمـان فرویـد سـکولاریزه می‌شـود، کسـی کـه در تفسـیرش از رؤیاهـا، خانـه را به‌عنـوان نمـاد بـدن در خـواب معرفـی می‌کنـد، جایـی کـه روانِ بـه دور از معصومیـتِ فـرد، در آن جـای گرفته‌اسـت.

افـزون بـر ایـن پیونـد نمادیـن، بـدن به‌صـورت بنیـادی برخـی از اساسـی‌ترین مفاهیـم طراحـی معمـاری را شـکل می‌دهـد. بـه ویژگی‌هـای زیـر توجـه کنیـد:

اگـر معمـاری را بیـان فضـا بـا هـدف ارتقـاء زیسـتن، سـکونت و تجربـه بدانیـم، آنـگاه بـدن اساسـی‌ترین ابـزار را بـرای هرگونـه بیـان فضایـی فراهـم مـی‌آورد؛ زیـرا نقطـه‌ای را شـکل می‌دهـد کـه از آن می‌تـوان فضـا را دیـد و آن را بیـان کـرد. بـرای اینکـه اساسـاً بتوانیـم جهـان را ببینیـم، بایـد آن را از یـک نقطه‌نظـر ببینیـم؛ جایگاهـی کـه افـق و صفحـات جهت‌گیـری مشـاهدهٔ مـا را تعییـن می‌کنـد و معنـای چـپ و راسـت، بـالا و پاییـن، جلـو و عقـب، درون و بیـرون را مشـخص می‌سـازد و درنهایـت، بسـط‌های اسـتعاری ایـن مفاهیـم را در تفکـر مفهومـی مـا شـکل می‌دهـد. بـدن آن **نقطه‌نظـر آغازیـن** را از طریـق جایـگاه خـود هـم در میـدان فضـا-زمـان و هـم در میـدان تعامـلات اجتماعـی فراهـم میسـازد. همان‌طورکه ویلیـام جیمـز[۲۱] اذعـان می‌کنـد: «بـدن، مرکـزِ طوفـان، مبـدأ مختصـات و مـکانِ همیشـگیِ تنـش در زنجیـرهٔ تجربـهٔ ماسـت. همـه چیـز پیرامـون آن می‌چرخـد و از منظـر آن احسـاس می‌شـود». او در ادامـه توضیـح می‌دهـد: «جهـانِ تجربه‌شـده، همـواره بـا بـدنِ مـا به‌عنـوان مرکـزِ خـود، مرکـزِ دیـد، مرکـزِ عمـل و مرکـزِ توجـه، همـراه اسـت»[۲۲].

تجربـهٔ زیسـتهٔ مـا از فضـا اساسـاً شـامل فاصلـه اسـت و از طریـق توانایی‌هـای حرکتـی بـدن اسـت کـه بـه درک خـود از فاصلـه و فضـا دسـت می‌یابیـم. بنابرایـن، بـدن همـان چیـزی اسـت کـه بـه مـا امـکان می‌دهـد، نه‌تنهـا جلوه‌هـای بصـری و ویژگی‌هـای طراحـی سـاختاری را کـه بـه ادراک فاصلـه و عمـق وابسـته‌اند، دریابیـم؛ بلکـه احساسـات چندحسـیِ حرکـت در فضـا را (بـا ویژگی‌هـای حـس حرکتـی، لمسـی و حـس عمقـی) تجربـه کنیـم؛ [احساساتـی] کـه بـرای تجربـه زیسـتن بـا، درون و از طریـق معمـاری حیاتی‌انـد. فضـای زیسـتهٔ واقعـی کـه بـدن بـه لحـاظ معمـاری تعریـف می‌کنـد، فضایـی انتزاعـی و کامـلاً همگـن نیسـت؛ بلکـه فضایـی اسـت کـه توسـط جهت‌منـدی بـدن -بـا جلـو، طرفیـن و پشـت آن- شـکل می‌گیـرد. ویژگـی اساسـی معمـاریِ نمـا، ایـن مفهـومِ جهتمنـدی مواجهـه را بیـان می‌کنـد.

اگـر معمـاری هـم جـرم را دربرمی‌گیـرد و هـم فضـا را، آنـگاه بـدن نیـز بی‌واسـطه‌ترین حـس مـا از جـرم و حجـم را فراهـم می‌سـازد. مـا جـرم سـخت و ضخامـت بـدن خـود را احسـاس می‌کنیـم؛ همچنیـن مایعـات و گازهایـی را کـه در درون حجـم آن جریـان دارنـد را حـس می‌کنیـم. اگـر عمـودی بـودن بـرای معمـاری اساسـی باشـد، آنـگاه بـدن مـا، مـدل تجربـی بنیـادی مـا از عمـودی بـودن و نیـاز بـه اسـتقرار و مقاومـت در برابـر نیروهـای گرانشـی بـرای دسـتیابی بـه آن اسـت. وضعیـت عمـودی بـدن و توانایـی حفـظ ایـن وضعیـت در هنـگام حرکـت، نه‌تنهـا دیـدگاه ویژهـای را کـه در دیـدن داریـم، ممکـن می‌سـازد؛ بلکـه دسـتان مـا را آزاد می‌کنـد تـا بتوانیـم از آن‌هـا بـرای کار مؤثرتـر بـا اشـیاء، طراحـی، ترسـیم و سـاخت ماهرانـه اسـتفاده کنیـم. عـلاوه بـر ایـن، معمـاری بـدن (بـا ایـن واقعیـت کـه مـا اساسـاً دارای سـنگینی در بخـش بالایـی [بـدن] هسـتیم -سـر، شـانه‌ها و تنـهٔ سـنگین‌تر مـا روی پاهـای به‌طـور قابـل توجـه، کم‌جرم‌تـر قـرار دارد)، بخشـی از چیـزی اسـت کـه بـدن را بـه حرکـت وامـی‌دارد؛ زیـرا تعـادل عمـودی آن در حالـت حرکـت، راحت‌تـر از حالـت سـکون حفـظ می‌شـود. ایسـتادن بـدون حرکـت در یـک‌جـا بـرای بیـش از چنـد دقیقـه دشـوار اسـت؛ امـا می‌توانیـم

از پیـاده‌روی بـرای مـدت زمـان طولانی‌تـر بـدون هیچگونـه فشـار جسـمانی لـذت ببریـم.

همان‌طورکـه ویتروویـوس مدت‌هـا پیـش بیـان کـرد، به‌نظـر می‌رسـد کـه اصـول کلیـدی فـرم معمـاری از بـدن مشـتق شـده‌اند. او اسـتدلال می‌کنـد کـه «بـدون تقـارن و تناسـب نمی‌تـوان اصولـی را در طراحـی هیـچ معبـدی داشـت» و ایـن ویژگی‌هـای فـرم را براسـاس «رابطـهٔ» بیـن «قسـمت‌های مختلـف بـا بزرگی کلـی کل» تعریـف می‌کنـد، «همان‌طورکـه در مـورد انسـان خوش‌پیکـر نیـز صـادق اسـت» و ایـن اصـل رابطـه‌ای را بـا ایـن دلیـل توجیـه می‌کنـد کـه «طبیعـت، بـدن انسـان را به‌گونـه‌ای طراحـی کرده‌اسـت کـه اعضـای آن به‌طـور مناسـب بـا سـاختار کلـی، تناسـب داشـته باشـند». او همچنیـن ادعـا می‌کنـد کـه اشـکال پایـه‌ای دایـره و مربع می‌تواننـد از بـدن مشـتق شـوند، همان‌طورکـه مفاهیـم بنیـادی اندازه‌گیـری مـورد نیـاز در طراحـی نیـز از آن قابـل اسـتخراج اسـت (۷۲-۷۳). می‌تـوان اسـتدلالی مشـابه بـرای نقـش بـدن در تعییـن مقیـاس معمـاری ارائـه داد، همان‌طورکـه می‌تـوان گفـت کـه بـدن به‌طـور مرکـزی ویژگـی معمـاری سـتون‌ها را شـکل می‌دهـد، ویژگـی‌ای کـه ویتروویـوس آن را تقلیـدی از فرم‌هـای مردانـه یـا زنانـه می‌دانسـت.

معمـاری بـا وجـود مادیّـت غیرگفتمانـی‌اش (کـه گویـی بـه خاموشـی و سـکوت اشـاره دارد)، به‌عنـوان یـک طراحـی هنـری، امـری بیانگـر اسـت. بیـان غیرگفتمانـی بـدن از طریـق اشـاره، الگویـی مرکـزی بـرای قـدرت بیانـی معمـاری فراهـم می‌کنـد. تاآنجاکـه ویتگنشـتاین[۲۳] از آن بـرای تعریـف معمـاری و تمایـز آن از سـاختمان صـرف اسـتفاده می‌نمایـد. «معمـاری یـک اشـاره اسـت. هـر حرکـت هدفمنـد بـدن انسـان یـک اشـاره نیسـت و همچنیـن هـر سـاختمان طراحی‌شـده بـرای یـک هـدف، معمـاری نیسـت[۲۴]».

بـدن مـدل پایـه‌ای بـرای رابطـهٔ طراحـی معمـاری بـا محیـط نیـز ارائـه می‌دهـد. یـک سـاختمان موفـق از نظـر معمـاری بایـد هـم بـا محیـط هماهنـگ باشـد و هـم به‌عنـوان یـک دسـتاورد متمایـز برجسـته شـود، درسـت همان‌طورکـه بـدن نیـز بـرای بقـاء و شـکوفایی بایـد چنیـن کنـد، انجـام عملـی متعـادل کـه هـم بـه جـذب و تکیـه بـر منابـع گستردهٔ طبیعـی و اجتماعـی محیـط خـود میپـردازد و در عیـن حـال، فردیـتِ متمایـز خویـش را ابـراز میکنـد. همان‌طورکـه مـا همیشـه یـک سـاختمان را از منظـر قاب‌بنـدی محیطـی آن تجربـه می‌کنیـم، نمی‌توانیـم بـدن را به‌تنهایـی و مسـتقل از محیط[۲۵] وسـیع‌تر آن احسـاس کنیـم. اگـر دراز بکشـیم، چشـمانمان را ببندیـم و صرفـاً سـعی کنیـم خـود را به‌تنهایـی و بـدون حرکـت احسـاس کنیـم، آنچـه احسـاس خواهیـم کـرد -اگـر توجـه داشـته باشـیم- سـطح محیطـی اسـت کـه بـر آن دراز کشـیده‌ایم و هـوای محیطـی اسـت کـه اسـتنشـاق کـرده و بـر روی سـطوح بدن‌مـان احسـاس می‌کنیـم.

چنیـن احساسـات غیربصـری بـدن بـه مـا یـادآوری می‌کننـد کـه اگـر طراحـی معمـاری براسـاس بـدن صـورت گیـرد و هـدف آن ارتقـاء تجربـهٔ بدنـی باشـد، بایـد بـا دقـت انتقـادی بـه چندگانگـی حـواس بدنـی توجـه شـود. همان‌طورکـه متخصصـان نوروفیزیولـوژی اکنـون دریافته‌انـد، ایـن حـواس فراتـر از پنـج حـس سـنتی هسـتند کـه شـامل برخـی از حـواس می‌شـوند کـه به‌طـور ویـژه به‌عنـوان حـواس تنزیبایی‌شناسـی شـناخته شـده‌اند و در معنـای محـدود آن بـه ادراک حسـی از طریـق خـود بـدن اشـاره دارنـد و نـه از طریـق اندام‌هـای حسـی خـاص آن (چشـم‌ها، گوش‌هـا، بینـی، زبـان و غیـره).

اگـر بـدن واسـطهای حیاتـی باشـد کـه از طریـق آن، معمـاری، تجربـه و خلـق می‌شـود، پـس توسـعهٔ قدرت‌هـای انتقـادی و تمایزبخـش آن می‌توانـد گنجینـهٔ انتقـادی و خلاقانـهٔ معمـاری را غنـاء بخشـد؛ زیـرا ادراک انتقـادی همـواره بخشـی از فراینـد خلاقانـه اسـت. اغلـب گفتـه می‌شـود کـه واژهٔ «نقـد» در زبـان مـا از واژهٔ یونانـی(**K K K K K K**) به‌معنـای «قاضـی» گرفتـه شده‌اسـت؛ امـا ایـن واژه درنهایـت از فعـل یونانـی ""krino **K K K K K**)) مشـتق میگـردد کـه به‌معنـای «تمایـز دادن، تشـخیص دادن و جـدا کـردن» اسـت؛ بنابرایـن، صفـت (**K K K K K K K K**) کـه معـادل واژهٔ «انتقـادی» در زبـان ماسـت، به‌معنـای «توانـای تمایـز و تشـخیص» اسـت[۲۶]. یـادآوری ایـن معنـای بنیـادی تمایـز می‌توانـد بـه مـا کمـک کنـد تـا بـا بهره‌گیـری از تن‌زیبایی‌شناسـی، بـه دو مـورد از بزرگ‌تریـن چالش‌هـای انتقـادی در معمـاری بپردازیـم: مسـئلهٔ خودمختـاری و مسـئلهٔ اتمسـفر[۲۷].

خودمختـاری دلالـت بـر **اسـتقلال** دارد و یکـی از برداشـت‌های برجسـته از اسـتقلال (کـه ریشـه‌ای فضامنـد دارد) جدایـی از آن چیـزی را دربرمی‌گیـرد کـه فـرد از آن مسـتقل اسـت. آن جدایـی در مفهـوم **فاصلـهٔ انتقـادی** بازتـاب می‌یابـد؛ جایـی کـه منتقـد، داوری غیرمغرضانـهٔ خـود را حفـظ می‌نمایـد، بـا داشـتن نقطه‌نظـری تـا حـدی بیرونـی نسـبت بـه ابـژه یـا موقعیتـی کـه دربـارهٔ آن قضـاوت می‌کنـد، به‌جـای آنکـه اساسـاً در آن درگیـر یـا دخیـل باشـد. ایـدهٔ **قاضـی به‌مثابـهٔ ناظـر بی‌طـرف**، همـان معنـای فاصلـهٔ انتقـادی را منتقـل می‌کنـد؛ امـا نظریـهٔ معاصـر نشـان داده‌اسـت کـه داشـتن یـک نقطه‌نظـر کامـلاً بیرونـی بـرای داوری دربـارهٔ جهـان طبیعـی، اجتماعـی و فرهنگـی مـا از نقطه‌نظـر منطقـی غیرقابـل دفـاع اسـت؛ چنیـن دیدگاهـی به‌منزلـهٔ دیدگاهـی از ناکجاآبـاد خواهـد بـود و از چنیـن نقطـه‌ای نمی‌توانیـم چیـزی را به‌طـور معنادار ببینیـم. مـا به‌سـادگی نمی‌توانیـم بیـرون از جهـان بایسـتیم تـا آن

را کاملاً جدا از علایقی که در آن داریم و می‌جوییم، ارزیابی کنیم. شبکه‌های کاملاً جهانی‌شدهٔ سیاسی، اقتصادی و رسانه‌ای امروز، این پیامِ درهم‌تنیدگیِ بنیادی و گریزناپذیر ما در جهان و نظم جهانی را در اصطلاحات عینیِ اجتماعی-فرهنگی تقویت می‌کنند.

معماران با به پرسش گرفتن مفهوم خودمختاری که چندین نسخه از معماری انتقادی بر آن متکی است، در رسیدن به این نتیجه تعلل نکرده‌اند[۲۸] معمار با بهره‌گیری از انرژی‌ها، نهادها، مجوزها، منابع مالی و دیگر امکانات فراهم‌شده توسط جامعهٔ مستقر نمی‌تواند از درگیر شدن و همدستی به‌نحوی اجتناب کند. اینکه معمار به‌نوعی «موج‌سوار بر امواج نیروهای اجتماعی» است، بخشی از پرسش رم کولهاس[۲۹] نسبت به موضع انتقادی معماری را شکل می‌دهد، تردیدی مبنی بر اینکه «در ژرف‌ترین انگیزه‌های معماری چیزی وجود دارد که نمی‌تواند انتقادی باشد» و این دیدگاه او را به حوزهٔ بسیار گسترده‌تر شهرسازی سوق می‌دهد تا در آن، دیدگاهی به‌کلی غیرانتقادی را مطرح کند: «ما باید جسارت داشته باشیم که کاملاً غیرانتقادی باشیم... ما باید بی‌مسئولیت شویم»، و «سبکسری نیچه‌ای» را در پیش بگیریم[۳۰].

چنین استدلال‌های پساانتقادی ممکن است، متقاعدکننده به‌نظر برسند، اگر فرض شود که نگرش انتقادی نیازمند یک دیدگاه بیرونی و خودآیین -کاملاً بی‌طرف و بی‌غرض است؛ اما این فرض بنیادین با یادآوری بدن، قابل به چالش کشیدن است. ما می‌توانیم جنبه‌هایی از تجربهٔ تنانه خود را به‌طور انتقادی بررسی کنیم، بدون اینکه به خارج از بدن خود و به‌سوی ذهنی فرضی، بی‌طرف و جدا از بدن برویم. ما از انگشت خود برای لمس یک برآمدگی کوچک روی صورت و از زبان خود برای کشف و پاک کردن آثار غذا روی لب بالایی یا روی دندان استفاده می‌کنیم. ما درد خود را درون تجربهٔ دردناک تمییز میدهیم یا ارزیابی می‌کنیم، نه‌تنها پس از آنکه گذشت و از این نظر ما فراتر یا بیرون از آن هستیم. فراتر از این شیوه‌های معمول آگاهی تنانه، مجموعه‌ای از تمرین‌های مراقبه‌ای بر تقویت بررسی نقادانه و آگاهانهٔ خودِ تن استوار شده‌اند.

بطورخلاصه، خودکاوی جسمانی، الگویی از نقد درون‌زا ارائه می‌دهد، جایی که دیدگاه انتقادی فرد مستلزم آن نیست که کاملاً خارج از موقعیتی باشد که مورد بررسی انتقادی قرار می‌گیرد؛ بلکه صرفاً نیازمند یک دیدگاهی تأملی نسبت به آن است که کاملاً در فوریت تجربهٔ آنچه رخ می‌دهد، فرونرفته باشد؛ دیدگاهی که بهتر است به‌عنوان موقعیتی غیرمرکزی (یا بیمرکز) توصیف شود تا دیدگاهی بیرونی. چنین دیدگاه‌هایی می‌توانند از طریق تلاش‌های ارادی و منضبط برای توجه حاصل شوند؛ اما اغلب به‌صورت خودجوش از طریق تجربه‌های **ناسازگاری بدنی** پدید می‌آیند، جایی‌که هماهنگی غیرتأملی مختل می‌شود و به این ترتیب، توجه انتقادی تأملی و غیرمتمرکز را نسبت به آنچه در حال رخ دادن است، تحریک می‌کند. آگاهی نقادانهٔ بدن شامل بررسی برخی از جنبه‌های مجموعهٔ پیچیده از نظام‌های بدن توسط سایر جنبه‌های همان پیچیدگی است.

می‌توان در مورد روابط میان آنیت غیرتأملی و تأمل در آگاهی بدنی و چگونگی تلفیق این حالت‌های متفاوت برای به حداکثر رساندن کیفیت تجربه و عملکرد، بسیار بیشتر صحبت کرد؛ اما با حفظ این نکتهٔ کلیدی که انتقادی بودن نیازمند هیچ موقعیت کاملاً مستقل یا بیرونی نیست، اکنون به دومین چالش عمدهٔ انتقادی بودن معماری می‌پردازم: مسئلهٔ اتمسفر.

۲. معنای اصلی اتمسفر که از کلمات یونانی به‌معنای بخار و کره گرفته شده‌است، هوا است؛ بنابراین سبکی، غیرملموس بودن، نوعی بی‌شکلی و دست‌نیافتنی بودن را القاء می‌کند که می‌تواند به‌راحتی حس سبکسری یا فقدان وقار، ساختار یا جوهره را برانگیزد. در گفتمان معماری مدرنیستی، مفهوم اتمسفر بار معنایی معمولاً منفی داشت و به ویژگیای نسبتاً مبهم و ذهنی اشاره میکرد که فاقد شکل یا عملکرد ساختاری روشن بود؛ بلکه به چیزی بی‌مورد، بیهوده، تصنعی، مصنوعی یا ناخالص اشاره می‌کرد[۳۱].

با افول پارادایم مدرنیستی معماری (و ایدئولوژی‌های پوزیتیویستی، خردگرایانه، عینیت‌گرا و مینیمالیستیِ آن)، توجه فزاینده‌ای به نقش مهم اتمسفر در معماری معطوف شده‌است[۳۲]. معنا و ارزش معماری را نمی‌توان به تکتونیک و فرم‌های بصری یا ساختاری قابل تعریف فروکاست. بعدی اساسی معماری این است که فضاهای شکلیافتهٔ آن، چه معنایی دارند و در تجربهٔ زیستهٔ کسانی که در این فضاها سکونت دارند یا از میان آن‌ها عبور می‌کنند، چه تأثیری دارند. بخش قابل توجهی از این تجربهٔ زیسته، معنا و ارزش همان چیزی است که نظریه‌پردازان معماری امروز، عموماً از آن با عنوان اتمسفر یاد می‌کنند. این مفهوم که شایستهٔ تحلیلی گسترده است، به‌نظر می‌رسد، طیف وسیعی از ویژگی‌های ادراکی، احساسات یا حالات غالب و تأثیرات محیطی را دربرمی‌گیرد که نه‌تنها از پیچیدگی فرم‌ها، روابط و مصالح فضای شکلیافته پدید می‌آید؛ بلکه از پیچیدگی کنش‌ها، تأثیرات محیطی و ویژگی‌های تجربه‌شده‌ای ناشی می‌شود که در فضای زیستهٔ یک ساختمان یا سایر ساختهای معماری

جریـان دارنـد.

توجـه فزاینـده‌ای کـه بـه اتمسـفر معطـوف شـده‌اسـت را می‌تـوان هـم بـه جهت‌گیری‌هـای جدیـد در نظریـهٔ زیباشناسـی و هـم بـه گرایش‌هـای فرهنگـی گسـترده‌تری نسـبت داد کـه تأکیـد سـنتی بـر سـنگینی، ماهیـت مـادی و سـخت را بـه چالـش می‌کشـند؛ عناصـری کـه پیش‌تـر، به‌عنـوان عناصـر تعیین‌کننـده واقعیـت اصیـل تلقـی می‌شـدند. رسـانه‌ها و فناوری‌هـای نویـن مـا (بـا اقتصادهـا و نظام‌هـای ارزشـی متناظرشـان) در حـال غیرمادی‌سـازی سـنگینی سـنتی جهـان زیسـته‌اند، به‌گونـه‌ای کـه بُعـد پیش‌تـر نامرئـی اتمسـفری محیط‌هـای مـا (کـه تجربـهٔ مـا -کـه هرچـه بیشـتر از رهگـذر فناوری‌هـای الکترونیکـی و نانوفناورانـه شـکل گرفته‌اسـت- از طریـق آن هدایـت می‌شـود)، اکنـون به‌عنـوان امـری کامـلاً واقعـی و ضـروری پدیـدار می‌شـود. همان‌گونـه کـه یکـی از متفکـران شناخته‌شـده (بـا آن ایمـان خطاکارانـهٔ خـاص بـه منابـع بی‌پایـان مـا) بیـان می‌کنـد: «ایـن از رهگـذر ظهـور فراوانـی در جهـان مـدرن اسـت کـه سـنگینی بـه نمـود بـدل شده‌اسـت- و اکنـون آنچـه «اساسـی» تلقـی می‌شـود، در سـبکی، در هـوا و در اتمسـفر سـاکن اسـت[۳۳]». افـزون بـر ایـن، بایـد بـه یـاد داشـت کـه هواگونگـی در تاریـخ فرهنگـی مـا پیوندهـای بسـیار عمیقـی بـا معنویـت دارد[۳۴]. ایـن امـر حتـی بـه معمـاری نیـز تسـری می‌یابـد؛ همان‌گونـه کـه پیتـر آیزنمـن اشـاره می‌کنـد، «هـوا» مرتبـط بـا «امـر والا» و در تضـاد بـا مادیّـت امـر گروتسـک اسـت[۳۵]. هالـه[۳۶] نیـز کـه اغلـب بـرای انتقـال مفهـوم اتمسـفر بـه‌کار مـی‌رود (و ریشـه در واژهٔ یونانـی مربـوط بـه هـوا یـا نَفَـس دارد) غالبـاً بـا دلالت‌هـای متعالـی یـا معنـوی همـراه اسـت؛ به‌عنـوان نمونـه، نظریـهٔ معـروف والتـر بنیامیـن[۳۷] دربـارهٔ هالـهٔ هنـر، ایـن مفهـوم را به‌روشـنی بـا اتمسـفر متعالـی و مذهبـیِ کاربـرد آیینـی یـا فرقه‌ای پیونـد می‌دهـد[۳۸].

در نظریـهٔ معمـاری معاصـر، گرایـش بـه اتمسـفر ارتبـاط نزدیکـی بـا پـروژهٔ موسـوم بـه پسـاانتقادی داشته‌اسـت؛ امـا نبایـد پسـاانتقادی را بـا غیرانتقـادی اشـتباه گرفـت. گرایـش پسـانتقادی به‌سـوی اتمسـفر، درواقـع یـک پاسـخ انتقـادی جـدی بـه محدودیت‌هـای ادراک‌شـدهٔ دیدگاه‌هـای پیشـین معمـاری اسـت کـه اتمسـفر را به‌عنـوان امـری نامربـوط بـه عمـل و رسـالت دیسـیپلینی معمـاری، بی‌اعتبـار کـرده یـا نادیـده می‌گرفتنـد و دیسـیپلینی بـودن (و انتقـادی بـودن) معمـار را براسـاس خودمختـاری تعریـف می‌کردنـد. بنابرایـن سـومول و وایتینـگ گرایـش پسـاانتقادی را به‌عنـوان حرکتـی تأییـد می‌کننـد کـه «درک دیسـیپلینی را از خودمختـاری بـه دیسـیپلینی بـودن بـه مثابـهٔ کارکـرد یـا عمـل تغییـر می‌دهـد» و هسـتهٔ تعیین‌کننـدهٔ عمـل معمـاری را در درون مفهـوم گسـترده‌ای از طراحـی کـه شـامل بعـد اتمسـفری نیـز می‌شـود، شناسـایی می‌کننـد: «طراحـی شـامل ویژگی‌هـای ابـژه (فـرم، تناسـب، مادیّـت، ترکیب‌بنـدی و غیـره) اسـت؛ امـا ویژگی‌هـای حسـی، همچـون اثـر، حال‌وهـوا و اتمسـفر را نیـز دربرمی‌گیـرد[۳۹]».

بـا ایـن حـال، چالـش اتمسـفر بـرای انتقـادی بـودن از بیـن نمـی‌رود، حتـی اگـر دیدگاهـی جامع‌تـر و منطقی‌تـر بـه نقـد اتخـاذ کنیـم، به‌گونـه‌ای کـه نه‌تنهـا شـامل نفی‌هـا، مقاومت‌هـا و نگرش‌هـای مخالـف باشـد؛ بلکـه ارزیابی‌هـای سـازنده، تفسـیرها و قدردانی‌هـای مثبـت را نیـز دربربگیـرد. اتمسـفر همچنـان بـرای نقـدورزی، چالش‌برانگیـز باقـی می‌مانـد؛ زیـرا هـر شـیوهٔ نقـدی کـه مدعـی عقلانـی بـودن، اصول‌منـدی و به‌نوعـی بی‌طرفانـه بـودن (و نـه دل‌بخواهـی بـودن) باشـد، منطقـاً نیازمنـد موضوعـی اسـت کـه بتـوان گزاره‌هـای انتقـادی را براسـاس آن از نظـر دقـت و بینـش سـنجید؛ امـا اتمسـفر چنیـن موضوعـی را فراهـم نمی‌کنـد؛ زیـرا دقیقـاً چیـزی اسـت کـه در تقابـل بـا ابژه‌بودگـی متعـارف تعریـف می‌شـود. ایـن امـر به‌طـور مشـخص فاقـد خطـوط واضـح، جوهـرهٔ محکـم و پایـدار و فردیـت گسسـتهٔ ابژه‌های معمولـی در فضاسـت. همچنیـن اتمسـفر چیـزی نیسـت کـه بتـوان آن را صرفـاً بـه موضوعـی شـخصی و خصوصـی، یـا واکنشـی صرفـاً فـردی و خـاص تقلیـل داد؛ زیـرا افـراد مختلف آشـکارا ادراکات مشـترکی از اتمسـفر دارنـد. نظریه‌پـردازان اتمسـفر متوجـه شـده‌اند کـه ایـن مفهـوم در فضـای میانـی بیـن عینـی و ذهنـی معلـق اسـت[۴۰].

به‌گمانـم، اتمسـفر را بهتـر می‌تـوان به‌عنـوان کیفیتـی تجربه‌شـده از یـک موقعیـت درک کـرد و چنیـن کیفیت‌هایـی به‌طـرز آشـکاری در برابـر تعریـف مفهومـی و تحلیـل گفتمانـی مقاومـت می‌کننـد. اگـر اتمسـفر از دسـته‌بندی روشـن به‌عنـوان امـری عینـی یـا ذهنـی سـر بـاز می‌زنـد، دلیـل آن ایـن اسـت کـه اتمسـفر ویژگـی کیفـی یـک موقعیـت اسـت کـه معمـولاً به‌صـورت یـک کل جذبکننـده، دریافـت می‌شـود، پیـش از آنکـه آن موقعیـت بـه عناصـر عینـی و ذهنـی تقسـیم گـردد[۴۱]. اتمسـفر توسـط سـوژه به‌عنـوان یـک احسـاس ادراکـی تجربـه میگـردد؛ احسـاسـی کـه از دل یـک موقعیـت پدیـدار می‌شـود و در آن نفـوذ می‌کنـد و اتمسـفر نیـز همچـون سـایر احساسـات ادراکـی، تـا حـد زیـادی به‌صـورت یـک احسـاس بدنـی تجربـه می‌شـود[۴۲].

چنیـن کیفیت‌هـای تجربه‌شـدهٔ جسـمانی معمـولاً بـرای تحلیـل بسـیار دشـوارند؛ زیـرا در ابژه‌هـای پایـدار تثبیـت نشـده‌اند و تمایـل دارنـد براسـاس احساسـاتی بی‌نـام، گریزپـا و اغلـب گـذرا درک شـوند. در تحلیـل انتقـادی ایـن کیفیت‌هـای اتمسـفریِ ادراک‌شـده به‌صـورت بدنـی، دشـواری‌های بیشـتر از ایـن واقعیـت ناشـی می‌شـوند کـه مـا عـادت نداریـم بـه احساسـات جسـمانیِ دخیـل در ادراک خـود به‌صورتـی صریـح توجـه کنیـم؛ زیـرا تمرکـز عـادت‌وار توجـه و علاقـهٔ مـا براسـاس جهـان بیرونـیِ

ابژه‌هاست[۴۳]. احساسات ادراکی به‌صورت بدنی و با سطوح مختلفی از آگاهی تجربه می‌شوند و بیشتر این احساسات در سطحی پایین‌تر از هوشیاری کامل عمل می‌کنند. درحالیکه خواب هستم، همچنان می‌توانم احساس کنم که بالش جلوی نفسم را میگیرد و بنابراین خود را طوری جابه‌جا می‌کنم که آن را کنار بزنم، بی‌آنکه به سطح هوشیاری بازگردم. حتی زمانی که بیدار هستیم، بیشتر احساسات یا ادراکات بدنی ما به آگاهی صریح یا خودآگاهی نمی‌رسند؛ زیرا توجه ما به جای دیگری معطوف است. هنگام پایین آمدن از پله‌ها، به‌ندرت از احساسات جنبشی-حرکتی، تعادل حس عمقی و امتداد در فضا و کیفیت‌های لمسیِ تماس پاها با پله‌ها آگاه هستیم؛ اما باید دست‌کم این کیفیت‌ها را به‌شکل ضمنی احساس کنیم تا بدن بتواند برای هماهنگ‌سازی حرکت ما به‌درستی واکنش نشان دهد. چنین کیفیت‌های ضمنیِ احساس‌شده، تأثیر چشمگیری بر رفتارها، نگرش‌ها و خلق‌وخوهای ما دارند[۴۴]. این کیفیت‌ها هستهٔ اتمسفر را شکل می‌دهند و خود اتمسفر نیز غالباً ما را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد، بی‌آنکه حتی از آن به‌عنوان بُعدی صریح از تجربه‌مان آگاه باشیم.

بسیاری از کیفیت‌هایی که اتمسفر را شکل می‌دهند، صرفاً به‌صورت جسمانی ادراک نمی‌شوند؛ بلکه به حواس مشخصاً بدنی نیز مربوط می‌گردند؛ برای مثال، حس عمقی، حس حرکتی، حس تعادل در حرکت[۴۵] و حس لامسه. تجربهٔ حسی ما از معماری بسیار فراتر از ورودیِ بصری متغیری است که هنگام نگریستن و حرکت در میان فضاهای آن دریافت می‌کنیم. احساساتی از نور و سایه وجود دارد که از طریق پوست ما احساس می‌شوند و نه‌صرفاً از طریق بینایی. هنگام حرکت در فضای معماری، دماهای متفاوت و جریان‌های هوا را بر پوست خود احساس می‌کنیم (همراه با بوهایی که هوا با خود می‌آورد و حواس ما را در بینی و دهان تحریک می‌کند. همچنین تمام احساسات لمسی و عضلانی ناشی از حرکت در فضا وجود دارند -احساس مصالح سطح زیر پاها، ریتم قدم‌ها، حس حرکتی، تعادل حس عمقی و تلاش عضلانی برای گذر از یک حیاط، بالا یا پایین رفتن از پله‌ها یا تنظیم قدم و حالت بدن برای عبور از یک راهروی باریک یا درِ کوتاه. همان‌طورکه بدن آموزش می‌بیند یا عادت می‌کند تا خود را با انواع مختلف فضاها (که هم جسمانی و هم اجتماعی هستند) تطبیق دهد، بنابراین به‌طور ضمنی به‌صورت حس عمقی به تغییرات کیونسفر[۴۶] واکنش نشان می‌دهد، بدون آنکه معمولاً فرد متوجه آن شود و چنین واکنش‌هایی اغلب دارای بعد عاطفی هستند که اهمیت زیبایی‌شناسی واقعی و بار اجتماعی-سیاسی دارند. یک کینوسفر وسیع که بازدیدکننده را هنگام ورود به یک فضای قدرت مقتدرانهٔ کوچک جلوه می‌دهد، یا پلکانی پرهیبت برای نزدیک شدن به تختگاهی برافراشته، نمونه‌های آشنا از چگونگی القاء اتمسفر باشکوه توسط معماری هستند که همزمان به گونه‌های قدرتمند، زیبایی‌شناسی و سیاسی‌اند.

اگر نظریهٔ معماری بپذیرد که حواس لمسی‌تر و تنزیباییشناسی برای اتمسفر تجربه‌شدهٔ معماری بسیار مهم هستند، این پیش‌فرض همچنان باقی می‌ماند که این ابعاد اتمسفر اصولاً بیش از حد گریزان‌اند تا بتوان آن‌ها را به‌طور انتقادی مورد بررسی قرار داد. خاستگاه کلاسیک[۴۷] این پیش‌فرض تأثیرگذار، روایت مشهور والتر بنیامین از تجربهٔ معماری است که در آن، ادراک لمسی و بصری را در تضاد با هم قرار می‌دهد و در عین حال، تجربهٔ معماری را با تجربهٔ فیلم مقایسه می‌کند. برخلاف نقاشی (با هالهٔ سنتیِ یگانه‌اش)، فیلم و معماری هردو امکان یک «تجربهٔ جمعی و همزمان» را «توسط تودهٔ مخاطبان» برای دریافت زیبایی‌شناسی فراهم می‌سازند (۲۳۴)؛ اما سپس بنیامین، فیلم و معماری را در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد؛ از یک‌سو، فیلم با بهره‌گیری از فناوری‌های بازنمایانهٔ عکاسانه و تمرکز بصری، امکان‌های بیشتری برای آگاهی انتقادی فراهم می‌آورد؛ اما از سوی دیگر، معماری به‌سبب اتکای غالب خود بر عادت‌های تملک لمسی[۴۸]، به‌نحوی مسئله‌ساز در برابر آگاهی انتقادی، مقاومت می‌ورزد.

بنیامین می‌نویسد: «ساختمان‌ها به دو شیوه مورد تملک قرار می‌گیرند، [واژهٔ آلمانی rezipiert بار دینامیکی کمتر]: از طریق کاربرد و ادراک -یا دقیقتر بگوییم، از طریق لمس و بینایی. چنین تملکی [Rezeption] را نمی‌توان براساس تمرکز دقیق یک گردشگر در مقابل یک بنای مشهور درک کرد. در سویهٔ لمسی، هیچ همتایی برای تأملی که در سویهٔ بصری وجود دارد، دیده نمی‌شود. تملک لمسی نه‌چندان از طریق توجه؛ بلکه بیشتر از طریق عادت تحقق می‌یابد» (۲۴۰). باید توجه داشت که اصطلاحشناسی بنیامین، حتی به تجربهٔ لمسی جایگاه کامل ادراک (Wahrnehmung) را نمی‌دهد، ادراکی که دلالت بر شناخت و آگاهی فعال دارد؛ بلکه بیشتر جذب کورکورانه (Rezeption) از طریق سازوکار عادت را القاء میکند. بنیامین در ادامه استدلال می‌کند که این جذب لمسیِ بدون تأمل و غیرانتقادی از طریق عادت، «تا حد زیادی حتی دریافت بصری» در معماری را نیز تعیین می‌کند. افزون بر این، این شیوهٔ غیرانتقادیِ دریافتِ عادت‌واره و جسمانی از طریق استقرار مداوم خود در قلمرو فراگیر معماری، «ارزشی متعارف» یا قدرتی فراگیر به‌دست می‌آورد که به سایر

حوزه‌های فرهنگ و زندگی نیز گسترش می‌یابد، جایی که در دوران دگرگونی‌های بزرگ تاریخی، چالش‌هایی که پیش روی ادراک و سازگاری انسانی قرار دارند «تنها از طریق ابزارهای بصری؛ یعنی از راه تأمل [یا آگاهی متمرکز و دقیق] قابل حل نیست» (همان). سپس بنیامین می‌تواند به تجربهٔ فیلم بازگردد و استدلال کند که در آنجا نیز دریافت تودهٔ مردم، هرچند بصری است؛ اما اساساً نوعی دریافت است که تابع عادت بوده و با حواس‌پرتی مشخص می‌گردد و از این‌رو «هیچ توجهی را نمی‌طلبد». بدینسان، بازتولید مکانیکی هنر با دریافت غیرمتمرکز، «بی‌حواس» و غیرانتقادی از طریق سازوکار عادت، متناظر می‌شود (۲۴۱).

بنیامین هیچ مدرکی ارائه نمی‌دهد که احساسات لمسی‌ای که در معماری تجربه می‌کنیم، ناگزیر باید در قلمرو عادت مکانیکی، بی‌توجه و غایب‌ذهن باقی بمانند؛ عادت‌هایی که مانع از آگاهی صریح برای ارزیابی انتقادی می‌شوند. هیچ‌چیزی در احساسات لمسی و سایر احساسات مشخصاً جسمانی وجود ندارد که مانع از آن شود که ما آنها را با آگاهیِ متمرکز و هوشیارانه درک کنیم و در بسیاری از شرایط این کار را انجام می‌دهیم. ما اغلب در تجربهٔ روزمره، متوجه انواع درد، خارش، قلقلک، نوازش، لذت‌های حسی، احساس سرگیجه، سرعت، گرما، سرما و حس سطوح و بافتهای مختلف بر پوست خود می‌شویم و حتی سعی می‌کنیم آنها را توصیف کنیم. البته، بنیامین درست می‌گوید که شیوهٔ عادت ما در تجربهٔ معماری، مبتنی بر عادتی کورکورانه و بی‌توجه است؛ اما عادات به‌عنوان رفتار آموخته‌شده (حتی اگر به‌طور ضمنی آموخته شده باشند)، می‌توانند تغییر کنند و همهٔ عادات، کورکورانه و بی‌توجه نیستند.

اگرچه بنیامین بهصورت قابل درکی، عادت را در مقابل توجه قرار می‌دهد؛ اما در واقع عادت‌های توجه نیز وجود دارند و پرورش چنین عاداتی، کلید ضروری برای موفقیت در آموزش و زندگی است. بیشک درست است که اکثر ما در تمرکز توجه انتقادی بر بازنمایی‌های بصری، بسیار بهتر از احساسات لمسی یا تنزیبایی‌شناسی عمل میکنیم و ممکن است دلایلی برای این موضوع وجود داشته باشد که فراتر از اثرات صرف عادت هستند؛ برای مثال، دلایل تکاملی و عواملی مربوط به نحوه‌ای که فاصله و آرایش فضایی بصری می‌توانند فردیتسازی و عینیت‌بخشی را تسهیل کنند؛ اما نباید بین ادراک بصری و لامسه دوگانگی قائل شویم؛ زیرا در واقع اولی ذاتاً دومی را دربرمی‌گیرد؛ چراکه خود عمل بینایی لزوماً حرکت عضلانی چشمان ما و در نتیجه حس لامسه، حس عمقی یا احساس حرکت عضلانی را به‌کار می‌گیرد. افزون بر این، همان‌گونه که پژوهش‌های اخیر در نظام نورون‌های بینایی-حرکتی نشان داده‌اند، ادراک به‌طور قابل توجهی فراحسی[۴۹] است، به‌گونه‌ای که دیدن یک عمل، نورون‌هایی را که در عملکرد حرکتی یا عضلانی آن عمل درگیرند را نیز فعال می‌کند و ظاهراً بالعکس آن نیز صادق است.

اگر بنیامین استدلال میکند که دریافت لمسیِ عادت‌وار و حواس‌پرتانهٔ ما از معماری، دریافت بصری آن را نیز به همین ترتیب به‌صورت حواس‌پرتانه‌ای درآورده است، پس چرا ورق را برنگردانیم و استدلال کنیم که با افزایش توجه ما به احساسات لمسی یا تنزیبایی‌شناسی در دریافت معماری، نه‌تنها می‌توان چنین ادراکی را دقیق‌تر، نافذتر و انتقادی‌تر کرد؛ بلکه دقت و تیزبینی ما در تجربهٔ بصری معماری را نیز تقویت مینماید. این یک واقعیت آناتومیک است که دامنهٔ چرخشی و سهولت بینایی فرد می‌تواند از طریق بهبود دامنهٔ چرخشی ستون فقرات، به‌واسطهٔ حساسیت حس عمقی، افزایش یابد. علاوه بر این، با آموزش و تمرین توجه تنزیبایی‌شناسی می‌توانیم آگاهی دقیق‌تر و صریح‌تری از احساسات مبهم؛ اما تأثیرگذار جسمی که تجربهٔ ما از اتمسفر معماری را شکلمیدهند، به‌دست آوریم و بدین ترتیب، آگاهی متمرکزتر و دقیق‌تری برای تحلیل انتقادی آن کسب کنیم. چنین آموزشی نه‌تنها برای بهبود حساسیت‌های انتقادی معماران طراح؛ بلکه برای جمعیت‌های مختلفی که در فضاهای معماری زندگی میکنند و نظرات آگاهانهٔ آنها دربارهٔ طراحی معماری مفید خواهد بود، ارزشمند است؛ البته اگر چنین طراحی‌ای واقعاً قرار باشد به بهترین نحو به خدمت آن‌ها درآید. روش‌های متنوعی برای آموزش چنین حساسیت تنزیبایی‌شناسی وجود دارد که من در کتابم با عنوان آگاهی بدنی به آن‌ها پرداخته‌ام. این روش‌ها بهترین حالت خود را در محیط‌های کارگاهی نشان می‌دهند.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله ترجمهٔ فصل دهم از کتاب تفکر از طریق بدن: مقالاتی در زمینهٔ تن زیبایی¬شناسی (Thinking through the Body Essays in Somaesthetics)، در سال ۲۰۱۲ که در انتشارات دانشگاه کمبریج منتشر شده‌است.

۲. حرف تعریف نامعین در زیرعنوان این مقاله با هدف تأکید بر این نکته به‌کار رفته‌است که تن‌زیبایی‌شناسی در اینجا صرفاً به‌عنوان یکی از گزینه‌های انتقادی ممکن برای معماری مطرح شده‌است. این رویکرد به‌منزلهٔ تنها گزینه و حتی به‌عنوان مهم‌ترین گزینه مطرح نمی¬شود؛ بلکه صرفاً

به‌عنوان گزینه‌ای در نظر گرفته می‌شود که به گمان من برای برخی از مسائل مورد بحث در این مقاله، رویکردی امیدبخش و شایستهٔ تأمل است. من بر این باورم که ما به تکثر ابزارها در جعبه‌ابزار انتقادی خود نیاز داریم؛ و چنین کثرت‌گرایی مانع از آن می‌شود که فقدان یا افول یک شیوهٔ انتقادی را به اشتباه، معادل از دست رفتن کلیت رویکرد انتقادی تلقی کنیم.

۱. در مقاله‌ای که قبلاً برای مخاطبان حوزهٔ معماری ارائه دادم، سخنم را با اشاره به واژهٔ تن‌زیبایی‌شناسی به پایان رساندم؛ اما فرصت بسط بیشتر آن را نداشتم. رجوع کنید به:

2. See Richard Shusterman: “On Pragmatist Aes¬thetics,” in Joan Ockman: The Pragmatist Imagination (New York: Princeton Architectural Press, 2000), pp. 116 – 120.

3. For initial formulations of this project, see Richard Shusterman: Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life (New York: Routledge, 1997); “Somaesthetics: A Disci¬plinary Proposal,” Journal of Aesthetics and Art Criticism, 57 (1999), pp. 299 – 313; Performing Live (Ithaca: Cornell University Press, 2000). The most comprehensive account of somaesthetics is in my Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics (Cambridge: Cambridge University Press, 2008). For some of the more interesting elaborations and critical discussions of somaesthetics by other scholars, see, for example, Martin Jay: Somaesthetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Art,” Journal of Aesthetic Education, 36 (2002), pp. 55 – 69; Eric Mullis: “Performative Somaesthetics,” Journal of Aesthetic Education, 40, (2006): pp. 104 – 117; Shannon Sullivan: “Transactional Somaesthetics,” in her Living Across and Through Skins (Bloomington, Indiana University Press, 2001); Cressida Heyes: “Somaesthetics for the Normalized Body,” in her Self-Transformations (Oxford: Oxford University Press, 2007); and Wojciech Malecki: “Von nicht diskursiver Erfahrung zur Somästhetik,” Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 56 (2008), pp. 677 – 690. For an articulation of that project, see my Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethink¬ing Art (Oxford: Blackwell, 1992); 2nd edition (New York: Rowman and Littlefield, 2000), which has an additional chapter devoted to somaesthetics.

4. Shaftesbury

5. Kant

6. Schopenhauer

7. Analytic somaesthetics

8. Foucault

9. Pragmatic somaesthetics

10. Alexander Technique

11. Feldenkrais Method

12. Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthet¬ics

۱۳. ازآنجاکه تن¬زیبایی¬شناسی تجربی و بازنمایانه دسته‌هایی متقابلاً انحصاری نیستند، آن¬ها دسته‌هایی جامع و فراگیر نیز محسوب نمی‌شوند. برخی از رشته‌های بدنی را می‌توان به‌طور متمایزتر در قالب رشته‌هایی اجرایی‌تر طبقه‌بندی کرد تا بازنمایانه یا تجربی. چنین رشته‌هایی عمدتاً به افزایش قدرت و کارایی اختصاص دارند؛ برای مثال، وزنه‌برداری (در تمایز با بدن‌سازی)، هنرهای رزمی، دو میدانی، ژیمناستیک و غیره. تا جایی که این رشته‌های معطوف به اجرا یا به نمایش بیرونی قدرت و مهارت می‌پردازند، یا برعکس، به احساسات درونی ناشی از این توانمندی‌ها توجه دارند و می‌توان آن¬ها را در یکی از دو الگوی غالبِ بازنمایانه یا تجربی جای داد.

14. Practical Somaesthetics

15. Plato

16. Vitruvius

17. St. Paul

18. Henry Wotton

19. Freud

20. Plato’s famous image is most influentially evoked in the Phaedo (82d); Vitruvius: The Ten Books on Architecture, trans. M. H. Morgan (Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1914), parenthetical page references to this text

will be to this edition. Henry Wotton, in The Elements of Architecture (London, 1624 and based on Vitruvius) advised his architectural viewers "to pass a running examination over the whole edifice, according to the properties of a well shaped man." For more details on Wotton and 17th-century English architecture, see Vaughan Hart: "On Inigo Jones and the Stuart Legal Body: Justice and Equity...and Proportions Appertaining," in George Dodds, Robert Tavernor, and Joseph Rykwert (eds.): Body and Building (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002), pp. 137–149; citation 138. Freud explains the body-house analogy in his Intro¬ductory Lectures on Psycho-analysis (lecture 10), see the James Strachey edition (New York: Norton, 1966), p. 153, p. 159; see also Freud's The Interpretation of Dreams, translated by A.A. Brill (New York: Modern Library, 1950), pp. 125 – 126.

21. William James See William James: "The Experience of Activity." In: Essays in Radical Empiricism (Cam¬bridge: Harvard University Press, 1976), p. 86.

22. Ludwig Wittgenstein Ludwig Wittgenstein: Culture and Value (Oxford: Blackwell, 1980), p. 42.

23. Umwelt

۲۴. برای اطلاعات بیشتر در مورد اصطلاحات یونانی، به واژه‌نامهٔ یونانی-انگلیسی لیدل و اسکات (آکسفورد: انتشارات دانشگاه آکسفورد، ۱۹۹۷) مراجعه کنید. جالب توجه است که طراحی که مفهومی اساسی در معماری است، ریشهٔ نسبتاً مشابهی با معنای تمایز دادن یا علامت¬گذاری دارد: که از ترکیب لاتین de + signare به‌معنای علامت-گذاری یا جدا کردن مشتق شده است؛ همانند تفکیک فضا که از طریق ایجاد علائم یا نشانه‌هاست.

25. Atmosphere

۲۶. سومول و وایتینگ، در ارائهٔ رویکردی «پسا‌انتقادی» در معماری، موضع انتقادی (که به اشکال مختلف توسط مایکل هِیز و پیتر آیزنمن نمایان شده‌است) را چنین تعریف می‌کنند که این موقعیت را پیش‌فرض می‌گیرد که «خودمختاری پیش‌شرط درگیر شدن است» و چنین خودمختاری بر نوعی جدایی یا فاصله از دیگر چیزها دلالت دارد که گاه به‌صورت «میان» سایر دیسیپلین‌ها یا صورت¬بندی گفتمانی توصیف می‌شود.

27. Robert Somol and Sarah Whiting: "Notes Around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism." In: Perspecta, 33 (2002), p. 73.

28. Rem Koolhas

29. Rem Koolhaas: "What Ever Happened to Urbanism." In: Rem Koolhaas and Bruce Mau: S,M,L, XL (New York: Monacelli Press, 1995), p. 971, for the quotes on uncritical Nietzschean frivolity. The other quotes are taken from Hilde Heynen: "A Critical Posture for Architecture?" In: Jane Ren¬dell and Jonathan Hill (eds.): Critical Architecture (London: Routledge 2007), p. 51, and George Baird: "Criticality and its Discontents," Harvard Design Magazine, 21 (2004–5), p. 649 who takes this Koolhaas quote about architecture's deepest (and uncritical) motivations from an oral re¬mark, quoted by Beth Kapusta in the Canadian Architect Magazine, 39 (August 1994), p. 10.

۳۰. با وجود اینکه معنای نخست اتمسفر به هوا و در نتیجه به سبکی اشاره دارد، نقد مدرنیسم از اتمسفر بر نوعی فضای تشدیدشدهٔ مصنوعی متمرکز بود که به‌عنوان یک جلوهٔ تزئینی برای تشدید حال‌وهوا یا شوریدگی ادراک، به‌گونه¬ای سنگین اعمال می‌شد. اگرچه هوا اساساً سبک است؛ اما می‌توانیم از فضایی سنگین یا بی‌روح صحبت کنیم.

۳۱. افول انتقادی بودن در معماری، گاهی با افول پارادایم مدرنیستی مرتبط دانسته می‌شود. درست است که جریان‌های مختلف در جنبش مدرنیسم معماری دارای دیدگا¬ه‌های آرمان‌شهری بودند که نسبت به وضعیت اجتماعی سلسله‌مراتبی موجود انتقادی داشتند و این وضعیت هم در ساختارهای سنتی معماری بازتاب می‌یافت و هم توسط آن‌ها حفظ می‌شد؛ اما باید به‌خاطر داشت که چهره‌های کلیدی مدرنیسم نیز به همان اندازه از سیاستی واقع‌گرا و عمل‌گرایانه حمایت می‌کردند که هدف آن سازگار کردن بلندپروازی‌های معماری با واقعیت‌های سخت جهان اجتماعی-اقتصادی بود؛ برای نمونه، رؤیاپردازان باوهاوس، مانند والتر گروپیوس و لودویگ میس ون در روهه، خروج خود از اکسپرسیونیسم آرمان‌شهری پیشین را با تأکید بر نیاز

به پذیرش عمل‌گرایانه واقعیت‌های جدید پیشرفت فناوری، مصالح نوین و شرایط زندگی توجیه کردند. اگر گروپیوس بر «تأیید قاطع محیط زیست ماشین‌ها و وسایل نقلیهٔ موتوری» بدون «زیباسازی رمانتیک» تأکید داشت، میس نیز اصرار می‌ورزید که «ما باید شرایط اقتصادی و اجتماعی تغییر یافته را به‌عنوان واقعیت بپذیریم»؛ زیرا «این امور مسیر تعیین‌شدهٔ خود را طی می‌کنند و نسبت به ارزش‌ها بی¬توجه هستند» و طراح تنها می‌تواند «این واقعیت‌ها» را بپذیرد تا از دل آن‌ها چیزی ارزشمند بیرون آورد. رجوع کنید به See Walter Gropius: "Grundsätze der Bauhausproduktion" (Dessau), 1926. In: Ulrich Conrad (ed.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts (Bauwelt Fundamente: Braunschweig, 1975) p. 90. Ludwig Mies van der Rohe: "Die neue Zeit," 1930, in Conrad, 114. My translation.

۳۲. در اینجا نقل‌قول‌هایی به زبان آلمانی هستند؛ نخست نقل قول از گروپیوس: «تنها از طریق تماس مداوم با فناوری پیشرفته، با اختراع مصالح نوین و سازه‌های جدید، فرد خلاق توانایی پیدا می‌کند که اشیاء را در رابطه‌ای زنده با سنت‌ها قرار دهد و از آن، نگرش کاری نوین را توسعه دهد: تأیید قاطع محیط زیستهٔ ماشین‌ها و وسایل نقلیه. طراحی ارگانیک اشیاء براساس قانون زمان‌بندی خودشان، بدون زیباسازی‌های رمانتیک و بازیگوشی‌ها». نقل قول از میس: «عصر جدید یک واقعیت است و کاملاً مستقل از اینکه به آن «آری» یا «خیر» بگوییم، وجود دارد؛ اما نه بهتر و نه بدتر از هر عصر دیگری است. این یک امر کاملاً مفروض و ذاتاً مستقل از ارزش است. بنابراین، من زمان زیادی را صرف تلاش برای روشن کردن عصر جدید، نشان دادن روابط آن و افشای ساختار پشتیبان آن نخواهم کرد». ما همچنین نمی‌خواهیم مسائل مربوط به مکانیزاسیون، تیپ‌سازی و استانداردسازی را بیش‌ازحد بزرگ جلوه دهیم و ما می‌خواهیم شرایط اقتصادی و اجتماعی تغییریافته را به‌عنوان یک واقعیت بپذیریم. همهٔ این چیزها مسیر سرنوشت‌ساز و بی‌ارزش خود را طی می‌کنند. تنها چیزی که تعیین‌کننده خواهد بود، این است که چگونه در این شرایط از خود دفاع کنیم».

33. Peter Sloterdijk: "Against Gravity," an interview with Bettina Funcke, ArtForum/BookForum, February/March, 2005, cited from http://www.bookforum.com/archive/feb_05/funcke.html

۳۴. ریشه‌های اتیمولوژیکی برای این معنویت وجود دارد؛ زیرا ریشهٔ یونانی با کلمهٔ سانسکریت به‌معنای نفس یا روح (آتمن) مرتبط است.

35. Peter Eisenman: "En Terror Firma: In Trails of Grotexts," Architectural Design, 1–2 (1989), p. 41.

۳۶. واژهٔ Aura (آورا) در زبان‌های اروپایی به‌ویژه آلمانی و انگلیسی، به‌معنای «هاله»، «جَوّ»، یا «تابش خاص» به‌کار می‌رود. این واژه از یونانی باستان aura گرفته شده که به‌معنی «نسیم» یا «دم» (نفس) است و ریشهٔ آن با واژهٔ سانسکریت atman (به‌معنی نفس یا روح) هم‌خانواده است (مترجم).

۳۷. Walter Ben¬jamin

38. Walter Benjamin: "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," Illuminations trans. Harry Zohn (New York: Schocken, 1969), pp. 221 – 227.

39. Somol and Whiting, see note 10, p. 75.

40. See Gernot Boehme: "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics," Thesis Eleven, 36 (1993), pp. 113 – 126.

۴۱. من نیز به همین صورت استدلال کرده‌ام که تجربهٔ ابتدایی یا بی‌واسطهٔ ما از هنر به دسته‌بندی‌های متمایزی از کیفیت‌ها یا معانی (برای مثال، کیفیت‌ها و معانی «زیبایی‌شناسی» در برابر «اخلاقی») تقسیم نمی‌شود. نگاه کنید به: Richard Shusterman: "The Convergence of Ethics and Aesthetics," in Sanda Iliescu (ed.): The Hand and the Soul: Ethics and Aesthetics in Architecture and Art (Charlottesville, Va: University of Virginia Press, 2009), pp. 33- 43.

۴۲. والتر بنیامین در یک نقطهٔ مشابه، هاله را به‌عنوان چیزی توصیف می‌کند که آن را به‌طور بدنی از طریق «تنفس» در اتمسفر موقعیت آن درک می‌کنیم - «یک شبکهٔ عجیب‌وغریب از فضا و زمان». من در اینجا از اولین نسخهٔ آلمانی مقالهٔ بنیامین که در Gesammelte Schriften بازنشر شده‌است، نقل قول می¬کنم (Frankfurt: Suhrkamp, ۱۹۹۱, p. ۴۴۰).

۴۳. این مشکلات و راه‌حل‌های آن‌ها را در کتاب آگاهی بدنی Body Consciousness بررسی می‌کنم.

۴۴. در واقع، همان‌طورکه برخی فیلسوفان و عصب‌شناسان استدلال کرده‌اند، این ویژگی‌ها حتی فرایندهای تفکر عقلانی ما را نیز هدایت می‌کنند. رجوع شود به کتاب آگاهی بدنی، فصل‌های ۵ و ۶.

۴۵. سیستم دهلیزی (Vestibular system) یک دستگاه حسی است که حس تعادل در حرکت را ایجاد می‌کند و از جهت‌گیری و موقعیت فضایی بدن مطلع می‌شود تا هماهنگی حرکتی به‌وجود آید (مترجم).

۴۶. kinosphere: کیونسفر به محدودهٔ فضایی اطراف بدن انسان گفته می‌شود که بدون جابه‌جا شدن مرکز ثقل بدن، می‌توان با حرکات دست‌ها، پاها یا بدن به آن دسترسی داشت. به‌عبارت دیگر، کیونسفر به معنای فضای نزدیک به بدن و تغییراتی که بدن به‌طور ناخودآگاه نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد (مترجم).

۴۷. locus classicus: منبع کلاسیک اصطلاحی است که در متون علمی و فلسفی به‌کار می‌رود و به منبع یا مرجع اصلی و معتبر برای یک مفهوم یا ایده اشاره دارد. به‌عبارت دیگر، مکانی است که برای اولین بار یا به بهترین شکل یک ایدهٔ خاص در آن مطرح شده‌است و بعدها تبدیل به منبعی معتبر و مرجع در آن زمینه می‌شود (مترجم).

۴۸. Tactile appropriation: به معنای تصرف و دریافت لمسی است و در اینجا به روش‌های بدنی یا لمسی‌ای اشاره دارد که فرد برای ارتباط با محیط یا فضای معماری از آن‌ها استفاده می‌کند. این تصرف، معمولاً به معنای ارتباط غیرکلامی و بدنی با فضا است که بیشتر به حس‌های لمسی و حرکت بدن وابسته است تا به تجربهٔ بصری (مترجم).

۴۹. Transmodal: به پدیده‌هایی اشاره دارد که میان چند حس مختلف (مانند بینایی، شنوایی، لامسه و...) جریان دارند یا از طریق بیش از یک حس پردازش می‌شوند (مترجم).

©Authors, Published by **Art and Aesthetics Studies Quarterly**. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).