

تن‌زیباشناسی و معماری*

ریچارد ام شوسترمن**
مترجم: سمیه موسویان***^۱

۱. دانش آموخته دکتری معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران.

انتخابی انتقادی^۱

این مقاله به بررسی کاربرد تن‌زیباشناسی در معماری می‌پردازد و توجه ویژه‌ای به مسئلهٔ بغرنج انتقادی بودن دارد. هرچقدر که جایگاه دیسپلینی، تعریف و کارکرد معماری محل مناقشه باشد، حوزهٔ معماری برای این مخاطب کاملاً آشناست، درحالی‌که تن‌زیباشناسی احتمالاً هنوز رازی سر بسته است که نیاز به معرفی دارد.^۲ تن‌زیباشناسی ریشه در سنت کلاسیک پراگماتیستی دارد که تجربه را به‌مانند مفهوم فلسفی بنیادینی تلقی می‌کند و درعین حال بدن را همچون هستهٔ سازمان‌دهندهٔ تجربه می‌داند. تن‌زیباشناسی می‌تواند به‌طور خلاصه این‌گونه تعریف شود: مطالعهٔ انتقادی و پرورش بهبودبخش چگونگی تجربه که از طریق آن‌ها، بدن زنده یا سوما را همچون جایگاهی برای درک حسی (aesthesis) و خودآفرینی خلاقانه به کار می‌گیریم. بنابراین، تن‌زیباشناسی با دانش، گفتمان‌ها، روش‌ها و انضباط‌های بدنی نیز مرتبط است که چنین مراقبت‌تانه‌ای را ساختار می‌دهند یا می‌توانند آن را بهبود بخشند.^۳ بدین ترتیب، تن‌زیباشناسی، دیسپلینی است که هم نظریه و هم عمل را در بر می‌گیرد که بعد عملی آن به‌روشنی در ایدهٔ پرورش بهبودبخش آن، نهفته است.

* این مقاله ترجمهٔ فصل دهم از کتاب تفکر از طریق بدن: مقالاتی در زمینهٔ تن‌زیباشناسی (Thinking through the Body) است که در ۲۰۱۲م در انتشارات دانشگاه کمبریج منتشر شده است.

** Richard Shusterman

*** ایمیل مترجم: m.moosaviyan@gmail.com

نیز به‌مثابهٔ ابزاری برای حفظ آن به کار گرفته می‌شود، و این نکته که: چگونه هنجارهای تنانه مرتبط با سلامتی، زیبایی و حتی بنیادی‌ترین مقوله‌های جنس و جنسیت، بر ساخت‌هایی هستند که توسط نیروهای اجتماعی پشتیبانی و هدایت می‌شوند.

تن‌زیباشناسی پراگماتیک^{۱۰} شاخه‌ای هنجاری‌تر است که به روش‌های بهبود بدنی و نقد مقایسه‌ای آن‌ها می‌پردازد. در طول تاریخ، مجموعه 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^{۱۱} و روش فلدنکرایس^{۱۲}، 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 می‌کنند همچنین می‌توان تمرین‌های جسمانی را براساس این که عمدتاً معطوف به خود فرد تمرین‌کننده یا درمقابل عمدتاً معطوف به دیگرانند، طبقه‌بندی کرد. ماساژ درمانگر یا جراح روی دیگران کار می‌کند؛ اما در انجام تای‌چی‌چوان یا بدن‌سازی، فرد بیشتر روی خودش کار می‌کند. تمایز میان اعمال جسمانی خودمحور و دیگری‌محور نمی‌تواند کاملاً انحصاری باشد، زیرا بسیاری از این اعمال هر دو جنبه را در برمی‌گیرند. به کارگیری آرایش‌های زیبایی اغلب هم برای خود و هم برای دیگران انجام می‌شود. افزون‌بر این، رشته‌های خودمحور مانند رژیم‌گرفتن یا بدن‌سازی اغلب به نظر 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 و تمایز میان رشته‌های بدنی خودمحور و دیگری‌محور برای مقابله با این پیش‌فرض

واژهٔ تن (soma) به بدنی زنده، دارای احساس و ادراک، و هدفمند اشاره می‌کند، نه صرفاً بدن فیزیکی که فاقد حیات و حس است. درحالی‌که «زیباشناسی» در تن‌زیباشناسی نقش دوگانه‌ای دارد: هم بر نقش ادراکی تن که قصدیت بدنمند یا تجسد یافتهٔ آن با دوگانگی سنتی ذهن/بدن در تضاد است؛ و هم بر کاربردهای زیباشناسی آن در سبک‌پردازی به خود و محیط‌های خود، همچنین در درک ویژگی‌های زیباشناسی دیگر افراد و ایزه‌ها، متمرکز است. تن‌زیباشناسی با هدف تکمیل پروژهٔ اصلی من در زیباشناسی پراگماتیستی شکل گرفت؛ بدین‌ترتیب با شرح و بسط راه‌هایی برای توجه منظم و چندشاخه و میان‌رشته‌ای به احساسات روش‌ها و عملکرد بدنی امکان تجربه و عمل زیباشناسی ما را نه‌تنها در هنرهای زیبا، بلکه در هنرهای متنوع زندگی فراهم می‌آورد و غنا می‌بخشد.^۴ این مفهوم در ابتدا همچون تلاشی برای غلبه بر ردّ کارکردگرایی، بدنمندی یا تجسّدیافتگی، و میل بود که تا حد زیادی معرف سنت زیباشناسی فلسفی غرب از شفتسبری^۵، کانت^۶ تا شوپنهاور^۷ و امروز است؛ باوجود این واقعیت که بدن و میل در هنر و ادبیات غرب، حتی در اشکال دینی آن، حضوری برجسته دارند.

تن‌زیباشناسی حوزه‌ای پیچیده با سه شاخهٔ اساسی است که جنبه‌های متعددی را در بر می‌گیرد. تن‌زیباشناسی تحلیلی^۸، اشکال مختلف ادراکات و کنش‌های بدنی و نقش آن‌ها در دانش و بر ساخت ما از واقعیت را بررسی می‌کند؛ و افزون‌بر موضوعاتی در فلسفهٔ ذهن و هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی به ارتباط ذهن و بدن و نقش عوامل تنانه در آگاهی و عمل مربوط می‌شود. این نگاه پژوهشی به حوزه‌های مطالعهٔ فیزیولوژی و علوم اعصاب نیز گسترش می‌یابد. تن‌زیباشناسی تحلیلی، همچنین شامل نوعی تحلیل‌های تبارشناسی، جامعه‌شناسی و فرهنگی است که فوکو^۹ به‌طور مؤثری معرفی کرده است: این که چگونه بدن توسط قدرت شکل می‌گیرد؛

ارتقاء یافته است. همچنین به تحلیل انتقادی و مقابله با تمرکز وسواسی فرهنگ معاصر به بازنمایی‌های تبلیغاتی معیارهای ظاهری زیبایی بدن می‌پردازد؛ نیز معیارهایی را بررسی می‌کند که به‌طور سرکوبگرانه برای برانگیختن احساس ناکافی‌بودن ماست و ما را به خرید محصولاتی وادار می‌کند که معمولاً در تلاش بی‌نتیجه‌ای برای رسیدن به آن معیارهاییم.

البته تمایز میان تن‌زیباشناسی بازنمایانه و تجربی، بیشتر بیانگر گرایشی غالب است، تا دوگانه‌ای سخت‌گیرانه. اغلب، کنش‌های بدنی هر دو جنبه بازنمایانه و تجربی و مواهب برآمده از آن را دربرمی‌گیرند؛ زیرا تکمیل‌کنندگی‌ای اساسی بین بازنمایی و تجربه همچنین وضعیت بیرونی و درونی، وجود دارد. نحوه 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 به دنبال آن، خود آن احساسات به‌خاطر جنبه تجربی‌شان معروض جست‌وجو می‌شوند. همان‌طور که رشته‌های بدنی مرتبط با تجربه درونی، اغلب از سرنخ‌های بازنمایانه استفاده می‌کنند، مانند تمرکز توجه بر بخشی از بدن در مراقبه، به همین ترتیب، رشته‌ای بازنمایانه مانند بدنسازی نیز از سرنخ‌های تجربی برای دستیابی به اهداف خود در زمینه فرم بیرونی بهره می‌گیرد. این در حالی است که، آگاهی انتقادی و آموزش‌یافته را از طریق احساسات عضلانی دریافت می‌کند، تا برای مثال، نوع دردی را که به رشد عضله منجر می‌شود از دردی که نشان‌دهنده آسیب‌دیدگی است، تمیز دهد^{۱۴}. این مقاله نشان می‌دهد که چگونه می‌توان آگاهی ارتقاء‌یافته تن‌زیباشناسی تجربی را به‌طور انتقادی در تجربه و طراحی معماری به کار گرفت. اما تلویحاً نتیجه‌ای یا پیشنهادی متقابل نیز در استدلال‌های من مطرح شده است: این که معماری می‌تواند به نوبه خود و به‌طور انتقادی برای ارتقای آگاهی

رایج، مفید است که تمرکز بر بدن به معنای کناره‌گیری از امر اجتماعی تلقی شود. آموزش حرفه‌ای من به‌عنوان مربی و درمانگر جسمی، اهمیت مراقبت از وضعیت جسمانی خود را به من آموخته است تا بتوانم توجه مناسبی به مراجع خود داشته باشم. هنگام ارائه جلسه فلدنکرایس 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. همچنین لازم است خود را از نظر جسمانی کاملاً راحت کنم تا توسط تنش‌های بدنی‌ام حواس - پرت 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 که چه زمانی و چرا در حالت کمی از ناآرامی جسمانی قرار داریم، بخشی از آموزش فلدنکرایس به آموزش نحوه تشخیص چنین حالاتی و تشخیص علل آن‌ها اختصاص یافته است.

رشته‌های تنانه را می‌توان بیشتر براساس این طبقه‌بندی کرد که گرایش اصلی آن‌ها معطوف به ظاهر بیرونی است یا تجربه درونی. تن‌زیباشناسی بازنمایانه مانند آرایش، بیشتر با اشکال سطحی بدن سروکار دارد، درحالی‌که در رشته‌های تجربی مانند یوگا، بیشتر هدف این است که در هر دو معنای آن عبارت مبهم، احساس بهتری به ما دست دهد: هم افزایش رضایت‌بخشی کیفیت تجربه جسمانی و هم افزایش حساسیت ادراکی نسبت به آن. بخش عمده‌ای از کتاب اخیر من با عنوان آگاهی بدنی: فلسفه‌ی ذهن آگاهی و تن‌زیباشناسی^{۱۵} بر پروژه تن‌زیباشناسی تجربی متمرکز است و با بررسی شیوه‌ها و کاربردهای آگاهی جسمانی

این پیوند نمادین، بدن به‌صورت بنیادی برخی از اساسی‌ترین مفاهیم طراحی معماری را شکل می‌دهد. به ویژگی‌های زیر توجه کنید.

۱. اگر معماری را بیان فضا باهدف ارتقاء زیستن، سکونت و تجربه بدانیم، آن‌گاه بدن اساسی‌ترین ابزار را برای هرگونه بیان فضایی فراهم می‌آورد، زیرا نقطه‌ای را شکل می‌دهد که از آن می‌توان فضا را دید و آن را بیان کرد. برای این‌که اساساً بتوانیم جهان را ببینیم، باید آن را از نقطه‌نظری ببینیم؛ جایگاهی که افق و صفحات جهت‌گیری مشاهده ما را تعیین می‌کند و معنای چپ و راست، بالا و پایین، جلو و عقب، و درون و بیرون را مشخص می‌سازد و درنهایت، بسط‌های استعاری این مفاهیم را در تفکر مفهومی ما شکل می‌دهد. بدن آن نقطه‌نظر آغازین را از طریق جایگاه خود، هم در میدان فضا و هم در میدان تعاملات اجتماعی فراهم می‌سازد. همان‌طور که ویلیام جیمز^{۲۲} بیان کرد: «بدن، مرکز طوفان، مبدأ مختصات و مکان همیشگی تنش در زنجیره تجربه ماست. همه چیز پیرامون آن می‌چرخد و از منظر آن احساس می‌شود». او در ادامه توضیح می‌دهد: «جهان تجربه‌شده، همواره با بدن ما به‌عنوان مرکز خود، مرکز دید، مرکز عمل و مرکز توجه، همراه است»^{۲۳}.

۲. تجربه زیسته ما از فضا اساساً شامل فاصله است و از طریق توانایی‌های حرکتی بدن است که به درک خود از فاصله و فضا دست می‌یابیم. بنابراین، بدن همان چیزی است که به ما امکان می‌دهد، نه تنها جلوه‌های بصری و ویژگی‌های طراحی ساختاری را که به ادراک فاصله و عمق وابسته‌اند، دریابیم؛ بلکه احساسات چندحسی حرکت در فضا را با ویژگی‌های حواس حرکتی، لمسی و حس عمقی تجربه کنیم؛ [احساساتی] که برای تجربه زیستن درون معماری و از طریق معماری حیاتی‌اند. فضای زیسته واقعی که بدن به لحاظ معماری تعریف می‌کند، فضایی انتزاعی و کاملاً همگن نیست، بلکه فضایی است که توسط جهت‌مندی بدن با جلو، طرفین و پشت آن

زیباشناختی متمایزتری به‌کار گرفته شود. علاوه‌بر شاخه‌های تحلیلی و عمل‌گرایانه تن‌زیباشناسی، به آنچه که من آن را تن‌زیباشناسی عملی^{۲۵} می‌نامم، نیز نیاز داریم، که مستلزم درگیرشدن در برنامه‌هایی از تمرین بدنی منظم و تأملی است که با هدف ارتقاء جسمانی (چه بازنمایانه، تجربی یا اجرایی) انجام می‌شود. این بُعد، نه تنها بر گفتمان درباره رشته‌های بدنی، بلکه بر اجرای نظام‌مند آن‌ها نیز تأکید می‌کند که متأسفانه اغلب در رویکردهای دانشگاهی، موضوع بدنمندی یا تجسدیافتگی نادیده گرفته می‌شود؛ اما این امر برای مفهوم تن‌زیباشناسی همچون رفتاری عملی به‌همراه نظریه، ضروری است.

اگر بدن معماری را در بر بگیرد، تن‌زیباشناسی نیز باید به آن مرتبط باشد؛ اگرچه که این ارتباط باید روشن باشد. اجازه دهید به‌اختصار برخی ویژگی‌های محوریت معماری بدن را برجسته کنم. نخست، بدن، به‌مانند ساختاری مرکب که از طریق آن زندگی می‌کنیم، به‌صورت نمادین از طریق مفاهیم تکتونیک درک می‌شود. این پیوند نمادین از فیلسوفان یونان باستان چون افلاطون^{۲۶}، معماران رومی چون ویتروویوس^{۲۷} و متفکران اولیه مسیحی چون سنت پاول^{۲۸} تا نویسندگان رنسانسی مانند هنری ووتون^{۲۹} و تا منتقدان علمی مدرن همچون دین چون فروید^{۳۰} امتداد می‌یابد.^{۳۱} همان‌گونه که افلاطون ساختار معماری بدن را به زندان تشبیه کرد، ویتروویوس و سنت پاول بر قیاس بدن معبد تأکید کردند: ویتروویوس از منظر تناسبات متقارن و چشم‌نواز اجزا با کل، درحالی که سنت پاول بر این تأکید داشت که «بدن شما معبد روح‌القدس است که در شماست» (رساله اول قرن‌تین، ۶-۱۹). قیاسی که زمان فروید سکولاریزه شد، کسی که در تفسیرش از رؤیاهای خانه را به‌مثابه نماد بدن در خواب معرفی می‌کند، جایی که روان به دور از معصومیت فرد، در آن جای گرفته است. افزون‌بر

شکل می‌گیرد. ویژگی اساسی معماری نما، این مفهوم جهت‌مندی مواجهه را بیان می‌کند.

۳. اگر معماری را دربرگیرنده توأمان جرم و فضا در نظر بگیریم، آن‌گاه بدن نیز بی‌واسطه‌ترین حس ما از جرم و حجم را فراهم می‌سازد. ما جرم سخت و ضخامت بدن خود را احساس می‌کنیم؛ همچنین مایعات و گازهایی را که در درون حجم آن جریان دارند را حس می‌کنیم. اگر عمودی‌بودن برای معماری اساسی باشد، آن‌گاه بدن ما، مدل تجربی بنیادی ما از عمودی‌بودن و نیاز به استقرار و مقاومت در برابر نیروهای گرانشی برای دستیابی به آن است. وضعیت عمودی بدن و توانایی حفظ این وضعیت در هنگام حرکت، نه‌تنها دیدگاه ویژه‌ای را که در دیدن داریم ممکن می‌سازد، بلکه دستان ما را آزاد می‌کند تا بتوانیم از آن‌ها برای کار مؤثرتر با اشیاء، طراحی، ترسیم و ساخت ماهرانه استفاده کنیم. علاوه‌براین، معماری بدن با این واقعیت که ما اساساً در بالاتنه سنگین‌تر هستیم یعنی سر و شانه‌ها و تنه سنگین‌تر ما روی پاهایی که به‌طور قابل‌توجهی کم‌جرم‌تر هستند، قرار دارد؛ و بخشی از چیزی است که بدن را به حرکت وا می‌دارد، زیرا تعادل عمودی آن در حالت حرکت، راحت‌تر از حالت سکون حفظ می‌شود. ایستادن بی‌حرکت در یک جا برای بیش از چند دقیقه دشوار است؛ اما می‌توانیم از پیاده‌روی برای مدتی طولانی‌تر بی‌هیچ فشار جسمانی‌ای لذت ببریم.

۴. همان‌طور که ویتروویوس مدت‌ها پیش بیان کرد، به نظر می‌رسد که اصول کلیدی فرم معماری از بدن مشتق شده‌اند. او استدلال می‌کند که «بدون تقارن و تناسب نمی‌توان اصولی را در طراحی هیچ معبدی در نظر گرفت»؛ و این ویژگی‌های فرم را براساس «رابطه» بین «قسمت‌های مختلف با بزرگی کلی کل» تعریف می‌کند؛ «همان‌طور که درباره انسان خوش‌پیکر نیز صادق است» و این اصل رابطه‌ای را با این دلیل توجیه می‌کند که «طبیعت، بدن انسان

را به‌گونه‌ای طراحی کرده است که اعضای آن به‌طور مناسب با ساختار کلی، تناسب داشته باشند». او همچنین ادعا می‌کند که اشکال پایه‌ای دایره و مربع می‌توانند از بدن مشتق شوند، همان‌طور که مفاهیم بنیادی اندازه‌گیری در طراحی نیز از آن استخراج‌شدنی است (۷۲-۷۳). با این توضیحات، می‌توان استدلالی مشابه برای نقش بدن در تعیین مقیاس معماری ارائه کرد؛ همان‌طور که می‌توان گفت بدن به‌طور مرکزی ویژگی معماری ستون‌ها را شکل می‌دهد، ویژگی‌ای که ویتروویوس آن را تقلیدی از فرم‌های مردانه یا زنانه می‌داند.

۵. معماری با وجود مادیت غیرگفتمانی‌اش که گویی به خاموشی و سکوت اشاره می‌کند، همچون نوعی طراحی هنری، امری بیانگر است. بیان غیرگفتمانی بدن از طریق اشاره، الگویی مرکزی برای قدرت بیانی معماری فراهم می‌کند. تا آنجا که ویتگنشتاین^{۲۴} از آن برای تعریف معماری و تمایز آن از ساختمان صرف استفاده می‌کند: «معماری اشاره است. هر حرکت هدفمند بدن انسان، اشاره نیست و همچنین هر ساختمان طراحی‌شده برای هدفی مشخص، معماری نیست»^{۲۵}.

۶. بدن مدل پایه‌ای برای رابطه طراحی معماری با محیط نیز ارائه می‌دهد. ساختمان موفق از نظر معماری باید هم با محیط هماهنگ باشد و هم به‌مانند دستاوردی متمایز برجسته شود. درست همان‌طور که بدن نیز برای بقاء و شکوفایی باید چنین کند؛ انجام عملی متعادل که هم به جذب و تکیه بر منابع گسترده طبیعی و اجتماعی محیط خود می‌پردازد و درعین‌حال، فردیت متمایز خویش را ابراز می‌کند. همان‌طور که ما همیشه ساختمانی را از منظر قاب‌بندی محیطی آن تجربه می‌کنیم، نمی‌توانیم بدن را به‌تنهایی و مستقل از محیط^{۲۶} وسیع‌تر آن احساس کنیم. اگر دراز بکشیم، چشمانمان را بندیم و صرفاً سعی کنیم خود را به‌تنهایی و بی‌حرکت احساس کنیم، آنچه احساس خواهیم

از آن مستقل است. آن جدایی در مفهوم فاصله انتقادی بازتاب می‌یابد؛ جایی که منتقد، داوری غیرمغرضانه خود را حفظ می‌کند و با داشتن نقطه‌نظری که تاحدی نسبت به ابژه یا موقعیتی که درباره آن قضاوت می‌کند بیرونی است، به‌جای آن که اساساً در آن امر درگیر یا دخیل باشد. ایده قاضی به‌مثابه ناظر بی‌طرف، همان معنای فاصله انتقادی را منتقل می‌کند؛ اما نظریه معاصر نشان داده است که داشتن نقطه‌نظری کاملاً بیرونی برای داوری درباره جهان طبیعی، اجتماعی و فرهنگی ما از نقطه نظر منطقی دفاع‌پذیر نیست؛ چنین دیدگاهی به‌منزله دیدگاهی از ناکجاآباد خواهد بود و از چنین نقطه‌ای نمی‌توانیم چیزی را به‌طور معنادار ببینیم. ما به‌سادگی نمی‌توانیم بیرون از جهان بایستیم تا آن را کاملاً جدا از علایقی که در آن داریم و می‌جوییم، ارزیابی کنیم. شبکه‌های کاملاً جهانی‌شده سیاسی، اقتصادی و رسانه‌ای امروز، این پیام درهم‌تنیدگی بنیادی و گریزناپذیر ما در جهان و نظم جهانی را در اصطلاحات عینی اجتماعی فرهنگی تقویت می‌کنند.

معماران با پرسش از مفهوم خودآیینی که چندین نسخه از معماری انتقادی بر آن متکی است در رسیدن به این نتیجه تعلل نکرده‌اند.^{۲۹} معمار با بهره‌گیری از انرژی‌ها، نهادها، مجوزها، منابع مالی و دیگر امکانات فراهم‌شده توسط جامعه مستقر، نمی‌تواند به‌نحوی از درگیرشدن و هم‌دستی اجتناب کند. این که معمار به‌نوعی «موج‌سوار بر امواج نیروهای اجتماعی» است، بخشی از پرسش رم کولهاس^{۳۰} نسبت به موضع انتقادی معماری را شکل می‌دهد. تردیدی مبنی بر این که «در ژرف‌ترین انگیزه‌های معماری چیزی وجود دارد که نمی‌تواند انتقادی باشد» و این دیدگاه او را به حوزه 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»

کرد، اگر توجه داشته باشیم، سطح محیطی است که بر آن دراز کشیده‌ایم و هوای محیطی است که استنشاق کرده و روی سطوح بدن‌مان احساس می‌کنیم.

۷. این احساسات غیربصری بدن به ما یادآوری می‌کنند که اگر طراحی معماری براساس بدن صورت گیرد و هدف آن ارتقاء تجربه بدنی باشد، باید با دقت انتقادی به چندگانگی حواس بدنی توجه شود. همان‌طور که متخصصان نوروفیزیولوژی اکنون دریافته‌اند، این حواس فراتر از پنج حس سنتی هستند که شامل برخی از حواس می‌شوند که به‌طور ویژه باعنوان حواس تن‌زیباشناسی شناخته شده‌اند و در معنای محدود آن به ادراک حسی از طریق خود بدن اشاره شده است، نه از طریق اندام‌های حسی خاص آن مانند چشم‌ها، گوش‌ها، بینی، زبان و غیره.

اگر بدن واسطه‌ای حیاتی باشد که از طریق آن، معماری تجربه و خلق می‌شود، پس توسعه قدرت‌های انتقادی و تمایزبخش آن می‌تواند گنجینه انتقادی و خلاقانه معماری را غناء بخشد؛ زیرا ادراک انتقادی همواره بخشی از فرآیند خلاقانه است. اغلب گفته می‌شود که واژه «نقد» در زبان ما از واژه یونانی (κριτης) به معنای «قاضی» گرفته شده است؛ اما این واژه درنهایت از فعل یونانی «krino» (κρίνω) مشتق شده است که به‌معنای «تمایز دادن، تشخیص دادن، جدا کردن» است؛ بنابراین، صفت (κριτικός) که معادل واژه «انتقادی» در زبان ماست، به‌معنای «توانایی تمایز و تشخیص» است.^{۲۷} یادآوری این معنای بنیادی تمایز می‌تواند به ما کمک کند تا با بهره‌گیری از تن‌زیباشناسی به دو مورد از بزرگترین چالش‌های انتقادی در معماری بپردازیم: مسئله خودآیینی و مسئله اتمسفر.^{۲۸}

۱. خودآیینی دلالت بر استقلال دارد و یکی از برداشت‌های برجسته از استقلال که ریشه‌ای فضامند دارد، جدایی از آن چیزی است که فرد

را در پیش بگیریم.^{۳۱}

چنین استدلال‌های پسانتقادی‌ای ممکن است، متقاعدکننده به نظر برسند. اگر فرض شود که نگرش انتقادی نیازمند دیدگاهی بیرونی و خودآیین، کاملاً بی‌طرف و بی‌غرض است. اما این فرض بنیادین با یادآوری بدن، امکان به‌چالش کشیدن را فراهم می‌آورد.

ما می‌توانیم جنبه‌هایی از تجربه تنانه خود را به‌طور انتقادی بررسی کنیم، بی‌اینکه به خارج از بدن خود و به سوی ذهنی فرضی، بی‌طرف و جدا از بدن برویم. ما از انگشت خود برای لمس برآمدگی کوچکی 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 تجربه دردناک تمییز می‌دهیم یا ارزیابی می‌کنیم، نه تنها پس از آنکه گذشت و از این نظر ما فراتر یا بیرون از آن هستیم. مجموعه‌ای از تمرین‌های مراقبه‌ای فراتر از این شیوه‌های معمول آگاهی تنانه، بر تقویت بررسی نقادانه و آگاهانه خود تن، استوار شده‌اند.

به‌طور خلاصه، خودکاوی جسمانی، الگویی از نقد درون‌زا ارائه می‌دهد، جایی که دیدگاه انتقادی فرد مستلزم آن نیست که کاملاً خارج از موقعیتی باشد که معروض بررسی انتقادی قرار می‌گیرد، بلکه صرفاً نیازمند دیدگاهی تأملی نسبت به آن است که کاملاً در فوریت تجربه آنچه رخ می‌دهد، فرو نرفته باشد؛ دیدگاهی که بهتر است همچون 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، جایی که 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 نقادانه بدن شامل بررسی برخی از جنبه‌های مجموعه‌ای پیچیده از نظام‌های بدن

توسط سایر جنبه‌های همان پیچیدگی است. می‌توان درباره روابط میان آنیت غیرتأملی و تأمل در آگاهی بدنی و چگونگی تلفیق این حالت‌های متفاوت برای به‌حداکثر رساندن کیفیت تجربه و عملکرد، بیشتر صحبت کرد. اما با حفظ این نکته کلیدی که انتقادی‌بودن نیازمند هیچ موقعیت کاملاً مستقل یا بیرونی‌ای نیست، اکنون به دومین چالش عمده انتقادی‌بودن معماری می‌پردازم: مسئله اتمسفر.

۲. معنای اصلی اتمسفر که از کلمات یونانی به معنای بخار و کره گرفته شده است، هوا است، بنابراین سبکی، غیرملموس‌بودن، نوعی بی‌شکلی و دست‌نیافتنی‌بودن را القاء می‌کند که می‌تواند به راحتی حس سبک‌سری یا فقدان وقار، ساختار یا جوهره را برانگیزد. در گفتمان معماری مدرنیستی، مفهوم اتمسفر بار معنایی معمولاً منفی‌ای دارد و به ویژگی‌ای نسبتاً مبهم و ذهنی اشاره می‌کند که فاقد شکل یا عملکرد ساختاری روشن است؛ بلکه چیزی بیهوده، مصنوعی یا ناخالص را در نظر دارد.^{۳۲}

با افول پارادایم مدرنیستی معماری و ایدئولوژی‌های پوزیتیویستی، خردگرایانه، عینیت‌گرا و مینیمالیستی آن، توجه فزاینده‌ای به نقش مهم اتمسفر در معماری معطوف شده است.^{۳۳} معنا و ارزش معماری را نمی‌توان به تکتونیک و فرم‌های بصری یا ساختاری تعریف‌پذیر فروکاست. درواقع باید به این نکته توجه کرد که فضاهای شکل‌یافته آن، چه معنایی دارند و در تجربه زیسته کسانی که در این فضاها ساکن شده‌اند یا از میان آن‌ها عبور کرده‌اند، چه تأثیری می‌گذارند. بخش مهمی از این تجربه زیسته، معنا و ارزش همان چیزی است که نظریه‌پردازان معماری امروز، عموماً از آن باعنوان اتمسفر یاد می‌کنند. این مفهوم که شایسته تحلیلی گسترده است، به نظر می‌رسد، طیف وسیعی از ویژگی‌های ادراکی، احساسات یا حالات غالب و تأثیرات محیطی را در بر می‌گیرد که نه تنها از پیچیدگی فرم‌ها، روابط و مصالح

مذهبی کاربرد آیینی یا فرقه‌ای پیوند می‌دهد.^{۳۹} در نظریه معماری معاصر، گرایش به اتمسفر ارتباط نزدیکی با پروژه موسوم به پسانتقادی داشته است. اما نباید پسانتقادی را با غیرانتقادی اشتباه گرفت. گرایش پسانتقادی به‌سوی اتمسفر، درواقع پاسخ انتقادی جدی‌ای به محدودیت‌های ادراک‌شده دیدگاه‌های پیشین معماری است که اتمسفر را همچون امری نامربوط به عمل و رسالت دیسپلینی معماری، بی‌اعتبار کرده یا نادیده می‌گرفتند و دیسپلینی‌بودن و انتقادی‌بودن معمار را براساس خودآیینی تعریف می‌کردند. بنابراین سومول و وایتینگ گرایش پسانتقادی را به‌مانند حرکتی تأیید می‌کنند که «درک دیسپلینی را از خودآیینی به دیسپلینی‌بودن به‌مثابه کارکرد یا عمل تغییر می‌دهد» و هسته تعیین‌کننده عمل معماری را در درون مفهوم گسترده‌ای از طراحی که شامل بُعد اتمسفری نیز می‌شود را شناسایی می‌کنند: «طراحی شامل ویژگی‌های ابژه مثل فرم، تناسب، مادیت، ترکیب‌بندی و غیره است؛ اما ویژگی‌های حسی، همچون اثر، حال‌وهوا و اتمسفر را نیز در بر می‌گیرد».^{۴۰}

باین‌حال، چالش اتمسفر برای انتقادی‌بودن از بین نمی‌رود، حتی اگر دیدگاهی جامع‌تر و منطقی‌تر به نقد اتخاذ کنیم؛ به‌گونه‌ای که نه‌تنها شامل نفی‌ها، مقاومت‌ها و نگرش‌های مخالف باشد، بلکه ارزیابی‌های سازنده، تفسیرها و قدردانی‌های مثبت را نیز در بر بگیرد. اتمسفر همچنان برای نقدورزی، چالش‌برانگیز باقی می‌ماند؛ زیرا هر شیوه نقدی که مدعی عقلانی‌بودن، اصول‌مندی و به‌نوعی بی‌طرفانه‌بودن و نه دل‌خواهی‌بودن باشد، منطقاً نیازمند موضوعی است که بتوان گزاره‌های انتقادی را براساس آن از نظر دقت و بینش سنجید. اما اتمسفر چنین موضوعی را فراهم نمی‌کند، زیرا دقیقاً چیزی است که در تقابل با ابژه‌بودگی متعارف تعریف می‌شود. این امر به‌طور مشخص فاقد خطوط واضح، جوهره محکم و پایدار و فردیت گسسته ابژه‌های معمولی

فضای شکل‌یافته پدید می‌آید، بلکه از پیچیدگی کنش‌ها، تأثیرات محیطی و ویژگی‌های تجربه‌شده‌ای ناشی می‌شود که در فضای زیسته ساختمانی یا سایر ساخت‌های معماری جریان دارند.

توجه فزاینده‌ای که به اتمسفر معطوف شده است را می‌توان هم به جهت‌گیری‌های جدید در نظریه زیباشناسی و هم به گرایش‌های فرهنگی گسترده‌تری نسبت داد که تأکید سنتی بر سنگینی، ماهیت مادی و سخت را به چالش می‌کشند؛ عناصری که پیش‌تر، همچون عناصر تعیین‌کننده واقعیت اصیل تلقی می‌شدند. رسانه‌ها و فناوری‌های نوین ما با اقتصادها و نظام‌های ارزشی متناظرشان در حال غیرمادی‌سازی سنگینی سنتی جهان زیسته‌اند؛ و به‌گونه‌ای که بُعد پیش‌تر نامرئی اتمسفری محیط‌های ما، و تجربه ما که هرچه بیشتر از رهگذر فناوری‌های الکترونیکی و نانوفناورانه شکل گرفته است، از طریق آن هدایت می‌شود؛ اکنون به‌مانند امری کاملاً واقعی و ضروری پدیدار می‌شود.

همان‌گونه که یکی از متفکران شناخته‌شده، با آن ایمان خطاکارانه خاص به منابع بی‌پایان ما، بیان می‌کند: «این از رهگذر ظهور فراوانی در جهان مدرن است که سنگینی به نمود بدل شده است و اکنون آنچه «اساسی» تلقی می‌شود، در سبکی و هوا و اتمسفر ساکن است»^{۴۱}. افزون‌بر این، باید به یاد داشت که هواگونگی در تاریخ فرهنگی ما پیوندهای بسیار عمیقی با معنویت دارد.^{۴۲} این امر حتی به معماری نیز تسری می‌یابد؛ همان‌گونه که پیترو آیزنمن اشاره می‌کند، «هوا» مرتبط با «امر والا» و در تضاد با مادیت امر گروتسک^{۴۳} است. هاله^{۴۴}، نیز که اغلب برای انتقال مفهوم اتمسفر به کار می‌رود و ریشه در واژه یونانی مربوط به هوا یا نفس دارد، غالباً با دلالت‌های متعالی یا معنوی همراه است. برای نمونه، نظریه معروف والتر بنیامین^{۴۵} درباره هاله هنر، این مفهوم را به‌روشنی با اتمسفر متعالی و

در فضا است. همچنین اتمسفر چیزی نیست که بتوان آن را صرفاً به موضوعی شخصی و خصوصی یا واکنشی صرفاً فردی و خاص تقلیل داد؛ زیرا افراد مختلف آشکارا ادراکات مشترکی از اتمسفر دارند. نظریه پردازان اتمسفر هم متوجه شده‌اند که این مفهوم در فضای میانی بین عینی و ذهنی معلق است.^{۴۱}

به گمانم، اتمسفر را بهتر می‌توان به مانند کیفیتی تجربه شده از موقعیتی مشخص درک کرد و چنین کیفیت‌هایی به طرز آشکاری در برابر تعریف مفهومی و تحلیل گفتمانی مقاومت می‌کنند. اگر اتمسفر از دسته بندی روشن همچون امری عینی یا ذهنی سر باز می‌زند، دلیل آن این است که اتمسفر ویژگی کیفی موقعیتی است که معمولاً به صورت کلی جذب کننده، دریافت می‌شود؛ پیش از آن که آن موقعیت به عناصر عینی و ذهنی تقسیم شود.^{۴۲} اتمسفر توسط سوژه به مانند احساس ادراکی، تجربه می‌شود؛ احساسی که از دل موقعیتی مشخص پدیدار می‌شود و در آن نفوذ می‌کند؛ نیز همچون سایر احساسات ادراکی، تا حد زیادی به صورت احساسی بدنی، تجربه می‌شود.^{۴۳}

چنین کیفیت‌های تجربه شده جسمانی‌ای، معمولاً برای تحلیل بسیار دشوارند؛ زیرا در ابژه‌های پایدار تثبیت نشده‌اند و تمایل دارند براساس احساساتی بی‌نام، گریزپا و اغلب گذرا درک شوند. دشواری‌های بیشتر در تحلیل انتقادی این کیفیت‌های اتمسفری ادراک شده به صورت بدنی، از این واقعیت ناشی می‌شوند که ما عادت نداریم به احساسات جسمانی دخیل در ادراک خود به صورتی صریح توجه کنیم؛ زیرا تمرکز عادت‌وار توجه و علاقه ما براساس جهان بیرونی ابژه‌هاست.^{۴۴} احساسات ادراکی به صورت بدنی و با سطوح مختلفی از آگاهی تجربه می‌شوند و بیشتر این احساسات در سطحی پایین‌تر از هوشیاری کامل عمل می‌کنند. در حالی که 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، به ندرت از احساسات جنبشی حرکتی، تعادل حس عمقی و امتداد در فضا و کیفیت‌های لمسی تماس پاها با پله‌ها آگاه هستیم. اما باید دست کم این کیفیت‌ها را به شکل ضمنی احساس کنیم تا بدن بتواند برای هماهنگ سازی حرکت ما به درستی واکنش نشان دهد. چنین کیفیت‌های ضمنی احساس شده، تأثیر چشمگیری بر رفتارها، نگرش‌ها و خلق و خوی‌های ما دارند.^{۴۵} این کیفیت‌ها هسته اتمسفر را شکل می‌دهند و خود اتمسفر نیز غالباً ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد، بی‌آنکه حتی از آن به مانند بُعدی صریح از تجربه مان آگاه باشیم.

بسیاری از کیفیت‌هایی که اتمسفر را شکل می‌دهند، صرفاً به صورت جسمانی ادراک نمی‌شوند، بلکه به حواس مشخصاً بدنی نیز مربوط می‌شوند، برای مثال حس عمقی، حس حرکتی، حس تعادل در حرکت^{۴۶} و حس لامسه. تجربه حسی ما از معماری بسیار فراتر از ورودی بصری متغیری است که هنگام نگریستن و حرکت در میان فضاها، آن دریافت می‌کنیم. احساساتی از نور و سایه وجود دارد که از طریق پوست ما احساس می‌شوند، نه صرفاً 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 حیاط، بالا یا پایین رفتن از پله‌ها، تنظیم قدم و حالت بدن برای عبور از راهرویی باریک یا در کوتاه. همان‌طور که 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 کینوسفر^{۴۷} واکنش نشان می‌دهد، بی‌آنکه معمولاً فرد متوجه آن شود و چنین واکنش‌هایی اغلب دارای بُعد عاطفی هستند که اهمیت زیباشناسی واقعی و بار اجتماعی‌سیاسی دارند. کینوسفر وسیع که بازدیدکننده را هنگام ورود به فضای قدرت‌مدارانه کوچک جلوه می‌دهد یا پلکانی پرهیبت برای نزدیک‌شدن به تختگاهی برافراشته، نمونه‌های آشنا از چگونگی القاء اتمسفر باشکوه توسط معماری هستند که هم‌زمان به گونه‌ای قدرتمند، زیباشناسانه و سیاسی‌اند.

اگر نظریه معماری بپذیرد که حواس لمسی‌تر و تن‌زیباشناسی برای اتمسفر تجربه‌شده معماری بسیار مهم هستند، این پیش‌فرض همچنان باقی می‌ماند که این ابعاد اتمسفر اصولاً بیش از حد گریزان‌اند تا بتوان آن‌ها را به‌طور انتقادی بررسی کرد. «خاستگاه کلاسیک»^{۴۸} این پیش‌فرض تأثیرگذار، روایت مشهور والت‌ر بنیامین از تجربه معماری است که در آن، ادراک لمسی و بصری را در تضاد با هم قرار می‌دهد و درعین‌حال، تجربه معماری را با تجربه فیلم مقایسه می‌کند. به‌خلاف نقاشی، با هاله سنتی یگانه‌اش، فیلم و معماری هر دو امکان «تجربه جمعی و هم‌زمان» را «توسط توده مخاطبان» برای دریافت زیباشناسی فراهم می‌سازند (۲۳۴). سپس بنیامین، فیلم و معماری را در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد؛ از یک‌سو، فیلم با بهره‌گیری از فناوری‌های بازنماییانه عکاسانه و تمرکز بصری، امکان‌های بیشتری برای آگاهی انتقادی فراهم می‌آورد؛ اما از سوی دیگر، معماری به‌سبب اتکای غالب خود بر عادت‌های تملک لمسی، به‌نحوی مسئله‌ساز در برابر آگاهی انتقادی، مقاومت می‌ورزد مشهور والت‌ر بنیامین از تجربه معماری است که در آن، ادراک لمسی و بصری را در تضاد با هم قرار می‌دهد و درعین‌حال، تجربه معماری

را با تجربه فیلم مقایسه می‌کند. به‌خلاف نقاشی، با هاله سنتی یگانه‌اش، فیلم و معماری هر دو امکان «تجربه جمعی و هم‌زمان» را «توسط توده مخاطبان» برای دریافت زیباشناسی فراهم می‌سازند (۲۳۴). سپس بنیامین، فیلم و معماری را در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد؛ از یک‌سو، فیلم با بهره‌گیری از فناوری‌های بازنماییانه عکاسانه و تمرکز بصری، امکان‌های بیشتری برای آگاهی انتقادی فراهم می‌آورد؛ اما از سوی دیگر، معماری به‌سبب اتکای غالب خود بر عادت‌های تملک لمسی^{۴۹}، به‌نحوی مسئله‌ساز در برابر آگاهی انتقادی، مقاومت می‌ورزد.

بنیامین می‌نویسد: «ساختمان‌ها به دو شیوه معروض تملک قرار می‌گیرند (واژه‌ی آلمانی rezipiert با 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 بنایی مشهور درک کرد. در سویه لمسی، هیچ همتایی برای تأملی که در سویه بصری وجود دارد، دیده نمی‌شود. تملک لمسی نه‌چندان از طریق توجه، بلکه بیشتر از طریق عادت تحقق می‌یابد» (۲۴۰). باید توجه داشت که اصطلاح-شناسی بنیامین، جایگاه کامل ادراک را حتی به تجربه لمسی (Wahrnehmung) 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 لمسی بی‌تأمل و غیرانتقادی از طریق عادت، «تا حد زیادی حتی دریافت بصری» در معماری را نیز تعیین می‌کند. افزون‌براین، این شیوه غیرانتقادی دریافت عادت‌واره و جسمانی از طریق استقرار مداوم خود در قلمروی فراگیر معماری، «ارزشی متعارف» یا قدرتی فراگیر به دست 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

«تنها از طریق ابزارهای بصری، یعنی از راه تأمل حل‌شدنی نیست» (همان). سپس بنیامین می‌تواند به تجربه فیلم بازگردد و استدلال کند که در آن‌جا نیز دریافت توده مردم، هرچند بصری است، اما اساساً نوعی دریافت است که تابع عادت بوده و با حواس‌پرتی مشخص می‌شود و ازاین‌رو «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؛ عاداتی که مانع از آگاهی صریح برای ارزیابی انتقادی می‌شوند. هیچ چیزی در احساسات لمسی و سایر احساسات مشخصاً جسمانی وجود ندارد که مانع از آن شوند که ما آن‌ها را با آگاهی متمرکز و هوشیارانه درک کنیم و در بسیاری از شرایط این کار را انجام می‌دهیم. ما اغلب در تجربه 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 شیوه عادت ما در تجربه معماری، مبتنی بر عادت کورکورانه و بی‌توجه است. اما عادات، به‌مانند رفتار آموخته‌شده، حتی اگر به‌طور ضمنی آموخته شده باشند، می‌توانند تغییر کنند و همه عادات، کورکورانه و بی‌توجه نیستند.

اگرچه بنیامین به‌صورت ادراک‌پذیری، عادت را در مقابل توجه، قرار می‌دهد؛ اما درواقع عادات 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 تن‌زیباشناسی عمل می‌کنیم و ممکن است دلایلی برای این موضوع

وجود داشته باشد که فراتر از اثرات صرف عادت هستند؛ برای مثال، دلایل فرگشتی 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 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 به کار می‌گیرد. افزون‌براین، همان‌گونه که پژوهش‌های اخیر در نظام نورون‌های بینایی حرکتی نشان داده‌اند، ادراک به‌طور چشمگیری فراحسی^{۵۰} است، به‌گونه‌ای که دیدن عملی مشخص، 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 لمسی عادت‌وار و حواس‌پرتانه 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 تن‌زیباشناسی در دریافت معماری، نه‌تنها می‌توان چنین ادراکی را دقیق‌تر، نافذتر و انتقادی‌تر کرد، بلکه دقت و تیزبینی ما در تجربه بصری معماری را نیز تقویت می‌نماید. این واقعیتی آناتومیک است که دامنه چرخشی و سهولت بینایی فرد می‌تواند از طریق بهبود دامنه چرخشی ستون فقرات، به‌واسطه حساسیت حس عمقی، افزایش یابد علاوه‌براین، با آموزش و تمرین توجه تن‌زیباشناسی، می‌توانیم آگاهی دقیق‌تر و صریح‌تری از احساسات مبهم، اما تأثیرگذار جسمی که تجربه ما از اتمسفر معماری را شکل می‌دهند را بدست آوریم و بدین‌ترتیب؛ 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

"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*, (2008) 56), pp. 690 – 677.

4. for an articulation of that project, see my *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford: Blackwell, 2002); 2nd edition (New York: Rowman and Littlefield, 2000), which has an additional chapter devoted to somaesthetics.
5. Shaftesbury
6. Kant
7. Schopenhauer
8. Analytic somaesthetics
9. Foucault
10. Pragmatic somaesthetics
11. Alexander Technique
12. Feldenkrais Method
13. *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*
۱۴. از آنجاکه تن‌زیباشناسی تجربی و بازنمایانه دسته‌هایی متقابلاً انحصاری نیستند، آنها 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 آنها را در یکی از دو الگوی غالب بازنمایانه یا تجربی جای داد.
15. Practical Somaesthetics
16. Plato
17. Vitruvius
18. St. Paul
19. Henry Wotton
20. Freud
21. 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

معماری زندگی می‌کنند و نظرات آگاهانه آن‌ها درباره 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 تن‌زیباشناسی 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. حرف تعریف نامعین در زیرعنوان این مقاله با هدف تأکید بر این نکته به کار رفته است که تن‌زیباشناسی در اینجا صرفاً یکی از گزینه‌های انتقادی ممکن برای معماری مطرح شده است. این رویکرد به‌منزله تنها گزینه و حتی به‌عنوان مهم‌ترین گزینه مطرح نمی‌شود، بلکه صرفاً گزینه‌ای در نظر گرفته می‌شود که به گمان من برای برخی از مسائل مورد بحث در این مقاله، رویکردی امیدبخش و شایسته تأمل است. من بر این باورم که ما به تکرار ابزارها در جعبه‌ابزار انتقادی خود نیاز داریم؛ و چنین کثرت‌گرایی مانع از آن می‌شود که فقدان یا افول شیوه‌ای انتقادی را به اشتباه، معادل از دست رفتن کلیت رویکرد انتقادی تلقی کنیم.

۲. در مقاله‌ای که قبلاً برای مخاطبان حوزه معماری ارائه دادم، سخنم را به اشاره به واژه‌ی تن‌زیباشناسی به پایان رساندم، اما فرصت بسط بیشتر آن را نداشتم، رجوع کنید به

See Richard Shusterman: "On Pragmatist Aesthetics," in Joan Ockman: *The Pragmatist Imagination* (New York: Princeton Architectural Press, 2000), pp. 120 – 116.

3. For initial formulations of this project, see Richard Shusterman: *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life* (New York: Routledge, 1997); "Somaesthetics: A Disciplinary Proposal," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57 (1999), pp. 313 – 299; *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. 69 – 55; Eric Mullis: "Performative Somaesthetics," *Journal of Aesthetic Education*, 40 (2006), pp. 117 – 104; Shannon Sullivan:

In: Jane Rendell and Jonathan Hill (eds.): *Critical Architecture* (London: Routledge 2007), p. 51, and George Baird: "Criticality and its Discontents," *Harvard Design Magazine*, 21 (5-2004), p. 649 who takes this Koolhaas quote about architecture's deepest (and uncritical) motivations from an oral remark, quoted by Beth Kapusta in the *Canadian Architect Magazine*, 39 (August 1994), p. 10.

۳۲. با وجود اینکه معنای نخست اتمسفر به هوا و در نتیجه به سبکی اشاره دارد، نقد مدرنیسم از اتمسفر بر نوعی فضای تشدید شده مصنوعی متمرکز بود که همچون جلوه‌ای تزئینی برای تشدید حال و هوا یا شوریدگی ادراک، به گونه‌ای سنگین اعمال می‌شد. اگرچه هوا اساساً سبک است، اما می‌توانیم از فضایی سنگین یا بی‌روح صحبت کنیم.

۳۳. افول انتقادی بودن در معماری، گاهی با افول پارادایم مدرنیستی مرتبط دانسته می‌شود. درست است که جریان‌های مختلف در جنبش مدرنیسم معماری دارای دیدگاه‌های 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 به خاطر 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، رؤیایپردازان 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 محیط‌زیست ماشین‌ها و وسایل نقلیه موتوری» بدون «زیباسازی رمانتیک» تأکید داشت، میس نیز اصرار می‌ورزید که «ما باید شرایط اقتصادی و اجتماعی تغییر یافته را همچون واقعیت بپذیریم»، زیرا «این امور، مسیر تعیین‌شده خود را طی می‌کنند و نسبت به ارزش‌ها بی‌توجه 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.

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

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 Proportions Appertaining," in George Dodds, Robert Tavernor, and Joseph Rykwert (eds.): *Body and Building* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002), pp. 149-137; citation 138. Freud explains the body-house analogy in his *Introductory 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. 126 - 125.

22. William James

23. See William James: "The Experience of Activity." In: *Essays in Radical Empiricism* (Cambridge: Harvard University Press, 1976), p. 86.

24. Ludwig Wittgenstein

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

26. Umwelt

۲۷. برای اطلاعات بیشتر درباره اصطلاحات یونانی، به واژه‌نامه یونانی‌انگلیسی لیدل و اسکات (آکسفورد: انتشارات دانشگاه آکسفورد، ۱۹۹۷) مراجعه کنید. جالب توجه است که طراح، که مفهومی اساسی در معماری است، ریشه نسبتاً مشابهی با معنای تمایزدادن یا علامت‌گذاری دارد: که از ترکیب لاتین *de + signare* به معنای علامت‌گذاری یا جدا کردن مشتق شده است همانند تفکیک فضا که از طریق ایجاد علائم یا نشانه‌هاست.

28. Atmosphere

۲۹. سومول و وایتینگ، در ارائه رویکردی «پسانتقادی» در معماری، موضع انتقادی که به اشکال مختلف توسط مایکل هیز و پیتز آیزنمن نمایان شده است را چنین تعریف می‌کنند که این موقعیت را پیش‌فرض می‌گیرد و آن اینکه «خودمختاری پیش‌شرط درگیر شدن است» و چنین خودمختاری‌ای بر نوعی جدایی یا فاصله از دیگر چیزها دلالت دارد که گاه به صورت «میان» سایر دیسپلین‌ها یا صورت‌بندی گفتمانی توصیف می‌شود: Robert Somol and Sarah Whiting: "Notes Around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism." In: *Perspecta*, 2002 (33), p. 73.

30. Rem Koolhaas

31. 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?"

Press, 2009), pp. 43 -33.

۴۳. والتر بنیامین در نقطه‌ای مشابه، هاله را همچون چیزی توصیف می‌کند که آن را به‌طور بدنی از طریق «تنفس» در اتمسفر موقعیت آن درک می‌کنیم: «شبکه‌ای عجیب و غریب از فضا و زمان». من در اینجا از اولین نسخه آلمانی مقاله بنیامین که در *Gesammelte Schriften* باز نشر شده است، نقل‌قول می‌کنم (Frankfurt: Suhrkamp, 1991, p. 440).
۴۴. این مشکلات و راه‌حل‌های آن‌ها را در کتاب آگاهی بدنی *Body Consciousness* بررسی می‌کنم.
۴۵. در واقع، همان‌طور که برخی فیلسوفان و عصب‌شناسان استدلال کرده‌اند، این ویژگی‌ها حتی فرآیندهای تفکر عقلانی ما را نیز هدایت می‌کنند. رجوع شود به کتاب آگاهی بدنی، فصل‌های ۵ و ۶.
۴۶. سیستم دهلیزی (*Vestibular system*) دستگاهی حسی است که حس تعادل در حرکت را ایجاد می‌کند و از جهت‌گیری و موقعیت فضایی بدن مطلع می‌شود تا هماهنگی حرکتی به وجود آید (مترجم).
۴۷. *kinosphere*: کینوسفر به محدوده فضایی اطراف بدن انسان گفته می‌شود که بدون جابه‌جاشدن مرکز ثقل بدن، می‌توان با حرکات دست‌ها، پاها یا بدن به آن دسترسی داشت، به عبارت دیگر کینوسفر به معنای فضای نزدیک به بدن و تغییراتی که بدن به طور ناخودآگاه نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد (مترجم).
۴۸. *locus classicus*: منبع کلاسیک اصطلاحی است که در متون علمی و فلسفی به کار می‌رود و به منبع یا مرجع اصلی و معتبر برای مفهوم یا ایده اشاره دارد. به عبارت دیگر، مکانی است که برای اولین بار یا به بهترین شکل ایده‌های خاص در آن مطرح شده است و بعدها تبدیل به منبعی معتبر و مرجع در آن زمینه می‌شود (مترجم).
۴۹. *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 تجربه بصری (مترجم).
۵۰. *Transmodal*: به پدیده‌هایی اشاره می‌کند که میان چند حس مختلف مانند بینایی، شنوایی، لامسه و... جریان دارند یا از طریق بیش از یک حس پردازش می‌شوند (مترجم).

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 زیسته ماشین‌ها و وسایل نقلیه. طراحی ارگانیک اشیاء براساس قانون زمان‌بندی خودشان، بدون زیباسازی‌های رمانتیک و بازیگوشی‌ها. نقل قول از میس: «عصر جدید 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 امری 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 بیش از حد بزرگ جلوه دهیم و ما می‌خواهیم شرایط اقتصادی و اجتماعی تغییر یافته را همچون واقعیت بپذیریم. همه 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».

34. Peter Sloterdijk: "Against Gravity," an interview with Bettina Funcke, ArtForum/BookForum, February/March, 2005, cited from <http://www.bookforum.com/archive/feb05/funcke.html>

۳۵. ریشه‌های اتمولوژیکی برای این معنویت وجود دارد، زیرا ریشه یونانی با کلمه سانسکریت به معنای نفس یا روح (آتمن) مرتبط است.

36. Peter Eisenman: "En Terror Firma: In Trails of Grotexs," Architectural Design, 1989) 2-1), p. 41.

۳۷. واژه *Aura* (آورا) در زبان‌های اروپایی به‌ویژه آلمانی و انگلیسی، به معنای «هاله»، «جو»، یا «تابش خاص» به کار می‌رود. این واژه از یونانی باستان *aura* گرفته شده که به معنی «نسیم» یا «دم» (نفس) است و ریشه آن با واژه سانسکریت *atman* به معنی نفس یا روح هم‌خانواده است (مترجم).

38. Walter Benjamin

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

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

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

۴۲. من نیز به همین صورت استدلال کرده‌ام که تجربه ابتدایی یا بی‌واسطه ما از هنر به دسته‌بندی‌های متمایزی از کیفیت‌ها یا معانی برای مثال، کیفیت‌ها و معانی «زیباشناسی» 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