

بازاندیشی زیبایی‌شناسی از طریق معماری؟*

نویسنده: بالینت وِرش^۱

مترجم: سمیه موسویان^{۲*}

۱. Bálint Veres، استاد زیبایی‌شناسی دانشگاه موهولی ناگی، بوداپست، مجارستان.
۲. دکتری معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران.

ارزش‌های خاصی از نقش میانجی‌گریش جبران می‌گردد: معماری جایی است که به میزبانی و پناه دادن آثار هنری و سایر موجودیت‌های معنوی می‌پردازد. آثار هنری را برای زندگی روزمره در دسترس قرار می‌دهد و در عین حال آن‌ها را از معمولی‌بودن جدا می‌کند. از این حیث، معماری، به ویژه در نمایان‌گرترین اشکال آن، یک پارگن^۳ واقعی است: یعنی به عنوان شکل هنری ثانویه‌ای که مرتبط با سایر هنرهای اولیه است.

لذا، ماهیت وجودی معماری به صورت ناقص مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. از این رو راجر اسکرتون^۴ به‌طور خلاصه اظهار می‌کند:

طبیعی است که فرض کنیم که هنرهای نمایشی از قبیل نقاشی، درام، شعر و مجسمه‌سازی، علی‌رغم علاقه‌ای که به سمت هنرهای انتزاعی مثل موسیقی و معماری وجود دارد، هنوز در اوج هستند. همین‌طور طبیعی است که فرض کنیم موسیقی دارای قدرت‌های بیانگری، حسی و نمایشی مشترک با سایر هنرهای نمایشی باشد و به‌نظر می‌رسد فقط معماری است که کاملاً از آنها دور افتاده است.^۵

سونیت بافنا^۶ نظریه‌پرداز معماری، در مطالعه خود بر روی

یک تعریف زمانی خوب است که حکیمانه باشد و آن زمان به سوی مسیری اشاره می‌کند که ما را قادر می‌سازد با سرعت به سمت داشتن یک تجربه حرکت کنیم.^۱

جان دیویی^۲

آیا معماری اصلاً نوعی هنر است؟

معماری در تئوری زیبایی‌شناسی کلاسیک به عنوان نوعی شکل هنری اولیه خام و همچنین به عنوان چیزی انتقالی است که در رابطه با مقاصد عالی‌تر هنرها در نظر گرفته می‌شود. معماری به عنوان مقدار زیادی ماده با رنگمایه‌ای از محتوای معنوی مطرح می‌شود و در مقایسه با معنویت و خودمختاری متعالی مرتبط با مجسمه‌سازی، نقاشی، موسیقی، ادبیات و همچنین توانایی آن هنرها در عرضه خودشان که به‌عنوان فعالیت‌های بی‌غایت و متفکرانه ارزشگذاری می‌شوند، معماری به صورت عملی به حدّ غایت فنی در حوزه هنر تفسیر می‌گردد که وابستگی آشکار به واقعیت‌های اجتماعی دارد.

با این حال، این وضعیت پایین‌تر معماری با شناخت

* این ترجمه برگردان فصل ششم کتاب Aesthetic Experience and Somaesthetics اثر ریچارد شوسترمن در سال ۲۰۱۸ و از انتشارات بریل است.
** ایمیل مترجم: m.moosaviyan@gmail.com

علی‌رغم این بدیهیات، نوشته‌های نقل‌شده بافنا و شوسترمن در کتابی با عنوان *بازاندیشی زیبایی‌شناسی*^{۱۶} با صراحت منتشر شده است. به نظر می‌رسد مفهوم تجربه زیبایی‌شناسی مبتنی بر توجه، همانطور که در نوشتار بافنا هم مطرح شده، برای بازنگری کامل میراث هگلی کافی نیست. اگر واقعاً می‌خواهیم تا سنت زیبایی‌شناسی خود را به چالش بکشیم و نقش معماری را در آن مورد تجدید نظر قرار دهیم، باید از جهت دیگری شروع کنیم: (۱) باید در نظر بگیریم که آیا ارزش دارد که به جای حذف تمایزهای بنیادین تاریخی بین تجربیات مختلف زیبایی‌شناسی، مفهوم هنری که مسیر جدایی برای تجربیات زیبایی‌شناسی خاص برمی‌گزیند را لحاظ نماییم؟ (۲) باید روشن کنیم که آیا تجربه معماری در حوزه تجربیات هنری قرار می‌گیرد یا خیر، و اگر چنین است، تحت چه شرایطی؟ من معتقدم که ارزیابی مجدد تجربه معماری از دیدگاه پراگماتیسم^{۱۷} و تن‌زیبایی‌شناسی^{۱۸} (که توسط ریچارد شوسترمن^{۱۹} آغاز گردید و در اینجا نیز توسعه داده شد) نه تنها یک راه مهم برای قرار دادن معماری در قلمرو شیوه‌های هنری است، بلکه به طور کلی جهت تجدید نظر در نظام‌های هنری به حساب می‌آید.

معماری و نظام مدرن هنرها

به عنوان اولین گام، می‌خواهم با اشاره به پژوهش‌های برجسته پال اُسکار کریستلر^{۲۰} در مورد تاریخ ایده‌های زیبایی‌شناسی، یک چشم‌انداز تاریخی باز کنم.^{۲۱} او به درستی یادآور می‌شود که نظام مدرن هنرها که به ادبیات امتیاز می‌دهد و معماری را کم ارزش می‌داند، به عنوان دو نقطه متضاد از یک پیوستاراند و یک پدیده تاریخی است که از طریق آن در معرض نقد قرار می‌گیرد، به ویژه به این دلیل که معیارهای زیبایی‌شناسی که از اشکال ممتاز هنری و خصوصاً شعر مُنبعث شده‌اند را مورد تأیید قرار می‌دهد. همان‌طور که روبرت شومان^{۲۲} این موضع‌گیری معروف را بیان کرده است: «اصل زیبایی‌شناسی در هر هنری یکسان است، فقط مواد متفاوتند».^{۲۳}

گرایش مسالمت‌آمیز آشکار هر شاخه‌ای که مبتنی بر بستر بیانیة شومانی^{۲۴} بیرون آمده، در واقع نمایی است که تنازعات بین اشکال هنری در حال کشمکش به لحاظ تاریخی را از نظرها پنهان می‌سازد. زیبایی‌شناسی مدرن نه تنها باعث جداسازی دنیای روزمره از هنرها شد، بلکه زمینه‌های مورد بحث در اشکال مختلف هنری را نیز به بن‌بست رساند و از شعر به عنوان الگویی برای هر عمل یا ابزاری که مشتاق است به عنوان هنری مناسب ارزیابی شود، استفاده کرد.

کتابخانه عمومی مارسل بروئر^۷ در آتلانتا، هنگامی که بر امکان ایجاد نگرش زیبایی‌شناسی بی‌غایت در این عمارت بحث می‌کند، به این دیدگاه پاسخ می‌دهد. او به‌طور قانع‌کننده‌ای از ادعای خود حمایت می‌کند و در نتیجه، معماری را پیروزمندانه در آغوش هنرهای زیبا قرار می‌دهد.^۸ با این حال، هیچ چیز تازه‌ای در استدلال او وجود ندارد؛ زیرا سنت تاریخی قدیمی گواهی می‌دهد که طراحی و ساخت، اغلب قصد داشته‌اند در جهت برتری بخشیدن به ویژگی‌هایی که در ادراک روزمره پنهان یا نادیده گرفته می‌شوند، به عنوان موضوعاتی برای تأمل در نظر گرفته شوند. ویژگی‌هایی که ساختمان را به یک اثر هنری مستقل تبدیل می‌کند، فقط برای ایجاد یک توجه خاص متمرکز، یعنی از منظر زیبایی‌شناسی ظاهر می‌شوند. بافنا به منظور نشان دادن ارزش زیبایی‌شناسی در معماری، توجه متفکرانه را با عمل تفسیر یکی می‌داند. این نظر کمی عجولانه به نظر می‌رسد. توجه‌ای که در حین انجام فعالیت از دست می‌رود، یا ناگهان در حین تمرکز بر موضوعی مورد توجه قرار می‌گیرد، به‌هیچ‌وجه نیازی به توجیه خود با تولید معنا یا دست‌کم بازتاب مفهومی ندارد. گزارش هفتگی ریچارد شوسترمن^۹ در مرکز دن^{۱۰} در نزدیکی هیروشیما در سال ۲۰۰۳، ارائه مثالی عالی از این توجه زیبایی‌شناسانه تحت تفسیر است.^{۱۱} او در طی اقامتش در کنار یک پیاده‌رو در باغ، متوجه نمایی از دو طبل روغنی زنگ‌زده می‌گردد که هیچ شباهتی به چیدمان قلاب قرمز بیل بولینگر^{۱۲} در سال ۱۹۷۰ نداشت. مواجهه با این منظره برای او یأس‌آور بود و تصورات مفهومی او در مورد دن را به چالش کشید. طبل‌های روغنی در تصویر ایده‌آل یک باغ دن جا نمی‌گرفتند. اما پس از اینکه روحیه متفکرانه او بر این مسأله غلبه کرد، سطوح آلوده طبل‌ها هزاران تفاوت ظریف را برای توجه بیشتر او پدید آورد و به منبعی برای یک تجربه زیبایی‌شناسانه که به لحاظ جسمانی^{۱۳} درگیرکننده، عالی و حیات‌بخش بود، تبدیل گرداند.

طبل‌های روغنی زنگ‌زده در نگاه شوسترمن شبیه ساختمان‌ها هستند، به این معنا که از زندگی عملی نشأت می‌گیرند و بیشتر به عنوان یک عادت روزمره به حساب می‌آیند تا لذتی زیبایی‌شناسانه. *توانایی تغییر شکل زیبایی‌شناسانه* موجب می‌شود که ظروف روغن و ساختمان‌ها به موازات هم قرار گیرند. با این وجود، این همانندی نشان از این موضوع دارد که معماری صرفاً می‌تواند نوعی هنر در چارچوب یک پارادایم زیبایی‌شناسی و مبتنی بر توجه به‌شمار آید. هنر در معماری به دقت‌نظری که آن را تغییر شکل می‌دهد، وابسته است. این ادعا در مقایسه با نگرش هگل یا دانتو^{۱۴} واقعاً چیز تازه‌ای نیست.^{۱۵}

معمولی زندگی روزمره برمی‌گردد، که غالباً با پدیده‌های الهام‌بخش و تشدیدکننده اشباع شده است. از ورزش‌ها و آیین‌ها تا طراحی داخلی و تزئینات بدن که کاملاً با ابعاد اخلاقی، شناختی و زیبایی‌شناسی درهم آمیخته‌اند.^{۲۰}

پس از تشخیص تجربه زیبایی‌شناسی روزمره به عنوان سطحی ناخودآگاه با تأکید بیشتر^{۲۱} و پس از مشاهده گستردگی وسیع قلمرو زیبایی‌شناسی، سؤالات جدیدی مطرح می‌گردد و پاندول را دوباره در جهت مخالف می‌چرخاند. چه چیزی پدیده‌های زیر چتر ارزش زیبایی‌شناسی را قابل مقایسه و مرتبط می‌سازد؟ آیا باید تمام پدیده‌های مرتبط به زیبایی‌شناسی را تحت عنوان هنر مورد بحث قرار داد؟ اگر مفهوم کیفیت همچنان به نقش خود در گفتمان زیبایی‌شناسی ادامه دهد (و دلیلی ندارد که از آن جدا شویم)، چه نوع موازی‌سازی باید از روش‌هایی همچون موج رادیویی، خالکوبی، طراحی صندلی، داستان کوتاه، یک تبلیغ تلویزیونی، ظرف روغنی زنگ‌زده، مَهیچ و یک ساختمان کتابخانه عمومی که تأثیرات جسمی، روانی، احساسی، شناختی و تخیلی خود را اعمال می‌سازد، را کشف کرد؟ و اگر مفهوم محدودتری از هنر را برگزینیم، بار دیگر مجبور می‌شویم، بیانیه شومان را تکرار کنیم. اکنون یک سوال مطرح می‌شود: وقتی چیزی در مورد زیبایی‌شناسی به عنوان یک نوع هنر خاص بیان می‌شود، چگونه می‌توان این گزاره را در زمینه‌های دیگر تأیید کرد؟

اگرچه پراگماتیسم دیویی به جهتی اشاره می‌کند که در آن هیچ تفاوت نظری بین پدیده‌های مختلف زیبایی‌شناسی یافت نمی‌شود. قصد دارم تا چنین استدلال کنم که در [فلسفه او] یک رویکرد سیستماتیک در مواجهه با شباهت‌ها به شدت حفظ می‌شود و هنگامی که به دنبال جهت‌گیری در حوزه وسیع پدیده‌های زیبایی‌شناسی هستیم، همچنان باید مفهوم محدودتر هنر را مدنظر قرار دهیم. این بدین معنا نیست که من در مورد تناظر اشکال مختلف هنری، بحث شکست را مطرح می‌کنم، اما در عوض دلایل پراگماتیسم دارم. ما قادریم از طریق مفهوم به‌کاررفته در هنر با معنای ارزشی و میراث تاریخی‌ش (میراث متعارف هنرهای زیبا) در ارتباط باشیم و در عین حال، می‌توانیم نسبت به شیوه‌های فرهنگی، رویدادها و محصولات مرتبط زیبایی‌شناسی امروزی، رویکردی انتقادی درپیش گیریم. از آنجاییکه زیبایی‌شناسی اشکال هنری متعارف با هدف گسترش قلمرو زیبایی‌شناسی را مورد انتقاد قرار گرفته است، حال زمان آن رسیده تا وظیفه‌ای در طرف مقابل نیز انجام پذیرد: زمان آن فرا رسیده که قدرت هدایت سنت‌های کلاسیک را در دریافت انتقادی تجربیات زیبایی‌شناسی امروز به کار ببریم و مواردی را که زیر چتر

با توجه به این مدل که ریشه در شعر دارد، مکان و جایگاه معماری در نظام مدرن هنر هرگز زیر سؤال نرفته است. تبار تاریخی توسعه نیافته معماری به لحاظ نظریه‌های زیبایی‌شناسی از دوران باستان به بعد و همچنین وابستگی به مهندسی، آن را تا حدودی خارج از حلقه داخلی هنرهای واقعی تر قرار داده است.

کریستلر خاطر نشان می‌کند که سیستم هنرهای مدرن ما به دلیل ذات‌گرایی‌اش^{۲۵} که نمی‌تواند با تغییرات تاریخی واقعی زندگی فرهنگی کنار بیاید، دائماً در معرض سقوط است.^{۲۶} این نگرش بصیرانه او به شرح زیر است:

آگاهی بیشتر از تکنیک‌های مختلف هنرهای گوناگون، نارضایتی هنرمندان و منتقدان را از قراردادهای یک نظام زیبایی‌شناسی مبتنی بر موقعیتی که دیگر وجود ندارد، موجب شده است، زیبایی‌شناسی بیهوده می‌کوشد این حقیقت را پنهان کند که نظام اصولی هنرهای زیبا به سختی فراتر از یک انگاره است و اکثر نظریه‌های آن از دل هنرهای خاص و معمولاً شعر بیرون آمده‌اند که کم و بیش برای سایر هنرها قابل اجرا نیستند.^{۲۷} شگفت‌آور است یا نه، درسی که نیم قرن پیش از مطالعات کریستلر گرفتیم، چیزی جز درخواست برای بازاندیشی در زیبایی‌شناسی نبوده است (با این آگاهی که او فقط به زیبایی‌شناسی هنرها فکر می‌کرد و نه زیبایی‌شناسی به صورت کلی).

چرا به بازاندیشی در زیبایی‌شناسی نیاز است؟

اثر کریستلر تنها یک نمونه اولیه از اشتیاق برای زیبایی‌شناسی بازنگری شده است. تعداد بی‌شماری از جهت‌گیری‌های پژوهشی جدید از مطالعات فرهنگی تا مطالعات رسانه‌ای، از فلسفه بدن تا زیبایی‌شناسی عصبی^{۲۸}، از مطالعات طراحی تا پدیدارشناسی، سرنخ‌های بیشتری را برای زیبایی‌شناسی فرارشته‌ای پدید آورده‌اند که به نظر می‌رسد نقش قدیمی خود را به عنوان عامل زنده و حافظ هنرها حفظ کرده‌اند. در گذشته اکثر پیشرفت‌ها در حوزه پژوهش‌های زیبایی‌شناسی، در کنار یک گفتمان مشروعیت‌بخش برای روندهای جدید، ژانرهای جدید، سبک‌های جدید یا شیوه‌های تازه که مشتاق شناخت زیبایی‌شناسی بودند، توسعه یافته بود، اما موضع پراگماتیستی آغاز شده توسط جان دیویی تمرکز را به سمت خود تجربه زیبایی‌شناسی در ارتباط با ویژگی انسان‌شناسی کلی آن تغییر داد. مارک جانسون^{۲۹}، ریچارد شوسترمن و سایرین اظهار می‌دارند که مهم‌ترین دیدگاه دیویی به شناخت تداوم بین به اصطلاح «تجربه زیبایی‌شناسی محض» و تجربه

مجلس میرالس اسکاتلند در ادینبرگ باشند یا حمام آبگرم والس از زومتور^{۴۰} یا ۱۵۲ واحد اقامتی خصوصی الیزابت در منهن اثر تادائو آندو^{۴۱} یا عمارت تاریخی مثل آبی لو تورونت^{۴۲} در پراونس^{۴۳} یا آنکور وات^{۴۴} در کامبوج^{۴۵} یا ترکیبات تاریخی و معاصر به عنوان بی‌واسطه‌ترین نمونه به عنوان مکان تجربیات معماری شخصی من: آراچایی پانهالم^{۴۶} (مجارستان) که در سال ۹۹۶ تاسیس گردیده و مجتمعی چندلایه و ترکیبی از قصر سلطنتی قرون وسطایی (که توسط جان پوسون^{۴۷} بازسازی شد)، سازه‌های صومعه باروک و قرن نوزدهم، مدرسه شبانه‌روزی قرن بیستم و تعداد انگشت‌شماری از الحاقات اخیر مثل کارخانه شراب‌سازی^{۴۸}، خانه‌های زائر و یک کلیسای کوچک چوبی (توسط معماران زیتا^{۴۹})، یک ساختمان پذیرای (توسط جیورجی اسکاردلی)،^{۵۰} یک تئاتر در فضای باز و هزار تو (توسط استودیوی هنری پلاتیوم)^{۵۱}، یک رستوران (توسط معماران رولولد-سیکس)^{۵۲} می‌باشد که فقط به این نمونه‌ها ختم نمی‌شود.^{۵۳}

وقتی من در اینجا به پتانسیل‌های زیبایی‌شناسی معماری اشاره می‌کنم، خواننده باید تجربه زیسته ساختمان‌های فوق‌الذکر و/یا تجربیات موازی خود را در نظر داشته باشد، که مطمئناً این تجربه را نمی‌توان صرفاً از طریق بازنمایی‌های بصری در دسترس از ساختمان‌ها بدست آورد.

برای شروع، معماری که در سطح فوق‌الذکر تحقق یافته، بدون شک و به معنای واقعی کلمه وسیله اصلی حضور در جهان و تجربه کردن خود است.^{۵۴} سکونت، که توسط معماری امکان‌پذیر شده است، نه تنها به معنای مسکن فیزیکی است، بلکه در عین حال غوطه‌ور شدن در ابعاد ذهنی رویا، تخیل و میل است.^{۵۵} بدن در ارتباط با ساختمان، نه تنها به عنوان نقطه کانونی یک افق حسی و شناختی پدید می‌آید، بلکه به صورت دانش و رفتار خاموش تجسم یافته؛^{۵۶} نمود می‌یابد.^{۵۷} علاوه بر این، معماری به ما اجازه می‌دهد تا به معنای واقعی کلمه در فرآیندهایی که جایگزین طول زندگی فردی ما گردیده‌اند، مشارکت نماییم.^{۵۸}

جنبه‌های وجودی، جسمی و عملی معماری، بیانگر ارتباط وجودی انسانها با آن به‌عنوان کنشگران بین‌حسی و بین‌جسمی است. تجربه معماری نوعی غوطه‌وری است که نیازمند تمام حس‌گرهای ماست. همچنین این تجربه به صورت حرکتی و احساس عمیق است.^{۵۹} این تجربه حرکات ما، پرسپکتیو دائماً در حال تغییر ما را پیش‌فرض می‌گیرد، و در نتیجه، نه تنها چندحسی است، بلکه ناگزیر محدود نیز می‌شود و هرگز نمی‌تواند کامل باشد. یک نکته مهم در تجربه معماری، نارسایی منعکس‌شده بین حسی و محسوس است که منجر به

هنر واجد شرایط ارزیابی‌اند را پس از بینش‌های پراگماتیسم و تن‌زیبایی‌شناسی قرار دهیم (حتی اگر این رویکردها از بهره‌مندی نظری مفهوم متعارف هنر پشتیبانی نکنند).

بنابراین، در دیدگاه نیمه پراگماتیست/نیمه محافظه‌کار من، به نظر می‌رسد، هنر یک فعالیت اجتماعی رسمی مفصل و پایدار است که توسط کنشگران انسانی انجام می‌پذیرد که به دنبال جهت‌گیری در جهانی هستند که به عنوان واسطه‌ای از کیفیت‌ها درک می‌شود^{۶۰} و کسانی هستند که خود را در طیف وسیعی از شدت‌ها از انعطاف ناخودآگاه گرفته تا ذهن‌آگاهی و تعالی ذهنی تجربه می‌کنند، در حالی که آنها به‌عنوان موجودیت‌هایی مجسم^{۶۱} [تجسد یافته] در این جهان درگیرند. در صورتیکه به استفاده از این مفهوم از هنر پایبند باشیم، به نظر می‌رسد، ادعایی برای سیستمی از قیاس‌ها باید حفظ شود که به عنوان گونه‌ای متفاوت از ادبیات ممتاز میراثی ما تصور می‌گردد. اگرچه شعر به‌عنوان شکل بسیار مفصلی از جهت‌گیری و خود تجربه در جهان می‌توانست به دستاوردهایش در طول قرن‌ها افتخار کند، اما ذهنیت‌گرایی^{۶۲} آن باعث انفعال جسمانی و اجرای مغشوش‌کننده‌ای شد. این نه تنها به علائم «اضطراب در فرهنگ» فرویدی^{۶۳} کمک کرد، بلکه در عین حال به تشدید جاذبه‌ها و فعالیت‌های جسمی که به دنبال جبران انفعال اجرایی فرهنگ بالای ما بود، نیز کمک نمود.^{۶۴}

امروزه انتظار داریم که هنرها توازنی بین چالش‌های فکری و احساسی، بازتابی و غوطه‌وری، هیجان‌انگیز و آرامش‌بخش، یا به قول هانس اولریچ گمبرچ^{۶۵}، بین تأثیرات معنا و حضور برقرار سازند.^{۶۶} من بر این باورم که معماری است که می‌تواند به عنوان الگویی در مذاکره با این عوامل متضاد مطرح شود.

معماری چندحسی^{۶۷} به‌عنوان پارادایم تجربه زیبایی‌شناسی

بر چه اساسی می‌توانیم بگوییم که معماری احتمالاً پارادایمی برای مفهوم ارزشی «هنر» است که تأثیرات حضور را با تأثیرات معنا به شیوه‌ای مولد پیوند می‌دهد و از یک جهت‌گیری پایدار با تجربه شخصی در چارچوب‌های عملی زندگی به عنوان ابزار کیفی در جهان زیسته سخن می‌گوید؟

بدیهی است که اکثر آثار معماری که در تجربه‌های معمولی با آن مواجه می‌شوند، فرمولی، بدون الهام، صرفاً کاربردی یا غیر زیبایی‌شناسی هستند. امکانات و قدرت واقعی یک تجربه معماری را می‌توان از فرم‌های عالی و موقعیت‌های پیچیده فضایی کسب کرد، خواه ساختمانهای عمومی معاصر، مثل

شوسترمن در جمع‌بندی خلاصه خود در مورد فضای معماری، یافته‌های مشابهی را فرمول‌بندی می‌کند:

من تصور می‌کنم اتمسفر به‌عنوان کیفیت تجربه‌شده از یک موقعیت بهتر درک می‌شود. چنین کیفیت‌هایی به طور آشکارا به مقاومت در برابر تعریف مفهومی و تحلیل گفتمانی می‌پردازند. در صورتیکه اگر اتمسفر با طبقه‌بندی مشخص از عینیت یا ذهنیت مخالفت می‌کند، به این دلیل است که اتمسفر خود نوعی ویژگی کیفی از یک موقعیت است که معمولاً قبل از تقسیم آن موقعیت به عناصر عینی و ذهنی درک می‌شود.^{۶۶}

با این حال، مدل زیبایی‌شناسی ارائه‌شده توسط تجربه یک فضای معماری نه تنها به پیچیدگی تجربه، بلکه به درجه شدت آن نیز مرتبط است. معماری در تجربه ناخودآگاه، کسل‌کننده و چندپاره‌روزمه، انگیزه‌هایی را برای مجموع حواس فیزیکی و ذهنی ارائه می‌دهد، آگاهی را تحریک می‌کند و تجربه را شدت می‌بخشد. با این حال، همه اینها در لحظه بعد، می‌تواند به عادت و آشنایی روزمره تبدیل شوند.

بنا به گفته دیویی، «تجربه براساس درجه‌ای که در آن تجربه وجود دارد، سرزندگی را افزایش می‌دهد. ... این نشان‌دهنده تجارت فعال و هوشیارانه با جهان است. از آنجا که تجربه، تحقق یک موجود زنده در مبارزات و دستاوردهایش در دنیای چیزهاست، لذا این [موضوع] در نطفه هنر قرار دارد».^{۶۷} با قرار دادن افکار دیویی در بافت معماری، می‌توانیم به ایده معماری به‌عنوان یک هنر بالقوه یا هنر در نطفه بازگردیم و با همان قدرت می‌توانیم این ایده را با طرح این سوال پیش ببریم: چرا ما نباید این شکل هنری بالقوه را - دقیقاً به دلیل پتانسیل عظیم آن - به عنوان نمونه تجربیات در دسترس در با ارتباط زیبایی‌شناسی ببینیم؟

رابطه معماری با تجارب روزمره و روزافزون می‌تواند به عنوان یک عامل کاهش‌دهنده مشکلی قابل توجه در نظریه هنر عمل نماید. رابطه دوگانه آن نشان می‌دهد که مرزهای حوزه زیبایی‌شناسی اساساً بین اشکال خاصی از هنر یا آثار هنری واقع نیست، بلکه در بین شدت‌های مختلف فعالیت‌های زیبایی‌شناسی قرار دارد. از این نظر، معماری قطعاً از رتبه نمونه بودن برخوردار است، زیرا تمام میدان آن، مقیاس شدتش را طی می‌کند.

معماری و تن‌زیبایی‌شناسی

از منظر پراگماتیسم و تن‌زیبایی‌شناسی، عبارات فوق ممکن است بسیار قطعی و یا حتی ذات‌گرایانه به نظر برسند.

عملی - از روی عادت و به صورت شناختی می‌شود. و به همین دلیل، این تجربه الزاماً تجربه‌ای موقت است. این تجربه از ترکیب واحدهای زمانی ناشی می‌شود که به دنباله ادراک و تحت‌تأثیر دانش قبلی و عمدتاً ضمنی و تجسم‌یافته بدست می‌آید.

ابعاد مختلف تجربه معماری با طیف گسترده‌ای از شدت‌ها که در طول پذیرش و استفاده از آن روی می‌دهد، کامل می‌گردد. تداوم بین جهت‌های ممکن تجربه معماری، دامنه بین حالت‌های افزایش یافته و سطوح پایین‌تر و ناخودآگاه آن و روشی که تجربه معماری به طور همزمان در شرایط روزمره (آم‌ولت^{۶۸}) قرار می‌گیرد و برجسته می‌شود، کامل‌ترین ترکیب از تجربه زیبایی‌شناسی است که در مفهوم هنر متبلور شده است. معماری به‌عنوان مدلی درک می‌شود که بعداً می‌تواند با استدلال‌های بیشتری مورد حمایت قرار بگیرد. معماری می‌تواند به راحتی برخی از بدترین نابرابری‌های فرهنگی ما را برطرف نماید. در مقایسه با رسانه‌ها و زبان بصری که مستعد انطباق با جهان بینی دکارتی^{۶۹} است، معماری با جهان به‌عنوان ابژه مرتبط با ذهنیت ما مخالفت نمی‌کند و ما را از بافت دنیای زیسته بیرون نمی‌کشد. معماری خودش را از این جهان سوا نمی‌داند، بلکه در عین تمرکز و تجسم‌بخشی به آن و کمک‌کردن به ما در بهبود نگاهمان نسبت به اصلاح زندگی، با روزمرگی جهان کنار می‌آید.^{۶۹}

تجربه معماری به‌طور مؤکد از جریان صامت زندگی روزمره متمایز شده و به تعبیر دیویی شرایطی از یک پیچیدگی یکپارچه را ارائه می‌دهد که می‌تواند هم با وفور معانی و هم با حضور پررنگ توصیف گردد.^{۶۳} به اعتقاد من، مفهوم رایج/اتم‌سفر^{۶۴} در نظریه معماری، همانطور که به طور خلاصه توسط شوسترمن بیان شده است،^{۶۵} کاملاً به این ایده دیویی وابسته است که مدعی است یک موقعیت همیشه به عنوان یک کل درک می‌شود، و این ادراک اولیه در ماهیت خود چندحسی است. دیویی همچنین تأکید می‌کند که علی‌رغم پیچیدگی یک موقعیت، ادراکات بشری به تشدیدکننده‌های کلی کیفی و ذاتی مبدل می‌شوند، که تشخیص آگاهانه آن دقیقاً به دلیل تمایل احساسات ما به کیفیت‌های برجسته و عدم وجود ویژگی‌های یکپارچه دشوار می‌شود. یک موقعیت همیشه بیشتر از آن چیزی است که ما قادر به تمرکز کامل بر آن باشیم و دقیقاً به همین دلیل، نمی‌توان از موقعیت فراتر رفت، نمی‌توان موضع یک دیدگاه «صرفاً زیبایی‌شناسی» را اتخاذ کرد، ولی در عوض از طریق حالت‌های فکری، اخلاقی، عاطفی و اجرایی با آن طنین انداز می‌شویم. معماری این روزنانس چندگانه را به مستقیم‌ترین شکل ارائه می‌دهد.

شوسترمن مثالی می‌آورد و هفته خود را در یک مرکز زن یادآوری می‌کند. او تجربیات خود را در خصوص اندیشیدن، خوردن و نفس کشیدن ارائه می‌دهد. با این حال، مکان فیزیکی که در آن تجربیات فکری، چشایی و نباتی او رخ داده، در گزارش او بررسی نشده است. این موضوع هم تعجب‌آور و هم کاملاً قابل درک است. این نشان می‌دهد که آنچه او در فصلی از زیبایی‌شناسی پراگماتیست به شرح آن پرداخته، زمانی روی می‌دهد که او بین تفسیر و درک تمایز قائل شده و همچنین بینش‌هایی را که او در مورد اتمسفر معمارانه به اشتراک می‌گذارد را بازتاب می‌دهد.^{۷۱} تقسیم بین تفسیر و درک یا همانطور که او در نوشته بعدی خود می‌گوید، خط جدایی که در آن «شدت به آستانه آگاهی می‌رسد»، در گزارش هفته او در مرکز زن^{۷۲} بی‌توجه عمل می‌کند. او به برخی رویدادها توجه می‌کند، اما نه به وضعیتی که در پایین‌تر از حد تفسیر باقی می‌ماند. با این حال، زمانی که وجود جسمانی به موضوع انعکاس تبدیل می‌شود، زمینه معماری دوباره ظهور می‌یابد.

شوسترمن به نقل از ثورو^{۷۳}، یکی از اصول تن‌زیبایی‌شناسی که با نقش مرکزی معماری در حوزه زیبایی‌شناسی حمایت می‌شود را در اختیار ما قرار می‌دهد: «هر انسانی سازنده معبدی است و بدن خود را به خدای مورد پرستش خود بنا به سبکی کاملاً خاص می‌نامد. همه ما مجسمه‌ساز و نقاش هستیم و مواد ما گوشت و خون و استخوانمان است. لذا معبد نمی‌تواند به جای آن از طریق چکش زدن سنگ مرمر پیاده شود.»^{۷۴} براساس تن‌زیبایی‌شناسی، این اشیا و جهان فیزیکی نیست که باید به هنر تبدیل شوند، بلکه زندگی ماست. با اینحال، غیرقابل انکار است که همگرایی زیبایی‌شناسی، فرآیندهای شناختی و جسمی در واقع توسط هنرها به شیوه‌ای اجتناب‌ناپذیر ارائه می‌شود و زندگی فلسفی در ساختارهای زیبایی‌شناسی مرتبط و چند بعدی، قبل از هر چیز در محیط‌های ساخته‌شده اتفاق می‌افتد.

به همین دلیل گامبرشت^{۷۵} از هنر دفاع می‌کند، هرچه او به جای ابعاد ذهنی و جسمی از معنا و حضور سخن می‌گوید. هنگامی که تمایل حضور خود را به عنوان واکنش به محیط روزمره‌ای که طی قرون گذشته بسیار دکارتی شده است را درک می‌کنیم، منطقی است امیدوار باشیم که تجربه زیبایی‌شناسی ممکن است به ما کمک کند تا بعد فضایی و جسمانی وجودمان را بازیابی کنیم. منطقی است امید پیدا کنیم که تجربه زیبایی‌شناختی دست‌کم به احساس بودنمان در این جهان یعنی سهیم‌بودن در دنیای فیزیکی اشیا کمک می‌کند.^{۷۶} از این نظر، هیچ چیز نمی‌تواند قابل‌توجه‌تر از تجربه معماری باشد که چنین جهت‌گیری‌ای را برای سایر

پراگماتیسم و زیبایی‌شناسی به طور قانع‌کننده‌ای از موقعیت غیرقابل‌دفاع زیبایی‌شناسی سنتی مبتنی بر معنویت‌گرایی غیر جسمانی و لذت هنر به خاطر هنر انتقاد کرده‌اند. هنگامی که ابعاد چندحسی، حرکتی، عمقی، زمانی، شناختی، احساسی و عملی تجربه معماری در کنار تداوم آن با زندگی روزمره مورد بحث قرار می‌گیرند، این توصیفات از اصول جدید نباید به عنوان جایگزین اصول ادبی ذات‌گرایانه مانند تخیل، صمیمیت و معنویت درک شوند. قصد من جایگزینی نیست، بلکه هم‌آوری است.

با توجه به اینکه منظور برنامه‌های پراگماتیست، هرگز ارائه توصیفات خسته‌کننده برای هنرها و یا بطور کلی پدیده‌های زیبایی‌شناسی نبوده است، به نظر من این یک اقدام مشروع به نظر می‌رسد که معماری به عنوان یک مدل در زیبایی‌شناسی تنها برای ارائه تجدید نظرهای اصلاحی نظریه‌های موروثی مورد توجه قرار گیرد. شوسترمن در کتابش با عنوان *زیبایی‌شناسی پراگماتیست*،^{۶۸} که مقدمه‌ای برای تن‌زیبایی‌شناسی است، حتی به موضوع معماری اشاره‌ایی نمی‌کند. در عوض، او به بررسی ظرفیت‌های زیبایی‌شناسی، اخلاقی و سیاسی برخی از اشکال هنری رایج پرداخته است. او خاطر نشان می‌کند که در شرایط حاضر، این اشکال تنها بخش کوچکی از ظرفیت زیبایی‌شناسی خود را تحقق می‌بخشند. مثال‌های او ممکن است متفاوت از نمونه‌های من به نظر برسد. با این حال، در روایت او، هیپ‌هاپ^{۶۹} و سایر هنرهای *بالقوه* به عنوان الگوهایی برای بازاندیشی اصلاحی هنرها که درست شبیه معماری هستند، ظاهر می‌شوند. در حقیقت، هم هنرهای عامه‌پسند و هم معماری، میانجی مناسبی بین زیبایی‌شناسی سنتی و ذهنی از یک سو و تن‌زیبایی‌شناسی از سوی دیگر به‌شمار می‌روند.

گرچه شوسترمن در *زیبایی‌شناسی پراگماتیست*، به ارائه تحلیل‌های روشن‌نگرانه‌ای در مورد برخی از اشکال هنری رایج می‌پردازد، اما از دیدگاه زیبایی‌شناسی، بدن انسان به عنوان قهرمان واقعی و محلی برای تجربه، رنج و لذت در نظر گرفته می‌شود و همچنین مبنا و ابزاری برای حیات فلسفی به عنوان یک شیوه زندگی بیدار از نظر فیزیولوژیکی و روحی به‌شمار می‌رود.^{۷۰}

بنا به گفته شوسترمن، بیدار بودن به این معناست که شما زندگی متعادلی از فعالیت‌های جسمی، عاطفی و ذهنی داشته باشید. زندگی‌ای که بر مبنای احساس، دامنه تجربی و حساسیت زیبایی‌شناسی آن تقویت می‌شود. از نظر تجارب شدید و متبلور زیبایی‌شناسی، اشکال هنری متعارف همچنان برای زندگی فلسفی معتبر باقی می‌مانند، با این حال بعداً فقط به شیوه‌های هنری محدود نمی‌شوند، بلکه برای طیف وسیع‌تری از فعالیت‌ها و شرایط قابل دسترسند.

مهمتر از ارائه یک تعریف است. اینکه آیا معماری می‌تواند ظرفیت‌های خود را به‌کار گیرد و می‌تواند در تمرینات روزمره خود به‌عنوان الگو و وسیله‌ای برای هنرهای دیگر تجدید شود یا خیر، به معماران آینده و کسانی که در شکل‌دهی به محیط و جهت‌دهی به روش‌هایی که بواسطه آن جهان را حس می‌کنیم، و همچنین وجود خودمان بستگی دارد.

فعالیت‌ها و شیوه‌های دیگر با هدف پیشبرد شیوه‌های فلسفی زندگی فراهم می‌سازد.

خلاصه

من این مقاله را با این پرسش که آیا معماری شکلی از هنر است یا خیر شروع کردم. پاسخی که توسط زیبایی‌شناسی سنتی داده می‌شود، یعنی اینکه معماری یک هنر بالقوه است، می‌تواند به‌عنوان پاسخی سازنده از منظر پراگماتیسم و تن‌زیبایی‌شناسی درک شود. معماری ممکن است در یک زمان بالقوه و پارادایمی^{۷۷} در نظر گرفته شود. این اراده مضاعف به حفظ سیستم باز هنرها کمک می‌کند، که مجموعه‌ای از نمونه‌ها را ارائه می‌دهد که نه تنها از نظر ارزش زیبایی‌شناسی مرتبط هستند، بلکه باعث ترویج و تکمیل یک زندگی خوب می‌شوند. دریافتیم که هیچ یک از شاخه‌های هنر را نمی‌توان به‌عنوان یک میانجی مناسب بین زیبایی‌شناسی روزمره و هنرهای عالی سنتی به‌عنوان معماری در نظر گرفت. این مبنایی برای پدیده‌های زیبایی‌شناسی گوناگون است - از ادبیات گرفته تا طراحی محصول، از فیلم گرفته تا مد، از رقص گرفته تا هنر چیدمان - که می‌توانند براساس تأثیرات معنا و حضور، ابعاد حسی، کاربردهای اجتماعی و ویژگی‌ها از نظر شدت شناخت و عادت معین گردند.

شناخت خصلت پارادایمی معماری را می‌توان با دو استدلال ارتقا داد: اول، معماری نمونه‌ای از دگرگونی زیبایی‌شناسی یک شی روزمره است که از کارکرد و زمینه اجتماعی - اقتصادی سرچشمه می‌گیرد. تجربه اساسی هنر قرن بیستم دقیقاً همین جنبش متحول‌کننده است: تحت شرایط خاصی هر چیزی می‌تواند به هنر تبدیل شود. دوم - که از نظر من بحث اصلی است - تقلیل تک‌واسطه‌ای که در هنرهای مدرن معمول است، هرگز به طور کامل در معماری رخ نداد. معماری هرگز شاهد گرایش غلبه بر حسانیت نبود، هرگز ذهنیت‌گرایی سنگین به اصطلاح «دنیای هنر» را نپذیرفت، و هرگز تعلیق واقعیت فیزیکی - جسمانی را مشروعیت نداد. درمقابل، معماری به میانجیگری بین ذهن و جسم می‌پردازد. گرچه تفکر من آشکارا ناتمام و آزمایشی است، در اینجا من سوال دیگری که عمداً تاکنون پرسیده نشده است را مطرح می‌کنم. به طور تجربی، چه نوع از معماری می‌تواند ظرفیت زیبایی‌شناسی بحث فوق را تحقق بخشد؟ یا به عبارت دیگر: تحت چه شرایطی معماری می‌تواند نقش خود را ایفا نماید؟ من پاسخ قطعی برای این سوال ندارم.

همان‌طور که دیویی بیان کرد، یک جستجوی الهام‌بخش

پی‌نوشت

۱۷. Pragmatism: پراگماتیسم سنتی فلسفی است که کلمات و اندیشه را ابزار و ابزاری برای پیش‌بینی، حل مسئله و عمل می‌داند و این ایده را رد می‌کند که کارکرد اندیشه توصیف، بازنمایی یا انعکاس واقعیت است. پراگماتیست‌ها معتقدند که اکنون موضوعات فلسفی - مانند ماهیت دانش، زبان، مفاهیم، معنا، اعتقاد و علم - همه از نظر کاربردهای عملی و موفقیت‌هایشان به بهترین وجه نگریده می‌شوند.

۱۸. Somaesthetics: این اصطلاح توسط فیلسوف پراگماتیست آمریکایی، ریچارد شوسترمن در سال ۱۹۹۶ از طریق ترکیب «soma»، یک عبارت برگرفته از واژه یونانی برای بدن، و «زیبایی‌شناسی»، برگرفته از واژه یونانی aesthesis، به معنای «ادراک حسی» ابداع شد.

19. Richard Shusterman, "Somaesthetics and Architecture: A Critical Option," in *Thinking through the Body. Essays in Somaesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 219-238.

۲۰. Paul Oskar Kristeller: پال اوسکار کریستلر (۱۹۰۵-۱۹۹۹) پژوهشگر مهم اومانیزم رنسانس که در سال ۱۹۹۲ مدال هاسکینز دریافت کرد.

21. Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics," *Journal of the History of Ideas* 12 (1951): 496-527 and 13 (1952): 17-46.

۲۲. Robert Schumann: روبرت شومان (۱۸۱۰-۱۸۵۶)، منتقد تأثیرگذار موسیقی آلمان.

23. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften i.* (Leipzig: Georg Wigand's Verlag, 1854), 43.

24. Schumannesque

25. Essentialism

26. Kristeller, "The Modern System of the Arts" (1952), 45.

27. Ibid., 46.

28. Neuroaesthetics

۲۹. Mark Johnson: مارک جانسون (۱۹۴۹)، فیلسوف آمریکایی و صاحب‌نظر در حوزه فلسفه تجسم یافته، علوم شناختی و زبان‌شناسی شناختی.

30. Mark Johnson, "Dewey's Big Idea for Aesthetics," in *Rethinking Aesthetics*, 36-50; Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Second edition (Lanham: Rowman & Littlefield, 2000).

1. John Dewey, *Art as Experience* (New York: Putnam, 1980 [1934]), 216.

۲. John Dewey: جان دیویی (۱۸۹۵-۱۹۵۲)، نامدارترین فیلسوف آمریکایی قرن بیستم و از پیشگامان رویکرد پراگماتیسم (عمل‌گرایی) و صاحب‌نظر در حوزه آموزش، فلسفه، سیاست و جامعه.

۳. Parergon: واژه‌ای با ریشه یونانی به معنای اثری که مکمل یا محصول جانبی اثری بزرگتر است.

۴. Roger Scruton: راجر ورنون اسکروتن (۱۹۴۴-۲۰۲۰)، فیلسوف بریتانیایی در زمینه زیبایی‌شناسی و فلسفه سیاسی.

5. Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture* (London: Methuen & Co., 1979), 5.

6. Sonit Bafna

7. Marcel Breuer

8. Sonit Bafna, "Attention and Imaginative Engagement in Marcel Breuer's Atlanta Public Library," in *Rethinking Aesthetics: The Role of Body in Design*, ed. Ritu Bhatt (New York: Routledge, 2013), 51-84.

۹. Richard Shusterman: ریچارد شوسترمن (۱۹۴۹) فیلسوف پراگماتیست آمریکایی در حوزه زیبایی‌شناسی فلسفی و زمینه نوظهور تن‌زیبایی‌شناسی.

۱۰. Zen dojo: زندهو یا دن دوجو (تالار مدیتیشن) اتاق، خانه، موسسه یا هر مکان مشخصی در جهان است که در آن دن (شکلی از مراقبه نشسته) با منشأ ژاپنی تمرین می‌شود.

11. Richard Shusterman, "Everyday Aesthetics of Embodiment," in *Rethinking Aesthetics*, 13-35.

12. Bill Bollinger's Red Hook

13. Physically

14. Hegel or Danto

15. Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981).

16. Rethinking Aesthetics

52. Roeleveld-Sikkes
53. For further illustration see “John Pawson: Archabbey of Pannonhalma,” *Divisare: The Atlas of Contemporary Architecture*, November 27, 2015. Accessed October 21, 2016. <https://divisare.com/projects/304186-john-pawson-tamas-bujnovszky-archabbey-of-pannonhalma>; “New Visitor Entrance, Benedictine Archabbey of Pannonhalma / CZITA Architects,” *ArchDaily*, March 13, 2015. Accessed October 21, 2016. <http://www.archdaily.com/602945/new-visitor-entrance-benedictine-archabbey-of-pannonhalma-czita-architects>; “Pannonhalma Abdij Visitor Centre / Roeleveld Sikkes,” *ArchDaily*, September 7, 2010. Accessed October 21, 2016, http://www.archdaily.com/76614/pannonhalma-abdij-visitor-centre-roeleveld-sikkes?ad_medium=widget&ad_name=category--article-show; “Contemporary Architecture in Pannonhalma,” *Hungarian Benedictine Congregation*, 2011. Accessed October 21, 2016. http://bences.hu/lang/en/article/contemporary_architecture_in_pannonhalma.html.
54. Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester: Wiley, 2005 [1996]), 40-41.
55. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, translated by Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1994 [1958]) 3-73.
56. Embodied
57. Michael Polanyi, *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy* (New York: Routledge, 2005 [1958]).
58. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, 32.
59. Shusterman, “Somaesthetics and Architecture,” 223-227 and 235-236.
60. Umwelt
61. Cartesian worldview
62. *Ibid.*, 229.
64. Dewey, “Qualitative Thought,” 246.
65. Shusterman, “Somaesthetics and Architecture,” 231. ff.
66. *Ibid.*, 234.
31. Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2007).
32. John Dewey, “Qualitative Thought” in *The Later Works*, vol. 5, ed. Jo Ann Bydston (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008 [1930]), 243.
33. Embodied entities
34. Mentalism
35. Freudian uneasiness
36. K. Ludwig Pfeiffer, *The Protoliterary: Steps Toward an Anthropology of Culture* (Stanford: Stanford University Press, 2002).
37. Hans-Ulrich Gumbrecht
38. Hans-Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (Stanford: Stanford University Press, 2004).
39. Multisensory Architecture
۴۰. Zumthor Peter: پیتر زومتور، معمار سوئیس (۱۹۴۳) و برندهٔ جایزه پریترکر سال ۲۰۰۹.
۴۱. Tadao Ando: تادائو آندو (۱۹۴۱) معمار برجسته ژاپنی.
42. Abbey Le Thoronet
43. Provence
44. Angkor Wat
45. Cambodia
46. Archabbey of Pannonhalma
47. John Pawson
48. Winery
49. CZITA
50. Gyorgy Skardelli
51. Palatium Studio

منابع

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994 [1958].
- Bafna, Sonit. "Attention and Imaginative Engagement in Marcel Breuer's Atlanta Public Library." *In Rethinking Aesthetics: The Role of Body in Design*. Edited by Ritu Bhatt, 51-84. New York: Routledge, 2013.
- Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, ma: Harvard University Press, 1981.
- Dewey, John. *Art as Experience*, New York: Putnam, 1980 [1934].
- Dewey, John. "Qualitative Thought." In *The Later Works*, vol. 5, ed. Jo Ann Bydston, 243-
- 262. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008 [1930].
- Gumbrecht, Hans-Ulrich. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Johnson, Mark. "Dewey's Big Idea for Aesthetics." In *Rethinking Aesthetics: The Role of Body in Design*. Edited by Ritu Bhatt, 36-50. New York: Routledge, 2013.
- Kristeller, Paul Oskar. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics." *Journal of the History of Ideas* 12 (1951): 496-527 and 13 (1952): 17-46.
- Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley, 2005 [1996].
- Pfeiffer, K. Ludwig. *The Protoliterary: Steps Toward an Anthropology of Culture*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Polanyi, Michael. *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*. New York: Routledge, 2005 [1958].
- Saito, Yuriko. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
67. Dewey, Art as Experience, 19.
68. Pragmatist Aesthetics
69. Hip-Hop
70. Shusterman, "Everyday Aesthetics of Embodiment."
71. Shusterman, Pragmatist Aesthetics, 115-137; Shusterman, "Somaesthetics and Architecture," 235-236.
72. Ibid., 235.
73. Thoreau
74. Henry David Thoreau, *Walden* (New Haven: Yale University Press, 2004 [1854]), 213.
۷۵. Hans Ulrich Gumbrecht : هانس اولریش گامبرشت (۱۹۴۸) نظریه پرداز ادبی اهل آمریکا.
76. Gumbrecht, Production of Presence, 116.
77. Paradigmatic

- Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften* i. Leipzig: Georg Wigand's Verlag, 1854.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Architecture*. London: Methuen & Co., 1979.
- Shusterman, Richard. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Second edition. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000.
- Shusterman, Richard. *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Shusterman, Richard. "Everyday Aesthetics of Embodiment," in *Rethinking Aesthetics: The Role of Body in Design*, 13–35. Edited by Ritu Bhatt. New York: Routledge, 2013.
- Thoreau, Henry David. *Walden*. New Haven: Yale University Press, 2004 [1854].