Hekmat va Falsafeh
Vol. 20, No.79, Autumn 2024, Pp 33-60
wph.atu.ac.ir
DIO: 10.22054/wph.2024.79431.2241

Original Research
Received: 27/04/2024
Accepted: 26/10/2024
ISSN: 1735-3238
eISSN: 2476-6038

On the Dialectic of Nature and Art: Aesthetic Experience in Adorno's Aesthetic Theory[1]

Sareh Amiri *

Amir Maziar

Phd student of Art Studies, Art University of Tehran, Tehran, Iran.

Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art Theories and Studies, Art University of Tehran, Tehran, Iran.

Abstract

Adorno argues that aesthetic experience is unique because, unlike the reified experience of life within the social totality, it is free from domination. In contrast to everyday experience, aesthetic experience allows the subject to engage with the object in a non-instrumental, responsive manner, where the object is no longer merely a means to an external purpose but the very end of the experience. Adorno is not the first philosopher to characterize aesthetic experience as a free appreciation of the object for its own sake. His original contribution, however, is that he explains this openness or freedom to the object as an original, repressed mode of relating to nature, thereby giving aesthetic experience critical and political significance. In this paper, we aim to reconstruct this idea as it connects to Adorno's conception of aesthetic experience. To this end, we will first explain the concept of aesthetic experience in Adorno's framework, and situate it within his broader notion of experience. This will clarify the distinctive character of aesthetic experience. Then, in the sections 'Aesthetic Experience of Nature' and 'Experience of Art,' we will explore the dialectical relation of art and nature with regard to aesthetic experience. This will demonstrate how Adorno seeks to integrate aesthetic formalism with social critique, preserving aesthetic autonomy while assigning aesthetic experience a critical and transformative role.

1. Introduction

Adorno argues that aesthetic experience is unique because, unlike the reified experience of life within the social totality, it is free from "the compulsion of domination." In contrast to everyday experience, which

---

١ This paper is part of the third chapter of the corresponding author's dissertation in Art Studies, titled *Antinomy of Autonomy and Heteronomy in Art: An Exploration of Adorno's Philosophical Aesthetics*.

* **Corresponding Author:** saareh.amiri@gmail.com

How to Cite: Amiri, Sareh & Maziar , Amir (2024). On the Dialectic of Nature and Art: Aesthetic Experience in Adorno's Aesthetic Theory, *Hekmat va Falsafeh*, 20 (79), 33-60.
DIO: 10.22054/wph.2024.79431.2241

involves a pragmatic and goal-oriented perspective, aesthetic experience allows the subject to engage with the object in a non-instrumental, responsive manner. Here, the object is no longer merely a means to an external purpose but the very end of the experience. Adorno suggests that every work of art offers the experience of "the world once again," namely the world freed from immediate practical purposes or from what he calls "the reality principle".

Adorno is not alone in characterizing aesthetic experience in this way. Many aestheticians[1], particularly following Kant, describe it as a form of free appreciation of the object for its own sake. This tradition generally defines aesthetic experience as a qualitatively distinctive state in which the subject attends to an object detached from desires, needs, and practical concerns. Adorno's original contribution is that he explains this openness or freedom to the object as an original, repressed mode of relating to nature, thereby giving aesthetic experience critical and political significance. Adorno describes the aesthetic as a realm for reclaiming "those impulses, forms of behavior, and feelings that otherwise fall victim to the progressive control over nature and to the rationality that progresses together with it" (Adorno, 2018: 19).

In this paper, we aim to reconstruct Adorno's thesis of "art as the voice of nature" as it connects to his conception of aesthetic experience. To this end, we will first explain the concept of aesthetic experience in Adorno's framework, and situate it within his broader notion of experience. This will clarify the distinctive character of aesthetic experience. Then, in the sections 'Aesthetic Experience of Nature' and 'Experience of Art,' we will explore the dialectical relation of art and nature with regard to aesthetic experience. This will demonstrate how Adorno seeks to integrate aesthetic formalism with social critique, preserving aesthetic autonomy while assigning aesthetic experience a critical and transformative role.

2. Literature Review

Adorno developed his conception of aesthetic experience and the relationship between nature and art in his *Aesthetic Theory* (1970). Accordingly, the reconstruction of his thesis in this paper draws primarily on this book, along with his lectures on aesthetics (1958-1959). Over the past two decades, important studies have been written on Adorno's *Aesthetic Theory*, seeking to explain Adorno's ideas within Kantian and Hegelian frameworks. Scholars such as J. M. Bernstein, Espen Hammer, Peter Hohendahl, Owen Hulatt, and

---

۱. Including classical analytic aestheticians such as Frank Sibley, Clive Bell, and Edward Bullough.

Lambert Zuidervaart have made notable contributions to this discourse. While these philosophers have, in one way or another, addressed issues relevant to this discussion, few have explicitly focused on the relationship between art and nature. Notable exceptions include Hammer's "The Beautiful and the Sublime: An Aesthetics of Nature" and Heinz Paetzold's "Adorno's Notion of Natural Beauty: A Reconsideration."

3. Conclusion

1. Adorno, drawing on Kant, views aesthetic experience as a form of disinterested engagement that suspends the "reality principle." This principle subsumes the particular under the general, identifies objects with specific concepts, and assigns meaning based on desires, needs, and utilitarian purposes. In contrast, aesthetic experience relies on non-identity. In aesthetic experience, the subject, without any desire to know or manipulate, merely contemplates the object, finding itself in touch with the configuration of that object. However, Adorno's aesthetics, influenced by Hegel, has an objective basis, meaning the nature of beauty is not recognized solely from the perspective of its relationship to subjects. Beauty is not merely formal or reducible to subjective sensitivity; it is substantial, inherent in the matter itself. Given these two poles, the aesthetic experience becomes an experience in which the object presents itself independently of our wishes, needs, and external uses. In other words, aesthetic experience involves seeing, hearing, and perceiving the objects' own language.

2. For Adorno, objects possess determinate independence. They are irreducible particularities and manifest their non-identical aspect in genuine experiences, where realizing the inadequacy of concepts calls forth critical self-reflection. Under the domination of modern rationality, such experience can only be found within the aesthetic realm. By detaching from immediate desire and interest, aesthetic experience reveals that sensuous particularity can hold intrinsic weight and significance. It thus functions as a form of resistance against the reified experience and the claim of self-authorizing mindedness.

3. Adorno sees a deep connection between natural beauty and art, arguing that, in the realm of aesthetic experience, there is no radical distinction between what is given by nature and what is created by humans. The aesthetic experience of nature involves a dialectical interplay of closeness and remoteness. As our interests and desires recede, nature unveils its expressive, non-conceptual qualities, and we recognize in it the content that stems from its self-sufficient nature. However, this expressive content is not neutral. Rather it is the sedimented result of historical experiences. On one hand, natural beauty

points to an untamed state beyond the self-affirmation of the autonomous subject. On the other hand, it depends on a framework of control and mastery. In other words, nature can be appreciated aesthetically only in a conquered state, through the perspective of the dominant, autonomous subject. Consequently, the aesthetic experience of nature vibrates between submission and resistance. Natural beauty remains beyond us, yet it exists only for us.

4. Natural beauty has been incorporated into art as a language, and it is only in this sense that we can understand the ambiguous and uncertain character of art. The natural element of art is experienced in both the processes of artistic creation and reception. The artist is not the sole constituting agent of the artwork. Rather they are constrained by and respond to the requirements and tendencies of the material itself. Similarly, experiencing an artwork involves appreciating meaning as something objective and irreducible to human intention or projection. Art's natural basis finds its fullest expression in modern art. Modern art is no longer bound by societal requirements and external purposes. It reflects on the inherent possibilities of its material and provides an experience of 'meaningful particularity.' The particular *asserts* itself through the spirit (the artistic form) and reveals its inconsistency with the concept. The dissonant chords of modern music, the fragmentary narratives of modern literature, the harsh color contrasts in modern painting, and more broadly modern art's *indifference* towards the audience and the artist, are the manifestation of art's self-realization and at the same time the voice of the heterogeneous other—the remembrance of the suffering inflicted on nature. Art, on its own terms, stands on the side of the victim.

5. In this way, Adorno manages to combine aesthetic formalism with social and historical critique. He preserves aesthetic autonomy while characterizing aesthetic experience as something serious rather than neutral or merely pleasurable. Aesthetic experience is not simply the harmonic experience of the sensually enjoyable. It is not meant to *give* us something but to be an *animating* experience of contradiction and self-limitation. Yet, it also brings pleasure and happiness: the pleasure of discovering something other than the ordinary, something not yet completely taken or domesticated, something like "fresh snow".

Keywords: Autonomy, Aesthetic Experience, Aesthetic Theory, Dialectic of Nature and Art.

مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۰۵ eISSN: ۲۴۷۶-۶۰۳۸ ISSN :۱۷۳۵-۳۲۳۸

حکمت و فلسفه

دورهٔ ۲۰، شمارهٔ ۷۹، پاییز ۱۴۰۳، صص ۳۳-۶۰

wph.atu.ac.ir

DIO: 10.22054/wph.2024.79431.2241

دیالکتیک هنر و طبیعت: تجربه‌ی زیبایی‌شناختی نزد آدورنو[1]

ساره امیری* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، ایران

امیر مازیار استادیار فلسفه‌ی هنر، دانشکده‌ی علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، ایران.

چکیده

بنا بر نظریه‌ی زیبایی‌شناختی آدورنو، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تجربه‌ی منحصربه‌فرد و متفاوتی است که، برخلاف تجربه‌ی مسلط درون کلیت اجتماعی، مبتنی بر سلطه نیست و سوژه به‌طور ابزاری با ابژه مرتبط نمی‌شود بلکه در آن جذب یا با آن ادغام می‌شود. آدورنو نخستین کسی نیست که تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را این‌گونه توصیف می‌کند. با این‌حال، آنچه در اندیشه‌ی او جدید است این است که این قابلیتِ جذب‌شدگی و گشودگی در برابر ابژه را همچون یک حالت یا رفتار اصیلِ سرکوب‌شده در رابطه‌ی سوژه با طبیعت توضیح می‌دهد و این‌گونه آن را بدل به مقوله‌ای انتقادی می‌کند. هدف این مقاله آن است که با توضیح و مستدل-ساختن این ایده‌ی محوری نشان دهد که چگونه آدورنو از طریق صورت‌بندی رابطه‌ای دیالکتیکی میان هنر و طبیعت موفق می‌شود به نحوی خاص فرمالیسم زیبایی‌شناختی را به‌نقد اجتماعی و تاریخی پیوند زند و در عین حفظِ ایده‌ی خود آیینی، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را از چیزی هم‌پایه‌ی بازی یا سرگرمی بدل به تجربه‌ای خطیر و انتقادی سازد.

واژه‌های کلیدی: تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، دیالکتیک هنر و طبیعت، نظریه‌ی زیبایی‌شناختی، خود آیینی، آدورنو.

---

۱. این مقاله مستخرج از رساله‌ی دکتری نویسنده‌ی اول تحت عنوان *تعارض خودآیینی و زمینه‌مندی در هنر با تاکید بر زیبایی‌شناسی انتقادی آدورنو* است.

* **نویسندهٔ مسئول:** saareh.amiri@gmail.com

مقدمه

از زمان یونان با ستان، و به دنبال تمایز میان تخنه[۱] و فوزیس[۲]، هنر به نحوی از انحاء همچون چیزی متمایز از طبیعت و در تقابل با آن تعریف شـده اسـت. آدورنو نیز در همین مسـیر، اسـاس هنر را تشـکیل حوزه‌ای مسـتقل از طبیعت می‌داند. هنر همچون چیزی سـاختگی از قلمرو طبیعت خارج می‌شود و به این معنا متضاد هر چیزی است که صرفاً داده‌شده[۳] است. درک موضع تقابلی هنر در نسبت با طبیعت دشوار نیست و به گفته‌ی آدورنو «هرکسی که این را تجربه نکرده باشد متحجر است، درست مثل کسی که به دیدن نمایشی می‌رود و پس از آن درباره‌اش به زمان گذشـته حرف می‌زند، چنانکه گویی رویدادی واقعی بوده اسـت» (Adorno, 2018: 89). با این‌حال، آدورنو در چارچوبی هگلی ادعا می‌کند که هنر فقط طی یک فرآیند تاریخی طولانی توانسـت مفهوم خود را تماماً محقق سـازد. زمانی که در عصـر مدرن، همزمان با خود آیینی سـوژه، خودش را از بند سـنت و همه‌ی نقش‌های تعیین شده برای آن و به‌طورکلی طبیعت رها ساخت. زمانی که بنا بود فقط از قوانین درونی خودش پیروی کند و برای اولین بار ماهیت تقابلی خود، یعنی نفی طبیعت، را به‌تمامی آشـکار سـازد. با این‌حال، در این صـورت‌بندی، این نفی یک نفی دیالکتیکی اسـت. از سویی، هنر در تضاد کامل با طبیعت قرار می‌گیرد، اما از سوی دیگر با آن وساطت می‌شود و به آن اشاره می‌کند. آدورنو در جمله‌ای متناض‌نما می‌گوید: «هنر در مقام متضاد طبیعت ... صدای طبیعت می‌شود»؛ «هنر در مقام متضاد طبیعت تجلی طبیعت در جهانی می‌شود که طبیعت خود را از طریق فرآیندی بازگشت‌ناپذیر بیگانه می‌سازد» (Adorno, 2018: 90).

هدف ما در این مقاله این است که این ایده‌ی محوری را که به اندیشه‌های آدورنو درباره‌ی «تجربه‌ی زیبایی‌شـناختی» گره می‌خورد مسـتدل و تدقیق سـازیم و نشـان بدهیم که چگونه آدورنو با برقراری رابطه‌ای متقابل میان طبیعت و هنر موفق می‌شود به نحوی خاص فرمالیسم زیبایی‌شـناختی را به نقد اجتماعی پیوند زند و به تجربه‌ی زیبایی‌شـناختی خصـلتی انتقادی

---

۱. Techne

۲. Phusis

۳. Given

ببخشد. برای این منظور، نخست در بخش اول، پس از توضیحی اجمالی درباره‌ی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، روایتی از نظریه‌ی معرفت‌شناختی آدورنو و مفهوم تجربه نزد او به‌دست می‌دهیم تا وجه ممیز تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را روشن کنیم، و سپس در دو بخش بعدیِ «تجربه‌ی زیبایی‌شناختی از طبیعت» و «تجربه‌ی هنری» تلاش خواهیم کرد نسبت دیالکتیکی هنر و طبیعت را نزد آدورنو به زبانی روشن بازسازی و مستدل سازیم. انجام این کار همچنین مستلزم ارائه‌ی روایتی از نسبت میان زیبایی‌شناسی آدورنو با زیبایی‌شناسی کانت و هگل خواهد بود.

آدورنو آرای خود درباره‌ی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی و نسبت میان طبیعت و هنر را مشخصاً در کتاب *نظریه‌ی زیبایی‌شناختی* (۱۹۷۰) بسط داده است و لذا بازسازی ایده‌ی او در این مقاله متکی است بر این کتاب و نیز *درسگفتارهایی در زیبایی‌شناسی* (۱۹۵۸-۱۹۵۹) که صورت مکتوب درسگفتارهای او درباره‌ی نظریه‌اش است و در حکم مقدمه‌ای بر کتاب نخست. این کتاب از مهمترین و همزمان پیچیده‌ترین آثار او است که هرگز به پایان نرسید. زبان غامض و استعاری آدورنو، شکل و محتوای نامنسجم کتاب و نیز ترجمه‌ی دیرهنگام آن به انگلیسی (۱۹۹۷) همه باعث شدند تا مدت‌ها این کتاب و سهم مهم آن در زیبایی شناسی مغفول بماند یا به ایده‌هایی کلی و مبهم از آن بسنده شود. با این‌حال، در دو دهه‌ی اخیر مطالعات تأثیرگذاری در این حوزه انجام شده است که کوشیده‌اند ایده‌های آدورنو در این کتاب را با قرار دادنشان در چارچوب‌های پساکانتی و پساهگلی توضیح دهند و آرای او را، بعضاً با کاربستشان بر آثار هنری مشخص، قابل‌فهم‌تر و روشن سازند. از جمله‌ی مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از نوشته‌های ج. م. برنشتاین،، اسپن همر، پتر هاندال، اون هولت، ریموند گویس و لمبرت زویدوارت که یا به *نظریه‌ی زیبایی‌شناختی* به‌طور کلی پرداخته‌اند (گویس، هاندال) یا به مضامین و مفاهیم مشخصی مانند نسبت هنر و عقلانیت (برنشتاین)، میمسیس و خودآیینی (همر)، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی (هولت) و غیره در آن. این مقاله به‌طور کلی خود را همراستا با همین مسیر تعریف می‌کند و می‌کوشد *نظریه‌ی زیبایی‌شناختی* را در چارچوب رابطه‌ی هنر با طبیعت و در نسبت با زیبایی شناسی کانت و هگل بخواند. با اینکه هر یک از این متفکران به نحوی از انحاء به موضوعاتِ مطرح‌شده در این مقاله پرداخته‌اند اما نوشته‌های معدودی مشخصاً به مسئله‌ی رابطه‌ی هنر و طبیعت از منظر تجربه‌ی زیبایی‌شناختی پرداخته‌اند. دو مورد مهم، بخشِ «امر زیبا و امر والا:

زیبایی‌شناسی طبیعت» در کتاب همر و مقاله‌ی «مفهوم زیبایی طبیعی نزد آدورنو: یک بازنگری» نوشته‌ی زویدوارت است.

تجربه‌ی زیبایی‌شناختی

بنا بر *نظریه‌ی زیبایی‌شناختی* آدورنو، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تجربه‌ی منحصربه‌فرد و متفاوتی است که، برخلاف تجربه‌ی مسلط درون کلیت اجتماعی، مبتنی بر سلطه نیست و سوژه به‌طور ابزاری با ابژه مرتبط نمی‌شود بلکه در آن جذب یا با آن ادغام می‌شود. تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تجربه‌ای است که در آن ابژه نه برای دیگری یا وسیله‌ای برای هدفی بیرونی بلکه غایتِ تجربه است. به گفته‌ی او، تجربه‌ی هر اثر هنری تجربه‌ی «جهان، باری دیگر» است، یعنی جهانی که اهداف بی‌واسطه، یا آنچه آدورنو «اصل واقعیت»[1] می‌خواند، از آن حذف شده‌اند. آدورنو نخستین کسی نیست که تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را این‌گونه توصیف می‌کند. بسیاری از زیبایی‌شناسان (از جمله زیبایی‌شناسان تحلیلی کلاسیک مانند بل، بولو، سیبلی و دیگران) به تأسی از کانت، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را نوعی تجربه‌ی آزاد و بی‌علاقه توضیح داده‌اند. با این‌حال، آنچه در اندیشه‌ی او جدید است این است که این قابلیتِ جذب‌شدگی و گشودگی در برابر ابژه را همچون یک حالت یا رفتار اصیلِ سرکوب‌شده در رابطه‌ی سوژه با طبیعت توضیح می‌دهد و این‌گونه آن را بدل به مقوله‌ای انتقادی می‌کند. به گفته‌ی او، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی مجالی فراهم می‌کند برای «آن انگیزه‌ها، اشکال رفتاری و احساساتی که در غیر این صورت قربانی عقلانیتی شده‌اند که همراه با کنترل طبیعت می‌آید» (Adorno, 2018: 19).

پیش از اینکه این ایده‌ی آدورنو را توضیح دهیم، نخست لازم است فهمی از برنامه‌ی معرفت شناختی‌اش داشته باشیم و ببینیم که تجربه‌ی زیبایی شناختی برای او دقیقاً بدیل چه نوع تجربه‌ای است. به باور آدورنو، نظام‌های معرفت‌شناختی مدرن، از تجربه‌گرایی تا ایدئالیسم کانتی، عموماً مدافع توصیفی از رابطه‌ی سوژه و ابژه‌اند که در آن سوژه عاملی است که، اگر نگوییم خود جهان، دست‌کم تجربه‌ی ما از جهان را می‌سازد. در این روایت، سوژه از طریق نظام‌های ذهنی‌ای که مقدم بر درگیری با ابژه مقرر می‌کند در پی کسب

---

۱. Reality Principle

معرفت به ابژه اســـت و جهان را از طریق ســـازگارکردن آن با مفاهیم درک می‌کند[۱]. به گفته‌ی آدورنو، این نشـان‌دهنده‌ی گرایش چنین نظام‌هایی به سـرکوب و طرد امر جزئی به نفع مقولات کلی است که خود تجلی فلسفیِ صورتی از عقلانیت است که کل زندگی اجتماعی مدرن را می‌سازد. عقلانیتِ تعیین‌کننده‌ی این نظام‌ها عقلانیت محاسباتی و ابزاری اســـت که چیزها را ذیل مفاهیم و دســـته‌ها و کلیاتِ دیگر می‌گنجاند و همزمان به آن‌ها از منظر نیاز و میل می‌نگرد. در مثالی ســـاده، چیزها را برحســـب ارزش مبادله یا آدم‌ها را مثلاً برحسب زبان و قومیت و مانند شان برچسب می‌زند و آن‌ها را به نمونه‌های صرفی از یک مفهوم تقلیل می‌دهد. عقلانیت ابزاری خودش را در شـکل عام کالا نشـان می‌دهد و به باور آدورنو پیامدهای هولناکی به همراه داشـته اسـت. پیامد آن به‌طورکلی محروم‌شـدن عقل از بازاندیشی انتقادی، استثمار طبیعت و نیز دیگرآیینی خودِ سوژه است چراکه عقلانیت فقط در تلاش برای پاسـخگوییِ عینی به ابژه‌ی عقلانی اسـت که به حرکت در می‌آید و سـوژه فقط وقتی می‌تواند خودآیین باشد که از طریق دیگری خودش که شانی هم‌پایه‌ی او دارد، این استقلال را کسب کند. به‌عبارت دیگر، «سوژه هر چه بیشتر خود را مسلط و در تقابل با ابژه تعریف کند، بیشتر شبیه به آن ابژه‌ای می‌شود که آن را از معنای درونی‌اش تهی ساخته است» (Wilson, 2007: 18).

محور نقد آدورنو این اســـت که واقعیتِ مادی پیچیده‌تر از افکار و مفاهیمی اســـت که برای توصیف آن در دسترس داریم. واقعیت با کلمات و اندازه‌گیری‌ها و مفاهیم و مقولاتی که در بهترین حالت تخمین واقعیت‌اند و افکاری‌اند که بنیان اجتماعی دارند یا تصاویری از پدیدارها هسـتند، به چنگ نمی‌آید. و از این رو می‌نویسـد: «هر کسـی که امروز فلسـفه را حرفه‌ی خود برمی‌گزیند باید نخست آن توهمی را کنار بگذارد که تلاش‌های فلسفی قبلی کارشـــان را با آن آغاز کردند: یعنی اینکه قدرت تفکر برای فراچنگ‌آوردن تمامیت امر واقع کافی است» (آدورنو، ۱۳۸۶: ۳۳).

---

۱. برای مطالعه‌ی بیشتر درباره‌ی مفهوم تجربه نزد آدورنو نگاه کنید به:

O'Connor, B. (2013). *Adorno*, Routledge, Pp. 54-86.

O'Connor, B. (2004). "Adorno and the Problem of Givenness," *Revue Internationale de Philosophie*, 227, Pp. 85-99.

اوکانر، برایان. (۱۴۰۰). *دیالکتیک منفی آدورنو*، ترجمه‌ی آرام مسعودی، تهران: نشر سیب سرخ.

ایده‌ی خودِ آدورنو از تجربه تحت تأثیر ایده‌ی هگل از تجربه به‌عنوان رابطه‌ای سازنده و تکاملی میان سوژه و ابژه است. هگل، برخلاف روایت‌های فوق، استدلال می‌کند که تجربه فرآیندی از دگرگونیِ فکری است که در آن بنیانِ تعهداتِ سوژه نسبت به مفاهیم سنجیده می‌شود، نابسندگی مفاهیم برملا می‌گردد و در این مسیر سوژه دانش خود را برای همخوان‌شدن با ابژه تغییر می‌دهد و به سمت درک بهتری از خویش و ابژه حرکت می‌کند. در این صورت‌بندی، تجربه یک فرآیند تحلیل مفهومی محض نیست، بلکه بعدی عملی دارد که در آن سوژه با تجربه‌کردنِ ابژه شیوه‌ی فهم خویش را از درکِ حقیقت ابژه ناتوان می‌یابد و از مفهوم‌پردازی‌های محدودش درباره‌ی آن فراتر رود (نگاه کنید به O'Connor, 2013: 60-85). تحت تأثیر این ایده‌ها، آدورنو تجربه را فعالیتی دوسویه و تحول‌آفرین می‌داند که نقطه‌ی عطف آن مواجهه‌ی سوژه با حدود و نابسندگی‌های مفهوم است. با این‌حال، او معضلی در اندیشه‌ی هگل می‌بیند. معضل هگل این است که این وجه انتقادیِ اندیشه، که در آن تناقضِ درونی مفهوم افشاگر نقصانش است، بر مبنای این امر پیش‌داوری می‌شود که ابژه مجبور به این‌همانی با مفهوم است و درنهایت دانش به جایی می‌رسد که، به گفته‌ی هگل، «دیگر لزومی نمی‌بیند از خودش فراتر برود» (Hegel, 2018: 80). این در حالی است که برای آدورنو تجربه التزامِ توقف‌ناپذیر و همیشگیِ سوژه به درک ابژه است، و نه محصورکردن آن. به‌عبارت‌دیگر، به باور آدورنو، مفهوم به ابژه نزدیک می‌شود اما ابژه همیشه چیزی افزون بر آن دارد و تجربه‌ی اصیل ما را از شکاف بین این دو و لزوم بازاندیشی آگاه می‌سازد.

بر همین اساس، هدف آدورنو تأکید بر نقشِ ضروری ابژه در تجربه و خصلت تقلیل‌ناپذیر آن است که در عمل جز با وارونه‌سازی سوبژکتیویسم مدرن ممکن نمی‌شود. یعنی با بنیانگذاری فلسفه بر مبنای برنهاده‌ی «تقدم ابژه[1]». بر اساس این برنهاده، فروکاستن ابژه‌ها به مفاهیم ناممکن است و باید شرحی از تجربه عرضه شود که جزئیت تقلیل‌ناپذیر ابژه و نیروی دگرگون‌کننده‌ی آن را به رسمیت می‌شناسد؛ تجربه‌ای که مستلزم ارتباط سوژه با ابژه است، بی‌آنکه ابژه هرگز به مفاهیم پیش‌ساخته درباره‌ی آن تقلیل پیدا کند. آدورنو می‌خواهد نشان بدهد که سوژه تجربه‌ی تنانه‌ای دارد که ورای مفاهیم است. به

---

۱. Priority of the Object

عبارت دقیق‌تر، می‌خواهد نشان بدهد که تجربه‌ی فیزیکی یا حسانی سوژه از جهان موجب درگیری او با جزئیت محض اشـیاء می‌شـود که مفهوم‌پردازی به‌تنهایی از تبیین‌اش ناتوان اسـت (نگاه کنید به اوکانر، ۱۴۰۰: ۸۸–۱۲۰). در چارچوب این صـورت‌بندی، تجربه‌ی زیبایی شناختی، چه از طبیعت باشد چه از هنر، مجالی است برای همین تجربه؛ تجربه‌ای که ارتباط میان سوژه و ابژه در آن مبتنی بر سلطه نیست و جزئیت ابژه درون شبکه‌ای از مفاهیم منحل نمی شود. آدورنو ارزش تجربه‌ی زیبایی شناختی را همین می‌داند که ما را از شکاف بین مفهوم و ابژه در پیچیدگی‌اش آگاه می‌سـازد و «از شـر شـیوه‌ی سـرکوبگرانه‌ی تجربه‌کردن جهان خلاص می‌شـود» (آدورنو، ۱۳۸۲: ۹۱). با این مقدمه، حال بر تجربه‌ی زیبایی‌شناختی دقیق‌تر می‌شویم.

تجربه‌ی زیبایی‌شناختی از طبیعت

آدورنو برای توضیح خصلت متمایز تجربه‌ی زیبایی شناختی نخست به سراغ زیبایی طبیعی می‌رود. او ایده‌ی خود را از خلال نقد تصـور هگل از زیبایی طبیعی و به‌طور کلی‌تر، تفوقِ هنر بر طبیعت در زیبایی‌شناسی پساکانتی پیش می‌برد. در زیبایی‌شناسی کانت طبیعت نقش پررنگی داشت و برخی از مهم‌ترین تعاریف زیبایی‌شناختی مرتبط با زیبایی طبیعی بود. پس از آن، با هگل زیبایی‌شناسی به سمت یک زیبایی‌شناسی محتوامحور چرخش کرد و عوض شرایط صوری زیبایی بر محتوای روحانی آن تأکید شد. در این زیبایی شناسی، برخلاف یک زیبایی‌شناسی صوری، جایی برای طبیعت باقی نماند. به باور هگل، طبیعت سطحی‌ترین بروز ایده است و نقشی در خودتصدیق‌گری[۱] و خودتحقق‌بخشی[۲] سوژه‌ی خودآیین ندارد. طبیعت از خلال روح سـوبژکتیو گذر نکرده اسـت و در بهترین حالت، روح را در غیریتِ آن نشـان می‌دهد. به همین ترتیب، زیبایی طبیعی به دلیل بی‌واسـطگی‌اش زیبایی‌ای اسـت فقط برای دیگری، برای ذهنی که آن را درک می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، زیبایی طبیعت انتزاعی اسـت و نظم آن نظمی نیسـت که حاکی از وجود روح باشـد بلکه از بیرون بر آن تحمیل می شود. در مقابل، هنر ارزشمند و معنادار است چراکه آگاهانه برای هدفی ساخته شده یعنی روحانی است. هنر تجلی ذهنیت آزاد است و سوژه از طریق آن می‌تواند از خود

---

۱. Self-affirmation

۲. Self-actualization

به‌عنوان موجودی آزاد شـناخت حاصـل کند. در این صـورت‌بندی، زیبایی طبیعی چیزی «پیشـازیبایی‌شـناختی» و ناقص اسـت و این وضـعیت فقط زمانی می‌تواند مغلوب شـود که طبیعت از طریق هنر بدل به تجلی بیرونیِ روح گردد. هگل می‌نویسد:

«زیبایی هنر از زیبایی طبیعت برتر اسـت چراکه زیبایی هنر آفریده‌ی روح و بازآفرینی زیبایی ا ست ... حتی یک فکر بد که از مخیله‌ی انسان می‌گذرد از یک فرآورده‌ی طبیعت برتر است، چون در اندیشه همیشه روح و آزادی جای دارد ... والایی روح و زیبایی هنری آن در مقایسـه با طبیعت صـرفاً یک برتری اعتباری نیسـت، بلکه تنها روح اسـت که حقیقتاً امری راسـتین و همه‌شـمول اسـت.. بنابراین، هر چیز زیبا تنها زمانی حقیقتاً زیباسـت که ... پرداخته‌ی روح باشـد. بدین معنا که زیبایی طبیعت ... نوعی تجلی نارسـا و ناکامل اسـت» (هگل، ۱۳۷۸: ۲۳۹).

به گفته‌ی آدورنو، ا ساس انتقاد هگل به طبیعت و زیبایی طبیعی بر تعریف‌ناپذیری‌اش یا آنچه آدورنو وجه «گریزان»[1] یا «گذرا»ی[2] آن می‌خواند اسـتوار اسـت. طبیعت و زیبایی طبیعی نامتعین‌اند و تن به مفهوم‌پردازی عام نمی‌دهند و بنابراین مادون هنراند که پیشـاپیش پاسـخگوی چنین تعریفی اسـت. چنانکه هگل می‌گوید: «آدمی در برابر زیبایی طبیعت احساس می‌کند که با کیفیت نامتعین و فاقد معیاری سروکار دارد. شاید از همین روست که کشـش چندانی ندارد تا آن را بررسـی کند» (هگل، ۱۳۸۷: ۲۳۹). عدم تعین زیبایی طبیعی مثلاً در این واقعیت آ شکار ا ست که تمام بخش‌های طبیعت و همه‌ی د ست ساخته‌های بشر که بدل به بخشی از طبیعت شده‌اند می‌توانند زیبا بشوند و اصولاً نمی‌شود در طبیعت زیبا و زشت را از هم متمایز کرد. بااین‌حال، به باور آدورنو، درست همین خصلت گریزان، همین وجهی که کاملاً به چنگ نمی‌آید و نمی‌تواند مفهوم‌پردازی شـود، نقطه‌ی قوت زیبایی طبیعی و از قضا اصل اساسی هنر و تجربه‌ی آن است. او می‌نویسد:

«زیبایی طبیعی درنتیجه‌ی تسلط فزاینده‌ی مفهوم آزادی و کرامت سوژه از زیبایی‌شناسی کنار گذاشـته شـد ... مطابق این مفهوم، هیچ‌چیزی در جهان ارزش توجه ندارد مگر آنچه سـوژه‌ی خودآیین باید قدردانش باشـد. بااین‌حال، حقیقت این آزادی برای سـوژه همزمان

---

۱. Elusive

۲. Ephemeral

اسارت است: اسارت دیگری ... پیدا است که هگل حساسیت لازم برای تشخیص این امر را نداشت که تجربه‌ی حقیقی هنر بدون تجربه‌ی آن بعد گریزان، که نامش (زیبایی طبیعی) محو شده بود، ممکن نیست» (Adorno, 2002: 62-3).

چنانکه در مقدمه دیدیم، طبیعت برای آدورنو به غیریتی اشاره دارد که فراتر از شیوه‌ی پدیدار شدن خود وجود دارد و قابل‌تقلیل به حساسیت سوژه نیست. طبیعت فقط تا حدی با سوژه معین می‌شود و این‌همانی‌اش با مفاهیم غیرممکن است. با این‌حال، طبیعت با تاریخ و انسان نیز وساطت می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، از سویی طبیعت در نسبت سلبی با انسان، یعنی همچون دیگری آن، تعریف می‌شود و از سوی دیگر، درون فرآیندهای تاریخیِ تولید ادغام می‌شود و درواقع ممکن نیست همچون «طبیعت اولیه» تجربه بشود. خصلت دوگانه‌ی طبیعت خود را در تجربه‌ی زیبایی طبیعی متجلی می‌سازد. از سویی، در تجربه‌ی زیبایی‌شناختی از طبیعت، بنا به تعریف، طبیعت همچون چیزی برای خود پدیدار می‌شود. طبیعت، وقتی که زیبا نگریسته شود، همچون «ابژه‌ی کنش» درک نمی‌شود، یعنی در خدمت لذت یا انتفاع سوژه نیست یا بنا نیست نیاز یا میلی را برآورده سازد. این برای آدورنو بدین معنا است که با کنار رفتن میل و خواست ما خودِ طبیعت کیفیات بیانگرانه‌ای را آشکار می‌کند. زیبا و مالیخولیایی و غیره می‌شود و گویی مستقل از ما چیزی برای گفتن دارد. به کلام خود آدورنو، زیبایی طبیعی «پدیدار چیزی به لحاظ عینی معنادار» است (Adorno, 2018: 52)؛ زیبایی طبیعی در این است که چیزی که تقلیل‌پذیر به انسان نیست خود را «بیان می‌کند» نه اینکه تحت مفهوم عمل کند. از همین رو است که زیبایی طبیعی تعریف‌ناپذیر است و تجربه‌ی آن، به گفته‌ی آدورنو، منجر به‌حکم نمی‌شود. این نسبتی تماماً متفاوت با طبیعت است که در آن طبیعت نه همچون چیزی منفعل که همچون نیرویی فعال ظاهر می‌شود؛ همچون یک سوژه که معنا از آن برمی‌خیزد.

از سوی دیگر، زیبایی طبیعی امری تاریخی است. چنانکه آدورنو می‌گوید: «در هر تجربه‌ی زیبایی‌شناختی خاصی از طبیعت، کلیت اجتماعی است که منزل دارد» (Adorno, 2002: 68). زیبایی طبیعی خود محصول تسلط بر طبیعت است. تا زمانی که طبیعت از انسان‌ها قدرتمندتر بود، تا زمانی که بشر در کشمکشی کور با طبیعت بود و نسبت به آن آزاد نبود، اصلاً نمی‌شد زیبایی طبیعت را درک کرد. درک زیبایی طبیعی فقط زمانی ممکن شد که انسان‌ها در فاصله‌ی امنی از طبیعت قرار گرفتند که به آن‌ها اجازه داد قدرت

طبیعت را در مقایسه با قدرت عقل بنگرند. به‌عبارت‌دیگر، زیبایی طبیعی در جهانی به وجود آمد که بافت اجتماعی چنان گسترش یافته بود که تضاد با آن، یعنی چیزی که کاملاً تحت تسلط قرار نگرفته و رام نشده بود، برای اولین بار زیبا درک شد. و به همین ترتیب، «تنها کشف اصل ذهنیت به‌عنوان چیزی نامتناهی بود که اجازه داد انسان‌ها با کیفیات نامتناهی مشابهی که در طبیعت بود احساس خویشاوندی کنند» (Adorno, 2018: 54).

آدورنو این خصلت دوگانه را به کمک امر والای[1] کانت، مشخصاً والای پویا[2]، توضیح می‌دهد با این تفاوت که برخلاف او والا را نه احساسی صرفاً ذهنی بلکه کیفیتی در خودِ طبیعت می‌داند. در صورت‌بندی کانت، والا احساسی است که ما در برابر پدیده‌های طبیعی‌ای چون طوفان‌های عظیم و آتشفشان‌ها و صخره‌های بلند و مانندشان تجربه می‌کنیم. والا متضمن دو لحظه‌ی متفاوت است. نخست، این پدیده‌ها به ما احساس ناتوانی و عجز می‌دهند. آن‌ها همچون نیروهایی سهمناک ظاهر می‌شوند و ما توانایی‌مان برای مقاومت در برابرشان را اندک احساس می‌کنیم. با این‌حال، این به‌تنهایی موجب احساس والایی نمی‌شود. «کسی که بترسد به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند درباره‌ی والا در طبیعت داوری کند، همان‌طور که کسی که اسیر امیال و ذائقه باشد نمی‌تواند درباره‌ی زیبا داوری کند» (کانت، ۱۳۹۲: ۱۷۹). در عوض، والا نیازمند این است که در فاصله‌ای امن شاهد قدرت‌نمایی طبیعت باشیم. اگر صخره‌ها بر سرمان نریزند و در محاصره‌ی بادها و گدازه‌ها نباشیم، مجال می‌یابیم قدرت طبیعت را در برابر قدرت عقل بنگریم. در این لحظه، جهان حسانی کوچک می‌شود و عقل معیاری غیرحسانی به‌دست می‌دهد. درواقع، والا محصول مقاومت انسان در برابر طبیعت است که بر برتری نهایی عقل اندیشه می‌کند. نیروی طبیعت همزمان که ما را «به‌مثابه‌ی موجوداتی طبیعی» وادار می‌کند ناتوانی‌مان را تصدیق کنیم، قدرتی را بر ما مکشوف می‌سازد که می‌توانیم خود را مستقل از طبیعت و برتر از آن داوری کنیم. در خوانش خاص آدورنو، والا پیشاپیش هر دو وجه زیبایی طبیعی را در خود گنجانده است. از سویی، والا تجربه‌ی غیریت طبیعت و متضمن چیزی مثل سازگاری یا خویشاوندی سوژه با دیگری او است. و از سوی دیگر، والا از اساس به سلطه بر طبیعت گره می‌خورد. در این

---

۱. Sublime

۲. Dynamic Sublime

صـورت‌بندی، احسـاس اَلمی که با والا همراه اسـت (کانت آن را ناشـی از عدم توافق قوا می‌داند) حاصل مواجهه‌ی سوژه با دیگریِ سرکوب‌شده است.

به‌طور خلاصه، به باور آدورنو، از سویی در طبیعت عنصری هست که از ما قوی‌تر است و به ما اجازه نمی‌دهد زیبایی طبیعی را مفهوم‌پردازی کنیم. اما از سـوی دیگر، مهار طبیعت و از بین رفتن وحشت آن، خودآگاهی انسان را بیدار کرد و موجب شد نوعی قرابت دوم یا آشتی نمادین با طبیعت حاصـل گردد. بر همین اسـاس، تجربه‌ی زیبایی طبیعی تجربه‌ای متعارض است. دیالکتیکی است میان تابعیت و مقاومت، ترس و آزادی، ناتوانی و کنترل که کانت در امر والا آن را ترسـیم کرده اسـت. برای آدورنو، تجربه‌ی زیبایی طبیعی همزمان که تجربه‌ی آشتی بالقوه و نویدبخش آزادی است، تجربه‌ی رنج هم هست. از سویی، طبیعت آزادانه خود را *به ما* عرضـه می‌کند و انسـان، ولو موقتاً، از «هدف حفظ خویش» فراتر می‌رود و از سـوی دیگر، مواجهه با دیگریِ ناهمسـان، شـکسـتِ روح را یادآوری می‌کند. یادآوری می‌کند که آشتی برخلاف تصور هگَل محقق نشده است و مفهوم و شهود متحد نشده‌اند. بدین معنا است که آدورنو زیبایی طبیعی را «صدای طبیعت سرکوب‌شده» توصیف می‌کند[۱].

تجربه‌ی اثر هنری

خصـلت دوگانه‌ی طبیعت متناظر می‌شـود با خصـلت دوگانه‌ی هنر. هنر به‌عنوان چیزی ساختگی، درعین‌حال حاوی عنصری طبیعی و تقلیل‌ناپذیر به نیت انسانی است، یا به گفته‌ی آدورنو «همزمان چیزی ساخته‌ی بشر نیست» (Adorno, 2002: 70). عنصر طبیعی هنر را نباید به‌سـادگی در شـکل تقلیدِ هنر از طبیعت فهمید. آدورنو تأکید دارد که «هنر زیبایی طبیعی، و نه طبیعت، را تقلید می‌کند» (Adorno, 2002: 71).

چنانکه دیدیم، برای آدورنو، تفکر این‌همانی یا عقلانیت ابزاری عقلانیتی اسـت که در آن معنای چیزها با معنای کاربردی و ابزاری‌شـان یکی می‌شـود و بیرون‌کشـیدن معنا تحت تأثیر روبنایی است که چیزها بنا است با آن مطابق باشند. هنر به‌واسطه‌ی تکنولوژی سهمی در کنترل بر طبیعت داشته است و لذا بخشی از این گرایش کلی است. اما همیشه وجه دیگر

---

۱. برای مطالعه‌ای بسیار خوب درباره‌ی مفهوم امر والا نزد آدورنو که این بخش با نیم‌نگاهی به آن نوشته شـده اسـت نگاه کنید به:

Hammer, E. (2015). *Adorno's Modernism: Art, Experience, and Catastrophe*, Cambridge University Press, pp. 86-130.

را نیز داشته است چراکه پیشاپیش در نسبتی سلبی با واقعیت قرار می‌گیرد. هنر طی فرآیندی تاریخی خودآیین می‌شود و شکل چیزی «مطلق و بدون غایت» به خود می‌گیرد و بنابراین با عقلانیت ابزاری ناسازگار یا بدل به «دیگری آن و نوعی مقاومت در برابرش» می‌شود. آدورنو می‌نویسد: «منطق اثر هنری هیچ ارتباطی با منطق معمول مفهوم ندارد و نیز نباید به‌عنوان یک منطق علی-مکانیکی فهمیده شود. بلکه منطق اثر هنری منطقی *منحصربه‌فرد* است، بافته‌ای از معنا که انگیزش درونی دارد» (Adorno, 2018: 19). این بدین معنا است که اثر هنری تصویری از معناداری را پیش می‌گذارد که غیرابزاری است و از درون خودِ ابژه بیرون می‌آید. بر همین اساس، بنای تجربه‌ی هنری، مانند تجربه‌ی زیبایی طبیعی، بر این استوار است که چیزی مستقل از سوژه از جانب خود «سخن می‌گوید» و همچون نیرویی فعال ظاهر می‌شود. آدورنو این ایده را به‌کمک مفهوم «میمسیس[1]» توضیح می‌دهد.

برای آدورنو، میمسیس به‌طورکلی عبارت است از «فعالیت شبیه ساختن خود به چیزی دیگر یا جذب و ادغام‌شدن در ابژه؛ فعالیتی که در آن سوژه خودش را مطابق چیزی می‌کند که او نیست». این نقطه‌ی مقابل فعالیت مفهومی یا فرافکنی است که در آن سوژه سعی می‌کند چیزها و محیط اطراف را شبیه به خود سازد. مفهوم اولیه‌ی میمسیس در *دیالکتیک روشنگری* طرح می شود. در اینجا میمسیس قابلیت اصیلی است که در آن انسان با تقلیدِ عناصر رازآمیزی از طبیعت آغاز به درک جهان و کنترل طبیعت می‌کند. برای مثال، خود را شبیه به اهریمن‌هایی می‌کند که از آن‌ها می‌ترسد یا حیواناتی را نقاشی می‌کند که قصد شکارشان را دارد تا به آن‌ها نزدیک‌تر شود. این رفتار که نوعی مشارکت فعال در جهان است و در آن سوژه از طریق آشنایی یا خویشاوندی با طبیعت خود را شکل می‌دهد رفته‌رفته تغییر می‌کند و درنهایت عصر روشنگری میمسیس را با فعالیت‌های مفهومی جایگزین می‌سازد، فعالیت‌هایی که در آن‌ها معنای چیزها نه از تعامل عامل با جهان که از درون عاملان برمی‌خیزد و طبیعت از هرگونه معنای درونی تهی می‌شود. آدورنو در *نظریه‌ی زیبایی‌شناختی* میمسیس را به هنر مرتبط می‌کند و هنر را «پناهگاه» آن می‌خواند. به‌عبارت‌دیگر، «میمسیس بعدی از رفتار طبیعی انسانی است که خاستگاهش مقدم بر قلمرو زیبایی‌شناختی است اما فقط در این قلمرو است که ظاهراً به شکلی دست‌نخورده باقی‌مانده

---

۱. Mimesis

اســت» (نگاه کنید به O'Connor, 2013: 149-154). در این صــورت‌بندی، هنر هم به لحاظ فعالیت هنرمند هم به لحاظ فعالیت مخاطب بنیادی میمتیک دارد و این‌گونه در پیوندی نزدیک با طبیعت قرار می‌گیرد.

الف) تجربه‌ی هنرمند: چنانکه بسیاری گفته‌اند، فرآیند خلاقانه‌ی هنر چندان تحت قاعده در نمی‌آید. نمی‌توان قانون مشخصی را برای این فرآیند به دست داد یا آن را تماماً با قوانین آموخت. هنر به‌معنای مرسومِ کلمه روشمند و پیش‌بینی‌پذیر نیست و برنامه‌ریزی و کنترل تام برنمی‌تابد. برخلاف کانت که از این امر نتیجه می‌گیرد که هنر محصــولِ نبوغ اســت[1]، آدورنو ابهام فرآیند خلق هنر را به معنایی محصــولِ عاملیتِ ماده می‌داند. او ایده‌ی «هنرمند به‌عنوان خالق مطلق» را رد می‌کند و نبوغ را ایدئولوژی جامعه‌ای توصــیف می‌کند که «می‌کوشد هنر را مستقل از فکر و تلاش و تنش تعریف کند» (Adorno, 2018: 33)[2].

خلاقیت هنری فعالیتی اســت که در آن ســوژه در نوعی ارتباط ســازنده‌ی متقابل با ابژه قرار می‌گیرد. ابژه‌ی فرآیندِ خلاق واقعیتی نیست که فقط درون این فرآیند با شد و وجودی مستقل نداشته باشد. برای مثال، آدورنو پیشرفت تاریخی موسیقی را در قالب پرسش‌هایی صورت‌بندی می‌کند که آهنگسازان با آن مواجه می‌شدند یا به‌گفته‌ی خودش «پرسش‌هایی که ماده به‌شکل مسائلی درون‌ماندگار» پیش می‌گذاشت (Adorno, 2002b: 399). پیشینیانشان موادی را پیش روی‌شان می‌گذاشتند که دیگر نمی‌توانست مناسب باشد. شکل‌های قبلی موسیقی دوره‌ی خود را طی کرده بودند یا شــکســت خورده بودند. آهنگســازان در مواجهه با این چالش‌ها به دنبال مسیرهایی جدید بودند و موسیقی را از طریق موادِ همان الگوهای مسئله‌دار فراتر از آن‌ها بردند. به‌عبارت‌دیگر، ماده‌ی موسـیقی یک پدیده‌ی آکوسـتیکِ صـرف نیسـت بلکه خودْ سـاختاری درونی دارد؛ ویژگی‌ها، محدودیت‌ها، تنش‌ها، مطالبات یا گرایش‌هایی را نشـان می‌دهد چراکه محصـولِ رسـوبِ فعالیت‌های خلاقانه‌ی معین اسـت. بنابراین، سـوژه نمی‌تواند یگانه عامل مؤثر

---

۱. کانت می‌نویسد:

> «نبوغ قریحه‌ای اســت برای تولید که هیچ قاعده‌ی معینی نمی‌توان برای آن به‌دســت داد؛ یعنی قابلیتی صــرف برای چیزی که بتوان آن را طبق قاعده‌ای فرا گرفت نیست ... نبوغ نمی‌تواند شرح یا به‌طرز علمی توضیح دهد که محصــولاتش را چگونه تولید می‌کند بلکه به‌مثابه‌ی طبیعت قاعده می‌بخشــد. از این روســت که خالق محصــولی که آن را مدیون نبوغ خویش اســت خود نمی‌داند که ایده‌هایش چگونه در او پیدا شــده‌اند؛ و نیز قدرت آن را ندارد که چنین ایده‌هایی را به میل یا از روی نقشــه تدبیر کند و در قالب دســتورالعمل‌هایی به دیگران انتقال دهد» (کانت، ۱۳۹۲: ۲۴۴).

۲. برای مطالعه‌ی بیشتر نگاه کنید به درسگفتارِ دوم ۱۹۵۸ آدورنو.

باشد. او باید از قوانین تحولی پیروی کند که در ماده‌ی موسیقی نهفته‌اند و «درگیر تصمیم‌هایی می‌شود که درون خودِ فعالیت خلاق همچون میراث‌های مسئله‌دار سنت متأخر او قرار گرفته‌اند» (O'Connor, 2013: 165-6). در این سیاق، آهنگساز خوب کسی است که به بهترین نحو می‌تواند مضامینِ بالقوه‌ی ماده‌ی موسیقی را بسط بدهد—با این‌حال، این را نباید تطبیق دادن خود با زور و اجباری بیرونی فهمید. چنانچه هنرمند قدرت‌های خلاقانه را تماماً پرورش بدهد، این بدین دلیل است که او ماده‌ی هنری، یعنی فعالیت‌های مرتبط، انتظارات و ترجیحاتِ زیبایی‌شناختی و غیره، را تماماً درونی کرده و بنابراین واکنشِ خودانگیخته‌ی او به ماده به نحوی طبیعی در جهتِ گرایشِ خودِ ماده پیش می‌رود.[۱]

بر این اساس، خلاقیت هنری مستلزم نوعی کناره‌گیری سوبژکتیو و وارد شدن سوژه به رابطه‌ای است که در آن مطالبات و الزامات ابژه را دنبال می‌کند. با این‌حال، فقط در عصر مدرن بود که هنر به‌مثابه‌ی هنر بنیان میمتیک‌اش را محقق ساخت. با رهایی هنر و هنرمند از نقش‌ها و کارکردهای پیشین، تنها راه ممکن پیش‌رفتن با امکانات خود ماده و رسانه‌ی هنر بود، یعنی تلاش برای بیرون‌کشیدن آن عینیتی از ماده که زمانی از طریق فرم‌های مستقرِ دیکته‌شده به هنرمندان تضمین می‌شد. آدورنو می‌نویسد:

> «این وجه از طبیعت، این وجه از آنچه کاملاً به چنگ نمی‌آید... این وجه میمتیک... از خلال فرآیندی دشوار و طولانی گذر کرده است تا اصلاً خود را متجلی سازد. به یک معنا، می‌توان گفت که رهایی این وجه محصولی متأخر است و در پایان فرآیندی تاریخی در هنر روی داده است ... گویی احیای آنچه می‌توان صدای طبیعت نامید در پیوند با این فرآیندِ تمایزگذاری[۲] است. این بدین معنا است که هنر فقط وقتی می‌تواند صدای طبیعت بشود که قابلیت نهایت خاص‌بودگی[۳] را داشته باشد، قابلیت آنچه هنوز از طریق تحمیل‌های عمومی‌سازی آسیب ندیده است» (Adorno, 2018: 120-1).

حال فعالیت هنری فقط با دنبال‌کردن قانونِ هنر ممکن بود. گشوده‌بودن بر امکانات

---

۱. برای مطالعه درباره‌ی این تطابق میان آزادی سوبژکتیو و ضرورت ابژکتیو در تجربه‌ی هنری نگاه کنید به Geuss, 2005: 161-183.

۲. Differentiation

۳. Specificity

ماده‌ی هنر چیزی بود که برای هنرمند ضرورت داشت. او باید ماهیت متمایزِ رسانه‌های هنر و خصلت تقلیل‌ناپذیرشان را کندوکاو می‌کرد و اثرش را با نظر به حدودوثغور صوری و الزامات بازنمودیِ متمایز رسانه می‌آفرید[1]. مثلاً نقاشی‌ای می‌آفرید که رسانه‌ی تقلیل‌ناپذیر نقاشی یعنی یک سطح تختِ پوشیده از رنگ را برجسته می‌ساخت (آنچه نقاشی تقلیدی و واقع‌گرا پنهان کرده بود). شاعران و معماران و نمایش‌نامه‌نویسان مدرن باید رسانه‌ی ذاتی این فرم‌های هنری را کشف می‌کردند تا با فهمیدن قانون درونی‌شان بتوانند آن‌ها را آزادانه کنترل کنند و شکل دهند. آن‌ها خودِ رنگ و صدا و کلمه را می‌کاویدند و این‌گونه می‌شد که، به لطف فعالیت‌های خودشان، چیزی را تجربه می‌کردند که نمی‌توانستند پیش‌بینی کنند و آن را شکل نداده بودند. شوئنبرگ تجربه‌ی مدنظر آدورنو را توصیف می‌کند وقتی می‌نویسد که «آهنگ‌ساز با همان اولین نت‌ها وارد شکلی از الزام می شود. او با این نقطه‌ی شروع خود را متعهد می‌کند که هم آنچه را وضع کرده است دنبال کند و هم تنش‌های نهفته در آن وضع‌کردن را. او با وارد شدن به شکلی از الزام با همان نت اول، در رابطه‌ی بی‌وقفه‌ای از دادن و گرفتن قرار می‌گیرد» (Adorno, 2018: 281).

روتکو نیز توصیف مشابهی از تجربه‌ی شخصی‌اش در نقاشی به‌دست می‌دهد: «باید بسیار صمیمی و انسانی باشم. با نقاشی‌کردن تصویری کوچک خودت را بیرون از تجربه‌ات می‌گذاری... اما وقتی که تصویر بزرگی را نقاشی می‌کنی، تو درون نقاشی هستی. چیزی نیست که تو به آن حکم کنی» (به نقل از Bernstein, 1996: 1).

ب) تجربه‌ی مخاطب: وجوه میمتیک و طبیعی هنر در تجربه‌ی اثر هنری از این هم آشکارتر است. ما در مواجهه با اثر هنری، چیزی را تجربه می‌کنیم که مستقل از ما همچون کلیتی معنادار پدیدار می‌شود. درواقع اساس تجربه‌ی هنری، مانند تجربه‌ی زیبایی طبیعی، تجربه‌ی معنا همچون چیزی عینی است. تجربه‌ای است که در آن ما آنچه اثر می‌گوید را همچون چیزی می‌فهمیم که او به ما می‌گوید نه چیزی که ما بر آن فرا افکنده‌ایم. و آدورنو

---

۱. به ادعای گرینبرگ، ویژگیِ اساسی پروژه‌ی مدرن این بود که هر کاربستِ فرهنگی خاص، و از آن جمله فرم‌های هنری منفرد، می‌بایست خودنقادانه در جستجوی ماهیت متمایز خود برآید و بکوشد خصلت بی‌همتای آن را کشف کند. او می‌نویسد: «به زودی معلوم شد که قابلیت‌های بی‌همتا و خاص هر هنر در چیزی نهفته که خاصِ ماهیت رسانه‌ی آن است. وظیفه‌ی خودنقادی، پالایش هر هنر از تمامی تأثیراتی بود که شاید از رسانه‌های هنری دیگر به وام گرفته باشد. بدین ترتیب، هر هنری «خالص» می‌نمود و در «خلوص» خود، معیارهای کیفیت و نیز استقلال خود را تعیین می‌کرد (Greenberg, 1995: 120).

می‌گوید که «کسی که این تجربه‌ی آزدی در برابر ابژه، این تجربه‌ی فراموش‌کردن خود را نداشته باشد، هیچ ایده‌ای ندارد از آنچه هنر است» (Adorno, 2018: 52). این ویژگی در تجربه‌ی آثار مدرن صریح می‌شود. اثر مدرن با گسستن از هر ربط و پیوندِ ظاهری با جهان بیرون، تجربه‌ای را عرضه می‌کند که در آن معنا فقط از خودِ رنگ و کلمه و صدا برمی‌خیزد و ابژه در جزئیت محض آن همچون چیزی بااهمیت تجربه می‌شود. برای مثال، ما در برابر آثار مارک روتکو (نگاه کنید به *تصویر* شماره‌ی ۱) پهنه‌های عریضی از رنگ را می‌بینیم که هیچ چیزی را تصویر نمی‌کنند و به هیچ چیزی دلالت ندارند. آن‌ها آثاری تماماً برای خود هستند و درعین‌حال احساس می‌کنیم قصد و منظوری دارند. یا تابلوهای دکونینگ (نگاه کنید به *تصویر* شماره‌ی ۲)، تلاش ما برای بیرون‌کشیدن منشأ معناداری را بی‌ثمر می‌کنند. آن‌ها فاقد مرکز یا نظرگاه‌اند، وحدتشان را فقط از طریق کلیتِ بوم‌ها به دست می‌آورند و خودانگیختگی‌ای دارند که به نظر می‌رسد خارج از اراده‌ی دکونینگ است. یا در نمونه‌ای رادیکال‌تر، *نقاشی‌های سیاه* راینهارت را در نظر آورید (نگاه کنید به *تصویر* شماره‌ی ۳) که چیزی نیستند جز بوم‌هایِ مرتفع و عریضِ یک‌دست سیاه به تعبیر خودش «نقاشی‌هایی بی‌علقه اما خودآگاه که از هیچ‌چیزی جز هنر مطلع نیستند» (به نقل از Bruns, 2008: 234) نقاشی‌هایی که عینیتشان را درست از طریق پس‌زدنِ هر نوع محتوا و مقاومت در برابر هرگونه انتزاعی‌سازی به‌دست می‌آورند. این آثار شعار نمی‌دهند، چیزی را اعلام نمی‌کنند و منجر به حکم نمی‌شوند، بلکه معنای خود را از نوعی انضمامیت و نزدیکی به ذاتی دارند که بر سازوکارهای انتزاعی‌کننده‌ی حکم دسترس‌پذیر نیستند. خودِ آدورنو آثار مانه را مثال می‌زند:

> «آثار مانه جهان بیگانه‌شده را درون سازوبرگ‌های حسانیِ ادراک می‌گنجانند. ابژه‌هایی که مانه برای این هدف انتخاب می‌کند *تصویر* فاحشه‌هایی است که نشانگر این بیگانگی اجتماعی‌اند... اما مضحک است که بگوییم مانه نقاشی اجتماعی است که رذالت‌های شهر را نشان می‌دهد، چراکه این عنصرِ بیگانه درست با نزدیک‌شدن به ما جاذبه ایجاد می‌کند. فقط در وحدتِ خاص رنگ‌ها است که چیزی تهدیدکننده و ترسناک و شیطانی، از طریق تندی تضادها، بیان می‌شود و درعین‌حال همچون چیزی مثبت مثل خوشبختی یا نشاط تجربه می‌شود... مضحک خواهد بود که آن را به حکمی تقلیل دهیم. مثلاً اینکه از سویی شهر جذاب است و از سوی دیگر در جهان بسیار بدی زندگی می‌کنیم. هر چنین حکمی نه‌تنها غلط است بلکه تماماً ناسازگار است با اثر

هنری که ذات آن درست در این واقعیت نهفته است که هیچ چنین حکم غیرمبهمی را نمی‌شناسد» (Adorno, 2018: 342-3).

۱. مارک روتکو (۱۹۵۲). بی‌نام. موزه‌ی هنر مدرنِ نیویورک.

۲. ویلیام دکونینگ (۱۹۷۶). بی‌نام ۱۶. مجموعه‌ای خصوصی.

۳. اد راینهارت (۱۹۶۶). از مجموعه‌ی نقاشی‌های سیاه. موزه‌ی هنر مدرنِ نیویورک.

بنابراین، تجربه‌ی اثر هنری مدرن تجربه‌ی جزئیت معنادار ا ست. آنچه آن‌ها «می‌گویند» منوط به جزئیاتِ رنگ‌ها و کلمه‌ها و صداها و روابط آن‌ها با رنگ‌ها و کلمه‌ها و صداهای دیگر اســت که با هیچ تعریف و حکم معینی به چنگ نمی‌آید. آثار مدرن فقط درصــدد این‌همانی با خود شان هستند. بسیار کم به ما می‌گویند و درعین‌حال بر ما مسلط می شوند. در تجربه‌ی این آثار، هیچ‌چیزی را که فکر می‌کردیم می‌خواهیم یا شاید بخواهیم نمی‌یابیم. و اگر آن‌ها اهمیتشان را فقط از خودشان دارند، پس اهمیت داشتن می‌تواند ریشه در چیزی «گذرا» و «متناهی» و «گریزان» داشته باشد. این تجربه نشان می‌دهد که معنا بدون قیدوشرط فقط از نیت و خواســت و میل انســان و یا قراردادهای مســتقر برنمی‌خیزد بلکه در جزئیات حســانی، ماده و طبیعت، نیز حاضــر اســت و از همین رو ســوژه را از محدودیت خود آگاه می سازد[۱]. سوژه بیش از هرجا در تأثیرات غیرمنتظره و پیش‌بینی‌ناپذیر آثار مدرن ا ست که به این محدودیت آگاه می‌شــود و علاقه‌ی آدورنو به آثار نوآورانه از همین جا می‌آید. آدورنو لحظه‌ی گذار از تجربه‌ی غیرمیمتیک به تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را «لحظه‌ی شوک» می‌خواند. برای او، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی در گسست از آن چیزی نهفته است که انتظارش می‌رود. او می‌نویسد:

«شــوکی که آثار هنری مهم ایجاد می‌کنند... لحظه‌ای اســت که دریافت‌گر خود را فراموش می‌کند و درون اثر ناپدید می‌شود. دریافت‌گران موقعیت‌شان را از دست می‌دهند. امکان حقیقت... ملموس می شود... تجربه‌ی هنر چیزی بیش از تجربه‌ی ذهنی ا ست. فوران عینیت به درون آگاهی ذهنی اســت.... لحظه‌ی انحلال «من» اســت که در لرزیدن از محدودیت و تناهی‌اش آگاه می‌شود... او برای لحظاتی به‌طور واقعی از امکان کنار گذاشتن حفظ خویش آگاه می‌شود» (Adorno, 2002: 245).

پیداســت که در اینجا عنصــر کلیدی تجربه‌ی زیبایی‌شــناختی لذت نیســت، بلکه لرز یا بی‌قراری یا احاطه‌شــدگی[۲] اســت: «دیگر هماهنگی نیست که در هنر پدیدار می‌شــود؛ حال کانون قدرتش منحصــراً در تناقض و ناهمخوانی[۳] اســت» (Adorno, 2002: 84). چنانکه

---

۱. نگاه کنید به Bernstein, 1996 که در آن نویسنده این ایده‌ی «جزئیت معنادار» را با نظر به آثار اکسپر سیونیسم انتزاعی شرح‌وبسط می‌دهد.

۲. Being overwhelmed

۳. Dissonance

آمد، زیبایی طبیعی مرتبط با والا است و از این رو، آثار هنری موفق، اگر بنا است تقلید زیبایی طبیعی باشند، باید عنصری از والایی در خود داشته باشند. آثار هنری بزرگ از سویی، از طریق فرم و ساختار یا به‌طورکلی روح، توانایی مقاومتِ ما در برابر جهان مشروط و وجود صرف را به آگاهی می‌آورند. اما مهم‌تر از آن، قرابت سوژه با طبیعت را نیز یادآوری می‌کنند، احساسی را که در آن سوژه می‌تواند محدود و شکننده و میرا باشد. به همین ترتیب، آدورنو تجربه‌ی اثر هنری را تجربه‌ی «خوشبختی» و «رنج» توأمان توصیف می‌کند. اثر هنری در یک آن به نحوی دراماتیک وضع موجود را که وضعیت عام برای دیگری بودن است، معکوس می‌کند و ما از طریق روح احساس می‌کنیم از جهان آن‌گونه که هست قوی‌تریم. اما آگاهی به امکان آزادی و تجربه‌ی اتوپیا همیشه مقارن است با تجربه‌ی گسست و آگاهی به تحقق‌نیافتن واقعی آزادی و آشتی‌نیافتن امر عام و امر خاص. ناهمخوانی و ناهماهنگی آثار مدرن، تجلی این تناقض و صدای دیگریِ ناهمسان و طبیعت سرکوب‌شده است.

جمع‌بندی

۱. آدورنو، تحت تأثیر کانت، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را تجربه‌ای بی‌علاقه و آزاد می‌داند که در آن «اصل واقعیت» به حالت تعلیق درمی‌آید. «اصل واقعیت» همان اصل این‌همانی است که امور خاص را ذیل امور عام قرار می‌دهد، ابژه‌ها را با مفاهیمی معین همسان می‌سازد و نیز معنای چیزها را پیشاپیش برحسب امیال و نیازها و کابردهای بیرونی‌شان معین می‌کند. در مقابل، اساس تجربه‌ی زیبایی‌شناختی بر غیراین‌همانی استوار است. تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تجربه‌ای است که در آن سوژه فارغ از هرگونه میل به دانستن یا دستکاری‌کردن، فقط بر این تأمل می‌کند که چیزها چگونه خود را بر او پدیدار می سازند. با این‌حال، زیبایی شناسی آدورنو، تحت تأثیر هگل، بنیادی عینی دارد بدین معنا که زیبایی را صرفاً از منظر رابطه‌اش با سوژه لحاظ نمی‌کند. برای آدورنو زیبایی قابل‌تقلیل به حساسیت سوژه یا چیزی صرفاً صوری نیست بلکه کیفیتی در خودِ طبیعت و ماده است. با لحاظ هردوی این ایده‌ها، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تجربه‌ای می‌شود که در آن ابژه خود را

مستقل از خواست ها و نیاز های ما و کاربرد های بیرونی‌اش بر ما عرضه می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تجربه‌ی دیدن و شنیدن و درک‌کردن زبانِ خود ابژه‌ها است و آدورنو امید دارد که زبان ابژه را از طریق زیبایی ترجمه کند.

۲. در اندیشه‌ی آدورنو، ابژه‌ها همواره استقلالی تعین‌بخش دارند. آن‌ها جزئیاتی تقلیل‌ناپذیر و افزون بر مفاهیم‌اند و این ناهمسانیِ با مفهوم را در تجربه‌های اصیل نشان می‌دهند، تجربه‌هایی که با یادآوری نابسندگیِ مفهوم موجب بازاندیشی انتقادی عقل می‌شوند. این نوع تجربه، در عصر این‌همانی و عقلانیت ابزاری، فقط درون قلمرو زیبایی‌شناسی است که یافت می‌شود. تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، با فاصله‌گیری از میل و علاقه، نشان می‌دهد که جزئیات حسانی می‌توانند به‌خودی‌خود و به شکل مستقل وزن و اهمیت داشته باشند و بدین ترتیب در مقابل تجربه‌ی مسلط و در جانب چیزی قرار می‌گیرد که توسط سازوکارهای انتزاعی‌سازی سرکوب شده است.

۳. آدورنو زیبایی طبیعی و هنر را عمیقاً به هم مرتبط می‌داند و معتقد است که، دست‌کم در تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، هیچ تمایز بنیادینی نیست میان آنچه با طبیعت داده شده و آنچه توسط انسان‌ها ساخته شده است. برای او، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی از طبیعت تجربه‌ی نزدیکی و فاصله‌ی توأمان است. با حذف علاقه و میل، طبیعت کیفیات بیانگرانه و مفهوم‌ناپذیرش را به ما عرضه می‌کند و ما محتوایی را در آن باز می‌شناسیم که نتیجه‌ی سرشت قائم‌به‌ذات طبیعت است. بااین‌حال، محتوای بیانگرانه‌ی طبیعت خنثی و ثابت نیست بلکه پژواک رسوب تاریخ در طبیعت است. زیبایی طبیعی از سویی، نشانگر وضعیت دست‌نخورده‌ای است فراتر از خودتصدیق‌گری سوژه‌ی خودآیین و از سوی دیگر نیازمند چارچوبی از کنترل و تسلط است بدین معنا که طبیعت فقط در وضعیت مغلوب و در چشم سوژه‌ی خودآیین و مسلط بر طبیعت است که می‌تواند ابژه‌ی ادراک زیبایی‌شناختی باشد. بدین ترتیب، تجربه‌ی زیبایی طبیعی تجربه‌ی مقاومت و تابعیت همزمان است. زیبایی طبیعی همزمان افزون بر ما و فقط برای ما است.

۴. زیبایی طبیعی همچون یک زبان به هنر وارد شده و فقط در این معنا است که می‌توانیم ابهام و عدم قطعیت هنر را درک کنیم. عنصر طبیعی هنر هم در فعالیت هنرمند و هم در فعالیت مخاطب تجربه می‌شود. هنرمند یگانه عامل مؤثر در خلق هنر نیست بلکه الزامات و محدودیت‌ها و مقتضیات ماده‌ی هنر را دنبال می‌کند. در این فعالیت، ماده مجال می‌یابد خودش را از طریق سوژه بیان کند و سوژه نیز خود را در سطوح مختلفی به ابژه نزدیک و مرتبط می‌سازد. همچنین،

تجربه‌ی مواجهه با اثر هنری، تجربه‌ی درک معنا همچون چیزی عینی و تقلیل‌ناپذیر است. با این‌حال، هنر فقط در عصر مدرن توانست بنیاد طبیعی‌اش را محقق سازد. هنر مدرن کاربردی برای جامعه ندارد و نیاز نیست در خدمت نیازهای بیرونی باشد. این هنر فقط بر خود ماده تأمل می‌کند و مجالی برای جزئیت معنادار می‌شود. جزئیت خود را از طریق روح اعلام می‌کند و ناهمخوانی‌اش با مفهوم را به تجربه می‌آورد. ناهماهنگی موسیقی مدرن، روایت‌های گسیخته‌ی ادبیات مدرن، تضادهای رنگیِ نقاشی مدرن و به‌طورکلی رویگردانیِ آثار مدرن از مخاطب و هنرمند، تحقق ذات هنر و همزمان صدای دیگریِ ناهمسان و یادبود رنجی است که بر طبیعت تحمیل شده است. هنر از این حیث که هنر است در جانب قربانی قرار می‌گیرد.

۵. بدین ترتیب، آدورنو موفق می‌شود به نحوی خاص فرمالیسم زیبایی‌شناختی را به نقد اجتماعی و تاریخی پیوند زند و در عین حفظِ ایده‌ی خودآیینی، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را از چیزی هم‌پایه‌ی بازی یا سرگرمی بدل به تجربه‌ای خطیر سازد. تجربه‌ی زیبایی‌شناختی صرفاً نمی‌تواند تجربه‌ی هماهنگِ امر حسانیِ لذت‌بخش باشد. این تجربه بنا نیست چیزی به سوژه بدهد بلکه بنا است تجربه‌ی تناقض و مجالی برای آگاهی انتقادی باشد. با این‌حال، لذت و خوشی را نیز به همراه دارد؛ لذت یافتن چیزی غیر از امر همیشگی، چیزی که هنوز گرفته نشده، چیزی که هنوز اهلی نشده، «چیزی شبیه به برف تازه».

تعارض منافع

تعارض منافع ندارد.

ORCID

Sareh Amiri https://orcid.org/0000-0002-6181-6279
Amir Maziar https://orcid.org/0000-0002-3108-760X

فهرست منابع

آدورنو، تئودور. (۱۳۸۲). "نظریه‌ی زیبایی‌شناختی" در *زیبایی‌شناسی انتقادی*، ترجمه‌ی امید مهرگان، تهران: انتشارات گام نو.

آدورنو، تئودور. (۱۳۸۶). "فعلیت فلسفه" در *علیه ایدئالیسم*، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران: انتشارات گام نو.

اوکانر، برایان. (۱۴۰۰). *دیالکتیک منفی آدورنو*، ترجمه‌ی آرام مسعودی، تهران: نشر سیب سرخ.
کانت، ایمانوئل. (۱۳۹۲). *نقد قوه‌ی حکم*، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.
هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش. (۱۳۸۷). *مقدمه های هگل بر پدیدارشناسی روح و زیبایی‌شناسی*، ترجمه‌ی محمود عبادیان، تهران: نشر علم.
Adorno, T.W. (2002). *Aesthetic Theory*, Tr. Hullot-Kentor, R., London and New York: Continuum.
Adorno, T.W. (2002b). *Essays on Music*, Tr. Gillespie, S., California: University of California Press.
Adorno, T.W. (2018). *Aesthetics*, Tr. Hoban, W., Cambridge: Polity Press.
Bernstein, J. (1996). "The death of sensuous particulars: Adorno and abstract expressionism," *Radical Philosophy*, 76, Pp. 7-18.
Bruns, Gerald L. (2008). "On the Conundrum of Form and Material in Adorno's Aesthetic Theory," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66, Pp. 225-235, doi.org/10.1111/j.1540-6245.2008.00305.x
Geuss, R. (2005). "Art and criticism in Adorno's aesthetics" in *Outside Ethics*, Princeton: Princeton University Press.
Greenberg, C. (1995). "Modernist Painting" in A. Neil and A. Ridley (eds.) *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, London and New York: Routledge.
Hammer, E. (2015). *Adorno's Modernism: Art, Experience, and Catastrophe*, Cambridge: Cambridge University Press.
Hegel, G.W.F. (2018). *Phenomenology of Spirit*, Tr. Pinkard, T., Cambridge: Cambridge University Press.
O'Connor, B. (2004). "Adorno and the Problem of Givenness," *Revue Internationale de Philosophie*, 227, pp. 85-99. doi.org/10.3917/rip.227.0085
O'Connor, B. (2013). *Adorno*, London and New York: Routledge.
Wilson, R. (2007). *Theodor Adorno*, London and New York: Routledge.

References

Adorno, Theodor. (2003). "Aesthetic Theory" in *Critical Aesthetics*. Translated by Omid Mehrgan. Tehran: Gam-e-No Publications. [In Persian]

Adorno, Theodor. (2007). "The Actuality of Philosophy" in *Against Idealism*. Translated by Morad Farhadpour. Tehran: Gam-e-No Publications. [In Persian]

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (2008). *Hegel's Introductions to the Phenomenology of Spirit and Aesthetics*. Translated by Mahmoud Ebadian. Tehran: Elm Publications. [In Persian]

Kant, Immanuel. (2013). *Critique of Judgment*. Translated by Abdolkarim Rashidian. Tehran: Ney Publications. [In Persian]

O'Connor, Brian. (2021). *Adorno's Negative Dialectics*. Translated by Aram Masoudi. Tehran: Sibe Sorkh Publications. [In Persian]

استناد به این مقاله: امیری، ساره و مازیار، امیر، دیالکتیک هنر و طبیعت: تجربه‌ی زیبایی‌شناختی نزد آدورنو، *حکمت و فلسفه*، ۲۰ (۷۹)، ۳۳-۶۰.

DIO: 10.22054/wph.2024.79431.2241

Hekmat va Falsafeh is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.