How to Cite This Article : Saboonchi, A., Taheri, S., (2024). "The Aesthetics of the Sublime in Theodor Adorno's Thought". *Kimiya-ye-Honar*, 13(50) : 19-35.

The Aesthetics of the Sublime in Theodor Adorno's Thought

Ali Saboonchi*

Sadreddin Taheri**

Received : 29.04.2023

Accepted : 06.03.2024

10.22034/13.50.19

Abstract

The sublime is one of the most important moments in Adorno's aesthetics and has a special place in his understanding of modern art. Adorno's thinking is such that each of his concepts are combined several times in the context of an inquiry-like and dialectical method of connection and disconnection, to provide a multi-layered and complex intellectual system around that subject. Of course, this does not provide a complete definition of the problem, because he believes that any kind of final solution will be a step in the direction of totalitarianism. Based on this, the present article has focused on recovering the possibilities and strains of the concept of the sublime in Adorno's direct and indirect contributions, especially in works such as *Aesthetic Theory* and *Negative Dialectics*, in order to achieve a comprehensive understanding of its intertwining with other key philosophical and aesthetic concepts of his thought. This path starts from Adorno's reconceptualization of the traditional sublime and specifically Kantian's attitude and extends to its limits in relation to the inconsistencies of modern art and the realization of artistic truth. Adorno, when confronted with an authentic and autotelic work of art, talks about a truth that goes beyond the range of philosophical concepts and is associated with the concept of "non-identity". In this article, we will see that, what paves the way for such a truth, is sublime. This qualitative research has a descriptive-analytical and text-oriented approach and is based on Adorno's most important texts about art and aesthetics, as well as his other philosophical writings that can open a path to understanding his artistic ideas.

Key words: Aesthetics of the Sublime, Theodor Adorno, Non-identity, Modern Art

* Ph.D Candidate, Department of Art Studies, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. Email : alisaboonchi8@gmail.com

** Assistant Professor, Department of Art studies, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. (Corresponding Author) Email : s.taheri@aui.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

[DOI: 10.22034/13.50.19]

ارجاع به مقاله: صابونچی، علی؛ طاهری، صدرالدین ، (۱۴۰۳). «زیبایی‌شناسی امر والا در اندیشهٔ تئودور آدورنو». کیمیای هنر، ۱۳(۵۰): ۱۹-۳۵.

زیبایی‌شناسی امر والا در اندیشهٔ تئودور آدورنو*

علی صابونچی**

صدرالدین طاهری***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۰۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۶

10.22034/13.50.19

چکیده

امر والا یکی از دقایق پر اهمیت در زیبایی‌شناسی آدورنو و دارای جایگاهی ویژه در فهم او از هنر مدرن و همچنین محتوای معطوف به حقیقت هنر است. اندیشه‌ورزی آدورنو به گونه‌ای است که هر یک از مفاهیم وی در بستر روشی جستارگونه و دیالکتیکی در اتصال و انفصالی چندین باره به‌هم می‌آمیزند، تا منظومهٔ فکری چند لایه و پیچیده‌ای را پیرامون آن موضوع فراهم آورند؛ و البته این به معنای ارائهٔ تعریف یا طرحی تام و تمام از مساله نیست، چراکه به باور او هر نوع راه حل نهایی گامی در راستای تمامیت‌طلبی خواهد بود. بر این اساس نوشتار حاضر در وهلهٔ نخست به بازیابی امکانات و سویه‌های مفهوم امر والا در پرداخت‌های مستقیم و غیرمستقیم آدورنو، بالاخص در آثاری همچون نظریهٔ زیبایی‌شناسی و دیالکتیک منفی اهتمام ورزیده است، تا بتواند به درکی جامع از درهم تنیدگی آن با دیگر مفاهیم کلیدی فلسفی و زیباشناختی اندیشهٔ او دست یابد. این مسیر از بازمفهوم‌پردازی آدورنو پیرامون والای سنتی و مشخصاً نگرش کانتی آغاز می‌گردد و تا سرحدات آن در نسبت با ناسازگاری‌های هنر مدرن و تحقق حقیقت هنرمندانه امتداد می‌یابد. آدورنو در مواجهه با اثر هنری معتبر و خودآیین از حقیقتی سخن می‌گوید که از گسترهٔ ظرف مفاهیم و اندیشه‌ورزی فلسفی سرریز می‌کند و با مفهوم «نااین‌همانی» همبسته می‌گردد. در پژوهش پیش رو، خواهیم دید آنچه راهگشای چنین حقیقتی خواهد بود، امر والا است. این نوشتار کیفی، هدف توسعه‌ای و رویکرد توصیفی ـــ تحلیلی و متن‌محور دارد و مبتنی است بر متون پراهمیت آدورنو پیرامون هنر و زیبایی‌شناسی، و همچنین آن دسته از نوشتارهای فلسفیش که راهگشای فهم ایده‌های هنری وی هستند.

واژه‌های کلیدی: زیبایی‌شناسی امر والا، تئودور آدورنو، نااین‌همانی، هنر مدرن

*این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان «واکاوی انتقادی آثار نقاشان نسل اول مکتب لندن، بر اساس مفهوم امر والا در اندیشه‌های تئودور آدورنو» است که به راهنمایی نویسندهٔ دوم در دانشگاه هنر اصفهان انجام شده است.

**دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

Email : alisaboonchi8@gmail.com

***استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول).

Email : s.taheri@aui.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

[DOI: 10.22034/13.50.19]

مقدمه

ریشهٔ واژهٔ زیبایی‌شناسی esthé tique در زبان یونانی بازمی‌گردد به aísthēsis (ادراک حسی، احساس و حساسیت) و نیز aistheton (محسوس) و به طور دقیق‌تر، صفت aisthētikós (آنچه به وسیلهٔ حواس ادراک می‌شود) (سوانه، ۱۳۹۶، ص. ۱۶). این واژه را نخستین بار الکساندر باومگارتن[۱] در قرن هجدهم به معنای شناخت حاصل از راه حواس، یعنی همان معرفت حسی، به کار گرفت. او بعدها از این واژه در اشاره به ادراک زیبایی به کمک حواس، به‌ویژه توسط هنر بهره جست (گلدمن، ۱۳۹۵، ص. ۱۳۵). ایمانوئل کانت[۲] نیز در هر دو کتاب نقد عقل محض[۳] و نقد قوه حکم[۴] از واژهٔ «استتیک»[۵] استفاده کرده است؛ در نقد نخست در معنای استتیک استعلایی[۶] و توضیح آن‌که شهود چگونه به مفاهیم تبدیل می‌شوند، و در نقد سوم به معنایی زیباشناختی که دو سویه داوری امر زیبا[۷] و امر والا[۸] در آن به بحث گذاشته شده است (احمدی، ۱۳۸۹، ص. ۸۰). لذا زیبایی‌شناسی در معنای کلی آن به تمام فرایندهای ادراک حسی انسان – احساساتی از لذت و درد که به سادگی قابل تقلیل به مفاهیم عقلانی کاملاً تعریف شده نیستند – می‌پردازد؛ و در معنای محدود، به بحث از چگونگی ادراک و کم و کیف تأثرات حاصل از مواجهه با آثار هنری و همچنین اعیان طبیعی اشاره دارد. دوگانهٔ زیبا و والا در گسترهٔ مباحث زیبایی‌شناسی از بستر تفاوت‌ها و تمایزات همین کیفیات ادراکی آغاز می‌گردد.

علاوه بر زیبایی‌شناسی امر والا، این مفهوم در نسبت با عموم تجربه‌های انسانی، دلالت‌های گوناگونی را دربر می‌گیرد که علی‌رغم تفاوت‌های گسترده می‌توان وجوه اشتراک معناداری را نیز میان ایشان سراغ گرفت. امر والا اغلب به تجربه‌هایی اشاره دارد که ما برای توصیف آن‌ها از واژه‌هایی همچون عظیم، شکوهمند، نفس‌گیر، هراس‌انگیز، اضطراب‌آلود و برآشوبنده استفاده می‌کنیم. مواجهه با پدیده‌های طبیعی از کوه‌های سربه‌فلک‌کشیده، دریاهای خروشان و موج‌های عظیم گرفته تا بناهای شکوهمند تاریخی و حتی فجایعی که به دست بشر رقم خورده است، همچون لحظهٔ انفجار بمب اتم بر فراز هیروشیما و یا انبوه اجساد قربانیان آشویتس، حسی را در ما برمی‌انگیزد که می‌توان آن را والا نامید. فیلیپ شاو[۹] در کتاب امر والا سویهٔ درگیرکننده و مشترک چنین تجاربی را این‌گونه توصیف می‌کند: «هرگاه تجربه از حدود فهمِ متعارف بگریزد و قدرت ابژه یا رخداد چنان باشد که کلمات از بیان آن عاجز شوند، آن‌گاه احساس امر والا رقم خورده است. از این رو، امر والا محدودیت‌های فکر و زبان، و همچنین احساسی مبتنی بر آن‌که چه چیز ممکن است در ورای این حدود نهفته باشد را نشان می‌دهد» (Shaw, 2006, p. 3).

روش پژوهش و چارچوب نظری

نوشتار حاضر یک پژوهش کیفی با هدف توسعه‌ای است. پژوهش کیفی به تفسیر شرایط می‌پردازد و بر نقش محقق به منزلهٔ عنصری حیاتی در نتیجهٔ حاصل از تحقیق تأکید خاص دارد (گروت و وانگ، ۱۳۸۹، ص. ۸۸). پژوهش کیفی به پژوهشگر امکان آن را می‌دهد که با موضوع تعامل داشته باشد، برای گردآوری، تحلیل و تفسیر داده‌ها از روش‌های انعطاف‌پذیری استفاده کند و پدیده‌های مورد مطالعه را از دیدگاهی جامع بررسی نماید (حریری، ۱۳۹۰، ص. ۵۵). تحقیق توسعه‌ای، پژوهشی است که با هدف گسترش مرزهای دانش عمومی بشر صورت می‌گیرد، بنابراین هر موضوعی که در حوزهٔ علوم انسانی بتواند با شرح و تبیین به گسترش فهم ما از مسائل کمک نماید و وجوه ناشناختهٔ آن‌ها را روشن کند در زمرهٔ تحقیقات توسعه‌ای جای می‌گیرد (سرمد و دیگران، ۱۳۹۰: ۸۶).

نگارش این پژوهش به روش توصیفی – تحلیلی و با داده‌اندوزی از متون اصلی آدورنو در باب زیبایی‌شناسی، و همچنین بررسی اسنادی پژوهش‌های بنیادی پیشین انجام گرفته است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

[DOI: 10.22034/13.50.19]

پژوهشگر در تحقیقات توصیفی ویژگی‌ها و صفات، ماهیت، فرآیندها و روندها را مطالعه و در صورت لزوم ارتباط بین متغیرها را بررسی می‌نماید (حافظنیا، ۱۳۹۳، ص. ۶۹). تحقیق توصیفی ـ تحلیلی علاوه بر تصویرسازی آنچه هست، به تشریح و تبیین دلایل چگونگی و چرایی وضعیت مساله و ابعاد آن می‌پردازد. پژوهشگر برای توجیه دلایل نیاز به تکیه‌گاه استدلالی محکمی دارد. این تکیه‌گاه از طریق جستجو در ادبیات و مباحث نظری تحقیق و تدوین گزاره‌ها و قضایای کلی موجود نظیر قوانین و نظریه‌ها فراهم می‌شود (حافظنیا، ۱۳۹۳، ص. ۷۱).

به این ترتیب در ابتدا توصیف دقیق داده‌های گردآوری شده از منابع مورد بحث انجام شده و سپس برای دست‌یابی به هدف این پژوهش آن‌ها را در تحلیل و مطابقت با یکدیگر قرار می‌دهیم.

مبحث امر والا دو بند از کتاب نظریهٔ زیبایی‌شناسی[۱۱] تئودور آدورنو[۱۰] را افزون بر دیگر اشارات مختصر و پراکنده به خود اختصاص می‌دهد، و به مفهومی مهم و حیاتی در گسترهٔ زیبایی‌شناسی آدورنو بدل می‌گردد. بازمفهوم‌پردازی امر والا در جهت تحقق خوانشی بدیع از ناسازگاری‌های هنر مدرن و به طور کلی هنری خودآیین از یک سو، و پیوند آن با مقولاتی همچون «محتوای معطوف به حقیقت»[۱۲] و «اولویت ابژه»[۱۳] از سوی دیگر، این مفهوم را در جغرافیای اندیشهٔ آدورنو بسیار نیرومند و پربسامد نموده است. بر این اساس نوشتار پیش رو در ادامه تلاش دارد تا در پنج بخش به شرح و تحلیل سویه‌های مفهوم امر والا در منظومه‌های فکری آدورنو بپردازد.

پیشینهٔ پژوهش

در باب تحلیل و تفسیر نگرش آدورنو پیرامون امر والا، و همچنین کاربست آن در خوانش رویدادهای هنری، پژوهش‌هایی در متون غیرفارسی زبان انجام گرفته است که در ادامه به ذکر آنها خواهیم پرداخت:

آلبرشت ولمر[۱۴] در مقالهٔ «آدورنو، مدرنیته و امر والا» که در کتاب فعلیت آدورنو: جستارهایی انتقادی پیرامون آدورنو و تفکر پست‌مدرن (1997) منتشر شده؛ امکانات اندیشهٔ آدورنو در رابطه با مفهوم امر والا و تلاش وی برای خوانش مدرنیسم هنری ذیل این مفهوم را به بحث می‌گذارد. به باور او آدورنو مفهوم امر والا در صورت‌پردازی کانت به هنگام مواجهه انسان با اعیان طبیعیِ عظیم و قدرتمند را همچون پیشگویی می‌داند، که اکنون هنر مدرن به سبب ایجاد حس قدرتمندی از خشونت، شوک و برآشفتن ذهن مخاطب، در حال به ظهور رساندن آن است. در این رهگذر خودآیینی[۱۵] به مثابه درک سوژه از برتری خود نسبت به جهان تجربی به درون خود اثر هنری راه می‌یابد و زیبایی‌شناسی منفیِ اثر، امکانی می‌شود از تجربهٔ امر والا در ساحت هنر. ولمر در تلاش است تا نشان دهد سلبیت و مقاومت نهفته در مفهوم امر والا که در بستر خودآیینی هنر محقق می‌شود، امکانی است برای آشتی مجدد با حقیقت تا از این منظر خوانش خود از زیبایی‌شناسی آدورنو را بر رهگذر «خرد ارتباطی»[۱۶] هابرماس[۱۷] استوار سازد (Wellmer, 1997, pp. 118-121). او معتقد است نیچه[۱۸] و آدورنو هر دو حس آزادی و نگرش اخلاقی برآمده از تجربهٔ امر والای سوژهٔ کانتی را محصول نوعی توهم متافیزیکی و حاصل ایدئولوژی سرمایه‌داری به شمار می‌آورند؛ با این تفاوت که امید تحقق ایدهٔ حقیقت و آزادی از اندیشهٔ نیچه رخت برمی‌بندد، در حالی که آدورنو تلاش دارد این دو را در یک آرزوی آرمان‌شهری نجات بخشد. آشتی‌جویی نهفته در این امید، راهی می‌شود تا ولمر بر خوانش ارتباطی زیبایی‌شناسی امر والا از منظر آدورنو اصرار ورزد.

اسپن همر[۱۹] در مقالهٔ «لمس هنر: آدورنو و امر والا» (2000) به نقد خوانش ذکرشدهٔ پیشین از ولمر پرداخته و معتقد است، او همچون لیوتار[۲۰] این مفهوم را بر اساس پیش‌فرض‌های فلسفی خود و در الزامی نادرست به فلسفه آشتی‌جویانه[۲۱] مورد مطالعه قرار داده

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]
[DOI: 10.22034/13.50.19]

است. همر در مخالفتی آشکار با بازنگری کارکردگرایانه ولمر در گسترهٔ امکان معنای مشترک ارتباطی، مدعی می‌شود، ماتریالیسم استعلایی گشوده‌شده توسط اثر هنری به گونه‌ای ایده‌آل مفهوم امر والا را باز پیکره‌بندی می‌کند، اما نه به گونه‌ای ایده‌آلیستی همچون پیش‌بینی‌ای از احیای طبیعت در گسترهٔ روح و به معنای دقیق‌تر فراچنگ آوردن آن ذیل آگاهی؛ بلکه همچون درک آثار هنریِ شاخص، ما را به هم‌جواری آنچه که می‌توان آن را، عرضه‌داشتِ صرف امر حضور نامید، فرا می‌خواند (Hammer, 2000, p. 92).

همر همچنین در مقالهٔ دیگری با عنوان «زیبا و والا: زیبایی‌شناسی طبیعت» (2015)، نخست به طرح نگرش آدورنو پیرامون زیبایی‌شناسی طبیعت در مقایسه با ایده‌آلیسم آلمانی و سپس طنین اندیشه‌های خود آدورنو در نسبت با امر زیبا و والا می‌پردازد. او با تأکید بر تنش میان مفهوم خودآیینی با زیبایی‌شناسی طبیعت در فلسفهٔ ایده‌آلیست‌های آلمانی نشان می‌دهد که این نگرش به چه نحوی موجب سرکوب زیبایی‌شناسی طبیعت گردید، و نقد آدورنو چگونه امکانی را برای فراروی از این امر خواهد گشود. وی سپس با پرداختن به مفهوم میمسیس و اندیشه‌ورزی یگانه آدورنو پیرامون این مفهوم به امکان آن برای درک امر نااین‌همان در مواجهه زیبایی‌شناسانه با طبیعت پرداخته؛ و نتیجه می‌گیرد که رویکرد آدورنو به زیبایی‌شناسی طبیعت تمایل دارد تا تمایز سنتی میان امر زیبا و والا را از میان بردارد (Hammer, 2015, p. 46).

جین ری[۲۲] در کتاب ترس و امر والا در هنر و در نظریه انتقادی از آشویتس و هیروشیما تا یازده سپتامبر (2005) ذیل مقالهٔ «خوانشی از زلزله لیسبون: آدورنو، لیوتار و امر والای معاصر» به طرح نگرش آدورنو و لیوتار پیرامون امر والا، و همچنین ذکر اشتراکات و تفاوت‌های این دو متفکر در مواجهه با وقایع دهشتناک قرن بیستم می‌پردازد. او خاطرنشان می‌سازد که روزگاری مواجهه با قدرت یا عظمت طبیعت، تخیل را مقهور خود می‌ساخت و در ما هول و هراس برمی‌انگیخت. اما پس از آشویتس و هیروشیما چنین تأثرات والایی را باید در واکنش‌هایمان به این توانایی اثبات‌شده بشر برای خشونت ورزیدن بی حد و حصر و نظام‌مند سراغ بگیریم. پس از گذراندن چنین تاریخی، فجایعی که بشر موجباتش را فراهم کرده، به‌مراتب تهدیدکننده‌تر و والاتر از هر فاجعهٔ طبیعی باقی خواهند ماند (Ray, 2005, p. 19). ری زلزله لیسبون و تردیدهای برآمده در نگرش ولتر پیرامون جهان برساختهٔ عقلانیت و اخلاق را، به نفی اسطورهٔ پیشرفتِ روشنگری در اندیشهٔ آدورنو به هنگام مواجهه با فجایعی همچون هیروشیما و آشویتس پیوند می‌زند؛ و نتیجه می‌گیرد آنچه در اندیشه آدورنو طبیعت ثانی نامیده می‌شود و به مثابه فاجعهٔ تاریخی و اجتماعی، حیات انسان‌ها را مقهور خود می‌گرداند، و به مانند آشویتس تنها از دل یک توحش ساختاری سربرمی‌آورد، در نهایت ادعای والای سنتی مبنی بر جبران تهدیدات عظیم در درون یک خیر بزرگ‌تر را به کلی باطل می‌سازد.

کارولین گریتزنر[۲۳] در مقالهٔ «آدورنو، امر والا و اجرای زنده» (2016) باز مفهوم‌پردازی آدورنو از امر والا را موضوع بحث خود قرار داده، و نشان می‌دهد که وی چگونه به مانند دیگر متفکرین معاصر خود همچون لیوتار و دریدا به کشف امکاناتی نو در این مفهوم سنتی حوزهٔ زیبایی‌شناسی دست می‌زند. او اندیشه‌ورزی‌های آدورنو پیرامون امر والا را به مثابه نقدی اساسی بر ادعای کنترل و خودآیینی عقل قملداد می‌کند، و تجربهٔ حاصل از آن را منجر به آگاهی از «امر نااین‌همان» و «اولیت ابژه» می‌داند. در ادامه گریتزنر هنر اجرای فرانگو بی[۲۴] را به عنوان نمونه‌ای از مواجهه با امر والای تنانه قلمداد می‌کند. در این اجرا گویی سرحدات تجربه نشان داده می‌شود و نوعی از تمرکززدایی سوبژکتیو حاصل می‌گردد، که نتیجهٔ آن قرار گرفتن ما در معرض امر ناممکن و بی‌شکل است. به باور وی، نبود هر نوع نگرش آشتی‌جویانهٔ متافیزیکی در مفهوم امر والا نزد آدورنو، امکان دگرگونی تجربهٔ تحقیرآمیز سوژه در فرهنگ معاصر را فراهم می‌آورد (Gritzner, 2016, p. 1).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

[DOI: 10.22034/13.50.19]

در متون فارسی نیز پیوند والایی و حقیقت، و تأکید آدورنو بر هنر مدرن به مثابه گسترهٔ ظهور آن، محوریت طرح اشاراتی مختصر به این مفهوم را فراهم آورده است.

بابک احمدی در کتاب حقیقت و زیبایی (۱۳۸۹)، و در بخشی با عنوان نقد آدورنو از زیبایی‌شناسی، بیان می‌دارد که آدورنو چگونه در جستجوی پیوند هنر با حقیقت از زیبایی‌شناسی کلاسیک که بر فاصلهٔ حقیقت از زیبایی تأکید داشت، فراروی می‌کند؛ و پای در گسترهٔ والایی می‌نهد. احمدی بر همین اساس بر شاهد مثال آوردن آدورنو از هنر مدرن انگشت می‌نهد. هنری که از مفهوم‌سازی به سبب تأکید بر خودبنیادی هنر دوری می‌جوید، اما از راهی دیگر با حقیقت پیوند می‌یابد. «والایی اثر مدرن لحظه‌ای از حقیقت را آشکار می‌کند، مستقل از این که ما آن را بشناسیم یا نه، این لحظه‌ای است که فراتر از زیبایی می‌رود. این کار فلسفهٔ نفی‌کننده است که از مفاهیم سنتی فلسفهٔ هنر و از زیبایی و ذوق، چون شکل‌دهندگان به زیبایی‌شناسی، فراتر رود و به والایی رسد و این پیروزی بر زیبایی‌شناسی به گونه‌ای دیالکتیکی به یاری عنصری ممکن شده که از دل خودِ آن برآمده است» (احمدی، ۱۳۸۹، ص. ۲۳۱).

نوشین شاهنده و حسینعلی نوذری نیز در مقاله‌ای با عنوان «هنر و حقیقت در نظریه زیباشناختی آدورنو» (۱۳۹۲) ذیل شرح رابطهٔ میان حقیقت هنری و تفسیر فلسفی، به ذکر هنر والای مدرنیستی پرداخته و توضیح می‌دهد که چگونه آدورنو به این بهانه به ارتباط مخاطره‌آمیز میان فلسفه و هنر یعنی تفسیر تأملی و تولید زیباشناختی پرداخته است. از این منظر رابطه‌ای دوسویه میان هنر و فلسفه ترسیم می‌گردد. از یک سو هنر - دست‌کم هنر والای مدرنیست‌ها- نیازمند گفتمان فلسفی دانسته شده تا ساختار فراچنگ آوردنی، مفهومی و گزاره‌ایِ محتوایِ معطوف به حقیقتِ آن را به هنگام غیاب توضیح و تنویر انتقادی به پیش برد. از سوی دیگر، همان امری را که فلسفه مدعی است که اثر هنری بیانگر آن است و خود فلسفه به مثابه نوعی مترجم مفهومی برای آن عمل می‌کند، فقط وقتی می‌تواند توسط اثر هنری بیان شود که اثر دربارهٔ آن ساکت باشد. آثار هنری نیازمند تأویل فلسفی‌اند. اما نمی‌توان آن‌ها را در قالب‌های مفهومی و گزاره‌ای درآورد، زیرا اثر هنری‌ای که تماماً به تأویل و تفسیر درآید، دیگر اثر هنری نیست (شاهنده و نوذری، ۱۳۹۲، ص. ۴۸). همچنین در اشارهٔ دیگری به امر والا در این پژوهش، نگرش آدورنو مبتنی بر تقدم ابژه و ظهور آن در قالب اثر هنری مورد تأکید قرار گرفته و نشان داده می‌شود که چگونه از این منظر شعر والا به مثابه صلح و آشتی «خود» با «زبان» است. به این ترتیب هنر والا در عین حال که سوبژکتیویته مخاطب یا دریافت کننده اثر هنری را درهم می‌شکند، می‌تواند تمامی تلاش‌های سوبژکتیو هنرمند را تعالی بخشد. از این روی زبان تنها وقتی سخن می‌گوید که نسبت به سوژه بیگانه شده باشد، اما در عوض چنان سخن می‌گوید که گویی صدای خود اوست (شاهنده و نوذری، ۱۳۹۲، ص. ۵۶).

هریک از پژوهش‌های یادشده بر وجوهی خاص از افق‌های معنایی امر والا در نگرش آدورنو تأکید نهاده‌اند. نوشتار پیش رو در تلاش است تا با بازخوانی دوبارهٔ تقریرات آدورنو به تحلیلی جامع از زیبایی‌شناسی او حول محور مفهوم امر والا دست یابد.

امر والا به‌مثابه امکان فهم ناسازگاری هنر مدرن

آدورنو در کتاب نظریه زیبایی‌شناسی در بندی با عنوان «محتوای معطوف به حقیقت امری تاریخی است؛ امر والا در طبیعت و در هنر»[۲۵]، از یک ناسازگاری سخن می‌گوید که در دل هنر مدرن نهفته است و می‌تواند راهگشای تبیین چگونگی تحقق حقیقت هنرمندانه در جهان سیطره یافته گردد. او معتقد است آن آثار هنری که به جهت فرم زیباشناختی خود چنین ناسازگاری را بر دوش می‌کشند، از همان توانی بهره‌مندند که روزگاری با مفهوم امر والا همبسته بوده است. او در این‌باره چنین می‌نویسد: «دیدگاهی که غربی‌ها و استالینیست‌ها به طور هماهنگ در مورد غیرقابل درک بودن هنر مدرن در بوق و کرنا می‌کنند، تا حد زیادی به طور توصیفی صادق

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

[DOI: 10.22034/13.50.19]

است. اما آنچه در این دیدگاه نادرست می‌نماید آن است که ایشان با این دریافت به عنوان موجودیتی ثابت برخورد کرده و مداخلتی را، که آثار ناسازگار قادر به انجام آن در آگاهی می‌باشند، نادیده می‌گیرند. در دنیایی مدیریت‌یافته، آثار هنری فقط در قالب ارتباط امر ارتباط‌ناپذیر، یعنی شکستن آگاهی شیئی‌شده، خود را به اندازهٔ کافی با امور وفق می‌دهند. آثاری که در آن‌ها فرم زیباشناختی، تحت فشار محتوای معطوف به حقیقت، از خود فراتر می‌روند و جایگاهی را اشغال می‌کنند که زمانی از آن امر والا بوده است» (Adorno, 2002, p. 196).

به این ترتیب آدورنو در تلاش است امر والا را به مقولهٔ هنر پیوند زند و از این جهت تضاد فزاینده‌ای را با مفهوم «ذوق» بر می‌انگیزد، که در نتیجهٔ آن معیارهای حاکم بر زیبایی‌شناسی ایده‌آلیستی عمیقاً به چالش کشیده خواهد شد. او مکرراً به سه تعین از امر والا اشاره دارد که اثر هنری از طریق آن‌ها تمایلات ذوقی خود را نقض می‌کند: نخست نیرومندی[۲۶]، دوم ویژگی ساختاری[۲۷] و در آخر پویایی[۲۸] (Wellmer, 1997, p. 119). این هر سه مورد البته خاستگاهی در اندیشهٔ کانت دارند، اما اکنون در معنایی کاملاً درگوگون‌شده به‌کار می‌روند.

وجه نیرومند امر والا در وهلهٔ نخست با تعابیری همچون شوک[۲۹]، لرزش[۳۰] و از هم گسیختگی خود[۳۱]، توصیف می‌شود و در نهایت به مثابه هجوم ساحت ابژکتیو به آگاهی سوبژکتیو قلمداد می‌گردد. «شوکی که آثار هنری شاخص برمی‌انگیزند برای تحریک احساسات شخصی یا سرکوب‌شده به کار نمی‌رود. این شوک بیشتر متعلق به لحظه‌ای است که مخاطبان خود را فراموش می‌کنند و در اثر گم می‌شوند؛ این همان لحظهٔ لرزش است. زمین زیر پایشان خالی می‌شود؛ و امکان حقیقت که در تصویر زیباشناختی تجسم یافته، قابل لمس می‌گردد. حضوری چنین مستقیم و بی‌واسطه در مواجهه با آثار هنری، در کامل‌ترین معنای خود تابعی از وساطت، نافذ بودن و فراگیری تجربه است. برای چنین تجربه‌ای که در کسری از ثانیه رخ می‌دهد، کل آگاهی لازم است، نه محرک‌ها و پاسخ‌های مجزا. تجربهٔ هنر به مثابه حقیقت یا ناحقیقت چیزی فراتر از تجربهٔ سوبژکتیو است: این [تجربه] هجوم امر ابژکتیو است به آگاهی سوبژکتیو» (Adorno, 2002, pp. 244-245).

بازیابی امر ابژکتیو و نیز تناهی و محدودیت سوژه، بدون هیچ پایان‌بندی پیروزمندانه‌ای از سوی عقل - آن‌گونه که کانت می‌پنداشت - ترجیع‌بند فهم آدورنو از امر والا در بسیاری از توصیفات و جستارهای اندیشهٔ اوست: «لرزش یا شوک، که در تقابل شدید با درک رایج از تجربه قرار دارد، مطلقاً لذت یا احساس رضایتی ویژه را برای خود (ایگو) در بر ندارد. بلکه برعکس نشانی از انحلال خود است که تا بن به لرزش درآمده و از محدودیت و تناهی خویش آگاه می‌گردد» (Adorno, 2002, p. 245).

آدورنو در ادامهٔ همین بحث به فاصلهٔ زیباشناختی اشاره می‌کند که امر والا می‌باید در بستر آن رخ دهد. آنچه به تمامی نابودی من را رقم زند نمی‌تواند به معنای واقعی کلمه هنر باشد. و این همان است که کانت وفادارانه به قدرت سوژه، آن را به صورت پیش‌شرطی برای تجربهٔ امر والا در مواجهه با اعیان طبیعت ترسیم کرده بود. «کسی که بترسد هرگز نمی‌تواند دربارهٔ والا در طبیعت داوری کند، همان‌طور که هرکس اسیر امیال و ذائقه باشد نمی‌تواند دربارهٔ زیبا داوری کند» (کانت، ۱۳۸۶، ص. ۱۷۹).

از نظر ساختاری، امر والا به معنای نفی هماهنگی و تعادلی است که در نگرش ایده‌آلیستی با هم‌آمیزی مؤلفه‌های فرمی و محتوایی رقم می‌خورد و زیبایی اثر را بر می‌سازد. این نفی هر آنچه ذیل اندازه‌گیری، هماهنگی، تعادل، بی‌عیب و نقص بودن و در یک کلام: ظاهر زیبا است؛ به کنار می‌گذارد. «زخم‌های برآمده از آسیب و از هم گسیختگی، مهر اصالت هنر مدرن است. هنر به این وسیله به طرز نومیدانه‌ای محدودیت‌های همیشگی را نفی می‌کند، و همچون انفجاری به ظهور می‌رسد. انرژی ضدسنتی که می‌تواند به یک گرداب حریص تبدیل شود» (Adorno, 2002, p. 23). از همین رو است که آدورنو در پی دگرگونی مقولات سنتی زیبایی‌شناسی غرب

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]
[DOI: 10.22034/13.50.19]

برآمد، تا بتواند سویهٔ سلبی هنر و به‌معنای دقیق‌تر آنچه که نازیبا به چشم می‌آید را در گسترهٔ نظرورزی‌های خود بگنجاند: «در دوران ناسازگاری زیبایی‌شناسی سنتی و هنر معاصر، نظریهٔ فلسفی هنر چاره‌ای جز آن ندارد که اصل موضوعه نیچه را قدری تغییر بدهد: با نفی قاطع، به مقولات رو به افول، همچون مقولاتی در حال گذار و تحول بیندیشد. انحلال عینی و آشکار زیبایی‌شناسی رایج تنها فرم باقی‌مانده‌ای است که زیبایی‌شناسی می‌تواند اتخاذ کند؛ که در عین حال حقیقت تغییرصورت‌یافتهٔ این مقولات را آزاد می‌کند» (Adorno, 2002, p. 341).

این آثار و همچنین رویکرد زیبایی‌شناسانه‌ای که به سراغ فهم ایشان می‌رود در تلاش است تا با مساله‌دار کردن باور به هماهنگی، زیبایی، بازنمایی و به فراچنگ آوردن معنا، همچون واکنشی باشد به کیفیت انتزاعی فزایندهٔ حاکم بر روابط اجتماعی عصر حاضر. لذا با آن‌که والای منفی آدورنو عاری از هرگونه معنای آشتی‌جویانهٔ متافیزیک است، اما سوژگی دگرگون‌شده‌ای را فرا می‌خواند که با تجربهٔ تحقیرآمیز مسلط بر فرهنگ معاصر مخالفت ورزد. هنر مدرنیستی، به گونه‌ای تقلیدی، واکنشی است به فروپاشی ایدهٔ متافیزیک و این‌چنین آن را همچون بقایای شکستهٔ بیم و امید نگه می‌دارد. این پروسه با به یاد آوردن و آگاهی از امکان تغییر، به بخشی از تجربهٔ زیبایی‌شناسانه تبدیل می‌شود که خود را در واژه‌هایی همچون مقاومت و رهایی‌بخشی تعریف نموده است (Gritzner, 2016, pp. 1-2).

دیدگاه پویا با اشاره به منطق درونی پیشرفت هنری، حضور امر والا در ساحت هنر را نشان‌دهندهٔ گرایش به سوی روحانی‌سازی[۳۲] قلمداد می‌کند. «در هنر مدرن، روح و ماده، دوقطبی‌ای را در تلاش برای ایجاد امری واحد تشکیل می‌دهند. روح خودش را به مثابه امری بازنمایی‌ناپذیر تصور می‌کند و در همان حال ماده که با سرحدات مرزهایش احاطه شده، خود را به مثابه امری سازش‌ناپذیر با تمامیت اثر می‌پندارد» (Adorno, 2002, p. 196). این گرایش با ادغام روح و لایه‌های وابسته به معنا در هنر، با امکاناتی در اثر که در ساحتی پیشامعنایی قرار دارد، مطابقت می‌یابد. «روحانی‌سازی نه از طریق ایده‌هایی که به واسطهٔ هنر بیان می‌شود، بلکه به وسیلهٔ نیرویی که در لایه‌های فارغ از قصدیت[۳۳] نفوذ می‌کند و در تقابل با مفهوم‌پردازی قرار دارد، رخ می‌دهد» (Adorno, 2002, p. 93).

بنابراین روحانی‌سازی به معنای تنش فزاینده بین روحانی[۳۴] و غیر روحانی[۳۵]، سازنده و تقلیدی، و همچنین عناصر نظرورزانه[۳۶] و بدوی‌گرایانه در هنر مدرن است. از نظر آدورنو هنر مدرن، در آفرینش‌های شخصی و همچنین در همهٔ تنوع تولیداتش به طور کلی، فرآیندی پویا است، که بین دو قطب روحانی و غیر روحانی یا ضدروحانی در جریان است (Wellmer, 1997, pp. 120-121).

به این ترتیب وجه پویای امر والا در بازخوانی آدورنو، از معنای کانتی آن در پیوند با نیروهای قهار طبیعت و نتایج متافیزیکی حاصل از آن، از جمله حکم ناظر بر استقلال از طبیعت و احساس لذت برآمده از برتری عقل بر طبیعت فاصله می‌گیرد (گینزبورگ، ۱۴۰۰، ص. ۲۳۰) و مشخصاً به توصیفی از منطق درونی هنر مدرن تبدیل می‌گردد. امکانی که در تلاش است دو آبشخور پراهمیت و سرنوشت‌ساز هنر مدرن، یعنی آگاهی برآمده از سوژهٔ مدرن و بدوی‌گرایی ضد مدرن را در قالب یک نظریهٔ واحد تبیین کند. «هنر هرچه بیشتر امر نااین‌همان را در خود ادغام کند، چیزی که مستقیماً در تقابل با روح است، می‌باید خود را بیشتر روحانی سازد. از طرفی دیگر روحانی‌سازی به نوبهٔ خود آنچه را، که از نظر محسوس ناخوشایند و زننده به نظر می‌رسد و قبلاً برای هنر تابو بوده است، وارد هنر کرد. و این‌چنین امر نامطبوع حسی با روح قرابت یافت» (Adorno, 2002, p. 196).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

[DOI: 10.22034/13.50.19]

رد پروژهٔ روشنگری در تفوق عقلانی انسان بر طبیعت

از این منظر پرداختن به طبیعت اولیه، در مفهوم کانتیِ آن، جای خود را به اهمیت طبیعت ثانویه همچون شر انسانی می‌دهد. آدورنو فهم کانتی از امر والا را با وقایعی همچون آشویتس و هیروشیما مواجه می‌کند و نتایج فلسفی حاصل از آن را به نظاره می‌نشیند. پیشتر اعیان طبیعی والا همچنان قابل فهم و جبران‌شدنی بودند و حتی می‌توانستند به یک لذت غرورآمیز نیز ختم شوند؛ چرا که به بیان کانت، عقل و کرامت اخلاقی انسان همچنان می‌تواند ادعای برتری خود را بر طبیعت حفظ کند. اما آشویتس با مواجه کردن انسان با تقدیر قربانیانش افسانهٔ این هدف فرامحسوس انسان را به شکل عینی متلاشی کرد. او در کتاب دیالکتیک منفی استدلال می‌کند که تاریخ در رقم زدن واقعه‌ای همچون آشویتس، ادعای متافیزیک سنتی مبنی بر این‌که قادر است لحظهٔ شر را در درون یک خیر بزرگ‌تر جبران کند، سرانجام باطل کرد. پس از آشویتس هر نوع تلاش عقلانی برای نسبت دادن خیر به هستی شکست خورده است و هر تلاشی برای متافیزیک مثبت یاوه‌گویی و بی‌عدالتی در حق قربانیان است (Adorno, 2007, p. 361).

کانت در مباحث خود پیرامون امر والا و مشخصاً در تمایز آن با امر زیبا، از امکاناتی صحبت می‌کند که همواره محل مناقشهٔ متفکرانی بوده است، که عقل مدرن و پروژهٔ روشنگری را به نقد کشیده‌اند. به باور او زیبا و والا از دو جهت با یکدیگر متفاوت اند: «نخست، والا شامل «ایده‌های عقل» می‌شود (یعنی ایده‌های مربوط به شناخت و اخلاق) و نه ایده‌های زیبایی‌شناختی؛ دوم، والا با صورت غایت‌مندی نمایش‌داده‌شده توسط عین چندان سروکار ندارد، بلکه بیشتر با صورت غایتی سروکار دارد که پدیده‌هایی که بی‌کران و حتی فاقد صورت به نظر می‌رسند، به نمایش می‌گذارند» (شلکنز، ۱۳۹۷، ص. ۹۶). توجه به ساحتی از وجود انسان که در برابر نیروی قاهرهٔ طبیعت مقاومت می‌کند، و ما انسان‌ها را علی‌رغم این‌که به جهت امکانات محسوس شناختی همچون ذره‌ای ناچیز جلوه می‌کنیم، به جایگاهی بر می‌کشد که تاریخ متافیزیک با تأکید بر مفهوم عقل همواره بر آن استوار بوده. «گرچه ما در بی‌کرانگی طبیعت و ناتوانی قوایمان برای به‌دست آوردن معیاری متناسب با تخمین زیباشناختیِ بزرگیِ قلمرو آن به محدودیت خود پی می‌بریم، اما در همان حال در قوهٔ عقلی خود معیار غیر حسی متفاوتی را می‌یابیم که همین عدم تناهی را به مثابه واحدی تحت خود دارد و در قیاس با آن هر چیزی در طبیعت کوچک است و به همین خاطر در ذهن خود نوعی برتری را بر طبیعت با همهٔ بی‌کرانگی‌اش احساس می‌کنیم» (کانت، ۱۳۸۶، ص. ۱۸۰).

گویی آنچه آشویتس و هیروشیما همراه با قربانیانشان از میان بردند، همین اسطورهٔ برتری و پیشرفت باشد، یعنی تکامل یافتن تدریجی توانایی‌های بشر و حرکت در روندی که همواره رو به سوی سعادت دارد، به‌ویژه ظرفیت‌های اخلاقی او و در نتیجه تحقق تدریجی کرامت انسانی. آدورنو دگرگونی تاریخی امر والا را به شکلی موجز این‌گونه صورت‌بندی می‌کند: «زلزلهٔ لیسبون برای رهایی‌یافتن ولتر از تئودیسه لایب‌نیتس کفایت می‌کرد، و این فاجعهٔ آشکارا قابل فهم طبیعت نخستین در قیاس با فاجعهٔ دوم - فاجعه اجتماعی - بی‌مقدار می‌نماید؛ فاجعهٔ دوم تخیل انسان را به مبارزه می‌طلبد، از آن جهت که دوزخ واقعی را از شر انسانی برساخته است» (Adorno, 2007, p. 361). این فاجعهٔ تاریخی و اجتماعی ثانوی در دهشتناک‌ترین تحقق تاریخی خود، همان آشویتس بوده است. اما آدورنو جلوتر در همان بند به ما می‌گوید که آشویتس صرفاً نمونه‌ای از توحشی ساختاری است که او در اینجا رنج ابدی می‌نامد.

بدین‌ترتیب چیزی که آدورنو به شکل موجز و ضمنی دربارهٔ زلزله لیسبون پیش نهاده، نفی قاطعی است که مقولهٔ سنتی والا را با فاجعهٔ تاریخ معاصر مواجه می‌کند. فجایع طبیعی والا همچنان قابل فهم و جبران‌شدنی بودند، زیرا به بیان کانت، عقل و کرامت انسان همچنان می‌تواند ادعای برتری خود بر طبیعت را حفظ کند. آشویتس با مواجه کردن انسان با تقدیر قربانیانش افسانهٔ این هدف فوق‌محسوس انسان را به شکلی عینی متلاشی کرد. لذت جبران‌کنندهٔ والای سنتی در مرحلهٔ دوم این تجربه که به خوش‌بینی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

[DOI: 10.22034/13.50.19]

متافیزیکی گره خورده بود دیگر امکان‌پذیر نیست: پس از نسل‌کشی صنعتی‌شدهٔ اردوگاه‌ها تنها چیزی که برایمان باقی می‌ماند تشویش تخیل و کرامت پامال شده انسان است (Ray, 2005, p. 31).

آشویتس نشانگر نابسندگی و کذب تفکری است که خود را به تصدیق‌های این‌همان‌گویانهٔ جهانی که وضع واقع است محدود می‌کند، و عمیقاً بر این باور است که می‌توان تمامی جهان را به فهم، و از پی آن در کنترل و اختیار درآورد. در مقابل آدورنو معتقد است تفکر هرگز نمی‌تواند و نمی‌باید جهان را به تمامی به مفاهیم فروکاهد، چرا که موجب از بین رفتن تکینگی، فردیت و امر جزئی شده و همه چیز را به اموری هم‌ارز تبدیل می‌کند. از این‌رو باید شرحی از رابطهٔ بین سوژه و ابژه – در واقع تجربه – عرضه شود که نااین‌همانی مفهوم و ابژه را مطرح کند. از نظر او، چنین شرحی مستلزم رکنی نااین‌همان در تجربه است که در آن نه فقط مفاهیم بلکه جزئیت فروکاست‌ناپذیر ابژه نیز عنصری مهم یا معنادار در تجربه باشد (اوکانر، ۱۴۰۰، ص. ۸۹).

هنر در عصر پساآشویتس و در تقلید از فاجعه

این سویه از امر والا با تمرکز بر دو بخش پراهمیت در اندیشهٔ آدورنو، یعنی هنر در عصر پساآشویتس و مفهوم میمسیس[۳۷] یا تقلید روشن می‌گردد. او در مواجهه با امکان هنر در پس از آشویتس روندی کاملاً دیالکتیکی در پیش می‌گیرد، ابتدا با نفی قاطع هنر آن را نوعی بربریت قلمداد می‌کند و سپس با تصور آن‌که نفی همهٔ امکانات نهفته در هنر خود تداومی از جنایت است، به ترسیم هنری می‌پردازد که یادآور فاجعه و لذا همچون امیدی بر اجتناب از آن است. «تمام هنر پس از آشویتس، از جمه نقد فوری آن، زباله‌ای بیش نیست. فرهنگ در بازسازی خود پس از اتفاقاتی که بدون مقاومت در دور و اطراف آن رخ داده است، کاملاً به همان ایدئولوژی فروکاسته شده است که به صورت بالقوه در خود نهفته داشت. هر کس که برای حفظ این فرهنگ تقصیرکار و مجرم عجز و لابه کند، همدست آن به شمار می‌رود؛ در حالی که نه گفتن به فرهنگ نیز مستقیماً بربریتی را که فرهنگ ما نشان داده است، به پیش می‌برد» (Adorno, 2007, p. 367).

آدورنو ادعا می‌کند که هنر پس از آشویتس به عنوان بیان رنج، درد و آسیب نمی‌تواند در برابر سوگیری منفی مقاومت کند، مگر از طریق فرآیند تقلید. «از آنجایی که طلسم واقعیت بیرونی بر سوژه‌ها و واکنش‌های ایشان به سیطره‌ای مطلق دست یافته، اثر هنری تنها می‌تواند با شبیه ساختن خود به آن طلسم، با این امر مخالفت کند» (Adorno, 2002, p. 31).

این جنبه از اندیشهٔ آدورنو با تمرکز بر مفهوم میمسیس یا تقلید وضوح می‌یابد، که در زیبایی‌شناسی او از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

او میمسیس را نوعی همگون‌سازی و شبیه‌شدن به امر مورد تقلید تعریف می‌کند، و در برداشت خود از این مفهوم، این نگرش را که سوژه از چیزی پیشاپیش موجود تقلید می‌کند یا می‌کوشد تا از آن رونوشتی تهیه کند، به کنار می‌گذارد. برای او میمسیس مستلزم همانندی با ابژه است. این تغییر در معنای میمسیس، یا در واقع احیای معنای قدیمی‌تر میمسیس توسط آدورنو، مستلزم از بین بردن جایگاهی میان سوژه و ابژه است که در آن عقل سوبژکتیو بر ابژه مسلط می‌شود (Jay, 1997, p. 32).

میمسیس از این منظر نوعی بیانگری حقیقت است، اما نه به زبان مفهومی. گویی در اندیشهٔ آدورنو میمسیس معنای آیینی و دیونیزوسی خود را باز می‌یابد و با طنینی نیچه‌ای به تبار پیشاسقراطی خود باز می‌گردد. از دیدگاه او هنر به بیانگری نیاز دارد تا در انزوا و حاشیه نماند، و امر میمتیک هم به هنر نیاز دارد تا زنده بماند (Zuidervaart, 1991, p. 112)؛ بنابراین میمسیس تقلید نیست بلکه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

[DOI: 10.22034/13.50.19]

بیان است. از این‌رو، هدف بیان هنری ابژکتیو کردن امر غیرابژکتیو است، اما این ابژکتیوسازی به طریق معمول سوژه، یعنی از طریق مفهوم‌سازی و مفهوم‌پردازی صورت نمی‌گیرد.

لذا آدورنو از این منظر تصریح دارد اثری که خود را بازتاب‌دهندهٔ سویهٔ والای تجربهٔ زیبایی‌شناسانهٔ هنر در عصر پس از آشویتس می‌داند، تنها از طریق تقلید از فاجعه، می‌تواند بیانی باشد از رنج، درد و آسیب. به این ترتیب دنیای کهنه و آسیب‌دیدهٔ تصاویر، نشانی منفی است از دنیایی سیطره‌یافته (Adorno, 2002, p. 31).

تجربهٔ تنانه در همبستگی با جزئیت ابژه و حقیقت غیرمفهومی

آدورنو بخش بزرگی از پروژهٔ فکری خود را بر آن قرار داده، تا رابطهٔ یک سویهٔ سوژه بر ابژه را به کنار نهد و بر وساطت دوسویهٔ میان این دو اصرار ورزد. هدف او از تأکید بر وساطت و رابطهٔ دیالکتیکی میان سوژه و ابژه، تأکید بر این نکته است که هیچ دسترسی بی‌واسطه و نیندیشیده‌ای به واقعیت وجود ندارد. او در درس‌گفتارهای متافیزیک خود که در کتاب متافیزیک: مفهوم و مسائل[۳۸] گردآوری شده؛ حقیقت را دارای هسته‌ای زمان‌مند می‌داند و این هستهٔ زمان‌مند حقیقت را در مفهوم وساطت[۳۹] به کار می‌بندد (Adorno, 2000, p. 45). از این منظر آدورنو ایدهٔ طبیعت را به جای واژه ابژهٔ می‌نشاند. سوژه، یعنی فاعلی که جهان را می‌شناسد، یا در آن عمل یا تأمل می‌کند، خود بخشی از این جهان و بدین معنا خود ابژه است؛ ولی زمانی که خود را شناسندهٔ جهان یا کنشگر آن در می‌یابد، خود را از آن جدا می‌کند. آدورنو این جدایی را توأمان واقعی و ساختگی می‌داند. او همچنین معتقد است وحدت میان سوژه و ابژه، مانند وحدت میان انسان با طبیعت، تصوری رمانتیک، گاه خیالی واهی و امروزه فقط یک دروغ است (Adorno, 2005, p. 246).

به این ترتیب ایدهٔ اولویت ابژه از رد جدلی فلسفهٔ سوژه‌محور سر برمی‌آورد. بر این اساس، تکوین تجربه با سوبژکتیویتهٔ صرف ممکن نمی‌شود؛ چرا که ابژه‌ها داده‌های کاهش‌ناپذیرِ کنش‌های آگاهانه و معرفت‌اند. ابژه فقط در سوژه به اندیشه در می‌آید اما همواره سوای سوژه باقی می‌ماند. واقعیت ابژه یعنی آنچه بنا است شناخته شود، استقلال و به عقیده آدورنو تقدم آن را در روند معرفتی بر می‌سازد. چرا که، سوژه چگونگی و ابژه چیستی روند وساطت‌یافته برشمرده می‌شوند و به این ترتیب ابژه به عنوان چیستی این روند از اولویت برخوردار می‌گردد (اوکانر، ۱۴۰۰، ص. ۹۷). لذا این دو مؤلفه به یکدیگر کاسته نمی‌شوند، بلکه تعین‌بخش یکدیگرند و ضمن بهره‌مندی از ساختاری مستقل نسبتی درونی با هم دارند. این‌چنین آدورنو دایرهٔ واقعیت را بسی گسترده‌تر از توانایی‌ها و ابعاد احاطی سوژه می‌داند (احمدی، ۱۳۹۹، ص. ۲۰۱).

این صورت‌بندی اخیر از مناسبات میان سوژه و ابژه، و تصریح بر اولویت ابژه، راه را بر مفهوم نااین‌همانی در فلسفهٔ آدورنو می‌گشاید. نااین‌همانی یعنی جهان همواره از ظرف مقولات تفکر سر ریز می‌کند و تمامی جهان را نمی‌توان فهمید یا به تعبیری دیگر به چنگ این‌همانی درآورد. این جدایی امری تاریخی است و نمی‌توان صرفاً با اندیشیدن به وضعی غیر از آن، پایانی برای آن متصور شد؛ چرا که فرهنگ و جامعه و ذهنیت ما فی‌نفسه محصول همین جدایی است (تامسن، ۱۳۹۹، ص. ۲۰۲).

تنها در بستر تحقق هنر خودآیین می‌توان به درکی غیرمفهومی از ابژه امید داشت، و این گشایشی است در ساحت هنر برای تجربهٔ حقیقت. آدورنو معتقد است که رکن نااین‌همانِ تجربه از مواجههٔ فیزیکی ما با جهان سر برمی‌آورد، این درگیری به اشکالی همچون احساس، شور، یا رنج جلوه‌گر می‌شود. این عنصر که آدورنو آن را تجربهٔ تنانی یا حسانی می‌خواند، راهیابی ما به جزئیت محض اشیاء را سبب می‌شود؛ امری که ورای توانایی هر مجموعه‌ای از مفاهیم است (اوکانر، ۱۴۰۰، ص. ۱۲۰).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

[DOI: 10.22034/13.50.19]

افزون بر این، آدورنو تجربهٔ زیبایی‌شناسانهٔ امر والا را، که به وضوح می‌توان طنین نگرش فلسفی او در پیوند با مفهوم اولویت ابژه را در آن دریافت، موجب آگاهی از امر نااین‌همان می‌داند. برای او اشک‌ها، برخود لرزیدن‌ها و احساسات حاصل از هول و ترس به مثابه پاسخ‌هایی معتبر به آثار هنری‌اند، چراکه رهایی سوژه را از امر مفهوم‌ناپذیرِ دیگری متذکر می‌شوند؛ به بیان دیگر این آثار ما را وا می‌دارند تا پیوند خود با طبیعت را به یاد آوریم. «کانت می‌پنداشت که سوژه به واسطهٔ مواجهه با امر والا از برتری خود بر طبیعت آگاه می‌شود، دقیقاً بر عکس، سوژه در رویارویی با امر والا از ذات طبیعی خود آگاه می‌گردد و به یاد می‌آورد که بخشی از طبیعت است» (Adorno, 2002, p. 276). به این ترتیب راه‌یابی تجربهٔ تنانه به حقیقت غیر مفهومیِ طبیعت، همچون تجربه‌ای از امر والا خواهد بود. از آن جهت که با حفظ اولیت ابژه، درکی از حقیقت غیرمفهومی را همزمان با تصریح بر پیوند ما با طبیعت رقم می‌زند. «این لحظه‌ای است که سوژه در مقابل امر والا اشک می‌ریزد. یادآوری طبیعت، غرور خودنمایانه او را در هم می‌شکند: زمین، اشک‌های من سرازیر می‌شوند، و من به سوی تو باز می‌گردم» (Adorno, 2002, p. 277).

سکوتی محض در مواجهه با طبیعت

مفهوم طبیعت در اندیشه‌ورزی‌های آدورنو همواره درخور توجه بوده و جایگاه آن به فراخور پیش‌برد نگرش انتقادی او، به‌ویژه در ارتباط با مناسبات متعارف روشنگری و خرد مدرن، دستخوش تحول گردیده است. از همان نوشتارهای نخستین می‌توان به ارتباط میان خردورزی مدرن، طبیعت و سلطه، و همچنین تلاش آدورنو برای ایجاد توازنی جدید میان ایشان پی برد. «اسطوره به روشنگری بدل می‌شود و طبیعت به عینیت صرف. آدمیان بهای افزایش قدرت خویش را با بیگانه‌شدن از چیزی می‌پردازند که این قدرت را بر آن اعمال می‌کنند. روشنگری با اشیاء همان نسبتی را دارد که دیکتاتور با انسان‌ها؛ دیکتاتور انسان‌ها را فقط تا آن حد می‌شناسد که بتواند آنان را آلت دست قرار دهد. دانشمند اشیاء را تا آن حد می‌شناسد که بتواند خود سازندهٔ آن‌ها باشد. و بدین ترتیب است که ذات «در خود» اشیاء به «برای او» بدل می‌شود. طی همین مسخ و استحاله است که ذات اشیاء و امور، در مقام موضوعی که سلطه بر آن اعمال می‌شود، به منزلهٔ امری هماره یکسان ظاهر می‌شود. همین یکسانی و این‌همانی است که وحدت علمی طبیعت را برمی‌سازد. در حالی که نیایش جادویی همان‌قدر از پیش‌فرض گرفتن یکسانی و این‌همانی بی‌نیاز است که از وحدت سوژه یا ذهن» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۶، ص. ۲۷).

این نگرش انتقادی در ادامه با بررسی رابطهٔ خرد با میمسیس به امکاناتی دست می‌یابد که آدورنو به واسطهٔ آن تلاش در ایجاد مواجهه‌ای جدید میان انسان و طبیعت و به تبع آن زیبایی‌شناسی طبیعت دارد. از این منظر مرز میان سوژه و ابژه به واسطهٔ مفهوم میمسیس برگذشتنی است. حتی خود خرد روشنگری نیز هرگز به طور کامل موفق به جدا ساختن و دور نگاه داشتن خود از میمسیس نمی‌شود. بلکه از آن جهت که طبیعتی را که صرفاً از طریق محاسبه می‌شناسد، جان‌زدایی - یعنی بی‌روح و عاری از معنا - کرده است؛ خود نیز در رویارویی طبیعت، شبیه آن شده و این‌چنین میمسیس مرگ رقم می‌خورد (ویلسون، ۱۳۹۸، صص. ۴۳-۴۵).

آدورنو آثار هنری و رویارویی زیبایی‌شناسانه با ابژه را راه حل پرداخت به اموری می‌داند که تاکنون به کناری نهاده یا حتی حذف شده‌اند، و اعیان طبیعت بخشی دامنه‌دار از این موارد را به خود اختصاص می‌دهد. این راه حل در واقع بازآفرینی میمتیک ابژه‌هایی است که تنها از طریق شبیه ساختن و نزدیک شدن سوژه به ابژه امکان‌پذیر می‌شود. بر همین راستا آدورنو فصلی از کتاب نظریه زیبایی‌شناسی را به زیبایی طبیعی اختصاص داده است. او که در بسیاری از مباحث خود طبیعت را معادل ابژه به کار برده و همواره سعی در کوتاه کردن دست خرد ابزاری از دامان طبیعت به کلی‌ترین معنای خود دارد، اکنون بر ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه اعیان طبیعی متمرکز می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

[DOI: 10.22034/13.50.19]

زیبایی‌شناسی طبیعت که با اهمیت تبلور روح در گسترهٔ هنر انسانی در اندیشهٔ هگل به حاشیه رانده شده بود، دوباره به واسطهٔ امکاناتی در بازمفهوم‌پردازی سنت ایده‌آلیسم آلمانی و همچنین طرح مفاهیمی مانند «اولویت ابژه» به صحنه بازمی‌گردد. «زیبایی طبیعی ردپای امر نااین‌همان، در میان اشیائی است که در سیطرهٔ طلسم همگانی امر این‌همان قرار گرفته‌اند. تا زمانی که این طلسم غالب باشد، نااین‌همانی امکانی برای وجود مثبت نخواهد یافت. بنابراین زیبایی طبیعی به اندازهٔ همان چیزی که وعده می‌دهد، پراکنده و نامطمئن باقی می‌ماند، چیزی که از تمامیت حضور همه‌جانبهٔ انسانی فراتر می‌رود» (Adorno, 2002, p. 73). در واقع بسیاری از توصیفات و ویژگی‌هایی که آدورنو از زیبایی طبیعی بر می‌شمارد، نه به زیبایی، بلکه به والا اشاره دارد. او گهگاه تمایز کانتی میان زیبا و والا را در اعیان طبیعی کم اهمیت جلوه می‌دهد، اما در بسیاری از موارد با بر شمردن ویژگی‌هایی همچون بی‌شکلی، تغییر، ناهماهنگی، و همراهی احساس نارضایتی از رویارویی با دیگری سرکوب شده، یادآور امر والا می‌گردد (Hammer, 2015, p. 66).

علاوه بر این آدورنو در بندی با عنوان «امر والا و بازی»[۴۰] درکتاب نظریه زیبایی‌شناسی با یادآوری صورت‌بندی جدید خود از والا به والای طبیعی می‌رسد. انتقال مفهوم امر والا به هنر، به بازنگری‌ای از این مفهوم دست می‌یابد که از سیطرهٔ اندیشهٔ سوبژکتیو رهایی یافته و دیگر قرار نیست همچون برتری روح بر جهان ابژکتیو جلوه‌گر شود. از این رهگذر والای ناظر بر طبیعت نیز از مرزهای پیشین خود فراتر رفته و صعودی چشمگیر را به ظهور می‌رساند. طبیعت به مثابه ابژه‌ای که هرگز به تمامی به اندیشه‌ورزی روح فروکاسته نخواهد شد؛ والا قلمداد می‌گردد و این همچون پیش‌بینی‌ای بر امکان آشتی با طبیعت مورد تأکید قرا می‌گیرد. «طبیعت که دیگر تحت ستم روح قرار ندارد، خود را از پیوند رقت‌بار طبیعت ثانوی - به معنای شر انسانی - و حاکمیت سوبژکتیو آزاد می‌سازد. چنین رهایی‌ای به معنای بازگشت طبیعت می‌باشد؛ و این مواجهه با وجود محض که همچون امری تعجب‌آور و غافلگیرکننده جلوه‌گر می‌شود، والا خواهد بود. علی‌رغم آنکه صفات سلطه در قدرت و عظمت آن مشهود است، اما همچون نویدی است بر علیه سلطه» (Adorno, 2002, p. 197).

او در ادامه خاطرنشان می‌سازد که این منش حاکم بر امر والا، پیش‌تر در قول مشهور شیلر[۴۱] در رابطه با بالندگی انسان به هنگام بازی، مورد اشاره قرار گرفته است. شیلر در کتاب نامه‌هایی در تربیت زیبایی‌شناختی انسان[۴۲]، زیبایی‌شناسی یا هنر را وسیله‌ای می‌داند که در میانهٔ دو قطب رانهٔ حسی (حواس، عواطف و امیال) و رانهٔ صورت (ساحت عقلانی و اخلاقی وجود انسان) در حال میانجی‌گری و هماهنگی است؛ و نام آن را رانه بازی می‌نهد. طبق دیدگاه شیلر انسان فقط با زیبایی بازی می‌کند، و بازی عرصه‌ای را فراهم می‌آورد برای عقلانی شدن حس و حسی شدن عقل (شیلر، ۱۴۰۰، صص. ۱۵-۱۶).

به این ترتیب آدورنو از مفهوم بازی نزد شیلر وام می‌گیرد تا نشان دهد چگونه والا در میانهٔ دو قطب روح پیروزمند و طبیعت میرنده انسان در نوسان است. او معتقد است امر والا در نهایت به نقطهٔ مقابل خود بازمی‌گردد. همچون لحظه‌ای که ناپلئون[۴۳] تنها یک قدم با تباهی فاصله دارد. تاریخ تمامی بخت و اقبال را از او دریغ کرده و او را به سرنوشتی دهشتناک خواهد سپرد. او از عرش سخن می‌گوید در حالی که به فرش رسیده است. سخنی رقت‌انگیز که در نتیجهٔ تضاد ادعای بلندش با واقعیت حقیر، ماهیتی طنزگونه می‌یابد. پیش‌فرض تاریخی امر والا مبتنی بر عظمت انسان‌هایی بود که روحانی هستند و بر طبیعت سیطره می‌یابند. اما اگر تجربه والا دال بر این باشد که وجود انسان از جنس طبیعت است، معنا تغییر می‌یابد (Adorno, 2002, p. 198).

آدورنو در مواجهه با طبیعت طنینی غیر مفهومی، غیر عقلانی و غیر داورانه را جستجو می‌کند، که در نقطهٔ اوج خود بدل به سکوتی می‌شود که در آن موضوع به مثابه دیگری عمل می‌کند؛ و همچون امری تعجب‌آور و غافلگیرکننده جلوه‌گر می‌شود. سکوتی محض که تمامی مقاصد انسانی را در پشت سر خود می‌گذارد؛ و این همان است که در اندیشهٔ آدورنو والا نامیده می‌شود (Hammer, 2000,

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]
[DOI: 10.22034/13.50.19]

p. 92). در چنین مواجهه‌ای تکینگی وجود و خود چیزها به گونه‌ای میمتیک درک می‌شوند و همچون حقیقتی از آن خود در ساحتی غیرمفهومی باقی می‌مانند.

نتیجه‌گیری

تئودور آدورنو در میان متفکرینی جای دارد که هنر را همبسته با حقیقت می‌دانند. البته حقیقتی که از جنس مفاهیم عقلانی و مناسبات متعارف ساحت خردورزی برای به چنگ آوردن تمامیت ابژه یا شناخت تام و تمام چیزها نیست، بلکه این درک از حقیقت با اذعان به پذیرش نااین‌همانی جهان رقم خواهد خورد. از سوی دیگر چنین حقیقتی به تمامی در دل مناسبات تاریخی و در پیوند با قلمرویی از حیات اجتماعی انسان رخ می‌دهد، که تبلور آن را به لحظاتی ناب و اندک از تحقق حقیقت هنرمندانه یا سویهٔ خودآیین امر هنری منوط می‌گرداند.

در این میان اندیشه‌ورزی‌های جستارگونهٔ آدورنو امکاناتی در بازمفهوم‌پردازی امر والا برجای می‌گذارد که می‌توان گسترهٔ آن را در پنج حوزه جستجو کرد. نخست در فهم ناسازگاری هنر مدرن که در سه ساحت نیرومندی، ویژگی ساختاری و پویایی قابل فهم می‌گردد. دوم در رد پروژهٔ روشنگری مبتنی بر استیلای عقلانی و اخلاقی وجود انسان بر جهان؛ و تصریح بر آنکه چیرگی تام و تمام سوژه، به گونه‌ای تناقض آمیز به فاجعه و انقیاد بیش از پیش منتهی گردیده است. سوم در شرح هنر در عصر پس از آشویتس و در تقلید از فاجعه، تا بیانی باشد از رنج و آسیب برآمده از شر انسانی. چهارم در بازیابی تجربهٔ تنانه و جزئیت ابژه که نوید مواجهه با حقیقت غیرمفهومی را به بهانهٔ اثر هنری خودآیین می‌دهد؛ و پنجم با والا شمردن طبیعت به مثابه وجودی محض، بر از آنِ طبیعت بودن هستی انسانی تأکید کرده و آن را همچون آشتی میان ایشان قلمداد می‌کند. به این ترتیب طنین متفاوت اندیشهٔ آدورنو از والا را می‌توان به‌مثابه رویارویی با حقیقت ابژه قلمداد کرد که انگاره‌های اصلی اندیشهٔ او، یعنی تکینگی و فروکاست‌ناپذیری چیزها به تمامیتِ خواست و اراده انسانی را با خود به همراه دارد. مواجهه‌ای در یک رابطهٔ دوسویه میان سوژه و ابژه که هیچ یک از طرفین بر بنیاد دیگری تقلیل نمی‌یابد و جزئیت ابژه در آن به‌تمامی حفظ می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762)
2. Immanuel Kant (1724–1804)
3. Critique of Pure Reason
4. Critique of Judgment
5. Aesthetic
6. Transcendental Aesthetic
7. Beautiful
8. Sublime
9. Philip Shaw
10. Theodor W. Adorno (1903–1969)
11. Aesthetic Theory
12. Truth Content

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

[DOI: 10.22034/13.50.19]

13. Priority of the Object
14. Albrecht Wellmer
15. Autonomy
16. Communicative Reason
17. Jü rgen Habermas (1929-)
18. Friedrich Nietzsche (1844-1900)
19. Espen Hammer
20. Jean-François Lyotard (1924-1998)
21. Philosophy of reconciliation
22. Gene Ray
23. Karoline Gritzner
24. Franko B
25. Truth Content Is Historical; The Sublime in Nature and Art
26. Energetic
27. Structural
28. Dynamic
29. Shock
30. Shudder
31. Ego
32. Spiritualization
33. Intentionless
34. Spiritual
35. Nonspiritual
36. Reflexive
37. Mimesis
38. Metaphysics : Concept and Problems
39. Mediation
40. The Sublime and Play
41. Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805)
42. Letters Upon the Aesthetic Education of Man
43. Napoleon Bonaparte (1769-1821)

کتاب‌نامه

آدورنو، ت. و هورکهایمر، م. (۱۳۹۶). دیالکتیک روشنگری: قطعات فلسفی. ترجمهٔ م. فرهادپور و ا. مهرگان، تهران: انتشارات هرمس.

احمدی، بابک. (۱۳۸۹). حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر. تهران: نشر مرکز. چ. ۱۹.

احمدی، بابک. (۱۳۹۹). خاطرات ظلمت. تهران: نشر مرکز. چاپ نهم.

اوکانر، ب. (۱۴۰۰). دیالکتیک منفی آدورنو: فلسفه و امکان عقلانیت انتقادی، ترجمهٔ آ. مسعودی. تهران: سیب سرخ.

حافظنیا، م. ر. (۱۳۹۳). مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی. تهران: سمت.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

[DOI: 10.22034/13.50.19]

حریری، ن. (۱۳۹۰). اصول و روش‌های پژوهش کیفی. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات.

تامسن، ا. (۱۳۹۹). آدورنو. ترجمهٔ ق. مومنی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

سرمد، ز.؛ بازرگان، ع. و حجازی، ا. (۱۳۹۰). روش‌های تحقیق در علوم رفتاری. تهران: انتشارات آگاه.

سوانه، پ. (۱۳۹۶). مبانی زیباشناسی. ترجمهٔ م. ر. ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی. چ ۵.

شاهنده، ن. و نوذری، ح. (۱۳۹۲). هنر و حقیقت در نظریه زیباشناختی آدورنو. نشریه حکمت و فلسفه. ۹(۳). ۶۰-۳۵.

شـلکنز، ا. (۱۳۹۷). ایمانوئل کانت. کتاب متفکران بزرگ زیبایی‌شـناسـی، گردآوری و تدوین ا. جوانلی، ویراسـتار علمی ا. مازیار، ترجمهٔ گ. نریمانی، تهران: نشر لگا.

شیلر، ف. (۱۴۰۰). نامه‌هایی در تربیت زیبایی‌شناختی انسان. ترجمهٔ م. حسینی، تهران: نشر بیدگل. چ ۲.

کانت، ا. (۱۳۸۶). نقد قوه حکم. ترجمهٔ ع. رشیدیان، تهران: نشر نی. چ ۴.

گروت، ل. و وانگ، د. (۱۳۸۹). روش‌های تحقیق در معماری. ترجمهٔ ع. عینی‌فر، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

گلدمن، آ. (۱۳۹۵). امر زیبا. کتاب دانشنامه زیبایی‌شناسی. ویراستهٔ ب. گات و د. مک آیور لویس، گروه مترجمان م. صانعی دره‌بیدی و دیگران، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن». چ ۷.

گینزبورگ، ه. (۱۴۰۰). زیبایی‌شـناسـی و غایت‌شـناسـی کانت. کتاب زیبایی‌شـناسـی آلمانی. سـرپرسـت و ویراسـتار مجموعه م. علیا، ترجمهٔ د. میرزایی، تهران: انتشارات ققنوس. چ ۲.

ویلسون، ر. (۱۳۹۸). تئودور آدورنو. ترجمهٔ پ. ایمانی، تهران: نشر مرکز. چ ۳.

Adorno, T. W. (2000). *Metaphysics: Concepts and problems* (R. Tiedemann Ed. & E. Jephcott. Trans.). Stanford University Press.

Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic theory* (R. Hullot-Kentor Ed. & Trans.). Continuum.

Adorno, T. W. (2005). *Critical models interventions and catchwords* (H. Pickford Trans.). Columbia University Press.

Adorno, T. W. (2007). *Negative dialectics* (E.B. Ashton Trans.). Continuum.

Gritzner, K. (2016). Adorno and the sublime in live performance. *The European Legacy*, *21*(7), 633–643. https://doi.org/10.1080/10848770.2016.1215174

Hammer, E. (2000). The touch of art : Adorno and the sublime. *Sats - Nordic Journal of Philosophy* (*SATS*), *1*(2), 91-105. https://doi.org/10.1515/SATS.2000.91

Hammer, E. (2015). *Adorno's modernism: Art, experience, and catastrophe*. Cambridge University Press.

Jay, M. (1997). Mimesis and mimetology, In L. Zuidervaart & T. Huhn (Eds.), *The Semblance of Subjectivity: essays in Adorno's Aesthetic Theory*. (pp. 29-54). MIT Press.

Ray, G. (2005). *Terror and the sublime in art and critical theory from auschwitz to Hiroshima to September 11* (*Studies in European culture and history*). Palgrave Macmillan.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

[DOI: 10.22034/13.50.19]

Shaw, Ph. (2006). *The sublime*. Routledge Publications.

Wellmer, A. (1997). Adorno, modernity, and the sublime. In Max Pensky (Ed.), *The Actuality of Adorno*: *Critical Essays on Adorno and the Postmodern*. (pp. 112–134). State University of New York Press.

Zuidervaart, L. (1991). *Adorno's aesthetic theory*: *The redemption of illusion*. Cambridge & MIT Press.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

[DOI: 10.22034/13.50.19]