معمای تفسیر در آثار ساموئل بکت

(براساس رهیافت‌های تئودورآدورنو مبنی بر تفسیر اثر هنری)

محمد رحیمیان شیرمرد*

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۱/۱۰/۱۲
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۲/۱۲/۲۰

چکیده

معناباختگی، به مثابه‌ی مهم‌ترین خصلت زیبایی‌شناختیِ آثار ساموئل بکت و آن‌چه تئاتر ابسورد نامیده می‌شود، شیوه‌ای از مواجهه‌ی آثار هنری مدرنیستی با اضمحلال و فروپاشی معنا و وضعیت ناشی از بحران مدرنیته است. این آثار از طریق نفیِ معنا و به عبارتی با رویکرد نفی‌گرایانه، که از فرم و شیوه‌ی مواجهه‌ی اثر با مسائل خود ناشی می‌شود، در جهت بیانِ بیان‌ناپذیری امرِ ناممکن تلاش می‌کنند.

این مقاله می‌کوشد از منظر زیبایی‌شناسی آدورنویی و در چارچوب رهیافت‌های وی در خصوص اثر هنری، نشان دهد که معناباختگی در آثار نمایشی بکت، نه تنها ضرورتی فلسفی و هنری است، بلکه به عنوان خصلت اجتناب‌ناپذیرِ فرم این آثار، حاصل معماگونگی آن‌ها است. بر همین اساس، دیالکتیک نهفته در بطن اثر هنری به مثابه‌ی معما، آن را مستعد تفسیر می‌سازد، اما اثر به همان اندازه که مشتاقِ بروز و ظهور محتوای حقیقیِ خود است به همان میزان هم از این امر پرهیز می‌کند و با نفی هرگونه تفسیری در ابهام و گنگ‌بودگی بیش‌تر فرومی‌رود. در تقابل با این کنشِ تفسیرگریزِ اثر هنری، تفسیر می‌کوشد با پیش‌گیری از گسست عناصر اثر و غلبه بر تعیّن‌ناپذیری آن‌ها خود را از بطن اثر نمایان سازد و با ظهور از ورای محاق معما، بر ابهام و عبث‌نماییِ آن چیره شود. اما واضح است که در این دیالکتیکِ سلبی آنچه همواره غایب خواهد ماند معنای معمای اثر است.

کلیدواژه‌ها: بکت، آدورنو، تئاترابسورد، معناباختگی، مدرنیته، مدرنیسم، امر ناممکن، اثر هنری، معما، تفسیر، دیالکتیک

* دانشجوی دکتری فلسفه‌ی هنر دانشگاه آزاد اسلامی farzad_aria@yahoo.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

مدرنیته به عنوان مقطعی خاص و مهم از تاریخ تمدن غرب، از وجوه گوناگون تاریخی، فرهنگی، جامعه‌شناختی و... قابل بررسی است، اما از آنجا که بنیاد هرگونه تأملی درباره مدرنیته دارای آبشخوری معرفتی و فلسفی است، ضرورتاً هرگونه تبیینی که از این وضعیت صورت بندد مستلزم ارجاع به زمینه‌ها و مؤلفه‌های فلسفی آن است.

مدرنیسم به مثابه‌ی وجه و گرایش هنری عصر مدرن، مؤلفه‌های فلسفی مدرنیته را در قالبی زیباشناختی در خود جای می‌دهد و به تبیین آن می‌پردازد. به‌گونه‌ای که با بررسی مبانی معرفتی و فلسفی آثار هنری مدرن، می‌توان به دغدغه‌های فلسفی زمانه، اندیشه‌ی غالب عصر و وضعیت انسان مدرن پی برد و طرفه آن‌که در زیبایی‌شناسی انتقادی مکتب فرانکفورت بسیاری از این آثار از منظری فلسفی ـ انتقادی و به مثابه‌ی هنری خودآیین، مسائل عصر خود را صورت‌بندی و نقد می‌کنند. مسائل جهان مدرن حقیقت محتوایی و شکل زیبایی‌شناختی اثر هنری را بنا می‌نهند و هم‌بستگی مدرنیته و مدرنیسمْ گویی امری ناگزیر و اجتناب‌ناپذیر است: «آثار هنری که می‌پندارند خود را از مسائل مختص دنیای مدرن نجات بخشیده‌اند، تنها نابودی خود را تسریع نموده‌اند» (Adorno, 1997, 20). با این اوصاف مدرنیسم مبیّن هم‌پوشانی و رابطه‌ی تنگاتنگ میان فلسفه و امر زیباشناختی است که در آن فلسفه به عنوان مقوله‌ای هنری و هنر به مثابه‌ی مقوله‌ای فلسفی، پیوندی جدایی‌ناپذیر می‌یابند. پیتر آزبورن معتقد است که «مدرنیته در اصل مقوله‌ای زیباشناختی است؛ یا به عبارت دیگر، از مقولاتی است که در فلسفه‌ی مدرن یا معاصر می‌توان آن را ذیل زیبایی‌شناسی رده‌بندی کرد» (آزبورن، ۹۷۳۱: ۶۶). به این ترتیب، مدرنیسم مهم‌ترین وجه زیباشناختیِ هم‌دلی و هم‌دردی با مصایب مدرنیته است که بارزترین بیان آن در مفهوم نیهیلیسم و نیستانگاری ارائه می‌شود. مقوله‌ای که از دل خلاء عمیق ارزش‌ها، فروپاشی قصرهای عظیم معنا، گسست روابط سنتی انسان با جهان و فروریختن اقتدار، محوریت، و اصالت بشر و خودآگاهی آدمی از این وضعیت اسفبار خویش در عصر مدرن برآمد. مفهومی که انعکاس آن در حوزه‌ی هنرِ نمایش با عنوان تئاتر معناباخته (Absurd) مطرح گردید.

ساموئل بکت (۱۹۸۹ـ۱۹۰۶) با نگارش بیش از بیست و هفت نمایش‌نامه از شاخص‌ترین چهره‌های مدرنیسم ـ در تعبیری دقیق‌تر حدّ فاصل مدرنیسم و پست‌مدرنیسم ـ است که علی‌رغم گریزِ اجتناب‌ناپذیر و به نوعی ذاتی آثارش توجه بسیاری از هنرپژوهان، منتقدین، و فلاسفه را به خود جلب کرده است. مؤلفه‌های موجود در آثار او ویژگی‌هایی را شامل می‌شوند که در تاریخ تئاتر نو فرانسه، تئاتر معناباخته (Absurd) نام گرفت؛ تئاتری بهت‌زده از فجایع انسانی، ایستاده در آستانه‌ی جهانی غبارآلود، غروبِ امیدِ پایان فاجعه و رستگاری نوع بشر را به نظاره نشسته بود و شاهد آن بود که چگونه در بازی دوهزار ساله‌ی تفکر بشری، عقل خودبنیادْ آخر بازی را باخته و بیهوده در انتظار گنگِ رستگاری از وضعیت خویش است.

نمایشنامه‌های «آخر بازی» و «در انتظار گودو»، دو اثر نمایشی بکت که به گفته‌ی آلوارز «فقط معرِف قله‌ی کوه یخ بکت هستند» (آلوارز، ۱۳۸۱: ۲۷) با تبیین فلسفی وضعیت بحران‌زده‌ی انسان مدرن می‌کوشند وانهادگی، سردرگمی، و بلاتکلیفی او را با فرم و زبان دراماتیکی خاص خود، فراتر از زبان، بافت، طرح، و ساختار نمایشنامه‌نویسی پیشامدرن ـ و شاید دقیق‌تر بتوان گفت پیشابکتی ـ نمایش دهند و در فرم و کلّیتی تجزیه‌ناپذیر، فقدان معنا و گرفتاری انسان در تنگنای عادت، تکرار و انتظار بی‌پایان رستگاری را با نگاهی فلسفی و، در عین‌حال، آمیخته به طنزی تلخ در صورت‌ناپذیری صورت آن صورتبندی کنند.

آثار نمایشی بکت به لحاظ مواجهه‌ی خاص خود با مسئله‌ی فرم و محتوی، موضع‌گیری دراماتیکی و بیان نمایشی در رویکرد فلسفی به مسائل انسان و جهان، و اتخاذ شیوه‌ای نوین در نمایشنامه‌نویسی، واجد مشخصه‌هایی است که در تاریخ تئاترِ پیشتازِ فرانسه یک تحول اساسی تلقی می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

علاوه بر تفاوت‌های اساسی ساختاری و دگرگونی‌های بنیادین اصول و عناصر دراماتیکی، مهم‌ترین وجه تمایز این نوع از نمایش‌نامه‌نویسی نسبت به آثار پیش از خود، خصلتی است که ابسورد[1] یا معناباختگی نامیده می‌شود. «ابسورد چیزی است که عاری از منظور است... انسانِ از ریشه‌های مذهبی، متافیزیکی، و فوق‌طبیعی خود جدا شده، انسانِ گم‌شده است. همه‌ی کنش‌های او بی‌معنا، عبث و بی‌فایده شده‌اند و این احساس تشویش متافیزکی به خاطر عبث بودن وضعیت بشری در معنای وسیع، درون‌مایه‌ی اصلی نمایش‌نامه‌های بکت است» (اسلین، ۱۳۸۸: ۲۶) و «سهم بکت در این نوع ادبیِ خاص به قدری است که می‌توانیم او را استاد اعظم یا پدر تئاتر معناباختگی بنامیم». (رابرتس، ۱۳۷۷، ۱۵)

بدیهی است که رویکرد بکت به مسائل کلانِ انسان و تاریخِ نظام عقلانی او و دغدغه‌های عمیقاً فلسفی‌اش در قبالِ اکنونِ آشفته‌ی بشری و بازنمایی موقعیت پوچ انسانی که در آن همه‌ی تکیه‌گاه‌های توجیه‌گرِ بودن و زیستن و امیدهای رستگاری فروریخته‌اند، خاستگاه و منظری فلسفی دارند و معناباختگی تئاتر معناباخته، بی‌معنایی و پوچی محتوایی یا عبث‌بودگی فرمی و فلسفی نیست، چرا که تفسیرگریزی و معناناپذیری آن امری روش‌شناختی و وجهی از تأمل انتقادی آن در قبال جهان است. به این معنی که گریز از تفسیر و عدم انقیاد آن از معنا، به شیوه، شکل بیان، و سبکِ خاص آن مربوط می‌شود. بنابراین، نمایش‌نامه‌های بکت به مثابه‌ی امر معناباخته، پرسش و رهیافتی فلسفی به مسائل دنیای مدرن است: فلسفه‌ای که اساساً قوام خود را از شکل بیان هنری خود کسب می‌کند.

معناباختگی به‌مثابه‌ی ضرورتی فلسفی-هنری

در گفتگوی موجز و مغتنمی[2] که ژرژ دوتویی با بکت انجام داده است، بکت خلاقیت و تازه‌گری نقاشانِ نوآور و بزرگی هم‌چون تالکوت و ماتیس را، برخلاف نظر دوتویی، در محدوده‌ی قلمرو امرِ ممکن می‌داند و معتقد است که «تنها چیزی که توسط انقلابیونی چون ماتیس و تالکوت کمی در هم ریخته است نظم خاصی در قلمرو امور ممکن و قابل حصول است... من از هنری حرف می‌زنم که با نفرت از این قلمرو روی برمی‌گرداند. هنری خسته از دستاوردهای ناچیز خود...» (دوتویی، ۱۳۸۳: ۱۲۲) و آن‌گاه که دوتویی می‌پرسد: «در عوض همه‌ی این‌ها؟» بکت پاسخ می‌دهد: «این بیان که دیگر هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد؛ هیچ چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن». (همان، ۱۳۸۳: ۱۲۳)

بکت با تأکید بر این‌که هیچ چیز برای بیان کردن وجود ندارد و تنها ضرورت و اجبارِ بیان کردن وجود دارد، می‌خواهد به حوزه‌هایی ناشناخته از بیان دست یابد و قلمروهای ناممکن را کشف کند. گرچه در عین حال اعتراف می‌کند که رسیدن به این قلمروِ ناممکنْ غیر ممکن است؛ زیرا هر امکانی شما را به قلمرو ممکن سوق می‌دهد و امر ناممکن را ممکن می‌سازد و هنرمند همواره این شکستِ دست نیافتن به قلمرو ناممکن را تجربه می‌کند و شرط اساسی اقدام و اعتراف به این شکست است. هنرمند در عین ناتوانی از بیان و کنش ناچار از بیان و کنش نیز هست. ناممکن بودن و اجباری بودن بیان و بیانِ ناممکن بودن بیان.

بکت از دو قطب هنرمند و مناسبت هنری‌اش سخن می‌گوید و سپس بر غیبت چنین رابطه‌ای در هنر مورد نظرِ خود تأکید می‌ورزد. شکستی که هنرمند تجربه می‌کند ناشی از فقدان این رابطه است. اما بلافاصله یادآوری می‌کند که امکان دارد این تجربه‌ی شکست، خود به یک مناسبت هنری جدید تبدیل شود: «... از کنشی که [هنرمند] ناتوان از کنش و ناچار از کنش بدان دست می‌زند مَنشی بیانی بسازیم، حتی اگر این بیان فقط به خودِ کنش و ناممکن بودن و اجباری بودنش منحصر شود» (همان، ۱۳۸۳: ۱۳۰). از سخنان بکت چنین استنباط می‌شود که وی خصیصه‌ی اصلی و اساسی هنر مدرن را غیر بیانی بودن می‌داند. «از میان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

همه‌ی کسانی که آن‌ها را هنرمندان بزرگ می‌دانیم، هیچ‌کس را سراغ ندارم که توجه‌اش اساساً و عمدتاً به امکانات بیانی خودش، رسانه‌اش، و در نهایت امکانات بیانی بشریت معطوف نباشد. در بنیاد هرگونه نقاشی این فرض نهفته است که قلمرو فرد سازنده یا خلّاق، همان قلمرو امور ممکن و قابل حصول است. خیلی بیان کردن، کمی بیان کردن، توانایی کمی بیان کردن، همگی در یک چیز گرد می‌آیند، در نگرانی و وسواس همگانی برای بیان کردن تا سرحدّ ممکن، یا به حقیقی‌ترین شکل ممکن یا به زیباترین شکل ممکن، آن هم با استفاده از نهایت سعی و توان ....» (همان، ۱۳۸۳: ۱۲۷). بکت نقاشی‌های برام وان‌ولد (۱۹۸۱ -۱۸۹۵) نقاش هلندی را نمونه‌ای از هنر غیر بیانی می‌داند که در آن نقاشی از شرّ «مناسبت» به هر شکل و نوع، اعمّ از آرمانی یا مادی، رها شده است. گویا تنها از چنین هنرِ غیر بیانگرانه‌ای برمی‌آید که موقعیت انسانِ مغبون در دنیایی معناباخته و پوچ را بیان کند.

با این رویکردِ بکتی به هنر مدرن، می‌توان با مفهوم معناباختگی در تئاتر ابسورد، پیوندی برقرار کرد. تئاتری که در آن نه چیزی برای بیان کردن وجود دارد و نه حوصله‌ی بیان، بلکه آنچه وجود دارد ضرورت بیان است. آنجایی که هنرمند درمانده و عاجز از بیان و در عین حال ناچار از بیان است. اما بیانِ چه چیزی؟ این ضرورت بیانِ بکتی، که در تعبیر مارتین اسلین، نماینده‌ی صادقانه‌ترین نگرش عصر ما، (ر.ک- اسلین، ۱۳۸۸: ۲۵) فرم دراماتیکی هنرهای نمایشی مدرن را شکل می‌دهد که نمایشنامه‌های ساموئل بکت مصداق بارز آن است.

در حوزه‌ی هنر مدرن رابطه‌ی معنا با فرمِ اثر، به گونه‌ای نیست که متن به حوزه‌ی استیلا و غلبه‌ی بلامنازع معنا بدل شود و فرم را تا سرحدّ یک امر تزیینی و ابزاری، به عنوان محملی برای بیان محتوا، تقلیل دهد و آن را به عنوان امری انضمامی و جزئی تحت سلطه‌ی نظامی انتزاعی درآورد. از طرفی غیاب معنا در هنرِ معناباخته به معنای غلبه‌ی فرم و شیوه‌ی بیان بر گستره‌ی اثر و زدودن آن از هر ایده و محتوایی نیست. آنچه به بی‌معنایی یا معناباختگی تعبیر می‌شود در واقع به نوع پیوند محتوا و فرمِ اثر به منزله‌ی دو عنصرِ تفکیک‌ناپذیر و یک کلّیت غیر قابل تجزیه مربوط است. اگر بکت از الزام و گریزناپذیری بیان به عنوان اساس کار هنری سخن می‌گوید و در جستجوی یافتن روشی برای بیانِ بیان‌ناپذیری امر بیان‌ناپذیر است، واضح است که قصد تحلیل فلسفی، پیش‌داوری یا چاره‌جویی برای برون‌رفت از وضعیت بحرانی عصر مدرن یا حتی یادآوری چنین اوضاعی را ندارد؛ بلکه قصد او نشان دادن یا به بیان خودِ او بیان یک موقعیت است. موقعیتی که از به بیان‌درآمدن می‌گریزد، آن چنان که فلسفه همواره در طول تاریخِ خود از پیش‌بینی چنین موقعیتی یا عاجز بوده یا از بیان آن سر باز زده است.

بیان‌ناپذیری بکتی از امر ناممکن در پیوند با معناباختگی وضعیت فکری ـ فلسفی عصر مدرن قرار دارد. این بی‌معنایی یا معناگریزی اثر هنری از آنچه پیش از این کانت راجع به بی‌غرضی و رهایی آثار زیباشناختی از هرگونه علقه و علاقه و ایده‌پردازی صورت‌بندی کرده بود متفاوت است. تئوردو آدورنو در تحلیل خود از رویکرد کانت به آثار هنری به مثابه‌ی امری فاقدِ غرض که از واقعیت تجربی جدا می‌شوند و هیچ هدفی را برای صیانت نفس و حفظ حیات دنبال نمی‌کنند، معتقد است که «در این آثار علی‌رغم وابستگی معنایی به درون‌ماندگاری غایت‌شناختی، از این‌که هدف هنر را معنای آن تلقی کنیم ممانعت می‌شود و سازوارگی اثر هنری به عنوان یک هم‌بسته‌ی معنایی دشوار می‌گردد و اثر هنری با انکار خودِ مفهوم معنایی به این وضعیت واکنش نشان می‌دهد» (Adorno,152).در این طرز تلقی فراهم آوردن رهیافتی معناشناختی در اثر هنری، آن را از ذات زیبایی‌شناختی خود، دور می‌کند و اساساً تولید معنا و پیوند آن با صورت و ساخت اثر، بنا بر صورت‌بندی کانتی، عدول از رویکرد زیباشناختی به اثر است؛ چرا که در بازی آزاد میان قوای شناختی، اثر از قید و بند علقه‌های شناختی و مفهوم‌سازی‌های فاهمه رها می‌شود. به این ترتیب «رهایی هرچه بیش‌تر موضوع، هرگونه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

ایده‌ی ارائه‌ی معنایی مبتنی بر سامانی از پیش‌مستقر را از هم فرومی‌پاشد» (ibid). اما، این فروپاشیدگی معنا در منظر تئاتر معناباخته، نه امری زیبایی‌شناختیِ صرف بلکه مسئله‌ای ناشی از موضع‌گیری اثر هنری در قبال جهان است.

اگر چه کانت با صورت‌بندی دقیق فلسفی، اثر هنری را از قید و بند معنای مستقر و همواره تحمیل‌شونده رهایی بخشید و موجب گردید اثر هنری هم‌چون امری مستقل و متکی به خود جلوه و جلایی تازه یابد و از زیر بار علقه‌های ایدئولوژیکی آزاد شود، اما فروکاهش آن به فرمْ موجب می‌شد اثر هنری به عنوان محصول خاص فعالیت قوای ذهنی و شناختی انسانی، از هرگونه موضع در قبال جهان و انسان بازماند و ناتوان از بیان دغدغه‌های فلسفی و فکری خود در جهانی باشد که دیگر تلاش‌های عقلانی قادر به تفسیر و توجیه بحران‌ها نیست. بحرانی که مدرنیسم هنری نمی‌توانست نسبت به آن بی‌توجه باشد و به بهانه‌ی درون‌ماندگاری و استقلال خود و از بیم خدشه‌دار شدن خودمختاری خویش از بحران‌های معنایی و فلسفی عمیق دوران خود را کنار بکشد.

معناباختگی به گونه‌ای پارادوکسیکال شیوه‌ای از مواجهه‌ی آثار هنری نمایشی با بحران و فروپاشی معنای ناشی از مدرنیته است که از طریق نفیِ معنا معنای خود را شکل می‌دهند. این رویکرد نفی‌گرایانه که از فرم و شیوه‌ی مواجهه‌ی اثر با مسائل خود ناشی می‌شود اصلی‌ترین وجه یک اثر معناباخته است. به نظر آدورنو، «نمایش‌نامه‌های بکت معناباخته‌اند نه به این دلیل که معنایی در آن‌ها وجود ندارد، بلکه به این خاطر که آن‌ها معنا را به محاکمه می‌کشند و تاریخش را برملا می‌کنند» (ibid ,153). بر همین اساس، غیاب معنا در این آثار امری انکارگرایانه است نه امری عدمی. فرم نمایش معناباخته، در قبال معنا موضعی منفعلانه اتخاذ نمی‌کند تا از طریق سازوکارهای سنّتی تمام اجزای خود را برای بیان و ارائهٔ مفهوم و ایده‌ها در اختیار معنا قرار دهد یا با تأکید زیباشناختی بر فقدان هر علقه و غرضی، معنا را امری شناختی و لذا غیر هنری و خارج از دسترس خود اعلام کند، بلکه با رویکردی دیالکتیکی ظرفیت‌های تاریخی معنا را به چالش می‌کشد.

پیش از این اشاره شد که بکت تنها اصالت هنر را بیانِ بیان‌ناپذیری امر ناممکن می‌دانست و معتقد بود که تنها از طریق چنین بیانی می‌توان خلاء معنایی عصر مدرن را نشان داد. دغدغه‌ی ذهنی او برای دست‌یابی به چنین شیوه‌ی دیالکتیکی را آدورنو در کتاب *نظریه‌ی زیبایی‌شناسی*، در مبحث نفی معنا در آثار هنری مدرن چنین بیان می‌کند: «آثار او همان‌قدر که مبتنی بر دل‌مشغولی عدم ایجابی است، همان‌قدر هم بر دل‌مشغولی بی‌معنایی استوار است که به لحاظ تاریخی گسترش یافته و از این طریق استحقاق معنا پیدا کرده است» (ibid). به عبارتی، بی‌معنایی آثار بکت بیان هنری یک وضعیت فلسفی و سخن از فقدان و عدمی حقیقی است که تنها در گستره‌ی دیالکتیکی اثر هنری قابل بیان است؛ فقدانی که علی‌رغم گریز از چهارچوب‌های تصدیقی و مفهومی، انگار از تلاش برای درک بی‌معنایی آن گریزی نیست.

آثار مدرنیستی غیاب معنا را به صراحت اعلام می‌کنند و تنها از این طریق می‌توانند وجود خود را به اثبات برسانند و به عبارت دیگر وجود خود را با نفی آن اثبات می‌کنند: «آن‌ها بی‌معنایی خود را آشکارا ابراز می‌کنند، با همان صراحتی که آثار سنّتی معناداری خود را اعلام می‌کنند» (ibid). از نظر آدورنو نفی معنا یک ظرفیت نوین اثر هنری است که اثر معنای خود را از طریق این نفی کسب می‌کند: «این امر بدیهی که آثار هنری از طریق سازگاری نفیِ معنا، مفهوم خود را به دست می‌آورند، امروزه به عنوان ظرفیت هنر تلقی می‌شود» (ibid). بحران معنا به عنوان یک مسئله‌ی فلسفی اگرچه امری برون‌ذاتی برای هنر تلقی می‌شود، اما هنر در مواجهه با این بحران، آن را به امر درون‌ذاتی خود تبدیل می‌کند و از نظر آدورنو این نحوه‌ی مواجهه است که خط‌فاصل هنر اصیل را از هنر منفعل ترسیم می‌نماید؛ به گونه‌ای که هر هنر اصیلی این بحران معنا را به جزوی از خصوصیت خود

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

تبدیل می‌کند. هنر غیر اصیل با تسلیم در برابر بحرانِ معنایی صرفاً به نسخه‌برداری از آن تن می‌دهد. هنرِ منفعل در برابر بحران معنا و نفی آن، به صورت ایجابی و مطابقت با وضع موجود عمل می‌کند در حالی که هنری از قبیل آثار بکت «نفی معنا را به مثابه‌ی امر منفی در خود شکل می‌بخشد» (ibid, 154) و آن را به ذات خود تبدیل می‌کند. در چنین حالتی اثر دیگر میانجی و مدیای انعکاس بحران معنا نیست بلکه بحرانْ امرِ درونی آن است. به این ترتیب، معناباختگیِ آثار بکت ناشی از ضرورت فلسفی و شیوه‌ی مواجهه‌ی آن‌ها با بحران فکری و عقلانیتِ مضمحل عصر خود است که به دلیل رویکرد دیالکتیکی و انتقادی با این مسئله و تبدیل آن به مسئله‌ی ذاتی خود، معناباختگی و وضعیت بحرانی دوران را نمایش می‌دهد.

اثر هنری به مثابه‌ی معما

ناآشکارگی و در محاق فروبردن لایه‌هایی از آنچه هنر قصد بیان آن را دارد، سرشت دیرینه و اساساً خصلت زبانی هنر است. از همین منظر گرایش همیشگی هنر به رازآمیزی و پرهیز از اظهار کامل خود، وجهی معماگونه به آن می‌بخشد. هنر همواره کوشیده است با حفاظت از راز خود، اصالت آیینی خویش را به عنوان رمز پویایی و عنصر تداوم با خود داشته باشد. از این لحاظ «تمام آثار هنری ـ و در مجموع هنر ـ معما هستند. از عهد باستان انتقادی نسبت به تئوری هنر وجود داشته است. این‌که اثر هنری چیزی می‌گوید و در همان دم آن را پنهان می‌نماید، معماگونگی را از منظر زبان بیان می‌کند» (ibid, 120). معماگونگی اثر هنری، گنگی و ابهام را به امر ذاتی آن تبدیل می‌نماید، چنان‌که اثری این ابهام را برنتابد و تن به وضوح کامل بدهد، از قلمرو هنری بودن محروم می‌شود. در واقع «آثاری که نیت و اندیشه‌ی خود را بدون این‌که چیزی از آن باقی بگذارند، برملا می‌کنند، اثری هنری نیستند» (ibid, 121) و از نظر آدورنو کاربرد «معما» در مورد هنر مترادفی سطحی و نامناسب برای واژهٔ «مسئله» محسوب نمی‌شود، بلکه باید توجه داشت که معما به لحاظ زیباشناختی در معنای دقیق کلمه مفهومی است که از قوام و ترکیب‌بندی درون‌ماندگار اثر هنری برمی‌آید. معماگونگی به مثابه‌ی تکلیفی است که به هنر محول می‌شود. از این لحاظ «به معنای دقیق کلمه آثار هنری معمایند» (ibid).

تصور معماگونگی یا معما بودن اثر هنری، نه تنها به لحاظ تاریخی وجه رازناکی و ریشه‌ی آیینی آن را توضیح می‌دهد بلکه قادر است از حیث فلسفی مواردی مانند ماندگاری، پویایی اثر و پیوند آن با تفسیر، برانگیختن تلاش مخاطب برای کشف و شهود، خودآیینی و دیالکتیک نهفته در اثر را نیز تبیین نماید. آدورنو با تلقی اثر هنری به عنوان معما، آن را طالب تفسیر و مستعد پاسخ می‌داند: «آن‌ها بالقوه حاوی پاسخ‌اند؛ پاسخی که به طور انضمامی ارائه نمی‌شود» (ibid). البته، باید در نظر داشت تأکید آدورنو بر تفاوت «معما» با «مسئله» علی‌رغم محدودیت‌های دلالت واژگانی زبان، برای تبیین این نکته‌ی مهم و کلیدی است که معما تنها طالب پاسخ است و بیش‌تر از پاسخْ پرسش‌ها را در خود پرورش می‌دهد. معما برخلاف مسئله نه تنها هیچ‌گاه حل نمی‌شود بلکه هر پاسخی را به بهانه‌ی نابسندگی رفع می‌کند و مهم این‌که حل معما به منزله‌ی پایان آن است. اگر روزی اثر هنری معمای خود را بگشاید و به پاسخ‌ها فروکاسته شود پایان خود را رقم زده است.

معمایی که از رویکرد اثر هنری به معنا[۳] (Mean-ing) و محتوای حقیقت[۴] (truth content)، خود حاصل می‌شود، نه فقط معمایی در مقابل مخاطب بلکه معمای خود نیز هست. هنر در تلقی آدورنو به مثابه‌ی معمایی است که از نفی معنا و ویرانی وحدت منسجم اثر حاصل می‌شود. آثار هنری که تقوم خود را از نفی معنا و به قیمت از هم‌پاشیدن انسجام و وحدت منطقی خود کسب می‌کنند گرچه بنیاد خود را بر غیاب معنا برمی‌نهند، اما هرگز از پی‌آمدهای این فقدان به دور نمی‌مانند. به عبارتی، نفی معنا به عنوان محتوای اثر هنری، موجب دگرگونی‌های اساسی در عناصر فرمی و ساختاری اثر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

می‌شود. آدورنو اشاره می‌کند که «درام نمی‌تواند به سادگیْ غیبتِ معنا را به عنوان محتوا بپذیرد بی آن‌که همه‌ی ویژگی‌های آن تحت تأثیر قرار گیرند» (, 1991: Adorno 242). چنین آثاری معنا را به طور کامل نابود نمی‌کنند بلکه آن را همواره به تعویق می‌اندازند و در واقع به گونه‌ای پارادوکسیکال انهدام معنا به حضورِ غایب اما متکثّر آن یاری می‌رساند. اثرْ معنا را نفی می‌کند اما هرگز قادر به رهایی کامل از آن نیست و انگار در حالتی از ناگزیری از گریز از معنا، هم‌چنان با چالش معنامندی مواجه است. شاهد مثال آن آثار ساموئل بکت است که گرچه با گسستن وحدت و یکپارچگی خود معنا را نفی می‌کند و مناسب‌ترین نمونه از اثر نمایشی معناباخته محسوب می‌شوند، اما باز از تمایل به معنا بری نیستند: «آنچه بر قلمرو آثار بکت حاکم است، به یقین، یک وحدتِ پارودیک[5] زمان، مکان، و کردار است که هنرمندانه با هم ترکیب شده‌اند و اپیزودها با هم هماهنگ گشته‌اند و صحنه‌ای که صرفاً مبتنی بر واقعیت باشد، هیچ‌گاه مستقر نمی‌شود. حقیقتاً، یکی از معماهای هنر ـ که گواه نیروی منطقی بودنش نیز هست ـ این است که تمامی هم‌سازه‌های رادیکال، حتی آنچه معناباخته نامیده می‌شود، به این همانی با معنی می‌انجامند. در نهایت، آثار هنری هیئتی هستند که در حین بی‌معنایی، قادر به گریز از نشانه‌های معنا نیستند... آثاری که معنا را نفی می‌کنند لزوماً باید یکپارچگی‌شان را از هم بگسلند» (ibid, 1997: 154). آشکار است که اثر هنری در چنین حالتی با دو وضعیت تعیین‌کننده روبه‌روست: از سویی با گسستن یکپارچگی خود به نفی معنا می‌پردازد که در واقع با انهدام معنا، ترک‌هایی نیز در خود اثر ایجاد می‌شود و از سوی دیگر علی‌رغم از هم فروپاشی معنا، آثار و علائم آن هم‌چنان در بطن اثر باقی می‌ماند. به عبارت دیگر، اثر هرگز نمی‌تواند به گونه‌ی کامل ردّ پای معنا را محو نماید. در چنین وضعیتی اثر تبدیل به معمایی می‌شود که همواره می‌کوشد با معماگونگی خود مخاطب را به تفسیر ترغیب کند. هم‌چنان که به عقیده‌ی آدورنو در آثار دراماتیک بکت، چنین اتفاقی روی داده است: «کار دراماتیک بکت دقیقاً به لطف محدود ماندنش به یک واقع‌مندی ویران گشته، به ورای واقع‌مندی سرریز می‌کند و به واسطه‌ی خصلت معماگونه‌اش ما را به تفسیر فرامی‌خواند» (ibid, 244 1991:). هر معمایی در ذات خود مدعی معنایی است که با انکار آن، مخاطب را برای گشودن گره معنایی خود به مبارزه می‌طلبد.

آدورنو برای جلوه‌های معنا در اثر هنری که زبانه‌وار می‌جهند و ناپدید می‌شوند و هیچ‌گاه به تابش دائم بر فراز اثر هنری تن نمی‌دهند و از طریق عدم درنگ، مانع از خواندن خود می‌شوند، در مقام تمثیل از پدیده‌ی آتش‌بازی بهره می‌گیرد و با بیانی ادبی به توضیح آن می‌پردازد: «آتش‌بازی مدلی از آثار هنری است؛ ... این آثار به‌گونه‌ای تجربی هویدا می‌شوند، با این وجود از بارِ سنگین تجربه‌ای که آن‌ها را ناگزیر به درنگ می‌کند، رهایی می‌یابند...، نمایشی که زبانه می‌کشد، ناپدید می‌گردد، و به راستی که معنای آن نمی‌تواند خوانده شود» (ibid, 1997: 81). در این مدلی که آدورنو ارائه می‌کند وجه زیباشناختی معنا، تلألویی است از حقیقت معمایی و درونی اثر که همواره می‌درخشد، پیدا و پنهان می‌شود اما لحظه‌ای درنگ نمی‌کند تا به معنا یا مفهومی کلان و همواره مستقر در گستره‌ی اثر دلالت نماید.

در رهیافت آدورنو آثار هنری به‌گونه‌ای مبهم و معمایی‌اند که گویی سیمای یک روح مرئی‌اند که هنگام پدیدار شدن‌شان هیچ‌گاه خود را به وضوح نشان نمی‌دهند (ر.ک : ibid, 128). از طریق این شبح‌وارگی اثر هنری است که همیشه پرسش چیستی معنای اثر باقی‌می‌ماند و هرگاه که معنا خود را بنماید تنها لحظه‌ای آرزوی پدیدار شدن را برآورده است و دیگر هیچ. در چنین رویکردی، آنچه نموده می‌شود نه معنا بلکه صرفاً شبحِ معناست که بی‌درنگ محو خواهد شد و چه بسا به سیمایی دیگر درآید.

عدم ثبات معنا که از منطق واقعیت تجربی کناره می‌گیرد، ناشی از در هم‌شکستن منطقی است که با سازوکارهای منسجم و قواعد دقیق در جهانی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

ازهم‌فروپاشیده، به قصد برساختن معنایی غالب و مسلط، کلّیت اثر را تسخیر می‌کند. در یک اثر دراماتیکی معناباخته، اثر هنری با متلاشی کردن انسجام محتوایی و ازهم‌گسستن بافتار درونی به تکانه‌های درون‌ساختاری تن می‌سپارد که منجر به ازهم پاشیدگی محتوای اثر در کلّیت خود می‌شود، در هر حال اثر با این فرایندِ سلبی به معمایی بدل می‌شود تا این بار با منطقِ امر معماگون همیشه در طلب تأویل خود باشد.

آدورنو با معما تلقی کردن اثر هنری قصد دارد بر این نکته تأکید نماید که اثر به مثابه‌ی معما، همواره چشم‌انتظار تأویل است و این تأویل مستلزم نقد است. در این رویکردْ اثر هنری مسیری دیالکتیکی را از مرحله‌ی شکل‌گیری تا آستانه‌ی تأویل طی می‌کند.

اثر هنری در انتظار تفسیر

دیالکتیک نهفته در بطن اثر هنری، به مثابه‌ی معما، آن را نه تنها مستعد تفسیر می‌سازد بلکه به این بالقوه‌گی وجهی مطالبه‌آمیز هم می‌بخشد به‌گونه‌ای که این آثار مشتاقانه خواستار عیان‌سازی محتوای حقیقیِ خود هستند و هم‌زمان از آن سر باز می‌زنند. گویی که «آن‌ها محتوای حقیقی را دارند و ندارند» (ibid, 128). آدورنو در مقایسهٔ اثر هنری با معما وجه اشتراک آن‌ها را در دیالکتیک میان صراحت و ابهام می‌داند. میل به آشکار کردن خود از طریق تعیّن‌پذیری و مستور ماندن از طریق فرارفتن از مرزهای متعیّن، میلی که از منطق درونی معما و هنر برمی‌خیزد: «آثار هنری در دوگانگی تعیّن‌پذیری و تعیّن‌ناپذیری با معما سهیم‌اند... آن‌چنان که در معما پاسخ هم پنهان است و هم از طریق ساختارش طلبیده می‌شود. این کنش منطق درون‌ماندگار اثر است» (ibid, 128).

در تبیین معناباختگی اثر هنری و پیوند آن با وجه معمایی و آن‌گاه تفسیرطلبی آن، باید گفت که اساساً دورنمای هدفِ هنر، تلاش برای تعیّن‌بخشی به امری نامتعیّن است: «هدف آثار هنری تعیّن‌بخشی به امر تعیّن‌ناپذیر است. آثار بدون داشتن هیچ‌گونه هدفِ ایجابی فراسوی سازوارگی خود، در خودشان واجد معنی‌اند؛ در هر حال، بی‌معنایی آن‌ها به مثابه‌ی شکلی از پاسخ به معما مشروع است» (ibid, 128). که البته همواره هنر در نیل به این مقصود] ناکام می‌ماند و شکست تاریخی خود را در این زمینه پیوسته تجربه می‌کند.

برای معماگونگی اثر تنها اسرارآمیز بودن آن کفایت نمی‌کند، ترک برداشتنِ درونی و گسستی که اثر با نیروی دیالکتیکی در محتوای حقیقی خود ایجاد می‌کند و این ترک‌خوردگی را به مضمون تبدیل می‌نماید، مبنای اصلی معماگونگی است: «معمای آثار هنری، ترک برداشتن آن‌هاست. آن‌ها معما هستند زیرا از طریق ترک برداشتن‌شان، آنچه را که درواقع می‌خواهند باشند نفی می‌کنند» (ibid, 128).

این نفی و مواجهه‌ی سلبی اثر با محتوای حقیقی خود، که به خصلتی درون‌ذاتی در آن تبدیل می‌شود، به منظورِ زدودن کامل معنا و عاری کردن خود از محتوای حقیقی صورت نمی‌گیرد؛ چرا که در چنین حالتی اثر به امری دکوراتیو یا سرگرمی صرف تبدیل خواهد شد و تا حدّ کالایی تزیینی تنزل خواهد یافت. در غیاب محتوای حقیقی اثر هنری قادر به تبلور وجوه تاریخی و اجتماعی خود، که مورد تأکید آدورنو است، نخواهد بود و همه‌ی پیوندهای زیباشناختی آن با تاریخ، فلسفه، و اجتماع محو خواهد شد و اثر از ارائه‌ی هرگونه موضع‌گیری در قبال مسائل مورد علاقه‌ی خود بازخواهد ماند. اگر قرار است اثر هنری از طریق موضع سلبی و نفی معنا به جهانی مستقل و متفاوت دست یابد، به‌گونه‌ای که ضمن تمایز با جهان واقعی و غیر زیباشناختی، در برابر آن دارای مواضع انتقادی و هشداردهنده نیز باشد، مستلزم تفکر و محتوایی حقیقی است که علی‌رغم ابهام و انکار معنا بتواند هسته‌ای محتوایی برای اثر هنری فراهم نماید: «تفکر هم به ابزاری برای تولید معنا در اثر و هم به ابزاری برای غیبت معنا بدل می‌شود» (ibid, 1991 242:).

برای نفی معنایِ جهان و بازنمایی و مضمونی‌کردنِ بی‌معنایی آنْ تبلور واقعیتی زیباشناختی و غیر این‌همانْ ضرورت ذاتی هنر است. اما هنر این ضرورت هستی‌شناختی را در رهیافت روش‌شناسانه و متدلوژیک

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

جستجو می‌کند و پاسخ آن را در معماگونگی خود می‌یابد. معماگونگیِ این جهانِ زیباشناختی، نه تنها پرسش از جهان واقعی را زنده و پویا نگاه می‌دارد، بلکه با تولید پرسش‌های مدوام، از هرگونه پاسخ قطعی و ناکارآمد پیش‌گیری می‌کند. اما هنری که از چنین بهره‌ای بی‌نصیب باشد مورد نقد آدورنو است. وی تأکید می‌کند که «معما بودنِ آثار هنری نه در ترکیب‌شان، بلکه در محتوای حقیقی‌شان است» (ibid, 1997: 81). چرا که اگر معماگونگی از بطن محتوای حقیقی اثر برنیاید و تنها به وجهی اغواگرانه تظاهر به معماگونگی نماید دائماً پرسش‌های مشابهی را تولید خواهد کرد. لاجرم این پرسش‌های مکرر و هم‌سان، پاسخ‌های یکسان و از پیش‌تعیین‌شده‌ای را نیز با خود خواهند داشت و به عبارتی چنین معمایی از پیش پاسخ داده شده است و باید گفت که از آغاز هم معمایی در کار نبوده است: «کلید معمای هنر گم شده است. معماگونگی در تمام آثار با تفاوتِ سیما نمود می‌یابد... اما پاسخی که بر آن اصرار می‌ورزد ـ مانند پیکره‌ی ابول‌الهول ـ همیشه مشابه است، گرچه صرفاً در روش متنوع به نظر می‌آید» (ibid, 1997: 127).

چنانچه اثر هنری را به مثابه‌ی معما تلقی کنیم، جستجوی پاسخ به امری درون‌ذاتی در آن تبدیل می‌شود که مدام، بی آن‌که چهره بنماید، همگان را برای یافتن کلید پاسخ خود وسوسه می‌نماید. در این مورد آدورنو از تمثیل پریان قصه‌ها بهره می‌گیرد: «آثار هنری هم‌چون پریان قصه‌ها نمودار می‌شوند: اگر خواهان مطلق‌اید آن را خواهید داشت اما هنگامی که آن را ببینید تشخیص نخواهید داد» (ibid, 1997: 126).

معما بودن اثر که همراه با تفسیرطلبی آن است ضرورت تأمل فلسفی را ایجاد می‌کند و به این ترتیب پیوند درونی فلسفه با هنر از همین نقطه آغاز می‌شود.«محتوای حقیقی آثار هنری پاسخ انضمامی به معما است که از جانب هر کسی اقامه می‌شود. معما با مطالبه‌ی پاسخْ به محتوای حقیقی‌اش اشاره می‌کند و این تنها از طریق تأمل فلسفی مقدور است. چنین امری صرفاً توجیه مقوله‌ی زیبایی‌شناختی است. گرچه هیچ اثر هنری‌ای نمی‌تواند به تعیّن‌بخشی‌های عقلانی تقلیل یابد، اما هر اثری از طریق نیاز تلویحی در معماگونگی‌اش به استدلال تفسیری گرایش دارد» (ibid, 1997: 128). تفسیر اثر هنری مبتنی بر محتوای حقیقی خود اثر است و نباید مطابق مقولات فلسفی خارج از اثر یا نیت مؤلف به سراغ اثر رفت و با تحمیل چنین محتوایی معماگونگی آن را از هم پاشید. آنچه طالب تفسیر شدن است از درونِ خودِ اثر چنین مطالبه‌ای را پیش می‌نهد و نتیجه‌ی مواجهه با محتوای غیر صدقی و سوژه‌های درونی خود اثر است. چنان که آدورنو تأکید می‌کند با تلاش برای استخراج چنین پیام‌های برون‌متنی از اثری مانند هملت یا آثار بکت به محتوای حقیقی آن‌ها نمی‌توان دست یافت. چنین رویکردی اثر را صرفاً به چند سطر کوتاه تحت عنوان «پیامِ» اثر فروخواهد کاست؛ که به نظر وی امروزه بسیار هم باب شده است: «آنچه که امروزه «پیام» نامیده می‌شود، از آثار بکت هم به اندازه‌ی درام‌های عظیم شکسپیر بیرون کشیده می‌شود» (ibid, 1997: 27). یا «پیامی نیست که از هملت بیرون کشیده نشود، اما این راهی برای رسیدن به محتوای حقیقیِ آن نیست» (ibid, 1997: 128). هنرمندان بزرگ هیچ‌گاه در پی تقویت محتوای برون‌متنی در برابر محتوای درونی و حقیقی اثر تلاش نکرده‌اند: «هنرمندان برجسته، از جمله گوته، هیچ‌گاه قصد نداشتند با تفسیرْ صرفاً بر تمایز محتوای حقیقی از آگاهی و قصد مؤلف تأکید نمایند و خودآگاهی خودِ مؤلف را [در مقابل محتوای حقیقی] تقویت نمایند. آثار هنری، به‌ویژه آن‌هایی که از شأن والایی برخوردارند، در انتظار تفسیرشان هستند. این ادعا که چیزی در تفسیر کردنِ آن‌ها وجود ندارد، بلکه آن‌ها صرفاً وجود دارند، خط حایل میان هنر و غیر هنر را محو خواهد کرد. در نهایت، شاید بشود گفت، حتی قالی‌ها، زیورآلات، تمام اشیاء غیر فیگوراتیو، مدت‌ها است که چشم به راه تفسیرشان هستند» (ibid, 1997: 128).

رویکرد آدورنو به هنر به مثابه‌ی معما و امری در انتظار تفسیر، بر بنیاد نقد بنیادین او بر فلسفه استوار

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

است. نقدی که در سال ۱۹۳۱م به عنوان نخستین خطابه‌ی آدورنو در مقام عضو دانشکده‌ی فلسفه در دانشگاه فرانکفورت ایراد شد و او در آن به نقد ریشه‌ای ایدئالیست و منطق این همانی پرداخت.

پیوند درونی تفکر فلسفی و حقیقت، از اساسی‌ترین ایده‌های آدورنو در حوزه‌ی اندیشه‌ی فلسفی اوست که آبشخور بسیاری از تئوریش راجع به تاریخ، جامعه، زیبایی‌شناسی، و هنر است. وی در تبیین این ایده و در نقد مکاتب فلسفی پیش از خود ـ که در نقد «مکتب وین» تبلور می‌یابد ـ معتقد است که «این منطق می‌کوشد تا همه‌ی گزاره‌هایی را که به نحوی به ورای حلقه‌ی تجربه و نسبیتِ آن اشاره می‌کنند، صرفاً در این همان‌گویی‌ها، در گزاره‌های تحلیلی، جستجو کند» (آدورنو، ۱۳۸۸: ۴۷) و رویکرد این مکتب به پیوند علم و فلسفه ـ که در آن «فلسفه صرفاً به فرصتی برای تنظیم و مهار علوم مجزا بدل می‌گردد، بی‌آن‌که اجازه داشته باشد چیزی اساسی را از خود به یافته‌های این علوم ضمیمه کند» ـ (همان)، مورد انتقاد آدورنو است. وی ضمن صحّه نهادن بر ضروری و ثمربخش بودن تماس فلسفه و علم، شیوه‌ی پیوند را مورد بازبینی و مداقه قرار می‌دهد.

در نظر آدورنو «فلسفه فقط در متن موقعیت فعلی علوم مجزا قادر خواهد بود محتوای مادی و خصلت انضمامیِ مسائل را درک کند» (همان، ۱۳۸۸: ۴۹). اما در تبیین تمایز فلسفه و علم می‌گوید: «فلسفه خود را از علم نه به واسطه‌ی سطح بالاتری از عمومیّت متمایز می‌کند ـ شیوه‌ای که دیدگاه مبتذل امروزه هنوز بر آن پای می‌فشارد ـ نه از طریقِ خصلتِ انتزاعی مقولاتش و نه به واسطه‌ی ماهیت مواد و و مطالبش. تفاوت اصلی و بسی بیش‌تر در این نکته نهفته است که علومِ مجزا یافته‌های خود، یا دست‌کم نهایی‌ترین و ژرف‌ترین یافته‌هایشان را اموری ایستا و نابودشدنی تلقی می‌کنند؛ در حالی که فلسفه نخستین یافته‌ای را که بدان دست می‌یابد به منزله‌ی نشانه‌ای درک می‌کند که نیازمندِ رمزگشایی و معمازدایی است» (همان، ۱۳۸۸: ۵۰). آدورنو نهایتاً خلاصه‌ی این تلقی خود را چنین بیان می‌کند: «ایده‌ی علم تحقیق است و ایده‌ی فلسفه تفسیر» (همان، ۱۳۸۸: ۵۰). بر همین اساس آدورنو استدلال می‌کند که علم به دلیل دستاوردهای ناپایدار و تغییرناپذیر نمی‌تواند مدعی حقیقت باشد در حالی که فلسفه در وضعیتی پارادوکسیکال با یافته‌ها و نشانه‌هایی معمایی می‌تواند مدعی رمزگشایی از حقیقت باشد، رمزی که کلید آن در پیچیدگی‌ها و ابهام تفسیر همواره مفقود خواهد ماند زیرا که «ایده‌ی تفسیر به هیچ‌وجه مطابق با مسئله‌ی «معنا» نیست؛ مسئله‌ای که این ایده غالباً با آن خلط می‌گردد. این اصولاً رسالت فلسفه نیست که چنین معنایی را به صورت ایجابی عرضه کند، تصویری بامعنا از واقعیت ترسیم کند و از این طریق آن را توجیه سازد» (همان، ۱۳۸۸: ۵۱). از دل این تبیین آدورنو از تمایز میان ایده‌های تحقیق و تفسیر و کارکردهایشان، است که «معما» به مثابه‌ی امری حل‌ناشدنی و پاسخ‌ناپذیر وارد اندیشه‌ی دیالکتیکی وی می‌شود.

اکنون به‌گونه‌ای واضح‌تر می‌توان از دو گونه ایده یا به عبارتی دقیق‌تر از دو روش (Method) در حوزه‌ی معرفت و شناخت‌شناسی سخن گفت. ایده‌هایی که شیوه‌ی مواجهه با پرسش و نوع پاسخ‌هایی که ارائه می‌کنند، تفاوت بنیادین آن‌ها را مشخص می‌کند. «ایده‌ی تحقیقْ پرسش را به عناصر معلوم و داده شده تقلیل می‌دهد، جایی که هیچ چیزْ ضروری به نظر نمی‌رسد مگر پاسخ» (همان، ۱۳۸۸: ۵۲). در حالی که ایده‌ی تفسیر هرگز در جستجوی پاسخی قطعی و معلوم در بطن معما نیست و هنگام مواجه با آن فرض را بر حل معما و پاسخ آن نمی‌گذارد، بلکه تنها به قصد تشهیذ پرسش و درخشش آن و به نوعی افروختگی بیش‌تر خودِ معما، به آن رو می‌آورد. در حالی که ایده‌ی تحقیق در متن معما چیزی را می‌کاود که معما بازتاب آن است و واضح است که با کشف محتوای این متن، معما ناپدید می‌شود و آنچه باقی می‌ماند پوسته‌ی پاسخ است. ایده‌ی تفسیرْ معما را به عنوان خود معما تلقی می‌کند و به زبان فلسفی تفسیر با معما بماهو معما مواجه می‌شود. در تلقی آدورنو «کارکرد حل معما عبارت است از فروزان کردنِ آن، نه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

پافشاری بر ایستادن در پس معما و تقلید کردن از آن» (همان، ۱۳۸۸: ۵۲).

«تفسیر فلسفیِ اصیل هیچ‌گاه با معنای ثابتی رو در رو نمی‌شود که از قبل در بطن پرسش نهفته است، بلکه به ناگهان و در آنیْ پرسش را فروزان می‌کند و در همان حال آن را هم‌چون آتش به کام خود می‌کشد» (همان). مشابه همین تعبیر را آدورنو در مورد اثر هنری در کتاب نظریه‌ی زیبایی‌شناسی مطرح می‌کند و اثر را با پدیده‌ی آتش‌بازی مقایسه می‌نماید که پیش از این به آن اشاره شد.[۶]

مراد آدورنو از تفسیر فلسفی در حوزه‌ی معرفتی، همان رهیافتی است که او آن را در مواجهه با هنر نیز به کار می‌بَرَد. در واقع، نظریه‌ی زیبایی‌شناسی و نظریه‌ی هنر آدورنو، بر تلقی او از تفسیر فلسفی استوار است. به عبارت دیگر، رابطه‌ی ناگسستنی هنر و فلسفه و به تبعِ آن فلسفه‌ی هنرِ آدورنو، ریشه در تمایزی دارد که این فیلسوف مکتب فرانکفورت در نخستین مقاله‌اش میان روش و رویکرد علم با فلسفه تبیین کرد و تعریف تازه‌ای از رابطه‌ی این دو ارائه داد: هم‌چنان که پیش‌تر اشاره شد آدورنو مطابق همین خوانش، اثر هنری را معمایی می‌داند که همواره طالب تفسیر است. مطالبه‌ای که ناظر بر محتوای حقیقی است. تنها چیزی که قادر است این خواسته را پیش ببرد و به نتیجه برساند، تأمل فلسفی است: «معما با مطالبه‌ی پاسخ به محتوای حقیقی‌اش اشاره می‌کند. این امر صرفاً از طریق تأمل فلسفی حاصل می‌شود» (ibid, 128).

به این ترتیب، در فلسفه‌ی آدورنو، اثر هنری معمایی است که حیات خود را همواره در مطالبه‌ی پاسخ می‌طلبد و تفسیر فلسفی یگانه فرایند مشروعی است که شایستگی مواجهه با این معما را دارد. حال اگر مطابق همین رویکرد، اثر هنری را معما تلقی کنیم، «ابهام» و غموض یکی از لوازم فلسفی و اجتناب‌ناپذیر آن خواهد بود. ابهامی که در متدولوژی آدورنو نه به کشف معنا و پاسخ‌گویی به آن، بلکه به فقدان معنا و پیچیدگی معما می‌انجامد. ابهامی که تنها تابعی از ذات و منش معما نیست بلکه برآمده از کنش تفسیر نیز هست. کنشی که این ابهام را تا آنجا بسط می‌دهد که مفاهیمی چون پوچی، عبث‌بودگی، معناباختگی، توهم، و حتی مضحکه را تحت شمول خود درآورد. به عبارتی کنشِ تفسیرْ ابهام را به امر «معناباخته» تبدیل می‌کند؛ امری که اساسِ مدرنیسمِ مطلوب آدورنو، به‌ویژه نمایشنامه‌های بکت است. در این مورد آدورنو آثار هنری را به روحی مرئی تشبیه می‌کند که گرچه ظهور و بروز دارند اما هیچ‌گاه به وضوح کامل نمی‌رسند: «آثار هنری معمایی‌اند چنان که انگار آن‌ها سیمای یک روح مرئی‌اند که در لحظه‌ی پدیدارشدن‌شان هرگز خود را به وضوح نشان نمی‌دهند» (Adorno, 1997: 128). کارکرد این ابهام هنری به شیوه‌ی دیالکتیکی است. به این معنا که ضمن مقاومت در برابر تفسیر، نیاز به تفسیر را به امری درونی برای اثر هنری تبدیل می‌کند: «معناباختگی، مقاوم‌ترین مقوله در برابر تفسیر، آن روحی را که لازمه‌ی تفسیر اثر هنری است به امر ذاتیِ آن بدل می‌نماید» (ibid). اما این نیاز ذاتی که تفسیر را به ضرورتِ درونی اثر تبدیل می‌کند؛ از نظر آدورنو می‌تواند نشان نابسندگی بنیادین اثر هنری باشد. با وجود این از آنجا که وجه معمایی اثر تعیّن‌پذیر نیست و متعلق به قلمرو ویژه‌ای است که همیشه درک‌ناکردنی باقی می‌ماند، لذا هرگز معمای آن گشوده نمی‌شود و محتوای حقیقی‌اش به دست نمی‌آید: «در همان حال نیاز آثار هنری به تفسیر و نیاز آن‌ها به تولید محتوای حقیقی‌شان، نشانِ نابسندگی بنیادین‌شان است. آثار هنری به چیزی که در آن‌ها جستجو می‌شود دست نمی‌یابند. قلمرو تعین‌ناپذیری میان امرِ دست‌نیافتنی و آنچه درک‌کردنی است، وجه معماییِ آثار را ایجاد می‌کند» (ibid). به نظر آدورنو محتوای حقیقی اثر هنری برخلاف فلسفه‌ی سنّتی پیام‌های نهفته و مبتنی بر خواست هنرمند نیستند که با رمزگشایی از آن‌ها معمای اثر حل شود. «آن‌ها محتوای حقیقی دارند و ندارند. علم پوزیتیو و فلسفه‌ای که از محتوای حقیقی آثار حاصل می‌شوند به آن محتوا دست نمی یابند. این نه محتوای واقعی اثر و نه منطق شکننده و معلّق بر فرازِ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

آن است و نه، برخلاف فلسفه‌ی سنّتی، محتوای حقیقی هنر ایده‌اش است، حتی اگر این ایده چنان بسط یابد که تراژدی یا همان تعارض میان متناهی و نامتناهی را در بر گیرد. در واقع، از نظر ساختار فلسفی‌اش گرچه چنین ایده‌ای از قصد شخصی (ذهنی) فراتر می‌رود؛ اما با وجود این، به لحاظ کاربردی، انتزاعی و خارج از اثر هنری باقی می‌ماند. حتی مفهوم مؤکد ایدئالیستیِ ایده، آثار هنری را به مصادیقی از این ایده به مثابه‌ی نمونه‌ای از آنچه باژگونه‌ی همان است فرومی‌کاهد» (ibid). اما در آثار بکت نه قصد شخصی و نه ایده‌ای معین بر اثر حاکم است و بر همین اساس پرهیز بکت از هرگونه توضیحی راجع به آثار خودش، از التزام او به التزام‌ناپذیری اثر، متدولوژی و فهم او از اثر هنری سرچشمه می‌گیرد: «امتناع بکت از تفسیرِ آثار خود،که توأم با آگاهیِ فوق‌العاده‌ای از فنون و دلالت‌های کناییِ مضامینِ زبانشناختی و تئاتری است، نفرتی صرفاً شخصی نیست: «چنان که تأمل در قلمرو و قدرت بسط می‌یابد، خودِ محتوا، مدام بیش از پیش مبهم می‌شود» (ibid, 27). به عبارت دیگر ابهام ذاتیِ خود محتواست و آدورنو توضیح می‌دهد که ابهام اثر یا امتناع بکت به این معنی نیست که باید از تفسیر چشم‌پوشی کرد، چنان که گویی هیچ چیز برای تفسیر وجود ندارد بلکه باقی ماندن و بودن خود محتوی تمام ادعاهای به قول آدورنو سرگیجه‌آور راجع به معناباختگی را دامن می‌زند. (ر.ک: ibid).

آدورنو در فعلیت فلسفه بحران ایدئالیسم را در فروپاشی تزِ این همان‌پنداری این فلسفه می‌داند که مطابق آن عقل خودآیین (ابزاری) دچار این توهم بود که کفایت لازم را برای به دست آوردن تمامیت امرِ واقع و بیان تام و تمام آن را دارد: «چنین فرض می‌شد که عقل خودآیین (autonome ratoi) ـ و این تز اصلی هر نظام ایدئالیستی بود ـ قادر است مفهوم واقعیت و به واقع کل واقعیت را از دل خود بسط دهد. این تز فروپاشیده است» (آدورنو، ۱۳۸۸: ۳۵). و همین مسئله را در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی چنین تعمیم می‌دهد که با نفی ایده‌ی این همان‌پنداری ایدئالیستیِ استدلال و برهان عقلی با واقعیت، «محتوا دیگر نمی‌تواند چنان که ایدئالیسم ایجاب می‌کند، اینهمان با استدلال عقلی باشد؛ محتوا به نقد قدرت تامِ استدلال برخاسته است و بنابراین قادر به استدلال مطابق با نرم‌های مهیاشدهٔ اندیشه‌ی استدلالی نیست» (Adorno, 1997: 27). این مسئله رویکرد تازه‌ای در مواجهه با محتواست که به نظر آدورنو همین تازگی موجب تیرگی و ابهام اثر می‌شود: «تیرگیِ معناباختگی تیرگیِ دیرین تازگی است. حال باید این ابهام تفسیر شود نه این‌که وضوح معنایی جایگزین تفسیر گردد» (ibid). به این ترتیب، نشان داده می‌شود که ابهام و از سویی آنچه معناباختگی نامیده می‌شود یک ضرورت فلسفی و هنری در اثر هنری و منبعث از معماگونگی آن است. ایده‌ای که آدورنو در مقاله‌ی نخستین خود با تقسیم ایده به تحقیق و تفسیر مبنای آن را نهاد و در خوانش فلسفی خود از هنر، امر هنری را به مثابه‌ی معمایی که به‌گونه‌ای پایان‌ناپذیر تفسیر خود را می‌طلبد، قلمداد کرد.

رابطهٔ دیالکتیکی اثر با تفسیر خود

هم‌چنان که پیش از این اشاره شد ابهام و گنگی اثر هنری صرفاً تابعی از ذات و منش معماگونگی اثر نیست بلکه برآمده از کنش تفسیر نیز هست. به عبارت دیگر، اثر کنشِ یک‌سویه‌ای نیست که تنها در وضعیت پرسش‌گرانه‌ای ابهام‌آلود پدیدار شود و مخاطب خود را با چالش پاسخ درگیر نماید و سپس به محض نمودار شدنِ پاسخ از جلوه و فروزش بازایستد و به خاموشی گراید. معمایی که از ابهامِ اثر قوام می‌یابد در درون خود، از طریق تقابل دوگانه‌ی پرسش و تفسیر، اثر را در حالتی ایستا یا وضعیتی پویا قرار می‌دهد؛ به گونه‌ای که پیش از آن‌که معمای پیش‌نهاده‌شده به پاسخ نایل شود معمای دیگری پیوسته از نو شکل می‌گیرد و به طریق اولی در تازگی خود تفسیری تازه را می‌طلبد. این تقابلِ درونیِ اثر آن را به وسیع‌ترین چشم‌اندازِ فلسفه‌ی آدورنو، یعنی رویکردِ دیالکتیکی، پیوند می‌زند؛ دیالکتیکی که

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

پیش از این آدورنو آن را در درونِ فلسفه تشخیص داده بود و فلسفه‌ی خود را بر بنیاد آن استوار کرده بود. بنیادی که اندیشه‌ی وی در گسترهٔ وسیع خود همواره از آن مایه می‌گرفت. «او نوعی فرایند دیالکتیکی را در بطنِ خودِ فلسفه تشخیص داد. در واقع، او نسبت به منطقِ درون‌ماندگار فلسفه به تحول تاریخی آن در مقامِ انکشافِ حقیقت ایمان داشت و معتقد بود که حقیقت بیش از آن‌که با جریان تاریخی درآمیزد آن را به صورتی انتقادی به چالش می‌کشد» (آدورنو، ۱۳۸۸: ۲۴). در این زمینهٔ، خودِ آدورنو تأکید می‌کند که «از نظر من تفسیرِ فلسفی فقط به شیوه‌ای دیالکتیکی ممکن است» (همان، ۸۸۳۱: ۹۵). آدورنو دیالکتیک را از روش ماتریالیسم وام گرفته است. «... آن وجهی از فرایند رویارویی با معما که موجد تغییرات۷ است و حل صرف تصویری از شیوه‌های حل و فصل مسئله به دست می‌دهد که فقط عمل ماتریالیستی به آن دسترسی دارد. ماتریالیسم این رابطه را دیالکتیک نامیده است» (همان، ۸۸۳۱: ۸۵). در روش دیالکتیکی که جنبه‌ای بسیار جدّی و جذاب برای آدورنو دارد، پاسخ از دل خود معما و عناصر آن به‌گونه‌ای سلبی برمی‌آید، به این معنا که پاسخ در پیِ انهدام معما و معما در پیِ نفی تفسیر است. حرکت و پویشی که به صورتی بسیار جدّی یعنی علاوه بر حوزه‌ی معرفت در حیطه‌ی عمل نیز به کار گرفته می‌شود: «آن پاسخی که در تقابل با معما از دل عناصر معما برمی‌شوند و آن را نابود می‌سازند. این حرکتِ به غایت جدی توسط ماتریالیسم به اجرا گذارده شده است» (همان).

اثر هنری به مثابه‌ی معما رابطه‌ای دیالکتیکی با تفسیر خود برقرار می‌سازد. در این رویکرد، اثر به مثابه‌ی معمایی است که با نفی هرگونه تفسیری در ابهام و گنگ‌بودگی فرومی‌رود و در حالی که وجود خود را از عناصر تفسیر برمی‌گیرد، می‌کوشد با فروپاشی این عناصر و گسست از آن‌ها هم‌چنان وجه معمابودگی خود را حفظ نماید و در تقابل با این کنشِ انسجام‌گریز، تفسیر می‌کوشد با پیش‌گیری از گسست عناصر و غلبه بر تعیّن‌پرهیزی آن‌ها خود را از بطن اثر نمایان سازد و با ظهور خود بر ابهام و عبث‌نمایی معما چیره شود. در این پیوند دیالکتیکی آنچه همیشه غایب خواهد بود، معنای معمای اثر است. چرا که «پاسخ معما همان معنای معما نیست، بدین مفهوم که هر دوی آن‌ها بتوانند در آنِ واحد وجود داشته باشند، پاسخ در بطن معما نهفته است و معما فقط نمود خود را به تصویر می‌کشد و پاسخ را به مثابه‌ی قصد، در بطن خود حمل می‌کند. لیکن بسی بیش از این‌ها، پاسخ در تقابلی قطعی با خود معما است» (همان، ۸۸۳۱: ۹۵). این رویارویی دیالکتیکیْ پی‌گیرِ تغییر معماست تا آن‌که در اندیشه‌ی حل آن باشد.

در پیوند دیالکتیکی اثر با تفسیر خود، معنایی که به حل شدن معما و درنتیجه به پایان آن بینجامد، صورت نمی‌گیرد. این تقابل نفی‌گرایانه‌ی میان اثر و تفسیرِ آن به تغییر معما می‌انجامد. تغییری که اساسی‌ترین دغدغه‌ی آدورنو در عصر پایان پاسخ‌ها و رخت بربستنِ معنا و کلان‌روایت‌های فرسوده از عرصه‌ی معرفت بشری بود. اندیشه‌ی تغییری که آدورنو آن را به صورت اندیشه‌ی انتقادی صورت‌بندی کرد و یکی از مصادیق بارز آن را در آثار هنری و از جمله نمایش‌نامه‌های بکت جستجو می‌کرد. این تلقی حاصل رهیافتی دیالکتیکی از رابطه‌ای بود که اثر با واقعیت برقرار می‌ساخت.

آدورنو که ایده‌ی تفسیر را مطابق با مسئله‌ی معنا نمی‌دانست، تأکید می‌کرد که «این اصولاً رسالت فلسفه نیست که چنین معنایی را به صورت ایجابی عرضه کند، تصویری با معنا از واقعیت ترسیم کند و از این طریق آن را توجیه سازد» (همان، ۱۳۸۸: ۵۱). مشابه همین رویکرد در هنر مطرح می‌شود که دیگر رسالت هنر آن نیست که تعهدی را عهده‌دار شود و به‌گونه‌ای ابزاری در خدمت اهداف ایدئولوژیکی و تبلیغ و توجیه آن قرار گیرد. رابطه‌ای که هنر با واقعیت برقرار می‌سازد، پیوندی دیالکتیکی و سلبی است نه ایجابی. به این معنی که هنر واقعیت را توجیه نمی‌کند بلکه پیکربندی جدیدی از واقعیت است که با پرداختن به نقد آن، همواره تغییرش را در سر می‌پروراند. این واکنشِ توأم با موضعْ در برابر واقعیت، از تفسیر آن به دست می‌آید: «تفسیر واقعیتِ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

داده‌شده و لغو امحای این واقعیت به هم مرتبط‌اند. نه به معنای نفی واقعیت در مفهوم، بلکه به این معنی که پس از ساختن نوعی پیکربندی از واقعیت، خواستِ ایجاد تغییر واقعی در این واقعیت، همواره در جا مطرح می‌شود» (همان، ۱۳۸۸: ۵۸). تفسیر فلسفی که به نظر آدورنو صرفاً به شیوه‌ای دیالکتیکی شکوفا می‌گردد، نخستین هدف حمله‌ی دیالکتیکی هم خود فلسفه است و انگار دیالکتیک فلسفی از رویارویی یا نابودی و امحایِ فلسفه هرگز هراسی به دل راه نمی‌دهد. «اگر تفسیر فلسفی به واقع فقط می‌تواند به شیوه‌ای دیالکتیکی شکوفا شود، آن‌گاه نخستین هدف حمله‌ی دیالکتیکی همان فلسفه‌ای است که دقیقاً به همان مسائلی می‌پردازد که حذف‌شان بسیار ضروری‌تر به نظر می‌رسد تا افزودن پاسخی جدید به انبوه پاسخ‌های قدیمی» (همان، ۱۳۸۸: ۶۰). در مواجهه‌ی دیالکتیکی هنر نیز همین مسئله صادق است؛ چنان‌که در آثار بکت هم موضعی نفی‌گرایانه علیه نوشتار، تئاتر، و سنن دراماتیکی دیده می‌شود که در مباحث آینده به آن خواهیم پرداخت.

اساس موضع مخالفی که آدورنو علیه ایدئالیسم اتخاذ کرده بود، مبتنی بر مخالفت با توهمی بود که ایدئالیسم هم همانند فلسفه‌های دیگر دچار آن بود. این توهم که سوبژکتیویته می‌تواند تمامت امر واقع را درک، صورت‌بندی، و بیان کند. در حالی که «روح یا ذهن عاجز از تولید یا درک تمامت امر واقع است» (همان، ۱۳۸۸: ۷۰). این توهم که ذهن می‌تواند همه‌ی امر واقع را در قالب کلّیت درک کند، ناشی از مغالطه‌ای است که از طریق ذهنیتِ برسازنده (Constitutve Subjectivity) حاصل می‌شود. «پیشرفته‌ترین شکل منطق می‌کوشد تا همه‌ی گزاره‌هایی را که به نحوی به ورای حلقه‌ی تجربی و نسبیتی آن اشاره می‌کند، صرفاً در این همان‌گویی‌ها، در گزاره‌های تحلیلی[۸] جستجو کند» (همان، ۱۳۸۸: ۴۶). بدیهی است که این همان‌گویی فلسفیِ سوبژکتیویته قادر به تغییر جهان نخواهد بود، بلکه همواره با رویکرد اثباتی و تأییدگرانه (Affirmative)ی خود به بازتولید آن مبادرت خواهد ورزید. مطابق با این رهیافت، دیگر اندیشه‌ی انتقادی که مستلزم فاصله گرفتن از امر واقع است، تحقق نخواهد یافت. «فقط در متن هم‌رسانی و ارتباط دقیقاً دیالکتیکی با تازه‌ترین راه‌حل‌های فلسفه و با تازه‌ترین واژگان فلسفی است که تغییر واقعی می‌تواند بر آگاهی فلسفی حاکم شود» (همان، ۱۳۸۸: ۶۱).

اکنون می‌توان پیوند معماگونگی اثر و رابطه‌ی دیالکتیکی آن با تفسیر را در رسالتی که آدورنو برای فلسفه قائل است، دوباره در نظر آورد. رسالتی که بر خلاف سنّت ایدئالیستی، نفیِ این‌همانی میان ادراک سوژه و ابژه است: «رسالت فلسفه جستجو برای معانی قصدی (Intention) پنهان و آشکار واقعیت نیست بلکه وظیفه‌ی فلسفه تفسیر واقعیتِ غیر قصدی است» (همان، ۱۳۸۸: ۵۳). چنین رسالتی از درون تمایز آدورنویی علم و فلسفه در حیطه‌ی پرسش‌ها به دست می‌آید. در حالی که علمْ پرسش‌ها را با دقت تمام صورت‌بندی می‌کند تا پاسخ‌های قطعی و متقن را برای آن بیابد، فلسفه با پرهیز از قالب‌بندی پرسش‌ها در نظام‌های کلان، تنها آن‌ها را در وضعیتی دیالکتیکی وارد چالش با تفسیرشان می‌کند تا از این طریق به جای جستجوی پاسخ با فروغ‌تر از پیش تبلور یابند: «فلسفه به یاری قدرتِ برپاساختنِ چهره‌بندی‌ها یا تصاویر، از دل عناصر مجزایِ واقعیت، پرسش‌ها را نفی می‌کند و تعالی می‌بخشد، پرسش‌هایی که صورت‌بندی دقیق‌شان وظیفه‌ی علم است. قدرت اشراق و روشنگری فلسفه جدای از ارتباط با این پرسش‌های صلب و ناتوان از شعله‌ور شدن و به راه افتادن است. فلسفه با پرسش‌های غیر شعله‌ور سروکاری ندارد» (همان، ۱۳۸۸: ۵۳). به نظر آدورنو، این فلسفه‌ی تفسیر است که پرسش‌ها را شعله‌ور می‌سازد و منجر به انکارِ امر قصدی و بامعنا می‌شود. (ر.ک. همان، ۱۳۸۸: ۵۴)

نفیِ امر قصدی در مخالفت با فلسفه‌ی ایدئالیستی و همسانی و انطباقِ اندیشه با ابژه، موجب طرح و تبیین امر غیر قصدی در اندیشه‌ی آدورنو شد که آن را در معرفتِ ماتریالیستی یافته بود: «تفسیر امر غیر قصدی به وسیله‌ی کنار هم نهادن عناصر به لحاظ تحلیلی مجزا، و روشن ساختن امر واقعی به یاری قدرت چنین تفسیری

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

در حکم معرفت ماتریالیستی راستین است» (همان، ۱۳۸۸: ۵۴). مفهوم امر غیر قصدی که از بطن رویکرد معمایی به پرسش و زمینه‌ی دیالکتیکیِ مواجهه‌ی میان پرسش و تفسیر آن برمی‌خیزد، به حوزه‌ی اثر هنری به مثابه‌ی محصولی ذهنی و واجد اندیشه و پیوند آن با واقعیت و حقایق بیرون از خود هم تسرّی می‌یابد که معناباختگی و تمایل مدرنیسم به عبث‌بودگی یکی از پی‌آمدهای آن است که پیش از این به آن پرداخته شد و در بخش‌های آینده، این مسئله به گونه‌ای انضمامی‌تر مورد بحث قرار خواهد گرفت.

با نفیِ این‌همانی ایدئالیستی، در حوزه‌ی آثار هنری نیز تحول مهم و بنیادینی ایجاد می‌شود. تحولی که اثر را به مثابه‌ی امری خودبنیاد، از کارکرد میانجی‌گرانه و ایدئولوژیک رهایی می‌بخشد. «رهایی هر چه بیش‌تر سوژه، هر ایده‌ای را که حاوی سازمانی ازپیش‌مستقر و افاده‌کننده‌ی معنی است نابود می‌کند» (Adorno,: 152 1997). با انهدام این معانیِ از پیش‌مستقر، هنر دیگر ابزار افاده‌ی معانی نخواهد بود، بلکه گریز از معنا و رنگ‌باختنِ معانی و مفاهیم قصدی، به گفته‌ی آدورنو، خود به مضمون اثر تبدیل شده است: «محصولاتِ [هنری] پیشروِ چند دهه‌ی اخیر، معنا را در آثار به امری مضمونی و قابل انتقال به ساختار اثر هنری کرده‌اند» (ibid, 1997: 153).

رابطه‌ی دیالکتیکی میان معما و تفسیرِ آن، در نظام معرفتی آدورنو فلسفه‌ای را پدید می‌آورد که به شیوه‌ای سلبی با مسائل خود مواجه می‌شود و از این طریق با نقدی درون‌ماندگار به تبیین و نقدِ موضوعات خود می‌پردازد. فلسفه‌ای که با نقد تاریخ فلسفه و نفی هرگونه سیستمِ پدیدآورنده‌ی مفاهیم کلان و تمامیت‌طلب، از تثبیت و توجیه هر نظام معرفتی که بخواهد مدعی تفسیر و تبیین قطعی واقعیت باشد پیش‌گیری می‌کند.

در فلسفه‌ی آدورنو، اثر هنری با وجه معمایی و تفسیرطلبی حاصل از معمابودگی خود پیوندی ناگسستنی با فلسفه می‌یابد. آنچه را آدورنو به نظامِ معرفتیِ نظام‌گریز و فلسفه‌ی انتقادی خود نسبت می‌دهد، همان ویژگی‌ها را به لحاظ شناخت‌شناسی و متدولوژی از هنر و حیث زیباشناختی آن انتظار دارد. حاصل این توقع، پیوند بیش از پیشِ هنر با فلسفه است. چنان‌که اگر پیش از این کسانی خوانشی فلسفی از هنر داشتند؛ اکنون خودِ هنر با ادعای هستی‌شناسی زیباشناختی به خوانش و تبیینِ فلسفی جهان می‌پردازد. ورود هنر به چنین حوزه‌ای این پرسش بنیادین را پیش می‌کشد که هنر با پذیرش چنین خصلت خطیری تا چه اندازه می‌تواند مرزهای استقلال خود را در برابر استیلاطلبی فلسفه حفظ کند؟ آیا هنر فداکارانه با به مخاطره انداختنِ ماهیت زیباشناختی خود انتقالِ مفاهیم فلسفی را بر عهده می‌گیرد و به قالبی برای تجلی ایده‌ها و مفاهیم تبدیل می‌شود؟ آیا هنر از خودآیینی و شکوه بی‌علقگیِ کانتی به دون‌پایگیِ میانجی‌گرانه تقلیل می‌یابد؟ آیا هنر هم‌چنان امری بیانگر، آیینی، و کارکردگراست که بارِ روح هگلی را بر دوش می‌کشد یا نیاز به بازتعریف دارد؟ و نهایتاً آنچه هنر مدرن نامیده می‌شود با پیشینه‌ی تاریخی و فلسفی غیرقابل اغماضِ خود چگونه کنار می‌آید؟ پاسخ این پرسش‌ها را در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر آدورنو می‌توان جستجو کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. ابسورد، در اصل، در یک متن موسیقیایی، به معنای «فاقد هماهنگی» است و تعریف آن در فرهنگ لغات چنین است: «ناهماهنگ از نظر عقلی یا عرفی؛ بی‌تناسب، نامعقول، غیر منطقی». در استفاده‌ی روزمره ممکن است مراد از ابسورد فقط «مسخره» باشد، اما این معنا با معنای مورد نظر کامو و معنای مورد نظر ما، هنگام صحبت از تئاتر ابسورد، تفاوت دارد. (اسلین، ۱۳۸۸: ۲۶)

۲. بکت از هرگونه مصاحبه و گفتگویی، به‌ویژه در مورد آثار خودش به شدت اجتناب داشته است.

۳. با توجه به محدودیت‌های زبانی در بیان مفاهیم و تنگناهایی که در ترجمه وجود دارد، در کاربرد واژگانی مانند معنا و محتوا، لازم است این واژه‌ها را قدری با تأمل و احتیاط به کار برد. به‌ویژه که آدورنو در فلسفه‌ی خود، در مورد این مفاهیم موضع دارد و با طرح مفاهیمی از قبیل معنای واقعی، قصدی و غیر قصدی و هم‌چنین محتوای صدقی و غیر صدقی، تبیین خاصی از پیوند این مفاهیم با فلسفه و حقیقت دارد که در ادامه‌ی مطالب به تبع بحث، بار مفهومی و حوزهٔ کارکردی این واژگان قدری دقیق‌تر استعمال خواهد شد.

۴. آقای مراد فرهادپور این اصطلاح را در ترجمه‌ی مقاله‌ی «فعلیت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

فلسفه‌ی آدورنو» در کتاب *علیه ایدئالیسم*، به محتوای صدقی ترجمه کرده است.

۵. parody: نقیضه‌نویسیِ توأم با طنز و تقلیدِ طنزآمیز از یک اثر ادبی یا یک سبک هنری خاص. به نظر می‌رسد مقصود آدورنو این است که وحدت زمان، مکان، و کردار موجود در آثار بکت به شیوه‌ای به کار رفته است که نقیضه‌پردازی باشد از وحدت سه‌گانه‌ی ارسطویی، به گونه‌ای که علی‌رغم ناگزیری از رعایت این وحدت سه‌گانه، آثار بکت به انسجام و وحدتِ تأثیر به مفهوم ارسطویی تن نمی‌دهند.

۶. «فعلیت فلسفه» نخستین مقاله و *نظریهٔ زیبایی‌شناسی* آخرین کتاب آدورنو است. مقایسه‌ی موضع زیبایی‌شناختی وی از نخستین نوشته تا آخرین آن جالب توجه است.

۷. مارکس تأکید می‌کرد که فلاسفه تاکنون جهان را تأویل کرده‌اند، اکنون نوبت تغییر آن است.

۸. گزاره‌ی تحلیلی در مقابل گزاره‌ی تألیفی، گزاره‌ای است که در آن محمول مندرج در موضوع است و محمول حامل دانش جدیدی راجع به موضوع نیست.

کتابنامه

آدورنو، تئودور، (۱۳۸۸)، *ایدهٔ نمایش*، گزیده و ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: هرمس.

آدورنو، تئودور، (۱۳۸۹)، *علیه ایدئالیسم* (دو مقالهٔ فلسفی)، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: دوم، گام نو.

آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس، (۱۳۸۴)، *دیالکتیک روشنگری*، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.

آزبورن، پیتر، (۱۳۷۹)، *مدرنیته و مدرنیسم*، تدوین و ترجمهٔ حسین‌علی نوذری، تهران: انتشارات نقش جهان.

آلوارز، آلفرد، (۱۳۸۱)، *بکت*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: طرح نو.

اسلین، مارتین، (۱۳۸۸)، *تئاتر ابسورد*، مترجمان: مهتاب کلانتری و منصوره وفایی، تهران: کتاب آمه.

برمن، مارشال، (۱۳۸۶)، *تجربهٔ مدرنیته*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: طرح نو.

دوتویی، ژرژ، (۱۳۸۳) *سه گفتگو: ساموئل بکت و ژرژدوتویی*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، فصل‌نامهٔ سمرقند، سال دوم، شمارهٔ ششم، ویژنامهٔ ساموئل بکت.

رابرتس، جیمز، (۱۳۸۲)، *بکت و تئاتر معناباختگی*، ترجمهٔ حسین پاینده، دوم، تهران: انتشارات نمایش.

Adorno, Theodor W. (1997), Aesthetic Theory, trans. Robert Hullot- Kentor, London: Athlone.

Adorno, Theodor W. (1991), Notes to Literature, 2 vols, trans. Shirry Weber Nicholsen, New York; Columbia University Press.

Adorno, Theodor W. (1977), '' The Actuality of philosophy'', in: Telos, No.31, 1977, 120-133

Horkheimer, Max and Adorno, Theodor W. (2002), Dialectic of Englightenment: Philosophical Fragments, ed. Gunzelin Schmid Noerr, trans. Edmund jephcott, Stanford, CA: Stanford University press.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]