

تخیل هنرمندانه به مثابه پیش‌نگرش روشن‌کننده‌ی آشکار^۱

نویسنده: ارنست بلوخ

مترجم: شروین طاهری

گفته می‌شود زیبایی لذت می‌آفریند و لذت می‌بایست فرح بخشی و شادمانی تولید کند. اما، این تعریف به اندازه‌ی کافی به هنر نمی‌پردازد. چرا که هنر نوعی خوردنی نیست! هنر در آخرین شکل اش معادل لذت است و حتی در روح فزاترین انواعش، در به نمایش گذاری خویش به شکل چشم اندازی ماقبل – رنگی^۱ ادامه می‌یابد. رویای آرزومند^۲ می‌خواهد چیزی قاطعانه بهتر باشد، و تا موقعی که چنین است، به شکل چیزی زیبا در می‌آید، این در تقابل با رویای آرزومندانه‌ی است که پیش از این عمدتاً سیاسی و قابل اجرا^۳ شده است. در عین حال باید پرسیده شود که آیا در این مخلوقات به زیبایی ساخته شده چیزی بیشتر از مقداری بازی خیالی وجود دارد یا نه؟ آیا در آنها چیزهایی که بتوان در منتهی درجه‌ی ممکن هنری دانست وجود دارد تا در تضاد با بازی‌های کودکانه‌ی ای که هیچ چیز جدی و هیچ گونه معنی را فراهم نمی‌آوردند قرار گیرد؟ آیا در آنها هیچگونه صدایی از ارزش زیباشناختی شنیده می‌شود یا طنین می‌اندازد که هرگونه پیام قابل تأییدی را نشان دهد؟ نقاشی در این پرسش‌ها به شکلی حداقلی وارد می‌شوند، چراکه رنگها در اصل کارکردی حسانی داشته و علاوه بر آن رنگ‌ها ادعایی کمتر از واژگان درباره‌ی ابراز حقیقت دارند. این درحالی است که واژگان تنها به شعر خدمت نکرده بلکه همچنان راوی اطلاعات حقیقی اند و زبان هیجان را بسا بیشتر از رنگ‌ها و حتی طرح‌ها فراهم می‌آورند. البته تمامی هنرهای خوب (کامل) در شکل و تمامیت خود بنابر ماده و کارشان در راه زیبایی قدم برداشته و چیزها و آدمها را در کشمکش تخیل با زیبایی ترسیم می‌کنند. اما آن هنگام که به طور صادقانه درباره‌ی جهتی که در آن چیزها تحقق می‌یابند سخن می‌گوییم، یعنی درباره‌ی بلوغ و رسیدگی اشان بحث می‌کنیم، کدام معیار نشان می‌دهد که چیزی‌هایی که ابداع شده اند می‌توانستند به این شکل، تام و تمام باشند؟ مثلاً چگونه می‌توانیم درباره‌ی فراوانی و کمال موادی که در مسیری خیالین مشارکت کرده اند، در نمود و تجلی شان^۴ یا در طنین و صدایشان^۵، سخن بگوییم؟ معنی این گفته‌ی پیامبرگون و قابل توجه شیلر که می‌گفت آن چیزهایی که به شکل زیبایی احساس شده باشند، روزی به شکلی حقیقی در اطرافمان ظاهر می‌شوند، چیست؟ معنی این گزاره که زیبایی تجلی حسانی ایده است و ابتدا فلوطین و سپس هگل گفته اند چیست؟ در دوران ایجابی اش، نیچه با هنر مواجه می‌شود و با بیشترین قاطعیت ممکن بر اینکه تمامی اشعار ناحقیقت اند اصرار می‌ورزد. یا همو معتقد است که هنر تصویری از زندگی می‌سازد که بسا تحمل پذیرتر از خودش است و این عمل را از طریق پیچاندن آن در نقابی از افکار غیر اصیل به انجام می‌رساند. فرانسویس بیکن، هنرا را

¹ pre-painted

² The wish dream

³ operatable (werkhaft)

⁴ Augenschein - appearances

⁵ Hrenschein - sound

سیبی طلایی که در حبایی نقره ای پیچانده شده است توصیف کرده و آن را با نیرنگ و فریب بسیار نزدیک می بیند. آنها در میان سنت " ایده های نمایشی^۶ " قرار دارند. او حقیقت عریان و درخشان در نور روز را هنگامی که نقاب زده در بالماسکه شرکت می جوید و صفی شاد از پدیدارهای جهان را نیمه زیبا و نیمه جادویی در زیر نور شمع گون، رازآلود به نمایش می گذارد معادل هنر می گیرد. بدین قرار، هنرمندان کسانی اند که از ابتدا تا انتها خود را وقف توهم و پندار کرده اند. آنها هیچ گرایشی به حقیقت ندارند. بلکه برعلیه آن هستند. قرارگاه این آنتی تز از نسبت هنر و حقیقت، سراسر روشننگری است و ساختمان تخیل هنری به واسطه ی قرار گیری احساس در برابر واقعیت شُبهه ناک می گردد. روشنگران، تجربه باورانی بودند که عینیت را برعلیه جنبه های ماحولیایی و درهم، و هاله های زرین هنر به کار می بستند و این تنها نوری نبود که از روشننگری ساطع شد. پس از این عینیت باوری تحصلی، نوبت به عینیت باوری عقلانی رسید. دیدگاهی که ابتدا به نظریه افلاطون از مفهوم وابسته بود و بویژه با هنر و قلمروش به شکلی ریشه ای خصومت می ورزید. در دوران عقل محاسبه گر که در پی بورژوازی عصر مدرن آمد، این عینیت باوری عقلی بار دیگر خود را نشان داد. بنا به نظر مارکس، این اتفاق زمانی رخ داد که در قرن نوزدهم سرمایه داری نسبت به هنر دشمنی خاصی را آغاز کرد – در همراهی با هنر برای هنر^۷ و در بیانیه جنگی که توسط گنکوردها^۸ برعلیه " عامه " به مثابه حمله ای متقابل نمایان شد – که قادر نیست نشانه اش را پاک کند. اما جستجوی خنده آور ریاضیدان فرانسوی که می پرسید " چه چیزی در هنر اثبات می شود؟ " آن هم درست پس از مشاهده ی ایفی ژنی راسین، در اینجا درخور توجه و بررسی بیشتر است. این پرسش می تواند به مثابه امری مضحک و برآمده از اذهانی ضعیف به نظر آید، اما هنوز، به عنوان پرسش عقلانی محض، در کنار سنت عظیم بیگانگی از هنر و در راه سنت تحصلی باقی می ماند. مسئله بسیار مهمی است که در تمامی نظام های عظیم عقلانی در عصر خردگرایی مدرن، مولفه زیباشناسی حذف شده است. ایده هایی که درباره مولفه زیباشناسی طرح می شد سزاوار ورود به بحث های معرفتی نبودند. در دوران خردگرایی کلاسیک فرانسه، مهمترین نظریه هایی که درباره ی هنر وضع شده است، تنها در ارتباط با شعر و تکنیک های هنری بوده اند. دکارت تنها به جنبه های ریاضیاتی موسیقی علاقه نشان داده بود. همچنین، در اندیشه های اسپینوزا و دکارت نمی توان حتی یک ایده درباره ی هنر یافت که از نظام ایده ها و اعیان آنها استنتاج شده باشد. حتی لایپنیتس در جهان اش مقدار ناچیزی از نمونه های هنری را بکار گرفت. به عنوان مثال، به تاثیرات فزاینده هماهنگی سایه ها و ناهم خوانی ها ارجاع داده می شود، تنها از آن جهت که به عنوان ماده ای برای مسئله مهمتری استفاده گردد. به عبارت دیگر، این اشاره برای اثبات این است که چگونه جهان موجود، بهترین جهان هاست. برای لایپنیتس زیبایی هماهنگ، نوعی نشانه برای تشخیص هماهنگی جهان به طور علمی بود، اما این تنها کنایه ای آشفته بود، و بنابراین حقیقت می توانست خارج از آن عمل کند. در نتیجه زیباشناسی عقلانی بسیار دیر و در راهی عجیب و شگفت آغاز شد: هنگامی که انتظام فلسفی در دستان بومگارتن فیلسوف ولفی قرار گرفت، حتی باینکه به وجود این موضوع اعتراف می شد، او با تحقیر آشکار این موضوع شروع کرد. موضوع زیباشناختی معمولا در شناسایی کم توان در نظر گرفته می شد چراکه متاثر کننده ادراک حسی بود و بازنمایش آنها را انجام می داد. و حتی اگر زیبایی در این فضا نمودار می شد، هنوز هم با ارزش مفهومی قوه شناخت سنجیدنی نبود چراکه دومی

⁶ Idola theatri

⁷ l'art pour l'art

⁸ the Goncourts : ادموند و جولوس گنکور برادران فرانسوی بودند که با همکاری هم در ساخته شدن و توسعه رمان ناتورالیستی تاثیر بسیار مهمی گذاشتند و همچنین در زمینه تاریخ اجتماعی و نقد هنری فعالیت‌های مهمی صورت دادند. آنها در یکی از مقالات خود قطعه هایی از اشعار اروتیکی رنسانسی را آورده بودند، بنابراین به خاطر " حتک حرمت اخلاق عمومی " دستگیر شدند هرچند به زودی از این حکم تبرئه شدند.

وضعی عام و فراگیر داشت. تباهی انگاره ی عقل گرا درباب هنر در همان مسیری ره می پیمود که تجربه باوری تحصلی رفته بود. البته این تمامی آنچیزی نیست که می توان درباره ی گروه متخاصم با هنر بیان کرد. تنفر و بیزاری از هنر آنگاه به حد اعلی خود رسید که اساس هنر نه بر مبنای ذهن بلکه بر مبنای ایمان سنجیده شد و پایگان اش در این باور استوار شد که از حقیقتی روحانی^۹ وام می گیرد. سپس تنفر از هنر حمله اش را به سمت هاله زرین هنر، که از قضا هدف عقل گرایی و تجربه باوری نیز بود، به خاطر سطحی بودن آن پیش برد. زیبایی کاملاً به امر غیر ذاتی خارجی تسلیم و بنابراین از ذات چیزها منحرف می شد. افلاطون می پرسید کدام فضیلت در تقلید سایه از سایه ای دیگر وجود دارد؟ و بدین ترتیب نظریه مفاهیم عقلی اش را تقریباً بدون هیچ تردیدی می ساخت. از سوی دیگر، "تو حق نداری که برای خودت تصاویری سترگ بسازی، هیچ روشی را برای همانندسازی هر چیزی که در آسمان و بهشت بالای سرت جای گرفته و هر چیزی که در زمین زیرپایت موجود است و یا هر چیز که در زیر دریاها ی زمین واقع گردیده اند بکار نگیر" این فرمان چهارم در فرامین عهد عتیق است و کلمات کلیدی برای دشمنان هنر در ارتباط با ناپیدایی پهوه و ممنوعیت برای بت پرستی فراهم می آورد. از این رو هنر در کلیت اش درخشش بی نهایت کمال شر قلمداد شد، که حقیقت غیر درخشان هنر را مانع شد، و حتی آن را انکار کرد. این دشمنی روحانی و مذهبی با هنر بود. همتراز و به شکلی برابر، اخلاق نیز به صورتی منطقی هر صراحت و آشکارگی در اثر هنری را به شکلی قاطع رد کرد و به سمت خلوص نامرئی شخصیت^{۱۰} آن چرخید. پیوریتانیسم در چنین معنای جامعی – که به برنارد کلروو^{۱۱} بر می گشت – سرانجام در تولستوی به ضدیتی هیولالوش با شکسپیر انجامید، به دشمنی ورزیدن با استحکامات زیبایی به معنای تام و تمامش. حتی در کاتولیسیسم دوران پاپ مارسلوس، فرمان موسوم به وحشت زیبا^{۱۲}، به ممنوعیت برنامه ریزی شده موسیقی غنی کلیسایی ختم شد. و کاربستن این وحشت درباره هرآنچه مرئی بود، به پروتستانتیسم خدای یکتا ای را می بخشید که در باوری اخلاقی، می خواست به میانجی کلمه ای که حقیقت است پرستش شود. از این رو، ادعای حقیقت در برابر زیبایی در صورتهای گوناگونی ظاهر شد – تجربه باورانه، عقلگرایانه، معنوی و دینی – در عین حال این ادعاهای گوناگون درباب حقیقت – که شکل معنوی اش عمده ی آن ها است – باعث بروز تفرقه و جدایی می شد و اختلافات و کشمکشهایش آنها را برای پایه گذاری یک اساس مشترک در مبارزه شان با بازی تخیل ناکام می گذاشت.

این مسئله اغلب و به طور معمول درمیان هنرمندان نیز جریان داشت، بویژه آنهایی که خود را در این راه جدی می گرفتند. به طور خاص آن هنرمندانی که از تن زدن به روشهایی که به انحطاط یا انزوا ختم می شود می پرهیختند، به پرسش از حقیقت هنر احساس تعهد می کردند. در توصیف و روایت بزرگترین نویسندگان واقع گرا چیزهایی که زیبا بودند همچنان می بایست حقیقت را نیز در روشی رضایت بخش ترسیم می کردند. هنرمند فقط نمی خواست این حقیقت واضح را در سطح یقین حسی ترسیم کند، بلکه همچنین می کوشید در سطح مناسبات اجتماعی کاملاً گشوده ای از فرایندهای مقدماتی نیز قرارش دهد. این مسئله نشان می دهد که چگونه واقعگرایی هومر برحق است، چون واقعگرایی چنان کامل و

⁹ spiritual truth

¹⁰ Character - Gesinnung

¹¹ Bernhard of Clairvaux (Bernhard de Clairvaux) راهب بزرگ فرانسوی و مهمترین رهبر در اصلاحات بندیکی که باعث شکلگیری قوانین سیستماتیک شد. در 1090 متولد و در 1153 در گذشت.

¹² a horror pulchri پاپ مارسلوس دوم

صادقانه است که تمامی تمدن مسینه از طریق آن قابل رویت می شود و به فهم در می آید. الکساندر فن هومبالت دانشمند طبیعت گرا - نه ریاضیدان فرانسوی- از بخش 37 کتاب یعقوب نتیجه می گیرد که :

فرایندهای هواشناسانه است که در میان ابرها اتفاق می افتد، شکل گیری و انحلال ابرها با تغییر مسیر بادهای، بازی رنگها، بوجود آمدن تگرگ و رعد و برق با انعطاف پذیری فردی توصیف می شوند. همچنان پرسش هایی ایجاد می کند که قوانین حاضر ما از فیزیک می داند چگونه در واژه هایی علمی طبقه بندی نمایندشان، اما نمی تواند به شکلی رضایت بخش این پرسش ها را حل کند. (Kosmos III , Cotta , p. 35)

اینگونه از وضوح و واقع گرایی بخش جدایی ناپذیری از تمامی نوشتارهای بزرگ است، که اغلب اوقات صراحتا در نوشتارهای دینی و روحانی همچون تصاویر مزامیر داوود می آید. و خواست واقعگرایی ژرف در برابر تمامی سطحی نگری ها و همچنین اغراق و زیاده گویی توسط خود هنر و به افتخار هومر، شکسپیر، گوته، کلر و تولستوی تصدیق شده است. در سالهای اخیر رمان است که این خواست را اجابت کرده و به بلندترین جایگاه کشانده، حتی اگر در این بین هرگز نتوان به استاد بازی^{۱۳} و بازی اش تحت نام راستی و صداقت اعتماد کرد. همچنان این نکته را نیز باید در نظر داشت که هنرمندان و بخصوص عملگراترین آنها، بدون دردسر و آسان با مسئله حقیقت زیباشناسی روبرو نمی شوند. در بیشتر موارد آنها این پرسش را گسترش داده و ارزش اش را در روشی ژرفتر و پسندیده تر ارتقاء بخشیده اند، به ویژه برای یک اثر واقعگرا روشن است که یک اثر هنری است، چیزی که از منابع تاریخی یا شناخت علمی یا حتی اکتشافات متمایز است. کلمات متصنع و پر تکلف ویژگی اثر هنری هستند، و آنها آنچه دقیقا توسط این کلمات دلالت می شود را وامی دارند به فراسوی موقعیت داده شده شان بروند. داستانی که در یک اثر هنری شخصیت و رویدادها را روایت می کند به شکلی خاص و تا منتهی درجه ممکن با مسیری که علم موضوعاتش را در آن روایت می کند بیگانه است. این آثار داستانی را روایت می کنند و در میان فضاهای خالی، آن هنرمندی^{۱۴} خویش را به طوری انضمامی بیان کرده و آن فضا را با ابداع شان و به واسطه ی یک کنش خوش - ترکیب^{۱۵} شکل می بخشند. اما ظاهر تکمیل کننده چیزها، جمع بندی^{۱۶} چیزها، حتی در واقعگراترین آثار هنری به کلی آشکار است، به ویژه در ادبیات منثور. یک خیال بزرگ به شکلی مطلق تاثیر گذار است. با این همه نمی تواند از اثر هنری ای که بازنماینده اش است پیشی بگیرد. چراکه این اثر خودش را در درجه اول به شکلی واقعی حاضر نمی

¹³ The Glass Bead Game - بازی مهره های شیشه ای رمانی از هرمان هسه است. این کتاب همچنین تحت عنوان استاد بازی magister ludi نیز به چاپ رسیده که بلوخ این عنوان را برای رساندن منظورش بکار می گیرد. حوادث این رمان در قرن بیست و سوم میلادی می گذرد و هسه خواننده را با خود به سرزمین کمال مطلوب که به آن نام کاستالی Castalie داده، می کشاند، سرزمینی که مشتاقان عالم معنا، دور از غوغای جهان در آن سکونت دارند؛ این سرزمین نمایشی از تلفیق فلسفه غرب با عرفان شرق، زیبایی با افسون، فرمول های دقیق علمی با ترنم موسیقی است. سرگذشت قهرمان کتاب سرگذشتی است که هسه خود آرزوی آن را در سر می پروراند. نظر هسه آن است که بشر در هیچ مرحله ای از زندگی نباید عقب بماند و پیوسته باید در دایره ای جدید نفوذ کند، همچنان که در «بازی تپله های شیشه ای» تپله ها باید پیوسته پیش بروند، زیرا سرشت توقف را نمی شناسند.

¹⁴ Kunstfertigkeit, the artistry

¹⁵ well-rounded shape

¹⁶ Überrunden, rounding them over

سازد، بلکه اثر هنری آگاهانه با اغراق و مبالغه ی خویش به همراه یا فراسوی وضعیتهای وجودی^{۱۷} خود ظاهر می شود. این بودن بسیار فراتر از موضوعیت محض اسطوره ای که خوراکی قدیمی برای هنرها بوده است، به ثمر می نشیند. برخاستن لازاروس از مرگ اثر جوتو، بهشت دانته، صحنه ی بهشت در آخرین بخش فاوست، چگونه – فراتر از هرگونه واقعیتی که به جزئیات توجه دارد – به پرسش فلاسفه ای که در جستجوی حقیقت اند ارتباط می یابند؟ این آثار اساسا با آن معنی از حقیقت که به واسطه تمام شناختی که از جهان جمع آوری شده پشتیبانی می شود، اصلا حقیقت نیستند. اما پس چه چیزی معانی تاثیر گذار فراوان این آثار را در فرم، محتوا و نسبت اش با جهان و مسائل آن، مشروعیت می بخشد؟ اینجا از نو شاهد برخاستن شگفتی در وضعیت تازه ای از طریق پرسش ریاضیدان فرانسوی که می گفت: " هنر چه چیزی را ثابت می کند؟ " هستیم و جلو گیری از آن ناممکن است، حتی اگر بخواهیم از فکاهی و ریاضیدانان صرف نظر کنیم. برای اینکه تفاوتی در طرح پرسش از حقیقت هنر ایجاد شود، پرسش را به شکلی فلسفی و در ارتباط با ظرفیت بازنمایی تخیل زیبا، در نسبت با درجه ی واقعی بودن واقعیت جهان که البته تک بعدی نیست و در ارتباط با جایگاه عین همبسته اش می توان مطرح ساخت. اتوپیا (آرمانشهر یا غایت) به عنوان تعیین بخش این عین، با درجه ای از باشیدگی^{۱۸} احتمال واقعی^{۱۹}، به خصوص مسئله ی غنی اثبات روشنایی و صراحت اعیان در پدیدارهای رنگارنگ هنری را حاضر می سازد. و پاسخ به پرسش حقیقت زیباشناختی این است که تخیل هنری به شکل کلی یک تخیل محض نیست، بلکه تخیلی است پوشیده شده از تصاویر یعنی که تنها تصویری را ترسیم می کند که از پیش بوده باشند. این عمل از طریق اغراق کردن و روایت کردن داستانی^{۲۰} که بواسطه ی پیش نگرش روشن کننده از چرخه ی دلالت های واقعیت فعال در اکنون^{۲۱} فراهم آمده باز نمود می یابد. در پیش نگرش روشن کننده ترسیم هر شیء در درونی ترین وجه و بواسطه ی خصیصه ی ویژه حسانی اش رخ می نمایاند. در اینجا، فرد، اجتماع و حتی عناصر رخدادی آن حسانیات تند یا معمولی که هنوز به سختی قابل تشخیص اند را آشکار می کند. این مسئله به این خاطر است که پیش نگرش روشن کننده در این جهت دسترس پذیر می شود، یعنی هنر موضوعات، چهره ها، وضعیت ها و کنش هایش را به منظره غائیشان سوق می دهد، این منظره چیزها را همانطور که در حزن و اندوه، و در سعادت و نیکبختی به بیان در می آورد، معنایشان نیز می کند. پیش نگرش روشن کننده خودش در فضیلت امر واقع که ماهرانه^{۲۲} چیزها را به سوی غایت جای گرفته در میان فضای گشوده ی دیالکتیکی سوق می دهد، دسترس پذیر می شود، آنجا که تمامی اعیان می توانند ترسیمی زیباشناختی به خود بگیرند. در ترسیم زیباشناختی معانی اعیان در مقایسه باحضور مستقیم و حسانی یا مستقیم و تاریخی همین اعیان، بسا بیشتر درون ماندگار و تحقق یافته، بیشتر بسط یافته و بیشتر ذاتی می گردند. این بسط یافتگی به عنوان پیش نگرش روشن کننده، همچنان یک پدیدار خارجی باقی می ماند، اما اثر باقیمانده وهم یا صورت خیالین نیست. در عوض هر چیزی که در تصاویر هنری آشکار شده، روشنتر یا متراکم تر یا قطعی تر گشته، و این به ندرت توسط واقعیتی که تجربه شده است نشان داده شده. این قطعیت ریشه در خود موضوعات دارد، هنگامی که به تئاتر به مثابه نهادی پارادایمی نظر افکنده شود ساخته شدن هنر از تخیل تجسد

¹⁷ Vorhandenheit, the existing conditions

¹⁸ Seinsgrad, the degree of being

¹⁹ Realmöglichen, the really possible

²⁰ Ausfabelung, the telling of stories

²¹ Bewegt-Vorhandenen, the active present

²² métier

یافته قابل شناسایی می شود. این هنر مجازی باقی می ماند اما در همان معنایی که تصویر آیینی مجازی است. به عبارت دیگر هنر ابژه را خارج از خودش، در تمام ژرفایش بر روی سطح انعکاس دهنده بازتولید می کند. و پیش نگرش روشن کننده در تضاد با تخیل مذهبی، درون هر استعلایی باقی می ماند. پیش نگرش روشن کننده همانطور که شیلر با تائید به آثار گوته واقعگرایی زیباشناختی را تعریف می کند، "گسترش یافتگی طبیعت است بدون آنکه به فراسویش رود".²³ از این رو زیبایی و حتی امر والا نشانگر وجود نه-هنوز-توسعه²³ یافته چیزها است، نماینده ای برای صورت یافتگی مطلق جهان بدون مطابقت خارجی، بدون امور غیر ذاتی، بدون امر تمامیت نیافتته²⁴. بنابراین، برنامه ی کوشش زیباشناسانه پیش نگرش روشن کننده، چگونگی ساختن جهان به شکل کمال یافته بدون ویران کردن آن و بدون رها کردن آن در غیاب آخرالزمانی پیش نگرش روشن کننده مسیحی-دینی است²⁵. هنر، که از چهره های متعدد انضمامی در تمامی دوران برخوردار بوده، این کمال یافتگی را تنها در این وجه می جوید، به همراه کلیت به مثابه چیزی ویژه که در روشی ژرف در نظر گرفته شده. درست برخلاف مذهب که کمال یافتگی آرمانشهر را در کلیت آن می جوید، و مکانی را در میانه ی کیهان به عنوان محل رستگاری فراهم می آورد، جایی که در آن "من می خواهم همه چیز را از نو برسام". وجود انسانی در این مکان باید از نو متولد شود، اجتماع باید به شهر خدا²⁶ تغییر شکل دهد؛ طبیعت باید الهی گردد. اما هنر متفاوت است چراکه کمال یافته باقی می ماند. همچون هنر کلاسیک که در آن عشق در کرانه های وجود سیر می کند. حتی همچون هنر گوتیک که تمامی مرزها را می شکند، برخی تناسبات را حفظ کرده و برخی عناصر را یکدست می سازد. تنها موسیقی، که در فضایی گشوده به اجرا درآمده، تاثیر انفجاری دارد، و همین توضیح می دهد که چرا موسیقی نسبت به دیگر هنرها مرکز گریز است، حتی اگر تنها در تراز زیبایی و تعالی انتقال داده شود. تمامی دیگر هنرها بدنبال ارائه ی ارزش محض خود در جنبه ها، وضعیتهای منفردند و در جهان بدون آنکه آن را به طرف جهان بالا هل دهند فعالیت می کنند. همین مسئله چرایی وضوح و دسترس پذیری پیش نگرش روشن کننده را عیان می سازد. بنابراین هنر، از آنجا که در گسترش آنچه توسعه یافته²⁷ موثر می افتد، نا – تخیلی است که در فرمش به اندازه ی کافی فعلیت²⁸ دارد. این موضوع را در نوشتارهای جوونال²⁹، کسی که در رابطه با بیان تمامی عناصر وحشت زای ممکن در توفان، عبارت بوطیقای توفان را وضع می نماید، یا در اشاره ی عمیق گوته به رساله ای درباب نقاشی دیدرو، آنجا که وی به مثابه یک واقعگرا در برابر ناتورالیسمی که می خواهد چیزها را همانگونه که هستند بازسازی نماید می توان دید، گوته می گوید: پس هنرمند سپاس گزار طبیعتی که او را خلق کرده، به طبیعت دوم طبیعت بازمی گردد اما، یکبار در آن غرق می شود، یکبار تصویرش می کند و یکبار در آن به کمال انسانی می رسد. اما هم زمان، این طبیعت انسانی شده همانی است که در خودش کامل است، نه به سیاقی که تجلی حسانی ایده ی کمال یافته ی هگل به ما می گوید، بلکه در معنایی که به سمت افزایش نیروی فعلیت دهنده اش، آن طور که ارسطو نشان می دهد در حرکت است. حتی این

²³ not-yet-developed

²⁴ Unausgetragtheit, incompletion

²⁵ همچنان نگاه کنید به روح اتوپیا نوشته ارنست بلوخ صفحه 141

²⁶ the Civitas dei

²⁷ Gewordenen,

²⁸ Ausprägung

²⁹ Decimus Iunius Iuvenalis در انگلیسی به Juvenal (جوونال) مشهور است. شاعر طنز پرداز رومی که اشعارش بسیار مشهور است.م

فعلیت یا همانطور که ارسطو نیز گفته، آنچه صورت نوعی است و موجب کمالیافتگی می شود در این گفته انگلس که هنر واقعگرا ترسیم شخصیت نوعی در وضعیت نوعی است یادآوری می شود. یقیناً نوع یا صورت نوعی تعریف انگلس به معنای میانگین نیست، بلکه چون به صورت قابل ملاحظه ای خاص است، به طور خلاصه، تصویر ذاتی از ایزه ای است که در صحنه ای مثالی قاطعانه توسعه یافته. بنابراین، راه حل مشکل حقیقت زیباشناسانه در این مسیر قرار دارد: هنر آزمایشگاه و همچنان جشن امکانهای تحقق یافته به اضافه ی جایگزینهای تجربه شده درون آن است که اجرا شدن به اندازه نتایج در مسیر جسمانیت بخشی به خیال قرار می گیرد، به عبارت دیگر، در مسیر پیش نگرش روشن کننده ای کاملاً این جهانی. در هنر عالی، اغراق درست به اندازه داستان گویی به وضوح برای تمایل به نتیجه و اتویپای انضمامی به کار برده می شوند. البته فراخواندن کمال - می توانیم آن را دعای شاعرانه بی خدا بنامیم - به درجه ای از عمل منتهی می گردد و تنها در زیباشناسی باقی نمی ماند، پیش نگرش روشنی بخش تنها برای سرودن شعر نیست بلکه برای وساطت در اجتماع است. تنها تسلط یافتن به تاریخ با مداخله نیروهای متقابل بر علیه موانع، به همراه ترویج قاطعانه این گرایش می تواند به امر ذاتی موجود در فاصله هنر یاری رساند تا به پدیداری تبدیل شود که بیشتر در ارتباط با زندگی است. البته این فرایند به شکل شایسته ای شمایل شکنی را نیز توسعه می دهد، اما این بدان معنا نیست که آثار هنری را تخریب می کند، بلکه در آنها برای به ثمرنشدن چیزی که می توانند باشند مداخله می کند. این مداخله تنها به شکل نوعی نیست بلکه به صورت سرنمونی است و بنابراین به شکل سرمشق در آثار هنری حفظ می شود. هرجایی که هنر بازپچه ی دست تخیل نباشد، در آنجا، زیبایی یا حتی تعالی در دلواپسی آینده ی آزادی وساطت می کند. قاعده اغلب کمال یافته و نه هرگز مسدود گشته درباب زندگی درباب هنر نیز معتبر است - با تاکید بر آگاهی و محتوایی که نهایتاً بر گشودگی نهاده شده است.

خود کفایی ناراست؛ پیش نگرش روشن کننده به مثابه قطعه واقعی

اغلب کمال یافته: این برای تصویر زیبا خوشایند نیست که خودش را نا تمام حاضر سازد. آنچه در خارج از تصویر ناقص مانده، متعلق به آن نیست، هنرمندی که نمی تواند اثرش را پایان دهد در این باره ناخشنود است. این کاملاً به حق و خود آشکار است البته تا زمانی که ما در مواجهه با بسگانگی قدرت شکل ساز هنر باشیم. منبع خلاقه ی هنر، استادی و مهارتی است که موضوع آن را می فهمد و بنابراین خواهان پرورش آن به طور کامل است. البته در پروراندن عمیق موضوع، می بایست به خطری که از آن نوع هنرورزی که از مهارت ناشی نشده و عنصر سازنده اش تنها تخیل محض³⁰ است توجه داشته باشیم که حتی در ذات پیش نگرش روشن کننده نیز موجود است. وسوسه ی رضایتمندی از تماشا و توصیف و ترسیم آن برای تخیل بسنده است، چراکه ترسیم یا توصیف آن همانقدر خیالین است که باید باشد. تخیل یا آنچه به خیال تبدیل شده به خصوص آرایشی بی نقص را به تخیل محض وام می دهد، یکتایی که سرانجام جدیت موضوع را برهم می زند یا بازی منسجم زیبایی را منقطع می کند. با توجه به این واقعیت است که تخیل محض می تواند منحصرآسان و در جهتی منحصر غیر واقعی به همراه تصویر زندگی کند، این وضعیتی است که انسجام لذت مصنوعی را تضمین می کند، تا جایی که هیچ توجه و حضوری از عین را در فراسوی تخیلی خالی نمایش نمی دهد. بی ایمانی به ترسیم اعیان حتی می تواند به تخیلی روان بسا بیشتر از شکاکیت یاری برساند. نقاشان رنسانس در طراحی ها و نقاشی هایشان خدایان باستان را بدون

³⁰ mere illusion

ترس از مطابقت مطلوب آنها با امر معنوی، می کشیدند. به همین سان در اشعار کمالیافته ی اسطوره ای که چندی بعد شکل گرفت این قاعده به وضوح ادامه یافت. در لوسیاد³¹، کامونس می گذارد ایزدبانو تمیس، به شکلی بسیار طنازانه سخن بگوید و باز هم در بیشتر دیگر ابیات شکوفا او خودش را به مانند ژوپیتر، ساترن و دیگر خدایانی که پدیدار می شوند، موجوداتی شگفت انگیزی می داند که با غروری افسانه ای جنگ را با وهمی کور پیش می برند، جنگی که تنها ساختن آوازا و سروده های دلربا را فراهم می آورد. همچنان در این مورد، جوهر اسطوره ای به میانجی استفاده از تخیل زیبا، که تمثیل های ممکن از پیش نگرش روشنی بخش بدان افزوده شده بود حفظ می گردد. این کار به خصوص با برانگیزی تمام و کمال توسط تخیلی که تداوم دارد میسر شد. و سرانجام در اینجا دیگر مشوق ها که از جانب امر درون ماندگار بدون جهش انفجاری³² می آیند، برای تمامی هنرها وجود دارند و تنها به هنر کلاسیک منحصر نمی شوند. بویژه، هنر قرون وسطی شماری چند از نمونه های رضایت زیباشناسانه کامل را به رغم آگاهی استعلایی مذهبی اش فراهم می آورد. سبک گوتیک محتوای این آگاهی است، اما در درون خود هماهنگی و تناسب ویژه ای همتای آن تناسب که از یونان باستان می رسد دارد. در کارهای اولیه لوکاج به این مسئله به شکلی هوشمندانه اما در راه مبالغه اشاره می شود :

کلیسا یک دولت شهر³³ جدید می شود... جهشی مدرج کننده که زمین و آسمان را سلسله مراتبی می کند. و در جوتو و دانتی، در ولفرام فن اشنیاخ³⁴ و پیسانو، در سنت توماس و سنت فرانسیس، جهان بار دیگر مدور گشته و به راحتی مورد بررسی قرار می گیرد. مگاک، هشدار واقع در ژرفایش را گم می کند. با این حال سراسر اش تاریکی می شود بی آنکه از درخشش تاریکی اش کم شود. و به سطحی محض میدل می گردد. و بدین سان خودش را در اشتراک محدود رنگ تنظیم می کند. گریه و ناله برای رستگاری جای خود را به تنافر پدید آمده از سیستم ریتمیک جهان داده و بدین سان امکان ترازمندی نوینی را می سازد که هیچ از یونان کم ندارد، نه در رنگارنگی و نه در کمالیافتگی. شوری است نامتجانس و ترازمندی است نابسند. (The Theory of Novel, pp.37-38)

با این حال کناره گیری آلمانها از سبک گوتیک، مانند گرونوالد³⁵، بر روی چنین کمالیافتگی موثر نیفتاد. اما این جوهر زیباشناسی در نزد ما، اگرچه آن استحکام کامل کلاسیک را نشان نمی دهد، بیشترین پیوستگی را با قرون وسطی داشته، که تعیینش توسط هنر مدیترانه ای تثبیت شده. و در آن تناسب و کمالیافتگی منسجمی وجود دارد که هرچند ایده آل نیست، اما درارتباط با آخرین ریشه های نشات گرفته از پان، یعنی کهن الگوی هر نوع تکامل یافتگی قرار دارد. پان یگانه و همه ی جهان است، و به مثابه یکپارچگی ای که هیچ فقدان در آن نیست سرفراز گشته. پس نهایت وسوسه برای هیچ چیز جز کمالیافتگی بروز نمی کند، اما به همین دلیل، توازن³⁶ یونانی به عنوان شیوه ای سکولار از کافرکیشی تام و از این رو مفهومی از جهان بدون جهش: اسطوره ی آسمانی است. در این اسطوره کیهان به واقع تزئین است، یعنی زیبایی تعادل؛ کیهان گردش مداوم است و پان خود این چرخش و نه تمثیلی برای آن.

³¹ Os Lusíadas یا لوسیاد شعر حماسی پرتغالی که لوئیس واسکو دوکاموس سروده و اول بار در 1572 به چاپ می رسد. شعر در غالب هومری اکتشافات پرتغالی ها در قرن 15 و 16 میلادی را شرح می دهد.

³² sprengenden Sprung, the explosive leap

³³ Polis یا همان دولت شهر یونانی.

³⁴ Wolfram von Eschenbach : شاعر و شوالیه آلمانی که به عنوان یکی از بزرگترین حماسه سرایان ادبیات قرون میانه آلمان شناخته می شود.

³⁵ Matthias Grünewald نقاش رنسانسی آلمانی.

³⁶ equilibrium

پان یک قلمرو بود و نه یک فرایند گسسته. بنابراین در اینجا دلیلی وجود دارد که چرا هنر غالبا وحدت وجود گرا (یا هنر منتسب به پان) بر اساس جنبه هایی تا این حد کامل بنا شده و در مقابل نشان می دهد نظامی که به طور کامل متناسب است چرا تاثیری لذت آور حتی خارج از هنر دارد. لذت بردن از ظاهر حسانی، از تن پوش زنده ی خدا، یقینا در این جنبه وحدت وجودگرایانه مشارکت دارد، اما تناسب قطع ناپذیر سلسله ها، کیهانی^{۳۷} حتی بدون جهان^{۳۸}، کشش بسیار استواری می ساخت، حتی استوارتر از جنبه وحدت وجودی. تمامی اینها دلیل دیگری است برای اینکه چرا حقیقت هنری، خودبسندگی ظاهر کمال یافته می تواند در اثر هنری زندگی کند، و درون ماندگاری کمال یافته اغراق شده است که نخست پیش نگرش روشنی بخش را پنهان می سازد. اما این نیز درست است - و این است قطعیتی دیگر، قطعیت حقیقت - که تمامی هنرهای والا درباره انسجام کار نشان می دهند که چه چیز رضایت بخش و همگن است و آنجا که این هنرها توسط شمایل شکنی متعلق به خودشان گسسته، مهر شکسته، آشکار شده اند، آنجا که درون ماندگاری نتوانسته به کمال یافتگی صوری و جوهری فشار بیاورد، در آنجا است که هنرهای والا خودشان را به مثابه باشنده ی قطعه شده ای که هنوز هست نمایان می سازند. آنجا یک عین، یک فضای عینی خالی با درون ماندگاری نا-کامل، گشوده است - کاملا مقایسه ناپذیر با تصادف محض قطعه شده ی قابل اجتناب. و منحصر در آنجا، معنای زیباشناختی آرمانشهری از امر زیبا، حتی از امر والا، وضعیتشان را آشکار می سازند. از طریق صدای گالری که اثر هنری را به ابژه محض هنری تبدیل می کند، تنها سکوت اش می شکند، یا از آن هم بهتر، فقط شکل یافتگی گشوده ای که از قبل در اثر هنری است، ماده و صورتی برای رمز بزرگ فعلیت فراهم می آورد.

هرگز مسدود نمی شود، تماما متناسب است و هنگامی که خرابی سطحش را می پوشاند همچنان زیبا است - آن هنگام که سطح تغییر رنگ داده یا تیره تر شده، همچون در بعداز ظهر هنگامی که درخشش نور مبهم می شود و کوها آشکارتر می گردند. ویرانی سطح فقط به مانند شکستن رویدادهای فرهنگی و ایدئولوژیکی محضی است که در آثار هنری جایگاه داشته و عمیقا هرکجا که باشد آشکارش می کند. منظور در اینجا فروپاشی حسانی و همچنین گونه ای پیکره نیمه تمام، که اغلب در مجسمه های یونانی چهره ها را تنگ در کنار هم حفظ می کند، و وحدتی عظیم تر و تندیس مستحکم تر تولید می کند نیست. اگرچه این نوع ممکن است تقویت فرم باشد، اما لزوما رمزگانی که در این نمونه به حساب آورده می شود را تقویت نمی کند. تقویت رمزگان تنها به میانجی ترکه های زوال در معنایی بسیار خاصی که در آن زوال در ارتباط با ابژه هنری و به مثابه دگرگون کننده ابژه هنری قرار می گیرد، روی می دهد. در این مسیر قطعه های نابهنگام به جای فروپاشی یا ناتمامی، توسعه می یابند، یعنی قطعه ای که می تواند به درستی حق جوهر عمیق اثر هنری که هنوز کامل نشده است را بجا آورد، کامل شدنی که اثر می بایست محل نمایشش باشد. بنابراین تمامی هنرهای والا در دوران زوال به سمت امر ذاتی به قطعه ای نابهنگام مبدل می شوند، حتی هنر مطلقا قائم به ذاتی مانند هنر مصری، بر زمینه ی آرمانشهری اش در جایی که اثر هنری کاشته شده بود، گل می دهد. اگر تصرف میراث فرهنگی همیشه می بایست نقد شود، پس این شامل تصرف خود فروپاشی ابژه هنری است که به مثابه عنصری خاص به نمونه نمایشی موزه مبدل می شود، اما همچنین شامل خود فروپاشی غائیت دروغینی می شود که می خواهد اثر هنری را در جایگاه راستین اش قرار دهد و بیشتر موزه ها را به کنار افکندن آن وا می دارد. این چنین انزوایی منجر به جهش می شود، و تسلسل پیکره ها ترکیبندی دلفریب

³⁷ cosmos

³⁸ universe

نمادین را، کاملا گشوده، موجب می شوند. و این برآمدن هنگامی که پدیدار قطعه نابهنگام به قطعه ای که در خود اثر هنری ساخته شده متصل می شود، حتی بیشتر هم هست، به عبارت دیگر، نه در شکلی معمولی که از تکه شدگی لحاظ می شود، یعنی چیزی خام دستانه یا تکمیل شده از روی تصادف، بلکه در معنایی انضمامی از آن، نه نتیجه گرفته شده علی رغم مهارتی والا، که دگرگون شده به میانجی فشار آرمانشهر. این همان موضوعی است که هنر گوتیک را عظمت می بخشد و برخی اوقات در هنر باروک نیز دیده می شود، البته آن هنگامی که تمام قدرت اثر صرف نمایش فضای تهی و نشان دادن ثمربخشی در فراسوی تاریکی می شود. بدین سان منتهای توسعه ی هنر گوتیک به رغم حضور پان، به سمت تکه پردازی هدایت می شود که همانا محور ناتوانی - از - کمال یافتگی³⁹ است. قطعه شدگی تا هنگامی که در معنای معمول از انفصال توسعه می یاب متناسب است، اما تنها زمانی که به شکلی مطلق ظاهر می شود، به طور ضمنی، تنها معنای مشروعش را بازمی نمایاند. بر این اساس میکلائز به تکه پردازی بیشتر از باقی اساتید پرداخته است. و این باید به ما علت این طرز فکر را بگوید چرا که تخصص وی در محدوده ی کارش زبردستی در مجسمه سازی بود و نه در نقاشی. در نقاشی هایش تمامی جزئیات را کامل می کرد درست درحالی که مشغول تزئین ستونها بود و همچنان در حالی که معماری می نمود بسیاری از کارهای ناتمامش را به کناری می انداخت و هرگز به سراقشان نمی رفت و تمامی را برای ما به ارث گذاشت. وازاری تاریخ هنر را متوجه این مسئله ی تامل برانگیز می کند که شمار اندکی از کارهای میکلائز پایان پذیرفته و این مسئله حتی بیشتر تامل برانگیز می شود که ابعاد وسیع اهداف برنامه ریزی شده اش فهمیده شود. این اهداف با استحکام و کمال هنری اش مطابقت می کرده است اما ناتمام مانده اند. با این حال همبستگی ابعاد گسترده ی استعداد اش و فهم وی از سرشت مقاومت ناپذیرش اش و روش غلبه بر وظیفه، در برابر کمال یافتگی و اتمام آثار هنری اش ایستادگی می کنند. در این مسیر آنچه تحقق بخشیدن هنری محسوب می شود نه صورت رضایت بخش است و نه کمال یافتگی. از این رو کمال یافتگی به اعماق هر آن چیزی که آن را به قطعه تبدیل کند رانده می شود. پس چنین قطعه شدگی به هیچ وجه کمتر از اجزاء معبد گونه نا متشابه و یا نا هماهنگی کاتدرال گونه نیست. این آگاهی است: سبک گوتیک پس از نمایشش هنوز وجود دارد. عمق کمال یافتگی زیباشناختی خودش را در حرکتی به سمت ناتمام بودگی تنظیم می کند. از این جنبه قطعه نشدگی میکلائز در معنایی متداول، در چهره ی آرامگاه مدیچی و گنبد کلیسای جامع سنت پیر در ابعادی چنان عظیم است که معیاری برای حد نهایت در هنر تلقی می شود. در اینجا ما اصول به حق عینیت تکه شدگی را برای تمامی نمونه های نهایی از این دست یافته ایم، در دیوان غربی شرقی، در آخرین کوارترهای بتهوون،- در فاوست و به طور خلاصه در هر کجا که ناتوانی برای تمام کردن چیزی عظیم تولید می کند. و اگر یک پژوهش بنا به دلایل ایدئولوژیک، تحت تاثیر چنین شمایل شکنی درونی هنر والا و بویژه برای آن ادامه بیابد، آنگاه این دلایل درون فرایندهای دردناک، درون آگاهی معادشناسانه ای قرار می گیرند که توسط کتاب مقدس به جهان آورده شده اند. در مذهب سفرخروج و قلمرو مقدس، کلیت به تنهایی مطلقا دگرگون می شود و انفجار آن، یک کلیت آرمانشهری است. و در چهره ی این کلیت، نه تنها دانش ما بلکه تمامی توسعه پیشین ما برای آنکه آگاهی مان بدان مراجعه کند، به مثابه اثری چهل تکه حاضر می شود- به مثابه اثری چهل تکه یا عینیت یافتگی قطعه شدگی به ویژه در معنایی سازنده و نه فقط در معنایی از محدودیت گونه ها یا حتی در معنای کنارگیری و تسلیم. در عبارت " بین ! من می خواهم همه چیز را از نو بنا کنم"⁴⁰ در معنای معادشناسانه،

³⁹ Nicht-Enden-Können, the central incapacity-to-finish

⁴⁰ به نظر می رسد اشاره به گفتار اشعیای نبی در کتاب مقدس است.م

انفجار بر فراز همه چیز حکمفرما است و با روحش بر تمامی هنر والا از آن پس موثر است، تا جایی که آبرشت دورر نام اثر گوتیک اش را آخرزمان و تصویر نهاد. وجود انسان هنوز نفوذ ناپذیر است. خط سیر جهان هنوز بدون تصمیم و تمام نشده است، و بنابراین در اعماق تمامی اطلاعات زیباشناختی: این عنصر آرمانشهری تناقضی در زیباشناسی درونماندگار است. این عنصر کاملا در خودش ماندگار است. در جهانی که ظرفیت تکه شدن ندارد تخیل زیباشناسانه به اندازه کافی مفهوم و از هر نوع ادراک دیگری برتر است، اما مطلقا همبسته آن جهان نیست. چراکه خود جهان در کین توزی، در نقص و در فرایند تجربی مداومی از کین توزی جریان دارد. جنبه هایی که این فرایند تولید می کند، رمزها، تمثیلهای و نشانه ها است که در این روند بسیار غنی اند، همگی آنها قطعه اند، واقعیت- قطعه ها که خودشان به میانجی فرایند گردش نامنظم و به میانجی فرایندی با عملکردی دیالکتیکی، به سوی صورت بعدی قطعه ها در حرکت اند. امر تکه شده برای نشانه ها نیز معتبر است، اگرچه که نشانه ها در ارتباط با فرایند نیستند اما اصل ضروری اش اند. اما نشانه ها همچنان از طریق این ارتباط شامل امر تکه شده می شوند، و به همین دلیل آنها تنها یک نسبتند و نه یک مقصود. خود نشانه-واقعیت تنها یکی است چرا که هنوز در خود و برای خود آشکار نشده و در عوض چیزی پنهان از ناظر است و در خود و برای خود کاملا واضح. این چیزی است که اهمیت امر تکه شده را از منظر هنر توضیح می دهد اما تنها به هنر ختم نمی شود. تکه شدگی بخشی از عین فی نفسه است. اتوپییای انضمامی به عنوان تعیین یافتگی عین، انضمامیت تکه ها را به مثابه تعیین یافتگی اعیان و درگیر با آن از پیش فرض می کند، حتی اگر مسلما نهایت زوال باشد. تمامی پیش نگرش روشن کننده هنری و دینی در درجات مختلف انضمامی اند و معیار اندازه گیری اشان فراهم آوری اجزاء در جایگاه های مختلف است و ماده ی آن، شاکله فی نفسه پیش نگرش روشنی بخش است.

مسئله مرتبط به واقعیت، تمامی آنچه واقعیت است، افق دارد

نزدیکی به اشیاء یا مرور اجمالی و سطحی آنها، هردو نادرست است. هر دو در خارج باقی می ماند، سطحی و انتزاعی اند – به مانند برخی ضرورت ها آنها تخته بند سطح باقی می ماند. نزدیک شدن به شیء در هر حال پیوستن به رویه آن است. مرور اجمالی چیزهای دارای سطحی که خودش درونه ای گشوده دارد درست به مانند خود سطح، تنها ضرورت سیال آنها را زایل می کند. با این حال مرورگری به شکلی بسیار نوعی، طریق فرازین انسان است هنگامی که اشیاء را به مثابه اشیاء در اختیار می گیرد. بالاتر از همه ی اینها، برسیدن اشیاء حتی به عنوان کنشی آگاهانه، کم عمق، به عبارت بهتر تجربی باقی می ماند در حالیکه تخیل کردن چیزها یا رویابینی وقتی به آگاهی تبدیل می شوند، محدود می شوند. تجربه ی سطحی به مانند شیفتگی بی پایان اغلب در برابر جریان واقعیت متحیر می شود چراکه هیچ کدام از آنها نمی توانند این واقعیت را درک کنند. به عنوان بت پرست امور واقع کذایی، تجربه باور لجوج باقی می ماند، در حالی که رویاها می توانند آموزنده باشند. در جهان این تنها شیء شدگی است که با مفاهیم تجربه باور سازگار است، شیء شدگی عناصر مجرد را تصرف کرده و به عنوان امور واقع متبلورشان می کند، و تجربه گرا بدان محدود می ماند. در مقابل مرور شیء در نهایت یک جریان است. بنابراین، رفتاری را آشکار می کند که فاقد ظرفیت بنیادین برای وجود غیر واسطه ای در کنار جریان واقعیت است. در خصوص فرایندهای شکل دهنده، مرور اجمالی چیزها، هنر را شامل می شود حتی اگر توهمات فراوان همراه اش باشد، یا با دورنمایی مردد که عمدا رویا – توهمات غیر حقیقی اند بیاید. اما تعدیل انضمامی مرور چیزها تصاویر، بصیرتها و گرایشاتی را در هنر می گشاید، و نه تنها در هنر که

به طور مشابهی در وجود انسانی و در تناظر اعیان نیز چنین است. بویژه وقتی که امر انضمامی از مغروق شدن در امر تجربی و تناظر زیباشناسی ناتورالیستی که از آنچه به صورت نفس الامری برای کاوش آنچه در ذات روی می دهد پیش می رود، ناشی نشده باشد. درمقابل، تخیل همینکه به صورت انضمامی ظاهر شود، می داند که چگونه برای ذهن نه تنها به شکل وفور حسانی که به صورت برابر به صورت نسبتهای وساطت شده در تجربه ی واقعا^{۴۱} بی واسطه و به همان شکل در فراسوی آن مجسم شود. در عوض واقعیت جداشده و منزوی و سطح منسجم انتزاع بی واسطه و به همان اندازه جدا افتاده از کلیت، این پدیدار با تمامیت دوران خویش و با کلیت آرمانشری در جریان مرتبط است. به میانجی این چنین تخیلی هنر به دانش مبدل می شود، به تعبیر دیگر به وسیله تصاویر منفرد جذاب و نقاشی کاملی^{۴۲} از گونه های نوعی و خاص. هنر معنادار بودن نمونها را بررسی می کند و موجب تحقیقشان می شود. بوسیله چنین تخیلی، علم به معنادار بودن پدیدارها به میانجی مفاهیمی که هرگز انتزاعی باقی نمی ماند، که هرگز موجب محو شدن یا حتی از دست رفتن پدیدار نمی شوند، دست می یابد. در هنر و همچنان در علم، معنا دار بودن خصوصیتی است کلی، نمونه ی است مربوط به انسجام دیالکتیکی نوعی. معنا دار بودن مشخصا به جنبه نوعی امر کلی مرتبط است. و کلیت فعلیت یافته، آن جا که در یکپارچگی یک دوره و از طریق تمامی عناصر دوره ای آن درک می شود، بازهم عنصری فی نفسه است که فی نفسه بودن خود را در مرز آثار والا افاده کرده و تنها در شکل یک افق ظاهر می گردد و نه در مرز گسترش و توسعه ی واقعیت. گوته می گفت: هر چیزی که زنده است اتمسفری در پیرامونش دارد؛ هر چیزی که از طریق فضیلت زنده بودن، در فرایند بودن، و بواسطه ی وجود بالقوه همبسته با تخیل عینی واقعی است، در مجموع یک افق است. اینجا افقی درونی وجود دارد که به طور عمودی امتداد می یابد تا از تاریکی خودش^{۴۳} سخن بگوید و افقی بیرونی که در گستره ی عظیم روشنایی جهان^{۴۴} واقع می گردد. هردو شکل افق در پس زمینه شان^{۴۵} از یک نوع آرمانشهر پر شده اند. در نتیجه هردو در نهایت یکسانند. آنجا که افق رو به آینده از قلم افتاد، واقعیت به مثابه بوده است، به مثابه واقعیتی مرده پدیدار می شود و می میرد، به عبارت دیگر، طبیعت گرا و تجربه باور واقعیات مرده را اینجا دفن می کنند. آنجا که افق رو به آینده مکررا در نظر گرفته می شود، واقعیت به مثابه آن چه انضمامی است: به مثابه شبکه ی راههایی از فرایندهای دیالکتیکی که در جهان ناتمام جای گرفته، در جهانی که بدون آینده های پرشماری که بالقوگی واقعیت در درون اش است نمی تواند مطلقا بدون تغییر بماند. این شامل آن کلیتی است که تمامیت منزوی شده از هر قسمت از فرایند را بازنمایی نمی کند، بلکه بازتاب تمامیت موضوعی است که در کل فرایند جریان دارد. بنابراین، موضوعی همچنان جهت دار و پنهان است. این یگانه نوع واقعگرایی است. پرواضح است که واقعگرایی در هیچ الگوگرایی از هر نوع که همه چیز را از ابتدا می داند، و قالب صورتگرا و یک شکل برای واقعیت بودن را تشخیص می دهد، بدست نمی آید. واقعیت بدون بالقوگی واقعی کامل نیست. جهان بدون کیفیت در برداشتن آینده^{۴۶} شایسته توجه اندکی است، هنر، یا علم این جهان تنها بربریت

⁴¹ Erlebniswirklichen, the really experienced

⁴² Gesamtgemälde, total paintings

⁴³ Selbstdunkel, self-darkness

⁴⁴ Weltlicht, the light of the world

⁴⁵ Dahinter, background

⁴⁶ Zukunftstragende, future-bearing

است. آرمانشهر انضمامی در افق هر واقعیتی جای گرفته: بالقوگی واقعیت در میان دیالکتیک گشوده ی تمایل – نهفتگی تا آخرین لحظه قرار دارد. جریان ناتمام موضوع ناتمام – و این جریان، درارتباط با اصطلاح عمیق ارسطو، بالقوگی ناتمام است – به واسطه این دیالکتیک تمایل-نهفتگی از نهایت واقعگرایی عبور می کند.

¹*ARTISTIC ILLUSION AS VISIBLE ANTICIPATORY ILLUMINATION/Ernst Bloch / Translated by Jack Zipes and Frank Mecklenburg / THE CONTINENTAL AESTHETICS READER Edited by Clive Cazeaux*