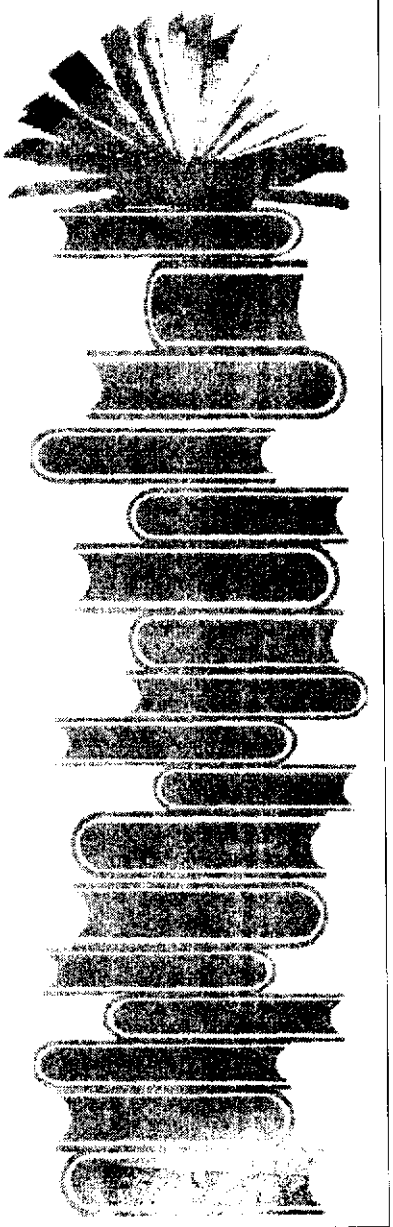
معرفی و نقد کتاب



هیدگر و هنر

تألیف یوزف ی کوکلمانس
ترجمان: دکتر محمدجواد صافیان
۴۰۰صفحه،آبادان،نشرپرسش،۱۳۸۲

چنانچه مترجم نوشته است، این کتاب شرحی است مفصل و جامع بر فلسفهٔ هنر هیدگر که کوکلمانش در دانشگاه پنسیلوانیا القا کرده است. اکنون مجال نیست که مطاوی و مضامین کتاب را خلاصه کنیم، پس چند صفحه در آن را به‌عنوان نمونه می‌آوریم. کتاب را آقای دکتر محمدجواد صافیان، استاد فلسفه در دانشگاه اصفهان ترجمه کرده است.

نسبت این تأملات با هنر معاصر

هیدگر در نهایت تأملات خویش بر سر آغاز اثر هنری را با طرح پرسش مهم رابطهٔ این تحقیقات با هنر معاصر به پایان می‌رساند.

او با جمع‌بندی محتوای مقاله و تمرکز بر جهت اتخاذشده در آن می‌گوید ما از ذات هنر یا شیوهٔ به حضور ـ آمدن و استمرار آن پرسش کردیم و در انجام این کار روش خاصی را دنبال کردیم. اکنون باید بپرسیم که چرا تحقیق ما به این راه ویژه رفت. هیدگر مدعی است که یک راه ویژه برای این تحقیق انتخاب شد تا در پایان به نحو اصیل‌تر بتوانیم بپرسیم که آیا هنر سرآغاز حقیقی وجود تاریخی امروزهٔ ما هست یا نیست و این‌که آیا و تحت چه شرایطی هنر می‌تواند چنین سرآغازی باشد یا حتی باید چنین سرآغازی باشد؟

البته این تحقیقات نمی‌تواند هنر را مجبور کند تا به ـ حضور ـ آید، ولکن به نظر هیدگر این تحقیقات تمهیدی ضروری و اگر چه مقدماتی برای به ـ حضور ـ آمدن هنر در عصر ماست، زیرا تحقیقاتی از این دست برای هنر مقامی را که مورد نیاز آن است و برای تولیدات هنرمندانه شیوه‌ای مناسب و برای نگاه‌داران، منزلتی مقتضی تمهید می‌کند.

در معرفتی که به این شیوه حاصل می‌شود، معرفتی که فقط به آهستگی گسترش می‌یابد، این پرسش مطرح خواهد شد که آیا هنر امروزه نیز می‌تواند سرآغازی حقیقی و بنا بر این جهشی به جلو باشد یا نمی‌تواند و یا این‌که آیا «تقدیر» این است که هنر امری باشد صرفاً مربوط به گذشته و اکنون باید صرفاً به مثابه پدیداری فرهنگی تلقی شود که همگان باید با آن آشنا شوند. آیا وجود ما امروزه به نحو حقیقی و تاریخی در این سرآغاز است؟ آیا ما شیوهٔ به حضور ـ آمدن این سرآغاز را می‌شناسیم، یعنی به آن توجه داریم؟ یا شاید آیا در اشتغال به هنر، خود را صرفاً به آشنایی تخصصی با هنرهای گذشته محدود می‌کنیم؟

به نظر هیدگر نشان درستی از شیوهٔ لازم برای نسبت با این یا آن و یا شیوهٔ تصمیم در مورد این مطلب هست. هولدرلین به این نشان در این عبارت نامی داده است: «آن‌چه در نزدیکی ساکن است ریشه در دوردست‌ها دارد».

هیدگر در ذیل، چندین بار به بخش نتیجه بازمی‌گردد. در آن‌جا همان‌گونه که ملاحظه کردیم، هیدگر به برخی اقوال هگل اشاره می‌کند، اقوالی که در درس گفتارهای او در باب نیچه نیز نقل شده است. هگل مدعی است که هنر برای ما دیگر عالی‌ترین شیوهٔ پیش ـ آمدن حقیقت نیست، هنر دیگر عالی‌ترین نیاز روح نیست و این‌که هنر برای ما (از جهت عالی‌ترین وظیفهٔ آن) چیزی است مربوط به گذشته. معلوم است که هیدگر دیدگاه هگل را کاملاً نمی‌پذیرد و به عکس می‌کوشد این مطالب را با تلاش در تبیین وضعیت واقعی خودمان در قبال هنرها بازیابی کند. گرچه درست است که در ضمیمه که در سال ۱۹۶۰ افزوده شده، نظر هیدگر در باب وضعیت حاضر نسبت به سال ۱۹۳۵، هنگامی که برای اولین بار این

مطالب را صورت‌بندی می‌کرد، بسیار کم‌تر خوش‌بینانه است. به نظر او مادام که به زندگی در عصری ادامه می‌دهیم که تقریباً به طور کامل مقهور تکنیک و علم است، باید جانب داوری هگل در باب معنا و کارکرد هنر امروز را نگاه داشت. اما این نظر که در سال ۱۹۶۰ صورت‌بندی شده است، کم‌تر چیزی در باب عقیدهٔ هیدگر در مورد شیوهٔ کنونی به حضور ـ آمدن و استمرار هنر بماهو می‌گوید، بلکه صرفاً پریشانی عالم کنونی ما را مشخص می‌کند.

برخی مفسران احساس می‌کنند که موضع هیدگر در قبال هنر معاصر بسیار منفی است. به نظر آن‌ها این موضع غالباً مبهم است، زیرا هیدگر گاهی می‌گوید که هنرها کارکرد مهمی در غلبه بر Ge-stell که نتیجهٔ متافیزیک جدید است، دارند، در حالی که در مواضع دیگر ادعا می‌کند که هنرها امروزه درون افسون تکنیک جدید و نهادستان آن گرفتارند. البته درست است که هیدگر گاهی با نظر مساعد در باب کارکرد هنر در عصر حاضر سخن می‌گوید و در زمینه‌ای دیگر نظرش بسیار منفی و ناامیدانه‌تر است، لکن به نظر من هر دو نظر مستقیماً پاسخی است به وضع خطرناک و ابهام‌آمیز هنرها در عصر کنونی. در پرسش در باب تکنیک، هیدگر در پایان، پرسش می‌کند که: «آیا هنرهای زیبا، امروز به انکشاف شاعرانهٔ حقیقت خوانده شده‌اند؟» پاسخ او این است که هیچ کس واقعاً نمی‌داند. این را هیچ کس نمی‌تواند بگوید «که آیا هنر ممکن است این عالی‌ترین امکان ذات خویش را در میان بالاترین خطر بپذیرد؟ هیدگر در گفت‌وگو با «اشپیگل» می‌گوید: «این پرسش مطرح است که امروزه هنر چه جایگاهی دارد؟» به نظر او هنر امروزه راه را به ما نشان نمی‌دهد، «زیرا ما نمی‌دانیم که چگونه هنر جدید مناسب‌ترین امر برای هنر را درمی‌یابد یا می‌کوشد دریابد.» ولکن در این‌جا نیز می‌توان دریافت که این مطلب نیز در بحثی فراگیر مطرح شده است که در آن هیدگر می‌کوشد از این نظر دفاع کند که در عصر تکنیک جدید، نه فلسفه، نه علم جدید و نه هیچ تلاش انسانی دیگری در واقع نمی‌تواند کمکی به ما بکند. «تنها خدایی می‌تواند ما را نجات دهد.»

از آن‌جا که هیدگر این مطالب را تا حدی نظام‌مندتر در سخنرانی در باب سرآغاز اثر هنری که در چهارم آوریل ۱۹۶۷ در آتن ایراد کرده است، بحث کرده، این تأملات بر فلسفهٔ هنر هیدگر را با تفسیری اجمالی از مهم‌ترین موضوعات مورد بحث در این سخنرانی مهم، به پایان خواهیم برد.

هیدگر خطابهٔ خود را برای اعضای آکادمی علوم و هنرهای آتن با این مطلب شروع می‌کند که می‌خواهد با مخاطبان در باب عالم یونان باستان بیندیشد، عالمی که یک بار سرآغاز هنر و علم غربی ما را قوام بخشید. از لحاظ تاریخی این عالم البته گذشته است. ولکن از وجهه نظر حوالت وجود می‌توان گفت این عالم، به شرط آن‌که بکوشیم آن را به عنوان حوالت خویش تجربه کنیم، هنوز حاضر است و ذات آن استمرار دارد. از این جهت این عالم هنوز در انتظار ماست، به نحوی که می‌توانیم در باب آن بیندیشیم، زیرا آن سرآغاز، بزرگ‌ترین امری است که ویژگی حوالتی را داراست که از سوی وجود داده می‌شود، زیرا چنین سرآغازی بر همهٔ آن‌چه بعداً خواهد آمد، حاکم است.

لذا در این‌جا باید بکوشیم بر سرآغاز هنر در یونان (Helass) تأمل کنیم. به نظر هیدگر باید این کار را با تلاش در نگاه به آن ساحتی انجام دهیم که بر همهٔ هنر حاکم است و آن‌چه را مناسب هنر است، به آن می‌بخشد. در انجام این کار، البته فقط با دادن یک تعریف از هنر سروکار نداریم و نیز به وصف تاریخی علمی از آغاز هنر در یونان نیز علاقه‌ای نداریم. آن‌چه در این‌جا به آن توجه داریم، تلاشی است برای به دست دادن پاسخی اجمالی به‌این‌پرسش‌ها:

۱. از شیوهٔ تلقی یونانیان از آتنا، خدای (الههٔ) علوم و هنرها چه می‌توانیم بیاموزیم؟

۲. در باب هنر معاصر در پرتو سرآغاز آن در عالم یونان چه باید بگوییم؟

۳. سرانجام تفکر ما را که می‌کوشید بر

سرآغاز هنر بیندیشد، چه تعین می‌بخشد؟

آتنا نزد یونانیان دختر زئوس بود. هومر او را Polumetis می‌نامد، یعنی کسی که به انحاء مختلف پند می‌دهد؛ او الههٔ پندهای کثیر است. در معبد زئوس در اُلمپ همانند الهه‌ای ترسیم شده است که کوزه و ابزارهایی را می‌سازد، یعنی الههٔ فن‌آوری است. همان‌گونه که قبلاً به کرات دیده‌ایم، تخنه صورتی از شناسایی است که می‌توان آن را در فیلسوف، دانشمند، هنرمند و خطیب یافت.

آتنا همچنین glaokopis نامیده شده است، یعنی کسی که چشمان درخشان دارد، چشمانی همچون چشمان جغد. او skeptomene نیز نامیده شده است، یعنی کسی که به دقت نگاه می‌کند، به مرزها می‌نگرد و به همه چیز می‌نگرد، به طبیعت که در آن همه چیز پیدایش و استمرار می‌یابد. به گفتهٔ هراکلیتوس، فوزیس دوست دارد پنهان بماند؛[1] طبیعت رازآمیز است. همهٔ هنرها از فوزیس (طبیعت) سرچشمه می‌گیرد، اما این اصلاً مستلزم آن

نیست که هنر فقط طبیعت را تقلید کند.

سرانجام تخنه و فوزیس با یک‌دیگر مرتبطند. یونانیان به این قائع شدند؛ لکن ساحتی را که در آن، این دو به یک‌دیگر مرتبطند، یعنی پیش ـ آمد حقیقت وجود و خود غیریت هستی‌شناختی را، به صراحت مورد تفکر قرار نداده‌اند. همین مطلب درخصوص ساحتی که در آن هنرها قرار دارند، یعنی وجود چونان امر قدسی صادق است. با این حال در یونان کلاسیک، هم متفکران و هم شاعران اغلب این ساحت و این راز را لمس کرده‌اند. نقل از هراکلیتوس است که: «همه چیز با نور هدایت می‌شود.»[2] نزد آخیلس تنها آتنا کلید خانه‌ای را داراست که در آن نور پنهان و ماندگار است.

اما چه باید گفت در مورد روزگار کنونی که همهٔ خدایان گریخته‌اند؟ آیا امروزه پس از دوهزار سال، هنوز هم هنری هست که در همان ساحتی قرار داشته باشد که روزی هنرهای یونانی در آن قرار داشتند؟ و اگر این گونه نیست، پس این تمنا از کجاست که امروزه همهٔ هنرها می‌کوشند به آن پاسخ گویند؟ آثار هنری جدید دیگر از مرزهای شکل‌دهندهٔ عالمی که عالم یک قوم و یک ملت است و از چیزهایی تشکیل می‌شود که به آن قوم یا ملت مربوط است، سرچشمه نمی‌گیرد. امروزه هنرها همگی به حاکمیت تمدنی جهانی تعلق دارند که تحت سیطره و مقهور علم و فن‌آوری است.

پس مایلیم بیندیشیم که ساحتی که امروزه هنرها باید از آن سرچشمه گیرند، جهان علمی و تکنیکی است. هیدگر در تأیید این مطلب تأمل دارد، زیرا معنای تعبیر «جهان علمی» در این‌جا چیست؟ کلامی از نیچه به نظر او می‌تواند کمکی کند: «مشخصهٔ قرن نوزدهم پیروزی علوم جدید نیست، بلکه پیروزی روش علمی بر علوم است.» به نظر هیدگر این حکم هنوز نیز در مورد دنیای امروز صادق است.

منظور از روش در این‌جا برنامه‌های روشمندی که تحت اصول و قواعد باشد، نیست بلکه کل جریان فرافکنی و موضوع‌بندی[3] است که متضمن محصور کردن هر قلمرو است، تأسیس وجههٔ نظری که اشیا از این پس براساس آن نگریسته خواهند شد، موردی ساختن روش‌ها به معنای محدود کلمه، زبان مناسب، چارچوب‌بندی مفهومی مقتضی، تلقی خاص از حقیقت و غیره. از این گونه موضوع‌بندی لازم می‌آید که هر علمی تنها چیزی را واقعاً موجود بداند که قابل سنجش و آزمون علمی باشد. بارزترین صورت این روش علمی را می‌توان در علم برنامه‌ریزی جدید و تئوری اطلاع‌رسانی و ارتباطات یافت.

هیدگر سپس اجمالی از مفاهیم اساسی مفروض علم برنامه‌ریزی و آینده‌شناسی را بیان می‌کند. همچنین بیان می‌کند که چگونه امروزه می‌توان نوعی مکانیسم خود ـ سامان و خود ـ اصلاحگر را که از اطلاعات ورودی، خروجی و خود سامان استفاده می‌کند، گسترش داد. سپس او نشان می‌دهد که چگونه این مفاهیم اکنون در میکروبیولوژی و ژنتیک به کار می‌روند و چگونه در آن حوزه استدلال می‌شود که اساساً آدمی را در تعامل با محیط خویش بر مبنای نقشهٔ ژنتیکیش (DNA)، در محدودهٔ برنامه‌ریزی می‌توان فهمید، گرچه در عین حال می‌توان پذیرفت که امروزه آدمی همچنان به عنوان عامل تخریب کل محیط‌زیست ملاحظه می‌شود.

سرانجام هیدگر اظهار می‌کند که بسیاری از مردم عصر ما احساس می‌کنند که در کاربرد این مفاهیم در بافت اجتماعی، حداقل می‌توان راهی را برای غلبهٔ اساسی بر موضوعیت نفسانی فردی یافت. این عقیده به ویژه توسط نویسندگان کمونیست حمایت می‌شود. به نظر هیدگر یقیناً این گونه نیست که جامعهٔ صنعتی جدید که مبتنی بر علم و تکنولوژی جدید است، دقیقاً بارزترین صورت اصالت موضوعیت نفسانی ممکن باشد.

هیدگر به بحث تفصیلی از این مفاهیم ادامه نمی‌دهد و در عوض می‌پرسد که این مطالب چه ربطی به تلاش در فهم سرآغاز اثر هنری دارد. به نظر او این اشاره‌های اجمالی به وضعیت بالفعل بشر معاصر، شاید تمهیدکنندهٔ تأمل ما بر هنرها باشد تا اکنون بتوانیم از سرآغاز هنر و حوالت تفکر کنونی متفکرانه‌تر پرسش کنیم.

هیدگر در بخش سوم خطابه‌اش به پرسش از ساحتی می‌پردازد که تمنای هنر معاصر از آن برمی‌خیزد. آیا این ساحت جهان برنامه‌ریزی شده و جامعهٔ صنعتی طراحی شده براساس آینده‌شناسی است؟ اگر این گونه باشد، پس اکنون باید به تأملی دقیق بر آن‌چه تاکنون در عبارات پیش اجمالاً بیان شد، بپردازیم. همان‌طور که هیدگر ملاحظه می‌کند، مشخصهٔ اصلی کل فرافکنی برنامه‌ریزی همان جهان را باید در جریان دوری[4] یافت؛ در آن جریان دوری که در آن اطلاعات به منبع خود از طریق مکانیسم بازگشت، برمی‌گردد. در تحلیل نهایی این جریان دوری انسان و عالم او را در برمی‌گیرد. اما این به آن معناست که همهٔ نسبت‌های آدمی با عالم خویش و لذا کل تقرر ظهوری جمعی او، مندرج در ساحت تعیین شده توسط علوم برنامه‌ریزی است.

اسارت و بندگی را می‌توان در آینده‌شناسی دریافت. ظاهراً آینده‌ای که آینده‌شناسی می‌تواند نمایان سازد، چیزی بیش از حالی (زمان حاضری) که فقط به طور نامعین امتداد یافته است، نیست. لذا در این‌جا نیز آدمی در قلمرو امکانی محصور می‌ماند که بدین‌گونه قابل دست‌رسی شده است.

جامعهٔ صنعتی عصر ما خود را مقیاس هرگونه شیئیتی ساخته است، لذا جامعهٔ صنعتی ما امروزه تنها و منحصراً براساسی قرار داد که خود محصور است در «چیزهایی» که خود ساخته است.

اما در باب هنر در جوامع صنعتی چه می‌توان گفت؟ آیا در چنین عالمی همچنان ممکن است یک اثر هنری، اثر هنری اصیلی باشد؟ آیا در جامعهٔ صنعتی ما هنر فقط حلقه‌ای در جریانی دایره‌وار نیست که اطلاعات را با روشی که در علم و فن‌آوری جدید تبیین می‌شود، از جامعه به جهان از جهان به جامعه می‌فرستد؟ آیا هنر تنها عنصری در صنعت فرهنگی عظیمی نیست؟

و در باب این واقعیت که خود بشر نیز در جهان تکنیکی و علمی خویش مضمحل شده است، چه باید گفت؟ آیا محصور شدن در این عالم بیان نمی‌کند که چرا آدمی بر آن‌چه از سوی حوالتی که مناسب اوست، فرستاده می‌شود، ناگشوده است؟ آیا این امر بیان نمی‌کند که چرا آدمی امروزه می‌کوشد بر خویشتن و عالم خویش با علم و فن‌آوری تسلط یابد، به جای آن‌که متذکر شود و به جانب آن‌چه قسمت اوست که از طریق خاصی بر او فرستاده می‌شود، رو کند؟ آیا امیدی هست که به شیوه‌ای علمی و تکنیکی فهمیده شود، نه بر حسب خود بودن نامشروط موضوعیت نفسانی بشری؟

اما آیا بشری که در جهان متمدن جدید ماست می‌تواند بر این فروبسته بودن بر آن‌چه به او فرستاده می‌شود، غلبه کند؟ اگر بکوشد این کار را تنها به کمک وسائل علمی و تکنیکی انجام دهد، یقیناً نه. آیا بشر می‌تواند وانمود و فرض کند که خود می‌تواند بر این ناگشوده بودن بر آن‌چه به او فرستاده شده است، غلبه کند؟ این عمل سرکشی[5] خواهد بود. بشر هرگز نمی‌تواند چنین کند. ولکن آن‌چه بر بشر فرستاده شده است، هرگز بدون آدمی منکشف نخواهد شد. در باب چه نحوه‌ای از نفتاح و گشوده بودن در این‌جا سخن می‌گوییم و بشر چگونه می‌تواند خود را مهیای آن کند؟ هیدگر در این مورد شش مطلب اساسی را بیان می‌کند:

۱. از پرسش‌هایی که اکنون مطرح شده است، دوری مکن و از آن‌ها روی برمگردان.

۲. بکوش تا بر فروبستگی بیندیشی.

۳. دریاب که چنین تفکری، مقدمه‌ای برای عمل نیست، بلکه خود عالی‌ترین صورت عمل است.

۴. بکوش تا از جدایی نظر و عمل بپرهیزی.

۵. به خاطر داشته باش که این تفکر از آن گونه نیست که بشر به تنهایی بتواند انجام دهد. و سرانجام،

۶. بکوش به قلمروی‌ای بپردازی که کل جهان معاصر ما در نهایت از آن آغاز شده است، یعنی عالم یونان.

پس آن‌چه ضرور است مرحله است در این بازگشت، بازگشت به سرآغازی که آتنای الهه به آن اشارت می‌کند. این به معنای بازگشتی منفعلانه به عالم یونان نیست، به آن معنا هم نیست که باید تفکر خویش را به یادآوری صرف تفکر پیش ـ سقراطیان محدود کنیم. این مرحله در بازگشت باید مرحلهٔ بازگشتی باشد از تمدن جهان واقعی ما و تلاش برای تفکری که در کل سنت غربی ما نااندیشیده مانده است، گرچه اغلب نامی و یادی از او می‌شود.

هیدگر سپس ملاحظه می‌کند که آن‌چه در آن‌جا نااندیشیده می‌ماند، همواره در تأملات پیشین در خاطر او بود، اگر چه به صراحت بیان نشده و یقیناً البته موضوع بحث قرار نگرفته است. اما به این مطلب آن‌جا اشاره شده که در باب نسبت فوزیس و تخنه و در باب به حضور ـ آمدن اشیا در پرتو آن‌چه این‌جا ذکر شده، سخن گفتیم.

اما پرتو مذکور آن‌چه را به ـ حضور ـ می‌آید، تنها هنگامی می‌تواند روشن کند که دومی قبلاً در چیزی پیدایش یابد که گشوده و آزاد است. بدون این گشودگی هیچ مکانی نمی‌تواند جایی برای اشیا ایجاد کند، جایگاهی به آن‌ها دهد و نظم و ترتیب هر یک را مشخص کند. بدون این گشودگی زمان نمی‌تواند (چیزها را) زمانمند کند. لذا گشوده بودن، زمان و مکان و نیز نسبت آن‌ها با یک‌دیگر را مقرر می‌کند. رهایی آن‌چه آزاد است که فضای باز را برای اولین بار مقرر می‌دارد در یونان a-letheia یعنی نا ـ مستوری تعلق دارد، زیرا نا ـ مستوری نیازمند آن است؛ طبیعت (آشکاری و پیدایی) دوست دارد پنهان بماند (Phusis kruptesthai philei). راز نوری که اغلب ذکر شده است، به ساحت نا ـ مستوری و پیدایی و انکشافی که بر این ساحت حاکم است، تعلق دارد. نا ـ مستوری به مستوری تعلق دارد و نا ـ مستوری خود را پنهان می‌کند تا اشیا بتوانند آشکار شوند. هیدگر آنگاه این پرسش را مطرح می‌کند که آیا نسبتی بین نا ـ گشوده بودن ما بر این پیام (که بر ما فرستاده می‌شود) و نا ـ مستوری که این چنین ناندیشیده مانده است، برقرار است؟ آیا این ناگشوده بودن دریغ از نا ـ مستوری است که چنین طولانی غلبه کرده است. آیا این اشارت که راز نا ـ مستوری ناندیشیده را نشان می‌دهد، در عین حال نشان از ساحتی ندارد که هنر از آن آغاز می‌شود؟ آیا اثر هنری نباید به آن‌چه خود را می‌پوشاند، اشاره کند؟ یعنی به ساحت قدس، تا این‌که اثر هنری فقط آن‌چه را که قبلاً می‌دانیم، به ما نگوید؟ و آیا اثر هنری همچنین نباید در باب آن‌چه خود را پنهان می‌کند، سکوت کند، تا آدمیان بتوانند به خود آن‌چه پنهان است همچون چیزی که قابل تدبیر و هدایت نیست، با هیبت و احترام مقتضی، تقرب جویند؟

آیا بشر معاصر هنوز می‌تواند در این جهان اقامتگاهی یا جایی برای سکونت بیابد که با ندای نا ـ مستوری که خود را پنهان می‌کند، معین شود؟ به نظر هیدگر این مطلب را ما نمی‌دانیم. اما می‌دانیم که a-letheia سابق‌تر، مقدم‌تر و اساسی‌تر و بنابراین پایدارتر از آن چیزی است که بشر می‌تواند توهم کند. ما همچنین می‌دانیم که در جهان علمی و تکنیکی ما نا ـ مستوری بی‌معناترین و بی‌وجه‌ترین چیزهاست. آیا بی‌معناست یا نه؟ به عقیدهٔ هیدگر در این‌جا سخنی از پیندار مناسب حال است: «واژه چون زماناً مقدم بر هر عملی است، زندگی را معین می‌کند، به شرط آن‌که زبان آن را از عمق دل اندیشه‌ورز به همراهی سه فیض به پیدایی آورد.»

پی‌نوشت:

1. Kruptesthai philei
2. Ta de panta oiakizei keraunos
3. Thematization
4. Regelkreis
5. hobris

❖