مقالات

نوشتهٔ دیوید فارل کرل
ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی

نظر هایدگر و نیچه در خصوص ارادهٔ معطوف به قدرت

هنر و حقیقت در ناسازگاری هول انگیز

فریدریش نیچه(۱۸۴۴ ـ ۱۹۰۰م.) در سال ۱۸۸۸م. به مناسبت باز سنجی انتقادی تولّد تراژدی(۱۸۷۱م.) گفت: «از همان ابتدای زندگیم مسألهٔ نسبت هنر با حقیقت را جدّی می گرفتم و حتی اکنون در مواجهه با این مخالفت در دلهره‌ای مقدّس قرار دارم.»

نیچه در «پیشگفتار به ریشارد واگنر» آن کتاب، اعتقادش را مبنی بر اینکه «هنر وظیفهٔ عالی و فعّالیّت مابعدالطبیعی اصیل زندگی انسان است...»[۲] بیان کرده بود.

او در بخش اصلی متن، این وظیفهٔ خطیر را چنین تعریف کرده بود: «بازگرفتن چشم از رؤیای شب هراس انگیزش و با مرهم شفابخش شباهت [Schein]فاعل شناسایی را از تنشهای اراده‌ای متزلزل رهاندن»[۳].

نیچه مجدداً در سال ۱۸۸۸م. جنبهٔ اینسویی این ناسازگاری را با عبارتی متذکّر شد، که بعدها در ثقل تفکّر کامو در خصوص آفرینش هنری می بینیم: «هنر داریم تا از حقیقت نابود نشویم.»[۴]

و چرا حقیقت انسانها را زیان می رساند؟
چون «حقیقت زشت است».[۵]
این بر سبیل پیش درآمد.

این مقاله مسألهٔ نسبت میان هنر و حقیقت از نظر سه‌متفکّر را مطرح می کند:
افلاطون
نیچه
هایدگر.
اما چگونگی این نسبت را متونی تعیین می کند که آن را می آزماید. این متون عبارت است از: درسهای هایدگر دربارهٔ «ارادهٔ معطوف به قدرت در مقام هنر» و «ارادهٔ معطوف به قدرت در مقام معرفت»، که در خلال نیمسال زمستانی سال ۳۷ـ۱۹۳۶ و نیمسال تابستانی سال ۱۹۳۹ در دانشگاه فرایبورگ ایراد شده، و نیز استناد به احکام نیچه در خصوص هنر؛ که آن نیز بررسی هایدگر از بعضی از متون افلاطونی را می طلبد.

در فلسفهٔ افلاطون ناسازگاری میان هنر و حقیقت تقسیمی نافع یا خجسته می نماید:
با نیچه است که این تقسیم «به نحوی دلهره‌آور ناسازگاری هول انگیز» می شود؛
وسرانجام، هایدگر ناسازگاری میان هنر و حقیقت را باز می اندیشد و آن را به ماهیت خود حقیقت منتقل می کند.

۱

هایدگر از یادداشتهای منتشر نشدهٔ نیچه[۶] پنج قضیه در خصوص هنر بیرون می کشد که چنین بیان می شود[۷]:

۱ . هنر واضحترین و آشناترین شکل ارادهٔ معطوف به قدرت است.

۲ . هنر را باید برحسب هنرمند دریافت.

۳ . برطبق مفهوم موسّع هنرمند، هنر رخداد اساسی هر موجود است؛ موجود تا آنجا که هست، خویشتن آفرین است؛ چیزی آفریده است.

۴ . هنر عکس‌العملی استثنایی در برابر نیست‌انگاری است.

۵ . هنر باارزشتر از «حقیقت» است.

این پنج نظر آنچه را که نیچه با ساده‌ترین لفظ در تعریف هنر می‌گوید کامل می‌کند: «بزرگترین انگیزه برای زندگی»[۸]. در بیانی شایعتر:

هنر را باید تولید آفرینندهٔ هنرمندی شمرد(نه برحسب زیباشناسی صرفاً قابل /بازفعّال لذّت) که در ارادهٔ معطوف به قدرت برترگذار زندگی، که در هرجای عالم[۹] آفریننده به نحوی بنیادی در کار است، شریك است و لذا با نفیِ زندگی اخلاق‌گرایان و اهل مابعدالطبیعه ـ که «حقیقت» بازگردنده‌شان جز نشانهٔ انحطاط و بیزاری و ناتوانی از قدرت نیست ـ می ستیزد. اما ستیزش با این دیگران باید از راه غیرمستقیم باشد، چون زندگی آفرینندهٔ هنرمند باید با پاسخ آری‌گویانه به آشفتگی و بی‌شکلی[۱۰] «صیرورت» حاکم شود. این پاسخ آری‌گویانه جنون مولّد است و «سبك با عظمت» را قوام می‌بخشد. کامیابی هنر در سبك با عظمت، نسبت فاعل‌شناسایی و متعلّق شناسایی را از هم می‌گسلد و پدیدآورندهٔ اثر و اثر را به یکدیگر متّصل می‌کند. این تولید خویشتن هنرمند است.

به گفتهٔ هایدگر، ماهیت آفرینش در سبك باعظمت «تولید جنون‌آسای زیبایی در اثر» است.[۱۱] اما چون نیچه ماهیت آفرینش (Schaffen) را بر حسب اثر هنری تأویل نمی‌کند ـ او در عوض از «رفتار زیباشناختی» هنرمند سخن می‌گوید ـ در تفکّر او تولید همزمان سبك با عظمتِ اثر هنری و هنرمند به نحوی مناسب تعیین نمی‌شود.[۱۲] در اینجا هایدگر به آغازگاه خود در «خاستگاه‌اثرهنری» اشاره‌ای پوشیده می‌کند.[۱۳]

هایدگر در آن جستار با دوْر نشأت‌دهندهٔ هنر و هنرمند آغاز می‌کند. هنر اثر هنرمندی است که فقط از طریق اثر هنری آنچه هست می‌شود.[۱۴]

هایدگر در درسهای نیچه از Schaffen سخن می‌گوید، اما دوْر همان است. آفرینش دردِ[۱۵] هنرمندی است که فقط از طریق اثر آفرینش آنچه هست، می‌شود. اما هایدگر شِکوه می‌کند که تحلیلهای نیچه از «رفتار زیباشناختی» بویژه وقتی که آنها سعی بر ابتنای آفرینندگی در فیزیولوژیی می‌کنند که آن نیز بر مابعدالطبیعهٔ ارادهٔ معطوف به قدرت برترگذار زندگی مبتنی است، با استناد به هیجانات جنسی / عاشقانهٔ آن، هیجان بازی صورتهایش و حساسیت اشکال متلوّن و شباهت چشمگیر با شرایط عصبی و نشانه‌های مرضی، نیرویی گریز از مرکز را به درخوداندیشی[۱۶] دربارهٔ زهدان هنرمند و اثرهنری وارد می‌آورد. سکوتی ناخواسته پیش می‌آید که تأویل خود هایدگر جرأت نقض آن را دارد، زیرا مسألهٔ هنر را با اهدایی زرتشتی نیز تعقیب می‌کند. «دقیقاً چون سبك باعظمت ارادهٔ آری‌گویانه و ایثارگر به وجود است، طبیعت ذاتیش را فقط وقتی آشکار می‌کند که تصمیمی، در حقیقت از طریق خود سبك باعظمت، دربارهٔ آنچه وجود موجودات معنی می‌دهد، گرفته شده است.»[۱۷] نیچه سبك باعظمت را «کلاسیك مآب» می‌داند، ولی این تشخیص در رسوخ به دوْر هنر و هنرمند در اثر ناکام است و لذا در تعیین سبك باعظمت بماهو نیز ناکام می‌ماند. «نیچه هیچ‌گاه خود دراین‌باره طور دیگری بیان نکرده بود؛ زیرا هر متفکّر بزرگی همواره به جهشی می‌اندیشد که به نحوی اصیلتر از آن چیزی است که مستقیماً از آن سخن می‌گوید. بنابراین تأویل ما، باید سعی کند آنچه را در او ناگفته است بگوید.»[۱۸]

۲

هایدگر مسائل ارادهٔ معطوف به قدرت در مقام هنر و حقیقت را به حیطهٔ پرسش بنیادیش از مابعدالطبیعه (Grundfragen der Metaphysik) می‌آورد که پرسش حاکم برآن، پرسش از حقیقت وجود (die Wahrheits-frage) است. او درصدد روشنگری در خصوص فهم نیچه از هنر در سبك با عظمت، از طریق فهمش از «حقیقت» است. اما پرسش از ماهیت حقیقت دقیقاً همان پرسش است که هایدگر نمی‌تواند از نیچه بیابد.

«اهمیتی قاطع دارد که بدانیم نیچه پرسش متأصل حقیقت و پرسش ماهیت‌حقیقی و حقیقت‌ماهیت و بدین وسیله پرسش امکان واجب تغییر صورت ذاتی آن را مطرح نمی کند ـ و اینکه نیچه بنابراین هیچ‌گاه قلمرو این پرسش را پدیدار نکرده است.»[۱۹] «ناگفتهٔ» فلسفهٔ نیچه دقیقاً همین پرسش از حقیقت (Wahrheitsfrage) است.

بااین همه، هیچ‌کس نیز بهتراز نیچه نمی‌دانست که تأویل غالبِ حقیقت در فلسفه از افلاطون رسیده است. نیچه از تجربهٔ نیست‌انگاری خود به فهم وظیفهٔ زندگیش رسید ـ یعنی واژگونی مذهب افلاطونی.

در مذهب افلاطونی، حقیقت در موجود فرا محسوس (یونانی: تواون[۲۰]) ساکن است. ولی اگر حقیقت مذهب افلاطونی در واقع گریزی «نیست‌انگارانه» از محسوس است، و اگر این گریز واقعهٔ بنیادی تاریخ باختری است، پس طرح نیچه طرح «بازگرفتن و دادن صورت به محسوس» می شود.[۲۱] وچون فلسفه و علم می کوشند که حقیقی را بشناسند ـ که فرامحسوس ومثالی باقی می ماند ـ نیچه آنها را رد می کند.

هنر باارزشتر از حقیقت است.

برای افلاطون، از سویی، حقیقت بوضوح باارزشتر از هنر است.[۲۲] با اینکه در مفاوضات افلاطونی، تقسیمی میان هنر و حقیقت به دست می آید، نسبت میان آنها را نمی توان ناسازگاری نامید. افلاطون در جمهوری (کتابهای سوم و دهم) هنر را محاکات[۲۳] تأویل می کند و از آن به دلیل بُعدش از مُثُل (یونانی: آیدای[۲۴]) انتقاد می کند. «پوروآرا پوتوآلثوس هه میمه‌تیکه استین.»[۲۵]: «هنر از حقیقت بسیار دور است.» اما نه دوری دست‌نیافتنی. در مهمانی، «اروس» آن فراشدی است که به وسیلهٔ آن زیبایی ـ که آن چیزی است که به درخشانترین نحو می‌درخشد ـ انسانها را از عالم محسوس (یونانی: مه‌اون[۲۶]) به قلمرو موجود باقی (یونانی: تو اون) می خواند.[۲۷] در فایدروس[۲۸] این فراخوانی به نحوی صریحتر دنبال می شود. زیبایی ما را از نسیان وجود بیدار و نظر به مُثُل را به ما عطا می کند. اما چگونگی فعل آن اسرارآمیز است. اگر وجود فرا محسوس است و اگر محسوس عدم است، زیبایی ذاتی چگونه می تواند از میان نمود محسوس بدرخشد؟ زیبایی چگونه می تواند نفْس را از «مه‌اون» (آیدولون) [صورت محسوس] به «تو اون» (آیدوس) [صورت مثالی] هدایت کند؟[۲۹]

در تفکّر افلاطون میان محسوس و فرامحسوس، فانی و باقی، و لذا میان هنر و فلسفه تقسیمی وجود دارد.

«ولی این تقسیم، برای افلاطون، فقط ناسازگاریی به وسیعترین معنا، یعنی ناسازگاریی به نحوی دلهره‌آور و هول‌انگیز نیست، بلکه مخالفتی نافع است. زیبایی ما را تا ورای محسوس بالا می برد و به حقیقی باز می گرداند. موافقت بر تقسیم غالب می شود چون زیبایی، در مقام آنچه می درخشد (محسوس) از پیش طبیعت ذاتیش را در حقیقت وجود به عنوان فرا محسوس حفظ کرده است.»[۳۰]

اگر فاصله و تقسیمی میان «تو اون» و «مه اون» وجود دارد از ماهیت مذهب افلاطونی است که با تغییر جهتی نادیده هرگونه ناسازگاری و تقرّب فاصله را از میان برمی دارد. نیچه این تغییر جهت را آشکار، و هول ناسازگاری را رها می کند.

۳

واژگونی مذهب افلاطونی و افشای تغییر جهت پوشیدهٔ آن، به دست نیچه، به صورت بازیافتن سرچشمهٔ اصلی (Rückführung) «تو اون» و «مه اون» افلاطونی ـ یعنی بازیافتن سرچشمهٔ اصلی قلمروهای «حقیقی» و «صرفاً ظاهر» موجود ـ تا نسبتهای ارزشی حاصل از نظرگاه در می آید. در تفکّر نیچه، نخست، این امر اهمیّت دارد که او مصمّم به استفسار از خاستگاههای تقسیم افلاطونی است و دوم اینکه این استفسار را چگونه انجام دهد.[۳۱] با اینکه این دومی با سنّت مابعدالطبیعی به طرقی که خود نیچه نمی تواند تشخیص دهد از پیش تعیین شده است، اوّلی هیچ چیزی کمتر از پایان مابعدالطبیعه را نشان نمی دهد.

برای افلاطون «تو اون» آن چیزی است که در حضور تاب می آورد، آنچه باقی و پایدار می ماند. وجودْ بقاست (Beständigkeit). برای نیچه «وجود حقیقی» افسانه‌ای واجب برای صیانت و حفظ زندگی بشری است؛

کوششی است برای انجماد سیلان «صیرورت» و تحمیل نظم به تکثّر آشفته و بی‌شکل. چنین تحمیلی صیانت بقاست ـ بقای موهوم ـ یا باقی شدن. (Bestandsicher-ung) . ارادهٔ معطوف به قدرت امکان نهایی ایده‌آلیسم را بیان می‌کند و فرافکنی افلاطونیِ وجود را با آشکار ساختن تغییر جهت پوشیده‌اش به پایان می‌رساند. بدین معنا که نقد تبارشناختی[۳۲] نیچه بر مبنای ارادهٔ معطوف به قدرتْ بقا (Beständigkeit) ی هستی شناختی را به عنوان صیانت بقا(Bestandsicherung) ی انسان شناختی افشا می‌کند و به عبارت دیگر آن را به روشنایی مصنوعی، اما خصوصیت واجب قلمروِ افلاطونی وجود باقی (شده) می‌برد. بقای افلاطونی حوزهٔ مستور آن تصوّر از زمان را آشکار می‌کند که مابعدالطبیعه برطبق آن وجود موجودات را تأویل کرده است. نقاب برگرفتن نیچه از بقا به عنوان فرافکنی نظرگاه[۳۳] باقی شدهٔ وجود برون ایست[۳۴] بشری، پژوهش تازه‌ای از نحوهٔ زمانیت را لازم می‌آورد که انسان و عالَم را به یکدیگر متّصل می‌کند. هایدگر با اشاره به اَندریافت نو و بنیادی نیچه از مابعدالطبیعه در مقام باقی شدن موجودات در وجود، به نقش اصلی نیچه در ناگزیر ساختن پرسش وجود و زمان اشاره می‌کند.

اگر ماهیت حقیقت «صیانت بقا» ست پس «تواون» صرفاً آن چیزی باید فرض شود که باقی و استوار است. البته، این باقی فرض شدن با ارادهٔ معطوف به قدرتْ شهود «آیدوس» به شیوهٔ افلاطونی نیست. «صیانت بقا» بیشتر در آغوش گرفتن هذیان آمیز «آیدولون» یا تصویر موهومی است که در خوداندیشی ایده‌آلیستی «آیدوس» می‌پندارد. بدین معنا می‌توان گفت که نیچه مذهب افلاطونی را واژگون کرده است ـ یعنی با معکوس کردن خط فاصلی که در جمهوری افلاطون رسم شده است.[۳۵]

نیچه معرفت حقیقی (یونانی: اپیستمه[۳۶])را تخیّل صرف (یونانی: آیکاسیا[۳۷]) می‌داند.

دیالکتیک افلاطونی در عوضِ پیش بردن خط فاصل از حوزهٔ صرفاً مشهود به وجود حقیقی، ندانسته به سایهٔ خیال[۳۸] صِرف و تصویر عقب می‌نشیند. از آنجا که مابعدالطبیعه پاهای خود را برخاک سست «آیدای» مثالی[۳۹] می‌گذارد، می‌توان گفت که روی سرش ایستاده است. نیچه با افشای خصوصیت اصیل مُثُل ثابتات را موهوم کرد و مذهب افلاطونی واژگون شد و راست ایستاد.

یا ؟ شاید درست‌تر است که بگوییم به هیچ‌وجه واژگونی خطّ فاصل مطرح نیست، نیچه با تشخیص حالت ذهنی که با برترین واقعیت انطباق می‌جوید، نیك (حالت ذهنی که افلاطون خود هیچ‌گاه قادر به تعریف آن نبود) آن را به عنوان احکام ارزشی (Werturteile) با ارادهٔ معطوف به قدرت حاصل از نظرگاه به اجرا درآورد. نیچه واقعاً هر دو کار را کرد. او در ورای معرفت برهانی[۴۰] مُثُل تا شهودی از طبیعت ذاتی آنها پیش رفت. آنها فرافکنیهای ارزشی ارادهٔ معطوف به قدرت و به وسیلهٔ ارادهٔ معطوف به قدرتند. و بویژه آنکه ارادهٔ معطوف به قدرتِ منفی / باز فعّال است که مدّعی پیشداوری اخلاقیِ طرد اضداد در این سوی نیك و بد است.

اما نیچه چگونه می‌تواند این پیشرفت افلاطونی، یا واژگونی آن را تکمیل کند که در اینجا به یك‌چیز می‌رسد؟ نیچه (به‌درستی) برچه مبنایی طبیعت موهوم هر معرفتی را می‌بیند؟ «زیرا فقط اگر حقیقت ذاتاً درستی است می‌تواند بر طبق تأویل نیچه نادرستی و موهوم شود.»[۴۱] در واقع، تأویل نیچه تغییرشکل نهایی حقیقتِ به نحو مابعدالطبیعی تصوّر شده است که به عبارت دیگر:

درستی[۴۲]؛
تطابق[۴۳]؛
تناظر[۴۴]؛
و تشابه[۴۵]

است، چون افقی را نابود می‌کند که در آن درست و نادرست را می‌توان تعیین کرد. «بقا» (Bestand) ی در «صیانت بقا» (Bestandsicherung) را هم نمی‌توانیم بشناسیم؛ بر معنای «صیانت» (Sicherung) هم نمی‌توانیم تکیه کنیم. نیچه می‌گوید که زندگی (حیات) مقتضی تحمیل ساختارها به آشفتگی و بی‌شکلی صیرورت[۴۶] است تا از خود صیانت کند. اما معنای زندگی نیز خود مسأله است: نیچه از این کلمه برای زندگی بشری، حیوانی و نباتی، حتی به کلّ برای صیرورت استفاده می‌کند. مسألهٔ «ارزشگذاری حاصل از نظرگاه» در صیانت خود، مادام که «زندگی» در این ابهام معلّق

می‌ماند گیج کننده است. «آشفتگی و بی‌شکلی» صیرورت نیز این اغتشاش را دفع نمی‌کند: در احکام نیچه دربارهٔ حقیقت نسبت زندگی با آشفتگی و بی‌شکلی به نحو یأس‌آوری مبهم است. می‌توانیم بگوییم که «آشفتگی و بی‌شکلی» آخرین نام تصوّرپذیر برای وجود موجودات در شیوهٔ مابعدالطبیعه است. شدنی‌ترین و نهایی‌ترین نامگذاری موجود چونان کلّ، چون نابسندگی آن صرفاً از قصور یا ناتوانی متفکّر در تعیین (به‌درستی) آنچه حقیقی است ناشی می‌شود.

افقی که در آن انسان و عالم به صورتی معرفت‌پذیر یا تشخیص‌پذیر ملاقی می‌شوند نه در «بقا» (Bestand) تعیین می‌شود و نه در «صیانت» (Sicherung). نیچه نمی‌تواند بگوید که چه افقی می‌تواند باشد ـ جز اینکه آنچه در هر مورد دقیقاً سبك باعظمت است، باید لذاته بیافریند. هایدگر تأکید می‌کند که افق تازه فقط در «صورت اصیلتر و ذاتیتر وجود بشری (در Da-Sein)»[۴۷] می‌تواند پدیدار شود.

۴

اکنون در موضعی هستیم که می‌توانیم به پرسش اصلی خودمان بازگردیم. یعنی بپرسیم که چگونه تقسیم نافع هنر و حقیقت در فلسفهٔ افلاطون برای نیچه به ناسازگاریی هول‌انگیز و عظیم [میان آن‌دو] مبدل می‌شود. اگر نیچه می‌خواهد ساختار ارزشی افلاطونی این تقسیم یا دوگانگی هنر و حقیقت را واژگون کند به یکی از این دوطریق ممکن می‌شود:

یا، ناسازگاری میان هنر و حقیقت هم باید با واژگونی مذهب افلاطونی برطرف شود.[۴۸]

یا، اگر دوگانگی هنر و حقیقت در واقع برای افلاطون دوگانگیی دوستانه است، تا بدان حدّ که هنر در طرح فلسفی او جذب می‌شود، واژگونی مذهب افلاطونی باید با قوّت تمام براین ناسازگاری تأکید کند و البته این بار به عنوان «ناسازگاریی هول‌انگیز»[۴۹] (erregende Zwies-palt).

هایدگر استدلال می‌کند که، هم برای افلاطون و هم برای نیچه، هنر و حقیقت وقایعی‌اند که وجود موجودات را از مستوری و خفا به در می‌آورند. «زیبایی و حقیقت، هردو با وجود نسبت دارند، درحقیقت، هردو از راه حجاب برداشتن از وجودموجودات.»[۵۰] اهمیتی ندارد که دوگانگی میان هنر و حقیقت از چه‌گونه‌ای است، خواه مسالمت‌آمیز یا خشونت‌آمیز، هریك با طریقی که موجودات باید خودشان را نشان دهند نسبتی برقرار می‌کند. «براین مبنا، ماهیت ارادهٔ معطوف به قدرت باید تعلّق به یکدیگر داشتنی را نشان دهد که در عین‌حال به یك ناسازگاری مبدّل می‌شود.»[۵۱] گفتن اینکه این نسبتِ غریب هنر و حقیقت چیست شاید به نهایت دشوار باشد، اما در نظر هایدگر یك‌چیز مسلّم است: کوشش نیچه برای رهاندن عالم محسوس از کراهتهای مابعدالطبیعهٔ افلاطونی نمی‌تواند قرین توفیق باشد، اگر صرفاً نظام ارزشی مابعدالطبیعهٔ افلاطونی را معکوس کند و اگر شباهت (هنر) را به قیمت از دست دادن موجود (حقیقت) بزرگ بدارد. مادام که باز ارزشگذاری نیچه از همهٔ ارزشها متضمّن گرامی‌داشتن حقیقتِ هنر و حقیرشمردن هنرِحقیقت است، ساختار افلاطونی باقی می‌ماند. و با تأکید بر اینکه بر طبق اصل ارادهٔ معطوف به قدرت، هنر فوق حقیقت و حقیقت تحت هنر می‌ایستد، از [نحوه‌ای از] انحای تفکّر مابعدالطبیعی گزیری نیست. «و از آنجا که این «فوق» و «تحت» صورت ساختاری مذهب افلاطونی را تعیین می‌کند، او [نیچه] اساساً در درون آن باقی می‌ماند.»[۵۲]

ارادهٔ معطوف به حقیقت «صیرورت» را متحجّر می‌کند، سرعت آن را به عنوان «وجود» نگه می‌دارد و از این رو، خود را حفظ می‌کند. اما ارادهٔ معطوف به هنر در سبك با عظمت، خود را به روی امکانات متکثّر «صیرورت»، با تغییرشکل آن به آفرینش جنون‌آسا، می‌گشاید و بدین‌ترتیب خود را برتر ارزیابی می‌کند. از دیدگاه برتر ارزیابی‌کردن زندگی این آخری دارای «ارزندگی و استحقاق»[۵۳] بیشتری است. اما با این تعبیر از «ارزندگی و استحقاق»، ساختار مذهب افلاطونی ـ وحتی تغییر جهت پنهان آن ـ همچنان باقی می‌ماند.

«عالم حقیقی عالمِ «صیرورت» است؛ عالم ظاهر، آن عالمی است که ثابت و بادوام است. عالمهای ظاهر و حقیقی، مکانها و مراتب و صورتهایشان را مبادله کرده‌اند. اما در این مبادله و واژگونی درست آن «تمایز»

میان عالم حقیقی و ظاهر حفظ شده است.»[۵۴]

اعتقادبراین است که«شباهت»بیش از«حقیقت»ارزش دارد. ولی «حقیقت» توهّم است. از این رو، پرسش صرفاً از دوسنخ توهّم یا نمود است. از دیدگاه برتر ارزیابی کردن زندگی نیز ادّعا کرده‌اند که یکی باارزشتر از دیگری است. هایدگر بی‌مبنایی این ادّعا را «موضع نهایی تصوّر مابعدالطبیعی حقیقت» می‌خواند.[۵۵] اما نه تنها «حقیقت» باید کنار ایستد، که شباهت نیز.

چون بدون اوّلی به عنوان معیار(درستی)، دوّمی را نمی‌توان (به‌درستی) تشخیص داد.

پس چه باقی می‌ماند؟ آیا نیچه با تجربهٔ از دست‌دادن افقی که در آن حقیقت و توهّم را می‌توان متمایز کرد، به نحوی ریشه‌ای «فوق» و «تحت» مذهب افلاطونی را ویران نکرده و ناسازگاری هول‌انگیز میان هنر و حقیقت را برنینگیخته است؟

هایدگر در خاتمهٔ درسش دربارهٔ «ارادهٔ معطوف به قدرت در مقام هنر» تصدیق می‌کند که نیچه صرفاً «فوق» و «تحت»، «تو اون» و «مه اون»، «آیدوس» و «آیدولون»، فرا محسوس و محسوس را واژگون نمی‌کند یا دست‌کم تصدیق می‌کند که او می‌دانست که چنین واژگونی، قطعاً نیست انگاری پناه‌گرفته در نحوه‌ای از تفکّر افلاطونی مآب را پشت‌سر نخواهد گذاشت. در اینجا، اوشش نظر نیچه را نقل می‌کند، به‌نام «چگونه "عالم حقیقی" سرانجام افسانه می‌شود» (۱۸۸۸م). این قطعات چون تاریخ موجَز و خنده‌آور مابعدالطبیعه را بازگو می‌کند، به اهل مابعدالطبیعه خطابی هشدارآمیز دارد. برای بحث ما نظرِ آخری بیشترین اهمیت را دارد:

«۶. ما از "عالم حقیقی" دور شده‌ایم: کدام عالم باقی می‌ماند؟ شاید عالم ظاهر؟ امّا نه! در کنار عالم حقیقی از عالم نمودها نیز دورشده‌ایم!»[۵۶]

نیچه ظاهراً خوب تشخیص می‌دهد که وفاداری دیونیزوسی

به زمین
به «صیرورت» در عوض وجود
به شباهت در عوض ماهیت

به هنر در عوض «حقیقت»

معلّق ماندن در قلمرو بی‌مبنایی است که در آنجا حقیقت و شباهت به یك چیز می‌رسند. ولی اگر قضیه آن است که ستایش نیچه از هنر و تقبیح حقیقت در خود ساختار ارزشی افلاطونی انعکاس دارد، آنها درصدد گریز از یکدیگرند. «وقتی که به یاد می‌آوریم که نیچه **چگونه** و **چطور** می‌خواهد از طریق زیباشناسی جسمانیش هنر را برحیات بدن ابتنا کند، اثبات عالم محسوس را می‌بینیم - اما نه ویران کردنش را.»[۵۷] طنز جریان آن است که هر تصمیمی برای ابتنای هنر بر صفات مشخّص جسمانی بالضّروره موضعی نسبت به فرامحسوس اتّخاذ می‌کند؛ بدین معنا که به‌طور پوشیده به چیزی «باقی» متوسّل می‌شود.

چگونه می‌توان بر تقسیم افلاطونی میان وجود باقی فرامحسوس و لاوجود محسوس، و از این رو، تابعیت هنر نسبت به حقیقت فائق آمد؟ نیچه تشخیص می‌دهد که برای واژگونی مذهب افلاطونی کافی نیست تا همان‌گونه که یك ساعت شنی یا خطّ فاصل را واژگون می‌کنند، عمل کنیم.

هایدگر طریق نیچه در واژگونی نظام ارزشی افلاطونی را چنین می‌نامد:

«تأویل جدید محسوس بودن و ناسازگاری هول‌انگیز میان هنر و حقیقت»[۵۸].

از نظر نیچه موجودات زنده با نیروهایی می‌ستیزند که با به انقیاد درآوردن آنها (موجودات زنده) به نظم و صورت در پی شکست و مرگشانند. ارادهٔ معطوف به قدرتِ جنون آفریننده با تلاشی بی‌وقفه و به نحوی موفقیت‌آمیز این را برای انسان تحصیل می‌کند. انقیاد هنرمند به نیروهای بیگانهٔ متکثّر، ناسازگاری هول‌انگیز میان هنر و حقیقت را آشکار می‌کند.

این امر از آن جهت است که «حقیقت» در پی تسلیم اراده در خارج از قلمرو خود و گریز از حیطهٔ تکثّر محسوس به صیانت واحد باقی (شده) است. نیچه از درون این ناسازگاری هول‌انگیز می‌تواند با قطع بگوید که «وجود، امر حقیقی، نمود صرف [و] خطاست»[۵۹].

چون ناسازگاری میان ارادهٔ معطوف به قدرت در مقام

هنر و ارادهٔ‌معطوف به قدرت در مقام جستجوی حقیقت ناسازگاریی بسیار شدید وجود دارد، نیچه دقیقاً ساحت زندگی حقیقی را تعیین نشده رها می‌کند. او چه باید می‌کرد؟ با «تعیین» ساحتی که برای او ناسازگاری هول‌انگیز میان هنر و حقیقت را آشکار می‌کند در پی ـ دست‌کم بر حسب تفکّر مابعدالطبیعی سنتّی ـ آوردن مبنایی برای آن می‌رفت. اما ارادهٔ معطوف به مبنا، ارادهٔ معطوف به زیر یوغ درآوردنِ «صیرورت در وجود»، اراده‌ای افلاطونی است. حلّ این ناسازگاری تاوان وظیفهٔ غلبه بر مذهب افلاطونی را در پی خواهد داشت و خیانتی به دیونیزوس خواهد بود. مقصود حلّ آن با ترک طرح [۶۰] کامل فلسفهٔ ارادهٔ‌معطوف به قدرت و باز ارزشگذاری همهٔ ارزشها در تعلیق فلج کننده نیست. هایدگر تأکید می‌کند که تنها طریق برای پیش‌بردن طرح نیچه‌ای، پیشی گرفتن از نقد آن از حقیقت به عنوان ارادهٔ معطوف به قدرت منفی برای تأمّلی دربارهٔ ماهیت حقیقت به عنوان انکشاف است.

«حقیقت، یعنی (امر) حقیقی به عنوان باقی، صورتی از نمود است که خود را به عنوان شرط واجب زندگی خود ـ اثبات توجیه می‌کند. اما با در خود اندیشی عمیقتر روشن می‌شود که هرگونه به منظر آمدن یا صورت ظاهری یافتن فقط وقتی ممکن است که چیزی خود را نشان دهد و آشکار شود.»[۶۱]

از نظر نیچه، حقیقت تصلّب یا تقیّد نمودهاست: در چشم‌انداز زندگی هر تعیّنی (Festmachen) در واقع تثبیت (Verfestigung) است.[۶۲] حقیقت نیچه‌ای به حقیقت یگانه‌اش می‌رسد: ارادهٔ‌معطوف به قدرت (به عنوان درستی) فریب اصلی است. حقیقت خطاست، چون دروغ است. چرا ارادهٔ معطوف به حقیقت دروغ می‌شود؟ چون حقیقت زشت است و زندگی نمی‌تواند شهادت هراس‌انگیز چشمش را تحمّل کند.

«فیلسوف به نحوی متفاوت و با وسایلی متفاوت بهبود می‌یابد: برای مثال، با نیست‌انگاری بهبود می‌یابد. اعتقادی که می‌گوید اصلاً حقیقتی وجود ندارد، اعتقادِ نیست‌انگارانه، برای آن که جنگاور معرفت است و بی‌وقفه با حقایق زشت می‌ستیزد، استراحتی بزرگ است. زیرا حقیقت زشت است.»[۶۳]

البته تنها درمان مؤثر و پایدار، هنر در سبك باعظمت است. اما هایدگر متذکّر می‌شود که اگر حقیقت زشت است، چندان که انسان نمی‌تواند آن را تحمّل کند و باید آن را یا با جنون دیونیز وسی باز آفریند یا از آن به قلمروِ مابعدالطبیعه بگریزد، پس «صیرورت» باید به گونه‌ای زشتی آن را افشا[۶۴] کند:

انسان نیچه‌ای، با وجود همهٔ حجابهای مابعدالطبیعی و اخلاقی، به گونه‌ای می‌داند که چرا باید از معرفتش بترسد. برای اینکه تسلیم معرفتش نشود عالم محسوس را به تلألؤ آفرینندهٔ هنر در سبك باعظمت تغییر شکل می‌دهد. «هنر، در مقام تغییر شکل، زندگی را برتر از حقیقت، به عنوان تثبیت کردن صورت ظاهر ارزیابی می‌کند.»[۶۵] حقیقت برای حفظ زندگی واجب است، اما در جایی بسیار مهم در تجلّیش نابودکنندهٔ آن می‌شود. نیچه در آن موضع بسیار مهم قرار می‌گیرد و هنر و آفرینندگی را خوشامد می‌گوید؛ هایدگر نیز در همان جا می‌ایستد و بر تأمّل[۶۶] در خصوص «منکشف شدگی وجود بشری»[۶۷] تأکید می‌کند ـ و آن به معنای تأمّل در خصوص ماهیت حقیقت است.

اما تفکّر در خصوص ماهیت حقیقت مستلزم توجه به اثر هنری است، لذا تفکّر هایدگر از اینجا ـ دست‌کم تا اندازه‌ای در نتیجهٔ مواجهه‌اش با نیچه ـ می‌کوشد تا ناسازگاری هول‌انگیز میان هنر و حقیقت را بازاندیشی کند.

۵

هایدگر سومین درس خود دربارهٔ هنر را در دانشگاه فرانکفورت عرضه کرد و سپس عنوان بخش‌نهایی «خاستگاه اثرهنری» را «حقیقت و هنر» گذاشت. در آنجا هنر ـ شعر به معنای «پویزیس» (آفرینندگی) ذاتی ـ را «صیرورت و تحقّق حقیقت» تعریف می‌کند.[۶۸] مواجهه با حقیقت چگونه پیش آمده بود ـ که هایدگر باید «صیرورت» را به آن نسبت می‌داد؟

دوجمله‌ای که هایدگر در آغاز جُستارش می‌آورد تأویل او از هنر و حقیقت را به آن مطالب نیچه مربوط می‌کند که هم‌اکنون ملاحظه می‌کنیم.

۱. «وجود موجود [در اثر هنری] در ثبات درخشش آن می‌آید.»[۶۹]

(Das Sein des Seienden [im Werk der Kunst] kommt in das Ständige seines Scheinens.)

۲. «پس ماهیت هنر این خواهد بود: خود را در اثر نهادن حقیقت موجودات.»[۷۰]

(So wäre denn das Wesen der Kunst dieses: das Sich – ins – Werk – Setzen der Wahrheit des Seienden.)

قضیهٔ اوّل پرسشی انتقادی را مطرح می‌کند. آیا می‌توان «ثبات درخششی» (Ständige des Scheinens) را که دراینجا نام برده می‌شود با «بقا» (Beständigkeit) ی مُثُل افلاطونی، بقای «فرامحسوس» (یونانی: «تواون») یکی دانست و لذا آن را با نقد نیچه‌ای از Beständigkeit به عنوان «صیانت بقا» (Bestandsicherung) شرح داد؟ قضیهٔ دوم پرسشی بی‌طرف‌تر را مطرح می‌کند. ویژگی «نهادن» (Setzen) که در اثر هنری صورت می‌گیرد چیست؟

به پرسش اوّل باید پاسخ داد که Ständige به هیچ وجه دالّ بر بقای حضور نیست و متضمّن ویژگی مضاعف حضور و غیبت است. برای مثال، آنچه در «کفشهای روستایی» وان گوگ پدیدار می‌شود بصیرت به عالم روستایی است؛ ولی این بصیرت تقریباً از همان ابتدا با گشتی که درآن زمین نیروی غالب است، غرق در سایه می‌شود. زمینهٔ نقاشی «فضایی نامعیّن» است ـ حتّی «هیچ». دهانهٔ کفشهای تصویر شده «سیاه» است. این کفشها زنانه‌اند؛ سنگینند ـ مانند گامهای زن روستایی در مزرعهٔ زمستانی. همان‌گونه که با آنها راه می‌رود، کفشها نیز در قلمروِ تیرهٔ اتّکاپذیری صِرف فرو می‌رود. سخن کوتاه، هرچیز این نقاشی، کفشها را به بازگشت به زمین می‌خواند و هیچ حقیقت ابدی از آنِ آنها نیست، جز یکی از فصول سال که برشمردیم.

عالَمِ «آنتیگونه» سپری می‌شود

بنابراین اکنون نور می‌رود
زیرا خاندان ادیپوس...

چون عالمِ گذشته است. «آثار دیگر آن آثاری نیستند که بودند.»[۷۱] تجارت هنر«برابر افکنده‌ها» (ابژه‌ها)[۷۲] را می‌فروشد چون در آثار نمی‌تواند نگه دارد.

آنچه در درخشش اثر هنری به ظهور می‌آید در لحظهٔ زمان قرار می‌گیرد و این بدان معناست که سقوط می‌کند. نه از آن رو که درخشش آن شباهت صرف است، که روی دیگر حقیقت به نحو مابعدالطبیعی تصوّر شده است، بلکه از آن رو که اثرهنری در قلمروی نشأت می‌یابد که در آنجا:

وجود و صیرورت
وجود و شباهت
به یکدیگر می‌رسند.[۷۳]

پس حقیقت ممکن نیست زشت باشد، بلکه تنگنای حیرت نامعلومی را القا می‌کند.

در اثر هنری چه «گونه»ای از «نهادن» (Setzen) در کار است؟ این نه «وضع کردن» یك مثال است نه به بنیان نهادن یا بیان حقیقتی ورای آسمانی. «حقیقت فقط به عنوان ستیز میان روشنی و پوشیدگی در تقابل عالم و زمین حاضر می‌شود.»[۷۴] وجود در اثر به ظهور می‌آید و حقیقت موجود خود را در اثر می‌نهد. اهمیت در جنبش و ستیز است.

هایدگر ناسازگاری هول‌انگیز میان هنر و حقیقت را به خود تحقّق حقیقت (Ereignis-Enteignis) منتقل می‌کند؛ چه در اثر هنری به وقوع بپیوندد، چه در کار تفکّر.

او آن را ستیز اصلی (Urstreit) می‌نامد.[۷۵]

ستیز میان دو طرح چندان نیست که در آن انسان بعد از مابعدالطبیعه بتواند به آن (آفرینش جنون‌آسای هنر در سبك با عظمت یا گریز ناتوان به قلمروِ مُثُل امن) به عنوان ستیز میان:

رسیدن و بازرفتن
پیش آمدن و پس‌نشستن
حضور و غیبت

در حقیقت خود وجود (انکشاف) بپردازد.

شارحان فرانسوی اخیر جملگی از طریق دید هایدگر است که می‌توانند تجربهٔ بنیادی نیچه از وجود را (به زبان ژان گرانیه[۷۶]) دورو داشتن وجود (La duplicité de l'e'tre) توصیف کنند.

برای هایدگر وجود خود به واسطهٔ «تقدیر» (Moira) به معنایی تحت‌اللفظی دوروآمیز است: دوگانگی در ماهیت اسمی ـ حرفی آن. وانگهی، پدیدار شدن آن محدود است و با نیازش به موجودات مرگ آگاه محدود می‌شود. چون مرگ‌آگاهان در برابر مرگ درهم می‌شکنند و لذا نخست خود را برای انکشاف موجودات باز می‌کنند، چون مکاشفهٔ وجود ذاتاً مرگ‌آور باقی می‌ماند، لذا ایضاح وجود خود را در میان این ظلمت ستبر می‌یابد و گم می‌کند.

برای هایدگر ستیز زرتشتی میان جانِ سنگینی و ایجاب زندگی مطرح نیست ـ گرچه اگر تفکّر، تفکّر است نمی‌تواند با این ستیز مشکوك نیچه‌ای بیگانه باشد؛ برای هایدگر بیشتر دورویی هر «خویشتن نمایاندن» یا تجلّی مطرح است، که در خودِ نمایاندنش خوددار می‌ماند و از خودش محافظت می‌کند و دورو داشتنی است که هیچ تصمیم یا تقنین انسانی، هیچ مجموعه‌ای از لوحهای جدید، نمی‌تواند حل کند.

تفکّر فقط با آموختن «وارستگی»[۷۷]
«حرّیّت»[۷۸]
«نخواستن»[۷۹] (رضا)

می‌تواند به رخداد ستیز اصلی پاسخ دهد؛ نه هنر، نه حقیقت، نه هر ناسازگاریی میان آنها را نخواستن بلکه اعتنایی متفکّرانه به تقابل مولّد خواسته ناخواستهٔ نامستوری و پوشیدگی هم در حقیقت و هم در هنر. چنین التفات تفکّرآمیزی دست‌کم مقتضی دو صفت مشخّص است که پدیدارشناس برجسته، یعنی لئوپولدبلوم[۸۰] جیمزجویس، آشکار کرده و دربارهٔ او «محك هنرمند» وجود دارد.[۸۱]

در غروب بتان انسانی که هم هوشمندی پدیدار شناختی و هم آفرینندگی هنرمندانه دارد اولین درس در «وارستگی» و ارائهٔ تفکّر در سبك باعظمت را می‌دهد:

«دیدن باید آموخت، تفکّر باید آموخت، سخن گفتن و نوشتن باید آموخت . . . آموختن چگونه دیدن.

واداشتن چشم مأنوس به متانت و صبر، به آزادگذاشتن اشیا تا در آن ظاهر شوند. . . آموختن چگونه دیدن به آنچه طریقِ نافلسفی سخن گفتن «اراده‌ای نیرومند» می‌نامند نزدیك است. ذاتی‌ترین سیمای ارادهٔ نیرومند دقیقاً نه اراده‌کردن، که توانایی به تعویق تصمیم است. . .

آموختن چگونه تفکّر کردن. . . همچون نوعی رقصیدن. . . توانایی در رقص با پاها، با مفاهیم، با کلمات و ـ نیازی هست بیفزایم ـ با قلم.»[۸۲]

این بر سبیل رقص تند.

□پی نوشت:

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

David Farrell Krell, «Art and Truth in Raging Discord: Heidegger and Nietzsche on the Will to Power» in *Martin Heidegger and the Question of Literature*, ed. by William V.Spanos. (Indiana: 1979), pp.39–52.

1. Nietzsche, *Nachlass*, Vol.XIV (Grossoktav ed.), p.368

به نقل از:

M. Heidegger, *Nietzsche*, 2 Vols. (Pfullingen: G. Neske Verlag, 1961), Vol. I, P.88; 167

دو درسی که در سرتاسر این مقاله مورد استناد قرار گرفته («ارادهٔ معطوف به قدرت در مقام هنر» و «ارادهٔ معطوف به قدرت در مقام معرفت») در جلد اوّل آمده است.

بخشی از مطالبی را که در مقالهٔ حاضر آمده، از رسالهٔ دکترای منتشر نشده‌ام با عنوان زیر گرفته‌ام:

«Nietzsche and the Task of Thinking: Martin Heidegger's Reading of Nietzsche» (Ann Arbor, 1971), Chapter Two.

2. Friedrich Nietzsche, *Werke*, 3 Vols., ed. by karl Schlechta, 6th ed. (Munich: Carl Hanser Verlag, 1969), vol. I, p.20

ارجاعات به ارادهٔ معطوف به قدرت از چاپ Gast Förster (منتشر شده در مجموعهٔ Kröner) که هایدگر متن درسهایش قرار داده بود، نقل شده است.

۳. نیچه، آثار، ص. ۱۰۸.

۴. نیچه، ارادهٔ معطوف به قدرت، گزین گویهٔ ۸۲۲.

۵. همانجا.

۶. همان، گزین گویهٔ ۷۹۷.

۷. هایدگر، نیچه، ج. ۱، ص. ۹۰.

۸. نیچه، ارادهٔ معطوف به قدرت، گزین گویهٔ ۸۰۸.

9. cosmos

10. chaos

۱۱. هایدگر، نیچه، ج. ۱، ص. ۱۳۵.

۱۲. همان، ص. ۱۳۸.

۱۳. هایدگر صورت خلاصه‌ای از این درس را در ۱۳ نوامبر ۱۹۳۵ در دانشگاه فرایبورگ ایراد کرد و در ژانویهٔ ۱۹۳۶ آن را در دانشگاه زوریخ تکرار کرد. چند ماه بعد باز آن را بسط داد و در پاییز همان سال در دانشگاه فرانکفورت به صورت تازه‌ای درس داد. این بسط در حالی انجام پذیرفت که به تدریس نخستین درس دربارهٔ نیچه مشغول بود. متن «خاستگاه اثر هنری» که امروزه در خصوص اندیشه‌های نیچه دربارهٔ هنر از نزدیك با آن آشناییم، دست کم تا اندازه‌ای

مهمترین و یگانه‌ترین حکم هایدگر دربارهٔ این موضوع است. بنگرید به: مارتین هایدگر، «خاستگاه اثر هنری»، در کوره راههای جنگلی:

M. Heidegger, «Der Ursprung des Kunstwerkes», in *Holzwege* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 1950), pp. 7–68

و نیز بنگرید به ترجمهٔ انگلیسی در:

M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, translated by Albert Hofstadter (New York: Harper & Row, 1971), pp. 17–87.

۱۴. هایدگر، کوره راههای جنگلی، ص. ۷ـ۸؛ ترجمهٔ انگلیسی، ص. ۱۷ـ۱۸.

15. pathos

16. reflection

۱۷. هایدگر، نیچه، ج. ۱، ص. ۱۵۸.

۱۸. همانجا.

۱۹. همان، ص. ۱۷۵.

20. to on [یونانی]

۲۱. همان، ص. ۱۸۹.

۲۲. توجه خواهیم کرد که برای هر سه متفکّر «هنر» در درجهٔ اوّل به معنای: Dichtkunst, poesy, poiesis است.

نگاه کنید به: هایدگر، نیچه، ج. ۱، ص. ۱۹۳.

23. mimesis

24. eidei [یونانی]

25. Porro ara pourtou alethous he mimetike estin

نقل از: افلاطون، جمهوری، ۵۹۸ب؛ هایدگر، نیچه، ج. ۱، ص. ۲۱۶.

26. me on [یونانی]

۲۷. هایدگر، نیچه، ج. ۱، ص. ۱۹۵؛ ۲۲۶.

28. Phaedrus

29. How can beauty conduct the soul from *me on* (the *eidolon*) to *to on* (the *eidos*)?

۳۰. همان، ص. ۲۳۰.

۳۱. همان، ص. ۵۳۹ به بعد.

32. genealogical

33. perspective

34. existence

۳۵. افلاطون، جمهوری، ۵۰۹ د به بعد.

36. episteme [یونانی]

37. eikasia [یونانی]

38. shadowplay

39. eidoletic

40. dianoietic

۴۱. هایدگر، نیچه، ج. ۱، ص. ۵۴۸.

42. correctness

43. adaequatio

44. correspondentia

45. homoiosis

46. becoming

۴۷. همان، ص. ۵۷۴؛ دربارهٔ Bestand بنگرید به وجود و زمان، بخش ۴۴.

۴۸. همان، ص. ۲۱۸.

۴۹. همان، ص. ۲۳۱.

۵۰. همانجا.

۵۱. همانجا.

۵۲. همان، ص. ۲۳۳.

53. worth

۵۴. همان، ص. ۶۱۷.

۵۵. همان، ص. ۶۲۲.

۵۶. نیچه، آثار، ص. ۹۶۳.

۵۷. هایدگر، نیچه، ص. ۲۴۱.

۵۸. همان، ص. ۲۴۳ به بعد.

۵۹. همان، ص. ۲۴۶.

60. project

۶۲. همان، ص. ۲۴۶ـ۲۴۷.

۶۳. نیچه، ارادهٔ معطوف به قدرت، گزین گویهٔ ۵۹۸.

64. disclose

۶۵. هایدگر، نیچه، ج. ۱، ص. ۲۵۰.

66. meditation

67. Dasein's disclosedness

۶۸. هایدگر، کوره راههای جنگلی، ص. ۵۹؛ چاپ انگلیسی آن، ص. ۷۱.

۶۹. همان، ص. ۲۵؛ چاپ انگلیسی آن، ص. ۳۶.

۷۰. همانجا.

۷۱. همان، ص. ۳۰؛ چاپ انگلیسی آن، ص. ۴۱.

72. objets

۷۳. بنگرید به:

M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1953), pp.71 ff.

برای ترجمهٔ انگلیسی بنگرید به:

M. Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, translated by Ralph Manheim (Garden City, N.Y.: Doubleday– Anchor, 1961), Chapter Four, parts one and two.

نفوذ گستردهٔ نیچه در این متن به نحو بارزی در فصل اوّل مشهود است، و با این همه، تمامی متن اثر نیز زیر نفوذ آن است.

۷۴. هایدگر، کوره راههای جنگلی، ص. ۵۱؛ چاپ انگلیسی آن، ص. ۶۲.

۷۵. همان، ص. ۴۳؛ چاپ انگلیسی آن، ص. ۵۵.

76. Jean Granier

77. gelassenheit

78. releasement

79. not– willing

80. Leopold Bloom

81. James Joyce, *Ulysses* (New York: Modern Library, 1961), pp. 343 and 235.

۸۲. نیچه، آثار، ص. ۹۸۷ـ۹۸۹.