نوع مقاله: پژوهشی

بررسی نسبت میان هنر و تکنولوژی

در اندیشه مارتین هایدگر

محسن حسینی کومله/ دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. Hmohsen327@yahoo.com

✍ **محمدجواد صافیان**/ دانشیار گروه فلسفه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. Javadsafian777@gmail.com

حسین اردلانی/ استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. h.ardalani@yahoo.com

دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۱۲ **پذیرش:** ۱۴۰۰/۰۷/۲۹

چکیده

مفهوم هنر و تکنولوژی مفاهیمی هستند که مورد توجه هایدگر واقع شده و همچنین در مقالات جداگانه (سرآغاز کار هنری و پرسش از تکنولوژی) به آنها پرداخته است. این مقاله درصدد بررسی نسبت میان این دو مفهوم در اندیشه‌های هایدگر است. هنر در اندیشه مارتین هایدگر گونه‌ای از ظهور و نامستوری است که در آن حقیقت در کار است. او در بحث از تکنولوژی، فن و تکنیک را به‌میان می‌کشد و سپس مفهوم «تخنه» (techne) را در یونان باستان بررسی می‌کند، که ازیک‌سو، هنر و از سوی دیگر، تکنولوژی ریشه در آن دارند. در این مقاله نهایتاً روش تحلیل هایدگر که پدیدارشناسی هرمنوتیک است و از این منظر تحلیل او از حقیقت و نسبت هریک از مفاهیم هنر و تکنولوژی با آن در دوره یونان باستان و معاصر راهگشا بوده و نسبت میان هنر و تکنولوژی در پرتو حقیقت روشن می‌شود. روش تحقیق در این مقاله بنیادی است که به‌صورت تحلیل محتوا انجام گرفته است. هدف انجام این پژوهش چشم‌انداز جایگاه کنونی هنر در دوره تکنولوژی معاصر است.

کلیدواژه‌ها: هنر، تکنولوژی، حقیقت، هایدگر، تخنه.

مقدمه

آرا و اندیشه‌های *مارتین هایدگر* در خصوص هنر از سلسله درس‌گفتارهایی است که او در سال ۱۹۳۵ و در دانشگاه فرایبورگ القا کرده و در سال‌های پس از آن در دانشگاه‌های دیگر نیز تکرار کرده و به‌همراه اصلاحیه‌هایی آنها را به‌عنوان مقاله‌ای در کتاب ***راه‌های گیلی*** منتشر کرده است. البته می‌توان اضافه نمود که سلسله مباحث پراکنده دیگری نیز در سایر آثارش دیده می‌شود که می‌توان به‌صورت مباحث تکمیلی فلسفه هنر *هایدگر* در نظر گرفت؛ مانند مباحث او در خصوص شعر (به‌طور مشخص هولدرلین) و غیره.

از سویی دیگر، او اثر مشخصی نیز در خصوص تکنولوژی دارد. کتاب ***پرسش از تکنولوژی*** از مشهورترین آثار اوست. *هایدگر* یکی از مهم‌ترین و اولین اندیشمندانی است که حوزه تکنولوژی را جدی گرفته و در مورد آن بحث کرده است. البته در مورد تکنولوژی نیز به مانند هنر، به‌صورت پراکنده مطالبی را نیز در سایر آثارش طرح کرده است.

روش *هایدگر* پدیدارشناسی هرمنوتیک (پدیدارشناسی زندآگاهانه) است. روشی که احتمالاً باعث خواهد شد تا در مباحث تحلیلی فلسفهٔ او گرفتار دورهای فراوان شویم و یا اینکه با فرهنگ واژگانی خاص او که به ناچار خلق کرده است، مواجه گردیم. چنان‌که در سرآغاز کار هنری بارها *هایدگر* بحث را گرفتار دور خودخواسته می‌کند و البته از دل این دور خودخواسته به هدف خویش می‌رسد. با اینکه *هایدگر* شاگرد/*دموند هوسرل* (واضع پدیدارشناسی) بود؛ اما پدیدارشناسی موردنظر او با پدیدارشناسی استعلایی استادش تفاوت چشمگیری داشت. *هایدگر* در مهم‌ترین اثرش، یعنی ***وجود و زمان***، «تأملات فلسفی خود را با تلاش انضمامی برای توضیح اینکه دغدغه اصلی فلسفه را باید در پرسش از معنای وجود یافت، آغاز کرد. این پرسش باید درون نوعی هستی‌شناسی کلی مورد بحث قرار گیرد. این هستی‌شناسی باید با گونه‌ای هستی‌شناسی بنیادین تمهید شود که باید از صورت تحلیلی اگزیستانسیال از وجود انسان؛ یعنی وجهی از وجود که باید به‌عنوان در ـ عالم ـ بودن فهمیده شود، اخذ گردد. بخصوص در این هستی‌شناسی بنیادین است که روش زنده آگاهانه ـ پدیدارشناختی ـ باید به کار گرفته شود. *هایدگر* در ***وجود و زمان*** در همان آغاز توضیح می‌دهد که پدیدارشناسی زنده آگاهانه را نباید همان پدیدارشناسی استعلایی *هوسرل* دانست. او به صراحت بر بسط معنای پدیدارشناسی به روش خویش، ورای مرحله‌ای که توسط خود *هوسرل* عرضه شده بود، اصرار می‌کند. از طرف دیگر، همچنین روشن است که *هایدگر* مبانی غیرقابل تردید چنین توسعه و بسطی را در پدیدارشناسی *هوسرل* می‌بیند. دلیل این را که چرا *هایدگر* نمی‌توانست متابعت بیشتری از *هوسرل* کند، باید در تلقی *هوسرل* از تحویل استعلایی و این نظر او که منشأ نهایی همه معانی، موضوعیت نفسانی استعلایی است، که اساساً بی‌عالم است، جست‌وجو کرد. از اینجا معلوم می‌شود که چرا *هایدگر* می‌کوشد وجود انسان را وجود در عالم بداند» (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ج ۱، ص۱۴۷). بنابراین *هایدگر* راه خویش را از *هوسرل* جدا می‌کند و با روش خود در پی نظام فلسفی خاص خود است. او پس از این و با همین روش مذکور تاریخ فلسفهٔ غرب را به چالش می‌کشد و آن را تاریخ متافیزیک می‌نامد و نسبت به آن موضع انتقادی می‌گیرد. در یک جمله می‌توان گفت که ایراد *هایدگر* به فلاسفه ماقبل خود، در این نکتهٔ مهم بود که آنها به‌جای بحث از وجود، از موجود بحث می‌کنند و در اینجا از خود وجود غفلت شده است؛ غفلتی که مسبب آن فلسفه است؛ فلسفه‌ای که پایه‌های آن با *سقراط*، *افلاطون* و *ارسطو* آغاز شد و تا قرن بیستم امتداد یافت. راه *هایدگر* بازگشت به حکمای پیشافلسفی یونان باستان است. بنابراین او مفاهیم مورد بحث خود را بر پایهٔ تعاریف آن حکما بنیان می‌نهد.

در ادامه سعی خواهد شد تا پس از معرفی روش *هایدگر*، تعریف او از هنر و تکنولوژی مطرح شده و سپس نسبت بین این دو مفهوم از منظر *هایدگر* تحلیل شود.

در این مقاله سؤالاتی که مورد پژوهش قرار می‌گیرند از این قرارند: ۱. هنر و تکنولوژی از منظر *هایدگر* چگونه تعریف می‌شوند و چه نسبتی با حقیقت دارند؟ ۲. نسبت میان هنر و تکنولوژی در دوران پیشافلسفی و همچنین دوران معاصر چگونه است؟

در کتاب ***هایدگر و هنر*** (کوکلمانس، ۱۳۸۸)، ضمن تحلیل فلسفه *مارتین هایدگر* به آرای او در حوزه هنر بخصوص به تحلیل کتاب ***سرآغاز کار هنری*** پرداخته است.

در کتاب ***حقیقت و نسبت آن با هنر*** (ریخته‌گران، ۱۳۹۳)، به تحلیلی از فلسفه هنر *هایدگر* پرداخته است.

در پایان‌نامه‌ای با موضوع ***تکنولوژی در فلسفهٔ هایدگر*** (دودانگه، ۱۳۹۰)، شرح مفصلی بر تکنولوژی از منظر *هایدگر* داده و آن را در منابع مختلف جست‌وجو کرده است. در این پژوهش به هنر از منظر *هایدگر* نیز اشاره ای گذرا نموده است.

رسالهٔ دکتری با موضوع ***تبیین و تحلیل عناصر اصلی فلسفه تکنولوژی هایدگر*** (موسوی‌مهر، ۱۳۸۹)، فلسفه تکنولوژی *هایدگر* را مورد تحلیل قرار داده و در خلال بحث اشاره‌ای به روابط هنر و تکنولوژی از دیدگاه *هایدگر* نموده است.

۱. پدیدارشناسی هرمنوتیک؛ روش هایدگر

پیش از بحث در خصوص روش *هایدگر*، لازم است روشن شود که معنای پدیدارشناسی و هرمنوتیک چیست؟ «از تفسیر واژه‌های پدیدار و لوگوس معلوم می‌شود که رابطه‌ای درونی بین چیزهایی که با این واژگان نامیده شده‌اند، وجود دارد. تعبیر پدیدارشناسی به‌عنوان (Legein apophainesthai ta phainomen) به‌معنای بگذار آنچه خود را نشان می‌دهد، به همان نحو که خود را نشان می‌دهد، دیده شود، است. این معنای صوری اصطلاح پدیدارشناسی است که همان چیزی را بیان می‌کند که در شعار پدیدارشناسان آمده است: به سوی خود اشیاء» (همان، ص ۱۸۴).

«لفظ هرمنوتیک در اصل، یونانی است و معمولاً از آن «علم تفسیر و درایت»، بخصوص در مورد متون دینی مراد شده است؛ البته تفسیر و درایتی که با نحوی رجوع به معانی اولی لغات و عبارات و تفقه باطنی عمیق همراه باشد؛ و بدین‌ترتیب، هرمنوتیک از تبیین علّی و تفکر مفهومی متمایز می‌شود» (ریخته‌گران، ۱۳۸۹، ج ۱، ص۷۱). بنابراین هرمنوتیک (زندآگاهی) به‌معنای علم تأویل است. «اصطلاح زندآگاهی که آشکارا دارای ریشه‌ای تاریخی در تفسیر انجیل است؛ بعداً در مورد تفسیر معنای اسناد و مدارک تاریخی و کارهای هنری به‌کار رفت. این تعبیر آن‌گونه که توسط *هایدگر* در ***وجود و زمان*** به‌کار رفت، دیگر به تفسیر اسناد و مدارک و نتایج فعالیت‌های هنرمندانه مربوط نمی‌شود؛ بلکه به وجود خود بشر راجع می‌شود» (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ج ۱، ص۱۸۸).

پدیدارشناسی هرمنوتیکی روشی است که *هایدگر* در کتاب ***وجود و زمان*** در سال ۱۹۲۷ آن را به‌عنوان روش خود طرح کرد. *هایدگر* این کتاب را به استادش *هوسرل* تقدیم می‌کند؛ استادی که نامش با پدیدارشناسی گره خورده است. اما *هایدگر* در مسیر پدیدارشناسانه خود از *هوسرل* جدا می‌شود و خوانش تازه‌ای از پدیدارشناسی را ارائه می‌کند و فلسفه خود را بر پایهٔ آن بنیاد می‌نهد.

کتاب ***وجود و زمان*** «در حکم گسست *هایدگر* از پدیدارشناسی است؛ آن‌سان که استادش *ادموند هوسرل* مطرح می‌کرد؛ و هم بنیان پدیدارشناسی هرمنوتیک را پیش می‌کشد، که به‌منزلهٔ آغاز بحث است از آنچه خود *هایدگر* «هستی‌شناسی بنیادین» می‌خواند. هستی‌شناسی بنیادین به‌نظر فیلسوف، یگانه جستار فلسفی است که می‌تواند تأویلی درست از هستی ارائه کند» (احمدی، ۱۳۸۰، ج ۱، ص۵۲۳). «هستی‌شناسی بنیادین باید تحقیق ما را در پرسش از وجود تمهید کند. پس آنچه پدیدارشناسی در ابتدا بدان مرتبط می‌شود، معنای وجود است. این وجود که اکنون پنهان است، وقتی آشکار بود و اینک به طاق نسیان سپرده شده است و حال، دو مرتبه آشکار می‌شود، اما به نحوی دیگر، به‌گونه‌ای‌که دازاین اکنون به نظر می‌رسد آنچه در واقع نیست، باشد. دقیقاً به جهت اینکه وجود دیده نمی‌شود، پدیدارشناسی ضروری است. برای آنکه دازاین خود را مطابق با خودش به‌عنوان آنچه هست و اینکه چگونه است، آشکار کند؛ باید تسلیم به تحلیل پدیدارشناسانه‌ای شود که در آن باید کوشید وجود دازاین با معاینه دقیق مطرح شود. چنین مطرح کردنی ضرورتاً صورت نوعی تفسیر پیدا می‌کند. به همین دلیل است که پدیدارشناسی ذاتا زندآگاهانه است» (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ج ۱، ص۱۸۸).

۲. هنر از منظر هایدگر

۱ـ۲. سرآغاز و منشأ

«*هایدگر* در مورد هنر به‌معنایی که ما می‌شناسیم سخن نگفته است؛ به بیان دیگر، آنچه او گفته در ذیل زیباشناسی(Asthetic) قرار نمی‌گیرد. بلکه او تفکر زیباشناسانه را مبتنی بر غلبه متافیزیک و دوران متافیزیک می‌داند. *هایدگر* در رسالهٔ کوتاه World Picture (عصر غلبه تصویر زیباشناسی را از مظاهر دوران مدرن می‌داند. این قول، یادآور قول *هگل* در مقدمه درس‌های زیبایی‌شناسی است که عنوان کرده بود زیبایی‌شناسی برای تأمل در هنر تعبیر مناسبی نیست؛ زیرا اصل کلمه زیبایی‌شناسی (Aesthetics) به aisthesis (یعنی ادراک حسی) بازگشت می‌کند، در حالی‌که مسئله هنر فقط حس نیست» (ریخته‌گران، ۱۳۹۲، ج ۱، ص۱۱).

«مقاله سرآغاز کار هنری در شکل فعلی‌اش شامل یک درآمد کوتاه است که در آن *هایدگر* توضیح می‌دهد که به چه معنایی هنر، هم سرآغاز هنرمند است و هم کار هنری؛ و سه فصل اصلی موسوم به شیء و کار، کار و حقیقت و حقیقت و هنر و یک ذیل کوتاه که در

آن *هایدگر* اندیشه‌هایش را به زیبایی‌شناسی جدید مرتبط می‌کند و در انتها یک ضمیمه متعلق به سال ۱۹۵۶ که در آن توضیحات مهمی را می‌افزاید و می‌کوشد سوءتفاهم‌های موجود را رفع کند» (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ج ۱، ص۱۵۵).

همان‌گونه که از روش *هایدگر* برمی‌آید، در سرآغاز کار هنری، بحث را با پرسش آغاز می‌کند. پرسش از مبدأ و سرچشمهٔ اثر هنری. چیزی که یونانیان باستان به آن آرخه (arche) یا ماده‌المواد می‌گفتند.

«کار هنری از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ میل و عادت بر این است که بگویند از فعالیت هنرمند. با این حال خود هنرمند تنها به فضل کار هنری که تولید کرده، هنرمند است. هنرمندان کسانی هستند که کارهای هنری را پدید می‌آورند. اما این بدان معناست که از جهتی کار نیز به همان اندازه سرآغاز هنرمند، چونان هنرمند است که هنرمند سرآغاز کار است. هر دو از سرچشمه‌ای نشئت می‌گیرند که بر هر دو مقدم است و این سرچشمه خود هنر است» (همان، ص ۱۷۱).

بنابراین *هایدگر* معتقد است که بحث را می‌بایست از خود هنر آغاز کند. آنچه که هنرمند به آن هنرمند است و کارهنری به آن، کار هنری است. *هایدگر* با این پرسش ذهن را آماده می‌سازد تا راه دقیق و دشواری که در پیش‌روست را مطرح کند. او پس از طرح پرسش اولیه مبنی بر سرآغاز کار هنری، و تعیین پاسخ آن، که همانا هنر است؛ پرسش از ذات هنر را مطرح می‌کند و معتقد است که برای چیستی ذات هنر باید به کار هنری رجوع کرد. «ذات هنر را همان‌جا بجوییم که آنجا، هنر، بی‌شک، هست. نهفته است هنر در کار هنری» (هایدگر، ۱۳۹۲، ج۱، ص۲) پرواضح است که در اینجا بحث به دور افتاده است. دوری که *هایدگر* خودخواسته آن را ایجاد کرده است. این روش در سرتاسر مقالهٔ سرآغاز کار هنری به چشم می‌خورد و باعث تعمیق و تدقیق در بحث شده است. از دیدگاه *هایدگر* این یک دور منطقی نیست که باطل باشد؛ بلکه می‌بایست تعمداً در این دور قرار گیریم.

۲ـ۲. شیء و کار

«به نظر *هایدگر* یکی از اولین چیزهایی که هرکس وقتی با کارهای هنری مواجه می‌شود، بی‌واسطه درمی‌یابد، آن است که آنها اشیاء هستند، اشیایی که نه ساختهٔ طبیعت؛ بلکه ساخته دست آدمی‌اند. با این حال غالب نظریه‌های زیبایی‌شناسی این جنبهٔ کار هنری را به سکوت برگزار می‌کنند. یکی بر آن است که گرچه به واقع، درست است که کارهای هنری اشیایی هستند که توسط انسان ساخته شده‌اند؛ معهذا این نیز درست است که آنچه آنها را کارهای زیبا می‌کند، مبتنی بر چیزی دیگر است» (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ج ۱، ص۲۰۶).

در این مرحله *هایدگر* تلاش می‌کند تا به خودِ کار هنری بپردازد؛ اما انجام این کار ایجاب می‌کند تا خصلت شیءوارگی کار هنری مورد مطالعه قرار گیرد. او اشاره می‌کند که از منظر این خصلت، کارهای هنری به‌مانند اشیا و چیزهای روزمره دیگر یک شیء هستند. او به کمک مثال‌هایی، در کتاب ***سرآغاز کار هنری*** این مسئله را توضیح می‌دهد: «کارهای هنری را همه می‌شناسند. بناها و مجسمه‌ها را، در شارع عام هم می‌توان یافت؛ آنها را به کلیساها و خانه‌ها هم می‌توان آورد. کارهای هنری اعصار و اقوام مختلف را در مجموعه‌ها [= کلکسیون‌ها] جای می‌دهند و در نمایشگاه‌ها. اگر به واقعیت به دست نابسودهی کارها نظر کنیم و خود را از پیش به غلط نیندازیم، نموده خواهد شد: کارها نیز چنان موجود پیش دست و طبیعی است که چیزهای دیگر. تابلو به دیوار چنان آویزان است که تفنگ شکاری و یا کلاه. یک تابلوی نقاشی، مثلا تابلویی از ونگوگ که جفتی کفش کشاورزان را می‌نمایاند، از این نمایشگاه به آن نمایشگاه سیر و سفر می‌کند. کارها را از اینجا به آنجا چنان می‌فرستند که زغال سنگ را از ناحیهٔ رور (Ruhr) و یا تنهٔ درختان را از سیاه جنگل. در طول مدت جنگ، چکامه‌های هولدرلین را در کوله‌پشتی‌ها چنان می‌چپاندند که وسایل نظافت را. کوارتت‌های بتهوون را در انبارهای ناشران چنان نگاه می‌دارند که سیب‌زمینی‌ها را در زیرزمینی‌ها» (هایدگر، ۱۳۹۲، ج ۱، ص۳).

«درست است که یک کار هنری شیئی است که ساخته شده است؛ معهذا به‌عنوان کار هنری چیزی بیشتر می‌گوید؛ چیزی بیش از آنچه خود شیء صِرف می‌گوید. این شیء چیزی را آشکار می‌کند که غیر از خود آن است؛ یعنی چیز دیگری را متجلی می‌کند. بنابراین یک تمثیل (allegory) است. به‌عبارت دیگر، در کار هنری چیزی دیگر با شیئی ساخته شده، همراه آورده می‌شود. در زبان یونانی همراه آوردن را (Sumballein) می‌خواندند، کار هنری یک نماد (Symbol) است» (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ج ۱، ص۲۰۸).

هایدگر سپس اشیا را دسته‌بندی می‌کند: اشیا صِرف؛ مانند اشیا بی‌جان (مثل سنگ)؛ اشیا بی‌جان دست ساخته بشر؛ مانند اشیا کاربردی (مثل چاقو، تخت و...) و کار هنری؛ اگرچه اینها کار هنری

به‌معنای اشیا بی‌جان دست ساخته بشر هستند؛ اما واجد چیزی بیش از آن هستند و به چیزی غیر از جنبهٔ شیئیت آن اشاره دارند. اشیائی هستند که از «غیر» می‌گویند. «اینجاست که *هایدگر* تعبیر (allo agoreue) را به‌کار می‌برد؛ یعنی آثار هنری از «غیر» می‌گویند. در واقع این کلمه ریشه کلمه Allgory است؛ یعنی آثار هنری تمثیل‌اند؛ حیثیت کتابی و تمثیلی دارند؛ یعنی اثر از یک «غیری» سخن به میان می‌آورد؛ یک «غیر» در این اثر به ظهور آمده است» (ریخته‌گران، ۱۳۹۲، ج ۱، ص۳۲).

هایدگر ادامه می‌دهد که سه تعریف از شیء در تاریخ فلسفه وجود دارد: ۱. شیء عبارت است از ترکیب جوهر و عَرَض؛ ۲. شیء آن چیزی است که به حس درمی‌آید (وحدت شتّات)؛ ۳. شیء عبارت است از ترکیب ماده و صورت. او سپس استدلال می‌کند که هیچ‌یک از این تعاریف دقیق نیستند و حقیقت شیء را بیان نمی‌کنند. اما *هایدگر* میان تعریف سوم از شیء و ابزار مناسبتی می‌بیند و این مقوله *هایدگر* را بر آن می‌دارد تا به چیستی ابزار بپردازد.

۳ـ۲. ابزار بین شیء و کار هنری/ از ابزار به‌سوی کار هنری

«اکنون سه چیز در بحث است. اثر هنری، ابزار و شیء صرف. ... ابزار شأن وساطت میان اثر هنری و شیء صرف را دارند؛ یعنی می‌توان ابزار را واسطه کرد و با تأمل در ابزار راهی به سوی وجهه شیئی آثار هنری پیدا کرد» (همان، ص ۴۶).

«از اینجاست که *هایدگر* مطالب خودش را این‌گونه ادامه می‌دهد:

thus the piece of equipment, this half thing, because characterized with thinglyness.

بدین‌ترتیب یک ابزار، نیمهٔ شیء است؛ چرا نیمه شیء است؟ زیرا همان‌گونه که شیء صرف self - contained است؛ یعنی مستقر در حدود خودش است، ابزار هم چنین است؛ self - contained است و خود ظرف خودش است.

and yet this is something more.

اما در عین حال چیزی بیش از شیء صرف است و آن اینکه مثل شیء صرف نیست، که در واقع شکلش از خودش باشد؛ ابزار را شکل بخشیده‌اند و صورت داده‌اند.

at the same time, it is half artwork.

و در عین حال ابزار، نیمی از اثر هنری است؛ چرا اثر هنری است؟ زیرا اثر هنری را ساخته‌اند. کسی هست که صورتی به آن داده است. ابزار را هم ساخته‌اند. از این حیث مناسبتی است میان ابزار و اثر هنری.

and yet something less.

اما در عین حال چیزی از اثر هنری کم دارد. آنچه کم دارد این است که اثر هنری، self - sufficient است؛ یعنی مکتفی به ذات است؛ درحالی‌که ابزار این‌گونه نیست و مکتفی به ذات نیست؛ زیرا غایت ابزار خودش نیست. قاشق را نساخته‌اند که قاشق ساخته باشند؛ ساخته‌اند که با آن غذا بخورند. بنابراین ابزار واسطه است؛ واسطهٔ میان شیء صرف و کار هنری» (همان، ص ۴۷و۴۸).

هایدگر در اینجا به‌طور هوشمندانه‌ای برای روشن‌تر شدن بحث، اثر کفش‌ها از وینسنت وان گوگ را به‌عنوان نمونه‌ای از آثار هنری به‌میان می‌کشد. او پس از ارائهٔ توصیفی شاعرانه از این اثر به جنبهٔ ابزارگونگی کفش‌ها اشاره می‌کند. در تابلوی ون‌گوگ صرفاً یک جفت کفش دیده می‌شود و بس. اما *هایدگر* می‌گوید: «در عین حال از گل نمناکی که روی این کفش‌ها نشسته می‌توان مسیر گام‌های این زن روستایی را در مزرعه پیداکرد. می‌توان از دهانه تاریک این کفش‌ها به گذر زمان پی برد؛ به فرسودگی آن پی برد؛ اینکه این زن روستایی هر روز صبح این کفش‌ها را به پا می‌کند و شامگاهان برمی‌گردد و این کفش‌ها را از پای بیرون می‌آورد و فردا صبح مجدداً همین کار تکرار می‌شود؛ یعنی گذر زندگی این روستایی در این کفش هست. اگرچه زن روستایی به هیچ‌یک از اینهایی که در کفش است، التفات نمی‌کند؛ ولی همهٔ اینها به طریقی در کفش حضور دارد. خستگی گام‌های کار در این کفش هست. کوفتگی این زن روستایی، کوفتگی که در عین حال کوفتگی از سر سلامت است؛ یعنی یک کوفتگی سالم در این کفش هست. نمناکی و سرشاری خاک در این کفش هست. در یک کلام، زمین در این کفش حضور دارد. آب و باد و خاک و آتش در این کفش حضور دارد. زندگی این زن در این کفش حضور دارد. تقدیر این زن در این کفش حضور دارد؛ درحالی‌که او هر روز اینها را به پا می‌کند و شامگاهان از پا به درمی‌آورد و هرگز التفاتی به این همه نمی‌کند و اتفاقاً این کفش در کاربرد خودش در استفاده‌ای که از آن می‌شود، بیشتر کفش است» (همان، ص ۴۹و۵۰). *هایدگر* اشاره می‌کند که زن کشاورزی که این کفش‌ها را به پا می‌کند و التفاتی به این کفش‌ها ندارد و بدون توجه

به این کفش‌ها آنها را به‌کار می‌برد؛ این زن کشاورز «همهٔ اینها را می‌داند؛ اما بدون تأمل واضح و روشن بر آن، یا تفکر در باب آن. او نیز می‌داند که ابزار بودن ابزار بر مفید بودن آن مبتنی است؛ او این را می‌داند؛ وقتی که آنها را می‌پوشد و وقتی که در یک روز تعطیل آنها را کناری می‌گذارد. خود این مفید بودن مبتنی بر کمال چیزی است که ذاتی وجود ابزار است. ... *هایدگر* این را قابلیت اعتماد (reliability) ابزار می‌نامد.

به شکرانه قابلیت اعتماد کفش‌ها، زن می‌تواند به ندای خاموش زمین پاسخ گوید و به عالم خویش یقین داشته باشد. عالم و زمین برای او و برای کسانی که با او هستند، تنها در ابزار وجود دارند. کشاورز بدون ابزارش دیگر نمی‌تواند با زمین ارتباط داشته باشد و واجد عالم خویش باشد. قابلیت اعتماد ابزار است که به عالم اطمینان می‌دهد و به زمین آزادی از سنگینی همیشگی‌اش را می‌بخشد. قابلیت اعتماد به‌عنوان ابزار بودن، ابزار هر چیز را به روش خویش و در محدوده خود درون خویش جمع می‌کند. پس مفید بودن یا قابلیت استفاده، تنها نتیجه ذاتی قابلیت اعتماد ابزار است» (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ج ۱، ص۲۴۳).

۴ـ۲. خود را در کار نشاندن حقیقت

«اکنون معلوم می‌شود حقیقت این ابزار به حقیقت چیست. چگونه ما به این حقیقت رسیدیم؟ از طریق تابلوی ون گوگ؛ یعنی نقاشی ونگوگ با ما سخن گفت. ما در قرب این اثر قرار گرفتیم. در قرب این اثر خودمان را در جایی دیدیم؛ خلاف آمد عادت؛ یعنی برای اولین بار زمین را در کفش دیدیم، آسمان را در کفش دیدیم؛ درحالی‌که در آن حوزه که حوزهٔ متعارف است، حوزهٔ متداولات است، حوزهٔ عرف معمولی است، کفش رویه‌ای دارد؛ تختی دارد؛ پروسه ساختی دارد؛ کفش‌گری دارد؛ و یک وجههٔ اقتصادی هم دارد. اما به ناگاه ما از همهٔ این مسائل کنده شدیم و در جایی قرار گرفتیم، خلاف آمد عادت. ... نقاشی ون‌گوگ بود که به ما نشان داد حقیقت ابزار چیست. حقیقت ابزار آشکار شد و در حقیقت به ظهور آمد؛ نامستور شد. ... یونانیان از این نامستوری تعبیر به حقیقت می‌کنند و در زبان آنان نامستوری Aletheia می‌شود. این کلمه مأخوذ از حرف نفی A و lethe به‌معنای پوشش است. بنابراین این دو واژه روی هم معنای «انکشاف حجاب» می‌دهد. پس در نقاشی ون‌گوگ حقیقت کفش به ظهور آمد» (ریخته‌گران، ۱۳۹۲، ج ۱، ص ۵۱و۵۲). بنابراین *هایدگر* می‌گوید کار هنری حقیقت ابزار را ظاهر می‌کند و از مستوری خارج کرده و نامستور می‌نماید. پس اگر کار هنری موجب انکشاف حقیقت موجودی شود و چیستی آن را آشکار کند؛ «پیش‌آمدی از حقیقت در کار است. در کار هنری حقیقت موجود خود را بنا می‌کند. در کار هنری یک جفت کفش در پرتو وجود خویش می‌ایستد. وجود به ثبات در درخشش (ekphanestaton) می‌رسد» (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ج ۱، ص۲۴۵). *هایدگر* صراحتاً می‌گوید هنر با حقیقت مرتبط است و با حقیقت سروکار دارد. البته ابهامی در اینجا رخ می‌دهد. تاکنون رأی شایع بر این بود که هنر با حوزهٔ زیبایی سروکار دارد و حقیقت با حوزه منطق. *هایدگر* قائل است که اینچنین نیست؛ بلکه حقیقت با هنر هم ارتباط دارد و هنر هم از مصادیق تحقق حقیقت است. در این قسمت *هایدگر* جهت روشن‌تر شدن مطلب بحث را به سمت چیستی حقیقت می‌کشاند و پرسش از خود حقیقت را به میان می‌آورد.

۵ـ۲. حقیقت و کار هنری

در ابتدای این بخش لازم به توضیح است که *هایدگر* جهت توضیح حقیقت و نسبت آن با هنر و ذکر مثال‌های دقیق‌تر، از آثاری سخن می‌گوید که به‌زعم خود، متعلق به «هنرِ بزرگ» بودند. هنر بزرگ اصطلاحی بود که نخستین بار *هگل* از آن استفاده کرده بود. «هنر بزرگ به کارهایی اطلاق می‌شود که در یونان، رم و قرون وسطا تولید شده و چنان است که امروزه هنر بودن آن مورد اجماع است. هنر بزرگ شامل تمام کارهای هنری می‌شود که قبل از زمانی تولید شده که هنرهای زیبا به وجود آمده است؛ قبل از زمانی‌که هنرمند مدعی داشتن پیشه‌ای مخصوص، جدای از صنعت‌گر صرف باشد و پیش از آنکه کارهای هنری در موزه‌ها و نمایشگاه‌ها نگهداری و عرضه شود... این کارها در خلال دوره‌ای پدید آمده‌اند که پرسش از اینکه هنر چیست و پیشهٔ هنرمند چیست و کارهای هنری به چه کار می‌آید، هنوز طرح نشده بود؛ زیرا کارهای هنری و هنر هنوز این چنین به حضور ـ نیامده بود و هنوز به مسئله تبدیل نشده بود» (همان، ص ۲۵۴و۲۵۵).

از این جهت *هایدگر* جهت پیشبرد بحث، از یک معبد یونانی به‌عنوان یک اثر هنری شروع می‌کند. او ابتدا از توصیف ویژگی‌های معبد شروع می‌کند. «*هایدگر* در اینجا پس از اشاره به زمین (دره

سنگی)، به خدا؛ یعنی ساحت قدسی که از مقام خدا می‌درخشد و به مردم، اشاره می‌کند و سپس اظهار می‌دارد که فضای بازی که با معبد گشوده شده است، عالم این مردم را تشکیل می‌دهد. ... *هایدگر* اکنون به بررسی رابطهٔ بین عالم و زمین می‌پردازد و آن را به تفصیل توضیح می‌دهد. معبد، این کار هنری در آنجا ایستاده است و به زمین سنگی سخت تکیه دارد. اتکا کار هنری به سنگ، راز تاریک سنگینی و تحمل غیرقابل درک آن را ترسیم می‌کند. لذا معبد با ایستادن در آنجا به‌آسانی می‌تواند خود را در مقابل طوفان‌هایی که بر آن می‌وزد، حفظ کند. بدین شیوه معبد شدت و تندی طوفان را آشکار می‌کند. به همین نحو روشنی و درخشش سنگ‌ها که تنها به لطف خورشید می‌درخشند نور روز، پهنای آسمان و تاریکی شب را اول بار پیش می‌آورد. برافراشتگی استوار معبد به‌سوی آسمان، هوای نامرئی را قابل مشاهده می‌گرداند. استحکام شدید کار (هنری) دقیقاً در مقابل تموج امواج قرار گرفته است؛ به نحوی که آرامشش تلاطم دریا را نمایان می‌سازد. درختان و سبزه زار، عقاب و گاو، مار و زنجره نیز اول بار آنچنان‌که هستند، بدین نحو نمایان می‌شوند. در روزگاران قدیم، یونانیان باستان این پیدایش و سر برافراشتن را فوزیس (Phunsis) می‌نامیدند. فوزیس همچنین آنچه را بر آن و در آن انسان سکونت می‌کند، آشکار می‌نماید. ما آن را زمین می‌نامیم» (همان، ص ۲۵۸) «[فوزیس] به‌معنای ظهور با فاین استای به‌معنای ظهور و درخشش، با phas به‌معنای نور هم ریشه است. جمله اینها به‌واسطهٔ معبد است؛ یعنی در فتوح، در دولت فتوح آن شاعر، هنرمند، پیامبری که این گشایش را پدید آورد؛ این فتوح را پدید آورد که عالم، عالم باشد و زمین، زمین. همهٔ اینها را در یک کلمه خلاصه کنیم: معبد عالمی را می‌گشاید. عالمی را اقامه می‌کند. ... معبد است که عالمی را بر می‌افرازد و به‌واسطهٔ معبد است که زمین ـ Wohnemسکونت‌گاه آدمی ـ ظهور می‌کند. این برافراشتن عالم و فراز آوردن زمین (setting forth the earth) (دو وجهه اصلی) و دو شأن اصلی از شئون کار هنری است؛ کار شاعرانه؛ کار پیامبرانه است. پیکاری که میان زمین و آسمان درمی‌گیرد؛ آن پیکاری که به ذات حقیقت تعلق دارد و پیکار میان ظهور و خفاست؛ در اثر هنری است که به‌ظهور می‌رسد» (ریخته‌گران، ۱۳۹۲، ج ۱، ص۵۸). اگر به پرسش بنیادین *هایدگر* در خصوص هنر بازگردیم که می‌پرسد هنر چیست؟ تا اینجا دیدیم که به‌زعم او هنر در کار نشاندن حقیقت است. در کار نشاندن حقیقت و به قیام آوردن ظهور و خفا و پیکار میان این دوست. از دیدگاه *هایدگر* سرآغاز کار هنری همین است.

وقتی بحث از دیدگاه *هایدگر* در خصوص هنر مطرح می‌شود، یکی از بدیهی‌ترین مفاهیم قابل طرح، تعریف *هایدگر* از مفهوم تخنه (Techne) و رجوع به آن است. نگارنده تعمداً این بحث را در هنر از دیدگاه *هایدگر* مطرح نکرده و ازآنجاکه این مفهوم یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم مورد بحث در فلسفهٔ تکنولوژی *هایدگر* است، این مفهوم در فلسفهٔ تکنولوژی *هایدگر* به‌تفصیل مورد بحث قرار می‌گیرد.

۳. فلسفهٔ تکنولوژی هایدگر

۱ـ۳. ماهیت تکنولوژی

هایدگر در خصوص تکنولوژی و لزوم بحث در خصوص آن، از پیشگامان بوده است. او در مقالات و سخنرانی‌های متعددی در این خصوص به‌صورت پراکنده بحث کرده است؛ اما مدون‌ترین مباحث او در حوزهٔ تکنولوژی، رسالهٔ ***پرسش از تکنولوژی*** است که در سال ۱۹۵۴ منتشر شده است.

مطابق شیوهٔ *هایدگر* مجدداً بحث با پرسش آغاز می‌شود، چنان‌که عنوان رساله نیز ***پرسش از تکنولوژی*** است. *هایدگر* در ابتدا عنوان می‌کند که همان‌طور که ماهیت یک چیز خود آن چیز نیست؛ بنابراین ماهیت تکنولوژی با خود تکنولوژی معادل نیست.

هایدگر پس از مطرح کردن لزوم تعریف ابزاری تکنولوژی، می‌گوید: «وقتی از تکنولوژی سخن می‌گوییم، آنچه در برابر دیدگان خود مجسم می‌کنیم، چیزی است که این تعریف با آن انطباق دارد. تعریف ابزاری تکنولوژی چنان صحیح و درست است که حتی در مورد تکنولوژی جدید هم صادق است؛ همان تکنولوژی که از جهات دیگر و در مقایسه با تکنولوژی دست‌افزاری قدیم، آن را به دلایلی کم و بیش بر حق، چیزی کاملاً متفاوت و در نتیجه جدید می‌دانیم. حتی نیروگاه برق هم با آن توربین‌ها و مولدهایش، وسیله‌ای است که انسان‌ها برای هدفی که خود معین کرده‌اند، ساخته‌اند. حتی هواپیماهای جت و دستگاه‌های الکترونیک نیز وسایلی هستند برای اهدافی. طبعاً ایستگاه رادار به‌مراتب پیچیده‌تر از هواکش است. ساخت یک دستگاه الکترونیک نیز مستلزم گره خوردن فرایندهای گوناگون تولید تکنیکی ـ صنعتی است. و طبعاً یک کارگاه چوب‌بری در درهای دورافتاده در جنگل سیاه در مقایسه با نیروگاه آبی رودخانه

راین، وسیله‌ای ابتـدایی اسـت» (هایـدگر، ۱۳۹۵، ج ۱، ص۲). آنچـه به‌عنوان معنای تکنولوژی در ذهن خطور می‌کند، توجه به تکنولـوژی به‌منزلهٔ ابزار و یکی انگاشتن این دو باهم است. اما او همچنان تأکیـد می‌کند که تعریف ابزاری و صـحیح تکنولـوژی هنـوز ماهیـت آن را برای ما آشکار نمی‌کند.

در تمایزی که *هایدگر* بین امر انتیک (یا موجودی با امر انتولوژیـک (با وجودی) قایل است. تعریف ابزاری از تکنولوژی نقشـی انتیـک دارد. چون این تعریف «صحیح، ولـی جزئـی اسـت کـه بـا مجموعـه ای از شروط ذهنی محدود می‌شود». لذا *هایدگر* برای برقراری رابطهٔ حقیقـی با این مسئله پرسش را معکوس می‌کند. بدین قرار که مجموعهٔ شـروط آن امکانی که تکنولوژی را ممکن می‌سازند، کدام است؟

هایدگر می‌گوید تکنولوژی صرفاً امری انتیک نیست؛ بلکه امـری انتولوژیک است. بنابراین «تکنولوژی در معنای انتولوژیک خـود فقـط مجموعه‌ای از امور و فعالیت‌ها نیست؛ بلکه وجهی از حقیقـت اسـت؛ یا به سخن دیگر میدانی است که امور و فعالیت‌ها می‌تواننـد در درون آن به‌صورتی‌که می‌بینیم، ظهور یابند» (آیدی، ۱۳۸۹، ج ۱، ص۵۱).

هایدگر قائل است که «ماهیت امر ابزاری بر علت اسـتوار اسـت. چون هر جا هدفی دنبال شود و وسیله‌ای به‌کـار رود؛ هرجـا کـه امـر ابزاری حاکم باشد، علت هم حاکم اسـت و بنـابراین تحلیـل مفهـوم علیت می‌تواند راهگشای ما در جهت انکشاف ماهیت امر ابزاری و در نتیجه انکشاف ماهیـت تکنولـوژی مـدرن باشـد» (دودانگـه، ۱۳۹۰، ص۱۰۱). برای این کار *هایدگر* مجدداً مطابق معمول روش خـود بـه یونان باستان رجوع می‌کند. *هایدگر* می‌گویـد: «فلسـفه قـرن‌هاسـت تعلـیم مـی‌دهـد کـه علـت بـر چهـار نـوع اسـت: ۱) علـت مـادی (causa materialis)؛ یعنی مـاده‌ای کـه از آن، بـرای مثـال، جـامی نقره‌ای می‌سازیم؛ ۲) علت صوری (causa formalis)؛ یعنی صـورت یا شکلی که ماده به آن درمی‌آیـد؛ ۳) علـت غـایی (causa finalis)، هدف [یا غایت]؛ برای مثال، مناسک قربانی که صورت و مـاده جـام موردنیاز را تعیین می‌کنـد؛ ۴) علـت فـاعلی (causa efficiens)، کـه خود معلول، یعنی جام واقعی ساخته شده را پدیـد مـی‌آورد و در ایـن مورد همان نقره‌ساز است. [بـه ایـن ترتیـب]، ایـن کـه تکنولـوژی ـ به‌عنوان وسیله ـ چیست، هنگامی مکشوف می‌شود که امر ابـزاری را به علل اربعه تأویل کنیم. ... مدت‌هاست که علت را همچـون امـری سـبب شـونده (das Bewirkende) تصـور کـرده‌ایـم. در اینجـا، سبب‌شدن، یعنی رسیدن به هدف و کسب نتیجه. علـت فـاعلی، کـه فقط یکی از علت‌های چهارگانه اسـت، معیـار انـواع علیـت بـه‌شـمار می‌آید. حتی دامنه این امر به اندازه‌ای گسترش یافته که علت غـایی، غایتمندی را دیگر اصلاً علیت محسـوب نمـی‌کنـیم. causus causa به فعل cadere، یعنی افتادن، تعلق دارد و به‌معنای آن چیـزی اسـت که سبب می‌شود تا چیزی چنین و چنـان از آب درآیـد. نظریـهٔ علـل اربعه به *ارسطو* بازمی‌گردد. اما هر آنچه متفکـران اعصـار بعـد تحـت مفهوم و عنوان «علیت» در قلمرو تفکر یونانی جست‌وجو کرده‌انـد، از دید تفکر یونانی و در قلمرو آن، هیچ ارتباطی با کاری کردن یا سـبب شدن ندارد. آنچه ما علت مـی‌نـامیم، و رومیـان causa مـی‌نامیدنـد، یونانیان و آیتیون (aition) می‌خواندند؛ یعنی چیزی که چیـز دیگـری به آن مدیون است. علل اربعه، شکل‌هـای انحـاء مـدیون بـودن بـه چیزی [یا مسئول چیزی بودن] هستند، آنجـاکـه بـه یکـدیگر تعلـق دارند» (هایدگر، ۱۳۹۵، ج ۱، ص۴).

«نقره آن است که جام نقره‌ای از آن ساخته می‌شود و بـه‌عنـوان مـاده بـا هیـولای آن شـناخته مـی‌شـود. ایـن جـام نقـره‌ای بـرای ساخته‌شدن و به ظهور در آمدن و مورد استفاده قرار گـرفتن در یـک مراسم خاص نیازمند به یک شکل و صورت خـاص اسـت کـه ایـن شکل و صورت، همان علت صوری آن است. امـا چیـزی مهـم‌تـر از شکل و صورت، آن قلمرویی است که جام نقره‌ای را بـه‌عنـوان یـک شیء مقدس، از سـاحت اشـیاء دیگـر متمـایز مـی‌کنـد. ایـن قلمـرو محدودکنندهٔ جام نقره‌ای به‌مثابه یک ظرف مقدس همان علت غائی است که به یونانی «تلوس» خوانده می‌شود. اما این چهـارمین علـت با علت فاعلی، مسئول ساخته شدن و به ظهور در آمدن مستقیم جـام نقره‌ای است. نقره‌ساز که همان علت فاعلی است با تأمل کـردن کـه به یونانی «لگین لوگوس» خوانده می‌شود، مسئول گرد هم آمدن بـه علت دیگر است» (دودانگه، ۱۳۹۰، ص ۱۰۲). *هایـدگر* معتقـد اسـت که امروزه دو تعبیر از مسئول بودن و مدیون بودن وجـود دارد؛ یـا بـا رویکرد اخلاقی، به‌عنوان ارتکاب خطا تفسیر می‌شود و یا اینکـه آن را بر حسب سبب‌شدن یا اثرگذاشتن تعبیر مـی‌کنـیم. «بـرای پرهیـز از سوءتعابیر مـذکور در مـورد مسـئول بـودن و مـدیون بـودن، تـلاش می‌کنیم تا چهار نحوه مسئول بودن را بر حسب آنچه آنهـا مسـئولش هستند، روشن کنیم. بنا بر مثال مـا، آنهـا مسـئول آمـاده بـودن و دم دست بودن جام نقره‌ای همچون شیئی مقـدس هسـتند. آمـاده و دم

دست بودن (hypokeisthai) حضور یافتن امری حاضر را مشخص می‌کند. این چهار نحوه مسئول بودن، امری را به ظهور می‌آورند و به آن امکان می‌دهند تا به قلمرو حضور درآید، و آن را در این قلمرو رها کرده، در راه رسیدن به حضور کامل قرارش می‌دهند. این‌کار، یعنی راهی کردن چیزی برای رسیدن به حضور، مشخصه اصلی مسئول بودن است. تنها بدین مفهوم، یعنی به‌منزله به راه آوردن چیزی [یا رهاوردی است که مسئول بودن نوعی به ـ ره ـ آوردن یا نوعی القاء به پیش رفتن است. حال در پرتو آنچه یونانیان از مسئول بودن، از آیتیا (aitia) استنباط می‌کردند، ما نیز به فعل «ره آوردن» معنای وسیع‌تری می‌بخشیم تا ماهیت علیت را، آن‌گونه که یونانیان آن را درک می‌کردند، بنامد. حال آنکه، معنای متداول و محدود (occasion) یا فراهم کردن اسباب کار و سبب شدن، صرفاً عبارت است از (به راه) انداختن و رهاکردن، که در کل مبحث علیت نوعی علت ثانوی به‌شمار می‌آید» (هایدگر، ۱۳۹۵، ج ۱، ص۶).

هایدگر می‌گوید که هم‌آوایی این جهار نوع ره‌آوردن امکان می‌دهد تا آنچه حضور ندارد، حضور یابد. آنها باهم تحت نظارت نوعی «آوردن» قرار دارند. سپس با اشاره به رسالهٔ مهمانی افلاطون توضیح می‌دهد هرگونه به ـ ره ـ آوردن آنچه از عدم حضور درمی‌گذرد و به‌سوی حضور یافتن پیش می‌رود، نوعی پوئیسیس (poiesis) یا فرا آرودن است. *هایدگر* می‌گوید: «بسیار مهم است که ما فرا آوردن را به‌معنای کاملش درک کنیم و آن را همانند یونانیان استنباط کنیم. فرآوردن یا پوئیسیس فقط به تولید دست‌افزاری یا به ظهور آوردن و به تصویر درآوردن هنری و شعری اطلاق نمی‌شود؛ بلکه فوزیس (physis)؛ یعنی از خود بر آمدن هم، نوعی فراآوردن یا پوئیسیس است. در حقیقت، فوزیس همان پوئیسیس به والاترین مفهوم کلمه است؛ زیرا آنچه به اعتبار فوزیس حضور می‌یابد، خصوصیت شکوفایی را در خود (enheautoi) دارد. خصوصیتی که به نفس فرآوردن تعلق دارد؛ مانند غنچه‌ای که می‌شکند. درحالی‌که فراآورده‌ای است افزاری و هنری. برای مثال، همان جام نقره‌ای، شکوفایی فراآوردن را نه در خود، بلکه در دیگری، در صنعتگر یا هنرمند، دارد. ... اما خود فراآوردن چگونه به وقوع می‌پیوندد، چه در طبیعت چه در صنعت دستی و هنر؟ خود فرا آوردن چیست که در آن این چهار نحوه ره آوردن نقش دارند؟ القا مربوط می‌شود به حضور آنچه توسط فراآوردن هر زمان به ظهور می‌آید. فرا آوردن آنچه را مستور است به عدم استتار می‌آورد. فراآوردن فقط وقتی به‌وقوع می‌پیوندد که امری مستور، نامستور شده به ظهور در آید. این درآمدن در قلمرویی واقع می‌شود و در جریان است که ما کشف حجاب می‌نامیم. یونانیان لفظ آلتیا (alethera) را برای آن به‌کار می‌برند. رومیان آن را به وریتاس (veritas) ترجمه می‌کنند. ما می‌گوییم «حقیقت» یا «صدق» و منظورمان از آن معمولاً درستی (یا صحت) تصوراتمان (representation) است» (همان، ص ۷).

هایدگر در اینجا اشاره می‌کند که ظاهراً به‌نظر می‌رسد که به بیراهه رفته‌ایم؛ چراکه با پرسش از تکنولوژی شروع کرده‌ایم و اکنون به التیا و کشف حجاب رسیده‌ایم. اما در واقع این دو کاملاً به‌هم مرتبطند و تکنولوژی یک وسیلهٔ صرف نیست؛ بلکه گونه‌ای انکشاف است و در تعریف ماهیت تکنولوژی قلمرو حقیقت به روی ما گشوده می‌شود.

اکنون *هایدگر* به کلمهٔ تکنولوژی می‌پردازد. او می‌گوید «منشأ این کلمه زبان یونانی است. تکنیکون (technikon) عبارت است از امری که به تخنه تعلق دارد. در مورد معنی این کلمه، دو نکته را باید مورد توجه قرار دهیم: نخست آنکه تخنه نه‌تنها نام کار و مهارت صنعتگر است؛ بلکه افزون بر این نامی است برای مهارت‌های فکری و هنرهای زیبا. تخنه به فراآوردن تعلق دارد، به پوئیسیس. تخنه امری شاعرانه (پوئتیک) است. نکته دومی که در مورد کلمه تخنه باید مورد توجه قرار دهیم، از این هم مهم‌تر است. کلمه تخنه از ابتدا تا زمان افلاطون با کلمه اپیستمه مرتبط بود. هر دو کلمه بر شناختن به‌معنای وسیع کلمه دلالت می‌کنند، و به‌معنای زیر و زبر چیزی را دانستن، به چیزی معرفت داشتن، هستند. چنین معرفتی امری گره‌گشاست و به‌عنوان امری گره‌گشا، نوعی انکشاف است» (همان، ص ۸). *هایدگر* مطالعه بر روی کلمهٔ تکنولوژی را با تکیه بر تفکر یونان باستان به میان می‌کشد تا فرضیهٔ خود را مبنی بر رابطهٔ مستقیم تکنولوژی با قلمرو حقیقت اثبات کند. او با این تعریف لغوی اطمینان می‌دهد که ماهیت تکنولوژی انکشاف و ظهور حقیقت است.

۲ـ۳. تکنولوژی جدید / گشتل

هایدگر سپس بحث مهم دیگری را پیش می‌کشد. قیاس تکنولوژی قدیم و جدید. او این شائبه که ممکن است مطالب فوق‌الذکر در خصوص تکنولوژی جدید صدق نکند را مطرح می‌کند و بعد از تطابق تکنولوژی با فیزیک جدید و صحت آن موضوع سخن می‌گوید. *هایدگر*

می‌گوید: همچنان این موضوع دخلی در پرسش ما از ماهیت تکنولوژی جدید ندارد. *هایدگر* ادامه می‌دهد: «تکنولوژی جدید چیست؟ آن هم نوعی انکشاف است. [اما] جنبه نوتکنولوژی جدید تنها پس از آنکه توجهمان را به این خصلت اساسی آن معطوف کردیم، خود را بر ما آشکار می‌سازد. با وجود این، انکشافی که در تکنولوژی جدید حاکم است، خود را در فراآوردن به‌معنای پوئیسیس متحقق نمی‌سازد. انکشاف حاکم در تکنولوژی جدید نوعی تعرض است، تعرضی که طبیعت را در برابر این انتظار بیجا قرار می‌دهد که تأمین‌کنندهٔ انرژی باشد تا بتوان انرژی را از آن حیث که انرژی است، از دل طبیعت استخراج و ذخیره کرد. اما مگر این امر در مورد آسیای بادی قدیم صادق نیست؟ خیر. پره‌های آن البته با باد می‌چرخند، آنها کاملاً به امید وزش باد واگذاشته می‌شوند؛ ولی آسیای بادی انرژی جریان هوا را حبس نمی‌کند تا آن را ذخیره سازد» (همان، ص ۹و۱۰).

هایدگر معتقد است که ذات تکنولوژی جدید تعرض‌آمیز است. «تکنولوژی جدید به‌عنوان انکشافی که انضباط می‌بخشد، صرفاً ساخته و بردان آدمی نیست. به‌همین دلیل باید آن معارضه‌ای را که آدمی را فرامی‌خواند تا به امر واقع هم منبع ثابت انضباط بخشد؛ به‌گونه‌ای درک کنیم که خود را آشکار می‌کند. این معارضه آدمی را در انضباط بخشیدن گرد می‌آورد. این گردآوری آدمیان را وامی‌دارد که امر واقع را همچون منبع ثابت انضباط بخشند. ... اکنون آن ندای متعرضی را نیز که آدمیان را گردهم می‌آورد تا امر از خود کشف حجاب‌کننده را همچون منبع ثابت انضباط بخشد Ge-stell [گشتل یا اسکلت‌بندی، چارچوب‌بندی، شبکه‌بندی] می‌خوانیم» (همان، ص ۱۴). *هایدگر* این استفاده غیرمتعارف از کلمهٔ گشتل را جسارتی خوانده که در عین حال در دنیای تفکر سابقه نیز داشته است. او با ذکر مثالی انتقادی از *افلاطون* و نحوهٔ استفاده‌اش از کلمهٔ ایدوس (eidos) می‌پردازد که در زبان روزمره به معنای شکل ظاهری شیء در چشم ماست؛ اما *افلاطون* از آن به‌عنوان ایده (صورت و مثال) یاد می‌کند. *هایدگر* می‌گوید: در مقایسه با آنچه *افلاطون* بر عهدهٔ زبان و تفکر می‌گذارد، جسارتش برای استفاده از گشتل تقریبا بی‌ضرر است. او می‌گوید: «گشتل به‌معنای آن امر گردآورنده تعرض‌آمیزی است که انسان را مخاطب قرار می‌دهد و به معارضه می‌خواند، تا امر واقع را به‌نحوی منضبط به‌منزلهٔ منبع ثابت منکشف کند. گشتل عبارت است از نحوی انکشاف که بر ماهیت تکنولوژی جدید استیلا دارد و خود به‌هیچ‌وجه امری تکنولوژیک نیست. در عوض آنچه به امر تکنولوژیک تعلق دارد، عبارت است از همهٔ آنچه ما به‌عنوان اجزای ساده هر دستگاه می‌شناسیم، نظیر اهرم، پیستون و... . لیکن خود دستگاه، به‌علاوه کلیهٔ اجزای مذکور، به قلمرو فعالیت تکنولوژیک تعلق دارند. چنین فعالیتی همواره فقط پاسخی است به معارضه‌جویی گشتل؛ ولی هرگز نه خود گشتل است و نه مسبب آن. مصدر Stellen [درافتادن] که ریشه لفظ Ge - stell است، فقط به‌معنای تعرض نیست؛ بلکه در عین حال باید معنای دیگر Stellen را هم حفظ کند؛ یعنی معنایی که ریشه Her - stellen [تولید کردن] و [Dar - stellen عرضه کردن، نمایاندن] را تشکیل می‌دهد و در مقام پوئیسیس امکان می‌دهد تا آنچه حضور می‌یابد، نامستور شود. این تولیدی که [فرآورده را فرامی‌آورد] برای مثال، برپاکردن مجسمه‌ای در صحن یک معبد ـ و انضباط تعرض‌آمیزی که موضوع بحث ماست؛ در واقع اساساً با یکدیگر فرق دارند؛ ولی در عین حال از نظر ماهوی با یکدیگر خویشاوندند. هر دو، نحوی از انکشاف، نحوی از آلتیا (aletheia) هستند. در گشتل آن عدم استتاری رخ می‌دهد که در انطباق با آن، تکنولوژی جدید با کار خود امر ثابت منکشف می‌کند. بنابراین این‌کار نه صرفاً فعالیتی است در قالب آن فعالیت. پس امر صرفاً ابزاری، یعنی تعریف صرفاً انسان‌مدار تکنولوژی علی‌الاصول بی‌اعتبار است؛ و این تعریف به صرف توسل به توضیحات متافیزیکی و مذهبیِ مؤید آن [،] اصلاح‌پذیر نیست. با وجود این، حقیقت امر آن است که بشر در عصر تکنولوژیک، به‌نحو چشم‌گیری، به انکشاف فراخوانده شده است» (همان، ص ۱۵و۱۶). از نظر *هایدگر* تعین یافتن چنین انگاره‌ای در علوم جدید که طبیعت را همچون نظامی از اطلاعات که نظم می‌پذیرد و خود را به‌صورتی آشکار می‌کند که از طریق محاسبه، پیش‌بینی‌پذیر می‌سازد؛ بیش از هر چیز وابسته به این اندیشهٔ دوران مدرن است که علیت را دیگر به‌عنوان «به ـ رد ـ آوردن» و یا حتی خصلت علت فاعلی و یا علت صوری نمی‌نگرد؛ بلکه تحلیل علیت به گزارشی مبتنی بر تعرض ـ از منابع ثابت ـ بدل می‌گردد. بنابراین بنا بر ماهیت تعرضی تکنولوژی جدید، این تکنولوژی جدید است که علوم دقیقه را به‌کار می‌بندد و این توهم را ایجاد می‌کند که تکنولوژی جدید علوم کاربردی است. درحالی‌که حقیقت جز این است و این علوم دقیقه هستند که از خصلتی تکنولوژیک برخوردارند» (دودانگه، ۱۳۹۰، ص۱۱۴).

۳ـ۳. گشتل؛ تقدیر و خطر

هایدگر معتقد است که ماهیت تکنولوژی جدید آدمی را راهی انکشاف می‌کند. «راهی کردن (Au feinen Weg bringen) به زبان [عامیانه] ما یعنی به سویی فرستادن، یا به امری حوالت دادن (schicken). ما آن حوالت گردهم‌آورنده‌ای را که آدمیان را راهی انکشاف می‌کند، تقدیر (Geschick) می‌خوانیم. ... گشتل حوالت تقدیر است» (هایدگر، ۱۳۹۵، ج ۱، ص۱۹). *هایدگر* پس از بیان مسئلهٔ تقدیر، نقطهٔ مقابل آن؛ یعنی آزادی را نیز مورد توجه قرار می‌دهد. *هایدگر* انسان را به دو گروه آزاد و غیرآزاد تقسیم نمی‌کند؛ بلکه راه دیگری را می‌گزیند. «به نظر او آزادی گوش سپردن به ندای تقدیر هستی است. ... حتی تحت شرایط گشتل هم امکاناتی وجود دارد که همان آزادی انسان است و وقتی آزادی تحت شرایط گشتل تعریف می‌شود، می‌تواند به طریقی در قلمرو انکشاف باشد. ... به تعبیر *هایدگر* بشر حقیقتاً فقط آن هنگام آزاد می‌گردد که به حریم تقدیر متعلق باشد و همچون کسی باشد که می‌شنود؛ اما به‌سادگی اطاعت و فرمانبرداری نمی‌کند. ... آزادی حاکم و ناظر بر گشودگی است که در مفهوم واضح انکشاف است» (موسوی‌مهر، ۱۳۸۹، ص۲۱۸).

«تقدیر تکنولوژیک امکاناتی را برای آدمی فراهم می‌آورد تا خود را از تسلیم شدن در مقابل تکنولوژی که در واقع همان نگاه خشا به تکنیک است، نجات دهد و خویشتن را به گشودگی اندیشیدن درباره تکنیک، که همان برقراری نسبت آزاد با تکنیک است، نایل کند. این امکان گشودگی بر حسب ذات خود امری مخاطره‌آمیز است و برای انسان نیز به‌عنوان مواجهه‌شونده و گوش‌سپارنده به وجود، خطراتی را پیش می‌آورد» (همان، ص ۲۲۰). «خطرناکی تکنولوژی امری در ارتباط با ذات تکنیک و شیوه مواجهه‌ای خواهد بود که با ذات تکنیک ممکن است وجود داشته باشد. بنابراین خطر تکنولوژی تخریب طبیعت و یکسان‌سازی‌های فرهنگی و همسطح‌سازی‌ها نیست؛ بلکه تهدید اصلی شرایطی هستی‌شناسانه است که نیازمند تغییر در نوع فهم ما از هستی است؛ اما سویهٔ دیگر ذات تکنیک و خطر تکنولوژیک، انسان است. خطر واقعی اثر خود را بر ذات بشر گذارده است. مسئله قالب‌گیری بشر را چنان تهدید کرده، که ممکن است او نتواند در مجرای انکشاف اصیل‌تری قرار گیرد و ازاین‌رو، نتواند دعوت حقیقت مقدم‌تری را تجربه کند (همان، ص ۲۲۲). بنابراین *هایدگر* قائل است که گشتل مانع استیلای حقیقت می‌شود. در نتیجه تقدیری را که به انضباط درمی‌آورد، خطرناک است. او می‌گوید خود تکنولوژی خطرناک و شیطانی نیست؛ ولی ماهیت آن اسرارآمیز است. بنابراین او تلویحاً گشتل را به مفهوم تقدیر و خطر تعبیر می‌کند.

۴ـ۳. نیروی نجات‌بخش

هایدگر از قول *هولدرلین* که گفته بود: «اما هر جا خطر است، نیروی منجی نیز می‌بالد»؛ وجود منجی را در این خطر معرفی می‌کند. «از یک طرف تلقی ابزارمدار از تکنولوژی راه را برای پی بردن به ماهیت تکنولوژی می‌بندد که اتفاقاً این خود تبلور استیلا و سلطهٔ بی‌چون‌و چرای «ماهیت تکنولوژی» یا «گشتل» است، که این نفس خطر است؛ از طرف دیگر، گشتل خود به‌عنوان تقدیر انکشاف می‌تواند سرمنشأ پس زدن تلقی متداول ما از مفهوم ماهیت و نظریهٔ مطابقت قرار گیرد که این خود منجر به واژگونی برداشت ابزارمدار از ماهیت تکنولوژی مدرن می‌شود که این نفس حقیقت و آغاز راه نجات است (دودانگه، ۱۳۹۰، ص۱۲۶). اکنون این سؤال پیش می‌آید که ماهیت این نیروی منجی چیست؟ *هایدگر* صراحتاً نمی‌گوید که راه نجات از همان مسیری می‌گذرد که زمانی یونانیان از هنر (تخنه) به‌مثابه انکشاف حقیقت یاد می‌کردند؛ اما از کلام او برمی‌آید که راه نجات‌بخش همان هنر و خصوصاً زبان شاعرانه است. *هایدگر* می‌گوید: «زمانی تخنه فقط نام تکنولوژی نبود؛ در آن زمان، آن انکشافی هم که حقیقت را به درون شکوه ظهور فرامی‌آورد، تخنه خوانده می‌شد. زمانی، فراآوردن امر حقیقی در امر زیبا نیز تخته خوانده می‌شد و پوئیسیس هنرهای زیبا هم تخنه نام داشت. در یونان، در بدو پیدایش تقدیر غرب، هنر به اوج قله انکشافی صعود کرد که به آن اعطا شده بود. هنر، حضور (Gegenwart) خدایان را، گفت‌وگوی تقدیر الهی و تقدیر آدمی را روشن می‌کرد و هنر به‌سادگی تخنه خوانده می‌شد. هنر انکشافی واحد [و در عین حال] چندجانبه بود. هنر متقی، پروموس (promos) بود؛ یعنی استیلای حقیقت و پاسداری از آن را به جان می‌خرید. هنر از امر هنری سرچشمه نمی‌گرفت. لذت بردن از آثار هنری بر اصول زیباشناختی استوار نبود. هنر یکی از بخش‌های فعالیت فرهنگی به‌شمار نمی‌آمد. [پس] هنر چه بود؟ لااقل در طول آن مدت کوتاه ولی باشکوه؟ چرا هنر نام ساده و بی‌پیرایه تخنه را حمل می‌کرد؟ زیرا هنر انکشافی بود که فرامی‌آورد و حضور می‌بخشید (vor-bringendes Entbergen ein her-und) و به همین دلیل به قلمرو پوئیسیس تعلق داشت. و بالاخره، هنر آن انکشافی بود که بر همه هنرهای زیبا استیلای کامل داشت و همچنین بر شعر و هر امر شاعرانه‌ای که در خور نام پوئیسیس بود (هایدگر، ۱۳۹۵، ج ۱، ص۲۸و۲۹).

۴. نسبت میان هنر و تکنولوژی

در استفاده روزمره از الفاظ هنر و تکنولوژی هیچ قرابت معنایی در آنها دیده نمی‌شود. اما با دقت در فلسفهٔ *هایدگر* نتیجهٔ عکس آن حاصل خواهد شد. *هایدگر* قائل است که تاریخ متافیزیک غربی مسبب این جدایی شده است. کلید این نسبت و قرابت معنایی مفهوم تخنه از صافی ذهن *هایدگر* است. همان تخنه‌ای که در اندیشهٔ یونانیان باستان بوده است. اکنون با دقت بیشتری به مفهوم تخنه خواهیم پرداخت.

در مطالب فوق‌الذکر عنوان شد مادامی‌که ابتکار، تقلید، ابداع، نبوغ و... را به هنر نسبت می‌دهیم و یا هنر را به صرف آثار هنری تقلیل دهیم، یا هنر را به هنرمند احاله کنیم؛ از حقیقت هنر غافل شده‌ایم. همین‌طور مادامی‌که کارکرد تولید ماشین‌ها و سایر ابزار جهت رفاه حال بشر به تکنولوژی نسبت داده شود و آن را با تأملات اقتصادی و جامعه‌شناسانه بسط دهیم؛ از حقیقت تکنولوژی غافل شده‌ایم. در خصوص حقیقت هنر و تکنولوژی سخن گفته شد؛ اما قصد این است تا با بازتعریف تخنه در اندیشهٔ *مارتین هایدگر* روزنه‌ای دیگر به‌سوی حقیقت بگشاییم.

اگر به لفظ تکنولوژی (Technology) دقت کنیم، خواهیم یافت که مأخوذ از کلمهٔ تخنه (Techne) است. آنچه که ما امروزه هنر می‌خوانیم نیز در یونان باستان تخنه خوانده می‌شد. این قرابت ظاهراً متناقض، این سؤال را پیش می‌کشد که چگونه این نسبت و ترادف امکان‌پذیر است؟ برای پاسخ می‌بایست تخنه به‌صورت ریشه‌ای‌تر مورد واکاوی قرار گیرد. «تخنه به نوعی از شناسایی اطلاق می‌شد که آدمی را هنگام تولید چیزی، چه ابزار، چه کار هنری، راهنمایی می‌کند. اما حتی در آن مورد واژه تخنه به‌معنای ساختن یا تولید بماهو نبود؛ بلکه به‌معنای شناختی بود که انسان را در انجام چنین فعلی راهنمایی می‌کند، و چون ساخت ابزارها و تولید کارهای هنری، هرکدام به روش خاص خود، از لوازم زندگی روزمره بودند، در نتیجه تخنه به‌معنای شناختی بود که این تولیدکنندگان را به‌نحوی اساسی راهنمایی می‌کرد. پس هنرمند نیز Technites نامیده می‌شد؛ نه به این دلیل که او کار دستی انجام می‌داد؛ بلکه چون فراآوری کارهای هنری نیز همانند تولید ابزارها نوعی استیلای انسانی است، که شناخت دارد و در میان فوزیس و براساس و پایهٔ آن به‌پیش می‌رود (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ج ۱، ص۳۵). «دانستن در معنای اصلی لفظ تخنه این است که از آغاز مصرانه برای نظاره به ماورای آنچه زمانی عطا می‌شود، مهیا باشیم؛ یعنی منتظر و به‌هوش باشیم تا جلوه‌ای را که رخ می‌نماید و ظهوری را که دست می‌دهد، صید کرده، از ان خود کنیم (ریخته‌گران، ۱۳۸۹، ج ۱، ص۲۱). همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، *هایدگر* هم هنر و هم تکنولوژی را به التیا (Aletheia)؛ یعنی حقیقت (نامستوری و کشف حجاب) نسبت می‌دهد. «در نظر او این نامستوری و انکشاف هم در هنر و هم در تکنولوژی تحقق می‌یابد و لذا این امر را تعبیر به تحقق حقیقت می‌کند. اما تحقق حقیقت به چه معناست؟ تحقق حقیقت نزد او قیام در فتوح و جلوهٔ وجود و مهیا بودن برای دیدار آن جلوه و بالاخره ابقا و صیانت آن است. به بیان دیگر، لقای ما با اشیا در ساحت ناپوشیدگی و جلوه و ظهور است. در واقع، عالم ما بین فتوح و آشکارشدگی، آنچه در ظهور آمده و آنچه که به ظهور نیامده و مخفی مانده است، قرار دارد. منزلگه حقیقی آدمی در فتوح وجود است، در پرتو روشنایی است که از جلوهٔ وجود تابیدن گرفته و بخشی هرچند ناچیز از تاریک‌خانهٔ عدم را منور ساخته است. آدمی در مقام ذات در عالم است؛ در عالم بودن همانا ساختار اگزیستانس انسان است. انسان صرفاً از آن جهت که اگزیستانس دارد، یعنی مقام و منزلگه او در حقیقت وجود است، در عالم یعنی در فتوح وجود است (همان، ص ۲۶).

نکتهٔ دیگری که در نسبت میان هنر و تکنولوژی در اندیشهٔ *هایدگر* قابل طرح است، در خطری نهفته است که *هایدگر* در بحث از تکنولوژی مدرن آن را اعلام کرده بود. همان‌گونه که ذیل مبحث تکنولوژی در بالا به آن اشاره شد، در استیلای تعرض تکنولوژی جدید و سرسپردگی به تقدیر از دید *هایدگر* خطری وجود دارد. «در نظر *هایدگر* این تهدید واقعی تکنولوژی جدید است. ... به اعتقاد *هایدگر* هنوز راه امیدی هست. «مقابله‌ای مصمم و قاطع» با ذات تکنولوژی جدید ممکن است؛ زیرا «نیرویی نجات‌بخش» در قلمروی مشابه، اما اصولاً متفاوت با ذات تکنولوژی جدید وجود دارد. *هایدگر* به‌نحو مبهمی می‌گوید: «چنین قلمرویی هنر است» (گات و لوپس، ۱۳۹۱، ج ۱، ص۸۴).

۵. هنر و تکنولوژی از منظر اندیشه دینی

در نگاه دینی علاوه بر توجه به ابعاد زیبایی‌شناختی و عقلانی هنر و فناوری و با حفظ آن ظرایف، عنصر اساسی دیگری مطرح می‌شود که به هنر و صنعت، تعالی و تقدس می‌بخشد و آنها را در خدمت تعالی و تکامل بشر قرار می‌دهد و از آسیب‌هایی که از آن ناحیه

برمی‌خیزد در امان می‌دارد. آن عنصر اساسی، روی آوردن به معنویت و توجه به خداوند در نگاه به هنر و صنعت است. از نگاه دینی تنها صانع حقیقی خداست. ازاین‌رو، یکی از اسماء الهی «الصانع» است. عالم هستی اثر صنع خداست که در قرآن کریم از آن به خلقت تعبیر می‌شود. جهان هستی، آسمان و زمین و آنچه در آن است، مصنوع و مخلوق خداست. این خلقت براساس حق است و باطل در آن راه ندارد؛ چنان‌که در قرآن کریم آمده است: «ما خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَأَجَلٍ مُسَمًّى» (احقاف: ۳)؛ ما آسمان‌ها و زمین و آنچه را بین آنهاست، جز به حق (و برای حکمت و مصلحت خلق) و جز در وقت معین نیافریده‌ایم. چون خداوند حکیم و خیرخواه است. صنعت خداوند و آفرینش جهان هدف متعالی دارد و از روی بازیچه نیست؛ «وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا لَاعِبِينَ» (دخان: ۳۸)؛ و ما آسمان‌ها و زمین و آنچه را بین آنهاست به بازیچه خلق نکردیم.

عین این سخن در باب هنر نیز جاری است. نخستین هنرمند و تنها هنرمند حقیقی خداست و عالم، نمایشگاه آثار هنری اوست. گوهر هنر ابداع و خلاقیت است و خداست که سرچشمه ابداع است و یکی از اسماء او «المبدع» است؛ «بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ» (بقره: ۱۱۷)؛ هستی‌بخش آسمان‌ها و زمین اوست! ابداع آفرینش ابتکاری و بی‌سابقه و بدون تقلید از دیگری است؛ و تنها خداست که چنین شأنی دارد.

هنرمندی و صنعتگری بشر تجلی هنر و صنعت خداست و هنرمند و صنعتگر اصیل در کار هنری خود به خداوند تشبه می‌جوید از این جهت است که هنر معنوی رنگ و بوی الهی پیدا می‌کند و در خدمت تعالی بشر و تقرب او به خدا قرار می‌گیرد. چنین هنر و صنعتی هرگز به تخریب طبیعت و تضعیف ارزش‌های معنوی و اخلاقی منتهی نمی‌شود؛ بلکه در خدمت حفظ ارزش‌ها و زیبایی‌های عالم است. بحرانی که بخشی از هنر و صنعت مادی و سکولار در جهان امروز آفریده، ناشی از قطع ارتباط با منشأ قدسی آن است. برای بهرمندی از برکات و حسنات هنر و صنعت و رهایی از بحران‌های ناشی از هنر و صنعت مادی، راهی جز پایان دادن به این گسست و توجه به ریشه‌های قدسی و ماورائی آن نیست (ر.ک: نصر، ۱۳۹۴؛ جعفری، ۱۳۹۰).

نتیجه‌گیری

آنچه در این پژوهش مورد مطالعه قرار گرفت، تحلیل دو مفهوم هنر و تکنولوژی در راستای رسیدن به نسبت‌هایی نهفته میان این دو حوزه بود و همان‌طور که عنوان شد، علی‌رغم ظاهر کاملاً متفاوت، با بازگشت هرمنوتیکی *هایدگر* به یونان باستان، و نگاه پدیدارشناسانه‌اش به مسائل و دقت بر روی تخنه، کلید مسئله یافته شد و با رابطه‌ای که این دو مقوله با مفهوم التیا (نامستوری و کشف حجاب) دارند، نسبت میان این دو بر ما گشوده شد و این نسبت با تحلیل *هایدگر* از تهدید و خطر ناشی از تکنولوژی و نیروی نجات‌بخش هنر تقویت شد. هنر به‌معنای متعالی آن، نه هنر به تعبیر امروزین.

تدقیق در مفاهیم و بازشناخت آنها با روش پدیدارشناسیِ هرمنوتیک (زندآگاهانه) که *مارتین هایدگر* در اندیشه‌ها و نظام فلسفی خود پیش‌رو نهاده است، با همهٔ سختی‌ها، نتایج چشم‌گیری را به دنبال داشته است. اینکه هنر و تکنولوژی به‌عنوان دو حوزه‌ای که امروزه کاملاً متفاوت هستند، به‌واسطهٔ تدقیق هرمنوتیکی در مفهوم تخنه و برخورد پدیدارشناسانه با آن و نسبت این دو حوزه با حقیقت، نگاهی کلی‌تر به وجود را پیش کشیده است؛ از نتایج این روش است.

پایان سخن اینکه، راه تعالی هنر و صنعت و بهره‌مندی حداکثری از آن در جهت سعادت و کمال بشر و مصونیت از آسیب‌های آن، یافتن ریشه قدسی و ماورائی آن است. توجه به صنع و ابداع الهی و کشف پیوند میان هنر و صنعت انسانی با مبدأ الهی آن، کلید اساسی برای نیل به تعالی و کمال است.

منابع

احمدی، بابک، ۱۳۸۰، ***حقیقت و زیبایی***، تهران، مرکز.

آیدی، دن، ۱۳۸۹، ***تقدم وجودی و تاریخی تکنولوژی بر علم***، ترجمهٔ شاپور اعتماد، چ چهارم، تهران، نشر مرکز.

جعفری، محمدتقی، ۱۳۹۰، ***زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام***، تهران، مؤسسهٔ تدوین و نشر آثار استاد علامه محمدتقی جعفری.

دودانگه، مسعود، ۱۳۹۰، ***تکنولوژی در فلسفهٔ هایدگر***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، قزوین، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی.

ریخته‌گران، محمدرضا، ۱۳۸۹، ***هنر، زیبایی و تفکر***، تهران، ساقی.

ـــــ ، ۱۳۹۲، ***هنر از دیدگاه مارتین هایدگر***، تهران، فرهنگستان هنر.

کوکلمانس، یوزف، ۱۳۸۸، ***هایدگر و هنر***، ترجمهٔ محمدجواد صافیان، تهران، پرسش.

گات، بریس و لوپس، ۱۳۹۱، ***دومینیک مک آیور، دانشنامه زیبایی‌شناسی***، گروه مترجمان، تهران، فرهنگستان هنر.

موسوی‌مهر، سیدمحمدمهدی، ۱۳۸۹، ***تبیین و تحلیل عناصر اصلی فلسفه تکنولوژی هایدگر***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه علامه طباطبائی.

نصر، سیدحسین، ۱۳۹۴، ***هنر و معنویت اسلامی***، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران، حکمت.

هایدگر، مارتین، ۱۳۹۲، ***سرآغاز کار هنری***، ترجمهٔ پرویز ضیاشهابی، تهران، هرمس.

ـــــ ، ۱۳۹۵، ***پرسش از تکنولوژی***، ترجمهٔ شاپور اعتماد، تهران، نشر مرکز.