

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 از یک‌سو، 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 هر یک از مفاهیم هنر و تکنولوژی با آن در دوره یونان باستان و معاصر راهگشا بوده و نسبت میان هنر و تکنولوژی در بر تو 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 به‌مانند 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 فلسفه او گرفتار دوره‌های فراوان شویم و یا اینکه با فرهنگ واژگانی خاص او که به ناچار خلق کرده است، مواجه گردیم. چنان که 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 - عالم - بودن فهمیده شود، اخذ گردد. بخصوص در این هستی‌شناسی بنیادین است که روش زند آگاهانه - پدیدارشناختی - باید به کار گرفته شود. هایدگر در *وجود و زمان* در همان آغاز توضیح می‌دهد که پدیدارشناسی زند آگاهانه را نباید همان پدیدارشناسی استعلایی هوسرل دانست. او به صراحت بر بسط معنای پدیدارشناسی به روش خویش، و رای 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، ص ۱۴۷). 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 فلسفه 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 نکته 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 پایه 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 فلسفه 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.

رساله دکتری با موضوع **تبیین و تحلیل عناصر اصلی فلسفه تکنولوژی هایدگر** (موسوی مهر، 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) به معنای 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 بدین ترتیب، هرمنوتیک از تبیین علی و تفکر مفهومی متمایز می‌شود» (ریخته‌گران، ۱۳۸۹، ج ۱، ص ۷۱). بنابراین هرمنوتیک (زندآگاهی) به معنای 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 به کار رفت. این تعبیر آن گونه که توسط هایدگر در **وجود و زمان** به کار رفت، دیگر به تفسیر اسناد و مدارک و نتایج فعالیت‌های هنرمندانه مربوط نمی‌شود؛ بلکه به وجود خود بشر راجع می‌شود» (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ج ۱، ص ۱۸۸).

پدیدارشناسی هرمنوتیکی روشی است که هایدگر در کتاب **وجود و زمان** در سال ۱۹۲۷ آن را به عنوان 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 پایه آن بنیاد می‌نهد.

کتاب **وجود و زمان** «در حکم گسست هایدگر از پدیدارشناسی

است؛ آن سان که استادش /دموند هوسرل مطرح می‌کرد؛ و هم بنیان پدیدارشناسی هرمنوتیک را پیش می‌کشد، که به منزله آغاز بحث است از آنچه خود هایدگر «هستی‌شناسی بنیادین» می‌خواند. هستی‌شناسی بنیادین به نظر فیلسوف، یگانه جستار فلسفی است که می‌تواند تأویلی درست از هستی ارائه کند» (احمدی، ۱۳۸۰، ج ۱، ص ۵۲۳). «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، به گونه‌ای که دزاین اکنون به نظر می‌رسد آنچه در واقع نیست، باشد. دقیقاً به جهت اینکه وجود دیده نمی‌شود، پدیدارشناسی ضروری است. برای آنکه دزاین خود را مطابق با خودش به عنوان آنچه هست و اینکه چگونه است، آشکار کند؛ باید تسلیم به تحلیل پدیدارشناسانه‌ای شود که در آن باید کوشید وجود دزاین با معاینه دقیق مطرح شود. چنین مطرح کردنی ضرورتاً صورت نوعی تفسیر پیدا می‌کند. به همین دلیل است که پدیدارشناسی ذاتاً زندآگاهانه است» (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ج ۱، ص ۱۸۸).

۲. هنر از منظر هایدگر

۲-۱. سرآغاز و منشأ

«هایدگر در مورد هنر به معنایی که ما می‌شناسیم سخن نگفته است؛ به بیان دیگر، آنچه او گفته در ذیل زیباشناسی (Aesthetic) قرار نمی‌گیرد، بلکه او تفکر زیباشناسانه را مبتنی بر غلبه متافیزیک و دوران متافیزیک می‌داند. هایدگر در رساله 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 حالی که مسئله هنر فقط حس نیست» (ریخته‌گران، ۱۳۹۲، ج ۱، ص ۱۱).

«مقاله سرآغاز کار هنری در شکل فطری‌اش 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

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، ص ۲۰۶).

در این مرحله هایدگر تلاش می‌کند تا به خود 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، مثلاً 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 ناحیه رور (Ruhr) و یا تنه 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، ص ۳).

«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 صرف 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، ص ۲۰۸).

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

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، ص ۱۵۵).

همان‌گونه که از روش هایدگر برمی‌آید، در سرآغاز کار هنری، بحث را با پرسش آغاز می‌کند. پرسش از مبدأ و سرچشمه اثر هنری. چیزی که یونانیان باستان به آن آرچه (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 کار هنری 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 پیوستی 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، ج ۱، ص ۲) پرواضح است که در اینجا بحث به دور افتاده است. دوری که هایدگر خودخواسته آن را ایجاد کرده است. این روش در سرتاسر مقاله 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 تمعناً در این دور قرار بگیریم.

۲-۲. شیء و کار

«به نظر هایدگر یکی از اولین چیزهایی که هرکس وقتی با کارهای هنری مواجه می‌شود، بی‌واسطه درمی‌یابد، آن است که آنها اشیا هستند، اشیایی که نه ساخته طبیعت؛ بلکه ساخته دست آدمی‌اند. با این حال غالب نظریه‌های زیبایی‌شناسی این جنبه کار هنری را به سکوت برقرار می‌کنند. یکی بر آن است که گرچه به واقع، درست است که

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 مکلفی به ذات است؛ درحالی که ابزار این گونه نیست و مکلفی به ذات نیست؛ زیرا غایت ابزار خودش نیست. قاشق را ساخته‌اند که قاشق ساخته باشند؛ ساخته‌اند که با آن غذا بخورند. بنابراین ابزار واسطه است؛ واسطه میان شیء صرف و کار هنری» (همان، ص ۴۷ و ۴۸).

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 ارائه توصیفی شاعرانه از این اثر به جنبه ابزارگونگی کفش‌ها اشاره می‌کند. در تابلوی ون گوگ 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 پیدا کرد. 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 همه 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؛ درحالی که 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 ۴۹ و ۵۰). هایدگر اشاره می‌کند که زن کشاورزی که این کفش‌ها را به پا می‌کند و التفاتی به این کفش‌ها ندارد و بدون توجه

به‌معنای اشیا بی‌جان دست ساخته بشر هستند؛ اما واجد چیزی بیش از آن هستند و به چیزی غیر از جنبه شیئیت آن اشاره دارند. اشیائی هستند که از «غیر» می‌گویند. «اینجاست که هایدگر تعبیر (allo agoreue) را به کار 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، ص ۳۲).

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 شتات)؛ 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 چستی ابزار پردازد.

۲-۳. ابزار بین شیء و کار هنری / از ابزار به سوی 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 thingliness.

بدین ترتیب یک ابزار، نیمه 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.

کفش به ظهور آمد» (ریخته‌گران، ۱۳۹۲، ج ۱، ص ۵۲۵). 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 چستی 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، ص ۲۴۵). 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 حوزه زیبایی سروکار دارد و حقیقت با حوزه منطقی. 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 چستی حقیقت می‌کشاند و پرسش از خود حقیقت را به میان می‌آورد.

۲-۵. 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 «هنر 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 زمانی که هنرمند مدعی داشتن پیشه‌ای مخصوص، جدای از صنعت‌گر 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 پیشه هنرمند چیست و کارهای هنری به چه کار می‌آید، هنوز طرح نشده بود؛ زیرا کارهای هنری و هنر هنوز این چنین به حضور - نیامده بود و هنوز به مسئله تبدیل نشده بود» (همان، ص ۲۵۴ و ۲۵۵).

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

به این کفش‌ها آنها را به‌کار می‌برد؛ این زن کشاورز «همه 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، ص ۲۴۳).

۲-۴. خود را در کار نشانادن حقیقت

«کنون 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 حوزه متعارف است، حوزه متداولات است، حوزه عرف معمولی است، کفش رویه‌ای دارد؛ تختی دارد؛ پروسه ساختی دارد؛ کفش‌گری دارد؛ و یک وجهه اقتصادی هم دارد. اما به ناگاه ما از همه 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

است. در کار نشانیدن 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 تخته (Techne) و رجوع به آن است. نگارنده تعمداً این بحث را در هنر از دیدگاه هایدگر مطرح نکرده و از آنجاکه این مفهوم یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم مورد بحث در فلسفه تکنولوژی هایدگر است، این مفهوم در فلسفه تکنولوژی هایدگر به تفصیل مورد بحث قرار می‌گیرد.

۳. فلسفه تکنولوژی هایدگر

۳-۱. 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 به صورت پراکنده بحث کرده است؛ اما مدون‌ترین مباحث او در حوزه تکنولوژی، رساله پرسش از تکنولوژی است که در سال ۱۹۵۴ منتشر شده است.

مطابق شیوه 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 به مراتب پیچیده‌تر از هواکش است. ساخت یک دستگاه الکترونیک نیز مستلزم گره خوردن فرایندهای گوناگون تولید تکنیکی - صنعتی است. و طبعاً یک کارگاه چوب‌بری در درهای دورافتاده در جنگل سیاه در مقایسه با نیروگاه آبی رودخانه

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 رابطه 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 به آسانی 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 به سوی آسمان، هوای نامرئی را قابل مشاهده می‌گرداند. استحکام شدید کار (هنری) دقیقاً در مقابل توجع امواج قرار گرفته است؛ به نحوی که آرامش تلاطم دریا را نمایان می‌سازد. درختان و سبزه زار، عقاب و گاو، مار و زنجره نیز اول بار آنچنان که 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] به معنای ظهور با فاین استای به معنای ظهور و درخشش، با phas به معنای نور هم ریشه است. جمله اینها به واسطه 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. همه اینها را در یک کلمه خلاصه کنیم: معبد عالمی را می‌گشاید. عالمی را اقامه می‌کند. ... معبد است که عالمی را بر می‌افرازد و به واسطه معبد است که زمین - Wohnem سکونت‌گاه آدمی - 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 به ظهور می‌رسد» (ریخته‌گران، ۱۳۹۲، ج ۱، ص ۵۸). اگر به پرسش بنیادین هایدگر در خصوص هنر بازگردیم که می‌پرسد هنر چیست؟ تا اینجا دیدیم که به زعم او هنر در کار نشانیدن حقیقت

سبب‌شدن، یعنی رسیدن به هدف و کسب نتیجه. علت فاعلی، که فقط یکی از علت‌های چهارگانه است، معیار انواع علیت به‌شمار می‌آید. حتی دامنه این امر به اندازه‌ای گسترش یافته که علت غایی، غایتمندی را دیگر اصلاً علیت محسوب نمی‌کنیم. *causae causae* به فعل *cadere* یعنی افتادن، تعلق دارد و به‌معنای آن چیزی است که سبب می‌شود تا چیزی چنین و چنان از آب درآید. نظریه علل اربعه به/ارسطو بازمی‌گردد. اما هر آنچه متفکران اعصار بعد تحت مفهوم و عنوان «علیت» در قلمرو تفکر یونانی جست‌وجو کرده‌اند، از دید تفکر یونانی و در قلمرو آن، هیچ ارتباطی با کاری کردن یا سبب شدن ندارد. آنچه ما علت می‌نامیم، و رومیان *causa* می‌نامیدند، یونانیان و ایتونیان (*aition*) می‌خواندند؛ یعنی چیزی که چیز دیگری به آن مدیون است. علل اربعه، شکل‌های انحاء مدیون بودن به چیزی [یا مسئول چیزی بودن] هستند، آنجاکه به یکدیگر تعلق دارند» (هایدگر، ۱۳۹۵، ج ۱، ص ۴).

«نقره آن است که جام نقره‌ای از آن ساخته می‌شود و به‌عنوان ماده با هیولای آن شناخته می‌شود. این جام نقره‌ای برای ساخته‌شدن و به ظهور در آمدن و مورد استفاده قرار گرفتن در یک مراسم خاص نیازمند به یک شکل و صورت خاص است که این شکل و صورت، همان علت صوری آن است. اما چیزی مهم‌تر از شکل و صورت، آن قلمرویی است که جام نقره‌ای را به‌عنوان یک شیء مقدس، از ساحت اشیاء دیگر متمایز می‌کند. این قلمرو محدودکننده جام نقره‌ای به‌مثابه یک ظرف مقدس همان علت غائی است که به یونانی «تلوس» خوانده می‌شود. اما این چهارمین علت با علت فاعلی، مسئول ساخته شدن و به ظهور در آمدن مستقیم جام نقره‌ای است. نقره‌ساز که همان علت فاعلی است با تأمل کردن که به یونانی «لگین لوگوس» خوانده می‌شود، مسئول گرد هم آمدن به علت دیگر است» (دودانگه، ۱۳۹۰، ص ۱۰۲). هایدگر معتقد است که امروزه دو تعبیر از مسئول بودن و مدیون بودن وجود دارد؛ یا با رویکرد اخلاقی، به‌عنوان ارتکاب خطا تفسیر می‌شود و یا اینکه آن را بر حسب سبب‌شدن یا اثر گذاشتن تعبیر می‌کنیم. «برای پرهیز از سوءتعبیر مذکور در مورد مسئول بودن و مدیون بودن، تلاش می‌کنیم تا چهار نحوه مسئول بودن را بر حسب آنچه آنها مسئول هستند، روشن کنیم. بنا بر مثال ما، آنها مسئول آماده بودن و دم دست بودن جام نقره‌ای همچون شیئی مقدس هستند. آماده و دم

راین، وسیله‌ای ابتدایی است» (هایدگر، ۱۳۹۵، ج ۱، ص ۲). آنچه به‌عنوان معنای تکنولوژی در ذهن خطور می‌کند، توجه به تکنولوژی به‌منزله ابزار و یکی انگاشتن این دو باهم است. اما او همچنان تأکید می‌کند که تعریف ابزاری و صحیح تکنولوژی هنوز ماهیت آن را برای ما آشکار نمی‌کند.

در تمایزی که هایدگر بین امر انتیک (یا موجودی با امر انتولوژیک (با وجودی) قابل است. تعریف ابزاری از تکنولوژی نقشی انتیک دارد. چون این تعریف «صحیح، ولی جزئی است که با مجموعه‌ای از شروط ذهنی محدود می‌شود». لذا هایدگر برای برقراری رابطه حقیقی با این مسئله پرسش را معکوس می‌کند. بدین قرار که مجموعه شروط آن امکانی که تکنولوژی را ممکن می‌سازند، کدام است؟

هایدگر می‌گوید تکنولوژی صرفاً امری انتیک نیست؛ بلکه امری انتولوژیک است. بنابراین «تکنولوژی در معنای انتولوژیک خود فقط مجموعه‌ای از امور و فعالیت‌ها نیست؛ بلکه وجهی از حقیقت است؛ یا به سخن دیگر میدانی است که امور و فعالیت‌ها می‌توانند در درون آن به‌صورتی که می‌بینیم، ظهور یابند» (آیدی، ۱۳۸۹، ج ۱، ص ۵۱). هایدگر قائل است که «ماهیت امر ابزاری بر علت استوار است. چون هر جا هدفی دنبال شود و وسیله‌ای به‌کار رود؛ هر جا که امر ابزاری حاکم باشد، علت هم حاکم است و بنابراین تحلیل مفهوم علیت می‌تواند راهگشای ما در جهت انکشاف ماهیت امر ابزاری و در نتیجه انکشاف ماهیت تکنولوژی مدرن باشد» (دودانگه، ۱۳۹۰، ص ۱۰۱). برای این کار هایدگر مجدداً مطابق معمول روش خود به یونان باستان رجوع می‌کند. هایدگر می‌گوید: «فلسفه قرن‌هاست تعلیم می‌دهد که علت بر چهار نوع است: ۱) علت مادی (*causa materialis*)؛ یعنی ماده‌ای که از آن، برای مثال، جامی نقره‌ای می‌سازیم؛ ۲) علت صوری (*causa formalis*)؛ یعنی صورت یا شکلی که ماده به آن درمی‌آید؛ ۳) علت غایی (*causa finalis*)، هدف [یا غایت]؛ برای مثال، مناسک قربانی که صورت و ماده جام موردنیاز را تعیین می‌کند؛ ۴) علت فاعلی (*causa efficiens*)، که خود معلول، یعنی جام واقعی ساخته شده را پدید می‌آورد و در این مورد همان نقره‌ساز است. [به این ترتیب]، این که تکنولوژی - به‌عنوان وسیله - چیست، هنگامی مکشوف می‌شود که امر ابزاری را به علل اربعه تأویل کنیم. ... مدت‌هاست که علت را همچون امری سبب شونده (*das Bewirkende*) تصور کرده‌ایم. در اینجا،

مستور است به عدم استتار می‌آورد. فرآوردن فقط وقتی به‌وقوع می‌پیوندد که امری مستور، نامستور شده به‌ظهور 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 به‌التیا و کشف حجاب رسیده‌ایم. اما در واقع این دو کاملاً به‌هم مرتبطند و تکنولوژی یک وسیله‌ی صرف نیست؛ بلکه گونه‌ای انکشاف است و در تعریف ماهیت تکنولوژی قلمرو حقیقت به روی ما گشوده می‌شود.

اکنون هایدگر به کلمه‌ی تکنولوژی می‌پردازد. او می‌گوید «منشأ این کلمه زبان یونانی است. تکنیکون (technikon) عبارت است از امری که به‌تخته تعلق دارد. در مورد معنی این کلمه، دو نکته را باید مورد توجه قرار دهیم: نخست آنکه تخته نه‌تنها نام کار و مهارت صنعتگر است؛ بلکه افزون بر این نامی است برای مهارت‌های فکری و هنرهای زیبا. تخته به فرآوردن تعلق دارد، به پوئیسس. تخته امری شاعرانه (پوتیک) است. نکته دومی که در مورد کلمه تخته باید مورد توجه قرار دهیم، از این هم مهم‌تر است. کلمه تخته از ابتدا تا زمان افلاطون با کلمه اییستمه 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 کلمه‌ی تکنولوژی را با تکیه بر تفکر یونان باستان به میان می‌کشد تا فرضیه‌ی خود را مبنی بر رابطه‌ی مستقیم تکنولوژی با قلمرو حقیقت اثبات کند. او با این تعریف لغوی اطمینان می‌دهد که ماهیت تکنولوژی انکشاف و ظهور حقیقت است.

۲-۳. تکنولوژی جدید / گشتل

هایدگر سپس بحث مهم دیگری را پیش می‌کشد. قیاس تکنولوژی قدیم و جدید. او این سائبه 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

دست بودن (hypokeisthai) حضور یافتن امری حاضر را مشخص می‌کند. این چهار نحوه مسئول بودن، امری را به‌ظهور 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 - ره - 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، ص ۶).

هایدگر می‌گوید که هم‌آوایی این چهار نوع ره‌آوردن امکان می‌دهد تا آنچه حضور ندارد، حضور یابد. آنها باهم تحت نظارت نوعی «آوردن» قرار دارند. سپس با اشاره به رساله‌ی مهمانی افلاطون توضیح می‌دهد هرگونه به - ره - آوردن آنچه از عدم حضور درمی‌گذرد و به‌سوی حضور یافتن پیش می‌رود، نوعی پوئیسس (poiesis) یا فرا آوردن است. هایدگر می‌گوید: «بسیار مهم است که ما فرا آوردن را به‌معنای کاملش درک کنیم و آن را همانند یونانیان استنباط کنیم. فرآوردن یا پوئیسس فقط به تولید دست‌افزاری یا به ظهور آوردن و به تصویر درآوردن هنری و شعری اطلاق نمی‌شود؛ بلکه فویس (physis)؛ یعنی از خود بر آمدن هم، نوعی فرآوردن یا پوئیسس است. در حقیقت، فویس همان پوئیسس به والاترین مفهوم کلمه است؛ زیرا آنچه به اعتبار فویس حضور می‌یابد، خصوصیت شکوفایی را در خود (enheautoi) دارد. خصوصیتی که به نفس فرآوردن تعلق دارد؛ مانند غنچه‌ای که می‌شکند. درحالی‌که فرآورده‌ای است افزاری و هنری. برای مثال، همان جام نقره‌ای، شکوفایی فرآوردن را نه در خود، بلکه در دیگری، در صنعتگر یا هنرمند، دارد. ... اما خود فرآوردن چگونه به‌وقوع 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 فرآوردن هر زمان به‌ظهور می‌آید. فرا آوردن آنچه را

خود به هیچ وجه امری تکنولوژیک نیست. در عوض آنچه به امر تکنولوژیک تعلق دارد، عبارت است از همه آنچه ما به عنوان اجزای ساده هر دستگاه می‌شناسیم، نظیر اهرم، پیستون و... . لیکن خود دستگاه، به علاوه کلیه 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 [در افتادن] که ریشه لفظ Ge - stell است، فقط به معنای 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 پوئیسس امکان می‌دهد تا آنچه حضور می‌یابد، نامستور شود. این تولیدی که [فرآورده را فرامی‌آورد] برای مثال، برپا کردن مجسمه‌ای در صحن یک معبد - 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 این کار 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 مذهبی مؤید آن [،] اصلاح‌پذیر نیست. با وجود این، حقیقت امر آن است که بشر در عصر تکنولوژیک، به نحو چشم‌گیری، به انکشاف فراخوانده شده است» (همان، ص ۱۵ و ۱۶). از نظر هایدگر تعین یافتن چنین انگاره‌ای در علوم جدید که طبیعت را همچون نظامی از اطلاعات که نظم می‌پذیرد و خود را به صورتی آشکار می‌کند که از طریق محاسبه، پیش‌بینی‌پذیر می‌سازد؛ بیش از هر چیز وابسته به این اندیشه دوران مدرن است که علت را دیگر به عنوان «به - رد - آوردن» و یا حتی خصلت علت فاعلی و یا علت صوری نمی‌نگرد؛ بلکه تحلیل علت به گزارشی مبتنی بر تعرض - از منابع ثابت - بدل می‌گردد. بنابراین بنا بر ماهیت تعرضی تکنولوژی جدید، این تکنولوژی جدید است که علوم دقیقه را به کار می‌بندد و این توهم را ایجاد می‌کند که تکنولوژی جدید علوم کاربردی است. درحالی که حقیقت جز این است و این علوم دقیقه هستند که از خصلتی تکنولوژیک برخوردارند» (دودانگه، ۱۳۹۰، ص ۱۱۴).

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 فرآوردن به معنای پوئیسس متحقق نمی‌سازد. انکشاف حاکم در تکنولوژی جدید نوعی تعرض است، تعرضی که طبیعت را در برابر این انتظار بیجا قرار می‌دهد که تأمین‌کننده 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 ۹ و ۱۰).

هایدگر معتقد است که ذات تکنولوژی جدید تعرض‌آمیز است. «تکنولوژی جدید به عنوان انکشافی که انضباط می‌بخشد، صرفاً ساخته و بردان آدمی نیست. به همین دلیل باید آن معارضه‌ای را که آدمی را فرامی‌خواند تا به امر واقع هم منبع ثابت انضباط بخشد؛ به گونه‌ای 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 کلمه گشتل را جسارتی خوانده که در عین حال در دنیای تفکر سابقه نیز داشته است. او با ذکر مثالی انتقادی از افلاطون و نحوه استفاده‌اش از کلمه ایدوس (eidos) می‌پردازد که در زبان روزمره به معنای شکل ظاهری شیء در چشم ماست؛ اما/افلاطون از آن به عنوان ایده (صورت و مثال) یاد می‌کند. هایدگر می‌گوید: در مقایسه با آنچه/افلاطون بر عهده زبان و تفکر می‌گذارد، جسارتش برای استفاده از گشتل تقریباً بی‌ضرر است. او می‌گوید: «گشتل به معنای آن امر گردآورنده تعرض‌آمیزی است که انسان را مخاطب قرار می‌دهد و به معارضه می‌خواند، تا امر واقع را به نحوی منضبط به منزله منبع ثابت منکشف کند. گشتل عبارت است از نحوی انکشاف که بر ماهیت تکنولوژی جدید استیلا دارد و

۳-۳. 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، ص ۱۹). هایدگر پس از بیان مسئله تقدیر، نقطه 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، ص ۲۱۸).

«تقدیر تکنولوژیک امکاناتی را برای آدمی فراهم می‌آورد تا خود را از تسلیم شدن در مقابل تکنولوژی که در واقع همان نگاه خنثا 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 سویی 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 از این‌رو، نتواند دعوت حقیقت مقدم‌تری را تجربه کند (همان، ص ۲۲۲). بنابراین هایدگر قائل است که گشتل مانع استیلائی 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.

۳-۴. 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 سلطه بی‌چون و 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 نظریه 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، ص ۱۲۶). 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، فرآوردن امر حقیقی در امر زیبا نیز تخته خوانده می‌شد و پوئیسس 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 راه گفت‌وگوی تقدیر الهی و تقدیر آدمی را روشن می‌کرد و هنر به‌سادگی تخنه خوانده می‌شد. هنر انکشافی واحد [و در عین حال] چندجنبه بود. هنر متقی، پروموس (promos) بود؛ یعنی استیلائی 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 پوئیسس تعلق داشت. و بالاخره، هنر آن انکشافی بود که بر همه هنرهای زیبا استیلائی کامل داشت و همچنین بر شعر و هر امر شاعرانه‌ای که در خور نام پوئیسس بود (هایدگر، ۱۳۹۵، ج ۱، ص ۲۸ و ۲۹).

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 فلسفه‌های دیگر نتیجه عکس آن حاصل خواهد شد. هایدگر قائل است که تاریخ متافیزیک غربی مسبب این جدایی شده است. کلید این نسبت و قرابت معنایی مفهوم تخته از صافی ذهن هایدگر است. همان تخته‌ای که در اندیشه یونانیان باستان بوده است. اکنون با دقت بیشتری به مفهوم تخته خواهیم پرداخت.

در مطالب فوق‌الذکر عنوان شد مادامی که 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 مادامی که 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 تخته در اندیشه مارتین هایدگر روزنه‌ای دیگر به سوی حقیقت بگشاییم.

اگر به لفظ تکنولوژی (Technology) دقت کنیم، خواهیم یافت که مأخوذ از کلمه تخته (Techne) است. آنچه که ما امروزه هنر می‌خوانیم نیز در یونان باستان تخته خوانده می‌شد. این قرابت ظاهراً متناقض، این سؤال را پیش می‌کشد که چگونه این نسبت و مترادف امکان‌پذیر است؟ برای پاسخ می‌بایست تخته به صورت ریشه‌ای‌تر مورد واکاوی قرار گیرد. «تخته 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 تخته به معنای ساختن یا تولید به‌ماهو نبود؛ بلکه به معنای شناختی بود که انسان را در انجام چنین فعلی راهنمایی می‌کند، و چون ساخت ابزارها و تولید کارهای هنری، هر کدام به روش خاص خود، از لوازم زندگی روزمره بودند، در نتیجه تخته به معنای شناختی بود که این تولیدکنندگان را به نحوی اساسی راهنمایی می‌کرد. پس هنرمند نیز Technites نامیده می‌شد؛ نه به این دلیل که او کار دستی انجام می‌داد؛ بلکه چون فرآوری کارهای هنری نیز همانند تولید ابزارها نوعی استیلائی انسانی است، که شناخت دارد و در میان فویزیس و براساس و پایه آن به پیش می‌رود (کوکلمانس، ۱۳۸۸، ج ۱، ص ۳۵). «دانستن در معنای اصلی لفظ تخته 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 آن خود کنیم (ریخته‌گران، ۱۳۸۹، ج ۱، ص ۲۱). 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 جلوه 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 جلوه وجود تاییدن گرفته و بخشی هرچند ناچیز از تاریک‌خانه عدم را منور ساخته است. آدمی در مقام ذات در عالم است؛ در عالم بودن همانا ساختار اگریستانس انسان است. انسان صرفاً از آن جهت که اگریستانس دارد، یعنی مقام و منزلگه او در حقیقت وجود است، در عالم یعنی در فتوح وجود است (همان، ص ۲۶).

نکته دیگری که در نسبت میان هنر و تکنولوژی در اندیشه 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 استیلائی 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 امید هست. «مقابله‌ای مصمم و قاطع» با ذات تکنولوژی جدید ممکن است؛ زیرا «تیرویی 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، ص ۸۴).

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

بازگشت هرمنوتیکی هایدگر به یونان باستان، و نگاه پدیدارشناسانه‌اش به مسائل و دقت بر روی تخته، 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 امروزی.

تدقیق در مفاهیم و بازشناخت آنها با روش پدیدارشناسی هرمنوتیک (زندآگاهانه) که مارتین هایدگر در اندیشه‌ها و نظام فلسفی خود پیش‌رو نهاده است، با همه سختی‌ها، نتایج چشم‌گیری را به دنبال داشته است. اینکه هنر و تکنولوژی به‌عنوان دو حوزه‌ای که امروزه کاملاً متفاوت هستند، به‌واسطه تدقیق هرمنوتیکی در مفهوم تخته 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*، ترجمه شاپور اعتماد، چ چهارم، تهران، نشر مرکز.
- جعفری، محمدتقی، ۱۳۹۰، *زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام*، تهران، مؤسسه تدوین و نشر آثار استاد علامه محمدتقی جعفری.
- دودانگه، مسعود، ۱۳۹۰، *تکنولوژی در فلسفه هایدگر*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، قزوین، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی.
- ریخته‌گران، محمدرضا، ۱۳۸۹، *هنر، زیبایی و تفکر*، تهران، ساقی.
- _____، ۱۳۹۲، *هنر از دیدگاه مارتین هایدگر*، تهران، فرهنگستان هنر.
- کوکلمانس، یوزف، ۱۳۸۸، *هایدگر و هنر*، ترجمه محمدجواد صافیان، تهران، پرسش.
- گات، بریس و لوپس، ۱۳۹۱، *دومینیک مک‌آیور، دانشنامه زیبایی‌شناسی*، گروه مترجمان، تهران، فرهنگستان هنر.
- موسوی‌مهر، سیدمحمد مهدی، ۱۳۸۹، *تبیین و تحلیل عناصر اصلی فلسفه تکنولوژی هایدگر*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه علامه طباطبائی.
- نصر، سیدحسین، ۱۳۹۴، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران، حکمت.
- هایدگر، مارتین، ۱۳۹۲، *سراغاز کار هنری*، ترجمه پرویز ضیاءشاهی، تهران، هرمس.
- _____، ۱۳۹۵، *پرسش از تکنولوژی*، ترجمه شاپور اعتماد، تهران، نشر مرکز.

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. از این‌رو، 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: «مَا خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَأَجَلٍ مُّسَمًّى» (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)؛ 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 تشبیه 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 بهره‌مندی از برکات و حسنت 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