ISSN: 2980-9614

Rational Explorations
Vol.4, No.2, Autumn 2025

Studying the Relationship between Art, Tools, and Being in Martin Heidegger's Philosophy

Marzieh Sadeghi Rashti[1], Mehdi Monfared[2], Maryam Tayebi Nazari[3]

[1-] Associate Professor of Philosophy and Islamic Theology, Qom University, Qom, Iran.
[2-] Associate Professor of Philosophy, Islamic Philosophy and Theology, Theology, and Islamic Studies, Qom University, Qom, Iran.
[3-] PhD student in Comparative Philosophy, Department of Philosophy and Islamic Theology, Qom, Qom, Iran

https://doi.org/10.71908/rational.2025.1212403

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
19/07/2025

Accepted:
07/09/2025

ABSTRACT

Martin Heidegger, one of the most prominent philosophers of the 20th century, redefined fundamental concepts such as being, time, and language with his phenomenological-hermeneutical approach and had a profound impact on philosophy, art, and theology. Relying on phenomenology, Heidegger considers art not merely an aesthetic production, but an ontological event that makes truth appear in the form of revelation. In his belief, a work of art functions in the dialectic between the world and the earth and enables the preservation of truth. In this process, the artist is an intermediary who allows truth to emerge. Also, by emphasizing the role of the polis as a historical-cultural arena, Heidegger shows that art only finds meaning in the contexteof human interactions. Focusing on Heidegger's important works such as Being and Time, The Beginning of Artistic Work, and The Question of Technology, this article systematically analyzes the relationship between art, tools, and being, and shows that in his thought, art is not simply an aesthetic matter but an ontological project that illuminates the place of man in the contemporary world.

Keywords: *Martin Heidegger; Art; Truth; polis; Dasein; Phenomenology; Ontology.*

Corresponding Author**: **Maryam Tayebi Nazari
Address: PhD student in Comparative Philosophy, Department of Philosophy and Islamic Theology, Qom, Qom, Iran
E-mail: mariamtaiebi70@gmail.com

فصلنامه علمی

کاوش های عقلی

ISSN: 2980-9614

بررسی نسبت هنر، ابزار و هستی در فلسفه مارتین هایدگر

مرضیه صادقی رشتی[۱]، مهدی منفرد[۲]، مریم طیبی نظری[۳]

[۱]- دانشیارفلسفه، گروه فلسفه و کلام اسلامی، دانشگاه قم، قم ایران

[۲]- دانشیار فلسفه، گروه فلسفه و کلام اسلامی، الهیات و معارف اسلامی دانشگاه قم، قم ایران

[۳]- دانشجوی دکتری فلسفه تطبیقی، گروه فلسفه و کلام اسلامی، دانشگاه قم، قم ایران

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۴/۰۴/۲۸

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۶/۱۶

چکیده

چکیده:

مارتین هایدگر، از برجسته‌ترین فیلسوفان قرن بیستم، با رویکرد پدیدارشناختی–**هرمنو** یکی خود، مفاهیم بنیادینی مانند هستی، زمان و زبان را بازتعریف کرده و تأثیر عمیقی بر فلسفه، هنر و الهیات گذاشته است. هایدگر با تکیه بر پدیدارشناسی، هنر را نه صرفاً یک تولید زیبایی‌شناختی، بلکه رویدادی هستی‌شناختی می‌داند که حقیقت را در قالب آشکارگی پدیدار می‌سازد. اثر هنری به باور او در دیالکتیک میان جهان و زمین عمل می‌کند و امکان نگهداشت حقیقت را فراهم می‌آورد. هنرمند در این فرآیند واسطه‌ای است که به حقیقت اجازه ظهور می‌دهد. همچنین، هایدگر با تأکید بر نقش پولیس به عنوان عرصه‌ای تاریخی–نگـی نشان می‌دهد که هنر تنها در بستر تعاملات انسانی معنا می‌یابد. این مقاله، با تمرکز بر آثار مهم هایدگر چون هستی و زمان، سرآغاز کار هنری و پرسش از فناوری، به تحلیل نظام‌مند نسبت هنر، ابزار و هستی پرداخته و نشان می‌دهد که در اندیشه او، هنر نه صرفاً امری زیبایی‌شناختی بلکه پروژه‌ای هستی‌شناختی است که جایگاه انسان در جهان معاصر را روشن می‌سازد.

واژگان کلیدی: مارتین هایدگر؛ هنر؛ حقیقت؛ پولیس؛ دازاین؛ پدیدارشناسی؛ هستی‌شناسی.

*–نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: mariamtaiebi70@gmail.com

۱-مقدمه

پرسش از نسبت میان هنر، ابزار و حقیقت یکی از بنیادی‌ترین مسائل در فلسفه‌ی معاصر است. در سنت متافیزیک غربی، هنر غالباً به مثابه بازنمایی زیبایی یا تقلید از طبیعت فهمیده شده و ابزار نیز به سطح کارکردی و سودمندانه تقلیل یافته است (هایدگر، ۱۹۶۲، ص. ۳۵). چنین رویکردی، هنر را به عرصه‌ای صرفاً زیباشناختی و ابزار را به وسیله‌ای بی‌روح فروکاسته است. اما مارتین هایدگر، با بازاندیشی در پرسش بنیادین از «معنای هستی»، این دو حوزه را در افقی کاملاً متفاوت قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که هر دو در پیوندی ساختاری با حقیقت قرار دارند (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۱۵).

در هستی و زمان (۱۹۲۷)، هایدگر با تحلیل وجودی دازاین، ابزار را نه چیزی صرفاً بیرونی، بلکه بخشی از شبکه‌ی روابطی می‌داند که امکان بودن–در–جهان را شکل می‌دهد. ابزار در تجربه‌ی روزمره در مقام «در دست‌بودن» پدیدار می‌شود و از خلال کارکرد عملی خود، جهانی از معانی را می‌گشاید (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۹۷–۹۸). در آثار میانی، به‌ویژه در سرآغاز کار هنری (۱۹۳۵)، تمرکز او از تحلیل صرف ابزار به سوی هنر منتقل می‌شود و هنر به مثابه رویدادی هستی‌شناختی معرفی می‌گردد که حقیقت در آن آشکار می‌شود (هایدگر، ۱۹۶۲، ص. ۱۶۸; زولکیفلی و همکاران، ۲۰۲۵). در دوره‌ی متأخر نیز، در مواجهه با سلطه‌ی فناوری، هنر به تنها امکان نجات‌بخش برای بازیابی نسبت اصیل انسان با هستی بدل می‌شود (هایدگر، ۱۹۶۲، ص. ۳۴; زولکیفلی و همکاران، ۲۰۲۵).

مسئله‌ی محوری این پژوهش آن است که اگرچه هر یک از این دو مقوله——هنر و ابزار——در آثار هایدگر تحلیل شده‌اند، اما ارتباط ساختاری آن‌ها با یکدیگر و جایگاهشان در فرآیند آشکارگی حقیقت کمتر به صورت نظام‌مند بررسی شده است. بسیاری از پژوهش‌های پیشین فارسی یا صرفاً به شرح دیدگاه هایدگر درباره‌ی هنر پرداخته‌اند (امینی، ۱۳۹۵؛ بلخاری، ۱۳۹۳؛ رشیدیان، ۱۳۹۷)، یا تنها به تحلیل ابزار در چارچوب هستی و زمان بسنده کرده‌اند. در سنت پژوهش غربی نیز، آثاری چون Young (۲۰۰۱) یا Sharr (۲۰۰۷) عمدتاً بر جنبه‌های زیبایی‌شناسی یا معماری اندیشه‌ی هایدگر تمرکز داشته‌اند، بی‌آنکه نسبت درونی هنر و ابزار در افق آشکارگی حقیقت به‌طور مستقل تبیین شود (Young, 2001, ص. ۴۵; Sharr, 2007, ص. ۶۲)

ضرورت این پژوهش افزون بر اهمیت نظری، از شرایط معاصر نیز ناشی می‌شود. جهان امروز با دو بحران اساسی روبه‌روست: از یک سو سلطه‌ی فناوری که همه‌چیز را به ابژه‌ای قابل کنترل و مصرف فرو می‌کاهد، و از سوی دیگر بحران معنا که تجربه‌ی زیسته‌ی انسان را تهی و

بی‌ریشه می‌سازد (هایدگر، ۱۹۶۲، ص. ۲۷). بازاندیشی نسبت هنر و ابزار در اندیشه‌ی هایدگر می‌تواند افق تازه‌ای برای فهم موقعیت انسان و امکان‌های رهایی‌بخش فرهنگ و خلاقیت هنری بگشاید. پرسش اصلی این پژوهش بدین صورت قابل طرح است: چگونه در اندیشه‌ی هایدگر، هنر به عنوان عرصه‌ی آشکارگی حقیقت، نسبت تازه‌ای با ابزار برقرار می‌کند و این نسبت چه پیامی برای فهم جایگاه انسان در جهان معاصر دارد؟

بر این اساس، مقاله‌ی حاضر با رویکرد تحلیلی—توصیفی سه هدف اصلی را دنبال می‌کند: بازخوانی سیر تحول مفهوم هنر در سه دوره‌ی فکری هایدگر (آغازین، میانی و متأخر)، تحلیل نسبت میان هنر و ابزار در پیوند با مفاهیم بنیادین فلسفه‌ی او مانند حقیقت ، جهان و دازاین ، ارزیابی انتقادی ظرفیت‌ها و محدودیت‌های این نگرش برای فلسفه‌ی هنر معاصر و پیامدهای آن در برابر چالش‌های عصر فناوری.

نوآوری این پژوهش در آن است که برخلاف مطالعاتی که یا صرفاً به شرح دیدگاه هایدگر درباره‌ی هنر بسنده کرده‌اند یا به تحلیل ابزار در چارچوب هستی و زمان محدود شده‌اند، این مقاله بر نسبت درونی هنر و ابزار متمرکز می‌شود و نشان می‌دهد که هر دو بخشی از یک پروژه‌ی واحد برای آشکارگی حقیقت هستند. از این رهگذر، پژوهش حاضر می‌کوشد شکاف موجود در ادبیات فارسی و غربی را پر کند و افقی نو برای بازاندیشی نسبت میان فرهنگ، فناوری و هنر در جهان امروز بگشاید.

۲-رویکرد هرمنوتیکی-پدیدارشناختی هایدگر به فهم هنر

رویکرد هایدگر به فهم هنر و ابزار، هرمنوتیکی-پدیدارشناختی است. او با تأکید بر اهمیت تفسیر و تجربه، پدیدارها را از رهگذر تعامل می‌فهمد. هایدگر معتقد است که فهم فرایندی فعال و دیالکتیکی است که در آن، ما همواره در حال تفسیر و بازتفسیر تجربیات خود هستیم. در این رویکرد، پیش‌فرض‌ها و پیش‌دانسته‌ها نقش مهمی دارند، اما هدف آن است که با گشودگی به پدیدارها، امکان فهم نو ایجاد شود. او با تأکید بر اهمیت «حلقه هرمنوتیکی» بیان می‌کند که فهم درست نیازمند درک ارتباط بین جزء و کل است (هایدگر، ۱۹۶۲، ص. ۱۹۴).

دازاین از طریق تفسیر به جهان معنا می‌بخشد. ما بر اساس تجربیات، باورها و ارزش‌های خود جهان را تفسیر می‌کنیم و به آن معنا می‌دهیم. این تفسیر، فرایندی پویا و همواره در حال تغییر است (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۱۹۲). به بیان دیگر، معنا در جهان هایدگری چیزی پیشینی و مستقل نیست، بلکه حاصل تعامل پویای انسان با جهان است. فهم ما از جهان و اشیاء همواره در بافت «بودن-در-جهان» و پیش‌فرض‌های ما شکل می‌گیرد. معنا در همین بافت پدید می‌آید و برای هر فرد می‌تواند بر پایه‌ی عالم خاص او باشد (Young, 2001, ص. ۴۸)

اما آنچه فهمیده می‌شود، خودِ شیء است، نه معنا. معنا چیزی است که در آن، معقولیت شیء آشکار می‌شود. معنا چارچوب صوری آن چیزی را شامل می‌شود که ضرورتاً به آنچه می‌تواند توسط تفهم تفسیری ما تنظیم و تفسیر شود، وابسته است. به بیان دیگر، آنچه در تبیین تفسیری تنسیق می‌شود و از پیش در تفهم اساسی به‌عنوان چیزی که قابلیت تنسیق دارد پیش‌بینی می‌شود، همان چیزی است که هایدگر آن را «معنا» می‌نامد. از نظر او، هر عمل اصیل فهم، متضمن تفسیر است و تفسیر نیز بدون پیش‌فرض‌ها ممکن نیست (هایدگر، ۱۹۶۲، ص. ۱۹۳). هرکسی که بخواهد پدیدار انسان را بفهمد، ناگزیر است: نخست، کلیتی از معنا یا عالمی را که در آن پدیدار می‌تواند به‌عنوان امری معنادار ظهور کند از پیش فرض بگیرد. دوم، نقطه‌نظر خاصی را مفروض بدارد که ثابت است و بر اساس آن پدیدار مورد توجه و تفسیر قرار گیرد. سوم، بکوشد فهم خود را از آن پدیدار با مفاهیمی سامان دهد که یا از خود پدیدار اخذ شده‌اند یا از بیرون بر آن تحمیل شده‌اند. این فرایند نشانگر پیچیدگی لایه‌های درک انسان از جهان و جایگاه او در آن است. فهم نه تنها عمل ادراکی، بلکه فعالیتی تفسیرگرانه و معنابخش است که بر پیش‌فرض‌ها و جهان معنایی زیست ما استوار است (گادامر، ۲۰۰۴، ص. ۲۶۸).

نهایتاً، فهم تفسیری همواره از پیش تصمیم گرفته و مفروض است. نکته‌ی مهم در نظر هایدگر این است که هیچ تفسیری بدون پیش‌فرض وجود ندارد. معنا نزد ما ساخته نمی‌شود، بلکه اشیا ساختار و تنسیق خود را از پیش دارند؛ معنای آن‌ها از «پیش‌نگاه» و «پیش‌مفهوم» دریافت می‌شود (هایدگر، ۱۹۶۲، ص. ۱۹۱).

۳-هستی و زمان - بستری برای فهم هنر و ابزار

«هستی و زمان»، اثر برجسته هایدگر، بنیان‌های فلسفی او را شکل می‌دهد و به عنوان بستری اولیه برای فهم دیدگاه‌هایش در مورد هنر و ابزار عمل می‌کند (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۱۵). بنابراین بازخوانی مفاهیم اصلی مطرح شده در هستی و زمان که نقش مهمی در فهم هنر را دارد خالی از لطف نیست. در این کتاب، هایدگر به بررسی معنای هستی و ارتباط آن با زمان می‌پردازد و مفهوم دازاین را به عنوان موجودی که آگاهی از هستی خود دارد، معرفی می‌کند (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۲۷). دازاین، موجودی است که همواره در جهان-هست و در تعامل با دیگر موجودات است. هایدگر با تحلیل ساختارهای وجودی دازاین، مانند دغدغه، پرتاب‌شدگی و مرگ به فهم عمیق‌تری از ماهیت وجود انسان دست می‌یابد (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۲۳۵-۲۴۰).

«مراد از در جهان بودن یکی از بنیان‌های هستی دازاین است، در-بودن به این اعتبار یکی از اگزیستانسیال‌هاست» (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۷۸).

جهان در هایدگر چیزی فراتر از یک ظرف است. برای هایدگر، «جهان» صرفاً یک مکان یا ظرفی نیست که موجودات (از جمله دازاین) در آن قرار دارند. جهان برای او یک افق معنا است، یک شبکه پیچیده از روابط و امکانات که هستی دازاین را ممکن می‌سازد (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۹۲-۹۱). به عبارت دیگر، جهان، زمینه‌ای است که دازاین در آن «هستن» و معنا پیدا می‌کند. اصطلاح کلیدی «جهان هست» هایدگر، به این معناست که دازاین (انسان) نمی‌تواند از جهان جدا شود. هستی-در-جهان یک حالت وجودی است که نشان می‌دهد دازاین همیشه درگیر جهان است، با آن تعامل دارد و از طریق آن معنا پیدا می‌کند (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۷۹). این «درگیری» فقط فیزیکی نیست، بلکه وجودی و معنایی است. جهان، خانه دازاین است و دازاین بدون جهان، معنایی ندارد.

به عبارت دیگر، در فلسفه هایدگر، جهان یک مفهوم بسیار مهم و پیچیده است که با هستی و زمان دازاین ارتباط تنگاتنگی دارد. جهان، بستری است که دازاین در آن زندگی می‌کند، معنا پیدا می‌کند و با امکانات و محدودیت‌های خود روبرو می‌شود (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۹۲). هنر و ابزار، نقش مهمی در آشکارسازی هستی و ارتباط دازاین با جهان دارند، اما باید با احتیاط و تفکر از آنها استفاده کرد تا از فراموشی هستی جلوگیری شود (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۹۷-۹۸).

هستی-در-جهان عبارت است از انجذاب فراگردبینانه و فارغ از مضمون‌سازی در ارجاعاتی که برای تودستی‌بودن کلیتی ابزاری در حکم بنیان و مقومند. پردازش به آنگونه‌ای که هست هماره پیشاپیش در گونه‌ای انس و آشنایی با جهان بنیان دارد» (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۱۲۳).

در همین راستا می‌توان ارتباط مفهوم جهان با مفاهیم کلیدی هستی و زمان را اینگونه توضیح داد:

دغدغه: دازاین به دلیل آگاهی از هستی خود، همیشه نگران و دغدغه‌مند است. این دغدغه نه تنها مربوط به بقا، بلکه مربوط به معنای زندگی و جایگاه دازاین در جهان است. جهان، بستر این دغدغه‌هاست و دغدغه‌های دازاین، جهان را شکل می‌دهند (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۲۳۵).

پرتاب‌شدگی: دازاین به طور ناگهانی و بدون انتخاب، "به جهان پرتاب شده" است. این پرتاب‌شدگی به این معناست که ما نمی‌توانیم انتخاب کنیم که به دنیا بیاییم یا در چه شرایطی زندگی کنیم. جهان، "زمین بازی" است که دازاین بدون آمادگی قبلی وارد آن می‌شود (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۱۷۴).

مرگ: آگاهی از مرگ، یکی از ویژگی‌های اصلی دازاین است. مرگ، محدودیت نهایی هستی دازاین است و باعث می‌شود که دازاین به طور جدی‌تری به معنای زندگی خود فکر کند. جهان،

مکانی است که دازاین در آن به سوی مرگ حرکت می‌کند و آگاهی از این مرگ، به زندگی دازاین معنا می‌بخشد (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۲۷۹).

زمان: همانطور که در متن اصلی اشاره شد، هایدگر زمان را به عنوان یک خط مستقیم نمی‌بیند، بلکه به عنوان "افقی از امکانات" می‌بیند که دازاین در آن زندگی می‌کند. جهان، صحنه‌ای است که این امکانات در آن ظاهر می‌شوند و دازاین با انتخاب این امکانات، آینده خود را شکل می‌دهد (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۳۷۷).

فهم هایدگر از زمان نیز در درک دیدگاه‌هایش در مورد هنر و ابزار حائز اهمیت است. او زمان را نه به عنوان یک خط مستقیم و پیوسته، بلکه به عنوان افقی از امکانات می‌بیند که Dasein در آن زندگی می‌کند. هنر و ابزار، به عنوان پدیدارهایی که در زمان وجود دارند، به انسان کمک می‌کنند تا با زمان و هستی خود ارتباط برقرار کند (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۳۷۸).

افق معنا: جهان یک افق معناست، یعنی مجموعه‌ای از معانی، ارزش‌ها، و تفسیرها که دازاین در آن زندگی می‌کند و از طریق آن، جهان را تجربه می‌کند. این افق معنا، توسط فرهنگ، زبان، تاریخ و تجربیات فردی دازاین شکل می‌گیرد (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۹۲).

شبکه روابط: جهان یک شبکه پیچیده از روابط بین موجودات مختلف (انسان‌ها، اشیاء، و غیره) است. این روابط، نه تنها فیزیکی، بلکه معنایی و وجودی هستند. به عنوان مثال، رابطه من با یک کتاب، فقط یک رابطه فیزیکی نیست (من کتاب را در دست می‌گیرم)، بلکه یک رابطه معنایی است (من از کتاب یاد می‌گیرم و با ایده‌های آن درگیر می‌شوم) (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۱۲۰).

شرط امکان: جهان، شرط امکان هستی دازاین است. یعنی، دازاین نمی‌تواند بدون جهان وجود داشته باشد. دازاین همیشه در جهان است ("هستی-در-جهان") و از طریق جهان، خودش را تعریف می‌کند (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۷۹).

به عبارت دیگر، جهان، زمینه هستی دازاین است. بدون این زمینه، دازاین نمی‌تواند وجود داشته باشد و معنا پیدا کند. این دیدگاه هایدگر، با دیدگاه‌های سنتی فلسفه که جهان را به عنوان یک شیء بیرونی و مستقل از انسان در نظر می‌گیرند، تفاوت اساسی دارد. هایدگر تاکید می‌کند که جهان، همیشه برای ما وجود دارد و از طریق تجربه ما از آن، معنا پیدا می‌کند (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۹۲).

٤-ابزار و نقش آن‌ها در پیوند انسان با جهان

هایدگر در تحلیل خود از ابزار، بر نقش آن‌ها در پیوند انسان با جهان تأکید می‌کند. او ابزار را صرفاً اشیایی برای رفع نیازهای مادی نمی‌بیند، بلکه آن‌ها را عناصری می‌داند که به انسان

کمک می‌کنند تا با جهان پیرامون خود ارتباط برقرار کند و در آن سکونت یابد (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۹۷). هایدگر با معرفی مفهوم «در دست‌بودن» ، بیان می‌کند که ابزارها در هنگام استفاده، به بخشی از وجود ما تبدیل می‌شوند و به ما امکان می‌دهند تا به طور مؤثرتری با جهان درگیر شویم (هایدگر، ۱۹۶۲، ص. ۹۸). او معتقد است که درک درست از ابزار، نیازمند توجه به نقش آن‌ها در زندگی روزمره و ارتباط آن‌ها با سایر ابزارها و فعالیت‌ها است (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۹۹). هایدگر با تحلیل نقاشی کفش‌های دهقانی اثر ون‌گوگ، نشان می‌دهد که چگونه هنر می‌تواند ذات ابزارها را آشکار کند و ما را به تفکر در مورد ارتباط انسان با زمین و کار وادارد (هایدگر، ۱۹۷۱، ص. ۳۳).

درک ما از ابزار و کارایی آن‌ها به تجربه‌های عملی و ارتباطات عمیق‌تری که با آن‌ها داریم، وابسته است. در واقع، ابزارها نه تنها به‌عنوان وسایل کار، بلکه به‌عنوان عناصر کلیدی در ارتباط ما با زمین و دنیای اطرافمان عمل می‌کنند (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۹۸). این ارتباط عمیق و غیرمستقیم با زمین، به ما کمک می‌کند تا به درک بهتری از وجود و هویت خود دست یابیم.

هایدگر در کتاب هستی و زمان تحلیل و توصیفی مفصل از ابزار و ارتباط آن با عالم ارائه می‌دهد. او این تحلیل را به عنوان پیش‌فرض خود قرار داده و نتایجی را بر آن بار می‌کند (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۹۵-۹۷). در این کتاب، تفسیر و تحلیل ابزار به منظور توضیح و تبیین هستی‌شناسی-اگزیستانسیالیستی مفهوم عالم ارائه شده است. وی به دو ویژگی مهم ابزار اشاره می‌کند: نخست، ابزار به طور جداگانه فهمیده نمی‌شود و به طور ذاتی باید «با-برای» مشخص شود. به عبارتی، ابزار بودن یک شیء به دلیل تعلق آن به ابزارهای دیگر و تشکیل یک تمامیت با آن‌ها است (هایدگر، ۱۹۶۲، ص. ۹۷). دوم، ماهیت ابزار به‌عنوان یک ابژه قابل درک نیست. ابزار دارای ویژگی در دست‌بودن است، به این معنا که در کاربرد آن، توجه به وجه «برای» بودن که مقوم وجود آن است، جلب می‌شود (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۹۸). اساساً، ارتباط انسان با ابزار از طریق به‌کارگیری آن‌ها صورت می‌گیرد.

یکی از نکات مهمی که هایدگر در اینجا مطرح می‌کند، این است که درک آشکار ابزار برای انسان به‌سادگی و وضوح صورت نمی‌گیرد. آدمی در درجه اول به کار مشغول است و این کار است که به ابزار اجازه می‌دهد ویژگی «با-برای» خاص آن‌ها بهترین وجه خود را آشکار کند (هایدگر، ۱۹۶۲، ص. ۹۹). در فرآیند کار، نه تنها ویژگی‌های ذاتی ابزار کشف می‌شود، بلکه انسان با رجوع به مواد اولیه نیز آن‌ها را درک می‌کند؛ به طوری که اشخاص دیگری نیز در این روند وجود دارند (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۱۰۰).

آدمی با استفاده از ابزار، عالمی خاص بر او ظهور می‌کند، چراکه ساختار وجود آنچه به‌عنوان ابزار شناخته می‌شود، از طریق ارجاع‌ها و نسبت‌ها مشخص می‌شود (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۹۷). هایدگر سعی دارد نشان دهد که چگونه یک قطعه ابزار در وجود خود به‌عنوان ابزار آشکار می‌شود یا به عنوان یک ابزار نامستور می‌شود. به عبارت بهتر، چگونه یک ابزار نامستور به نمایش درمی‌آید. وجود ابزار در کارایی آن مشاهده می‌شود و هرچه کارایی پایین‌تر باشد، شیء بودن یک شیء اصیل‌تر احساس می‌شود. این کارایی متعلق به یک جهان است؛ از این رو، بودن ابزار به مانوس‌بودن با همان جهان مرتبط است (هایدگر، ۱۹۶۲، ص. ۹۸). بنابراین، در هر ابزاری، مجموعه‌ای از مناسبات وجود دارد که به یک جهان زندگی مربوط می‌شود.

هایدگر در کتاب سرآغاز کار هنری این ارتباط را با استفاده از تمثیل کفش کشاورز توضیح می‌دهد:

«ما برای نمونه یک تکه ابزار معمولی، یک جفت کفش کشاورز را انتخاب می‌کنیم. برای این منظور نقاشی مشهوری را از ون‌گوگ که چنین کفش‌هایی را چندین بار ترسیم کرده است انتخاب می‌کنیم. اما چه چیز را باید دید» (هایدگر، ۱۹۷۱، ص. ۳۳).

هایدگر ادامه می‌دهد که ماده و صورت کفش به کاربرد آن وابسته است و ابزار بودن یک وسیله به کارایی و قابلیت استفاده آن مربوط می‌شود. اما منظور از این قابلیت چیست؟ آیا نباید به طور مستقیم به کارایی و استفاده عملی ابزار بپردازیم؟ زن کشاورز در مزرعه کفش‌هایش را می‌پوشد و تنها در این مکان است که وجود واقعی آن‌ها احساس می‌شود. آنچه آن‌ها به واقع هستند و ویژگی‌هایشان در حین کار یا حتی در زمان نگاه کردن به آن‌ها، برای زن کشاورز کمتر حائز اهمیت است. او با این کفش‌ها راه می‌رود و کار می‌کند و بنابراین، کفش‌ها به‌طور عملی مورد استفاده قرار می‌گیرند و به او خدمت می‌کنند (هایدگر، ۱۹۷۱، ص. ۳۴). بنابراین، فهم ابزار بودن ابزار تنها از طریق به‌کارگیری آن‌ها به دست می‌آید.

این توصیف نشان می‌دهد که درک ما از ابزار و کارایی آن‌ها ارتباط مستقیمی با نحوه استفاده و کاربردشان دارد. در واقع، ابزار تنها زمانی به عنوان ابزار معرفی می‌شود که در عمل و در یک زمینه خاص به کار رود (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۹۸). هایدگر بر اهمیت توجه به کاربرد عملی ابزار تأکید می‌کند و اشاره می‌کند که درک عمیق‌تری از ابزار بودن آن‌ها تنها از طریق تجربه و استفاده واقعی شکل می‌گیرد. (Zulkifli, Luthfi, & Mulyono, 2025, p. 14).

به عبارت دیگر، درک ما از ابزار و کارایی آن‌ها در ارتباط با تجربیات روزمره و عملی ما است. زن کشاورز در حین کار کمتر به کفش‌هایش فکر می‌کند، زیرا آن‌ها بخشی از فعالیت‌های روزمره‌اش شده‌اند. این موضوع نشان می‌دهد که ابزارها در زندگی روزمره ما به‌طور طبیعی و بدون نیاز به تفکر عمیق استفاده می‌شوند و این خود به فهم ما از وجود و کارایی آن‌ها کمک

می‌کند (هایدگر، ۱۹۷۱، ص. ۳۴). در نهایت، هایدگر به ما یادآوری می‌کند که برای درک بهتر ابزار و کارایی آن‌ها، باید به تجربیات عملی و کاربردی توجه کنیم و از این طریق به درک عمیق‌تری از ابزار بودن آن‌ها برسیم.

نباید فراموش کرد که هایدگر بر کار کفش تأکید می‌کند، نه بر نوع خاصی از آن. آنچه در اینجا توصیف شده، نقاشی ون‌گوگ نیست، بلکه کفش‌های زن کشاورز در کاربرد واقعی آن‌هاست؛ یعنی کفش‌هایی که هایدگر به عنوان مثال خود برگزیده است (هایدگر، ۱۹۷۱، ص. ۳۳).

نکته بعدی آن است که از منظر پدیدارشناس توصیف‌گر، ایجاد تمایزی بین وصفی از کفش‌هایی که به‌طور بی‌واسطه در اینجا و اکنون در واقعیت جسمانی آن‌ها دیده می‌شوند و وصفی که قبلاً با آن آشنایی داشته‌ایم، اهمیت دارد. از لحاظ پدیدارشناس، تمایزی وجود دارد بین توصیف کفش‌ها و عرضه آنچه که توسط یک عکس تسهیل شده است، و همچنین توصیف کفش‌ها که توسط یک کار هنری تسهیل شده است (هایدگر، ۱۹۷۱، ص. ۳۵).

این تمایز به ما کمک می‌کند تا درک بهتری از وجود و کارایی ابزارها پیدا کنیم. در واقع، درک ما از یک شیء یا ابزار به نوعی به زمینه و شرایطی که در آن قرار دارد وابسته است. توصیف‌های مختلف می‌توانند ابعاد متفاوتی از یک شیء را نمایان کنند و این خود به غنای فهم ما از آن شیء می‌افزاید (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۹۹).

هایدگر با این تأکید بر تمایزات، ما را به تفکر عمیق‌تری درباره رابطه‌مان با ابزارها و اشیاء دعوت می‌کند و به ما یادآوری می‌کند که درک ما از آن‌ها تنها به مشاهده سطحی محدود نمی‌شود، بلکه نیازمند تأمل و بررسی عمیق‌تری است. این توصیف‌ها به ما یادآوری می‌کنند که درک عمیق‌تری از ابزار و کارایی آن‌ها تنها از طریق تجربه و ارتباطات عمیق‌تری که با آن‌ها داریم، به دست می‌آید (هایدگر، ۱۹۶۲، ص. ۹۸). هایدگر معتقد است آنچه فهم کامل‌تری را از اشیاء ارائه می‌دهد، هنر است، چراکه در اثر هنری با به تصویر کشیده شدن اشیاء، ابزار در دل روابط و شبکه نسبتی خودشان، جهان آن اشیاء را بازنمایی می‌کند (هایدگر، ۱۹۷۱، ص. ۳۶; زولکیفلی و همکاران، ۲۰۲۵).

۵-نسبت هنر و ابزار در اندیشه‌ی هایدگر

هایدگر در تحلیل ابزار نشان می‌دهد که ماهیت آن تنها در کارکرد روزمره و «در دست‌بودن» آشکار می‌شود. اما همین آشکارگی محدود است، زیرا ابزار غالباً در دل کار روزمره پنهان می‌ماند و به‌سادگی مورد تأمل قرار نمی‌گیرد. اینجاست که نقش هنر برجسته می‌شود: هنر می‌تواند آنچه در تجربه‌ی روزمره‌ی ابزاری پوشیده می‌ماند را بر صحنه بیاورد. مثال کفش‌های دهقانی ون‌گوگ دقیقاً در همین راستاست؛ در حالی‌که کفش برای کشاورز در زندگی روزمره صرفاً ابزار

کار است، اثر هنری می‌تواند حقیقت نهفته در این ابزار ـ یعنی پیوند آن با زمین، رنج، کار و زیست انسانی ـ را آشکار کند (Heidegger, 1962, p. 97; Ryynänen & Kummala, 2023, p. 5).

از این منظر، ابزار و هنر دو شیوه‌ی متفاوت اما مکمل برای ارتباط انسان با جهان‌اند: ابزار از خلال کارکرد عملی جهان را در دسترس می‌سازد و امکان زیست روزمره را فراهم می‌آورد؛ هنر اما، با بازنمایی و به تصویر کشیدن ابزار و مناسبات آن، حقیقت عمیق‌تری را آشکار می‌سازد که در تجربه‌ی روزمره پنهان مانده است. به بیان دیگر، اگر ابزار زمینه‌ی بودن–در–جهان را شکل می‌دهد، هنر امکان می‌دهد که این زمینه از سطح کارکرد فراتر رود و به سطح حقیقت ارتقا یابد (Ryynänen & Kummala, 2023, p. 7; Heidegger, 1962, p. 103).

نسبت هنر و ابزار در اندیشه‌ی هایدگر نسبتی تقابلی صرف نیست، بلکه رابطه‌ای دیالکتیکی است: ابزار بستر ظهور جهان روزمره است و هنر امکانی برای گذر از روزمرگی و آشکارگی حقیقت در همان بستر. به همین دلیل، هر دو برای فهم موقعیت انسان در جهان ضروری‌اند؛ ابزار او را در جهان جای می‌دهد و هنر او را به پرسش از حقیقت جهان فرامی‌خواند (Adiwijaya, 2018, p. 1600; Zulkifli et al., 2025, p. 12).

٦–هنر به مثابه آشکارگی حقیقت

در دیدگاه هایدگر، هنر صرفاً یک فعالیت زیبایی‌شناختی یا یک بازنمایی از واقعیت نیست، بلکه فرایندی است که در آن حقیقت آشکار می‌شود. هایدگر با تأکید بر مفهوم (ناپوشیدگی)، هنر را فرایندی می‌داند که پرده از رازهای هستی برمی‌دارد و امکان دیدن حقیقت را فراهم می‌کند. او معتقد است که هنرمند نه تنها خالق اثر هنری، بلکه واسطه‌ای است که به حقیقت اجازه‌ی ظهور می‌دهد (Heidegger, 1962, p. 125).

هایدگر تأکید می‌کند که اثر هنری یک چیز است، اما چیزی که چیز دیگری بدان ملحق شده است. به عبارت دیگر، اثر هنری صرفاً یک شیء نیست، بلکه حامل معنایی است که آن را فراتر از یک شیء معمولی قرار می‌دهد. این «چیز دیگر» که به اثر هنری ملحق می‌شود، همان «آشکارسازی حقیقت» است. هایدگر در نقد امر میمیسیس و در تمثیل معبد یونانی، این معنا را بسط می‌دهد:

شاید بگویند هنر اگر بازآوری این یا آن موجود جزئی و پیش‌دست نیست، بازآوری ذات کلی چیزهاست. اما این ذات کلی کجاست و چگونه است تا کار هنری با آن مطابقت بتوان داشت؟ یک معبد یونانی، با کدام ذات، کدام چیز مطابقت می‌توان داشت؟ چه کس این دعوی محال

تواند کرد که در کار بنا، تصور کلی (ایده‌ی) معبد نموده می‌آید؟ با این همه در کاری چنین، اگر کار باشد، حقیقت در کار نشانده می‌آید (Heidegger, 1962, p. 130).

این ظهور حقیقت، نمودن چیزی است که معبد یا اثر هنری در خود پنهان کرده است، یعنی خدا. هایدگر در سرآغاز کار هنری این معنا را چنین شرح می‌دهد: معبد یونانی بنایی استوار بر صخره که پیکره‌ی خدا را در خود پنهان دارد (Heidegger, 1962, p. 135).

به واسطه‌ی معبد، خدا در معبد حضور دارد. اما معبد و حریم آن در نامتعین ناپیدا نمی‌رود. معبد، گرداگرد خود، رشته و سلسله نسبت‌هایی را سامان و وحدت می‌دهد که از آن‌ها انسان چهره حوالت خود را، از زایش و مرگ، شکر و شکایت، پیروزی و شکست، پایندگی و فروپاشی، نصیب می‌برد (Heidegger, 1962, p. 137).

هایدگر به عمد این مثال را انتخاب می‌کند. تفسیر او را می‌توان هم‌سخن با آن چیزی دانست که گادامر از آن به «عدم تمایز زیبایی‌شناختی» یاد می‌کند. این معبد نسبت‌هایی را آشکار می‌سازد که مفاهیم بنیادینی چون ولادت، مرگ، رنج، نعمت، عظمت، ذلت و پایداری و در کل تقدیر یک قوم تاریخی در آن‌ها معنا می‌یابد. در این نگرش، اثر هنری نه تنها به عالمی خاص تعلق دارد، بلکه خود نیز شبکه‌ای از روابط و نسبت‌ها را می‌آفریند که عالم آن اثر است. موزه‌ها آثار را از جهانشان جدا می‌کنند، اما اثر هنری در «نسبت‌ها» اثر هنری است.

هایدگر می‌نویسد: «در اثر هنری، حقیقت موجود در اثر نشانده می‌شود» (Heidegger, 1962, p. 142). این بدان معناست که اثر هنری نحوه‌ی ظهور موجودات را آشکار می‌سازد و ما ذیل آن می‌توانیم حقیقت موجود را دریابیم.

رسالت هنر، نشان دادن حقیقت موجودات است؛ یعنی امکان می‌دهد به عمق وجود اشیاء پی ببریم و آن‌ها را در بستر وسیع‌تری از معنا و ارتباطات درک کنیم (Young, 2001, p. 54).

این فرآیند نشان‌دهنده‌ی توانایی هنر در بازنمایی واقعیت و کشف ابعاد پنهان آن است. اثر هنری می‌تواند ما را از توجه صرف به ظاهر اشیاء فراتر برد و به سوی معنای عمیق‌تر و پیوندهای آن‌ها با جهان و زندگی انسانی رهنمون کند (Gadamer, 2004, p. 89).

هایدگر به گشوده شدن موجود از حیث وجود و رخداد حقیقت اشاره می‌کند و می‌گوید: «ذات هنر، حقیقت موجود را نشان می‌دهد» (Heidegger, 1962, p. 150). در این گشودگی، نه سوژه‌ای خاص بلکه یک جهان و شبکه‌ای از مناسبات آشکار می‌شود که موجود را برای ما می‌گشاید.

۷-جهان و زمین دو قطب متضاد در اثر هنری

هایدگر مفهوم «جهان» را به عنوان شبکه‌ای از روابط و معانی تعریف می‌کند که انسان در آن زندگی می‌کند. در مقابل، «زمین» به ماده خام و ناآشکار اشاره دارد که بستری برای جهان فراهم می‌کند (Heidegger, 1971, p. 42). هایدگر معتقد است که اثر هنری، فضایی است که در آن این دو قطب متضاد با یکدیگر روبرو می‌شوند و تعامل بین آن‌ها، حقیقت اثر هنری را آشکار می‌کند (Heidegger, 1971, p. 47; Zulkifli et al., 2025, p. 14). هنر نه تنها جهان را بازتاب می‌دهد، بلکه با ایجاد تنش بین جهان و زمین، امکان دیدن حقیقت را فراهم می‌کند.

به عبارت دیگر، اثر هنری نه تنها محل تجلی حقیقت است، بلکه میدان کارزاری است که در آن، تنش و کشمکش میان دو نیروی متضاد، به پویایی و عمق‌بخشی به مفهوم حقیقت می‌انجامد. در این دیالکتیک، هم زمین و هم جهان به یکدیگر وابسته هستند و هر یک، در پیوند با دیگری، به معنای کاملی دست می‌یابند (Heidegger, 1971, p. 49). حقیقت در این تعامل و تعارض، از دل تضادها و ناهمگونی‌ها متولد می‌شود و به عنوان امری پیچیده و چند وجهی، خود را آشکار می‌سازد.

در کل، زمین همیشه هویت دارد و مأمن امن انسان است. هایدگر معتقد است که عالم شوق ظهور و تجلی دارد، حال آنکه زمین میل به ستر و کفران دارد (Heidegger, 1971, p. 47). اثر هنری عرصه این کشمکش است؛ به‌گونه‌ای که نه کاملاً آشکار است و نه همواره پنهان. ماده هنری تمایل به اخفاء دارد، در حالی که عالم تمایل به آشکارگی دارد. بنابراین، اثر هنری به‌عنوان عرصه‌ای برای این کشمکش بین ظهور و پنهان شدن عمل می‌کند (Heidegger, 1971, p. 48; Zulkifli et al., 2025, p. 14).

در این چارچوب، اثر هنری دیگر صرفاً یک شیء یا پدیده زیبا نیست، بلکه به فضایی هستی‌شناختی بدل می‌گردد که در آن، بنیادهای وجود و حقیقت، به پرسش کشیده می‌شوند و در معرض تامل قرار می‌گیرند (Heidegger, 1971, p. 55).

حقیقت اثر، عبارت است از به اجرا در آوردن همین مبارزه میان عالم و زمین» (Heidegger, 1971, p. 49).

عالم و زمین که از مفاهیم کلیدی کتاب سرآغاز کار هنری است، نقش به سزایی در چگونگی راه برد اثر هنری به فهم حقیقت دارند. اثر هنری از نظر هایدگر، نمایش جهان است و تولید زمین، اثر جهان را نشان می‌دهد، جهان تاریخی را که در خود موقعیت اجتماعی و گروهی را بیان می‌کند (Heidegger, 1971, p. 44). اثر هنری، حقیقت یک دوران تاریخی را

آشکار می‌کند؛ اما از سوی دیگر اثر، شکل‌گیری حقیقت است. خاک خود را می‌سازد، پیکربندی مادی خود را ممکن می‌کند (Heidegger, 1971, p. 46; Zulkifli et al., 2025, p. 14).

اثر هنری، در فرآیندی که هایدگر از آن با عنوان "حد زدن به زمین" یاد می‌کند، موجبات ظهور و تجلی وجود را فراهم می‌آورد. بدین معنا که عنصر مادی اثر، که در ابتدا در هاله‌ای از پوشیدگی و اختفا قرار دارد، به واسطه‌ی فرآیند هنری و خلق اثر، به عرصه‌ی ظهور و پدیداری رهنمون می‌گردد (Heidegger, 1971, p. 46). این اثر هنری، که از بطن و میانه‌ی زمین و مادیت ظهور می‌کند، نه تنها جهانی را به منصه ظهور می‌رساند، بلکه در چرخه‌ای دیالکتیکی، مجدداً به اصل و بنیاد خود، یعنی زمین، باز می‌گردد. این تنازع و کشمکش مداوم میان آشکارگی و اختفا، که در دل اثر هنری جریان دارد، بستری را مهیا می‌سازد که رخداد و آشکارگی حقیقت در آن محقق می‌گردد (Heidegger, 1971, p. 47). به تعبیری دقیق‌تر، اثر هنری با بهره‌گیری از شیء صرف (زمین)، که خود فاقد معنا و هویت مشخصی است، آن را در قالب جهانی که به آن تعلق دارد، نمایان ساخته و در مناسبات و ارتباطات درونی آن قرار می‌دهد.

از این منظر، این اثر هنری است که به شیء هویت می‌بخشد و آن را از مقام شیئیت صرف ارتقا می‌دهد (Heidegger, 1971, p. 48). در این میان، زمین نیز همزمان با آشکارگی در قالب اثر هنری، خود را از ظهور تام و تمام در جهان باز می‌دارد و در پسِ این پرده‌ی اختفا پنهان می‌گردد (Heidegger, 1971, p. 47). این دوگانگی و تضاد بنیادین میان ظهور و پنهان‌شدگی، در نهایت منجر به رخداد و تجلی حقیقت در بستر اثر هنری می‌شود.

۸-تفسیر غیرسوبژکتیو هایدگر از هنر

هایدگر به دنبال تفسیری غیرسوبژکتیویته از عالم و در این مورد خاص از هنر و اثر هنری است. هایدگر اثر هنری را محصول یک رابطه غیر متافیزیکی با عالم می‌داند (Heidegger, 1971, p. 40; Zulkifli et al., 2025, p. 14). هنرمند با قرارگرفتن در یک راه خاص اجازه ظهور موجودات را می‌دهد و این به معنای آن است که هنر و اثر هنری بیشتر از آنکه مدیون نبوغ هنرمند باشد مدیون هموار کردن شرایط برای ظهور موجودات توسط هنرمند است (Heidegger, 1971, p. 41).

اما سوال اصلی در اینجا این است که کار هنری چیست؟ از نظر هایدگر هنرمندانه تولید شده بودن کار را آشکار تنها می‌توان از طریق جریان تولید دریافت (Heidegger, 1971, p. 39). از نظر هایدگر ما معمولا تولید هنری را همچون نوعی فرآوری تصور می‌کنیم، اما فرق

بین فرآوری بین کار هنری و کار صنعتی در چیست؟ (Heidegger, 1971, p. 39; Zulkifli et al., 2025, p. 14).

هایدگر در درسگفتار «درآمدی بر متافیزیک» بیان می‌کند که تخنه به معنای صورتی از شناسایی است (Heidegger, 1959, p. 13). واژه «تخنه» (τέχνη)، که در یونان باستان به هنر اطلاق می‌شد، در اصل به معنای نوعی شناخت و آگاهی است.

واژه «تخنه» ارتباطی تنگاتنگ با فعل «فرآوردن» دارد. در نزد یونانیان، «تخنه» اساساً به معنای آشکار کردن یا ظاهر ساختن چیزی است (Heidegger, 1959, p. 13). بنابراین، «تخنه» یا «فرآوری» را در چارچوب تفکر یونانی باید به عنوان اجازه دادن به چیزی برای ظاهر شدن و آشکار شدن در نظر گرفت. به عبارتی دیگر، «تخنه» فرآیندی است که به واسطه آن، موجودات از حالت نهان و پوشیده به حالت آشکار و نمایان درمی‌آیند (Heidegger, 1959, p. 13). این مفهوم، فراتر از صرف ساختن یا تولید کردن است و بر جنبه‌ی آشکارسازی و پدیدآوری تمرکز دارد.

یونانیان هنر و اثر هنری را «تخنه» (τέχνη) می‌نامیدند زیرا هنر، به طور مستقیم و بی‌واسطه، ظهور و استمرار وجود را در اثر هنری تجلی می‌بخشد (Heidegger, 1971, p. 59). «تخنه» از طریق مبارزه با پنهان‌کاری و ابهامی که پیش‌تر موجودات را در خود فرو برده بود، وجود آن‌ها را آشکار می‌کند (Heidegger, 1959, p. 13). به همین دلیل، «تخنه» درخشش و نمایان شدن وجود در موجودات را امکان‌پذیر می‌سازد و به آن‌ها فرصت می‌دهد تا آن‌گونه که واقعاً هستند، باشند. به عبارتی دیگر، هنر به عنوان «تخنه»، نه تنها چیزی را تولید نمی‌کند، بلکه به موجودات اجازه می‌دهد تا اصالت و ذات خود را به نمایش بگذارند.

بر اساس این تفسیر، اثر هنری یک «کار» است، نه به این دلیل که صرفاً ساخته شده است، بلکه به این دلیل که وجود یک موجود را آشکار می‌کند (Heidegger, 1971, p. 39). در این معنا، «فعل» به معنای «به کار آوردن» است، فرآیندی که در آن حضور، به همان گونه که در نمود ظاهر می‌شود، شروع به درخشش می‌کند و باقی می‌ماند (Heidegger, 1971, p. 40). از طریق کار هنری به عنوان یک کار هنری است که هر چیزی که ظهوری دارد و به عنوان موجود یا حتی ناموجود شناخته می‌شود، تصدیق، قابل دسترس، قابل تبدیل و قابل فهم می‌گردد.

۹-نگاهداشت اثر هنری در فلسفه هایدگر

هایدگر در ادامه مقاله خود به نوعی از کنش معرفتی با نام «نگاهداشت» اثر هنری اشاره می‌کند. هایدگر معتقد است که هنر نه تنها حقیقت را آشکار می‌کند، بلکه این حقیقت نیازمند

«نگاهداشت» توسط انسان‌ها است. نگاهداشت به معنای مشارکت فعال انسان در حفظ و نگهداری حقیقتی است که در اثر هنری آشکار می‌شود (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۶۶). این نگاهداشت، صرفاً یک عمل فیزیکی یا تاریخی نیست، بلکه یک عمل هستی‌شناختی است که در آن انسان به حقیقت اثر هنری پاسخ می‌دهد و آن را در زندگی خود زنده نگه می‌دارد.

او بیان می‌کند که تنها به واسطه چنین نگاه‌داشتی، کار هنری می‌تواند خود را به عنوان چیزی حاضر و متجلی در شیوه کار پیدا کند (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۶۷). به دیگر سخن، در این نگهداری، کار هنری نه تنها به عنوان یک ساخته، بلکه به عنوان یک واقعیت حاضر و موجود در جهان خود را می‌یابد و به این ترتیب، قابلیت آن را پیدا می‌کند که حقیقت را در شکل خود تجلی بخشد.

این نوع نگاه‌داری به معنای دوری از فرایندهای معمول و سنتی در ارزیابی هنر است و به نوعی به هنرمند و مخاطب این امکان را می‌دهد که با حقیقت و پتانسیل‌های کار هنری، به شکل عمیق‌تری ارتباط برقرار کنند (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۶۸). به این ترتیب، هایدگر به یک دوجانبه‌گی در فرایند خلق و تجربه هنری تأکید می‌کند که در آن هم موجودیت اثر و هم وجودی که آن را تجربه می‌کند، در یک گفتمان جدید و عمیق قرار می‌گیرد.

هایدگر باور دارد که هر چه بیشتر اجازه دهیم که کار در گشودگی موجودات پدیدار شود، بیشتر از قلمرو روزمرگی، سقوط و وضعیت نامتصل فراتر خواهیم رفت (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۶۹). در این راستا، او به ویژگی‌های خاص نگاه‌داشت کار به عنوان ایستادن درون گشودگی موجودات اشاره می‌کند؛ ایستادن در این گشودگی نه تنها نوعی معرفت است، بلکه متضمن صورتی از طلب و خواست نیز می‌باشد (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۰).

این معرفت که هایدگر به آن اشاره می‌کند، از آن نوع نیست که فقط مفاهیم و اطلاعات را انباشت کند، بلکه دارای عمق و حساسیت خاصی است. نگاه‌داشت یک کار هنری به معنای اجازه دادن به آن است که درون گشودگی موجودات قرار گیرد و در این ایستادن، نوعی دانش و طلب نهفته است (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۰). این دانش به شکل خاصی از طلب شناخته می‌شود که برعکس، ورود دازاین (وجود انسانی) به نامستوری وجود و قبول آن را به همراه دارد (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۱۹۲). در اینجا، معرفت با دلمشغولی ما با خودمان نسبت دارد و به یک رابطه عمیق درونی اشاره می‌کند.

طلب در این مفهوم، نه یک خواهش بوالهوسانه یا نفسانی، بلکه به معنای رهایی انسان از اسارت در بند موجودات و حرکت به سوی گشایش و حقیقت وجود است (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۱). بنابراین، این طلب به معنای یک تصمیم آگاهانه و استعلایی است که به ظهور ذاتی خویش منجر می‌شود و خود را آزادانه در معرض گشایش موجودات قرار می‌دهد، به‌گونه‌ای که

حقیقت وجود در کار هنری تحقق یافته تجلی یابد. این امر نشان‌دهنده یک حرکت عمیق و مشخص به سوی فهم و تجربه هستی است که در آن انسان می‌تواند با حقیقت عمیق‌تری از وجود خود و موجودات دیگر ارتباط برقرار کند.

هایدگر این دانش و طلب بنیادی را در ارتباط با بودن ما برای یکدیگر، با یکدیگر و در تقرر تاریخی به سمت نامستوری به وجود می‌آورد (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۲). این بدان معنا است که این دانش و طلب متعلق به درک شهودی و عمیق انسان است، نه صرفاً به خبرگی زیبایی‌شناختی که تنها بر جنبه‌های ظاهری و کیفیت‌های کار متمرکز است.

هایدگر در اینجا مطلب مهم دیگری را بیان می‌کند اینکه پولیس یا همان آرمان شهر مدنظر وی، فضایی برای نگاهداشت اثر هنری است (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۵). به دیگر بیان، چه خلق هنر و چه نگاهداشت آن در خلا اتفاق نمی‌افتد. وی معتقد است، پولیس (شهر) صرفاً یک نهاد سیاسی یا اجتماعی نیست، بلکه فضایی هستی‌شناختی است که در آن حقیقت (آلثیا) آشکار می‌شود (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۶). پولیس به عنوان یک ساختار تاریخی–فرهنگی، زمینه‌ساز تعامل انسان‌ها با یکدیگر و با جهان است. این تعاملات، شرایط لازم برای آشکارگی حقیقت را فراهم می‌کنند. هنر، به عنوان یکی از وجوه این آشکارگی، در پولیس شکل می‌گیرد و به عنوان یک رویداد هستی‌شناختی، جهان‌های جدیدی را می‌گشاید.

هایدگر در سرآغاز کار هنری تأکید می‌کند که هنر صرفاً بازتاب زیبایی‌شناختی نیست، بلکه رویدادی است که در آن حقیقت یک جهان خاص آشکار می‌شود (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۵۵). اثر هنری، حقیقتی را که پیش‌تر پنهان بوده، نمایان می‌کند و به این ترتیب، به شکل‌دهی جهان کمک می‌کند. پولیس به عنوان فضایی که در آن این رویدادها رخ می‌دهند، نقش کلیدی در ایجاد هنر دارد، زیرا در این فضا است که انسان‌ها به عنوان موجوداتی تاریخی و فرهنگی، به تعامل با حقیقت می‌پردازند (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۶).

۱۰-نگاهداشت به عنوان رابطه‌ی انسان با هنر و حقیقت

هایدگر مفهوم نگاهداشت را به عنوان یکی از وجوه اساسی رابطه‌ی انسان با هنر مطرح می‌کند. نگاهداشت به معنای مشارکت فعال انسان در حفظ و نگهداری حقیقتی است که در اثر هنری آشکار می‌شود (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۶۶). این نگاهداشت، صرفاً یک عمل فیزیکی یا تاریخی نیست، بلکه یک عمل هستی‌شناختی است که در آن انسان به حقیقت اثر هنری پاسخ می‌دهد و آن را در زندگی خود زنده نگه می‌دارد. پولیس به عنوان یک جامعه‌ی سازمان‌یافته، فضایی است که در آن این نگاهداشت به صورت جمعی انجام می‌شود (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۶). در

این فضا، هنر نه تنها توسط هنرمند خلق می‌شود، بلکه توسط جامعه‌ی شهری نگاهداشته و زنده نگه داشته می‌شود.

هایدگر تأکید می‌کند که هنر و حقیقت، تاریخی هستند و در بستر زمان شکل می‌گیرند (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۷). پولیس نه تنها فضایی برای خلق هنر است، بلکه فضایی برای نگاهداشت و انتقال حقیقت است. در این فضا، هنر به عنوان یک رویداد تاریخی، از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. این انتقال، تنها از طریق نگاهداشت ممکن می‌شود (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۷). نگاهداشت، هنر را به بخشی از تاریخ و هویت یک جامعه تبدیل می‌کند و آن را در طول زمان زنده نگه می‌دارد. پولیس به عنوان یک ساختار تاریخی–فرهنگی، مسئولیت حفظ و انتقال حقیقت‌های آشکارشده در هنر را بر عهده دارد.

نهایتا از منظر هایدگر، پولیس (شهر) به عنوان یک ساختار اجتماعی–فرهنگی و تاریخی، نقش اساسی در ایجاد، نگاهداشت و انتقال هنر و حقیقت دارد (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۶). پولیس فضایی است که در آن حقیقت از طریق هنر آشکار می‌شود و توسط انسان‌ها نگاهداشته می‌شود. این نگاهداشت، هنر را به بخشی از تاریخ و هویت یک جامعه تبدیل می‌کند و آن را در طول زمان زنده نگه می‌دارد. بنابراین، پولیس نه تنها به عنوان یک نهاد سیاسی یا اجتماعی، بلکه به عنوان فضایی هستی‌شناختی، نقش کلیدی در شکل‌دهی به هنر و حقیقت ایفا می‌کند.

این تحلیل ترکیبی نشان می‌دهد که پولیس از منظر هایدگر، هم به عنوان فضای ظهور حقیقت و هم به عنوان فضای نگاهداشت و انتقال هنر، نقش محوری در ایجاد و حفظ هنر دارد (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۷). این دو وجه (آشکارگی و نگاهداشت) در هم تنیده‌اند و پولیس را به عنوان یک ساختار تاریخی–فرهنگی، به عاملی ضروری در فرآیند شکل‌گیری هنر تبدیل می‌کنند.

۱۱-هنر برای هایدگر سیاسی است؟

نقشی که هایدگر برای پولیس در رخداد هنر در نظر می‌گیرد، سوال مهم دیگری را مطرح می‌کند که آیا هنر و سیاست از نظر او دارای ارتباط هستند یا خیر؟ همانطور که اشاره شد، او هنر را نه به عنوان یک شیء زیبایی‌شناختی صرف، بلکه به عنوان یک رویداد هستی‌شناختی در نظر می‌گیرد که حقیقت را آشکار می‌کند (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۵۵). هایدگر به طور صریح هنر را «عمل سیاسی» نمی‌داند، اما از منظر او، هنر و سیاست هر دو به‌گونه‌ای با حقیقت و هستی مرتبط هستند.

همانطور که گذشت، هایدگر در سرآغاز کار هنری هنر را به عنوان رویدادی می‌داند که در آن حقیقت یک جهان خاص آشکار می‌شود (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۵۵). این آشکارگی، صرفاً زیبایی‌شناختی نیست، بلکه هستی‌شناختی است. از این منظر، هنر به عنوان یک عمل سیاسی

مستقیم تلقی نمی‌شود، اما می‌تواند تأثیرات سیاسی غیرمستقیم داشته باشد، زیرا جهان‌های جدیدی را می‌گشاید و نحوه‌ی بودن انسان در جهان را تغییر می‌دهد (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۵۶). از دیگر سو، هایدگر در برخی از آثار خود، به ویژه در دوره‌ی پس از هستی و زمان، به رابطه‌ی هنر و سیاست اشاره می‌کند. برای مثال، در سخنرانی‌های او درباره‌ی نیچه و هولدرلین، هنر به عنوان عاملی در نظر گرفته می‌شود که می‌تواند بنیان‌های فرهنگی و تاریخی یک جامعه را شکل دهد (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۵۸). از این منظر، هنر می‌تواند به طور غیرمستقیم بر سیاست تأثیر بگذارد، زیرا جهان‌بینی یک جامعه را تغییر می‌دهد.

هایدگر مفهوم پولیس (شهر) را به عنوان فضایی می‌داند که در آن حقیقت و هستی آشکار می‌شوند (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۶). پولیس نه تنها یک نهاد سیاسی، بلکه یک ساختار فرهنگی و تاریخی است. در این فضا، هنر می‌تواند به عنوان عاملی در شکل‌دهی به هویت جمعی و حافظه‌ی تاریخی یک جامعه عمل کند (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۷). از این منظر، هنر می‌تواند «ابعاد سیاسی» داشته باشد، زیرا به شکل‌گیری و حفظ هویت یک جامعه کمک می‌کند.

هایدگر مفهوم نگاهداشت را به عنوان مشارکت انسان در حفظ و نگهداری حقیقت مطرح می‌کند (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۶۶). این نگاهداشت می‌تواند ابعاد سیاسی نیز داشته باشد، زیرا حفظ و انتقال حقیقت‌های آشکارشده در هنر، به شکل‌گیری حافظه‌ی جمعی و هویت ملی یک جامعه کمک می‌کند (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۷).

نهایتا می‌توان گفت، هایدگر هنر را به طور مستقیم یک عمل سیاسی نمی‌داند، اما از منظر او، هنر می‌تواند ابعاد سیاسی داشته باشد، زیرا به شکل‌گیری و تغییر جهان‌بینی و هویت جمعی یک جامعه کمک می‌کند (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۵۶). این دیدگاه با توجه به تحقیقات اخیر، هنوز هم در فلسفه‌ی معاصر تأثیرگذار است و می‌تواند به حوزه‌های جدیدی مانند حفاظت از میراث فرهنگی و پایداری محیط زیست گسترش یابد.

۱۲-نقد رویکرد هایدگر به سیاست هنر یا پیامدهای آن در زیبایی‌شناسی معاصر

یکی از مهم‌ترین نقدهایی که به اندیشه‌ی هایدگر درباره‌ی هنر وارد شده، ابهام در نسبت آن با سیاست و اجتماع است. هایدگر در سرآغاز کار هنری و دیگر متون میانی خود، بر نقش هنر در آشکارگی حقیقت و بنیان‌گذاری جهان تاریخی تأکید می‌کند (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۵۵). با این حال، این بنیان‌گذاری همواره در نسبت با یک «پولیس» یا اجتماع تاریخی—فرهنگی فهمیده می‌شود (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۶). از اینجا پرسش مهمی سر بر می‌آورد: آیا می‌توان

هنر در اندیشه‌ی هایدگر را فارغ از نسبت سیاسی آن فهمید، یا بالعکس، خودِ این رویکرد راه را برای نوعی سیاست فرهنگی و حتی ایدئولوژیک هموار می‌کند؟

از منظر انتقادی، باید اذعان کرد که تأکید هایدگر بر «جهان‌گشایی» هنر می‌تواند به دو صورت تفسیر شود: نخست، به مثابه امکانی برای بازاندیشی بنیادین نسبت انسان با هستی؛ دوم، به مثابه خطری برای فروکاستن هنر به ابزار تثبیت یک هویت تاریخی خاص (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۵۶). نمونه‌ی تاریخی گرایش هایدگر به ناسیونال‌سوسیالیسم این نگرانی را تقویت کرده است که هنر، نزد او، بتواند در خدمت یک سیاست یکدست‌ساز و طردکننده قرار گیرد. منتقدانی چون هابرماس (۱۹۸۷) بر این باورند که هایدگر با نادیده گرفتن بعد ارتباطی و عقلانی سیاست، هنر را در معرض تبدیل شدن به ابزار مشروعیت‌بخشی برای یک «روح قومی» قرار می‌دهد؛ روحی که می‌تواند دیگر صداها و تکثرات فرهنگی را خاموش کند.

با این حال، برخی شارحان معاصر از جمله یانگ (۲۰۰۱) و مالپاس (۲۰۲۰) بر آن‌اند که این برداشت بیش از اندازه یک‌سویه است. آنان تأکید می‌کنند که مفهوم «پولیس» در اندیشه‌ی هایدگر لزوماً نهاد سیاسی مدرن نیست، بلکه فضایی هستی‌شناختی است که در آن انسان‌ها با حقیقت مواجه می‌شوند (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۶). در این خوانش، هنر سیاسی نیست به این معنا که ابزاری برای رقابت قدرت باشد، بلکه سیاسی است به این معنا که شیوه‌ی «زیستن مشترک» را در افق حقیقت آشکار می‌سازد (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۷). از این منظر، هنر نه به اسطوره‌سازی قومی، بلکه به امکان گفت‌وگو با حقیقت و بنیان‌گذاری جهانی تازه پیوند می‌خورد. پیامد این دو خوانش در زیبایی‌شناسی معاصر به‌ویژه برجسته است. از یک سو، اندیشه‌ی هایدگر افق تازه‌ای می‌گشاید که در آن هنر صرفاً ابژه‌ی لذت زیباشناختی یا کالا برای مصرف فرهنگی نیست، بلکه نیرویی تاریخی و جهان‌ساز است (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۵۵). این رویکرد با بسیاری از جریان‌های معاصر، از زیبایی‌شناسی پسامدرن گرفته تا نظریه‌های هنر مشارکتی، هم‌سخن است که بر نقش هنر در تغییر افق‌های جمعی و تجربه‌های بین‌الاذهانی تأکید دارند (Nancy, 1991; Rancière, 2004). از سوی دیگر، خطر بنیادگرایانه شدن این نگرش را نباید نادیده گرفت: تأکید بر هنر به‌عنوان «حقیقت یک قوم» می‌تواند به حاشیه‌نشینی صداهای متفاوت، اقلیت‌ها و خلاقیت‌های فردی بینجامد.

از این منظر، دستاورد نوآورانه‌ی هایدگر همچنان معتبر است: هنر می‌تواند بنیان‌گذار جهان‌های تازه باشد (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۵۶). اما این بنیان‌گذاری، در شرایط کنونی، باید نه به سوی «حقیقت یک قوم»، بلکه به سوی «افق‌های چندگانه‌ی حقیقت» هدایت شود. بدین ترتیب، رویکرد انتقادی به هایدگر امکانی فراهم می‌آورد برای بازاندیشی در باب جایگاه هنر در عصر

جهانی‌شده؛ عصری که در آن، هم خطر سلطه‌ی فناوری و هم ضرورت حفظ تنوع فرهنگی، ما را به جستجوی معناهای تازه در هنر فرا می‌خواند.

۱۳-نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نشان داد که در اندیشه‌ی هایدگر، هنر و ابزار دو بعد متمایز اما درهم‌تنیده از تجربه‌ی انسانی هستند. ابزار در افق «در دست‌بودن» (Zuhandenheit) جهان را برای دازاین گشوده و امکان سکونت در آن را فراهم می‌آورد؛ اما هنر، با شکستن این افق روزمره، حقیقتی عمیق‌تر را پدیدار می‌سازد (هایدگر، ۱۳۹۶، ص. ۹۷–۹۸). از این منظر، ابزار شرط امکان بودن–در–جهان است و هنر، لحظه‌ای است که این بودن از سطح کارکردی به سطح هستی‌شناختی ارتقا می‌یابد (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۵۵). این رویکرد، هنر را از محدوده‌ی زیبایی‌شناسی کلاسیک فراتر می‌برد و آن را به پروژه‌ای بنیادین برای تفکر درباره‌ی هستی بدل می‌کند.

با این حال، تحلیل انتقادی نشان داد که رویکرد هایدگر به سیاست هنر و اجتماع، واجد ابهام‌های جدی است. تأکید او بر هنر به‌عنوان بنیان‌گذار «حقیقت یک قوم» از یک سو، فهم ما از ریشه‌های تاریخی–فرهنگی هنر را غنا می‌بخشد؛ اما از سوی دیگر، خطر آن را دارد که هنر به ابزاری برای تثبیت یک هویت تاریخی خاص و طرد تکثر بدل شود (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۵۶). تاریخ گرایش سیاسی هایدگر به ناسیونال‌سوسیالیسم این نگرانی را تشدید کرده است (Habermas, 1987). در برابر این تفسیر، شارحانی چون یانگ (۲۰۰۱) و مالپاس (۲۰۲۰) استدلال کرده‌اند که مفهوم «پولیس» در نزد هایدگر نهاد سیاسی مدرن نیست، بلکه فضایی هستی‌شناختی است که در آن انسان‌ها با حقیقت مواجه می‌شوند (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۶). با این حال، حتی اگر این خوانش پذیرفته شود، همچنان این پرسش باقی می‌ماند که کدام حقیقت، برای چه کسانی، و با چه معیارهایی آشکار می‌شود.

پیامد این مباحث برای زیبایی‌شناسی معاصر بسیار مهم است. از یک سو، اندیشه‌ی هایدگر الهام‌بخش رویکردهایی است که هنر را به‌مثابه کنش تاریخی و جهان‌ساز در نظر می‌گیرند (Nancy, 1991; Rancière, 2004).

این نگاه، راهی برای رهایی از تقلیل هنر به کالا یا سرگرمی صرف فراهم می‌آورد و نشان می‌دهد که هنر می‌تواند افق‌های تازه‌ای برای زندگی جمعی بگشاید. از سوی دیگر، چالش امروزین آن است که چنین رویکردی باید با تکثر فرهنگی، جهانی‌شدن و فناوری‌های نوین سازگار شود. اگر در روزگار هایدگر خطر اصلی «سلطه‌ی فناوری» بود (هایدگر، ۱۳۹۶، ص.

۲۷)، امروز خطر اصلی شاید تبدیل شدن هنر به محتوای مصرفی در شبکه‌های دیجیتال باشد؛ جایی که امکان آشکارگی حقیقت در میان انبوه تصاویر و داده‌ها تهدید می‌شود.

از این رو، ارزش اندیشه‌ی هایدگر نه در پاسخ‌های قطعی، بلکه در پرسش‌هایی است که می‌گشاید. پرسش‌هایی همچون:

آیا در جهان دیجیتال، هنر همچنان می‌تواند نقش «آشکارگی حقیقت» را ایفا کند یا در سطحی از بازنمایی بی‌پایان گرفتار می‌شود؟

چگونه می‌توان مفهوم «پولیس» هایدگری را بازاندیشید تا به جای تثبیت یک هویت بسته، امکان شکل‌گیری اجتماع‌های چندصدایی و باز برای حقیقت را فراهم آورد؟

نسبت هنر و ابزار در عصر فناوری هوش مصنوعی چگونه باید فهمیده شود، وقتی ابزار نه فقط جسمانی، بلکه هوشمند و مستقل از انسان عمل می‌کند؟

بدین‌سان، پژوهش حاضر نشان می‌دهد که اندیشه‌ی هایدگر برای فهم نسبت هنر، ابزار و هستی همچنان حیاتی است، اما اهمیت واقعی آن در گشودن میدان پرسش‌های تازه است: پرسش‌هایی درباره‌ی نقش هنر در برابر سلطه‌ی فناوری، امکان‌های جدید در زیبایی‌شناسی معاصر، و ضرورت اندیشیدن به حقیقت نه در قالبی یکدست، بلکه در افق‌های متکثر و میان‌فرهنگی (هایدگر، ۱۳۸۷، ص. ۷۷).

منابع:

۱- احمدی، بابک. (۱۳۷۴). مدرنیته و اندیشه انتقادی (چاپ دوم). تهران: نشر مرکز.

۲- امینی، عبدالله. (۱۳۹۵). حقیقت و زیبایی با نگاهی به هرمنوتیک فلسفی گادامر (چاپ اول). تهران: انتشارات نقد فرهنگ.

۳- بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۳). در باب نظریه محاکات: نظریه هنر در فلسفه‌ی یونانی (چاپ دوم). تهران: انتشارات هرمس.

۴- هایدگر، مارتین. (۱۳۹۵). هستی و زمان (سیاوش جمادی، مترجم). تهران: انتشارات ققنوس.

۵- همو. (۱۴۰۲). سرآغاز کار هنری (چاپ دهم). تهران: انتشارات هرمس.

۶- همو. (۱۳۹۷). سرچشمهٔ اثر هنری (عبدالکریم رشیدیان، مترجم). تهران: نشر نی.

۷- همو. (۱۳۹۸). درآمدی به متافیزیک (انشاءالله رحمتی، مترجم). تهران: انتشارات سوفیا.

۸- همو. (۱۳۹۸). پرسش از تکنولوژی (شهین اعتماد، مترجم). تهران: نشر مرکز.

9- Adiwijaya, Didi Rukmana. (2018). Techne as technology and techne as art: Heidegger's phenomenological perspective. International Journal of Mechanical Engineering and Technology, 9(11), 1595–1602.
10- Habermas, Jürgen. (1987). The philosophical discourse of modernity: Twelve lectures (Frederick Lawrence, Trans.). Cambridge, MA: MIT Press.
11- Heidegger, Martin. (1962). Being and Time (John Macquarrie & Edward Robinson, Trans.). New York: Harper & Row.
12- Heidegger, Martin. (1971). Poetry, language, thought (Albert Hofstadter, Trans.). New York: Harper & Row.
13- Heidegger, Martin. (1959). An introduction to metaphysics (Ralph Manheim, Trans.). New Haven: Yale University Press.
14- Malpas, Jeff. (2020). Heidegger and the thinking of place: Explorations in the topology of being. Cambridge, MA: MIT Press.
15- Nancy, Jean-Luc. (1991). The inoperative community (Peter Connor, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
16- Rancière, Jacques. (2004). The politics of aesthetics: The distribution of the sensible (Gabriel Rockhill, Trans.). London: Continuum.
17- Ryynänen, Max, & Kummala, Ossi. (2023). Equipment as art, art as equipment: Notes on film, architecture, and Martin Heidegger's philosophy of culture. Contemporary Aesthetics, 21.(۱)
18- Sharr, Adam. (2007). Heidegger for architects. London: Routledge.
19- Young, Julian. (2001). Heidegger's philosophy of art. Cambridge: Cambridge University Press.
20- Zulkifli, Muhammad., Luthfi, Fadli., & Mulyono, Subandi. (2025). Heideggerian approach to the contemporary philosophy of technology and art. Preprints, 2025050206. https://doi.org/10.20944/preprints202505.0206.v1