

خوانشی بر دادائیسیم و سورئالیسم در پرتو نقد هایدگر از

تکنولوژی*

شیرین عالی کلوگانی**

پریسا شادقزوینی***

تاریخ دریافت: ۹۶/۶/۱۳

تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۱۲

چکیده

هنر نیمه نخست قرن بیستم نشان از واکنش جریان‌های هنری همچون دادائیسیم و سورئالیسم نسبت به تکنولوژی‌های مدرن دارد. از سویی، متفکرانی چون هایدگر تکنولوژی را به پرسش می‌گیرند. هایدگر که با نگاه پدیدارشناسانه به تکنولوژی رویکرد طبیعی انسان نسبت به آن را به چالش می‌کشد، اعلام می‌کند که تکنولوژی بر دیگر نسبت‌های وجودی انسان غالب گشته و عالم انسان را به روابط تکنولوژیک تقلیل داده است. اکنون، پرسش اینجاست که چگونه می‌توان خوانشی فلسفی از دادائیسیم و سورئالیسم در پرتو اندیشه‌های هایدگر در باب تکنولوژی ارائه داد. جستار حاضر سعی دارد در راستای اثبات فرضیه خود مبنی بر وجود مولفه‌های مشترک در آراء هایدگر و آثار دو جریان هنری مذکور، خوانش این آثار را از دریچه آراء هایدگر ارائه کند. این پژوهش شکاکیت و بدبینی نسبت به تکنولوژی و احتمال ظهور دیستوپیا را نقطه مشترکی می‌داند که هایدگر را به دادائیسیم و سورئالیسم در حوزه تکنولوژی پیوند می‌زند.

کلید واژه‌ها: تکنولوژی، ماشین، پدیدارشناسی، سورئالیسم، دادائیسیم

*. جستار حاضر برگرفته از رساله دکتری شیرین عالی کلوگانی در رشته پژوهش هنر در دانشکده هنر دانشگاه الزهرا با عنوان «زیباشناسی ماشین در هنر قرن

بیستم با تکیه بر آراء دن آیدی» به راهنمایی دکتر پریسا شادقزوینی و مشاوره با دکتر احمدعلی حیدری است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر دانشگاه الزهرا.

*** دانشیار گروه نقاشی دانشکده هنر دانشگاه الزهرا.

مقدمه

مارتین هایدگر^۱ از برجسته‌ترین فیلسوفان قرن بیستم، با انتشار کتاب وجود و زمان^۲ در سال ۱۹۲۷، به طور رسمی به نشر آراء خویش پرداخت. او در این کتاب پایه‌های اساسی فلسفه خویش را طرح‌ریزی کرد و با استفاده از روش پدیدارشناسی^۳، به رابطه میان انسان و جهان توجه ویژه‌ای نشان داد. او با پشت سر گذاشتن تجربه تلخ جنگ جهانی دوم موضع‌گیری خود در خصوص تکنولوژی را در رساله پرسش از تکنولوژی^۴ مطرح کرد و نسبت به عدم شفافیت رابطه انسان با وجود در دوره‌ای که در آن ماشین‌ها بر انسان تسلط دارند هشدار داد. هایدگر نگاه ابزاری و تک‌بعدی انسان مدرن به جهان را برجسته‌تر از هر زمان دیگری می‌داند و بیان می‌دارد که انسان در پرتو تکنولوژی مدرن، جهان را صرفاً به شکل منبعی لایزال جهت مصرف، ذخیره و بهره‌مندی خود درک می‌کند. این چنین بود که برخی شارحان هایدگر و نظریه‌پردازان تکنولوژی مواضع هایدگر را نسبت به تکنولوژی از مصادیق نگاه دترمینیستی^۵ دیستوپایی^۶ می‌دانند. امری که در آثار برخی هنرمندان آوانگارد با رویکرد ماشینی نیز صادق به نظر می‌رسد.

هنر آوانگارد در اشکال گوناگون خود در دوران مدرن، بازتاب فضای پر تنش قرن بیستم است؛ قری که در اوایل آن تجربه انقلاب روسیه پشت سر گذاشته شد و سپس جنگ جهانی اول و دوم در گرفت. به دنبال واقعیت‌های جنگ و تأثیرات مخرب سلاح‌های نظامی بر زندگی بشر، شمار زیادی از جنبش‌های فرهنگی و هنری نسبت به آینده تکنولوژیکی اظهار نگرانی و از آن انتقاد کردند. نقش پررنگ صنعتی‌سازی و ابداعات تکنولوژیک در وقایع مذکور از دغدغه‌های فکری اندیشمندان و هنرمندان آن زمان بود، به طوری که آن‌ها واکنش‌های صریح نسبت به تکنولوژی و مظاهر آن، از جمله ماشین، نشان دادند و ذهنیت‌شان را نسبت به روند پیشرفت تکنولوژی در آثارشان منعکس ساختند. از این‌رو، موضع‌گیری‌های هنری و خلق آثار ماشینی، خود بازتاب کشمکش بود که میان حامیان و مخالفان تکنولوژی جریان داشت. اکنون این پرسش مطرح

می‌شود که چگونه می‌توان با استفاده از نظریات هایدگر در مورد تکنولوژی، به تحلیل و بررسی جنبش‌های هنری و جریان‌های پرداخت که نسبت به تکنولوژی موضع‌گیری کردند. بنابر فرضیه این پژوهش، توجه به رویکرد همسو میان هایدگر و دو جنبش سورئالیسم و دادائیسم نسبت به تکنولوژی سبب می‌شود تا بتوان آثار ماشینی را مورد خوانشی فلسفی قرار داد. شکاکیت و بدبینی در برابر تغییرات زندگی انسان مدرن در سایه تکنولوژی از ویژگی آثار ماشینی هنرمندان وابسته به این دو جریان است که در پرتو آراء هایدگر کاملاً وضوح می‌یابند؛ همچنین مفاهیمی که از دل نظریات هایدگر بیرون می‌آیند مولفه‌هایی هستند که فرضیات پژوهش را در مورد موضع‌گیری دو جنبش هنری مذکور قوام می‌بخشند. از منظر هایدگر در دوره مدرن، تکنولوژی تبدیل به حجابی بر وجود شده است، از این‌رو رابطه انسان با وجود و دستیابی به آن را مختل می‌سازد و این امر برای انسان مدرن بحران‌ساز است و به نظر می‌رسد این همان آرمانی است که هنرمندان آوانگارد زبان و بیان خود را به آن اختصاص دادند.

لازم به ذکر است که در این زمینه، پژوهش‌هایی صورت گرفته که هرکدام شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با پژوهش حاضر دارند. بیشترین پژوهش انجام شده، حول محور نظریات هایدگر در خصوص تکنولوژی در دو بازه زمانی است. آثاری چون «پرداختی بر فلسفه تکنولوژی هایدگر»^۷، «آشنایی با آراء هایدگر در باب تکنولوژی»^۸، «دستیابی به نسبت آزاد با تکنولوژی از منظر هایدگر»^۹ و «هایدگر و اسپین»^{۱۰} همگی از پژوهش‌هایی هستند که به طور مفصل به هایدگر و اندیشه‌هایش در باب تکنولوژی پرداخته‌اند. گروهی دیگر نیز معطوف بر فلسفه هنر هایدگر بوده و از خلال مباحث آن گذری به نظریات فیلسوف در مورد هستی‌شناسی پدیدارشناسانه و مولفه‌های آن می‌زنند. مقالاتی چون «هنر و هستی‌شناسی نزد هایدگر»^{۱۱} اثر یانا شولتز، «هنر برای اگزستانس»^{۱۲} نوشته پل شوماخر، «هایدگر و دو گونه از هنر»^{۱۳} اثر جان بروینرو «هایدگر، پل کله و منشأ اثر هنری»^{۱۴} نوشته استفان اچ. واتسون از این دست هستند. گروهی دیگر نیز به طور اخص به جنبش‌های هنری

پوشیدگی باقی بماند. «پدیدارشناسی بیشتر برای چیزی به کار می‌رود که معمولاً نهان از دید ماست و یا به شکلی تحریف شده در معرض دید ما قرار گرفته است.» (Moran, 2000: 300) هایدگر عنوان می‌کند که انسان مدرن، از آن‌جا که پوشیدگی و استتار انحاء وجودی در برابرش به حداکثر رسیده، انسانی است بدون عالم، که بحران او ریشه در همین بی‌عالمی‌اش دارد.^{۲۴} بدین‌سان، بی‌عالمی انسان مدرن، گم کردن وجود و دست و پنجه نرم کردن با نیهیلیسم است. از منظر هایدگر نسبت‌هایی که انسان با جهان برقرار می‌کند چونان ابزارهایی هستند جهت رسیدن به وجود.^{۲۵} هایدگر از ابزاری بودن با عبارت توی دستی بودن^{۲۶} یاد می‌کند و مراد از آن چیزی است که انسان با آن زندگی می‌کند و به مفهوم‌سازی در باب آن نمی‌پردازد. (هایدگر، ۱۳۹۵: ۹۶-۹۲) در مقابل آن لفظ فرادستی^{۲۷} قرار دارد که به بررسی خصوصیات و کیفیات چیزها، نظریه‌پردازی و مفهوم‌سازی تعلق دارد و رابطه مستقیم میان انسان و وجود برقرار نمی‌کند. بنابراین هنگام مواجهه با اشیا به مثابه امر توی دستی - به انحاء مختلف^{۲۸} و با برقراری نسبت‌های جدید- بخشی به مجموعه عالم دازاین اضافه می‌شود. اما اگر نسبت فرادستی را در نظر بگیریم؛ نسبتی مستقیم با وجود پدید نمی‌آید. بدین ترتیب وقتی با چیزی ارتباط برقرار می‌کنیم به پدیدار اجازه حضور داده و در این حالت وجود^{۲۹} ظهور می‌کند. از این‌رو جهت حل بحران انسان مدرن نیاز است تا رابطه میان انسان و عالم انس و اصالت بیشتری بیابد و انسان رابطه‌ای جدی و وجودی با عالم برقرار کند و با غلبه بر نیهیلیسم، بحران مدرنیته را پشت سر گذارد. پس از بیان مختصری از پدیدارشناسی و ارائه کلیتی در باب فلسفه وجودی هایدگر، فهم نظریات او در باب تکنولوژی آسان‌تر می‌شود. هایدگر رساله پرسش از تکنولوژی را با سؤال در مورد ماهیت تکنولوژی آغاز می‌کند (هایدگر، ۱۳۹۳: ۴-۱۰) و پس از آن به تحلیل واژه پوئسیس^{۳۰} پرداخته و عنوان می‌کند که پوئسیس به معنای حضور بخشیدن به آن چیزی است که حضور ندارد. «هرگونه به راه آوردن آن‌چه از عدم حضور در می‌گذرد و به سوی حضور یافتن پیش می‌رود، نوعی

توجه دارند؛ آثاری چون «سیاستمداران پنهان: دادائیسیم و رستگاری ادبیات»،^{۱۵} «بلشوئیسیم در هنر: دادا و سیاست»،^{۱۶} «از برتون تا دالی: سرگذشت ناهشیار آفرینی در سورئالیسم»^{۱۷} و «زمانی برای غنودن: ناهشیار آفرینی روانی و کاوش سورئالیستی»^{۱۸} رابطه میان دادائیسیم و سیاست و نگاه روانشناسانه به آثار سورئالیست‌ها بخش غالب پژوهش‌های این دسته هستند. این جستار با کمک گرفتن از مولفه‌های مربوط به هر سه دسته از آثار، گام در جهتی متفاوت از آن‌ها خواهد برداشت. بدین ترتیب، پس از توضیحی بسیار کوتاه از هستی‌شناسی هایدگر که برای فهم بخش‌های بعدی لازم و ضروری است، ابتدا به پدیدارشناسی تکنولوژی هایدگر در پرسش از تکنولوژی پرداخته می‌شود و پس از آن تحلیل آثار جنبش‌های سورئالیسم و دادائیسیم - با تمرکز بر آثار ماشینی - در پرتو آراء هایدگر، به صورت درهم‌تنیده مطرح خواهد شد و سپس رویکرد شکاکانه و بدبینانه دو جنبش مذکور نسبت به ماشین و مولفه‌های آن که در آثار نفوذ پیدا کردند در هنر تبیین می‌شود. بنابراین، این پژوهش که بر هنر ماشینی آوانگاردها به خصوص سورئالیسم و دادائیسیم متمرکز است، نقطه عظیمتش مبتنی بر اندیشه‌های هایدگر بوده و در این راستا به منابع معتبری رجوع خواهد کرد - آثاری چون رساله پرسش از تکنولوژی،^{۱۹} کتاب وجود و زمان^{۲۰} و شاعران به چه کار می‌آیند؟^{۲۱} اثر هایدگر که منابع دست اول محسوب می‌شوند و شروع معتبری چون آثار دن آیدی از جمله رساله هنر و تکنولوژی: فلسفه پدیدارشناختی هایدگر در باب تکنولوژی^{۲۲} - در نهایت می‌کوشد تا تا بر مبنای آن، رویکرد و موضعی که هنر نسبت به عصر ماشین نشان داد را روشن ساخته و به تأمل بر آن‌ها بپردازد.

۱. هایدگر و پرسش از تکنولوژی

مارتین هایدگر که در فلسفه‌اش دغدغه بحران انسان مدرن و ارائه راه حلی برای آن را دارد از روش پدیدارشناسی^{۳۳} جهت ارائه نظریات خود استفاده می‌کند. از منظر هایدگر از آن‌رو پدیدارشناسی لازم می‌آید که ممکن است چیزی پدیدار نشود و در

دیگر «گشتل نحوی است که از طریق آن، امر واقع خود را همچون منبع لایزال منکشف می‌کند» (همان). به عبارتی هایدگر یکی از مسیرهای آشکارگی وجود (الثیا)^{۳۴} را از طریق تکنولوژی و آن را حوزه‌ای از انکشاف وجود می‌داند یعنی تکنولوژی نوعی نسبت است که از طریق آن انسان با وجود رابطه برقرار می‌کند و از طریق این نسبت، جهان را به شیوه‌ای که صرفاً مختص آن است دریافت می‌کند. اما نکته این است که نامستوری در حوزه تکنولوژی برابر دیگر گشودگی‌ها می‌ایستد. در واقع نسبت برقرار کردن در چارچوب تکنولوژیک رویکرد انسان را به جهان تغییر می‌دهد. «هایدگر معتقد است که تکنولوژی مدرن دوره‌ای از بشریت را ارائه می‌کند، همانطور که مذهب، گرایش به سمت قرون وسطی را به همراه دارد. تکنولوژی‌های مدرن اگرچه از اسلاف خود نشأت می‌گیرند اما از صناعت پیشین متفاوتند تا جایی که با جهت‌گیری‌های خود هر چیزی را قاب‌بندی می‌کنند و مهر کلیشه‌ای به آن می‌زنند.» (Blitz, 2014: 75) به عبارتی، تکنولوژی نیز یکی از شیوه‌های برقراری نسبت و عالم داشتن و وجهی از ناپوشیدگی است. اما نسبتی که تکنولوژی مدرن برقرار می‌کند، جهان را صرفاً چونان منبعی نامتناهی از انرژی و منبع ذخائر می‌داند. این امر در اینجا خاتمه نمی‌یابد بلکه تا ماشینی شدن خود انسان پیش می‌رود. «ماشین که روزی چنین فرض می‌شد که بنده ماست اکنون ارباب ما شده است. آدمی با از دست دادن چنین تمایزی خودش به بخشی از فرایندی تبدیل شده است که در آن مورد بهره‌کشی قرار می‌گیرد؛ و مطابق زبان معاصر -خانه هستی مدرنیته- به منبع انسانی تبدیل شده است.» (هایدگر، نقل در یانگ، ۱۳۹۴: ۸۵) بدین ترتیب انسان به ورطه خطرناکی می‌افتد و «[..] در آستانه جایی می‌رسد که خود او هم باید فقط به عنوان منبع ثابت تلقی شود.» (هایدگر، ۱۳۹۳: ۳۱) از این‌روست که هایدگر میان تکنولوژی پیشامدرن و تکنولوژی مدرن تفاوت قائل می‌شود، او می‌گوید: «باید توجه داشت که تکنیک مدرن ابزار نیست و دیگر با ابزار نسبتی ندارد.» (Heidegger, 1967: 7) این امر بدانجا ختم می‌شود که نهایتاً تکنولوژی مدرن ویرانگر و به صورت بالقوه خطرناک جلوه‌گر می‌شود. «از

پوئیسس یا فرا- آوردن است.» (همان: ۱۱) هایدگر پوئیسس را به دو مفهوم دیگر تقسیم می‌کند: فوزیس^{۳۱} و تخنه.^{۳۲} از منظر هایدگر، تخنه نوعی معرفت عملی است که متعلق به هنرمند و صنعتگر است و فوزیس از آن چیزی است که خودبه‌خود به شکوفایی می‌رسد. به عبارتی، فوزیس شکوفایی خودبه‌خودی طبیعت است و پوئیسس به ظهور درآمدن به واسطه انسان. از آن جایی که هایدگر پوئیسس را نوعی انکشاف وجود می‌داند به دنبال آن تخنه را نیز در ساحت انکشاف یا ساحت حقیقت قرار می‌دهد. «تکنولوژی یک نحو انکشاف است. تکنولوژی در قلمرویی حضور می‌یابد که انکشاف و عدم استتار در آن رخ دهد، قلمروی آلیا،^{۳۳} حقیقت، در آن رخ می‌نماید. (همان: ۱۴) اما معتقد است اگرچه تکنولوژی مدرن نیز نوعی انکشاف و ناپوشیدگی هستی است اما این تکنولوژی پیشامدرن است که در حوزه پوئیسس قرار می‌گیرد.^{۳۴} «انکشافی که در تکنولوژی جدید حاکم است، خود را در فراآوردن 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 کند.» (همان: ۱۵) تکنولوژی مدرن در تلاش برای به نظم درآوردن، تعرض و درافتادن با طبیعت است. «انکشافی که بر سراسر تکنولوژی جدید حاکم است، خصلت درافتادن، به معنای تعرض را دارد.» (همان: ۱۷) هایدگر این نحوه حضور جهان در چارچوب تکنولوژی مدرن را با واژه گشتل^{۳۵} توضیح می‌دهد، نحوه‌ای که نه تنها به معارضه با طبیعت پرداخته بلکه نوع فهم انسان را دگرگون ساخته و بر عالم او رسوخ می‌کند. «گشتل به معنای امر گردآورنده تعرض‌آمیزی است که انسان را مخاطب قرار می‌دهد و به معارضه می‌خواند، تا امر واقع را به نحوی منضبط به منزله منبع لایزال منکشف کند. گشتل عبارت است از نحوی انکشاف که بر ماهیت تکنولوژی جدید استیلا دارد.» (همان: ۲۳) همانطور که در بخش مربوط به پدیدارشناسی وجود هایدگر گفته شد، از طرفی ظهور جهان به انحاء مختلف صورت می‌پذیرد، اما از طرفی

آن از جنبه‌های تکنیکی پرداخت. اما تمامی آن‌چه که عصر ماشین را رقم زد تنها در دنیای بیرونی انسان تغییر ایجاد نکرد بلکه سبب تحولات و دگرگونی‌های فکری و درونی نیز شد. «اکتشافات فروید و اینشتین و ابداعات تکنولوژیک عصر ماشین به طور اساسی و بنیادی آگاهی مردم را دچار دگردیسی کرد.» (Hopkins, 2004:1) مشخصاً آن‌چه که عالم انسان را برپا می‌دارد تنها پدیدارهای عینی و بیرونی نیست بلکه به درون او نیز تعلق دارد، بدین ترتیب در کنار عناصر بیرونی تکنولوژیک فرهنگ ماشین نیز ظهور کرد که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم واکنش‌های متضادی را برانگیخت، خصوصاً میان هنرمندان و جنبش‌های هنری مدرن. در واقع در این عصر انسان و ماشین ناگزیر به یکدیگر نزدیک شدند و این سبب شد تا تفکر هنری و علمی آوانگاردها پیش رود. آن‌چنان که پیش‌گویی از پیوند نزدیک انسان و ماشین یکی از مولفه‌های مشترک میان جنبش‌های هنری آوانگارد شد. «صورت‌های انتزاعی مکانیکی که در هنر مدرن سربرآورده‌اند به دلیل تولیدات و محصولات مدرن مکانیکی نیستند بلکه به دلیل ارزش‌هایی که همبستهٔ انسان و ماشین هستند به وجود می‌آیند.» (Shapiro qtd. In Mattick, 2003:77)

بنابر واکنش‌های متفاوتی که هنرمندان آوانگارد نسبت به عصر ماشین نشان دادند می‌توان آن‌ها را نسبت به علاقه و پذیرش ماشین و یا بدبینی و طرد آن دسته‌بندی کرد. «این واکنش‌ها در طیفی قرار می‌گیرند که از حمایت همه جانبه از پتانسیل‌های ماشین جهت آزادسازی انسان (فوتوریست‌ها)^{۳۹} شروع شده و به تجلیل از تکنولوژی به مثابهٔ امر پیشرو در پیشرفت اجتماعی (کانستراکتیویسم) می‌رسد و نهایتاً با ترس و نگرانی از نیروی ویرانگر تکنولوژی (دادائیسیت‌ها، سورنالیست‌ها) به پایان می‌رسد.» (Jochum, 2007:82) آندریاس بروکمن در کتابش^{۴۰} این طیف متفاوت را یک دونالیسم نامید. این دونالیسم به خوبی در اثر فریتز لانگ^{۴۱} در فیلمی با عنوان متروپولیس^{۴۲} نشان داده شده است که «در نمایش خود از ربات‌ها و فرهنگ ماشین سعی بر آن دارد تا این دو نگاه متضاد را در امتداد هم در باب تکنولوژی را حل کند.» (Huysen, 1986:11) این امر

منظر هایدگر بزرگ‌ترین خطر تکنولوژی این است که می‌تواند ذات ما، یعنی سرشت معنوی آدمی را به تمامی مستور و مغفول نگاه دارد آن‌چنان که خود این غفلت از ما پنهان باقی بماند.» (جانسون، ۱۳۹۵: ۱۷۳) آن‌چه که تکنولوژی مدرن را خطرناک می‌سازد تمایل به حذف سایر نسبت‌هایی است که انسان می‌تواند با جهان داشته باشد. ویلیام برت در کتاب خود با عنوان تکنیک، وجود، آزادی^{۳۷} این امر را چنین توضیح می‌دهد: «مدتی پرتوافکنی نظریهٔ علمی جدیدی ما را، و هرچند مدت درازی، نسبت به سایر امور در جهان نابینا می‌سازد. هرچه نظریه بزرگ و چشم‌گیرتر، احتمالاً بیشتر وضع رخوت‌انگیز ما به سوی سطحی‌نگری پیش می‌رود: همهٔ موضوعات روزمرهٔ تجربه را مخدوش می‌کند تا با چارچوب جدید تطبیق نماید و اگر تطبیق نیافت، سر و ته آن را می‌زند.» (برت، ۱۳۸۷: ۲۲۵) از این‌رو تکنولوژی مدرن تنها یک نسبت جهت انکشاف وجود را برای بسط عالم انسان باقی می‌گذارد و آن نسبت تکنولوژیک است، پس عالم انسان وسعتی بیشتر از آن نمی‌یابد. «بشری که در این راه افتاده است دائماً به آستانهٔ امکانی نزدیک می‌شود که فقط امری را که در انضباط منکشف شده است دنبال کند و به پیش راند.» (هایدگر، ۱۳۹۳:۳۰) از منظر هایدگر زمانی که انسان تنها از طریق یک نسبت با وجود رابطه برقرار کند پوشیدگی و حجاب وجود به حداکثر ممکن می‌رسد و رابطه با وجود تیره می‌گردد و این، یکی از دلایل بحران و بی‌عالمی انسان مدرن و ویرانی اوست که به نیهیلیسم ختم^{۳۸} می‌شود.

۲. تحلیل حضور ماشین در آثار هنری نیمه نخست قرن بیستم

جنگ جهانی اول و انقلاب روسیه دو پدیدهٔ سیاسی-اجتماعی دههٔ نخست قرن بیستم بود که فهم مردم از جهان را به شدت تحت تأثیر قرار داد. این دهه مصادف است با آن‌چه که به عصر ماشین شهرت دارد و اموری که ره‌آورد این دوران بود. پیشرفت‌های تکنولوژیک و سربرآوردن سرگرمی‌های عمومی، صنعتی‌سازی و شهرسازی و چیزهایی از این دست، همگی عصر جدیدی را رقم زدند که انسان مدرن بدان پای نهاد و به تجربهٔ

رفاه زندگی می‌کنیم. واقعاً کم و کاستی ما چیست؟ این که امور در حال انجام است، دقیقاً همان چیزی است که هراس می‌آورد.» (Heidegger, 1967:7) به عبارتی آن چه که هراس می‌آورد ساخت جهانی جعلی برای انسان است، که در غیبت او اتفاق می‌افتد. «[انسان‌ها] شیوه زندگی پیشین زیستن و سنت‌های خود را فراموش کرده و همین مسبب سوق دادن آن‌ها به سمت شرایط بسیار نامناسب می‌شود و حتی به خود-ویرانی انسان منجر می‌شود.» (Kadar & J.Toth, 2013:53) در واقع از منظر ناقدان تکنولوژی، انسان بیش از آن چه از تکنولوژی سود می‌برد خود را می‌بازد و در این بازی که نتیجه آن به سود انسان نخواهد بود نه تنها روابط انسان و جهان دستخوش تغییرات اساسی می‌گردد بلکه رابطه میان انسان‌ها نیز دگرگون می‌شود، همان‌طور که هایدگر در «پرسش از تکنولوژی» عنوان می‌کند که انسان تا بدان جا پیش می‌رود که حتی خود را چونان منبع انرژی می‌یابد و غیر از آن از صفات انسانی خود بیگانه می‌شود، چه، «[هایدگر] ویژگی اساسی تکنولوژی مدرن را خشونت می‌داند.» (یانگ، ۱۳۹۴: ۸۲) آن‌ها که در حال نزاع با سلطه قریب‌الوقوع تکنولوژی‌ای بودند که مستقل و غیرقابل کنترل می‌پنداشتندش، معتقد بودند که هنر و هنرمند در این راستا می‌توانند نقشی حیاتی ایفا کنند. دو جنبش دادائیسیم و سورئالیسم سهم بزرگی در این انتقاد داشتند. «دادا خود را به مثابه جریان می‌دید که تغییر و تحول اجتماعی و روانی را به واسطه وقوع جنگ جهانی اول، به نمایش می‌گذارد. در همین راستا، امر غیرعقلانی مورد ستایش سورئالیست‌ها نیز می‌تواند به مثابه بازگشت بی‌چون و چرا به نیروهایی باشد که تحت سرپوش دوره جدید قرار گرفتند.» (Hopkins, 2004:1)

۱.۲ جنبش‌های انتقادی سورئالیسم و دادائیسیم و موضع‌گیری در برابر تکنولوژی

در سال‌های نخست قرن بیستم، نمایش دیستوپیا در آثار هنری به روشنی نتایج منفی استفاده از دستاوردهای تکنولوژیک را نشان می‌داد. هنرمندان ناقد تکنولوژی مدرن، آثار بدبینانه‌ای در باب پیشرفت‌های

نشان‌دهنده توجه تمامی مدیوم‌های هنر آوانگارد از روسیه تا اروپا بر پیشرفت‌های علم و تکنولوژی است. اما تمام نگاه‌هایی که نسبت به آوانگاردها وجود دارد در یک امر مشترک هستند و آن این که برخلاف گونه‌گونی‌شان، در نقد رادیکال گذشته و تعریف و ارائه مفاهیمی جهت تغییر ارزش‌های آینده مشترک هستند. «آوانگاردها، عناصر مدرنیسم و هنر مدرن را اخذ ولی به شکل بزرگ‌نمایی شده از آن استفاده کردند و قصدشان این بود که به اندازه تغییر زیبایی‌شناسی گذشته، امور اجتماعی را نیز به چالش کشیده و آن‌ها را دگرگون سازند.» (Malkolm & Turvey, 2002:35) در واقع آن چه که هر دو در آن سهیم بودند باور به تغییرات انقلابی در اجتماع بود که به واسطه آثاری که در آن زمان خلق شدند می‌توان دغدغه هنرمندان در این مورد را به وضوح تشخیص داد. اما علم و محصولات نوین تکنولوژی، مدرنیته‌سازی به واسطه تکنولوژی و یکه‌تازی آن‌ها در رابطه انسان و جهان می‌توانند از مهم‌ترین بحران‌های فرهنگ و روح اروپایی و آن بی‌خانمانی بشر مدرنی باشند که هایدگر از آن دم می‌زند. «پیشرفت‌های تکنولوژیک از نافذترین انگیزه‌ها برای خلق آثار اتوپیایی^{۴۳} و نیز دیستوپیایی از همان شروع قرن بیستم بود. این امر حاکی از نوعی انتقاد فرهنگی و مانند نشانگری است که علایم تغییرات قریب‌الوقوع در یک تمدن و فرهنگ را خبر می‌دهد.» (Kadar & J. Toth, 2013:53) تغییرات شگرفی که از منظر هایدگر پوشیدگی جهان را به دنبال داشته، عالم انسان را تقلیل می‌دهد، به آن نظم می‌بخشد و در چارچوبی معین قرار می‌دهد. نگاه علمی صرف به عالم، که در فلسفه هایدگر در حوزه متافیزیک و بررسی نظری قرار دارد به کلی بر عالم انسان مسلط خواهد شد. «هایدگر خواستار مطرح ساختن این ادعاست که متافیزیک-مطلق سازی یک افق ناپوشیدگی- ذات تکنولوژی مدرن است.» (یانگ، ۱۳۹۴: ۷۳) در نزد ناقدان تکنولوژی انتقاد از تکنولوژی به انتقاد از انسان یا جوامعی بدل شد که از ابزارآلات مدرن در مقیاس کلان استفاده می‌کردند. «مردم در بخش‌هایی از زمین که دارای تکنولوژی پیشرفته است، در برخورداری کامل به سر می‌برند. ما در

علمی و تکنولوژیک خلق کردند تا آثار منفی آن و انحطاطی را که هایدرگر نیز پیش روی انسان می‌دانست، بیان کنند. قائلان به دیستوپای تکنولوژیکی، عناصر تمدن مدرن را اموری بیمارگونه تلقی می‌کردند که ذهن بشر را آشفته می‌سازد. در این دیستوپیا، مطابق نظر هایدرگر، بشر تنها با یک امکان روبروست و نه سلسله امکاناتی که بتواند از میان آن‌ها گزینش کند. عالم او در حقیرترین شکل خود باقی می‌ماند، چه، مدرنیته، ناپوشیدگی وجود را منحصرأ در اختیار تکنولوژی قرار می‌دهد. «هر جا گشتل حاکم است، تنظیم و تأمین ذخیره ثابت، مشخصه هرگونه انکشاف می‌شود و تنظیم و تأمین ذخیره ثابت دیگر امکان نمی‌دهند تا حتی مشخصه اصلی دیگر انحاء انکشاف، همچون انکشاف آشکار شود» (هایدرگر، ۱۳۹۳: ۳۲). صورت انتقادی هنر از پیشرفت‌های تکنولوژی در زمان جنگ و پس از آن به شکل جدی‌تری مطرح شد. «دقیقا در زمانی که جهان درگیر بزرگترین بحران زمانه بود، دادائیسیت‌ها بازگرداندن آن‌چه که از سرچشمه‌اش جدا شده بود را آغاز کردند و تحت نام زندگی، آن را از دست افرادی نجات دادند که از آن با عنوان پناهگاهی ایمن برای خیال باطل و کمال مطلوب- که نهایتاً به مرگ میلیون‌ها انسان ختم می‌شد- سوء استفاده می‌کردند.» (Sorka, 2011:2) همانطور که پیش از آن‌ها فردریش نیچه^{۴۴} بازگشت به هنر پیشاسقراطی را جهت جستجوی ذات انسان در نسبت با وجود انسان طلب کرده بود، به همین ترتیب دادائیسیت‌ها بازگشت کودکانه و بدوی به طبیعت انسان را در این دوره برگزیدند تا حالت‌های جدیدی از بیان را کشف کنند، و اینگونه شاید توانستند به نسبتی با جهان برسند که در آن معنا در مقابل طبل انفجار جنگ جهانی اول از هم پاشید. «دادائیسیت‌های اولیه کاباره ولتر^{۴۵} وابستگی مشخصی به فلسفه فردریش نیچه داشتند و به هیچ‌وجه از آن بی‌اطلاع نبودند. خیلی پیش از شروع جنگ جهانی اول، هوگو بال^{۴۶} با آثار نیچه آشنا شده بود و در اعتقادی راسخ مبنی بر احیای جامعه از خلال بازگشت به غریزه، احساسات و انکار خردگرایی سقراطی خود را با نیچه هم‌عقیده می‌دانست» (Ibid:5). اما بحران بی‌عالمی انسان به شکلی فلسفی‌تر از نیچه نزد

هایدرگر نیز مطرح شد. هایدرگر که دوران مدرن را عالم تکنیکی می‌داند و معتقد است که در چنین عالمی وضعیت جهان تکنیکی جدید، عالم را تصرف می‌کند و نهیلیسم را به عالم تسری می‌دهد، بازگشت به تفکر یونانی و به دست آوردن انس با تجربه وجودی را درمان بیماری بشر مدرن می‌دانست، چه از منظر او انسان مدرن در چنگال تکنولوژی و نگاه علمی، که با فاصله نسبت به هر چیز نظریه‌پردازی می‌کند (نسبت فرادستی) و تجربه بلافصل آن را (نسبت توی دستی) از دست می‌دهد، گرفتار است. «گشتل خود آشکارگی را می‌پوشاند. به همین دلیل امکان ناپوشیدگی‌های دیگر از واقعیت، مگر ناپوشیدگی خودش را، به بیرون می‌راند و در نتیجه به متافیزیک تبدیل می‌شود.» (هایدرگر نقل در یانگ، ۱۳۹۴: ۹۶) سورئالیست‌ها نیز که در علاقه به نامعقولیت- که در دادا به شکل بازی آزاد روحی و روانی ضد بورژوا درآمده بود- و در نقد هنر خودمختار وارث دادائیسیت‌ها بودند، اگرچه توجه اولیه‌شان صرفاً بر درون ذهن بود اما در گام‌های بعدی بر حقایق درونی و رابطه آن با واقعیات بیرونی تأکید می‌کردند» (Hopkins, 2004:12). یکی از دلایل مشترک ضدیت این دو جنبش با تکنولوژی رویکرد ضد عقلانی آن‌ها بود.^{۴۷} ضدیت آوانگارد‌ها با عقل، ضدیت با خرد ایزاری‌ای بود که هایدرگر آن را در دل متافیزیک جای می‌دهد و معتقد است که انسان‌ها را نسبت به جهان با تمام بی‌واسطگی واضح و ساده‌اش بیگانه می‌کند. دادائیسیت‌ها عقل‌گرایی مفرط را به عنوان بخشی از افت، زوال و سقوط انسان می‌دانستند. «دادای نیویورک و زوریخ با اخذ رویکردی تمسخرآمیز در مواجهه با هیولاهای جنگ، سلامت عقل و روان را در بی‌خردی و کم‌عقلی می‌دیدند. [...] پس از جنگ نیز ماشین را به عنوان عامل خشونت و عنصری مخرب نشان دادند و بر سرکوب‌گری ذاتی عقل اصرار می‌کردند» (Herbert, 1997:22). هایدرگر نیز گشتل را عاملی برای بنیان خشونت تکنولوژی مدرن می‌داند زیرا معتقد است که «اشیا در زمان‌های گذشته به عنوان منبع و نیز چیزی دیگر آشکار می‌شدند، مدرنیته این «و نیز» را از دست داده است و به همین دلیل رابطه آن با هستندگان به خشونت تنزل پیدا کرده است» (یانگ،

۱۳۹۴: ۹۰). تریستان تزارا^{۴۸} در مانیفست دادا در سال ۱۹۱۸ بیان کرد: «منطق همیشه اشتباه است. منطق شمالی ظاهری و سطحی از مفاهیم کلمات در مقابل امور وهمی و غیر واقعی رسم می‌کند.» (Hopkins, 2004:98) هایدگر نیز با تفکر پوزیتویستی و مفهومی در ستیز است و اصالت را به تفکر اگزیستانسیالی می‌دهد که ریشه در زبان، تاریخ و فرهنگ دارد. همچنین هنرمندان با ایجاد پیوند میان تکنولوژی و هنر، تکنولوژی را از جنبه‌های ابزاری آن رها ساخته و بدین ترتیب به مفاهیم بورژوازی تکنولوژی به مثابه پیشرفت رسوخ کردند. آوانگاردها نقد رادیکال از پیشرفت تکنولوژی را با نمایش انسان به مثابه ماشین و ابژه‌های خودمختار، پیکره‌ها و مجسمه‌های اغلب بدون صورت، با سرهای میان تهی، چشمان کور یا خیره به فضا نشان دادند. این همان تصویر دازاین هایدگر است که آزادی خود را از دست داده و تنها از یک دریچه می‌تواند به جهان نظر کند، و چنانچه آزادی او از دست برود حقیقت نیز روی نخواهد داد و همه چیز به سمت پوچی می‌گراید. همانطور که هایدگر زندگی بشر مدرن را با عدم نسبت با وجود، یا به عبارتی، عدم نسبت با فرهنگ انسانی خود و میراث تاریخی‌اش مشخص می‌کند- چیزی که در تمدن مدرن کمتر به چشم می‌خورد- جورج گروز^{۴۹} نیز در آثارش در دادای برلین تصاویر کلان‌شهرهای مدرن را ترسیم کرد. او شهر را به مثابه فضایی جهنمی از نیروهای آزاد و رها شده می‌دانست. او در نامه‌ای نوشت: «من کاملاً متقاعد شدم که این عصر و زمانه به سمت انهدام و ویرانی راه می‌پیماید.» (Hopkins, 2004:57) در آثار منتقدانه هنرمندان این دو جنبش، امور انسانی به اعمال مکانیکی تقلیل می‌یابند و تا آنجا پیش می‌رود که خود انسان نیز تبدیل به ماشین می‌شود. «هایدگر بر آن است که این گشتل فقط نحوه روایی انسان را با طبیعت شکل نمی‌دهد بلکه رفتار آدمیان با یکدیگر را هم نظم می‌بخشد.» (کاجی، ۱۳۹۲: ۱۷۰) این امر مفهوم درافتادن با طبیعت را به ذهن متبادر می‌سازد، طبیعتی که در اینجا از جهان بیرونی فراتر رفته و سرشت آدمی را نیز نشانه می‌رود. از این‌رو در این دسته از آثار، موجود دو وجهی انسان- ماشین دیده می‌شود. «دیگر تکنولوژی

آن چیزی نیست که می‌توانیم به مثابه یک ابژه بیرون و خارج از خود داشته باشیم بلکه اکنون تکنولوژی خود ماست و نشانی است از تصرف ذهن و بدن ما.» (Goodall, 1997:453) در چنین جهانی بشری خواهد زیست که دیگر دغدغه اخلاق و دیگر کیفیات والای انسانی را نخواهد داشت و بنابر نظر هایدگر، نسبتی با قوم و قبیله خودش ندارد. راثول هاسمن می‌گوید: «دادا غیبت تمام و کمال روح^{۵۰} است. در جهانی که به شکل مکانیکی کار می‌کند دیگر چه احتیاجی به روح؟» (O.Benson, 1987:46) علاوه بر آن دادائیست‌ها و سورئالیست‌ها به مفهوم‌سازی انسان به مثابه ماشین یا بالعکس در آثارشان پرداختند. در آثار ماکس ارنست،^{۵۱} مارسل دوشان،^{۵۲} فرانسیس پیکابیا^{۵۳} و راثول هاسمن^{۵۴} مواجهه خصومت‌آمیز انسان و محیط اجتماعی‌اش با ماشین مشهود است. آن‌ها حتی تا جایی پیش رفتند که ظهور قریب‌الوقوع ماشین‌های هوشمند و مستقل از انسان را نیز پیش‌بینی کردند، موجودی که بهترین توانایی‌های انسان از جمله خلاقیت و آفرینش را که دیگر وجوه وجودی اوست، از او می‌گیرد. بدین خاطر بسیاری از عناصر آثار این هنرمندان عناصری مصنوعی هستند و آن‌چه که متعلق به طبیعت باشد کم‌تر به چشم می‌خورد، طبیعتی که از منظر هایدگر صرفاً نسبتی فرادستی با آن ایجاد شده و مورد تعرض قرار گرفته است. چه، مطابق آراء هایدگر، انسانی که تنها روابط محض تکنیکی برایش باقی مانده است کمتر می‌تواند جهان را طور دیگری بباید، نسبت یا تجربه بی‌واسطه انسان در دوره تکنولوژیک از میان رفته و همه چیز چونان اشیایی قابل اندازه‌گیری و بهره‌برداری همچون عناصر مصنوعی موجود در آثار هنرمندان جلوه می‌کند؛ مصنوعاتی که ره‌آورد گشتل در دوره انکشاف تکنولوژی هستند: «گشتل آدمی را به انکشافی می‌راند که از نوع انضباط است. هر جا این انضباط استیلا دارد امکان هر انکشاف دیگری هم سلب می‌شود.» (هایدگر، ۱۳۹۳: ۳۲) در ترکیب انسان و ماشین، سورئالیست‌ها بیشتر نگران کیفیات شبه انسانی سازوکار ماشین بودند. آن‌ها که خوانشی سورئالیستی از ماشین داشتند، هم تخطی و تجاوز ماشین به قلمرو صفات انسانی را نشان

انسانی.» (Foster,2006:1). اثر ماکس ارنست با نام «کلاه انسان ساز»^{۵۵} (تصویر ۱) و اثر دیگر او با نام «بگذارید مد^{۵۶} کار خود را بکند،^{۵۷} هنر فانی است» (تصویر ۲). محصور شدن انسان را در تولیدات صنعتی و کالاهای مصرفی نشان می‌دهد. سوژه‌های او گرفتار در چنگال فرایندهای صنعتی و مکانیکی هستند و تنها انتخاب برابر خود را، شیفتگی نسبت به کالا می‌بینند زیرا در زمانه‌ای می‌زیند که در آن مطلق‌سازی ناپوشیدگی تکنولوژیکی روی می‌دهد. این تنها انتخاب انسان است زیرا از منظر هایدگر، انسان همراه با تکنولوژی مدرن که همه چیز را به منبع صرف تقلیل می‌دهد، دیگر امکانات و انحاء وجودی پیش روی خود را از دست می‌دهد؛ امکانات متفاوتی که هر کدام عالم انسان را از زوایای مختلف امتداد می‌دهند. «ارنست در آثارش یادآوری می‌کند که اگر ماشین‌ها رشد و نمو کنند انسان مبهوت‌تر، گیج‌تر و نادان‌تر می‌شود، خصوصاً اگر تکیه انسان بر ماشین افزایش یابد.» (K.E,2012:23) همچنین او مجموعه کلاژهایی پدید آورد که در آن‌ها تصاویری از ادوات و ابزارآلات جنگی را با اعضای بدن انسان، به منظور خلق دسته‌ای از مخلوقات دو رگه عجیب و غریب ترکیب کرده بود که می‌بایست طنین دهشتناکی برای مخاطب و خود او داشته باشد. در اثر «بلبل چینی»^{۵۸} (تصویر ۳) بازوها و بادبزن یک رقص و تزیین موهایش دیده می‌شود که بدنش را یک بمب شکل می‌دهد. ترکیب این عناصر پرنده‌ای مضحک را پدید می‌آورد که پوچ به نظر می‌رسد. روبرت هربرت^{۵۹} در مورد اثر ارنست با عنوان «نمایش هیدرومتریکی کشتار با دما»^{۶۰} (تصویر ۴) تحلیل جالبی را مطرح می‌سازد: «کمپوزیسیون عجیب این اثر مانند پیشگویی کوره‌های آدم‌سوزی هیتلر است که در سال خلق اثر یعنی ۱۹۲۰ نشانی بود از کارخانه‌های تهدید کننده.» (Herbert,1997:24) هایدگر نیز در مصاحبه با مجله /شپیگل^{۶۱} می‌گوید: «ما ابداً به بمب اتم نیاز نداریم؛ ریشه‌کنی آدمی پیشاپیش [در روابط تکنیکی با جهان] اتفاق افتاده است.» (Heidegger,1967:7) ارنست در اثر «تقدیس فیل»^{۶۲} (تصویر ۵) نیز به خرد ابزاری و دنیای مکانیکی تاخت. او در این اثر نیروهای ماشینی را به

دادند و هم واکنش‌های احساسی‌ای که ماشین‌های پیشرفته و متفکر و انسان‌های ماشینی برمی‌انگیختند. از این‌رو در آثار آن‌ها دو عنصر متضاد دیده می‌شود؛ از سویی کامیابی ماشین‌آلات و از سویی دیگر ترس و دهشتی بی‌نهایت و عظیم. «سورئالیسم با ماشین مدرن در تعارض و ناسازگار بود [...] سورئالیست‌ها ارزش‌های سودمندگرا، عقلانی و فاقد شخصیت قرن بیستم یعنی عصر ماشین را به واسطه ساختن ضدماشین‌ها، ماشین‌های پوچ و بی‌معنی و شکل انسانی دادن و خاصیت شهوانی بخشیدن به ماشین‌ها، ماشین‌ها را به روشی خنده‌دار واژگون ساخته و دست به خرابکاری در سازوکار آن‌ها زدند.» (Baldwin,2007:2) این امر مصداق ایجاد وقفه‌ای است در نسبت تکنولوژیک با جهان؛ در این نسبت جعلی که هنرمند می‌آفریند، ماشین به درستی عمل نمی‌کند و سبب می‌گردد تا از آن فاصله گرفته و به شکلی فرادستی ماهیتش را به گونه‌ای مورد تفکر قرار دهد که به طور مداوم در استفاده عملی نباشد. این روش می‌تواند به انسان یادآوری کند که زمانه تکنولوژی چه خطراتی نهفته است. هایدگر می‌گوید:

«زمانی که چنین آشنایی بی‌کران شد...هیچ چیز را یارای ایستادگی در مقابل سلطه تکنیکی نیست. به دیگر بیان، اگر چیزی وقفه‌ای در جهان روزانه کار ایجاد نکند، اگر جابه‌جایی‌ای رخ ندهد، اگر چیزی خارق‌العاده این آشنایی بلند مدت را به پایین نکشد، اگر چیزی ما را به نحوی از قلمرو متعارف روزانه خارج نکند که به موجب آن روابط همیشگی ما با جهان...همه اعمال، ارزش‌ها، دانایی و نگرش ما را دگرگون سازد، در نتیجه سلطه تکنیکی بی‌کران می‌شود، یعنی، تبدیل به نیرویی بی حد و حصر می‌گردد.» (هایدگر، نقل در یانگ، ۱۳۹۴: ۹۹)

ماکس ارنست چهره برجسته سورئالیسم و دادائیسیم، شماری از آثار هندسی‌ای که پس از جنگ ارائه داد، نه تنها نمایش هجوآمیز موضوعات نظامی - صنعتی بود بلکه نشان می‌داد که ارنست به امتزاج انسان و ماشین فکر می‌کند. هراس او بیشتر از «ناانسانی شدن انسان به واسطه تکنولوژی بود تا دستیابی ماشین‌ها به صفات

است زیر لباسی انسانی. نوسان بین این دو موجود و عدم تشخیص آنها نشانگر از دست رفتن کیفیات، هویت و اصالت انسانی است، انسانی که هایدگر می گوید رابطه‌ای با سنت و قوم خویش ندارد. هایدگر به حال انسانی تاسف می خورد که این نسبت را از دست داده باشد، چه، هایدگر انسان را موجودی تاریخی می داند که بدون میراث گذشته‌اش وجود ندارد. «دوشان در حالی که نگاهی تحقیرآمیز به علم داشت و هنر را در جایگاهی بلند مرتبه قرار می داد، در آثارش به شیوه و بیان خاصی رسید که در آن عناصر مکانیکی با صورت‌های احشایی در هم می آمیزند.» (Ibid) عناصر حاضر در آثار دوشان شمایل‌های مکانیکی هستند که به امری اشاره دارند که خود مکانیکی نیست؛ گویی زمانی انسان بوده‌اند اما اکنون دچار فراموشی شده و دچار عجز فردی و جمعی‌اند. «در این تابلوها،^{۶۴} فرم آدمی به کلی از بین می رود، جایگزین این فرم، فرم‌های انتزاعی نیستند بلکه استحاله آدمی در مکانیسم‌های سرسام‌آور جای آن را می گیرد.» (پاز نقل در کابان، ۱۳۹۰: ۱۹) پل هاویلند^{۶۵} عکاس و هم‌قطار پیکابیا که تأثیر بسزایی بر او داشت می گوید:

ما در عصر ماشین زندگی می کنیم. انسان ماشین را شبیه به خودش ساخت. بازوهایی که حرکت می کند، شش‌هایی که نفس می کشد، قلبی که می تپد، سیستم عصبی که از حلاء آن الکتریسیته جریان دارد. گرامافونی از صدای او و دوربین که چشم‌های اوست [...] ماشین دختر انسان است که بدون مادر زاده شده. به همین دلیل انسان آن را دوست دارد. [...] اما ماشین هنوز سال‌های طفولیت و وابستگی خود را طی می کند. انسان به او همه چیز بخشید به جز تفکر [...] او مطیع خواسته‌های انسان است اما فعالیت‌هایش را خود هدایت می کند و راه خود را در پیش می گیرد.»
(Haviland qtd. In elger, 2004: 90)

با تکیه بر آراء هایدگر می توان گفت که ماشین - تکنولوژی در حالت غیر مدرن - در میانه رابطه انسان با وجود شفاف است، در این حالت الِثیا یا همان رفع حجاب از وجود اتفاق می افتد اما هرچه پیشرفته‌تر

سمت یک ناهمخوانی و ناهماهنگی می کشد که باعث شکل گرفتن ابداعاتی مضحک و پوچ می شوند. در اندام فلزی و قالب‌گیری شده این اثر، یک لوله صنعتی، نقش خرطوم را بازی می کند؛ انتهای لوله به چیزی شبیه سر یک گاو می رسد که دو شاخ بر روی آن است؛ شاید عاج‌های فیل هستند که قرار است همراه با کلاه آباژور که بر خرطوم قرار گرفته نقشی هجوآمیز داشته باشد. در کنار این هیکل عظیم، از سرهم‌بندی شدن قوطی‌ها و ظروف فلزی یا از انباشتگی پسماندهای کالاهای مصرفی، چیزی شبیه به درخت سر برآورده که البته برگ و باری ندارد. در گوشه سمت راست پایین تصویر نیز اندامی انسانی دیده می شود، انسانی که برهنه است و سر ندارد و در مقابل این هیولا حقیر جلوه می کند. شاید همین هیولا سر او را کنده است. این تصویر دیستوبیایی است که انسان همراه با تکنولوژی بر روی آن به سر می برد. همانطور که هایدگر می گوید انسان مدرن بی‌خانمان شده و «آن‌چه امروزه بشر روی آن زندگی می کند، دیگر زمین نیست.» (Heidegger, 1967: 7) در آثار مارسل دوشان و فرانسیس پیکابیا که هر دو از اعضای برجسته سوررئالیسم و دادائیسم بودند نیز ماشین دیده می شود. آندریاس بروکمن نویسنده کتاب *هنر ماشین در قرن بیستم*، اوج گرفتن آثار ماشینی در میان آثار پیکابیا و دوشان را تأثیر محیط‌های پویا و تکنولوژیک شهری می داند. (Broekmann, 2016) «مغایر با فوتوریست‌ها او [دوشان] یکی از اولین کسانی بود که طبع مخرب فعالیت‌های مکانیکی مدرن را افشا کرد.» (اکتاویو پاز نقل در کابان، ۱۳۹۰: ۱۸) اثر دوشان با عنوان «برهنه از پلکان پایین می آید»^{۶۶} (تصویر ۶) به وضوح تأثیر عصر ماشین را منعکس می کند. «در این اثر بیشتر از این‌که سوژه انسانی و برهنه که به شکل اسکلت نمایش داده شده است زنده باشد، سوژه‌ای که انرژی‌های حرکتی آن برجسته است و ظاهری رباتیک پیدا کرده است زنده است.» (Henderson, 1997: 83-101) آثار دوشان تأثیر عصر تکنولوژی را بر آگاهی و ذهنیت انسان نشان می دهد. مفهوم گنگ اثر دوشان مبتنی است بر سوژه او که بر مخاطب مشخص نمی کند که آیا این سوژه انسانی است با لباس مبدل و یا رباتی

می‌شود - تکنولوژی مدرن - این نسبت، شفافیت خود را از دست می‌دهد و نسبت میان انسان و عالم تیره و تاریک می‌گردد. پیشرفت و تکامل انسان - ماشین در آثار رائل هاسمن، از اعضای برجسته دادای برلین، نیز مشهود است. در اثر او با عنوان «سر مکانیکی»^{۶۶} (تصویر ۷) که همراه است با عبارت روح زمانه ما،^{۶۷} ایژه‌هایی به سر متصل هستند که همگی نشانی از تکنولوژی و علم دارند. ابزارآلاتی چون خط‌کش، ماشین تایپ، اجزایی از یک دوربین و سازوکار ساعت مچی. «اگرچه تمامی این ادوات، ابزارآلات مکانیکی جهت مرتب‌سازی، اندازه‌گیری و کنترل جهان هستند اما همه آن‌ها به گونه‌ای به دور یک سر جمع شده‌اند که هیچ ارتباطی با بازنمایی جهان ندارد بلکه در عوض به شکلی بسیار گیج‌کننده و مغشوش، اطلاعاتی را می‌رساند.» (Broekmann, 2016: 66) صورتک هاسمن تمام تفکراتش از بیرون به وسیله متر و معیارهای مکانیکی شکل گرفته و در داخل مغزش چیزی ندارد. او تنها با تجهیزات مکانیکی که از بیرون به سرش متصل است می‌تواند بیاندیشد. تفکر او مطابق ابزاری که به سرش متصل است همه‌چیز را اندازه‌گیری کرده، در چارچوب معینی قرار می‌دهد و به قول هایدگر، او «دچار وسوسه بی‌امان انضباط بخشیدن» (هایدگر، ۱۳۹۳: ۳۹) است. چشمان تهی آن بازتاب‌دهنده روح زمانه ماشین و سر میان تهی‌اش نشانی از عدم وجود تفکر و خلاقیت است. این صورتک همه چیز را چونان امری قابل اندازه‌گیری و قابل محاسبه می‌بیند و عالمش محصور در گشتل است. «گشتلی که هایدگر آن را مشخصه زمانه مدرن و افقی از ناپوشیدگی می‌داند که مطابق آن امر واقع خود را به عنوان اندوخته پایا آشکار می‌کند.» (یانگ، ۱۳۹۴: ۸۳) ازین رو می‌توان این ادعا را داشت که هاسمن در کنار اخطار نسبت به تکنولوژی، دغدغه ماهیت و طبیعت خود درونی انسان را نیز در عصر ماشین دارد. او در اثر دیگر خود با نام «تاتلین در خانه»^{۶۸} (تصویر ۸) رویکرد خوش‌بینانه و کودکانه هنرمندان روسی را مورد استهزا قرار می‌دهد. «در این اثر جمعی از ادوات و ابزارآلات بر روی پیشانی فرد نقاشی شده و در پس زمینه تصویر مردی کشیده شده که جیب‌های خالی لباسش را نمایان می‌کند. همچنین

تصویری از پروانه کشتی نیز در این اثر وجود دارد که از منظر بروکمن نشانی از کار سنگین مهندسی صنعت است.» (Broekmann, 2016) قرارگیری ابزار و ادوات بر روی پیشانی که در اینجا نیز تکرار می‌شود به طرز چشمگیری، خرد ابزاری انسان را نشانه گرفته است. هاسمن می‌گوید: «هدف از روح در جهانی که به شکلی مکانیکی پیش می‌رود چیست؟ انسان چیست؟ او می‌تواند هم امور شاد داشته باشد هم غمناک، و محیط اجتماعی او از خلال شیوه تولید او شکل می‌گیرد. شما می‌بینید... باور دارید... تفکر می‌کنید و تصمیم می‌گیرید، اعتقاد دارید که خودتان اصیل هستید. و چه اتفاقی می‌افتد؟ محیط اجتماعی... باور... روح ماشین را به چرخ‌دنده می‌دمد و هر چیزی خود به کار می‌افتد.» (Hausmann, 1920: 95) از این بیان رائل هاسمن مشخص می‌شود که تا چه اندازه فهم دادائیسیت‌ها از ماشین انتقادی و دیستویایی بود. هانا هخ^{۶۹} در اثرش با عنوان «برشی در شکم مشروب‌خوری جمهوری وایمار با چاقوی آشپزخانه‌ای دادا»^{۷۰} (تصویر ۹) در کنار جنبه‌های سیاسی، نگرش خود به ماشین را نیز عرضه می‌دارد. در بالای تصویر سمت چپ سر انیشتین دیده می‌شود که از آن صورت‌های ماشینی و واژه دادا بیرون می‌آید. در جای جای اثر، عناصر ماشینی مانند چرخ‌دنده قابل مشاهده است. اگر این اثر سلطه علم را مورد پرسش قرار نمی‌دهد پس چه چیز را به چالش می‌کشد؟ آثار بوریس آرتزیباشف^{۷۱} که مملو از موجود دو رگه انسان و ماشین است نمونه برجسته‌ای از نقد سورئالیستی به ماشین محسوب می‌شود. آثار او که به وضوح نشان‌دهنده خطرات بالقوه ماشین و استعمار انسان توسط آن است مبتنی است بر استحاله انسان به ماشین از خلال سروکار داشتن اگزستانس هر روزه او با ماشین‌آلات. «آثار آرتزیباشف نقد بی‌پروایی است نسبت به نیاز روزافزون به مکانیکی کردن زندگی و مصرف‌گرایی.» (Williams, 2007: 121) آرتزیباشف در مجموعه به نام «آن‌چنان که من می‌بینم»^{۷۲} به ترکیب صورت‌ها و اندام‌های انسانی با ماشین‌ها می‌پردازد. در دو اثر «دریل هیدرولیک»^{۷۳} (تصویر ۱۰) و «پرس هیدرولیک»^{۷۴} (تصویر ۱۱) تلفیق هنرمندانه انسان و ماشین صورت

میل به کنترل انسان‌ها می‌دید تنفر خود از ماشین را هم‌جوار با تنفر از حکومت‌های ستمگر شامل کمونیسم^{۷۷} و فاشیسم^{۷۹} و ناسیونالیسم که در کار کنترل افکار هستند می‌کند. (Williams, 2007) نشانه‌ای از این تفکر را می‌توان در اثر او با نام «پر کردن قالب‌های شمش»^{۷۹} (تصویر ۱۴) که خط تولیدی قالب‌های انسان نما را نشان می‌دهد. صورت‌های انسانی در این خط تولید تا پیش از آن که دیگ مذاب کارخانه آن‌ها را مملو از مواد کند، نگران و پریشان با چشمانی باز است اما پس از آن، چشم‌ها و لب‌ها بسته می‌شود و همگی شبیه هم می‌شوند طوری که هیچ تفاوتی میان آن‌ها نمی‌توان قایل شد. هیچ افق ناپوشیدگی به جز تکنولوژی و هیچ بودگی‌ای به جز ماده خام بودن برای آن‌ها وجود ندارد. این ایده در آثار دادائیس‌ها نیز وجود دارد. «ماهیت رادیکال هنر دادا در معرض نمایش قرار دادن عواقب اجتماعی جهان ماشین است که نظم اجتماعی می‌تواند به کنترل اجتماعی تبدیل شود [...] دادا ادعا می‌کرد که ماشین دستگاه بی‌عیب و نقصی برتر از جهان نیست بلکه نشانه‌ای است از کنترل برخی انسان‌ها توسط برخی دیگر». (Herbert, 1997: 28) با نظری بر آراء هایدگر می‌توان ادعا کرد زمانی که انتخاب‌ها و امکان‌ها یکسان می‌شوند عالم نیز یکسان و همه چیز شبیه به هم می‌شود. از طرفی هم «هایدگر روزی را پیش‌بینی می‌کند که کارخانه‌هایی ساخته خواهند شد که مطابق نیاز و هدف جامعه، دست به تولید مثل مصنوعی ماده انسانی می‌زنند.» (هایدگر، نقل در یانگ، ۱۳۹۴: ۸۵) در چنین زمانه‌ای است که انسان می‌بایست خود را برای رویارویی با یک دیستوپیا مجهز کند.

مجموع کلی تفکرات هنرمندان و اندیشمندانی که دغدغه ذهنی‌شان انسان و زیست‌جهان اوست این است که دیستوپای تکنولوژیک در صورتی که انسان در مسیری که آغاز کرده گام بردارد، خود را پدیدار می‌سازد. دازاین هایدگر در زمانه تکنولوژی یا فیگورها و پیکره‌های هنرمندان در عصر ماشین، نه تنها خبر از استیلای ابزارگرایی تکنولوژیک بر انسان و زندگی‌اش می‌دهند بلکه دگردیسی صنعتی و بنیادی انسان از موجودی ذیروح به اندامی مکانیکی که فاقد هرگونه آزادی است را

می‌گیرد؛ دست، پا، بازو، اندام جنسی و چشم انسان در لابه‌لای اجزای مکانیکی قابل تشخیص هستند. در دیگر آثار، مجموعه موجوداتی را به تصویر می‌کشد که بیشتر انسان ماشینی شده را به ذهن متبادر می‌کنند؛ موجودی انسان نما، افسرده و دچار دل‌مردگی که نگاهی خیره و تهی دارند. در اثر او با نام «ماشین‌های مدرن جنگی: تانک»،^{۷۵} (تصویر ۱۲) تانک انسان-ماشینی است با چهره‌ای غریب و پاهای انداموار انسانی. پاها به طرز عجیبی اندام‌های برده‌هایی را تداعی می‌کنند که در قدیم به عنوان موتور کشتی از آن‌ها استفاده می‌شد. در واقع در زمانه ماشین‌های پیشرفته و هوشمند انسان به ماشین‌ها و موجودات غیر انسانی اجازه می‌دهد که بر او فرمان برانند و هرچه انسان بیشتر شبیه ماشین‌آلات شود کنترل او آسان‌تر صورت می‌گیرد. «از آنجایی که جز منبع بودگی و برای-ما- بودن اشیا ساحت دیگری از آن‌ها آشکار نمی‌شود، هیچ چیزی برای محدود ساختن دستکاری و بهره‌کشی از آن‌ها به عنوان منبع نیز آشکار نمی‌شود.» (یانگ، ۱۳۹۴: ۹۴) ویلیامز در مورد اثر «نمایش آینده»^{۷۶} (تصویر ۱۳) می‌گوید «در چشم‌های این موجود به وضوح می‌توان مالیخولیا را دید. لب‌های برگشته این موجود طفلی گیرافتاده در ماشینی دردناک را می‌نماید که هر آن ممکن است به گریه بیفتند.» (Williams, 2007: 121) جالب آنکه در این اثر آرتزپاشف نهایتاً به اتحاد ماشین و انسان می‌رسد، آنجا که در این اثر تکنسینی را به نمایش می‌گذارد که خود به ماشین تبدیل شده است. مغز مکانیکی او با چند سیم به جایی بیرون از قاب متصل است، که نشان از بی‌اختیاری او دارد. بنابر آراء هایدگر، او آزادی ندارد چون انتخاب و امکانی جهت انتخاب ندارد. مشخص نیست که مغز او را چه کسی یا چه چیزی کنترل می‌کند. تمام اعضای او مکانیکی هستند و او بیشتر یک روبات انسان نماست، زیرا به غیر از اندام انسانی نشان دیگری از یک انسان ندارد. «[در زمانه تکنولوژی] همه امور در حال انجام است و این کارکرد بیشتر و بیشتر ما را به کارکرد دیگری سوق می‌دهد و تکنولوژی آدمی را از زمین برمی‌کند و از ریشه درمی‌آورد.» (Heidegger, 1967: 7) هم‌چنین آرتزپاشف که رابطه‌ای میان ماشینی شدن، قدرت و

پیش‌بینی می‌کنند.

نتیجه

مارتین هایدگر در چهارچوب پدیدارشناسی تکنولوژی، تفکر هرروزه انسان مدرن و پس از آن را در مورد تکنولوژی به چالش کشید. مباحث تأمل برانگیز او در این حوزه چنان تلنگری بود بر تفکر انسان در دوره‌ای که تکنولوژی و صنعت در رأس امور قرار گرفتند. هایدگر در راستای هستی‌شناسی پدیدارشناسانه‌اش به تکنولوژی می‌پردازد. او که در هستی‌شناسی خود عالم انسان را مجموعه‌ای از نسبت‌هایی می‌داند که انسان با هرچیز برقرار می‌سازد، انسان مدرن را بدون عالم و گرفتار نیهیلیسم می‌داند زیرا انسان با فراموشی مسأله وجود، دیگر نسبتی با آن به جز نسبتی تکنولوژیک ندارد. بی‌عالمی انسان مدرن که از منظر هایدگر ریشه در مطلق‌سازی افق ناپوشیدگی تکنولوژیک دارد، تنها نسبتی است که اکنون انسان جهت کشف حجاب از وجود و نامستوری آن باقی گذاشته، چه نسبت تکنولوژیک دیگر انحاء وجودی را پس می‌زند. چنین تفکرات بنیادینی در مورد تکنولوژی، در دیگر حوزه‌ها و در ارائه تحلیل‌هایی روشن‌تر می‌توانند بسیار کارا باشند. این جستار، با بهره‌گیری از پدیدارشناسی تکنولوژی هایدگر، به خوانش آثار ماشینی دو مکتب هنری آوانگارد- سورئالیسم و دادائیسیم در قرن بیستم پرداخت و با تکیه بر تفکرات هایدگر موضع منفی و دیستوپایی اعضای این دو جنبش هنری نسبت به تکنولوژی روشن شد. آن‌چه که هایدگر بی‌عالمی انسان مدرن، مطلق‌سازی ناپوشیدگی تکنولوژیک، گشتل، از دست دادن رابطه‌ای اصیل با وجود، عدم بسط و گسترش عالم انسانی و تقلیل نسبت‌های وجودی انسان می‌نامد، همگی در آثار ماشینی این دو جنبش قابل ردیابی است. در تحلیل موردی برخی از برجسته‌ترین آثار نه تنها رابطه‌ای دوسویه میان آراء فیلسوف و آثار هنری پدید آمد بلکه هریک دیگری را قوام بیشتری بخشید. دست‌آوردهای عینی و ذهنی هنرمندان و هایدگر، دغدغه‌های انسان مدرن نسبت به تکنولوژی و احساس خطر از جانب آن را منعکس می‌سازند. خطری که نه تنها در دو جنگ جهانی به فجیع‌ترین شکل ممکن خود

را نشان داد بلکه پس از آن به مسند قدرت تکیه زد و نهایتاً در جایگاهی برتر به کنترل انسان‌ها پرداخت. به کمک آراء هایدگر تحلیل موشکافانه‌تری از آثار دادائستی و سورئالیستی انجام گرفت و رویکرد دیستوپایی و ناگزیری از آن در صورت تسلیم بی‌چون و چرا مقابل تکنولوژی پیشاپیش نمایان شد و از خلال اشاره به آثار انتقادی آن‌ها به جریان ماشینیسم دوره مدرن، از دیگر جریان‌های هنری متمایز گشت.

پی‌نوشت‌ها

1. Martin Heidegger (1889-1976)
2. Sein und Zeit, in english: Being and Time (1927).
3. Pehnomenology
4. The Question Concerning Technology (1967).
5. جبرگرایانه: Deterministic
6. Dystopian
7. (En)Framing Heidegger's Philosophy of Technology, Ronald Godzinski JR. Southern Illions University at Carbonald. Essays in Philosophy, Philosophy of Technology, Vol. 6, No. 1, article 9. (Januaty) 2005.
8. Understanding Heidegger on Technology. Mark Blitz. The New Atlantis, No. 41.(Winter)2014, pp. 63-80. Published by: Center for Study of Technology and Society.
9. Heidegger on Gaining a Free Relation to Technology, Hubert L.Dryfus and Charles Spinosa. Heidegger Reexamined, Vol. 3: Art, Poetry and Technology. Routledge, London, (2002).
۱۰. هایدگر واپسین، جولیان یانگ. مترجم بهنام خداپناه. انتشارات حکمت، ۱۳۹۴. Heidegger Later Pilosophy: Julian Young, Cambridge University Press, (2002).
11. Heidegger on art and Ontnology, janae sholtz, edinburg university press, book chapter: pp. 88-124, (2015)
12. Art for Existence's Sake, J. Shumacher. Journal of Aesthetic Education, Vol. 24, No. 2, pp.83-89, (Summer)1990.
13. Heidegger and Two Kinds of Art, John Bruin.



حتی اگر ابژه دریافت شده همان ابژه‌ای باشد که پیش از این دریافت شده بود. این ماهیت یک ابژه به مثابه یک ابژه التفاتی است.» (Libertai, 2015:2)

۲۹. being: هایدگر وجود موجودات را با نشان می‌دهد.

30. Poésis

31. Phusis

32. Techné

۳۳. Alétheia: واژه‌های یونانی که هایدگر از آن برای اشاره به رفع حجاب از وجود استفاده می‌کند.

۳۴. «جوه گسترده‌ای از ناپوشیدگی تکنولوژیکی هستی وجود دارد: ناپوشیدگی‌ای که حرفه تکنولوژی یونانی را بنیان نهاد متفاوت از آن ناپوشیدگی است که تکنولوژی ماشینی بنیان می‌نهد. و ناپوشیدگی‌ای که تکنولوژی سبیرنتیک را بنیان می‌نهد نیز تفاوت‌های بسیاری با ناپوشیدگی تکنولوژی‌های دیگر دارد.» (یانگ، ۸۸:۱۳۹۴)

35. Gestell

۳۶. Alétheia: واژه‌های یونانی که هایدگر از آن برای اشاره به رفع حجاب از وجود استفاده می‌کند.

۳۷. عنوان کتاب به فارسی: تکنیک، وجود، آزادی: جستجوی معنا در تمدن تکنولوژیک. ترجمه سعید جهانگیری. تهران: نشر پرسش. عنوان کتاب به انگلیسی:

Barrett William, *The Illusion of Technique: A Search for Meaning in a Technological civilization*

۳۸. هایدگر در صفحات پایانی رساله پرسش از تکنولوژی از این منجی انسان مدرن صحبت می‌کند. اما این سبب نمی‌شود که بسیاری چون دن آیدی آراء او در مورد تکنولوژی مدرن را دترمینیستی ندانند، چه، هایدگر نیروی منجی را هنر بزرگ می‌داند، امری که به واقع خود نیز پایان یافته است.

۳۹. رهیافت فوتوریست‌ها در نسل‌های آینده‌شان تغییر یافت. نسل سوم فوتوریسم رویکردی انتقادی نسبت به ماشین‌های افسار گسیخته داشتند. برونو موناری (۱۹۰۷-۱۹۹۸) Bruno Munari متعلق به نسل سوم فوتوریست‌ها دگرذیسی انسان به برده‌های کوچک را فریب‌الوقوع می‌داند. اما راه حل آن‌ها جهت رهایی از این بردگی کاملاً متفاوت بود فوتوریست‌های نسل سوم با تبدیل ماشین به اثر هنری و کشاندن آن در حیطه زیبایی‌شناسی به دنبال فهم ماهیت و طبیعت واقعی ماشین و نگرشی موشکافانه به آن بودند.

40. Andreas Broeckmann, "machine art in the twentieth century", (2016) cambridge: london.

41. Fritz Lang (1890-1976)

42. Metropolis (1927)

43. Utopian

The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 52, No. 4. pp.447-457. (Autmn) 1994.

14. Heidegger, Paul Klee and the Origin of the Work of Art, Stephan H. Watson. The Review of Metaphysics, Vol. 60, No. 2, pp. 327-357, (December) 2006.

15. The Secret Politician: Dadaism and the Redemption of Literature. Democracy, Law and Modernist Avant-Gardes. Edinburgh University Press, 2009.

16. Bolshevism in At: Dada and Politics, J.C. Middleton. Texas Studies in Literature and Language, Vol. 4, No. 3. pp.408-430, (Autumn) 1990.

17. From Breton to Dali: The Adventures of Automatism, Laurent Jenny and Thomas Trezise, 1990.

18. The Time of Slumbers: Psychic Automatism and Surrealist Research. Amsterdam University Press, pp. 35-62, 2014.

۱۹. Questioning on technology: فصل اول از کتاب فلسفه

تکنولوژی: مارتین هایدگر و دن آیدی، یان هکینگ، تامس کوون و دونالد مکنزی (۱۳۹۳). فلسفه تکنولوژی. گردآوری و ت: شاپور

اعتماد. چاپ پنجم. تهران: نشر مرکز.

۲۰. عنوان اصلی: Sein und Zeit، وجود و زمان (۱۳۹۵)، مارتین هایدگر. ت: عبدالکریم رشیدیان. چاپ پنجم. تهران: نشر نی.

21. Martin Heidegger, (1971). Poetry, language, though, the third chapter: What Are Poets For. Translation and introduction by albert hofstadter. New york: harper and row.

۲۲. نگاه کنید به پی‌نوشت شماره ۲۰.

۲۳. لازم به ذکر است که پدیدارشناسی به دو نوع پدیدارشناسی سوژکتیو و دیدارشناسی هرمنوتیک تقسیم می‌شود. پدیدارشناسی سوژکتیو مختص توصیف آگاهی و فرایند ذات‌بخشی به پدیدارها در آگاهی است و پدیدارشناسی هرمنوتیک هایدگر، روشی است برای تبیین وجود.

۲۴. هایدگر در مقاله شاعران به چه کار می‌آیند؟ Nur Noch Ein (Gott Kann Uns Retten (1976) از بحران مدرنیته صحبت می‌کند و منشا آن را فراموشی هستی و گرفتار شدن در چنگال متافیزیک می‌داند.

۲۵. رجوع شود به کتاب هستی و زمان صفحات ۹۴ و ۹۵.

26. Ready to hand

27. Present at hand

۲۸. «هر ابژه‌ای در پدیدارشناسی خود را به طریق خاصی آشکار می‌کند. شیوه یا نحوه ظهور آن، در زمان و مکان تغییر می‌کند

69. Hannah Höch (1889-1968)
 70. Cut with the Kitchen Knife Dada through the Beer-Belly of the weimar Republic, (1919).
 71. Boris Artzybasheff (۱۸۹۹-۱۹۶۵) بوریس آرتزیباشف، نقاش و گرافیست بنام آمریکایی روسی تبار که در سبک سورئالیسم آثارش را عرضه کرد.
 72. As I See, (1941).
 73. The Hydrolic Drill, (1941).
 74. The Hydrolic press, (1941).
 75. Modern War Machines: Tank, (1941).
 76. The Executive of the Future, (1941).
 77. Communism.
 78. Fascism.
 79. Filling Ingot Molds, (1941).

کتابنامه

- امینی، عبدالله. (۱۳۹۵)، نسبت حقیقت و زیبایی، با نگاهی به هرمنوتیک فلسفی گادامر؛ تهران: انتشارات نقد فرنگ.
 اینوود، مایکل. (۱۳۹۵)، روزنه‌ای به اندیشه‌ی مارتین هایدگر؛ ترجمه‌ی احمد علی حیدری، تهران: نشر علمی.
 برت، ویلیام. (۱۳۸۷)، تکنیک، وجود، آزادی: جستجوی معنا در تمدن تکنولوژیک؛ ترجمه‌ی سعید جهانگیری، تهران: نشر پرسش.
 جانسون، پاتریشیا آلتنبرند. (۱۳۹۵)، هایدگر؛ ترجمه‌ی بیژن عبدالکریمی، چ ۲، تهران: انتشارات نقد فرهنگ.
 خاتمی، محمود. (۱۳۸۷)، گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر؛ تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
 ساکالوفسکی، رابرت. (۱۳۹۵)، درآمدی بر پدیدارشناسی؛ ترجمه‌ی محمدرضا قربانی، چ ۳، تهران: انتشارات گام نو.
 کابان، پی.یر. (۱۳۹۰)، پنجره‌ای گشوده بر چیزی دیگر: گفتگوی پی‌یر کابان با مارسل دوشان؛ ترجمه‌ی لیلی گلستان، چاپ اول، تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
 کاجی، حسین. (۱۳۹۳)، فلسفه‌ی تکنولوژی دن آیدی، پاسخی به دترمینیسم تکنولوژیک؛ تهران: انتشارات هرمس.
 هایدگر، مارتین و دن آیدی، یان هکینگ، تامس کوون و دونالد مکنزی. (۱۳۹۳)، فلسفه‌ی تکنولوژی؛ گردآوری و ترجمه‌ی شاپور اعتماد، چ ۵، تهران: نشر مرکز.
 هایدگر، مارتین. (۱۳۹۵)، وجود و زمان؛ ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، چ ۵، تهران: نشر نی.
 یانگ، جولیان. (۱۳۹۴)، هایدگر و اسپین؛ ترجمه‌ی بهنام خداپناه، تهران: انتشارات حکمت.

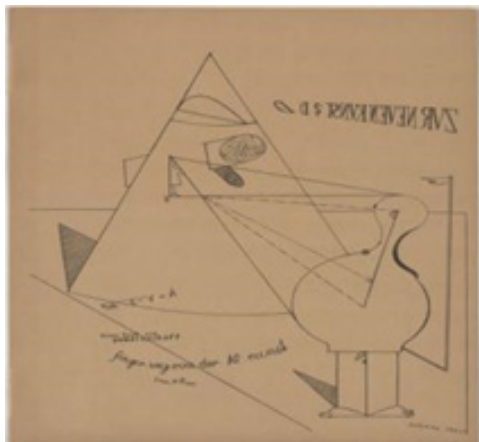
44. Friedrich Nietzsche (1844-1900).
 ۴۵. Cabaret Voltaire: کاباره ولتر یک باشگاه شبانه در زوریخ بود که به دست هوگو بال و با همکاری امی هنینگز در تاریخ ۵ فوریه ۱۹۱۶ به عنوان کاباره‌ای هنری و سیاسی تأسیس شد. کاباره ولتر نقش بسزایی در شکل‌گیری جنبش دادا ایفا کرد.
 46. Hugo Ball (1886-1927).
 ۴۶. «هر دوی این مکاتب جایگاه برتر در مقابل عقلانیت را به غیرعقلانیت می‌دهند.» (Hopkins, 2004: 97)
 48. Tristan Tzara (1896-1963).
 49. George Grosze (1893-1959).
 50. Geist
 51. Max Ernst (1891-1976).
 52. Marcel Duchamp (1887-1968).
 53. Francis Picabia (1879-1953).
 54. Raoul Hausmann (1886-1971)
 55. The Hat Makes the Man, (1920).
 ۵۶. در واقع این عبارت برگردان عبارتی لاتین است که می‌گوید: بگذارید هنر کار خودش را بکند، زندگی فانی است. Preat Vita, Fait Ars است ترجمه‌ی این عبارت به انگلیسی نیز چنین است: let there be art, life is fleeting. اما ارنست آن را بدین شکل درمی‌آورد: fiat modes, preat ars.
 57. Fiat modes, preat ars, (1920).
 58. The Chinese Nightingale, (1920).
 ۵۹. روبرت هربرت نویسنده‌ی مقاله «ظهور ماشین: هنر مدرن در اروپا از ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۵»
 Herbert, Robert. (1997), The Aesthetics of the Machine: Modernist Art in Europe from 1910 to 1925; Social Research, vol. 64, no. 3, Technology and the Rest of Culture. Pp. 1273-1305. Published by: New School.
 60. Hydrometric Demonstration of Killing by Temperature (1920)
 61. Spiegel Journal, first issue: 9 january 1947.
 62. The Elephant Celebs (1921)
 63. Nude Descending a Staircase, (1912).
 ۶۴. اکتاویو پاز در اینجا از تابلوهای شاه و ملکه، گذر باکره به عروس Le Passage de la Vierge a la mariee و عروس Mariee نام می‌برد.
 65. Paul Haviland (1880-1950).
 66. The Mechanical Head, (1920).
 67. The Spirit of our Age
 68. Tatlin at Home, (1920).

- Fullfillment of the Requirement for the Degree of Doctor of Philisophy.
- Kadar, Zeltan & Janos Toth. (2013), *Critique of the Technology in 20th Century: Philosophy and Dystopia*; Hungary: University of Szeged. Published by: Elsevier.
- K.E, James. (2012), *Turing's Thinking Machines: Resonance with Surrealism and the Avant-Garde of the Early 20th Century*; Birmingham, Turing Arts Symposium. Unnited Kingdom: Society for the Study of Artificial Intelligence and Simulation Behavior. University of Wollongong, Faculty of Low, Humanities and the Arts.
- Libertai, Nicola. (2015), *Phenomenology and the Everyday World: A Phenomenological Analysis on How Technologies Mould Our World*; Nagoya: Department of International Liberal Studies, Chukyo University.
- Makolm & Turvey. (2002), *The Avant- Garde and the New Spirit: the Case of Ballet Mecanique*; Source: October, vol. 102. Pp. 35 -38. Published by: MIT Press.
- Mattick, Paul. (2003), *Art in Its Time: Theories and Practises of Modern Aesthetics*; London and New York: Routledge.
- Moran, Demet. (2000), *Introduction to Phenomenology*; London and New York: Taylor and Francis Group.
- O.Benson, Thimothy. (2014), *Mysticism, Materialism and the Machine in Berlin Dada*; Art Journal: vol. 46, no. 1. Pp. 46-55
- Sorka, Phillip. (2011), *Dad and the Nature of Art: A Discourse on Art in Revolt*; Published by Springer.
- Williams, R.John. (2007), *I Like Machines: Boris Artzybasheff's Machine Aesthetics and the Ends of Cyborg*; The University of California, Irvine. Inter Disciplinary Humanities: 23(1), ro-142.
- Baldwin, Robert. (2007), *Surrealism from 1924 to 1945*; London & new york: Faculty of Art history of Connecticut College.
- Blitz,Mar. (2014), *Understanding Heidegger on Technology*; The New Atlantis, no. 41. PP.63-80
- Broekmann, Andreas. (2016), *Machine Art in the 20th Century*; Massachusetta: Massachusetta Institute of Technology.
- Elger, Dietmar. (2004), *Dadaism*. Editor: Uta Grosenick; Amsterdam: Taschen Publisher.
- H. Foster, (2006), *Prosthetic Gods*; Cambridge, Mass. MIT Press (2006), Papers of Surrealism Issue 3 (Spring 2005).
- Goodall, Jane. (1977), *Transferred Agencies: Performance and the Fear of Automation*; Theatre Journal 44, no.4. London: Macmillan.
- Hausman, Raoul and Others.(2006), *Dada in Europe: The Dada Reader: A Critical Anthology*; Edited in 2000 by Dawn Ades. London: Tate Pub.
- Heidegger, Martin.(1976), *Nur Noch Ein Gott Kann Uns Retten*; Translated to Persian by Bahman Kamali. Spiegel, 13 Mai 1976. Pp.193-219
- Herbert, Robert. (1997), *The Aesthetics of the Machine: Modernist Art in Europe from 1910 to 1925*; Social Research, vol. 64, no. 3, Technology and the Rest of Culture. Pp. 1273-1305. Published by: New School.
- Henderson, L.D. (1997), *Marcel Duchamp's the King and Queen Surrounded by Swift Nudes, 1912, and the Invisible World of Electrons*; Weber Studies, an Interdisciplinary Humanities Journal, 14. Pp. 83-101
- Hopkins, David. (2004), *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*; New York: Oxford University Press.
- Huyssen, Andreas. (1986), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Post Modernism*; Bloomington: Indiana University Press.
- Jochum, Elizabeth Anne. (2007), *Machine Aesthetics and the Historical Avant-Garde, Deus Ex Machina: Toward an Aesthetics of Autonomous and Semi Autonomous Machine*; A Thesis Submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Colorado in Partial

فهرست تصاویر

۱. کلاه انسان‌ساز، اثر ماکس ارنست، (۱۹۲۰). مأخذ: www.moma.org
۲. بگذارید مد کار خود را بکند، هنر فانی است، اثر ماکس ارنست، (۱۹۲۰). مأخذ: www.moma.org
۳. بلبل چینی اثر ماکس ارنست، (۱۹۲۰). مأخذ: www.moma.org

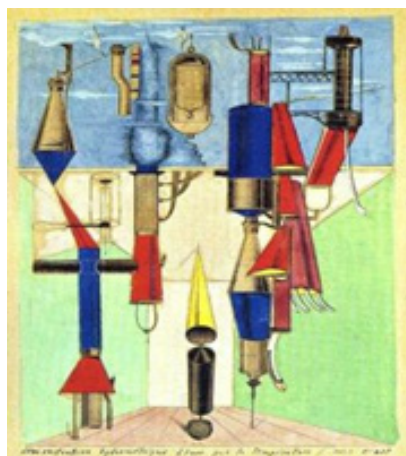
۱۰. بازجویی از جراحی اثر روبرتو ماتا، (۱۹۴۸). مأخذ: www.artice.edu/museum/en/home.htm
۱۱. دریل هیدرولیک اثر بوریس آرتزیباشف، (۱۹۴۱). مأخذ: www.pinterest.com
۱۲. پرس هیدرولیک اثر بوریس آرتزیباشف، (۱۹۴۱). مأخذ: www.americanarchives.com
۱۳. ماشین‌های جنگی: تانک اثر بوریس آرتزیباشف، (۱۹۴۱). مأخذ: www.americanarchives.com
۱۴. نمایش آینده اثر بوریس آرتزیباشف، (۱۹۴۱). مأخذ: www.americanarchives.com
۱۵. پر کردن قالب‌های شمش اثر بوریس آرتزیباشف، (۱۹۴۱). مأخذ: www.americanarchives.com
۴. نمایش هیدرومتریک کشتار با دما اثر ماکس ارنست، (۱۹۲۰). مأخذ: www.max-ernst.com
۵. تقدیس فیل اثر ماکس ارنست، (۱۹۲۰). مأخذ: www.max-ernst.com
۶. برهنه از پلکان پایین می‌آید اثر مارسل دوشان، (۱۹۱۲). مأخذ: www.philamuseum.org
۷. سر مکانیکی اثر راثول هاسمن، (۱۹۲۰). مأخذ: www.pinterest.com
۸. تاتلین در خانه اثر راثول هاسمن، (۱۹۲۰). مأخذ: www.pinterest.com
۹. برشی در شکم مشروب خوری جمهوری وایمار با چاقوی آشپزخانه دادا اثر هانا هخ، (۱۹۱۹). مأخذ: www.smb.com



۲



۱

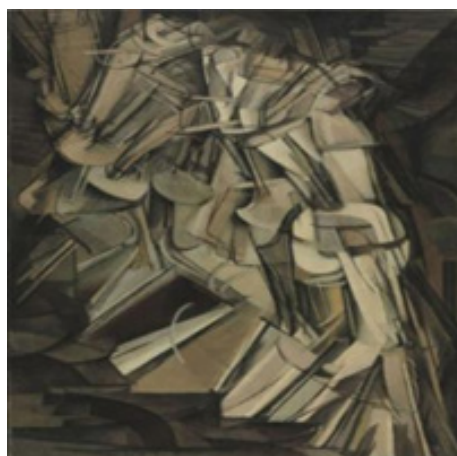


۴



۳

۵۶



۶



۵

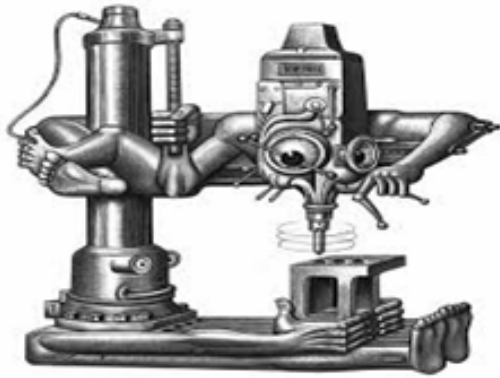
.....تحلیل زمینه مند نوسنت گرایی در هنر معاصر ایران (دهه ۱۳۴۰ شمسی) از منظر گفتمان شناسی میشل فوکو



۸



۷



۱۰

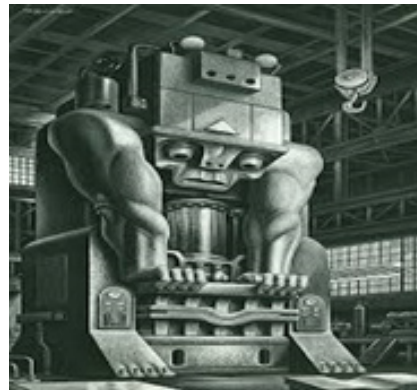


۹

۵۷



۱۲



۱۱



۱۴



۱۳