The Relation of Salvation in Art and the Danger of Technology from Heidegger's Philosophical Perspective (Case Study: Steven Spielberg's Duel)[1]

Esmaeil Dastguerd[2], Ahmadreza Motamedi[3], Saeed Lavasani[4], Bijan Abdolkarimi[5]

Receive Date: 27 September 2025, Accept Date: 21 November 2025
Doi: 10.22034/rpa.2025.2071583.1190

Abstract:
Martin Heidegger, one of the most influential philosophers of the twentieth century, offers a profound rethinking of the relationship between human beings, technology, and art. In his seminal essay 'The Question Concerning Technology,' Heidegger challenges the conventional, instrumental definition of technology as a mere collection of neutral tools or means to human ends. Instead, he presents a deeper ontological analysis, claiming that technology is a distinct mode of revealing or unconcealment (aletheia) of Being. He argues that modern technology discloses the world through a particular framework called enframing (Gestell), a mode in which everything, including nature and humanity itself, is revealed only as a resource to be controlled, stored, and optimized. Enframing is not merely a physical system or a set of devices, but a mode of understanding the world—a metaphysical disposition that transforms beings into standing-reserve (Bestand), available for manipulation. This shift in the essence of revealing conceals the deeper truth of Being, reducing it to calculability and efficiency. Consequently, the human subject is no longer a sovereign agent using tools but

1. This article is derived from the doctoral dissertation project of Mr. Esmaeil Dastguerd, entitled 'The Impact of the Negative Aspect of Technology on World Intellectual and Art Cinema Based on Heidegger's View,' in the field of Philosophy of Art, Faculty of Literature and Human Sciences, North Tehran Branch, Islamic Azad University. The dissertation was supervised by Dr. Ahmadreza Motamedi and Dr. Saeed Lavasani, with advisory guidance from Dr. Bijan Abdolkarimi, and was pre-defended on August 20, 2025.

2. MA in Philosophy of Art, Department of Philosophy, Faculty of Literature and Human Sciences, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: dastguerd@gmail.com
3. Associate Professor, Department of Production, Faculty of Production, IRIB University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: drmotamedy@gmail.com
4. Associate Professor, Department of Philosophy, Faculty of Literature and Human Sciences, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: sdlavasani@gmail.com
5. Associate Professor, Department of Philosophy, Faculty of Literature and Human Sciences, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email: b_abdolkarimi@iau-tnb.ac.ir

becomes enmeshed in the technological system, subject to the very logic of utility it sought to command. Heidegger's analysis destabilizes the comforting narrative of human mastery over technology, showing instead that technology masters us by shaping the horizon of our understanding. This insight situates Heidegger within a broader tradition of twentieth-century critiques of modernity, alongside thinkers such as Jacques Ellul, Herbert Marcuse, and, later, post-humanist theorists, yet Heidegger's ontological focus makes his critique unique. In stark contrast to this technological mode of revealing, Heidegger turns to art, and specifically to the work of art, as another essential way in which truth can emerge. In his essay 'The Origin of the Work of Art,' Heidegger investigates the essence of the artwork not from the standpoint of aesthetics, representation, or cultural value, but as a site of ontological disclosure. A genuine artwork, he suggests, opens a clearing in which the truth of Being can shine forth. Art, therefore, is not merely about beauty or expression—it is about the unconcealment of the world and our place within it. Whereas technology tends to level all things into resources and eliminate their mystery and singularity, art can bring forth the strangeness and depth of things, preserving their ambiguity and richness. Heidegger famously describes this as the struggle between earth and world within the artwork: earth, representing the concealed and sheltering aspects of Being, and world, representing the organized and meaningful context in which beings appear. The artwork stages this dynamic tension and, through it, reveals a mode of Being not captured by technological rationality. This paper examines the fundamental confrontation between technology and art as two divergent paths of revealing in the modern age. From a Heideggerian perspective, it seeks to illuminate the existential and ontological stakes of this opposition, especially in an era increasingly dominated by digital technologies, automation, and algorithmic thinking. Rather than viewing technology and art as entirely separate or opposing domains, this study explores the possibility that artwork can engage with technological resources without being subsumed by their enframing logic. In this sense, the paper investigates how art can critically appropriate technological tools to create spaces of resistance, reflection, and liberation. Heidegger himself hints at this possibility when he writes that "the essence of technology is nothing technological" and that "where the danger is, there grows the saving power also." This paradox suggests that within the very structure of technological danger lies the potential for a different, freer relationship to Being. Art, by remaining attuned to this danger, can act as a site where such a relationship begins to emerge. It does not oppose technology with nostalgia for the past, but rather opens a poetic space for reimagining our dwelling within a technological world. The saving power is not a return to pre-modern innocence but a transformation of our relation to technology through art's capacity to disclose Being otherwise. Furthermore, the paper argues that Heidegger's notion of poetic dwelling—a way of being in the world that honors the mys-

tery and finitude of existence—is not merely an abstract ideal but a necessary response to the metaphysical domination of technology. The poetic does not reject the material or technical; rather, it redirects our attention toward the essential, the hidden, and the incalculable. Through poetic thinking and artistic creation, human beings can recover a more original relationship with truth—one that neither reduces nor objectifies but allows beings to appear in their own right. Poetic dwelling thus becomes a counter-disposition to enframing, a way of inhabiting the technological world without being consumed by its logic. To concretize this philosophical framework, the paper turns to cinema as a paradigmatic modern art form born of technology. Film exemplifies the paradox of art within technology: it relies on cameras, projectors, editing software, and digital platforms—all technological apparatuses—yet it can transcend mere technicality to disclose truth. Cinema can either reinforce enframing, reducing human experience to spectacle, entertainment, and commodified images, or it can resist enframing by opening a clearing where Being is unconcealed. The case study of Steven Spielberg's Duel (1971) illustrates this tension vividly. The film portrays an ordinary man pursued relentlessly by a faceless truck, a machine without identity or motive. The truck embodies the anonymous, threatening presence of technology—massive, efficient, and opaque—while the protagonist's struggle dramatizes the human confrontation with technological danger. Duel thus stages the Heideggerian struggle between earth and world: the earth as the concealed, overwhelming force of the machine, and the world as the fragile human attempt to make sense of and resist it. In this way, cinema demonstrates how art can appropriate technology without surrendering to its enframing, transforming technical means into vehicles of ontological disclosure. The implications of this analysis extend beyond cinema to the broader digital condition of contemporary life. In an age of ubiquitous screens, algorithmic governance, and artificial intelligence, the danger of enframing is intensified: human beings risk becoming mere data points, optimized flows, and standing-reserve for systems of control. Yet, as Heidegger suggests, the saving power grows within the danger itself. Artistic practices that engage critically with digital media—experimental film, interactive installations, poetic coding, and algorithmic art—can open spaces of resistance and reflection. They remind us that technology need not only conceal but can also reveal, if approached poetically. Thus, the confrontation between technology and art is not a static opposition but a dynamic interplay with profound existential stakes. In this sense, Heidegger's philosophy remains urgently relevant: it provides a lens through which to critique the reduction of human life to data and efficiency, while also pointing toward the possibility of recovery through art. In conclusion, this study reinterprets Heidegger's critique of technology and his ontological elevation of art not as a binary opposition but as an invitation to engage more deeply with our modern condition. In a world increasingly defined by speed, opti-

mization, and control, Heidegger's philosophy calls for a turn toward slowness, receptivity, and attentiveness. The work of art, in its capacity to open a clearing for Being, remains one of the last refuges of truth in a technological age. Yet, rather than isolating itself from modernity, art may paradoxically find in the very tools of technology new ways to disclose the human, the mysterious, and the poetic dimensions of existence. Thus, this paper explores how, from within the technological condition itself, the artwork can respond to the challenge of enframing by reactivating the ontological power of art. In doing so, it seeks to articulate a space where technology does not dominate but serves; not conceals but reveals—a space where poetic dwelling becomes once again possible.

Keywords: Technology, Ontological, Enframing, Heidegger, Spielberg, Duel

نسبت رستگاری در هنر و خطر فنّاوری از منظر فلسفی هیدگر، بررسی موردی فیلم سینمایی دوئل (استیون اسپیلبرگ)[۱]

اسماعیل دستگرد[۲]، احمدرضا معتمدی[۳]، سعید لواسانی[۴]، بیژن عبدالکریمی[۵]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۰۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۳۰

Doi: 10.22034/rpa.2025.2071583.1190

چکیده

خوانش وجودی هیدگر از فنّاوری، آن را صرفاً به مثابه ابزار یا تکنیک محض در نظر نمی‌گیرد، بلکه به عنوان نحوی از انکشاف هستی تلقی می‌کند که در قالب گشتل یا چارچوب‌بندی، جهان و موجودات را در مقام منابع و ذخایر تحت سلطه و تعرض قرار می‌دهد. از این منظر، فنّاوری نه‌تنها شیوه‌ای برای تولید و بهره‌برداری است، بلکه شیوه‌ای بنیادین از نسبت انسان با هستی است که می‌تواند به مستوری مضاعف و فراموشی حقیقت بینجامد. پرسش اصلی این پژوهش آن است که چگونه هنری چون سینما، که خود زاده فنّاوری مدرن است و به‌ظاهر در دل همین چارچوب‌بندی قرار دارد، می‌تواند از سلطه‌جویی و تعرض فنّاورانه بگریزد و به سوی اهدافی چون آزادی، حقیقت‌جویی، معنویت و استکمال انسانی حرکت کند.

بر اساس اندیشه‌های فلسفی هیدگر، هنر در ذات خود توانایی گشودن راهی به سوی حقیقت را دارد. هنر می‌تواند از سطح ابزاری و بهره‌ورانه فاصله گرفته و به تجربه‌ای هستی‌شناختی بدل شود؛ تجربه‌ای که در آن دازاین با امکان‌های وجودی خود مواجه می‌شود و از اسارت گشتل رهایی می‌یابد. سینما، اگر بتواند به‌جای بازتولید صرف تصاویر و سرگرمی، به ذات هنری خود وفادار بماند، قادر است به مثابه مکانی برای نامستوری حقیقت عمل کند و انسان را به تأملی عمیق‌تر در باب هستی و آزادی فراخواند. در این مسیر، مفاهیمی چون نامستوری، حقیقت، گشتل و دازاین نقش کلیدی دارند.

---

۱. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری آقای اسماعیل دستگرد، با عنوان «تأثیر وجه منفی تکنولوژی بر سینمای اندیشه و هنری جهان بر اساس نظر هیدگر» در رشتهٔ فلسفه هنر، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال با راهنمایی دکتر احمدرضا معتمدی و دکتر سعید لواسانی و مشاورهٔ دکتر بیژن عبدالکریمی است که در تاریخ ۹۲ مرداد ۱۴۰۴ پیش‌دفاع شده است.

۲. دانشجوی دکتری رشته فلسفه هنر، واحد تهران شمال، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. Email: dastguerd@gmail.com

۳. دانشیار گروه تولید، دانشکدهٔ تولید، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email: drmotamedy@gmail.com

۴. دانشیار گروه فلسفه، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران. Email: sdlavasani@gmail.com

۵. دانشیار گروه فلسفه، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران. Email: b_abdolkarimi@iau-tnb.ac.ir

فیلم می‌تواند یا در مقام چارچوب‌بندی، به تحریف اصالت انسانی و مستوری بیشتر هستی دامن زند، یا در مقام انکشاف حقیقت، به پاسداری از آزادی و اصالت دازاین یاری رساند.

این مقاله با طرح فشرده‌ای از اندیشه هیدگر در باب فلسفه تکنولوژی و هنر، به بررسی نسبت سینما و حقیقت می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه فیلم می‌تواند به دو وجه متقابل عمل کند: یا در خدمت سلطه فنّاورانه قرار گیرد، یا به امکان رهایی و گشودگی حقیقت یاری رساند. مطالعه موردی فیلم سینمایی دوئل نمونه‌ای روشن از این مواجهه است. این فیلم با بهره‌گیری از زبان سینما، نه صرفاً در مقام بازنمایی تکنیکی، بلکه در مقام انکشاف حقیقت عمل می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه دازاین می‌تواند از اسارت گشتل آزاد شود و به سوی تجربه‌ای اصیل‌تر از هستی گام بردارد. بدین‌سان، سینما در پرتو اندیشه هیدگر می‌تواند به عرصه‌ای برای آزادی، حقیقت‌جویی و استکمال انسانی بدل گردد.

واژگان کلیدی: فنّاوری، اثر هنری، چارچوب‌بندی، دازاین، انکشاف حقیقت، اسپیلبرگ، فیلم *دوئل*

مقدمه

هیدگر و فلسفه هستی

مسئله هستی

برای هیدگر، مهم‌ترین پرسشی که باید به آن پرداخته شود، مسئله هستی است. و او اثر هنری را محملی مناسب برای دستیابی به مسئله هستی می‌داند. او معتقد است که تفکر غربی، محوری‌ترین مسئله، [یعنی] هستی را فراموش کرده است. از نظر هیدگر هستی مضمون مناسب و یگانه فلسفه است. چالش هیدگر با فلسفه سوبژکتیویته و بازاندیشی او دربارهٔ مسئله هستی اندیشه مدرن را دگرگون کرده است.

ارسطو استدلال می‌کند که هستی همان حضور وجود است؛ معنای اولیه بودن هستی. هیدگر این استدلال را بیشتر دنبال می‌کند که آنچه در وجود هستی نهفته است زمان است. در دوگانگی هستی‌شناختی هیدگر، هستی با موجودات متفاوت است. اولی جوهر وجود موجودات است و دومی نحوهٔ ظهور موجودات است (Fauzi Naeim, 2017, 265). این مقوله در گفتمان متافیزیک غربی مورد غفلت قرار گرفته است (Fauzi Naeim, 2017, 29).

حقیقت

در مقابل معنای رایج حقیقت[1]، هیدگر حقیقت را به معنای مطابقت، صدق یا اثبات نمی‌داند. او با استفاده از اصطلاح یونانی الهٔثیا[2] از حقیقت به‌عنوان نامستوری یاد می‌کند که به معنای پرده‌برداری از مانعی است که مانع درک ما از ذات آن [موجود] می‌شود (Fauzi Naeim, 2017, 65). نامستوری موجودات یک حالت موجود نیست، یک رخداد است. در این رخداد، هنگامی که پدیده خود را [از خود] نشان می‌دهد وجود خود را آشکار می‌کند. به‌عبارت دیگر، الهٔثیا نشانه‌ای است از آشکارگی آنچه هست، افشای امر پنهان. حقیقت به معنای الهٔثیا تنها در درک ما از رابطهٔ ما با موجودات جهان آشکار می‌شود (Fauzi Naeim, 2017, 35). این رویکرد هیدگر به حقیقت، جایگاه ممتاز تقلید را در هنر و زبان غربی از بین برد. هیدگر با تأسف بیان می‌دارد که «حقیقت ... به‌مثابه نامستوری که جوهرهٔ قدرت در حال ظهور است، اکنون تبدیل به شبیه‌سازی و تقلید، هم‌سان‌سازی و تطبیق،... و اضطراب به عنوان بازنمایی شده است» (Rocamora, 2019, 75).

زیبایی و زیبایی‌شناسی

هنر در اصطلاح یونانی تخنه و در اصطلاح لاتین آرس[3] است. بااین‌حال، هیچ یک از این دو کلمه به «هنرهای زیبا» خاص صدق نمی‌کند، بلکه بیشتر در مورد فعالیت‌های عمومی انسانی مانند صنایع دستی و علوم صدق می‌کند. [اما امروزه] گفتمان هنر به‌طور کلی به عنوان زیبایی شناسی شناخته می‌شود؛ مطالعه یا تحقیق در مورد هنر، زیبایی و سلیقه. (Fauzi Naeim, 2017,53). نکته اساسی در مورد هنر، در رویکرد زیبایی‌شناسی، زیبا بودن آن است. آلمان پس از قرن هجدهم حتی این را در تعریف هنر گنجانده است: هنر زیبا، در مقابل صنایع دستی است. ... یک اثر هنری موفق، کاری است که زیبا باشد، دارای جذابیت زیبایی شناختی باشد. (Young, 2001, 9).

هیدگر ادعا می‌کند که دیدگاه زیبایی‌شناختی هنر، متافیزیک است که به هنر اعمال می‌شود. (Young, 2001, 13). [در واقع، در رویکرد متافیزیک،] ظاهر زیبایی در کیفیت چیزهای ادراک شده وجود ندارد، بلکه «صرفاً در ذهنی که به آنها فکر می‌کند وجود دارد؛ و هر ذهن زیبایی متفاوتی را درک می‌کند». در این معنا و به روایت هیدگر،

Doi: 10.22034/rpa.2025.2071583.1190

«زیبایی‌شناسی اثر هنری را به‌مثابه ابژهٔ ادراک به معنای وسیع می‌گیرد. ... تجربه منبعی است که نه‌تنها برای قدردانی و لذت بردن از هنر، بلکه برای آفرینش هنری نیز معیار است. بااین‌حال شاید تجربه عنصری باشد که هنر در آن می‌میرد». (Young, 2001, 8).

اینکه هیدگر معتقد است که زیبایی‌شناسی جای فلسفه هنر را گرفته است، نشان می‌دهد که ما مفهوم اخلاقی هنر را کنار گذاشته‌ایم. او معتقد است که هنر، دیگر راهنمایی در مورد چگونگی زندگی ارائه نمی‌دهد، و از او انتظار نمی‌رود که ارائه دهد. بلکه برای ارائه تجارب زیبایی‌شناختی طراحی شده است. ... با ظهور مدرنیته، هنر به زیبایی‌شناختی و به قلمرو صنعت هنر تبدیل شد صنعتی که هدف آن ارائه تجربیات لذت‌بخش برای خبرگان است. بنابراین، از دیدگاه هیدگر این ایده که هنر مترادف با هنر زیبا است، محصول انحطاط است (Young, 2001,18). [وقتی] هیدگر می‌گوید که پوزیتیویسم هنر را زیبایی‌شناسی می‌کند، گویی علم پوزیتیویستی هنر را از قلمرو حقیقت بیرون می‌راند. پس از بیرون راندن هنر از قلمرو حقیقت، چاره‌ای جز اختصاص دادن آن به قلمرو احساس باقی نمی‌ماند. درنهایت، متافیزیک غربی در برابر کردن حقیقت با منطق و لذت با زیبایی و زیبایی‌شناسی، معنای اصطلاحات دیرین هنر را تغییر داده و در نتیجه تجربه ما را از اثر هنری محدود کرده است. ... [در مقابل،] از نظر هیدگر زیبایی‌شناسی رخدادی هنری است که به موجب آن، زیبایی (حقیقت هستی) از طریق وابستگی متقابل بین فرم و محتوا (معنا) آشکار می‌شود. هیدگر با ارزش‌گذاری مجدد حقیقت و زیبایی، زیبایی‌شناسی را چنین مفصل‌بندی می‌کند: «زیبا متعلق به واقعه مصلحتی حقیقت است. صرفاً نسبت به لذت و صرفاً به عنوان هدف آن وجود ندارد. زیبایی در فرم نهفته است، اما تنها به این دلیل که فرم[۴] زمانی نور خود را از هستی و هستیِ موجودات گرفته است». درواقع، هیدگر در اینجا زیبایی را به عنوان حقیقتی که توسط اثر هنری آشکار می‌شود، یعنی حقیقت وجود موجودات تعریف می‌کند (Rocamora, 2019,92).

پیشینهٔ تحقیق

ـ «بررسی نسبت میان هنر و تکنولوژی در اندیشه مارتین هیدگر»

نویسندگان: محسن حسینی کومله، محمدجواد صافیان و حسین اردلانی (مجلهٔ «معرفت»، آذر ۱۴۰۰).

این مقاله با روش پدیدارشناسی هرمنوتیکی به تحلیل دو مفهوم هنر و فناوری نزد هیدگر می‌پردازد و بررسی می‌کند که چگونه هریک نسبت به «حقیقت» آشکار می‌شوند و نسبت رستگاری و تهدید را تبیین می‌کند.

ـ «پدیدارشناسی هرمنوتیکی «هنر بزرگ»؛ تلاش هیدگر برای عبور از زیبایی‌شناسی»

نویسنده: حامد طونی (نشریه پژوهش‌های فلسفی، شمارهٔ ۵۰، بهار ۱۴۰۴)

تمرکز مقاله بر اِعمال روش پدیدارشناسانه برای شناخت هنر بزرگ در برقراری نسبت با حقیقت بنیاد شده است و مسیر عبور از سوبژکتیویسم و زیباشناسی رایج را باز می‌نمایاند.

ـ «چگونگی مواجهه هیدگر با هنر مدرن»

نویسنده: شمس‌الملوک مصطفوی (نشریه: متافیزیک، وابسته به دانشگاه شهید مدنی آذربایجان مهر ۱۴۰۰)

با بررسی اشعار هولدرلین و نسبت میان خطر و منجی در زبان فلسفی هیدگر به ماهییت تکنولوژی و هنر اسرارآمیز پرداخته شده است.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر از نوع مطالعات کیفی با رویکرد نظری ـ تحلیلی است روش تحقیق مبتنی بر تحلیل محتوای فلسفی و تفسیری محتوا بوده و از پدیدارشناسی هرمنوتیکی به‌مثابه رویکرد قالب استفاده شده است. برای این منظور از آرای مارتین هیدگر در حوزهٔ فلسفه تکنولوژی و هنر بهره‌گیری شده و تحلیل مفهومی آثار وی در پیوند این دو مقوله صورت گرفته است. همچنین، برای تعمیق بحث، از آثار و نظریات مفسران معاصر فلسفه هیدگر در نسبت هنر و تکنولوژی استفاده شده است. این روش تحقیق، امکان دستیابی به مؤلفه‌های خطر و نجات را در این مواجهه از منظر فلسفه وجودی و پدیدارشناسی فراهم می‌سازد.

هیدگر و هنر

هنر

به‌طور سنتی، فیلسوفان با تمرکز بر خالق هنر (رویکرد نیچه) یا دریافت‌کننده (رویکرد کانت و شوپنهاور) و سپس

تعمیم به ماهیت اثر به چیستی هنر می‌اندیشند. هیدگر اما این رویکردها را نمی‌پذیرد و بر روی خود اثر تمرکز می‌کند. او برای تعریف واژه هنر، تعابیر مختلفی به کار برده است. تعریف اولیه، آیده اصلی هگلیِ هیدگر، این است که هنر رخداد حقیقت است. هیدگر بدیهی می‌دانست که هدف هنر این است که حقیقت را افشا کند، و برای مخاطبانش ... روش مناسب برای زندگی را فاش کند (Young, 2001, 8). او صراحتاً تأکید می‌کند که هنر حقیقتی است که خودش را به کار می‌اندازد (برپا می‌کند). در یک توضیح ساده و بر مبنای تفکر یونانی، ما کلمه هنر را به‌طور کلی به معنای هر نوع توانایی برای پیش آوردن حقیقت درک خواهیم کرد، طوری که با مفهوم یونانی تخنه مطابقت داشته باشد. (Young, 2001,18).

هیدگر هم‌چون متفکران قاره‌ای مانند سارتر، مرلوپونتی و گادامر ... علاقه‌مند به افشای هستی است. اگر هنر رخداد حقیقت است و حقیقت به معنای آشکارگی موجودات، هنر جایی است که هستی در آن آشکار می‌شود. هیدگر بدین معنا، ماهیت (ذات) هنر را قرار گرفتن حقیقت در اثر می‌داند (Fast, 2004, 134). از سوی دیگر، [و در تضاد با رویکرد متافیزیک،] هنر، توجه به زیبایی و سلیقه نیست، بلکه محملی است که حقیقت در آن در اثر هنری به کار می‌افتد. آنچه در موجودیت‌ها پنهان است می‌تواند از طریق بازنمایی متمایز آن توسط تخیل هنرمند در آثار هنری ظاهر شود فیلم *دزدان دوچرخه* (۱۹۴۸، دسیکا) نمونه‌ای از هم‌نشینی امر واقعی و بیان هنری در سینماست. در سطح امر واقعی، فیلم زندگی روزمره یک کارگر فقیر را در رم پس از جنگ جهانی دوم بازنمایی می‌کند: تلاش برای امرار معاش، دزدیده شدن دوچرخه و مواجهه با فقر و نابرابری. این روایت مستندگونه مخاطب را با شرایط عینی زندگی انسان‌های محروم روبه‌رو می‌کند. هم‌زمان، بیان هنری فیلم با قاب‌بندی‌های دقیق، ریتم کند و تمرکز بر جزئیات روزمره، جهانی معنایی خلق می‌کند که فراتر از واقعیت صرف است؛ مخاطب محدودیت‌ها و سلطه نظام سرمایه‌داری بر زندگی انسان‌ها را حس می‌کند. بدین ترتیب، *دزدان دوچرخه* نه‌تنها امر واقعی را بازنمایی می‌کند، بلکه با خلق جهانی معنابخش، نقد اجتماعی و اقتصادی را به اثر هنری می‌آورد و نشان می‌دهد سینما می‌تواند هم شاهد واقعیت باشد و هم آن را به بیان فلسفی و انتقادی ارتقا دهد. بنابراین دزدی در جامعه به‌مثابه واقعیت، امری است و جهانی که فیلم *دزدان دوچرخه* برای ما خلق می‌کند به‌مثابه رخداد حقیقت، امری دیگر؛ و آن بیان سلطه نظام سرمایه‌داری است که در آن آدم‌های معمولی را برای گذران زندگی روزمره به دزدان دوچرخه تبدیل می‌کند (آشکارگی حقیقت در اثر هنری)

اثر (کار) هنری

اثر هنری[5] چیزی است که دنیایی را می‌گشاید. به واقع، هیدگر یک اثر هنری را نه به‌عنوان یک موضوع، بلکه به‌عنوان یک جهان در نظر می‌گیرد. اثر [هنری] بودن به معنای برپا کردن جهان است. (Rocamora, 2019, 64). در سینما، همان‌طور که هیدگر می‌گوید، «اثر هنری جهان را برپا می‌دارد و زمین را به‌مثابه زمین وا می‌گذارد تا بی آنکه حضور یابد و احساس گردد» این مفهوم در فیلم‌هایی مانند *دزدان دوچرخه* و *طبیعت بی‌جان* (سهراب شهید ثالث،۱۳۵۳) به‌خوبی قابل مشاهده است. در *دزدان دوچرخه*، زندگی دشوار کارگران و فقر شهری رم بعد از جنگ جهانی دوم بازنمایی می‌شود، اما با قاب‌بندی، ریتم کند و توجه به جزئیات روزمره، جهانی از تلاش، ناامیدی و امید خلق می‌شود که فراتر از واقعیت صرف است و در عین حال، مقاومت محیط و سختی‌های زندگی (زمین) حس می‌شود. به همین ترتیب، در *طبیعت بی‌جان*، روزمرگی و سکون شخصیت‌ها در محیط‌های شهری تهران بازنمایی می‌شود، اما با استفاده از نماهای طولانی، سکوت و ریتم کند، جهانی تجربی و معنابخش ساخته می‌شود که روزمرگی را به تجربه‌ای فلسفی و قابل حس تبدیل می‌کند، در حالی که واقعیت فیزیکی محیط حفظ شده است. بدین ترتیب، هر دو فیلم نشان می‌دهند که اثر سینمایی نه صرفاً بازنمایی واقعیت، بلکه خلق جهانی تازه با قوانین و معناهای خود است، در حالی که «زمین» یا واقعیت خام همچنان حضور دارد و حس می‌شود.

تمایز ابزار و اثر هنری

بر پایه مباحث فوق، هیدگر بین ساخت ابزار و آفرینش هنری تفاوت قائل می‌شود. موادی که برای ساختن ابزار استفاده می‌شود، به مصرف می‌رسند به‌طوری که در کاربردشان ناپدید می‌شوند، اما یک اثر هنری نه از ماده فی‌نفسه، بلکه از زمین خلق می‌شود و در [فرآیند] آفرینش، زمین به عنوان

Doi: 10.22034/rpa.2025.2071583.1190

ماده صرف سوء استفاده نمی‌شود، بلکه آزاد است تا برای اولین بار، خودش باشد. (Mosely, 2018, 371). به بیان دیگر، مواد در اثر هنری برجسته می‌شوند، درخشش می‌کنند. ما متوجه ویژگی‌های حسی، برق‌زدن و درخشش سنگ در معبد، رنگ‌های ون گوگ، و طنین کلمات در شعر هولدرلین می‌شویم (Young, 2001, 47).

در فیلم *شهروند کین* (اورسن ولز ،۱۹۴۱) نیز با نورپردازی کنتراستی و تند، فضایی دراماتیک و رازآلود می‌آفریند که در خدمت مضمون قدرت، تنهایی و فروپاشی شخصیت اصلی است. عمق میدان گسترده، که با استفاده از لنزهای خاص و نور زیاد ممکن شده، اجازه می‌دهد تمام سطوح تصویر — پیش‌زمینه، میانه و پس‌زمینه — هم‌زمان واضح باشند؛ بدین‌ترتیب، مخاطب آزاد است نگاه خود را درون قاب هدایت کند و معنا را به‌طور فعال کشف نماید. این ویژگی، فیلم را از روایت‌های بسته و هدایت‌شده جدا می‌کند و تجربه‌ای چندلایه از واقعیت ارائه می‌دهد. از سوی دیگر، زاویه‌های غیرمعمول دوربین، به‌ویژه نماهای از پایین، قدرت و خودبزرگ‌بینی کین را به صورت بصری نشان می‌دهند. در نتیجه، فیلم‌برداری در *شهروند کین* صرفاً ابزار بازنمایی نیست، بلکه به سطح اثر هنری ارتقا می‌یابد؛ جایی که تکنیک در خدمت اندیشه و معنا قرار می‌گیرد. ولز با این شیوه، مرز میان ابزار فنی سینما و بیان هنری سینما را از میان برمی‌دارد و نشان می‌دهد که زبان تکنولوژیک می‌تواند حامل تفکر و فلسفه انسان نیز باشد. بدین‌ترتیب آنچه هیدگر دربارهٔ نقش زمین در اثر هنری تأکید می‌کند، بدون آنکه مورد سوءاستفاده قرار گیرد می‌درخشد و طنین ویژهٔ خود را به ذائقه مخاطب انتقال می‌دهد؛ آنچه در شیوهٔ استخدام و کاربندی عناصر فیلم در *شهروند کین* به خوبی و درستی خودنمایی می‌کند.

هیدگر و عصر مدرن

ماهیت فنّاوری

از نظر هیدگر، ماهیت تکنولوژی هیچ چیز تکنولوژیکی نیست به این معنا که فنّاوری هرگز به ویژگی و کارکرد مادی خاص خود در زمینه‌ای خنثی برای اثربخشی خنثی نائل نمی‌شود بلکه از نظر تاریخی، نه‌تنها از مادی بودن، بلکه از بافت سیاسی، اقتصادی و اجتماعی آن نیز آگاه است، و بنابراین، نه صرفاً ارزش فن‌آورانه، بلکه همیشه ارزش‌های فرهنگی را نیز تشکیل می‌دهد و بیان می‌کند. در بیان ساده، فنّاوری هرگز صرفاً ابزاری نیست (Sobchack, 2016, 91). وقتی به فنّاوری فکر می‌کنیم ممکن است به ماشین‌ها، دستگاه‌های فنی، علم مدرن، سایبرنتیک، کامپیوتر، اینترنت و غیره فکر کنیم و تقویت فنی نیروی انسانی برای کنترل محیط‌های طبیعی و فرهنگی را برای بهبود زندگی انسان در نظر آوریم. در حالی که این پدیده‌ها مطمئناً مرتبط هستند، اما واقعاً ماهیت فنّاوری را در بر نمی‌گیرند. آنها به ما نمی‌گویند که چگونه فنّاوری راهی است که هستی در مدرنیته آشکار می‌شود (Sinnerbrink, 2014,70). یک تعریف واضح این است که بگوییم فنّاوری محصول فعالیت انسان است، به‌کارگیری دانش برای ارائه «وسیله فنی برای هدف انسانی». بااین‌حال هیدگر استدلال می‌کند که آنچه واقعاً در مورد فنّاوری مدرن ضروری است را در بر نمی‌گیرد (Sinnerbrink, 2014, 71).

[برای شناخت ماهیت فنّاوری،] ما باید کوشش کنیم که شعر[۶] را در معنای اصلی آن درک کنیم، ... درک طبیعت به‌مثابه ظهور خود شکوفا، برآمدن چیزی از خارج از خودش. این ظهور چیزی به معنای بیرون آوردن آن از غیبت و به قلمرو چیزی است که برای ادراک آشکار است و برای استفادهٔ عملی در دسترس است. به‌عبارت دیگر، این پدیده ظهور شاعرانهٔ موجودات را در پرتو حقیقت یا الهئیا آشکار می‌سازد. بنابراین، فنّاوری مدرن را باید بر حسب آشکارسازی، یعنی راهی که در آن موجودات برای دستکاری عملی و تعمق نظری آشکار می‌شوند، درک کرد. هیدگر تصریح می‌کند که فنّاوری یک شیوهٔ آشکارسازی است. فنّاوری در قلمروی حضور پیدا می‌کند که در آن آشکارسازی و پنهان‌سازی رخ می‌دهد، جایی که الهئیا، حقیقت، اتفاق می‌افتد. (Rocamora, 2019, 55). نهایتاً به تعبیر هیدگر، ماهیت فنّاوری مدرن چارچوب‌بندی است (Fauzi Naeim, 2017, 299) که در ادامه تشریح خواهد شد.

فنّاوری و فرهنگ

یک فنّاوری جدید به شیوه‌های مختلف شروع به تغییر جهت‌گیری ادراکی ما در جهان، خود و دیگران می‌کند. امروزه بسیاری از مردم ذهن و بدن خود را بر اساس سیستم‌ها و برنامه‌های رایانه‌ای توصیف و درک می‌کنند،

همان‌گونه که زندگی خود را با اصطلاحات فیلم‌ها توصیف می‌کنند). همچنین، سیستم‌ها و برنامه‌های رایانه‌ای اغلب بر حسب ذهن و بدن انسان توصیف و درک می‌شوند، مثلاً به عنوان هوشمند یا مستعد ابتلا به آسیب ویروسی. این در هم آمیختگی موجودات جدید رایانه‌ای را تبدیل به قهرمانان سایبرنتیک کرده است. داستان‌هایی مثل *پلیس آهنی*[۷] (۱۹۸۷) یا ترمیناتور[: روز داوری][۸] (۱۹۹۱) نشان‌دهندهٔ آمیختگی فنّاوری با زندگی ما و فرهنگ عصر مدرن هستند (Sobchack, 2016, 91).

در فیلم‌های *پلیس آهنی* و *ترمیناتور*، آمیختگی تکنولوژی و فرهنگ به‌گونه‌ای نمایش داده می‌شود که مرز میان انسان و ماشین فرو می‌ریزد و فرهنگ انسانی در دل منطق تکنولوژیک بازتعریف می‌گردد. در *پلیس آهنی*، بدن انسانی در چارچوب نظام سرمایه‌داری و امنیتی با ماشین درهم می‌آمیزد؛ تکنولوژی نه در خدمت انسان، بلکه در خدمت کنترل و بازتولید قدرت به کار گرفته می‌شود. در *ترمیناتور* نیز ماشین از ابزاری مطیع به سوژه‌ای خودآگاه بدل می‌شود و فرهنگ انسان‌محور را به چالش می‌کشد. هر دو فیلم نشان می‌دهند که در جهان مدرن، تکنولوژی دیگر عنصری بیرونی نیست، بلکه به درون فرهنگ و هویت انسان نفوذ کرده است؛ جایی که احساس، اخلاق و حافظه در امتداد کُد، داده و سخت‌افزار معنا می‌یابند. این آمیختگی، هم نشانهٔ پیشرفت است و هم هشداری فلسفی دربارهٔ ازخودبیگانگی انسان در فرهنگی که تکنولوژی، تعیین‌کنندهٔ شکل و معنای زندگی شده است. این اظهارات مبتنی بر این باور است که تغییرات تاریخی در حس زمان، مکان و حضور وجودی و مجسم ما را نمی‌توان کمتر از پیامد تغییرات متناظر در فنّاوری‌های ما دانست. بنابراین، فنّاوری مدرن باید به عنوان راهی برای آشکارسازی درک شود، که هم طبیعت و هم فرهنگ را دارد (Sinnerbrink, 2014, 72).

خطر فنّاوری

[در زمان یونان باستان،] در درک از هستی، پنهان بودن هستی در تعامل با موجودات مشهود بود و بر این اساس، موجودات همان‌گونه که در خود بودند، آشکار می‌شدند. بااین‌حال، با گذشت زمان، این [شکل از] معنای هستی پوشیده شده است. اکنون فوزیس به طبیعت، به عنوان جهان طبیعی علم تعبیر شده است و حقیقت دیگر پنهان نیست، بلکه به عنوان صدق گزاره‌ها درک می‌شود. برای هیدگر، این یک فراموشی مضاعف است - فراموشی‌ای که در آن پنهان بودن هستی پنهان است (Mosely, 2018, 369). در سینمای تکنولوژی‌زده، آنچه در ظاهر نمایش جهان است، در واقع نوعی پنهان‌سازی هستی است. سینما با غلبهٔ تصویر، سرعت، و جلوه‌های فنی، به جای گشودن حقیقتِ هستی، آن را در لایه‌ای از بازنمایی و هیجان پنهان می‌کند. در این وضعیت، انسان به تماشاگرِ منفعل بدل می‌شود که در میان انبوه تصاویر و ریتم شتاب‌زده، دچار سردرگمی و غفلت است؛ تفکر جای خود را به مصرف و سرگرمی می‌دهد. بدین‌سان، سینمای تکنولوژی‌زده، نه ابزار آشکارسازی حقیقت، بلکه سازوکاری برای پنهان‌تر کردن پنهانیِ هستی است؛ زیرا با فریبِ دیداری و تحریکِ حسی، انسان را از تأمل در بودن و تجربهٔ اصیل جهان بازمی‌دارد. سینما در بازخوانی فلسفهٔ هنر هیدگر اکتشاف حقیقت یعنی هستی پنهان شده است، اما سینمای تکنولوژی زده غفلت در غفلت می‌آفریند، یعنی هستی پنهان شده را پنهان‌تر می‌سازد.

عصر تکنولوژی مدرن صرفاً دست ساختهٔ انسان نیست. بلکه خود انسان‌ها بخشی از فرایند فنی عمومی آشکارسازی و تبدیل واقعیت به کل منابع ذخیره شده هستند. ... این چالش خشونت‌آمیز که انسان‌ها را جمع‌آوری می‌کند تا واقعیت را به عنوان منابع موجود آشکار کند، همان چیزی است که او چارچوب‌بندی[۹] می‌نامد (Sinnerbrink, 2014, 73).

چارچوب‌بندی (گشتل)

در فیلم *عصر جدید* (چاپلین،۱۹۳۶)، چارچوب‌بندی نقش اساسی در نمایشِ تبدیل انسان به ربات دارد. در صحنه‌های کارخانه، قاب‌های بسته، منظم و متقارن، بدن کارگران را در امتداد چرخ‌دنده‌ها و تسمه‌های نقاله قرار می‌دهند؛ به‌گونه‌ای که حرکت انسان و ماشین در یک ریتم مکانیکی یگانه می‌شود. این ترکیب‌بندی‌های بصری، با حذف آزادی، عمق و تفاوت فردی، انسان را به جزئی از سازوکار تولیدی تقلیل می‌دهند. بنابراین، چارچوب‌بندی در عصر جدید فقط ابزار روایت نیست، بلکه بیانی تصویری از سلطهٔ تکنولوژی و ازخودبیگانگی انسان است؛ جهانی که در آن، انسان در چارچوب نظام صنعتی، به حرکت تکراری

Doi: 10.22034/rpa.2025.2071583.1190

و بی‌روح ربات‌وار فروکاسته می‌شود. عصر جدید چاپلین را می‌توان از نخستین آثار عمیق فلسفی در تقابل گشتل با آزادی و اصالت انسانی تلقی کرد. فیلم با بیان طنزالود نشان می‌دهد که چگونه روح انسانی در چارچوب چرخ دنده‌های تکنولوژی مضمحل و مستحیل شده و خود به جزئی از ابزار تولید و منابع مصرفی تبدیل شده است.

خطر فنّاوری در این است که ما در راستای تبدیل شدن به بردگی ادوات تولید، از تسلط خودمان دست می‌کشیم. از این رو هیدگر هشدار می‌دهد که «قاعدهٔ چارچوب‌بندی انسان را ... تهدید می‌کند که از ورود او به آشکارسازی اصیل‌تر و در نتیجه تجربه ندای حقیقت اولیه‌تر محروم شود». به بیان صریح، خطر ناشی از فنّاوری در دنیای مدرن ما، از دست دادن ارتباط با خود و جهان است (Rocamo-ra, 2019, 84).

تکنولوژی و انسان: از بین رفتن انکشاف اصیل و شاعرانه وتحریف دازاین (اصالت انسانی) در مواجهه با گشتل

در اثر بنیادین هیدگر با عنوان *Sein und Zeit* (۱۹۲۷)، وی مفهوم دازاین را به عنوان سرشتِ وجودِ انسان مطرح می‌سازد و نشان می‌دهد که انسان نه صرفاً سوژه‌ای خود بنیاد، بلکه بود-در-جهان است و پیش از هر چیزی با جهانِ اشیاء، دیگران و خود مواجه است. دازاین لزوماً آن چیزی است که می‌پرسد بودن چیست؟ و نیز به‌طور ذاتی با امکانِ عدم و مرگ روبه‌روست، چنان که این مواجهه بنیادین است که شرایط امکان اصالت (Eigentlichkeit) را فراهم می‌آورد. از این رو، تحلیل هستی‌شناختیِ دازاین مسیر فلسفیِ هستی را از سنت سوژه کارتزیانی به سمت وجودِ انسانی باز می‌گشاید، یعنی به‌وجهی که انسان خود را به عنوان موجودی که نسبت به بودنِ خود می‌اندیشد، درمی‌یابد. دازاین تنها موجودی در میان موجودات است که دغدغه هستی دارد و به چگونگی هستی می‌اندیشد و از هستی پرسش می‌کند.

در این میان، خطر دیگری نیز وجود دارد و آن خطر از بین رفتن امکان هرگونه انکشاف دیگر است. انسان از آن‌جا که در تفکر تکنولوژیک، همه‌چیز را کنترل‌پذیر و آماده برای بهره‌برداری قلمداد می‌کند «خود را متکبرانه در مقام خداوند زمین می‌ستاید. به این ترتیب، این توهم جا می‌افتد که هر آن‌چه بشر پیش روی خود می‌یابد فقط به این اعتبار وجود دارد که ساختهٔ اوست. این توهم به نوبه خود به سرابی نهایی دامن می‌زند: گویی بشر، همه‌جا فقط خودش را می‌بیند و بس .... درحقیقت امروز، بشر دیگر هیچ‌کجا خود را یعنی ماهیت خویش را نمی‌بیند. بشر چنان قاطعانه در خدمت معارضه‌طلبی گشتل قرار گرفته است که دیگر گشتل را به عنوان خطاب درک نمی‌کند و خود را هم دیگر مخاطب این خطاب نمی‌بیند» (برومند و حسینی، ۱۳۹۳: ۱۱).

انکشاف انضباطی به تعبیر هیدگر راه را بر سایر انکشاف‌ها می‌بندد. گشتل با سیطرهٔ خود بر تمام شیوه‌های انکشاف حقیقت استیلا پیدا می‌کند. آنچه هیدگر خطر گشتل می‌نامد همین محروم شدن دازاین از تجربه کردن و شنیدن ندای حقیقی بنیادین‌تر است. هیدگر این خطر را نفس خطر می‌نامند و اشاره می‌کند که گشتل به عنوان انکشافی که انضباط می‌بخشد، پنهان کنندهٔ قلمرو حقیقت است و علاوه‌بر آنکه خودش را مستور می‌کند، انکشاف هستی را به مستوری می‌کشاند و دازاین (اصالت انسانی) را تحریف می‌کند و این در نظر هیدگر مهم‌ترین خطر گشتل است.

«به این ترتیب، گشتل تعرض‌آمیز نه‌تنها نحوهٔ سابق انکشاف یعنی فراآوردن را استتار می‌کند بلکه خود انکشاف من حیث انکشاف را هم استتار می‌کند و همراه با آن، قلمروی را که در آن، عدم استتار، یعنی حقیقت به وقوع می‌پیوندد» (هیدگر، ۱۳۹۳: ۳۲).

در فیلم *عصر جدید*، شیوه چارچوب‌بندی به‌گونه‌ای است که انسان در نظم بصری و مکانیِ ماشین حل می‌شود. قاب‌های بسته و تکراری، کارگران را هم‌ردیف با چرخ‌دنده‌ها نشان می‌دهند و با حذف عمق و آزادی حرکت، بدن انسانی را به جزئی از نظام مکانیکی بدل می‌سازند. بدین‌سان، چارچوب‌بندی در فیلم صرفاً روشی زیبایی‌شناختی نیست، بلکه بازتابی از بحران هستی‌شناختی انسان در عصر تکنولوژی است؛ جهانی که در آن سوژگی انسانی در ساختار تکرار و کارکرد، رنگ می‌بازد و انسان خود به رباتی بی‌اراده و ابزاری بدل می‌شود. کارخانه و نظم ماشینیِ خط تولید تجسمِ گشتل‌اند؛ جهانی که در آن انسان همچون جزئی از سازوکار تکنیکی به‌صف‌آورده می‌شود و هستی‌اش در خدمت کارایی و محاسبه پنهان می‌گردد. در مقابل، شخصیت چاپلین با کنش‌های نا به هنجار، طنز، خطا و عشق، نمود دازاین است؛ موجودی که هنوز امکانِ گشودگی به جهان و اصالت زیستن را حفظ کرده است. بدین‌سان،

عصر جدید نمایشگر تقابلِ میان سلطه تکنولوژی و کوشش انسان برای بازپس‌گیری معنا و آزادیِ وجودی خویش است.

چنانچه در مقدمه مقاله تذکر داده شد سینما هم می‌تواند به‌عنوان هنر مدرن و زادهٔ تکنولوژی در مقام چارچوب‌بندی به استتار حقیقت پرداخته و اصالت انسانی را به انحراف بکشاند یا آنکه در مقام انکشاف حقیقت قیام کند و از اصالت و آزادی انسانی پاسداری کند. آثار سینمایی استیون اسپیلبرگ فیلم‌ساز برجسته هالیوود (۱۹۷۱-۲۰۲۶) نمونه بارز هر دو سپهر هنری سینمای تکنولوژی‌زده و اسارت‌آور و از سوی دیگر سینمای در تقابل با اسارت و چارچوب‌بندی تکنولوژی است. فیلم‌های بسیاری که او ساخته است *آرواره‌ها* (۱۹۵۷)، *برخورد نزدیک از نوع سوم* (۱۹۷۷)، *ای تی* (۱۹۸۲)، *ایندیانا جونز* (۱۹۸۱-۱۹۸۹)، *پارک ژوراسیک* (۱۹۹۳)، یادآور سینمای تکنولوزی‌زده و چارچوب بندیست. در جهت مقابل نخستین فیلمی که او با امکاناتی بسیار ساده در حد یک فیلم ویدئویی و تلویزیونی فیلم *دوئل* است این فیلم نمونه بارزی از استفاده حداقلی و هوشمندانه از فنّاوری برای خلق رخداد حقیقت در سینماست. وی با بهره‌گیری از فیلمبرداری متحرک، تدوین دقیق، انتخاب زاویه‌های دقیق دوربین، مدیریت ریتم، فضا و نور، شخصیت‌پردازی انسان‌گونه از تکنولوژی در قالب ماشین مهاجم، چنگال دراز شده گشتل را برای اسارت انسان به گونه‌ای ملموس به مخاطب منتقل می‌کند و نشان می‌دهد که سینما می‌تواند با استفادهٔ کنترل شده از فنّاوری با تمرکز بر اصالت انسانی از سطح صنعت فراتر رود و جهانی را برپا کند که رخداد حقیقت را در آن معنا بخشد.

نقد و بررسی فیل دوئل از منظر فلسفه هنر و تکنولوژی هیدگر

دوئل یک تله‌فیلم اکشن و دلهره‌آور آمریکایی محصول سال ۱۹۷۱ به کارگردانی استیون اسپیلبرگ در اولین کارگردانی بلندش بود. این فیلم مبتنی بر یک داستان جاده‌ای است که با ماشین خود در کالیفرنیا برای ملاقات با یک مشتری رانندگی می‌کند. بااین‌حال، او خود را تحت تعقیب و وحشت رانندهٔ یک کامیون می‌بیند.

این فیلم توانسته با داشتن المان‌های میخکوب‌کننده و جنایی و موسیقی فوق‌العاده، به فیلمی نسبتاً خوب و گیرا از نگاه منتقدین و تماشاگران تبدیل شود. به دلیل نشان ندادن چهره و ظاهر آنتاگونیست (شخصیت منفی) و کم حرف بودن پورتاگونیست (قهرمان و شخصیت اصلی داستان)، فیلم در هر سکانسی، بیننده را غافلگیر و میخکوب می‌کند.

داستان

در صحرای گرم کالیفرنیا مردی با یک ماشین شیک و قرمز که از تمیزی برق می‌زند در حال رفتن به یک قرار کاری است. در جاده، به دلیل سبقت گرفتن از یک تانکر پیتربیلت کهنه و خاکی رنگ، گرفتار رانندهٔ سادیسمیِ آن می‌شود که می‌خواهد به هر شکل ممکن او را نابود کند.

مهم‌ترین دلیلی که فیلم *دوئل* را تبدیل به سکوی پرش اسپیلبرگ کرد، استفاده او از زیرمتن برای تبدیل یک تریلر جاده‌ای به اثری عمیق‌تر از چیزی که در ابتدا می‌نمایاند بود. دنیس ویور که نقش دیوید مان (David Mann) را بازی می‌کند با آن وجوه استعاری فامیلی‌اش «Man» (به معنای انسان یا مرد در انگلیسی) توسط کامیونی با راننده ناشناس تحت تعقیب قرار می‌گیرد. علت این تعقیب در طی فیلم فاش نمی‌شود و هرگز شمایلی هم از راننده نمایان نمی‌گردد؛ جز دستی که دنده عوض می‌کند یا پایی که پدال گاز را می‌فشارد. *دوئل* از یک طرف تبدیل به استعاره‌ای از درگیری انسان و فناوری می‌شود و از طرف دیگر انگار روایتگر دعوای فروشنده دوره‌گردی خالی از مردانگی متعارفِ سفیدپوستانِ فیلم‌ها و سریال‌های تلویزیونی می‌شود که حالا برای بازپس گرفتن آن باید با هیولایی آهنی بجنگد. خود اسپیلبرگ در توضیح این نکته گفته اینکه راننده هرگز دیده نمی‌شود بیش از آنکه آدم بد داستان را رانندهٔ کامیون جلوه دهد، خود کامیون را تبدیل به نیروی شر قصه کرده است. فیلم دوئل با همین ترفند ساده مواجهه انسان با خطر فناوری که ناخواسته و ناخوداگاه از هر سو او را مورد تهدید قرار داده است به تصویر می کشد. این کار در فیلم *دوئل* بدون استفاده از جلوه‌های ویژه و تکنولوژیک با سادگی محض صورت پذیرفته است.

از آنجایی که تماشاگر هیچ‌وقت راننده این کامیون را نمی‌بیند، خود کامیون باید تهدیدآمیز و وحشت‌آور می‌بود تا مخاطب با دیدنش همان ترسی را تجربه کند که شخصیت اصلی فیلم حس می‌کرد.

درست مثل بازیگرها که باید برای گرفتن یک نقش تست دهند، برای انتخاب کامیون مناسب هم تست گرفتند تا کامیون بتواند به‌مثابه خطر رعب‌آور تکنولوژی و تهدیدکنندهٔ

Doi: 10.22034/rpa.2025.2071583.1190

انسان نقش بازی کند. که کامیون فیلم *دوئل* عملاً یک شخصیت جدا شده که انگار نفس می‌کشد و زنده است. یک دشمن بزرگ و خون‌خوار که با حضورش همه را به وحشت می‌انداخت.

نوع قرار گرفتن زاویه دوربین، مقدار اهمیت نگاه ماشین را بالا برده و در ادامه در بیشتر سکانس‌ها می‌بینیم که مرکزیت قرار گرفتن نگاه ما، از زوایای مختلف ماشین است. به‌نوعی ماشین عنصر علّی داستان و تقابل انسانی، دال بر وجود علیت آنهاست. ما از ابتدا تا به انتها با نبردی دیوانه‌وار بین یک کامیون عظیم‌الجثه و یک خودروی سواری هستیم که با خط گذاری‌های دراماتیک، ماشین قربانی پروتاگونیست بی‌رنگ و کامیون مهاجم، آنتاگونیست متخاصمی است که تا پایان راننده‌های آنها همچون کابوی‌های غرب وحشی در ژانر وسترن باید با یکدیگر دوئل کنند.

آنچه باعث می‌شود تا فیلم *دوئل* در سال‌های پس از قرن بیستم و در حال حاضر مورد توجه و اقبال قرار گیرد، فراگیر شدن بی‌منطقی‌ها در دنیای کنونی است. به نظر می‌رسد که در حال حاضر برای انجام هر کاری هیچ ادله‌ای مورد نیاز نیست. در صحرای نوادا هنگامی که تقاضاهای کمک راننده اتومبیل دوج از معدود عبورکنندگان به جایی نمی‌رسد و حتی در مقابل چشمان این شاهدان، کامیون دیوانه‌وار به سمت ماشین سواری برای نابود کردنش روانه می‌شود، می‌توان سیگنال‌های وحشتناک حضور و کثرت فراگیر شدن بی‌منطقی‌ها به‌واسطهٔ غلبه چارچوب‌بندی (گشتل) تکنولوژیک را در دنیای معاصر کنونی بیشتر احساس کرد.

در هیچ فیلمی فاجعه ماشین این چنین مؤثر و تکان‌دهنده به تصویر کشیده نشده است. مسئله اسارت انسان در چنگال مصنوعات دست و ذهن خویش بارها موضوع فیلم‌های فراوانی قرار گرفته است، آن هم با ستارگان فراوان، لوکیشن‌های متعدد و صحنه‌های پرخرج، اما به جرات می‌توان ادعا کرد که حداقل یکی از برجسته‌ترین و درخشان‌ترین فیلم‌هایی که در ارتباط با این موضوع ساخته شده است، همین فیلم *دوئل* است که تا جایی که نگارنده به خاطر دارد، هزینه آن زیر یک میلیون دلار بوده است.

گشتل (منطق چارچوب‌بندی در مقام اسارت انسان)

دوئل، نخستین فیلم بلند استیون اسپیلبرگ، هرچند در قالب یک تریلر جاده‌ای ساخته شده است، اما در عمق خود تصویری از بحران انسان مدرن در جهان تکنولوژیک ارائه می‌دهد. کامیون بی‌چهره‌ای که دیوید مان را در جاده‌ای بی‌انتها تعقیب می‌کند، صرفاً یک وسیله تهدیدکننده نیست؛ تمثالی از همان نیروی گشتل است که هستی انسان را به شیء، داده، و منبع مصرف تقلیل می‌دهد. اما اسپیلبرگ در همین چارچوب ژانری، از امکانات سینما برای گشودن روزنه‌ای بر تجربهٔ وجودی بهره می‌گیرد. جاده، که در آغاز نمادِ تسلط تکنولوژی است، به‌تدریج به مکانی برای رخداد بدل می‌شود—رخدادی که در آن، دازاینِ گرفتار در منطق ابزار، امکانِ وانهادگی را تجربه می‌کند. در سطح تکنیکی، فیلم در ظاهر با ابزارهای همان جهان ابزاری ساخته شده است: دوربین متحرک، صدای غرش موتور، ریتم تند تعقیب. اما اسپیلبرگ این ابزارها را بر ضد خودشان به کار می‌گیرد. حرکت مداوم دوربین نه برای نمایش کنترل، بلکه برای القای بی‌قراری و گم‌گشتگی است. در سکوت‌های میانه فیلم، که موسیقی و دیالوگ غایب‌اند، سینما از نمایش به تأمل می‌رسد. این شکاف‌های صوتی و تصویری، همان لحظاتِ «مستوری»اند که امکانِ نامستوری را فراهم می‌کنند. بدین‌سان، دوئل با فرمی که از درون گشتل زاده شده، امکانی برای گشودگی بر حقیقت می‌آفریند—همان جایی که خطر و نجات در هم‌تنیدگی کامل‌اند (Heidegger,1977,28). از حیث درون‌مایه، مسیر دیوید مان از انفعال تا تصمیم نهایی، استعاره‌ای از گذار از دازمن به دازاین است. او در آغاز، موجودی روزمره و فرورفته در عادت است—یک رانندهٔ معمولی در ترافیک جهان مدرن. اما با هر بار مواجهه با کامیون، در معرض فراخوانی از سوی هستی قرار می‌گیرد. این فراخوان نه اخلاقی است و نه عقلانی؛ بلکه وجودی است، زیرا او را به انتخاب وا می‌دارد. هنگامی که عقلانیت ابزاری و تماس‌های تلفنی بی‌نتیجه می‌ماند، او مجبور می‌شود از طرح‌های محاسبه‌گرانه دست بشوید و به شهود بدنی خود اعتماد کند. این لحظه گذار، همان «وانهادگیِ سنجیده» است که هیدگر آن را نسبت آزاد با تکنولوژی می‌نامد—پذیرش خطر، بدون تسلیم شدن در برابر آن. تحول زمین و آسمان در فیلم نیز نمادی از این رهایی است. جادهٔ خشک و سوزان آغازین، در پایان به زمینِ یاری‌دهنده بدل می‌شود که کامیون را می‌بلعد و مان را نجات می‌دهد؛ و آسمانِ سوزانِ نیم‌روز، در لحظهٔ سکوت نهایی به افق آرام غروب تبدیل می‌گردد. این هم‌نوایی تازهٔ زمین و

آسمان، بیان تصویریِ بازیافتِ نسبت گمشدهٔ انسان و جهان است—همان نسبت شاعرانه‌ای که امکان سکونت را فراهم می‌کند (Heidegger, 1971, 147). اسپیلبرگ در اینجا نه با نشانه‌های دینی، بلکه با تصویر و ریتم، «پاسداشت حقیقت» را ممکن می‌سازد. غیاب امر قدسی در سطح روایی، با تجربه حضوری معنوی در سطح فرمی جبران می‌شود. مخاطب نیز در این رهایی شریک است. ساختار فیلم با حذف توضیحات و هویت راننده، او را از موضع ناظر بیرونی بیرون می‌کشد و به درون اضطرابِ دازاین پرتاب می‌کند. مخاطب باید مسیر را حس کند نه بفهمد؛ باید در جاده باشد، نه بر فراز آن. این مشارکت ادراکی، تجربه‌ای از بازنمود واقعیت در مقامِ انکشاف حقیقت است: تماشاگر درمی‌یابد که خطرِ بیرونی کامیون در واقع بازتابِ خطرِ درونیِ بشرِ مدرن است؛ همان انسانِ بی‌چهره‌ای که ابزار را ساخته و اکنون در چنگِ آن گرفتار شده است. مواجههٔ نهایی مان با کامیون، دعوتی برای مخاطب است تا نسبت خود را با این خطر بسنجد. در نتیجه، دوئل هرچند به ظاهر داستانی ساده از تعقیب و گریز است، اما در ژرف‌ساخت خود سینمایی رهایی‌بخش را می‌نماید: سینمایی که از دلِ گشتل برمی‌خیزد اما علیه آن شهادت می‌دهد. اسپیلبرگ در نخستین فیلم بلندش، پیش از آنکه در بندِ spectacle و تولید صنعتی گرفتار شود، سینما را به تجربه‌ای پدیدارشناختی بدل می‌کند که در آن حقیقت در کار می‌نشیند. رهایی در *دوئل* نه پیروزی بر ماشین، بلکه بازگشت به حضور است—لحظه‌ای از آرامش پس از طوفان، جایی بر لبه دره که انسان، ماشین، زمین و آسمان دوباره در یک نسبت شاعرانه جمع می‌شوند. این همان «جادهٔ وانهادگی» است که از دلِ تعقیب می‌گذرد و در افقِ رهایی ناپدید می‌شود.

دازاین(اصالت انسانی) در مقام مواجهه با سلطه یا تعرض گشتل

شخصیت اصلی *دوئل*، دیوید مان، در نخستین مواجهه‌اش با کامیون، مردی کاملاً معمولی است: کارمندی میانسال، گرفتار در روزمرگی، که در جاده‌ای بی‌پایان به‌سوی قرار کاری‌اش رانندگی می‌کند. درواقع، او مصداق دازاینِ پرتاب‌شده در جهان روزمره است—انسانی که در عادت و تکرار غرق شده و نسبت خود را با هستی از یاد برده است. هیدگر در هستی و زمان، این وضعیت را سقوط در دازمن می‌نامد؛ یعنی بودن در وضعی که دیگر نه از سر انتخاب، بلکه از سر تکرار زیسته می‌شود. در فیلم، این سقوط در همان آغاز با نمادهایی مانند محیط‌های صنعتی، تابلوهای تبلیغاتی و گفت‌وگوهای تلفنی سطحی به‌تصویر کشیده می‌شود. اما با ورود کامیون بی‌چهره به جاده، همه‌چیز دگرگون می‌شود. این مواجهه، شکلی از فراخوان است—فراخوانی که دازاین را از خواب روزمرگی بیرون می‌کشد و او را در معرض تصمیم قرار می‌دهد. کامیون، به تعبیر هیدگری، همان Das Unheimliche است؛ امر ناآشنا و بی‌خانمان‌کننده‌ای که جهان مألوف را برهم می‌زند. از این لحظه، دیوید دیگر نمی‌تواند در قالب‌های عادی زیست کند؛ باید طرحی تازه برای بودن بیابد. این نخستین گام دازاین برای خروج از وضعیت انفعال است: مواجهه با تهدیدی که از درون جهان روزمره می‌جوشد. در مسیر فیلم، دازاینِ دیوید مان در حال گذر از چندین لایهٔ وجودی است. ابتدا با عقلانیت ابزاری می‌کوشد مسئله را حل کند—با سبقت گرفتن، فرار کردن یا شکایت به پلیس. اما این راه‌حل‌های عقلانی همگی شکست می‌خورند، زیرا با منطق همان جهانی هماهنگ‌اند که کامیون از دل آن برخاسته است. به تعبیر هیدگر، دازاین نمی‌تواند با ابزارهای گشتلی از گشتل رهایی یابد. تنها زمانی که دیوید از عقلانیت ابزاری فاصله می‌گیرد و به شهود بدنی و غریزی خود گوش می‌سپارد، نوعی طرح‌افکنی اصیل آغاز می‌شود: بازگشت به امکانِ زیستن، نه در مقام فاعلِ مسلط، بلکه در مقام موجودی درگیر و آسیب‌پذیر در جهان. در میانه فیلم، دیوید به‌طور نمادین از دنیای انسانی و اجتماعی جدا می‌شود. او در تلاش برای یافتن کمک، به رستورانی پناه می‌برد اما نمی‌تواند میان چهره‌های بی‌شمار تشخیص دهد که رانندهٔ کامیون کدام است. این صحنه درخشان، استعاره‌ای از ازخودبیگانگی مدرن است: در جهان همگن و بی‌چهره انسان‌ها، دشمن تکنولوژیک را نمی‌توان از میان خود بازشناخت. در اینجا، اضطراب وجودی دازاین آشکار می‌شود—اضطرابی نه از مرگ فیزیکی، بلکه از فروپاشی تمایز میان انسان و ماشین، میان فاعل و ابزار. در ادامه، طرح‌افکنی دازاین در مسیر جاده به شکلِ مبارزه‌ای برای بقا ظاهر می‌شود، اما این بقا دیگر صرفاً غریزی نیست؛ لحظه‌به‌لحظه به آگاهی بدل می‌شود. دیوید درمی‌یابد که باید در جهان بماند، نه بر جهان مسلط شود. تصمیم نهایی او برای رویارویی مستقیم با کامیون، شکلی از وانهادگی

Doi: 10.22034/rpa.2025.2071583.1190

است ـ Gelassenheit ـ که در آن انسان از محاسبه و کنترل دست می‌کشد و به جریان رویدادها اعتماد می‌کند. او در لحظهٔ خطر، فرمان را رها نمی‌کند تا فرار کند، بلکه ماشین خود را به سوی دره هدایت می‌کند؛ حرکتی که در منطق تکنولوژی بی‌معنا، اما در منطق وجودی، نشانه آزادی است. صحنه پایانی، که در آن دیوید بر لبه پرتگاه نشسته و غروب را می‌نگرد، نتیجه همین طرح‌افکنی است. او پیروز نشده، اما در حضور باقی مانده است؛ به جای کنترل جهان، به سکونت در جهان رسیده است. این سکونتِ موقتی، همان امکانی است که در دل خطر گشوده می‌شود. در پایان فیلم، صدای باد جای بوق ماشین را می‌گیرد ـ از صدا به سکوت، از تسلط به حضور. اسپیلبرگ در این لحظه، دازاین را نه در مقام قهرمان، بلکه در مقام شاهدِ بودن بازمی‌نماید؛ انسانی که در پرتاب‌شدگی خویش معنایی از آزادی می‌یابد. در این محور، دوئل تصویری روشن از دازاین معاصر ارائه می‌کند: انسانی که در میان تکنولوژی و طبیعت، در بند و در عین حال آزاد است. دیوید مان به‌سان دازاین هیدگری، درک می‌کند که آزادی در نفی ابزار نیست، بلکه در نسبتِ سنجیده با آن است. این نسبت در فیلم، نه به صورت گفتار یا ایدئولوژی، بلکه در تجربه زیسته پرتاب‌شدگی و طرح‌افکنی در جاده بی‌پایان به تصویر درآمده است ـ جاده‌ای که شاید استعاره‌ای از خودِ هستی باشد.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که هیدگر نشان می‌دهد، خطر در عین حال امکان نجات را نیز در خود دارد. کامیون، هرچند تهدیدی مرگبار است، اما مان راننده فیلم (انسان) را به آستانه اصالت می‌کشاند. این همان تناقض بنیادین مدرنیته است: تکنولوژی، هم عامل بیگانگی است و هم می‌تواند بستر بیداری باشد. هیدگر به جمله معروف هولدرلین شاعر استناد می‌کند: «اما هر جا که خطر هست و رشد می‌کند / قدرت نجات نیز هست و رشد می‌کند». این قدرت نجات این احتمال را نشان می‌دهد که قالب‌بندی فنّاوری ممکن است امکان شیوه‌ای متفاوت برای آشکار کردن حقیقت را فراهم کند؛ تجربه‌ای غیر ابزارگرا و نه متافیزیکی از آشکارسازی شاعرانه. شاعرانه در اینجا نه به معنای یک نوستالژی رمانتیک، بلکه به معنای ظهوری است که به چیزها اجازه می‌دهد در حقیقت خود ظاهر شوند. ... هیدگر معتقد است، چنین مکاشفه هستی‌شناختی حقیقت از طریق هنر، در یونان باستان رخ داده است، «زمانی که آوردن حقیقت به زیبایی تخنه نامیده می‌شد.» از نظر هیدگر در مقابل تهدید واقعی تکنولوژی جدید، ... هنوز راه امیدی هست. مقابله‌ای مصمم و قاطع با ذات تکنولوژی جدید. هیدگر می‌گوید: چنین قلمروی هنر است. هیدگر در مقاله پرسش از تکنولوژی و بعدها در سایر نوشته‌هایش هیچگاه به صراحت بیان نمی‌کند که راه نجات چیست. اما اشاره‌های او به مسئله هنر می‌تواند راهگشایی برای شناختن منجی باشد. این نیروی نجات بخش می‌تواند از آن سنخ باشد که در یونان باستان رواج داشت. دورانی که تخنه نه‌فقط به فراآورده بلکه به انکشافی اطلاق می‌شد که حقیقت را به درون قلمرو شکوهمند آشکار شدن فرامی‌آورد.

فیلم *دوئل* تنها بازنمایی اسارت انسان در برابر تکنولوژی نیست؛ بلکه در سطحی عمیق‌تر، امکانی برای مواجهه و تأمل نیز فراهم می‌کند. اسپیلبرگ با حذف گفت‌وگوهای توضیحی و تمرکز بر تجربه حسی، تماشاگر را از موضع مصرف‌کنندهٔ تصویر بیرون می‌کشد و به موقعیتی پرتنش اما تأملی پرتاب می‌کند. در این لحظات، زمان طبیعی فیلم ـ پیوستگی رانندگی، صدای موتور، نفس‌کشیدن راننده، و تکرار مسیرها ـ به ضدّ زمان ابزاری بدل می‌شود. تماشاگر در برابر استمرار این لحظات، ناچار از زیستن در اکنون می‌شود؛ اکنونی که نه کارکردی دارد و نه پیشرفتی، بلکه صرفاً حضور است. همین حضور، نخستین نشانه مقاومت زمین در برابر گشتل است.از منظر بصری نیز اسپیلبرگ در *دوئل* نسبت انسان و ماشین را از درون چشم‌انداز گشتل به تصویر می‌کشد. نماهای ممتد از آینه‌های بغل و عقب خودرو، قاب‌هایی از انعکاس کامیون بر شیشه، و لرزش دوربین در حین حرکت، نشان می‌دهد که جهانِ دیده‌شده دیگر شفاف نیست؛ هر تصویری با واسطه تکنولوژی دیده می‌شود. اما هم‌زمان، اسپیلبرگ با طولانی کردن نماها و پرهیز از مونتاژ سریع، از فروپاشی تجربه زیسته جلوگیری می‌کند. به این معنا، *دوئل* هم تصویری از تهدید گشتل است و هم تلاشی برای حفظ تجربه وجودی در دل آن. نقطه اوج فیلم، زمانی است که دیوید مان در نبرد نهایی، کامیون را به دره می‌فرستد. در ظاهر، انسان بر ماشین پیروز می‌شود، اما این پیروزی ظاهری است؛ زیرا کامیون تا آخرین لحظه به حرکت ادامه می‌دهد و سقوطش با حرکتی

آهسته و ممتد تصویر می‌شود ـ گویی مرگ ندارد. این صحنه را می‌توان استعاره‌ای از سرنوشت انسان مدرن دانست: حتی در لحظه پیروزی بر ماشین، هنوز در دایره آن گرفتار است. اما همین لحظه تماشای فروپاشی تکنولوژی، مجالی است برای گشودگی بر حقیقت؛ جایی که خطر، امکان تفکر را دوباره بیدار می‌کند. درنهایت، محور نخست در *دوئل* نشان می‌دهد که اسپیلبرگ جوان، در نخستین تجربه‌اش، بی‌آنکه به زبان فلسفه متوسل شود، به شهودی از نسبت خطرناک انسان و تکنولوژی دست یافته است. فیلم نه صرفاً درباره تعقیب و گریز، بلکه درباره فروبستگی و گشودگی در عصر ماشین است؛ درباره لحظه‌ای که انسان درمی‌یابد ماشین دیگر ابزار نیست، بلکه نحوه‌ای از بودن است. و درست در این آگاهی است که امکان رهایی، هرچند لرزان و لحظه‌ای، پدیدار می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Truth
2. Aletheia, ἀλήθεια
3. ars
4. forma
5. art-work
6. poiesis
7. Robocop
8. Terminator: Judgment Day
9. Gestell, Ge-stell, Enframing

فهرست منابع

هیدگر، مارتین (۱۳۹۳)، *پرسش از تکنولوژی*، تهران: ناشر نامشخص.
برومند، خشایار؛ حسینی، سید حسن (۱۳۹۳)، بررسی رویکرد هیدگر در مواجهه با تکنولوژی، *غرب‌شناسی بنیادی*، ۹، ۱-۲۲.
حسینی کومله، محسن؛ صافیان، محمد جواد؛ اردلانی، حسین (۱۴۰۰)، بررسی نسبت میان هنر و تکنولوژی در اندیشه مارتین هایدگر، *معرفت*، ۲۸۸، ۲۹-۴۱.
طونی، حامد (۱۴۰۴، بهار)، پدیدارشناسی هرمنوتیکی «هنر بزرگ»؛ تلاش هیدگر برای عبور از زیبایی‌شناسی، *پژوهش‌های فلسفی*، شمارهٔ ۵۰، ۲۲۵-۲۴۴.
مصطفوی، شمش الملوک (۱۴۰۰، مهر)، چگونگی مواجهه هیدگر با هنر مدرن، متافیزیک، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان.

Fast, A. L. (2004). *Phenomenology and film: Heidegger and truth in documentary film* (Doctoral dissertation, The Pennsylvania State University).

Fauzi Naeim, M. (2017). *A study of Béla Tarr's film aesthetics based on Heidegger's phenomenology* (Doctoral dissertation, University of Malaya).

Heidegger, M. (1971). *Poetry, language, thought* (A. Hofstadter, Trans.). Harper & Row.

Josiah Mosely, M. (2018). Another look at Heidegger ian cinema: Cinematic excess, Antonioni's dead time and the film-photographic image as copy. Film-Philosophy, 22(3), 364–383. https://doi.org/10.3366/film.2018.0092

Rocamora, I. (2019). Cinema and Heidegger: The call to being in Ozu, Antonioni, Tarr (Doctoral dissertation, The University of Edinburgh).

Sinnerbrink, R. (2006). *A Heidegger ian cinema? On Terrence Malick's The Thin Red Line. Film-Philosophy*, 10(3), 26–37.

Sinnerbrink, R. (2014). *Technē and poiēsis: On Heidegger and film theory. In A. van den Oever (Ed.)*, Technè/Technology: Researching cinema and media technologies, their development, use and impact (pp. 65–80). Amsterdam University Press.

Sinnerbrink, R. (2024*). Introduction: Heidegger and the phenomenology of film. Film-Philosophy*, 28(1), 1–10.

Sobchack, V. (2016). *The scene of the screen: Envisioning photographic, cinematic, and electronic "presence*". In S. Denson & J. Leyda (Eds.), Post-cinema: Theorizing 21st-century film (pp. 88–128). REFRAME Books.

Young, J. (2001). *Heidegger 's philosophy of art*. Cambridge University Press.