مواجهه با سینمای تجربی به مثابه هنر اجرا؛ با تمرکز بر نظریات دیوید دیویس (نمونه مطالعاتی: فیلمهای «جام حسنلو» و «این جام جهان بین» به کارگردانی محمدرضا اصلانی)

چکیده

سینمای تجربی با به‌چالش‌کشیدن الگوهای روایت و بازنمایی، امکانی جدید از مواجهه هنری فراهم می‌سازد، که در آن اثرهنری فراتر از محصولی کامل شده، رویدادی اجرایی است که با حضور مخاطب محقق می‌شود.

این پژوهش برپایه نظریات دیوید دیویس درباره اثرهنری به‌مثابه کنش و رخداد، با بررسی ابعاد هستی‌شناختی، معرفت‌شناختی و تجربه‌مند آن، نسبت میان سینمای تجربی و هنراجرا را مورد واکاوی قرار داده است. مسئله اصلی پژوهش آن است که چگونه سینمای تجربی، فراتر از تلقی متن‌محور، در پیوندی مفهومی با هنراجرا و در بستر مواجهه با مخاطب قابل فهم است. این پژوهش با رویکردی کیفی، روش تحلیلی - تفسیری و استدلال پرسش‌گرانه، بر مطالعه دو فیلم «جام حسنلو» و «این جام جهان‌بین» اثر محمدرضا اصلانی و از آثار شاخص سینمای تجربی ایران متمرکز شده است.

یافته‌ها نشان می‌دهد، ساختار روایی گسسته، تأکید بر حضور و فرایند، و فعال‌سازی موقعیت ادراکی مخاطب، اثر را به رویدادی اجرایی ارتقا می‌دهد که معنا در آن فراتر از انتقال، اجرا می‌شود. از اینرو، مخاطب به‌عنوان هم‌آفرین معنا، در تحقق اثر مشارکت کرده و تجربه هنری به‌منزله کنشی مشترک، امکان بازتعریف مفاهیم اثرهنری، مخاطب و مواجهه را فراهم می‌آورد.

کلید واژه ها : مواجهه مخاطب__سینمای تجربی_هنر اجرا_دیوید دیویس_ جام حسنلو_این جام جهان بین

مقدمه

مواجهه با اثر هنری از قرن بیستم به‌عنوان یکی از مهمترین بحث‌های کانونی فلسفه هنر همواره مورد تامل بوده و نظریه‌پردازان متعددی درباره آن اظهار نظر داشته‌اند. این دیدگاه‌ها نشان می‌دهد مواجهه با اثر هنری، فرایندی چندلایه، پیچیده، مشارکتی، وابسته به مخاطب و مشارکت فعال او است و بدون این تعامل، خلق معنا و ارزش اثرهنری محقق نمی شود. در همین را ستا، سینمای تجربی به‌عنوان جریانی هنری، رادیکال و پیشرو، که محدودیتهای روایت، شیوه‌ها و فرم‌های سینمایی را به‌چالش می‌کشد و با روشهای خلاق و نوآور در جست‌وجوی آفرینش تجربه‌های بدیع سینمایی است، با خوانش‌های متفاوت نظریه‌پردازان همراه بوده است.

پروفسور دیوید دیویس، از فیلسوفان معاصر هنر، با تامل بر رابطه هنر و اجرا، افقی جدید در بازنگری ماهیت هنرهای اجرایی ارائه داده و با به‌چالش‌کشیدن نگاه محصول‌محور و شیءانگارانه به اثرهنری چارچوبی پیشنهاد می‌کند که به اثرهنری به‌عنوان اجرا می‌نگرد. از نگاه دیویس، اثرهنری و معنای آن در لحظه مواجهه و در فرآیند تعامل فعال اثر و مخاطب خلق می‌شود. این رویکرد که مخاطب منفعل را به کنشگری فعال ارتقا می‌بخشد، با تمرکز بر سه بعد هستی‌شناختی، معرفت‌شناختی و تجربه‌مندی، به اثرهنری به‌عنوان فرآیندی اجرایی، زنده و پویا می‌نگرد. در این نگرش، سینمای تجربی، با ویژگی‌های ذاتی خود؛ گسست از روایت مرسوم، تمرکز بر فرم و تجربه حسی، و دعوت به مشارکت فعال مخاطب، امکانی برای تحقق نگاه اجرایی به اثرهنری است.

آثار سینمای تجربی، به‌دلیل پرهیز از ساختارهای مرسوم سینمایی، مخاطب را به موقعیتی فرا می‌خوانند تا معنای از پیش تعیین‌شده مخدوش و در فرایند مواجهه ساخته شود. از اینرو، سینمای تجربی در ماهیت خود، به سبب اهمیت‌دهی به رویدادمندی، زمان‌مندی و نقش مخاطب، با هنراجرا نزدیکی دارد.

این پژوهش در پاسخ به رفع خلاء مطالعه رابطه سینمای تجربی و هنراجرا، با مطالعه آثار «جام حسنلو و داستان کسی که می‌پرسد» و «گفتم این جام جهان‌بین» به کارگردانی محمدرضا اصلانی و از آثار شاخص سینمای تجربی ایران، در پی آن است

تا نشـــان دهد؛ چگونه می‌توان با توســـعه نظریات دیویس ســـینمای تجربی را به‌مثابه هنر اجرا فهمید و این تطبیق چه دستاوردهایی را به همراه دارد.

به باور پژوهش، دیدگاه‌های دیویس امکان واکاوی مواجهه با سینمای تجربی را فراتر از رسانه بازنمایاننده، به‌منزله هنراجرا و با بررســی حضــور، مشــاهده و تجربه مخاطب از مواجهه فراهم می‌آورد. آرای او در تحلیل مواجهه با ســینمای تجربی نقطه آغاز نگرشی جدید به ورود عدم قطعیت و مخدوش شدن مفاهیم مخاطب، اثر هنری، مولف و سینمای تجربی، امکانی برای گذار از تعاریف محدودکننده و رسیدن به فضای تعاملی و بیناهنری در مواجهه عاملانه با سینمای تجربی، و گشودگی مرزهای سینما است.

اهمیت این پژوهش در آن اســـت که ضـــمن بازتعریف مفاهیم مواجهه، مخاطب و ســـینمای تجربی، امکان درک جدیدی از ســـینمای تجربی فراهم می‌آورد که در آن مخاطب ســـینمای تجربی مشـــارکت کننده فعال و هم‌آفرین معنا و اثر اســـت. روش پژوهش، کیفی و تحلیلی-تفســـیری اســـت و با بهره‌گیری از چارچوب نظری دیویس، به تحلیل ابعاد هســـتی‌شـــناختی، معرفت‌شـــناختی و تجربه‌مند این آثار می‌پردازد تا نشـــان دهد که چگونه معنای اثرهنری در مواجهه با مخاطب فراتر از انتقال، تحقق می‌یابد.

روش پژوهش

این پژوهش تو سعه‌ای با رویکرد تحلیلی و تفسیرگرا برپایه مطالعات نظری استوار شده و در پی شبرد تحقیق کیفی، نخست مواجهه با ســینمای تجربی با تمرکز بر آرای دیویس تحلیل و تفســیر شــده و در ادامه نتایج این تحلیل و تفســیر در تطبیق با هنراجرا قرار می‌گیرند تا نسبت و رابطه مواجهه با سینمای تجربی و هنراجرا واکاوی شده و درستی این فرضیه که مواجهه با ســینمای تجربی با تمرکز بر نظریات دیویس به مثابه هنراجرا اســت آزموده شــود. در این راســتا و برای ارائه نمودی روشــنتر، فیلمهای «جام حسنلو و داستان کسی که می‌پرسد» و «گفتم این جام جهان‌بین» به کارگردانی محمدرضا اصلانی و از آثار شاخص سینمای تجربی ایران به‌عنوان نمونه‌های مطالعاتی پژوهش انتخاب شده‌اند.

روش تجزیه و تحلیل مواجهه با سینمای تجربی و سینمای اصلانی، براساس استدلال استفهامی واکاوی مواجهه است که با به‌چالش‌کشیدن قطعیت مفاهیم مخاطب، مولف و ســینمای تجربی همراه اســت و منجر به بازتعریف آنها می‌شــود. در ادامه با استدلال استفهامی و استقرایی، با بررسی نمونه های مطالعاتی، نسبت و رابطه مواجهه با سینمای تجربی و هنراجرا با تمرکز بر نظریات دیویس، واکاوی شده و نتایج و دستاوردهای این تطبیق ارائه می‌شود.

پیشینه پژوهش

پروفسور دیوید دیویس، از نظریه‌پردازان معاصر فلسفه هنر است که تحقیق درباره زیبایی شناسی در ادبیات و فلسفه فیلم و رابطه هنر و اجرا از دغدغه‌های او است و تفکرات او در این زمینه‌ها سهم قابل‌توجهی دارد. بدیع بودن و پیچیدگی دیدگاه‌ها و ناکافی بودن ترجمه آثار او سبب شده دیدگاه‌های او شایسته معرفی نشوند. از اینرو نویسندگان، با ترجمه کتاب «هنر به مثابه اجرا» کوشیده‌اند گامی در این زمینه بردارند.

این پژوهش در راســتای فهم عمیق و موثر مواجهه با ســینمای تجربی، اســتناد به نظریات دیویس، آرای نظریه اجرا و متفکران موثر را در اولویت قرار داده و از آنجا که به‌دلیل بدیع بودن پژوهش در ســایتهای معتبر تحقیقاتی، موضــوع و عنوان پژوهش همتایی نداشته، به پژوهشها و نوشته‌های مرتبط به اختصار اشاره می‌نماید.

کریمــی و شــهبا (۱۴۰۴) در مقالــه پدیدارشناســی بــدن در ســینما: بررســی تمــایز الیــپ و کــورپر در بازنمــایی بــدن و تجربه مخاطب، به رابطــه بــدن و ســینما پرداخته‌انــد و توجــه بــه تفاوتهــای بــدن ســوبژکتیو و ابژکتیــو را لازمــه فهــم تجربــه زیسته و ادراکی در سینما دانسته‌اند.

پیراوی ونک و یارمحمدی (۱۴۰۱) در مقاله مواجهه مخاطب با آثار آینه‌کاری منیر شـــاهرودی فرمانفرمائیان به مثابه خلق پرفورمنس، براساس دیکانستراکشن دریدا، مواجهه مخاطب با آثار آینه‌کاری فرمانفرمائیان را هنراجرا می‌دانند و بر این باورند

که مطالعه واسازانه مواجهه با آینه‌کاری‌های فرمانفرمائیان واسازی مفاهیم مخاطب، اثر هنری، مولف، آینه‌کاری و فاصله زیباشناختی را در پی دارد و سبب بازآفرینی مفاهیم در مواجهه می‌شود.

حمید عاشقعلی (۱۴۰۱) در پایان نامه مطالعه تحلیلی فیلم تجربی در ایران از سال ۱۳۵۸ تا ۱۴۰۰ شمسی، مؤلفه‌های فیلم تجربی در نگاه نظریه‌پردازان را مطالعه و هفت شاخصه آن را استخراج نموده است.

ناصری و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله بدنمندی و تجربهٔ خود در سینمای ایران: مطالعهٔ پدیدارشناختی شش فیلم از دهه‌های ۶۰ تا ۹۰، سینما را ابزاری برای بازنمایی تجربه زیسته بدن می‌دانند. همچنین در مطالعه سینمای ایران، بدن‌ها را متاثر از جنسیت و روابط اجتماعی و سینما را برساخت‌کننده بدن براساس تجربه از خود دانسته‌اند.

یارمحمدی (۱۳۹۹) در مقاله تحلیل تطبیقی ساحت اناالحق حسین بن منصور حلاج و مراسم اعدام او و پرفورمنس ریتم صفر ماریانا آبراموویچ از منظر پدیدار شناختی، انا الحق و اعدام حلاج را در تطبیق با ریتم صفر، براساس نظریه اجرا، پرفورمنس‌آرت دانسته است.

فریدزاده و سلیمان‌زاده (۱۳۹۹) در مقاله جریان حقیقت در پادسینمای محمدرضا اصلانی برمبنای دیدگاه مارتین هیدگر، فیلم جام حسنلو را نمونه‌ای از پادسینما دانسته‌اند و بر این باورند پادسینما، با بازنمایی حقیقت با سکون پایدار و حرکتهای نامتعارف، بر تجربه مخاطب اثر می‌گذارد، تا با فراخواندن او به تامل و تفکر، حقیقت برای او تعویقی و از مسیر پرسش آشکار شود.

صیاد (۱۳۹۹) در مقاله فراروی بر محدودیتهای ادراک انسانی به واسطه تکنولوژی پروتزی سینمایی، زندگی شهری و گسترش فناوری را سبب کمرنگ شدن تمایز بدن ارگانیک و فناوری پروتزی و ظهور «ادراک فناورانه» و «زیبایی‌شناسی ماشینی» دانسته و دوربین را ابزاری فناورانه، گسترش‌دهنده دید و امکان کشف حس‌ها و دریافتهای جدید مخاطب می‌داند.

قهرمانی و همکاران (۱۳۹۳) در مقاله تن یافتگی تماشاگر در فضای هاپتیکی فیلم، با نقد سیستم اپتیکی و نگاه خیره در رابطه مخاطب با سینما، سینمای هاپتیکی را جایگزینی مناسب و متکی بر درگیری حس‌های مخاطب با تمرکز بر لامسه و حرکت دانسته‌اند و مواجهه مخاطب با فیلم را بدنی و تن‌یافته می‌دانند.

Gerwen (2022) در مقاله Art and Human Interaction ، با تحلیل ارتباط مخاطب و اثرهنری، لازم می‌داند مخاطب در جایگاه سوژه فعال، در مواجهه با اثرهنری در تجربه‌ای روانشناختی، با ادراک فعالانه به تجربه‌ای یگانه دست یابد.

چارچوب نظری

چارچوب نظری این پژوهش دیدگاه های دیوید دیویس با تمرکز بر ارتباط اثرهنری و اجرا است. در این راستا دو کتاب «Philosophy of the Performing Arts» و «Art as Performance» بدلیل غنای مطالب مرتبط با پژوهش در کانون توجه قرار گرفته‌اند.

دیویس با به‌چالش‌کشیدن نگاه محصول‌محور و شیءانگارانه، به اثرهنری به‌عنوان اجرا می‌نگرد و بر مولد بودن آثار هنری تاکید دارد: «تنها با دست‌زدن به بازاندیشی رادیکال‌تری درباره اینکه آثار هنری چه هستند و درک آن‌ها چه چیزی را دربرمی‌گیرد، می‌توانیم به‌درستی پیامدهای این واقعیت‌ها برای ارزیابی را لحاظ کنیم. من استدلال می‌کنم که آثار هنری در هنرهای گوناگون نباید به‌عنوان محصولاتِ (فارغ از زمینه یا وابسته به زمینه) اجراهای مولد در نظر گرفته شوند، بلکه باید خودِ همان اجراها تلقی شوند»(Davies, 2004, xi).

او با ارجاع به تصویر هنرمندی که در حال به تصویر کشیدن میوز (الهه شعر و موسیقی) است، بوم نقاشی را محصول اجرای نقاش و تصویر را یک اجرای مولد از هنرمند به‌عنوان اثرهنری و به‌منزله فرایند اجرای اثر می‌داند: «این رویکرد ایده اینکه اثر محصول فعالیت خلاقانه هنرمند است را رد می‌کند و در عوض آن را با فرایندی که به‌واسطه آن محصول کامل می‌شود، همانندسازی می‌کند»(Davies, 2004, 213). او در این تصویر هنر نقاشی ورمیر را لحظه‌ای در آشکار شدن اثر دانسته، و

بازنمایی اثر به‌عنوان اجرا و اثر نمایش داده شده را متمایز می‌داند: «توجه به یک حامل هنری — بومی نقا شی شده، قطعه‌ای مرمر شکل‌داده شده، یک متن، یا ساختار صوتی تولید شده توسط ابزارهای خاص — ما را به اجرایی هنری ارجاع می‌دهد که آن حامل را پدید آورده است»(Davies, 2004, 213). این نگاه اثرهنری را به اجرا ارتقا می‌بخشد و دستاورد آن کنش و رخداد است: «علاقه ارز شیابانه ما به هنر، علاقه‌ای به یک اجرای مولد است که به‌وا سطه آن کانون ارزیابی م شخص می شود» (Davies, 2004, 213).

دیویس نقش مخاطب در مواجهه با اثرهنری را کلیدی و در مسیر تحقق آن می‌انگارد: «کانون ارز یابی ... تنها شامل ویژگی‌هایی است که برای یک مخاطب در مواجهه ادراکی بی‌وا سطه با شیء یا رویدادی که اثر را محقق می سازد در د سترس است» (Davies, 2004, 41). مواجهه برای او عنصر محوری تجربه هنری در راستای توجه به شیوه‌های بیان محتوا است: «آثار هنری نوعی توجه متمایز را مطالبه می‌کنند و این را به‌واسطه شیوه‌هایی انجام می‌دهند که محتوای خود را بیان می‌کنند»(Davies, 2011, 150). از نگاه دیویس اثرهنری امکانی بالقوه است که در مواجهه با مخاطب به سوی اثر هدایت می‌شود: «این امر مستلزم آن است که مشخص کنیم چه محتوای هنری به‌درستی باید به نمونه‌های اثر نسبت داده شود»(Davies, 2011, 53). از اینرو، مشارکت مخاطب در مواجهه شرط تحقق اثرهنری است: «کیفیتهای معین آن آثار که با ارز شیابی آنها به عنوان آثاری خاص مرتبط است، قابل درک بوده و به همین دلیل تنها در آن اجراها، برای مخاطبان د ست یافتنی‌اند»(دیویس، ۱۳۹۵: ۲۸).

مولف جایگاهی ویژه در اندیشه دیویس دارد و از اثرهنری جدا نیست: «آثار هنری ... همان کنش‌های هنری مؤلفانشان هستند که حامل هنری‌ای را پدید می‌آورند که محتوایی هنری خاص را بیان می‌کند» (Davies, 2011, 52). او مشارکت هنرمند و مخاطب را در پیوند محتوای هنری و نمونه‌های اثر کلیدی می‌داند: «یکی از پر سش‌های محوری در معرفت شنا سی هنر، نسبت میان کنش مولدی است که اثر را پدید می‌آورد و کنش دریافت‌کننده‌ای است که ارزیابی درست آن اثر را تشکیل می‌دهد»(Davies, 2004, 26). نگاه او به اثرهنری به‌عنوان اجرا و اهمیت مولف و مخاطب در چرخه تکمیل اثرهنری، تمایز ویژه آرای او است: «در هر مورد می‌توان گفت اثر هنری در آن چیزی است که انجام می‌شود تا مجموعه‌ای از موجودات به‌عنوان نمونه‌های اثر تعریف شوند»(Davies, 2011, 52).

او می‌کو شد نشان دهد نگاه او به اثرهنری به‌عنوان اجرا امکانی برای پا سخ به بسیاری از سوالات کلیدی فلسفه هنر را فراهم می‌سازد: «هدف آن است که نشان داده شود چگونه اندیشیدن به هنر به‌مثابه اجرا به ما امکان می‌دهد برداشتی گسترده‌تر از بودن و درک‌شدن آثار هنری پرورش دهیم و چارچوبی برای پاسخ‌گویی به بسیاری از پرسش‌های محوری در فلسفه هنر فراهم آوریم»(Davies, 2004, xi) . از دیدگاه دیویس مواجهه با اثرهنری به منزله موقعیت فلسفی اجرا است؛ فرایندی که بدن، نگاه و زمان‌مندی مخاطب در تعامل با اثر و در تحقق آن نقش اساسی دارد، نگرشی که به اجرا نه به‌مثابه بازنمایی، به‌منزله رخداد ظهور معنا در مواجهه با اثرهنری می‌نگرد. مواجهه در اندیشه او، دریافت نیت مولف و ادراک مخاطب از وابستگی‌های فرهنگی و اجتماعی اثرهنری و واکنش او به زیبایی‌شناختی آن، به‌عنوان کانون دریافت مخاطب است: «کانون دریافت چنین تعریف شد: آنچه به‌عنوان برآیند یا محصول اجرای مولد از سوی یک یا چند فرد، برای ارزیابی اثری که از خلال آن اجرا به وجود آمده است مرتبط است»(Davies, 2004, 210). آرای او در تعامل مخاطب با اثرهنری پنج رکن اصلی دارد:

الف- «**مواجهه**»؛ مواجهه فرایند تجربه چندلایه و پویای مخاطب و شامل دریافت مستقیم، تفسیر و درک زمینه‌های اثر است.

ب- «**مخاطب**»؛ مخاطب بخشی از فرایند خلق اثرهنری از مسیر تعامل با اثر است. هر اثرهنری مخاطب خاصی دارد از اینرو تحقق اثر تا تعامل مخاطب به تعویق می‌افتد.

ج- «**مؤلف**»؛ مولف و نیات او در آفرینش اثر، انتقال به مخاطب و تعامل با او و هدایت شیوه‌های اجرای اثر اهمیت دارند: «در مورد اجرا، عامل کنش‌های خود را آگاهانه بر اساس انتظاراتش از این‌که این کنش‌ها چگونه توسط مخاطبان مقصود و بر پایه معیارهای ارزیابانه خاص داوری خواهند شد هدایت می‌کند»(Davies, 2011, 199).

د- «**توجه هنری**»؛ توجه هنری فراخوان مولف برای مخاطبان اثر و هدایت‌کننده اجرا است و نقش اساسی در تمایز تجربه هنری از تجربه های روزمره دارد. توجه هنری شیوه‌ای خاص از مشاهده با نوعی جستجوی آگاهانه است تا توجه مخاطب را بر

جزئیات خاص اثر متمرکز کند و نشـــان‌دهنده رفتار متفاوت مخاطبان در توجه به یک حامل هنری و توجه به یک چیز واقعی تشخیص ناپذیر است. همچنین سبب فراتر رفتن مخاطب در مواجهه با اثرهنری از دیدن و تامل در لایه‌های پنهان اثر می‌شود: «چنین ویژگی‌هایی «معنا» هســـتند — به معنایی موســـع — که از خلال فعالیت مولد هنرمند بر محصـــول کار او اعطا می شوند»(Davies, 2004, 53). این توجه نوعی رفتار ا ستفهامی، در ج ست‌وجوی حرکت ا ست که با باور به هدفی کلی‌تر در پس ویژگی‌های حرکت شکل می‌گیرد و با ویژگیهای نمایشی، بیانی و تمثیلی در بیان ساخته می‌شود: «اینکه حامل، نه تنها تعدادی از عملکردهای مشـخص بیانی را به خدمت می‌گیرد، بلکه به شـیوه‌ای سـلسـله مراتبی این کار را انجام می هد به این صـــورت که محتوای با ارزش‌تر از طریق محتوای کم ارزش‌تر بیان می‌شـــود» (دیویس، ۱۳۹۵، ۲۴). به باور دیویس چگونگی ترکیب عنا صر سازنده یک حامل هنری برای بیان محتوا اجرای هنری را می سازد و لازم ا ست توجه بر شیوه‌های متمایز بیان محتوا متمرکز شود: «برای اینکه عملی اجرای هنری تلقی شود کنش های عوامل باید یا بی واسطه یا از طریق دستورالعملهای طراح حرکت یا کارگردان به گونه ای هدایت شـــود که دریابیم آنها موضـــوع این نوع توجه خاص از جانب مخاطب مورد نظر هستند» (دیویس، ۱۳۹۵، ۲۴).

ه- «**ادراک هنری**»؛ ادراک هنری نوعی تفسـیرگرایی مخاطب اسـت و در مواجهه با اثرهنری مخاطب را درگیر می‌کند، تا در تفسیر اثر از آنها یاری گرفته و معنای اثر را کامل کند: «کانون دریافت همان چیزی ا ست که می‌توان آن را «اثر آ شکار» نامید — موجودیتی که تنها شامل ویژگی‌هایی ا ست که در مواجهه ادراکی بی‌وا سطه با شیء یا رویدادی که اثر را محقق می سازد برای مخاطب در دسترس‌اند»(Davies, 2004, 41).

دیویس هنراجرا را فرآیندی زنده، پویا و ارتباط‌دهنده اثرهنری، مخاطب و مولف، به‌منزله لحظه خلق معنا به‌واسطه توجه هنری و ادراک هنری تو صیف می‌کند . او کشف حقیقت آثار هنری را با واکاوی و تامل بر چیستی و نحوه درک آنها از م سیر نگاه به آنها به‌عنوان اجرا امکانپذیر می‌داند و توجه هنری را ارتقادهنده مخاطب به جایگاه مخاطب‌عامل در تحقق اثر و تبدیل اثر به فرایند مواجهه مخاطب با آن به‌مثابه اجرا می‌داند: «من نظریه‌ای جامع درباره اجرای هنری بســـط می‌دهم که شـــیوه‌های گوناگونی را تحلیل می‌کند که در آن‌ها اجرا ... در بودن و در دریافت‌شدن آثار دخالت می‌کند»(Davies, 2004, 93).

به باور پژوهش، توجه هنری امکان ارتقای مخاطب منفعل به مخاطب عامل، هم‌آفرین اثر و تعامل‌گر با ســینمای تجربی اســت که تما شا را به مواجهه با سینمای تجربی ارتقا می‌بخ شد. فراخوانی به مخاطب تا مولف توجهی که از او انتظار دارد در مواجهه در پاسخ او به فراخوان،به‌عنوان مسئولیت مخاطب در این رویارویی، از طریق ادراک هنری او به‌عنوان اثر محقق سازد.

از نگاه دیویس، همچنین توجه هنری و ادراک هنری امکان تعامل مولف و مخاطب به‌واســـطه مواجهه و زمینه‌ســـاز تحقق اثرهنری به‌منزله اجرا هستند، و تحقق هنراجرا در بستر اجتماعی از مسیر خلق معنا به وا سطه ارز شهای تفسیری و م شارکت مخاطبان امکانپذیر ا ست: «نیت فراگیرِ قابل‌تفسیر بودن بر ا ساس هنجارهای تفسیری یک جامعه مشخص از دریافت‌کنندگان، همان هنجارهای واقعی آن جامعه را تعیین‌کننده می‌ســـازد»(Davies, 2004, 162). او تحقق اثر را به‌منزله پروژه‌ای اجتماعی در میدان ارزشهای مخاطبان به‌عنوان تفسیرکننده‌ها ممکن می‌داند: «کانون اثر در هنرهای اجرایی شامل مجموعه‌ای از قیود بر اجرای مشـروع اثر اسـت که نه‌تنها آنچه در پارتیتور یا متن به‌صـراحت آمده را در نظر می‌گیرد، بلکه شـیوه فهم آن متن یا پارتیتور را نیز، با توجه به قراردادهای تفسیری جامعه اجرایی مخاطب آن، لحاظ می‌کند»(Davies, 2004, 213).

اثرهنری در نگاه او به‌وا سطه اجرا خلق می شود و متن تنها امکانی برای خلق آن ا ست. او پدیداری معنا را در حضور اجراگران، مخاطبان و در مجموعه‌ای از کنش و دریافت ممکن می‌داند، که نشان از اولویت اجرا به متن در رویکردی پدیدارشناسانه است. همچنین با مرکزیت‌بخشـی به تجربه زیسـته اجرا را فرایند بیناسـوژه‌ای مشـارکت مخاطب در خلق معنا می‌داند: «برای آنکه چیزی بتواند نقش تجربی لازم در دریافت اثر را ایفا کند ... باید توسـط مخاطب چنان شـنیده شـود که گویی اجراسـت» (Davies, 2011, 68).

دیویس با تمایز نام‌گذاری اثر-اجرا و اجرا-اثر، برخی اجراها را اثری قابل تامل و برخی را تنها اجرای اثر دیگری می‌داند: «اجرای یک اثر باید از اجرای مولدی که اثر از طریق آن به وجود می‌آید متمایز شود»(Davies, 2004, 131). او با تامل بر بستگی ریشـه‌های هنراجرا به تاریخ و سـنت هنری، هنراجرا را در امتداد تاریخ هنر و هسـتی آن را متکی بر رخداد، مشـارکت و تاریخ دانسـته اسـت: «آثار در هنرهای اجرایی در سـنت‌های در حال تحول تاریخیِ کنش هنری جای‌گرفته‌اند، و فهم آن‌ها مسـتلزم

توجه به نقش‌هایی اســـت که در درون این ســـنت‌ها ایفا می‌کنند»(Davies, 2011, 207) . دیویس با تمرکز بر نظریه کانون‌اثر، لازم می‌داند مولف ضـمن رعایت قواعد عمومی و هنجارهای تفسـیر جامعه هنری، از امکان خلق و درک اثر از مسـیر درک جمعی و تاریخی آگاه باشـــد: «در هنرهای اجرایی، هنرمند باید دو دســـته هنجار تفســـیری را لحاظ کند: «هنجارهای معنایی» که — همانند هنرهای غیر اجرایی — گزاره هنری بیان‌شـــده از طریق حامل را تعیین می‌کنند، و «هنجارهای اجرایی» که تعیین می‌کنند کدام رویدادهای اجرا تحقق‌های قابل قبولِ مجموعه‌ای از قیود اجرا هســـتند» (Davies, 2004, 212–213).

دیویس اجرا و درک آن را امکانی برای ظهور اثر و درک آن در تجربه پدیداری مخاطب دانسته است: «دریافت اثر یعنی دریافت آنچه انجام شده است»(Davies, 2011, 53)، او این دریافت را در همسویی با توجه هنری مولف می‌داند: «در دریافت یک اثر هنری، ما چیزی را دریافت می‌کنیم که از خلال کنش مولد وجود یافته است»(Davies, 2004, 26).

دیویس هنر اجرایی را آماده‌ســـازی و ارائه اجرای هنری، و اجرای هنری را رویدادی همراه با مشـــارکت یا پذیرندگی مواجهه با هنر اجرایی می‌داند. اجرا در دیدگاه او رویداد خاص کنش‌مندی اســـت که فراتر از عمل، بر شـــیوه انجام عمل در دســـتیابی به هماهنگی تمرکز دارد: «اجرا به‌عنوان کنش، رفتاری را در بر می‌گیرد که در ذیل دســـت‌کم یک تعریف قرار می‌گیرد که یک هدف را مشـــخص کرده و آن رفتار را هدایت می‌کند و به‌طور صـــریح یا تلویحی، نتیجه‌ای در بر دارد»(دیویس، ۱۳۹۵، ۶). او برای اجرا شرایطی قائل می‌شود: «اجرا یعنی انجام کاری با روش‌هایی خاص برای جلب توجه افرادی که احتمالا شاهد آن عمل هســـتند»(دیویس، ۱۳۹۵، ۸). همچنین اجرا و اجرای هنری را متمایز می‌داند: «یک اجرای هنری، اجرایی اســـت که در متن فعالیتهایی رخ دهد که از آنها با عنوان "هنرهای اجرایی" یاد می‌کنیم» (دیویس، ۱۳۹۵، ۱۰). از نظر او ارزشـــیابی و درک مخاطب از ارائه، هدف اجرای هنری، و هنراجرا رخدادی است که خلق معنا از طریق حضور و تجربه زیسته مخاطب به‌واسطه هنجارهای اجتماعی، تاریخ و مشارکت فعال او امکان می‌یابد تا اثرهنری به امکانی برای پدیداری در تجربه مواجهه ارتقا یابد.

به باور پژوهش، در آرای دیویس، اثرهنری؛ فرایند اجرا، مخاطب؛ کنشـــگر فعال درخلق معنا؛ مؤلف؛ هدایتگر نیت اثر و تمرکز توجه مخاطب در تعامل با اثر، توجه هنری و ادراک هنری زنجیره‌های واسط تحقق تجربه زیبایی‌شـناختی مواجهه‌اند. از اینرو، دیدگاه‌های دیویس امکان واکاوی مواجهه با ســـینمای تجربی را فراتر از رســـانه بازنماینده، به‌منزله فرایند هنراجرا، با مطالعه حضور، مشاهده و تجربه مخاطب از مواجهه و براساس تعاریف و ویژگیهای سینمای تجربی، فراهم می‌آورد.

درباره سینمای تجربی

دیوید بوردول، سینمای تجربی را جریانی رادیکال و موازی جریان اصلی سینما، در راستای مخدوش ساختن قواعد سینمای روایی و تجاری دانسته است: «به موازات جدایی فیلم‌های هنری، سینمای عامه‌پسند و سرگرم‌کننده در دهه بیست، یک نوع فیلم‌سازی رادیکال‌تر هم پیدا شد: سینمای تجربی یا سینمای آوانگارد مستقل. فیلم‌های تجربی معمولاً کوتاه بودند و بیرون از سینمای تجاری تولید می شدند. در حقیقت، آنها غالباً کوششهایی آگاهانه در جهت شکستن قواعد سینمای روایی تجاری می‌کردند» (بوردول و تامسون، ۱۳۸۶، ۲۲۸).

نظریات متعددی درباره سینمای تجربی ارائه شده است؛ هانس ریختر سینمای تجربی را با رد قواعد مرسوم در پی شیوه‌های نوین بیان می‌داند: « سینمای تجربی هنری سینمایی است که روال‌های تثبیت شده را رد می‌کند و می‌کوشد ابزارهای تازه‌ای برای بیان بیابد» (Richter, 1949, 12). آلن لئونارد ریس، جنبش تجربی را مستقل، زنده و در راستای توسعه دانسته است: «[این کتاب] همچنین جنبشِ تجربی یا جنبشِ هنرمندان در فیلم و ویدئو را نیرویی مستقل، زنده و حیاتی می‌بیند که توسعه و زیبایی‌شناسیِ درونیِ خود را دارد» (Rees, 1999, 6). او مخدوش ساختن مرزهای سینما و تجربه شیوه‌های جدید روایت در سینمای تجربی را قابل تامل می‌داند: «این نوع فیلم سازی بدون داستان، شخصیت و پیرنگ است» (Rees, 1999, 6)، همچنین به رویکرد انتقادی آن در اســـتفاده از عناصـــر برای بازآفرینی نســـبتها تاکید دارد: «در آن این عناصـــر—که برای فرم سینمایی تا این اندازه ضروری تلقی می شوند—در نسبت‌هایی نو و انتقادی قرار می‌گیرند» (Rees, 1999, 6). لو مانوویچ سینمای تجربی را در پی به‌چالش‌کشیدن روایت می‌داند: «سینمای آوانگارد و تجربی قراردادهای روایی را به چالش می‌کشد» (Manovich, 2001, 306). از نگاه مالکوم لگریس سینمای تجربی در جستوجوی زبانی جدید است: « سینمای تجربی

می‌کوشد زبان تازه‌ای برای سینما کشف کند» (Le Grice, 2001, 12). پاول روثا تمرکز بر امکانهای رسانه را اولویت سینمای تجربی و مهمتر از داستان‌گویی دانسته است: «سینمای تجربی بیش از روایت داستان‌ها، معطوف به امکان‌های خود رسانه بوده است» (Rotha, 1952, 86). ماریا پراماجوره و تام والیس از تلاش این سینما در سرپیچی از محدودیتها نوشته‌اند: «سینمای تجربی یا آوانگارد شیوه‌ای از فیلمسازی است که از قراردادهای استاندارد سینمایی پیروی نمی‌کند» (Pramaggiore & Wallis, 2005, 247)، و از رابطه فعال آن با مخاطب گفته‌اند: «سینمای تجربی مخاطب را در رابطه‌ای فعال‌تر با فیلم قرار می‌دهد» (Pramaggiore & Wallis, 2005, 249). استن براکیج سینمای تجربی را واکاوی دیدن و ادراک می‌داند: «فیلم‌ساز تجربی آزاد است تمام طیف دیدن و ادراک را کاوش کند» (Brakhage, 1963, 15). آرند اشنایدر و کاترینا پاسکوالینو سینمای تجربی را امکان به‌چالش‌کشیدن انتظارات مخاطب و ادراک دانسته‌اند: «سینمای تجربی انتظارات متعارف مخاطب را به چالش می‌کشد .... فراتر از شکستن کدهای سینما، سینمای تجربی پیوسته ادراک، مشاهده و توصیف را به پرسش می‌کشد» (Schneider & Pasqualino, 2004, 3). در اندیشه دنیل بارنت سینمای تجربی رویکردی هنری و پژوهشی در آموزش است: «من اصطلاح «تجربی» را برای آثاری به‌کار می‌برم که دلیل اصلی وجودشان یادگیری چیزی مشخص است» (Barnett, 2017, 4). او این سینما را در پیوند با فلسفه می‌داند: «این کتاب عمدتاً بر آثاری تمرکز دارد که من آن‌ها را "تجربی" می‌دانم و آزمایش‌ها و دلالت‌هایشان در دو حوزه‌ای است که معمولاً در قلمرو فلسفه شمرده می‌شود: هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی» (Barnett, 2017, 18). یانگ بلاد سینمای تجربی را توسعه‌دهنده زبان سینما دانسته است: «عمدتاً تمرینی در تکنیک بوده است: توسعه تدریجیِ یک زبانِ واقعاً سینمایی» (Youngblood, 1970, 74). آدامر سیتنی این سینما را مطالبه‌گر خوانده است: «خودِ فیلم‌ها همواره مخاطبانی محدودتر از آثار تجاری خواهند داشت، زیرا بسیار مطالبه‌گرترند» (Sitney, 2002, 12)، و هالی راجرز، ارائه تعریف برای سینمای تجربی را دشوار می‌داند: «سینمای تجربی مقوله‌ای تعریف‌گریز است» (Rogers, 2017, 5).

مواجهه با سینمای تجربی با تمرکز بر نظریات دیویس

گفته‌های نظریه‌پردازان درباره سینمای تجربی، بیش از ارائه تعریف، بر ویژگیها، مرزها و آنچه سینمای تجربی نیست تمرکز دارد. از آنجا که این سینما در پی بازتعریف مرزها و قراردادهای سینما است، می‌توان آن را تعریف‌گریز دانست. با این وجود پیوند آن با به‌چالش‌کشیدن پیش‌فرضهای مخاطب در مواجهه با سینما آشکارا بیان شده است، تا مخاطب را به مشارکت‌کننده فعال در آفرینش معنا و اثر ارتقا دهد.

می‌توان گفت، سینمای تجربی فضای آزاد تجربه‌گرایی، آشنایی‌زدایی و بازتعریف سینما است، گونه‌ای از سینمای هنری که به مخاطب گوشده است و بر تجربه او از مواجهه با اثر سینمایی تمرکز دارد، تا با محدوش ساختن و آشنایی‌زدایی امکانی برای مواجهه دیگرگونه مخاطب با سینمای تجربی فراهم آورد و با هدف قرار دادن بیننده در رابطه فعال‌تر و متفکرانه‌تر، سینما را بازتعریف کند. از اینرو، مواجهه با سینمای تجربی به منزله تجربه مخاطب از یک اجرای هنری است. این سینما می‌کوشد تا با نفی نگاه به سینما به‌عنوان اثری تکمیل شده، آن را به‌منزله اثرهنری سینما و متکی بر تجربه مخاطب از مواجهه بازآفرینی کند.

سینمای تجربی برای به‌چالش‌کشیدن پیش‌فرضها و آشنایی‌زدایی از مواجهه مخاطب با سینما، نیاز به مخاطب پیش‌فرضی دارد. اهمیت به‌چالش‌کشیدن پیش‌فرضها نشان از توجه به رد مخاطب در این سینما دارد، که تحقق معنا و اثر را تا مواجهه مخاطب به تعویق می‌اندازد و آن را از محصولی کامل شده به فرایندی تعاملی و گشوده به مخاطب ارتقا می‌دهد. از اینرو، سینمای تجربی به‌عنوان اثرهنری تعاملی قابل تامل است، و به سبب فرایندگونگی، اثرهنری رویداد محوری است که مواجهه مخاطب با آن امکان ورود مخاطب به فرایند آفرینش و تحقق اثر در تجربه او در این مواجهه است. این نگرش به مواجهه با سینمای تجربی در همسویی با آرای دیویس درباره مواجهه به‌عنوان فرایند اجرای اثر است.

در آرای دیویس، مواجهه با اثرهنری، قرارگیری در اجرای اثرهنری است. او آثار هنری را برای شناخت نوع توجهی که از بیننده انتظار می‌رود ارزشیابی می‌کند: «در هنرهای اجرایی، رویدادی اجرای هنری محسوب می شود که کیفیتی را برای مخاطبان آشکار کند که آنها را مستقیما به سوی ارزشیابی یک اثرهنری سوق دهد» (دیویس، ۱۳۹۵، ۲۷). او اثرهنری را فرایندی پویا و

گ شوده تو صیف می‌کند که هویت و معنای خود را در لحظه اجرا و از تعامل با مخاطب به‌د ست می‌آورد و د ستر سی به آثار و ارزشـیابی مخاطب از آنها را مرتبط با اجرای آثار و عملکرد افراد فعال در هنرهای اجرایی می‌داند: «کیفیتهای معین آن آثار که با ارز شیابی آنها به عنوان آثاری خاص مرتبط ا ست، قابل درک بوده و به همین دلیل تنها در آن اجراها، برای مخاطبان د ست یافتنی اند» (دیویس، ۱۳۹۵، ۲۸). از نگاه او ارزش اثر وابســته به تجربیاتی اســت که در مخاطب ایجاد می‌کند و توجه هنری هدایتگر تعامل مخاطب در مســیر هدف اجرا اســت: «در هر اجرای هنری با روشــهایی که از طریق آنها محتوای خود را بیان می‌کند نوعی توجه خاص را به خود فرامی خواند ... و آنچه متغیر خواهد بود، ماهیت حامل هنری اســت که هدف غایی این توجه است» (دیویس، ۱۳۹۵، ۲۵).

این پژوهش، سینمای تجربی را نه محصولی تولید شده، فرآیند تعاملی زنده و پویایی می‌داند که در مواجهه با مخاطب اثرهنری ا ست. همچنین مواجهه با سینمای تجربی را رخدادی اجرایی و در حال شدن می‌داند که خلق معنا و اثر را از مولف به تعامل اثرهنری با مخاطب انتقال می‌دهد، تا با به‌چالش‌ک شیدن قواعد م شاهده و آ شنایی‌زدایی از پیش‌فر ضهای مخاطب، به او امکان دهد ســینمای تجربی و معنای آن را در مواجهه خلق کند: «درگیری با حامل امکان درک محتوای هنری را فراهم می‌کند» (Davies, 2004, 173). در این مواجهه مخاطب به‌عنوان مشــارکت‌کننده عامل، تجربه‌ای اجراگونه را ســبب می‌شــود و از مواجهه با ســینما امکانی برای تحقق پرفورماتیو بودن معنا می‌ســازد. به بیان دیگر، مواجهه با ســینمای تجربی به‌مثابه موقعیت فلســفی اجرا اســت و مخاطب در آن نقش فعال در تحقق اثر دارد: «دریافت یک اثر هنری صــرفاً دریافت منفعل چیزی که از پیش کاملاً شکل یافته با شد نیست، بلکه درگیری فعال با حاملی ا ست که اثر از طریق آن بیان می شود» (Davies, 2004, 172). از اینرو، ســینمای تجربی به‌مثابه رخدادِ ظهورِ معنا در مواجهه مخاطب و ســینما فهم می‌شــود، تا به‌عنوان فرآیندی گ شوده و ناتمام از ظهور معنا در مواجهه مخاطب قابل تحلیل شود: «آثار سینمایی نمونه‌های رو شنی‌اند از مواردی که در آن اجرا در هســتی اثر دخالت دارد»(Davies, 2004, 106)، چراکه مخاطب با ســینمای تجربی درگیر می‌شــود، در آن جای می‌گیرد و بخشی از فرآیند ظهور معنا می‌شود: «دریافت یک فیلم مستلزم توجه به فرایندهای مولدی است که در حامل نهایی آن متجسد شده‌اند»(Davies, 2004, 109).

به باور پژوهش، براساس نظریات دیویس مواجهه مخاطب با سینمای تجربی، به‌مثابه عاملیت در فرایند اجرا، سبب می‌شود تا او به‌عنوان مخاطب اثر برساخت شود. همچنین سینمای تجربی به منزله اثرهنری فراتر از ساخته هنرمند، طی مشارکت و تعامل مخاطب در فرآیند مواجهه خلق و برساخت می‌شود.

مواجهه با سینمای تجربی با تمرکز بر نظریات دیویس به مثابه هنراجرا

این پژوهش در واکاوی مواجهه با سینمای تجربی با تمرکز بر نظریات دیویس، بر بنیانهای پدیدار شنا سانه‌ای ا ستوار ا ست که بروز تجربه ادراکی مخاطب را به‌منزله میدان شکل‌گیری معنا می‌انگارد و از پدیدارشناسی برای درک چگونگی حضور سینمای تجربی در تجربه مخاطب بهره می‌گیرد: «مخاطب اجراها را به‌صورت رخدادهایی که در برابر آنان ارائه می شود تجربه می‌کنند» (Davies, 2011, 88). پژوهش لازمه واکاوی مواجهه را تمرکز بر چگونگی اجرایی شدن سینمای تجربی در مواجهه می‌داند: «اجراها در زمان گ سترش می‌یابند و باید به‌عنوان رخدادهایی امتدادیافته در زمان تجربه شوند»(Davies, 2011, 86)، که مخاطب درگیر تجربه مواجهه شده و کامل‌کننده اجرا می شود: «دریافت اجرا م ستلزم توجه به شرایط مکانی و زمانی‌ای ا ست که در آن رخ می‌دهد»(Davies, 2011, 87)؛ لحظاتی که مخاطب در ارتقا به مخاطب‌عامل، در حرکت ا ست تا در تجربه‌ای اجرامحور سینمای تجربی و معنای آن را خلق کند: «در اینجا «محتوا» شامل آن چیزی ا ست که اجرا چه به‌طور بی‌وا سطه و چه به‌صــورت مضــمونی نشــان می‌دهد، بیان می‌کند یا نمونه می‌آورد، و «هدف» ویژگی‌های برجســته اجرا را عرضــه می‌کند»(Davies, 2011, 23).

برا ساس دیدگاه دیویس، سینمای تجربی از چیزی که هست به سوی چیزی در مسیر شدن در مواجهه با مخاطب، بازتعریف می شود و مواجهه آغازی ا ست تا سینمای تجربی در تجربه زی سته مخاطب به‌عنوان هم‌آفرین اثر و طی مواجهه متولد شود: «تمام آنچه با اطمینان می‌توان گفت این ا ست که هنر اجرا هنری ا ست که تو سط هنرمندان اجرا می شود. این شاید بهترین

شرط لازم برای هنر اجرا در معنای پذیرفته‌شده باشد، و لزوماً مستلزم اجرای زنده هنرمند در برابر مخاطب نیست» (Davies, 2011, 322).

دیویس اجرا را کنشی می‌داند که حرکت و هدایت آن ناشی از انتظارات مخاطب است: «در اجرا، عامل به‌طور آگاهانه رفتار خود را در پرتو انتظاراتش درباره چگونگی ارزیابی آن از سوی مخاطبی ممکن هدایت می‌کند... و هیچ دلیل الزام‌آوری وجود ندارد که اجرا تنها زمانی رخ دهد که کنش‌ها واقعاً مشاهده شوند»(Davies, 2011, 22–23). در دیدگاه او طراحی و اجرای هنری با هدف هنری و در سنت هنرهای نمایشی، به‌عنوان اثر و یا اجرایی از اثر دیگر است. همچنین لازمه خلق هنراجرا پیوند با تاریخ و سنت آوانگارد است که می‌تواند خصوصی و بدون مخاطب زنده اجرا شود، اما ترکیب رسانه‌ها و گریز از مرزبندی‌ها ویژگی آن است: «شاید بهترین راه برای شناسایی آثار هنر اجرا ارجاع به سنت‌های تاریخی تثبیت‌شده آفرینش هنری باشد... و هنرمندان اجرا اغلب در یک اثر از طیفی از صورت‌ها و رسانه‌های هنری بهره می‌گیرند»(Davies, 2011, 207). او لازمه اجرا را کنش‌مندی اجراگر و انتظار مخاطب، و تحقق هنراجرا را زمانی ممکن می‌داند که کنش در بستر هنر با هدف خلق تجربه زیبایی شناسانه طی رخدادی، فرایند خلق معنا را امکان بخشد: «یک رویداد زمانی اجرای هنری محسوب می شود که کیفیت‌هایی را آشکار کند که به دریافت یک اثر هنری مربوط‌اند»(Davies, 2011, 200).

دیویس هنراجرا را شیوه‌ای از بودن و پدیداری اثر می‌انگارد که اثرهنری در پیوند با آگاهی و تجربه مخاطب در بستر هنر طی مواجهه اجرا می شود، که واجد نسبت هستی شناسانه با اجرا است: «آنچه هنرمند محقق می سازد همان اثر است، فهم شده به‌مثابه یک اجرای مولد که موضوع و کانونی برای دریافت با ویژگی‌های معنایی معینی را تعیین می‌کند... موضوع راستین ارزیابی انتقادی نیز همان چیزی است که هنرمند محقق می‌سازد، یعنی اثر، که به‌منزله اجرای مولد فهم می‌شود» (Davies, 2004, 99).

مخاطب در مواجهه با سینمای تجربی، در جایگاه مخاطب‌عامل و هم‌آفرین معنا و اثر، آن را به‌عنوان متنی گشوده به خود، طی رخدادی ادراکی و در حال شدن، همانند خلق هنراجرا، تجربه می‌کند: «تماشاگرِ واجد صلاحیت می‌تواند از طریق فعالیت نورون‌های آینه‌ای آگاهی حس‌عمقی از حرکات دیگران کسب کند... و آگاهی حسی-حرکتی مشترکی از کیفیت‌های آن حرکات داشته باشد»(Davies, 2011, 195–196). مواجهه با سینمای تجربی مشارکت مخاطب‌عامل در فرایند اجرا است از اینرو در هر مواجهه بازآفرینی می شود. این نگاه به مواجهه با سینمای تجربی برا ساس دیدگاه‌های دیویس در این همانی با هنراجرا قابل تامل است: «برای آنکه چیزی نقش تجربی خود را در دریافت اثر ایفا کند، باید به‌صورت اجرا دریافت شود و به‌عنوان ارائه‌ای در حال گسترش مورد توجه قرار گیرد، نه به‌عنوان ابژه‌ای ایستا»(Davies, 2011, 68).

به باور پژوهش، مواجهه با سینمای تجربی و اجرا به سبب اشتراک در چیستی رخداد، تکوین زمانی و تحقق اثر به‌واسطه مشارکت عاملانه مخاطب قابل تطبیق است: «در هنرهای اجرایی، نیاز به تجربه‌ی اجرای یک اثر قابل اجرا برای ارزشیابی صحیح آن، با نیاز به درگیر شدن با یک سطح مرئی مشخص برای ارزشیابی صحیح در هنرهای بصری برابر است»(دیویس، ۱۳۹۵: ۲۸)

همچنین از آنجا که سینمای تجربی انتقاد و اعتراضی به سینما و کارکرد بازنمایانه مرسوم آن است، می‌کوشد با آشنایی‌زدایی از قراردادها و قواعد و با به‌چالش‌کشیدن پیش‌فرض‌های مخاطب، در فرایندی دیگرگونه سینما را با حضور عاملانه او به‌عنوان سینمای تجربی معنا بخشد. این فرایند براساس رد مخاطب، او را در مواجهه با سینمای تجربی دچار تقابل خود و دیگری نموده و سینمای تجربی را فراتر از محصول، در اجرای او و سینما طی مواجهه، بازتعریف و هویت می‌بخشد. به بیان دیگر، مخاطب در تعامل عاملانه با سینمای تجربی به‌واسطه تجربه ادراکی مواجهه برساخت شده و هویت می‌یابد. همچنین سینمای تجربی در پیوستگی و پیوند با تعامل مخاطب و در تجربه ادراکی او بازتعریف، معنا و محقق می شود. از اینرو، مواجهه با سینمای تجربی با تمرکز بر نظریات دیویس به مثابه هنراجرا است.

بازسازی جام حسنلو؛ ساخت این جام جهان بین

محمدرضا اصلانی؛ فیلمساز، شاعر، هنرپژوه و نقاش، در سال ۱۳۴۶ فیلم تجربی «جام حسنلو و داستان کسی که می‌پرسد» را با زمان ۲۱ دقیقه و ۵ ثانیه با تهیه‌کنندگی فریدون رهنما ساخته است. این فیلم از برجسته‌ترین آثار مستند تجربی ایران است

و روایتی ا سطوره‌ای از نقوش جام ح سنلو با روایت عطار در تذکره الاولیاء از زندگی و اعدام حلاج دارد. ا صلانی ۴۷ سال بعد به‌دلیل گم شدن نگاتیو فیلم در آرشیو صدا و سیما و کاهش‌کیفیت نسخه سیاه و سفید باقی‌مانده، با همکاری فیلم‌خانه ملی، ت صمیم به باز سازی فیلم می‌گیرد و فیلم باز سازی در دی‌ماه ۱۳۹۳ با زمان ۲۸ دقیقه و ۱۰ ثانیه به نوی سندگی، کارگردانی و تهیه‌کنندگی ا صلانی، تو سط مرکز گسترش سینمای م ستند تجربی و با اعتبار پژوه شی بنیاد ملی نخبگان، با نام «گفتم این جام جهان بین» بصورت رنگی آماده نمایش می‌شود. این فیلم تفاوتهایی با جام حسنلو دارد: «متاسفانه دکوپاژ فیلم اول در گذر زمان مفقود شده و من مجبور شدم دکوپاژ دیگری طراحی کنم که چهار دقیقه کم‌تر از آن نسخه بود» (ا صلانی، ۱۳۹۸، به نقل از خانه سینما). با این وجود فیلم بازسازی ۷ دقیقه و ۵ ثانیه طولانی‌تر است، که اختلاف زمانی شایسته توجه است.

مواجهه ا صلانی با باز سازی فیلم در انتخاب نمونه‌های مطالعاتی اهمیت دارد، چرا که در مرز مولف -مخاطب قرار گرفته و نقش و عملکرد او به‌عنوان مولف فیلم دوم و مخاطب فیلم اول قابل تامل است.

اصلانی درباره فیلم دوم به تحقیقاتی اشاره می‌کند: «روایت اسطوره نقش‌های جام، گرچه همچنان شورش یک خدای اسطوره‌ای علیه خدایان اسطوره‌ای دیگر و هم‌دستی مجموعه خدایان علیه یک خدای شورشی بوده و شکست و مرگ و تولدی دیگر از صخره یا موج آب است، اما اکنون با تحقیقات و نظرات سودابه فضایلی، با حضور نشانه‌هایی از جمله نقش «سواستیکا» یا «گردونه خورشید»، در جام و عناصری از جمله زاییده‌شدن سنگ یا آب، مجموعه روایت اسطوره‌ای این جام از جمله ا سطوره‌های مهرپر ستی و نه بین‌النهرینی است» (ا صلانی، ۱۳۹۳، به نقل از فرهنگ امروز). او ۵ سال بعد به تفاوتهای دو فیلم اشاره کرده است: «فیلم «این جام جهان‌بین» عین به عین شبیه «جام حسنلو» نیست و در حقیقت، در این فیلم با وجود شباهت‌هایی که به اثر قبلی وجود دارد، کار دیگری روی این جام انجام شده ا ست» (ا صلانی، ۱۳۹۸، به نقل از خانه سینما). تامل بر باز سازی ن شان می‌دهد، تغییراتی در خوانش، روایت و انتخاب‌های ا صلانی رخ داده و فیلم باز سازی در مرزی قرار دارد که امکان انکار نسبت آن با فیلم اول و امکان همانند پنداری آنها وجود ندارد. از اینرو، «گفتم این جام جهان بین» بازسازی فیلم جام حسنلو و همزمان فیلم دیگری است.

فیلم دوم با ت صاویر رنگی و پژوهش‌های اخیر، بازنگری و روایتی دیگر از جام ا ست. به باور پژوهش، ا صلانی با قرارگیری در مرز مخاطب-مولف؛ فرصت یافته تا به‌عنوان مخاطب ایده‌آل فیلم اول، خوانش فعالانه خود از مواجهه دیگرباره با فیلم و جام را در تولید فیلم دوم تحقق بخشد. مقایسه دو فیلم، نشان از رویکردهای متمایز جست‌وجوی معنا در پیوند با تاریخ و اسطوره دارد.

تصاویر سیاه و سفید فیلم اول با فضایی درون‌گرایانه، رازآلود و کاوشگرانه فراخوانی برای توجه مخاطب به جام است تا در نماهای ب سته، نقوش و جزئیات آن‌ها را زنده انگا شته و درگیر دا ستان‌های نهفته برای خلق معنا شود. کندی ریتم ت صاویر و فضای مراقبه‌گونه که با موسیقی و صدا تقویت شده، به تجربه درونی مخاطب عمق می‌بخشد. جزئیات قاب‌بندی و غلبه سکوت سبب تمرکز بر درون اثر و گسست از زمان و مکان می‌شود. در فیلم دوم رنگ زبان بصری فیلم را متمایز و رنگ طلایی جام را ارز شی نمادین می‌بخ شد و یاریگر نور و سایه در برج سته سازی و و ضوح نقش‌ها ا ست. این فیلم ت صاویر فیلم اول را به زبان بصری پویاتری ترجمه و با تضاد بصری و حرکت، حس زنده انگاری نقش‌ها را تقویت و به تجربه مخاطب عمق می‌دهد.

فیلم اول از روایت صریح پرهیز و با پرسش‌های باز، مخاطب را از مسیر کشف معنای نهفته روایت‌ها به خلق معنای اثر فرامی‌خواند. فیلم دوم با رویکردی پژوه شی، فا صله از روایت خطی و گ سست روایت، مخاطب را به زی ست در جهان نقش‌ها هدایت می‌کند. فیلم اول روایت موازی عرفان و ا سطوره را در هدایت مخاطب به بازاندی شی به‌کار می‌گیرد و فیلم دوم مخاطب را فرامی‌خواند تا در رویارویی با گستره‌ای از تصویر، صدا و روایت، تجربه خود از جام و نقش‌ها را کشف، معنا و خلق کند. فیلم اول با تمرکز بر ایثار، ایمان و حقیقت، در پی تامل بر رابطه انسان با خدا و سرنوشت است و فیلم دوم بر بازنگری مفاهیم اسطوره‌ای جام تمرکز دارد. در فیلم اول زندگی و اعدام حلاج و در فیلم دوم گردونه خورشید نقش محوری دارد تا با تامل بر چرخه‌های کیهانی، مخاطب را به بازاندیشی زمان، زندگی، مرگ و تکرار چرخه هدایت می‌کند. فیلم اول به انسان و جدال با تقدیر پرداخته و سرنو شت را محتوم اما در پیوند با حقیقت می‌داند. فیلم دوم با دوری از فردمحوری، انسان را جزئی از هستی

و تولد را در پی مرگ وگریزناپذیر می‌داند. فیلم اول از سادگی و سکوت برای انتقال معنا استفاده کرده، اما فیلم دوم با یاری رنگ، تکنیک، حرکت دوربین و تدوین، در انتقال لایه‌های مفهومی به مخاطب امروز موفق است.

مواجهه با سینمای اصلانی با تمرکز بر نظریات دیویس به‌مثابه هنراجرا

اصلانی در فیلم اول مولفی است که نگرش خود از جام را در پیوند با اسطوره و عرفان، شاعرانه و فلسفی ارائه کرده است. او در فیلم دوم در رابطه‌ای چندلایه با اثر، همزمان مولف فیلم دوم و مخاطب فیلم اول است و درگیر مواجهه دیگرباره با جام و تف سیر و خوانش فیلم اول ا ست. این درگیری سبب روایتی جدید می شود که با تغییر پژوهش‌ها و زمان و زمینه جدید او در مواجهه دیگرباره با جام همراه است. مولف - مخاطب بودن امکانی می‌شود تا اصلانی در بازسازی، با تنظیم فاصله زیباشناختی و آشنایی‌زدایی از فیلم و جام، در مواجهه‌ای دیگرباره تعاملی جدید و زیستی دیگرگونه را تجربه کند که فراتر از بازسازی، سبب بازآفرینی فیلم اول به‌صورت آفرینش فیلم دوم می‌شود، که امکان محقق شده مواجهه مخاطب‌عامل با فیلم اول است.

به باور پژوهش، مواجهه اصلانی با بازسازی امکان ارتقا به نقش مولف-مخاطب است که درک عمیق‌تر مواجهه با سینمای تجربی و بازآفرینی را به همراه دارد، تا در مواجهه با سینمای تجربی به‌عنوان فراخوان مشارکت و تعامل دیگرگونه مخاطب، سینمای تجربی در پیوند با ادراک و تجربه او از مواجهه بازآفرینی و خلق شود.

کریمی و شهبا (۱۴۰۴) توجه به تفاوتهای بدن سوبژکتیو و ابژکتیو را لازمه فهم تجربه زیسته و ادراکی در سینما و مواجهه با سینما را تجربه‌ای بدنی و ادراکی می‌دانند. دیویس در نگاهی همسو، اجرا را توصیف رفتار درراستای هدف دانسته است: «به‌عنوان کنش، اجراها شامل رفتاری هستند که تحت توصیفی قرار می‌گیرند که هدفی حاکم بر آن رفتار را مشخص می‌کند»(Davies, 2011, 6). او فهم اثر را در پیوند با فهم کنش می‌داند: «فهم اثر مستلزم فهم کنشی است که از طریق آن پدید آمده است»(Davies, 2011, 57).

قهرمانی و همکاران (۱۳۹۳) با نقد سیستم اپتیکی و نگاه خیره، سینمای هاپتیکی را جایگزینی مناسب و فراهم سازنده تجربه‌ای بدنی و تن‌یافته برای مخاطب می‌دانند تا او فعالانه با مشارکت در خلق فضای سینماتیک تعاملی بی‌واسطه فیلم را تجربه نماید. همسو با این نگاه، در اندیشه دیویس اثرهنری اجرایی است که با مشارکت مخاطب کامل می‌شود. از اینرو، مواجهه با سینمای تجربی بستر تحقق آن در تجربه مخاطب از مسیر اجرا است: «دریافت مستلزم درگیری فعال با حاملی است که اثر از طریق آن بیان می‌شود»(Davies, 2004, 172) . این نگرش، پیونددهنده مواجهه با سینمای تجربی و هنر اجرا است.

صیاد (۱۳۹۹) گسترش فناوری را سبب کمرنگ شدن تمایز بدن ارگانیک و فناوری پروتزی و ظهور «ادراک فناورانه» و «زیبایی شنا سی ما شینی»، دوربین را گسترش‌دهنده دید و امکان کشف حس‌ها و دریافتهای جدید، و سینما را امکان رهایی ادراک انسانی از محدودیت‌ها می‌داند.

دیویس رابطه مولف و مخاطب را در پیوند با نگاه به اثرهنری به‌منزله هنراجرا، سبب تمایز رفتار فیزیکی و هنر می‌داند. براین‌اساس، تعامل به‌واسطه تکنولوژی و فناوری‌های سینمای تجربی، با تامل بر آنچه این سینما از تجربه بدن و حس به‌چالش می‌کشد، را می‌توان امکان تجربه بدنی مخاطب در این مواجهه به‌عنوان تعامل با سینمای هاپتیکی تلقی کرد. این تلقی به‌واسطه حضور غیرمستقیم مولف در مواجهه ازطریق امکانات سینمایی و به‌منزله تفویض یا رد دریدایی حضور او است: «کنش‌های اجرایی معمولاً با در نظر داشتن مخاطبی — چه بالفعل و چه صرفاً ممکن — انجام می‌شوند» (Davies, 2011, 23). مخاطب به‌واسطه سینما، در تعامل با مولف، در تجربه‌ای بدنی و حسی سینمای تجربی را براساس تجربه دیگرگونه از سینما بازآفرینی می‌کند: « آثار در هنرهای اجرایی از طریق رخدادها شکل می‌گیرند نه به‌عنوان ا شیای پایدار» (Davies, 2011, 34). دیویس اجرای هنری را فراتر از خلق، سبب ا ستمرار ح ضور اثر در زمان و مولف را پیونددهنده این حضور می‌داند: «اجراها به‌واسطه کنش‌های عامدانه عاملانی که آن‌ها را انجام می‌دهند فردیت می‌یابند» (Davies, 2011, 11).

ناصری و همکاران (۱۴۰۱) سینما را ابزار بازنمایی تجربه زیسته بدن و ذهن و بدن را در تعامل همواره با جهان دانسته‌اند. آنها بدن را امکان انتقال بی‌واسطه تجربه زیسته و خلق معنا در سینما می‌دانند. دیویس هم‌سو با این نتیجه، اجرا را فراتر از بیان ایده‌ها، به‌عنوان تجسم ایده‌ها و امکان خلق معنا دانسته است: «تنها در صورتی که از کیفیت‌های حس‌پیکریِ حرکت آگاه باشم می‌توانم زیبایی آن را تجربه کنم»(Davies, 2011, 197) . در نگاه او انتقال معنا به‌واسطه تعامل درراستای ظهور بیان هنری است: «اندیشیدن به اثر هنری یعنی نسبت دادن ویژگی‌های ادراک‌پذیر آن به عاملیت پدیدآورنده» (Davies, 2004, 71). تعامل مخاطب با شخصیت‌ها امکان انتقال معنا است، تا در مواجهه با سینمای تجربی امکان تحقق و ظهور بیان هنری در تجربه مخاطب، بدنمندانه ممکن شود: «بازیگران تا حد زیادی بدون آگاهی از اینکه کنش‌هایشان چگونه در کلیت اجرا جای می‌گیرد در شکل‌گیری اثر مشارکت دارند؛ و مخاطب، همانند یک گروه کانونی، امکان اظهار نظر درباره امور را پیدا می‌کند» (Davies, 2011, 169).

Gerwen (2022) لازم می‌داند مخاطب از مواجهه با اثرهنری به تجربه‌ای یگانه دست یابد. او نزدیکی فکری و احساسی مخاطب را لازمه تجربه ادراکی اثر و هنر را تجربه‌ای روانشناختی می‌داند که لازم است فعالانه توسط مخاطب درک شود. دیویس در نگاهی همسو، مخاطب را سوژه فعال در تجربه یگانه مواجهه می‌داند: «تنها در صورتی که از کیفیت‌هایی که به‌طور حس‌پیکری از حرکت دریافت می‌شوند — مانند کشش عضلانی، زمان‌بندی و جهت‌مندی — آگاه باشم، می‌توانم زیبایی حرکت را تجربه کنم»(Davies, 2011, 197). مواجهه اجرایی است که مولف و مخاطب، معنا را در تجربه‌ای زیباشناختی محقق می‌سازند: «علاقه قدردانانه ما ممکن است بیش از خود اثرِ تفسیرشده، بر درخشش خلاقانه (یا عدم آن) در تفسیر متمرکز شود»(Davies, 2011, 98).

فریدزاده و سلیمان‌زاده (۱۳۹۹) فیلم جام حسنلو را پادسینما و در پی بازنمایی حقیقت با سکون پایدار و حرکتهای نامتعارف دانسته‌اند که بر تجربه مخاطب اثرگذار و همراه با انتقال تعویقی حقیقت از مسیر پرسش‌گری است. آنها سکون و حرکات کند دوربین جام حسنلو را امکان فراتر رفتن مخاطب از دیدن به غرق شدن در اثر و ارتباط با آن به‌عنوان ابزار رهایی ذهن از روایت مرسوم به سوی تفکر درباره حقیقت می‌دانند و بر این باورند جام حسنلو به مخاطب اجازه می‌دهد از مسیر پرسش‌گری درباره نمادها و تاریخ و با مشاهده دقیق و سکون، به حقیقتی فراتر از روایت فیلم دسترسی داشته باشد.

اصلانی در «جام حسنلو؛ داستان کسی که می‌پرسد» و «گفتم این جام جهان بین» سینما را به ابزار خلق معنا و حقیقت بدل ساخته، تا مخاطب را به درک ژرف‌تر اثر و و خلق معنا از مسیر کشف حقیقت در تجربه مواجهه هدایت کند. این موضوع همسو با مواجهه با سینمای تجربی به‌عنوان سینمای هاپتیکی و برپایه همانندی مواجهه با سینمای تجربی و هنر اجرا براساس آرای دیویس است.

اصلانی در فیلم اول مخاطب را به بخشی از فیلم تبدیل می‌کند تا در رویکردی اجراگونه با حضور او اثر را خلق کند و در فیلم دوم روایت را فراتر از بیان، اجرا می‌کند و با صدا، دوربین و تدوین، به‌منزله عناصر اجرایی رویداد، موقعیتی تأملی و اجراگونه می‌سازد که با حضور و مشارکت مخاطب در مسیر پرسش‌های مستمر خلق می‌شود. آثار او به‌عنوان اجرایی درحال وقوع‌اند، تا همسو با دیدگاه‌های دیویس، معنا در تعامل اجرای نیت‌مند مولف و ادراک مخاطب خلق شود. از اینرو، مواجهه با سینمای اصلانی قرارگیری در اجرایی درحال شدن است و تحلیل مواجهه نیازمند تمرکز بر لحظات مواجهه اجرامحور مخاطب با این آثار، به‌عنوان اجراهایی است که در لحظه ادراک در تجربه مخاطب محقق می‌شوند.

فیلم اول، با پرهیز از بازنمایی، تاریخ را اجرا می‌کند. بدن در این فیلم، بدن انسان، اشیاء، فضا، سکوت و نور را شامل می‌شود و مخاطب از میان بخش‌های بدن انسان و نقش‌های جام، کلاژی از بدن و جام را در تجربه مواجهه بازتعریف و معنا کرده و از این مسیر بخشی از پیکره بدن‌مند فیلم می‌شود. روایت به معنای مرسوم آن در فیلم غایب است و سکوتی برای فراخواندن مخاطب به مشارکت در یک آیین، جایگزین روایت شده است.

در فیلم دوم، روایتی تعلیقی در جهت خلق موقعیت اجرا به‌کار رفته است. تصویر و صدا سیال‌تر، ارجاعات گسترده‌تر و زمان و زمینه‌های گوناگون گردهم آمده تا حضور مخاطب در فضای اثر تقویت شود. ساختار تدوین، تکرار، تصاویر ناکامل و تمرکز بر نور و رنگ سبب شده تا حضور دیگرگونه فیلم را در مواجهه با مخاطب قوت بخشد و به مواجهه‌ای بدن‌مند در اکنون تبدیل کند. زمان‌های چندگانه، زمان را مخدوش ساخته تا مخاطب در تمام پلان‌ها حضور یابد و در میان سکوت، تعلیق، نقش‌های

جام و تصـاویر ناکامل بدن‌ها به‌عنوان بخشـی از اثر، معنابخش آنها شـود و در این مواجهه، روایت یگانه خود را انتخاب، تجربه، معنا و خلق کند. از آنجا که آثار اصـلانی در بدن، سـکوت و تماشـای فعال مخاطب خلق می‌شـوند، پژوهش تحلیل چگونگی اجرای آن‌ها در مواجهه را مهم می‌داند.

در مواجهه با سـینمای اصـلانی مخاطب به جای نگریسـتن خیره به اثر، با آن درگیر شـده، در آن جای گرفته و بخشـی از آن به‌عنوان سـینمای هاپتیکی می‌شـود و از مسـیر خلق بدن سـینمایی، در مواجهه بدن‌مند با اثر، هم‌آفرین معنا و اثر می‌شـود. سـینمای او نمونه‌ای از اجرای اثر و معنا در غیاب متن قطعی اسـت؛ سـینمایی که خود را نه در گفتن بلکه در سـکوت، نه در روایت بلکه در دعوت به حضـور، و نه در تماشـای منفعل و نگریسـتن خیره بلکه در نگاه اجرامحور مخاطب محقق می‌سـازد. سینمای او همان‌گونه که دیویس گفته؛ نه «هست»، بلکه «می شود» و این «شدن» در نگریستن، بدن و ادراک مخاطب در مواجهه عاملانه با اثر رخ می‌دهد.

اصلانی در آثار خود مخاطب را وارد فضای سینمایی ساخته و با به‌چالش‌کشیدن پیش‌فرضهای او درباره آنچه بدن و جام است، تکه‌هایی از تصاویر بدن انسان و نقش‌های جام را به او عرضه می‌کند، تا او با آگاهی از روایت اعدام حلاج و طغیان خدایی در برابر خدایان اسـطوره‌ای، بدن و جام خود را بازآفرینی کند. اصـلانی مخاطب را هدایت می‌کند داسـتان را به عقب بازگرداند و بدن مثله شده حلاج و جام دفورمه را در تجربه مواجهه خود بازآفرینی کند، تا در اجرایی که اصلانی تدارک دیده، مخاطب در چیدمان اجزای فیلم، مشارکت کرده و روایت و سینمای تجربی یگانه خود را در تجربه این مواجهه خلق و معنا کند.

تکرار عبارت «معرفت دیدن اشیاء است و هلاک همه در معنی» همسو با کنشهای اصلی هنراجرا، تلاش برای مخدوش ساختن معنای دیدن است، تا امکان دیدن دیگرگونه تصاویر فراهم شود و معنا در تجربه مخاطب در مواجهه خلق شود، و او جام و بدن را خلق کند. از اینرو، پلان پایانی فیلم‌ها نمای کامل بدن انسانی است؛ نمایی متفکرانه از انسانی برهنه در فیلم اول، و برهنه با تدابیری در فیلم دوم، پشـت به تصـویر و همسـو با قرارگیری مخاطب در مواجهه با فیلم، که تجسـم ورود مخاطب به فیلم، و استعاره تولد مخاطب در فضای فیلم، و نشان از تکامل فیلم و معنای آن با حضور و مشارکت عاملانه و بدن‌مندانه مخاطب در رویدادی اجرایی است. در فیلم دوم، حضور رنگ در این تصویر به‌عنوان اولین تصویر رنگی از بدن، همسو با هویت یافتگی و تکامل تنانه است. همچنین، تصاویر مرور جام در ادامه، فرصتی است تا مخاطب تن‌یافته در مواجهه و نگریستنی دیگرباره به جام، از مسـیر تجربه دیدن و معنابخشـی به آن به معرفت رسـد. همسـو با این نگرش، تصـاویر چشـمان پیر در پایان فیلم‌ها، استعاره بلوغ دیدن است، و استفاده از رنگ در این تصویر در فیلم دوم تاکید بر این بلوغ است.

دیویس لازم می‌داند آثار هنراجرا شـیوه‌هایی خاص برای بیان محتوای خود بکار گیرند و اسـتفاده از تمثیل، انباشـتگی نسـبی ویژگیهای کلیدی تعیین محتوا و شیوه سلسله مراتبی بیان محتوا را از مهمترین ویژگیهای بیان محتوا به شیوه هنرمندانه در این نوع اجراها می‌داند. دیدگاه‌های او همسو با گلدبرگ، کرول و متفکران نظریه اجرا، نارضایتی هنرمندان در قرارگیری در یک قالب هنری خاص و محدودیتهای رسـانه‌های معین را در شـکل‌گیری این قالب هنری مهم دانسـته و هنر اجرا را امکانی برای ترکیب بدیع رسانه‌ها و مقاومت کننده دربرابر تعریف می‌داند.

براساس آنچه پژوهش درباره مواجهه با سینمای اصلانی با تمرکز بر نظریات دیویس آورده؛ مواجهه با سینمای اصلانی امکانی فراهم می‌سـازد تا در رویدادی اجرایی، سـینمای تجربی به‌منزله اثرهنری و مخاطب به‌منزله مشـارکت‌کننده عامل و هم‌آفرین معنا و اثر، هویت یابد. به بیان دیگر، مواجهه با سینمای اصلانی به‌عنوان فرایندی با مشارکت و تعامل مولف (به‌واسطه توجه هنری او) و مخاطب (به‌واسـطه تجربه و ادراک او) طی مواجهه، رویدادی اجرایی در این همانی با هنراجرا و قابل تطبیق با آن است. از اینرو، مواجهه با سینمای اصلانی با تمرکز بر دیدگاه‌های دیویس به‌مثابه هنر اجرا است.

همچنین، پژوهش بر این باور است که، مواجهه با آثار سینمای تجربی، با توجه به تعاریف و ویژگیهای آن، از آنرو که اعتراضی آشـکار به بازنمایی سـینما به معنای مرسـوم و همراه با به‌چالش کشـیدن پیش‌فرضـهای مخاطب در مواجهه با انگاره بازنمایی است، واجد ویژگیهای اعتراضی هنراجرا است. از اینرو، بر اساس آنچه در مسیر تحقیق آمده است؛ مواجهه با سینمای تجربی با تمرکز بر نظریات دیوید دیویس، به‌مثابه هنراجرا است.

نتیجه

این پژوهش، برپایه بنیان‌های پدیدارشـــناســـانه نظریات دیویس که ظهور تجربه ادراکی مخاطب از اثرهنری را به‌مثابه میدان شکل‌گیری معنا داند سته، سینمای تجربی را فراتر از ابژه‌ای بیرونی، به‌مثابه اجرا و رخدادی در حال شدن می‌داند. از اینرو، بر واکاوی نحوه حضور اثرهنری در تجربه مخاطب در مواجهه با سینمای تجربی متمرکز است. این نگرش سبب شده مواجهه با سینمای تجربی و آثار اصلانی، به‌عنوان لحظاتی از ظهور معنا در تجربه مخاطب تحلیل شود.

پژوهش در پاسخ به پرسش اصلی، با واکاوی مواجهه اصلانی در بازسازی فیلم «جام حسنلو و داستان کسی که می‌پرسد» و ساخت «گفتم این جام جهان‌بین»، به‌عنوان نمونه‌ای شاخص از آنچه در تجربه زیسته مخاطب فعال در مواجهه با سینمای تجربی رخ می‌دهد، قرارگیری اصلانی در مرز مخاطب فیلم اول و مولف فیلم بازسازی، را فرصتی دانسته تا با تطبیق آثار، تکمیل و خلق سینمای تجربی و معنای آن را در تجربه مخاطب از مواجهه آشکار سازد.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد؛ سینمای تجربی در تعاریف و ویژگی‌های بنیادین، بر رد مخاطب در به‌چالش‌کشیدن پیش‌فرض‌ها و آشنایی‌زدایی از انگاره‌های او از سینما استوار است، از اینرو، خلق سینمای تجربی و معنابخشی به آن تا مواجهه مخاطب به تعویق افتاده و با حضور و مشارکت عاملانه او محقق می‌شود. همچنین، مشارکت فعالانه و بدن‌مند مخاطب در مواجهه، به‌واسطه عناصر سینمایی و هم‌راستا با توجه هنری، فراخوانی برای پاسخ مسئولانه مخاطب است، تا او به‌منزله تماشاگر رهایی‌یافته از انفعال، با مشارکت عاملانه، سینمای تجربی و معنای آن را در تجربه مواجهه خود محقق سازد.

با اتکا به دیدگاه‌های دیویس درباره اثرهنری، در این‌همانی با رویداد اجرامحور خلق اثر، از آنجا که مخاطب در مواجهه با سینمای تجربی در تحقق اثرهنری به‌عنوان رویدادی اجراگونه و به‌منزله بخشی از آن مشارکت و تعامل دارد، مواجهه با سینمای تجربی به‌مثابه اجرا است. نیز، از آنجا که سینمای تجربی امکان آشنایی‌زدایی و مخدوش‌ساختن تصور مرسوم از سینما را فراهم می‌آورد و اعتراضی به بازنمایی امر واقع در سینمای مرسوم است، مواجهه با آن به‌مثابه هنراجرا است.

این تطبیق سبب می‌شود مفاهیم مولف، مخاطب و اثرهنری در فرایند مواجهه به‌عنوان فضایی تعاملی و چندبعدی بازتعریف شوند؛ مخاطب در مواجهه با سینمای تجربی، به‌واسطه مشارکت عاملانه در هنراجرا، بر ساخت می شود و به سینمای تجربی، مخاطب، مولف، فرایند خلق و مواجهه، معنا و هویتی پویا و غیرقطعیتی می‌بخشد.

بر اساس یافته‌های پژوهش؛ امتداد فضای پیرامون نمایش اثر، ایجاد حلقه‌های مفقوده در ساختار اثر، بهره‌گیری از ناکاملی در فرم و روایت، ارتقای شیوه ارائه چندبعدی اثر، به‌کارگیری فضای خالی برای دعوت مخاطب، بازآفرینی آشنایی‌زدایانه آثار اقتباسی، اتکا به زبان بین‌المللی سینما در آشنایی‌زدایی و به‌چالش‌کشیدن پیش‌فرض‌ها، در توسعه تولیدات سینمای تجربی و افزایش تعامل با مخاطب موثر است.

منابع و مآخذ

- اصلانی، محمدرضا (۱۳۴۶). *جام حسنلو و داستان کسی که می‌پرسد* [فیلم تجربی]. تلویزیون ملی ایران.
- اصلانی، محمدرضا (۱۳۹۳). *گفتم این جام جهان‌بین* [فیلم مستند تجربی]. مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.
- بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۸۶). *تاریخ سینما*. ترجمه روبرت صافاریان(۱۶). مرکز.
- دیویس، دیوید. (۱۳۹۵). *فلسفه هنرهای اجرایی*. ترجمه سلما محسنی اردهالی (۱). آوند دانش.
- صیاد، علیرضا. (۱۳۹۹). فراروی بر محدودیت‌های ادراک انسانی به‌واسطه تکنولوژی پروتزی سینمایی. *رسانه‌های دیداری و شنیداری. تابستان* (۳۴)، ۱۰۲-۸۱. https://doi.org/10.22085/javm.2020.225138.1504
- فرهنگ امروز. (۱۳۹۳، ۸ دی). مستندی از یک جام باستانی با نگاه به روایتی از عطار. https://www.farhangemrooz.com/print/26613
- فریدزاده، رائد؛ سلیمان‌زاده، حامد. (۱۳۹۹). جریان حقیقت در پادسینمای محمدرضا اصلانی بر مبنای دیدگاه مارتین هایدگر در «سرآغاز کار هنری»: مطالعه موردی فیلم «جام حسنلو، داستان کسی که می‌پرسد»، *باغ نظر. اسفند* (۹۳)، ۳۵-۴۲. https://doi.org/10.22034/BAGH.2020.223049.4488

- قهرمانی، محمدباقر؛ پیروانی ونک، مرضیه؛ مظاهریان، حامد و صیاد، علیرضا (۱۳۹۳). تن‌یافتگی تماشاگر در فضای هاپتیکی فیلم. *هنرهای زیبا – هنرهای نمایشی و موسیقی* . ۱۹ (۲)، ۵۳-۶۲.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1096395.
- کریمی، یاشار؛ شهبا، محمد (۱۴۰۴). پدیدارشناسی بدن در سینما: بررسی تمایز لایپ و کورپر در بازنمایی بدن و تجربه مخاطب (مطالعه موردی فیلم بچه رزماری). *هنرهای زیبا – هنرهای نمایشی و موسیقی* . ۲۰ (۱)، ۱-۱۷.
https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.393100.616058
- ناصری، عرفان؛ آقابابایی، احسان؛ کیانپور، مسعود و صیاد، علیرضا (۱۴۰۱). بدنمندی و تجربه خود در سینمای ایران: مطالعه پدیدارشناختی شش فیلم از دهه ۶۰ تا ۹۰. *جامعه‌شناسی کاربردی*. پاییز (۸۷)، ۵۵-۸۲.
https://doi.org/10.22108/jas.2021.131164.2204
- نجوان. (۱۳۹۸، ۱۹ دی). مطالب مرتبط با فیلم‌های اصلانی. خانه سینما.
https://najvan.blogfa.com/category/8.
- Barnett, D. (2017). *Movement as meaning in experimental cinema*. Bloomsbury.
- Brakhage, S. (1963). *Metaphors on vision*. Film Culture Press.
- Davies, D. (2004). *Art as performance*. Blackwell.
- Davies, D. (2011). *Philosophy of the performing arts*. Wiley-Blackwell.
- Le Grice, M. (2001). *Experimental cinema in the digital age*. British Film Institute.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- Pramaggiore, M., & Wallis, T. (2005). *Film: A critical introduction*. Laurence King.
- Rees, A. L. (1999). *A history of experimental film and video*. British Film Institute.
- Richter, H. (1949). *Film as an original art form*. Lund Humphries.
- Rogers, H. (2017). *The music and sound of experimental film*. Oxford University Press.
- Rotha, P. (1952). *Documentary film*. Faber & Faber.
- Schneider, A., & Pasqualino, C. (2014). *Experimental film and anthropology*. Bloomsbury.
- Sitney, P. A. (2002). *Visionary film: The American avant-garde, 1943–2000* (3rd ed.). Oxford University Press.
- Van Gerwen, R. (2021). Art and human interaction. *Aesthetic Investigations*, 5(1), i–vi. https://doi.org/10.58519/aestheticinvestigations.v5i1.15070
- Youngblood, G. (1970). *Expanded cinema*. E. P. Dutton.

Title

Encountering Experimental Cinema as Performance Art: Focusing on the Theories of David Davies (Case Studies: the films "Jam-e Hasanlu" and ”In Jam-e Jahan-bin" Directed by Mohammad Reza Aslani)

Abstract

Experimental cinema, by challenging conventional patterns of narrative and representation, creates a new possibility for artistic encounter in which the artwork transcends the status of a finished product and becomes a performative event realized through the audience's presence.

This research, grounded in David Davies's theories of the artwork as action and event, examines the relationship between experimental cinema and performance art by investigating its ontological, epistemological, and experiential dimensions. The central question is how experimental cinema, beyond text-centered interpretations, can be understood through a conceptual connection with performance art within the context of audience encounter. Employing a qualitative approach with analytical-interpretive methods and interrogative reasoning, this research focuses on two films—Jam-e Hasanlu and In Jam-e Jahan-bin by Mohammad Reza Aslani—as prominent examples of Iranian experimental cinema.

The findings reveal that the fragmented narrative structure, emphasis on presence and process, and activation of the audience's perceptual situation elevate the work to a performative event in which meaning is enacted rather than merely transmitted. Consequently, the audience participates as co-creator of meaning in the realization of the artwork, and the artistic experience, as a shared action, enables the redefinition of concepts such as the artwork, the audience, and the encounter itself.

Davies's framework positions the artwork not as a static object but as a dynamic occurrence that demands active engagement. In experimental cinema, this manifests through deliberate disruption of linear temporality, foregrounding of materiality, and refusal of closure. Jam-e Hasanlu and In Jam-e Jahan-bin exemplify these strategies: their non-linear montage, ambiguous symbolism, and sensory intensity resist passive consumption and compel the viewer into interpretive labor. The spectator's cognitive and affective participation becomes constitutive of the work's identity, transforming reception into performance.

This performative dimension aligns experimental cinema with performance art's core principles: ephemerality, contingency, and the primacy of the event over the artifact. Just as performance art exists in the moment of its execution, experimental cinema achieves its full realization in the singular encounter between film and viewer. The meaning is not pre-inscribed but emerges through the dynamic interplay of cinematic elements and audience perception.

The study demonstrates that experimental cinema's ontological status is fundamentally relational. The work's identity is not fixed in its material substrate but actualized through the spectator's embodied engagement. This challenges traditional aesthetic theories that privilege authorial intention or textual autonomy, proposing instead a model where meaning-making is distributed across the encounter.

Furthermore, the research highlights how experimental cinema's performative nature reconfigures the audience's role from passive receiver to active agent. The viewer's interpretive choices, temporal experience, and sensory responses are not external to the work but integral to its existence. This participatory structure democratizes aesthetic authority and opens space for plural meanings.

By situating Iranian experimental cinema within Davies's theoretical framework, this study contributes to both film theory and performance studies, offering a conceptual bridge between disciplines. It argues that understanding experimental cinema as performance art illuminates its radical potential: to transform the encounter into the site of artistic creation, where meaning is collaboratively performed.

Keywords: Audience encounter; Experimental cinema; Performance art; David Davies; Jam-e Hasanlu; In Jam-e Jahan-bin