

تحلیل و بررسی مفهوم زمان سینمایی از دیدگاه نظریه دریافت

احمدرضا معتمدی^۱، حورا معتمدی^۲

تاریخ ارسال: ۱۳۹۹/۱۱/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۹

چکیده

ظرفیت‌های خاص عنصر زمان، مانند علمی و هنری بودن آن که می‌تواند در دراماتیک‌سازی پدیده‌ها مورد نظر قرار گیرد، ویژگی منحصر به فردی به آن در مقوله سینما بخشیده و موجب ایجاد خوانش‌های متفاوتی شده است، خوانش‌هایی که منجر به دریافت‌های متنوع می‌شود و قابلیت‌های نمایشی آن را هرچه بیشتر آشکار می‌کند. یک خوانش متفاوت را از دریچه نظریه دریافت و خصوصیات که در زمینه پژوهش‌های مختلف ایجاد می‌کند، می‌توان برجسته کرد. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده و هدف آن، پاسخ دادن به این دو پرسش است: سینما چگونه زمان را عرضه و مخاطب چگونه زمان را دریافت می‌کند؟ وجه توصیفی آن، بحث زمان از منظر متفکرین و تمرکز بر زمان سینمایی است و جنبه تحلیلی آن به بازنمایی زمان سینمایی از دریچه نظریه دریافت می‌پردازد. برای گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای استفاده شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که مواردی همچون پایان باز، نشانه‌ها و رمزگان سینمایی، نگاه‌های منتقدانه (نقدگرایی)، تکرار و دریافت ابعاد جدید، پرکردن فضاها خالی داستانی، دریافت متفاوت و وابسته به شرایط فردی، فکری و پیشینی و در هر بار تماشا، ویژگی‌هایی هستند که از طریق آن، مخاطب می‌تواند به دریافت پدیده زمان در سینما نایل شود.

واژه‌های کلیدی

زمان در سینما، زمان سینمایی، قابلیت‌های نمایشی، نظریه دریافت، نقدگرایی.

۱. دانشجویار مطالعات سینما و تلویزیون، گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.
drmotamedy@gmail.com

۲. کارشناسی ارشد مهندسی معماری، دانشگاه آزاد، واحد تهران شمال، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).
motamedy.hooraa@gmail.com

مقدمه

از میان دانشمندانی که در طول تاریخ، تلاشی پیگیر در کشف بنیاد علمی و هنری زمان کرده‌اند، فیلسوفان بیشتر در جست‌وجوی ماهیت حقیقی زمان به تفکر پرداخته‌اند و هنرمندان بیشتر در جهت کشف جنبه‌ها و ابعاد زیبایی‌شناختی آن بوده‌اند. زمان، به مثابه یکی از تجربیات وجودی آدمی، هیچ‌گاه برای انسان مفهومی ثابت نداشته و همچون سوالی بزرگ، همواره اندیشمندان را به تفکر برای یافتن پاسخی در تعریف آن واداشته است. زمان، می‌گستراند و محدود می‌کند، هویدا و پنهان می‌کند، ابناء بشر و سایر موجودات را تحت فرمان خویش دارد و در هر موردی دستور ظاهر و مخفی شدن پدیده‌ها را می‌دهد (روحانی و املشی، ۱۳۹۴: ۵۶)

زمان در همه‌جا و به هر قالب و صورتی ظهوری دارد. انسان در همه کیفیت‌های نفسانی خود: در خواب، در فعالیت در سکوت و در همه شئون مختلف زندگی با آن مواجه است. پرسش هنرمندان از حقیقت زمان، منجر به کشف ابعاد زیبایی‌شناسی تازه‌تری از آن شده است.

قالب‌های هنری بی‌شماری مفهوم خود را از طریق زمان و گذر آن خلق می‌کنند. رقص هنری است که حرکت را در زمان به نمایش می‌گذارد، موسیقی جریان صوت در زمان است، نمایشنامه و داستان، رویداد را در زمان عرضه می‌کنند. تصاویر متحرک فیلم نیز امتداد در جریان زمان دارد. تجربه تماشای یک فیلم برای بیننده مستلزم آگاهی او از جریان زمان است (چیزی که با تجربه‌ی تماشای نقاشی متفاوت است، اما با معماری مشترک) با وجود این، جریان زمان موضوع ساده‌ای نیست، زیرا در سینما انواع مختلف و چهره‌های گوناگونی از زمان وجود دارد (رحیمیان، ۱۳۸۹: ۹۳-۹۴)

نقاشی دارای دو بعد طول و عرض، معماری و مجسمه سازی دارای سه بعد طول، عرض و ارتفاع (عمق) و سینما علی‌رغم ارائه‌ی تصویر در دو بعد طول و عرض و القای عمق (بعد سوم)، به دلیل برخورداری از عنصر حرکت، زمان (بعد چهارم) را در شکلی متفاوت ارائه می‌کند. یعنی به نوعی نمایش طول و عرض و عمق متحرک به مدد بعد چهارم یا همان زمان.

بحث زمان در سینما از مناظر گوناگون و متفاوتی، قابل بررسی و تأمل است. یک رویا، تخیل، فکر و خاطره چه قدر به طول می‌انجامد؟ اگرچه همه اینها به خوبی بخشی از زمان را به خود اختصاص می‌دهند، اما چنین اتفاقات ذهنی، حسی و دریافتی را با زمان اندازه‌گیری نمی‌کنیم. زمان ذهنی در یک فیلم از تلاش‌های فیلم‌ساز برای انتقال ضمیر یک شخصیت به بیننده ناشی می‌شود. در ادبیات، انواع تداعی معانی‌ها، شطحیات ذهنی و فرایندهای درونی با فنون مختلف به خواننده عرضه می‌شوند. اما در فیلم، چنین فرایندهای ذهنی و حسی مثل رویا، تخیل و دریافت‌های پیچیده به صورت بصری ارائه می‌شوند و بیننده باید بتواند این فرایندهای باطنی را از روایت عینی سایر بخش‌های فیلم متمایز کند (همان، ۹۶-۹۵) این نمونه‌ی کوچک از مقایسه ادبیات و فیلم، نقش فیلم‌ساز در مرحله‌ی عرضه‌ی داستان به بیننده را تبیین می‌کند که چگونگی تفکر و دریافت بیننده را شکل می‌دهد تا در گام پسین، ذهن و روان و اندیشه‌ی بیننده در مواجهه با اثر سینمایی تعیین کننده‌ی فرایندهای درونی و بیرونی آن باشد.

پیشینه پژوهش

در تاریخ فلسفه کمتر فیلسوفی را می‌توان سراغ گرفت که درباره‌ی ماهیت زمان اظهار نظر نکرده باشد. لِب دیدگاه پیشینیان درباره‌ی ماهیت و مفهوم زمان را می‌توان ترکیبی از دیدگاه افلاطون و ارسطو دانست و آن این است که زمان، حقیقتی است مستقل از اشیای خارجی، به طوری که اشیای با قرار گرفتن در آن، متصف به سیلان و گذرایی می‌شوند (دینانی و پیرمرادی، ۱۳۷۹: ۹۶)..

بحث زمان در هنرهای مختلف، به خصوص سینما در پژوهش‌های زیادی مورد بررسی قرار گرفته است. زیرا همواره رابطه‌ی تنگاتنگ، بین مفهوم زمان و هنر سینما و به طور کلی زمان سینمایی، برقرار بوده است. چنانچه یادآوری شد، یکی

از افرادی که در زمینه زمان سینمایی، پژوهش و کتاب‌های تاثیرگذاری داشته است و به عنوان یکی از مراجع اصلی در این حوزه محسوب می‌شود، ژیل دلوز (۱۹۹۵-۱۹۲۵) است و پیشینه بحث در این رابطه به نظریات او برمی‌گردد.

شالوده تفکرات دلوز در کتاب‌های او، تأثیرات غیرقابل انکاری بر تفکرات بعد خود در مورد مبحث حرکت و زمان، به خصوص در حوزه سینما، برجای گذاشته است. کتاب نخست دلوز، سینما: تصویر-حرکت، تلاشی است برای بررسی سینمای کلاسیک تا پیش از جنگ جهانی دوم که به نحو مبسوط به مقوله‌ی فلسفی حرکت و نسبت‌های آن با حرکت سینمایی می‌پردازد.

دلوز در سینما ۲: تصویر-زمان که به سینمای مدرن اختصاص دارد و اثری عمیقاً فلسفی محسوب می‌شود، به بررسی آثار متعددی می‌پردازد که درک مستقیمی از تصویر-زمان ارائه می‌کند و زمان را به مثابه صیورت ناب به تصویر می‌کشد. ایده‌ی تصویر برگسون الهام بخش فرض دلوزی جهان و سوژه به مثابه‌ی سینما و تصویر بوده است. از سوی دیگر، برگسون با فرض ادراک به مثابه‌ی فرایند «کسر کردن» ابزار مفیدی را برای دلوز مهیا می‌کند تا بتواند مهمترین مقولات سینمایی یعنی عمل قاب‌بندی، تقطیع نما، تدوین و نقش چشم یا دوربین سینمایی را تبیین و آثار کارگردانان مختلف از گریفیت تا هیچکاک را تحلیل کند و نشان دهد که هر یک براساس برداشتی خاص از کل گشوده این تکنیک‌ها را به نحو متفاوتی استفاده کرده‌اند. همچنین، آنچه در کتاب دوم سینما به یگانه امر فلسفی-سینمایی بدل می‌شود، ایده‌ی زمان است که مبتنی بر دیرند برگسونی است. همین دیرند برگسونی و انقباض‌ها و انبساط‌های آن به دلوز امکان می‌دهد تکنیک‌های سینمای متأخر را توضیح دهد که عمدتاً فراحرکتی است (فتح طاهری و پارسا، ۱۳۹۵: ۴۸)

در زمینه ارتباط نظریه دریافت و زمان سینمایی، پژوهشی صورت نگرفته است، اگرچه در باب نظریه دریافت و مباحث هنری و ادبیات در مقالاتی چون «نظریه دریافت و جامعه‌شناسی عکس» (۱۳۹۲)، مقاله «دیالکتیک دریافت‌های شعر ری را» (۱۳۹۵)، مقاله «تحلیل شعر آی آدمها و تفسیرهای آن براساس نظریه زیبایی‌شناسی دریافت» و مقاله «درآمدی بر کاربست نظریه دریافت در تحلیل تاریخ تفسیر شیعه» (۱۳۹۶) و نیز مقاله «تحلیل بازتاب کلیله و دمنه در مجلدات پنجگانه‌ی تاریخ و صاف از منظر نظریه دریافت» مطالعاتی صورت گرفته است. مقاله اول که

توسط سید عباس حسینی داورانی نوشته شده و در مجلهٔ چیدمان به چاپ رسیده است، با معرفی جامعه‌شناسی عکس و نظریه‌ی دریافت، به بررسی و دریافت کلی مخاطبان از هشت عکس می‌پردازد. در مقاله‌ی دوم که توسط فیروز فاضلی و فاطمه تقی نژاد نوشته شده است و در فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادبی به چاپ رسیده، نشان می‌دهد که نیما ابژهٔ خود را از طریق فراهم آوردن منظرهای متعدد می‌آفریند و با ایجاد خلاهایی در متن، عدم تعبیری را رقم می‌زند که خواننده را به رابطهٔ دیالکتیکی با متن فرامی‌خواند. در مقالهٔ سوم که توسط اسماعیل شفق نوشته شده و در مجلهٔ نقد ادبی چاپ شده، شعر آ‌ی آدمها و تفسیرهای متعدد آن از منظر فرایندهای زیبایی‌شناسی دریافت، بررسی و تحلیل شده و در مقالهٔ چهارم که توسط فروغ پارسا نوشته شده و در مجلهٔ مطالعات قرآنی و فرهنگ اسلامی به چاپ رسیده است، دانش‌های نوین بشری برای تفسیر قرآن به کار می‌روند و به گونهٔ بی‌سابقه‌ای آیات و اشارات قرآنی برای پاسخ‌گویی به مشکلات و مسائل اجتماعی استفاده می‌شوند. در مقالهٔ پنجم که توسط محمدامیرجلالی بررسی و در مجله متن‌پژوهی ادبی چاپ شده، تحلیل نوع نگاه و صاف الحضرة (۶۶۳-۷۳۵ق) در مجلدات پنجگانهٔ تاریخ و صاف به کتاب کلیله و دمنه، از منظر نظریهٔ «زیبایی‌شناسی دریافت» است و همان‌طور که اشاره شد، پژوهش حاضر، اولین پژوهش در باب ارتباط نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت در حوزهٔ سینماست.

روش‌شناسی پژوهش

در این پژوهش از روش کتابخانه‌ای استفاده شده است. ابتدا آرای اندیشمندان و متفکرین مشرق و مغرب زمین در باب زمان و رابطهٔ آن با حرکت از کتب فارسی و غیر فارسی استخراج و مورد تحلیل و مقایسه قرار گرفته شده و در بخش چهارچوب نظری ذکر شده است. همچنین بر مبنای نظریهٔ دریافت از منظر متقدمین این مقوله و نیز ویژگی‌های اشاره شده است. پس از توصیف انواع زمان در سینما، به تحلیل دربارهٔ زمان سینمایی پرداخته شده است. همان‌طور که در متن آشکار است، تعداد زیادی فیلم سینمایی - به ۱۳ فیلم اشارهٔ مستقیم شده است- مورد بررسی قرار گرفته و ویژگی‌های مختلف زمان در آنها مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. ارتباط بین زمان سینمایی و نظریهٔ دریافت، بخش اصلی پژوهش را دربر می‌گیرد که برای نیل به این مقصود تحلیل بنیادین انواع زمان در فیلم‌ها در کنار هدف

تحلیل و بررسی مفهوم زمان سینمایی از دیدگاه نظریه دریافت

اصولی نظریه دریافت که ادراک مخاطب است، صورت گرفته است.

چارچوب نظری

این پژوهش، ابتدا به بیان آرا و نظریات فیلسوفان و متفکران در باب زمان می‌پردازد و در ادامه، به عنوان خاص پژوهش در مقوله زمان سینمایی تمرکز یافته و بعد از بررسی نظریه دریافت، تحلیلی خاص در ساحت زمان سینمایی از دیدگاه این نظریه، ارائه می‌کند. در بدو امر، تأملات اندیشمندان و فیلسوفان ایرانی و غربی در باب زمان را به اجمال و اختصار مرور می‌کنیم تا پیش از ورود به افق هنری، دریافتی کلی از ماهیت زمان، از منظر علمی، به‌خاطر داشته باشیم. و سپس با نظریه دریافت، به‌عنوان گزینه این پژوهش، در مواجهه مخاطب با زمان سینمایی، این نظریه را مورد تحلیل و ارزیابی قرار دهیم.

الف. آرای فیلسوفان درباره زمان

از دیدگاه **هراکلیتوس (۴۷۵-۵۳۵ ق م)** زمان، دارای امتدادی بی‌نهایت است. دستخوش تحولات قرار نمی‌گیرد و باید به عنوان جنبه تغییرناپذیر جهان لحاظ شود؛ هراکلیتوس هم مانند آناکسیماندر (۵۴۶-۶۱۰ ق م) معتقد به زمان فیزیکی نیست و آن را امری سرمدی و جاویدان تلقی می‌کند و بنابراین آن را نتیجه حرکت نمی‌داند. از طرفی **افلاطون (۳۴۷-۴۲۷ ق م)** زمان را جوهری امکانی تلقی می‌کند که از حرکت و سکون استقلال دارد. **ارسطو (۳۲۲-۳۸۴ ق م)** نیز اعتقاد دارد که نمی‌توانیم زمان را با حرکت یکی بدانیم؛ زیرا حرکت‌ها مختلف‌اند، ولی زمان یکی است. از طرف دیگر بدون آگاهی از تغییر و حرکت، از زمان نیز آگاهی نداریم. بر همین اساس، ارسطو زمان را این‌گونه تعریف کرده است: «زمان مقدار حرکت است بر حسب تقدم و تأخر» (زمانی، ۱۳۸۶: ۱۰۹). ارسطو زمان و حرکت را دو چیز می‌خواند، ولی معتقد است که تا حرکت نباشد، زمان نمی‌تواند شکل بگیرد. یعنی کاملاً مستقل از آن نیست و نسبتی با آن دارد.

از نظر **ابن سینا (۳۷۰-۴۲۸ قمری)** «کمیتی که تغییر را اندازه‌گیری و تقدیر می‌کند، «زمان» است و زمان مقدار حرکت است، نه به جهت مسافت، بلکه به جهت تقدم و تأخری است که اجتماع پیدا نمی‌کند. می‌توان گفت که از نظر **ملا صدرا (۱۰۴۵-۹۷۹ قمری)** وجود و زمان دو کلمه‌ای هستند که به یک چیز

اشاره دارند و زمان، مساوق وجود است، چرا که در حقیقت متناظر با همان حرکت جوهری است که جزء ذاتی جوهر جسمانی است. زمان، نماد و ظهور حرکت فیزیکی نیست بلکه نمود همان حقیقت وجود و درک ما از حقیقت هستی است و امری استشهادی است. همان طوری که درک وجود بدیهی و شهودی است، در نتیجه درک زمان هم بدیهی و شهودی است. بنابراین ملا صدرا بر خلاف همه اسلاف خود اولین متفکری است که حرکت را نه به مثابه عرض بلکه جزء جوهر جسم تلقی می‌کند و از حرکت جوهری که ابتکار خود اوست به حقیقت زمان می‌رسد. زمان مقوم ذاتی جوهر جسم و **بعد چهارم** در کنار دیگر ابعاد جوهر جسمانی است که ذات آن از جهت تقدم و تأخر ذاتی نو می‌شود.

گالیله (۱۶۴۲-۱۵۶۴ م) نیز دیدگاهی شبیه ارسطو دارد و زمان و حرکت را مرتبط و وابسته به هم می‌داند. زمان از نظر **نیوتون (۱۷۲۷-۱۶۴۲ م)** وابسته به حرکت نیست و به خودی خود مستقل از هرگونه حرکت است و به عبارتی زمان برای اشیای ساکن و متحرک، یکسان می‌گذرد. **کانت (۱۸۰۴-۱۷۲۴ م)** نیز با توجه به مسأله‌ی دگرگونی، زمان را چنین تعریف می‌کند: زمان وسیله ادراک تغییر و تغیر در اشیاء و وسیله تبیین آنهاست. کانت را بزرگترین فیلسوف غرب جدید قلمداد می‌کنند. او زمان را امری کاملاً ذهنی می‌داند که وجود خارجی ندارد. یعنی انسان به دلیل ساختار ذهنی‌اش جهان را زمانمند تلقی می‌کند و زمان اساساً بنیاد خارجی ندارد و امر عینی نیست. در میان فیلسوفان و اندیشمندان غربی، نزدیک‌ترین دیدگاه به ملا صدرا، نظریه زمانی **برگسون (۱۸۹۵-۱۹۴۱ م)** است. در نظر او زمان نه امری کمی و عارضی و تحصیلی است، بلکه کیفیتی ناب است که آن را **دیرند** نام می‌نهد و تنها از طریق شهود و تأمل درونی قابل ادراک است. دیرند بنیاد هستی ماست و ما آن را به عنوان جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، احساس می‌کنیم (برگسون، ۱۳۷۱: ۱۴۵). در خاتمه، قابل ذکر است که مهمترین نظریه سینمایی معاصر در کتاب سینما-۲ ژیل دولوز: «تصویر-زمان» بر آرای هنری برگسون بنیاد نهاده شده است.

ب. نظریه دریافت و ادراک زمان

در میان نظریه‌های هنری معطوف به زمان، برای پاسخ به این پرسش که

سینما چگونه زمان را عرضه می‌کند و مخاطب، چگونه زمان را دریافت می‌کند؟ این نوشتار، نظریه دریافت را، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین آرای مخاطب‌محور در خوانش مخاطب از زمان سینمایی در نمونه‌های مختلف سینمایی مورد پژوهش قرار داده است.

دو تفسیرشناس آلمانی از دل مکتب کنستانس آلمان در دهه‌های اخیر سربرمی‌آورند. ولفانگ آیبرز (۱۹۲۶-۲۰۰۷) و هانس روبرت یائوس (۱۹۲۱-۱۹۹۷)، مهمترین نظریه‌ها درباره جایگاه مخاطب در متن را بر زبان رانده‌اند. از نظر آنها بدون مشارکت فعال و مداوم خواننده، هیچ گونه متن و اثری در کار نخواهد بود. اثر هنری سرشار از عناصر نامعینی است که به لحاظ تأثیر به تفسیر خواننده بستگی دارد و می‌توان آنها را به روش‌های مختلف و شاید متضاد تفسیر کرد (نظرزاده، ۱۳۸۲: ۱۸۱)

در مواجهه با متن و فرایند درک معنای آن، سه رویکرد کلی وجود دارد: ۱. رویکرد ناظر بر مؤلف (که سعی در فهم معنایی دارند که در ذهن مؤلف بوده است). ۲. رویکردهای ناظر بر خواننده (که محل اهمیت آن، درک خوانندگان از متن است). ۳. رویکردهای ناظر بر متن (که سعی دارند با توجه به قرائن زبانی، نحوی، تاریخی، سنت‌های فکری و نزدیک شدن به فضایی که متن در آن پدید آمده است، به توصیف معانی ممکن متن بپردازند). برخلاف رویکردهای گذشته به متون که غالباً ناظر به «مؤلف متن» بود، از رویکردهای تازه نقد ادبی، پرداختن به «خواننده متن» و بررسی تاریخی فهم خوانندگان یک متن در گذر روزگار است (امیرجلالی، ۱۳۹۷، ۱۴۴). در این بین، رسانه فیلم با توجه به قابلیت‌های گسترده و به‌عنوان هنر مدرن قرن، تمامی ظرفیت‌های لازم در موضوعیت بررسی و تحلیل در هر سه رویکرد ذکر شده را دربردارد: مخاطب می‌کوشد تا در مرحله اول، تمامی آنچه را در ذهن فیلمساز یا نویسنده بوده دریابد و در نهایت هر دو دسته فیلمسازان و مخاطبان تلاش در جهت همذات‌پنداری با یکدیگر و قرار دادن خود در جای دیگری دارند تا از تمام ظرفیت‌های قصه و نمایش، بهره‌برداری شود.

برخلاف تصور گذشته که معنای متن، امری ثابت و مافی الضمیر «مؤلف» تلقی می‌شد، امروز بنا به اهمیتی که برای «خواننده» قائل می‌شوند، معنای متن را

امری عارضی و وابسته به خوانندگان آن می‌دانند. بنابراین معنای متن امری نسبی است که در گذر زمان می‌تواند بسته به خوانندگان آن تغییر کند (همان). پس هر دو عنصر مخاطب و زمان در دریافت معانی موجود، دخیل و تأثیرگذار هستند. شاید به نظر برسد که به غیر از مؤلف، تنها عامل تأثیرگذار، صرفاً مخاطب است، ولی دریافت‌های متفاوت و حتی متعارض با یکدیگر که تنها در گذر زمان، آشکار می‌شوند، شاهدی بر این مدعا است.

زیبایی‌شناسی دریافت به‌عنوان یکی از نظریات خواننده‌محوری، بر آن است که هر چند ممکن است معنایی در متن نهفته باشد، اما این مخاطب است که فراتر از کشف معنا، آن را خلق می‌کند. بر این اساس، اثر هنری زمانی کامل می‌شود که خوانندگان در برهه‌های مختلف آن را تفسیر کنند. معنا از قبل در متن گنجانده نشده است، بلکه در تعامل میان خواننده و متن حاصل می‌شود (ایزر، ۱۹۸۵: ۴۸) در این نظریه، این سؤال همیشگی که «معنای متن ادبی چیست؟» جایگزین این پرسش می‌شود که «متن ادبی با خوانندگان خود چه کرده است؟» (شفق و آذرپیرا، ۱۳۹۶: ۱۳۷)

یائوس در تشریح زیبایی‌شناسی دریافت، علاوه بر مباحث صورت و معنا، بر بحث «بافت تاریخی» اثر تمرکز می‌کند. او می‌گوید: تاریخ ادبیات، تاریخ تفسیرهاست، نه تاریخ زندگی نویسنده (یائوس، ۱۹۸۲: ۱۲۷). بر این اساس، هر خوانش و تفسیری از اثر ادبی با دخالت و نفوذ عناصر حاکم بر یک موقعیت ویژه امکان‌پذیر می‌شود. موقعیت ویژه عبارت است از: پیش‌دانسته‌ها، پیش‌فهم‌ها، انتظارات و تجربه‌های خواننده که در همهٔ افراد و دوران‌ها یکسان نیستند و بنابر داده‌های علم هرمنوتیک، در تعیین معنای هر متن سهمی عمده دارند. از سوی دیگر، هر متنی خود دارای افق معنایی ویژه‌ای است که هنگام خواندن متن با عناصر پدیدآورندهٔ «افق دریافت» درمی‌آمیزد و در هر مورد چشم‌انداز خاصی را در ذهن خواننده ترسیم می‌کند. همچنین، زیبایی‌شناسی دریافت می‌کوشد تا علل گرایش یا عدم گرایش مخاطبان به یک اثر یا جریان هنری و ادبی را شناسایی کند (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۱)

منشأ نظریهٔ دریافت

بدون شك یکی از مآخذ نظریه دریافت، فلسفه پدیدارشناسی ادوموند هوسرل (۱۸۵۹-۱۹۳۸) بنیانگذار پدیدارشناسی نوین است. براساس نظریه هوسرل، انسان در مسیر شناخت خود از هستی، مدام به جانب افق معنایی گام برمی‌دارد که به‌جای عوارض و آثار، با در تعلیق گذاشتن پدیدارها، در مقام التفات به سوی خود شیء و ذات پدیدارهاست. درک صحیح از افق انتظار در نظریه دریافت، بدون التفات به پدیدارشناسی هوسرل میسر نیست که نخستین بار با درانداختن طرح افق معنایی: زیست جهان متن، امکان آمیزش آن با افق دریافت را که افقی برآمده از زیست جهان خوانش‌گراست و با گادامر (۱۹۰۰-۲۰۰۲) به اوج خود رسید، تمهید کرد. نکته برجسته در افق معنایی هوسرل که به دخالت عنصر زمان در خوانش مخاطب و آفرینش اثر هنری می‌انجامد، آن است که افق معنایی نیز همواره خود را پس می‌کشد، بنابراین افق معنایی از دیدگاه هوسرل، منظره‌ای است که دائماً به سوی آن متحول می‌شویم، از همین روی مسیر رو به افق جاودانه و همیشگی است. بر این مبناست که نمی‌توان پدیده هنری و سینما را یک ابژه تلقی کرد. اثر هنری متعلق به افق اندیشه انسانی است و رابطه نزدیکی با پیش‌یازی دارد که مخاطب در التفات بی‌واسطه با خود اثر هنری می‌یابد. هر چند اثر هنری خود یک واقعیت زمان‌مند است اما بر بنیاد پیش‌یازی که فرابند انتظارات او از اثر است، شکل می‌گیرد. این مواجهه بدوی متعلق به افق زمانی است که براساس نظرگاه هوسرل، یک نوع درون‌آگاهی زمانی یا زمان‌آگاهی است، که نه زمان فیزیکی است، چراکه نه هوسرل زمان را مقدار حرکت تلقی می‌کند و نه افق او یک زیست جهان فیزیکی است، این افق زمانی و استعلایی بر مبنای آگاهی درونی تقوم یافته که تقریب بسیاری با زمان حضوری ملاصدرا و زمان شهودی برگسون پیدا می‌کند.

وولفانگ ایزر با بهره‌وری از اجزای نظریه پدیدارشناسی هوسرل، به مفهوم افق در نظریه دریافت نائل می‌شود که با بنیاد نهادن آن بر سوژه خوانش‌گر یا مخاطب‌محوری، متن یا اثر هنری را یک سوی ماجرا می‌نهد و معنا را در مواجهه خوانش‌گر با متن پدید می‌آورد که براساس نظر ایزر مخاطبان می‌توانند آزادانه اثر هنری را با روش‌های مختلف، بازآفرینی نه، بلکه نوآفرینی کنند. رابرت یاسوس نیز با تأکید بر افق انتظار به‌منابه تجربه‌ای که خوانندگان با پیش‌دستی از نوع و ارزش ادبیت و شاعرانگی اثر در ذهن خود پرورانده‌اند (یاسوس، ۱۹۷۸: ۵۳)، به استقبال از

پدیدارشناسی هوسرل و افق زمانی او شتافته است.

سینمای جدید خواهان تماشاگری است در ستیز با عادت‌ها و تن ندادن به رسم‌های از پیش اندیشیده شده، در جست‌وجوی خوانشی تازه و متفاوت از روانکاو به ارتباطی آفرینشی از سوی مخاطب ره می‌برد. در سینمای ایران، سینمای عباس کیارستمی از هر گونه تحمیل خود به تصاویر دوری می‌جوید و رابطه میان من و تو، متن و مخاطب را رعایت می‌کند (نظرزاده، ۱۳۸۲: ۱۸۹-۱۹۰)

زمان سینمایی و نظریه دریافت

۱. انواع زمان‌های سینمایی

زمان سینمایی به طور کلی به چند دسته طبقه بندی می‌شود:

۱. زمان فیزیکی: مدت زمان نمایش یک فیلم است. طول مدت حضور ما در سالن سینما به هنگام تماشای فیلم می‌باشد.

۲. زمان پرده (زمان نمایشی): توصیف‌کننده زمان روایی است که توسط رویدادها و حوادث فیلم ارائه می‌شود. به طور مثال، زمان نمایش فیلم **ادیسۀ فضایی ۲۰۰۱** ساخته **استنلی کوبریک** دو و نیم ساعت است، اما زمان پرده آن، میلیون‌ها سال تکامل و تحول انسان را نشان می‌دهد (رحیمیان، ۱۳۸۹: ۹۴).

۳. زمان روانی: اصطلاح زمان روانی را برای پدیده ذهنی دیگری در نظر گرفته‌ایم، برای احساس ذهنی که هر انسان از طول مدت دارد. اهمیت احساس ایجادشده در بیننده بیشتر به ماهیت فیلم بستگی دارد (استیونسون و دبیری، ۱۳۸۷: ۱۱۹).

۴. زمان حقیقی: اسلین درباره دستیابی به این زمان در سینما در کتاب دنیای درام نوشته است اگر زمان رویدادهای روی پرده یا صحنه با زمان واقعی برابر باشد، آن را زمان طبیعی می‌نامیم (اسلین، ۱۳۹۳: ۳۴).

۵. زمان تجربه‌شده: توصیف‌کننده حس بیننده از ضرب آهنگ و ریتم فیلم است. به عبارت دیگر، زمان تجربه‌شده عبارت است از مدتی که فیلم

تحلیل و بررسی مفهوم زمان سینمایی از دیدگاه نظریه دریافت

احساس می‌شود (رحیمیان، ۱۳۸۹: ۹۴).

۶. زمان مبهم: فیلم‌ساز در این شیوه تلاش می‌کند تا تصاویرش کیفیتی عام و جهان شمول به خود بگیرند. این جلوه‌ها احساسی از بی‌زمانی، عام و ازلی بودن زمان به وجود می‌آورد (همان: ۱۰۰).

دریافت اکثر این زمان‌ها، در نهایت به تمام موارد ذهنی و روانی و فکری و به طور کلی تمام مواردی که به‌عنوان ویژگی‌های افق دریافت یا موقعیت و زیست جهان مخاطب بیان شد، بستگی دارد. مثلاً فیلمی که فقط در پنج دقیقه به نمایش در می‌آید، ممکن است در امتزاج با دریافت مخاطب، طولانی‌تر به نظر برسد و یا یک فیلم بلند، ممکن است کوتاه‌تر از زمان فیزیکی آن به نظر برسد. این زمان به احساس و تمایل بیننده بستگی دارد و حاصل درگیری فردی تماشاگر با کندی و تندی انتقال روایت است.

۲. ویژگی‌های کلی نظریه دریافت و زمان سینمایی

از منظر نظریه دریافت، فرایند خواندن، همواره فرایندی پویا و جنبشی بگرنج و افشاکننده در طول «زمان» است (نظرزاده، ۱۸۱: ۱۳۸۲).

لذا این نظریه، ارتباطی تنگاتنگ با بحث زمان دارد که مشتمل بر موضوع اصلی این پژوهش است. هر اثری در طول زمان فهم می‌شود. و به طور کلی دریافتن جنبه‌های مختلف یک متن یا آفریده هنری، متکی بر غور و تأمل در ویژگی‌های مختلف آن اثر در جریان زمان است که با تداوم خواندن و تماشا، می‌توان از آن رمزگشایی کرد. از نظر یاوس، هر اثر دو نوع افق انتظار ادبی و اجتماعی را ایجاد می‌کند: افق انتظار به رابطه میان متن‌ها با یکدیگر و گونه‌ی هنری مرتبط با آنها مربوط می‌شود که با توجه به پیرامتن‌های خود انتظاراتی را ایجاد می‌کنند؛ افق انتظار اجتماعی به مجموعه داشته‌های معنوی و رمزگان زیبایی‌شناسی برخاسته از سنت‌های ناخودآگاه و خودآگاه خواننده بازمی‌گردد که برای خوانش اثر در اختیار دارد (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۱-۱۰۲). همچنین، افق انتظار خوانندگان در هم می‌آمیزد که ممکن است با اثر هم‌زمان یا در زمان باشد. در هم‌آمیختگی ممکن است بر انتقال هنجار، آفرینش هنجار یا گسستگی هنجار دلالت کند (تادیه، ۱۳۹۰: ۲۱۲). در آمیختن افق‌ها بخشی از تقلیل تدریجی شکل‌گیری معنا را تشکیل می‌دهد.

تحلیل و بررسی مفهوم زمان سینمایی از دیدگاه نظریهٔ دریافت

(سلدن و ویدسون، ۱۳۸۴ : ۲۱۳)؛ بنابراین، گفت‌وگو با گذشته لزوماً فرایندی دوسویه است (فاضلی و تقی‌نژاد، ۱۳۹۵ : ۱۰۰-۱۰۱).

دریافت و ادراک به نوعی با درهم‌آمیختن گذشته و حال میسر می‌شود. چشم‌انداز کنونی همواره شامل رابطه‌ای با گذشته است. اما در همان حال، گذشته نیز فقط از چشم‌انداز محدود زمان حال قابل درک است. در آمیختن افق‌ها درهم‌آمیزی همهٔ دیدگاه‌های مطرح‌شده نیست، بلکه بخشی از تقلیل تدریجی شکل‌گیری معانی را تشکیل می‌دهد (نظرزاده، ۱۳۸۲: ۱۸۳). ترکیب گذشته و حال، دریافت در این لحظه و لحظهٔ قبل است. دریافت کنونی در انقطاع با گذشته حاصل نمی‌شود و همیشه درگیر و مرتبط با گذشته است. از طرفی، چون هیچ‌وقت نمی‌توان با گذشته به مفهوم مطلق ارتباط برقرار کرد، بنابراین درک گذشته هم به‌واسطهٔ آوردن گذشته به زمان حال حاصل می‌شود. پس همان‌طور که بیان شد، دریافت، با یکی شدن و تلفیق گذشته و حال ممکن می‌شود. این ترکیب، معانی جدید و در عین حال، درگیر و مرتبط با موضوع مدنظر را آشکار می‌کند و گویی روند فهم را سرعت می‌بخشد. به نظر استنلی کاول، «شعر و نقاشی و سایر ژانرهای هنری، وقتی نو می‌شوند که می‌خواهند خود را در برابر گذشته تعریف کنند. نو شدن یعنی آغاز لحظه‌ای که هنرها موضوع خود می‌شوند و وظیفهٔ هنری آنها بنا نهادن هستی‌شان می‌شود» (اکبری، ۱۳۹۳ : ۶-۷). این نوآفرینی تعریف وجود، ماحصل زمان‌آگاهی هوسرل است که التفات به ذات و ماهیت اشیا دارد؛ زمان درونی که با زمان فیزیکی مغایر است و در یک افق استعلایی بنا می‌شود. وحدت متن یکی دیگر از موارد تأثیرگذار در نظریهٔ دریافت است. وحدت متن، به وسیلهٔ خواننده به مثابه بیان درونمایهٔ هویت خویش کشف می‌شود. نقد ذهنی بر این فرض استوار است که میرم‌ترین انگیزه‌های هر شخص درک خویشتن است (نظرزاده، ۱۳۸۲ : ۱۸۴). این تأویل بدان معنی است که هرکدام از ما، در خواندن و یا تماشای هر اثری، شخصیت و نگرش خود را، بدون قصد، دخیل ماچرا می‌سازیم و دریافت‌های ما تا حد زیادی با پیشینهٔ تفکرات ما گره خورده است.

هر خواننده‌ای در برخورد با یک متن طبیعتاً آمادگی قبلی دارد که از میان

راهبردهای تحلیلی موجود تعداد خاصی از آنها را به کارگیرد و این به تحلیل خاصی از متن منجر می‌شود (همان).

راوی ممکن است مخاطب روایت را بر حسب جنس/ طبقه/ وضعیت (خواننده در مبلمان و شومینه نشسته یا کارگر ساده) نژاد، سن و... را در نظر بگیرد. مخاطب بالفعل ممکن است با شخص مورد مخاطب راوی منطبق باشد یا نباشد (همان: ۱۸۵). یعنی علیرغم آن‌که راوی صرفاً مخاطبین خاصی را مورد نظر قرار دهد، از آن‌جا که اثر، مخاطب خود را بدون اراده راوی انتخاب می‌کند، ممکن است گروه و افراد دیگری نیز درپرتو اثر قرار گیرند.

آندره بازن، نظریه‌پرداز سینمایی معتقد است که تصویر یک فیلم به خاطر پشتوانه‌ها و خویشاوندی سببی‌اش با عکاسی از عینیت بنیادی برخوردار است و بیننده فیلم می‌داند شیئی که در یک مقطع زمانی جلوی دوربین بوده است، از طریق فرایند امواج نوری بر روی امولسیون (ماده حساس) فیلم اثر گذاشته و ضمناً این فرایند اثرگذاری بدون دخالت هرگونه نیروی انسانی صورت پذیرفته است (رحیمیان، ۱۳۸۹: ۲۴۲)

بازن از بیننده فیلم انتظار دارد به‌صورت یک ناظر نامرئی باقی بماند تا آزادی‌اش در دیدن و تفسیر و تعبیر تصویر محدود نشود (همان). نگاه، ضمن دیده شدن می‌بیند. نگاه/ دوربین ضمن رسمیت بخشیدن به منظر مورد دید و تأیید واقعیت ملموس حضور منحصر به فرد ویژه صاحب نگاه را هم تأیید می‌کند (نظرزاده، ۱۳۸۲: ۱۸۶). شاید یکی از بهترین گواهان این ماجرا، فیلم **نمایش ترومن** به کارگردانی **پیتر ویر** باشد. قهرمان فیلم در طول داستان، کم‌کم متوجه می‌شود که تمام زندگیش، تحت کنترل و زیر نظر افرادی خاص است و یادآور همان فلسفه معروف «کی‌پر که‌گور» است که همه آدم‌ها در زندگی، یک بازیگرند و برای تماشای دیگران نمایش می‌دهند. هر فردی توسط افکار دیگران احاطه گردیده است و متأثر و تأثیرگذار بر آنهاست.

معمولاً نظریه‌پردازان از مفاهیم دوربین و پرده برای توصیف حدود جدایی بیننده از فیلم روی پرده استفاده می‌کنند. کریستین متز می‌گوید: «وقتی می‌گویم که یک فیلم را می‌بینم، منظورم از این حرف، مخلوطی از دو جریان مخالف است.

فیلم چیزی است که من دریافت می‌کنم و از طرف دیگر چیزی است که من از خود منتشر می‌کنم. نمایش فیلم بدین معنی است که من به جای دستگاه نمایش می‌نشینم و دریافت کردن آن یعنی من به جای پرده هستم. در هر دو شرایط من دوربین هستم که از یک طرف نشان می‌دهد و از طرف دیگر ثبت می‌کند» (رحیمیان، ۱۳۸۹: ۲۴۳).

۳. دریافت جدید در هر لحظه، در هر بار تماشا و آزادی دریافت

تزونان تودورف (۲۰۱۷-۱۹۳۹) در مقاله چگونه خواندن، سه گونه خوانش را از یکدیگر جدا می‌کند که خود اشاره ظریفی است به سوی مخاطب: خواندن طرح‌ریزی شده، خواندن تفسیری، خواندن خوانا. در شیوه خواندن طرح‌ریزی شده، متن به یاری گونه‌های راهنما و اصولی خارج از خود خوانده می‌شود. در این شیوه می‌توان از متن به هر چیزی خارج از متن گریز زد و به آن پرداخت: تاریخ، روانشناسی، خاطرات و...؛ خواندن تفسیری شرح و شکل دقیق جزء به جزء متن است. در هر لحظه، خواندن: در این شیوه، آمیزه‌ای است از متن و دانسته‌های خارج از متن، هرچند آغازگاه کار، متن است، اما گونه‌ای سنجش مدام با غیر متن در هر لحظه یافتنی است. گونه سوم خواندن خوانا که خواننده در پایان خوانش، اصولی کلی را که در متن حضور دارند، کشف می‌کند، اما نه اینکه از آن اصول آغاز کند یا در کاری خاص آنها را جست‌وجو کند، بلکه از راه محدود کردن دامنه خواندن به متن و بررسی ساختاری آن. شیوه‌ی خواندن طرح‌ریزی شده از وابستگی تام متن با دنیای خارج آغاز می‌کند. می‌توان گفت شیوه تفسیری در میان راه این دو قرار دارد (نظرزاده، ۱۳۸۲: ۱۷۶-۱۷۵). یافتن در هر لحظه که در توضیح خواندن تفسیری آمده است، در دنیای سینما و بحث زمان سینمایی، به گونه‌ای با عنصر تعلیق در ارتباط است. اینکه لحظه دریافت مخاطب از ماجرا، زودتر از شخصیت‌های داستانی است و کجای داستان این دریافت و آگاهی قرار داده شود، تعلیق ماجرا را کمتر یا بیشتر می‌سازد. تعلیق، بازی با عنصر زمان است. اینکه تماشاگر زودتر از شخصیت‌ها از قضایا و رویداد خبردار می‌شود، اینکه چه زمانی، شخصیت‌ها باید متوجه وقایع شوند و... بستگی به تشخیص نویسنده دارد و شاید به نظر

برسد که تماشاگر، حق انتخابی در دریافت این مورد نداشته باشد. در صورتی که آنچه درباره عنصر تعلیق، اثرگذار است، کشش، اضطراب و ایجاد نگرانی به‌جا در تماشاگر تا انتهای کار است، نه صرفاً این مورد که چه زمانی، شخصیت‌ها از قضایا با خبر می‌شوند. از بهترین نمونه‌های سینمایی تعلیق، می‌توان آثار **آل‌فرد هیچکاک** (۱۹۸۰-۱۹۱۹) را خاطرنشان ساخت. او را پدر آفرینش تعلیق نامیده‌اند و فیلم‌های او همواره با تعلیق و دلهره فراوان همراه بوده‌اند. فیلم‌هایی نظیر **سرگیجه، روانی، پرندگان** و... که با به‌کارگیری به‌جا و درست عنصر تعلیق، با یک مرتبه دیدن، جذابیت تماشایی آنها از بین نمی‌رود. هیچکاک در پاسخ تروفو که از وی پرسش می‌کند چرا برخلاف فیلمنامه‌نویس‌اش، هویت قهرمان زن قصه را زودتر از موعد روشن می‌کند و غافل‌گیری انتهای فیلم را کمرنگ می‌کند، تأکید می‌کند که سینمایی من، سینمایی تعلیق است نه غافلگیری. وقتی بیننده فیلم، زودتر از قهرمان مرد، زن را شناسایی می‌کند، تا پایان فیلم دچار این دلهره است که سرنوشت این رویارویی چه خواهد بود.

به طور کلی، انتظارهایی که خواننده از متن دارد، دقیقاً با خواندن مداوم آن برآورده می‌شود (همان). تداوم در خواندن یا تماشا، فاصله میان نویسنده و خواننده، مخاطب و آفرینشگر را می‌کاهد و او را به هدف‌های مورد نظر نزدیکتر می‌سازد. به گفته تودورف در نظریه دریافت، «متن در جریان دو بار خواندن، یکسان نمی‌ماند. در هر بار خواندن، معنایی تازه می‌یابد. معنای نهایی متن، نه تنها دست‌یافتنی نیست؛ بلکه اساساً وجود ندارد» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۷۳). زمانی که بیننده صحنه‌ای را برای اولین بار می‌بیند، به ویژه اگر صحنه فیلمی باشد که توانسته از تمام کلیشه‌ها رها شود، همه چیز ممکن است برای بیننده غریب و نا آشنا باشد. شخصیت‌ها، رویدادها و اتفاقات مربوط به آینده، همگی کاملاً جدید و ناآشناست. اما اگر همان صحنه برای بار دوم مشاهده شود یا بیننده به تماشای فیلمی نشسته باشد که سالها قبل آن را دیده بود، تقریباً بسیاری از عناصر آن آشناست و رویدادهای آن به صورت خودکار به یاد آورده می‌شود (همان). بدون شک، تماشای یک فیلم برای مرتبه اول، تفاوت‌های زیادی با دفعات بعدی دارد. علاوه بر بحث آگاهی داشتن ذهنی نسبت به هر بار تماشا، بحث شرایط مختلف مکانی، جسمی، روحی و... تماشاگر نیز اثرگذار است. حتی تجربه تماشای فیلم در

روز و شب، بر درک و دریافت ما نسبت به فیلم بدون تأثیر نیست، چرا که برمبنای نظریه دریافت، افق مخاطب یعنی و زیست‌جهان او، با تغییر موقعیت هر آن در معرض دگرگونی است. و قطعاً همه اشخاص، این تفاوتها را در یک ظروف زمانی و مکانی خاص چشیده‌اند.

متن‌ها در یک نگرش کلی دو دسته‌اند: ابتدا آن‌ها که از طریق‌شان پیامی خاص از راه زبان روشن و ساده تا آنجا که ممکن است رها از هر نوع پیچیدگی ارائه می‌شود. دسته دوم پیام وابسته به شیوه بیان است. پیچیدگی و حتی رازهای زبانی اینجا امتیازی به حساب می‌آید، زیرا پیامی اگر هست چیزی جز این پیچیدگی نیست. در دسته نخست، آفرینندگی خواننده و مخاطب در کمترین حد خود است. تنها باید دانش تخصصی با هوشی متعارف داشت تا پیام را «فهمید». در متن‌های دسته دوم، خواننده خود باید معنا را از راه تأمل و دقت به پیچیدگی‌های زبانی خود بیافریند. به بیان دیگر، جذابیت خواندن در آزادی خواننده، نهفته است (نظرزاده، ۱۳۸۲: ۱۷۴). در دوران اوج سینمای کلاسیک، آثاری مانند همشهری کین و راشومون که جرقه‌های اولیه سینمای مدرن تلقی شدند، به تجربه‌گری بدیعی در فرم و به ویژه در زبان سینمایی دست زدند. در فیلم **همشهری کین** به کارگردانی **اورسون ولز**، به نوعی کل فیلم در چند فلاش بک از نگاه چهارنفر می‌گذرد. البته، فیلمساز برای انسجام فلاش بک‌ها و حفظ ارتباط با تماشاگر، بعد از مرگ **کین** و قبل از تحقیق خبرنگار، فیلمی خبری از زندگی کین را در فیلم گنجانده که ضمن مرور زندگی او در همان ابتدای فیلم، شخصیت‌های مورد رجوع خبرنگار در آن به شکلی معرفی می‌شوند. **کوروساوا** (۱۹۹۸-۱۹۱۰) نیز در **راشومون** با نگاهی مدرن حادثه‌ای را از دید چهارنفر که از نزدیک شاهد آن بوده‌اند، روایت می‌کند. این چهار نفر هرکدام به شکلی متفاوت، ماجرا را نقل می‌کنند و کوروساوا با این تناقضات، مفهوم حقیقت و نسبت آن با واقعیت را مورد پرسش قرار می‌دهد (کاظمی، ۱۳۸۲: ۱۳۲). پرسش از نسبت واقعیت و حقیقت یعنی اینکه آیا حقیقت، نسبی است یا حقیقت، مطلق است. یعنی حقیقت، بستگی به امر واقع دارد یا ندارد، بلکه بستگی به برداشت و دریافت هر فرد از امر واقع دارد. با این وصف راشومون خود مصداق برجسته‌ای از نظریه دریافت، و تغییر فهم مخاطب با تغییر افق و موقعیت مواجهه با متن است.

همان طور که در بخش چهارچوب نظری عنوان شد، از منظر نظریه دریافت، فرایند خواندن همواره فرایندی پویا و جنبشی پیچیده و افشاکننده در طول «زمان» است. لذا با تکرار خواندن و یا تماشای یک اثر هنری، هر بار، جنبه های متفاوت و جدیدی از آن آشکار می شود.

تکرار جنبه ای از فیلم است که به رسانه، بُعدی روایی می دهد، زیرا پیشرفت روایی که ممکن است با پیشرفت زمان و رویداد مرتبط شود، عناصر شناخته شده را با عناصر جدید تلفیق می کند (عامری، ۱۳۸۱: ۲۰). یعنی همان گونه که زمان به جلو می رود، واقعیت هم به جلو می رود، یعنی پیشرفت روایی، همراه با زمان است.

تکرار در تمام فیلم های روایی عنصری سازنده است. ساختارهای تکرار در **رزمناوپوتمکین** در سطح جزئیات به نحوی تماتیک شکل دهنده اند. در عین حال این نکته را می توان به کل فیلم تعمیم داد. در فیلم هم مانند نثر داستانی، اگر عنصری زیبایی شناسانه تکرار شود، تبدیل به قاعده ای بسیار مهم تر می شود. اگرچه شاید تکرار، نمایانگر ثبات باشد و پرسش های بنیادینی درباره هویت برانگیزد. تکرار در گفتمان روایی ارتباطی نزدیک با عواملی دارد که این گفتمان را پویا می سازد. در اینجا واژه کلیدی «شخصیت ها» در داستان کلامی و فیلم است. زیرا معمولاً شخصیت است که رخداد داستانی را موجب می شود یا قطع می کند و به پایان می رساند (همان: ۲۲).

۴. حافظه، آلبام، رؤیا

دلوز شرایط امکان حضور زمان و جهش هایی مانند فلاش بک یا فلاش فوروارد را در آثار سینمایی از طریق تحلیل مفاهیم برگسونی همچون زمان، حافظه و یادآوری بررسی می کند (فتح طاهری و پارسا، ۱۳۹۵). دریافت هر شخصی از مرز میان خیال و واقعیت بستگی به پیشینه، درک، تجارب شخصی و ... او دارد. زمان، مرتبترین موردی است که می توان مرز این درک و دریافت را در ذهن مخاطب جابجا و دستکاری نمود. فلاش بک، فلاش فوروارد، نمونه های برش زندگی و ... از راه حل هایی است که با آن می توان دروغ های سینمایی گفت و ذهن مخاطب را درگیر آن کرد که نمونه های فراوانی از آنها را در فیلم های مدرن و حتی فیلم های

تاریخ سینما مشاهده شده است. از فیلم‌هایی که سروکار زیادی با بحث فلاش‌بک و فلاش‌فوروارد دارند، فیلم‌های **کازابلانکا**، **توت‌فرنگی‌های وحشی** و... هستند که این تمهید، علاوه بر کارکرد داستانی، کارکرد ساختاری و فرمی نیز دارند.

بحث زمان، ارتباطی تنگاتنگ با موضوع حافظه و یا انواع فراموشی کوتاه و بلندمدت در داستان‌های سینمایی دارد. مثال مناسبی که می‌توان از موضوع دریافت متفاوت مخاطب نسبت به بحث فراموشی کوتاه مدت در فیلم‌های سینمایی، ذکر کرد، فیلم **ممنتو** به کارگردانی **کریستوفر نولان** می‌باشد که در آن قهرمان داستان، حافظه‌ی کوتاه مدت خود را از دست داده است و دائماً برای ارتباط با افراد مختلفی که از آنها اطلاعات کسب می‌کند، از کتابت روی بدن خود برای یادآوری استفاده می‌کند.

نمونه بسیار مناسبی هم که از بحث فراموشی بلند مدت می‌توان ذکر کرد، نقد دکتر رضا داویری اردکانی بر فیلم **آلزامر** به کارگردانی احمدرضا معتمدی است: غریبه‌ای که بر اثر ضربه مغزی، حافظه‌ی خود را از دست داده است و گذشته‌اش را به‌خاطر نمی‌آورد، پس از دوزمانی باز می‌گردد و در بین آدم‌هایی قرار می‌گیرد که پیش از این با آنها زیسته است، اما برخی منکر شناسایی او هستند. گروهی هم مانند آسیه (همسر قهرمان داستان) بر هویت او تأکید می‌کنند، که افرادی بسیار اندک هستند و زندگی آنها آکنده از رنج و دغدغه است... اکثریتی که در مقام انکار یا تردیدند، اگرچه شدیداً مبتلا به حقیقت آلزامر (جزوال خرد) هستند، ولی گمان می‌کنند که کاملاً هوشیار، بلکه از همه هوشیارترند (معتمدی، ۱۳۹۹: ۳۸). رفته‌رفته متوجه می‌شویم که منکران او، بدلیل نسبت جدیدی که اثر شناسایی او برتهدید منافعشان می‌نهد، به انکار او پرداخته‌اند و درحقیقت، آلزامر بیماری روانی آنهاست، نه بیماری جسمی قهرمان داستان. درواقع هر مخاطب می‌تواند برحسب نگرش و تفکرات خود، برچسب فراموشی را به هرکدام از شخصیت‌ها بزند.

رؤیایها نیز نمونه‌های دیگری است که از طریق آنها می‌توانیم از ماهیت حقیقی حافظه و گذشته‌ی بالقوه تصویری به‌دست‌آوریم. زمانی که فرد خواب می‌بیند، نظام رانشگر حسی در ساکن‌ترین وضعیت خود قرار دارد و جهان ذهنی او از تصاویری پر شده است که به لحظات گوناگون گذشته‌اش مرتبط است. از نظر

برگسون، خاطرات و رؤیاهای بالفعل نوعی گذشته‌ی بالقوه را به ظهور می‌رساند و از این حیث، حافظه‌ی بالفعل همان پیوندهای گذشته در زمان حال، و رؤیا همان وقفه‌های گذشته است (فتح طاهری و پارسا، ۱۳۹۵: ۴۶).

دلوز تلاش می‌کند تا طی سه مرحله بررسی خاطرات و رؤیاهای، ذرات زمان و در نهایت، نشانه‌های کلی زمانی نشان دهد که نشانه‌های دیداری راه را برای ظهور تصویر-زمان هموار می‌کند (همان). بحث خواب و رؤیا که ما را به زمانی، خارج از زمان واقعی می‌برد. هر بیننده‌ای بر حسب تجارب شخصی خود، دیدن خواب زیاد یا کم، و در نهایت نوع اعتقاد و نظر شخصی‌اش به مقوله خواب، تعبیر متفاوتی نسبت به آن دارد. به غیر از نمایش خواب در فیلم‌های سینمایی، تماشای هر فیلم را می‌توان به تجربه‌ی دیدن خوابی با موضوعات مختلف تعبیر کرد که به طور مستقیم و غیرمستقیم و برحسب کیفیت هر فیلمی می‌تواند روی خودآگاه و ناخودآگاه هر فردی اثر بگذارد. که بارزترین نمونه‌ی آن فیلم **سراغاز یا تلقین** ساخته‌ی **کریستوفر نولان** است که بیشتر زمان فیلم در خواب و رویای افراد سیر می‌کند. این فیلم، فیلمی خاص و منحصر بفرد در ارتباط با مفهوم زمان و خواب است.

۵. پرکردن فضاهای خالی و فرضیه‌سازی

ولفانگ ایزر «استراتژی خواندن» را مطرح می‌کند. از نظر ایزر، مهمترین کار خواننده در «پرکردن فضاهای خالی و شکاف‌های موجود در متن ادبی»، «فرضیه‌سازی» و «استراتژی خواندن» است؛ بدین معنا که خواننده همواره براساس حدس، دست به خلق دنیای معنایی متن می‌زند و به گونه‌ای آینده‌ی متن را پیشگویی و فرضیه‌سازی می‌کند. اگر این فرضیه‌ها ثابت شوند، براساس آنها فرضیه‌هایی تازه ساخته می‌شود. این فرایند فرضیه‌سازی را می‌توان استراتژی متن نامید (امیرجلالی، ۱۳۹۷: ۱۴۹)

برای خصوصیات ذکر شده‌ی نظریه دریافت، در بالا، باز هم می‌توان به فیلم **ممنو** ساخته‌ی دیگری از **کریستوفر نولان** اشاره نمود. در این فیلم با دو جریان زمانی، برخلاف یکدیگر روبرو هستیم. یکی روایتی خطی از زمان که رو به جلو و به سمت آینده حرکت می‌کند و دیگری، روایتی خطی ولی این بار رو به عقب و به

سمت گذشته. دو روایت یکی در جهت جریان آب و دیگری مخالف جریان آب. یکی در جهت گردش ساعتگرد و دیگری پادساعتگرد. جریان‌هایی که ۱۸۰ درجه باهم اختلاف زاویه دارند. فیلم ما را با یک سری سکانس‌هایی که در جهت عکس یکدیگر از لحاظ زمانی روایت می‌شوند، روبه‌رو می‌سازد. این آرایش روایت، که آرام آرام، شکاف‌ها و خلأهای ذهنی تماشاگر را پر می‌سازد، فرصت مناسبی را برای ساختن فرضیه‌های فکری و آزمون این فرضیه‌ها در طول تماشای فیلم، فراهم می‌کند. به‌واسطه نوع روایت فیلم که در جریان آن قهرمان داستان که در حادثه قتل همسرش، حافظه خود را از دست داده ضمن آن که می‌کوشد در روند رو به پیش داستان از قاتل همسرش انتقام بگیرد، در روندی رو به پس نیز در جست‌وجوی حافظه از دست‌رفته و یادآوری چهره قاتل است و می‌خواهد حقیقتی را در گذشته کشف کند. ما از طریق حال به گذشته سفر می‌کنیم و به‌واسطه گذشته به زمان حال. درواقع، حرکت زمانی در فیلم دو طرفه صورت می‌گیرد.

خوانندگان با حل کردن تناقضات میان دیدگاه‌های گوناگون موجود در متن یا با پرکردن شکاف‌های میان این دیدگاه‌ها به شیوه‌های مختلف، متن را وارد آگاهی خود می‌کنند و آن را به تجربه خویش بدل می‌کنند (سلدن و ویدوسون، ۷۷-۸۰). بنابراین برخلاف گفته فرمالیست‌ها و منتقدان نو، هر متن فقط یک معنای درست ندارد؛ بلکه چند معنایی است. متن این قدرت را دارد که تفسیرهای بعید را نفی کند و در حوزه‌ای منطقی، تفسیرهای متفاوت را پذیرا شود (مقدادی، ۱۳۹۳: ۴۸۵).

در تحلیل محتوایی، خوانش‌ها براساس افق انتظار اجتماعی و رمزگان‌های زیبایی‌شناختی برخاسته از سنت‌های نا خودآگاه و خودآگاه صورت گرفته است. در این دریافته‌ها، خوانندگان با گفت‌وگو به واسطه امکانات معنایی متن که در ساختار اثر گنجانده شده، به سفیدخوانی پرداخته و ابهام‌ها و شکاف‌های موجود در متن را پر کرده‌اند و در نقش خواننده‌ای ضمنی، به درکی از ساختار اثر رسیده و در همان چهارچوب، به پرسش‌های متن در بندهای مختلف پاسخ گفته‌اند. در این مسیر، شگردهای متن-همچون نبود رابطه‌ها- که سبب تفکر درباره معنا و واپس‌نگری می‌شود، نیز در کنش خواننده بی‌تأثیر نبوده است (فاضلی و تقی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۱۰۸)

۶. نقد هنری و نظریه دریافت

دریافت جنبه‌های مختلف از هر اثر هنری، بستگی به تمام دانسته‌ها و پیش زمینه‌های فکری مخاطبان آن اثر دارد. گروه خاص و منحصر بفردی از این مخاطبان را منتقدین و کارشناسان هنری تشکیل می‌دهند. این گروه که دارای سطح مطالعات تخصصی بالاتری نسبت به دیگر مخاطبان هستند، از مناظر و دریچه‌های دقیق‌تری به تحلیل اثر می‌پردازند. آنها، هم در زمینه‌های متفاوت هنری و هم در زمینه جنبه‌های مختلف نقد، مطالعات گسترده‌ای داشته‌اند. همین عوامل، می‌تواند دریچه منحصر بفردی در زمینه نظریه دریافت را آشکار سازد.

به طور کلی، نقد می‌تواند جنبه‌های مخرب و سازنده داشته باشد. به تعبیری نقد، همزاد هنر و فلسفه هنر بوده و نقشی سازنده و پیش‌برنده داشته است. نوآوری‌ها در حوزه‌های مختلف هنری و فلسفی همواره با نفی موضوع، روش، یا نفی رأیی خاص همراه بوده است. بی تردید هرگونه نفی و کنار گذاشتنی، مستلزم آگاهی از آن چیز (گذشته) است (اکبری، ۱۳۹۴: ۶). رأی خاص می‌تواند نظریات مؤلف و صاحب اثر و حتی نظر مخاطبان عام آن اثر هنری باشد.

کارکرد نقد، تعریف، توصیف ویژگی‌های یک اثر و تفسیر آن برای دریافت معنا نیست. در فرایند نقد، فراتر از تعریف و توصیف و تفسیر می‌رویم و با ارزیابی اثر مواجه هستیم (همان). بنابراین، ارزیابی‌های مختلف که در آثار منتقدان یافت می‌شود، خود، اثباتی بر مقوله خوانش‌های متفاوت است.

توصیف یک اثر سینمایی، شاید بسیار نزدیک‌تر از تحلیل آن، به آنچه در ذهن فیلمساز می‌گذرد، باشد. توصیف، بیان داستان و خصوصیات دراماتیک فیلم است، اما در همین بخش نیز می‌توان تفاوت‌هایی را در نقل آن از زبان مخاطبان، دریافت کرد. هر فرد با توجه به پیشینه و تمرکز خود، آنچه را بیشتر و مؤثرتر به نظرش آمده، نقل می‌کند. با این حال به نسبت نقد و تحلیل و تفسیر فیلم، یکسانی بیشتری در اصل موضوع یافت می‌شود. بخشی از این تمرکز البته در بیان مؤلف اثر نهفته است، اما دریافت مخاطبان از تأکیدات مؤلف هم می‌تواند متفاوت باشد. همان‌گونه که کلوزآپ‌ها و نماهای درشت، زمانی که بر تأکید بیشتر مؤلف بر موضوع حکایت می‌کردند، اما در روایت واقع‌گرایی از فیلم، هرگونه برش از

واقعیت و تأکید بر جزئیات، نوعی دور شدن از واقعیت پیش روی مخاطب تلقی شده است که مخاطب حتی می‌تواند نسبت به آن واکنش منفی نشان دهد. اما نقد فیلم، سرشار از بیان عقاید مختلف است. نوئل کارول فعالیت‌های نقد را این گونه برشمرده است: توصیف، تقسیم بندی، نقد از روی قرائن و شواهد موجود (مانند معنا کردن واژه‌ها و تحلیل ترکیب آنها در جمله‌ها)، تأویل نشانه‌های رمزگذاری شده درون متن، تفسیر و تحلیل آثار هنری بر مبنای محتوای آنها (همان). در میان این موارد، عنصر زمان سینمایی، در بخش تفسیر و تحلیل اثر هنری، بیشتر دارای دریافت‌های گوناگون است. زیرا در توصیف داستان و رویدادها، تفاوتی در نقل آن در نزد مخاطب و منتقد به چشم نمی‌خورد و آنچه دریافت‌ها را متنوع می‌سازد، تحلیل زمان سینمایی در بین گروه‌های مختلف مخاطبین است. در بین فیلم‌های مختلف سینمایی، به خصوص در سینمای مدرن، فیلم‌هایی با پایان باز، یکی از بهترین نمونه‌ها در تصدیق و بعبارتی الگوبرداری از اساس نظریه دریافت هستند. تمام هدف فیلمساز از پایان باز، سپردن هدف و واگذاری نتیجه به عهده مخاطب است. گویا فیلمساز با این انتخاب، خود را به طور کامل از تعیین و رقم زدن انتهای کار - که به گفته ارسطو، یکی از سه بخش اساسی داستان است - حذف می‌کند. گویا دقیقاً به دنبال ایده مرگ مؤلف رولان بارت می‌رود. رولان بارت از منتقدان ادبی فرانسوی دهه ۱۹۶۰ بود. او در مقاله‌ای که در سال ۱۹۶۸ با عنوان مرگ نویسنده (The death of the author) منتشر کرد، این نظریه را بیان می‌کند که «تولد خواننده به بهای مرگ نویسنده است». این مطلب به مفهوم تمرکززدایی از متن است. این خواننده است که سازنده معناست و به متن معنا می‌دهد، نه شخص نویسنده. بارت حکم مرگ نویسنده را امضا کرد تا متن، مستقل از فشارها و خواسته‌های نویسنده، به خدمت خواننده درآید و خواننده نیز هرچه می‌خواهد، در غیاب صاحب متن که دیگر هیچ سندی بر مالکیت آن ندارد، بر سر متن بیاورد و بلکه آن را به تملک خویش درآورد (نوروزی طلب، ۱۳۸۵: ۱۰۲)

یافته‌های تحقیق

به طور کلی دریافت جنبه‌های مختلف یک متن یا آفریده هنری، متکی بر غور و تأمل در ابعاد و زوایای گوناگون اثر در طول زمان است و سینما با حضور عناصر مختلف زمان فیزیکی، نمایشی، روانی، حقیقی، تجربه‌شده، مرده، مبهم و... در فیلم

ازبیشترین کاربرد از زمان در میان هنرها برخوردار است، دریافت اکثر این زمان‌ها، در نهایت به زیست جهان وموقعیت مخاطب که تمام موارد ذهنی و روانی و فکری او که به طور کلی به افق دریافت مخاطب اطلاق می‌شود، بستگی دارد، نزدیکترین نسبت را در نقد و تحلیل با نظریهٔ دریافت برقرار می‌کند.

می‌توان با تداوم خواندن و تماشا، رمزگشایی کرد. دریافت و ادراک نیز به نوعی با درهم‌آمیختن گذشته و حال میسر می‌شود. ترکیب گذشته و حال، دریافت در این لحظه و لحظهٔ قبل است. این ترکیب، معانی جدید و در عین حال، درگیر و مرتبط با موضوع مدنظر را آشکار می‌سازد و گویی روند فهم را سرعت می‌بخشد. هر چند زمان شهودی برگسون، چتری بر مهمترین نظریه سینمایی معاصر گشوده است، و به‌طور عام نظریهٔ دریافت نیز از آن بهره‌برداري نموده است، اما نظریهٔ دریافت به‌طور خاص وامدار پدیدارشناسی هوسرل، وافق معنایی واستعلایی اوست، آنجاکه هوسرل با طرح افق معنایی متن، امکان امتزاج آن با افق دریافت مخاطب را فراهم می‌آورد، وزمان آگاهی هوسرل که آن نیز خود به‌نحوی بیانگر زمان شهودی و حضوری برگسون و ملاصدراست، افق زمانی مخاطب را در نظریهٔ دریافت تمهید می‌کند.

به‌طورکلی هرکدام از ما، در خواندن و یا تماشای هر اثری، شخصیت و نگرش خود را، بدون قصد، دخیل ماجرا می‌سازیم و دریافت‌های ما تا حد زیادی با پیشینهٔ تفکرات ما گره خورده است. دریافت هر شخصی از مرز میان خیال و واقعیت بستگی به پیشینه، درک، تجارب شخصی و... او دارد. زمان، مرتبطترین موردی است که می‌توان مرز این درک و دریافت را در ذهن مخاطب جابه‌جا و دستکاری کرد.

یافتن در هرلحظه، در دنیای سینما و بحث زمان سینمایی، به‌گونه‌ای با عنصر تعلیق در ارتباط است. اینکه لحظهٔ دریافت مخاطب از ماجرا، زودتر از شخصیت‌های داستانی است و کجای داستان این دریافت و آگاهی، قرارداده شود، تعلیق سینمایی ماجرا را کمتر یا بیشتر می‌سازد. با به‌کارگیری به‌جا و درست عنصر تعلیق در آثار سینمایی، آنها بارها و بارها ارزش دیدن پیدا می‌کنند و با یک مرتبه دیدن، جذابیت تماشایی آنها از بین نمی‌رود. منتقدان نیز با نقد هنری به عنوان گروه خاص و اثرگذار از مخاطبان یک فیلم، هم در زمینه‌های متفاوت هنری و هم در زمینهٔ جنبه‌های مختلف نقد، دریچهٔ منحصربه‌فردی در بارگذاری نظریهٔ دریافت

تحلیل و بررسی مفهوم زمان سینمایی از دیدگاه نظریه دریافت

در ادراک فیلم را آشکار ساخته‌اند. در بین فیلم‌های مختلف سینمایی، به خصوص در سینمای مدرن، فیلم‌هایی با پایان باز، یکی از بهترین نمونه‌ها در تصدیق و عبارتی الگوبرداری از اساس نظریه دریافت هستند. تمام هدف فیلمساز از پایان باز، سپردن هدف و نتیجه‌گیری بر دوش مخاطب است. گویا فیلمساز با این انتخاب، خود را به طور کامل از تعیین و رقم‌زدن انتهای کار - که به گفته ارسطو، یکی از سه بخش اساسی داستان است- حذف می‌کند. گویا دقیقاً به دنبال ایده‌مرگ مؤلف رولان بارت می‌رود.

بحث و نتیجه‌گیری

این نوشتار درصدد تبیین آن است که رسانه فیلم با توجه به قابلیت‌های گسترده زمان‌مندی و مخاطب‌پذیری، تمامی ظرفیت‌های لازم را برای اشمال برتحلیل نظریه دریافت در اختیار دارد: نخست، با توجه به آن که سینما مردمی‌ترین هنر در میان هنرهای گوناگون از ادبیات تا تئاتر و نقاشی و... تلقی شده، مخاطب سینمایی بیش از سایر هنرها توانسته به‌مثابه سوژه خوانش‌گر، جانشین سوژه مؤلف شده و یا در آفرینش مجدد اثر هنری به مشارکت با مؤلف بپردازد. دوم آن که چون بر مبنای نظریه دریافت، هر اثری در طول زمان فهم می‌شود، بحث زمان همواره دغدغه مهم و بنیادین عمده فیلسوفان و متفکران در طول تاریخ برای رمزگشایی معماری هستی‌شناسی (نحوه وجودی) و چیستی‌شناسی (شناخت ذات) آن با تحلیل‌ها و ارائه تئوری‌های گوناگون علمی و فلسفی بوده است. نظریه شهودی درباره زمان، به‌ویژه نظریه زمانی برگسون، که چند سده پیش ملاصدرا در حرکت جوهری آن را تبیین کرده، موثقت‌ترین نظریه سینمایی دوران اخیر: «تصویر- زمان» دولوز را شاکله داده، امکان مواجهه مستقیم و بی‌واسطه مخاطب با زمان را در سپهر سینما تمهید کرده است. نظریه‌های فلسفی در مقوله زمان، به ویژه زمان‌آگاهی هوسرل و زمان شهودی ملاصدرا و برگسون، مقوم‌ترین تمهیدات را برای نظریه دریافت فراهم آورده‌اند.

ولفگانگ آیزر و هانس روبرت یائوس، به عنوان تئوریسین‌های نظریه دریافت، بیان می‌کنند که بدون حضور و همکاری مداوم و زمان‌مند خواننده، هیچ اثری ارائه نمی‌شود، به ویژه آثار هنری که از نظر تاثیر به تحلیل‌های خوانندگان و

تحلیل و بررسی مفهوم زمان سینمایی از دیدگاه نظریه دریافت

مخاطبان بستگی تام دارد و گاه از مسیرهای مختلف و یا حتی متضاد قابل تفسیر است.

به طور کلی، مواردی همچون پایان باز، نشانه‌ها و رمزهای سینمایی، نگاه‌های منتقدانه (نقد گرایی)، پرداختن به بحث نقد)، تکرار و دریافت ابعاد جدید، پرکردن فضاهای خالی داستانی، دریافت متفاوت در هر بار تماشا و وابسته به شرایط فردی و فکری و گذشته و... از جمله ویژگی‌هایی است که از طریق آن، مخاطب می‌تواند به دریافت پدیده زمان در سینما برسد.

فهرست منابع

- ابراهیمی دینانی، غلامحسین و پیرمرادی، محمدجواد (۱۳۷۹). «مفهوم زمان در فلسفه برگسن»، نشریه مدرس علوم انسانی، دوره ۴، شماره ۴، صص ۹۵-۱۰۸.
- ابن سینا، «الشفای الطبيعیات»؛ السماع الطبیعی، قم مکتبه آیه‌الله مرعشی نجفی، ۱۴۰۵قمری.
- استیونسون، رالف؛ و دبری، ژان (۱۳۸۷). «هنر سینما»، (مترجم: پرویز دوائی)، مؤسسه انتشارات امیرکبیر. چاپ چهارم.
- اسلین، مارتین (۱۳۹۳). «دنیای درام»، (مترجم: محمد شهبان)، انتشارات هرمس. چاپ ششم.
- اکبری، مجید (۱۳۹۴). «همیوشانی نقد و امر زیباشناختی در هنر نو (نقد فعال‌تر از خیال)»، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، دوره ۲۰، شماره ۱، صص ۵-۱۲.
- برگسون، هنری (۱۳۷۱). «تحول خلاق»، (مترجم: علی قلی بیانی)، نشر فرهنگ و اندیشه اسلامی، تهران.
- امیرجلالی، محمد (۱۳۹۷). «تحلیل بازتاب کلیله و دمنه در مجلدات پنجگانه تاریخ و صاف از منظر نظریه دریافت»، فصلنامه متن‌پژوهی ادبی، سال ۲۲، شماره ۷۷، صص ۱۴۴-۱۶۳.
- بنایی، مهدی (۱۳۸۸). «تاریخ فلسفه غرب»، انتشارات بین‌المللی المصطفی.
- پارسا، فروغ (۱۳۹۶). «درآمدی بر کاربرست نظریه دریافت در تحلیل تاریخ تفسیر شیعه (مطالعه موردی: تفاسیر شیعی قرن چهاردهم هجری در ایران)»، نشریه مطالعات قرآنی و فرهنگ اسلامی، سال اول، شماره دوم. صص ۱-۲۳.
- پورجبار جاهد، بهروز (۱۳۸۵). «نظریه زمان در فلسفه ابن سینا»، فصلنامه علامه، شماره ۱۰، صص ۹۲-۱۱۵.
- تادیه، ژان ایو (۱۳۹۰). «نقد ادبی در قرن بیستم». (مترجم: مهشید نونهالی). ج ۲. تهران: نیلوفر.

تحلیل و بررسی مفهوم زمان سینمایی از دیدگاه نظریه دریافت

حسینی داورانی، عباس (۱۳۹۷). «نظریه دریافت و جامعه‌شناسی عکس»، فصلنامه چیدمان، سال اول، شماره ۱، صص ۹۵-۹۹.

رحیمیان، مهدی (۱۳۸۹). «سینما: معماری در حرکت»، انتشارات سروش، تهران.

روحانی، علی؛ و ابوعطا املشی، عماد (۱۳۹۴). «نظریه خاطر-زمان هانری برگسون و تأثیر آن بر روایت در سینمای معاصر ایران»، نشریه نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۱۵، صص ۷۲-۵۵.

زمانی، مهدی (۱۳۸۶). «تاریخ فلاسفه غرب»، دانشگاه پیام نور، تهران.

سلدن، رامان؛ و پیتر ویدسون (۱۳۸۴). «راهنمای نظریه ادبی معاصر». (مترجم: عباس مخبر). تهران: طرح نو.

شفق، اسماعیل؛ و آذریرا (۱۳۹۶). «تحلیل شعر آی آدمها و تفسیرهای آن بر اساس نظریه زیبایی‌شناسی دریافت»، فصلنامه نقد ادبی، سال ۱۰، شماره ۳۷، صص ۱۳۶-۱۶۰.

صافیان، محمدجواد؛ و امینی، عبدالله (۱۳۸۸). «مفاهیم «زمان» و «مکان» در فلسفه لایبنیتس»، فصلنامه خردنامه، شماره ۵۶، صص ۳۳-۴۴.

صدرالدین ابراهیم شیرازی، «الحکمه المتعالیه فی الاسفارالاربعه»، جلد سوم، بیروت، دار احیاء التراث العربی، ۱۹۸۱م.

فاضلی، فیروز؛ و تقی‌نژاد رودبند، فاطمه (۱۳۹۵). «دیالکتیک دریافت‌های شعر "ری را"»، فصلنامه نقد ادبی، سال ۹، شماره ۳۶، صص ۹۸-۱۱۹.

فتح طاهری، علی؛ و پارسا، مهرداد (۱۳۹۵). «هستی، زمان و سینما، بررسی تأثیر هانری برگسون بر فلسفه سینمایی ژیل دلوز»، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۱، شماره ۱۰، صص ۳۵-۵۰.

فتحی، علی؛ و آیت‌اللهی، حمیدرضا (۱۳۸۸). «زمان از دیدگاه ملاصدرا و برگسون». فصلنامه معرفت فلسفی». سال هفتم، شماره دوم، ۱۳۱-۱۵۰.

کاظمی، محمدرضا (۱۳۸۲). «روایت سینمایی: تجربه‌گری با زمان»، کتاب ماه هنر، شماره ۶۱ و ۶۲، صص ۱۳۰-۱۳۶.

لونه، یاکوب (۱۳۸۱). «زمان روایی در فیلم، (مترجم: علی عامری مهابادی)، فصلنامه فارابی، دوره دوازدهم، شماره ۴، صص ۱۵-۲۲.

مجتهدی، کریم (۱۳۷۸). «فلسفه نقادی کانت»، تهران: امیرکبیر.

مختاری گرچکانی، محمدعلی (۱۳۹۴). «چیستی زمان»، دوفصلنامه علمی تخصصی فلسفه اسلامی، سال اول، شماره اول، صص ۸۴-۹۸.

تحلیل و بررسی مفهوم زمان سینمایی از دیدگاه نظریه دریافت

- معمودی، احمدرضا (۱۳۹۹). «معرفت حصولی؛ معرفت حضوری (آلزابمر)»، تهران. سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی و دانشگاه صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران.
- مقدادی، بهرام (۱۳۹۳). «دانشنامه نقد ادبی افلاطون تا به امروز». تهران: نشر چشمه.
- موسوی کریمی، مسعود (۱۳۷۹). «زمان چیست؟»، مجله نامه مفید، دوره ۹، شماره ۳، صص ۱۶۳-۱۶۹.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۷). «یائوس و آیزر: نظریه دریافت». پژوهشنامه فرهنگستان هنر. ش ۱۱، صص ۹۳-۱۱۰.
- نجفی افرا، مهدی (۱۳۸۹). «زمان و هستی از دیدگاه ملاصدرا»، فصلنامه خردنامه، شماره ۶۰، صص ۳۰-۴۴.
- نظرزاده، رسول (۱۳۸۲). «هرمتن ناتمام است (سیری در پدیدارشناسی نظریه دریافت مخاطب)»، فصلنامه فارابی، دوره ۱۳، شماره ۲، صص ۱۷۳-۱۹۰.
- نوروزی طلب، علیرضا (۱۳۸۵). «اصالت متن به مثابه مرجع نقد و تفسیر»، نشریه باغ نظر، دوره ۳، شماره ۵، صص ۱۰۰-۱۱۱.
- هایدگر، مارتین (۱۳۷۹). «مفهوم زمان در علم تاریخ»، (مترجم: مهدی صادقی)، فصلنامه نامه فلسفه، شماره ۹.

Jauss, H.R. (1982). "Toward an Aesthetic of Reception". Brighton: Harvest

Iser,Wolfgang,(1985). "L'act de lecteur",Paris;Mardaga

Jauss,H.R(1978). " Pour une esthetique de lareception".Paris;Gallimard.