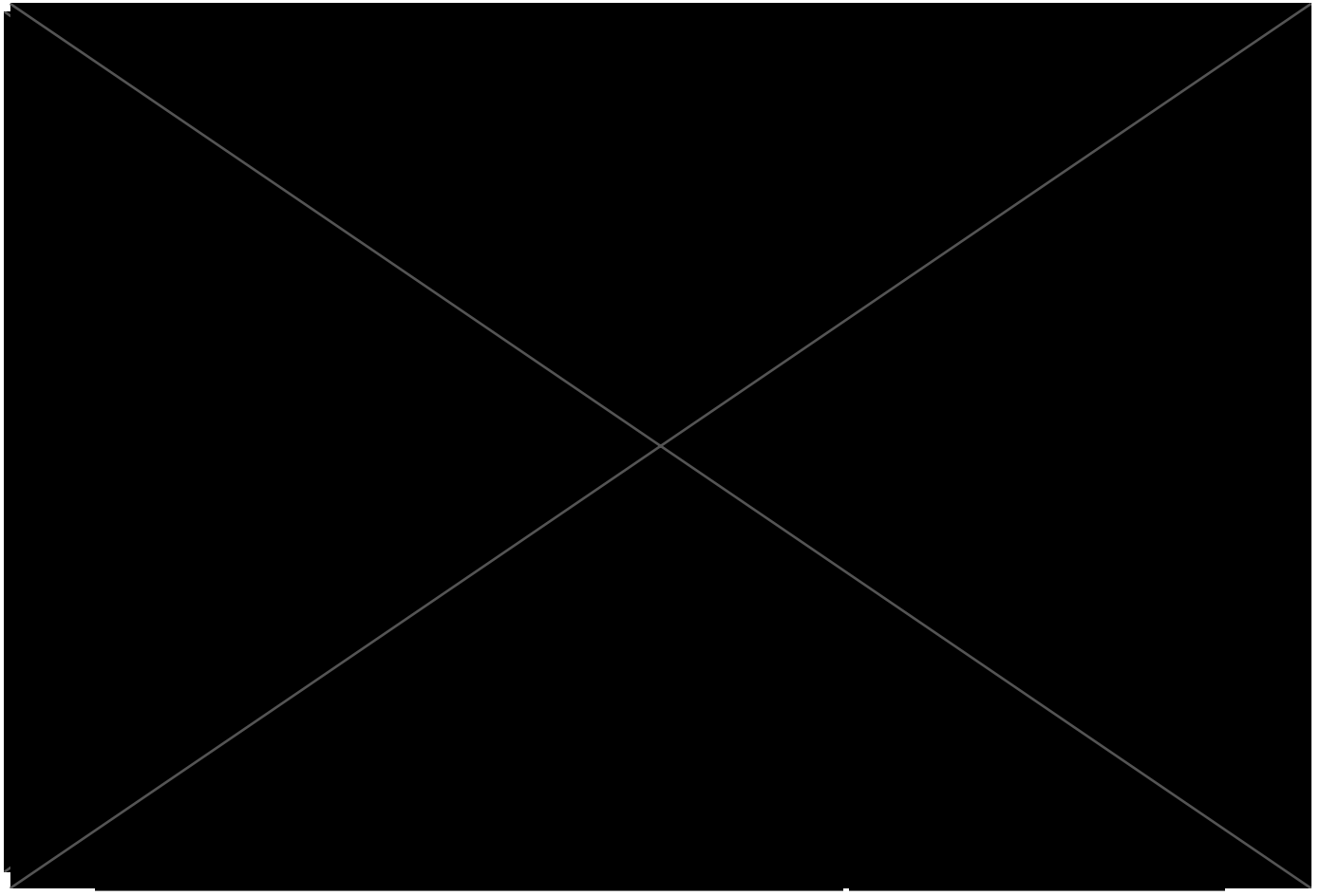


صفحات ۱۵ - ۲۶
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۲۰ • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۳۹٤

رویکرد شناختی به روایت اعتمادناپذیر در سینما*

محمد شهبا[۱]*، بهاره سعیدزاده[۲]
[۱] استادیار گروه سینما، دانشکدهٔ سینما-تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/٤/۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱/۲۳)

چکیده

این مقاله بر آن است تا مفهوم روایت اعتمادناپذیر را که بیشتر در حوزهٔ ادبیات مورد مطالعه بوده است، در سینما بررسی نماید و چگونگی کارکرد راوی اعتمادناپذیر را از منظر نظریهٔ شناخت در سینما طرح کند. بدین منظور، تلاش شده است بررسی شود چگونه خالق روایت سینمایی، در قالب کنش‌ها، گفتارها، نمودهای بیرونی و رفتاری، نشانه‌های محیطی و تصویری-صوتی، حس و حال فضا و شخصیت پردازی، روایت (راوی) سینمایی اعتمادناپذیر را ترسیم می‌کند و مخاطب با توجه به نشانه‌های موجود در اثر و چگونگی پیشبرد روایت، درجات گوناگونی از اشراف به جهان روایت پیدا می‌کند. بنابراین، این پژوهش پس از تبیین رویکرد شناختی پژوهشگرانی چون دیوید بوردول، نوئل کرول، گرگوری کوری و توربن گرودال در مطالعات سینمایی، و با تمرکز به رویکرد شناختی بوردول، علاوه بر مرور دسته‌بندی‌های پژوهشگران دربارهٔ انواع روایت اعتمادناپذیر، مدل تحلیلی هنسن را از چگونگی کارکرد روایت اعتمادناپذیر در سینما بررسی می‌نماید و نتیجه می‌گیرد که نظر به دخالت نوآوری در آفرینش روایت‌های تازه و امکان پیدایش گونه‌های جدید در هر نوع هنری، الگوهای گوناگون روایت و از جمله روایت اعتمادناپذیر، چارچوبی محدود و از پیش تعیین شده نداشته، با گذشت زمان و ارائهٔ روایت‌های جدید ممکن است اشکال تازه‌ای از آن نیز ساخته شوند.

واژه‌های کلیدی

روایت اعتمادناپذیر در سینما، شخصیت کانونی، نقطه دید، نظریه شناخت.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم تحت عنوان: "راوی اعتماد ناپذیر در سینما" به راهنمایی نگارنده اول است.
**نویسندهٔ مسئول، تلفکس: ۸۸۳۰۰٦٦٦-۰۲۱، E-mail: Shahba@gmail.com.

مقدمه

وین سی بوث، نخستین پژوهشگری که به فرمول‌بندی رویکرد مخاطب‌محور برای بررسی روایت اعتمادناپذیر پرداخت، راوی اعتمادناپذیر را راوی‌ای می‌داند که مطابق هنجارهای اثر رفتار نمی‌کند و مخاطب اغلب به سبب تناقضاتی که میان نظرات، گفتار و کردار او با هنجارهای کلی اثر حس می‌کند، متوجه اعتمادناپذیر بودن او می‌گردد (Booth, 1983). به باور اکثر پژوهشگران [ادبی] راوی اعتمادناپذیر، شخصیت- راوی‌ای است که نحوه ارائه یا اظهارنظرش درباره داستان، شک مخاطب را درباره اعتمادپذیری او برمی‌انگیزد. (Rimmon-Kenan, 1983, 100)مفهوم «راوی/ روایت اعتمادناپذیر» ریشه در ادبیات دارد و به شکل نادقیقی در مطالعات سینما مورد استفاده قرار گرفته است (Hansen, 2009). البته در فیلم ممکن است اصلاً راوی به معنای ادبیاتی کلمه و به شکل یک شخصیت وجود نداشته باشد. پژوهشگران سینمایی با بررسی فیلم‌هایی واجد روایت اعتمادناپذیر که راوی شخصیتی نیز نداشته‌اند، حوزه کاربردی روایت اعتمادناپذیر را در سینما وسیع‌تر دانسته‌اند (Ferenz, 2005,134). این پژوهشگران با درنظرگیری چگونگی مواجهه شناختی مخاطب با فیلم، روایت اعتمادناپذیر سینمایی را [که در واقع از فرم و تصویر و صدا و تدوین و غیره نیز جدا نیست،] روایتی می‌دانند که مخاطب را به استنتاج‌های ناصحیح وا می‌دارد (Bordwell, 1986, 83; Wilson, 1986, 39-44; Buckland, 1995; Currie, 1995).

از سوی دیگر، برخی عقیده دارند که فیلم، نظام نشانه‌ای بسیار متفاوتی نسبت به زبان گفتاری است و مفاهیم روایت‌شناختی مورد استفاده در مطالعهٔ متون ادبی، تنها با ملاحظات خاصی برای بررسی متون دیداری- شنیداری قابل استفاده است (Hansen, 2009). به هر تقدیر، نظر به بهره‌گیری گسترده سینما از هنرهای دیگر، از جمله ادبیات، می‌توان با ملاحظاتی در مطالعات فیلم نیز از پژوهش‌های انجام شده در خصوص دیگر هنرها استفاده کرد. البته تعیین میزان اعتمادپذیری راوی/ روایت صرفاً وابسته به خود متن نیست و همان‌طور که نانینگ مطرح کرده است، تا حد زیادی بستگی به چارچوب مفهومی‌ای دارد که مخاطب با خود به متن می‌آورد. او در یکی از بحث‌برانگیزترین مقالاتی که در این خصوص نوشته است، می‌گوید که «نمی‌توان روایت اعتمادناپذیر را تنها به صورت وجهی ساختاری یا معنایی از متن تعریف کرد، بلکه تنها با در نظر گرفتن چارچوب‌های مفهومی و شناختی‌ای که مخاطبان با خود به متن می‌آورند، این مفهوم قابل توصیف می‌شود» (Nünning, 1999, 60) و این‌که: «تعیین اعتماد (نا)پذیری راوی، یا به عبارت بهتر، تعیین میزان اعتمادپذیری او، تنها یک جملهٔ توصیفی ساده نیست، بلکه یک ارزشیابی ذهنی و نظردهی بر اساس پیش‌فرض‌های هنجاری و اصول اخلاقی منتقد است که به طور کامل قابل شناخت نیستند» (همان). بدون تردید تجربه ادبی/ سینمایی مخاطب و آشنایی شناختی وی با انواع و فرم‌های گوناگون روایتگری در درک و رازگشایی او از روایت (و از جمله روایت‌های اعتمادناپذیر) مؤثر است.

چارچوب نظری

چارچوب نظری این پژوهش نظریه شناخت در سینما است[1]. این نظریه که ریشه در علوم تجربی و مطالعات علمی دربارهٔ ذهن و فرایندهای شناختی انسان دارد، عمدتاً به درک مخاطب از فیلم و عکس‌العمل او به فیلم، و ساختارهای متنی و آن دسته از فنون سینمایی می‌پردازد که این درک و واکنش را در پی دارند.

در اواسط دهه ۱۹۸۰ با انتشار کتاب روایت در فیلم داستانی نوشته دیوید بوردول و سینمای کلاسیک هالیوود نوشته دیوید بوردول، جنت استایگر و کریستین تامپسون، نظریه شناخت در سینما معرفی شد. در این کتاب‌ها، قالب و روایت فیلمی و روان‌شناسیِ شناختی مخاطب و چگونگی درک و دریافت او از فیلم مورد توجه است. بوردول در سال ۱۹۸۹ با نگارش کتاب ساختن معنا: استنتاج و بلاغت در تفسیر سینما، و مقالات پرونده نظریه شناخت و بعدتر در سال ۱۹۹۰ با پرونده نظریه شناخت: تأمل بیشتر[2]، نظریه شناخت را در سینما به شکل دقیق‌تری مطرح کرد. او در پرونده نظریه شناخت می‌نویسد: دریافت «ضبط منفعلانه تحریکات حسی نیست: ورودی‌های حسی فیلتر می‌شوند، تغییر شکل می‌یابند، در کنار دیگر ورودی‌ها قرار گرفته، مقایسه می‌گردند، تا به شکلی استنتاجی جهانی پیوسته و پایدار بسازند» (Bordwell, 1989b, 18). به باور بوردول، مخاطب فعالانه فبیولا یا داستان فیلم را در فرآیند مشاهده می‌سازد و درک و دریافت مخاطب‌های گوناگون از فیلم کاملاً یکسان نیست. بوردول میان فرآیندهای نورولوژیک، سازوکارهای شناختی جهانی و مؤلفه‌های فرهنگی تمایز قائل می‌شود (Ibid, 22).

فیلسوفان شناختی و تحلیلی که در زمینهٔ سینما پژوهش کرده‌اند، علاقه‌مند به نقش سازوکارهای منطقی و عقلایی تفکر در درک فیلم هستند. برای مثال، نوئل کرول که در ویرایش کتاب پسانظریه: بازسازی مطالعات فیلم (۱۹۹۶) که خود به مطالعات شناختی در سینما نیز می‌پردازد، با بوردول همکاری داشته است، در کتاب فلسفه وحشت (۱۹۹۰)، پدیده وحشت را به شکلی شناختی و عقلایی تحلیل می‌کند. البته کرول مثلاً در نظریه پردازی درباره تصویر متحرک (۱۹۹۶) به روانشناسی مخاطب فیلم نیز می‌پردازد. او نیز همانند بوردول علاقمند به مطالعه درک و دریافت فیلم و روایت آن است، و در کنار این‌ها به انگیزه‌ها و احساسات مخاطب نیز می‌پردازد (Carroll, 1996, 78-93). پس از کتاب فلسفه وحشت، کرول در پی پژوهش‌های پلانتیگا و اسمیت درباره ارتباط میان گونه فیلم و احساسات مخاطب (Plantinga

& Smith, 1999, 21-47)، در کتاب نظریه پردازی درباره تصویر متحرک، پژوهش‌های خود را ادامه داده، به «تعلیق» (Carroll, 1996, 94-117) و همین‌طور رابطه میان تدوین نقطه دید و احساسات می‌پردازد (Ibid, 125-138).

گرگوری کوری، دیگر پژوهشگر مهمی است که در زمینه فیلم و علوم شناختی مطالعه کرده است. در سال ۱۹۹۵، کوری با انتشار کتاب تصویر و ذهن: فیلم، فلسفه و علوم شناختی، مخالفت‌های خود را با آرای پژوهشگران پیشین درباب فلسفه، روان‌شناسی و نظریه فیلم مطرح کرد. اکثر شناخت‌گرایان، از جمله بوردول و کوری، همانند بسیاری از پژوهشگران پیشین خود معتقدند که ما فیلم و جهان واقعی را به شکل مشابهی درک می‌کنیم. در واقع شناخت‌گرایان نه یک نظریه روشن، بلکه یک رویکرد به مطالعات فیلم داشته‌اند؛ بوردول این تمایل در مطالعات فیلم را که با اطمینان کامل حرف‌های کلی زده شود و تئوری‌های کلان ارائه گردد، نمی‌پسندد و شناخت‌گرایی را از این قبیل تئوری‌ها نمی‌داند. او در این زمینه می‌نویسد: شناخت‌گرایی نیز مثل اکثر نظریات ممکن است روزی با نظریه‌ای تازه در آمیخته شود و یا پشت سر گذاشته شود، تنها می‌توان امید داشت که تا حدی درست گفته باشیم و در جایی مفید واقع شویم (Bordwell, 1989b, 33).

در کنار رویکردهای عمدتاً روان‌شناختی و فلسفی به نظریه شناخت در سینما، برخی شناخت‌گرایان نیز علاقه‌مند به علم عصب‌شناسی و ارتباطش با درک و دریافت مخاطب از فیلم هستند. مثلاً توربن گرودال در کتاب تصاویر متحرک: نظریه جدیدی از گونه‌های فیلم، احساسات و شناخت (۱۹۹۷)، اشاره‌های فراوانی به سازوکارهای فیزیکی مغز و نقش آنها در خلق و درک اثر سینمایی دارد. وجه اشتراک مفهومی همه پژوهش‌های فوق این است که پاسخ احساسی ما به متون سینمایی (و دیگر پدیده‌ها)، بستگی به ارزشیابی و تحلیل ما از آنها دارد. همذات پنداری با شخصیت‌ها و موسیقی فیلم نیز از ابزارهای اصلی درگیری عاطفی با فیلم‌اند.

نظریه شناخت در سینما به دلیل ماهیت بینارشته‌ای خود و همین‌طور بدیع بودن نسبی‌اش در مطالعات سینمایی، قابلیت بسط و توسعه فراوان دارد. این نظریه به وابسته بودن مطلق به علم و عدم توجه به مسائل فرهنگی، سیاسی، جنسیت، نژاد، قومیت، گرایش‌های جنسی و غیره دخیل در برقراری ارتباط مخاطب با فیلم محکوم می‌شود (Carroll, 1996, 260-274; Freeland, 1996; Liebowitz, 1996). البته هدف اصلی در مطالعات شناختی علمی، پیدا کردن ویژگی‌های جهانی و مشترک احساسی، ادراکی و رفتاری در میان اکثر انسان‌ها (به سبب در اختیار داشتن ابزارهای ننناختی مشابه) به عنوان مخاطب [یا حتی مؤلف] فیلم است (Bordwell & Carroll, 1996, 91-92; Stam as quoted by Quart, 2000, 41) و در مورد مسائل فرهنگی، نژادی و نظیر آن می‌توان از دیگر نظریات موجود بهره جست و شناخت را با علوم فراوان دیگری نظیر جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، تاریخ و غیره در آمیخت، در چنین چارچوبی می‌توان مثلاً چگونگی برهم‌کنش‌های رفتار اجتماعی و زندگی فرهنگی و بازنمودهای ذهنی را بررسی نمود (Bordwell, 1989b).

بیان مسأله

این پژوهش با رویکرد شناختی به مفهوم روایت اعتمادناپذیر در سینما، چگونگی و کارکردهای کلی این نوع روایت را در سینما بررسی نموده، مؤلفه‌های شناختی شخصیت/راوی اعتمادناپذیر در سینما را برمی‌شمرد و بررسی می‌کند نقطه دید[۳] اعتمادناپذیر در روایت سینمایی چگونه طرح می‌شود و در پایان ضمن بررسی جمع‌بندی هنسن از دسته‌بندی‌های پژوهشگران دربارهٔ انواع روایت اعتمادناپذیر و ذکر نمونه‌هایی از این نوع روایت در سینما و تحلیل نحوه روایت اعتمادناپذیر آنها به روش هنسن در مقاله روایت اعتمادناپذیر در سینما (۲۰۰۹)، نتیجه می‌گیرد که الگوهای گوناگون روایت و از جمله روایت اعتمادناپذیر، به سبب این‌که همانند سایر آثار هنری محصول فرآیندی خلاقانه و آفرینشی هستند، چارچوبی محدود و از پیش تعیین شده نداشته، با گذشت زمان و ارائهٔ روایت‌های جدید ممکن است اشکال تازه‌ای از آن بروز یابد. در واقع، با آن‌که پژوهشگران بسیاری در زمینهٔ روایت سینمایی مطالعه کرده‌اند، هیچ‌یک تعریف جامع و دقیقی از چگونگی کارکرد آن ارائه نمی‌دهد (شهبا، ۱۳۸۹). حتی برخی از پژوهشگران قائل به عدم وجود تعاریف و ساختارهای کلی در روایت هستند (Yacobi, 2001, 223). در این میان، روایت اعتمادناپذیر سینمایی تعریف گریزتر می‌نماید، هر چند که با الگوگیری از پژوهش‌های انجام شده در مطالعات ادبی با در نظرگیری ویژگی‌ها و امکانات خاص سینما می‌توان درکی کلی از چگونگی شکل و کارکرد چنین روایت‌هایی در سینما پیدا کرد. با توجه به این موارد، این مقاله سعی می‌کند به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. روایت اعتمادناپذیر در سینما چه ویژگی‌هایی دارد؟

۲. تفاوت اصلی روایت اعتمادناپذیر در سینما و ادبیات در چیست؟

۳. با استفاده از رویکرد شناختی، تجزیه و تحلیل روایت اعتمادناپذیر در سینما چه وجهی می‌یابد؟

برای رسیدن به پاسخ این پرسش‌ها، نخست بهتر است پیشینهٔ راوی اعتمادناپذیر و روایت اعتمادناپذیر واکاوی شود.

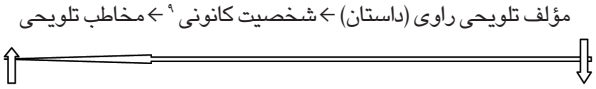
پیشینهٔ مفهوم راوی و روایت اعتمادناپذیر

اصطلاح «راوی اعتمادناپذیر» را نخستین بار وین سی. بوث در سال ۱۹۶۱ در کتابش معانی بیان روایت داستانی به کار برد. به بیان بوث، این شکل از روایت را نویسندگان به دلایل تعمدی گوناگونی از جمله فریب مخاطب به کار می‌گیرند (Booth, 1983, 158-59). در ادبیات، راوی اعتمادناپذیر، راوی درون‌داستانی[۴] است که گزارش‌اش از وقایع داستان، کارکرد متناقض با داستان[۵] دارد. مثلاً با حقایق، هنجارها و ارزش‌های جهانِ داستان[۶] در تناقض است، که در آن همان راوی منبع اصلی (اگر نه تنها منبع)

اطلاعاتی ماست. این تناقض در قالب انواع گوناگون آشفتگی در روایت نشان داده می‌شود و مخاطب را بر آن می‌دارد که با ملاحظاتی با اثر مواجه شود و راهبردهایی بازسازانه با هدفی دوگانه اتخاذ کند: از یک سو، به منظور کشف داستان اصلی، از پس بیان راوی؛ و از سوی دیگر برای فهم شخصیت راوی و انگیزه‌ها، خلق و خو، روان‌شناسی، ایدئولوژی و دیگر جنبه‌هایش. این مقوله با آن‌که مؤلفه‌ای مهم از روایت مدرن به شمار می‌رود، در نمونه‌های کلاسیکی چون بلندیهای بادگیر امیلی برونته و گالیور جاناتان سویفت نیز یافت می‌شود.

در مطالعات ادبی دو رویکرد کلی به مفهوم روایت اعتمادناپذیر وجود داشته است، که البته تداخل‌هایی هم با یکدیگر دارند: رویکرد نخست (که گروه بزرگ‌تری به آن گرایش دارند (Nünning, 1997a, 85)، اعتمادناپذیر بودن را یک ویژگی متنی تلقی می‌کند که نویسندهٔ تلویحی[۷] آن را به رمز در آورده است تا خوانندهٔ تلویحی آن را رمزگشایی کند. این گروه که بوث از مهم‌ترین چهره‌های آن است، رویکرد «بلاغی»[۸] دارند. (از دیگر پژوهشگران این گروه می‌توان به ریمن- کنان (Rimmon-Kenan)، ۱۹۸۳؛ چتمن (Chatman)، ۱۹۹۰؛ اولسن (Olson)، ۲۰۰۳ و فلن (Phelan)، ۲۰۰۵ اشاره کرد.) بوث، اعتمادناپذیر بودن را در ارتباط با مفهوم نویسندهٔ تلویحی و فاصلهٔ روایتی مطرح می‌کند. در نظر او، راوی وقتی قابل استناد است که مطابق هنجارهای اثر رفتار کرده، سخن بگوید. (هنجارهای نویسندهٔ تلویحی) و اگر جز این باشد، راوی اعتمادناپذیر است (Booth, 1983, 158-59).

سیمور چتمن اشاره می‌کند که حوزهٔ اعتمادناپذیر بودن، پیدگاه راوی دربارهٔ سطح گفتمان است و نه شخصیت او (Chat-man, 1978, 234). شخصیت مشکل‌دار راوی تنها ممکن است یکی از سبب‌های روایت اعتمادناپذیر باشد. چتمن میان قصه و گفتمان تمایز قائل شده، بحث اعتمادناپذیری را به گزارش نادرستِ حقایق داستانی از سوی راوی خلاصه می‌کند، یعنی اعتمادناپذیری زمانی رخ می‌دهد که داستان با استنتاج‌های خوانندهٔ تلویحی از حقایق واقعی، گفتمان غلط راوی را لو می‌دهد(Ibid, 233). اگر خواننده، اعتمادناپذیر بودن را آن‌طور که نویسندهٔ تلویحی به منظور ایجاد کنایه به کار برده است، کشف کند، فاصلهٔ روایتیِ موجود میان راوی و نویسندهٔ تلویحی را احساس خواهد کرد و مراوده‌ای پنهانی میان مؤلف تلویحی و مخاطب، ورای راوی شکل خواهد گرفت. چتمن نمودار ۱ را برای توصیف این وضعیت پیشنهاد کرده است، پیکان بزرگ (راست‌به‌چپ) بیانگر پیام ننایه‌آمیز پنهانی دربارهٔ اعتمادناپذیر بودن راوی است (Chat-man, 1990, 151).



نمودار ۱

برخی دیگر از روایت‌شناسان بلاغی نیز بر جایگاه اخلاقی خواننده متمرکزند. جیمز فلن از پیشگامان این دیدگاه است (Phelan, 2005). برخلاف روایت‌شناسان بلاغی، گروه دوم که رویکردی «ساختاری» و «شناختی» دارند (همچون کوری (Currie)، ۱۹۹۵؛ جن (Jahn)، ۱۹۹۸؛ فلودرنیک (Fludernik)، ۱۹۹۹؛ نانینگ (Nünning)، ۱۹۹۹؛ زروک (Zerweck)، ۲۰۰۱)، بر روندی تفسیری متمرکزند و با تکیه بر دخالت سازندهٔ مخاطب در تعیین اعتمادناپذیری، تشخیص آن را وابسته به خوانش‌های پراکندهٔ مخاطبان می‌دانند (Nünning, 2005)[۱۰].

بوث، بیشتر بر روایت غلط و ارزیابی نادرست اخلاقی راوی متمرکز است، ولی فلن، دسته‌بندی او را دربارهٔ انواع اعتمادناپذیری بهبود بخشیده و گسترش داده است (Phelan & Martin, 1999; Phelan, 2005). فلن اشاره می‌کند که راویان سه کارکرد اصلی دارند: گزارش کردن، تأویل و تفسیر کردن و ارزشیابی؛ گاهی راوی این سه کارکرد را به طور همزمان ایفا می‌کند و گاهی به نوبت (Phelan, 2005, 50). بر اساس این سه کارکرد، فلن اعتمادناپذیری را با تمرکز بر سه محور دسته‌بندی می‌کند. محور حقایق، محور ارزش‌ها و اخلاق، و محور دانش و دریافت. فلن به این محور آخر نسبت به دو تای دیگر توجه کمتری داشته است. او شش گونه اعتمادناپذیری برمی‌شمرد که در دو دستهٔ اصلی قرار می‌گیرند: (الف) گزارش غلط دادن، تعبیر و تفسیر غلط (خوانش غلط) و ارزیابی غلط؛ (ب) گزارش ناکافی دادن، ارائهٔ تفسیر ناتمام و ارزیابی ناقص (Phelan, 2005, 49-53; 34-37). همان‌طور که فلن اشاره می‌کند، انواع گوناگون اعتمادناپذیری، اغلب با یکدیگر برهم‌کنش دارند. برای مثال گزارش غلط ممکن است ناشی از دانش ناکافی و ارزش‌های نادرست راوی باشد و لذا ممکن است با تعبیر و تفسیر غلط و ارزیابی نادرست همراه باشد. اما مطمئناً راوی ممکن است از جهاتی قابل استناد و از جهاتی دیگر اعتمادناپذیر باشد: برای مثال، بسیار پیش می‌آید که راوی وقایع را صحیح و دقیق گزارش می‌دهد، ولی آنها را نادرست تعبیر و ففسیر و ارزیابی می‌کند (Lanser, 1981, 170-72; Phelan & Mar-tin, 1999, 96). فلن اشاره می‌کند که مخاطب تنها می‌تواند تلاش کند با اثر همراه شود، و در این راه ممکن است موفق یا ناموفق عمل کند (Phelan, 2005, 48).

فلودرنیک ادعا می‌کند که «تنها راویان اول‌شخص می‌توانند به معنی درست کلمه اعتمادناپذیر باشند» (Fludernik, 1996, 213)، اما اعتمادناپذیری منحصر به راویان اول‌شخص نیست، و در روایت سوم‌شخص نیز دیده شده است که نمونهٔ اعلایش آثار هنری جیمز است. مثال‌های دیگر در نمونه‌های کلاسیک دروغگو و اسناد اسپرن (هر دو ۱۸۸۸) مشاهده می‌شود (Booth, 1991, 347-64). ممکن است ادعا شود که چنین نمونه‌هایی در زبان مدرن روایت‌شناسی در مبحث «کانونی‌سازی اعتمادناپذیر» به شکلی دقیق‌تر توصیف شده‌اند. البته این امر به این بستگی دارد که روایت سوم‌شخص چگونه درک شود: مثلاً این‌که آیا توسط «یک شخص» توصیف می‌شود (راوی برون‌داستانی) که دربارهٔ وقایع و شخصیت‌ها سخن می‌گوید یا این‌که خود سوم‌شخص است که از طریق گفتمان آزاد غیرمستقیم (روایت پنهان) روایت می‌کند. بسیاری از روایت‌های سوم‌شخص، کانونی سازی محدود به یک

شخصیت دارند و تا جایی که راوی برون‌داستانی هیچ نشانه‌ای از دانای کل بودن ارائه ندهد یا دیدگاه را به دیگر شخصیت‌ها واگذار نکند، می‌توان با دلایل قانع‌کننده‌ای، این گونه روایت را «روایت اول‌شخص پنهان» یا «سوم شخص معمول» نامید. در نمونه‌های این‌چنینی، ممکن است شاهد گزارش یا قضاوت اعتمادناپذیر وقایع روایت باشیم (Hansen, 2009).

کوهن میان «روایت اعتمادناپذیر» و «روایت ناهمگون»[۱۱] که درآن میان روایت/[نقطه‌دید] یک شخصیت و روایت فیلم به طور کلی تناقضاتی وجود دارد، تمایز قائل است (Cohn, 2000, 307). البته این دو دسته گاهی بر هم کنش‌هایی نیز دارند (Hansen, 2009).

یاکوب لوته، نمود اعتمادناپذیری راوی را حاصل بر هم کنش عوامل زیر می‌داند:

۱) راوی از آنچه روایت می‌کند اطلاعات محدود یا بینش اندکی دارد.

۲) راوی شخصاً سخت درگیر داستان است (به شکلی که روایت و ارزیابی او از آن سخت ذهنی و مغرضانه می‌نماید).

۳) راوی نمایندهٔ چیزی به نظر می‌رسد که با جهت‌گیری ایدئولوژیک کل گفتمان در تضاد است(لوته ، ۱۳۸٦، ۳۹).

پیتر جی. رابینوویتز، تعریف بوث را به دلیل اتکای زیاد بر واقعیت‌های برون داستانی[۱۲] همچون اخلاق، که نظر شخصی در آن دخیل است، مورد انتقاد قرار داد:

> نمی توان ساده انگارانه راوی اعتمادناپذیر را به سطح راوی‌ای که «واقعیت را بیان نمی‌کند» تقلیل داد. اساساً کدام راوی داستانی است که تمام واقعیت را به شکل دقیق بیان کند؟ راوی اعتمادناپذیر دروغ می‌گوید، اطلاعاتی را مخفی می‌کند یا نسبت به مخاطب روایتی قضاوت نادرست دارد. بیان چنین راوی‌ای نه بر اساس استانداردهای دنیای واقعی یا مخاطب نویسنده، که بر اساس استانداردهای مخاطب روایتی خودش غیرمعتبر است. همه راوی‌های داستانی از این رو که تقلیدی‌اند، غیرواقعی هستند. اما برخی از آنها تقلیدهایی هستند که واقعیت را بر زبان می‌آورند و برخی دروغ می گویند (Rabinowitz, 1977, 123-141).

نانینگ به جای تاکید بر ابزار راوی تلویحی و تحلیل مبتنی بر متن از روایت اعتمادناپذیر، شواهدی ارائه می‌کند که اعتمادناپذیری روایت را می‌توان از راهبردهای شناختی خواننده بازتصور کرد.

> نه درک شهودی خواننده و نه هنجارها و ارزش‌های راوی تلویحی نمی‌توانند راهکاری برای تشخیص اعتماد ناپذیری راوی باشند. داده‌های متنی و دانش مفهومی از پیش موجود خوانندگان از دنیا در تعیین اعتمادناپذیری نقش دارند. اعتماد(نا)پذیری یک راوی به فاصله میان هنجارها و ارزش‌های راوی و مفاهیم مشابه راوی تلویحی بستگی ندارد، بلکه وابسته به فاصله‌ای است که دیدگاه راوی از جهان را از مدل جهان خوانندگان و استانداردهای عادی بودن جدا می‌کند (Nünning, 1997, 83-105).

روایت اعتمادناپذیر در این دیدگاه را می‌توان به شکل راهبرد خواننده برای دریافت معنی از متن و ایجاد همسویی در نقاط اختلاف موجود در بیان راوی (علائم روایت اعتمادناپذیر) درک کرد. نانینگ بر این اساس وابستگی به قضاوت‌های مبتنی بر ارزش‌ها و کدهای اخلاقی را که همیشه تحت تأثیر نظرات و افکار شخصی قرار می‌گیرند، حذف می‌کند.

گرتا اولسن با آشکار کردن اختلافاتی در دیدگاه‌های نانینگ و بوث، مدل هر دو را به چالش کشیده است. اولسن ضمن به‌روزسازی آرای متفکران پیش از خود در زمینهٔ راوی اعتمادناپذیر، اعتمادپذیری راوی را به شکل طیفی درجه‌بندی می‌کند و بیان می‌کند که «راویان واکنش‌های متفاوتی را در خوانندگان ایجاد می‌کنند و با استفاده از مقیاس‌هایی برای خطاپذیر بودن و غیرقابل اطمینان بودن به بهترین شکل توصیف می‌شوند» (Olson, 2003, 93-109). او پیشنهاد می‌کند که تمامی متن‌های داستانی که از ابزار اعتمادناپذیری استفاده می‌کنند، در بهترین شکل می‌توانند به صورت یک طیف از خطاپذیری در نظر گرفته شوند و این بسته به هر یک از خوانندگان است که میزان اعتبار یک راوی در یک متن داستانی را تعیین نمایند (همان). البته در جهان واقعی نیز، «هیچ انسان عادی و فانی هر قدر هم که صادق و بصیر باشد، از [کل] ماجراها خبر ندارد» (کوری،۱۳۹۱، ۸٦) و صددرصد اعتمادپذیر نیست.

تامار یاکوبی بیان می‌کند که هر جا در متون روایتی با ابهامات متنی و دشواری‌های ارجاعی مواجه شویم، با راهبردهای شناختی زیر می‌توانیم در اکثر موارد، مشکل درک روایت را حل کنیم:

۱) مطابق اصل ژنتیک، مخاطب با در نظر گیری پیشینه کاری مؤلف، روایت را درک می‌کند.

۲) مطابق اصل گونه‌ای، مخاطب با توجه به ژانری که اثر در آن خلق شده و قوانین آن روایت را درک می‌کند. در برخی ژانرها مانند فانتزی و علمی- تخیلی، گاهی روابط منطقی رعایت نمی‌گردند.

۳) مطابق اصل وجودی، مخاطب با مقایسه اثر با دنیای واقعی اعتمادناپذیری را درک می‌کند.

٤) مطابق اصل عملی، اهداف زیباشناختی و مضمونی اثر مخاطب را در درک اعتمادناپذیری راهنمایی می‌کنند (مانند انعطاف‌پذیری طنز) (Yacobi, 1981, 114).

۵) مطابق اصل پرسپکتیوی، مخاطب نظر به عجیب بودن گوینده یا مشاهده گر [یا شخصیت کانونی] که دنیا در کل و یا بخشی از اثر از دید او نمایش داده می‌شود، به اعتمادناپذیری پی می‌برد (Yacobi, 2001, 224).

هنسن در مقاله روایت اعتمادناپذیر در سینما (۲۰۰۹)، با ترکیب رویکردهای بلاغی و شناختی برخاسته از مطالعات ادبی، چهار نوع اعتمادناپذیری را بر می‌شمرد:

۱) **اعتمادناپذیری درون‌روایتی**: این نوع اعتمادناپذیری که کاربرد گسترده‌ای دارد، شامل نشانه‌های متنی عدم اطمینان دربارهٔ روایت است که در گفتمان یک راوی رخ می‌دهد؛ مانند ادعاهایی آشکار دربارهٔ اعتمادپذیری، اظهارات متعصبانه، موقعیت‌ها و رفتارهای حماقت‌آمیز یا عدول از منطق جهان داستان، تغییر در

استفاده از ضمایر، جلب توجه آشکار به سوی عکس العمل‌های افراد و نمایشِ نقطه‌دیدهای آشفتهٔ ذهنی در روایت‌های سینمایی و غیره. (مثلاً در فیلم عنکبوت (۲۰۰۲) ساختهٔ دیوید کرانبرگ، در نماهای ذهنی شخصیت اصلی داستان که به اسکیزوفرنی مبتلاست، او را در سن میانسالی در تصاویری اعتمادناپذیر از خاطرات کودکیش، در کنار خودِ کودک و خانواده‌اش می‌بینیم.)

۲) **اعتمادناپذیری بینارِوایتی**: اعتمادناپذیر بودن یک راوی با تضادهایی که میان روایت او و روایت سایر راویان وجود دارد، بر ملا می‌شود. در روایت سینمایی این راهبرد در نمونه‌های روایت صدای روی تصویری[۱۳] که در آن اظهارات راوی با آن‌چه تصاویر به ما نشان می‌دهد، در تضاد هستند، و نیز در نمونه‌های واجد نماهای نقطه‌دید آشفته (مانند یک ذهن زیبا) قرار می‌گیرد. فیلم‌های دارای چند راوی با روایت‌های متناقض مانند فیلم راشومون (۱۹۵۰) نیز، به این دسته تعلق دارند.

۳) **اعتمادناپذیری بینامتنی**: در این نوع اعتمادناپذیری بر اساس گونه‌های شخصیتی کلیشه‌ای و آشکاری چون دروغ‌گویان و دیوانگان، اصولاً به خاطر رفتار و گفتمان نامعمول راوی و نظر به دانش کلی‌مان از جهان و انتظارات ژانری، اعتماد ناپذیری بالقوهٔ شخصیت‌ها را حس می‌کنیم. مثلاً در فیلم بچهٔ رزماری ساخته رومن پولانسکی، انتظار داریم که رزماری به دلیل باردار بودنش دچار نوعی روان‌پریشی شده باشد و نماهایی که از پرسپکتیو او می‌بینیم، اعتمادناپذیر باشند (همانند اصل پرسپکتیوی یاکوبی).

٤) **اعتمادناپذیری برون‌متنی**: تشخیص این نوع اعتماد ناپذیری، بستگی به برداشت مخاطب از جهان داستان براساس ارزش‌های وی و دانشی دارد که مخاطب با خود به متن می‌آورد (Hansen, 2007, 241-44). از این رو ممکن است فیلم‌هایی در زمان اکرانشان واجد روایتی کاملاً اعتمادپذیر به نظر آیند، اما در بافت‌های تاریخی و ایدئولوژیک و فرهنگی جدید و یا متفاوت بسیار اعتمادناپذیر جلوه کنند.

کارکرد شناختیِ روایت اعتمادناپذیر در سینما

همانطور که پیش‌تر گفته شد، در روایت‌های داستانی و سینمایی همچون زندگی عادی، راوی اعتمادناپذیر راوی‌ای است که اعتبار روایت او زیر سؤال است (Frey, 1994, 107). و به سبب نادانی‌اش یا نفع شخصی نمی‌توان به او اطمینان کرد. چنین راوی‌ای اغلب متعصبانه سخن می‌گوید، اشتباه می‌کند و حتی دروغ می‌گوید. بخشی از لذت و چالش مخاطب چنین راوی‌ای بودن، کشف حقیقت است و فهم این‌که چرا راوی صادق نیست. راوی اعتمادناپذیر گزارش غلط می‌دهد، ارزیابی و توصیف غلطی دارد یا بخشی از ماجرا را پنهان می‌کند. طبیعت اعتمادناپذیر راوی گاهی به سرعت قابل تشخیص و روشن است. برای مثال ممکن است در آغاز داستان، راوی ادعایی کاملاً غلط یا توهمی کند یا اعتراف کند که بیماری روانی دارد یا این که خود داستان/فیلم ممکن است قالبی داشته باشد که در آن راوی با علائمی حاکی از اعتمادناپذیر بودنش به عنوان یک شخصیت ظاهر شود. کوری نشان می‌دهد که در فیلم و دیگر رسانه‌ها، اعتمادناپذیری را می‌توان به یکی از ویژگی‌های روایت یعنی «ابهام» ربط داد (کوری، ۱۳۸۸، ۳۵۷). (مثلاً در فیلم‌های بزرگراه گمشده و جاده مالهالند ساخته دیوید لینچ و شاتر آیلند ساخته مارتین اسکورسیزی) گاهی در فیلم یا ادبیات، روایت به یک شخصیت/ راوی محدود است و گاهی نیز در کلیت روایتی شخصیت‌هایی روایتگر وجود دارد، بی‌آنکه روایت کلی فیلم به دیدگاه آنها محدود باشد. تشخیص اعتمادناپذیری راوی/ شخصیتی که روایت به او محدود است دشوارتر می‌نماید. چتمن شخصیت/ راوی‌ای را اعتمادناپذیر می‌داند که به نظر می‌رسد کنترل تصاویر را در دست دارد و منبع اطلاعاتی ما به شمار می‌رود و اعتمادناپذیر از کار در می‌آید، او راویانِ صدای روی تصویری که روایتشان با صصاویر فیلم در تناقض است را نیز اعتمادناپذیر می‌داند (Chat-man, 1978, 235; 1990, 131). بوردول، ویلسن و کوری این مفهوم را به فیلم‌هایی با راویان غیرشخصیتی مربوط دانسته‌اند که در روایتشان حذف بخش‌های مهمی از اطلاعات مخاطب را در حین پیشرفت داستان فیلم به نتیجه‌گیری‌های غلطی دربارهٔ روایت فیلم وا می‌دارد (Bordwell, 1986; Wilson, 1986) (کوری، ۱۳۸۸). کوری به جای مفهوم راوی اعتمادناپذیر در فیلم، قائل به روایت اعتمادناپذیر است و معتقد است فیلم ضرورتاً نیازی به راوی به مفهوم سنتی کلمه ندارد (کوری، ۱۳۸۸، ۳۵۵).

ترسیم راوی اول شخص یا کانونی‌سازی درونی در روایت سینمایی به دشواری انجام می‌شود. یک راه حل آن، روایت صدای روی تصویر اعتمادناپذیرِ یک شخصیت است؛ راه دیگر، استفاده از نماهای نقطه‌دید است (به کمک نما- نمای واکنشی، برش‌های خط نگاه و عملکرد ذهنی دوربین)؛ راه سوم، استفاده از جلوه‌های صوتی و موسیقی برون‌داستانی است که شرایط ذهنی شخصیت کانونی را نشان دهند؛ و راه چهارم (و احتمالاً دشوارترین راه) نمایش صحنه‌هایی مطابق با نقطه دید شخصیت کانونی و چگونگی درک و دریافت اوست (Hansen, 2009). در این میان، استفاده از صدای روی تصویر و نمایش ذهنی، بیشترین انطباق را با راوی اول شخص در ادبیات دارند، اما استفاده از نماهای نقطه‌دید و صدا و موسیقی برون‌داستانی که در شکلی پوشیده‌تر در ادبیات قابل ترسیم‌اند، در سینما بسیار یافت می‌شوند. راه حل چهارم، اغلب به شکلی نسبی اعمال می‌شود، مثلاً در قاب‌هایی در میان روایت، به شکلی عینی پرسپکتیو مغشوش شخصیت کانونی ترسیم می‌گردد. دیوید ای. بلک با ارجاع به ژنت این نوع روایت را روایت «راویان شبه داستانی»[۱٤] خوانده است (Black, 1986, 22). این شکل روایت را می‌توان به اشکال گوناگون اجرا کرد: «داستان در داستان» یک نمونهٔ آن است، که در پس‌نمای دروغگویی در فیلم هراس صحنه (۱۹۵۰) هیچکاک یا در سخنان وربال در مظنونین همیشگی (۱۹۹۵) برایان سینگر، مشاهده می‌شود. گاهی نیز شخصیت، کارکردِ راوی صدای روی تصویر را دارد که دربارهٔ رویدادهای تصویرشده اظهارنظر می‌کند و به نحوی تصویر را کنترل می‌کند که گویا آن‌چه نمایش داده می‌شود

با گفتار صدای روی تصویر هماهنگ است، مانند باشگاه مشت زنی (۱۹۹۹) دیوید فینچر و یادآوری (۲۰۰۰) کریستوفر نولان. اما این دو مورد اخیر به طور دقیق در مفهوم ژنت/بلک شبه‌داستانی نیستند، چرا که هیچ سطح اولیهٔ داستانی‌ای فراتر از صدای روی تصویر برای مقایسه وجود ندارد و روایت فیلم غالباً به روایت و نقطه‌دید این شخصیت–راویان اعتمادناپذیر محدود است. تأثیر مهم این گونه فیلم‌ها این است که در طول بخش مهمی از پیشرفت روایت، ما با توجه به کارکرد دوربین و تدوین و هماهنگی آنها با آن‌چه ما (با نوعی تناقض بالقوه در کاربرد واژگان) «زاویه‌دید عینی» می‌خوانیم، فریب می‌خوریم و باور می‌کنیم آن‌چه گفته می‌شود، واقعیت دارد.

بررسی شناختی نمونه‌هایی از روایت‌های اعتمَادناپذیر در سینما

یکی از نخستین نمونه‌های استفاده از راوی اعتمادناپذیر در فیلم، اثر اکسپرسیونیستی آلمانی، مطب دکتر کالیگاری[۱۵] (۱۹۲۰) رابرت وینه است. بخش انتهایی این فیلم که نمونه شاخصی از پایان مبهم و دوگانه در سینما به شمار می‌رود، شامل یک پیچش داستانی است که در آن مشخص می‌شود فرانسیس، که وقایع فیلم را از نقطه دید او دیده‌ایم، در آسایشگاه روانی بستری است و پس‌نمایی که بخش عمده‌ای از فیلم را تشکیل می‌دهد، فقط توهم بیمارگونه او بوده است.

گاهی میزان اعتمادناپذیری راوی هرگز به طور کامل آشکار نمی‌گردد، بلکه این مسأله به مخاطب واگذار می‌شود که تصمیم بگیرد تا چه حد می‌توان به راوی اعتماد کرد و این که داستان را چطور باید تعبیر کند. مثلاً در فیلم همشهری کین (۱۹۴۱) اورسن ولز، روایت پنج نفر از دوستان و اطرافیان روزنامه‌نگار ثروتمند، چارلز فاستر کین، از زندگی و شخصیتش پس از مرگ او نشان داده می‌شود. بنا بر تناقضات میان این روایت‌ها، خود تماشاگر باید تصمیم بگیرد که با توجه به شخصیت‌های راویان تا چه حد می‌تواند به هر یک اعتماد کند و چگونه باید جورچین داستان فیلم را تا جایی که فیلم امکان می‌دهد، کامل کند.

در فیلم تسخیر شده[۱۶] (۱۹۴۷)، زنی در حالت شوک به بیمارستان روانی انتقال می‌یابد. او به تدریج داستان به آن جا آمدنش را به دکترهایش می‌گوید و مخاطب در پس‌نماهایی شاهد ماجراست. به‌تدریج در طول فیلم مشخص می‌شود که برخی از قسمت‌های داستان، توهمات راوی بوده یا به دلیل پارانویید بودن او تحریف شده‌اند.

فیلم راشومون[۱۷] (۱۹۵۰)، ساختهٔ آکیرا کوروساوا که از داستان کوتاه ژاپنی‌ای به نام در بیشه (۱۹۲۱) اقتباس شده است، نیز از راوی‌های چندگانه برای بیان ماجرای تجاوز به زنی و ظاهراً قتل شوهرش از طریق روایت‌های به شدت متفاوت چهار شاهد، از جمله مرد متجاوز، و نیز به شیوه‌ای، مرد مرده، روایت می‌کند. این روایت‌ها با یکدیگر متناقض‌اند اما شواهدی تصویری از آن‌چه شاهدان به ما می‌گویند آنها را تأیید می‌کنند و به عهدهٔ بیننده است که دریابد کدامیک (یا اصلاً هیچ‌یک) حقیقت را می‌گوید. در مطالعات سینمایی، اصطلاح «جلوهٔ راشومون» با توجه به روایت هنرمندانه فیلم کوروساوا، برای توصیف این به کار می‌رود که چگونه شاهدان مختلف می‌توانند روایت‌های مختلف و در عین حال پذیرفتنی و محتمل از یک واقعه ارائه دهند.

راوی فیلم سانست بولوار[۱۸] (۱۹۵۰) ساختهٔ بیلی وایلدر، شخصیت فیلمنامه‌نویس بی‌کارشده‌ای به نام جوزف سی. گیلیس، راوی اعتمادناپذیر است، زیرا ماجراها را پس از مرگش روایت می‌کند؛ زیرا شخصیت دیگر فیلم، نورما دزموند، شب پیش از وقوع نخستین رویدادهای فیلم، او را با شلیک گلوله به قتل رسانده است.

فیلم سال گذشته در مارین باد[۱۹] (۱۹۶۱) به کارگردانی آلن رنه، ساختار روایت ابهام آمیز و رویاگونه‌ای را ارائه می‌دهد که در آن تمایز واقعیت و خیال دشوار است. رابطهٔ زمان و فضا و روابط علی و معلولی نیز در این اثر پرسش برانگیز است. در این فیلم در هتلی مردی به سمت زنی رفته و ادعا می‌کند که آنها سال گذشته یکدیگر را در محلی به نام مارین باد ملاقات کرده‌اند. اما زن اصرار دارد که آنها هرگز قبلاً یکدیگر را ملاقات نکرده‌اند. مرد دومی نیز در داستان وجود دارد که ادعا می‌کند شوهر زن است. پس‌نماهایی مبهم و تغییرات زمان و مکانی گیج کننده، روابط میان شخصیت‌ها را به شکلی اعتمادناپذیر ترسیم می‌کند. مکالمات و وقایع تکراری در بخش–های گوناگون هتل، و نیز مشاهدهٔ نماهای تعقیبی، مخاطب را به شنوندهٔ روایت صدا – روی– تصویر[۲۰] مبهمی تبدیل می‌کند.

تصویر ۱ – نمایی از فیلم سال گذشته در مارین باد. در این تصویر سورئالیستی، زوج‌ها سایه‌های بلندی دارند، اما درخت‌ها سایه ندارند (نشانه‌ای تصویری بر اعتمادناپذیری گفته‌های راوی).
ماخذ: (تصویر برگرفته از قاب فیلم)

برخی از ابزارهای دستیابی به ساختار روایتی ابهام آمیز و رویاگونه و البته اعتمادناپذیر در این فیلم، عبارت بوده است از: استفاده از تدوین، مثلاً با ارائهٔ اطلاعات به ظاهر نامرتبط در نماهای متوالی، و نمایش نماهایی با ترکیب‌بندی‌های عقلاً ناممکن و نیز وقایع تکراری در مکان‌ها و دکورهای متفاوت. این ابهامات با تناقضات موجود در گفتار متن تقویت می‌شود. در میان تصاویر جالب توجه این فیلم می‌توان به صحنه‌ای اشاره کرد که در آن زوج‌ها سایه‌های بلندی دارند، اما درخت‌ها سایه ندارند: نشانه‌ای تصویری بر اعتمادناپذیر بودن جهان داستان. نشانهٔ دیگری که مبنی بر اعتمادناپذیری در این فیلم وجود دارد، شیوهٔ نمایش شخصیت‌هاست که در هتل اغلب ژست‌هایی مصنوعی دارند و

انگار در زمان منجمد شده‌اند (Monaco, 1978, 64).

فیلم دیگری که از ابزار پیرنگ مشابهی استفاده می‌کند، آمادئوس [۲۱] (۱۹۸٤) است. فیلم کمابیش به زندگی دو موسیقی‌دان اتریشی، ولفگانگ آمادئوس موتسارت و آنتونیو سالیری در نیمهٔ دوم قرن هجدهم می‌پردازد. در این فیلم مرد کهنسالی به نام آنتونیو سالیری از یک آسایشگاه روانی این‌طور روایت می‌کند که رقیبش وولفگانگ آمادئوس موتسارت را به قتل رسانده است. در این فیلم مشخص نمی‌شود که آیا داستان واقعاً رخ می‌دهد یا محصول توهمات سالیری روانپریش است. از سوی دیگر، داستان این فیلم درباره زندگی و مرگ موتسارت و سالیری آمیخته به اغراق است و از لحاظ تاریخی سندیت ندارد.

یکی از استفاده‌های جذاب از ابزار اعتمادناپذیری، افشای آن در انتهای داستان است. مثلاً در فیلم مظنونین همیشگی [۲۲] (۱۹۹۵) ساختهٔ برایان سینگر، مخاطب با روایت وربال کینت که در گفتگوی او با یک بازپرس پلیس شکل می‌گیرد، پیش می‌رود. اما در انتهای فیلم وربالی که تاکنون افلیج به نظر می‌رسیده و قادر به برداشتن قدم‌های طبیعی نبوده، با قدم‌هایی استوار به سمت اتومبیلی که منتظرش است حرکت می‌کند. با دیدن این تصاویر و نیز پلیس بازجو که سراسیمه از اداره پلیس به دنبال وربال بیرون می‌دود و او را نمی‌یابد، مخاطب در می‌یابد آنچه از وربال شنیده و تصاویری که مطابق روایت او دیده، همگی دروغین، ساخته و پرداختهٔ ذهن وربال (که شاید این اصلاً نام واقعیش هم نباشد) و در نتیجه اعتمادناپذیرند. بنابراین، این پیچش انتهایی که نشان می‌دهد وربال، بازجو و در نتیجه مخاطب را با ساختن داستان‌ها و شخصیت‌هایی از خود فریب داده است، مخاطب را مجبور می‌کند که نقطه دید و تجربهٔ خود از داستان را مورد بازبینی قرار دهد.

فیلم‌های بزرگراه گمشده [۲۳] (۱۹۹۷) و جادهٔ مالهالند [۲٤] (۲۰۰۱) هر دو اثر دیوید لینچ، روایت و ساختار زمانی غیرخطی دارند. روایت این فیلم‌ها به سبب ابهام و دگردیسی‌های فراوانی که پیش روی مخاطب می‌گذارند، و به دلیل نفوذشان به فضاهای رویا و ناخودآگاه قهرمانانشان، اعتمادناپذیر می‌نمایند. در فیلم جاده مالهالند، به نظر می‌رسد آنچه در ۹۰ دقیقه اول فیلم ارائه می‌شود، رویای دایان سلوین است، اما هرگز نمی‌توان در این باره مطمئن بود (Liptay, 2005). در فیلم بزرگراه گمشده، اکثر منتقدان این‌طور تعبیر کرده‌اند که پیت دیتون خودِ دیگر [۲۵] فرد مدیسون است و فیلم تلاش دارد تبدیل شدن فرد به پیت را در فرآیندی روانی نشان دهد. البته به لحاظ روان‌شناختی، چنین فرآیندی به شکل ذهنی ممکن است، اما اینکه در عمل چنین اتفاقاتی در زندگی کسی بیفتد، اعتمادناپذیر می‌نماید.

در فیلم باشگاه مشت زنی [۲٦] (۱۹۹۹) دیوید فینچر، داستان با روایت اول شخص بیان می‌شود. راوی که از بیماری روانی و بی‌خوابی رنج می‌برد، به روان‌شناس مراجعه می‌کند و پزشک از او می‌خواهد در جلسات گروهی بیماران سرطانی شرکت کند تا مشکلش را فراموش کند. او در این جلسات خودش را بیمار سرطانی معرفی می‌کند و نام دروغینی نیز ارائه می‌دهد. او به سبب ضعف‌های شخصیتی‌اش، شخصیت خیالی تایلر داردن را به شکل دوستی می‌سازد که به هر لحاظ مخالف خودش است و چه بسا کسی است که او می‌خواهد خودش آن‌گونه باشد. لذا بارزترین وجه اعتمادناپذیری روایت این فیلم وجود شخصیتی خیالی و ساخته و پرداخته شخصیت اصلی فیلم است. البته در فیلم هرگز اشاره آشکاری به خیالی بودن تایلر نمی‌شود و حتی ممکن است در مشاهده نخست مخاطب اصلاً متوجه این امر نشود.

در فیلم یادآوری [۲۷] (۲۰۰۰) کریستوفر نولان، شخصیت اصلی فیلم بر اثر یک اتفاق، حافظه کوتاه مدتش را از دست می‌دهد و با کمک یادداشت‌ها و خالکوبی‌ها و عکس‌هایش سعی می‌کند کسی که همسرش را کشته است پیدا کند و از او انتقام بگیرد. اما به سبب نقصان حافظه و سرنخ‌های غلطی که دیگران در اختیارش قرار می‌دهند، شخصیت اصلی (و مخاطب) پیوسته در معرض قضاوت‌های نادرست قرار می‌گیرد و در زنجیره‌ای از اطلاعات مبهمی دست و پا می‌زند که هر لحظه تردید او را دربارهٔ واقعیت ماجرا بیشتر می‌کنند.

در فیلم آسمان وانیلی [۲۸] (۲۰۰۱) کمرون کرو، شخصیت اصلی و قهرمان پس از یک تصادف اتومبیل ظاهراً دچار اسکیزوفرنی می‌شوند و خصوصیات غیر طبیعی روانی پیدا می‌کنند. در نظر بیننده این تغییرات روانی نتیجهٔ تصادف به نظر می‌رسند، اما در پایان فیلم توضیح منطقی دیگری برای این تغییرات ارائه می‌شود: قهرمان پیشنهاد یک شرکت را برای منجمد شدن و زندگی در فضایی که توسط کامپیوتر کنترل می‌شود، پذیرفته است. آسایشگاهی که او می‌تواند در آن با زن مورد علاقه‌اش و فارغ از محدودیت‌هایی که تصادف برایش ایجاد کرده است، زندگی کند. تجارب روان‌پریشانهٔ او توسط اشکالی در نرم‌افزار کامپیوتر ایجاد می‌شوند و در صورت درخواست او قابل اصلاح‌اند. بنابراین، هرچند گفتمان او شامل همهٔ نشانه‌های یک راوی اعتمادناپذیر است، ولی خود او در داستان وجود ندارد. در یک ذهن زیبا عکس این وضعیت حاکم است و در گفتمان شخصیت اصلی هیچ نشانهٔ بارزی مبنی بر اعتمادناپذیری وجود ندارد و روایتی به‌ظاهر منسجم و اعتمادپذیر ارائه می‌شود، اما این برداشت به‌تدریج با دیگر نمونه‌های روایتی رد می‌شود و به تناقض می‌رسد. بر خلاف فیلم آسمان وانیلی، این فیلم دربارهٔ کسی است که واقعاً دچار اسکیزوفرنی می‌شود. اما در ابتدا چیزی وجود ندارد که این امر را برای بیننده آشکار سازد. در این‌جا هیچ علائم گفتمانی مبنی بر اعتمادناپذیری روایت وجود ندارد، اما مخاطب با یک شخصیت کانونی اعتمادناپذیر مواجه است (Hansen, 2009).

فیلم ذهن زیبا [۲۹] (۲۰۰۱) ران هوارد، داستان ریاضی‌دانی برندهٔ جایزهٔ نوبل به نام جان فوربز نش است که به اسکیزوفرنی مبتلاست. در نیمهٔ نخست فیلم، اشاراتی اندک اما آشکار وجود دارد که روایت فیلم محدود به نقطه‌دید شخصیت اصلی است. مثلاً، تصاویر گرافیکی افزوده شده‌ای وجود دارند که نشان دهندهٔ توانایی شخصیت اصلی در مشاهدهٔ طرح‌هایی در پدیده‌های اطرافش (مثلا ستارگان و غیره) هستند. در ابتدا به دلیل حرکت‌های تراولینگ دوربین که اغلب از فاصله به نش نزدیک می‌شود و

این‌که در شروع صحنه‌ها شخصیت‌های دیگری نیز در وضوح تصویری (فوکوس) هستند، روایت به شکل «مشاهده کنندهٔ نامرئی» کلاسیک است. اما در نیمهٔ دوم فیلم، مشخص می‌شود بخش مهمی از آن‌چه تا آن زمان بخشی از زاویهٔ دید عینی ارائه شده (اشخاص، کارها، مکان‌ها)، در واقع ساخته و پرداختهٔ ذهن شخصیت اصلی بوده است؛ و از نیمهٔ دوم به بعد با تغییر نقطهٔ دید، جهان داستان آن‌طور که دیگر شخصیت‌ها تجربه می‌کنند، ارائه می‌شود و مخاطب درمی‌یابد بیشترِ فیلم از زاویهٔ عینی روایت نشده و به زاویهٔ دید شخصیت اصلیِ و آن‌چه او می‌بیند یا گمان می‌کند رخ می‌دهد، محدود بوده است. در این فیلم، تفاوت میان نماهای مربوط به زمان‌هایی که نش برای درمان بیماریش دارو مصرف می‌کند و آنها که زاویهٔ دید نش را بدون مصرف دارو به تصویر می‌کشند، از سرنخ‌های مهم مخاطب برای تشخیص اعتمادناپذیری در بخش‌هایی از روایت است (Hansen, 2009). برخی از فیلم‌هایی که از این شکل روایت استفاده می‌کنند عبارت‌اند از: باشگاه مشت زنی (۱۹۹۹) دیوید فینچر، حس ششم (۱۹۹۹) ام. نایت شیامالان، دیگران (۲۰۰۱) الخاندرو آمنه بار، عنکبوت (۲۰۰۲) دیوید کراننبرگ، ماشینیست (۲۰۰٤) برد اندرسون، و تاوان (۲۰۰۷) جو رایت.

در فیلم‌هایی همچون فرشته‌دل، چشمانت را باز کن و بازسازی آن، آسمان وانیلی، دیگران، نردبان جیکوب، سانتا سانگره، حس ششم و به یاد آوری کامل، می‌توان اعتمادناپذیری روایت را به ژانر این فیلم‌ها یعنی وحشت، علمی- تخیلی و فانتزی، نسبت داد که به مخاطب امکان می‌دهند از چارچوب‌های واقیت‌گرایانه فاصله بگیرد (Freeland, 2005, 140) .

روایت اعتمادناپذیر در سینمای ایران نیر نمونه‌هایی دارد؛ از جمله، در فیلم پرسه در مه (۱۳۸۸) بهرام توکلی، که عنوان فیلم نخستین سرنخ‌ها را دربارهٔ فضای فیلم و نحوهٔ روایت به مخاطب می‌دهد. فیلم با صدایی شروع می‌شود که بعداً مشخص می‌شود صدای شخصیت اصلی، امین است: نامی که به شکلی کنایی به راوی اعتمادناپذیر فیلم داده شده است. راوی از همان ابتدا می‌گوید همه چیز از ذهنش پاک شده و تصاویر موجود در ذهنش، حاصل ترکیب سه رنگ اصلی نور (آبی، زرد و قرمز) است؛ گویی او مواد اولیهٔ ساخت تصویر را در ذهن خالی خود در اختیار دارد تا با آنها آن‌چه را که ناخودآگاهش می‌خواهد بسازد. راوی در اینجا نوعی «مؤلف تلویحی» اثر نیز هست، زیرا روایت و تصاویری که مؤلف اصلی اثر قصد نمایششان را دارد، به عنوان آفریده‌های ذهن امین عرضه می‌شوند. امین که در کماست و علت این ماجرا را نیز به خاطر ندارد، برای فرار از مرگ است که این داستان (خیالی) را می‌سازد: «دوست ندارم با یه مغز خالی بمیرم. می‌خوام قبل از مردنم خاطراتی داشته باشم. آدمایی رو بشناسم. دوست دارم قبل از جدا شدن از این دستگاه‌ها زندگی کرده باشم. حتی یه زندگی فرضی.» او همسر خود را نیز به همین شکل با ترکیب خاطراتی از کودکی و تصاویر ذهنیش می‌سازد.

در فیلم اینجا بدون من (۱۳۸۹) بهرام توکلی، دختری گمان می‌کند دوست برادرش به او علاقه‌مند است و با شنیدن اینکه او نامزد دارد دچار ضربه روحی شدیدی می‌شود و سعی دارد به خود و دیگران بقبولاند که محبوبش قصد دارد به خاطر او نامزدش را ترک کند. روایت فیلم از زاویهٔ دید برادر این دختر است که در ابتدای فیلم، سوار بر اتوبوسی در حال حرکت دیده می‌شود. با توجه به اشاراتی که در فیلم مبنی بر قصد او برای خودکشی ارائه می‌شود، مشخص نیست آیا مخاطب با روایتِ راویِ مرده سر و کار دارد یا خیر. در انتهای فیلم نیز تصاویریِ رویاگونه و شاد و به لحاظ رنگی متفاوت با رنگ کلی فیلم ارائه می‌شود که نشان می‌دهند دختر با دوست برادرش ازدواج کرده و صاحب فرزند شده است. حرکت آهستهٔ این تصاویر و این‌که در آن‌ها دختر دیگر مانند دیگر قسمت‌های فیلم نمی‌لنگد و ناهمگونی آن‌ها با ساختار کلی فیلم و همین‌طور احتمال مرده بودن راوی به سبب اشاره او به قصد خودکشی در طول فیلم، تصاویر پایانی فیلم را اعتمادناپذیر می‌سازد.

نتیجه

روایت نیز مانند بسیاری از پدیده‌های زندگی بشری، از سایهٔ ابهام و عدم قطعیت بیرون نیست و شخصیت‌های داستانی و فیلمی نیز همچون شخصیت‌های دنیای واقعی، در معرض خطا و بیماری و تحت تاثیر داروهای گوناگون‌اند. گاهی نیز ممکن است عمداً گفتار و کرداری خلاف واقعیت از خود بروز دهند یا اظهاراتشان معرف واقعیت‌ها نباشد. در حالت کلی، در مورد همهٔ شخصیت‌های داستانی یا واقعی درجاتی از اعتمادناپذیری وجود دارد. این مقاله با هدف ارائهٔ کاربردی عملی از رویکردهای شناختی و بلاغی موجود در مطالعهٔ روایت اعتمادناپذیر در سینما، نمونه‌هایی از چگونگی کارکرد این گونه روایت و مثال‌هایی از راوی / شخصیت‌های اعتمادناپذیر را در سینما مورد بررسی قرار داد. همانطور که ذکر شد، روایت اعتمادناپذیر را می‌توان هم نوعی راهبرد درون روایتی مورد استفاده مؤلفان دانست و هم نتیجهٔ درک مخاطب از روایت. البته تجربه ادبی/سینمایی مخاطب و آشنایی شناختی وی با انواع و قالب‌های گوناگون روایتگری در درک و رازگشایی او از روایت (و از جمله روایت‌های اعتمادناپذیر) مؤثر است.

در روایت‌های اعتمادناپذیر ممکن است نشانه‌های متنیِ عدم اطمینان دربارهٔ روایت وجود داشته باشد، مانند: ادعاهاییِ آشکار دربارهٔ اعتمادپذیری، اظهارات متعصبانه، حذف منبع اعتمادپذیر اطلاعات (مثلاً با مرگ قهرمان)، موقعیت‌ها و رفتارهای حماقت‌آمیز یا عدول از منطق جهان داستان، تغییر در استفاده از ضمایر، جلب توجه آشکار به سوی واکنش‌های افراد و نمایش نقطه‌دیدهای آشفتهٔ ذهنی در روایت‌های سینمایی؛ ممکن است تضادهایی میان روایت یک شخصیت و روایت دیگر شخصیت‌ها از یک رخداد یا میان روایت صدای روی تصویر و تصاویر وجود داشته باشد؛ ممکن است بر اساس گونه‌های شخصیتی کلیشه‌ای و آشکاری چون دروغگویان و دیوانگان، اصولاً به خاطر رفتار

و گفتمان نامعمول راوی یا نظر به دانش کلی مخاطب از جهان و نیز شناخت او از مؤلف اثر یا انتظارات ژانری، اعتمادناپذیری بالقوهٔ شخصیت‌ها حس شود؛ بر اساس برداشت مخاطب از جهان داستان مبتنی بر ارزش‌های وی و دانشی که با خود به متن می‌آورد، نیز ممکن است فیلمی در بافتی تاریخی یا ایدئولوژیک واجد روایتی کاملاً اعتمادپذیر تلقی شود و در بافتی دیگر چنین نباشد. در سینما با استفاده از گفتار اعتمادناپذیر یک شخصیت بر روی تصاویر، استفاده از نماهای نقطه دید (به کمک نما- نمای واکنشی، برش‌های خط نگاه و عملکرد ذهنی دوربین)، استفاده از جلوه‌های صوتی و موسیقی برون‌داستانی، می‌توان شرایط ذهنی شخصیت کانونی را نشان داد. به‌علاوه، با نمایش صحنه‌هایی مطابق با نقطه دید شخصیت کانونی و نحوه درک و دریافت او از رویدادها می‌توان روایت اعتمادناپذیر را ترسیم نمود.

نقطه دید اعتمادناپذیر در روایت سینمایی می‌تواند به شکل نمایش صحنه‌های منطقاً ناممکن و نماهای ذهنی که اغلب در ابتدا عینی جلوه داده می‌شوند، یا با فصل‌های رویا یا تجارب ناشی از داروهای روان‌گردان شکل گیرد. اغلب با بررسی منطقی روابط علی و معلولی یا مقایسهٔ نقطه دید شخصیت اعتمادناپذیر با سایر شخصیت‌هاست که اعتمادناپذیری و ذهنی بودن نمای نقطه دید آشکار می‌شود. شخصیت‌های سینمایی اعتمادناپذیر به دلایل گوناگونی چون دروغگویی، بیماری، تأثیر داروها و روان‌گردان‌ها و علاقه‌مندی به فریب مخاطب، گزارش‌ها و تعبیرها و تفسیرها و ارزیابی‌های نادرست و ناکافی و ناتمام از رویدادها ارائه می‌کنند. روایت اعتمادناپذیر ممکن است به شکل هذیان یا رؤیا و کابوس شخصیت، یا ارائهٔ روایت‌های متفاوت و متضاد از یک رویداد باشد. اعتمادناپذیری موجود در گفتمان راوی یا زاویهٔ دید شخصیت کانونی، از طریق دیگر راویان و زاویه‌دیدها یا به کمک نوع شخصیت راوی یا شخصیت کانونی، و در رابطه با دانشی که مخاطب با خود به اثر می‌آورد، مشخص می‌شود.

سرانجام، با توجه به دخالت خلاقیت و نوآوری در آفرینش روایت‌های تازه و امکان پیدایش گونه‌های جدید در هر نوع هنری، الگوهای گوناگون روایت و از جمله روایت اعتمادناپذیر، چارچوبی محدود و از پیش تعیین شده ندارد، و با گذشت زمان و ارائهٔ روایت‌های جدید ممکن است اشکال تازه‌ای از آن نیز ساخته شود.

پی‌نوشت‌ها

۱ علم شناخت مطالعهٔ علمی بینارشته‌ای ذهن و سازوکار آن است و بررسی می‌کند شناخت چیست و چگونه کار می‌کند. پژوهش‌های شناختی به حالات، ظرفیت‌ها و ویژگی‌های ذهنی بشر و هوش و رفتار او می‌پردازند و به ویژه بر این امر متمرکزند که اطلاعات چگونه در قالب دریافت، زبان، حافظه، منطق و احساسات، در سیستم عصبی انسان ارائه، پردازش و منتقل می‌شوند. علم شناخت، پژوهش‌هایی در زمینه‌های روان‌شناسی، هوش مصنوعی، فلسفه، عصب‌شناسی، زبان‌شناسی، مردم‌شناسی، رسانه و هنر و بسیاری دانش‌های دیگر را شامل می‌شود (ثگرد، ۲۰۰۸). دانشمندان علوم شناختی، ذهن انسان را شبکه پیچیده‌ای می‌دانند که اطلاعات را دریافت، نگهداری و بازیابی می‌کند و می‌تواند آن را تغییر شکل یا انتقال دهد. همانطور که در رایانه اطلاعات توسط دستگاه‌های ورودی مانند صفحه کلید یا مودم وارد سامانه شده، عملیات متفاوتی برروی آن انجام می‌گیرد و نتیجه این پردازش به خروجی رایانه تبدیل می‌شود، اطلاعات از جهان خارج توسط گیرنده‌های حسی ما (مثل بینایی یا شنوایی) به داخل شبکه پردازشگر (ذهن) راه می‌یابد، در حافظه نگهداری می‌شود و در فرایند تفکر پردازش می‌گردد. خروجی‌های این پردازش می‌تواند گفتار، عکس‌العمل یا رفتار حرکتی باشد. با تشکیل انجمن علوم شناختی و انتشار نشریه علوم شناختی در آمریکا، پایه‌های این دانش نو در دهه ۱۹۷۰ نهاده شد. در دهه ۱۹۹۰ یا «دهه مغز» نیز پیشرفت سریع و چشمگیر فناوری تصویربرداری و مطالعه مغز موجب شد علوم اعصاب سهمی جدی‌تر در پیشرفت علوم شناختی داشته باشد. فعالیت‌های علمی، نظریه پردازی و اکتشافات در این دانش به صورت تصاعدی در حال رشد است. (از وبگاه پژوهشکده علوم شناختی به آدرس: http://www.iricss.org/fa/Pages/CS-Definition.aspx)

2 A Case for Cognitivism.

۳ به بیان مارتین، نقطه دید اصطلاحی کلی است که همهٔ جنبه‌های رابطهٔ راوی و داستان را دربر می‌گیرد و شامل سه مورد است: فاصله (گوناگونی میزان جزئیات و خودآگاهی عرضه شده در داستان، که از نزدیکی و صمیمیت به دوری می‌رسد)؛ زاویهٔ دید یا کانون (نگاهی که داستان از خلال آن ارائه می‌شود؛ زاویهٔ نگاه)؛ و لحن و هویت و جایگاه راوی) (مارتین، ۱۳۸۲،۹۱).

4 Intradiegetic or Homodiegetic.

5 Contradiegetical.

6 The Diegesis.

۷. Implied حری آن را «مستتر» ترجمه کرده، نیک فرجام «پنهان» و شهبا «تلویحی». تعریف کوری از مؤلف تلویحی چنین است: «عامل یا کنش‌گری فرضی که نیت‌هایش همان نیت‌هایی است که آنها را، با استنباط کاربردشناختی، مولد متن می‌دانیم (کوری، ۱۳۹۱، ۸۳)، مثلاً مؤلف [اصلی اثر] می‌تواند آگاهانه «مؤلف ثانویه‌ای» بیافریند که دیدگاهش با دیدگاه خود وی تفاوت‌هایی داشته باشد و او را چنان پرداخت کند که با طرح هنری اثر همخوان باشد» (همان، ۸۷). بدین‌ترتیب که مؤلف داستان در داستان وانمود می کند کسی غیر از خودش مؤلف آن داستان تخیلی است (همان، ۸۸).

۸ بلاغت (Rhetorics)، هنر گفتمان و به کارگیری تمهیدات بیانی است که هدفش بهبود توانایی نویسندگان و سخنوران در انتقال اطلاعات، متقاعد کردن یا انگیختن مخاطبان در شرایط مورد نظرشان است (کوربت، ۱۹۹۰، ۱).

۹ شخصیت کانونی، تجربه‌کنندهٔ روایت است که داستان از طریق دریافت او به ما ارائه می‌شود. به بیان تولان، کانونی‌شدگی، زاویه‌ای است که اشیاء [و وقایع] از آن زاویه دیده [درک و دریافت] می‌شوند (تولان، ۱۳۸۳، ٦٨). شخصیت کانونی را «روایت‌شنو» نیز خوانده‌اند که به بیان پرینس می‌تواند در کنار سایر نقش‌ها، نقش مخاطب [تلویحی] روایت یا راوی را داشته باشد (پرینس، ۱۳۹۱، ۲۷).

10 Shen, Dan: «Unreliability». In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University Press. URL = hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Unreliability&oldid=1529

[view date: 01 Jul 2012].

11 Discordent.

12 Extradiegetic.

13 Voice-Over.

14 Pseudo-Diegetic.

15 The Cabinet of Dr. Caligari.

16 Possessed.

17 Rashomon.

18 Sunset Boulevard.

19 L›Année dernière à Marienbad.

20 Voice Over.

21 Amadeus.

22 The Usual Suspects.

23 Lost Highway.

24 Mulholland Drive.

25 alter Ego.

26 Fight Club.

27 Memento.

28 Vanilla Sky.

29 A Beautiful Mind.

فهرست منابع

پرینس، جرالد (۱۳۹۱). روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت، ترجمهٔ دکتر محمد شهبا، مینوی خرد، تهران.

تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳) درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت، ترجمهٔ ابوالفضل حری، فارابی، تهران.

شهبا، محمد(۱۳۸۹)، روایت و روایتگری، نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی (دوفصلنامهٔ تخصصی دانشگاه هنر)، شماره ۱، صص ۲۵ – ۳۲.

کوری، گریگوری (۱۳۹۱). روایت‌ها و راوی‌ها، ترجمهٔ دکتر محمد شهبا، مینوی خرد، تهران.

کوری، گریگوری (۱۳۸۸). تصویر و ذهن: فیلم، فلسفه و علوم شناختی، ترجمهٔ دکتر محمد شهبا، مهر نیوشا، تهران.

لوته، یاکوب (۱۳۸٦). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمهٔ امید نیک فرجام، مینوی خرد، تهران.

مارتین، والاس (۱۳۸۲). نظریه‌های روایت، ترجمهٔ دکتر محمد شهبا، هرمس، تهران.

Armes، R (1968), The Cinema of Alain Resnais, Zwemmer، A.S Barnes, London, New York.

Black, D. A(1986), Genette and film: Narrative level in the fiction cinema, Wide Angle, 8(3/4), 19-26.

Booth, W. C ([1961] 1983), The Rhetoric of Fiction, U of Chicago P, Chicago.

Bordwell, D & Carroll, N (eds.) (1996), Post-Theory: Reconstructing Film Studies, University of Wisconsin Press, Madison.

Bordwell, D, Staiger, J and K. Thompson (1985), The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960, Columbia University Press, New York.

Bordwell, D (1986), Narration in the Fiction Film, Routledge, London.

Bordwell, D (1989a), Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema, Harvard University Press, Cambridge.

Bordwell, D (1989b), A Case for Cognitivism, Iris, No. 9, pp 11-40.

Buckland, W (1995), Relevance and cognition: towards a pragmatics of unreliable filmic narration, in Towards a Pragmatics of the Audiovisual, vol. 2, ed. E. J. Mu¨ller, Nodus, Mu¨nster, pp 55–66.

Carroll, N (1990), The Philosophy of Horror, Routledge, New York and London.

Carroll, N (1996), Theorizing the Moving Image, Cambridge University Press, Cambridge.

Chatman, S (1978), Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film, Cornell University Press, Ithaca & London.

Chatman, S (1990), Coming to Terms, The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, Cornell University Press, Ithaca & London.

Cohn, D (1999), The Distinction of Fiction, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London.

Cohn, D (2000), Discordant Narration, Style 34(2), 307-316.

Corbett, E. P. J. (1990), Classical rhetoric for the modern student, Oxford University Press, New York.

Currie, G (1995), Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 53, No. 1 (Winter, 1995), pp. 19-29 Published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics Stable URL: http://www.jstor.org/stable/431733 Accessed: 11/04/2010 01:30.

Currie, G (1999), Cognitivism, in Toby Miller and Robert Stam (eds.), A Companion to Film Theory, London, Blackwell, 1999, p. 106-112.

Ferenz, V (2005), Fight clubs, American psychos and mementos, The scope of unreliable narration in film, New Review of Film and Television Studies, 3(2), 133-159.

Fludernik, M (1996), Towards a ‹Natural› Narratology, Routledge, London, New York.

Fludernik, M (1999), Defining (in)sanity: the narrator of The Yellow Wallpaper and the question of unreliability, in Grenzu¨berschreitungen: Narratologie im Kontext/ Transcending Boundaries: Narratology in Context, eds W. Gru¨nzweig & A. Solbach, Narr, Tu¨bingen, pp. 75–95.

Freeland, C (1996), Feminist Frameworks for Horror Films, in David Bordwell and Noël Carroll (eds.), Post-Theory: Reconstructing Film Studies, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, pp 195-218.

Erzählliteratur, Wissenschaftlicher Verlag, Trier.

Olson, G (2003), Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators, In: Narrative, Nr. 11, 93–109.

Phelan, J & Martin, M. P (1999), The Lessons of 'Weymouth': Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day, D. Herman (ed), Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis, Columbus: Ohio State UP, 88–109.

Phelan, J (2005), Living to tell about it: A rhetoric and ethics of character narration, Cornell University Press, Ithaca.

Plantinga, C & Smith, G. M (eds.) (1999), Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion, John Hopkins University Press, Baltimore.

Quart, A (2000), Alissa Quart, «The Insider: David Bordwell Blows the Whistle on Film Studies", Lingua Franca, Vol. 10, No. 2, pp 34-43.

Rabinowitz, P. J. (1977), Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences, In: Critical Inquiry, Nr. 1, 121–141.

Rimmon-Kenan, S (1983), Narrative Fiction: Contemporary Poetics, London, Methuen.

Shen, D(2012), Unreliability, In: Hühn, Peter et al. (eds.), the living handbook of narratology, Hamburg: Hamburg University Press.

URL = hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Unreliability&oldid=1529

[view date: 01 Jul 2012]

Thagard, P(2008), Cognitive Science, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2008 Edition), Edward N. Zalta (ed.), First published Mon Sep 23, 1996; substantive revision Mon Apr 30, 2007 (Retrieved from: http://plato.stanford.edu/archives/fall2008 /entries/ cognitive -science/, access date: May 20, 2013)

Wilson, G (1986), Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.

Wilson, G. M (1986), Narration in light.Studies in cinematic point of view, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Yacobi, T (1981), Fictional Reliability as a Communicative Problem, Poetics Today, 2(2), 113-126.

Yacobi, T (2001), Package deals in fictional narrative: the case of the narrator's (un)reliability, Narrative, Vol. 9, No. 2, pp 223–22

Zerweck, B (2001), Historicizing unreliable narration: unreliability and cultural discourse in narrative fiction, Style, Vol. 35, No. 1, pp 151–178.

http://www.iricss.org/fa/Pages/CS-Definition.aspx

http://www.wikipedia.org

Frey, J. N (1994(, How to Write a Damn Good Novel, II. St. Martin›s Press.

Grodal, T (1997), Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition, Clarendon Press, Oxford.

Hansen, P. K (2009), Unreliable Narration in Cinema, University of Southern Denmark, http://cf.hum.uva.nl/narratology/a09_hansen.htm» (Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology (AJCN))

Hansen‹ P. K (2007), Reconsidering the Unreliable Narrator, Semiotica,165 (1/4), 227-246.

Jahn, M (1998), Package Deals, Exklusionen, Randzonen: das Pha¨nomen der Unverla¨ßlichkeit in den Erza¨hlsituationen, in Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwu¨rdigen Erza¨hlens in der englischsprachigen Erza¨hlliteratur, ed. A. Nu¨nning, Wissenschaftlicher Verlag, Trier, pp. 81–106.

Lanser, S. S (1981), The Narrative Act, Princeton UP, Princeton.

Liebowitz, F (1996), Apt Feelings, or Why ‹Women›s Films› Aren›t Trivial, in David Bordwell and Noel Carroll (eds.), Post-Theory: Reconstructing Film Studies, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, p. 219-229.

Liptay, F (2005), Auf Abwegen, oder wohin fu¨hren die Erza¨hlstraßen in den road Literatur und Film, eds F. Liptay & Y. Wolf, edition text + kritik, Mu¨nchen.

Monaco, M (1978), Alain Resnais: the role of imagination, Secker & Warburg, London.

Nünning, A (1997a), But Why Will You say That I Am mad? On the Theory, History and Signals of Unreliable Narration in British Fiction, in Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 22/1, pp 1 -105.

Nünning, A (1997b), Deconstructing and Reconstructing the Implied Author: The Resurrection of an Anthropomorphized Passepartout or the Obituary of a Critical Phenomenon?, Anglistik. Organ des Verbandes Deutscher Anglisten, 8, 95–116.

Nünning, A (1999), Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses." W. Grünzweig & A. Solbach (eds). Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context, Tübingen: Narr, 53–73.

Nünning, A (2005), Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. J. Phelan & P. J. Rabinowitz (eds). A Companion to Narrative Theory, Oxford, Blackwell, 89–107.

Nünning, A (2005), Reconceptualizing Unreliable Narration, A Companion to Narrative Theory. J. Phelan and P. J. Rabinowits. Malden, Ma & Oxford, Blackwell Pub, pp 89-107.

Nünning, A (ed.) (1998), Studien zu Theorien und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen