

خصوصیات روایی رمان‌های پسامدرن در فیلم‌های سینمایی (مطالعه موردی: فیلم سینمایی تلقین، کریستوفر نولان، ۲۰۱۰)

فاطمه شه‌کلاهی^۱، امیرحسین ندائی^۲

^۱ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

^۲ استادیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۴/۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۷/۱)

چکیده

رمان و هنرهای نمایشی را می‌توان دو نظام قیاس‌پذیر در نظر گرفت که غالباً در ویژگی‌های روایت‌شناسانه دارای وجوه مشترکی هستند. هدف از این مطالعه بازشناسی چگونگی بهره‌گیری فیلم‌های سینمایی از شیوه‌ها و تکنیک‌های روایی در انتقال معنا به مخاطب، با استناد به مفاهیم و نظریه‌های ادبی پُست‌مدرن است؛ و در پی پاسخ به این سؤال است که فیلم‌های سینمایی از چه تکنیک‌های بیانی ادبی پُست‌مدرنیستی در انتقال معنا استفاده می‌کنند؟ این پژوهش از نوع توسعه‌ای است و به شیوه توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی به مقایسه دو نظام متفاوت ادبیات و سینما انجام شده است. شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و مشاهده فیلم سینمایی مورد مطالعه (فیلم تلقین، کریستوفر نولان، ۲۰۱۰) است. داده‌های مورد نیاز برای تجزیه و تحلیل به‌طور هدفمند از بین کردار و گفتار شخصیت‌های فیلم انتخاب شده است و این اطلاعات با تکنیک‌های مورد استفاده در رمان‌های پسامدرن مطابقت داده و به شیوه کیفی تجزیه و تحلیل و تفسیر شده است. این مطالعه نشان می‌دهد که فیلم تلقین حداقل دارای بازده تکنیک یا ویژگی روایی از رمان‌های پسامدرن است که در انتقال معنا به مخاطب از آن‌ها بهره گرفته است: بینامتنیت، بی‌نظمی زمانی در روایت‌ها، جهان وانموده، دور باطل، تناقض، بریکولاژ، خرده فرهنگ‌ها و التقاط فرهنگی، اختلال زبانی، فروپاشی فرا روایت‌ها، آشکارسازی تصنع و فروپاشی ارزش‌ها.

واژه‌های کلیدی

رمان، فیلم، پسامدرن، تلقین (۲۰۱۰)، کریستوفر نولان.

مقدمه

نظریه‌های ادبی پُست‌مدرن است؛ و در پی پاسخ به این سؤال است که فیلم‌های سینمایی از چه تکنیک‌های بیانی ادبی پُست‌مدرنیستی در انتقال معنا به مخاطب خود استفاده می‌کنند؟ بررسی و تحلیل فیلم‌های سینمایی از منظر نظریه‌ها و مفاهیم ادبی علاوه‌براینکه قرابت و شباهت این دو نظام هنری را تعیین می‌کند، میزان قابلیت فیلم‌های سینمایی در بهره‌گیری از دیدگاه‌های ادبی پُست‌مدرنیستی در روایت را نشان می‌دهد. چنین مواردی از ضروریات انجام پژوهش‌های بینارشته‌ای (ادبیات و سینما) است که اهمیت این مقاله را نیز نشان می‌دهد.

در مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی، برخلاف نظریه‌های قدیمی مانند مکتب فرانسوی که صرفاً قائل به مقایسه متون با نظام‌های مشابه - هر دو تصویری یا هر دو ادبی - بود، امکان مقایسه و تطبیق متون ادبی با هنرهای مختلف از جمله فیلم‌های سینمایی، انیمیشن، نقاشی، موسیقی و غیره را میسر ساخت. رمان و هنرهای نمایشی دارای وجوه مشترکی هستند و این اشتراکات غالباً در ویژگی‌های روایت‌شناسانه این دو هنر بروز می‌کند. از این‌رو منجر می‌شود تا رمان و هنرهای نمایشی را دو نظام قیاس‌پذیر در نظر بگیریم. هدف از این مطالعه بازشناسی چگونگی بهره‌گیری فیلم‌های سینمایی از شیوه‌ها و تکنیک‌های روایی در انتقال معنا به مخاطب، با استناد به مفاهیم و

روش تحقیق

نظریه‌های رمان پُست‌مدرن محمدحسین رضانی فوکلائی (۱۳۹۶)، به راهنمایی استاد حسین پاینده، دانشگاه علامه طباطبائی است. مقاله «گفتمان پُست‌مدرن در سینمای ایران» (آقابابایی و قنبری برزیان، ۱۳۹۵، ۶۷-۷۶) به تحلیل فیلم ایرانی «صندلی خالی» براساس نظریه گفتمان لاکلا و موف می‌پردازد. مقاله «نقد فیلم «ستاره است» براساس نظریه‌های رمان پُست‌مدرن» (طایفی و فوکلائی، ۱۳۹۸، ۲۳۳-۲۵۸) و مقاله «رمان پُست‌مدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم «ستاره است» فریدون جیرانی» (علی‌اکبری هره‌دشت و همکاران، ۱۳۹۴، ۱۷۶-۱۹۰) هر دو به تفسیر فیلم سینمایی «ستاره است» براساس این رویکرد ادبی می‌پردازند و درصدد اثبات این فیلم به عنوان یک اثر پُست‌مدرنیستی هستند و در ادامه به تفاوت‌های ساختاری و صناعی این فیلم با فیلم‌های مدرن می‌پردازند. با بررسی و مطالعاتی که در این زمینه انجام شد؛ تاکنون با این رویکرد ادبی به بررسی تطبیقی فیلم غیرایرانی پرداخته نشده است؛ از این‌رو در این مطالعه با هدف کشف ویژگی‌های روایت‌شناسانه رمان‌های پُست‌مدرن در مدیوم فیلم، به بررسی فیلم سینمایی تلقین، کریستوفر نولان، ۲۰۱۰، پرداخته می‌شود.

چارچوب نظری

الف) رمان پُست‌مدرن

رمان پُست‌مدرن از زمان اتمام جنگ جهانی دوم و در ایالات متحده آمریکا از اواخر دهه ۱۹۶۰ و نیز در دهه ۱۹۷۰ در ادبیات داستانی معاصر ظهور کرد (Barth, 1996, 273). رمان پُست‌مدرن در پی فروپاشی آرمان‌های عصر روشنگری ایجاد شد و نویسندگان در آثار خود به سنت‌ستیزی مدرنیستی دست زدند و به زعم خود رمان را که در بن‌بستی گرفتار آمده بود، رهانیدند. این تلاش برای رها کردن روایتگری از قید و بندهای معمولی که روایان مدرنیسم به نحوه روایت تحمیل کرده بودند، انجام شد (پاینده، ۱۳۸۶ الف، ۴۵). رمان پُست‌مدرن نزدیک‌ترین روایت به زندگی واقعی و هستی است. زیرا این رمان برخلاف رمان‌های سنتی که زندگی و هستی در آن‌ها به صورت کلیشه‌ای و قالبی نموده شده بود، برای نشان دادن مفهوم عدم قطعیت و بهبودگی در زندگی، از تکنیک‌های خاصی استفاده می‌کند (شمیسا،

این پژوهش از نوع توسعه‌ای است و به شیوه توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی به مقایسه دو نظام متفاوت ادبیات و سینما انجام شده است. شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و مشاهده فیلم سینمایی (مطالعه موردی: فیلم تلقین^۱، کریستوفر نولان^۲، ۲۰۱۰) است. داده‌های مورد نیاز برای تجزیه و تحلیل به‌طور هدفمند از بین کردار و گفتار شخصیت‌های اصلی و فرعی فیلم انتخاب شده است و این اطلاعات با تکنیک‌های مورد استفاده در رمان‌های پُست‌مدرن مطابقت داده و به شیوه کیفی تجزیه و تحلیل و تفسیر شده است. روند کلی پژوهش بدین‌گونه است که بعد از ارائه تعریف کلی از واژه پُست‌مدرن در حوزه ادبیات و سینما، تکنیک‌های مورد استفاده در رمان‌های پُست‌مدرن ارائه می‌گردد. در گام بعدی سعی می‌شود تا چگونگی استفاده از این تکنیک‌های روایی در فیلم‌های سینمایی تحلیل شود. در بخش چارچوب نظری سعی شده است آراء و نظرات مختلف در مورد رمان پُست‌مدرن گردآوری شود، ولی تطبیق و شرح پُست‌مدرنیستی فیلم مورد بررسی (فیلم تلقین) کاملاً براساس مشاهدات پژوهشگران صورت گرفته است. به قول میشل فوکو^۳ «تاویل از آن پس (در دوره پُست‌مدرن) همواره تاویل چه کسی شد. دیگر هیچ کس آنچه را که در مدلول بود، تاویل نمی‌کرد، بلکه مهم این بود که چه کسی تاویل کرده است» (برنز، ۱۳۷۸، ۹۲). به این اعتبار نقد فیلم یک گفتمان است و از آنجا که گفتمان به تعبیر فوکو یک گزینش است، پس هر نقد، گزینشی است از قسمت‌های مختلف فیلم که ناقد هنری بنا بر برداشت خود آن‌ها را در کنار یکدیگر قرار داده است (محمدکاشی، ۱۳۷۸، ۷۱).

پیشینه تحقیق

به‌طور کلی پژوهش‌های اندکی به‌شیوه تطبیقی به دو حوزه رمان پُست‌مدرن و ادبیات نمایشی نظر داشته‌اند، مانند کتاب *رمان پُست‌مدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس*، تألیف حسین پاینده (۱۳۸۶ ب)، که به‌منظور دستیابی به رویکردها و نظریه‌های این حوزه اهمیت دارد. نمونه دیگر کتاب *نظریه‌های رمان پُست‌مدرن و سینمای ایران*، تألیف محمدحسین رضانی فوکلائی (۱۳۹۸)؛ و پایان‌نامه کارشناسی ارشد بررسی *نقدانه پنج فیلم سینمایی ایران براساس*

۱۳۹۴، ۴۲۵).

ب) سینمای پسامدرن

تکنیک‌های «جریان سیلان ذهن»^{۱۵} و «تک‌گویی درونی»^{۱۶} انجام می‌شود (رمضانی فوکلائی، ۱۳۹۸، ۵۷-۵۸). سیلان ذهن شکلی از بازنمایی فرآیندهای ذهنی شخصیت داستان است که از این طریق افکار و احساسات او برای خواننده آشکار می‌شود. مثلاً اندیشه‌ها و برداشتهای مختلف، خاطرات پراکنده شخص، دریافت‌های حسی گذرا، ادراک‌های شهودی آنی و تداعی‌های ناقص شخصیت داستان، بدون انقطاع بازگو می‌شود. در جریان سیال ذهن محتویات ذهن شخصیت نه سانسور می‌شود و نه مورد تعمق قرار می‌گیرد، بلکه فقط مستقیماً بیان می‌شوند (پاینده، ۱۳۹۳، ۳۵۵). تک‌گویی درونی نیز تکنیک دیگری در روایت رمان‌های پسامدرن است که در آن گفتار مطلوب یک تک‌شخصیت خواه خطاب به مخاطبانی خاموش و خواه در حالت تنهایی با جریان و آهنگ ضمیر خودآگاه همان‌گونه که در ذهن شخص رخ می‌دهد، بازگو می‌شود (همان، ۳۳۷).

۳- **جهان وانموده:** «وانموده» روبه‌ای از جایگزینی حقیقت به وسیله مجاز است که در آن تصویر و نشانه‌های الکترونیکی و عددی جای اشیاء حقیقی را در جهان واقعی می‌گیرند. در جهان وانموده، بازنمایی‌هایی خلق می‌شود که سبب می‌شود تا تمایز امر واقعی از امر غیرواقعی غیرممکن شود (Best & Kellner, 2001, 73). بودریار فیلم را یک وانموده می‌داند که مرز بین جهان واقعی و خیال از بین رفته است. وانموده، اصل یا حقیقت یک چیز یا پدیده نیست، وانموده هیچ ارتباط یا مناسبتی با واقعیت ندارد، بلکه وانموده‌ای ناب از خودش است. این تصویر، نشانه‌ای نیست که واقعیتی را در خود نهفته داشته باشد؛ بلکه خود گستره‌ای از نشانه‌های قائم به ذات است و از جهان واقعی پیشی می‌گیرد. در این جهان قضاوت نهایی درست از نادرست و امر واقعی را از احیای مصنوعی آن تمایزی نمی‌دهد، زیرا که دیگر همه چیز از پیش مرده و دوباره برخاسته است (بودریار، ۱۳۸۶، ۹۱-۹۲).

۴- **دور باطل:** در داستان‌های پسامدرن بین واقعیت و تخیل فاصله معناداری ایجاد می‌شود و این فاصله عموماً رد می‌شود. دنیای واقعی چنان با دنیای تخیل در هم آمیخته شده و به‌جای یکدیگر به‌کار گرفته می‌شود که تشخیص فاصله بین آن‌ها سخت و حتی غیرممکن می‌شود و عملاً مخاطب با دور باطل مواجه است. به بیان بری لوئیس^{۱۷}، زمانی دور باطل در ادبیات داستانی پسامدرن ایجاد می‌شود که متن ادبی و دنیای واقع هر دو نفوذناپذیر شوند تا حدی که نتوان بین تخیل و واقعیت تفاوتی قائل شد (رمضانی فوکلائی، ۱۳۹۸، ۶۶). دیوید لاج^{۱۸} در اینبار اصطلاح «اتصال کوتاه»^{۱۹} را ارائه می‌کند و شرح می‌دهد که اگر به طریقی داستان دربردارنده عناصری از دنیای واقعی شود، آن‌گاه بین دنیای استعاری توصیف‌شده در داستان و دنیای واقعی نوعی اتصال کوتاه برقرار می‌شود (همان، ۶۷).

۵- **تناقض:** دیوید لاج «تناقض» را از مهم‌ترین ویژگی‌های مورد استفاده در داستان‌های پسامدرن دانسته و آن را شالوده نگارش چنین داستان‌هایی می‌داند. تناقضات روایی به‌منظور نمایش تمایز میان دنیای داستانی و واقعی است که در نهایت مخاطب با عدم قطعیت روبرو می‌شود. تناقض در سطح معنایی حاصل ناهمخوانی‌های مفهومی است و در سطح صوری آن به‌سبب ناهمخوانی‌های نوشتاری است. بنیادی‌ترین نمونه تناقضات از نظر لاج موجودات دوجنسی است که

اصطلاح پُست‌مدرنیسم غالباً درباره سبک و مختصات زیباشناسانه آثار برخی از فیلم‌سازان (عمدتاً آمریکایی) دو دهه هشتاد و نود به‌کار برده می‌شود. اگرچه استفاده از این اصطلاح روز به روز وسعت بیشتری می‌یابد، اما هنوز منبعی که معنای دقیق این سبک یا مکتب یا روش را مشخص کند وجود ندارد (محمدکاشی، ۱۳۷۸، ۷۱). ظهور مبانی پُست‌مدرنیسم در سینما طبیعتاً با مقداری تأخیر نسبت به شکل‌گیری این تفکر در سایر هنرها بود. بسیاری از نظریه‌پردازان پیدایش مؤلفه‌های پسامدرنیستی در سینما را به اوایل دهه ۱۹۸۰ و برخی به ابتدای ۱۹۹۰ هم‌زمان با پایان «جنگ سرد» مرتبط می‌دانند. به هر تقدیر بسیاری از کارگردانان به تدریج در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰، برخی از خصوصیات بیانی پُست‌مدرنیسم را در آثار خود استفاده کردند، ضمن اینکه هر کدام سبک‌های شخصی و مؤلفه‌های مختص به خودشان را هم در کار اعمال می‌کردند (جاهد، ۱۳۹۸، ۲۲-۲۳).

ج) تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن

۱- **بینامتنیت**^۴: «بینامتنیت» به معنی استفاده آگاهانه یا ناآگاهانه نویسنده از نوشته‌های خود یا دیگران در اثر تألیفی خود است. بینامتنیت محصول دوره دوم ساختارگرایی یعنی «ساختارگرایی باز» است. در این دوره سعی می‌شود از یک متن فراتر رفته تا دلالت‌پردازی یک متن را در پیوندی که با متن‌های دیگر دارد، جستجو کرد (نامورمطلق، ۱۳۹۵، ۱۷). نخستین بار واژه بینامتنیت توسط ژولیا کریستوا^۵ که جزء حلقه تل‌کل^۶ بود، بیان شد. او بینامتنیت را به تأسی از نظریه چندصدایی و گفتگومندی متن‌های میخائیل باختین^۷ ارائه کرد. از این‌رو باختین را از نظریه‌پردازان پیشابینامتنیت می‌نامند (نامورمطلق، ۱۳۸۷، ۳۹۸ و ۴۱۱). اما در ادامه، کامل‌ترین نوع بینامتنیت را ژرار ژنت^۸ در کتاب *درآمدی بر بینامتنیت* ارائه کرد و آن را گونه‌ای از دسته بزرگ‌تری به نام ترامتنیت^۹ دانست. او براساس شاخص آشکارشدگی یا پنهان‌سازی متن مادر، دو نوع بینامتنیت را ارائه داد: ۱. بینامتنیت صریح و آشکار و ۲. بینامتنیت ضمنی و پنهان (نامورمطلق، ۱۳۹۵، ۳۸). همچنین ناتالی پیگی-گرو به تأسی از ژرار ژنت برخی از مهم‌ترین انواع بینامتنیت را چنین تقسیم‌بندی می‌نماید: ۱. نقل قول^{۱۰}، ۲. ارجاع^{۱۱}، ۳. سرقت^{۱۲} و ۴. تلمیح^{۱۳} یا اشاره (همان، ۴۰). بنابراین بینامتنیت در رمان‌های پسامدرن به عنوان یکی از فاکتورهای مهم به معنای هم‌حضور میان متنی است که براساس آن اندام‌وارگی و خودبسنده‌گی متن به چالش کشیده می‌شود و هیچ متنی یک متن اصلی و نومایه نیست، بلکه به متون دیگر پیوند دارد.

۲- **بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها**^۴: در داستان‌های پُست‌مدرن ترتیب و تسلسل زمانی وقایع و رویدادها به هم می‌خورد. دلیل استفاده از این تکنیک در داستان‌های پسامدرن این است که نویسندگان زمان تقویمی (از قبیل دقیقه، ساعت، روز، هفته، ماه و سال) را برای توصیف زمان داستان خود مناسب و دقیق نمی‌دانند و زمان را باید به صورت یک جریان یا سیلان و دقیقاً به گونه‌ای که در ذهن نمایان و انعکاس می‌یابد، بیان کنند. این امر غالباً با به‌کارگیری

و رهایی بشریت می‌پردازد. لیوتار عصر مدرنیته را عصر فراروایت‌ها و دوره پُست‌مدرن را دوره شکست فراروایت‌ها یا بی‌اعتقادی و عدم ایمان به آن‌ها می‌داند (Lyotard, 1984, 47).

۱۰- آشکارسازی تصنع^{۲۳}: داستان‌های پسامدرن برخلاف داستان‌های دوره مدرن همواره سعی دارند تا به نحوی خودآگاهانه و نظام‌مند، توجه خواننده را به تصنعی بودن خود جلب کنند تا از این طریق، پرسش‌هایی در رابطه با داستان و واقعیت در ذهن خواننده مطرح سازند. هدف داستان پسامدرن این است تا خواننده، برداشت ساختگی و تصنعی از اثر نداشته باشد. نویسنده پسامدرن به اصل «واقعیت‌نمایی» اعتقادی ندارد، پس برخلاف داستان‌های مدرن هیچ تلاشی در جهت پنهان‌سازی رابطه ساختگی بین داستان و واقعیت نمی‌کند؛ بلکه سعی دارد تا واقعیت را به چالش بکشد و از هر فرصتی برای تصنعی بودن داستان به خواننده‌اش استفاده می‌کند (پاینده، ۱۳۸۶، ب، ۵۴).

۱۱- فروپاشی ارزش‌ها: دنیای پُست‌مدرن بیش از هر زمان دیگری ارزش‌ها را نادیده گرفته است. با نفی انسان و سوژکتیویته او در تفکر پُست‌مدرن و فروریختن معنا، به ناچار تمامی ارزش‌های اخلاقی، سیاسی، اجتماعی معنای خود را از دست می‌دهند و آنچه باقی می‌ماند بسیار ناچیزتر از آن است که بخواهیم اقرار کنیم. به عبارت دیگر همه نظام‌های ارزش در حال فرو پاشیدن هستند. بی‌اعتقادی داستان‌نویسان پُست‌مدرن به ارزش‌ها، آثار آن‌ها را از سویی دیگر به هجویه‌هایی سرخوشانه بدل کرده است. این همان نکته‌ای است که آثار را به‌رغم مضمون تلخ و آزاردهنده‌شان، دارای فضایی سبک و مفرح می‌کند (محمدکاشی، ۱۳۷۸، ۷۶-۷۷).

معرفی فیلم تلقین و داستان آن

فیلم سینمایی تلقین یا اینسپشن، فیلمی علمی-تخیلی، روانکاوانه، اکشن و ماجراجویانه به کارگردانی، نویسندگی و تهیه‌کنندگی کریستوفر نولان در ایالات متحده آمریکا (۲۰۱۰) است. بازیگران آن عبارتند از لئوناردو دی‌کاپریو (در نقش دام‌کاب)، ال پیچ (در نقش آریادنی)، جوزف گوردون لویت (در نقش آرتور)، ماریون کوتیار (در نقش مال)، کن واتانابه (در نقش ساتیو)، تام برنر (در نقش آقای برونینگ، مسئول ارشد شرکت فیشر)، مایکل کین (در نقش پدر مال)، تام هاردی (در نقش ایمز)، دیلیپ رائو (در نقش یوسف)، کیلین مورفی (در نقش رابرت فیشر). فیلم‌برداری این فیلم از ژوئن ۲۰۰۹ در توکیو تا نوامبر همان سال در کانادا به طول انجامید و کلاً جریان فیلم‌برداری در ۶ کشور از ۴ قاره جهان صورت می‌گیرد. این فیلم موفق به کسب چهار جایزه اسکار بهترین فیلم‌برداری، بهترین تدوین صدا، بهترین میکس صدا، بهترین جلوه‌های ویژه و طراحی صحنه شد. دام‌کاب که توانایی خارق‌العاده‌ای در ذهن‌خوانی افراد به هنگام خواب دارد، در حال همکاری با سازمان‌های جاسوسی تجاری چند ملیتی است تا اسرار مورد نیاز آن‌ها را با نفوذ در ضمیرناخودگاه افراد، ربوده و در دنیای واقعی این اسرار را به فروش رسانند. بدین منظور او یک گروه شش نفره متشکل از چند روان‌کاو، شیمی‌دان (جهت بی‌هوش کردن افراد)، جاعل هویت (جهت تغییر چهره افراد در خواب) و معمار ذهن حرفه‌ای دارد که به هنگام خواب، مخفیانه وارد خواب

شخصیت از نظر جنسی دوسوگراست. نمونه دیگر آن مواردی است که راوی بین امیال و ادعاهای سازش‌ناپذیرش قرار می‌گیرد (لاج، ۱۳۸۶، ۱۴۳-۱۴۵).

۶- بریکولاژ^{۲۴}: «بریکولاژ» از ارکان اصلی داستان‌های پسامدرن است و این آثار برخلاف آثار مدرن سعی دارند از این ابزار به شدت استفاده کنند. بریکولاژ به معنای بهره‌گیری از سبک‌ها، بافت‌ها، ژانرها، شیوه‌های روایتی یا گفتمان‌های مختلف کنار یکدیگر در یک اثر تألیفی است، بدون آنکه یکی از آن‌ها بر دیگری برتری یا تسلط پیدا کند. گویی صحنه تظاهرات عمومی یا یک مهمانی و جشن همگانی است. تمامی میراث هنری و ادبی از یونان و روم باستان گرفته تا ادبیات و هنر مسیحیت و قرون میانه و کلاسیک، رمانتیک و رئالیسم و تمامی عرصه هنر و ادب مدرن را وارد فضای پسامدرن می‌کند (سجودی و رودی، ۱۳۸۹، ۱۶۵).

۷- خرده‌فرهنگ‌ها و التقاط فرهنگی: در ادامه فروپاشی دیدگاه‌های بنیادگرا یا مرکزگرا در اندیشه مدرن، تکثرگرایی در پُست‌مدرن رشد و گسترش پیدا کرد. یکی از مصادیق تکثرگرایی در پسامدرنیسم، راه یافتن فرهنگ‌ها و خرده فرهنگ‌های مختلف به افکار عمومی است، مانند اقلیت‌های مذهبی و نژادی از جمله سیاه‌پوستان، زنان، همجنس‌گرایان و غیره. به رسمیت شناختن تنوع قومیتی و روایت کردن تاریخ ادبیات هویت‌هایی که هیچ‌گاه روایت نشده‌اند (Currie, 2010, 112). جیانی واتیمو^{۲۵} وسایل ارتباط جمعی (راديو، تلویزیون، و روزنامه‌ها) را بزرگ‌ترین تجلی کثرت‌گرایی دوره پسامدرن دانسته و آن را عامل گسترش و رشد این نوع نگاه بنیادگرای می‌داند. با نزول اندیشه خرده‌مندانگی مرکزبنیاد، جهان ارتباطات همگانی همانند مجموعه‌ای چندگانه از فرهنگ‌های مختلف درآمد که هر یک صدای خود را دارند (واتیمو، ۱۳۸۶، ۵۹).

۸- اختلال زبانی: «اختلال زبانی» (زبان به معنای عام) یکی از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن است که بری لویی‌س نیز به آن اشاره کرده است. به‌هم‌ریختگی‌های مرسوم در داستان‌های پسامدرن وجه متمایز مدرنیست‌ها و پسامدرنیسم‌هاست و غالباً خود را به شکل اختلالات روانی و روان‌گسیختگی در داستان نشان می‌دهد. مهم‌ترین اختلال‌های زبانی در رمان‌های پسامدرن عبارتند از: بهم ریختن کلمات، اشتباه‌نویسی عمدی شکل صحیح واژه‌ها، تخطی از به‌کاربردن صحیح دستور زبان، ایجاد اختلال و آشفتگی در انسجام زبان روایت و تغییر غیرمنتظره زاویه دید داستان (رمضانی فولکلانی، ۱۳۹۸، ۶۷-۶۸).

۹- فروپاشی فرا روایت‌ها: لیوتار^{۲۶} در کتاب وضعیت پسامدرن: گزارشی درباره دانش، اصطلاح «فرا روایت» را ارائه کرد و به انتقاد و مخالفت با روایت‌های کلان فلسفه، سیاست، دانش و زیبایی‌شناسی غرب پرداخت. براساس تعریف لیوتار فرا روایت به هر نوع داستان جامع و فراگیر، متون کلاسیک یا روایتی کهن از وقایع تاریخی اطلاق می‌شود. در پس داستان‌های مدرن، روایت‌های جامع و کلانی وجود دارد که نشان از یک حقیقت جهانی و استعلایی است. نمونه فرا روایت‌هایی که لیوتار در کتاب خود ارائه می‌کند در درجه اول نقد او به عقل و دانش بشری است که معتقد به یک روح خودآگاه محض است. در ادامه او به نقد فلسفه مارکسیسم، روایت رستگاری مسیحیت و آزادی

دام‌کاب از مال می‌بیند در واقع تصویر یا بازتاب ضمیر ناخودآگاه او از همسرش مال است. زیرا مال مدت‌هاست که مرده است. دام‌کاب در این لایه می‌ماند، ولی به منظور بازگشت آریادنی به لایه قبلی (لایه سوم)، او را مجبور به سقوط می‌کند. در نتیجه آریادنی از لایه چهارم بیدار شده و به لایه سوم منتقل می‌شود. این آخرین لایه خوابی است که دام‌کاب و گروهش می‌توانند به آن نفوذ کنند. در نهایت همه گروه به غیر از دام‌کاب و ساتیو به لایه‌های بالاتر می‌آیند، اما دام‌کاب مابین لایه‌های سوم و چهارم به جستجوی ساتیو می‌گردد و به نظر می‌رسد این دو راه فراری به بیرون از رؤیای فیشرفشار ندارند.

حالت واقعی: در صحنه نهایی، دام‌کاب با چهره‌ای پیرتر از قبل خود به همراه ساتیو که در سنین پیرتری است، داخل یک کاخ با معماری سنتی ژاپنی ملاقات می‌کند، گویی که این دو بعد از قرن‌ها بیدار شده و یکدیگر را می‌بینند. صحنه همان صحنه اول فیلم است در پشت میزی که دام‌کاب قصد داشت با ساتیو وارد معامله شود. دام‌کاب به او می‌گوید: «زمانی دور و دراز را به یاد آور که هر دوی ما به این دنیا وارد شدیم و این دنیا در واقع یک رؤیا بیش نیست».

تحلیل فیلم تلقین بر اساس فاکتورهای رمان‌های پُست‌مدرن

عناصر پُست‌مدرن مختلفی در فیلم تلقین به کار رفته است که هر کدام نمایانگر وجهی از رویکرد بزرگ پُست‌مدرن در دنیای سینما است. **۱. بینامتنیت:** همان‌طور که در مبانی نظری ذکر شد، داستان نویسان پسامدرن سعی دارند تا بین متون خود پیوند ایجاد کنند. بینامتنیت در سینما می‌تواند به صورت استفاده آگاهانه یا ناآگاهانه صحنه‌هایی از فیلم خود یا دیگران باشد. استفاده مستقیم یا به همراه تمسخر و کنایه از وقایع، شخصیت‌ها، تکیه کلام‌ها، اسم اشخاص یا پیرنگ یک داستان دیگر می‌تواند از مصادیق بینامتنیت در سینما باشد. همچنین ممکن است به دو صورت واضح و آشکار یا ضمنی و پنهانی به کار آید. در فیلم تلقین آنچنان بینامتنیت آشکاری دیده نشد، ولی بینامتنیت ضمنی آن به شرح زیر است.

بینامتنیت ضمنی فیلم تلقین: شاید بتوان بین فیلم‌نامه «تلقین» و «ممنتو»^{۲۵} که هر دو به کارگردانی کریستوفر نولان است، بینامتنیت صریح و آشکار برقرار کرد. زیرا هر دو فیلم دارای ساختار روایی یکسان و رو به عقب هستند. هر دو از آخر، شروع می‌شوند و در سیری معکوس به صحنه‌های آغازین خود باز می‌گردند. نولان در هر دو فیلم بر روی ضمیر ناخودآگاه تأکید کرده و از شیوه ذهنی برای روایت داستان بهره برده است. همچنین در هر دو فیلم آنچه مهم است، زمان حال است، گذشته و آینده در حال مجازی می‌گذرد و بیننده به این حال اعتمادی ندارد. موضوع مرگ، زندگی، حافظه، ضمیر آگاه و ناخودآگاه، شرکت‌های تجاری چندملیتی و غیره از موضوعات مهم تکرار شده در هر دو فیلم است.

از طرفی دیگر بینامتنیت و ارجاعی که از فیلم تلقین در بالا ذکر شد، از نوع «خود ارجاعی»^{۲۶} یا «خود بازتابندگی» است. زیرا این فیلم در وهله اول، بیننده را به رسانه خود (سینما) ارجاع می‌دهد و رابطه‌اش با زمینه‌ای که از آن پدید آمده است را نشان می‌دهد. در وهله دوم، بیننده با یکی دیگر از فیلم‌های کریستوفر نولان، به نام

افراد شده و اطلاعات شخصی و تجاری آن‌ها را سرقت می‌کند. او به همین دلیل در ایالات متحده آمریکا تحت پیگرد قانونی است تا اینکه او به پیشنهاد ساتیو (سرمایه‌گذار بزرگ ژاپنی) به ازای حذف سابقه‌اش در اداره پلیس و نامش از لیست سیاه آمریکا، اقدام به تلقین یا کاشت یک اندیشه درون ذهن آقای فیشرفشار (رقیب تجاری ساتیو) می‌کند. اهمیت مأموریت اخیر او در این است که به‌جای اینکه اسرار ذهن فیشرفشار را سرقت کند، وظیفه انجام یک امر به ظاهر غیرممکن یعنی تلقین یک اندیشه در ذهن و ضمیر ناخودآگاه فیشرفشار را دارد و این اندیشه، متلاشی‌ساختن شرکت پدرش بعد از فوت اوست که به احتمال زیاد طبق وصیت‌نامه پدرش، او مدیر شرکت پدرش خواهد شد. نام فیلم از نام همین مأموریت اخذ شده و جریان اصلی فیلم شرح این مأموریت دام‌کاب و گروهش است. ویژگی خاص و بارزی که فیلم تلقین را از دیگر آثار سینمایی زمان خود متمایز کرده، عدم تعیین زمانی در روایت داستان و بهره‌گیری از ساختارهای تو در تو^{۲۷} است. یعنی روایت داستان در قالب روایت‌های دیگر و به‌اصطلاح روایت در روایت ارائه می‌شود که این ویژگی غالب فیلم‌های پُست‌مدرن است. لذا در اینجا به منظور درک بهتر داستان فیلم، آن را بر اساس توالی فیلم به پنج لایه تقسیم کرده و هر لایه را به تفکیک شرح داده می‌شود.

لایه اول خواب: در یک برنامه از قبل طراحی شده توسط دام‌کاب و آریادنی، با استفاده از یک داروی بسیار قوی خواب‌آور، دام‌کاب و گروهش وارد خواب یا ضمیر ناخودآگاه فیشرفشار می‌شوند تا اندیشه جدید را در ذهن او بکارند. اما آن‌ها به‌طور غیرمنتظره‌ای شاهد مبارزه ضمیر ناخودآگاه فیشرفشار با آن‌ها به عنوان عناصر بیگانه هستند. از این‌رو فیشرفشار مقاومت و مبارزه سختی از خود در خواب به نمایش می‌گذارد. ساتیو در این مبارزه علیه نیروهای ضمیر ناخودآگاه فیشرفشار، زخمی می‌شود و دام‌کاب و گروهش نمی‌توانند اندیشه را در ذهن فیشرفشار با موفقیت بکارند و احتمال خطر شکست مأموریتش وجود دارد. از این‌رو مجبور می‌شود تا خود و گروهش به یک لایه پایین‌تر از ضمیر ناخودآگاه بروند. پس در خواب فیشرفشار به خواب می‌روند و در آنجا رؤیای درون رؤیا رخ می‌دهد.

لایه دوم خواب: وقایع این لایه در یک هتل طراحی شده است. دام‌کاب برای اینکه فیشرفشار به عملیات او شک نکند، به ظاهر با او طرح دوستی می‌ریزد تا او را متقاعد کند که او در حال خواب دیدن است و همه آنچه که می‌بیند، مجازی و غیرحقیقی است. در ادامه فیشرفشار را وادار به خواب می‌کند تا از این طریق فیشرفشار به‌طور ناخودآگاه و غیرارادی رمز گاو صندوق پدرش را بگوید و به وصیت‌نامه پدر او دسترسی پیدا کنند. از این‌رو دام‌کاب و گروهش به همراه فیشرفشار به خواب (وارد لایه سوم می‌شوند) می‌روند.

لایه سوم خواب: وقایع این لایه در یک کوهستان برفی رخ می‌دهد. در اینجا ساتیو که در لایه اول خواب مجروح شده بود، وضعیت‌اش وخیم‌تر شده و می‌میرد. فیشرفشار نیز تیر خورده و فوت می‌کند. از این‌رو دام‌کاب و آریادنی به منظور بازگرداندن فیشرفشار از مرگ، وارد لایه چهارم خواب فیشرفشار می‌شوند.

لایه چهارم خواب: تصویر یا بازتابی از همسر متوفی دام‌کاب به نام مال در این لایه به اصطلاح زندانی و اسیر است، ولی آنچه که

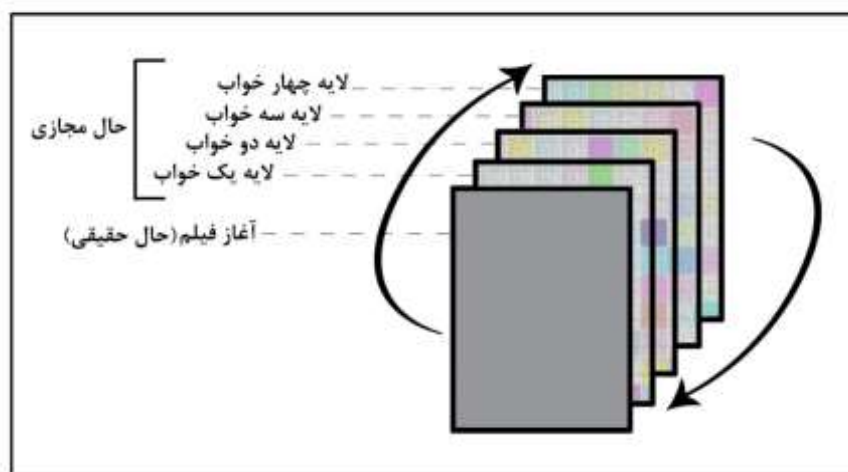
آشکار می‌گردد.

مهم‌ترین زمانی که در این داستان وجود دارد زمان «حال» است که به صورت نابسامان و بی‌نظم روایت می‌شود. فیلم از زمان حال آغاز می‌شود و بیننده را با خود به زمان حال دیگری که صرفاً در خواب و رؤیا رخ می‌دهد، که در اینجا از آن با نام «حال مجازی» یاد می‌کنیم، روبرو می‌کند. این زمان آن‌چنان در دستور زبان فارسی مصداقی ندارد و صیغه‌ای برای آن تعریف نشده است تا از آن در این مقاله استفاده شود. به لحاظ زمانی، «حال» است و گذشته و آینده نیست، ولی حال حقیقی و واقعی نیست بلکه حال مجازی است. زمانی است غیرمادی که برای بشر در حالت خودآگاه بی‌معنی است و تنها می‌توان در خواب، رؤیا و ضمیر ناخودآگاه به دنبال آن گشت. در همان عالم خواب یا حال مجازی نیز سیر روایت داستان خطی نیست و مدام داستان به عقب برمی‌گردد و هرچه داستان به عقب‌تر می‌رود، به این معناست که به لایه‌های عمیق‌تر خواب نفوذ شده است. تا تایم (۱:۳:۲۵)^{۲۷}، فیلم به صورت غیرخطی روایت می‌شود و شاهد نفوذپذیری به اعماق پایین‌تر خواب هستیم، اما از تایم (۲:۱۰:۲۵) به بعد، مرحله به مرحله و گام به گام همان لایه‌ها و سطوح خواب به صورت خطی و رو به جلو، روایت می‌شود تا دام‌کاب و گروهش به حال حقیقی برگردند.

پدیده مهم دیگری که بی‌نظمی زمانی فیلم تلقین را نشان می‌دهد، پدیده خواب در خواب یا رؤیا در رؤیا است. در تایم (۱:۲۴:۲۵) اعضای گروه دام‌کاب که در خواب یا حال مجازی آقای فیشر هستند، تصمیم به خوابیدن می‌گیرند تا از رؤیای سطحی به رؤیای عمیق‌تر منتقل شوند. در اینجا است که این جمله کلیدی و طلایی این فیلم که مدام تکرار می‌شود، برای بیننده مصداق پیدا می‌کند: «شما نمی‌دانید که چه موقع در حال رؤیا دیدن هستید و چه می‌شود اگر شما داخل رؤیای یک فرد دیگر شدید؟ رؤیای شما با رؤیای او چه‌طور می‌تواند هم‌زمان شود؟» مراد از «هزار توی» ابتدای فیلم نیز همین لایه‌ها و سطوح متعدد خواب است که گروه دام‌کاب بین آن‌ها در حال رفت و برگشت هستند. رفت و برگشت از حال حقیقی به حال مجازی و گردش بین لایه‌های متعدد آن، که به صورت روایت خطی و غیرخطی برای بیننده

ممنتو تعامل پیدا می‌کند. به عبارت دیگر فیلم ارتباط خود را با سازنده خود حفظ می‌کند و آن را بازتاب می‌دهد.

۲- بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها: شاید بتوان مهم‌ترین ویژگی پسامدرنیستی فیلم تلقین را بی‌نظمی زمانی در روایت رخدادها و رویدادها دانست. به سبب آنکه تاریخ مفهوم خود را در گفتمان پُست‌مدرن از دست می‌دهد، در فیلم‌های پُست‌مدرن نگرانی‌هایی بابت زمان حال و آینده و تداخل آن‌ها وجود دارد (Hill & Every, 2001, 109). در فیلم تلقین با تغییر و تحریف مفهوم زمان خطی کلاسیک، توازن و توالی زمانی روایت داستان مخدوش می‌شود و از زمان عادی در داستان‌های رئالیستی به شدت فاصله می‌گیرد. نویسنده به صورت آگاهانه مرز بین واقعیت و خواب را درهم می‌ریزد و این اختلال در نظم زمانی داستان، در بسیاری از موارد موجب سردرگمی زمانی و گیجی بیننده هم می‌شود. روایت غیرخطی در روایت فیلم تلقین شبیه به تک‌گویی درونی در رمان‌های پسامدرن است، با این تفاوت که بیننده با یک تک‌گو مواجه نیست، بلکه به‌ازای خواب یا رؤیای هر شخصیت که دام‌کاب و گروهش به اعماق لایه‌های ذهن او نفوذ می‌کنند، تک‌گویی روایت‌گر وجود دارد. از آن پس وقایع، رویدادها و شخصیت‌ها همان‌گونه که در ذهن آن شخص مورد نظر رخ داده یا وجود دارد، به نمایش درمی‌آید. در نتیجه مدام افکار و اندیشه‌های شخصیت‌های این فیلم بی‌واسطه و همان‌گونه که در ذهن آن‌ها وجود دارد، بر بیننده آشکار می‌شود. از طرفی دیگر استفاده از روایت غیرخطی و جابه‌جایی زمانی به موفقیت‌آمیز عمل کردن تک‌گویی درونی شخصیت‌ها کمک کرده است. در نتیجه نویسنده داستان جایگاه گذشته خود را به‌مثابه دانای کل از دست‌داده و بی‌طرف به ثبت حالات ذهنی شخصیت‌های فیلم پرداخته است. در فیلم تلقین اگرچه به صورت جسته و گریخته، تک‌گویی‌های درونی شخصیت‌های فرعی، نمایش داده می‌شود؛ اما بیننده بیشتر با تک‌گویی درونی دو شخصیت اصلی فیلم مواجه است. ابتدا اندیشه‌ها و افکار رابرت فیشر که جریان اصلی فیلم را هدایت می‌کند، دیگری افکار، اندیشه‌ها و احساسات دام‌کاب در مورد همسر و فرزندانش که بیشتر در لایه‌های پایینی مانند لایه چهارم خواب



تصویر ۱- شکل شماتیک‌وار از لایه‌های خواب (حال مجازی) توصیف‌شده در فیلم تلقین و رفت و برگشت‌های آن.

صاحب آن می‌تواند آن را لمس کند، ولی توتام دام‌کاب قبل از این متعلق به همسرش بوده است. در نتیجه مخاطب بین شنیده‌ها و آنچه که می‌بیند دچار تناقض و عدم قطعیت می‌شود.

۶- بریکولاژ: بریکولاژ مورد استفاده در فیلم تلقین به صورت همجواری ژانرهای مختلف در کنار یکدیگر نشان داده شده است. مانند بهره‌گیری از ژانرهای مختلف سینمایی در یک فیلم. فیلم تلقین در سه ژانر اکشن، ماجراجویی و علمی-تخیلی ارائه شده است. اما به واسطه استفاده آگاهانه از نظریه‌پردازی‌های روان‌شناسانه و روان‌کاوانه فرویدی در پیوند با حالات تخیلی، وجه علمی-تخیلی این فیلم بارزتر است. نظرات فروید پیرامون ضمیر ناخودآگاه و روان‌کاوی در شکل‌گیری شخصیت انسان‌ها به عنوان یکی از مهم‌ترین رویکردها در توصیف رفتارها و انگیزه‌های انسانی در سینمای پُست‌مدرن است. استفاده از این رویکردهای علمی علاوه بر اینکه باعث عمق‌بخشی به وجوه روانی شخصیت انسانی داستان می‌شود، نشان از قابلیت و ظرفیت سینما در تعامل با رشته‌های دیگر از جمله روان‌شناسی دارد که فیلم تلقین مصداقی از این رویکرد علمی است.

۷- خُرده فرهنگ‌ها و التقاط فرهنگی: توجه به خُرده فرهنگ‌ها و التقاط فرهنگی که خود نمونه‌ای از تکثرگرایی پسامدرنیستی است در فیلم تلقین به وضوح دیده می‌شود. مانند ویژگی چند ملیتی و استفاده از عناصر ملیت‌های مختلف در صحنه‌پردازی فیلم. علاوه بر بهره‌گیری از فرهنگ غربی مانند بازیگران و عناصر بسیاری از ایالت متحده آمریکا و گهگاه پخش موزیک‌های فرانسوی به عنوان هشدار ابتدا و انتهای خواب و رؤیا و لوکیشن‌هایی از محدوده برج پاریس، از بازیگران و عناصر شرقی (خاصه ژاپنی و کنیایی) نیز استفاده شده است. آقای ساتیو که یک سرمایه‌گذار است دارای نژاد ژاپنی است و از همه مهم‌تر اینکه این شخصیت یک شخصیت اصلی و تأثیرگذار در فیلم است نه یک شخصیت فرعی و جزئی. علاوه بر آن برای ایفای این نقش از یک بازیگر ژاپنی، کن واتانابه، استفاده شده است. این بازیگر شرقی فارغ از هر گونه نژاد یا ملیتی در کنار دیگر بازیگران غربی (آمریکایی) فیلم، بدون اینکه یکی بر دیگری برتری پیدا کند، قرار گرفته است. از این‌رو تسلط بازیگران غربی که تا مدت‌ها بر سینمای مدرن حاکم بود، خاتمه می‌یابد و گروه‌های دیگر اجتماعی به خصوص فرهنگ شرق در سینما مطرح می‌شود. در جریان فیلم نیز از عناصر ژاپنی مانند کاخ آقای ساتیو که دقیقاً یک کاخ سنتی ژاپنی است و دکوراسیون داخلی آن با درهای کشویی ژاپنی، چراغ‌های سنتی ژاپنی و دیوارنگاره‌های ژاپنی به همراه بام‌های چتری معروف ژاپنی و زنانی که با کیمونو در آنجا رفت و آمد می‌کنند، نشان داده می‌شود. همچنین زبان فیلم این ویژگی چندفرهنگی پُست‌مدرن را نشان می‌دهد که به سه زبان انگلیسی، فرانسوی و ژاپنی است (تصویر ۲).

ویژگی شرقی دیگر توجه به شهر مومباسا (یکی از شهرهای مسلمان‌نشین کنیا) است. مانند نمایش مردم سیاه‌پوست آن شهر با لباس‌های محلی، بازارها و دست‌فروشان کنیایی. همچنین شخصیت یوسف، که به عنوان یک شیمی‌دان عضو گروه دام‌کاب می‌شود، از اهالی مومباسا است وظیفه او در این مأموریت، تهیه داروهای بی‌هوشی قوی است (تصویر ۳).

شرح داده می‌شود. به عبارت دیگر حرکت در لایه‌های پنهان واقعیت و رؤیا، واقعیت در رؤیا یا رؤیا بدون واقعیت. شکل شماتیک‌وار از لایه‌های خواب (حال مجازی) توصیف شده در فیلم تلقین و رفت‌وبرگشت‌های آن را می‌توان مطابق تصویر ۱ ارائه کرد.

صحنه پایانی فیلم که داستان به حال حقیقی باز می‌گردد، دام‌کاب روبروی ساتیو در پشت یک میز قرارداد در یک کاخ سنتی ژاپنی نشسته است. برای آن دو رفت و برگشتی سریع و آنی بین حال حقیقی و حال مجازی صورت گرفته است. در اینجا است که جمله کلیدی دیگری از این فیلم که مدام تکرار می‌شود، برای بیننده مصداق پیدا می‌کند: «هیچ‌گاه نمی‌توانید شروع یک رؤیا را به یاد بیاورید و آن رؤیایی که به نظر می‌رسد ساعت‌ها به طول انجامیده، تنها لحظات کوتاهی زمان برده است». یا «رابطه بین واقعیت و رؤیا چیست؟» که این جمله، جان کلام فیلم تلقین است.

۳- جهان وانموده: در فیلم تلقین در پی از بین رفتن مرز بین جهان واقعی و خیال، جهان وانموده‌ها ارائه می‌شود. در این فیلم نه تنها شخصیت‌های داستان، بلکه بیننده نیز در کنش متقابل و دائمی با وانموده است. در این فیلم جهان وانموده علاوه بر تصاویر رسانه‌ای و فنی سینمایی به کمک محتوای داستان، به نمایش گذاشته می‌شود. از این‌رو فیلم‌های پسامدرن را می‌توان وانموده‌هایی دانست که هیچ وابستگی به واقعیت ندارند. فیلم تلقین یکی از مصداق خوب وانموده در دنیای سینماست.

۴- دور باطل: در فیلم سینمایی تلقین بنا به شکل روایت و بهره‌گیری از حال مجازی، شاهد ویژگی دور باطل در فیلم هستیم. همان‌طور که در مبانی نظری شرح داده شد، دور باطل زمانی ایجاد می‌شود که دنیای واقعی با دنیای تخیل درهم‌آمیخته شود و به‌جای یکدیگر به‌کار گرفته شوند و بیننده نتواند فاصله بین واقعیت و تخیل را درک کند و عملاً با دور باطل مواجه شود. نویسنده فیلم تلقین برای خلق دور باطل در روایت پسامدرنیستی خود از حضور شخصیت مرده مال در داستان استفاده کرده است. مال که سال‌ها پیش مرده است با شخصیت‌های زنده مانند همسرش دام‌کاب و آریادنی صحبت می‌کند یا با بچه‌های جیمز و فیلیپا ارتباط و کنش متقابل دارد. در اینجا می‌توان به وضوح پدیده «اتصال کوتاه» که دیوید لاج آن را برای جریان دور باطل در آثار پسامدرن استفاده کرده بود و در مبانی نظری شرح داده شد، را ملاحظه کرد. گاه و بی‌گاه بین دنیای مرده مال و دنیای زنده دام‌کاب که اکنون در حال مجازی به‌سر می‌برد، اتصالات کوتاهی برقرار می‌شود و منجر می‌شود تا بیننده مدام از خود بپرسد: آیا در حال دیدن فیلمی خیالیست یا واقعی؟

۵- تناقض: در فیلم تلقین همانند داستان‌های پسامدرن از ویژگی تناقض استفاده شده است. این تناقض به وضوح در انتهای فیلم به‌صورت ناهمخوانی‌های مفهومی و بصری در مکالمات دام‌کاب و ساتیو وجود دارد. دام‌کاب به ساتیو می‌گوید که بین من و تو تنها لحظات کوتاهی گذشته است، ولی بیننده آثار پیری و کهولت سن را بر چهره هر دو شخصیت می‌بیند و هر دو نسبت به چند دقیقه قبل خود، پیرتر شده‌اند. مصداق دیگر تناقض در این فیلم در توتام دام‌کاب است. اگرچه فیلم ادعا دارد که توتام وسیله‌ای شخصی است و فقط



تصویر ۲- توجه به خُرده فرهنگ‌ها در فیلم تلقین در قالب نژاد ژاپنی (آقای ساتیو) و عناصر معماری ژاپنی. مأخذ: (اصل فیلم)



تصویر ۳- توجه به خُرده فرهنگ‌ها در فیلم تلقین در قالب نژاد کنیایی (یوسف) و عناصر معماری کنیایی (شهر مومباسا). مأخذ: (اصل فیلم)

ما به واقعیتی می‌شود که سالیان درازی به سبب زندگی مدرن از فقدان آن غافل شده‌ایم و بازسازی آن بسی دشوار است. این خود وجهی از پُست‌مدرنیسم است که درصدد بازگشت به دنیای پیش از مدرن را دارد. ۲. توتم نقش حمایتی از انسان‌ها را دارد و فرشته حامی و نگهبان آنهاست. حمایت از موجودات انسانی در برابر خشم و اقتدار خدایان و شیاطین، حفظ کسانی که با مرده تماس داشته‌اند و پیشگیری از اختلالاتی که به هنگام تحقق پاره‌ای از اعمال بزرگ زندگی، ممکن است پیش بیاید (همان). گویا نقش توتم در فیلم تلقین با کارکردهایی که فروید برای آن در نظر گرفته است منطبق است. توتم برای دام‌کاب، آرتور و آریادنی در نقش شیء نمادین است که می‌بایست آن را همیشه به همراه داشته باشند، کسی غیر از همان فرد آن را لمس نکند وگرنه خاصیت جادویی خود را از دست می‌دهد و از همه مهم‌تر نقش حمایتی که برای آنها ایفا می‌کند. به‌قول آریادنی: «راه‌حل ظریفی برای تشخیص واقعیت از رؤیا». یا به قول دام‌کاب: «برای اینکه مطمئن شوی که داخل حافظه شخص دیگری نیستی» (تصویر ۴).

بحث توتم در فیلم تلقین یکی دیگر از توجهات این فیلم به خُرده فرهنگ‌ها و وجه پُست‌مدرنیسم آن است. در حالت ابتدایی و بدوی، توتم یک جانور یا گیاه مقدس بود و آن را به عنوان جدّ اصلی و نخستین قبیله در نظر می‌گرفتند، از این‌رو به لحاظ محافظتی و مراقبتی رابطه خاصی با تمام افراد قبیله و طایفه داشت. کاربرد این اجسام نمادین به سرزمین و زمان خاصی محدود نمی‌شد و در اکثر قبایل بدوی رایج بود، ولی هسته اولیه آن به اقوام آریایی، سامی اروپایی و آسیا می‌رسد. منبع توتم در نیروی جادویی ویژه‌ای است که در طبیعت اشخاص و اجنه وجود دارد و ممکن است از راه اشیای بی‌جان در جهات مختلف پراکنده شود. بهره‌گیری از توتم در فیلم تلقین تقریباً در راستا با نظرات فروید در کتاب *توتم و تابو* است. ایده اصلی فروید در این کتاب عبارت است از: ۱. اگرچه ذات انسانی با آن عنصر نمادین پیوند دارد، اما با توجه به سبک زندگی امروزی ما، از مدت‌ها پیش حضور توتم نادیده گرفته شده است (فروید، ۱۳۶۲). به نظر می‌رسد ادامه این فرضیه فروید که در کتاب *توتم و تابو* مطرح شده است در فیلم تلقین به نمایش درمی‌آید. توتم موجب نزدیک شدن



تصویر ۴- توجه به خُرده‌فرهنگ‌ها در فیلم تلقین در قالب توتِم. به ترتیب از راست به چپ: تاس به عنوان توتِم آر تور، مهره شطرنج به عنوان توتِم آریادنی و نوعی فرفره به عنوان توتِم دام‌کاب. مأخذ: (اصل فیلم)

۸- اختلال زبانی: مهم‌ترین اختلال‌های زبانی که در فیلم تلقین وجود دارد عبارتند از: تغییر غیرمنتظره زاویه دوربین (تصویر ۵) اعواج و دگردیسی فرم تصویر (تصویر ۶) و نادیده‌گرفتن نیروی جاذبه است (تصویر ۷). زاویه دوربین ۴۵، ۹۰ و ۱۸۰ درجه چرخش پیدا می‌کند، شخصیت‌ها در هوا شناور می‌شوند، ساختمان‌ها در نوسان هستند و تصویر دچار اعواج و محوی می‌شود. همه این تکنیک‌ها هم‌راستا با محتوای داستان است و درصدد ایجاد احساس تعلیق و پیچیدگی‌های ذهنی شخصیت داستان به بیننده است. به عبارت دیگر، فرم در هماهنگی کامل با محتوا قرار می‌گیرد. تکنیک‌های فنی فیلم‌برداری که غالباً برگرفته از تکنولوژی و فن‌آوری هستند، کاملاً به‌جا و مناسب در انتقال محتوا استفاده شده است.

از دیگر نمونه‌های رد تقابلی‌های دوتایی در فیلم تلقین، علاوه بر لغو نژادپرستی، می‌توان لغو دیدگاه مردسالارانه دانست. این فیلم برخلاف دیدگاه‌های مردسالارانه گذشته که زنان را در حد یک عنصر منفعل در نظر می‌گرفت، خارج شده و زن به عنوان شخصیتی مهم و تأثیرگذار مطرح می‌شود. در فیلم تلقین، آریادنی زنی است که به دلیل عدم توانایی و لیاقت طراح قبلی (مردی به نام ایمز) و به سبب هوش بالایی که دارد، جایگزین ایمز شده و به عنوان برنامه‌ریز عملیات و طراح معمار هزارتوهای عجیب‌وغریبی که قرار است بعداً دام‌کاب و گروهش در آن حضور پیدا کنند، به گروه می‌پیوندد. او همگام و برابر با دیگر شخصیت‌های مرد در داستان و صحنه ظاهر می‌شود و نقشی صرفاً منفعل ندارد. بنابراین فیلم تلقین عملاً بنیان‌های نظری برتری جنسی مردسالارانه را نقض می‌کند.



تصویر ۵- بهره‌گیری از اختلال زبانی در فیلم تلقین در قالب تغییر غیرمنتظره زاویه دوربین. مأخذ: (اصل فیلم)



تصویر ۶- بهره‌گیری از اختلال زبانی در فیلم تلقین در قالب اعواج و دگردیسی تصویر. مأخذ: (اصل فیلم)



تصویر ۷- بهره‌گیری از اختلال زبانی در فیلم تلقین در قالب نادیده‌گرفتن نیروی جاذبه. مأخذ: (اصل فیلم)

می‌کند که در حال دیدن فیلم و در دنیای تخیل و رؤیا است و هیچ تلاشی در پنهان‌سازی رابطه ساختگی بین داستان و واقعیت نمی‌کند؛ و این بسته به درک و فهم بیننده است که تا چه اندازه متوجه این آشکارسازی شود. مثلاً در هر مرحله و لایه از خواب هرگاه دام‌کاب و گروهش قصد نفوذ به لایه‌ای عمیق‌تر را دارند، این دیالوگ تکرار می‌شود: «باید به خواب برویم». یا جمله: «خواب‌های خوش ببینید!».

۱۱- فروپاشی ارزش‌ها: در فیلم تلقین همانند دیگر آثار پُست‌مدرن شاهد فروپاشی ارزش‌ها هستیم و هر نوع ارزش و باور به نیک‌بودن قهرمان‌های مثبت و هنجارهای روانی را کنار می‌زند. دام‌کاب از توانایی و مهارت خود در استخراج افکار از ذهن انسان‌ها سوءاستفاده کرده و در حال همکاری با سازمان‌های جاسوسی است تا اسرار مورد نیاز آن‌ها را با نفوذ در ضمیر ناخودگاه افراد، ربوده و در دنیای واقعی این اسرار را به فروش رسانند. همچنین او با آگاهی از عواقب کاشتن یک فکر در مغز انسان‌ها، ذهن همسرش را آلوده کرده و اندیشه‌ای را در اعماق ضمیر ناخودآگاه مال کاشته بود. این فکر مثل سرطان در مغز مال رشد کرد، سبب شد تا حقیقت و واقعیت را زیر سؤال ببرد و در نهایت منجر به مرگ او شد.

۹- فروپاشی فرا روایت‌ها: فیلم تلقین به‌خوبی فرو ریزی کلان روایت‌ها در قالب آنچه که لیوتار در نقد به عقل و دانش بشری مدرن داشت را نمایش می‌دهد. در لایه چهارم خواب، داستان به جایی می‌رسد (تایم ۱:۵۲:۱۶) که دیگر نفوذ کردن به اعماق خواب انسانی برای بشر خردمند مدرن، امکان‌پذیر نیست و این نشان از ضعف و ناتوانی بشر در چیزی است که او با اتکاء به عقل و علم خود درصدد تصاحب، تسخیر و نفوذپذیری آن بود. آن کلان روایت‌های مدرن به یکباره فرو می‌ریزد و تیم دام‌کاب در کمال ناباوری با شکست روبرو می‌شوند و با اقرار به شکست مأموریت و عملیات، مجبور به بازگشت به واقعیت و زمان حال واقعی می‌شوند.

۱۰- آشکارسازی تصنع: همان‌طور که در مبانی نظری شرح داده شد، داستان‌های پسامدرن همواره درصدد هستند تا تصنعی بودن داستان را به خواننده گوشزد کنند و برخلاف داستان‌های مدرن، سعی ندارند تا تصویری که در داستان ارائه می‌شود با واقعیت انطباق داشته و در نظر مخاطب باورپذیر باشد. در فیلم تلقین اگرچه با رویکردها، شیوه‌ها و تکنیک‌های مختلف محتوایی و فنی، خواب و رؤیا بازنمایی می‌شود؛ اما همانند آثار پُست‌مدرن، داستان مدام به بیننده گوشزد

نتیجه

است که با تغییر و تحریف مفهوم زمان خطی کلاسیک، توازن و توالی زمانی روایت داستان را مخدوش کرده و از زمان عادی در داستان‌های رئالیستی به شدت فاصله می‌گیرند.

فیلم تلقین آگاهانه مرز بین واقعیت و خیال را درهم می‌آمیزد و موجب ایجاد دور باطل در ذهن بیننده می‌شود. وانموده یا تنزل واقعیت، آنگونه که بودریار می‌گوید در فیلم‌های سینمایی نمود پیدا می‌کند و با سیطره ایماژها، امر واقع به‌طور جدی محو می‌شود. در فیلم‌های معاصر دیگر نشانه‌ها بازتابی از واقعیت خود نیستند. اتصال کوتاه با هدف از بین بردن فاصله بین دنیای واقعی و داستان از ویژگی‌های دیگر روایتی است که در فیلم‌های سینمایی پُست‌مدرن استفاده می‌شود. مثلاً حضور یک شخصیت مرده مثل مال و ارتباطش با زندگان در فیلم تلقین همانند پدیده اتصال کوتاه در نظریه دیوید لاج است. اصل تناقض یا تباین همانند رمان‌ها می‌تواند به‌صورت

با استناد به فیلم سینمایی تلقین، حداقل می‌توان به یازده تکنیک یا ویژگی روایی در رمان‌های پسامدرن اشاره کرد که فیلم‌های سینمایی معاصر از آن‌ها در انتقال معنا به مخاطب خود استفاده می‌کنند. به عبارت دیگر، دو نظام رمان و سینمای پُست‌مدرن حداقل در یازده ویژگی مشترک هستند و رمان‌ها بدین‌گونه به ویژگی‌های روایی فیلم‌ها شکل می‌دهند. اولین راهکار روایی در سینمای پسامدرن بینامتنیت است. فیلم‌های سینمایی پُست‌مدرن علاوه بر اینکه به رسانه خود (سینما) ارجاع می‌دهند، حداقل با یک یا چند فیلم دیگر از همان نویسنده یا کارگردان تعامل دارند و این تعامل ممکن است به لحاظ مضمون یا ساختار روایی باشد. فیلم تلقین به‌صورت بینامتنیت ضمنی یا پنهانی از نوع خود ارجاعی یا خود بازتابندگی با فیلم ممنوع است و هر دو دارای اشتراکات مضمونی هستند. بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها مهم‌ترین ویژگی پسامدرنیستی فیلم‌های سینمایی

دگرذیسی فرم تصویر و غیره مشاهده کرد. مثلاً در صحنه‌هایی از فیلم تلقین شاهد نادیده گرفتن نیروی جاذبه هستیم که این ویژگی آگاهانه و هم‌سو با محتوای داستان استفاده شده است.

آنچه لیوتار به عنوان فروپاشی کلان روایت‌ها در عصر پسامدرن می‌داند در فیلم‌های سینمایی پُست‌مدرن ممکن است به صورت نقد عقل بشری، رستگاری مسیحیت و آزادی و رهایی بشریت و ... نمود پیدا کند. در فیلم تلقین عدم توانایی بشر در نفوذپذیری به سطوح عمیق‌تر رؤیا که نشان از ضعف انسان مدرن است به تصویر کشیده می‌شود. رمان‌های پُست‌مدرن هیچ تلاشی در جهت پنهان‌سازی رابطه ساختگی بین داستان و واقعیت نمی‌کند و برخلاف آثار مدرن با ترفندها و تکنیک‌های متعدد تصنعی‌بودن اثر را مدام به مخاطب گوشزد می‌کنند. در فیلم تلقین با تکرار عبارات کلیشه‌ای در ابتدای هر خواب یا رؤیا، غیرواقعی و ساختگی بودن آن توسط یکی از شخصیت‌ها اعلام می‌شود. فروپاشی ارزش‌ها به‌ویژه ارزش‌های انسانی از خصیصه‌های آثار پُست‌مدرن است که در فیلم‌های سینمایی می‌توانیم نمونه‌هایی از آن را ببینیم. مثل سوءاستفاده دام‌کاب از مهارت و توانایی‌اش یا عمل آگاهانه او در کاشت یک اندیشه در ذهن همسرش.

ناهمخوانی مفهومی و بصری جلوه‌گر شود. مصداق بارز تناقض در فیلم تلقین در مکالمات ساتیو و دام‌کاب در انتهای فیلم است؛ اگرچه بین آن دو تنها لحظاتی کوتاه گذشته است، ولی آثار پیری بر چهره هر دو شخصیت دیده می‌شود. تناقض دیگر در توت‌م دام‌کاب است که اگرچه فیلم ادعا دارد که توت‌م وسیله‌ای شخصی است و کسی نمی‌تواند آن را لمس کند، ولی توت‌م دام‌کاب قبل از آن متعلق به همسرش بوده است. بریکولاژ و کنار هم قرارگیری سبک‌ها، بافت‌ها، ژانرها و شیوه‌های روایتی از ویژگی‌های روایی رمان‌های پسامدرن است. در وادی سینما یکی از مهم‌ترین بریکولاژها بهره‌گیری از رشته‌های روان‌شناسی و روانکاوی در فیلم‌های معاصر است که هم در جهت پیشبرد روایت و هم به منظور ارائه شخصیت‌های داستان مفید هستند. در فیلم تلقین به بهترین حالت از نظریه‌های روان‌شناسانه و روان‌کاوانه فرویدی در جهت عمق‌بخشی به شخصیت‌های انسانی داستان بهره برده شده است. توجه و تأکید بر خرده‌فرهنگ‌ها و التقاط فرهنگی از مهم‌ترین ویژگی‌های متمایزکننده آثار مدرن از پُست‌مدرن است. در فیلم تلقین شاهد لغو دیدگاه‌های نژادپرستانه و مردسالارانه در دوره مدرن هستیم. اختلال زبانی یا نگارشی از ویژگی‌های رمان پسامدرن است که آن را می‌توان در نظام فیلم به صورت تغییر غیرمنتظره زاویه دوربین، اعواج و

پی‌نوشت‌ها

روایت در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش، نشریه ادب‌پژوهی، شماره ۲، صص ۱۱-۴۷.

پاینده، حسین (۱۳۸۶)، *رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس*، هرمس، تهران.

پاینده، حسین (۱۳۹۳)، *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*، مروارید، تهران.

جاهد، کوروش (۱۳۹۸)، *سینما در دوران جدید: نشانه‌شناسی فیلم از پُست‌مدرن تا امروز*، پرنده، تهران.

رضانی فوکلائی، محمدحسین (۱۳۹۸)، *نظریه‌های رمان پسامدرن و سینمای ایران*، مروارید، تهران.

جاهد، کوروش (۱۳۹۶)، *بررسی نقادانه پنج فیلم سینمایی ایران براساس نظریه‌های رمان پسامدرن، پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، به راهنمایی استاد حسین پاینده، دانشگاه علامه طباطبائی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، چاپ نشده، تهران.

سجودی، فرزانه و رودی، فائزه (۱۳۸۹)، *بررسی تحول روایت: از روایت کلاسیک تا روایت پُست‌مدرن، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، شماره ۴، صص ۱۵۶-۱۷۱.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۴)، *نقد ادبی، میترا*، تهران.

طایفی، شیرزاد و رضانی فوکلائی، محمدحسین (۱۳۹۸)، *نقد فیلم «ستاره است» براساس نظریه‌های رمان پسامدرن، نشریه علوم ادبی*، شماره ۱۶، صص ۲۳۳-۲۵۸.

علی‌اکبری هره‌دشت، حسین؛ ججاری، لیلیا و ملکی، ناصر (۱۳۹۴)، *رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم «ستاره است» فریدون جیرانی، نشریه جهانی رسانه-نسخه فارسی*، شماره ۲، صص ۱۷۶-۱۹۰.

فریود، زیگموند (۱۳۶۲)، *توت‌م و تابو*، ترجمه ایرج پورباقر، نشر آسیا، تهران. لاج، دیوید (۱۳۸۶)، *رمان پسامدرنیستی*، ترجمه حسین پاینده، *نظریه‌های رمان: از ژانلیسم تا پسامدرنیسم*، نیلوفر، تهران.

محمدکاشی، صابره (۱۳۷۸)، *بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری پُست‌مدرنیسم و سینمای پُست‌مدرن، فصلنامه فارابی*، شماره ۳۴، صص ۷۰-۸۹.

- | | |
|------------------------------|-----------------------|
| 1. Inception. | 2. Christopher Nolan. |
| 3. Michel Foucault. | 4. Intertextuality. |
| 5. Julia Kristeva. | 6. Tel Quel. |
| 7. Mikhail Bakhtin. | 8. Gerard Genet. |
| 9. Trans Textuality. | 10. Citation. |
| 11. Reference. | 12. Plagiarism. |
| 13. Allusion. | 14. Anachronism. |
| 15. Stream of Consciousness. | |
| 16. Interior Monologue. | 17. Barry Lewis. |
| 18. David Lodge. | 19. Short Circuit. |
| 20. Bricolage. | 21. Gianni Vatemo. |
| 22. Lyotard. | 23. Verisimilitude. |
| 24. Chinese-Box Structure. | |
| 25. Memento. | 26. Self-Reflexive. |

۲۷. ارجاع‌های داده‌شده به فیلم به ترتیب از چپ به راست به معنای ساعت، دقیقه و ثانیه صحنه مورد بررسی است. مثلاً (۱:۳:۲۵) یعنی ارجاع به صحنه‌ای که در ساعت اول، دقیقه سه و ثانیه بیست و پنج نمایش داده شده است.

فهرست منابع

آقابابایی، احسان و قنبری برزبان، علی (۱۳۹۵)، *گفتمان پُست‌مدرن در سینمای ایران*، مورد مطالعه فیلم صندلی خالی، *نشریه جامعه‌شناسی کاربردی*، شماره ۶۱، صص ۶۷-۷۶.

برنز، اریک (۱۳۷۸)، *میشل فوکو*، ترجمه بابک احمدی، کهکشان، تهران. بودریار، ژان (۱۳۸۶)، *وانموده‌ها*، ترجمه مانی حقیقی، سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن، مرکز، تهران.

پاینده، حسین (۱۳۸۶الف)، *رمان پسامدرن چیست؟: بررسی شیوه‌های*

Best, S., and Kellner, D., (2001). *The Postmodern Adventure: Science, Technology and Cultural Studies at the Third Millennium*, Guilford Press, New York.

Currie, M., (2010). *Postmodern narrative theory*. Palgrave Macmillan International Higher Education, New York.

Hill, V., & Every, P., (2001). "Postmodernism and the Cinema", In S. Stim (ed), *The Routledge Companion to Postmodernism*, Routledge, London and New York.

Lyotard, J. F., (1984). *Drift works*, ed. R. McKeon, Semiotext (e), New York.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۵)، *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، سخن، تهران.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۷)، *باختین، گفتگومندی و چندصدایی: مطالعه پیشابینامتنیت باختینی، نشریه پژوهش‌نامه علوم انسانی، شماره ۵۷، صص ۳۹۷-۴۱۴*.

واتیمو، جیانی (۱۳۸۶)، *پسامدرن: جامعه شفاف؟، ترجمه مهران مهاجر، سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن، مرکز، تهران*.

Barth, J., (1996). "The literature of Replenishment", *Essential of the Theory of Fiction*, Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy, Leicester University Press, London, pp. 273-286.

Narrative Characteristics of Postmodern Novels in Movies (Case Study “Inception”, Christopher Nolan, 2010)

Fatemeh Shahkolahi^{*1}, Amir Hassan Nedaei²

¹ Ph.D Student in Art Research, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

² Assistant Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

(Received 22 Jun 2020, Accepted 22 Sep 2020)

Literature and the performing arts can be considered as two comparable systems that often have similarities in narrative features. The aim of this study is to recognize how movies use narrative methods and techniques in conveying meaning to the audience, based on postmodern literary theories; and it presents arguments to answer this question: Which postmodern literary expression techniques are used to convey meaning in movies? Our finding showed that the narrative structure of “Inception” was uniquely similar to postmodern novels with at least eleven narrative features of postmodern novels that have been used to convey meaning to the audience. Implicit to “Memento” and anachronism were the most important postmodernist feature in the film “Inception”. This film consciously merged reality and representation and created a vicious circle in the viewer’s mind. Simulation in the Jean Baudrillard theory, manifested itself in movies and signs were no longer a reflection of reality. Short circuit to closing the gap between the real world and the fiction was another feature of the narrative that are used in postmodern movies. Presence of the dead character such as “Mal” and its relationship to the living was similar to the phenomenon of short circuit in David Lodge’s theory. The principle of contradiction, can manifest itself as a conceptual and visual inconsistency in movies similar to novels. The conversations between Sative and Dammkab at the end of the film was the example of contradiction in the movie “Inception”. Although only brief moments passed, the effects of aging can be seen on the faces of both characters clearly. Attention to subcultures and cultural eclecticism was very important in the postmodern novel, which was presented as the abolition of racist and patriarchal roles in this film. In fact, this phenomenon

indicates the emergence of “Pluralism” in the postmodern world and collapse of “Centrist” in modern thought. Unexpected changes in camera angle, distortion and metamorphosis of image in “Inception” were the examples of the language disorder in postmodern novels. According to the content of the story, in some scenes of the film, the lack of attention to gravity is evident. Demonstrating the inability of human beings to penetrate to deeper levels of dreams indicates the collapse of meta-narratives in the fourth level of dreams. Like the postmodern novels, the film constantly reminds the viewer that the story and film are artificial. Planting an idea in the human mind was an example of the collapse of values in this film. This developmental descriptive-analytical study compared two different systems of literature and cinema. Information was collected through library searching and sample movie viewing (Inception, 2010, Christopher Nolan). The data have been selected purposefully from the actions and dialogues. The information has been compared with the techniques that are used in postmodern novels and has been analyzed and interpreted qualitatively.

Keywords

Novel, Movie, Postmodern, Inception (2010), Christopher Nolan.

*Corresponding Author: Tel: (+98-936) 7605953, Fax: (+98-21) 82883710, E-mail: F.Shahkolahi@modares.ac.ir