سینمای مستند

بازتاب یا بازاندیشی واقعیت؟

قسمت دوم

پوریا
جهانشاد

در حالی که تمرکز اصلی پدیدارشناسی در حیطه بازنمایی معطوف به بیننده است، اما این موضوع موجب نمی‌شود وساطت در متن فیلمیک را نادیده بگیرد؛ در این خصوص کازه بیه با داشتن دیدگاهی مشابه نشانه‌شناسی، این ادعا را که شیء بی تأثیرپذیری از شرایط ادراک و عناصر سازنده فیلم نظیر فیلم‌برداری و تدوین در تجربه سینمایی حضور دارد، یک‌سره مردود می‌شمرد.[1]

در خصوص فرض یا سؤال دوم نیز وساطت از دو جایگاه مورد کنکاش قرار می‌گیرد؛ وساطت در شیء واقعی تاریخ‌مند و در شیء ماقبل فیلمی؛ شیء واقعی تاریخ‌مند اشاره دارد به شی، فارغ از حضور دوربین و شیء ماقبل فیلمی نیز به شیء در ارتباط با دوربین ارجاع دارد.

همان طوری که قبلاً هم اشاره شد، صرف حضور دوربین، کنش و واکنش افراد را در برابر آن تغییر می‌دهد و آنها به همان صورتی نیستند که پیش از آن بوده‌اند؛ حال چه این اتفاق را همانند ژان روش و پیروانش واقعی‌تر از قبل تلقی کنیم یا بر خلاف نظر آنها این واکنش‌ها را متظاهرانه بیابیم، تغییری در اصل مطلب حاصل نمی‌شود. به هر حال در این خصوص هم نشانه شناسان و پدیدار شناسان استدلال های منحصر به خود را دارند.

چنان که انتظار می‌رود، نشانه‌شناسی به جد بر تفکیک شیء تاریخی از شیء ماقبل فیلمی اصرار دارد. این رویکرد بر این اعتقاد است، شیء ماقبل فیلمی به واسطه قرار گرفتن در یک سیستم نشانه‌ای جدید دارای دلالت‌های تازه‌ای شده که ارجاع به مصداق، یعنی شیء تاریخی دارد. به بیان دیگر کارگردان با انتخاب چیزها به عنوان ابژه‌های تصویری و تعیین جایگاه آنها در اثر، نسبت‌های معنایی تازه‌ای بین عناصر برقرار می‌کند که در نتیجه ابژه‌ها به عنوان نشانه، همچون تمثیلی برای نوع آنها قرائت می‌گردند و به این ترتیب کارکردی ایدئولوژیک می‌یابند.

این مسئله به معنای آن نیست که اشیا پیش از حضور دوربین بی‌معنا یا دارای معنای متفاوت هستند؛ ولی از آن رو که نشانه‌شناسی، پروسه ادراک جهان مادی را منوط به رمزگانی شدن آن می‌داند، نقش رسانه‌ها در ساخت معنا که ادراک روزمره از جهان، اگر نگوییم کاملاً، تا حدود زیادی متأثر از آن است، بسیار برجسته و تعیین کننده می‌شود.

بنابراین با گسترش هر چه بیشتر نقش رسانه‌ها در زندگی روزمره، بحث از درک و دریافت مستقل واقعیت خارجی ساده‌انگارانه به نظر می‌رسد، زیرا آن هم تنها تصوری است از آن چه در رسانه‌ها عرضه می‌شود. با وجود آن که این مطلب ممکن است قدری بدبینانه به نظر برسد، ولی چنان که دانیل چندلر[2] تأکید دارد: حتی واقع‌گراهای فلسفی می‌پذیرند که بخش اعظم دانش ما از جهان غیرمستقیم است؛ ما خیلی چیزها را به طور اصیل (یا حتی به طور انحصاری) به واسطه رسانه‌ها و تکنولوژی‌های ارتباطی تجربه می‌کنیم.[3]

در این خصوص نقل قولی از جودیت باتلر[4] فیلسوف پسا ساختارگرا، نقش نشانه شناسی را در این ارتباط بیشتر روشن می‌کند: نشانه شناسی کمکمان می‌کند تا بازنمایی‌ها را بازتاب واقعیت قلمداد نکنیم و بتوانیم آنها را از هم جدا کنیم و بفهمیم این واقعیاتی که آنها نشانگرشان هستند، چه هستند.[5]

در همین ارتباط از آنجا که پدیدارشناسی مدعی بازگشت به اشیاست[6]؛ به این معنا که اساسش بر ارائه راهکارهایی است که ماهیت ذاتی پدیدارها را آشکار می‌کند، و خود ماهیت یا ذات برای یک پدیدار چیزی است ثابت و غیر قابل حذف، چون با حذف آن، موضوع نیز حذف می‌شود؛ این رویکرد وساطت در شیء تاریخی و شیء ماقبل فیلمی را متمایز ارزیابی نمی‌کند؛ زیرا در این دو حالت شیء دچار تغییر ماهوی نخواهد شد و تنها یک مصداق برای آن وجود دارد.

اما این مطلب مستلزم آن نیست که از دلالت‌های یک شیء در جایگاه‌های مختلف صرف‌نظر کنیم و تأثیر دیگر پدیده‌ها را بر آن نادیده انگاریم.

در چهارچوب پدیدارشناسی هیچ عاملی در یک فیلم مستند باعث نمی‌شود تصویر یک شیء را از خود آن شی، پیش یا پس از حضور دوربین تشخیص ندهیم، چون این مسئله به کارکرد افق پدیدارشناختی و نقش آن در تعیین بخشی به برنمودها باز می‌گردد که در نهایت اندریافت[7] این کنش‌ها، ما را با شیء واقعی مواجه می‌کند؛ اما این بازشناسی به معنای یکی دانستن آنها نیست؛ همان طوری که در سطور گذشته به تفاوت اساسی و ماهوی ابژه تصویری و شیء ماقبل فیلمی اشاره شد، شیء تاریخی و شیء ماقبل فیلمی نیز اگرچه از دیدگاه پدیدارشناختی تفاوت ماهوی ندارند؛ اما در عین حال این رویکرد تأثیر حضور دوربین بر آنها را نادیده نمی‌گیرد.

تعارضات افق پدیدارشناختی پیشین، یعنی آن چه مربوط به دریافت شیء تاریخی می‌گردد، در راستای هدایت برنمودهای تشکیل شده براساس جهت‌دهی التفاتی داده‌های حسی که متأثر از

حضور دوربین است، گویای آن جنبه جادویی سینماست که فارغ از هر گونه قصد و نیت مؤلف و سیاست‌گذاری‌های رسانه‌ای و سایر عوامل مؤثر در تولید فیلم که قبلاً به آنها اشاره شد، صرف حضور دوربین باعث و بانی آن است؛ و این مسئله‌ای است که کازه بیه به صراحت به آن معترف است: باید بگوییم که آن چه ما در فیلم مستند می‌بینیم، همان چیزی نیست که اگر دوربین حضور نداشت می‌دیدیم.[8]

با جمع‌بندی مطالب گفته شده در خصوص دو فرض اساسی سینمای مستند، دلایل پرداخت تفصیلی بسیاری از کتاب‌های مرجع سینما به چالش‌های رابطه مخدوش سینمای مستند و واقعیت خارجی که ناشی از جایگزین شدن تفکرات نوپای قرن بیستمی به جای اندیشه‌های ساده نگر پیشین است، آشکار می‌شود؛[9] تفکراتی که موجب شده است امروزه تفاسیر جدیدی در خصوص این سینما ارائه شود.

در این میان رویکرد پدیدار شناختی که آلن کازه بیه مدعی آن است، با فاصله گرفتن از مفهوم سینمای مستند به مثابه سینمایی که در آن واقعیت به مخاطب عرضه می‌گردد، تعبیری قابل تأمل از آن ارائه می‌دهد. این تعبیر از فیلم مستند که بی‌شباهت به مفهومی نیست که قبلاً به آن پرداختیم؛ یعنی نوعی از فیلم که افراد نقش خود را در برابر دوربین ایفا می‌کنند، فیلم مستند را گونه‌ای از فیلم می‌داند که هدفش تصویربرداری از مصادیق معین و واقعی[10] است. اما نکته دارای اهمیت در این ارتباط آن است که کازه بیه تصویربرداری از مصداق را لزوماً بی‌طرفانه نمی‌داند. او با پذیرفتن این نکته که هیچ فیلم مستندی نمی‌تواند فارغ از ذهنیت کارگردان و محدودیت‌های رسانه، مصداق را تمام و کمال به تصویر کشد،[11] به نوعی بین تصور فیلم مستند در اذهان عامه به مثابه رسانه‌ای که واقعیت را بی‌طرفانه منعکس می‌کند و تعریف فیلم مستند در نزد او که رابطه‌ای با واقعیت فی‌نفسه ندارد، مرز مشخصی می‌کشد. به زعم او، شیء و رویداد و اشخاصی که در برابر دوربین قرار می‌گیرند مصادیقی هستند که ممکن است تصاویری موثق یا غیر موثق از آنها ارائه شود و هدف فیلم مستند تأثیری روی این مسئله ندارد.[12]

در مجموع می‌توان گفت، پدیدارشناسی اگرچه به نقد گرایش‌هایی می‌پردازد که معتقد به حضور مصادیق واقعی در تجربه سینمایی‌اند و خود، وساطت‌هایی را که در متن فیلم و پروسه ادراک آن صورت می‌گیرد موجب تحریف دریافت ما از مصادیق می‌داند، اما با این وجود به صراحت اعتقاد دارد حتی اگر وساطت به حدی باشد که تماشاگر از درک و فهم اشیای درون فیلم عاجز بماند، به هیچ وجه به این معنا نیست که فیلم فاقد مصداق است یا آن مصداق را به صورت مستند به تصویر نکشیده است.[13]

کازه بیه در بحث از فیلم **وقایع‌نگاری یک تابستان** نیز، مجددا ادعای خود را به شکلی دیگر تکرار می‌کند: این مسئله که حضور دستگاه سینما و نیز وساطت‌هایی که در امر ادراک دخالت دارند بر دریافت ما از مصداق‌ها تأثیر می‌گذارند، با این مسئله که این مصداق‌ها برای فیلم روش و مورن مصداق‌هایی واقعاً موجود به شمار می‌آیند هیچ تعارضی ندارد.[14]

بنابراین در این چهارچوب اگرچه وساطت‌ها ادراک ما را از خود متأثر می‌کنند، اما لااقل در حیطه نظر هرگز موجب نمی‌شوند، نتوانیم مصادیق را ادراک کنیم. در نتیجه اگر به خاطر داشته باشیم که شرط مستند بودن یک فیلم از نگاه کازه بیه، تصویربرداری از مصادیق واقعی است، پس در این رویکرد رابطه‌ای درونی و مستقیم بین مصادیقی که از فیلم دریافت می‌کنیم و مصادیق واقعی وجود دارد.

در خصوص تصویربرداری از مصادیق واقعی می‌توان گفت، این مسئله‌ای است که همچون بازی افراد در نقش خود که پیشتر به آن اشاره شد - دریافتش متضمن رجوع به نشانه‌های فرامتنی است[15] و چیزی نیست که با ارجاع به متن فیلمیک قابل دریافت باشد. امروزه در حقیقت بدون قصدی که خواهان آشکار شدن وجه نمایشی و بازسازی شده یک فیلم باشد، نمی‌توان تشخیص داد که آیا مصادیقی که در چنین فیلمی حاضرند، مصادیقی واقعی از زندگی روزمره یا رویدادهای واقعی و در جریانند که از آنها تصویربرداری شده است یا صرفاً با صحنه‌سازی‌ها و تمهیدات نمایشی کاملاً کار شده‌ای روبه‌رو هستیم.

بنابراین به نظر نمی‌رسد شرط تصویربرداری از مصادیق واقعی برای اثبات مستند بودن یک فیلم ارزشی بیشتر از یک رمزگان داشته باشد؛ اما شواهد موجود نشان می‌دهد دیدگاه پدیدارشناختی آن را چونان امری پیشین که لازمه مستند بودن یک فیلم است، مسلم می‌انگارد؛ و بر همین مبنا مصادیق ادراک شده در فیلمی را که بر اساس پیش فرض‌های توزیع و پخش مستند نامیده شده است، مصادیقی هر چند تحریف شده، اما در ارتباط مستقیم با واقعیت متعین خارجی در نظر می‌گیرد. حال می‌باید بررسی کرد آیا رویکرد پدیدارشناختی اساساً محق به چنین برداشتی هست؟

تحلیل ماهیت رسانه و نقشی که دوربین در بازنمایی جهان مادی ایفا می‌کند، این نکته را مؤکد می‌سازد که غالب گونه‌های سینمایی بر پایه ارجاعات کلی و دائمی به جهان پیرامون معنا می‌یابند و در این مورد به ندرت می‌توان فیلم‌هایی را یافت که هیچ ارجاعی به آن نداشته باشند. سینمای آوانگارد و تجربی و جنبش‌های سینمایی نظیر دادائیستی، سورئالیستی، امپرسیونیستی، استراکچرالیستی و بسیاری دیگر، هیچ کدام از ارجاع به مصادیق بیرونی تهی نیستند؛ البته منظور این نیست که این مصادیق الزاماً به عینیتی مشخص و آشکار در جهان اشاره دارند، بلکه مقصود آن است که مقیاس فاصله این فیلم‌ها از فیلم‌های واقع‌گرا، که ناگزیر در تقابل با یکدیگر هویت‌یابی می‌گردند، خود به خود به نسبتی که با مصادیق خارجی برقرار می‌کنند، مرتبط است؛ این نسبت اگرچه در پاره‌ای موارد به خصوص در مورد فیلم‌های به طور مشخص انتزاعی به سمت صفر میل می‌کند، اما هیچ گاه صفر مطلق نمی‌شود.

در همین ارتباط، بسیاری از ارجاعات متأثر از اندیشه‌های روان‌کاوانه فروید در خصوص روان و ناخودآگاه که در فیلم‌ها صورتی نمادین یافته‌اند و برآمده از تجربیات روانی انسان‌اند، با وجود آن که تأویل‌پذیرند اما دلالت‌های آشکاری نیز دارند. بدیهی است حتی غالب فیلم‌های علمی - تخیلی را نیز می‌توان به این صورت مورد بررسی قرار داد؛ این که روزنامه‌نگاری بتواند در آسمان پرواز کند، اصلاً محتمل نیست و با عقل جور در نمی‌آید، اما با توجه به مقدماتی که در فیلم سوپرمن ارائه می‌شود، این رخداد کاملاً منطقی و پذیرفتنی است.[15]

اگر با استناد به نظر پیرس[16] فیلسوف و منطق‌دان برجسته، امر واقعی را چیزی بدانیم که دستیابی به آن، جز با وساطت

نشانه‌ها امکان‌پذیر نمی‌گردد[۱۷]، و اگر غایت داستان‌گویی را دستیابی به واقعیتی توصیف کنیم که هیچ‌گاه به طور کامل به چنگ نمی‌آید، آن‌چنان که در خودنگاری‌های برخی آثار ادبی مستتر است، جایی که اودیپ شهریار را داستانی می‌دانند درباره خطر هولناک داستان‌گویی که منجر به محکومیت و کوری و تبعید می‌شود؛[۱۸] در حقیقت کدام شکل از روایت، جز روایت‌های به اصطلاح داستانی و فیلم‌های منطبق بر آنها موفق می‌شوند پوسته نفوذ ناپذیر واقعیت را بخراشند.

با تمام این تفاصیل پدیدارشناسی به دلیل همان پیش شرط خود، یعنی تصویربرداری از مصادیق واقعی، واقعی بودن مصداق ادراک شده را نه به معنای باورپذیر و محتمل بودن آن، بلکه با وجود وساطت‌ها، همچون چیزی عینی در جهان می‌داند و موجود بودن آن را در فیلم همچون امکانی برای خروج از متن فیلمیک و دستیابی به شیء خارج از آن تلقی می‌کند. نکته قابل تأمل در این بحث آن است که، حتی اگر تصویربرداری از مصادیق واقعی را حقیقتی مسلم بدانیم و شهودی بودن درک شیء از خلال اندریافت را بپذیریم، باز هم اعتقاد به استخراج واقعیت خارجی مشخص از متن فیلمیک که چهارچوب‌ها، زبان و قواعد منحصر به خود را دارد تصوری ساده‌انگارانه‌می‌نماید.

مطلبی که باید به آن توجه داشت، این است که تحریف شدن یک واقعیت، همان طوری که از اسم آن مشخص است، به منزله پیدایی یک واقعیت تازه نیست، بلکه صورتی تغییر یافته از همان واقعیت است که همواره خود حامل احتمالی است که بازگشت به شکل پیشین‌و امکان‌پذیر نشان می‌دهد. به این اعتبار پدیدارشناسی رویکردی است که اعتقاد به انحراف یافتن واقعیت در رسانه دارد، نه ساخته شدنش در آن. به عبارت دیگر در این چهارچوب نظری، اشیا معنا و ماهیت خود را جایی خارج از رسانه و زبان می‌یابند؛ و در نتیجه رسانه‌ها و زبان تنها امکانات بیانی‌اند که برای برچسب زدن به اشیا کاربرد دارند.

تبیین چگونگی ادراک چیزها در پدیدارشناسی در واقع پروسه معناهدهی به اشیایی است که وجود داده‌های حسی مادی دلیلی است بر اثبات بیرونی بودن آنها. اما از آنجا که پدیدارشناسی هیچ‌گاه به شیء مستقل از فاعل شناسایی نمی‌پردازد، تنها از پدیداری سخن می‌گوید که ادراک آن ناشی از بخشیدن جهتی التفاتی به وجه مادی دریافت شده است.

بنابراین با وجود آن که یکی از وجوه افتراق و جنبه ممتاز پدیدارشناسی نسبت به دیدگاه‌های فلسفی ماقبل خود توصیف و توضیح مستدل ارتباط سوژه و جهان پیرامون است، شرح هوسرل از من استعلایی[۱۹] که همواره جهت معناهدهی به جهان، اشیا را در برابر فاعل شناسایی حاضر می‌گیرد، ساز و کارهای زبانی را به صرف نوعی نام‌گذاری بر اشیا جهت بازشناسی آنها تقلیل می‌دهد؛ نمودهای بارز این حضور را همچنین می‌توان در توصیف هوسرل از بازگشت به اشیا و شهود ماهیات یا ذوات[۲۰] نیز مشاهده کرد. ایرن هاروی[۲۱] در این خصوص می‌گوید: در تاریخ متافیزیک، از زمان پارمنیدس تا عصر هوسرل، همواره حق ویژه شیء حاضر در مقام امر بدیهی، اصلی خدشه‌ناپذیر محسوب می‌شده است. در مورد بازگشت هوسرل به خود اشیا... نیز باید توجه داشته باشیم که این ادعا مبتنی بر نوعی پیش‌داوری متافیزیکی است، و بر اساس آن، حقیقت عبارت است از حضور محض خود اشیا در مقابل شعور[۲۲] به دلیل آن که در این رویکرد اشیا به شکلی مستقل همواره حاضرند، چنین به نظر می‌رسد که معانی نیز در قالب واژه‌ها همواره حضور دارند و چون وجودشان ناشی از تمایز و غیاب دیگر واژگان نیست، این طور می‌نماید که تبیین پدیدارشناسانه زبان رابطه اشیا با واژه‌ها را مخدوش کرده و واژگان را در جایگاه اشیا قرار داده است. و این عینا مشابه همان واکنشی است که پدیدارشناسی در قبال سینما از خود نشان می‌دهد و به موجب آن، فرض تصویربرداری از مصادیق واقعی، با نادیده گرفتن جنبه‌های استعاری و سطوح معنایی تصاویر، آنها را جانشین چیزها در جهان ملموس می‌کند.

به طور کلی می‌توان گفت، با وجود این که نظریات پدیدارشناختی آلن کازه بیه گامی بلند و مهم در جهت آگاهی از چیستی و ماهیت فیلم مستند محسوب می‌گردد، اما بنا به دو دلیل عمده، نخست، نادیده گرفتن عدم دسترسی بیننده به رویداد پیشا فیلمی و دوم، در نظر نگرفتن کارکردهای زبانی رسانه در ساخت معنا، خود را در معرض جدی‌ترین انتقادها قرار داده است.

از آنجا که به علت نحوه عملکرد زبان سینمایی، امکان نهایی شدن مصادیق خارجی ارجاعی، از تصاویر وجود ندارد،[۲۳] و تصاویر تنها می‌توانند به آن چه به نظر می‌رسند، اشاره یا چیزهایی را نسبت دهند، ولی امکان یکی شدن با خود آن اشیا را ندارند، واقعیت در سینما، واقعیتی فیلمیک است که به واسطه رمزگان سینمایی و غیر سینمایی ساخته و پرداخته می‌شود.

بنابراین بر خلاف دیدگاه پدیدارشناختی، فیلم مستند یا اصولاً هر فیلم دیگری نه تنها منعکس کننده واقعیت خارجی نیست، بلکه به نوعی از طریق نسبت دادن معنا به چیزها در تصاویر، بدون نیاز به انکار جنبه خارجی وجود اشیا، سازنده آنها نیز هست و این همان نکته‌ای است که نشانه‌شناسی به آن تأکید دارد.

به این اعتبار مصادیق فیلم‌های مستند و غیر مستند نمی‌توانند از لحاظ هستی‌شناسی متمایز گردند؛ صرفاً می‌توان گفت، آن چه به عنوان واقعیت در اغلب فیلم‌های داستانی دریافت می‌گردد، مدعای همسانی با واقعیت تعین یافته روزمره را ندارد، در حالی که سازندگان فیلم‌های مستند به شکل سنتی مدعی آن هستند که واقعیت ساخته شده در متن، همان واقعیت خارجی است.

۱. پدیدار شناسی و سینما/آلن کازه بیه/علاالدین طباطبایی/انتشارات هرمس/ص ۱۱۰

۲. Daniel Chandler

۳. مبانی نشانه شناسی/دانیل چندلر/مهدی پارسا/انتشارات سوره مهر/ص ۱۲۵

۴. Judith Batler

۵. مبانی نشانه شناسی/دانیل چندلر/مهدی پارسا/انتشارات سوره مهر/ص ۱۲۵

۶. Return to the things

۷. apperception

۸. پدیدار شناسی و سینما/آلن کازه بیه/علاالدین طباطبایی/انتشارات هرمس/ص ۱۱۱

۹. برای دریافت اطلاعاتی مفصل‌تر در این موارد، می‌توان به کتاب‌های معتبر تاریخ سینما، نظیر کتاب بوردول و تامسون، ترجمه روبرت صافاریان، چاپ نشر مرکز، بخش تردید در واقعیت فیلم مستند، صفحه ۷۳۶ تا ۷۴۰ مراجعه کرد.

۱۰. مصادیق واقعی، اشاره به مصادیقی است که پیش از تصویربرداری- به قصد داستان‌پردازی یا هر مقصود دیگری - بازسازی و تحریف نمی‌شوند و به همان صورتی که در جهان مادی حاضر و در جریان هستند، در برابر دوربین ظاهر می‌شوند.

۱۱. پدیدار شناسی و سینما/آلن کازه بیه/علاالدین طباطبایی/انتشارات هرمس/ص ۱۱۴

۱۲. پدیدار شناسی و سینما/آلن کازه بیه/علاالدین طباطبایی/انتشارات هرمس/ص ۱۱۶

۱۳. پدیدار شناسی و سینما/آلن کازه بیه/علاالدین طباطبایی/انتشارات هرمس/ص ۱۱۷

۱۴. پدیدار شناسی و سینما/آلن کازه بیه/علاالدین طباطبایی/انتشارات هرمس/ص ۱۱۷

۱۵. روایت و ضد روایت/روایت در سینما/نوئل کرول/امید نیک فرجام/فارابی/ص ۱۰۰

۱۶. Charles Sanders Peirce

۱۷. مبانی نشانه شناسی/دانیل چندلر/مهدی پارسا/انتشارات سوره مهر/ص ۱۰۰

۱۸. روایت و ضد روایت/روایت/جی. هیلیس میلر/منصور براهیمی/فارابی/ص ۸۲

۱۹. Transcendental ego

۲۰. مطابق تعریف آندره دارتیگ، شهود ماهیت، عبارت از مشاهده معنا و مفهوم ایده‌آلی است که به امر واقع، که به صورت مادی ادراک شده، اطلاق می‌کنیم و همین امر به ما امکان می‌دهد آن امر واقع را باز شناسیم. (پدیدارشناسی چیست؟/دکتر محمود نوالی/انتشارات سمت/ ص ۱۸)

۲۱. Irene Harvey

۲۲. پدیدار شناسی و سینما/آلن کازه بیه/علاالدین طباطبایی/انتشارات هرمس/ص ۱۱۹

۲۳. کریستین متز ضمن برشمردن تفاوت‌های زبان سینمایی و زبان ملفوظ در آثار مختلف خود، زبان سینمایی را زبانی می‌داند که در مقایسه با زبان کلامی، فاقد رمزگان است، به این معنا که ما در زبان کلامی بلافاصله متوجه معنای واژه می‌شویم، اما محتوای هر نما به این شیوه ثابت نیست، بلکه ممکن است تا بی‌نهایت متنوع و پیچیده باشد. (مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما/امید نیک فرجام/ مینوی خرد/ص ۲۳)

البته چنانکه می‌دانیم و در متن پیش رو نیز پیاپی، به طور تلویحی یا به صراحت به آن اشاره شد، تبیین دریدا و سایر نظریه‌پردازان پسا ساختارگرا روشن می‌کند که در زبان ملفوظ نیز امکان دستیابی به مدلول متعالی وجود ندارد؛ چنان که دریدا از آن به «بازی آزاد دالها» تعبیر می‌کند. (مبانی نشانه‌شناسی/دانیل چندلر/مهدی پارسا/انتشارات سوره مهر/ص ۱۲۲)