سینما و متافیزیک

□ مسعود اوحدی

هانری برگسون، فیلسوف مشهور فرانسوی در مقایسهٔ تعابیر متافیزیک و مفاهیم مختلف مطلق به این کشف رسید که فلاسفه ـ علی‌رغم اختلاف نظرهای بسیار ـ در تشخیص دو شیوهٔ عمیقاً متفاوت در شناخت شیء اتفاق نظر دارند: یکی از این دو شیوه ناظر بر این نکته است که ما گرداگرد شیء می‌گردیم؛ و دوم این‌که به درون (آن شیء) وارد می‌شویم. نخستین شیوه بستگی به نقطه نظر یا دیدگاهی دارد که در آن قرار داریم و نیز نمادهایی که از طریق آن‌ها خود را بیان می‌کنیم. شیوهٔ دوم نه به دیدگاه بستگی دارد و نه به هیچ نمادی. نوع نخست معرفت در موضع نسبی می‌ایستد؛ و دومی، در مواردی که امکان‌پذیر باشد، به مطلق دست می‌یابد.

حال، شخصیتی را در نظر بگیرید که ماجراهایش در داستانی به شما مربوط می‌شود. مؤلف می‌تواند صفات شخصیت قهرمانش را

«تکثیر» کند، می‌تواند به دلخواه خود او را وادار به صحبت و عمل کند. ولی هیچ‌کدام از این‌ها نمی‌تواند با احساس ساده و بخش‌ناپذیری که اگر برای یک لحظه می‌توانستید با شخص خود قهرمان هم‌ذات شوید آن را تجربه کنید، برابر قرار گیرد. تمامی آن احساس بخش‌ناپذیر، تمامی آن کلمات، حرکات، اداها و کنش‌های آن شخصیت همچون آب روانی که از چشمه‌ای جاری شود، در نظر شما به‌طور طبیعی از آن احساس بخش‌ناپذیر سر برون می‌آورند. این کلمات، حرکات، اداها و کنش‌ها دیگر اتفاقاتی نیستند که اگر به ایده‌ای که قبلاً از آن شخصیت شکل داده‌اید افزوده شوند پیوسته آن ایده را غنا بخشند، بی آن‌که کاملش کنند. شخصیت یکباره، در کلیت و تمامیت اش همراه با هزاران اتفاقی که آن را تجلی می‌بخشند به شما داده می‌شود، نه آن‌که اتفاقات مذکور خود را به ایده بیفزایند و از این رهگذر آن را غنا بخشند.

آن‌چه که دربارهٔ شخصیت به شما گفته می‌شود، موجب برخورداری شما از دیدگاه‌هایی است که از طریق آن‌ها می‌توانید به مشاهدهٔ او بپردازید. تمامی صفاتی که او را توصیف می‌کنند و می‌توانند تنها از طریق آن همه قیاس‌ها و اشخاص و چیزهایی که از پیش می‌شناسید او را معرفی کنند، نشانه‌هایی هستند که شخصیت مورد نظرتان به واسطهٔ آن کم و بیش به شکلی نمادین بیان می‌شود. پس دیدگاه‌ها و نمادها شما را در بیرون او قرار می‌دهد، آن‌ها تنها هر چه را که او با دیگران در اشتراک دارد به شما می‌دهند، نه آن‌چه را که به او و فقط به او تعلق دارد. اما آن‌چه که به درستی خود اوست، آن‌چه که در گوهر، ذات و ماهیت اوست، می‌تواند از بیرون درک شود، در تعریف، درونی باشد و یا با نمادها بیان شود. و در واقع، با هر چیز دیگری غیر قابل برابر است. توصیف، تاریخ و تحلیل در این جا شما را در نسبیت رها می‌کند. تنها همسانی و همنشینی با اوست که مطلق را به شما می‌دهد.

در این مفهوم و تنها در این مفهوم است که مطلق با کمال مترادف می‌آید. اگر تمامی عکس‌ها یا فیلم‌های یک شهر، که از تمامی دیدگاه‌ها یا نقطه نظرهای ممکن گرفته شده، یک دیگر را همچنان تا بی‌نهایت کامل کنند، هرگز با خود متجسم آن شهری که درباره‌اش صحبت می‌کنیم برابر نمی‌شوند. اگر تمامی ترجمه‌های

یک شعر در تمامی زبان‌های ممکن در کنار هم جمع آیند که به تفاوت‌های گونه گون معنا افزون شوند و با نوعی رُتوش متقابل یکدیگر را تصحیح کنند تا تصویری تا حد امکان نزدیک‌تر و وفادارانه‌تر از شعری که ترجمه کرده‌اند ترسیم کنند، باز هم هرگز در تجسم معنای درونی شعر اصلی موفق نخواهند شد. بازنمایی برگرفته از دیدگاهی خاص، با ترجمانی پرداخته با نمادهایی خاص همواره در مقایسه با شیئی که دیدگاهی از آن اختیار شده، یا آن‌چه که نمادها در جست‌وجوی بیانش هستند، همیشه ناقص یا ناکامل باقی می‌ماند. اما مطلق، که خود شیء و نه بازنمای آن است ـ اصل و نه ترجمان آن ـ به واسطهٔ این که کاملاً همان چیزی است که هست، کامل است.

تردیدی نیست که غالباً مطلق را با نامتناهی همنهشت می‌کنند. فرض کنید که می‌خواهید با کسی که فارسی نمی‌داند تأثیر فوق‌العاده ساده‌ای را که مجلسی از شاهنامه بر شما می‌گذارد در میان بگذارید و این مفهوم فوق‌العاده ساده را به او انتقال دهید، برای این کار ابتدا باید ترجمه‌ای از ابیات به او ارایه دهید، سپس باید در اطراف ترجمه بحث و اظهارنظر کنید و بعد تفسیری بر آن بیاورید؛ بدین طریق با انباشتن توضیح شاید به آن‌چه که می‌خواستید بیان کنید نزدیک و نزدیک‌تر شوید؛ اما با این همه، هیچ وقت کاملاً به آن نمی‌رسید. وقتی دستتان را بلند می‌کنید، به حرکتی دست می‌یابید که در درون، ادراک ساده‌ای از آن دارید. اما برای من که این حرکت را از بیرون نگاه می‌کنم، چنین مفهوم می‌شود که دست شما از نقطه‌ای گذشته و سپس به نقطه‌ای دیگر می‌رسد و بین این دو هنوز نقاط دیگری هم وجود دارند؛ به‌طوری که اگر شروع به شمردن آن‌ها کنم، شمارش تا ابد ادامه خواهد داشت. بنابراین، اگر پدیده را از درون نگاه کنیم، مطلق چیز ساده‌ای است: اما اگر از بیرون به آن نگریسته شود، بدین معنی که به نسبت چیزهای دیگر به آن بنگرند، پدیده در نسبت یا در ارتباط با نشانه‌هایی که آن را بیان می‌کنند همچون سکه طلایی به نظر می‌آید که گویی هرگز نمی‌توانیم کار خرد کردن و تعویض آن را با سکه‌های کم‌بهاتر به پایان رسانیم. پس، آن چه که همزمان، هم به ادراک سادهٔ بخش‌ناپذیر و هم به شمارشی تمام ناشدنی تن در دهد، بنابه تعریف خود واژه،

نامتناهی است. نتیجه‌ای که می‌توان از این مقوله گرفت این است که مطلق را تنها در شهود، درون‌بینی و ناگهان‌یابی می‌توان یافت زیرا هر چیز دیگری در محدودهٔ تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. منظور از شهود آن‌گونه از همنوایی فکری ـ عقلی است که به واسطهٔ آن خود را درون شیء یا مقصود قرار می‌دهیم تا با هر چه که در آن یگانه است و متعاقباً غیرقابل بیان، مطابق و همنهشت شویم. در مقابل، تجزیه و تحلیل، عملیاتی است که آن شیء یا مقصود را به عناصری تا حال شناخته شده، یعنی به عناصری که هم برای آن شیء و هم برای سایر اشیاء مشترک است تقلیل و تنزل می‌دهد. بنابراین، تجربه و تحلیل، در واقع، بیان چیزی به‌عنوان عملکرد چیز دیگری به غیر از خودش است. پس تمامی تجزیه و تحلیل چیزی جز ترجمان، گسترش در قالب نمادها، بازنمایی برگرفته از نقاط دید متوالی نیست؛ نقاط دیدی که از ناحیهٔ آن‌ها به شباهت‌های حتی الامکان بیشتری بین شیء (موضوع) جدید که در حال مطالعه‌اش هستیم و دیگر اشیاء یا موضوعاتی که از پیش آن‌ها را می‌شناسیم توجه می‌کنیم. تجزیه و تحلیل، در آرزوی نابرآوردهٔ جادوانهٔ خود در شامل کردن شیئی که وادار به گردیدن پیرامون است شمار نقاط دید را به شکلی تمام نشدنی تکثیر می‌کند تا بازنمایی‌های همواره ناکامل آن را کامل کند و نیز بی‌وقفه نمادهایش را که ممکن است ترجمان همیشه ناکامل را کامل کند تغییر می‌دهد. این تجزیه و تحلیل، این جریان، مسلماً تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. اما شهود، در صورتی که ممکن باشد، عملی ساده است.

حال به راحتی می‌توان دید که عملکرد معمول علم اثباتی یا تحققی همان تجزیه و تحلیل است. علم اثباتی بیش از هر چیز با نمادها سروکار دارد. حتی ملموس‌ترین، غیر انتزاعی‌ترین و متعین‌ترین علوم طبیعی، علومی که با زندگی سروکار دارند، خود را به شکل قابل رؤیت موجودات زنده، اعضاء و عناصر تشریحی (آناتومیک) آن‌ها محدود می‌کنند. این علوم قیاس‌هایی بین این اشکال برقرار می‌کنند و آن‌چه را که پیچیده‌تر است به وجهی ساده‌تر کاهش می‌دهند؛ خلاصه آن‌که، این‌گونه علوم طبیعی عملکردهای حیات را در آن‌چه که به اصطلاح، تنها نماد تصویری آن است، مورد

مطالعه قرار می‌دهند؛ اگر وسیله یا روشی در تملک واقعیت به‌طور مطلق به جای شناخت آن به‌طور نسبی وجود داشته باشد، اگر روشی در قرار دادن خود در درون واقعیت به‌جای نگاه کردن به آن از دیدگاه‌های بیرون، درکار باشد و اگر امکانی برای داشتن شهود به‌جای تجزیه و تحلیل کردن: و به‌طور خلاصه وسیله‌ای برای در اختیار گرفتن واقعیت بدون هرگونه بیان، ترجمان، یا بازنمایی نمادین وجود داشته باشد، متافیزیک آن وسیله، امکان یا روش است. پس، متافیزیک دانشی است که مدعی بی‌نیازی از نمادهاست. دست‌کم، یک واقعیت وجود دارد که همهٔ ما آن را از درون، از طریق شهود و نه با تجزیه و تحلیل ساده، فراچنگ می‌آوریم و آن، شخصیت خودمان در جریان زمان، یا «خود» مباست که دوام می‌یابد ممکن است از نظر فکری با هیچ چیز دیگری همنوایی نکنیم، اما محققاً با «خود» خودمان همنوایی داریم. وقتی توجه خود را به درون معطوف می‌کنیم تا در بحر خودِ خود فرو رویم و در آن تعمق کنیم (خودی که موقتاً غیر فعال فرض شده)، در وهله نخست تمامی دریافت‌هایی راکه از جهان مادی به سوی آن می‌آید درک و دریافت می‌کنیم. این دریافت‌ها روشن و مشخص و متمایزند، یا در پیوند با یکدیگر، یا قابل پیوند با یکدیگرند. آن‌ها خود را در قالب اشیاء (موضوعات) گروه بندی می‌کنند. در مرحلهٔ بعد، به خاطراتی توجه می‌کنیم که کم و بیش به این دریافت‌ها پای بندند و آن‌ها را تعبیر و تفسیر می‌کنند. این خاطرات از عمق شخصیت ما جدا شده و از طریق دریافت‌هایی که شبیه آن‌هاست به سطح آورده می‌شوند: آن‌ها بر سطح ذهن ما قرار گرفته و می‌مانند بی آن‌که مطلقاً خود ما باشند. دست آخر، تمایلات و عادت‌های حرکتی به میان می‌آیند که کم و بیش به این دریافت‌ها و خاطرات متصل‌اند. تمامی این عناصر متمایز، متمایزتر از آن‌چه که نسبت به هم هستند به نظر ما می‌آیند و درکنار هم، سطح سپهری را تشکیل می‌دهند که بزرگ و بزرگ‌تر شده و خود را در جهان خارج گم می‌کند. ولی اگر خود را از حاشیه به مرکز آن بکشانیم، اگر در عمق وجودمان، که به شکلی همنواخت، دائم و پیوسته خودمان است جست و جو کنیم، خود را اصلاً چیز متفاوتی می‌یابیم. این درون‌گرایی دریافت شهودی در متافیزیک با برون‌گرایی دریافت

سینمایی چه قرابتی دارد؟

و مشکل از همین جا آغاز می‌شود: بیان متافیزیکی در سینما نوعاً بیانی نمادین است، حال آن‌که بیان متافیزیکی به هیچ واسطه‌ای، به ویژه واسطهٔ نمادها نیاز ندارد. به نظر می‌رسد که رابطهٔ متافیزیک و سینما در واقع، حل تضاد بین بیان نمادین و بیان متافیزیکی است. اما این «حل» و این‌گونه بیان چگونه صورت می‌پذیرد؟

برای بررسی بیان نمادین و بیان متافیزیکی در سینما به ناچار باید به مقولهٔ نشانه و نشانه‌شناسی بپردازیم. پرداختن به این مقوله طبعاً بحث زبان را مطرح می‌سازد. زبان به‌عنوان نظامی از نشانه‌ها عمل می‌کند ولی این گفته بدان معنی نیست که رابطهٔ زبان و نشانه‌ها رابطه‌ای ساده و «یکی در برابر دیگری» است، یعنی زبان معنی خود را از مراجعه به چیزها یا اشیاء کسب نمی‌کند. بنا به نظر سوسور[1] نشانهٔ زبانی «نام» نیست که به شیئی اطلاق شود بلکه ترکیبی از دال (کلام و مفهوم) و مدلول است. از آن‌جا که رابطه دال و مدلول رابطهٔ «یک به یک» نیست، زبان هم بالطبع بازتاب واقعیت نیست، بلکه، زبان نظامی دلالت‌گر است که «واقعیت» را در پیش روی گوش‌های آدمی قرار می‌دهد. و از این لحاظ تشکیل دهنده و واسطهٔ واقعیت است و باز از همین روی، نقش یا عملکردی ایدئولوژیکی دارد. زبان، دلالت‌گر شفافیت نیست. زبان دلالت‌گر اسطوره است. و همین نکته (که لاکان[2] هم به تفسیر و پیرایش آن پرداخت)، زمینه‌ای نظری برای کار نظریه‌پردازان سینما فراهم کرد و باز، همین نکته یادآور شیوهٔ عمل متافیزیک در سینماست؛ متافیزیک نیز همچون زبان وسیله‌ای است برای در اختیار گرفتن «واقعیت» که ضمناً «بانی» و تشکیل دهنده «واقعیت» و حتی واسطهٔ واقعیت است. در مورد نقش ایدئولوژیکی متافیزیک فعلاً بحثی نمی‌کنیم، ضمن آن‌که، در مقولهٔ بحث حاضر نیز چندان نقشی ندارد. اما در مورد دلالت‌گری «شفافیت» باید گفت، با آن‌که متافیزیک در صورت ظاهر «می‌خواهد» که دلالت‌گر شفافیت باشد، اما در عمل به «زبان»ی مراجعه می‌کند که در کنار تمامی ویژگی‌های زبان (زبان کلامی یا گویشی، زبان‌های رایج) به واسطهٔ کیفیت انتزاعی زبان، عملاً نمادین است و دلالت‌گری‌اش به دلالت‌گری اسطوره می‌ماند، بی آن‌که خطابش اسطوره باشد. در تعریف،

متافیزیک به‌عنوان شاخه‌ای از فلسفه، خطابش بنیادهای هستی و واقعیت، همچون ماهیت وجود الهی، جاودانگی روح، معنای شر (و شیطان)، مسئله جبر و اختیار و رابطهٔ جسم و ذهن است و تمامی این‌ها، هرجاکه سینما به شکلی به آن پرداخته باشد(از آثار مکاتب آوانگارد سینمای فرانسه تا **هیچکاک**، **کوبریک** و **تارکوفسکی**) بیان زبانی با نظام نشانه‌ها مشهود است. اما نظام‌های متافیزیکی در فلسفه، حکمت مدرسیون **اسکولاستی‌سیسم**[۳] **ارسطویی** و نظام‌های عقلانیت **دکارت**، **اسپینوزا** و **لایب‌نیز** در قرن هفدهم را نیز شامل می‌شوند و این نظام‌ها توجیه فلسفی خود را از منابع بسیار گونه گونی که همچون ریاضیات با زبان نمادین سر و کار دارند برگرفته‌اند. **امانوئل کانت** در قرن هجدهم تفکر متافیزیکی را به نقد کشید و مدعی شد که متافیزیک سنتی، در عین برانگیختن پرسش‌هایی ضروری از نظر اخلاقی در صدد فراروی از محدودهٔ دانش بشری است و در قرن بیستم هم حکمای پوزیتویسم منطقی تا بدان‌جا رفتند که اساساً متافیزیک را رد و آن‌را بی‌معنا خواندند. باگریز و نگرش به آن‌چه که شاید بتوان زبان «متافیزیک در سینما» خواند شاید حکم پوزیتویست‌های منطقی حاصل استیصال از آشتی دادن زبان (زبان کلامی) با زبان بالقوه غیرنمادین متافیزیک از یک سو و ناسازگاری نهادین منطق متافیزیک با منطق علوم اثباتی باشد. زبان متافیزیک در سینما. چنان‌که اشاره شد، زبان نظام نشانه‌هاست. نشانه‌شناسی خود پاسخگوی پرسش‌ها و بحث‌های بسیار در اطراف مقولهٔ سینما به‌عنوان زبان است. آغاز این‌گونه بحث‌ها ـ هم زمان با رد معنا و ضرورت متافیزیک ـ در سال‌های دههٔ ۱۹۲۰ تحقق یافت اما ادبیات سینمای مؤلف، به ویژه نوشته‌های جدلی گروه نویسندگان مجله کایه دو سینما[۴] که بر نقش مؤلف به‌عنوان تولید کننده یا سازندهٔ معانی برتری می‌دادند، عملاً در این گفتمان را بست. به‌نظر می‌رسد موج نوی سینمای فرانسه با مقولهٔ سینما به‌عنوان زبان همان کردکه پوزیتویست‌های منطقی یا متافیزیک. اگر چه سینما، در تحلیل نهایی، نمی‌تواند در قیاس با پارادیم زبان گفتار در نظر گرفته شود، اما به هر حال نظامی نشانه‌ای است که تولید معنا می‌کند و از این نظر همچون دیگر تولیدات اجتماعی یا

فرهنگی، می‌تواند به‌عنوان زبان دیده می‌شود.

نشانه‌شناسی با تحلیل روابط ساختاری سر و کار دارد، روابطی درون سیستم، که عملکردش تولید معناست. نشانه‌ها را تنها در ارتباط با سایر نشانه‌های درون سیستم می‌توان درک کرد و این در وهله نخست به دو شیوه صورت می‌پذیرد. یک شیوه آن‌که، هر نشانه معنای خود را همزمان از طریق آن‌چه که نیست (مرد، نه زن، پس یا دختر ـ موش، نه گوش یا جوش) و در ترکیب با آن چه که هست یعنی ترکیب عناصری که عملاً حاضرند و این‌که چگونه این ترکیب همچون زنجیره‌ای دلالت‌گر در تولید معنا عمل می‌کند (موش گوش دارد، پس [بر صورتش] جوش دارد) کسب می‌کند. معنا، از این لحاظ، از تفاوت‌ها ایجاد می‌شود (از آن‌چه که حاضر است در ارتباط با آن‌چه که غایب است) با کمی توجه می‌توان دریافت که مقوله‌های گفتمان متافیزیکی نیز کم و بیش به همین شیوه عمل می‌کند (معانی دوگانه در متافیزیک مثل «خیر و شر» و جبر و اختیار هم در غیبت یکدیگر و هم همزمان در «حضور» و ترکیب با هم دیگر تجلی دارند).

شیوه دومی که نشانه‌ها به‌واسطهٔ آن تولید معنا می‌کنند مربوط به واقعیت مرجعی یا وضعی آن‌هاست. اصطلاح مربوط به این مفهوم دلالت یا دلالت‌گری[۵] است. دلالت دارای دو «مرتبه» یا ترتیب مختلف است: دلالت مصداقی (معانی مستقیم) و دلالت ضمنی (معنای غیرمستقیم) که البته ترتیب سومی هم وجود دارد که همان دلالت ایدئولوژیکی است که این یک، فرآوردهٔ همان دلالت ضمنی است: دلالت مصداقی، نخستین مرتبهٔ سادهٔ معنایی و معانی حقیقی یا لفظی است اما دلالت ضمنی چنان‌که خود واژه به آن اشاره دارد، به‌معنای تمامی معانی متداعی، سنجشی و ارزشی است که از طریق فرهنگ یا شخصی که در استفاده از معنی درگیر است، به نشانه متصف می‌شود. نشانه‌ها در این مرتبه به دو روش عمل می‌کنند. هم به‌عنوان عوامل دلالت ضمنی و هم به‌عنوان «اسطوره‌سازان». مرتبه دوم دلالت هنگامی مطرح می‌شود که مرتبهٔ اول با ارزش‌ها و گفتمان‌های فرهنگ مواجه شود. زبان متافیزیک در سینما همواره پس از گذر سریع از دلالت مصداقی مستقیم وارد معنای ضمنی غیرمستقیم می‌شود. شرایط اولیه طرح داستانی فیلم روح (Ghost) شرایط دال بر وجود تقدیر و به‌ویژه

تقدیر مرگباری است که هیچ وجودی را مستثنی نمی‌کند جوانی عاشق بر اثر حمله‌ای ناجوانمردانه زندگی را ترک می‌کند، اگر دست او از پی‌جویی عدالت کوتاه است، «روح» او می‌تواند این مهم را بر عهده گیرد. در سطح ضمنی ما تصویر این جوان را با کیفیاتی از قبیل نهادینه شدن ناامنی در جوامع مدرن و صدمات اخلاقی آن، ترکیب جوامع شهری امریکایی و باورهای طبقه متوسط و کمدی ارزش‌های مادی و معنوی در جامعه امریکا تداعی می‌کنیم. در سطح اسطوره، ما این نشانه را به‌عنوان نشانه‌ای که اسطورهٔ ارواح خوب و بد و تحقق عدالت در اذهان عوام را فعال می‌کند: این که ارواح خوب نبرد بین خیر و شر را در عالم مردگان به سرانجام پیروزی خیر می‌رسانند، درک می‌کنیم. مرتبهٔ دوم دلالت بازتاب واکنش‌هایی ذهنی است، برانگیخته از این حقیقت که جامعه‌ای با فرهنگی خاص در آن واکنش‌ها سهیم‌اند.

متافیزیک سینمایی هم همچون نشانه‌شناسی در تئوری فیلم، متن سینمایی را بدین شیوه‌ها رمزگذاری و رمزگشایی می‌کند و نشان می‌دهد که متن (سینمایی) چگونه از فرآیند «طبیعی‌سازی» که شیوهٔ سینمای رایج تجاری است پرده برمی‌دارد. «طبیعی‌سازی» فرآیندی است که در آن ساختارهای فرهنگی و تاریخی به گونه‌ای نشان داده می‌شوند که آشکارا و مسلم «طبیعی» جلوه کنند. بدین ترتیب «طبیعی‌سازی» عملکردی ایدئولوژیکی دارد. رهیافت متافیزیکی در سینما، یا متافیزیک سینمایی در اشکال پیچیدهٔ خود به مقابله با «طبیعی‌سازی» برمی‌خیزد و از طریق نشان دادن دنیایی عمدتاً ذهنی، فرا واقعی، فانتزی و جادویی در برابر جهان واقع نمایِ «این است و دیگر چیزی نیست» سینمای رایج قد علم می‌کند.

سینمای رایج تلاشی همه جانبه را برای پنهان کردن این حقیقت مصروف داشته که آن‌چه نشان می‌دهد چیزی جز توهم یا خیال نیست و سینمای متافیزیک از همهٔ عناصر «توهم‌نما» و «خیال‌گونه» یاری می‌گیرد که شاید به حقیقت دست یابد. تصاویر آن «تخته سنگ» و «جنین» در لحظات مبهوت‌کنندهٔ پایان فیلم ۲۰۰۱ـ ادیسه فضایی اثر کوبریک که در ظاهر نشانه‌هایی بس غریب، خیالی و وهمی به‌نظر می‌آیند، در واقع آغازی جدی در توهم‌زدایی از موقعیت بشری از

یک‌سو و بیان نیرومند و بلاواسطهٔ سینما از سوی دیگرند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Saussure

۲. Lacan

۳. Scholasticism

۴. Cahiers du cinema

۵. اصطلاح مورد استفادهٔ سوسور، که در حقیقت رولان بارت در کار تحلیل شیوهٔ کار نشانه‌ها در فرهنگ آن را تحول و رسمیت بخشید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی