تصویر و نشانه‌های نوشتاری در رمزگذاری اطلاعات

مجید کریمی*

(تاریخ دریافت ۸۷/۶/۳۰، تاریخ پذیرش ۸۷/۱۰/۳۰)

چکیده

تقدم تاریخی حضور تصاویر بر اختراع خط (و البته تاکید عده‌ای از فلاسفه مانند هایدگر[1] به فرایند دیدن و نقش تصاویر در شناخت طبیعت)، باعث شده است که تعدادی از زبان‌شناسان و فلاسفه معاصر مانند «ویلم فلوسر»[2] بسیار پیش‌تر روند و اختراع خط را گامی به عقب در جهت شناخت جهان بدانند. در این نوشتار قصدی بر تایید یا ردنظر فلوسر وجود ندارد و نکته مهم، یافتن پاسخی برای این سوال است که: آیا می‌توان همه اطلاعات، و به دنبال آن، معنایی را که در تصویر وجود دارد، به تمامی، با نشانه‌های نوشتاری منتقل کرد؟ برای پاسخ به این سوال تلاش می‌شود تا اندیشه‌های «فرد درسکی»[3] در مورد چگونگی رمزگذاری اطلاعات شرح داده شود. از نظر درسکی، اطلاعات در «تصاویر» به صورت آنالوگ[4] ذخیره می‌شود و نشانه‌های نوشتاری حاوی اطلاعاتی هستند که به صورت دیجیتال[5] رمزگذاری شده‌اند.

بر این اساس، استدلال می‌شود که هرگز نمی‌توان توسط نشانه‌های دیجیتال تمامی اطلاعاتی را که در یک نشان[6] آنالوگ وجود دارد منتقل کرد و البته مهم‌ترین عامل در این مورد، فضایی است که نشانه‌های آنالوگ برای تفسیر و تاویل فراهم می‌آورند.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌های تصویری، نشانه‌های نوشتاری، رمزگذاری اطلاعات، آنالوگ، دیجیتال.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* دانشجوی دکترای شیمی- فیزیک، دانشگاه صنعتی شریف. Email:majid_chem@yahoo.com

1. Heidegger , M.
2. Flusser, V.
3. Derestke ,F.
4. analog
5. digital
6. sign

مقدمه

هرچه می‌گوییم یا می‌شنویم مجموعه‌ای از آواهاست که باتوجه به نظم کلام از واج‌ها ساخته شده است و یا بنا به آیین موسیقایی، مجموعه‌ای از نشانه‌هاست. هرآنچه را می‌خوانیم نیز مجموعه‌ای از نشانه‌های دیداری است. به بیانی جامع‌تر، هر آنچه را می‌بینیم مجموعه‌ای از نشانه‌های دیداری است و پُر واضح است که دیدن پیش از واژگان و زبان وجود داشته است: هر کودکی پیش از آنکه حرف بزند و یا حرف کسی را درک کند جهان خود را با نگریستن می‌شناسد (احمدی ، ۳:۱۳۸۶)

تقدم تاریخی تصاویر بر متون خطی، یا به عبارت دیگر، تقدم نشانه‌های تصویری بر نشانه‌های زبانی همیشه چالشی بزرگ میان طرفداران هر یک از آنها دامن زده است (فلوسر ، ۱۲:۲۰۰۰). عده‌ای از زبان‌شناسان و فلاسفه مانند «ویلم فلوسر» اعتقاد داشتند که اختراع خط گامی به عقب در شناخت جهان است و حرکتی است به سوی تجریدی و انتزاعی شدن بیشتر جهان اطراف (همان: ۱۳). از نظر وی، «اندیشیدن تصویری»[1] که مبتنی بر واقعیت بیرونی است با اختراع خط جای خود را به «اندیشیدن مفهومی»[2] می‌دهد که زاییده‌ی ذهن انسان است (همان: ۱۴). از آنجا که درگیری میان طرفداران تصاویر سطحی و متون خطی چالش تمام ناشدنی است، در این نوشتار قصدی بر تأیید یا رد آرای فلوسر وجود ندارد، بلکه می‌خواهیم ضمن بررسی آرای وی در خصوص تصاویر، به این سؤال پاسخ دهیم که: آیا می‌توان اطلاعاتی را که به صورت آنالوگ رمزگذاری شده‌اند (نشانه‌های تصویری) به طور کامل توسط گزاره‌های دیجیتال (نشانه‌های نوشتاری) تفسیر کرد؟ به عبارت دیگر، آیا آنچه در تصویر نگاشته شده است قابل تقلیل به گزاره‌های خطی هست یا خیر؟ پاسخ به این پرسش شاید حکمی درباره‌ی برتری یکی بر دیگری صادر نکند، ولی مشخص خواهد کرد که آنچه این دو نشانه را از هم مجزا می‌کند در چگونگی رمزگذاری آنها نهفته است. به‌همین منظور، ابتدا کمی راجع به تصاویر و نشانه‌های تصویری صحبت می‌کنیم و با توجه به آنچه ویلم فلوسر در کتابی با عنوان **به سوی فلسفه عکاسی**[3] مطرح کرده است، به بررسی اندیشه‌های وی در مورد تصاویر می‌پردازیم. آن‌گاه تلاش می‌کنیم تا با استفاده از نگرش «فرد درسکی» در مورد چگونگی رمزگذاری اطلاعات و به دنبال آن معنا، در طبیعت به پاسخی برای این سؤال برسیم که: حتی اگر نشانه‌های تصویری و زبانی دارای ارزش یکسانی در شناخت طبیعت باشند، آیا می‌توانیم توسط نشانه‌های زبانی تمام اطلاعات و به دنبال آن معنایی را که در تصویر هست منتقل کنیم؟

1. imaginative thinking
2. conceptual thinking
3. Toward a Philosophy of Photography

تصویر

جهان همانند قاب‌هایی که از نسبت میان نشانه‌ها تشکیل شده است، خود را در پیش چشمان ما جلوه‌گر می‌کند. هر آنچه را می‌بینیم، می‌توانیم نشانه‌ای بدانیم. نشانه دیداری مفهومی کلی است. درواقع، هر آنچه را با چشم می‌بینیم و با ادراک حسی درک می‌کنیم جزو نشانه‌های دیداری به حساب می‌آید. هنگامی که این نشانه‌های دیداری در متنی ثبت شوند، تبدیل به تصاویر می‌شوند (احمدی، ۴۵:۱۳۸۶). از این‌رو، تصاویر، سطوحی نشان‌مند هستند. هنگامی که تصویری ثبت می‌شود، مجموعه‌ای از نشانه‌های دیداری که در چهار بُعد فضایی- زمانی قرار دارند، در روی سطحی دو بعدی ثبت می‌شوند. بنابراین، تصاویر تبدیل به سطوحی رمزگذاری شده می‌شوند که شیوه‌ای خاص از نگریستن را طلب می‌کنند (فلوسر ، ۱۲:۲۰۰۰). نگاه‌کردن به چیزی، ایجاد نسبت با آن چیز است. ما هرگز به یک چیز نگاه نمی‌کنیم، بلکه به نسبت میان چیزها و خویشتن می‌نگریم. ادراک حسی و شناخت این نسبت، نشان‌دهنده‌ی شیوه خاصی از نگریستن ماست که خود به دانسته‌های بصری و ارتباط ما با دنیای پیرامونی وابسته است. درک تصاویر در واقع نوعی رمزگشایی نشانه‌های تصویری در ذهن آدمی است که در طی آن تصاویر دوباره ابعاد چهارگانه فضایی- زمانی خود را بازمی‌یابند. اما این بار، فضا- مانی که تولید می‌شود مختص دنیای تصاویر است. با این نگره، تصویر، ترکیبی پیچیده از نشانه‌های دیداری است که علاوه بر آنچه در روی سطح تصویر قرار دارد، از معانی ضمنی و تلویحی نیز برخوردار است. کل تصویر دارای معنایی است که تک‌تک اجزای تصویر، به تنهایی، درک چنین معنایی را ممکن نمی‌سازد. به عبارت دیگر، از کنار هم قرارگرفتن نشانه‌ها، معنایی زاده می‌شود که محتوایی فراتر از جمع تک‌تک نشانه‌ها دارد.[۱] این ویژگی باعث می‌شود تا تصاویر، فضای لازم برای تفسیر و تعبیر را فراهم آورند. فلوسر فضا و زمان ساخته شده در دل تصاویر را عاملی مؤثر در ایجاد این قضیه می‌داند. از نظر وی، دنیای تصاویر دنیایی جادویی است که در آن همه‌چیز تکرار می‌شود و تک‌تک اجزای تصویر در بستر و

۱. مصداق بارز این عبارت را می‌توان درمکتب مونتاژ روسیه و آزمایش «کولشف» جست‌وجو کرد. درآن آزمایش، کولشف نمایی از چهره بازیگری را برداشت و آن را با سه تصویر متفاوت: یک کاسه سوپ، و کودکی که با خرس عروسکی بازی می‌کند، پیوند داد. چهره بازیگر در هر سه مورد یکسان بود، اما بینندگان سوگند می‌خوردند که حالت چهره وی در سه صحنه به صورت متفاوت ظاهر شده است. هر یک از قطعات تدوین نشده فیلم، دو معنی یا مفهوم احتمالی در خود داشت : یک مفهوم به هنگامی که به تنهایی ظاهر می‌شد و دیگری مفهومی که این رابطه با دیگر تکه‌های فیلم اختیار می‌کرد. می‌توان دید که چگونه از کنارهم قرار گرفتن اجزای مختلف، معانی ظاهر می‌شود که تک‌تک اجزا حاوی آن معنا نیستند. در واقع، مونتاژ، تکنیکی است که فیلم‌ساز توسط آن تک‌نماها را آن‌چنان با هم می‌آمیزد که اثر حاصل، بزرگ‌تر از مجموع واحدهای تشکیل‌دهنده آن شود.

زمینه‌ای معنایی مشارکت دارند. این دنیا از نظر ساختاری با دنیای خطی تاریخ به طورکامل متفاوت است، دنیایی که در آن هیچ چیز تکرارپذیر نیست، هر چیزی علتی دارد و علت‌های خاص، معلول‌های خاص خود را همراه دارند. به عنوان مثال، از نظر فلوسر در دنیای خطی، طلوع خورشید، علت خواندن خروس است، اما در دنیای تصویر، طلوع خورشید دلالت برخواندن خروس و خواندن خروس دلالت بر طلوع خورشید دارد. به عبارت دیگر ، رابطه علت و معلولی در اینجا رابطه‌ای خطی و یک‌سویه (از علت به معلول) نیست. در دنیای تصاویر، جهت‌مندی خاصی بین اجزای تصویر از لحاظ فضایی- زمانی وجود ندارد و اجزای تصویر می‌توانند به هرترتیبی نگریسته شوند. فلوسر بر جادویی‌بودن دنیای تصاویر به شدت تأکید می‌کند و آنها را راهی برای شناخت جهان می‌داند. از نظر وی، تصاویر واسطه‌ای میان انسان‌ها و جهان اطرافشان هستند. به علت محدودیت‌هایی که انسان با آن مواجه است، هیچ‌گاه نمی‌تواند بی‌واسطه به همه جهان دسترسی داشته باشد، بنابراین ، تصاویر خلق شدند تا جهان را قابل فهم و درک کنند و نقشه‌هایی برای شناخت بهتر عالم فراهم آورند (فلوسر، ۱۶:۲۰۰۰). با توجه به این عبارات، به راحتی می‌توان فهمید که فلوسر به شدت تحت تأثیر فلاسفه‌ای مانند «هایدگر» و البته «هوسرل»[1] قرار داشته است .هایدگر معتقد بود که دیدن و نگاه ، فرایندی بنیادین در طبیعت است:

«جهان آن‌گونه که به چشم ما می‌آید مستقل از ماست، انگار حضوری در خود دارد. ما این جهان دیداری را قاب می‌گیریم. تصویر همواره ثبت عناصر دنیای دیداری در محدوده‌ی نوعی قاب و شکلی از محدود کردن گستره وجودی دنیاست. ما هرشکلی را نخست قاب می‌گیریم و سپس به تصور در می‌آوریم. به بیانی دیگر ، ژرفایش را از میان می‌بریم و ساحت بیکران وجودی‌اش را به ساحتی در دسترس تبدیل می‌کنیم. با این کار، آنچه را کلیت است و به تصور درنیامدنی، حذف و انکار می‌کنیم. تصویر به این اعتبار کران‌مندی جهان است». (هایدگر، ۱۹۶۷)

وی در جایی دیگر در کتاب **هستی و زمان**[2] در ارتباط با دیدن می‌گوید :

«دیدن هرچیزی را که در معرض دید است به گونه‌ای آشکار همچون چیزی در خود درنظر می‌گیرد . البته هر یک از حواس همین کار را با گستره ویژه مکاشفه‌های خود انجام می‌دهند، اما سنّت فلسفه از همان آغاز، به سوی دیدن متمایل بوده است. برای همراهی با چنین سنتی ناگزیریم که نگاه و نگریستن را چنان در نظر آوریم که بیان‌کننده منش هر چیز و هستی مطلق چنان چیزی باشند.» (هایدگر، ۱۹۸۸)

بنابراین، تا حدی می‌توان به ریشه‌ی آرای فلوسر پی برد و نقش بنیادینی را که وی به تصاویر می‌دهد درک کرد. اما سؤال این است که: تصاویر تا چه حد می‌توانند به ما در شناخت جهان کمک

1. Husserl , E.
2. Being and Time

کنند؟ از نظر فلوسر ، پاسخ به این سؤال راهی است برای رسیدن به چگونگی اختراع خطوط. هایدگر معتقد بود که ما جهان را با تصویر به تصور درمی‌آوریم. تصور فرایندی است که در طی آن ابعاد چهارگانه (سه بعد فضایی همراه با یک بعد زمانی) نشانه‌های دیداری که در قاب تصویر به دو بعد سطحی (طول و عرض) تقلیل یافته است، دوباره در ذهن بازسازی می‌شود؛ تصور چیزی جز رمزگشایی تصاویر نیست. در دنیای مدرن، جهان یکسر تبدیل به تصویر شده است، البته تصاویری که رمزگشایی نشده‌اند و ناهمبستگی شدیدی میان انسان و تصاویرش ایجاد کرده‌اند. از نظر فلوسر، این ناهمبستگی یک بار قبل از این دوران و در طی هزاره دوم پیش از میلاد نیز رخ داده است. در آن هنگام ، انسان‌ها برای رسیدن به مفاهیم و معانی تصاویر تلاش کردند تا تصاویر را پاره کنند و بدین طریق راهی آشکار به دنیای پشت تصاویر بیابند. آنها با پاره‌پاره کردن اجزای موجود در سطح تصاویر، آنها را به صورت خطی در کنار یکدیگر قرار دارند و به این ترتیب نوشتن «خطی» را اختراع کردند. با این تحول ، زمان مدور و برگشت‌پذیر موجود در دنیای تصاویر به زمان خطی تاریخ تبدیل شد. فلوسر تصاویر را کران‌مندی جهان به شمار می‌آورد. حال اگر این تصاویر تبدیل به نشانه‌های نوشتاری کاملاً انتزاعی و قراردادی شوند، کرانه‌های جهان در جهت ذهنی‌شدن بیشتر، تقلیل می‌یابد. وی معتقد است که «اندیشیدن تصویری» که به دلیل حضور تصاویر میسر می‌شود راهی روشن‌تر از «اندیشیدن مفهومی»، که ناشی از اختراع خط است، برای شناخت جهان فراهم می‌آورد. فلوسر دو علت عمده برای چنین دیدگاه چالش‌برانگیزی مطرح می‌کند. اول اینکه وی معتقد است متون خطی که شکل انتزاعی‌تر شده تصاویر هستند، در واقع دلالت بر جهان ندارند بلکه دلالت آنها بر تصاویر پاره شده است. بنابراین، رمزگشایی متون به منزله یافتن تصاویری است که متون بر آنها دلالت دارند. به بیان دیگر، وی معتقد است در نهایت، هر آنچه متون، و به دنبال آن، اندیشیدن مفهومی تولید می‌کند، نیاز به یافتن تصاویری دارد که بر آنها دلالت کنند. بنابراین، با اختراع خط، انسان نسبت به شناخت جهان، گامی به عقب برداشت. دلیل دوم اینکه از نظر فلوسر، «متون نوشتاری» نیز مانند «تصاویر» نوعی واسطه هستند. از این رو، آنها نیز در معرض دیالکتیک درونی مشابهی قرار می‌گیرند. به این معنی، جهان یکسر تبدیل به متونی می‌شود که رمزگشایی نشده‌اند و به تبع آن ، تصاویر مدلول آنها قابل بازشناخت نیست. روندی که فلوسر طی می‌کند و البته با آن مقابله می‌کند به این ترتیب است: ابتدا برای فهم جهان، تصاویر تولید شده‌اند. آن‌گاه در طی زمان به سمتی حرکت کردند که دیگر قابل رمزگشایی نبودند، بنابراین برای یافتن معنایشان ، محکوم به پاره شدن بودند تا اجزای آنها به ترتیب در کنار هم قرار گیرند. به این ترتیب، نوشتن خطی به وجود آمد، البته با این پیش‌فرض که فهم متون همواره با حضور تصاویر مدلول آنها میسر است. در دنیای امروز ، تصاویر بیشتر در جهت اندیشه مفهومی صورت می‌پذیرند. بنابراین ، هر چه بیشتر و بیشتر به سمت «انتزاعی‌شدن» پیش می‌روند ؛ متون خطی در جهت اندیشه تصویری گام

برمی‌دارند و در نتیجه به سمت «تصوری شدن » حرکت می‌کنند و این امکان را می‌دهند که هر چه بیشتر بتوانیم تصویرسازی کنیم .

به نظر می‌رسد چنین دیالکتیکی همواره در جریان باشد و بنابراین شاید هیچ‌گاه نتوان به آسانی حکمی بر برتری و یا قدرت یکی بر دیگری برای شناخت بهتر جهان صادر کرد. اما شاید بتوان گفت که تصویر و متن در چگونگی رساندن پیام در دو جایگاه متفاوت با هم قرار دارند که در قسمت بعد تلاش می‌کنیم به تفصیل آن را شرح دهیم .

تصویر: آنالوگ، متن نوشتاری: دیجیتال

با توجه به آنچه گفته شد به نظر بهتر است درگیری همیشگی میان خط و تصویر را رها کنیم و به دنبال پاسخی برای این سوال باشیم که: آیا می‌توان نشانه‌های بصری را به تمامی توسط نشانه‌های نوشتاری تفسیر کرد ؟

سعی می‌کنیم با مقایسه آرای بابک احمدی که در کتاب **از نشانه‌های تصویری تا متن** مطرح کرده و طرح دیدگاه‌های فرددرسکی که در کتابی با عنوان **دانش و جریان اطلاعات**[1] آمده است، به پاسخی مناسب برای این سؤال برسیم .

واژه‌ای که در زبان انگلیسی برای تصویر به کار می‌رود «ایمیج»[2] است . ریشه لاتین این کلمه «ایمجینم»[3] که هم‌ریشه واژه‌ای دیگری است، یعنی : «ایمی‌تاری»[4] که خود این واژه ریشه کلمه «ایمی‌تیشن»[5] به معنای تقلید است . «رولان بارت»[6] با این استدلال نتیجه می‌گیرد که تصویر در واقع نوعی تقلید است و ناگزیر در رده نشانه‌های آنالوگ قرار می گیرد(احمدی،۱۳۸۶: ۵۰).واژه آنا لوگ را در زبان فارسی می‌توان به دو معنای «قیاسی» و «فراسنج» ترجمه کرد که البته هر دو معنی در این نوشتار مورد استفاده است. از این‌رو ، برای تسهیل در متن از واژه آنالوگ استفاده می‌کنیم.

بابک احمدی در قسمت‌های مختلف کتاب خود از فاصله ناپیمودنی میان نشانه‌های زبانی و متن صحبت به میان آورده است:

«دشواری گفتن یا نوشتن درباره تصاویر در فاصله نشان‌مندی زبان (کلام گفتاری یا نوشتاری) با نشانه‌های تصویری غیرزبانی ریشه دارد. این فاصله پیمودنی نیست. به یاری

1. Knowledge and the Flow of Information
2. image
3. imaginem
4. imitari
5. imitation
6. Rollan Bart

نشانه‌های زبان‌شناسیک ، درباره نشانه‌های تصویری خاصی بحث می‌کنیم . اگر هدف از این بحث دستیابی به گوهر معنایی آن نشانه‌ها باشد، از همان ابتدا کارمان محکوم بـه شکـست خواهد بود، به این دلیل که اگر می‌شد معنا را با زبان بیان کرد، نیازی به بیان آن در تصویر نبود.» (همان: ۱۲۰)

اما چرا نمی‌توان معنای تصویری را با زبان بیان کرد؟ می‌توان پاسخ ایـن سـؤال را در چگـونگی رمزگذاری اطلاعات جست‌وجو کرد . فرد درسکی معتقد است که اطلاعات به دو صـورت آنـالوگ و دیجیتال می‌تواند رمزگذاری شود. وی در کتاب خود می‌نویسد:

«آنچه به طورسنتی و رایج از تفاوت میان رمزگـذاری آنـالوگ و دیجیتـال وجـود دارد، تفاوت میان نمایش‌های پیوسته و یا گسسته از خواص متغیر یک منبـع اسـت.» (درسـکی، ۱۹۸۱)

به عنوان مثال، در خودرویی، صفحه نمایش‌دهنده سرعت ماشـین نـوعی رمزگـذاری آنـالوگ از سرعت چرخ‌ها ارائه می‌دهد، زیرا سرعت‌های متفاوت با موقعیت‌هـای متفـاوت عقربـه سـرعت‌سـنج نمایش داده می‌شوند (کاملاً واضح است کـه تغییـرات سـرعت بـه طریقـی پیوسـته توسـط عقربـه سرعت‌سنج نمایش داده می‌شود) و هر تغییری در مکـان عقربـه (کـه بـه صـورت پیوسـته تغییـر می‌کند) نمایش‌دهنده سرعتی متفاوت است.

در همان اتومبیل، چراغ نشان‌دهنده‌ی فشار روغن، نوعی وسیله‌ی دیجیتـال اسـت. بـه عبـارت بهتر، اطلاعـات در آن بـه صـورت دیجیتـال کدگـذاری شـده اسـت (خـاموش یـا روشـن). چنـین حالت‌هایی، حالت‌های گسسته هستند، زیرا اطلاعاتی در مورد حالت‌های میانی به ما نمی‌دهد.

از نظر درسکی، این نوع مثال‌ها و این‌گونه نگرش، رویکردی سـنتی دارد، بـه همـین علـت، وی نشانه‌های آنالوگ و دیجیتال را با تعریفی جدیدتر ارائه می‌کند:

«اگر نشانی حاوی این اطلاعات باشد که کـاراکتر S ، کـاراکتر F اسـت، آن‌گـاه چنـین نشانی فقط هنگامی نشانی دیجیتال است که هیچ اطلاعاتی افزون بر اینکه S ، F است، در مورد نشان S نداشته باشد. اگر چنین نشانی حاوی اطلاعاتی وسـیع‌تـر در مـورد S باشـد، آن‌گاه تبدیل به نشانی آنالوگ می‌شود. هنگامی که نشانی به صورت آنالوگ کدگذاری شده باشد و حاوی این اطلاعـات باشـد کـه S ، F اسـت، چنـین نـشانی، اطلاعـات خـاص‌تـر و معین‌تری درباره S حمل می‌کند.» (همان « ۳۶۷)

برای وضوح این مطلب می‌توانیم به نشانه‌های تـصویری و نوشـتاری بـازگردیم و تفـاوت میـان تصویر و عبارت نوشتاری را بیان کنیم. فرض کنید که لیوانی حاوی مقدار چای است و می‌خـواهیم پربودن لیوان چای را به اطلاع شخصی دیگر برسانیم. واضح است که می‌توان با دو شیوه‌ی مختلف، چنین اطلاعاتی را کدگذاری کرد. ابتدا به سادگی می‌توان گفت یا نوشت کـه «لیـوان حـاوی چـای

است». این نشان گفتاری یا نوشتاری، حاوی اطلاعاتی درمورد پربودن لیوان است که البته به صورت دیجیتال کدگذاری شده است.

این نشان، هیچ‌گونه اطلاعاتی در مورد شکل و اندازه لیوان به ما نمی‌دهد. نمی‌توانیم بفهمیم که چه مقدار چای در داخل لیوان وجود دارد و یا غلظت و رنگ چای چگونه است.

اما روشی دیگر برای انتقال این پیام که لیوان پر از چای است وجود دارد. می‌توان از لیوان حاوی چای عکس گرفت و این عکس را ارسال کرد. در این شیوه از ارسال پیام، با اطلاعاتی مواجه هستیم که به صورت آنالوگ کدگذاری شده‌اند. چنین عکسی حاوی اطلاعات بسیار زیادی است که قابل شمارش نیست . این عکس حاوی این اطلاعات است که لیوان پر از چای است و میزان چای ، رنگ چای، شکل و اندازه‌ی لیوان را نیز در اختیار می‌گذارد. بنابراین، حاوی اطلاعات بسیار بیشتری نسبت به عبارت متنی است.

بابک احمدی در قسمتی دیگر از کتاب خود می‌نویسد:

«هرچیزی که خوانده می‌شود، در واقع ایجاد نوعی رابطه دیجیتال می‌کند. اما ارتباط آنالوگ شامل انواع ارتباط غیرکلامی، غیرزبانی و مستقل از نام‌گذاری است. نشانه‌های حرکت، نشانه‌های آنالوگ هستند، اما نشانه‌های زبان‌شناسیک نوشتاری، نشانه‌های دیجیتال هستند.» (احمدی، ۱۳۸۶:۲۲۰)

از نظر وی، نشانه‌های دیداری در گوهر و بنیان خود، استوار به وجه آنالوگ هستند. درسکی معتقد است که هیچ‌گاه نمی‌توان اطلاعاتی را که به صورت آنالوگ رمزگذاری شده است به طور کامل و جامع با نشانه‌های دیجیتال بیان کرد (درسکی، ۱۹۸۱:۲۷۰). در واقع، تصویری را که در آن اطلاعات به صورت آنالوگ رمزگذاری شده و حاوی نشانه‌های دیداری آنالوگ باشد ، هرگز نمی‌توان توسط نشانه‌های نوشتاری که نشانه‌هایی دیجیتال هستند به طور کامل تفسیر و بیان کرد. چنین نگرشی به وضوح در آرای بابک احمدی مشاهده می‌شود:

« در جریان نگارش درباره یک تصویر، مکاشفه رازهای اثر ساده‌تر است و چنین می‌نماید که تأویل متن، گستره دلالت‌های معنایی را بیشتر آشکار می‌کند. حتی اگر نویسنده خود بپندارد که معنای نهایی اثر را کشف کرده است، به راستی کارش کشف آن معنا نیست، بل کشف گستره یا افق دلالت‌های معنایی و دلالت‌های ضمنی اثر است. تأویل هر نویسنده، در نهایت یکی از امکانات بی‌شمار دلالت‌های اثر است و چون ناقد، این تأویل را در پیکر متن زبان‌شناسیک ارائه می‌کند، آن افق اصلی دلالت‌های معنایی آشکارتر می‌شود.» (احمدی، ۱۳۸۶:۲۲۵)

سخن آخر

با توجه به آنچه مطرح شد، می‌توان گفت نشانه‌های تصویری را نمی‌توان به طور کامل با عبارات نوشتاری تفسیر کرد. علت این امر نیز تفاوت در چگونگی رمزگذاری این نشانه‌هاست. اما آیا این جمله حکم به حضور بیشتر معناهای ضمنی در تصاویر می‌دهد و متون را در سطحی پایین‌تر از تصویر قرار می‌دهد؟ مسلماً پاسخ به این سؤال بسیار دشوار است و می‌توان از منظرهای مختلفی به آن پاسخ داد. چیزی که آشکار است این است مجموعه نشانه‌های نوشتاری نیز می‌تواند تشکیل نشانی آنالوگ دهد، اما مشخصاً هیچ‌گاه نمی‌توان تصویر را با عبارات نوشتاری به طور کامل توضیح داد. باید توجه کرد که تفاوت میان نشانه‌های تصویری و متون نوشتاری فقط به تفاوت میان رمزگذاری آنالوگ ودیجیتال محدود نمی‌شود، بلکه باید به ساختارهایی که هر نظام ارتباطی (مرکب از علائم و نشانه‌ها) برای مفهوم‌سازی و انتقال پیام به کار می‌گیرد و در آن به رمزگذاری نشان‌ها می‌پردازد نیز توجه کرد.

منبع فارسی:

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۶) از نشانه‌های تصویری تا متن. تهران: مرکز.

منابع انگلیسی:

1.Deretske,F.(1981) **Knowledge and the Flow of Information**. MIT Press

2.Flusser,V.(2000) **Towards a Philosophy of Photography**. Readktion Books LTD.

3.Heidegger, M. (1967) **The Age of The Word picture** .In *The Question Concerning Technology and other Essays.* New York.

4.Heidegger,M.(1988) **Being and Time**. Translated by Macquarie & Robinson, Lonson:Blackwell.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بررسی مآخذ عمده زیبایی‌شناسی تلویزیون

محمد حسین تمجیدی[1]

(تاریخ دریافت ۸۷/۷/۳۰،تاریخ پذیرش ۸۷/۹/۲۴)

چکیده

در مقاله حاضر زیبایی‌شناسی تلویزیون مورد بررسی و تجزیه تحلیل قرار گرفته است. این بررسی همراه با مقایسه دیدگاه‌های اندیشمندان با یکدیگر صورت گرفته است. دیدگاههای نویسندگان و متفکرین در حوزه تلویزیون و تعریف آنها از مقوله زیبایی‌شناسی تلویزیون و روش‌هایی که زیبایی‌شناسی می‌تواند در این رسانه به صورت کاربردی مطرح گردد، اصلی‌ترین رویکرد این مقاله است.

واژگان کلیدی: زیبایی‌شناسی، ژانر، رسانه، تلویزیون.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1] عضو هیئت علمی دانشکده صدا و سیما (مربی، رشته پژوهش هنر) Email:tamijidius@yahoo.com