پیکره
دوفصل نامه، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
دیزاین تألیفی و دیزاینر مؤلف
دوره چهارم، شماره هفتم- سال ۹۴
۷

شادی طاهرخانی*
سودابه صالحی**

تاریخ دریافت: ۹۴/۲/۲۰
تاریخ پذیرش: ۹۴/۵/۱۵

دیزاین تألیفی و دیزاینر مؤلف

چکیده

در عرصه‌ی ادب و هنر، «مؤلف» و «تألیف» از جمله واژه‌های بحث برانگیز بوده و هستند. جایگاه محوری مؤلف در دوران مختلف از جنبه‌های متفاوت، مورد توجه قرار گرفته است. در دوران معاصر نیز نظریه‌های نقد ادبی درباره‌ی جایگاه مؤلف، سهم به‌سزایی در شکل‌گیری دیدگاه‌های جدید داشته‌اند. مایکل راک، طراح و محقق، با انتشار مقاله‌ی «طراح به مثابه‌ی مؤلف» بحثی را در دنیای طراحی پیش کشید که تا پیش از آن با چنان صراحتی درباره‌ی طراحی مطرح نشده بود. تا آن زمان، اکثر بحث‌های مؤلف مدار و انتقادی نسبت به جایگاه مؤلف، مربوط به حوزه‌ی ادبیات می‌شدند. در پژوهش حاضر که به شیوه‌ی تحلیلی و با تکیه بر منابع مکتوب و مصاحبه‌ای تدوین شده، به این پرسش پرداخته شده است که «نظریه‌ی طراح به مثابه مؤلف دارای چه ابعادی است؟» و «در فرایند طراحی چگونه به‌کار می‌آید؟». نتیجه‌ی حاصل از بررسی و تحلیل نظریه‌های مؤلف‌مدار و رویکرد طراح به‌مثابه مؤلف نشان می‌دهد که تألیف در طراحی از آن جا قابل طرح است که برخی از طراحان در هدایت یک پروژه‌ی گروهی طراحی، ردپای خاص خود را در آن پروژه به‌جای می‌گذارند؛ تشخصی که مخاطب آن را تشخیص می‌دهد و عامل تمایز یک طراح از دیگری است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلید واژه:
دیزاین
مؤلف
گرافیک

کارشناس‌ارشد ارتباط تصویری دانشگاه هنر تهران، مدرس دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شهید چمران*
art.taheri777@gmail.com
دانشیار دانشگاه هنر تهران**
s.salehi@art.ac.ir

مقدمه

گرافیک آن‌چنان که هولیس[۱] (۱۳۸۶) مطرح می‌کند، سه نقش اساسی را در جامعه بر عهده گرفته‌اند: هویت‌نمایی، اطلاع‌رسانی، عرضه و تبلیغات. در عصر ارتباطات به دلیل محدودیت‌های خاصِ زبان نوشتاری و نارسا بودن کلمات و واژه‌ها، گرافیک دیزاین[۲] به عنوان رشته‌ای در حوزه‌ی ارتباطات بصری مطرح شده که رسانه‌های قدرتمندِ تصویریِ دیگر نظیر ماهواره، تلویزیون، اینترنت و نرم‌افزارهای چند رسانه‌ایِ کارآمد را به خدمت گرفته است (راک[۳]، ۲۰۱۳). گرافیک دیزاین در جهان مدرن، شکل‌دهنده‌ی ارتباطات بین‌المللی است. میزان تاثیرگذاری سیاست‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی چه در ابعاد کوچک مثل فروش کالا و چه در ابعاد بزرگ مثل مقبول جلوه دادن سیاست یک سازمان بین‌المللی، نه تنها به محتوا، بلکه به کیفیتِ کار گرافیک دیزاینرِ آن بستگیِ مستقیم دارد. امروزه در هرگوشه‌ی فعال از جهان، شاهد همکاریِ نزدیک خُبرگانِ فن‌آوری و گرافیک دیزاینرها هستیم. همین موضوع، اهمیت روزافزونِ ارتقایِ دانش و آگاهی در مورد این رشته را ضروری می‌نماید. البته، در عصر حاضر و با پیشرفت فن‌آوری، افراد عادی نیز به نوعی وارد حیطه‌های گرافیک دیزاین شده‌اند. بدین ترتیب که افراد می‌توانند در برنامه‌های رایانه‌ای، فونت‌های مختلف را انتخاب کرده، رنگ‌ها را تغییر داده و یا با دست‌کاری تصاویر موجود، خود به خلق آثاری بپردازند؛ اما این موضوع همان‌طور که زاگمایستر[۴] (۱۳۸۸) به خوبی بر آن تاکید دارد، باعث نمی‌شود که حرفه‌ی گرافیک دیزاین دچار رکود شود؛ چرا که از یک گرافیک دیزاینر انتظارِ نتیجه‌ای متفاوت و بینشی عمیق می‌رود؛ یعنی خلق اثری که از عهده دیگران خارج است. حال این سوال مطرح می‌شود که حرفه‌ی گرافیک دیزاین چگونه می‌تواند به عنوان حوزه‌ای تخصصی مطرح شود و نشان دهد که نتایج حاصل از کار دیزاینرهای حرفه‌ای به آسانی توسط افراد غیرمتخصص و فقط به کمک فن‌آوری قابل تولید نیست.

مایکل راک (۱۹۹۶)، گرافیک‌دیزاینر و پژوهش‌گرِ حوزه‌ی گرافیک دیزاین، بنیان‌گذار و مدیر خلاقِ استودیو ۲×۴ در مقاله‌ی خود با عنوان دیزاینر به مثابه مؤلف از منظری وارد این مبحث شده و معتقد است: از آن‌جا که حرفه‌ی گرافیک دیزاین بیش‌تر وابسته به ارتباطات است تا منشأ پیام؛ ممکن است تألیف رویکردهای جدیدی را به موضوع فرایند و روندِ دیزاین عرضه کند؛ رویکردهایی که شاید این حرفه را به حوزه‌ی تخصصی مبدل سازند. اما نظریه‌های تألیف، علاوه بر این، به عنوان راه‌کارهایی توجیه‌گر به کار گرفته می‌شوند. راک مطرح می‌کند که «تألیف در حلقه‌ی دست‌اندرکاران گرافیک دیزاین و به ویژه آن‌هایی که در حاشیه‌ی این حرفه‌اند، به یک اصطلاحِ رایج تبدیل شده است. در آکادمی‌های دیزاین و مرزِ دیزاین و هنر، این واژه، به همراه معانیِ ضمنیِ فریبنده‌ای همچون منشأ و عوامل شکل‌گیری، طنین مهمی دارد» (راک، ۱۳۹۰: ۷۱). از این‌رو، او در مقاله‌ی خود تلاش می‌کند تا موضوع تألیف در گرافیک دیزاین را مورد بررسی قرار داده و ابعاد آن را به بحث بگذارد.

در این نوشتار که پژوهشی در حوزه‌ی گرافیک دیزاین است، تلاش می‌شود تا به‌طور خاص، به این سوال پاسخ داده شود که آیا یک دیزاینر، کسی است که صرفاً به خلق اثر گرافیکی می‌پردازد، یا او می‌بایست در هیئت مؤلف اثر ایفای نقش کند؟ به عبارت دیگر نظریه‌ی دیزاینر به مثابه مؤلف دارای چه ابعادی است و در فرایند دیزاین چگونه به کار می‌آید؟

پیشینه‌ی پژوهش

مرور منابع موجود در این حوزه، حاکی از این است که در رشته‌ی گرافیک دیزاین بر خلاف دیگر رشته‌های هنری به موضوع تألیف، بسیار محدود پرداخته شده است. مایکل راک را شاید بتوان اولین فردی دانست که در مقاله‌ی خود با عنوان طراح به مثابه‌ی مؤلف (۱۳۹۰) به این سوال که چگونه یک گرافیک دیزاینر می‌تواند مؤلف باشد، پاسخ می‌دهد. الِن لاپتن[۵] (۲۰۱۲)، نویسنده، منتقد، موزه‌دار و دیزاینر امریکایی، نیز در مقاله‌ای تحت عنوان دیزاینر به مثابه‌ی تولید کننده[۶] با اشاره به آرای والتر بنیامین[۷] (۱۳۹۲) در مؤلف به مثابه تولیدکننده[۸]، به این بحث وارد شده و بیان می‌کند که شعارِ دیزاینر به مثابه‌ی مؤلف از اوایل ۱۹۹۰، روح تازه‌ای به بحث و آینده‌ی گرافیک دیزاین دمیده است. از نظر او، واژه‌ی مؤلف، به خیال و خلق اشاره دارد و به‌گونه‌ای مخالفِ کارکردهای انفعالیِ قالب‌بندی‌شده و ظواهر از پیش دیزاین شده است. لاپتن (۲۰۱۲) مطرح می‌کند که در این واژه آفرینش نهفته است و تألیف یک مدل تحریک‌آمیز برای بازاندیشی در نقش گرافیک دیزاین در هزاره‌ی جدید است. او در ادامه‌ی مقاله‌ی خود عبارت دیزاینر به مثابه‌ی تولیدکننده را به جای دیزاینر به مثابه‌ی مؤلف پیشنهاد می‌دهد.

در ایران این بحث در حوزه‌ی گرافیک دیزاین کاملاً بدون پیشینه است و هیچ پژوهشی به طور خاص به آن نپرداخته است. این در حالی است که ضرورت طرح آن به دلیل فضای فعلی گرافیک دیزاین در ایران، با توجه به رشد چشم‌گیر دیزاینرهای غیرحرفه‌ای، فراوانی استفاده از نرم‌افزارهای کامپیوتری و تولید آثار شبیه به همِ بدون هویت، بخوبی احساس می‌شود.

روش شناسی

این پژوهشِ کاربردی و از منظر داده‌های تحقیق از نوع کیفی و تحلیلی است. آنسلم استراوس و جولیت کربینِ[۹] (۱۳۹۰) چنین بیان می‌کنند که منظور از تحقیقِ کیفی، هر نوع تحقیقی است که یافته‌هایی را به دست می‌دهد که با شیوه‌های غیرآماری یا هر گونه کمی کردن، کسب شده‌اند. تحقیقِ پیش رو، در پی فهم یک رویکرد هنری و اثرات آن در حوزه‌ی گرافیک دیزاین است. منابعِ مطالعاتی مورد استفاده از طریق جست‌وجو در منابع مکتوب چاپی، مباحث نظری و منابع الکترونیکی قابل استناد موجود درباره‌ی موضوع، گردآوری و به صورت تدوین گزاره‌ها ارائه شده است. در نوشتار حاضر پس از ارائه‌ی تعاریف، رویکردهای مختلف مرتبط با موضوع مؤلف و تألیف مورد بحث قرار گرفته و سپس نسبت این رویکردها با دیزاین و گرافیک دیزاین مورد ارزیابی قرار خواهند گرفت.

تألیف و مؤلف

در لغت‌نامه دهخدا واژه‌ی تألیف چنین معنی شده است: «تألیف از ریشه‌ی الفت و به معنای پیوند زدن، به هم آمیختن، گردآوری مطالبِ متناسب با هم در یک مجموعه است و معمولاً نیاز به تفحص، کاوش، دقت و حوصله دارد» (فرهنگ لغت‌نامه دهخدا، ۱۳۸۸). همچنین، در این فرهنگ مؤلف به عنوان «گردآورنده‌ی اطلاعات و یک‌پارچه‌کننده‌ی آن‌ها در یک مجموعه» معرفی می‌شود. مَگیل[۱۰] (۱۹۷۴) در دایرةالمعارف[۱۱] مؤلفانِ جهان اشاره می‌کند که مؤلف شخصی است که به آن‌چه موجودیتِ مستقل ندارد، وجودِ بی‌نیاز به دیگری می‌بخشد. وی معتقد است کسی که تکه‌های جدا از همِ اطلاعاتِ گُنگِ پراکنده در هر جا را سازمان‌دهی کرده و آن‌ها را

تحت یک عنوانِ مشترک و مستقل ارائه می‌دهد، مؤلف نامیده می‌شود.

مؤسسه‌ی آمریکاییِ هنرهای گرافیکی[۱۲] (AIGA) (۲۰۰۸)، گرافیک دیزاین را به عنوانِ زیر مجموعه‌ی ارتباط بصری[۱۳] و دیزاین ارتباطی[۱۴] معرفی کرده و هدف اصلیِ این رشته و حرفه‌ی هنری را ایجادِ ارتباط از طریق پیوندِ بین حروفِ نوشتاری، تصاویرِ ذهنی و عینی و نشانه‌های ملموس و ناملموس بیان می‌کند. با توجه به همین تعریف ساده، کارِ گرافیک دیزاینر شباهت بسیاری به یک مؤلف دارد.

تألیف و رویکردهای مؤلف‌مدار

معنای واژه‌ی مؤلف در گذر تاریخ، تغییرات چشم‌گیری کرده و در نیم قرن اخیر، موضوعِ تحقیقِ بسیاری از محققان و نظریه‌پردازان جهان بوده است. اولین لینکلن[۱۵] (۲۰۰۳)، محقق دوره‌ی رنسانس، در کتاب خود تحت عنوانِ ابداع و تألیف در فرهنگ« بصریِ ایتالیایی در اوایل دوران مدرن»[۱۶] ، معتقد است در قرن پانزدهم میلادی برخلافِ عصر حاضر، ذکرِ نام و نشان پدیدآورنده‌ی اثر هنری حقِ بلامنازع او محسوب نمی‌شده است. از نظر او، در این دوره، کارِ هنرمند، خودبیان‌گری به معنایی که امروزه هنرمند ارزش‌های فردی و اصالتِ کار خود را از طریقِ اثر هنری بیان می‌کند، نبوده است؛ بلکه او تلاش می‌کرده تا اثری کاربردی و سودمند خلق نماید. به این ترتیب، آثار هنری در این دوره عموماً کارکردی آموزشی، مذهبی و یا تزیینی داشته‌اند. از نظر «لینکلن» (۲۰۰۳)، در دوره‌ی مدرن است که مفهوم تألیف و جنبه‌های مختلف مرتبط با آن مطرح می‌شوند. به اعتقاد او، در دوره‌ی رنسانس ما در هر اثر هنری با دو مؤلف مواجه هستیم: یکی حامیِ اثرِ هنری که بابت خلقِ اثر به هنرمند پول می‌پرداخته و دیگری، هنرمندِ خالقِ اثر که نه تنها برای کسب امتیازِ تألیف خود با سختی‌هایی مواجه بود، بلکه برای ترکیب‌بندی و قرارگیری پیکره‌ها می‌بایست به حامی یا سفارش‌دهنده نیز جواب‌گو باشد (۱۰۹۵-۱۰۹۳). لینکلن (۲۰۰۳) در ادامه‌ی بحث خود، اثری از آندریا منتگنا[۱۷] را ارائه می‌دهد (تصویر ۱) که هنرمندِ خالق آن به دلیل ترکیب‌بندی‌یی که بر اساس راه‌حلِ بصری خود بدون هم‌آهنگی با سفارش‌دهنده به‌کار بسته، مورد بازخواستِ قضایی قرار گرفته است. به‌طور مشابه، در بسیاری دیگر از آثار مذهبی نیمه‌ی اول قرن پانزدهم، اثر، متعلق به جهان ماورائی محسوب شده و هنرمند به هیچ عنوان ادعایی در ارائه‌ی نام خود نداشته است. تعدادِ بی‌شماری از آثار بی‌نام و نشانِ باقی مانده از عصر رنسانس، گواه این موضوع هستند.

لینکلن (۲۰۰۳) هم‌چنین مطرح می‌کند که برای اعتبار متونِ علمی، حداقل تا پس از رنسانس، ذکر نام مؤلف لازم بوده است. ولی پس از پیدایش روشِ علمی، متونِ علمی و برهان‌های ریاضی دیگر به عنوان متن‌های تألیفی به‌حساب نمی‌آمده‌اند، بلکه به عنوان حقایق کشف شده در نظر گرفته می‌شدند. در این دوره، دانشمند از یک پدیده‌ی جاری پرده برمی‌داشت، واقعیتی که هر کس دیگری در شرایط مشابه با آن روبه‌رو می‌شد، قادر به آشکار ساختن‌اش بود. در واقع، ریاضی‌دان می‌توانست از نخستین کسانی باشد که یک الگو را کشف می‌کند (۱۰۹۹-۱۰۹۷).

بدین ترتیب، زمانی که سرزنشِ مؤلفان به خاطر نوشته‌هاشان آغاز شد یعنی زمانی که یک متن می‌توانست خاطی باشد پیوند میان مؤلف و متن به‌طور جدی بنیاد نهاده شد. در این زمان نوشته به نوعی دارایی شخصیِ در مالکیتِ مؤلف تبدیل گردید و نظریه‌ی انتقادی شکل گرفت

تصویر۱: فرسک بر محرابِ آرامگاه شخصی، آندریا منتگنا (بریتانیکا، ۱۴۷۴).

که این رابطه را تقویت می‌کرد و سرنخ‌های متن را در زندگی و نیّتِ مؤلف جست‌وجو می‌نمود (راک، ۱۹۹۶).

در نظریه‌های رایج تا پیش از پیدایشِ نقدِ نو در دهه‌ی ۱۹۳۰، مؤلف خداوندگارِ متن تلقی می‌شد؛ یعنی فرض بر این بود که مؤلف متن را می‌آفریند و مقدرات آن را رقم می‌زند. پاینده (۱۳۸۵) در مقاله‌ی خود اشاره می‌کند که اگر این دیدگاه را بپذیریم که متن از ذهنیت و نیّات و زندگی‌نامه‌ی مؤلف سرچشمه می‌گیرد و به عبارتی، مؤلف صاحب متن است؛ آن‌گاه باید نتیجه بگیریم که معنای متن به مؤلف تعلق دارد و هرگونه تفسیری در باره‌ی آن نیز تنها زمانی می‌تواند اعتبار داشته باشد که از طرف مؤلف یا با تاییدِ او باشد. در این صورت، منتقدِ متن، حکم پیامبری را دارد که آن‌چه توسط خداوندگار به متن وحی شده است را ابلاغ می‌کند.

نظریه‌های متن‌مدار

منتقدی که یکی از محکم‌ترین استدلال‌ها را بر ضدِ نظریه‌های مؤلف‌مدار مطرح ساخت و تاثیر به‌سزایی در شکل‌گیریِ آراء منتقدانِ نو باقی گذاشت، شاعر بریتانیایی، تی. اس. الیوت[۱۸] بود. الیوت در مخالفت با دیدگاه کسانی که اثر ادبی را آینه‌ی تمام-نمای شخصیت مؤلف می‌پنداشتند، در مقاله‌ی خود با عنوانِ سنت و قریحه‌ی فردی[۱۹] (۱۹۱۹) اظهار نظر کرد که توفیق هنرمند در کار خود، در صورت گذشتن از خویشتن و محو کردن پیوسته‌ی شخصیت خود می‌باشد (به نقل از پاینده، ۱۳۸۵). از بحثِ الیوت در این مقاله، این نتیجه بر می‌آید که برای فهمِ یک متن ادبی نمی‌توان به مؤلف متن استناد کرد یا نباید کوشید تا ذهنیتِ مؤلف و شخصیتِ او را شناخت یا با بررسیِ متن، آن‌ها را بازسازی کرد.

دو نظریه‌پرداز[۲۰] شکل‌گرایِ دیگر که تأثیر به‌سزایی در شکل‌گیریِ دیدگاه‌های جدید درباره‌ی جایگاه مؤلف در نقد نو داشتند، ویمست[۲۱] و بیردزلی[۲۲] بودند. مایکل راک در مقاله‌ی خود، اولین نوشتاری که بین متن و مؤلف حصاری کشید را مقاله‌ی سفسطه‌ی[۲۳]معنای ویمسَت و بیردزلی معرفی می‌کند. ویلیام ویمسَت، استادِ ادبیات انگلیسی، نظریه‌پردازِ ادبی و منتقد امریکایی با همکاریِ مونرو بیردزلی، فیلسوف و نظریه‌پرداز هنری و ادبی در سال‌های ۱۹۴۶ و ۱۹۴۹، دو مقاله‌ی سفسطه‌ی معنا (سفسطه درباره‌ی قصد مؤلف) و سفسطه‌ی عاطفه[۲۴] (سفسطه در باره‌ی تاثیر اثر) را به رشته‌ی تحریر در آوردند. این دو منتقد امریکایی، این ایده را که اگر یک اثر هنری خوب است، در هر زمانی خوب است را ارائه دادند؛ به این معنا که اصالت و ارزشِ یک اثر ادبی و هنریِ خوب، با گذر زمان کم نمی‌شود.

ویمسَت و بیردزلی (۱۹۴۶) در مقاله‌ی سفسطه‌ی معنا در ارتباط با رابطه‌ی اثر و خالق اثر و شعر با شاعر چنین بیان می‌کنند که اگرچه پرفسور استول[۲۵] می‌گوید شعر از سر می‌آید نه از کلاه[۲۶] (که اشاره به این نکته دارد که در پس هر شعر خوب، شاعری اندیش‌مند وجود دارد)؛ اما طرحِ از پیش تعیین‌شده‌ی ذهنیِ شاعر برای آفرینشِ یک شعر، سبب اعطای ارزش اصلی به شاعر نمی‌شود. آنان اشاره می‌کنند که در پاسخ به این سوال که مؤلف چه می‌خواهد بگوید؟ باید اشاره کنیم که چنانچه شاعر در انجام کارش موفق باشد؛ در این زمان، خودِ شعر نشان می‌دهد که شاعر در تلاش است چه چیزی را بیان کند و اگر شاعر در کار خود موفق نباشد؛ در این صورت، شعر شواهد کافی برای قضاوت ندارد و منتقد می‌بایست در بیرون از متن به دنبال شواهد بگردد تا به قصدِ مؤلف دست یابد. در ادامه، ویمسَت و بیردزلی (۱۹۴۶) بیان می‌کنند

که اشاره‌ی مستقیم به شعر و شاعر، تنها تمثیلی از رابطه‌ی مؤلف و اثر است. طرح و قصدِ مؤلف، نه در دسترس است و نه مطلوب تا به عنوانِ یک استاندارد برای قضاوت در موردِ موفقیتِ یک اثر هنری- ادبی مورد بررسی قرار گیرد. مؤلف و استدلال‌هایش برای معنا، نمی‌توانند متن را بازسازی کنند، تنها خود متن است که منبع اصلیِ مفهوم است و مقصودِ مؤلف، در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دارد. چنین تفکری اساساً به این معناست که خواستِ مؤلف در شکل‌گیریِ متن، در مرتبهٔ دوم اهمیت برای تفسیرِ خواننده قرار می‌گیرد. با توجه به آنچه گفته شد، خواننده هیچ‌گاه نویسنده را از طریق نوشته‌هایش نخواهد شناخت؛ چرا که ممکن است مخاطب در مواجهه با متن، دنیایی متفاوت از آنچه نویسنده قصد دارد را دریابد (ویمست و بیردزلی، ۱۹۵۷).

اصطلاحِ "مرگِ مؤلف"[۲۷] که به موجزترین شکل در مقاله‌ی سال ۱۹۶۸ رولان بارت[۲۸] (۱۹۸۰- ۱۹۱۵) به همین نام ارائه شد، پیوندِ نزدیکی با پیدایش نظریه‌ی انتقادی دارد، بویژه نظریه‌ای که بر واکنش و برداشت خواننده استوار است تا هدف-مندی متن (به نقل از راک، ۱۹۹۶). بارت را از آن جهت که مخاطب، خوانش و تفسیر، اعتبار ویژه‌ای نزد او دارند؛ می‌توان جزء متفکران حوزه‌ی هرمنوتیکِ مدرن با ویژگی‌های منحصر به فرد دانست بارتِ اولیه (تا دهه‌ی ۶۰)، همانندِ دیگر ساختارگرایانِ فرانسه تحت تاثیرِ نگاه ساختارگرایانه‌ی سوسوری بود که وظیفه‌ی خود را از مطالعه‌ی متن، رسیدن به ساختارِ بنیادینِ حاکم و از پیش مفروض می‌دانستند. اما بارتِ متأخر (از دهه‌ی ۶۰ به بعد) و دیگر پساساختارگرایان، با آزاد کردن انرژیِ متن که تا پیش از آن ساختاری بسته و تک بعدی داشت، اندیشه را واردِ سازوکارِ تازه‌ای کردند (پاینده، ۱۳۸۵).

از نظر بارت، تأویل متن بر اساسِ نیّتِ مؤلف، در حقیقت، تن‌دادن به جزم نیّت مؤلف است. بر همین اساس است که نظریه‌ی "مرگِ مؤلف" بارت شکل می‌گیرد (پیراوی ونک و حکیم، ۱۳۹۲). بارت از تعریفِ لغویِ کلمه‌ی[۲۹] متن در راستای اثباتِ نظریه‌ی مرگِ مؤلف خود بهره می‌گیرد: متن به معنای بافته[۳۰] است؛ سوژه‌ی گم شده در این بافته، خود را مضمحل می‌کند، هم‌چون عنکبوتی که خود را به همراه ترشحاتِ سازنده‌ی تارهایش از بین می‌برد (بارت، ۱۳۸۶: ۹۰).

با نوشته‌های بارت، اصالت به متن و خواننده‌ی متن منتقل شده و مؤلف در انزوا قرار گرفت. بارت در مقاله‌ی مرگ مؤلف و پس از آن، مقاله‌ی از اثر به متن[۳۱] که نسبت به مرگِ مؤلف کم‌تر ستیزه‌جویانه بود، این نکته را مطرح نمود که متن موجودی منفعل در برابر منتقد و مفسر نیست. متن‌های اصیل، متن‌هایی تاثیرگذارند نه تاثیرپذیر. بدون شک هر تماشاگری در برابرِ اثر هنری، موقعیتی متفاوت با هنرمند در لحظه‌ی آفرینش هنری دارد. آن‌چه که به عنوانِ ملاک و مرجع تفسیر قابلِ استناد است، متن یا اثر هنری است (نوروزی طلب، ۱۳۸۵؛ بارت، ۱۹۷۷).

گسسته شدنِ پیوستگیِ میانِ تاریخ، متن و مؤلف، نه تنها مخاطب را در جایگاه واقعیِ خود که تا پیش از این نادیده گرفته می‌شد، قرار می‌دهد، بلکه انرژیِ مؤلف را نیز آزاد می‌نماید تا به عنوانِ مدلول نهایی متن در بُعدی از مکان و زمان و تنها به عنوانِ یک اسم محبوس نباشد. بارت در آراء خود رابطه‌ی بین مؤلف و مخاطب را به رابطه‌ای دو سویه بدل می‌کند. به این معنا که اگر مخاطب می‌تواند نقش مؤلف را بازی کند، مؤلف نیز می‌تواند در نقشِ مخاطبِ متنِ خود حاضر شود (پین، ۱۳۸۲: ۲۵-۱۵).

میشل فوکو[۳۲] (۱۹۸۰) در مقاله‌ی مؤلف[۳۳] چیست؟ که دو سال بعد از مرگ مؤلفِ بارت

منتشر شد، به این مسأله نگاهی دو وجهی دارد. از یک طرف سخن فوکو در مقابلِ بارت است و از طرفی، هم‌سو با آن. فوکو (۱۹۸۰) در بابِ ظهورِ مؤلف- که به نوعی هم‌زمان با ظهورِ مفهومِ مالکیتِ مدرن است- مطرح می‌کند، متون، کتب و گفتارها واقعاً هنگامی پدیدآورنده‌هایی (غیر از چهره‌های اسطوره‌ای و مقدس) پیدا کرده‌اند که پدیدآورنده مشمولِ مجازات شده است. او معتقد است که بارت در مقاله‌ی خود به‌طور صریح مشخص نمی‌کند که اگر مؤلف نباشد چه بلایی بر سر اثر خواهد آمد و از طرفی اگر ما مؤلف را بکلی نادیده بگیریم خودِ مفهوم "اثر" چه خواهد شد (فوکو، ۱۳۹۳؛ وارد، ۱۳۸۴). فوکو در ادامه این موضوع را باز می‌کند و به مسأله‌ی مفهوم در اثر می‌پردازد. نوعی تلقی که فوکو آن را نقد می‌کند، تلقیِ سوژه‌مدار از مؤلف است. فوکو به کارکردِ نامِ مؤلف در زبان اشاره کرده و پرده از ساختاری برمی‌دارد که بارت ظاهراً در مرگِ مؤلف، توجهی به آن نداشته است. او مطرح می‌کند که کارکرد و نقشِ نام مؤلف تنها یک ارجاعِ ساده به یک سوژه‌ی تاریخی نیست، بلکه نامِ مؤلف در حقیقت صفتی است برای مجموعه‌ایِ از ویژگی‌ها، که با هم و در روابطی پیچیده چیزی به نامِ مؤلف را می‌سازد (به نقل از پاینده، ۱۳۸۵: ۳۸-۳۶).

با توجه به آنچه تا به حال به آن پرداخته شد، این نتیجه حاصل می‌شود که «خوانش‌های پساساختارگرا گرایش به نقدی دارند که به شخصیتِ نویسنده نسبت داده می‌شود» (پیراوی ونک و حکیم، ۱۳۹۲: ۱۵). بارت مقاله‌ی مرگ مؤلف را با این فرض پایان می‌دهد «تولد خواننده می‌باید به بهای مرگِ مؤلف باشد» (بارت، ۱۹۷۷: ۵). به همین منوال، فوکو زمانی را متصور می‌شود که بپرسیم «چه فرقی می‌کند چه کسی حرف می‌زند؟». از نظر او، دوران این تصور که متن ردیفی از کلمات است که یک معنای واحد- پیام اصلی یک مؤلف- را عرضه می‌کند، به سر آمده است (به نقل از راک، ۲۰۰۲: ۲۳۸).

همان‌طور که گذشت، دیدگاه بارت پیوند نزدیکی با تولد نظریه‌ی انتقادی دارد. والتر بنیامین، فیلسوف، مترجم، نویسنده و زیبایی‌شناسِ مارکسیست و از اعضای مکتب فرانکفورت[۳۴] در راستای دیدگاه‌های متن‌مدار، معتقد بود که تولیدِ یک ایده، مفهومی است که در تاریخ با مدرنیسم همگن شده است. هنرمندان و دیزاینرهای آوانگارد، تکنیک‌های تولید را نه به عنوان آن‌چه به‌طور معمول استفاده می‌شوند، بلکه به عنوان وسایلی مجهز به فرهنگ و زیبایی‌شناسی به‌کار می‌بردند. در سالِ ۱۹۳۴ بنیامین با انتشار مقاله‌ی مؤلف به مثابه تولیدکننده، به دیدگاهِ متعارف نسبت به تألیف، به‌عنوان امری ادبی تاخت و بیان کرد که اشکالِ جدید ارتباطی (فیلم، تلویزیون، رادیو، تبلیغات، روزنامه ومطبوعات) ژانرهای سنتیِ هنری، فولادِ ضدِ زنگِ مرزِ بین نوشتن و خواندن و همچنین، نوشتن و تألیف کردن را در خود ذوب کرده‌اند و از این جاست که هنرِ "والا" برمی‌افتد (بنیامین، ۱۳۹۲).

بنیامین در مقاله‌ی اثر هنری در عصر باز تولید مکانیکی[۳۵] آن (۱۹۳۵) اشاره می‌کند که هنرمند نباید نیروهای تولیدِ هنری (رسانه‌های هنری) را به طور غیرانتقادی بپذیرد، بلکه باید این نیروها را متحول کند. وی با این طرزِ فکر، روابطِ جدیدی بینِ هنرمند و مخاطب پدید می‌آورد. او بر این تناقض که نیروهای هنری یا به عبارت بهتر، رسانه‌های هنری نمی‌توانند در دسترسِ همگان باشند، چیره شده و اشاره می‌کند که رسانه‌های هنری نباید همچون دارایی‌های خصوصیِ عده‌ی معدودی از هنرمندان درآیند (به نقل از رمضانی بارکوسرا، ۱۳۹۲).

تألیف و رسانه‌های نوین

از نظر بنیامین، وظیفه‌ی یک هنرمند این است که رسانه‌های نوین[۳۶] را توسعه بخشد و در عین حال شیوه‌های کهن‌تر تولید هنری را دگرگون سازد. در واقع، مساله، ایجاد انقلاب در این رسانه‌ها است. بنیامین (۱۹۳۵) این نکته را مطرح می‌سازد که در عصر تولید مکانیکی که هر اثر هنری به تعداد بی‌شماری قابل تکثیر است، هنرمند به‌راستی پیش‌رو، هرگز فقط با موضوع هنر سروکار ندارد، بلکه در اندیشه‌ی ابزار تولید آن نیز هست (به نقل از ایگلتون، ۱۳۷۹).

راک (۲۰۱۴) در مصاحبه‌ی خود با سایت فرهنگ صناعت[۳۷] در رابطه با رسانه‌ها و تأثیر آن‌ها بر شکل‌گیری جامعه، بیان می‌کند: "این واقعیت که رسانه بر شکل‌گیری جامعه تأثیرگذار است، نه خوب است و نه بد. من بر این باورم که این تاثیر مادام [همراه با جوامع بشری] بوده است. هر یک از سلسله‌های هان و امپراطوری رم، بخش عظیمی از یک اجتماع تخیلی[۳۸] تشکیل شده توسط مجموعه‌ای از رسانه‌های مختلف- و یک زبان رسمی مشترک- تعیین شده توسط قدرت مرکزی بوده‌اند."

بندیت اندرسون[۳۹] (۲۰۰۳)، تاریخ‌نگار و ارائه‌دهنده‌ی نظریه‌ی اجتماع تخیلی، در رابطه با تأثیر روزنامه‌های ملی (به عنوان یک رسانه) در تعیین هویت ملی، نظریات قابل توجهی ارائه داده است. اجتماع تخیلی اندرسون، به معنای نوعی از اجتماع است که در آن افراد به صورت حقیقی و رودررو با هم ارتباط ندارند. در واقع، این اجتماع مجموعه‌ای از جوامع بشری در دوران باستان است که بدون آگاهی از ارتباطشان به دلیل وجود پاره‌ای از مشترکات، اعم از نحوه‌ی دادوستد، زبان باستانی و تعاملات اجتماعی زیرمجموعه‌ی یک اجتماع بزرگ‌تر به نام اجتماع تخیلی قرار می‌گیرند. در این اجتماع بزرگ‌تر، آن‌چه راه ارتباط افراد با هم محسوب می‌شود، "رسانه" نام دارد. این رسانه‌ها، شامل زبان، قوانین خاص تجارت، نحوه‌ی ارسال پیام به یک‌دیگر و غیره می‌شوند. اندرسون (۲۰۰۳) در نظریه‌ی "اجتماع تخیلی" به قدرت نفوذ رسانه‌ها و آنچه منتشر می‌کنند و بر نحوه‌ی شکل‌گیری جوامع انسانی تاکید دارد.

از نظر راک (۲۰۱۴) رسانه منعکس‌کننده‌ی ماست و ما جذب شایسته‌ترین انعکاس از خود می‌شویم. این حقیقت که دیزاینرهای رسانه به‌صورت ناخودآگاه به دنبال تجسم این فرآیند هستند، تعجب‌آور نیست. او می‌افزاید "تنها تفاوتی که الان می-بینیم این است که فن‌آوری این اجازه را به ما می‌دهد که از اطلاعات دقیق در انجام این فرآیند بهره بگیریم و خطری که در این موضوع هست، کنترل این حجم از اطلاعات و بینش‌های عموم مردم است" (راک، ۲۰۱۴).

مایکل راک (۲۰۰۲ ای) در مقاله‌ی دیزاینر به مثابه‌ی مؤلف، به نظریات فردریک جیمسون[۴۰] - نظریه‌پرداز سیاسی مارکسیست و منتقد هنری- ادبی اشاره کرده و مطرح می‌کند که از نظر جیمسون پسامدرنیسم به "تفرق و مرکززدایی از هم گسیخته و اسکیزوفرنیایی" سوژه دامن زده است (ص ۲۳۹). مفهوم یک متن مرکززدایی‌شده (متنی که از مسیر درست ارتباط میان فرستنده و گیرنده منحرف شده و از مسئولیت اصلیش دور افتاده است و همچون عنصری معلق در فضایی از معانی محتمل به سر می‌برد) بشدت در ساختارهای متاخر دیزاین مبتنی بر خواندن و خواننده‌گان نمود یافته است.

راک (۲۰۰۲ ای) به نقل از کاترین مک‌کوی[۴۱] مطرح می‌کند:«بسیاری از دیزاینرهای به اصطلاح "ساختارگرا" به جای تلاش برای پیوند دادن نظریه با شیوه‌های تولیدی‌شان، با پراکندن تکه‌هایی از نقل‌قول‌ها در سرتاسر سطح پوستر و جلد کتاب "تألیفی"شان، به معنای واقعی کلمه

تصویرِ ذهنیِ بارت از یک متن خواننده محور- "مجموعه‌ای از نقل قول‌های استخراج شده از مراکز بی‌شمار فرهنگی" - را به تصویر کشیده‌اند» (راک، ۲۰۰۲: ۲۳۸).

به گفته‌ی الن لاپتن و ابوت میلر[۴۲] (۲۰۰۹)، معانیِ ضمنیِ تاریکِ نظریه‌ی بارت به شکل «یک نظریه‌ی رمانتیک از خود بیان‌گری» درآمده است. لاپتن اضافه می‌کند، آن‌چه جهان امروز را دگرگون می‌کند ارتباط نزدیک هنرمند و رسانه است. او می‌تواند با استفاده از رسانه‌های جدید همچون اینترنت، پس از انتشار اثر خود، به‌عنوانِ یکی از مخاطبین، اثرش را ببیند؛ در مورد اثرش نظر دهد و حتی آن را خریداری کند. همین روحیه‌ی انتقاد از اثر توسط خودِ هنرمند، افق روشنی را در برابر هنرهای روز جهان، هم‌چون گرافیک دیزاین به‌وجود می‌آورد.

گفتنی است که دیزاین در سال‌های ۱۹۷۰، کنارگذاشتنِ رویکرد علمی را آغاز کرده بود، رویکردی که طی دهه‌ها، رویکردی مسلط بود. رویکرد علمی با گونه‌ای ایدئولوژی خردگرا به نمایش درمی‌آمد که تبعیت بی چون و چرا از یک گرید[۴۳] فناناپذیر را تبلیغ می‌کرد. شیفتگی مولر-براکمان[۴۴] به "کیفیت زیباشناسانه‌ی تفکر ریاضی‌وار" واضح‌ترین و قابل استنادترین نمونه‌ی این رویکرد است. مولر-براکمان در ۱۹۵۰ به‌عنوان سرپرستِ هیات نظریه‌پردازِ سبکِ سوئیس انتخاب شد. اعضای این هیات که متشکل از هنرمندان و پژوهشگرانِ دیگری هم‌چون کپز[۴۵]، داندیس[۴۶] و آرنهایم[۴۶] بودند، تلاش کردند به شیوه‌ای که یک دانشمند "حقیقت" را آشکار می‌سازد، پرده از نظم و فرمی از پیش موجود بردارند. این گروه به دنبال حالتی از گرافیک دیزاین بر پایه‌ی گرید بودند که عاری از تصویرسازی‌های غیرضروری و احساسی باشد؛ اما آنچه در نوشته‌های مولر-براکمان منحصربه‌فرد و آشکارکننده می‌نماید، استناد او به مجازهایِ فرمان‌برداری است: دیزاینر تسلیم خواست سیستم است؛ قید شخصیت خود را می‌زند و از تفسیر روی‌گردان است. مجموعه پوسترهای براکمان برای تون‌هالِ[۴۸] زوریخ، نمونه‌ای موفق از تلاش برای برقراریِ پیوندی برای همبستگیِ بصری با هارمونیِ ساختاریِ موسیقی می‌باشد (راک، ۱۹۹۶؛ شویمر شِدِن[۴۹]، ۱۹۹۵) (تصویر ۲).

تصویر۲: پوستر فستیوال موسیقی تون‌هالِ زوریخ، دیزاینر مولر براکمان (تایپوگرافی، ۱۹۵۵).

پس از تلاش گرافیک دیزاینرهای مکتب سوئیس، با گذشت زمان، در ظاهر چنین به نظر می‌رسد که دیزاینرها در حال دوری گزیدن از متون بی‌مؤلف[۵۰] علمی (متونی که در آنها اصولِ تخطی‌ناپذیرِ تجسمیِ مبتنی بر پژوهش تجسمی کاملاً آشکار بود) و حرکت به سوی جایگاهی بودند که به واسطه‌ی آن می‌توانستند مدعیِ برخی از سطوحِ مالکیت بر پیام باشند (و این دقیقاً جایگاهی بود که نظریه‌ی ادبی از آن دوری می‌گزید)؛ ولی از نظر راک پاره‌ای از شاخصه‌های بنیادین حرفه‌ی دیزاین با تلاش‌های جسورانه برای خودبیانگری مغایرت دارند. ایده‌ی پیام فاقد مرکز، لزوماً با رابطه‌ی حرفه‌ای که در آن مشتری بابت انتقالِ اطلاعات یا حسِ خاص، به دیزاینر دستمزد می‌دهد، جور درنمی‌آید. از این گذشته، بیشترِ کارِ دیزاین به صورت گروهی انجام می‌گیرد، یا در ارتباط با مشتری یا در چارچوب یک کارِ کارگاهی که از ذوقِ شماری افرادِ خلاق بهره می‌برد، با این نتیجه که منشأ هر ایده‌ی خاصی نامشخص است (راک، ۲۰۰۲ : ۲۳۹-۲۳۸).

مؤلف‌مداری و طراحی گرافیک

کتابِ مرگ مؤلفِ بارت در پاریس، در سال ۱۹۶۸ نوشته شد؛ سالی که دانشجویان، در یک اعتصابِ عمومی، در سنگرها به کارگران پیوستند و جهان غرب با یک انقلاب اجتماعیِ حقیقی

به لرزه درآمد. در سال ۱۹۶۸، دعوت به براندازیِ مرجعیت در قالب مؤلف و به طرفداری از خواننده -یعنی توده‌ی مردم- پژواکی واقعی داشت. اما برای خلاص شدن از قدرت باید ابتدا لباس رزم پوشید و شاید به این دلیل باشد که دیزاینرها در تلاش برای براندازیِ قدرتی که هیچ‌گاه در اختیار نداشتند، دچار مشکل بودند. راک (۲۰۰۶) در مقاله‌ای به نام بیماریِ جنونِ هلندی[۵۱]، اشاره می‌کند که اغلب دیزاینرهای جهان مشتاق هستند که ایده‌ی تألیف را به امید رسیدن به قدرتِ اختیارِ مؤلف، با آغوش باز بپذیرند؛ اما آنچه اهمیت دارد این است که این دیزاینرها از ایده‌ی تألیف برای دیزاینر، به‌عنوانِ استراتژیِ قدرت تعبیر می‌کنند و آن را همانندِ راهی برای رها شدن از قدرت‌های بازدارنده‌ای که قصدِ محدود کردن آنها را در پروژه‌هایشان دارند، به‌کار می‌گیرند.

راک (۱۹۹۶) مطرح می‌کند که حضورِ مؤلف به معنای کنترلِ مطلقِ فعالیت خلاقانه است و جزء حیاتیِ هنر "والا" به نظر می‌رسد. اگر سطحی نسبی از نبوغ نزد مؤلف، نقاش، پیکره‌ساز و یا آهنگ‌سازِ معیار غاییِ دست‌آوردِ هنری باشد، فعالیت‌هایی که از وجهه‌ی یک شخصیتِ مرجع مرکزیِ مشخص بی‌بهره هستند، خوار شمرده می‌شوند. به اعتقاد راک، پیشرفت نظریه‌ی فیلم در طولِ این دوره مثالِ جالبی است.

در سال ۱۹۵۴، فرانسوا تروفو[۵۲]، نظریه‌پرداز، منتقد و کارگردانِ نوشکفته‌ی سینما، ابتدا کتابِ مؤلفان سیاسی[۵۳] را منتشر ساخت که یک استراتژیِ بحث‌برانگیز به‌منظورِ دیزاین مجددِ یک نظریه‌ی انتقادی از سینما شمرده می‌شد. مسأله، چگونگی آفرینش نظریه‌ای بود تا به واسطه‌ی آن فیلمی که الزاماً نتیجه‌ی مشارکت جمعی گسترده است، فقط به‌عنوانِ اثر یک هنرمند و متعاقب آن به‌عنوان یک اثر هنری معرفی گردد. بحثی که تروفو به‌عنوانِ نوعی نقد مطرح کرد، اندرو سریس[۵۴] تحتِ عنوانِ نظریه‌ی مؤلف[۵۵]، واردِ دنیای نظریِ هنر نمود. راه‌حلِ این مساله که چطور کارگردان سینما را به‌عنوانِ مؤلف، و فیلم ساخته شده توسط او را به‌عنوانِ اثر هنری بپذیریم، تعیین معیارهایی بود که به منتقد اجازه می‌داد کارگردان‌های خاصی را به عنوان مؤلف تعریف کند. به‌منظور اثبات سینما به‌عنوان اثر هنری، نظریه‌ی مؤلف فرض را بر این گذاشت که کنترلِ نهایی کل پروژه بر عهده‌ی کارگردان یکی از گروه سه نفره‌ی خلاقیت مشتمل بر کارگردان، نویسنده، فیلم‌بردار است (راک، ۱۹۹۶؛ کوک، ۱۳۷۷).

نظریه‌ی مؤلف-بخصوص آن‌گونه که آندرو سریس، به آن باور داشت -بر آن بود که کارگردانان باید از سه معیار برخوردار باشند تا به سرای مقدس مؤلف‌ها راه یابند. سریس، پیشنهاد کرد که کارگردان باید اول، دارای مهارتِ تکنیکی باشد؛ دوم، رد پای سبکی‌اش در جریانِ چندین فیلم دیده شود و در نهایت، از طریق انتخاب پروژه‌ها و نحوه‌ی برخورد سینمایی‌اش، بصیرت و معنای درونیِ پایداری را نشان دهد (راک، ۲۰۰۲ :۲۳۹).

از آنجا که کارگردان سینما -بویژه در سیستم استودیویی هالیوود که کارگردان‌ها مامورِ اجرای پروژه‌ها می‌شدند- کنترلِ اندکی بر داده‌هایی که با آن کار می‌کردند، داشتند؛ شیوه‌ی به جا گذاشتنِ سبکِ شخصی که در یک سری فیلم‌نامه‌ها به کار بسته می‌شد، به‌طور خاص بسیار مهم بود (راک، ۱۹۹۶). از سینماگرانی که تروفو و سریس به‌عنوان مؤلف از آنها یاد کرده‌اند، می‌توان به آلفرد هیچکاک[۵۶]، اورسن ولز[۵۷] و هاوارد هاکس[۵۸] اشاره کرد. در تصاویر ۳ تا ۵ پوسترهای چند نمونه از آثارِ این مؤلفان سینما، ارائه می‌شود.

نکته‌ی جالب درباره‌ی نظریه‌ی مؤلف این است که نظریه‌پردازانِ سینما همچون دیزاینرها،

تصویر ۳: پرتره‌ی آلفرد هیچکاک و پوسترهای دیزاین شده برای دو فیلم پرندگان و روانی (فیلم پرزرویشِن ، ۱۹۶۳-۱۹۶۰).

تصویر ۴: پرتره‌ی هاوارد هاکس و پوسترهای دیزاین شده برای فیلم‌های ال دورادو و رودخانه‌ی سرخ (فیلم پرزرویشِن، ۱۹۹۵-۱۹۴۸).

تصویر ۵: پرتره‌ی اورسن ولز و پوسترهای فیلم‌های همشهری کین و مکبث (فیلم پرزرویشِن، ۱۹۴۸-۱۹۴۱).

باید مفهومِ مؤلف را به‌عنوان یک ابزار برای ارتقایِ آن چیزی شکل می‌دادند که در عرصه‌ی بلندمرتبه‌یِ هنرهای زیبا، یک سرگرمی بی‌ارزش تلقی می‌شد. شباهت‌های میان کارگردانیِ سینما و حرفه‌ی دیزاین قابل توجه است؛ کارگردان هنری یا دیزاینر نیز مانند کارگردان سینما، با مدیریت فعالیت عده‌ی دیگری از افرادِ خلاق، اغلب از ماده‌ای که با آن کار می‌کند، دور نگاه

داشته می‌شود و در اشتراک با دیگران روی آن کار می‌نماید. علاوه بر این، مشابه با کارگردانِ سینما، دیزاینر نیز در روند یک حرفه، روی تعدادی از پروژه‌های مختلف با سطوح متفاوت از پتانسیل خلاق کار می‌کند. در نتیجه، هر مفهوم درونی، باید به یک اندازه؛ هم از تدبیر زیباشناسانه و هم از محتوا بهره‌مند باشد (راک، ۱۹۹۶).

راک (۱۹۹۶) در ادامه‌ی بحثِ دیزاینر به عنوان مؤلف مطرح می‌کند که چنانچه معیارهای استفاده شده برای شناسایی مؤلفان را در مورد گرافیک دیزاینرها به کار بریم، مجموعه آثاری را به عرصه ی ظهور می‌رسانیم که می‌توانند به موقعیتِ تألیف، ارتقا یابند. بسیاری از دست‌اندرکاران می‌توانند مدعی مهارتِ تکنیکی باشند؛ اما وقتی آن را توأمان با سبک شخصی در نظر بگیرید، مدعیان اندک‌شمارند. این دیزاینرها به چشم مخاطبان آشنایند و تبدیل به چهره شده‌اند. راک فهرست اسامی این دست از دیزاینرها را به این ترتیب معرفی می‌کند: فابین بارون[۵۹]، تیبر کالمن[۶۰]، دیوید کارسون[۶۱]، نویل برادی[۶۲]، ادوارد فلا[۶۳]، آنتون بیک[۶۴]، پیر برنارد[۶۵]، گرت دانبار[۶۶]، تادانوری یوکو[۶۷]، واگن الیور[۶۸] (تصویر ۶)، ریک ولیسنتی[۶۹]، آپریل گریمن[۷۰]، یان ون تورن[۷۱] (تصویر ۷)، ولفگنگ وینگارت[۷۲] و بسیاری دیگر.

از نظر راک (۲۰۰۲ ای) مؤلفانِ گرافیک دیزاین، کم و بیش، بنا به تعریف، باید مجموعه‌هایی بزرگ از آثار شناخته شده آفریده باشند که از دل آنها الگوهایی متمایز سربرآورند. با این حال چه کسانی مؤلفان گرافیک دیزاین هستند؟ شاید برنارد و ون تورن را به یاری دلبستگی‌های سیاسی‌شان و الیور را به یاری پیوند دیرینه‌ای که به‌وجودآورنده‌ی نوعی موسیقی هماهنگِ پرقدرت است، بتوان مؤلف دانست. در هر دوی این موارد، دیزاینرِ مؤلف، پروژه‌هایی را که مامور اجرای آنها شده است، از منظری ویژه و منتقدانه بررسی می‌کند. ون تورن به فهرست کارها برای گزارش سالانه‌ی یک شرکت از منظری اجتماعی اقتصادی می‌نگرد؛ برنارد دیدگاه مبارزه‌ی طبقاتی، خشونت سرمایه‌داری و اختلالِ اجتماعی را پیش می‌گیرد؛ و الیور موضوعات غم‌انگیزِ تباهی، از خودبیخودی و بدنِ انسانی را مورد بررسی قرار می‌دهد (راک، ۱۳۹۰).

تصویر ۶: پوسترهای دیزاین شده توسطِ واگن الیور (دیزاین اوبزرور ، ۱۹۹۹- ۱۹۸۶).

راک (۲۰۰۶) در بیماریِ جنون هلندی[۷۳]، در ادامه‌ی بحثی که پیش‌تر به آن اشاره شد، می‌نویسد: "هدف من از بیانِ این مفهوم [طراح به عنوانِ مؤلف]، ارتقای اهمیت دیزاینر از طریق استفاده از قواعدِ تألیف نیست، بلکه در تلاش هستم راهی برای جدا کردنِ تألیف ادبی از تألیف تصویری را مجسم کنم؛ این تجسم به کمکِ شبکه‌ای از راهبردهای برندینگ و برندسازی اتفاق می‌افتد. منظورِ من از اصطلاحِ مؤلف، هرگز شخصِ نویسنده نیست؛ بلکه شخصی فرضی است که در خدمت یکپارچه کردنِ گونه‌های متونِ مختلف است؛ کسی که به متون پراکنده‌ی موجود، وجودی یک‌پارچه می‌بخشد" (راک، ۲۰۰۳: ۲۳۰).

سریس در تلاش برای تعریف مفهومِ درونی به "تفاوت ناملموس میان یک شخصیت و دیگری" متوسل می‌شود (به نقل از راک، ۲۰۰۲ : ۲۳۹). این پناه بردن به لمس‌ناپذیری‌این حالت که "نمی‌توانم بگویم چیست اما اگر ببینمش، می‌شناسمش" (ص۲۴۰) یکی از دلایلی

است که چرا این نظریه از مدت‌ها پیش، مورد بی‌مهریِ محافل نقد فیلم قرار گرفته است. این نظریه هیچ‌گاه آنچنان‌که باید با ماهیت گروهی سینما و مسائل دشوارِ ساختِ فیلم سروکار نداشته است؛ اما با این‌که این نظریه منسوخ است، تاثیر آن هنوز با ماست: کارگردان، تا به امروز، بی‌چون و چرا در مرکزِ درکِ ما از ساختارِ فیلم قرار دارد. به طریق مشابه، به این می‌ماند که ما سال‌ها نظریه‌ی تعدیل‌شده‌ی مؤلف گرافیکی را به کار می‌برده‌ایـــم، بی‌آنـکه از آن آگاه باشیم (راک، ۲۰۰۲).

سریس در طی نظریه‌ی خود به دنبالِ بیانِ تفاوتی است که کارِ یک هنرمنـــد را از کار و اثـرِ دیگـری، متمایز می‌سازد. به این معنا که مخاطبِ این دست از آثار هنری (دیزاین یا فیلم)، بدونِ درجِ نام و نشانی از هنرمندِ خالق اثر، به دلیل وجود مؤلفه‌هایی که در اثر نهفته است، پی به خالقِ آن می‌برد و بین اثر با سایرِ آثارِ همتای آن تمایز قائل می‌شود (سریس، ۱۹۶۸).

تصویر ۷: پـرتـره‌ی ون تـورن به همـراه دو اثـرِ دیزایـــن شـده توسـط او (مورس مگزین ، ۱۹۳۲-۱۹۸۲).

دیزایـن تألیفـی

همان‌طور که روش شناخت یک دیزاینر به عنوان مؤلف مبهم است، شیوه‌ای که دیزاینرها، این واژه و ارزشِ نسبت داده شده به آن را به کار بسته‌اند نیز به همان اندازه پیچیده و دارای ابهام است. راک در ادامه‌ی این بحـث به نمایشگاهـی که در سال ۲۰۰۲ در مـوزه‌ی هنرهای معاصر نیویورک با عنوانِ «طراح به مثابه مؤلف: نظرها و بینش‌ها» برپاشد، اشاره می‌کنـد و می‌نویسد: "این نمایشگاه درصـدد شناسایی گرافیک دیزاینرهایی برآمد که دلبسته‌ی کارهـایی هستند که از تولیدِ تجاریِ خدمات‌محورِ سنتی، فراتر می‌روند و کسانی که پروژه‌های شخصی، اجتماعی یا تحقیقی در طبیعت را دنبال می‌کنند. ردِّ سفارش‌دهنده و دعوت برای فرارفتن از تولید سنتی به این معناست که "دیزاین تألیفی" اهدافی والاتر و ناب‌تر دارد. تقویت عقیده‌ی فردی، دیزاین را به اندازه‌ی شکل‌های ممتازِ سنتی‌ترِ تألیف، مشروعیت می‌بخشید" (راک، ۲۰۰۲ : ۲۴۳).

پاینر[۷۴] (۲۰۰۳)، نویسنده‌ی انگلیسیِ حوزه‌ی دیزاین، گرافیک دیزاین و فرهنگِ بصری، در کتاب بدون قوانین بیشتر با نگاهی انتقادی[۷۵]، مروری کامل به انقلاب گرافیکی در طول دوره‌ی پست‌مدرن دارد. دیدگاه او به نظریه‌ی دیزاینر به‌عنوان مؤلف و یا دیزاین به عنوان تألیف، نگاهی نقادانه است. از نظر او تألیف، تنها شرایطی برای تفکر در باره‌ی دیزاین فراهم می‌کند، فارغ از تعاریفِ محدودی که در گذشته برای دیزاین ارائه شده است. از نظر این نظریه‌پرداز، تألیف چیزی جز دریچه‌ای که گرافیک دیزاینر را از قفسِ محصورکننده‌ی سفارش‌دهنده خارج کند، نیست. "تألیف، در آثار گرافیک دیزاین، فضای بازِ تفکر است" (پاینر، ۲۰۰۳: ۱۳۰). از نظر پاینر، وقتی صحبت از نقدِ ادبی و یا نقدِ فیلم می‌شود، همه می‌دانند که منظور چیست و کارِ منتقد چه می‌تواند باشد، اما نقدِ گرافیکی، عنوانی است ناآشنا که خوانندگانِ مجلاتِ تخصصیِ گرافیکی به‌ندرت با آن مواجه هستند. این درست است که قواعدِ نقدِ ادبی و یا نقد فیلم برای بررسیِ آثار گرافیکی نیز کارآمد است، اما سوال او این است که تا چه حد می‌توان یک اثر گرافیکی را با معیارِ یک شعر یا یک فیلم محک زد؟ (پاینر، ۲۰۰۳: ۱۳۰- ۱۱۸).

راک (۲۰۱۴) در رابطه با معنای دیزاین و فضای تفکر معتقد است، ما در عصری زندگی می‌کنیم که دیزاین به بخشی از آن تبدیل شده است. در عصر حاضر همه چیز دیزاین می‌شوند- از یک ژنِ کوچک تا اتحادیه‌های جهانی- همگی سوژه‌ی یک بازی دلنشین، برای دیزاینر هستند. دیزاین توصیفِ نوعی برنامه‌ریزی همراه با تفکر است، به این معنا که همه‌ی معلومات احتمالی و مجهولات پیش‌بینی شده از یک موقعیت مطرح شده، در مسیرِ رسیدنِ طرح به هدفِ در نظر گرفته برای آن، عمل کنند.

به اعتقاد راک (۲۰۱۴) دیزاین در دوران حاضر، می‌تواند دو تعریف و هدف داشته باشد: ۱) می‌تواند منبع تمرکز -مادی و معنوی- برای شکل دادن به تجارب انسانی، از شخصی‌ترین آن‌ها تا عمومی‌ترین باشد، و ۲) می‌تواند تمرکز بر چگونگیِ تفسیر و تشکیل بینش در افراد نسبت به شرایط حاکم بر زندگی آن‌ها محسوب شود. راک مدعی است که خود او سعی می‌کند این دو هدف را به هنگام کار کردن در ذهن داشته باشد. در دیدگاه او، این فضای تمرکز و تفکر را دیزاینر ایجاد می‌کند و دیگران را در آن سهیم می‌سازد.

همان‌طور که به نقل از فوکو (۱۹۸۰) گفته شد نقشِ مؤلف به طور خاص نقشی آزادکننده نیست. راک با تأسی به دیدگاه فوکو مطرح می‌کند که مؤلف به‌عنوان خاستگاه، صاحب اختیار و مالک نهایی متن، در برابر خواستِ آزاد خواننده می‌ایستد. از نظر او، بازگرداندن اختیار متن به مؤلف، با تنگ کردن عرصه برای تفسیر و تعبیر، اثر را محدود می‌کند و در چارچوب قرار می‌دهد. حضور مؤلف، ایده‌ی سنتیِ خالقِ نابغه را دوباره قوّت می‌بخشد؛ مقام خالق اثر را محدود و انباشته از ارزش افسانه‌ای می‌کند. در حالی که پاره‌ای ادعاها در باره‌ی تألیف، شاید به سادگی نشانه‌ای از یک حسِ احیا شده‌ی مسئولیت باشد، اما هم‌زمان، حقه‌ای برای به‌دست آوردنِ حقوق مناسب به نظر می‌آید، تلاش‌هایی برای اعمال نوعی نمایندگی که به طور مرسوم وجود نداشته است.

راک (۲۰۰۲ ای) در بخش پایانی مقاله‌ی خود، طراح به مثابه مؤلف، ذهن خواننده را با چند سوال به چالش می‌کشد. او می‌نویسد: "در حالی که اشتیاق برای تألیف گرافیکی می‌تواند اشتیاق برای مشروعیت و یا قدرت باشد، آیا تحسینِ دیزاین به عنوان عنصر مرکزی، ضرورتاً یک حرکت مثبت است؟ آیا این همان چیزی نیست که محرک پنجاه سال اخیر تاریخِ دیزاین در جهان بوده است؟ چنانچه براستی بخواهیم از الگوی دیزاینر به مثابه قهرمان فراتر برویم، شاید باید زمانی را تصور کنیم که می‌توان پرسید چه تفاوتی می‌کند چه کسی این را دیزاین کرده است؟" (ص ۲۴۴).

از سوی دیگر، اثر را کسی به‌وجود آورده است (آن همه فراخوان برای مرگ مؤلف را مؤلفان بلندآوازه صادر کرده‌اند). راک (۲۰۰۲ ای) می‌افزاید: "در حالی که گسترش و تعریفِ سبک‌های هنری، شناسایی و طبقه‌بندی‌شان در مرکز نقدِ منسوخِ مدرنیستی قرار دارد، ما باید برای مقابله با این مسائل به شیوه‌های جدید، همچنان کار کنیم. شاید چاره‌ی آن این باشد که چالشِ واقعیِ فراوانیِ روش‌های هنری و تجاری، فردی و گروهی که تشکیل‌دهنده‌ی زبان دیزاین است را بپذیریم" (ص ۲۴۴).

بررسی طراح به مثابه مؤلف، بازنگریِ فرآیندِ گسترشِ شیوه‌های دیزاین و همچنین پرداختن به چارچوب تاریخی دیزاین برای پذیرفتنِ همه‌ی شکل‌های گفتمان گرافیک دیزاین را فراهم می‌سازد. اما در حالی که نظریه‌های تألیف گرافیکی می‌توانند شیوه‌ی ساختنِ اثر را تغییر دهند،

مساله‌ی اصلیِ مخاطب و منتقد، این نیست که چه کسی اثر را ساخته است، بلکه این است که چه کاری انجام می‌دهد و چگونه آن را به انجام می‌رساند (راک، ۱۹۹۶).

آن‌گونه که ذکر شد، دنیـای دیزاین و دیزاینـرها، در حالِ تحـول و پیشرفت است. نظریات اندیشمندانِ و نظریه‌پردازانِ بنامِ جهان و توجه دیزاینرهای موفقِ معاصر به مسأله‌ی دیزاین و دیزاینِ تألیفی، نشان از این امر دارد که گرافیک دیزاین که روزبه‌روز گستره‌ی فعالیت خود را وسیع‌تر می‌کند -از حضور در سطح دوبعدی تا جای‌گرفتن در فضاهای سه‌بعدی و هم‌کاری با معماری- به دنبالِ حضورِ قدرت‌مند و متفاوت در وادیِ هنر و صنعت است.

وسعت حضور این حرفه در قـرن بیست‌ویکم چنان است که مایـکل راک در جدیدترین کتاب منتشرشده‌اش در سال ۲۰۱۳ به نامِ امضـاهـای متعـــدد و کـارن لویـــس[۷۶] در کتـاب گرافیـک دیـزاین[۷۷] بـــرای معمـــاران به نقل از راک، از گرافیک معماری[۷۸] نام می‌برند. راک در مصاحبه‌ای که با لویـس انجـــام داده می‌گویـد: "من اغلب اوقات این‌طور فکر نمی‌کنم که معمـاری از گرافیـک دیزایـن بهره می‌برد، بلکه از نظرِ من، معماری شکلی از گرافیک دیزاین است. بخش عظیمی از کارِ صـورت گرفته در معمـاریِ اعم از طـراحی[۷۹]، دیزاین، نمایشِ دو بعدی فضا بر روی نقشه، جـداول، تفسیر و تقسیم فضاها و غیره -امورِ بصـری قبل از ورود به بخش عمرانی- همگی بخشی از حرفه‌ی گرافیـک دیـزاین است. یک دیزاینر مؤلف، سعی بر این دارد مرزهایی را درنوردد که حصاری بین او و دیگر شاخه‌های فعالیت در حوزه‌ی دیزاین و هنر هستند" (لویس، ۲۰۱۵: ۹۳-۹۲).

نتیجه

همان‌طـور که گذشـت، جایـگاهِ تعیین‌کننـده‌ی مؤلـــف در دورانِ مختـلف مـورد توجـه قرار گرفته است. نظریه‌های انتقادیِ ادبی در باره‌ی جایگاه مؤلف، هر یک به‌نحوی سهم بسزایی در شکل‌گیریِ دیدگاه‌های جدید در باره‌ی تألیف داشتـه‌اند. مایـکل راک به عنوانِ یک دیزاینر و محقق، طی دو دهه فعالیت خود در حـوزه‌ی نظـری و عملیِ گرافیـک دیزاین، موضوعِ دیزاینر به‌عنوانِ مؤلف را مورد توجه خاص قرار داده و در رابطـه با نظریه‌های تألیف گرافیکی، معتقد است که مسأله‌ی اصلیِ مخاطب و منتقـد، این نیست که چـه کـسـی اثر را ساخته، بلکه این است که چه کـاری انجام شده و چگونـه آن کار به انجـام رسیده اسـت. او در مقاله‌ی طراح به مثابه‌ی مؤلف به اشتراکاتی میان فرآیندِ انجام یک پروژه‌ی گرافیـکـی و ساخـت یک فیلم اشاره می‌کند. بدین ترتیب، شاید بتوان با استناد به نظریه‌های تألیف درسینما، بنیان‌های نظریه‌ی تألیف در گرافیک دیزاین را نیز پی‌ریزی نمود؛ چراکه در انجام یک پروژه‌ی گرافیکی همانند ساخت فیلم، دیزاینر از همکاری عده‌ای از افراد همچون معماران، دیزاینرهای داخلی، صنعتی و بسیاری دیگر بهره می‌گیرد. در این پروژه‌ها، تألیف از آنجا مطرح می‌شود که برخی از دیزاینرها در هدایتِ مجموعه‌ی این همکاری‌ها، ردپایی از خود به‌جای می‌گذارند؛ همان اثـری که قابل شناسایی توسط مخاطبان است و باعث می‌شـود که یک دیزاینـر از دیگری بازشناخته شود. با آنچه گذشت، مؤلف در آثار گرافیک دیزاین، همانندِ مؤلف در فیلم و سینما با معیارهای زیر قابل شناسایی است: ۱) دارای مهارتِ تکنیکی خاص باشد؛ ۲) ردِ پای سبکی‌اش در جریانِ چند اثر دیده شود؛ ۳) و در نهایت، از طریقِ انتخابِ پروژه‌ها و نحوه‌ی برخوردِ حرفه‌ای خود، بصیرت و معنای درونیِ پایداری را نشان دهد.

پی‌نوشت

۱ - Richard Holis.

۲ . در این مقاله واژه‌ی دیزاین (design) ترجمه نشده و دقیقا معادل انگلیسی کلمه به کار گرفته شده است، چرا که به نظر مؤلفان، ترجمه مصطلح "طراحی" برای این واژه نه تنها رسا نیست بلکه تا حدود زیادی تولید ابهام می‌کند. واژه "طراحی" معادل سه کلمه design ،planning، و drawing به‌کارگرفته می‌شود که در معنا و کاربرد بسیار با هم متفاوتند، گرچه همپوشانی‌هایی نیز دارند؛ لذا به دلیل نبود معادل مناسب برای دیزاین، مؤلفان به منظور جلوگیری از بدفهمی ترجیح داده‌اند تا از خود واژه استفاده نمایند.

۳ - Michael Rock.
۴ - Stefan Segmeister.
۵ - Ellen Lupton.
۶ - Designer as Producer.
۷ - Walter Benjamin.
۸ - Author as Producer.
۹ - Anselm Strauss and Juliet Corbin.
۱۰ - Frank Magill.
۱۱ - Cyclopedia of World Authors.
۱۲ - American Institute of Graphic Arts.
۱۳ - Visual Communication.
۱۴ - Communication Design.
۱۵ - Evelyn Lincoln.
۱۶ - Invention and Authorship in Early Modern Italian Visual Culture.
۱۷ - Andrea Mantegna.
۱۸ - T. S. Eliot.
۱۹ - Tradition and the Individual Talent.
۲۰ - Formalism.
۲۱ - William Kurtz Wimsatt.
۲۲ - Monroe Beardsley.
۲۳ - Intentional Fallacy.
۲۴ - Affective Fallacy.
۲۵ - Stoll.
۲۶ - words come out of a head, not a hat.
۲۷ - death of the author.
۲۸ - Roland Barthes.
۲۹ - Text.
۳۰ - Tissue.
۳۱ - From Work to Text.
۳۲ - Michel Foucault.
۳۳ - What Is an Author?
۳۴ - The Frankfurt School.
۳۵ - The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.

۳۶ - این رسانه‌های نوین در اوایلِ قرن بیستم، عکاسی و به دنبالِ آن فیلم و صدای فیلم بود که در عصر حاضر قابل تعمیم به سایرِ رسانه‌های روز است.

۳۷ - Culture of Craft.
۳۸ - imagined communities.
۳۹ - Benedict Anderson.
۴۰ - Fredric Jameson.
۴۱ - Katherine McCoy.
۴۲ - J. Abbott Miller.
۴۳ - Grid.
۴۴ - Josef Muller Brockmann.
۴۵ - György Kepes.
۴۶ - Donis A Dondis.
۴۷ - Rudolf Arnheim.
۴۸ - Tonhall.
۴۹ - Yvonne Schwemer-Scheddin.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۵۰ - Authorless.
۵۱ - Mad Dutch Disease.
۵۲ - Francois Truffaut.
۵۳ - Politique des Auteurs (Political Authors).
۵۴ - Andrew Sarris.
۵۵ - Author Theory.
۵۶ - Alfred Hitchcoock.
۵۷ - Orson Welles.
۵۸ - Haward Winchester Hawks.
۵۹ - Fabian Baron.
۶۰ - Tibor Kalman.
۶۱ - David Carson.
۶۲ - Neville Brody.
۶۳ - Edward Fella.
۶۴ - Anthon Beeke.
۶۵ - Pierre Bernard.
۶۶ - Gert Dunbar.
۶۷ - Tadanoori Yokoo.
۶۸ - Vaughn Oliver.
۶۹ - Rick Valicenti.
۷۰ - April Greiman.
۷۱ - Jan van Toorn.
۷۲ - Wolfgang Weingart.
۷۳ - Mad Dutch Disease.
۷۴ -Rick Poynor.
۷۵ - No More Rules: Graphic Design and Postmodernism.
۷۶ - Karen Lewis.
۷۷ - Graphic design for Architects.
۷۸ - Architecture Graphic Design.
۷۹ - Drawing.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

-استراس، آنسلم. کربین، جولیت (۱۳۹۰)، اصول روش تحقیق کیفی: نظریه‌ی مبنایی، رویه‌ها و شیوه‌ها، ترجمه‌ی بیوک محمدی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ سوم.
-ایگلتون، تری (۱۳۷۹)، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
-بارت، رولان (۱۳۸۶)، لذت متن، ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز، چاپ چهارم.
-بنیامین، والتر (۱۳۹۲)، مؤلف به مثابه‌ی تولیدکننده: با دو مقاله‌ی انتقادی از بوریس بودن و هیتو استیرل، ترجمه‌ی ایمان گنجی و کیوان مهتدی، تهران: نشر چشمه.
-پاینده، حسین. (۱۳۸۵). مرگ مؤلف در نظریه‌های ادبی جدید، فصل‌نامه نامه فرهنگستان، ۳۲، ۴۴-۲۶.
-پیراوی ونک، مرضیه و حکیم، اعظم (۱۳۹۲)، مؤلف به مثابه مهمان متن، دو فصل‌نامه پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز، ۱۳، ۱۷-۱.
-پین، مایکل (۱۳۸۲)، فرهنگ اندیشه انتقادی، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
-راک، مایکل (۱۳۹۰)، طراح به مثابه مؤلف، ترجمه‌ی مرجان زاهدی، حرفه هنرمند، شماره ۳۸، ۷۸-۷۰.
-رمضانی بارکوسرا، روح‌الله (۱۳۹۲)، تغییرات در تجربه و کارکرد اثر هنری در دوران تکنولوژی از دیدگاه والتر بنیامین. فصل‌نامه کیمیای هنر، ۷. ۴۳-۲۳.
-زاگمایستر، استفان (۱۳۸۸)، درباره‌ی طراح بودن، ترجمه‌ی آریا کسایی. دوماهنامه‌ی تندیس، ۱۵۳، ۱۵-۱۴.
-فرهنگ دهخدا (۱۳۷۹)، تهران: موسسه‌ی انتشاراتی دهخدا.
-فوکو، میشل (۱۳۹۳)، تئاتر فلسفه، ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران نشر نی، چاپ چهارم.
-کوک، پم (۱۳۷۷)، نگره‌ی مؤلف: نگره‌ی مؤلف بعد از ساختارگرایی، ترجمه‌ی روبرت صافاریان. فصل‌نامه سینمایی فارابی، ۳۱، ۷۵-۶۴.
-نوروزی‌طلب، علی‌رضا (۱۳۸۵)، اصالت متن به مثابه‌ی مرجع نقد و تفسیر. فصل‌نامه باغ نظر، ۵، ۱۱۱-۱۰۰.

-وارد، گلن (۱۳۸۴)، پست مدرنیسم، ترجمه‌ی علی مرشدی زاد. تهران: نشر قصیده سرا.
-هولیس، ریچارد (۱۳۸۶)، تاریخچه‌ای از طراحی گرافیک، ترجمه‌ی سیما مشتاق. تهران: سازمان چاپ و انتشارات، چاپ چهارم.
-AIGA. (2014). What is graphic design. Retrieved 24 Auguest 2015, from http://www.aiga.org/guide-whatisgraphicdesign/.
-Anderson, B. (2003). Imagined communities. New York, NY: Verso Press.
-Barthes, R. (1977). Image, music, text. London, UK: Fontana Press.
-Focault, M. (1980). Languege, counter memory, practice. New York, NY: Cornell University Press.
-Lewis, K. (2015). Graphic design for architects. London: Routledge.
-Lincoln, E. (2003). Invention and authorship in early modern Italian visual culture. Depaul Law Review, 4, 1093-1119.
-Lupton, E. (2012). The designer as producer. In A. Blauvelt and E. Lupton (Eds), Graphic design: Now in Production (pp. 12-13). Minneapolis, Mpls: Walter Art Center.
-Lupton, E. & Miller, J. A. (2009). A going concern. Eye magazine, 72, 22-25.
-Magill, F. N. (1974). Cyclopedia of world authors. Englewood Cliffs, NJ: Salem Press.
-Poynor, R. (2003). No more rules: Graphic design and postmodernism. New York, NY: Yale University Press.
-Rock, M. (1996). The designer as author. Eye magazine, 20, 50-58.
-Rock, M. (2002). The designer as author. In M. Bierut, W. Drenttel and S. Heller (Eds), Looking closer 4. New York, NY: Allworth Press.
-Rock, M. (2013). Fuck content. In M. Rock (Eds), Multiple signatures (pp. 91- 98). New York, NY: Rizolli International Publication.
-Rock, M. (2013). Multiple Signatures: on Designers, Authors, Readers and Users. NY: Rizzoli international publication.
-Sarris, A. (1968). The American Cinema: directors and directions. Boston, MA: Da Capo Press.
-Scheddin, Y. S. (1995). Reputations: Josef Muller-Brockmann. Eye magazine, 19, 40-47.
-Wimsatt, W. K, Breadsely, M. C. (1946). The intentional fallacy. Sewanee Review, 54, 468-488.
-Wimsatt, W. K, Breadsely, M. C. (1957). The affective fallacy. Sewanee Review, 54, 31-55.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی