تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۸/۳
تاریخ‌پذیرش‌نهایی: ۸۹/۱۲/۱۸

شیرین بزرگمهر [۱]، منظر محمدی [۲]

پوشاک، هنرهای تجسمی، معماری: گفتمانی بینامتنی

چکیده

پوشاک از عناصر مهم فرهنگ مادی در همهٔ جوامع است و تحول آن پیرو همان عوامل متحول‌کنندهٔ هنر صورت می‌گیرد. از این رو برای مطالعهٔ گفتمان میان این دو، باید شاخص‌های مشترک زیبایی‌شناختی، اجتماعی، اقتصادی، و سیاسی را مورد بررسی قرار داد. در تحلیل این گفتمان، مطالعهٔ ظاهر و ساختار تولید و نیز زمینهٔ پیدایش گرایش‌های مد لباس و هنر، به مثابهٔ متن، معانی پنهان و نهفته و تعامل آنها را آشکار می‌کند. مرور تاریخ تحول هنر و پوشاک غرب، از تمدن یونان باستان تا آغاز عصر مدرن، تناسب آن را با گرایش‌های عمومی دوران نشان می‌دهد. با آغاز سدهٔ بیستم، مد وارد میدان کنش دوسویه‌ای با جنبش‌های نوپای هنری شد و در اهمیت دادن به «فرم» و «کارکرد»، با آن جنبش‌ها همگام گردید. رویکرد مفهومی به هنر، موجب شد طراحان و هنرمندان، لباس را چونان ابزاری برای تشکیک در هویت، جنسیت، تاریخ، و معیارهای زیبایی‌شناسی به کار گیرند. تطابق نظری فلسفهٔ مد پسامدرن با قلمرو هنر نو، سبب شد که مد به رسانه‌ای برای انتقال هنر معاصر، و زبانی گویا در بیان زیبایی‌شناختی تبدیل شود.

کلیدواژه‌ها: مُد، بینامتنیت، مدرن، پسامدرن.

۱. دانشیار دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail: shirinbozorgmehr@yahoo.com
۲. دانشجوی دوره دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: manzar_1356@yahoo.com

ART University Journal
www.art.ac.ir

مقدمه

در شیوه‌های امروزین تحلیل، عرصه‌های علوم اجتماعی به مثابه زمینه‌های مستقل و خودمختار نگریسته نمی‌شوند و هر اثر برساخته از نظام‌های رمزگان و سنت‌های پیشینی قلمداد می‌گردد. این شیوه‌ها در صدد نشان دادن معانی نهفته و پنهان متون و زمینه متون، و تعامل میان آنها هستند. «مُد» چون نقطه تلاقی هنر، فناوری، اقتصاد، سیاست و فرهنگ، به گونهٔ یک زبانی نشانه‌شناختی تحلیل می‌شود. پژوهش‌های معاصر در زمینه مُد، مدیون تحلیل رولان بارت [۱] از چیزی است که او در ۱۹٦۷ آن را «نظام مُد» نامید، و بعد از بارت بیشتر مطالعات در این زمینه، پیرو مدل او، مُد را در شبکه‌ای از روابط بینامتنی نگریسته‌اند. به عنوان مثال، فیلیپ پرو [۲] مشخصاً بازتاب صدای بارت است، وقتی که چنین می‌گوید: «لباس پوشیدن اساساً عمل دلالت است. این عمل از طریق نمادها یا قراردادها به بیان ماهیت، ارشدیت، سنت، امتیاز، میراث، طبقه، تبار، قومیت، نسل، مذهب، مبدأ جغرافیایی، وضعیت مادی، موقعیت اجتماعی، عقاید سیاسی و وابستگی‌های ایدئولوژیک می‌پردازد» (Troy, 2003).

هنگامی که بارت یا کریستوا [۳] از «متن» سخن می‌گویند، نظام‌های غیرکلامی ـ مانند نظام‌های تجسمی، نمایشی، معماری و مُدـ را نیز، که فرایند بینامتنیت می‌تواند در آنها رخ دهد، در نظر دارند. به این اعتبار، بینامتن در حوزه هنر و مد به همان اندازه مطرح است که در حوزه ادبیات و زبان.

انگیزهٔ این مطالعه، بیشتر تمایل به پاسخگویی دوباره به این پرسش دیرینه است که: «آیا مد هنر است؟»؛ و همچنین تحلیل پاسخ‌های دیرین به این پرسش، که همواره بر سالاریت هنر بر مد و دیگر زمینه‌های زیباشناختی تأکید داشته‌اند. این پرسش آغازین، مطالعه‌ای مستقل را می‌طلبد. پس به‌عنوان مقدمهٔ پاسخ به آن، پرسش دیگری مطرح می‌گردد: آیا هنر و مد دو جهان جداگانه‌اند با دو منطق واگرا و گدهای زیبایی‌شناسی متفاوت؟ در این نوشتار برای آشکارسازی تعامل بینامتنی این دو عرصه تلاش می‌شود. نقد سنتی از آنجا که دو عرصه هنر و مد را جدا از هم ـ و گاه مطلقاً بی‌ربط ـ می‌پندارد، همواره در جست‌وجوی تأثیرپذیری یکی از دیگری است. نه بارت و در جست‌وجوی تأثیر و تأثر یک متن بر دیگری است، و نه کریستوا. از نظر آنان تأثیرپذیری صرفاً صورت محدودشده و محدودکننده‌ای از بینامتنیت است. «بینامتن نزد بارت ویژگی گم‌گشتگی و پنهانی دارد، زیرا در متن توزیع می‌شود... بنابراین امکان جداسازی بینامتن از متن وجود ندارد و این پیوستگی و درهم‌رفتگی تا آنجا پیش می‌رود که متن و بینامتن نزد بارت هویت واحدی پیدا می‌کنند» (نامور مطلق، ۱۳۸٦). به همین ترتیب پژوهش حاضر نه آثار هنری را با لباس مقایسه می‌کند و نه به دنبال مدارکی است که ثابت کند یکی بر دیگری تأثیر گذاشته است. هدف در واقع مهیا کردن مدلی مفهومی از این است که چگونه زمینه هنر و مد در سده بیستم به هم مرتبط بود. شرایط این متون را نمی‌توان به مقولهٔ منابع و تأثیرات آنها کاهش داد. بینامتن عرصه‌ای عمومی است از فرمول‌های بی‌نام که خاستگاه آنها را دشوار بتوان یافت. از این‌رو، عناصر بینامتنی را نه فقط در هنر و مد، که در عین حال باید در زمینهٔ اجتماعی و تاریخی، که خودِ هنر و مد را هم متحول می‌کنند، نیز جست‌وجو کرد. از این نگاه نمای کلی این متون بافتی بی‌پایان از روابط و تداعی‌هاست.

از منظر جامعه‌شناسی، هنر و مد را نمی‌توان مستقل از بستر پیدایش آنها ـ یعنی جامعه ـ نگریست. ناتالی هینیک سه گرایش عمده جامعه‌شناسی هنر را در میان سه نسل از متفکران سده بیستم برمی‌شمرد و تشخیص می‌دهد. نسل اول و دوم هنر را اساساً امری گسیخته و مستقل از

ART University Journal www.art.ac.ir

جامعه فرض می‌کنند و سپس می‌کوشند تا رابطهٔ آن را با جامعه بیابند، یا زمینهٔ اجتماعی (مادی و فرهنگی) تولید و پذیرش هنر را بررسی کنند. اما نسل سوم، که هینیک آن را جامعه‌شناسی پیمایشی می‌نامد، و در بحث حاضر اهمیت می‌یابد، معتقد است که امکان ندارد بتوان هنر یا هر تجربهٔ انسانی دیگری را خارج از جامعه تصور کرد، یا حتی در درون آن، چون این و آن هم‌زمان و هم‌گام تشکیل می‌شوند. هینیک در اینجا انواع گوناگون هنرها را، از کالاهای منحصر به فرد (هنرهای تجسمی) تا کالاهای بی‌نهایت بازتولیدشدنی، بدون لطمه زدن به کیفیت (ادبیات، سینما، عکاسی، مُد) در نظر دارد (هینیک، ۱۳۸٤).

در این نوشتار گاه مُد به مثابه زبانی تجسمی قلمداد می‌گردد، و گاه به بُعد مادی یا فضایی و یا بعد مفهومی آن توجه می‌شود. مطالعات بینامتنی در حوزه‌های زیبایی‌شناختی اغلب در قالب رابطهٔ اثری به مثابهٔ متن با متون دیگر یا پیشینی انجام شده است. در اینجا عمدتاً قصد این است که روابط پنهان زمینه اجتماعی و فرهنگی متون گوناگون ـ مانند مُد، نقاشی، معماری و جز اینها ـ مشاهده شود.

حتی پیروان شیوه‌های سنتی نقد، هر چقدر هم که بر ارشدیت هنر بر مد تعصب داشته باشند، همواره اذعان کرده‌اند که مد در بردارندهٔ جنبه‌ای زیبایی‌شناختی است و بازتاب «روح زمان» خود. از سوی دیگر، التزام به ابداع و اصل تحول از بارزترین ویژگی‌های مشترک مد و هنر سده بیستم به شمار می‌آید، هرچند که سرعت تغییر در این دو عرصه بسیار متفاوت بوده باشد. این مشخصات در تمام طول سده بیستم، تبیین‌کنندهٔ گفتمان و رابطهٔ تعاملی بین متن و زمینه هنر و مد بوده است.

در اینجا کانون تمرکز و تأکید همانا بر تولیدات طراحان مد حرفه‌ای است. در بخشی از صنعت مد معروف به «هات‌کوتور» [٤]، که گران‌بهاترین و یگانه‌ترین لباس‌ها به مثابه ابژه‌های منحصر به فرد زیبایی‌شناختی تولید می‌شود. در اینجا «پوشاک» یا واژهٔ عام‌تری که در فرهنگ‌های غیرغربی به کار می‌رود، با تأکید مطلق بر وجه کارکردی، پدیده‌ای کاملاً متفاوت از مُد قلمداد می‌گردد. از این روست که این گرایش مطالعاتی در فرهنگ‌های غیرغربی تقریباً ناممکن است، چون در این فرهنگ‌ها پوشاک اساساً پذیرای مفهوم تحول نبوده است ـ دست‌کم در بازه‌های زمانی کوتاه، که شاخص‌ترین ویژگی مُد به شمار می‌آید.

بارزترین فایدهٔ این‌گونه پژوهش‌ها در کشور ما، که در آن هیچ‌گاه مطالعات عمیق و جدّی در زمینه پوشاک انجام نشده، این است که می‌توان با اطلاق این جنس خوانش بینامتنی از پوشاک و ردیابی روابط متنی آن با دگرگونی‌های فرهنگی و اجتماعی، تحولات آن را که امروزه در کشور ما موجب بازآفرینی مدهای غربی لباس می‌شود، بررسی و مطالعه کرد.

خویشاوندی‌های تاریخی

مرور عمده ترین دوره‌های تاریخی غرب مشخص می‌سازد که تمامی عرصه های زیبایی‌شناسی ـ همچون مُدهای لباس، معماری، نقاشی، مجسمه سازی و مانند اینها ـ که از بارزترین نمادهای شناختی این اعصار به شمار می آیند، در هر دوره آشکارا از مجموعه خاصی از نشانه های ذوقی عمومی پیروی می کنند و از این رو بازتاب یکدیگرند. در تاریخ بیشتر تمدن‌ها، لباس بارزترین تشابه شکلی را با معماری نشان می‌دهد. استعارهٔ معماری به مثابه لباس، به ویتروویوس ـ و حتی چه بسا پیش از آن ـ بازمی‌گردد. واژه های دوریک و ایونیک، که معرف سبک های معماری

ART University Journal
www.art.ac.ir

کلاسیک یونان باستان‌اند، برای تمایز سبک لباس اصلی یونانیان یعنی کیتان [۵] نیز به کار می‌رفتند (ویل کاکس، ۱۳۸٦). چین‌های موقر کیتان پشمی دوریک بازتاب ستون‌های شیاردار دوریک بود، و چین و شکن ظریف کیتان ایونیک انعکاس انحنای طوماری‌های ستون ایونیک (شکل‌های ۱ و ۲). یونانیان و رومیان بدن را می‌ستودند و پوشاک آنان نیز بازتابی از این نگرش بود. در هنر یونانی و رومی بدن برهنه حتی در صورت مِلبّس شدن هم معمولاً نمایان می‌ماند. در واقع قرار نبود که لباس یونانی بدن را بپوشاند بلکه هدف از آن در معرض دید گذاشتن بود؛ همان‌گونه که در معماری یونانی فضایی بسته و درونی عرضه نمی‌شد بلکه فضاها باز و بیرونی بودند.

شکل ۱. کیتان دوریک. پیکرهٔ ارابه‌ران، از معبد دلفی. حدود ۴۷۵ ق. م. منبع: (گامبریچ، ۷۶:۱۳۷۹)

شکل ۲. ستون دوریک. معبد هرا، پستوم. حدود ۴۶۰ ق. م. منبع:(Hart, 1989)

تکامل پوشاک و هنر بیزانس تحت نفوذ فرهنگ و هنر شرقی نیز موجب بروز شاخص‌های مشترک در آنها شد. در لباس عصر بیزانس، همچون معماری آن، نقش برای نخستین بار به کل سطح گسترش یافت و پارچه‌های سادهٔ قدیمی یونانی و رومی جای‌شان را به پارچه های سراسر منقوش، رنگ‌های تابناک، شرابه‌ها، منگوله‌ها و جواهرات شرقی دادند (Hart, 1989).

با گذار به عصر گوتیک و افزایش ثروت، اهمیت شهرنشینی و آزادی‌های فردی، پدیده‌ای بی‌سابقه در پوشاک اروپا، نمایان شد، که مُد نام داشت و مبتنی بر تغییرات اختیاری با رویکرد زیبایی‌شناختی در لباس بود. هنر و لباس دوران گوتیک، بین تمامی دیگر سبک‌های تاریخی، آشکارترین تشابهات صوری را با فرم‌های عمودی، باریک، ظریف و بالارونده گوتیک نشان می‌دهند (شکل‌های ۳ و ٤).

ART University Journal www.art.ac.ir

شکل ۳. کلاه هنین. هانس هولباین مهتر. ۱۵۰۰ م. منبع: (http://en.wikipedia.org/wiki/1400–1500-in-fashion)

شکل ۴. کلیسای سالزبری. انگلستان. ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰ م. منبع: (گامبریچ، ۱۳۷۹)

ساختمان‌های عصر گوتیک و طرح اندام انسان این عصر که برههٔ تاریخی خاصی موجب شکل‌گیری آنها شد، اشتراکاتی عمیق را می‌نمایانند. از همین منظر می‌توان بین ساختمان‌های کلاسیک یا باروک و پیراهن‌های این دوران نوعی خویشاوندی اجتماعی ـ و متعاقب آن، انعکاس صوری نیز ـ بازیافت. همان‌گونه که معماران رنسانس با از بین بردن قوس‌های تیزدار گوتیک و برابر کردن ابعاد افقی و عمودی نما، کوشیدند بناهایی با مشخصه‌های کلاسیک پدید آورند، فرم‌های بلند و نوک‌تیز لباس‌های گوتیک نیز به فرم‌های پهن، افقی و چهارگوش تغییر یافتند (شکل ۵ و ٦). این انعکاس را در عین حال می‌توان در هماهنگی بی‌چون و چرای میان لباس و سلیقهٔ باروک نیز بازیافت که مصداق آن کاربرد تزئینات فراوان در همه جای بناهای معماری و همه جای لباس مردان و زنان بود.

شکل ۵. پالادیو، ویلا روتوندا. ایتالیا. ۱۵۶۰ م. منبع: (گامبریچ، ۱۳۷۹)

ART University Journal
www.art.ac.ir

شکل ۶. لباس رنسانس. هانس هولباین، چهرهٔ جین سیمور. ۱۵۷۰ م. منبع: (http://en.wikipedia.org/wiki/1500%E2%80%931550_in_fashion)

با دگرگونی چهرهٔ اروپا در دوران انقلاب فرانسه و تغییر سلیقهٔ فاحش از ریخت‌وپاش درباری به سادگی کلاسیک، تحولی ناگهانی در پوشاک رخ داد و مُد در معماری و نقاشی و مجسمه‌سازی به شیوهٔ کلاسیک باستان روی آورد. در جریان همین روند از سال ۱۸۲۵ تا میانهٔ سده نوزدهم، لباس با جنبش رمانتیک همگام شد. خصلت رمانتیک لباس این دوران همچون معماری، بازتاب چندین تأثیرپذیری متفاوت بود که هم‌زمان نمایان شدند. سبک‌های نوگوتیک انگلیسی و نورنسانس، هر کدام هواداران خود را به دست آورد و مدِ لباس به سده‌های میانه و شرق گرایید که انعکاس آن را در تاریخ و ادبیات آن زمان نیز می‌توان مشاهده کرد (Craik, 1994).

سرانجام اینکه در آستانهٔ گذار به عصر جدید، درست زمانی که در معماری گرایش‌های کارکردی یا به عبارتی رئالیستی شکل می‌گرفتند، سبک افراطی لباس رمانتیک نیز در جست‌وجوی اصلاح عقلانی لباس، دگرگون و متحول شد. به رغم آشوب اجتماعی ناشی از این امر، ضرورت زندگی مدرن به‌مثابهٔ زمینه‌ای تاریخی، این تغییر و تحول را ایجاب می‌کرد. و در سال های پایانی سدهٔ نوزدهم گرایش‌های کارکردی در لباس، به مانند معماری، سرانجام به حذف تدریجی عناصر زائد و بی‌فایدهٔ سبک‌های تاریخی و جنبه‌های بوالهوسانه و اشرافی انجامید (مشیرزاده، ۱۳۸۲). از زمان چارلز فردریک وُرث [٦] ـ نخستین طراح مد به معنای شناخته‌شدهٔ آن ـ در نیمه دوم سدهٔ نوزدهم، دعوی «طرح لباس» به عنوان «هنرمند» مطرح شد. با ورث بود که طراحان مد به مانند هنرمندان، شروع به امضای اثر خود کردند، که در واقع الحاق اتیکت به لباس بود. ورث خود را هنرمندی خلاق می‌دانست و مدهایی که او آفرید، بعدها در آثار نقاشان و عکاسان به نماد یا نشانهٔ عصری تاریخی بدل شد (Tauris, 2003).

شارل بودلر [۷]، حوالی سال ۱۸٦۰ در مقاله‌ای به بیان زمینه‌های اشتراک هنر و مد در موقعیت‌های تاریخی پرداخته و اظهار داشته است که صفحات تصویرسازی مد بازنمایانندهٔ هر عصر هستند، و اندیشه‌های فلسفی هر عصر را می‌توان در مُد آن عصر مشاهده کرد و دریافت که چه هماهنگی ژرفی بر تمامی مؤلفه‌های تاریخ سایه افکنده است (Mattick, 2003). بودلر «نقاش زندگی نوین» را نه در میان هیچ‌یک از دوستان نقاش خود بلکه در کنستانتین گیس [۸] ـ طراح و تصویرگر مُد ـ یافت.

عصر جدید

تمرکز بر رابطه هنر و مد در طول سده بیستم در بیشتر موارد به شکل تعریف محدودی از ارتباط بین آن دو به صورت لباس‌هایی بود که هنرمندان طراحی می‌کردند، یا به عنوان اثر هنری

ART University Journal www.art.ac.ir

ارزش‌گذاری می‌شدند. این شباهت‌ها اغلب از لحاظ صوری نیرومندند، اما وقتی کار به مرحله کاوش در روابط عمیق ساختاری می‌رسد، اغلب بن‌مایه لازم را ندارند.

در اوایل سده بیستم تعصب بر جدایی عرصهٔ هنر از مد جدی گرفته شد. اگر مورخان هنر مد را تصدیق می‌کردند، توجه‌شان عموماً محدود به لباس‌هایی بود که هنرمندان سرشناس آن دوره طراحی می‌کردند؛ از هنری وان دِ ولده [۹] و جوزف هافمن [۱۰] تا فوتوریست‌های ایتالیایی و کنستراکتیویست‌های روسی، که همه تلاش داشتند لباس را عقلانی کنند یا به اصلاح آن بپردازند (Troy, 2003). با این حال می‌شد دید که همهٔ این عرصه‌های دیداری زمینهٔ مشترکی دارند. گرایش‌های تزئینی آر نوو (هُنرِ نو) در صنعت مد، گستردهٔ و درخور تأمل بود. پیچ‌وتاب سبک جدید مبلمان، بازتابی هم در مد لباس داشت. خطوط پرپیچ‌وخم پیراهن‌ها با پیچک‌های آر نوو هماهنگی داشتند و سایه‌روشن لطیف پرده‌ها در ساتن پیراهن‌ها تکرار می‌شد.

از سوی دیگر انقلابی که فووها در رنگ به راه انداخته بودند، و همچنین تأثیر باله‌های شرقی گروه «باله روس» [۱۱] مشخصاً را در تئاتر، طراحی مُد، طراحی داخلی، جواهرسازی و دیگر شاخه‌های هنر تزئینی تجلّی می‌یافتند. طرح‌های پل پواره [۱۲]، برجسته‌ترین طراح مد آن سال‌ها، بر تن زنانی که در محافل نخبهٔ آوانگارد پاریس آمد و شد می‌کردند، با باله روسی دیاگیلف [۱۳] و آثار کوبیستی و فوویستی پهلو می‌زدند و آیینهٔ وفادار روح این عصر بودند. پل پواره را می‌توان مدرنیستی راستین به شمار آورد. وی به محافل هنری راه داشت، از هنرمندان حمایت می‌کرد، دربارهٔ پیامدها و اختلاف‌نظرهای دنیای هنر معاصر صاحب‌نظر بود، و عمیقاً اعتقاد داشت که طراحان لباس و نقاشان ـ هر دو ـ کار خلاقهٔ مشابهی انجام می‌دهند (Hay, 2000). مد و هنر، که هر دو اساساً جزو امتیازهای طبقات ممتاز بودند، وابستگی وجودی پنهان اما بی‌چون و چرایی به هم داشتند. از سویی پواره با ایجاد پیوند با این زمینهٔ آوانگارد حرفهٔ خود را ارتقا می‌داد؛ و از سویی دیگر، پیراهن منحصربه فرد پواره بر تن هر یک از زنان دلالت بر تعلق مرد همراهش (یا خودش) به آن محفل آوانگارد ممتاز(تر) داشت.

آوانگارد و مد را نمی‌شد دو زبان مستقل از یکدیگر دانست. آنها مانند گروهی واحد، زمینهٔ گفتمانی را برساختند که در آن عصر مدرن ظهور یافت و درک شد (Mattick, 2003). باله‌های دیاگلیف و صحنه‌پردازی‌های آنان که کارهای برجسته‌ترین هنرمندان مدرن مانند براک، دِکیریکو، درن، ماتیس و پیکاسو بودند، در شکستن مقاومت عمومی در برابر گونه‌های جدید هنر و مد ـ هر دو ـ نقش مؤثری داشتند. کوبیسم به‌تدریج سلیقهٔ عمومی را در هنرهای تزئینی، مبلمان، لباس و معماری به سوی شکستگی خطوط و فرم‌های زاویه‌دار و هندسی متمایل کرد؛ و این گرایشی بود که توسعهٔ فناوری و شهرنشینی زمینهٔ پرورش آن را فراهم آورده بودند. تغییرات در مد لباس همپای تحولات هنرهای تصویری بود. در هر دو، خودِ تصویر بیشترین اهمیت را داشت. لباس نه تنها از آن رو که کارکرد یا وضعیت خاصی را تبیین می‌کرد، بلکه از این لحاظ که مطلوبیت دیداری از شکل و خط و برش و نیز بافت و حرکت در آن مشاهده می‌شد، خوشایند بود. اندک اندک چشم مدرن به انتزاع خو گرفت. طرح استوانه‌ای و باریک لباسی که طراحان فرانسوی چون پل پواره و مادلین ویونه [۱۴] ارائه کردند، رواج یافت. شکل استوانه‌ای بدن و بیضیِ سر که با مدل موی کوتاه و کلاه کلوش [۱۵] بر آن تأکید می‌شد، معادلی از طرح‌های هندسی کوبیست ها در دو دههٔ آغازینِ این سده بود (شکل‌های ۷ و ۸).

ART University Journal
www.art.ac.ir

شکل ۸. پابلو پیکاسو. نوازندهٔ گیتار. ۱۹۱۲ م.

شکل ۷. لباس تابستانی. پاریس. ۱۹۲۶م. منبع: (Laver, 1969)

ریچارد مارتین [۱۶] در کتابش به نام «مُد و سوررئالیسم» می‌گوید: «در طول سال‌های بحرانی بین حدود ۱۹۰۸ و دهه ۱۹۲۰، انقلابی بی‌نام در مد رخ داد. این انقلاب عبارت بود از تحول فرم‌های سه‌بعدی که لباس اواخر سده ۱۹ به بدن می‌داد، به سطوح صاف و فرم‌های استوانه‌ای و جلوه‌های بصری ناپایدار و متغیر، که القای آبستراسیون به جای بازنمایی بود» (Martin, 1999).

با نگرشی آزاد و باز به اصول زیبایی‌شناختی و تفسیر آن به گونه‌ای که بتوان به سطحی وسیع اطلاق کرد، آن‌گاه مشخصاً می‌توان سطوح و استوانه‌ها و حرکت‌های پویای هنر کوبیستی را تقریباً به طرزی اجتناب‌ناپذیر در مد هم مشاهده کرد. مورخان، هنر کوبیسم را خویشاوند پدیده‌های متنوع این عصر چون هواپیما و نظریه نسبیت می‌دانند، و این را که با کوبیسم شیوه‌ای نو از نگریستن ابداع شد وابسته به همین زمینه‌ها می‌دانند. تحولات مد نیز بدون شک دلایل اجتماعی دارد. تحرک فیزیکی جدید، حضور اتومبیل‌ها و به همراه‌شان سرعت ملموس، ارتقای فرهنگی زنان، و همچنین واژگونی آشکار زیبایی‌شناسی شیوه‌های هنر و مد مدرن را رقم زند.

کوبیسم در مد، ـ نیز به مانند هنر ـ روشی نو و ماهوی را در نگاه کردن به وجود آورد که منطق آن در پویایی زمان و فضا بود، و ترجمان آن در فراریت زندگی مدرن. مد بلافاصله این نظریهٔ کوبیستی را که دربردارنده حرکت بود جذب کرد. نمی‌توان گفت که مد بدین ترتیب تحت لوای کوبیسم آراسته شد بلکه مد زمانی که کوبیسم هنوز اقدامی بدیع و متهورانه و ماجراجویانه به شمار می‌آمد، با آن هم‌پیمان شد. مارتین می‌گوید که هنر کوبیسم نه به خودی خود بلکه به مدد فرهنگ کوبیستی مد را تحت تأثیر قرار داد، همان‌گونه که با ایده‌های نو در تئاتر و ادبیات و سرانجام نیز سینما همگام شد (Martin, 1999).

در دیگر نقاط اروپا، کنستراکتیویست های روسی و فوتوریست های ایتالیایی در پی اِعمال اصلاحات اعتقادی و سلامت روانی در لباس بودند و طرح‌های گوناگونی را برای پوشاک زنان و مردان ارائه کردند. در آن دوران چندان غیرعادی نبود که هنرمندان تجسمی، به طراحی لباس

ART University Journal
www.art.ac.ir

شکل ۹. کازیمیر ماله‌ویچ. طراحی لباس برای اپرای «پیروزی بر خورشید». ۱۹۱۳ م. منبع: (Celant, 1996)

شکل ۱۰. کازیمیر ماله ویچ. ترکیب بندی سوپره ماتیستی. ۱۹۱۶ م.

هم بپردازند. گوستاو کلیمت، هنری ماتیس، سالوادور دالی، الکساندر رودچنکو، سونیا دلونه، ناتالیا گونچاروا و اسکار اشلمر دستی در این زمینه داشتند. بیشتر این هنرمندان، همزمان در بسیاری از شاخه‌های هنری نیز همچون نقاشی، مجسمه‌سازی، تصویرسازی کتاب‌ها و مجلات، تئاتر، هنرهای تزئینی، طراحی پارچه و تبلیغات فعالیت می‌کردند. فوتوریست‌های ایتالیایی درگیر هنر کنشی بودند که قصد داشت جهان و نژاد بشر را متحول کند و زیبایی‌شناسی گذرا را مطرح می ساخت. جیاکومو بالا [۱۷] واژه‌هایی چون خط/ سرعت، شکل/ صدا و رنگ ریتم را از نقاشی به پارچه و لباس بازگرداند. فوتوریست‌ها با تمایل به آشفتگی و عدم تقارن در ترکیب‌بندی با رنگ‌های تند و درخشان، سبک لباسی را طراحی کردند که احساس حرکت را القا می کرد و انرژی جامعهٔ شهری جدید را در خود بازتاب می داد (Celant, 1996) (شکل‌های ۱۱ و ۱۲).

شکل ۱۱. جیاکومو بالا. لباس برای باله‌ای فوتوریستی. ۱۹۳۰ م. منبع:(Celant, 1996)

شکل ۱۲. اومبرتو بوتچونی. الاستیسیته. ۱۹۱۲ م

ART University Journal
www.art.ac.ir

بیشتر هنرمندان آوانگارد روسی، مانند ماله‌ویچ و رودچنکو و اِکستر نیز در دو دههٔ نخست سدهٔ بیستم در طراحی صحنه و لباس برای تئاتر فعالیت می‌کردند. نادژدا لامانووا [۱۸] ترکیب‌بندی‌های انتزاعی کاندینسکی و رودچنکو را در نقش لباس به کار گرفت. ناتالیا گونچاروا [۱۹] طرح‌های زیادی برای پارچه و لباس از خود باقی گذاشت. سونیا دلونه [۲۰]، طراح دیگری که متأثر از کوبیسم بود، بدن را همچون بوم نقاشی می‌پوشاند، و در عین حال آن را عنصری متحرک می‌دید که با محیط مدرنیست خود ارتباطی پویا دارد. کار او بازتاب گرایش‌های زیبایی‌شناسانه فوویسم، کوبیسم، داداییسیم، سوررئالیسم و نظریه شخصی خود و همسرش روبر دلونه ـ یعنی ایدهٔ «تضاد همزمان» [۲۱] ـ بود. او می‌خواست نقوش لباس را با برش آن هماهنگ کند، به گونه‌ای که بازتاب نقش در حال تحول زنان در دهه ۱۹۲۰ همزمان با تحولات سریع این دوره باشد (Muller, 2000). دلونه نگاهی انقلابی به لباس داشت، و مشخصهٔ لباس‌هایش نقوش هندسی درشت و رنگ‌هایی بود که نقاشی‌هایش را به یاد می‌آوردند. پارچه‌هایی که سونیا دلونه با عنوان تضاد همزمان ـ بیانیهٔ نقاشانهٔ روبر دلونه ـ خلق کرد، از مدرن‌ترین شیوهٔ نقاشی آن زمان الهام می‌گرفت؛ و به عبارتی، او اصول زیبایی‌شناسی معاصر خود را از طریق لباس‌هایش به اسلوب‌های بدنی ترجمه می‌کرد (Jacques, 1991) (شکل‌های ۱۳ و ۱٤).

شکل ۱۳. سونیا دلونه. کت اسپرت. ۱۹۲۶م. منبع: (Jacques, 1991)

شکل ۱۴. روبر دلونه. برج ایفل. ۱۹۲۶ م.

تأثیر دلونه بر طراحی مد پس از وی بسیار مهم بود اما با این حال هرگز تأثیر اجتماعی السا شیاپارلی [۲۲] در دهه ۱۹۳۰ را نداشت. اِلسا شیاپارلی، استعداد برجسته و انقلابی نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم را نمی توان تنها طراح لباس نامید. او در بخش عمده‌ای از کل جنبش هنری زمان خود شرکت داشت. شیاپارلی که رابطه‌اش با دنیای هنر زبانزد است، از مشهورترین و موفق‌ترین طراحان آن زمان بود. ظهور ایده‌های سوررئالیستی شیاپارلی با عمومیت روزافزون این سبک و استفاده از تصاویر سوررئالیستی در هنرهای تزئینی و عکاسی و تصویرسازی نشریات همزمان

ART University Journal www.art.ac.ir

بود. همکاری‌های معروف شیاپارلی با سالوادور دالی و ژان کوکتو در طول دهۀ ۱۹۳۰ دنیای مد را دگرگون کرد. شیا پارلی با شهامت در نوآوری و بینش عمیق متأثر از منش سوررئالیستی، نمونۀ فردی هنرمند/ طراح است. او این توان را داشت که عناصر معمولی و پیش‌پاافتاده را به چیزهایی زیبا و عجیب و متناقض تبدیل کند. لباس‌ها و ضمایم [۲۳] آن که طراحی می‌کرد اغلب تکان‌دهنده و وحشتناک به نظر می‌رسیدند، و زنانی که این لباس‌ها را می‌پوشیدند به اشباحی سوررئال تبدیل می‌شدند. سالوادور دالی از نخستین کسانی بود که کارکرد نمادین لباس را در بیان روح هر دورۀ زمانی درک کرد و اهمیت جایگاه شیاپارلی را در جمع آوانگارد پاریس دریافت. شیاپارلیَ با موفقیت، روش انتقادی/ پارانویایی دالی را در لباس‌های خود به کار می‌گرفت. این روشی بود خودانگیخته از دانش غیرعقلانی بر پایۀ تداعی انتقادی/ تفسیری پدیدۀ هذیانی که اغلب می‌تواند معانی متناقضی داشته باشد. مثلاً کفش می‌تواند نه کفش بلکه کلاه باشد (Blum, 2004) (شکل‌های ۱۵ و ۱۶).

شکل ۱۵. مرت اُپنهایم. صبحانه در خز. ۱۹۳۶م. منبع: (Blum, 2004)

شکل ۱۶. السا شیاپارلی. کُت با پیش سینۀ خز. ۱۹۳۹ م.
منبع:(Blum, 2004)

ART University Journal
www.art.ac.ir

سوررئالیسم کم‌کم جلوه‌های تزئینی و بازنمایی تصویری مد لباس را متحول کرد. تا دههٔ ۱۹۵۰ مجله‌های مد پر بودند از تصاویر سوررئالیستی که صحنه‌های خیال‌گونهٔ آنها طبیعت مبالغه‌آمیز آثار طراحی لباس آن دوره را نشان می‌دادند. در سال‌های پس از جنگ، لباس همچنان برای بسیاری از هنرمندان برجسته‌ای چون السورث کلی [۲٤] و لوچو فونتانا [۲۵] زمینه‌ای برای ترجمان تجربیات زیبایی‌شناختی بود (شکل‌های ۱۷ و ۱۸).

شکل ۱۷. لوچو فونتانا. کونچتو اسپاتسیاله. ۱۹۶۰ م. منبع:(لینتن، ۱۳۸۲: ۳۱۰)

شکل ۱۸. لوچو فونتانا/ برونا بینی. پیراهن زرد. ۱۹۶۱ م. منبع: (Muller, 2000)

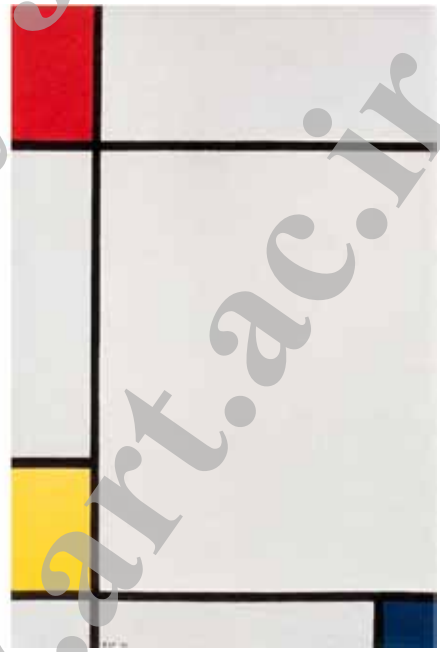
طراحان مد دههٔ شصت هم از جنبش‌های هنری مثل اُپ‌آرت و کاینتیک‌آرت در ابداعات‌شان استفاده می‌کردند. هنرمندانی مانند جتولیو آل ویانی [۲٦] که در زمینه کاینتیک‌آرت کار می‌کردند، اعتقاد داشتند که لباس چون به همراه بدن حرکت می‌کند، تجربهٔ بصری‌اش تقویت می‌شود و تصویری همواره در حال تغییر ایجاد می‌کند (Muller, 2000).

اما مهم‌تر از آن حوادث سیاسی شگرف این دهه بودند که آشکارا بر جهان مد همچون هنر تأثیر گذاشتند. مد و هنر هر دو از پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی خاص نظیر موسیقی پاپ، انقلاب جنسی و انقلاب سیاهان تأثیرات عمیقی پذیرفتند. در این میان به‌ویژه پاپ آرت، نظری به کلّی مساعد به مد داشت؛ گویی که این دو برای هم ساخته شده بودند. در دهه ٦۰ موسیقی پاپ خود بدل به گفتمانی در مد و مصرف و هنرهای زیبا شد. با ظهور شخصیت‌هایی چون ماری کوانت [۲۷]، عرصهٔ مد دموکرات گشت و هات‌کوتور و مد لوکس به ناگهان رنگ باخت و اصطلاحاً دِمده شد. در عرصهٔ گذار از هنر به پاپ، جهان مردمی پاپ‌آرت از صلابت و نخبه‌گرایی جهان هنرهای زیبا پیشی گرفت. ریچارد همیلتون [۲۸] می‌گفت که هنر پاپ برای مخاطب توده تولید می‌شود. دیدگاه وی دربارهٔ پاپ آرت این است: مردمی بود، زودگذر بود، به‌راحتی فراموش می‌شد، ارزان‌قیمت بود، به تولید انبوه می‌رسید، متعلق به جوانان بود، کنایه‌آمیز و ناچیز و پرزرق‌وبرق بود، و کسب‌وکاری پررونق به شمار می‌آمد. این مشخصات تنها از آنِ پاپ‌آرت نبود بلکه در عین حال نشانه‌های بارز صنعت مد جدیدی شد که بعدها جزو مشخصه‌های دهه ۱۹٦۰

ART University Journal
www.art.ac.ir

گردید (McRobbie, 1998).

شاخصهٔ اصلی انقلاب مد در دههٔ شصت چیزی بود که مجلهٔ وُگ [۲۹] آن را «زمین لرزهٔ جوانی» [۳۰] نامید. در دههٔ شصت معنای واژهٔ جوانی ـ و در پی آن ساختار نظام مد ـ از اساس متحول شد. دیگر لباس به بزرگ‌ترین سرگرمی میلیون‌ها نوجوان و نمادی از استقلال و نشانهٔ هم‌بستگی این گروه سنی بدل گشته بود. در اواخر سال ۱۹٦۵ ماری‌کلر [۳۱] ـ نشریهٔ مشهور مُد ـ با اندکی حیرت چنین گزارش داد: «انگلستان هفده‌ساله است. لندن مملو از دخترکانی است که همه دامن کوتاه و دامن‌شلواری‌های رنگین پوشیده‌اند. انگلستان جوانِ خیره‌سر مثل پاپ آرتِ متحرک است» (Steele, 1997).



شکل ۱۹. پیت موندریان. ترکیب بندی با رنگ‌های سرخ و آبی و زرد. ۱۹۳۰ م.

شکل ۲۰. ایو سن‌لوران. پیراهن موندریان. ۱۹۶۵ م.
منبع: (Muller, 2000 .)

ایو سن‌لوران [۳۲] در ۱۹٦۵ «پیراهن موندریان» [۳۳] را با الهام از نقاشی‌های پیت موندریان عرضه کرد. اینها پیراهن‌هایی بودند با برش صاف از پارچهٔ ژرسهٔ خشک سفید، و نسبت‌بندی دقیق سطوح رنگی که میلیون‌ها از آن تولید شد (شکل‌های ۱۹ و ۲۰). وی در سال ۱۹٦٦ پیراهن‌های پاپ آرت خود را با الهام از اندی وارهول [۳٤] و تام وِسِلمن [۳۵] عرضه کرد (شکل‌ها ۲۱ و ۲۲). خریداران و نشریات فرانسوی که به خوش‌سلیقگی و برازندگی مشهور بودند، نمی‌دانستند باید به این لباس‌ها ـ که ملغمه‌ای بودند، از کمیک‌استریپ و پوستر دیواری گرفته تا لباس زنانه ـ بخندند یا بگریند (Lynam, 1972)! ایو سن‌لوران از جنبش‌های هنری گوناگون و آثار نقاشی خاص الهام می‌گرفت: از موندریان تا ون‌گوگ، از ماتیس تا پیکاسو، و از اندی وارهول تا هنر افریقایی. اما این صرفاً نوعی تأثیرپذیری سطحی از چند گرایش تاریخی نبود؛ و در واقع این همان روح پاپی بود که همیلتون توصیف می‌کرد. پیراهن معروف موندریان از مجموعه پاپ‌آرت سن‌لوران به نماد دهه ٦۰ و تجسم خُلق‌وخوی آن دوران بدل شد، و شهرت سن‌لوران را به عنوان طراحی که روح زمانه

ART University Journal
www.art.ac.ir

را تجسم بخشیده است تثبیت کرد. به عبارتی، او گرچه طراح کوتور بود، از یک سو با تاریخ هنر و از سوی دیگر با تولید و مصرف انبوه مدرن، هماهنگی بسیاری داشت. ایو سن‌لوران به خاطر توانایی‌اش در خوانش تحولات سیاسی و فرهنگی، طراح دهه ۱۹۷۰ خوانده شده است.

شکل ۲۱. اندی وارهول. سوپ کمپبل. ۱۹۶۸ م. منبع: (http://en.wikipedia.org/wiki/Campbell%27s_Soup_Cans)

شکل ۲۲. ایو سن‌لوران. پیراهن پاپ با نقش قوطی های سوپ کمپبل. ۱۹۶۶ م. منبع: (Celant, 1996)

مد دههٔ ۱۹۷۰ به بعد از لحاظ معنی‌شناختی ناپایدار بوده است، چرا که معنا مستقیماً با متن مرتبط می‌گردد. دایانا کرین، جامعه‌شناس، ادعا می‌کند که با متن تلقی شدن پوشاک، طبیعی است که در جوامع سلسله‌مراتبی پوشاک به صورت نوعی متن «بسته» با معانی نسبتاً ثابت و پایدار عمل کند؛ اما در جوامع چندپاره پسامدرن لباس بیشتر به صورت متن «باز» عمل می‌کند که می‌تواند مستمراً معانی جدیدی به دست آورد (Svendsen, 2006). مد دههٔ ۱۹۷۰ با واژگانی چون کمپ، کیچ، دمدمی مزاج، و شیزوفرن توصیف می‌شود. مد این دهه ادعای ضدِ مُد بودن داشت؛ یا ادعای آزادی در پوشیدن هر چه هر کس می‌خواهد، در هر جا و هر زمان. مجلهٔ فرانسوی ال [۳۶] در سال ۱۹۷۳ نوشت: «هر چیز زشت و مسخره‌ای سرگرم‌کننده و جذاب شده است» (Steele, 1997, 79).

جنبش‌های حقوق شهروندی مرتبط با منازعات ضداستعماری در دنیا، در اواخر دههٔ شصت میلادی به صورت مضمونی اصلی در لباس هیپی‌های ضدفرهنگ ظاهر شدند و مُد کوتور را نیز متأثر ساختند. جنبش ضدِ مُد هیپی در اواخر همین دهه در امریکا آغاز شد. انقلاب هیپی تصویر شیک و سرزندهٔ اروپا را نابود کرد. جنبش هیپی به‌عنوان حرکتی سیاسی با لباس‌های سنتی طبقهٔ کارگر همچون بلوجین و تی‌شرت تداعی می‌شد که برای هر دو جنس (زن و مرد) مشترک بود. نقش سنتی زن و مرد غالباً در ظاهر هیپی‌ها به چالش کشیده می‌شد. هم مردان و هم زنان هیپی به موهای بلندشان گل می‌زدند تا مفهوم مردانگی را با واژه‌های عشق و صلح بازتعریف کنند. به اعتقاد هیپی‌ها، مد نظامی است که جامعه بر انسان تحمیل کرده است تا از آن طریق آزادی او را محدود سازد. آنها می‌گفتند که مد نه تنها مکرراً تغییر می‌کند، بلکه انسان را نیز وادار به تغییر

ART University Journal
www.art.ac.ir

می‌سازد و در نتیجه او را مصرف‌گرا بار می‌آورد و از خود بودن بازمی‌دارد. ادعای هیپی‌ها از جنبه فلسفی دال بر این بود که مد در واقع دروغی ابدی و زیان‌بار است و راه‌حل برون رفت این تنگنا ـ از دیدگاه آنان ـ نادیده گرفتن مد و ابداع شیوه‌های شخصی است. این گرایش ضد مد در دهۀ ۱۹۷۰ شکل دیگری به خود گرفت.

پانک‌ها نیز از خرده‌فرهنگ‌های شاخص دهۀ هفتاد بودند که ادعای ضد مد بودن‌شان در ظاهر آنان آشکار بود. پانک سبکی طغیان‌گر بود. پانک‌ها لباس‌های‌شان را پاره می‌کردند، آنها را با نقوش صلیب و تصاویر پورنوگرافیک تزئین می‌کردند، و حتی به سوراخ کردن بدن‌شان می‌پرداختند. آنها روی گونه یا گوش یا لب‌های‌شان سنجاق قفلی می‌بستند. دیگر اینکه پارچه‌هایی ارزان و بی‌کیفیت با طرح‌های پیش پا افتاده و رنگ‌های کثیف را برای درست کردن لباس‌شان برمی‌گزیدند. پانک نمود آشکار جانورخویی کل نظام مد اواخر دهۀ هفتاد است.

در عرصه عکاسی مد نیز مضامینی ارائه شدند که زیربنای مد را به چالش می‌کشیدند و ارجاعاتی بینامتنی را به دیگر مباحث فرهنگی شکل می‌دادند. از مضامین محوری عکاسی مد دهه ۱۹۷۰ موتیف های جنسی، هم جنس گرایی، مبدل پوشی جنسی، زناشویی میان نژادی، و همچنین مضامین خشنی چون شهوت و قتل و تجاوز بود (Craik, 1994). این معیارهای پسامدرنِ ضد مُد که حتی در آثار طراحان برجسته و مؤسسات مشهور نیز هویدا شد از سویی، و گرایش‌هایی مانند قومیت‌گرایی گسترده در آثار طراحان مشهوری چون ایو سن‌لوران از سوی دیگر، نظام نخبه‌گرای مد کوتور را از اساس متزلزل کرد.

نفی این قالب‌های ارزشی در دهۀ هشتاد به اوج رسید. کلیشه‌های جنسیتی در این دهه دیگر به جدیت گذشته نبودند. مردان تمایل داشتند که خود را همچون ابژه‌های جنسی بنمایانند. سبک جورجیو آرمانی [۳۷]، به گفتۀ خودش، تلاشی برای افزایش جذابیت جنسی مردان بود (Steele, 1997). ایجاد رابطه بین صنعت مد و عرصه هنر در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ سیر صعودی شدیدی یافت. کمپانی‌های طراحی مد از هنرمندان سرشناس برای ارتقای اعتبار هنری‌شان بهره می‌جستند. سیندی شرمن محصولات کم دوگارسون [۳۸] (مؤسسۀ مد ری کاواکوبو [۳۹]) را عکاسی می‌کرد. تریسی اِمین طراحی تبلیغات لباس‌های ویوین وست وود [۴۰] را بر عهده داشت. هلموت لنگ، طراح مد اتریشی، تابلوهای نئونی جنی هالزر را در فروشگاه‌هایش نصب می‌کرد.

شکل ۲۳. جلد مجله آرت فورم، شماره فوریه ۱۹۸۲. طرح پیراهن از ایسه میاکه. منبع:
(http://www.scritube.com/limba/engleza/art/The-Metropolitan-Museum-of-Art)

ART University Journal www.art.ac.ir

جولین اشنایل طراح داخلی فروشگاه‌های عزالدین علّیه [٤١]، و از طراحان مشهور کوتور دهه‌های ۸۰ و ۹۰ بود. ایسه میاکه [٤٢] طراحی داخلی فروشگاه‌هایش را به فرانک گه‌ری (معمار) می‌سپرد. مد این دهه‌ها با عناوینی چون «مد ایده» توصیف گردیده، و برای بیان جهت‌گیری قوی آن به سوی تجربه‌گروی و ابداع از واژه «مفهومی» استفاده شده است تا بتوان آن را به طور مستقیم با هنرهای ناب مرتبط ساخت.

با ظهور «مد مفهومی» در دهه ۱۹۸۰ بسیاری از طراحان مد شیوه‌هایی را به کار گرفتند که به طور عادی با هنر معاصر تداعی می‌شد و نه جهان مد. این طراحان لباس‌هایی را به وجود می‌آوردند که بیشتر برای نمایش در گالری‌ها و موزه‌ها مناسب بود تا پوشیده شدن. کارهای حسین چالایان [٤٣] بیشتر شبیه به اینستالیشن‌های هنری بود تا نمایش‌های مد. پیراهن‌های روبرتو کاپوچی [٤٤] همیشه همراه با آثار بزرگ‌ترین هنرمندان عصر به نمایش درآمده است. فعالیت‌های او نمونهٔ بارز تجربهٔ نامتعارف در فرم‌ها و مواد به منظور خلق آثاری است که اکنون با عنوان لباس‌های مجسمه‌وار شناخته شده‌اند. او چنان ابریشم را به کار می‌گرفت که انگار با فلز یا مرمر کار می‌کند و این‌گونه در آثار خود مفهوم لباس و اثر هنری را در هم ادغام می‌کرد (Bauzano, 2001). از سوی دیگر شمار زیادی از هنرمندان معاصر مانند بِورلی سِم [٤٥] از انگارهٔ لباس برای بازبینی موضوعات هویتی و جنسیتی بهره می برند. بر همین منوال در طول دهه ۱۹۹۰ هنر و مد ارتباطی بسیار نزدیک داشته‌اند. نشریات هنر دربردارندهٔ تصاویر مد بودند، و مجلات مد مشتمل بر تصاویر هنر معاصر. بدین ترتیب، ترکیب بدیعی از این دو عرصه سر برآورد که در آن این دو جهان مانند دو موجود همزی بودند. یکی از برهه‌های مهم شکل‌گیری رابطه دوطرفه بین هنر و مد، فوریه ۱۹۸۲ بوده است. بر روی جلد نشریه معتبر امریکایی آرت‌فورم [٤٦] عکس مدلی چاپ شد که یکی از لباس‌های شب اثر ایسه میاکه را به تن داشت. این پدیده بی‌سابقه نبود، اما آنچه که مشخصاً نمونهٔ ذکرشده را متمایز می‌کرد، این بود که پیراهن یا لباس مذکور در اینجا به مثابهٔ خود هنر، یعنی مجموعه‌ای از عناصر تجسمی، عرضه شده بود.

مزاح و طعنه، جنسیت آگاهی، و تاریخی‌گرایی پسامدرن از جنبه‌های بارز زمینه‌های مشترک مُد و هنر معاصر به شمار می‌آیند. سبک‌های تاریخی در معماری، گرافیک، مد لباس و همهٔ جلوه‌های فرهنگ عامه به چشم می‌خورد، اما این امر الزاماً نشانهٔ گریز به نوستالژی نیست. نزد اغلب هنرمندان و پیشگامان مُد، نفس گذشتهٔ تاریخی اساساً بی‌اهمیت است. این گذشته فقط برای آن وجود دارد که از آن تکه‌برداری شود. طراحان گذشته را کاوش می‌کنند تا پنداره‌های مورد نیازشان را بیابند؛ سپس آنها را از درون متن‌شان پاره می‌کنند و بی‌رحمانه از بیشتر مفاهیم و معانی اصلی‌شان تهی می‌سازند. ژان پل گوتیه [٤٧]، جان گالیانو [٤٨]، و ویوین وست‌وود، که هر سه از طراحان نوآور دههٔ نود به شمار می‌آیند، به سبک‌های تاریخی بازمی‌گردند، آن هم نه به دلیل کمبود ایده‌های نو. گالیانو یک سال آثار خود را با الهام از انقلاب فرانسه به وجود آورد و سال دیگر با الهام از ژاک فاث [٤٩] (طراح لباس اوایل سدهٔ بیستم)، اما هیچ یک از آثار او را نمی‌توان تکرار گذشته برشمرد. وست‌وود مد را اساساً بازسازی و خلق دوباره می‌داند و عمیقاً به تقلید معتقد است؛ و در مجموعه‌های او معمولاً گویی مدل‌ها در لحظه‌ای از نقاشی‌ای تاریخی به بیرون قدم گذاشته‌اند. لباس‌های گوتیه نوعی مزاح و طعنه تعمدی در خود دارند؛ وی این ویژگی‌های پسامدرن را شالوده نظام مد می‌داند. گفتمان پسامدرن فمینیسمی نیز در آثار بیشتر این طراحان، نمودی کاملاً بارز دارد. آثار آنان همهٔ مفروضات رایج دربارهٔ مفهوم ارائهٔ‌شان را

ART University Journal
www.art.ac.ir

به چالش می‌گیرند و باورها و پندارهای ذهنی سنتی دربارهٔ زنانگی و مردانگی را تخریب می‌کند.

شکل ۲۴. ایسه میاکه. از مجموعه (APOC یا A Piece Of Cloth). موزه هنرهای معاصر توکیو. ۲۰۰۰.
منبع: (http://mds.isseymiyake.com/im/en/work)

واژهٔ ساختارشکن در توصیف آثار موجی از نوابغ ژاپنی که در دههٔ ۸۰ راهی غرب شدند، به‌ویژه ری کاواکوبو، ایسه میاکه و یوجی یاماموتو [۵۰] به‌کار می‌رود. از میان آنان میاکه از دههٔ هشتاد به برپا کردن نمایشگاه‌هایی پرداخت که پیشگام اینستالیشن در مُد بود. میاکه دنیایی جادویی در لباس آفرید که از مُد محض فراتر رفت. او مفهوم لباس و آثارش را در مرز بین هنر و معماری و فناوری جای می‌دهد. آثار او هم‌تراز آثار هنرمندانی چون کریستو یا جان کیج در عرصهٔ پرفورمنس یا هپنینگ ارزیابی شده است. همهٔ تجربیات میاکه مشتمل بر نوعی درگیری شورانگیز با بدن بوده است. او به جای پیروی از سنت غربی مبنی بر دوخت لباس به شکل اندام آدمی، از طرح‌های انتزاعی همچون کیمونو و فرم‌هایی استفاده می‌کند که فضایی را بین بدن و لباس، خالی باقی می‌گذارند؛ یا اینکه اجزای لباس را همچون واحدهای ساختاری ارائه می کند که می‌توانند از هم جدا گردند و دوباره با پیکربندی‌های جدید و متنوع سرهم شوند. وی مدعی است: «مد از زیستن باز ایستاده و او را از دام خویشتن ـ به مثابهٔ مؤلف ـ به سوی تمرکز کامل بر مضمون لذت و تجربه رهانیده است» (Codrington, 2002).

بوردیو [۵۱] چنین استدلال می‌کند که نفی بازار در عرصهٔ مد، تا حد حمایت از «اقتصاد واژگون»ی که در آن پول اهمیتی ندارد، در حقیقت واضح‌ترین راه برای تقدیس فرهنگی است. از دیگر نمایندگان این نگرش در مُد، جان گالیانو است که از میانه دهه ۸۰ معمولاً در نشریات مد از او با عنوان «نابغه خلاق» نام برده شده است. بیشتر نام‌های مشهور عرصه مد بریتانیا در طول چند سال گذشته در این مدل آوانگاردِ مفهومی نافی بازار جای می‌گیرند، مانند: ویوین وست‌وود، جان گالیانو، حسین چالایان، پیرس فیونا، سوننتاگ و مولیگان، و اخیراً هم آنتونیو براردی. فردیت خلاق از این نوع، واژگان ویژه هنر و جنبش‌های آن را همچون آوانگارد، پسامدرن، ساختارشکن و مانند اینها به کار می‌گیرد تا خود را بیان کند. این نوع «مد متنی» تمامی نشانه‌های هنر ترکیب رسانه‌های [۵۲] معاصر را دربردارد (McRobbie, 1998).

ART University Journal
www.art.ac.ir

شکل ۲۵. مارتین مارجی یلا، مجموعه پاییز ۲۰۰۱. منبع:
(http://www.fashionencyclopedia.com/Le-Ma/Margiela-Martin.html)

مجموعه بهار ۱۹۹۵ کاواکوبو، که به مناسبت پنجاهمین سالگرد آزادی آشویتس برگزار شد، گرایش ساختارشکن مد دههٔ ۹۰ به پرخاشگری و خشونت و تخریب را به افراطی‌ترین حالت نشان می‌داد. موهای مدل‌ها از ته تراشیده شده بودند و مدل‌ها با پیژامای راه‌راه که شباهتی تکان‌دهنده با لباس زندان داشت قدم به راهروی باریکِ نمایش مُد (کت واک) می‌گذاشتند. روی گرداندن از افسون و فریبندگی و گرایش به ایجاد شوک در مخاطب، از گرایش‌های هنر معاصر بوده است. والتر بنیامین [۵۳] عقیده دارد که ماهیت تجربه زیبایی‌شناختی عوض شده است؛ و او بدین ترتیب هر چیز زیبا را طرد می‌کند. او استراتژی شوک را برای بیان تجربه زیبایی‌شناختی لازم می‌داند. در همین زمینه ناتالی کان چنین می‌گوید: آنچه که کار طراحانی مانند مارجی‌یلا را عمدتاً وابسته به عرصه هنر می‌کند تا طراحی، این است که در بردارندهٔ نوعی واکنش به صنعت مد متعارف است. مارتین مارجی‌یلا [۵۴] کل جریان کت‌واک را حذف کرد و مجموعه لباس‌هایی را در تاریکی نزدیک به مطلق، که تنها منبع نور از چترهایی تأمین می‌شد که افرادی در نقش دستیار، با لباس سفیدشان آنها را حمل می‌کردند، به نمایش درآورد. او در مجموعه‌ای، لباس‌ها را فقط به صورت تصاویری در قالب پوستر به نمایش درآورد که مدل‌هایی نه چندان زیبا آنها را حمل می‌کردند. او برای مجموعه سال ۲۰۰۱ خود لباس‌هایی را با سایز ۷٤ عرضه کرد، که از فرط بزرگ بودن فقط به درد آدم‌های غول‌پیکر می‌خوردند؛ و با این کار کانون توجه را به استانداردشدگی بدن در صنعت مد جلب کرد. ابداعات او دقیقاً قرار است آثار هنری تلقی شوند. از همین منظر، ایسه میاکه مدعی ساخت اثر هنری است، و نه مد. این واکنش‌ها مشخصه اصلی آثار اوت‌کوتور دهه‌های گذشته به شمار می‌آیند. این گونه واکنش فرد به رسانه‌اش، رابطه‌ای تنگاتنگ با مشخصهٔ خودواکنشیِ هنر معاصر دارد (Svendsen, 2006).

مُد آوانگارد همچنان به رشد ادامه می‌دهد. طراحان انقلابی به آنچه که مد ساختارشکن نامیده شده است معنا می‌بخشند. آنان لباس‌هایی طراحی می‌کنند که در آنها آشکارا قراردادهای بیرونی شأن اجتماعی و جنسیت نادیده گرفته می‌شود و مخصوص بوتیک‌هایی هستند که بیشتر به گالری‌های هنری شباهت دارند. مُد را می‌توان فرم نیرومندی از بیان فرهنگی برشمرد، که از همین رو به موزه‌های تخصصی مانند موزهٔ متروپولیتن در نیویورک، موزهٔ لوور در پاریس، و موزه‌های لندن و توکیو راه یافته است. امروز لباس پیش از آنکه لزوماً چیزی برای پوشیدن باشد، تصویر است و بس.

ART University Journal www.art.ac.ir

نتیجه گیری

هنر و مد قلمرو مستقل از جامعه و یکدیگر ندارند. مُد معاصر نزد اغلب طراحان آن، عرصه‌ای ناب و خلاقانه همچون هنر است. از این روست که می‌توان بین عرصه‌هایی چون مد و فیلم‌سازی، عکاسی، تبلیغات، تلویزیون، تولیدات ویدیویی ـ و البته صنعت موسیقی ـ توازی‌هایی را مشاهده کرد.

مد در آستانه بین هنر و ناهنر جای می‌گیرد؛ و به مانند خود هنر، به «مخاطب»، «گفتمان»، یا «چهره»ای در عرصه عمومی وابسته است. دیگر اینکه مُد گونه ای هنر بصری است، به مفهوم ایجاد ایماژهایی از خودِ دیدنی که نقش و جایگاه رسانه را دارد. از این رو مد نیز می تواند به مانند دیگر فعالیت های زیبایی‌شناختی به مثابه امری ایدئولوژیک ادراک شود. تلاش برای نگاه هم‌زمان به آن از چندین زاویهٔ متفاوت ـ همچون زیبایی شناسی، تئوری اجتماعی، سیاست – منجر به ایجاد نگرشی مبهم می‌گردد که خود ویژگی بینامتنیت است.

مطالعهٔ هم‌زمان تاریخ مد و تاریخ هنر غرب، مشخص می سازد که در دوره‌های مختلف تاریخی برخی از شاخص‌های شکلی یا معنایی مشترک بین پوشاک و گرایش های هنری، گاه آشکار می‌شود و گاه پنهان. در بیشتر دوره‌ها تا پیش از سدهٔ بیستم تشابهات پوشاک و هنرها پیرو ذائقهٔ کلی رایج بود، و لباس‌ها شاخص‌ترین تشابهات شکلی و مفهومی را با معماری نمایان می‌ساختند. در لباس نیز همچون معماری، مسئله نسبت ها مطرح است. بنای معماری همچون لباسی است که پوشیده می‌شود، لمس می‌گردد و در آن حرکت رخ می‌دهد.

در عصر مدرن تعامل دنیای هنر و لباس شکلی آشکارتر به خود گرفت. نگرش زیبایی‌شناسانهٔ جدید، و پیامدهای اجتماعی و اقتصادی ناشی از جنگ جهانی اول، به تغییرات ژرفی در هنر و صنعت مد انجامیدند. رویکردهای صرفاً تصویری لباس و گرایش‌های هنری به یکدیگر، در سال‌های پس از جنگ جهانی اول و با ظهور داداییست‌ها و سوررئالیست‌ها با برداشت‌هایی عمیق‌تر همراه شدند، که این در نوع خود پیش‌زمینهٔ رویکردهای مفهومی در هنر و مُد نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم بود. با آغاز دههٔ شصت از یک سو رویکردی مفهومی در آثار هنرمندان پدیدار شد، و از سوی دیگر مد لباس مورد تحلیل ساختاری و انتقادی قرار گرفت. مُد زان پس نظام نشانه‌ای پرمعنایی قلمداد گردید، و این دعوی نیز مطرح شد که اگر همه متن از لباس گرفته شود، تمامی معنای آن حذف می‌گردد. فرهنگ پاپ زمینهٔ گفتمان بی‌واسطهٔ هنر و مُد در دههٔ ۶۰ بود. در هنر پاپ به منظور آفرینش آثار هنری مستقیماً از عناصر فرهنگ عامه بهره‌برداری می‌شد و لباس از مهم ترین مظاهر این فرهنگ بود.

از دههٔ ۱۹۷۰ به بعد با ظهور جنبش های هنر معاصر، تطابق نظری فلسفهٔ مُد لباس با قلمرو هنرهای جدید نمایان‌تر گردید. این زمان دوران زیر و رو شدن مفاهیم زیبایی‌شناختی در نظام مُد و هنرها بوده است. معیارهای پسامدرن اندک اندک در آثار طراحان برجسته رخنه کرد. از دیدگاه این طراحان مفاهیم قالبی دربارهٔ زیبایی و سلیقهٔ خوب و یا هویت و جنسیت دیگر به مانند گذشته نبود. در آثار طراحان معاصر لباس را بی‌واسطه می‌توان نوعی اثر هنری مفهومی تلقی کرد. در دهه‌های اخیر مد با توجه به موضوعات مربوط به بدن و جنسیت و هویت مورد مطالعه قرار گرفته است. اینها جزو عمده‌ترین موضوعات هنر معاصرند و به همین اندازه در مد معاصر نیز نقش تعیین‌کننده‌ای دارند.

ART University Journal
www.art.ac.ir

هنر و مد همواره پابه پای هم گام برداشته اند ـ ولو گاه به شیوه‌ای رادیکال و گاه محافظه کارانه. هر دو بر اساس استانداردهای سوبژکتیو «سلیقه» قضاوت می شوند. هر یک از اینها به روش ویژه‌ای خُلق و خوی و روح دوران خود را بازمی‌نمایاند، احساسات را برمی انگیزد و ابژه هایی خواستنی تولید می کند که به میراث جامعه بدل می گردند. تکوین و توسعه نظام مد را تنها می‌توان به گونه‌ای مرتبط با تکوین و توسعه رژیم‌های زیبایی‌شناسی خاص درک کرد، که با صنعتی‌سازی و زیبایی‌شناسی مدرنیته که فرهنگ اروپایی معاصر را شکل داده‌اند تداعی می‌شود.

گاه مطابقت‌هایی بین مد و دیگر عرصه‌های زیبایی‌شناسی ترسیم می‌گردد. مثلاً لباسی خاص چونان ثبت لحظه‌ای در تاریخ هنر نگریسته می‌شود، یا در کنار اثر نقاشی مشهور یا قطعه موسیقی و یا بنای معماری شناخته‌شده‌ای جای می‌گیرد، به گونه‌ای که اینها همه بخشی از نبض واحد و هماهنگ زیبایی‌شناسی‌اند. برای ساخت نوعی پیشینه یا تاریخ زیبایی‌شناختی از مد در بستر جامعه مدرن، مفسران لحظات خاص مظاهر زیبایی‌شناختی را با آثار طراحان خاص مرتبط ساخته‌اند. از این دست‌اند: اوریانتالیسم و آثار پل پواره؛ سوررئالیسم و آثار رادیکال السا شیاپارلی؛ زیبایی‌شناسی فرهنگ پاپ و سبک پانک؛ پسامدرنیته و قومیت‌گرایی ایو سن‌لوران، ساختارشکنی آثار طراحان ژاپنی، رادیکالیسم گوتیه و اروتیسم ورساچه؛ و جز اینها. فرم‌های زیبایی‌شناختی به نشانه‌های مادی عصر یا دوره‌ای خاص بدل می‌شوند ـ یا جای چاشنی رژیم سلیقه‌ای معینی را می‌گیرند و یا به روح دوران تبدیل می‌گردند. جامعه به‌مثابهٔ زمینهٔ مشترک وقوع این متون، خویشاوندی‌های آنها را رقم می‌زند، و خود نیز پا به پای آنها شکل می‌گیرد.

لباس حکم گویش دیداری قدرتمندی را دارد. زبان مُد دربردارندهٔ بسیاری از واژگانی است که در هنر به کار می‌رود. مُد نیز به مانند هنر نمایانگر تغییر است؛ مسائل هویت و جنسیت را بازگو می‌کند و دربردارندهٔ تفسیرهای جامعه‌شناختی و مردم‌شناختی و فلسفی است. هنر و مُد هر دو متونی فاقد مرزهای روشن و متعین‌اند؛ هر دو همچون متن بافتی تازه‌ای از ارجاعات گذشته و رمزگان یا قواعد و گفتمان‌های اجتماعی‌اند که به درون متن نفوذ می‌کنند و در همان جا بازپخش می‌شوند؛ و هر دو مدام از ارجاع به یکدیگر و به بیرون خود برای معنا ساختن نیرو می‌گیرند. لباس همواره نشانهٔ چیزی است و بر مفهومی خاص دلالت می‌کند، و هیچ‌گاه از این کنش باز نمی‌ایستد. اکنون این رسانه ها چنان در هم ادغام شده‌اند که پاسخ به این پرسش که کدام یک به کجا تعلق دارد، دیگر میسر نیست.

پی‌نوشت‌ها

۱. Roland Barthes
۲. Philippe Perrot
۳. Julia Kristeva
٤. Haute couture
٥. Chiton
٦. Charles Frederick Worth
۷. Charles Baudelaire
۸. Constantin Guys
۹. Henry Van de Velde
۱۰. Joseph Huffman

ART University Journal
www.art.ac.ir

۱۱ . Ballets Russes
۱۲ . Paul Poiret
۱۳. Sergei Diaghilev
۱٤. Madeleine Vionnet
۱٥. Cloche
۱٦. Richard Martin
۱۷. Giacomo Balla
۱۸. Nadezhda Lamanova
۱۹. Natalia Goncharova
۲۰. Sonia Delaunay
۲۱. Simultaneous Contrast
۲۲. Elsa Schiaparelli
۲۳. Accessories
۲٤. Ellsworth Kelly
۲٥. Lucio Fontana
۲٦. Getulio Alviani
۲۷. Mary Quant
۲۸. Richard Hamilton
۲۹. Vogue
۳۰. Youthquake
۳۱. Marie Claire
۳۲. Yves Saint Laurent
۳۳. Mondrian Dress
۳٤. Andy Warhol
۳٥. Tom Wesselmann
۳٦. Elle
۳۷. Giorgio Armani
۳۸. Commes des Garcons
۳۹. Rey Kawakubo
٤۰. Vivienne Westwood
٤۱. Azzedine Alaia
٤۲. Issey Miyake
٤۳. Hussein Chalayan
٤٤. Roberto Capucci
٤٥. beverly semmes
٤٦. Artforum
٤۷. Jean Paul Gaultier
٤۸. John Galliano
٤۹. Jacques Fath
٥۰. Yohji Yamamoto
٥۱. Pierre Bourdieu
٥۲. Mixed media
٥۳. Walter Benjamin
٥٤. Martin Margiela

ART University Journal
www.art.ac.ir

فهرست منابع

- گامبریچ، ارنست (۱۳۷۹) *تاریخ هنر*، ترجمه: علی رامین، نشر نی، تهران.
- لینتن، نوربرت (۱۳۸۲) *هنر مدرن*، ترجمه: علی رامین، نشر نی، تهران.
- مشیرزاده، حمیرا (۱۳۸۲) *از جنبش تا نظریه اجتماعی*؛ تاریخ دو قرن فمینیسم، نشر و پژوهش شیرازه، تهران.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸٦) «تأملی بر نظریه «بینامتنیت» رولان بارت»، ایران: ۳۷٦۰، ۲۲ مهر ۱۳۸٦.
- ویل‌کاکس، روت ترنر (۱۳۸٦) *تاریخ لباس*، چاپ پنجم، ترجمه: شیرین بزرگمهر، انتشارات توس، تهران.
- هینیک، ناتالی (۱۳۸٤) *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه: عبدالحسین نیک گهر، نشر آگه، تهران.

- Bauzano, Gianlucao (2001) *Roberto Capucci: Timeless Creativity*, Skira.
- Blum, Dilys E. (2004) *Shocking (The art and fashion of Elsa Schiaparelli)*, Philadelphia museum of art, London.
- Celant, Germano (1996) Looking at Fashion, Catalogue of Biennale di Firenze.
- Codrington, Andrea (2002) "Custom-Made Miracles", Metropolis magazine, March 2002 (http://www.metropolismag.com).
- Craik, Jennifer (1994) *The Face of Fashion (cultural studies in fashion)*, Routledge, London.
- Hart, Frederick (1989) *Art (a history of painting, sculpture, architecture)*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York.
- Hay, Susan (2000) "Modernism in Fabric: Art and the Tirocchi Textiles", Museum of Art, Rhode Island School of Design.
- Jacques, Damas (1991) *Sonia Delaunay (fashion and fabrics)*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York.
- Lynam, Ruth (1972) *Paris fashion*, Michael Josef Ltd, London.
- Laver, James (1969) *A Concise History of Costume (World of Art)*, Thames & Hudson, London
- Martin, Richard (1999) *Cubism and Fashion*, London, Yale University Press.
- Mattick, Paul, (2003) *Art in its Time (Theories and Practices of Modern Aesthetics)*, Routledge, London & New York.
- McRobbie, Angela (1998) *British Fashion Design (Rag Trade or Image Industry?)*, Routledge, London & New York.
- Muller, Florence (2000) *Art and fashion*, Thames and Hudson, London.
- Steele, Valerie (1997) *Fifty years of fashion (New look to now)*, Yale University Press, London.
- Svendsen, Lars (2006) *Fashion: A Philosophy*, Reaktion Books Ltd, London.
- Tauris, I.B. (2003) *Adorned in Dreams (Fashion and Modernity)*, Tauris & Co Ltd. New York.
- Troy, Nancy J. (2003) *Couture Culture (A Study in Modern Art and Fashion)*, Massachusetts Institute of Technology.

ART University Journal
www.art.ac.ir