تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/٤/٦
تاریخ پذیرش نهایی: ۹٤/٦/۲۸

فاطمه کاتب [۱]، اُلدوز خودی [۲]

ایده‌های مشترک در طراحی مُد و معماری با رویکرد بینامتنی ژُنت

چکیده

فراوانی کاربرد الفبای معماری در مُد و همچنین کاربست ایده‌ها و روش‌های مورد استفاده در طراحی لباس و پارچه در معماری و نیز تجربه‌های مشترک از مضامین واحد در هر دو حوزه، از جمله ویژگی‌های این هنرهاست؛بدان سان که بهره برداری از نقاط اشتراک این دو حیطه، می‌تواند ایده‌های قراردادی و مفاهیم ازپیش‌مشخص شدهٔ طراحی را زیر سؤال ببرد و راهکارهایی تازه و تجربه‌های نو پیش روی طراحان قرار دهد.در این پژوهش، برخی ازاین ایده‌های مشترک بررسی شده‌اند و چگونگی پیوند میان این ایده‌ها با هر دوی این حوزه‌ها سنجیده شده است. روشِ این تحقیق، توصیفی و تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات، اسنادی و ابزار تحقیق شامل کتاب، مقاله، عکس و منابع الکترونیکی است. این پژوهش به یافتن ایده‌های همسو در معماری و مُد با خوانش بینامتنی و اشاره به برخی از نمونه‌ها در هر دو هنر می‌پردازد و در این خلال، به کمک رویکرد ژرار ژُنت در باب مناسبات یک متن(اثر هنری) با دیگر متون و با در نظر گرفتن دو مقولهٔ بینامتنیت و بیش‌متنیت، چگونگی شکل-گیری این ایده‌ها در هر دو رشته، از طریق نمونه‌های معرفی شده بررسی می‌شود.
مطالعهٔ نقاط مشترک بین معماری و طراحی مُد، نشان‌دهندهٔ تأثیر روشن و نیز ناپیدای عناصری است که به شکل یک ایده یا مفهوم یا نمود واقعی آنها در آثار مربوط به هر دو حوزه، حضور دارند. برخی از عوامل و عناصر مثل راهکارهای تکنیکی، نور، نمای ساختاری و هندسه، از نظر تأثیری که از عامل یا متن دیگر می‌گیرند، رابطهٔ ضعیف‌تری ایجاد می‌کنند وشیوهٔ تأثیر در اثر نهایی، بیشتر به شکل مشخصی خودش را نشان می‌دهد. حال‌آنکه بهره‌گیری از حیطه‌های اثرگذاری چون ادبیات، هنرهای تجسمی، ساختارشکنی، هویت و فرایند ساخت(ساختارگرایی) شاید به دلیل ویژگی مجرد و انتزاعی‌تری که نسبت به تکنیک‌ها و روش‌های ساختاری و فیزیکی دارند، آثاری اغلب اقتباسی، پیچیده و نمادین به دست می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، طراحی مُد، معماری، ایده

۱. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail: kateb@alzahra.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)،استان تهران، شهر تهران
E-mail: oldoozkhodi @gmail.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

فضای زندگی و شکل ظاهری، همواره از دلبستگی‌های بشر بوده و در طول تاریخ، همیشه با توجه به شرایط اقلیمی، فرهنگی و اجتماعی و با نگاهی به عناصر زیبایی‌شناختی و سلیقهٔ هنری هر دورهٔ زمانی و در هر قوم و ملتی، به سیاق مختلف شکل گرفته است. معماری و طراحی مُد را می‌توان همچون کاربردی‌ترین هنرها در راستای پاسخ دادن به این دلبستگی‌ها قلمداد کرد. می‌شود این دو هنر را به دلیل تأثیر همیشگی شان در زندگی و گستردگی در قلمرو تسلط افراد، با هم در پیوندی ناگسستنی دانست. «روابط بین این دو رشته بسیار قابل توجه است: طراحی در هر دوی آنها تا حد زیادی بر مبنای تناسبات بدن انسان، ریاضیات و هندسه شکل می‌گیرد تا پوششی محافظ برای پنهان‌کردن انسان خلق کند.» (Quinn, 2003: 5) پوشانندگی، همچون عنصر مشترک این دو هنر مطرح می‌شود. «مفهوم پوشش بیش از نیم قرن در معماری، مفهومی بنیادین بوده، ساخت نما یا قابی از پارچه، مفهوم سطح در معماری را به چیزی مانند لباس تبدیل کرد و نشان داد که ساختمان‌ها رموز پنهان کردن و آشکار کردن را شبیه به معیارهای مُد به‌کار می‌گیرند.» (Quinn, 2010: 222) تعریف پوشانندگی در معماری ،پوشاندن فضای داخلی زندگی و جداشدن از محیط خارجی برای محافظت در برابر آسیب‌های محیطِ زیست، حفظ حریم شخصی، تجهیز محیط داخلی به چند بخش با کارکردهای گوناگون و نیاز به زیبایی است؛و از سوی دیگر، در طراحی مُد و لباس، پوشاندن بدن به قصد محافظت در مقابل خطرات احتمالی محیط، راحتی و آسایش، باورهای مذهبی و نیز به مانند هنجاری فرهنگی و اجتماعی، و در نهایت به خاطر زیبایی و پیروی از مُد. بنابراین خاصیت پوشانندگی و مفهوم سرپناه در هر دوی این هنرها ،عاملی مشترک و تقریباً مشابه است که می‌توان آن را مسبب حضور مفاهیم و ایده-پردازی‌های مشترک در طراحی هر دو رشته دانست. «طراحی مُد هیچ‌گاه با معماری فاصلهٔ زیادی نداشته است. پوشاک از آغازین روزهای حیات بشر ، سرپناهی به شکل لباس برای بدن مهیا می‌کرد و سپس معماری بود که به شکل ساختار و بدنه‌ای برای محافظت در برابر حیوانات وحائل-هایی به‌سان سقف و دیوار،ظهور یافت.» (Quinn, 2003: 2)

با توجه به اینکه طراحی مُد در قیاس با معماری هنری نوپا محسوب می‌شود[۱]، از این رو بروز تجربه‌های مشترک بین آن دو، به پیشرفت در طراحی و ایده‌پردازی در این هنر و شکل‌گیری صنعت مُد و نگاه هنرمندانه طراحان در نمایش‌های لباس، پیشرفت فناوری در هر دو حوزهٔ مُد و معماری و شکل‌گیری مکاتب فکری و سبک‌های هنری تأثیرگذار بر هر دوی آنها گره خورده است. لزوم معرفی ایده‌های مشترک و اثرگذار برای کاربران هر دو رشته معرفی راهی برای رسیدن به خلاقیت بیشتر است. هدف این تحقیق، شناخت هرچه بیشتر روابط بین‌متنی در معماری و طراحی مُد است. شناخت نقاط اشتراک این دو هنر، می‌تواند ایده‌های قراردادی و مفاهیم از پیش مشخص شدهٔ طراحی را زیر سؤال ببرد و راهکارهایی در زمینهٔ تجربه‌های نو به طراحان هر دو رشته ارائه دهد.«روابط پویایی که بین معماری و طراحی پارچه شکل می‌گیرد، مجموعه‌ای از امکانات جدید فراهم می‌کند که هر دو رشته را به وادی‌های دیگری می‌برد.» (Quinn, 2006: 26)یکی از مهم‌ترین و بیشترین عناصر اثرگذار در ایده‌پردازی معماری و طراحی مُد، طبیعت است که به دلیل تنوع و فراوانی مطلب، از صحبت دربارهٔ آن صرف نظر شد. بحث از تجربه‌های مشترک در این پژوهش بیشتر معرفی ایده‌ها و مفاهیم یکسان در این دو هنر است تا شناخت روابط مشترک و تأثیرات متقابل؛ کما اینکه در هر دو زمینه، نمونه‌های بسیاری که هریک منبع الهام دیگری بوده

Archive of SID

www.SID.ir

قابل پیگیری است، اما از موضوع این جستار خارج است [۲]. با این حساب، در این پژوهش این پرسش‌ها مطرح است: آیا ماحصل ایده‌های مشترک و تجربه‌های موازی در هر دو عرصهٔ معماری و طراحی مُد هم‌سان است؟ آیا تمامی جنبه‌های به کار گرفته‌شده در بهره‌گیری از یک مفهوم، ایده یا تفکر در هر دو حیطهٔ معماری و طراحی مُد مشترک بوده و به یک شکل در اثر نهایی به ظهور رسیده؟ و به طور خاص با رویکرد بینامتنی و بیش‌متنی ژُنت، چگونه می‌توان عناصر مشترک بین این دو هنر را بررسی کرد؟

پیشینهٔ تحقیق

مهم‌ترین کتابی که در این زمینه به نگارش درآمده، «*مُدِ معماری*[۳]» نوشتهٔ برَدلی کویین[٤] در سال ۲۰۰۳ است که به بررسی تأثیر معماری بر مُد در دنیای معاصر می‌پردازد و این مطالعه را از طریق تکنیک‌ها و ایده‌های معماری‌گونه در مُد پیش می‌برد. تأکید کویین ،اساساً بر مُد است تا معماری.

پایان‌نامه‌ای با عنوان «*روابط متقابل بین معماری و طراحی مُد*[٥]» نوشتهٔ عباس هدایت در رشتهٔ معماری در دانشگاه ایسترن مدیترینین[٦] در سال ۲۰۱۲ ارائه شده که در کنار بررسی تأثیر هنر معماری و مُد بر یکدیگر، به تکنیک‌ها و مفاهیم مشترک بین این دو حوزه نیز می‌پردازد. رویکرد بینامتنی در برخی از پژوهش‌های هنری استفاده شده، ولی نمونهٔ مشخصی در زمینهٔ مطالعات تطبیقی بین مُد و معماری که از این نظریه بهره برده باشد، مشاهده نشد.

مقالهٔ «*پوشاک، هنرهای تجسمی و معماری: گفتمانی بینامتنی*» نوشتهٔ شیرین بزرگمهر و منظر محمدی در سال ۸۹ پیش‌درآمد مهم این نوشتار و تحقیق جامعی است که بر مبنای خوانشی بینامتنی از پوشاک و ردیابی روابط متنی آن با تحولات فرهنگی و اجتماعی و با تمرکز بیشتر بر مقولهٔ هنرهای تجسمی نوشته شده است.

در سال ۱۹۸۲ موزهٔ دانشگاه ام. آی. تی ، نمایشگاهی با عنوان «*معماری خودمانی: طراحی لباس معاصر*[۷]» بر پا کرد و در آن به جنبه‌های صوری آثار هشت طراح مُد از چشم‌انداز معماری پرداخت. این نمایشگاه اثرگذار را می‌توان نخستین ارائهٔ رسمی از مُد دانست که همزمان ابعاد معمارانهٔ طراحی لباس معاصر را بررسی کرد و روابط مشترک بین این دو حرفه را شکل داد. همچنین در فاصلهٔ سال‌های ۲۰۰٦ تا ۲۰۰۸ ،موزهٔ هنرهای معاصر لس‌انجلس نمایشگاهی در سه شهر لس‌انجلس، توکیو و لندن با موضوع «تجربه های مشترک در مُد و معماری» بر پا کرد که تأثیر زیادی در نوشتن این مقاله داشت که تأثیر زِیادی در نوشتن این مقاله داشت.

روش تحقیق

روش انجام این تحقیق، توصیفی و تحلیلی است و شیوهٔ گردآوری اطلاعات، اسنادی و ابزار تحقیق شامل کتاب، مقاله، عکس و اسناد الکترونیکی می باشد.مبانی نظری این تحقیق نیز بر اساس مفهوم بینامتنیت از دیدگاه ژرار ژُنت یا فرامتنیت است. این پژوهش به یافتن ایده‌های همسو در معماری و مُد با خوانش بینامتنی و اشاره به برخی از نمونه‌ها در هر دو هنر می‌پردازد و در این خلال،از طریق رویکرد ژُنت در باب مناسبات متن(اثر هنری) با دیگر متون(متون ادبی، سایر آثار هنری، گفتمان‌ها و مفاهیم فلسفی، فرهنگی، اجتماعی و عناصر ساختاری و تکنیکی) و با در نظر گرفتن دو مقولهٔ بینامتنیت و بیش‌متنیت، چگونگی شکل‌گیری این ایده‌ها در هر دو رشته، از طریق

Archive of SID
www.SID.ir

نمونه‌های معرفی‌شده بررسی می‌شود.

چهارچوب نظری

امروزه نظریه پردازان، متن ادبی یا اثر هنری را عاری از هر نوع معنای جدا و مستقل می‌دانند. بر اساس این نظریه، هیچ متنی بدون پیش‌زمینه و پیش‌متن نیست و یک متن همیشه بر متنی دیگر استوار است. «متون در واقع متشکل از همان چیزی هستند که نظریه پردازان اکنون آن را امر بینامتنی می‌نامند. نظریه‌پردازان ادعا دارند که کارِ خوانش ،ما را به شبکه‌ای از روابط متنی وارد می‌کند. تأویل کردن یک متن، کشف کردن معنا یا معانی آن، در واقع ردیابی همین روابط است. بنابراین «خوانش» به صورت روندی از حرکت در میان متون و مرتبط با آن موجودیت می‌یابد؛ و این برون‌رَوی از متن مستقل و ورود به شبکه‌ای از مناسبات متنی است، متن بینامتن می‌شود.»(آلن، ۱۳۸۵: ۱۱و ۱۲) بینامتنیت[۸] در واقع شکل گیری معانی متون از طریق دیگر متون است. «در بینامتنیت ،تداوم و تلاقی دو عنصر میراث گذشته و نوآوری‌های روز بررسی می‌شود. از این رو عامل مهمی در درک و دریافت معنا و از آن مهم‌تر در شناخت هویت و فرهنگ یک جامعه است. پیوستگی میان متن‌ها یا بینامتنیت را می‌توان در دو حوزۀ طولی(در زمانی) و افقی(همزمانی) بررسی کرد؛ به عبارتی، انسان هم از متن‌های پیشین و هم از متن‌های هم‌عصر خویش بهره می‌برد، لیکن دامنۀ این تأثیرپذیری متفاوت است و در برخی آثار بیشتر و در برخی دیگر کمتر ملاحظه می‌شود.»(کنگرانی، ۱۳۸۷: ۸۲) بینامتنیت را می‌توان به‌سان یک نظریه و مطالعات بینامتنی را به‌منزلۀ یک رویکرد و روش در نقد و مطالعات تطبیقی دانست. یکی از مهم‌ترین رویکردهای مطالعاتی در حوزه های مربوط به هنر و ادبیات، رویکرد بینامتنی است که به شناخت روابط میان متن‌ها و بررسی نقش این روابط بر چگونگی متن(اثر هنری)تکیه دارد.

تأکید بر ویژگی‌های باارزش»گفت‌وگومندی و مکالمه»، «چند صدایی»، «کارناوالیسم» و «کثرت‌گرایی»در نظریات میخائیل باختین و مطرح کردن ارتباطی فرامتنی که منجر به باز شدن متن و رهایی آن از حضور صرف مؤلف و عدم تعین یک معنای ثابت به جهت تلاقی صورت‌های متنی می‌شود، پیش‌زمینه و الهام‌بخش ژولیا کریستوا[۹]، منتقد پساساختارگرا و واضع واژۀ بینامتنیت شد. در واقع زمینۀ پیدایش چنین مطالعاتی پس از نظریه‌های نوآورانۀ او در باب بینامتنیت به‌دست آمد. کریستوا بین دو مفهوم بینامتنیت و ارتباط بین متون تفاوت قائل است و آن را جدا از نقد منابع و مآخذ-برای مثال مطالعات تطبیقی- می‌داند. در حقیقت بینامتنیت از دید او، به هیچ رو یافتن حضور یک متن در متن دیگر و بازتولید آن نیست. از نظر کریستوا «تمایز اصلی بینامتنیت و نقد منابع در این است که نقد منابع در مورد آثاری امکان‌پذیر است که بخشی از آن از اثر یا آثاری دیگر برگرفته شده باشد. در صورتی که بینامتنیت بر این باور استوار شده است که تمامی هر متنی متأثر از متن های دیگر است.»(نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۸۱) بینامتنیتی که کریستوا مطرح می‌کند، امکان مطالعۀ کاربردی را برای پژوهشگران فراهم نمی‌سازد و تنها در حد یک نظریه باقی می‌ماند. این بینامتنیت بیشتر متوجه تولید متن است تا خوانش آن، یعنی بینامتنیت برای او فرایندی است که به پویایی و زایش متن می-شود. همین نگره موجب ایجاد دو جریان اصلی بینامتنیت یعنی تولیدی و خوانشی می‌شود.

ژرار ژُنت[۱۰] یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان ساختارگرا ،نظرات کاربردی بسیاری در باب بینامتنیت مطرح کرده است. ژُنت تعریف کریستوا از واژۀ بینامتنیت را به ترامتنیت [۱۱]

Archive of SID

www.SID.ir

تغییر داد و سپس آن را به پنج بخش تقسیم کرد: بینامتنیت[۱۲] ، پیرامتنیت[۱۳] ، فرامتنیت[۱٤]، سرمتنیت[۱۵] و بیش‌متنیت[۱٦] . هرکدام از این گونه‌ها نوعی از رابطه میان متن با غیرخود یا شبه‌خود متن است.

«بینامتنیت به رابطهٔ بین دو متن از نوع هم‌حضوری می‌پردازد، این نوع از بینامتنیت با بینامتنیت کریستوا کاملاً متفاوت و به جهت وجود انواع رابطه‌های متنی دیگر در نظام ترامتنی ژُنت، محدودتر است. در این نوع از رابطه، صرف حضور بخشی از یک متن در متن دیگر، باعث وجود رابطهٔ بینامتنی می‌شود. ژُنت این بینامتنیت را به سه نوع تقسیم می‌کند: بینامتنیت صریح، بینامتنیت غیرصریح یا پنهانی و بینامتنیت ضمنی. بینامتنیت صریح، بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. در این نوع بینامتنیت ،مؤلف در نظر ندارد مرجع متن خود، یعنی متن اول را پنهان کند. به همین دلیل، به‌نوعی می‌توان حضور متن دیگری را در آن مشاهده کرد. از این منظر، نقل‌قول، گونه‌ای بینامتنی محسوب می‌شود. بینامتنیت غیر صریح یا پنهانی بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند و این پنهان‌کاری به دلیل ضرورت‌های ادبی نیست، بلکه دلایلی فرا ادبی دارد. سرقت ادبی- هنری یکی از مهم‌ترین انواع بینامتنیت غیرصریح و پنهان تلقی می‌شود. در بینامتنیت ضمنی، مؤلف متن دوم، قصد پنهان‌کاری بینامتن خود را ندارد و به همین دلیل نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را نیز شناخت. اما این عمل هیچ‌گاه به صورت صریح و روشن انجام نمی‌گیرد و به دلایلی و بیشتر به دلایل ادبی به اشارات ضمنی بسنده می‌شود.» (نامور مطلق، ۱۳۸٦: ۸۸ و ۸۹)

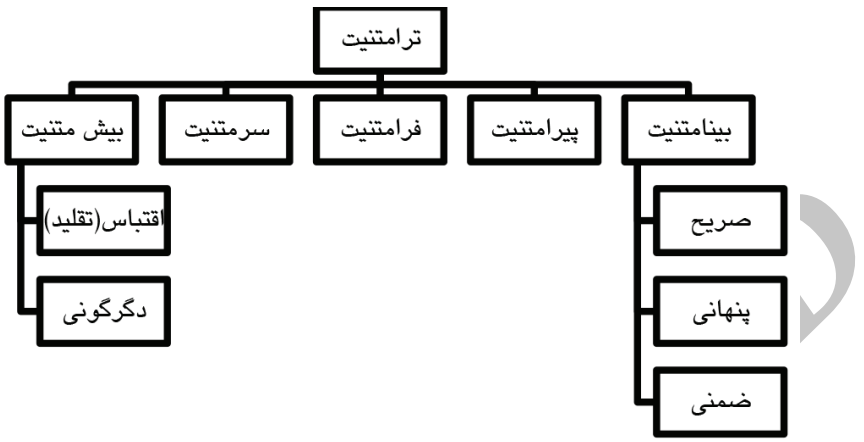
پیرامتنیت به رابطهٔ میان یک متن و متن‌های پیرامون آن مانند مقدمه متن، عنوان متن، تیتراژ فیلم و همین طور تصویر روی جلد، قاب در نقاشی، اندازه و قطع اثر و آگهی‌های تبلیغاتی می‌پردازد. ژُنت خود می‌گوید: «پیرامتن‌ها تولیداتی هستند که هرگز نمی‌دانیم آیا باید آن را بخشی از متن تلقی کنیم یا نه، اما در هر صورت آن را دربرگرفته و تداوم می‌بخشد و به بیان دقیق‌تر، آن را معرفی می‌کند.» (نامور مطلق، ۱۳۸۵: ۱۹۷، به نقل از ژُنت) فرامتنیت به رابطهٔ تفسیری و تأویلی یک متن نسبت به متن دیگر مرتبط است، یعنی رابطهٔ یک متن با متنی که در نقد یا تفسیر متن اول ،چه در جهت تأیید و چه در جهت رد آن باشد. سرمتنیت به رابطهٔ میان یک متن با گونه، قالب و ژانری که در آن قرار می‌گیرد توجه دارد.

در بیش‌متنیت بررسی رابطهٔ بین دو متن وام‌گیری‌های متون از همدیگر مطرح است و از طریق مطالعات بینانشانه‌ای انجام می‌شود. در واقع در بیش‌متنیت تأثیر یک متن است که در متن دیگر پی‌گیری می‌شود. «به عبارت روشن‌تر، اگر در بینامتنیت اغلب حضور بخشی مورد توجه است، در بیش‌متنیت تأثیر کلی و الهام‌بخشی کلی مورد نظر است...حضور یک متن در شکل‌گیری متن را به گونه‌ای که بدون این حضور، خلق متن دوم غیرممکن باشد، بیش‌متنیت می‌نامند.»(همان: ۹۵)هرگونه رابطهٔ تأثیرگذاری اگر بین متن ب(بیش‌متن[۱۷]) و متن پیشین الف(پیش‌متن[۱۸]) به وجود آید و در واقع برگرفته از آن باشد، اگر رابطهٔ تفسیری- فرامتنیت- نباشد، از نوع بیش‌متنیت است. هیچ متنی بی‌تأثیر از متن یا متونِ دیگرِ همزمان یا پیشینِ خود نیست و هر متن بازنویسی یا بازپردازی دگربارهٔ آنهاست. ژُنت این رابطهٔ بیش‌متنی را به دو نوع تقلید، به منظور اقتباس بدون تغییر و وفادار به متن اصلی، و دگرگونی به شکل تغییری خودخواسته و از روی قصد از متن تقسیم می‌کند. می‌توان گفت که در بیش‌متنیت،مؤلف متن دوم(بیش‌متن) تبدیل به مخاطب متن

Archive of SID
www.SID.ir

اول(پیش‌متن) می‌شود و مخاطب متن دوم در واقع مخاطب هر دو متن است.ژُنت دگرگونی را هم به سه نوع تقسیم می‌کند: کاهش، افزایش و جابجایی و برای هریک تقسیمات دیگری را نیز لحاظ می‌کند که موضوع این بحث نیست.

جدول ۱. تقسیم‌بندی فرامتنیت از دیدگاه ژُنت



منبع: نگارندگان

از آنجا که نظریهٔ فرامتنیت ژُنت نسبت به دیگر نظریات مطرح شده در اینجا، در زمینهٔ هنر و ادبیات کاربردی‌تر است، از این روی، در مقالهٔ پیشِ رو، رابطهٔ بینامتنیت و بیش‌متنیتِ او، مورد توجه قرار گرفته است.

ایده‌های مشترک در معماری و مُد

شاید بتوان تغییرات عمده‌ای را که در دههٔ هشتاد میلادی در هر دو عرصهٔ معماری و طراحی مُد رخ داد، سرآغازی بر همسویی این دو هنر تلقی کرد. انرژی عظیم و تشنگی سیری‌ناپذیری که در قبال مسائل فرهنگی در این دهه به‌وجود آمد، موجب شکل‌گیری روحیهٔ پرسشگر، ناسازگار، خودساخته و فردگرایی‌های خودنمایانه‌ای شد که ناشی ازپوچ‌گرایی عصر پس از پانک بود. به نظر می‌رسید محدودیت‌های بین شاخه‌های مختلف هنری، به تدریج از طریق نحله‌های فکری در یکدیگر ادغام شدند و به زبان مشترکی دست یافتند که در صدد ارتقای تبادلات ایده‌ها و امکانات بالقوه بین آنها بود. این برههٔ زمانی فضای مناسبی برای تکوین نسلی از معماران و طراحان فراهم ساخت که مسیرهای موازی یا مشترکی برای پردازش ایده‌های خود انتخاب کردند. نزدیکی و اشتراکی که در عمل نیز،گریزی از آن نبود، اینک با تأمل در بطن هنر و حضور رویکردهای فلسفی، مکاتب فکری و ایده‌های سادهٔ مشترک در هنرها به همگان معرفی می‌شد. برای نمونه، نخستین تجربه‌های موازی با رویکرد ساختارشکنی در معماری و مُد در سال‌های پایانی همین دهه انجام شد.

حضور طراحانِ ژاپنی با نگرش رادیکال به مقولهٔ مُد در دههٔ هشتاد، مثلاً رِی کاواکوبو [۱۹] (تحت لِیبل کُم دی گَرسون[۲۰])، یوجی یاماماتو[۲۱] و ایسی میاکی[۲۲] ، به شکل‌گیری نسلی جدید از طراحان همچون حسین چالایان[۲۳] ، ویکتور و رولف [۲٤] و مارتین مارژِلا [۲۵] در دههٔ نود و پس از آن انجامید. از سوی دیگر، در معماری دههٔ نود نیز ایجاد برنامه‌ها و نرم‌افزارهای

Archive of SID
www.SID.ir

کامپیوتری، فرایند دیزاین و نتایج آن را متفاوت از گذشته کرد. معمارانی که ایده‌هایشان را در دهۀ هشتاد تنها بر روی کاغذ می‌توانستند پیاده کنند، اینک نتیجۀ واقعی طراحی‌هایشان را می‌دیدند و همین، زمینۀ کاربست مفاهیم و ایده‌های جدیدتری را برای آنان فراهم می‌کرد.

شاید حضور کامپیوتر و تکنولوژی‌های نو را بتوان یکی از عوامل نزدیکی و همجواری هنرها در دهه‌های اخیر نیز دانست. نوآوری، موضوع‌گرایی، وجه تجربی و تکنیک، ظهور رسانه‌های جدید و به عبارتی تعامل هنر با تکنولوژی و ایجاد هنرهای چندرسانه‌ای از دیگر عوامل ظهور هنر جدید در قالب‌های مختلف بوده و انتخاب شیوۀ بیان در آثار هنری از جمله معماری و مُد در بسیاری موارد هدفمند و با قصد خدمت به محتوا و مضمون اثر است. «واضح است که آزادی گسترده‌تری در ارتباط با متریال، رسانه و تکنیک‌های مورد استفاده هنرمندان در این سال‌ها فراهم آمده است. اما لزوماً دامنۀ این ابزارها افزایش پیدا نکرده است...،بلکه اشاراتی که انتخاب از بین آنها با خود به همراه می‌آورد اهمیت بیشتری یافته است.» (آرچر،۱۳۸۷: ۲۳۰) پس در دورانی که ابزار و وسیلۀ بیان هنر(مدیوم)، هدایتگر هنرمند برای بیان ایده‌ها و یا یافتن مفاهیم توسط مخاطب است، انتخاب زبان اثر، عامل مهمی در جهت تأثیرگذاری آن است. استفاده از الفبای معماری در مُد و همچنین به‌کارگیری عناصر مورد استفاده در طراحی لباس و پارچه در معماری و نیز تجربه‌های مشترک از مضامین و ایده‌های واحد در هر دو عرصۀ مُد و معماری، از جمله ویژگی‌های ناگزیر هنر معاصر بوده و هنرمندانی هم که در هر دو عرصه تجربه کرده‌اند کم نیستند [۲۶]. این ارتباط مشترک، نتایج جدید و متفاوتی در هر دو رشته به‌بار آورده است. «آثار معماری‌ای که تحت تأثیر مُد خلق می‌شوند، بسیار سیال‌تر، پُرتحرک‌تر هستند و بیان هنری‌تری دارند، حال‌آنکه طراحی مُد برگرفته از معماری نیز نظام‌مندتر، ساختاری‌تر و فنی‌تر است.»(Hedayat, 2012: 125)

مفاهیم و مضامین مشترکِ حوزۀ مُد و معماری را که در این پژوهش مورد مطالعه قرار گرفته‌اند، می‌توان مشتمل بر ادبیات، هنرهای تجسمی، هویت، سرپناه، هندسه، حجم‌پردازی و فضاسازی، فرایند ساخت، ساختارشکنی، نمای ساختاری، نور و همچنین راهکارهای تکنیکی دانست.

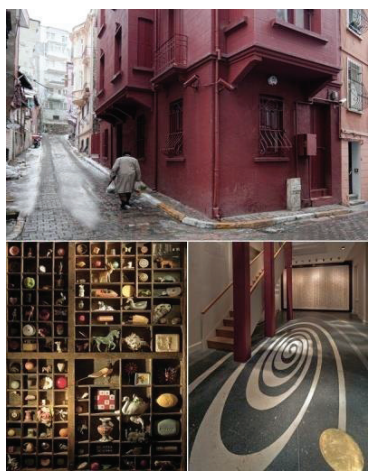
ادبیات

حس زیبایی‌شناختی و موضع‌گیری فرهنگی مخاطب، تنها رهیافتی نیست که از یک متن ادبی به‌دست می‌آید؛ مابه‌ازای فیزیکی آن مثلاً به شکل یک اثر هنری- که آن هم بازتاب عینی دریافت یکی از مخاطبان است- گاه تصویری ملموس‌تر از برداشت یک خوانندۀ صرف از اثر به‌دست می‌دهد. اقتباس ادبی به زبان هنری همواره مورد توجه هنرمندان رشته‌های مختلف از جمله معماری و مُد بوده است. متون ادبی مختلف شامل داستان، شعر و فلسفه و حتی در پاره‌ای موارد، شخصیت‌های داستانی در قالب یک ساختمان یا لباس نمود یافته و دستمایۀ کار طراحی و ایده‌پردازی آنها قرار گرفته‌اند. بناهایی که با این موضوع طراحی شده‌اند، یا از تصاویر ساخته شده از مکان، زمان و فضای کلی یک کتاب در ذهن معمار برآمده‌اند و یا از موقعیت مکانی‌ای که نعل‌به‌نعل در متن ادبی ارائه شده؛ حتی گاهی برآیندی از همۀ آثار یک نویسنده، در طراحی استفاده شده است، ولی تأثیر از ادبیات در طراحی لباس، بیش از آنکه از متن ادبی باشد، از شخصیت‌های پرداخته شده در متن است.

رمانِ«موزۀ معصومیت» [۲۷] نوشتۀ اورحان پاموک[۲۸] نویسندۀ ترک که در سال ۲۰۰۸

Archive of SID
www.SID.ir

منتشر شد، نمونهٔ خوبی از این دست آثار است. پاموک به همراه یک شرکت معماری آلمانی، در سال ۲۰۱۲ موزه‌ای واقعی با همین نام در استانبول برپا کرد.(تصویر۱) اشیای انتخاب شده و خودِ موزه با توصیف غیرمستقیمی که از آنها در کتاب شده، منطبق است و شاید مهم‌ترین دلیل این انطباق، حضور خود نویسنده در طراحی وگردآوری عناصر و اشیای موزه بوده است. از نظر پاموک «نه موزه، تصویری از کتاب ارائه می‌دهد و نه کتاب در مقام تبیین و شرح موزه برمی‌آید؛ شاید بتوان هر دوی آنها را بازنمایی و تصویر یک داستان واحد دانست.»(ازخلال وب‌سایت دویچه وله [۲۹]، Pamuk, 2008) بنابراین با توجه به وجود موزه، هم در کتاب و هم به‌منزلهٔ یک بنای واقعی و همچنین حضور نشانه‌هایی که در متن اصلی اشارهٔ مستقیمی به آنها نشده، می‌توان این اثر را همزمان بینامتنی صریح و ضمنی معرفی کرد.تقلید و تأثیری را که در اثر هنری(بنای موزه) از اثر اولیه(کتاب) صورت گرفته، می‌توان بیانگر رابطه‌ای بیش-متنی از نوع اقتباس نیز خواند. مخاطب پس از خواندن کتاب و با دیدن موزه، تصویرهای ساخته‌شده در ذهنش را به نحوی با تصویرهای ذهنی سازنده‌ی اثر- در اینجا هم نویسنده و هم طراح موزه- مقایسه می‌کند و ذهنیتش را با عینیت خالق اثر(کتاب، نه معماری) می‌سنجد. حال آنکه در آثار دیگری چون «شهرهای ناپیدا[۳۰] »اثر ایتالو کالوینو ، رمان ناتمام «قصر [۳۲]» از فرانتز کافکا [۳۳] یا «آلیس در سرزمین عجایب [۳٤]» نوشتهٔ لوییس کارول [۳۵] که الهام‌بخش چند اثر معماری بوده‌اند، تصویر ارائه‌شده توسط معماران در واقع نمایانگر ایماژ مخاطبانی غیر از نویسندهٔ اصلی نسبت به متن است؛ انگاره‌ای بالقوه به تعداد مخاطبان کتاب وجود دارد، و سپس در برخورد آنها با اثر معماریِ برگرفته از کتاب، یعنی رویارویی با خیال‌پردازی متفاوت یک مخاطب دیگر- در اینجا معمار- آن را با تصور ذهنی خود قیاس می‌کنند.



تصویر۱. اورحان پاموک، موزهٔ معصومیت، استانبول، ۲۰۱۲، منبع: http://flavorwire.com

تصویر۲. پرابال گورونگ، پاییز/زمستان ۲۰۱۱، منبع: http://meetsobsession.com

از آنجایی‌که زبان معماری، ساختمان و زبان طراحی مُد، لباس است؛ بنابراین بازنمایی متن ادبی به‌دست طراح لباس اغلب، یا پیاده کردن جزئیات ذکرشده درباره‌ی یک شخصیت داستانی از طریق توصیف‌های نویسنده است یا برداشت شخصی مخاطب- در اینجا طراح لباس- از ویژگی‌های رفتاری، خصوصیات و به طورکلی سفیدخوانی جزئیاتی است که نویسنده به آنها نپرداخته است.

www.SID.ir

پرابال گورونگ [۳٦] با الهام از شخصیت دل‌شکسته و غمگین «دوشیزه هاویشام[۳۷] » در رمان «*آرزوهای بزرگ*[۳۸] » چارلز دیکنز [۳۹] مجموعهٔ پاییز/ زمستان ۲۰۱۱ خود را نمایش داد. (تصویر۲) او با استفاده از تور، خز، پَر، گل‌دوزی‌های پیچیده و تم‌های قرمز، سفید و سیاه، سعی در نشان دادن مفاهیمی چون شکوه، تجمل، عشق و نفرت داشت. در اینجا هم علاوه بر بینامتنیت ضمنی، با توجه به تأثیر کلی و الهام‌بخشیِ بخشی از متن در آثار گورونگ و تغییر آن، می-توان حاصل کار را نوعی بیش‌متن اقتباسی نیز خواند.

هنرهای تجسمی

«از دههٔ ۱۹۹۰ به این سو، روابط مشترکی که پیشتر ناشناخته مانده بود، بین هنر و حیطه‌های زیبایی‌شناسانهٔ مرتبط با هنر مثل طراحی مُد، معماری، موسیقی و دیزاین به وجود آمد.»(Buxbaum, 2009: 196) غیر از ادبیات، تأثیر هنرهایی چون نقاشی، عکاسی، مجسمه‌سازی، رقص، سینما و ویدئو هم، به‌منزلهٔ نقاط مشترک معماری و مُد جای بررسی دارد. جلوتر، به تأثیر عناصر معماری و طراحی مُد بر یکدیگر هم اشاره خواهد شد. «ساختمان‌ها و لباس‌ها،در حالی که تصویر درستی از آسیب‌ها و آرمان‌های اجتماعی ارائه می‌دهند،زبان شاعرانهٔ نقاشی‌ها و مجسمه‌ها را هم منتقل می‌کنند.» (Quinn, 2003: 135)آنچه از یک اثر هنری، در اثر دیگری از ژانری متفاوت وارد می‌شود، تقلید صرف نمی‌تواند باشد. یافتن زبانی متفاوت برای انتقال ایدهٔ اولیه و تغییر آن، فرمی ثانویه ایجاد می‌کند که در عین حفظ ویژگی‌های فرمی و محتوایی اثر اصلی، به بیانی نو و رویکرد شخصیِ هنرمند دوم می‌انجامد.اینجاست که «رابطهٔ بین فضای دوبُعدی و سه‌بُعدی تغییر می‌کند و با اینکه موضوع اثر در این خلال قابل تشخیص باقی می‌ماند،ولی تبدیل به اثری کاملاً جدید می‌شود.» (Berkus,2000: 5) این اقتباس گاهی در سطح باقی می‌ماند و حضور اثر اول بسیار پررنگ‌تر از اثر دوم می‌شود، گاهی نیز طرح اقتباسی چنان با ایده‌های جدید امتزاج می‌یابد که تبدیل به طرحی کاملاً نو و خلاقانه می‌شود.

بسیاری از آثار پیکاسو، مونه، ون‌گوک و به‌ویژه موندریان دستمایهٔ خلق آثاری نو در مُد و معماری بوده‌اند. الکساندر مک‌کوئین [٤٠] در پاییز/ زمستان سال ۲۰۰۹ مجموعه لباسی با الهام از آثار مائوریتس اِشر [٤١] و جکسِن پالاک[٤٢] طراحی کرد که با استفاده از پارچه‌های ابریشم و نایلون گرانبها با ظاهر زباله‌وار، تصویری اغراق‌آمیز و افراطی می‌ساخت. با توجه به اینکه نقاشی‌های اِشر به وضوح در این آثار بازتاب یافته بود. این مجموعهٔ بینامتنی صریح و از طرفی استفاده از آثار پالاک در حد الهام از ایدهٔ رنگ‌چکانی باقی می‌ماند و تلفیقی از بینامتنیت صریح و ضمنی به-دست می‌داد. تأثیری که مک‌کوئین از این نقاشان گرفته، نوعی اقتباسی هنری است که در آن بوم نقاشی تبدیل به لباس شده است.

یک ساختمان صخره‌ای در نزدیکی سیدنی استرالیا با عنوان خانهٔ هولمَن [٤٣] توسط شرکت معماری دورباخ، بلاک و جَگِرز [٤٤] در سال ۲۰۰٤ ساخته شد که پلان آن و همچنین بخشی از معماری داخلی آن با الهام از یکی از نقاشی‌های پیکاسو [٤٥] به نام آب‌تنی‌کنندگان [٤٦] طرح‌ریزی شد. دورباخ یکی از معماران این پروژه، در جایی اشاره کرده که این نقاشی پیکاسو علاوه بر فرم‌های سیال، نشان‌دهندهٔ حس رهایی و روابط انعطاف‌پذیری با محیط پیرامونش است[٤٧]. اشارات و تلمیحاتی که در این ساختمان به اثر پیکاسو می‌شود، از نوع بینامتن ضمنی است و به جهت تغییرات و پروراندن ایدهٔ اولیه و نتیجهٔ متفاوت بنا، و به دلیل زبان متفاوت هنر معماری،

Archive of SID
www.SID.ir

رابطهٔ بین بیش‌متن(خانهٔ هولمَن) و پیش‌متن(تابلوی آبتنی‌کنندگان پیکاسو) نوعی دگرگونی شده است.

هویت

بیان دغدغه‌های شخصی و اجتماعی، همواره یکی از مسائل هنرمندان بوده است؛ معماری و طراحی مُد نیز از این قاعده مستثنا نبوده‌اند. «این یک حقیقت است که هم معماری و هم مُد متأثر از ایده‌های شخصی، مشکلات اجتماعی و هویت فرهنگی هستند.» (Hedayat, 2012: 4) در این سال‌ها، طراحان هر دو رشته، پا را از مضامینی چون ارزش، منزلت اجتماعی و دارایی‌های فردی فراتر نهاده و به موضوعات پیچیده‌تر و اثرگذارتری پیرامون مفهوم هویت نیز پرداخته‌اند، مضامینی چون مهاجرت، تجاوز، جنگ، جنسیت، مذهب و هویت ملی یا قومی.

یکی از مهم‌ترین آثاری که در حوزهٔ طراحی مُد با این مضمون خلق شده، مؤخره [۴۸] با طراحی حسین چالایان است که نوعی پرفورمنس بود. «مؤخره به نمودی از استحاله‌پذیری در طراحی مُد منتهی شد که در آن پارچه‌های رومبلی به لباس‌هایی شیک و آراسته مبدل می‌شد. این مجموعه مفهوم استتار در زندگی شهری را از طریق دادن نقش لباس به اشیای کاربردی یا پنهان‌کردن اشیا در لباس، به‌صورتی استعاری بیان می‌کند.» (Quinn, 2003: 126) او در این پروژه با الهام از فرهنگ، طبیعت و تکنولوژی، علاوه بر نشان دادن دل‌مشغولی‌های همیشگی‌اش به تجارب زندگی در کشوری دیگر، مسائل کلی‌تری مثل جنگ، مهاجرت، ترکِ وطن و هویت فرهنگی را نیز مطرح می‌کند و افزون بر اینها به بی‌ثباتی و ناپایداری بالقوهٔ سرپناه و هویت هم اشاره دارد.

بنای موسسهٔ جهان عرب [۴۹] در پاریس اثر ژان نوول [۵۰] را که در فاصلهٔ سال‌های ۸۷-۱۹۸۱ ساخته شد، می‌شود همچون رابطی بین دو فرهنگ در نظر گرفت. نمای جنوبی بسیار چشمگیر و سوراخ‌سوراخ ساختمان، عناصری را به‌کار می‌گیرد که به فرهنگ و معماری عربی ارجاع دارد، مثلاً اندرونی یا دیوار حائل بین محرم و نامحرم. اما نمای شمالی انعکاسیِ ساختمان، مناظر شهری پاریسی اطراف را بازمی‌نمایاند و آینه‌ای تمام و کمال از فرهنگ غربی ارائه می‌دهد. این عناصر معماری که وام‌دار فرهنگ اسلامی هستند به وضوح در نما مورد استفاده قرار گرفته‌اند؛معمار مشخصاً بخشی از معماری اسلامی را به عاریه گرفته و افزون بر این ،بخشی از فرهنگ اسلامی را به زبان معماری مدرن،اقتباس کرده است.

سرپناه

چنان‌که در مقدمه هم اشاره شد، ویژگی محافظت از انسان در برابر آسیب‌های محیطی از جمله کارکردهای هر دو حیطهٔ معماری و طراحی لباس است. «در زمینهٔ معماری، خیمه و چادر به مثابه چکیده‌ای از معماری مرتبط با پارچه، بارزترین نمود از یک سرپناه به‌مثابه سومین لایهٔ انسان، پس از پوست و لباس است. اما آیا می‌توان یک خیمه را با یک لباس خیمه‌مانند مقایسه کرد؟»(Buxbaum, 2009: 196)به بیانی دیگر، آیا حضور مفاهیم این‌چنینی به تولید آثاری با کاربری‌های یکسان در هر دو حوزه می‌انجامد؟در سال‌های اخیر، طراحان در هر دو زمینه از این ویژگی بنیادی در جهت نشان دادن تغییرات محیط و جامعه استفاده کرده‌اند. معماران با زیرِ سؤال بردن نقش مواد و مصالح سنتی، تکنیک‌ها و مواد اولیهٔ جدیدی را با هدف ایجاد بناهای کاربردی

Archive of SID

www.SID.ir

چند منظوره و سازگار با محیط زیست به کار می‌گیرند. طراحان مُد هم با توجه به نیازهای شهری مدرن، ظرفیت‌های لباس را در نظر گرفته و با کمک پارچه‌هایی با کارایی بالا و کاربست مفاهیمی چون محافظت، هویت و قابلیت جابه-جایی این ایده را در طراحی پیاده می‌کنند ونتیجهٔ آن اغلب اثری مفهومی و معناگرا می‌شود.

ویکتور و رولف در نمایش پاییز/ زمستان ۲۰۰۰-۱۹۹۹ خود به نام عروسک روسی [۵۱] مفهوم سرپناه را دستمایهٔ کار خود کردند. در این اجرا، طراحان نُه دست لباس شامل تور، ابریشم و تزئینات تجملی را بر روی صحنه، بر تن یک مدل پوشاندند و در انتهای اجرا، مدل در شنل حجیمی که هم از او محافظت می‌کرد و هم هشت جامهٔ زیرین را از انظار پنهان می‌کرد، پوشانده می‌شد. لایه‌های مختلف لباس بر تن یک مدل، علاوه بر اینکه اقتباسی از ایدهٔ عروسک روسی -که کوچک‌ترها در بدن خواهر بزرگ‌تر پنهان و پوشیده می‌شوند- ارائه می‌دهد،تجسمی از سرپناه و طبقهٔ اجتماعی نیز به دست می‌دهد.

شیگرو بان معمار [۵۲] ژاپنی به استفاده از مقواهای بازیافتی خاصی که در طراحی‌های معمارانه‌اش استفاده می‌کند معروف است. در پروژهٔ اردوگاه آوارگان در روآندای او که رویکردی بشردوستانه داشت، سرپناه‌هایی موقتی طراحی شد [۵۳]، که علاوه بر تأمین سرپناهی برای آوارگان، ویژگی ارزانی و قابلیت بازگشت به چرخهٔ طبیعت را هم داشتند. او در این پروژه سازه‌هایی ارائه داد که تصویر عینی سرپناه را تداعی می‌کرد.

هندسه

یکی از مهم‌ترین موضوعات مشترک بین مُد و معماری، استفاده از ریاضی و هندسه از طریق کاربست شکل‌های ساده‌ای چون مربع، مستطیل، دایره و بیضی و شکل‌های پیچیده‌تری مثل هلال است. تفاوت کاربرد هندسه در معماری و مُد به این صورت است که در معماری، هندسه جلوه‌ای فیزیکی در شکل کلی بنا یا فضاهای داخلی‌اش ایجاد می‌کند، حال آنکه در طراحی مُد، به محض پوشیده شدن لباس بر تن مدل، شکل آن تغییر می‌کند و حتی گاهی ناپدید می‌شود. در مجموعه‌های مختلف فصل بهار/ تابستان ۲۰۱۲ نمونه‌های بسیاری از طراحی‌هایی الهام گرفته از هندسه به چشم می‌خورد[٥٤] .

نوار موبیوس یکی از عناصر هندسی است که در هر دو رشته، بسیار استفاده شده است. جِی میجین یون [۵۵] که هنرمندی بین‌رشته‌ای است، در لباس موبیوس، فرم و اجرا را توأمان در نظر می‌گیرد. در این لباس که از نمد سفید تهیه شده، هنرمند از طریق پیچیدن یک نوار مستطیل شکل دور بدن، حلقه‌ای ایجاد می‌کند و در انتها به جهت مخالف نوار می‌رسد که با برش آن سه حلقه دور بدن تشکیل می‌شود و با زیپ بسته، فرم موبیوس شکل می‌گیرد. در معماری نیز، پیتر آیزنمَن[٥٦] در پروژهٔ ساخته نشدهٔ خانهٔ ماکس رِینهارد [۵۷]، برج سی و چهار طبقهٔ چندمنظوره‌ای در برلین طراحی کرد. در این نمونه هم تم اصلی ساختمان، نوار موبیوس است که به نماد اتحاد دوبارهٔ برلین شرقی و غربی استفاده شده است. در هر دوی این موارد، استفاده از نوار موبیوس دیده می‌شود است و به‌صورت بینامتن صریحی به‌کار گرفته شده است.

حجم‌پردازی و فضاسازی

وجود مواد اولیهٔ جدید و فناوری‌های پیشرفته در هر دو حوزهٔ مُد و معماری، زمینه را برای

Archive of SID
www.SID.ir

طراحی‌هایی که بافت، فرم و حجم ایجاد می‌کنند، فراهم ساخته است. فضاسازی و حجم‌پردازی از طریق مواد و مصالح دو بُعدی و تخت، تناسبات و فرم‌های قراردادی در هر دو رشته را بر هم زده و شکل‌های جدید، حتی گاهی بر یکدیگر تأثیر نیز می‌گذارند.

بنای ساخته نشدهٔ تویو ایتو [۵۸] برای انجمن موسیقی، رقص و فرهنگ دیداری[۵۹] در بلژیک، بر اساس ساختار دهان و گوش انسان یعنی اعضایی که دریافت و ایجاد صدا را به عهده دارند، طراحی شده است. این مجموعه شامل مسیرهایی برای عبور بازدیدکنندگان است و فضای تو در تویش بدنه‌ی اصلی بنا را تشکیل می‌دهد، معمار سعی در ایجاد فضایی یک‌پارچه دارد، به طوری‌که مخاطب تمایزی بین کف، سقف و دیوارها حس نکند. فضاسازی و ایجاد حجم در مجموعه‌ی پاییز/ زمستان ۲۰۰۱–۲۰۰۰ جونیا واتانابه [۶۰] با تأکید بر تکنیک و تکنولوژی در خلق لباس‌هایی خاص حاصل شده است. برای ساخت این حجم و فضا، از لایه‌های متعددی پارچه‌های سبک که با دست به هم دوخته شدند،استفاده شد تا فضاهای پیچیدهٔ فرم لانه‌زنبوری، پیلی‌های مچاله شده و تورهای تزیینی به مخاطب القا شود. در هر دوی این نمونه‌ها، چه در معماری و چه در مُد اقتباس از طبیعت، با حضور نشانه‌ها و دلالت‌های ضمنی در جهت خلق ساختاری حجیم به‌چشم می‌خورد.

فرایند ساخت

ایدهٔ نشان دادن فرایند ساخت از طریق آشکار کردن شیوه‌های اجرایی، مراحل ساخت و تأکید بر عناصر ساختاری، به دلیل جلب توجه مخاطب به عناصر سازنده و جزئیات اثر، علاوه بر ادبیات، در معماری و طراحی مُد هم به کار گرفته شده است.

یوجی یاماماتو در مجموعهٔ بهار/ تابستان ۲۰۰۰، لباس‌هایی را به نمایش گذاشت که کوک‌ها، درزها، ساسون‌ها و چین‌های آنها مانند کاغذِ الگو نمایان بودند، گویی که جامه‌ها هنوز در مرحلهٔ دوخت‌اند. در معماری هم فرانک گِری در پروژهٔ خانهٔ گِری [۶۱] در سال‌های پایانی دههٔ هشتاد، به بازسازی خانهٔ دوطبقهٔ پدری‌اش که ساختهٔ سال ۱۹۲۰ بود، پرداخت. او در این پروژه از مصالح پیش‌ساخته‌ای مثل نرده‌های زنجیر شده، کرکره و تخته سه‌لایی برای پوشاندن نمای شمالی و شرقی خانه استفاده کرد. در طراحی داخلی هم با کندن برخی از دیوارها و سقف‌ها با هدف نشان دادن تخته‌کوبی‌ها و ساختار چوبی بنا، سعی داشت هماهنگی‌ای بین فضای داخل و نمای سرهم‌سازی شدهٔ بیرونی ایجاد کند. این مورد نیز شاید بتوان در هر دو زمینه، ردی از ایدهٔ ساختارگرایی ادبی را جست. شناخت اجزای سازندهٔ اثر، ایجاد ارتباط بین این اجزا و نمایش دلالتی که در کل اثر هست، در این اقتباس‌ها به زبان لباس و ساختمان تبدیل شده است.

ساختارشکنی

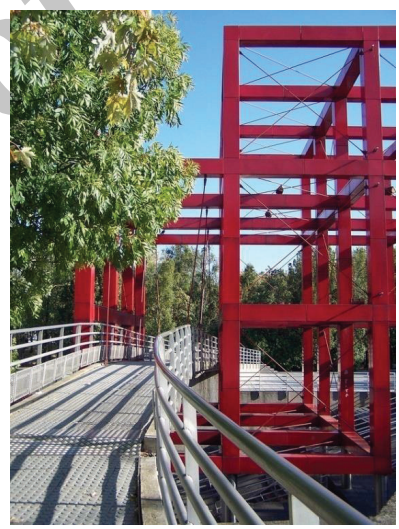
تفکر ساختارشکن بیش از آنکه نوعی بیان هنری باشد، رویکردی انتقادی است که می‌توان سبک‌های هنری مختلفی را از طریق آن مطالعه کرد. اگرچه این رویکرد از سال‌های قبل‌تر در آثار هنری نقاشانی چون رنه ماگریت قابل پیگیری است، ولی در زمینه‌های معماری و مُد، طراحی‌های ساختارشکنانه، سابقه‌ای پیش از دههٔ ۱۹۸۰ ندارند. ساختارشکنی مورد نظر دریدا [۶۲] ابتدا در آثار معمارانی چون آیزنمَن و برنار چومی [۶۳] و برخی از طراحان لباس ژاپنی مانند یوجی یاماماتو و رِی کاواکابو نمود یافت وکسانی چون درایز فان نوتِن [۶۴] و مارتین مارژِلا بلژیکی

Archive of SID

www.SID.ir

ادامه‌اش دادند. طراحان هر دو رشته، ساختارشکنی را به مثابه راهکاری برای به چالش کشیدن مفاهیمی چون فرم، کاربرد و زیبایی تلقی می‌کنند.

بیشترین بهره مندی‌ها از تفکرِ ساختارشکن، در معماری دهۀ هشتاد میلادی قابل ردگیری است؛ هرگاه سخن از ساختارشکنی در معماری به میان می‌آید، نام معمار فرانسوی-سوئیسی برنار چومی تداعی می‌شود. مهم‌ترین اثر او در این زمینه، پارک دولاویلت [٦٥] در پاریس است که بخشی از باغ آن نیز با همکاری پیتر آیزنمَن و بنیان‌گذار تفکر ساختارشکنی، ژاک دریدا انجام شد.(تصویر۳) چومی در این پروژه با مطرح کردن معماری گسست و مرکززدایی،به همان معنا که دریدا در فلسفۀ کلام‌محور خود استفاده می‌کند، فرض‌های معماری در زمینۀ قواعد ساخت، نظام و ترکیب-بندی را زیر سؤال می‌برد و باور متداول در مورد کاربری هدف‌مند بنا را به چالش می‌کشد. سی‌وپنج سازه‌ی فلزی قرمز که هیچ‌یک شبیه دیگری نیست، کارکرد مشخصی ندارند و تقاطع‌هایی غیرمعمول بین فضای سبز و مسیرهای پیاده‌روی ایجاد کرده‌اند. «دو مشخصه‌ی مهم هنر پست‌مدرن یعنی التقاط‌گرایی و محو مرکز یا مرکززدایی از اثر در کنار تحقق مفهوم «رویداد» که از تلقی دریدا از چندصدایی و ترکیب اتفاقی و ناهمگون از آواها در حین فرایند خوانش متن ملهم می‌باشد، را می‌توان در آثار برنارد چومی از جمله طراحی پارک دولاویلت مشاهده کرد.» (احمدیان، ١٣٨٦: ١٦٧)



تصویر۳. برنار چومی، پارک دو لاویلت، ۱۹۸۳-۱۹۹۲، **منبع:** Granata,2012: 6

تصویر۴. مارتین مارژلا، پاییز/ زمستان ۲۰۰۰-۲۰۰۱. **منبع:** http://www.gardenvisit.com

تأثیر نظریات فلسفی در باب ساختارشکنی، آن‌گونه که در معماری نمود پیدا کرد، در طراحی مُد بروز و ظهوری نیافت و در برخی از آنها در حد اقتباس سطحی باقی ماند، ولی بعضی از طراحان آوانگارد این ایده را از آنِ خود کردند. «طراحان انقلابی به آنچه که مد ساختارشکن نامیده شده است معنا می‌بخشند. آنها 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.» (بزرگمهر و محمدی، ١٣٨٩: ١٢٤) ساختارشکنی در طراحی مُد را بیش از هرکس در آثار مارتین مارژِلا می‌توان جست‌وجو کرد. استفاده از پارچه‌های عتیقه

Archive of SID
www.SID.ir

و مونتاژ آنها با ظاهری نو و همچنین استفاده از لبه‌های نخ‌نما، درزهای نیمه دوخته، پارچه‌های پاره و سوراخ‌هایی که به عمد و خودخواسته ایجاد می‌شوند، در کنار لباس‌های بزرگ‌تر از اندازهٔ معمول و بازی‌هایی که با مقولهٔ کاربرد و ملحقات لباس می‌کند، نشان‌دهندهٔ آن است که «حالت ناتمام و نمایش عدم به‌هم‌پیوستگی و یکدستی لباس، نه فقط با نظریهٔ دریدا در باب عدم قبول متن بسته و معنای ایستا یکی است، بلکه بازتابی از آرای باختین [٦٦] در زمینهٔ گرایش‌های کارناوالی و ماهیت پایان‌ناپذیر گروتسک نیز هست.» (Granata, 2013: 4)بسیاری از آثار مارژِلا از جمله مجموعهٔ پاییز/ زمستان ۲۰۰۱-۲۰۰۰ و در مجموعه‌های بهار/ تابستان ۲۰۰۰ و ۲۰۰۱ که از تعدادی لباسِ بیش از اندازه گشاد درست شده بودند، در زمرهٔ طراحیِ مُد ساختارشکنانه قرار می‌گیرند. (تصویر ٤)

در هر دو زمینه‌ی مُد و معماری تأثیری کلی که از مقوله‌ی ساختارشکنی گرفته شده به شکل اقتباس از این مفهوم بوده است و همچنین ردپای نظریات دریدا با تمهیدات مختلف و به شکل نشانه‌های ساختارشکنانه در آنها قابل پیگیری است. در نتیجه می‌توان گفت که بین ساختارشکنی با معماری و طراحی مُد، رابطه‌ای بینامتنی و بیش‌متنی برقرار است.

نمای ساختاری

یکی از رویکردهایی که در این سال‌ها در هر دو رشته دیده شده، ترکیب و تلفیقِ نمای بیرونی با ساختار، اسکلت و چارچوب اثر است، به‌طوری‌که در نهایت، این دو با هم یکی شده و اثر به صورت یک کل و مجموعه‌ای واحد از ساختار و نما ارائه می‌شود.به این ترتیب، «نظام ساختاری را می-توان به‌منزلهٔ مهم‌ترین ایده در مرحلهٔ طراحی و کار زیبایی‌شناسانه به‌کار گرفت.» (Hedayat, 2012: 123) شاید بتوان استفاده از نمای شفاف را هم در این حیطه گنجاند. کاربرد پارچه‌های شفاف همانند عنصر اصلی و ساختاری لباس و مثلاً نمای شیشه‌ای موزهٔ لوور در پاریس از این جمله‌اند. در اینجا دو نمونه که ترکیب و تلفیق نما و ساختار اثر را نشان می‌دهد معرفی می‌شود؛ هر دو نمونه تصویری صریح از شفافیت را نیز در خود دارند.

یوشیکی هیشینوما [٦٧]که در بیشتر طراحی‌های خود از پارچه‌های ابداعی و فناوری‌های جدید استفاده می‌کند؛ در طراحی یک لباس دورو در مجموعهٔ بهار/ تابستان ۲۰۰٤ نقشی از نوارهای پارچه‌ای نازک و شفاف را در کنار پارچه‌ای ضخیم ارائه داد که کل ساختار لباس را سر هم کرده و شکل داده بودند. در معماری هم طرح مشابهی در قالب یک ساختمان هفت طبقه با نام تادز اوموته‌ساندو [٦٨] در توکیو با کاربری تجاری توسط تویو ایتو ساخته شد که در طراحی این ساختمان،ایتو از درختان خیابان اوموته‌ساندو برای ساختِ نمایی ترکیبی از شیشه و بتون الهام گرفت. این طرحِ ملهم از درختان، نه‌تنها نمای سازه را تعریف می‌کرد، بلکه ساختار اصلی بلوک‌های طبقات و ستون‌های داخلی را هم تشکیل می‌داد.

نور

یکی از عناصر مشترک بین معماری و طراحی مُد، استفاده از نور به‌سان یک عامل تزئینی، کاربردی یا در خدمت فناوری‌های هوشمند است. کاربرد نور به عنوانِ یکی از پایه‌های اصلی دیزاین در معماری و به‌ویژه در طراحی مُد، از پیامدهای ورود تکنولوژی‌های مدرن در هر دو حوزه است. در معماری، نورپردازی اغلب برای نمای بیرونی و گاهی نیز برای خلق یک عکس یا

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر است و می‌تواند سه جنبهٔ معمارانه، حسی یا ارتباطی و تبلیغاتی داشته باشد. در طراحی مُد نیز، می‌توان رویکردی هنری، حسی، کاربردی یا تبلیغاتی نسبت به مقولهٔ استفاده از نور در لباس داشت. در این زمینه، کاربست نور یا به‌سان عاملی تزیینی است، یا در قالب استفاده از پارچه‌های هوشمندی که حالت یا احساس فرد را از طریق روشن و خاموش‌شدن لامپ‌های ال‌ای‌دی یا رشته‌های الکترونیکی نمایش می‌دهند، یا به‌واسطهٔ انتقال مفهوم یا پیام خاصی به شکل متن، تصویر یا تنها نور با به کار بردن نورهای لیزری و ال‌ای‌دی. نورپردازیِ تعاملی، نوعی از کاربرد نور در هر دو زمینهٔ معماری و مُد ه شمار می رود. «به کمک فناوری، طراحان مُد توانستند لباس‌هایی طراحی کنند که مجهز به ابزار روشنایی و نورپردازی هستند و رنگ آنها بر اساس احساسات و شخصیت مخاطب، تغییر می‌کند.» (ibid, 99)

لباس بابل [۶۹]، که در سال ۲۰۰۷ توسط شرکت فیلیپز دیزاین [۷۰]طراحی شده، در واقع نمایشی از حالات روحی کسی است که آن را به تن دارد. پیراهن، از شکل‌های ظریف حباب‌گونه‌ای ساخته شده که خود را براساس فیزیک فرد تنظیم می‌کنند و جداگانه با شدتی که بستگی به میزان تماس فیزیکی با آنها دارد، روشن می‌شوند و با هر بار حرکت یا تغییر در دمای سطحی، ترکیب‌بندی جدیدی می‌یابند و بدین‌گونه نوعی بازنمایی بصری برای حالات فیزیکی به‌دست می‌آید و احساسات به شکل واکنش‌های فیزیکی درک می‌شوند. نور در اینجا ترجمان احساسات و گاهی نیز منتقل‌کنندهٔ یک پیام می‌شود و شکل حضور نور در لباس از نوع بینامتنی صریح است.

الکترولند [۷۱] شرکتی است که پروژه‌های تعاملی بسیاری در حیطهٔ معماری انجام داده است. تعامل مخاطب معمولاً از طریق لمس، ایجاد صوت یا حرکت و بازتاب آن از طریق تغییرات نور انجام می‌شود. آنها در پروژه‌ای با نام اینتراکتیو [۷۲](تعامل) در لس‌آنجلس،درست در ورودی ساختمان، مجموعه‌ای از کاشی‌های نوری طراحی کردند که با حرکت و راه رفتن عابرین پیاده از روی آنها، روشن می‌شد. شبکه‌ای به اندازهٔ همین مجموعه مربع‌ها نیز در یکی از نماهای ساختمان تعبیه شد که از طریق یک سیستم مرکزی کامپیوتری، تغییرات ایجاد شده در کاشی‌ها را در نمای بیرونی نیز نشان می‌داد. در اینجا هم استفاده از نور، بینامتنیت صریح و حضور عنصر نور از طریق تعامل مخاطبان با اثر شکل می‌گیرد.

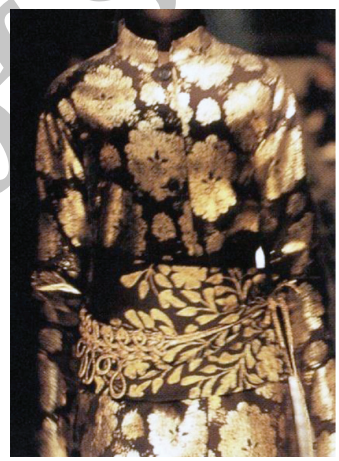
راه‌کارهای تکنیکی

تکنیک‌ها و روش‌های ساخت، در فرایند تولید اثر نقش اساسی و مهمی بر عهده دارند، مثلاً تکنیک‌های مرتبط با دوخت و طراحی پارچه و لباس شامل بسته‌بندی، تاخوردگی، پیچ و تاب، پلیسه و چین، پارچه‌پوشی، بافت و چاپ، علاوه بر نقشی ساختاری که در روند تولید دارند،خودشان مایهٔ اصلی طراحی لباس نیز می‌شوند. در سال‌های اخیر همین تکنیک‌ها در معماری هم منبع الهام طراحی سازه‌های پارچه‌وار شده و باعث شکل‌گیری بناهای پیچیده‌تر و سیال‌تری به نسبت گذشته شده‌اند. از سوی دیگر برخی از عناصر معماری مثل پایه، تعلیق و همین‌طور مصالح ساختمانی مانند بتون علاوه بر کاربری ویژه و تأکیدی‌شان در طراحی ساختمان‌ها، دستمایهٔ اصلی برخی از طراحان مُد هم قرار گرفته‌اند. بعضی از تکنیک-های صنایع دستی کاغذی مانند اوریگامی، کیریگامی، برش کاغذی و کلاژ نیز در هر دو حوزهٔ طراحی مُد و معماری استفاده می‌شوند.

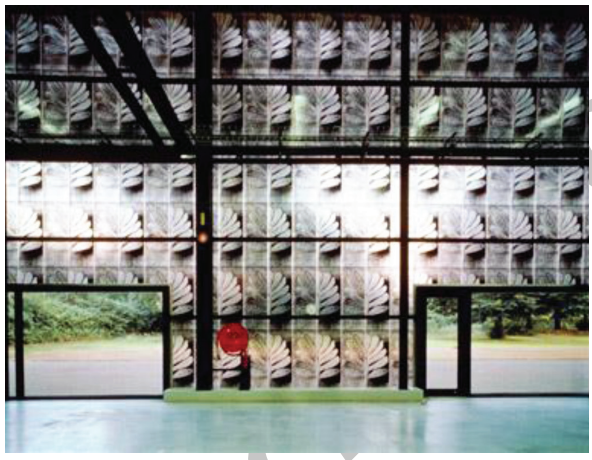
برای پرهیز از اطناب کلام، در اینجا به معرفی یک نمونه بسنده می‌شود. چاپ، یکی از تکنیک‌های مرتبط با پارچه و لباس است که در معماری نیز استفاده می‌شود و در هر دو رشته علاوه بر اینکه

Archive of SID
www.SID.ir

عنصری تزیینی قلمداد می‌شود، راهی برای بیان مفهومی خاص یا انتقال ایده‌های نو و غیرمعمول طراحان نیز هست. درایز فان نوتِن در مجموعه لباسی که در پاییز/ زمستان ۱۹۹۷-۱۹۹۸ ارائه داد، با استفاده از رنگ‌های درخشان و طرح‌ها و نقش‌های چاپ شده -که از ویژگی‌های کار او به شمار می‌آیند- به تاریخ پارچه، تکنیک‌های فنی و نقوش پارچه‌های کشورهایی مثل هند، افغانستان، ترکیه، تایلند و مراکش ارجاع می‌دهد. (تصویر۵) او با چاپ کردن موتیف‌های گرافیکی بر روی پارچه‌های طرح‌دار، نقوشی با اندازه-ها، رنگ‌ها و بافت‌های مختلف را در یک ترکیب‌بندی واحد کنار هم می‌نشاند. استفاده از طرح پارچه‌های دیگر کشورها یا پارچه‌های قدیمه مصداق بارز بینامتنیت صریح و تغییر عامدانهٔ آنها، نوعی از بیش‌متنیت دگرگون‌شده را تداعی می‌کند. شرکت هرزوگ و دومورون [۷۳] در طراحی ساختمان شرکت ریکولا [۷٤] از نقش تکرارشوندهٔ یک برگ که بر روی صفحات شیشه‌ای متعددی در کل نما چاپ شده، استفاده کرد و همین کار باعث شد نمای داخلی ساختمان بافتی شبیه پارچه و پرده بیابد. (تصویر ٦) این نقش با خط مشی شرکت در زمینهٔ تولید داروهای گیاهی کاملاً همخوانی داشت. در اینجا هم تصویر برگ، رونوشتی از عکس مورد نظر است و رابطه‌ای بیش‌متنی با پیش‌متن بافت پارچه‌مانند و داروهای گیاهی دارد.



تصویر۵. درایز فان نوتِن، پاییز/ زمستان ۹۸-۱۹۹۷، **منبع**: http://cotonblanc.tumblr.com



تصویر۶. هرزوگ و دومورون، ساختمان ریکولا، مالهاوس، فرانسه، ۱۹۹۳. **منبع**: http://archaj.wordpress.com

جدول۲. رابطهٔ بینامتنیت و بیش‌متنیت با مضامین مشترک معماری و طراحی مُد

رویکردهای فرامتنی / مضامین مشترک در مُد و معماری		بینامتنیت			بیش‌متنیت	
		صریح	پنهانی	ضمنی	اقتباس	دگرگونی
ادبیات	معماری	*		*	*	
	مُد			*	*	
هنرهای تجسمی	معماری			*		*
	مُد	*		*	*	
هویت	معماری	*			*	
	مُد				*	
سرپناه	معماری	*				
	مُد			*	*	

www.SID.ir

ادامه جدول۲. رابطهٔ بینامتنیت و بیش‌متنیت با مضامین مشترک معماری و طراحی مُد

رویکردهای فرامتنی / مضامین مشترک در مُد و معماری		بینامتنیت			بیش‌متنیت	
		صریح	پنهانی	ضمنی	اقتباس	دگرگونی
حجم‌پردازی و فضاسازی	معماری			*	*	
	مُد			*	*	
فرایند ساخت	معماری				*	
	مُد				*	
ساختارشکنی	معماری			*	*	
	مُد			*	*	
نمای ساختاری	معماری	*		*		
	مُد	*				
نور	معماری	*				
	مُد	*				
راهکارهای تکنیکی	معماری	*			*	
	مُد	*				*

منبع: نگارندگان

نتیجه‌گیری

به طور کلی می‌توان گفت که بسیاری از منابع الهام و متون و مفاهیم مختلف، دستمایهٔ خلق هنری، هم در معماری و هم در طراحی مُد بوده‌اند که در اینجا برخی از آنها شامل ادبیات، هنرها، هویت، سرپناه، هندسه، حجم‌پردازی و فضاسازی، فرایند ساخت، ساختارشکنی، نمای ساختاری، نور و همچنین راهکارهای تکنیکی با رویکرد بینامتنی و بیش‌متنیِ مطرح‌شده توسط ژرار ژُنت، مورد مطالعه قرار گرفت و وجود این نوع از روابط بینا-متنی با شدت و ضعف متفاوت در همهٔ آنها بررسی شد.

نتایجی که از مطالعهٔ دو نمونهٔ معماری و مُد از هریک از مضامین مشترک در این تحقیق خاص به دست آمده، طبعاً ممکن است با درنظر گرفتن نمونه‌هایی دیگر، متفاوت شود و اجتناب از این تفاوت به دلیل وجود ایده‌ها و بینامتن‌های مختلف، امری دشوار است. برای روشن‌تر شدن این مسئله به ذکر یک مورد بسنده می‌شود. همان‌طور که پیشتر گفته شد، استفاده از نور در نمونه‌های مورد بررسیِ معماری و مُد نوعی از رابطهٔ بینامتنی صریح، به صرفِ حضور نور به شکل تعاملی و به واسطهٔ رابطهٔ مخاطب با اثر ایجاد می‌کند؛ حال آنکه این رابطه می‌توانست با حضور یک پیش‌متن مثل یک متن ادبی، اثر هنری یا مفهومی فرهنگی یا اجتماعی، به نوعی از بیش‌متن هم تبدیل شود. بنابراین، نتایج به دست آمده در اینجا، با در نظر گرفتن این ملاحظات است که چگونگی اشتراک مضامین و عناصر به کار گرفته شده در هر دو رشته را نقد می‌کند.

بررسی نقاط مشترک بین معماری و طراحی مُد نشان‌دهنده‌ی تأثیربارز یا غیرصریح عناصری است که به شکل یک ایده یا مفهوم یا نمودِ واقعی آنها در آثار مربوط به هر دو حوزه،حضور دارند. مطالعهٔ فرایند تجربه‌های مشترک بینِ معماری و مُد نشان می‌دهد که قالب و فرم اثر هنری- در اینجا ساختمان و لباس- باعث تفاوت‌هایی در برگردان یا فرایند دریافت و انتقال متن(شامل متون ادبی، سایر آثار هنری، گفتمان‌ها و مفاهیم فلسفی، فرهنگی، اجتماعی و عناصر ساختاری

Archive of SID
www.SID.ir

و تکنیکی) توسط مؤلف(هنرمند معمار یا طراح مُد) می‌شود که امری کاملاً طبیعی است. برای نمونه شکل استفاده از تکنیک‌هایی مثل پایهٔ معلق با توجه به خصلت معماری‌گونه‌ای که دارند، در ساختمان نتیجه‌ای ملموس‌تر و بارزتر نسبت به لباس می‌یابند، مثلاً در استفاده از مفهوم سرپناه در معماری،رابطهٔ بینامتنی واضح و صریحی بین این ایده و اثر نهایی شکل می‌گیرد؛ حال‌آنکه در نمونه–ای که از ایدهٔ سرپناه در طراحی مُد استفاده شده، به دلیل حضور اشارات، کنایه‌ها و عناصر نمادینی که توسط هنرمند به کار گرفته شده، هم اقتباس و هم یک رابطهٔ بینامتنی قوی‌تر از نوع ضمنی، شکل می‌گیرد.

همچنین می‌توان اذعان کرد که برخی عوامل و عناصر ساختاری مثل راهکارهای تکنیکی، نور، نمای ساختاری و هندسه از نظر تأثیری که از عامل یا متن دیگر می‌گیرند، رابطهٔ ضعیف‌تری ایجاد می‌کنند و اغلب شیوهٔ تأثیر و ردیابی منبع الهام در اثر نهایی، به شکل بارز و مستقیمی نمود پیدا می‌کند. حال‌آنکه استفاده از عناصر تأثیرگذاری چون ادبیات، هنرها، ساختارشکنی، هویت و فرایند ساخت(ساختارگرایی) شاید به جهت ویژگی مجرد و انتزاعی‌تری که نسبت به تکنیک‌ها و روش‌های ساختاری و فیزیکی دارند، آثاری اغلب اقتباسی، پیچیده و استعاری حاصل می‌دهد.

به این نکته نیز باید اشاره کرد که اثرپذیری از یک مضمون مشترک در دو حوزه، همواره به یک شکل نبوده است و علاوه بر تفاوت قالب و زبان هنری که به آن اشاره شد، گاه استفاده از جنبه‌ها و وجوه مختلف یک ایده نیز به‌چشم می‌خورد. برای نمونه، تأثیر از ادبیات در معماری، بیشتر به این گونه است که از مکان، زمان و فضای کلی تصویر شده در متن استفاده می‌شود و در طراحی مُد با توجه به ساختار و قالب انسانی آن، از شخصیت‌های متن.

پی‌نوشت‌ها

۱. چارلز فردریک وُرث (Charles Frederick Worth) در سال ۱۸۵۸م. با دوختن برچسب تجاری نام خود به لباس‌هایی که طراحی می‌کرد، آغازگر تبدیل خیاطی به طراحی مُد بود.

۲. در این زمینه می‌توانید نگاه کنید به:

- Paksoy, H. (2005), Architectural inspirations in fashion design, Retrieved June 24, 2013, from http://newmedia.yeditepe.edu.tr/pdfs/isimd_0504/.pdf
- Pace, D. (2013), Fashion inspired by architecture, Retrieved June 24, 2013, from http://pinterest.com/transformimage/fashion-inspired-by-architecture/
- Inbar, E. (2012), Are architects inspired from the fashion world? The mutual relations between architecture and fashion, Retrieved June 24, 2013, from http://archidialog.com/201229/06//are-architects-inspired-from-the-fashion-world-the-mutual-relations-between-architecture-and-fashion/
- Almeida, I. (2009), Big-name architects starts designing fashion, Retrieved June 24, 2013, from http://online.wsj.com/article/SB123630652361848267.html

۳. The fashion of Architecture

٤. Bradley Quinn

٥. Inquiry on Interrelationships Between Architecture and Fashion Design

٦. Eastern Mediterranean University

۷. Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design

۸. Intertextualite– بیشتر واژه های مربوط به این حوزه از آن روی که نخستین بار به زبان فرانسه وضع شده‌اند، برابر فرانسوی آنها در اینجا گفته می‌شود.

۹. Julia Kristeva

۱۰. Gerard Genette

Archive of SID

www.SID.ir

۱۱. Transtextualite – در این مقاله ترجمه‌های آقای بهمن نامورمطلق مورد استفاده قرار گرفته‌اند.
۱۲. Intertextualite
۱۳. Paratextualite
۱٤. Metatextualite
۱٥. Architextualite
۱٦. Hypertextualite
۱۷. Hypertext
۱۸. Hypotext
۱۹. Rei Kawakubo
۲۰. Comme des Garçons
۲۱. Yohji Yamamoto
۲۲. IsseyMiyake
۲۳. Hussein Chalayan
۲٤. Viktor & Rolf
۲٥. Martin Margiela
۲٦. از آن جمله می‌توان به فرانک گِری (Frank Gehri)، زَها حدید (Zaha Hadid)، ریچارد مه‌یر (Richard Meier)، ران آراد (Ron Arad) و رِم د. کولهاس (Rem D. Koolhaas) اشاره کرد. برای جزئیات بیشتر، بنگرید به:
- Almeida, I. (2009), Big-name architects starts designing fashion, Retrieved June 24, 2013, from http://online.wsj.com/article/SB123630652361848267.html
۲۷. The museum of Innocence
۲۸. Orhan Pamuk
۲۹. Traube, R. (2008), Orhan Pamuk: Winning the Nobel Prize made everything political, Retrieved July 1, 2013, from http://www.dw.de/orhan-pamuk-winning-the-nobel-prize-made-everything-political/a-36213691-
۳۰. Le città invisibili
۳۱. Italo Calvino
۳۲. Das Schloss
۳۳. Franz Kafka
۳٤. Alice's Adventures in Wonderland
۳٥. Lewiss Carroll
۳٦. Prabal Gurung
۳۷. Miss Havisham
۳۸. Great Expectations
۳۹. Charles Dickens
٤۰. Alexander McQueen
٤۱. Maurits Escher
٤۲. Jackson Pollock
٤۳. House Holman
٤٤. Durbach, Block, Jaggers
٤٥. Picasso
٤٦. The Bathers
٤۷.http://www.unrealestates.com.au/2011/holman-house-20-hunter-street-dover-heights/Retrieved April 18, 2013.
٤۸. Afterwards
٤۹. Arab World Institute
٥۰. Jean Nouvel

Archive of SID
www.SID.ir

۵۱. Russian Doll(Babushka)
۵۲. Shigeru Ban
۵۳. این سازه‌ها همچنین برای آسیب دیدگان بلایای طبیعی در ژاپن، ترکیه و هند هم مورد استفاده قرار گرفته است.
۵٤. Noir, K. (2012), Architecture and geometry in fashion, Retrieved June 24, 2013, from http://modenodeblog.com/201223/02//architecture-and-geometry-in-fashion/
۵۵. J. Meejin Yoon
۵٦. Peter Eisenman
۵۷. Max Reinhardt Haus
۵۸. Toyo Ito
۵۹. Forum for Music, Dance, and Visual Culture
٦۰. Junya Watanabe
٦۱. Gehry House
٦۲. Jacques Derrida
٦۳. Bernard Tschumi
٦٤. Dries Van Noten
٦۵. Parc de la Villette
٦٦. Mikhail Bakhtin
٦۷. Yoshiki Hishinuma
٦۸. TOD's Omotesando
٦۹. Bubble
۷۰. Philips Design
۷۱. ElectroLand
۷۲. Interactive
۷۳. Herzog & De Meuron
۷٤. Ricola

فهرست منابع

- آرچر، مایکل. (۱۳۸۷). *هنر بعد از ۱۹٦۰*. ترجمهٔ کتایون یوسفی. تهران: حرفه هنرمند.
- آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت*.ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
- احمدیان، مهرداد. (۱۳۸٦). «تأثیر اندیشه های ژاک دریدا در هنر پست مدرن». *مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا*. به کوشش امیرعلی نجومیان. تهران: فرهنگستان هنرجمهوری اسلامی ایران. ۱۸۲-۱٦۱.
- بزرگمهر، شیرین، محمدی، منظر. (۱۳۸۹). «پوشاک، هنرهای تجسمی، معماری: گفتمانی بینامتنی». *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*. پاییز و زمستان ۸۹(٦). ۱۲۸-۱۰۷.
- کنگرانی، منیژه.(۱۳۸۷). «بینامتنیت نقوش یا پیوستگی میان متون هنری در مکتب اصفهان». *مجموعه مقالات هنرهای صناعی: گردهمایی مکتب اصفهان*. به کوشش بهنام صدری.تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران. ۱۰۵-۸۱.
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۵). «پیرامتنیت یا متن‌های ماهواره‌ای». *مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*. به اهتمام حمیدرضا شعیری. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران. ۲۱۲-۱۹۵.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸٦). «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». *پژوهشنامه علوم انسانی*. زمستان ۸٦(۵٦). ۹۸-۸۳.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۷).» بینامتنیت و ژولیا کریستوا: تولد و آغاز یک ماجرا». *مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*. به کوشش فرهاد ساسانی.تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران. ۱۹۲-۱۷۵.

- Berkus, Barry. A. (2000). *Architecture/Art/Parallels/Connections*. Images Publishing.
- Buxbaum, Gerda. (2009). *Fashion in context*. Springer.

Archive of SID
www.SID.ir

- Granata, Francesca. (2013). Deconstruction Fashion: Carnival and the Grotesque. *Journal of Design History*. 26(2). 182198-.
- Hedayat, Abbas.(2012). *Inquiry on Interrelationships between Architecture and Fashion Design* (Doctoral dissertation, Eastern Mediterranean University (EMU)).
- Quinn, Bradley. (2003). *The fashion of architecture*. Oxford: Berg.
- Quinn, Bradley. (2006). *Textiles in architecture. Architectural Design*, 76(6), 2226-.
- Quinn, Bradley. (2010). *Textile futures: Fashion, design and technology*. Berg.
- Traube, Rainer. (2008). Orhan Pamuk: Winning the Nobel Prize made everything political, http://*www.dw.de/orhan-pamuk-winning-the-nobel-prize-made-everything-political*/a-36213691-. (Retrieved July 1, 2013).
- http://meetsobsession.com/2011/fashion-design/eccentric-glamour-meets-dark-romanticism-in-prabal-gurung%E299%80%s-new-fallwinter-2011-campaign/attachment/prabal-gurung-fall-2011-campaign034/. (Access date: 112013/6/).
- http://www.unrealestates.com.au/2011/holman-house-20-hunter-street-dover-heights/. (Access date: 182013/4/).
- http://flavorwire.com/28608810-/beautiful-buildings-inspired-by-famous-books/1. (Access date: 112013/6/).
- http://www.gardenvisit.com/garden/parc_de_la_villette_paris . (Access date: 92013/6/).
- http://cotonblanc.tumblr.com/page/169.(Access date: 132013/6/).
- http://archaj.wordpress.com/201126/06//mfa-iii/. (Access date: 132013/6/).

Archive of SID

www.SID.ir