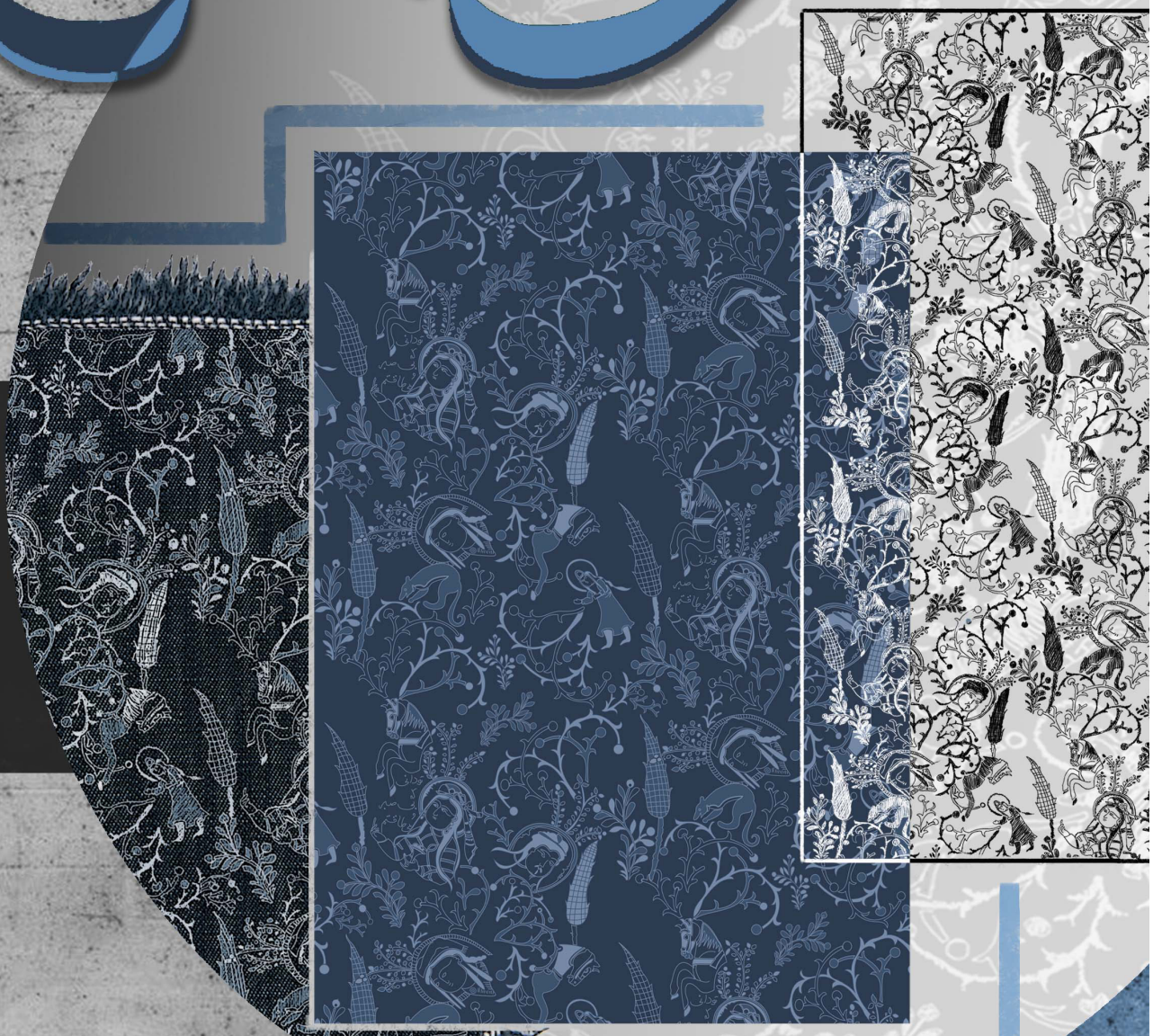
دانشگاه الزهرا (س)

رشد



۱۱

فصلنامه علمی تخصصی پارچه و لباس

بسم الله الرحمن الرحيم

سندس

مدیر مسئول: فاطمه محمدی

ویراستار و صفحه آرا: فاطمه واثقی امیری

سردبیران: ویدا عابدی طامه، الهه حاتم پور کل سفیدی

مسئول فضای مجازی: سارا عباس نژاد

استاد مشاور: ریحانه غزالی

عکس روی جلد: غزال پرواسی

مدیر هنری: شیدا موحدی

نویسندگان: سارا عباس نژاد، ویدا عابدی طامه، زینت قلی نژاد، مریم افشار

از دانشجویان و پژوهشگران محترم تقاضا می‌شود جهت چاپ مقالات پژوهشی، علمی و تحلیلی در زمینه هنر و مطالعات بینارشته‌ای، نقد و گزارش علمی و هنری، معرفی کتب جدید، معرفی آثار بدیع هنری و چهره‌های شاخص و رویدادهای مؤثر و مهم روز، از طریق راه‌های ارتباطی زیر اقدام کنند:

آدرس ایمیل نشریه :
Sondos.tfd@gmail.com
شماره تماس :
۰۹۱۹۷۹۳۲۳۲۵
صفحه اینستاگرام مجله :
sondos_magazine@

مسئولیت محتوای مطالب با نویسنده مقاله است و نشان دهنده دیدگاه اصلی نشریه نمی باشد.

سرنوس

فهرست

- بررسی ،هنر اوانگارد در طراحی لباس و پارچه با الهام از دوخت های سنتی ایران
- میزان مصرف الیاف سنتتیک در کشورها و سه روش متداول بازیافت چت بدای منسوجات و بطری
- رنگ پوشاک زنان در جنگ های جهانی و تاثیر فمنیسم بر ان
- مد پایدار در برابر مد سریع

سخن سردبیران:

در وهلـه اول خـدا را سـپاس می‌گوییـم بـرای یـاری مـا در ایـن راه پرفـراز، نشـریه حـال حاضـر عـلاوه بـر اطلاعاتـی کـه در حـوزه پارچـه و لبـاس بـرای ارائـه در اختیـار همـگان قرار داده اسـت، بـه نویسـندگان امـکان نشـر آثـار و بـرای خواننـدگان مطالعـه مطالـب بـه‌روز در سـطوح مختلـف را فراهـم کـرده اسـت. سیاسـت نشـریه، ترویـج تحقیقـات پژوهشـی در سـطوح مختلـف اسـت؛ بنابرایـن امیـد بـرآن داریـم نشـریه جرقـه‌ای باشـد در ذهـن علاقه‌منـدان کـه براسـاس دغدغه‌هـای خویـش بـه تحقیقاتـی بپردازنـد کـه ایـران همیشـه پاینده‌مـان را جاویـد نـگاه داریـم.

ویدا عابدی طامه - الهه حاتم‌پور گل‌سفیدی

بررسی هنر آوانگارد در طراحی لباس و پارچه با الهام از دوخت‌های سنتی ایران

سارا عباس نژاد، دانشجوی ارشد طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
دکتر سمیه باصری، استادیار گروه طراحی و چاپ پارچه، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، ایران (Baseri@ Semnan.ac.ir)
معصومه طوسی، مربی گروه آموزشی طراحی و چاپ پارچه، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، ایران (samira@toosi.ac.ir)

چکیده

یکی از اصطلاحات مهم در بحث لباس مفهومی «آوانگارد» می‌باشد. آوانگارد به دنبال خارج کردن لباس‌ها از حالت قراردادی و عامه پسند و شکستن ساختارهای مد و یا انتقال یک مفهوم است. از طرف دیگر در ایران دوخت‌های متنوعی رایج بوده است که یا در گذر زمان و بی‌توجهی به اشاعه و احیای آن‌ها از بین رفته‌اند و یا همچنان به همان شیوه و اسلوب سابق استفاده با در نظر گرفتن این نکته که یکی از ویژگی‌های بارز آوانگارد، پیشرو بودن و شکستن تابوهاست به نظر می‌رسد که با احیای دوخت‌های سنتی ایران و به کار بردن مجدد آن‌ها در طراحی لباس به سبک آوانگارد، می‌توان گامی مهم در کاربردی نمودن و احیای هنرهای سنتی در لباس‌های مفهومی امروزی برداشت. لذا تمرکز پژوهش حاضر بر روی بازنگری بر روی دوخت سنتی ایران، چهل تکه دوزی، به سبک آوانگارد و در نهایت استفاده از قابلیت‌های بصری آن‌ها در طراحی پارچه و لباس با سبک مفهومی همسو با سلایق روز جامعه می‌باشد. مهم‌ترین پرسش پژوهش حاضر این است که چگونه می‌توان با استفاده از دوخت سنتی ایران (چهل تکه دوزی) و سبک آوانگارد به طراحی پارچه و لباس پرداخت. روش تحقیق این مقاله کیفی و از نوع تحلیل محتوا و کتابخانه‌ای است. اطلاعات مورد نظر از طریق فیش برداری از منابع کتابخانه‌ای، اینترنتی و پایان‌نامه‌ها گردآوری گردید. نتیجه این پژوهش نشان داد که زیبایی، ظرافت و کیفیت بصری دوخت سنتی مورد مطالعه در این تحقیق به گونه‌ای است که قابلیت استفاده در طراحی‌های مختلف از جمله طراحی پارچه و لباس به سبک آوانگارد را دارند.

کلمات کلیدی: دوخت سنتی، هنر مفهومی، لباس مفهومی آوانگارد، طراحی لباس، طراحی پارچه

مقدمه

لباس از دیرباز در زندگی بشر حضور داشته و زمانی تنها از جنبه‌ی کاربردی شناخته و مطرح می‌شد اما در دوران معاصر با بازنگریستن به کارکرد سنتی آن، کارکرد مفهومی، رسانه‌ای و ارتباطی نیز پیدا کرده است و هدف اصلی آن نمایش صفات یا احساس یا اندیشه‌های انسان است و برای هنرمندان به مثابه‌ی اثری هنری در بیان مفاهیم، پیام‌های ایدئولوژیک، نقد اجتماعی و فرهنگی بوده و به طور کلی به بیان دغدغه‌های درونی آن‌ها می‌پردازد. در اینجاست که جنبه‌ی درونی زیبایی‌شناسانه لباس کنار رفته و مفهوم نهفته در آن اهمیت می‌یابد؛ که این همان هدفی است که هنر مفهومی در پی آن است. در حقیقت، لباس مفهومی، فوران خلاقیت و اندیشه هنرمند است که درک آن توسط مخاطب می‌تواند فرهنگ و روان خالق آن را مشخص سازد. اساس هنر در دوره معاصر، التزام به ابداع است. طراحی لباس نیز در این دوره، حول مفهوم تازگی و بدعت می‌گردد. در هنر این دوره است که «برای نخستین بار نفس خلاقیت و نوآوری، موضوع هنر می‌شود». در همین جاست که لباس، تصویری از چیزهای دلخواه و مفاهیم همیشه تازه را به وجود می‌آورد. در این راستا روشنفکرهای آوانگارد با آثارشان، درصدد تغییر فرهنگ لغات نوین طراحی هستند، چرا که باور دارند باید نگرش و قواعد حاضر را به چالش کشید تا بتوان زبان دیداری نوینی ارائه داد.

بیان مسئله

هنر مفهومی شامل گونه‌های مختلف هنری می‌شود که در آن‌ها، فکر و ایده‌ی هنرمند بیش از وسیله بیان و کار نهایی حائز اهمیت است.. شاخه‌ای از هنر مفهومی که طراحی لباس از آن متأثر شده است، تحت عنوان «لباس مفهومی» شناخته می‌شود. لباس از دیرباز در جامعه وجود داشته است و همواره روشن‌ترین نشانه هویت اجتماعی بوده است و عملکردی فراتر از کارکرد فیزیکی خود مبنی بر پوشانندگی ایفا می‌کند. بنابراین به طور قطع می‌توان گفت بخشی از فرهنگ و هنر هر کشوری را می‌توان در لباس آن جستجو کرد.

لباس زمانی تنها از جنبه‌ی کاربردی شناخته و مطرح می‌شد اما در دوران معاصر با بازنگریستن به کارکرد سنتی آن، کارکرد مفهومی، رسانه‌ای و ارتباطی نیز پیدا کرده است و هدف اصلی آن نمایش صفات، احساس یا اندیشه‌های انسان است. در اینجاست که جنبه‌ی درونی زیبایی‌شناسانه لباس کنار رفته و مفهوم نهفته در آن اهمیت می‌یابد؛ که این همان هدفی است که هنر مفهومی در پی آن است.

در حقیقت، لباس مفهومی فوران خلاقیت و اندیشه هنرمند است که درک آن توسط مخاطب می‌تواند فرهنگ و روان خالق آن را مشخص سازد.

با جهانی شدن فرهنگ پوشاک بیگانه و گذشت زمان و مدرن شدن جامعه و نیاز مردم به حرکت به سوی مدرنیته، مسئله پوشش بسیار مجادله برانگیز شده است. امروزه به دلیل کم رنگ شدن فضای تولید و طراحی، عدم بازنگری در سبک‌ها و نادیده گرفتن فرهنگ و هنرهای سنتی ایرانی یا استفاده از هنرهای سنتی به همان شیوه‌ی گذشته و تکراری و احیا نکردن آن‌ها، شناسایی هنرهای سنتی ایران و احیای آن‌ها نه به همان شیوه‌ی گذشته بلکه متناسب با سلیقه‌ی نسل جوان و حرکت جامعه به سمت مدرنیته بسیار حائز اهمیت است.

در این راستا پژوهش حاضر سعی بر آن دارد که با الهام از دوخت سنتی ایران (چهل تکه دوزی) به طراحی پارچه پرداخته و سپس با استفاده از سبک آوانگارد و متناسب با طرح پارچه، به طراحی لباس بپردازد. امید که از این طریق بتوان قدمی در مسیر خارج کردن هنر طراحی لباس از مسائل پیش پا افتاده، بی‌مفهوم و بیگانه برداشته و با شناختن و شناساندن هنرهای سنتی ایران و کاربردی نمودن آنها در جامعه امروز، کمک به حفظ ریشه‌های هویتی ایرانی-اسلامی نمود.

اهداف پژوهش

۱-بررسی ویژگی‌ها و خصوصیات دوخت‌های سنتی ایران (چهل تکه دوزی).

۲-مطالعه‌ی هنر مفهومی، لباس مفهومی و سبک آوانگارد.

۳-دستیابی به راهکارهای طراحی لباس و پارچه با الهام از دوخت سنتی(چهل تکه دوزی) بر پایه‌ی مبانی آوانگارد.

پرسش‌های پژوهش

۱-دوخت سنتی ایران (چهل تکه دوزی) از چه ویژگی‌هایی برخوردار هستند؟

۲-هنر مفهومی در طراحی لباس چیست؟

۳-منظور از سبک آوانگارد چیست؟

۴- چگونه می‌توان با استفاده از دوخت سنتی ایران(چهل تکه دوزی) و سبک آوانگارد به طراحی پارچه و لباس پرداخت؟

پیشینه پژوهش

هنر مفهومی و طراحی لباس مفهومی در ایران سابقه‌ی طولانی ندارد و بر اساس مطالعه‌های انجام شده فعالیت‌های زیادی در این حوزه به چشم نمی‌خورد. همچنین در زمینه دوخت سنتی چهل تکه دوزی، مطالعات نسبتاً محدودی صورت گرفته است. در اینجا به چند نمونه از آن‌ها اشاره می‌گردد:

عابدینی راد در کتاب خود تحت عنوان«مد و لباس در قلمرو هنر مفهومی» نگاهی به لباس به مثابه اثر هنری دارد و بر آن است تا نگاهی عمیق نه در سطح به آثار و هنرمندان حوزه هنر مفهومی با گرایش مد و لباس داشته باشد. این کتاب به بررسی مهم‌ترین جریان‌ها و اصلی‌ترین هنرمندان که گرایش‌شان در بخش لباس مفهومی است پرداخته است (عابدینی راد، ۱۳۹۶).

مجلسی و خوشنویسان در مقاله‌ای با عنوان«هنر مفهومی در طراحی لباس» به بررسی هنر مفهومی و طراحی لباس مفهومی که تحت اصطلاح «لباس مفهومی» نام گرفته است، پرداخته و با استفاده از

ویژگی‌های هنر تجسمی، حالات و صفات انسانی، حرکات اندام و گاه توانایی‌های بازیگری، مفاهیم مورد نظر خود را نمایان ساخته‌اند و همچنین به عواملی که بستر طراحی لباس مفهومی را ایجاد کرده‌اند، پرداخته‌اند (مجلسی و خوشنویسان، ۱۳۸۸).

زارع و رهبرنیا در مقاله‌ی خود تحت عنوان«نگاهی جامعه‌شناسانه به مفهوم لباس در هنر معاصر با تکیه بر آرا بوردیو» به بررسی تأثیر دوران پست مدرن بر همه‌ی هنرها و از جمله طراحی لباس پرداخته‌اند؛ به گونه‌ای که لباس ورای جنبه‌ی کاربردی آن به عنوان وسیله‌ای برای بیان مفاهیم و عقاید مورد نظر هنرمند در نظر گرفته می‌شود (زارع و رهبرنیا، ۱۳۹۵).

مریم استاد آقا در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود تحت عنوان«چهل تکه دوزی مردم ایران» به بررسی چهل تیکه دوزی و انواع آن و فرهنگی که تحت تأثیر آن، چهل تیکه دوزی شکل می‌گیرد و با تحقیقات میدانی خود در شهرستان سمیرم و استان چهار محال بختیاری، چهل تکه دوزی را در این شهرها مورد بررسی قرار داده است (استادآقا،۱۳۸۶)

همانطور که ملاحظه می‌گردد تاکنون پژوهش زیادی در رابطه با دوخت سنتی ایران(چهل تکه دوزی) و استفاده از آن در طراحی لباس انجام نشده است. این در حالی است که چهل تکه دوزی یک جریان سنتی و کاملاً ابتدایی است که بدون هیچ الگوی مشخصی از به هم وصل کردن پارچه‌ها با کوک حاصل می‌شود و می‌تواند اطلاعات فرهنگی بسیار ارزشمندی را در زمینه‌های مختلف، حاصل سازد. همچنین مطالعات انجام شده نشان می‌دهد که تاکنون هیچ مطالعه‌ای بر روی طراحی پارچه و لباس بر اساس دوخت سنتی و سبک آوانگارد صورت نگرفته است و همین امر اهمیت پژوهش حاضر را نشان می‌دهد.

هنر دوزندگی و رودوزی

نساجی و تاریخ لباس و انواع دوخت‌ها موضوعاتی کاملاً مرتبط با هم هستند، به این معنا که به طور مستقیم بر یکدیگر اثر می‌گذارند و از همدیگر تأثیر می‌پذیرند. بررسی تحول پوشاک و تزئینات دوختی روی آن‌ها نه تنها از نظر تاریخ و هنر قابل اهمیت است بلکه از دید جامعه‌شناسی و فهم روانشناسی ملت‌ها نیز بسیار شایان دقت و توجه است.

تاریخ انواع هنرهای دوزندگی و رودوزی در ایران به دلیل بافت انواع دوک‌های نخ ریسی و ابزارهای مشابه در سیلک کاشان، به هشت هزار سال پیش نسبت داده می‌شود. بعد از اسلام نیز این هنر و به طور کلی صنعت نساجی در زمان ایلخانیان شکوفا شد.

تزیین روی پارچه در ایران سابقه چندهزار ساله دارد.کاشی‌های به دست آمده از شوش که حالت برجسته دارند و نقش برجسته‌های تخت جمشید، حاکی از وجود نقوش تزیینی بر روی پارچه‌ها می‌باشد. همچنین در آثار دوره ساسانی، از هنر قلابدوزی برای تزیین پارچه‌ها استفاده شده است. هنر سوزن‌دوزی در دوره صفویه به اوج رسید و زیباترین آثار سوزن‌دوزی ایران، مربوط به این دوره می‌باشد.

بعضی از مناطق ایران مانند اصفهان، رشت، بلوچستان، کرمان، بندرعباس، تبریز و ... از گذشته تا امروز مرکز تهیه زیباترین رودوزی‌های ایران بوده‌اند. حدود ۳۰ نوع رودوزی در ایران شناخته شده است که برخی از مشهورترین آنها عبارتند از: قلاب-دوزی، چهل‌تکه‌دوزی، آجیده‌دوزی، ملیله‌دوزی، پته‌دوزی، ملیله‌دوزی، بلوچ‌دوزی، آیینه‌دوزی، گلابتون‌دوزی و ابریشم-دوزی(اسفندیاری، ۱۳۷۲: ۲).

چهل تکه دوزی، تاریخچه و ریشه‌ی آن در فرهنگ

یکی از رودوزی‌های سنتی و زیبا «چهل تکه دوزی» نام دارد. چهل تکه دوزی که به آن خاتمی دوزی یا لنده دوزی یا تکه دوزی نیز می‌گویند، یکی از رودوزی‌های زیبای ایران است که در آن با دوخت قطعات ریز و درشت و رنگارنگ تکه‌ها و اضافات تکه‌های مختلف به یکدیگر، رویه لحاف، رویه پشتی، رو تختی، رو قوری، رو کوسن، تابلو تزیینی، دیوار کوب و... تهیه می‌نمایند.

جاذبه چهل تکه دوزی در تناسب رنگ‌ها و اندازه آن‌ها با یکدیگر است. اگر این قطعات مربع یا مستطیل و خصوصاً مثلث و هم اندازه باشند، چون شبیه با خاتم می‌شود به آن خاتمی دوزی نیز می‌گویند. اگر این قطعات رنگی پارچه با طرح گل یا گلدانی یا منظره تهیه شود به

آن تکـه دوزی می‌گوینـد. بـا قطعـات نـازک و رنگـی نمـد نیـز تکـه دوزی‌هـای زیبایـی تهیـه می‌نماینـد. ایـن نـوع رودوزی در اکثـر اسـتان‌های ایـران رواج دارد (سـید صـدر، ۱۳۹۳: ۱۲۸).

چهل‌تکـه‌دوزی فرآینـدی اسـت کـه طـی آن قطعـات ریـز و درشـت و رنگارنـگ پارچه‌های مختلف به یکدیگر دوخته می‌شوند و چون تکه‌هـای بـسیار زیـادی از ایـن پارچه‌ها و قطعات در کنار هم قرار می‌گیرند، به آن چهل تکه می‌گویند.

جاذبه یـک اثـر چهل‌تکه در رنگارنگی و تنوعی است که در پارچه‌های به کار رفتـه در آن وجـود دارد. هرکدام از این پارچه‌ها و قطعات مـی‌توانند حرف‌هایی برای گفتن داشـته باشـند و چـه بسا هر قطعه سرگذشتی پر فراز و نشیب طی کرده است تا در نهایت در کنـار قطعـات دیگر به صورت یک چهل تکه بتواند نیازهای مختلفی را تـأمین کنـد (اسـتاد آقـا، ۱۳۸۶: ۸۵).

چهل‌تکه‌دوزی نیاز به مهارت زیادی دارد برای انجام این کار پارچـه‌هـای رنگـی را پیش از دوخت کاملاً مـی‌شویند تا از ثابت بودن رنگ و شکل آن اطمینان حاصل شـود. پارچه ها به صورت مربع، مستطیل‌های ریز و درشت، لوزی و مثلث بریده می‌شوند و از پشت به وسیله کوک‌های ریز به هم متصل می‌گردند. نکته جالب در این کار ایـن اسـت که با وجود چرخ خیاطی که کار را برای علاقه‌مندان آسان می‌کند، تاکید بر ایـن اسـت که این دوخت با دست صورت گیرد تا ظرافت کـار رعایـت شـود و از سـوی دیگـر بـه حفـظ شکل سنتی این تکنیک کمک شود (همـان).

چهل‌تکه دوزی در ایران به نام‌های مختلفی شناخته می‌شود؛ از جمله خـاتمی‌دوزی، لنده دوزی و گاهی هم تکه‌دوزی. آنچه از اسناد و مدارک محدود برمی‌آید؛ بیانگر ایـن است که چهل‌تکه‌دوزی بویژه زمانی که با آجیده دوزی یـا مطلـسه‌دوزی همـراه باشـد، درگروه رودوزی‌های سنتی ایران جای می‌گیرد. هـر چنـد کـه زمـان پیدایـش«رو دوزی» کـه در آغـاز بـرای تـزیین البـسه بـوده مشخص نیست، اما اسناد و مدارک موجود و نمونـه‌هـای بـه دسـت آمـده، دقیقاً حکایت از رواج رودوزی‌هـا در دوران ایران باستان دارد (اسـفندیاری، ۱۳۷۲: ۴۰).

آثـار بازمانـده در موزه‌هـای آرمیتـاژ لنینگـراد و متروپولیتـن و مـوزه‌ی ایـران باسـتان حکایـت از رواج خاتمـی دوزی در دوره‌ی سـلجوقی دارد (همـان، ۲۴۳).

بنابرایـن می‌توان گفت براساس اسناد محدودی که در دست است، چهـل‌تکـه‌دوزی در ایران رواج داشته اسـت اما اینکه دقیقاً به چه زمانی برمی‌گردد، و در گذشته به چه صورتی انجام می‌شده است، اطلاعات مشخصی در دست نیست. تنها می‌توان به این نکته اشاره کرد که این کار در ایران موارد استفاده مختلفی داشته است که عبارتند از: رویه لحـاف، رویه کرسی، رختخواب پیچ، سجاده، رویه پشتی، روقـوری، روتختـی، کوسـن، پـشتی، رومبلی، پرده‌های مختلف، بقچه سوزنی و تابلوهای تزئینـی. همچنـین مراکـز اصـلی در ایران که دوخت در آنجا رواج بیشتری داشته است عبارتند از: رشـت، اصـفهان، یـزد، تبریز، کاشان، کردستان و آذربایجان غربی که امروزه هیچ اطلاعاتی در زمینه این آثار در این مراکز وجود ندارد (اسـتاد آقـا، ۱۳۸۶: ۸۹).

بـر اسـاس تعریف «تایلـر» از فرهنگ که مـی‌گوید: «فرهنگ یـک مجموعه پیچیـده اسـت که شامل معارف، معتقدات، هنر، صنایع، فنون، اخلاق، قوانین، آیین‌ها و تمام عـادات و رفتار و ضوابطی است که خود به عنوان عضو جامعـه از جامعـه خـود فـرا مـی‌گیـرد»، چهل تکه‌دوزی را هم می‌تـوان بـه عنـوان پدیـده‌ای فرهنگـی درنظـر گرفت که در جوامع بشری رواج دارد و به عنوان نمونه‌ای از دستاوردهای انسان دارای معناست که این معنا به صورت مستقیم یا غیرمستقیم به زندگی مردم مربوط می‌شـود و در زمان‌های متفاوت به فراخور شرایط جامعـه و فرهنـگ، کارکردهـای متفـاوتی را در زندگی انسان ایفا می‌کند.

به لحاظ کارکردگرایی می‌توان گفت هیچ عنـصری در حیـات جمعی ظهـور نمـی‌یابـد، مگـر اینکـه از کـارکردی مثبـت برخـوردار بـوده و توانـایی پاسخگویی به نیازی را داشته باشد. پس باید دید، چهل‌تکه دوزی چگونـه تحـت تـأثیر فرهنگ و محیط خالق آن شکل می‌گیرد و در مقابل، چه کارکردهـایی را در آن جامعـه ایفـا می‌کنـد (همـان).

انواع روش‌های چهل‌تکه‌دوزی

به طور کلی انواع روش‌های رودوزی را می‌توان به شرح زیر خلاصه کرد:

۱- روش ساده
۲-روش معرق
۳- روش مرصعی
۴- روش نمدی
۵- روش ضخیم دوزی و برش (سیدصدر، ۱۳۹۳:۹۶).

در واقـع ایـن نـوع دوخـت بـه قطعـات ریز و درشـت و رنگارنـگ پارچه‌هـای مختلـف بـه یکدیگـر اطـلاق می‌شـود. ایـن قطعـات از انـواع پارچه‌هـای سـاده،

تصویر ۱: نمونه تیکه دوزی (استاد آقا، ۱۳۸۶: ۹۵)

گلدار، چهارخانه، محرماتی(راه راه) و خالدار انتخاب می‌شود و نام چهل‌تیکه نیز به مناسبت استفاده از تکه‌های مختلف در تعداد زیاد بر روی این هنر دستی نهاده شده است، تکه‌های پارچه عموما بشکل مربع، مثلث، مستطیل‌های ریز و درشت و لوزی بریده و از پشت با کوک به یکدیگر وصل می‌شوند و سپس به وسیله‌ی دوخت‌های ریز بهم دوخته و محکم می‌گردد (اسفندیاری،۱۳۷۲: ۲۴۳).

هنر مفهومی

پس از خاتمه جنگ جهانی دوم، لباس موضوع مطالعه‌ی رشته‌هایی چون روانشناسی، فلسفه، جامعه‌شناسی و رفتارشناسی گردید و از جهات مختلف مورد بررسی قرار گرفت. همین هنگام، سبک‌های هنری جدید نیز پدید آمدند که تأثیراتی عمیق بر نقاشی مجسمه‌سازی و امثال آن بر جای گذاشتند؛ اما این تأثیرها تنها به این هنرها معطوف نشدند. در این بین، همگام با تحولات هنری، بستر جدیدی از فعالیت در زمینه‌ی لباس آغاز گردید

(بزرگمهر و محمدی، ۱۳۸۹: ۱۲۳). در نتیجه، هم‌زمان با رشد و شکل‌گیری هنر مفهومی، لباس‌های مفهومی به عنوان شاخه‌ای از این هنر جایگاه ویژه‌ای در بین هنرمندان برای خود یافت (زارع و رهبرنیا، ۱۳۹۵: ۱۵).

اصطلاح هنر مفهومی بر گونه‌های مختلف هنری دلالت دارد که در آن‌ها، فکر و ایده هنرمند بیش از وسیله بیان و کار نهایی حائز اهمیت است. دو عنصر تفکر و زبان از مهمترین عناصر هنرهای مفهومی هستند. با این که هنر مفهومی عناصری چون تفکر و زبان را از فلسفه به عاریت گرفته است، اما در لایه‌های ابتدایی و سطحی خود وابسته به مفاهیمی است که با زندگی روزمره و انسان معاصر مرتبط می‌شود (عابدینی‌راد، ۱۳۹۶؛ ۵۴).

در آثار هنر مفهومی، رابطه هنرمند، اثر هنری و مخاطب دگرگون می‌شود؛ یعنی اثر هنری اهمیت خود را از دست می‌دهد و ذهن هنرمند است که در اولویت قرار می‌گیرد و این مسئله تا جایی پیش می‌رود که گاه خود هنرمند نیز حذف می‌شود. بنابراین، اثر مفهومی، محاکات[1] طبیعت و صورت-های گوناگون آن نیست، بلکه هنرمند با اتکا به منطق فکری خویش از امکانات زبان و بیان مستقیم در طبیعت و زندگی بهره می‌گیرد (مجلسی و خوشنویسان، ۱۳۸۸: ۵۸).

پس از ظهور هنر مفهومی، انواع هنرها به تدریج تحت تأثیر این هنر قرار گرفته و تبدیل به آثاری شدند که در آن‌ها ایده، مهم‌ترین بخش اثر محسوب می‌شد. طراحی لباس نیز به همین منوال، از جریان هنر مفهومی متأثر گردیده و شاخه‌ای از آن، تحت عنوان «لباس های مفهومی» مطرح شد (زارع و همکاران،۱۳۹۳: ۷۰).

۱:محاکات اصطلاحی در نقد ادبی و فلسفه است که شامل تقلید دیونوسیوسی، تقلید، شباهت غیر حسی، پذیرایی عاملی، بازنمایی، وانمایی، کنش بیان، کنش شباهت، عرضه خویش میشود.

لباس مفهومی

لباس پوشیدن همواره روشن‌ترین نشانه هویت اجتماعی بوده است. پوشاک عمل کردی فراتر از کارکرد فیزیکی خود مبنی بر پوشانندگی ایفا می‌کند. لباسی که شخص می‌پوشد حامل نشانه‌هایی است که ارتباط بین او و محیط زندگی‌اش را بازگو می‌کند. لباس هرگز از نشانه چیزی بودن و دلالت بر مفهومی خاص باز نمی‌ایستد و زبانی است که بیان‌کننده جنسیت، جایگاه اجتماعی و باورهای مذهبی فرد است. از این‌رو لباس جنبه زنده ای از فرهنگ بوده و تحولات آن همانند تحولات هنری، تابع شرایط اجتماعی است (کاریک، ۱۹۹۴: ۴۴).

پدید آمدن پوشاک، امری تصادفی یا خواسته فردی نبوده است. پوشاک بر مبنای تفکرات و نیازهای اقلیمی، مادی و معنوی اقوام به وجود آمد، آینه تمام نمای تاریخ زندگی بشر شد و در طی قرون و اعصار، در سرزمین‌های گوناگون شکل گرفت و تحول یافت. نظم و هماهنگی پوشاک دوران باستان، در قرون وسطی جای خود را به شکل و ظاهری شکوهمند داد. در عهد رنسانس پر زرق‌وبرق شد و صورتی تجملی پیدا کرد و سپس در عصر نوین شکلی نامشخص و رمزگونه به خود گرفت (مجلسی و خوشنویسان، ۱۳۸۸: ۵۸). لباس از دیرباز در زندگی بشر حضور داشته ولی در دوران معاصر علاوه بر کارکردهای سنتی، کارکرد رسانه ای و ارتباطی نیز پیدا کرده است (زارع و صالحی، ۱۳۸۰: ۶۹).

جنگ جهانی دوم بنیان تمدن را تکان داد و با آغاز آن، تکامل لباس، شکل انقلابی به خود گرفت. لباس که بازتابی از توان اقتصادی، نگرش سیاسی، قابلیت‌های فرهنگی و اجتماعی، باورهای مذهبی و فلسفی و پایبندی‌های رسمی و سنتی است، در روند تکامل خود زیر نفوذ و سیطره‌ی نظام نقشه‌دار سرمایه‌داری قرار گرفت. در این نظام، پوشاک جایگاهی دیگر یافت، تبدیل به کالا شد و همانند کالا ارزش دوگانه پیدا کرد. به سخن دیگر، هم برآورنده‌ی نیازهای بشری گردید و هم محصولی برای فروش (ویل کاکس و ترنر، ۱۳۷۹: ۱۱).

آغاز دهه‌ی ۱۹۶۰، مقارن با فعالیت گسترده‌ی هنرمندان و طراحان بود. از طرفی در آثار هنرمندان رویکردی مفهومی پدیدار شد و از طرف دیگر، لباس تحت تحلیلی ساختاری و انتقادی قرار گرفت که نشان می‌داد می‌تواند ابزاری در انتقال پیام‌های ایدئولوژیک و مفهومی باشد. در این دوران، لباس مستقیماً یک اثر هنری تلقی شد و هنرمندان این حوزه برای خلق اثر خود شروع به استفاده از کارماده‌ی جالب توجهی مثل لباس کردند (اینگلیش، ۲۰۰۷: ۲۸).

در آغاز دهه‌ی ۱۹۸۰، لباس رسماً به عنوان یک مصنوع هنری به رسمیت شناخته شد. سده‌ی بیستم این ارتباط(ارتباط هنرمفهومی و لباس) آشکار شد و ما شاهد ایده‌ها و جنبش‌هایی هستیم که در آن لباس و هنر با یکدیگر ترکیب می‌شوند. آثاری که به مدد شیوه‌هایی همچون هنر اجرا[۲]، چیدمان[۳] و هنر ویدئویی[۴] و غیره خلق شده و به مخاطب معرفی شدند (زارع و رهبرنیا، ۱۳۹۵: ۱۵).

اساس هنر این دوره التزام به ابداع است. طراحی لباس نیز در این دوره، حول مفهوم تازگی و بدعت می‌گردد. در هنر این دوره است که «برای نخستین بار نفس خلاقیت و نوآوری، موضوع هنر می‌شود» (لوسی اسمیت،۹، ۱۳۸۰).

منظور از لباس مفهومی طرح لباس‌هایی است که هدف اصلی آن پوشش بدن انسان نیست، بلکه نمایش صفات یا احساس یا اندیشه‌های انسان است. در حقیقت، لباس‌های مفهومی اندام انسان را ابزاری برای انتقال یک فکر یا صفت درونی او می‌دانند و نه الزاماً برای پوشش تمام یا بخشی از جسم او (که البته مهم‌ترین هدف از طراحی لباس است) و این دقیقاً همان هدفی است که هنر مفهومی در پی آن است؛ به این معنا که کشش هنرمند فقط پیش نیازی برای نمایش دادن ماهیت اثر هنری و ایده‌ی اوست و هر گونه حاصل کار و یا جسمیت بخشیدن، تنها نمودی ابتدایی از یک نتیجه‌گیری کلی بوده که هنرمند بدان دست یافته است (مجلسی و خوشنویسان، ۱۳۸۸: ۶۰).

در اینجاست که جنبه‌ی درونی زیبایی‌شناسانه لباس کنار رفته و مفهوم نهفته در آن اهمیت

۲: Performance

۳: Installation

۴: Video

می‌یابد؛ لباسی که حاکی از نگرش عمیق نسبت به اطراف و حتی درون افراد است و در آن مخاطب را به تفکر واداشته است (زارع و رهبرنیا، ۱۳۹۵: ۱۵).

در دوران معاصر، برخی از هنرمندان در بعضی از فرهنگ‌ها و یا جریان‌های ضدفرهنگی با اختلاط عقاید متنوع و با خلق سبک‌ها، تصاویر، بافت‌ها، نقش‌ها، رنگ‌ها و پارچه‌ها است که توانستند فرم‌هایی از خرده پوشش‌ها و اشکال کثرت‌گرایانه‌ای را در یک حوزه به وجودآورند. بدین‌ترتیب آن‌ها از قالب‌های ساختارشکن برای بیان آنچه می‌خواستند بگویند استفاده کردند (اینگلیش، ۲۰۰۷: ۳۴). در نتیجه در این حالت لباس مستقیماً یک اثر هنری تلقی می‌شود و طراح لباس، هنرمندی است که آثارش را با کارماده‌هایی مثل لباس خلق می‌کند؛ اما این بار از دید کاربردی فراتر رفته و آن را به صورت مدیا و رسانه مطرح می‌سازد (بزرگمهر و محمدی، ۱۳۸۹: ۱۲۰).

لباس‌های قابل پوشیدن، لباس‌هایی هستند که در رده‌ی هنرهای زیبا و سودمند قرار می‌گیرند و در قالب یک «اثر هنری کاربردی» پوشیده می‌شوند؛ حال آنکه لباس‌های غیر پوشیدنی فقط در حوزه‌ی هنرهای زیبا قرار می‌گیرند و عملکردی مشابه همان تابلو نقاشی یا مجسمه دارند. با وجود این، به نظر می‌رسد هنر طراحی لباس در حال حرکت به نقطه‌ای است که ایده‌های آن از حالت لباس‌های بسیار مبتکرانه و همچنین لباس‌های قابل پوشش متمایز نباشد؛ البته گاهی لباس‌های مفهومی ارزش پوشیدن را دارند (مجلسی و خوشنویسان، ۱۳۸۸: ۶۱).

برخی این‌گونه طراحی‌ها را نقد کرده‌اند و آن‌ها را غیرکاربردی می‌دانند، آن‌ها هیچ توجهی به مفهوم و کاربرد اجتماعی و فرهنگی این لباس‌ها ندارند و نقش لباس را در ابتدایی‌ترین شکل آن خلاصه می‌کنند در حالی که چنین طرحی می‌تواند تبدیل به عنصری ارتباطی شود بین پوشنده و جامعه (عابدینی‌راد، ۱۳۹۵: ۱۴۴)

«در این بین هنر و پوشاک که تا پیش از این در دو جایگاه جدا از هم قرار داشتند و مستقل از یکدیگر به تکامل خود ادامه می‌دادند، با هم ترکیب شدند و سبب وارد شدن مفهوم هنر به لباس گردیدند و در نتیجه ارتباط بین دنیای هنر و لباس مستقیم و آشکار گردید. در نهایت، بسیاری از هنرمندان از قدرت تحریک‌آمیز لباس در خلق آثار هنری استفاده کرده و متقابلاً طراحان لباس در جست و جوی منبع الهام، به دنیای هنر رجوع کردند» (بزرگمهر و محمدی، ۱۳۸۹: ۱۱۸).

به این ترتیب لباس که زمانی تنها از جنبه‌ی کاربردی شناخته و مطرح می‌شد، بدل به ابزاری برای جست و جوی هویت شده و می‌توان آن را بی واسطه یک اثر مفهومی پنداشت. این بدان معنی نیست که هنر و لباس مشابه یا معادل یکدیگرند، بلکه می‌توان به هر دو نگاهی مشابه داشت (پریمیسریو، ۱۹۹۶: ۴۸).

آوانگارد

اَوان‌گارد[۵] [پیشتاز]. هنرمندان، شاعران یا نویسندگان کاوشگر و نوآور در یک دوره‌ی خاص (و نیز آثار شاخص آنان). «اَوان‌گارد» در اصل اصطلاحی است نظامی به معنای «دیده ور» که آنری دُسن‌سیمون، نظریه‌پرداز سوسیالیسم، نخستین بار آن را در مورد هنرمندانی مانند کوربه به کار برد. منظور او این بود که نقش هنرمند رهبری جامعه به سوی آیندهٔ بهتر است. در نیمه دوم سده نوزدهم، هنرمند پیشتاز لزوماً مبارزِ سیاسی اجتماعی نیز بود.

در پی شکست کمون پاریس (۱۸۷۱) و ایجاد شکاف میان اهداف سیاسی و آرمان هنری، این واژه به تدریج در معنای کنونی تثبیت شد. سیر صعودی نوآوری «پیشروی» از یک ایده ی هنری به یک ایده جدیدتر تا دهه ۱۹۶۰، به مثابه یک پارادایم غیرقابل تردید انگاشته می‌شد.

کثرت فزایندهٔ سبک‌ها، ملاحظات اجتماعی، تأکید بر ایده های هنری رقابت‌پذیر، و نیز استفاده زیاد و نابجا از این واژه آن را از اعتبار ساقط کرد. بسیاری از منتقدان معاصر بر این عقیده‌اند که- اَوان‌گارد به مثابه بخشی از تاریخ مدرنیسم-با بروز تغییرات فرهنگی؛ اجتماعی و اقتصادی دوران پست‌مدرن معنای پیشین خود را به کلی از دست داده است (پاکباز، ۱۳۹۳: ۱۷۶).

امروزه به گروهی- به ویژه هنرمندان- گفته می‌شود که خود را نوآور و جلوتر از اکثریت مردم می‌دانند. این اصلاح همچنین دلالت بر

۵: AVANT-GARDE

ترویج اصلاحات اجتماعی رادیکال دارد. در طول زمان، اصطلاح آوان‌گارد با جنبش‌های مربوط به نظریه «هنر برای هنر» گره خورد، که اولویتشان در درجه اول گسترش مرزهای تجربه‌ی زیبا شناختی بود، تا اصلاحات گسترده‌ی اجتماعی (زارعی، ۱۳۹۷: ۸). استفاده متنوع از مفهوم پیشگام و معاصر مد، منعکس کننده‌ی معنای نامشخص و مبهم آن است. تضمین تعریف هر اصطلاح به طور جزئی نیاز به بررسی در مورد چگونگی کاربرد آن در زبان دارد اما به طور کل، پیشرو یا آوانگارد به هنرمندان، نویسندگان و شاعرانی گفته می‌شود که در یک دوره‌ی معین، پیشروترین اسلوب‌ها یا مضامین را در آثارشان استفاده کرده‌اند و اغلب بانی جنبش‌های نو بوده‌اند. واژه‌ی پیشرو به منظور اشاره به افراد یا کارهایی که ماهیت تجربی یا نوآورانه دارند استفاده می‌شود به ویژه در حیطه‌ی هنر، فرهنگ و سیاست. پیشرو بودن بیانگر گرایشی است که هنجارهای پذیرفته شده در اجتماع را عموماً در حیطه‌ی فرهنگی به چالش می‌کشد. مفهوم وجود آوانگارد از نظر برخی یکی از ویژگی‌های شخصیت نوگرایی به شمار می‌آید، که جدایی از پست مدرنیسم است. بسیاری از هنرمندان، در دوران مدرن و همچنین در عصر حاضر، خود را مرتبط با جنبش پیشرو دانسته‌اند: «از جنبش از طریق موقعیت گرایان تا هنرمندان پسامدرنی همچون شاعران از زبان» (زارعی، ۱۳۹۷: ۸). هنر آوانگارد زمینه های بوجود آوردن سبک آوانگارد در مد و طراحی لباس را فراهم کرد. هنر آوانگارد سرچشمه و مبدا هنر مفهومی به شمار می آید.

آوانگارد در طراحی لباس

امروزه، بسیاری از طراحان توانای لباس در عرصه هنر به دنبال این هستند که طراحی لباس را با تأثیر از دیگر هنرها و علوم و فرو رفتن در قاب سبک‌های رایج هنری انجام دهند و امکان پوشیدن لباس را طبق صفت‌ها، معنویات، احساسات، پدیده‌های روانی و تصورات ذهنی بشر فراهم سازند (مجلسی و خوشنویسان، ۱۳۸۸: ۶۰). بدون شک، ساختارشکنی در مد با طراحان ژاپنی، ری‌کاواکوبو [۶] و یوهجی یاماموتو [۷] سردمداران طراحان آوانگارد دهه هشتاد، در پاریس آغاز شد. در آن سال‌ها مد غرب دچار رکود غیرقابل تصوری شده بود و لباس‌ها بسیار قراردادی و عامه پسند بودند. این طراحان نقش بزرگی در شکستن ساختار مد داشتند. ری کاواکوبو و مارتین مارگیلا [۸] دو طراح لباس مفهومی فوق‌العاده‌ای بودند که بیشتر از لباس و مُدل به عنوان راهی برای بیان ایده‌هایشان در زمینه زیبایی، از تصویر و رابطه‌ی شخصی زنان با لباسی که می‌پوشند، استفاده می‌کردند.

آثار این طراحان علاوه بر مفهومی شدن لباس، انقلابی در ساختار آن به راه انداخت. مارتین مارگیلا با ترکیب عناصر مختلف با یکدیگر که لزوماً تناسبی با یکدیگر نداشتند، ایده‌های طراحان ژاپنی را یک قدم جلوتر برد.

در اواخر دهه‌ی هشتاد وقتی کاواکوبو و یوهجی یاماموتو از مواد و پارچه های جدید برای خلق لباس‌هایشان بهره می‌گرفتند، او به جای خلق عنصری کهنه‌نما از عنصری جدید، از مواد کهنه با ماهیت اصلی آن‌ها استفاده کرد. این فرم از ساختارشکنی به معنای استنباطی عمیق یا مفهومی جامعه شناختی درباره‌ی فقر یا ظلم نبود بلکه خلق اثری بی نظیر بود که نشانی از زمان داشت (عابدینی‌راد،۱۳۹۶؛ ۶۷).

در دهه (۱۹۹۰) هنرمندان حوزه‌ی آوانگارد دریافتند که لباس استعاره‌ای عمیق برای بدن انسان و وضعیت انسانی او است. در نتیجه، لباس تبدیل به واسطه‌ای برای انتقال یک ایده یا به منزله‌ی محملی شد که به واقعه یا موقعیتی اشاره می‌کرد. این روند تاکنون نیز ادامه یافته است (مالر،۲۰۰۱: ۳۳).

روش‌های مختلفی برای ساختارشکنی وجود دارد، چه از لحاظ ظاهری و زیباشناسی و چه مفهومی. نظریات گوناگون در جابه‌جایی و جانشینی، برداشت مواد از جایی و گذاشتن آن در جایی دیگر، تجزیه‌ی اجزای لباس، تغییراتی در روند تولید لباس و متوقف کردن این روند در نقطه‌ای معین و عدم تکمیل لباس همگی جریانی را برای شکستن

۶: Rei Kawakubo (1942)

۷: Yohji Yamamoto (1943)

۸: Martin Margiela (1975)

سنت‌های پیشین به وجود آوردند و طراح را وادار به بازاندیشی ایده‌های قدیمی و پیکربندی دوباره‌ی فرم‌ها کردند (عابدینی‌راد،۱۳۹۶، ۶۶).

برای ژاپنی‌ها ساختارشکنی فقط به معنای دوختن عجیب و غریب دو تکه پارچه به هم نیست، بلکه بدین روش به طرح، پویایی و انرژی می‌دهند و با نقاط غیر متقارن در طرح تحرک و ناهماهنگی جالبی ایجاد می‌کنند.

این روشنفکرهای آوانگارد با آثارشان، در صدد تغییر فرهنگ لغات نوین طراحی بودند، چرا که باور داشتند باید نگرش و قواعد حاضر را به چالش کشید تا بتوان زبان دیداری نوینی ارائه داد. ادامه دهنده‌ی راه پرفراز و نشیب طراحان مذکور، طراحان مفهوم گرایی بودند چون ویکتور و رلف که صنعت مد، تأثیر فرهنگ سلبریتی (شهرت)، رابطه بین مد و دنیای هنر، اهمیت فرهنگ و.... را مورد نقد و مطالعه قرار دادند (همان، ۶۸).

شرح کار عملی

همانطور که در بالا شرح دادیم، آوانگارد مرزهای نرمال بودن را کنار می‌زند و به دنبال تابوشکنی و ساختارشکنی است. برای ساختارشکنی روش‌های مختلفی چه از لحاظ ظاهری و زیبایی‌شناسی و چه مفهومی وجود دارد، از جمله می‌توان به تجزیه‌ی اجزای لباس، الگوهای غیرمعمولی و نامتعارف، دوخت‌های نامتعارف، وصله و پینه کردن رنگ‌ها و پارچه‌های متنوع، بی‌توجهی به قرینگی لباس، اندازه‌های نامتعارف، استفاده بی‌قید از رنگ‌ها، استفاده از حجم‌ها جهت بزرگ‌نمایی و اغراق، بافت‌ها، شکل‌ها، خطوط، رنگ‌ها، اشکال هندسی و... اشاره کرد که طراح لباس براساس آن مفهوم مورد نظر خود را می‌رساند.

پایه و مبنای طراحی پارچه به کار رفته در این پژوهش، سوزن‌دوزی سنتی است که براساس ساختارشکنی و سبک آوانگارد با حفظ هویت سوزن‌دوزی، انجام شده است.

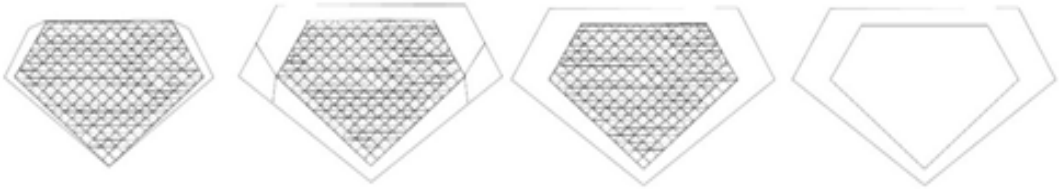
در نهایت در پارچه‌ی لباس از آن سوزن‌دوزی استفاده شده است. در طراحی لباس منبع الهام کت کوتاه قاجار است که از آن‌ها طرح جدید، براساس مولفه‌های سبک آوانگارد، حاصل شده است. همچنین از شکل منظم هندسیِ مثلث به دلیل ویژگی‌هایی از جمله صراحت، هیجان انگیز و ستیزنده بودن در طراحی استفاده شده است.

طراحی پارچه‌ی این کت با الهام از چهل‌تکه‌دوزی است. همان‌طور که گفتیم در این هنر سنتی از قطعات هندسی و رنگارنگ پارچه استفاده می‌کرده‌اند. برای ساختارشکنی در این هنر سعی شده است از پارچه‌های رنگارنگ استفاده نشود و به جای آن از طیف رنگی سفید به آبی روشن و از آبی روشن تا سرمه‌ای و از سرمه‌ای به سیاه رسیده است. این طیف رنگی با این الهام از الماس بوده و در همین جهت از پارچه‌ی شفاف و براقِ حریر شیشه‌ای در تنالیته‌ی مذکور استفاده شده است. در نهایت چیدمان قطعات چهل‌تکه‌دوزی به صورت مثلث که مبنای اول طراحی بود، درآمده است.

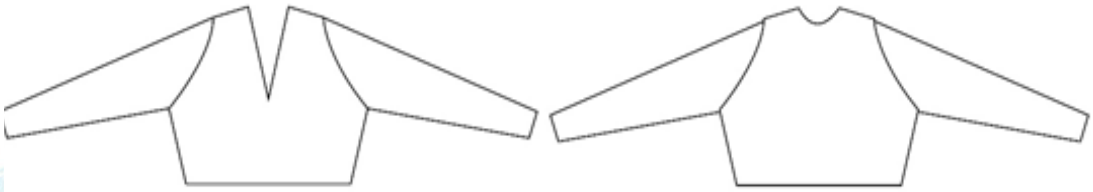
کت اول

برای این کت ابتدا الگوی لباس را که شامل یک الماس و قطعات چهل‌تکه است را طبق شکل ۲ و الگوی خود لباس را طبق شکل ۳ را طراحی کرده و الگوهای آن‌ها برش داده شد است (شکل ۲).

پارچه‌هایی که مطابق شکل ۵ در تنالیته‌ی سفید، خاکستری روشن، خاکستری تیره، آبی روشن، آبی تیره، سرمه‌ای و مشکی تهیه شده است. طبق شکل ۶، پارچه‌ها را به اندازه‌های مربع‌هایی به ضلع ۹ سانتی‌متر برش داده، سپس مربع‌ها را از قطر تا زده و با اتو آن‌ها را در آن حالت نگه داشته و مثلث حاصله را بار دیگر تا زده تا لبه‌های صافی به دست آورده سپس با چسب پارچه (زامفیکس) آن‌ها را به یکدیگر و زمینه متصل کرده است.



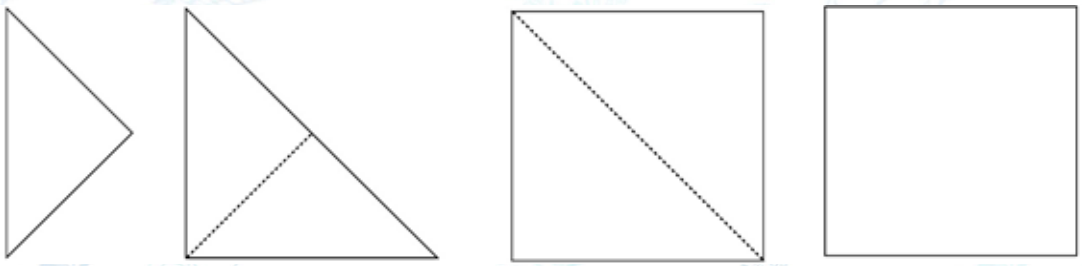
تصویر۲: الگوی الماس و چهل‌تکه‌ها با استفاده از نرم‌افزار



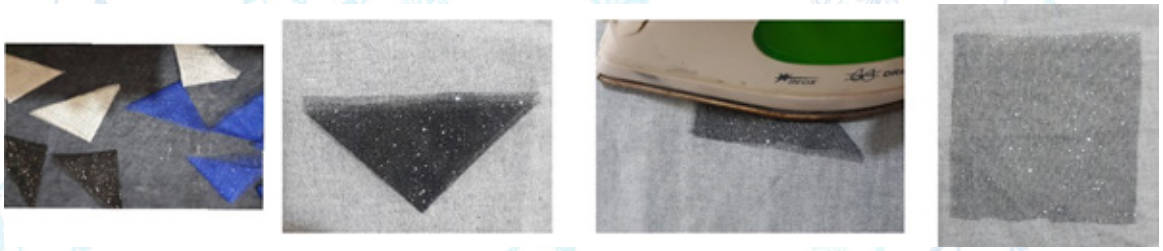
تصویر۳: طرح لباس که سمت راست جلوی لباس و سمت چپ پشت لباس با نرم افزار

تصویر۴: الگوی لباس و الماس

تصویر ۵: پارچه‌های به کار برده شده

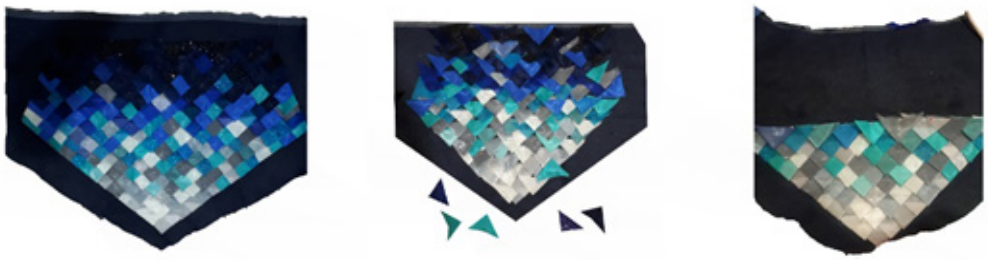


تصویر ۶: الگوی برش دادن و شکل دادن قطعات چهل‌تکه طراحی شده با نرم‌افزار

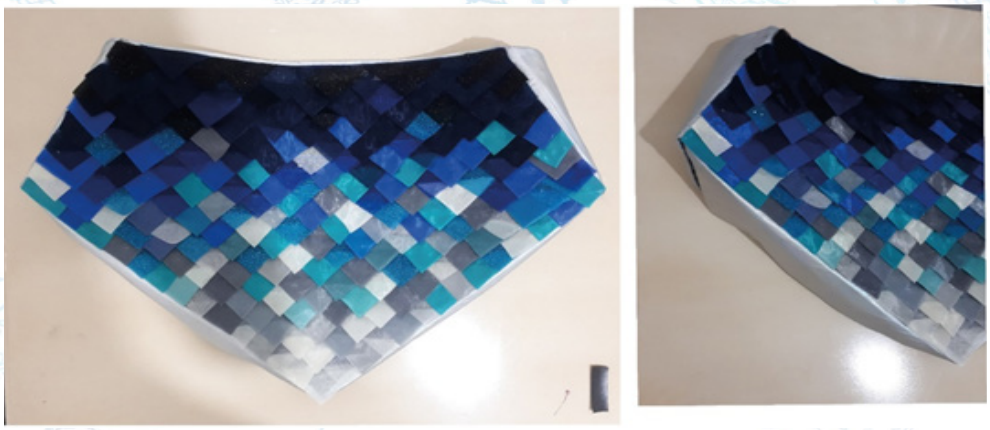


تصویر ۷: مراحل تشکیل قطعات چهل‌تکه

پس از اینکه مثلث‌ها آماده شد آن‌ها را از راس الماس با رنگ سفید شروع کرده و به ترتیب رنگ خاکستری روشن، خاکستری تیره، آبی روشن، آبی تیره، سرمه‌ای و مشکی را قرار داده. در بین لایه‌های مذکور از ترکیب پارچه دو لایه کناری، پارچه ای به رنگ بینابینی درست کرده، مثلا برای اینکه از خاکستری به آبی روشن رسیده قطعه مثلث ما از دو پارچه‌ی خاکستری و آبی تشکیل شده تا مرز بین رنگ‌ها به وضوح قابل مشاهده نباشد (شکل ۸). پارچه‌ی نمدی که جنس خشک و محکمی دارد را به الماس وصل کرده، سپس دو طرف الماس که برای حجم دادن در نظر گرفته شده است را با تا کردن، اتو کردن و حذف بخشی از گوشه‌های خارجی الماس و همپوشانی آن‌ها، طبق شکل ۹ حجم داده و سپس الماس را بر روی نیم تنه طراحی شده و دوخته شده وصل کرده (شکل ۱۰).



تصویر ۸: مراحل جایگذاری قطعات چهل‌تکه



تصویر ۹: شکل نهایی الماس و حجم آن

تصویر ۱۰: پروژه نهایی

نتیجه گیری

هدف از تحقیق حاضر شناخت دوخت سنتی ایران و همچنین هنر مفهومی و سبک آوانگارد و ترکیب آنها با یکدیگر در طراحی پارچه و لباس است.

بر اساس مطالعات انجام شده در این تحقیق می‌توان چنین نتیجه گرفت که تزیین روی پارچه در ایران سابقه چندهزار ساله دارد. از طرف دیگر لباس از دیرباز در زندگی بشر حضور داشته ولی در دوران معاصر علاوه بر کارکردهای سنتی، کارکرد رسانه ای و ارتباطی نیز پیدا کرده است. منظور از لباس مفهومی طرح لباس‌هایی است که هدف اصلی آن پوشش بدن انسان نیست، بلکه نمایش صفات یا احساس یا اندیشه‌های انسان است.

در حقیقت، لباس‌های مفهومی اندام انسان را ابزاری برای انتقال یک فکر یا صفت درونی او می‌دانند و نه الزاماً برای پوشش تمام یا بخشی از جسم او و این دقیقاً همان هدفی است که هنر مفهومی در پی آن است.

به طور کلی اصطلاح پیشرو یا آوانگارد به هنرمندان، نویسندگان و شاعرانی گفته می‌شود که در یک دوره‌ی معین، پیشروترین اسلوب‌ها یا مضامین را در آثارشان استفاده کرده‌اند و اغلب بانی جنبش‌های نو بوده‌اند. پیشرو بودن بیانگر گرایشی است که هنجارهای پذیرفته شده در اجتماع را عموماً در حیطه‌ی فرهنگی به چالش می‌کشد.

امروزه، بسیاری از طراحان توانای لباس در عرصه هنر به دنبال این هستند که طراحی لباس را با تأثیر از دیگر هنرها و علوم و فرو رفتن در قاب سبک‌های رایج هنری انجام دهند و امکان پوشیدن لباس را طبق صفت‌ها، معنویات، احساسات، پدیده‌های روانی و تصورات ذهنی بشر فراهم سازند.

در دهه ۱۹۹۰ هنرمندان حوزه‌ی آوانگارد دریافتند که لباس استعاره‌ای عمیق برای بدن انسان و وضعیت انسانی او است. در نتیجه، لباس تبدیل به واسطه‌ای برای انتقال یک ایده یا به منزله‌ی محملی شد که به واقعه یا موقعیتی اشاره می‌کرد. این روند تاکنون نیز ادامه یافته است.

این روشنفکرهای آوانگارد با آثارشان، در صدد تغییر فرهنگ لغات نوین طراحی بودند، چرا که باور داشتند باید نگرش و قواعد حاضر را به چالش کشید تا بتوان زبان دیداری نوینی ارائه داد. باتوجه به ماهیت آوانگارد که در هم شکستن تابوها و ساختارهای همیشگی است و به دلیل اصیل بودن هنرهای سنتی و تغییر پیدا نکردن آن‌ها و مفهومی بودن آن‌ها، می‌توان با حفظ اصالت از آن‌ها برای سبک آوانگارد الهام گرفت.

منابع

کتاب‌ها:

- اسفندیاری، صبا (۱۳۷۲)، نگرشی بر روند سوزن دوزی های ایران، تهران: انتشارات صبا.
- رووین، پاکباز (۱۳۹۴)، «دایرةالمعارف هنر»، تهران.
- سید صدر، سید ابوالقاسم (۱۳۹۳)، «دایرةالمعارف هنرهای صنایع دستی و حروف مربوط به آن»، تهران: انتشارات سیمای دانش.
- عابدینی‌راد، شیرین(۱۳۹۶) «مد و لباس در قلمرو هنر مفهومی»، تهران: چاپ و نشر نظر.
- لوسی اسمیت، ادوارد(۱۳۸۰)، «فرهنگ اصطلاحات هنری (ترجمه فرهاد گشایش)»، تهران: عفاف.
- ویل کاکس، روت ترنر (۱۳۷۲)، «تاریخ لباس (ترجمه شیرین بزرگمهر)»، تهران: انتشارات طوس.

مقالات فارسی:

- استادآقا، مریم (۱۳۸۶)، «چهل‌تیکه‌دوزی در فرهنگ مردم ایران»، مجله: «غرهنگ مردم ایران»، شماره ۹.
- بزرگمهر، شیرین؛ محمدی، منظر (۱۳۸۹)، «پوشاک، هنرهای تجسمی، معماری، گفتاری بینامتنی»، هنرنامه، شماره ۶ .
- زارعی، سید فهیمه (۱۳۹۷)، «بررسی تأثیر آوانگارد نوین بر طراحی لباس مفهومی در غرب (از سال ۱۹۷۰ تا ۲۰۱۰)»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته‌ی پژوهش هنر، موسسه آموزش عالی ارم شیراز.
- زارع، مرضیه، رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۵)، «نگاهی جامعه‌شناسانه به مفهوم لباس در هنر با تکیه بر آرا بوردیو»، پژوهش های جامعه شناسی معاصر، شماره ۹.
- مجلسی، ملیحه، خوشنویسان، بهیه (۱۳۸۸)، «هنر مفهومی در طراحی لباس»، هنر و معماری، جلوه هنر، شماره ۸۲ .

مقالات انگلیسی:

- English, B. (2007), A cultural history of fashion in the20th century. New York: Berg.
- Craik, J. (1994), The face of fashion. London: Routledge.
- Muller, F. (2000), Art and fashion. London: Thames and Hudson
- Primicerio, M. (1996), Biennale di Firenze: Looking at fashion. New York: Skira.

میزان مصرف الیاف سنتتیک در کشورها و سه روش متداول بازیاف پِت(PET) برای منسوجات و بطری

ویدا عابدی طامه، دانشجو کارشناسی ارشد طراحی لباس و پارچه، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (revida1313@gmail.com)

پلی استر به دلیل داشتن خواص فیزیکی بهتر، قیمت پایین‌تر، تطبیق پذیری و بازیافت مجدد، پرمصرف‌ترین الیاف در صنعت نساجی است که یک مجموعه کاملا منحصر به فرد از مزایای غیر طبیعی و الیاف سنتتیک (مصنوعی بشر ساخت) را ارائه می‌دهد. الیاف پایه پلی استر ۷۰ درصد از کل تولید الیاف سنتتیک جهان را تشکیل می‌دهند اما برخی از کارشناسان می‌گویند که این ماده یک راه حل بلند مدت برای پایداری محسوب نمی‌شود و مدیریت زباله برای صنایع نساجی کار سختی است. زباله‌ها اثر منفی بر محیط دارد و تعادل زیست محیطی را بر هم‌می زنند این مسئله باعث شده است تا محققان به فکر بازیافت پسماند جامد سنتتیک و توسعه مواد نساجی بدون آلاینده و قابل بازیافت باشند. در صنعت نساجی محصولات نساجی بشر ساخت به موفقیت چشمگیری دست یافته‌اند. این مقاله مروری بر میزان استفاده پلی استر و روش‌هایی که برای بازیافت الیاف پلی استر در صنایع مختلف نساجی در سراسر جهان استفاده می‌شود متمرکز است.

کلید واژگان: پِت، بازیافت، پلی استر، منسوجات

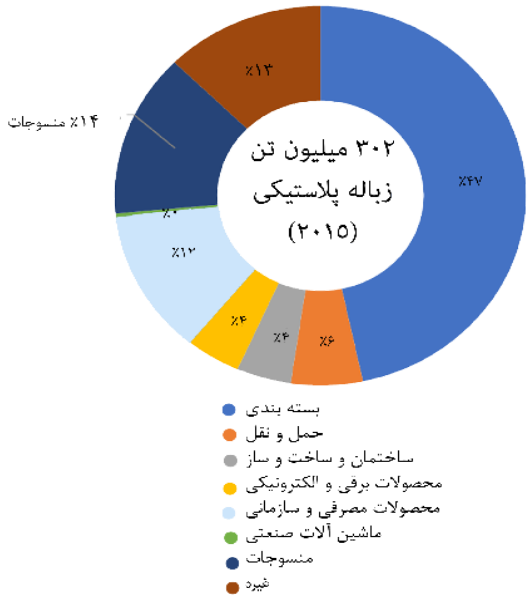
مقدمه

منسوجات الیاف طبیعی جوابگوی میزان مصرف بشر نیستند و برای رفع نیاز باید از منسوجات سنتتیک کمک گرفته شود که این منسوجات اثرات زیست محیطی زیادی دارند اما می‌توان با بازیافت آنها تا حدودی جلوی اثرات مخرب را گرفت. برای کاهش دفع زباله‌های زیست محیطی، بازیافت به یک شرط مهم در صنایع مختلف تبدیل شده است، امروزه کشورهای توسعه یافته و در حال توسعه با هدف کاهش ضایعات قبل و بعد از تولید، بر بازیافت تمرکز کرده‌اند. دفع زباله در محیط زیست زندگی انسان را به خطر می‌اندازد بنابراین دفع پلیمرهای مکانیکی، شیمیایی و حرارتی باید کاهش یابد. یکی از مزیت‌های اصلی بازیافت، کاهش ضایعات جامد و تبدیل آنها به محصول جدید است. برای صنایع تولید الیاف سنتتیک، کاهش ضایعات، مواد اولیه مفید، انرژی و استفاده مجدد از مواد شیمیایی و پلیمرهای زائد بسیار ضروری است. پلیمر پلی‌استر که شامل الیاف، بطری و غیره هستند عمدتاً در سراسر جهان بازیافت می‌شوند.

ضایعات الیاف سنتتیک

تصویر ۱، زباله‌های سنتتیک نساجی در سال ۲۰۱۵ را نشان میدهد. در مجموع ۴۲ میلیون تن ضایعات نساجی پلاستیکی در سطح جهان تولید شده است که باعث می‌شود منسوجات سومین عامل بزرگ تولید زباله‌های پلاستیکی باشند و ۱۴ درصد از کل زباله‌های پلاستیکی را تشکیل می‌دهند (Geyer et al. 2017, 1221-1207)

آمار دقیقی از میزان کل ضایعات نساجی که سالانه در اتحادیه اروپا تولید می‌شود در دسترس نیست. تخمین زده می‌شود که مصرف کنندگان اتحادیه اروپا سالانه حدود ۸/۵ میلیون تن منسوجات، حدود ۱۱ کیلوگرم برای هر نفر را دور می‌ریزند (Georgeson et al.،، 18 2014). از آنجا که حدود ۶۰ درصد از منسوجات، سنتتیک هستند، این نشان می‌دهد که سالانه حدود ۳/۵ میلیون تن پسماند پلاستیکی در اروپا دور ریخته می‌شود. آمار دقیقی از حجم پسماندهای پلاستیکی نیست زیرا این آمار شامل تمام عضوهای اتحادیه اروپا، واسطه‌های تجاری پسماند و خیریه‌هایی که در این حوزه کار می‌کنند نمی‌باشد (Watson et al., 2020, 310-319).



تصویر ۱: تولید زباله‌های پلاستیکی جهانی در هر بخش صنعتی، ۲۰۱۵، میلیون تن/درصد (Geyer et al. 2017, 1221-1207).

در سال ۲۰۱۶، حدود ۲ میلیون تن ضایعات نساجی به صورت تفکیک شده و جمع‌آوری شده گزارش شد (Saskia Manshoven et al، 2021, 15). برآورد نرخ جمع‌آوری بین کشورهای مختلف از ۲ تا ۱۲/۵ کیلوگرم برای هر نفر است. به طور متوسط حدود یک سوم حجم ضایعات جمع آوری شده به صورت تفکیکی جمع آوری می‌شود(Watson et al., 2020, 310-319) که نشان می‌دهد حجم بیشتری از زباله‌های نساجی با زباله‌های دیگر تفکیک نمی‌شود. زباله‌های نساجی جداگانه طبقه بندی می‌شوند و بخش بزرگی برای استفاده مجدد یا بازیافت به خارج از اروپا، صادر می‌شود. حدود ۶۰ تا ۷۰ درصد از کل منسوجات جمع آوری شده در داخل یا خارج استفاده می‌شود، ۱۰ تا ۳۰ درصد بازیافت می‌شود و ۱۰ تا ۲۰ درصد برای بازیابی انرژی یا دفن زباله سوزانده می‌شود البته این درصدها در بین کشورهای اروپایی متفاوت است (Watson et al., 2020, 310-319). تخمین زده می‌شود که تنها ۰/۰۶ درصد از کل ضایعات نساجی در جهان، مجدد به لیف بازیافتی تبدیل و در محصولات جدید نساجی به کار گرفته می‌شود (Saskia Manshoven et al، 2021, 15). در حال حاضر، بازیافت قابل توجهی از منسوجات سنتتیک وجود ندارد و بازیافت الیاف به لیف محدود است.

بازیافت الیاف به لیف تشکیل‌دهنده منسوجات، شامل فرایندهای مکانیکی و شیمیایی است. فرآیندهای بازیافت مکانیکی برای منسوجات سنتتیک شامل خرد شدن پارچه‌ها و به دنبال آن ذوب پلیمرها و اکستروژن الیاف جدید مانند پلی استر است. با این وجود، اکثر پلی استرهای بازیافتی از بطری‌های پِت ساخته می‌شوند و نه از پارچه‌های پلی استر، زیرا زیرساخت‌های خوبی برای جمع آوری و بازیافت بطری‌های پِت وجود دارد. بطری‌های پِت، خالص و نسبتا تمیز هستند و خرد کردن و پرک کردن و بازیابی کردن لیف پِت از آن نسبتا آسان‌تر است. در فرآیندهای بازیافت شیمیایی برای حل کردن و اکستروژن پلاستیک‌های پِت از حلال‌های مناسب با تولید نهایی استفاده می‌شود. بازیافت شیمیایی هنوز به مقیاس گسترده ای در صنعت نساجی صورت نمی‌گیرد(www. cefic. org, 29,6,1400).

اگرچه منسوجات سنتتیک از نظر فنی قابل بازیافت هستند، اما در حال حاضر فرآیندهای بازیافتی که توجیه اقتصادی هم داشته باشد بسیار کم است. اولا، مقدار جمع آوری شده زباله‌های نساجی هنوز در حجم تجارت و بازرگانی نیست. برای تأمین حجم قابل توجهی استفاده مواد اولیه از بازیافت، باید سیستم‌های جمع آوری پسماند بسیار گسترده‌تر عمل کند. ثانیاً، منسوجات مخلوط باید به طور دقیق دسته

بندی شوند، که این امر هزینه فرآیند بازیافت را افزایش می‌دهد. اولین قدم برای تامین نیاز کارخانه‌ها، افزایش ظرفیت دسته بندی منسوجات پیش از بازیافت است. برای اینکه این امر توجیه تجاری داشته باشد بجای دسته بندی دستی باید از دسته بندی مادون قرمز یا ان آی ار[1] استفاده کرد (Watson et al., 2020,310-319; WRAP, 2019,30).

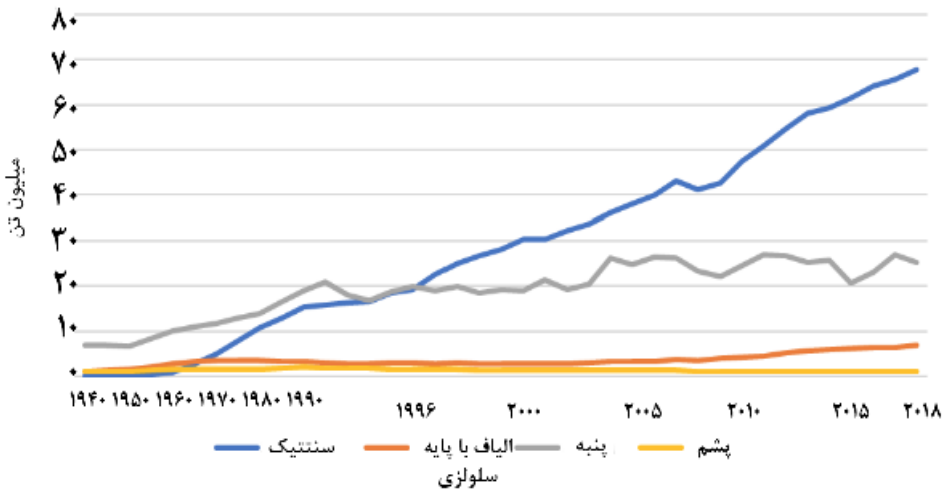
علاوه بر این، شفافیت بهتر در محتوای لیف در محصولات نساجی نیز به مرتب سازی بهتر کمک می‌کند. با این وجود طبقه‌بندی فنی اکثر منسوجات حاوی الیاف طبیعی و سنتتیک یا مخلوطی از الیاف سنتتیک، همچنان یک چالش است. اما فرآیندهای نوآورانه مخصوصاً برای ترکیب مشترک پلی‌استر و پنبه در حال تکامل هستند(Palme et al.، 2017، 1-9) که این فناوری هنوز تکمیل نشده است. به طور کلی، هرچه نساجی همگن‌تر باشد، احتمال بازگشت الیاف به چرخه بازیافت بیشتر است. با توسعه بازار الیاف بازیافتی دریچه‌های جدیدی برای مواد بازیافتی، چه در صنعت نساجی و چه در سایر صنایع باز می‌شود. بازیافت الیاف و مصرف مجدد آن در صنعت نساجی اثرات زیست محیطی از جمله انتشار گازهای گلخانه‌ای، استفاده از منابع و آب، استفاده از زمین و اثرات مربوط به استفاده از مواد شیمیایی را نیز دارد. دامنه این تاثیرات بستگی زیادی به نوع لیف دارد (Vercalsteren et al., 2019, 35).

استفاده از الیاف سنتتیک باعث کاهش منابع فسیلی، افزایش انتشار گازهای گلخانه‌ای و همچنین به انتشار ریز پلاستیک‌ها کمک می‌کند. به دلیل درک منفی از مواد نفتی، تاثیرات زیست محیطی مربوط به الیاف سنتتیک اغلب شدیدتر از الیاف طبیعی مانند پنبه در نظر گرفته می‌شود.

از آنجا که الیاف سنتتیک بر پایه روغن هستند و برای تولید، مقادیر زیادی انرژی نیاز دارند، سهم بسزایی در تاثیرات ناشی از تغییرات آب و هوایی و کاهش منابع فسیلی دارند اما از طرفی، الیاف سنتتیک برخلاف پنبه که رایج‌ترین لیف طبیعی است، نیازی کمتری به زمین‌های کشاورزی، مصرف آب و آفت‌کش‌های سمی یا کودهای آتروفی داد (Sandin et al. ، 2019، 98).

پلی‌استر، یک لیف مستحکم و کم هزینه و پرکاربردترین الیاف سنتتیک است و بیش از نیمی از الیاف تولیدی جهان در سال ۲۰۱۸ (۵۵ میلیون تن) را به خود اختصاص داده است(Textile Exchange, 2019, 57-78). کاربرد این پارچه لباس‌های بسیار زیاد است اما بیشترین استفاده از آن به عنوان جایگزین پنبه است زیرا از نظر قیمت و

۱: NIR : near-infrared systems



تصویر ۲: تقاضای جهانی لیف، سال ۱۹۴۰-۲۰۱۸

(www. cirfs. org, 29/6/1400)

تولید، مقرون به صرفه‌تر است.

پوشاک ورزشی یک بخش مهم استفاده از الیاف پت را به خود اختصاص داده اند. در صنعت نیز استفاده از پت برای تولید نخ‌های لاستیکی، الیاف پرکننده (متکا، مبلمان و غیره...) و منسوجات بی بافت، در حال گسترش است. پلی استر که از اتیلن گلیکول (مشتقی از نفت و ترفتالیک اسید) ساخته شده است به طور گسترده در بسته بندی‌های پلاستیکی (بطری‌های پت) استفاده می‌شود. در حال حاضر بیش از ۶۰ درصد از تولید پت به صورت فلامنت در صنعت نساجی بکار می‌رود. پت از دهه ۱۹۷۰ در صنعت نساجی بکار گرفته شد(www. cef-ic. org، 29،6،1400).

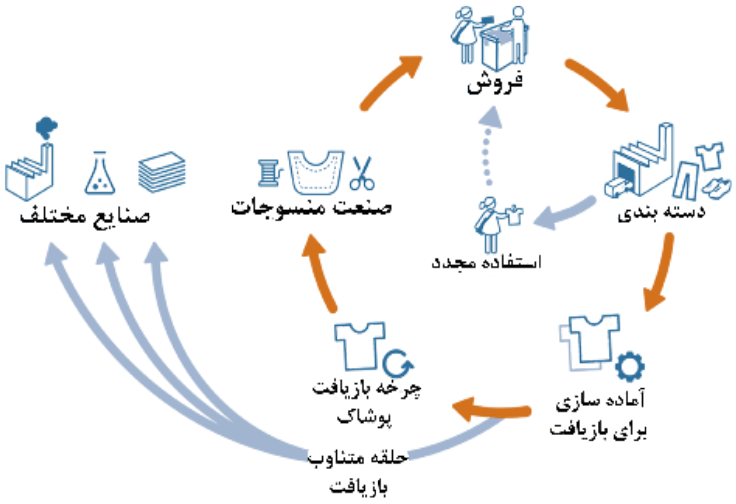
در حال حاضر چین حدود دو سوم تولید جهانی الیاف پلی‌استر را تشکیل می‌دهد. هند و آسیای جنوب شرقی به همراه چین مسئول ۸۶ درصد از تولید جهانی پت هستند (, 58 Chatterjee، 2018). در سال ۲۰۱۸، حدود ۱۳ میلیون تن از تولید لیف پت جهانی رپت بود (Textile Exchange, 2019, 57-78). رپت عمدتا با بازیافت بطری‌های دور ریخته شده از جنس پت ساخته می‌شود، البته رپت از منابع دیگر مانند منسوجات پلی‌استر و پلاستیک‌هایی که از اقیانوس جمع آوری شده نیز تهیه شود. رپت بیشتر در تولید منسوجات پلی استر مانند لباس‌های پشمی و پتو استفاده می‌شود. با نوآوری فنی، استفاده از رپت در صنایع نساجی و پلاستیک سازی رو به افزایش است (https:// www. greenbiz. com, 15,6,1400).

روش‌های بازیافت بطری‌ها و لباس پلی استر یا پت

۱. بازیافت مکانیکی.
۲. بازیافت حرارتی.
۳. بازیافت مواد شیمیایی.

۱. بازیافت مکانیکی

غذا، سرپناه و لباس سه نیاز اساسی انسان



تصویر ۳: فرایند تولید پارچه در روش بازیافت مکانیکی
(www.soex.de،1400/5/27)

است. افزایش جمعیت در نهایت منجر به افزایش تقاضای پارچه می‌شود و تنها با تولید الیاف بشر ساخت می‌توان این نیاز روبه افزایش را برطرف کرد. در حال حاضر کل جهان فقط برای تولید منسوجات و پوشاک، الیاف پت را تولید می‌کنند. پارچه‌هایی که از پلی‌استر ساخته می‌شوند را نمی‌توان دوباره ذوب کرد و پلی استر تولید نمود. تغییر شکل یک روش منحصر به فرد برای استفاده مجدد از ضایعات پارچه پلی‌استر است.

مانند استفاده از ضایعات منسوجات پلی‌استر و تبدیل آن به روکش بالش. در این روش بدون تغییر ساختار شیمیایی و صرف انرژی برای بازیافت، منسوج قابل استفاده مجدد است. روش تولید نخ از ضایعات خرد شده پلی استر نیز در مقالات معتبر بررسی شده است (Cunliffe, A. M. and Williams, P. T., 2003; Lou, C. W., 2005، 51-61).

تصویر ۴: فرایند تولید پارچه از بطری‌های پت
(www.uniqlo.com، 1400/5/27)

۲. بازیافت حرارتی

بازیافت حرارتی، بهترین روش بازیافت پلی استر است. در این روش بطری‌های ضایعاتی پت ابتدا خرد و شسته می‌شوند و سپس توسط حرارت لازم به حالت مذاب در آمده و در فرایند ذوب ریسی، به فلامنت‌های پلی استر تبدیل می‌شود، سپس به پارچه و پوشاک تبدیل شوند. اما ذوب مکرر پلیمر، کریستالیته و استحکام رشته را کاهش می‌دهد (Williams، et al. ، 2005،51-61).

۳. بازیافت شیمیایی

در بازیافت شیمیایی ساختار مولکولی و شیمیایی پت تغییر می‌کند. در روش وابسپارش[1] ساختار مولکولی و شیمیایی پت تغییر می‌کند. به عبارت دیگر پلیمرهایی با زنجیره بلند معمولا به کمک حلال، کاتالیزور، اعمال حرارت یا فشار به زنجیره‌های کوتاه‌تر تقسیم می‌شوند.

پس از عمل وابسپارش مواد اولیه پایه شیمیایی نامیده می‌شوند و مواد اولیه نسبت به هدف نهایی به صورت مستقیم یا با واکنش با ترکیبات دیگر، تولید شده و محصولات مورد نیاز برای صنایع مختلف ساخته می‌شود (Sinha et al ., 2010، 35-8).

در بازیافت شیمیایی زنجیره پلیمری تحت فرایند بازیافت به واحدهای مونومر تجزیه می‌شود (M. A Harad & S Shuk-la, 2005, 97). بر اساس مرفولوژی[2] پلیمر و ضایعات الیاف، مراحل بازیافت می‌توانند در کارخانه صورت گیرد. از بازیافت ضایعات می‌توان برای تولید دوباره لیف یا تولید محصولات با ارزش افزوده مانند چسب‌ها، رزین‌ها، غلظت دهنده‌ها و غیره مجدد مورد استفاده کرد. این پرکاربردترین و موثرترین روش برای بازیافت پت است(Sinha et al ., 2010، ۸-۳۵).

مزایای بازیافت پسماند

- کاهش هزینه خرید مواد.
- افزایش سودآوری.
- به حداقل رساندن هزینه‌های دفع.
- به حداقل رساندن آثار زیست محیطی با کاهش استفاده مواد اولیه جدید استفاده از محصولات بازیافتی.
- بازیافت نساجی به انرژی کمتری نسبت به سایر انرژی‌ها نیاز دارد.
- بازیافت منسوجات هیچگونه زباله خطرناک

۱: وابسپارش یا دپلیمریزاسیون(depolymerization) . فرایند تجزیهٔ ترکیبات درشت مولکولی به ترکیبات نسبتاً ساده تر. به عبارت دیگر، فرایندی که طی آن ضایعات پلی استر دفع شده را می‌توان با روش شیمیایی دوباره به مونومر تبدیل کرد را گویند.

۲: Morphology : بررسی ساختار داخلی الیاف در مقیاس بزرگتر از اتم و کوچکتر از کل نمونه- شکل شناسی

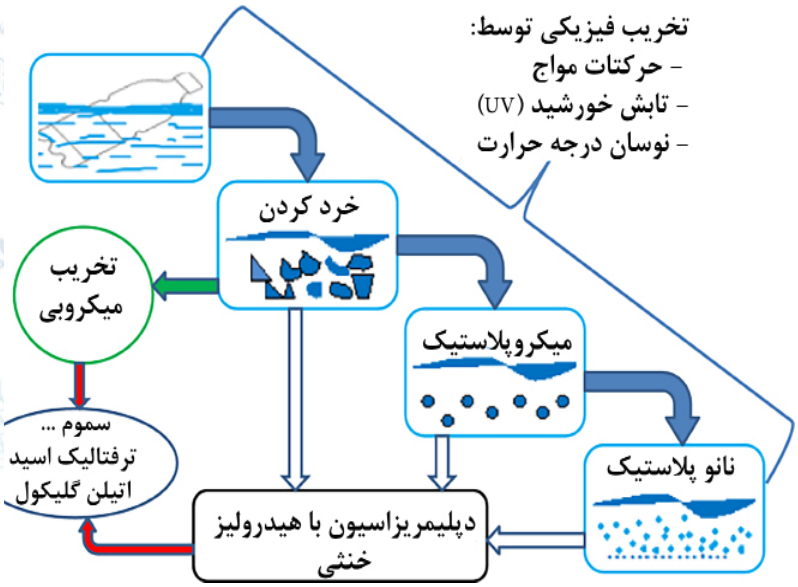
جدید و محصولات جانبی مضر تولید نمی کند.
- بازیابی الیاف از بسیاری از آلاینده‌ها جلوگیری می‌کند(Williams، et al. ، 2005، 51-61).

نتیجه گیری

از میان روش‌های بازیافت، روش نوع سوم یا شیمیایی نسبت به سایر روش‌ها قابل قبول‌تر است؛ علاوه بر این، مطابق با اصول توسعه پایدار به منظور برآورد نیازهای نسل حاضر، بدون آسیب رسانی به منابع تأمین کننده نیازهای نسل آینده است. این نوع فرایند شیمیایی منجر به تولید مواد خامی که اغلب به منومرها تبدیل می‌شود که ماده اولیه تولید پلیمر است و از این نظر هزینه جدیدی بر محیط زیست تحمیل نمی شود و نیاز به تخصیص منابع جدید برای تولید پلیمر نیست. پلی استر که به طور معمول از ترکیبات مبتنی بر نفت استحصال می‌شود، بیش از ۶۵ درصد الیاف مورد استفاده در صنعت نساجی و پوشاک را تشکیل می‌دهد؛ این بدان معنی است که به کار گیری رِپت به عنوان جایگزین مستقیم پلی استر باعث کاهش این منابع محدود می‌شود. تولید رِپت نیز آلودگی کمتری به دنبال دارد. مطالعه انجام شده درباره تحلیل چرخه حیات در سال ۲۰۱۷ نشان می‌دهد که روند تولید رِپت نسبت به نمونه اصلی خود، ۷۹درصد کمتر گاز کربن منتشر می‌کند.

حتی تبدیل بطری‌های غیر قابل استفاده به ژاکت‌های پشمی یا مایو، باعث کاهش ضایعات پلاستیکی می‌شوند، چون اینگونه ضایعات تنها به اشباع شدن منابع آبی و مسدود شدن محل‌های دفن زباله منجر می‌گردند.

مارک‌های لباس ورزشی به طور فزاینده ای از الیاف بازیافتی استفاده می‌کنند. بیشتر رِپت های ساخته شده از بطری‌های پِت استفاده می‌کنند اما برخی از مارک‌ها با پلاستیک‌هایی که از اقیانوس بازیافت شده‌اند یا نایلون بازیافتی ساخته شده از تورهای ماهیگیری دور ریخته شده، یا با الاستین بازیافتی، کار می‌کنند برخی از مارک‌ها همچنین الیاف گیاهی مانند لیوسل(یک الیاف نرم، محکم، قابل کشش، خشک شدن سریع و مقاوم در برابر چین و چروک است که از خمیر چوب یا بامبو ساخته شده است) را جایگزین پلی‌استر کردند .



تصویر ۵ :عملیات مربوط به تولید پِت را نشان می‌دهد

(www. media. springernature. com)

منابع

- Beasley, J., Georgeson, R., Arditi, S., & Barczak, P. (2014). Advancing Resource Efficiency in Europe: Indicators and waste policy scenarios to deliver a resource efficient and sustainable Europe. Brussels: European Environmental Bureau (EEB), p 50
- Chatterjee, A., 2018, 'Chapter 4: Continuous Filament and Texturized Synthetic Yarns' in: Textile and clothing design Technology [edited by: Tom Cassidy and Parikshit Goswami, CRC Press — Taylor & Francis Group, Boka Raton. p 523
- ETC experts: Saskia Manshoven (VITO), Anse Smeets (VITO), Mona Arnold (VTT) EEA experts: Lars Fogh Mortensen(2021),Plastic in textiles: potentials for circularity and reduced environmental and climate impacts,Studies (SEEDS), ETC/WMGE 2021/1,69.
- Europe, Z. W. (2019). El Dorado of Chemical Recycling State of play and policy challenges,29.
- Geyer, R., Jambeck, J. R., & Law, K. L. (2017). Producción, uso y destino de todos los plásticos jamás fabricados. Science Advances, 3(7), 1207-1221.
- M. A Harad., S Shukla (2005), Science Polymer Applied of Journal", Fibers Waste phthalateTere Polyethylene of Glycolysis " 517-513.
- Nørup, N., Pihl, K., Damgaard, A., & Scheutz, C. (2019). Evaluation of a European textile sorting centre: Material flow analysis and life cycle inventory. Resources, Conservation and Recycling, 143, 310-319.
- Palme, A., peterson, A., de la Motte, H., Theliander, H., & Brelid, H. (2017). Development of an efficient route for combined recycling of تِپ and cotton from mixed fabrics. Textiles and Clothing Sustainability, 3(1), 1-9.
- Sandin, G., Roos, S., & Johansson, M. (2019). Environmental impact of textile fibers–what we know and what we don›t know: Fiber Bible part 2.
- Sinha, V., Patel, M. R. and Patel, J. V., 2010. pet waste management by chemical recycling: a review. Journal of Polymers and the Environment, 18(1), pp. 8-25.
- Textile Exchange, 2019, Perferred Fiber & Materials. Market report 2019, p88.
- Vercalsteren, A., Nicolau, M., & Lafond, E. (2019). Textiles and the environment in a circular economy, 60.
- WRAP; Dr. Tom Girn & Dr. Craig Livingstone, AP Benson Limited; er Calliafas, petros EcoSolutions Ltd,58.
- Watson, D., Trzepacz, S., Lander Svendsen, N., Wittus Skottfelt, S., Kiørboe, N., Elander, M. and Ljungkvist Nordin, H., 2020, Towards 2025: Separate collection and treatment of textiles in six EU countries, Miljøstyrelsen, P 102.
- Williams, P. T., Cunliffe, A. and Jones, N., 2005. Recovery of value-added products from the pyrolytic recycling of glass-fibre- reinforced composite plastic waste. Journal of the Energy Institute, 78(2), pp. 51-61.
- https://media.springernature.com/lw685/springer-static/image/art%3A10.1038%2Fs41598-021-83659-2/MediaObjects/41598_2021_83659_Fig2_HTML.png
- https://cefic.org/media-corner/newsroom/chemical-recycling-is-gaining-momentum/
- https://www.soex.de/wp-content/uploads/2019/02/EN-Circularity-Graphic-1024x717

رنگ پوشاک زنان در جنگ‌های جهانی و تاثیر فمنیسم بر آن

زینت قلی نژاد، دانشجوی کارشناسی ارشد رشته طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران(Zohre.gholinezhad69@gmail.com)
روشنک داوری، استادیار گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا ، تهران، ایران(davari@alzahra.ac.ir)

چکیده

کارکردن زنان در خارج از خانه همانند پدیده‌های دیگر اجتماعی از زمانی به زمان دیگر متحول می‌گردد با توجه به تحولات مهم سیاسی، اجتماعی و اقتصادی در قرن بیستم و همچنین وقوع جنگ جهانی و تبعات آن و نیز پیشرفت در تکنولوژی و ارتباطات مردمی، چگونگی پوشش در محل کار در اروپا و آمریکا به عنوان مراکز مد جهان قابل تأمل است، بدین منظور به طور مختصر روند این تحولات در زمینه رنگ پوشاک مشاغل مورد بررسی قرار گرفته است. موج دوم فمینیسم تاثیر بسزایی بر آزادی زنان و تحول در پوشاک آن‌ها داشته است. فرم لباس‌ها از سبک‌های خانه داری به سبک‌های لباس قدرت با سرشانه‌های پهن تغییر کرد و در دوره‌های مختلف تاثیر زیادی بر رنگ لباس داشته است و از رنگ‌های روشن به رنگ‌های تیره و محافظه کارانه تغییر پیدا کرد. بحث اصلی در این مقاله جایگاه نمادین زنان در محیط اجتماعی و اینکه از چه پالت رنگی در لباس‌های خود استفاده می‌کردند؟ زنان معمولا برای حفظ خود از خطرات محیط کار و جدی‌تر گرفته شدن توسط محیط مردانه پیرامون خود و حفظ آرمان‌ها و ارزش خود بسته به شغل انتخابی پالت رنگی محافظه کارانه با تم‌های تیره تر مناسب محل کار خود را انتخاب می‌کردند.

کلید واژه: رنگ، پوشش، فمینیست، لباس مشاغل

مقدمه

تاریخچه لباس کار زنان داستانی بی‌نظیر درباره تغییر نقش زنان را روایت می‌کند. در طول تاریخ زن و مرد در کنار یکدیگر کار می‌کردند و با هم وارد جهان صنعتی شدند. اما بررسی‌های تاریخ اشتغال زنان نشان می‌دهد که کار تفاوت‌هایی بر روی زندگی هر یک داشته که به طور اجمالی همیشه به ضرر زن بوده است و زنان علاوه بر کار در خانه به کار خارج از خانه هم مشغول بوده‌اند. میزان کنترلی که زنان بر روی لباس خود داشته‌اند بستگی زیادی به نوع شغلشان داشت. در خدمات خانگی، بزرگترین منبع اشتغال در آن زمان، زنان کنترل بسیار کمی بر آنچه می‌پوشیدند داشتند.

کارگران کارخانه کمی بیشتر مجال ابراز وجود داشتند. زیرا پیش بندها یا لباس‌هایشان ممکن است بلوز طرح دار یا جوراب‌های رنگی, باشند یا اینکه موهایشان را به روشی خاص حالت داده باشند. از دیرباز نحوه پوشش لباس برای انسان بسیار مهم بوده به گونه‌ای که از رنگ و تزئین در آن برای مطرح کردن خود استفاده می‌کنیم. در ایام قدیم نحوه پوشش مردم یا لباس‌هایی که استفاده می‌کردند نشانگر طبقه اجتماعی زندگیشان بوده و کاملا از نحوه لباس پوشیدن آن‌ها می‌توانستیم متوجه شویم که به کدام طبقه اجتماعی و با چه توان مالی هستند. پارچه‌ها، رنگ‌ها، نقش‌ها و شکل‌ها از فصلی تا فصل دیگر تغییر می‌کنند.در نهایت با پایان قرن نوزدهم تبعیض شغلی زنان را به کارهای بی‌ارزش کم درآمد محدود کرده بود اما برگ برنده واقعی جنگ جهانی بود که از زنان در تمام جبهه‌ها استفاده کرد.

فاصله بین دو جنگ جهانی تغییرات زیادی داشت. زنان بعد از جنگ جهانی دوم بیشتر تمایل داشتند در عرصه اجتماعی حضور یابند. این دوران همزمان با موج دوم فمینیسم و فعالیت زنان بود که تاثیر زیادی بر سبک و رنگ پوششان داشت .

جنبش‌های زنان در دهه ۷۰ میلادی برای برابری حقوق زنان و مشارکت دادن بیشتر آنان در بازار کار و مشاغل سیاسی در اروپا (متاثر از

جنبش‌های مشابه زنان در آمریکای شمالی باعث شد در این دوران زنان بیشتری و در رده‌های مهم‌تری در عرصه‌های مختلف سیاسی اقتصادی وارد صحنه شوند. سال ۱۹۷۹میلادی نویسنده‌ی مقاله‌ای در نشریهٔ نیویورکی «پست استاندارد» برای اولین بار اصطلاح (power dressing) را برای توصیف لباس‌هایی که در هفته‌های مُد آن سال‌ها به نمایش درآمده بودند و مناسب زنان برای محل کار محسوب می‌شدند را به کار برد. اگرچه که به نظر برخی، حتی قبل از مطرح شدن این اصطلاح، این ایده درکارهای کسانی مانند کوکو شنل وجود داشت، زیرا او با طراحی لباس‌های راحت و ساده، زنان را برای ورود به قرن بیستم و دنیای حرفه‌ای آماده کرد این اصطلاح بعدها بیشتر رایج شد و منظور از آن نوع پوششی بود که در آن زنان برای جذب بیشتر قدرت در محیط‌های مردانه خصوصا محیط‌های اقتصادی و سیاسی به آن روی می‌آوردند؛ لباس‌هایی مثل کت با اِپُل‌های بزرگ و شانه‌های پهن، دامن نیمه بلند تا پایین زانو و کفش‌های پاشنه بلند با این نوع لباس (کت و دامن) بدن زن به دو قسمت تقسیم می‌شد: در بخش بالاتنه، سینه با کت‌هایی که از سبک مردانه اقتباس شده بود پنهان می‌شد ورد قسمت پایین تنه، دامن، پاها و کفش‌ها بر ویژگی‌های زنانه تاکید می‌شد.. اغلب این پوشش‌ها نیز با جواهرات و کیف از یکنواختی خارج می‌شدند.

در این پژوهش روش گردآوری داده‌ها به صورت اسنادی و شیوه تدوین آن توصیفی- تاریخی می‌باشد. سوال اصلی پژوهش آن است که زنان شاغل فمنیسم از چه رنگ‌هایی در پوشش خود در موج دوم فمینیسم استفاده می‌کرده‌اند ؟ در دهه ۶۰ و اوج موج دوم فمینیسم لباس‌ها اکثرا ساده و مشکی دارای رنگ‌های محافظه کارانه بودنند. علت استفاده از این رنگ‌ها حفظ زنانگی و در عین حال حفظ امنیت و قدرت خود در محیط کاری بوده است. نکته مهم در انتخاب لباس زنان شاغل، باید زیرکانه لباس بپوشند تا جدی گرفته شوند، اما نباید خیلی مردانه به نظر بیایند، چرا که تهدیدی برای همکاران مرد محسوب می‌شوند. در عین حال باید تا حدودی زنانه لباس بپوشند. زنان اکثرا به دلیل جنسیتشان در لباس پوشیدن زیر ذره‌بین هستند، همان قدر که پوشش درست باعث قدرت بخشی به زنان سیاستمدار می‌شود، خیلی وقت‌ها نیز به همین دلیل مورد انتقاد قرار می‌گیرند.

تاریخچه کار زنان

مرد و زن در طول تاریخ از مراحل مختلف تکامل اجتماعی گذشته‌اند، آن‌ها با کمک و همراهی یکدیگر کار و زندگی می‌کردند، در کنار هم کشاورزی را ایجاد کردند، با یکدیگر در دوران برده داری، سرواژ (ارباب رعیتی) زندگی کردند، مراحل زندگی قرون وسطی و کارِ تحت کنترل و نظارت اصناف را با یکدیگر گذراندند و در نهایت هر دو به عنوان نیروی کار وارد جهان صنعتی شدند، اما بررسی تاریخی اشتغال زنان نشان می‌دهد کار تفاوت‌هایی بر روی زندگی هر یک داشته است. این تفاوت در طول تاریخ وجود داشته و بطور اجمالی همیشه به ضرر زن بوده است. تاریخ کار زنان نشان می‌دهد که زن‌ها همراه با فرزندآوری به انواع و اقسام فعالیت‌ها اشتغال داشتند، هم فعالیت‌هایی که زنانه بوده است و هم فعالیت‌هایی که امروزه به عنوان مشاغل مردانه و طاقت فرسا شناخته می‌شود(اعزازی ، ۱۳۸۹:۱۳۹).

با پایان سده نوزدهم تبعیض شغلی، زنان را به گستره‌ی کوچکی از مشاغل بی‌ارزش و کم در آمد محدود کرده بود. پایین بودن دستمزد زنان را می‌توان تا حدودی چنین توجیه کرد که چون بسیاری از زنان پس از ازدواج دست از کار می‌کشیدند، اتحادیه‌های کارگری مردانه از دستیابی زنان به مشاغلی که دستمزدهای بالاتر داشت جلوگیری می‌کردند و مبارزه‌ی آنان برای کسب دستمزد خانواده برای مردان بود یعنی دستمزدی که برای تامین زن غیر شاغل و فرزندان تحت تکلف او باشد. زنان حتی برای کارهای مشابه با کار مردان دستمزد مساوی دریافت نمی‌کردند (نجم عراقی ، ۱۳۸۵ :۱۷۶ و ۱۷۵).

شرایط تخاصمی میان زنان و مردان تا شروع جنگ جهانی اول ادامه داشت. در طول جنگ از وجود زنان در تمام شعب اقتصادی استفاده می‌شد.آن‌ها به دفاتر، مراکز بازرگانی، وزارتخانه‌ها، بیمارستان‌ها و طبیعتا کارخانه‌ها راه یافتند. پس از پایان جنگ، زنانی که آموزش و مهارت بالا داشتند در شغل خود ماندند.

زنان طبقه پایین که تا آن زمان برای امرارمعاش

مستخدم خانه‌ها بودند نیز در شرایط کارخانه‌ای باقی ماندند. پس از جنگ به علت تعداد زیاد مردان کشته شده ،تا حدودی شرایط تخاصمی میان جنسیت تغییر یافته بود زیرا از یک طرف نیروهای کاری کاهش یافته و از طرف دیگر اکنون زنان از تمام طبقات اجتماعی به بازار کار وارد شده و حاضر به ترک شغ خود نبودند. آلمان در فاصله‌ی میان دو جنگ بالاترین تعداد زنان شاغل در اروپا را داشت(اعزازی ، ۱۴۲:۱۳۸۹).

تعریف فمینیسم

واژه «فمینیست» نخستین بار در ۱۸۷۱ میلادی در یک متن پزشکی به زبان فرانسه برای تشریح گونه‌ای وقفه در رشد اندام‌ها و خصایص جنسی بیماران مردی که تصور می‌شد از خصوصیات زنانه یافتن تن خود رنج می‌برند نوشته شده است. استفاده از این واژه تا دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی، برای اشاره به تشکل‌های زنان مرسوم نبوده است (فریدمن, ۱۳۸۳ : ۸).

از این واژه تعاریف متعددی ارائه شده است. فمینیسم را گاهی به جنبش‌های سازمان یافته برای احقاق حقوق زنان و گاه به نظریه‌ای که به برابری زن و مرد از جنبه های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و حقوقی معتقد است، معنا کرده‌اند. (زیبایی‌نژاد، ۱۳۸۲:۱۴). روزالیند دلما می‌نویسد: «دست کم می‌توان گفت (فمینیست) کسی است که معتقد باشد زنان به دلیل جنسیت گرفتار تبعیض هستند، که نیازهای مشخصی دارند که نادیده و ارضا نشده می‌ماندکه لازمه ارضای این نیازها تغییری اساسی در نظام اجتماعی، اقتصادی و سیاسی است» (معصومی، ۱۳۸۴:۳۲). این واژه با اندکی تغییر در لفظ در زبان‌های انگلیسی، فرانسوی و آلمانی به یک معنا به کار می‌رود و از ریشه Feminine که معادل Feminin در فرانسوی و آلمانی می‌باشد اخذ شده است (زیبایی نژاد، ۱۳۸۴ : ۱۴).

تعریف اصطلاحی فمینیسم

وجود گرایش‌های متکثر و متنوع فمینیستی، طرح مواضع برنامه‌ها و اهداف گوناگون و گاه متضاد، اراده تعریف منسجم و واحدی را دشوار و حتی غیر ممکن می‌سازد؛ به گونه‌ای که اختلاف نظرهای زیادی در زمینه تعریف فمینیسم وجود دارد (تشکری، ۱۳۸۱ : ۲۸). عمده دلیل این تنوع و اختلاف در تعریف آن بر این است که این مکتب از قلمرو و گستره‌ای وسیع (شامل اروپایی غربی و آمریکای شمالی) و از تاریخ نسبتا طولانی برخوردار است. طولانی بودن نسبی تاریخ فمینیسم از جهت دیگری نیز با این تکثیرات به دشواری ارائه تعریف واحد از فمینیسم دامن زده است، به گونه‌ای که فمینیسم در مراحل اولیه با مراحل بعدی و امروزی آن از نظر ماهیت متفاوت است. زیرا فعالیت‌های فمینیستی از آغاز تا تاریخ ۱۹۲۰ میلادی را می‌توان در قالب جنبش یا نهضت اجتماعی تعریف کرد؛ اما از سال ۱۹۷۰ به بعد فمینیست‌ها بیشتر به عرصه نظریه‌پردازی و فرهنگ وارد شدند و رنگ و بوی نظریه اجتماعی به خود گرفتند(معصومی،۱۳۸۴ : ۷۲).

تاثیر جنگ بر فمینیسم

اگرچه قبلاً از جبهه داخلی انگلیس به عنوان نمونه‌ای از جنگ کامل که موجب ایجاد وحدت اجتماعی می‌شد، یاد شده است، اکنون مورخان از راه‌هایی که جنگ تنش‌های جنسیتی و طبقاتی را افزایش می‌داد، بیشتر آگاه هستند زیرا سخنرانی‌های برابر شهروندی، انتظارات ناسازگار با ساختارهای جنسیتی و طبقاتی را برانگیخت در نتیجه، مطالعات اخیر بر توضیح چگونگی مهار فشارهای جنگ برای تغییر یا هدایت آن‌ها به کانال‌های تهدیدآمیز متمرکز بوده است. احیای جنبش فمینیستی انگلیس یکی از پیامدهای چشمگیر جنگ بود. فمینیست‌ها از جنگ جهانی اول به یاد آوردند که زنان را قادر به دستیابی به برابری سیاسی کرده است و هنگامی که جنگ جهانی دوم آغاز شد پیش بینی می‌کرد که مشارکت زنان در جنگ می‌تواند دستاوردهای قابل مقایسه‌ای مانند برابری اقتصادی داشته باشد. این انتظار بر این فرض بود که قدرت زن برای تلاش‌های جنگی ضروری است و دولت این مسئله را تشخیص خواهد داد با این وجود، علیرغم مشارکت‌های حیاتی زنان کارگر در جنگ جهانی اول، دولت در ابتدا قصد داشت تا حداقل از نیروی زن در جنگ جهانی دوم بهره ببرد و سپس فقط در نقش‌های سنتی استفاده کند. این سازمان، خدمات داوطلبانه زنان را در سال ۱۹۳۸ تأسیس کرد تا داوطلبان زن را برای کمک به جنگ به

روش‌هایی جذب کند. تا سال ۱۹۴۲ بیش از یک میلیون زن، بیشتر از طبقه متوسط و طبقه بالا به عنوان داوطلب بدون حقوق در جنگ تلاش می‌کردند.

لیدی آستور، نماینده محافظه کار، نماینده همه نمایندگان زن در مجلس و رهبران چندین سازمان زنان، از جمله استراچی بود که در فوریه ۱۹۴۰ با وزیر مالی خزانه‌داری دیدار کرد. آنها اصرار داشتند که از استعدادهای زنان بیشتر استفاده شود، به ویژه آن‌هایی که «دارای شرایط حرفه ای یا سایر مدارک» در جنگ هستند. آن‌ها خاطر نشان کردند که فقط بیست و یک زن از یک گروه نمونه متشکل از دویست نفر با صلاحیت‌های حرفه‌ای یا فنی بالا که اسامی خود را در دفتر ثبت نام وزارت کار آورده اند، در موقعیت‌های مناسب برای سطح آموزش خود با تلاش جنگی کار می‌کند (هارولد اسمیت , ۲۰۰۲ : ۹۴).

تاثیر جنگ جهانی بر اشتغال زنان

تا پیش از سال ۱۹۱۴ (جنگ جهانی اول) کار زنان بیشتر به کار زنان مجرد کارگر محدود بود و یک سوم این زنان به خدمتکاری در خانه‌ها اشتغال داشتند. پس از جنگ جهانی اول ،گرچه بسیاری از زنان کارگر به استخدام در تولید مهمات و دیگر کارهای مربوط به جنگ درآمدند اما بیشتر آن‌ها کار خود را رها کردند و به زندگی خانوادگی بازگشتند، به گونه‌ای که با بروز دگرگونی‌هایی در ازدواج، شمار زنان بانوی تمام وقت در فاصله‌ی میان دو جنگ جهانی به اوج خود رسید. اما پس از جنگ جهانی دوم کار زنان کاملا تغییر کرد. از لحاظ ارزش‌ها و وجهه‌های کاری، خدمتکاری خانگی دیگر جزو مشاغل انتخابی نبود. زنان یا در خانه‌ی خود می‌ماندند یا کاری (جز کلفتی) در خارج از خانه اختیار می‌کردند (توکلی خم ینی، ۱۰۳:۱۳۹۰).

فرآیند صنعتی شدن تغییرات عمده ای را در نهاد خانواده به لحاظ ساختاری کارکردی و روابط درونی خانواده و نیز چگونگی شکل گیری این نهاد بوجود آورده است.از حیث ساختاری، صنعتی شدن خانواده گسترده را به خانواده‌ی هسته‌ای تبدیل کرد. خانواده در دنیای غیر صنعتی یک موسسه و بنگاه جمعی است، همه‌ی اعضایش خود را جزئی از آن مجموعه می‌دانند و نتیجه همکاری مشترک را در صندوق ذخیره مشترک می‌ریزند. خدمتکاران و اعضاء دیگر خانواده مانند شاگردان به عنوان اعضاء خانواده پذیرفته می‌شوند و اینگونه با آن‌ها رفتار می‌شود. خانواده و اعضاء آن مدل کوچکی ازجامعه‌اند. صنعتی شدن به طور ریشه‌ای، این اقتصاد خانوادگی کم و بیش مستقل را می‌شکند. کار ویژه‌ی اقتصادی، خانواده را بر هم می‌زند و آن را به واحد مصرف و اجتماعی شدن تقلیل می‌دهد و تولید از خانواده به کارخانه منتقل می‌شود (تهاری،لو یه ، ۲۸۱:۱۳۸۹).

جایگاه لباس و رنگ آن :

لباس همواره جایگاه انسان را در جامعه مشخص کرده است. بنابر موقعیت صاحب لباس، رمزهای اجتماعی دارای ارزش‌های انسانی در آرایش و شکل پوشاک ارائه می‌گردید. لباس پوشیدن، ارزشی از ارزش‌ها و شأن انسان است و پدیده‌ای است که قدمت آن تقریبا به درازای طول تاریخ بشر و پهنه جغرافیای کنونی زمین، باز می‌گردد .این پدیده با خصوصیات مختلف فردی و اجتماعی انسان در ارتباط است و می‌توان آن را از دیدگاه‌های مختلفی از قبیل روانشناسی، اخلاق، اقتصاد، جامعه‌شناسی، مذهب، قانون، تاریخ و جغرافیا مورد مطالعه قرار داد. از تحقیقات فراوانی که به عمل آورده‌اند، مسلم شده که لباس دست‌کم پاسخگوی سه نیاز آدمی است: اول اینکه او را از سرما و گرما و برف و باران حفظ می‌کند، دوم این که در جهت حفظ عفت و شرم به او کمک می‌کند و سوم به او آراستگی، زیبایی و وقار می‌بخشد.

امروزه نیز پوشاک تحت تأثیر عوامل گوناگون، دستخوش تغییرات مهمی گردیده که این تغییر و تحول صورت گرفته با ذوق و هنر بشر و ابتکارات او آمیخته می‌شود که ماحصل آن را می‌توان در تنوع طرح و رنگ پوشاک و لباس مشاهده کرد. آنچه مسلم است لباس در طول تاریخ بشر به دلایل گوناگون دستخوش تغییر شده است. از جمله عوامل گوناگونی در تحول لباس آدمی مؤثرند می‌توان به عواملی نظیر آب و هوا، کار و پیشه و جنگ‌ها و تحولات ناشی از آن اشاره کرد.

جدا از زیبائی، جلوه و شکوهی که رنگ‌ها به لباس می‌بخشند، در کاربرد اجتماعی نیز بازتاباننده ارزش‌های پذیرفته شده در فرهنگ مردم جامعه‌اند. نقش و اهمیت رنگ‌ها وقتی آشکار

می‌شود که ارتباط نزدیکی میان پوشندگان جامه‌هایی با رنگ‌های خاص و فرهنگ جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، پدید آید. رنگ پوشاک در هماهنگی با جنس، سن دوره‌های مختلف زندگی، موقعیت و منزلت پوشندگان معنا می‌یابد و با زبان رمزی و استعاری، ویژگی‌ها و صفت‌هایی مانند شرم و حیا، وقار و فروتنی، جاذبه و فریبندگی، بزرگی و حقارت، غرور و فروتنی، جاذبه جنسی، شادابی و سرزندگی، پیری و خمودگی، قدرت و ضعف، جنسیت و وابستگی‌های قومی و گروهی دینی پوشندگان لباس را نمایان می‌نماید. رنگ لباس از سویی بیانگر مفامیم آرمانی فرهنگ جامعه و از سویی دیگر بازتاباننده ویژگی‌های انسانی و جایگاه آن‌ها در خانواده، گروه و طبقه اجتماعی می‌باشد (دادو و قره حاجلو، ۱۹۳۱).

طراحی مد بعد جنگ جهانی دوم

مد بعد جنگ جهان دوم از لحاظ اجتماعی و سیاست جالب توجه است. مُدی که در این دوره غالب بوده است به واقع معرفِ وقایعی است که در دنیا آشکارا در حال رخ دادن بود. این دوره تأثیری به یادماندنی بر طراحان آتی و دانش مُد به جای می‌گذارد. مُد و طراحی لباس به دلیلِ محدودیت‌های بسیاری که جنگ تحمیل کرده بود دستخوش تغییر و تحول شد. جنگ جهانی دوم باعث به وجود آمدنِ تغییری شگرف در عرصه اجتماعی، فناوری، اقتصادی و سیاسی شد. به دلیل محدودیت مواد خام در دوره جنگ، همچنین ممنوعیت واردات برخی کالاها، پارچه دست‌بافت تولید شد و محبوبیت یافت. جنگ نه‌تنها بر انتخاب پارچه‌ها تاثیرگذاشت بلکه سبک و طرح البسه را نیز تغییر داد. لباس زنان سادگی جدیدی به خود گرفت که باعث شد تا طراحان و زنان آن روزگار از تخیل خود کمک بگیرند و همچنین توجه دولت را به مسئله مُد جلب کند.

گرایش به سادگی تا به امروز پا برجا بوده است. به دلیل سهمیه بندی و نایاب بودن مواد، اختلاف طبقاتی چندان از نظر لباس مشاهده نمی‌شد و سبک لباس پوشیدن تمامی زنان بنابه دستورالعمل دولت همگی یکسان شد. این مسئله در سبک لباس مورد استفاده برای کار، مراسم رسمی و حتی بر پرده سینمای هالیوود نیز انعکاس پیدا کرد.

سیر تحول لباس کار زنان در موج دوم فمینیسم بین سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۸۰

این دوران تا حدودی هم زمان با دوران جنگ جهانی دوم بوده و تاثیرات جنگ را بر روی لباس کار زنان دیده می‌شود. جنگ جهانی دوم از سال ۱۹۳۹ آغاز و تا سال ۱۹۴۵ میلادی ادامه یافت. از این جهت جنگ تاثیر بزرگی در مد و فشن و زندگی اقتصادی افراد گذاشت. در آن سال‌ها بسیاری از فروشگاه‌های پوشاک در پاریس بسته شدند و کیفیت پارچه‌ها ضعیف‌تر از سال‌های گذشته شد.

در سال ۱۹۴۳ و در دوران جنگ جهانی دوم، پوستری با هدف تقویت روحیه کار در ایالات متحده منتشر شد که زنی را با لباس آبی و سربند قرمز در حال فیگور گرفتن نشان می‌داد. بالای سر او این عبارت به چشم می‌خورد «می‌توانیم انجامش دهیم» این پوستر که در ابتدا چندان مورد توجه قرار نگرفت، امروزه به عنوان نماد فمینیسم و منبعی الهام بخش برای زنان شناخته می‌شود. شخصیتی که در آن پوستر به نمایش گذاشته شده بود، رزی ریور نام داشت که نماد زنی قوی بود. او در صنایع نظامی کار می‌کرد و از او برای تشویق کارگران زن در جنگ جهانی دوم کمک گرفته می‌شد.

تصویر۱: we can do it , Rosie the Rivert Poster

در واقع می‌توان گفت استقلال زنان در جنگ جهانی دوم اتفاق افتاد و این استقلال باعث شد

تعریفی جدید از نقش زنان در جامعه و اقتصاد ایجاد شود. با شروع جنگ جهانی دوم و اعزام مردان جوان به میدان نبرد، کشورها با کمبود نیروی کار مواجه شدند و به ناچار زنان را وارد بازار کار کردند. اینگونه بود که به مرور، الگوهای تفکیک جنسیتی در جامعه جهانی دستخوش تغییرات شدند و جایگاه زن از «خانه‌داری» به «جبهه خانگی» تبدیل شد(October ,2018 s, lin ,3:).

دولت متفقین نیز کمک زنان را تنها برای زمان بحران و جنگ ضروری می‌دانستند و قصد داشتند پس از پایان جنگ، باردیگر مردان نقش‌های اساسی را در جامعه به عهده گیرند با این وجود، زنانی که استقلال سال‌های ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۵ را تجربه کرده بودند، دیگر قادر نبودند به شرایط اجتماعی پیش از جنگ بازگردند. این زنان که هر کدام یک رُزی لقب گرفتند، در حوزه‌های مختلفی از جمله تولید ابزارآلات جنگی، خدمات نظامی و پرستاری فعالیت داشتند. آن‌ها با اراده و روحیه جنگجویانه خود، موفق شدند راه رسیدن به استقلال را برای زنان امروز هموار سازند و استقلال زنان در جنگ جهانی دوم را رسما رقم بزنند.

از اکسسوری‌های مورد توجه دهه ۴۰ میلادی می‌توان به کلاه زنانه در مدل و سبک‌های متفاوت اشاره کرد. همچنین توربان و دستمال سر نیز از اکسسوری‌های مورد توجه خانم‌ها به‌شمار می‌آمد. اگرچه در دهه ۴۰ میلادی بسیاری از کشورها درگیر جنگ جهانی دوم بودند و فیلم‌های کمتری در سینما اکران می‌شد، اما همان فیلم‌ها مورد توجه بسیاری از مردم قرار می‌گرفت. از این رو می‌توان گفت تاریخ سینما و طراحی لباس‌های بازیگران افراد مشهور، رابطه مستقیمی با صنعت مد و فشن دارد. فیلم برباد رفته در سال ۱۹۳۹ اکران شد، اما در دهه ۴۰ میلادی از محبوبیت بیشتری در میان مردم دنیا برخوردار بود (January 4: Peimer, L ,2017).

لباس کار زنان دهه ۱۹۵۰ محدود به کارخانه‌ها و مزارع نبود. زنان دسته جمعی خانه‌های خود را برای یافتن کار و آزادی اقتصادی در خارج از خانه ترک کردند و در این دهه برای انواع مشاغل اداری درخواست کار کردند. زنان در محل کار خود، از سبک‌های کلاسیک پیراهن پوشیدن با آستین کوتاه یا بلند و دامن‌های راسته، استفاده می‌کردند. این پیراهن‌ها برای کار طولانی مدت در دفاتر راحت بودند. از لوازم جانبی زنان در در ادارات یا سایر مشاغل غیرکارخانه‌ای، غیرمزرعه‌ای معمولا کلاه، دستکش‌های سفید کوتاه و کیف‌های دستی بود. زنان خواهان آزادی و برابری حقوق بودند و برای اثبات ارزش آن شلوار می‌پوشیدند. زنان در دهه ۵۰ در هنگام ورود به دفاتر کار، مدارس، کتابخانه‌ها و سایر محل‌های کار، خود را به لباس و دامن محدود نمی‌کردند. شلواهای فاق بلند و شلوار بلند با الهام از لباس مردانه روندی محبوب و جسورانه بود که توسط بسیاری از زنان در محل کار پذیرفته شد. بین اوایل دهه ۱۹۶۰ و اواخر دهه ۱۹۸۰ موج دوم فمینیسم به‌وجود آمد. اگرچه پس از فمینیسم موج اول زنان برخی از حقوق قانونی را به دست آوردند اما آن‌ها هنوز در محل کار محدود و تحت ستم بودند. کمی متفاوت از موج اول، موج دوم فمینیسم بر مسایل برابری واقعی زنان مانند رفع تبعیض متمرکز شد. به دلیل مبارزه‌های سخت، زنان به تدریج در محل کار و سایر جنبه‌های زندگی به تساوی دست یافتند. قابل توجه‌ترین واقعه در دستاوردهای آن‌ها انتشار برخی از اصلاحات قانونی مردانه بود. بدون موانع قانونی در برابر آزادی شخصی و موفقیت شغلی زنان، زنان فرصتی برای اثبات توانایی خود به اندازه مردان داشتند (November 17: .2016 Komar, M).

در دهه ۱۹۶۰، تغییرات عظیمی در مد اتفاق افتاد. فمینیسم نیز یکی از مهم‌ترین دلایل تأثیرگذار بر مد بود. لباس اسموکینگ، که توسط ایو سن لوران در سال ۱۹۶۶ طراحی شده، نمونه‌ای معمولی از تأثیر فمینیسم بر مد است. ایو سن لوران اولین کسی نبود که شلوار برای زنان طراحی کرد اما این اولین بار بود که توجه را در صنعت مد و مردم جلب کرد. این خلاقیت ابتکاری، سبک آندروژنی[1] را برای خانم‌ها آغاز کرده و از آن زمان تاکنون شلوارها محبوب بوده‌اند و هنوز هم یکی از لباس‌های موردعلاقه خانم‌های اداری در جامعه امروزی هستند. محبوبیت کت و

۱: آندروژین ها هویتی را انتخاب می‌کنند که می‌توانند به صورت ترکیبی از هر دو ویژگی زنانه و مردانه استفاده کنند. آندروژین‌ها خود توصیف می‌کنند: بین سبک‌های مد زنانه و مردانه تفاوت و قانونی وجود ندارد.

شلوارهای قدرت تا حدودی آزادی زنان و برابری زنان و مردان را نشان می‌دهد.

در دهه ۱۹۶۰ لباس کوتاه و دامن کوتاه برای اولین بار برای خانم‌ها مد شد. با پیشرفت حقوق زنان با قانون حقوق برابر ۱۹۶۳، قانون حقوق مدنی ۱۹۶۴ و دستورالعمل ریاست جمهوری در ۱۹۶۷ که تبعیض بر اساس جنسیت در استخدام را ممنوع کرد باعث ایجاد موج دوم فمینیسم در ایالات متحده شد (Bourne, L :2015).

پس از یک دهه جنبش اصلاحات مسالمت‌آمیز در دهه ۱۹۶۰، دهه ۱۹۷۰ تغییراتی را در نقش‌های جنسیتی ایجاد کرد و زنان خواستار حقوق برابر و حمایت از مشاغل خارج از خانه شدند. این امر منجر به تشکیل سازمان ملی زنان در سال ۱۹۶۶ برای ایجاد مشارکت برابر با مردان شد. با توجه به افزایش زنان شاغل در خارج از خانه، لباس زنان دوباره تغییرکرد و زنان لباس‌های تک جنسیتی را انتخاب کردند. شلوارها با ورود زنان به نیروی کار بیش از هر زمان دیگر محبوب شدند. شلوار مخصوص زنان در دهه ۱۹۷۰ چنان جریان اصلی پیدا کردند که در سال ۱۹۷۲، دولت ایالات متحده به دختران اجازه داد در مدارس دولتی تحت عنوان اصلاحیه‌های آموزش و پرورش شلوار بپوشند(کریستن فناراکیس: نوامبر ۲۰۱۸)

مد فمینیسم در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ نشان‌دهنده تغییر نقش زنان در جامعه آمریکا است. در پایان دهه ۱۹۷۰، بیش از ۴۷ درصد از زنان آمریکایی به طور فعال مشغول به کار بودند و زنان بیشتری نسبت به گذشته وارد بازار کار حرفه‌ای می‌شدند. «زنان حرفه‌ای» قبلاً هرگز به عنوان زیرمجموعه‌ای منسجم از جمعیت وجود نداشته‌اند، بنابراین تعداد کمی لباس وجود دارد که متناسب با نیازهای آن‌ها طراحی شود. دایان فون فورستنبرگ[۲] لباس پوششی را ابداع کرد . این لباس، پیراهنی طرح‌دار بود که از کمر با بندی بسته شده بود. این لباس مناسب محل کار بود اما جذابیت جنسی زیادی نیز داشت. (Turner, J 2006).

نتیجه گیری

به طور خلاصه پس از پایان جنگ، بار دیگر مردان می‌خواستند نقش‌های اساسی را در جامعه به عهده گیرند با این وجود، زنانی که استقلال سال‌های ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۵ را تجربه کرده بودند، دیگر قادر نبودند به شرایط اجتماعی پیش از جنگ بازگردند. در دوره قبل از جنگ، زنانگی برای مدت زمانی طولانی با دامن‌های چین‌دار، قیطان، لباس شب و زیردامنی تعریف می‌شد.

این تعریف و نمود از زنانگی مدت‌ها ادامه داشت تا زمانی که یک نفر تصمیم گرفت بگوید پوشیدن شلوار برای زنان اروپایی صرفا نمادی از مد نبوده و می‌تواند وجهه سیاسی نیز داشته باشد که در نتیجه، کوکو شنل مد زنانه اروپایی را وارد مرزهای جدیدی کرد. احتمالا قابل توجه‌ترین کار او این بود که بسیاری از زنان اروپایی را با شلوار آشنا کرد. کوکو شنل در این باره می‌گفت: من به زنان حسّ آزادی دادم. بدن‌هایی که به خاطر تجملات مد، قیطان، سینه‌بند، لباس‌های زیر و پدها، از عرق خیس می‌شدند.

علاوه بر آن مدت‌های مدیدی است که مردان کت و شلوار را به عنوان لباس رسمی و کاری خود می‌پوشند اما پوشیدن این نوع لباس‌ها تا پس از جنگ جهانی اول و ورود بسیاری از زنان به نیروی کاری جامعه، برای زنان چندان معمول نبود و باز هم این کوکو شنل بود که برای اولین بار کت و شلوار را وارد لباس‌های زنانه اروپایی کرد.

۲:دایان فون فورستنبرگ، یک طراح لباس بلغاری –آمریکایی است که بیشتر به عنوان طراح لباس چپ و راستی زنانه شناخته شده است. لباس چپ و راستی به عنوان یکی از تاثیرگذارترین لباس در تاریخ مد ولباس زنانه است.

منابع

کتاب:

- اعـزازی، شـهلا(۱۳۸۹)، جامعـه شناسـی خانـواده (بـا تاکیـد بـر نقـش سـاختار و کارکـرد خانـواده در دوران معاصـر)، تهـران: انتشـارات روشـنگران و مطالعـات زنـان.
- آبوت، پاملا؛ کلر، والاس (۱۳۸۰)، جامعه شناسی زن، ترجمه منیژه نجم عراقی، تهران: نشر نی.
- توکلی خمینی، نیره (۱۳۹۰)، جامعه‌شناسی صنعتی، تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.
- زیبایی‌نـژاد، محمدرضـا (۱۳۸۲)، درآمـدی بـر فمینیسـم (فمینیسـم و دانش‌هـای فمینیسـتی)، چـاپ اول، قـم: دفتـر مطالعـات و تحقیقـات زنـان.
- لویه، عادل؛ غلامرضا، غفاری(۱۳۸۹)، جامعه شناسی تغییرات اجتماعی، تهران: انتشارات آگرا.
- فریدمن، جین(۱۳۸۳)، فمینیسم، ترجمه: فیروزه مهاجر، چاپ دوم، تهران: آشیان.
- معصومی،مسعود(۱۳۸۴)، فمینیسم در یک نگاه ، موسسه آموزشی پژوهشی امام خمینی ره.

مقالات فارسی

- ایمان، محمد مهدی (۱۳۹۹)، علوم تربیتی رشد معلم،شماره ۱.
- دادور، پریسـا؛ امامی‌قـره حاجلـو، مهـدی (۱۳۹۱)، بررسـی رنـگ لبـاس بـر روی برخـی از مولفه‌هـای سـلامت روانـی افـراد، کنفرانـس ملـی مهندسـی نسـاجی، پوشـاک و مُـد.
- خسروی، رضوان (۱۳۸۸)، مجلات اشتغال زنان، شماره ۳۵.

مقالات انگلیسی:

- Harold L. Smith,P. Levine et al. (eds.), Gender, Labour, War and Empire © Palgrave Macmillan, a division of Macmillan Publishers Limited 2009
- Author Chris Wilde Published on: January 29, 2020
- Bani mak 2020https://www.banimode.com/blog/author/m-bakhshibani-mode-com/
- Kerestian fanaraks UKEssays. November 2018. impact of feminism on fashion. [online]. Available from: https://www.ukessays.com/essays/fashion/impact-of-feminism-on-fashion.php?vref=1 [Accessed 21 July 2021].
- Bourne, L. (2015). A History of the Miniskirt: How Fashion's Most Daring Hemline Came To Be. Retrieved from Style Caster: https://stylecaster.com/history-of-the-miniskirt/
- Dubitsky, M. (2018, October 15). How to Create an Authentic '60s Look. Retrieved from Central Casting: https://www.centralcasting.com/how-create-authentic-60s-look/
- George, K. (2018, March 22). 8 Current Fashion Trends That Belong To Feminists - Jeans. Retrieved from Refinery 29: https://www.refinery29.com/en-us/feminist-fashion-trends#slide-6
- Idacavage, S. (2017, April 11). Fashion History Lesson: The Bob Haircut, Feminism's Ultimate Style Statement. Retrieved from Fashionista: https://fashionista.com/2017/04/bob-short-haircut-hairstyle-history
- Komar, M. (2016, November 17). How Women Have Used Fashion As A Feminist Tool Throughout History. Retrieved from Bustle: https://www.bustle.com/articles/191181-how-women-have-used-fashion-as-a-feminist-tool-throughout-his-

tory
- Lin, S. (2018, October 31). The History of the No-Bra Movement. Retrieved from CR Fashion Book: https://www.crfashionbook.com/fashion/g23601470/no-bra-movement-history/?slide=8
- Peimer, L. (2017, January 4). Phyllis Schlafly: A Conservative Voice At The Schlesinger Library. Retrieved from Radcliffe Institute for Advanced Study Harvard University: https://www.radcliffe.harvard.edu/schlesinger-library/blog/phyllis-schlafly-conservative-voice-schlesinger-library
- wobroo(2018,november5). https://www.blue17.co.uk/vintage-blog/1950s-womens-workwear/
- Webb, A. (2018, August 27). The Evolution of Feminist Style. Retrieved from CR Fashion Book: https://www.crfashionbook.com/culture/a22736609/feminist-style-evolution-history/

مد پایدار در برابر مد سریع

مریم افشاری، دانشجوی کارشناسی ارشد طراحی پارچه و لباس، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران (Afshar.maryam76@yahoo.com)

چکیده

پوشاک و پوشش ابتدایی‌ترین و اصلی‌ترین نیاز بشر است که از طریق محیط اطرافش الهام می‌گیرد؛ صنعت مد یکی از بزرگ‌ترین آلاینده‌های جهان است. بهره برداری از منابع برای گرایش‌های مد همیشه در حال تغییر، فشار فوق العاده‌ای بر محیط زیست وارد می‌کند. با گذشت زمان میل انسان برای تنوع و نوآوری در طرح و ترکیب پوشش بیشتر شد؛ مد سریع اصطلاحی در مد معاصر است که در اواخر قرن بیستم توسط خرده فروشان به فرهنگ لغت مُد اضافه شده است. در دو دهه گذشته، ما شاهد ظهور و اثرات مضر مد سریع بوده‌ایم که محیط زیست را به شدت تحت تاثیر قرار داده است. در میان نبرد مداوم بین مصرف گرایی و پایداری بالاتر، کنار گذاشتن مد سریع به عنوان یک روند مطرح شد و مفهوم جدیدی تحت عنوان مد پایدار یا مد آهسته ارائه شد.

هدف اصلی این پژوهش، بررسی تفاوت‌های مد سریع و مد پایدار است و به این مسئله پاسخ می‌دهد که چه چیزی مد سریع را از مد آهسته جدا می‌کند؟ نوع تحقیق کاربردی و از حیث هدف تطبیقی است. در راستای جمع آوری مبانی نظری نیز از منابع کتابخانه‌ای معتبر استفاده شده است. یافته‌های پژوهش حاکی از وجود تفاوت‌های عمیقی بین مد پایدار و مد سریع است به گونه‌ای که جهان امروز، به دنبال ایجاد صنعتی آگاه و پایدار است که انتخاب‌های مصرف‌کنندگان را به سمت مصرف هر چه بیشتر پوشاک پایدار و مد آهسته سوق دهد.

واژگان کلیدی: مد آهسته، مد سریع، پایداری، محیط زیست

مقدمه

در صنعت مد، مجموعه‌ها به سرعت در حال گذر هستند به خصوص در صنعت مد سریع (Preuit & Yan، 2017). در اغلب موارد، پوشاک مد سریع به دلیل زمان کوتاه تولید و توزیع، به روشی ارزان و با سرعت بسیار بالا تولید می‌شوند. این اتفاق، منجر به قیمت‌های پایینی می‌شود که مشتریان می‌توانند کمد لباس خود را مطابق با آخرین روندها در هر زمانی از سال به روز کنند (Cachon & Swinney, 2011). افزایش روزافزون مصرف لباس، یک تحول جهانی با پیامدهای جدی برای محیط زیست است (Ni-inimäki et al., 2020).

صنعت مد مسئول ۸ تا ۱۰ درصد از گازهای گلخانه‌ای جهان و ۲۰ درصد از آلودگی فاضلاب‌های صنعتی در سراسر جهان است (تغییر آب و هوای سازمان ملل، ۲۰۱۸). تاثیرات صنعت مد شامل تولید سالانه ۹۲ میلیون تن زباله و مصرف ۷۹ تریلیون لیتر آب است. علاوه بر این، پنبه بالاترین ردپا را در بین تمامی الیاف دارد (Niinimäki et al., 2020). برای رشد یک کیلوگرم پنبه، بین ۷۰۰۰ تا ۲۰۰۰۰ لیتر آب مورد نیاز است (Helvetas, 2007). به منظور کاهش این اثرات منفی تولید پارچه، باید یک تغییر به سمت منسوجات و الیاف ارگانیک ایجاد کرد. همین امر سبب شده تا انقلابی سبز به نام مد آهسته شکل بگیرد تا علاوه بر نجات انسان از اسارت مصرف‌گرائی، به محیط زیست و پایداری منابع زیست محیطی هم کمک کند. مد آهسته نقطه مقابل مد سریع است. در این فرآیند، تولیدکنندگان به طور کامل استفاده از رنگ‌های شیمیایی یا سموم مضر برای محیط زیست باقی مانده را کنار می‌گذارند. این روند همچنین نگرانی‌های احتمالی آلودگی آب و دفع ناخواسته آب را رد می‌کند (Aakko & Kosken-nurmiSiv nen، 2013).

در حال حاضر مد آهسته[1] مهیج‌ترین تحول در دنیای مد است که با توجه به افزایش آگاهی مصرف‌گرایی و خستگی عموم مردم از تشکیلات فعلی (مثل فست فشن) که هزینه تولید لباس متوسط را دستکاری می‌کنند، نوعی انگیزه برای خودنمایی به دست آورده است. مد آهسته یک پادزهر برای مصرف‌گرایی محض و نیز یک طرح عملی بادوام برای ایجاد تغییری بنیادین در صنعت نابسامان مد است. مد واقعی، زیبا و با کیفیت بالا جهت لذت در روشی مسئولانه و پایدار، توسط مد آهسته نوید داده می‌شود.

با توجه به موارد فوق و ماهیت مسئله تحقیق، مقاله پیش رو به دنبال پاسخ به این سوال است که چه چیزی مد سریع را از مد آهسته جدا می‌کند؟ و تفاوت بین این دو چیست؟

پیشینه پژوهش

سلطانی در سال ۱۳۹۴ در مقاله خود با عنوان «مد سریع، راهکار توسعه صنعت پوشاک ایران»، اشاره کرده است که ظهور چین و سایر کشورهای آسیایی با کارگر ارزان، به انتقال گسترده صنعت کارگر بر پوشاک به این کشورها منجر شده است و این موضوع که موفقیت مدل تجاری مد سریع، نشان دهنده آن است که در هر شرایطی می‌توان به فعالیت ادامه داد و بی‌تردید کاربرد آن می‌تواند به افزایش توان رقابتی و رشد صنعت پوشاک کشور منجر شود.

داوری و طالب‌پور در سال ۱۳۹۵ در مقاله‌ای تحت عنوان «زنان و شیوه‌های مصرف پایدار در صنعت مد پوشاک» اشاره نموده‌اند که با توجه به اینکه پوشاک برای موقعیت اجتماعی، نمایش هویت و ... استفاده می‌شود، مصرف گرایی در این حوزه بسیار زیاد است.

لیری در سال ۱۳۹۹ در مقاله خود با عنوان «از مد آهسته چه می‌دانید؟» به طور کامل به مبحث مد آرام و مد آهسته پرداخته است و این گونه بیان کرده است که مد آهسته را باید به عنوان مد اخلاق‌گرا در نظر گرفت.

شفیعی و موسوی در سال ۱۳۹۹ در مقاله «تاثیر پوشاک بر محیط زیست و بررسی مد پایدار» اشاره نمودند که ورود رنگ‌ها و پساب‌های مربوط به کارخانجات به محیط زیست، باعث آلودگی‌های خاک، آب و ... شده است. و در این مقاله به اهمیت موضوع توسعه و مد پایدار پرداخته اند.

تعاریف و مفاهیم

الف) مد سریع

صنعت مد سریع با دو ویژگی کلیدی تعریف می‌شود. اول، شامل دوره‌های کوتاه تولید و زمان های توزیع است که تکنیک‌های پاسخ سریع کمتر از دو هفته را ممکن می‌سازد (Watson & Yan, 2013). دوم، صنعت مد سریع دارای طراحی محصول بسیار شیک است زیرا به دقت سلیقه مصرف‌کنندگان را برای روندها رصد می‌کند. سبک، سلیقه، پذیرش و تغییر عناصر اصلی پوشاک مد سریع هستند و برخی از خرده فروشان مد سریع، مانند زارا، تعداد مجموعه های جدید را به بیش از بیست مورد در سال رسانده‌اند (Christopher et al., 2004; Drew & Yehounme, 2017).

رشد سریع مد سریع همراه با بسیاری از عوارض جدی زیست محیطی است (Claudio, 2007; Moon et al., 2015). به عنوان مثال، تولید محصولات مد، مقدار زیادی از منابع طبیعی و صنعتی را مصرف می‌کند. مثلا تولید یک تی‌شرت نخی به ۲۷۰۰ لیتر آب نیاز دارد، این مقدار مشابه چیزی است که یک فرد متوسط در ۲/۵ سال می‌نوشد (Drew & Yehounme, 2017). علاوه بر این، صنعت مد مصرف انرژی بالایی دارد و بنابراین، ردپای زیادی از کربن به جا می‌گذارد. علاوه بر این، در طول فرآیند تولید، بیش از ۱۵۰۰۰ ماده شیمیایی مختلف استفاده می‌شود (Niinimäki et al., 2020). علاوه بر این، محصولات مد در پایان چرخه زندگی خود باعث آلودگی می‌شوند و فضای مهم دفن زباله را اشغال می‌کنند. اکثر لباس‌های استفاده شده در جایی دفع می‌شوند که به روشی کارآمد بازیافت نمی‌شوند و بنابراین آلودگی زیادی ایجاد می‌کنند و مواد شیمیایی سمی وارد می‌کنند (Remy et al., 2016).

۱: slow fashion

تولید مد سریع: وقتی صحبت از تولید می‌شود، صنعت مد سریع اغلب مورد انتقاد قرار می‌گیرد. در مدت بسیارکوتاهی مقدار زیادی پوشاک تولید می‌شود که اغلب به ضرر محیط زیست و کارگران است و با توجه به روندهای دائماً در حال تغییر، سالانه افزایش بسیار زیادی در مجموعه‌ها مشاهده شده است؛ به عنوان مثال با دو برابر شدن تولید پارچه در سراسر جهان از سال ۲۰۰۰ تا ۲۰۱۴ (و از آن زمان کاهش نیافته است). اثرات زیست محیطی تولید این محصولات بسیار زیاد است. الیاف شیمیایی، مانند پلی استر که اغلب در تولید مدهای سریع استفاده می‌شود، موجب تولید گاز کربن دی اکسید و منجر به آلودگی هوا شده اما این مشکل به اینجا ختم نمی‌شود: مواد شیمیایی نیز مسئول آلودگی آب هستند. هنگامی که لباس‌ها در ماشین لباسشویی شسته می‌شوند، این الیاف کوچک به صورت میکروپلاستیک در تعداد زیادی به اقیانوس‌ها رها می‌شوند (Luisa Wagner, 2020).

تفاوت مد سریع با تولید انبوده: از تفاوت‌های بین مد سریع[۲] با تولید انبوه[۳] می‌توان به این موضوع اشاره کرد که در صنعت مد سریع، طراحی لباس از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و باید با توجه به فصل‌های مختلف حتما طراحی‌های لباس نیز تغییر کند. درحالی که در تولید انبوه، طراحی لباس فصلی صورت نمی‌گیرد و حتی ممکن است یک طراحی سال‌ها به صورت ممتد و تکراری ادامه داشته باشد و تولید شود اما در صنعت مد سریع طراحی از رده خارج شده، زودتر دیده شده و موضوع دیگر این که در صنعت مد سریع، مد اهمیت بیشتری برای تولیدکنندگان دارد. از نظر هزینه نیز، مد سریع نسبت به تولید انبوه، گران‌تر است و این تفاوت هزینه به دلیل مد روز بودن پوشاک و طراحی به روز آن‌ها است (۱۳۷۶، مریم طالبی).

مزایا و معایب مد سریع: «لباس در سریع‌ترین زمان ممکن از شوها و کت واک های لباس با کم‌ترین قیمت به فروشگاه‌ها برسد.» این شعار و هدف اصلی مد سریع است و موفقیت تولیدکنندگان معروفی مثل zara، mango، H&M، Gap و ... به دلیل کاهش قیمت‌هایی است که در مد سریع وجود دارد. این تولید کنندگان محصولات خود را در کشورهای فقیرنشین و توسعه نیافته که نیروی انسانی زیاد و ارزان قیمت‌تر از کشورهای دیگر وجود دارد و در شرایط و کارگاه های نامناسب و غیرایمن و با کم‌ترین مزایا تولید می‌کنند.کارشناسان حوزه مد عقیده دارند که آسیب و صدمه‌ای که مد سریع به جامعه انسانی وارد نموده است، این است که بیشتر مردم راهی جز این برای تامین معاش ندارند و زیر استثمار سیاست تولیدکنندگان می‌روند.

با توجه به این که در فست فشن هر روز محصولات جدیدی را تولید و به فروشگاه‌ها ارسال می‌کند اما قیمت پایین محصولات، باعث می‌شود که کیفیت این تولیدات پایین بیاید. از دیگر معایب اجتماعی فست فشن می‌توان به این موضوع اشاره کرد که میل به خرید بیشتر را در فرد افزایش می‌دهد که این امر یک رفتار اجتماعی غلط است و مورد آخر اینکه با خرید بیش ازحد نیاز، بسیاری از این لباس‌ها دفعات کمتری مورد استفاده قرارگرفته و زباله‌های بیشتری تولید می‌شود و این زباله‌ها باعث آسیب و تخریب محیط زیست می‌شود (۱۳۷۶، مریم طالبی).

ب) مد پایدار (مد آهسته)

در نتیجه نگرانی‌ها در مورد اثرات محیطی صنعت مد، افراد در صنعت پوشاک شروع به فکری در مورد چگونگی ایجاد لباس‌هایی کردند که اثرات خارجی نسبتاً کمتری دارند. این به مفهوم «مد پایدار» اشاره دارد.

به گفته Aakko و Koskennurmi Sivonen (۲۰۱۳) مد پایدار تلاشی است که توسعه پایدار و مد را در کنار هم قرار می‌دهد و نیازهای زمان حال را بدون به خطر انداختن توانایی نسل‌های آینده برای برآوردن نیازهای خود برآورده می‌کند. گوورک و همکاران مد پایدار را به عنوان «لباسی

۲: Fast Fashion
۳: mass production

که یک یا چند جنبه از پایداری اجتماعی یا زیست محیطی را در بر می‌گیرد، مانند تولید تجارت منصفانه یا پارچه حاوی مواد خام ارگانیک» تعریف می‌کنند.

اغلب مد پایدار به عنوان مترادف اصطلاح «مد آهسته» در نظر گرفته می‌شود که در تضاد با مد سریع است. جنبش آهسته مد یک انتقال فرهنگی به سمت ترجیح کیفیت بر کمیت است. این لزوماً به این معنا نیست که همه چیز باید به آرامی انجام شود، بلکه تولید باید با سرعت مناسب باشد.

مد آهسته اغلب با کیفیت بالاتر مواد و فرآیندهای تولید اخلاقی‌تر تعریف می‌شود. همچنین رفاه کارکنان در صنایع مد آهسته به طور کلی بیشتر از رفاه کارکنان صنایع مد سریع است. محصولات مد آهسته عمدتاً از مواد بادوام‌تر ساخته می‌شوند که باعث گران‌تر شدن آن ها نیز می‌شود. با این حال، از سوی دیگر، مصرف‌کنندگان می‌توانند از محصولات مد آهسته برای مدت زمان طولانی‌تری لذت ببرند. علاوه بر این، لباس‌های مد آهسته اغلب کلاسیک و ساده هستند، که به افزایش طول عمر و در نتیجه کاهش میزان ضایعات مد کمک می‌کند (Preuit & Yan, 2017). در نهایت، پایداری در دستور کار خرده فروشان و برندهای مد نیز قرار دارد. برای مثال H&M، Mango و John Lewis چندین طرح بازیافت را برای هموار کردن راه برای صنعت مد پایدارتر راه اندازی کرده‌اند: استفاده مجدد از لباس‌های قدیمی برای ایجاد محصولات جدید و فروش لباس‌های دست دوم (Preuss, 2021).

جدول ۱:ویژگی‌های صنعت مد پایدار و مد سریع (ماخذ: نگارنده)

ویژگی‌های صنعت مد سریع	ویژگی‌های صنعت مد پایدار
مدت زمان کوتاه تولید و توزیع	مترادف و هم جهت با مد آهسته
دقت در رصد کردن سلیقه مصرف‌کنندگان جهت فروش بیشتر	متضاد و مخالف با مد سریع
مصرف مقدار زیادی از منابع طبیعی و صنعتی	ترجیح دادن کیفیت بر کمیت
مصرف انرژی بسیار بالا	فرایند تولید اخلاقی تر نسبت به مد سریع
تولید کربن به مقدار زیاد	بالا بودن هزینه لباس‌ها
آلودگی محیط زیست پس از پایان عمر محصول	کاهش میزان ضایعات مد
اشغال کردن فضای دفن زباله	قرار دادن توسعه پایدار و مد در کنار یکدیگر
وارد کردن مواد شیمیایی سمی به محیط زیست به دلیل ناکارآمد بودن روش بازیافت	برآورده کردن نیازهای نسل خود، بدون به خطر انداختن توانایی‌های نسل آینده

تفاوت مد پایدار و مد سریع

مد پایدار بر کیفیت بسیار عالی محصول و دوام و طول عمر آن‌ها تأکید دارد. تولید محصولات دست‌ساز که متناسب با فرهنگ و گرایشات یک جامعه باشد نیز از دیگر اهداف مد آهسته است. این در حالی است که مد سریع بر تولید و عرضه‌ی هر چه سریع‌تر محصول با قیمت‌های مناسب تأکید دارد که همین امر سبب تولید پوشاک باکیفیت نه چندان عالی می‌شود. در روند تولید سریع پوشاک، کیفیت و دوام تقریباً هیچ اهمیتی ندارد و چیزی که مهم است، سرعت و میزان تولیدات است. همین کیفیت پایین باعث می‌شود تا لباس سریع‌تر از آنچه که باید از چرخه‌ی مصرف خارج شوند و مصرف‌کننده مجبور به خرید دوباره‌ی لباس شود. این دقیقا هدفی است که شرکت‌های مد سریع روی آن تمرکز می‌کنند تا سودهای کلان به جیب بزنند (فروغ بیداری، ۱۴۰۰). در حالی که مد سریع، فرهنگ دور انداختن و مصرف‌گرایی را افزایش داده است، مد پایدار یا مد آهسته آمده تا فرهنگ استفاده صحیح را به نوع بشر بیاموزد. مد سریع این حس را در انسان‌ها به وجود آورده که دائما باید لباس نو خریداری کنند و لباس‌های کهنه خود را کنار بگذارند.

در حالی که مد آهسته بر این اصل استوار است که تا حد امکان از لباس خود استفاده کنید و وقتی واقعاً قابل استفاده نبود آن را کنار بگذارید. در واقع مد پایدار می‌گوید برندها می‌توانند در هر سال با تولید دو یا سه مجموعه با کیفیت عالی از موادی که دوستدار محیط زیست هستند به کره زمین و نوع بشر کمک بزرگی کنند.

وقتی یک برند تمام تمرکز خود را بر طراحی تعداد کمتر لباس که کیفیت عالی دارد بگذارد، می‌تواند دستمزدهای عادلانه به کارگران و کارمندان خود پرداخت کند، باعث کاهش تولید گازهای گلخانه‌ای شود و فرهنگ مصرف‌گرایی را نیز ریشه‌کن کند (فروغ بیداری، ۱۴۰۰).

نتیجه‌گیری

توافق و اتفاق نظر عمومی بر این پایه استوار است که ما در دوره برخورد با فجایع زیست محیطی قریب الوقوع قرار داریم که راه مقابله با آن کاهش مصرف بیش از حد و برقراری مجدد رابطه متقارن با اکوسیستم است. نکته این است که دیگر نمی‌توان از مسائل و موضوعات توسعه پایدار چشم پوشی کرد؛ بنابراین مد چگونه در این حوزه به ایفای نقش می‌پردازد؟

مد یکی از عظیم‌ترین صنایع جهان و به تبع یکی از بزرگ‌ترین آلاینده‌های کره زمین (همراه با نفت و کشاورزی) است. شرکت‌های صنعت مد سریع، سودآوری را با فعالیت در تولید با هزینه کم و بازگشت بالای درآمد به صورت تجاوزکارانه دنبال می‌کنند. تخمین زده می‌شود که:

- تعداد پوشاک تولیدی سالانه از سال ۲۰۰۰، دو برابر شده و برای اولین بار در سال ۲۰۱۴ از ۱۰۰ میلیارد دلار فراتر رفته باشد.
- بیش از نیمی از خریدهای فست فشن در کمتر از یک سال دور انداخته می‌شوند.
- کمتر از ۱ درصد از مواد اولیه‌ای که برای تولید پوشاک مورد استفاده قرار می‌گیرند، بازیافت می‌شوند (بیانگر زیان بیش از ۱۰۰ میلیارد دلاری در هر سال)
- ۱۷ تا ۲۰ درصد از آلودگی آب‌های صنعتی ناشی از رنگرزی نساجی و عمل آوری نهایی پارچه است.

هم چنین آسیب‌های زیست محیطی عظیم تحمیل شده توسط این شرکت‌ها و بهره برداری مداوم از نیروی کار بی مزیت، به هزینه پنهان و واقعی مد سریع (یا پیامدهای منفی اقتصادی مد سریع) اشاره دارد. درک پیامد روش‌ها و شیوه‌های تجاری مد سریع، منجر به این واقعیت می‌شود که ما برای ترمیم این صنعت از هم گسیخته و رسیدن به یک جایگزین پایدارتر، نیاز جدی به یک تغییر سیستماتیک و اصولی داریم.

مد پایدار یا مد آهسته مسیری است که امروزه تمام کشورها به دنبال آن هستند و پاسخی است که می‌توان برای مشکلات به وجود آمده توسط مد سریع، ارائه کرد.

این پژوهش به دنبال یافتن تفاوت‌های برجسته بین مد سریع و مد پایدار بود که در جدول زیر به اختصار توضیح داده شده است:

جدول ۲:ویژگی‌های صنعت مد پایدار و مد سریع (ماخذ: نگارنده)

مد سریع	مد پایدار
ایده‌ها و نوآوری‌ها را از دیگران می‌گیرد و برای به حداقل رساندن هزینه‌ها، فرآیند طراحی و کالاهای مد را ساده می‌کند	خلاقیت و تنوع را با مجموعه های تولیدی محدود و اصلی نشان می‌دهد
هدف آن حضور در بازار با بیش از ۵۰ مجموعه در سال به طور ،Boohoo است. مد فوق العاده سریع همانند مداوم با تکیه بر بازخورد بازار در زمان واقعی برای سنجش تقاضا تولید می‌شود	به برنامه تولید سنتی پایبند است و ۲ یا ۳ مجموعه را در هر سال منتشر می‌کند
از مواد و مصنوعات بی کیفیت استفاده می‌کند که غیر قابل بازیافت و استفاده مجدد هستند	از مواد با کیفیت بالا با درصد بالایی از الیاف ارگانیک .استفاده می‌نماید
مصرف بیش از حد و خرج کردن افراطی را تشویق می‌کنند و مفهوم مد یکبار مصرف را رواج می‌دهند	با توجه به نیازهای تولید فعلی، مواد را تأمین می‌کند و در درجه اول به تأمین کنندگان محلی متکی است
برای ایجاد یک برداشت مطلوب طراحی می‌گردند، اما درعین حال برای استفاده در مدت زمان کوتاه طراحی و ساخته می‌شوند	پوشاک به گونه‌ای طراحی و ساخته می‌شود که برای .چندین فصل یا سال دوام داشته باشد

منابع

مقالات فارسی

- سلطانی، احسان (۱۳۹۴)، (مقاله بخش صنعت) مد سریع (Fashion Fast)، راهکار توسعه صنعت پوشاک ایران.
- شفیعی، آسیه؛ موسوی، سیده زینب (۱۳۹۹)، «تاثیر پوشاک بر محیط زیست و بررسی مد پایدار»، نخستین کنفرانس ملی پوشاک، طراحی پارچه و لباس،شیراز.
- داوری، روشنکری؛ طالب پو، فریده (۱۳۹۵)، «زنان و شیوه های مصرف پایدار در صنعت مدپوشاک»، همایش ملی نقش زنان در توسعه پایدار.
- لیری، نسرین (۱۳۹۹)، از مد پایدار چه می‌دانید؟.
- بیداری، فروغ (۱۴۰۰)، مد پایدار (Slow Fashion)؛ انقلابی سبز در دنیای مد و فشن.
- طالبی، مریم (۱۳۷۶)، مد آهسته یا Slow Fashioin.

مقالات انگلیسی

- Preuit, R., & Yan, R.-N. (2017). Fashion and sustainability: Increasing knowledge about slow fashion through an educational module. International Journal of Environmental & Science Education, 12(5), 1139–1154. http://www.ijese.net/makale/1882.html
- Cachon, G. P., & Swinney, R. (2011). The value of fast fashion: Quick response, enhanced design, and strategic consumer behavior. Management Science, 57(4), 778–795. https://doi.org/10.1287/ mnsc.1100.1303
- Niinimäki, K., Peters, G., Dahlbo, H., Patsy, P., Rissanen, T., & Gwilt, A.

(2020). The environmental price of fast fashion. Nature Reviews Earth & Environment, 1(4), 189–200. https://doi. org/10.1038/s43017-020-0039-9
- Helvetas. (2007). From the plant to the T-shirt. HELVETAS Swiss Intercooperation. https:// organiccotton.org/oc/wGlobal/scripts/wDownloadDocument.php?-path=/oc/pdf/07_fromplant-to-t-shirt.pdf
- Aakko, M., & Koskennurmi-Sivonen, R. (2013). Designing sustainable fashion: Possibilities and challenges. Research Journal of Textile and Apparel, 17(1), 13–22. https://doi.org/10.1108/RJTA17-01-2013-B002
- Watson, M. Z., & Yan, R. N. (2013). An exploratory study of the decision processes of fast versus slow fashion consumers. Journal of Fashion Marketing and Management, 17(2), 141–159. https://doi.org/10.1108/JFMM-02-2011-0045
- Christopher, M., Lowson, R., & Peck, H. (2004). Creating agile supply chains in the fashion industry. International Journal of Retail & Distribution Management, 32(8), 367–376. https:// doi.org/10.1108/09590550410546188
- Drew, D., & Yehounme, G. (2017, July 5). The apparel industry's environmental impact in 6 graphics. World Resources Institute. https://www.wri.org/insights/apparel-industrys-environ mental-impact-6-graphics
- Remy, N., Speelman, E., & Swartz, S. (2016). Style that's sustainable: A new fast-fashion formula. McKinsey & Company. https://www.mckinsey.com
- Claudio, L. (2007). Waste couture: Environmental impact of the clothing industry. Environmental Health Perspectives, 115(9), A448–A454. https://doi.org/10.1289/ehp.115-a449
- Preuss, S. (2021). Sustainability efforts of the fashion industry in February 2021. Fashion United. https://fashionunited.uk/news/business/33-sustainability-efforts-of-the-fashion-industry-infebruary-2021/2021031254398

کافه کتاب

تحلیل کتاب یونیا کاوامورا، مد شناسی

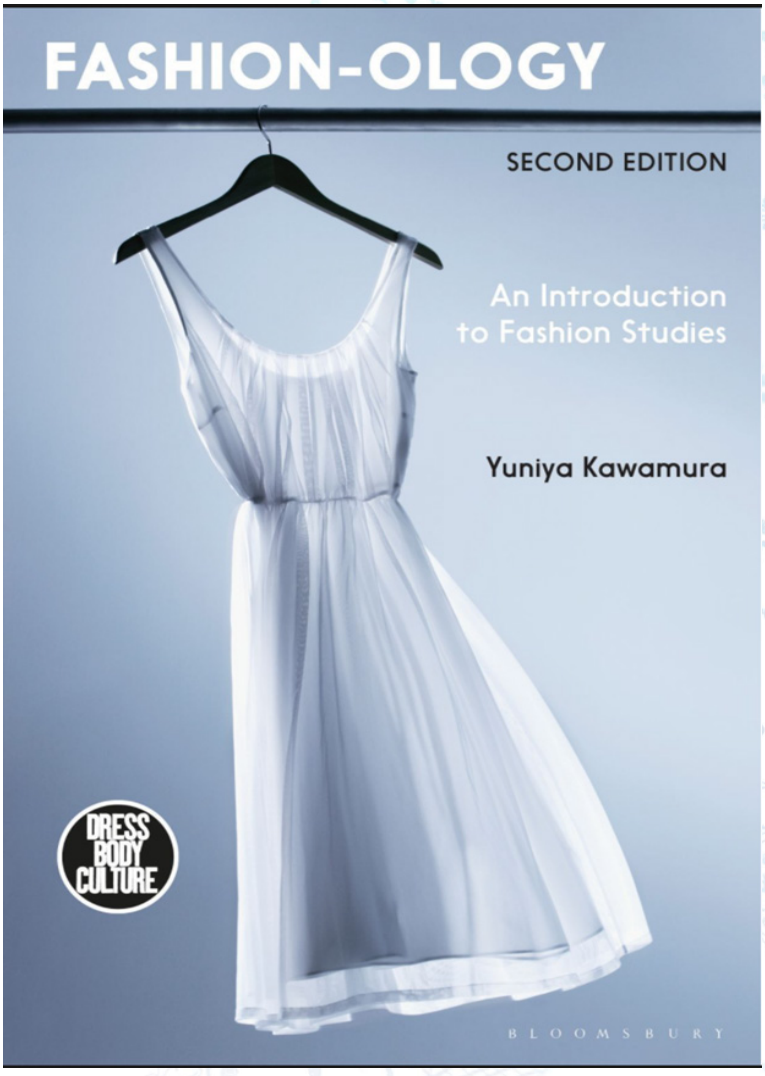
این کتاب به عنوان مقدمه‌ای بر رویکردهای جامعه‌شناسی و علوم اجتماعی به مد، مروری بر گزارش‌های کلاسیک محققانی مانند زیمل، وبلن و تونیس و همچنین مطالعات مدرن و مبتنی بر تجربی‌تر، از جمله مطالعات بلومر، دیویس و بوردیو دارد.

در این کتاب تمرکز کاوامورا، بیشتر روی «رویکرد تولید فرهنگ» است که بر سیستم‌های مؤسسات و سازمان‌هایی متمرکز است که «نظام مد» را تشکیل می‌دهند و مد را به‌عنوان «باور» تولید می‌کنند. مورد دوم به این معنی است که یک لباس زمانی مد می‌شود که مردم آن را مد می‌دانند.

برای این تحلیل، تمایز بین لباس و مد ضروری است. مد یک «شیء» نمادین، غیر مادی و فرهنگی است که برای ماندگاری و دیده شدن به لباس نیاز دارد. کاوامورا استدلال می‌کند که سیستم مد در سال ۱۸۶۸ در پاریس، زمانی که مد لباس برجسته نهادینه شد، سرچشمه گرفت.

تولید و انتشار مدی که از پاریس سرچشمه می‌گیرد، به شدت متمرکز و فرآیندی بسیار پایین بود با این حال، منظور کاوامورا این است که مد به طور فزاینده ای غیرمتمرکز شده است و سایر سیستم‌های مد به شهرهایی مانند میلان و توکیو نیز راه یافته‌اند. همچنین، مدهای خیابانی نیز به این تغییر کمک کرده اند.

مردم لباس می‌پوشند اما معتقدند یا می‌خواهند باور کنند که چون مد است می‌پوشند و مصرف می‌کنند. همچنین سلبریتی‌ها به عنوان رهبران مد، روزنامه نگاران مد و سردبیران مجلات مد نقش‌های حیاتی را در سیستم مد ایفا می‌کنند. نهادها و بازیگران تولید کننده مد که نقش مهمی نیز به مصرف مد داده‌اند، عملکرد اصلی سیستم هستند.



کاوامورا استدلال می‌کند که به طور سنتی، مصرف مد با موقعیت‌های سازمانی یا شغلی و مرزهای نمادین سلیقه در میان گروه‌های مختلف گره خورده است. امروزه هویت‌های اجتماعی و مدها کمتر توسط طبقه تعیین می‌شوند.

او همچنین ادعا می‌کند که با افزایش نفوذ مدهای خیابانی، تمایز بین تولید و مصرف مد در حال شکستن است.

کاوامورا با تمایز مد از لباس به نکته مهمی اشاره می‌کند. با این حال، تنها تمرکز او بر تجزیه و تحلیل مد در لباس است. این مایه تاسف است زیرا مطالعات مد لباس می‌تواند با مطالعات مد در سایر زمینه‌های زندگی اجتماعی چیزهای زیادی بیاموزد.

کافه کتاب

کتاب هنر در گذر زمان

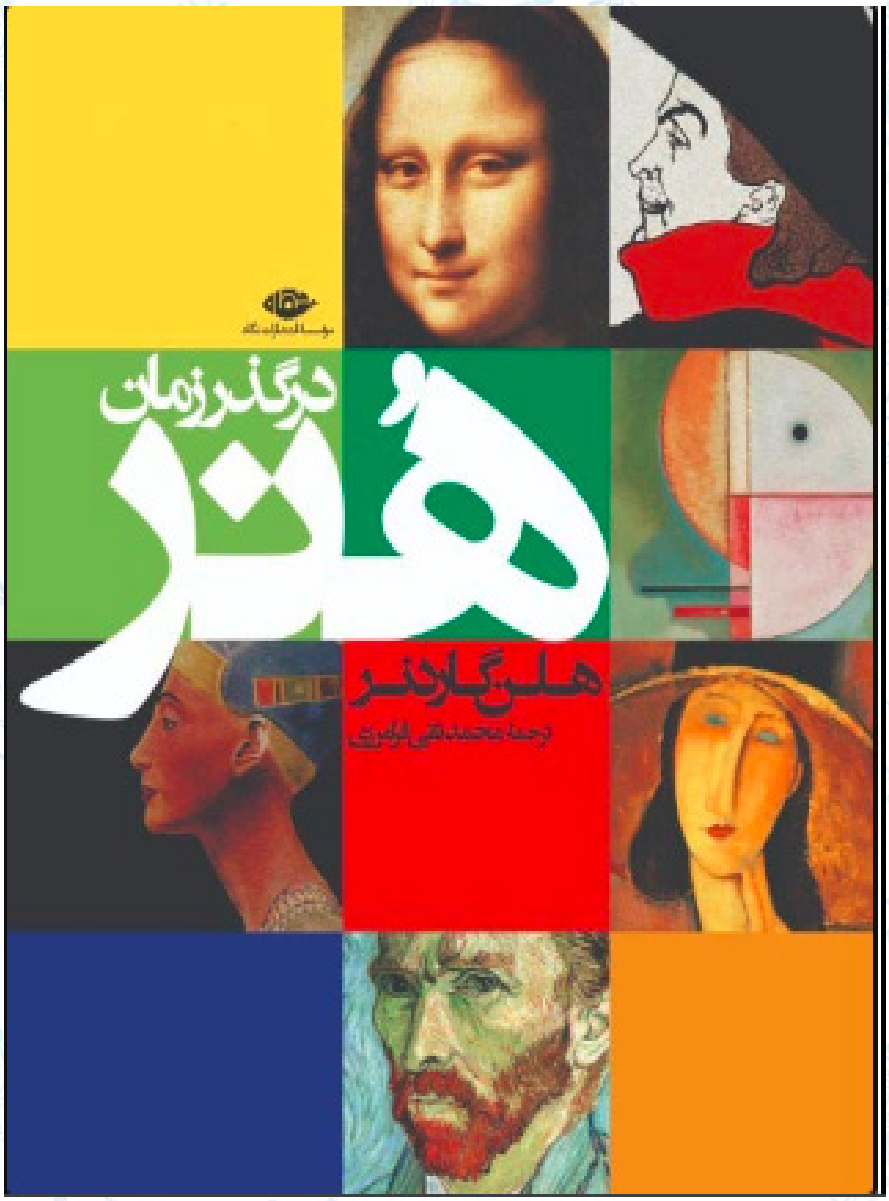
کتاب هنر در گذر زمان نوشته خانم هلن گاردنر از زمان نخستین نشر خود در سال ۱۹۲۶ به بعد کتاب مورد علاقه و مراجعه چندین نسل از پژوهشگران، دانشجویان و خوانندگان عادی بوده است.

در این کتاب علاوه بر هنر مغرب زمین به هنر اسلامی و هنر سرزمین های آسیایی و غیره پرداخته شده است.

این کتاب در رده کتب تاریخ هنر قرار می‌گیرد و ارائه مطالب به ترتیب تاریخی می‌باشد.

استفاده از نمودار خطی وقایع تاریخی در سرآغاز بیشتر فصل‌ها و استفاده از خطوط زمانی و هماهنگ با متن، به درک مطالب ارائه شده کمک می‌کند و نقشه‌های ارائه شده در ابتدای هر فصل به جدول تاریخی پس از خود مربوط می‌شود. تصویرهای کوچکی از یادمان‌های بزرگی که در جدول مزبور دیده می‌شوند در این نقشه ها نیز ظاهر می‌شوند و بدین ترتیب امکان شناخت آثار گوناگون را از لحاظ زمانی و مکانی فراهم می‌آورند.

این کتاب برای علاقه‌مندان به تاریخ هنر و دانشجویان برای درک بهتر هنر و ارائه هنر خود به صورت صحیح توصیه می‌شود.



به نام خداوند یکتا

طرح روی جلد، پارچه با الهام از نقوش دوران سلجوقی با ترکیب موتیف‌های انسانی و حیوانی به تصویر کشیده شده است. کالیته رنگی منتخب براساس، فصل نشر مجله در نظر گرفته شده است، امید به آن داریم تاریخ ایرانمان را به همگان یادآور و پاس داریم هرآنچه گذشتگان به ما بخشیدند.

بهمن ماه ۱۴۰۰