



مهر ۱۴۰۰

یک.

شاید سخن گفتن از مُد در زمانه‌ی حاضر، دست‌کم از منظر جامعه‌شناسی و اندیشه‌ی انتقادی، کاری به‌غایت محافظه‌کارانه به‌نظر برسد. اکنون بر کسی پوشیده نیست که صنعت مُد در معنای مرسوم‌اش با شعار «بیش‌تر مصرف کن» چگونه محیط‌زیست، زندگی حیوانات، هنجارهای زیباشناختی را در معرض تهدید قرار داده و دستخوش تغییر کرده است. حال که جریان سرمایه‌های عرصه‌های حیات انسانی را درنوردیده، صنعت مُد نیز به‌طریق اولی منطق سرمایه‌ای را درونی کرده که چیزی جز ارزش‌افزایی نیست و بر اساس آن به پوشاک و همین‌طور زیبایی‌ی چونان کالایی قابل مبادله می‌نگرد که کرانه‌ی نهایی آن را «پول» تعیین می‌کند. صنعت مُد البته با ابتکارات خلاقانه‌ی خود توانسته تکنیک‌هایی را به‌کار گیرد تا این مهم را با قطعیت و کارآمدی بیشتری به پیش براند. موریتزیو لاتزاراتو اشاره می‌کند که سرمایه‌داری در عصر حاضر با دست‌کاری عرصه‌ی میل انسانی، چرخه‌ی سرمایه را بیش از پیش شتابناک می‌کند. اگر مارکس این چرخه را در قالب فرمول پول-کالا-پول و به معنای به‌گرددش درآمدن کالا نه برای مصرف بلکه برای مبادله نشان می‌داد (مارکس، ۱۳۹۴) حال آپاراتوس‌های سرمایه‌های آن را در فرمول مصرف-ناکامی-مصرف کارآمدتر ساخته‌اند، این بدین معناست که هر مصرفی پیشاپیش باید ناموفق باشد و راه برگزشتن از آن را در مصرفی تازه‌تر نشان دهد. (Lazzarato, ۲۰۱۴) این دقیقاً همان تکنیکی است که

صنعت مُد به شکلی گسترده به خدمت درآورده و از این رو به حیات خود ادامه می‌دهد. مُد در این چرخه چونان اسطوره‌ای خود را از متن حیات اجتماعی برمی‌کشانند و ماهیتی خودآیین و تعیین‌کننده به خود می‌گیرد، تا جایی که اوست که معیارهای زیبایی‌شناختی را رقم می‌زند، یک سال لاغری را معیار زیبایی می‌کند و سال دیگر چاقی را، یک بار تصنعی اغراق‌شده و باری دیگر ریختی طبیعی و بدوی. مهم این است که سازوکاری نفع‌بر بر فراز و به جای انسان‌ها امر زیبا را از نازیبا تشخیص دهد و آن را به مدد تبلیغات و رسانه همگانی کند.

این صنعت اما در چند سال اخیر بیش از هر زمان دیگری وجه وقیح خودش را برای ما نمایان کرده، برای «هیت» شدن و مجذوب کردن نگاه‌های جامعه به خود، می‌بایست عرصه‌های تاکنون مغفول‌مانده را به درون خود بکشد و آنها را هضم کند، از همین رو به شکلی معنادار رو به عرصه‌هایی آورده که از نظرش «اگزوتیک» و عجیب و غریب می‌آید. این عرصه همان تاریخ و زندگی هرروزه‌ی طبقات و گروه‌های تحت ستم است که می‌بایست توسط صنعت پول‌ساز مُد تسخیر شود و در قالب تصویری معنازوده بدل به برندی برای تجارت شود. شاید پیش‌قراول این حرکت برند *H&M* باشد که در دوران مبارزه‌ی زنان پیش‌مرگه‌ی روژئاوا در سال‌های ۲۰۱۴ و ۲۰۱۵ در مقابل داعش و اردوغان و انتشار و بازتاب گسترده‌ی تصویری خلاف آمد از زن و زنانگی، به صرافت تسخیر این تصویر

غریب افتاد تا در همان سال لباس مدل‌های خود را بر اساس لباسِ رزمندگانِ کُرد طراحی کند و آن را در بازار برای کسب سود به فروش برساند. کمی بعدتر مدل‌هایی سربرآوردند که طرح لباس‌شان منقش به معدود نقاشی‌های به جا مانده از دوران برده‌داری بود، عکس برده‌ای که به بهانه‌ی آن‌که هنگام دروی محصولات از آن‌ها نخورد بر دهان‌اش دهان‌بند زده بودند. و نمونه‌ی اخیرش را نیز می‌توانیم در ایران خودمان ببینیم، گروه طراحیِ لباس و زیورآلاتی به نام «لعبت» که محصولات خود را بر تنِ کشاورزان، صیادان، قربانیان اسیدپاشی و کودکانِ کارگری می‌کردند تا از ترکیبِ زندگیِ فرودستان با البسه و زیورآلاتِ گران‌قیمت تصویری خیره‌کننده به مخاطب‌های‌شان ارائه دهند.

این تصویر به ما یادآوری می‌کند که برای تحلیل جامعه‌شناختی مُد، علاوه بر توجه به سه رکنِ «طراح»، «رابط مُد» و «مصرف‌کننده» می‌بایست بیش و پیش از آن‌ها بر «بازارهای مُد» نیز توجه کنیم. (Horowitz, ۲۰۱۵)

همان‌طور که مثال‌های بالا نشان می‌دهند، صنعت مُد در این کارکردِ خاص‌اش مکملِ فرهنگیِ سیستم سرمایه‌دارانه‌ای می‌شود که در مقابل فرودستان صف‌آرایی کرده و نه تنها چرخ خود را به مدد استثمار نیروی کار ارزان‌قیمت در جنوب شرق آسیا و تهیه‌ی مواد اولیه‌اش به دست کارگران آفریقا، می‌چرخاند بلکه با به تسخیر درآوردن همین طبقات در تبلیغات و طراحی‌های خود به دنبال خنثی

کردنِ خواستِ دگرگونیِ جهانِ آن‌هم از طریقِ زیباشناسانه کردنِ فقر، فلاکت، تاریخِ ستم و بهره‌کشی و در یک معنا استتیزه کردنِ فاجعه برای حفظ و کنترلِ وضع موجود است.

اکثر جامعه‌شناسانی که به مُد در مقامِ ابزاری برای کنترل اجتماعی نگاه کرده‌اند، عمده‌ی توجه خود را معطوف به روابطِ میانِ مُد و سنت (عرف) کرده‌اند که آن نیز با سازوکارهای تنظیماتِ اجتماعی رفتارِ فردی پیوند برقرار می‌کند. اما همچنین این توافق ضمنی میانِ همه‌ی کسانی که مُد را موضوع پژوهش خود قرار داده‌اند وجود دارد که نهادینه بودنِ سنت و عرف (در هیئتِ مناسباتِ موجود) با خصلتِ گذرایی و سیالیتِ مُد تناقضی درونی دارد و علی‌رغم همه‌ی نقدهایی که در بالا مطرح شد و همچنین ذکر این نکته که مُد نیز مانند دیگر فرم‌های سلطه‌ی گروهی و هژمونیک بر فرد، دارای خصلتی سلطه‌جویانه بر انسان است، اما عنصری نیز درونِ مُد وجود دارد که دائماً به دنبال گسست از سنت‌های نهادینه در جامعه است و همین موجب برقراری تنش‌ی دائم میانِ سنت و مُد می‌شود. (Ibid)

همان‌طور که هورویتز اشاره می‌کند «مطالعات جامعه‌شناختی مُد گرایش به مرتبط ساختنِ مطالعاتِ مُد با دو مضمون مرکزیِ جامعه‌شناسانه دارد: کنترل اجتماعی و تغییر اجتماعی. [...] مُد می‌تواند به عنوانِ منبع و ذخیره‌ای جهتِ تغییر اجتماعی باشد، مُد می‌تواند بخش تراکم‌یافته‌ی تغییر اجتماعی و بیان آن قلمداد شود، این بدین معناست که نوعی روبنا یا پدیده‌ای ثانویه وجود دارد که می‌تواند

مکانیزمی را به جریان بیندازد، مکانیزمی که تغییر اجتماعی را شتاب می‌بخشد، تغییری خودآیین و نامرتبب به دیگر تغییرات اجتماعی.»  
(Horowitz, ۲۰۱۵, p. ۲۸۶)

با این مقدمه که پیشاپیش نوشتار را با یک تناقض درون‌ماندگار و احتمالاً شکست روبه‌رو می‌کند، می‌خواهم خطر کنم و به میانجی چند متفکر، منظومه‌ای رهایی‌بخش از مُد ترسیم کنم.

دو.

نخستین کسی که درباره‌ی مُد به شیوه‌ای نظری اندیشیده است احتمالاً کسی جز شارل بودلر نباشد، او مهم‌ترین مقاله‌اش با عنوان "نقاش زندگی مدرن" را حدوداً در اواسط قرن نوزدهم نگاشت، بودلر در این مقاله از نقاشی به نام موسیو ژ صحبت می‌کند که مواجهه‌اش با جهان هر دم در حال تغییر را ثبت می‌کند، نه با طرح زدن از روی مدل و ابژه‌ای ساکن و ایستا بلکه از روی جرقه‌ای که شتابِ دنیای مدرن در حافظه‌اش ثبت کرده است. اما ثبت پویایی و جهان در حال شدن، همه‌ی انگیزه‌ی نقاش و بودلر نیست. ظاهراً سوژه‌های نقاش برای اولین بار در تاریخ است که تا این حد دارای صفات ممیز و شخصیت شده‌اند، هرکدام‌شان ژست منحصر به خود را دارند، هنرمند، مرد نظامی، عاشق‌پیشه، زن، فاحشه و حتی اشیاء پر زرق و برقی نظیر کالسکه و غیره، اما حتی این هم تمام ماجرا نیست.

نقاش /بودلر برای اولین بار در تاریخ تفکر مدرن متوجه چیزی متناقض و غریب می‌شود، حضور امر کهنه در امر به ظاهر سراپا نو، تمام توجه‌اش را به خود جلب می‌کند، این همان پدیده‌ای است که تحت نام "مُد" مفهوم‌پردازی می‌شود.

بودلر می‌نویسد: «و اینگونه او (نقاش) می‌رود، می‌شتابد، در جست و جوست. اما در جست و جوی چه؟ مطمئن باشید که این مرد باید هدفی بالاتر از هدف یک ناظر صرف داشته باشد. هدفی همگانی‌تر، چیزی غیر از لذت شرایط ناپایدار، او دنبال آن کیفیتی است که با اجازه‌ی شما می‌خواهم «مدرنیته» بخوانمش، چون هیچ کلمه‌ی بهتری برای بیان آنچه در سر دارم نمی‌شناسم. او کارش را این می‌داند که از مُد هر آن عنصری را که ممکن است چیز شاعرانه‌ای از تاریخ داشته باشد استخراج کند، وجه جاودانی را از وجه گذرا بیالاید.» (بودلر، ۱۳۹۳ : ۳۱)

حدود نیم قرن بعد در سال ۱۹۰۴ میلادی گئورگ زیمل در مقاله‌ای تحت عنوان " مُد " همان فهم بودلری را از منظری جامعه‌شناسانه‌تر پیش می‌برد. زیمل مُد را به عنوان بستری در نظر می‌گیرد که انواع فرم‌اسیون‌های اجتماعی اعم از طبقاتی، عقیدتی و فکری و مذهبی و غیره در و به واسطه‌ی آن شکل می‌گیرند. او همانند بودلر مُد را به سیکلی تشبیه می‌کند که طبقه‌ی حاکم برای تمایز یابی خودش از دیگر طبقات و گروه‌ها، قطعاتی را از دل خاکروب‌های تاریخ و گذشته به لحظه‌ی حال می‌آورد و بدون آن‌که قائل به معنای

خاصی برای آن قطعه یا شیء باشد، از آن استفاده می‌کند. بنابراین مُد از طریقِ وحدت با کسانی که در همان طبقه یا گروه ممتاز هستند نوعی یکدستی و هماهنگی ایجاد می‌کند و همزمان از طرفی دیگر گروه‌های دیگر را طرد و تحریم می‌کند. «مُد‌های قشرهای بالاتر جامعه هیچ‌گاه عین مُد‌های قشرهای پایین‌تر نیست، در واقع به مجرد آنکه طبقه‌ی پایین‌تر آماده شد که آن مُد‌ها را تصاحب کند آنها را رها می‌کند.» (زیمل ۳۱۳۱: ۳۵۳)

به عبارت دیگر می‌توان گفت مُد دیالکتیکی است میان ایجاد تمایز از یک سو و هم‌پای آن انحلال و ادغام همان تمایز در کلیتی یکدست و همگون. او در همین فراز وجه دیگری را از تناقضِ درونی مُد به ما نشان می‌دهد، «زیمل به صورت عمده به معنای روان‌شناختیِ مُد اشاره می‌کند که طی آن فرد در عین تلاش برای تمایزیابی و ساختِ فردانیت‌اش به هم‌گونی با جمع سوق پیدا می‌کند [...] خصیصه‌ی روان‌شناختیِ مُد برای زیمل با کارکرد اجتماعیِ مُد در مقام فرایندِ تمایزیابیِ طبقاتی پیوند می‌یابد که دلالت بر یکی شدن با همان طبقه و طرد دیگر گروه‌ها دارد.» (Horowitz, ۲۰۱۵, p. ۲۸۸)

زیمل معتقد است که در دوره‌ی مدرن جایی بیرون از محدوده‌ی مُد قرار ندارد و هر تلاشِ آگاهانه‌ای برای مقابله با آن نیز خود به گونه‌ای بدل به مُد می‌شود، او مثال الحاد یا آنتیسم را می‌زند که با نفی دینِ طبقه‌ی حاکم، رفته‌رفته نقضِ غرض می‌کند و خود



بدل به نوعی کیش و آئین می‌شود. شاید مثال معاصرتر برای عصر ما جنبش پانک‌ها و فرهنگ شکل‌گرفته پیرامون موسیقی گرانج‌راک باشد که به عنوان یک گسست و یک مُدِ آلترناتیو ظهور کرد و در آغاز، خود را مقابل فرهنگِ مصرفی و «صنعت فرهنگ» معرفی می‌کردند اما سرآخر در وضعیتی تناقض‌آمیز خود مجبور به معرفی آثار هنری‌شان در همین دستگاه تولید و توزیع انبوهی شدند که پشتوانه‌اش سرمایه‌ی دلال‌های عرصه‌ی موسیقی و فرهنگ بود. از همین رهگذر زیمِل ادغام شدن گروه‌ها در مُدِ طبقه‌ی حاکم را از منظری روان‌شناختی که یادآور تبیین زیگموند فروید از پروسه‌ی انتقال است، تحلیل می‌کند.

او می‌گوید: «لحظه‌ای که ما به ابژه‌ای یا به شخصی رشک می‌بریم، دیگر مطلقاً از آن برکنار نیستیم، نوعی رابطه برقرار شده است - میان آن‌دو اکنون محتوای روانی واحدی وجود دارد - اگرچه در مقولات و فرم‌های کاملاً متفاوتِ احساسات. تصاحب شخصی آرام و بی‌سر و صدای داراییِ مورد حسادت، شامل نوعی پادزهر است که گاه تأثیرات زیان‌بار این احساسِ حسادت را خنثی می‌کند. محتوای مُدِ فرصت مخصوصاً خوبی را برای رشد این سایه‌ی صلح‌آمیزِ حسادت در اختیار می‌گذارد که در عین حال به شخص محسود به سبب رضایت او از بخت مساعدش وجدان آسوده‌تری می‌دهد، این امر به این سبب است که این محتواها به کلی از هر کسی مضایقه نمی‌شود آن‌گونه که در مورد بسیاری از محتواهای روانی مضایقه می‌شوند،

زیرا تغییر بخت که هرگز کاملاً غیرممکن نیست، چه بسا کاری کند که آن محتواها به دست رقیب که پیش از این در حالت حسادت به سر می‌برد بیفتند.» (همان، ۳۶۳)

زیمل در این سطور دینامیک نهفته در مُد را به ما نشان می‌دهد اما جایی که برای ادامه‌ی این نوشتار حائز اهمیت است قطعه‌ی کوتاهی است که در ارتباط با تاریخ، مُد را به مثابه‌ی استعاره‌ای برای طلب کردن تغییر و رقم زدن امر نو در حوزه‌های متفاوت تعریف می‌کند. او می‌نویسد: «دل بردن از گذشته‌ای که برای بیش از یک قرن، انسان متمدن بی‌وقفه تلاش کرده است تا موجب آن شود، باعث می‌شود که آگاهی هرچه بیشتر به حال حاضر معطوف شود. این تأکید بر زمان حال بدیهی است که در عین حال بر عنصر تغییر پافشاری می‌کند و یک طبقه در تمام عرصه‌ها، نه فقط در عرصه‌ی پوشاک، متناسب با میزانی که از تمایل مدنیت‌ساز معینی حمایت می‌کند به مُد روی خواهد آورد.» (همان، ۳۶۴)

سه.

می‌توان با فراخواندن و برجسته کردن این لحظه از تفکر بودلر و زیمل در نسبت با مُد، بر روی خوانش سیاسی و بدیع‌الثر بنیامین از مُد تأکید کنیم و پیوند درونی آن‌ها را با یکدیگر و همچنین پیوندش را با درک انقلابی مارکس از ماتریالیسم دیالکتیکی‌ای نشان

دهیم که طی آن انسان می‌تواند جهانی که به آن داده شده است را دستخوش تغییر گرداند.

بنیامین در تز چهاردهم از تزه‌های تاریخ می‌نویسد: «تاریخ، موضوع و مضمون ساختی است که عرصه و گستره‌ی شکل‌گیری آن، زمان انباشته‌شده از حضور «لحظه‌ی حال» است، نه زمان تَهی و همگن. بدین لحاظ، در نظر روبسپیر، روم باستان گذشته‌ای بود انباشته از بار انفجاری زمان «لحظه‌ی حال» که به دست او منفجر و از پیوستار تاریخ گسیخته شد. انقلاب کبیر فرانسه به خود چونان تجسد و تحقق دوباره‌ی تمدن روم می‌نگریست، و روم باستان را همان‌گونه به یادها فرامی‌خواند که طراحان مُد، البسه‌ی ادوار گذشته را در ذهن معاصران زنده می‌کنند. نگاه خبره و تیزبین مُد هماره در جستجوی موضوعات چشم‌گیر و جنجالی است، صرف‌نظر از اینکه این

موضوعات در کدامین گوشه‌ی تاریک گذشته‌های دور جنب‌وجوشی به پا کرده‌اند. مُد، جهش یا خیزی سببانه به درون گذشته است. اما این جهش در صحنه‌ای تحقق می‌پذیرد که در آن همه‌ی فرامین از سوی طبقه‌ی حاکم صادر می‌شود. همین جهش در فضای باز تاریخ به واقع خیزی دیالکتیکی است، و درک مارکس از انقلاب نیز بدین گونه بود.» (بنیامین ۱۳۹۲: ۱۱۵)

می‌توان گفت که مُد نزد بنیامین خصلتی تماماً دیالکتیکی دارد، یعنی هم‌زمان دو وجه از میل به نبودگی، نوسازی و نوکردن و از سوی دیگر میل به حفظ گذشته یا احضار امر کهن را در خود دارد

و از همین رو مدرنیته نیز با شکلی از پیوند خوردن امر به غایت کهن و امر به تمامی نو سروکار دارد. به تعبیری دیگر مُد، با فراخوانی توانش‌های تاریخ، یعنی نه آن تاریخ همگون و تقویمی بلکه لحظه‌ی ساختن تاریخ به مثابه یک شکاف در این روند، در دل گذشته شیرجه می‌زند، بخشی را می‌کند و به دندان می‌گیرد و از زمینه‌اش جدا می‌کند تا با توجه به لحظه‌ی اکنون‌اش زمینه‌ای نو را فراهم کند. پس ما با قسمی زمینه‌زدایی (decontextualization) از گذشته و باز-زمینه‌سازی (recontextualization) در اکنون، مواجه هستیم که پیوستار تاریخی را ناممکن می‌کند. از قضا شرط «ساختن تاریخ» برای بنیامین نیز در گرو همین ناممکن‌بودگی است. مُد می‌تواند گسست ایجاد کند. در تفکر بنیامینی هم، گسست بواسطه‌ی عمل فراخوانی تاریخ روی می‌دهد. فراخواندن، زمینه‌زدایی و در نتیجه زمینه‌سازی دوباره.

در این تذکار نکته‌ای که اهمیت دارد «کاربست مُد علیه مُد و از همین رو گشودن امکان‌های دیگر برای مُد است و این مهم تنها با امتناع از تقلیل مُد به لباس و پوشاک رخ می‌دهد. مُد آن عرصه‌ای است که در آن زمان چونان تعینی چندوجهی می‌پاید. با این حال پرسش از نقش پوشاک نیز نمی‌تواند نادیده گرفته شود. چگونه عناصر فرهنگ و مصنوعات آن برای صورت‌بخشی به این موضوع می‌تواند مُد را با زمان معرفی کند؟ بنیامین در پاسخ استدلال می‌کند که مُد به "اکنون فعلیت یافته" توجه دارد.» (Benjamin, ۲۰۰۳, p. ۴۴) به

ظهور امر نو در پیش پا افتاده‌ترین امورات هرروزه مثل عادات پوشاک و طرز لباس پوشیدن نظر دارد تا در گُنه آن وقوع تاریخ با چیدمانی دیگر رخ بنمایاند، رخ‌دادنی که سرشار از زمان انفجاری حال است. این پتانسل و بار انفجاری اتکا به لحظات گذشته دارد، لحظاتی که گشوده به برساختی هستند که امکان خَلقِ امرِ تاریخی را مهیا می‌کند. مُد تاریخ را با همان محتوای تاریخی احیا نمی‌کند بلکه اتفاقاً سعی بر زدودنِ محتوای تعیین‌کننده‌ی تاریخ و ارائه‌ی یک فرمِ ناب از گذشته را دارد به همین خاطر احیای مُدهای گذشته در ادوار تاریخی عمدتاً خالی از معنای تاریخی آن مُد است. از این رو «مُد صرفاً یک امکان انتزاعی نیست، بلکه دربردارنده‌ی "حسی" از لحظه است.» (p, 45 Ibid) مُد ظرفیتِ تأسیس یک خویشاوندی میان پوشاک یا عرف‌های گذشته و اکنون را داراست و آن را توسط فراهم آوردنِ امکانِ شکلی از تکرار رقم می‌زند.

«مُد از تاریخ تقلید می‌کند، دلیل استفاده از کلمه‌ی «تقلید» این است که مُد قادر به خلق تاریخ نیست. اگر تاریخ یک ساختن باشد، ساختنی که در آن گذشته در حال حاضر اتفاق می‌افتد - و تنها بدین صورت می‌تواند اتفاق بیفتد - آنگاه مُد به گذشته‌ای امکان ظهور می‌دهد که تنها در مقام گذشته‌ی تاریخی‌گری و نه گذشته‌ی تاریخ نمود می‌یابد. تاریخ از تأثیر متقابل «ساختار»، «زمان» و «مکان» بر هم اتفاق می‌افتد، جایی که در آن مکان، محل نزاع مکرر است. ژست

اتوپایی که «مکان» را انکار می‌کند، متعاقباً قادر به اندیشیدن به ویژگی خاص زمان تاریخی نیست» (بنیامین، ۱۳۸۹: ۱۳ و ۱۵).

## چهار.

به همین معنا در مُد اکنون بر روی تاریخ تا می‌خورد و در اتصالی کوتاه آن را زنده می‌کند، این فرم از اندیشیدن به مُد می‌تواند در مقابل تلقی پیوسته‌ی تاریخ، درکی گشوده از تاریخ به دست دهد که ماده‌ی خام هرگونه تغییر اجتماعی و فراروی از زمان همگن باشد. شاید مفهوم «تاخوردگی»<sup>۱</sup> ژیل دلوز نیز بتواند به این گفتار بُعدی بدهد که اندیشیدن به آن را سهل‌الوصل‌تر کند. هنگامی که از تاخوردگی صحبت می‌کنیم می‌توانیم تصویری از لایه‌های رسوبی کوه‌ها را تخیل کنیم که در گذر تاریخ بر روی یکدیگر خمیده شده‌اند، خمشی که با هر تکرارش یک وجه آن رو به درون و وجهی دیگر رو به برون راه می‌یابد، یا آن‌طور که آنک اسملیک<sup>۲</sup> نشان داده می‌توانیم آن را به بهترین شکل در چین‌خوردگی‌های لباس‌ها ببینیم، چین و شکنی که بدن را مستور و عریان می‌کند. «در مُد، تاخوردگی درگیر بازی پنهان‌کردن و آشکار ساختن بدن در حرکت‌های خود است، حرکتی میان شور و اروس. در حالی که تاخوردگی تاروپود لباس می‌تواند بدن را بیش از هر عریانی‌ای به نمایش بگذارد، آن‌گونه

که دلوز می‌نویسد: قطعاً تاخوردگی مُد شیوه‌های جدیدی از تاجر و شدت را بیان می‌کند.» (Smelik, ۲۰۱۷, p.۴۴)

«برای دلوز تاخوردگی، نیروی دینامیک و خلاقیتی است که سوژه را رو به سوی فرایند بی‌نهایت شدن<sup>۱</sup> گشوده می‌کند. او از این مفهوم استفاده می‌کند تا به ایده‌ای نقب بزند که در آن سوژه بر تنشی میان درونیت و برونیت پافشاری می‌کند. بنابراین این مفهوم می‌تواند به عنوان تولید سوژکتیویته توسط هر شکلی از تاخوردگی نظیر تاخوردگی جهان به درون فرد عمل کند. کارکرد تاخوردگی در مقام فصل مشترک میان درون و برون، عمق و سطح، بود و نمود و دیگر تضادهای دوگانه می‌تواند حضور داشته باشد.» (Ibid, p.۳۸)

اسملیک در تلاقی‌گاه تاخوردگی، تاریخ و به تصویر درآوردن بدنی دگرگونه و غیرهنجارین در مُد آوانگارد شاهدی از طراح لباس ژاپنی به نام یاماموتو آچی وز<sup>۲</sup> می‌آورد که ارتباط متفاوتی را با زمان تاریخی، توسط تاخوردگی‌های تاریخی و ارجاع آن‌ها به یکدیگر، برقرار می‌کند. او می‌گوید رویای من در طراحی‌هایم به تصویر کشیدن زمان است و مُد به‌عنوان یک پدیده‌ی مدرن چیزی جز تاخوردگی توامان گذشته و اکنون نیست. او همچنین برای توضیح این مفهوم به طراح لباس ژاپنی دیگری به نام ری کاواکوبو<sup>۳</sup> ارجاع می‌دهد که در دهه‌ی

---

<sup>۱</sup> Becoming

<sup>۲</sup> Yamamoto Achieves

<sup>۳</sup> Rei Kawakubo

۱۹۸۰ مجموعه لباس‌هایی را با عنوان «هیروشیما» خلق کرد. لباس‌هایی که پشت‌ورو بودند، در آن سوراخ‌های متعددی دیده می‌شد، ژاکت‌هایی پاره‌پاره و وصله‌پینه شده با درز و شکاف‌هایی در آن. (Ibid, p. ۴۸)

اما همه‌ی این موارد را شاید بهتر باشد که در حوزه‌ی هنر مفهومی و پرفورمانس دسته‌بندی کنیم و با اینکه می‌تواند تلقی مرسوم ما را از کارکرد مُد تغییر دهد و بر خلاف زیبایی‌شناسی غالبِ صنعتِ مُد، زیبایی‌شناسیِ بدیلی ارائه دهد اما به ندرت پیش می‌آید که از سطحِ مُدی نخبگانی به مُدی همگانی بدل شود. شاید تنها راه رستگار کردنِ سوبیه‌ی خلاق، گشوده و رهایی‌بخشِ مُد از ابزاری برای کنترل اجتماعی در همین دریافت استتیک‌ی نهفته باشد که با سیاست و تاریخ پیوندی وثیق برقرار کند و امر نو را رقم بزند.

اگر امروزه مُد (در وسیع‌ترین معنایش) توسط طبقات حاکم تعیین می‌شود - طبقه‌ای که به شیوه‌ای اصیل حافظ وضع موجود است و مُد برایش مخفی‌گاهی است تا از درون آن جهت‌القای احساس تغییر دست به کنش بزند و همگان را پیرو رژیم استتیک‌ی خود کند، آن هم به شکلی که در نهایت هیچ چیز تغییر نکند و کنترل امور از دست‌اش خارج نشود- باید پرسید که در این حالت چه شکلی از مُد می‌تواند سوبیه‌ای رهایی‌بخش به خود بگیرد؟



پیش‌تر اشاره کردیم که جریان‌هایی که هدف خود را در مقابل مُد حاکم بنا می‌کنند چگونه بعد از مدتی خودشان در آن منطق ادغام می‌شوند. اما آیا وضعیتی را می‌توان متصور شد که در آن سوژه‌ها و افراد گروه‌هایی که پیش‌تر صرفاً پیرو مُد و گفتمان حاکم بودند این‌بار، خود، "ژست" های‌شان را بازبیاوند و ازین طریق مُد و تاریخ خودشان را بسازند؟ آنگونه که موسیقی جز، بلوز و رپ توانست با فراخوانی تاریخ بردگان و فرهنگ و فولکلور سیاهان مُد و ژست‌های خود را بیابد.

به نظر می‌رسد که این مسئله توسط ژستی امکان‌پذیر می‌شود که شرط ادغام و مضمحل نشدن‌اش تنها در ناتمام بودگی‌اش است، ژستی که خود را در مقام وسیله‌ای بدون هدف تعریف می‌کند که هیچ‌گاه قصد رسیدن به مقصد معینی را ندارد، ژستی که سرشار از قصدیت است و این مهم را تنها با حفظ همیشگی خلاء و حفره‌ای پرنشدنی میان خود و دستگاه حاکم برمی‌سازد.

«ویژگی ممیز ژست این است که در آن هیچ چیز انجام نمی‌شود بلکه تحمل و حمل می‌گردد. به عبارت دیگر ژست سپهر اتوس (خلق و خو یا اخلاق) را به عنوان عرصه‌ی مناسب‌تر برای آنچه بشر هست می‌گشاید... ژست هیچ حرفی برای گفتن ندارد...»  
(آگامبن ۳۱۳۴: ۶۶)

شاید شرط تن‌زدنِ مُد از ادغام در نظم موجود و حفظ کردنِ سویه‌ی خلاق و زاینده‌ی خود، در یک ژستیت، در یک وسیله‌ی بدون

هدف نهفته باشد، مُد و آدابی که توسط خود مردم، با اتکا به تاریخ‌اش، در انقلابی دائمی و پیوسته به سر می‌برد و نه به دنبال همگونی، بلکه به دنبال کثرت‌یافتنی افراطی و خلق تفاوت‌ها و راندن آن به متتها درجه‌ی خود باشد.

## منابع

- مارکس، کارل (۱۳۹۴) سرمایه؛ جلد اول، ترجمه‌ی حسن مرتضوی، تهران، لاهیتا.
- بودلر، شارل (۱۳۹۳) نقاش زندگی مدرن، ترجمه‌ی روبرت صافاریان، تهران، حرفه نویسنده.
- زیمیل، گئورگ (۱۳۹۳) مقاله‌ی مُد در درباره‌ی فردیت و فرم‌های اجتماعی، ترجمه‌ی شهناز مسمی پرست، تهران، ثالث.
- بنیامین، والتر (۱۳۹۲) تزهایی درباره‌ی فلسفه‌ی تاریخ، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران، فصلنامه‌ی ارغنون شماره‌ی ۱۱/۱۲.
- بنیامین، اندرو (۱۳۸۹) مقاله‌ی زمانه‌ی مد، ترجمه‌ی نسترن صارمی، علی سیاح، تهران، فصلنامه‌ی روان‌شناسی و هنر شماره‌ی ۸.
- آگامبن، جورجو (۱۳۸۹) وسایل بدون هدف، ترجمه‌ی امید مهرگان، صالح نجفی، تهران، چشمه.

Lazzarato, Maurizio and Charbonneau (۲۰۱۴) Debt, Neoliberalism and crisis, Sage pub.com.

Horowitz, R. T (۲۰۱۴) From elite Fashion to Mass Fashion, journals.cambridge.com

Benjamin, Andrew (۲۰۰۳) A Commentary on Walter Benjamin's Theses on the Philosophy of History, SAGE pub.

Smelik, Anneke (۲۰۱۷) Fashioning the Fold: Multiple Becomings, in This Deleuzian Century; Art, Activism, Life.