صورة الموضة

أو صرامة السنن

غي غوتيي

ترجمة: أحمد الفوحي

أفرد رولان بارث للموضة كتابا ذاع صيته (1). ولما كان اهتمامه منصبا على اللباس المكتوب فقد أهمل، بأسف كبير، اللباس المصور. غير أنه انتبه إلى خصوصيات فوتوغرافيا الموضة: "فالصورة الفوتوغرافية تشكل، داخل التواصل الفوتوغرافي، لغة خاصة لها بالتأكيد معجم وتركيب خاصان بها، ولها "خدعها" الممنوعة أو المستحبة ".

وفي ملحق من الكتاب نفسه يعود بارث إلى الصورة لكي يلاحظ "أنه يعاد تصوير العالم عادة في صورة الموضة في أشكال ديكور أو عمق أو مشهد، وباختصار [في شكل] ديكور مسرحي".

سنتجنب الحديث عن اللباس- وهو أمر مفارق إذا اعتبرنا أن صورة الموضة ليس لها من موضوع آخر غير اللباس- فالأهم من ذلك في تصورنا هو معالجة الوضعة التي يجب أن تكون عليها العارضة، فذاك هو السبيل للاقتراب من ماهية العرف الذي يحضر باستمرار، ولكنه يختفي في المظاهر العرفية "للطبيعي". فبالمقارنة بين صور فوتوغرافية تفصل بينها سبعون سنة[مثلا]، ليست الألبسة هي ما يهم في المقارنة ، وإنما مواقف الشخصيات وخصائص الديكور.

لقد فطن بارث بنباهته المعتادة، وهو يلاحظ أن العالم بالنسبة لفوتوغرافيا الموضة تحول إلى مسرح، إلى أن الأمر يمتد إلى ما هو أبعد من تقديم ملابس لأغراض تجارية. لقد عاد في ذلك إلى الوضع الأصلي للصورة الغربية التي يمكن اختصارها في اللوحة، وهي كلمة مشتركة بين التشكيل والمسرح، التي سيعيد الآني الفوتوغرافي، ثم فيما بعد السينما والشريط المصور النظر فيها جذريا.

لقد كان عالم صورة الموضة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وثيق الصلة بالمسرح. فلم تكن الممثلات المشهورات تقفن أمام العدسة لتقديم آخر التقليعات في اللباس فقط (مثلا

العمود "نجماتنا والموضة" في مجلة comedia illustré)، بل إن ديكور أستوديو الورشات الكبرى مستوحى في جزء كبير منه من مسارح تلك المرحلة (2). لقد أحلنا في الفصل الرابع على بعض هذه الصور من أجل شرح مقولة الإضاءة.

الآنسة مارت شانال من الأوبيرا (1911)

لباس الفسحة

لباس الفسحة ماري فرانس 300

لباس الفسحة ماري فرانس 299

تقف الآنسة نابيركوفسكا من الأوبرا الكوميدية، في عدد فاتح نوفمبر 1911، وهي ترتدي فرو الأخوة ريفيون (تصوير فيليكس). لقد صورت الممثلة وهي ترتدي لباس المدينة ضمن ديكور أستوديو يمثل منتزها: ماء وفَسْقية وأشجارا في المشهد الخلفي تبدو كما لو أنها غارقة في الضباب. كان من الممكن أن يتعلق الأمر بلوحة تمثل عمق خشبة مسرح أو يتعلق بلوحة حقيقية. إن الموديل ساكن ومستقيم أمام العدسة. يتعلق الأمر بامرأة تضع في اليد اليمنى كميمة من الفرو قد نقول عنها اليوم إنها "تقليعة جديدة". أما اليد اليسرى فمتراجعة لا نرى منها إلا جزءا يسيرا، وموضوعة على الكشح في حركة، هي في جميع الحالات ما ترغب فيه فوتوغرافيا الموضة. ولا يمكن لأي إنسان، من حيث بداهة

الأصل، إذا وقف ولم يتحرك وترك يديه حرتين، إلا أن تنسدل ذراعه. وهي وضعة خرقاء ومخالفة للأعراف الفنية؛ وإذا وضع اليد على الورك كانت هذه الحركة [عادية] مطابقة للمألوف دالة على السكون والجمود. وأما الساق اليسرى، التي لا يكاد المعطف الطويل يظهر منها شيئا، فمتقدمة بعض الشيء معلنةً عن خطوة كافية للتأكيد أن الشخصية تتنزه وقد فاجأها المصور. ومع ذلك، فإن الإخراج لا يتعمد التمويه على الوضعية، بل يحاول أن يجعلها دالة من خلال الاستعانة بالسمات العرفية التي تذكر بسمات المسرح، وهي في الأصل مستعارة منه. فالممثلة لم تتخل عن دور الممثلة، وإنما انتقلت من مسرح إلى آخر.

نجد أنفسنا، سبعين سنة بعد ذلك، أمام موديل جديد بلباس النزهة (مجلة elle عدد 1830). لقد اختفى الديكور، والمرأة تقف الآن ضمن عمق محايد حيث لا وجود لشيء آخر سوى العلامات الطباعية: لقد انتقلنا من الإخراج المسرحي إلى التصفيف الورقي، و فقد الفضاء المسرحي كل قيمة مرجعية لصالح الفضاء الطباعي. وكما كان مطلوبا من موديل 1911 الدلالة على الثبات والتحفظ المميزين لصورة معينة للمرأة في بداية القرن، فالمطلوب من موديل 1981 الدلالة على حرية امرأة نهاية القرن وتحررها [من أي قيد]. تقابل الخطوات الخجولة للآنسة نابيركوفسكا، الحركات الحرة لساق نظيرتها المجهولة. إن جسد المرأة الذي تكفل المعطف الطويل بستره كاملا في 1911، يتحول إلى طاقة حيوية تكشف عنها الأشكال المغرية. ويستند الذراعان البعيدان عن الجسد، إلى اليدين على مستوى الكشح، إلا أن هاتين الأخيرتين موضوعتان [هذه المرة] في الجيب، وهي حركة أخرى دالة على هيئة وقفت ضدها الأعراف مدة طويلة. فلا وجود للتمويه على الوضعية لا في 1981 ولا في 1911. فهناك في الحالتين تجاهل "للطبيعي" ولجوء متعمد إلى معجم من الحركات والأشكال يحيل على مرحلة [معينة] وإلى النسق السميائي الذي تستعمله، وأيضا التقنيات الفوتوغرافية واللباس. لقد تم تجاوز "نسق الموضة" واستعادته ضمن نسق أيقوني له أعرافه الخاصة.

ومع ذلك لم يتم التخلي عن المرجعية المسرحية والتصويرية التي كانت تمنح فوتوغرافيا الموضة نوعا من الشرعية، والاكتفاء [بدل ذلك] بمرجعية غرافية وطباعية. لقد استعاد موديل 1981 (ماري فرانس عدد 299) بعضا من السكون الذي كان لسلفه، دون أن يقوده ذلك إلى التخلي عن التعبير عن الحرية. فالديكور المستعاد هو ديكور" طبيعي"، أي يشتغل وفق النموذج الفوتوغرافي السينمائي الذي، على النقيض من النموذج المسرحي، يطمس كل ما يمكن أن يشير إلى وجود خلفية اصطناعية. فالابتسامة الصريحة والمقتحمة للمرأة تتناقض مع الوجه الصارم لموديل بداية القرن، الذي لم يكن قاعدة

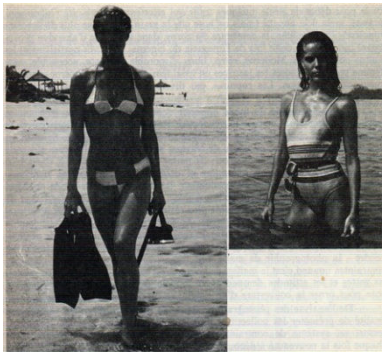
مطلقة، وإنما كان يسمح، في أحسن الأحوال، بابتسامة خفيفة وغامضة. فما يشهد على تطور جذري للأعراف وضع اليدين في جيبي السروال: فإلى الأمس القريب كانت تشكل هذه الحركة سلوكا غير لائق، وكان على النساء ارتداء سراويل لمدة طويلة دون أن يتمكنَّ من وضع الأيدي في الجيوب (الغائبة في أغلب الأوقات [عن السروال] حتى "ثورة" الجيتر). وعلى الرغم من تراكم العناصر التي تشير بجلاء إلى امرأة 1981، تختلف السينوغرافيا العامة للصورة: تتنوع النمذجة والعمق والإضاءة، عن الصورة السابقة التي كانت تجعل الغلبة للخطوط والمسطحات. إن التصفيف الحديث لا يحرم نفسه من المؤثرات المشهود لها.

يمكن أن يبرز الأستوديو من جديد وبشكل مفاجئ من خلال فضاء مفتوح [هضبة مثلا] (ماري فرانس 300) أو من خلال فضاء مغلق يجمع بين مباهج الطبيعي والاصطناعي. حينئذ يستعيد الموديل كل أعراف الوضعة، [متمثلةً في] استرخاء الهيئة الذي يضفي، في حدود معينة، الطابع العصري على سكون حركات الجسد. فحركة اليد اليمنى ليست جزءا من أعراف فوتوغرافيا الموضة الأنثوية: إنها إيماءة ذكورية صرف تحيل على أعراف إيقونوغرافيا التأمل. إن الأمر يتعلق بتأنيث "المذكر"، وهو ما يكشف عنه العنوان. فالمرأة الممثَّلة هنا تقترب من موديل نظيرتها في بداية القرن، وذلك بسبب الدور الذي تقوم به، وهنا نكون، من جديد، أمام المسرح الذي يشي به الديكور، [إنها موديل يتمثل في] السكون، وتضخيم الأعراف، واستعادة الفضاء الخادع. وتكمل إيماءة اليد اليسرى- الموضوعة جزئيا في الجيب، بحرية وتحفظ من دون استرخاء غاوٍ- كُلا يجمع رمزيا بين جدية المذكر وجدية امرأة الأمس. ويبقى اللباس –موضوع الدعاية الإشهارية- يدرج وحده الأنوثة من جديد من خلال تهويماته وصبغياته المفتوحة. إنه تنظيم دقيق لمكونات معجم فعلي.

وفي العدد نفسه للكوميديا المصورة لفاتح نوفمبر 1911، الذي تعرض فيه الآنسة نابيركوفسكا، نجد في الصفحة السابقة، الآنسة مارت شينال، من الأوبرا تقدم "ابتكار بريميت création Premet" (تصوير فيليكس). يتعلق الأمر هذه المرة بملابس داخلية (يصعب التحقق منها سبعين سنة بعد ذلك: فمعرفة الأسنن أمر ضروري لتقدير معنى ثوب ما). يحيل الديكور، ديكور الأستوديو، الديكور ذو الطبيعة المسرحية، على ما يشبه بهوا ذا أعمدة وبجانبه حديقة شتوية. يذكرنا ذلك ببعض القصور، لولا المظهر الشبحي للمعمار العائم وسط ضباب هو الآخر خيالي (لا داعي لإيراده في اللوحة) مثله في لك مثل الأشجار [المرسومة] على اللوحة الموالية. وهنا أيضا يُستوعب الديكور باعتباره علامة دون أن يقود إلى التمويه. تلهو يد الآنسة شينال اليسرى بالعقد، في الوقت الذي تستند فيه باليمنى إلى الورك،

وهي واقفة وقفة سكونية كما يجب ووجهها مشرئب نحو العدسة تنظر إليها نظرة اختلاس وتمويه، في وضعية مألوفة في صور ذلك الزمان.

موديل سان لوران ماري فرانس 301



عرض الموضة : مايو السباحة: الجمود في مقابل الحيوية

لا تكشف الصورة السابقة، مقارنة بهذه، سوى عن التغييرات الخاصة بالمرأة وتطور الأعراف الأخلاقية. فالوضعة والديكور ينتميان إلى الطبيعة نفسها، ولكن التباين هو ما يؤكد تحول [سلوك] المرأة : وضعة ذكورية، تعبير عن التحرر، إلى جانب سكون وديكور غير واقعي يحيلان عرفا على الأنوثة.

إن الأمر يتعلق أيضا في موديل "سان لوران ريف غوش" (ماري فرانس عدد 301) بصورة لأنوثة متحررة، منتزعة من الديكور التقليدي المسرحي أو شبه المسرحي. لقد احتفظ الملمح الموضوع على صفحة بيضاء من الوضعة الواقفة لبداية القرن ببعض الخصائص التي تشهد على الاستمرارية: السكون والصرامة واليد [الموضوعة]على الورك (ولكن نسجل أن اليد لم تعد توضع على الورك بالطريقة نفسها). وفي المقابل، فإن انحناءة الجسد، فيما يشبه الاستسلام المستفز الذي يستوحي مادته في هذه الحالة من التخييل السينمائي، يناقض جزئيا الأعراف الأخرى. إن هذه المرأة الحداثية والرجعية، الحرة والمستعدة، المتحفظة وسهلة المنال، تقترح [من خلال هذه الصفات] على كل القارئات أنوثة مثالية، هي في الوقت ذاته، حداثية ومحترمة للتقاليد. إن القطائع، من خلال كل الخدع، تحجب غالبا الاستمرارية.

ففوتوغرافيا الموضة تبدو إذن جنسا [فنيا] عُمِّرَ (أكثر من قرن)؛ وكما يلاحظ ذلك رولان بارث فإنها "تشكل داخل التواصل الفوتوغرافي، لغة خاصة". علينا، في حالتنا هذه – وبسبب الأعمال

السميولوجية اللاحقة التي أسهم فيها بارث نفسه– أن نتجنب الحديث عن لغة، بل يتعلق الأمر بمجال تعبير مستقل ومنسجم. إن فوتوغرافيا الموضة، من خلال مادة دلالتها ومن خلال صيغ إنتاجها، هي بالتأكيد طفرة من طفرات الفوتوغرافيا. إنها تنتمي من خلال طريقة طباعتها وتوزيعها إلى مجال ضيق، هو مجال الصورة الصحفية. ويبقى علينا أن نحدد نقط التمايز بينهما. إنها قريبة، في العمق، من الصورة الإشهارية الخاصة بالعطلة– إن مسار الإنتاج واحد من التنفيذ إلى التوزيع؛ أما فيما يتعلق بالغاية فهي التحفيز على الشراء في الحالتين معا— ويجب على صورة الموضة أن تأخذ بعين الاعتبار [منذ التصاميم الأولى] بعض الإكراهات: عندما يتعلق الأمر بمايو السباحة (صورة الموضة)، فإن الإيماءات والمواقف المطلوبة من الموديل ليست هي ذاتها إذا تعلق الأمر بصورة غلاف كاتالوغ خاص بوكالات أسفار.

ينبثق من تحليل فوتوغرافيا الموضة (ومن فوتوغرافيا غايتها عرض الملابس التي ينجزها الخياطون) نسق من الإكراهات المحتومة. فاللباس المعتبر في ذاته أمرا جديدا من الواجب اكتشافه باستمرار، لا ننتظر منه أن يشتغل كتذكير. فلا يمكن للعلامة أن توجد إلا إذا كانت هناك ذاكرة قادرة على التعرف عليها. وسيفقد اللباس الجديد أصالته إذا تم التعرف عليه بشكل مباشر (والأمر كذلك في بعض الحالات بشكل لا إرادي). تُشرك فوتوغرافيا الموضة الذاكرةَ بالرجوع إلى مواضعات مرتبطة في أغلبها بالموديل، أي السنن. وتنتظم هذه المواضعات في نسق من العلامات المدونة والقابلة للتوليف؛ هذا النسق هو السنن. وهذا السنن يتدارك ضعف المعجم الذي يتوفر عليه من خلال الاعتماد على تطوره الدياكروني؛ إن توزيع صور الماضي على نطاق واسع يمنح السجل إمكانات كبيرة.

ومن السهل وصف هذا السنن في خطوطه العريضة، لأنه محدود وقابل للضبط. ولكن يجب ألا ننسى أن هذا السنن ذاته ليس سوى شبكة من العلاقات الظاهرة هي ذاتها محكومة بتبريرات استيهامية بامتداداتها الرمزية.

العنصر الأول: الديكور، أو الخلفية التي توجد ضمنها العارضة. سيحيلنا هذا الديكور، إذا انتفى، على الفضاء الحديث للتصفيف، بصيغ طباعية أو بدونها. وإذا كان حاضرا، فإنه يبني فضاء تقليديا للإخراج ويكون جزءا من نموذجه الضمني: المسرح. ويمكن لهذا الفضاء شبه المسرحي بدوره أن يكون مصطنعا (الأستوديو المطلوب) أو طبيعيا (ديكورا طبيعيا أو يوهم بذلك) وبإمكانات متنوعة وسطى، منها بالتحديد إمكان استعمال أماكن يميل إليها مصورو الموضة، تمتلك من ناحية المادة المعمارية وظيفة ديكورية (واجهات، أدراج، أحواض الماء، فسقيات الخ). ولا يمتلك الديكور، على الرغم من بعده الرمزي المثبت بالصورة، مدلولا قارا. فما يحدد ذلك هو نسق العلاقات الداخلية للصورة.

العنصر الثاني: العارضة، وهي في الأصل مجموعة من الإيماءات والمواقف المسننة التي تستعين بسنن أوسع للجسد المصور (الذي ليس له سوى روابط بعيدة مع ما نسميه أحيانا لغة الجسد ، النسق السميائي الآخر غير ذي الطبيعة الأيقونية). ويمنح، للوهلة الأولى، حضورُ الديكور والعمق أو غيابهما العارضةَ وضعا سميائيا مختلفا: فإذا كان هناك ديكور، فإن العارضة ستصبح علامة كتابية تكاد تساوي العلامات التيبوغرافية التي تصاحبها. في الحالة الأولى، هناك سُمْك يعبر عنه المنمذج، فهو تصاور* يتوجه إلى الحواس؛ وفي الحالة الثانية لن يكون سوى بناء طباعي، تنظيم خطوط دينامية ذات أشكال شبه مجردة بشكل كلي.

ويسمح كل جزء من الجسد، في الحالتين معا، ببعد مغاير، بتشكيل معجم من الهيئات والإيماءات والمواقف. يمكن للرأس أن يكون مستقيما أو مائلا إلى الأمام أو الجانب؛ ويمكن للنظرة أن تكون موجهة نحو العدسة أو لا تكون ؛ ويمكن للجسد أن يكون مستقيما أو معقوفا، وتكونَ الساقان مضمومتين إلى بعضهما البعض (أو ملتصقتين بسبب اللباس الذي يغطيهما)، أو توحيا بمسافة لا تعبر عن الحركة إلا عرضا. أما الذراعان، فإنهما تقترحان أبجدية معقدة تخفي أحيانا أنساقا سميائية مجاورة (هيئة التأمل)، أبجدية تعتمد في الغالب على تنويعات ضعيفة رفيعة الدلالة (النموذج الغني لليد الموضوعة على الورك). ولنتذكر أن كل إيماءة أو هيئة أو موقف يمتلك تنويعا حسيا يثمن التمثيل وتنويعا ذهنيا يثمن الدلالة.

وبهذا يمكن للمرأة أن تكون حرة أو مستعبدة، مستفزة أو مستعدة، [ذات إحالة] على المذكر أو المؤنث، موضوعا للرغبة أو مثيرا ذهنيا. [يقع]كل هذا في صورة فوتوغرافية بسيطة [هي صورة] الموضة.

هوامش

1- Barthes , Roland : Le système de la mode, éd Seuil , Paris 1967

2- انظر كاتالوغ المعرض L'atelier Nadar et la mode, 1865 – 1913 الذي نظمته إدارة متحف فرنسا.

*- تصاور simulacre .