پاهای کنتس*: قسمت اول**

ابی‌گیل سالومون–گودو

ترجمه‌ی بهار احمدی فرد

سوبژکتیویته از دسترس زنان بدور نگه‌داشته شده است: پشتیبانی مالی، برای هر نهادِ بی بدیلِ ابژه‌سازیِ زن، آشکارا از همین طریق تامین می‌شود: ابژه‌ی بازنمایی، گفتمان، میل.

– لوسه ایریگاری، "تمام نظریاتِ راجع به 'سوژگی' همواره توسط 'مردانگی' به تصرف درآمده است"

مورخان عکاسی مایلند تا شمار گیج‌کننده‌ی تصاویری را که مورد مطالعه‌اشان است، به دو حیطه‌ی جدا، ولی به ندرت همسان تقسیم کنند: عکاسی مرسوم و عکاسی غیرمرسوم. عکس‌های کنتس کستیلیون در هر دو حیطه جای می‌گیرند. از طرفی، کنتس، تنها یکی از مشتریانِ ثروتمندی بود که از درهای شرکت عکس‌برداری لوکسِ میر و پیرسون، عکاسان رسمی امپراطور دوم و درباریانش، عبور کرد. اکثرِ عکس‌هایی که لوئیس پیرسون از کنتس برداشته است، به لحاظ فنی و صوری، شبیه به عکس‌های دیگر زنانِ نجیب‌زاده و برازنده‌ای است که از خدمات‌شان بهره می‌بردند؛ ولی از سوی دیگر، تعدادِ دفعاتی که کنتس خودش را در معرض دوربین قرار داد و در چند نمونه‌ی تکان‌دهنده، *طرز ایستادنِ* وی مقابل دوربین، استثنائی است. ما از کنتسی که با زیر پیراهن زنانه جلوی دوربین ظاهر می‌شود، یا پاهایش را در معرض دید قرار می‌دهد، باید چه برداشتی داشته باشیم؟ با کمی انصاف، این هنجارشکنی‌ها را می‌توانیم به عنوان امیال زنی غریب اگر نه دیوانه، بپذیریم؛ ولی وقتی زمینه‌ی فرهنگی و اجتماعی وی را در نظر می‌گیریم، عجیب بودنِ عکس‌ها در مقایسه با این موضوع که وی، خودش طراحِ نحوه‌ی بازنمایی‌ها بوده است، از میزان کمی اهمیت داراست. در واقع، بیشترِ اهمیتِ این عکس‌ها که در ابتدا چنین غیرقابل دسته‌بندی به نظر می‌رسند، در همسانی‌شان با دیگر انواع عکاسی، نزدیکی‌شان با دیگر تصاویر، چه مجاز و چه غیرمجاز است. بنابراین، باید بگویم منطق این تصاویر، تنها بیانی منحصر به فرد از وسواس‌های یک کنتس نیست، بلکه طلسم آن فرهنگی است که او را تولید کرده است.

---

* منتشر شده در ویژه‌نامه‌ی عکاسی نشریهٔ اکتبر، شماره‌ی۳۹، زمستان ۱۹۸۶.

* **نحوهٔ ارجاع به مقاله:** سالومون گودو، ابی‌گیل (۱۳۹۳)؛ "پاهای کنتس: قسمت اول"، ترجمهٔ بهار احمدی‌فرد، منتشر شده در

http://academyhonar.com/analysis/other-art2/2467-countess_costillion.html

این سان، عکس‌های کنتس به همان اندازه که نیاز به یک بررسی زندگینامه محور دارند به یک بررسی زمینه‌ای نیز نیازمندند. هرچقدر هم که ظاهر این تصاویر عجیب و غیر متعارف باشند، عناصر سازنده‌اشان را باید در مکان‌های مختلف بازنمایی که مخرج مشترکشان را می‌توان نشانه‌شناسی زنانه نامید، شناسایی کرد. بنابراین، خوانش آن‌ها هم باید نشانه‌شناسانه و هم دیالکتیکی باشد: نشانه‌شناسانه از آن روی که آن‌ها بیان شخصی سرمایه‌گذاریِ زنی در تصویرش هستند– سرمایه‌گذاری در خودش *به شکل* تصویر؛ و دیالکتیکی، از آن روی که این کنشِ بیانیِ فردی توسط قراردادهایی شکل گرفته است که او را بیشتر کاتب می‌داند تا نویسنده. چنین خوانشی، این عکس‌ها را از موقعیت بی‌اهمیتِ یک تحفه‌ی تاریخی بیرون می‌کشد و تبدیل به شواهدی از قدرت پدرسالاری در ثبت میل‌اش در فضای تخصیص‌یافته به زنانگی می‌کند. خوانش دوم از رهگذر تلاقیِ سه فتیشیسم بسط می‌یابد، تلاقی‌ای که در دیگر

پدیده‌های فرهنگی و اجتماعیِ آن عصر را نیز می‌توان مشاهده کرد. فتیشیسمِ روانیِ پدرسالاری، که بر ویژگی جسمانی بدن پایه‌ریزی شده است. فتیشیسم کالا در سرمایه‌داری، که در پس آن‌چه مارکس "نقاب شی‌وارگی" می‌نامد، پنهان شده، و بر طرق تولید و روابط اجتماعی‌ای که ایجاد می‌کند، پایه‌ریزی شده است، و خصوصیات فتیش‌سازِ عکس– ردی یادگاری از ابژه‌ای که غایب است. تصویر ساکنِ یک نگاهِ انجمادیافته، پرده‌ای برای بازیِ تصویریِ آگاهی تماشاگر. این موضوع که مارکس درست در همان زمانی "فتیشیسم کالا" را نوشت که کنتس به طرزی عکاسانه در حال ثبتِ لوازم آرایش و اعضای بدنش بود و هم‌چنین صنعت عکاسی گسترش عظیم تجاری‌اش را تجربه می‌کرد، نه تنها نزدیکی زمانیِ سه شکل فتیشیسم را بلکه مکان تلاقی آنان را نیز نشان می‌دهد[۲].

آن مکان، بی‌تردید بدن زن است، و تلاقی این فتیشیسم‌ها روی بدن زن، در سرتاسر امپراطوری دوم و جمهوری سوم یافت می‌شود. ولی بیش از هرجا، در بازنمایی سه نوع از زنان، مشهود است. در تصویرفاحشه(هم لفظی و هم نمادین)، که هم فروشنده و هم کالا در بدن او جمع شده است؛ در تصویر رقصنده یا بازیگر–تماشاگرِ درون تماشاگر– که نوعی از گردش کالا دانسته می‌شود؛ و در تصویر زنی جهانی و زیبا که بی‌نهایت‌بار جسمیت‌یافته، مورد مداقه قرار گرفته و کالبدشکافی شده است. توجه کنید که پوشش این سه فتیشیسم درون و اطراف بازنمایی زنانه مطمئناً اتفاقی نیست. لوسه ایریگاری ادعا می‌کند که تحلیل مارکس از کالا به عنوان شکلِ اولیه‌ی ثروت کاپیتالیستی را می‌توان به جایگاه زن در نظام پدرسالاری اطلاق کرد. تلاش وی برای ادغام نگاهِ مارکسیستی و روانکاوانه، یکی از مسائل نقد ادبی متاخر را در رابطه با مکانیزم و نتایج موضع‌گیری جنسی ، روشن می‌سازد. تمرکز بر تنها اولین نوع فتیشیسم، از این پدیده تاریخ‌زدایی می‌کند. ساختارهای فتیشیسمی، مانند سناریو اودیپال که سرچشمه‌ی آنان است، همچون داده‌هایی فراتاریخی، فرافرهنگی و تغییرناپذیر ارائه می‌شوند که به طرز اسرارآمیزی از محاسبات مادی مجزا هستند. مسلم است که قرن نوزدهم نمایانگرِ فتیشیزاسیون شدت‌یافته‌ی بدن زن است ولی به همان مقدار، تصدیقِ نفوذ کالا به تمامی حوزه‌های زندگی، تجربه و آگاهی در این قرن، داری اهمیت است. آیا ممکن نیست حکومت نوظهورِ کالا را، متناظر شکل‌های جدید کالامند کردن زنانگی دید؟

از این چشم‌انداز، به نظر می‌رسد، عکاسی به عنوان عاملی حیاتی در بیان و انتشارِ هر دو شکل کالامند کردن، کارکرد دارد. علاوه بر این، از آنجا که دوربین سوژه‌ی زنده‌اش را قطعه قطعه و تجزیه می‌کند، مکانیزم‌اش از لحاظ بصری در موازات با مکانیزم‌های شی‌وارگی قرار می‌گیرد. در امر تولید و بازتولیدِ تصویریِ جهانی از سرمایه‌داری، عکاسی توامان هم کالاست و هم ابزارِ کالامند کردن[۳]. رشد و نموهای فرهنگی قرن نوزدهمی مانند مفهوم بسط

---

[۲] همولوژی‌های ساختاریِ بینِ فتیشِ کالا و زن در پدرسالاری، موضوع مقاله‌ی فوق‌العاده‌ی لوسه ایریگاری "women on the market" است. مقاله‌ی خود من نیز تا حد زیادی وامدار تحلیلات اوست. به "this sex which is not one" از وی به ترجمه‌ی کاترین پورتر، کارولین بورک، ایتاکا، انتشارت دانشگاه کورنل،۱۹۸۵ نیزمراجعه کنید.

[۳] بحث کاملی را درباره‌ی نقش دوگانه‌ی عکاسی می‌توان در "Decoding Advertisements" نوشته‌ی جودیث ویلیامسون، لندن، انتشارات Marian Boyars،۱۹۸۵ یافت.

یافته‌ی شهرت، همراه با گفتمان‌های کمکی مد و تبلیغات، از برخاستِ فرهنگ دوربین جدایی‌ناپذیرند. علاوه بر این، عکاسی نقشِ به غایت مهمی در گسترش شرایطی که موقعیت‌گرایان، نام "نمایش" بدان داده‌اند، بازی می کند. در آخر؛ عکاسی، پیکربندی و مفصل‌بندی‌های جدیدی از بدن به وجود می‌آورد، تصاویر جدیدی از مردانگی و زنانگی– به خصوص زنانگی– که از میان انواع قدیمی‌تری از بازنمایی می‌گذرند تا به سیاق خود، آمیزه‌ای قوی و تغییرشکل‌دهنده از مدرنیته را تولید کنند. شاید از گذر درون ماتریس متراکمِ ایدئولوژی جنسی، دگرگونی اقتصادی و اجتماعی، و گسترشِ تسلیم ناپذیرِ فرهنگ کالا است که می‌توان به اهمیت تاریخیِ عکس‌های کنتس پی برد. عکس‌ها به همان اندازه که سوالاتی درباره‌ی طبیعتِ خود–بازنمایی زنانه برمی‌انگیزانند، یادآوری‌هایی تاریک و غم‌انگیز هستند دال بر آن‌که تعیّنات روانی پدرسالاری و تعیّنات مادی سرمایه‌داری همان‌طور که در عصر ما گریزناپذیرند، برای وی نیز چنین بوده اند.

۱) تصویر میل

کنتس کستیلیون حوالی سن شصت سالگی در دفتر یادداشتش در باب زیبایی جوانی‌اش چنین نوشت: "پدر ازلی ابدی نمی‌دانست روزی که وی را به دنیا آورد، چه خلق کرده است، او، به وی آن‌چنان عالی شکل داده بود که زمانی‌که اثرش به پایان رسید، عقلش را در اثر تفکر در این کار عظیم از دست داد" خودشیفتگی گزاف و خودتمجیدی کنتس تا حدی عجیب است، ولی ابژه‌سازی‌ای که او بدان اذعان دارد، عجیب‌تر است، دلیل این ادعا استفاده از ضمیر سوم شخص و گماشتن نام "اثر" بر روی خودش است.

این تمجیدات اغراق‌آمیز توسط دیگر اظهار نظرکنندگان از سال ۱۸۵۴ تا اوایل دهه‌ی ۱۸۶۰ ، در زمانیکه کنتس معشوقه‌ی امپراطور دوم بود، تکرار شد. گاستون ژولیوه نوشته است "تا به حال زنی دیگر را، حداقل در زمان حیات خودم، ندیده‌ام که در او ونوس نامیرا که با ضربه‌قلم و تراش‌های استادان بزرگ مورد پرستش قرار گرفته است، به چنین کمالی تجسم یافته باشد". حتی پرنسس پولین دو مترنیش که عمیقاً از او بدش می‌آمد تصدیق کرده است: " تا به حال در زندگی‌ام چنین زیبایی‌ای ندیده‌ام و انتظار ندارم شبیهش را نیز دوباره ببینم"

ویرجینیا وراسیس، متولدِ اولدوئینی، کنتس دو کستیلیون، پس از مرگش، بدنبالِ توصیفاتی که معاصرینش از او در یادبودنامه‌ها و دفتر خاطرات‌ها در طول امپراطوری دوم و جمهوری سوم نوشتند، در معرض دو نوع دیدگاه قرار گرفت . در تاریخ سیاسی رسمی آن عصر، در تاریخچه‌ی امپراطوری، تنها شخصیتی فرعی است. به نظر می‌رسد زمانی‌که معشوقه‌ی ناپلئون سوم بوده است، به عنوان گمارده‌ی کامیلو کاوور که با وی ارتباطی دور داشته است، این نقش را داشته تا از همکاری امپراطور با نقشه‌های شاه ویکتور امانوئل جهت اتحادِ سرزمین پیدمون، لومباردی–ونتیا و دو سیسیل تحت سلطه‌ی وی، اطمینان حاصل کند. داعیه‌ی دوم از زندگی کنتس بعد از مرگ وی، نقش زیبایی افسانه‌ای او و بدنامی جرئیش در مقام معشوقه‌ی امپراطور است. از این منظر، کنتس در معرض پروپاگاندای جمهوری‌خواهان در

زمان امپراطوری دوم بود (بنجامین گاستینو: *حماقت‌ها و رسوایی‌های عصر حاضر*)، رومانس‌های تاریخی مدرن (ژاک شابانه، *زهر در پس پرده*) و شاید جالب‌ترین آنان مدیحه‌ای مضحک از کنت رابرت دو مونتسکوِ خوش‌گذران و شیک‌پوش، به نام *کنتسِ الهی* است که سبکی منحصر به فرد و فرازمان دارد.

یکی از مقدمه‌های کتابِ عجیبِ دو مونتسکیو مجموعه‌ای از عکس‌های کنتس همراه با تعداد زیادی از کارهای شخصی، نامه‌ها، جواهرات و خاطرات اوست که وی در مزایده‌ای بعد از مرگ او، سال ۱۸۹۹ خریداری کرده است و این مجموعه بالغ بر ۴۰۰ عکس بیش از هر چیز دیگری، فردیت کنتس را نشان می‌دهد؛ زیرا با آن‌که خیلی از زنان مشهور امپراطوری دوم و جمهوری سوم به تعدد مورد عکس‌برداری قرار گرفتند، تصاویرشان بازتولید شد، فروش تجاری کرد و به طور گسترده‌ای در گردش قرار گرفت. عکس‌های کنتس را با آنکه توسط عکاس ماهری برداشته شده بودند، با کمی انصاف می‌توان *تالیف* خودِ وی دانست. چنین نسبت دادنی مبتنی بر این حقیقت است که کنتس به دور از پیروی منفعلانه از دستورات عکاس، به طرز قابل ملاحظه‌ای نمایش‌اش را مقابل دوربین مشخص می‌کرد، حالت قرار گرفتن، لباس، پایه و صندلی و دیگر تجهیزات را معلوم می‌ساخت و گاهی درباره‌ی رنگ‌آمیزی یا روتوش کردن عکس ها تصمیم می‌گرفت. ما باید چندصد عکسی را که لوئیس پیرسون از او گرفت، یک همکاری کاری مشترک بدانیم، همکاری‌ای که سی سال به طول انجامید.

هر میزان اعتبار هم که بخواهیم به این تصاویر ببخشیم، آن‌چه توجه مرا به سوی خود می‌کشاند، جنبه‌های مسئله‌ساز و متناقضِ تلاش کنتس جهت خلق عکاسانه‌ی خود است. بیش از هر چیز، انباشت آشکارِ نارسیسیسم و فتیشیسم و سازش‌کاریِ سوژه در ابژه‌سازی خود است که این مصنوعاتِ ویژه را تبدیل به نشانه‌هایی آزاردهنده از سرگشتگی زنان و بازنمایی‌اشان می‌سازد؛ زیرا آنچه پیاپی در رقص‌پردازیِ کنتس به نمایش در می‌آید، رقص پردازی‌ای که او تلاش می‌کند جهت اهداف مبهم‌اش برای خود منظور کند، سختی، اگر نه محال بودنِ تلاشی جهت نمایاندنِ خود است. بنابراین، قصد من از مبادرت ورزیدن به طرح موضوع مولف بودن در رابطه با این عکس‌ها این نیست که این امتیاز را از پیرسون بگیرم و آن را به کنتس بدهم، یا حتی طبیعتِ پیچیده‌ی موضوعات موبوط به مولف بودن در عکاسی را نشان دهم، بلکه قصدِ من تاکید بر این است که فردیت عکس‌های کنتس با مسئله‌ی خود–بازنماییِ زنانه تلاقی می‌یابد.

نیاز به تاکید بر این موضوع نیست که در طول تاریخ، زنان به ندرت مولفِ بازنمایی‌های خود بوده‌اند، حال چه به عنوان سازنده، چه به عنوان مدل. تا قبل از قرن بیستم، استثنائات انگشت‌شماری در زمینه‌ی ادبیات و داستان، تعداد کمتری در زمینه‌ی هنرهای بصری وجود دارد و تقریباً هیچ نمونه ای در زمینه‌ی عکاسی وجود ندارد. در واقع، سرسری‌ترین ملاحظاتِ بازنمایی عکاسانه از زنان، آشکار می‌سازد که آن‌ها معمولاً در تصاویر، همانگونه برساخته شده‌اند که به طرز ناچیزی کمتر کدگذاری شده و به سختی کمتر "از قبل نوشته" شده، نسبت به دیگر سیستم‌های بازنمایی است. توصیف مارکس از آنان که از حقوق سیاسی و اجتماعی محروم شده‌اند–" آن‌ها خود را بازنمایی

نمی‌کنند (نماینده‌ی خود نیستند)؛ آن‌ها باید بازنمایی(نمایندگی) شوند[۴]"– همان‌قدر به پرولتاریا و سوژه‌ی مستعمراتی قابل اطلاق است که به زنان. ولی کنتس این کار را به معنای واقعی کلمه انجام داد. خود را برای دوربین تولید کرد و به طریقی، خودش تنها تصمیم‌گیرنده بود. زمانی‌که یک زن قرن نوزهمی برای ما نمونه‌ای از خودبازنمایی ارائه می‌دهد، طبعاً ما نیز باید به صورت بیانی‌اش توجه ورزیم.

[4] "they don't represent themselves; they must be represented"

علاوه بر ۴۳۴ عکسی که کنت دو مونتسکیو جمع‌آوری کرده است، ۲۵۰تا۳۵۰ نگاتیو از کنتس، سال ۱۸۷۳ از بنیاد عکاسی میر و پیرسون، ضمیمه‌ی کلکسیونِ خانه‌ی بارون آدولف شد و اکنون در آرشیو عکاسیِ شهر کولمار است. اکثریتِ قریب به اتفاق عکس‌ها، بین سال‌های ۱۸۵۶ و ۱۸۶۵ در اوج شهرت و زیبایی سوژه گرفته شده‌اند؛ اما چند سال قبل از مرگش در ۱۸۹۹، کنتس به پیرسون سفارش سریِ دیگری از عکس‌ها را داد که یک سری از آنان اکنون در کلکسیونِ شرکت گیلمان پیپر است و بیشتر آنان در کولمار هستند.

این عکس‌ها– که از محدودیت‌های پرتره‌های کاملاً رسمی چه کارت ویزیت‌ها و چه عکس‌های کابینه‌ای گریزانند و تمایل به تابلوهای تئاتری یا روایی، پرتره‌های تمام بدن و عکس‌های با دست رنگ شده‌ی خام و عجیب دارند– به چند دلیل استثنایی‌اند.

نخست آن‌که، کمیت خیلی بالایی دارند. مطمئناً، هیچ زنِ قرن نوزدهمی، صرف نظر از شهرت یا بدنامی، به چنین وسعتی در این بازه زمانی کوتاه به اندازه‌ی کنتس مورد عکاسی قرار نگرفته است. امکانش هست که زنان انگشت‌شماری به تعدد مورد عکاسی قرار گرفته باشند (برای مثال، ملکه ویکتوریا یا فاحشه‌ای به نام کلئو دو مرود)، ولی تصاویرشان جهت مصارف تجاری گرفته می‌شد، در حالی‌که به نظر می‌رسد اکثرِ عکس‌های کنتس برای خودش سفارش داده شده‌اند. همچنین باید در ذهن داشته باشیم که در این عصر، عکاسی پرتره که عمدتاً در یک آتلیه‌ی مخصوص انجام می‌شد، به هیچ وجه ارزان نبوده است؛ به مهارت چندین متخصص و تکنسین احتیاج بوده است و به هیچ عنوان کاری معمول و سرسری نبوده است. عکس‌های کنتس که او در آن‌ها به حالاتی متفاوت، در لباس‌های عجیب درباری، بالماسکه، یا در تابلوهای روایی در نقشِ زنی مست، رعیتی اهل بروتاین، راهبه‌ی تنها ظاهر می‌شد، حتماً تولیداتی پیچیده بوده‌اند.

عکس‌هایی که وی برای خودش سفارش می‌داد و در آنها *بدون لباس*–در پیراهن زیر زنانه یا لباس خواب– بود، یا نمای نزدیکی از پاهایش در صندلی که با لباس ملکه‌ی اتروریا پوشیده بود، یا تصاویری که در آن‌ها در حال خوابیدن یا از خواب بیدار شدن، ترس یا خشم است، یا حتی تصویری که در حال گریه کردن درون یک قاب مستطیلی است که روی میزی قرار گرفته است، به همان اندازه قابل‌ملاحظه هستند. ژانری از طبیعت بی‌جان نیز در حواشی سلف‌پرتره‌ها وجود دارد. ولی موضوع مولف بودن کنتس بیش از هرجای دیگر، در یک سری عکس‌های فوق العاده که در آن‌ها کفش‌ها و جوراب شلواریش را درآورده، دامنش را بالا زده است و دستور داده از پاهایش از زوایای مختلف عکس‌برداری شود، معلوم می‌شود.

ناشایستگی شوک‌آمیزِ این ژست علی‌رغم آن‌که عکس‌ها به هیچ عنوان قرار نبود پخش شوند از جایی حتی آشکارتر می‌شود که بدانیم در عکس‌های رقصنده‌ها و بازیگران و زنانِ هرجاییِ آن دوران که برای مصرف همگان تولید می‌شد، پاهای زنان زیر جوراب‌شلواری پوشیده بوده است. این جوراب‌ها در واقع شرطی لازم جهتِ تبدیل گوشت جسمانی، به شکل زیبایی‌شناسیِ متعالی و مجسمه‌گون و البته به لذتی اروتیک بودند. نزد بودلر، کارکرد این جوراب‌ها مانند کارکرد لوازم آرایش است.

برای همگان روشن است، استفاده از پودر سفیدکننده، که احمقانه از جانب فیلسوفان بی‌سوادمان مورد تمسخر قرار گرفته است، به این منظور به طور موفقیت‌آمیزی طراحی شده است تا رنگِ لک و پیس‌هایی را که طبیعت ظالمانه روی صورت پاشیده، از بین برد، و بدین طریق وحدتی مطلق در رنگ و بافت پوست، به وجود آورد، مانند همان وحدتی که ساق‌های رقصنده خلق می‌کنند، بی‌درنگ، آدمی را به جایگاهی والاتر و متعالی می‌برد[۵].

این تصور آن‌چنان رایج بوده است که ساق لخت، تنها در مدل‌های برهنه یا ژست‌های به خصوص اروتیکِ پوشیدن یا درآوردنِ جوراب ساق‌بلند، به نمایش در می‌آمده است. در مثال دوم، این جوراب زنانه‌ی ساق‌بلند(استاکینگ) است که نشانه‌ی تکمیلی‌ای را می‌سازد که بدن زن را از حیث اروتیک بودن، کدگذاری می‌کند. حال چه در تصویرپردازی پورنوگرافیک قرن هجدهم و چه در مجلاتِ امروزی. این‌که زنی اشرافی، هرچند بدنام، پاهایش را به عکاس رسمی دربار نشان دهد، یکی از چندین مرزِ معمولِ آن‌چه در عکاسی امپراطوری دوم قابل نمایش بود، نقض می‌کند. این حقیقت به تنهایی گواهِ عجیب بودنِ این عکس‌هاست. ولی این عکس‌ها نه کدگذاری اروتیک شده‌اند (مانند تصاویر اروتیک یا پورنوگرافیک تجاری که در آن‌ها نمایشِ فتیشیستیکِ ساق پا قوانینِ نمایشِ مخصوصی دارند) و نه بالینی یا مدرک‌گونه هستند، هرچند که به ژانر دوم بسیار بیشتر شبیه‌ترند تا ژانر اول. در عوض، خواست کنتس آن بود که تصاویری از بخش‌هایی از بدنش بگیرد و آن‌ها را برای نگاه خود حفظ نماید. عملی که نشانگر کارهای یک فتیشیست است.

[۵] شارل بودار، " نقاشِ زندگی مدرن"، در کتاب نقاشِ زندگی مدرن و دیگر مقالات، ترجمه‌ی اد.جاناتان ماین، لندن، انتشارات فایدون،۱۹۶۴، صفحه‌ی۳۳

با این وجود، تئوری فروید بر غیرممکن بودن فتیشیسم زنانه تاکید دارد. فتیش به صورت بالینی به عنوان ابژه‌ای جایگزین تعریف می‌شود که عضو مردانه را که پنداشته می‌شود بدن مادر فاقد آن است، توامان انکار می‌کند و بزرگ می‌دارد. از این منظر، اهمیت این تئوری به خاطر ارزش‌اش به عنوان مُدلی است که در آن به طور توأمان دو باورِ متناقض وجود دارد، ولی تا آن‌جا که منوط بر خطر اختگی است، این تعریف، عملاً راهِ این مدل ساختاری را بر فتیشیسم زنانه می‌بندد. در واقع، به نظر می‌رسد نمونه‌های بالینی فتیشیسم (به شکل سرمایه‌گذاری لبیدویی بر ضرورت یک ابژه جهت ارضای جنسی تعریف شده است) وجود ندارد. بنابراین، درون حیطه‌ی تئوری روان‌تحلیلی، امکانش نیست تا رابطه‌ی کنتس با عکس‌هایش را، حداقل به معنای بالینی، رابطه‌ای فتیشیستیک دانست. از دیدگاه نشانه‌شناسانه، مستدل‌تر خواهد بود اگر شیفتگی کنتس به عکس‌هایش را نمونه‌ای کلاسیک از نارسیسیسم بدانیم، همانطور که این کار در زمان خودش نیز بیانی، هرچند گزافانه، از خودبینی و غرور زنانه دانسته می‌شده است؛ ولی اگر به شخصیت‌سازی کنتس از خودش به عنوان "اثر" برگردیم، بهتر آن است تا نارسیسیسمِ کنتس را درون مسائل پروبلماتیک سوژگی زنانه در نظر بگیریم تا بفهمیم کنتس با چشمان چه کسی بر تصاویر صورت، ساق‌ها و بدنش می‌نگریست؟ از آن‌جا که دارای اندامی از منظر فرهنگی ممتاز، جهت هویت‌سازی نارسیستیک نیست و در خارج از نظام سمبولیک پدر سالاری قرار گرفته است و تنها به عنوان یک "دیگری" نسبت به مردانگی تعریف شده است، ادعا می‌شود که موقعیت زنانه، راه را بر دست یافتن به سوژگی می‌بندد– سوژگی در این‌جا به شکل تعریفِ هویتی مثبت و نه هویتی متفاوت، فهمیده می‌شود. در نتیجه، زنی که ارزشش نزد خودش و ارزش اجتماعی‌اش مشروط بر موقعیتش به عنوان ابژه‌ی میل است، نگاه مردانه را این‌گونه درونی‌سازی کرده است تا هویتی تقریبا مطلق نسبت به آن تولید کند. به این معنی، میل رایجِ دیدن خویشتن، آن‌طور که شخص دیده می‌شود –خارج از محدوده‌ی سوژگی– به خاطر مفهوم تفاوت جنسی پیچیده می‌شود. زیرا برای زنان، دیدن خودشان همان‌طور که دیده می‌شوند در تکمیل سوژگی نیست بلکه شرایط آن است. ولی شرایطی که به سوژگی زنان، شکل می‌دهد، که شامل درونی کردن نگاه مردانه است، مکملی متقارن با شرایطی که به سوژگی مردان شکل می‌دهد، نیست. این سان، خود–بازنمایی‌های وسواس‌گونِ کنتس، کمتر نشانه‌ی نارسیسیسم او، هرچند نشانه‌ی آن نیز هستند– و بیشتر نمایشگر بیگانگی‌ای ریشه‌ای هستند که تشخیص بینِ سوژگی و ابژه بودن را بر می‌اندازد.

با آن‌که کنتس مولف بازنمایی خود است، ولی ما در این عکس‌ها با تناقضی اساسی روبه‌رو می‌شویم. در همین تالیف تصویرش– موقعیتی که دال بر فردیت و سوژگی است– کنتس تنها می‌تواند خودش را به شکلِ "اثر"ی از زنانگیِ استادانه کدگذاری شده، بازتولید کند، زنانگی‌ای که مانند همیشه از جایی دیگر سرچشمه می‌گیرد. رابرت دو مونتسکیو نوشته است:" زندگی این زن چیزی جز یک *تابلو ویوان*[۶] طولانی نبود، یک *تابلو ویوانِ* همیشگی.

۶ Tableau vivant، به معنای "تصویر زنده" است. این اصطلاح که از زبان فرانسه اقتباس شده است، در توصیف گروهی از بازیگران یا مدل‌هایی می‌آید که به دقت پُز گرفته‌اند و اغلب نورپردازی تئاتری شده‌اند. در طول نمایش، بازیگران صحبت یا حرکت نمی‌کنند

توصیفات معاصرینِ کنتس از او، بر وجوه مجسمه‌گون و مرمرین زیباییش تاکید دارند. مشخصه‌ای که قطع به یقین در اثر غرور همیشگی‌اش بارزتر می‌گشته است. برای مثال، پرنسس دو مترینش لباس رسوایی‌انگیز بالماسکه‌ی او را با عنوان "سالامبو" توصیف می‌کند؛ ساق و بازوی برهنه و بدون کرست، ولی در آخر می‌گوید: "علی‌رغم نارضایتی ما، باید قسم بخورم زیباییِ مجسمه‌گونی که وی آشکار ساخته بود، آن‌چنان کمال‌یافته بود که بی‌نزاکتی در آن دیده نمی‌شد. آدمی می‌توانست او را مجسمه‌ای بپندارد که پا به حیات گذاشته است." و مارشال کنروبرت موافق است که مادام کستیلیون زیبایی‌ای غیر قابل قیاس دارد. "در آن واحد هم به باکره‌ی پروجینو و هم به ونوسی آنتیک شباهت دارد؛ ولی همواره در حالتی شبیه به مرمر یا نقاشی باقی ماند، بدون حرکت و بدون زندگی ..."

این تصور شی‌واره و توتمیک از زیبایی زنانه موضوعِ مهم و تکرریافته‌ای در فرهنگ فرانسه‌ی قرن نوزدهم است و از بالزاک تا زولا تفاوت چندانی نمی‌یابد. زبانِ به غایت قراردادی توصیفات زیبایی زنانه ممکن است در اواخر آن عصر مشخص‌تر و پرجزئیات‌تر باشد، ولی آنچه ثابت می‌ماند، جایگاه‌شان به عنوان متونی از قبل نوشته شده است[۷]. در نتیجه، فرمول‌های گفتمانی به کار گرفته شده در نقل زن زیبا، نه تنها کاملاً عمومی‌سازی شده‌اند بلکه معمولاً ربط چندانی به خصوصیاتِ فردیِ شخصی که در وصف اویند، ندارند و همین موضوع باعثِ ایجاد ناهماهنگی بین نوشته‌ها و تاریخچه‌های تصویری از زیبارویان و فاحشگان معروفِ قرن نوزدهم است. در اکثر بخش‌ها، صورت‌ها و بدن‌های زنانی چون کورا پِرل (روسپیِ درباری قرن نوزدهمی که بیشترین شهرتش در دوران امپراطوری دوم بود)، لا پاییوا (استر لاشمن، روسپیِ درباری قرن نوزدهمی که موفق‌ترین آنان نیز دانسته می‌شده است، جاه‌طلب، زیرک، مجموعه‌دار جواهرات، حامی معماری بوده است و او را ملکه‌ی روسپیان نیز می‌خوانده‌اند) لیان دو پوژی (از رقصندگان فرانسوی فولی برژر، از زیباترین و بدنام‌ترین زنان عصر خود بوده است)، آنا دزلیون (دو نفر اول مدلی ترکیبی برای شخصیت نانای زولا بودند) کاملاً تکراری به نظر می‌رسند. به همین ترتیب، با نگاه کردن به پاهای شل و ول و فربه‌ی کنتس، درک دلیل این همه سر و صدا سخت می‌شود. مطمئناً استانداردهای زیبایی زنانه همواره در حال تغییرند؛ در معیارهای امپراطوری دوم هم فربه‌ها و هم لاغرها جای دارند. به علاوه، اهمیت قسمت‌های مختلف بدن کم و زیاد می‌شود. در زمان شکوه جوانیش، حتی زانوان کنتس مورد ستایش قرار گرفته و با هلوهای رسیده مقایسه شده است. بر طبق گفته‌ی مونتسکیو و چندین زندگینامه‌نویس دیگر، از پاها و بازوانش قالب می‌گرفتند.

البته، قراردادهایی که کنتس بر طبق آنان دیده می‌شد و آن قراردادهایی که از رهگذرشان، او خودش را مشاهده می‌کرد، جهتِ هرگونه ارجاعی به واقعیت جسمانی‌اش، بیش از حد میانجی‌گرانه هستند. بنابراین، یک بررسی تاریخی و

---

[۷] "زیبایی را (بر خلاف زشتی) نمی‌توان واقعاً توضیح داد: در هر قسمت بدن، خودش را نشان می‌دهد، خودش را تکرار می‌کند، ولی خودش را توصیف نمی‌کند. مانند خدا(و به همان تهی بودن) تنها می‌تواند بگوید: *من هستم، هر آنچه هستم*. پس، گفتمان، نمی‌تواند کاری بیش از دفاع از کمال در همه جزئیات کند و باید باقی را به کُدی که در زمینه‌ی تمام زیبایی‌هاست، واگذار کند: هنر. به بیان دیگر، زیبایی نمی تواند از خودش به شکل یک نقل قول دفاع کند...."(رولان بارت، S/Z، ترجمه‌ی ریچارد میلر، نیویورک، انتشارات Hill and Wang،۱۹۷۴، صفحه‌ی۳۳)

فمینیستی از عکس‌ها باید به سمتِ مشاهده‌ی جنبه‌های کلیشه‌ایِ ساختارشان حرکت کند. این سان، یکی از جالب توجه‌ترین جنبه‌شان، مشخصه‌ی تئاتری بودنِ آن‌هاست. می‌شود گفت کنتس یک مجموعه بازنمایی زنانه به شکلِ نوعی از تئاتر یا بالماسکه ارائه داده است. چهره‌ی غیربیانگری که به دوربین عرضه می‌دارد، رسمیت حداکثری و شمایلی بودن خود–نمایی‌اش، امکانِ هرگونه دسترسی روانشناسانه را، چه واقعی و چه تخیلی، از مخاطب می‌گیرد. ما این‌جا از قراردادهای پرتره‌های بورژوایی خیلی فاصله داریم و حتی از آن بیشتر، از هرگونه علاقه به سیماشناسی به دور هستیم. طبق عقیده‌ی خودش و عقیده‌ی دیگران، کنتس معادلی از زیبایی‌اش است و زیبایی‌اش خود نوعی ماسک، نوعی پنهان‌سازی است. زیاده از حد بودنِ آرایش‌اش– حتی در استانداردهای تازه به دوران رسیده و پفکیِ امپراطوری دوم– تجسمی از زنانگی‌ای است که کاملاً تئاتری و غیرشخصی شده است، نقابی قبیله‌ای از یک جلوه‌ی ایده‌آل است. اگر عکس‌های کنتس اغلب نشان دهنده‌ی زیاده‌روی‌های دارای سبک زنیست که خواستار جعل هویت است، از آن روست که نمایش‌دهنده‌ی چنین زنانگیِ پیچیده‌ای، به شدت قصد دارد تا از هرگونه برانگیزشی در بیننده جهت تصور کاراکتر، شخصیت، یا روانشناسی از پس نقاب، ممانعت ورزد.

از این منظر، یادآوری این نکته که زنانگی به مانند ساز و کار بالماسکه نیز نظریه‌پردازی شده است، اهمیت دارد. اولین بار، این تفکر از جانب روان‌تحلیل‌گرِ فرانسوی، جوان ریویه فرموله‌بندی شد و به خاطرِ رابطه‌اش با تعریف شرایطِ سوژگی زنانه یا (فقدان آن)[۸]، توسط نظریه‌پردازان روان‌تحلیل‌گر فمینیست معاصر(لوسه ایریگاری) و نظریه‌پردازان سینمایی فمینیست (کلر جانستن، مری آن‌دوان) احیا شد. دوآن می‌نویسد "بالماسکه همانندِ به تن کردنِ لباس جنس مخالف، به طور دقیق بازیافتنی نیست، زیرا خود اذعان دارد که خودِ زنانگی است که مانندِ ماسکی ساخته شده است– لایه‌ای تزیینی که بی‌هویتی را پنهان می‌سازد... . بالماسکه در نمایاندن زنانگی، فاصله‌ای را حفظ می‌کند[۹]. به نوعی، فرمولاسیون دوآن از فرمولاسیون ریویه که ادعا کرده بود که زنانگی اساساً یک بالماسکه است، جدا می‌شود. دوآن این تفکر را به سویی متفاوت جهت می‌دهد تا او را قادر سازد تا از جنبه‌های زنانگی به شکل بالماسکه آشنایی‌زدایی و ثبات‌زدایی کند و بدین طریق ساز و کارش را در جهت ضربه‌ای واژگون‌کننده یا حداقل تخریب‌گر قرار دهد، ولی در نظر گرفتنِ کنتس در مقام نمونه‌ی زنده‌ای از مکانیزم‌های بالماسکه‌ی زنانه، کمتر ذهن را به سمت ردِ موضع‌گیری‌های پدرسالاری و بیشتر به سمت تسلیم صد در صدی در برابرِ قوانین پدرسالاری می‌برد.

---

[۸] "بالماسکه: نسخه‌ای جعلی یا بیگانه‌شده‌ای از زنانگیست که از آگاهی زن از میل مرد مبنی بر خواستش جهت آنکه زن دیگری‌اش باشد، برمی‌خیزد، بالماسکه به زن اجازه می‌دهد تا این میل را نه تنها در حق خودش تجربه کند بلکه، همان‌طور که مرد به او شکل می‌دهد، نیز این میل را تجربه کند" (لوسه ایریگاری، this sex which is not one، صفحه‌ی۲۲۰). اشکالِ چنین فرمولاسیونی در پیش‌فرضش مبنی بر وجودِ یک زنانگی فرضاً "موثق" است.

جهت دیدن برداشتی متفاوت از این مفهموم به "Film and the Masquerade: Theorising the female spectator"، نوشته‌ی مری آن دوآن مراجعه کنید.

[۹] ملاحظات دوآن در بابِ بالماسکه در چهارچوب مسئله‌سازی‌های خود–بازنمایی زنانه بر روی تحقیقاتِ روانکاو فرانسوی، میشل مونترلی استوار است. وی معتقد است از آنجاییکه زنان دچار فقدان وسیله جهت بازنمایی فقدان هستند و هیچگاه نمی‌توانند بدن مادر را کاملاً از دست بدهند یا سرکوب کنند، نزدیکی‌ای زیاده از حد به بدنهایشان را به نمایش می‌گذارند که از بازنمایی جلوگیری می‌کند. او می‌نویسد " زن، ویرانی بازنماییست"

با این وجود، از سویه‌ی معناییِ روان تحلیلی بالماسکه، این نکته که تعداد زیادی از عکس‌های کنتس، او را در لباس‌های بالماسکه – ملکه‌ی اتروریا، بانوی قلب‌ها، راهبه‌ای از پَسی[۱۰]، رعیت‌زاده‌ای اهل بروتاین، گِیشا[۱۱]– نشان می‌دهد، از اهمیت کمتری برخوردارند تا عکس‌هایی که در آن‌ها معانی‌ای عمیق‌تر و خود زنانگی به شکلی سازه‌ای ظریف توسطِ حالت قرارگیری، ژست، لباس یا لباس زیر، ساخته می‌شود. زنانگی لباسی نیست که زنی به دلخواه آن را درآورد، بلکی نقشی است که باید زندگیش کند. با این وجود، چیزی در آداب و رسوم بالماسکه وجود داشت که کنتس عمیقاً بدان پاسخگو بود. این شیدایی به شکلِ تغییرِ شکل‌های خودخواسته به تنها فرزندش، جورج[۱۲]، نیز سرایت کرد و بر او نیز تحمیل شد. در تعدادی از عکس‌ها بر پسربچه، لباس یک دخترک پوشانده شده است، گاهی اوقات به شکل یک شوالیه‌ی قرن هجدهمی از رینولدز یا گینزبورگ است و یا در یک سری عکس‌های جالب توجه، به شکل نسخه‌ای از مادرش در زمان کودکیش درآمده است: موها دقیقاً همان‌سان درست شده و با گل تزیین شده‌اند، گردن و شانه برهنه است. در عکس‌هایی نیز نقش خدمتکار مادرش را بازی می کند، در حالیکه کنتس آمرانه و به صورت نیم‌رخ حالت گرفته است، او، رو به دوربین کرده است.

ادامه دارد ....

[۱۰] منطقه‌ای از پاریس، کناره‌ی شرقی رود سن

[۱۱] در ژاپن به زنانی اطلاق می‌شد که در بخش سرگرمی و هنر اشتغال دارند و هنرهای آنها شامل هنرهای مختلف ژاپنی می‌شود، مانند رقص و موسیقی کلاسیک

[۱۲] تعجب‌آنگیز نخواهد بود اگر بدانیم روابط بین کنتس و پسرش از نوجوانی وی به بعد، شدیداً مسئله‌دار بود. کنتس حتا از سوی ستایشگرانش نیز مادرِی بی‌تفاوت و غافل دانسته می‌شد. در واقع، این مسئله، یکی مشکلاتیست که کنت وراسیس بخاطرش، خواستار مقدمات طلاق شده بود. جورج در سن بیست و چهر سالگی در اثر تب سرخ در گذشت.