پاهای کنتس*: قسمت دوم**

ابی‌گیل سالومون–گودو

ترجمه‌ی بهار احمدی فرد

اشتیاق کنتس را به اجرای نقش‌ها، حتی تا آن‌جا که از فرزندش به عنوان فردِ دوم در میزانسن‌هایش استفاده کند، می‌توان تنها یکی از جزییاتی دانست که نقشِ یک زیبایِ درباری را تمام و کمال نشان می‌دهد، نقشی که قبل از آن‌که او آن را اشغال کند، کاملاً مشخص شده است. به بیان دیگر، عملکردهای این نقش، مانند توصیفات فرموله‌شده و استانداردِ زیبایی‌اش، از تمام جهات از قبل معین شده بودند. وراجی‌های مطبوعات عامه‌پسند، احساساتِ تحسین‌کنندگانش، ادای احترام‌های تشریفاتی به زیبایی زنانه نه تنها بیش از حد، معلوم و مشخص هستند، بلکه نقشی حیاتی جهتِ پنهان کردنِ بی هویتی جایگاه زنانه، پوچی‌اش نسبت به یک سوژگیِ تصدیق‌یافته، بازی می‌کنند. خیلی از حکایاتی که به کنتس چسبانده می‌شود (آن که او خودش را پشت در و کرکره‌ها محصور کرده بود، آینه‌های را پوشانده بود، تا از دیدن رنگ باختن زیبایی‌اش دوری کند؛ آن که او از وقتی پا به سن گذاشت، فقط شب‌ها از خانه خارج می‌شده است) بیش از هرچیز، گواهِ ساختارِ متنی اوست، درست مانند عکس‌هایش که بیشتر آشکارگرِ شخصیتی داستانی‌اند تا یک انسان؛ ولی وحشت، تحسین حتی ستایش‌هایی که کنتس کستیلیون در طول شهرت کوتاه‌مدتش در میان زرق و برقِ قصر تویلری برانگیخت، نباید ما را از حقایق مادی‌ای که زندگی او را به عنوان یک زن مشخص می‌کند، دور کند. آزادی نسبی‌اش، کمتر به خاطر موقعیت و درآمدش و بیشتر بخاطر بیوه‌گی‌اش بود، کنت وراسیس در بیست و هشت سالگی، پنج سال بعد از ازدواجشان درگذشت. علاوه بر این، کنتس از خانواده‌ای نجیب‌زاده ولی نه آن‌چنان توانمند بود و ثروت اصلی‌اش چهره‌اش بود. کنت ثروتمند بود و کنتس را در سن پانزه سالگی به شوهر داده بودند– این اصطلاح خیلی معنی‌دار است– نه جایگاه و نه زیبایی کنتس، او را از سرنوشتش به عنوان یک زن، یعنی ابژه مبادله، معاف نساخته بود.

---

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

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

http://academyhonar.com/analysis/other-art2/2470-countess_costillion2.html

در سنین پیری، کنتس به استودیو لوئیس پیرسون بازگشت. تا آن موقع، بیش از سی سال بود که او را می‌شناخت، و چند سالی نیز هم‌جوار بودند. با در نظر گرفتنِ طبقه و شرایط آنها، احتمال ندارد که دوست بوده باشند، ولی باید نوعی صمیمیت خاص که زنان اشرافی با خدمتکاران، پزشکان و خیاطانشان حفظ می‌کردند، بینشان بوده باشد. هر چه نباشد، پاهایش را به او نشان داده بود. در دهه‌ی ۱۸۹۰ که این سری از عکس‌ها گرفته شد، کنتس باید چاق و بی‌دندان شده باشد. به نظر می‌رسد قسمت کثیری از موهایش را نیز از دست داده است. با این وجود خطی روی چهره‌اش نیفتاده است(احتمالا از روی نگاتیو روتوش شده‌اند)، ابروانش با مداد کشیده، پلکش سایه زده شده است. به پیرسون گفته بود تا چند مجموعه عکس از او بگیرد: در لباس شبی که او در جوانی‌اش پوشیده بود، در لباسی برای رفتن به خیابان، در لباسی شبیه لباس عزاداری. دوباره سفارش داد تا از پاهایش عکس گرفته شود، این‌بار از زاویه‌ای عجیب. پاهایش روی یک صندلی یا بالشِ زیر زانویی به صورت کشیده قرار گرفته‌اند و دوربین باید از پشت شانه به سمت دامنش به پایین معطوف شده باشد. سفیدیِ مرده‌گونِ پاها، همراه با سیاهی و شکل بالشی که پاها روی آن است، هیچ چیز را به اندازه‌ی جسدی در تابوت تداعی نمی‌کند. در عکسی، او سینه‌بند لباسش را باز کرده است، و آنچه زیر آن است نه لباس زیر توریِ اشرافی، بلکه زیرپوشی فقیرانه است، زیرپوشی که ممکن است توسط زنی گدا پوشیده شود. در این‌جا تشخیص حالتش سخت می‌نماید، حالتی بین لبخند و دهن کجی دارد. دست‌هایش در حالت غریبی قرار گرفته‌اند، حال آن که آگاهانه آن طور قرار گرفته‌اند یا نه، ولی اشاره به عضو جنسی‌اش دارند.

از این سری عکس‌برداری، کنتس گروهی از عکس‌ها را انتخاب و با چند کوک به هم وصل کرد. روی قطعه‌ای کاغذ، در زیر عنوان "مجموعه‌ی گل رز" نام مکان‌هایی که آن لباس‌شب را بین سال‌های ۱۸۶۵ تا ۱۸۹۵ پوشیده بود، نوشت (تویلری،کومپین،و غیره). بریده کاغذهایی را روی تعداد زیادی از عکس‌ها، انگار که بخواهد سایز کمرش را کاهش دهد، با سوزن وصل کرد. ولی در تعدادی از عکس‌ها، قطعات کاغذ، به حالتی انگار بی قاعده زده شده‌اند و این احتمال را از بین می‌برد که در هر نمونه، این کار، تلاشی خام‌دستانه جهت پوشاندن عکس برای عکاسی دوباره است.

آخرین عکس‌ها، در حکم آهنگی غم‌انگیز در برابر مجموعه‌ی چند صدتاییِ عکس‌های کنتس هستند. زمانی که، زنی پیر دوباره حالت‌ها، لباس‌ها، و تفکرات جوانی‌اش را عرضه می‌دارد، نمایش، حالتی گوتیک، گروتسک یا کمدی به خود می‌گیرد. این مسئله نیز متنی است که از قبل نوشته شده است. چاق و پیر، از یاد رفته، از میان خاطراتِ امپراطوری دوم، از میان آنچه در تصاویر نمایان است، به خود ارجاع می‌دهد. کنتس به عکاس نگاه دوخت، تا نه تنها زمان را بایستاند، بلکه آن را به عقب برگرداند. اینکه او تا دستکاری کردن در عکس‌ها پیشروی کرد، عمقِ تاثیر عکس‌ها در ساخت هویتِ کنتس را نشان می‌دهد. آن عکس‌ها همانقدر خودش بودند، که او خودش بود، و حتا بیشتر. از آنجا که عملاً زندگیش را در بازنمایی گذرانده بود، این موضوع که هویتش، حتا بیشتر در میان تصاویر قرار گرفته باشد تا در تنش، چنان اعجاب‌برانگیز نیست.

اگر بخواهیم سرمایه‌گذاری کنتس در تصویر را از مسیری آسیب شناسانه نگاه کنیم، می‌توانیم میراث عکاسانه‌ی او را ضمیمه‌ای مالیخولیایی در ادامه‌ی مسئله‌ی بغرنج خود–بازنمایی زنانه بدانیم. فقدان هرگونه مرز روشن بین خود و تصویر، سقوط مرزگذاری‌های بین آن چه درونیست با آنچه آینه بازمی‌تابد ، نمایان‌سازی‌هایی آشنا، هرچند پرشدتِ ساختار فرهنگیِ زنانگی است. از این منظر، فرد اغوا می‌شود تا رابطه‌ی او با عکاسی را تمثیلی غم‌انگیز از زنانگی‌ای که تلاش می‌کند تا خود را بازنمایی کند، بینگارد. آینه‌ی میلِ مرد، یک نقش، یک تصویر، یک ارزش، زنِ بت‌واره شده[۲]، تلاش می کند تا مکان خود را بیابد، تلاش می کند تا سوژگی خویش را درون فضای مستطیلیِ(فریم عکس) فتیشِ دیگری اثبات کند– در این‌جا "آینه‌ی طبیعت" اصطلاحی به اندازه کافی طعنه‌آمیز است.

[2] fettishized

۱) بازارِ پاها

کالا، مانند نشانه، از دوگانگی متافیزیکی رنج می‌برد. ارزشش، هم‌چون حقیقتش، بسته به عنصر اجتماعی است؛ ولی عنصر اجتماعی به ذات و مادیتش اضافه می‌شود، و امر اجتماعی آن را به عنوان ارزشی کمتر، در واقع، چیزی بی‌ارزش زیردست قرار می‌دهد. شرکت در جامعه ملزم آن است که بدن خودش را تسلیم مادیت و احتکاری کند که او را تبدیل به یک ابژه‌ی باارزش، یک نشانه‌ی استاندارد، یک دال قابل مبادله، "یک چیز متشابه" همراه با ارجاع به یک مدل معتبر، می‌کند. یک کالا– زن– به دو بدن آشتی‌ناپذیر تقسیم می شود. بدن "طبیعی"اش و بدنی که از لحاظ اجتماعی باارزش و قابل مبادله است، و آن بدن به طور ویژه‌ای، بیانی تقلیدی از ارزش‌های مردانه است.

–لوسه ایریگاری "زنان برای فروش"

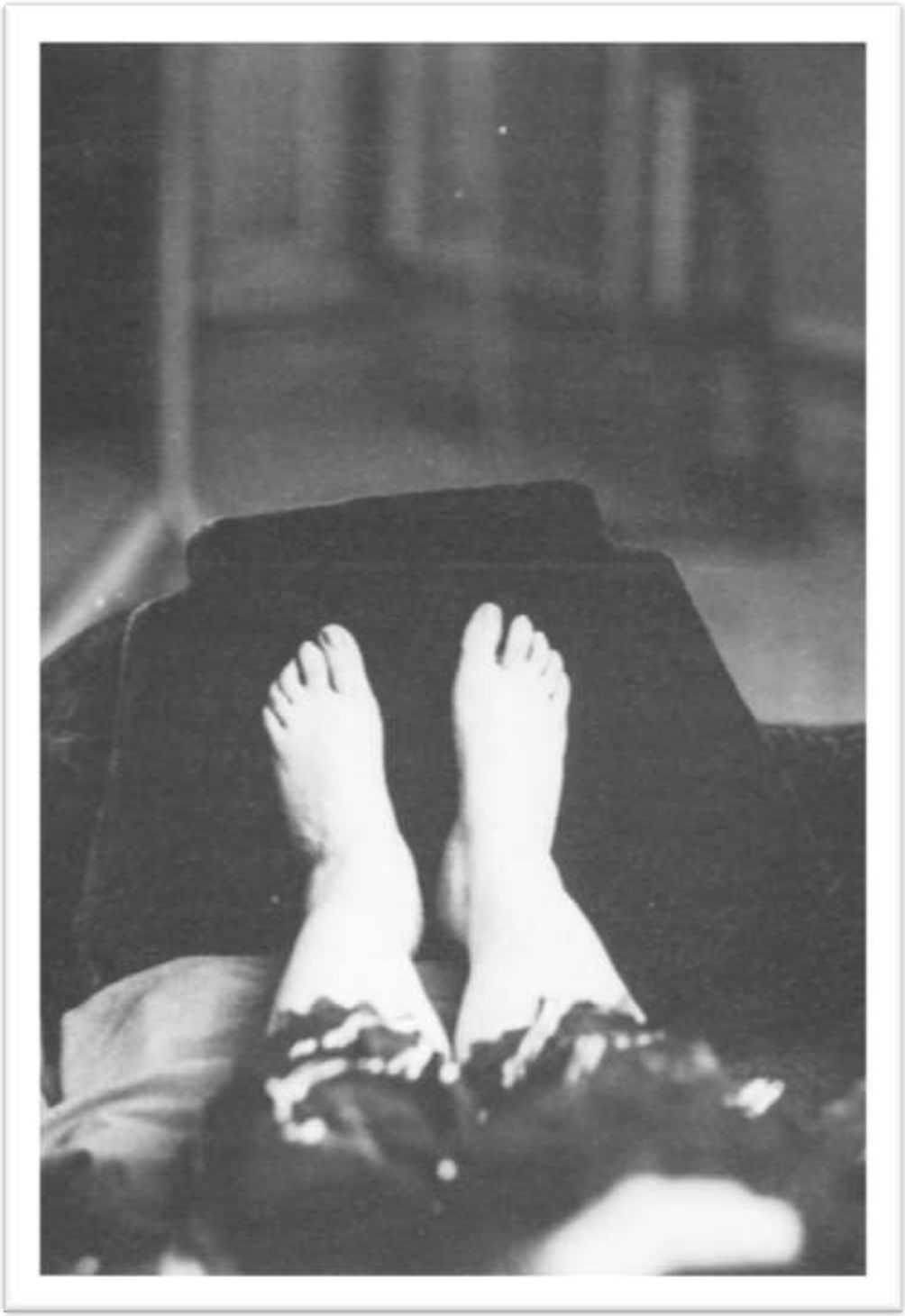
عکس‌های کنتس نشان می‌دهند که او، بیش از آن که تجسمِ یک زنانگیِ شیئی شده باشد، واسطه‌ای ماهر جهت انتقال آن است. طبق این تفسیر، گروتسک بودنِ نارسیسیسمِ کنتس از یک مورد تاریخیِ فردی فراتر می‌رود و اجزای اصلی‌اش را در ساختار فرهنگی زنانگی می‌یابد. این سان، اگر کنتس به عنوان فردی دانسته می‌شود که فعالانه در فتیشیزاسیون قسمت‌های مختلف بدنش شرکت می‌جوید– در این نمونه، پاهایش– بنابراین، مطالعه‌ی این برانگیزش از رهگذر ویژگی‌های تاریخی، کاری معقول خواهد بود. تا به اینجا، زنانگی(فرهنگی) به اندازه‌ی زن بودن(طبیعی)، صرفاً یک چیز مشخص نیست، نمایش کنتس از خودش ممکن است همچون نمونه‌ای حداکثری و شدیداً دارای سبک از تسلیمِ دوباره در برابر مکانیزم‌های فتیشیستیکی باشد که در سرتاسرِ فرهنگی که او را تولید کرده است، گسترش یافته‌اند[۳].

قصد دارم با در نظر داشتنِ مورد خاصِ فتیشیسمِ پا و فتیشیسم‌های عمومی‌تری که ساختار زنانگی را نشان می‌دهند، جنبه‌های تاریخ اجتماعیِ باله را از عصر رمانتیک تا امپراطوری دوم، مطرح کنم. هدفم دارای دو قسمت است. از طرفی، شکل‌گیری باله به ما اجازه می‌دهد ایدئولوژی جنسیِ موجود در بازار را ببینیم: کالتِ بالرین‌ها و تحت‌الشعاع قرار دادن مسئله‌ی رقصنده‌ی مرد اصیل[۴]، شاخص‌های تصوراتی جدید از مردانگی و زنانگی است. از طرفی دیگر، تاریخِ باله، وضعیتی خاص و روشن، از انباشتِ فتیشیسم و کالایی کردن را روی بدن زنان ارائه می‌دهد. تصدیقِ خواص گسترش‌یابنده‌ی سرمایه تا آنجا که همه چیز را به تصویر خودش بدل می‌سازد، یک چیز است. و نشان دادن انشعابات واقعی‌اش، به ویژه در حیطه‌ی تازه شکل گرفته‌ی تولید فرهنگی، کاملاً چیز دیگری است. از این منظر، باله بسیار

[۳] در قرن نوزدهم، این نمونه‌ی متضادِ زن–طبیعت/ زنانگی-فرهنگ شدیداً تحتِ طبقه‌ی اجتماعی بازنمود داشته است. زنانگی در قلمرو بانوان و عکس آن، مادگی حیوانی، متعلق به طبقه‌ی کارگر یا رعیت‌ها بوده است. برادران گونکورت نوشته‌اند" زن، شیطان است، حیوانی احمق است. مگرآنکه تحت آموزش قرارگیر و تا حدی متمدن شد.... شاعرانگی در زن هیچگاه ذاتی نبوده است و تنها نتیجه‌ی آموزش است. این تضاد گفتمانی در تولیدات ادبی گونکورت نیز یافت می‌شود، از طرفی، آثارش، مطالعاتی تاریخی راجع به زنان اشراف قرن هجدهم، و از طرفی دیگر راجع به زنان قهرمان طبقه‌ی کارگر هستند.

[۴] سه نقش سنتی آن دوران، رقصنده‌ی اصیل(که در آن رقصنده‌ی مرد، داری اهمیت ویژه بود)، دمی–کاراکتر(آمیزه‌ای از رقص کلاسیک و فولکوریک)، و رقصنده‌ی کمیک بودند.

پرمعناست؛ ارائه دهنده‌ی عناصری است از یک نمونه‌پژوهیِ اجتماعی، جنسی، و دگرگونی‌های اقتصادی، روسپی‌سازیِ زنان کارگری که آن زنانگی را بازنمایی می‌کنند و دستوراتِ بازاری که هر دو سیر را پشتیبانی می‌کند.



تقریباً تمام اطلاعاتم درباره‌ی تاریخ اجتماعی باله‌ی قرن نوزدهم از کارهایِ ایور گست –از مراجع استاندارد در این زمینه– به دست آمده است. ولی اطلاعاتی که من از کتاب‌ها و مقالاتش گلچین کردم و تاکیداتی که به روی آن‌ها

کرده‌ام، به معنای واقعی کلمه نیت‌دار هستند. به نظر می‌رسد گِست، در هنگام تهیه توضیحاتِ پرجزئیات و ضروری درباره‌ی باله انگلستان و فرانسه، نسبت به سیاستگذاری‌های جنسی که نه تنها فقط در سطح ایدئولوژی بلکه بر روی شرایطِ مادیِ رقصندگانی که عملاً آن ایدئولوژی را دربر می‌گیرند، به نمایش گذاشته شده است، بی توجه است. هرچند که مورخان رقص فمینیست، مانند لین گارافولا، توانسته‌اند تاریخِ گِست را با فهمِ روشنِ فاکتورهای نادیده گرفته شده‌ی ایدئولوژی جنسی که متقابلاً درون و بیرونِ پارامترهای نهادینِ رقص فعالیت داشتند، بازخوانی کنند. اهمیتِ هر دو منبع برای این مقاله در پژوهششان در پدیده‌های فرهنگی‌ای است که کنتس از آن‌ها فتیشیسم عمومی‌شده‌ی پاها و اسطوره‌شناسیِ به نسبت پراکنده‌تر امر زنانه را فراگرفته است.

تمام بررسی‌های باله‌ی قرن نوزدهم تاکید دارند که باله زیبایی‌شناسانه‌ترین و بلیغ‌ترین بیانِ زنانگی ایده‌آل است. با ابداع مچ پای کشیده، در دهه‌ی دوم قرن، بالرین بدل به نسخه‌ای اثیری از والایی گشت. بی‌وزنیِ بی‌خیالانه‌اش که در حرکاتِ سریع و شناور بدنش مجسم می‌شود، نشانه‌ی زنانگی‌ای است که از آلودگی‌های زمینی و شهوانیت پاک شده است. همانند ارواح و اشباح و خیالاتِ جن و پری که کتاب‌های شعرِ اپرایِ باله‌ی رمانتیک را پرکرده‌اند، بالرین، انسانی از جهانی دیگر و پاک‌تر است و طبق توصیفاتِ لین گارافولا، در همین زمان است که برتری بالرین، نشانگرِ آن نقطه‌ی تاریخی‌ای می‌شود که در آن "خود زنانگی، تبدیل به ایدئولوژیِ باله و در واقع، تعریف عینیِ هنر می‌گردد." البته، بازنمایی متعالیِ بالرین، به شکل تجسمِ یک زنانگیِ ایده‌آل، بازنمایی باله به خودش و از خودش است؛ این زبان و درکِ رقص‌پردازان، نویسندگانِ اپرا و رقصندگان، منتقدین رقص، هواداران، ادیبان و آنانی است که برایشان زیبایی و لذتِ باله، در ابتدا و بیشتر از هر چیز، در جایگاهش به عنوانِ هنری پرمعنا و دقیق است. در حالی که که رشدِ درونی باله‌ی لندن و پاریس از دهه‌ی ۱۸۲۰ تا امپراطوری دوم، منوط بر برتریِ نوین بالرین، گستره‌ای از پالایش‌ها و پیچیدگی‌هایی در واژگانِ رقص، برانداختنِ ژانرها و ادغام رمانتی‌سیسم درون ترانه‌های رقص، موزیک، و روایت است، ولی آنچه از همه بیشتر در رقصِ بزرگ و همگانی نوین اهمیت داشت، پاها بودند.

برای مثال، قطعه‌ی زیر اقتباسی از مقاله‌ای امضا نشده که شبیه‌اش زیاد نوشته می‌شده، از سال ۱۸۴۳ است، لحظه‌ای که از نظر مورخین رقص، نقطه‌ی عطفی در تکامل هنری و فنیِ باله بوده است.

«هروقت می‌شنویم که زن رقصنده‌ای می‌خواهد پا به صحنه گذارد، طوری جایگیری می‌کنیم که هیچ‌چیز مانع بررسی و تامل عمیق‌مان روی پاهای دختر جدید نشود. صحنه‌ی نمایش، به ویژه صحنه‌ی نمایش Her Majesty Theatre، به نوعی، گالری مجسمه است، استودیویی که در آن فیدیاس به عیش و نوش پرداخته است، و تفکرات کانوا به بند کشیده شده‌اند. پاهای درون اپرا بازتابی از آثار بهترین استادان (masters) هستند– معذرت می‌خواهم– منظورم mistresses، است. بله دقیقاً همین لغت مد نظرمان است. آقایان محترمی را دیدیم، حتا پیرمردانی محترم که عمیقاً تحت تاثیر این نمایش باشکوه قرار گرفته‌اند.... اُه! پاهای فَنی{السلر} برازندگی فوق‌العاده‌ای داشت.. پاهای تگلیونی توجه زیادی را به خود جلب کرد؛ پاهای چریتو هیجان را چند برابر کرد؛ دورنای پاهایی جادویی داشت، ولی زیاده سخن گفتن، بی‌فایده است– اپرا بازارِ پاها است. و قیمت هر جایگاه ده و شش پنسی است.»

این موضوع که نسبت بالایی از تماشاگرانی که سالن‌های باله‌ی پاریس و لندن را پر می‌کردند، برای چشم‌چرانی از اندام رقصنده‌ها(بخصوص پاهایشان) آنجا بودند، حقیقتی در وضعیتِ باله بود که تنها در میزان وقاحتِ بیانِ آن تفاوت‌هایی دیده می‌شد. در دهه ۱۸۳۰، در قسمتِ روبروی صحنه‌ی House Convent Garden Opera، قسمتی از سالن که معمولاً بنام "قسمت خوش‌پوشان" به آن اشاره می‌شد، محل خوشگذرانی‌های یاغیگرانه‌ای شده بود که در آن فوکولی‌هایی از خانواده‌های وایت و کراکفورد، با صدای بلند درباره‌ی ویژگیهای خوب و بدِ اندامِ رقصندگان نظر می‌دادند، و پیاپی، باله را با صدای سوت، فحاشی، یا هواداری‌های دو آتشه‌اشان قطع می‌کردند. وقاحت‌های مردان اشرافی معمولاً مستقیماً در شرحیات و نظرات نوشته‌شده درباره‌ی اجراهای مختلف، بازتاب می‌یافت.

نویسنده، باله را به سان مکانی اروتیک توصیف می‌کرد که چشمان زیادی را به طرفِ مرکزی واحد که با گل‌هایی آراسته شده بود و آن به‌هم‌ریختگیِ چین‌های توری که به ندرت آن قسمت پا را که در آنجا معمولاً بست‌های

استاکینگ بسته می‌شدند، می‌پوشاند، می‌کشاند. و بالرین، لبخند به لب داشت و دیگرانی را که چرخ زدن او را به عنوان ستاره‌ی باله می‌دیدند، به لبخند وامی‌داشت.

این موضوع که پاهای رقصنده‌ها، مرکزِ نگاه فتیش‌سازِ تماشاگرِ مرد است، تنها بازنمودی از پدیده‌های عمومی‌تری است که نقشه‌ای از اهمیت(اروتیک) اندام زن را روی بدنش، منطبق می‌کند. در فرهنگ غرب، پاهای زنان تا بعد از جنگ جهانی اول، با ربان‌ها، دامن‌ها یا پیراهن‌هایی پوشیده می‌شده است. هرچند که در طول تاریخ، لبه‌ی پایینی لباس‌ها، از قوس پا به چند اینچ بالاتر از مچ پا رفت، اما هیچ‌وقت قسمت زیادی از پا در معرض نمایش نبود، و این قانون همان‌طور که برای زنان کشاورز صادق بود برای زنان بورژوا و اشرافی نیز صدق می‌کرد. با این وجود، در معرض دید عموم نبودن پاها، حداقل از بعد از قرن هجدهم، استدلالی لازم اما ناکافی برای اهمیت اروتیکِ پاهاست. مطمئناً، این حقیقت که زنانِ اروپایی تا چند سال بعد از نیمه‌ی قرن نوزدهم، شلوار به پا نمی‌کردند، موضوعی مرتبط است. در بالای استاکینگ، پا، برهنه بود؛ زیر دامن‌ها و زیرپوش زنانه، بدن زن –اندام جنسی‌اش– نمایان بود. با این وجود، طبق آنچه کلاین می‌گوید، در نظر گرفتن ماندگاریِ فتیشیسمِ پاها به عنوانِ ابژه‌ای تفکیک شده، ضایع کردنِ تلاش‌هایی است که جهت فهمی تجربیِ آن صورت می‌گیرد. پاهای بتی گرابل یا مارلن دیتریش، یا اهمیتِ پاها در تبلیغات امروزی، گواه بر قدرتِ پایای این اندام اروتیک است. هرچند که حقیقت جالبِ توجه در بازه‌ی تاریخی مورد بحث در این‌جا، آن است که تا قرن بیستم، تنها این پاهای رقصنده‌ها و سرگرم‌کنندگان بود که در معرض دید عموم قرار می‌گرفت.

این‌جا با اولین تناقض فرهنگیِ رازگونگیِ زنانگی‌ای که در رقص نقش بسته است، روبه‌رو می‌شویم. رقص به طور گفتمانی به وجود آمد تا جوهره‌ی پاکِ زنانگی را بازنمایی کند، دگردیسی بدن به هنر را نمایش دهد، اما به طور هم‌زمان، بدن رقصندگان، نمایشی اروتیک، بازار پاها، و کاملاً مجهز به پتانسیلِ یک معشوقه بودن، شد.

از این منظر، دو پدیده‌ی مهم و درون‌ربطی وجود دارند که تکامل باله را از زمانی که هنری درباری، کاملاً تحت حمایت اشراف، تا زمانیکه تبدیل به نمایشی عمومی و به طور فزاینده‌ای بورژوا، وابسته به فروش و حقِ اشتراک شد، دنبال می‌کنند. اول و مهم‌تر از همه، صورت گرفتنِ روسپی‌سازی بدن رقصنده؛ دوم، تحت‌الشعاع قرار گرفتن، اگر نه حذفِ رقصنده‌ی مرد و جایگزینی‌اش با رقصنده‌ی زنِ مقلد آن است. اینکه این روند نتیجه‌ی مستقیمِ ضروریاتِ اقتصادی جدید باله و وابستگی نهایی‌اش روی اقتصاد بازار آزاد است، در ادامه‌ی بحث با انجام مقایساتی با شرایطِ Royal Ballet، در کوپنهاگ و Mariinsky Theatre در سن‌پترزبورگ، با دلیل و برهان ثابت می‌شود. باله جایگاه اشرافی‌اش را در این دو کشور، تحت اجازه و کمک مالی ملکه و سزار و حمایت دربار حفظ کرد. در نتیجه، رقصنده‌ی مرد اصیل، هرچند قطعاً در رقابت با بالرین بود، ولی هیچگاه جایگاهش را از دست نداد. و رقصندگانِ زن باله، با حقوق ناکافی و کار زیاد با وضعیتی مشابه رقصندگان زن فرانسه و انگلستان، در استخدام دربار و در نتیجه به

طور قانونی تحت حمایت آن بودند. ولی در انگلستان و فرانسه، خصوصی‌سازی باله به طور اجتناب‌ناپذیری ختم به پایین آوردن جایگاه بدن زنان و در نتیجه، کم‌اهمیت شدن خود باله شد.

یکی از نتایجِ مستقیمِ خصوصی‌سازی، نیاز به حقِ اشتراک و کمک‌هزینه‌های شخصی بود. این بدان معناست که سرمایه‌ی باله بسته به دست و دلبازی مردان ثروتمند شد. یکی از اولین اقداماتِ جان اِبرز، مدیرِ منصوبِ Covent Garden Opera Ballet بعد از برشکستگی‌اش در سال ۱۸۲۰، ایجاد گذرگاه‌هایی بر روی صحنه برای مردان و ساختن Green Room، جاییکه می‌توانستند با رقصندگان در آمیزند، بود. تقریباً به محض اتمام این تغییر، آن مکان، تبدیل به جایی برای گشت و گذار اعضایِ کلوب‌های خصوصی‌ای شد، که حمایت مالی‌اشان برای اقتصاد باله حیاتی بود. تاریخچه‌های معاصرِ آن دوران، به طور روشنی میزان تبادلات جنسی درون دنیای رقص را که شامل حضورِ دلالان به عنوان میانجی یا مدیران سابق است، نشان می‌دهند. این بدان معنا نیست که رقصنده‌ها قبل از پیوستن باله به اقتصاد بازار، خودفروشی نکرده بودند. بلکه به این معنی است که تدابیر جدید تمایل داشت تا وضعیتی را ترغیب و نهادینه کند که در آن مردان قدرتمند و ثروتمند می‌توانستند بدنِ بالرین‌ها را همچون بازار تنِ دارای مجوز، تصویب‌یافته و مورد تایید بینگارند.

کالایی کردن جنسیِ رقصنده، بعدتر به خاطر از هم پاشیدگی و نابودی احتمالیِ صنف و سیستمِ خانوادگیِ سنتی‌ای که هم ارائه‌دهنده‌ی آموزش، و هم هویت اجتماعی و حمایت بود، تسهیل گشت. با این که تعداد زیادی از بهترین بالرین‌های عصر رمانتیک، نوادگانِ خانواده‌های تئاتری بودند، دخترانی که وارد باله می شدند، به طور فزاینده‌ای از خیابان‌های فقیرنشینِ شهر بودند.

اقتصاد جنسی باله در پاریس که در اثر انقلابِ ۱۸۳۰ خصوصی‌سازی شده بود، وضعیتی شبیه لندن داشت. به همان طریق که Green Room، مکانی برای تجارت جنسی شده بود، Foyer de la Danse، تحت مدیریتِ دکتر ونون نیز چنین بود. ارزشش را دارد که، به تفصیل، توصیفِ آلبریک سکوند از این اتفاق را اینجا بازنوشت:

«تا قبل از انقلابِ ۱۸۳۰، در زمانیکه تعداد انگشت‌شماری از غریبگان به پشت صحنه راه می‌یافتند و نگهبانان و خدمتکاران در لباس مستخدمین درباری، آنجا بودند تا مزاحمین را عقب رانند، Foyer de la Danse، تنها اتاقی برای دور هم جمع شدن رقصندگان و انجام تمرینات کششی قبل از رفتن روی صحنه بود. ولی دکتر ونون همه‌چیز را تغییر داد و آن اتاقِ کار ساده را تبدیل به مرکزِ پر زرق و برقی در زندگی اجتماعی کرد. حرکتی زیرکانه، که اپرا را به ناگهان، به جایی امروزی تبدیل کرد. رقصندگان به جمعی منتخبی که اغلب از اعضای دیپلماتیک یا مشترکانِ مهم و دیگر مردان متشخص بودند، می‌پیوستند و به این مردان ساعتی بیشتر از سرچشمه‌ی لذت در سرگرمی‌های عصرگاهی‌اشان اعطا می‌کردند. تعداد زیادی از این مردان، مرفهینِ شهر نشینی بودند که در بیشتر مواقع، عضویت کلوب جاکی را داشتند و بال‌های صحنه‌ی تئاتر را اندورونیِ شخصی‌اشان می‌دانستند. مرفه‌ترینشان اجراها را از جایگاه‌هایی که روی خود صحنه بود و با نام لژهای جهنمی به آنها اشاره می‌شد، تماشا می‌کردند. اپرا، آنچنان که توضیح داده شد، به آنها لذاتِ عاشقانه اعطا می‌کرد، همانطور که مزارع پرورش اسب، به آن‌ها لذاتی در زمینه‌ی اسب‌سواری ارائه می‌داد؛ آنجا را تنها انباری از اسبان تازه‌نفس میدیدند، نه بیشتر. از زبان یک

رقصنده‌ی هوشمند، بورژوازی، ماهیتِ واقعیِ بال‌های صحنه و پلیدترین ذات‌هاست. هیچ‌کس بیش از اندازه، عفیف و پاکدامن نیست، زیرا احمقانه خواهد بود، ولی هیچ‌کس در گناهکار بودن نیز زیاده‌روی نمی‌کند، زیرا خسته‌کننده خواهد بود. بال‌های صحنه‌ی اپرا بیش از هرچیز، کسالت‌بار است. همانند یک ملیونر انگلیسیِ چاق، حال و هوایی ناخوشایند دارد و این‌گونه نبودن نیز برایش سخت است. تعداد زیادی از مشترکین چندین سال است که سالن‌های اپرا را پر می‌کنند و برای آنها، بال صحنه دیگر رازآمیزی، طعم، تازگی یا شاعرانگی ندارد. دیگران، تازه‌واردان، از آنجا که پول کافی برای لمس کردن ندارند، تنها نگاه می‌کنند».

اگر تماشاگر بورژوا تنها اندازه‌ی نگاه کردن، توان مالی داشت، پس چیز بیشتری برای نگاه کردن به او داده می‌شد. در دهه‌ی چهل، هرچند که دامن بلند برای نقش‌های بخصوصی حفظ شد، اما طول دامنِ لباس باله از میانه‌ی ساق پا به زانو رسید؛ ولی آنچه اهمیت خیلی بیشتری دارد، ناپدید شدن رقصنده مرد نجیب‌زاده و بیشتر شدنِ تعداد رقصندگان زنِ مقلدی بود که نقش او را در برابر بالرین‌ها اجرا می‌کردند.

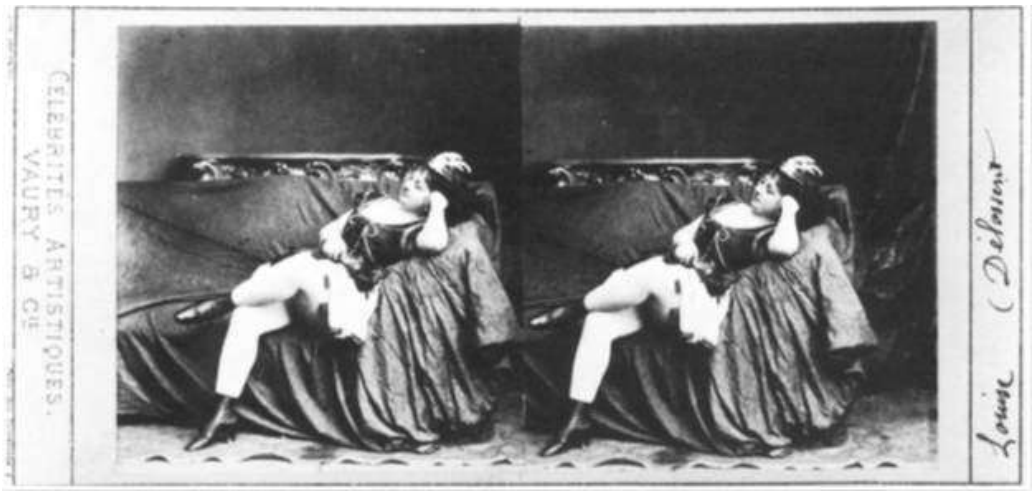
این حذف، بیش از هر چیز، نتیجه‌ی تعریفاتی تغییریافته از مردانگی بود که توسط فرهنگ بورژوازی به وجود آمده بود. یک اشرافی، ایده‌آلی درباری از شکوه و ظرافتِ مردانه، با ایدئولوژی جدیدی که در آن تصورات زیبایی و شکوه به طور فزاینده‌ای تنها زنانه شناخته می‌شدند، نامتناسب بود. آداجیو های باشکوهِ رقصنده‌ی مردِ اصیل، وقار و توازنِ رقصیدنش، برای تماگر بورژوا به طور فاحشی کمتر جذابیت داشت تا پرش‌ها و چرخ زدن‌های ورزشکارانه‌ی رقصنده‌ی مردی با نیمی از کاراکترِ یک اشراف‌زاده. از آنجا که این داستان با دوران باستان نیز ربط‌هایی داشت، هنرِ رقصنده‌ی مرد از نظر سیاسی ، مورد شک و ظن بود.

تا ۱۸۴۰، این طرز تفکر آنچنان جزمی گشت که حتا یک منتقد فهیم و خبره‌ی رقص مانند جولز جانین، اظهار کرد که رقصندگان مرد را مضحک می‌داند.

«احتمالاً می‌دانید که ما طرفدار آنچه رقصندگانِ مرد زبردست خوانده می‌شود، نیستیم. رقصندگانِ مرد، به نظرمان خیلی غم‌انگیز و سنگین می‌آیند! آنها خیلی اخمو و از خودراضی هستند، جوابگوی هیچ چیز نیستند، هیچ چیز را بازنمایی نمی‌کنند، هیچی نیستند. با ما از دختر رقصنده‌ی زیبایی سخن بگویید که ملاحت چهره‌اش و ظرافت اندامش را نمایش می‌دهد، و به سرعت باد تمام گنجینه‌های زیبایی‌اش را آشکار می‌سازد. خدایا شکرت که من این چیزها را کاملاً درک می‌کنم.... . ولی یک مرد، مردی ترسناک، مردی به زشتیِ من و شما، انسانی مفلوک که بدون آنکه بداند چرا، می‌پرد، موجود که مخصوص حمل تفنگ و شمشیر و پوشیدن یونیفرم خلق شده است. غیرممکن است که این مرد همانند زنی برقصد! این موجود پشمالو که از ارکان جامعه است، رای می‌دهد، عضو شورای شهر است، مردی که کارش تصویب یا الغای قوانین است، در لباس ساتن آبی آسمانی، با کلاهی از پرهای مواج که عاشقانه گونه‌هایش را نوازش می‌دهند، جلوی ما بیاید، رقصنده‌ی نرینه‌ی ترسناکی که روی صحنه چرخ می‌زند، در حالیکه دخترانِ بالرین زیبا در فاصله‌ای دورتر با احترام ایستاده‌اند– این اتفاق قطعاً غیر ممکن و غیر قابل تحمل است».

بالارفتنِ تعداد رقصندگانِ زن مقلد، از ۱۸۲۰ به بعد، بیش از بازنمایی یک راه‌حل فنی، مسئله‌ایست که بر اثرِ تغییر ایدئولوژی جنسیت ایجاد شد. هرزگیِ به نسبت کمتر پنهان شده در توصیفاتِ بالرین‌هایی که تخصصشان نقش‌های مقلد بود، نشانگر آن است که تا چه حد، محبوبیت‌اشان از نمایش بدنشان جدایی‌ناپذیر بوده است. پوششِ تنگِ زیر سینه، قسمت پستان و باسن را نمایان‌تر می‌ساخت، دامن‌های تنگ باسن و پاها را به نمایش می‌گذاشت. بنابراین، همه‌ی آنچه در لباس رقصنده‌ی مقلد بود، زنانگی‌اش را فریاد می‌زد، حتا وقتی که طراحِ رقص او را به جای پارتنر/معشوقِ بالرینِ زن قرار می‌داد. این سان، رقصِ بین بالرین و رقصنده‌ی مقلد، اروتیسم خاص خاص خودش را به وجود آورد، و ظریفانه حالتی لزبین را تداعی می کرد که اشعار اپرا آن را انکار می‌کردند.

در طول دوران امپراطوری دوم، باله دیگر هنر محسوب نمی‌شد، اما به عنوان یک نمایش حتا پیچیده‌تر شده بود، توجه زیادی به نورپردازی، دکور، جلوه‌های ویژه می‌شد و افزایشی توامان در رقص گروهی ایجاد شد. تعداد صفوف تماشاگران رقص، چه همگانی و چه باله افزایش یافت؛ گِست، هفده تئاتر، سالن نمایش، و سالن باله را نوشته است که در آنها، بین سال‌های ۱۸۴۷ تا ۱۸۷۰، رقص به طور مرتب دیده می‌شده است. این رونق، تعداد رقصندگانی را که هرچند مخاطرآمیز، از این راه زندگی خود را می‌گذراندند، بالا برد. ابداع انواع جدید رقص عوام‌پسند(برای مثال، رقص کن‌کن، بااینکه ۱۸۳۲ ابداع شد، اما در دهه‌ی ۱۸۶۰، پاریس را دیوانه‌وار درنوردید) تصویر اصلاح‌شده‌ی جدیدی از رقصندگانِ معروف، مانند خانم ریگولبوشِ بدنام، ایجاد کرد. ریشه‌ی پرولتریا اکثر این زنان، در ترکیب با رقصی که کاملاً جنسی شده بود، این تصور را که رقصنده پیش از هرچیز یک کالای جنسی است، تضمین می‌کرد. با در نظر گرفتنِ طبقه‌ی اجتماعی پایین‌اشان، پاهای نمایان‌اشان، و خدماتشان برای فروش گیشه، معادل دانستن فاحشه و رقصنده تا نیمه‌های قرن کاملاً جا افتاده بود. استثنائاتِ عفیف، مانند اما یوریِ تراژیک، نقش دیالکتیکیِ لزوم وجود باکرانگانی در میان فاحشگان را بازی می‌کرد. در شخصیتِ کسی مانند لولا مونت(که در دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ سوژه‌ی تعدادی کتاب، راجع رسوایی یا اخلاق بود، فضای زیادی در مجلات عامه‌پسند به او اختصاص می یافت، و تعداد بیشماری لیتوگراف و گراوورهای چوبی از او بر جای مانده است)، اسطوره‌ی رقصنده و اسطوره‌ی زن فاحشه،کاملاً با هم یکی شده بود.



ورود کارت ویزیت‌های عکس‌دار، به خاطر ارزانی نسبی‌شان، روش‌های تولید شبه صنعتی‌شان، و جایگاه نمایه‌ای‌شان، به بازارِ پررونقِ لیتوگراف‌ها و گراوورهای رقصندگانی باله، زندگی دوم و حتا انتشار بیشتر اهدا کرد. ایزابت ان مک‌کولی، در کتابِ عکاسی پرتره‌ی کارت ویزیت، بر روی مشخصاتِ تکنیکی، که بر سوژه و حالت قرارگیری حاکم است (مانند، زمان نوردهی، مکان استودیو و ...) و عملاً امکان انتقالِ هرگونه حس وافعی از رقص یا حرکت را از بین می‌برد، تاکید می کند. هرچند که اگر این فرمولاسیون را که رقصنده تقریباً در تعریف، تبدیل به یک آیکون اروتیک شده بود، قبول کنیم، نیازی نیست تا تولید انبوهِ عکس‌های رقصندگان، گواه بر هرگونه علاقه‌ی خاصی به باله، فی نفسه، بوده باشد. بعلاوه، این حقیقت که تعداد زیادی از عکس های رقصندگانِ دوران امپراطوری دوم، عکس‌های رقصندگان مقلد بوده است، این تصور را که این عکس‌ها، به نوعی، بیشتر ابژه‌های فتیشی بودند، آشکاراتر ثابت می کند.

ازدحامِ عکس‌های(رقص)، مانند تعداد زیاد(رقصندگان) زن در این دوره، توسط جریان گفتمانی دیگری نیز تقویت می‌شد: آن را می توان مفهوم تشدیدیافته و بسط‌یافته‌ی شهرت نامید، پدیده‌ای که به طور دو جانبه، دقیقاً بخاطر تعداد زیاد عکس‌ها، مخصوصا کارت ویزیت‌های عکس‌دار و عکس‌های استریوپتیکون، ساخته شد و به آن سوخت‌رسانی کرد. مک‌کولی اشاره می‌کند که تا سالِ ۱۸۶۰، اولین، دومین، سومین تا نهمین مرکز صنعتی عکاسی، که شاملِ ۲۰۷ موسسه عکاسی بودند، وجود داشت که از آنها، ۱۶تایشان بیش از ده کارمند استخدام کرده بودند. هرچند پرتره‌ی سفارشی، سرویسِ اصلی چنین تجارت‌خانه‌هایی بود، ولی کارت‌های عکس‌دارِ افراد مشهور، نماینده‌ی قسمت عمده‌ای از فروش در شرکت‌های بزرگتر بود. بر همین منوال، استریوپتیکون‌های افراد مشهور نیز یا به طور تکی یا مجموعه‌هایی با موضوع واحد، به فروش می‌رسیدند. مک‌کولی اشاره می‌کند که سی و هفت درصدِ آلبوم معاصرین آن دوران، به شخصیت‌های تئاتری و سرگرم‌کنندگان اختصاص داشت؛ پنجاه و سه درصدِ کارت ویزیت‌های افراد مشهوری که در شماره‌ای سال ۱۸۶۱ در *مجله‌سرگرمی(Jornal Amusant)* ، تبلیغ شدند، نیز از سرگرم‌کنندگان بود. در حالی‌که بالای هرم عکاسی متعلق به بازیگران بزرگ تراژدی، مانند راشل‌ها، ریستورس، یا در مورد باله، موراویواس‌ها و مرانت‌ها، بود، پایین هرم برای بازیگرانِ عادی، دختران سالن‌های رقص، خواننده‌های کافه‌ها و گروه‌های تئاتر یا باله ی عامه‌پسند بود. جایی در میان این هرم متعلق به کارت ویزیت‌های فاحشگانِ معروف مانند لا پائیوا، کورا پرل، آنا دزلیون و ... بود.

همراه با انتشار این عکس‌ها، ژورنالیست‌ها، کتاب‌های کپی‌کارانه و سردستی‌ای نیز تولید کردند، که عناوینی از قبیلِ "این خانومان"، "بازیگران زیبای پاریس"،" دلبران"، "شیفتگانِ ریگولبوش" داشتند. این کتاب‌ها، به کارِ تکمیلِ پوشش وسیعِ مطبوعات مصور و انتشاراتی‌هایی مانندِ *بولوار(le boulevard(1862*، *ماه (la lune(1866*،

مجله‌ی سرگرمی(1856) journal amusant ، *زندگی پاریسی(1863) la vie parisienne* ، از سرگرم‌کنندگان و زنان هرجایی که با سرعتی بالا در گردش بودند، آمدند.

هرچند، محرز است که رشدِ مجلات مصور و مد، و رسوایی اخلاقی و شایعاتی که پیرامون افراد مشهور تولید کردند، از نتایج قوانین مطبوعاتی نابخشودنی ایست که بعد از کودتای سالِ ۱۸۵۱ ناپلئون سوم ، اعمال شد، اما این نوع ساختارِ جدیدِ شهرت، در امپراطوری دوم، عواقب گسترده تری داشت. زیرا، تا آنجا که مفهوم بسط‌یافته‌ی شهرت، دال بر اقتصاد نمایش است(تصویرِ آدا ایساک منکن با جوراب‌شلوری، قرار نیست همچون تصویر دوک دو مونی همراه با زندگی‌نامه‌اش، فهمیده شود) ، ما شاهد تغییر جهت از تصور قدیمی‌ترِ شهرت، که بواسطه‌یِ قدرت یا نمونگی تعریف می شد، به تصوری با زوالی مصرفی– که ذخایر آن همواره از نو پر می‌شوند– هستیم. و از آنجاکه بخش اعظم حوزه ی نمایش با تصاویر کمابیش اروتیکِ زنان پر شده است، جذابیت این جهان تصویری جدید، با فانتزی مالکیتِ خیالی حاصل می‌شود. با وجود اینکه در آن زمان، تصویر زن هنوز شامل قوانین بازارِ کالا نمی‌شد (این دست‌آور جمهوری سوم است)، جذابیت رمزگون و اروتیک کالا و زن، و خودِ زن، به عنوان کالایی اروتیک، به صورت تسلیم‌ناشدنی‌ای به سمت قرار گرفتن بر مداری واحد می‌رفتند. بنابراین، تصویر خُردِ زنی زنده –جنسی شده، مهربان، بی حرکت– ، نشانه‌ی (ژتون) قدرتِ مردان بورژواییست که در سالن‌های اپرا، توان مالی برای لمس کردن نداشتند، و تنها می‌توانستند نگاه کنند.

ادامه دارد ...