صفحات ۱۰۳ - ۱۱۲
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۴، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۸

گذار از مدلِ فرمان‌بر به فرمان‌ده در رخ‌نگاره‌های سده‌ی نوزدهم میلادی فرانسه*

شباهنگ کوثر[1]**، پُل اِدواردز**[2]

[1] استادیار دانشکده ی هنرهای تجسّمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[2] دانشیار گروه مطالعات انگلیسی، دانشگاه پاریس ۷ (پَری-دیدرُو)، پاریس، فرانسه.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۷/۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۶/۳)

چکیده
در فرانسه‌ی سده‌ی نوزدهم میلادی، افراد برخاسته از طبقه‌ی متوسّط که خواهان نسخه‌برداری از شیوه‌ی زندگی اشراف بودند، رابطه‌ی سنّتی هنرمند با مدل را دچار دگرگونی ساخته و با استخدام رخ‌نگاران، به مدل‌های جدید ایشان بدل شدند؛ مدل‌هایی فرمان‌ده و نه فرمان‌بر. با این حال، واژه‌نامگان فرانسوی منتشره در این دوره، «مدل» را با همان تعریف قدیمی، مبتنی بر فرمان‌بردار بودنش، توصیف کرده‌اند. در متون عکّاسی منتشره در همین سده نیز، شاهد استفاده از واژه‌ی مدل هستیم؛ امّا این بار برای یاد کردن از «مشتری»های عکاس‌خانه‌ها. در این نوشتار منتج از یک پژوهش بنیادی‌نظری، تلاش شده تا با آزمودن فرضیّه‌هایی چند برای یافتن دلیل چنین رویکردی، تعریفی جدید برای مدل، متناسب با جایگاهش در عکّاسی، ارائه شود. بر اساس اسناد بررسی شده، در فرآیند ثبت عکس، تعامل میان عکّاس و مدل، منجر به کسب نتیجه‌ای مطلوب‌تر نسبت به عمل هر یک از طرفین به تنهایی می‌شود: بدین معنی که ابتدا رخ‌نگار مدل را در گرفتن حالت مورد نظر هدایت، و سپس مدل به واسطه‌ی هوشمندی‌اش، حالت اکتسابی را به حسّی مناسب آراسته و توفیق اثر نهایی را بیش از پیش تضمین می‌کند.

واژه‌های کلیدی
بازنمایی خویشتن، پرتره، حالت‌گرفتن، رخ‌نگاره، عکّاسی، مدل.

*این مقاله برگرفته از رساله ی دکترای نگارنده‌ی اول با عنوان: "هنرپدیدار شدن در عکس رخ‌نگاره در دوران امپراتوری دوم فرانسه؛ (UVSQ, 2015)" به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره‌ی دکتر آنیک لوبی است.
**نویسنده مسئول: تلفن: ۶۶۹۵۵۶۳۰-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: skowsar@ut.ac.ir.

مقدمه

پیش از پیدایش عکّاسی، در دنیای هنر، «مدل» عموماً به فردی گفته می‌شد که جهت گرفتن حالات مورد نظر رخ‌نگار، به استخدام وی درمی‌آمد. در سده‌ی نوزدهم میلادی، در فرانسه، افراد برخاسته از طبقه‌ی متوسّط که خواهان نسخه‌برداری از شیوه‌ی زندگی اشراف یا نژادگان بودند، گاه رابطه‌ی سنّتی هنرمند با مدل را دچار دگرگونی ساخته و با استخدام رخ‌نگاران، به مدل‌های جدید ایشان بدل می‌شدند؛ مدل‌هایی فرمان‌ده و نه فرمان‌بر. به دنبال انجام پژوهشی دانشگاهی در خصوص حالت‌گیری افراد در عکاس‌خانه‌های پاریس در دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ میلادی، نگارندگان متن حاضر متوجّه به کارگیری واژه‌ی مدل به وسیله‌ی عکّاسانِ اهلِ قلمِ آن دوران شدند؛ امّا این‌بار با معنایی متفاوت: ایشان هنگام یادکردن از «مشتری»های عکاس‌خانه‌ها، از واژه‌ی «مدل» بهره گرفته بودند. گرچه در کتاب‌ها و مقاله‌های تاریخ عکّاسی و ادبیات، به نحوه‌ی رفتار افرادی که برای ثبت تصویر خود به رخ نگاران مراجعه می‌کردند، اشاره‌هایی چند صورت گرفته، امّا تا پیش از انجام این تحقیق(۱۳۹۲)، نگارندگان با مطلبی درخصوص نحوه‌ی استفاده از واژه‌ی مدل نزد عکّاسانِ رخ‌نگارِ سده‌ی نوزدهم میلادی برنخورده بودند. این مسئله، ایشان را بر آن داشت تا هم زمان با کاوش در واژه‌نامگان وقت، به جستجوی دلایل چنین استفاده‌ای از واژه‌ی یادشده نزد عکّاسان بپردازند. در جریان این پژوهش بنیادی نظری در منابع تاریخی، از اسناد و منابع کتابخانه‌ای بهره گرفته شد. علاوه بر متون گردآوری شده، تجزیه و تحلیل رخ‌نگاره‌های محفوظ در مراکز اسناد شهر پاریس، برای پژوهشگران، امکان آزمودن دوباره‌ی نظریه‌های مطرح شده در متون عکّاسی سده‌ی نوزدهم میلادی را فراهم آوردند.

در نوشتار پیش رو، ابتدا به ریشه‌یابی واژه‌ی مدل در واژه‌نامگان زبان‌های فارسی و فرانسه پرداخته و سپس، با تکیه بر نظریّه‌های رخ‌نگاره از دوران رنسانس تا سده‌ی نوزدهم میلادی، کاربرد «مدل» در نخستین متون عکّاسی منتشره در فرانسه بررسی و تعریفی جدید برای آن، متناسب با جایگاهش در عکّاسی، ارائه خواهد شد.

مدل به تعریف سنّت: فرمان‌بر یا فرمان‌ده؟

فرهنگ *فارسی* دکتر محمّد معین در تعریف واژه‌ی فرانسوی «مدل»[۱] می‌نویسد: «الگو، نمونه، سرمشق. [...] هر چیز و هرکس اعم از مجسمه و انسان و غیره که در برابر هنرمند قرارگیرد تا از روی آن نقاشی کند و یا مجسمه بسازد» (معین، ۱۳۸۷، ۸۷۱). در فرهنگ *فارسی* عمید نیز تعریفی مشابه آمده است: «طرح یا نمونه‌ای که چیزی را از روی آن می‌سازند؛ الگو. [...] فرد یا شخصی که در تهیه‌ی یک اثر هنری، به عنوان الگو به کار گرفته شود. [...] شخصی که از چهره یا اندام او، در کارهای هنری، آموزشی، و تبلیغاتی استفاده شود» (عمید، ۱۳۹۰، ۱۸۵۶). و بنا بر فرهنگ *فشرده‌ی سخن*: «آن‌که یا آنچه هنرمند در به وجود آوردن یک اثر هنری آن را مبنا و الگو قرار می‌دهد. [...] آن‌که از چهره یا اندام او برای کارهای هنری، تبلیغاتی، و مانند آنها استفاده می‌شود» (انوری، ۱۳۸۲، ۲۱۳۰). در نهایت، در فرهنگ *فارسی* دو *جلدی* ذکر شده: «سرمشق. [...] شخصی که از چهره یا اندام او برای منظورهای هنری، آموزشی یا تبلیغاتی تصویر، مجسمه یا عکس تهیه می‌کنند» (صدری افشار و حکمی، ۱۳۸۹، ۱۸۷۴). همان‌طورکه پیش از این نیز گفته شد، واژه‌ی یاد شده که در زبان فارسی نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد، از زبان فرانسه وام گرفته شده و البتّه خود از خانواده‌ی واژه‌ای لاتین[۲] است. در اینجا، پسندیده‌تر آن است تا به مفهومی که از دیرباز واژه‌نامگان فرانسوی برای «مدل» ارائه کرده‌اند، اشاره شود.

برپایه‌ی تعریف سنّتی‌اش، در دنیای هنر، مدل به فردی گفته می‌شود که خود را تحت «حالات بدنی گوناگون»(Richelet, 1759, 650) در برابر دید هنرمندان و شاگردانشان قرار می‌دهد، به عنوان «موضوع طرّاحی خدمت [می‌]کند» (Watelet & Levesque, 1792, 470; Institut de France, 1835, 215) و «به واسطه‌ی تقلید، بازنمایی می‌شود»(Larousse, 1874: 359). در واژه‌نامگان از «حرفه [ء مدل به معنای پیشه‌ی] حالت‌یری برای یک هنرمند»(CNRS, 1985, 922) نیز یادکرده‌اند. به گفته‌ی پیِر لاروس[۳]، این حرفه «نیازمند ویژگی[هایی] جسمانی است که طبیعت به ندرت [تمامی آنها را] به یک فرد واحد اعطا می‌کند» (Larousse, 1874, 359). به همین دلیل است که در طول تاریخ، بعضی نقّاشان، جهت خلق تصویری «کمال‌گرا» از فرد مورد نظرشان، از چندین مدل متفاوت بهره می‌گرفته‌اند. همچنین، اِمیل لیتره[۴] در واژه‌نامه‌ی خود گوشزد می‌کند که برای دستیابی به یک نتیجه‌ی دلخواه، بایستی مدل را «در حالاتی مناسبِ پیکره‌ای که می‌خواهیم خلق کنیم» (Littré, 1874, 583) قرار دهیم؛ این نکته در بحث پیرامون نقش مدل در خلق پرتره یا رخ‌نگاره از اهمّیّتی شایان برخوردار است.

با وجود ارائه‌ی چنین تعاریفی برای «مدل» از سال «۱۶۷۶» میلادی[۵](Rey, 1992, 1257) به بعد، واژه‌نامگان بررسی شده‌ی منتشره در فرانسه در طول سده‌ی نوزدهم میلادی، این واژه را تنها برای ارجاع به طرّاحی، نقاشی و مجسّمه سازی به کار برده‌اند. در اینجا این پرسش مطرح می‌شود که سهم عکّاسی در میان هنرها به عنوان شاخه‌ای جوان‌تر از هنرهای تجسّمی، که

اختراعش به طور رسمی به نیمه‌ی اوّل همین سده برمی‌گردد، چه بوده است؟ هدف نگارندگان از طرح این سؤال، یادآوری دوباره‌ی داستان پیوستن عکّاسی به هنرها نبوده، بلکه یافتن دلیلی است برای نادیده انگاشتن عکّاسی به عنوان ابزاری نوین جهت بازنمایی از سوی مؤلّفین واژه‌نامگان مذکور. پرسش دیگر این است که آیا واژه‌ی «مدل» در ذهن همه‌ی هنرمندان، فارغ از ابزار کار ویژه‌شان، معنایی واحد را متبادر می‌ساخته یا عکّاسانِ آن زمان، برای خلق مجموعه واژگان فنّی خود، مدل را از دیگر رشته‌ها وام گرفته و از آن خود کرده بوده‌اند. برای پاسخ به این پرسش‌ها، ابتدا به اختصار، به آنچه عکّاسی را از دیگر «هنرهای بازنمایی»، بالأخص در آغازین سال‌های پس از اختراعش، متمایز می‌ساخته، پرداخته خواهد شد.

جایگاه مدل در عکّاسی

شکوفایی عکّاسی در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم میلادی، نقش مهمّی را در فرایند بازنمایی افراد ایفاکرده است. سرعت بالا، قیمت اندک، و نیز تکثیرپذیر شدن آن، تنها اندکی پس از اعلان رسمی اختراعش، از مؤثّرترین عواملی بودند که دسترسی مردم به تصویرشان را سهولت بخشیدند. رخ‌نگاره، که پیش از این تنها اشراف یا نژادگان و شماری اندک از افراد وابسته به دیگر گروه‌های اجتماع از حقّ داشتن آن برخوردار بودند[۶]، به تدریج همه‌گیر شد؛ ابتدا نزد طبقه‌ی اعیان و سپس نزد افراد کم درآمدتر. در آغاز و برخلاف قبل، یک فرد اعیان می‌توانست بیش از یک بار در عمر خود «ابدی» شود، بر جایگاه اجتماعی اش صحّه گذارد و به این ترتیب، تاریخش را، خود به رشته‌ی تحریر درآورد. امّا مقصود از طبقه‌ی اعیان در فرانسه‌ی قرن نوزدهم میلادی چیست؟

در چاپ ششم از *واژه‌نامه‌ی فرهنگستان فرانسه*، در تعریف واژه‌ی اعیان یا «بورژوا»[۷] آمده است: «در گذشته، لفظ بورژوا به کلیّه‌ی شهروندان یک شهر اطلاق می شد. [...] همچنین برای ایجاد تضاد با [مفاهیمی چون] اشرافی و یا نظامی گفته می‌شود» (Institut de France, 1835, 216). چنین تعریفی می‌تواند با تعریف پیشنهادی *واژه‌نامه‌ی لیتره* که «هر فرد متعلّق به طبقه‌ی متوسّط در یک شهر» (Littré, 1873, 393) را «بورژوا» قلمداد می‌کند، تکمیل شود.

ارتقای طبقه‌ی متوسّط در سده‌ی نوزدهم میلادی، به ویژه در میان افراد مرفّه این طبقه، با وام‌گیری بعضی صفات یا نشانه‌های متمایزکننده طبقه‌ی اشراف همراه بوده است که از میان شاخص‌ترین این نشانه‌ها، می‌توان به رخ‌نگاره اشاره کرد. به بیان دیگر، افراد متعلّق به این قشر، کم کم جایگاه خود را در اجتماع تثبیت و خویشتن را شایسته‌ی داشتن تصویری دانستند قادر به ابدی کردن موفّقیّت چشمگیرشان. بدین ترتیب، سفارش‌های خود را برای خلق رخ‌نگاره به نقّاشان و تندیس‌گران عرضه کرده و به مدل‌های جدید هنرمندان تبدیل شدند؛ مدل‌هایی که این بار به جای خدمت به هنرمندان، آنها را به استخدام خود درمی‌آوردند و به جای دستمزد گرفتن از ایشان، دستمزد پرداخت می‌کردند.

این تغییر مناسبات، به نارضایتی‌هایی، هم نزد مدل‌های اعیان و هم نزد هنرمندانِ به استخدام درآمده دامن زد. در اینجا این پرسش مطرح می‌شود که مگر در دوران حاکمیّت طبقه‌ی اشراف بر جامعه، نقّاشان و تندیس‌گران به دریافت سفارش‌هایی از سوی اعضای طبقات بالای اجتماع عادت نداشته‌اند؟ پاسخ مثبت است. امّا نکته‌ی قابل ملاحظه این است که پس از ارتقای طبقه‌ی متوسّط، اختلاف طبقاتی میان سفارش‌دهندگان و سفارش‌گیرندگان، یعنی مشتری‌های برخاسته از طبقه‌ی متوسّط و هنرمندان، کم رنگ شده و تقریباً از میان رفت.

اِدوار پُومیه مورّخ فرانسوی هنر، در کتاب خود *نظریّات رخ‌نگاره از رنسانس تا دوران روشنگری*، خاطرنشان می‌کند که «رخ‌نگاره تنها [بازنمایی] یک فرد نیست، بلکه [بازنمایی] زندگی شکوهمندش نیز هست [...]، یک زندگی که بایستی مورد تقلید قرار گیرد» (Pomier, 1998, 25). برای درک بهتر ارتباط این گفته با مطالب فوق، می توان از مثال هنرمند نقّاشی بهره گرفت، وفادار به سنّتِ «بازنمایی شکوهمندانه‌ی یک زندگی تقلیدشدنی». حال، پس از کاهش یا از بین رفتن فاصله‌ی طبقاتی میان سفارش‌دهنده و سفارش‌گیرنده، چگونه این هنرمند سنّت‌گرا می‌توانست از خلال اثرش، «شکوهی» را به بیننده تلقین کند که خود بدان اعتقاد نداشت؟ در شرایطی که هنرمند و سفارش‌دهنده، هر دو «شهروند» به حساب می‌آمدند، تشابه طبقاتی جایگزین برتری‌ای شده بود که در گذشته یک مشتری اشرافی به رخ نگارَش القاء می‌کرد. در برابر، هنرمند نیز نمی‌توانست مشتری خود را چونان مدلی استخدام شده، به «بندگی» درآورد؛ یعنی او فرمان دهد و مدلش اطاعت. در نتیجه، تا پیش از به دست آوردن شهرتی قابل توجّه که به او امکان ثبت شدن را در تاریخ دهد، مشتری برخاسته از طبقه‌ی متوسّط تنها می‌توانست جایگاهی میان مدل سنّتی فرمان‌بردار و سفارش‌دهنده‌ی مطلق را به خود اختصاص دهد.

با وجود دگرگونی حاصله در نوع روابط اجتماعی، در هنگام خلق اثر، هنرمندان نقاش می‌توانستند تا با انجام تغییراتی در نسخه‌ی نهایی، نقص‌های ظاهری مشتری را اصلاح یا «تعدیل» کرده و او را زیباتر جلوه دهند. حال آنکه نزد عکّاسان، به دلیل «معصومیّت» یا صداقت رسانه شان، ظاهراً چنین امکانی وجود نداشت. از سوی دیگر، محدودیّت‌های فنّی دخیل در فرایند آفرینش یک عکس –برای مثال، در فرایند کُولُودیوُنِ تَر، الزام به ثبت سریع تصویر بر روی لایه‌ی حسّاس به نور پیش از خشک شدن آن –عکّاسان بایستی در زمانی بسیار اندک، بر تمام مراحل کار، از واضح‌سازی گرفته تا نورپردازی، مسلّط می‌شدند. در نتیجه، مدلِ یک عکّاس، نه به عنوان یک «موضوع طراحی»، که در مقام یک مشتری بی‌صبر در انتظار یک رخ‌نگاره‌ی زیبا، ظاهر می شد؛ خواسته‌ای که تحقّقش همیشه امکان‌پذیر نبود. با وجود این، ویژگی‌های سفارش‌دهندگانِ برخاسته از طبقه‌ی متوسّط، در کتب عکّاسی سده‌ی نوزدهم میلادی منتشره در کشور فرانسه، برای اشاره به «مشتری» از لفظ «مدل» استفاده شده است. دلیل گزینش چنین واژه ای چه می توانسته باشد؟ آیا چون عکّاسان آن زمان

بـر زبان «آکادمیک» ورزیدگی بسـنده را نداشـته‌اند، بـدون توجّه به مفهوم سـنّتی مدل در هنرهای تجسّمی، آن‌را به کار می‌برده‌اند؟ آیا در زبـان هنر آن دوران، واژه‌ی مدل در حال پیمودن سـیری تحوّلی بوده اسـت؟ آیا از دید عکّاسـان، مـدل بیانگر موضوع مـورد تقلید یا بازنمایی بوده اسـت یا اینکه عکّاسان آن دوران در تلاش بوده اند تا دایره‌ی واژگانی مختص رشته‌ی خود به وجود آورده و لفظ مدل را، ولو با معنایی جدید، از آنِ خود سازند؟

ضمـن لحـاظ تمامـی فرضیّـات فـوق، ترجیـح فعّـالان حـوزه‌ی عکّاسی برای استفاده از واژه‌ی «مدل» به جای «سوژه»، جای درنگ دارد؛ چـه، سـوژه در زبـان فرانسـه تنهـا به معنـای موضـوع نبـوده و می‌توانـد به جـای کلمه‌ی «بنده» نیـز به کار برده شـود. در نتیجه، اسـتفاده از واژه‌ی سوژه به وسـیله‌ی هنرمند می‌توانسته یادآور «به بندگی در آوردنِ» فرد مورد بازنمایی بوده باشـد. درصورت اثباتِ ردّ عمدیِ واژه‌ی «سوژه»[۸] از سوی نگارندگان وقت، این احتمال وجود دارد که جامعه‌ی عکّاسـی، در پی رفع هرگونـه ظنّ «اقتدارگرایی» از خـود بوده باشـد. مطالعـه‌ی نوشـته‌های عکّاسـان رخ نـگار، بـه ما امـکان درک ایـن موضوع را می‌دهد که آیـا چنین انتخاب واژگانی بر فعّالیّـت حرفه‌ای آنان نیز تأثیر داشـته یا تنها از سیاسـتی درحوزه‌ی نشر، جهت استفاده‌ی واژه‌ی مدل به جای سوژه نشأت گرفته بوده اسـت. عـلاوه بر این، به میزان مشـارکت مـدل در فرایند خلق عکس پی برده خواهد شد. جهت دستیابی به این مهم، از یادداشت‌های اشـخاص حقیقـی آن زمـان و نیـز، از نوشـته‌های آموزشـی منتشـره به وسـیله‌ی خـود عکّاسـان تـا دهـه‌ی ۱۸۶۰ میلادی، یعنـی دوران رواج «پرتـره-کارت ویزیت»، بهـره گرفته شـده اسـت. هـدف، درک ایـن نکته اسـت کـه آیا مدل قـادر به تحـت فرمـان در آوردن عکّاس بـوده یـا برعکس، از نقـش خـود بـه عنـوان «مدل هوشـمند یـا آمر» صرفنظـر کـرده و بـا اطاعت از اوامر عـکّاس، به «آدمـک تحت فرمان او» تبدیل شده است.

مسئله‌ی میزان مشارکت مدل، بالاجبار، میزان مشارکت عکّاس را نیـز به خاطر خواهـد آورد. از ایـن رو بایسـتی دریافـت کـه بـرای دسـتیابی به یک حالت بدنی یا یک «پُز»[۹] موفّق، عکّاسان وقت چه تمهیداتـی اندیشـیده و از چـه ابـزاری یاری گرفته‌انـد. در نهایت، آیا می تـوان رخ نـگاری را برابر با کارگردانی حساب‌شـده‌ی یک نمایش در نظرگرفت یـا برعکس، برابر با ثبـتِ ابدیِ حـالاتِ بدنـیِ آموخته شده به وسیله‌ی مدل در زندگی روزمرّه‌اش؟

سهم مشارکت مدل در فرایند رخ نگاری

واژه‌نامـه‌ی بـزرگ جهـان شـمول سـده‌ی نوزدهـم [میـلادی]، تعریف زیر را به واژه‌ی «مدل» اختصاص داده است:

«یک مدل خوب [درنقّاشـی یا در مجسّمه‌سازی] بایسـتی [...] هوش و احساسـات [خود] را به اثبات رسانَد، فکر هنرمند را بفهمد، از هـدف مـورد نظر وی الهام بگیرد، در درامـی[۱۰] که بر روی بوم و یا بر خـاک رُس بـه نمایش خواهد گذاشـت، یک هنرپیشـه‌ی میمیک[۱۱] شود، در مقابل، خود به واسطه‌ی حالت بدن، به واسطه‌ی بازی با حالات چهره، به واسطه‌ی رفتار، شخصیّتی که آرزویش را داشته، و با سهولت بخشـیدن به اجرا، در به کمال رساندن اثر مشارکت کند» (Larousse, 1874, 359).

بنابرایـن تعریف، مأموریّـت مـدل نیازمند به تـلاش و نیز «هوش» (همـان) اسـت. بـا ایـن حـال، نگارنـده‌ی مدخـل، دشـواری و حتّـی غیرممکن بـودن تضمیـن موفّقیّـت چنیـن مأموریّتی را از سـوی یک مدل به تنهایی، خاطرنشان کرده است. برای یک مدل غیرحرفه‌ای، در اینجـا یـک مشـتری کاملاً بیگانـه بـا دنیـای حالت‌گرفتـن بـرای رخ‌نـگاره، شـرایط بـه مراتـب پیچیده تـر بـه نظر می‌رسـد. طرح هـا و نوشته‌های طنزآمیز باقی مانده از سده‌ی نوزدهم میلادی، به نوعی، تصویـری را کـه رخ‌نگارهـا از مشـتری های اعیان خود داشـتند، برمَلا می‌کننـد. بـرای مثـال، می‌توان به صحنه‌هـای طنزآلودی اشـاره کرد کـه در کارگاه هـای هنرمنـدان، به دنبـال رودررویی مدل برخاسـته از طبقه‌ی متوسّط با نقش جدیدش به وجود می‌آمده‌اند؛ صحنه‌هایی کـه الهام بخش طنزپردازان برای خلق تصویر اغراق‌شـده‌ی این مدل تـازه‌کار بوده‌اند. یکی از بهترین نمونه‌ها، *کتاب فیزیولوژی اعیان*[۱۲] اثر هانری مُونیه[۱۳] اسـت. مُونیـه کـه از خلال این اثر بـه معرّفی یک مدل خودکامه با خواسـت‌هایی نابخردانه، ناشـی از غـرور و بی‌تجربگی‌اش پرداختـه، یـک قـرار خیالـی رخ‌نـگاری را، بـرای خاطرنشان سـاختن مشـکلات هنرمنـدان در مواجهـه بـا مشـتری‌هایی از ایـن دسـت، بازسـازی کرده اسـت. در پاسـخ به پرسـش یک نقّاش برای شناختن

تصویر۱- مُونیه، هانری (۱۸۴۱م.: ۴۳-۴۰)، *تنکرد شناسی اعیان (Physiologie du Bourgeois)*. مأخذ: (کتابخانه‌ی ملّی فرانسه: گالیکا)

«معمول»ترین(Monnier, 1841, 39) حالت بدنی مشتری، نامبرده مجموعه‌ای از حالات را جهت ارزش‌دهی بیشتر به خود پیشنهاد می‌دهد، حالاتی که پنهان‌کننده‌ی چهره‌ی مشتری هستند (تصویر۱). پس از درگرفتن یک بحث طولانی میان مشتری و نقّاش در خصوص گزینش حالتی درخور، و تنها کمی پس از قرارگیری در وضعیّتی مطلوب، مشتری به خواب می‌رود (همان، ۴۵-۳۱).

با وجود هجوآمیز بودن داستان فوق و وقوعش نزد یک نقّاشِ رخ‌نگار، این ماجرا یادآور یکی از نکاتی است که بارها درکتاب‌های آموزش عکّاسی سده‌ی نوزدهم میلادی تکرار شده؛ یعنی «در حالت معمول قرار دادن» مشتری، یا به زعم نویسندگان وقت، «مدل». اما مقصود اهل فن از چنین توصیه‌ای چه بوده است؟ اینکه مشتری‌های بالقوّه‌ی رخ نگاران، در اینجا افراد متعلّق به طبقه‌ی متوسّط، در زندگی روزمرّه‌شان عادت به حالت گرفتن داشته‌اند؟ اینکه به هنگام مراجعه نزد هنرمندان، همواره یک حالت واحد را به ایشان پیشنهاد می‌کرده‌اند؟ یا منظور، صرفاً دستیابی به یک حالت ساده، طبیعی و غیرساختگی بوده است؟ برای آزمودن نخستین فرضیه، یعنی عادت به حالت گرفتن افراد در زندگی روزمرّه‌شان، بررسی چند کتاب منتشره در آن دوران، که مؤلّفان آنها به مسئله‌ی چگونه «پیدار شدن» افراد در اجتماع پرداخته‌اند، ضروری به نظر می‌رسد.

از پدیدار شدن در اجتماع تا حالت گرفتن نزد رخ‌نگار

همان طور که *رُنُو کَمو* در کتاب *ستایش اخلاقی پدیدارشدن* اشاره می‌کند، پدیدار شدن در جمع، برابر با «پذیرفتن این نکته است که در هر لحظه، آنچه هستیم نباشیم، تا جایی برای موجود [مورد قبول] دیگران فراهم کنیم»(Camus, 1995, 28) . بنابراین، پدیدار شدن تنها در حضور «دیگری» معنا پیدا می‌کند و این امر، تأییدی است بر کارکرد اجتماعی رخ‌نگاره؛ بدین معنی که مدل به تنهایی درمقابل هنرمند و در فضایی کمابیش «خصوصی»، ضمن اِشراف به بُعدِ «عمومی» تصویرش در آینده‌ی نه چندان دور، حالت می‌گیرد. به جز درمواردی که مدل برای رخ‌نگاره‌اش به دنبال هیچ مخاطب یا بیننده‌ای جز خود نیست، رفتار خصوصی او نزد رخ نگار، به طور غیرمستقیم، به رفتاری عمومی بدل می‌شود (تصویر۲). در نتیجه، برای او، پدیدار شدن برابر با تصویری است که از خود، به مخاطب یا مخاطب‌هایش پیشنهاد می‌دهد.

در جامعه‌ای که نخستین داوری‌ها بر اساس ظواهر شکل می‌گیرند، چیرگی بر تصویر، می تواند پذیرش افراد را در جمع سهولت بخشد. به بیان دیگر، با تن دادن به هنجارهای تحمیل شده از سوی معاصرین، فرد شاید بتواند از استقبال بهتری برخوردار شده و به تحقّق نوعی «هماهنگی یا یکدستی» در بستر اجتماع کمک کند. همان طور که اِروین گُفمَن[15] نیز در اثرش معرّفی خویشتن تأکید می‌کند «اگر فردی در جریان بازنمایی‌اش، خواهان بیان هنجارهایی آرمانی است، بایستی تمامی اعمال مغایر با این هنجارها را مخفی و یا از آنها دوری گزیند» (Goffman, 2009[1973], 46). این مسئله در مورد بعضی از پاریسی های میانه‌ی سده‌ی نوزدهم میلادی نیز صدق می‌کند: افراد برخاسته از طبقه‌ی متوسّط، برای حفظ و دفاع از جایگاه جدیدشان در اجتماع، بایستی از ویژگی‌هایی چند برخوردار می‌بودند، توصیه شده از سوی همشهریان و حتّی نویسندگان وقت. از آن جمله می توان به دِلفین دُ ژیراردَن[16]، بانوی فرهیخته و روزنامه نگار فرانسوی، اشاره کرد که طریق نوشته هایش، زنان هم‌دوره‌اش را به انتخاب یک «زیبایی اجتماعی» (Girardin de, 1856[1844], 149) ترغیب می‌کرد؛ یک زیبایی به دست آمدنی عاری از هرگونه تلاش «غیرارادی» (همان). چنین گزینشی بخردانه و با توجّه به وسایل، «رفتار» (همان، ۱۵۲)، «گفتارها»(همان)، و حتّی «دوست»ها (همان، ۱۵۳)، بایستی به بانوان امکان تحقّق آنچه دِلفین دُ ژیراردَن یک «رسالت[17] سرنوشت ساز» (همان، ۱۵۷) می‌خواند را می‌داد؛ رسالتی که زیبایی را برای همه‌ی بانوانی که می‌خواستند «مورد پسند واقع شوند» (همان)، دست‌یافتنی می کرد. از خلال نوشته هایی از این دست، می توان به اهمیّت تصویر عمومی فرد در دوران مورد بحث پی برد.

تصویر۲- دوران، فیلیپ فُورتونه[14](ح. ۱۸۶۰م.)، *ناشناس*، پرتره-کارت ویزیت؛ عکس سیاه و سفید بر کاغذ آلبومینه.
مأخذ: (مجموعه‌ی شخصی شباهنگ کوثر)

در سال ۱۸۵۶ میلادی، در اثری گروهی با عنوان *پاریس و پاریسی ها در سده ی نوزدهم [میلادی]*، یکی از نویسندگان به نام لویی اِنُو[۱۸]، ظاهر اهالی پاریس را با «تصاویر چاپ حکّاکی مُدِ موجود در ویترین [دکّان] یک خیاط» (Dumas ; Gautier ; Énault et al., 1856, 185) مقایسه کرده است. از دید این نویسنده، در پاریسِ وقت، «هر چیز[...] ارزش خود را دارد؛ هر کلمه [برابر با] یک نُتِ کنسرت است» (همان)، هیچ چیز تصادفی نیست، «نه یک حالت[۱۹]، نه یک نگاه» (همان). این گفتار، نشان از وجود گونه ای از تربیت اجتماعی، جهت بهبود بخشیدن به ظواهر و یا رفتارهای شهروندان، دارد (تصویر۳).

دو سال بعد از اِنُو، یعنی در سال ۱۸۵۸ میلادی، ویکتور فورنِل از واژگانی طنزآلودتر برای صحبت در مورد رفتارها و شیوه‌های بازنمایی طبقه‌ی حاکم استفاده کرده است. کمتر از بیست سال پس از انتشار اثر هانری مُونیه، فورنِل مجدّداً مسئله‌ی پیوستگی طبقه‌ی حاکم با رخ‌نگاره‌اش را مطرح کرده؛ امّا این بار تحت زاویه‌ای جدید: اشتیاق افراد برای داشتن تصویر، چونان پدیده‌ای اجتماعی که فورنِل آن را «شیدایی رخ نگاری»[۲۱] نامیده (Fournel,

تصویر ۳- فرانک (ح. ۱۸۶۰م.)، لَری[؟][۲۰]، پرتره-کارت ویزیت: عکس سیاه و سفید بر کاغذ آلبومینه.
مأخذ: (مجموعه‌ی شخصی شباهنگ کوثر)

1858, 384)، ارائه شده است. شهروند شمایل‌سازی شده‌ی[۲۲] فورنِل، به مراتب متوقّع تر از «بورژوا»ی مؤنیه ظاهر شده: او می‌خواهد زیباتر از واقعیّت «به نظر برسد»؛ درجه‌ای بالا از خواست که آشنایی فرد با هنرِ چگونه ظاهرشدن در اجتماع را به اثبات می‌رساند. به زعم فورنِل، «هرچه [فرد] بیشتر مورد تملّق قرارگیرد، خود را شبیه می‌یابد» (همان، ۳۹۳). این مسئله یادآور یکی از امکان‌های مطرح شده به وسیله‌ی ارسطو در بحثش راجع به بازنمایی است:

«همان طور که شاعر تقلید می‌کند، همچنین نقّاش، و هر هنرمندی که از روی چیزها نسخه بر می‌دارد، باید حتماً از یکی از این سه طریق از اشیاء مورد نظر تقلید کرد؛ یا آن چنان که بوده‌اند یا هستند، یا آن چنان که درباره‌شان می‌گویند و فرضشان می‌کنند، و بالأخره آن چنان که باید باشند» (Aristote, 1858[ca. 335 B.C.], 139).

افراد مورد مطالعه قرار گرفته به وسیله‌ی فورنِل نیز، مایل به بازنمایی خود «آن چنان که باید باشند» (همان) به نظر می‌رسند، یعنی «بهتر از آنچه هستند» (همان، ۹). آنها سعی می‌کنند تصویر عمومی خود را با بازتولید آموخته‌هایشان در اجتماع بهبود بخشند. اگر سهم مشارکت هنرمند، در اینجا عکّاس، را در بازنمایی افراد نادیده انگاریم، به بار نشستن یک جلسه‌ی رخ‌نگاری، حاصل تعامل میان شناسه‌های[۲۳] اجتماعی و خواستِ خوب [تر] به نظر رسیدن مشتری خواهد بود.

سهم مشارکت عکّاس

بعضی نظریّه پردازان سده‌ی نوزدهم میلادی تلاش کرده‌اند تا از طریق آموزه‌هایشان، بهترین شیوه‌ی رفتار با یک مدل را پیشنهاد دهند. در سال ۱۸۵۱ میلادی، اِدموند دُ وَلیکور در بخشی از خودآموز *کامل عکّاسی بر روی فلز، کاغذ و شیشه‌اش* که به حالت‌گیری مدل اختصاص یافته، ابتدا لزوم داشتن یک صندلی استوار، جهت تضمین وضوح رخ‌نگاره را خاطرنشان ساخته و سپس، به مقوله‌ی حالت گرفتن مدل پرداخته است:

«[...] مدل را در حالتی مناسب قرار خواهیم داد، بایستی سر کاملاً افقی قرارگیرد [عمود بر ستون فقرات]، امّا بدون تصنّع و خشکی؛ چشم‌ها به طور مداوم به یک نقطه‌ی دور خیره شوند، و به فرد سفارش خواهیم کرد تا از یک حرکت غریزی [یعنی...] نگاه‌کردن به ابزار اُپراتور[۲۴][دوربین] پرهیز کند. از او تقاضا خواهیم کرد تا در حدّ امکان پلک نزند، و خود را کاملاً بی حرکت نگاه دارد. حالت چهره بایستی برازنده و طبیعی باشد و هرگز به خشکی نگراید، [امری] متأسّفانه بیش از حد معمول برای فردی درگیر این فکر که حالت می‌گیرد» (Valicourt de, 1851, 150).

در ادامه، مؤلّف توجّه عکّاسان را به لزوم حالت گرفتن سهل، و نیز برازندگی و هماهنگی آن جلب و در عین حال، تأکید کرده که پیش از شناخت «قواعد نقّاشی» (همان، ۱۵۱)، عکّاسان نخواهند توانست موفّقیّت اثر خود را تضمین کنند. به این ترتیب، بدون نادیده

گرفتن راحتی مدل، دُ وَلیکور با وی همچون مدل های سنّتی رفتار کرده، مدل‌هایی که به مانند یک «سوژه[رعیت]»، آماده‌ی گرفتن تمامی حالاتی بوده‌اند که اربابشان فرمان می داده است. با این وجود، ظاهراً به دلیل نگرانی در مورد تضمین جنبه‌های طبیعی و ساده‌ی حالت گرفتن، دُ وَلیکور، مشتری خواهان رخ‌نگاره را به انجام وظایفی به پیچیدگی وظایف یک مدل «آکادمیک»، که خدمتگزار استادها و هنرجوها بوده، وادار نکرده است.

همچنان در سال ۱۸۵۱ میلادی، لویی دِزیره بلانکار اِورار[۲۵]، در بخشی از رساله‌ی *عکّاسی بر روی کاغذ*، در برابر مدل و قدرت تصمیم‌گیری‌اش، انعطاف بیشتری از خود نشان داده است. اِورار، دو امکان را برای رفتار با مدل مطرح کرده: یکی آزاد گذاشتن وی در انتخابِ روز، ساعت مراجعه به عکاس‌خانه و نوع پوشش؛ و دیگری، سپردن تمامی این مسئولیّت‌ها به «اُپراتور» (Blanquart-Évrard, 1851, 25). در مورد دوم، گزینش تن‌پوشی که به مدل ارزش دهد، و نیز پذیرش او در مناسب‌ترین روز و ساعت به عکّاس محوّل شده‌اند؛ نگارنده این وضعیت را «مساعدترین» (همان) برای خلق یک رخ‌نگاره‌ی موفّق ذکر کرده است. در نتیجه، بر پایه‌ی این نخستین اشاره‌ی بلانکار اِورار، مشروع‌ترین فرد برای انجام امور یاد شده، شخص عکّاس به حساب می‌آید. با این وجود، در خصوص حالت‌گیری یا حالت‌دهی، بلانکار اِورار به عکّاس پیشنهاد کرده تا با توجّه به «فردیّت مدل خود» (همان، ۳۱) و نیز «حالات معمولش» (همان)، او را به حالت گرفتن وا دارد. طبق این آموزه، مدل در چشم عکّاس، نه به مثابه آدمک چوبی تحت فرمان، که فردی است دارای شخصیّتی ویژه و چه بسا بی‌همتا؛ شخصیّتی که بایستی به هنگام تصویر شدن، مورد توجّه قرار گیرد.

در سال ۱۸۵۴ میلادی، شارل شُوالیه[۲۶] نیز در نوشتاری بر عقیده‌ی هم پیشه‌هایش مبنی بر لزوم طبیعی بودن حالت صحّه گذاشته است. به نظر شُوالیه، یک مدل نباید به دلیل موقعیّت ویژه، ولو تصنّعی‌اش، «به هیچ وجه معذّب به نظر برسد» (Chevalier, 1854, 48)؛ کمی شبیه اَ. هِرلینگ که سال بعد، در *رساله‌ی عکّاسی‌اش* به مدل توصیه کرده تا «معمول‌ترین حالت» (Herling, 1855, 9) خود را بروز دهد، نه یک حالت «خشک [و] غیر برازنده» (همان). در همان سال، دِزیره فان مونکوفِن[۲۷]، در کتابی پرشمارگان، درس‌هایی مشابه را برای وا داشتن مدل به «گرفتن یک وضعیّت طبیعی» (Monckhoven van, 1855, 82) و نه «اجباری» (همان، ۸۳) ارائه داده است. همان‌طور که پیش از این نیز اشاره شد، ممکن است مراد از این حالت که «معمولی» خوانده شده، حالتی باشد که مدل قبلاً در زندگی اجتماعی خود آموخته و تنها بایستی به تکرار یا بازتولید آن اقدام می‌کرده است.

در سال ۱۸۵۹ میلادی، هانری دُ لَ بلانشِر[۲۸] در کتابی منتشره با هدف قوّت بخشیدن به جنبه‌ی هنری عکّاسی، باز هم آزادی بیشتری را به مدل داده است. مؤلّف با اعلام اینکه شباهت یک رخ‌نگاره به مدل واقعی، به حالت اتّخاذ شده به وسیله‌ی آن مدل بستگی دارد، توجّه خواننده را به اهمیّت نقش وی در خلق یک اثر هنری جلب کرده است. نگارنده همچنین به عکّاس توصیه کرده تا مدل را «در افکار و حرکاتش به مدّت بسنده آزاد [گذارد]، [...] برای دستیابی به رفتاری مطلوب که، خود به تنهایی، نیمی از شباهت را تشکیل می‌دهد» (La Blanchère de, 1860 (1859), 104). دُ لَ بلانشِر به وضوح با تبدیل مدل‌ها به «مانکن» (همان) مخالفت کرده و «راحتی» (همان) آنها را برای حصول «برازندگی» (همان)، ضروری دانسته است. چنین نقطه نظری، یادآور این نکته است که بر اثر تکرار، یک حالت «آموخته شده یا اکتسابی» امکان تبدیل به یک حالت «غریزی» را خواهد داشت. به بیان دیگر، عکّاس بایستی مدلش را یاری رساند تا هنگام خلق اثر، یعنی در لحظه‌ی ثبت رخ‌نگاره، غریزه یا حالت غریزی شده را دوباره زندگی کند.

در سال ۱۸۶۱ میلادی، در اثری با عنوان خودآموز *عکّاسی کاربردی*، اِل.-ژ. کِلِفِل نیز از حالتی که مدل را به «گرفتن آن وا می داریم» صحبت کرده است: مهر تأییدی بر جایگاه عکّاس در عمل رخ‌نگاری. حالت گرفته شده طبق آموزه‌های کِلِفِل، دارای سه ویژگی است: «طبیعی» (Kleffel, 1861, 23)، «سهل» (همان، ۲۰۳) و «دلپذیر» (همان). با این وجود، مؤلّف به هیچ وجه

تصویر ۴- دیزدری، آندره آدولف اُوژن (ح. ۱۸۶۰م.)، ناشناس، پرتره-کارت ویزیت: عکس سیاه و سفید بر کاغذ آلبومینه.
مأخذ: (مجموعه‌ی شخصی شباهنگ کوثر)

سهم مدل را در عمل بازنمایی نادیده نگرفته و مایل به همدستی با مدل به منظور «فریب ضمنی» بیننده‌ی تصویر بوده است. به زعم کِلِفِل، با «مشغول» (همان، ۲۰۰) جلوه دادن خود به فعّالیّتی چون مطالعه یا نگارش، مدل وانمود خواهد کرد که از حضور عکّاس در آن مکان «بی‌خبر است» (همان) و با این کار، هرگونه ظنّ «بازی یک نقش را در عملِ» (همان) خلق رخ‌نگاره، از بین خواهد برد. در نتیجه، با کارگردانی یک مدلِ «هوشمند»، عکّاس به بیننده‌ی اثرش تلقین خواهد کرد که عکس را به طور «پنهانی» و بدون اطّلاع موضوعِ اثر گرفته است.

گفتار درباره‌ی سهم مشارکت عکّاس در حالت دادن مدل، با ارائه‌ی دیدگاه عکّاسِ نام‌آورِ سده‌ی نوزدهم میلادی، آندره اَدُولف اُوژِن دیزدِری[۲۹]، به پایان برده می‌شود (تصویر ۴). در سال ۱۸۵۵ میلادی، در اثری با عنوان *اطّلاعاتی در باب عکّاسی*، دیزدِری، عملِ گرفتنِ حالت را به دو بخشِ مکمّل تقسیم کرده است: یکی جسمانی و دیگری روانی. وی ضمن محوّل کردنِ مأموریّتِ «حالت دادن مدل» (Disdéri, 1855, 14) به «هنرمند» (همان)، پیشنهاد کرده تا ابتدا مدل را به «گرفتن یک حالت طبیعی [وا داریم]، سپس از طریق مکالمه [با وی] [...] به منظور گرفتن [ثبت] معمول‌ترین حسّش، به صورت [او] پویایی بخشیم» (همان). دیزدِری به واسطه‌ی این اثر، خود را مخالف هر «حالت مطالعه شده[ی] همواره قلّابی، خشک و تصنّعی» (همان) اعلام کرده است. هفت سال بعد، در کتاب دیگر خود *هنر عکّاسی*، دیزدِری به مخالفت با «رفتارهای مطالعه شده از پیش در مقابلِ آینه» (Disdéri, 1862, 279) برخاسته و برخی عکّاسان را که همواره «همه‌ی مدل‌هایشان [را به گرفتن] دو یا سه حالت» (همان) وا داشته و به شخصیّت ویژه‌ی هرفرد، جهت تضمین «شباهت» تصویرش اهمّیّتی نمی‌داده‌اند، مورد انتقاد قرار داده است. موضع اخیر دیزدِری یادآور نظر بلانکار اِورار در باب «فردیّت» (Blanquart-Évrard, 1851, 31) هر مدل است. اولویّتی که دیزدِری به شخصیّت مدل و نیز به حالت طبیعی وی در مقایسه با حالات مطالعه شده از قبل داده، نشان از خواست این عکّاس و نویسنده برای تبدیل یک حالت «آموخته شده یا اکتسابی» به یک حالت «ناخودآگاه یا غریزی» دارد. طبق آموزه‌های دیزدِری، به منظور تضمینِ موفّقیّتِ بخشِ جسمانیِ عمل حالت گیری، ابتدا بایستی مدل به وسیله‌ی عکّاس هدایت شود؛ وی سپس، در ارائه‌ی مطلوب‌ترین و طبیعی‌ترین حسّش به عکّاس، و درنتیجه به بیننده یا مخاطب تصویرش، آزاد خواهد بود.

نتیجه

همان طور که ذکر شد، به رغم معنای ابتدایی اختصاص داده شده به واژه‌ی «مدل»، که حکایت از فرمان‌برداری وی داشت، در سده‌ی نوزدهم میلادی، عکّاسان همین واژه را برای اشاره به مشتریانشان به کار برده‌اند. این مدل جدید، که می‌توان از او به عنوان «مدل نوخاسته یا مدرن» یاد کرد، دارای ویژگی‌هایی بود که او را از هم‌نامان فعّالش در مدارس هنری و یا در کارگاه‌های هنرمندان متمایز می‌کردند. در واقع، با ایفای نقش مدل به طور گذرا، مشتری فرو رفته در نقش مدل، رابطه‌ی سنتی هنرمند با مدل را دچار دگرگونی ساخته بود: مدل جدید کارفرما بود و نه کارمند. او که به وسیله‌ی جامعه و نیز از طریق رجوع به دیگر تصاویر خلق شده، آموزش‌های لازم جهت ایفای نقش را دیده بود، با مجموعه‌ای از خواست‌ها به عکاس‌خانه قدم می‌گذاشت؛ خواست‌هایی که گاه، کار را بر رخ‌نگار دشوار می‌ساختند. در برابر، بیشتر عکّاسان بررسی شده در این پژوهش، به رغم اعطای یک آزادی مشروط به مشتری، مایل به هدایت کلّ عملیّات به تنهایی بودند. با این وجود در نوشته‌هایشان، تقریباً تمامی آنها خود را طرفدار حالت‌های «طبیعی» جلوه داده بودند. حال، مسئله این است که ایشان چگونه می‌توانسته‌اند با یک مدل «هوشمند» و دارای قدرت عکس‌العمل، چونان یک «آدمک چوبی تحت فرمان» برخورد کرده و در عین حال به یک «حالت طبیعی» دست یابند.

جایگاه مدل در سده‌ی نوزدهم میلادی، با توجّه به تحوّل پیش آمده در رفتارش نیازمند بازتعریف است؛ چراکه یک «مدل نوخاسته»، لزوماً یک «موضوع طرّاحی» نبوده، از فرمان‌های استادش «پیروی» نکرده، و حتّی می توانسته نزد برخی هنرمندان، «یاغی» نیز جلوه کند. بررسی متون عکّاسیِ فرانسوی زبان سده‌ی نوزدهم میلادی نشان داد که با وجود علاقه‌ی شدید عکّاسان به تبدیل مشتری‌هایشان به آدمک‌هایی مطیع و تحتِ فرمان، ثبت یک وضعیّت جسمانی و روانی طبیعی، مستلزم پذیرش و تأیید هوشمندی این مدل‌ها بوده است. ترکیب جوانب یادشده یاریگرِ عکّاسان برای حالت «دادن» به مدل‌ها بوده است؛ به این معنا که ایشان ابتدا مدل را در دست‌یابی به حالتی مطلوب همراهی کرده و سپس، در آراستن این حالت به حسّی زاییده‌ی هوشمندی آزاد می‌گذاشته‌اند. در چنین شرایطی، می‌توان نتیجه گرفت که نقش اصلی عکّاسان در فرایند حالت‌دهی، تبدیل حالات «آموخته یا اکتسابیِ» مدل‌های نوخاسته به حالاتی «غریزی» بوده است؛ یعنی تأییدِ هوشمندی مدل و کمک به بروز هر چه بهتر فردیّتش در لحظه‌ی رخ‌نگاری.

سپاسگزاری

نگارندگان خود را قدردان یاری استادهای گرانسنگ اَنیک لویی، آهنگ کوثر، نیکی دوائی، کریستف کُمب، آزاده حکمی، محمّدرضا ابوالقاسمی، نیکرای کوثر، فرانچسکا دُلتزانی، دیان مَسُون و نیز کارکنان محترم کتابخانه‌ی ملّی فرانسه می‌دانند.

پی‌نوشت‌ها

1 Modèle.

2 «Modulus» (Robert, 2012, 1613).

۳ ۱۸۷۵-۱۸۱۷م.

۴ ۱۸۸۱-۱۸۰۱م.

۵ در نسخهٔ ۲۰۱۲ واژه نامهٔ *Le Petit Robert*، سال «۱۵۶۴» میلادی به عنوان تاریخ شروع استفاده از واژهٔ مدل در زبان فرانسه قید شده است (Rob-ert, 2012, 1613).

6 ر.ک. Pommier, Édouard. (1998), *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, p. 128-131.

7 Bourgeois.

۸ در اینجا می توان به یکی دیگر از مفاهیم «سوژه» مبتنی بر فاعلیّت وی نیز اشاره کرد. عدم استفادهٔ عکّاسان از این واژه برای ارجاع به فرد رخ نگاری‌شده و به کارگیری لفظ «مدل» به جای آن، می توانسته ناشی از تمایل آنان برای هدایت کلّ عملیّات رخ‌نگاری به تنهایی و ندادن آزادی مطلق به مشتری نیز بوده باشد. ر.ک. مدخل SUJET در Le Trésor de la Langue Française، http://atilf.atilf.fr/Informatisé، تاریخ آخرین دسترسی: اوّل تیر ۱۳۹۷.

9 Pose.

۱۰ «نمایشنامه و داستانی که موضوع آن غم انگیز و شادی بخش باشد» (معین، ۱۳۸۶، ۴۸۵).

۱۱ «هنرپیشه ای که اعمال و احساسات را به وسیلهٔ حرکات نمایش دهد» (همان، ۱۱۱۸).

12 Physiologie du Bourgeois.

۱۳ ۱۸۷۷-۱۷۹۹م.

14 Durand, Philippe Fortuné (1798-1876).

۱۵ ۱۹۸۲-۱۹۲۲م.

۱۶ ۱۸۵۵-۱۸۰۴م.

17 Belle Mission.

۱۸ ۱۹۰۰-۱۸۲۴م.

19 Geste.

20 Gobinet de Villecholle, François Marie-Louis-Alexandre, dit Franck (1816-1906), Lary[?].

21 Portraituromanie.

22 Stéréotypé.

23 Codes.

24 Opérateur.

۲۵ ۱۸۷۲-۱۸۰۲م.

۲۶ ۱۸۵۹-۱۸۰۴م.

۲۷ ۱۸۸۲-۱۸۳۴م.

۲۸ ۱۸۸۰-۱۸۲۱م.

۲۹ ۱۸۸۹-۱۸۱۹م.

فهرست منابع

انوری، حسن (۱۳۸۲)، *فرهنگ فشرده‌ی سخن، تلخیص از فرهنگ بزرگ سخن*؛ گازرانی، منیژه (ویراستار تلخیص)، جلد دوم، چاپ اوّل، سخن، تهران.

صدری افشار، غلامحسین؛ حکمی، نسرین و حکمی، نسترن (۱۳۸۹)، *فرهنگ فارسی دو جلدی*، جلد دوم، چاپ دوم (چاپ اوّل: ۱۳۸۸)، فرهنگ معاصر، تهران.

عمید، حسن (۱۳۹۰)، *فرهنگ فارسی*؛ قربان‌زاده، فرهاد (سرپرست تألیف و ویرایش)، جلد دوم، چاپ دوم (چاپ اوّل: ۱۳۸۹)، اشجع.

معین، محمّد، تهران.

عمید، حسن (۱۳۸۶)، *فرهنگ فارسی معین* (یک جلدی)، فرهنگ نما، کتاب آزاد، تهران.

عمید، حسن (۱۳۸۷)، *فرهنگ فارسی*؛ گروه پژوهش و واژه نامه نویسی کتاب پارسه (تلخیص)، چاپ اوّل، شرکت مطالعات و نشر کتاب پارسه، تهران.

Aristote (1858[ca. 335 B.C.]), *Poétique*; Barthelemy Saint-Hilaire, Jules (Traducteur), Ladrange, A. Durand, Paris.

Blanquart-Évrard, Louis-Désiré (1851), *Traité de Photographie sur Papier*, Paris, Roret.

Camus, Renaud (1995), *Éloge Moral du Paraître*, Bin-Palma, Sables.

Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Institut National de la Langue Française Nancy, *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, http://atilf.atilf.fr/.

Chevalier, Charles (1re partie); Roman, G.; Cuvelier; Dufaur; Laborde; Chevalier, Arthur, etc. (2e partie). (1854), *Éloge de Daguerre*, C. Chevalier, Paris.

Disdéri, André-Adolphe-Eugène (1862), *L'Art de la Photographie*, Paris, Chez l'Auteur.

Disdéri, André-Adolphe-Eugène (1855), *Renseignements Photographiques*. Indispensables *à* Tous, Paris, Chez l'Auteur.

Énault, Louis, Les Boulevards, in Dumas, Alexandre; Gautier, Théophile; Houssaye, Arsène; Musset, Paul de; Énault, Louis & Fayl du (texte); Lami, Eugène; Gavarni & Rouargue (illustrateurs). (1856), *Paris et les Parisiens au XIXe siècle*. Mœurs, Arts et Monuments, Paris, Morizot.

Fournel, Victor (1858), *Ce que l'On Voit dans les Rues de Paris*, Adolphe Delahays, Paris.

Girardin, Delphine de, née Gay (1856), Lettre XVII, 9 Novembre 1844: Le premier devoir d'une femme, c'est d'être jolie, in *Lettres Parisiennes*, T. III, Paris, Librairie Nouvelle.

Goffman, Erving (2009 [1973]), *La Mise en Scène de la Vie Quotidienne*. 1. La Présentation de Soi; Accardo, Traduction francaise par Alain Accardo average paru initialement en anglais sous le titre the Peresentation of Self in Everyday Life, Minuit, Paris.

Herling, A (1855), *Traité de Photographie sur Collodion Sec*, Chez l'Auteur, Paris.

Institut de France (1835), *Dictionnaire de l'Académie Française*, T. I & II, 6e édition, Firmin Didot Frères, Paris.

Institut National de la Langue Française (CNRS). (1985), *Trésor de la Langue Française*. Dictionnaire de la Langue du XIXe et du XXe siècle, T. XI, Gallimard, Paris.

Kleffel, L.-G (1861), *Manuel de Photographie Pratique. Guide Complet pour l'Exercice de cet Art*, 2e édition [1re édition française], Auguste Schnée, Paris, Bruxelles, Leiber.

La Blanchère, Henri de (1860), *L'Art du Photographe. Comprenant les Procédés sur Papier et sur Glace Négatifs et Positifs*, 2e édition [1rére édition 1859], Aymot, Paris.

Larousse, Pierre (1874), *Grand Dictionnaire Universel du XIXe Siècle. Français, Historique, Géographique, Mythologique, Bibliographique, Littéraire, Artistique, Scientifique, etc.*, T. XI, 1re Partie,

aux Lumières, Gallimard, Paris.

Rey, Alain (Dir.) (1992), *Le Robert. Dictionnaire Historique de la Langue Française*, T. II, Dictionnaire Le Robert, Paris.

Richelet, Pierre (1759), *Dictionnaire de la Langue Françoise, Ancienne et Moderne*, Nouvelle édition, T. II, Pierre Bruyset-Ponthus, Lyon.

Robert, Paul (2012), *Le Petit Robert 2012*, Le Robert, Paris.

Valicourt, Edmond de (1851), *Nouveau Manuel Complet de Photographie sur Métal*, sur Papier et sur Verre, Roret, Paris.

Watelet, Claude-Henri & Levesque, Pierre-Charles (1792), *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, T. III, L. F. Prault, Paris.

Administration du Grand Dictionnaire Universel, Paris.

Littré, Émile (1873), *Dictionnaire de la Langue Française*, T. I, Hachette et Cie, Paris.

Littré, Émile (1874), *Dictionnaire de la Langue Française*, T. III, Hachette et Cie, Paris.

Monckhoven, Désiré van (1855), *Traité de Photographie sur Collodion*, Londres, A. Gaudin et Frère, Paris.

Monnier, Henri (Henry) (1841), *Physiologie du Bourgeois*, Aubert et Cie, Lavigne, Paris.

Pommier, Édouard (1998), *Théories du Portrait, De la Renaissance*

Vol 24, No.2, Summer 2019

When the Models Commanded the Artist: The Case of Nineteenth-Century French Photography*

Shabahang Kowsar[**1], **Paul Edwards**[2]
[1] Assistant Professor, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2]Associate Professor, UFR d'études Anglophones, Université Paris VII (Paris-Diderot), Paris, France.
(Received 26 Sep 2017, Accepted 25 Aug 2018)

The word "model" was used in art circles for a person hired by a portraitist to sit or stand in a chosen position in order to be painted or drawn as part of a larger composition. The rise of the bourgeoisie in the 19th century was accompanied by the borrowing of some of the peculiarities or characteristics of the aristocracy. Acquiring one's own portrait was the most distinguished of such practices. Gradually, the bourgeoisie stabilized their rank in society and considered that they fully deserved to be the subject of portraits. Full of their own sense of legitimacy, they placed their orders with painters or sculptors, and became the models of such artists, but now with a twist: the dominating position had switched over; they had gained the commanding position! But did not the painters and sculptors have to bow to the whims of their patrons during the reign of the aristocracy? No doubt, and so their resentment can be put down to the social levelling that conferred equal status upon the artist and their "model", the artist and their bourgeois patron. Furthermore, as French historian Édouard Pommier points out in his *Théories du portrait,* "Portraiture is not only the representation of a person, it also testifies to their distinguished career, their glory […] an exemplary life, worthy of imitation" (Pommier, 1998: 25). Could a painter who shared this artistic approach bestow upon his bourgeois sitter a glory that he found lacking, or that had yet to be won? Under the new circumstances, where both artist and patron were considered "citizens", the greater social status previously attributed to the sitter's appearance, was now void, meaningless. Furthermore, the artist was no longer able to treat his model in the way he wished, as a hired hand; it was no longer the case that the artist acts as commander and his models obeys him. Therefore, prior to acquiring considerable fame, and according to his exact social status, the bourgeois customer held a position between that of the traditional docile model and that of the patron who commands. To comprehend the position of this "model who gives orders" in the 19th century, we must first delve into the etymology of the word "model", and then investigate how portrait painters and portrait photographers used that term. It is interesting to note that although photography had been officially declared an invention in 1839, most of the dictionaries published in the 19th century referred to the word "model" only in relation to sketching, painting and sculpturing. One possible reason for this omission was the delayed acceptance of photography as a "legitimate art". However, in spite of this omission, the word "model" was abundantly used in the literature of photography that appeared during the same period—but with a new development: the clientele of photographers were called "models". After examining a few hypotheses to discover the acceptance of this term by the photographers' guild, a new definition of the "model" is presented in this article.

Keywords
Model, Photography, Portrait, Pose, Self-Fashioning, Sitter.

*This article is extracted from the first author`s Ph.D. dissertation entitled: "Self-Fashioning in Portrait Photography under the Second Empire" under supervision of second author and Dr. Annick Louis as advisor.

**Corresponding Author: Tel: (+98-21) 66955630, Fax: (+98-21) 66461504, E-mail: skowsar@ut.ac.ir.