درآمدی بر تحلیل عکس «اُتو دیکس نقاش و همسرش مارتا» اثر آوگوست ساندر

ثریا تدین*[۱]

۱. کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۱۶]

چکیده

آوگوست ساندر از مهم‌ترین عکاسان مستندنگار قرن نوزدهم و بیستم میلادی است که در دو بازه پرآشوب از تاریخ بشریت زیست و در مسیر تاریخ‌نگاری تصویری، نوآورانه عمل کرد. می‌توان از عکس‌های او به‌عنوان منابعی مستند یاد کرد که هنر در آن‌ها، برخلاف آثار دیگر عکاسان هم‌دوره‌اش، از طریق سادگی سبک و بازنمایی واقعیت سوژه به همان شکل که هست، نمود می‌یابد. از آن‌جا که از بارزترین موارد حضور جنبش عینیت جدید در عکاسی، عکس‌های آوگوست ساندر است، هدف از انجام این پژوهش کشف ویژگی‌های شیوهٔ بیان ساندر در عکاسی مستند از طریق تحلیل عکس «اُتو دیکس نقاش و همسرش مارتا» بوده‌است. در این راستا به دو پرسش پاسخ داده شد: ۱.آوگوست ساندر متاثر از چه عواملی به عکاسی مستند گرایش پیدا کرد؟ ۲.شیوهٔ بیان ساندر در عکس«اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا»، چه ویژگی‌هایی دارد که این عکس را در زمرهٔ عکس‌های مستند قرار می‌دهد؟ در این پژوهش، فرض بر آن بوده که ساندر، متاثر از حوادث پیرامون خود، عکاسی را ابزاری در راستای ثبت علمی و مستند پدیده‌ها می‌انگاشته‌است. در نهایت نگارنده با مطالعهٔ منابع لاتین و فارسی و به روش توصیفی-تحلیلی، به این نتیجه دست یافت که ساندر با رویکرد مستندنگاری، متاثر از جنبش عینیت جدید و حوادث پیرامونی خود، از تمهیداتی طبیعی بهره برده‌است تا به بازنمایی سوژه بپردازد.

واژه‌های کلیدی

آوگوست ساندر، عینیت جدید، انسان‌های قرن بیستم، اتو دیکس.

*نویسندهٔ مسوول، ایمیل: soraya.tadayon@ut.ac.ir، تلفن: ۰۹۱۲۹۴۷۷۷۰۶.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

مقدمه

سوزان سانتاگ می‌گوید :«برخی عکاسان کار خود را به‌عنوان دانشمند آغاز می‌کنند، و برخی دیگر به‌عنوان چهره‌های اخلاق‌گرا. دانشمندان، جهان را به قالب یک فهرست درمی‌آورند و اخلاق‌گرایان بر موارد دشوار متمرکز می‌شوند» (سانتاگ، ۱۹۷۷: ۹۶). آوگوست ساندر در زمرهٔ مهم‌ترین عکاسان پرترهٔ قرن بیستم میلادی قرار می‌گیرد و دلیل این ارزش‌مندی، بینش منحصربه‌فرد او در زمینهٔ عکاسی مستند است. او عکس را به‌مثابه مهم‌ترین سند تاریخی می‌بیند که می‌تواند و باید واقعیات را بدون کوچک‌ترین تغییر نمایش دهد.

ساندر به یادگیری نقاشی پرتره پرداخت تا در حرفهٔ عکاسی موفق باشد. ازدواج کرد و به اتریش رفت تا کار تازه‌اش را آغاز کند. به زبان دیگر، او نقاشی پرتره را به شکل عکاسی ادامه داد؛ اما به‌مرور برای ساندر، بازنمایی واقعیات و تهیهٔ فهرست مستند تاریخی و جامعه‌شناسانه به هدف تبدیل شد. او به‌صورت مداوم روش‌های عکس‌برداری را آزمایش می‌کرد تا به وضوح تصویر و جزییاتی که مد نظرش بود، برسد. از آن‌جا که انسان‌ها، محیط و تمام اتفاقات موجود در عکس‌ها، طبیعی و صادقانه بودند، ایدهٔ ثبت و حفظ فهرستی کامل از زندگی در آلمان دورهٔ وایمار اجرایی شد، اما ناتمام ماند. در هر صورت، آن‌چه از کارهای ساندر برجای مانده، بدون هیچ نمایش و صحنه‌سازی، نوعی پیش‌رو از هنر مستند را نمایش می‌دهد.

هدف از انجام این پژوهش، پرداختن به چرایی و چگونگی شیوهٔ مستندنگاری در عکس‌برداری ساندر و به‌شکل ویژهٔ آن در عکاسی پرتره است. انتخاب عکس مورد نظر پژوهش، به‌صورت غیرتصادفی و در راستای پرداختن به موضوع، از زوایای مرتبط با جنبش عینیت جدید صورت گرفته‌است که عکاس و سوژه - ساندر و دیکس-، از اعضای آن به‌شمار می‌رفتند. ضرورت دارد با واکاوی و تشریح ماهیت و علل وجود یا عدم وجود المان‌هایی که ساندر در عکاسی مستند به کار می‌بست، به افزایش کیفیت مستندنگاری علمی در هنرهای تجسمی بیشتر توجه شود.

در راستای تحقق هدف پژوهش، با شرح مختصر زندگی ساندر و شرایط محیط پیرامون او، دیدگاه کلی او در رابطه با حرفهٔ عکاسی و علت تصمیم بر مستندنگاری او آشکار می‌گردد. سپس با روش توصیفی-تحلیلی به محتوای عکس مورد نظر پژوهش، و پورتفولیوی دربرگیرندهٔ عکس پرداخته شده تا با نگاهی همه‌جانبه بتوان از کل به جزء رسید. در ادامه تعدادی از عکس‌های مرتبط با عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا[1]»، که در همان پورتفولیو قرار دارند، به جهت قرابت فرمی و محتوایی در قیاس با آن بررسی شده‌است. در مرحلهٔ بعد نیز، حضور قراردادهایی که ردپایی از آن‌ها در اثر باشد واکاوی و تبیین شده و در نهایت با استفاده از تمامی مراحل پیشین، نتیجهٔ پژوهش از مسیر توصیف، تفسیر و تجزیه و تحلیل تصویر، به‌دست آمدهاست.

روش پژوهش

این پژوهش، نوشتاری کیفی با رویکرد توصیفی-تحلیلی بوده و گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی صورت گرفته‌است. در این نوشتار تلاش بر آن بوده تا پس از معرفی مختصر عکس مورد بررسی، به ترتیب زندگی هنرمند، محیط هنری پیرامون او، محتوای اثر، آثار هنری مرتبط و قراردادها مورد بررسی قرار گیرند و در نهایت با بهره‌گیری از اطلاعات به‌دست‌آمده از مراحل پیشین به توصیف، تفسیر، تجزیه و تحلیل عکس مورد پژوهش و سرانجام نتیجه‌گیری پرداخته شده‌است.

پیشینه پژوهش

گرچه تاکنون پژوهش‌هایی در ارتباط با زندگی و سبک کاری آوگوست ساندر نگارش شده‌است، در زمینهٔ نقد عکس مورد نظر پژوهش، مقالات و تحقیقی موجود نیست. هدف نوین پژوهش پیشرو آن است که با روش تحقیق مرحله‌ای، به توصیف، تفسیر و تجزیه‌وتحلیل یک نمونه از کارهای ساندر که در ارتباط با جنبش عینیت جدید است، پرداخته شود تا چگونگی مستندنگاری در عکس‌های ساندر مشخص گردد. تعدادی از مقالات که می‌توانند پیشینه این پژوهش باشند، عبارتند از:
در مقاله «مطالعه تطبیقی آثار تیپ‌نگاری آگوست زاندر و آنتوان سوریوگین» (۱۳۹۲)، نوشته فاطمه شریعتی و

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

تصویر ۱-۱. آوگوست ساندر، اُتو دیکس نقاش و همسرش مارتا، ۱۹۲۵-۱۹۲۶ میلادی، چاپ ژلاتین و نقره، ۱۸/۷× ۲۵/۸ سانتی‌متر، (URL1-1)

مهدی مقیم‌نژاد، فصلنامه پیکره، دانشگاه شهید چمران اهواز نویسندگان بر اساس روش توصیفی-تحلیلی، ابتدا شیوهٔ بیان تیپ‌نگاری آنتوان سوریوگین (عکاس مستندنگار پایان قرن نوزدهم) و آوگوست ساندر را به صورت جداگانه تشریح کرده و در نهایت مطالعه‌ای تطبیقی بر آثار این دو هنرمند انجام داده‌اند. هم‌چنین در مقاله «آگوست ساندر، عکاس آلمانی» (۱۳۸۰)، نوشته کاتیا سلماسی، فصلنامه هنر، شماره ۵۰، به شرح زندگی و شیوهٔ بیان ساندر پرداخته شده‌است.

معرفی عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا»

عکسی سیاه و سفید با ژانر پرتره، اثر عکاس مستندنگار قرن نوزدهم و بیستم آلمان، آوگوست ساندر است. این عکس در سال‌های ۱۹۲۵ تا ۱۹۲۶ گرفته‌شده و در پورتفولیوی زن، بخش *13 |III* زن و مرد، از مجموعه «انسان‌های قرن بیستم» قرار دارد. هم‌چنین ابعاد این عکس ۱۸/۷× ۲۵/۸ سانتی‌متر است.

زندگی آوگوست ساندر

آوگوست ساندر به تاریخ ۱۷ نوامبر ۱۸۷۶ در خانوادهای از طبقهٔ کارگر، در هِردورف وستروالد[۲] به‌دنیا آمد (URL1). پس از خدمت سربازی خود در سال‌های ۱۸۹۷ تا ۱۸۹۹، به‌عنوان کارآموز عکاسی در سراسر آلمان کار کرد. در سال ۱۹۰۲ نخستین استودیوی عکاسی خود را در لینتس[۳] اتریش بازکرد. در ۱۹۱۰ به کلن[۴] نقل مکان و پروژهٔ «انسان‌های قرن بیستم را آغاز کرد. پس از خدمت در گروه پزشکی در طول جنگ جهانی اول، از استودیوی خود در کلن بیرون آمد و سوار بر یک دوچرخه، رهسپار جاده‌ها شد تا پرتره‌هایی از افراد محلی مناطق روستایی بگیرد و بعدها این کار را در هر گوشه و کناری از مناطق شهری نیز دنبال کرد (URL2). به گفتهٔ پسر ساندر در کتاب «انسان‌ها بدون نقاب»، ساندر با ۳۰۰ مارک، یک دوربین ۱۸× ۱۳ که کوچک‌ترین ابعاد صفحهٔ موجود در

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

آن زمان را داشت، یک لنز آپلانات، دو مجله و یک سه‌پایه خرید (Sander; Sander, 1973 : 288-300).

در ۱۹۲۹، ساندر منتخبی از پروژهٔ «انسان‌های قرن بیستم»[۵] را در قالب کتابی تحت عنوان «چهره روزگار ما[۶]» نمایش داد. او دهه ۱۹۳۰ را به دلیل مزاحمت‌های نازی‌ها، بر طبیعت‌نگاری و مطالعات مناظر متمرکز شد. پس از اتمام جنگ و در سال ۱۹۵۵، ساندر با شرکت در نمایشگاه معروف «خانواده بشر» که ادوارد استایکن، از بنیان‌گذاران عکاسی مدرن، در موزهٔ هنر مدرن نیویورک ترتیب دیده بود، دوباره بر سر زبان‌ها افتاد. کارهای او توسط معاصرانی چون آلفرد دوبلین[۷]، والتر بنیامین[۸] و واکر ایوانز[۹] تحسین شده‌اند. ساندر در «اعتراف من درباره ایمان به عکاسی»، در نوامبر سال ۱۹۲۷ می‌گوید: «اغلب از من می‌پرسند که چگونه ایده‌هایم برای این پروژه به ذهنم رسید: دیدن، مشاهده کردن، و فکر کردن، به پاسخ این پرسش می‌رسیم» (Sander; Conrath-Scholl, 2009; preface).

ساندر عکاسی پرتره را مانند هنر معرق‌کاری[۱۰] می‌دید که قطعاتش تنها زمانی یک سنتز یک‌پارچه را تشکیل می‌دهند که همگی در کنار هم نمایش داده شوند؛ و عقیده داشت با عکس‌برداری غیراحساسی در راستای آمارگیری اجتماعی، دوربین می‌تواند تاریخ جهان را ثبت و اصلاح کند. عکاسی ساندر، نقد صریح و آشکاری بر شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی آلمان دورهٔ وایمار وارد نمی‌کند و سرد و بی‌احساس به نظر می‌رسد؛ اما به‌قدری اوضاع فیزیکی طبقهٔ کارگر، دهقانان، اقلیت‌ها و اشراف را بی‌پرده و واضح ثبت می‌کند که می‌توان گفت، این خود، نقدی بر شرایط کاپیتالیستی موجود در جامعه بوده‌است. ساندر دوربین‌های قطع بزرگ را که می‌توانستند آن‌چه را که او «ظرافت تصویر» می‌نامید، در داگرئوتایپ‌های[۱۱] اولیه بازتاب دهند، بیشتر از تکنولوژی‌های جدید و کوچک‌تر دوست داشت. او با استفاده از نور طبیعی، عکس‌برداری با حداقل صحنه‌سازی و ویژگی‌های مستندسازی که در رویکرد نمایش نمای کامل با عمق محدود زمینه متجلی می‌شود، سوژه‌های انسانی‌اش را به‌درستی در محیط خودشان بازنمایی می‌کند. عکس‌های ساندر به ترتیب

تصویر ۲. آوگوست ساندر، شیرینی‌پز، ۱۹۲۸ میلادی، چاپ ژلاتین و نقره، ۱۸/۷× ۲۵/۸ سانتی‌متر (URL1-2).

زمانی چیدمان شده‌اند و هم‌گام با نوسانات اقتصادی و سیاسی که آلمان را بی‌ثبات ساخته‌اند، پیش می‌روند. تورم حاد، بیکاری گسترده و سیاست‌های منطقه‌ای غیرموثر، باری احساسی به کارهای ساندر می‌افزایند (URL2).

او در ۱۹۳۱ در رادیوی آلمان، سخنرانی با نام «طبیعت و رشد عکاسی» و موضوعاتِ « از کارگاه کیمیاگری تا خود عکاسی»، «از آزمایش تا استفادهٔ کاربردی»، و «عکاسی علمی»، انجام داد و تاریخ عکاسی را به سه بخش تقسیم کرد. او نام دو دورهٔ نخست را داگرئوتایپ و فرآیند کولودیون[۱۲] گذاشت و دورهٔ سوم را با واژه‌های «انکار»، «پرتره‌های کیچ»[۱۳]، و«اهداف مغشوش» توصیف کرد که در انتهای قرن آغاز شده بود. او هم‌چنین آغاز جنبش عینیت جدید[۱۴] را دیده بود و فکر می‌کرد این جنبش،

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

عکاسی را به مسیر دغدغه‌های راستین کاربردهای علمی و صنعتی سوق می‌دهد. ساندر به‌سمت عکاسی مستند و علمی، وابسته به حقیقت عینی و زبان گویای حقیقت کشیده شد. در ۱۹۳۱، وقتی ساندر ۵۵ ساله بود، نمایشگاهی برپا کرد، جوایز و مدال‌هایی برنده شد و کتابش با نام «چهره روزگار ما» را با مقدمهٔ آلفرد دوبلین منتشر کرد. او مالک استودیویی در کُلن نیز بود. از آن‌جا که ساندر به سبک عینیت جدید و بازنمایی سوژه به شیوهٔ مستند، یعنی همان‌گونه که وجود دارد، معتقد بود، بنابراین اعتقاد داشت که داستان هر فرد، به‌سادگی بر چهرهٔ او نوشته شده‌است. پس به نام سوژه‌ها یا دست‌آوردهای فردی آن‌ها علاقه نشان نمی‌داد (Halley, 1978: 35-38).

در ۱۹۳۴، گشتاپو[15] آن‌چه از نخستین نسخهٔ کتاب ساندر مانده بود را توقیف و صفحه‌های عکاسی آن را نابود کرد. در ۱۹۳۴، بزرگ‌ترین پسر ساندر به‌دلیل فعالیت‌های سیاسی ضدنازی زندانی شد و یک سال بعد، زمانی که هم‌چنان در زندان بود، به دلیل کمبود مراقبت‌های پزشکی درگذشت. از آن پس، ساندر به مطالعات گیاه‌شناسی و عکاسی از مناظر پرداخت که انتشار آن‌ها مجاز بود (ibid: 39).

تصویر ۳. گئورگه گروس، آلمان: قصه یک زمستان، ۱۹۱۸ میلادی، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۲×۲۱۵ سانتی‌متر (URL1-3).

در طول جنگ جهانی دوم کُلن به‌سختی بمباران شد. در ۱۹۴۲، ساندر به حومهٔ شهر نقل مکان و در آن‌جا از نگاتیوهایش نگهداری کرد. اما چند سال بعد، در یک آتش‌سوزی، حدوداً ۴۰ هزار قطعه از آن‌ها از بین رفتند (Dickie, 2010: 41). سرانجام ساندر به تاریخ ۲۰ آپریل ۱۹۶۴، در سن ۸۷ سالگی در شهر کُلن درگذشت (URL3). «انسان‌های قرن بیستم» ساندر در ۱۹۸۰، یعنی ۱۶ سال پس از درگذشت او منتشر شد (Dickie, 2010: 41).

محیط پیرامون آوگوست ساندر

ساندر در اواخر قرن نوزدهم میلادی متولد شد و در اوایل و میانهٔ قرن بیستم میلادی زندگی کرد. او در بحرانی‌ترین حوادثی که بشر تاکنون برای جهان پیرامونش رقم زده، حضور داشت. در اوج جنگ جهانی اول که آلمان وایمار سخت‌ترین دوره را از سر می‌گذراند، و در جنگ جهانی دوم، فاجعهٔ عظیمی که زندگی و کار بسیاری از هنرمندان آن دوران را تحت تاثیر قرار داد و در نهایت موجب ناتمام ماندن پروژهٔ عظیم ساندر شد. شاید همین اتفاقات بذر فکر ثبت مستند انسان‌ها و احوالات‌شان، شکل کلی جامعه و روان‌شناسی آن را در ذهن ساندر کاشت. آمار وخامت شرایط محیطی ساندر به نقل از کلر به این شرح است:

«جمهوری وایمار وارث نیم میلیون سرباز از کارافتاده، بیش از یک میلیون یتیم جنگی و ۳۵۰ هزار کودک نیازمند به کمک دولتی و بهزیستی بود. تخمین زده شده‌است که بین سال‌های ۱۹۱۴ و ۱۹۱۸، یک میلیون خانه تخریب شدند» (Keller, 1997: 49).

در چنین شرایطی، دیکس[16]، ناگِل[17]، دوبلین، برِدِل[18] و

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

بسیاری از هنرمندان دیگر بارها به موضوع زمین‌گیرهای جنگی، بیکاران، و کارگران پرداختند. در واقع ادبیات و هنر معاصر به گروه‌های محروم که بیشتر از همه با فاکتورهای تاریخی بزرگ مانند جنگ‌های جهانی، بحران‌های اقتصادی و کمونیسم در ارتباط بودند، می‌پرداخت. برخلاف این روند، به نظر می‌رسد ساندر متاثر از حوادث اطرافش، در مستندنگاریِ نقش‌های طردشدهٔ اجتماع که کمتر به آن‌ها پرداخته شده بود، تخصص داشت (ibid).

در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰، جنبشی به نام «عینیت جدید» در هنر آلمان شکل گرفت و هنرمندان نقاش بسیاری، هم‌چون اتو دیکس که سوژهٔ عکاسی ساندر شد نیز از پیروان این جنبش و ثبت و بازنمایی واقعیات موجود در جامعه‌ای زخمی بودند که احتمال داشت علاوه بر انسانیت و ارزش‌های اخلاقی، به زودی زندگی را از یاد ببرد. عکاسی در آلمان، متاثر از جنبش عینیت جدید، لحنی صریح به خود گرفت و با بهره‌گیری از دوربین‌های برتر آلمانی و رونق فعالیت‌های انتشاراتی در سراسر اروپا، بر جنبه‌های مادی و واقعیت ظاهری سوژه تاکید داشت، در حالی‌که بسیاری از عکاسان کشورهای دیگر به تدریج از دنیای واقعیات روی‌گردان می‌شدند و سعی در نمایش زیبایی و تصویرگرایی عکاسانه داشتند. این نگرش واقع‌گرایانه در عکاسی متاثر از عینیت جدید، به استثنای کارکردهای ویژه، با اصول طراحی باهاوس[۱۹] مطابقت داشت (جنسن و جنسن، ۲۰۰۲: ۵۷-۱۰۵۶). همانطور که سانتاگ می‌نویسد، پروژهٔ آوگوست ساندر در ۱۹۱۱، از نمونه‌های عکاسی به‌مثابه علم است. برخلاف طراحی‌های گئورگه گروس[۲۰] که روح و اشکال مختلف تیپهای اجتماعیِ دورهٔ وایمار آلمان را در قالب کاریکاتور به‌شکل فشرده ارایه می‌داد، تصاویر ساندر حاکی از نوعی بی‌طرفیِ علمی مشابه چیزی هستند که در علوم سنخ‌شناسانه‌ای چون جمجمه‌شناسی، جرم‌شناسی و روان‌درمانی، که در قرن نوزدهم به‌یک‌باره پدیدار شدند، مشاهده می‌شود. همین‌طور تمامی سوژه‌های ساندر، به‌طور یکسان بازنمایندهٔ واقعیت اجتماعی خاصی هستند که مختص خودشان است (سانتاگ، ۱۹۷۷: ۹۷-۹۶). اگر بخواهیم تاثیر جنبش عینیت جدید را در این بازه

تصویر ۴. آوگوست ساندر، آنتون رِدِرشهایت نقاش و همسرش مارتا هیگِمان، ۱۹۲۵ میلادی، چاپ ژلاتین و نقره، ۱۸/۷×۲۵/۸ سانتی‌متر (URL1-4).

زمانی بر علمی بودن آثار ساندر بیشتر بررسی کنیم، شاید مقایسهٔ عکسی از ساندر با نام «شیرینی‌پز»[۲۱] کلن (تصویر ۲) با یکی از نقاشی‌های گئورگه گروس با نام «آلمان، قصه یک زمستان»[۲۲] (تصویر ۳) که شخصیتی ترسیده در مرکز تصویر با سبیل و سر تاس، نشسته پشت میز غذا را با هیاهوی اطرافش تصویر می‌کند، مفید باشد. شیرینی‌پز در عکس ساندر نگاهی سرد و محکم دارد، و برخلاف شباهت ظاهری‌اش با شخصیت ترسیده در تابلوی گروس، شباهت درونی با او ندارد. شخصیت تابلوی گروس سردرگم است. (جنسن و جنسن، ۲۰۰۲: ۱۰۵۷). شاید بتوان این‌طور گفت که شخصیت گروس اکسپرسیونیستی و برخواسته از حسی است که بر اثر شرایط حقیقی (آن‌چه هست)، در ذهن نقاش می‌گذرد. اما ساندر تصویر شیرینی‌پزی را ثبت کرده که حقیقت او در لحظه، همان معمولی بودن شرایط، نگاه مبهم

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

تصویر ۵.
آوگوست ساندر،
هاینریش هوئِرلی نقاش و
همسرش تاتا،
۱۹۲۵ میلادی،
چاپ ژلاتین و نقره،
۱۸/۷×۲۵/۸ سانتی‌متر
(URL1-5).

تصویر ۶.
آوگوست ساندر،
اُتو دیکس نقاش و
همسرش مارتا،
۱۹۲۵-۱۹۲۶ میلادی،
چاپ ژلاتین و نقره،
۱۸/۷× ۲۵/۸ سانتی‌متر
(URL1-6).

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

تصویر ۷. آوگوست ساندر، لودویگ ای.رونیگ نقاش و همسرش آنا، ۱۹۲۶ میلادی، چاپ ژلاتین و نقره، ۱۸/۷×۲۵/۸ سانتی‌متر (URL1 – 7).

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

و نداشتن حسی خاص در چهره است. می‌توان گفت جنبش عینیت جدید در عکاسی و نقاشی از لحاظ چگونگی اثر در سوژه متفاوت است.

به‌نظر می‌رسد ساندر در انتخاب مدل کار و مکتب عینیت جدید، پیرو نقاشان هم‌دوره‌اش بوده‌است. کلر در این‌باره می‌نویسد در آلمان فهرست‌های اجتماعی ابتدا در مجله‌های هجوآمیز پدیدار شده و پس از تحول سیاسی ۱۹-۱۹۱۸ تهیهٔ این فهرست‌ها فراگیر شد. گروس، دیکس، هوبوش[۲۳] و بکمان[۲۴]، هنرمندانی بودند که از نقاشی به سمت مدیای گرافیک رفتند تا جنبه‌های دوران پرالتهاب و خصمانهٔ پساجنگ را ثبت و نمایان کنند. در حقیقت امر نیز این بیان طنز، تمامی اقشار اجتماعی در جمهوری وایمار را دربرمیگرفت و از طرفی هم ساندر کتب آثار گئورگه گروس را گردآوری می‌کرد (Keller, 1997 : 26). بنابراین می‌توان گفت ساندر متاثر از جنبش عینیت جدید در نقاشی بود. این تاثیرپذیری در تمام جنبه‌های بصری و محتوایی آثار او دیده می‌شود؛ مثلاً در ارتباط با مشاغل قرن بیستم، برخلاف قرن‌های گذشته، می‌شد در آثار گرافیکی و عکاسی، اقشار بالای اجتماع را در محل کار یا در حال انجام کار نشان داد. در همین رابطه، نقاشی از اتو دیکس با عنوان عام «دکتر» وجود دارد که در آن فردی (دکتری به نام کوش)، به جای خانه در دفتر کار خود، با ابزار فنی مدرن در پیرامونش حضور دارد. او کتی سفید رنگ با آستین‌های تاشده پوشیده و سرنگی در دست گرفته‌است. این جزییات تماماً نمایان‌گر شغل سوژه است (ibid : 34). همین‌طور ساندر در نمایش شغل سوژه، تمامی جزییات فضا و پوشش‌ها را حفظ می‌کند.

پس جزییات مکانی و پوشش و ابزارهایی که همه بر شغل افراد سوژه دلالت دارند، هم در کار دیکس و هم در کار ساندر به وضوح مشاهده می‌شوند. کِلِر می‌نویسد نقاشی پرترهٔ آلمانی در دههٔ ۱۹۲۰، به نمایش افراد به‌خصوصی محدود نیست، بلکه به نقشی که هرکدام از افراد در اجتماع شغلی نیمه دولتی دارند علاقه نشان می‌دهد. افراد در نقش شغلی خودشان با جامعه روبه‌رو شده و در قبال همان جامعه وظایفی دارند که انتظارات افراد دیگر از آن‌ها را تعریف می‌کند. این‌گونه پرتره‌های نقاشان از مشاغل به ۱۹۲۱ و پرتره‌های ساندر به ۱۹۲۴ برمی‌گردد. پس ممکن است ساندر تحت تاثیر نقاشی معاصر خویش باشد، اما تفاوت آن‌جاست که نقاشان به مشاغل نوظهور توجه می‌کردند، در صورتی که ساندر تمایل به مشاغل سنتی زنده و غیرمنسوخ داشت (ibid).

محتوای عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا»

نکته‌ای که در کارهای ساندر از جمله عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا» بسیار پررنگ است، مستندنگاری اوست. ساندر چیزها را همان‌گونه که هستند نمایش می‌دهد. برای تعریف داستانی که در جهان بیرون اتفاق می‌افتد، داستان زندگی مردم و اشیایی که تحت تاثیر تصمیمات و اتفاقات هستند، اما به اندازه‌ای که باید دیده و شنیده نمی‌شوند. به‌نظر می‌رسد ساندر می‌خواهد تمام جهان اطرافش را به‌دقت تحت نظر گرفته و آن‌ها را در همان حالتی که هستند، ثبت و نگهداری کند، آن هم به شیوه‌ای متفاوت با دیگر عکاسان هم‌دوره‌اش که در ژانر پرتره فعالیت دارند و درصدد پرداختن به اشرافیت و قشری خاص یا ایجاد حالات هنری در عکاسی هستند. اتفاق مشابه ساندر، دربارهٔ تمامی هنرمندان عینیت جدید مصداق دارد. نیوهال از دیکشنری وبستر[۲۵] به‌عنوان منبعی برای تعریف مستند استفاده می‌کند. او می‌نویسد، عکس مستند حاوی اطلاعاتی است که بتوان به‌عنوان مبنا، مدرک یا گواهی از آن استفاده و بر آن اتکا کرد، هم‌چنین پس از جنگ جهانی دوم، جایگزین‌هایی برای مستندنگاری با اسامی «تاریخی»، «مبتنی بر واقعیت» و «واقع‌گرایی» ارایه شده‌است. با وجود این‌که تمام این کیفیت‌ها در مستندنگاری وجود دارند، هیچ کدام احترام عمیق به واقعیت همراه‌شده با میل به خلق تفسیر اساساً ذهنی از دنیایی که ما در آن زندگی می‌کنیم را -که مختص مستندنگاری است- انتقال نمی‌دهند (نیوهال، ۱۳۹۷: ۳۲۷-۳۲۶-۳۱۳).

کلر دربارهٔ روش عکس‌برداری ساندر و تفاوت او با دیگر عکاسان هم‌عصرش می‌نویسد:

«برخلاف کارهای نادار[۲۶] که کاراکتر اشخاص

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

متفاوت را به شیوه‌ای هوش‌مندانه و درآمیخته با تخیل نمایش می‌دهد، ساندر به‌ویژه در پرتره‌های نویسندگان، هنرمندان و روشن‌فکران، رویکردی معمولی و غیرهیجان‌انگیز دارد. پرتره‌های ساندر نسبت به پرتره‌های نادار به‌وضوح خشک‌تر هستند و از شکوه کمتری برخوردارند. چراکه ساندر اهداف آموزنده و نظری را دنبال می‌کرد. او به‌دنبال تحلیل و تصریح بود، نه بزرگداشت و ادای احترام. یک فهرست اجتماعی، نگارخانه‌ای از افراد مشهور نیست و این را ساندر همیشه در ذهن داشت» (Keller, 1997 : 3).

حال روشن می‌شود چرا کارهای ساندر، همانند بسیاری از عکاسان هم‌دورهٔ خود، نه‌تنها هنری، رویایی یا اشرافی به نظر نمی‌رسد، بلکه بیشتر به آمارگیری اجتماعی، یا تاریخ‌نگاری دقیق شباهت دارد. هنرمندی که به‌دنبال ثبت حقیقت، آن هم با رویکردی روان‌شناسانه باشد، زیبایی هنری را اولویت قرار نمی‌دهد. نیوهال می‌نویسد از منظر گریرسون[۲۷] زیبایی یکی از بزرگ‌ترین خطرات مستند است. با کمک افرادی مانند رابرت فلاهرتی[۲۸] و آلبرتو کاوالکانتی[۲۹] اهداف مستندنگاری که جنبشی ضدزیبایی‌شناختی بود به ثمر نشست. مستندنگاری رویکردی است که از توانایی‌های هنری در راستای دمیدن حیات به حقیقت بهره می‌برد (نیوهال، ۱۳۹۷: ۳۱۵-۳۱۷).

اما چه کیفیتی در عکاسی ساندر سبب می‌شود آثار او از منظر تعریف واقعیت و مستندنگاری اصالت داشته باشند؟ شاید پاسخ، خواستهٔ قلبی و تصمیم ساندر برای کشف و ثبت حالات انسان‌ها و محیط پیرامون‌شان در بغرنج‌ترین شرایط سیاسی و اجتماعی باشد.

در ۱۹۲۵، آوگوست ساندر در نام‌های به مجموعه‌دار و کارشناس عکاسی، اریش اشتنگر، هدف خود از تنظیم مجموعه «انسان‌های قرن بیستم» را بیان می‌کند. ساندر در نامه می‌نویسد: «برای ضبط قسمتی از تاریخ که در آن زیست می‌کنیم و بخشی از مردم آلمان، عکس‌هایی می‌گیرم و آن‌ها را به‌صورت پورتفولیوهایی برنامه‌ریزی‌شده دسته‌بندی می‌کنم. برای سامان‌بخشی به این کتاب، آن را با پورتفولیوی دهقانان آغاز کرده و با پورتفولیوی اشرافیون فرهنگی به پایان می‌برم. این پورتفولیوها پشتِ سر هم می‌آیند تا سیری تصویری از روستا تا شهر مدرن را نمایش دهند. من از عکاسی محض برای نمایش اقشار اجتماعی و محیط پیرامون‌شان به‌ره می‌برم و امید دارم که روان‌شناسی حقیقی از زمانه و مردم‌مان ارایه دهم» (Sander; Conrath-Scholl, 2009 : 14).

کتاب«انسان‌های قرن بیستم»، مشتمل بر ۴۵ پورتفولیو است که به هفت دسته با این نام‌ها قسمت‌بندی شده‌اند: دهقان[۳۰]، تاجر ماهر[۳۱]، زن[۳۲]، اقشار و مشاغل[۳۳]، هنرمندان[۳۴]، شهر[۳۵] و آخرین انسان‌ها[۳۶]. در مجموع ۵۰۰ الی ۶۰۰ عکس در این مجموعه وجود دارد که ۱۰۰ قطعه از آن‌ها پرتره هستند. ساندر در بروشور نمایشگاهی که برای نمایش این مجموعه در ۱۹۲۷ در Kölnischer Kunstverein (انجمن هنر کُلن) برپاشده بود، می‌نویسد که از هیچ چیز به اندازهٔ عکس‌های شیرین، که مملو از شگردها، ژست‌ها و جلوه‌ها هستند، بیزار نیست (ibid : 14-15).

این نگاه ساندر به عکس به‌مثابه ابزار ثبت و بازنمایی حقیقت، از منظر فرمالیستی کار او را تحت تاثیر قرار می‌دهد تا آن‌چه در محتوا اتفاق می‌افتد، در ظاهر نیز نمایان شود. طبق گفتهٔ سانتاگ، انسان‌های عکس‌های ساندر مانند تصاویر مادل و آربس[۳۷] مستقیماً به دوربین نگاه می‌کنند، اما نگاه آن‌ها اشاره به چیزی ندارد. چرا که ساندر به دنبال راز و رمزها نبود؛ بلکه امور سنخ‌نما و تیپیکال را مورد مشاهده قرار می‌داد. این مطلب مشخص می‌کند که محتوای عکس‌های ساندر، نه گشودن رمز و رازها، که نمایش جامعه به‌عنوان یک ماهیت یک‌پارچه و در عین‌حال بی‌رمز و راز و عادی است. سانتاگ در ادامه تشابه کارهای ادوِرد مُی بریج[۳۸] را با آثار ساندر از منظر دسته‌بندی پژوهشی یادآور می‌شود. مُی بریج قصد داشت در پژوهش‌های عکاسانه‌اش در دههٔ ۱۸۸۰، حرکات سریع اسب یا انسان را نمایش دهد، بنابراین حرکات سوژه را به شکل زنجیره‌ای از نماهای مجزا با زمان‌بندی

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

واقعی تقسیم کرده و نشان داد. به همین صورت، ساندر نیز با تقسیم نظام اجتماعی به شکل تعداد نامشخصی از اقشار اجتماعی، قصد داشت آن را تشریح و تبیین کند. همین روشن‌سازی سبب شد تا حکومت نازی، به اتهام آنکه پروژهٔ ساندر خصیصه‌ای ضداجتماعی دارد در ۱۹۳۴، یعنی پنج سال پس از انتشار کتاب «چهره روزگار ما»، تمام نسخه‌های باقی‌ماندهٔ آن را ضبط کرده و کلیشه‌های چاپی را از میان برد. در واقع ساندر از دید نازی‌ها، عکاسی آمارگیر، سرد و عینی‌نگر بود که کمال و تمامیت آن‌چه ثبت می‌کرد، هرگونه اظهارنظر و قضاوتی را بیاثر جلوه می‌داد (سانتاگ، ۱۹۷۷: ۹۸).

در راستای مستندنگاری، ساندر خودش را حذف می‌کند و در توصیف هدفش اشاره به گویایی خود عکس‌ها دربارهٔ حقیقت دارد. به‌نظر می‌رسد او دانشمندی است که وقایع تاریخی، جامعه‌شناختی و روان‌شناسانه را بازنمایی می‌کند. نظر سانتاگ بر آن است که وقتی ساندر می‌گوید نیتش انتقاد از سوژه‌هایش یا توصیف آن‌ها نیست، یعنی هم‌دستی ساندر با همه، در عین‌حال به معنای فاصلهٔ او با همه است. هم‌دستی ساندر با سوژه‌هایش خصیصه‌ای نیهیلیستی دارد. بنابراین درست است که کارهای ساندر از واقعگرایی نمونه‌واری برخوردارند، اما در عین‌حال یکی از انتزاعیترین مجموعه آثار در تاریخ عکاسی هستند (همان: ۱۰۰).

تفاوتی بارز میان عکس‌های ساندر از اقشار متفاوت جامعهٔ آلمان دورهٔ وایمار وجود دارد که فرم کارهای او را از لحاظ بصری تحت تاثیر قرار می‌دهد. ساندر برای اقشار شناخته‌شدهٔ اجتماع، صحنهٔ سفید و خالی که مشخصاً داخل استودیوی عکاسی است را در نظر می‌گیرد؛ اما برای قشر ناشناخته‌ای که تاکنون موضوع هیچ صحنه‌ای نبوده‌اند و گویا به چشم نمیآمدند، در محل کار خودشان و با دارایی‌های‌شان عکس می‌گیرد تا به اهمیت‌شان بیفزاید و هر دو قشر را به‌صورت منصفانه در برابر دیدگان مخاطب قرار دهد. از نقطه نظر سانتاگ، نمونه‌گیری‌های اجتماعی ساندر گسترده و مبتنی بر وجدان حرف‌های است. او اقشار متفاوت جامعه، از بوروکرات‌ها گرفته تا دهقانان، از خدمت‌کاران تا بانوان شناخته‌شده، کارگران و کارخانه‌داران، سربازها، کولی‌ها، بازیگران و کارمندان را در کار خود می‌گنجاند، اما در عین حال که ساندر تلاش می‌کند یک جامعهٔ واحد را نمایش دهد، نوع عکس‌ها، بسته به سوژه، با یکدیگر تفاوت دارد. برخی از عکس‌های او اتفاقی، بداهه و طبیعی‌اند، برخی دیگر زمخت و فاقد ظرافت. ساندر به ناخواسته سبک کارش را با مرتبهٔ اجتماعی سوژهٔ خود سازگار می‌کند. به‌طور مثال، شخصیت‌های قشر بالای جامعه که خود سخن‌گوی خویشتن‌اند، اغلب در فضای داخلی و بدون وسایل صحنه عکاسی می‌شوند، در صورتی که کارگرها و بی‌خانمان‌ها، اکثراً در صحنه‌های با فضای باز و موقعیت اجتماعی-شغلی که به جای آن‌ها سخن می‌گوید، قرار می‌گیرند. گویی تصور نمی‌شده قشر پایین جامعه، واجد آن شکل از هویت مجزا باشد که در طبقات متوسط و بالای اجتماع به‌صورت طبیعی به دست می‌آید (همان: ۹۹).

اولریچ کِلِر می‌گوید جامعه‌شناسی نوشتاری، بسته به سوژه‌های آماری، مجبور به تنزل پیچیدگی حقیقت جامعه به یک دسته‌بندی ساده و نسبتاً کوچک از درجه‌بندی طبقاتی، گروه‌ها، و ذهنیات متناظر است. یکی از کاربردهای استفادهٔ اصولی از عکاسی، نمایش طیف گسترده‌تری از وقایع اجتماعی به مخاطب است و در این زمینه فهرست پرتره‌های متفاوت ساندر در زمان جمهوری وایمار بهترین مثال است. پرتره‌های ساندر تنها تصویرسازی‌هایی سرگرم‌کننده از تاریخ آلمان نیستند، بلکه منبع تاریخی موثق و قابل اعتمادند. ترتیب چیدمان لایه‌های مختلف اجتماعی [به‌نحوی که ساندر خود نیز آن را توضیح داده] مهم بوده و پرتره‌های ساندر، [فارغ از موجودیت هنرمند]، خود تفسیری از سوژه‌ها نیز هستند. زبان، حالت‌ها، لباس‌ها و... ابزارهایی هستند که مردم با آن‌ها آرمان‌های اجتماعی خود را ابراز می‌کنند، تمایلات‌شان را نمایش می‌دهند و مرزهای هویت‌شان را مشخص می‌کنند (Keller, 1997 : 1).

آثار هنری مرتبط با عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا»

ساندر پورتفولیویی با نام زن، بخش «III/13 زن و مرد»،

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

در مجموعهٔ «انسان‌های قرن بیستم» تهیه و تنظیم کرده که شامل ۱۴ عکس از مردان به همراه همسران‌شان است (URL4). عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا» نیز جزئی از این مجموعه است. بنابراین شاید بهتر باشد برای دریافت نکات مرتبط با عکس مورد نظر این پژوهش، خصوصیات تصاویر این پورتفولیو را بررسی کنیم. در این مجموعه، پرتره‌هایی از بازرگان و همسرش، زوجی از قشر متوسط، زوج صاحب مهمان‌خانه، زوج تولیدکنندهٔ کاغذ، زوجی جوان، نقاش‌ها و همسران‌شان (۴ زوج)، معمار و همسرش، و در نهایت پرترهای از یک هنرمند دادا (رائول هاوسمان[۴۰]) به‌همراه معشوقه و همسرش به چشم می‌خورد. عکس‌های این پورتفولیو در بازه زمانی ده ساله (از ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۲) گرفته شده‌اند، یعنی در فاصلهٔ ۴۶ تا ۵۶ سالگی ساندر. عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا» نیز در ۱۹۲۵ کار شده، یعنی زمانی که ساندر ۴۹ سال دارد. از همین مطلب و با نگاهی کلی به آثار این مجموعه می‌توان یک‌پارچگی و هدف‌مندی کلیت کار ساندر را دریافت. این‌که در طول ده سال، عکس‌برداری‌ها به لحاظ فرمی و موضوعی به‌نحوی انجام گرفته‌اند که تفاوت زمانی میان‌شان حس نمی‌شود. ویژگی مشترک میان تمامی عکس‌های این پورتفولیو، پس‌زمینه‌های ساده و بدون جزییات خاص تصویری، قرارگیری خانم‌ها در سمت راست مردان (در طرف چپ کادر عکس)، و کنتراست کم تصاویر است که طبیعی بودن صحنه و نحوهٔ عکس‌برداری با نور طبیعی و حالت بدون ژست آدم‌ها در مقابل دوربین را نمایان می‌کند.

در این نوشتار، از میان ۱۴ تصویر، بر چهار تصویر از زوج نقاش تمرکز داریم، چراکه از منظر ارتباط محتوایی (شغل یکسان)، در تحلیل عکس اتو دیکس و همسرش، مفیدتر هستند. عنوان عکس‌های اول، دوم، سوم و چهارم مورد بررسی، به‌ترتیب «آنتون رِدِرشهایت[۴۱] نقاش و همسرش مارتا هیگِمان» (تصویر۴)، «هاینریش هوئِرلی[۴۲] نقاش و همسرش تاتا» (تصویر ۵)، « اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا» (تصویر ۶) و « لودویگ ای.رونیگ[۴۳] نقاش و همسرش آنا» (تصویر ۷) است.

نکتهٔ جالب توجه این است که (دست‌کم) سه نفر از این نقاش‌ها، شباهت‌های زیادی با یکدیگر دارند. نگارنده از لودویگ ای.رونیگ نقاش اطلاعاتی به‌دست نیاورد که بتواند در این زمینه مفید باشد.

این سه هنرمند نقاش (هوئرلی، رِدِرشهایت و دیکس)، نقاط اشتراک بسیاری دارند. هر سه نفر آن‌ها در زمینهٔ نقاشی اکسپرسیونیسم، کانستراکتیویسم، دادائیسم و در نهایت جنبش عینیت جدید (که خود ساندر نیز عضوی از آن بود) فعالیت داشتند. دستکم بخشی از زندگی خود را در کُلن گذرانده و پس از به قدرت رسیدن نازی‌ها، آثارشان در نمایشگاه هنر فاسد به نمایش درآمد. رِدِرشهایت و دیکس هر دو در جنگ جهانی اول فعالانه حضور داشتند و آسیب دیدند (URL5، URL6، URL7). چنین نقاط اشتراکی (که در مواردی دربارهٔ خود ساندر نیز صدق می‌کند)، ذهن را به این سمت می‌برد که هنرمندان آلمانی قرن بیستم، متاثر از حوادث یکسان بیرونی بودند. پس هر کدام، با زبان بیانی مختص به خود، به بازنمایی واقعیات می‌پرداختند. شاید دلیل ساندر از انتخاب این افراد به‌عنوان سوژه نیز همین نقاط اشتراک باشد. در این چهار عکس، پس‌زمینه‌ای خاکستری-سفید و خالی دیده می‌شود به گونه‌ای که مشخص نیست شغل افراد داخل تصویر چیست، در صورتی که طبق اشارات پیشین در قسمت بررسی محتوا، در بسیاری از مشاغل، سوژه در محیط و با ابزار کار خود دیده می‌شود.

پس احتمالاً نمایش شغل این چهار نفر مدنظر عکاس نیست. همان‌گونه که از نام پورتفولیو پیدا است، آن‌چه ساندر سعی دارد نشان دهد، زوج‌ها، و پیش از آن زن‌ها هستند؛ اما صحنهٔ مشترکی میان عکس دیکس و هوئرلی وجود دارد که نحوهٔ نگاه کردن دو نقاش به همسران‌شان است. از این شباهت می‌توان فهمید که ساندر برخلاف عدم صحنه‌پردازی و ایجاد سناریوی خاص برای تصاویر، شاید برای ایجاد حالت یک‌دستی، نظم و راهنمایی سوژه‌ها حالتی یکسان برای‌شان درنظرمی‌گیرد. چهره‌ها جدی هستند و شکل خاصی بر آن‌ها تحمیل نشده‌است. لباس‌ها، مدل موها و تمامی متعلقات، رسمی و متعلق به خود سوژه‌ها هستند. و به‌جز در تصویر «لودویگ ای. رونیگ نقاش و همسرش»، که همسر نقاش پشت او

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

قرار دارد و بازوی او را در دست گرفته، در سه تصویر دیگر، خانم‌ها جلوتر از همسران‌شان قرار دارند.

قراردادها

با توجه به آن‌چه مهدی مقیم‌نژاد در کتاب «عکاسی و نظریه» می‌نویسد، از نظر اصول حاکم بر ارتباط با مخاطب در هنر، کارهای ساندر کارکرد خطابی هم‌دلانه دارد. او می‌نویسد از نظر یاکوبسن[۴۴] شش نوع کارکرد خطابی عمده در آثار ادبی وجود دارد. وجوه خطابی روش‌هایی هستند که ارتباط فرستنده و گیرنده در یک متن به وسیلهٔ آن‌ها شکل می‌گیرد.

نوع کارکرد خطابی	هم‌دلی
جهت‌گیری به‌سمت	تماس
کارکرد	ایجاد یا حفظ ارتباطات اجتماعی
مثال	هوای بدی است، نه؟

(مقیم‌نژاد، ۱۳۹۷: ۲۲۴).

«در دنیای هنر، وجه خطابی هم‌دلانه را در قالب تلاشی که صرفاً معطوف به برقراری ارتباط با گیرنده است و چندان در بند موارد دیگر نیست، می‌توان در قالب فاصله‌گذاری‌های احساسی با موضوع و ارایهٔ نگاهی با یک وجه بی‌طرفانهٔ تعمدی درک کرد. رویکردی که به‌قولی "با عکس بخش ارزان قیمت کشتی استیگلیتز در سال ۱۹۰۷ شروع شد و به عکس‌هایی با گرایش گونه‌شناختی، خصلت‌های صرف توصیفی، و سویه‌های همزمانی و آرشیوی انجامید" (باتلر ۱۳۷۸، ۱۵). چنین رویکردی هر چند که در دل عکاسی مدرن یافتنی است (مثلا سنت پرتره‌های خنثی (dead pan) در عکاسی آلمان از اگوست ساندر تا تامس روف[۴۵])، از نظر تاریخی هیچگاه نقش کانونی نداشته‌است» (همان: ۲۲۵).

توصیف و تفسیر عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا»

طبق بررسی فاطمه شریعتی و مهدی مقیم‌نژاد، مولفه‌های درون‌متنی پروژه‌های آوگوست ساندر که از میان ۶۶ کار تیپ‌نگارانه او از کتاب «آوگوست ساندر» اثر گونتر ساندر، پسرش، انتخاب شده‌اند، به‌طور خلاصه به این شکل هستند که تعداد مدل‌های نشسته ۱۰ تا بیشتر از تعداد مدل‌های ایستاده است. هم‌چنین تعداد افراد قشر متوسط و بالای جامعه، ۲۰ مورد بیشتر از تعداد افراد قشر پایین جامعه است. بیشتر عکس‌ها در محیط بسته (کار یا زندگی) و بدون عناصر محیطی گرفته شده‌اند. مردان نقش محوری و پررنگ‌تری دارند. در اکثر موارد مدل‌ها به دوربین نگاه کرده‌اند، در بیشتر عکس‌ها عمق میدان وجود ندارد و تعداد پس‌زمینه‌های روشن، تیره و خاکستری به‌ترتیب زیاد به کم است. تعداد ترکیب‌بندی مثلثی و ترکیب‌بندی عمودی تقریباً برابر است، اما این موارد در تمام تصاویر یکسان هستند: کادر عمودی (مستطیل شکل)، رنگ سیاه‌وسفید عکس‌ها، استفاده از نور طبیعی محیط (بیرونی و داخلی)، کنتراست ملایم و یکنواخت و تاکید بر حضور موضوع اصلی در پیش‌زمینه (شریعتی و مقیم‌نژاد، ۱۳۹۲: ۲۴).

با جمع‌بندی گفته‌های پیشین و توجه به عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا»، در این تصویر، تنها سوژه، نیم‌تنهٔ بالایی زوجی است، که کنتراست پایین تصویر تاکیدی بر هیچ قسمتی از چهره یا پوشش آن‌ها ندارد. نگاه زن به دوربین و نگاه مرد به سوی زن است. هر دو در لباس‌های متعلق به قشر متوسط و بالای جامعه حضور دارند و در پس‌زمینهٔ کم عمق، صفحهٔ سفیدی قرار دارد که در سمت چپ، تاخوردگی دارد و ما را متوجه می‌سازد که ساندر در کنج اتاقی این تصویر را برداشته؛ اما خارج از زوم بودن شی سیاه رنگ گوشهٔ چپ و بالای کادر، سبب می‌شود حتی به ماهیت آن نیز توجه نکنیم. این، یعنی سوژه مشخص و واضح است. رمزورازی در کار نیست. نور یکنواخت و غیرمتمرکز طبیعی در تصویر وجود دارد که چهره‌ها را تنها روشن می‌کند تا وضوح تصویر کفایت کند، نه این‌که بر نقطه‌ای متمرکز شود. زاویهٔ قرارگیری دوربین در این تصویر هم، مقابل و هم‌سطح مخاطب است. از حالت و ژست نمایشی خبری نیست، و در صورت‌های بی‌لبخند و جدی اتو دیکس و همسرش، نشانی از آرامش و «خود» بودن وجود دارد؛ همان چیزی که بکمان و هنرمندان جنبش

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

عینیت جدید به‌دنبالش هستند. نمایش و ابراز طبیعت خود، جست‌وجوی هر آن‌چه حقیقی است و از درون برمیخیزد. کادر عکس مستطیلی افقی است که حالت سکون و نشستن را در مخاطب ایجاد می‌کند، هم‌چنین از عمق تصویر کاسته و نفوذ نگاه را از چشمان بیننده می‌گیرد.

از طرفی این احتمال از جانب نگارنده وجود دارد، به‌دلیل نام پورتفولیوی این عکس که «زن» است، نقش مردان به اندازهٔ همسران‌شان پررنگ نیست. به همین دلیل اغلب در تصاویر این پورتفولیو و هم‌چنین در این تصویر، شانهٔ زنان جلوتر از شانهٔ مردان قرار دارد. نحوهٔ استوار نشستن مارتا در این عکس، و صلابت نگاهش، سوی نگاه اتو دیکس که مستقیماً به سمت چهرهٔ مارتا است، و نگاه نافذ و رو به دوربین مارتا؛ همگی سبب می‌شوند مارتا مرکز و محور اصلی عکس باشد. نفوذپذیرترین و عمیق‌ترین قسمت این تصویر، چشم‌های مارتا هستند. در این حالتی که فیگورها دارند حتی می‌توان گفت هویت اتو دیکس که تنها نیم‌رخ چهره‌اش پیداست، در پس هویت مارتا گم می‌شود.

نتیجه‌گیری

دو نتیجهٔ به‌دست آمده از این پژوهش به این شرح هستند: نخست این که ساندر قطعاً متاثر از حوادث پیرامون خود و هم‌چنین پیشرفت‌های صنعتی و علمی زمانه‌اش، دست به مستندنگاری علمی با ابزاری می‌زند که تا کمی قبل از شروع جنبش عینیت جدید، صرفاً وسیله‌ای برای زیبانگاری و برداشت صحنه‌های تصویرگرایانه از سوژه‌های زیبا و مهم بود. این نوآوری ساندر بود که از دوربین عکاسی، ابزاری برای تاریخ‌نگاری ساخت. می‌توان ادعا کرد ساندر همانند دانشمندی متعهد، بیش از هر چیز به ثبت حقایق برآمده از اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی که همه به نحوی واضح زیر سایهٔ جنگ‌های پیاپی پدید آمده بودند، علاقه داشت. او ساختگی بودن جزییات سوژه، حالات چهره، فضای عکاسی، حتی استفاده از نور مصنوعی را رد می‌کرد و به‌دنبال حذف نقش مولف بود. او به تمام نقش‌های اجتماع می‌پرداخت، چراکه اعتقاد داشت بخشی از حقیقت بطن جامعه هستند. در کل می‌توان ادعا کرد که ساندر به‌اندازه‌ای متاثر از حوادث پیرامونی، اوضاع جامعهٔ جنگ‌زده و جنبش عینیت جدید بود که در واقع می‌خواست زمان و مکان اطرافش را به همان شکل، ثبت کرده و دسته‌بندی خودش را از آن‌ها به‌نحوی که پیشتر مشخص شد ارایه دهد تا مخاطب تحت تاثیر یک فهرست‌بندی اجتماعی که ترکیبی از علم آشکار و هنر نهفته است، قرارگیرد. در این‌جا فرضیهٔ نگارنده مبنی بر این‌که ساندر از شرایط پیرامون خود تاثیر پذیرفته تا از دوربین به‌مثابه ابزاری علمی در راستای مستندنگاری بهره جوید، تایید می‌شود.

نتیجهٔ دوم به‌دست آمده از پژوهش، مشخص می‌کند که ویژگی‌های عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا» که در پورتفولیوی «زن» قرار دارد، مانند تمام عکس‌های مستندنگاری ساندر شامل موارد زیر است: سادگی بدون اغراق در جزییات، نمایش تمام جزییات تصویر به‌دلیل کنتراست کم تصویر و نور طبیعی، نگاه مبهم و جدی سوژه‌های انسانی به جهاتی که مقصود عکس را فراهم کند، هم‌سطحی مخاطب با سوژهٔ عکاسی؛ که این مورد حس نزدیکی و بیشتر از هر چیز مشترک بودن انسانیت را منتقل می‌کند؛ دسته‌بندی سوژه‌ها با حرفهٔ آن‌ها و نه اسم‌شان، مگر زمانی که سوژهٔ اصلی دسته‌بندی در پورتفولیو، به شغل اشاره ندارد. مثلاً در پورتفولیوی «زن» که بررسی شد، در ارتباط با چهار فرد نقاش شناخته شده؛ زنان سوژه هستند، پس اسامی آن‌ها ذکر شده‌است. عکاسی از قشر متوسط به بالای جامعه و نقش‌های شناخته شده در محیط بستهٔ خالی خارج از زوم دوربین، بدون لباس و ابزارهای حرف‌های‌شان و در مقابل، عکاسی از قشر فراموش‌شده که تاکنون سوژهٔ عکسی نبوده‌اند، در محیط کاری و پوشش مخصوص به خودشان، برای ایجاد حس راحتی با عکاس؛ و کم‌عمق بودن تصاویر محیط‌های بسته به جهت تمرکز روی سوژه. این ویژگی‌ها همه نشان از طبیعی بودن شرایط سوژه، محیط و عکس دارد. در این‌جا می‌توان نتیجه گرفت که شیوهٔ بیان مستندنگاری ساندر، چه در عکس مورد پژوهش و چه در تمامی عکس‌های انسان قرن بیستم، منسجم و برگرفته از اعتقاد به اصالت سوژه،

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

بدون دخل و تصرف عکاس است.

پی‌نوشت‌ها

۱.به آلمانی: Künstlerehepaar.Der Maler Otto Dix und seine Frau، به انگلیسی: The painter Otto Dix and his wife

۲. Herdorf Westerwald، شهری در ایالت راینلاند فالتس آلمان، و در ۸۷ کیلومتری شرق شهر کُلن.

۳. Linz، پایتخت اوبراستریش (اتریش علیا) و سومین شهر بزرگ اتریش.

۴.Cologne، بزرگ‌ترین شهر ایالت غربی نوردراین-وستفالن در آلمان.

5. People of The 20th Century

۶. به آلمانی: Antlitz der zeit (با تلفظ: آنتلیتز دِیاتزایت، به انگلیسی: The face of our time.

۷. Alfred DÖBLIN (۱۸۷۸-۱۹۵۷)، نویسنده و پزشک آلمانی که از مهم‌ترین چهره‌های مدرنیسم در ادبیات آلمان به شمار می‌رود.

۸. Walter BENJAMIN (۱۸۹۲-۱۹۴۰)، فیلسوف، منتقد فرهنگی و نویسنده یهودی آلمانی.

۹. Walker EVANS (۱۹۰۳-۱۹۷۵)، عکاس و عکاس مستند خبری امریکایی.

۱۰. Mosaic، هنری که در آن قطعات رنگی سنگ، شیشه یا سرامیک را طبق طرح از پیش تعیین شده، در کنار هم با استفاده از گچ و ملات روی سطحی می‌چسبانند و تصویری ایجاد می‌شود.

۱۱. Daguerreotype، نخستین روش موفق در ثبت عکس‌های دائمی و استفادهٔ تجاری از عکاسی است. در این روش، به صفحهٔ نقره‌ای مدتی بخار ید می‌دهند تا قشر نازکی از یدور نقره بر روی آن قرار گیرد، سپس این صفحه را در دوربین می‌گذارند و عکس‌برداری می‌کنند. این روش را لوئی داگر مخترع و عکاس فرانسوی در سال ۱۸۳۷ میلادی اختراع کرد.

۱۲. Collodion process، در این روش عکاسی، ید قابل حل را به محلول کولودیون (سلولوز نیترات) اضافه می‌کنند و محلول حاصل را روی صفحه‌ای شیشه‌ای میریزند. در اتاق تاریک، این صفحه را در محلولی از نقره نیترات فرو می‌برند تا ید نقره تشکیل شود. سپس صفحه را که هنوز خیس است، در مقابل دوربین قرار می‌دهند. عکس حاصل، ضد آب و مقاوم است. این روش (که فردریک اسکات آرچر در سال ۱۸۵۱ اختراع کرد و تا اواخر ۱۸۶۰ جایگزین داگرئوتایپ شد)، به دلیل نمایش جزییات و وضوح بالا محبوب بود.

۱۳. kitsch، اصطلاح آلمانی است و به کارهای هنری سطحی، پرزرق‌وبرق، بی‌خود و مبتذل گفته می‌شود.

۱۴. DIE NEUE SACH- [آلمانی: NEW OBJECTIVITY LICHKEIT].

۱۵. Gestapo [به آلمانی: Geheime Staatspolizei]. نام اختصاری پلیس مخفی آلمان در دورهٔ حاکمیت حزب نازی.

۱۶. Otto DIX (۱۸۹۱-۱۹۶۹) ، نقاش، طراح، و چاپگر آلمانی، از نمایندگان واقع‌گرایی اجتماعی در سال‌های بین دو جنگ به‌شمار می‌آید. از میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰، در کنار گئورگه گرُس، از رهبران جنبش عینیت جدید بود.

۱۷. Hanna NAGEL (۱۹۰۷-۱۹۷۵) ، هنرمند زن طراح و گراوورساز آلمانی، عضو جنبش عینیت جدید.

۱۸. Willi BREDEL (۱۹۰۱-۱۹۶۴) ، نویسنده آلمانی و رییس آکادمی هنرهای برلین و پیش‌روی ادبیات واقع‌گرایی سوسیالیستی.

۱۹. Bauhaus University,Weimar. رجوع شود: مدخل بوهوس، دایرة المعارف پاکباز، چاپ چهارم ۱۳۸۳، صفحات ۱۰۳-۱۰۴.

۲۰. George GROSZ (۱۸۹۳-۱۹۵۹) ، تصویرگر، کاریکاتورساز، نقاش و چاپگر آلمانی، یکی از طنزنگاران برجستهٔ سدهٔ بیستم به‌شمار می‌آید. او با سه جنبش هنر نوین پیوند داشت: دادا؛ عینیت جدید؛ واقع‌گرایی اجتماعی در آمریکا.

21. Pastrycook.

22. Germeny : A Winter's Tale [به آلمانی: Deutschland, ein Wintermärchen]

۲۳. Karl HUBBUCH (۱۸۹۱-۱۹۷۹) ، نقاش و چاپگر آلمانی، عضو جنبش عینیت جدید.

۲۴. Max BECKMANN (۱۸۸۴-۱۹۵۰) ، نقاش، چاپگر، مجسمه‌ساز و نویسنده آلمانی، عضو جنبش عینیت جدید.

25.Webster's New Collegiate Dictionary (Springfield, Mass.: C.C. Merriam Co., 1956), p. 244.

۲۶. NADAR (۱۸۲۰-۱۹۱۰) عکاس، کاریکاتوریست، روزنامه‌نگار و رمان‌نویس فرانسوی.

27. Grierson On Documentary, edited by Forsyth Hardy (London : Collins, 1946), p.179.

۲۸. Robert J. FLAHERTY (۱۸۸۴-۱۹۵۱) ، فیلم‌ساز امریکایی، کارگردان فیلم مستند نانوک شمالی.

۲۹. Alberto CAVALCANTI (۱۸۹۷-۱۹۸۲)، کارگردان و تهیه‌کننده فیلم برزیلی.

30. The Farmer
31. The Skilled Tradesman
32. The Woman
33. Classes and professions
34. The Artists
35. The City
36. The Last People

۳۷. Diane ARBUS (۱۹۲۳-۱۹۷۱)، عکاس پرترهٔ زن امریکایی که از اجراکننده‌های سیرک، برهنه‌ها، کوتوله‌ها، بچه‌ها و ...عکاسی می‌کرد.

۳۸. Eadweard MUYBRIDGE (۱۸۳۰-۱۹۰۴)، عکاس انگلیسی که به جهت مطالعاتش در زمینهٔ حرکت در عکاسی شهرت دارد.

۳۹. Bureaucrat افرادی که در ادارات دولتی کرده و صاحب مقام هستند.

۴۰. Raoul HAUSMANN (۱۸۸۶-۱۹۷۱)، نقاش و نویسنده اتریشی. از افراد مهم در جنبش دادای برلین، که کارهای کلاژ در عکاسی، موسیقی متن آوا، و نقدهای آموزشیاش تاثیری شگرف بر آوانگارد اروپا پس از جنگ جهانی اول گذاشت.

۴۱. Anton RÄDERSCHEIDT (۱۸۹۲-۱۹۷۰)، نقاش آلمانی، عضو جنبش عینیت جدید.

۴۲. Heinrich HOERLE (۱۸۹۵-۱۹۳۶)، نقاش کانستراکتیویست آلمانی عضو جنبش عینیت جدید.

۴۳. Ludwig Ernst RONIG (۱۸۸۵-۱۹۵۹) ، نقاش آلمانی.

۴۴. Roman JAKOBSON (۱۸۹۶-۱۹۸۲)، زبان‌شناس و تئوریسین ادبیات روس.

۴۵. Thomas RUFF (۱۹۵۸-) ، عکاس آلمانی مقیم دوسلدورف. استاد عکس‌های ویرایش و بازنگری شده. پرتره‌های او به سبب این‌که به عکس پاسپورت شباهت دارند و حسی از آن‌ها دریافت نمی‌شود، شهرت دارند.

فهرست منابع

الف/ فارسی

پاکباز، روئین (۱۳۸۳)، **دایرةالمعارف هنر** (نقاشی، پیکره سازی،

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

گرافیک)، تک جلدی، چاپ چهارم، تهران: ، فرهنگ معاصر.
جنسُن، هورست وُلدمار؛ جنسُن، آنتونی.اف (۱۳۹۰)، **تاریخ هنر جهان**، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ اول، تهران: انتشارات مازیار.
سانتاگ، سوزان (۱۳۹۷)، **درباره عکاسی**، ترجمه مجید اخگر، تهران، نشر بیدگل.
شریعتی، فاطمه؛ مقیم‌نژاد، مهدی (۱۳۹۲)، «مطالعه تطبیقی آثار تیپ‌نگاری آگوست زاندر و آنتوان سوریوگین»، فصلنامه پیکره، شماره سوم-بهار و تابستان ۹۲، صص: ۱۷-۳۸.
مقیم‌نژاد، مهدی (۱۳۹۷)، **عکاسی و نظریه**، چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر.
نیوهال، بیومونت (۱۳۹۷)، **تاریخ عکاسی**، ترجمه آذرنوش غضنفری، چاپ اول، تهران: انتشارات مرکب هنر، انتشارت مرکب سپید.

ب/ غیرفارسی

Conrath-Scholl, Gabrielle; Sander, August (2009), **August Sander: Seeing, Observing and Thinking: Photographs**, Paris: Fondation Henri Cartier-Bresson
(URL: https://archive.org/details/augustsandersee-i0000sand/mode/1up).
Dickie, Chris (2010), **Photography: The 50 Most Influential Photographers of All Time**, New York, Barron's Educational Series, Inc
(URL: https://archive.org/details/photography-50mos0000dick/mode/1up?q=August+Sander)
Halley, Anne; Sander, August; etc (1978), **Photography, Current Perspectives**, Rochester, New York: Light Impressions Corporation
(URL: https://archive.org/details/photographycur-re0000unse/mode/1up)
Keller, Ulrich (1997), **August Sander : citizens of the twentieth century : portrait photographs, 1892-1952**, Keller,Linda, Fourth Printing, London: The MIT Press
(URL: https://archive.org/details/augustsanderciti-0000sand/mode/1up)
Sander, August; Sander, Gunther; etc (1973), **Men Without Masks: Faces of Germany 1910-1938**, Oberli-Turner, Maureen, Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society Ltd. (URL: https://archive.org/details/menwithoutmasksf0000sand/mode/1up)

ج/ پایگاه‌های اینترنتی

URL1: https://en.wikipedia.org/wiki/August_Sander
URL2: https://hyperallergic.com/404203/portraying-a-nation-germany-1919-1933-tate-liverpool-2017/
URL3: https://www.britannica.com/biography/August-Sander
URL4: https://www.moma.org/collection/works/portfolios/204741
URL5: https://en.wikipedia.org/wiki/Anton_R%C3%A4derscheidt
URL6: https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Hoerle
URL7: https://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Dix

د/ فهرست منابع تصاویر

URL1-1: https://md20jh.augustsander.org/motives/view/189
URL1-2: https://www.moma.org/collection/works/193766
URL1-3: https://www.schirn.de/en/magazine/context/weimar/weimar_republic_dadaism/
URL1-4: https://www.moma.org/collection/works/193823?association=portfolios&page=1&parent_id=204741&sov_referrer=association
URL1-5: https://www.moma.org/collection/works/193822?association=portfolios&page=1&parent_id=204741&sov_referrer=association
URL1-6: https://www.moma.org/collection/works/193821?association=portfolios&page=1&parent_id=204741&sov_referrer=association
URL1-7: https://www.moma.org/collection/works/193819?association=portfolios&page=1&parent_id=204741&sov_referrer=association

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

August Sander / آوگوست ساندر، خودنگاره، ۱۹۲۵

مطالعات عالی هنر

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]

An Introduction to Analysis of The Photo “The Painter Otto Dix and His Wife, Martha” By August Sander

Soraya Tadayon
Master 2 of Illustration, Fine Arts of Faculty, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 17 Jan 2024, Accepted: 05 Feb 2024)

Abstract
August Sander is one of the most important documentary photographers of the 19th and 20th centuries, who lived in two chaotic periods of human history and acted innovatively in the field of visual historiography. His photos may be referred to as documentary sources in which art; unlike in his contemporary photographers’ works; is presented through the simple style and representation of the subject’s reality the way it truly is. Since August Sander’s photos are one of the main cases in presence of the New Objectivity Movement in photography; The purpose of this research was to discover the characteristics of Sander’s expression in documentary photography through the analysis of the photo “The Painter Otto Dix and His Wife, Marta”. In this regard, two questions were answered: 1. Which factors was August Sander influenced by to become interested in documentary photography? 2. What are the characteristics of Sander’s expression in the photo “The Painter Otto Dix and His Wife, Martha” that makes this photo a documentary one?

Keywords
August Sander, New Objectivity, People of the 20th Century, Otto Dix.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-09]