Journal of Visual Art Studies

Deadpan in photography: an introduction to conceptual analysis in family photographs

Shiva Kabiri[1] | **Mohamad Hasanpur**[2]✉

1. Master student, Department of Painting, Faculty of Arts, University of Soore, Tehran, Iran. E-mail: shivakabiri@yahoo.com
2. Corresponding Author: Ph.D. Department of Handicrafts, Faculty of Art and architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. E-mail: mim.hasanpur@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
14 December 2023
Revised in revised form:
28 April 2024
Accepted:
29 April 2024

JEL:

Keywords:
Deadpan Photographs,
family photograph,
Pahlavi period
Photography,
Herat School,
Social history of art

ABSTRACT

Deadpan photography is known as sluggish, cold and devoid of any sense in the faces of human subjects. These types of photographs were called under this name in the twentieth century, especially due to some cinematic works. In addition, in the history of photography, a series of effects of technical and technical factors, as well as social issues, have caused the emergence of features in many of the remaining photos that can be interpreted as dubious. In daguerreotype photographs, as well as the early methods after that, such as collodion, the photography process required a long exposure time, which meant that the person being photographed had to spend a long time standing in front of the camera, and as a result, his face looked cold and lethargic. At that time, people only wanted to record their existence, presence, and individuality, and this is the feature that, along with the form of these early photographs, makes many of them close to sound recording and deadpan. As a result, nowadays it is difficult to understand the relationships and emotions of people in such photos In many private and family photographs in the past, individuals for various reasons related to the requirements and limitations of photography in their time, as well as cultural customs and practices in the social context, a dull, dry and They have adopted the so-called "stone face". DeadPan analysis can be accelerated to family albums as well. The goal of many photographers at that time was to record the existence, presence and individuality of people, and this is the feature that, along with the form of the original photographs, brings them closer to a kind of documentation and dedication. As a result, it is difficult to understand the proportions and emotions of people in such photographs today. Therefore, in the present study, the modern social history method will be used to analyze the implicit context of some family photographs in the late Pahlavi and early Pahlavi dynasties in Tehran, except for the technical reasons that led to the construction. Family photographs with deadpan features should also address the social, cultural, and historical factors behind these works. The question of the present study is how technical limitations and more importantly cultural inductions can affect the gesture quality of the subjects in front of the camera? It can be said that in these photos, the possibility of knowing the relationships between people and their moods and spirits and the events inside a photo is very low, only the possibility of paying attention to their "shape" and a superficial look at the photo of existence.

Cite this article Kabiri, Shiva; Hasanpur, Mohamad. Deadpan in photography: an introduction to conceptual analysis in family photographs, *Journal of Visual Art Studies*, (2024), 1(2), 59-76. DOI: 10.22111/jart.2024.47470.1047

© Kabiri, Shiva; Hasanpur, Mohamad.
Publisher: University of Sistan and Baluchestan
DOI: 10.22111/jart.2024.47470.1047

Extended Abstract

In Deadpan's photographs, any kind of emotion is absent from the face of the human subject. These types of photographs were created in the 20th century and were particularly influenced by certain cinematic works (under the same name), and some types of photography were effectively known as deadpan photographs. But the characteristics of deadpan can be studied in other examples of photographs in addition to the works specified with the same title. In many private and family photographs in the past, people, for various reasons that were related to the limitations of the photography process in their era, as well as customs and beliefs and cultural affairs in the social context, used a stateless, numb and so-called "stone face" pose. They were taking.

In the history of photography, a series of effects of technical factors, as well as social issues, have led to the appearance of features in many remaining photographs that can be interpreted as deadpan. In daguerreotype photographs, as well as early methods after them such as collodion, the photographic process required long exposure times, which meant that the person being photographed had to stand in front of the camera for a long time, and as a result Numbness was evident on his face. At that time, people only wanted to record their existence, presence and individuality, and this is the feature that, along with the form of these early photographs, brings many of them closer to a kind of recording and deadpan. As a result, nowadays it is difficult to understand the relationships and feelings between people with each other in such photographs.

In Iranian family photography, we can also see the deadpan features that are generally involuntarily recorded in the photographs. For example, in the present research, some of the family photographs of Tehran, which were recorded between 1930 and 1950, show certain characteristics of deadpan in their content. Here, several important factors in the emergence of these so-called stone faces in Iranian family photographs can be studied; the years when the use of small cameras was not common among the general public:

A) Black and white print quality from negative collodion,

b) The hard process of shooting in the studios of that time,

c) The attention that more prosperous families had to their family photographs because they considered it a document of their prosperous life.

d) Another factor was the lack of popularity of small cameras among the people.

In some of these family photographs that have such characteristics, it is not possible to get the way of communication and relationships between people, their moods, feelings and even their history from the photograph. It is as if the photographs have somehow "objectified" their subjects. The way to analyze such photographs, in addition to paying attention to the form and content of the photograph, will require the study of extratextual and out-of-frame information, information such as: notes below or behind the photograph, livelihood and economic status, dominant cultural context, and social conditions. At the time of shooting.

It should be noted that one of the preoccupations of portraiture in the 20th century has been to show that faces reflect the changing social forces, and Deadpan presents a path contrary to this preoccupation of the 20th century. Therefore, the basic question in the analysis of Deadpan photographs, especially in the study of family photographs of Tehran (which is the subject of the present research) is: How can one get the relationships of people with each other and social information in these so-called stone face photographs? How can we extract from these photographs, detailed interpretations that are related to people's lives in the social context of daily life and history? Therefore, the method of new social history, which deals with the category of analyzing the daily life of ordinary people of a specific society, can open the way for future research.

Conclusion: Family photographs are a valuable heritage for every family, and the older they get, the more important and valuable they are to the owners of the photograph albums.

In addition to the representation of people, the elements in the photograph, the reasons for the placement of each and the current mood between people and within each photograph are noticed by the viewers and have an effect on them. Especially when the people in the photograph are no longer alive. Sometimes there are situations where the viewer wonders why some of the old family photographs do not have the sense of intimacy and closeness of today's photographs. Some images may misunderstand the viewer to such an extent that he imagines that the family members had an argument with each other before being photographed or that the past relationship between them was cold. This can be seen in many private and family photographs of the people of Tehran during the second Pahlavi era. People who appear in front of the camera with a numb face or gesture and do not laugh, smile or feel happy or even sad. Such photographic features in Iranian family photographs of the second Pahlavi period can be attributed to the form of deadpan in photography in its general sense. We call deadpan a state of the presence of the subject (human or otherwise) in front of the camera, which practically does not have any sense, state, feeling or behavior that leads to the judgment of the viewer, and the subject or the recreated space in the photograph does not have a special feeling. Before the 20th century, deadpan became practically a possibility to create a special kind of photographs, and it was present in the mechanism of photograph creation from the very beginning of photography, and this shows the contextual influencing factors. Technical factors and special conditions of initial photography, people's lack of familiarity with the camera and the photography mechanism, cultural and social factors and other things, all interfere in creating such photographs.

It is true that family photographs are a form of documentation of people's presence in the past, but a recording that lacks emotion is not compatible with the emotional aspects of family relationships. It means that deadpan is the so-called numb style, which contrasts with the warm intimacy of family photography. As a result, today's viewer does not understand these photographs easily and needs further explanation and analysis.

دوفصلنامهٔ علمی-تخصصی مطالعات هنرهای تجسمی

ددپن در عکاسی: مقدمه‌ای بر تحلیل مفاهیم در عکس‌های خانوادگی

شیوا کبیری[۱] | محمد حسن‌پور[۲]✉

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد گروه عکاسی، دانشگاه سوره، تهران، ایران. رایانامه: shivakabiri@yahoo.com

۲. نویسنده مسئول: استادیار گروه صنایع دستی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: mim.hasanpur@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۲۳

تاریخ ویرایش: ۱۴۰۳/۰۲/۰۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۱۰

واژه‌های کلیدی:
عکس‌های ددپن،
عکس خانوادگی،
عکاسیِ دوران پهلوی، تاریخ اجتماعی هنر

چکیده

عکاسی ددپن عکاسی بی‌حالت، سرد و فاقد هر نوع حس در چهرهٔ سوژه‌های انسانیست. این نوع عکس‌ها در قرن بیستم و به‌ویژه متأثر از برخی آثار سینمایی تحت این نام خوانده شدند و برخی از انواع عکاسی رسماً به‌عنوان عکس‌های ددپن شناخته شدند؛ اما ویژگی‌های ددپن را به‌جز در آثار مشخص‌شده با همین عنوان می‌توان در نمونه‌های دیگری از عکس‌ها نیز مطالعه کرد. در بسیاری از عکس‌های خصوصی و خانوادگی در گذشته، افراد به‌دلایل مختلف که مرتبط با محدودیت‌های عکاسی در دوران خود بود و نیز آداب و باورها و شئون فرهنگی در بستر اجتماعی، ژستی بی‌حالت، خشک و به‌اصطلاح «صورت‌سنگی» به‌خود می‌گرفتند. بنابراین براساس روش مطالعهٔ تاریخ اجتماعی عکس‌ها، تحلیل ددپن را می‌توان به آلبوم‌های خانوادگی نیز تعمیم داد که در پژوهش حاضر، از این روش برای تحلیل بافتار ضمنی برخی از عکس‌های خانوادگی در اواخر دوران پهلوی اول و اوایل سلطنت پهلوی دوم در تهران استفاده خواهد شد تا به‌جز دلایل فنی که موجبات ساخت عکس‌های خانوادگی با ویژگی‌های ددپن شده‌اند، به عوامل زمینه‌ایِ اجتماعی، فرهنگی و تاریخی در پس‌زمینهٔ این آثار نیز پرداخته شود. سؤال اما آن است که چگونه می‌توان از چنین عکس‌هایی‌که فاقد روح و حالت هستند، تفسیر و تأویل‌های دقیقی که مرتبط با زندگی افراد در بستر اجتماعی زندگی روزمره و تاریخ آن است، استخراج کرد؟ در این پژوهش به چند عامل اصلی در به‌وجودآمدن این صورت‌های بی‌روح در عکس‌های خانوادگی در میانهٔ سال‌های ۱۳۱۰ تا ۱۳۳۰ شمسی که هنوز استفاده از دوربین‌های ببین‌وبنداز در میان عامهٔ مردم شایع نشده بود، اشاره شده است؛ از آن جمله: تأثیر شغل افراد، کیفیات ژست‌گیری، مسائل هویتی و نیز فرایند دشوار عکاسی و کیفیات خاص آتلیه‌های اولیه.

استناد: کبیری، شیوا؛ حسن‌پور، محمد. (۱۴۰۳). ددپن در عکاسی: مقدمه‌ای بر تحلیل مفاهیم در عکس‌های خانوادگی، *مطالعات هنرهای تجسمی*، ۱(۲)، ۵۹-۷۶.

DOI: 10.22111/jart.2024.47470.1047

© کبیری، شیوا؛ حسن‌پور، محمد.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

۱- مقدمه

ددپن[۱] در عکاسی، به سبکی از کار گفته می‌شود که همواره با ویژگی‌هایی چون عاری از احساسات، قضاوت انسانی و بی‌طرفی همراه است. خلق کیفیت ددپن، عملِ عکاسانه‌ای بسیار سنجیده و هوشمندانه است؛ زیرا نیازمند برنامه‌ریزی دقیق در فرم و محتوای عکس‌هاست. بسیاری از عکاسانی‌که این سبک عکاسی را پیش گرفتند، در آکادمی مکتب دوسلدورف تحصیل کرده بودند. جایی‌که استادانی چون برند و هیلابکرز[۲] به‌واسطهٔ عکس‌های ددپن از مناظر صنعتی، شهرت داشتند و از بنیان‌گزاران آن بودند. از تداوم شیوهٔ مکتب دوسلدورف، گرایش‌های نوینی در عکس‌های ددپن ظهور کرد که همگی در چند اصل مشترک بودند: عدم‌امکان قضاوت انسانی در محتوای عکس‌ها؛ عدم‌ثبت حالات مبتنی بر احساسات در متن، و حتی بی‌زمانی در ترکیب‌بندی. در گرایش‌های پس از مکتب دوسلدورف، اما در عکس‌هایی که محوریت ثبت آن‌ها مبتنی بر حضور انسان بود، استفاده از موقعیت زمانی شب و زاویهٔ دید متفاوت نسبت‌به موضوع و همین‌طور ژست‌گیری‌های خاص، شیوه‌های متفاوتی ظهور کرد که عملاً شباهت‌های کمتری به سبک استادانشان در مکتب دوسلدورف داشت. کاندیدا هوفر[۳]، توماس روف[۴]، گرهارت اشترومبرگ[۵]، زیمونه نیوگ[۶]، اکسل هوته[۷]، آندریاس گرسکی[۸] و... ازجمله این عکاسانی هستند که عکس‌های ددپن با چنین ویژگی‌هایی را خلق کردند.

به‌علاوه، در تاریخ عکاسی نیز مجموعه‌ای از تأثیرات عوامل تکنیکی و فنی و نیز مسائل اجتماعی موجب ظهور ویژگی‌هایی در بسیاری از عکس‌های باقیمانده شده که می‌توان به ددپن تعبیرشان کرد. در عکس‌های داگرئوتیپی و نیز شیوه‌های اولیهٔ پس از آن مثل کولودیون که فرایند عکس‌برداری مستلزم زمان نوردهی طولانی بود، موجب می‌شد تا شخصی که از او عکس گرفته می‌شد، مجبور باشد مدت زمان طولانی را جلوی دوربین بایستد و درنتیجه بی‌حالتی و سردی در چهرهٔ وی هویدا می‌شد. مردم در آن زمان تنها می‌خواستند وجود، حضور و فردیت خود را ثبت کنند و همین ویژگی است که در کنار فرم این عکس‌های اولیه، بسیاری از آن‌ها را به‌نوعی سندسازی و ددپن نزدیک می‌کند. درنتیجه امروزه به‌سختی می‌توان متوجه نسبت‌ها و احساسات افراد در چنین عکس‌هایی شد.

در عکاسی خانوادگی ایرانی نیز می‌توانیم ویژگی‌های ددپن را که عموماً به‌صورت غیرارادی در عکس‌ها ثبت شده‌اند، شاهد باشیم؛ برای مثال در تحقیق حاضر برخی از عکس‌های خانوادگی تهران که بین سال‌های ۱۳۱۰ تا ۱۳۳۰ ثبت شده‌اند، ویژگی‌های بارز ددپن را در محتوای خود ارائه می‌کنند. در اینجا به چند عامل مهم در به‌وجودآمدن این صورت‌های به‌اصطلاح سنگی در عکس‌های خانوادگی ایرانی در میانهٔ این سال‌ها که هنوز استفاده از دوربین‌های ببین‌وبنداز در میان عامهٔ مردم شایع نشده‌بود، اشاره می‌شود: *کیفیات چاپ سیاه و سفید از روی شیشه‌ها*، *تشریفات عکس‌برداری در استودیوهای آن زمان*، *توجهی که خانواده‌های نسبتاً مرفه‌تر به عکس خانوادگی خود به‌مثابه سندی مانا از حضورشان در گذشته می‌دادند* و نیز *عدم‌رواج دوربین‌های عکاسی و کوچک در میان مردم*. در برخی از این عکس‌های خانوادگی که چنین ویژگی‌هایی دارند، امکان دریافت نحوهٔ ارتباطات و روابط میان افراد و حالات و روحیات و حتی تاریخ آن‌ها از متن صریح عکس وجود ندارد و انگار عکس‌ها به‌نوعی سوژه‌های خود را «شیی‌ءواره» کرده‌اند. نحوهٔ تحلیل چنین عکس‌هایی، نیازمند توجه به نه‌تنها عوامل فرمال و محتوایی درون عکس‌هاست، که باید اطلاعات فرامتنی و خارج از قاب مثل یادداشت‌های زیر یا پشت عکس، وضعیت معیشتی و اقتصادی، بافتار فرهنگی غالب و شرایط اجتماعی حاضر در دورهٔ خاص عکس را نیز مطالعه کرد. باید توجه داشت که یکی از دل‌مشغولی‌های پرتره‌سازی در قرن بیستم این بوده است که نشان می‌دهد چهره‌ها نیروهای اجتماعی در حال تغییر را در خود منعکس می‌کنند و ددپن، مسیری برخلاف این دل‌مشغولی قرن بیستمی ارائه داد؛ بنابراین، سؤال اساسی در عکس‌های ددپن به‌ویژه در عکس‌های خانوادگی تهران (که موضوع پژوهش حاضر است)، در این نکته نهفته است که چگونه می‌توان از چنین عکس‌هایی که فاقد روح و حالات، نسبت‌های انسانی و حتی پیش‌فرض‌های عکاس

هستند، تفسیر و تأویل‌های دقیقی که مرتبط با زندگی افراد در بستر اجتماعی زندگی روزمره و تاریخ آن هست، استخراج کرد؟ ازاین‌رو روش تاریخ اجتماعی نوین که به مقولهٔ تحلیل زندگی روزانهٔ مردمان عادی یک جامعهٔ مشخص می‌پردازد، می‌تواند راه‌گشای مسیر تحقیق پیش‌رو باشد.

هدف تحقیق حاضر، اولاً تحلیل ویژگی‌های ددپن در عکس‌های خانوادگی براساس ویژگی‌های تاریخی زندگی روزمرهٔ سوژه‌های آثار است و ثانیاً تلاش دارد با تحلیل متکی بر تاریخ اجتماعی این عکس‌ها، جایگاه عناصر بینامتنی (روایت‌های شفاهی صاحبان عکس‌ها، متون پشت‌نوشته در آن‌ها و...) را در کنار عناصر درون‌متنی عکس‌ها (فضاها، پوشش‌ها و اشیا)، در تحلیل تاریخی این‌گونه از عکس‌های ددپن، مورد تحقیق قرار دهد.

۱-۱- روش تحقیق

در این پژوهش ابتدا به مبانی نظری و سیر ددپن در انواع هنرهای قرن بیستم به‌صورت خلاصه پرداخته می‌شود. سپس، به روش توصیفی-تحلیلی و براساس رویکرد تاریخ اجتماعی، مفهوم ددپن را در عکس‌های خانوادگی تحلیل می‌کنیم؛ زیرا ددپن علاوه‌بر تکیه بر ژانر مشخص که با نام عکاسی ددپن شناخته می‌شود، به عکس‌هایی نیز گسترش می‌یابد که عوامل زمینه‌ای مختلفی آن‌ها را به این مفهوم در عکاسی نزدیک کرده‌اند و برهمین‌اساس، به تحلیل و بررسی ویژگی‌های ددپن در تعدادی از آلبوم‌های خانوادگی تهران که در میانهٔ سال‌های ۱۳۱۰ تا ۱۳۳۰ ثبت شده‌اند، به‌عنوان نمونهٔ پژوهشی خواهیم پرداخت.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ عکس‌های خانوادگی چندین پژوهش در موقعیت مکانی تهران و شهرهای دیگر ایران انجام شده است. در زمینهٔ عکاسی ددپن نیز جست‌وجوهایی در متن چند پژوهش صورت گرفته است، ازجمله در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد صالحه خوانساری (۱۳۹۷) با عنوان *بررسی و تحلیل مکتب دوسلدورف* در دانشگاه تهران که به بررسی مکتب دوسلدورف آلمان از زمان شروع تا زمان اوج آن می‌پردازد. یکی از شاخه‌های مکتب دوسلدورف عکاسی ددپن است که از استادان آن برندو هیلا بخرز هستند. بخرزها شاگردان زیادی را آموزش دادند که هرکدام شیوهٔ خاصی را از ددپن پی‌گرفتند که در پژوهش حاضر به مهم‌ترین آن‌ها اشاره خواهد شد. در مقالهٔ *عکاسی سرد* (۱۳۸۷) نوشتهٔ شارلوت کاتن، انواعی از عکاسی ددپن معرفی و مورد تحلیل قرار گرفته است. ازجملهٔ آن‌ها ددپن در عکاسی صنعتی، منظره، فضای بسته، عکاسی شب و پرتره. همین‌طور در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد هنگامه سنجر (۱۳۹۲) با عنوان پژوهشی بر زیبایی‌شناسی عکس‌های آلبوم‌های خانوادگی تهران سال‌های (۱۲۵۰-۱۳٤۰ش) با تکیه بر فرهنگ، هنر و طبقهٔ اجتماعی به این نکته اشاره می‌شود که در حال حاضر عکس‌های بسیار ارزشمندی در گوشه و کنار منازل قدیمی وجود دارد که چون صاحبان آن‌ها افراد مسن هستند و انگیزه و توان کافی برای نگهداری از عکس‌ها را ندارند؛ بنابراین نسل جدید را مسئول نگهداری از این میراث معنوی می‌داند و می‌نویسد که شناسایی و گردآوری و حفظ تصاویر قدیمی، می‌تواند از فرهنگ و آداب و رسوم قدیم مردم جلوگیری کند. در پایان‌نامهٔ انسیه شیدوش در دانشگاه هنر (۱۳۹٤)، *زمینهٔ پیدایش پرترهٔ ددپن در عکاسی هنری در ابتدای قرن بیستم*، روند تاریخی پیدایش عکاسی ددپن به‌طور موجز ارائه شده سه عکاس مهم آن معرفی و آثارشان مورد تحلیل واقع می‌شوند.

۲- مبانی نظری تحقیق

ددپن به‌عنوان یک استراتژی هنری در هنر قرن بیستم به‌صورتی هوشمندانه در آثار هنرمندان مختلف به‌کار برده شده است. به‌طورکلی آثاری که ویژگی‌های ددپن را دارند، حضور انسانی در آن‌ها به حداقل رسیده یا در صورت حضور انسان، ژست‌ها فاقد حالت و بیان‌گریِ حسیِ خاصی است؛ همچنین می‌تواند به‌واسطهٔ ساخت فضا و محیط درون اثر ددپن ایجاد شود.

معنای ددپن در لغت بسیار شبیه به کاربردش در هنر است و قبل از پیدایش سبکی به این نام بارها از این واژه به‌خصوص در هنر نمایش استفاده شده است. «اصطلاح deadpan نخستین‌بار به‌عنوان صفت یا قید در دههٔ ۱۹۲۰ ظهور کرد، به‌عنوان

دوفصلنامهٔ علمی-تخصصی مطالعات هنرهای تجسمی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲

یک واژهٔ مرکب که ترکیبی از «مرده» و «پان» (اصطلاحی عامیانه برای صورت) است. قدیمی‌ترین کاربرد ثبت‌شده توسط دیکشنری انگلیسی آکسفورد از نیویورک تایمز (در سال ۱۹۲۸) است که این اصطلاح را به‌عنوان بازی‌کردن نقش با چهره‌ای بدون بیان تعریف می‌کند.»[۹] امروزه ددپن را با عناوینی چون فاقد روح بودن و بدون بیانگری حسی توصیف می‌کنند: «ددپن را در معنای تحت‌اللفظی آن، صورتی بی‌روح و خالی از احساس دانسته‌اند؛ واژهٔ «pan» اصطلاحی برای «صورت» در آمریکای قرن نوزده بود.» (Costello, 2007: 30).

۲-۱- ددپن در هنر قرن بیستم

ردپای مفهوم ددپن را می‌توان در هنرهای پیشامدرنیستی دنبال کرد؛ برای مثال در نقاشی‌های رنسانسی تا اواخر قرن نوزدهم که چهره‌ها در برخی آثار بدون احساس و حالت خاصی ترسیم می‌شدند. در بسیاری از پرتره‌نگاره‌های نقاشی در گذشته، چهره‌ها بی‌روح تلقی می‌شدند و حس واقعی چهرهٔ فرد را به بیننده انتقال نمی‌دادند؛ اما ددپن را «به‌عنوان یک استراتژیِ هنری» باید در هنر قرن بیستم جست‌وجو کرد. این امکان وجود دارد که کیفیت هیجانی در برخی سبک‌های هنری ابتدای قرن بیستم مانند اکسپرسیونیسم در نقاشی، در شگل‌گیری ددپن به‌عنوان رفتاری واکنشی نسبت‌به سبک‌های پیش‌از خود نقش داشته‌باشد (تصویر ۱).

تصویر ۱- پرترهٔ یک زن، شاید عضوی از خانوادهٔ ون برستین، رامبرانت، سال ۱۶۳۲، بسیاری از پرتره‌های نقاشی در دوران پیشامدرن، بارقه‌هایی از مفهوم ددپن را در خود دارند (منبع: en.wikipedia.org)

۲-۲- ددپن در سینما

عبارت ددپن نخستین‌بار در سینما به‌کار برده شد. «آن‌جا که کارگردان و بازیگر آمریکایی باستر کیتون[۱۰] به‌دلیل صورت بی‌حالت و فیزیک کمدی‌اش در فیلم‌های صامت، لقب صورت سنگی بزرگ[۱۱] را از آن خود کرد؛ بنابراین می‌توان این عبارت را معادل تحت‌اللفظی مناسبی برای واژهٔ ددپن نیز دانست.» (شیدوش، ۱۳۹٤: ۱۷)؛ به‌عبارت‌دیگر، کیتون با نوع بازی به‌خصوص در چهره‌اش اصطلاح ددپن را باب کرد و با آن شناخته شد و این روش را در سینمای صامت ادامه داد. باستر کیتون ارائهٔ ددپن را در کار خود توسعه داد. کیتون فهمید که مخاطبان بهتر از لبخندزدن به بیان سنگی او واکنش نشان می‌دهند و او این سبک را در زندگی حرفه‌ای فیلم صامت خود تداوم بخشید.

سبک نمایش وی روشی نوین و تعجب‌برانگیز برای مردم در زمان خود بود، زیرا به‌طور معمول مفاهیم طنزگونه و خشک‌بودن بیان‌گری به‌سختی کنار یکدیگر می‌نشینند. «ددپن، شوخ‌طبعی خشک در نمایش است. به‌طور عمد همراه با بی‌طرفی یا عدم‌بروز احساسات است، معمولاً به‌عنوان نوعی ارائهٔ اجرای کمدی در تضاد با مضحک یا پوچ‌بودن موضوع است. منظور از اجرای ددپن، صریح، کنایه‌آمیز، لاکونیک با ظاهری غیرعمدی است» (Rishel: 2002: 166) (تصویر ۲).

بنابراین، ددپن نوعی نگاه انتقادی به طنزی است که در عین طنزبودنش، خشک و جدی است؛ یعنی طنزی که تنها در مفهوم و با تأمل باید نکتهٔ طنزش را درک کرد و می‌توان کمدی‌های سطحی و کم‌رمق یا کمدی‌ای که در آن چهرهٔ افراد حالتی را بازگو نکند، ددپن نامید.

تصویر ۲- پرترهٔ باستر کیتون، سال ۱۹۲٤، کیتون را به‌دلیل داشتن چهرهٔ فاقد حالتش در هنگام بازی، صورت‌سنگی نامیده بودند (منبع تصویر: buster.persona.co)

۲-۳- ددپن در مجسمه‌سازی

در حوزهٔ مجسمه‌سازی نیز می‌توان ردپای ددپن را جست‌وجو کرد. آنجا که عکس‌های سریالی توپوگرافیک[۱۲] برندوهیلا بکر از سازه‌های صنعتی بسیار شبیه به مجسمه شدند و در سال ۱۹۹۰ برندهٔ جایزهٔ بین‌المللی شیر طلایی برای مجسمه‌سازی شدند (Di Martino, 2005, 133). با وجودی که مجموعهٔ آن‌ها شامل عکس‌ها بود، جایزهٔ مجسمه‌سازی را از آن خود کرد. حتی بکرها هم اسم مجموعهٔ خود را «مجسمه‌های گمنام»[۱۳] نامیدند. این مجموعه از آن‌رو با ددپن نسبت دارد که بکرها از تمهیداتی در روند تولید آثار بهره بردند (نور خنثی و یکدست، زاویهٔ دید میانه، حذف رنگ و...) که هرگونه حالت یا جلوه‌گری خاص در توپوگرافی‌ها را حذف می‌کرد (تصویر ۳).

تصویر ۳- مجسمه‌های گمنام، برند و هیلا بکرز، سال ۱۹٦٥-۱۹۹۷. بکرها بابت این مجموعه جایزهٔ شیر طلایی مجسمه‌سازی را از آن خود کردند (منبع تصویر: phillips.com)

مجسمه‌های ددپن به مجموعهٔ عکس پرترهٔ سریالی، اثر هیروشی سوگیموتو[١٤] در سال ١٩٩٩ هم نسبت داده شده است. یکی از پروژه‌های او شامل مجسمه‌های مومی ساخته‌شده از مشاهیر است. ویژگی بارز این مجسمه‌ها، خشک‌بودن چهره‌شان است. به‌طوری‌که چهرهٔ این مجسمه‌ها بیانگر هیچ احساسی نیست. تنها هویتشان است که قابل‌فهم است، زیرا از روی شخصیت‌های خاص و مشهور در تاریخ الگوبرداری شده است (تصویر ٤).

تصویر ٤- پرتره‌ها، هیروشی سوگیموتو، سال ١٩٩٩، مجموعهٔ پرتره‌های سوگیموتو چهره‌های فاقد حس و حال و بیان‌گری را ارائه می‌دهد (منبع تصویر: exhibitionsinternational.be)

٢-٤- ددپن در نقاشی

سبک هنری امپرسیونیسم[١٥] در نقاشی می‌تواند به مفهوم ددپن نزدیک باشد؛ زیرا امپرسوینست‌ها مانند اسنپ‌شات[١٦]های عکاسی رنگ‌های خود را برآمده از ویژگیِ گذرنده و آنیِ لحظه و زمان بر بوم قرار می‌دادند. تنها هدف نقاش ثبت تأثیر نور بر محیط اطراف بود. نبود احساسات دلیلی است که عده‌ای آثارشان را همان ددپن می‌دانند؛ اما از نگاهی دیگر، این آثار سرشار از رنگ هستند و به‌دلیل اغراق در رنگ‌آمیزی و هیجان درون آن‌ها فاصلهٔ زیادی با این سبک دارند و باید نوع ارتباط با ددپن را در آثار امپرسیونیستی، در تمرکز هنرمندان این سبک بر متدهای علمی ترکیب رنگ و نور در روند و پروسهٔ خلق اثر جست‌وجو کرد. به‌علاوه و به‌طور کلی‌تر، همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، بسیاری از آثار نقاشی به‌ویژه در حوزهٔ پرتره‌نگاری را می‌توان با ددپن مرتبط دانست؛ البته به‌وضوح این نوع برخورد با پرتره‌نگاری مرتبط با اسلاف خود در نقاشی کلاسیک نیز هست[١٧] (تصویر ٥).

در سبک نقاشی فتورئالیسم نیز که به «رئالیسم اغراق‌آمیز» معروف است نیز از جهتی می‌توان بارقه‌هایی هوشمندانه از ددپن را مشاهده کرد؛ زیرا در نقاشی فتورئالیسم تأکید خاصی بر کادر نقاشی وجود ندارد و تنها هدف از به‌تصویرکشیدن بازنمایی جزءبه‌جزء واقعیت اشیا است. این جنبش قرن بیستمی در آمریکا رشد کرد و بسیار با ویژگی‌های عکاسانه همراه شد. منتها با تکنیک‌هایی چون آکریلیک روی بوم و پلی‌استرهای شیشه رنگی[١٨] (تصویر ٦).

تصویر ٥- حوضچه‌ای در آرژانتویل، کلودمونه، سال ۱۸۷٤، برخی از منتقدان و مورخان هنر معتقدند نوع رنگ‌گذاری و تولید اثر نقاشانه در سبک امپرسیونیستی با ددپن قرابت معنایی دارد (منبع تصویر: brooklynrail.org)

تصویر ٦- دینرجان با شول جان، جان بدر، ۲۰۰۷، نمونه‌ای از نقاشی فوتورئالیستی روی بوم که مورخان هنر ویژگی‌های ددپن بدان متصف می‌کنند (منبع تصویر: en,wikipedia.org)

۲-٥- ددپن در عکاسی

اولین بارقه‌های سبک ددپن به‌عنوان یک تمهید هنری در عکاسی که آن را عکاسی سرد نیز می‌خوانند، به رویکرد عکاسان آلمانی در سال‌های دهۀ ۱۹۹۰ بازمی‌گردد. از دیگر سرمنشأهای ددپن، باید به جنبش عینیت نوین[۱۹] مکتب دوسلدورف و نیز جنبش زمین‌نگاری جدید[۲۰] اشاره‌کرد. به‌طورکلی عکاسی ددپن‌را می‌توان به‌حوزۀ گسترده‌ای در عکس‌ها متصف کرد: آن‌هایی‌که حضور انسان در آن‌ها دیده نمی‌شود، مانند توپوگرافی‌ها و آثار جنبش زمین‌نگاری؛ و دیگری عکس‌هایی با پرتره‌های انسانی. به‌علاوه می‌توان رد حضور ددپن را در عکاسی، به داگرئوتیپ‌های اولیه و برخی شیوه‌های پس از آن مثل کولودیون نیز نسبت داد.

۲-٦- تاریخ اجتماعی و روش مطالعۀ ددپن در عکس‌های خانوادگی

فلسفۀ ددپن در برخی از عکس‌ها سعی بر پوشاندن احساسات و وقایع روزمرۀ زندگی انسان دارد و اغلب عناصر عکس به‌صورت خنثی نشان می‌دهد. تاریخ اجتماعی کمک می‌کند تا اطلاعات زندگی افراد را (در عکس‌های ددپن با سوژه‌های انسانی) در محتوای ضمنی عکس‌ها مورد مطالعه قرار دهیم، زیرا این روشِ مواجهه با اسناد عکاسانه، نه‌تنها بر محتوای صوری عکس، بلکه به اطلاعات زندگیِ روزانۀ آن که به‌صورت ضمنی و در تحلیل محتوایی آن ارائه می‌شود، توجه دارد.

«تاریخ اجتماعی یکی از گرایش‌های تاریخ است که حوزهٔ وسیعی از جلوه‌های مختلف زندگی و فرهنگ انسان گذشته را بررسی می‌کند و به مطالعهٔ ساختار، فرایند و برآیند کنش آدمی می‌پردازد. این بخش از مطالعات تاریخی پس از توجه بیش از حد به تاریخ سیاسی که دربرگیرندهٔ تاریخ فرادستان و حکومت‌گران است، به تاریخ فرودستان و نقش اجتماعی آن‌ها توجه کرده است.» (زندیه، ۱۳۹۰:۱). به‌عبارتی، تاریخ اجتماعی به‌عنوان روش مواجهه با عکس‌های ددپن، این امکان را به تحلیل‌گر می‌دهد که بتواند براساس اطلاعات تاریخی پیرامونی که لزوماً در درون عکس‌های ددپن حاضر نیستند، درک و تحلیل دقیق‌تری نسبت‌به این عکس‌ها داشته باشد. آن‌هم به‌این‌دلیل که تاریخ اجتماعی به جزئی‌ترین رفتارهای روزمره توجه نشان می‌دهد و آن‌ها را به‌عنوان داده‌ای تاریخی به‌رسمیت می‌شناسد.

در عکس‌های خانوادگی مورد بحث در تحقیق حاضر که سال‌های ۱۳۱۰ تا ۱۳۳۰ شمسی را شامل می‌شوند، بسیاری از داده‌های تاریخی که مبتنی بر زندگی روزانهٔ مردم تهران است، می‌تواند از طریق تحلیل مبتنی بر روش تاریخ اجتماعی، بررسی و تفسیر شود؛ بنابراین، این شیوهٔ مطالعهٔ اسناد عکاسی به‌خصوص در عکس‌هایی که مفهوم ددپن در آن‌ها وجود دارد و در بستر تجسمی آن، حالات و عواطف و روابط کمتر دیده می‌شود، شیوه‌ای مطلوب برای درک بهتر عکس‌ها خواهد بود.

حدود ۳۰ سال اول ورود عکاسی به ایران، این حرفه تنها در دست قشر بالادست جامعه، یعنی شاه، درباریان و افراد مرفه جامعه بود. حتی دوربین و تجهیزات چاپی موجود در ایران انگشت‌شمار و به‌طور انحصاری مختص درباریان بود؛ اما اندکی بعد از شروع قرن جدید، صنعت عکاسی رفته‌رفته بین مردم جای گرفت و شناخته شد. مردم ایران ابتدا با عکاسی تشخیص هویت و جنایی آشنا شدند، اندکی بعد و با پیشرفته‌ترشدن دوربین‌ها، عکاسی بین خانواده‌ها متداول شد. درنتیجه عکاسخانه‌های زیادی در ایران به‌خصوص در تهران و شهرهای بزرگ دایر شد. با وجود این، عکاسی خانوادگی در ابتدا مراحل خاص خود را پیمود. ابتدا بین اشراف، سپس طبقهٔ متوسط و شهرنشین جامعه و پس از آن به طبقهٔ روستاییان و طبقات پایین‌تر جامعه راه یافت.

۳- یافته‌های تحقیق: ددپن در عکس‌های خانوادگی اولیه

برای تهیهٔ نگاتیوهای شیشه‌ای که به روش کلودیون‌تر انجام می‌شدند، می‌بایست مدت زمانی صرف می‌شد و سوژهٔ مورد نظر برای لحظه‌ای بی‌حرکت می‌ماند. عدم‌تحرک هر سوژه‌ای را خسته می‌کرد و چهره‌ها سرد و غمگین به نظر می‌رسیدند. گاهی نیز عکاس پس از عکسبرداری مجبور به رتوش مرکز چشم افراد پس از چاپ عکس‌ها می‌شد، زیرا سوژه در اثر خستگی و خشکی چشم امکان پلک‌زدنش بود که این اتفاق پس از عکسبرداری مشخص می‌شد. در عکس‌های خانوادگی قرن نوزدهم، علی‌رغم صمیمیت در مناسبت عکس، جدیت در ژست‌گرفتن افراد مشاهده می‌شود. آن‌ها لبخند نمی‌زنند. به‌سختی می‌شود از محبت و نزدیکی بین آن‌ها خبردار شد. اعضای خانواده هم‌چون یک سند از وجودشان در تاریخ ثبت می‌شدند. در نخستین عکس‌های عکاسخانه‌ای هم نوعی سندبرداری از چهرهٔ افراد خانواده مشهود است که تنها شامل معرفی یا نسخه‌برداری از حضور آن‌ها در جمع خانواده می‌شود. نوعی شیءوارگی در عکس‌ها قابل‌مشاهده است. این مسئله دقیقاً مغایر با عکس‌های خانوادگی امروزی است، زیرا امروزه برای افراد خوش‌آیند است که حس نزدیکی خود را با افراد دیگر در سطح عکس نشان دهند. شرایطی نظیر سرعت پایین شاتر (پیشرفته‌نبودن عکاسی)، همه‌گیرنبودن عکاسی، سیاه‌وسفیدبودن عکس‌ها و کندی سرعت شاتر، همگی باعث ایجاد عواملی ازجمله: سردی در حالات صورت و ژست سادهٔ سوژه‌ها، جدیت، نبود رنگ و حس سندیت در عکس‌ها می‌شود که پرتره‌های خانوادگی را تبدیل به پرتره‌های ددپنی کرده‌است. چیزی که در عکس‌های ددپن خانوادگی قابل‌مشاهده است، واکنشی است که افراد خانواده نسبت‌به دوربین به‌عنوان یک تکنولوژی جدید ناشناختهٔ آن زمان داشته است. این مسئله بیش از همه در حالت نگاه فرزندان کوچک‌تر مشاهده می‌شود. به‌طورکلی افراد در طول زندگی عادی‌شان ثبت نمی‌شدند و تصاویر تنها شمایی از شکل ظاهریشان بود (تصویر ۷).

تصویر ۷- خانوادهٔ رشیدی‌مقدّم، عکاس: ناشناس، نگاتیو شیشه‌ای پازتیوشده از این خانواده است که همهٔ افراد درون عکس حس خشکی و بی‌حسی در چهرهٔ خود دارند. سال ۱۳۱۰، تهران (منبع: مجموعهٔ خصوصی خانوادهٔ رشیدی‌مقدّم)

۳-۱- ژست افراد در عکس‌های خانوادگی ددپن

ناشناخته‌بودن عکاسی در اوایل پیدایش آن برای قشر متوسط مردم که جزئی از طبقهٔ اشراف نبودند و کمتر به آن عادت داشتند، حس ترس و کنجکاوی را در نگاه آنان پدیدار می‌کرد. خشکی‌ای که در نگاه افراد دیده می‌شد، عکس‌ها را در حیطهٔ عکس‌های ددپنی قرار داده است. این جریان در همهٔ کشورها از ابتدای اختراع عکاسی تا مدتی که پیشرفته‌تر شد، ادامه داشت، اما در ایران اندکی بیشتر به طول انجامید؛ زیرا تا سال‌ها عکاسی مختص دربار ایران بود و به میان مردم راه پیدا نکرد. درنتیجه عکاسی خانوادگی در ایران مدت‌ها بعد از شیوع عکاسی، در میان خانواده‌ها رایج شد. طبیعی است اولین خانواده‌هایی که از آن بهره بردند، در بدو ورود به عکاسخانه‌ها دچار استرس شوند. گاهاً از این استرس و احیاناً ترس عکاس‌باشی‌ها به نفع کار حرفه‌ای خود بهره می‌بردند؛ برای مثال در یکی از نقل‌قول‌های عکاسان خارجی آمده است: «سراغ تمام الزامات رفت {تا مدل‌اش را ساکت نگاه دارد}، زیرا می‌دانست قوی‌ترین انگیزش‌های آدمی، ترس است. به محض اینکه تنظیمات لازم را انجام می‌داد، ناگهان هفت‌تیرش را در می‌آورد و به سمت سر مدل نشانه می‌رفت، فریادی می‌زد، نگاهش یادآور تلخی سرب و باروت بود. *کوچک‌ترین تکانی بخوری مغزت را بیرون می‌ریزم*». (هرش، ۱۳۹۸: ۸۱) (تصویر ۸).

تصویر ۸- تصویر خانوادگی، عکاس: ناشناس، اوایل قرن ۱٤، متعلق به مجموعهٔ پرویز ورجاوند، مکان: نامعلوم، (منبع: (qajarwoman.org

۳-۲- اثرگذاری پیشه و شغل در نوع ژست افراد

نه‌تنها طبقهٔ اجتماعی بر ژست افراد مؤثر بود، بلکه شغل افراد نیز بر عکس‌ها تأثیر بسزایی دارد. با وجودی که این تصاویر حسی را به غیر از حس نوستالژیک به بیننده منتقل نمی‌کنند، براساس نوع پوشش و نوع قرارگیری هر فرد نسبت‌به دیگر افراد درون کادر به شغل و طبقهٔ هر فرد می‌توان پی‌برد. همچنین صاحب‌منسبان و سربازان حکومتی از عکاسی ترسی نداشتند و همواره قصد نمایش تسلط خود به‌وسیلهٔ یونیفرم‌شان در عکس‌ها بودند (تصویر ۹).

تصویر ۹- خانوادهٔ رشیدی‌مقدّم، عکاس: ناشناس، تصویری از خانوادهٔ رشیدی‌مقدّم که پدر خانواده لباس نظامی بر تن دارد و در مرکز تصویر قرار گرفته است، ۱۳۱۸، تهران، (منبع: مجموعهٔ خصوصی خانوادهٔ رشیدی‌مقدّم)

۳-۳- فرایند دشوار عکاسی و عدم تنوع ژستی

در ابتدا عکاسان تمرکزشان را بر موازین تکنیکال صحیح و تأکیدشان بر ثبت دقیق خانواده می‌گذاشتند. آن‌ها ژست‌های تکراری و محدود و آرایش‌های صحنهٔ یکسانی را برای مشتریان خود انتخاب می‌کردند؛ زیرا ژست‌گیری‌های ساده‌تر امکان تکان‌خوردن سوژه را کاهش می‌داد یا به‌اصطلاح این ژست‌ها برای عکاسان مورد آزمون قرار گرفته بودند (تصاویر ۱۰ و ۱۱) به این منظور می‌توان گفت استودیوهای عکاسی کلیشه‌های محدود و ثابتی برای نوع پوزگیری برای عکس‌برداری ازجمله در عکس‌های عروس و داماد داشتند.

تصویر ۱۰- عروس و داماد، عکاس: ناشناس، تصویری از عروس و داماد که در عین راحتی جدی هستند. تهران، دههٔ ۱۳۲۰ (منبع: برگرفته از صفحهٔ اینستاگرام Persian_weddings)

تصویر ۱۱- عروس و داماد، عکاس: ناشناس، تهران، دههٔ ۱۳۲۰، (منبع: برگرفته از صفحهٔ اینستاگرام persian_weddings)

۳-٤- صورت خشک و جدی و فاقد لبخند

امروزه تبسم برای خانواده‌ها یک امر طبیعی و جدانشدنی از عکس‌های خانوادگی‌شان است؛ ازاین‌رو در زمان حال نگاه‌کردن به عکس‌های سرد خانوادگی قدیم، عجیب و تعریف نشده است. «افراد در ابتدای پیدایش عکاسی، به‌خصوص در اوایل قرن ۱۹ در عکس‌ها لبخند نمی‌زدند. این احتمال وجود دارد که قرن‌های گذشته لبخندزدن را کاری مسخره و مخصوص دلقک‌ها می‌دانستند یا اینکه ریشه در فرهنگ و مذهب مردم داشته است، زیرا سنت ویکتوریایی با لبخندزدن بیگانه بود.»[۲۱]

از منظری دیگر، در ابتدا عکاسی از نقاشی تأثیر گرفته بود، نبود لبخند در عکس‌ها نیز منتقل شد. این نکته حائز اهمیت است که نمود کلیدی عکس‌های ددپن جدیت است (سوتر، ۱۳۹۸: ۱۲۷)؛ زیرا مانع انتقال احساس عکاس به بیننده و حتی خود سوژه به بیننده می‌شود. در این‌گونه عکس‌ها در صورت افراد احساسی مشاهده نمی‌شود.

۳-۵- معذب‌بودن زنان نسبت‌به دوربین

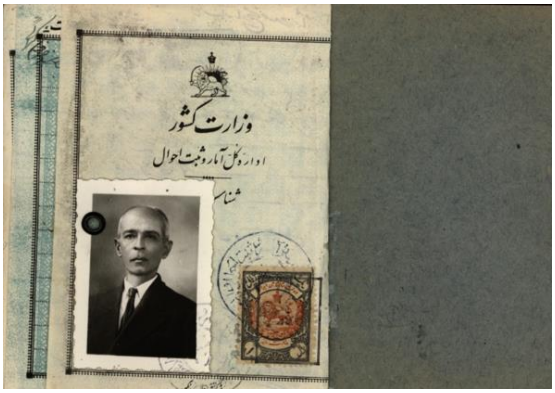
در ابتدا به‌خصوص در دورهٔ پهلوی اول که کشف حجاب صورت گرفت، خانم‌ها همچنان به‌دلیل مسائل فرهنگی و سنتی حس خجالت و آسیب‌پذیری را تجربه می‌کردند. به‌ویژه زنان پا به‌سن گذاشته امکان انطباق با شرایط فرهنگی نوظهور را نداشتند. عکاسی از بانوان نیز طبعاً تحت‌تأثیر این شرایط جدید بود. در آتلیه‌های آن زمان که عکاسان مرد بودند، زنان احتمالاً حس خجالت‌زدگی را در مقابل دوربین تجربه می‌کردند و راحتی کمتری را نسبت‌به مردان در جامعه داشتند. چهرهٔ زنان به‌خصوص در دههٔ ۱۳۱۰ و ۱۳۲۰ شمسی، گویای نوعی واکنش دفاعی نسبت‌به عمل عکس‌برداری را نمایش می‌دهد (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲- خانوادهٔ سحرخیز، عکاس: ناشناس، تصویر خانم و آقای سحرخیز هنگام جنگ جهانی دوم که سوژه‌ها در عین صمیمیت، حس جدیت و راحت‌نبودن را تجربه می‌کنند، تهران، سال ۱۳۱۸

(منبع: برگرفته از صفحهٔ اینستاگرام akassbashi)

۳-٦- عکاسخانه و تأیید و تشخیص هویت افراد

همان‌طور که گفته شد، عکاسی در بین مردم ایران به هدف عکس‌های تشخیص هویتی آغاز شد. عکاسانی که به این شیوه عادت کرده بودند، عکس‌های خانوادگی را نیز ناخواسته به‌صورت نوعی کپی‌برداری از خانواده‌ها به سرانجام می‌رساندند. این یعنی به جنبهٔ ماشینی عکاسی نسبت‌به هنری‌بودن و پتانسیل و انعطافی که در خود داشته، توجه می‌شد. به‌صورت متقابل مردم نیز به‌دلیل نیازشان، با عکس‌های هویتی آشنایی بیشتری داشتند (تصویر ۱۳).



تصویر ۱۳- تصویر شناسنامه، عکاس: ناشناس، تصویر شناسنامه المثنی عباس خواجه‌نوری، تاریخ صدور: ۲۷ بهمن ۱۳۲۱، تهران، (منبع: qajarwoman.org)

۳-۷- فضای آتلیه‌ای و شکل‌گیری حالت ددپن در چهره

اوایل، دوربین‌های عکاسی تنها در آتلیه‌ها قابل‌دسترس بودند و در خانه‌ها و در دسترس همگان نبودند. این امکان وجود دارد که افراد در مقابل دوربین به آن به چشم یک شیء بیگانه نگاه می‌کردند و در انتظار واکنش آن نسبت‌به خود بودند. حضور دوربین در نوع نگاهشان بی‌تأثیر نبود. مورد دیگر این است که «مردم در صورت قرارگرفتن جلوی دوربین، در محیط زندگی معمولی خود بسیار طبیعی‌تر رفتار می‌کنند تا اینکه به استودیو آورده شوند.» (تاسک، ۱۳۹۵: ۳۱٤).

در محیط امن خانگی، هر اتفاقی هم که رخ دهد، افراد خانواده به اینکه خطری آن‌ها را تهدید نمی‌کند واقف هستند؛ اما همان افراد اگر مستقیماً به محیط استودیویی منتقل شوند، مدتی به طول می‌انجامد تا با محیط آشنایی پیدا کنند. درنتیجه به‌دلیل آن که مدت زمان عکاسی نیز بسیار محدود بود، این امکان وجود دارد که افراد به هیچ وجه به محیط عادت نکنند و حالت سرد و خشک در چهرهٔ آن‌ها پدیدار شود که از شروط اصلی سبک ددپن است (تصاویر ۱٤ و ۱۵).

تصویر ۱٤- خانوادهٔ برنده‌فرد، عکاس: ناشناس، تصویری از پدر و فرزندانش در فضای استودیویی، تهران، سال ۱۳۲٦، (منبع: مجموعهٔ خصوصی خانوادهٔ برنده‌فرد)

تصویر ۱۵- فرزندان خانوادهٔ برنده‌فرد، عکاس: ناشناس، تصویری از فرزندان در فضای خانه، تهران، سال ۱۳۳٤، (منبع: مجموعهٔ خصوصی خانوادهٔ برنده‌فرد)

۳-۸- ترس کودکان از عکاسباشی‌ها و عکاسخانه‌ها

کودکان از عکاسی‌شدن واهمه داشتند، آن‌هم به‌این دلیل که شاید عمل عکس‌برداری برایشان نامعلوم و گنگ می‌نمود. عکاسان بارها مجبور به تذکردادن به آن‌ها برای تکان‌نخوردن در لحظهٔ عکس‌برداری می‌شدند؛ زیرا با یک تکان یا تغییر موقعیت کودک، حرکتش در تصویر ثبت می‌شد و عکس مورد نظر فاقد ارزش می‌شد. اگرچه در تصاویر زیادی دیده شده که باوجود تکان‌خوردن کودک و تارشدن تصویر نهایی، باز هم آن را تحویل ارباب‌رجوع داده‌اند. عکاسان به‌دلیل فاصلهٔ سنی زیادی که با کودکان داشتند، حس تسلط بر آن‌ها داشته و این موضوع باعث کشمکش میان کودک و عکاس می‌شد. درنتیجه چهرهٔ کودکان گاهاً غمگین، وحشت‌زده و خشک ثبت می‌شد و حالت خشکی عکس ددپن به‌وجود می‌آمد. همان‌طور که گفته شد، عکاسان برای جلوگیری از بروز اشتباه و اتلاف هزینه از جانب خودشان بسیار سرسخت و جدی بودند و عکاسی را عملیاتی بسیار حساس و تخصصی در نظر می‌گرفتند (تصویر ١٦).

تصویر ١٦- کودکان، عکاس: ناشناس، تصویر کودکان در فضای بیرون از استودیو (متعلق به مجموعهٔ شهرام و ناصر جوانبخت)، خیابان شیخ هادی تهران، سال ١٣١٤، (منبع: qajarwoman.org)

٤- نتیجه‌گیری

عکس خانوادگی میراثی ارزشمند برای هر خانواده‌ای است که هرچه قدمت یابد، بر اهمیت و ارزش آن نزد صاحبان آلبوم عکس‌ها افزوده می‌شود. در کنار بازنمایی افراد و عزیزان، عناصر موجود در عکس، علل قرارگیری هرکدام و حال‌وهوای حاضر میان افراد و درون هر عکس مورد توجه بیننده قرار می‌گیرد و بر او اثرگذار است. به‌خصوص زمانی که حاضرانِ درون عکس دیگر در قید حیات نباشند. گاهاً شرایطی به وجود می‌آید که برای بیننده سؤال ایجاد می‌شود که چرا در برخی از عکس‌های خانوادگیِ قدیمی، حس صمیمیت و نزدیکی عکس‌های امروزی مشاهده نمی‌شود. ممکن است برخی از تصاویر به اندازه‌ای بیننده را دچار سوءتفاهم کنند که وی تصور کند، افراد خانواده قبل از عکاسی‌شدن با یکدیگر به مشاجره پرداخته‌اند یا گذشتهٔ روابط بین آن‌ها سرد بوده است. این مورد در چه بسیار از عکس‌های خصوصی و خانوادگی مردم تهران در دوران پهلوی دوم دیده می‌شود. افرادی که با چهره یا اندامی خشک و فاقد حالت در برابر دوربین حاضر می‌شوند و خنده، لبخند و حال خوش و حتی ناراحت و اندوه را به‌بیننده منتقل نمی‌کنند. این قبیل ویژگی‌های عکاسانه در عکس‌های خانوادگی ایرانی دورهٔ پهلوی دوم، به‌شکل ددپن در عکاسی در مفهوم کلی آن می‌تواند نسبت داده شود. ددپن را وضعیتی از حضور سوژه (انسانی یا غیر آن) در برابر دوربین می‌نامیم که عملاً هیچ‌گونه حس، حالت، احساس یا رفتاری که منجر به قضاوت بیننده شود و سوژه یا فضای بازسازی‌شدهٔ درون عکس را دارای حسی خاص معرفی کند، در عکس حاضر نباشد. ددپن پیش از قرن بیستم که عملاً به‌عنوان یک امکان برای خلق نوعی ویژه از عکس‌ها شد، از همان ابتدای عکاسی نیز در سازوکار خلق عکس حاضر بود که همین امر نشان‌دهندهٔ عوامل اثرگذار زمینه‌ای است که موجب ایجاد ویژگی‌های ددپن در عکس‌ها می‌شده است. عوامل فنی و شرایط خاص عکس‌برداری اولیه، عدم‌آشنایی مردم با دوربین و سازوکار عکاسی، عوامل فرهنگی و اجتماعی و موارد دیگر، همه و همه در ایجاد چنین عکس‌هایی دخالت می‌کنند.

درست است که عکس‌های خانوادگی نوعی سند مانا از حضور افراد در گذشته هستند، اما با وجود این، سندسازی که فاقد احساس باشد، با جنبه‌های احساسی روابط خانوادگی ناهماهنگ است. یعنی ددپن سبک به‌اصطلاح سردی است که با صمیمیت گرمی در حیطهٔ عکاسی خانوادگی مغایرت دارد. درنتیجه بینندهٔ امروز این عکس‌ها را به‌آسانی درک نمی‌کند و به توضیح و تحلیل بیشتر نیازمند است. پایان‌نامهٔ حاضر به برخی از عکس‌های خانوادگی شهر تهران رجوع کرد که در آن می‌توان به‌خوبی ویژگی‌های ددپن را مشاهده کرد. بسیاری از این عکس‌ها، پس از تحلیل داده‌های اجتماعی و مطالعهٔ تاریخ اجتماعی دوران پهلوی دوم، به‌دلایل گوناگونی از منظر بینندهٔ امروزین ددپن شده‌اند.

پی‌نوشت

1. Deadpan
2. Bernd and Hilla Becher
3. Candida Hofer
4. Thomas Ruff
5. Gerhard Stromberg
6. Simone Nieweg
7. Axel Hutte
8. Andreas Gursky

۹. برگرفته از لغت‌نامهٔ آکسفورد در مدخل ددپن. برای مطالعهٔ بیشتر نک: Durkin, P, (2012), *Oxford Engilish Dictionary "dead-pan, adj., n., adv., and v."*

10. Buster Keaton
11. The great Stone Face
12. Topographic
13 Anonymous Sculpture
14. Hiroshi Sugimoto

۱۵. Impressionnisme: جنبش هنری گروه بزرگی از نگارگران آزاداندیش و نوآور فرانسه بود که در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم میلادی ظهور کرد و به‌سرعت جهانگیر شد، که با به‌کاربردن لکه‌های رنگ به‌وسیلهٔ ضربات قلمو، برداشت لحظه‌ای و آنی خود را بکشند.

16. Snapshot

۱۷. برگرفته از وب‌سایت زیر (تاریخ دسترسی: آبان ۱٤۰۰): Takanishi Knowles, Marika, (2017), *After Deadpan*. Retrieved from: brooklynrail.org/2017/07/art/After-Deadpan

۱۸. اطلاعاتی دربارهٔ فتورئالیسم و ددپن را می‌توانید در آدرس اینترنتی زیر بیشتر بیابید (تاریخ دسترسی: آذر ۱٤۰۰): youtube.com/watch?v=Os6i6fneV-E

19. Neue Sachlichkeit

20. New Topographics

۲۱. برگرفته از مقاله با عنوان «Why people never smiled in old photographs» قابل‌دسترس در وب‌سایت (تاریخ دسترسی: مهر ۱٤۰۰): vox.com

منابع

تاسک، پتر، (۱۳۹۵)، *سیر تحول عکاسی*. ترجمهٔ محمد ستاری. تهران: نشر سمت.

خوانساری، صالحه، (۱۳۹۷)، *مکتب عکاسی دوسلدورف*. تهران: نشر پرگار.

زندیه، حسن، (۱۳۹۰)، تاریخ اجتماعی، *فصلنامهٔ تاریخ اسلام*. سال دوازدهم. شمارهٔ ۱-۲.

سنجر، هنگامه، (۱۳۹۲)، *پژوهشی بر زیبایی‌شناسی عکس‌های آلبوم‌های خانوادگی تهران سال‌های ۱۲۵۰-۱۳٤۰ش با تکیه بر فرهنگ، هنر و طبقهٔ اجتماعی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور استان تهران.

سوتر، لوسی، (۱۳۹۸)، *چرا عکاسی هنری؟* ترجمهٔ محسن بایرام‌نژاد، تهران: نشر پرگار.

شیدوش، انسیه، (۱۳۹٤)، *زمینه‌های پیدایش پرتره ددپن در عکاسی هنری از ابتدای قرن بیستم*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر تهران.

کاتن، شارلوت، (۱۳۸۷)، *عکاسی سرد*. ترجمهٔ هلیا دارابی. مجلهٔ عکسنامه، بهار و تابستان.

هرش، رابرت، (۱۳۹۸)، *تاریخ اجتماعی عکاسی (جلد اول)*. مترجم: کیهان ولی‌نژاد، تهران: نشر پرگار.

Costello, D.C., Iversen, M, (2007), Photography after Conceptual Art. Wiley Blackwell.

Di Martino, E, (2005), *The History of the Venice Biennale 1895–2005*. Venice: Papiro Arte.

Durkin, P, (2012), *Oxford Engilish Dictionary "dead-pan, adj., n., adv., and v."* Second edition. zoertraits of Self-Reflection, “. New Haven, CT: Yale University Press.

Rishel, M, (2002), *Writing humor. Detroit*. Wayne State University Press

Takanishi Knowles, Marika, (2017), *After Deadpan*. Retrieved from: https://brooklynrail.org/2017/07/art/After-Deadpan.

youtube.com/watch?v=Os6i6fneV-E

brooklynrail.org

buster.persona.co

en.wikipedia.org

exhibitionsinternational.be

Instagram.com: “Persian_weddings”

akassbashi Instagram.com:

phillips.com

qajarwoman.org

vox.com