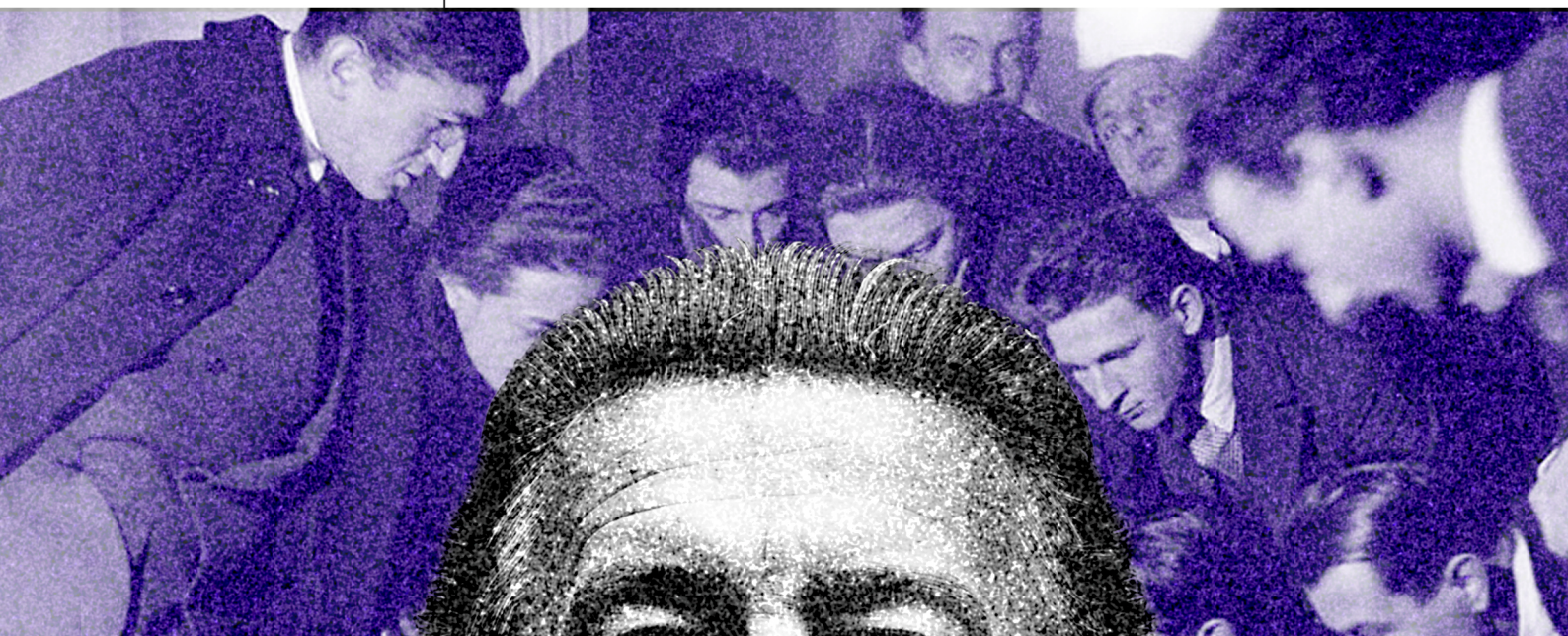


N° 2

AUTOMNE 2025

**REVUE DE
L'OMBRE**

Publication trimestrielle



ISSN 3096-9263

Titre de la publication : L'OMBRE

Support : Édition électronique

Périodicité : Trimestrielle

Date de parution du deuxième numéro : Automne / Novembre
2025

ISSN : 3096-9263

Dépôt légal : Novembre 2025

□

Équipe éditoriale

Directeur de publication : Esfandiar Bahmani

Rédactrice en chef : Mahboube Sadat Mirafzali Kahangi

Secrétaire de rédaction : Iren Ardalan

□

Comité de rédaction :

Amirsalar Momeni, Kiana Asadi, Iren Ardalan, Neguin Barazandeh,
Paria Saedi, Baran Saliminezhad, Nasim Nikara, Kimia Vafaye

□

Comité artistique :

Iraj Saadatfar

□

Relations publiques : Baharnaz Nekahi

Révisseuse : Neguin Barazandeh

Maquettiste (mise en page) : Iraj Saadatfar

Graphiste de couverture : Iraj Saadatfar

le répertoire

1. Philosophie et psychanalyse surréaliste 8
2. Les revues surréalistes en France : de l'émergence à l'après-guerre 14
3. میان وهم و حقیقت: نگاهی به نادیا 24
4. تئاتر شقاوت آنتونن آرتو: تأثیرگذاری جهانی و بازخوانی معاصر 28
5. زندگی نامه و روان کاوی زنان سوررئالیستی 46
6. Yves Tanguy : un peintre du rêve et de l'inconscient 58
7. Réalités fausses, rêves vrais : le cinéma 68
8. De la boîte à jouets au cauchemar et au rêve : une expérience surréaliste 78
9. Rêve iranien : les peintres surréalistes contemporains d'Iran 86
10. شعر علیه تصویر: بیگانه سازی در سینمای سوررئالیستی فروغ فرخزاد 96
11. پرسش و پاسخ های عکاسی سوررئالیستی 100

Éditoriale

Dans le monde d'aujourd'hui, où la réalité se perd dans le tumulte des images et la froide logique du quotidien, l'imagination demeure peut-être le dernier refuge de l'être humain. Le surréalisme, né du rêve et de la révolte, s'est levé au cœur du XX^e siècle pour brandir le drapeau de la liberté de l'esprit contre la domination de la raison et de l'ordre. Il nous invite à voir au-delà du visible, à croire en la présence de l'impossible au sein du possible, à découvrir le sens caché dans le désordre de l'inconscient. Pour L'Ombre, le surréalisme n'est pas seulement un mouvement de l'histoire de l'art et de la littérature, mais une invitation à observer, écrire et vivre dans un monde où la réalité n'est qu'un de ses visages. Le surréalisme est une manière de regarder le monde : un regard qui cherche à dévoiler une autre vérité, dans la fissure entre la lumière et l'obscurité. Dans ce numéro, L'Ombre franchit les frontières de l'éveil, erre dans les rêves et dans les mots, et cherche, entre ses lignes, cet instant pur où la pensée et le rêve se rejoignent. De L'inconscient et l'imaginaire dans le surréalisme à la Lecture philosophique de Freud et Bachelard, le parcours du rêve et de la pensée se déploie dans les couches secrètes de l'esprit. En parallèle, l'Anthologie des revues surréalistes en France et ailleurs dresse l'image vibrante de la résonance et de l'expansion de ce mouvement à travers le monde. La critique du roman Nadja d'André Breton et Le Théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud explorent la frontière entre littérature et scène, entre imaginaire, corps, violence et délivrance. L'étude consacrée à la psychanalyse des écrivaines surréalistes ainsi que la relecture de l'œuvre d'Yves Tanguy révèlent des aspects méconnus de ce courant : là où les réalités mensongères et les rêves véritables abolissent la limite entre l'être et l'imaginaire. Dans Le surréalisme dans le jouet, la poupée et les objets étranges, le monde de l'enfance et celui des objets retrouvent une signification

nouvelle, tandis que Le voyage au cœur de l'inconscient tisse langue et image pour approcher la source même du rêve. Enfin, la relecture surréaliste du documentaire La Maison est noire de Forough Farrokhzad nous conduit vers une question troublante : dans l'obscurité, peut-on découvrir une autre lumière ?

Ce numéro est une tentative de voir le monde depuis le cœur du rêve, d'écouter la voix de l'inconscient entre les lignes et les mots. Dans l'espérance de saisir une compréhension nouvelle, nous dédions ces pages à celles et ceux qui croient encore à la puissance de l'imagination, à celles et ceux qui, au cœur de l'ombre, cherchent une autre lumière.

Mahboube Sadat MIRAFZALI KAHANGI
Automne 2025

در جهان امروز که واقعیت در هیاهوی تصاویر و منطق سرد روزمرگی گم می‌شود، «خیال» شاید واپسین پناه آدمی باشد. سوررئالیسم، این زاده‌ی رؤیا و عصیان، از دل قرن بیستم برخاست تا در برابر سلطه‌ی عقل و نظم، پرچم آزادی ذهن را برافرازد و ما را فراخواند به دیدن آنچه ورای دیدنی‌هاست؛ فرامی‌خواندمان به باور حضور ناممکن در ممکن‌ها، به کشف معنا در ژرفای بی‌نظمی ناخودآگاه. برای سایه، سوررئالیسم تنها جنبشی در تاریخ هنر و ادبیات نیست، بلکه دعوتی‌ست برای دیدن، نوشتن و زیستن در جهانی که واقعیت تنها یکی از چهره‌هایش است. سوررئالیسم نوعی نگاه است؛ نگاهی که می‌کوشد در شکاف میان نور و تاریکی، حقیقتی دیگر بیابد. در این شماره، سایه از مرز بیداری فراتر رفته، در خواب‌ها و واژه‌ها سرگردان شده و در هر سطر خود در پی آن لحظه‌ی ناب است که اندیشه و رؤیا به هم رسند. از ناخودآگاه و خیال در سوررئالیسم تا خوانش فلسفی فروید و باشلار، مسیر اندیشه و رؤیا در لایه‌های پنهان ذهن دنبال می‌شود. آنتولوژی‌ای از نشریات سوررئالیستی در فرانسه و دیگر کشورها، تصویری زنده از پژواک این جنبش در جای‌جای جهان ترسیم می‌کند. نقد رمان نادیی‌اندیره برتون و بررسی «تئاتر شقاوت» از مرز میان ادبیات و نمایش، خیال و بدن، خشونت و رهایی سخن می‌گویند. نگاهی به روان‌کاوی نویسندگان زن سوررئالیست و مروری بر آثار ایو تانگی نیز وجوه کمتر دیده‌شده‌ی این جریان را آشکار می‌کند؛ آن‌جا که واقعیت‌های دروغین و خواب‌های واقعی، مرز میان هستی و خیال را در هم می‌شکنند. در مقاله‌ی «سوررئالیسم در اسباب‌بازی‌ها و اشیای عجیب»، جهان کودکی و اشیا از نو معنا می‌یابند، و در سفری به ژرفای ناخودآگاه، زبان و تصویر در هم می‌تند تا به سرچشمه‌ی رؤیا نزدیک شوند. سرانجام، بازخوانی سوررئالیستی مستند «خانه سیاه است» اثر فروغ فرخزاد، ما را به پرسشی تأمل‌برانگیز سوق می‌دهد: آیا در تاریکی می‌توان روشنایی دیگری یافت؟

این شماره، تلاشی‌ست برای دیدن جهان از بطن رؤیا؛ برای شنیدن صدای ناخودآگاه در میان سطور و واژه‌ها. ما، به امید یافتن این درک تازه، صفحات این شماره را به کسانی تقدیم می‌کنیم که هنوز به نیروی خیال باور دارند؛ به آنانی که در دل سایه، نوری دیگر می‌جویند.

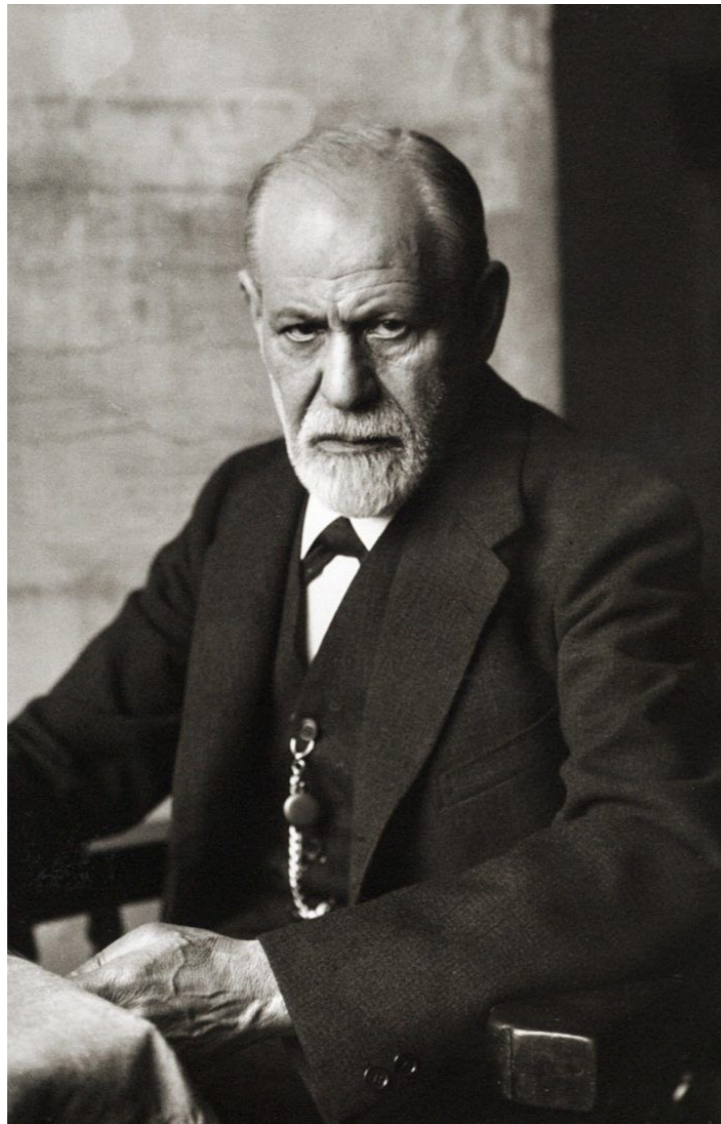
محبوبه سادات میرافضلی کهنگی

پائیز ۲۰۲۵

Philosophie et psychanalyse surréaliste

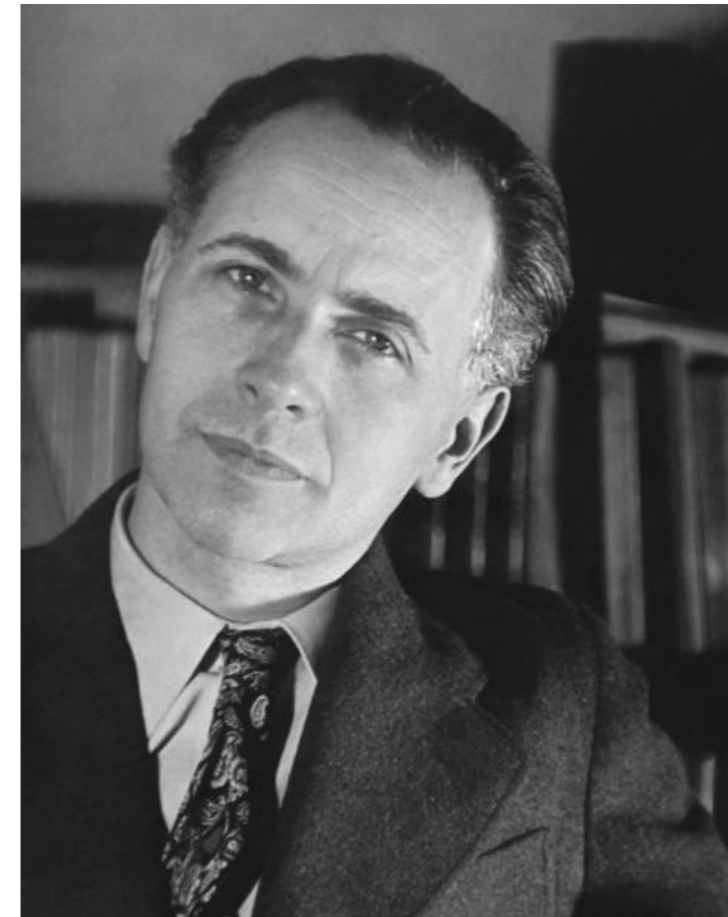
Auteur : «Kimia Vafaye»

Quand on parle de l'inconscient, on découvre les rêves, les peintures, les poèmes et les films une dimension cachée de l'esprit, un espace intime que notre société peine souvent à exprimer ou à comprendre. Sigmund Freud, dans son ouvrage fondateur L'Interprétation des rêves, a montré que le rêve n'était pas une fantaisie anodine mais bien une voie royale vers l'inconscient. Ce lieu profond où se condensent désirs refoulés, pulsions et représentations symboliques, devient un terrain d'exploration qui dépasse les limites de la raison consciente.



Le rêve, par ses images énigmatiques, révèle ce que la conscience ne peut dire ouvertement et propose un langage métaphorique universel qui inspire aussi bien le philosophe que l'artiste. Freud insiste sur le fait que le contenu manifeste du rêve, ce que l'on voit et dont on se souvient n'est qu'un voile qui cache le contenu latent, c'est-à-dire les désirs et conflits refoulés.

À travers les mécanismes de condensation et de déplacement, les images oniriques transforment l'inacceptable en symboles énigmatiques. Il explique également comment le langage des rêves reprend des éléments de la vie quotidienne en les détournant. Un objet banal peut devenir une métaphore de l'angoisse ou du désir ; une scène irréaliste cache souvent une vérité affective profonde. Cette découverte bouleversa non seulement la médecine et la psychologie, mais inspira aussi les penseurs et les créateurs du XXe siècle. Car si l'inconscient parle un langage d'images, pourquoi l'art n'en deviendrait-il pas l'expression la plus fidèle ?



André Breton, lecteur passionné de Freud et fondateur du surréalisme, comprit que si les rêves contenaient une vérité cachée, alors l'art devait s'ouvrir à cette liberté. Dans son Manifeste du surréalisme (1924), il décrit le surréalisme comme un automatisme psychique pur, une méthode destinée à exprimer le fonctionnement réel de la pensée, sans le contrôle de la raison ni la censure de la morale. Ce geste audacieux revient à transformer la psychanalyse en

une philosophie de la création : là où Freud utilisait l'association libre pour guérir, Breton l'utilisait pour inventer. Écrire sans réfléchir, laisser la plume suivre le flux de l'esprit, revenait à capter directement les énergies de l'inconscient et à dépasser la frontière entre rêve et réalité. Il s'agissait moins de décrire le monde que de le réinventer à partir des profondeurs de l'esprit. L'écriture automatique, les rêves éveillés, le hasard objectif et l'importance donnée à l'irrationnel sont autant de méthodes qui illustrent ce projet.



Ainsi, le surréalisme se présente comme une prolongation philosophique de la psychanalyse, un espace où le rêve, l'irrationnel et le désir trouvent leur légitimité. L'art cesse d'être un ornement esthétique et devient un champ d'expérience, une voie d'accès à la liberté intérieure. La pensée logique est déstabilisée par des images imprévisibles, et c'est précisément dans cette déstabilisation que se révèle la vérité de l'esprit. Le dialogue entre Freud et Breton est ici évident : le premier a mis au jour les mécanismes de l'inconscient, le second les a transformés en instruments de libération

poétique et philosophique. Cette filiation n'est pas une imitation, mais une réinvention : là où Freud cherchait à analyser et expliquer, Breton et ses compagnons cherchaient à créer et à transformer. Mais cette libération ne demeure pas abstraite ; elle trouve une voix incarnée dans la poésie de Louis Aragon. Compagnon de Breton dans les premières années du surréalisme, Aragon développe une écriture où l'inconscient, l'amour et la mémoire s'entrelacent.

Dans *Le Paysan de Paris* (1926), il transforme les rues, les passages et les cafés de la ville en espaces de rêverie, où le quotidien prend une dimension magique et mystérieuse. Le décor urbain devient une scène onirique, comme si la ville entière participait au langage de l'inconscient. Plus tard, dans *Les Yeux d'Elsa* (1942), c'est l'amour qui devient la clé d'une expérience poétique et presque mystique. Les yeux de la femme aimée ne sont pas seulement une métaphore de la beauté, ils sont le miroir d'un désir profond, le symbole d'une inspiration nourrie par l'inconscient. Ils révèlent, à travers leur description infinie, ciel, océan, paysage mythique, la puissance de l'imaginaire et son lien indissoluble avec la vie intérieure. Un exemple frappant apparaît dès le début du poème, lorsqu'Aragon écrit : « Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire / J'ai vu tous les soleils y venir se mirer. »

Ici, les yeux de l'aimée deviennent un espace infini, un miroir où se reflètent tous les soleils, symbole universel de lumière, de désir et de vérité. Du point de vue psychanalytique, cette image illustre la projection de l'inconscient amoureux, qui dépose ses désirs et ses archétypes dans le regard de l'autre. Du point de vue surréaliste, l'image transforme la réalité sensible en paysage onirique : les yeux ne sont plus seulement un attribut humain, mais une porte ouverte vers l'imaginaire, où se rencontrent rêve et réalité. Ce que la psychanalyse appelle projection ou sublimation se manifeste dans la poésie d'Aragon comme une quête de dépassement de soi.

L'amour y est à la fois une expérience intime et une force universelle, un accès à une liberté qui dépasse les frontières rationnelles.

Aragon démontre que le langage poétique est capable de révéler des couches de l'esprit qui échappent à la logique consciente.

Dans *Les Yeux d'Elsa*, l'amour n'est pas seulement une passion individuelle, il devient un miroir de l'univers intérieur, un passage entre le conscient et l'inconscient, entre la réalité et le rêve. Il s'agit d'un exemple éclatant de la manière dont la poésie peut accomplir ce que la psychanalyse révèle et ce que le surréalisme revendique : donner une voix à l'invisible.

Dans ce tissage complexe, on voit comment la psychanalyse et le surréalisme ne sont pas deux domaines séparés, mais bien deux visages d'une même quête : libérer l'homme des contraintes qui l'enferment. Le rêve devient langage, l'inconscient devient source de création, et l'art devient philosophie vécue.

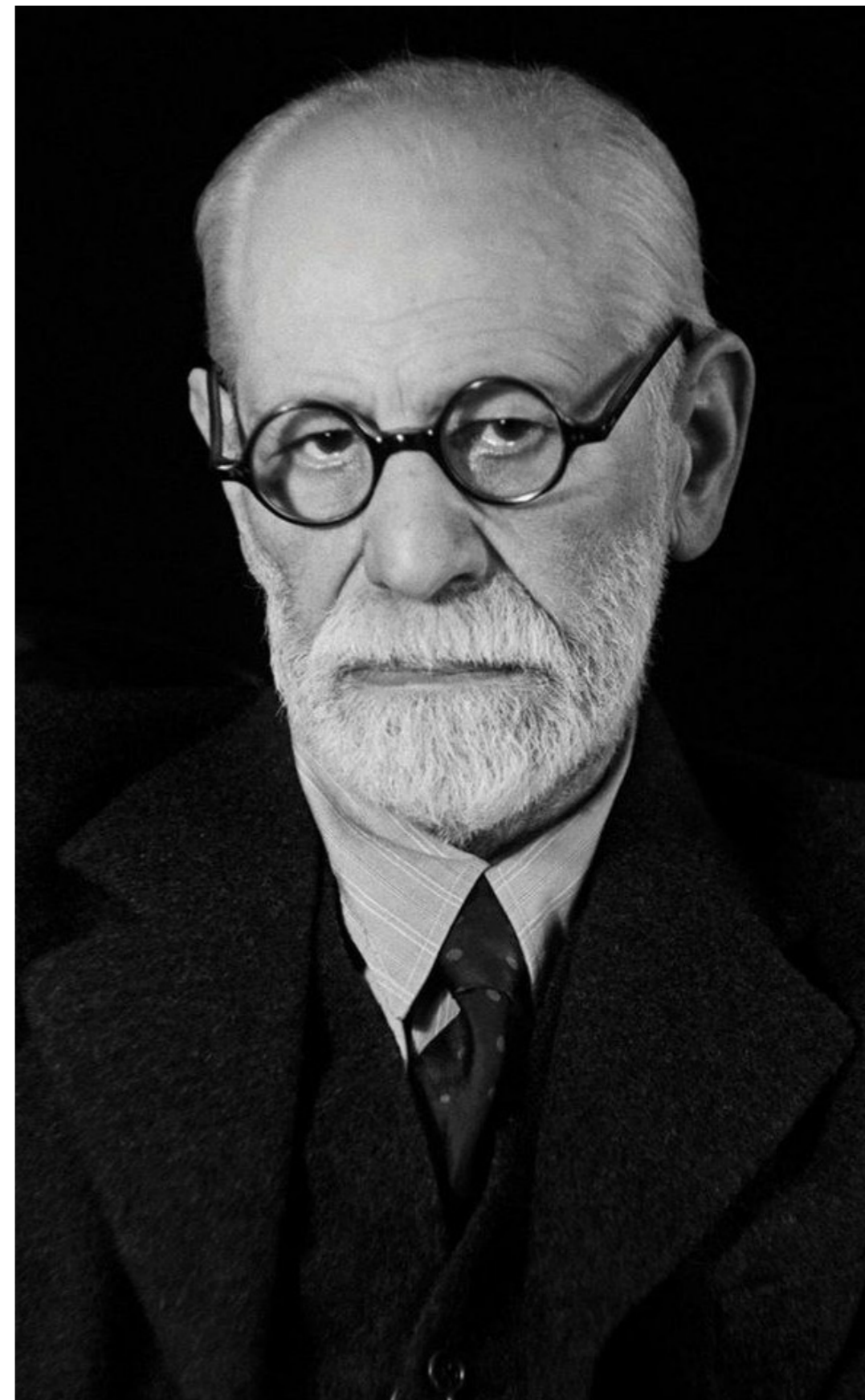
Freud, Breton et Aragon, chacun à sa manière, montrent que comprendre l'esprit humain, c'est accepter ses zones obscures et les transformer en force de vérité et de beauté.

C'est dans ce dialogue entre la théorie psychanalytique et la pratique artistique que naît une nouvelle conception de la liberté : une liberté qui n'est pas seulement politique ou sociale, mais profondément intérieure, enracinée dans le rêve, le désir et l'imaginaire.

Ainsi, le surréalisme apparaît comme une rencontre unique entre psychanalyse et art, où la pensée rationnelle se déploie en poésie, et où la vérité de l'inconscient se révèle à travers la beauté.

Bibliographie :

- Freud, Sigmund. *L'Interprétation des rêves*. 1900.
- Breton, André. *Manifeste du surréalisme*. 1924.
- Aragon, Louis. *Les Yeux d'Elsa*. 1942.



Les revues surréalistes en France : de l'émergence à l'après-guerre

«Kiana ASADI»

Le surréalisme, né officiellement en 1924 avec le Manifeste du surréalisme d'André Breton, n'a jamais été seulement un courant artistique ou littéraire : il fut aussi un véritable mouvement intellectuel et collectif. Or, le médium privilégié par les surréalistes pour diffuser leurs idées, expérimenter et provoquer la société fut la revue.

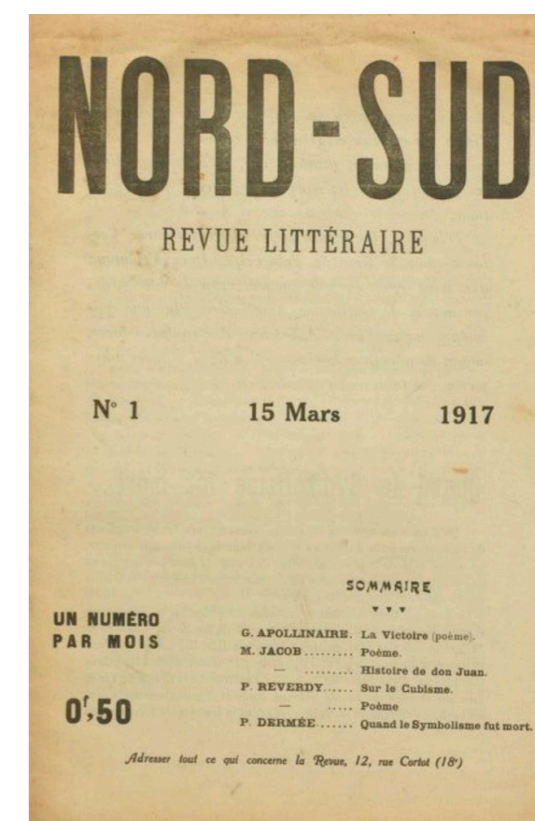
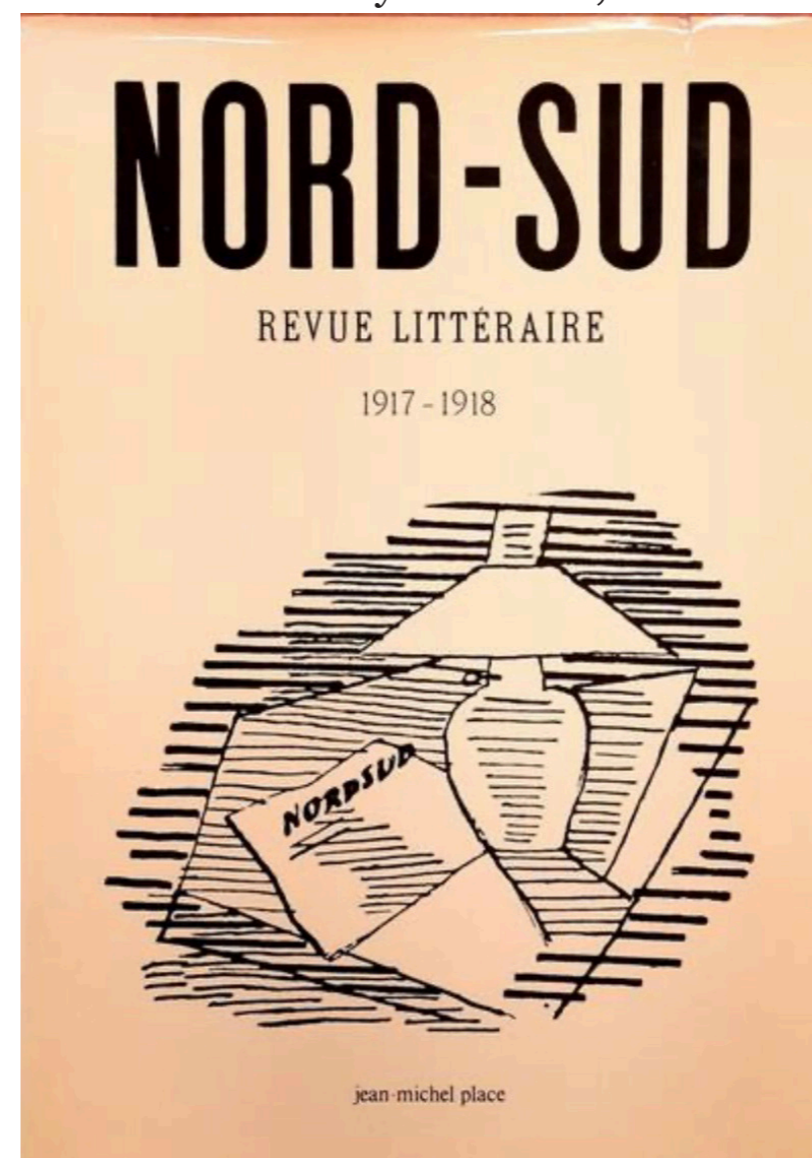
De Nord-Sud à L'Archibras, en passant par La Révolution surréaliste ou Minotaure, ces périodiques témoignent de la vitalité du mouvement, de ses tensions internes et de ses métamorphoses. Elle constituent aujourd'hui des archives précieuses pour comprendre l'évolution du surréalisme, à la croisée de la littérature, de l'art, de la politique et de la psychanalyse.

1. Nord-Sud (1917–1918)

Nord-Sud est une revue littéraire fondée à Paris en 1917 par Pierre Réverdy.

Son titre évoque celui de la ligne de métro qui joint Montmartre à Montparnasse. Le premier numéro a été publié le 15 mars 1917, et la revue a compté un total de 16 numéros répartis sur 14 livraisons. Elle a réuni des poètes et des écrivains tels que Guillaume Apollinaire, Max Jacob et Paul Valéry. Nord-Sud abordait principalement la poésie symboliste et cubiste, explorant de nouvelles formes et associations d'images poétiques. Ce qui distinguait Nord-Sud des autres revues était sa capacité à établir un pont entre le symbolisme, le cubisme et les expérimentations

qui allaient bientôt nourrir le surréalisme.



2. Littérature (1919–1924)

En mars 1919, le trio Aragon-Breton-Soupault fonde Littérature, que le Dictionnaire abrégé du surréalisme qualifiera de première revue surréaliste marquée par l'héritage dadaïste. Très vite, elle devient l'organe où les jeunes poètes expérimentent l'écriture automatique et les premières idées surréalistes. Le premier numéro est paru en mars 1919, et la revue a cessé sa publication en juin 1924 après vingt numéros. Parmi ses collaborateurs, on comptait Robert Desnos, Max Morise et l'artiste Man Ray. Littérature se concentrait sur l'écriture automatique, l'exploration de l'inconscient et la rupture avec les formes dadaïstes traditionnelles. Sa particularité résidait dans son rôle fondateur au sein du mouvement surréaliste, posant les bases d'un nouveau langage poétique et d'une esthétique radicale.



3. Ça ira (1919–1923)

Bien que publiée à Bruxelles, la revue Ça ira rassemblait des voix françaises et belges proches du futur surréalisme. Elle accueillait des contributions de Tzara, Cendrars, Soupault, mais aussi des artistes plasticiens. La revue Ça ira, créée en 1920 par Paul Neuhuys et Maurice Van Essche à Bruxelles, a été publiée jusqu'en 1923. Elle a accueilli des auteurs et artistes comme Georges Marlier, Willy Koninckx et Henri Lothaire. Ça ira abordait des thèmes liés à l'art expressionniste, la critique sociale et l'engagement politique. Sa spécificité était d'offrir un espace à la fois dadaïste et politiquement engagé, influençant ainsi le surréalisme belge.

Son ton provocateur et expérimental annonçait déjà la rupture esthétique que le surréalisme allait incarner.



4. La Révolution surréaliste (1924–1929)

Le 1er décembre 1924 paraît le premier numéro d'une revue historique : « Il faut aboutir à une nouvelle Déclaration des Droits de l'Homme », annonce la couverture de La Révolution surréaliste. Dirigée par Pierre Naville et Benjamin Péret, la revue rassemble, pour ce premier numéro, Robert Desnos, Paul Éluard, Louis Aragon, Pierre Reverdy, Philippe Soupault et, bien entendu, André Breton. Revue phare du mouvement, La Révolution surréaliste incarne le moment où le surréalisme se constitue en école. Publiée en douze numéros, elle diffusait des manifestes, des enquêtes sur le rêve, des expérimentations automatiques et des photographies. C'est dans ses pages que se dessine le projet collectif de transformer le réel par l'imaginaire. Un mouvement artistique, certes, mais en rupture totale avec ceux qui l'ont précédé dans l'histoire de l'art : « Le surréalisme ne se présente pas comme l'exposition d'une doctrine. Certaines idées

qui lui servent actuellement de point d'appui ne permettent en rien de préjuger de son développement ultérieur », promet la revue dès la seconde page.

C'est la raison pour laquelle les critiques fusèrent contre André Breton lorsque celui-ci imposera des règles au surréalisme.

La préface de Jacques-André Boiffard (médecin et photographe), de Paul Éluard et de Roger Vitrac (dramaturge et poète) donne le ton : se retrouveront dans La Révolution surréaliste l'écriture automatique ou au moins ludique, la photographie, la science, parfois la sculpture et la peinture, et tout le temps, le rêve.



5. Le Surréalisme au service de la révolution (1930–1933)

Publiée à Paris sous la direction d'André Breton, la revue Le Surréalisme au service de la révolution (Le SASDLR) eut six livraisons, de juillet 1930 à mai 1933, après des tensions internes, Breton lança cette revue plus engagée politiquement. Elle marque le rapprochement du groupe avec le communisme et les luttes sociales. On y trouve des articles de Breton, Éluard, Crevel, mais aussi des prises de position polémiques sur l'art et la révolution



6. Minotaure (1933–1939)

Minotaure a été fondée en 1933 par Albert Skira et Tériade à Paris, et a été publiée jusqu'en 1939. Cette revue a compté parmi ses collaborateurs Pablo Picasso, André Breton, Salvador Dalí et Man Ray. Elle abordait des thèmes variés comme l'art surréaliste, la poésie, la psychanalyse et l'anthropologie. Ce qui la rendait unique, était son format luxueux, mêlant textes et illustrations de haute qualité, visant un public cultivé et international.



7. Médium : Communication surréaliste (1953–1955)

La revue Médium, fondée par Jean Schuster en 1953 a publié quatre numéros jusqu'en 1955. Parmi ses collaborateurs figuraient Benjamin Péret et Jean-Louis Bédouin. Elle se concentrait sur la communication surréaliste, la poésie expérimentale et les débats autour de l'engagement politique. Sa spécificité résidait dans son approche novatrice de la poésie et de la communication, cherchant à renouveler les formes d'expression littéraire.



8. L'Archibras (1967–1969)

Après la mort d'André Breton, le groupe surréaliste de Paris fonde la revue L'Archibras. Charles Fourier a désigné par ce nom un bras surdimensionné et puissant dont les hommes seraient naturellement dotés en Harmonie. Déjà l'Exposition internationale du surréalisme « L'Écart absolu » célébrait un concept méthodologique inventé

par Fourier. La nouvelle revue dirigée par Jean Schuster, mise en page par Pierre Faucheux et éditée par Éric Losfeld, publie dans son premier numéro près de cinquante hommages et témoignages consacrés à la disparition de Breton, ceux notamment de Ferdinand Alquié, Roger Caillois, Aimé Césaire, Marcel Duchamp, Michel Foucault, Julien Gracq, Robert Lebel, Michel Leiris, Matta, Miró ou Octavio Paz.



9. Bifur (1929–1931)

Créé en 1929 par Pierre Lévy et Georges Ribemont-Dessaignes, deux précurseurs du surréalisme en France, la revue Bifur, publiée en huit numéros entre 1929 et 1931 par les Éditions du Carrefour, se plaçait au premier rang du mouvement artistique : à un rythme irrégulier, elle diffusait photographies et textes signés par Tristan Tzara, Henri Michaux, Blaise Cendrars, André Kertész, Laszlo Moholy-Nagy ou encore Claude Cahun. C'est sur ce dernier point que Bifur marque particulièrement son époque : les surréalistes sont aussi les partisans d'un art photographique renouvelé, et les œuvres qu'ils reproduisent dans la revue manifestent d'une certaine idée de la photographie. Ce faisant, Bifur a participé à changer le regard sur la

photographie, tout autant que le regard du photographe, en sortant du cadre habituel du portrait ou du paysage, héritages de la peinture.

Du Nord-Sud précurseur à L'Archibras des années 1960, en passant par les revues mythiques comme La Révolution surréaliste ou Minotaure, l'histoire des périodiques surréalistes raconte l'histoire même du mouvement : ses élans poétiques, ses fractures politiques, ses ambitions universelles. Ces revues ne furent pas seulement des supports de diffusion, mais de véritables laboratoires de pensée et de création. Elles témoignent encore aujourd'hui de la vitalité du surréalisme à travers le temps, de sa capacité à se réinventer et à dialoguer avec les contextes historiques les plus variés.

Références

andrebretton.fr
 actualitte.com
 melusine-surrealisme.fr
 scopalto.com
 gallica.bnf.fr
 philosophieetsurrealisme.fr



میان وهم و حقیقت:

نگاهی به نادیا

«باران سلیمی نژاد»



من کی‌ام؟¹ این پرسشی است که آندره برتون² در ابتدای رمان خود مطرح می‌کند و آن را کلیدی برای ورود به جهان سوررئالیستی خویش قرار می‌دهد. این جمله نه تنها سرآغاز یک روایت شخصی است، بلکه بیانگر حیاتی است که برتون آن را می‌زیسته: جهانی میان دو جنگ، آشفته، و سرشار از جستجو برای معنا و هویت. وقتی این جمله را خواندم، به نوعی حس کردم خود من هم با همین پرسش در کلنجار هستم. من در مقام خواننده چه نسبتی با این روایت دارم؟ من چه جایگاهی دارم؟ حقیقت من چیست؟ چه کسی هستم؟

آندره برتون (۱۸۹۶-۱۹۶۶)، نویسنده، شاعر و بنیان‌گذار مکتب سوررئالیسم، در آغاز به پزشکی و روان‌پزشکی علاقه‌مند بود اما به سرعت مسیر خود را به سوی هنر و ادبیات تغییر داد. او با انتشار «مانیفست سوررئالیسم»³ در سال ۱۹۲۴، ادبیات اروپایی را دگرگون کرد. وی رمان نادیا⁴ را در سه بخش نوشت. بخش اول بیشتر به سرگردانی‌های برتون در خیابان‌های پاریس اشاره دارد. او از تجربه‌های روزمره، تصادف‌ها، دیدارها، و حتی نگاهش به تئاتر و کتاب‌ها می‌نویسد. این فصل حال و هوای جستجو و گشت و گذار دارد؛ گویی نویسنده به دنبال کشف واقعیت در دل شهر است و همین سرگردانی است که او را به سوی نادیا می‌کشاند. بخش دوم اوج رمان است، زمانی که برتون با نادیا آشنا می‌شود و مجموعه‌ای از دیدارهای پی‌درپی، گفت‌وگوها و تصاویر، داستان را شکل می‌دهند. دیدارهایشان از اواخر اوت تا پایان دسامبر ادامه پیدا می‌کند و سرشار از لحظات پرشور است. معجزه‌های کوچک، همانگونه که برتون از آنها یاد می‌کند. بخش سوم روایت دنیای بعد از جدایی از نادیاست. در جایی از این بخش برتون می‌نویسد «صدای‌تان را نمی‌شنوم. سیاهی کیستی؟ من تنها هستم؟ خودم هستم؟» این سطر به خوبی حس تنهایی و گسست را به انسان منتقل می‌کند.

1 Qui suis-je?

2 André Breton

3 Manifeste du surréalisme 4 Nadja

در نادیا، برتون بارها از دوستان و هم‌عصرانش نام می‌برد؛ نویسندگانی سرشناس چون پل الوار⁵، لوئی آراگون⁶ و فیلیپ سوپو⁷ و دیگر اعضای حلقه‌ی سوررئالیست‌ها. این نام‌ها صرفاً برای یادآوری دوستان نیستند، بلکه سندی از ارتباط او با روشنفکران پاریس در دهه بیست به شمار می‌رود. در همین بستر است که برتون از هنرمندان تجسمی نیز یاد می‌کند. وی از ماکس ارنست⁸، نقاش و کلاژساز بزرگ سوررئالیست، خواست تا پرتره‌ای از نادیا ترسیم کند. این کار خود نشان می‌دهد که برتون، نادیا را صرفاً یک شخص معمولی همانند دیگران نمی‌دید؛ او در چشم برتون تبدیل به الهه‌ای سوررئالیستی شده بود؛ زنی که باید اثرش نه فقط در کلمات، بلکه در تصویر هم ثبت شود. همین پرتره و گفته‌های وی تأکیدی است بر این که نادیا برای برتون بیش از یک فرد بود. او تجسم ایده‌ی سوررئالیسم، تجسم «زیبایی دیوانه‌وار» بود. برتون در این رمان از تئاتر نیز می‌گوید گرچه گفته‌ها علاقه‌چندانی به آن ندارد، اما به‌طور مرتب به سالن‌ها می‌رود و درباره‌ی تئاتر دو صورتک⁹ می‌نویسد. این تناقض برایم جالب است: کسی که ادعا می‌کند به تئاتر علاقه‌ای ندارد، اما باز هم نمی‌تواند از آن فاصله بگیرد.



نادیا؛ امید و سرگردانی

نادیا در نگاه نخست زنی است مرموز، سرگردان و در عین حال سرشار از نیرویی عجیب که نمی‌توان آن را به سادگی توصیف کرد. او همان قدر که به‌نظر شکننده و بی‌ثبات می‌آید، به همان اندازه الهام‌بخش است. خانواده‌ای خوب اما از هم گسیخته داشت، و شاید همین

آشفته‌گی ریشه‌ی آن روح بی‌قرار و رفتارهای غیرقابل پیش‌بینی‌اش بود. نادیا در جزئیات دقتی نداشت. گویی ذهنش همیشه در جایی فراتر از واقعیت پرسه می‌زد. حتی متوجه نمی‌شد که شریک سابقش نقضی آشکار در دست‌هایش دارد، چون نگاه او هیچوقت بر واقعیت‌های دم‌دستی متمرکز نبود. وی نامی را برای خود برگزید که در زبان روسی به معنای «امید» است¹⁰. این معنی به‌طرز عجیبی با شخصیت او هم‌خوانی دارد. نادیا همیشه در وضعیت تعلیق بود، زنی میان امید، رویا و سقوط..

5 Paul Éluard

6 Louis Aragon

7 Philippe Soupault

8 Max Ernst

9 تئاتر دو صورتک سالی کوچک در پاریس بود که در آغاز قرن بیستم فعالیت می‌کرد و آندره برتون از علاقه‌مندان و تماشاگران آن بود.

10 Надежда (یا همان نادیا Надя در حالت صمیمی)

وقتی در بخش دوم در پاسخ به پرسش برتون «شما که هستید؟» گفت: «روحی سرگردانم»، در واقع هویت حقیقی خود را آشکار کرد؛ هویتی که نه در ثبات، بلکه در حرکت و ناپایداری تعریف می‌شود. پس از هر بار که یکدیگر را ملاقات می‌کردند، برتون بلافاصله در انتظار دیدار بعدی بود اما این دیدارها همیشه روشن و سرشار از شوق نبودند. نادیا گاه بی‌قرار و مضطرب بود، گاه چنان پرنرزی و درخشان که برتون را مسحور می‌کرد، و گاه چنان پریشان و حوصله‌سرب که او را خسته می‌ساخت. این نوسان‌ها، این حرکت مداوم میان جذابیت و کسالت، همان چیزی بود که رابطه‌ی آن‌ها را از یک عشق عادی جدا می‌کرد و به تجربه‌ای سوررئالیستی بدل می‌ساخت.

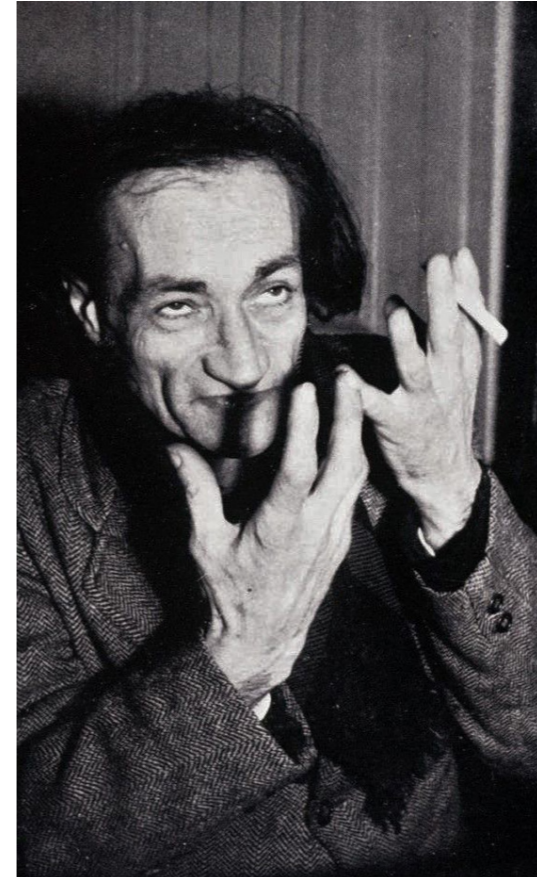


یکی از عناصر منحصر به فرد رمان نادیا عکس‌هایی است که در کتاب جا گرفته‌اند. عکس خیابان‌ها، ساختمان‌ها، نقاشی‌ها و مهم‌تر از همه تصویر خود نادیا، حضوری عینی در متنی رویاگونه دارند. این تصاویر سندی از واقعیت آنچه در کتاب می‌خوانیم هستند؛ واقعیتی که در دل رویا جای گرفته است. این تصاویر یادآوری می‌کنند که هرچند روایت برتون پر از تخیل و استعاره می‌باشد، اما بر زمینه‌ای واقعی بنا شده است. برای من، عکس‌ها شبیه پنجره‌هایی هستند که به ما اجازه می‌دهند به لحظه‌ای واقعی از گذشته نگاه کنیم؛ لحظه‌ای که شاید در روایت ادبی برتون رنگ و لعاب خیال گرفته باشد. دیدن چهره‌ی نادیا در عکس‌ها، تضادی آشکار می‌آفریند: او هم یک زن واقعی است.

وقتی نادیا به تیمارستان فرستاده شد، برتون نوشت: «حال ذهنی و درونی نادیا که در آن هر چیز با سرعت تمام اوج می‌گرفت و سقوط می‌کرد، جز این نمی‌توانست باشد». برتون هرگز به ملاقات نادیا نرفت. او می‌گفت از روان‌پزشکی بیزار است و آن را ابزاری سرکوبگر می‌داند. با این حال، می‌توان چنین اندیشید که دلیل اصلی‌اش چیز دیگری بود، او نمی‌خواست تصویر دیگری از نادیا در ذهنش نقش بندد. می‌خواست همان نادیا را پیشین، روحی سرگردان، زنی میان امید و جنون برای همیشه در خاطرش بماند. جمله‌ی «زیبایی، متشنج خواهد بود یا وجود نخواهد داشت.» از جملات به یادماندنی کتاب است. این جمله چکیده‌ی فلسفه‌ی سوررئالیسم می‌باشد. زیبایی نه در تعادل و آرامش، بلکه در افراط و جنون است. نادیا صرفاً داستان یک عشق کوتاه مدت نیست. تجربه‌ای است از جستجو در مرزهای هویت و واقعیت. برتون با نادیا به کشف حقیقتی می‌رسد که خودش هم نمی‌تواند تا پایان نگهش دارد. او نادیا را می‌پرستید اما بیش از آنکه آن زن را واقعاً دوست بدارد، اسطوره‌ای که از او ساخته بود را دوست داشت. شاید همین است که رابطه‌شان به جدایی و خاموشی انجامید.

تئاتر شقاوت آنتونین آرتو: تأثیرگذاری جهانی و

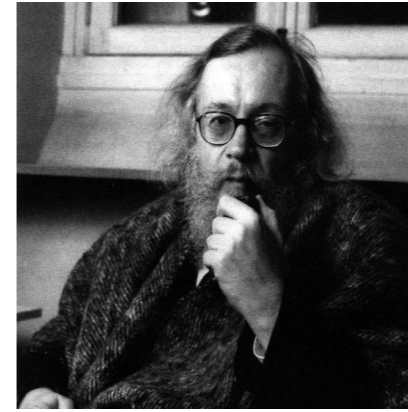
بازخوانی معاصر «امیرسالار مومنی»



این مقاله با تکیه بر خوانشی فلسفی-تاریخی و شبکه‌ای از تلاقی‌های بینافرهنگی، استدلال می‌کند که «تئاتر شقاوت» آنتونین آرتو نه یک برنامه‌ی زیبایی‌شناختی محدود به فرانسه‌ی میان دو جنگ، بلکه «زبان»ی فراملی و فرامتنی است: زبانی که با تکیه بر ناخودآگاه، نوشتار زنده‌ی بدن و فروپاشی مرز متن/اجرا، مسیرهای متفاوت اما هم‌خانواده‌ای را در تئاتر قرن بیستم و بیست‌ویکم گشوده است؛ از گروتوفسکی و بروک و پینا باوش گرفته تا بوتوی ژاپن، تئاتر ستم‌دیدگان بوآل در آمریکای لاتین، پرفورمنس‌آرت و اکنون فرم‌های دیجیتال/VR. صورت‌بندی نظری مقاله با ارجاع مستمر به فروید و یونگ (ناخودآگاه/رویا)، دریدا (کلاف متن/اجرا و شالوده‌زدایی معنا)، باتای (تجربه‌ی حدی/مصرف اسراف‌کارانه) و دولوز و گتاری (بدن بی‌اندام و ماشین میل) پیش می‌رود و نشان می‌دهد چرا «شقاوت» نزد آرتو نه خشونت مبتذل، که «ریاضت دریافت» و «سخت‌گیری حسی» است: فراخوانی برای دگرگون کردن ادراک، برای ساختن تن-تئاتری که به خواب عقل نمایشی پایان دهد. ایده این مقاله ساده و در عین حال بلندپروازانه است: آرتو را باید بنیان‌گذار «زبان جهانی بدن و ناخودآگاه در تئاتر» دانست. «شقاوت» در بیان آرتو به معنای «خشونت حسی بی‌واسطه» است؛ نوعی جراحی ادراک که مخاطب را از خواب روان‌شناسی گفتارمحور بیرون می‌کشد و بدن را — نه همچون ظرفی منفعل برای متن — که به منزله‌ی «نوشتار زنده» احضار می‌کند. اگر دریدا نشان داد که «تئاتر شقاوت» در مرز بسته‌شدن بازنمایی می‌ایستد و آن را درون فرسایی می‌کند، و اگر دولوز و گتاری با «بدن بی‌اندام» افق بدن‌نوشتاری آرتو را به دستگاه تولیدکننده‌ی میل پیوند زدند، آنگاه می‌توان نشان داد که آرتو شبکه‌ای جهانی از پیوندهای بی‌واسطه و میان‌نشانه‌ای را رقم زده است؛ شبکه‌ای که در آن گروتوفسکی، بروک، پینا باوش، بوتو، بوآل و پرفورمنس‌آرت نه تقلیدهایی از آرتو، که «هم‌زبان»هایی با اویند.

در فضایی نیمه‌تاریک، جمعی از تماشاگران خیره بر صحنه‌ای می‌شوند که مملو از نورهای خیره‌کننده، اشارات رقص‌آمیز و حرکات خشک و آزاردهنده است. موسیقی نامأنوس و زمزمه‌های متناوب، بر هیجانی نامعلوم می‌افزاید و بدن بازیگران بر روی صحنه همچون موجوداتی نیمه‌جان، به جلو و عقب می‌رود. ناگهان، صدایی بلند سکوت را قطع می‌کند و فضایی از خشونت نمادین شکل می‌گیرد؛ طنین این «نمایش شقاوت» حس انتظار و دلهره‌ای ریشه‌دار را در میان مخاطبان برمی‌انگیزد. این تصویر آغازین نمایشی است که روح اندیشه‌ی آنتونین آرتو را در خود جای داده است؛ نمایشی که قرار است مخاطب را تا سر حد تحمل به چالش بکشد، به وی فشار آورد و زیربنای گفتار رایج را متلاشی کند. این تجربه‌ی فراموش‌نشدنی، در حقیقت وامدار دغدغه‌های «تئاتر شقاوت» آرتو است، که در دهه ۱۹۳۰ مطرح شد و تا امروز چهره‌ی هنر نمایشی معاصر را دگرگون کرده است.

۱) آرتو در شبکه‌ی جهانی: از کراکوف تا ووپر تال، از توکیو تا ساؤپائولو



۱-۱) گروتوفسکی: «تئاتر بی چیز» و ریاضتِ بدن

ژیژی گروتوفسکی (۱۹۳۳-۱۹۹۹) کارگردان برجسته‌ی تئاتر آزمایشگاهی لهستان بود که با پیشنهاد «تئاتر بی چیز» تلاش کرد بار ادوات نمایشی صحنه (دکور، نورپردازی و جلوه‌های تزئینی) را به حداقل برساند و «بدن تعلیم‌دیده» بازیگر را رسانه‌ی اصلی کند. به بیان دیگر، گروتوفسکی می‌خواست اجرای نمایش چنان به‌سادگی برگزار شود که بازیگر در بالاترین سطح آمادگی جسمی و روحی خود هنرنمایی کند. او بازیگرانش را در محراب تمرینات خشن فیزیکی و عاطفی پروراند تا هر «مزاحمت» درونی را از سر راه خلق نمایشی تماماً بدنی بردارند. خود او با ارائه مفهوم «راه سلبی» (via negativa) بیان کرده که هدفش «زدودن موانع» درونی است. به‌گفته‌ی گروتوفسکی: «بازیگر باید تمرکزش را از زبان رایج و روانشناسی براند و به سطح ناخودآگاه و غریزه‌ی خود دست یابد؛ بدین ترتیب که تکانه‌های درونی را بلافاصله دنبال کند»^۱. او در این باره تصریح کرد: «... با آوردن تکانه و عمل به‌هم، بدن بازیگر [چنان] می‌سوزد و ناپدید می‌شود که تماشاگران تنها مجموعه‌ای از تکان‌های بدنی او را می‌بینند»^۲. به بیان دیگر، جسم بازیگر می‌بایست تا حدی «بسوزد» و «نابود شود» که هیچ مانع فیزیکی یا روانی در انتقال هیجان و تصویر به مخاطب باقی نماند. از سوی دیگر، آنتوان آرتو (۱۹۴۸-۱۸۹۶) با نظریه‌ی «تئاتر شقاوت» ایده‌ای مشابه را دنبال می‌کرد. او تمدن غربی را بیمار و سرکوب‌شده می‌دانست و معتقد بود تئاتر باید انسان‌ها را از عقده‌ها و سرکوب‌های درونی برهاند. آرتو پیشنهاد می‌داد مرز بین بازیگر و تماشاگر را بشکنند و صحنه‌هایی اسطوره‌ای با نیایش‌های صوتی، فریادهای خشم و نورپردازی‌های متمرکز پدید آورند تا مخاطب را مستقیماً درگیر تجربه‌ای فراکلامی کنند. به‌عقیده‌ی او، تئاتر می‌بایست همچون گشودن چرک‌ها عمل کند؛ همان‌طور که در متن خود می‌گوید، «تئاتر مانند طاعون، برای تخلیه‌ی جمعی یک چرک عظیم ساخته شده است»^۳.



یعنی همان‌طور که طاعون کانون‌های چرک را می‌گشاید، تئاتر با اتحاد کامل بازیگر و تماشاگر قادر است انرژی منفی و عقده‌های فروخورده را «به‌صورت جمعی تخلیه» کند. در این دیدگاه مشترک، تئاتر دیگر منتقل‌کننده‌ی ساده‌ی معنا نیست؛ بلکه وسیله‌ای برای «تغییر ادراک» است و تجربه‌ای کاملاً فرویدی به حساب می‌آید (با فشرده‌سازی و جابه‌جایی خواب‌گون) که در صحنه با جهش‌های ناگهانی تصویر و بدن ظاهر می‌شود.

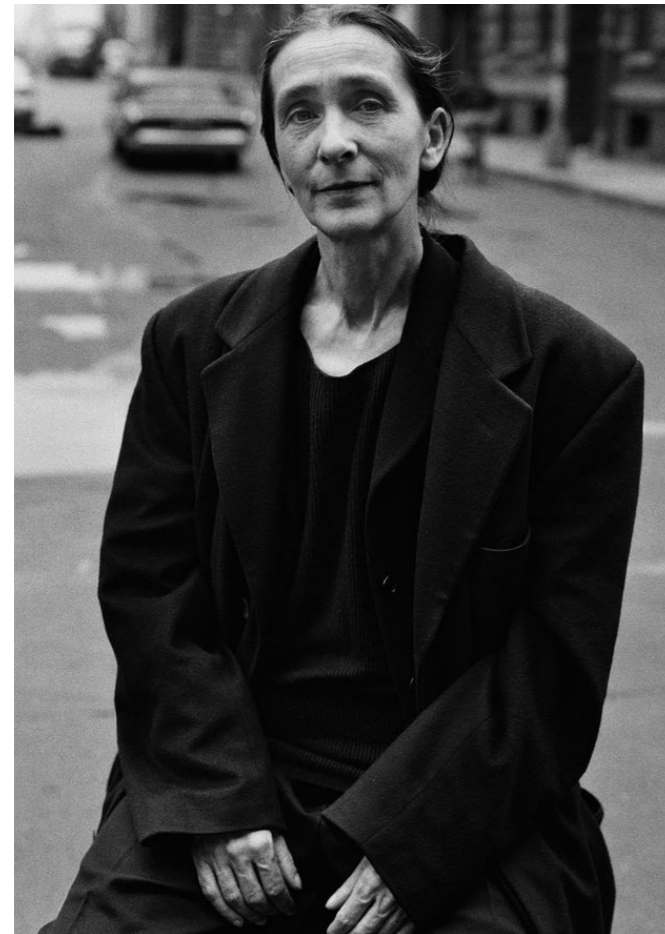
در نتیجه می‌توان گفت تئاتر آزمایشگاهی گروتوفسکی تا حد زیادی تحقق رؤیای آرتو در عمل بود. هر دوی آن‌ها بر ارتباط آئینی و جسمانی میان بازیگر و تماشاگر تأکید داشتند و معتقد بودند زبان کلامی در کنار هیجان فیزیکی محو می‌شود. مانند آموزه‌ی آرتو درباره‌ی تئاتر مقدس (Théâtre Sacré)، گروتوفسکی نیز پایان‌دادن به خود (از طریق ریاضت بی‌وقفه) را نوعی عمل ایثارگرانه و نسبتاً قدسی می‌دانست. به‌عبارت دیگر، در هر دو نگاه، بازیگر با فداکردن لایه‌های خود و «آزارانداختن» بدنش، اجازه می‌دهد نیروی سرکوب‌شده ناآگاهانه آزاد گردد؛ گویی جسم او می‌سوزد تا حقیقت نمایشی به تماشاگر انتقال یابد.

افزون بر این، منتقدانی چون ژاک دریدا نیز بر تأثیر عمیق اندیشه‌های آرتو بر تئاتر مدرن تأکید کرده‌اند؛ آنجا که می‌گوید «تئاتر شقاوت می‌کوشد سدهای بازنمایی را بشکند و زبان بدنی فراتر از واژه را جایگزین آن سازد». به بیان دیگر، هم گروتوفسکی و هم آرتو تئاتر را به چشم الگویی عمل‌محور و ارتباطی می‌دیدند: پدیده‌ای که نه با گفتار بلکه با تن و روح بازیگر بنیاد می‌گیرد و تماشاگر را در تجربه‌ای خام و دگرگون‌کننده شریک می‌کند. در این معنا، «پایان معنابخشی صرف» و «آغاز تجربه‌ی حسی» نقطه‌ی اتصال آرتو و گروتوفسکی است؛ جایی که تئاتر همچون راهی برای دگرگونی پیمایش تغییر در ادراک و رهایی نهفته‌ی انسان جلوه می‌کند.



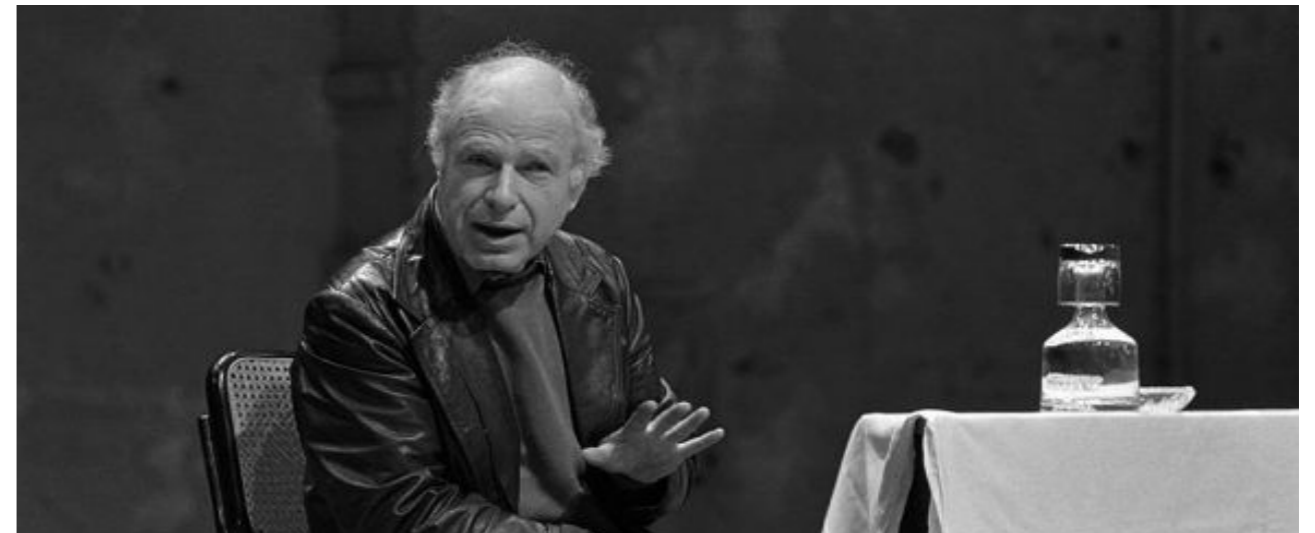
۱-۳) پینا باوش: زبان عاطفه و ادبیات تن

پینا باوش در تانزتئاتر ووپرتال (Tanztheater) Wuppertal، به جای پیرنگ‌های روان‌شناختی و روایت خطی، «قاعده‌گذاری عاطفی فضا» را پیش می‌برد: تکرارهای ریتمیک بدنی و تصاویر حسی و شکننده خلق می‌کند. او روایت را کنار می‌گذارد و در عوض «آرایه‌های حسی» و هزارتوی اشارات بدنی می‌آفریند که حضور روانی مخاطب را فعال می‌کنند. در این روند، هر رقصنده‌ی باوش از طریق زبان بدنش «داستان درونی خویش» را باز می‌گوید؛ همان‌طور که باوش می‌گوید «فرد مهم است». سبک اجراهای او عمیقاً تجربی و بدنی است؛ باوش برای هدایت رقصنده‌ها



تقریباً هیچ کلامی استفاده نمی‌کند و آن‌ها را تشویق می‌کند تا از طریق حرکت، با «درونی‌ترین آسیب‌پذیری‌هایشان» ارتباط برقرار کنند. نتیجه این شیوه، خلق زبان بدنی‌ای است که از دل تجربه‌های شخصی برمی‌آید و با شکستن شکل‌های متداول کلام و منطق روان‌شناختی، بار هیجانی بالایی پیدا می‌کند. هر اثر باوش آینه‌ای است از گستره‌ی وسیعی از احساسات انسانی؛ او «طیف وسیعی از عواطف؛ ترس و

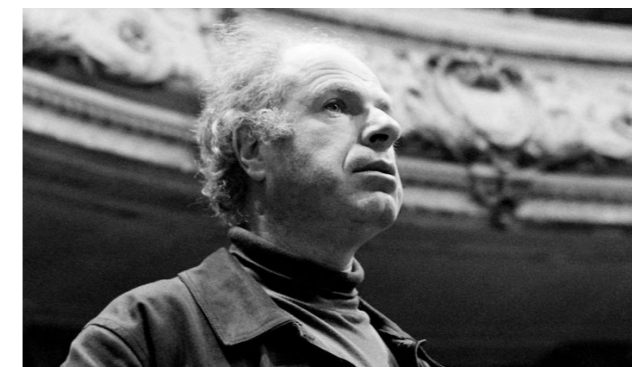
شرم، عشق و سبکی وجود» را به نمایش می‌گذارد. در اجراهای او شوخی و طنزهای ساده می‌توانند در یک لحظه به خشونت ناگهانی بدل شوند و دوباره سرریز شوند در لحظاتی لبریز از لطافت و همدلی. این تلاقی خیره‌کننده‌ی خنده و درد، خشونت و مهربانی، تماشاگر را آگاه می‌کند که باوش تا چه اندازه مرزهای معمول معنا و عملکرد بدن را در هم می‌شکند.



۱-۲) پیتر بروک: خادّ پُر از حادثه

پیتر بروک در کتاب «فضای خالی» تأکید می‌کند که: «تئاتر می‌تواند حتی از هیچ - بدون دکور یا ابزار خاصی - آغاز شود. اما همین خلاً اولیه، هر گاه تبدیل به رویداد زنده شود، از هر دکور صحنه‌ای قدرتمندتر جلوه می‌کند»^۴. به بیان دیگر، اگر کارگردان هر بار «از نو و از خلاً» شروع کند، نمایشی زنده و بدیع پدید می‌آید که اثرگذارتر از تکرار شیوه‌های کهنه است.

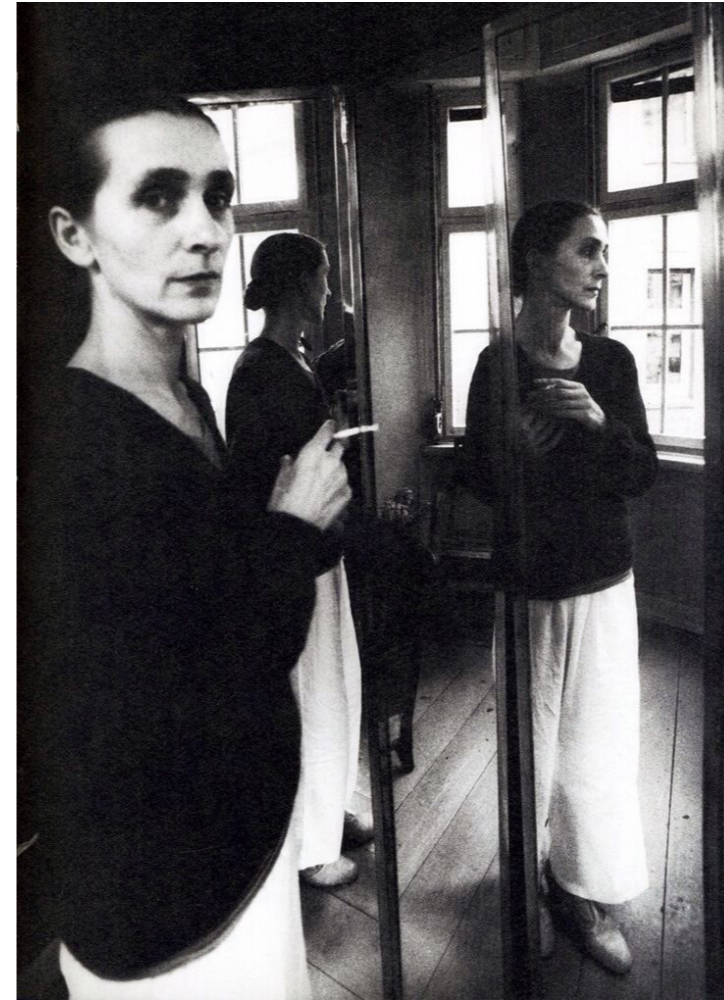
آنتونین آرتو مفهوم «تئاتر شقاوت» را در تقابل با تئاتر معمولی تعریف می‌کند. او فضای اجرا را به شکل یک سالن خالی می‌بیند که تماشاگران در مرکز آن نشسته‌اند و بازیگران در اطراف آن قرار می‌گیرند. صحنه با نورهای تند و صداهای هجوم‌آور بمباران می‌شود تا حواس تماشاگر را فلج و او را کاملاً غرق در تجربه نماید. در چنین وضعیت «ورتکس‌گونه»، تماشاچی احساس «به‌دام



افتادن» و درماندگی می‌کند؛ بدین ترتیب اصلاً جایی برای فرار حواس یا تأمل راحت باقی نمی‌ماند و همه-ادراک او معطوف به لحظه‌ی جسمانی اجرا می‌شود.

ژاک دریدا از منظر تئوریک این روند را بررسی می‌کند. او اشاره می‌کند که تئاتر شقاوت

همان طور که آرتونن آرتو بر این باور بود که در «تئاتر شقاوت» باید «زبان فضای زنده» را جایگزین «استبداد متن» کرد، باوش نیز به طور مؤکد از روایت بی نیاز می شود. ژاک دریدا به نقل از آرتو می گوید: «تئاتر شقاوت نمایشی نیست؛ بلکه خود زندگی است، تا آنجا که زندگی نمایندگی ناپذیر (irreprésentable) است». در تئاتر آرتو بدن هنرمند باید مانند یک هیروگلیف عمل کند که معنا را فراتر از کلمات ابراز می کند. پینا باوش دقیقاً چنین قصدی دارد: در آثارش دیگر نباید زنجیر دیکته شده‌ی متن‌های پیشامدانه مانع جریان حیات صحنه‌ای شود. بنابراین او همانند آرتو روایت خطی را کنار می گذارد و بدن‌ها را به سوژه‌های بی واسطه‌ی معنا تبدیل می کند. پژوهش‌ها نشان داده‌اند که خود مفهوم «بدن بی اندام» در فلسفه‌ی دولوز و گتاری از آرتو نشأت گرفته است و باوش هم «تئاتر خشونت‌بار» او را در اجراهایش جان می دهد. بدین ترتیب، معنا و



نیروها همچون ماده‌ای در جریان به تماشاگر عرضه می شوند: چنان که آرتو می گوید «هیچ چیز بیهوده‌تر از یک اندام نیست؛ وقتی بدن بی اندام شود، انسان از همه واکنش‌های خودکار رها شده و به آزادی حقیقی بازمی گردد»^۷. در باوش نیز هنرمند با انباشت و قطع منظم ریتم‌ها لحظات «بدن بی اندام» ایجاد می کند که نیروها را از بند اندام‌های معمول معنا رها می سازد.

اگر از منظر روان‌شناسی یونگی بنگریم، صحنه‌های غنی باوش انگار کهن‌الگوهای جمعی شرم و اشتیاق را بیدار می کنند؛ انگار تخیل جمعی و ناخودآگاه گونه‌ای دست در دست بدن‌ها و حرکات‌ها به نمایش در می آید. به زبان دولوزی، بدن‌ها در رقص باوش با تغییرات قطعی در ریتم «بدن‌های بی اندام» پدید می آورند که نیروها را از دست‌گاه طبقه‌بندی شده‌ی اندام‌ها آزاد می کنند. به بیان دیگر، باوش با کنار گذاشتن اتکای روایی و تکیه بر جریان بی واسطه‌ی حسی و بدنی، صحنه را به فضایی زنده مبدل می سازد که معنا در خود تجربه زنده جاری است. بدین ترتیب آن چه آرتو نامید «زبان فضای زنده» در آثار باوش عملگر می شود؛ همان طور که دریدا

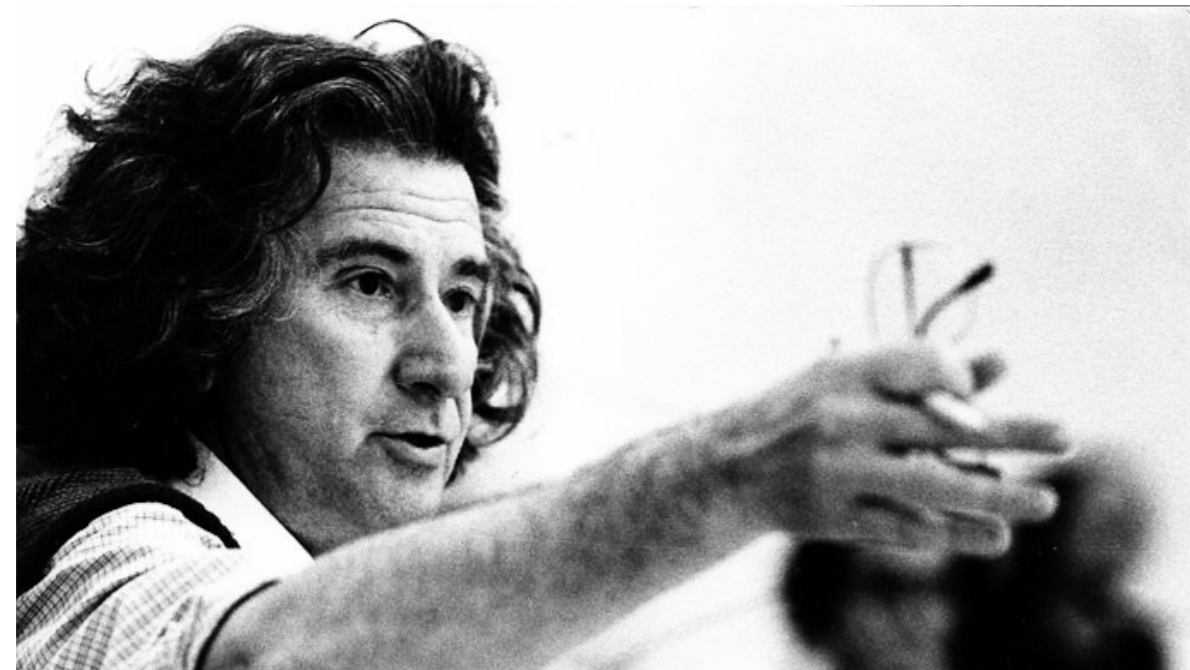


نقل می کند، «تئاتر وحشیانه خود زندگی است»، و باوش بدن و حس را معیار آزاد از متن می داند.



بوتو، به‌ویژه در شکل اولیه‌اش نزد هیجیکاتا و اونو کازوئو، پاسخی رادیکال به معیارهای زیبایی‌شناسی غربی بود: بدن‌هایی آهسته، خاکستری، گردآلود از خاک و خاطره، و حرکاتی که گویی از ژرفای رؤیا و ناخودآگاه برخاسته‌اند. این زبان بدنی «تاریک» را می‌توان به دو طریق نظری با آرای آرتو مرتبط دانست. نخست، از منظر ژرژ باتای، بوتو نوعی «مصرف اسراف‌کارانه» ایما و شکل را به کار می‌گیرد تا به اثر حسی خالص برسد: انباشت تصاویر ناخوشایند، ملال‌آور یا آزاردهنده تا نقطه‌ای که مقاومت مخاطب فرو ریزد و تجربه‌ای حدی فعال شود. دوم، از منظر دریدایی، حرکت بوتو را می‌توان «سخن وزیده» (la parole soufflée) خواند؛ بدنی که در غیاب گفتار، معنا را از طریق «دم بدنی» و نفس حرکت منتقل می‌کند و بدین‌سان نوشتار و گفتار را به گونه‌ای معکوس می‌نمایاند—تن به جای متن می‌نشیند و معنا در لایه‌های غیرزبانی تولید می‌شود.

آگوستو بوآل تئاتر را به عرصه‌ای برای کنشگری سیاسی تبدیل کرد: از «تماشاچی» مصرف‌کننده به «spect-actor» فعال که متن را بازمی‌نویسد و قدرت را به چالش می‌کشد. این تبدیل، اگرچه از سنت آرتو در قالب «تئاتر توتال حسی» برداشت نمی‌کند، اما با همان ادبیات‌رهای بخش مرتبط است—آرتویی که تئاتر را به ماشین تصفیه و رهاسازی عقده‌ها می‌دید. از منظر فروید می‌توان رفتار بوآل را به‌عنوان «تجسم تحقق آرزو» در عرصه جمعی خواند: جایی که رؤیاهای (خواسته‌های سرکوب‌شده) در شیوه‌ای آموزنده به کنش بدل می‌شوند. اما تفاوت محوری این است که در بوآل «تحقق» در بستر روزمره و سیاسی رخ می‌دهد، نه در مراتب آیینی بازسازی احساسات؛ بنابراین بدن در بوآل رسانه‌ای برای تمرین امر سیاسی می‌شود—بدن جمعی که مقابل سازوکار قدرت



اگر نظریات یونگ را وارد تحلیل کنیم، بوتو از ناخودآگاه جمعی تغذیه می‌کند: تصاویری نمادین که هیروشیمایا، جنگ، احساس گناه جمعی، هویت ملی و سایه‌های تاریخی را فرا می‌خوانند. بوتو آگاهانه این کهن‌الگوها را به آیینی بدنی تبدیل می‌کند؛ نه تقلید آرتویی صرف، بلکه «ترجمه‌ای فرهنگی» از منطق قساوت: اصل‌رهایی و مواجهه با تشدید احساسات، اما در ژئواکولوژی ژاپنی تاریخ معاصر. در اینجا آرتو در نقش منبع الهام مفهومی دیده می‌شود—خط مشی قساوت او به بوتو امکان می‌دهد تا در بستر دیگری (زبان ژاپنی بدن و خاطره) خود را بازتولید کند.

۱) بازخوانی معاصر: آرتو در قرن بیست و یکم

۱-۲) تئاتر دیجیتال و VR: «رؤیای توتال» در کاسک هدست

آنتوان آرتو در رساله‌ی «تئاتر شقاوت» صحنه را چنان طراحی می‌کند که تماشاگر را در «حمام ثابت نور، تصاویر، حرکت و صدا» فرو ببرد؛ جایی که هیچ نقطه‌ی خالی‌ای برای فرار ادراک باقی نمی‌ماند. فناوری واقعیت مجازی امروزی دقیقاً همین حس محاصره را می‌آفریند: میدان دید ۳۶۰ درجه، صدای فضایی و بازخوردهای لمسی تجربه‌ای تمامیت‌یافته از جهان را به کاربر می‌دهند. به تعبیر متأخر فلسفی (دریدا)، اکنون که VR با خلق «جهان دربرگیرنده» می‌کوشد شکاف سنتی صحنه و تماشاگر را ببندد، می‌بینیم که تئاتر کلاسیک هرگز نمی‌توانست به چنین تمامیتی برسد. اما همان‌طور که دولوز و گتاری هشدار می‌دهند، مفهوم «بدن بدون اندام» به معنای حذف بدن نیست، بلکه بازآرایی دوباره‌ی شدت‌های ادراکی است؛ بنابراین تجربه‌ی VR زمانی آرتویی می‌شود که به‌جای بازتولید روایت، «مهندسی معکوس» شدت ادراک را در دستور کار قرار دهد. از منظر روانکاوی فرویدی، VR کاربردی «رویاسازی» دارد: با تقلید سازوکارهای رؤیا (فشرده‌سازی، جابه‌جایی، نمادپردازی فضایی) ادراک بیداری را به آستانه‌ی رؤیا می‌کشاند. و اگر باتای را در نظر بیاوریم، مصرف افراطی داده‌ها و محرک‌ها (بار حسی) خود نوعی تجربه‌ی حدی است که لایه‌های محافظ ادراک را می‌تراشد و به یک سرخوردگی بیرونی و تماماً برانگیخته منتهی می‌شود.

۲-۲) بازی‌های ویدئویی و «نوشتار زنده»

بازی‌های روایی اول‌شخص تعاملی متن‌ازپیش‌نوشته را به شبکه‌ای پویا از کنش‌ها تبدیل می‌کنند؛ امری شبیه به جایی که دریدا می‌گفت معنا در بازی تفاوت‌ها می‌لغزد. آنتوان آرتو می‌خواست واژه‌ها «در فضا امتداد» یابند و «نوشتار بدن» بر گفتار شخصیت غلبه کند؛ بازی‌های امروز همین کار را با مجموعه‌ای از کنش‌ها، ریتم و فیزیک صحنه انجام می‌دهند. به زبان دولوز، بازی‌ها «ماشین میل» هستند: پیوند بدن بازیکن با دستگاه، تولید شدت‌های جدید و ساختن «بدن بی‌اندام» از طریق دسته‌بازی یا هدست که اعضای عادی ادراک را دوباره سیم‌کشی می‌کند.

آپرفورمنس آرت از اواخر دهه ۱۹۶۰ بدنی را خلق کرد که دیگر واسطه‌های پیرنگی و نمایشی را لازم ندارد؛ بدنی که خود عرصه آزمایش، زخم و اعتراف است. این سنت—با نمونه‌هایی مانند ابرازهای خودآسیب‌گرانه، ساعت‌های طولانی در معرض تماشاگر ماندن، یا آزمون‌های طاقت‌فرسا—نزدیک به آموزه‌های باتای است که تجربه حدی را به‌مثابه مجازگاهی برای عبور از نظم عقلانی توصیف می‌کند؛ در اینجا پرفورمنس مرز عقل و بی‌عقلی، نظم و آشوب را لمس می‌کند و مازاد را قربانی می‌سازد.

آرتو در این چارچوب نقش پیلوتیک را ایفا می‌کند: ایده «تئاتر شک» که حواس را می‌خراشد و دفاع‌های ادراکی را می‌لغزاند، در پرفورمنس به شکل مستقیم‌تری پیاده می‌شود. دریدا وقتی از «فرسایش بازنمایی» سخن می‌گوید، پرفورمنس را نقطه نهایی آن می‌بیند—جایی که بازنمایی به صفر میل می‌کند و حضور زنده، بی‌واسطه، تنها شاهد حقیقت می‌شود. دولوز و گتاری این تحول را به‌زبان «بدن بدون اندام» تحلیل می‌کنند: بدنی که دیگر از نقش‌های تعیین‌شده نمادین پیروی نمی‌کند و به میدان نیروها و ماشین‌های میل بدل می‌شود؛ میدان تجربه‌ای که خود به‌مثابه ابزار رهایی و تبدیل اجتماعی یا شخصی خوانده می‌شود.



دوران پسا-انسانی (از مانیفست «سایبورگ» هاراوای تا پروژه‌های استلرک) بدن را به سکوی «نوشتارِ تکنیکی» بدل کرده است. از نگاه آرتویی، این همان تداوم «ورزش عاطفی/حسی» است که اکنون با پروتزها، حسگرها و پیوندهای زیستی-دیجیتال ادامه می‌یابد. به تعبیر باتای، این بدن‌ها مصرف‌مآزادِ تکنولوژی را تجربه می‌کنند تا به آستانه‌ی ادراک برسند؛ و چنان‌که دولوز و گاتاری می‌گویند، «بدن بی‌اندام» دیگر صرفاً استعاره نیست بلکه طرح مهندسی شده‌ای در شبکه‌ی سایبورگی است. استلرک تصریح کرده «بدن همیشه نوعی بدن پروتزی بوده که به فناوری خود متصل است»؛ بدین معنا که ابزارها کم‌کم جزئی از خود بدن شده و در ساختار زیستی ما جریان می‌یابند. و به همین‌سو، آرتو در ۱۹۴۷ نوشت: «هرگاه او را بدن بی‌اندام کرده باشید، از همه واکنش‌های خودکارش آزدش ساخته‌اید»^۸؛ چنان‌که امروز «سایبورگ»ها در قالب هویت‌هایی «تکه‌تکه‌شده و دوباره سرهم‌شده» ظاهر می‌شوند.

می‌شوند. به گفته‌ی یونگ: «نمادهایی مانند قهرمان، مادر، سایه و غیره در سراسر جوامع بشری مشترک‌اند و از ضمیر ناخودآگاه جمعی برمی‌خیزند»^۹. بر این اساس، هنرمندانی چون هیجیکاتا (بوتو در ژاپن)، پینا باوش (آلمان) یا آگوستو بوال (برزیل) بی‌آنکه یکدیگر را تقلید کنند، از یک زبان سمبلیک حسی مشترک سخن می‌گویند؛ چرا که بدن هنرمند در مرز بین خودآگاه و ناخودآگاه، زبان مشترک رؤیاست. تجربه‌های تئاتری آرتو در واقع بدن را به «بدن بی‌اندام» مشترک رؤیا بدل می‌کند و پیام‌واره‌های رؤیایی را به صحنه می‌آورد.

۳) چارچوب نظری - فلسفی؛ خواندن آرتو از منظر فلسفه و نظریه‌پردازان

۳-۲) دریدا؛ «کلام رپوده» و فرسایشِ بازنمایی

دریدا آرتو را در کانون یک چرخش زبانی و نمایشی می‌بیند. در نوشته‌ای با عنوان «کلام رپوده»، او یادآور می‌شود که آرتو معتقد است گفتار نوشتاری همواره در معرض زوال است و نمایش‌نامه‌های متعارف زبان، بدن را «اسیر و مطیع متن» می‌کنند. به همین دلیل آرتو خواهان «نوشتارِ بدن» است: یعنی شکستن نظم واژگان و گوش‌سپردن به موسیقایی واژگانی و حسی بدون معانی قراردادی. به بیان خود آرتو، هنگام شنیدن متون او باید معنا را رها کرد و فقط به واج‌ها گوش داد؛ گاهی کلمه‌ای را فقط برای موسیقی درونی‌اش می‌نویسد، نه برای معنا.

در «تئاتر شقاوت و بسته‌شدنِ بازنمایی» دریدا نشان می‌دهد که آرمان آرتو از نمایش، صرفاً «بازنمایی نکردن» نیست بلکه «خود زندگی» است. دریدا می‌نویسد: «تئاتر شقاوت بازنمایی نیست؛ خود زندگی است، تا جایی که زندگی غیرقابل بازنمایی است. زندگی، منبع غیرقابل بازنمایی بازنمایی است»^{۱۰}. یعنی آرتو می‌خواست نمایش از زائده‌گویی و بازگویی ذهنی آزاد شود. با این حال دریدا می‌افزاید که نمایش ماهیتاً فناپذیر است؛ پس پشت اجرای تئاتری «جایی نمی‌ماند جز انرژی»، نه یک اثر ضبط شده. به همین دلیل حتی «غایب ماندن بازنمایی» در عمل به فرسایش نمایش از درون می‌انجامد. در این دیدگاه،

۳-۱) فروید و یونگ؛ ناخودآگاه صحنه‌ساز

آرتو علیه روان‌شناسی صرفاً گفتارمحور شورید و در عین حال بر «زبان ناخودآگاه» (بیان حسی/فضایی) تأکید کرد. به عبارت دیگر، او نمایش را وسیله‌ای برای «تحمیل درد روحی بر تماشاگر» می‌دانست و در صحنه‌سخت سرگرم‌سازی ناخودآگاه مخاطب بود. فروید در تبیین رؤیا نشان داد که «کار رؤیا» با فروپاشی (condensation)، جابه‌جایی (displacement) و نمادین‌سازی (symbolization) موضوعات، ناخودآگاه فشرده و «رمزگشایی» می‌کند. به عبارت دیگر، الگوریتم کشف ناخودآگاه روان به این شیوه است که latent content را به تصویر عینی (manifest) تبدیل می‌کند. آرتو این الگوریتم را از صحنه‌ی زبان به پیکره‌ی نمایش منتقل کرد؛ یعنی به‌جای واژه و معنا، ریتم‌ها، نورها و حرکتهای شدید بی‌واسطه را طراحی کرد تا «حقه‌کاری ذهنی» (روان‌شناختی) را دور بزند و ناخودآگاه را بیدار کند.

از سوی دیگر، یونگ با طرح «کهن‌الگوهای جمعی» توضیح می‌دهد که چرا تصاویری از دل ناخودآگاه، در فرهنگ‌های مختلف به شکلی مشابه ظاهر

آرتو نمایش را با بار تجربه‌های حسی شدید («overcode») می‌پوشاند و امکان تفسیر متعارف را به آستانه‌های ناترجمه تغییر می‌دهد. به این ترتیب «شقاوت» در فلسفه، نام یک ایستمه است؛ دانشی که متکی‌ست بر آزمون‌های تن (تجربه‌های جسمانی) و خروج از چارچوب‌های شفاف زبانی.

۳-۳۱) باتای: تجربه‌ی حدی و مصرف‌مازاد

باتای از تجربه‌ی «حدی» (extreme experience) و مصرف اسراف‌کارانه سخن می‌گوید. او معتقد است انسان باید مازاد انرژی و منابع خود را بدون انتظار بازگشت صرف کند تا به امر مقدس یا نامتعارف دست یابد. به‌گفته‌ی باتای، هنر و مناسک آئینی برای جوامع از همین «هدر دادن اضافی» پدید می‌آیند؛ در واقع این مصرف تندورانه زیربنای آئینی اجتماعی است. او ضمن توصیف نقش هنر می‌گوید که باید از «اکستازی تهیّه» و سرگرم شدن به خودکشی نمادین سخن گفت؛ چرا که در «فنون شقاوت» او خبری از کمبود یا ضرورت نیست، بلکه همه‌چیز برپایه‌ی فزونگی و سرریز بی‌حد و مرز است.

تئاتر شقاوت آرتو دقیقاً از همین سازوکار بهره می‌گیرد: او پیرنگ را می‌سوزاند و متن را فدای رها کردن عنصر اجرایی می‌کند، و نور و صدا و حرکت را تا حد اسراف به‌کار می‌گیرد تا «نیش حقیقی» بر جان و حواس مخاطب وارد کند. به تعبیر باتای، این ولخرجی بیهوده نیست، بلکه عنصر اصلی یک آیین جمعی است؛ همان نگاه آئینی که در آثار او بارها دیده‌ایم. آرتو در تئاتر خود به‌صورت عامدانه نمایش را به رخداد مقدسی بدل می‌کند که دیگر قابل ساده‌سازی در چارچوب دین نیست، بلکه زیربنای عرفانی خاص خود را یافته است. به عبارت دیگر، همان‌طور که باتای لذت «فزون از رنج» را در خودآزاری نیز می‌بیند، آرتو هم شهادت و هیجان درد را به شیوهٔ هشیاری جمعی بدل می‌کند.

۳-۱۴) دولوز و گتاری: بدن بی‌اندام و ماشین میل

«بدن بی‌اندام» (Body without Organs) مفهومی بود که آرتو پیشاپیش طرح کرده بود و بعداً در فلسفه‌ی دولوز/گتاری مشهور شد. آرتو در یک نامه چنین نوشت: «وقتی او را بدن بی‌اندام کرده باشید، از کلیه‌ی واکنش‌های خودکار او خلاصش کرده و او را به آزادی واقعی خود بازگردانده‌اید». یعنی برای او، بدن باید از «سازمان دهی اندامی» رها شود تا شدت‌های خالص آزاد شوند. دولوز و گتاری بعدها این ایده را گرفتند و به‌عنوان نوری بر جهانی شدن تئاترهای رادیکال مشاهده کردند. به‌زعم آن‌ها، هرگاه بدن به‌شکل «بی‌اندام» عمل کند، از هرگونه سازمان و بازنمایی می‌گریزد.

نمایش آرتویی درست کارخانه‌ی تولید بدن بی‌اندام است: در آن سخن از کار می‌افتد، قالب‌های آشنا فرو می‌ریزد، زنجیرهای علت و معلول پیرنگ پاره می‌شود و به‌جای آن پیوندهای کوتاه خالص شدت جایگزین می‌شوند. تئاتر آرتو بدن را وامی‌دارد تا «پرطراوت» و «چندجانبه» بماند - یعنی بدنی که در گستره‌ای از زندگی جاری است و دائماً در حال متحول شدن است. این منطق را می‌توان در کار گروتوفسکی، باوش و بوتو نیز دید: در لحظه‌هایی که بدن‌های رقصنده از نقش‌های قراردادی رها می‌شوند و خود «شدت» حرکتی را حمل می‌کنند. در چنین اجرایی، خود بدن و ظهورهای بدنی اولویت دارد، نه شخصیت یا روایت از پیش تعیین‌شده؛ این همان «ماشین میل» است که آرایش آرتو را در تئاتر زنده نگاه می‌دارد.



نتیجه‌گیری

1. Jerzy Grotowski, *Toward a Poor Theatre* (New York: Simon & Schuster, 1968), 14.
2. Jerzy Grotowski, *Toward a Poor Theatre* (New York: Simon & Schuster, 1968), 17.
3. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (Paris: Gallimard, 1938), 34.
4. Peter Brook, *The Empty Space* (London: Methuen, 1968), 11.
5. Jacques Derrida, «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation,» in *L'Écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967), 344.
6. Jacques Derrida, «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation,» in *L'Écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967), 345.
7. Antonin Artaud, *Pour en finir avec le Jugement de Dieu* (1947), 39.
8. Antonin Artaud, *Pour en finir avec le Jugement de Dieu* (1947), 39.
9. Carl Gustav Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious* (Princeton: Bollingen, 1969), 3.
10. Jacques Derrida, «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation,» in *L'Écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967), 344.

تئاتر شقاوت آنتوان آرتو بیش از آنکه صرفاً یک جنبش زیبایی‌شناختی محدود به فرانسه میان‌دو جنگ باشد، به مثابه زبان جهانی بدن و ناخودآگاه در هنر نمایشی عمل کرده است. بررسی آثار گروتوفسکی، بروک، پینا باوش، بوتو، بوال و پرفورمنس آرت نشان می‌دهد که این زبان، هرچند در شکل‌ها و بسترهای فرهنگی متفاوت ظاهر می‌شود، اما همواره بر تجربه مستقیم، فراکلامی و حدی مخاطب تأکید دارد. این تجربه، نه صرفاً به مثابه نمایش بلکه به عنوان نوشتار زنده بدن و ریاضت حسی، ادراک و رابطه مخاطب با جهان را دگرگون می‌کند.

از دیدگاه نظری، ترکیب نگرش‌های فرویدی و یونگی، دریدایی، باتای و دولوز/گتاری، نشان می‌دهد که شقاوت آرتو همراه با آزادی بدن و رهایی ناخودآگاه است؛ جایی که جسم، نه به عنوان ظرفی منفعل برای متن، بلکه به عنوان عامل اصلی خلق معنا و تجربه عمل می‌کند. مصرف حدی نیرو، انرژی و عناصر اجرایی (نور، صدا، حرکت) که آرتو پیشنهاد می‌دهد، در نمونه‌های معاصر مانند VR، بازی‌های تعاملی و بدن‌های سایبورگی نیز بازتولید می‌شود و نشان می‌دهد که فلسفه شقاوت، هنوز در حال بازخوانی و تعمیم جهانی است.

در سطح تاریخی و فرهنگی، تأثیر آرتو به گونه‌ای است که هنرمندان و کارگردانان معاصر، از ژاپن تا آمریکای لاتین و اروپا، بدون تقلید صرف، اما با پیوند به اصول آیینی و حسی او، فرم‌های نوآورانه‌ای خلق کرده‌اند که ادراک، احساس و بدن را در مرکز تجربه نمایشی قرار می‌دهند. به عبارت دیگر، شقاوت آرتو، شبکه‌ای جهانی از ارتباط‌های میان‌نشانه‌ای و میان‌فرهنگی پدید آورده است که فراتر از مرزهای زبانی و تاریخی حرکت می‌کند.

در نهایت، تئاتر شقاوت نه تنها ابزار آزمایش و رهایی فردی و جمعی است، بلکه پایه‌ای نظری و عملی برای بازاندیشی در هنرهای نمایشی، پرفورمنس معاصر و فناوری‌های نوین ایجاد می‌کند. این زبان جهانی بدن، با بازتعریف مرزهای متن و اجرا، با تأکید بر شدت‌های حسی و تجربه‌های حدی، همچنان الهام‌بخش شکل‌دهی به تجربه‌های نمایشی آینده است.

زندگی نامه روان کاوی زنان سوررئالیستی «نگین برازنده»

Georgiana Colvile

چکیده

این مقاله به بررسی اهمیت زندگی نامه و روان کاوی به عنوان دو رویکرد هرمنوتیکی در تحلیل آثار ادبی و هنری زنان سوررئالیست می‌پردازد. زنانی که در این جنبش‌ها معمولاً به حاشیه رانده می‌شدند، با تکیه بر خلاقیت خود می‌کوشیدند هویتی مستقل بیافرینند. حاصل این تلاش، شکوفایی شیوه‌های گوناگون خودبیانگری بود که بیشتر در قالب خودزندگی‌نامه‌ها و خودنگاره‌ها نمود یافت. زندگی، امیال و زخم‌های آنان بازتابی از هنرشان است؛ از این رو زندگی‌نامه و روان کاوی، نقطه‌ی عزیمت ضروری برای گونه‌های دیگر پژوهش نظری محسوب می‌شوند. نویسنده در این مقاله بر آثار کلود کاهون و لئونورا کرینگتون تمرکز کرده است.

کلیدواژه‌ها: زندگی‌نامه، روان کاوی، زنان سوررئالیست، خودبیانگری، آینه



«هر کلمه‌ای که یونیکا [تسورن] نوشته، خودزندگی‌نامه‌ای است.»
«آیا هر روایت، سرانجام به ادیپ باز نمی‌گردد؟ آیا روایت کردن چیزی جز بازگویی کشمکش‌های خویش با قانون و جست‌وجوی خاستگاه خود است؟»

هنگامی که موتنتی از برج عاج خود نوشت:
«من خود موضوع کتابم هستم»، در واقع

پیشاپیش بنیان آنچه فیلیپ لژون بعدها «پیمان خودزندگی‌نامه‌ای» نامید را گذاشت. توصیف خردجهان تن و روان خویش، پیش از پرداختن به کلان‌جهان هستی، هم نشانه‌ی تواضع بود و هم گواه اعتماد به نفس فراوان.

سال‌ها بعد، فروید در آستانه‌ی پیدایش روان کاوی، دست به خودکاوی زد. او خود را نمونه‌ی آزمایشی برگزید تا بیمارانش را بهتر بشناسد و در تمام عمر، این آیین خودارجاعی را پاس داشت. روایت زندگی‌اش همواره سرچشمه‌ی الگوهای تازه‌ی روان کاوانه برای او بود؛ هرچند این الگوها همیشه با تجربه‌ی زنان سازگار نبود. باین‌حال، همان‌طور که ژاکلین کوسنیه یادآور می‌شود:

اگر زنانگی برای فروید همچنان معما و «قاره‌ی تاریک» باقی ماند، باین‌همه سرچشمه‌ی خلاقیت او بود؛ زیرا تصویرهایی که با آن پیوند می‌خوردند، به نخستین دریافت‌های بالقوه آسیب‌زا بازمی‌گشتند — دریافت‌هایی که سناریوهای فانتاسمی هولناک می‌آفریدند، هرچه بیشتر بر بدن مادر متمرکز می‌شدند، هراس‌انگیزتر می‌گشتند و در نتیجه به‌طور معکوس پس‌رانده می‌شدند.

بسیاری از زنان به جنبش سوررئالیسم پیوستند، هرچند اغلب در حاشیه ماندند و تا مدت‌ها از دید منتقدان پنهان بودند. برخلاف موتنتی، این نویسندگان و هنرمندان زن، ماده‌ی خام خویش — یعنی «من»، یا همان هویت شخصی‌شان — را از خلال ادبیات، نقاشی، عکاسی، مجسمه‌سازی، کلاژ و اشیاء شکل می‌دادند. آنان کمتر مکتبی مشترک پدید آوردند، اما میل نیرومند به خودبیانگری وجهی مشترک در آثارشان بود.

در نتیجه، مجموعه‌ای عظیم از خودزندگی‌نامه‌ها، نامه‌ها، داستان‌ها، شعرها و نمایش‌نامه‌های کمابیش خودزندگی‌نامه‌ای پدید آمد؛ و نیز خودنگاره‌هایی در قالب نقاشی یا عکاسی. از سال ۱۹۷۷ به بعد، گروهی از منتقدان، عمدتاً زن، این آثار را از



طریق گزیده‌ها، مجموعه‌ها، زندگی‌نامه‌ها و تکنگاری‌ها به مخاطبان معرفی کردند؛ از جمله پژوهش‌هایی درباره‌ی دورا مار، لئونورا کرینگتون، لی میلر، نادژا، نوش الوار و ژاکلین لامبا.

کلود کاهون (۱۸۹۴-۱۹۵۴)

کلود کاهون، نویسنده و عکاس، با نام اصلی لوسی شوب در نانت به دنیا آمد؛ دختری از پدری یهودی لیبرال (موریس شوب، مدیر روزنامه‌ی فانوس لوآر و برادر نویسنده‌ی سمبولیست، مارسل شوب) و مادری کاتولیک، محافظه‌کار و یهودستیز به نام ماری آنتوانت کورب‌پس.

کتاب خودزندگی‌نامه‌ی دوران جوانی او با عنوان *Aveux non avenus* (اعترافات بی‌اعتبار)، که میان سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۸ نوشته شد، در سال ۱۹۳۰ توسط انتشارات کارفور به چاپ رسید. این اثر، همراه با ده فوتومونتاژ ساخته‌ی او و همدمش سوزان مالهرب (با نام مستعار مارسل مور)، در واقع کلاژی ادبی است که از نظر فرم به شدت پراکنده و متنوع است.



بسیاری از این زنان در پی آن بودند که پس از تجربه‌ی ضربه‌ای روانی، هویتی نو برای خود بیافرینند. در اینجا است که روان‌کاوی بیش از هر جای دیگر وارد میدان می‌شود. از نمونه‌های شاخص می‌توان به کلود کاهون، لئونورا کرینگتون، کی سیج، ژیزل پراسینوس، بونا، یونیکا تسورن و دوروتئا تینگ اشاره کرد.

با این حال، نه رویکرد زندگی‌نامه‌ای و نه رویکرد روان‌کاوانه، امروزه در پژوهش‌های دانشگاهی چندان ارج نمی‌یابند؛ به‌ویژه در روزگاری که فضای «پسافمینیستی» به سختی می‌پذیرد که جنسیت — چه مردانه چه زنانه — بتواند اثرگذاری متمایزی در نوشتار یا هنرهای تجسمی داشته باشد.

اما در حقیقت، زندگی زنان سوررئالیست، جایگاه حاشیه‌ای آنان در جنبش، و نقش‌هایی که جامعه بر آنان تحمیل می‌کرد — از موزه گرفته تا کودک‌زن، دیوانه یا جادوگر — سرچشمه‌ی همان «دیگری‌بودن» و خاصیت آینه‌گونِ خلاقیتشان شد.



یونیکا تسورن نیز بازتاب یافته‌اند:
 «موی سرم را می‌تراشم، دندان‌هایم را می‌کنم، پستان‌هایم را — هر آنچه مزاحم یا مانع نگاه من است — همراه با معده، تخمدان‌ها و مغز آگاه کیست‌زده‌ام از خود برمی‌دارم.»
 در پایان، کاهون با فاصله‌ای دندوی وار خطاب به خواننده می‌گوید:
 «ای ناشناس عزیز، فاصله‌تان را حفظ کنید: من جز شما کسی را در جهان ندارم.»



بدبینی، خودآزاری و زن‌ستیزی در این اثر حضوری آشکار دارند. چگونه می‌توان متنی چنین شکننده و ازهم‌گسیخته را بدون رجوع به زندگی‌نامه‌ی مؤلف درک کرد؟
 بازکشف کاهون بیش از سی سال پس از مرگش، به همت فرانسوا لوپریه، انجام گرفت. او در سال ۱۹۹۲ نخستین تک‌نگاری زندگی‌نامه‌ای درباره‌ی کاهون را منتشر کرد، سپس نمایشگاهی از عکس‌هایش (۱۹۹۵) برگزار شد و مجموعه‌ی کامل نوشته‌های او نیز منتشر گردید. اما در آن زمان هنوز راز اصلی رنج و بی‌اشتهایی کاهون آشکار نشده بود.



جمله‌ی آغازین کتاب — «ماجرای نامرئی» — و ادعای نخستین راوی اندروژین اثر، مبنی بر اینکه «تنها بر دماغه‌ی خویشتن سفر می‌کنم»، از همان آغاز نوید متنی رازآمیز می‌دهد.

کل اثر ادبی و عکاسانه‌ی کاهون در پی بازنمایی «من» چندچهره و دست‌نیافتنی است. خودزندگی‌نامه‌ی او در واقع «نامعتبر» است، چرا که با هیچ‌یک از تعریف‌های رایج این گونه انطباق ندارد: نه با پیمان خودزندگی‌نامه‌ای فیلیپ لژون، نه با مفهوم «گفتار بیرونی» در خودنگاره‌ی ادبی میشل بُژور، و نه با نظریه‌های فمینیستی چون سیدونی اسمیت و جولیا واتسون. دلیلش آن است که کاهون به هیچ جنس یا گونه‌ی خاصی تن نمی‌داد و می‌نویسد:

«باید ورق‌ها را بر هم زد.

مردانه؟ زنانه؟ بستگی دارد.

خنثی، تنها جنسیتی است که همیشه با من سازگار است.»

برخی جنبه‌های Aveux با تعریف بئاتریس دیدیه از دفتر خاطرات شخصی همخوانی دارد، آنجا که می‌گوید: «این نوع نوشتار هیچ قانون یا مرز معینی ندارد؛ دفتر می‌تواند به روی هر چیزی گشوده شود. صفحه‌ی دفتر می‌تواند همچون تابلوی کوبیستی، مثلاً از نوع خوان‌گریس، باشد؛ جایی که کلاژی‌هایی از روزنامه، طرح‌ها، عکس‌ها و یادگارها در کنار هم جای گیرند.» با این حال، Aveux نه دفتر خاطرات بلکه کتابی طبقه‌بندی‌ناپذیر است: متنی پراکنده و سیال، همچون خودنگاره‌های عکاسانه‌ی او. ده فوتومونتاژ کتاب نیز همین معنا را پرتوآک می‌دهند: پیکری تکه‌تکه، سرهایی تراشیده و بی‌پایان تکثیرشده. این متن در واقع مونتاژی است از خرده‌گزاره‌ها، رؤیاهای فانتزی‌ها، افسانه‌ها و شعرها. راوی پیوسته میان اول‌شخص و سوم‌شخص در نوسان است؛ میان زنانه و مردانه، گذشته و حال. متنی است شبیه به جریان سیال ذهن، آمیخته با خودشیفتگی‌ای که هم تصدیق می‌شود و هم به پرسش گرفته می‌شود. در این اثر، نشانه‌هایی از گفتمان بی‌اشتهایی، خشونت علیه بدن خویش، و طرد مادر و زنانگی دیده می‌شود؛ عناصری که در آثار کی سیچ و

لئونورا کرینگتون (۱۹۱۷-۲۰۱۱)

تروماهای زندگی لئونورا کرینگتون، همچون رمانی سوررئالیستی، خواننده شود. کرینگتون، نقاش و نویسنده‌ای جوان، در سال ۱۹۱۷ از پدری انگلیسی و مادری ایرلندی زاده شد. دختری زیبا، یاغی و شیفته‌ی نقاشی بود و در آکادمی «امده اوزنفان» در لندن درس خواند. در سال ۱۹۳۶، در یکی از مهمانی‌های لندن، با ماکس ارنست آشنا شد و میان آنان عشقی آتشین پدید آمد.

در ۱۹۳۷، بی‌اعتنا به مخالفت‌های خانواده، وطن را ترک کرد و به پاریس رفت تا در کنار ارنست و گروه سوررئالیست زندگی کند. آن دو در دهکده‌ی «سن‌مارتن د‌آردش» اقامت گزیدند و سه سال رؤیایی را با نقاشی، مجسمه‌سازی و نوشتن سپری کردند. دوستان سوررئالیستشان — رولان پنروز، لی میلر، آندره پی‌یر دومان دیاگ و لئونور فینی — مهمانان دائمی آنان بودند. اما با آغاز جنگ جهانی دوم، این زندگی درهم شکست. ارنست ابتدا در «لارژانتیر» زندانی شد و سپس دوباره بازداشت و به اردوگاه «له‌میل» در پروانس، ویژه‌ی «بیگانگان نامطلوب»،

فرستاده شد. کرینگتون که از یار و همکارش جدا افتاده بود، با دوستی به اسپانیا گریخت؛ اما در آنجا به افسردگی شدید دچار شد. به توصیه‌ی پدرش و با فشار کنسول بریتانیا، در کلینیک روانی «سانتاندر» بستری شد.

این زن جوان، که خود را موظف می‌دانست اسپانیا را از نازی‌ها نجات دهد، در بیمارستان به شیوه‌ای خشونت‌بار درمان شد: روزها به تخت بسته، در کثافات رها، گاه مورد تعرض قرار گرفته و ناگزیر به تحمل تزریق‌های کاردیازول — دارویی که حملات تشنجی شدید ایجاد می‌کند.



که از او جدا شد و به آسایشگاه روانی سپرده شد. این زخم نخستین، کلید فهم بسیاری از آثار اوست.

یکی از موتیف‌های همیشگی در آثار ادبی و تصویری کاهون، «آینه» است؛ واقعی یا خیالی، و غالباً دگرگون‌کننده. در خودنگاره‌های عکاسانه‌اش مدام جنسیت خویش را تغییر می‌دهد، در نقش عروسک یا در پس ماسک‌ها بازآفرینی می‌کند و صحنه‌هایی تئاتری و باروک می‌سازد. همین خاصیت انعکاسی در *Aveux* نیز تکرار می‌شود.

مجموعه‌ی *Héroïnes* («قهرمانان زن») نیز بازآفرینی طنزآمیز شخصیت‌های زن اسطوره‌ای است؛ حوا، دلیله، جودیت، پنلوپه، هلن و دیگران. این بازآفرینی‌ها در واقع آینه‌هایی‌اند که در آن کاهون طعنه‌زن، سادومازوخیست و گریزان از خویشتن بازتاب می‌یابد.

اثر دیگر او، خودزندگی‌نامه‌ی ناتمام *Confidences au miroir* («اعترافات در آینه»، ۱۹۴۵-۱۹۴۶)، نه سال پیش از مرگش نوشته شد. این بار راوی، لوسی شوب واقعی است؛ نه نقابی سوررئالیستی. اگر *Aveux* آینه‌ای مات بود، «اعترافات در آینه» بازتاب‌دهنده‌ی شفاف واقعیت است. کاهون این بار مادرش را نه با انکار، بلکه با دلسوزی یاد می‌کند. او خانواده را مقصر می‌داند که هم به مادر و هم به خودش آسیب رساندند. خاطره‌ی مادر بیمار که به چشم خانواده ننگ بود، بارها بازمی‌گردد:

«غیبت وسواس‌گونه‌ی مادرم، که دیوانه خوانده می‌شد، از سوی خانواده شرمی بود که باید از چشم دنیا پنهان می‌ماند... جدایی از او، بازگرداننده شدن و دوباره جدا شدن، زخمی عمیق در من برجا گذاشت.»

در این اثر، کاهون پیچیدگی جنسیتی خویش را نیز تأیید می‌کند:

«چندگانگی من انسانی است. یک نشانه‌ی هرمافرودیت کافی نیست تا عدالت را درباره‌اش ادا کند.»

بدین‌سان، مسیر زندگی، روان و نوشتار کاهون را می‌توان چنین ترسیم کرد: از نوجوانی تا پختگی، از نفرت خودشیفته‌وار تا میل به درک دیگری — حتی والدین از دست‌رفته — و این همان مسیری است که به پژوهش‌های هرمنوتیکی تازه درباره‌ی آثار او انجامیده است.

برخلاف کلود کاهون، کرینگتون در کودکی تروما یا آسیب روانی جدی تجربه نکرده بود. او دختر محبوب خانواده بود، اما از همان آغاز با شیوهی تربیت والدین در ستیز بود. پدرش، هارولد کرینگتون، سرمایه‌دار بزرگ صنعت نساجی، مردی سخت‌گیر و پدرسالار بود. مادرش، مری مورهد، زنی ایرلندی و تازه‌به‌دوران‌رسیده بود که با تکبر طبقاتی‌اش دختر را می‌آزرد. کرینگتون بعدها در داستانی سوررئالیستی با عنوان *La Débutante* («دوشیزه») این تجربه را به هجو کشید: در آن، هیولایی کثیف و بدبو به‌جای او به مجلس رقص می‌رود و مادرش را سرافکنده می‌کند. هرچند مادر بعدها حامی مالی او شد و هنگام تولد نخستین پسرش در مکزیک (۱۹۴۶) کنارش بود، در *En-Bas* هیچ اشاره‌ای به مادر دیده نمی‌شود. در عوض، کرینگتون درمی‌یابد که پدرش، به همراه کنسول بریتانیا و پزشکان کلینیک، توطئه‌ای برای فرستادن او به آفریقای جنوبی چیده‌اند تا از «دختر مزاحم» خلاص شوند.

قدرت بسیاری از زنان از عشق و حمایت مادرانشان سرچشمه می‌گیرد؛ همان چیزی که بعدها به آنان امکان می‌دهد خود نیز نقش مادری را بپذیرند. اما در میان زنان سوررئالیست، سه تن خودکشی کردند: فریدا کالو، کی سیچ و یونیکا تسورن. هر سه مادری آسیب‌زا و ناکارآمد داشتند و در نهایت، نیروهایشان علیه خودشان بازگشت.

کرینگتون اما از همان کودکی استقلال و سرسختی کم‌نظیری داشت. ضربه‌ی روانی او در سال ۱۹۴۰ رخ داد: نخست از دست دادن ارنست، سپس تنهایی در سرزمینی بیگانه و دشمن‌خو، و در نهایت خیانت پدر و دایه‌ای که او را به سانتاندر سپردند. باین‌همه، حتی در میانه‌ی جنون، روحی مقاوم نشان می‌داد. در یادداشت‌هایش می‌نویسد:

«خود تاکستانم را کار می‌کردم، و دهقانان را با زور بازوانم شگفت‌زده می‌کردم سیب‌زمینی‌هایم را می‌کاشتم هرگز چنین نیرویی نداشتم.»

او گذرنامه‌ی ارنست را با خود برده بود:

«این سند، که تصویر او را داشت، برایم چون موجودی زنده بود و به یاری‌اش قدرت خود را حفظ می‌کردم.»

اما همین قدرت، او را هراسان نیز می‌کرد:

«به موفقیت این سفر ایمان داشتم، اما دچار هراس عمیقی بودم.»

ترکیب هراس و توهم قدرت، او را به این باور رساند که مأموریتی جهانی بر دوش دارد:

«مادرید، معده‌ی جهان بود و من موظف بودم این دستگاه گوارش را شفا بخشم.»

در میانه‌ی بحرآن، کرینگتون به شخصیتی چندپاره و شیزوفرنیک بدل می‌شود. او می‌نویسد:

«از خلال خورشید، خود را همجنس‌نما می‌دیدم؛ از رهگذر ماه، روح‌القدس بودم؛ در قالب کولی، بندباز، لئونورا کرینگتون و زن. و باید بعدها نیز الیزابت انگلستان می‌شدم.»

با وجود این، اقامت در کلینیک و اراده‌ی نیرومندش، او را به سوی بهبودی راند. او مدام در پی دستیابی به بخش موسوم به *En-Bas* («پایون پایین») بود؛ مکانی آرمانی که در تخیلش بهشت و زمین واقعی را درهم می‌آمیخت. سرانجام، با یاری پزشکی به نام اِتچوریا، به واقعیت بازگشت:

«آموختم که کاردیازول چیزی جز یک آمپول نیست، دان لوئیس نه جادوگر بلکه تبهکاری است، و کووادونگا، مصر و چین همه فقط بخش‌هایی‌اند برای درمان دیوانگان.»

این آگاهی نقطه‌ی عطفی بود. او دریافت که برای تبدیل‌شدن به هنرمندی مستقل باید از ماکس ارنست و نقش «زن-کودک» جدا شود. در گفت‌وگویی با مارینا وارنر (۱۹۸۷) گفت:

«از این اندیشه رنج می‌بردم که باید نقاشی کنم، و هنگامی که از ماکس دور شدم، بی‌درنگ به نقاشی بازگشتم. پدرم را هرگز دوباره ندیدم.»

بدین ترتیب، کرینگتون از چنگال دو «ابرمین پدرسالار» — پدر و معشوق — رها شد. همان‌گونه که رنه ریز او بر یادآور می‌شود: «به جای آنکه برای ماکس ارنست سوگواری کند، خود را تقریباً جسمانی از قید او جدا کرد.»



نتیجه‌گیری

تأکید بر اهمیت زندگی‌نامه و روان‌کاوی در شناخت آثار زنان سوررئالیست، به معنای نفی دیگر رویکردهای نظری نیست؛ بلکه این دو همچون سکوی پرش عمل می‌کنند تا میدان را برای تحلیل‌های متنوع‌تر بگشایند. پژوهش درباره‌ی آثار کلود کاهون و لئونورا کرینگتون نشان می‌دهد که چنین رویکردی تا چه اندازه بارور است. در هر دو، مرز میان نوشتن و درمان، میان خود و دیگری، و میان واقعیت و خیال، درهم می‌آمیزد. آنان با بازنویستن رنج، خود را بازمی‌سازند.

در جهانی که زنان اغلب در حاشیه‌ی روایت‌ها قرار داشتند، این نویسندگان و هنرمندان سوررئالیست توانستند از خلال نوشتن، هویت خویش را در آینه‌ی تکه‌تکه‌ی تجربه بازتاب دهند. روان‌کاوی و زندگی‌نامه نه تنها کلید فهم آثارشان، بلکه ابزاری برای فهم خودِ سوژه‌ی زن در هنر مدرن‌اند.

Georgiana Colvile

دانشگاه سوربن نوول - پاریس ۳

مرکز پژوهش در سوررئالیسم

کتاب En-Bas درعین‌حال هم خودزندگی‌نامه است و هم کنشی درمانی. نسخه‌ی کنونی حاصل گفتار شفاهی او در مکزیک در سال ۱۹۴۳ است که پزشک و روان‌کاوش، پیر مابی‌ی، آن را با همکاری همسرش ژان مینین یادداشت کرد. به گفته‌ی کرینگتون:

«باید این تجربه را دوباره از سر بگذرانم، زیرا باور دارم با این کار هم به شما سود می‌رسانم و هم به خودم کمک می‌کنم تا به آن سوی مرز بروم، در حالی که هوشیار بمانم.»

در اینجا، رابطه‌ای برابر میان نویسنده و درمانگر شکل می‌گیرد؛ روایت به دفتر روزانه می‌ماند، اما در قالبی ساختارمند: پنج جلسه‌ی پی‌درپی در روزهای ۲۳ تا ۲۷ اوت ۱۹۴۳. رنجی که بارها در متن بازگو می‌شود، نشان می‌دهد که حقیقت En-Bas نه در واقع‌نمایی، بلکه در کارکرد درمانی آن است.

روان‌کاو مونیک پلاتزا واژه‌ی *follittérature* («ادبیات جنون») را برای آثاری چون نوشته‌های آرتو، کرینگتون یا دوراس به کار برده است؛ آثاری که در آن مرز میان بیماری روانی و خلاقیت محو می‌شود. آندره برتون نیز در نادرثا فریاد می‌زند:

«آن‌ها ساد را زندانی کردند، نیچه را زندانی کردند، بودلر را زندانی کردند!»

نوشتن برای بسیاری از زنان سوررئالیست نوعی درمان بود: نوشتن به مثابه‌ی رهایی. از جمله آثار مشابه می‌توان به *La Cafarde* از بونا دو ماندیگ (۱۹۶۷)، دفتر خاطرات فریدا کالو (۱۹۴۴-۱۹۵۴)، تخم‌های چینی از کی سیج (۱۹۵۵) و مرد یاسمن از یونیکا تسورن (۱۹۷۱) اشاره کرد.

به گفته‌ی پاتریک ماهونی، «خودکاوی فروید نیز در اصل نه درمان از راه گفتار، بلکه درمان از راه نوشتن بود.» از این منظر، زنان سوررئالیست نوعی «خودکاوی آغازین» را تجربه کردند؛ تجربه‌ای که می‌توان آن را تلاشی برای بازنویسی اسطوره‌ها از چشم‌اندازی زنانه دانست.

Yves Tanguy : un peintre du rêve et de l'inconscient

«Paria Saeedi»



Yves Tanguy est né en 1900 à Paris, dans une famille bretonne. Dès son enfance, il a été entouré par la mer et les voyages, car son père était marin. Ces expériences ont probablement contribué à développer un sens profond de l'espace et de l'infini, qui marquera plus tard son œuvre artistique. Cependant, à ses débuts, il ne pensait pas devenir peintre.

Sa rencontre avec l'art est survenue assez tard, en 1922, lorsqu'il découvre une œuvre de Giorgio de Chirico, peintre italien célèbre pour ses paysages

mystérieux et ses perspectives étranges. Cette vision fut un choc esthétique et un véritable tournant dans sa vie. Il comprit alors qu'il voulait explorer, à travers la peinture, le monde de l'inconscient, des rêves et des images qui échappent à la logique rationnelle.

Tanguy n'a pas suivi de formation académique traditionnelle. Il est essentiellement autodidacte, apprenant par observation, expérience et beaucoup de tra-

vail personnel. Il essayait la reproduction de la précision des formes et des perspectives qu'il admirait chez d'autres artistes, tout en développant un style unique, entièrement personnel. En 1927, sa rencontre avec André Breton, le leader du mouvement surréaliste, change profondément sa trajectoire. Breton reconnaît immédiatement le talent et l'originalité de Tanguy, et l'invite à rejoindre le groupe des surréalistes. Pour Breton, Tanguy représente « le peintre surréaliste par excellence » : un artiste capable de donner une forme visible aux images de l'inconscient et aux rêves. Cette rencontre marque le début d'une collaboration et d'une amitié qui influenceront durablement sa carrière.

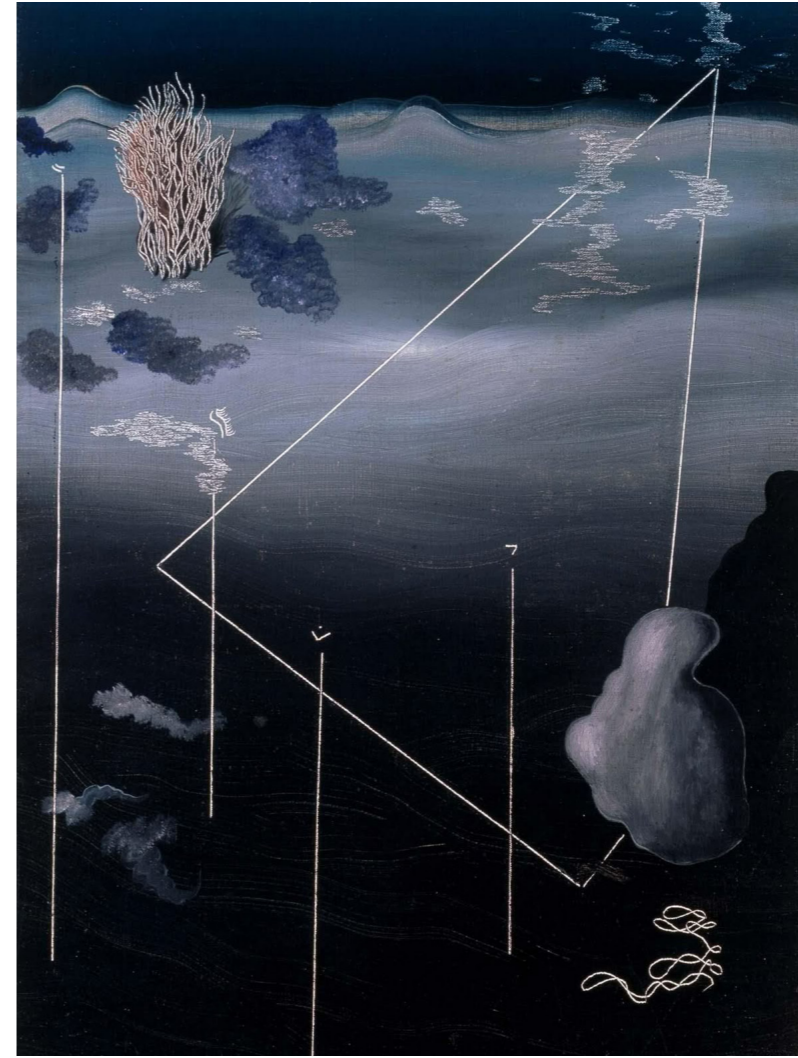
Au cours des années 1930, Tanguy participe à de nombreuses expositions à Paris et se fait progressivement connaître parmi les amateurs et critiques d'art. Son style unique attire l'attention par sa capacité à créer des paysages à la fois réalistes et irréels, des mondes désertiques où flottent des formes énigmatiques. Ces formes ne représentent rien de concret : elles sont biomorphiques, parfois rappelant des pierres, des os, des objets vivants ou même des créatures imaginaires.

En 1939, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, Tanguy décide de quitter la France pour les États-Unis. Ce départ est motivé à la fois par la situation politique et par le désir de trouver un environnement plus stable pour travailler. Aux États-Unis, il rencontre Kay Sage, peintre américaine proche du mouvement surréaliste, qu'il épouse. Leur maison dans le Connecticut devient un lieu de création intense et d'échanges artistiques. Tanguy y trouve la stabilité nécessaire pour développer ses œuvres les plus célèbres.



Les peintures de Tanguy se distinguent par plusieurs caractéristiques clés. Elles présentent souvent des paysages désertiques, silencieux, avec un horizon lointain et un ciel immense. Les formes flottantes qui parsèment le sol semblent évoluer dans un espace à la fois réel et imaginaire. Sa palette de couleurs est subtile : des gris, des bleus, des tons doux et parfois des touches légèrement plus vives. Ces choix créent une atmosphère mystérieuse et contemplative, où le spectateur est invité à se perdre et à rêver.

Tanguy utilise la technique de l'« automatisme », chère aux surréalistes. Il peint sans plan précis, laissant la main guider par l'inconscient. Cette méthode donne à ses œuvres une spontanéité et un dynamisme paradoxal, car les tableaux sont également réalisés avec une précision presque photographique. Les contours nets et les dégradés subtils accentuent l'effet étrange et captivant de ses visions.



Les critiques et contemporains reconnaissent rapidement l'originalité de Tanguy. Marcel Duchamp admire ses paysages pour leur « logique implacable, où le réel et l'irréel se confondent ». Peggy Guggenheim, célèbre collectionneuse et mécène, contribue largement à la diffusion de son travail aux États-Unis, en exposant ses œuvres dans ses galeries à New York. Grâce à ces soutiens, Tanguy gagne une notoriété internationale, bien que son nom reste parfois moins connu que celui de Salvador Dalí ou René Magritte.

Après avoir posé les bases de sa vie et de son style, il est important de plonger plus profondément dans l'univers artistique de Yves Tanguy et de comprendre pourquoi ses œuvres continuent d'inspirer des générations de peintres et d'amateurs d'art.

Parmi ses tableaux les plus célèbres, on peut citer « Mama, Papa is Wounded ! » (1927), qui illustre parfaitement la capacité de Tanguy à transformer l'inconscient en images visibles. Dans ce tableau, des formes étranges flottent sur un sol désertique, sous un ciel immense et silencieux. Le spectateur peut se sentir à la fois intrigué et légèrement troublé, car rien n'est clairement identifiable. Chaque élément semble flotter dans un espace infini, créant un sentiment de solitude et de mystère.

Une autre œuvre remarquable est « Indefinite Divisibility » (1942). Ici, Tanguy joue avec la perspective et la lumière pour créer un espace irréel. Les formes biomorphiques apparaissent comme suspendues dans un monde qui n'existe que dans l'imagination de l'artiste. Les couleurs sont douces, principalement des tons de gris et de bleu, mais certaines touches de couleurs plus vives ajoutent de la profondeur et attirent le regard vers des points précis du tableau. Cette technique montre combien Tanguy maîtrisait la subtilité et la précision tout en laissant libre cours à l'imagination.

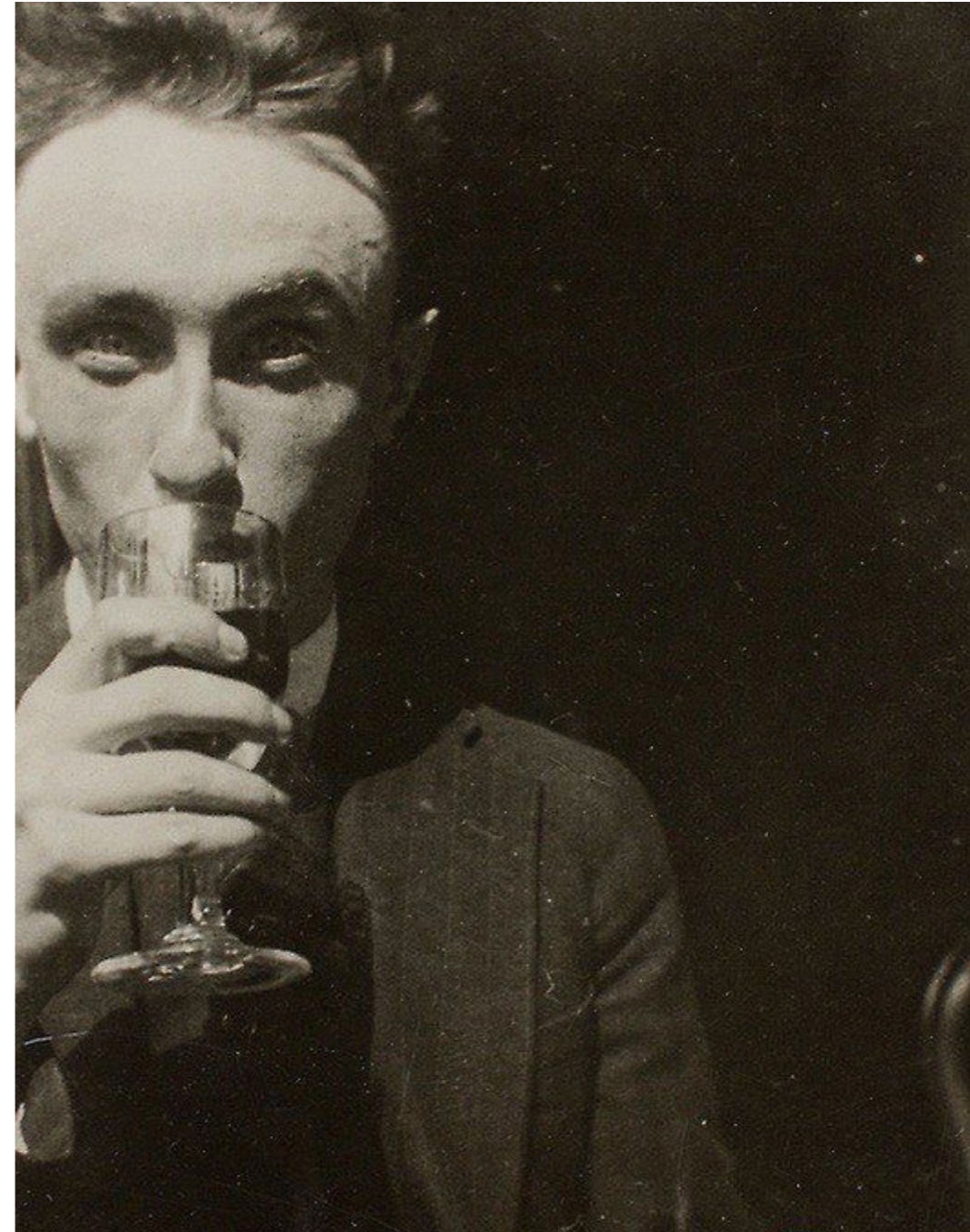
Le style de Tanguy se distingue également par sa capacité à créer un sentiment de calme et de silence. Contrairement à d'autres peintres surréalistes comme Salvador Dalí, dont les œuvres sont souvent dramatiques et pleines d'action, les tableaux de Tanguy invitent le spectateur à la contemplation. Chaque détail est pensé avec soin, mais l'impression générale reste celle d'un rêve, fluide et mystérieux. Cette approche unique a permis à Tanguy de se forger une identité visuelle forte et immédiatement reconnaissable.



L'influence de Tanguy sur ses contemporains et les générations suivantes est considérable. Des artistes comme Roberto Matta et Dorothea Tanning ont reconnu l'importance de ses compositions et de sa maîtrise de l'espace. Dans leurs travaux, on retrouve parfois cette sensation de flottement, d'infini et de solitude que Tanguy avait introduite dans le surréalisme. Les critiques modernes notent également que son travail préfigure certaines tendances de l'art abstrait et du fantastique contemporain.

En parlant des critiques, il est important de mentionner que Peggy Guggenheim, grande collectionneuse, voyait en Tanguy un artiste capable de transmettre des émotions intenses sans recourir à des sujets narratifs classiques. Elle écrivait souvent dans ses lettres que ses toiles « touchent directement l'inconscient et créent une expérience unique pour chaque spectateur ». Marcel Duchamp, pour sa part, appréciait le mélange parfait du réel et de l'irréel dans ses œuvres, soulignant la rigueur et la cohérence de son univers imaginaire.

Les techniques de peinture de Tanguy sont également fascinantes. Il utilisait des pinceaux fins pour obtenir des contours nets, mais ses dégradés de couleurs étaient réalisés avec une grande délicatesse. La lumière dans ses tableaux n'est pas toujours naturelle ; elle semble provenir de plusieurs directions à la fois, renforçant l'impression d'un espace irréel. Le résultat est un monde où les lois de la physique semblent suspendues et où l'imagination prend le contrôle total. Un autre aspect fascinant de son travail est la répétition de certains motifs et formes. Ces motifs deviennent presque des symboles, représentant l'inconscient et les rêves, mais toujours de manière ouverte à l'interprétation. Cela permet à chaque spectateur de vivre une expérience personnelle en regardant ses œuvres, ce qui est un élément fondamental du surréalisme. La vie personnelle de Tanguy a aussi influencé son art. Son mariage avec Kay Sage a été une source de soutien et d'inspiration. Ils partageaient un univers artistique similaire et échangeaient leurs idées sur les compositions et les thèmes à explorer. Leurs voyages et leurs échanges avec d'autres artistes américains et européens ont enrichi leur pratique et ont permis à Tanguy de rester connecté au mouvement surréaliste même à distance de Paris.



Aujourd'hui, les œuvres de Tanguy figurent dans les plus grands musées : le MoMA à New York, le Centre Pompidou à Paris, la Tate Modern à Londres. Ces institutions reconnaissent en lui une figure incontournable du surréalisme.

Chaque exposition de ses toiles suscite encore fascination et interrogation, preuve que son univers reste vivant.

En conclusion, Yves Tanguy n'est pas seulement un peintre du XXe siècle ; il est un passeur vers l'inconscient,

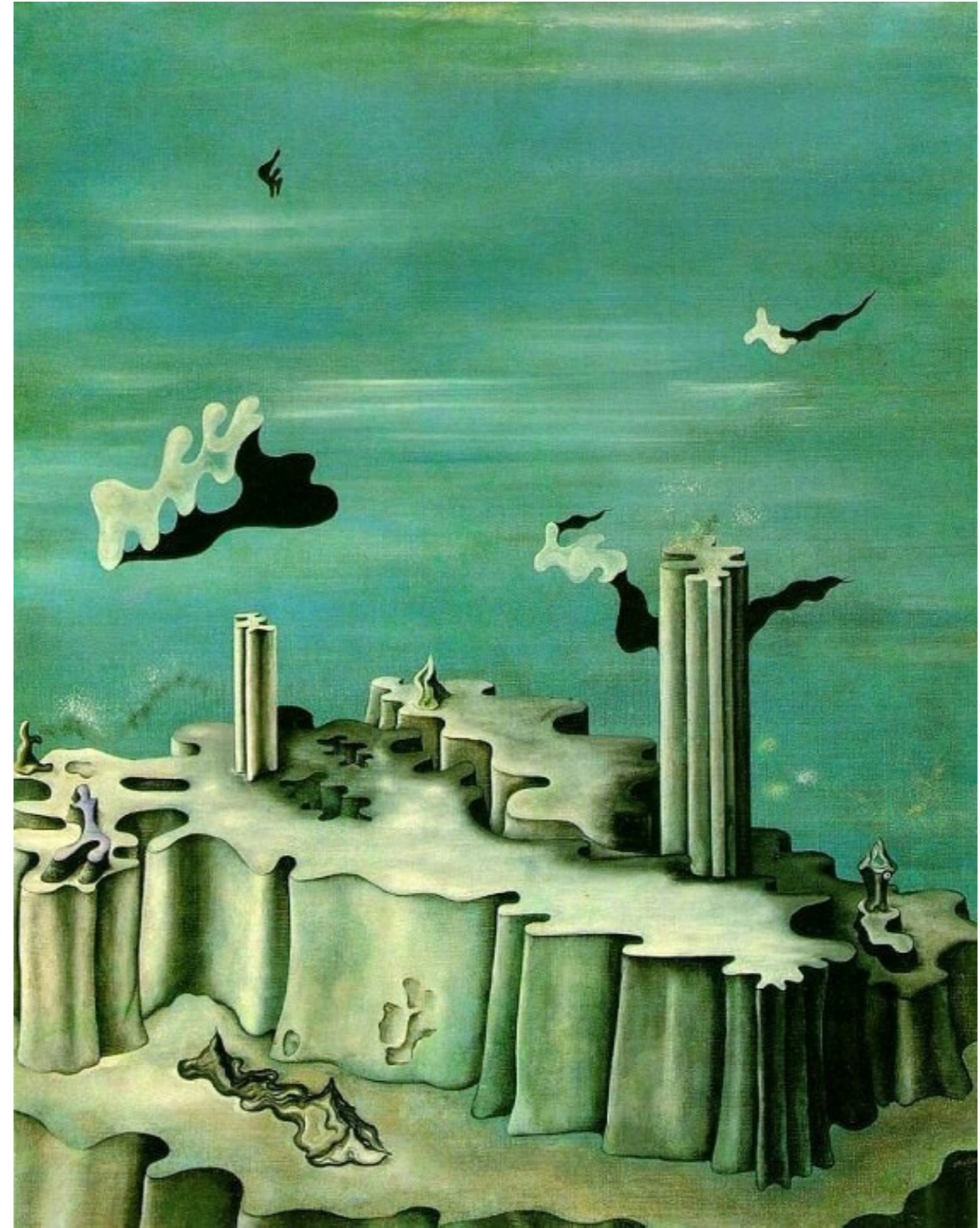
un explorateur des rêves et des formes invisibles. Ses toiles demeurent une invitation à la réflexion, au voyage intérieur et à la contemplation.

Même si son nom est parfois moins connu que celui de Dalí ou Magritte, son influence reste essentielle pour comprendre le surréalisme.

Il nous rappelle qu'il est impossible de concevoir ce mouvement sans sa contribution.

Références :

- André Breton, **Manifeste du surréalisme**, Paris, Gallimard, 1924.
- Georges Sebbag, **Yves Tanguy et le surréalisme**, Paris, Éditions du Chêne, 2007.
- Centre Pompidou, "Biographie d'Yves Tanguy".
- MoMA, "Yves Tanguy – Collection en ligne".



Réalités fausses, rêves vrais : le cinéma

«Par Nasim Nikara»



La première fois que j'ai découvert le cinéma surréaliste, je ne savais pas si j'étais en train de rêver ou bien éveillé (Richardson 12). Les images, sans logique apparente, étaient plus étranges qu'un cauchemar, mais plus sincères qu'une vérité quotidienne (Williams 34). Peut-être que la vraie question est : la réalité n'est-elle qu'une illusion collective ? Si c'est le cas, alors ce cinéma, avec ses montres qui fondent, ses corps fragmentés et ses rêves qui défient la logique, est le miroir de notre inconscient (Breton 45).

Le cinéma surréaliste cherche à construire sans cesse un pont entre rêve et éveil, entre logique et imagination (Richardson 18). Dans ces films, le temps se déforme, l'espace se confond, et les personnages deviennent des symboles de la psyché humaine (Williams 56).

Les débuts : les années 1920

Le Cabinet du docteur Caligari (1920) utilise des décors anguleux et des ombres marquées pour représenter un monde dominé par la manipulation et le contrôle (Richardson 23). Ce film rappelle que le cauchemar n'est pas seulement un rêve, mais aussi une critique du pouvoir politique et des contraintes imposées à l'individu (Williams 60). La mise en scène et le jeu de lumières créent une atmosphère d'inquiétude et d'anxiété psychologique (Breton 50).



Un Chien Andalou (1929), de Buñuel et Dalí, déconstruit toute narration logique (Buñuel 102). La célèbre scène de l'œil tranché n'est pas seulement choquante, elle symbolise la destruction de la vision rationnelle et l'ouverture à l'inconscient collectif (Richardson 30). En brisant le temps et l'espace, le film propose une expérience active : le spectateur ne se contente pas de regarder, il construit son esprit avec le film et s'immerge dans le rêve (Williams 70).



L'Âge d'Or (1930) critique les institutions religieuses et sociales à travers des images violentes et ironiques (Buñuel 120). Le film montre comment les structures sociales transforment les désirs humains en culpabilité (Richardson 35). Parallèlement, Le Sang d'un Poète (1930) de Cocteau transforme chaque scène en un tableau vivant de l'âme de l'artiste, mêlant cauchemar et beauté visuelle (Williams 82).



Les décennies suivantes : 1970 – 1940



Meshes of the Afternoon (1943) de Maya Deren, avec la répétition des objets et les mouvements circulaires des personnages, montre la fragilité de la frontière entre rêve et réalité (Deren 15). Le film révèle les cycles psychologiques et les anxiétés refoulées et invite le spectateur à comprendre l'expérience intérieure d'une femme dans un monde oppressant (Williams 90).

El Topo (1970) et The Holy Mountain (1973) de Jodorowsky créent un univers symbolique et spirituel (Jodorowsky, El Topo 20; Jodorowsky, Holy Mountain 25). Chaque image est une métaphore des étapes de la vie, de la violence, de la mort et de la renaissance (Richardson 50). Ces films ne cherchent pas seulement à choquer, mais à poser des questions sur le sens de l'existence et la découverte de soi (Williams 95).





The Hourglass Sanatorium (1973) de Wojciech Has transforme le temps en une matière malléable (Has 18). En mélangeant passé et présent, il montre que la mémoire humaine elle-même est un espace surréaliste (Richardson 55).



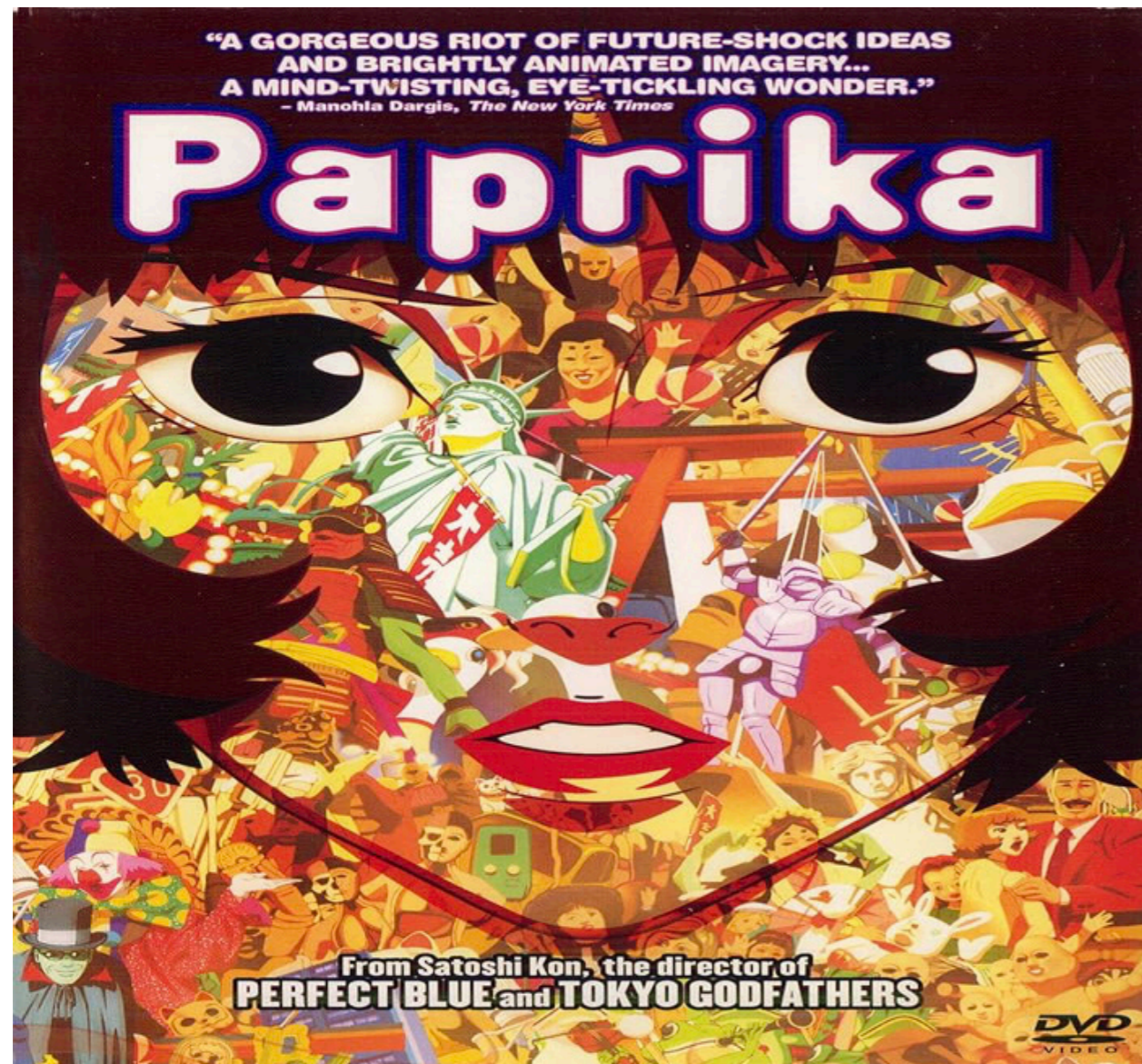
Le surréalisme contemporain : 1980 à aujourd'hui

Blue Velvet (1986) de David Lynch confronte la tranquillité apparente d'une petite ville à la violence cachée sous sa surface (Lynch, Blue Velvet 14). Les détails des scènes, comme une oreille coupée ou le comportement absurde des personnages, mettent en lumière le contraste entre l'apparence et l'inconscient de la société et des personnages (Williams 100).

Mulholland Drive (2001) adopte une narration fragmentée et les glissements d'identité pour créer une expérience proche des rêves réels (Lynch, Mulholland Drive 20). Le film reflète les désirs refoulés et les labyrinthes psychiques, plongeant le spectateur dans une quête de vérité et de désirs intérieurs (Richardson 60).



Paprika (2006) efface la frontière entre rêve et technologie et montre comment la société moderne, dominée par les images numériques, a besoin d'un espace où l'inconscient peut s'exprimer librement (Kon, Paprika 30). Le surréalisme devient ici un espace collectif et mental où les peurs et les désirs se libèrent (Williams 110).



The Fountain (2006) entrelace trois récits sur trois époques (Richardson 65). Les images symboliques, un arbre de vie, un voyage cosmique, montrent que l'amour et la mort sont liés (Williams 115). Le film utilise le surréalisme non seulement comme esthétique, mais comme réflexion sur l'existence humaine (Lynch, Mulholland Drive 25).



Conclusion

En parcourant cette histoire, il devient clair que le surréalisme au cinéma n'est pas un simple style visuel, mais une expérience vivante et profonde de l'esprit et du monde humain (Breton 60). Buñuel, Dalí, Cocteau, Lynch et Jodorowsky tous construisent des ponts entre rêve et réalité, invitant le spectateur à explorer son inconscient (Richardson 70). Chaque image, chaque scène, chaque distorsion temporelle ou changement d'identité offre l'occasion de confronter nos peurs, désirs et vérités cachées (Williams 120).

Cependant, dans notre monde actuel, dominé par la consommation et les images numériques, une question persiste : les films surréalistes sont-ils encore une révolte contre la société ou sont-ils devenus une partie de ce « spectacle » qu'ils critiquaient autrefois ? La réponse dépend de

chaque spectateur. Le surréalisme reste vivant, non seulement comme genre ou style, mais comme fenêtre infinie sur l'esprit humain et le monde qui l'entoure (Richardson 75).



Works Cited

Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. University of Michigan Press, 1972.

Buñuel, Luis. *My Last Sigh*. Vintage International, 1984.

Deren, Maya, and Alexander Hammid. *Meshes of the Afternoon*. 1943.

Has, Wojciech. *The Hourglass Sanatorium*. 1973.

Jodorowsky, Alejandro. *El Topo*. 1970.

Jodorowsky, Alejandro. *The Holy Mountain*. 1973.

Kon, Satoshi, dir. *Paprika*. Madhouse, 2006.

Lynch, David, dir. *Blue Velvet*. De Laurentiis Entertainment Group, 1986.

Lynch, David, dir. *Mulholland Drive*. Universal Pictures, 2001.

Richardson, Michael. *Surrealism and Cinema*. Berg, 2006.

Williams, Linda. *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. University of California Press, 1992.

De la boîte à jouets au cauchemar et au rêve : une expérience surréaliste

«Par Nasim Nikara»

Le monde enfantin et son ombre

L'enfance est souvent perçue comme une période lumineuse, remplie de jeux, de rires et d'imagination. Mais si l'on regarde de manière plus attentive et plus philosophique, on découvre que cette lumière n'est qu'une surface qui recouvre les peurs et les préoccupations de l'inconscient. Derrière les rires et les jeux, se cachent une expérience étrange et fascinante, où la frontière entre réalité et imaginaire est sans cesse explorée.



Les poupées sont des êtres entre la vie et l'inanimé. Elles sont à la fois vivantes et mortes, amicales et parfois inquiétantes. Cette dualité leur confère une dimension à la fois surréaliste et psychologique. Le spectateur est confronté à un objet familier mais étrange, concret mais fantastique, qui ouvre la réflexion sur les notions d'existence, de temps et de sentiment.

L'enfant comme l'adulte, face à la poupée, ne rencontrent pas seulement sa forme extérieure mais aussi un reflet de leur propre inconscient. Cette expérience incarne l'essence du surréalisme : trouver les points où réalité et imagination, peur et beauté, familiarité et étrangeté se rencontrent, offrant une expérience philosophique et psychologique profonde.



La poupée dans la culture iranienne : mémoire, légende et mythe

En Iran, les poupées dépassent leur simple rôle de jouet. Elles portent des histoires, des rites et des traditions sociales. Dans de nombreuses régions rurales, les poupées étaient fabriquées à partir de tissu, de bois, de fil ou d'argile, et souvent leur visage restait incomplet ; cette imperfection conférait une force particulière, permettant aux enfants et aux adultes de projeter émotions, personnages et récits.

Dans les rites de fertilité, les fêtes saisonnières ainsi que les cérémonies protectrices, les poupées étaient considérées comme des objets protecteurs, capables de repousser le mauvais œil ou de posséder un pouvoir bienveillant. Cette multidimensionnalité transforme les poupées en un pont entre le monde tangible et le monde invisible, révélant ainsi la profondeur culturelle et psychologique des sociétés iraniennes.

Exemples et analyses surréalistes

La poupée de verre sassanide

Les poupées de verre sassanides, faites de verre transparent et fragile, offrent une expérience unique et philosophique. La transparence laisse passer la lumière, tandis que leur fragilité menace constamment leur intégrité. Ce contraste engendre une expérience à la fois psychologique, philosophique et métaphysique : le spectateur admire leur beauté tout en ressentant la fragilité et l'éphémérité de leur existence.



D'un point de vue philosophique, le verre reflète la nature transitoire de la vie : ce qui est beau et lumineux peut se briser à tout moment. Cette fragilité invite à réfléchir sur le temps, la mortalité et la permanence de la beauté. Artistiquement, le jeu de lumière et d'ombre à la surface de crée une expérience presque cinématographique et poétique : chaque fissure ou brisure peut raconter une histoire d'espoir, de déclin ou de transformation.

Les poupées locales : une identité propre

Certaines poupées locales possèdent une identité distincte, avec un nom, une personnalité et une histoire. Elles ne sont pas seulement des objets, mais des personnages vivants qui entraînent le spectateur dans un univers narratif et mythique.

Observer ces poupées suscite une réflexion philosophique sur la relation entre l'homme et l'histoire, sur la frontière entre réalité et imagination et sur l'interaction avec les aspects cachés de l'esprit. Le spectateur est confronté à l'inconscient collectif aussi bien qu'à son propre imaginaire, vivant une expérience surréaliste et psychologique.



Mère de la mer : entre mythe et réalité

Dans le sud de l'Iran, certaines poupées sont étroitement liées aux légendes maritimes. Elles sont parfois perçues comme les gardiennes de la mer, parfois comme des créatures mystérieuses qui influencent l'imaginaire des habitants.



Sur le plan philosophique, le contraste entre leur petite taille et leur pouvoir symbolique soulève une question sur la puissance cachée dans les plus petites choses : comment un objet minuscule peut-il avoir un impact immense sur l'esprit et le sentiment humain ? Sur le plan artistique, chaque détail reflète le lien entre l'homme, la nature et le mythe. La simplicité de fabrication combinée à la puissance symbolique crée une expérience surréaliste qui transporte le spectateur entre réalité et imagination, éveillant l'émerveillement et la fascination.



Œuvres contemporaines de Maryam Fariduni : l'intersection de la tradition, de la nature et du surréalisme

Fariduni transcende les frontières entre réalité et imagination :

- Dans la série « Poupées plantables et environnementales », les poupées peuvent être plantées dans la terre, symbolisant le cycle de la vie et l'interaction de l'homme avec la nature.
- Dans la série « Poupées de cuillère pour la pluie », fabriquées à partir de matériaux naturels, les poupées évoquent les croyances agricoles traditionnelles tout en proposant une expérience artistique contemporaine.

Ses œuvres plongent le spectateur dans un monde surréaliste où réalité et imagination, passé et présent, humain et nature se rencontrent, effaçant les frontières et offrant une expérience esthétique et philosophique complète.



Conclusion

poupées dans la culture iranienne dépassent le simple objet de jeu ; elles portent des significations philosophiques, culturelles et psychologiques. Des poupées historiques et locales aux œuvres contemporaines, ces objets créent une expérience surréaliste, un pont entre passé et présent, réel et imaginaire, humain et nature. Chaque poupée raconte une histoire, incite à la réflexion et invite le spectateur à explorer les dimensions cachées de l'esprit et de la culture



Sources et références

1. Bahrami, Afsaneh. « Les poupées iraniennes et la culture traditionnelle ». Téhéran : Nashr-e Daneshgahi, 2018
2. Sharifi, Nasrin. « Symboles et rituels des poupées en Iran ». Revue trimestrielle Art et Culture, n°34, 2019
3. Fariduni, Maryam. Site officiel de l'artiste : www.maryamfariduni.com
4. Nasiri, Vahid. « Poupées et psychologie de l'enfant dans la culture iranienne ». Téhéran : Intisharat Farhang va Honar, 2017
5. Musée national d'Iran, Archives numériques des poupées et jouets historiques : www.nationalmuseum.ir



Rêve iranien : les peintres surréalistes contemporains d'Iran

«Par Nasim Nikara»

«L'art est un rêve éveillé.» Cette phrase reflète parfaitement l'essence du surréalisme. André Breton, le fondateur du mouvement surréaliste, insistait toujours sur l'importance du rêve dans l'art et le considérait comme un pont entre l'inconscient et la réalité. En Iran, un pays riche en histoire, en mythes, en poésie et en mysticisme, ce concept acquiert une profondeur et une portée particulières. L'éveil n'est pas seulement l'expérience quotidienne ; c'est une scène où les rêves historiques, mythiques et personnels prennent vie.



L'Iran, pays de poésie et de récits, est rempli de mémoire collective qui contient le rêve : des visions des prophètes et des expériences mystiques aux histoires du Shahnameh et aux contes populaires, la frontière entre réalité et imagination est souvent floue dans cette culture. Cet article cherche à ouvrir une fenêtre sur le monde du surréalisme iranien et à montrer comment les artistes de ce pays, en combinant l'inconscient personnel et la mémoire collective, créent une vision unique de la réalité et du rêve. Il est évident que les peintres surréalistes iraniens sont beaucoup plus nombreux que ce que peut contenir un article, mais nous nous concentrons ici sur quelques artistes clés pour familiariser le lecteur avec le langage visuel et symbolique du surréalisme iranien et montrer comment cet art peut être à la fois local et universel.



Les racines indigènes du surréalisme iranien

Les racines du surréalisme iranien plongent profondément dans la culture, les mythes et la poésie iranienne. Contrairement au surréalisme occidental, principalement influencé par la psychanalyse et les théories de Freud, les peintres iraniens ont regardé l'inconscient à travers leur propre perspective culturelle.



Dans la littérature classique persane, le sommeil et le rêve occupent une place spéciale. Rumi parle souvent du voyage de l'âme dans des mondes inconnus et considère le rêve comme un pont entre la compréhension terrestre et la vérité absolue. Hafez voit le rêve du matin comme une révélation pour connaître la vérité. Attar, notamment dans *La Conférence des oiseaux*, crée un monde où le temps et l'espace ne sont pas limités et où rêve et réalité sont entrela-

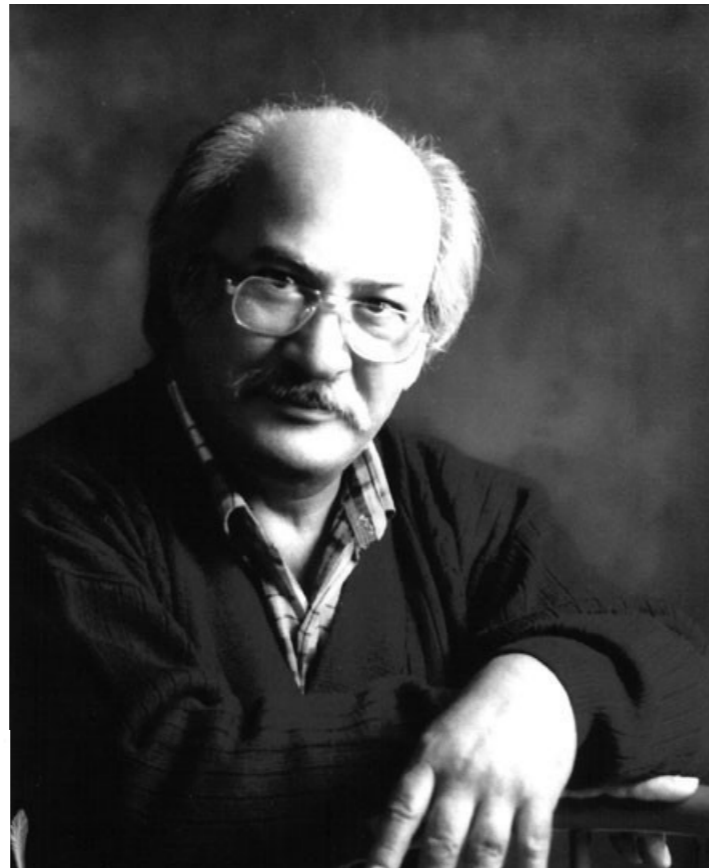
cés. Cette tradition a fourni un contexte culturel pour que les peintres iraniens reflètent l'inconscient collectif et individuel à travers des images poétiques et symboliques.

Les mythes font également partie intégrante de ce langage visuel. Le *Shahnameh*, avec ses héros et ses créatures surnaturelles, est un exemple de mémoire historique qui se reflète constamment dans l'art iranien. Même les rituels et les arts traditionnels, des tapis et miniatures à l'architecture et l'enluminure, ont joué un rôle clé dans la création de cet univers imaginaire. Les couleurs chaudes et turquoise, les motifs d'oiseaux, de chevaux et la nature indiquent les racines iraniennes combinées à l'esprit du surréalisme occidental.

Aminollah Rezaei : le pionnier des rêves iraniens

Aminollah Rezaei (1936–2004) fut le premier à introduire la peinture surréaliste en Iran et est considéré comme le père du surréalisme iranien. Ses œuvres regorgent de visages humains dans des espaces mystérieux, comme sortis d'un rêve mais encore détachés de la réalité.

Une de ses œuvres emblématiques, *Les Visages*, montre des figures incomplètes et flottantes dans le brouillard et l'obscurité. Ces images symbolisent la recherche de l'identité humaine dans un monde en mutation. Les couleurs sobres, les textures lourdes et les espaces denses de ses œuvres créent une atmosphère mystérieuse et poétique, rappelant l'esprit de la culture et des mythes iraniens. Rezaei a démontré que le surréalisme pouvait être porté à un niveau nouveau et indépendant grâce au langage visuel iranien.



Ali-Akbar Sadeghi : le mythe en habit surréaliste

Ali-Akbar Sadeghi (né en 1937) est un peintre et animateur iranien dont les œuvres combinent la peinture traditionnelle iranienne et le surréalisme. Il s'inspire de la miniature iranienne pour créer un monde à la fois historique et onirique.

Le tableau *La bataille de Rostam contre le démon blanc* montre des héros et des créatures mythiques dans un espace plat et répétitif. Mais la composition illogique et les couleurs vives créent un univers surréaliste. Les symboles, comme les chevaux, les oiseaux, les héros du *Shahnameh* et les motifs géométriques, relient ses œuvres au patrimoine iranien tout en établissant un pont vers le langage universel du surréalisme.

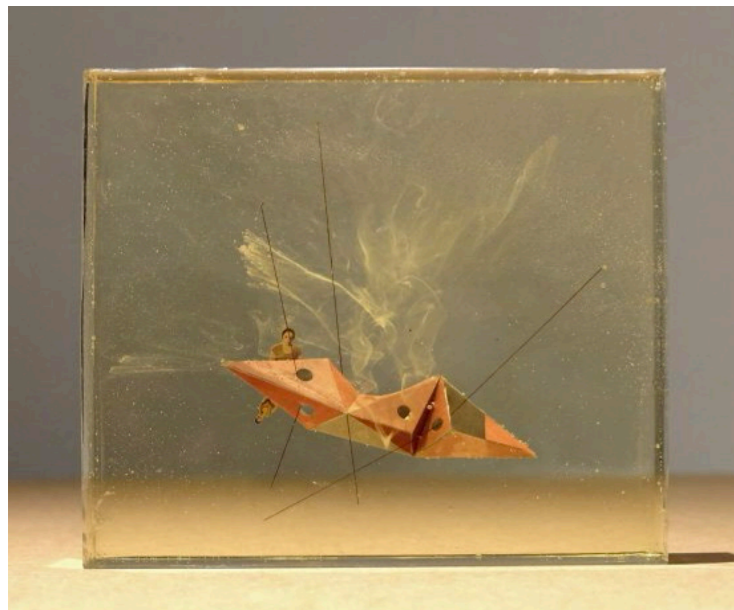


Mehdi Ghadianlou : l'architecture des rêves dans le ciel

Mehdi Ghadianlou (né en 1981) est un artiste iranien connu pour ses peintures murales à grande échelle à Téhéran. Ses œuvres, à la croisée du minimalisme et du surréalisme, s'inspirent d'artistes tels que Giorgio de Chirico et René Magritte.



ans ses peintures, les humains flottent dans des espaces bleus, comme dans l'œuvre célèbre Hommes suspendus. Ghadianlou utilise des tons turquoise et gris et un espace minimaliste pour exprimer à la fois suspension et tranquillité. Il incarne un « modernisme surréaliste iranien » fidèle à ses racines tout en dialoguant avec le langage universel de l'art contemporain.



Hamed Sadr Arhami : les cauchemars poétiques

Hamed Sadr Arhami (né en 1981) est un peintre surréaliste iranien dont les œuvres ont été présentées dans des ventes aux enchères renommées comme l'enchère de Téhéran et dans diverses galeries. Il crée un monde où la frontière entre cauchemar et rêve est floue, mélangeant corps humain, animaux et objets. Son œuvre Naissance autre est emblématique : un corps humain émerge d'un tronc d'arbre et les branches se prolongent comme des membres. Les motifs iraniens affleurent toujours, comme une mémoire enfouie dans ce surréalisme intime et ténébreux.



Comparaison avec le surréalisme mondial

e surréalisme européen, notamment Dali et Magritte, se concentre surtout sur les cauchemars psychanalytiques et les objets quotidiens. En Iran, le surréalisme fusionne avec la poésie, les mythes et la culture locale. Les chevaux, oiseaux et héros remplacent les montres fondantes et les silhouettes anonymes. Les couleurs sont différentes : turquoise, bleu profond et couleurs plates contre les clair-obscur européens. Cependant, des similitudes existent : la suspension de Ghadianlou rappelle l'espace flottant de Magritte, et les corps transformés de Sadr Arhami peuvent être comparés à certaines œuvres européennes.

Finalement, le surréalisme iranien n'est pas une imitation mais un langage onirique local, qui parle au monde tout en préservant ses racines culturelles.

Conclusion

Le surréalisme iranien rappelle que nos rêves ne s'endorment jamais : ils continuent à peindre, à raconter, à respirer sur la toile. De Aminollah Rezaei à Hamed Sadr Arhami, chaque artiste a façonné une partie de cet univers fantastique : visages incomplets de Rezaei, héros mythiques de Sadeghi, ciels suspendus de Ghadianlou et corps mystérieux de Sadr Arhami.

Ce ne sont que quelques exemples d'un mouvement plus vaste, une génération d'artistes qui, chacun à sa manière, crée un pont entre passé et présent, réalité et rêve, individuel et collectif. Le surréalisme iranien nous rappelle que l'Iran est un pays de rêves autant que de réalité, un territoire où histoire, mythes, poésie et art s'entrelacent, offrant un horizon infini pour la créativité et l'imagination.

Sources

1. Site officiel de Hamed Sadr Arhami : hamedsadrarhami.com
2. Galerie Konig – œuvres d'Arghavan Khosravi : kavigupta.com
3. Wikipédia – Arghavan Khosravi : [Wikipedia](https://fr.wikipedia.org/wiki/Arghavan_Khosravi)
4. Article Iranian Modern Art during the Pahlavi Dynasty, University of Regensburg : [PDF](#)
5. Vente aux enchères de Téhéran : tehranauction.com

شعر علیه تصویر

«بهارناز نکاحی»

«بیگانه‌سازی در سینمای سورئالیستی فروغ فرخزاد»

خانه سیاه است (۱۳۴۲) تنها فیلم فروغ فرخزاد، در تاریخ سینمای ایران، نه تنها به عنوان یک مستند اجتماعی، بلکه تجربه‌ای شاعرانه و مرزی میان واقعیت و خیال شناخته می‌شود. اثری که به ظاهر یک مستند درباره جدام خانه تبریز است، اما در لایه‌های فرمی و محتوایی از مرز مستند عبور می‌کند.



جایی که شعر تصویر را پس می‌زند

نقطه‌ی کانونی این تجربه، تضاد بنیادینی است که فروغ میان صدا و تصویر می‌آفریند. این تضاد، به جای ایجاد یک روایت خطی، لحظه‌های متضاد و سورئالیستی می‌سازد که ذهن تماشاگر را مدام درگیر می‌کند.

فروغ با تلفیق تصویرهای عریان از بدن‌های مبتلا به جدام با صدای شاعرانه، دعاها و روایت‌های متنی، فضایی می‌سازد که بیشتر به رؤیا و کابوس شباهت دارد تا بازنمایی عینی واقعیت و این عدم تطابق صدا و تصویر نه تنها کارکرد روایی ندارد، بلکه

قصد دارد ادراک مخاطب را مختل کند به شکلی که صدا او را به جهانی معنوی یا رؤیایی پرتاب می‌کند، در حالی که تصویر همچنان به او بدن رنج‌دیده را یادآور می‌شود، به این شکل تماشاگر هم جذب می‌شود و هم پس زده می‌شود هم زیبایی را تجربه می‌کند و هم هولناک بودن زندگی را درک می‌کند و این همان چیزی است که می‌توان آن را «شعر علیه تصویر» نامید. فروغ با این تکنیک، فضایی کابوس‌وار و در عین حال شاعرانه خلق می‌کند به شکلی که تصاویر تلخ و تکان‌دهنده در کنار صداهایی که بار معنوی و شاعرانه دارند، تضادی می‌سازند که اجازه‌ی همدلی کامل و امکان انکار واقعیت را نمی‌دهد و این شیوه همان «بیگانه‌سازی» است که در سینما به عنوان رویکردی سورئالیستی شناخته می‌شود؛ ایجاد شکافی میان آنچه دیده و آنچه شنیده می‌شود تا تجربه‌ای تازه در ذهن مخاطب شکل بگیرد.



بیکن و بدن متلاشی در آینه سینما

خانه سیاه است فروغ فرخزاد، از منظر نگاه به بدن و رنج، شباهتی بنیادین با نقاشی‌های فرانسیس بیکن دارد. فروغ در این فیلم، همچون بیکن در بوم‌های پرهیاهویش، بدن‌های آسیب‌دیده و مبتلا به جدام را بی‌پرده و بی‌پروا به نمایش



می‌گذارد؛ بدن‌هایی که دیگر نشانی از زیبایی و سلامت ندارند، بلکه شکلی مخدوش، زخم‌خورده و پاره‌پاره به خود گرفته‌اند. از نگاه بیکن: «اگر بخواهی واقعیت را منتقل کنی، فقط از طریق شکلی از تحریف ممکن است. باید ظاهر چیزی را تحریف کنی تا به آنچه به نام تصویر خوانده می‌شود تبدیل شود.» (بیکن، به نقل از دیویس و یارد، ۱۹۸۶: ۴۱-۴۴) همین منطق در قاب‌های فروغ نیز به چشم می‌آید به شکلی که بدن‌های جذامیان در مستند، نه بازنمایی ساده‌ی واقعیت، بلکه بازتابی تحریف شده‌اند که در لایه‌های زخم و گسستگی، حقیقتی عمیق‌تر را آشکار می‌کنند. از این رو می‌توان گفت هر دو، با زبان متفاوت اما رویکردی مشابه، بدن را به استعاره‌ای از وضعیت انسان معاصر بدل می‌کنند؛ چه بیکن در نقاشی و چه فروغ در سینما، بدن رنج‌دیده را به کانون اثر خود بدل می‌کنند و به این شکل، بدن به رسانه‌ای برای آشکار کردن حقیقت‌های وجودی تبدیل می‌شود.

از شکست تصویر تا پیروزی معنا

دغدغه‌ی فروغ بیش از ناخودآگاه فردی، بر رنج انسانی متمرکز است. با این حال، فیلم با عناصر سورئالیستی خود و خلق فضای کابوس و اربیه سینمای سورئالیستی نزدیک می‌شود.

جذامخانه به تنهایی واقعیتی تکان‌دهنده است، اما با انتخاب زاویه‌ی دید، صدا، و تدوین فرخزاد، این واقعیت تبدیل به تجربه‌ای شاعرانه و سورئالیستی می‌شود، تجربه‌ای که در آن زیبایی و وحشت همزمان حضور دارند و مرزهای ادراک مخاطب را به چالش می‌کشند. به این ترتیب، خانه سیاه است نه تنها مستندی اجتماعی، بلکه نمونه‌ای بارز از سینمای انتقادی و تجربی است که با تکنیک‌های بیگانه‌سازی، مخاطب را به بازاندیشی درباره‌ی انسانیت و رابطه‌ی او با رنج دیگران فرا می‌خواند. به بیان دیگر، فیلم نه تنها درباره‌ی جذام، بلکه درباره‌ی «نگاه» ما به جذام است. همین جاست که بیگانه‌سازی و سورئالیسم با هم پیوند می‌خورند.



پرسش و پاسخ‌های عکاسی سورئالیستی «ایرن اردلان»

گفت‌وگو با استاد مجید بندار مقدم



یوگرافی و فعالیت‌ها

• مجید بندار مقدم یک عکاس و مدرس عکاسی است که بیش از ۳۰ سال در هنر عکاسی و طراحی فعالیت داشته است. او تاکنون ۱۶ نمایشگاه انفرادی در داخل و خارج ایران برگزار کرده است، از جمله تهران، اصفهان، کیش، مشهد، همچنین در کشورهای دانمارک، سوئد، رومانی و ایتالیا. او به ویژه در زمینه عکاسی کودکان، عکاسی پرتره و عکاسی سیاه‌وسفید فعالیت کرده و سبک نسبتاً انتزاعی دارد.

• در یکی از نوشته‌ها آمده است که در «اولین نمایشگاه عکس‌های سیاه-و-سفید ایران» در سال ۱۳۸۴، آثار او با نگاه ویژه معرفی شده‌اند.

سبک و نگاه هنری

• بندار مقدم به بیان خود، در کارهایش به دنبال «نگاه انتزاعی» است: یعنی عنصرهای بصری (نور، میزاسن، رنگ، سایه/روشن) برای او مهم‌اند، و عکس‌هایی می‌سازد که بیننده را دعوت می‌کنند به تأمل و کشف.

• یکی از مقالات درباره او می‌نویسد: «عکس‌های مجید محور زمان نامحسوسی دارند... قرار نیست عکس به تو پیام واضحی بدهد، جادوی خیال همینجاست...».

• در بخشی از گفتگوهایش گفته است که تکنیک مهم است اما کافی نیست؛ آنچه مهم است «تفکر و اندیشه پشت عکس» است.

پرسش ۱: کمی از خودتان برایمان بگویید.

پیش از آن که عکاسی را به صورت حرفه‌ای آغاز کنم، تصاویر را با ذهن و حافظه‌ام ثبت می‌کردم. گاهی حتی آن‌ها را توصیف و یادداشت می‌کردم که چنین تصویری را دیده‌ام، اما ابزاری برای ثبت آن نداشتم. بعدها تلاش کردم آن تصاویر را طراحی کرده و بکشم؛ همین مسیر بود که مرا از دنیای طراحی و نقاشی به دنیای عکاسی رساند.

به‌طور اتفاقی با «تاریک‌خانه» آشنا شدم. یکی از دوستانم مدرک عکاسی از آمریکا داشت و برایم بسیار جالب بود که مگر عکاسی هم رشته‌ی دانشگاهی و مدرک دارد؟ روزی همراه او به تاریک‌خانه رفتم و دیدم در حال چاپ عکس است. همان‌جا نخستین جرقه در ذهنم زده شد؛ جرقه‌ای که به من نشان داد می‌توانم تصاویری را که در ذهنم می‌بینم، به این شکل ثبت کنم.

پرسش ۲: شما سورئالیسم را در نقاشی چگونه تعریف می‌کنید؟

هنرمند یا هنرجو شکل می‌گیرد. وقتی شما با من صحبت می‌کنید، برداشت و ذهنیتی از افکار و شخصیت من دارید، در حالی که دوستانتان ممکن است نگاه کاملاً متفاوتی داشته باشند. هر یک از این برداشت‌ها می‌تواند به نوعی «سورئالیسم» تبدیل شود. به تعبیر من، سورئالیسم همان بازنمایی ذهنیت درونی انسان است؛ یعنی واقعیتی که فرد می‌بیند، نه آنچه جامعه به‌عنوان واقعیت می‌شناسد. ما معمولاً تصور می‌کنیم سورئالیسم مربوط به تفکرات عجیب، ترسناک یا دور از واقعیت است، در حالی که آن تخیلات، در اصل بخشی از واقعیت زندگی‌اند؛ چون از ذهن انسان سرچشمه می‌گیرند. تخیل شبیه رؤیاست؛ شما در ذهنتان رؤیاپردازی می‌کنید، و این رؤیاها بازتابی از واقعیت درونی شما هستند. اگر این افکار و رؤیاها واقعی نبودند، هرگز شکل نمی‌گرفتند. اگر بخواهم به‌طور ادبی تعریف کنم، سورئالیسم صحنه‌ای است غیرواقعی که از ذهن و تخیل انسان برمی‌خیزد. اما از دید من، سورئالیسم در حقیقت معرفی و نمایش ذهنیت‌های درونی هر فرد است. از آن روز به بعد، این علاقه در من رشد کرد و هر روز شکل تازه‌ای به خود گرفت. هجده ساله بودم که نخستین دوربین عکاسی‌ام را خریدم و از آن زمان تا امروز، این مسیر را ادامه داده‌ام.

پرسش ۱۳: سورتالیسم به کشف ناخودآگاه گره خورده است. به نظر شما، دوربین تا چه اندازه می‌تواند ناخودآگاه انسان را ثبت کند؟

به گمان من، دوربین در دنیای هنر همان جایگاهی را دارد که قلم در دنیای نویسندگی دارد. سورتالیسم بیش از آن که یک سبک یا موضوع عام باشد، زاویه‌ی دید و نگاهی آمیخته با اندیشه‌ی فرد است. همه‌ی انسان‌ها رؤیا می‌بینند؛ رؤیاهایی که در آن تصاویر و موقعیت‌هایی عجیب تجربه می‌کنند — چیزهایی که شاید حضور فیزیکی نداشته باشند، اما در ذهن به شدت واقعی‌اند. این همان جایی است که «سورتال» در ذهن انسان شکل می‌گیرد و جامعه‌ی عمل می‌پوشد. در پس هر اثر سورتالیستی واقعی، تفکری نهفته است که حامل پیامی است؛ پیامی که می‌خواهد نگاه تازه‌ای را به جهان نشان دهد یا حرکتی در ذهن مخاطب ایجاد کند. از نگاه من، سورتالیسم واقعی همواره پیام‌رسان است — پیامی که در قالب نمایشی سورتال بیان می‌شود.

پرسش ۱۴: اگر بتوانید با دوربین خود چیزی را ثبت کنید که هیچ چشمی قادر به دیدنش نیست، دوست دارید چه چیزی را نشان دهید؟

به باور من، در خلق هر اثر هنری سه عنصر باید رعایت شود — دقیقاً به همین ترتیب: احساس، حرف برای گفتن، و تکنیک.

تا زمانی که احساس درونت بیدار نشود، هیچ‌چیز برای گفتن نخواهی داشت و در نتیجه، چیزی هم خلق نخواهد شد. احساس است که انسان را به سخن گفتن وادار می‌کند. بدون احساس، هنر معنا ندارد. افراد زیادی در جامعه حرف برای گفتن دارند، اما در سخنانشان «حس» وجود ندارد. بسیاری از کسانی که پشت تریبون می‌روند، تنها می‌خواهند حرفی را منتقل کنند، نه احساسی را. در حالی که راه بیان احساس می‌تواند قلم باشد، یا دوربین، یا هر ابزار دیگری. من همیشه تلاش کرده‌ام در آثارم این سه عنصر را هم‌زمان حفظ کنم: احساس، معنا و تکنیک. سعی کرده‌ام نگاهی عمیق داشته باشم؛ نگاهی که حرفی برای گفتن داشته باشد، احساسی در آن جاری باشد، و تکنیکی که به بهترین شکل بتواند آن حرف و پیام را به تصویر بکشد.

پرسش ۵: اگر روزی بخواهید یک پروژه عکاسی سورتالیستی خلق کنید، ایده‌ی اولیه‌ی شما چه خواهد بود و علیه چه چیزی در دنیای امروز شورش خواهید کرد؟

هر چیزی می‌تواند باشد! من سعی می‌کنم هر اثری که ثبت می‌کنم، نوعی نور در تصویر باشد. این نور است که حرکت و زندگی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند؛ نوری که در خدمت اجسامی باشد که با انسان ارتباطی عمیق برقرار می‌کنند. مثل چهار عنصر اصلی: آب، خاک، باد و آتش.

در آثار من، خاک که اکنون به سنگ تبدیل شده و طبیعت خالی از حضور انسان، محوریت دارد. اما به‌طور هم‌زمان، حضور انسان را به شکلی غیرمستقیم و روحانی در تصویر نشان می‌دهم؛ اعتقاد دارم عکسی می‌تواند شمایی قدرتمند خلق کند که روح عکاس نیز در آن حضور داشته باشد، نه به شکل فیزیکی، بلکه به واسطه‌ی نگاه و انتخاب او.

من سعی می‌کنم طبیعتی را به تصویر بکشم که پر از جزئیاتی است که دیگران نمی‌بینند. نگاه سورتال، مخاطب را به تفکر و تعمق در احساسات و ذهن خود دعوت می‌کند و من عاملی می‌شوم برای این اندیشه‌ها. چه بسا افرادی با دیدن این آثار تحریک شوند تا خلاقیت خود را شکوفا کنند و اثراتی خلق کنند که پیش از آن در ذهن خود نمی‌دیدند.