تئاتر از نگاه استریندبرگ

اژتر ژالچر
ترجمه محمدرضا فرزاد

در حالی که تأثیر بنیادین استریندبرگ بر روند تکامل درام مدرن مورد ستایش همگان بوده است، تکاپوی بی‌وقفه وی در عرصه نقاشی، عکاسی، علوم طبیعی و این که این علائق چگونه الهام‌بخش کار او در مقام یک نمایشنامه‌نویس بوده‌اند، خارج از مرزهای سوئد زادگاه او کمتر مورد توجه بوده است. در جهان انگلیسی زبان، آشنایی محدود با دامنه فعالیت و علائق وی به کمبود ترجمه‌های نوشته‌های غیرادبی وی انجامیده است.[1] اما در گستره‌ای حتی وسیع‌تر، تصویر کلی استریندبرگ را گرایش‌ها و آرای تاریخ ادبی و استریندبرگ پژوهی رقم می‌زده‌اند که تا همین اواخر از واکاوی پیگیری جدی فعالیت‌های غیرادبی او، تنها به این بهانه که این فعالیت‌ها گریز و گرایشی بی‌اهمیت بوده‌اند، چشم پوشیده‌اند. نگرش‌های انتقادی جاری، با گنجاندن آثار وی در زمینه فرهنگی و بین رشته‌ای وسیع‌تر، از حقایق جدیدی درباره مدرنیسم ادبی و تئاتری پرده برداشته‌اند.[2]

منحصر به فرد بودن استریندبرگ نه تنها در موفقیت‌های عظیم وی در تمامی این حوزه‌ها ریشه دارد که حتی از اشتیاق وی به تجربه‌ورزی و زیرپا نهادن مرز میان ژانرها، دیدگاه‌ها و حوزه‌های تجربه نیز خبر می‌دهد. تجمیع آفاق چندگانه وی نه تنها به بارور شدن متقابل اشکال هنری و فکری مختلف وی می‌انجامد که حتی به او کمک می‌کند تا تعلق خاطر خاص خود به مسئله شناخت، ادراک و بازنمایی را به نمایش بگذارد. امید آن دارم تا در این مقال نشان دهم که چگونه استریندبرگ، با پشت سر نهادن محدویت‌های یک مدیوم (رسانه)، توانست تا پیوندی میان کار عکاسی با تأملات وی در باب تجربه‌های دراماتیک‌اش، و به تبع آن بسط و گسترش قلمرو تئاتر، برقرار سازد.

اولین تجربه جدی استریندبرگ در حوزه تجربه عکاسی هم‌زمان است با دوره موسوم به "دوره ناتورالیستی" کار او در میانه و اواخر دهه ۱۸۸۰. عکس‌های این دوره او، همان‌گونه که در پی می‌بینیم، پیشاپیش از جدایی آتی وی از ناتورالیسم خبر می‌دهند. در همان دهه ۱۸۹۰ علاقه او به مسئله عکاسی و ادراک، تحولی بنیادین را در نگرش‌های او در باب بازنمایی به ثبت می‌رساند. هم مقاله‌های علمی و هم تجربه‌های عکاسی این دوره‌اش، نشانه‌هایی از تجربه‌ورزی‌های او در عرصه یک تمهید دراماتیک جدید و غیرارسطویی را از خود بروز می‌دهند. هر چند استریندبرگ در طی دوره موسوم به "بحران دوزخی"اش در عمل خود، درام نمایشنامه‌نویس در حال گذار را بازی می‌کند. آرا و تجربیات فلسفه طبیعی وی گواهی است بر اینکه او چگونه یک "نمایشنامه رویایی" را - که طبیعت بازیگر آن است - کشف کرده است، نمایشنامه‌ای که گویا او را، به باز تعریف و بازیابی جایگاه واقعیت و میزان دسترسی درام‌نویس به آن، سوق می‌دهد.

در اوایل دهه ۱۹۰۰ علاقه استریندبرگ به عکاسی از نو جان گرفت، و از آن پس او تا واپسین سال‌های عمر خود فعالانه به عکاسی پرداخت. در سال ۱۹۰۶، او "هرمان آندرسون" عکاس سوئدی را به دستیاری گرفت تا در ساخت دوربینی بدون لنز به او کمک نماید. آن دو با این "دوربین - عجایب"، به قول خودشان، در چندین پروژه "پرتره روان‌شناختی" و "ابرشناسی" که در استکهلم انجام شد با یکدیگر همکاری موفقیت‌آمیزی داشتند.

این مقاله با تمرکز بر دو دهه ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ به بررسی نحوه تأثیرگذاری تجربیات عکاسیک و تأملات استریندبرگ در باب مسئله ادراک بر تحول شکل دراماتورژی وی در دهه ۱۹۰۰ می‌پردازد. جست‌وجوی او برای رسیدن به درامی نو به موازات کار عکاسی، که در اواخر قرن نوزدهم میلادی مدیوم رئالیسم مستند شناخته می‌شد و روش ابژکتیو و علمی بازنمایی‌ای که در پی آن بود، بسیار جالب می‌نماید. عکاسی نزد استریندبرگ ابزاری مناسب برای اعتلای ناتورالیسم به شمار می‌آمد، چرا که او از همان آغاز عمیقاً شیفته ابهام ذاتی این مدیوم بود. عکاس می‌توانست به مدد قوه استناد به ترسیم واقعیت بپردازد و در عین حال می‌توانست "وهمی"[۲] ناب را پیش رو نهد. توهم نیز طبعاً متضمن تحریف ذهنی تصویر، چه از طریق خالق آن و چه از طریق بیننده‌اش، است. بنابراین، دغدغه عکاسی استریندبرگ را می‌توان بخشی از تأمل مداوم وی در باب ذات واقعیت و نسبت آن با ضمیر خلاق فرد دانست.

ناتورالیسم و فراسوی آن

پیوندهای مؤثری میان تجربه‌اندوزی‌های استریندبرگ در عرصه عکاسی و سبک دراماتورژی وی وجود دارد. حتی در دهه ۱۸۸۰ نیز که دوره ناتورالیستی کار وی به شمار می‌رود، هم نوشته‌ها و هم عکس‌های او از گرایش ناپیوسته او به نیاز ناتورالیسم به مشاهده عینی و با فاصله زندگی پرده برمی‌دارند.[۵] علاقه وی به شیوه‌های تصور و توهم، همراه و هم‌زمان با تردید وی در توانایی فرد به ادراک "ابژکتیو" واقعیت بیرونی است. فی‌المثل در ۲۰ آگوست ۱۸۸۶ در نامه‌ای به یک دوست به تأمل درباره این نکته می‌پردازد که چرا زنبوران کندویشان را با سلول‌های شش ضلعی می‌سازند. چنین است چرا که «زنبور شیطانی کوچک است که همه چیزی را با چشمان شش ضلعی‌اش شش وجهی می‌بیند.» درست مثل آن که آدمیزاد سیارات را مدور می‌بیند چرا که

چشمانی مدور دارد. استریندبرگ در پایان چنین نتیجه می‌گیرد که «ما هیچ چیز از جهان خارج نمی‌دانیم و تنها برای خود "نظراتی" داریم.»[۶]

استریندبرگ در مقاله‌ای با عنوان "درباب درام مدرن و تئاتر مدرن" (۱۸۹۰) در خلال نقد آثار نمایشنامه‌نویس فرانسوی "آنری بک"، طرح کلی ناتورالیسم شخصی خود را ترسیم می‌کند. نمایشنامه آنری بک:

«عکسی است که همه چیز را در خود جا داده، حتی لکه‌های غبار روی لنز دوربین را... این نوعی ناتورالیسم است با این باور که هنر عبارتست از کپی‌برداری تکه‌ای از طبیعت به شکلی طبیعی، و نه ناتورالیسم کلی که در پی یافتن نقاطی است که جنگ‌ها و نبردهای بزرگ در آن رخ می‌دهد، که دوست دارد آنچه را فرد در حیات روزمره نمی‌بیند ببیند، که از کشمکش میان نیروهای طبیعی نیرو می‌گیرد، خواه این نیروها عشق و نفرت باشند، خواه روح طغیان باشد خواه غرایز اجتماعی...»[۷]

برخلاف مشاهده مبتنی بر فاصله، "ناتورالیسم عام‌تر" استریندبرگ از امتیاز هنرمندان در گزینش سوبژکتیو موقعیت‌های بارز و برجسته برای ترسیم و توصیف بهره می‌جوید. مجموعه سلف پرتره‌های مشهور و عکس‌های خانوادگی او، که از سال ۱۸۸۶ در گرسائوی سوییس که خانواده او در آنجا می‌زیستند برداشته شده‌اند، نیز مستند هستند (بنگرید به عکس‌های ۱ و ۲ و ۳ از نمونه‌های این مجموعه). او در نامه‌ای،[۸] که در آن منتخبی از این عکس‌ها را برای انتشار در اختیار ناشر سوئدی آلبرت بونی به قرار می‌دهد، مشخصاً تصریح می‌کند که تکنیک او تحت تأثیر رپرتاژ عکس "نادار" (گاسپار فلیکس تورناشون) است که به افتخار شیمیدان صد ساله "اوژن شوورول" عکسبرداری و در سپتامبر ۱۸۸۶ در مجله "لوژورنال ایلوستره" چاپ شده‌اند. عکس‌ها، شوورول را در خانه‌اش نشان می‌دهند، و شامل دو سکانس هستند. یکی او را در حالی نشان می‌دهد که پشت میزش غرق نوشتن است، و دیگری پشت میز در حال صحبت با عکاسی که رو به شیمیدان دارد اما تا حدی پشتش به بیننده عکس است. مجموعه عکس‌های گرسائوی استریندبرگ از اصول کمپوزیسیون مشابهی بهره می‌گیرد، چه وقتی از خود عکس می‌گیرد، چه از نویسنده پشت میز تحریر، یا از خودش و زنش که در دوسوی میز ناهارخوری نشسته‌اند. اما برخلاف خصلت مستند عکس‌های نادار، که شوورول گویا خود خودش است، اکثر تصاویر استریندبرگ نقش - پرتره (پرتره‌های تئاتری‌م)اند، نقش پرتره‌ای که در آن به هیأت مجموعه‌ای از نقش‌ها: نقش پدر خانواده، موزیسین، شوهر بذله‌گو، نویسنده در حال نوشتن و گذران اوقات فراغت ترسیم می‌شود. وانگهی، محیط عکس‌ها به شکلی رئالیستی مملو از اشیایی است که کارکرد اسباب صحنه را در صحنه‌های تئاتر و کمپوزیسیون‌های به دقت طراحی شده دارند. استریندبرگ نام مجموعه‌اش را "عکس‌های امپرسیونیستی" می‌گذارد، چون برخلاف عکاسی پرترهٔ آن دوران در محیطی خانگی و "رئالیستی، هم داخلی و هم خارجی - و نه استودیو - گرفته شده‌اند. نوعی حس خودبه‌خودی از این کمپوزیسیون‌های دقیقاً متقارن، از این شگرد محبوب نقاشان امپرسیونیست متصاعد می‌شود. فی‌المثل عکسی که استریندبرگ را در حال تخته نرد بازی با زنش نشان می‌دهد، قرارداد صحنهٔ چاردیواری تئاتر رئالیستی را زیرپا می‌گذارد: زنش به نیمرخ پشت کرده به بیننده (تماشاچی) و هر دو کاراکتر به نظر غافل از آنند که دارند دیده می-

اژتر ژالجر

شوند. (بنگرید به عکس ۱)

قراردادهای کمپوزیسیونی این عکس، حسب وجود میزی که به شکلی قطری عکس را درمی‌نوردد، در طراحی صحنهٔ "دوشیزه ژولی" نیز انعکاس می‌یابد. در کارگردانی صحنهٔ اولیه این نمایشنامه استریندبرگ به دنبال تصویر صحنه‌ای است که بازنمود بخشی از یک آشپزخانه بزرگ باشد، آشپزخانه‌ای که دیوار عقب آن با زاویه از چپ به راست علم شده باشد. او در مقدمه مشهورش بر این نمایشنامه، که به مانیفست ناتورالیسم تئاتری مشهور است، به شرح مفهوم طراحی صحنه از دید خود می‌پردازد:

«من از نقاشی امپرسیونیست شگرد برش خورده و نامتقارن نشان دادن صحنه‌ها و به تبع آن تشدید توهم را وام گرفته‌ام. وقتی ما فقط بخشی از یک اتاق و تکه‌ای از اثاثه را ببینیم، ناگزیر تخیل‌مان به کار می‌افتد و آنچه را که می‌بیند تکمیل می‌کند... من طوری قطری دیوار بالا صحنه و میز را کار گذاشته‌ام که بازیگران بتوانند، وقتی پشت میز روبه‌روی هم نشسته‌اند، رو به تماشاگر یا نیم‌رخ به او باشند.»[۹]

در نمایشنامه، بدین ترتیب، استریندبرگ از تکنیک عکاسیک "برش بخشی تصادفی از واقعیت" و به قاب گرفتن "برش تصادفی از زندگی" بهره می‌گیرد. "فردی راکم" در پژوهش خود در باب بهره‌گیری استریندبرگ از فضای صحنه در "دوشیزه ژولی"[۱۰] بر این باور است که دیوار چهارم خیالی به‌واسطه کمپوزیسیون نامتقارن و حذف دیوارهای مرئی کناری به نقطه‌ای نامشخص در تالار نمایش بدل می‌شود.[۱۱] تماشاگران تئاتر نمی‌توانند به راحتی از بیرون آکسیون روی صحنه را ببینند چون آنها خود جزئی از فضای آکسیون روی صحنه هستند. گویی عکس فضای داخلی یک آشپزخانه را پیش روی تماشاگران نهاده‌اند و تماشاگران با گسستن از موضع فاصله‌مند خود که "دیوار چهارم" آن را مهیا ساخته، ناگزیر به تماشای اتفاقات از منظری ذهنی می‌نشینند، منظری که دوربین آن را مهیا ساخته است.

عکس دیگری همسر استریندبرگ، "سیری فون اسن"، را در حالی نشان می‌دهد که یک پرده گل‌گلی تقریباً او را از قاب تصویر بیرون رانده است. (بنگرید به عکس ۲). تصویر همان حس "یکبارگی" و "ناگهانی" عکس را در خود دارد: چشم یا دوربین نیم نگاهی به گوشه‌ای از خانه که فیگور مونث در کنج آن ایستاده، با تصویری دو نیم شده چنان که گویی به یک‌باره سر از آنجا درآورده باشد. این شاهدی گویا بر این نکته است که استریندبرگ در مجموعه عکس‌های "گرسائو" خودش را در کانون خانواده قرار می‌دهد. در دیگر عکس‌هایی که "سیری" در آنها دیده می‌شود، چهره سیری یا محو و نامشخص است یا پشت به بیننده است، و همان‌گونه که در عکس ۱ می‌بینید، بدنش قاب تصویر را قطع کرده است. استریندبرگ از سوی دیگر در عکس‌ها، چه تنها باشد چه با فرزندانش، همیشه نظر بیننده را به خود جلب می‌کند، محیط بر کمپوزیسیون است و واقعه ترسیم شده را تحت اختیار خود دارد. این نیاز درونی پدر به تقویت جایگاه خود به عنوان "رأس خانواده"، که می‌توان این نکته را درونمایه اصلی این مجموعه عکس‌ها دانست، ارتباط عکس‌ها با تراژدی ناتورالیستی مشهور استریندبرگ "پدر" (۱۸۸۷) را روشن می‌سازد. این نمایشنامه به پیروی از تعبیر استریندبرگ از "ناتورالیسم عام‌تر"، به ترسیم نبرد مهلک میان والدین بر سر در اختیار گرفتن حق تعیین سرنوشت آینده بچه می‌پردازد، نبردی که در پایان با خلع قدرت از پدر

پایان می‌گیرد. بدین ترتیب، هم عکس‌ها و هم این نمایشنامه، در شرایطی که مفهوم سنتی پدر - ساختارهای اقتدار پدرسالار چه در ساحت‌های عمومی و چه در ساحت‌های خصوصی بروز می‌یابند- در معرض تهدید است، بر نوعی توازن مشروط تکیه می‌کنند. البته سویه دیگری از مسئله نحوه بهره‌گیری تئاتری استریندبرگ از تکنیک‌های تصویری پیشین در عکس ۲ کاملاً مشهود است، در این عکس قاب تصویر بخشی از هیأت کلی فرد را قطع کرده است. در لحظات چندی نمایشنامه "دوشیزه ژولی" بخشی از تصویر صحنه به‌واسطه شگرد قاب‌بندی نامتعارف و عجیب از ارزش دراماتیک خاصی بهره‌مند است. برای نمونه در آغاز نمایشنامه، استریندبرگ "ژان" نوکر را وارد صحنه می‌کند حالا او کت‌اش را عوض کرده و بدن‌اش تا حدی از نظر پنهان است. شرح صحنه مشخص می‌کند که ژان به سمت راست می‌رود یعنی اینکه از قاب تصویر بیرون می‌زند و وقتی دارد کتش را عوض می‌کند تنها بازویش معلوم است. نگاه ما روی یک بخش از بدن بازیگر متمرکز می‌شود، بخشی که به دلالتی نمادین - موتیف وار دست می‌یابد دلالتی که بعدتر خود به شکل ظریفی در متن نیز چهره می‌نماید.

در چندین عکس، استریندبرگ از شگرد قاب‌بندی خاصی بهره می‌گیرد که هم تصویر در معرض دید و هم بیننده را تئاتریکالیزه می‌نماید. چنین بهره‌گیری‌ای از چارچوب درها یا پنجره‌ها در عکس‌ها، از پیش خبر از یک شگرد دراماتیک به کار رفته در نمایشنامه‌های واپسین استریندبرگ می‌دهد (بنگرید به عکس ۳). شگردی که از طریق آن رابطه‌ای دیالکتیکی میان تماشاگر و نمایش (ابژه تماشا) برقرار می‌گردد.

استریندبرگ مدت‌ها شیفته این شگرد تصویری که در سال ۱۸۸۶ کشف کرده می‌ماند، این شیفتگی همچنین در عکس سال ۱۹۰۸ هرمان آندرسون که در آن از کمپوزیسیون‌های نامتقارن بهره گرفته شده نیز دیده می‌شود (بنگرید به عکس ۴). یک سال پیش از آن او "نمایشنامه‌های مجلسی" را تکمیل می‌کند، نمایش‌هایی که در آن، درها و پنجره‌ها از دلالتی دراماتیک برخوردارند و عمق، بخش‌بندی و لایه‌بندی صحنه را به نمایش می‌گذارند. در "سونات اشباح"[۱۳] (۱۹۰۷) فی‌المثل، موتیف شهود و بصیرت نقشی محوری در نمایش ایفا می‌کند: دانش‌آموزی به نام "آرکن هولتز" قوه شهود خاصی دارد که برای دیگران غیرقابل درک است. در آغاز نمایش دختر شیرفروش، که خود شبحی‌ست، چشمان ملتهب خود را می‌شوید که بتواند بهتر ببیند. سپس، در حالی که پسر توی خیابان به نظاره نمای یک ساختمان ایستاده، مستاجران ساختمان در پنجره‌ها و درگاهی‌ها ظاهر می‌شوند و در حالی که یک پیرمرد سرگذشت زندگیشان را روایت می‌کند، بی‌صدا به بازی نقش‌شان می‌پردازند. دانش‌آموز تا زمانی تماشاگر این بازی غریب است که پیرمرد خود پسر را نیز وارد "نمایش در نمایش" کرده، پیرمرد فریاد می‌زند که: «درود بر این جوان شریف! او که جانش در خطر بود، در حادثه دیروز جان بسیاری را نجات داد! درود بر آرکن هولتز!» دانش‌آموز بدین ترتیب در برابر چشم ساکنان آن خانه که از پس پنجره‌ها منتظرانه به او نگاه می‌کنند ناگزیر به بازیگری بدل می‌شود. آرایش متاتئاتری کار تغییر چهره می‌دهد: پنجره‌ها به تالار تماشاخانه و خیابان و پسرک دانش‌آموز به خود صحنه تبدیل می‌شوند. چنین تبدیل و واگشتی که مرز میان تماشاگران و بازیگران را برمی‌دارد، به زندگی جلوه توهمی تئاتریک می‌بخشد.

استریندبرگ در این نمایش تکنیک قاب‌بندی خود را از طریق خلق "زیرفضاها"یی در دل فضای اصلی آکسیون پرداخت می‌کند و صیقل می‌دهد. "زیرفضاها" (یا فضاهای فرعی/م) امکان دیدن همزمان اتاق صحنه قبلی و صحنه بعدی را فراهم می‌کند. این زیرفضاها اتاق‌های فرعی کار را شکل می‌دهند یا در عین آن که صحنه‌ها (بازی در سکوت‌ها و تابلو نمایش‌ها) و کاراکترهای فضای اصلی نمایش را بر مخاطب آشکار می‌کنند و به فضایی در بطن فضای اصلی کار تشخص می‌بخشند. در صحنه اول چنین بازی‌ای، در پنجره‌هایی که دانش‌آموز از آنها به خانه می‌نگرد، انجام می‌شود. در صحنه دوم چنین بازی‌ای، در پستویی که یک مومیایی در آن زندگی می‌کند و پیرمرد به یک‌باره خودش را در آن حلق‌آویز می‌کند و در درگاهی‌هایی که صحنه‌های پانتومیم اتاق‌های مجاور به‌واسطه آنها قابل رؤیت است، انجام می‌شود. در صحنه سوم شخصیت‌های صحنه دوم که هنوز در اتاق مجاور نشسته‌اند، از لای در سمت راست صحنه بالایی دیده می‌شوند، و چهره طباخ دوزخی از پس درگاهی آشپزخانه سمت چپ معلوم است. این نمایشنامه به مدد شگرد قاب‌بندی بصری خاص خود جهان هزارتوی توهم را، که پیوسته سطح ظهور و نمود و تغییر چهره‌اش تکثیر می‌شود، به نمایش می‌گذارد.

نمایش - رویای طبیعت

استریندبرگ در سال ۱۸۹۰ به شدت در پی کشف تکنیک‌هایی بود که از طریق آن ساحات نامرئی پنهان در پس سطوح مرئی را شناسایی کند. در عین حال، تأملات علمی و فلسفه طبیعی و تجربیات این دورهٔ کار او نشان از سوءظن و تردید فزاینده او به ابژکتیویتهٔ جهازهای باصره همچون چشم دارد. ذکر صریح و مشخص این تردیدها را می‌توان در مقاله‌ای یافت که نخست در سال ۱۸۹۶ با نام "نیم نگاهی به فضا" در مجله آکولتسیت و "کونیتیاسیون" منتشر شد.[۳] نظاره خورشید در موسم اعتدال بهاری تأملات استریندبرگ را در باب "ذات مسئله دیدن" برمی‌انگیزد:

آن وقت بود که این فکر ذهن مرا به خود مشغول کرد: اینکه خورشید مدور است چون مدور به نظرمان می‌آید؟ و نور چیست؟ چیزی است در بیرون من یا در درون من، از زمرهٔ ادراکات ذهنی است؟... شاید خورشید، نور کهن همه جا حی و حاضری است که چشم ناقص من تنها می‌تواند آن را به شکل لکه‌ای زرد و مدور بر شبکیه خود درک و دریافت کند؟... نفس آدمی از کجا آغاز و در کجا به پایان می‌رسد؟ آیا چشم خود را با آفتاب وفق می‌دهد؟ یا خود چشم پدیده‌ای را که موسوم به آفتاب است، خلق می‌کند؟

مجموعه پرسش‌هایی را که استریندبرگ در این مقاله طرح می‌کند خبر از انفصالی رادیکال از زیباشناسی ناتورالیستی می‌دهد که بر طبق آن دقت عکاسیک، قوهٔ ایفاد حقیقت واقعیت مرئی یک اثر هنری را افزایش می‌دهد. این مقاله وجود چنین واقعیت خارجی‌ای یا ابژکتیویتهٔ (عینیت) ادراک آن را زیر سؤال می‌برد. او در حالی که منکر هویت‌های متمایز چیزها می‌شود سرحدات و مرزهای ضمیر ناظر را آن قدر برمی‌دارد که چنان بسیط شود که بر همه چیز محیط گردد. واقعیت آناً در حکم صرف فرافکنی نفس شناخته شده، و گویی عبارت است از پدیده‌ای کاملاً دماغی. تأملات و تجربیات عکاسی دهه ۱۸۹۰ نشان می‌دهد که استریندبرگ دیگر از به روی صحنه آوردن امپرسیونی از واقعیت احساس رضایت نمی‌کرده است. در فاصله سال‌های ۱۸۹۲ و ۱۸۹۶

او بدون لنز و دوربین و از طریق بلورین (کریستالیزه) کردن محلول "سالتین" بر روی صفحات شیشه‌ای و قرار دادن آن بر روی کاغذ حساس به نور، مجموعه عکس‌هایی را آماده و به چاپ می‌رساند. به محض برداشتن ورقه‌های شیشه‌ای، نقش بلورها روی کاغذ حک می‌شده است (بنگرید به عکس ۵). او در مجموعه موسوم به "سلستوگراف‌ها" (۱۸۹۴) از روش قرار دادن صفحات حساس به نور، که پیش‌تر در محلول ظهور نگهداری می‌شده‌اند، در برابر آسمان پرستاره (بنگرید به عکس ۶) بهره می‌گیرد. در هر دو مورد قصد استریندبرگ شکار تصاویر طبیعت بدون دخالت و وساطت ساختگی سیستم‌های اپتیکال (نوری) یا تحریف و اعوجاج چشم بوده است. استریندبرگ در مقاله‌ای با نام "در باب عملکرد نور در عکاسی: تأملاتی با الهام از اشعه ایکس"[۳] به نحوه انجام تجربیات‌اش در سال ۱۸۹۴، عکسبرداری از اجرام سماوی بدون بهره‌گیری از دوربین و لنز می‌پردازد:

این تجربه‌ها هیجان عظیمی در من برانگیخت و تقریباً داشت ویرانم می‌کرد... از قضا آینه‌ای روی میز من بود که تصویر ماه در آن منعکس می‌شد. با خود فکر کردم: اگر عدسی‌های چشم من و دوربین در آینه نیستند که تصویر ماه را تحریف و معوج سازند پس چگونه آینه تصویر ماه را جذب و منعکس می‌سازد؟ بر طبق اصول علم اپتیک، هر نقطه‌ای بر سطح صاف آینه قطعاً نور ماه را باز می‌تاباند. اگر آینه آینه‌ای مقعر باشد، پرتوهای ماه بر عکس در یک نقطه جمع می‌شوند و یک تصویر مدور کوچک را شکل می‌دهند، درست شبیه همان تصویر مدوری که ما ماهش می‌نامیم، و با چشم غیرمسلح می‌توان دیدش... و بعد آینه را با صفحه‌ای نقره‌ای تعویض کردم، و برای آنکه به جلوه قدرتمندتری دست یابم صفحه نقره‌ای را در محلول ظهور گذاشته و در یک لحظه آن را در معرض نور قرار دادم.[۵]

آن طور که استریندبرگ در این مقاله نقل می‌کند بعدها "سلستوگراف"هایش را برای انجمن نجوم فرانسه می‌فرستد اما هیچ پاسخ درستی دریافت نمی‌کند و حس می‌کند که کارش را درک نکرده‌اند.[۴] هرچند تجربه‌های استریندبرگ که مورد غفلت تاریخ هنر و علم قرار گرفته بود به باد فراموشی سپرده شد، او فی‌الواقع پیشتاز عصر خود بود. در اوایل دهه ۱۸۳۰ "فاکس تالبوت" (۱۸۷۷-۱۸۰۰) یکی از پیشگامان تکنولوژی عکاسی، تجربه‌هایی دربرداشت تصویر، از طریق قرار دادن مستقیم اشیاء بر روی کاغذ حساس به نور در برابر اشعه آفتاب، انجام داده بود. ولی فتوگرام به عنوان ژانری با ظرفیت‌های هنری مشخص تا زمان "من ری" و "لاژلو موهولی ناگی" در دهه ۱۹۲۰ کشف ناشده بود. استریندبرگ البته در دهه ۱۸۹۰ ظرفیت کشف شیوه‌های نوین دیدن را در فتوگرام به خوبی دریافته بود، شیوه‌هایی که پیامد و تبعات زیباشناختی دراماتورژی نوین او با الهام از آنها کشف و استخراج شده بود. اعتقاد استریندبرگ به این که شکل چشم‌های ما و لنز و دوربین نحوهٔ دیدن ما را رقم می‌زند، حکایت از کشش و درگیری او با اصول عموماً پذیرفته بازنمایی دارد.[۷] تلاش‌های او در عرصه برداشت تصویر، نه آن گونه که آنها را می‌بینیم بل آن گونه که در واقع هستند، پیشاپیش نشان از واگشتی زیباشناختی می‌دهد که در بسیاری از هنرمندان آوانگارد، که حس می‌کنند دید ما قرن‌ها در بند عرف دیدن بوده است، دیده می‌شود. استریندبرگ در خلال تجربه‌ورزی‌هایش در عرصه تکنیک‌های فتوگرام در فاصله سال‌های (۱۸۹۴-۱۸۹۳) دریافت که تصاویری که بدون لنز و دوربین گرفته می‌شوند دورنما و پرسپکتیو را

محو و حذف می‌کنند.[۱۸] اصول پرسپکتیو در زمره نظام‌های غیرطبیعی‌ای بود که علم به نام نظامی طبیعی آن را به قوه دید بشر تحمیل کرده بود. خود "کامرا لوسیدا"[۱۹]، که نقاشان عهد رنسانس از آن به عنوان ابزار سنجش "صحت" پرسپکتیو بهره می‌جستند، به پایه و مبنای پروسه‌های عکاسی بدل شد. لا ژلو موهولی ناگی تقریباً سی سال پس از تقریر تأملات استریندبرگ، در جایی خشمگینانه می‌نویسد:[۲۰]

«هر چند به شکل عظیمی گسترش یافته، اما از وقتی که چنین پروسه و فرایندی ابداع شده هیچ چیز اساساً جدیدی در اصول و تکنیک‌های عکاسی کشف نشده است. هر نوآوری‌ای... مبتنی بر مفهوم هنری و تکثیرپذیری است که بر تمامی عصر "داگر" (۱۸۳۰) سایه افکنده بود یعنی: بازتولید (کپی) طبیعت بر پایه و هماهنگی با اصول پرسپکتیو... در عکاسی روزهای قدیم این نکته، که شاخصهٔ حساسیت به نور یک سطح از نظر شیمیایی آماده (شیشه، کاغذ، سلولوئید و غیره) یکی از عناصر بنیادین پروسه عکاسی است، کاملاً مورد غفلت بود. این سطح هرگز به چیز دیگری وصل نبود مگر "کامرا لوسیدا" که برای ثابت نگاه‌داشتن (بازتولید) اشیاء از اصول پرسپکتیو تبعیت می‌کند. فتوگرام را بدین ترتیب می‌توان در حکم شورشی دانست علیه محدودیت‌های شیوه‌های تحمیلی دیدن، شورشی علیه جباریت و ستم پرسپکتیو. فتوگرام متضمن رهایی از قواعد "رئالیسم" و به تبع آن گامی به سوی آبستراکسیون (تجرید) است. همان‌گونه که منتقد مونیخی "فرانتس روه" در سال ۱۹۲۹ یادآور می‌شود،[۲۱] "جاذبه خاص "فتوگرام از تنشی که" میان نقوش و نگاره‌های هندسی و تجریدی و طنین اشیاء جاری است "نشأت می‌گیرد. آنچه در حوزه هنرهای تصویری آبستراکسیون و گسست از عنصر پرسپکتیو به شمار می‌آید در حوزه تئاتر به نوعی گسست از اصول زیباشناسی ارسطویی در مواجه با مسئله زمان، فضا، آکسیون (کنش) و کاراکتر دراماتیک به شمار می‌رود.[۲۲] استریندبرگ به دراماتورژی غیرارسطویی از طریق آنچه خود در اواسط دهه ۱۸۹۰ آن را ناتورالیسمی حقیقی‌تر از ناتورالیسم زولا می‌نامید، دست یافته بود. فتوگرام‌های دهه ۱۸۹۰ تعلق خاطر وی را، به ایده‌ای که در مقاله "هنرهای جدید یا نقش شانس در آفرینش هنری" به تفصیل به شرح آن می‌پردازد، آشکار می‌سازد، این ایده که هنرمند باید به منش دلبخواهی طبیعت در خلق تصادفی انگاره‌ها و طرح‌های معنامند دست یابد.

مقالات بسیار دیگری در این دوره، شیفتگی استریندبرگ را به تصاویر خلق شده از طریق انگیزش‌های تصادفی طبیعت، نشان می‌دهد. وانگهی این تصاویر به نظر او شبکه‌ای منظم و پرآشوب از نمودها و پدیداره‌های کاذبی بودند که خبر از جهان پنهان حقیقت و نظم می‌دادند.[۲۳]

استریندبرگ در گفتارهای خود در باب شیمی در کتاب "آنتی باربوس" (۱۸۹۴)[۲۴] بر این باور است که مواد شیمیایی خود را در طبیعت همچون بازیگرانی به نمایش می‌گذارند که هویت‌های حقیقی آنان در پس نقاب‌هایشان پنهان است. مواد شیمیایی نه تنها نقش بازی می‌کنند که حتی از قوه تحول خویشتن بازیگران نیز برخوردارند، آنها، بازیگران نمایش طبیعت‌اند. فی‌المثل رساله "درباب تبدیل زغال سنگ و عناصر دیگر" با این پندار توحید باورانه آغاز می‌شود که "تنها یک عنصر وجود دارد که دیگر عناصر پس از شکافت، تراکم، رقیق‌شدن، فعل و انفعال و پیوند (شیمیایی) از او به دست آمده‌اند." این نوع نگاه به دینامیک طبیعت، پیشاپیش از دراماتورژی "یک نمایشنامه رویایی" (۱۹۰۱) خبر می‌دهد، دراماتورژی که تمامی عالم را ناشی از وجود یک آگاهی مجرد می‌داند، آگاهی رویابین که

در نمایشنامه به هیأت دسته‌ای کاراکتر که از هم می‌شکافند، جفت می‌شوند، تبخیر می‌شوند، متراکم می‌شوند، قطعه قطعه می‌شوند و به هم متصل می‌شوند» در می‌آید.[۲۵]

در «آنتی باربوس» جهان طبیعی همواره در روند «دگردیسی بی‌وقفه» است: مجموعه‌ای از اشکال فرار و زودگذر، بالماسکهٔ مواد و اجسامی که به شکلی تئاتری تغییر ذات و چهره می‌دهند، در هیأت یکدیگر ظاهر می‌شوند و نقش هم را بازی می‌کنند و هویت سخت جان چیزها را به مبارزه می‌طلبند. شبکهٔ نمودها و پدیداره‌ها یا «نقاب مایایی» که جهان انسانی «نمایشنامه رویایی» را دربرمی‌گیرد کاملاً در زمینه طبیعت غیرارگانیک به نمایش درآمده است. آنچه استریندبرگ موفق به انجام آن می‌شود برخوردی استعاری و انسان انگارانه با طبیعت نیست بلکه گسستن از شیوه‌های مألوف و آشنای دیدن است، و آبستراکسیون کاراکتر دراماتیک در نمایشنامه‌های رویایی است که در آنها، انسان‌ها در هیأت مجموعهٔ دینامیکی از مناسبات به نمایش در می‌آیند و نه هویت‌هایی مجزا و منفرد. بدین ترتیب فی‌المثل در اولین نمایشنامه‌ای که استریندبرگ پس از بحران «دوزخ» نگارش آن را به پایان رساند یعنی «به سوی دمشق» (۱۸۹۸)، تمامی خط سیر نمایشنامه در پی آن است که پروتاگونیست نمایشنامه که «غریبه»[۲۶] نام دارد، به کیستی و چیستی خود پی ببرد. استریندبرگ با در کنار هم گذاشتن مجموعه‌ای از کاراکترهای عجیب و غریب که هر یک از آنها جنبه‌ای از خود او و گذشته او هستند موفق به انجام چنین امری می‌گردد. این کاراکترها که گه گاه از متن تخیل «غریبه» یا از میانه کابوس‌های او بیرون می‌آیند و پا بر صحنه می‌گذارند، وجود و استقلال شخصی ندارند.

استریندبرگ به تجربه‌های بسیاری در عرصه پرداخت کاراکتر می‌پردازد، کاراکترپردازی به گونه‌ای که ویژگی منحصر به فرد بودن شخصیت را از بین می‌برد و هویت را در متن چندگانگی (پلورالیته) بازتاب‌های هویتی از هم بگسلد. در «نمایشنامه رویایی» کاراکترها هویت‌های منفرد و باثباتی ندارند، پیوسته تغییر نقش می‌دهند و به اشکال دیگری درمی‌آیند. تمامی پرسوناژهای دراماتیک از آگاهی منفردی بهره می‌برند و «مونودرامی» (تک‌درام) که به شکل نمایشی یادمانی درآمده را به نمایش می‌گذارند.

در «ژان دوپلانته» (۱۸۹۶) مجلدی که تأملات استریندبرگ در حوزه فلسفه طبیعی را گرد آورده،[۲۷] استریندبرگ یک بار دیگر می‌کوشد تا رازهای طبیعت پنهان در پس سطح پدیداره‌ها را بگشاید. در مقاله‌ای دیگر فی‌المثل استریندبرگ حیرت شخصیت مرد سرگردان در پی کشف دسته‌ای از گل‌های «پنجه مریم» در میانه پیچک‌زاری در جنگل را نقل می‌کند:

همین‌طور که داشتم به پیچک‌ها نگاه می‌کردم، لای آنها چشمم به یک گل «پنجه مریم» (سیکلامن) افتاد. و بعد چشمم به چند تای دیگر افتاد، و یک دفعه کلی برگ پیچک و پنجه مریم دیدم. این که چرا اول پنجه مریم‌ها را ندیدم به این خاطر بود که این گونه از گل‌ها... لای برگ‌هایشان خطوط سبز پررنگی داشتند، که دورشان سفید خاکستری بود، ولی برگ پیچک همه چیزش به آن رنگ سبز پررنگ بود. افکارم بی‌درنگ معطوف مسئله «میمتیسم» شد.

در این سطور استریندبرگ پدیده‌ای طبیعی را به اثری هنری بدل می‌سازد، در ابتدا با قاب گرفتن آن، و بعد با معنا بخشیدن به تصاویری مجزا و تکه تکه. وانگهی استریندبرگ با نظاره دقیق اشکال متغیر پنجه مریم‌ها، و دقیقاً مثل بازیگرها، به آنها توانایی تقلید از محیط اطراف و به هیأت کسان

دیگر درآمدن را ارزانی می‌دارد. در همان حال که این تصویر جان می‌گیرد، طبیعت، خود به هیأت یک درام‌نویس، یک کارگردان درمی‌آید، کارگردانی که یک اجرای تئاتری ابدی و بی‌پایان را به روی صحنه می‌برد. مفهوم مشابه زندگی به مثابه یک متن صحنه‌ای شده، در نمایشنامه‌های واپسین او چهره می‌نماید. فی‌المثل در "نمایشنامه رویایی" موقعیت‌های اساسی زندگی بشر انتخاب می‌شوند و با بیرون نهادن کاراکترها از صحنه در حکم تماشاگر، به شکلی تئاتریکال به نمایش درمی‌آیند. چنین تأثیری در "سونات اشباح" نیز حاصل می‌آید نمایشنامه‌ای که در آن همه نقاب برچهره دارند و زندگی به شکل توهمی تئاتری چهره می‌نماید.

در مقاله دیگری از "ژاردن دوپلانته" به نام "آه سنگ"، استریندبرگ شرح می‌دهد که چطور یک روز در حین قدم زدن در خیابان‌های برلین، چشمش به شیشه پنجره‌ای می‌افتد پوشیده از پرهای سرخگون برف. او درمی‌یابد که در این تصویر، مثل فتوگرام‌های "بلورین سازی" (بنگرید به عکس ۵) خودش، چگالی و تراکم برف در پایین قاب شیشه افزایش یافته است.[۲۸] هر چند استریندبرگ در این مقاله صرفاً به تصویری که دست پروردهٔ طبیعت است نمی‌پردازد، او تصویر را با تفسیرهای خود پرداخت می‌کند. او با معنا دادن به آنچه می‌بیند، شیشه پنجره را به اثری هنری بدل می‌سازد و قیاسی جالب میان آن تصویر یخین و فرایند تکامل برقرار می‌کند و این چنین تصویر ساکن را لبریز از احساس می‌کند. سپس بعد زمان وارد عمل می‌شود، و پرهای برف صحنه‌ای دینامیک را به نمایش درمی‌آورند و مثل بازیگران سرگذشت زندگی نباتات را بازی می‌کنند. شیشه پنجره به صحنه نمایش بدل می‌گردد. اگر استریندبرگ در تجربه‌های عکاسی خود از رنج‌ها و دردهای آدمیان برای اثبات عینیت ادراک بهره می‌گیرد، در مقالات خود تصاویر را از فیلتر ذهنیت فرد ناظر عبور می‌دهد و تفسیرهای خود را بر تصاویر سوپرایمپوز می‌کند.

از نمایش طبیعت تا تئاتر ذهن

"احساسات روان‌پریشانه"، نوشته‌ای به سال ۱۸۹۴، نسخه اولیهٔ دیگری از "تکنیک نمایشنامه رویایی" را به نمایش می‌گذارد.[۲۹] در این نوشته استریندبرگ به تجربه در عرصهٔ فرافکنی تصاویر رویایی در یک تئاتر ذهن کاملاً سوبژکتیو می‌پردازد. او از این ساختار، که در دراماتورژی بعدی وی مرسوم گشت، هم به اعتبار حضور راوی‌ای که ایستگاه‌های سیر و سلوکی جسمانی را پشت سر می‌گذارد و به اعتبار سیر و سلوکی درونی‌اش در قلمرو حواس ذهن، بهره بسیاری می‌برد.

راوی، چنان که گویی در رویایی، خود را می‌بیند که دارد به محیطی ناآشنا واکنش نشان می‌دهد درست به همان شیوه‌ای که استریندبرگ در آزمایش‌های خود به نظاره تعامل میان عناصر شیمیایی با محلول‌هایی خاص نشسته بود. این ساختار متضمن تقسیم بی‌واسطهٔ ذهن آگاه راوی میان تماشاگر و بازیگر است. در عین حال می‌بینیم که نویسنده - راوی - نفس هرچه در پیرامون خود دارد جذب خود می‌کند و محیط پیرامونش را به بخش‌هایی از سوبژکتیویته (ذهنیت) خود بدل می‌سازد. ائتلاف میان جهان و قهرمان (نمایش) به شکلی درونی بر صحنهٔ ذهن آگاه راوی به وقوع می‌پیوندد، و عناصر جهان بیرون به درون فرو کشیده می‌شوند. تکنیک‌های تصویری و استعارات حسی موجود در "احساسات روان‌پریشانه" که در جهان دراماتیک "نمایشنامه رویایی" نیز از نو ظاهر می‌شوند حسی رویاگون و واقعیتی استعاری را رقم می‌زنند. راوی به محض

رسیدن به "ورسای" پس از مسافرت طولانی و خسته‌کننده با قطار، در پی دیدن قصر سلطنتی برمی‌آید. در نقاط محو خطوط پرسپکتیوی که مسیرهای پارک خلق کرده‌اند، چشمش به قصر می‌افتد. قصری که شاخ و برگ درختان قابش گرفته‌اند، به پرده پشت صحنه تئاتر می‌ماند، که یادآور طراحی صحنه استرینبرگ برای "نمایشنامه رویایی" است با آن قصر رشد یابندهٔ در کانون آن (بنگرید به عکس ۷). راوی "احساسات روان‌پریشانه" به سوی قصر کشیده می‌شود، اما همین که پا برمی‌دارد، آن عمارت غریب عقب می‌نشیند و گیجی حاصل از جاذبه و دافعه، و میان انگیزه-های درونی و بیرونی در نهایت از هم می‌گسلد:

ذهنم به دو نیم می‌شود و با خود به ستیز درمی‌آید، در انتظارم تا نیمی از جسمم را ببینم که دارد در "پلاس دآرمه" پرسه می‌زند و نیمه دیگرش را ببینم که کنار تیرک چراغ خیابان ایستاده. بیهوده در پی اتصال دو نیمه این ماشین هستم و می‌کوشم نفسی را بیابم که بر نفس من سوار باشد...

در "نمایشنامه رویایی" الهه نمایش، دختر ایندرا، سیر و سلوک مشابهی را در پیش می‌گیرد، هبوط از آسمان به زمین. او به محض ورود به زمین، قصری را کشف می‌کند یا بهتر است بگوییم، تصویر استعاری و به شکلی جادویی، دینامیک قصر را که به شکلی ناگزیر شیفته و مسحور آن می‌گردد. این تصویر، او را به سلوکی درونی رهنمون می‌سازد، همین که پا به قصر می‌گذارد خود را در میانه مناظری می‌یابد که بی‌وقفه در حال تغییرند. کیفیت رویاگون این سیر و سفر را تقسیم و شقاق مکرر پرسونالیته او، به تماشاگر بازیگر صحنه‌های گروتسکی که در متن طراحی صحنه متغیر رخ می‌دهند، پررنگ‌تر می‌سازد. و دختر ایندرا درست مثل راوی "احساسات روان‌پریشانه" به عبث در پی نفسی والاتر و اصلی وحدت‌بخش می‌گردد. زیرا قادر نیست از آن جهان رویایی افسونگر دل بکند، و هویت خود را از دست می‌دهد. می‌بیند که دارد مدام به چهرهٔ نقش‌های هردم متغیری درمی‌آید که در رویایش می‌بیند.

بدین ترتیب هم در "احساسات روان‌پریشانه" و هم در "نمایشنامه رویایی"، آکسیون (کنشی نمایشی) را تصویر قصر، به عنوان آماج حمله به قوه ادراک و کاتالیزوری که واقعیت را از نو در ساحت پرداخت حسی سوبژکتیو تعریف می‌کند و می‌گنجاند، پیش می‌برد.[۳۰] در "نمایشنامه رویایی" تصویر منبسط شونده قصر نشانه ملموسی است از مفهوم زندگی به مثابه توهم، رویایی فرار و تئاتری دنیوی (کیهانی). "معمای زندگی" در سالن تئاتر قصر و در پس دری با سوراخی شبدر شکل، پنهان است. برعکس در صحنه‌ای که در باز می‌شود و در پس آن هیچ چیز قابل رویت نیست، همه آنچه دیده می‌شود به ساحت توهم تئاتری تعلق دارد. استرینبرگ مکرراً به کارگردانان گوشزد می‌کرد که سعی نکنند رویا را بر صحنه مادی یا ماتریالیزه کنند و همواره توصیه می‌کرد که از تمهیداتی که تأثیر متضاد آن را دارد بهره گیرند. در چند اسکیس و یادداشت کارگردانی و در چندین شرح صحنه پیشنهاد می‌دهد که از دیواره‌های کناری صحنه به شکلی که نقاشی‌های استیلیزه‌ای هم بر آنها منقوش شده باشد استفاده گردد تا محیط‌های اجتماعی متنوع نمایش به خوبی ترسیم شوند (بنگرید به عکس ۷). او بر این نکته تأکید می‌کند که اجرا باید با تصویر نمای سر در قصر که بر پرده پشت صحنه نقش بسته شروع شود و تمام شود. در بقیه لحظات نمایش، استرینبرگ می‌خواست نمای سر در عمارت در سایه و جزئیات دیواره‌های کناری برجسته و پیدا باشد.[۳۱] استرینبرگ پیشنهاد می‌دهد تصاویر با پروژکتور روی پرده‌های

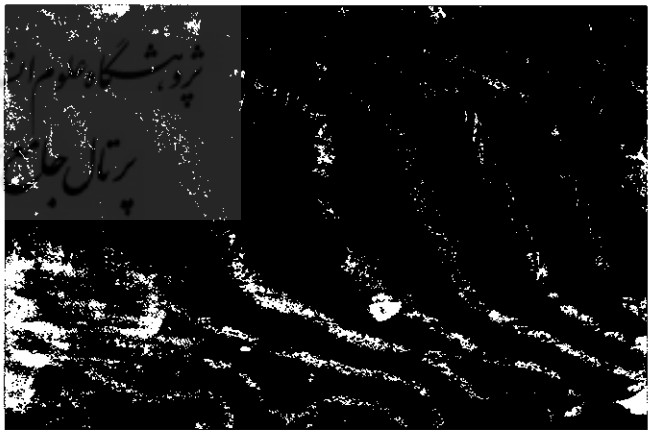
ترانسپارنت انداخته شود تا تغییرات طرح صحنه جلوی چشم تماشاچیان صورت گیرد. هر چند متأسفانه در اولین اجرای این نمایش در استکهلم به سال ۱۹۰۷، سالن تئاتر آماده انجام چنین تمهیداتی نبود، برعکس، اجرای نمایش به شکل مرسوم با مکث‌هایی به منظور تعویض صحنه انجام شد و به همین خاطر جلوه رویاگون اثر کاملاً از میان رفت. جی.م.برگمان در مورد ایده‌های طراحی صحنه استریندبرگ برای "نمایشنامه رویایی" بر این باور است که این تکنیک مونتاژ سورئالیستی تصاویر تا حد بسیاری تحت تأثیر "دکور سیولتان" شکل اولیه "اوتل دو بورگن" است که استریندبرگ درکتاب‌های تاریخ تئاتر آن را دیده است.[۳۲] البته من می‌خواهم به این نکته اشاره کنم که اندیشه‌های استریندبرگ به دیدار تاریخی میان نوآوری تئاتری و انقلابی که ظهور عکاسی در فرهنگ بصری رقم زده، می‌انجامد. مشخصاً شباهت چشمگیری میان نظرات استریندبرگ در باب طراحی صحنه - استفاده از نور، پروژکشن، و پرده سینما - با تکنولوژی "دیاروما"[۳۳] که ال. جی. ام داگر (۱۸۵۱-۱۷۸۷) پدر عکاسی آن را خلق می‌کند، دیده می‌شود. داگر که خود نقاش صحنه تئاتر بود، سالن دیاروما‌ی مشهورش را به سال ۱۸۲۲ در پاریس راه‌اندازی می‌کند، یعنی تقریباً هفده سال پیش از آن که اختراع داگروتیپ (اولین تکنولوژی عکاسی به افتخار نام او چنین نام‌گذاری می‌شود) در سال ۱۸۳۹ رسماً اعلام گردد. طبق نظر مورخان عکاسی، تلاش‌های داگر در جهت توسعه تکنولوژی دیاروما بود که او را به بررسی مواد حساس به نور، که بعدها ثبت عکاسیک تصاویر را ممکن ساخت، رهنمون کرد. تماشاگران در دیاروما در تالاری تاریک می‌نشستند و در قوس پیش صحنه تصویر صحنه را تماشا می‌کردند، تصویری که فضاهای داخلی و خارجی را که مدام عوض می‌شدند به نمایش می‌گذاشت. فی‌المثل تماشاگران فضای داخلی یک کاتدرال را می‌دیدند که رفته رفته با ورود مردمی که برای نیایش شبانه به صحن آن می‌آمدند پر می‌شد، و به نظاره نور می‌نشستند که از پس شیشه‌های پنجره به درون می‌تابید و محو و بعد به نور شمع بدل می‌گشت. در نمایش‌ها و شوهای دیگر تماشاچیان شاهد طوفان‌هایی بودند که در میان مناظر وسیع رمانتیک می‌وزید، و در پی آن نور و حال و هوای مناظر مدام تغییر می‌کرد. بازیگر زنده یا تغییرات مرسوم طراحی صحنه‌ای در کار نبود. تغییر امپرسیون‌ها، تغییر حالات روانی و حرکات را مجموعه‌ای از کرکره‌ها، حائل‌ها و پرده‌های سینما (که اجازه می‌دادند نور از پشت بر بخش‌های مجزایی از نقشی که بر پرده‌های پشت صحنه نیمه ترانسپارنت بود تابیده شود) رقم می‌زدند. تفاوت زیباشناختی بسیار مهمی میان "دیاروما" و تلاش‌های استریندبرگ برای "غیرمادی ساختن" صحنه وجود دارد. به‌واسطه بهره‌گیری از "کامرا آبسکورا" در اسکیس‌های اولیه نقاشی‌های پرده پشتی صحنه، مناظر و تصاویر "داگر" به‌خاطر دتایل‌های "عکاسیک" و دورنمای پرسپکتیوش به رئالیسم نابی دست یافت.[۳۴] برعکس استریندبرگ از طریق خلق تصاویری استیلیزه که موقعیت و محل تصویر را بدون ملموس و عینی کردن آن ترسیم می‌کرد همواره از رئالیسم دوری می‌جست و با ارائه مونتاژی خاص که حضور همان فضاهای داخلی و خارجی را - که هر دو با تصاویر سوسوزن قصر در حال انبساط پشت صحنه در ارتباط بودند - ممکن می‌ساخت، از پرسپکتیو اجتناب می‌ورزید.

در "نمایشنامه رویا" چشم، به سرمنشاء و غایت تجربه دراماتیک بدل شده است. دختر ایندرا شاهد تجزیه فضا به مجموعه تصاویری فرار است. سرچشمه این تمهید را نیز می‌توان در

تجربیات اپتیک و عکاسیک استریندبرگ و مشاهداتش از طبیعت در دهه ۱۸۹۰ پی جست... در 'احساسات روان‌پریشانه' چشم آشکارا نقش فعال و کنش‌مندی در خلق تصاویری بازی می‌کند که اهمیت نیروهای فیزیکی را زیر سئوال می‌برند.[۳۵] وقتی راوی پس از گریستن در خواب به ناگهان از خواب برمی‌خیزد به یکباره چشمش به چند خط خون رنگ و چند گل لغزان بر رف اجاق مرمرین خانه می‌افتد. ناگاه درمی‌یابد که آنچه می‌بیند اشیای واقعی نیستند بلکه تصاویر شبکه چشمش هستند که به شکلی بزرگنما شده بر سطح اجاق مثل فانوسی جادویی بازتاب یافته‌اند. بعد از خود می‌پرسد: «آیا چشمانم در حال تکامل به یک میکروسکوپ خورشیدی با قوه دیدی غیرقابل تصور است؟» بعد می‌کوشد تا به شکلی مصنوعی این تأثیر تصادفی را - از طریق تحریک واکنش‌های عاطفی در درون خود و تصویر کردن آنها به صورت رنگ و شکل - از نو باز آفریند. آزمایش‌های او چنان موفقیت‌آمیز بود که این تمهید در چندین نمایشنامه بعدی نیز رخ نمود نمایشنامه‌هایی چون 'به سوی دمشق' و 'نمایشنامه رویایی'[۳۶] حسب برخورد اکسپرسیونیستی‌شان با کاراکترها و طراحی صحنه. اما چشم تنها اندام حسی نیست که در دنیای دراماتیک استریندبرگ ابتکار عمل را در دست دارد. موتیف دیگری از 'احساسات روان‌پریشانه' که تجربه‌ای صوتی را مد نظر دارد، در 'نمایشنامه رویایی' چهره می‌نماید.

راوی در می‌یابد که جناحین کاخ 'ورسای' جهاز سامعه‌ای را شکل می‌دهند که تمامی اصوات را در خود جذب می‌کند:

همین‌طور که اینجا تکیه داده بر دیوار ایستاده‌ام در می‌یابم که 'کور دو ماربره' دهلیزهای شنوایی گوشی بزرگ را دربرگرفته، جهاز سامعه‌ای که جناحین عمارت آن را شکل داده‌اند. مسحور این خیال غریب و مشعوف از این فکر که من مثل یک کک در گوش غولی گرفتار آمده‌ام به هوای شنیدن، گوش بر دیوار می‌نهم ... عجبا!... می‌شنوم! صدای دریایی غران را می‌شنوم، صدای ضجه‌های جماعتی را، صدای تپش دل‌های تنهایی را می‌شنوم که خون بی‌رمقی را در رگ‌ها می‌دمند، عصب‌هایی که به ضربه خفیفی از هم می‌گسلند صدای هق‌ها و خنده‌ها و آه‌هایی!



این پدیده که راوی آن را گوش دیونیزوس' می‌نامدش در 'نمایشنامه رویایی' در هیأت غار 'فینگال' از نو چهره می‌نماید، دختر ایندرا آن را گوش ایندرا' می‌نامدش چرا که 'خداوند آسمان در این جا به مویه‌های اموات گوش می‌دهد.' غار فینگال غاری است افراشته بر ستون‌هایی از سنگ چخماق که نه تنها صدای باد و امواج را که حتی صدای زاری‌ها و ناله‌ها، آه‌ها و اشک‌های ریزان را نیز پژواک می‌دهد. لذا ما به شکلی استعاری پا به (سالن) تئاتر ذهن می‌گذاریم تئاتری که در آن تنها رویابین، خود تماشاچی است. با چنین ترتیبی تماشاگر 'نمایشنامه رویایی' به تماشاچی‌ای بدل می‌گردد که به ناچار همه چیز را از چشم پروتاگونیست می‌بیند. در رویا هیچ چیز ثابت و پابرجا نیست حتی هویت رویابین نیز ثابت نیست، و همان‌طور که حواس ما با حواس دختر ایندرا

همذات‌پنداری کند، ما نیز تجربه شکنندگی، آسیب‌پذیری و تجزیه و شقاق مداوم نفس وی را در خود تجربه می‌کنیم. در سطحی متافیزیکی، استریندبرگ کاراکترها و تماشاگران تئاترش را در غار افلاطون جای می‌دهد جایی که تنها واقعیت ادراک پذیر، واقعیت پژواک‌ها، سایه‌ها، و بازتاب‌های جهان خارج است و جهان جوهرها و ذات‌ها جای خود را به جهان اعراض و اوهام می‌دهند. در نتیجه، هیچ چیز برای راوی 'احساسات روان‌پریشانه' طبیعی‌تر از رهایی یافتن از حالت فلج نیست رهایی به دست سایه‌های ابرها، ابرهایی که از آنها همچون قایق‌هایی که او را به مقصدش می‌رسانند بهره می‌گیرد. او بانگ برمی‌آورد: «چه اهمیتی دارد که فقط سایه‌ها وجود دارند مثل باقی چیزها!»[۲۷] بدین ترتیب اغلب تأملات و تجربه‌های استریندبرگ در باب اشکال مختلف دیدن و ادراک در دهه ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ حول محور چیستی حقیقت و وهم، زندگی و تئاتر، و نفس و نقاب‌های آن، بوده است. تحقیقات وی به کشف بازی رویای طبیعت در بسیاری تصاویر فرار و گریزپا می‌انجامد که بازیگران مبدل پوش در آنها اشکال چندگانه مناظر را جست‌وجو می‌کنند. در این پروسه، استریندبرگ نه تنها این گمان خود را که ما در جهان وهم زیست می‌کنیم به اثبات می‌رساند که حتی از آن مهم‌تر قالبی را کشف می‌کند که جهان دراماتیک خود را در آن شکل دهد. چکیده این روش‌های تجربی در بطن دراماتورژی درام جدید وی نهفته است. تجربه‌ها و تأملات بصری ـ عکاسیک دهه ۱۸۹۰ بیانگر گذاری است از بالماسکهٔ طبیعت به تئاتر ذهن. استریندبرگ در سال ۱۸۹۸ با نمایشنامه 'به سوی دمشق' دوباره به درام روی آورد، ناتورالیسم را پشت سر نهاده بود، و رابطه نفس مؤلف (مقتدر) با جهان بازنموده از منظر شاهد به منظر صاحب بینش و بصیرت تحول یافته بود.

پی‌نوشت‌ها:

۱. به تازگی مجموعه نامه‌ها و مجلد مقالات استریندبرگ برای اولین بار به زبان انگلیسی منتشر شده است، که هر دوی آنها گویای نکات ارزنده‌ای در باب اندیشه‌ها و روش‌های کاری وی هستند. نگاه کنید به مجموعه نامه‌های استریندبرگ جلد دوم گزینش، تدوین و ترجمه مایکل رابینسن (شیکاگو، انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۱۹۹۲) و مجموعه مقالات استریندبرگ، گزینش، تدوین و ترجمه مایکل رابینسن (انتشارات دانشگاه کمبریج، ۱۹۹۶).

۲. اولین اثر مطرحی که به استریندبرگ به عنوان هنرمند هنرهای بصری پرداخت کتاب گوران سودرستورم بود (همایش اوددوالا، ۱۹۷۲). تقریباً دو دهه گذشت تا تک نگاری دقیقی از استریندبرگ عکاس توسط 'پر همینگسون' به چاپ رسد (استریندبرگ عکاس، آهوس، کالیدسکوپ، ۱۹۸۹). ارزیابی مجددی از رویکردهای انتقادی به استریندبرگ در شماره‌های جدید دو سالانه بین‌المللی استریندبرگ یافت می‌گردد. مجلدی چون 'استریندبرگ و ژانر' تألیف 'مایکل رابینسن' (نورویچ 'انتشارات نورویک، ۱۹۹۱). برای مطالعه رویکردی میان حوزه‌ای رجوع کنید به اثر 'هنری. جی. کارلسن' به نام 'برون از دوزخ: ظهور مجدد استریندبرگ در مقام هنرمند' (سیاتل: انتشارات دانشگاه واشینگتن، ۱۹۹۷) کتابی در باب اهمیت تخیل بصری، به‌ویژه نقاشی، در احیا و نوزایی خلاق استریندبرگ در دوره موسوم به 'بحران دوزخی' این هنرمند. بررسی پیوندهای میان کار عکاسی استریندبرگ و نوشته‌های بیوگرافیک را می‌توان در کتاب 'هاورتی راگ' با نام 'عکسبرداری از خودمان: عکاسی و اتوبیوگرافی' (شیکاگو: انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۱۹۹۷، صفحات ۸۱ تا ۱۳۲) سراغ گرفت.

۳. برای مطالعه روایت دقیق دوره 'بحران دوزخی'، آشفتگی ذهنی‌ای که استریندبرگ در سال‌های ۱۸۹۴ـ ۹۷ از سر گذراند، نگاه کنید به کتاب 'گونار براندل' با نام 'استریندبرگ در دوزخ' (ترجمه بری جیکابز، انتشارات دانشگاه هاروارد، ۱۹۷۴). در پی انتشار کتاب تأثیرگذاری از 'مارتین لم' (سونسکا، ۱۹۳۶) محققان بحران دوزخی را نوعی استحاله مذهبی/زیباشناختی و خط مرز جداکننده میان سبک و نگرش آثار 'پیش از دوزخ' و 'پس از دوزخ' وی دانسته‌اند. این سرفصل‌گذاری بعدها با بررسی این نکته، که استریندبرگ در خلال سال‌های بحران

از نوشتن درام و داستان دست کشید و خود را وقف نگارش نوشته‌های غیرداستانی، نقاشی، عکاسی، علم و عرفان کرد، مسجل‌تر شد. ولی امروز، هر چه کارنامه تألیفات وی رفته رفته روشن‌تر می‌گردد، اصطلاح "قبل / بعد از دوزخ" دیگر صرفاً بر یک سرفصل گاه‌شمارانه دلالت دارد.

۴. اصطلاح "درام رویایی" (یا بهتر است بگوییم درام - رویا) به نام خود استریندبرگ است او در "یادآوری" مشهور درامی با همین عنوان یعنی "درام رویایی" (۱۹۰۱) شگرد خاص خود در این نمایشنامه و نمایشنامه قبلی‌اش "به سوی دمشق" را تشریح می‌کند، در این نوشته آمده است: «هرچیزی می‌تواند رخ دهد، همه چیز ممکن و محتمل است. زمان و مکانی وجود ندارد. تخیل بر پس زمینهٔ نامشخص وقایع زندگی واقعی، طرح و نقش‌های جدیدی می‌بافد و می‌تند: آمیزه‌ای از خاطرات، تجربیات، ابداعات محض، چرند و بداهه‌گویی‌ها ... شخصیت‌ها از هم جدا می‌شوند، می‌شکافند، جفت می‌شوند، باز جفت می‌شوند، تبخیر می‌شوند، متراکم می‌شوند، قطعه قطعه می‌شوند و به هم می‌پیوندند. لیکن ضمیر آگاهی هست که از همه آنها برتر است: ضمیر آگاه رویابین. از نگاه او نه رازی وجود دارد، نه ناسازی و تباینی، نه منهیاتی و نه احکامی. او نه محکوم می‌کند و نه تبرئه، تنها بازگو می‌کند» (استریندبرگ: پنج نمایشنامه، به ترجمه هری. جی. کارلسن. انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۷۱، صفحات ۲۰۵ و ۲۰۶). در نقد استریندبرگ، اصطلاح "نمایشنامه رویایی" عموماً به گروهی از نمایشنامه‌های وی اطلاق می‌گردد که، در برخی موارد، با منطقی خویشتن‌نگرانه عمل می‌کنند تا ساختار سنتی مبتنی بر پیرنگ و روایت علی معلولی برای نمونه در سه‌گانه "به سوی دمشق" (۱ و ۲ ره سال ۱۸۸۹، ۳ به سال ۱۹۰۱)، "ظهور و ورود" (۱۸۹۸)، "رقص مرگ" (۱۹۰۰)، "عید پاک (۱۹۰۱)، "کارل هفتم" (۱۹۰۱)، "سونات اشباح" (۱۹۰۷)، "شاهراه بزرگ" (۱۹۰۹).

۵. آگوست استریندبرگ عکاس، سی. اف. همینگسون.

۶. استریندبرگ، نامه‌ها، ۱:۲۱۲.

۷. استریندبرگ، مجموعه مقالات، ۷۸-۷۷.

۸. استریندبرگ، نامه‌ها، ۱:۲۱۷. استریندبرگ هجده عکس همراه با زیرنویس را برای ناشر خود می‌فرستد. البته، با این دیدگاه که انتشار این عکس‌ها هزینه هنگفتی برمی‌دارد، بونیه آنها را نمی‌پذیرد، و آلبوم عکس‌های وی تا صد و یازده سال بعد که اولف یوهانسون دبیر انجمن استریندبرگ بر حسب تصادف آنها را در آرشیو انتشارات بونیه کشف کند، کاملاً از یادها رفت. این مجموعه که چندین عکس پیش‌تر ناشناختهٔ او را نیز در بردارد در سال ۱۹۹۷ به شکل نسخه گراوور منتشر شد، نگاه کنید به "امپرسیونیست بیلدر" تألیف "بیورن میدال" (استکهلم، بونیه، ۱۹۹۷) و مؤخره بیورن میدال بر مجموعه عکس‌های استریندبرگ (۱۸۸۶). برای مشاهده مجموعه عکس‌های "شورول" نگاه کنید به کتاب "بومونت نیوهال" با نام "عکاسی: تاریخچه انتقادی" (ویراست دوم با اصلاح و تجدید نظر، موزه هنر مدرن نیویورک، ۱۹۸۳. لوحه ۴۱).

۹. استریندبرگ، نامه‌ها، ۱:۲۱۸.

۱۰. استریندبرگ، پنج نمایشنامه ۷۴-۷۳.

۱۱. فردی راکم، "فضای تئاتری در آثار ایبسن، چخوف و استریندبرگ: اشکال عمومی زندگی خصوصی" (انتشارات مرکز تحقیقاتی یوام آی، ۱۹۸۶، ۵۶-۵۵).

۱۲. استریندبرگ، پنج نمایشنامه، ۱۲۳.

۱۳. در فاصله ماه آگوست ۱۸۹۴ و نوامبر ۱۸۹۶ استریندبرگ عمدتاً در پاریس اقامت داشت و چندین مقاله را به زبان فرانسوی نوشت و در مجلات و روزنامه‌های پاریس منتشر کرد.

۱۴. استریندبرگ، برگزیده مقالات، ۶۶-۱۶۵.

۱۵. استریندبرگ عکاس، همینگسون، ۱۱۳-۸۹.

۱۶. استریندبرگ، گزیده مقالات، ۱۶۳.

۱۷. استریندبرگ عکاس، همینگسون، ۱۱۱.

۱۸. همان، ۹۴ و ۹۸.

۱۹. تاریکخانه. کامرا آبسکورا، جد دوربین‌های مدرن، اتاقی تاریک است با روزنه‌ای در یک دیوار که از میان آن نور اشیا خارجی وارد می‌شد که تصویری وارونه را بر دیوار مقابل شکل می‌داد. اگر کسی ورق کاغذی مات را بر روی تصویر می‌گذاشت و خطوطی محیطی تصویر را رسم می‌کرد نتیجه کار یک طرح پرسپکتیو بود. برای مطالعه دقیق‌تر درباره اصول و تاریخچه تکامل کامرا آبسکورا "تاریکخانه" رجوع کنید به تألیف مشترک "هلموت

گرنشایم و الیسون گرنشایم با نام "تاریخچه عکاسی از تاریکخانه تا سرآغاز دوره مدرن" (انتشارات مک گروهیل، ۱۹۶۹، ۲۹-۱۷).
۲۰. لاژلومو هولی ناگی، "نقاشی، عکاسی، فیلم" ترجمه جنت سلیگمن (کمبریج انتشارات مؤسسه ام آی تی، ۱۹۶۹، ۲۸-۲۷).
۲۱. فرانتس روه، "مکانیسم و اکسپرسیون" در کتاب "مقالات کلاسیک درباره عکاسی" تألیف آلن تراختنبرگ (انتشارات لیتس آیلند بوکس، ۱۹۸۰، ۱۵۹).
۲۲.همان صفحهٔ ۱۸۱
۲۳. استریندبرگ، پنج نمایشنامه، ۲۰۵.
۲۴. استریندبرگ، صفحه ۴۳-۱۴۲، ترجمه اژتر ژالچر.
۲۵. استریندبرگ، تحت تأثیر مطالعات خود در حوزه بودیسم و برداشت شوپنهاور از فلسفه هند، اغلب از این اصطلاح برای توصیف تجربه خود از واقعیت بهره می‌جست. در "نمایشنامه رویا" دختر ایندرا راز هستی را می‌گشاید و می‌گوید: در سپیده دم زمان، برهمن، نیروی الهی، فریب افسون مایا، مام دنیا، را می‌خورد ... جهان و زندگی و انسان جملگی وهم و تصویری خیالی بیش نیستند... (استریندبرگ، پنج نمایشنامه، ۲۱۶).
۲۶. معنی نام پروتاگونیست "دن اوکاندهٔ" "غریبه" است.
۲۷. استریندبرگ، ۲۷: ۲۶۵ (ترجمه اژتر ژالچر).
۲۸. همان صفحه ۲۱۹.
۲۹. استریندبرگ، گزیده مقالات، ۱۲۵.
۳۰. استریندبرگ، "نامه‌های سرگشاده به تئاتر انتیما" ترجمه والتر جانسن (انتشارات دانشگاه واشنگتن، ۱۹۶۶).
۳۱. جی. ام. برگمان، "استریندبرگ و تئاتر انتیما" نشریه بین‌المللی تحقیقات تئاتر (۱۹۶۷) صفحه: ۴۳-۳۸.
۳۲. فی‌المثل "تاریخچه عکاسی گرنشایم" صفحه ۶۶-۶۵ و عکاسی: راهنمای تاریخچه، کارمایه‌ها و فراشدها (نیویورک: هولت، راینهارت و وینستون، ۱۹۷۴، صفحه ۶-۴).
۳۳. درباب تکنولوژی دیاروما و نسبت آن با عکاسی نگاه کنید به تألیف مشترک "هلموت گرنشایم و آل.جی.ام. داگر" با عنوان: "تاریخچه دیاروما و داگروتیپ" (نیویورک: انتشارات داور، ۱۹۶۸، ۵۱-۱۴).
۳۴. استریندبرگ، گزیده مقالات، ۱۲۹.
۳۵. همان صفحه ۲۷.
۳۶. استریندبرگ، پنج نمایشنامه، ۲۴۷.
۳۷. استریندبرگ، گزیده مقالات، صفحه ۱۲۷.

*-اژتر ژالچر استادیار گروه تئاتر در آلبانی دانشگاه ایالتی نیویورک است. مقالات او درباره استریندبرگ در نشریاتی چون اسکاندیناویکا، استریندبرگیانا، و دیگر نشریات و شناختنامه‌ها منتشر شده‌اند. ترجمه‌های او از مقالات استریندبرگ به زبان مجاری در نشریه "ناپالی هاز" منتشر شده‌اند. مقالات و یادداشت‌های وی درباره تئاتر مجارستان نیز در فصلنامه "تئاتر اروپای شرقی و مناطق اسلاو" به چاپ رسیده‌اند. او عضو مؤسس انجمن استریندبرگ نیویورک است که جشنواره سالانه استریندبرگ را با نام "آگوست در ژانویه" برگزار می‌کند.
*- نسخه اولیه این مقاله در همایش سالانه انجمن گسترش مطالعات اسکاندیناوی در مدیسون ایالت ویسکانسین (۶-۴ ماه مه ۲۰۰۰) ارائه شد و سپس نسخه نهایی در فصلنامه "تئاتر ژورنال" مؤسسه پژوهشی جان هاپکینز به چاپ رسید.

Strindberg: Modes of vision and hopkins redfining of theatre by szter szalczer, published in theatre Journal 2001 - John hoprins, muse.