

تحریک و ابلاغ، شهود و تصور درام اکسپرسیونیستی میان ایده‌آلیسم آلمانی و مدرنیته ارنست شوهر رضا اسکندری

زمانی که به ادبیات اکسپرسیونیستی (1910-1923) می‌اندیشیم، پیش از هر چیز اشعار تغزلی و آثار دراماتیک آن به ذهن متبادر می‌شوند. این دو ژانر نشان‌گرهایی هستند از دو قطب این جنبش ادبی: در یک سو طبیعت ذهن‌گرا و شخصی آن، و از سوی دیگر میل شدیدش به تعاملات انسانی و جذبه‌ی عمومی. در درام اکسپرسیونیستی هم هر دوی این قطب‌ها به تصویر کشیده شده‌اند: امر خصوصی و امر عمومی، جهان ذهنی و جهان عینی. این رویکرد دوگانه، هم با دغدغه‌هایش پیرامون زندگی مشکلات شخصی افراد و هم با دل‌مشغولی درگیر شدن در مسایل اجتماعی و سیاسی، مخاطب معاصر را جذب خود می‌سازد. در درام اکسپرسیونیستی نیز این هر دو قطب به نمایش درآمده‌اند: امر خصوصی و امر عمومی، جهان ذهنی و عینی. این رویکرد دوگانه، هم با دغدغه‌هایش درباب مشکلات شخصی افراد و هم با دل‌مشغولی‌اش به مسایل اجتماعی و سیاسی، به مذاق مخاطب معاصر خوش می‌آید. اما برای نمایشنامه‌نویس مشکلاتی را به همراه دارد؛ هم‌او که به ناگزیر می‌بایست به فرم‌های جدید و سطوح بالایی از تاثیر درمی‌آویخت تا بتواند بر این آمیزه اثر بگذارد. نتیجه‌ی این تلاش نیز بروز شکلی از بلاواسطگی و چالاک‌ی در درام اکسپرسیونیستی بود. به هر روی، تاثیرات عمومی جنبشی نو با ساختارها و روش‌های بیان نو، در نموده‌های تاریخی و وام‌داری‌های دیالکتیکی آن بیشتر قابل رهگیری است. برای بحث از ریشه‌های درام اکسپرسیونیستی در ادبیات و اندیشه‌ی آلمانی، می‌باید گامی به عقب برویم و بسط تاریخی درام آلمانی را مورد ارزیابی قرار دهیم.

بخش نخست این مقاله به دل‌بستگی درام اکسپرسیونیستی با نمایش‌نامه‌های دوره‌ی *توفان و تنش* (Sturm und Drang) و نیز دوره‌ی کلاسیک وایمار و میراث روشنفکرانه‌ی آن می‌پردازد. این واقعیت که اکسپرسیونیست‌ها آشکارا به نفی میراث کلاسیک پرداختند، وام‌داری و اژگانی و موضوعی آنان را به این جریان نفی نمی‌کند. بخش دوم، به زایش درام اکسپرسیونیستی از «روح مدرن» می‌پردازد؛ درام اکسپرسیونیستی، علی‌رغم تبار ادبی کلاسیک‌اش، بخش از زیباشناسی مدرنیته است. فراخوان آن برای تجدید نسل فردانیت، در گونه‌های خاصی از نمایش‌های اکسپرسیونیستی مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت. بخش سوم، تصویرسازی‌های درام اکسپرسیونیستی و منابع آن را مورد بررسی قرار می‌دهد، چرا که استعاره، تمثیل و نمادگرایی، عموماً نقشی حیاتی را در انتقال معنای متن ایفا می‌کنند. اشارات استنتاجی مقاله در بخش پایانی آشکار می‌سازد که مولفه‌ی نو در درام اکسپرسیونیستی، نه زبان، که فرم‌ها و محتوای آن است؛ بازتابی از جامعه‌ی مدرن. هرچند نمایشنامه‌نویسان، نشانگان توسعه‌ی مدرن را مورد نقد قرار داده‌اند، اما آنان نه انقلابیونی سیاسی، که شهرنشیان و شهروندانی بودند که می‌خواستند ایده‌آل‌های روشنگری و انقلاب 1789 فرانسه، یعنی آزادی، برابری و برادری را، برای خود و کل بشریت یادآوری کنند تا بتوانند جامعه‌ای بهتر را پی ریزند.

در تاریخ ادبیات مدرن آلمان، ژانر ادبیات دراماتیک اگر نه مهم‌ترین نقش، دست‌کم نقشی بسیار مهم را، خصوصاً از نقطه‌نظر عمومی ایفا کرده است و کارکرد و اهمیت آن در حیات فرهنگی و اجتماعی آلمان، لااقل از روزگار کریستف گوتشد (1700-1766) محل بحث و جدل بوده. مخاطبان و منتقدان، جایگاه و رتبه‌ی این ژانر را، نه فقط بر اساس کیفیت ادبی آثار

دراماتیک، که هم‌چنین بر مبنای تولید نمایش‌نامه‌هایی که به مرحله‌ی اجرای صحنه‌ای برسند و استقبال صورت‌گرفته از آن اجراها ارزیابی می‌کنند، چرا که در نهایت همین عامل است که قدر و مرتبه‌ی یک کار دراماتیک را تعیین می‌کند. بر خلاف شعر و رمان، که در آن کتاب در مواجهه با خواننده‌ای منفرد قرار می‌گیرد، درام نیازمند صحنه‌ای برای اجرا است و با مخاطب تئاتر و -دست‌کم از منظر تئوریک- با عموم مردم سر و کار دارد. نمایش‌نامه‌نویسان آلمانی، بر اساس سنت هوراسی *لذت و انتفاع*، نه تنها در جهت سرگرم کردن مخاطبان خود، که برای آگاه ساختن مخاطبان‌شان از مشکلات اجتماعی و سیاسی نیز کوشیده‌اند. دارم اکسپرسیونیستی با نقد خود از زمانه و جامعه‌اش، با فراخوانی تغییر و جستجوی برای جهانی بهتر، بی‌اندازه هم‌راستای همین سویه‌ی لایتیگر از ژانر درام است.

درام آلمانی در زمانه‌ی عسرت و بحران شکوفا شده است؛ مثلاً در قرن هجدهم که این ژانر به خدمت طبقه‌ی متوسط طرد شده و منتزع از حقوق خود درآمد. گوتهلد افرایم لسینگ در *دوئیزه سارا سیمپسون* (1755) و بیش از آن در *امیلیا گالوتی* (1772)، حملاتی را به استبداد دستگاه حکومتی سامان داد. مولفان و مصنفان جوان و انقلابی *توفان و تنش* (1765-1785)، هرچند عقلانیت روشنگری لسینگ را رد کردند، اما فریاد او را برای عدالت اجتماعی و توصیه‌ی او برای بازپس نگرستن به شکسپیر برای الهامات دراماتیک پذیرفتند. نویسندگان تاثیرگذاری چون یوهان ولفگانگ گوته، با آثاری چون *گوتز فن برلیشینگن* (1773) و *فاوست* (1775/1773)، و فریدریش شیلر با *راهن‌ها* (1781) و *دسیسه‌ها و عشق* (1784)، ادبیات دراماتیک زمان خود را شدیداً انقلابی ساختند. این دو، همراه با دیگر طاغیان جوان، کسانی چون یاکوب میساییل راینهولد لنتز، فریدریش ماکسیمیلیان کلینگر و هاینریش لئوپلد واگنر، در نمایش‌نامه‌های خود به عیان ساختن قواعد جامعه‌ی اخلاق‌زده و مستبد طبقات فرادست، خصوصاً استبداد اشراف و بنیادگرایی سرسختانه‌ی کلیسای دولتی پرداختند. آنان والدین خود را نمایندگان جامعه‌ای شدیداً لایه‌بندی‌شده می‌دانستند و به رد و نفی آن جامعه می‌پرداختند. مردمان سرکوب‌شده را در جایگاه قهرمان می‌نشانند و با پیش کشیدن نوع تازه‌ای از بدوی‌گرایی، بازگشت به طبیعت را طلب می‌کردند. قهرمان‌های پرشور نمایش‌نامه‌هایشان، مانند گوتز و کارل، مردان قدرت هستند (*Kraftkerle*)، مردانی با نبوغ که برای آزادی فردی‌شان مبارزه می‌کنند و در تمام سطوح و نهادها به جامعه‌ی فاسدشان می‌تازند. شیلر در مقاله‌ی خود با عنوان «صحنه به مثابه‌ی یک نهاد اخلاقی» (1785)، تئاتر را یک نهاد اخلاقی می‌نامد که به سوژه‌های ناتوان از منظر سیاسی اجازه می‌دهد حکمرانان خودسرشان را به نقد بکشند و شهروندان دیگری مانند خود را از لحاظ اخلاقی و زیباشناختی آموزش دهند. در سال 1909، زمانی که فردیناند هاردکوفف در جستجوی شکل مناسب‌تری از تئاتر بود، به مقاله‌ی شیلر بازگشت: «کسی باید بیاید و در برلین تماشاخانه‌ای برای اجرای نمایش‌های با برنامه بسازد؛ یک صحنه‌ی تبلیغاتی، یک نهاد اخلاقی که نهایتاً صحنه‌ای خواهد شد دلالت‌گر جهانی که در آن هیچ‌کس خسته و ملول نیست». در کتاب *پسر* (1914) نوشته‌ی والتر هازن کلور، که حول محور درگیری‌های بین‌نسلی می‌چرخد، دوست قهرمان کتاب به شیلر و نویسندگان *توفان* و *تنش* اشاره می‌کند و می‌کوشد پسری را وادارد تا علیه پدرش بشورد:

به این نکته توجه داشته باش که امروز جنگیدن با پدر مثل انتقام کشیدن از شاهزاده‌ها در صد سال پیش از این است. امروز حق با ماست! آن‌وقت‌ها کله‌های تاج‌دار اتباع‌شان را سرکوب می‌کردند و به بردگی می‌کشیدند، پول‌شان را می‌زدیدند و روح‌شان را حبس می‌کردند. حالا امروز ما ماری‌یز می‌خوانیم! هر پدری هنوز می‌تواند به بچه‌اش گرسنگی بدهد و به بردگی بکشد بدون آن‌که مجازات بشود. می‌توان نگذارد فرزندش کار بزرگی از پیش ببرد. این همان ترانه‌ی قدیمی خودمان

است علیه نابرابری و سنگدلی. مبنایشان هم برتری‌ها و امتیازاتی است که حکومت و طبیعت به آنان داده. ای لعنت به هر دویشان! حالا صدساله هست که حکومت استبدادی رفته؛ بیا کمک کنیم که طبیعت جدیدی هم به راه بیندازیم!

همان‌طور که معلوم است، اکسپرسیونیسم و *توفان و تنش* خصایص تماتیک و صوری مشترک بسیاری دارند. مارک او. کیستلر، در کتابش *درام در دوره‌ی توفان و تنش*، بدون توجه به این واقعیت به جمع‌بندی پاره‌ای از این شباهت‌های می‌پردازد و می‌نویسد:

یکی، با تاکید بر توسعه‌ی توانش‌های هیجانی، تخیلی، رازآلود و ماورایی انسان، به تحسین سوبیه‌ی ناعقلانی او پرداخت. اندیشه‌ی فلسفی و نظام‌های استادانه‌ی تقنین، به نفع تکیه‌ی آدمی بر احساسات، تمنیات و ساق‌های زیستی‌اش - یا به بیانی خلاصه‌تر، به نفع نبوغ او - به جایگاهی دور و تیرگون رانده شد. دیگر «جامعه‌ی اخلاق‌مند»، که در آن اشراف در جایگاهی فرادست قرار داشتند، تعیین‌گر رنگ و سیاق فرهنگ نبود؛ برعکس، «طوفان و تنش» تقدیر خود را در میان بدویان می‌جست، در خاستگاه‌های تمدن و میان مردمان ساده و بی‌گناهی که در هم‌آوایی و هماهنگی با طبیعت می‌زیستند.

هردوی این جنبش‌ها را هنرمندان جوانی به پیش می‌بردند که حلقه‌های دوستانه‌ی ادبی، فلسفی و کمابیش سیاسی خود را، خصوصاً در برلین، شهری که آن را به مثابه‌ی یک کلان‌شهر مدرن درک و تجربه می‌کردند، تشکیل داده بودند. اکسپرسیونیست‌ها، درست همانند شخصیت‌های نمایش‌نامه‌ی هازنکلور، خود را «گروهی از جوانان در مبارزه با جهان» می‌دانستند. آندریاس هویزن در کتاب خود *درام طوفان و تنش: گزارشی از یک دوران (1980)* بر بررسی تاثیر سازنده‌ی این جنبش بر ادبیات آلمانی انگشت می‌گذارد:

طوفان و تنش بیش و پیش از هر چیز جنبشی ادبی و فلسفی بود که تنها زمانی به درستی قابل درک است که آن را به مثابه‌ی احساسی فراگیر و جامع درباب کلی زندگی در نظر بگیریم. هرچند مفاهیم زیباشناسانه‌ی تاثیرگذاری مانند نبوغ خلاقانه و استقلال هنرمندانه نیز نخستین‌بار در همین دوره صورت‌بندی شد، اما طوفان و تنش ارتباط تنگاتنگ خود را با واقعیات تاریخی و زندگی روزمره‌ی آن دوران حفظ کرد. هنر بورژوا و زندگی بورژوا راه خود را به شکلی از روابط [میان هنر و جامعه] گشود که از کیفیتی به تمامی متفاوت داشت و بنا بود در قرن بیستم هم‌چنان به پیش رود.

بی‌تردید بسیاری از اظهارنظرهای مستندگونه‌ی هویزن درباب جنبش طوفان و تنش قابل کاربست به درام اکسپرسیونیستی نیز هست. همان‌طور که نویسندگان طوفان و تنش علیه روشنگری برخاستند، اکسپرسیونیست‌ها هم علیه ناتورالیسم علمی شوریدند. نمایشنامه‌نویسان ناتورالیست جهان پیرامون خود را به طریقی عکاسانه بازنمایی می‌کردند؛ نظیر آن‌چه گرهارت هاوپتمان در نمایشنامه‌ی خود *بافندگان (1892)* انجام داد. با این همه، نمایشنامه‌های آنان در سطح می‌ماند و از رسیدن به زخم‌ها و عیوب ناتوان بود.

نمایشنامه‌نویسان جوان اکسپرسیونیست ریشه در طبقه‌ی متوسط داشتند و در خانواده‌های بورژوای در حال پیشرفت متولد شده بودند. در دوران تحصیل‌شان آثار ادبی اصلی و مرکزی ادبیات آلمان را می‌خواندند که نمایشنامه‌های آغازین گوته و

شیلر، و نیز (پس از عبور از جوانی پر شر و شورشان) نمایشنامه‌های متاخرتر و متعلق به عصر کلاسیک آنان مانند *یفی ژنی* در میان *توری‌ها* (1787) و *ماریا استوارت* (1810) را شامل می‌شد. این آثار نمایندگانی از ایدئالیسم آلمانی و کلاسیسیسم وایمار بودند. زمانی که نسل نخست درام‌نویسان اکسپرسیونیستی، در مقام محصل، دوره‌ی متوسطه‌ی خود را آغاز کردند، دانش آنان از این آثار نیز به واسطه‌ی مراجعه‌ی مرتب‌شان به سالن‌های نمایش، که عموماً نمایش‌هایی متعلق به عصر کلاسیک را به روی صحنه می‌آوردند، بیشتر و بیشتر شد. جای تعجب نیست اگر اینان ایده‌ها و واژگان [این نمایشنامه‌ها] را درونی ساختند و این هر دو، خصوصاً در آغاز راه، تأثیری قدرتمند بر کوشش‌های ادبی خودشان گذاشت. اما به هر حال این بدان معنا نیست که کتاب‌های جدید، ایده‌های جدید و نمایشنامه‌های جدید هیچ تأثیری بر آنان نگذاشته بود. برعکس، آنان مجذوب و شیفته‌ی نویسندگان معاصرشان و بیش از همه آثار فریدریش نیچه‌ی فیلسوف بودند. نیچه پیامبر سکولار آنان بود که مرگ خدا، و همراه با آن، فروریختن قطعیت‌های متافیزیکی را اعلام کرده بود. مطالبه‌ی اصلی نیچه «ارزش‌گذاری دوباره یا نوسنجی تمامی ارزش‌ها» بود و محکوم کردن جامعه‌ی آلمان، خصوصاً *Bildungsbürger*، یا عشق‌هنرهای تحصیل‌کرده‌ی طبقه‌متوسط و تأکید بر فردگرایی خوشایند آنان. زبان اکسپرسیونیست‌ها مشخصاً از تصویرگری کارهای او ریشه می‌گرفت.

نمایشنامه‌ی *گدا* اثر راینهارد زورگه (1912) نمونه‌ی خوبی از تمایل این نویسندگان به احیاء زبان کلاسیک است؛ خصوصاً زمانی که قهرمان نمایش تلاش می‌کند طرحی از یک درام جدید ترسیم کند و دیدگاه خود را به زبان آورد. در آغاز نمایشنامه، او به تمسخر نمایشنامه‌نویسان نو-رومانتیک می‌پردازد که هنوز در جهان شوالیه‌ها و شه‌بانوان قرون وسطا زندگی می‌کنند، در حالی که خود، از خلال شمایل خلبان‌های مدرن و سوگوار رفقاییشان که در پرواز جان باخته‌اند، تعلق خاطر خود را به وجود روحانی والایش‌یافته‌ای نمایان می‌سازد. او دیگر نشانه‌های بیماری مدرنیته را در هیئت خوانندگان روزنامه‌ها و روسپیان به تصویر می‌کشد. اما به هر روی، در پایان نمایش، زمانی که او نمایشنامه‌ی خود را، که فرض می‌شد نمایشنامه‌ای انقلابی است، به عرصه‌ی تصویر می‌کشاند، به یک داستان عاشقانه‌ی احساساتی باز پس می‌نشیند و بیهوده می‌کوشد «با زبان نمادهای جاودانگی سخن بگوید». رفت و برگشت‌های متناوب او میان شعر و نثر، خصوصاً استفاده‌های او از شعر آزاد در تلاش برای متجلی ساختن درون خویش، روح خویش، پیوند دیگری میان گدا و درام کلاسیک آلمان را به نمایش می‌گذارد. بر این اساس عجیب نیست اگر بدانیم زورگه، زمانی که روی نمایشنامه‌اش کار می‌کرد، مشغول خواندن *فراخوان تئاتری ویلهلم مایستر* نوشته‌ی گوته بود. تلاش برای فراتر رفتن از دغدغه‌های این‌جهانی افراد، رفتن به فراسوی گفتمان حس و عقل و ایجاد وضعیتی کمابیش همانند نشئه‌ای مذهبی، در نمایشنامه‌ی زورگه خود را از خلال گنگی‌های زبانی و فقدان واژه‌های نمایان می‌سازند که قرار است این وضعیت شهودی وجود را متجلی سازد. او می‌تواند زبان خاستگاه و تحصیلات خود، زبان بورژوازی تحصیل‌کرده را که ریشه در گوته یا شیلر دارد، نادیده بگیرد یا حتی از آن عدول کند. طوفان و تنش و کلاسیسیسم، ابزارها و ایده‌های ادبی دست‌افزار اکسپرسیونیست‌ها را فراهم ساخته بودند، اما این نفی جامعه‌ی مدرن از سوی آنان بود که آنان را به آغاز نگارش واداشت.

اکسپرسیونیسم در حدود سال 1910 و در زمینه‌ای از مخالفت با ناتوریسم و جامعه‌ی مدرن به منصفی ظهور رسید و آخرین جنبشی در آلمان بود که با شوری مذهبی کوشید تا وضع موجود در زندگی و هنر را تغییر دهد. اکسپرسیونیسم تلاشی بلندپروازانه بود برای تلفیق ادبیات، فلسفه و تا حدی سیاست. هرچند این واژه نخستین‌بار در هنرهای زیبا، خصوصاً نقاشی، و برای نامیدن جنبشی در تضاد با ناتوریسم و امپرسیونیسم به کار گرفته شد، اما به سرعت نمودهایی دیگری از جمله در

افلیم ادبیات یافت. هنرمندان کوشیدند تا جوهره‌ی موضوع کار خود را به دست آورند، راست بدان گونه که در شهودهایشان می‌دیدند. شهود، تخیل و رویاها این نگره را تغذیه می‌کرد؛ اموری که برای اکسپرسیونیست‌ها معنادارتر از تجربه و امر واقع بودند. اکسپرسیونیست‌ها زیباشناسی و رسالت اخلاقی و اجتماعی هنر را، آن هم در جهانی که شاهد زوال اخلاقی و سطحی‌نگری افراطی آن بودند، به بحث گذاشتند. از دیدگاه آنان، جامعه‌ی مدرن تحت سلطه‌ی یک پیشرفت فن‌آورانه‌ی بی‌روح، عقل‌زده و خطرناک بود؛ یک مادی‌گرایی زمخت و سطحی‌نگر، یک سرمایه‌داری حریص و فاسد و یک ملی‌گرایی قدرت‌نمایانه و شوینیستی. اکسپرسیونیست‌ها به نهادهای آموزشی و کلیساهای دولتی به مثابه‌ی خدمتکاران ایدئولوژی مسلط نگاه می‌کردند که بیش از دستگیری از منکوب‌شده‌ها و فرودستان، این قربانیان تراژیک صنعتی‌سازی و آنچه اصطلاحاً پیشرفت نامیده می‌شد، دل‌مشغول حفظ وضع موجود بودند. درام اکسپرسیونیستی، به دلیل رویکرد نقادانه و موضع دو سویه یا مخالف خود در برابر تحولات اجتماعی مدرن از زمان روشنگری - به عنوان نقطه‌ی آغاز عصر مدرن - به این سو، بخشی از آن چیزی را می‌سازد که توماس آنتز آن را «مدرنیته‌ی زیباشناختی» می‌نامد؛ او تجلیات نوعی این تحول را این گونه برمی‌شمرد:

فرآیندهای عقلانی‌سازی، فنی‌سازی، صنعتی‌سازی و شهری‌سازی، افزایش تحرک اجتماعی، توسعه‌ی ارتباطات جمعی و رشد دیوان‌سالاری، تمایزبایی بیشتر و بیشتر در نظام‌های پیچیده‌ی اجتماعی، افسانه‌زدایی از اساطیر به ارث رسیده و واریسی انتقادی قطیت‌های متافیزیکی، توسعه‌ی خیرخواهانه‌ی سلطه‌ی عقلانیت بر طبیعت مادی و در حوزه‌ی روانی-اجتماعی، وادار ساختن سوژه‌ی متمدن به تنبیه و تنزیه طبیعت فردانی‌اش، بدن و احساسات‌اش، به گونه‌ای که نوربرت الیاس به روشنی توضیح داده است.

گئورگ کایزر در برخی از نمایشنامه‌های خود نظیر *از صبح تا نیمه‌شب (1916)*، *سه‌گانه‌ی گاز (1917-1920)*، *صدراعظم کره‌لر (1922)*، *در کنار هم (1923)* و *گاتر (1925)* و ارنست تولر نیز در نمایشنامه‌های خود به این فرآیندهای مدرنیته پرداخته‌اند. زمانی که آنتز می‌نوشت «اکسپرسیونیست‌ها رشد شهرها و فن‌آوری و ارتباطات جمعی را با رابطه‌ی منحصر به فردی مرکب از نفرت و عشق نظاره می‌کردند»، ظاهراً متأثر از *گدای زورگه* بوده است. این موضوعات در زندگی‌نامه‌ی خود زورگه هم نقش پررنگی ایفا کرده‌اند. مدرنیته‌ی زیباشناختی، آن گونه که در اکسپرسیونیسم نمود می‌یابد، پیش‌درآمدی است بر بسیاری از خصائل پسامدرنیسم؛ بسیاری از مشکلات اساسی و مفاهیم کلیدی (از جمله عقلانیت و خودگردانی) که در مباحثات پست‌مدرن‌ها حضوری همیشگی دارند، نخستین بار در ادبیات اکسپرسیونیستی ظاهر شده‌اند. تجلیاتی از این تحولات شخصی و فلسفی در درام اکسپرسیونیستی نیز قابل مشاهده است. ویتا شکلی از افتراق از خویشتن را در نمایشنامه‌های کایزر، نمایشنامه‌ی *ترادسی* نوشته‌ی تولر و نمایشنامه‌ی *مردم نوشته‌ی هازنکلور* نشان می‌دهد. با این همه، در حالی که مدرنیته‌ی زیباشناختی به نفی مدرنیزاسیون می‌پردازد، اندیشه‌ی پسامدرن از آن استقبال می‌کند.

در پی فقدان ارزش‌های ادراکی استعلایی بر اثر خیزش علم مدرن، هنرمندان اکسپرسیونیست به جستجوی معنایی نو و ارزش‌هایی نو در زندگی برآمدند. آنان سرشار از حس رسالت بودند و خود را پیامبران روحانیتی نو و اخلاقی تازه می‌دانستند. قهرمان جوان گدای زورگه نیز چنین پیامبری است. نمایشنامه‌نویس بالنده‌ای که به جستجوی جهت و معنایی در زندگی

است، در تقابل با پدر خود، یک دانشمند دیوانه که خانواده‌ی خود را آزار می‌دهد و در رویای منقاد ساختن طبیعت است، می‌ایستد. رویای پدر نجات بشریت به واسطه‌ی پیشرفت‌های فن‌آورانه است و سفرهای فضایی را پیش‌بینی می‌کند. در مقابل، پسر او درگیر یک ماجراجویی روحانی در جستجوی جوهره‌ی زندگی و عشق است. به هر روی، این رسالت تماما ذهنی نیست چرا که او رویای رهاسازی توده‌های استثمارشده، کارگران و شهرنشینان ملول را نیز در سر می‌پرورد. گدا، به عنوان یکی از حواریان نیچه، با ایمانی تمام و کمال به خود و رسالت خود، متأثر جدیدی را به رویا می‌بیند؛ یک عبادتگاه هنر که در آن فقط نمایشنامه‌های خودش به روی صحنه می‌رود و مردمان تسکین و رستگاری را، که اجدادشان در کلیسا به جستجوی آن برآمده بودند، در آن باز می‌یابند. اما این مردمان می‌باید تطهیر شوند؛ این امر به واسطه‌ی مناسک تطهیری مشابه آن‌چه در *شهروندان کاله*، نوشته‌ی کایزر به تصویر کشیده شده است. اکسپرسیونیست‌ها بر این نکته توافق دارند که آدمیان ذاتا نیک هستند؛ فقط باید بر محدودیت‌ها و تأثیرات منفی جامعه‌شان فایق آیند تا توان بالقوه‌ی خود را تحقق بخشند. اگر انقلاب و جنگ برای رسیدن به این هدف ضروری باشد، اکسپرسیونیست‌ها برای آن هم آماده بودند.

در تلازم با نگاه مثبت‌شان به طبیعت بشری، اکسپرسیونیست‌ها رسالت اصلی خود را خلق یک فرد انسانی نو می‌دانستند. همان‌طور که ویتا نشان می‌دهد، فراخوان چنین انسان تراز نوینی، واکنشی بود به ازخودبیگانگی و افتراق از خویشی که انسان مدرن تجربه می‌کرد. به محض آن که این انسان نوین پا به عرصه‌ی وجود می‌گذاشت، جامعه را نیز متحول می‌ساخت. در حالی که مارکسیسم، انقلابی برای برقرار ساختن جامعه‌ای نو را طلب می‌کرد، جامعه‌ای که به نوبه‌ی خود می‌توانست افراد را به رسیدن به نهایت قابلیت‌هایشان قادر سازد، اکسپرسیونیست‌ها از اصلاح فرد آغازیدند. ایده‌ی کلیدی آنان، *انسان تراز نوین*، مرد یا زن، از یک سو از ایده‌های سنت کلاسیک آلمان الگو گرفته است، اما اکسپرسیونیست‌ها، در تقابل با فردگرایی و سازشکاری الگوهای ایدئالیستی، خواهان نوزایی یکایک افراد انسانی بودند تا بتوان جامعه‌ای را از این انسان‌های نوین ایجاد کرد. گزاره‌ی آنتز درباب اکسپرسیونیسم به صورت عام، تا حد زیادی در خصوص مورد خاص درام اکسپرسیونیستی نیز صادق است:

[اکسپرسیونیسم] با ایده‌ی مرکزی «انسان نو» یا «زندگی نو»، خود را به سنن کلاسیسیسم-ایدئالیسم [مدرج در رومانتیسیسم آلمانی] پیوند داد. سنت‌هایی که به نوبه‌ی خود، میانجی جریان‌های مذهبی قرن هجدهم پیتیستی بودند. درست همان‌طور که گفتمان عمومی حول و حوش سال 1800، در پس‌زمینه‌ی انقلاب فرانسه، دلالت‌های ضدانقلابی و اصلاح‌طلبانه‌ای را هدف گرفته بود که به مثابه‌ی هم‌نهادی از این دو قطب مخالف شکل گرفته بودند، تمایلات اکسپرسیونیست‌ها به نوزایی نیز، متقابلا، در داعیه‌های خود خصلتی انقلابی یافت.

ماهیت دقیق این انسان تراز نو هیچ‌گاه به روشنی تبیین نشده است، اما به نظر می‌رسد این مفهوم از یک‌سو وام‌دار ایده‌های روشنگری و ایدئالیسم آلمانی است بدان‌گونه که در ابیات بسیار نقل‌شده‌ی شعر گوته، «امر الهی»، بیان شده است - «انسان شریف است / یاری‌رسان و نیک!»- و از سوی دیگر، این «انسان نو» به صورتی مستقیم‌تر و بی‌واسطه‌تر، بازتاب‌دهنده‌ی تأثیر نیچه و مفهوم *برانسان اوست*.

ابهام در تعریف جوهره‌ی انسان توسط نویسندگان اکسپرسیونیستی‌ای به وجود آمده است که این مفهوم را به صورتی منطقی و عقلانی تعریف نکرده‌اند، بلکه به شهودها و نقطه‌نظرهای خودشان متوسل شده‌اند. این مساله را کایزر در مقاله‌ی

خود با عنوان «شهود و شمایل» بیان می‌کند: «اما این چگونه شهودی است؟ فقط یکی وجود دارد: منظری از نوزایی نوع بشر». این شهود مفهوم کلیدی مانیفست شناخته‌شده‌ی کاسمیر ادشمید با عنوان «در باب اکسپرسیونیسم در ادبیات» نیز هست:

بدین ترتیب، تمام گیهان هنرمند اکسپرسیونیست، شهود اوست. او نمی‌بیند، شهود می‌کند. او نمی‌نویسد، تجربه می‌کند. او بازنمایی نمی‌کند، شکل می‌دهد. او بر نمی‌گیرد، می‌جوید [...] دیگر کسان، افرادی مقید به محدودیت‌ها، اخلاقیات، جامعه یا خانواده نیستند. در این هنر، هنرمند هیچ نیست مگر تعالی‌یابنده‌ترین و [در عین حال] رقت‌بارترین چیزها: او تحقق انسانیت خویش است.

چشم‌انداز کایزر از تجدید حیات فردانی، یا «نوزایی نوع بشر»، بیان دراماتیک خود را در نمایشنامه‌ی *شهروندان کاله* (1914) بازمی‌یابد. این نمایشنامه در زمان انتشار خود توجه چندانی به خود جلب نکرد، اما پس از سه سال جنگ مدرن وحشیانه که پیشتر نظیر آن تجربه نشده بود، به مثابه‌ی فراخوانی برای صلح و نوزایی انسان ستوده شد. این نمایشنامه را یک *Verkündigungsdrama* یا یک درام داعیه‌دار خوانده‌اند. قهرمان آن، اوستاش دو سن پی‌یر، انسانی نوین است که با نمونه‌ی خود، رای شس داوطلب را تغییر می‌دهد. آنان نیز به اجتماع خود باز می‌گردند و در مقام تسهیل‌گرانی برای تغییر و تحول بیشتر به عمل می‌پردازند. کایزر از درام به مثابه‌ی مدرسه‌ای سخن می‌گفت که مولف و مخاطب را هم‌زمان متحول می‌سازد: «هر آن چه که در این زمان برای من روی دهد، می‌تواند با توانی مشابه برای هرکس دیگری جز من هم روی دهد. آنگاه از یک نفر، ده نفر و از ده نفر ده هزار نفر به وجود می‌آیند و در نهایت، مجمعی بیشمار از ذوات روحانی. باور دارم که هرچه یک تن قادر به انجام آن باشد را همگان می‌توانند انجام دهند». نمایشنامه‌ی کایزر نمودی بود از میلی جمعی به نوزایی روحانی؛ چیزی که بعدتر توسط رژیم‌های توتالیتار، و مشخصاً فاشیسم، مورد سوء استفاده قرار گرفت.

نمایشنامه‌نویسان ملهم از رسالت اجتماعی‌شان، این پیام را مهم‌ترین بخش درام خود در نظر گرفتند. کسب تجربیاتی چند از صور هنری مدرن، دیگرانی را مجدوب خود ساخته بود، اما در بیشتر مواقع، پرسش‌ها و غایات زیباشناسانه و اجتماعی آن‌قدر در هم تنیده بودند که تفکیک کردنشان ممکن نبود. بیشتر اکسپرسیونیست‌ها موافق این عقیده بودند که هنر و زندگی می‌باید یک کلیت واحد را تشکیل دهند؛ آنان نه به هنر برای هنر اعتقادی داشتند و نه به درون کاخ عاج‌شان پس می‌نشستند. ولفگانگ پولسن، در مطالعه‌ی تیپولوژیک خود در سال 1935، که عنوان *عمل‌گرایی و اکسپرسیونیسم* را بر خود داشت، بر این نکته پای فشرد که این واژگان و عبارات را نه به مثابه‌ی دو قطب مخالف، که می‌باید به مثابه‌ی تحولات مکملی در بطن جنبش‌های هنری در نظر گرفت. رویدادهای سیاسی دوره‌ی اکسپرسیونیسم، از 1910 تا 1923، و تاثیرات آن‌ها بر شرایط اجتماعی و اقتصادی شهروندان آلمانی، شدیداً بر سوگیری‌های فلسفی و سیاسی نمایشنامه‌نویسان اثر می‌گذاشت و غالباً تغییرشان می‌داد. تاریخ هم نقش پررنگی در اهمیت یافتن این ژانر ادبی ایفا کرده است. پیش از جنگ جهانی نخست، بیشتر اکسپرسیونیست‌ها برای برون‌ریختن احساسات و عواطف‌شان، برای آشکار ساختن شهودشان، مجاری متنوعی را در هنرهای زیبا و شعر یافته بودند. در طول جنگ و پس از آن، درام در مقام ژانر مسلط به میدان آمد. در آغاز، بیشتر اکسپرسیونیست‌ها، از جمله دراماتیسست‌هایی مانند کایزر، تولر و فریتز فون اونرو، از شور میهن‌پرستی بیمارگونه‌ای نیرو می‌گرفتند که در سراسر اروپا به جریان افتاده بود و به استقبال جنگ می‌رفت. با این همه، توحش و خشونت جنگ‌افزارهای

ماشینی مدرن و کشتارهای انبوه در تمامی جبهه‌ها، اکسپرسیونیست‌ها را به صلح‌طلبانی مبدل کرد که به ستیز پر دامنه‌ای علیه پس رفتن دولت‌های ظاهراً متمدن به عصر بربریت دست زدند.

از منظر زیباشناختی، نمایشنامه‌نویسان اکسپرسیونیست، قواعد و مبانی درام ناتورالیستی را نفی کردند. آنان علاقه‌ای به روان‌شناسی شخصیت‌های دراماتیک خود نداشتند، بلکه آنان را موجودات انسانی پایه‌ای می‌دانستند که صرفاً بر اساس روابط خانوادگی و شغل‌شان تعریف می‌شوند. بدین ترتیب، شخصیت‌ها فقط در نقش «پدر»، «مادر»، «دختر»، «پسر»، «باجه‌دار»، «کارگر بیلونر» یا «سرمهندس» روی صحنه ظاهر می‌شدند. آنان نه شخصیت‌ها یا کاراکترهایی به تمامی بسط یافته، بلکه بیشتر تیپ یا شمایل هستند. در گاز 2 (1920)، زمانی که کایزر دو اردوگاه متخاصم را صرفاً در مقام شمایل‌هایی زرد در برابر شمایل‌هایی آبی توصیف می‌کند، این رده‌بندی را تا نهایت آن پیش می‌برد. این کاراکترهای تخت، رسانه‌هایی برای اندیشه‌ها و ایده‌ها هستند؛ شمایل‌هایی که به باور والتر اچ. سوکل، «به مثابه‌ی حامل‌های پیام عمل می‌کنند». لودیگ روبینر، پی‌نویس زیر را به سیاهه‌ی کاراکترهای نمایشنامه‌اش بی‌قدرت‌ها الصاق می‌کند: «کاراکترهای یک نمایش بازنمایی‌کننده‌ی ایده‌ها هستند. عملکرد ایده‌ها کمک می‌کند تا یک دوره با قرار دادن هدف غایی‌اش در فراسوی زمانه‌ی تاریخی و واقعیات آن، به اهداف خود دست یابد». کایزر درباره‌ی درام به طور کلی چنین اظهار نظر می‌کند: «ایده در صورت خود مندرج است. هر اندیشه‌ای به سمت و سوی تلخکامی «بیان‌مندی» تمایل می‌یابد. آخرین صورت بازنمایی اندیشه، انتقال آن به درون یک کاراکتر است. اینجاست که درام خلق می‌شود». از آنجا که شمایل‌های یک نمایش، تنها رسانه‌های انتقال پیام‌اند، دیالوگ در درام اکسپرسیونیستی در وهله‌ی نخست – همان‌طور که سوکل به طرز قانع‌کننده‌ای نشان داده است – به منزله‌ی ابزاری برای بیان عواطف قهرمان به کار گرفته می‌شوند. به همین دلیل، مونولوگ‌هایی که با نهایت احساس و تأثر ادا می‌شوند، عنصری اساسی در درام اکسپرسیونیستی محسوب می‌شوند که به نوعی ادامه‌ی مسیر نویسندگان کلاسیک آلمانی است، اما تقابلی جدی با سبک و سیاق درام ناتورالیستی دارد که در آن مونولوگ به نفع تقریرات، شخصیت‌پردازی و توصیف فضا کنار گذاشته می‌شود. با این وجود، درام اکسپرسیونیستی در دیالوگ‌های پراکنده و متمرکز بر خط اصلی داستان که قرار است نمایش را به پیش برند، شباهت‌هایی نیز با درام ناتورالیستی پیدا می‌کند.

سخن کاراکترها هم در درام اکسپرسیونیستی به طرز فزاینده‌ای انتزاعی می‌شود: حرف‌ها از گفتگوهای محاوره‌ای و مشحون از لهجه‌ها و گویش‌های درام ناتورالیستی (Sekundenstil)، آرام‌آرام رشد می‌کند و با کنار رفتن اشکال و تکنیک‌های بیانی، به ضرورت‌های خالص کلامی، یا سبک تلگرافی (Telegrammstil) تغییر شکل می‌یابد که در آن استفاده از صفت به ندرت روی می‌دهد و افعال و حروف تعریف نیز به مرات نادیده گرفته می‌شوند. کارل اشترنه‌ایم در کمده‌های خود «درباب زندگی قهرمانانه‌ی طبقه‌ی متوسط»، این زبان را به مثابه‌ی سلاحی قدرتمند به کار گرفت که نمایشنامه‌های شلوار (1911)، همشهری شپیل (1913) و اسنوب (1913) از آن جمله‌اند. او در تلاشش برای پاک‌سازی زبان و تحت لوای شعار «نبرد علیه استعاره!»، با نادیده گرفتن حروف تعریف، صفات و افعال، زبان را به ضروریات آن فروکاست. نام‌های برانگیزاننده، افعال تازه ساز و استعاره‌های خودبنیاد، واقعیتی نو را برای هنر خلق کرد که هدفش ایجاد تأثیر هیجانی شدید در مخاطب و برانگیختن تداغی‌های فرهنگی، اسطوره‌شناختی و ادبی بود. تعمیم، و به طور اخص، رتوریک ادبی، به منظور به تصویر کشیدن احساسات و متقاعد ساختن مخاطب از طریق دیالوگ‌ها به کار گرفته می‌شد. به باور سوکل، این ترکیب نقطه‌ی اوج خود را در «تصویرسازی‌های انضمامی، شخصیت‌پردازی‌های استعاری و تصویرگری پویای مفاهیم انتزاعی،

جایجایی‌های ناگهانی میان نثر متعارف و زبانی آهنگین، چگال و متعالی» می‌یافت. از آنجا که در بسیاری از موارد رتوریک شهودی [اکسپرسیونیستی] برای ناآزموگان این حوزه غیرقابل درک است، نمایشنامه‌نویس به ناچار می‌باید برای مواجهه با مشکل انتقال ایده‌های انتزاعی به تصویرسازی متوسل شود. تقلیل غایی زبان در جیغ روی می‌دهد: نمودی ناب از احساسی پهن‌دامنه. نمایشنامه‌ی حیات‌گرایانه‌ی راینهارد گورینگ، *نبرد دریایی* (1916)، با چنین جیغی آغاز می‌شود. بدین ترتیب، زبان نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی برای فهم دشوار، و برای ترجمه از آن هم دشوارتر است، چرا که اصالتاً نه گفتمانی عقلانی، که شکلی از تحریک و ابلاغ را ارائه می‌کند.

کورت پینتهوس در جستار *پیش‌نویسی بر درام آینده*، نمایشنامه‌ی پسر هازنکلور را درامی نه مبتنی بر اکت، که بر هیجان قلمداد می‌کند: «چرا که محتوای نمایشنامه اکت نیست، احساسات پسر است». پینتهوس بر این باور است که هیجانات تماماً ذهنی است که کنش‌ها (اکت‌ها)ی پسر را تعیین می‌کند، زیرا این احساسات قدرتمند اوست که او را به شوریدن علیه اقتدار والدانه وامی‌دارد و نه بی‌عدالتی حقیقی؛ همین احساسات هم به زبان او طینی هیجانی می‌بخشد. مشابه این مساله در خصوص تمامی نمایشنامه‌هایی که به درگیری‌های نسلی می‌پردازند نیز صادق است؛ نمایشنامه‌هایی چون *گلد* نوشته‌ی زورگه یا *پدرکشی* نوشته‌ی آرنولت برونن (1920) که به طغیان پسران علیه پدران می‌پردازند. همان‌گونه که پینتهوس در خلاصه‌نگاری خود می‌نویسد: «بار دیگر [تاکید می‌کنم]: هنر چنین درام‌هایی نه از خط داستانی آن‌ها و نه از حرکات کاراکترهایشان، که از نافذترین اشکال صورت‌بندی ارواحی درهم‌شکسته به طرزی تراژیک شکل می‌گیرد؛ نه از نیرومندی احساسات (امپرسیون‌ها)، که از قدرتمندی تجلیات (اکپرسیون‌ها)». بنابراین، حامل محبوب و پرکاربرد اکسپرسیونیسم برای انتقال بار دراماتیک، مونولوگ‌هایی با بار رتوریک بالاست.

بیشتر اکسپرسیونیست‌ها ساختار سنتی نمایشنامه‌های پنج‌پرده‌ای را که ناتورالیست ادبی، گوستاو فرایتاغ در کتاب *تکنیک دراماتیک* خود (1863) تدوین کرده بود، نفی کردند. در مقابل آنان، همان‌گونه که از عناوین فرعی نمایشنامه‌هایشان معلوم است، صور مختلفی را به محک تجربه گذاردند. رادیکال‌ترین این تجربیات تئاتری عبارت بودند از نمایشنامه‌ی قدیمی آلفرد دوبلین با عنوان *لیدیا و ماکس کوچولو: یک تعظیم ژرف* در یک پرده (1906)، *نمایشنامه‌ی قاتل، امیدواری زن* نوشته‌ی اوسکار کوکوشکا (1910) و کار واسیلی کاندینسکی با عنوان *ناقوس زرد: یک کمپوزیسیون صحنه‌ای* (1912). بعدتر، کوکوشکا و کاندینسکی در مقام نقاش شهرت یافتند و نمایشنامه‌هایشان عملاً به فراموشی سپرده شد. با این حال، آلبرت ارنشتاین درباب زایش درام اکسپرسیونیستی چنین اظهار نظر می‌کند: «آغازگر راه کوکوشکا بود. انگار که نقاش آمده بود تا به نویسنده‌ها نوشتن یاد بدهد». کاندینسکی، همراه با نمایشنامه‌ی *ناقوس زرد*، جستاری با عنوان *دریاب کمپوزیسیون صحنه* نیز نوشت که در سال 1912، در مجموعه مقالاتی درباره‌ی هنر، موسیقی و تئاتر، توسط فرانتز مارک نقاش و تحت نام گروه *سوارکار آبی* منتشر شد. کاندینسکی ایده‌های زیباشناختی خود را پیرامون تئاتر تام ارائه کرد؛ به باور او تئاتر تام، سنتزی از تمام هنرها بود و نمونه‌ای از چنین گونه‌ی نمایشی جدیدی. چارلز سوپ، در تحلیل نوآوری‌های تئاتری کوکوشکا و کاندینسکی می‌نویسد «مسلماً تکنیک بنیادین اکسپرسیونیسم بیشتر بصری بود تا کلامی: فرافکنی وضعیت درونی ذهن به صحنه، به وسیله‌ی تصاویر و اپیزودهای نمادین. اکسپرسیونیسم در نخستین نمونه‌های آن، شکل کاملی از بازاندیشی در رویداد نمایشی بود و نه صرفاً کاربستی نو از منابع صحنه‌پردازی و طراحی منظر مدرن؛ تلاشی (و یکی از نخستین تلاش‌ها) به سمت یک تئاتر تام بدان‌گونه که ریچارد واگنر در مقاله‌ی خود آن را *فعالیت هنری تام* می‌نامد». به هر روی، این تجربیات تئاتری رادیکال کوکوشکا و کاندینسکی بعدها به فراموشی سپرده شد — هرچند بعدها و تا حدی توسط دادائیس‌ها

احیا شد- و در طول دوره‌ی اوج اکسپرسیونیسم در عرصه‌ی تئاتر، از 1917 تا 1923، «بیشتر آثار صحنه‌ای [...] اصالتا درام‌هایی بوطیقای، عموماً تحت سلطه‌ی کلام و تا حد زیادی در سنت درام‌های مبتنی بر دیالوگ باقی ماندند».

دو تن از نویسندگان، فرانک ودنیک، و مهم‌تر از او آگوست استریندبرگ، بیشترین تاثیر را بر این شکل دیالوگ‌محور از درام گذاشتند. درام‌های آنان بازگوکننده‌ی زیست افرادی ناکام و به انزوا رانده شده در مواجهه با جهانی خصم‌آمیز بود. آنان گونه‌ای از نمایش را بسط دادند که «درام ایستگاهی» نامیده می‌شود و نمایش‌گر قهرمان، عموماً نماینده‌ای از خود نویسنده یا آگوی اوست که نقاب نازکی بر چهره دارد و در اپیزودهای مختلفی، مسیر خود را در جهانی ادامه می‌دهد که تنها از چشم‌انداز او دیده می‌شود. در نتیجه، نمایشنامه یک شمایل‌نگاری کاملاً ذهنی است. هورست دنکلر این شکل اساسی از درام اکسپرسیونیستی را، به دلیل تمرکزش بر شخصیت اصلی، *درام تک‌قطبی مسخ و تبدیل* می‌نامد. دنکلر درام اکسپرسیونیستی را بیشتر شکلی از اجرای نمایشی می‌داند تا گونه‌ای ادبی.

بهترین نمونه‌ی شناخته‌شده‌ی «درام تک‌قطبی مسخ و تبدیل» در شکل نمایشی معروف به درام ایستگاهی، نمایشنامه‌ی کایزر با عنوان *از صبح تا نیمه‌شب (1916)* است. قهرمان این نمایش - که مخاطب جهان را از دیدگاه او درک می‌کند - یک صندوق‌دار بانک است که پشت شیشه‌ی یک باجه می‌نشیند. به واسطه‌ی وسوسه‌ی حسانی یک بانوی زیبای ایتالیایی، چیزی در وجود او به تحرک در می‌آید و به بیداری او، جدانشدنش از ازدواج قانونی و خسته‌کننده‌اش و ترک شغل یک‌نواختش که یک ماشین هم قادر است به خوبی از پس انجامش بر بیاید، منجر می‌شود. او با مقادیر قابل توجهی پول از بانک می‌گریزد و خانواده‌اش را نیز ترک می‌گوید. او حیات پیشین خود را نفی می‌کند و هم‌زمان به جستجوی تجربیاتی معنی‌دارتر و هیجان‌انگیزتر بر می‌آید. او شهر کوچک و ایالتی خود و [اشاره به وایمار] را ترک می‌گوید و سوار بر قطاری راهی شهر بزرگ ب [اشاره به برلین] می‌شود؛ جایی که امیدوار است با زندگی در اوج سرزندگی‌اش و شهوت سرخوشی‌آورش روبرو شود. در برلین او سوبه‌های متفاوتی از یک کلان‌شهر مدرن - مانند یک رویداد ورزشی، یک کاباره و یک سالن رقص - را تجربه می‌کند و سرانجام سر از جلسات ارتش رستگاری درمی‌آورد، اما این همه بدون آن که به هدفش، یعنی نوزایی درونی و تجدید حیات‌ی روحانی دست یابد. هرچند این نمایشنامه همواره در زمره‌ی نمایشنامه‌های «مسخ و تبدیل» رده‌بندی می‌شود، اما هیچ تبدیل و تحول حقیقی‌ای در وجود صندوق‌دار روی نمی‌دهد. او همچنان محبوس در گذشته‌اش باقی می‌ماند و سرانجام دست به انتحار می‌زند. در واقع درام بیشتر به تصویرگری شهر مدرن می‌پردازد تا دنیای درونی صندوق‌دار. ملاحظه‌ی پیتر ژوندی درباره‌ی «نمایش ایستگاهی» به خوبی در خصوص نمایشنامه‌ی کایزر صدق می‌کند: «درام نفس در اکسپرسیونیسم، به صورت تناقض‌باری نه در شمایل‌نگاری انسان منزوی، که در آشکارسازی تکان‌دهنده‌ی کلان‌شهر و در اقامت‌گاه‌های مالمال از لذت و خوشی آن به اوج می‌رسد». کلان‌شهر جایگاهی محوری در گفتمان نویسندگان اکسپرسیونیست دارد و این مساله، در تمام نمودها و تجلیات درام اکسپرسیونیستی، خصوصاً در مرکزیت فن‌آوری و صنعت در نقد اکسپرسیونیسم از جهان مدرن قابل مشاهده است.

دنکلر، علاوه بر نمایش ایستگاهی، سه شکل دیگر از درام اکسپرسیونیستی را نیز بر می‌شمرد. این سه شکل عبارتند از «درام با خط داستانی به خوبی پرداخت‌شده»، مانند نمایش *گاز* نوشته‌ی کایزر، که یک ساختار معمول پنج‌پرده‌ای را با شکلی از بسط و گسترش تاریخی ارائه می‌کند؛ «درام سینمایی مسخ و تبدیل»، مانند *بی‌قدرت‌ها* نوشته‌ی لودویگ رویبیر، که شدیداً از رسانه‌ی سینما تاثیر پذیرفته اند. در این نمایشنامه‌ها، هم‌چون فیلم‌های صامت، دیالوگ به کمترین حد ممکن تقلیل داده شده است. نهایتاً دنکلر به بررسی «درام اپرایی مسخ و تبدیل» می‌پردازد که از اپرا، و به طور خاص از آثار واگنر تاثیر

پذیرفته‌اند. نمونه‌های این شکل عبارتند از بهشت و دوزخ نوشته‌ی پاول کورنفلد (1919) یا *شهروندان کاله* نوشته‌ی کایزر. کیفیات اپرایی این نمایشنامه‌ی اخیر، بیش از همه در صحنه‌ی پایانی‌اش نمایان است که در آن، ترومپت‌های پرشکوه خبر از رسیدن پادشاه انگلستان، در محاصره‌ی نیزه‌داران رنگارنگش می‌دهد، در حالی که توباها در کلیسای جامع به صدا درآمده‌اند و فضا پر است از صدای ناقوس‌ها. طبقه‌بندی دنکلر توجه را به تاثیراتی جلب می‌کند که درام اکسپرسیونیستی از دیگر هنرها پذیرفته است. به هر روی، زمانی که این نمایشنامه‌ها برای نخستین‌بار نگاشته شدند، درک و تحسین‌شان برای مخاطبان و منتقدان دشوار بود چرا که ساختارشان به صورت قابل توجهی از الگوی سنتی متمایز بود. رودیگر اشتاینلین در بررسی خود پیرامون پذیرش و توفیق درام اکسپرسیونیستی می‌نویسد که بیشتر منتقدان در آغاز واکنش‌هایی منفی به نمایش‌های اکسپرسیونیستی نشان دادند، چرا که انتظارات‌شان با در نظر گرفتن خط سنتی داستانی در نمایش برآورده نشده بود. آنان دریافتند که مواجه شدن با ساختارهای جدیدی که بر اساس مفروضات زیباشناختی جدید بسط یافته بودند، برایشان ناممکن است.

نوآوری‌های آدولفی آپیا و گوردون کریگ در طراحی صحنه، استفاده‌هایشان از تجهیزات نورپردازی، پیشرفت‌های جدید در تولید اپرا (خصوصاً آثار ریچارد واگنر و ایده‌ی او از اثر هنری تام)، و نیز رسانه‌ی جدید سینما، همگی بر تولیدات عموماً انقلابی نمایش‌های اکسپرسیونیستی در برلین و ایالات تاتر گذاشتند. بزرگ‌ترین موفقیت‌های تاترهای اکسپرسیونیستی بر صحنه‌ی «تماشاخانه‌ی نوین فرانکفورت» و تحت مدیریت آرتور هلمر روی داد. این همان تماشاخانه‌ای است که با میزبانی نخستین اجرای *شهروندان کاله* در بیست و هفتم ژانویه‌ی 1917، طلوع‌دار عصر نوینی در تاریخ تاتر آلمان بود. دیگر صحنه‌های مهم [برای اکسپرسیونیست‌ها] عبارت بودند از سالن نمایش‌های مجلسی مونیخ به مدیریت اتو فلاکنبرگ، خانه‌ی نمایش دوسلدورف و مهم‌تر از همه، صحنه‌ی نمایش‌های تجربی تاتر راینهارد در برلین که با نام *برازنده‌ی آلمان جوان* شناخته می‌شد. در حد فاصل سال‌های 1917 تا 1920، این تماشاخانه میزبان دوازده اجرا از شناخته‌شده‌ترین نمایش‌های اکسپرسیونیستی بود که با عملکرد تماشاخانه‌ی *صحنه‌ی آزاد* قابل مقایسه است؛ آن گونه که اشتفان شرایر نشان داده است، کاری که *صحنه‌ی آزاد* برای تاتر ناتورالیست کرد، *آلمان جوان* برای تاتر اکسپرسیونیستی انجام داد. در این اجراها، تصویرسازی بصری در قالب طراحی صحنه کمک شایانی به نمادگرایی نمایش‌ها می‌کرد. در عین حال، تصویرسازی ادبی نیز نقشی بس مهم‌تر در انتقال پیام نمایشنامه‌نویس برعهده داشت.

اکسپرسیونیسم می‌کوشد تا یک جوهره، یک احساس، یا آن گونه که کاندینسکی در جستار مترقی خود، *در باب روحانیت* در هنر می‌نویسد، «طنین درونی یک روح» را متجلی سازد؛ استفاده از تصویرگری در ادبیات اکسپرسیونیستی، یادآور نظریه‌ی امر نمادین به گونه‌ای است که توسط گوتفرد هردر جوان و در روزگار طوفان و تنش صورت‌بندی شده بود. به باور هردر، طبیعت خصلتی نمادین دارد زیرا «تمام صور بیرونی طبیعت بازنمودهایی از سازوکار درونی‌شان هستند». سورنسن نظریه‌ی هردر را این گونه تفسیر می‌کند: «جوهره‌ی هنر دیگر به مانند [نظریات] مندلسون و لسینگ، در قالب محاکات درک و دریافت نمی‌شود، بلکه ماهیتی بیانی (اکسپرسیو) می‌یابد. از این منظر، هنر، آن گونه که هردر می‌گوید، نمادین است زیرا به بازنمایی احساساتی می‌پردازد که از آن ریشه گرفته». این تعریف همانند یا به نوعی پیشگویی تعریفی است که کاندینسکی ارائه می‌دهد زیرا هر دو هنرمند، هنر را به مثابه‌ی بیانی نمادین از احساسات و ایده‌های درونی درک می‌کنند، به مثابه‌ی یک شهود، و نه شکلی از محاکات؛ بی‌تردید این شباهت نشان‌گر ریشه‌های اکسپرسیونیسم در روماتیسیسم است.

مقاله‌ی کاربردی کاسیمیر ادشمید با عنوان «در باب اکسپرسیونیسم در ادبیات» نیز همین راه را می‌پوید:

هیچ کس تردیدی در این ندارد که آنچه به عنوان واقعیت بیرونی به ما نمایانده می‌شود نمی‌تواند امری اصیل باشد. واقعیت باید توسط ما ساخته شود. معنای یک اثر را باید درک کرد. واقعیتی مورد قبول، تجسم‌شده یا مشاهده‌شده توسط عموم را باید تاییدشده در نظر گرفت؛ تصویر جهان را باید به صورتی ناب و بدون اعوجاج بازتاب داد. اما این همه، به هر روی، در درون ما صورت می‌گیرد. بدین ترتیب تمام سپهر یک هنرمند اکسپرسیونیست به شهود او مبدل می‌شود. واقعیات بیرونی تنها تا آنجا اهمیت دارند که دست هنرمند از خلال آن‌ها می‌تواند چیزهایی را فراچنگ آورد که در پس آن‌ها قرار دارند.

اگر هنرمند «واقعیت بیرونی» را نفی کند و به محاکات بی‌توجه باشد و اگر بخواهد «معنی یک چیز» را به شکلی تماما ذهنی و از خلال شهود خود ارائه دهد، آنگاه ادبیات نیز شکلی نمادین‌تر به خود خواهد گرفت. والتر راینر تمایلی را در درام اکسپرسیونیستی پی می‌گیرد که بیشتر دل‌مشغول اعترافات و پیش‌گویی‌هاست تا کنش؛ او در جستار «اکسپرسیونیسم و تئاتر» می‌نویسد:

پس بگذارید این را پیشاپیش بگویم: درام در معنای سفت و سختی که [گوتهلد افرایم] لسینگ از آن ارائه می‌دهد، هیچ‌گاه نمی‌تواند اکسپرسیونیستی باشد؛ این بدان معنی است که هیچ درام اکسپرسیونیستی‌ای امکان‌پذیر نیست، بلکه نمایش اکسپرسیونیستی شهودهاست که ممکن می‌شود. یعنی داستانی به روی صحنه آورده می‌شود که در آن، ابژه‌هایی که پیش می‌آیند (کاراکترها و ابژه‌های دیگر) تلاش می‌کنند ایده‌ای استعلایی را واقعیت بخشند.

در درام ایده‌ها (Ideendrama)، آن‌گونه که توسط راینر تعریف شده، هیاکل، دیالوگ‌ها، خصائل و حتی خود صحنه دارای معنایی نمادین محسوب می‌شوند. آن‌ها همگی به انتقال پیام نمایش یاری می‌رسانند و بر آن تاکید می‌کنند. بنابراین، یکی از تکان‌دهنده‌ترین ویژگی‌های نمایش‌های اکسپرسیونیستی، نمادگرایی کلاسیک و مذهبی آن‌هاست که در میان‌شان تمثیل و کنایه نیز نقشی اساسی ایفا می‌کند. به هر حال، خواننده نباید این «تصاویر بوطیقای اسطوره‌شناختی» شاعران نو را با اسطوره‌شناسی اصیل و باورمند مذهبی یکسان قلمداد کند. این تصاویر، همان‌گونه که کارل اس. گوتکه می‌نویسد:

رازهایی بوطیقای هستند از یک تفسیر درباب امر درک‌نشده، رازهایی از یک سوگیری نومیدکننده در جهانی که دیگر پاسخ‌گوی انتظارات متلازم با خود نیست [...] تصاویر اساطیری، بدین ترتیب، هم‌زمان موقعیتی آشکار و مرموز دارند که با جوهره‌ی شعر در تناسب است.

در سال 1955، گوتفرد بن اکسپرسیونیسم را به دلیل مقابله‌اش با مدرنیسم اجتماعی-فرهنگی، و نیز به واسطه‌ی جستجوهایش برای ایجاد انسانی نو تحسین کرد. او به توصیف تلاش‌های اکسپرسیونیسم برای بازگشت به زمانه‌ای بدوی‌تر و اسطوره‌ای‌تر پرداخت که در مورد خاص خود او، به تغزلات کوتاه‌مدت و گمراهانه‌اش با فاشیسم انجامیده بود. بدوی‌گرایی

در آثار اکسپرسیونیست‌ها، به استفاده از نوعی نمادگرایی کهن‌الگویی منتهی شد که بن‌شخصا در اشعار و یکی از اولین نمایشنامه‌هایش با عنوان *ایتاکا* (1914) به کار گرفته بود. او این نمادگرایی را این‌گونه تشریح می‌کند:

اما مساله، مساله‌ی آمادگی اصیل بود؛ مساله‌ی تجربه‌ی اصیلی از شکل نوین بودن، رادیکال و عمیق. همین مساله بود که اکسپرسیونیسم را به تنها دست‌آورد روشنفکرانه‌ای رسانید که [در آن زمان] چیزی فراتر از حلقه‌ی حقارت‌بار فرصت‌طلبان لیبرال‌مسلك را به چنگ می‌آورد، ابزاری بودن خالص علوم را پشت سر می‌گذاشت، از جو تحلیلی شرکتی زمان خود می‌رهید و در مسیر تاریکی معطوف به درون، از میان لایه‌های خلاقیت و به سمت تصاویر بدوی و اساطیر پیش می‌رفت و در میانه‌ی این هاویه‌ی هراس‌انگیز از فروپاشی و تحول ارزش‌ها، به واسطه‌ی توان خود، قوانین و ابزارهایی کاملا جدی، به تصویر جدیدی از بشریت می‌رسید.

بدین ترتیب تصویرگری‌های موجود در آثار ادبی اکسپرسیونیست‌ها، شهود، جایگاه روحانی و پیام‌شان را بازتاب می‌داد. کارل لودویگ اشنایدر آشکارا اعلام کرد «در یکایک استعاره‌ها در حقیقت بخشی پاره‌ای از تفسیر شاعر از جهان نهفته است. مفهوم‌پردازی او از جهان ردپای خود را در شکل استفاده‌ی او از استعاره برجای می‌گذارد؛ آن هم به شکلی به مراتب قابل اتکاتر از آن‌چه در بیانیه‌ای عمومی یا عملیاتی روی می‌دهد». فقط کافی است به نمایشنامه‌هایی ابتدایی مانند *قاتل*، *امیدواری زن*، *کوکوشکا*، *ناقوس زرد* کاندینسکی، *شهروندان کاله‌ی کایزر*، یا نمایشنامه‌ی متاخرتر او، *سه‌گانه‌ی گاز* بیندیشیم تا اهمیت محوری این تصویرگری‌ها را دریابیم. در اکسپرسیونیسم، نویسنده‌ها تمرکز خود را بر چهره‌پردازی واقع‌گرایانه‌ای از واقعیت بیرونی قرار نمی‌دادند، بلکه می‌کوشیدند تا تجربیات ذهنی، شبه-مذهبی و عرفانی خود را بیان کنند. درام اکسپرسیونیستی این نگاه سوژکتیو نویسنده را بازتاب می‌داد؛ انتزاعی و استیلیزه کردن، ویژگی‌های اصلی درام اکسپرسیونیستی، از تلاش برای توصیف جوهره‌ی چیزها به طریقی که در یک شهود، در یک تعمق ژرف به جوهره‌ی هستی دیده می‌شوند، نشئت گرفته بود.

گونتر مارتنس «اقالیم نوعی و متداوما تکرارشونده‌ی تصویرگری» را به فهرست درآورده و بدین ترتیب، برای مثال، زرتشت نیچه را به درام اکسپرسیونیستی پیوند داده است. مارتنس درباره‌ی این اثر می‌نویسد «محتوای روشنفکرانه به پس‌زمینه عقب می‌نشیند و در سایه‌ی تکثیر گشاده‌دستانه‌ی نمادها و استعاره‌هایی گم می‌شود که در شعر غنایی و پرشور زرتشت به اوج خود می‌رسد». تصویرگری‌های نیچه در استعاره‌های فراوانش پیرامون زندان و تصاویر پرشماری که از زمستان، سرما و یخ – استعاره‌هایی از ناتوانی، بی‌حرکتی و نازایی – به چشم می‌خورند؛ در مقابل این تصویرسازی‌های منفی، می‌توان استعاره‌هایی از زندگی زایا، از سیال‌های جاری و شعله‌های آتش، از رقص، از خورشید و دریا را نیز [در این اثر] یافت. صور صلب را یا نسیمی بهاری از شکل می‌اندازد یا پتکی گران خردشان می‌کند. نیچه نویسنده‌ی محبوب کایزر بود که به کرات تصویرسازی‌های او را در *از صبح تا نیمه‌شب* و دیگر نمایشنامه‌های خود به عاریت گرفت. نیچه علاوه بر این نمادپردازی طبیعی، تصویرپردازی‌هایی نیز برای تخیلات اکسپرسیونیست‌ها درباب ویرانی و نابودی جهان کهن فراهم آورد که مهم‌ترین آن‌ها را می‌توان در استعاره‌ی جنگ جست.

اکسپرسیونیست‌ها به واسطه‌ی تمایل‌شان به تصویرسازی گرافیکی، به سمت تمثیل کشیده شدند و در استفاده‌ای که از ابزار ادبیات می‌کردند، از بخش دیگری از تاریخ ادبیات آلمان، یعنی دوره‌ی باروک نیز مواد و مصالح بسیاری را به عاریت گرفتند.

همان‌طور که والتر بنیامین نشان داده است، تمثیل در خلال سال‌های قرون وسطی کارکردی اصالتاً استنتاجی و پس‌زمینه‌ای به تمامی مسیحی داشت، حال آن‌که در دوره‌ی باروک، دیگر بار به شکل کهن‌تر خود در عصر کلاسیک باستان بازگشت و ریشه‌های خود در اندیشه‌ی اسطوره‌شناختی و تاریخ طبیعی را بازیافت. بنیامین توازی‌هایی را میان نوشته‌های باروک و متون اکسپرسیونیستی باز می‌نمایاند. آنتز برخی از این تشابهات و هم‌سانی‌ها را فهرست می‌کند: «برخی از نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی، در تلازم با احساس گناه تراژیک‌شان، با شمایل‌نگاری‌شان از شهیدان و موتیف مرگ ایثارگرانه، به سوگ‌نمایش‌های عصر باروک نزدیک می‌شوند؛ نزدیک‌تر از هر نمونه‌ی دیگری از نمایشنامه‌های تراژیک که در تاریخ آلمان نوشته شده‌اند». رسالت شبه-مذهبی اکسپرسیونیست‌ها به نوزایی و توان دوباره‌ی تمثیل انجامید. ویلهلمینا استویفر می‌نویسد:

درست به مانند عصر پرتنش باروک، در اکسپرسیونیسم هم نبردی پرشور میان روشنفکری و احساس‌گرایی افراطی در جریان است که عموماً در قالب تمثیل نمود می‌یابد. علاوه بر این، جان‌بخشی، این سنگ‌بنای تمثیل، خود را در نگره‌ی اکسپرسیونیست‌ها نیز آشکار می‌سازد که اقلیم ثروت‌های طبیعی را فضای درونی انسان‌ها می‌دانند. تصویرمندی تمثیلی یکی از مهم‌ترین ابزارهای سبکی اکسپرسیونیسم برای دسترس‌پذیر کردن زیباشناسانه‌ی جوهره‌ی چیزها، به واسطه‌ی هنرمندی‌های کلامی است، حال آن‌که تزیینات حسانی-بصری موجود در تمثیل‌های باروک، به هیچ روی در آن دیده نمی‌شود.

با این همه، منتقد مارکسیست، گئورگ لوکاج، تمثیل را مستقیماً در قلمرو الهیات و حیات مذهبی قرار می‌دهد و هر شکل استفاده از آن را در ادبیات مدرن رد می‌کند. بر همین اساس، تمثیل را بیانی (اکسپرسیونی) از هیچ‌بودگی قلمداد می‌کند. بنابراین جای تعجب نیست اگر لوکاج ادبیات اکسپرسیونیستی را به چوب محافظه‌کاری می‌راند و آن را به آماده‌سازی راه برای ظهور فاشیسم متهم می‌کند. اگر تمثیل، به هر شکل، مفاهیمی انتزاعی را بازنمایی می‌کند که ضرورتاً در قلمرو مذهب قرار ندارند، پس علی‌رغم تمام تغییراتی که در فرهنگ و باورهای مذهبی روی داده، هنوز می‌تواند نقش مهمی را در ادبیات مدرن ایفا کند. برخی از منتقدان به این پرسش پرداخته‌اند که آیا شخصیت‌های *دراماتیک* اکسپرسیونیستی را می‌توان با در نظر گرفتن این واقعیت که از دید نویسندگان‌شان تجسم‌یافتگی یک ایده‌اند، به مثابه‌ی تمثیل در نظر گرفت یا نه. ابرهارد لمرت در تفسیر خود از نمایشنامه‌ی *از صبح تا نیمه‌شب* کایزر می‌نویسد: «در این بحث، ممکن است کسی ترجیح بدهد از جان‌بخشی به جای انتزاع استفاده کند یا بار دیگر، مفهوم دیری تقبیح‌شده‌ی تمثیل را به وظیفه‌ی اصلی‌اش پیوند دهد». جایگزین کردن نمایش‌های مبتنی بر اکت و کاراکترهای فردانی‌اش، با نمایش مبتنی بر ایده با شمایل‌هایی که در مقام سخن‌گویان عمل می‌کنند، زمین‌زایی را برای استفاده از تمثیل در بستری مدرن فراهم می‌سازد.

در مقام نتیجه‌گیری، باید جایگاه درام اکسپرسیونیستی، و نیز بنیان ایدئولوژیک آن را جایی میان ایدئالیسم آلمانی و مدرنیته در نظر بگیریم. در طول سه دهه‌ی گذشته، مباحث روشنفکرانه به همان اندازه که از رویدادهای تاریخی و سوگیری‌های ایدئولوژیک منتقدان نیرو گرفته‌اند، به واسطه‌ی شواهد ادبی نیز شعله‌ورتر شده‌اند. برند هوپاوف در جستار خود با عنوان «ملاحظات در باب جایگاه اکسپرسیونیسم در تاریخ ادبیات» چنین بحث می‌کند که جنبش [اکسپرسیونیسم] طبقه‌بندی‌ها و ارزش‌گذاری‌های تماماً متفاوتی را در پاسخ به آنچه «پرسش بنیادین» می‌خواندش ارائه کرده است؛ پرسش از این‌که آیا

اکسپرسیونیسم چیز بدیع و اصیل خلق کرده یا استمراردهنده‌ی سنن پیش از خود بوده است، و در هر دو حالت، تا چه اندازه توفیق یافته است. به بیان دیگر، آیا اکسپرسیونیسم صرفاً بخشی از ادبیات کلاسیک آلمان و آخرین غریب آن است، آیا آغازی است بر چیزی نو؟

آنچه پیش از این گفته شد نشان داد که درام اکسپرسیونیستی دست‌کم تا حدی میراث‌دار سنن کلاسیک و فلسفه‌ی ایدئالیستی آلمان است، اما در عین حال علیه انحراف از همان ایده‌آل‌ها در جامعه‌ی مدرن شوریده و بدین‌ترتیب، نمودی از یک مدرنیته‌ی زیباشناختی است. حتی پاول پورتر بر مبنای نمودهای پروگراماتیک نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی، این جنبش را *انقلاب ادبی 1910 تا 1925* نامیده و همین نام را نیز برای مجموعه مقالات خود [درباب اکسپرسیونیسم] برگزیده است. عنصر انقلابی اکسپرسیونیسم چندان خصلت ادبی ندارد، بلکه در بازنمایی‌های انقلابی آن از انسان و جامعه‌ی مدرن نمود می‌یابد. یان کنوپف بر این نکته تأکید می‌ورزد:

اکسپرسیونیسم نخستین ادبیاتی است که به یک جامعه‌ی توده‌ای مدرن و فرهنگ توده‌ای واکنش نشان می‌دهد و به همین دلیل تحول و گشایشی است در دایره‌ی احتمالات ادبی؛ چرا که اکسپرسیونیسم — بی آن که بدانیم تا چه اندازه از سر هشیاری — شرایط نوینی را برای تولید فنی در حوزه‌ی ادبیات محقق ساخته، و نیز شرایط ادراک نوینی متناظر با آن (با قید این نکته که تماشاگر سینما ادبیات را به طریق دیگری خوانش می‌کند)، و در عین حال، همین شرایط را هم مورد تغییر قرار داده است.

هورست میکسمر مشخصاً به گونه‌ی ادبیات نمایشی رجوع می‌کند و از منظر روان‌شناسی جمعی تصریح می‌کند: «درآویختن به واقعیت پی‌آیند کشف و تصویرگری امر نشانگانی (سمپتوماتیک) است. نمایشنامه‌نویسان اکسپرسیونیست نشانگان اساسی بیماری را به روی صحنه آوردند و در صحنه‌های نمایشی آن‌ها را متحقق ساختند [...] آنان حقیقت عینیت‌بخشی تام، بیگانه‌سازی و خلق توده‌ها را کشف کردند». میکسمر سه‌گانه‌ی *گاز* کایزر را به کار می‌گیرد تا تأثیرات عصر فن‌آورانمان را بر افراد تحلیل کند. از خود بیگانگی و عینیت‌یافتگی فرد نمودهایی از فرهنگ توده‌ای مدرن هستند؛ نتایج انقلاب صنعتی و پیشرفت‌های فن‌آوری، شهرنشینی و رشد جمعیت. تمامی این عوامل به از هم گسیختگی روابط اجتماعی در نظام سرمایه‌داری و سیاستی مبتنی بر قدرت دولت‌های بزرگ صنعتی و نظامی انجامیده‌اند. فرد به چرخ‌دنده‌ای در ماشین صنعت و حکومت مبدل شده و در بافتار فرهنگ توده‌ای، فردانیت انحصاری خود را از دست داده است. نمایشنامه‌نویسان اکسپرسیونیست عمیقاً از این توسعه‌ی مدرن رنجیده‌خاطر بودند، اما از لحاظ ایدئولوژیک، نه سوسیالیست بودند و نه انقلابی؛ در مقابل خواهان بازپس‌گیری جایگاهی بودند که فرد در ایدئالیسم آلمانی داشت. برند هوپاوف جایگاه سیاسی اکسپرسیونیستی را رادیکالیسم فرهنگی می‌نامد. در تقابل با بسیاری از منتقدان اکسپرسیونیسم، که این جنبش را در بستری از پیشرفت اجتماعی و سیاسی آلمان، با رویکرد ایدئولوژیک متعین و از پیش تعیین‌شده‌ای قرار می‌دهند و بر همین اساس، هویت‌مندی آن را نفی می‌کنند، او نه تنها اکسپرسیونیسم را یک جنبش انقلابی یا سیاسی تمام‌عیار می‌بیند، که هم‌چنین آن را تلاشی از سوی نخبگان جوان روشنفکری آلمانی می‌بیند برای احیاء ارزش‌های انقلابات بورژوازی که در جنگ‌های استقلال آمریکا در 1775 و انقلاب کبیر فرانسه در 1789 به اوج خود رسیده بود. هوپاوف توضیح می‌دهد:

حملات اکسپرسیونیسم به جامعه‌ی بورژوازی، توان خود را نه از رهگیری یک جامعه‌ی بدیل سوسیالیستی، که از رادیکالیسم بورژوازی خود می‌گرفت. اکسپرسیونیسم ارزش‌های فرهنگ‌های بورژوازی خود را در نظر گرفته بود و انقلابی بورژوازی را وعده می‌داد، شرایط واقعی زندگی بر خلاف آن ارزش‌ها را ارزیابی می‌کرد و به محکوم کردن این شرایط بر اساس ارزش‌هایش می‌پرداخت. پاسخ‌های اکسپرسیونیستی به مسایل تولیدشده توسط سرمایه‌داری در زمان خود، از بازگشت به تصویری از انسانیت و برادری ریشه می‌گرفت که تشکیل انقلابی جامعه‌ای بورژوازی را نیز شامل می‌شد. دست‌آورد فرهنگی اکسپرسیونیسم، توسل رادیکال آن [به چنین ایده‌آل‌های انقلابی] به منظور مشروعیت‌بخشی به جهان بورژوازی و نوع انسانی جدیدی است.

برون داد ادبی اکسپرسیونیست‌ها را باید بر اساس چنین بستری تفسیر کرد. به بیان هوپاوف: «در این آرمان‌شهرها، در مفاهیمی چون «انسان تراز نوین»، اجتماع و برادری است که عصر اکسپرسیونیستی معنای خود را می‌یابد». درام اکسپرسیونیستی، با تلاش برای تاکید دوباره‌ای بر ارزش‌های فلسفه‌ی ایدئالیست آلمانی در جهانی مدرن و شدیداً سیاسی‌شده، و با تلاش برای اثرگذاری و شکل‌دهی به ادراکات فرهنگی مخاطبان خود به منظور ایجاد تغییر در اقالیم اجتماعی و فرهنگی، نقش پررنگی را در این فرآیند بر عهده داشت. هرچند موفقیت این جنبش در دهه‌ی اکسپرسیونیستی محدود بود، اما تاثیر آن تا به امروز، خصوصاً در حوزه‌ی رسانه‌های انبوه مدرن و خدمت‌گزار کسب و کار و سیاست، چشمگیر بوده است. سوکل می‌نویسد:

تجزیه‌ی نحوی کلام و تقلیل آن به تک‌واژه‌هایی که همانند یک شعار، معنا را فراچنگ می‌آورند، یک افزار رتوریک درجه یک است. درام اکسپرسیونیستی ابزارهایی را پیش‌گویی می‌کند که به مدد آن‌ها، دهه‌ها بعد از عصر اکسپرسیونیسم، تبلیغات بر زندگی اقتصادی و پروپاگاندا بر حیات سیاسی ما سلطه یافته‌اند: بمباران حواس با داعیه‌ها و کلیشه‌ها.

شوربختانه نوآوری‌های زبان‌شناختی و دراماتیک نمایش‌های اکسپرسیونیستی به منظوری مغایر با آنچه خواست اکسپرسیونیست‌ها بود به کار گرفته شده است. در حالی که غایت آنان خیر فردا فرد شهروندان و جامعه در مقیاس کلان بود، این نوآوری‌ها به منظور انتفاع اقتصادی و اقتناع باورمندان‌هی سیاسی به کار گرفته شده‌اند. اصلاح جامعه‌ی بورژوازی، آن‌گونه که اکسپرسیونیست‌ها به خیال خود می‌دیدند، هنوز امری مطلوب و خواستنی است؛ حتی شاید امروز که رویدادهای تاریخی، از اعتبار آرمان‌شهرهای سوسیالیستی کاسته‌اند، چنین رویایی بیش از هر زمان ضرورت یافته باشد.