

## نثر در اکسپرسیونیسم آلمان

والتر اچ. سوکل

رضا اسکندری

برنهارد زلر، در مقدمه‌اش بر کاتالوگ نمایشگاه هنر اکسپرسیونیستی مارباخ در 1960 چنین نوشت: «حتی امروز هم، این سوال که کدام شاعر، کدام اثر را می‌توان اکسپرسیونیستی در نظر گرفت، پاسخی همواره و کاملاً صریح نیافته است». این «هموار و کاملاً صریح نبودن» نمونه‌ای مشخص از کتمان حقیقت است. این سوال، نه تنها گنگ و مبهم، که به طرز باورنکردنی دشوار است؛ زیرا ما هیچ معیاری در اختیار نداریم که اطلاعات لازم را برای تدارک پاسخی صحیح به این سوال فراهم آورد. به یقین، اجماعی عموماً، هرچند مبتنی بر آزمون و خطا، در نظرات متفکران وجود دارد که آثار نویسندگانی را که در سال‌های دهه‌ی 1910 و اوایل 1920 در نشریات آوان‌گارد منتشر می‌شدند، می‌توان اکسپرسیونیستی نامید. علاوه بر این، باید آثار منتشرشده در مجموعه کتاب‌هایی هم‌چون «جدیدترین روز» (که توسط کورت وولف منتشر می‌شد) و جنگ‌های ادبی نظیر «طلوع بشر» (که توسط کورت پیئتوس گردآوری شد) را نیز در شمول این اصطلاح قرار دهیم. اما به هر روی، چنین معیارهایی اکیدا بیرونی و تصادفی‌اند و چیز اندکی از ویژگی‌های مشترک صوری، سبکی، و موضوعی این نویسندگان را در بر دارند. با این وجود، این معیارها نقطه‌ی عزیمتی را برای مطالعات بیشتر فراهم می‌سازند. بدین ترتیب می‌توان سوال را بدین شکل صورت‌پردازی کرد: ویژگی‌های درونی یا صوری مشترک میان نویسندگان چندی که آثارشان در مجلات آوان‌گارد، مجموعه کتاب‌ها، و جنگ‌های منتشرشده بین سال‌های 1910 تا 1923 یا 1925 منتشر می‌شدند چیست که ما را مجاز می‌سازد آنان را اکسپرسیونیست بخوانیم؟ آیا ویژگی‌هایی که مقایسه‌ای میان اکسپرسیونیسم و رومانتیسیسم یا ناتورالیسم را ممکن سازد مرجح خواهد بود؟ علی‌رغم این واقعیت که در این جنبش‌های ادبی بیشتر و دقیق‌تر مطالعه شده نیز ابهامات واژگانی هنوز وجود دارند (بی‌تردید، تعمیم بیش از حد خصلت ذاتی تعریف هر ژانری است)، اما واژگان رومانتیسیسم و ناتورالیسم بر اساس معیارهایی به مراتب دقیق‌تر و پذیرفته‌شده‌تر پایه‌گذاری شده‌اند تا تردید و ابهام پیوسته‌ای که در واژه‌ی اکسپرسیونیسم یافت می‌شود. در این جستار، به پرسش از معیارهایی خواهیم پرداخت که برای تعریف اکسپرسیونیسم، به ویژه در تناظر آن با یک سبک ادبی خاص، یا همان «نثر روایی»، بیشترین تناسب را دارند.

پیش از آن که به تحلیل خود متن‌ها بپردازیم، باید معلوم کنیم که آیا می‌توانیم نظریه‌ای را برای اکسپرسیونیسم، و به طور خاص بوطیقای برای نثر روایی تدوین کنیم که ما را قادر سازد تا نظریه‌ای منسجم را برای نثر اکسپرسیونیستی از آن استخراج کنیم یا نه. در میان نویسندگان اکسپرسیونیست، تاملات نظری اندکی را می‌توان یافت. بنابراین، ارزیابی نظری اکسپرسیونیسم، بسیار دشوارتر از رومانتیسیسم یا ناتورالیسم خواهد بود. نظرات شناخته‌شده‌ی کاسمیر ادشمید، پل کرنفلد، و گئورگ کایسر، و دیگرانی از این دست، عملاً در خصوص وجوه صوری، سبکی و ساختاری ادبیات اکسپرسیونیستی، چیزی برای گفتن ندارند. خوش‌بختانه این خصلت غیاب نظری، نسبت به نظریه‌ی درام یا شعر اکسپرسیونیستی، آسیب کمتری به نظریه‌ی ادبیات داستانی اکسپرسیونیستی وارد ساخته است (بخش عمده‌ای از نظریه‌ی ادبی بن به دوره‌ای متعاقب اکسپرسیونیسم تعلق دارد). آلفرد دوبلین، یکی از پیچیده‌ترین و از لحاظ نظری غنی‌ترین متفکران اکسپرسیونیستی است که صورت‌بندی‌های نظری روشن و دقیقی از اکسپرسیونیسم بسط داده است. در سال‌های بین 1910 تا 1920، او ایده‌هایی عینی و مهم بسیاری را در خصوص نثر اکسپرسیونیستی تدوین کرده‌بود، تا به حدی که می‌توانیم آن را مبنایی برای بر ساخت نظریه‌ای اکسپرسیونیستی از ادبیات منشور حماسی در نظر بگیریم. دوبلین واژه اکسپرسیونیسم را به شکلی هواخواهانه برای تشریح آثار خود به کار برده است.

از سوی دیگر، ملاحظات نظری و برنامه‌مند کارل آینشتاین پیرامون این ژانر و ادبیات داستانی، به مراتب عینیت کمتری نسبت به نظریات دوبلین دارند، و علی‌رغم غنای فلسفی متعالی‌شان، دانش اندکی را در راه بسط نظریه‌ای از روایت اکسپرسیونیستی به دست می‌دهند. هرچند آینشتاین و دوبلین مشترکات بسیاری دارند؛ اما تفاوت‌هایی اساسی آنها را در مسیرهای مختلفی متقابلاً در برابر یکدیگر قرار داده است. بدین ترتیب، نمی‌توان از نظریه‌ی منسجم و یکتایی در خصوص نثر روایی اکسپرسیونیسم سخن گفت. در بهترین حالت، می‌توان اصولی متفاوت و رویه‌ای ثابت سخن گفت که بر اساس آن، فرد می‌تواند به آراء دوبلین یا آراء آینشتاین متمایل باشد. به بیانی خلاصه‌تر، با تکراری در چشم‌اندازهای نظری روبه‌رو هستیم، و به همین دلیل، می‌باید در بررسی‌های خود پیش‌تر برویم تا مخرج مشترکی را میان نظریه‌های مختلف نثر روایی اکسپرسیونیستی کشف کنیم.

برای شروع، هم دوبلین و هم آینشتاین، حضور روان‌شناسی را در دیدگاه نظری خود پیرامون نثر روایی رد می‌کنند، هرچند به دلایلی بسیار متفاوت. از یک‌سو، برای دوبلین روان‌شناسی نمایش‌گر مداخله‌ای نابه‌جا از سوی تفسیرها و تحلیل‌های راوی است، تکنیکی که بازنمایی بدون میانجی را تباه می‌سازد؛ اما آینشتاین، روان‌شناسی را از آن رو رد می‌کند که خلوص و استقلال اثر هنری را می‌آلاید. نه دوبلین و نه آینشتاین، هیچ‌یک ارزش چندانی برای نقشی که طرح‌واره در نثر روایی بازی می‌کند قایل نیستند، برای در هم تنیدگی تعلیق‌ناک روی‌دادهای روایت شده. هرچند این نیز تفاوت مهم دیگری را در مواضع نظری این دو به روشنی آشکار می‌سازد. دوبلین طرح‌واره را از آن رو رد می‌کند که در ذات خود حماسی نیست و بیشتر با درام تناسب دارد. انگیزش‌های روان‌شناختی، تصمیم‌گیری‌های موقعیتی، و علیت را نمی‌توان به ژانر حماسه منسوب نمود؛ ژانری که بر اساس توصیف‌ها و بازنمایی‌های ناتورالیستی پی‌ریزی شده است. اما از نظر آینشتاین، درام و حماسه، به واسطه‌ی استفاده‌ی اولی از ژست‌ها قابل تمیزند؛ متقابلاً او اندیشه و مذاقه را به دومی نسبت می‌دهد. او با منصر دانستن اندیشه و مذاقه به ادبیات داستانی، امر عینی را به عنوان بخشی از بازنمایی دراماتیک ادراک می‌کند. در نوشتار خود با عنوان «ملاحظات پیرامون رمان»، که در سال 1912 در کنش منتشر شد، آینشتاین پیرامون طرح‌واره چنین حکم می‌کند که «می‌تواند جور دیگری هم به پایان برسد»؛ ایده‌ای از دل‌خواهانه بودن رمان که ابداع مفهوم کنش موزی توسط موزیل را بیست‌سال پیشتر پیش‌بینی کرده بود. به یاد داریم که دوبلین، حماسه را بازنمایی چیزها و واقعیات بیرونی، بدون تفسیر تعریف می‌کرد؛ مفومی که موشگ نشان می‌دهد پیش‌درآمدی بر ایده‌ی *رمان نو* است. با این حال، آینشتاین نیز تصریح می‌کند که «چیزها ناگزیرند در برابر تقدیر آدمی سر فرو آورند»؛ ایده‌ای که مشخصاً خلاف *رمان نو* است. بحث *رمان نو* را به این دلیل به میان آوردیم تا بر این واقعیت تاکید کنیم که دو تن از نام‌دارترین اکسپرسیونیست‌ها، مسیر خود را از دو نظریه‌ی کاملاً متباین پیرامون نثر آغازیده‌اند. دوبلین در نقد خود از مداخله‌ی روایی، دفاعیات‌اش از تصویرگری‌های خودبسنده و سرزندگی «نمایشی»، و نیز در انکار کردن مصرانه‌ی تمام اشکال لفاظی‌های صناعی، خود را در چارچوب سنتی قرار می‌دهد که قابل‌ره‌گیری در آثار گوستاو فلوبر، فریدریش ایشیل‌هاگن و هنری جیمز است. این سنت، هم‌چنین ناتورالیسم و فوتوریسم، و نیز کافکا و *رمان نو* را در بر می‌گیرد. این سنت را می‌توان سنتی «ابژکتیو» نیز نامید، زیرا می‌کوشد تا سوبیه‌های سوژکتیو راوی، شخصیت و ذهنیت او را محو کند و به جز چیزها و روی‌دادها، من‌جمله افکار شنیدنی و ناشنیدنی شخصیت‌ها، درست بدان‌گونه که هستند، چیزی را توصیف نکنند. دوبلین در دوره‌ی فعالیت اکسپرسیونیستی خود، سبک روایی نثر خود را در ریشه‌های ناتورالیستی‌اش پی می‌گرفت. او به این ریشه‌ها با عبارت «سیلی که دوباره و دوباره بر سر هنر آوار می‌شود، درست همان‌گونه که بایسته است» ارجاع می‌دهد. از نظر او، ناتورالیسم تکنیک روایی منحصر به فردی را به کار می‌بندد و آن، تکنیک بازنمایی مستقیم یا بدون میانجی است: «خویش‌زندایی، بیگانه‌سازی مولف، غیرشخصی‌کردن... تخلیات واقعی!» از پس ناتورالیسم، تاریخ رمان تاریخ «حماسه‌ی مدرن» است. دوبلین در فوتوریسم (که آن‌گونه که موشگ نشان می‌دهد، رهین دوبلین است) آخرین گام در بسط ناتورالیسم را می‌بیند. دوبلین در نقد خود بر مارینتی، بنیان‌گذار فوتوریسم، مدعی است که این جنبش با قربانی ساختن محاکات ناتورالیستی در پیشگاه سوژکتیویته‌ی روایی، راه خود را از ناتورالیسم سخت‌گیرانه‌ای که در آن ضدیت با سوژکتیویسم و نفی طرح‌واره‌ها، خصایل ذاتی ناتورالیسم محسوب می‌شوند، جدا می‌کند. یقیناً ناتورالیسم بر آن است تا مداخلات راوی را که بین واقعیت بیرونی و خواننده حایل می‌شوند، حذف کند. به همین ترتیب، دوبلین اکسپرسیونیست‌ها را تشویق می‌کند تا پا جای پای تکنیک‌های واقع‌گرایانه و ناتورالیستی روایت بگذارند. ادشمید هم اکسپرسیونیسم را تفصیل بیشتر ناتورالیسم می‌دانست، اما نشسته بر بالای از خیال. کافکا هم، که هم‌چون دوبلین روان‌شناسی را کنار گذاشته بود («برای آخرین بار می‌گویم روان‌شناسی!»)، راوی دانای کل را کنار گذاشت و به جای آن، آن‌طور که بایسنر و مارتین والسر دریافته‌اند، به جستجوی بازنمایی بی‌واسطه‌ی روی‌دادها و اعمال برآمد. با این وجود، باید در نظر داشته باشیم که تکنیک روایی کافکا مشخصاً با تکنیک‌های مورد استفاده‌ی اکسپرسیونیست‌ها متفاوت است.

برخلاف دوبلین، آینشتاین توجه اندکی به تکنیک‌های روایی دارد، و کمتر از آن به چشم‌انداز روایی. او بیش از آن که دل‌مشغول تکنیک ادبی باشد، به انتقال یک جهان‌بینی خاص توجه می‌کند. این تفاوتی بنیادین میان این دو نویسنده است. راهبرد روایی آینشتاین، بدون دغدغه‌ای از تکنیک‌های بازنمایی تقلیدی، بر تبادل ایده‌ها و یک جهان‌بینی متمرکز می‌شود. او صورت را در برابر ایده قرار می‌دهد، اما برای او، صورت چیزی بیش از تکنیک صرف است؛ ایده‌ای از فرم است مبتنی بر فلسفه‌ی افلاطونی، مفهومی وجودی و بخشی از جهان‌بینی مولف. در حالی که دوبلین خود را با ناتورالیسم هم‌راستا می‌کند، آینشتاین بر تمایز مطلق خود با این جنبش پای می‌فشرد. او زیبایی‌های سبکی ناتورالیسم را به عنوان یک «ناتورالیسم مبتذل» کنار می‌گذارد، زیرا واقعیت را می‌پیراید و پنهان می‌سازد؛ و در مقابل، تصریح می‌کند که سبک باید صور افلاطونی را در جایی فراسوی واقعیت بیابد. هرچند آینشتاین، *تریستان و یزولده* را به *سفرهای گالیور* ترجیح می‌دهد، اما می‌خواهد امحاء اروتیسیسم از ادبیات، و استقرار «ادبیاتی مناسب جوانان آگاه» را شاهد باشد. از نظر او، اندیشه و تامل می‌باید بالاترین هدف نویسنده باشد و مبنایی برای ادبیاتی نوین مبتنی بر ارائه‌ی

جدی ایده‌ها قرار گیرد. او ریشه‌های این ادبیات نوین را به روماتیسیسم، نیچه و آندره ژید (که یکی از کتاب‌های خود را به او تقدیم کرده است)، و نهایتاً به دادایسم و آثار روبرت موزیل و گوتفرد بن با می‌گرداند. نزدیک‌ترین اکسپرسیونیست‌ها به موضوع او موزیل، مونونا (سالومو فرایدلاندر)، آلفرد لیشتنشتاین، گوستاو میرینک، و اتو فلاکه هستند؛ ارتباطاتی نیز با فرانتز کافکا، گوستاو سک، بن، و هرمان بروش داشته است. آینشتاین، بر ایده‌ی هنر مطلق بن، مفهوم‌پردازی ژید و موزیل از داستان کنایی و تجربیات آنان از مفاهیم اخلاقی تأثیر گذاشته است. نظریه‌ی ادبی او، شدیداً تحت تأثیر نیچه، مشخصاً از روماتیسیسم و ایده‌آلیسم آلمانی برآمده است. نه تنها ایده‌آلیسم او، که سبک و ساختار جملات او نیز یادآور فریدریش شلگل است. او به طور کلی، ایده‌های نسل خود را در آراء نیچه پی می‌گیرد. آینشتاین آرزومند باززایی یک لاقیدی آزاد و خلاقانه، و استیلا‌ی ذهنی بود که سرخوشانه در میان امکان‌های گوناگون اندیشه به گشت و گذار بپردازد.

از نظر آینشتاین، تبعات روشن‌فکرانه می‌باید بن‌مایه و موضوع حماسه‌ی مدرن باشد؛ راوی باید نقشی بسیار متفاوت را نسبت به چیزی که دوبلین و دیگر فداییان اکسپرسیونیسم در سنت ناتورالیستی برایش قائل‌اند، ایفا کند. برای دوبلین، راوی در قامت متن تجلی می‌یابد و همه چیز بدون میانجی و بلاواسطه است. برای آینشتاین، راوی باید در تبعات و ایده‌هایش حضور داشته باشد، با میانجی‌گری کاراکتری که پیوسته خود را روایت را مورد ارزیابی و اظهارنظر قرار می‌دهد. بازتاب‌دهی، مشخصاً جای تصویرگری را می‌گیرد. در خصوص ترجیح روایت اول شخص از سوی آینشتاین نیز وضع به همین منوال است. برای دوبلین، هایم، کافکا، ادمید و دیگران، بازنمایی‌ها و ژست‌های نمایشی اولویت دارند، اما برای نویسندگانی چون اتو فلاکه، که پیرو آراء آینشتاین است، برعکس این دیدگاه صدق می‌کند. به جای زنده‌بودن تصاویر (یا کشسانی سبدهی آنها)، لفاظی‌های و تصویرگری‌های نمایشی، این نویسندگان گفتمانی خردورزانه را ارائه می‌کنند. بنابر فرمول‌بندی خود آینشتاین: ایده‌ها بر چیزها غالب می‌شوند. تفاوت بنیادین میان این دو گرایش غالب در نثر اکسپرسیونیستی، در نحوه‌ی استفاده‌ی آنان از زبان مشهود است: به ویژه در ساختار جملات. این هر دو به تقطیع ساختاری، قدرت‌مندی و ایجاز بیانی گرایش دارند. این استفاده‌ی موجز از کلام، یگانه کیفیت مشترک در بخش عمده‌ای از نثر روایی اکسپرسیونیستی است و ما را به ارائه‌ی تعریفی از تکنیک‌های روایی آن نزدیک می‌کند. اما به هر روی، شواهدی از روش‌های متفاوت کاربست چنین ایجاز نحوی و تقطیع بیانی را می‌توان در این دو گرایش بازشناخت. ما دوبلین را به عنوان نماینده‌ی یک گرایش و آینشتاین را به عنوان نماینده‌ی گروه دیگر انتخاب می‌کنیم. در گروه اول، خلاصه‌گویی نحوی و حذف حرف اول را می‌زند، در حالی که در گرایش دوم، اغراقی در ایجاز غالب است. به هر حال، این تمایز در پس‌زمینه‌ای از روی کرد روایی و ساختاری نثر بیش از هر جای دیگری مشهود است و باید در همین بستر مورد بررسی قرار گیرد.

در آثار دوبلین و دیگرانی که مسیر او را تقیب کرده‌اند، می‌توانیم به وضوح ببینیم که چگونه یک سبک نحوی، مستقیماً از دل حذف راوی مداخله‌گر منتج می‌شود. آن جملات پیروبی که به تشریح و توصیف محرکات می‌پرداخته‌اند حذف شده‌اند، و ترکیب نحوی به اساسی‌ترین مولفه‌هایش فروکاسته شده است. دوبلین این شیوه‌ی روایت را «سبک سینمایی» و «اشباع تصویری» می‌نامد که مانند رمان‌ها و داستان‌های کوتاه او، فشرده‌گی و ایجازی به کمال را به متن وارد می‌کند. این شیوه، تصویرگرایی شاخص در متون منثور اکسپرسیونیست‌هایی چون یوهانس بشر، لئونهارد فرانک، و کارل اوتن، و نیز متون منظوم گئورگ تراکل، گئورگ هایم، یاکوب فن هادیس، و آلفرد لیشتنشتاین را با هم تلفیق می‌کند. دوبلین نویسندگان را ترغیب می‌کند تا زبده‌ی جوهره‌ی زندگی و توان زبانی را فراچنگ آورند. این امر مستلزم تنگی واژگان، نفی استدلال گفتمانی، و پرهیز از پیکربندی‌های زینتی است. «انسان روایت نمی‌کند، بلکه چیزی را برمی‌سازد»؛ هدف، نه توصیف، بلکه بازنمایی است. «امر کلی می‌باید نه به آن صورتی که گفته می‌شود، بلکه به آن صورتی که عملاً وجود دارد بازنمایی شود». نگره‌ی او از تکنیک‌های روایت، ماهیتاً ضدروان‌شناختی است. دوبلین روان‌شناسی را رد می‌کند زیرا به باور او، روان‌شناسی به دنبال توضیح، اظهارنظر، استنتاج، و مباحثه است. اما به هر روی، او آغوش خود را به روان‌کاوی می‌گشاید، چرا که، به باور او، روان‌کاوی خود را به ثبت روی‌دادها و اعمال، آن‌گونه که واقعا روی می‌دهند، مقید ساخته است. ایده‌آلی از روایت‌گری، که در این تقابل میان روان‌شناسی و روان‌کاوی صورت‌بندی شده است، در ساختار جمله‌ای و زبانی داستان‌های کوتاه و رمان‌های دروان فعالیت اکسپرسیونیستی دوبلین بیانی آشکار و روشن می‌یابد؛ و چنین ایده‌آلی ضرورتاً محتاج یک سبک نحوی است که در آن، تابع ترکیبی جملات ندرتا کنار گذاشته می‌شوند. بندی از کتاب «سفر با قایق بادبانی» این نکته را به تصویر می‌کشد:

«او شتاب‌ناک درب اتاق پیش رویش را به ضرب گشود، خود را به درون تاریکی اتاق و صندلی میز تحریرش انداخت، تصویر دو فرزندش را پاره کرد، یک قیچی ناخن برداشت، حلقه‌ی نگین‌دار ازدواجش را از انگشت در آورد، آن را به قیچی آویخت، و روی شعله‌ی شمعی روشن گرفت. نگین‌ها سیاه شدند؛ تیغه‌های قیچی داغ شد؛ صبر کرد تا سنگ‌ها بیفتند.»

علی‌رغم طول جملات، این بند از ترکیب‌های نحوی ساده‌ای تشکیل شده است که با علایم سجاوندی به یکدیگر متصل شده‌اند. با این‌که به فاعل این بند تنها یک‌بار اشاره شده است، اما هر جمله، جمله‌ای مستقل است که نه به صورت پایه و پیرو، بلکه به صورت جملاتی همراه و متعامل به یکدیگر پیوسته‌اند. اگر فاعل/او را در آغاز هر جمله و به جای علامت سجاوندی تکرار می‌کردیم، می‌توانستیم در پایان هر جمله نقطه‌ای بگذاریم و این خللی به انسجام نحوی متن وارد نمی‌ساخت. بنابراین، این نه کوتاهی عبارات، بلکه تعامل ترکیبی آنان است که این سبک را ایجاد می‌کند. امحاء تبعیت نحوی [پیروی یک جمله از یک جمله‌ی پایه] جوهره‌ی سبک اکسپرسیونیستی تشکیل می‌دهد. تنها آن چیزی که عملاً روی می‌دهد تعریف می‌شود. محتوا، توالی سینمایی روی‌دادها و احساسات است («قیچی داغ شد»). غیاب هر شکلی از تفسیر، یا هر مداخله‌ی روایی، اصل روایی سبک سینمایی را پیش‌فرض قرار داده است. این سبک در دل خود، جان‌داری، یا توالی سینمایی تصاویر را جای داده است؛ همان چیزی که مورد تأیید دوبلین بوده است.

در شکل ناتورالیستی بازنمایی، دوبلین، به جای تفسیر و تحلیل‌های خردورانه، زیست درونی شخصیت‌هایش را به دو طریق امکان‌پذیر [از لحاظ سبکی] به خواننده منتقل می‌کند: نخست، به واسطه‌ی اعمال و ژست‌های عینی آنها، و دوم، از طریق واژگان بیان‌شده و زنجیره‌ی آگاهی («مونولوگ‌های درونی») آنها. اما به هر روی، این دومی با آن‌چه دوبلین در مقام سبک عینی تبیین می‌کند، یا به عبارت دیگر، با سبک ناتورالیستی روایت او، تعارض دارد. ظاهراً دوبلین خود از این تعارض بی‌اطلاع است. ایجاد تمایزی قطعی میان بازنمایی ناتورالیستی و چشم‌انداز افراد و شخصیت‌ها در داستان – که این دومی در تکنیک زنجیره‌ی آگاهی به کمال بسط یافته است – ناممکن می‌نماید. اما با این وجود، در «سفر با قایق بادبانی» دوبلین، «شش سرچشمه»ی ادشمید، و «پنجمین روز اکتبر» هایم، بازنمایی‌های ناتورالیستی مشخصاً چیرگی دارند. در این نمونه‌ها، ژست شخصیت‌ها، به عنوان یک تکنیک ضروری ترکیب مورد استفاده قرار گرفته است. ژست، برای نمادپردازی زندگی درونی شخصیت‌ها به کار گرفته می‌شود، کاری که عرفا توسط راوی صورت می‌گرفت. نه تنها داستان‌های کوتاه ادشمید مانند «جنگل جذامیان» و «عروسی میتونی»، غالباً با ژست‌های درشت‌نمای شخصیت‌های اصلی با پرداخت‌هایی عینی به پایان می‌رسند، که نیز در برگ برگ جلد نخست مجموعه‌ی داستان‌های کوتاه او، ژست‌ها برای تأکید بر اعمال و بیان منطقی درونی آنها مورد استفاده قرار گرفته‌اند. دوبلین می‌نویسد:

«خشم، عشق، تحقیر، نشان‌گر مجموعه‌هایی از پدیدارها هستند که پیشتر و فراتر از آن‌که این ترکیب‌های ابتدایی و بی‌ذوق واژگانی بتوانند چیزی بگویند، بر حواس ما آشکار می‌شوند... آنها نمی‌توانند رشته‌ای باشند در خطوط داستانی تقلیدی. فرد باید موکداً به آن غایت اصیل، به آن معنای ساده، وفادار بماند، و بدین ترتیب، آنچه را حقیقی است شکار کند، جهان را افسون‌زدایی کند، و از تجربه‌های هنرمند مأبانه بهره‌برد. همان‌طور که هنرمند واژه‌پرداز، هر کلمه را در هر لحظه در نخستین معنای آن در می‌یابد، داستان‌نویس هم باید به فراسوی واژه‌های خشم و عشق رانده شود؛ به معنای عینی آنها.»

به هر حال، این آرمان غیرشخصی‌سازی تام و تمام روایت، نه در آثار دوبلین و نه ادشمید، و نه در هیچ کجای دیگری در تاریخ نثر اکسپرسیونیستی به تمامی رعایت نشده است. انتزاعات، احساسات و ایده‌ها، همواره به صورتی موفقیت‌آمیز به تصویرپردازی‌های عینی و بازنمایی‌های تصویری در نیامده‌اند. این تبدیل، تنها زمانی ظهور می‌یابد که دیالوگ و جریان هشیاری، کارکردهای عرفی روایت را تسخیر کنند. هر کجا که دوبلین با استفاده از استیلاهای انتزاعی احساساتی چون خشم، عشق و غضب، چیزی را روایت می‌کند یا روی‌دادی را گزارش می‌دهد به گونه‌ای که به ایجاد تصاویری عرفی (و نه بصری) از آن احساسات دست یابد، سبک صلب او شدیداً به خطر می‌افتد و روزنه‌ای برای اظهارنظرهای مولف در خصوص روی‌دادها باز می‌شود.

آثار گئورگ هایم (1887-1912) جایگزینی عملی را برای آرمان غیرشخصی‌سازی دوبلین پیشنهاد می‌کند. در نخستین نگاه، به نظر می‌رسد رمان کوتاه هایم، پنجم اکتبر 1911، از همان اصل تصویرگری‌های غیرشخصی‌شده بهره گرفته است. اما به هر روی، استفاده گشاده‌دستانه از تشبیهات در روایت، کمک می‌کند تا چشم‌انداز روایی خصلتی ذهن‌گرایانه‌تر بیابد. چشم‌انداز مولف، با استفاده از تشبیه‌ها و استعاره‌ها، به عمل در می‌آید و بدین ترتیب عینیت صلب بازنمایی‌ها را تخریب می‌کند. دوبلین سبک ادبی هایم را که سرشار از استعاره‌هاست مردود می‌داند. دوبلین به کاربرد تشبیه‌ها و استعاره‌ها را مردود می‌داند، زیرا آنچه او خواهان آن است، «قالب‌پذیری» مستقیم بازنمایی‌های امر واقع است، نه بدایع لفاظانه‌ای از سوی مولف. مسلماً، هایم هیچ‌گاه از عبارت‌پردازی‌های لفاظانه بهره استفاده نکرده است. با این وجود، استفاده‌ی او از تشبیه، برای مثال در رمان کوتاهش، برای تاثیرگذاری بر خواننده تعبیه شده‌اند. لفاظی‌های تصویرپردازی‌های مولف، در آخرین جمله‌ی داستان نمودی روشن می‌یابد: «اما تیریزی‌های تنومند، هم‌چون شمع بر کناره‌های راه می‌درخشیدند، هر درخت یک شعله‌ی زرین، تا پایین جای خیابان عریض افتخار». تشبیه‌ها و استعاره‌های این بند، شاهدی بر حضور راوی است که با استفاده از کلمه‌ی «افتخار»، لفاظانه به ستایش از انقلاب می‌پردازد.

لئونهارد فرانک (1882-1961) استفاده‌ای شدیدتر و مستقیم‌تر از ترکیبات لفاظانه را در آثار منثور خود ارائه کرده است. در مجموعه داستان کوتاه خود، *انسان خداست* (1919)، مداخله و مشارکت راوی آشکار و عیان است، و نه تنها در واژگان و تشبیهات، که نیز در اظهارنظرهای مستقیم راوی تجلی یافته است. راوی، در تلاش خود برای تاثیرگذاری اخلاقی بر خواننده، اعمال و شخصیت‌ها را مورد قضاوت قرار می‌دهد: «ساروج احساس و درد، نفوذناپذیر بود؛ و چنین بود ساروج زنجیره‌ای از کلمات -تراریخته‌ی کسانی گرفتار در تاریک‌ترین روح قرون که گویی ساروج را به فراخور اذهان بی‌فکر و ساده‌لوح مردمان قالب زده‌اند- که نمی‌توانند برای لحظه‌ای رنجی هنوز احساس نشده را به قلب‌ها نفوذ دهند». فرانک در اینجا همان تکنیک «روان‌شناسانه‌ای» را به کار می‌بندد که دوبلین آن را رد می‌کرد؛ مشخصاً تلاش او برای تشریح و تفسیر احساسات شخصیت‌ها، پرداخت آن با عباراتی چون «ساروج احساس»، یا استفاده از کلیشه‌هایی چون «درد» و «قلب» که همگی به شکلی از «انتزاع هنری» ارجاع دارند. جملات معترضه‌ی مولف، هم‌چون «گرفتار در تاریک‌ترین روح قرون» و «اذهان بی‌فکر و ساده‌لوح مردمان»، تصویری از نقاط نظر و چشم‌اندازهای راوی را ترسیم می‌کنند. بدین ترتیب، روایت، یک جهان‌بینی را تصویر می‌کند و حقیقتی را آشکار سازد که مولف به دنبال تبلیغ آن است. این تکنیک روایی شدیداً خلاف آن چیزی است که دوبلین سبک صلب می‌نامید، و نشانه‌ی آن دسته از نویسندگان اکسپرسیونیستی است که می‌خواهند ایده‌ای را بسط دهند و یک جهان‌بینی را به تصویر کشند. ما این تکنیک را، که توسط برخی از مهم‌ترین نثرنویسان اکسپرسیونیست به کار گرفته شده است، روایت «تمثیلی» می‌نامیم. در اینجا، تمایز میان امثال و حکم بیان‌شده به صورت اول شخص و سوم شخص، محلی از اعراب ندارد. از منظر تاریخی، کتاب *پیتر هیل بروک* (1906) نوشته‌ی الزه لاسکر-شولر اولین نوشتار از مجموعه‌ی تمثیلات اکسپرسیونیستی است. این کتاب، که شدیداً وام‌دار کتاب مقدس است، به توصیف رویارویی‌های متنوعی میان راوی اول شخص با چهره‌ای روحانی می‌پردازد. این کتاب به گونه‌ی ادبی شمایل‌نگاری قدیسین تعلق دارد و رفتاری مثالی از یک مراد طریقت را در موقعیت‌های متنوع زندگی به تصویر می‌کشد. سبک روایی کتاب هم بسیار مرهون انجیل است. جملات عموماً با و آغاز می‌شوند که پدیده‌ای مرسوم در متون اخلاقی است، و توالی روی‌دادها و گزاره‌ها تداعی‌گر حیاتی سرگردان بر زمین، و بیان‌گر سوبه‌های آموزنده‌ی زندگی چهره‌ای مقدس است به روایت یک حواری مخلص و مجذوب. کتاب *توبوتش (Tubutsch)* (1911)، نوشته‌ی آلبرت ارنشتاین، کتابی مشتمل بر اپیزودهای مختلفی که به صورت اول شخص روایت شده‌اند، بیانی اخلاق‌گرایانه است از یک جهان‌بینی کاملاً متفاوت با جهان‌بینی لاسکر-شولر. ارنشتاین با به عاریت گرفتن آراء شوپنهاور و ماتریالیسم، می‌کوشد تا بی‌معنایی و پوچی وجود را به تصویر کشد. می‌توان گفت هر اپیزود، به طریقی خاص «سرهم‌بندی شده است» تا با بیان راوی، به وجهه‌ای بدبینانه از زندگی بپردازد.

اما فراتر از همه، این مونونا (1871-1946) است که بیشترین استفاده را از صورت تمثیلی روایت به عمل می‌آورد. برخلاف لاسکر-شولر و ارنشتاین، او از روایت‌های سوم‌شخص استفاده می‌کند، اما شخصیت و ایده‌های راوی بر داستان سلطه می‌یابند. برای مثال، در معروف‌ترین داستان خود «رزا؛ همسر زیبایی مامور پلیس»، خواننده مستقیماً مورد خطاب قرار می‌گیرد: راوی با اظهارنظرها و بازتاب‌های حضورش، در داستان مداخله می‌کند و به بحث می‌پردازد. راوی در آثار مونونا نقشی کاملاً متفاوت نسبت به راوی آثار دوبلین ایفا می‌کند. مونونا، هم‌چون لئونهارد فرانک، به موضوعاتی فراسوی داستان می‌پردازد، و همین افزوده‌های راوی است که معنای داستان را تعیین می‌کند. به باور دوبلین، معنای داستان در بافتار خود متن جاگذاری می‌شود. در روایت‌های تمثیلی، معنای داستان از مراجعی فراتر از روایت منشعب می‌شود، که در مورد خاص مونونا، انتقال‌دهنده‌ی چشم‌اندازی ایده‌آلیستی از زندگی است که واقعیت مادی را تحت سلطه‌ی امر معنوی می‌داند و بر اساس آن، امر جهان‌شمول بازنمایی‌کننده‌ی تنها واقعیت اصیل جهان است. به هر حال، برخلاف تاملات اخلاقی-سیاسی فرانک، آثار مونونا، نه تعلیمی، بلکه کنایی و فاقد نتیجه‌گیری است. مونونا در تعارضی آشکار با مسیح‌باوری و عمل‌گرایی صریح فرانک، ابزار رومان‌تیک «راوی کنایی» را به کار می‌گیرد. راوی خود به واسطه‌ی استفاده از کنایه‌های گروتسک بازشناخته می‌شود. جنون او از موضعی فرادست و انتقادی به تصویر کشیده می‌شود. راوی خود را «طنزپردازی گروتسک» می‌نامد که کاریکاتوری از فساد زمینی وارد آمده بر کهن‌الگوی زندگی اصیل الهی را بر می‌سازد. این شکلی از نفی است که به جوهره‌ی روحانی زندگی رهنمون می‌شود. بی‌شک، داستان‌های مونونا با اهدافی آموزشی هم‌راستا می‌شوند. طرح‌واره‌های او امثالی کنایی-گروتسک هستند، طراحی‌هایی از امر بی‌معنا که در پس آنها، معنای روحانی عمیق‌تری نهفته است. در این شرایط ظهور دوباره‌ی نیات مولف ضروری به نظر می‌رسد. همان‌طور که در آثار ژان پل، ای. تی. ای. هوفمن، رابه، و کمی پس از آنان، موزیل، غایت‌مندی مولف امر غالب است. به هر حال، برخلاف نوع خاص ناتوریسم دوبلین، طنز گروتسک مونونا جایگاه مطلق راوی و واقعیت مطلق را که او مطرح می‌کند نفی کرده است. استفاده از کنایه، روایت را به یک «نشانه» مبدل می‌سازد که به ایده‌هایی فراتر از متن دلالت دارد.



ایده‌ی مشابهی از روایت را در داستان کارل آینشتاین با نام *بیوکین یا شیفتگان معجزات* (1912)، و بعدتر، در داستان اتو فلاکه با عنوان *شهر مغزها* (1919) و داستان روبرت موزیل با عنوان *مردی بدون قابلیت* (1930) ظاهر می‌شود. آنان همگی تکنیک‌های روایی بازنمایی‌کننده‌ی امر موجود را، به عنوان هدفی بالذات رد می‌کنند. در مقابل، آنان به مسائلی فلسفی و اخلاقی می‌اندیشند که از نظرشان دلیل وجودی نوشتن هستند. انتلکتولیسم انتزاعی و کنایه‌پردازی‌های گروتسک آینشتاین، به مقوله‌ی اکسپرسیونیسم تمثیلی تعلق دارد. این مساله اختلاف میان کنترل روحانی ایده‌آل بر واقعیات بیرونی، و تلاش‌های بیهوده –و مسلماً «زیبایی‌دوستانه»– برای بازنمایی آن را آشکار می‌سازد. امثال، هم‌چون آثار مونونا، به دو شکل تاثیرگذارند: به واسطه‌ی دیالوگ‌های فلسفی، و خیال‌پردازی‌های گروتسک. این دو رکن، همان‌گونه که دیالوگ‌ها را می‌سازند، شرایط، موقعیت‌ها، و اشخاص داستان را نیز تبیین می‌کنند. این میانجی‌ها، که عمدتاً از آن‌گونه گفتمانی‌هایی تشکیل شده‌اند که در *شهر مغزهای فلاکه* و *مردی بدون قابلیت* موزیل یافت می‌شوند، طبیعت روشنفکرانه و تجربی نثر اکسپرسیونیستی را نشان می‌دهند. روایت عینی نیست؛ ذهن‌گرایانه، روشنفکرانه و بی‌شکل است؛ وجه‌های کاملاً تماتیک از ساختار روایی. ایده‌ها در متن ظهور می‌یابند و صورت‌بندی می‌شوند. این غلبه یافتن تبعات روشنفکرانه در دیالوگ‌ها، وجه مشخص نظریه‌ی ادبی آینشتاین، و بعد تر فلاکه است. در تقابل با توصیف‌های عینی دوبلین از واقعیات بیرونی، آینشتاین جوایی ایده‌آلیسمی فاقد شکل و شمایل است. فراتر از این، آینشتاین دیالوگ و گفتگو را رکن بسیار مهمی در روایت می‌داند، هرچند داستان واقع‌گرایانه‌ی کلاسیکی هم‌چون *اشتکلین*، نوشته‌ی فونتانه هم داستانی گفتگو محور قلمداد می‌شود. بنابراین، بیشتر از آن‌که غلبه‌ی دیالوگ و گفتگو مساله باشد، نوع، محتوا، و ترتیبات دیالوگ است که داستان‌های آینشتاین را به صورتی بنیادین از داستان‌های قدیمی‌تر رئالیسم اروپایی متمایز می‌سازد. دیالوگ‌های آینشتاین صرفاً شخصیت‌ها و موقعیت‌ها را بازنمایی نمی‌کنند، بلکه شخصیت‌ها را و می‌دارند تا به انتقال ایده‌ها بپردازند. در *بیوکین* بسط شخصیت‌ها نسبت به پرداخت ایده‌ها امری ثانویه است، و این نکته‌ی جالب نوشتار آینشتاین است.

تفکرات شخصیت اصلی داستان، تکنیک مهم دیگری در روایت را تشکیل می‌دهد. این تفکرات عموماً به صورت نصایح صورت‌بندی می‌شوند و با روی‌دادهایی تکان‌دهنده، یا پوچ، یا تخیلی همراه هستند. یک مثال، که از کتاب *بیوکین* برگرفته شده است، در هم تیدگی این وجوه را در این نخستین رمان اکسپرسیونیستی نشان می‌دهد:

«... به خودش گفت که آن ارزش، چیزی غیر منطقی بوده است و بنابراین، او هم نمی‌خواهد منطقی باشد. او در این تعارض هیچ نشانی از حیات نمی‌دید، مگر رهایی و آرامش. این انکار نبود که لذت می‌بخشید. او این ملامت‌گران متظاهر را خوار می‌شمرد. از ناپاکی مردمان نمایش‌گر متنفر بود. به خودش گفت شاید این فقط تبلی است که او را به چنین مشاهداتی رهنمون شده است. اما دلایل اش ارزش ثانوی داشتند. این خود افکار بودند که اهمیت داشتند؛ افکاری که ریشه‌هایشان در هر کجا که باشد، باز هم منطقی‌اند. بوهم، به نرمی و دوستانه این فکر را پذیرا شد. او می‌خواست پس از مرگ‌اش هم این فکر را ساده بگیرد، زیرا هنوز هیچ چیزی درباره‌ی جاودانگی نمی‌دانست.

آن‌گونه که جانت را، به نام آن چه منطقی است، بر سر مبارزه با مرگ می‌گذاری، عملی شرافتمندانه است و تو را در مسیری روشن قرار خواهد داد. اما شوربختانه، هیچ توفیقی نخواهی یافت، چرا که فقط منطقی و غیرمنطقی را می‌شناسی. اما، دوست من، اشکار مختلفی از منطق وجود دارد که در درون ما می‌جنگند، و سابق‌هایی غیرمنطقی که از آن نبرد بر می‌خیزند. نگذار چند فیلسوف ناقص عقل، که پیوسته از یگانگی و ارتباط تمام اجزاء با یکدیگر، و از پیوستگی خودشان به جهان، چیزهایی بلغور می‌کنند، تو را گمراه کنند. ما دیگر آن قدر بی‌خلاقیت نیستیم که وجود خداوند را مدعی شویم. تمام اشکال و قبحانه‌ی سرسپردگی به یگانگی، فقط برآمده از کاهلی هم‌نوعان بشری توست. *بیوکین!* نگاه کن...»

از لحاظ چشم‌اندازی که راوی اتخاذ کرده‌است، می‌توان چنین گفت که او شخصیت اصلی را در نمایی از روی‌داده‌ی می‌بیند و افکار او را گزارش می‌کند. به هر حال، او راهنما یا تفسیری ارائه نمی‌کند، آن‌گونه که معمول نوشته‌های مونونا است. افزون بر این، با امر خیالی همان‌طور رفتار شده است که با امر معمول و آشکار؛ همان‌طور که در این مثال هم، راوی، بخت‌النصر بوهم، در حقیقت مرده است. این امر، مشخصاً بازنمایی‌کننده‌ی زبانی کنایی و تمثیلی است. این دیالوگ، از یک لفاظی اعوجاج‌یافته تشکیل شده است که ایده‌های فلسفی را به تعمیماتی تبدیل می‌کند و آنها را به صورت سخنانی نغز اما کنایی صورت‌بندی می‌کند. رمان دوران‌ساز آینشتاین، چهار گونه از تکنیک‌های روایی را در هم می‌آمیزد که در نزد دیگر نویسندگان اکسپرسیونیست، همیشه مجزا دیده شده‌اند: تبعات مبتنی بر تک‌گویی، تمثیل‌های تخیلی، کنایات آموزنده، و لفاظی‌های قصار. این تکنیک‌ها، هرچند به ندرت به همان طریقی که مورد استفاده‌ی آینشتاین است، اما در آثار نویسندگانی که از بازنمایی‌هایی به سبک دوبلین بهره می‌گیرند نیز دیده می‌شوند.

تاملات درونی شخصیت اصلی داستان –که تماماً یا جزئاً همان تاملات راوی است– خود به خود روی‌دادهای بیرونی را به تجربیاتی ذهنی یا شناختی مبدل می‌سازد و هر کنش صورت گرفته در مسیر داستان را با شعبده‌ای به جریانی از آگاهی تبدیل می‌کند. این تکنیک روایی توسط

گوستاو سک، در داستان *دانش/آموز وقت‌گذران* (نوشته‌شده در سال‌های 1910-1913 و منتشر شده در سال 1917)، گوتفرد بن در مجموعه داستان *مغزها* (1916) و فلاکه در کتاب *شهر مغزها* مورد استفاده قرار داده‌اند (در مورد فلاکه، خود عنوان کتاب به روشنی این ذهنی‌سازی روایت را نشان می‌دهد). همین‌را، البته با اعمال پاره‌ای ملاحظات مهم، در خصوص آثار موزیل، و مشخصاً در مورد آخرین رمان گوتفرد بن با نام *بطل‌المه* (1949) نیز می‌توان گفت. تمثیل‌هایی خیالین‌را، هم‌چنین، می‌توان در آثار مونونا و لیشتن‌شتاین، و نیز در رمان کوتاه ماکس برود با نام *نخستین ساعت پس از مرگ* (1916) یافت؛ هم‌چنین در رمان کوبین با نام *سمت دیگر* (1909)، در رمان‌های میرینک و در آثار متأخر کافکا. نغز‌گویی، سومین مولفه‌ی ممیزه‌ی این شکل روایت، در طرح‌ها و داستان‌های آلفرد لیشتن‌شتاین، رمان تمثیلی کلابوند درباره‌ی «اولین شپگیل» [شخصیتی داستانی و افسانه‌ای فلکلور در آلمان] با نام *براکه* (1918)، و در تبدیلات و تحولات مهم در نثر کارل اشترن‌هایم، تمهیدات سبک‌شناختی و ساختاری بنیادینی را بر می‌سازد. لفاظی‌های نغز در کتاب کلابوند هم یافت می‌شود، اما در کتاب لئونهارد فرانک با نام *ادم خوب است به مرحله‌ی اشباع می‌رسد*. ایده‌های فلسفی و شبه‌اکزیستانسیالیستی در نثر آینشتاین ظهور می‌شوند، و در روایت‌گری کلابوند سوبه‌ای اخلاقی-نغز‌گویی می‌یابد؛ اما در آثار فرانک، این ایده‌ها در چارچوب یک پروپاگاندای سیاسی (هم در معنای لغت‌شناختی و هم در معنای عملی آن) تسطیح می‌شوند.

در اینجا، به استفاده‌ی نثر اکسپرسیونیستی از کنایات باز می‌گردیم که ارتباط تنگاتنگی نیز با استفاده‌ی این نثر از خیال دارد. در *بیوکین*، استخوان جمجمه‌ی نقره‌ای بخت‌النصر بوهم، که مرده اما هنوز حرف می‌زند، یک نمونه از این استفاده است. چیزها در این جمجمه نمودی سیم‌فام و براق می‌یابند (تصویری که به روشنی مفهوم اندیشه را نمادپردازی می‌کند). طبیعت خیال‌انگیز فوق‌العاده‌ی این تصویر، ظرفی برای انتقال ایده‌ها فراهم می‌سازد. دو نگره‌ی بنیادین اکسپرسیونیسم حماسی (یا مثنوی)، نزد نویسندگانی هم‌چون کوبین، میرینک، و کافکا، که از این اشکال کنایی بهره می‌گیرند، به هم می‌پیوندند: بازنمایی‌های عینی و تصویرپردازه‌ی ناتورالیستی، و تمثیلات خردورزانه. به هر روی، نزد کافکا، ایده‌ی مرکزی روایت، آن‌گونه که از خلال تصاویر و اشیاء مادی بیان می‌شود، نهایتاً ناشناخته باقی می‌ماند، و کنایات و تمثیلات او نیز، بدین ترتیب، تفسیرهای متعدد و متفاوتی را ممکن می‌سازد. در آثار آینشتاین، میرینک، و کوبین، معنای کنایات در دسترس‌ترند. جمجمه‌ی نقره‌ای بخت‌النصر بوهم در *بیوکین* معنایی کاملاً مشخص دارد: تصویر یک نشانه است. به همین ترتیب، اتاق بدون درب در داستان *گولم* (1915) اثر گوستاو میرینک (1868-1932)، به معنایی روشن و خالی از ابهام ارجاع دارد. تنظیمات داستان روشن می‌سازد که اتاق بدون درب گولم، به عنوان نشانه‌ای دال بر خودِ نهان انسان مورد استفاده قرار گرفته است. نمونه‌ای مهم‌تر را می‌توان در کنایه‌ی رویا در کتاب *سمت دیگر*، نوشته‌ی آلفرد کوبین یافت که یکی از اولین نمونه‌های رمان اکسپرسیونیستی یا شبه‌اکسپرسیونیستی است. عنوان و موضوع داستان کنایه‌ای ظریف و پرداخت‌شده از «سمت دیگر» تجربه‌ی انسانی را پیش می‌کشد؛ از خود‌روایی و سرزمین خیال، که در قدرت شهودی افراد نمود می‌یابد. در تلازم با آن، ایده‌ی طبیعت دوگانه‌ی خداوند، خصوصاً طبیعت «پاترا» نیز هست؛ ایده‌ای که از گنوسی‌های کهن، و به طور مشخص‌تر از یاکوب بوهم به عاریت گرفته شده است. در داستان، این ایده خود را در شمایل بنیان‌گذار مرموز یک اجتماع خیالی اوتوپایی/دستوییابی نشان می‌دهد که با خصمی اهریمنی می‌ستیزد، اما در درون روح خودش عنصری شیطانی را حمل می‌کند. این ایده‌های مرتبط با هم، با وضوح کنایی خود، به صورت محتوایی شهودی از زنجیره‌ی روایی روی‌دادها ظاهر می‌شوند.

اگر نگاهی اجمالی به داستان‌های محاکمه (1925) و قصر (1936) فرانتز کافکا (1883-1924) بیندازیم، تمایزی اساسی را خواهیم یافت که پرسمانی جدید را پیش روی ما می‌گذارد: آیا می‌توانیم اصولاً از کنایه در این داستان‌ها همان‌گونه سخن بگوییم که در سمت دیگر کوبین، گولم میرینک، یا سرزمین‌های استوایی (1915) روبرت مولر؟ به نظر می‌رسد محاکمه و قصر معنایی استعلایی دارند و هرچند از منظری تمثیل محسوب می‌شوند، اما در عین حال، این را هم خوب می‌دانیم که هر شکلی از برقراری ارتباط معنایی یکتا، مستقیم و انحصاری، میان تصاویر و ایده‌ها در داستان‌ها کافکا امکان‌ناپذیر است. معنای دیوان‌سالاری‌هایی که در این داستان‌ها به تصویر کشیده شده‌اند آن‌قدر متکثر است که هم‌چنان از بازنمایی‌های ارائه‌شده در متن جدایی‌ناپذیر باقی می‌مانند و به هیچ روی قابل تقلیل به یک معادله‌ی ساده‌ی معنایی نیستند.

از منظر زبان‌شناختی، نمی‌توانیم هیچ نویسنده‌ی اتریشی را پیدا کنیم که، خواه در پراگ و خواه در وین، در مقام نویسنده‌ی اکسپرسیونیست از کنایه استفاده کرده باشد. شاخصه‌های عمومی نثر اکسپرسیونیستی تطابق چندانی با سبک روایی کافکا، میرینک، کوبین و موزیل ندارد. در آثار این نویسندگان، پیچیدگی و زنجیره‌های تابعی شاخص‌ترین مولفه باقی می‌ماند. هیچ‌کدام از این مولفه‌ها در آثار هاینریش مان یا روبرت میلر شکلی غالب نمی‌یابند. به همین دلیل، این نویسندگان را نمی‌توان در زمره‌ی اکسپرسیونیست‌ها قرار داد.

هرچند هیچ‌کدام از شاخص‌های پیش‌گفته را نمی‌توان به این گروه از نویسندگان اطلاق کرد، اما استفاده‌های اکسپرسیونیستی آنها از جوه، قرم و ساختار روایت از مسلمان می‌توان در آثارشان دید. پیش‌تر از توازی‌ها و روابط سبک‌شناختی آثار موزیل و آینشتاین گفته‌ایم. کافکا نیز نقش بسیار

مهمی را در بسط تکنیک‌های روایی در اکسپرسیونیسم ایفا کرده است که در استفاده‌ی گسترده‌ی اکسپرسیونیست‌ها از روش خاص او در ابهام‌آفرینی در صور تمثیلی-وعظی روایت نمود می‌یابد. کافکا از این روش به عنوان جایگزینی بر حذف اظهارنظرهای مولف در الگوی دوبلین بهره می‌گیرد.

از منظر روایی، کافکا نفی راوی همه‌چیز دان را با نهایت خود می‌رساند. در داستان‌های او، می‌توان تکنیکی را مشاهده کرد که به تبعیت از فرانتز اشتاتنزل، آن را «چشم‌انداز کنایی» می‌نامیم. روی داده‌های روایت‌شده مستمرا از منظر یک‌ه‌ی شخصیت اصلی داستان تجربه می‌شوند. این تکنیک که در فاصله‌ی سال‌های 1910 تا 1912 بسط یافت، هم‌زمان در *قتل گل آلاله* نوشته‌ی دوبلین، *رمان‌های کوتاه* هایم با نام‌های *دیوانه* و *دزد*، و در داستان‌های کوتاه کافکا به نام‌های *قضاوت*، و *منسوخ* (1915) ظهور یافت. *رمان پل آدلر* با عنوان *نام‌آور* (1913) نیز به این دسته تعلق دارد؛ رمانی که روایت در آن با استفاده از چشم‌انداز اول شخص صورت گرفته است. این آثار منثور، که از جذاب‌ترین و زیباترین آثار روایی تولیدشده تحت لوای اکسپرسیونیسم هستند، همگی انتقال‌دهنده‌ی یک جهان‌بینی به شدت اعوجاج یافته‌اند، که از چشم‌انداز شخصی شخصیت اصلی داستان، که در سه نمونه از موارد ذکرشده یک دیوانه است، روایت می‌شوند. *قتل گل آلاله* دوبلین، احتمالا وام‌دار کتاب *پروفسور اونرات* (1905) نوشته‌ی هاینریش مان است [ترجمه‌ی انگلیسی این کتاب با عنوان *فرشته‌ی آبی* منتشر شد]، که خشونت شیطانی پنهان در خرده‌بورژوازی ظاهرا شرافتمند را به تصویر می‌کشد. خرده‌بورژوازی در این آثار در مقام تهدیدی هراسناک به تصویر کشیده شده است. هاینریش مان در سال 1911 و با نگاهی هم‌سان، کار بر اثر ساتیریک خود زیردست را یک سال پس از رمان کوتاه دوبلین آغاز کرد. مان هم در بیشتر متن کتاب خود، سوبه‌های گروتسک روایت را به همان شدت و تیرگی حفظ کرد. خرده‌بورژوازی دوبلین، گل آلاله‌ی پرپر شده، پیش‌گویی پیامبرگونه‌ای از یک واقعیت سیاسی است که در اروپای مرکزی در حال وقوع بود (زمانی که دوبلین قتل گل آلاله را تصنیف می‌کرد، آدولف هیتلر بیست و یک ساله بود).

به هر حال، تمایزی بنیادین میان کافکا و دیگر اکسپرسیونیست‌ها در خصوص به کارگیری سوبه‌های کنایی وجود دارد. در آثار دوبلین، هایم، و آدلر، شخصیتی که روی داده‌ها از منظر او روایت می‌شود، در مقام فردی دیوانه به تصویر کشیده می‌شود، اما در آثار کافکا این گونه نیست. یک چشم‌انداز درونی و یک شکل نگاه به روی داده‌های روایت‌شده، حضوری منسجم در آثار کافکا دارد که هیچ‌گاه به واسطه‌ی تداخلات واقعیت بیرونی دست‌کاری نشده است. کافکا به شکلی منحصر به فرد، یک جهان محدود را به تصویر می‌کشد که فقط از درونیات آن ذهنی تاثیر می‌پذیرد که آن را روایت می‌کند؛ جهانی که منحصر از منظر یکتای شخصیت اصلی داستان دیده می‌شود. جهان اعوجاج‌یافته‌ی کافکا (اعوجاجی که در تمامی آثار او قابل مشاهده است)، بدون ارجاع به واقعیات بیرونی، خواننده را به گونه‌ای تمام و کمال در بر می‌گیرد که از تشخیص جنون یا سلامت او ناتوان می‌شود. استفاده‌ی مستمر کافکا از چشم‌انداز کنایی، هم‌چون استفاده از تمثیلات، یکی از سوبه‌های روایت‌گری اکسپرسیونیستی را به منتهای منطقی خود می‌رساند. به هر حال، از منظری زبان‌شناختی، نمی‌توان کافکا را یک اکسپرسیونیست واقعی دانست. این نمونه نشان‌گر آن است که ناگزیر، در جستجوی تعریف و تبیین حدود نثر اکسپرسیونیستی، می‌باید با نگاهی متفاوت و هشیار پیش برویم.

پس از گفتن از چشم‌اندازهای روایی، اجازه دهید تا توجه خود را به سمت ویژگی‌های زبان‌شناختی اکسپرسیونیسم بازگردانیم و تکرار کنیم که دو بنیان اصلی نثر اکسپرسیونیستی تلاش برای دست‌یافتن به شکل غایی فشرده‌سازی و ایجاز زبانی، و اعوجاج نحوی است. تمایل به ایجاز و پرمغزی کلام، آن گونه که مثلا در بیوکین دیده می‌شود، تنها برآمده از بازی‌های نحوی، کم‌گویی و حذف نیست، بلکه هم‌چنین از یک نغزگویی ایجاز‌گرایانه‌ی مبتنی بر تعمیم نشات می‌گیرد. بهره‌گیری از کلمات قصار در آثار آینشتاین، مونونا، و لیشتن‌شتاین، و به همین ترتیب در آثار کلابوند و اشترن‌هایم، تنها یکی از رویکردهای موجود به ایجاز را نشان می‌دهد که شوربخانه، کورت پینت‌هوس، در کتاب «تاویل، وعظ، مثل» به اشتباه آن را تنها رویکرد معطوف به ایجاز در نثر اکسپرسیونیستی می‌داند. می‌توان دید که این نغزگویی آن زمان بر نثر تسلط می‌یابد، که روایت‌گری ناتورالیستی می‌کوشد تا به بیانی اکسپرسیو از ایده‌ها دست یابد. استفاده از کلمات قصار با تعمیم‌دادن سر و کار دارد و به همین دلیل، به ایده‌هایی فراتر از متن ارجاع دارد؛ به حوزه‌ای مشترک میان خواننده و راوی. روی داده‌ها و اشخاص اهمیتی ثانویه دارند؛ هم‌سانی روی داده‌های روایت‌شده با واقعیتی که بیرون از متن روایت وجود دارد در اولویت نخست قرار دارد. استفاده از مثل‌ها و نغزگویی‌ها استقلال جهان داستان که در متن روایت بازنمایی شده است را بر می‌آشوبد.

نغزگویی با استفاده از کنایات در تلازم است. کنایات آینشتاین و مونونا، بر آگاهی زیرکانه‌ای از آن مغاکی مبتنی است که میان جهان ایده‌ها و جهان واقعیت تجربی دهان گشوده است. در آثار آلفرد لیشتن‌شتاین (1889-1914)، که حال و هوای اجتماع هنری برلین را تصویر می‌کند، ضرب‌المثل‌های کنایی که از کنار هم گذاشتن نغزگویی‌ها تشکیل شده‌اند اصلی‌ترین مولفه‌ی روایت هستند. فراتر از همه، کنایه را می‌توان در پایان‌بندی‌های محکم داستان‌ها، و نیز در شخصیت کونو کوهن یافت که به نوعی در مقام «دیگر-من» (الترایگو) نویسنده عمل می‌کند. حتی



تک‌گویی‌های درونی کوهن نیز سرشار از نغزگویی است: «او فکر کرد: مطلقاً بدون هیچ احساسی... برای داشتن یک زندگی آبرومندانه آدم باید رذل باشد». نگاه شخصیت داستانی به زندگی و جهان‌بینی او، در چنین تناقضات ظریفی خلاصه شده است. نغزگویه‌ها، یک فلسفه یا یک حقیقت را در یک جمله‌بندی فشرده و با کاربردی جهان‌شمول انتقال می‌دهند. فراتر بردن نغزگویه‌ها از جملات به صحنه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، و حتی داستان‌ها، ضرورتاً به تولید تمثیلات منتهی می‌شود. جمله‌ی قصاری از لیشتن‌شتاین، درباره‌ی شاعری که خودش را با چاقوی سالاد ناقص می‌کند، مشخصاً یک تمثیل است. موقعیت، صحنه‌گردانی آن - «سپس شولتز شاعر، با چاقوی سالاد ضربه‌ای کاری به خودش زد» - همگی تصویرگر ترکیبی گروتسک از ابتذال و تراژدی است، نمودی از جوهره‌ی اصیل پوچی. همین مساله در خصوص کتاب توبوتش ارنشتاین نیز صادق است. دو مگس در ظرف جوهر غرق می‌شوند، و در این روی‌داد گروتسک و مبتذل، راوی تصویری از بی‌معنایی تراژیک زندگی را کشف می‌کند. تمایز میان تمثیلات لیشتن‌شتاین و ارنشتاین و تمثیلات مونونا در آن است که مونونا، علی‌رغم استفاده از کنایه و نسیب‌گرایی، به ایده‌ی افلاطونی مجال می‌دهد تا در مقام امکانی ابدی برای آزادی‌اندیشه خودنمایی کند. در مقابل، آن دو نویسنده‌ی پیش‌گفته، می‌کوشند تا پوچی (ابزوردیته) زندگی را با تلفیق گروتسک امر مبتذل و مضحک با اندوه و تراژدی آشکار سازند. به هر حال، در آثار کافکا، «امر ادراک‌ناپذیر» تمام تلاش‌ها برای ترجمان و تفسیر را مقهور می‌سازد.

کارل اشترن‌هایم (1878-1942) نیز در کتاب خود *یادداشت‌های آغاز قرن بیستم ویکم (1918)* از تمثیل بهره گرفته است. ساختار جملات و اعوجاجات زبان‌شناختی، داستان‌های او را به تمثیلاتی کنایی، یا بهتر بگوییم، هجوآمیز (بورلسک) میدل می‌سازد. هرچند ساختار جملات در آثار اشترن‌هایم از لحاظ نحوی بیشتر مبتنی بر الگوی تنابعی است تا الگوی هم‌پایگی، اما به هر روی ساختاری اعوجاج‌یافته و بیگانه‌ساز است. آن‌گونه که تحلیل کارلو میرندورف از نثر روایی اکسپرسیونیستی نشان می‌دهد (تحلیل او نکات ارزشمندی را به این حوزه افزوده است) «تنش در ساختار نحوی» عنصری مهم در نثر روایی آوان-گارد در آن زمان محسوب می‌شود. این تنش، بازتاب‌دهنده‌ی «تنش میان چیزهاست، که می‌تواند آن قدر قدرتمند باشد که هر عبارت می‌تواند به واسطه‌ی آن، خود را با شکستگی خارج از قاعده تاب دهد». دقیقاً همین شکل تنش نحوی است که تمثیلات آثار مشهور اشترن‌هایم را خلق می‌کند. این یک تظاهر سبکی خودنمایانه و «کلاسیک‌مآبانه» است که برای توصیف بورژوازی و خرده‌بورژوازی مدرن به کار گرفته شده است و به روایت رنگ و بویی تمسخرگر می‌بخشد؛ امری که در *پروفیسور اونرات* هاینریش مان و فراتر از آن، در *زیردست* موضوعیت می‌یابد. غرابت‌های معمول در سبک اشترن‌هایم عبارت‌اند از استفاده از ضمائر منسوخ‌ی چون "jenem" در پرداخت شخصیت خرده‌بورژوازی بوسکوف پاسبان، در جایی که استفاده از اسم [از لحاظ نحوی] عمل طبیعی‌تری به نظر می‌رسد؛ کاربست ضمائر ملکی مطلق که از برگردان آثار زبان‌های کلاسیک به عاریت گرفته شده است؛ و بی‌توجهی به حروف تعریف، یا تعویق «بروکراتیک» فاعل. تقابل برآشوبنده‌ی سبک صوری، کلاسیک، متعالی و رسمی، با زندگی و افکار مدرن بورژوازی موجب خلق کمده‌هایی تمسخربار و هجوآمیز می‌شود (تحلیل وندلر از آثار اشترن‌هایم به خوبی نشان‌دهنده‌ی این الگوست). اعوجاج نحوی برآمده از کلاسیسیسم آلمانی، و نیز از عبارت‌پردازی‌های ثقیل و ادبیات دیوان‌سالارانه، دقیقاً آن چیزی است که شهرنشین قرن بیستمی را به مقام عمل‌گرایان حماسی بر می‌کشد، و پلیس‌ها و رستوران‌داران را به صورت شمایل قهرمانانه‌ی مضحکی تصویرپردازی می‌کند. شخصیت شمایل‌های آثار اشترن‌هایم، الگویی زبان‌شناختی متناسبی نیز به واسطه‌ی حذف حروف تعریف پیدا می‌کند. به هر روی، این تمایل فزاینده به حذف در نثر اکسپرسیونیستی دلیل تماماً متفاوتی دارد که گوته‌فرید بن، ستایش‌گر آثار اشترن‌هایم، آن را به قرار زیر صورت‌بندی کرده است:

«... نه این که زیتون [با حرف تعریف] در برابر او طاعی شده باشد، نه نگاه خیره‌ی او به یک زیتون افتاد، یا بهتر بگوییم: این اتفاق برایش افتاد و فهمید بهتر خواهد بود اگر حرف تعریف را حذف کند. بدین ترتیب، «زیتون» [بدون حذف تعریف] در برابرش ظاهر شد و ساختاری که در اینجا به پرسش گرفته شده بود، بر نقره‌فام میوه‌ها، بر سکوت جنگل‌هایشان، بر برداشت محصول‌شان، و بر روغن‌گیری شادخوارانه‌شان جاری شد».

اجازه بدهید به موضع ضد-روان‌شناختی روایت اکسپرسیونیستی بازگردیم. پیشتر دیدیم که ضدیت با روان‌شناسی، هم در ناتورالیسم توصیف‌گرایانه‌ی دوبلین، و هم در نثر تمثیلی-تعلیمی آینشتاین، به صورت ضمنی وجود دارد. سازه‌گرایی ناتورالیستی دوبلین، بر حذف راوی مبتنی است که کاری نمی‌کند مگر نابودساختن توهم داستان، در حالی که آینشتاین، مبنای کار نفی میمه‌سیس، و خصوصاً نفی ایده‌آل میمه‌تیک و انسجام منطقی و احتمالاتی است. به هر حال، در پس این اختلافات، پیوند وحدت‌بخش عمیق‌تری میان این دو نویسنده وجود دارد و آن، خصومت آن دو با روان‌شناسی، و مشخصاً نفی علیت به عنوان تبیینی درخور برای رفتارهای انسانی و جهانی است. در دیدگاه این دو نظریه‌پرداز نثر روایی اکسپرسیونیستی، استدلال بر اساس علت‌ها، زندگی را (به باور دوبلین) و اندیشه را (به باور آینشتاین) محدود می‌کند، به خطا می‌راند و حتی معوج می‌سازد. همان‌گونه که پیشتر در بندی از کتاب *اعترافات خلاقانه* نوشته‌ی بن دیدیم، شباهت‌هایی را می‌توان میان سبک صلب دوبلین و بازی‌های

سرخوشانه‌ی آینشتاین با آفوربسم جست. مسلماً نیروی حیاتی و خروشان آثار دوبلین و بن، و نیز آزادی خلاقانه و بی‌مرزی اندیشه در آثار آینشتاین، مونونا، میرنیک، و آدلر، در همین نفی سوژه است؛ در تحول «خود» از یک هستی استنتاج‌شده، محدود شده و منزوی، به هویتی با قابلیت‌ها و تجربیات بی‌پایان. در هر دوی این جریان‌های اکسپرسیونیستی، نویسندگان دست‌اندرکار امحاء تقابل میان خود و واقعیت بیرونی هستند، میان سوژه و ابژه، میان بیرون و درون.

از یک منظر صوری و زبان‌شناختی، مونولوگ‌های درونی به امحاء تقابل سوژه-ابژه دست می‌یابند. تک‌گویی درونی، آخرین تکنیک روایی که بدان می‌پردازیم، پرکاربردترین، آوان‌گاردترین، و همان‌گونه که نه تنها در نوشتار نویسندگان دهه‌های 1920 تا 1940 هم‌چون دوره‌ی متاخر دوبلین، هانس هنی یان، و هرمان بروخ، بلکه در آثار منثور نویسندگانی چون جیمز جویس، ویرجینیا وولف، و ویلیام فاکنر نیز دیده می‌شود، آینده‌نگرترین این تکنیک‌هاست. تک‌گویی‌های درونی به کرات در داستان‌های کوتاه هاید، در روایت‌های اول شخص داستان‌های «اشتباه» و «دزد» (که هر دو در 1911 تصنیف شده‌اند)، و نیز در رمان دوبلین با عنوان «سه پرش وانگ-لون» (1915) دیده می‌شود؛ هم‌چنین این تکنیک در نثر روایی گوستاو سک، یوهانس بشر، گوتفرد بن، لئونهارد فرانک، فریتز فون اونرو، هرورث والدن، فرانتز یونگ، پل زک، و نویسنده‌ی موراوایی، ارنست وایس، تکنیک غالب محسوب می‌شود. در آثار این نویسندگان تمایز میان واقعیات درونی و بیرونی به ندرت وجود دارد. تکنیک سبکی مرسوم که برای گسست از مرزهای عرفی میان سوژه و ابژه به کار گرفته می‌شود، امحاء تمایز میان «او اندیشید» و «او به خود گفت»، و نیز حذف قلاب‌هایی است که پیشتر برای تمییز میان تک‌گویی‌های درونی و توصیف روی‌دادهای عینی و بیرونی به کار گرفته می‌شدند. بعدتر، حتی جابه‌جایی از تک‌گویی‌های درونی یکی از شخصیت‌ها به تک‌گویی‌های دیگری، به صورتی پیش‌بینی‌ناپذیر و ناگهانی صورت می‌گیرد. همه‌ی چیزها در کنار هم به سیلان در می‌آیند. به هر روی، این ابهام در جابه‌جایی‌ها به سردرگمی و دشواری خوانش می‌انجامد و در ذهن خواننده حالتی از بیگانگی (الیناسیون) را ایجاد می‌کند. ساختار روایی تغییر در منظر، و فقدان سوگیری روایی، باعث می‌شود تا خواننده خود را در همه‌جا و هیچ‌کجا احساس کند.

افزون بر این، چنین تکنیک‌های روایی، پیروزی نهایی ناتورالیسم ادبی است؛ پیروزی نهایی راوی که با ترک گفتن نقش گزارش‌گر، به شخصیت‌ها اجازه می‌دهد تا واقعیت داستانی را به بیانی بی‌واسطه درآورند. حذف نشانه‌های نقل قول و علایم سجاوندی مربوطه، تحقق اصرار دوبلین بر این نکته است که صورت عرفی روایت باید در رمان مدرن کنار گذاشته شود. حذف تمایز میان دیالوگ و روایت به استقلال تمام‌عیار متن می‌انجامد. این استقلال در اثر هرورث والدن با عنوان «کتاب مهر برادرانه» (1916) نمودی تمام یافته است. این شکل تک‌گویی درونی، از هر آن چیزی که در ناتورالیسم با آن مواجه بوده‌ایم رادیکال‌تر است. این تکنیک نحو را (به واسطه‌ی حذف‌های رادیکال) در هم می‌شکند و بازنمایی مبتنی بر میمه‌سیس امر واقع را از میان می‌برد. این تکنیک منطق منسجم روایت را که در ناتورالیسم مفروض دانسته می‌شود و بر علیت، مباحثه و نظم مبتنی است، ویران می‌کند. اصطکاک با نحو، راه را برای استفاده از تداعی می‌گشاید که جای‌گزینی برای اصول میمه‌تیک بازنمایی است: بسیاری از نویسندگان پسا-اکسپرسیونیست، هم‌چون جیمز جویس، ویلیام فاکنر، آلفرد دوبلین در «میدان الکساندر برلین» (1929)، هانس هنی یان، و هرمان بروخ، تداعی‌های واژگانی را به استادانه‌ترین شکل به کار برده‌اند. آن‌گونه که گوتفرد بن در دوران اکسپرسیونیستی خود این تکنیک را توصیف می‌کند: «بندرگاه باشکوه در برابر او درخشیدن گرفت؛ نه؛ او به سمت بندرگاه رفت؛ نه؛ او به بندرگاه اندیشید؛ یا حتی: بندرگاه باشکوه به صورت یک موضوع به سمت او شتافت، با کرجی‌ها، با فاحشه‌خانه‌ها، بی‌حدی اقیانوس، شکوه بیابان».

تکنیک روایی تک‌گویی درونی، که از بطن ناتورالیسم بسط یافت، در اکسپرسیونیسم به یک صورت معمول و تجربه‌ای شهودی مبدل شد تشکیل‌یافته از موتیف‌های پرتکرار موسیقایی.

«دانش آموز وقت‌گذران» گوستاو سک، رمان‌های «قربانی» (1916) و «جهش جهان» (1918) فرانتز یونگ، و فراتر از همه، «حیوانات در زنجیر» (1918) ارنست وایس – که این آخری به عنوان رمانی بلندپرواز از منظر سبکی در تاریخ اکسپرسیونیسم شناخته می‌شود – این فرآیند تجزیه و تبدیل زبان‌شناختی را به خوبی نشان می‌دهند. این نویسندگان، تسلط استادانه‌ی خود را بر تکنیک‌های مبتنی بر جریان آگاهی آشکار می‌سازند؛ تکنیک‌هایی که بعدتر در «اولیس» جیمز جویس، در «میدان الکساندر برلین» آلفرد دوبلین، و در «مرگ ویرژیل» (1945) بروخ به اوج رسید. در روایت اول شخص بروخ، تک‌گویی درونی ناتورالیسم به عظمتی شهودی می‌رسد، جملات را به جای ساختارهای دستوری در سازواره‌هایی موسیقایی مستحیل می‌سازد، و رشته‌ای از تقریرات موسیقایی را بیرون می‌ریزد. به جای جملاتی که بیان‌گر یک جهان منسجم منطقی باشند، بروخ زنجیره‌ای از تداعی‌های عاطفی را مورد استفاده قرار می‌دهد. این حذف گزاره‌ها و میعان جملات در زنجیره‌ای زبانی، از عزیمت به

سمت یک بی کرانگی حکایت دارد. طریقی که چگالش بیانی اکسپرسیونیسم زمینه را برای ویرانی ساختار جمله فراهم می‌سازد، ما را به سمت بی‌زمانی و بی‌سوژگی زنجیره‌های زبانی-موسیقایی مرگ ویرژیل بروخ رهنمون می‌شود؛ اثری که یک نسل بعدتر تصنیف شد.