

غریبه های آشنا: زنان در اکسپرسیونیسم آلمانی

باربارا دی. رایت^۱

سارا اسکندری

در جنبش اکسپرسیونیسم آلمانی، زنان در بیش از یک معنا غریبه هایی آشنا بوده اند. آنها در مقام هنرمندان ادیب و مشارکت کنندگان در آن انفجار پیشروی خلاقیت و ابتکار در ابتدای قرن بیستم، عمدتاً توسط رهبران مرد جنبش نادیده گرفته شدند و بخش اعظم آثار و دیدگاه هایشان، هم برای خود جنبش و هم برای عموم مردم نادیده باقی ماند. بعدتر، زمانی که منتقدین ادبی و دانشگاهیان اکسپرسیونیسم را در دهه های 1950 و 1960، در پی چند دهه زوال و سرکوب خشونتبار کشف کردند، نمایندگان مرد جنبش بودند که آثارشان مورد بازنشر قرار گرفت و مبنایی برای کار علمی و نمونه های برجسته ادبیات اکسپرسیونیستی را فراهم آورد؛ نمونه هایی که از آن زمان تاکنون به تعریف و درک ما از این جنبش شکل داده اند. بیانیه ها و سایر مستندات مربوط به اکسپرسیونیسم که برای نشر مجدد انتخاب شدند این مسئله را بغرنج تر کردند. حتی پژوهشگران فمینیست ادبیات نیز که در دهه های 1970 و 1980 میلادی روی کار آمدند، عموماً زنان را در اکسپرسیونیسم آلمانی از قلم انداختند.

موضوع زنان در اکسپرسیونیسم چند وجه جداگانه اما مرتبط دارد. سنتاً در پژوهش فمینیستی پیرامون زنان در ادبیات، اولین سوال این است که زنان چگونه به تصویر کشیده شده اند. تاکید در چنین تحلیلی در وهله نخست اما نه انحصاراً، بر نویسندگان برجسته مرد یک جنبش و نحوه برخورد آنها با شخصیت های زن یا مسائل زنان است. مرحله دوم «بازیابی» است: وظیفه کشف آثار نویسندگان زن، تحقیق درباره بیوگرافی آنها و بازسازی کتاب شناسی ایشان. پژوهشگران بازیابی به طور خاص بر تعیین دامنه مشارکت نویسندگان زن یا تاثیر آنها بر جنبش های ادبی مرتبط با آنها، و مشخص نمودن چگونگی مشابهت یا تفاوت آثار آنان با آثار نویسندگان مرد که در حقیقت با آثارشان معیار جنبش را فراهم آورده اند تمرکز دارند. سرانجام در سطح مفهومی یا نظری، سوال کلیدی اینطور مطرح می شود: مقایسه نوشته های مولفان زن و مرد درباره یک جنبش ادبی خاص چه می گوید و مد نظر قرار دادن آثار زنان، چگونه ما را وادار به بازتعریف معنادار مفاهیمی چون دروه، سبک، ژانر، محتوای زیبایی شناختی، موضوعات و مسائل ویژه، یا حتی «بزرگی اثر» می کند؟

حجم وسیع آثار پژوهشی درباره زنان در اکسپرسیونیسم، به سطح اول یعنی به تصویر کشیدن شخصیت زنان در آثار اکسپرسیونیستی غالباً مردانه محدود شده است. برای مثال، پژوهش کریستیان شونفلد^۲ بر شخصیت روسپیان در ادبیات اکسپرسیونیستی تمرکز دارد و پژوهش ژان و تشکه^۳، به تحلیل مکمل ناگزیر روسپی، یعنی مادر در تفکر اکسپرسیونیستی می پردازد. اثر قبلی خود من بر مباحثات غیر داستانی موجود در «نشریات کوچک»^۴ اکسپرسیونیستی پیرامون سرشت زن و نقش مناسب او، و تبدیل زن (Weib) اکسپرسیونیستی به زن جدید قرن بیستمی در نمایشنامه های نویسندگان سابقاً اکسپرسیونیست، ارنست تولر^۵ و کارل زوکمایر^۶ متمرکز بود. پژوهش

¹ Barbara D. Wright

² Christiane Schönfeld

³ Jean Wotschke

⁴ Little Magazines: نشریات ادبی که نوشته های تجربی و متفاوت از نویسندگان نسبتاً ناشناس را منتشر می کنند

⁵ Ernst Toller

⁶ Carl Zuckmayer

پیشگامانه ماریا تاتار^۱ با عنوان *کشتن شهوت: قتل جنسی در آلمان دوره وایمار*^۲ (1995) بر خشونت افراطی نسبت به زنان که در *میدان الکساندر برلین*^۳ اثر آلفرد دوبلین^۴ و نیز در آثار هنری بصری اوتو دیکس^۵ و گئورگه گروس^۶ به تصویر کشیده شده است تاکید می کند. هر سه این هنرمندان خلاق در نظر عوام با جمهوری وایمار در ارتباط اند اما همه آنها در اکسپرسیونیسم ریشه دارند و کارهای شاخص اولیه شان را در دوره ای میان جنگ جهانی اول تا اوایل دهه بیست پدید آورده اند. تاتار می گوید که جرح و ناقص سازی بدن زن، استراتژی ای است که هنرمندان مرد برای مدیریت اضطراب های اجتماعی، سیاسی و جنسی از آن استفاده می کنند. تاریخ نگار هنر، بث ایروین لویس^۷ نیز به همین صورت از نگرستن به تصویر زنان مورد خشونت قرار گرفته و تکه تکه شده که قربانی قتل های جنسی شده اند، به آن صورتی که سایر مورخان هنر عرفاً انجام داده اند، یعنی تنها از دریچه زیبایی شناسی مثلاً در تجربه های تصویر پردازی یا ترکیب بندی، سر باز می زند. در عوض، بر اشاره مستقیم به زن ستیزی تاکید می کند و آن را به اضطراب عمیق و ریشه ای در رابطه با نقش زنان نسبت می دهد که هنرمندان و متفکران مرد علیرغم درک شخصی شان از خویش به عنوان روشنگران پیشرو، در آن با همعصران بورژوای محافظه کار و عامی خود شریکند. یکی از مقالات شاخص مورخ هنر آلمانی، کاترین هوفمن-کورتیوس^۸ با عنوان «تصویر اسکار کوشکا از زنان»^۹، منتشر شده به سال 1987، ارتباطات متعددی میان تصاویر بصری خون آلود کوشکا از زنان، نمایشنامه های اکسپرسیونیستی به همان اندازه خونبار او، و مشغولیت ذهنی او پیرامون نبرد میان جنسیت ها برقرار می کند. اما مقاله هوفمن-کورتیوس تلاش متقابلی را در میان پژوهشگران ادبی بر نیانگیزته است.

پژوهش بازبایی که به معنی یافتن و انتشار آثار نویسندگان زن است، به تاخیر افتاده و در نتیجه فرصت های مقایسه تصویرپردازی زنان به دست نویسندگان مرد و زن - از نظر تفاوت در دیدگاه ها، حساسیت های زیبایی شناسانه متفاوت، و نقطه نظرات متفاوت نسبت به آرمان شهر اکسپرسیونیستی - نیز به ناگزیر معوق مانده است. یک استثنای راضی کننده بر این قانون، کار هلموت فولمر^{۱۰}، ویراستار یک جلد از اشعار هنرپته فون هاردنبرگ^{۱۱} (1991) است که یک گزیده اشعار از سی و نه شاعر زن اکسپرسیونیست (1993)، و گلچینی دیگر از نثر زنان اکسپرسیونیست (1996) دارد. فولمر در پیشگفتار مجموعه 1993 خود، «خورشید در کفش های قرمز می رقصد تا بمیرد: اشعار شاعران زن اکسپرسیونیست»^{۱۲} بیان می کند که امروزه اکسپرسیونیسم یکی از جنبش هایی است که بیش از همه و با بیشترین دقت در ادبیات آلمانی زبان مورد بررسی و پژوهش قرار گرفته است. با این حال، علیرغم تمام تلاش هایی که برای بازنشر و تفسیر ادبیات اکسپرسیونیستی صورت گرفته، هنوز کارهای زیادی باقی مانده است. در نظر فولمر، مهمتر از همه این است که به ندرت تلاشی جهت جمع آوری و انتشار آثار زنان اکسپرسیونیست صورت گرفته است؛ به دلیل این کمبود، مطالعات پژوهشی به طور کامل از پرتویی که چنین کارهایی می توانست بر جنبش بتاباند، محروم مانده است.

¹ Maria Tatar

² Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany

³ Berlin Alexanderplatz

⁴ Alfred Döblin

⁵ Otto Dix

⁶ George Grosz

⁷ Beth Irwin Lewis

⁸ Kathrin Hoffmann-Curtius

⁹ Frauenbilder Oskar Kokoschkas

¹⁰ Helmut Vollmer

¹¹ Henriette von Hardenberg

¹² In roten Schuhen tanzt die Sonne sich zu Tod: Lyrik expressionistischer Dichterrinnen

عقیده فولمر بر این است که این خلأ می تواند ناشی از این برداشت باشد که زنان نویسنده در این جنبش، پدیده هایی نادر و غیرعادی بوده (همانطور که معمولاً به عنوان نمونه، الزه لاسکر-شولر^۱ ذکر می شود) و یا تنها دوستان و رفقای کافه ای یا معشوقه های مردان اکسپرسیونیست بوده اند. نادیده گرفتن زنان نویسنده همچنین می تواند نتیجه وضعیت به شدت مردسالارانه این جنبش باشد؛ وضعیتی که نه تنها در شعر، ادبیات نمایشی و نثر، بلکه شاید حتی با قدرتی مضاعف در تالیفات نظری و اجتماعی-انتقادی جنبش رخ می نماید (رایت 1987 را ببینید). از زمان شکل گیری پژوهش ادبی فمینیستی در دهه 1970، در درجه اول زنان بوده اند که در پژوهش های آلمانی زحمت بازیابی نقش زن در تاریخ ادبی آلمان را به دوش کشیده اند و اکسپرسیونیسم این برداشت را ایجاد نموده که اختصاصاً برای این زحمت کشان، زمینی خشک و لم یزرع است. به همین دلیل است که به عنوان مثال مجموعه مقالات دوجلدی تحسین شده گیزلا برینکر-گابلر^۲، *ادبیات آلمانی به دست زنان*^۳، چندین مقاله درباره زنان در آستانه قرن جدید و مقالات دیگری پیرامون زنان نویسنده دوره وایمار و پس از آن را شامل می شود اما هیچ ذکری از زنان اکسپرسیونیست به میان نمی آورد. انتشار آثار گردآوری شده هنرپته هاردنبرگ شاعر در سال 1988 به دست فولمر کمک کرد تا نام او به فهرست کوتاه مولفان نسبتاً شناخته شده ای مانند الزه لاسکر-سولر، کلر گل^۴ و امی هنینگز^۵ که به سادگی با اکسپرسیونیسم تداومی می شوند، افزوده شود. اما در عین حال هاردنبرگ به عنوان استثنایی پذیرفته شد که قانون اصلی را تایید می کرد. یکی از منتقدان نویه زورچر *زایتونگ*^۶ به نام بتاتریس آیشمن-لوپتنگر^۷، در مروری بر این کتاب می نویسد که با انتشار این کتاب، اکسپرسیونیسم «بسیار فقیر از جهت حضور زنان» (so arm an Vertreterinnen) سرانجام به «یک نقطه عطف اصیل جدید»، «یک بعد جدید، یک بعد زنانه» (eine neue eigenwillige Nuance... eine neue, eine weibliche Dimension) دست می یابد (به نقل از فولمر).

با این حال، راهنمای *اکسپرسیونیسم*^۸ پل رابه^۹، آن گردآوری خارق العاده اطلاعات کتابخانه ای درباره نشریات کوچک جنبش، اسامی بیش از سیصد زن مشارکت کننده را فهرست می کند. بسیاری از آنها تنها در چند مدخل محدود ذکر شده اند؛ بعضی دیگر مانند برتا لاسک^{۱۰}، مشتیلده لیشنوسکی^{۱۱}، روت شاوومن^{۱۲} و مارتینا وید^{۱۳}، حرفه نویسندگی خود را مدتی طولانی پس از پایان جنبش ادامه دادند و در نتیجه در وهله اول به عنوان اکسپرسیونیست شناخته نمی شوند. عده دیگری هم بوده اند که خلاقیت هنری خود را در رسانه های مختلفی به غیر از ادبیات ابراز کرده و به عنوان رقصنده، خواننده، بازیگر یا هنرمند فعالیت نموده اند و لذا در این طبقه بندی شسته رفته نگنجدیده اند. بعضی دیگر نیز مانند تعدادی از مردان معاصر خود، به نمایندگی از جنبش انقلابی کارگران درگیر فعالیت

¹ Else Lasker-Schüler

² Gisela Brinker-Gabler

³ Deutsche Literatur von Frauen

⁴ Claire Goll

⁵ Emmy Hennings

⁶ Neue Zürcher Zeitung

⁷ Beatrice Eichmann-Leutenegger

⁸ Index Expressionismus

⁹ Paul Raabe

¹⁰ Berta Lask

¹¹ Mechtilde Lichnowsky

¹² Ruth Shaumann

¹³ Martina Wied

های سیاسی بودند (فولمر، 16). سردبیران دو تا از تاثیرگذارترین مجلات اکسپرسیونیستی، یعنی *دی اکتسیون*¹ و *در اشتورم*²، از کمک زنانی با استعداد برخوردار بودند و با این حال ما حتی امروز نیز تصویر دقیقی از تاثیری که الکساندرا فمفرت³ یا نل والدن⁴ بر این جنبش داشته اند، در اختیار نداریم. واضح است که مواد خام لازم برای پژوهش های دامنه دار پیرامون خدمات زنان به ادبیات اکسپرسیونیستی وجود دارد اما خود پژوهش انجام نشده باقی مانده است.

نظر به میزان ناچیز کارهای انجام شده برای کشف و بازبانی زنان اکسپرسیونیست، پژوهش های صورت گرفته در باب اکسپرسیونیسم آلمانی به وضوح فاقد متون لازم برای مقایسه تمام و کمال نویسندگان زن و مرد هستند. روشن تر از این، فقدان مبنایی برای سومین و به طور بالقوه دست نیافتنی ترین سطح پژوهش ادبی است که در بالا مورد اشاره قرار گرفت؛ یعنی بررسی مجدد درک بنیادی ما از اکسپرسیونیسم در پرتوی اطلاعات جدید بدست آمده از راه تحقیق پیرامون زنان نویسنده. این مقاله به ابعاد این چالش اشاره نموده و مثالی محسوس از آنچه می توانیم از مقایسه ادبیات زنان و مردان اکسپرسیونیست بیاموزیم ارائه خواهد کرد. در ادامه، پس زمینه تفکر اکسپرسیونیستی درباره زنان و تصویر پردازی آنها ترسیم خواهد شد. یک سوال اساسی در رابطه با جنبشی که به نوسازی/انسانیت (die Menschheit) اختصاص یافته، این است که زنان و مردان نویسنده تا چه حد زنان را انسان (Menschen)، مشارکت کننده کامل و خدمتگزار جامعه انسانی دانسته اند. این مسئله محل مناقشه است و منابعی که اکسپرسیونیست ها بدانها استناد می کنند - عقاید نوکاتی پیشرو در سیاست و همچنین عقاید یوهان یاکوب باخوفن⁵، فریدریش نیچه⁶، و اوتو واینینگر⁷ - در ارزیابی هایشان دچار مبهم گویی هایی هستند که راه را برای ارائه تفسیرهای متباین توسط نویسندگان مرد و زن باز می گذارد.

در قسمت سوم این مقاله، بحث به مقایسه شعر زنان و مردان اکسپرسیونیست، بدان صورتی که در «سپیده دم انسانیت» (Menschheitsdämmerung) کورت پینتهوس⁸ و «خورشید در کفش های قرمز می رقصد تا بمیرد» فولمر دیده می شود می رسد؛ مقایسه ای که با انتشار گلچین ادبی سال 1993 فولمر امکانپذیر شد. این مقایسه تنها آغازی است برای استفاده از امکانات موجود برای این شیوه از مطالعه که بر ویژگی های نسبتاً سطحی و ظاهری شعر تمرکز دارد. اما با این حال باز هم ناهمخوانی و تفاوت میان دیدگاه های مردان و زنان اکسپرسیونیست پیرامون زنان قابل توجه بوده و تعارض های جنسیتی دهه 1920 میلادی میان «زن جدید»⁹ و «نسل گمشده» مردان را پیش بینی می کند. «انسان جدید» اکسپرسیونیسم، تصویری از یک «زن جدید» - (das Weib) - را پیش می کشد که به طور قابل ملاحظه ای با آنچه زنان برای خود می خواهند تفاوت دارد. این تصویرپردازی ها تا قرن بیستم ادامه می یابند و در این زمان است که یک زن جدید آزاد و مستقل به صورت یک پدیده اجتماعی و ادبی پدید می آید؛ زنی که برخی از خصوصیات جنس زن ایده آل برای انسان جدید را داراست، اما نه تمام آنها را.

¹ Die Aktion

² Der Sturm

³ Alexandra Pfemfert

⁴ Nell Walden

⁵ Johann Jakob Bachofen

⁶ Friedrich Nietzsche

⁷ Otto Weininger

⁸ Kurt Pinthus

⁹ New Woman: شکلی از تفکر فمینیستی که در اواخر قرن نوزدهم میلادی شکل گرفت و آثار عمیقی بر فمینیسم قرن بیستم به جا نهاد

قسمت پایانی این مقاله سرانجام به این موضوع خواهد پرداخت که حتی نتایج این مقایسه سطحی نیز در چارچوب توصیفاتی که از زنان و دیدگاه های آنها صورت گرفته است، الهام بخش بوده و تلاش های گسترده تری را بر می انگیزد؛ اول در بازیابی آثار زنان، خصوصاً در ادبیات نمایشی و متون منثور که احتمالاً در آنها تعارضات اجتماعی به شکل روشن تری نسبت به شعر به تصویر کشیده شده است، و سپس در بررسی مجدد مفروضاتمان درباره اکسپرسیونیسم آلمانی به مثابه یک جنبش ادبی و هنری. بسیاری از اکسپرسیونیست ها، اگر نگوئیم همه آنها، نه تنها خود را عصیانگران هنری، که همچنین شکل دهندگان به سیاست و قوانین اجتماعی – و در واقع یک واقعیت جدید آلمانی – می دانند که پریشی محوری با این مضمون مطرح می سازند که دیدگاه های زنان و مردان اکسپرسیونیست، علی الخصوص در حوزه های جنسیت – وابسته تا چه حد با هم همگرا یا واگرا هستند.

مردان اکسپرسیونیست با چند استثنای قابل توجه، به رغم ابداعات هنری و شیفتگی شان نسبت به مدرنیسم، در طبقه بندی سنتی و کلیشه ای تفکر دوگانه درباره سرشت مردانه و زنانه گرفتارند و این مسئله به نوبه خود هم بازنمایی های آنها از شخصیت های مرد و زن، و هم دیدگاه های آنها نسبت به ساختارهای اجتماعی و سیاسی را رقم می زند. زنان اکسپرسیونیست خود را مقید به این طبقه بندی های سنتی نمی دانند؛ آنها مرزها را به هم ریخته و راه های وسوسه برانگیز دیگری را پیشنهاد می کنند. با بهره برداری از توان بالقوه گسترده ای که برای پژوهش های فمینیستی پیرامون ادبیات اکسپرسیونیستی وجود دارد، می توانیم صدای زنان را به قلب مباحثات برسانیم و به حفظ اکسپرسیونیسم، میراث آن، و آموزه های آن کمک کنیم و این امر، بخشی حیاتی از گفتمان روشنفکری است.

برای نیل به این هدف، باید به منابعی که به بازنمایی های اکسپرسیونیستی از زنان شکل داده اند بازگردیم. اکسپرسیونیسم آلمانی در یک رسالت مدرنیستی مشارکت دارد و آن اینست که پدیده های سطحی را کنار بزند و هر چیز را تا مولفه های انتزاعی هسته ای اش بشکافد و بدین ترتیب، نه ظاهر بیرونی، که درونی ترین وجه وجودشان را به نمایش بگذارد. در انجام این امر، به شکل متناقضی، از یک سنت فرهنگی قدیمی و ریشه ای در درک زنان، ذات، هدف و نقش آنها در جامعه انسانی استفاده می کند. به دلیل این درگیری بنیادی میان مدرنیته و سنت، اکسپرسیونیسم که می کوشد به حقایق جدید و اساسی دست یابد، خطر غلتیدن به ورطه کلیشه های قدیمی را نمی بیند و در حالی که می خواهد مرزهای سنتی را برهم زند، از تهدید برپاداشتن دوباره آنها در جامه ای جدید غفلت می ورزد.

ادبیات اکسپرسیونیستی به شدت تحت تاثیر جریان های فلسفی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم قرار دارد. اولین آنها فلسفه نوکانتی است که به مفهوم اکسپرسیونیستی «انسان جدید» شکل می دهد و به طور ضمنی آن را از مردان و زنان سنتی جدا می کند. فلسفه نوکانتی مقدمه پافشاری اکسپرسیونیستی بر این موضوع است که روح انسان (Geist) و اراده (Wille) می توانند واقعیت تجربی و روابط اجتماعی را به شیوه هایی که از نظر اخلاقی مناسب هستند تغییر دهند. اکسپرسیونیست ها که خود را نه تنها در هنر، بلکه تا حد زیادی در روابط اجتماعی و سیاسی انقلابی می دانند، این موضع را تا حد یک غایت ایده آلیستی حفظ می کنند ولی آثار کنترلی بازخورد از ناحیه واقعیت تجربی را نیز از نظر دور نمی دارند. مولفان مانیفست ها و مقالات سیاسی اکسپرسیونیستی با موضوعیت اصلاحات اجتماعی یا سیاسی عقیده دارند که اگر هشیاری انسان – یا Geist – خود را در والاترین و ناب ترین سطوح عقلانیت و اراده محدود کند، تغییراتی که در پی خواهد آمد لزوماً به غایت اخلاقی و مطلوب خواهند بود. اما واقعیت این است که

Geist قدرتمند تنها در ید اختیار عده معدودی از نخبگان است؛ *Geist* نیرومند در *انسان جدید* (der neue Mensch) تجسد یافته است (رایت 1987، 87-584).

انسان جدید اکسپرسیونیسم موجودی متناقض و دوگانه است؛ گرچه یک عصیانگر، اما گرفتار آمده در تقابلات سنتی است. او «تمدن» را پس می زند ولی «فرهنگ» را در آغوش می گیرد و در نتیجه به بخشی از مناقشه قدیمی و محافظه کارانه پیرامون موقعیت فرهنگی آلمان در برابر سایر قدرت های اروپایی مانند بریتانیا و فرانسه تبدیل می شود. او جامعه (Gesellschaft) را به کناری می نهد و به اجتماع معنوی (Gemeinschaft des Geistes) روی می آورد و با این کار شاخه دیگری از تحلیل مدرنیته فردیناند تونیس¹ را پدید آورده و به نوسالزی ملی اجتماع از دست رفته می پیوندد اما با این حال، به شکل غیر قابل مقاومتی در موضع نمادین Gesellschaft، در ابرشهر مدرن با تمام آزادی، زشتی، بیگانگی و رنج انسانی اش فرو می رود. او به سختی با برتری پدر بورژوا مخالفت می کند اما در عین حال از مردانگی و قدرت خود تجلیل می نماید. او در مقابل تعصب مذهبی و استبدادگرایی حکومت می ایستد اما نخبه گرایی و جزم اندیشی زیبایی شناسانه را ارج می نهد. دوگانه نگری افراطی اکسپرسیونیستی که از فلسفه نوکانتی برآمده و به ساخت قویاً دوگانه - و بسیار سنتی - رابطه میان مرد و زن می انجامد نیز کمتر از بقیه موارد نیست. با وجودی که اکسپرسیونیست ها پوزیتیویسم و تجربه گرایی پژوهش علمی مدرن را بر نمی تابند، اما نوعی از جبرگرایی زیستی را دست کم در رابطه با زنان می پذیرند تا آنها را به مخزنی برای کیفیات جسمی و جنسیتی ای تبدیل کنند که انسان جدید آنها را به عنوان عامل تعیین کننده ای برای خود نمی پذیرد. زیرساخت نظام اخلاقی کانتی، برخورد با هر فرد نه به عنوان وسیله، بلکه به عنوان غایت خود آن فرد را ضروری می سازد. اما به رغم ادعاهای آن مبنی بر اخلاقیات والاتر، مستندات کلیدی اکسپرسیونیسم مستمراً زن را وسیله ای در راستای هدف تکامل انسان جدید [مرد جدید] در مقام یک انقلابی هنری یا اجتماعی معرفی می کنند.

اکسپرسیونیست ها هم در درک شان از سرشت زنان و هم در نگاهشان نسبت به حرکت آن زمان زنان آلمانی، موقعیتی اصالتاً سنتی اختیار می کنند؛ ابتکار آنها در وارونه سازی ارزش هایی است که به نقش های اصلی زنان، یعنی مادر و روسپی منضم کرده اند و این امر به روشن ترین شکل در ادبیات نظری نمود یافته است. در حالی که انسان جدید [مرد جدید] حامل *Geist* و *Wille* است، زنان (با چند استثناء از جمله قهرمانان زن ارنست تولر) تجسد طبیعت، جسمانیت و شهوانیت اند. به عبارت دیگر زنان دقیقاً نیروهایی را بازنمایی می کنند که انسان جدید چنانچه بخواهد واقعیت جدیدی پدید آورد باید بر آنها فائق آید. در حالی که انسان جدید به دنبال هسته و ذات حقیقت و وجود می گردد، زنان در فریبندگی خبره می شوند. مرد پویا، هشیار، کاملاً انسانی، و نیرو گرفته از *Geist* و *Wille* است؛ زن ایستا، ثابت و تغییر نیافتنی. دو گونه ی خلق -زایش زنانه و خلقت مردانه- در رقابت اند اما مرد هنرمند در مقام خالق، زن را مادر می نامد. بنابراین اکسپرسیونیست ها در قرار دادن خویش در بافت زیبایی شناسانه عصر خود، تعریفی به شدت جنسیتی از جنبش خود ارائه می نمایند. آنها مکرراً مردانگی، کنش گرایی و تمرکز بر وجود یا *das Wesen* که ارکان اکسپرسیونیسم هستند را در تقابل با به اصطلاح انفعال و کم مایگی پر زرق و برق هنر نو یا امپرسیونیسم معرفی می کنند. فریاد (*Schrei*) پرخاشگرانه قهرمان اکسپرسیونیست با احساس گرایی زن صفتانه بی هنران مواجه می شود. در کل، وظیفه داخل کردن *Geist* اکسپرسیونیستی در ماده خام، چالشی عظیم و مداوم است؛ پیوندی در تضادی ابدی که استعاره ای حاضر و آماده در تقلای مردان برای تمرین تسلط بر زنان یافته است (رایت 1987، 95-594).

¹ Ferdinand Tönnies

دوگانگی نشأت گرفته از فلسفه نوکانتی چیزی را درباره انسان جدید اکسپرسیونیستی فاش می سازد اما زن اغفال کننده باقی می ماند، یک انکار شده، موجوی که مرد نیست، *Geist* نیست. برای تکمیل تصویر اکسپرسیونیستی زن، منابع فلسفی دیگری به کار آمده اند. اگرچه سازه اکسپرسیونیستی انسان جدید به مقدار زیاد از فلسفه نوکانتی الهام پذیرفته، اما درک زن تحت تاثیر منابع فلسفی دیگری بوده است که از آن جمله اند یوهان یاکوب باخوفن (87-1815)، فریدریش نیچه (1844-1900)، و اوتو واینینگر (1880-1903). تاثیر و نفوذ اینها باعث حمایت بیشتر از دیدی نسبت به زن شده است که مبتنی بر دوگانگی است، بر مبنای تقابلات دودویی سنتی میان مرد و زن قرار دارد، و معتقد به جبرگرایی زیستی است. در این نگاه «بدی» به زن، او به میزان زیادی به جسمانیتهش، شهوانیتش، تولید مثل و ارتباطش با نیروهای طبیعی شناخته می شود و این در تقابل با انسان جدید است که با نیروی *Geist* و *Wille* اش مشخص می شود و اگرچه ممکن است درگیر امور جنسی شود، ولی هرگز تسلیم شهوانیات محض نمی شود.

لازم به تصدیق است که اکسپرسیونیست ها این ایده ها را به طور کامل یا جامع پذیرفته اند. ایستادن در برابر انقیاد بورژوازی زنان (پدیده ای که با سرکوب پسران توسط پدران همراه بود)، استاندارد دوگانه بورژوازی برای اخلاقیات جنسی، و خشکی و انعطاف ناپذیری بورژوازی نیز از خصوصیات اکسپرسیونیسم آلمانی هستند. مردان اکسپرسیونیست در نوشته هایشان درباره جامعه، از سقط جنین، جلوگیری از بارداری، طلاق و رضایت جنسی زنان حمایت می کنند. همچنین می توان نقد مردان از زنانی را یافت که به عنوان مادر از رهبران پدرسالار آلمان پشتیبانی نموده و پسران خود را به جنگ می فرستند (وتشکه) و به عقد ملی گرای کور در می آیند. می توان شیفتگی نسبت به روسپی را تجلی فیزیکی یک چیز اصیل و بدوی که جامعه معاصر آن را گم کرده است دانست؛ جذابیت او مانند خطی ارتباطی به جامعه بورژوازی عمل کرده و او در مقام یک مطرود اجتماع، چیزی وحشی و رام نشده را در فضای تصنعی شهری بازنمایی می کند (شونفلد، 1996، 1997). می توان قهرمانان زن دلیر ارنست تولر، و مردان بزرگ جنبش زنان مانند فرانسیس پفمفرت¹، اریش موسام²، و آلفرد کر³ را در نشریات کوچک جنبش پیدا کرد (رایت 1987، 94-591). اما نهایتاً قواعد عرفی متداول بر جنبه های پیشروی جریان بدنه تفکر اکسپرسیونیستی درباره زنان فائق می آید.

یکی از مهمترین افراد تاثیرگذار بر درک زن و فهم روابط جنسی در آلمان دوره ویلهلم، یوهان یاکوب باخوفن (87-1815) پروفیسور سوویسی قانون رومی، پژوهشگر یونان و روم عهد باستان، و تاریخ نگار فرهنگ بود. قابل تامل ترین اثر باخوفن حق مادری (*das Mutterrecht*) است. اما او پس از مرگش، در دهه 1910 و باز در دهه 1920 بود که با چاپ مجموعه ای از نوشته هایش با عنوان حق مادری و دین بدوی (*Mutterrecht und Urreligion*) که در سال 1926 توسط رودلف مارکس⁴ ویرایش و منتشر شد، به بالاترین حد شهرت خود رسید. همانطور که جوزف کمپیل خاطر نشان می کند، باخوفن نه به دست مورخان یا انسان شناسان که نظریه هایش را رد کرده بودند، که به وسیله هنرمندان و اهالی ادبیات حلقه اطرافیان اشتفان گئورگه شاعر دوباره کشف شد (باخوفن، xxv).

باخوفن دو رده را برای قانون مدرسالاری مفروض گرفت: اولی ازدواج اشتراکی بود که او آن را با حیات بدوی و کوچنده مبتنی بر شکار و جمع آوری غذا مرتبط می دانست و دومی روش زناشویی-باروری بود که با کشاورزی اولیه ارتباط داشت. در اولین مرحله یا

¹ Franz Pfemfert

² Erich Mühsam

³ Alfred Kerr

⁴ Rudolf Marx

مرحله «زمینی»، مادری بدون ازدواج، بدون کشاورزی و بدون هر چیزی که دولت را تداعی کند وجود دارد. پس از آن در مرحله «قمری»، مادری وابسته به نکاح و تولد مشروع در جوامع استقرار یافته ظاهر می شوند. سرانجام در دوره «خورشیدی»، قانون پدرسالاری یا امتیاز پدری وابسته به زناشویی، یعنی طبقه ای از وظیفه و تملک شخصی پدید می آید. باخوفن همچنان که سیری صعودی از جسمانیات خام دستانه — یعنی مادرسالاری زمینی — تا پدرسالاری آپولونی والا و معنوی محض را دنبال می کند، باوری هگلی مبنی بر پیشرفت و تکامل را منعکس می کند. پیشرفت اجتماعی و فرهنگی به این نیاز دارد که مرد بر مادرسالاری پیروز شود اما باخوفن به نیروی زایایی زن، تاثیر تمدن ساز ازدواج، و اهمیت کیفیات تغذیه کننده، پرورش دهنده و حفاظت کننده مادر نیز به عنوان ماده اولیه عدالت و حقوق شهروندی اذعان دارد.

نظریات باخوفن پیش آیند بخش بزرگی از دیدگاه اکسپرسیونیسم آلمانی نسبت به زنان و روابط جنسیتی است که حول محور تایید قدرت فوق العاده زن و در عین حال، نیاز مرد به تسلط بر آن متمرکز شده اند. نظریات او بر شیفتگی اکسپرسیونیسم نسبت به روسپی و فاحشه، و ضرورت فائق آمدن بر او، و دنیای جسمانیات، دنیای جنسیت، هوس و ماده، در صورتی که انسان جدید بخواهد ماموریت فرهنگی خویش را به انجام برساند دلالت می کند. در این بستر، پاسخ اکسپرسیونیستی به زنان و «مسئله زن» به صورت نوعی رصد کردن و مرور 5000 سال رابطه مرد/زن به نحوی که باخوفن توصیف نموده، در طی چندین سال تغییر و دگرگونی هنری و ادبی به نظر می رسد که ویژگی مشخصه آن، بازگشت جسورانه به روسپی گری و بی بند و باری جنسی، بزرگداشت مادر — در نقش نخستین اش، نه در نقش بورژوازی آن — و تقلیل زن به این دو نقش ابتدایی است همراه با احساس حیرت و احترام نسبت به نیروی میل جنسی و عشق مادرانه، و نیز همراه با تاکید مجدد و پرخاشگرانه بر تسلط مرد بر واقعیت دنیوی سیاسی یا اقتصادی، این بار در «دنیای جدید» *Wille* و *Geist*.

از نظر روی گاره¹، نگارنده تاریخ حقوق، به اثر باخوفن می توان به عنوان خدمتی به تفکر محافظه کار آن دوران نگریست. اما باخوفن تاریخ فرهنگی را نیز به شکل روندی به سوی سطوح بالاتر تکامل می بیند. در این معناست که فریدریش انگلس² در کتاب *منشأ خانواده*³ خود از کار باخوفن درباره حقوق مادری در جوامع بشری اولیه برای اهدافی انقلابی استفاده می کند. اکسپرسیونیسم نیز همه کسانی که پس از آن به طرفداری از گرایش سیاسی راست یا چپ برخاستند را مجذوب خود کرد. باخوفن از بازگشت به سادگی و سلامت معنوی باستانی دفاع می کند؛ چیزهایی که به نظر می رسد جستجوی نقاشان اکسپرسیونیست برای سادگی و نوآوری، و کنکاشی که آنها در گردش هایشان به ساحل دریا و کنار رودخانه و در نقاشی هایشان از پیکره های برهنه به وجد آمده در مناظر طبیعی انجام می دهند را تقریباً پیش بینی می کند. با این حال مهمترین مسئله این است که تفکر باخوفن چشم اندازی بی اندازه بدیع از روابط جنسی و زناشویی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم ارائه می نماید. کار باخوفن با معرفی این روابط به عنوان اموری با تعاریف وابسته به زمان و متغیر، و نه به صورت احکامی الهی و غیر قابل سرپیچی، مردم را به واکاوی آداب و رسوم و بلهلمی، استاندارد دوگانه (مبنی بر آزادی جنسی بیشتر برای مردان در مقایسه با زنان) و روابط جنسی متفاوت دعوت می کند.

نیچه پس از رسیدن به بازل در 1869 به عنوان استاد تازه منصوب شده زبان شناسی کلاسیک، مهمان دائمی منزل باخوفن شد. نیچه هم مانند باخوفن، تاریخ را یک تسلسل دیالکتیکی می دانست. از نظر او تعارض کلیدی میان نیروهای بیماری، ضعف و خشم از

¹ Roy Garré

² Friedrich Engels

³ Origins of the Family

یک سو، و شجاعت مردانه و بیان حقانیت زندگی از سوی دیگر بود. باخوفن نوشته بود که جنبه جسمانی وجود انسان که در خوی مادری تظاهر می یابد، تنها چیز مشترک میان انسان و حیوان است؛ مسلک پدران-معنوی تنها به انسان تعلق دارد. در نتیجه نیچه اغلب زنان را با حیوانات برابر دانسته، روابط زن و مرد را تقریباً به طور انحصاری در چارچوب کشمکش بر سر قدرت توصیف کرده، و رسیدن به منتهای توان بالقوه مردانه را شرط لازم برای رهایی از فشار زنان و نیز فشار پرهیزکاری قراردادی و فشار اجتماع، یا به تعبیر خودش «گله» می داند. نیچه در نوشته هایش مانند بسیاری از اکسپرسیونیست های پس از خود، بر اهمیت محوری فرد، نیاز به طغیان بر علیه جامعه، ضرورت تقویت اراده و اهمیت اسطوره هایی که در قالب شعر تجسد یافته اند تا عمیق ترین حقایق وجود انسان را فراچنگ آورند تاکید می کند.

نوشته های نیچه مملو اند از ارجاعات تمسخر آمیز به زنان نه تنها به عنوان حیوانات، که به عنوان بازیچه هایی خطرناک، بردگان بالفطره، پدیدآورندگان توهم، متعصبان مذهبی، و نمایندگان قلمروی تاریکی در مقابل دنیای مردانه سرشار از نور و عقلانیت او. نیچه هم مانند باخوفن دو نقش برای زنان در نظر می گیرد: یا مادری که نسل جدید نیرومند را به دنیا می آورد و یا روسپی یونان باستان. اما برخلاف باخوفن، نیچه هر دو این نقش ها را منفی ارزیابی می کند: مادر به بورژوازی و مسیحیت منفور شناخته می شود در حالی که روسپی دارای ابهام است. او [روسپی] هم نقطه ضعف میل جنسی مردانه را به نمایش می گذارد و هم فرصت جدال، فرصت بیان مجدد برتری مردانه بر تمام وسوسه انگیزی های زنانه را. زن که در دید باخوفن با نیروی زندگی مشخص شده و به عنوان خالق فرهنگ و در نتیجه شریک/رقیب ارزشمندی برای مرد با دیدی مثبت بدو نگریسته شده بود، در دید نیچه به حیوانی ذاتاً گله ای، به رقیبی مخوف و در عین حال بی ارزش تبدیل شد. این مولفه محوری ارزیابی مجدد ارزش ها به دست نیچه است.

در اینجا چندین مشابهت و نیز تفاوت با دیدگاه های غالب اکسپرسیونیستی درباره زنان پدید می آید. اکسپرسیونیست ها مانند نیچه مجذوب زنانگی هستند و آن را خوب یا بد، منبع نیرویی عظیم می دانند. آنها احساس نیاز می کنند به اینکه خود را در رابطه با این نیرو که مانند نیچه در قبال آن احساس های متضاد شدیدی یعنی هم جاذبه و هم دافعه احساس می کنند، ابراز نمایند. نیچه که در خانه ای بزرگ شد که زنانش از نظر او به دلیل سرکوب شدگی پاک دامن بودند، زنان را به خاطر بیشتر چیزهای مورد تنفرش در جامعه بورژوازی آلمان مقصر می داند؛ اکسپرسیونیست ها نهاد خانواده بورژوازی را نمی پذیرند ولی عموماً با نگریستن به زن به عنوان یاریگر پدر در بهترین حالت و گاهی حتی به عنوان قربانی در کنار پدر، خشم خود را متوجه پدر می سازند. برای نیچه حمله به زن صرفاً بخشی از حمله ای بزرگتر به تمام امور مقدس یا شرعی از جمله خدا، حقیقت مطلق، اخلاقیات قراردادی، ناسیونالیسم آلمانی، دموکراسی، و برخی دیگر از ارزش هاست. «حیوان گله» نیچه، آن موجودی که هیچ آرزوی والایی ندارد و بیش از هر چیز به دنبال امنیت و آسایش موجود در همنوایی است، خیلی شبیه فرد بی هنری است که اکسپرسیونیست ها دوست دارند مورد تمسخر و تحقیر قرارش دهند. اکسپرسیونیست ها که مانند نیچه عمیقاً از فرهنگ مدرن اروپایی ناراضی اند، برتری پوزیتیویستی علم، تجربه گرایی و نظریه بر هنر یا اسطوره، تقلیل انسان به یک موجود صرفاً بیولوژیکی، و فقدان یک ماموریت والاتر و حقیقی تر در زندگی را تحقیر می کنند. نیچه هم مانند باخوفن آداب جنسی معاصر و روابط جنسیتی را زیر سوال می برد و معتقد است که این وضعیت رایج از پیشرفت فرهنگی ممانعت به عمل می آورد. برای نیچه و حتی بیش از آن، برای جریان غالب اکسپرسیونیسم، رابطه با زنان جایگاه اولیه ای برای تعارض و کشمکش گریز ناپذیر بر سر برتری است که ویژگی زندگی انسان (مرد) دارای اهداف والاتر و تکامل فرهنگ

به سطح بالاتر است. تعاریف افراطی نیچه از زنانگی (*das Weib*; زن) و مردانگی (ابرمرد *der Übermensch*) در اکسپرسیونیسم دوباره در قالب *das Weib* و *der Mensch* ظاهر می شود. نقش اکسپرسیونیسم در بداعت فرمول بندی این دیدگاه نهفته است. اوتو واینینگر، فرزند یک خانواده متوسط یهودی، در سال 1880 در وین به دنیا آمد و تنها چند ماه پس از به پایان رساندن رساله دکترایش در سال 1903 که در همان سال ویرایش شده و تحت عنوان جنسیت و شخصیت (*Geschlecht und Character*) به چاپ رسید، در همان شهر خودکشی کرد. رساله او استادان راهنمایش را گیج کرده و باعث خصومتشان شد اما خودکشی او به این اثر جنبه ای احساسی داد و در ادامه، هم در میان نشریات بورژوازی و هم در بین متون آوانگارد و اکسپرسیونیستی بحث های طولانی درباره اش صورت گرفت و تا انتهای دهه 1920، بیست و هشت ویرایش مختلف از آن ارائه شد (هکمن، 114). او یک نامه تشکر به خاطر رفع «مشکل جنسیت ها» از آگوست استریندبرگ¹ دریافت کرد، بعداً توسط آدولف هیتلر به عنوان «تنها یهودی قابل افتخار»² که او می شناخت معرفی شد (اندرسون³، 433)، و اورسولا هکمن⁴ به شکل قانع کننده ای ادعا می کند که او تاثیر بزرگی بر روی گئورگ تراکل⁵ شاعر داشته است. منطقی است که فرض کنیم واینینگر برای اکسپرسیونیست های دیگری جز تراکل هم تاثیر گذار بوده و ایده او بخشی جدایی ناپذیر از بافت فرهنگی ای بوده است که در طی دوره 1910 تا 1930، حتی برای کسانی که هرگز جنسیت و شخصیت را نخوانده بودند نیز به خوبی شناخته شده بود. با وجودی که ایده های واینینگر امروزه زننده به نظر می رسند، ولی او در زمان خودش «ذهن های بسیار درخشانی چون کارل کراوس⁶، لودویگ ویتگنشتاین⁷، هرمان بروخ⁸، هایمیتو فون دودرر⁹ و سایرین» را شیفته خود ساخته بود (به نقل از اندرسون، 433). لودویگ فون فیکر¹⁰، سردبیر نشریه تاثیرگذار برنر¹¹، آدولف لوس¹²، آرنولد شونبرگ¹³، و آلبان برگ¹⁴ نیز از جمله کسانی بودند که مجذوب اثر او شده بودند (هکمن، 121). کارل دالاگو¹⁴ اثر واینینگر را «عمیق ترین اثر فلسفی ... که می تواند درباره زن نوشته شود» (*das tiefste philosophische Werk ... das je über das Weib geschrieben wurde*) نامید (هکمن، 132).

واینینگر که مانند اغلب اکسپرسیونیست ها در دهه 1880 به دنیا آمده بود، اعتقاد داشت که آشوب دوره او در رابطه میان جنسیت ها ریشه دارد. او نیز مانند اکسپرسیونیست ها که در جستجوی قواعد هنری یا ادبی بودند، به دنبال بنیان های فلسفی بود و آنها را در نظریه ای در باب جنسیت ها که به شدت ذات گرا و دوقطبی بود یافت. او دو گونه مطلق یا مثالی یعنی مرد و زن را مفروض داشته و کیفیات معنوی و اخلاقی را به مردانگی منتسب می سازد و ادعا می کند که زنانگی یکسره در تسلط رانه جنسی قرار دارد و لذا فاقد ظرفیت فعالیت عقلانی، اخلاق، یا تلاش خلاقانه است. اگر جنسیت تنها دلیل وجودی زن بوده و نیروی شهوانی زنان اغفال کننده و در

¹ August Strindberg

² Anderson

³ Ursula Heckmann

⁴ Georg Trakl

⁵ Karl Kraus

⁶ Ludwig Wittgenstein

⁷ Hermann Broch

⁸ Heimito von Doderer

⁹ Ludwig von Ficker

¹⁰ Brenner

¹¹ Adolf Loos

¹² Arnold Schönberg

¹³ Alban Berg

¹⁴ Carl Dallago

نتیجه تنزل دهنده جایگاه مردان باشد، قضیه بدین صورت ادامه پیدا می کند که مرد در یک کشمکش ابدی با جنسیت و به دنبال آن با زن اسیر می شود. مرد برای اینکه در برابر وظیفه والاتر خود صادق باقی بماند، باید از خودش دفاع کند و نتیجه ناگزیر این دفاع، بیان موکد ادعاهای مردانه نسبت به برتری و روابط پدرسالارانه است. اینکه وسوسه گر یک روسپی باشد و یا یک مادر (بالقوه) در وهله دوم اهمیت قرار دارد؛ هردوی اینها نماهای یک اصل هستند، اصل زن.

واینیگر با بسط دادن تفکر نیچه و مرتبط ساختن مادری با جنسیت بدین صورت، سستی که مادر را ارج می نهد و زنان فعال جنسی را دشنام می دهد را زیر پا می گذارد؛ واینیگر میان این متضادهای قطبی هیچ تفاوت بنیادینی مشاهده نمی کند: «استعداد و گرایش به فاحشه گری مانند آمادگی برای مادری اساساً از زمان تولد به بعد در هر زنی وجود دارد... با بیشترین قطعیت می توان گفت که هیچ زنی کاملاً بدون غرایز فاحشه گری وجود ندارد، همانطور که نمی توان هیچ زنی را کاملاً بدون تکانه های مادری یافت» (نقل شده در هکمن، 76). در واقع به نظر می رسد در وارونگی قضاوت اخلاقی مرسوم که پیش قراول اکسپرسیونیسم است، واینیگر جایگاه اخلاقی بالاتر را به روسپی می دهد که دست کم درباره بنیان وجودی خود صداقت دارد؛ مادر، برعکس، سزاوار سرزنش بیشتری است دقیقاً بدین خاطر که زندگی جدید می آفریند و بدین طریق چرخه تولد، مرگ و تباهی را جاودان می سازد (هکمن 91-90). واینیگر نیز مانند نیچه عقیده دارد در حالی که مرد تجسد عقل، هشیاری و جان است، زن ماده ای بی جان است؛ به علاوه زن مانند «برده جنسیت مرد» (Sklavin des Sexuellen im Manne)، حتی برای نیروی جنسی اش نیز به مرد وابسته است.

اثر واینیگر پاسخی است به اضطراب جنسیتی روزگارش در نتیجه بیداری تقاضای زنان برای دستیابی به آموزش، کار و حقوق مدنی. واینیگر نیز مانند اکسپرسیونیست ها از تغییر در نقش های اجتماعی مرسوم ترسیده است؛ راه حل او این است که با از میان برداشتن تفاوت جنسیتی و قائل شدن به یک «آرمان شهر» مبتنی بر مردانگی محض که در آن برتری مرد ایده آل اخلاقی جایگزین روابط میان جنسیت ها شده است، بر تنش های جنسیتی فائق آید. مرد ایده آل اخلاقی، مردی مطلق و منزوی است که مانند ابر مرد (Übermensch) نیچه، جنسیت و تولید مثل را کنار نهاده است. او نیز مانند بسیاری از دیگران -گوست استریندبرگ، گوستاو کلیمت¹، اگون شیهله²، اسکار کوکوشکا، فرانک ودکیند³، و آلفرد دوبلین به ذهن متبادر می شوند- از شهوانیت زن می ترسد و قصد نابودی آن را اگر نه با چاقو، به طریق فلسفی دارد.

واینیگر عقاید مشترک بسیاری با جریان غالب اکسپرسیونیسم دارد. اما تفاوت هایی نیز میان افکار واینیگر و موقعیت نظری اکسپرسیونیسم وجود دارد. واینیگر امیدوار است که با از بین بردن جنسیت بر تفاوت های جنسیتی فائق آید اما جایگاهی که اختیار می کند برای اکسپرسیونیست ها بیش از اندازه افراطی است. اکسپرسیونیست ها به جای آن، نوعی قرنطینه جنسیتی را برای زنان پیشنهاد می کنند که زنان منحصراً در آن و در میان جنسیت خودشان زندگی کنند تا مردان از آن رها شوند -ولی گهگاه به آن سر بزنند. در حالی که واینیگر این احتمال را در نظر می گیرد که زنان با دست کشیدن از جنسیت شان و انکار آن بتوانند بر صفات زنانه خود غلبه کنند، عدم وجود چنین گزینه ای در متون اکسپرسیونیستی، چه در نوشته های نظری و چه در متون ادبی قابل تامل است. دیدگاه های واینیگر درباره ناپاکی رابطه جنسی، او را در حلقه جنبش پاکی اخلاقی آلمان قرار می دهد (اندرسون، 443) در حالی که اکسپرسیونیست ها در سایه روحیه بوهمی بی قید و بند خود، از آزادی جنسی استقبال می کنند. با این وجود، مردان اکسپرسیونیست

¹ Gustav Klimt

² Egon Schiele

³ Frank Wedekind

به شکل دوگانه ای با شهوانیات مواجه می شوند: رابطه جنسی لذت صرف نیست؛ بلکه بازنمایی جدالی است که باید پیوسته تا انتها اجرا شود تا هر بار بر برتری و هویت مردانه تاکید کند. مباحثات و اینینگر نهایتاً به جایگاهی می رسد که مورد نظر اکسپرسیونیست ها نیست. برای او، رهایی بخشی، آزادسازی هردو جنس از *زنانگی* است در حالی که برای اکسپرسیونیست ها رهایی بخشی از خطوط جنسیتی مشخصی تبعیت می کند: رهایی بخشی برای زنان، رهایی به سوی همانندسازی کامل با کارکردهای جنسی زنانه شان است به طوری که مرد آزاد شود و بتواند به نماد *Geist* ناب تبدیل شود (رایت 1987). در مجموع، علاج پیشنهادی و اینینگر برای ناآرامی فرهنگی دوره زندگی اش، با راه حل اکسپرسیونیست ها یکی نیست اما به وضوح خویشاوند نه چندان دور آن است. هکمن معتقد است که رابطه نزدیک میان شعر گئورگ تراکل و تفکر و اینینگر، از تراکل بیشتر نمادی از زیبایی شناسی ونیزی می سازد تا اکسپرسیونیسم (14-15) در حالی که این ادعا را می توان به سادگی برعکس کرد. بدین معنی که حضور تاثیر و اینینگر را می توان نه تنها خصیصه تراکل، که به طور کلی ویژگی اکسپرسیونیسم دانست، خصوصاً هنگامی که اشعار مردان و زنان اکسپرسیونیست و تعابیر متفاوت آنها مورد مقایسه قرار می گیرد.

در تغییر جهت از مباحثه پیرامون سرچشمه های فلسفی به خود کارهای اکسپرسیونیستی، منطقی است که بپرسیم آیا جنبه های جنسیت-وابسته این میراث، تفاسیر متفاوتی از جانب مولفان مرد و زن دریافت می دارند یا خیر. اما بدین دلیل که آثار انگشت شماری از زنان اکسپرسیونیست جمع آوری و منتشر شده اند، مقایسه دشوار است. یک استثنای پیشگامانه، کتاب سال 1992 هلموت فولمر درباره اشعار زنان اکسپرسیونیست، *خورشید در کفش های قرمز می رقصید تا بمیرد* است که خود را در معرض مقایسه با سپیده دم *انسانیت* کورت پینتهوس، مجموعه برجسته ترین آثار شاعرانه اکسپرسیونیستی قرار می دهد که در سال 1919 منتشر شد، به سرعت به فروش رسید و تا تجدید چاپ سال 1922 به فروشی بیش از 20000 نسخه دست یافت (پینتهوس، 33).

سپیده دم *انسانیت* به عنوان «بهترین» (*die beste*)، «معرف ترین» (*die repräsentativste*)، و «گلچین کلاسیک اکسپرسیونیسم» (*die klassische Anthologie des Expressionismus*)، مقایسه ای سودمند با مجموعه فولمر را فراهم می کند. سپیده دم *انسانیت* شامل 276 شعر از بیست و سه شاعر است. از میان این شعرا، فقط یکی از آنها یعنی الزه لاسکر-شولر زن است و از میان 276 شعر، پانزده تایشان به او تعلق دارند. پینتهوس در مقدمه اصلی کتاب به این موضوع اشاره می کند که گرچه ممکن است برخی ادعا کنند دو نفر از شاعران یعنی لاسکر-شولر و تئودور دوپبلر¹ (هر دو متولد 1876) به نسل اکسپرسیونیست های جوان (با تاریخ های تولد حول و حوش سال 1885) تعلق ندارند، اما او آنها را جزء این گروه به حساب آورده چراکه آنها کیفیات اصلی اکسپرسیونیسم را ظاهر ساخته اند: لاسکر-شولر «اولین کسی است که به انسان ها اجازه داده یکسره دل باشند- و با این وجود دل را تا ستارگان گسترده است» (سپیده دم انسانیت، 25). به عبارت دیگر، با وجودی که لاسکر-شولر در مجموعه گنجانده شده، اما اکسپرسیونیست های «نوعی» همگی مرد هستند.

سپیده دم *انسانیت* حول محور شاعران خاص یا موضوعاتی که به آسانی به ذهن متبادر می شوند سازمان دهی نشده است. در عوض پینتهوس چهار طبقه «افقی» را پدید آورده است: «فروافتادن و شیون کردن» (*Sturz und Schrei*)، «بیداری دل ها» (*Erweckung des Herzens*)، «فراخواندن و عصیان» (*Aufruf und Empörung*)، و «عشق به انسان ها» (*Liebe den Menschen*). در میان این طبقه ها که مانند فراز و فرود یک اثر موسیقایی ارکسترال عمل می کنند، شاعران نقش مایه هایی را

¹ Theodor Däubler

بیان می کنند که در آنچه پینتهوس آن را به صورت یک سمفونی پویا توصیف می کند به هم می آمیزند. این سمفونی شاعرانه طراحی شده تا یک کنش درونی، کنشی که از خشونت در فورتیسمو به *آنداته* تردید و ناامیدی و فوربوسوی عصیان می رسد و سرانجام با *مودراتوی* بیداری دل و *ماتستوزوی* عشق به انسانیت برطرف می شود را بیان کند (سپیده دم انسانیت، 22-23). پینتهوس در مقدمه کتاب 1919 خود بر پروژه اکسپرسیونیستی خلق یک موجود انسانی جدید اصرار می کند. او در عبارات معروفی می گوید «تمام اشعار این کتاب از سوگواری برای انسانیت و جستجوی آن ریشه گرفته اند. خود انسان، نه امور و احساسات شخصی او، بلکه انسانیت، که در واقع موضوعی بی پایان است» (سپیده دم انسانیت، 25). از انسان جدید باید که دنیای جدیدی بیرون می آید (سپیده دم انسانیت، 27)، دنیایی با محبت، عدالت، رفاقت و عشق برای همه (سپیده دم انسانیت، 28)، که از طریق «نیروی روح انسانی، ایده» (*Macht des menschlichen Geistes, der Idee*) میسر می شود (سپیده دم انسانیت، 30). در این بستر است که شعر لاسکر-شولر درباره «دل» آنطور که باید شنیده می شود. پینتهوس و سایر اکسپرسیونیست ها عقلا نیت گرای پدران خود را رد می کنند اما به روی یک «ایده» جدیدی آغوش می گشایند. آنها سانتیمانتالیسم بورژوازی را تحقیر می کنند اما یک عاطفه گرای قهرمانانه مخصوص به خود را اختیار می کنند که به فرد تا رسیدن به تمامی انسانیت تعالی می بخشد. هدف یک سنتز است، «همنویایی دل ها و ذهن ها» (*unisono der Herzen und Gehirne*) (سپیده دم انسانیت، 22).

استفاده پینتهوس از استعاره «ملودی انسانیت» (*Humanitätsmelodie*) (سپیده دم انسانیت، 14) برای مجموعه او قبل پذیرش است، البته با غلبه عمل اکسپرسیونیستی تمایز قابل شدن میان *Mensch* - یا «انسان»- و *Weib* (زن). پینتهوس هیچگاه توضیح نمی دهد که منظورش از *انسانیت* (*Menschheit*) دقیقاً چیست اما استنباط اینکه او و شاعران مجموعه، جماعتی از مردان را مد نظر داشته اند، دشوار نیست. در پاراگراف انتهایی مقدمه کتاب سال 1919، پینتهوس توصیه های پایانی خود به خوانندگان جوان را با این کلمات آغاز می کند: «و اما شما جوانان که در انسانیت آزادی بزرگ خواهید شد...» (سپیده دم انسانیت، 31) و در مقدمه و تعداد زیادی از اشعار که بیانگر اندوه، امید، عصیان، یا احساس تنهایی هستند، به کرات از کلمات *برادر* (*Bruder*) و *برادری* (*Brüderlichkeit*) استفاده می کند.

تقاضا برای *انسانیت* (*Menschheit*) که در سرتاسر مجموعه پراکنده شده، در بخش های «فراخواندن و عصیان» و «عشق به انسان ها» به اوج خود می رسد. شعر «من هنوز یک بچه ام» (*Ich bin ja noch ein Kind*) فرانتس ورفل¹ (سپیده دم انسانیت، 9-208) در گذر از بخش «بیداری دل ها»، رنج های انسان ها و دادن را توامان فهرست می کند و بر وجود خدا که در تمام مخلوقات جریان دارد تاکید می کند و ندا در می دهد «ما هستیم» (*Wie sind*). در این شعر، زنان به کسوت روسپی (*Hure*)، زن (*Weib*)، مادر (*Mutter*)، دختر (*Mädchen*)، و در کمال تعجب ملکه (*Kaiserin*) در می آیند. در آغاز بخش «فراخواندن و عصیان»، شعر معروف هاسنکلور²، «شعر سیاسی» (*Der politische Dichter*) (سپیده دم انسانیت، 16-213) نبرد عظیم شاعر، «مبارز راه آزادی» (*Freiheitskämpfer*) در مقابل «فرمانروا» (*Herrscher*) را به تصویر می کشد؛ نبرد «مردان جوان» (*Jünglinge*) بر علیه پدران. زنان در نقش قربانیان منفعل و خشونت دیده، پشت جبهه این نبرد را می سازند: «زنان به خاک افتاده در پشت دریچه ها می گریند» و در همین حال با دلالت های آشکار جنسی «جانوران برهنه بر روی دخترکان سپیدروی می افتند». کارل اوتن³ نیز با به

¹ Franz Werfel

² Hasenclever

³ Karl Otten

پا کردن «گردبادی خونین» (Blutorkan) از رنج های اروتیک و وارد کردن زنان در قالب «دریابری ها» (Sirenen)، «زاینندگان» (Gebärende)، و «تولید مثل کنندگان» (Zeugende) پیش از برانگیختن کارگران برای عصیان در مقابل برخورد غیرانسانی ای که با آنها و زنان و کودکان «آنها» می شود، به شکل مشابهی به مسئله «انسانیت» اشاره می کند (30-227). «موعظه روی کوه جدید» (Neue Bergpredigt) پال تزس^۱ (33-230) نیز به زنان سقوط کرده، «دختران مریم مجدلیه» (Töchter der Magdalena)، و «مادران بارور بی احساس» (Mütter fruchtbar ohne Sinn)، و مردان می پردازد.

«برخاستن انسان» (Mensch stehe auf) نوشته یوهانس ار. بِشِر^۲ (سپیده دم انسانیت، 58-253) با ارجاع گذرایی به «روسی و انحطاط بابل» (Babels Hure und Verfall) از یک سو، و با اشاره به «خران باردار» (schwängere Eselinnen) از سوی دیگر، به مردِ مخاطب خود گوشزد می کند که شاید با موفقیت انقلاب، سرانجام بتواند به آرامش دست یابد. به همین صورت، «جنگ خوب» (Guter Kampf) آلفرد ولفنشتاین^۳ (سپیده دم انسانیت، 62-259) در میان سایر چیزها، به خاطر «دختری در دفتر مدیر، در آغوش او به هم پیچیده همچون یک تخته چوب» و به خاطر مادران خسته و «بانوی عشق» (der Liebe Frau) (سپیده دم انسانیت، 261) مورد تقدیر قرار می گیرد. خشونت عصیانگرانه اروتیک تر در «ارویکا»ی بِشِر (سپیده دم انسانیت، 67-265) دیده می شود، در جایی که می گوید «ناگهان از فالوس هیولوار، منی گداخته، همچون آشپزی به درون خون من ریخت» (سپیده دم انسانیت، 265) و در آنجا که او در قالب شاعر-انقلابی غیب بین به «گاو نری باردار الهام» (Visionenschwangerer Stier) تبدیل می شود (سپیده دم انسانیت، 266). ویژگی «انسان» لودویگ روبینر (سپیده دم انسانیت، 74-273) «تفکر» (das Denken) در چارچوبی کاملاً مردانه است (سپیده دم انسانیت، 273). اشعار قسمت آخر همچنان با نگر داشتن زنان و دختران، مادران و روسپیان در پس زمینه و تقدیر از مخاطب برای نجات مرد، به مدح برادری (Brüderlichkeit) و دوستی (Freundschaft) می پردازند. اما بر خلاف اینها، نگاه از لاسکر-شولر در «مردم من» (Mein Volk) کاملاً نسبت به جنسیت خنثی است (سپیده دم انسانیت، 269).

در این گلچین ادبی، عباراتی که بیش از همه برای زنان استفاده شده اند، عبارات تحقیر آمیز زن (Weib)، و پس از آن دختر (Mädchen) هستند و کلمه استانداردتر خانم (Frau) با فاصله زیادی پس از آنها قرار دارد. ارجاعاتی به روسپیان (Huren) و مادران (Mütter) نیز فراوان دیده می شود و پرتکرار ترین صفت های زنانه «زاینده» (Gebären)، رنج کش و سوگوار هستند. در بیشتر اشعاری که اصولاً شخصیت زنی در آنها وجود دارد، این شخصیت ها به صورت بخشی از صحنه، قسمتی از تنظیمات فضا برای پیام شعر، و موردی در لیست بلندبالای پدیده هایی که از خصوصیات مادرشهر، جنگ، یا عصیان هستند ظاهر می شوند. بنابراین برای مثال، ویلهلم کلم^۴ «دوره من» (meine Zeit) را متشکل از «ترانه و شهرهای بزرگ، بهمن هایی از رویا،/ سرزمین های پژمرده، قطب های بی شکوه،/ زنان گناهکار، مخاطره و پهلوانی،/ آبجوسازی های همه رنگ، طوفان روی ریل های راه آهن» توصیف می کند (سپیده دم انسانیت، 40)؛ و آلبرت ارنشتاین^۵ در «شاعر و جنگ» (Der Dichter und der Krieg) اینچنین حسرت می خورد «خسته ام از آب باریکه های دلتنگ کننده/ از به هم رسیدن امواج، دختران و خیابان ها» (سپیده دم انسانیت، 88). در حقیقت، خشونت به کار بردن بر علیه زنان نیز بخشی از این پس زمینه است. بنابراین، شعر «برلین» یوهانس ار. بشر (سپیده دم انسانیت،

¹ Paul Zech

² Johannes R. Becher

³ Alfred Wolfenstein

⁴ Wilhelm Klemm

⁵ Albert Ehrenstein

43-45) نه تنها به ذکر چراغ های روشن، سر و صدا، و قطارهای پر سرعت می پردازد، بلکه همچنین این واقعه را بازگو می کند که «در پله های پستی دختری وحشیانه کتک می خورد» (سپیده دم انسانیت، 44) و در جای دیگر به «روسپیان با لیوان های ساییده شده» اشاره می کند (سپیده دم انسانیت، 44). در شعر یاکوب فان هودیس¹، «فرشته مرگ» (Der Totesengel)، دختری (Mädchen) رنج قربانی شدن در میانه آیین هایی غریب و خونبار در تقدیس یکی شدن فرشته مرگ با عروسی که به ناگزیر به این امر تن در داده است را تحمل می کند. اگر با زنان شجاعانه برخورد نشود، روح (Geist) را تهدید می کنند و همانطور که والتر هاسنکلور در شعرش «به سویم بازگرد، روح من» (Kehr Mir Zurück, Mein Geist) اظهار می دارد (سپیده دم انسانیت، 130)، ارتباط با روح (Geist) نیازمند محافظت از آن به هر قیمتی است: «آنگاه که چیزی برای لذت به همراه داشت، بکشش! زنت را بفروش، می توانی از پشش برآیی». همین طور گوتفرد بن² در «قطار سریع السیر» (D-Zug) (سپیده دم انسانیت، 31-130) با این بیان بی اهمیتی زنان اشاره می کند: «یک زن چیزی است برای یک شب» (سپیده دم انسانیت، 130).

با این حال، چنین وحشی گری هایی کاملاً فراگیر نیستند و جلوی برخی استثناها را نمی گیرند. برای مثال، ارنست اشتادلر³ تصویری همدلانه از دختران فقیری که در مغازه ها کار می کنند و در پایان زمان کاری برای دیدن معشوق خود به خیابان ها می ریزند ترسیم می نماید (سپیده دم انسانیت، 47-48) و پال زتش وضعیت شوربختانه «دختران دسته بند» (Sortiermädchen) را توصیف می کند (سپیده دم انسانیت، 55-56). والتر هاسنکلور شعری با عنوان «بر مرگ یک زن» (Auf den Tod einer Frau) دارد که به شکل نامتعارفی ملایم است (سپیده دم انسانیت، 318) و «افلیا»ی (Ophelia) فراموش نشدنی گئورگ هایم⁴ (سپیده دم انسانیت، 8-107) پیکر زنی را توصیف می کند که با جریان آب پیش می رود، مناظر شهری و روستایی را پشت سر می گذارد، و در مرگ آرامشی را به نمایش می گذارد که در تقابل با سروصدا و هیاهوی شهر قرار دارد. اما افلیا یک قربانی کلاسیک حسادت و خشونت مردانه است و معنای ضمنی آن می تواند این باشد که مردی که او را کشته، به او خدمت کرده است. شعر باشکوه ایوان گل⁵، «نئومی» (Neomi) (سپیده دم انسانیت، 73-270)، شخصیت انجیلی منتزع شده از داستان نئومی در کتاب روت را به عنوان دختر قوم یهود، و فراتر از آن، به عنوان جده بزرگ همه انسان ها و نمادی از تولد دوباره بدون وقوع فاجعه معرفی می کند. «هکوبا»ی (Hekuba) فرانتس ورفل (سپیده دم انسانیت، 134) به عنوان «دردکشیده ترین مادران» (elendste der Mütter) با «مادران» (Mütter) و «زنان جوان» (junge Weiber) همه اعصار پیوند خورده است. با این وجود، اشعار نسبتاً کمی در این مجموعه وجود دارند که در آنها شخصیت زن به جای اینکه یک شخصیت کمکی باشد، در مرکز تمرکز شعر قرار دارد. خواننده پس از خواندن 100 صفحه کامل از این مجموعه با اولین نمونه از چنین شعری که توسط الزه لاسکر-شولر سروده شده روبرو می شود (سپیده دم انسانیت، 103).

احتمالاً برجسته ترین نمونه از چنین اشعاری، شعر دردناک یوهانس ار. بشِر در رثای رزا لوکزامبورگ⁶ مقتول است. لوکزامبورگ، تبعیدی لهستانی-یهودی ای که پیش از ساکن شدن در آلمان، در بازل تحصیل کرده بود، یکی از باسوادترین زنان اروپا و نویسنده

¹ Jacob van Hoddiss

² Gottfried Benn

³ Ernst Stadler

⁴ Georg Heym

⁵ Ivan Goll

⁶ Rosa Luxemburg

ای پرکار در زمینه اقتصاد ملی و نظریه مارکسیستی، و اکتیویستی پیشرو در جنبش سوسیالیستی آلمان بود. او هیچگاه ازدواج نکرد و صاحب فرزندی نشد اما برای سال های متمادی زندگی عاشقانه ای با همقطار اکتیویست خود، لئو یوگیس¹ داشت. او و کارل لیبکنشت² در ژانویه 1919 به قتل رسیدند. مرثیه بشر (سپیده دم انسانیت، 87-285) با عباراتی حاکی از وجد و جذبۀ اما به طرز غریبی بی تناسب از لوکزامبورگ یاد می کند: «تو ای مقدس! ای زن!» (Du Heilige! O Weib!) (سپیده دم انسانیت، 285) و از چنین تصویرپردازی هایی استفاده می کند «بوسه تو» (dein Kuß)، «شیر ملایم» (milde Milch) و «سپیدی ناب باکرگی / شیرۀ ایمان کبوتر» (reine jungfrauWeiß/ Taube Glaubens-Saft). این شعر علاوه بر تصویرسازی مسیحی باکرگی مریم مقدس و تصور شاعر از پیکر رنج دیده او، برگرفته از صلیب (vom Kreuz)، نمادگرایی پاگانی نسبت به رازورزی زنانه را با «مادران پیشگو» (sibyllinische Mütter) و زاینده گی را با «زمین شخم خورده نگهدارنده بذر مطمئن» (Acker-Furche bergend sichere Saat) بر می انگیزد و نمونه ای غریب ارائه می نماید از شیوه ای که با آن، پیچیدگی وجود یک زن واقعی با انتزاعات استاندارد اکسپرسیونیستی درباره زنان پیوند می خورد.

در مقایسه با مقالات نظری موجود در ژورنال های جنبش (رایت 1987)، در اشعار سپیده دم/انسانیت، خصومت و ضدیت با زنان دیده نمی شود ولی برخورد با آنها همچنان با همان پیش فرض ها و کلیشه های آشنا صورت می گیرد. با وجودی که بیان مدرن تر و انتزاعی تر شده و در نتیجه به قالب های ظاهراً جدید جهش یافته است، اما پیش فرض های زیربنایی در رابطه با اهداف، نقش ها و محدودیت های زنان، عمیقاً سنتی باقی مانده است. آنگاه که اکسپرسیونیسم در برابر دستاوردهای مدرنیته از جمله علم، فن آوری، آمار، تجارت و صنعت عصیان می کند (سپیده دم انسانیت، 26)، فمینیسم برای بیشتر اکسپرسیونیست ها تنها یک مورد دیگر از این لیست است، یکی از بیشمار تجلیات جامعه ای که پایه های خود در حقایق ابدی مانند سرشت (Wesen) مرد و زن را گم کرده است. کورت پینتهوس گرایش اکسپرسیونیسم به انتزاع را به عنوان جستجویی «نه برای یک فرد، که برای آنچه که برای همه انسان ها مشترک است... برای آن یکی کننده، نه برای واقعیت، بلکه برای روح» توصیف می کند (سپیده دم انسانیت، 28). اما اکسپرسیونیسم در جستجوی چنین قاعده کلی انتزاعی و فراگیری، خطر نادیده گرفتن تمایزات اصلی و نقاط عطفی که جایگزین های اصیل از آنها رشد و نمو خواهند نمود را می پذیرد. صرف این مسئله که مردان اکسپرسیونیست اغلب به روسپی با دیده همدردی می نگرند و انحراف او از آداب جنسی بورژوازی، رنج او، و غرایز جنسی اصیل فرض شده او (شونفلد را ببینید) را تجلیل می کنند، این موضوع که اکثریت آنها به زن، عمدتاً در قالب کارکرد جنسی نگاه می کنند را مرتفع نمی سازد (رایت 1987).

سپیده دم/انسانیت پینتهوس به عنوان کتابی که اکسپرسیونیسم در ادبیات را به طیف گسترده تری از مخاطبان معرفی نمود و در نتیجه همزمان با رو به افول نهادن این جنبش، قواعد هنری آن را تعریف کرد، از جایگاهی منحصر به فرد برخوردار است. هلموت فولمر با گلچین ادبی خود از نویسندگان زن، خورشید در کفش های قرمز می رقصد تا بمیرد، با فراهم نمودن نوعی اثر همراه، خدمتی صادقانه به مجموعه پینتهوس کرده است. کتاب فولمر که در نوع خود اولین است، آثار 39 شاعر زن را در خود دارد که به سبک اکسپرسیونیستی نوشته شده و به چاپ رسیده اند. او مقدمه می گوید که تعداد زیادی از نویسندگانی که آثارشان در این مجموعه آمده است خوانندگان را غافلگیر می کنند. بیشتر این شاعران، امروز کاملاً فراموش شده اند و ظاهراً بازیابی ابتدایی ترین اطلاعات درباره زندگی شان غیرممکن است. با این وجود، طرح های زندگی نامه گون و کتاب شناسی های انتهایی کتاب، میزان قابل توجهی

¹ Leo Jogiches

² Karl Liebknecht

اطلاعات فراهم می آورد و می تواند به عنوان نقطه شروع پژوهش های بعدی به کار آید. اشعار -بیش از 150 شعر- در پنج بخش مرتب شده اند که یادآور سپیده دم/انسانیت است. «انسان مرده است» (Der Mensch ist tot)؛ «من خنده شهر بی خواب ام» (Ich bin das Glächter der schlaflosen Stadt)؛ «من رویایم را در ابدیت زندگی می کنم» (Ich lebe meinen Traum in ewigen Zeiten)؛ «تاریکی مرا با دندان های جانور درنده ای می جود» (Die Dunkelheit frißt mich mit Raubtierzähnen) و «درخشش قلبت را می بینم» (Ich sehe dein Herz sternem). موضوعات آشنای اکسپرسیونیستی به این بخش ها گره خورده اند: جنگ، ابرشهر مدرن، رویاها، درد، عشق، و امید به دنیایی بهتر.

همانطور که فولمر در مقدمه اشاره می کند، برای زنان نویسنده از هر جهت دشوار بود که جایگاه خود را در بازار ادبی اوایل قرن بیستم تحکیم کنند و جامعه اکسپرسیونیستی هم به تسهیل امور کمی نکرد. در نمایش های هر روزه ای که در کافه های هنرمندان برگزار می شد، زنان با استعدادی چون الزه لاسکر-شولر، امی هنینگز، و کلر گل، نقش های مکمل را بازی می کردند. زندگی نامه نویسندگان آثار موجود در مجموعه فولمر، ارتباطات نزدیک آنها با نویسندگان مرد جنبش را برملا می سازد. برای مثال الزه لاسکر-شولر روابطی با هرورات والدن¹، گوتفرید بن، گئورگ تراکل، پتر باوم²، هانس ارنباوم-دگله³، و دیگران داشت. هنرپیشه هاردنبرگ به ریشارد اوهرینگ، آلفرد ولفنشتاین، و یوهانس ار. بشر نزدیک بود. امی هنینگز در زمان های مختلف زوج بشر، فردیناند هاردکوپف⁴، و هوگو بال⁵ بود. کلر و ایوان گل یکی از مشهورترین زوج های جنبش هستند و هرورات والدن پس از جدا شدن از الزه لاسکر-شولر با نل والدن ازدواج کرد. فولمر با اشاره به آثار تقدیم شده متعدد یکی از طرفین به دیگری، این مسئله را مطرح می کند که رابطه ها الهامات شاعرانه فراوانی ایجاد می کرده اند. با این حال به نظر می رسد که قالب های ادبی در نظر گرفته شده برای زنان «به عنوان فرافکنی های متعالی و ملعون اشتیاق و ناامیدی، الهه الهام، شیطان، عاشق، همدم، خواهر، مادر، قدیس و روسپی» برای مردان اکسپرسیونیست متقاعدکننده تر از تجربیات واقعی آنها با زنان همکارشان بوده است.

زنان نویسنده در بسیاری از اهداف هنری و سیاسی شان با همکاران مرد خود شریکند. آنها از درگیر شدن نمی هراسند؛ آنها طالب پایان یافتن دروغ سالاری بورژوازی و معیار دوگانه در برابر جنسیت هستند؛ آنها به همان اندازه به انسانیت جدید یا Menschlichkeit متعهدند؛ آنها نیز عمیقاً مشتاق عشق و زندگی هستند، و در ترس از مرگ و نابودی که جنگ جهانی اول به ارمغان آورد شریکند؛ آنها جنگ را محکوم می کنند و زنان را عاری از گناه نمی دانند. اما در بطن این موضوعات متداول، نیاز به برابری و پایان یافتن محدودیت هایی که جامعه و فرهنگ بر زنان تحمیل می کنند نیز وجود دارند. کلر گل به طور خاص تمایل دارد که سرکوب زنان را به وحشت و هراس جنگ منتسب سازد و نشان دهد که رهایی بخشی زنان و مشارکت کامل آنها در زندگی اجتماعی، بهترین امید دنیا برای پایان دادن به خشونت جنگ است:

فروپاشی خجالت آور جوامع تحت امر مردان باید دست کم به ما بیاموزد که به دنیا از منظری غیر از چشم انداز مردانه نگاه کنیم... ما... مایی که هرگز اجازه نیافته ایم بر صحنه دنیا نقشی بازی کنیم! سرانجام چه هنگام دیگر

¹ Herwarth Walden

² Peter Baum

³ Hans Ehrenbaum-Degele

⁴ Ferdinand Hardekopf

⁵ Hugo Ball

همسرایانی شیون سرا نبوده، در عوض بازیگران عرصه زندگی خواهیم بود؟ تا کی به خود اجازه خواهیم داد در لوده بازی هرزه و جانورخوی قدرت، سرکوب شویم؟ انقلاب ما کجاست؟

فولمر اظهار می دارد که ابزارهای نوعی اکسپرسیونیستی استفاده شده توسط شاعران مرد و زن، شناسایی و تشخیص خصوصیات جنسیت-وابسته این نوشته را دشوار می سازد. او هشدار می دهد که در نظر گرفتن ترجیحات شاعران زن نسبت به موضوعات، موتیف ها یا استعاره های خاص به عنوان ویژگی های عمدتاً زنانه مشکل ساز است، چراکه این موارد در آثار مردان نیز یافت می شوند. یکی از اشعار مجموعه که این نکته را به شکلی بارز نشان می دهد، «قطار» (Der Zug) ارنا کرونر¹ است (خورشید...، 64) که تجربه تکان دهنده حمل و نقل مدرن را با استفاده از تصاویری از بدنی تکه پاره و به روشی طعنه آمیز و با طنزی تلخ ثبت می کند؛ اثری که همزمان «پایان دنیا» (Weltende) ی یاکوب فان هودیس (سپیده دم انسانیت، 39) و «سفر بر فراز پل راین کلن در شب» (Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht) ارنست اشتادلر (سپیده دم انسانیت، 179) را به ذهن خواننده متبادر می سازد.

پاهایم به سرعت روی پشتم جمع می شوند
تا جایی که هاپ، هاپ مثل یک پنکه به دور لاله گوشم می چرخم.
خدا را شکر! بالاخره نور به دنبال من بر روی ریل ها می دود.
باسنم خودش را از دنده هایم خلاص می کند

و چشمانم به یک تیرک محکم تلگراف آویزان می شوند.
مرد پیری به سرعت از کنارم عبور می کند.
ریسمان بنفشی از روی شانه اش می کشد
دهانی که از روی تحقیر به پوزخندی گشوده شده را به درون ژاکت اش.

آنچه در تغییر مسیر از سپیده دم انسانیت به خورشید در کفش های قرمز واقعاً تکان دهنده است، دگرگونی در چشم انداز زنانه است که فولمر در مقدمه خود بدان اشاره می کند اما توضیح بیشتری درباره اش نمی دهد. اگر به اشعار دقیق تر نگاه کنیم و با دقت بیشتری تعیین نماییم که این تفاوت ها در دیدگاه چگونه بروز می یابند، به مشاهدات بدیعی در باب دید زنان اکسپرسیونیست نسبت به انسانیت (Menschheit)، نقش هایی که زنان به عنوان اعضای جامعه انسانی می توانند ایفا کنند، و تجربه آنها از روح و خرد (Geist)، یا تعالی دست می یابیم. به طور خلاصه، چشم انداز زنانه تصور ما از دامنه و محدودیت های اکسپرسیونیسم را گسترش داده و به آن غنا می بخشد.

¹ Erna Kröner

این تغییر دیدگاه بیش از همه در مواجهه با شخصیت های زن تن فروش مانند روسپیان و فاحشه ها (Dirne) دیده می شود. در سپیده دم/انسانیت، روسپی در وهله اول به عنوان بخشی ضروری از نمای شهری عمل می کند که احتمالاً گناه آلود، شیطانی و تهدید کننده، و یا آفت زده و ناخوشایند است ولی به هر صورت صرفاً یک عنصر پر تکرار است؛ در اشعار زنان، روسپی خیلی کمتر به چشم می خورد و به علاوه تصویر او کمتر فرمول بندی شده و بیشتر شخصی سازی شده و همدلانه است. برای مثال، در «بدکاره» (Die Buhlerin) پائولا لودویگ¹، صدای ترانه سرای اول شخص با نیروی بدوی حیوانات همسان سازی می کند: «مار نیشش را در پاهایم فرو کرده است... قلب پرندگان پر غوغا/ من با ناله یک جانور وحشی نفس می زنم» و سپس به تجربه اش جامعیتی می دهد که نه فقط انسان، که تمام موجودات را در بر گیرد: «هیچ وجودی نیست که خود را بر من بسته باشد/ ... و من در همه جریان دارم.» (خورشید...، 75). در نوشته دیگری، یعنی در «فاحشه» (Die Dirne) مارتینا وید، روسپی تنها یک شخصیت جانبی منفعل نیست بلکه یک عامل فعال و قدرتمند است و چهره ای که برای خود ساخته، تنها نقابی است که در پس آن پلنگی با بدنی پر پیچ و خم به کمین شکار نشسته است. و یا ممکن است روسپی همدلانه به تصویر کشیده شده باشد. «بعد از کاباره» (Nach dem Cabaret) امی هنینگز (خورشید...، 59) به گروه هایی از شخصیت های انسانی در ساعات اولیه صبح می پردازد: کودکان، رهگذران در مسیرشان به سوی بازار، کسانی که به کلیسا می روند، و سپس سطرهای اوج شعرش را به فاحشه ای اختصاص می دهد که «هنوز در آن اطراف می چرخد، ژولیده و سرد». در «ناله یک فاحشه» (Klage einer Dirne) تروده برنهارد²، صدای اول شخص یک روسپی با لحنی سوزناک از درد او می گوید: «آیا تاکنون کسی پیشانی ام را لمس کرده بودن اینکه بیازاردم؟ ... بوسه هایم خون چکان بر زمین می افتند، قطع شده با داس جدایی». در «ترانه آپاچی» (Apachenlied) امی هنینگز، راوی اول شخص، «یکی از آنهايي که زیاد بوسیده می شود» (eine von den Oftenküßten)، با اشاره ای معماگون به تهدید خشونت، یاس، ترس و تسلیم را ابراز می کند: «من در حال فرار، یک تکه پاره خاکستری لرزان! ... و جری³ باید چاقویش را تیز کرده باشد» (خورشید...، 77). هیچ کجای این مجموعه، خشونت در برابر زنان رنگ و بوی شهوانی به خود نگرفته است.

برخلاف سپیده دم/انسانیت، در این مجموعه واژه زن (Weib) تنها دو یا سه بار به چشم می خورد. شعر «زن» (das Weib) برتا لاسک (خورشید...، 179)، از این واژه نه در معنای یک موجود انسانی واقعی، و نه حتی در مقام یک طبقه فلسفی که زن نامیده می شود، بلکه به عنوان یک شخصیت اسطوره ای قدرتمند- که دارای روح هم هست- استفاده می کند. شعر با این سطر آغاز می شود «هر صد سال یک بار سر از خواب زندگی بر می دارم» که تکرار سطر آغازین شعر «جنگ» (Der Krieg) گتورگ هایم است. «زن» اسطوره ای، کور شده، با پاهایی بسته و با کودکی در شکم، سکندری خوران پا به دنیای شکوفه ها و آفتاب، خون و ترس می گذارد و بعد می پرسد: «چه کس شیون سنگین از خواب روح مرا می شنود؟! آیا این کودک هرگز خورشیدها و ستارگان روشن تر را خواهد دید؟». در اینجا، شیون از سر درد اکسپرسیونیستی به خاطر حال و در طلب آینده آرمانی، از زن (Weib) بر می خیزد. زنی که بر اساس بسیاری از نظریه های (مردانه) اکسپرسیونیستی، دقیقاً مانعی بر سر راه آن آینده به شمار می آید.

¹ Paula Ludwig

² Trude Bernhard

³ Géry

زنان بدکاره بزک کرده ای که به چشم می خورند، با مردانی به همان اندازه زنده جفت می شوند: «مردانی احمق» (blöde Kerle) مثلاً در «از اعماق» (De Profundis) فرانتزیسکا اشتوکلین^۱ (خورشید...، 63)، یا به تاثیرگذارترین شکل در «شب شهر» (Stadtnacht) (خورشید...، 72) لیلی فون براونبهرنز^۲. در آن، یک مرد مشتری تا حد یک «شکم گنده نفرت انگیز افتان و خیزان» (torkelnde, widrige Wampe) که تلوتلو خوران به «سکونتگاه اهریمن» (des Teufels Residenz) قدم می گذارد، پایین می آید. در حالی که مردان در بار، در ابری از «بخارات الکل» (Schnapsgeist) محو می شوند، چهره فاحشه ای که برای جلب نظر یک مشتری بالقوه قدم پیش گذارده، با کشف اینکه آن مرد شیطان است، حالتی مجذوب و نشئه وار می یابد: «مردی که سُم دارد» (der Mann mit dem Pfredefuß). توصیف سیلویا فون هاردن^۳ از تعامل مرد-زن در چپش یک کافه شاعرانه تر که با فاحشه ها (Dirnen) و «زنان طبقه متوسط» (Bürgerfrauen) و یک پیشخدمت زن صفت کامل شده است، به اندازه شعر قبلی نمایشی نیست اما به همان اندازه روایتگر است: «لو^۴ با دودلی به مرد مشخصی نزدیک می شود/ به او می آویزد/ مرد به شکل رقت انگیزی فر می ریزد/ در خویش» (خورشید...، 76). به طور خلاصه، از منظر زنان، روسپی هرچند ناخوشایند بازم به زندگی همراهان مرد خود نیست. اینها قهرمانانی که در یک کشمکش متافیزیکی به چالش با یکدیگر می پردازند، نیستند.

نحوه برخورد با شخصیت مادر نیز شدیداً متفاوت است. مردان اکسپرسیونیست تمایل دارند هم مادر زاینده و هم مادر سوگوار در غم از دست دادن فرزند را یک بعدی و به مانند شمایل رنج، و در اغلب موارد به صورت بخشی از پس زمینه، و نه به عنوان نقطه تمرکز شعر تصویر کنند. مجموعه فولمر نیز دارای اشعاری با چنین کارکردی هست ولی بسیاری از اشعار آن از این مرزها عبور می کنند. به عنوان مثال، در «مادرانگی» (Mütterlichkeit) ماری پوکل^۵ (خورشید...، 130) هرگز از کلمه «مادر» (Mutter) استفاده نمی شود؛ در عوض مادرانگی (Mütterlichkeit) به معادلی برای اصل انتزاعی دگرگونی پویا تبدیل می شود، به پلی میان بلندی های متافیزیکی و زمین فیزیکی با گله های چهارپایان چرنده و «اعماق ملایم تپه ماهوری» (sanft geböschten Tiefen) اش. به همین ترتیب هنریته هاردنبرگ «مرثیه» (Requiem) ای برای مادرش می نویسد که در آن از پرندگان و شکوفه ها می خواهد او را با «خاک عشق» (Liebeserde) بیوشانند، واژه سازی جدیدی که شکاف میان «عشق»، احساس والایی که دائماً توسط اکسپرسیونیست ها برانگیخته می شود، و خاک را پر می کند. مدیحه لطیف الزه لاسکر-شولز، دومین شعر او در مجموعه سپیده دم انسانیت، در جایی که شاعر مادرش را «فرشته بزرگی که در کنار من قدم گذارد» می نامد، پیوند مشابهی را میان بهشت و زمین برقرار می سازد (سپیده دم انسانیت، 103). این اشعار با محبتی که نسبت به مادر دارند، تقابل جالبی را نسبت به خشم پر هیاهوی مردان اکسپرسیونیست در قبال پدر به وجود می آورند؛ دست کم در این مجموعه اشعار زنان، خشم نسبت به پدر اصلاً وجود ندارد. مجموعه اشعار لولا لاندائو^۶ که به توصیف بارداری، زایمان، و انتظار برای فرزند می پردازند نیز به همین اندازه اهمیت دارند. او در «تولد» (Geburt)، «شکنجه» زایمان را با تصویرپردازی های شدیداً اکسپرسیونیستی ترسیم می کند. وضع حمل در نقطه ای به اوج خود می رسد که «شیون همچون مشعلی از دهانم بیرون آمد/ و ساعت شادی و سرور را به آتش کشید» و بلافاصله به «شیون لرزان

¹ Franziska Stoecklin

² Lili von Braunbehrens

³ Sylvia von Harden

⁴ Lu

⁵ Marie Pukl

⁶ Lola Landau

فرزندانم» می پیوندد و با تجربه ای الهی به پایان می رسد: «و من شنیدم که چگونه خدا تجسد یافته در درون من می خندد». در اینجا پرتوی تطهیر کننده الوهی جایگزین گوشت و کثافتی می شود که عمدتاً با تولد همایند است و شیونی (Schrei) که پیش از این استعاری و متافیزیکی بود، حالا بر تولد واقعی و فیزیکی، و در واقع بر عمل زایمان دلالت می کند.

یک مولفه مهم دیگر دیدگاه زنانه، درک نابرابری در روابط قدرت میان مردان و زنان است. برای مثال، برتا لاسک (خورشید...، 41-40) از خودش و زنان می خواهد که «دانش زنانه/ از سر خجالت در برابر نیروی مردانه» را سرکوب کنند (خورشید...، 40). ارنه کروئر در شعری با عنوان «پرچم» (Die Fahne)، تصاویری از شهر مدرن و اشاراتی به وطن پرستی را با فروپاشی ای خشونت بار ادغام می کند: «ناله زنان، غرش کنان و استخوان شکن/ قدرت حق دارد/ و قفل های خونینش را تکان می دهد/ که بر آنها، ضعف به شکل نوارهایی بریده شده است» (خورشید...، 60). اما در همین دوره، زنان قدرت و شهوت هم داشته اند. شعر «دختر» (Mädchen) (خورشید...، 134) الزابت ماینهارد¹ از تصویر شاهینی که کلاخود بر سر دارد – که در شعر قرون وسطی اغلب به شکل سنتی برای توصیف آزادی، مهارت و شجاعت سلحشوران مورد استفاده قرار می گرفته است – برای بازگویی محدودیت و سرخوردگی دخترانی استفاده می کند که مشتاقانه انتظار روزی را می کشند که یک «باد طوفانی» (Sturmwind) زنجیرهایشان را از هم بگسلد و «آذرخشی از سوی انسانیت» (ein Blitz aus der Menschheit) آنها را از هم دریده و به «نشان زنده گیتی» (des Alls lebendiges Mark) مبدل سازد.

این اشعار به طور ضمنی ترکیب/انسان (Mensch) مردانه و زن (Weib) زنانه و مفهوم مالکیت انحصاری روح (Geist) برای مردان در اکسپرسیونیسم مردانه را رد می کنند. در عوض، در نمونه های بیشمار، زنان خود را متعلق به دایره/انسان ها (Menschen) می دانند. این یعنی سهیم شدن در گناه آنچه که اتفاق افتاده (شعر «آه، ما انسان ها چگونه زمین را از شکل انداخته ایم» (O wie haben wir Menschen die Erde entstellt) فرانتریسکا اشتوکلین را ببینید؛ خورشید...، 39) و رنجی که از پی اش آمده («عصرگاه در زمان جنگ» (Abend im Kriege) هانریته هاردرنبرگ را ببینید؛ خورشید...، 38) و همینطور کمک به ساخت دنیایی نو. کلر گل در «انسان مرده است» (Der Mensch ist tot) شرح می دهد که چگونه «ما» با دست ها «مان» و دل ها «مان» دنیای بهتر را خواهیم ساخت (خورشید...، 44). شارلوت ولموته² در شعری که می توانست توسط لودویگ رویبر³ نوشته شده باشد، از «ما آرمان شهری ها» (Wir Utopisten) (خورشید...، 53) می نویسد که در آنها آتش می گدازد و رویای «اهداف» (Ziele) و «اعمال» (Wirken) را می بیند که همه را «به انسانیت های اولیه» (In die ersten Menschlichkeiten!) خواهد رساند. و برتا لاسک تصویری خیالی دارد از «زنان بیدار شده» (erwachende Frauen) (خورشید...، 55) که سرانجام صدای خود را یافته اند، صدایی برگرفته از الهامی الهی: «دهان دل/ بسته و به هم فشرده/ به درون می دهد/ طوفان خدا را!». نمونه هایی منفی نیز وجود دارند. مارگارت کوبیکا⁴ شعر «مادر» (Die Mutter) خود را با تصویری پیه تا⁵ گون آغاز می کند اما بعد این مادر را که فاصله اش از روح/خرد (Geist) را حفظ کرده، متهم می کند و با عبارت «کسی که هیچ نمی فهمد» (die nichts verstand) نفرینش می کند چراکه او، هم در حق پسرش و هم در حق زنان دیگر قصور کرده است (خورشید...، 45). اشعار دیگر صرفاً به نقد روح (Geist)

¹ Elisabeth Meinhard

² Charlotte Wohlmuth

³ Ludwig Rubiner

⁴ Margarete Kubicka

⁵ Pietá: موضوعی در هنر مسیحی با مضمون مریم مقدس که پیکر بی جان عیسی مسیح را در آغوش گرفته است. م.

مردانه پرداخته اند. لولو لازارد¹ در «درگرفتن جنگ» (Kriegsausbruch) (خورشید...، 31-33)، «علم پوشیده» (Kadaver Wissenschaft)، «هنر پوچ» (hohle Kunst)، و «عمل» (Tat) را محکوم می کند به اینکه منجر به جنگ شده اند. تروده برنهارد با بدگمانی، مغز (Hirn) تب آلوده، / راده (Wille)، و کنش گرایبی خود-آموخته را پس می زند: «مغز ناتوان روز را بر می آشوبد.../ شب ها اراده ها بیدار می شوند به سوزندگی آفرینندگان/ و کاستی می گیرند از لذت های کوچک پراکنده/ پس دست که می خواست کاری انجام دهد، ضعیف می شود» (شعر «زندگی» (Leben)؛ خورشید... 91). از این چشم انداز زنانه به نظر می رسد که طلوع یک انسانیت جدید، یا سپیده دم/ انسانیت (Menschheitsdämmerung) تقریباً به عنوان پیش شرط، به وانهان امتیاز مردانه و محو شدن آن در نوعی فلق مردانه یا سپیده دم مردانگی (Männerdämmerung) به تعویق افتاده نیاز دارد.

زنان شاعر آفرینندگی زن از طریق زایش را پست تر از آفرینندگی مرد از راه هنر نمی دانند بلکه این دو را برابر و متقابل می دانند. از همین رو شعر «تولد دوباره» (Wiedergeburt) (خورشید...، 206)، لولا لاندو فرآیندی پویا و دوجانبه برای آفرینش و بازآفرینی ارائه می نماید: او تصدیق می کند که «خالق من تو بودی»، اما بعد «مدخل تو هستم.../ خروجی تو، که از آن پایین آمدی، کودکی با صورتی تازه شسته». لاندو در بند آخر شعر، در تقابلی جالب با گرایش مردانه به یکی کردن زن با موجود بدوی، زن را عامل فعالی معرفی می کند که فرد از طریق او، از ابتدایی ترین سطوح هستی به سطح انسان کامل موعود «منتقل می شود»:

پس تو دوباره به قلب نخستین تبدیل شدی، به گیاه و گل.
 تو را همچون خزه و ماهی به آرامی از میان درد بی پایان می گذرانم،
 تا آنگاه که در درونم می نشینی به خود پیچیده، انسانی با انگشتانی خندان،
 مانند خردمندی که متفکرانه قوز کرده، تو ای جوانه حیرت انگیز.

پائولا لودویگ در شعری که در صفحه روبرو (207) قرار گرفته، با مترادف ساختن نوازش مرد عاشق با فلجی مرگ آور، تداعی های متداول (یعنی اینکه زن همان زمین و همان مرگ است و مرد همان آتش آپولونی و همان حیات معنویست) را برعکس می کند. او می نویسد «باید از میان زمین بگذرم/ و شعله های او را در قلبم جای دهم،/ تا مانند مرگ نشوم،/ آنگاه که نوازشم می کنی». گوینده در مقام یک مادر زمینی یا یک عاشق زمینی، برای رفع تهدید مرد، مانند آنتیوس² از لمس زمین نیرویی رازآمیز می گیرد و نه از لمس دلداده اش.

زبان زنان اکسپرسیونیست همانند زبان (مردانه) سپیده دم/ انسانیت، بدیع، جسور و اغلب گروتسک وار است. اما برخلاف روش مردانه ی دیدن شهر به شکل «فاحشه بابل»، که ماهیتش را از روسپانی که صحنه را انباشته اند کسب می کند، زنان اکسپرسیونیست در وهله اول از منظر مرگ، تنهایی و رنج به شهر می نگرند. بنابراین، مثلاً شعر «شیخ کلان شهر» (Das Gespenst der großen Stadt) مارتینا وید، به ضرورت وجود روسپیان توجه می کند اما چیزی که به طور برجسته نشان می دهد، تصویر مسلط یک «مجموعه برهنه پوشیده از زخم» (nackten Schädel übereist von Schorf) بر روی پیکره ای مواج و شیخ وار است که در

¹ Lulu Lazard

² نام پسر پوزیدون و گایا در اساطیر یونان باستان. م. Antaeus

خیابان های مضمّن کننده شهر در رفت و آمد است. در «پایان دنیا» (Weltende) ی الزه لاسکر-شولر (شعری که علیرغم پیوند موضوعی اش با شعر دوران ساز فان هودیس که در ابتدای مجموعه سپیده دم/انسانیت قرار گرفته، تصادفاً در این مجموعه آورده نشده است)، پایان دنیا نه در قالب خشونت و نابودی فیزیکی، که در قالب تصویری از عشاقی که آرامش عاطفی را در سایه های سنگین مرگ جستجو می کنند ظاهر می شود: «بیا، می خواهیم نزدیک تر به هم پنهان شویم.../ زندگی در همه دل ها جریان دارد/ همانگونه که در تابوت ها،/ تو! می خواهیم یکدیگر را عمیق تر ببوسیم-/ اشتیاقی نسبت به دنیا در تپش است،/ دنیایی که در آن باید بمیریم» (خورشید...، 29).

حتی یک مقایسه سرسری میان سپیده دم/انسانیت و خورشید در کفش های قرمز، تفاوت هایی کلیدی را میان زنان و مردان اکسپرسیونیست، خصوصاً در برخوردشان با شخصیت های زن و موضوعات جنسیتی نشان می دهد. آثار این شاعران زن در دست یابی به سنتزی از قلب (Herz) و مغز (Gehirn) (مراجعه کنید به پینتهوس، 22) و به تصویر کشیدن یک/انسان (Mensch) جدید حقیقی، به شکل قابل دفاعی موفق تر از آثار همقطاران مردشان است. اگرچه آنها درباره بسیاری از مسائل یا موضوعات مشابه نوشته اند، اما شعر زنان دامنه گسترده تر و پیش بینی پذیری کمتری را به نمایش می گذارد. در تقابل با دوگانه نگرسی سفت و سخت و قراردادی شاعران مرد، برخورد زنان با این موضوع دارای تفاوت هایی است که ابتکار آنان در تفسیری اصیل از طبقه بندی های دریافت شده و سنتزی از دوگانگی های ظاهراً غیر قابل آشتی را نشان می دهد. شاعران زن اکسپرسیونیست تا اندازه ای نقش های سنتی ای که مردان اکسپرسیونیست به آنها نسبت می دهند را می پذیرند: نقش مادر، نقش عاشق. اما در جدال برای رسیدن به دنیای جدید آرمانی ای که اکسپرسیونیست ها آرزویش را دارند، بر این نقش ها رنگی ناآشنا از اشتیاق، قدرت و معنا می پاشند.

در مقابل ممکن است کسی بگوید که سپیده دم/انسانیت به جز در معدودی از انواع تجربیات انسانی که به سادگی و کلیشه وار به زنان نسبت داده می شوند، آنقدر که نسبت به زنان فراموشکار و بی اعتناست، ستیزه جو نیست. از طریق بررسی خورشید در کفش های قرمز... آشکارتر می شود که چگونه طبقه بندی های قدیمی مرد-زن در کار فرهنگی پیشتازانه اکسپرسیونیستی، در سطح زیربنایی دست نخورده باقی می ماند و زنان عمدتاً در حاشیه آثار شاعران مرد باقی می مانند. آیا این مسئله در سایر ژانرهای اکسپرسیونیستی نیز صادق است؟ در قسمت جمع بندی و نتیجه گیری مقدمه خورشید در کفش های قرمز...، فولمر خواستار پژوهش بیشتر، خصوصاً درباره بدنه بزرگ آثار داستانی زنان اکسپرسیونیست می شود. او پیشتر مجموعه خود از داستان های کوتاه زنان اکسپرسیونیست را با عنوان کلاه گیس قرمز: متون منثور بانوان شاعر اکسپرسیونیست (Die rote Perücke: Prosa expressionistischer Dichterrinnen, 1996) منتشر ساخته بود. داستان های کوتاه فولمر در کنار مجموعه های کمتر شناخته شده نویسندگان از آثار خودشان، مانند زنان بیدار می شوند (Die Frauen erwachen, 1918) کلر گُل را می توان مثلاً با نثر اکسپرسیونیسم (Prosa des Expressionismus, 1970) فریتس مارتینی¹ یا مجموعه های کارل اوتن، خصوصاً ایگو و اروس: بهترین داستان های اکسپرسیونیسم (Ego und Eros: Meistererzählungen des Expressionismus, 1963) مقایسه نمود. بر اساس دانسته های من، هیچ مجموعه ای از آثار نمایشی زنان وجود ندارد که بتوان آن را برای مثال با نمایش نامه های تک صحنه ای و کوتاه اکسپرسیونیسم (Einakter und kleine Dramen des Expressionismus) هورست دنکلر² مقایسه نمود، هرچند که آثار نمایشی زنان نیز ممکن است به همین صورت منتظر کشف شدن باشند. مجموعه فولمر همچنین پرسش هایی را در

¹ Fritz Martini

² Horst Denkler

رابطه با این دوره زمانی مطرح می‌کند و محققان را به چالش می‌کشد تا در مورد گرایش خود به در نظر گرفتن دوره پیش از جنگ بین سال‌های 1910 تا 1914 به عنوان نقطه اوج خلاقیت و درخشندگی جنبش، و قلمداد کردن آن به عنوان معیاری برای قضاوت عموماً منفی درباره آثار متأخرتر، بازنگری کنند. همانطور که فولمر خاطر نشان می‌سازد، شاعران زن مدتی بعد، بعد از جنگ و بعد از اینکه مردان سیاست شکستی فاجعه بار می‌خورند، به اوج آثار خود می‌رسند.

در میان مردان اکسپرسیونیست، یک اقلیت پیشرو همواره برای حقوق برابر و نقشی برای زنان در زندگی اجتماعی مبارزه می‌کرده است. اولین شماره عمل (Die Aktion, 1911) فرانتس پمفرت شامل مقاله‌ای از هدویگ دوهم¹ است که اخلاقیات جنسی مرسوم مورد انتظار از زنان را به نقد می‌کشد و خواهان اصلاح رابطه میان جنسیت‌ها می‌شود و همزمان بر این مفهوم که زنان از نظر عقلانی از مردان پست‌ترند، خط بطلان می‌کشد. شماره‌های بعدی عمل شامل مقالات متعددی هستند که در آنها فیلسوف فمینیست، گرت هس-مایزل²، از آزادسازی جنسی زنان می‌گوید – اما نقد او نسبت به دیدگاه‌های نیچه درباره زنان، رد نظرات اوتو واینینگر، و فراخوان او برای یک «مرد جدید» که در فرزند پروری و کارهای منزل با زن جدید آزاد شده همراه شود، به چشم نمی‌خورد. هشت سال بعد، نادیا اشتراسر در کتاب مقالات «منظوم» خود با عنوان نتیجه (Das Ergebnis, 1919) می‌نویسد که برای مدتی طولانی زنان را «عروسک» پنداشته و با آنها عروسک بازی کرده‌اند. او ادعا می‌کند که هیچ مبارزه‌ای «بزرگتر و پرمعنی‌تر از نبرد زنان برای خرد/روح (Geist) نبوده است» (به نقل از فولمر، 19). بررسی رابطه زنان اکسپرسیونیست با جنبش زنان در آلمان آن روز، روشن می‌سازد که دیدگاه‌های پیشرو تری در میان زنان اکسپرسیونیست وجود داشته که در نتیجه آنها، محوریت فلسفی جنبش به سمت مسئله زنان منحرف شده است. با علم به اینکه پژوهشگران تلاش نموده‌اند رابطه اکسپرسیونیسم با جنبش آوانگارد، مدرنیته و پست مدرنیته را تحلیل کنند، پرسیدن در این باره ارزشمند که با لحاظ کردن دیدگاه‌های زنان اکسپرسیونیست که بالقوه بی‌ثبات‌کننده‌تر هستند، چگونه می‌توان آن مباحثات را اصلاح و تعدیل نمود. دست‌آخر اینکه مجادلات موجود پیرامون دیدگاه‌های مردان و زنان درباره زنان، انسانیت آنها، توانایی‌ها، و نقش‌های واقعی یا بالقوه‌شان، پیش‌بینی‌کننده شکاف بزرگتری است که در قرن بیست و یک با عنوان «زن جدید» – دست‌کم به صورت نظری دارای استقلال اقتصادی، توانمند از نظر سیاسی و آزادی یافته از جنبه جنسی – دهان خواهد گشود و با «نسل گمشده» مردان جوان روبرو خواهد شد (رایت 1994).

¹ Hedwig Dohm

² Grete Meisel-Hess