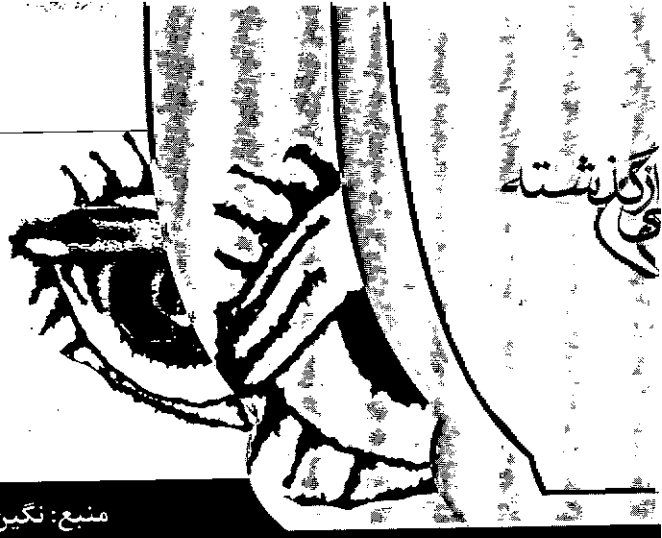
چارلز گلیسبرگ
ترجمه: صالح حسینی ـ مجدالدین دشتی

قهرمان تراژدیک

یک نمایشنامه از برشت را می‌توان برشتی کار کرد، بی آنکه استقلال عمل خود را محدود نمود.



منبع: نگین، سی و یکم خرداد ۱۳۵۹، شماره ۱۴۵، سال سیزدهم

ادبیات تراژدیک، از یونان باستان تا عصر حاضر، دفاعیه‌ای ـ هر چند دو پهلو ـ درباره ماهیت انسان است. این دفاعیه، نه صریح، بل ابهام‌آلود، از محتوای آثار هنری بمنصه ظهور میرسد. سوفوکلس، اشیل، اوری‌پید، دانته، شکسپیر، مارلو، سروانتس، ملویل، یوجین اونیل، تنسی ویلیامز، کافکا، کامو، سلین، رابینسن جفرز، سارتر، و ساموئل بکت، هر یک آئینه چند پهلوئی در برابر چهره روحی همیشه در تغییر انسان گرفته‌اند. جهان‌بینی تراژدیک، معمولا، انسان را از دونظر گاه کاملا متناقض تفسیر میکند. در نظر گاه اول، انسان بعنوان غریزه دارای عظمت مطرح میشود: همو که خدا بر صورت خویشتن ساخته است. و نظرگاه دوم؛ بعنوان یک هستی، بسان نبات و حیوان و غریزه، یعنی جزئی از طبیعت، ارائه میگردد. در نمایشنامه شکسپیر، زندگی انسان، برغم بی‌تفاوتی خدایان، از قدرت عظمت آکنده میشود. هملت با شگفتی اظهار میکند: «انسان چه شگفت آفریده‌ای است! چه بزرگوار در خردمندی چه نامحدود در استعداد! در هیئت و رفتارچه باوقار و ستایش‌آمیز، در عمل چه فرشته‌وش، و در فهم و ادراک خداوار! زیبایی جهان است و گل سرسبد جانداران.» در جهان قصه داستایوسکی، مقدسین و نیهلیست‌ها، هر کدام با قیافه‌ای حق بجانب در اثبات مدعای خویش ظاهر میشوند. نیچه، انسان را دد مینامد اما اسوالد اشپنگلردر میماند که این گفته را توهینی به انسان یا دد، بشمارد.

در «ذائقه مدرن The modern Temper» جوزف وودکراچ، در سوگ فقدان دیبای قهرمانی گذشته می‌نشیند. تراژدی‌های عصر ما، در مقام قیاس با تراژدیهای یونان و دوره الیزابت، سرد و بیروح است نمایشنامه و قصه جدید ، در اساس؛ به نگرانی و دلهره روح‌های کوچک و محدود دل می‌بندد. آنچه که کراچ روی آن تاکید می‌ورزد، اینست که تراژدی نمیتواند از موضع «شان no-bility» جدا گردد. خطای عصر ما در اینست که ایمانش را نسبت به عظمت یا اهلیت انسان برای عظمت، از دست داده، و بالمال از رسیدن به اوج جهان‌بینی تراژیک ناتوان مانده است. ذهن جدید، از آفرینش قهرمانیکه عاطفه و شکوه جدال تراژیکی را برمی‌تابد، عاجز است.

جهان‌بینی تراژیک امروز به افراد استثنائی، که قدرت اثبات خویش را دارند، نمیپردازد. بیگانه از خدا و طبیعت، خمیده از آوار بار ناتوانی روحی، انسان جدید قامت والایش را وانهاده است. زیرا هجوم بی‌امان طرز تفکر زمان خویش Zeitgeist احساس بی‌هدفی چون خوره بجانش افتاده، و از همه چیز سلب اعتقاد کرده است. محاصره گشته بادودلی، پاره گشته در درون، انسان جدید نغمه‌پرداز تک‌گوئی جاودانه درون‌نگری خویش است. قهرمان کافکا با دنیای اسرارآمیزی رودررو میگردد که در آن پاسخی برای پرسش‌های مطرح گشته در تردید ناکیش، نمی‌یابد. او نمی‌تواند بدفاع از خویش بپردازد، چرا که «خودی» ندارد تا از آن دفاع نماید. تجلی جهان بیگانه و حادث اشیاء، که برای سارتر در لحظه‌ای از «غثیان nausea» در پیشگاه آگاهی رخ مینماید، برای قهرمان کافکا وضعیتی جاودانه و فرارناپذیر است. با بدور ریختن تمام پندارها، قهرمان پوچی کامو با جهانی رودررو میگردد که فاقد ایمان متعالی است تا از او نگهداری کند. زندانی گشته در ذهنیت خویش، قهرمان اگزیستانسیالیست، در آثار سارتر، مسائل مابعدالطبیعی خود را، خودش شکل می‌بخشد: مردن بهمان اندازه بی‌معنا و پوچ است، که سائقه به زندگی.

تراژدی نویسان یونان، به اثبات عظمت سهمگین روح انسان میپرداختند. آن‌ها می‌دانستند که دنیادار مکافات است و هیچ گناه و تخلفی، بی‌کیفر نمی‌ماند.خدایان، برای حراست قانون و صیانت نظم جهان، پشت صحنه بگونه‌ای نامرئی عمل میکنند. لیکن در صحنه نمایشنامه جدید هیچ الگوی عدالتی پیروز نمیشود. نیهلیسم روی زین نشسته است. احساس محکومیت و نیستی، حلقوم انسان را برای بیرون آوردن میل به زندگی و عشق به زندگی، در چنگال گرفته است.

نگهبانان اخلاقی و روحی که انسان در خلال قرون و اعصار، دزدکانه برای تشبیتش ستیز کرده بود، در قتل عام جنگ جهانی دوم، روی در نقاب کشید. قلاده ربةالنوعهای وحشت، نه تنها در آزمایش فنای اتمی، که در داغ ننگی که بر پیشانی میلیونها مردم بی‌گناه خورده بود، برداشته شد. حق با گات‌فریدبن بود: ضجه‌های اعتراض لوتر در آشفته بازار مشاجرات فرویدی خفه گردید. یکه‌تازی نظام توتالیتر، تمام معیارهای زندگی را به کام سقوط کشاند. همدستان اعضاء اردوگاههای اسارت، به ددان یا اجساد بدل گشتند.

ویکتور فرانکل، در «از اردوگاههای مرگ تا اگزیستانسیالیزم from Death- Camp to Existentiatlism نتیجه میگیرد که اگر انسان با آزادی مسئول تلاش کند تا توانمندیهای زمان حال را برآورده سازد. حتی مرگ هم معنا می‌یابد. این تنها راه پیکار با طاعون نی‌هی‌لیسم است، فلسفه‌ای که میگوید «هستی مفهومی ندارد. نیهلیسم انسانی است که هستی را و «بالاتر از همه» هستی خویش را بی‌معنا می‌داند.» معذالک، اکثر زندانیان اردوگاههای نازی آنچنان به واقعیت مرگ نزدیک بودند، که از مطرح ساختن پرسش‌های غائی ناتوان بودند. با ظالمانه تاریخ و ویران شدن تصویر اتحاد بشر، بوسیله نیهلیسم، حریم خودی از میان برداشته شد، و این بحران «خودیت Selfhood» یکی از درونمایه‌های اصلی و آزاردهنده جهان‌بینی تراژدیک گردید.

دانش در محاسبات خود، با خارج ساختن عمدی عنصر ذهنیت آن متغیر انسانی که در اندازه نمی‌گنجد. انسان را به درون دستگاه جبر علی مکانیکی وارد ساخت. در جهان چیزی که دانش می‌طلبد، جائی برای کرشمه آرزو، آرمان، یا مفاهیم مذهبی نیست. چشم انداز علمی، نه تراژدیک نه ضد آن، بلکه اساسا غیر تراژدیک است. در کندوکاوهایش آنگونه به پیش میتازد که پنداری انسان یک ماشین، یک ارگانیسم

فیزیکی شیمیائی، بیش نیست. راستی برای غرور اقیانوس‌سان انسان، همو که «در فهم و ادراک خداوار» است، چقدر فاجعه‌آمیز است که دست آخر یک طرح ملکولی مواد آلی با زندگی ناپایدار در روی زمین و یا یک ماشین باشد!

مفهوم انسان بعنوان یک ماشین نمیتوانست حقیقت غائی ماهیت انسان باشد. این مفهوم نمیتوانست در چارچوب جهان‌بینی تراژیک بگنجد. ذهن جدید با ایدئولوژیهای متخاصمی که هریک خود را به گونه‌ای تفسیر می‌کنند، بمباران شده است. از دیدگاه اریک فروم، انسان ـ تنها معیار ارزشها ـ تلاش میکند تا خویش را تکامل بخشد تا بدانسان که در نور مفاهیم اخلاقی که خود انتخابتان کرده، زندگی کند. بنابراین او محصول محیط یا عملکرد نظام اقتصادی اجتماعی نیست. فلسفه انسان‌گرای فروم، که در جهات زیادی با اگزیستانسیالیزم سارتر مشابهت پیدا میکند، انسان را به عنوان جزئی از طبیعت در نظر میگیرد. معذالک این انسان مغضوب زمین است. بر دو پارگیهایی که در وضعیت هستی انسان ریشه دوانیده، نمیتوان فائق آمد.

تجزیه و تحلیل هستی‌نگر، که بصیرت‌های اساسی خود را از آثار کیرکه گارد و هایدگر بهعاریت میگیرد، کوشید تا در بعضی از مفاهیم «انسان روانگرا homo psychologicus» با نشان دادن اینکه هر انسان بخلاف حیوان. با دستگاه خلق شده غرایزش، دارای عطیه توانمندیهای بیشمار «شدن» است. تجدیدنظری اساسی کند. انسان ماشین نیست. و برغم ساکن بودن در جهان فیزیکی ماده و کمیت انرژی، بسان الکترون و رفتار نمیکند. او خویشتن را می‌شناسد، و مسئول ساختن خویش است، و منظره مرگ خویش را به شهادت می‌نشیند. در واقع تجزیه و تحلیل هستی‌نگر بسان اگزیستانسیالیست‌های ادبی، انسان را همواره در مرحله «شدن»؛ و بالمال جاودانه در روند بحران می‌بیند. این بحران خودیت است که در عظیم ادبیات معاصر بازتاب دارد، و این پذیرش همه‌جا گستر مفهوم علمی انسان بعنوان یک ماشین است که مسئول پرش سقوط انسان غربی از «شدن» گردیده است ـ بردگی دائم‌التزاید و بیچارگی زندگی احساسی‌اش.

انسان جدید، که یگانگی‌اش متلاشی گردیده، مذبوحانه در تلاش فهم خویشتن است. هدف او در زمین اینست تا رمز و راز انسان بودن را درک کند. دانش، انسان را، درباره جهان فیزیکی، مجهز به ذخیره بی‌انتهای معرفت کرد، و چگونگی استفاده از نیرویش را به او نمود. لیکن درباره هستی‌اش، چیزی به وی نیاموخت. تا بدانجا که انسان احساس واقعیت درونی خود را کم‌کم از دست داد. ادبیات معاصر، انسان را آنچنان تصویر میسازد که گوئی زنده نیست، انگار تنها سایه لغزانی است در رویائی درون رویائی دیگر. اگر جهان‌بینی تراژیک در کار رستاخیز است، باید قهرمانی را ارائه دهد که علیه این سرنوشت مرگ درونی به ستیز برخیزد.

تراژدی‌نویسان یونان، با تصدیق و تثبیت واقعیت مسئولیت انسانی، تفسیری از انسان را تجسم میبخشیدند که در اساس تراژیک است. اگر آنان قدرت و غرور انسان را تعالی بخشیدند، در عین حال به اهمیتی انسان در مقیاس کلی اشیاء نیز اشاره نمودند. در پیوند با کیهان، انسان چیزی جز یک اتم نبود، و در پیشگاه نیروهای با اقتدار طبیعت ناتوان برای هماهنگ ساختن چنین نظریه‌ای از ماهیت انسان، آن نمایشنامه‌نویسان نشان دادند که انسان از مواهب تخیل و تفکر برخوردار است، و این مواهب قادرش میسازند تا فراز محدودیتهای محیط خاکی برود. با چنین دیدگاه پیچیده‌ای از هستی، آنان مفهومی از انسان را تجسم بخشیدند که در عین قهرمان بودن، قابل ترحم هم هست. نظریه تراژیکی زندگی، که تراژدی‌نویسان یونان در نمایشنامه‌های خود پیش کشیدند، هیچگونه راه‌حلی فرا راه پرسش‌های معماآمیزی که خود نظریه مسبب آن بود، قرار نداد. خلاصه کنیم که نظریه تراژیکی، «انسان را از سطح یک کرم تا پایگاه علامت سؤال سوق میدهد.»

در تراژدی یونان، قهرمان بی‌سبب رنج و درد نمی‌کشد. او باید نماینده و مسئول بیچارگی‌اش باشد، و یا عنقریب به فرجام آزمایش سخت خویش به چنان روشنگری برسد که حقیقت وجود خویش را دریابد و تن به پذیرش قیود تحمیلی زندگی بر انسان فانی دهد. گرایش به چنین پذیرشی میثاق ادبیات معاصر است. در دیدگاه معاصر، انسان بجای تسلیم به مقیاس اشیاء، و اقرار به بیچارگی در مقابله با جبر خود را به درون عصیان می‌افکند. او میداند که هیچ است، اما این «هیچی» تمام مایملک اوست و منتهای استفاده را از آن میکند و از کشش «اهورائی» هستی خویش که به عصیان وامیداردش، چشم نمیپوشد. هم از اینروست که خویشتن خویش را با هراس و بخود لرزیدن در مقابل رمز و راز هستی، حقیر نمی‌شمارد.

و باین ترتیب، جهان‌بینی تراژیک امروز، بدون تصدیق ارزشهای فراسوی قلمرو طبیعی، به مکشوف شدن عریان خرد منتهی میشود. قهرمان‌پوچی، همو که بهنگام عصیان هم پوچ است، دردناکانه اما مصمم، می‌ستیزد تا به دروازه مقصود؛ که همانا برملاسازی کامل خویش است، برسد. هیچ چیز نمیتواند مانع این تعهد پرشور و شوق او برای حقیقت گردد. برغم آگاهی به این امر که چیزی قادربه تغییر سرنوشت او نیست، قهرمان پوچی به پیش میتازد، و اینست نشان ممتاز آگاهی تراژیک او. فرمان مطلقی وجود ندارد تا از آن پیروی کند. مفاهیم غائی در میان نیست تا پیوندشان بدهد، درمانی هم برای درد وحشت او نیست. اگر احساس «اتهام» میکند نه بخاطر آنست که از فرامین الهی سرپیچی کرده، بلکه، بدان علت است که خویشتن درونی‌اش را پایمال کرده، و یا در مومن ماندن به همنوعان خویش ـ همانها که قربانی مرگ و در عین حال، بهمین دلیل برجستگانند ـ شکست خورده است. حقیقت اینست که او، بسان کاف در «دادخواست» (۱)، یا مورسو در «بیگانه» (۲)، ابدا احساس اتهام نمیکند. سرنوشت او بدون اراده وی بر او تحمیل شده است. عملکرد نویسنده معاصر، همچون عملکرد قاضی دادگاه عالی که خوب و بد، راست و ناراست را در مقولات اصلی خود جای میدهد، نیست، بلکه با حفظ تمام دوگانگی‌های دنیای واقعی، میجوید تا دریابد و برملا کند. او قاضی نیست که «عدالت‌خواه» است.

قهرمان جدید، باین ترتیب، ارزشهای سنتی «قهرمانی» را تجلی نمیدهد. غیر قهرمانی، یا ضد قهرمانی، قهرمان در قرن نوزدهم جلوه‌گر میشود. دیگر مسئله تسلیم به اراده خدایان از

میانه رخت بربسته است. قهرمان غیر قهرمان، باید مسئولیت انحصاری را برای خودش فرض کند. درونمایه قصه کافکا باین منظور طرح گردیده تا بیدادگرانه مکافات شدن انسان را بنمایاند پرده اسرار هیچوقت بالا نمیرود و از وزن سنگین و توانفرسای این دنیای غیرمعقول هیچگاه کاسته نمیشود. بدانگاه که قهرمان «وداع با اسلحه» (۳) از جهنم جنگ میگریزد، بدامن هیجانات و احساسات چنگ می‌زند، که فقط همین را دارد، یا میتواند داشته باشد. او عطای آرمانگرائی را بلقایش می‌بخشد، و به دنیائی رو می‌آورد که بنحو زیبائی انضمامی و واقعی است: علائم جاده، غذا، بدن زنی که دوست میدارد.

همینگوی، بسان سلین، دنیائی را تصویر میکند که آکنده از ستم و خشونت ویران‌ساز است. قهرمانانش، از هر سو، با نیروهای خصم‌آلوده محاصره گشته‌اند. دنیا آنان را بر زمین خواهد کوبید، و کسانی را که از معرکه جان بدر برند، خواهد گشت. از اینرو، در آستانه نومیدی، باید لذت‌های جسمانی را غنیمت شمارند. همواره در پس پشت، صدای ارابه زمان که با شتاب نزدیک میشود، در گوششان طنین‌انداز است. تمامی زندگی تبدیل به عرصه جنگ شده است. مرگ، دشمن عمومی، نوع بشر است. چنانچه قهرمان در رختخواب بمیرد، یا در دوزخ جنگ اتمی به خاکستر رادیو آکتیو تقلیل یابد، آگاهیش ویران‌شده، جسمش به مواد غیر آلی، از قبیل سنگ، برگ غبار، بدل خواهد گردید. زندگی یک دام است، و هیچکس از چنگ آن جان سالم بدر نخواهد برد.

قهرمان غیر قهرمان ممکن است احساس کند که در جهانی پوچ به دام افتاده است، اما از تسلیم شدن به پندارها ابا میورزد. آرزوئی پر سوز و گداز بر آنش میدارد تا به حقیقت وجودی خویش پی برد. این انسان است که به تراژدی معنا و مفهوم می‌بخشد. دید تراژیک جدال لاینقطع فیمابین آرزوهای متعال انسان و کیفیت تغییر پذیر اشیاء را مرکزیت می‌دهد. قهرمان تراژیک، دست آخر، درمی‌یابد که کشتی زندگی محتوم به فرو کشیده شدن به گرداب فناست. اما اگر انسان جای خدا را غصب کرده، نمی‌داند که هدف وجودیش چیست همه آنچه را که میداند اینست که دلیل خودش را برای «بودن» انتخاب کند.

نیهلیست ادبی زمان مادل به واقعیت «هیچی nothingness» سپرده است. قهرمان جدید تشخیص میدهد که بازیچه دست نیروهائی است که قویتر از ادراک یا اراده او هستند. او میداند که نمیداند و از آنجا که همه انسانها محکوم بمرگند، همه چیز بی‌اهمیت است. او در عین آنکه به حالتی از سترونی روحی تنزل کرده، به جستجوی خود برای فراچنگ آوردن حقیقت، اصرار و ابرام میورزد. و بدانگاه که حقیقت فراخوانی شود، تازه معلوم میشود که هیچگونه معنائی در جهان وجود ندارد.

قهرمان تراژدیک قرن بیستم از زندگی و از خودش توقع زیادی دارد. همه یا هیچ! او نمیتواند «همه» را داشته باشد و از سازش با «هیچ» نیز ابا میورزد. تنها ارزش متیقن برای او زندگی است و از آنهم هر لحظه ممکن است محروم گردد. عروج از نیهلیسم و دست‌یابی به شخصیت حقیقی تراژیک بدانگاه صورت میگیرد که قهرمان تراژیک باین شناخت نائل آید که این نه خود زندگی، بل آن زندگی برایش ارزشمند است که با مفاهیم او از هر آنچه گرانقدر و بر حق است، تطابق داشته باشد- حتی اگر این «آرمانها» آزادانه برگزیده شده، توسط جهان فیزیکی که او مقیم آنست، حمایت نگردند. زیبائی هیجان‌انگیز زندگی، لذت‌های آنی، اینها به تنهائی نمی‌توانند او را اسیر خود سازند. او میکوشد تا «خود»ی اصیل گردد. او به پرسش خویش برای دریافت بارقه معنی، که بدانوسیله بتواند زندگیش را راهبر باشد، اصرار میورزد. چنانچه معنای مطلقی وجود نداشته باشد، معنای انسانی خودش را خود خواهد آفرید. و این اراده خلل ناپذیر برای دریافت حقیقت است که یکی از نشانه‌های ممتاز جهان‌بینی تراژیک میباشد. اگر قهرمان جدید فاقد آزادی عصیانگر برای اظهار موجودیت خویش باشد، دیگر قربانی شرایط می‌گردد، و از تراژیک بودن وامیماند. قهرمانی که دید تراژیک را بنحوی درخور، تجسم می‌بخشد، باید صاحب انتخاب آزادانه باشد، یا آنگونه عمل کند که انگار صاحب این انتخاب است، و این آن شکل از آزادی است که صیانت آنرا در جهانی عملی، فوق‌العاده مشکل می‌یابد.

۲
تراژدی و همنهاده مارکسیستی

بسان وعده رستگاری مسیحیت در دنیای دیگر، آئین مارکسیستی، هر چند بدلائل استراتژیکی مختلف، در اساس مخالف دید تراژیکی است. به خاطر خوشبینی به متصورسازی آینده تاریخی، «مؤمن حقیقی» را اطمینان میدهد که رویای طلائی برآورده خواهد شد: استقرار قلمرو مینوی در زمین. شکست، غایت نیست و عدالت، در روند تاریخی دیالکتیکی، بالمال جاودانه خواهد گردید. طبیعت در ساخت معقول است و بنابراین قابل مهار با نیروی عقل هم از اینروست که روسیه شوروی نمایشنامه «خوشبینانه» را می‌طلبد که پیروزی انسان را بر احتیاج بثبوت برساند. پرداختن به تراژدی، در خطه کمونیست، گونه‌ای از خیانت، یعنی عملی ضد انقلابی، به شمار میرود. لیکن ایدئولوژی مارکسیستی، با منطق خودش به زانو درمی‌آید: چرا که تصنیف تراژدی با لحن و محتوای «خوشبینانه» اصطلاحا متناقض است.

برای واقعیت بخشیدن به آرمان مشترک‌المنافعی که بر اساس برابری، دادگری و آزادی «اصیل» استوار باشد، کمونیست مومن باید هر آنچه را که، دست آخر، پندار بورژوازی است، یعنی اسطوره فردیت، را فرو گذارد. و با به دور ریختن «خود» گسیخته و پاره گشته، باید آماده شود تا همه چیز را فدای جمع کند که فناناپذیر است. ایثاری که شهید انقلابی به خاطر هدف متعال میکند به پاداشی جزیل می‌انجامد، حتی اگر خود او در مبارزه از بین برود. تاریخ بسود پرولتاریای آماده به جنگ است آرمان اجتماع بی‌طبقه بر شالوده پیروزی استوار است. دیالکتیک مارکسیستی، با اختصاص دادن نقش حلال مشکلات بخود، وارد صحنه میشود تا سوگنامه را با شادینامه بدل سازد. (۴) با بدور انداختن محدودیتهای اخلاق ناراست که طبقه حاکم تحصیل‌کرده، فرد مبارز قانون «احتیاج» را کشف میکند و به این ترتیب وارث حق طبیعی آزادیش میشود. باین ترتیب، اقتصاد اصل پر اقتدار سرنوشت می‌گردد. برغم خودداری فرد از موهبت آزادی، بنابر معرفت علمی روندهای اجتماعی و فیزیکی علیت قانون احتیاج حاکم میگردد تا پرولتاریا را در جهاد او برای گسستن زنجیر کهنه استثمار طبقاتی یاری کند. باوصول به این هدف و با تحلیف اجتماع بی‌طبقه، انسان حاکم خودش میگردد، و بدینسان از قید بی‌امان نیروهای مکانیکی رهائی مییابد. در نتیجه اراده فردی او؛ که دیگر مقید نیست، به گونه‌ای موزون با اراده جمعی تلافی حاصل میکند. مارکسیسم، با دیدگاه خردگرای انعطاف‌ناپذیرش، انگیزه‌های حتمی و اجباری را که بر رفتار انسانی حاکم است ـ کشش ناخودآگاه، تأثیر غیرعقلانی، عنصر روحانی، سلوک رمانتیک برای عروج ـ از قبای خود پیراسته میکند. فشار اقتصادی، ما در اخلاق است. «سیستم تولید» پیچیدگیهای جاودان حق و باطل، خیر و شر، دادگری و بیداد را بر عهده میگیرد.

ماتریالیسم دیالکتیک با مفهوم خشک پاولف‌واری که از طبیعت انسانی دارد، مرگ جهان‌بینی تراژیک را تقریر می‌کند. قهرمانیکه از پندار اگزیستانسیل آزادی انتخاب محروم است، ناگزیر در جدال تراژیکی نیز نمیتواند شرکت جوید. بازده، پیشاپیش متیقن است جبرگرائی در رفتار بشری، عنصر آزادی را از گردونه خارج میکند. البته مارکسیسم در پی آنست تا بنمایاند که «آگاهی» در شکل دادن تاریخ سهیم است، اراده‌های فردی با تلاش جهت‌دار خویش تأثیری بسزا در مسیر مبارزه انقلابی بوجود میاورد. اما، از سوی دیگر، نشان دادن این امر هم اهمیتی همانند دارد که برغم پسگرائی‌های زودگذر، قوانین اقتصادی در غایب امر خود را تثبیت میکند. پیروزی پرولتاریا را «تقدس راز ورانه My stical fiat» تضمین نمیکند، که جبر محتوم رویدادها ضامن آنست.

از این رو بدانگاه که ناقدان مارکسیستی به ادبیات، که تنها جزئی از روبنای فرهنگی است، عطف توجه میکنند، نقطه پایانی بر تمام شک‌های آرمانگرائی رمانتیک، عشق پرشکوه بورژوازی، قدرت جادوگر حقیقت مطلق ما بعدالطبیعی میگذارند، و به ویژه برای نظر توهین‌آمیز، که ادبیات را هیچگونه رابطه ارگانیکی با موضوع اصلی خود نیست. این نه بدان معناست که «نویسنده مارکسیست» عقاید خود را بسان یک روزنامه نگار، بگونه‌ای ناهنجار ارائه میدهد، بل مبنای ایدئولوژیکی که کار او بر شالوده آن استوار است، از اهمیت ویژه‌ای برای دستیابی به ارزشهای مورد نظر برخوردار میباشد.

نویسندگانی که منحصراً به فرم توجه دارند «همواره گرایشی یاس‌آلود و منفی را نسبت به محیط اجتماعی خویش ابراز میدارند.» و بدینسان قرن بیستم پذیرای طرد «منفی گرائی» میگردد، آنچنان‌که این امر در ارزیابی انتقادی ادبیات روس که از ۱۹۵۴ تا ۱۹۵۷ بوجود آمده، آشکار است. با ارزیابی ادبیات، تنها بلحاظ محتوی، یعنی به لحاظ عقاید، منتقدین مارکسیستی بگونه‌ای مستمر بکار هنری لعابی روشنگرانه زدند.

امّا عقاید «مثبت» یا «خوش‌بینانه» را در عرصه تراژیک راهی نیست. نویسندگان تراژیک را به انتزاعاتی چون «آگاهی طبقاتی» و «جوانب انقلابی» سروکاری نیست، بل عنایت آنها متوجه پیچیدگیهای انعکاس‌ناپذیر طبیعت انسانی است: طبیعتی که «فردگرا» و در واپسین تحلیل رمزآلود است. نیروهای منحصراً اقتصادی، هیچگاه جدالهای قهرمان تراژیک را چه در عصر حاضر و چه در عهد باستان توجیه نکرده است. قهرمان تراژیک در انتخاب عمل خویش آگاه است و انتخاب او، سوای انگاره «انگیزش»، جلوه‌گر فرافکنی آزاد اراده است. اورستس، در نمایشنامه سارتر، با اقدام به عمل خویشتن را تغییر داده، منش نظام اجتماعی را از مسیر آن باز میگرداند. تروریست انقلابی، بسان کالی یایوف در «قاتلان عادل The Just Assassins» (۵) ممکن است با تصمیم خود مبنی بر پرتاب بمب، «دوک اعظم» را بکشد، اما تصمیم از آن خود اوست. یعنی جرمی تعمدی که با کمال میل، با نثار زندگی خویش تقاص آن را بازپس میدهد. آنچنانکه مالرو در «سرنوشت آدمی Man's fate» روشن میسازد، دو عضو یک طبقه حزب واکنش درونی یکسانی ندارند، هر چند که برای هر دوی آنها از مقام بالاتر دستور صادر شده باشد. در تلقی انتزاعی از طبیعت بشری و بویژه در وظیفه پی‌افکنی انقلابی، مارکسیسم نقش فرد را با خشونت بحداقل ممکن کاهش میدهد. پیرو عصیان «پرومته‌وار»، که بر مبنای این تصور استوار است که نیروهائی که بر جهان حکم میرانند،

میتوانند به وسائل علمی تحت کنترل انسان در بیایند، مارکسیست دنیای «روح» را که جهان‌بینی تراژیک در پی کشف آنست، طرد میکند.

□□□

در تلقی مارکسیستی انسان در رابطه با اجتماع، فرد به این ترتیب، بگونه‌ای مداوم بسوی «زمینه» رانده میشود. تمام آرمان‌ها، اجتماعی در منشاء و تأثیر، به لحاظ زمانی و مکان نسبی هستند. «مطلق اخلاقی» وجود ندارد. انسان معیارهای خود را بر اساس آنچه که مطلوب اوست می‌آفریند. انسان مارکسیست فراسوی نیاز به تراژدی رفته است. احساس تراژیکی از زندگی یادگار خرافی زمانی است که انسانها اثر ترس نفر تبار از مرگ تهی از ارزشهای اخلاقی می‌گشتند. و بدین سان است که ایدئولوژی مارکسیستی از جدالهائی که منتهی به دید تراژیک میشود، یعنی دلهره هستی انسان، تنفر از مرگ که کیرکه گارد به تبیین آن پرداخت، مبارزه اهریمنی کسانی چون «ایوان کارامازوف» یا «استاوروگین»، شکنجه‌های نیهلیستی کسی چون نیچه، هراس از جهان‌بینی «نیست انگاری» که هایدگر آنرا تحلیل میکند، رابطه شک آلود انسان با مطلق که سارتر در «شیطان و خدای خوب The Devil and The good Lord» دراماتیزه‌اش میکند- عاری میگردد . و هر آنچه که در زیر آسمان است، به احتیاج اقتصادی خشک و خالی کاهش داده می‌شود. بر اساس جهان‌بینی مارکسیستی، پیشرفت «متیقن» است، تاریخ بسود عوامل انقلابی است. آنچنانکه جوزف نیتهام ندا میدهد «قلمرو خدا اقلیم فرضی غیر زمینی نیست، بلکه نظام اجتماعی دادگر و مقبول است.» با پذیرش محدودیتهای منتج از احتیاج، انسان میتواند هستی تراژیکی زندگی را به نقطه پایان، برساند. اما مفهوم دید تراژیکی، درست زائیده مبارزه انسان برای وصول به غیر ممکن، برای چیرگی بر جبر زمان و بپاخاستن از روی جسد مرگ، برای عروج از محدود و مقدر، برای برقرار نظم و وحدت معنی در جهانی که آرزوهای انسان را بر باد میدهد و جاه طلبی‌اش را جهت «خداسان» شدن بیوچی میراند، میباشد. در سیستم جمالشناختی مارکسیستی، بسان همه ادبیات و هنر، تراژدی بنومان «تولید اجتماعی» در نظر گرفته میشود. جرج تامسون بر آن میشود تا تاریخ تراژدی یونان و بویژه آثار اشیل را در ارتباط با بازتابهای روانی جدال طبقاتی در آتن توجیه کند. فی‌المثل «آنانکسی» یا احتیاج، «ارائه دهنده این اصل است که طبقه زحمتکش اجتماع، محروم از دریافت بیش از حداقل سهم شرکت خویش در تولید است تا همواره در زیر زحمت باقی بماند.» ناقدی چون کریستوفر کادول، بر آنست که شعر «بورژوازی» پندار زیانبار آزادی فردی را جادوانه میسازد تا بدین طریق بورژوا بتواند خود را «بعنوان شخصیتی قهرمانی که بخاطر آزادی به مبارزه برخاست است» ببیند. هنر پرولتاریائی، از سوی دیگر، میکوشد تا خود را با اجتماع منطبق سازد. کادول پرولتاریای مبارزه را بر آن میدارد تا این پیام را به نویسنده متزلزل بورژوائی بگزارد:

هیچگونه دنیای خنثای هنر، که بدور از مقولات یا علتهای تعیین کننده باشد، وجود ندارد. هنر فعالیتی اجتماعی است... آدم باید میان هر طبقاتی، که از علیت ناخودآگاه و بنابر این به همین دلیل کاذب است و برده، یا هنر پرولتاریائی، که دارد از علیت خویش آگاه می‌شود و بالمال بعنوان هنر واقعاً آزاد کمونیسم طالع خواهد شد، یکی را برگزیند. هیچ هنر بی‌طبقه‌ای جز هنر کمونیستی وجود ندارد و آن هم هنوز پا به عرضه حیات نگذاشته است. امروز هنر طبقاتی اگر پرولتاریائی نباشد، تنها میتواند هنر طبقه‌ای رو به زوال باشد.

برغم چنین چاووشی خوانی برای آینده‌ای موعود، این واقعیت بر جای میماند که روسیه شوروی بگونه‌ای موثر ادبیات جهان‌بینی تراژیک را از میان برده است. حال آنکه این طبقه در حال زوال است که وارث آثار کسانی چون اویل، استرایندبرک، مالرو، فاکنر، کامو و سارتر گردیده است.

قهرمان روسی تجسم نژاد نوین انسان است: او ناجی پرولتاریائی است، قهرمانی انقلابی که خود را بدرون «ستبرنه‌توی» (۶) عمل افکنده است. مسلح با مفهوم علمی واقعیت، تجسم امید بزرگی شده است، یعنی یک ایدئولوژی سازنده عصیان. همین قهرمان خردگرا و خوشبین بود، همو که سیمایش را چرنیشوفسکی در «چه باید کرد؟» ترسیم کرده است، که داستایوسکی انگشت‌نمای جهانیانش کرد. اصولا چرنیشوفسکی، با احتجاج مفهوم یونانی از «سرنوشت»، کلا تراژدی را به امان خدا می‌سپارد: «عنصر تراژیک ارتباطی با عقیده سرنوشت یا احتیاج ندارد. در زندگی واقعی، بیشتر اوقات، عنصر تراژیک تصادفی نیست و از چشمه رویدادهای پیشین فوران نمی‌کند.» رئالیست‌های روسی داعیه‌شان این بود که نویسنده باید زندگی را آنگونه که «هست» و آنچنانکه «باید باشد» نشان دهد. فرمان اخلاقی حکم میکند که هر آنچه که «میباید» باشد، «باید» باشد.» باین ترتیب خوش بینی دیالکتیکی با تراژدی، در هر فرم، به محاجه برمیخیزد.

تئوریسین‌های مارکسیستی، رسما اصرار میورزیدند که ادبیات بعنوان سلاحی انقلابی، باید خوشبین و مثبت باشد اما عده‌ای از منتقدین هدف خویش را مبنی بر کمک برای ایجاد «تراژدی» که نمونه بارزی از نوع روسی آن باشد، پی‌گیری کردند. این امر اشکال مهمی در جمال شناختی، بلحاظ گمراه کننده بودنش، بوجود آورد. چرا که به ظاهر، تراژدی در سرزمینی که پرولتاریا را آزاد ساخته و نعمت آزادی به انسان عطا کرده بود تا در قبضه کردن سرنوشت خویش توانمندش سازد، جائی نداشت. نظریه ارسطوئی از «روان‌پالائی» (۷) میبایست رخت برکند. تراژدی نمیبایست احساس ترحم یا ترس را فراخوانی کند، بلکه باید نیروی پویای آرزو را آمیخته با عنصر ترحم برای آنها که هنوز قربانی «خفقان اقتصادی» هستند، برانگیزاند. قهرمان انقلابی ممکن است در مبارزه شکست بخورد- البته بلحاظ درونی شکست ناپذیر میماند- اما شهادت او باید برای نیرو بخشیدن به اراده جمعی توده‌ها عملکرد داشته باشد. ولی اگر هدف او دوام یابد و به پیروزی نهائی منجر شود، هیچگونه عمل تراژیکی صورت نگرفته و نمیتواند صورت بگیرد. برتولت برشت، رئالیست اجتماعی، همو که شائق به رهائی بخشیدن عاجل بشر از اسارتهای اقتصادی است، درونمایه‌هائی چون رکود، هرزگی، جنایت، کشتار، تجاوز به عنف، روسپیگری، الکلیسم و جنگ را در نوشته‌های خود بکار میگیرد. اینجا ما با دراماتیست نابغه‌ای روبرو هستیم که با محکوم کردن جوانب غیر انسانی نظام سرمایه داری، اسطوره جنگ طبقاتی را فراخوانی میکند. و بدینسان نمایشنامه‌هائی خلق میکند که جوشان از عاطفه انقلاب، و آکنده از شعارهای تبلیغاتی است.

دورنمایه جنگ طبقاتی در آثار متأخر برشت، همواره پشت میزانسن حضور دارد. تئاتر اصولا بعنوان وسیله‌ای برای روشنفکری بکار گرفته میشود، تا نهاد اجتماع را دگرگون سازد. کلید رمز کارهای تئاتری برشت در این اعتقاد او نهفته است که: انسان نبایستی خود را بعنوان قربانی نیروهای محتوم فراسوی اقتدار خویش قلمداد کند.

در یادداشتی بر «آنتیگون»، برشت اینگونه اظهار نظر میکند: «سرنوشت بشر خود اوست.» اونیل نیز در این اعتقاد با برشت همنوا بود. لیکن برشت، در آثار خود، تاکیدی متفاوت بر آن مینهد، برشت بعنوان نویسنده درام حماسی که بر مسائل اجتماعی تکیه میکند، از دید تراژیکی به عمد اجتناب میورزد. آثار دراماتیکی او بیانگر تلقی ساده‌ای از واقعیت است. فی‌المثل در «دایره گچی قفقازی، اغنیا نمونه و نماد شر، و فقرا آیت‌های فضیلت‌اند. آموزنده در لحن، نمایشنامه‌هایش خطاب به عقل است، برای بیدار ساختن آگاهی انقادی در تماشاگر طرح‌ریزی شده‌اند. در درامهای «غیرارسطوئی» او، قهرمان گرفتار چنگال آهنین سرنوشت نیست، که

نماینده آگاه مقصد و مقصودی انقلابی است، برشت رنج و دردی را که هنوز واصل نشدگان به هزاره «جامعه بی‌طبقه» متحمل میشوند، برملا می‌کند، اما تراژدی نمی‌نویسد.

برشت جهانی را تصور میکند که آکنده از ستم و تنفر رقابت زاست. درد تحمیل میشود، درد تحمل میگردد. جهانی است که بگونه‌ای وحشت‌آور ناهنجار است، و آنچه ناهنجار ترش میکند اینست که برای این وضعیت درمانی موجود نیست. این خصومت جهان نیست که انسان را از انسانیت تهیه میسازد، که تناقضها و نابرابریهای پوچ اجتماع عامل آنست انسانها متحمل رنجی گران میشوند اما از درک علت رنج خویش نا آگاهند، و آنرا به سرنوشت یا خیانت جهان یا وضعیت انسانی منسوب میکنند. حال آنکه در واقع، از تمدن بیماری که در آن زندگی میکنند، نشأت میگیرد.

در حقیقت، برشت قهرمان مثبتی بر مبنای نسخه‌های ایدئولوژیکی واقعگرائی اجتماعی بوجود نیاورد. شخصیت اول «ننه‌دلاور»، همو که در بحبوحه جنگ نماد جاودانگی است، با طنزی ساده تصویر گردیده است. برغم برملا ساختن وحشت و ستمگری زندگی در دنیای معاصر، برشت کمدی مینوشت، نه تراژدی.

اریک بنتلی بر سبیل دفاع از برشت مینویسد: «برغم ضد تراژیک بودن فلسفه یک شاعر، اگر حقیقتا یک شاعر باشد، تراژدی زندگیش در آثار او پژواک خواهد داشت.» پژواکهای اتفاق در آثار برشت حضور دارد، لیکن تدوین ناهنجاری مفهوم دید تراژیک، تمام امتیازات تراژیک را از میان میبرد.

از آنجا که جمالشناسی مارکسیستی به حکم فرض «پراگماتیکی» دستیابی به سعادت انسان را قابل حصول میداند، دید تراژیک را نفی میکند. بدان هنگام که مسئله امنیت اقتصادی برای همگان حل شود، گره از کارهای فروبسته دیگر گشاده میشود، خلاصه این فقر اقتصادی است که علت العلل یأس مابعدالطبیعی و دلزدگی دنیائی است. دید تراژیک اعتقاد به نیل سعادت را از طریق برنامه‌ریزیهای اقتصادی یا دگرگونیهای انقلابی رد میکند. گات فریدبن، نیهلیستی که از جمالشناسی مارکسیستی به هراس افتاده بود، با خشونت تمام در خلال دهه ۱۹۳۰ که منتج به نفی کامل زندگی درونی گردید، درام ذهن را در صحنه تاتر روس بکار میگیرد. بن پرسشگر این سئوال اساسی است که آیا «در واپسین تحلیل از ماهیت انسان که وضعیت ناتورالیستی، ماتریالیستی، و اقتصادی ریشه گرفته است، عامل تعیین کننده در ساخت او گرسنگی و لباس است؟» بن به تمام کوششهای رسمی برای سازماندهی زندگی، با تأسف مینگرد، پنداری زندگی در «کارائی تکنولوژیکی» دملی چرکین است. ماهیت انسان، اساسا با پیشرفت در تکنیک یافتن غذا و تولید کالای مادی تغییر نمیپذیرد. بن اظهار میکند که «در تمام سیستمهای اقتصادی، انسان موجودی تراژیک باقی میماند: «منی» مثله شده که مغاکهایش با نان و البسه پشمی پر نمیشود و ناسازگاریهایش را زخمه مضراب جهان وطنی به ارتعاش در نمی‌آورد.» رنج را ابزار، نان و سیرک نمیتواند ریشه کن سازد. آنها که در تقلای بازسازی زندگی بر مبنای برچسبهای سوسیالیستی هستند، مرگ هنر را به پیش می‌اندازند. برای هنرمند تسلیم به ایدئولوژیهای زمان و آلودگی به تئوریها و انتزاعات مرگ آور است. آنچه که باید کشف و دوباره اثبات شود، انسان تراژیک است.

انسان تراژیک فراسوی نقش طبقاتی یا حرفه‌ای خویش میرود. دید تراژیک که بر شالوده متافیزیک استوار است، به حیطه‌ای فراسوتر از زمان یا مکانی که در آن تجلی مییابد، بال میگستردانند. دید تراژیک پاسخی غائی و گشایشی سازنده ارائه نمیدهد. داستایوسکی که پیامبرسان به عصر ما تعلق دارد، در «جن زده» نتایج هراسناک ایدئولوژی‌ای را که از قبول احساس تراژیکی زندگی سرباز میزند، برملا میسازد.

داستایوسکی در «جن زده» از نیروهای متخاصم، در تحلیل تخیلی خود از مبارزه سیاسی، غافل نیست. برغم داشتن ایمان شیفته مذهبی، با بصیرت ژرف روانی، شخصیت انقلابی متعصب را تصویر کرده و اینکه چرا این انقلابی متعصب تسلیم وسوسه‌های خطرناک یک ایدئولوژی انتزاعی غیرانسانی میشود. داستایوسکی به قدرت جادوگر امامزاده رادیکالیسم وقوف کامل داشت. هر چند که اعتقادش را به ناکجا آباد سیاسی از دست داده بود، هیچگاه از عرضه هنر آن را نتارانید. او که جمع اضداد بود، محافظه‌کاری را با طرز تفکر خویش بیگانه یافت.

داستایوسکی، با کرامتی لایزال، داروئی برای درد نیهلیسم میجوید. مرضی که استاوروگین از آن رنج میبرد، ناتوانی اوست از احساس کردن، و بدتر از آن عجز او از ابراز واکنش به احساسهایش. یا شخصیتی گسیخته از هم، انسانی است که با تهی شدن از همه عواطف، راهی به زندگی ندارد. او پدر ادبی تمام عصیانگران متافیزیکی است که صحنه قرن بیستم را اشغال کرده‌اند.

بسان مورسو وکالیگولا، استاوروگین قیود اخلاقی را به کنار نهاده و هر چند از صمیم قلب جستجو برای حل غائی را دنبال می‌کند، امید به وصال آن ندارد.

برغم افشاگری درجه ستمکاری ایدئولوژی بر روی ذهن انسان‌ها، داستایوسکی در «جن‌زده» نظامی ضد ایدئولوژی عرضه نمی‌کند او بدون باژگون سازی، گروهی از شخصیت‌ها را بر میگزیند که در خدمت هدف انقلابند، شخصیت‌هائیکه وجدانشان آنچنان مخدوش است که تمام تاروپود انسجام انسانی را رد می‌کنند.

استاوروگین یکی از «جن زده»هاست. آنگاه پیوتر استپانویچ و رهوونسکی را داریم که انقلابی است و پشت صحنه‌ها فعال است استاوروگین مرکز صحنه را اشغال میکند. شیگالوف ـ تجسم تمام آنچه که ناخودآگاهانه ذهن و قلب انقلابی افراطی را به آتش ستم شعله‌ور میسازد ـ منطق اسطوره خشونت را به فراخنای پوچی میکشاند. شاتوف، یک سرف زاده، به این خیال می‌افتد که انگیزه توطئه‌گران انقلابی، در اساس، احساس ویرانگر نفرت است. اگر روسیه میخواست اصلاح شود؛ و سیاهکاریهای قبیح آن برانداخته شود، مردم بگونه‌ای وحشت بار احساس بدبختی میکردند. پس آنگاه از چه کسی میباید متنفر می‌شدند؟ قصه حماقت این تشنگان انقلاب، تکبرشان، بی‌شهامتیشان، انگیزه‌های دوگانه‌ای که متزلزلشان ساخته، و اشتیاقشان را برای ارتکاب قتل در هاله‌ای از روشنائی چشم‌گیر برملا میسازد.

استاوروگین آمده است تا شاتوف را از خطر کشته شدن بتوسط انقلابیون آگاه کند. شاتوف، پیش از عزیمت به آمریکا، به این گروه پیوسته بود، اما با رسیدن به مقصد تغییر عقیده داده، درصدد استعفا برآمد. از او تقاضا شد که امور یک چاپخانه سری را بعهده بگیرد، و با این امید که این آخرین مأموریتش خواهد بود. به آن تن داد. اما گروه انقلابی قصد دست کشیدن از او را ندارد، هر چند که او به حق خویش از انشعاب از گروه اصرار میورزد. نقش آنست که با برچسب جاسوس او را لو بدهند. استاوروگین از شخصت حقیقی و رهوونسکی آگاه میگردد: او یک دیوانه است. پیوتر احساس تنفری بیحد نسبت به انقلابیون فریب خورده میکند. استاوروگین پیشنهاد میکند که انگیزه عالی برای بهم پیوستن آن‌ها اینست که آنان را به شرکت در ارتکاب یک قتل تشویق کند. آنگاه آنها تا آخر عمر برده پیوتر خواهند ماند.

شیگالوف، مصلح غمگین، روشی را باری نظام بخشی مجدد بر مبنای مسیرهای منطقی طرح ریزی کرده است. هر چند که مجبور به پذیرا شدن این امر شده است که سیستم او هنوز کامل نیست. «با شروع آزادی نامحدود، به استبداد نامحدود میرسم.» با صغری و کبرائی که برای حوادث ناگوار می‌چیند ـ از این قبیل که فی المثل در وضعیت آرمانی آینده یک دهم جمعیت از آزادی مطلق و قدرت مطلق بهره‌مند

میشوند، در حالیکه بقیه بایستی فضیلت خشن اطاعت را به خود بقبولانند- تا سر حد یأس فرو کشیده میشود. پیوتر برای وصول به انقلاب که آزادی را به انسانیت اهدا کرده و آن را از خفقان گذشته برهاند، راه میانبری برمیگزیند و راه نیل به این حجله‌گاه مقدس در کشتار نهفته است.

داستایوسکی بر آن نیست تا کاریکاتوری زشت از این انقلابیون «آزادفکر» با دعوی سیاسی ویرانی جهانی، بدست دهد. بعنوان نویسنده‌ای تراژیک، معنای انسان کمونیست را، انسان خردگرا هموکه مطلق مذهب را واژگون ساخته و مطلق قدرت‌طلبی را جایگزین آن کرده، مطمح نظر قرار میدهند. اگر الزام متعالی اخلاقی وجود نداشته باشد، آنگاه هدف وسایل را توجیه میکند، حتی اگر این اخلاق مصلحت جویانه بکشتار سیاسی منجر شود. منظور خلاق داستایوسکی اینست که نشان دهد چگونه انکار خدا توطئه گران انقلابی را بالمال بسوی جنایت رهنمون گردید.

در زیر لوای یک آرمان انتزاعی از برابری، این انقلابیون بگونه‌ای جزمی ابهام تراژیکی وضعیت بشری را انکار می‌کنند. فی‌المثلی، شیگالوف یک سیستم جاسوسی طرح کرده که منادی اقتدار توتالیتری است که جرج اورول در «۱۹۸۴» به توصیف آن میپردازد: «هر عضوی از اجتماع دیگران را جاسوسی میکند و وظیفه‌اش اینست که اطلاعاتی علیه آنها جمع آوری کند. هر کس متعلق به همه و همه متعلق بیک نفر است. همه برده هستند و در این بردگی برابر» در موارد افراطی شیگالوف به افترا گردن مینهد، دروغ میگوید، و حتی دست به کشتار میزند. لیکن با تمام اینها هنوز بر آنست که آرمان متعال برابری است. پیوتر به تبیین ماهیت «شیگالولیسم» میپردازد. مردان بزرگ «تبعید گشته، بسزای مرگ خواهند رسید. زبان سیسرون از حلقومش و چشمهای کپرنیک از حدقه بیرون کشیده خواهد شد و شکسپیر سنگسار. اینست شیگالولیسم، رده‌ها مقید به برابرند. هیچگاه آزادی یا برابری دون استبداد وجود نداشته است، اما در داخل له باید برابری باشد. و اینست شیگالولیسم.» ر عنصر تراژیک در زندگی میتوان فائق آمد. رهنگ و هنر را میتوان ریشه کن ساخت. نیاز رگ در دنیا تحمیل انضباط است. پیوتر اظهار یکند که تشنگی برای فرهنگی «یک تشنگی شرافی است.» و هر نبوغی در نطفه خفه خواهد شد. «ما همه را به یک مخرج مشترک تقلیل یدهیم! برابری کامل!»

این است دنیای شجاع جدیدی که پیوتر با گزاری طرح اصلی شیگالولیسم، آنرا مستقر خواهد ساخت. نژاد جدید برده‌ها، در حالیکه دیت آنان بکلی از میان برده شده است، آزاد از هر گونه کشش آرزو خواهند بود. تباه شده و دکاوفساد، دیگر جنایت را منفور نخواهید شمرد. روسیه بدرون ظلمت خواهد خزید و بدین سان است که داستایوسکی به معانی تراژیکی نهفته در دورنمایه انقلابی دست مییازد. استاوروگین، قهرمان نیهلیست، انسانی تهی از امید، از رسیدن زورق زندگیش به ساحل نجات سلب اعتقاد کرده است. او نمیتواند در رویاهای سیاسی انقلابیون سهیم شود. او هیچگاه نمیتواند خود را بگونه‌ای کامل تسلیم یک عقیده کند. حتی میداند که عمل انتحار فریبی دیگر خواهد بود: «آخرین فریب زنجیر بی‌پایانی از فریبها خواهد بود» واپسین عمل پوچی. جهان‌بینی ناکجاآباد اجتماع بی‌طبقه، در مجمری از خون، ویرانی و خیانت فرجام می‌پذیرد.

آنچه که در کاربرد داستایوسکی از دورنمایه سیاسی در «جن‌زده» چشمگیر است، اینکه جادوی انتزاعات ایدئولوژیکی را به نفع جوانب انسانی کاهش داده، جدال اصلی را در قلب شخصیت‌های اصلی‌اش جای میدهد. این شخصیت‌ها در جستجوی معنائی هستی نگرند. مقصدی زندگی‌ساز، ایمانی مستمر. داستایوسکی نشان میدهد که تا حد آنان در یافتن مقاصد انقلابی آماده پیشروی هستند. خداسازی عقل deification ofreason به شیگالولیسم می‌انجامد: آزادی بگونه‌ای مقلوب به بردگی، حقیقت به دروغ، و آئین برابری به خفقان تغییر جهت میدهد. استاوروگین نمیتواند خود را با چنین مسخی از ارزش‌ها سازش دهد. بالمال به زادبوم خویش برگشته، خود را حلق آویز میکند. برای داستایوسکی تنها راه پایان «منطقی» گشوده بر نیهلیست انتحار میباشد.

کامو، بسان داستایوسکی، با مسکن سیاسی یا اقتصادی محض، فریب نمیخورد. کمونیست متعصب، همچون شیگالوف ایدئولوژی را جایگزین ارزشهای انسانی کرده، بالمال سیاست را بدل به تکنیکی غیر اخلاقی برای بدست‌گیری قدرت میکند. در پیش روی به فراسوی نیهلیسم، کامو از عصیان متافیزیکی‌ای پشتیبانی میکند که نیاز اساسی انسجام انسانی را ایجاد مینماید. انسان و نه دیالکتیک مارکسیستی، معیار تمام چیزهایست. کامو منطق داستایوسکی را گامی فراتر میبرد. از آنجا که چون کیریلوف خیال‌پروری جن‌زده نیست، نتایج بی‌خدائی را در دنیای معاصر تصریح میکند. انسان، زندانی زمان، خودش خدا میگردد.

کامو به خطراتی که پی‌آمد چنین تبدیل ارزش‌های افراطی است، آگاهی دارد. اگر انسان گستاخی بر دوش کشیدن کولبار آزادی را بخود بدهد، میتواند بدون عذاب وجدان امیال سرکش خویش را برای قدرت‌طلبی ارضا کند. باین ترتیب نیهلیسم اخلاقی، بدل به آرزوئی هراسناک برای کسب قدرت میگردد. تنها در جهان «انسان - خدا» زیر لوای عقل ددمنش دست به ارتکاب جنایت میزند، بی‌آنکه چیزی غریزه تجاوزطلبی‌اش را مهار کند. او با اطمینان دست به عمل میزند و استدلالش اینکه میتواند در حوزه تاریخ برتوسن مراد سوار شود. انقلاب که وحدت جهانی را با قوه قهریه میخواهد، جایش را به اصول انتزاعی داده و از اخلاقیات کشتار غمض عین میکند. وقتی ایدئولوژی نشان اخلاقی نداشته باشد، غیر مسئول میگردد و در این سقوط مدافع نظام توتالیتر میشود. با لگام گسیختگی انقلاب نیهیلیستی جنایت هراسناک یکه تازی خود را آغاز میکند. واپسین داوری در پایان وقت، بدانگاه که تاریخ حسابهای خود را عرضه میکند، صورت خواهد گرفت. از اینرو هر عمل انقلابی که با توفیق قرین باشد، موجه خواهد بود ولو به بهای رنج و درد انسانی و خونریزی تمام شده باشد. انقلاب به عنوان هدف متعادل برای تلاش بر پیوندهای برادری و رشته‌های محبت تفوق میجوید.

تروریست‌های روسی، آنگونه که کامو در «قاتلان عادل» نشان میدهد، برای آینده‌ای نامعلوم جان سپردند. آنها زندگی را مقدس میشمردند امّا با کمال دلاوری زندگی خویش را فدا ساختند. برغم رو آوردن به خشونت، دارای این شاخصه فلاح‌بخش بودند که از صمیم قلب میخواستند زندگیشان را در راه عمل خویش هدیه کنند. اما پس از ۱۹۰۵ اسطوره عصمت بدست فراموشی سپرده میشود. نیهلیسم بر زین می‌نشیند. قدرت طلبی یگانه هدف میشود. بخلاف سارتر، کامو مدعی میشود که عصیانگر واقعی به جای پذیرا شدند انگیزه خشونت کمونیست، ضدانقلابی میگردد. در غیر اینصورت به تناقضی دردناک گرفتار می‌آید. «هر آدم انقلابی، دست آخر، یا ستمگر، یا یک بدعت‌گزار از آب در می‌آید.» تنها بعنوان یک بدعت‌گزار است که آدم انقلابی میتواند بدل به شخصیتی تراژیک، که با جدال تراژیکی دست به گریبان است، گردد، اخلاقیات عصیان، بخلاف فرامین اخلاقی کمونیسم، بلحاظ جهان‌بینی تراژیک دست‌کم مایه تسلی است. چرا که مسئولیت فرد را تشخیص میدهد چراکه به سرشت انسانی که وجه اشتراک همه انسانهاست صحه میگذارد. و از نظر گرفتن انسان بعنوان شیئی ابا میورزد. بر خلاف آدم انقلابی، عصیانگر بر مبنای مطلق‌ها، هر چند که بلحاظ دیالکتیکی موردنظر قرار گیرند، عمل نمیکند، تا به این ترتیب به ارتکاب تمام شرارتها و جنایتهائی که در زمانش صورت میگیرد صحه بگذارد. عصیانگر دیگران را قربانی نمیکند، تنها خودش را فدا میسازد.