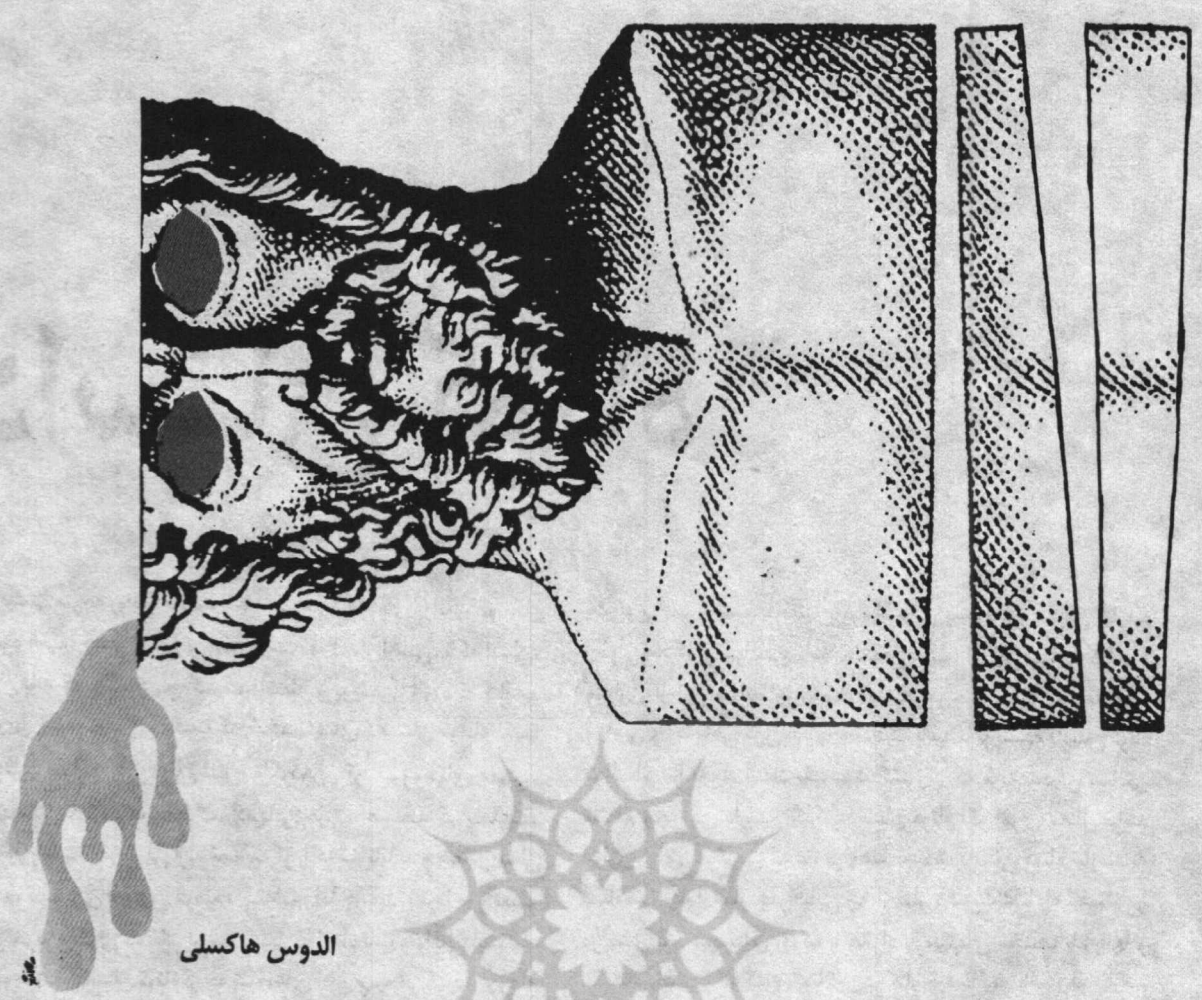

الدوس هاکسلی

آنان شش تن از بهترین و شجاعترین دوستان پهلوان بودند. اودیسه[1] هنگامی که از پُست دیده‌بانی خویش در دماغهٔ کشتی بازمی‌گشت، یارانش را که در میان زمین و آسمان دست و پا می‌زدند و با فریادهای نومیدانه نام او را تکرار می‌کردند دید. آنان که جان سالم به در برده بودند تنها می‌توانستند با ناامیدی به ایشان نگاه کنند. اودیسه می‌گوید: «سیلد[2] در برابر چشمان ما، آنها را جلو دهانهٔ غارش، در حالی که هنوز فریاد می‌زدند و دستهایشان را به سوی ما دراز کرده بودند می‌بلعید.» و می‌افزاید: «این سهمناکترین و غمبارترین منظره‌ای بود که در تمام سفرهای دریایی خویش دیده بودم.» وصف کوتاه و تشبیه شاعرانه‌ای هم که **هومر** در الحاقات بعد ارائه می‌دهد، مجاب‌کننده و باور کردنی است.

وقتی خطر برطرف شد، اودیسه و یارانش شب هنگام به ساحل رفتند و در ساحل سیسیل شام را آماده کردند. آن‌گونه که هومر می‌گوید دستپختشان نیز بد نبود. سرود دوازدهم اودیسه با این عبارات پایان می‌پذیرد: «وقتی گرسنگی و تشنگی‌شان رفع شد، به یاد عزیزانشان افتادند و زاری کردند. آنگاه خواب به آرامی ایشان را در ربود».

ادبیات کهن در موارد کمی به بیان حقیقت، حقیقت تام و تمام پرداخته است. هومر، سرایندهٔ «اودیسه»، در شمار این اندك سخن‌سرایان است. می‌پرسید حقیقت چیست؟ آیا ۴=۲×۲ حقیقت است؟ یا اینکه **ملکه ویکتوریا**[3] به سال **۱۸۳۷** به سلطنت رسید؟ یا اینکه نور با سرعت **۳۰۰۰۰۰** کیلومتر در ثانیه حرکت می‌کند؟ بی‌شك حقایقی از این‌گونه را در ادبیات نمی‌یابید. حقیقتی که مدّنظر ماست چیزی بیش از تشابه قابل‌قبولی نیست. هنگامی که وقایع ثبت شده در یك قطعهٔ ادبی با تجارب عملی ما نزدیکی داشته باشد، بی‌شك به خطا خواهیم گفت: «این قطعهٔ ادبی حقیقی است!» اما این تمام قضیه نیست. درج یك مورد بیماری در کتاب روان‌شناسی، تا آنجا که واقعهٔ درستی به حساب آید، از نظر علمی حقیقت دارد، اما این احتمال هم وجود دارد که این حقیقی‌بودن با تجارب عملی و بالقوهٔ خواننده همخوان باشد؛ اما یك کتاب درسی روان‌شناسی اثر هنری نیست، اگر هم باشد جنبهٔ هنری آن از اهمیت کمتری برخوردار است و هنری بودن آن تصادفی است.

همخوانی مطلق وقایع ثبت شده با تجارب خواننده کافی نیست تا یك

اثر هنری را حقیقی جلوه دهد. هنر خوب نوع خاصی از حقیقت مطلق را ـ که محتملتر، قابل قبولتر، و قانع کننده‌تر از خودش باشد ـ دربرمی گیرد طبعاً به این دلیل که هنرمند موهبت تیزبینی، قدرت انتقال، و توانایی کنار هم نهادن اشیاء و افراد را دارد، ولی بیشتر کسانی که این وقایع برایشان رخ می‌دهد فاقد آن هستند. تجربه، تنها به کسانی درس می‌دهد که آموزش‌پذیر باشند... هنرمندان علاوه بر اینکه می‌آموزند، آموزگاران برجسته‌ای نیز هستند. آنها بیش از دیگران با وقایع ارتباط برقرار می کنند و توانایی آن را دارند که یافته‌های خویش را با نیرویی خاص و نافذ به اعماق ذهن خواننده بفرستند. یکی از عادی‌ترین واکنشهای ما نسبت به یك اثر هنری خوب در این عبارت خلاصه می‌شود: «این همان است که همیشه حس می کردم. همان چیزی که هرگز قدرت بیان آن را نداشتم».

اکنون می‌توانیم منظورمان را از اینکه هومر کلِ حقیقت را مطرح می کند بیان کنیم. اینکه او وقایعی را باز گفته است که با تجارب عملی ما مطابقت دارد. و این مطابقت نه تنها در برشی از زندگی، بلکه در تمام زندگی روحی و جسمی ما آشکار است. او این وقایع را چنان با نیرویی هنرمندانه و نافذی به تحریر درآورده است که آنها را در نظر ما کاملاً باور

می‌دانست که چیره‌دستان در رفع حوایج خویش با مهارت عمل می کنند، حتّی هنگامی که یارانشان بلعیده شده باشند، حتی وقتی که این حوایج تنها پختن شام باشد. او نیك می‌دانست تنها هنگامی انسان می‌تواند بگرید که سیر باشد. اندوه پس از شام هم نوعی تجمّل است. سرانجام او می‌داند همان‌گونه که گرسنگی بر اندوه مقدم است، خستگی به پیروی از اندوه آنها را غرق در خواب می کند. خوابی شیرین که داغدیدگان را به فراموشی فرو می‌برد. هومر از پرداخت درونمایه‌ای تراژیك خودداری کرده است و بر آن است تا تمام حقیقت را بی‌کم و کاست مطرح سازد.

نویسنده دیگری که حقیقت را بی‌کم و کاست مطرح می کند **فیلدینگ**[۴] است. «تام جونز»[۵] یکی از معدود آثار اودیسه‌وار است که در فاصله زمانی بین «آخیلوس» و زمان حاضر به رشته تحریر درآمده است. اودیسه‌وار به این جهت که حتی در دردناکترین فاجعه یا دل‌انگیزترین رخداد به هیچ‌وجه تراژیك نیست. **فیلدینگ** نیز مانند هومر، درست به این دلیل آنها را می‌نویسد که اتفاق افتاده‌اند مثلاً **سوفی وسترن**[۶] ـ دوست‌داشتنی‌ترین و تقریباً کاملترین نمونه زنها ـ را درنظر بگیرید. فیلدینگ آشکارا او را تحسین می کند؛ اما به رغم این تمجیدها از اینکه

تراژدی و حقیقت تام

کردنی و پذیرفتنی می‌نمایاند.

تکرار می کنم اثر هومر حقیقت تام است. ببینیم اگر شاعر دیگری بود، داستان حملهٔ سیلد به کشتی را چگونه به پایان می‌رساند. به خاطر بیاورید که این شش مرد در برابر چشمان حیرت‌زدهٔ یارانشان بلعیده می‌شوند. در هر شعر دیگری جز «اودیسه» بازماندگان چه می کردند؟ واضح است که می گریستند و زاری می کردند، همانگونه که هومر آنان را به این کار واداشته است. ولی آیا پیش از آن شام هم می‌پختند؟ آن هم با مهارت؟ آیا پیش از گریستن برای رفع تشنگی و گرسنگی اقدام می کردند؟ آیا در اثنای گریستن به خواب هم می‌رفتند؟ نه، بی‌شك هیچ‌یك از این کارها را نمی کردند. آنها خیلی ساده فقط می گریستند و برای بخت بد خویش و سرنوشت دهشتبار یارانشان زاری می کردند. و این بخش سرود با ناله‌های آنان پایان می‌پذیرفت.

با این حال هومر بر آن بود تا تمام حقیقت را بی‌کم‌وکاست مطرح کند. او نیك می‌دانست که حتّی کسی که مورد وحشیانه‌ترین حملات قرار گرفته باشد باید غذا بخورد، چرا که گرسنگی از اندوه و غم نیرومندتر و ارضای آن حتی بر اشك ریختن نیز مقدمتر است. او

او را به صورت یکی از قهرمانان محوری و بی‌غل و غش رنجور از دنیای تراژدی درآورد خودداری می کند. چه نیازی بود که میهمانخانه‌دار هنگام بلند کردنِ سوفی خسته‌از اسب به زمین بیفتد؟ در قاموس تراژدی وزن و سنگینی مسئله بی‌ربطی است. در هیچ یك از آثار تراژیك، کسی در اثر تحمل وزن یك زن به زمین نمی‌افتد. قهرمان زن باید فراتر از قانون جاذبه باشد، اما موضوع به همین‌جا ختم نمی‌شود. ببینیم نتیجه سقوط او چه بود: میهمانخانه‌دار روی زمین می‌افتد و سوفی با سر روی شکم تشك مانند او فرود می‌آید، اما خوشبختانه آسیبی نمی‌بیند. ولی منظره‌ای که به‌وجود می‌آید باعث خندهٔ چند روستایی ساده‌لوح می‌شود. وقتی که آنها به کمك او می‌شتابند، سوفیای بیچاره با خشم و دستپاچگی و غرور جریحه‌دار شده‌اش، گونه‌هایش از شرم گل می‌اندازد. هیچ‌یك از این وقایع ذاتاً غیرمحتمل نیستند و آنچه مطرح شده ردّپایی از حقیقت به مفهوم واقعی کلمه دارد. اما چنین حادثه‌ای، هر چند درست، هرگز نمی‌توانست برای قهرمان زن داستان در تراژدی پیش آید. در تراژدی هرگز اجازه چنین حادثه‌ای داده نمی‌شد، اما فیلدینگ از چشمپوشی آنچه تراژدی نویسان تحریم کرده‌اند خودداری

ورزیده از هیچ چیز صرف‌نظر نکرده است. نه از گنجاندن مسائل بی‌ربط در داستانهای عاشقانه یا فاجعه و نه از انقطاعی که مسائل دردناک و بی‌ربط در جریان زندگی به وجود می‌آورند. او بر آن نیست تا یك تراژدی نویس باشد. نشان دادن پاهای سوفی در یك لحظه برای فراری دادن الههٔ تراژدی از دنیای **تام جونز** کافی است. درست مانند **۲۵** قرن پیش که منظره مردان محنت‌زده‌ای که ابتدا غذا می‌خورند، سپس به یاد فاجعه می‌افتند و گریه می‌کنند، و پس از آن با فرورفتن در خواب آن را فراموش می‌کنند، او را از دنیای «اودیسه» فراری داده بود.

آی.ای.ر. ریچاردز[۷] «در اصول نقد ادبی»[۸] تأکید می‌کند که تراژدی خوب دافعِ طنز و مسائل حاشیه‌ای است به شکلی که قادر است هر مسئله‌ای را درون خود حل کند و همچنان تراژدی باقی بماند. به نظر می‌رسد که او این توان حل وقایع غیرتراژیك و ضدتراژیك را به عنوان سنگ محکی برای اعتبار تراژدی به کار می‌برد. عملاً تمام تراژدیهای یونان و فرانسه و تقریباً بیشتر تراژدیهای دوران **الیزابت** که مورد بررسی قرار گرفته‌اند، در این مورد از نارساییهایی برخوردارند. تنها بهترین تراژدیهای **شکسپیر** از این آزمایش سر بلند بیرون آمده‌اند. البته این نظر آقای ریچاردز است و من در مورد درستی آن غالباً با احتیاط برخورد می‌کنم. تراژدیهای شکسپیر اغلب با رگه‌هایی محکم از طنز و بدبینی وحشتناك به هم بافته شده‌اند، اما بدبینی همان آرمانگرایی قهرمانانه است که پشت‌ورو شده است و طنز نگاتیو عشق و عاشقی قهرمانانه است.

تروبلوس[۹] سفید را سیاه کنید و همه سیاه‌های آن را سفید، آنگاه **ترساتیس**[۱۰] را خواهید داشت. قضیه را که برعکس کنید **اتللو**[۱۱] و **دزدمونا**[۱۲] همان **یاگو**[۱۳] می‌شوند. نگاتیو **اوفلیا**[۱۴]ی سفید طنز **هاملت**[۱۵] و زشتی زیرکانهٔ اشعار دیوانه‌وار خودش است. درست همان‌گونه که بدبینی **لیرشاه**[۱۶] دیوانه رونوشت برابر اصل سیاهِ **کوردلیا**[۱۷] است. حال سایه یا نگاتیو اشیا چندان هم بی‌ربط نیست. بدبینی و طنز **شکسپیر** در خدمت تعمیق دنیای تراژدی اوست نه در خدمت توسعهٔ آن. اگر آنها هم مانند مسائل بی‌ربط هومر که دنیای «اودیسه» را وسعت می‌بخشد عمل می‌کردند، دنیای تراژدی شکسپیر به خودی‌خود از حیات باز می‌ماند؟ مثلاً اگر **مکداف**[۱۸] مصیبت‌زده هنگام خوردن شام، پریشان شود و به فکر زن و فرزندان کشته شدهٔ خود بیفتد و با چشمانی خیس از اشك به خواب رود، با زندگی حقیقی مغایرت ندارد. امّا این در مورد تراژدی صادق نیست. اجرای چنین صحنه‌ای کیفیت کل نمایش را به سبك «اودیسه» تبدیل می‌کرد و **مکبث**[۱۹] را دیگر نمی‌شد تراژدی به حساب آورد. مورد دزدمونا را در نظر بگیرید. بدبینهای حیوانی **یاگو** دربارهٔ شخصیت او کاملاً بی‌معنی است و با تراژدی همخوانی ندارد. این بدبینیها، تصاویری منفی از طبیعت واقعی و احساس **دزدمونا** نسبت به **اتللو** را به ما ارائه می‌کنند. این تصاویر منفی همیشه از آن اوست و به طرز چشمگیری خاص قهرمان زن قربانی در تراژدی است. اگر آنجا که **دزدمونا** به ساحل قبرس می‌پرید مانند **سوفی** به زمین می‌افتاد، کمتر از زمین خوردن او نبود و نقص لباسهای زیر قرن شانزدهم را هم به نمایش می‌گذاشت، امّا دراین‌صورت دیگر نمایشنامهٔ «اتللو»یی که ما می‌شناسیم نبود. اگر **یاگو** می‌توانست خانواده‌ای از بدبینیهای کوچك تربیت کند، در شرایط موجود کاربرد تلخ و منفی بافی افراطی را دو سه برابر می‌کرد، با این حال اتللو همچنان اتللو باقی می‌ماند، اما بی‌ربطیهای فیلدینگ‌وار آن را به عنوان تراژدی از بین می‌برد. زیرا موردی نداشت تا از تبدیل آن به انواع باشکوه دیگری از نمایش جلوگیری شود. واقعیت این است که تراژدی با آنچه من حقیقت تام نامیده‌ام سازگار نیست. مسائلی هستند که حتی بهترین تراژدیهای **شکسپیر** نیز قادر به هضم آنها در خود نیستند.

برای خلق تراژدی هنرمند باید جنبه‌هایی از کل تجارب انسانی را در تجرید به کار گیرد و انحصاراً به عنوان مادهٔ خام کار خود بپروراند. تراژدی مانند عصارهٔ حقیقت تام است و مثل بوی گل ناب است. از این‌رو قدرت عمل و تأثیر آن بر احساسات ما قویتر است. همهٔ هنرهای ناب دارای قدرتی هستند که با شدت و سرعت تأثیر می‌گذارند... شاید به دلیل همین ساختار ناب باشد که تراژدی این اندازه در پاکسازی روان مؤثر است. تراژدی شیوهٔ زندگی معنوی ما را می‌پالاید و تصحیح می‌کند و این کار را با دقت و موشکافی انجام می‌دهد. عوامل وجودی و عواطف ما در برخورد با تراژدی، حداقل برای یك لحظه، در طرحی منظم و زیبا مانند براده‌های آهن در جریان مغناطیسی قرار می‌گیرند. در تمامی احوال، بنیاد این طرح تغییر نمی‌کند. ما از خواندن تراژدی احساس می‌کنیم که: «وجد و سرور، رنج و سرمستی، و ذهن تسخیرناپذیر بشر، دوستان ما هستند.» که ما هم با ایمانی قهرمانانه اگر در معرض چنان رنجهایی قرار بگیریم تسخیرناپذیر خواهیم شد و در میان همان رنج و سختی به دوست داشتن ادامه خواهیم داد و وجد و سرور و سربلندی را خواهیم آموخت. شاید ارزش تراژدی در همین جا نهفته باشد. ببینیم ارزش هنر «حقیقت تام» چیست. مگر چه چیزی عایدمان می‌شود که ارزش اجرا داشته باشد؟

هنر «حقیقت تام» مرزهای تراژدی را درهم می‌ریزد و حتّی با اشاره و کنایه به طور ضمنی نشان می‌دهد که قبل از شروع تراژدی چه اتفاقی افتاده است و پس از اتمام آن چه خواهد شد و همزمان با آن در جاهای دیگر چه پیش خواهد آمد. جاهای دیگر دربرگیرنده همه آن بخشهایی از جسم و روح قهرمان است که در آن لحظه درگیر مبارزهٔ تراژیك با آنها نیست. تراژدی مانند گردابی منفرد است که در سطح رودخانه‌ای وسیع به طور مقاومت‌ناپذیری در اطراف و داخل و کناره‌های آن با شکوهمندی در دوران است. هنر «حقیقت تام» در مقایسه با آن تمهیدی است که کل موجودیت رودخانه و به همان نسبت گرداب را به خدمت می‌گیرد و حساب آن کاملاً از تراژدی جدا است. هر چند در میان ساختارهای آن، عناصر مولد تراژدی به چشم می‌خورد. عنصرِ یکسان که در متون مختلف قرار گرفته هویت خود را از دست داده برای اذهان پویا مترادف عناصر متفاوت می‌شود. در هنر «حقیقت‌تام» درست مانند تراژدی

ممکن است رنجها همان‌قدر واقعی، و عشق و ذهن تسخیرناپذیر به همان اندازه قابل تقدیر و مهم باشند. بنابراین قربانیان «سیلا» همان‌قدر رنج می‌برند که **هیپولیتوس**[20] طعمهٔ غول در «فدر[21]». اندوه **تام‌جونز** هنگامی که گمان می‌کند **سوفی** را بر اثر خطای خود از دست داده دست کمی از عذاب وجدان **اتللو** پس از قتل **دزدمونا** ندارد. البته واقعیت این است که قدرت کنار هم گذاشتن **فیلدینگ** اساساً با **شکسپیر** قابل قیاس نیست و این یك مورد هم صرفاً تصادفی است. اما سرکشی و رنجی که نویسندهٔ متن «حقیقت تام» در بطن متونی گسترده‌تر قرار می‌دهد به نتایجی ذاتاً متفاوت با آنچه در تراژدی مطرح شده منجر می‌شود. در نتیجه هنر «حقیقت تام» تأثیری غیر از هنر تراژدی بر ما دارد. هنگامی که اثر تماماً حقیقی را می‌خوانیم، حالت ما با وجد و سرور قهرمانانه یکی نیست، بلکه حالتی از تسلیم و رضاست. البته رضایت می‌تواند قهرمانانه باشد. ادبیات «حقیقت تام» با وجود ناخالصیهایی که دارد، نمی‌تواند به شدّت و حدّت تراژدی یا هنرهای ناب دیگر بر ما اثر کند. اما به نظر من تأثیر آن پایدارتر خواهد بود. شور و وجدی که به دنبال خواندن یا دیدن تراژدی به وجود می‌آید، در طبیعت سرمستی زودگذری است. هیچ موجودی نمی‌تواند طرح تحمیلی تراژدی را مدتی طولانی حفظ کند. مغناطیس را که برداری، براده‌ها بار دیگر به هم می‌ریزند؛ اما طرح تسلیم و رضایی که ادبیات «حقیقت تام» بر ذهن ما می‌نهد هر چند به احتمال ضعیف خوش‌نقش نباشد، ولی شاید به همان دلیل استوارتر و پایدارتر باشد. پاکسازی روان در تراژدی ناپایدار و بسته به موقعیت است، در حالی که پالایش ملایم روح در ادبیات «حقیقت تام» کاملاً حقیقی و پایدار است.

در سالهای اخیر ادبیات با شدت بیشتری به حقیقت‌تام روی آورده است. اقیانوسی وسیع از اشیاء و افکار و وقایع نامربوط از هر مبدیی که نویسنده انتخاب کند مانند داستان یا شخصیت در جهات مختلف به صورت بی‌پایان گسترده شده‌اند. پایبندی به محدودیتهای قراردادی که باید به دست تراژدی‌نویسان اعمال شود، در حال حاضر برای نویسندگانی که مقتضای زمان را درنظر می‌گیرند، مشکل و تقریباً غیرممکن شده است. اما این مجوزی برای مقید کردن نویسنده معاصر به الهام از طبیعت نیست. هر کسی می‌تواند حقیقت‌تام را مطرح کند بی‌آنکه بخواهد هر چه را که می‌بیند ضبط و ثبت کند. می‌توان کتابی نوشت که صرفاً خیالی باشد، اما به طور ضمنی حقیقت‌تام را مطرح کند. در میان آثار برجسته ادبیات معاصر، تراژدی محض وجود ندارد. همهٔ نویسندگان معاصر ترجیح می‌دهند حقیقت کل را بیان یا به طور ضمنی مطرح کنند. همه آنها در وجود اختلاف در سبك، اخلاقیات، گرایشات فلسفی و هنری، و معیار با ارزشها در پایبندی به ارائهٔ حقیقت کل اتفاق نظر دارند.

پروست[22]، **دی.اچ.لارنس**[23]، **آندره ژید**[24]، **کافکا**[25] و **همینگوی**[26] پنج تن از نویسندگان برجسته معاصر هستند. هر پنج نفر به طرز چشمگیری کاملاً در جهت مخالف یکدیگر قرار دارند، اما همه آنها در یك نکته مشترکند. هیچ‌کدام از آنها یك تراژدی محض ننوشته‌اند و همگی با «حقیقت‌تام» سر و کار داشته‌اند.

گاهی از خود می‌پرسم آیا ممکن است تراژدی به عنوان شکلی از هنر محکوم به فنا باشد؟ حقیقت این است که ما هنوز هم با دیدن شاهکارهای تراژدی گذشته عمیقاً تحت‌تأثیر قرار می‌گیریم. حتی با دیدن تراژدیهای بدتئاتر و سینمای معاصر، علیه داوریهای خوش‌بینانهٔ خودمان عکس‌العمل نشان می‌دهیم. این مسئله مرا به فکر می‌اندازد که هنوز زمان هنر ناب به سرنیامده است. به نظر می‌آید که تراژدی دوران کسوف خود را می‌گذارند، زیرا نویسندگان معاصر چنان مجذوب اکتشافات تازه یا مجدد دنیای «حقیقت‌تام» شده‌اند که نمی‌توانند توجهی به آن‌داشته باشند. اما دلیلی هم در دست نیست که این وضعیت برای همیشه ادامه یابد. تراژدی ارزشمندتر از آن است که اجازه دهیم بمیرد. از آن گذشته دلیلی ندارد که دو نوع ادبیات، ادبیات غیرناب و ناب، ادبیات «حقیقت تام» و «حقیقت نسبی» نتوانند همزمان و در محدودهٔ جداگانه به بقای خویش ادامه دهند. روح انسان به هر دوی آنها نیاز دارد.

پانوشت

۱. قهرمان حماسه‌ای به همین نام اثر **هومر** (odysseus)
۲. یکی از غولهای افسانه‌ای که به قول **هومر** دوازده پا و شش سر داشت. (scylla)
۳. ملکه انگلستان در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم. (Queen Victoria)
۴. نویسنده انگلیسی و از اولین رمان‌نویسان انگلیسی (۱۷۵۷ ـ ۱۷۰۷) (Henry Fielding)
5. Tom Jones
6. Sophy Western
۷. نویسنده و منتقد مشهور امریکایی. (I. A. Richards)
8. Principals Litrury Griticism
۹. قهرمان اساطیری و یکی از فرزندان **پریام** که به دست **آشیل** کشته شد. (Troilus)
۱۰. نام بردهٔ سیاهی در نمایشنامهٔ مذکور. ضمناً ریشه‌ای اساطیری دارد. (Theristes)
۱۱. تراژدی اتللوی مغربی اثر **شکسپیر**. (othello)
۱۲. همسر **اتللو**، قهرمان‌زن‌نمایش که به تحریك **یاگو** به دست اتللو به قتل رسید. (Desdemona)
۱۳. شیطان مجسم در نمایش اتللوی مغربی. (Iago)
۱۴. معشوق هاملت. (ophelia)
۱۵. تراژدی «هاملت» شاهزاده دانمارك اثر **شکسپیر**. (Hamlet)
۱۶. تراژدی «لیرشاه» اثر **شکسپیر**. (King Lear)
۱۷. دختر فرشته‌خوی **لیرشاه**. (Cordelia)
۱۸. پسر پادشاه اسکاتلند که به دست **مکبث** به قتل رسید. (Macduff)
۱۹. تراژدی از **شکسپیر**. (Macbeth)
۲۰. فرزند **تسایوس** که گرفتار خشم ونوس شد. (Hippolytus)
21. Phedre
22. Proust
23. D. H. Lawrence
24. Andre Gide
25. Kafka
26. Heming Way