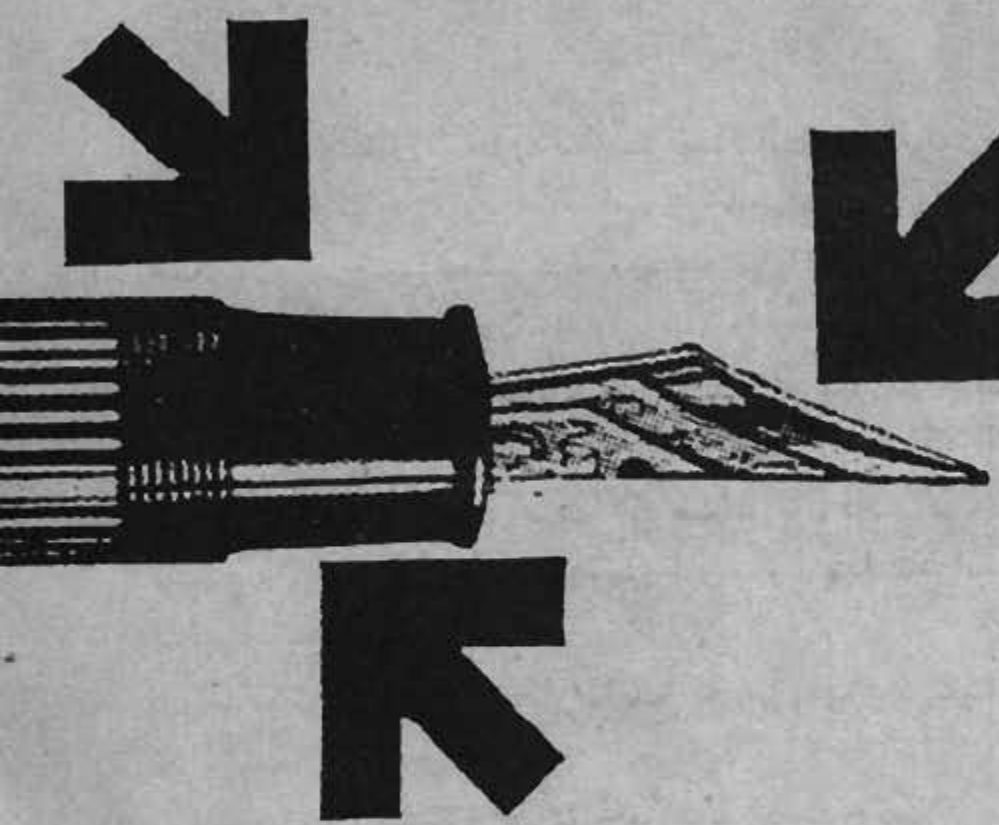
نقد ادبی

رنه ولک
ترجمه یعقوب آژند

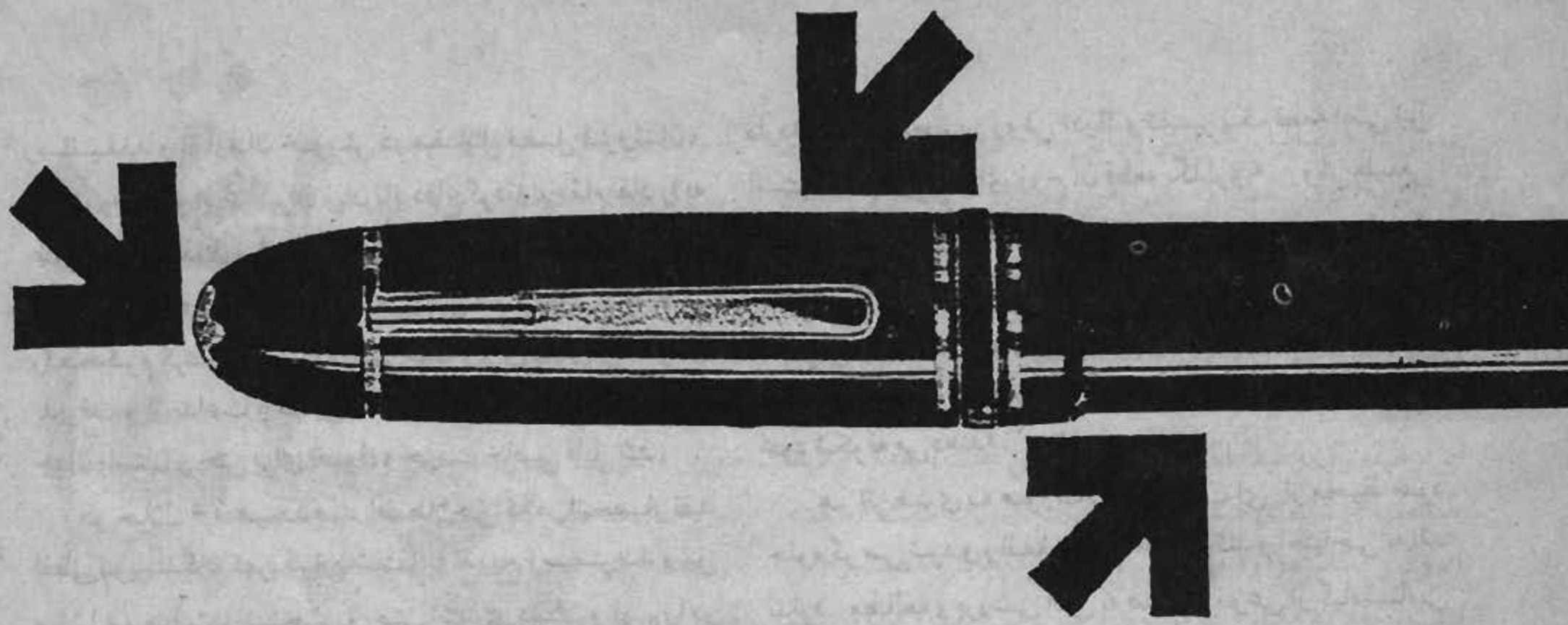


نقد ادبی را می توان «گفتار دربارهٔ ادبیات» تعریف کرد و در این مفهوم وسیع، به ویژه در انگلیس شامل توصیف، تحلیل، تفسیر و نیز ارزیابی آثار ویژهٔ ادبیات و گفتار راجع به اصول، تئوری و زیبایی شناسی ادبیات و هر روش و شیوه‌ای است که سابقاً به گونهٔ فن شعر و بلاغت موردبحث قرار می گرفت. با وجود این، نقد ادبی بارها با شرح و بسط توصیفی و تفسیری و تاریخی ادبیات وصف شده و به ارزیابی نقد «داورانه» منحصر گشته است. نقد ادبی، در سایر زبانها، حتی گرفتار مفهوم بسیار تنگی شده، چنان که در زبان آلمانی واژهٔ Kritik اصولاً «در نشریات روزانه فقط برای بررسی نوآوریهای ادبی و داوری و سنجش ادبی و اجراهای موسیقی به کار می رود»[1]. ولی اخیراً، احتمالاً تحت تأثیر نقد ادبی انگلیس و آمریکا، مفهوم وسیعتری از این واژه به کار گرفته می شود.

نقد ادبی در انگلیس در اوایل قرن هفدهم ظاهر شد که ظاهراً بر پایهٔ قیاس با اصطلاحات قرن شانزدهم نظیر فلسفهٔ افلاطون، رواقیون و آیین شک و غیره بود؛ و طوری برنامه ریزی شده بود که از همنوایی برخاسته از عدم تشخیص بین دو واژهٔ انگلیسی «ناقد=Critic» در مقام یک انسان و «نقد=Critique» در مقام نوعی فعالیت، جلوگیری به عمل آورد و موجب اشتباه نگردد. درایدن[2] در مقدمه‌ای بر *State Of Innocence* (۱۶۷۷) اظهار داشت که به وسیلهٔ «نقد ادبی که واضع آن ارسطو بود، می توان معیار خوبی برای سنجش به دست آورد، و در همان سال در نامه‌ای[3] راجع به *تراژدیهای* عصر پسین نوشتهٔ تامس رایمر صحبت کرد و آن را «بهترین قطعهٔ نقد ادبی در زبان انگلیسی دانست.» دو سال بعد نمایشنامهٔ وی با عنوان *ترویلوس و کرسیدا* با مقدمه‌ای راجع به «زمینه های نقد ادبی در تراژدی» منتشر شد. پوپ در سال ۱۷۱۱ در *جستاری راجع به نقد ادبی*، از این اصطلاح به طرز مطلوبی بهره گرفت. ولی اصطلاحات «نقاد=Critic» و «نقد=Critick» یا «Critique» برای مدتی به گونهٔ قرن هیجدهمی به کار می رفت که ما از آن به «نقد ادبی» نقل معنی کردیم.

قالبهای طولانی مشابه با «نقد ادبی=Criticism» انگلیسی، در زبانهای دیگر کم است. در کتاب *El heroe* (۱۶۳۷) نوشتهٔ بالتازار گراسیان[4] اسپانیولی از اصطلاح کریتیسیسمو[5] استفاده شده و در زبان ایتالیایی قرن هیجدهم نیز به طور پراکنده به کار رفته، ولی بعدها محو شده است. با وجود این، در زبان آلمانی شلینگ، فریدریش شلگل[6]، یا کوبی[7] و هگل از اصطلاح Kritizismus در مورد فلسفهٔ کانت بهره گرفتند. این کاربست غیر ادبی بعدها وارد زبان فرانسه و ایتالیا و اسپانیا نیز شد. در این زبانها واژهٔ Criticisme و یا Criticismo امروزه فقط مفهوم فلسفهٔ کانت را می رساند.

این اصطلاح بالاخره از واژهٔ Krino یونانی یعنی، «داوری کردن» و Krites یعنی «داور» و یا «ژوریمن» مشتق شده است. قبل از قرن چهارم قبل از میلاد، فیلیتاس (یعنی در سال ۳۰۵ ق.م) در مقام قائم مقام بطلمیوس دوم شاه آینده جزیرهٔ کوس از اسکندریه به این جزیره آمد؛ وی واژهٔ Kritikos را به معنی «سنجش ادبیات» به کاربرد و خود نیز لقب «شاعر و منتقد» یافت. کراتس در پرگامون سرکردهٔ مکتب «منتقدین» بود که ظاهراً به دلیل جدایی و تمایز از مکتب «دستورنویسان» اسکندریه به سرکردگی آریستارخوس مجادله ای راه انداخته



بود. واژهٔ «منتقد» در کتاب *Axiochos* از افلاطون قلابی، مخالف با «دستورنویس» به کار رفته است. گالن[۸] در قرن دوم قبل از میلاد رسالهٔ گمشده‌ای راجع به این مسئله نوشت که چگونه می‌توان هم منتقد و هم دستورنویس شد. ولی چنین می‌نماید که این تمایز در عهد باستان محو شده باشد. در زبان لاتین کهن، این اصطلاح کم به کار رفته است: هیرون در کتاب رسالات از لانگینوس به عنوان منتقد نام می‌برد. واژهٔ منتقد بالاتر از دستورنویس قرارداشت، ولی منتقد با تفسیر متون و کلمات نیز سر و کار داشت. در دورهٔ باستان فیلسوفانی چون ارسطو و بلاغیونی چون کوانتیلین از این اصطلاح به گونهٔ نقد ادبی امروزی استفاده کرده‌اند.

چنین می‌نماید که این واژه در قرون وسطی فقط در خصوص طب و در مفهوم بیماری «حاد» به کار می‌رفته است. در عصر رنسانس، اصطلاح نقد ادبی به مفهوم کهن آن به کار می‌رفت. آنجلوپولیتسیانو[۹] در سال ۱۴۹۲ در مقابل آموزگار به مقام منتقد و دستورنویس برکشیده شد. دستورنویس، منتقد و زبان شناس از اصطلاحات متغیّر در مورد افرادی بود که در احیای وسیع معارف کهن دست داشتند. اراسموس زبان شناس دامنهٔ «هنر نقد» را به انجیل نیز کشاند. با وجود این، اصطلاح «منتقد» و «نقد ادبی» به طور کلی در میان اومانیستها منحصر به چاپ و تصحیح متون کهن بود. مثلاً کارل شوپه «تنها هدف و وظیفهٔ منتقدین را تصحیح آثار نویسندگان یونانی و لاتین می‌دانست.» جوزف جوستوس و اسکالیجر جوان نقد را حتی در زیر مجموعه دستور قراردادندوآن را منحصر به تشخیص غث از سمین، اصلاح تعابیر غلط وبه طور کلی آن چیزی کردند که امروزه به «نقد متون» معروف است.

جولیوس سیزراسکالیجر ارشد در پیشنهاد مفاهیم وسیعتر برای این اصطلاح بسیار مؤثر بود. درکتاب فن شعر (۱۵۶۱) او که پس از مرگش منتشر شد، کل شش کتاب با عنوان «نقد» به بررسی و سنجش شعرای یونان و روم با تأکید بر اهمیت و مقام آنها اختصاص یافته بود. اما رخنه و نفوذ این اصطلاح به زبانهای محلی، بسیار کند و بطئی بود. کتابهای جدید با عنوان «نقد ادبی در عصر رنسانس» واقعیت این مسائل را که در قرن شانزدهم به صورت بلاغی و یا فن شعر مورد بحث قرار می‌گرفتند، در ابهام قرار می‌دهند. واژهٔ نقد در ایتالیا نخستین بار در سال ۱۵۹۵ در کتاب *Proginnasmi Poetici* از بنه دتّو فیورتّی به کار رفت.[۱۰] در حالی که در فرانسه از اقبال عمومی برخوردار گشت و احتمالاً تحت نفوذ اسکالیجر و شاگردان هلندی او هاینسیوس و فوسیوس به سرعت در قرن هفدهم توسعه یافت. شاپلن[۱۱]، اسکالیجر را در سال ۱۶۲۳ منتقد بزرگ نامید. لابرویر[۱۲] در سال ۱۶۸۷ شکوه کرد که اکنون «منتقدین و سانسورچیان» در دسته هایی ظاهر شده‌اند و گروههایی را متشکل کرده‌اند که پیشرفت هنرها را کند کنند.

نقد ادبی در فرانسه قرن هفدهم، خود را از تبعیت دستور و بلاغت رهایی بخشید و جذب «فن شعر» و یا دست کم بخشی ازآن جایگزین آن گردید. این نهضت به مفهوم شک گرایی روزافزون، بدگمانی به اقتدار و اصول و بعدها با جذب به ذوق حس پذیری و احساس، به طور کلی بار شد و با گسترش روح نقادانه پیوند خورد. فادربوها و[۱۳] در فرانسه و آلکساندرپوپ در انگلستان مفهوم واقعی نقد و یا نقش نقاد را به منصه ظهور

● نقد ادبی در فرانسه قرن هفدهم، خود را از تعبیت دستور و بلاغت بخشید و جذب «فن شعر» و یا دست‌کم بخشی از آن جایگزین آن گردید

رسانیدند و از آرمان خویش در مقابل فضل فروشان، سانسورچیان و ایرادبگیران زبان باز دفاع کردند و مقام نقاد را به عنوان فردی باذوق، شوخ طبع و با روح توصیف کردند و ارتقا دادند. به ویژه پوپ جدایی دروغین بین شوخ طبعی و سنجش را محکوم کرد و زمانی که «ملاحت و رای دسترس هنر» را پذیرفت و از بداعت و تخیل همر و شکسپیر تمجید کرد، برای جهان باستان و حتی برای اصول، حرمت خاصی قایل شد.

در خلال قرن هیجدهم، اصطلاحی که در انحصار نقد لفظی نویسندگان کهن قرارداشت، به تدریج وسیعتر شد و کل مسئله معرفت و سنجش و حتی تئوری دانش و فهم را در برگرفت. لردکیمز یکی از قضات اسکاتلندی، در کتاب خود به نام عناصر نقد (۱۷۶۲) مقدمات سنجیده‌ای در پیوند با روان شناسی به نقد ادبی قایل شد و با مباهات ادعا کرد که وی علم جدیدی کشف کرده است: «تبدیل علم نقد به هر نوع قالب منظم، هرگز قبلاً صورت نگرفته است.» او در عمل از ذوق نئوکلاسیک که بر پایه طبیعت جهانی بشر بود دفاع کرد و زندگی را که گروه کوچکی از مردم از فرصتهای آن بهره می گرفتند، در یک عصر روشنگرانه کشف کرد و از فساد گریخت. آرمان دکتر جانسن نیز «برقراری اصول سنجش و داوری» بود، اما او هیچ وقت به روان شناسی صورت بندی شده تئوریک اتکا و اکتفا نکرد و نوعی «کشش آزاد از نقد به طبیعت» را کشف کرد.[۱۴] او هم یک کلاسیسیست بود که به «قوانین بنیادی نقد مبتنی بر عقل و جهان باستان» اعتقاد داشت[۱۵] و هم یک تجربه گرا بود و می پذیرفت که تعدادی از اصول و قواعد موقت و محلی است و بر طبق عادت و رسم قابل دفاع است. نسیم نیروی انقلابی جدید در تاریخ نقد یعنی روح تاریخی قبلاً به تن او خورده بود.

در آلمان بود که بنیادی‌ترین نتایج رهیافت تاریخی، نقد ادبی را تحت تأثیر خود قرار داد. یُهان گو تفرید هردر نخستین منتقدی بود که آرمان بنیادی سنت ارسطویی را که هدف تئوری عقلانی ادبیات و معیارهای جاودانه سنجش را در سر داشت، کاملاً درهم ریخت. او نقد را به گونهٔ فرآیند یگانگی، دمسازی و چیز شهودی و حتی فرآیند دون عقلانی فرض می کرد. او مدام تئوریها، سیستمها و عیب جوییها را رد می کرد. می توان دریافت که هردر از لایب نیتس نقل قول می کرد، البته با تأیید این واقعیت که «او اکثر چیزهایی را که می خواند، دوست دارد».[۱۶] صحیح ترین روش «درک و تفسیر یک قطعه ادبی این است که خود را به جای روح آن قطعه بگذاری». روش طبیعی این است که گلی را در جای خاص خود به همان صورتی که فکر می کنی، بر طبق زمان و نوع از ریشه تا سر، بگذاری. متواضع ترین نابغه از مقام و مقایسه بیزار است. گلسنگ، خزه، سرخس و خوشبوترین گل: هریک با نظم الهی در جای خود شکوفه می دهند».[۱۷]

هر اثر هنری به صورت بخش وابسته‌ای از محیط خود جلوه گر می شود و وظیفهٔ خود را ادا می کند و احتیاجی به نقد ندارد. مطالعه و بررسی ادبی به صورت نوعی از گیاه شناسی درآمده است.

گوته شاگرد هردر همان مرام و عقیده تسامح را داشت. در نظر او نقد فقط می توانست نقد زیباییها باشد. او بین نقد مخرّب و نقد مولد فرق قایل بود. اولی ساده بود، چون سادگی کاریست یک معیار را داشت. نقد مولد سخت تر بود. «منظور از آن این بود که نویسنده در طرح خود چه چیزی می خواست انجام دهد؟ آیا طرح او منطقی و احساسی بود و چه گونه می توانست آن را به انجام برساند؟»[۱۸] گوته امیدوار بود که این نقد احتمالاً به کمک نویسنده خواهد آمد و به خود او مجال خواهد داد تا نقدش تأثیری را که کتب در او داشتند، توصیف و تشریح کند. «در نهایت این روشی است که همهٔ خوانندگان نقد خواهند کرد».[۱۹] هردر و گوته با همهٔ پیوندهای نسبیت گرایی و ذهنیت گرایی تاریخی شان، هنوز رابطه شان را با سنت کلاسیک قطع نکرده بودند: امّا تئوریهای آنها در قرن نوزدهم به نسبیت گرایی کاملاً نقادانه و یا به نقد ذهنی انجامید که در کلام آناتول فرانس به تعریف نقد به صورت «ماجراهای یک روح در لابه لای شاهکارها» ختم شد.

اما نوئل کانت درست در همان زمان در کتاب *سنجش داوری* (۱۷۹۰) خود راه حلی برای مسئله محوری نقد ارائه داد که ذهنیت سنجش زیبایی شناختی را پیش رو می نهاد، ولی برای عمومیت آن مجالی قایل بود. کانت با پیش کشیدن اصول یک پیشایند و از راه قوانین و یا قواعد، هر نوع نظریه نقد را رد و نقض کرد. ذائقه، ذهنی است، چون سنجشهای زیبایی شناختی ذائقه در مورد زیتون و یا صدف خوراکی، با ادعای عمومیت، با یکدیگر فرق می کنند. سنجش زیبایی شناختی در عین حال که ذهنی است، به طرف نوعی سنجش عمومی و احساس کلی از بشریت و به آرمان کلی سنجشگران

تمایل دارد. بنابراین سنجش زیبایی شناختی نه نسبی و نه مطلق و نه کاملاً فردی است که معنی هرج و مرج و ختم نقد را بدهد و نه مطلق به مفهوم کاربست ضوابط ابدی است. زمانی که کانت بر نقش احساس شخصی تأکید می کرده، چیزی نظیر وظیفه شناختی را درنظر داشته است. اگر ما واقعاً انسان هستیم، پس در برابر هنر سترگ می باید واکنش نشان دهیم. این وظیفه یک وظیفهٔ فکری و مشکل آفرین است، نه یک وظیفهٔ طبقه بندی شده ای همچون اخلاقیات. نظریهٔ کانت از نقد، اصول و مکاتب را رد می کرد. نقد با نمونه هایش همیشه واقعی است. نقد به مفهوم فردیت آن، تاریخی است و لذا با علم تعمیم دهنده فرق دارد؛ نقد در مواجهه با سایر انسانها، تطبیقی است و بنابراین درون نگر. خود مشت مال و آزمون احساسات یک نفر است.

امّا کانت علاقهٔ چندانی به آثار واقعی هنر نداشت. آن نهضت نظری که به وسیلهٔ او آغاز گشت شکوفایی زیبایی شناسی را در فلسفه های شلینگ و هگل و تئوریهای سنجیدهٔ ادبی شیللر، ویلهلم فن هومبولت و دیگران در پی داشت. برادران شلگل (که با فلسفهٔ فیشته و شلینگ در ارتباط بودند) تئوری بغرنج و منسجم نقد را در آن ایام صورت بندی کردند. فریدریش جوان (۱۸۲۹-۱۷۷۲) دارای ذهن فرهیخته ای بود ولی اگوست ویلهلم ارشد (۱۸۴۵-۱۷۶۸) مؤثرترین قواعد را برای تشابه رمانتیک ـ کلاسیک و برای فرق ارگانیک ـ مکانیک که کولریج آن را بخشی از تاریخ نقد انگلیس کرده بود، پیدا کرد. فریدریش شلگل تسامح جهانی هردر را که به طرد نقد انجامیده بود، با دقت تمام رد کرد. او می دانست که نظریهٔ نقادانه را نمی توان با نظریهٔ تاریخی محو کرد، چون کتابها «مخلوقات اصیل» نیستند. نقد می باید «ارزش و بی ارزشی آثار شاعرانه هنر را مشخص سازد».[۱۹] این کار را می توان با عطف توجه به متنی که می باید با کشف کل شروع شود، انجام داد. این کل، فقط اثری هنری فردی نیست، بلکه کل تاریخ هنر است. هر هنرمندی، هنرمند دیگر را تشریح می کند: آنها در کنار یکدیگر یک نظم را تشکیل می دهند. یک نقاد باید «ویژگیها و خصلتهای یک کل را بازسازی، درک و مشخص سازد».[۲۰] «شخصیت آفرینی و توصیف» از وظایف نقد است. اما شلگل وظیفهٔ دیگری از نقد را نیز مشخص ساخت: یعنی نقد جدلی، محرك و پیشتاز، نقدی که فقط تبیینی و محافظه کار نیست، بلکه با راهنمایی و تشویق انگیزش یک ادبیات نوخاسته، مولد نیز هست.

اگوست ویلهلم در عین حال که کلاً با نظریات برادرش موافق بود، ولی در سخنرانیهای برلین خود بر نقش تاریخ هم تأکید می ورزید؛ «یک اثر هنری در عین حال که باید یک اثر مستقل باشد، اما باید آن را متعلق به یک رشته از آثار نیز دانست» (سخنرانیهای برلین، جلد ۳، ص۹). نقد در پیوند با تئوری و تاریخ، یک پیوند میانی را نیز کشف می کند. منتقد در عین حال که ذهن گرا است، باید از راه شناخت تاریخ و با مراجعه به تئوری در مقام «بازتاب نقادانه تجربه پایا برای کشف گفتارهای تئوریکی»، در راه عینیت گرایی نیز تلاش کند.[۲۱]

عدم توافق الزاماً به شک گرایی عمومی نمی انجامد. «همهٔ مردم می توانند چشمشان را به کانون بدوزند، ولی هریک از آنها از زاویه ای با حالات مختلف شروع کرده باشد، به همان صورت نیز شعاعهای مختلف را ثبت خواهد کرد».[۲۲] بنابراین آن «حجم نمایی» که از بین تاریخی گری و مطلق گرایی برمی خیزد، باید تحقیق و پژوهش شود.

این وظیفهٔ کاشفانهٔ نقد را آدام مولر تعالی بخشید و از یک دیدگاه کاملاً تاریخی بهره جست. او در سخنرانیهای سال ۱۸۰۶ خود[۲۳] کل ادبیات را به گونهٔ یک ارگانیسم (اندام واره)، متحول فرض کرد. او از فریدریش شلگل به دلیل عدم توجه به تداوم کامل سنت ادبی و به دلیل تعالی بخشیدن به نوعی از هنر، یعنی هنر رمانتیک، انتقاد کرد. با وجود این، این دمسازی و نقد کاشفانه اشاره به طرد کامل سنجش و داوری نداشت؛ هر اثر هنری باید باتوجه به وزن و مکان آن در کل ادبیات مورد سنجش قرار گیرد. هر اثری، کل را همراهی می کند و در این کار، کل را تصحیح و اصلاح می کند. هدف آن دمسازی سنجش و تاریخ است.

در آن زمان در انگلستان و فرانسه آن توجهی که در آلمان به تئوری نقد می شد، چندان دقتی در امر نقد انجام نمی گرفت. اس. تی. کولریج که از جمله انگلیسیهایی بود که با تفکر نقد ادبی آلمان آشنایی کامل داشت، دربارهٔ مفهوم و معنای نقد ادبی خود چندان اطلاعاتی عرضه نکرده است. کولریج برنامهٔ جاه طلبانه ای را قاعده بندی کرد با این هدف که «عقاید نقد را که سابقاً برقرار شده و از طبیعت انسان مایه گرفته بود، تثبیت سازد» و خودش نیز اظهار داشت که من در یک پس نگری به دههٔ ۱۷۹۰ و «برطبق قابلیت و منبعی که موجب لذت از هر نوع شعر و یا قطعه ادبی می شود» طبع و قریحهٔ هریک اشعار و

● نقد با نمونه‌هایش همیشه واقعی است. به مفهوم فردیت آن، تاریخی است و لذا با علم تعمیم‌دهنده فرق دارد؛ نقد در مواجهه با سایر انسانها، تطبیقی است و بنابراین درون نگر. خود مشت مال و آزمون احساسات یک نفر است.

قطعات ادبی را ارزیابی کردم [۲۲]». تئوری موردنظر نقد، یک تئوری روان شناختی بود: نوعی رده‌بندی قابلیتها همراه با تخیلی فراتر از وهم و خردی فراتر از احساسات. اما کولریج این مسئله را به گونهٔ یک تئوری نقد توسعه نداد.

ویلیام هزلیت در میان منتقدین آن زمان انگلیس، تلاش آگاهانه ای را برای صورت بندی آنچه بعدها «نقد امپرسیونیستی» نامیده شد، انجام داد. «آنچه را می گویم، همان است که می اندیشم: با هر آنچه احساس می کنم، می اندیشم. من نمی توانم بعضی از تأثیرات را از اشیاء دریافت کنم؛ من جسارت کافی را برای ابراز (تا حدودی خشن) ماهیت آنها دارم». [۲۵] وظیفه نقد، ارتباط احساسات است. منتقد از روشهای جدید بهره می گیرد؛ استعارات سنجیده خاطره انگیز، خاطرات شخصی، احساس صمیمیت همچون راهنمایی دلسوزانه به یک نگارخانه و یا راهنمایی میهمانی به یک کتابخانه. هزلیت با مخاطبین طبقه متوسط جدید روبه رو بود؛ او می خواست حاکم بر آنها باشد و با تملق هم شده به طرف لذت بری از ادبیات هدایت کند. در اینجا منتقد نه یک داور و نه یک نظریه پرداز، بلکه واسطه ای بین نویسنده و مردم بود.

تامس کارلایل در جستارهای نخستین خود، عقیده نقد دلسوزانه را که علناً از هردر و برادران شلگل گرفته بود، به کاربست. او می گوید که هدف منتقد «رخنه در نظرگاه نویسنده است»؛ او باید در روش خود «چنان به تفکر او راه یابد که جهان را از دید او ببیند، چون او احساس کند و مانند او داوری کند». [۲۶] ما در لذت از یک اثر هنری «تا حدودی و برای مدتی به جلد تقاش و یا خواننده فرومی رویم». [۲۷] ولی در دیدگاه مکاولی نظریهٔ قدیمی به چشم می خورد؛ او اعلام کرد که منتقد «پادشاه مسلحی است که به قوانین سابقهٔ ادبی مسلط است و نویسنده خود را باید به جایگاهی که درنظر دارد، برساند». [۲۸] یکی از علایق مکاولی سنجش و رده‌بندی نویسندگان بود.

نقد ادبی در ایالات متحده بازتاب این نظریات بود. ادگارآلن پو وظیفه و کارکرد نقد را تعالی بخشید و در مرز بین نقد به مثابهٔ علم و نقد به عنوان هنر سرگردان باقی ماند. نقد به مفهومی که هر جستاری باید یک اثر هنری باشد، مستلزم هنر است، اما از طرف دیگر یک علم متکی بر اصول است. امرسون نقد را به مانند کارلایل، همدردی و دمسازی می دانست. او وقتی که اعلام داشت که «هر نوشته ای باید با روحی که تألیف یافته تفسیر شود» و نیز بر «قوانین بنیادی نقد» تأکید ورزید و ابراز داشت که «خوانندهٔ شکسپیر، خودش نیز یک شکسپیر است» از یک نظریه قدیمی بهره جست. [۲۹]

مارگارت فولر در میان آمریکاییان، با کمال تعجب، به مسئلهٔ وابستگی نقد به طبیعت و مقام آن اشاره کرده است. او بر سه نوع منتقد قایل بود: منتقدین «ذهنی» که متکی به بوالهوسیهای شخصی هستند؛ منتقدین «تیزهوش» که می توانند کاملاً به درون یک وجود خارجی رخنه کنند؛ و بالاخره منتقدین «جامع» که آنها نیز می توانند به درون طبیعت یک موجود دیگر نفوذ کنند و ضمناً علاوه بر این نفوذ، اثر را با قانون خاص خویش بسنجند. منتقد «باید ارزیابی، سنجش، غربال کند و نخاله ها را برباد دهد.» باز می گوید که «من نمی توانم از آنچه نفهمیده ام و آنچه احساس نکرده ام و چرایی آن را درنیافته ام، بگذرم [۳۰]»؛ این گفتار نمی تواند برای آگاهی یک منتقد، بیان بدی باشد.

در فرانسه نقد رهنمودی بیشتر از جاهای دیگر پایید. ژولین-لویی ژفروا نظریه پردازی بود که نقد را در خدمت دولت و «ذائقهٔ مطلوب، اخلاقیات برجسته و بنیادهای ابدی نظم اجتماعی» می پسندید. [۳۱] او معتقد بود که نویسندگان بد را باید به دست پلیس سپرد. دزیره نیزار درصدد برآمد تا نقد را به مقام یک «علم واقعی» برکشد و از طریق آن ضوابط آرمانی طرحی (ضوابط آرمانی روح انسان جهانی، ضوابط نبوغ و استعداد فرانسوی و ضوابط کمال زبان فرانسوی) را پی نهد تا مجال سنجش درست هر نوع اثر ادبیات فرانسه را پیدا کند. او نقد سلیقه ای افراد و نقدی را که ادبیات را به آیینهٔ تاریخ و تحول اجتماعی تغییر دهد، محکوم می ساخت. [۳۲] فرانسوا رنه شاتوبریان در جستار معروفی راجع به دوسو (Dussault) پیشنهاد می کند که «از نقد اشتباهات جزئی و ساده به خاطر نقد مهم و مشکل زیباییها، باید درگذشت.» با ویکتور هوگو و به ویژه در آخرین اثر خود دربارهٔ شکسپیر (۱۸۶۴) رد و طرد نقد داورانه کامل شد. او نفی کامل نقد سنجشگرانه را مغرورانه اعلام کرد. «نبوغ نظیر طبیعت یک ذات‌نو جوهر است و مثل آن باید به صورت ناب و ساده مورد پذیرش قرار گیرد. ما یک کوهستان را باید قبول و یا ترک کنیم.» هوگو هر چیزی غیر از انسان را می ستود.

ولی شارل اگوستن سن ـ بووه [۳۳] یکی از منتقدین قرن نوزدهم فرانسه بود که همیشه مفهوم نقد را به خوبی انعکاس می داد. نگرهٔ او در جریان یک زندگی طولانی از مفهوم ابتدایی و بسیار ذهنی بیان شخصی به مفهوم عینیت وسیع، استقلال رأی و تسامح و ضمناً از پذیرش نسبی غیرنقادانه و دلسوزانه «نقش منشی عموم» [۳۴] به نوعی تأکید مضاعف بر نقش سنجش و تعریف ذائقه وسنت تغییر پیدا کرد. این دو جریان اغلب در نظریهٔ سن ـ بووه سوءتفاهم ایجاد کرده است. تاریخی گری رمانتیک اولیه او با تسامح و نسبی گرایی سرشته شده بود، ولی این مسئله در هواداری او از مجادلات ادبی زمان گرفتار تناقض گشته است. او برای مدتی «منادی» ویکتورهوگو گردید. عینیت گرایی و استقلال رأی مرحله پایانی زندگی سن ـ بووه به طرف علوم طبیعی به عنوان یک الگو متمایل شد. سن ـ بووه فقید درصدد بود تا یک تئوری روان شناختی از انواع انسانها فراهم سازد. بازگشت او به ذوق کلاسیک، تأیید دوبارهٔ وظیفهٔ داورانه نقد و لحن مقتدر و حتی یقین جزمی را به دنبال داشت. «یک منتقد واقعی فراتر از عموم می رود و آنها را هدایت و رهبری می کند». [۳۵] منتقد معمولاً «سنت را حفظ و ذوق را نگه داری می کند». [۳۶]

در اواخر قرن نوزدهم، تمایز بین مفاهیم نقد باهدف عینیت علمی، و نظریاتی که نقد را عمل ارزیابی شخصی می دانست، کاملاً روشنتر و آشکارتر شد. مفهوم نقد به گونهٔ داورانه و حامی سنّت در حاشیه قرار گرفت، ولی این نوع نقد در انگلستان سخنگوی منتقدی چون ماتیوآرنولد پیدا کرد. آرنولد به دلیل «بی طرفی» و به خاطر رواج عقاید اروپا در انگلستان از مدافعان مهم نقد ادبی به شمار می رفت. او در جای خود به نقد کاملاً توصیفی، اطلاعاتی، رهایی بخش و آماده برای خلاقیت، اعتقاد داشت. لیکن آرنولد بعدها به کرد و کار داورانه نقد تأکید ورزید و از «ارزیابی واقعی» در مقابل ارزیابی «تاریخی» و «شخصی» دفاع کرد که هردو ظاهراً برای او فریبنده و مغلطه آمیز بود. در نظر او ارزیابی شخصی، یک ارزیابی از دیدگاه «مناسبات، علقه ها و شرایط شخصی» بود که ناگزیرانه به طرف ذهنی بودن متمایل می شد، در حالی که ارزیابی تاریخی ارزشها را به هم می ریخت و به آثاری که در بعضی از مراحل پیشرفت ادبیات مفید بودند، بیش از اندازه بها می داد. «ارزیابی واقعی» تنها ارزیابی نقادانه است ـ در این ارزیابی معیارهای منسجم حاکم است، بهترین معیارهایی که تاکنون در جهان درباره شان فکر و صحبت شده است.» [۳۷] خود نقد آرنولد جذب «معیارها»ی امپرسیونیستی ویامفهوم تاریخی بسندگی یک ادبیات در روزگار خود شد و گو اینکه با تناقضاتی غربال گردید، ولی از سنجش به عنوان آرمان نقد حمایت کرد.

در ایتالیا فرانچسکو دوسانتیس بزرگترین منتقد و مورخ قرن نوزدهم، مستقلانه به نتایج مشابهی دست یافت. او در کار نقد سه مرحله را تشخیص داد: اول عمل تسلیم و اطاعت از نخستین تأثیرات و سپس بازآفرینی و بالاخره سنجش. «نقد نمی تواند جای ذائقه را بگیرد و ذوق و ذائقه نبوغ منتقد محسوب می شود. اگر کسی بگوید که شعرا آفرینش دارند، پس منتقدین هم آفرینش خواهند داشت». [۳۸] منتقد باید «آنچه را شاعر انجام داده، با روش خاص خود و با وسایل دیگر بازسازی کند»، [۳۹] و نیز آنچه راکه در یک اثر هنری آفریده شده، تبدیل به آگاهی کند. با وجود این عمل مستقیم نقد درباره ارزش ذاتی اثر حکم می کند و این حکم بر پایهٔ آن چیزی که در زمان اثر و در اسلافش وجود دارد، نیست، بلکه براساس آن چیزی است که خاص و ویژه آن اثر است وغیرقابل انتقال است». [۴۰]

در آلمان ویلهلم دیلتی که اثری روان شناختی راجع به فن شعر نوشت [۴۱]، و در آن دقت علمی خاصی را مبذول داشت، در اواخر عمرش به لزوم نقد پی برد. وی استدلال کرد که «نقد ناگزیرانه با فرایند هرمنوتیک در ارتباط است. بدون احساس ارزش نمی توان به درك و فهم رسید و فقط از راه مقایسه و سنجش ارزش می تواند به صورت عینی و جهانی دربیاید». [۴۲]

ایپولیت تن [۴۳] با تئوری معروف خود «نژاد، محیط، لحظه» از شخصیتهای برجسته ای بود که تلاش کرد تا نقد را بر پایه الگویی از علم جزمی قالب ریزی کند. تن این نظریه را پیش کشید که نقد «همسان گیاه شناسی است که درخت پرتقال، برگ بو، درخت کاج و درخت غان را به تساوی مورد بررسی قرار می دهد». [۴۴]

چنین می نماید که تاریخی گری این مفهوم (مثل هردر) به تسامح جهانی می انجامد و نسبیت گرایی را تکمیل می کند. لیکن تن همه آثار هنری را با ارزش همسان موردتوجه قرار نمی داد. او تلاش می کرد که با معیار بازنمایی به نسبیت گرایی غلبه کند. او می پرسید که آیا یک اثر هنری معرف یک حالت

● در خلال قرن هیجدهم، اصطلاحی که در انحصار نقد لفظی نویسندگان کهن قرار داشت، به تدریج وسیعتر شد و کل مسئله معرفت و سنجش و حتی تئوری دانش و فهم را در بر گرفت.

گذرا، یک لحظهٔ تاریخی و یا روح یک ملت و یا بشریت (به طور کلی) است؟ و آثار هنری را با این میزان رده‌بندی می کرد. اثر هنری همیشه نشانه و یا سمبلی از انسانیت، ملت و یا عصر به حساب می آید. البته تصور اینکه تن یک نفر جامعه شناس بوده و آثار هنری را به مثابه اسناد اجتماعی فرض می کرده، اشتباه است. این آثار در جدول او جوهره و یا فشرده تاریخ از دیدگاهی بود که در نهایت به فلسفه هگل برمی گشت.

امیل انه کن[۲۵] در میان پیروان تن در کتاب نقد علمی (۱۸۸۸) سعی کرد که نسبت به تن، پایه و اساس متفاوتی به نقد ببخشد. او مبنای محیط ـ لحظه ـ نژاد تن را در بوته انتقاد قرارداد و به جای آن روان شناسی نویسنده و مخاطب را گذاشت. تأکید بر مخاطب به صورت قیاس ذهنی اثر. یک کار تازه بود، ولی به گونهٔ فرضیه اشاره داری باقی ماند. با وجود این، انه کن به «سن تز» نقد ادبی روشی ورای تفکر کاملاً علّی داد که حاوی زیبایی شناسی، روان شناسی و جامعه شناسی در علمی بود که او آن را «مردم شناسی» نامید.

فردینان برونتیر که در وابستگی به آرمان علمی پیرو تن بود (در ارزیابی موردی و زیست شناختی خود) به تئوری ادبی دلسوزی بیشتری نشان داد. او معتقد بود که نقد باید بر خود اثر ادبی متمرکز گردد و بررسی ادبیات را از بیوگرافی، روان شناسی، جامعه شناسی و سایر علوم متمایز سازد. او از هدف نهایی نقد که به نظر وی سنجش و حتی رده بندی بود، دفاع کرد و این عمل سنجش را از هر نوع پسند، تأثیر و سرگرمی کاملاً شخصی جدا ساخت. برونتیر به روشنی دریافت که خود اثر ادبی و نه روح نویسنده و پسزمینه اجتماعی، موضوع نقد است. وی استدلال کرد که «اگر نقد فراموش کند که یک شعر، یک شعر است، وقتی که مدعی خودداری از سنجش شود، این نقد دیگر نقد نیست، بلکه تاریخ و روان شناسی است»[۲۶]. تلاش تن وانه کن برای علمی گردانیدن نقد به مفهومی که از تمجید و یا تحقیر جلوگیری کند، ناگزیرانه با شکست مواجه شد. برونتیر نیز دلسوزانه در مقابل نگره امپرسیونیستی نقد استدلال کرد و آن زمانی بود که آناتول فرانس با اعلام اینکه آرمان نقد عینی یک فریب است، با شوخ طبعی از آن حمایت کرد. «حقیقت این است که کسی، کسی دیگر را کنار نگذارد. چه طور ما نمی خواهیم حتی برای لحظه‌ای هم شده زمین و آسمان را از چشم یک مگس ببینیم و یا آن را با مغز خام و ساده یک اورانگوتان درک بکنیم؟ ... اگر منتقد نامزد این کار شده، باید جواب دهد: آقایان من می خواهم در مورد خودم در ارتباط با شکسپیر، پاسکال و یاگوته صحبت کنم.»[۲۷] برونتیر پاسخ داد که نه ما مگسیم و نه اورانگوتان، بلکه انسانیم و کل زندگی هم از ید قدرت فرد خارج است. «به دیگر سخن، در این میان نه جامعه‌ای، نه زبانی، نه ادبیاتی و نه هنری وجود دارد».[۲۸] وی ثابت کرد که حتی امپرسیونیستهای افراطی هم در تمام مدت دست به سنجش می زدند و خود آنها نمی توانستند ببینند که «در ده بین راسین و کامپیسترون اختلافاتی وجود دارد و یا نمی توان ویکتورهوگو را پائین تر از مادام دیبورد ـ والمر و یا بالزاك را پایین تر از شارل برنار قرارداد»[۲۹]. برونتیر در نقد یک «تلاش مشترك» مشاهده می کرد[۵۰] و راجع به کلاسیکها به موافقت وسیعی دست می یافت. لذت بری محض، معیار یک ارزش نیست. ما صرفاً به یک فرس[۵۱] بیشتر از **میزاتروپ** مولیر می خندیم. با این همه «می توانیم خودمان را بالاتر از ذائقه‌مان قرار دهیم».[۵۱] دلسوزی و سنجش، حسپذیری و عقل در این مورد، به طور خطرناکی از هم جدا شده اند.

جان ادینگتن سیموندز، یکی از نویسندگان انگلیسی که با آرمان علمی نقد سرو کار داشت، همچون برونتیر دریافت که طرح تکوینی با فرضیه مهلک ضرورت ظهور و افول، مسئله نقد را با قالب بسیار واقعی اش مطرح می سازد. قیاس با زندگی یک گیاه و یا جانور باید به تسامح جهانی و طرد نقد بینجامد. انتقاد از جوان به دلیل جوان بودن و یا انتقاد از سالخورده به دلیل نزدیکی به مرگ، غیرممکن است. اما او ضرورت غلبه بر یک چنین نسبی گرایی را متوجه بود.

منتقد نمی تواند با تاریخ محدود گردد. «او باید ذهن خود را از چیزهای زودگذر و فانی جدا سازد و روابط تحمیلی را ریشه کن کند».[۵۲] سه نوع منتقد وجود دارد: داور، مجری نمایش و مورخ طبیعی هنر و ادبیات. داور یک منتقد کلاسیک است که با اصول و تصمیمات و احکام اسلافش داوری می کند. مجری نمایش نیز یک منتقد رمانتیک است که حس پذیریهای خود را به نمایش می گذارد. تحلیل گر علمی، مورخ ریخت شناسی است که ادبیات را از منظر تکامل می بیند. لیکن حتی این تحلیل گر علمی نیز سیموندز را ارضا نکرد، چون وی منتقد واقعی را کسی می دانست که هر سه نوع را در خود متمرکز ساخته باشد. او نمی تواند حق داور را انکار کند، امّا ... وظیفه و کرد و کار عالی او است که قوهٔ سنجش او را تربیت می کند و ذهنیت وی را با مطالعهٔ اشیا در پیوندهای تاریخی شان تلطیف می سازد».[۵۳] بالاخره سیموندز پذیرفت که

نقد، علم نیست ولی می تواند با نوعی روح علمی مورد تجربه قرار گیرد.

نویسندگان دیگر نیز با اختلافاتی، بر اهمیت همدردی و حتی دمسازی در نقد تأکید کردند. شارل بودلر این آرمان را به خوبی صورت بندی کرد. «تو باید در جلد موجود مخلوق فروبروی و با احساساتی که او ابراز می دارد عمیقانه دمساز شوی و آنها را کاملاً احساس کنی، آن وقت است که مثل اثر خودت، برتو مکشوف خواهد شد». [۵۴] اما بودلر اغلب نقد را خود مشتمال و خودتبیین می دانست. نقد باید «جانبدارانه و پرشور و سیاسی باشد، یعنی از زاویه دید منحصر به فرد، زاویه دیدی که افقهای وسیع را پیش چشم بگشاید، نوشته شود». [۵۵]

نقد در نظر ژول لمتر [۵۶] چیزی نبود جز «هنر لذت بری از کتب و تقویت و تصفیه برداشت فرد از آنها.» در نظر او فرق بین تمجید و دوستداری مورد نظر برونتیر نه تنها اسفبار بلکه دروغین بود. «انسان چیزی را خوب می داند که دوست داشته باشد.» یک منتقد، قاضی نیست، بلکه فقط یک خواننده است. او به «تخیل دلسوزانه نیاز دارد». [۵۷] هنری جیمز که بسیار تحسین کننده سن ـ بووه بود همان مطالب را در ایالات متحده بر زبان آورد. او تا سال ۱۸۶۸ نوشت که «منتقد یک خواننده ساده مثل دیگران است ـ خواننده ای که برداشتهای خود را چاپ می کند» [۵۸]، و تأکید کرد که «هیچ وقت با دوست داشتن یک شیوه خوب قدیمی اثر هنری و یا با عدم دوست داشتن آن چیزی رخ نمی دهد [۵۹]. «نقد فقط «نقبی به سوی درک و فهم است» [۶۰]. روش واقعی نقد همیشه با دلسوزی و دمسازی با اثر هنری همراه است.

نهضت زیبایی شناختی انگلیس نیز نشان دهندهٔ مباحثی در همان خط و خطوط بود. ولی والتر پاتر به غلط یک امپرسیونیست قلمداد شده است. او وظیفه اصلی منتقد را درک و دریافت فردیت و بی همتایی اثر هنری می دانست. او ابراز می داشت که اگر یک نفر از کتابی لذتی ببرد، تازه قدم اول را برای نقد برداشته است.

منتقد باید فراتر از آن قدم بردارد: «از طریق محصول مشخص ادبی و یا هنری به درون ساختار ذهنی و باطنی تولید کننده اثر که اثرش را شکل داده» رخنه کند [۶۱] (Guardian [۱۹۰۱]، ص۲۹). از اینها گذشته منتقد باید چگونگی پیوند دیدگاه خود را با دریافت چیزی که پاتر آن را «قاعده»، «اصل فعال» و یا «بنمایه» اثر هنری و یا ادبی نامیده بداند. اسکار وایلد در میان نویسندگان انگلیسی، کسی بود که در انگیزش ذهنیت فراتر از دیگران رفت. او در مقابلهٔ در «منتقد هنرمند» (۱۸۹۳) نقد را مثال یک هنر خلاقه اعلام داشت. نقد نوعی از حسب حال (اتوبیوگرافی) است. اثر هنری فقط نقطه عطفی برای خلاقیت تازه است و نیازی به داشتن پیوند آشکار با چیزی که آن را نقد می کند، ندارد. عینیت یک آرمان پوچ است، «فقط یک حرّاجگر می تواند به تساوی از همه مکاتب هنری تمجید و تحسین کند.» وایلد دیالکتیک ذهنیت و عینیت را درنظر داشت؛ «یک منتقد فقط از راه تقویت شخصیت خود است که می تواند شخصیت و اثر هنری دیگران را تفسیر کند.» بنابراین موضع وایلد بین حمایت از نقد دلسوزانه و تخیل تاریخی به گونه ای که در جهان شمولی اعمال می شود، و اظهاریه متناقض به منظور لجاجت محض و بوالهوسی، در نوسان بود. مفهوم نقد وایلد باز نمای کرانه دیگری بود که تفکر قرن نوزدهم وارد آن شده بود.

در قرن بیستم مجادلات شدید جدیدی بین مفاهیم عمده نقد درگرفت: یعنی مفاهیم داورانه، علمی، تاریخی، امپرسیونیستی و «خلاقه» و بنمایه ها و اصلاحات تازه ای هم بدانها افزوده شد. منتقدی چون الیوت در انگلستان دیدگاه تجربی و ضدتئوریک را در نقد رواج داد. الیوت به زیبایی شناسی مظنون بود و در مورد نقد هم بسان یک شاعر فکر می کرد «که همیشه درصدد دفاع از نوع شعری است که می سراید [۶۲]». الیوت سه نوع نقد تشخیص داد: «نقد به اصطلاح خلاقه»، یا در مواقع «خلاقیت کم رنگ» که خود پاتر مثال بارز و وحشتناک آن بود؛ نقد «تاریخی» یا اخلاقی که سن-بووه نماینده آن بود؛ و «خودنقد» یا نقد یک شاعر؛ الیوت در این تقسیم بندی تئوری را کاملاً فراموش کرد و یا از آن چشم پوشید. الیوت تنها استثنایی که قایل شد به ارسطو بود که تأثیر او در طرح الیوت کاملاً حس می شد. [۶۳] الیوت به عمل نقد بها داد. او گاهی وظیفه نقد را «توضیح آثار هنری و تصحیح ذائقهٔ هنری» و حتی «پیگیری عمومی سنجش واقعی» می دانست. [۶۴] اما او به هرحال نقد تفسیری و داورانه را رد کرد. «تفسیر» در نظر او فقط محصول ضروری نامطلوب ادبیات داستانی بود و منتقد را از سنجش و داوری برحذر می داشت. «منتقد نباید تحت فشار باشد و او نباید سنجشهای خوب یا بد انجام دهد.» منتقد «باید به سادگی (فعالیتی را که برای تفسیر ابهام دارد) روشن سازد؛ «خواننده سنجش واقعی را برای او شکل خواهد داد.». با وجود این، الیوت در عمل تقریباً دربارهٔ هر صفحه ای داوری کرد و خود را به عنوان «محافظ سنت و حتی خالق

ارزشها» به حساب آورد.[۶۵] بنابراین مفهوم نقد الیوت ظاهراً با عمل او همخوانی نداشت.

ای. ای. ریچاردز، رقیب الیوت، به محافظان آرمان علمی تعلق داشت. به نظر او نقد باید به صورت یک علم جدید و یا کمابیش «تکنیک همبسته پژوهشی درآید که بتوان عنوان علم بدان اطلاق کرد.»[۶۶] ریچاردز به پیروزی کامل نهایی علم معتقد و امیدوار بود: او در سال ۱۹۵۲ ابراز داشت که «ما باید به دنبال روشی باشیم که ارزش را بدون محدودیت به قلمرو علم بکشاند.»[۶۷] علم موردنظر او روان‌شناسی و در کتب متأخرش، عصب‌شناسی بود. اما او در کتاب *نقد علمی* (۱۹۲۸) خود از هیچ نوع تجربه علمی، ازهیچ نوع تحلیل از دیدگاه کمی و از هیچ نوع روش منضبط صورت‌بندی مسائل بهره نگرفت. اثر ریچاردز تلاشی برای تحلیل منابع سوءخواندنهایی بود که دانشجویان موقع مواجهه با متون گمنام شعری مرتکب آن می‌شدند. نوعی تئوری زبان عاطفی، روش موفق ریچاردز را در توجه به متون و سنجش احساس آنها در ابهام قرار داده است.

الیوت و ریچاردز عمیقاً بر اف. آر. لیویس اثر گذاشتند. مفهوم نقد او نیز آزمایشی و تجربی، ولی به طور سنجیده‌ای اخلاقی و تربیتی بود. به نظر او نقد «فکر و احساس را در کنار هم پرورش می‌دهد و واکنش احساسی و دقیق و انسجام فکری ظریفی را می‌پروراند.» همه چیز باید از تربیت احساس شروع شود و با آن پیوند داشته باشد».[۶۸] نقد با بافتار متون در مقابل ما شروع می‌شود. در اینجا تاریخ ادبی و پژوهشی بی فایده است؛ گو اینکه لیویس گاهی به «نقد و انتقاد از نقد» نیز تأکید می‌ورزد. عقیده محوری نقد حفظ سنت است، ولی سنت از دیدگاه لیویس متفاوت با دیدگاه الیوت از سنت، بود. نظریه لیویس غیرمذهبی و آرنولدی بود و ارزشهای پایه‌ای جامعهٔ ارگانیک انگلیس را جذب کرده بود، ولی این نظریهٔ آرنولدی در دهه‌های اخیر با تحسین بی‌مرز لیویس از دی. اچ. لارنس و ستایش او از «زندگی» اصلاح شده و تغییر یافته بود. زندگی درنظر لیویس یک اصطلاح مبهم و متغیر بود. بالاخره وی جذب قطعیت شهودی شد. او می‌گفت: «یک سنجش یا یک سنجش واقعی است و یا نیست. یعنی سنجش باید از بن دندان شخص برآمده باشد؛ امّا الهام آن فراتر از سنجش شخصی می‌رود.»[۶۹]

● هر اثر هنری به صورت بخشی وابسته‌ای از محیط خود جلوه‌گر می‌شود و وظیفه‌ی خود را ادا می‌کند و احتیاجی به نقد ندارد. مطالعه و بررسی ادبی به صورت نوعی از گیاه‌شناسی درآمده است.

پانویس‌ها:

۱. Reallexikon der deutschen literaturgeschichte. برن، ۱۹۵۹، ج۲، ص ۶۳

2. Dryden

۳. نامه‌ها. چاپ کی. ای. وارد، ۱۹۲۲.

4. Baltasar Gracian 5. Criticismo 6. Friedrich Schlegel 7. Jacobi 8.Galen 9. Angelo Poliziano

۱۰. این کتاب با نام مستعار Odeno Nisiely منتشر شد.

11. Chapelain 12. La Bruyere 13. Father Bouhours

۱۴. مقدمه‌ای بر شکسپیر، ۱۷۶۵. ۱۵. Rambler، ش ۱۵۶. ۱۶. مجموعه آثار. چاپ بی سوفان، ج ۱۷، ص ۳۳۸. ۱۷. همان. ج ۱۸، ص ۱۳۸. ۱۸. بررسی ماندزونی از آثار کنت دی کارمانیولا. Yubiläums-Ausgade، ش ۳۷، ص ۱۳۰. ۱۸. همان. ش ۳۷، ص ۲۸۰. ۱۹. Prosaische Yugendschriften، چاپ ماینر، ج ۲، ص ۱۱.

۲۰. Lessings Geist، ج ۱، صص ۴۱-۲۰. ۲۱. همان. ج ۱، ص ۲۷. ۲۲. همان. ج ۱، ص ۲۸.

23. Vorlesungen über Wissenschaft und Literature.

۲۴. ادبیات شرح حال. چاپ شاوکراس، ج ۱، صص ۱۴ و ۴۲. ۲۵. مجموعهٔ کامل آثار. چاپ هاو، ج ۵، ص ۱۷۵. ۲۶. جستارها. چاپ به مناسبت صدمین سال تولدش، ج ۱، ص ۳۹. ۲۷. همان. ج ۳، ص ۴۶. ۲۸. جستارهای نقادانه و تاریخی. بوستون، ۱۹۰۰، ج ۶، ص ۵۰. ۲۹. مجموعهٔ کامل آثار. چاپ به مناسبت صدمین سال تولدش، ج ۱، ص ۳۵. ۳۰. هنر، ادبیات و نمایشنامه. بوستون، ۱۸۴۱، صص ۲۴-۲۳.

۳۱. Journal des débats ۱۶ نوریه، ۱۸۰۵. ۳۲. تاریخ ادبیات فرانسه. ج ۴، ص ۵۲۰.

33. Charles Augustin Sainte-Beuve

۳۴. Causeries du Lundi، ج ۱، ص ۳۷۳.

۳۵. Chateaubriand et son groupe Litteraire، ۱۹۴۹، ج ۲، ص ۹۵.

۳۶. Causeries، ج ۱۵، ص ۳۵۶.

۳۷. نگاه کنید به: بررسی شعر در جستارهایی راجع به نقد ادبی. سری دوم، ۱۸۸۸، صص ۷-۶ و ۱۱.

۳۸. Saggi Critici چاپ روسو، ج ۱، ص ۳۰۷.

۳۹. همان. ج ۲، ص ۹۰.

۴۰. Saggio Critico Sul Petrarca، ۱۸۶۹، چاپ پوتورا، باری (۱۹۵۴)، ص ۱۰.

۴۱. Die Einbildungskraft des Dichters, Bausteine für eine Poetik، ۱۸۸۷.

۴۲. Gesammelte Schriften ج ۵، ص ۵۳۶.

43. Hippolyte Taine

۴۴. فلسفهٔ هنر، ۱۸۶۵، ص ۲۲.

45. Emile Honnequin

۴۶. Etudes Critiques ج ۹، ص ۵۰.

۴۷. La vite Littéraire ج ۱، صص ۶-۵.

۴۸. جستارهایی راجع به ادبیات معاصر. ۱۸۹۲، صص ۹-۸.

۴۹. همان.

۵۰. Etudes Critiques ج ۴، ص ۲۸.

51. Farce

۵۱. تکامل شعر غنایی. ۱۸۹۴، ج ۱، ص ۲۵.

۵۲. رنسانس در ایتالیا: واکنش کاتولیک. ۱۸۸۶، ج ۲، ص ۳۹۶.

۵۳. جستارها، نظری و دلالت کننده. ۱۸۹۰، ج ۱، صص ۹۹-۹۸.

۵۴. هنر رمانتیک. چاپ کنرات، ص ۱۹۸.

۵۵. Curiosites esthetiques. چاپ کنرات، ص ۸۷.

56. Jules Lemaitre

۵۷. معاصرین ج ۳، ص ۳۴۲؛ ج ۲، ص ۸۵؛ ج ۱، ص ۱۶۲. ۵۸. The Nation. ج ۱، صص ۳۳۱-۳۳۰. ۵۹. Partial Portraits. ۱۸۸۸، صص ۶-۳۹۵. ۶۰. آینده: رمان. ص ۹۷. ۶۱. گاردین ۱۹۰۱، ص ۲۹. ۶۲. موسیقی شعر. ۱۹۴۲. ۶۳. Chapbook. ش ۲، ۱۹۲۰. ۶۴. جستارهای برگزیده. صص ۲۵-۲۴. ۶۵. Criterion. ش ۴، ۱۹۲۶، ص ۷۵۱. ۶۶. نظر کولریج راجع به صور خیال. ص XII. ۱۹۳۴. ۶۷. وسایل نظری. ص ۱۴۵. ۶۸. تربیت و دانشگاه. صص ۳۲، ۱۲۰. ۶۹. Scrutiny. ش ۱۸، ۱۹۵۱، ص ۲۲.