ادبیات و دین

اشاره:

پروفسور جی. هیلیس میلر[1] از ۱۹۶۸ استاد برجستهٔ زبان انگلیسی و ادبیات تطبیقی دانشگاه کالیفرنیا در ایروایِن بوده است. وی مقالات و کتابهای متعددی در زمینهٔ ادبیات قرنهای نوزدهم و بیستم، و نیز نظریه ادبی نوشته است.

***

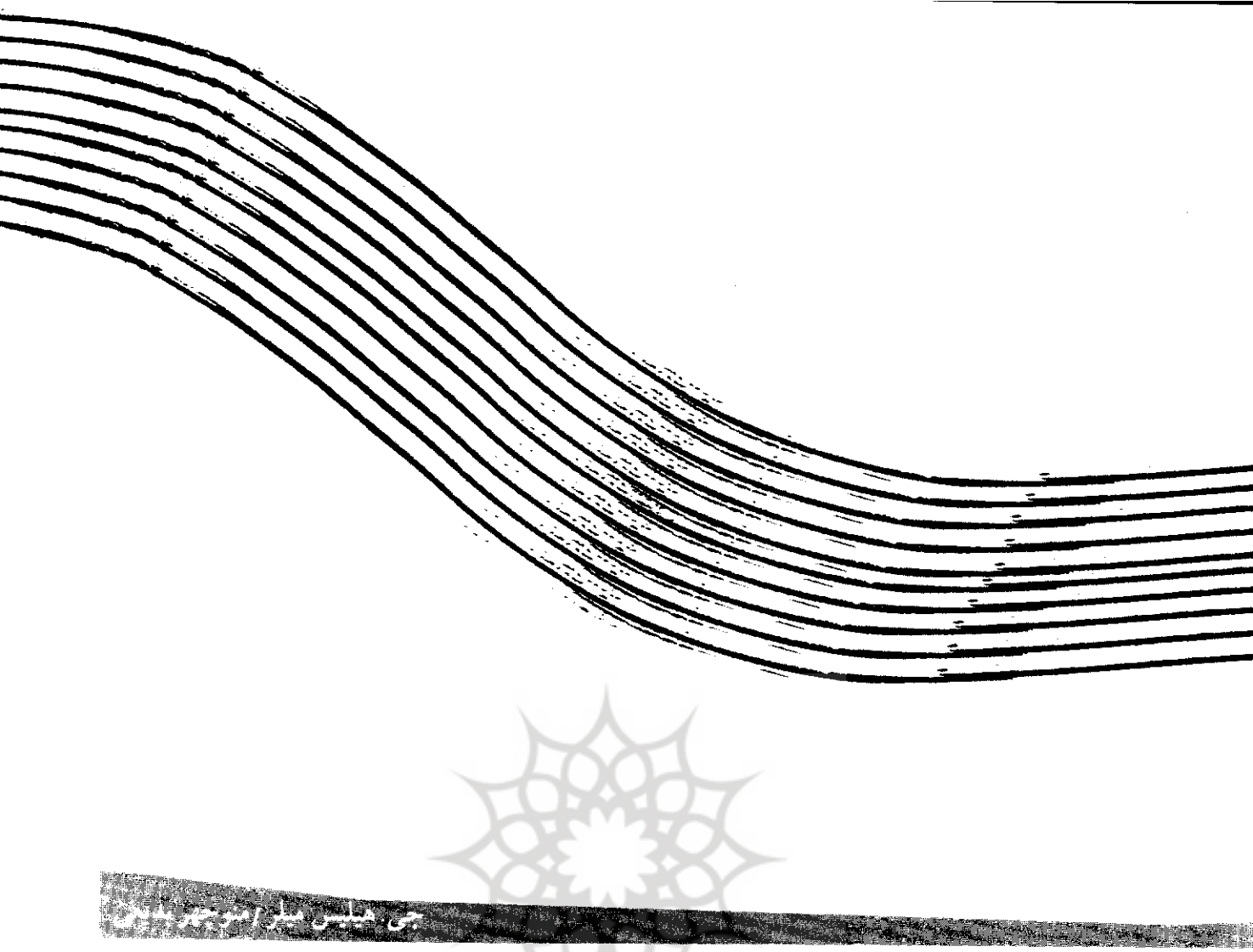
ارتباط دین و ادبیات از لحاظ روش‌شناختی مسائلی دارد که به آسانی می‌توان آنها را تمیز داد. اما تمیز دادن این مسائل در حکم حل کردن آنها نیست. این مسائل یکی از نمونه‌های کشاکش بین دو طرف افراط است که از مشخصات هرگونه تفسیر آثار ادبی است. یک دسته از این مسائل به ارتباط نقد و اثر مورد نقد مربوط می‌شود. دستهٔ دیگر به ارتباط بین اثر و امر شخصی یا فرهنگی یا روحانی که در اثر بیان شده است. با رعایت همین ترتیب به آن مسائل می‌پردازم.

اغلب پژوهندگان ادبیات امروزه اتفاق‌نظر دارند که هدف این رشته، روشن ساختن معانی درونی اشعار و نمایشنامه‌ها و رمانهاست. آنها دقیقاً می‌خواهند بدانند قطعه‌ای از شکسپیر، قصیده‌ای از کیتس[2] یا رمانی از ترولوپ[3] چه معنایی دارد. گرایش آنان بر این فرض است که زبان شعر تمامیت ذاتی دارد یا فقط به خود برمی‌گردد. هر معنایی که شعر داشته باشد روی کاغذ است و از واژه‌ها و ارتباط آنها با همدیگر برمی‌خیزد.

[illegible] شعر ممکن است معنای [illegible] دربرداشته [illegible] جعبهٔ سیگاری نیز [illegible] نخهای سیگار را دربردارد، حتی به [illegible] درختی نیست [illegible] دربردارد، یا گلی که عطر خود [illegible] سیاه بر صفحهٔ کاغذ یا ارتعاشهای آهنگین در [illegible] ط در ذهن و احساس خواننده یا شنونده به [illegible] پیدا می‌کند. اگرچه معانی شعر درونی است، اما [illegible] است که خواننده را همراه با علامتهای سیاه، [illegible] ات دربردارد. برخلاف فرمول علمی یا برهان ریاضی، اگر خوانندهٔ شعر نسبت به آن زیاده بی‌علاقه باشد و زیاده با نظر خرده‌گیری به آن بنگرد، نمی‌تواند حتی آن را بفهمد.

شعر تا اندازه‌ای به صورت احساسهایی که در بطن آن است وجود دارد و این احساسها تنها هنگامی به وجود می‌آید که شعر با همدلی خوانده شود. با این حال خواننده یا شنونده ماشین بیجانی نیست که معانی واژه‌ها را به‌وجود آورد. خواننده یا شنونده شخصیت و گذشتهٔ خاص خود را دارد. اینکه خواننده نیز یکی از اجزای درونی شعر است خود سبب یکی از مشکلاتی است که در ارتباط بین دین و ادبیات دیده می‌شود.

طبیعی است که خوانندهٔ ادبیات خود اعتقادات دینی داشته باشد، گیریم که این اعتقادات مبهم یا متناقض باشد. حتی بی‌توجهی به امور دینی یا رد کردن آنها هم البته نوعی موضع‌گیری دینی است.



از طرف دیگر، بسیاری از آثار ادبی دارای مایه‌های دینی است خواه به صراحت، مانند **کمدی الهی**، اشعار قدیس جان صلیبی [4] یا **آدمکشی در کلیسای جامع**، خواه به طور غیرمستقیم مانند اشعار هولدرلین، کیتس یا آرنولد. کار وقتی مشکل می‌شود که ناقدی با اعتقادات دینی خود با مضمون دینیِ اثری ادبی روبه رو می‌شود. ناقدان معمولاً یکی از سه طریق خاص را برای پرداختن به این مسئله برگزیده‌اند. هر یک از این سه طریق ممکن است به شکل خاصی از تحریف ـ که مختص همان طریق است ـ بینجامد. ناقد ممکن است عقیدهٔ دینی خود را به نویسندگان نسبت دهد. ممکن است نویسندگان را به این سبب که با آرای دینی او همسو نیستند رد کند. ممکن است با دیدی عینی یا بی‌طرف به مایه‌های دینی ادبیات بنگرد و بدین‌سان ادبیات را به یک امر تفننی بدل سازد.

شک نیست که باید به هر ناقدی حق داد که عقاید دینی خود را داشته باشد. هر آدم رشیدی آدم مقیّدی است، و کجاست که تقیّد بیشتر از زمینهٔ دین اهمیت داشته باشد؟ اما هرچند که ایمان دینی با این عقیده مغایرتی ندارد که خانهٔ خدا را غرفه‌ها فراوان است، با این همه قوت تقید دینی با نسبیت تاریخی که مطلوب و مورد تأیید پژوهش ادبی است، تعارض دارد. واقعیت مسلم در ادبیات آن است که در این عرصه، اختلاف باورهایی وجود دارد که به شاعران زمانها و مکانهای گوناگون تشخص بخشیده است و علم به روال دگرگونی «جهان‌بینی‌ها» در سراسر تاریخ همان اندازه جزء مبانی مربوط به ادبیات است که مفهومهایی مانند معنای درونی و صورت سازمندانه. مردم در زمان و مکانی جهان را یک جور دیده‌اند و در زمان و مکان دیگر، جور دیگر، و این شیوه‌های دید اشیاء و امور ـ که مدام در تغییر است ـ با همدیگر سازگار نیستند. هومر، دانته، شکسپیر، بلیک [5] و والاس استیونز [6] دربارهٔ ماهیت اشیاء و امور، عقاید مختلفی دارند.

حال که چنین است، به نظر می‌رسد که نخستین وظیفهٔ ناقد آن باشد که از اعتقادات خود اعراض کند تا بتواند با همدلی عینی شیوه‌ای را که اشیاء و امور به نظر هومر، شکسپیر یا استیونز می‌رسیده است از نو برقرار سازد. پژوهش ادبی باید پایبند کثرت یا نسبیت باشد، چون موضوع آن چنین است. ناقد ادبی باید هرلحظه به شکلی درآید و از اخلاف همان شاعرِ صاحب استعداد منفی باشد که کیتس می‌گفت، چون ناقد از خودِ طبیعتی ندارد باید بتواند طبیعت هر شاعری را که مورد پژوهش اوست، به خود بگیرد و مدتی نقاب شلی یا مارلو یا چاسر را بر چهره زند.

با این همه، اگر از کسی که دارای عقاید دینی است بخواهیم که در هنگام پژوهش ادبی از عقاید دینی خود اعراض کند به منزلهٔ آن است که از او بخواهیم دو پاره شود و دو زمینهٔ مهم زندگانی خود را از یکدیگر جدا نگاه دارد. اما باز کردن مرزهای بین این دو زمینه آسان نیست.

اگر ناقد بخواهد اعتقاد دینی خود را با عشقی که به ادبیات دارد سازگار کند، چه بسا سرانجام به اینجا برسد که بگوید آثاری که

خوانده است با بینش ایمانی او منطبق است؛ هرچند که اگر همان آثار از دید دیگری خوانده شود به نظر نمی‌رسد که چنین انطباقی داشته باشد. این ناقد می‌گوید از هرچه بگذریم عالم درواقع همانگونه است که دین من به من می‌گوید و حتی نویسندگانی هم که از این امر بی‌خبرند بی آنکه خود بدانند بر این حقیقت شهادت می‌دهند. زمانی فکر می‌کردند که اسطوره‌های یونانیان و مشرکان درواقع صورت تحریف شدهٔ وحی مسیحی است. هنوز هم کسانی هستند که این عقیده را عیناً یا با اندکی تغییر داشته باشند. شارحان قرون وسطی و رنسانس می‌توانستند از ویرژیل چیزی شبیه یک شاعر بزرگ مسیحی بسازند. در دوران خود ما ناقدان کاتولیک یا پروتستان، هر دو، گفته‌اند که آثار نویسندگانی مانند کافکا یا کامو اساساً در معنی مسیحی است یا دست‌کم می‌توان آنها را با دید مسیحیت از اشیاء و امور مشابه دانست. یک نمونهٔ دیگر از این «بی توجهی به زمان» آن است که اشعار شاعری مانند کالریج یا شکسپیر را چنان بخوانیم که گویی شاعر «اگزیستانسیالیست» بزرگی بوده است. این طرز خواندن آثار ادبی ممکن است مقولاتی از فلسفهٔ دین یا شبه‌دین جدید را در آثاری وارد کند که با آن مقولات بیگانه هستند. ژان پل سارتر در کتابی که دربارهٔ بودلر نوشته است و همچنین در سایر پژوهشهای خود، و مارتین هایدگر در مقالاتی که دربارهٔ هولدرلین نوشته است با تعبیر و تفسیر آثار ادبی و هنری گذشتگان شواهدی بر صحت عقاید خود یافته‌اند، گو آنکه به آنها ایراد کرده‌اند که در بررسیهای خود به همان تحریفی دست زده‌اند که اینک مورد بحث من است. اما اگر عقاید سارتر و هایدگر در باب هستی انسان درست باشد، دلیلی در دست نیست که بگوییم در اشعار یا نقاشیهای گذشتگان، بینش آنان پیشاپیش مورد تأیید قرار نگرفته است. با این همه، چنین نظریه‌ای تلویحاً با این معنی منافات دارد که جهان‌بینی هر عصر یا هر فرد خصوصیتی ذاتی دارد و این خصوصیت را نمی‌توان بی آنکه عقوبت داشته باشد با دسیسه‌های تفسیری فراتاریخی مخدوش کرد.

حتی بهترین ناقدانی که آشکارا مسیحی هستند، مانند ژاک اچ. آدن،[7] آلن تیت[8] یا تامس گیلبی[9] در میان کاتولیکها و ایماس وایلدر[10]، ناتان اسکات[11] یا دبلیو. اچ. آدن[12] در میان پروتستانها، با همهٔ آنکه شاید به فردیت آثار غیرمسیحی احترام می‌گذارند، باز هم به این گرایش دارند که نقد را به گفت‌وگویی بین عقاید دینی خود و جهان‌بینی نویسندگانی بدل کنند که آثارشان را مورد بحث قرار می‌دهند. درواقع پرسش آنان این است: «کامو یا کافکا یا ملویل برای کسی که اعتقاداتی مانند اعتقادات من دارد به چه کار می‌آید؟» و پژوهشهای آنان اغلب عنوانهای مرکبی دارد که نشان‌دهندهٔ این رویارویی است: «ادبیات جدید و مرز دین»، «مسیحیت و عالم بی‌ایمانی»، «مسیحیت و اگزیستانسیالیسم»، «تخیل تراژیک و دین مسیح».

آسان می‌توان دید که چرا ارتباط بین دین و ادبیات اکنون باعث نگرانی خاصی شده است. در زمانه‌ای که قدرت دین سازمان یافته ضعیف شده است، چنانکه ماتیو آرنولد زمانی گفت، مردم به شعر رو آورده‌اند تا آن را تکیه‌گاه یا پناهگاه یا حتی وسیلهٔ رستگاری خود سازند. بسیاری از مردم که صادقانه متدین هستند، یعنی برای زندگانی خود معنای ماوراء طبیعی می‌جویند، دینی برای خود ساخته‌اند مرکب از یک خرده از همان دینی که به ارث برده‌اند، یک خرده اگزیستانسیالیسم، یک خرده ماریتن، یک خرده کافکا، یک خرده ذن بودیسم، یک خرده ریلکه و یک خرده آناندای[13]، کوماراسوامی[14] و از این قبیل.

با این همه آرنولد اشتباه می‌کرد و تی. اس. الیوت درست می‌گفت. ادبیات وسیلهٔ رستگاری نیست. ویرژیل زایر را فقط تا جایی می‌برد، از آنجا به بعد فقط بئاتریس می‌تواند زائر را جلوتر ببرد. با این حال، زائر را حتی تا بدانجا بردن هم نوعی خدمت دینی است. اینکه پل کلودل دست‌کم تا اندازه‌ای بر اثر خواندن اشعار رمبو به مذهب کاتولیک گرویده باشد شاید پیش‌بینی‌ناپذیر باشد، اما بی‌معنی نیست. مثلاً نوشته‌های کافکا مانند اشعار رمبو دارای مایه‌های دینی است، و هر ناقدی برای فهمیدن آنها باید شم تأله فراوانی داشته باشد. طبیعی است که پژوهندگانی که تعلیم تأله دیده باشند باید به آثار کافکا یا شکسپیر یا حتی کامو بپردازند. اما این پژوهندگان، اگر می‌خواهند ناقد ادبی بمانند و به چیز دیگری تبدیل نشوند باید این وسوسه را به خود راه ندهند تا به غرض خود برسند.

ناقدانی هم که تقید دینی آشکاری ندارند از این خطر مصون نیستند. حتی ناقد بزرگی مانند بلاکمور[15] چون از آنچه در نظرش متافیزیک خارق اجماع اشعار ییتس می‌نمود بیزار بود، گاهی می‌گفت که چون این اشعار بسیار زیباست متافیزیک بد آنها را نباید جزء ذاتی معنای آنها دانست و پاره‌ای از نخستین نقدهایی که از آثار جرارد منلی هاپکینز شده است با این فرض خدشه‌دار شده که کاتولیک بودن هاپکینز کمابیش ربطی به اشعار او ندارد.

نمونهٔ دیگر آثار ناقد درخشان فرانسوی، موریس بلانشو[16] است. بلانشو سخت مجذوب نوعی برداشت از ارتباط بین آفرینش ادبی و تاریکی فراگیری است که در نظر او زبان و ذهن انسان را فراگرفته است. بلانشو دهها مقاله دربارهٔ نویسندگانی نوشته است که با یکدیگر تفاوت فراوان دارند و بسیاری از این مقاله‌ها از جهت عمق بررسی شگفت‌آور است. با این حال در این مقالات روند غریب همانندسازی در کار است. هر آنچه آقای (ب) می‌خواند همانند آقای (ب) می‌شود. اگرچه ممکن است مقاله را با یک بحث عینی شروع کند، مجموعهٔ اندیشه‌هایش که همهٔ هوش و حواس او را به خود مشغول داشته گرداب ژرفی است که کافکا و بکت و ژوبر[17] و موزیل[18] و ریلکه و دیگران را به چرخش زیانی مقاومت‌ناپذیری می‌کشاند، تمایزهای فردی آنان را محو می‌کند و آنان را در خود فرومی‌برد، چندانکه می‌توان هر مقاله را به اختلاف عبارت با بیان مفاهیمی پایان داد که بارها و بارها در آثار انتقادی بلانشو تقریباً به یک صورت تکرار شده است. مقاله‌ها از لحاظ بیان مطلب تقلید کامل برداشتی است از ادبیات که از پیش در تقدیر گرفته شده است. اما خواننده حیران می‌ماند که آیا باید نوشتهٔ بلانشو را نقد ادبی نامید یا نام دیگری به آن داد. فقط ناقدانی می‌توانند از تحریف آثار نویسندگان در جهت اعتقادات خود پرهیز کنند که از همه بهتر و داناتر باشند و ناقد، هر قدر با استواری بیشتر به باورهای خود معتقد باشد، گرایش او به تحریف آثار نویسندگان قوت بیشتری دارد.

حال فرض کنیم ناقدی باشد که این خطر را می‌شناسد و در عین حال می‌خواهد وحدت شخصیت خود را حفظ کند. این ناقد آنقدر یک اثر ادبی را جدی خواهد گرفت که درحقیقتِ تصویر آن اثر از اشیاء و امور شک کند و آنقدر شهامت خواهد داشت که آثاری را که از لحاظ اخلاقی یا دینی بر خطا هستند رد کند. شعر، هر قدر هم زیبا باشد، اگر تصویر نادرستی از عالم به دست دهد چه فایده‌ای دارد؟ چنین ناقدی، اگر موسیقی واگنر را هرزه بداند، میلتون را معتقد به الهیاتی غیرانسانی بداند و متافیزیک ییتس[19] را باطل بداند، این عناصر را بیرون از هنر آنان به شمار نخواهد آورد.

تی. اس. الیوت کسی بود که چنین شهامتی داشت. وی در مقالهٔ «سنت و استعداد فردی» عقیده‌ای در باب تاریخ ابراز می‌کند که به

موجب آن ادبیات اروپا از زمان هومر گرفته تا حال حاضر کل هماهنگی را تشکیل می‌دهد. اگر چنین باشد، افزوده شدن یک اثر اصیل جدید معانی کلیهٔ آثار گذشته را تا **ایلیاد** هومر تغییر می‌دهد و معنای اثر جدید نیز در ارتباطی که با آثار دیگر دارد و در انطباق با آنها نهفته است. اما اگر اثری منطبق نباشد، چه باید گفت؟ به یک معنی چنین اثری اصلاً وجود نخواهد داشت، چنانکه در الهیات مسیحی، بدی جنبهٔ عدمی دارد. نتایج حاصل از تحلیل و داوری برحسب این عقیده دربارهٔ ادبیات در کتاب **در پی ایزدان عجیب**[۲۰] بیان شده است که سرسختانه‌ترین مناقشهٔ الیوت است. سخت‌ترین انتقادها بر هاردی، لاورنس و ییتس وارد آمده است. چون اینان خود می‌اندیشیدند یا، چنانکه ییتس دربارهٔ خود می‌گوید، جرأت داشتند «از سنت شاعرانه، از یک مشت قصه» برای خود دین تازه‌ای بسازند، همه بدعت‌گذار شمرده شده‌اند. اینان از جمع ادب اروپا خارج‌اند و باید به این سبب که دنبال ایزدان عجیب افتاده‌اند محکومشان کرد. این محکوم کردن نتیجهٔ منطقی تقید دینی الیوت است و با این حال چند بندی که دربارهٔ ییتس و هاردی و لاورنس نوشته است (چنانکه اف. آر. لیویس دربارهٔ لاورنس گفته است) نقدی نیست که چندان مطلوب باشد و دربارهٔ غنا و پیچیدگی اثر این نویسندگان استنباط چندان زیادی به خواننده نمی‌دهد. در اینجا الیوت نزدیک است که سانسور را جایگزین نقد سازد.

اثر آلبر بگن[۲۱] شاهد مثال بارز دیگری از همین است. نخستین کتاب او L'ame romantique et le reve [**روح رمانتیک و رؤیا**] یکی از شاهکارهای نقد قرن بیستم است. بگن با فضل و ظرافت و عمق بسیار و از همه بالاتر با توانایی بی‌نظیری در فهم همراه با همدلی، سلوک روحی نویسندگان مهم رمانتیک آلمانی و فرانسوی را از نو برمی‌سازد. اما با گذشت سالها رفته رفته قوهٔ تشخیص آمیخته به همدلی او کاهش یافت. در پایان، همدلی تام و حسن قبول او فقط متوجهٔ دستهٔ کوچکی از نویسندگان شد که نشان‌دهندهٔ نوعی از سلوک روحی کاتولیکی جدید بودند، یعنی: داستایوسکی، ژرژ برنانوس[۲۲]، لئون بلوا[۲۳]، شارل پگی[۲۴]، حتی پاسکال که انتظار می‌رفت در قالب تعریف بگن از نوشتهٔ اصیل بگنجد از گرایش روزافزون او به نفی و رد در امان نماند. در پاره‌ای از صفحات یکی از آخرین کتابهای بگن، کتابی در مجموعهٔ **چنانکه خود بود** دربارهٔ پاسکال، آمده است که پاسکال با ژرف‌ترین احساس روحانی امروزه بیگانه بوده است. به نظر می‌رسد که منطق لجوجانه‌ای این ناقد بزرگ را به آنجا کشانده است که حلقهٔ نویسندگان پذیرفتنی را هرچه بیشتر تنگ کند.

حال فرض کنیم که ناقد تصمیم می‌گیرد عقاید خود را در کار نقد دخالت ندهد. پژوهش ادبی عینی و عمومی است، احراز واقع دربارهٔ تاریخ ادبیات است، بخشی است از آن مجموعهٔ کار پژوهشی که کار دسته‌جمعی پژوهش جدید را تشکیل می‌دهد. عقاید مذهبی هر کسی جزء امور خصوصی اوست و لازم نیست به حیات اجتماعی او در مقام پژوهشگر دخلی داشته باشد. حتی اگر کاوش ادبی را نوعی تجدید حیات جهان‌بینی نویسنده از درون و بازآفرینی آن به زبان ناقد بدانیم، باز هم لازم نیست به حیات دینی ناقد دخلی داشته باشد. ناقد باید از برابر تجربه ادبی خود را کنار بکشد، برای خود هیچ نخواهد، ذهن و احساسات خود را وقف دریافت اثری کند که در دست اوست و به دیگران مدد کند به‌وسیلهٔ تحلیل او آن را بفهمند.

ظاهراً به نظر می‌رسد که مسئلهٔ ارتباط بین ناقدی که تقید دینی دارد و کار نقد، به یک کرشمه حل شود. اما اگر این راه‌حل با حدت در پیش گرفته شود چه‌بسا نقد ادبی را به یک سرگرمی پیش پاافتاده بدل سازد. امکان نهانی این پیش‌پاافتادگی از قدر رهیافت تاریخی گرانه می‌کاهد که در اندیشهٔ نیچه یا اورتگایی گاست[۲۵] دیده می‌شود یا در نقد ویلهلم دیلتی[۲۶]، برنهارد گروتیسن[۲۷] و دیگران پرورانده شده یا به صورت دیگری در آثار اِ. او. لاوجوی و سایر پژوهشگران به اصطلاح تاریخ اندیشه‌ها دیده می‌شود.

چنانکه آثار نیچه نشان می‌دهد، نسبیت تاریخی، پیوندهای نزدیکی با آن صورت جدید «نیهیلیسم» دارد که هرگونه رهیافت فرهنگی، هرگونه مسخره‌بازی را که هر زمان از سر گرفته می‌شود میان‌تهی می‌شمارد، زیرا بر هیچ چیز جز خود انسان استوار نیست. نیچه به انسان می‌گوید که بی‌خستگی، صورتهای نوین حیات و جهان‌بینیهای نو را تجربه کند. این تجربه خود راهی است برای آنکه انسان بتواند آزادی خود را از قید هرگونه قانون فراطبیعی محرز کند و عزم قدرت قاهر خود را بر سر عالم محقق سازد. آنچه نیچه «مرگ خداوند» خوانده پیش‌فرضی است بر تاریخی‌گری او. هدف‌گیری دیلتی که بازآفرینی تمام و کمال همهٔ انواع صورتهای حیات است به آثاری ستودنی در نقد منتهی می‌گردد، اما چه‌بسا که خوانندهٔ این آثار در پایان از خود بپرسد: «که چه؟ اگر همهٔ صورتهای حیات نسبی است چه ارزشی دارند؟ و من چرا باید به خود زحمت بدهم و آنها را از نو تجربه کنم؟» دیلتی از این نتیجهٔ ضمنی آثار خود بی‌خبر نبود. در نظر او تعارض بین نسبیت تاریخی و نیاز انسان به دانشی که اعتبار عام داشته باشد مسئله‌ای اساسی بود که از تاریخیگری منشأ می‌گرفت. او احساس می‌کرد که این مسئله را فقط از آن طریق می‌توان حل کرد که تکیه بر مفهوم تاریخ به حد نهایی خود برسد. انسان تنها از مجرای تاریخ می‌تواند از تاریخ فرا رود. اما وقتی آدمی از تاریخ فرا رفت به کجا می‌رسد؟ همهٔ صورتهای فرهنگ را تمام و کمال آزمودن، دست‌کم به نظر دبلیو. بی. ییتس، به معنای رودررو شدن با چیزی است که در شعر «می‌رو» آن را «برهوت واقعیت» خوانده است. این تصور که همهٔ شخصیتهای تاریخ را باید به نسبت زمانها و مکانهایشان سنجید، چه بسا به دل‌زدگی از عالم که پل والری آن را در **بحران روح** وصف کرده بینجامد یا به موج جنون‌آمیز ویرانگری که ییتس در **هزار نهصد و نوزده** آورده است.

نیروی منفی که در تاریخیگری قهار نهان است علی‌الخصوص در آثار اِ. او. لاوجوی[۲۸] ظاهر می‌شود. لاوجوی دانش فراوانی داشت و نیرویی خستگی‌ناپذیر برای درک منطق تکامل اندیشه‌ها، از جمله اندیشه‌های دینی، در طول تاریخ، او نیز از ابهام و پریشانی افکار سخت بیزار بود و در عین حال احساس می‌کرد که اغلب نویسندگان، مبهم‌گویا پریشان فکر هستند و غالباً در یک صفحه از نوشتهٔ خود اندیشه‌های ضد و نقیض یا احساسهای ناهمساز بیان می‌کنند. رهیافت لاوجوی به تاریخ غرب قدری شبیه رهیافت مردم‌شناسی پوزیتیویست بود که اسطوره‌ها و باورهای غریب بدویان را جمع‌آوری می‌کند. این فاصله‌گیری از این عادت او هویدا می‌شود که بیان یک «تک اندیشه» را از زمینهٔ زندهٔ آن در فکر نویسنده جدا می‌کند و آن را به صورت تک افتاده عرضه می‌کند تا بتواند آن را در معرض قدرت بی‌رحمانهٔ تحلیل منطقی خود قرار دهد. این تحلیل، دو فکر را زیر بار تردید می‌برد: یکی اینکه در فرهنگ هر دوره وحدتی وجود دارد و دیگر اینکه در اندیشه‌های هر آدمی وحدتی هست. نمونه‌های این روش در این کار لاوجوی دیده می‌شود که رمانتیسم را به بخشهای

مختلف تقسیم کرده است و نیز اینکه چنین تشخیص داده که در دوران باستان تصور طبیعت به شصت و شش معنای مختلف به «هنجارها» متصل می‌شده است.

نه شرح عینی وقایع تاریخی می‌تواند هدفی خود بسنده باشد و نه بازآفرینی صورتهای حیاتی گذشته. یکی از وارثان تاریخگیری در قرن بیستم، والاس استیونز، در مقالهٔ «سوار کار اصیل و آوای واژه‌ها»[29] به همین نکته اذعان می‌کند و تصویری را که افلاطون از ارابه‌ران روح رسم کرده است و مجسمهٔ باشکوه سوارکاری بارتولومیو کولیونی[30] را رد می‌کند. والاس استیونز می‌گوید اگر آن تصویر و مجسمه چیزی جز صورتهای از رواج افتادهٔ گذشته نباشد و صحنه‌ای باشد که از هم باز شده و متلاشی گشته است، پس دیگر نفعی به حال ما ندارد. بررسی قصه‌های عالی تاریخ فقط وقتی ارزش دارد که با پژوهش ما در قصه‌های عالی امروز ربطی داشته باشد. خود دیلتی در پایان مقاله "Einbildungskraft des Dichters" که در ۱۸۸۷ نوشته است می‌گوید که هرچند در آثار بزرگ‌ترین شاعران چیزی عام پیدا می‌شود، اما حتی اینان نیز مولود تاریخ هستند. این بدان معنی است که شاعران گذشته هرگز نمی‌توانند آن گونه که معاصران خود را به شور می‌آوردند ما را به شور آورند. شاعرانی که در نظر ما بالاترین ارج را دارند شاعران امروز هستند، شاعرانی که می‌توانند با ما از تجربهٔ خود ما سخن بگویند. برای بررسی ادبیات نمی‌توان همان دلایلی را آورد که برای پژوهش علمی می‌آوریم. هر واقعیت علمی نوینی نقش کائنات را برای انسان برمی‌سازد و شاید کاربرد عملی هم در تمدن تکنولوژیکی عظیمی که ایجاد می‌کند داشته باشد. پژوهشگر ادبیات به حق می‌خواهد بداند فایدهٔ این پژوهش برای خود او چیست و نسبیت محض تاریخی، از آن جهت که به این پژوهشگر پاسخ می‌دهد که برای خود او هیچ فایده‌ای در این پژوهش نیست، بررسی ادبیات را به نوعی تفنن بدل می‌سازد. آثار هومر یا دانته یا هاردی باید چیزی باشند بیش از یکی از طرق بی‌شمار نگریستن به اشیاء و امور، ولی نتایجی که از قبول این فرض حاصل می‌شود دشواریهایی را که پیش از این بررسی کردم به بار می‌آورد.

شک نیست که ناقد خوب در عمل می‌تواند معتقدات دینی خود را با چند جاذبه بودن ذوق و همدلی گسترده با بسیاری از نویسندگان وفق دهد، اما باز همَ باید مواظب باشد مبادا ناخودآگاه از آثار ادبی تصوری به میل خود بسازد یا با بی‌انصافی آنها را محکوم کند یا آنها را آنقدر جدی نگیرد که موضوع اصالت مایه‌های دینی را در آنها مطرح سازد. کشاکش میان عینیت خونسردانه و تقید، در ذات پژوهش ادبی است و هر ناقدی تا جایی که می‌تواند باید آن را تجربه کند. حتی اگر ناقدانی که به جنبه‌های دینی ادبیات علاقه‌مندند با این کشاکش کنار بیایند باز هم وقتی به زمینهٔ خارجی شعر یا رمانی توجه می‌کنند با یک سلسله مسائل تازه‌ای روبه رو می‌شوند.

در همان ابتدا گفتم که هر شعری معنای خود را در بردارد. این درست، اما آخر واژه‌ها که مانند پرده‌های موسیقی نیستند که بی‌معنی باشند، مگر وقتی که در رابطه با همدیگر قرار می‌گیرند. واژه‌ها تاریخ فرهنگی پیچیده‌ای دارند. مفهوم معنای درونی با این فکر منافاتی ندارد که هر شعری همهٔ پیوندهایی را که با زمینه‌های گوناگون خود دارد به درون خود می‌کشد. اغلب اوقات تشخیص دادن این پیوندها سودمند است، نه تنها از جهت خود این پیوندها بلکه به سبب آنکه بر

معناهایی که در واژه‌های اثر هست پرتو می‌افکنند. این‌گونه بررسیها نشان می‌دهند که چگونه هر متنی جان مایهٔ خود را از تکه‌های مشابه در سایر آثار نویسنده می‌گیرد، یا از کتابهایی که نویسنده خوانده است، یا از محیط اجتماعی و تاریخی که اثر در آن به وجود آمده است، یا از سنتی که اثر بدان تعلّق دارد.

اما زمینهٔ هر شعر در کجا پایان می‌یابد؟ ارتباطهای هر شعر با محیط آن، مانند دایره‌های متحدالمرکزی که بر اثر پرتاب سنگ در آب تشکیل می‌شوند، شعاع خود را به سوی خارج امتداد می‌دهد و شاید تنظیم سیاههٔ معقولی از آنها بی‌نهایت دشوار باشد. علاوه بر این، چنین پژوهشی شعر را در تعداد کثیری از امور مرتبط با آن پخش می‌کند تا جایی که خود شعر به نقطهٔ کانونی کوچکی بدل می‌شود که اندیشه‌ها و تصویرها و مایه‌های غیرشخصی گرد آن جمع می‌شوند. در نتیجه، شعر به جای آنکه یک واحد قائم به ذات باشد فقط علامتی می‌شود برای تصویرهای رایج در فرهنگی که آن را ایجاد کرده است.

اگر ناقد این نتیجهٔ ضمنی پژوهش در زمینه‌ها را رد کند و به خود شعر باز گردد، باز هم خطر دیگری در کمین اوست. هر قدر بیشتر و بهتر شعر را از چنبره محدودهٔ اوضاع و احوال خارجی آن جدا کند احتمال می‌رود کمتر بتواند چیزی دربارهٔ آن بگوید. معنای شعر همان خود شعر است و هر شرح و تفسیری با تبدیل آن به چیزی غیر از خود شعر، آن را مخدوش می‌کند. ناقد ممکن است از ترس آنکه مبادا به کفر نقل به معنی و شرح معنی دست یازد خاموشی گزیند یا خود شعر را به عنوان تنها شرح و تفسیر کافی آن بازگو کند.

شک نیست که این دو نظریه دربارهٔ ادبیات هر دو اعتبار دارند. هر شعر اصیل چیزی است روی هم رفته منفرد و حتی سایر اشعاری که همان شاعر سروده است کم و بیش با آن واحد تام و تمام قائم به ذات بی‌ربط هستند. از سوی دیگر ناقد با بررسی زمینهٔ هر شعر بصیرتی پیدا می‌کند که از بسیاری جهات در کوشش برای فهمیدن همین خصوصیت به او مدد می‌رساند.

با این همه مسئلهٔ انتخاب کانون مناسب جهت شرح و تفسیر اثر یا آثار نویسنده‌ای در زمینهٔ بررسی مایه‌های دینی ادبیات مشکلات خاصی دارد. ناقد چگونه باید به این مشکلات بپردازد؟ آیا باید بگوید که هر شعر دینی معنایی دارد که خاص همان شعر است؟ اگر چنین باشد پس، فی‌المثل، جرارد منلی هاپکینز[۳۱] در شعر «شاهینک»[۳۲] دربارهٔ اشیاء و امور یک نوع نظریه دینی دارد و در شعر «جلال خداوندی»[۳۳] یک نوع دیگر و در شعر «فروچکیده از برگه‌های زن فالگیر»[۳۴] نوعی دیگر و در شعر «درهم شکستن سرزمین آلمان»[۳۵] نوعی دیگر و از این قبیل. در هر مورد باید معانی دینی را فقط از روی واژه‌های همان شعر خاص بسط داد و این بدان معنی است که هر شعر دینی معنای دینی منحصر به فردی دارد. رهیافت «نقد نو» به آثار هاپکینز همین راه را در پیش گرفته است و در واقع بسیاری از مقاله‌هایی که دربارهٔ شعر «شاهینک» نوشته شده است بنا را بر این نهاده‌اند که این شعر را می‌توان کم و بیش جدا از بقیهٔ آثار هاپکینز فهمید.

اما واضح است که پژواکها، تشابهات و همانندیهای برادرانه‌ای بین یک شعر هاپکینز و سایر اشعار او وجود دارد. نامه‌ها، یادداشتها، مقاله‌ها و نوشته‌های دینی او نیز با فهم اشعارش بی‌ارتباط نیست. هر شعری در زمینه‌ای قرار دارد که تمامی نوشته‌های هاپکینز را در برمی‌گیرد. پس آیا ناقد باید نشان دهد که این محیط‌گردان، مجتمع هماهنگی از مایه‌های مربوط به یکدیگر است؟ اما آن وقت باز هم شعر منفرد در خطر آن قرار می‌گیرد که تمامیت خود را از دست بدهد و به گرهی در شبکهٔ ارتباطها یا لحظه‌ای در تاریخ روحانی‌ای که از آن فرا می‌رود بدل شود.

از سوی دیگر، چرا باید ناقد در حد نوشته‌های خود هاپکینز متوقف شود؟ این شاعر از یسوعیان قرن نوزدهم و فارغ‌التحصیل آکسفورد بوده است. نوشته‌های اسکاتوس[۳۶]، ایگناتیوس[۳۷] و سوارز[۳۸] را خوانده است، کتاب مقدس و دعاها و مناسک کاتولیکی را می‌شناخته است، استادش در آکسفورد، والتر پاتر[۳۹]، در او اثر نهاده است، در دانشکده، فلسفهٔ یونان خوانده است، در نهضت آکسفورد یا در تاریخ عمومی تجربهٔ دینی دوران ملکه ویکتوریا جایی داشته است. هیچ کدام از این بستگیها نامربوط نیست، ولی در عین حال تحقیق در باب آنها اگر نشو و نما کند هاپکینز را در هر آنچه بر او اثر نهاده حل می‌کند و دیگر اثر او چیزی نخواهد بود مگر «محصول» زمانهٔ آن.

البته هر سه کانون نقد معتبر هستند، بررسی اثر منفرد، بررسی همهٔ آثار یک نویسنده و بررسی اندیشه‌ها و حساسیت یک عصر، اما هریک مفهوم جداگانه‌ای از شیوهٔ وجود مایه‌های دینی در ادبیات در بردارند.

مسائل مربوط به زمینهٔ اثر در تفسیر ادبیات دینی علی‌الخصوص در موقع تحقیق در شعر قرون وسطی و رنسانس ظاهر می‌شود. ممکن است مجموعهٔ پیچیده‌ای از معلومات ـ نکات سنتی، روشهای باریک کاربرد تمثیل، نمادهای چند لایه ـ در یک اثر تغزّلی ظاهر سادهٔ این دوره‌ها نهفته باشد. گفته‌اند که برای شخص فرهیختهٔ قرون وسطی یا رنسانس تمامی ادبیات و فلسفه و نوشته‌های الهیات از دوران یونان تا آن زمان جزء سنت واحدی هستند که حاکم بر شکل و محتوای هر شعر اصیل است. این سنت را خوانندهٔ معاصر با چاسر یا اسپنسر[۴۰] یا میلتون، بدیهی می‌دانست و در فهم اشعار اینان رهنمون او بود. خوانندهٔ قرن بیستم برای بازیافتن زمینه‌ای که تفسیر درست آثار این شاعران را میسر می‌سازد باید زحمت بکشد، چنانکه خوانندهٔ قرن بیست و پنجم نیز برای بازیافتن آنچه باید برای خواندن فالکنر،

کامو، یا بکت - حالا چه رسد به الیوت یا جویس - بداند باید زحمت بکشد.

برای فهمیدن آثار دانته، چاسر یا دون[41] یا فهمیدن آثار آنان از جهت ارتباطی که این آثار با سنتهایی دارند که در آنها سهیم هستند، محقق باید در این سنتها غرق شود، ادبیات یونانی و لاتینی و فلسفهٔ کلاسیک و معارف قرون وسطایی و شروح کتاب مقدس و غیره، بداند. محققانی مانند ای. آر. کورتیوس[42]، اریک آورباخ[43]، دی. سی. آلن[44]، سی. اس. سینگلتون[45]، مورتون بلومفیلد[46] و دی. دبیلو. رابرتسون جونیر[47] با وجود اختلاف روش و مشرب در این راه کارهای تحسین‌پذیری کرده‌اند.

با این همه هنوز هم ناقدان دربارهٔ طرز صحیح تفسیر ادبیات قرون وسطی و رنسانس اختلاف نظر دارند. اختلافات اخیر آنان بیشتر بر سر این مسئله است که طرز رسوخ معانی دینی در آثار غیردینی چگونه بوده است. فی‌المثل سی. اس. سینگلتون و آر. اچ. گرین[48] در این نکته بحث کرده‌اند که آیا **کمدی الهی** را باید نوعی تمثیل شاعرانه دانست یا نوعی تمثیل الهی. مسئله این است که آیا خواندن شعر دانته عیناً بر طبق الگوی تفسیر تمثیلی چهار لایه‌ای که در قرون وسطی نسبت به کتاب مقدس متداول بود صحیح است یا نه. پاسخ به این پرسش این نکته را روشن می‌سازد که وقتی می‌گوییم **کمدی الهی** شعری مذهبی است مرادمان چیست.

مناقشه دربارهٔ زمینهٔ هر اثر به همان اندازه یا حتی بیشتر از اختلاف نظر در این خصوص که آیا می‌توان هر شعری را به صورت تک افتاده فهمید، از این اختلاف نظر ناشی می‌گردد که زمینهٔ مهم چیست. اگرچه همهٔ پژوهندگان شاید اینک دیگر متفق باشند که شعر بئووولف[49] شعری است مسیحی، اما هنوز هم اگر این شعر را از محیط کتاب مقدس و ادبیات لاتین قرون وسطی به محیط شعر پهلوانی ژرمنی ببریم تغییری جادویی خواهد کرد. از سوی دیگر، هر غزل غیردینی قرون وسطی را که به صورت تک‌افتاده و جدا از زمینهٔ آن می‌خوانیم ظاهراً از معنای دینی تهی است، اما وقتی آن را در کنار متونی از کتاب مقدس، آگوستین قدیس، گرگوری قدیس، رابانوس موروس[50] و غیره می‌گذاریم تصویرهایی که به نظر واقع‌گرایانه یا تزیینی جلوه می‌کرد معنای دیگری پیدا می‌کند و به صورت نمادهای حقایق متعالی رخ می‌نماید. چه کسی باید تشخیص دهد که این نمادسرایی در خود متن است و تردستی ناقدِ فاضل، آن را در دل متن ننهاده است؟ فقط مهارتی که بر اثر توغّل فراوان در ادبیات آن دوره حاصل شده باشد این را روشن خواهد کرد اما توغّل فراوان در موارد گوناگون نتایج گوناگون به دست می‌دهد. اتفاق نظر در این زمینه‌ها در بین ناقدان، آرزویی است که باید در راه آن کوشید و هنوز هدفی نیست که به آن دست یافته باشیم.

مسئلهٔ زمینه به مسئلهٔ دیگری نیز مربوط می‌شود که آخرین مطلب مربوط به ارتباط دین و ادبیات است که به آن می‌پردازم. وقتی می‌گوییم شعر یا نمایشنامه‌ای دارای معانی دینی است مرادمان دقیقاً چیست؟ شاید این باشد که آن شعر به فرهنگ معینی تعلق دارد. عقاید دینی نیز از اجزای آن فرهنگ است. این عقاید جزئی از جهان‌بینی متداول دوران شاعر بوده است و طبعاً در شعر او وارد شده است، زیرا مردم همه پیرو روح زمان خود هستند. پذیرفتن این نظر، چنانکه پیش از این گفتم، به منزلهٔ قبول آن است که تاریخیگری مایه‌های دینی را در ادبیات به چیزی سوای خود آنها بدل می‌سازد. اگر مایه‌های دینی اشعار دانته یا جورج هربرت[51] یا تی. اس. الیوت عوارض زمان و مکان معینی باشند، که تحت تأثیر آدمهای دیگر و کتابهایشان به اصطلاح در عرض همدیگر به وجود آمده باشند، دیگر این مایه‌های دینی چه اهمیتی دارد؟ مایه‌های دینی در ادبیات فقط وقتی اهمیت دارند که از رابطهٔ مستقیم بین شاعر و خداوند سرچشمه بگیرند. حال هر قدر هم قالب آنها را تداول زمانه تعیین کرده باشد. اگر تاریخ بشر فقط به دست آدمیان تکوین یافته باشد، آن وقت عناصر دینی هر فرهنگی فقط معنای انسانی خواهند داشت. در نظر لودویگ فورباخ و انسان گرایانی همانند او اندیشه‌های دینی فقط علامتهایی از شیوه زندگی مردم با یکدیگر در زمان معینی است. در نظر فورباخ یا جورج الیوت دین ملاط فرهنگ است، اعتقادی است جمعی که مردم را گرد هم نگه می‌دارد.

تقیّد محض به یکی دیگر از کانونهای نقد که آنها را مشخص کردم، متضمّن قلب ماهیت مشابهی در فحوای دینی ادبیات است. اگر چنانکه زبان‌شناسان ساختاری و پاره‌ای از «ناقدان نو» مدعی هستند، معانی هر اثر ادبی یکسره درون خود آن اثر است و تأثیر متقابل واژه‌های اثر آن معانی را پدید می‌آورد، دیگر روند نمادگذاری بر آنچه لباس نماد بر آن پوشانده‌اند غلبه می‌کند و ادبیات در معرض این خطر قرار می‌گیرد که به بازی با کلماتی بدل شود که به صورت میان تهی یکدیگر را منعکس می‌کنند. در این صورت مایه‌های دینی با سایر مایه‌های ادبیات تفاوت کیفی نخواهد داشت، زیرا شعر دربارهٔ هر موضوعی که باشد فقط قدرت زبان را بر پروراندن ساختارهای نمادی پیچیده نشان می‌دهد. کسی که به مایه‌های دینی شعر علاقه‌مند باشد با این نظریه درباره ادبیات همان‌گونه مقابله خواهد کرد که پل ریکور با ساختارگرایی مردم‌شناختی کلود لوی - استراوس کرده است. ریکور کار لوی - استراوس را یک «صورت افراطی لاادری‌گری جدید» می‌داند و در یک مباحثهٔ علنی در ژوئن ۱۹۶۳ خطاب به لوی - استراوس گفته است که:

> به نظر شما هیچ «پیامی»، نه به معنای ارتباطی کلمه بلکه به معنای «بشارتی» آن، وجود ندارد؛ شما در کمال نومیدی از معنی دست می‌کشید، اما خود را با این تصور نجات می‌دهید که هرچند انسانها چیزی برای گفتن ندارند دست کم آن را آنقدر خوب می‌گویند که می‌توان سخنشان را موضوع تحلیل ساختاری قرار داد. معنی را نجات می‌دهید اما این دیگر معنی بی‌معنایی است، آرایش نحوی تحسین‌انگیز سخنی است که هیچ نمی‌گوید.

می‌بینیم که در نقطهٔ تقاطع لاادری‌گری و درک تند و تیزی از تألیفهای کلام ایستاده‌اید.

همین محدودیت ممکن است آن شکل از نقدی را محدود کند که فهم ذهن نویسنده را آن‌گونه که درمجموعهٔ آثارش عیان می‌شود، هدف خود قرار داده است. اگر ذهن هر نویسنده خودمختار باشد و تنها پدیدآورندهٔ معناهایی باشد که در آثار او بیان شده است، آن وقت باید گفت هر آنچه ظاهراً مایه‌های دینی آن آثار است به جای آنکه

معنای الهی داشته باشد، معنای انسانی می‌یابد.

هر روش نقدی که بنا را بر آن گذارد که معنی در ادبیات صرفاً برخاسته از مناسبت کلمات با یکدیگر یا برخاسته از تجربه‌های ذهن قائم به ذات یا برخاسته از زندگی جمعی دسته‌ای از مردم با یکدیگر است قادر نخواهد بود بامایه‌های دینی ادبیات از آن حیث که مایهٔ دینی هستند روبه‌رو شود. بُعد دینی در ادبیات تنها وقتی پیدا می‌شود که نوعی واقعیت ماوراءطبیعی در شعری یا در ذهنی یا در تجلیات فرهنگی جامعه‌ای وجود داشته باشد. بن‌مایه‌های دینی در ادبیات تنها هنگامی معنای درست دینی دارند که چیزی به نام سرگذشت روحانی فرهنگ یا شخصی وجود داشته باشد، سرگذشتی که دست‌کم تا اندازه‌ای خداوند، و همچنین رهیافت انسان نسبت به خداوند، بر آن حاکم باشد. موضع پژوهشگر در این مورد تابع معتقدات دینی اوست که این نکته مرا بر سر آن باز می‌گرداند که بگویم نمی‌توان گفت تقیّد یا عدم تقیّد دینیِ ناقد به نقد او ربطی ندارد.

در ارتباط ناقد با اثر مورد نقد و در ارتباط اثر با زمینهٔ آن مسائلی از لحاظ روش یافت می‌شود که هرگاه پیوندهای دین و ادبیات مطرح باشد دشواری خاصی پیدا می‌کند. اگرچه برای حل این مسائل راه آسانی وجود ندارد و ابزار زرینی در دست نیست که بتوان بین دو طرف افراطی حرکتی کرد، اما نوعی رهیافت در پژوهش ادبی وجود دارد که از پاره‌ای خطرهای آن پرهیز می‌کند. پژوهشگر ناقد باید تا جایی که ممکن است با معلومات باشد آن هم نه فقط در زمینهٔ ادبیات، بلکه در زمینهٔ تاریخ و فلسفه و حکمت الهی و سایر علوم انسانی و غیره. فقط بدین طریق می‌تواند از خطاهای فاحش ناشی از جهل دوری کند.

با این همه، هدف پژوهش ادبی کماکان روشن ساختن معانی درونی اشعار و نمایشنامه‌ها و رمانهاست. در کوشش برای روشن ساختن معانی، الگوی خاص ارتباط ناقدان با اثری که بررسی می‌کنند الگوی ارتباط میان دانشمندان علوم طبیعی و اشیاء طبیعی نیست، بلکه الگوی ارتباط بین انسانی با انسان دیگر در عالم محبت است. هرکس می‌تواند به دیگری محبت داشته و او را به طرزی بشناسد که فقط در عالم محبت می‌توان شناخت، بی‌آنکه ذره‌ای از معتقدات خود دست بکشد. هر کس که به دیگری محبت دارد می‌خواهد که آن دیگری همان که هست باشد، باتمام خصوصیات سرسختانه‌ای که دارد، چنانکه اوگوستین قدیس می‌گوید آنکه محبت دارد به محبوب خود می‌گوید "Volo ut sis!" (می‌خواهم که باشی). اگر ما با این طرز رعایت حرمت تمامیت شعر با آن روبه‌رو شویم، آن وقت شعر به پرسشهای ما پاسخ می‌گوید و در گفت‌وگوی بین‌خواننده و اثر که جوهر حیات بررسی ادبی است شرکت می‌جوید.

استعارهٔ محب و محبوب این را نیز نشان می‌دهد که ناقد در برابر خواننده چه لحنی باید به خود بگیرد. من می‌توانم به شما بگویم مرد یا زنی که به او محبت دارم چگونه کسی است، اما این گفتهٔ من ابداً نمی‌تواند جای رودررویی مستقیم شما را با آن مرد یا زن بگیرد. نقد نیز فقط مقدمه‌ای است برای گفت‌وگوی خود خواننده با اثر. ناقد باید در پایان کار خود را از مقابل متون کنار بکشد و پس از آنکه تفسیر را به انجام رساند عقب برود تا اثر خود را چنانکه هست نشان بدهد. فقط بدین طریق است که آن معانی دینی که در اثر وجود دارد، نه در دید نگرنده، عیان خواهند شد.

پانوشتها:

1- J. Hillis Miller
2- Keats
3- Trollope
4- St John of the Cross
5 - Blake
6 - Wallace Stevens
7- Jacques H. Auden
8 - Allen Tate
9 - Thomas Gilby
10 - Amos Wilder
11- Nathan Scott
12- W.H. Auden
13- Ananda K
14 - Coomaraswamy
15 - R.P. Blackmur
16 - Maurice Blanchot
17- Joubert
18 - Musil
19 - Yeats
20 - **After Strange Gods**
21 - Albert Beguin
22 - Georges Bernano
23 - Leon Bloy
24 - Charles Peguy
25 - Ortega Y Gasset
26 - Wilhelm Dilthey
27 - Bernhard Groethuysen
28 - A.o.Lovejoy
29 - The Noble Rider and the sound of Words
30 - Bartolomeo Colleoni
31 - Gerard Manley Hopkins
32 -The Windhover
33 - cod's Grandeur
34 - Spelt Form Sibly's Leaves
35 - The Wreck of the Deutschland
36 - Scotus
37 - Ignatius
38 - Suarez
39 - Walter pater
40 -Spenser
41 - Donne
42 - E.R.Curtius
43 - Erich Auerbach
44 - D.C.Allen
45 - C.S.Singleton
46 - Morton Bloomfield
47 - D.W.Robertson, Jr
48 - R.H.Green
49 - Beowulf
50 - Rhabanus Maurus
51 - George Herbert