

درآمدی بر ادبیات و رابطه‌ی آن با دین

ژیل.ب. گان

عباس محمدپور

لمحای و قوف از تجلی‌گاه عشق، زیادی ایمان به پاک‌ی ازلی، وقتی است که عطر جان‌پرور هستی از بستر شعر برخیزد.

بر بال‌های اراده‌ی ناخودآگاهش ما را به پایانی پاک می‌برد. از صداقت همیشه ازلی‌اش به چندگانگی آخر، و ما میان این دو در حرکتیم.

صداقت آنان شور پرقتی است ز احساسی بر خاسته از آنچه که فکر می‌کنیم. از اندیشه‌ای که چون خون تازه در قلب می‌تپد.

شور و نشاط و توان ناب، شعر باز می‌آورد بر بال صداقت توانی را که می‌بخشد به انواع‌اش خصال واقع‌بینی را. والاس استیونز

امروزه دیگر بر کسی پوشیده نیست که بررسی ادبیات و به‌همراه آن بررسی آن نوع تجربه که ادبیات برای خلق و آشکارسازی آن طرح و تدبیر می‌شود، در سال‌های اخیر اصلاحات قابل ملاحظه‌ای را از سرگذرانده است. در حالی که در گذشته‌ای نه‌چندان دور گرایش منتقدان در این راستا بود که از تمامی کوشش‌های به‌عمل آمده در راه ایجاد ارتباط میان آثار نویسندگان و حوزه‌های ویرای بافت کلامی‌شان صرف نظر کنند، امروزه شمار بسیاری از آنان و عالمان سرسختانه برآنند که مناسبات ادبیات را با تمامی حوزه‌های جامعه‌شناسی تا موسیقی، اسطوره و تاریخ تا روان‌شناسی و دین مورد تحقیق و تفحص قرار دهند. این که این رشد علاقه به روابط بیرون و درون‌نگاری ادبیات بر تحولی تمام‌عیار از ادراک ما از طبیعت و هدف هنر ادبی دلالت دارد یا خیر، مطمئناً به این نکته اشاره دارد که ما خواهان فراروی از از مطالعه‌ی خود هستیم. در عصر بلسون و باخن‌والد عصری که مردان و زنان فرهیخته‌اش شب‌ها به قرانت‌گونه و هولدرلین می‌پردازند و صبح روز بعد برای کار به اردوگاه‌های مرگ می‌روند دیگر خواندن آثار ادبی به‌خاطر لذت از کمال ساختاری آن‌ها، کاری که تا این اواخر انجام می‌دادیم، کفایت نمی‌کند. چه خوش به دل می‌نشیند این احتجاج جرج اشنایدر وقتی که می‌گوید: «مردان وظیفه‌مند آلمان در دهه‌ی 1940 و شاید بتوان گفت همتای آمریکایی آنان در سال‌های 1970 را می‌توان از عوارض پیشرفت و توسعه‌ی این کشورها به حساب آورد؛ انبوه وسیعی از آدم‌های تحصیل‌کرده که صرف تحصیل تأثیر چندانی بر تکامل انسانی آنان نداشته است» - شاید روی هم رفته چندان تصادفی نباشد که انبوه این بربرهای دانش‌آموخته یا حداقل بخشی از آن‌ها با توسعه‌ی مدرن ادبی، که خود (به‌گفته‌ی یکی از منتقدان) موجب پیدایش شکافی ظاهراً غیر قابل گذشت میان واقعیت‌های زیستی مردم این کشورها در جامعه‌ی معاصرشان و ارزش‌های هنری بوده‌اند، تقارن پیدا می‌کند اگرچه این شکاف عمده و ارادی نبوده باشد.

این موضوع البته به‌هیچ‌وجه به‌منظور مورد شماتت و ملامت قرار دادن حامیان اولیه‌ی نظریه‌ی مدرن انتقادی حادث نمی‌شود، زیرا جامعه‌ی امروز با سیل عظیمی از تحصیل‌کرده‌هایی روی‌رو است که مطالعات‌شان به‌جای تیزترکردن و بیداری شعورشان اسباب مرگ آن را فراهم آورده، و این ممکن نبود مگر با عادت‌دادن آن‌ها به کارهای ظالمانه و غیراخلاقی، اعمالی که آموخته‌اند حتی در مواقع ارتکاب، آن‌ها را از واقعیت‌های زندگی روزانه به‌حساب آورند. هدف طرفداران نقد نو این بود که نگذارند ارزش‌های زیباشناسی در زیر انبوهی از واقعیت‌های تاریخی، واژه‌شناختی، سیاسی و اقتصادی دفن شود و در عین حال با تعریف دوباره‌ی ادبیات براساس اهداف و اصولی که از اجزاء جداناپذیر روال موجودیت آن‌ها به‌شمار می‌رود آن را در تجربه‌ی انسانی بر جایگاهی بنشانند که به حق از آن اوست. مساعی و کوشش‌های این گروه، به‌خاطر پیروان بعدی به‌سوی زوال رفت، زیرا اینان در فرضیه‌های متنی خود به راه افراط رفتند و به انتزاع و جداسازی ارزش‌های ادبی از قالب‌های اجتماعی و فرهنگی روی آوردند که تجلی‌گاه این ارزش‌هاست و با آن‌ها پیوندی ناگسستنی دارد. چنین شد که منتقدان به اهداف ادبیات کمتر علاقه نشان دادند تا به خصیصه‌های آن، و نقد به‌نوبه‌ی خود با تمرکز کمتری به طرح کل اثر تا به شرح دقیق هدف ساختاری و طرح درونی هر یک از بخش‌های آن به‌طور جداگانه، مسئولیتش را محدودتر کرد.

البته امحاء تدریجی نوآوری در نقد بر عده‌ای کسانی که حاضر بودند به هر شیوه و طریق ممکن به وجود ارتباط میان ادبیات و تعهد دینی وفادار بمانند تأثیر نداشت. در واقع، فکر می‌کنم منصفانه است که بگوییم کشش و جاذبه‌ی میان رشته‌ها به سوی دین و ادبیات، حداقل بعد از قالب‌های جنگ جهانی، عمدتاً ثمره و نتیجه‌ی کوچک‌شدن دایره‌ی انتقاد

بهموازات گرایش آن به انتزاع ارزش‌های هنر از واقعیت‌های زیستی ما در جوامع معاصر است. عالمان و منتقدانی که با هر عقیده دینی و فلسفی برای برقراری ارتباط میان دین و ادبیات زحمت کشیده‌اند، غالباً انگیزه‌ی کارشان این عقیده‌ی راسخ و عمیق شخصی بوده است که نبود نوعی ارتباط سازمانی میان فرهنگ و دین، ایمان و هنر امکان‌پذیر نیست. اعم از این که اینان در پی این بوده‌اند که نشان دهند نویسندگان در بزرگنمایی داستان انسانی تا چه حد به خود اطمینان داشتند تا آنجا که آر. دبلیو. بی لونیز به‌نقل از هنری جیمز می‌گوید رنگ و بوی <صمیمیت قدسی> از آن ساطع می‌شود یا خواسته‌اند مطرح سازند که همان‌طور که پری‌میلر در رابطه با تورو و امرسون چنین کرده است، حداقل بعضی از متفکرین با <بیان آرمان و آمال خود به‌زبان ادبی و فلسفی و نه به‌زبان الهیات> آثاری را خلق می‌کنند که می‌توان آن‌ها را <نمایش مذهبی> نامید. بسیاری از منتقدین بر این عقیده‌اند که یک اثر ادبی خاص یا کل آثار یک نویسنده را نمی‌توان جدا از فرهنگی دانست که اثر از آن سرچشمه گرفته و یا با مفهومی کنایی به آن فرهنگ پرداخته است. بلکه مروری است سریع و اجمالی در این محدوده، که به دامنه‌ی وسیع نظریات نقد و روش‌های مشخص‌کننده‌ی آن‌ها گواهی خواهد داد. این طیف وسیع از کسانی تشکیل شده که می‌خواهند روشن کنند که با چه شیوه‌ای می‌توان از دکترونی خاص برای تعلیم ادبیات استفاده کرد، شروع و به کسانی ختم می‌شود که ادبیات را همانند بولدر به‌خوبی می‌شناسند که می‌گوید: <ادبیات نوعی آگاهی متافیزیکی است که از طریق دل درک و احساس می‌شود و خود را به‌صورت صور خیال عرضه می‌دارد>. فیما بین این دو انتخاب، به هر حال موقعیت‌های متعدد و گوناگونی وجود دارد که شخص را وامی‌دارند که نه از رابطه‌ی میان دین و ادبیات به‌عنوان یک عقد اجباری میان متباین‌ها تبعیت کند و نه خود ادبیات را جانشینی برای دین و یا مدرسی برای ایمان بدانند.

برخی از منتقدین و عالمان بر این پندارند که ادبیات هنوز آئینه‌ی تمام‌قد طبیعت است زیرا هم‌نمایی از فرهنگ مدرن و اضطراب دینی است و هم چراغ راه ما برای ارزیابی آن‌هاست. گروهی هم بر این عقیده‌اند که ادبیات به‌منظور تکامل سازمان رسمی‌اش، و به‌دلیل جدیت و خلوص بالاتر از مکاشفهی نفس، که جز از این طریق میسر نیست، جانشین ارزنده‌ی را به دنیای مسلح <به رنج از ظنن> عرضه می‌دارد. جانشینی که می‌تواند نوعی موانع در برابر سردرگمی ارزش‌ها و تعهدات به پا دارد، چه در غیر این‌صورت جز این آشفتگی چیز دیگری تعیین‌کننده‌ی تجارب ما نخواهد بود. عده‌ای هم بر این باورند که هر اثر موفق ادبی را می‌توان به‌مثابه مثالی دانست که هنرمند خود و دنیایش را در راه نیامندی‌های عینی هنرش فدا می‌کند، وضعیت تصریفی دین را به ما عرضه می‌کند یعنی اجرای واقعی دیگری است از واقعی تصلیب مسیح (ع) که هنرمند در آن خود را به‌خاطر آثارش تهی می‌کند تا شاید که مفاهیم آن‌ها را جاودان سازد. دیگری هم روی پندارهای متضاد با نظریات فوق کار می‌کنند. جوهر کلام این عده این است که هنرمند واقعی به‌جای تهی کردن خود از بقایای شخصیتی‌اش و نهفته‌های درونی خود نوعی وظیفه‌ی دینی را آن‌قدر دقیق به‌جا می‌آورد که شخصیت و انسانیت او را تا نهایی‌ترین کرانه می‌رساند، زیرا که پرده از حقیقت نظام دینی فقط برای کسانی برداشته می‌شود که غم نهایت خورند. نوعی دیگر از همین مضمون با بازیگری گروهی دیگری از منتقدین به اجرا درمی‌آید. آپ کلام این دسته این است که نویسندگان بزرگ به‌خاطر ظرفیت ذاتی که برای نفوذ به لایه‌های درونی و زیرین سطح ظاهری عصر خود تا عمیق‌ترین منابع نافرسانه دارند سخنگوی خود بوده‌اند. این‌ها با بیان جریان‌های ژرف زندگی در قالبی خاص، به‌کمک حفظ ارزش‌هایی می‌آیند که از گذشته به‌جا مانده و توان ساخت زمان حال و آینده را دارد.

علی‌رغم فاصله‌ی زیادی که این مثال‌های نسبتاً پراکنده در مرحله‌ی عمل و نظر از خود نشان می‌دهند، می‌توان روش‌های متعدد به کار گرفته شده از جانب منتقدین برای بحث پیرامون رابطه‌ی دین و ادبیات را به چند نمونه‌ی اساسی تقلیل داد. البته، هیچ‌یک از این روش‌ها نمی‌تواند مستقل از انواع دیگر روش‌ها به زندگی ادامه دهد، بدین معنی که هر یک بر قسمتی از حوزه‌ی یک یا چند تا از همسایگان سایه می‌اندازد، فقط به‌دلیل این که منتقدان مثلاً و روش‌شان چنین شروع کرده یا صرفاً خواسته‌اند رابطه‌ی دین و ادبیات را از راه‌های متفاوت و مختلفی ظاهر و آشکار کنند. مصنوعیت بررسی‌ی نماد از این طریق، هیچ‌گونه تضادی با این خدمت که نماد مورد نظر می‌تواند در راه شفاف‌کردن آنچه در غیر این صورت احتمالاً پل‌ی مایوس‌کننده از گرایش‌ها، فرضیات و نقطه‌نظرها خواهد بود به ما بکند نخواهد داشت.

در اینجا هدف نهایی صرفاً برشمردن چند نظریه‌ی ادبی نیست که در کارهای پیشین انجام شده و بر روی تمام رشته‌ها تأثیر گذاشته است، بلکه بیشتر ابداع و ارائه‌ی هرچه خلاصه‌تر مدل یا نوعی نظریه است که ضمن توانایی استفاده از قدرت‌ها و امکانات دیگر بتواند از محدودیت‌های مستقیم و سرراست آنها دوری کند. کاری از این نوع، در این مرحله نیازمند نگاهی اجمالی به گذشته‌ی تاریخ ادبی است، زیرا سازمان‌دهی مباحث جاری در این مطلب در امتداد مبحث <نوع‌شناسی> نیازمند نوعی پژوهش اساسی در مدل‌هاست که تاریخ نقد ادبی زمینه‌هایی را از پیش برای آن فراهم آورده است.

هنر نقد ادبی در غرب سابقه‌ای طولانی احتمالاً به قدمت خود ادبیات دارد و نظریه‌های ادبی که پیش از پرداختن به این هنر ظاهر و رشد یافته از شمار خارج‌اند. برای دانشجوی رشته‌ی ادبی که رابطه‌اش با این رشته چندان برنامه‌ریزی شده نیست احتمالاً هیچ‌چیز به‌اندازه‌ی کثرت این نظریه‌ها روشن و بدیهی نیست. اما، همان‌طور که م. ج. ابرامز نشان داده این مفهوم

وجود دارد که هر نظریه‌ی ادبی که جامعیتی برای خود دست و پا کرده ناچار به پذیرش شمه‌ای از حداقل چهار عنصر اساسی برای وضعیت هر اثر هنری است: یعنی خالق اثر، خود اثر، دنیای به نمایش درآمده در اثر، و بالاخره خوانندگانی که اثر را مطالعه می‌کنند تأثیری عمیق بر آن داشته‌اند. در حالی که هیچ‌یک از نظریات مهم ادبی در تاریخ نقد، با تأکید بر یکی از این چهار عنصر در پی از دور خارج کردن سه عنصر دیگر نبوده‌اند، هر کدام از نظریات مهم پیوسته کوشیده‌اند که عنصر خاصی را در تمامی وضعیت اثر در لبه‌ی تیز تفسیر قرار دهند، بدین امید که از آن کلیدی برای درک اهمیت و مقام سه عنصر دیگر به دست آورند. بدین ترتیب پرفسور آدامز توانسته است، چهار نظریه را برای نقد ادبی برگزیند که در تاریخ نقد ادبی از دیگر نقدها بلندترند و هر یک عنصر ویژه‌ای ارائه می‌دهند که نظریه اساسی، و نه انحصاراً، بدان چشم دوخته است.

شاید بتوان گفت که نظریه‌ی تقلید قدیمی‌ترین و با نفوذترین نظریه در تاریخ نقد ادبی است. این نظریه که از زمان ارسطو و افلاطون تا دوران دکتر جانسون و بعد از او، اساس و پایه‌ی رویکردهای منتقدان را تشکیل می‌داد در دوران ما از تحولی نه‌چندان عمیق برخوردار شد. این نظریه عمدتاً به دنیایی نظر دارد که در اثر به نمایش گذارده می‌شود و کلید آن واژه و کلمه‌ی تقلید است. اگر چه نظریه‌پرداز بوطیقا افلاطون است، ارسطو به‌خاطر شیوه و راهی که برای چالش با تحدیدهای افلاطونی آن برگزید بیشترین تأثیر را بر آن داشته است.

این تحدیدها ارسطویی را که خواهان دفاع از نظریه‌ی بوطیقا بود ناچار می‌ساخت تا نشان دهد که ادبیات بیش از آن که تقلید ظاهری یا توهم واقعیت باشد، تقلیدی جوهری است که شکل‌دهنده‌ی پایه و اساس یا ضرورت خود واقعیت است. دغدغه‌ی ارسطو این بود که نشان دهد چگونه ادبیات به‌ویژه تراژدی را می‌توان مکمل و اجابت‌کننده‌ی طبیعت دانست تا تقلید و گریه‌برداری صرف آن، زیرا از طریق سازمان رسمی‌اش تقلید کاملی از یک واقعه را ارائه می‌دهد که در طبیعت و تجربه هرگز چنین کامل تحقق پیدا نمی‌کند.

هدف مدل روش‌مند ارسطو نشان دادن این نکته بود که هنر، برخلاف نظریه‌ی افلاطون، به قوه‌های پست‌تر انسان، یعنی عواطف و غریزه به‌جای فکر و روح، توجه ندارد بلکه بیشتر به آن غریزه‌ی طبیعی انسان که میل به تقلید در آن به‌شدت جلوه می‌کند توجه دارد؛ و همچنین پیوسته بر آن بود که نشان دهد منظور هنر از برانگیختن و تهییج غرایز کنترل و تهذیب آن‌ها نیست بلکه بر آن است که شاید در نهایت از شدت آن‌ها بکاهد و آرامشان سازد. با همین نیت، تراژدی را چنین تعریف می‌کند:

هنر تقلیدی است از واقعه‌ای جدی و کامل با اندازه‌ی معین، که به زیبایی آراسته به تزیینات هنری، که چند نوع آن در قسمت‌های جداگانه‌ی نمایش دیده می‌شود، و در قالبی بازی‌گونه و نه روایی با به کارگیری ترحم و ترس مناسب به‌منظور تهذیب عواطف به نمایش در می‌آید.

از این تعریف چنین برمی‌آید که ارسطو آگاهی داشته که تهییج و پالایش (کاتارسیس) نهایی حاصل مستقیم شیء تقلیدی و چگونگی تقلید آن بوده و لاجرم جزئی جدایی‌ناپذیر از طبیعت و کار خود اثر است. بنابراین <نقد> محدود به ارائه‌ی شرح و تفصیلی روشن‌گرانه درباره‌ی شیء تقلیدی (یا دنیایی که به‌واسطه‌ی اثر به آن راه پیدا می‌کنیم) نمی‌شود، بلکه استنباط از آن است که متضمن شرح و تفسیر بر اصولی باشد که تمامی اثر ادبی، که به‌زعم ما تقلیدی از یک واقعه است، براساس آن واقعه و به‌منظور ارائه‌ی پاسخ مناسب، سازمان یافته است.

اما در تعریف ارسطو از هنر به‌عنوان تقلید، خطری وجود دارد که در ذرات آن نهفته است، هرگاه به قید لامحاله جامعه یا فردی چنین تجویز کند که اهمیت تأثرزایی هنر از علاقه‌ی مفروضی که نسبت به نیازها و احتیاجات حضار خاصی دارد نشأت می‌گیرد. این ضرورت در دوره‌ی رنسانس مطرح شد که بخشی از آن به‌خاطر مطالعات علم بدیع بود، که جز یافتن راهی برای متأثر ساختن عمیق مخاطبین‌اش دغدغه‌ی دیگری نداشت و در نتیجه موجبات پیدایش دومین رویکرد عمده در نقد را فراهم آورد. رویکردی که آقای ایبرامز آن را <نظریه‌ی پراگماتیک ادبیات> نامیده است، و شاید بتوان گفت که سر فیلیپ بارزترین چهره‌ی تبلیغی این نظریه بوده و تعلیم مهم‌ترین کلمه برای بیان جهت‌گیری آن است.

سیدنی کتاب دفاع از شعر را در پاسخ به تهذیب‌گرایانی نوشت که شعر را به غیر اخلاقی و محرک بودن متهم می‌کردند. او حداقل به سه شیوه با این اتهامات به مقابله پرداخت: ابتدا او توجه مخاطبین را به این مسئله معطوف کرد که در تاریخ فرهنگ، شعر تأثیر قابل ملاحظه‌ای در تمدن‌سازی داشته است؛ دوم به این احتجاج پرداخت که شعر خیلی کمتر از محاکه‌ی واقعیت به ابداع آن می‌پردازد و بعد از تقلید واقعیت به سراغ امکان می‌رود؛ سوم اصرار ورزیدن بر این که منظور شعر ایجاد نشاط و هیجان عواطف نیست بلکه در جهت تعلیم فکر و عقل در حرکت است، و اگر هم نشاطی در کار باشد صرفاً به‌خاطر آن است که مخاطب‌اش را به راه خود بکشاند و متقاعد سازد. به‌زعم آقای سیدنی، هدف شعر و نظم و به‌مفهوم

تمامی هنرها با ایجاد نشاط در جهت تعلیم خدمت به مقصودی است که سلامت آشکار و صریح دارد. مقصود او از تعلیم از طریق شعر، این بود که انسان‌ها با ترغیب به تعمق و تفکر و سپس تقلید دنیایی متفاوت و بهتر از دنیای هستی، دنیایی که فضیلت و نیکی در آن رشد می‌کند و زشتی به هلاکت می‌رسد، به سمت فضیلت و نیکی هدایت شوند. سپس او به این نتیجه رسید که شاعر از این جهت بر مورخ برتری دارد که کمتر از مورخ نسبت به آنچه به‌راستی واقع می‌شود دلوپسی و نگرانی دارد تا نسبت به آنچه که باید واقع شود.

اهمیت نظریه‌ی سیدنی در مورد ادبیات به‌مفهوم‌ی قابلیت ارزیابی و اندازه‌گیری دارد، و معیار اندازه‌گیری آن بسته بر این است که نظریه‌اش تا چه حد و میزانی می‌تواند نظرات ادبی از دوره‌ی هوراس تا عصر روشنگری را در برگیرد. در این دوره ادبیات را وسیله‌ای برای رسیدن به هدف می‌دانستند و در نتیجه آثار ادبی براساس موقعیت‌شان در نیل به هدف ارزیابی می‌شد. برای نظریه‌پردازانی که به ادبیات با رویکردی پراگماتیک می‌نگریستند، توانایی انجام خدمت به اهداف اخلاقی همیشه بزرگترین و عمده‌ترین هدف بوده است و قابلیت آن در ایجاد نشاط، شور و شغف از اهمیت چندان بر خوردار نبود، اما از درآیند به بعد این تعادل به‌نفع فراهم آوردن شادی و نشاط تغییر کرد. ادبیات در این دوره هم وسیله‌ای بود برای تعلیم و آموزش، لیکن آموزش نحوه‌ی شانزینستن و لذت‌بردن از زندگی.

با وجود این در ذات مهم‌ترین گرایش این رویکرد گرایش به تابع کردن تمامی موضوعات دیگر ادبیات نسبت به خواست و نیاز گروهی خاص از مخاطبین دانه‌ای است که ثمره‌اش تخریب رویکرد است، زیرا اگر هدف واقعی از سرودن شعر یافتن راهکارهایی برای تفهیم امر مهمی به یک گروه خاص باشد، مهم‌ترین مبحث پژوهش در علم عروض به‌سهولت به آموزش‌های ویژه‌ی منابع و قابلیت‌های شخصی مبدل می‌شد که هر شاعر و هنرمندی برای ایجاد تأثیری مطلوب به آن‌ها نیاز خواهد داشت. چنین‌گذاری به‌طور عملی در اواخر قرن هجدهم صورت گرفت و اهمیت به مخاطب جای خود را به اهمیت شاعر داد و سبب شد که اصطلاح نیاز و توانایی‌های شخصی شاعر نه‌تنها به علل مهم و منتفذ سرودن شعر، بلکه همچنین به هدف نهایی و کار غایی آن تبدیل شود. در نتیجه‌ی این جابه‌جایی‌ها در تأکید، بنا به گفته‌ی آدامز، سومین رویکرد انتقادی در تاریخ نظرات اولی یعنی نظریه‌ی رومان‌تیک با به عرصه‌ی وجود گذاشت. مبلّغ و ارائه‌کننده‌ی این نظریه گرچه شخص وردورث بود، اما بدون تردید کلریج مهم‌ترین مبلّغ و هوادار آن به‌شمار می‌رفت و واژه‌ی اکسپرسیون مهم‌ترین واژه‌ی نماینده‌ی آن است.

علی‌رغم اختلاف نظر فاحش کلریج با وردورث و دیگر منتقدین قرن نوزدهم در این عقیده که ادبیات، به‌ویژه در حوزه‌ی نظم و شعر، الهام و جوششی است ناگهانی، بیانی است خودجوش از نیرویی تحلیلی‌گر و خلاق و پذیرش عامرانه‌ی وسیله به‌جای هدف، وی با تغییر مسئله از ماهیت شاعر به ماهیت شعر کاملاً نشان داد که به‌راستی فرزند زمان خود است. او با ارائه‌ی این نظریه که <شعر چیست؟> هیچ‌گونه تفاوتی با <شاعر چه کسی است؟> ندارد، و این که پاسخ به سؤال اول متضمن راه برای دیگری است، منادی شاخص‌ترین باور موجود در نظریه‌های اکسپرسیونیستی دربارہ‌ی هنر شد.

بنا به تعریف کلریج، شاعر در بلندترین مرتبه‌ی کمالش موجودی است که تمامی روح بشر را به فعالیت وا می‌دارد، بدین‌ترتیب که <لحن و روح وحدت می‌پراکند> که در پیوند با یکدیگر، به‌واسطه‌ی آن نیروی جادویی هم‌نهشت، که ما به‌درستی آن را <تخیل> نامیده‌ایم در هم می‌تنند: نیرویی که در تعادل آشتی خصلت‌های متضاد و ناهمخوانی رخ می‌نماید و از پرده بیرون می‌آید. کلریج در این تعریف به‌شدت با خطر تنزیل مقام شاعر به وسیله‌ای برای بیان تخیل خلاق، تخیلی که سپس به مرحله‌ی آفرینش می‌رسد، مواجه می‌شود، چرا که شاعر را چنین خیال و سودایی در سر نبود. او با این ادعا که شاعر توانایی استفاده از تخیل خلاق را دارد، دل به این امید بسته بود که نشان دهد شاعر با ایجاد سازش میان خصلت‌های متضاد و ناهمخوان در واقع خود آفرینش را به محاکه می‌کشانند، زیرا او بر این باور بود که سراسر جهان، مبتنی بر ادامه‌ی خلاق بر خورده‌ها و ناهمخوانی‌هاست هم در آنچه که عمل جاودانه‌ی خلقت در نهایت (من هستم) گیتی‌اش می‌نامید و هم در تداوم تکرار آن عمل در فرایند هم‌نهشتی. بنابراین شاعر در ادامه‌ی همان عمل تکوین شعر خود، صرفاً شرکت‌کننده‌ای است در یکی از برجسته‌ترین فعالیت‌های خود زندگی فعالیت‌هایی که سپس در شعر او منعکس می‌شود.

نقص بزرگ نظریه‌ی کلریج مفهوم رفیع و بلندمرتبه‌ای است که از شاعر و در نتیجه از شعر او استنباط می‌شود. مفهومی که در زمان‌های بعد و در دوران‌هایی که میزان شک و تردید در آن‌ها قوی است احتمالاً بیش از اندازه خوشبینانه جلوه خواهد کرد. در واقع هیوم وقتی در اوایل قرن بیستم شروع به ابراز واکنش انتقادی خود نسبت به نظریه‌ی اکسپرسیون در قرن نوزدهم کرد، اولین حمله‌ی او به این جنبه از تفکر کلریج بود. هیوم در این حمله کلریج را متهم کرد که شاعر را به درجه‌ی از منزلت رسانیده که قادر به آفرینش از هیچ است. هیوم برای مقابله و تفکر و گرایشی از این نوع، خواستار همان نوع شعری شد که کلریج آن را کنار گذاشته بود: شعری غیر واقعی و تزیینی؛ و بدین‌ترتیب به ایجاد رویکرد چهارمی که ابرامز آن را <نظریه‌ی مدرن> یا <نظریه‌ی معنایی ادبیات> نامید کمک کرد.

نقطه‌ی جدایی نظریه‌های مدرن نه شاعر و مخاطب او، و نه حتی دنیایی است که توسط شاعر به عالم سمر می‌شود و یا به عرصه‌ی آفرینش می‌گذارد، بلکه ویژگی خود شاعر است که در اکثر موارد به دلیل ارزش حقیقی خود آن مورد توجه قرار می‌گیرد. دغدغه‌ی عمده‌ی این نظریه‌ی انتقادی، به تبع نظریه‌های کلریج و تی. اس. الیوت این است که ادبیات آثار ادبی را، هویت‌هایی بشناسد خودکافی، که شیوه‌های هستی‌شان برحسب قسمت‌هایی درک می‌شود که برای آنها درونی است و غیر از واژه‌ی <عینی‌گرایی> نام دیگری برآورده‌ی این رویکرد نیست.

بدین ترتیب منتقدان مدرن به این پرداختند که در جست‌وجو برای یافتن تعریف ادبیات و وظیفه‌ی آن، البته با تأکید بیشتر بر نظم، عمدتاً به جنبه‌های معنای آن نظر داشته باشند. آنچه که این گروه بیشتر از همه به آن توجه و علاقه نشان می‌دادند ظرفیت زبان در آفرینش و تکفیر صور و نمادها بود که مصالح ساختاری ادبیات‌اند و همچنین به روابط میان واژگان در ویژگی‌های متنی آن‌ها و واقعیت‌هایی که می‌توانند در هر تجربه به‌لطف مهارت شاعر در کاربرد خاص آن‌ها خلق و ایجاد کنند. فرض آن‌ها بر این بود که شاعر می‌تواند برخی از تجارب را به‌شیوه‌ای بیان کند که هیچ واسطه‌ی دیگری قادر به ارائه‌ی نمونه‌های همسان آن نباشد، مشروط بر این که شاعر بتواند از زبان به شیوه‌ای نو و نامتعارف استفاده کند. بنابراین، خواست نظریه‌پردازان این رویکرد این بوده است که ماهیت ویژه‌ی ساختار زبان شاعر را چنان به‌دقت تعریف کنند که مخاطبین ناچاراً به دنبال دسته‌ای از معانی که شعر قادر به بیان آن نیست نروند و یا در فهم و ادراک انواع خاصی از معانی که بازنمایی آن‌ها فقط از عهده‌ی شعر برمیآید دچار وقفه نشوند.

به هر حال، هدف این نیست که گفته شود منتقدان مدرن با پذیرش برخی از فرضیات پایه صرفاً یک نوع نقد را تحریر کرده‌اند. حمایت ادموند ویلسون از ماهیت معنایی ادبیات او را از این باز نداشته که به تبعیت از بوه نقدی را به وجود آورد که هم از دیدگاه زندگی‌نامه به اثر نظر دارد و هم از جنبه‌های جامعه‌شناسی. کار او همچنین مانع نشده است که نورتروپ به شیوه‌ی فریزرو یونگ مکتبی از نقد را ارائه کند که براساس اساطیر و الگوهای نخستین به اثر ادبی می‌نگرد و آخر از همه این که مانع و رادعی برای یور وینترز ایجاد نکرده که با نگاهی به گذشته و به تبعیت از آرنولد نقدی را بنا کند که به جنبه‌های انتقادی و اخلاقی توأم نظر دارد.

اما بهرغم روش‌ها و بینش‌های گوناگونی که از قرانت دقیق هریک از نقدهای مدرن معنایی حاصل می‌شود، آ.اس. کرین توانسته دو دیدگاه مسلط را از میان آن‌ها بیرون بکشد که تمامی منتقدین به این گرایش مدرن را که به ادبیات به دیدی نوعی زبان نوشتاری خاص می‌نگرند دربر می‌گیرد. اولین گرایش بنابه اظهار او مورد قبول منتقدان و نظریه‌پردازانی نظیر ای. ای. ریچارد، ویلیام امپسون، ویلسون نایت، جان‌کرا رتسیم، آر. پی. بلاک مور، آلن تیت، کلینت بروکس و بسیاری از پیروان آن‌هاست که ادبیات را به‌مثابه زبانی متداول که مفهوم آن چیزی جز معنی جملات و کلمات به کار گرفته در آنها نیست، نمی‌دانند. مشکل ویژه‌ی این گروه در این است که آنان جهت منفی گزیده‌اند و می‌خواهند زبان ادبیات را از زبان‌های مورد استفاده در مباحث دیگر تفکیک کنند تا بتوانند احتمالاً این ادعا را به اثبات برسانند که ادبیات مطالبی بیان می‌کند که بیان آنها از طریق دیگر مباحث ممکن نیست. روش آنان نوعاً این بوده که به‌تبعیت از کلریج زبان شعر را با زبان‌های دیگری مانند مدل‌های آشناتر گفت‌وگو که بیشتر به قسمت‌های مورد استفاده در علم اشاره داشت، مقایسه کنند تا خصیصه‌های تفکیکی، قدرت‌ها و امکانات زبان شعر را تجدید و تعریف کنند. از آنجا که این گروه همیشه بر این موضوع تأکید داشته‌اند که شعر به روش‌های گوناگون، اما ویژه، معنایش را مرتبط می‌سازد، درک کلی مشخصه‌ی آنان این است که زبان ادبیات بیانی است و ویژه و متضمن معنا.

گرایش دوم، بنابر اظهارات کرین، مورد قبول منتقدان و نظریه‌پردازان متفاوت نظیر کنت برک، ماد بکین، ادموند ویلسون، لیونر ترلینگ، ریچارد چیس، فرانسیس فرگوسن، نورتروپ فرای است که به‌جای توجه به شیوه‌ی خاص شعر برای رساندن معنای خود صرفاً به معنای ویژه‌ی آن تأکید دارند؛ بدین معنی که درک آن‌ها از شعر نوعی خاص از بیان متضمن معنا نیست بلکه بیشتر بیان نوعی خاص از معناست. بارزترین مشخصه‌ی این گروه ماهیت تنزله‌ی نقدی، و گرایش به تفسیر شعر برحسب چیزی است که به‌زعم آنان در تجربه‌ی انسانی بسیار اساسی‌تر از شعر است. بنابراین، آنان در این تفکر اتفاق نظر دارند که شعر نوع معینی از زبان نمادین است که در ازاء یکتایی و غرابت با زبان‌های دیگر، از هر زبان دیگری طبیعی‌تر و جهانی‌تر است.

به هر حال، علاقه‌ی خاص من متوجه روشی است که هریک از این رویکردها پس از درک ضروریات آن، بتواند از آن طریق امکانات و محدودیت‌های نوعی نگرش‌های متعدد نسبت به رابطه‌ی میان دین و ادبیات را مطرح سازد. پس هرگاه کسی این سؤال را مطرح کند که <رویکرد عینی مدرن چه تلویحاتی برای تصور چنین رابطه‌ای دارد؟> باید در بدو امر تعهد به زبان و ظرفیت آن در تکوین معنای را به او یادآور شویم، معنایی که براساس پیش‌فرض‌های رویکرد حامل این فرضیه است که انسان حیوانی است نمادساز که توانایی او در تکوین صور و استعاره‌های بیان‌گر واقعیت، می‌تواند با استفاده‌ی فشرده و متمرکز از آن‌ها در کوتاه‌ترین زمان به کشف و تکوین دوباره‌ی آن‌ها نایل می‌شود. این توانایی در پایین‌ترین مرتبت از

مهمترین عناصر انسانیت، و در بالاترین مرتبت نشانی از وراثت الهی در نظر عامه‌ی مردم است. طبیعی است که این فرضیه‌ها پیامدهایی هم داشته باشند. برای آن دسته از منتقدین متمایل به گرایش تنولوژیک که ادبیات را بیان ویژه‌ی می‌دانند متضمن معنی، شعر و به‌طور کلی تمامی ادبیات خصیصه دینی‌اش را یا، به‌عنوان مثال، بدین دلیل به دست می‌آورد که در عمیق‌ترین پذیرش استعاره‌ی اش ارائه‌دهنده‌ی این امر است که از همه به این مطلب که انسان توانایی اتحاد اضداد را دارد نزدیکتر است، توانایی که فقط به فقط در دکتترین تجسد مسیحیت ترسیم شده؛ و یا به دلیل این که زبانی کاملاً متنی را برای بیان به کار می‌گیرد که بالطبع شمایل‌مند، کثیرالمعنی و عاری از تمرکز است که با کنایه‌های متناقض الگوهای نخستین یا امور مطلق همراه می‌شود که در ویژگی‌های واقعی و ذاتی جای دارند؛ و همچنین به دلیل این که در خصیصه‌ی بنیادین‌اش به‌عنوان واژه‌ای که قرار است در گفت و شنود شرکت داده شده و فرم پذیرد ادبیات را می‌توان ارائه‌دهنده‌ی کوششی دانست که تشدید درون را به ارتباط می‌گذارد و بدین ترتیب از <من> برای گفت‌وگو با <تو> دعوت به عمل می‌آورد. بالعکس، به نظر آن دسته از منتقدین که ادبیات را بیان مفاهیم ویژه می‌دانند، ادبیات معنی و صورت دینی‌اش را بدین دلیل کسب می‌کند که همانند قالب‌های نمادین بیان تعبیرکننده‌ی امر قدسی است که در صورت و استعاره‌هایش چیزی کمتر از پیوند میان انسان به امر مقدس را به نمایش نمی‌گذارد و یا به دلیل این که صور الگوهای نخستین و اسطوره‌هایی را به خدمت می‌گیرد که از سنت‌های دینی مشتق می‌شود، که حداقل در برخی از شرایط به قید دینی خود از تخیل که مجبور به استفاده از آنهاست ادامه می‌دهد؛ و بالاخره به دلیل این که ادبیات ارائه‌دهنده‌ی بسط و گسترش زبان پاسخ به واقعیت که هر چه هم در مقیاس آیین پذیرفته‌شده‌ی اولیه به‌حفاظ فرم غیرسنتی باشد مشخصات آن علی‌الحصول دینی است.

مشکلی که این رویکرد به‌عنوان یک روش یا مدل در ایجاد رابطه میان دین و ادبیات ممکن است داشته باشد، این است که چه تمرکز شخص بر معنای ویژه‌ی باشد که ادبیات به دنبال به دنبال به ارتباط گذاشتن آن است و چه بر راه ویژه‌ی باشد که ادبیات برای رساندن معنی از آن بهره می‌گیرد، شخص هنوز با این مشکل روبه‌روست که به‌شدت به نوعی نظریه‌ی ادبی نیازمند است که از یک سو نشان دهد چگونه عناصر مذهبی به درون ادبیات راه می‌یابند یا حداقل خصیصه‌ی آن را به‌عنوان شیئی ادبی تعیین می‌کنند؛ و از سوی دیگر اجازه ندهد که آن عناصر با جنبه‌های ادبی اثری که تحت هیچ عنوان شایسته و سزاوار صفت دینی نیست اشتباه گرفته شود. اما واقعیت این است که چگونه شخص می‌تواند عناصر مذهبی، مضامین یا مشخصات یک اثر ادبی را مورد بحث قرار دهد بدون آن که آن را، از یک سو، به سخنگوی فلسفه و زیست‌شناسی مبدل سازد یا این که از سوی دیگر، آن را صرفاً تا اندازه‌ی جدیت یا ژرفنای آثار ادبی پایین آورد.

این امر، برای منتقدان طرفداران این رویکرد مشکل ویژه‌ی به وجود آورده که نشأت گرفته از توجه کاملاً سودمند آنان به حفظ و نگهداری آن دسته از خصوصیات و فضیلت‌هایی است که ادبیات را از دیگر قالب‌های بیان لفظی جدا می‌سازد. بنابراین گروهی از آنان به‌دلیل شور و اشتیاق در حفظ و نگهداری یک‌پارچه‌گی هنر، با تغییر توجه خود از بررسی عناصر دینی درون آثار ادبی به سمت خصوصیات بالقوه دینی، توانسته‌اند پناهمگاهی در مقابل مشکلات برای خود دست و پا کنند. در این رابطه، تی. اس. الیوت و نیز همفری جیمز و فلوری در زمینه‌های نه بسیار دور با نظریه‌ی راسخ‌اش در مورد این که شاعر شهید راه شعر خود است، اغلب نمونه‌ی خوبی را در اختیار می‌گذارد. برای این که شعر یا هر اثر ادبی دیگر به‌عنوان هویتی عینی و مستقل، بنابر تفسیر ارائه شده از آن، به خصوصیت حقیقی‌اش راه یابد، شاعر ناچار است خواسته‌ها و آرزوهایش را در راه نیازمندی‌های ساختاری شعر و هنرش فدا کند. شاعر به‌عنوان خویشتنی تنها و جدا افتاده جان بر سر این می‌گذارد تا شاید شعرش به‌عنوان شیء ملموس و بسیط‌الحقیقه زندگی کند، و این همان گرایش بیان شاعرانه است که به این ترتیب می‌رود تا نماینده‌ی عمل دینی شود. مشکل این قسمت این است که هرگاه کسی اندازه‌ی دینی اثری را در پروسه‌ی ساخت و تکوین بداند و نه در ماهیت و عمل شیء ساخته، این امکان برایش وجود دارد که به‌راحتی از کنار این واقعیت که ادبیات هم نماینده‌ی همکاری نزدیک شاعر به‌عنوان هنرمند با مواد و مصالح کاری‌اش و هم نشان‌دهنده‌ی یگانگی او در همه‌ی شاخه‌ها با بصیرت تکامل یافته‌ی او است، بگذرد. آنچه که هنرمند در آرزوی گفتن آن است هر اندازه که شیوه‌ی گفتن و منظور آن در شکل گرفتن‌اش مؤثر باشد تحت‌الشعاع این امکان معجزه‌آسا است که اصلاً چیزی بگوید.

این امر ظاهراً برای آن دسته از منتقدین و عالمان که به شیوه‌ی رومان‌تیک نظریه‌ی ادبی و توجه وافر آن به خصیصه‌ی بیانی هنر تکیه‌ای سنگین دارند، مشکل چندانی محسوب نمی‌شود. این منتقدان اعم از این که به پیروی از وردورث و به‌طور کلی قرن هجدهم حامی این عقیده باشند که ادبیات راهی و شیوه‌ای است برای کشف آنچه در نوع انسان طبیعی و اساسی است، یا این که به پیروی از کلریج آن را بر این شالوده بنا نهند که به باور عموم اساس و مشخصات ماهیت خود واقعیت‌اند، به خالق اثر و نقطه‌نظرات او بیشتر علاقه و گرایش نشان می‌دهند تا به اثر یا حتی فرایند به وجود آمدن آن. بدین ترتیب این‌گونه درک می‌شود که ادبیات بیان‌گر تصورات ذهنی است، تصورات ذهنی هنرمند که خود آن‌ها نیز در بیشتر اوقات این‌طور تفهیم می‌شوند که حاصل و ثمره‌ی کنش‌های متقابل شخصیت هنرمند با فشارها و ناراحتی‌های دوران زندگی او است. بنابراین مکتب انتقادی مرتبط با تنولوژی، براساس روش و مدلی که رمانتیک ارائه می‌دهد عادتاً بر این روند می‌رود که از مرحله‌ی اول پیدا شدن بینش و دیدگاه اطلاع‌دهنده‌ی تناور در اثر تا خود هر اثر ادبی و همچنین خود پیش

متجسد تا عوامل مؤثر دست‌اندرکار برای تأثیرگذاری بر غنای اثر فرهنگی، تاریخی، دینی و بالاخره تنولوژیکی و شخصی را کاملاً باز و آشکار کند.

اما باز هم ممکن است مشکلاتی وجود داشته باشد، هرگاه منتقد از میان جزئیات تحقق یافته به سوی بینش شکل‌دهنده آن و حتی فراتر در راستای روح دوره‌ای که اثر به احتمال قوی در پی انعکاس آن است راه پویید و حرکت کند. علاقه‌مندی به دیدگاه یا بینش هنرمند می‌تواند به سهولت خواننده‌ی شتاب‌زده‌ای را به این سمت و جهت هدایت کند که نقطه‌نظرهای راوی یا شخصیت‌های داستانی را با دیدگاه‌های هنرمند اشتباه کند، در حالی که به احتمال بسیار قوی دیدگاه به عقیده‌ی او در ساختار پیچیده‌ی معناست که برآیند نقطه‌نظرهای متعارض در روابط متنوع آن‌هاست. از این رو بیش از حد مشغول کردن ذهن به بافت فرهنگی می‌تواند به گرایشی ساده‌لوحانه که به ادبیات صرفاً به دیده‌ی فهرست عصر یا دوران خود می‌نگرد منجر شود، در حالی که باز هم احتمال قوی‌تر آن است که هر اثر مهم تاریخی علاوه بر انعکاس دوران خود در ایجاد و شکل‌دادن به آن هم می‌تواند دخالت داشته باشد.

دقیقاً همین بینش آخر است که اطلاع‌رسانی برای بهترین اثر آن دسته از الهیون و منتقدین متکی به روش رویکرد پراگماتیک در نظریه‌ی ادبی را به عهده دارد. بدون آمادگی برای این که آثار ادبی را صرفاً نتیجه‌ی برخی از پروسه‌ها یا روندهای فناوری یا بیان دورنمایی ویژه و یا حتی به عنوان آفرینش نوع ویژه‌ای از اشیاء در نظر بگیرند، منتقدینی که از منظر این رویکرد به کار نقد ادبی می‌پردازند بر این عادت‌اند که کارهای ادبی را برحسب مقاصد، اهداف یا منظورهای تفسیر کنند چه این نقطه‌نظرات صریحاً یا تلویحاً بیان شده باشند و بدین ترتیب تمایل بر این دارند که معانی دینی و اهمیت آن‌ها را در وظایف ویژه‌ی جست‌وجو کنند که این معانی برای خدمت به آن‌ها طراحی شده و یا این‌طور فرض شده‌اند که در تجربه‌ی انسانی انجام وظیفه خواهند کرد. بسیاری از تجربه‌گرایان در پیروی از سیدنی چنین فکر می‌کنند که ادبیات بسیار کمتر از دنیای واقعی به دنیای امکان می‌پردازد و وظیفه‌ی اصلی آن فقط خوشنودسازی یا حتی اطلاع‌دهی نیست، بلکه خواهان تعلیم و به‌واسطه آن دگرگون‌سازی است. علی‌رغم برخی فرضیه‌های متداول میان تمامی آن‌ها، شیوه‌ی واقعی کار نزد منتقدین این رویکرد، حاشیه‌ی وسیعی از تنوع را به خود راه داده و مجاز می‌شمارد.

در يك سمت منتقدینی قرار دارند که خودآگاهی‌شان به لحاظ تنولوژیکی در سطح بالاتری است و گرایش و تمایل بر این دارند که ادبیات یا حداقل بعضی از قالب‌هایش را به امکانات و ظرفیت‌هایی مجهز کنند که توانایی متبلورکردن نیت، واردات و تأثیر عقاید دینی یا دکتورین‌های تنولوژیک را داشته باشد یا این که به هر ترتیب ممکن به شفاف‌سازی آن‌ها کمک کند. از این رو بنابر احتجاج برخی، تعدادی از قالب‌های بیان ادبی در صورتی که در پژوهش‌های موشکافانه‌ی خود از آنچه که جذبی و انضمامی است اثبات کنند که چگونه امر بالفعل و امر متناهی، همانند آنچه در تنولوژی رادیکال تجسد واقع می‌شود، می‌تواند به عنوان راهی به سوی نامتناهی و حتی الوهیت مورد اعتماد واقع شود، ممکن است حتی نادانسته در خدمت وظیفه‌ای قرار گیرند که در راستای مسیحیت‌شناسی است. دیگر قالب‌های ادبی، بنابر احتجاج برخی دیگر از منتقدین بر خصیصه‌ی تلاشی تجربه‌ی انسان گواهی می‌دهند، وقتی که هنرمند در اجرای مأموریت بالقوه‌ی مقدس خود در برافروزی عشق به دنیای آفرینش واقعیت‌هایی را خلق می‌کند که تجسد از الهامات او یافته است. باز هم هنوز منتقدینی وجود دارند که به پیروی از هایدگر دوم، بر این عقیده پای می‌فشارند که ادبیات به‌عنوان هنری برملاکننده و پرده‌بردار آن‌قدرها به آن دسته از امور هستی که به لحاظ تنولوژیکی برجسته و خاص‌اند توجه ندارد که به امور دینی ملی و پیشین و در نهایت رازآلود، وقتی که خود هستی در فوریت کامل خود کمتر به عنوان نماد، ساختار یا مفهوم تجربه می‌شود تا به عنوان حضور.

در سمت دیگر آن دسته و گروه از منتقدین بی‌کم‌وکاست آکادمیک قرار دارند که به دلایلی چند بر این باورند که ادبیات وظیفه‌ای هم‌طراز، اگر نه مشابه با برخی از جنبه‌های دینی، انجام می‌دهد و یا این که می‌تواند انجام دهد. بدین ترتیب برخی از قالب‌های ادبی، به‌ویژه قالب‌های تراژیک آن، بنابر تعدادی از تفسیرها کاری همانند آیین باستانی مهر انجام می‌دهند؛ بدین‌گونه که با پرده بر گرفتن از پست‌ترین و خبیث‌ترین صفات و تاریک‌ترین دهشت‌های وجودی ما، ما را از بند و زندان آن‌ها می‌رهاند. به‌تعبیر دیگر به‌عنوان سندی از يك تجربه‌ی مانده در حصار کوهی نه‌تنها آینه‌ی جامعه و گروه است، بلکه عملاً با گذاشتن عمیق‌ترین احساس جامعه از خودش در سخت‌ترین بوتله‌ی آزمایش به مردم آن جامعه کمک می‌کند و بدین‌ترتیب بندها و شروط بقایش را در معرض دید همگان قرار می‌دهد. دیدگاه سوم ادبیات را تأمین‌کننده‌ی <حقیقتیت بها و ارزش تجربه‌ی دنیوی، زندگی و انسان می‌داند، و این که شعر در قلب انسان چیزی جز ستایش و تجلیل نیست.>

میل شدید به ارتباط دادن اعمال دینی یا نیمه‌مقدس به نوعی از بیان‌های ادبی، به هر حال به شمار خاصی از منتقدین دوره‌ی مدرن محدود نمی‌شود. در دوره‌ای که سنت‌گرایی به‌طور تمام و کامل رو به افول گذاشته است، تعداد زیادی از منتقدینی که هیچ‌گونه قیدی هم نسبت به دین ندارند خود را مجبور به این می‌بینند که ادبیات را همان‌طور داور می‌کنند که ولاس استیون در کتاب سخنی چند از شعر مدرن چنان بلیغ و فصیح از آن سخن گفته است، او تعریف مهم خود از <شعر

اندیشه در نمایش یافتن/ آنچه کفایت خواهد کرد> را در همین کتاب آورده است. نظم را همیشه با مسئولیتی چنین پرابهت نیاراسته‌اند. استیونس در ادامه باز هم می‌گوید:

شعر را همیشه اجباری نبود

یافتن را: صحنه آراسته می‌شد، به تکرار می‌آمد آنچه

که در نمایش‌نامه بود.

آنگاه بود که نمایش‌خانه جای به

دیگری پرداخت. و گذشته‌اش سوغات به شمار آمد.

در نتیجه منتقدین همانند خود نویسندگان بر آن شدند که بار سنگین‌تری را بر دوش ادبیات بگذارند و در اقتصاد امور انسانی آن را با نوعی اهمیت نهایی بیارایند. بدین‌ترتیب از دیدگاه آی. ای. ریچارد <شعر عالی‌ترین شکل زبان و ابزاری بسیار مهم برای ایجاد هماهنگی است که در خدمت عالی‌ترین اهداف زندگی قرار می‌گیرد.> از نظر فیلیپ ویلرایت > حقیقت شعری را آهنگی بهتر از حقیقت نجات انسان از طریق پاسخ خیالی نیست. آهنگی که علی‌رغم وابستگی‌اش به متن واقعیت محض است.<

به عقیده‌ی الیزو ویواس شاعر ارزش‌هایی را مطرح می‌کند که تاریخ در حالت زایش آن‌هاست؛ و بالأخره از نظر آر. پی. بلاگمور <شعر و نظم بوطیقای ما است.> آن عادت عمیق و ژرف ذهن، عمیق‌تر از دریای امید، آرام‌تر از هر آینه‌ی ناامیدی به هنگام بالا آمدن این دریا، که فرم‌ها و تصاویری را که در طول زندگی بسیار عزیز می‌داشته یا از آن‌ها وحشت می‌کرده و یا آرزوی آن را در سر می‌پرورانده تقلید می‌کند.

در خرسندی و رضایتی که تنها و تنها ادبیات می‌تواند از طریق این گفته‌ها و بیان‌ها برآورده سازد، ایمان را ژرفنایی و امید را بلندایی است. شعر را به‌عنوان ابزار نجات می‌توان در این یک بیان که خالق و آفریننده‌ی ارزش در دیگری است خلاصه کرد. چه بر نظریه‌ی ریچارد حرکت کنیم مبني بر این که شعر می‌تواند در خدمت صحیح‌ترین و درست‌ترین اهداف زندگی قرار گیرد و چه براساس دیدگاه بلاگمور بنیاد نهیم که شعر خود می‌تواند و یا تقریباً می‌تواند که به درست‌ترین هدف زندگی تبدیل شود، چنین می‌نماید که شعر در این بیانیه‌ها به انجام کاری قادر است که در دوره‌های سنتی‌تر و قدیمی‌تر انجام آن را از امری انتظار داشتیم که بیشتر با عقیده‌های دینی نزدیکی داشت.

مشاهداتی از این دست، ریچارد فاستر را به این نتیجه‌گیری کشانده که از دیدگاه <منتقدان جدید آمریکایی> شعر به موقعیتی از فرم متافیزیکی و مکاشفه دست یافته است. پروفیسور فاستر با نشان‌دادن این که در آثار چهار منتقد مدرن آمریکایی ریچارد، ویواس، بلاگمور و تیت نوعی جابه‌جایی تأکیدی از درک ادبیات به‌لحاظ فرم به درک آن از جنبه‌ی معنا، از نگرش رسمی زیباشناختی به نگرش معنوی اخلاقی ماهیت و وظیفه‌ی هنر صورت گرفته است از این احتجاج و مجادله حمایت می‌کند. این جابه‌جایی تأکید را، پروفیسور فاستر مهم و حیاتی ارزیابی کرده است: <زیرا منتقدان را سخنی از انسان‌های مدرن اهل قلم نشان می‌دهد که در دنیایی که از دیدگاه آنان دون و آشوب‌زده است به دنبال ارزش و معنا می‌گردند.> و بدین‌ترتیب آنان را زائرین جست‌وجوی حقیقت می‌خواند تا بدین وسیله انگیزه‌ی ضرورتاً دینی و معنوی آنان را از سکه بیندازد.

حال به‌عنوان رنگ و لعابی به احتجاج پروفیسور فاستر، ما می‌توانیم بگوییم که پس از رنج‌هایی که از حملات پی در پی تجربیات مدرن که از وارس‌های دقیق و ارزیابی‌های ادبی خودشان نصیب آن‌ها شد، این منتقدین و بسیاری دیگر از هم‌سازان آنان، سعی کردند که ارزش‌های ادبی دینی خاصی را به وجود آورند که شعر و شاعری را به‌عنوان منبعی و ابزاری از ارزش‌های دینی تثبیت کند، ارزش‌هایی که براساس یافته‌های این منتقدین به‌طور رادیکال و ریشه‌ای از جانب تاریخ اخیر در معرض خطر قرار گرفته است.

بدین نحو شعر را عملاً به جانشینی تبدیل کرده‌اند برای معنویات و از این طریق دامنه‌ی وامداری خود را تا آن جنبه از مکتب انتقادی کلریج به نمایش گذاشتند که در مراحل اولیه الهام‌بخش واکنشی آنان علیه نظریه‌های رومانیتیک و اکسپرسیون و ادبیاتی را فراهم آورد.

با این وجود هیچ لزومی ندارد که برای تشریح و توجیه گرایش معنوی که پشت این همه انتقاد مدرن قرار گرفته، تمامی راه تا کلریج را به عقب بازگردیم. آرنولد ماتیو یکی از منتقدین بزرگی است که خطر علوم مدرن، و متعاقب آن از دست رفتن قدرت ایمان‌آوری در مقابل تلویحات بی‌شمار علوم را تجربه کرده است، و در نتیجه هم از نظر معنوی به دوران ما نزدیک‌تر است. باید تأکید کرد که آرنولد با مطرح کردن این ادعا که شعر احتمالاً توانایی ایستادگی در مقابل سردرگمی ارزش‌ها و معانی را دارد، اولین کسی بود که نسبت به بحرانی که علوم می‌تواند در ایمان به وجود آورد واکنش مثبت نشان داد و اولین گام در جهت مکتب‌های انتقادی آینده را برداشت. زنگ‌های اشتیاق او در قسمت‌های اولیه‌ی «بررسی شعر» هنوز در گوش طنین‌انداز است:

شعر را آتیه‌ای بسیار بی‌کرانه است زیرا در شعر، هر کجا که به راستی درخور بلندای آن باشد، بنیادم با گذشت زمان، زیستی مطمئن و مطمئن‌تر خواهد یافت. هیچ مرامی نیست که در این راه دچار تزلزل نشود، اعم از این که اصول آن از نوع جزئی و مجازی باشد که زیر سؤال رفتن آن به هیچ وجه جایز نیست یا سنت پذیرفته‌ای باشد که هیچ انحلالی آن را تهدید نمی‌کند. ادیان ما خود را در واقعیت یا واقعیت تصویری متبلور می‌کنند؛ عواطف‌شان را در پیوند با واقعیت قرار می‌دهند و این واقعیت است که امروزه در حق آن قصور می‌شود. اما تصور و خیال همه‌چیز شاعر است؛ مابقی آن دنیایی از توهم است. شاعر عاطفه‌اش را با خیال و تصور پیوند می‌زند و تصور به جای واقعیت می‌نشیند. قوی‌ترین بخش دین ما امروزه همان شاعری برخاسته از ناخودآگاه ما است.

تردید نیست که به سهولت می‌توان خوش‌بینی آرنولد را در رابطه با آینده‌ی شعر به یأس و ناامیدی مبدل ساخت. ما به قدری شاهد بربریت، تخریب و نامردمی بوده‌ایم که نمی‌توانیم در شعری که چنین سهل و ساده واقعیت را به خاطر تصورات به کنار می‌گذارد «آنچه را که کافی و شافی است» پیدا کنیم. از این‌ها گذشته، فقط تعداد نسبتاً کمی از مردم توانسته‌اند در شعر جانشینی برای «آنچه که از دیدگاه ما دین و فلسفه به شمار می‌آید» پیدا کنند. در عوض، آنان که با موفقیت واقعیت‌ها را به جای تصور و عواطف نشانده‌اند، واقعیت‌هایی که بر این اساس از همه‌ی ارزش‌های روشنفکری و اخلاقی تهی شده است، شعر و شاعری را به همان دلیل دور انداخته که آن فلسفه را، صرفاً بدین دلیل که خلاف آرنولد به هیچ وجه نیاز ندارند که به خاطر تفسیر زندگی ما، تسکین و تغذیه‌ی ما به شعر یا چیز دیگری روی آورند. با این وجود این اظهارات سبب نمی‌شود که گفته‌های امثال آرنولد را نامربوط تلقی و آن‌ها را انکار کنیم؛ زیرا منتقدینی که به پیروی از او شعر را، معمولاً در تمایز با علم به عنوان منبعی از ارزش و معنی تعریف کرده‌اند که هیچ علمی توانایی گذراندن آن‌ها را نیست، و همچنین در گرایش معنوی که موتور اشتیاق آرنولد را تشکیل می‌دهد شریک‌اند حتی اگر تعلق خاطری نسبت به مکتب رومانتیک و انسانی نداشته باشند، همانند او اقدام به تغییر خطرناک ادبیات به چیزی کرده‌اند که از ماهیت آن به دور است.

در واقع این وسوسه‌ی بزرگی است برای منتقدینی که در نظریه‌ی ادبی به رویکرد پراگماتیک روی می‌آورند در گرایش به این که طرح هر شعر خاص، یا قصه یا نمایشی را از نظر اهمیت در مرحله‌ی دوم قرار دهند برای کسانی که اثر هنری برای جلب نظر آن‌ها تدارک شده است و این که نویسنده را باید نسبت به ظرفیتی که در توانایی ایجاد واکنش دارد ارزیابی کرد و بالاخره این که معیارها و ملاک داور و ارزش‌یابی ادبی باید بر شالوده‌ی نیازها و آرزوهای گروهی خاص از عموم باشد. نقد زیست‌شناختی به دنبال مدل‌ها و نمونه‌های دوره‌ی رنسانس بر این روند گام نهاد که مفهوم و معنای اثر ادبی را به تأثراتی تصویری و از پیش خواسته کاهش داده و به آن‌ها صرفاً به عنوان وسیله‌ای در جهت رسیدن به هدف بنگرد. وقتی کسی ادبیات را این‌طور درک کند که ادبیات هدفی نیست که بر اساس اهداف و اصول روش هستی‌خودش سازمان می‌یابد بلکه آن را وسیله‌ای برای نیل به هدفی تلقی کند که بی‌توجه به اهمیت انسانی و معنی‌تئولوژیکی‌اش به‌طور مستقل برای آن در نظر گرفته شده، آن وقت شعور انتقادی مردم موقوف به تناسب هدف و منظوری خواهد شد که بر این اساس برای آن پیش‌بینی شده است. در بدترین حالت ادبیات به فرمی برای تبلیغ تبدیل خواهد شد و یا منزلت آن تا حد یک مبحث تنزل خواهد کرد. در بهترین حالت به قیمت قربانی کردن آنچه که در درون ماهیت‌اش است و به واسطه‌ی آن، به عنوان مثال، از وحی از یک سو، و از فرم‌های درمانی از سوی دیگر متمایز می‌شود، غالباً در اقتصاد امور انسانی به نقشی محوری در مسائل دینی و تئولوژیکی دست خواهد یافت.

با وجود این، ارزیابی این رویکرد به عنوان قالبی برای رابطه‌ی میان دین و ادبیات، صرفاً بر اساس برخی محدودیت‌ها که گاهی از خصوصیات آن نیز به شمار می‌آید، اشتباه خطرناکی است. مفهوم ادبیات به عنوان ابزاری برای تعلیم و غنی‌سازی انسانی از زمان دکتر جانسون تاکنون از هوشمندترین و مطمئن‌با ارزش‌ترین انتقاد ادبی بوده است و هنوز هم لایه‌ی زیرین فرضیه‌های تمامی منتقدین و دانشمندانی را تشکیل می‌دهد که هم در دایره‌ی تئولوژیکی و هم در خارج از آن سعی کرده‌اند که تصریح کنند کدام آثار بزرگ ادبی باید آموزش ما را به عهده گیرند و از این طریق به هستی انسان به عنوان حیوانی اخلاق‌گرا و جوینده‌ی معنویت کمک کنند.

اکنون به چهارمین و آخرین رویکرد تحت بررسی که در نظریه‌ی تقلیدی ادبیات تصریح شده است، نزدیک می‌شویم. به‌عنوان دیرپاترین نظریه در تاریخ نقد ادبی، تقلید بیش از تمامی نظریات دیگر مورد سوء استفاده واقع شده است. بسیاری از دانش‌جویان نقد ادبی بر این اعتقادند که نظریه‌ی تقلید این تصور را مطرح می‌کند که ادبیات صرفاً تقلیدی از زندگی است و براین اساس آینه‌ای را در اختیار ما می‌گذارد که فقط اندکی تصویر محیط دنیای ما را دچار اعوجاج می‌کند، یا بهتر بگوییم کج نشان می‌دهد. ادبیات براساس این برداشت، خصلت تنولوژیکی و دینی‌اش را از ماهیت شیء یا احساسی می‌گیرد که تقلیدش می‌کند. از این رو، این عقیده‌ی رایج که ادبیات، در واقع هر آنچه که هنر است به‌راستی تنولوژیک است، هرگاه تقلیدشونده به موضوعات خاصی چون گناه، نماز، کفاره، عاقبت به‌خیری و امثالهم مربوط شود.

آی. ای. ریچارد با این اظهار که ادبیات در مورد هیچ چیز نیست و اصلاً معنایی ندارد، هرگاه منظور ما از دربارہ‌ی «چیزی بودن» یا «معنا داشتن» این باشد که بخواهیم بگوییم جملات به کار گرفته شده در اثر هنری احکامی هستند که از تجارب هر روزہ‌ی دنیای واقعی ما نشأت گرفته‌اند، نشان داد که تحریفات ناتمام نظریه‌ی ادبی فاقد هرگونه حقیقت است. این جملات دربارہ‌ی هر یک از موارد ذیل از قبیل انسان، گناه یا رستگاری، یا شگفتی که باشد معنی خود را براساس آنچه که در نظریه‌ی تقلید آمده، صرفاً از اصل حاکمی می‌گیرد که تمامی اثر را به سمت هدفی خاص و ویژه منظم می‌کند. بدین‌ترتیب تصور تقلیدی، اشاره به اشیاء، وقایع یا احساساتی که تجربه‌ی اثر ادبی به ما ارائه می‌دهد ندارد، بلکه نظرش به‌سوی این اصل اجرایی است که به‌واسطه‌ی آن این وقایع، اشیاء و احساسات به درون روابطی نو و کاملاً متفاوت کشانده شده و سپس به تحریر درآمده‌اند. در اینجا بر شیوه‌ای که اتفاقات روزانه مشاهده و تفسیر می‌شوند تأکید نمی‌شود، بلکه تأکید بر شیوه‌ای است که این اتفاقات برحسب متنی به شدت گزینہ‌ای و بسیار محدود که اثر هنری، این اتفاقات را در قالب آن به ما ارائه می‌دهد دوباره دیده و تفسیر شوند.

از این منظر هرکس به دنبال یافتن رابطه‌ای متقابل میان دین و ادبیات است و قصد ندارد که نظر جهانی عرضه شده در مورد یکی را به مشخصه‌ی دیگری در نظر جهانیان ارتباط دهد، یا این که ابرازات مشابه نیت یا الگوهای تلویحات را با یکدیگر مقایسه کند، بلکه به دنبال یافتن اهمیت دینی یا مفهوم تنولوژیکی آثار ویژه‌ی ادبیات را به‌طور مجزا و واضح برحسب حرکت درونی و ساختار نمایشی خود آثار خواهد بود. بنابراین داستان‌های تراژدی مربوط به مسیحیت را نباید از تراژدی‌های دیگر به‌خاطر اهداف، عقاید یا حتی تکنیک آن (گرچه همه‌ی این‌ها حائز اهمیت‌اند) متمایز کرد، بلکه این جداسازی باید براساس نوع اجرا و عمل تراژدی صورت گیرد. همچنین، تفکیک شعر و مکاشفه از انواع منظومه‌های دینی نباید براساس سبک یا الهیات آن انجام پذیرد، بلکه این تمایز و تشخیص باید براساس راهکار دراماتیک خاص آن‌ها انجام شود.

با وجود این روشن و واضح است که نقد ادبی در صورتی که بیش از حد متعارف به انحصار و عوامل پویای اثر ادبی یا به شیوه‌ای که بخشی از آن با قسمت‌های دیگر پیوند زده می‌شود، توجه کند به این منظور که حرکت معنی‌دار بعضی از وقایع و اهمیت آن‌ها را شرح دهد، محدودیت‌های خاص خود را پیدا خواهد کرد. وجه اشتراکی گرایش رویکرد تقلیدی با دیگر نظریه‌های رسمی ادبیات، گرایش به تعریف هر اثر ادبی برحسب قوانین مربوط به خاستگاه آن، می‌تواند جز در مواردی که با کاردانی دقیق و حساسیت به کار گرفته می‌شوند، اثر ادبی را از آن وضعیت دینی و فرهنگی که احتمالاً خواستار برملا کردن آن است دور کند. در نتیجه به‌احتمال قوی اثر را از ارزش‌های والاتر اخلاقی، اجتماعی و معنوی که تلویحات گریزناپذیرشان در متون برجسته‌ی ادبی تشکیل‌دهنده‌ی یکی از دلایلی است که خواندن و مرور آن را برای ما ضروری می‌سازد، جدا خواهد کرد. و بالاخره با این همه تأکید سنگینی که بر طرح ویژه‌ی هر اثر ادبی داریم، رویکرد تقلیدی می‌تواند موجب غفلت طرح ویژه‌ی هر اثر ادبی از اثرگذاری بر روی ما شود و در نتیجه نتواند آنچه را که هر کار مهم ادبی می‌تواند به ما آموزش دهد تشریح و توجیه کند.

به‌هر حال نمی‌توان بیش از حد بر این مسئله تأکید داشت که تحدیدات مکرر برخاسته از رویکردهای متعدد، تحت هیچ مفهوم و معنایی نمونه‌ای از آنانی نیست که بر آن‌ها تکیه می‌کند. زیرا منتقدینی که در این نوع امور به‌طور تمام و کمال پایمردی کنند بسیار انگشت‌شمارند و هیچ رویکردی نیست که هیچ‌گونه وجه مشترکی با سه رویکرد دیگر نداشته باشد.

چند رویکردی که تاکنون مورد بحث قرار گرفته‌اند توصیف‌گر جابه‌جایی مهم و غیرمطلق امر تأکید در تاریخ نظریه‌های انتقادی است، و به این جهت راهنمای مفیدی برای تشخیص و ارزیابی بعضی از شیوه‌هاست که منتقدین و الهیون متعدد از طریق آن‌ها رابطه‌ی میان دین و ادبیات را جست‌وجو کرده‌اند. علاوه بر این‌ها، بر این اشاره دارند که هیچ نظریه یا روشی برای فهم و درک دامنه‌ی کامل تجربه و تنویری که از برخورد ادبیات با دین و دین با ادبیات منتج شده کافی نخواهد بود. به نظر اینجانب اگر بخواهیم مفهومی انتقادی و پایا برای رابطه‌ی میان دو روش آگاهی و بیان به وجود آوریم بالاترین و مهم‌ترین امید ما در این مسیر قرار گرفته که در تمامی مسائل مربوط به نظریه‌ها و روش‌ها به مکتبی اصول‌مند منتهی می‌شود. بدین مفهوم که ما باید همراه مدرنیست‌ها به خصیصه‌ی عینی و رسمی بیان ادبی احترام بگذاریم، بدون این که

این واقعیت را که ادبیات، همان‌طور که رمانتیک‌ها احتجاج می‌کنند، به‌واقع موضوع یا امری را بیان می‌کند که ما را به پاسخ وامی‌دارد نادیده بگیریم و از آن بگذریم. ما نیازمند این هستیم که اهمیت هنجاری را که این قبیل بیان‌ها می‌تواند برای ما داشته باشد با جدیت بپذیریم، همان‌طور که منتقدین پراگماتیک‌ها چنین می‌کنند، بدون این که فراموش کنیم که چنان که نوارسطوگرایان یادآوری کرده‌اند، اهمیت آثار برخاسته از خیال به‌خاطر موضوع واسطه و قید رفتاری است که در شیوه‌ی بیان این‌ها به کار گرفته شده است. با تأیید امر فوق عقاید دیگری نیز مطرح خواهد شد، اعم از این که شخصی اهمیت نظریه‌ی سنت اکونیا س را نسبت به کیهان‌شناسی کم‌دی الهی در دست بررسی داشته باشد، یا حیاتی‌بودن نظریه‌ی مربوط به ذهن او را برای شعر جان دادن، تحت عنوان <به دراز این دل ثلاثی‌پرست مرا> مطالعه کند، یا رابطه‌ی میان نظریه‌ی دموکراتیک جان ادوارد از هستی و درک هرمان ملویل از خلقت را در کتاب موبی دیک جست‌وجو کند، روشن است که تمامی مطالعاتی از این دست نیازمند فراموش کردن دکترین‌ها و کوه‌فکری‌ها در تمامی نظریه‌های تنولوژیک و ادبی است. زیرا درس اولیه‌ای که این بررسی‌ها به ما می‌دهد این است که هم ادبیات و هم دین، هنگامی که با متونی از این دست در تماس باشند، به روشی یکدیگر را به تغییر وامی‌دارند، اعم از این که تی. اس. الیوت تنولوژی نسبتاً پذیرفته‌ای از تجسد را در قالب چهار مضراب موسیقی ارائه دهد یا تنودور روسکی عمل آزمایش مربوط به زبان را در روندهای طبیعی تا مرحله‌ی مکاشفه و الهام در اشعار گلخانه‌ای بگنجاند، بررسی‌کننده شاهد آن چیزی خواهد بود که پروفیسور هنری راگو آن را <تبدیل کلی و نوین تجربه به زبان یا زبان به تجربه می‌خواند>، و این <اصل هر بار نوعی شناسایی جدید از امر اصیل است> که به‌نوبت هم بر زبان و هم بر تجربه اثر می‌گذارد. یقیناً همین حالت است که شخص در ملاقات مخفیانه و شبانه‌ی شاه پریان با آشیل در دفتر بیست‌وچهارم ایلید، یا در کتاب آنتونیو و کلنوپاترا، هنگامی که کلنوپاترا خود را با ندیمه‌ای معمولی مقایسه می‌کند و <به کارهایی که در شأن او نیست می‌پردازد> یا به دنبال کشف معجزه‌های مرکز بی‌صدای سکوت و لذت <در میان اقیانوس طوفان‌زده‌ی هستی من> توسط اسماعیل که او هنگام نگرستن درون آب‌های زلال، عمیق و آشوب‌زده‌ی تابلوی <آرمادای بزرگ> برای اولین بار متوجه آن می‌شود و شور و شغف وال‌های تازه متولدشده را به‌نظاره می‌ایستد، با آن مواجه می‌شود. نام‌هایی که ما چنین آسان به تجربه‌هایی از این دست نسبت می‌دهیم ناگهان شنوایی را می‌خراشد. فعل‌هایی که در نظر اول ناگزیر و ضروری به نظر می‌آیند ایمان‌های آشنا و عقاید پیشین ما را تا مرحله‌ی انفجار از معانی پر می‌کنند که به‌هیچ وجه برایمان مسبوق به سابقه نبوده است. بدین معنی که زندگی کمیتی از نیروی خرج‌نشده را آزاد می‌کند و انتظارات سنتی و تفسیرها با طوفانی از بینش نو و تنویرهای فراگرفته فرو می‌ریزد و سرنگون می‌شود. همان‌طور که ادبیات تحت نفوذ نیروهای محرکه‌ی دینی به‌عنوان قالبی یا فرمی از عمل، نوعی ژست یا شیوه‌ای برای بیداری و حیات مجدد به سمت و سوی قالب اولیه‌اش به حرکت در آمده و میل بازگشت به عقب در آن پیدا می‌شود، دین نیز در صورت تسلیم شدن به فشارها و گسترش‌های تراوشات خیال، این گرایش و میل در آن پیدا می‌شود که جلوه‌هایی از فرم‌ها و قالب‌های پیشین خود را در <صور و نشانه‌ها> وقایع و بینش‌ها، پارابل‌ها و ناگفتنی‌ها و به‌طور کلی در قالب یک زندگی <بازسازی کند.

در تأکید بر این که تعریف تنولوژیک یا نظریه‌ی انتقادی باید در عین انعطاف‌پذیری بی‌پرده باشد، البته خودم را در موضع سختی از مخالفت با کسانی قرار می‌دهم که می‌خواهند تجربه‌ی ما از ادبیات را به زیر چتر دکترینی خاص بکشانند یا این که بالعکس بر این با فشارند که تجربه‌ی ادبی هیچ‌گونه قرابتی با تجربه‌های دیگر نداشته و از نظر آنان بی‌هویت و ناشناخته است. در حالی که دسته‌ی اول در پی آن است که از ادبیات برای مقاصد تنولوژیک یا بحث‌های دیالکتیک استفاده کند که اصلاً تناسبی با آن ندارد و اگر هم چنین باشد بسیار ناچیز است؛ گروه دوم در کوشش به توهمی جلوه دادن آن، در پی آن است که تجربه‌ی واقعی ما از ادبیات را به‌شدت تحریف و مغشوش کند. با وجود این، در پذیرش این که موضع متن‌گرایان در حوزه‌ی نقد و ادبی به‌ناچار بر این نظریه قوت می‌بخشد که میان فکری که اثر را مورد مطالعه قرار می‌دهد و کسی که هم اثر را می‌خواند و هم آن را احساس می‌کند تفاوت فاحشی وجود دارد، به همان اندازه از راه به دور افتاده‌ایم که تصور کنیم مؤنسان متعهد چاره‌ای ندارند جز این که نوشته‌هایشان را در راستای فکر و احساس‌شان قرار دهند. بنابراین آگاهی واقعی و درک پیچیدگی‌های ویژه‌ای که در ذات هر رابطه‌ی متقابل میان ادبیات و دین سکنی می‌گزیند باید با قادر ساختن ما به این فهم که دقیقاً کدام یک از دو مبحث تنولوژی و نقد ادبی به‌عنوان علوم نظری به هنگام بررسی هم‌زمان، تمایل به خروج از مبحث را از خود نشان می‌دهند، اثری مثمر با قابلیت عطف به ماسبق روی آن دسته از این علوم داشته باشند که بررسی دین و ادبیات تا همین دوران اخیر نیز از درون و به‌واسطه‌ی آن‌ها انجام می‌گرفته است.

از آنچه گفته شد چنین برمی‌آید که در سطح فاهمه ما نه نیازی به تعریفی دقیق‌تر داریم و نه حتی به یک متدولوژی نظام‌مندتر و قوی‌تر؛ هرگاه این امکان وجود می‌داشت که یکی از این‌ها اثری تحدیدکننده بر دسترسی ما به انبوهی از روش‌ها می‌گذاشت که دین و ادبیات از آن‌ها برخوردار بوده و مؤکداً آن‌ها را در آثار ویژه‌ی پیشه‌ها و حرفه‌ها، دوران‌ها و انواع سبک‌های ادبی در هم می‌تنند، و یا فراتر از این‌ها اگر ما را می‌توانستند بر این تصور وادارند که یا در تمامی آثار فقط به فقط یک نوع مفهوم و دلالت وجود دارد که در تمام آثار یافت می‌شود و یا این که این معنی از اهمیت دینی که در هر اثری ممکن است باشد همیشه در یکجا و تحت همان شرایط پدیدار می‌شود. در حالی که قدرت و وضوح اندیشه همیشه نوعی فضیلت شناخته شده چنین قدرت و روشنی که ما به آن می‌رسیم نباید به این منظور استفاده شود که شیوه‌ی ما برای دسترسی را باریک‌تر سازد، بلکه باید آن را گشوده‌تر و بازتر کند برای آن دسته از کارهای ادبیات که می‌تواند به‌لحاظ دینی

دارای مفهوم و معنی باشد و برای این که چگونه آن‌ها می‌توانند از منظر دینی معنا داشته باشند. بنابراین آنچه در این مرحله مورد نیاز است تحدید بیشتر نیست، بلکه حساسیت بیشتر است تعریفی قابل انعطاف از هدف ادبی که از بینش‌های ضروری هر چهار رویکرد می‌تواند استفاده کرده و باز هم ظرفیت آن را داشته باشد که به سوال‌هایی که در رابطه با ماهیت دین، معنی و اهمیت هر اثر هنری مطرح می‌شود با تنوعی هر چه وسیع‌تر از رویکردها پاسخ دهد.

عقیده‌ی راسخ دارم که اگر چند مفهومی را که از خصیصه‌ی رویکردهای تقلیدی پراگماتیک، اکسپرسیون و نظریه‌ی معنایی داریم، همراه با درک خصیصه‌ی فرضی تکمیل کنیم، می‌توانیم به طریق و شیوه‌ای به سوی روش ایده‌آل و آرمانی مصنوع هنری ادبیات حرکت کرده و هم‌زمان با غلبه بر بسیاری از گرایش‌های خاص و تحدیدکننده، اگر چه نه بر اکثر آنان، آن‌ها را به یکدیگر نزدیک‌تر کرده و به همکاری وادار کند. زیرا همان‌طور که خانم دوروتی وانگنت و نورترتوب فرای اخیراً بیان کرده‌اند، ادبیات بدون خیال و فرض هیچ است. احتجاج هر اثر ادبی، اعم از این که نظم یا قصه یا نمایش‌نامه باشد، به وضوح در تثبیت این گفته می‌کوشد که <تحت فرضیاتی یا مجموعه‌ای از شرایط و وضعیت‌ها، چنان و چنان خواهد شد و یا حداقل می‌تواند بشود>. این که اثر ادبی از زندگی و واقعیت چه چیزهایی را می‌گیرد یا برداشت می‌کند، بنابه گفته‌ی خانم وانگنت وضعیت‌هایی است برای فرضیات‌اش که ماده‌ی اولیه‌ی مقدمه‌ی خاستگاهی او را تشکیل می‌دهد. این ماده‌ی اولیه از نوع اطلاعاتی است آزمایشی که ما همه‌ی آن‌ها را تجربه‌های معلوم در یک تجربه‌ی کلی‌تر می‌شناسیم. اما اثر سپس این شرایط را دست‌چین می‌کند، سازمان می‌دهد و به حرکت درمی‌آورد <به شیوه و طریقی که حاکی از یک مسئله‌ی کاملاً خلاق است یک سلسله وقایع فرضی که دیگر به چشم معلومات اثر شناخته نمی‌شود، بلکه علت‌ها و معلول‌های مستدلی هستند از گزینش اولیه>.

ری هاروی پیرز با این گفته که اگر اثری بر این اساس درک و فهمیده شود، دیگر از دیدگاه ادبی <واقعیت> به حساب نخواهد آمد، بر گستردگی این طرز تلقی می‌افزاید:

در عوض، این اثر از یک سلسله وضعیت‌های مفروض سازمان می‌یابد، مشحون از تصویرها و ترغیب‌ها به‌شیوه‌ای که ما می‌توانیم در محصوره‌ی که برای آن‌ها به وجود آورده‌ایم، کنش‌ها و واکنش‌هایی را که به درون این وضعیت‌ها و انسان‌های خیالی‌شان به‌انگار انتشار می‌یابند به‌عنوان ضرورت ببینیم. آنچه که بیشتر ما را به سوی این وضعیت‌های آفریده جذب می‌کند، البته مبتنی بر واقعی بودن آن‌ها نیست بلکه بیشتر به‌خاطر این است که با عمیق‌ترین احساسات ما همنا و هماهنگ شوند.

در نظریه‌ی انتقادی، آنجا که پیرز بر این نکته تأکید می‌کند که نه خشنودی غریزی ما از تقلید، و نه علاقه‌ی ما به شخصیت و نه بهجت ما از شکافتن الگوهای پیچیده‌ی زبان‌شناسی است که به ادبیات توانایی معطوف‌ساختن توجه عمیق ما به خود را می‌دهد، بلکه این علاقه‌ی ما به امکان است که به ما اجازه می‌دهد <با کمال میل و رغبت بی‌ایمانی معمول خود به این وضعیت‌های خیالی را به تعلیق انداخته و به این‌ترتیب تا آنجا که هنرمند می‌تواند ما را به صعود در راستای آن‌ها مجبور کند، از این مسئله پیروی کنیم>. بیش از همیشه به رویکرد پراگماتیک نزدیک شده است. مسئله این است که صعود ما همان چیزی است که پیرز <صعود انگاری> می‌نامد؛ و سمت‌وسوی آن در جهت گزاره‌ای نیست که می‌تواند اثبات شود، بلکه در راستای فرضیه‌ای است برگرفته از خیال.

با وجود این هنرمند منتظر این نمی‌ماند که ما با صراحت اعلام کنیم که در حیطه‌ی امکان و بالقوه او را تا آنجا که می‌تواند ما را رهنمون باشد دنبال خواهیم کرد، هرگاه تا بدین حد به خود اطمینان نمی‌داشت که <آگاهی‌اش به امکان> به آن درجه از والایی رسیده است که بتواند این امکان را به‌کمک ابزارهای رسمی و ساختاری که یک زبان در درون خود دارد بیان کند. فراتر از این ظرفیت هنرمند است در دیدن امکانات و عامل بالقوه‌ی درون واقعیات که همه‌ی ما با آن‌ها آشنایی داریم، عوامل بالقوه‌ای که ما هرگز در خواب هم بدان‌ها پی نمی‌بریم و جنبه‌ی متفادکننده‌ای برای ما پیدا نمی‌کردند هرگاه بر پایه‌ی دانش او از آنچه که به ظاهر و به‌احتمال قوی جزء هستی به شمار می‌رود، گذاشته نمی‌شد. توالی یا ساختار امکان، که در انتزاعی‌ترین موقعیت خود به تعریف چنین اثری می‌پردازد بایستی در نهایت اگر چه کلاً طبیعی و گریزناپذیر به نظر نمی‌رسند، از دید <عمیق‌ترین احساسی که از خود داریم> حداقل منطقی و الزام‌آور به نظر آیند.

این که چنین می‌تواند باشد و معمولاً هم چنین است، از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که نویسنده از بودجه‌ی عمومی تجربه‌ی انسانی برداشت می‌کند، که از طریق تاریخ، جامعه و مطابق معمول از طریق خون به ما منتقل می‌شود. لیکن روش او این است که از بودجه‌ی عمومی فرضیه‌ای منفرد یا مجموعه‌ای از فرضیه‌ها را برداشت می‌کند در مورد این که یک شیء چگونه است، چگونه می‌تواند باشد و بالاخره این که چگونه باید باشد، و سپس تمامی اثر را برحسب این برداشت منظم می‌کند. هدف او هرگز جنبه‌ی تحلیلی ندارد، بلکه همیشه و در همه حال جنبه‌ی انتقادی و ارزیابی داشته است. در انتخاب تصویری ساده یا پیچیده در مورد زندگی یا یکی از تجارب آن از انباره‌ی وسیع تجربه‌ی انسانی که بعداً

بتواند در تمامی طول اثر به عنوان واقعیت غایی زندگی انجام وظیفه کند، هنرمند در نهایت هم به امکانات و هم به محدودیت‌های زندگی علقه می‌بندد وقتی که زندگی برحسب این اصل ویژه‌ی نهایت نگریسته شود.

این اظهارات می‌باید روشن کند که براساس این درک به‌رغم این که ادبیات می‌بایستی به یکی از چهار رویکرد نزدیک‌تر از سبک‌های دیگر باشد از آن‌ها هم جدا و مجزا نیست. منتقدان تقلید بر این اعتقادند که اتحاد هر اثر ادبی نه به واسطه‌ی دنیایی است که آن را منعکس می‌کند و نه به واسطه‌ی برداشتی است که بیان می‌دارد و نه به عاملیت هدفی است که ادبیات کمر به خدمت آن بسته، بلکه این اتحاد در مرحله‌ی غایی فقط به فقط به واسطه‌ی اصل مسلط و آرمانی تأمین می‌شود که قسمت‌های متعدد اثر را سازمان داده و میان آن‌ها پیوستگی معنایی ایجاد می‌کند. نظریه‌ی انتقادی پراگماتیست‌ها بر این است که در آفرینش دنیایی ممکن به جای دنیایی حقیقی، ادبیات در صورتی که انتقادی و در نهایت انقلابی نباشد به هیچ نمی‌ارزد؛ زیرا همان‌طور که آقای جان دیویی متذکر شد «آگاهی ما از تنگناهای پیرامون‌مان و از فشارهای سرکوب‌کننده‌ی ناشی از درک امکاناتی است که پیش رویمان باز شده‌اند» اکسپرسیونیست‌ها با این امر موافقت دارند که آثار ادبی هم از شعور و عقل سلیم بشریت برمی‌خیزد و هم به آن علاقه‌مند است. در نتیجه آنچه را که برای زندگی ضروری است و در نهایت وجه مشخصه‌ی آن را تشکیل می‌دهد تأیید و تصدیق می‌کند و با وجود این، از آنجایی که اثر ادبی منحصر به فرد و موفقیتی شخصی محسوب می‌شود آفرینش امری را ارائه می‌دهد جدید و مطلقاً فردی که زندگی بدون هنرمند فاقد آن می‌بود. و بالاخره این که از نظر مدرنیست‌ها ادبیات جز به کمک واژگان و کلمات امکان آفرینش پیدا نمی‌کنند و از آنجا که کلمات باید گزینش، مرتب و تغییر شکل داده شوند تا با منظور اثر تناسب پیدا کنند، از خلاق‌ترین عناصر تشکیل‌دهنده‌ی شعر و قصه و نمایش‌نامه به حساب می‌آیند.

از این منظر ادبیات نه به‌طور کامل در دنیایی تجربه‌ی روزانه‌ی زندگی غرق می‌شود و نه کاملاً از آن طلاق می‌گیرد. از لحاظ ماهیتی به سیطره‌ی فرضیات تعلق دارد و از جنس دنیایی واقعیت نیست. لیکن همان‌طور که از شعر استیونس مستفاد می‌شود پیوند زیبایی از ایمان و آرزوها در میان آن‌ها برقرار است:

بر بال‌های اراده‌ی ناخودآگاهش ما را به پایانی پاک می‌برد. از صداقت همیشه ازلی‌اش به چنگانگی آخر، و ما میان این دو در حرکتیم.

صداقت آنان شور پرفوتی است.

ز احساسی برخاسته از آنچه که فکر می‌کنیم. از اندیشه‌ای

که چون خون تازه در قلب می‌تپد.

شور و نشاط و توان ناب، شعر

باز می‌آرد بر بال صداقت توانی را

که می‌بخشد به انواع خصال واقع‌بینی را.

پس گرایش کلیه‌ی آثار ادبی مطرح و مهم این است که دانسته‌ها یا به عبارتی داده‌هایی را که به‌لحاظ آزمایش در تجربه‌ای وارد شده بپذیرد، و همان‌طور که خانم دوروتی وانگنت در اشاره به قصه‌نویسی اظهار کرده: «به‌زور آن را به درون بُعدی از ناشناخته‌ها» یعنی ابعادی صرفاً بالقوه وارد کند. از این امر به ناگزیر چنین مستفاد می‌شود که ارزش و اهمیت ادبیات برای ما «کمتر در این است که دانسته‌هایی را تأیید و تفسیر کنیم»، بلکه بیشتر در این است که حداقل برای مدت کوتاهی هم که شده باور کنیم «موضوع چیزی دیگری هم می‌تواند باشد». بنابراین هدف ما از بررسی و مطالعه‌ی ادبیات با هر مفهوم سنتی هم که بخواهیم آن را تعریف کنیم نمی‌تواند این باشد که دانش خودمان را در مورد انسان گسترش دهیم، بلکه همان‌طور که جی وی کاتینگ‌هام مدافعه‌ی یادآوری کرده است، در این است که هم‌صدا با استیونس بگوئیم که ادبیات در ما این توانایی را به وجود می‌آورد که خلاف آنچه که رایج است فکر و احساس کنیم؛ می‌خواهد موقعیتی را به وجود آورد که ما موقعیت خود را در آن به‌کمک مقایسه و دریافت تفاوت‌اش با تجربه‌ی دیگران تعریف و درک کنیم.

اظهاراتی از این نوع ضمن حفظ یک‌پارچگی هنر بدون جداکردن حلقه‌های ارتباطی‌اش با هنرمند یا سنت‌ها و تجربه‌هایی که هنرمند دست‌مایه‌ی کاری‌اش را از آن‌ها کسب می‌کند، یا جامعه‌ای که به آن می‌پردازد، رویکردها یا نگرش‌های احتمالی و مناسبی را پیش روی او می‌گذارد تا از طریق آن‌ها و اهمیت دین، معنی و مفهوم و نیز اهمیت متون خاص آن را بررسی و

مطالعه کند. با این وجود، این رویکردها سؤال‌های دیگری را هم مطرح می‌کند در رابطه با این که آیا در مفهوم خود ادبیات چیزی وجود ندارد که ذاتاً دینی باشد. عقیده‌ی راسخ دارم که حداقل چهار پنج شیوه‌ای وجود دارد که این نظریه می‌تواند علاوه بر فراخوانی تفسیر دینی، در صورتی که قرار باشد عدالت را به‌طور کامل در حق آن رعایت کنیم، عملاً بر آن دلالت داشته باشد. با این همه این را هم باید اضافه کنم که این امر امکان مدل‌ها و شیوه‌های دیگر پرداختن به دین‌مداری آثار ادبی را از میان نمی‌برد و بر این هم نیست که بگویید هرگاه اثری چند مؤلفه‌ی دینی داشت از آثار دینی محسوب خواهد شد. هم‌هی احتیاج من این است که بگویم وجود این اجزا بیش از توجیه، در واقع نیازمند آن است که ما امکان معنی دینی و روان‌شناسانه‌ی هر اثر پایه‌گذاری شده بر فرض را جزء به جزء همان‌قدر جدی بگیریم که اکنون به‌سهولت تمام در مورد معنای بالقوه روان‌شناسانه، سیاسی و اجتماعی‌اش نظر می‌دهیم بدون آن که توجه داشته باشیم که این عمل را جدا از عقیده‌ی دینی خود منتقد انجام می‌دهیم.

نخست این که هم‌هی آثار ادبی به‌عنوان آفرینش مبتنی بر فرض به‌خاطر وجود خود ایمان به امری را بدیهی فرض می‌کند؛ امری که پیرز با عاریت گرفتن فرازی از امریکو کاسترو آن را «تعهد به امکانی حیاتی و مهم» نام می‌نهد. در نبود تعهدی از این دست نه نویسنده می‌تواند عنصر استعداد نهفته در تجربه‌ی انسان از واقعیت را مجسم کند و نه خواننده رضایت خاطرش را به‌طور تلویحی در مورد آن ابراز خواهد کرد. بدین ترتیب، «تعهد در قبال امکان» بیان‌گر ایمانی است نیمه‌آگاه و نیمه‌جدی نسبت به هم‌هی آنچه که در ویرای میدان درک بلافصل ما قرار دارد. آنچه که آقای برنارد در میلاند، دانشمند الهیات، به‌پیروی از ویلیام جیمز و جوسیا رویس از آن به‌عنوان عنصر «More» تجربه‌ی انسانی یاد می‌کند، عنصری که هم‌زمان هم مایه‌ی امید ما انسان‌ها است و هم زمینه‌ای است برای خود تحلیل عنصری که در غیاب آن هرگونه قدرت تخیل و تصور از ما انسان‌ها سلب خواهد شد. نورتروپ فرای با بیان این که «اثر هنری بیش و بصیرتی را به انسان ارائه می‌دهد که از نوع بزرگی و شخصیت شاعر نیست، بلکه چیزی است شخصی و بسیار بسیار بزرگتر: بینشی از یک حرکت مصممانه از آزادی معنوی که همان آفرینش دوباره‌ی انسان است.» به این ایمان، این تعهد بیانی را بخشیده است که قدرت آن از حد متعارف فراتر است.

دوم این که مسئله‌ی دین در این امر هم درگیر می‌شود که نمی‌توانیم وضعیت‌های فرضی ادبیات را مورد تأیید قرار دهیم، مگر این که شرایطی که این وضعیت‌ها براساس آن‌ها گذاشته می‌شوند و پیامدهای بالقوه‌ای که اسباب انتشار آن‌ها را فراهم می‌آورند متناسب با عمیق‌ترین احساسی باشند که نسبت به خود داریم. همین «احساس نسبت به خودمان» است که دامنه‌ی امکانات را تعیین می‌کند؛ امکاناتی که خواهان توجه به آن‌ها می‌باشیم و بدین ترتیب بخش‌های ضروری پاسخ ما به هر اثر ادبی را تشکیل می‌دهد. این تأییدی است مکرر بر این که ما «حتی به‌عنوان خواننده‌ی یک اثر هنری» از جنس بشریت و انسانیم نه ماشین‌ها و ربات‌هایی که فاقد احساس و علاقه‌اند. ما نمی‌توانیم به‌سهولت عدم ایمان معمول خود را به وضعیت‌هایی که ادبیات ارائه می‌دهد مسکوت بگذاریم یا به‌طور موقت هم که شده مهر تأیید بر عوامل نهفته و بالقوه‌ای بزنیم که این وضعیت‌ها را برایمان آشکار و برملا می‌سازند، مگر این که اثر ادبی با تأکید بر ابزاری صوری که از طریق آن‌ها توجه ما را به‌سوی خود متمرکز می‌سازد، بتواند ما را متقاعد سازد که چنان و چنان می‌شد هرگاه زندگی پیوستگی و شفافیتی را دارا می‌بود که در زندگی روزمره‌ی ما هرگز واقع نمی‌شود. علاوه بر این «احساس نسبت به خودمان» در ریشه شکل می‌گیرد، پرورش می‌یابد و از آنچه به باورمان به‌طور مرموز و مبهمی در مرحله‌ی نهایی هم واقعی و هم غیرقابل تغییر است تغذیه می‌شود. این واقعیت نهایی هم‌گیرنده‌ی اطلاعات است و هم دهنده‌ی آن، و این هر دو از جانب آنچه که در مرحله‌ی آخر برای ما حائز اهمیت است انجام می‌گیرد. بدین ترتیب در پاسخ به هر اثر ادبی، در صورتی که از هم‌هی وجودمان برای این کار استفاده کنیم، از آن چیزی سود خواهیم برد که در مرکز دینی وجودمان باشد.

با وجود این، بر همین قیاس، واکنش‌مان در حالی که به‌طور گریزناپذیری متکی به «عمیق‌ترین احساس ما از خویشتن» است به‌طور صددرصد به‌واسطه‌ی آن تعیین نمی‌شود. در واقع دقیقاً همین احساس از خویشتن است که ادبیات با اشاره به این که موضوع طور دیگر هم می‌توانست باشد در جست‌وجوی گسترش پیچیده‌سازی و در نهایت متحول ساختن آن است. از گفته‌های فوق چنین برمی‌آید که ادبیات در جست‌وجوی این است که ایمان ما را از طریق «گسترش ظرفیت تخیلی و در نتیجه دانش و استیلاهی امکان انسانی» تغییر دهد.

در مرحله‌ی سوم و بالآخره، در تجارب ما از آثار هنری چیزی هم‌طراز با نمی‌گویم مشابه با تجربه‌ی دینی از واقعیت وجود دارد به‌عنوان غایت یا نهایت که در آن همان‌طور که جوکیم زمانی متذکر شد «ما به هر پدیده‌ی تنها یا متناهی پاسخ نمی‌دهیم، چه پدیده‌ی مادی باشد چه غیر آن، بلکه واکنش و پاسخ ما به چیزهایی است که در ادراک ما حائل و شرطی‌ساز هم‌هی جزئیاتی است که دنیای تجربی ما از آن تشکیل می‌شود.» و این دقیقاً همان چیزی است که در دروس ادبی به وقوع می‌پیوندد. هر اثر ادبی که زائیده‌ی تخیل باشد ریشه در فرضیه‌ای دارد که عمیقاً احساس شده، اگر چه ممکن است به‌طور کامل و یا جزئی از آن آگاهی نداشته باشیم، در مورد آنچه که می‌تواند تشکیل‌دهنده‌ی زمینه‌ی خود تجربه باشد و یا احتمالاً چنین است. این وجدانیات سپس بدل به اصولی خواهد شد برای سازمان‌دهی به ساختار فرضی که همان اثر هنری خواهد

بود. و از آنجا که این شهود یا اصول موضوعه زیرساخت و عامل همه‌ی آن چیزهایی است که در اثر است، از آن به‌نویسه‌ی خود می‌توان به‌عنوان کلید گشایش منطق ویژه‌ی اثر و علیت خاص آن استفاده کرد و محوری را که دنیای اثر حول آن گردش می‌کند بی‌هیچ پوششی در معرض دید قرار داد نامش را تصور آگاهی‌بخش، اداره‌کننده‌ی آرمان شکل‌دهنده، جهان عینی، رویای متبلور یا ماوراءالطبیعه بگذاریم فرقی نخواهد کرد زیرا هر اثر منسجم و مفهوم‌داری متضمن یک اصل اجرایی است و هم‌طراز با پندار نهایت در تجربه‌ی دینی عمل می‌کند.

به هر حال تفاوت بارز میان ادبیات و دین این است که در ادبیات هم‌اندیشی با پیامدهای شهود و تصوراتی نهایی از این دست همان‌طور که قبلاً ذکر شد، تأییدی انگاری و توافقی است نسبت به آنچه پیرسون را بیانی‌یه غیرحقیقی مشروط می‌خواند. در حالی که خوانندگان ایمان را به‌خاطر درک و فهم طالب‌اند، ایمان‌آوردگان درک را بدین دلیل می‌خواهند که ایمانی قوی‌تر و خودآگاهانه‌تر داشته باشند. با این همه کمتر اتفاق می‌افتد که آثار بزرگ ادبی فاقد هر اثر ادبی برای ما باشد زیرا عملکرد نمایش آنچه که می‌تواند مشابه تجربه باشد یا احتمالاً مشابه آن هست و همچنین هدف از نمایش جنبه‌هایی از تجربه‌ی زندگی که به‌صورت گزینشی انتخاب می‌شوند و برحسب اصل ویژه‌ی نهایت سازمان داده می‌شوند این است که به ما نشان دهد چگونه پندارهای متعدد از آنچه که ممکن است در تجربه‌ی ما از زندگی نهایی باشد یا اصلاً چنین است، عناصر تشکیل‌دهنده‌ی بالقوه و امکان‌پذیر تجربه‌ی ما را به‌همین ترتیب تغییر داده و متحول می‌کند. در انجام چنین کاری نیاز دارند که ما تمامی اشکال زندگی را که به‌لحاظ تاریخی قابل تعریف‌اند و امکان فوق در آن‌ها قابل بهره‌برداری است به‌عنوان یک امکان انسانی مهم در حوزه و گستره‌ی خودمان جای دهیم. در توضیح این که این واقعیت چگونه می‌توانست به شکل دیگری وجود داشته باشد، وادار می‌شویم به درونیت و دیگریت شیوه‌های متفاوت زیستن، سگالیدن و احساس‌کردن بیندیشیم، پیش از آن که اندیشه را دربارہ‌ی آنچه به خودمان تعلق دارد به جولان درآوریم. با وجود این آثار و کارهای بزرگ مبتنی بر تخیل تأثیر بسیار ناچیزی بر ساختار ایمان ما می‌گذاشت و با دل‌بستگی‌های ما برخوردی نمی‌داشت هرگاه طرح‌هایشان در جزئیات غیر انتزاعی تجربه‌های گذشته، به‌تعبیر آنچه که (yeat) *خشم و گرفتاری‌های انسان* می‌نامید جای نمی‌گرفت. اثری را که مطالعه می‌کنیم ما را دچار اضطراب می‌کند، احساسات‌مان را برمی‌انگیزد و وجودمان را دستخوش تغییر می‌سازد، زیرا امکانات و عوامل بالقوه‌ای که از این نوع تعهدات نهایی نشأت می‌گیرند برحسب قیمتی سنجیده می‌شود از آنانی که باید آن‌ها را بیازمایند و از آن‌ها مرتب در رنج باشند مطالبه می‌کند شخصیت‌هایی که در آمال و کوشش‌های پردرد آنان حداقل تصویر انسانی مبهم درک شده‌ای را که به خود ما تعلق دارد فاش و آشکار می‌سازد.

هیچ علتی وجود ندارد که تصور کنیم ادبیاتی که به این ترتیب درک می‌شود، ما را بیشتر یا کمتر متدین می‌کند، لیکن حمایت از این دیدگاه که این ادبیات مطلوب نظر خواهد بود از این هم کمتر است، شواهدی در دست است، به هر حال که ادبیات می‌تواند از طریق تیزتر کردن حس امکان و پیچیده کردن تصورمان از خوب و بد، حداقل به ما کمک کند انسان‌تر شویم. و این احتمالاً بیش از آن است که سزاوارش هستیم و به‌طور قابل ملاحظه‌ای فراتر از آنچه ما در حالتی غیر از این می‌توانستیم آرزو کنیم.