الفن التعبيري ـ الديني عند بول تلش

دكتور/ وهبة طلعت أبو العلا
أستاذ الفلسفة الحديثة والمعاصرة المساعد
كلية الآداب ـ جامعة المنيا

مقدمة

إن هذه الدراسة تناقش، كما هو واضح من عنوانها، معنى الفن التعبيري ـ الديني عند "بول تلش". والدراسة تفعل ذلك من أجل إيضاح أن موقف "تلش" الشخصي يكشف، حتى في مضمار الفن التعبيري ـ الديني، عن أنه منقسم إلى نقيضين: أحدهما إيماني علني، والآخر إلحادي خفي.

ومن أجل تحقيق هذه الغاية تم تقسيم الدراسة إلى ثلاثة فصول. الأول يحمل عنوان: "على الطريق نحو التطور الفني: أو إطلالة أخرى على السيرة الذاتية" وينقسم إلى قسمين. الأول نقدم فيه إطلالة على تطور "تلش" الفني، الأمر الذي يجعل هذا القسم بمثابة "سيرة ذاتية" مختصرة جديدة يمكن أن نضاف إلى السيرة الذاتية التي قدمها في مقاله المسمى "على الحدود" والذي نشر في كتابه الذي يحمل عنوان "حدود وجودنا" الذي هو عبارة عن مجموعة من مواعظه مضافا إليها مقاله المذكور الذي سوف نشير إليه في هذه الدراسة في الموضع الذي خصص له. أما القسم الآخر فيقدم إطلالة على علاقة الفن بعلم الجمال ثم علاقة الفن بالعلم بصفة عامة، وذلك من منظور "تلش" نفسه. وسوف نحاول أن نطرح في هذين القسمين بعض التساؤلات التمهيدية التي نمهد بها لتبرير حجتنا الرئيسة في ثنايا الفصل الثاني وفي ثنايا الفصل الثالث بصفة خاصة.

أما الفصل الثاني فيحمل عنوان: "البروتستانتية والأسلوب الفني"، ويناقش معنى الفن التعبيري ـ الديني عند "بول تلش" من أجل محاولة الكشف عن البذور الأولية التي تبرر حجتنا الرئيسة، حتى وإن كان التبرير الكامل لهذه الحجة لن يتحقق إلا في القسم القسم الثالث من الدراسة.

أما الفصل الثالث فيحمل عنوان "الفن والاهتمام المطلق"، ونقدم فيه التبرير الدامغ على صدق دعوانا بأن "تلش" منقسم إلى النقيضين حتى في مضمار الفن ـ الديني.

ولسوف تستخدم الدراسة منهجا تحليليا نقديا وذلك لأن هدفنا سوف ينحصر في محاولة تحليل ونقد المواقف الغامضة التي يصطنعها "تلش" من أجل إلقاء ستار من الغموض على حقيقة موقفه، وذلك من أجل أن نحاول استخلاص ما يبرر حقيقة حجتنا الرئيسة التي ضمناها أول سطور هذه المقدمة.

ونحن إذ نقدم هذه الدراسة نأمل في أن تكون جديدة على المكتبة العربية على أقل تقدير، كما نأمل في أن يتفهم القارئ الدوافع التي دفعتنا إلى تقديمها، والتي تتلخص في تعريف القارئ بكل ما هو جديد. ونحن إذ نقدم هذا العمل، لا نقصد من وراءه الإساءة من قريب أو بعيد إلى الديانة المسيحية، فالديانة المسيحية، تماثل ديننا الإسلامي الحنيف من حيث القدرة على تجاوز أي شكل لاهوتي معين قد يتبدى فيه.

(١)

على الطريق نحو التطور الفني أو إطلالة أخرى على السيرة الذاتية

إن هذا الفصل سوف ينقسم، كما ذكرت في المقدمة، إلى قسمين. الأول يتعامل مع جانب آخر من جوانب سيرة "تلش" الذاتية كتبه صاحبنا في سياق حديثه عن تطوره الفني، الأمر الذي يعني أن هذا الجزء يختلف من نواحي عدة عن سيرته الذاتية التي قدمناها له في الفصل الخامس من كتابنا الذي يحمل عنوان: "جذور الحادية في مذاهب لاهوتية، الكتاب الأول، بول تلش"[١]، هذا الكتاب الذي سوف نشير إليه من الآن فصاعدا تحت مختصر الكتاب "الأول".

أما القسم الآخر من هذا الفصل فسوف نقدم فيه إطلالة على أمور تمهيدية أخرى نراها تتسم بشيء من الأهمية وتخص علاقة الفن سواء بعلم الجمال أو بالعلم بصورة عامة ـ وذلك من منظور "بول تلش" نفسه. والغاية التي نطمح إليها تتمثل في محاولة وضع أيدينا على البذور الأولى التي تبرر حجتنا الرئيسة التي طرحناها في المقدمة.

أولا: السيرة الذاتية الفنية:

في بداية وصفه لسيرته الذاتية من منظور تطوره الفني، كتب "تلش" يقول: "إنني أريد أن أبدأ بتقديم نوع من السيرة الذاتية أقرر فيه الطريق الذي توصلت من خلاله إلى المبدأين ـ الإخلاص والقداسة ـ ذلك الطريق الذي يجب أن يحكم الفن الديني بصفة عامة وفن العمارة الكنسي بصفة خاصة."[٢]

ويخبرنا "تلش" كيف أنه كان في مستهل حياته يرغب في "أن يصبح مهندسا معماريا، الأمر الذي جعل رغبته الأخرى المتمثلة في أن يصبح فيلسوفا لاهوتيا لاتنتصر إلا في أواخر سنوات المراهقة." وحينئذ "قررت"، هكذا يقول "تلش"، "أن أبني بمفاهيم وقضايا بدلا من البناء بأحجار، وحديد، وزجاج."[٣] وهذا هو الذي جعل "تلش" يقرر أن "البناء بقي

عاطفتي، سواء كان هذا البناء بطين أو بفكر. فالطريقتان ليستا بعيدتين عن بعضهما، على غرار ما يتضح من علاقة الكاتدرائيات في العصر الوسيط بالمذاهب المدرسية. فالطريقتان تعبران عن اتجاه نحو الحياة بأسرها."(٤)

والسؤال الذي نريد أن نطرحه على "تلش" منذ البداية هو: هل صحيح أن مهمته الأساسية التي كرس لها كل حياته وفكره كانت تتمثل في البناء، أم في الهدم، أم في البناء ـ الهدم معا؟ إن الإجابة الأولية على هذا السؤال التي تحدد موقفنا واتجاهنا بأكمله هي أن "تلش" كان يهدم في الخفاء، بقدر ما كان يبني في العلن. والتبرير الحقيقي لهذا الموقف متطابق مع محتوى هذه الدراسة بأكملها.

ويذكر "تلش" كيف أن حبه للفن المعماري لم يتوقف أبدا. ولقد كان هذا الحب يعبر عن نفسه من خلال إعجابه الدائم بما يطلق عليه "تلش" اسم "فن العمارة العظيم"، الذي كان يجبره على الارتحال دوما من مكان إلى مكان من أجل رؤيته، كما عبر هذا الحب عن نفسه من خلال إحساس "تلش" بالاكتمال الداخلي الذي كان ينتابه وهو محاط بما يطلق عليه هذه المرة اسم "فن العمارة الجميل."(٥) ويحكي لنا "تلش" عن كيف أن حقيقة معيشته حتى سن الرابعة عشر في المنزل الملحق بالكنيسة التي كان يعمل فيها والده، والمطل على كنيسة "قوطية"(٦)، في قرية صغيرة من قرى ألمانيا الشرقية، كان له تأثيره في قراره بأن يصبح لاهوتيا، كما كان له تأثيره في عناصر ثابتة من فكره اللاهوتي.(٧)

غير أن "تلش" يشير في هذا السياق إلى حقيقة هامة مؤداها أن عينيه لم تتفتح على عظمة ومجد الرسوم الزيتية إلا بعد مرور هذه الفترة بوقت كبير، وذلك بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى بما شاهده فيها من فزع وقبح نظرا لكونه خدم فيها كقسيس في الجيش الألماني. فهو يقول إن عينيه لم تتفتح على ما في هذه اللوحات الزيتية من عظمة سواء في أبرشية بروتستانتية، أو في ألمانيا، أو في أمريكا، لأن ذلك لم يحدث إلا بعد أن قدمه صديق قديم له لم يشأ أن يذكر اسمه، ومتخصص في النقد الفني، إلى حيث القدرة التعبيرية للفن المعاصر بأكمله."(٨)

هنا وهنا فقط نضع أيدينا على بداية رحلة "تلش" مع الفن التعبيري ـ الديني الذي سوف نكشف عن مضمونه الحقيقي في الفصلين التاليين. والسؤال الذي نريد أن نطرحه على "تلش" بصورة عارضة في هذا السياق من أجل أن نجيب عليه فيما بعد خاصة في الفصلين المذكورين، هو: ماذا يقصد "تلش" بالقدرة التعبيرية للفن المعاصر بأكمله؟ أليس من الممكن القول إنه يريد أن يدخل في اعتباره الحركة التعبيرية بمعناها الواسع الذي يشمل سائر أنواع الفن التعبيري؟ وإذا كان ذلك هكذا، فما هو المقصود إذا بهذه الحركة التعبيرية؟ إن الإجابة على هذه التساؤلات سوف تفض نفسها كلما أبحرنا في هذه الدراسة.

يقول "تلش": منذ أن تعرفت على "القدرة التعبيرية للفن المعاصر بأكمله"، أصبحت "مدافعا عن الفن المعاصر، حتى وإن كنت لم أكن أحب أو لم أكن أفهم بعض أشكاله." غير أن "تلش" يضيف أيضا إن القدرة التعبيرية للفن المعاصر في سائر أشكاله فعلت ما هو أكثر من ذلك. لقد جعلت "تلش" "ليس فقط مدافعا عن هذا الفن، وإنما أيضا ناقدا لاذعا له." ولقد حدث هذا النقد من اعتبارين. "الأول حدث في مجال الرسوم الزيتية، خاصة الرسوم الزيتية الدينية من النوع الذي يثير التعاطف مع 'المسيح'، ذلك النوع الذي كان منتشرا في سائر الكنائس وعلى الحوائط في ألمانيا، والذي أوضح لي معنى عدم الإخلاص في الرسوم الزيتية. لقد شعرت بأن سائر هذه الرسوم الزيتية تم الحكم عليها ورفضها بواسطة واحد من أعظم الرسامين الدينيين، أعني، 'متياس جرونيوالد' الذي رسم لوحة 'المصلوب' في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي. فلقد كانت الجراح المفزعة في هذا الجسد مقدمة لظهور الحركة التعبيرية الحديثة. إن هذه اللوحة لم تكن عبارة عن نسخة طبيعية أو تشويها، وإنما كانت عبارة عن تعبير عن حقيقة ما حدث في 'جولجوثا'."[٩]

وعلى هذا "تعلمت"، هكذا يضيف "تلش"، "أن أرفض التجميل الذي قدمه المذهب الطبيعي للفن الديني في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي وبداية القرن العشرين. فهذا الفن انتهك حرمة المذهب الكاثوليكي هذا على الرغم من التراث العظيم الذي يتمتع به

هذا المذهب، مثلما انتهك حرمة المذهب البروتستانتي. لقد بدأت منذ ذلك الحين في تعلم معنى الإخلاص الفني ومعنى عدم الإخلاص."[١٠]

قبل أن نوضح الاعتبار النقدي الثاني الذي تفتق لدى "تلش" بسبب ما يطلق عليه اسم القدرة التعبيرية للفن المعاصر بأكمله، نريد أن نتوقف قليلا لكي نطرح عليه هذا السؤال: أليس من الممكن أن يكون هو نفسه قد تعلم منذ ذلك الحين كيفية دس أو إخفاء نقيضه الإلحادي، في نقيضه الإيماني، كاشفا بذلك عن إخلاص ـ وـ عدم إخلاص معا، وذلك من خلال الفن المخطوط ـ الفلسفي ـ اللاهوتي، أو الإيماني الإلحادي الذي يقدمه؟ نحن لا نملك إلا أن نكرر، على غرار ما وعدنا في المرات السابقة، أن الإجابة على هذا السؤال سوف تفض نفسها تدريجيا من خلال صفحات هذه الدراسة.

إن الاعتبار النقدي اللاذع الثاني نتج في رأي "تلش" عن الخبرة بالهاوية التي حدثت له في ذلك الحين في سياق الفن المعماري الكنسي. فهو يحكي لنا كيف أن أوربا تتمتع بمباني رومنيسكية وقوطية[١١] فريدة. وهو يذكر أنه زار هذه المباني خاصة أعظمها. كما خبر مبنى صغير من هذه المباني في قريته الصغيرة. غير أن "تلش" لم يفوته أن يذكر أيضا كيف أنه تم بناء مباني زائفة تحاكي هذه المباني. إن هذا حدث في ألمانيا رغما عن وجود ما يطلق عليه اسم "التراث العظيم". وهو يوضح كيف أن هذه المباني الزائفة قد بنيت باستخدام فن قوطي ـ زائف وفن رومنيسكي ـ زائف. وهذا أدى به إلى الاطلاع على أفكار في فن العمارة، وإلى التعرف على مهندسين معماريين، وهذا فتح عيناه فجأة، وكما يحكي هو، على رؤية "عدم الإخلاص الموجود في المحاكاة التي يقدمها الأسلوب القوطي والأسلوب الرومنيسكي في الكنائس الحديثة بصفة خاصة وفي المباني بصفة عامة."[١٢]

ويقص علينا "تلش" كيف أنه ذهب إلى أمريكا في عام ١٩٣٣م، وعاش فيها لما يقرب من اثنين وثلاثين عاما، في Union Theological Seminary، في نيويورك، في كنف كنيسة "ريفرسايد" المبنية بالأسلوب القوطي ـ الزائف، الأمر الذي جعله يهاجمها سواء في الفصول الدراسية أو في أحاديث عامة كثيرة، وذلك على حساب فزع الكثيرين. غير أن "تلش" كان حريصا، كعادته دوما، على أن يسجل في هذا السياق

ملاحظة مؤداها أن هذا لم يكن من السهل عليه، وذلك لأن الكنيسة كانت تذكره في داخله أكثر من الخارج، بما يطلق عليه اسم "الفن القوطي الفريد، الأمر الذي جعل الكنيسة تشكل نوعا من الإغراء بالنسبة لي. وأنا أطلق على هذا الإغراء في الوقت الحاضر اسم الإغراء الذي قاومته."(١٣)

ولقد استنتج "تلش" من هذه الخبرة ملاحظة أخرى مؤداها أن فشل المحاكاة يرجع إلى أنها لم تنبثق عن الطموح الإبداعي للذين بنوا الأعمال الأصلية. فالمحاكاة التي نتجت عن الدراسة العلمية للأشياء التي حدثت في الماضي، تم إنتاجها بدون ذلك الجانب من العملية الفنية المتعلق بخلق ـ الرمز بصورة غير واعية. هذا بالإضافة إلى أنه نظرا لأن المحاكاة هي فعل التبجيل أو التزيين من أجل التجميل، فهي تكون عبارة عن تعبير عن عدم الإخلاص. فإذا كان مبنى من المباني يتمتع في ذاته بالكمال المعماري، وملائم تماما للغرض الذي أقيم من أجله، يجب على المرء، كما يقول "تلش"، "عدم إضافة أي شيء لتجميله. فالجمال لا بد أن يكمن في الملائمة وفي القدرة التعبيرية للبناية، وليس في الإضافات العارضة، وأنا أعتقد أن كلمة 'التعبيري' يجب أن تحل، أثناء الأعوام الثلاثين القادمة، محل كلمة 'الجميل' الدنسة، والتي تدنست إلى أبعد حد بواسطة الفن الديني مع نهاية القرن التاسع عشر."(١٤)

هنا يلاحظ "تلش" ملاحظة مؤداها "أن هذا الاستبدال يمكن أن يقود إلى زهد جذري في مبدأ الإخلاص. ولقد حدث اختلاف منذ سنوات حول فكرة 'المنزل الآلي'، أو المنزل الكامل من سائر الاعتبارات التقنية غير أن المرء لا يستطيع أن يعيش فيه لأن هذا المنزل لم يضع في اعتباره الحياة بأكملها. فرغبة بعض الناس على الأقل في الانفصال عن المكان المفتوح، عن المكان العالمي بلاتناهيه، والرغبة في تحقيق خصوصية فردية ـ ليس فقط خصوصية أسرية وإنما أيضا خصوصية فردية، وعدم تذوق بعض الناس للمواد الصلبة التي تؤلم الجسد لمجرد حضورها، حتى وإن لم يلمسها المرء، مثل الحديد والإسمنت، إن كل ذلك لم يتم وضعه في الاعتبار. إن هؤلاء الناس (وأنا اعتبر نفسي واحدا منهم) يريدون مواد عضوية ـ مثل السجاجيد، والملابس، والخشب. ومن ثم فإن المشكلة تصبح متمثلة في هذه الحالة في كيف يستطيع فن العمارة أن يجمع بين فكرة 'المنزل' المليء

ـ بالعاطفة وبين أخلاقيات الإخلاص. وكم من الإخلاص المعماري يكون لازما لإلزام المهندس المعماري بالتضحية لكي يبني منزلا دافئا يخص الطبقة ـ الأدنى ـ من ـ الطبقة ـ الوسطى؟ وما هو القدر الذي يتعين على المستهلك أن يضحي به من الفكرة العاطفية للمنزل لكي يقبل فكرة الإخلاص التي يقول بها المهندس المعماري؟"(١٥)

بعد أن كف "تلش" هكذا عن متابعة تطوره الحياتي من منظور الفن بصفة عامة والفن المعماري بصفة خاصة، بدأ في تخصيص بقية المقال من أجل تطبيق أسلوبه النقدي اللاذع فيما نريد أن نطلق عليه اسم المرحلة النقدية أو مرحلة "الهدم"، التي أعقبها بمرحلة أخرى يمكن أن يطلق عليها اسم مرحلة "البناء" التي لن ينكشف معناها الحقيقي إلا بعد الانتهاء من هذه الدراسة. ولقد بدأ "تلش" المرحلة الأولى بنص مطول يجري على النحو التالي: "بالنظر إلى المباني الكنسية يتعين علينا أن نتعامل مع مشكلة الإخلاص في علاقتها بالتقديس. ولكي نفعل ذلك يتعين علينا أن نناقش بعض التعبيرات الأخرى التي تدل على الإخلاص. لقد ذكرت أن الإخلاص يدين المحاكاة والتزيين. غير أن المحاكاة تدين شيئا آخر، أعني الحل الاعتباطي لمشكلات بناء الكنيسة الحديثة عن طريق السير وراء الجديد. لقد رأيت في كل مكان ـ في أمريكا وفي أوربا ـ في المناطق التي تدين بالكاثوليكية وفي المناطق التي تدين بالبروتستانتية ـ رأيت وذلك من خلال سفري المتكرر محاولات تبذل من أجل تقديم أشكال جديدة من المباني الكنسية. والجدة والتعدد يتميزان بالإكثار الشديد، حتى في حالة الاقتصار على الأمثلة البارزة فقط. صحيح أن الكثير من هذه المباني، يدخل في ذلك حتى المتوسط منها، يبعث على شيء من الاهتمام. كما أن الكثير منها يجعلك أمام مفاجأة. غير أن المفاجأة سرعان ما تنتهي، وإذا كان الجديد يفتقر إلى ملائمة فريدة لمعنى المباني الكنسية، يصير على الأرجح غير قابل للاحتمال."(١٦)

إن هذا الموقف الذي كثر فيه التقليد يرجع في رأي "تلش" إلى سببين. الأول يفيد بأن "المواد الجديدة، من إسمنت وخلافه، تقدم إمكانات كثيرة، كما تقدم بالتالي حقيقة عامة ـ مؤداها أن الإمكانية عبارة عن إغراء." إنها، هكذا يجب أن يضيف "تلش"، تغري بالوقوع في براثن خطيئة التقليد أو المحاكاة. أما السبب الآخر في المحاكاة

فيرجع في رأي "تلش" إلى الانفصال أو الانقطاع عن التراث الأمر الذي يجعل التجريب يتسم بالضرورة. حقا إن هذا الانقطاع حدث في رأي "تلش" عندما بدأ التحول إلى الأساليب التاريخية. وفي ظل هذا الموقف تكون الطريقة المخلصة الوحيدة متمثلة في إخلاص المهندس المعماري؛ الذي يفي بشروط موقف معين ويريد التعبير عن شيء يتمتع بالأهمية. إن مبدأ الإخلاص لا يفسح أي مكان للتقليد أو العناد."(١٧)

وفي حديثه عن الشروط التي يتعين على المهندس المعماري الكنسي أن يفي بها من الجانب اللاهوتي، كتب "تلش" يقول: إن هذه الشروط "تم التعبير عنها في مبدأ التقديس. وهي تتضمن كمية كبيرة من التساؤلات اللاهوتية الهامة. والسؤال الأول هو سؤال مفارق. لأنه يشير من جديد إلى مبدأ الإخلاص، ويتساءل عما إذا كان من الإخلاص أن تكون لنا كنائس في الوقت الحاضر. هل نحن لازلنا نريد أماكن مقدسة؟ هناك الكثير من الأسباب المعارضة لهذه الرغبة."(١٨)

إن الأسباب أحصاها "تلش" على النحو الآتي: "أولا، هناك سبب اجتماعي. فهناك الكثير من الجماعات السكانية أصبحت تجد في الكنيسة رمزا للطبقية، وهذا لا ينطبق على الولايات المتحدة فحسب وإنما ينطبق أيضا وبصورة أكبر على أوربا. ويحضرني في هذا المقام أن أشير إلى موقف العمال في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى من الفكرة التي طبقتها الحركة التي كنت أنتمي إليها في ذلك الحين (أي الاشتراكية الدينية) والتي تقضي بالالتقاء في الحجرات الخلفية للمطاعم الرخيصة حيث كان العمال يشعرون بأنهم على راحتهم، وحيث كان من الممكن التحدث معهم عن مشكلتي الدين، والاشتراكية. وهناك أشياء مماثلة لهذه الفكرة في أمريكا في الوقت الحاضر، تتمثل في إنشاء محلات تجارية في واجهات الكنائس في "هارليم"، نيويورك، على سبيل المثال."(١٩)

ويشير "تلش"، ثانيا، "وعلى الجانب المناقض لذلك إلى كيف أن الأمر أصبح يتسم بالخطورة. ويحضرنا أن نشير في هذا السياق إلى المسيحيين المتعلمين في اليابان، الذين لا يطيقون الكنائس التي خلقت للتبشير (التي يسيطر عليها المبشرون سواء من أوربا أو من أمريكا) الأمر الذي جعلهم يلتقون في منازل خاصة في أيام الآحاد. كما

يحضرني أيضا أن أشير إلى جماعات النقاش الذين كنت أتعرف عليهم أثناء رحلاتي الكثيرة في سائر جنبات الولايات المتحدة الأمريكية، والذين كانوا يلتقون معا بسبب عدم رضاهم عن صلوات الكنيسة التقليدية، الأمر الذي جعلهم يجتمعون معا في أحد المنازل حول كتاب للمواعظ أو حول الكتاب المقدس أو حول لاهوت معين أو حول فلسفة من الفلسفات. كما يحضرني أيضا موقف القساوسة العمال في فرنسا والاجتماعات التي كان يعقدها اللاهوتيون في إنجلترا مع عمال المصانع. كما تحضرني أيضا المحاضرات الدينية التي كانت تلقى في المذياع وفي جهاز التلفاز إلى جانب الصلوات الكنسية التي كانت تقام على الهواء في هذين الجهازين."[٢٠]

وينتهي "تلش" من كل هذا الاستعراض للموقف المعاصر في الغرب إلى نتيجة مؤداها "أن كل ذلك هو تعبير عن موقفنا، عن تحول العالم إلى الدنيا وكذا عن عدم ملائمة الرسالة المسيحية، التي يتم التواصل بها، بالنسبة لعدد لا يحصى من البشر. إن هذا يشير إلى سائر الطبقات الاجتماعية، حتى وإن كان ذلك أكثر وضوحا عند طبقة أهل الفكر في البلاد التي تضم نصف سكان الأرض (أعني في المعسكر الروسي). فربما ليست هناك كنائس جديدة تقام في روسيا وليست هناك معابد جديدة تشيد في الصين."[٢١]

والغريب أن "تلش" لم يستطع أن يخفي إعجابه بطبقة أهل الفكر من كل فن ولون وربما هم على أقل تقدير عبارة عن أشخاص إما لا علاقة لهم بالدين أو ربما يجمعون، مثل "تلش" نفسه، بين النقيض الإيماني العلني، والنقيض الإلحادي الخفي. هكذا كتب "تلش" يقول: "إن الناس الذين يعجب بهم أي شخص في المناقشات في العالم الغربي هم جماعات من الممثلين، والموسيقيين خاصة من الذين شهدتهم السنوات الأخيرة، بالإضافة إلى جماعات من كتاب المسرح، والشعراء، والروائيين، والرسامين، والمهندسين المعماريين الذين يبنون الكنائس بدون أن تكون لهم أي علاقة بالدين. هنا يحضرني "ماتيسي" الذي شاهدت كنيسته في جنوب فرنسا وأبديت إعجابي بها كعمل فني عظيم في بساطته. ولقد ذكرت لمدام "تلش" في أعقاب مغادرتنا لهذه الكنيسة "إنني لم أجد أي خطأ في هذا المبنى، غير أن الذي بناه لم يمارس الدين على الإطلاق"."[٢٢]

قبل أن نقدم بعض التساؤلات بخصوص موقف "تلش" الذي يقدمه في هذه المرحلة التي أطلقنا عليها اسم مرحلة "الهدم"، نريد أن نختم هذه المرحلة أولا بنوعين من النقد اللاذع أو بالأحرى الهدام ساقهما "تلش" في نصين متتاليين مؤثرين. النص الأول يقول: "إن أكثر أنواع الهجوم على مباني الكنيسة ضراوة يأتي من جانب اللاهوت ذاته. فلقد بدأ هذا الهجوم في 'العهد القديم' عندما حدثت مقاومة ضد مبنى الكنيسة حتى عصر 'سليمان'، كما أن 'سليمان' نفسه تحدث في صلاة تقديسية عن استحالة امتلاك اللامتناهي في داخل مكان متناهي. ولقد كانت أكثر أنواع الهجوم قسوة موجهة ضد سائر طقوس المعبد على غرار ما ذكر النبي 'آموس'، الذي قال: 'إن 'الله' يقول، إبعد عني ضوضاء أغانيك. إنني لن أستمع إلى لحن قيثارتك، ولكن دع العدالة تجري مثل المياه ودع الحق يكون كما التيار المتدفق باستمرار'."(٢٣)

أما النص الآخر الذي ينهي به "تلش" مرحلة الهدم فيقول: "عندما أشار الحواريون إلى جمال المعبد، لم يردد 'يسوع' إلا النبوءة التي تتنبأ بتحطيمه. كما أن 'لوثر' لم يرفض المباني الكنسية وإنما قلل من شأنها كأماكن مقدسة مثلما قلل من شأن أيام الآحاد باعتبارها أوقات مقدسة. أما عن 'أورشليم' السماوية، فإن ما نقرأه عنها في السفر الأخير من الكتاب المقدس هو: 'ولم أشاهد أي معبد في المدينة لأن معبدها هو 'اللورد الإله' إن كل هذا يعبر عن تحرر 'الله' من الدين."(٢٤)

بعد أن أنهى "تلش" مرحلة الهدم، انتقل كما يبدو للناظر لأول وهلة إلى مرحلة البناء. ونحن نقول إن ذلك يبدو هكذا للناظر لأول وهلة، لأن الذي يتعمق في حقيقة موقف "تلش" سوف يجده لا يقدم أي بناء في هذه المرحلة على وجه الخصوص. وذلك لأن البناء، هذا إذا أطلقنا عليه تجاوزا اسم البناء، سار في طريقين. الأول يتمثل في محاولة "تلش" تقديم مفهوم آخر للدين عوضا عن ذلك المفهوم الذي وجد "الله" متحررا منه. حقا، إن هذا هو الذي دفعه إلى التمييز بين نوعين من الدين أحدهما "ضيق" ولا يعبر عن المعنى الفريد للدين، والآخر "واسع" ومن خلاله يزعم أنه يقدم المعنى الفريد. ونحن لن نتحدث في هذا السياق عن هذا المعنى أو ذاك، لأن المعنيين سوف يشكلان بؤرة اهتمامنا في الفصل الأخير.

أما الطريق الآخر الذي سارت فيه مرحلة البناء فهو الطريق الذي رفض "تلش" من خلاله الانطباع الذي يمكن أن يتولد عن مرحلة الهدم، والذي مؤداه "أن الدنيوي مكتفي ـ بذاته ولهذا السبب ليست هناك حاجة إلى أي مبنى كنسي."(٢٥) فضد هذا الانطباع راح "تلش" يؤكد على "أن البلد الوحيد الذي يخلو من المعابد هو "أورشليم"، وهذا ليس موطنا أرضيا. كما أن سائر الذين ناضلوا ضد الأماكن المقدسة قد استعملوا أماكن مقدسة. هذا بالإضافة إلى أن الأزمة الإنسانية، الاغتراب العام للإنسان عن وجوده الأصيل، يتطلب "كنيسة" بكل ما في الكلمة من معنى."(٢٦)

إن السؤال الأول الذي نريد أن نطرحه على "تلش" والذي سبق التنويه إلى مضمونه في فقرة سابقة هو: هل صحيح أن فيلسوفنا تمكن من خلال مفهومه، الذي يطلق عليه اسم "المفهوم الأوسع للدين"، من تقديم أي شيء إيجابي يسهم به في مرحلة البناء، أم أن هذا المفهوم ينطبق على الملحد، بقدر انطباقه على المؤمن؟ ثم هل يستطيع الإنسان أن يقهر اغترابه، أو بالأحرى إلحاده، من خلال أي فعل من الأفعال، أو حتى من خلال أي ممارسات، أم أن الإنسان سيظل دوما في حالة نسبية، أعني سيظل دوما عبارة عن "خليط" من النقيضين؟ إن الإجابة على هذا السؤال الأخير، والتي قدمناها في كتابنا "الأول"، تقول: إن "تلش" يؤكد دوما أن على أن الخلاص من حالة التناقض ـ الذاتي لن يتم بأي طريقة من الطرق طوال بقاء الإنسان في عالم الزمان ـ المكان. هذا هو ما تأكد لنا بصورة قاطعة في كتابنا "الأول" الذي برهن على هذه النتيجة في كل فصل من فصوله الخمسة، ومن ثم لا نجد أي مبرر لتكرار ذلك في هذا السياق.

ثانيا: مقدمة لا بد منها:

نحن نريد أن نبدأ هذا القسم بتقرير "تلش" الذي يوضح كيف "أن الفعل النظري الذي يتحدد من خلال مضمون يكون عبارة عن حدس جمالي، في حين أن خلق أو إبداع هذا الفعل يكون عبارة عن فن."(٢٧) وذلك لأن "تلش" يستنتج من هذا التقرير على الفور وبضربة واحدة استحالة "معالجة علم الجمال والفن بشكل منفصل."(٢٨) صحيح أن "تلش" يعترف بأن الحدس الجمالي أكثر شمولا من الإبداع الفني، غير أنه يؤكد في

الآن عينه على أن "الحدس الجمالي لا يتلقى تعبيره الجوهري إلا في العمل الفن، كما أن كل حدس جمالي للواقع يعتمد على الاكتمال الإبداعي الذي وجده هذا الحدس في العمل الفني."(٢٩) وصحيح أيضا أن "تلش" يوافق أحيانا على أن الفصل بين علم الجمال والفن قد يكون مقبولا في ظروف معينة، غير أنه يصر أيضا على أن هذا الفصل لن يكون "مقبولا بالنسبة للعلوم الإنسانية، لأن هذه العلوم تتعامل مع وظيفة المعنى في ذاته، كما أنه لن يكون مقبولا للسبب نفسه من منظور العلوم الإمبريقية (أعني بالنسبة لعلم النفس، وعلم الاجتماع، وتكنولوجيا الفن والحدس الجمالي)."(٣٠)

في ضوء ما تقدم يقدم "تلش" تفرقة بين العلم، وبين علم الجمال والفن. هكذا كتب يقول: "إن العلم يكون متجها نحو أشكال الأشياء، من حيث هي أشكال، أما الحدس الجمالي فيحاول أن يدرك مضمون الأشياء من خلال الأشكال. والعلم يكون دوما شكليا (أو صوريا)، بدون أن يصبح العلم بالضرورة عبارة عن علم شكلي (أو صوري). أما الفن فيكون مهتما بالمضمون، هذا على الرغم من أنه لا يستطيع أن يحطم الشكل."(٣١) وعلى ذلك يلاحظ "تلش" أن الجشتلط أو الإنسان كمنظمة كلية تتحد فيها سائر عناصر الوجود وحامل ـ الروح "يستطيع أن يدرك مضمون ما هو واقعي من خلال الشكل". ومن ثم يكون إدراك المضمون بدون شكل محطما أيضا "للشكل المتميز الذي يتمتع به حامل الحدس الجمالي... غير أن الحدس الجمالي يريد أن يدرك أشياء فردية إدراكا مباشرا، ويريد أن يدرك هذه الأفراد من خلال أشكالها."(٣٢)

وفي حديثه عن العلاقة بين الفن والعلم كتب "تلش" يقول: إن "العلم والفن ينطلقان من مادة واحدة هي الواقع. وهذا الواقع هو الذي يواجه اكتمال المعنى غير أنه يكون متجها نحو هذا الاكتمال."(٣٣) وعلى هذا يؤكد فيلسوفنا على أن هناك علاقة بين "الأشكال الفنية وبين الأشكال العلمية: فمن ناحية نجد أن المادة متطابقة في كلا الجانبين" بمعنى أن الاثنين ينطلقان من الواقع. ومن الناحية الأخرى نجد أن "هناك اختلاف مطلق بين مباديء المعنى التي من خلالها تتكون الموضوعات في كلا الجانبين."(٣٤) وهذا يترتب عليه، وكما يوضح "تلش"، وجود "انتهاك متواصل من جانب كلا الجانبين للحدود التي تفصل بينهما: حيث إن هناك دوما ميولا دائمة إلى أن يصبح

الفن منطقيا أو علميا، خاصة عند الحركات الفنية الواقعية. ومن الناحية الأخرى نجد أن هناك ميولا مماثلة لجعل العلم علما جماليا، خاصة من المنظور الرومانتيكي."(٣٥)

ومن ثم يكون السؤال الذي يطرح نفسه على الفور هو سؤال عن موقف "تلش" الشخصي. والإجابة المتوقعة دوما تفيد إما أنه يقف على "الحدود" أو أنه يستخدم في التعبير عنها منهج "التضايف"(٣٦) وفي هذه المرة يركن "تلش" إلى موقفه الحدودي. فهو يقول: "إن موقفنا يجعل الحدود واضحة: فالعلم يسعى إلى إدراك الأشياء من منظور الفكر، من منظور الشكل الخالص، بدون أن يفقد الوجود أو المضمون، والفن يسعى إلى إدراك الأشياء من منظور الوجود الخالص، بدون التخلي عن الفكر، أو الشكل. وفي حالة العلم، نجد أن الشكل يكون خاضعا لقانون الشكل، أما في حالة الفن، يكون المضمون خاضعا لقانون المضمون. وفي حالة العلم يكون ما يهم هو الحقيقة العلمية الصحيحة، أما في حالة الفن، يكون ما يهم هو الحقيقة التعبيرية. إن حقيقة العلم تتمثل في صحته، أما حقيقة الفن فتتمثل في قدرته على التعبير."(٣٧)

إن هذه التفرقة التي يقدمها "تلش" بين العلم وعلم الجمال والفن تحسم في رأيه الشكوك التي يمكن أن تثار ضد "تصنيف المجال الجمالي ضمن السلسلة النظرية الخاصة بوظائف المعنى." وهو يؤكد على أن "النظرية" لا تعني المعرفة بالطبع، وإنما تعني الاستغراق المكمل - لمعنى الواقع، إنها تعني الحدس الخالص بالموضوعات. "حتى وإن كان هذا المعنى يجعل "الفن والعلم ينتميان إلى بعضهما البعض في داخل سلسلة واحدة."(٣٨)

ويمضي "تلش" إلى أبعد من هذا عندما يقرر أن هذه التفرقة بين العلم وعلم الجمال والفن يمكن تفنيدها من جانبين. "فما هو جمالي يكون موضوعا ضد ما هو نظري وما هو عملي، باعتباره وظيفة خاصة من وظائف المعنى؛ وفي هذه الحالة إما أن يكون الجمال مرتبطا بالإحساس باعتباره وظيفة نفسية أو يتم النظر إليه على أنه عبارة عن مركب من ما هو نظري ومن ما هو عملي."(٣٩)

والرؤية الأولى تكون مثار لاعتراض جوهري يماثل في رأي "تلش" الاعتراض الذي يثار عندما يتم ربط وظائف المعنى بالوظائف النفسية عامة. فكل فعل يكمل -

المعنى يحتوي على إحساس، كما أن تعريف الشكل الجمالي من منظور الإحساس سوف يجعلنا نؤكد على التفرقة بين الإحساس الجمالي وبين الأحاسيس الأخرى. غير أن هذه التفرقة لن يمكن تحقيقها عن طريق الإشارة من جديد إلى الإحساس. ومما لا شك فيه أن الإحساس يلعب دورا خاصا في الاتجاه الجمالي. وذلك لأنه من خلال الإحساس يصبح الفرد الجشتلطي واعيا بالعلاقة الوجودية بالأشياء. ومع ذلك، فإن هذا السبب نفسه يجعل المرء لا يستطيع أن يحدد ما هو جمالي من منظور الإحساس، عن طريق القول مثلا إن الفن يخلق 'الرموز الجلية للإحساس'. فمثل هذا التعريف يحتوي على ذاتية الإحساس التي لا تعرف أي شيء عن المضمون الفردي للأشياء كما أنها لا ترى أن الأشياء لا يمكن أن تصبح رموزا إلا لكون أن الإحساس يدرك المضمون الفردي للأشياء بطريقة روحية مكملة ـ للمعنى. إن المذهب الشكلي والمذهب العقلاني المتعلقان بقصور الأشياء متطابقان مع المذهب الذاتي المتضمن في تعريف الجمال بأنه عبارة عن إحساس. ولكن عندما يرى المنهج المسمى فيما وراء المنطقي مضمون الموضوعات في شكل من أشكال الأشياء، يفقد المذهب الذاتي الذي يعتبر ما هو جمالي مجرد إحساس، يفقد تبريره."(٤٠)

ومن هنا يؤكد "تلش" على أنه من الخطأ النظر إلى ما هو جمالي على أنه عبارة عن مركب من ما هو نظري وما هو عملي، كما أنه من الخطأ أيضا النظر إلى الفن على أنه عبارة عن تمثيل للمثال أو النموذج الأخلاقي في شكل مرئي. "فهذه الرؤية تعتمد على المذهب القائل بأسبقية العقل العملي، الذي يماثل تعريف الفن بأنه عبارة عن إحساس، من حيث أنه يتجاهل بشكل عقلاني المضمون الفردي للأشياء. وعلى نفس النهج نقول، إن هذه الرؤية تتحدد بواسطة علم جمال كلاسيكي يتطلب أن يكون الفن عبارة عن إدراك للمثل. ومع ذلك لا يجب على الفن أن يدرك المثل، حيث يجب عليه أن يجعل الماهيات مرئية حتى وإن كانت الماهيات مضرة من الناحية الأخلاقية العملية، وذلك من منظور الأخلاق النظرية. إن معيار الفن يتمثل في قدرته على التعبير، وليس في الطبيعة المثالية لما يتم التعبير عنه."(٤١)

وحقا، إن القدرة التعبيرية للفن هي التي مكنت "تلش"، وكما سوف نرى في الفصلين التاليين، من إخفاء نقيضه الإلحادي الخفي، في نقيضه الإيماني العلني، تحت ستار "الفن التعبيري" تارة، وتحت ستار العلاقة التي يقدمها بين "الفن التعبيري، والاهتمام المطلق" تارة ثانية، وتحت ستار ما يطلق عليه اسم "الفن الوجودي" تارة ثالثة.

يقول "تلش": إن الخلل في كلتا الرؤيتين، أعني الرؤية التي تقرر بأن ما هو جمالي يكون عبارة عن مركب من ما هو نظري وما هو عملي، والرؤية التي تصر على أن الفن يكون عبارة عن تمثيل للمثال أو النموذج الأخلاقي في شكل مرئي، إن الخلل في كلتا الرؤيتين يرتكز على حقيقة مؤداها أن الرؤيتين تشتركان معا في حقيقة أنهما تتجاهلان "مساندة الميتافيزيقا للفن. الأمر الذي يجعل كلتا الرؤيتين لا تستطيعان إدراك "المضمون الوجودي للواقع" الذي هو مستقل عن الإحساس الذاتي ومستقل عن الشكل العقلاني؛ إن كلتا الرؤيتين حاولتا اضطرارا تصنيف ما هو جمالي إلى جانب ما هو نظري وعملي، هذا على الرغم من أنهما لا تستطيعان فعل ذلك."(٤٢)

وعلى هذا يستنتج "تلش" أن "الفن يكون بمثابة وظيفة. ويكون للمضمون الوجودي للأشياء الذي يحاول الفن إدراكه عبارة عن انكشاف الوجود الخالص، انكشاف المضمون اللامشروط في داخل الأشكال الخاصة للأشياء."(٤٣)

حقا، إن هذه العبارة الأخيرة تعد في رأينا واحدة من عبارات "تلش" المراوغة التي سوف نصطدم بها كثيرا في صفحات الدراسة التالية. فهي تشير إلى "الوجود الخالص" إما بالمعنى الإيماني الإلهي، أو إلى "الوجود الخالص" بالمعنى الوجودي الإلحادي. ولعل "تلش" نفسه يرحب بازدواجية المعنى الكامنة في مثل هذه العبارة وفي كثير غيرها. وحتى "اللا مشروط" الذي ذكره "تلش" عرضا في هذا السياق يمكن أن ينقل المعنى الإيماني أو "الإلهي"، والمعنى الميتافيزيقي أو بالأحرى الأنطولوجي الإلحادي الذي يشير إلى العدم الذي منه انقذفنا وإليه سنعود على حد تعبير "هيدجر" الذي سوف نوثقه في الموضع الذي خصص له.

إن "تلش" يؤكد على أن "الاتجاه الكلي للحدس الجمالي لا بد أن يتشكل طبقا لكيفية إدراك الوجود ووضعه في رموز من خلال الاتجاه الميتافيزيقي الرئيس.

كما أن التأثير الذي يحدثه الاتجاه الميتافيزيقي في الشكل الجمالي يكون من ناحية "الأسلوب". وسواء كان هذا الأسلوب يخص فترة تاريخية معينة، أو جماعة معينة، أو فرد معين، أو حتى عمل فني معين، فإن الأسلوب يكون هو المحدد العام للأشكال الجمالية التي يتم بها إدراك المضمون بصورة عامة. وكما أن اعتماد العلم على الميتافيزيقا يكون واضحا من خلال إدراك عناصر المعنى، والفكر، والوجود، كذلك أيضا يكون اعتماد الفن على الميتافيزيقا واضحا من خلال التوتر بين الشكل والمضمون، أعني، يكون واضحا من خلال الأسلوب. إن الفن الذي يكون بدون ميتافيزيقا يكون أيضا بدون أسلوب. فمثل هذا الفن إما أن يكون عبارة عن نزعة شكلية مجردة أو نزعة اعتباطية شكلية."(٤٤)

وحقا، إن هذه الميتافيزيقا، هكذا يجب أن يضيف "تلش" المنقسم، إما أن تكون إلهية، أو تكون أنطولوجيا إلحادية، أو الاثنان معا لأن "تلش" لا يرحب بشيء قدر ترحيبه بهذه الازدواجية.

إن النتيجة التي انتهى إليها "تلش" في هذا الفصل الذي يمكن أن يعتبر أيضا بمثابة مدخل إلى "نظريته في الفن التعبيري ـ الديني"، تفيد بأن "علم الجمال" الذي يعرفه بأنه ذلك العلم الإنساني الذي يهتم بالفن، "يتكون من ثلاثة عناصر: فلسفة الفن، والتاريخ الروحي للفن، والمذهب الخاص بمعايير الفن. وفلسفة الفن تمتحن الوظائف والمقولات الجمالية. وبصفة خاصة يمكن القول إن فلسفة الفن لا بد أن توثق الفارق بين المقولات الجمالية والمقولات العلمية، هذا على الرغم من أن فلسفة الفن لا تستطيع أن تؤكد على أن الموضوعات الجمالية تتمتع بمكانة أنطولوجية. أما التاريخ الروحي للفن فهو في جوهره التاريخ الروحي للأسلوب. وهذا التاريخ هو الذي يفسر التوترات المختلفة الموجودة في الفن بين الشكل والمضمون؛ والتي تفضي إلى المركب المثالي أو النموذجي، وإلى التوازن بين التوترات التي يخلقها علم الجمال المعياري."(٤٥)

هنا يجب أن ننهي هذا الفصل بملاحظة عارضة مفادها أن موقف "تلش" الشخصي لم يكن موقفا تركيبيا بأي معنى من معاني الكلمة، وإنما كان عبارة عن موقف حدودي مفهوما على أنه موقف تضايفي، بمعنى الانقسام إلى النقيضين.

وعلى الرغم من أننا ذكرنا فيما سبق أن هذه النتيجة تأكدت لنا من خلال كتابنا -الأول- إلا أننا نكرر أن النتيجة نفسها سوف تتكشف لنا بالتدريج من خلال الفصلين القادمين.

هوامش الفصل الأول

١- راجع، وهبة طلعت أبو العلا، جذور إلحادية في مذاهب لاهوتية، الكتاب الأول، بول تلش، الفصل الخامس، ص٢٩١: ٣٣٢، الناشر، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثانية، عام ١٩٩٧م

2- Paul Tillich, Honesty and Consecration in Religious Art and Architecture, in Paul Tillich, writings in the philosophy of Culture, P. 365, Ed. By Michael Palmer, Berlin, New York, 1990

3- Ibid, Loc. cit

4- Ibid, Loc. cit

5- Ibid, Loc. cit

٦- إن المقصود بالفن "القوطي" سوف يتضح في الفصل الثاني من هذه الدراسة

7- Ibid, Loc. cit للتعرف على المزيد عن ما يقصده "تلش" بالفن المعماري، راجع: Paul Tillich, Contemporary Protestant Architecture, in Paul Tillich, Writings in the Philosophy of Culture, PP. 353-363, and Paul Tillich, Theology and Architecture, in Paul Tillich, Writings in the Philosophy of Culture, pp. 263-268

8- Paul Tillich, Honesty and Consecration in Religious Art and Architecture, p. 365

9- Ibid, PP. 365-366 إن "جلجوثا" هو المكان الذي ضحى فيه السيد المسيح على الصليب طبقا لعقائد مسيحية

10- Ibid, P. 366

١١- إن المقصود بالفن الرومنيسكي سوف يتضح لنا في القسم التالي

12- Ibid, Loc. cit

13- Ibid, Loc. cit

14- Ibid, Loc. cit

15- Ibid, pp. 366-367

16- Ibid, P. 367

17- Ibid, Loc. cit في الجزء الثالث من "لاهوته النسقي"، كتب "تلش" يقول: إن كلمة "الأسلوب" تستخدم في العادة في الأعمال الفنية، غير أنها تطبق مع تعديل خاص للشكل من حيث الجوهر على سائر أشكال حياة الإنسان الثقافية، الأمر الذي يجعلنا نتحدث عن أسلوب فكري، وأسلوب للبحث، وأسلوب للأخلاق، وأسلوب للقانون، وأسلوب للسياسة، وإذا طبقنا المصطلح بهذه الطريقة، سوف نجد أشياء مماثلة للأسلوب يمكن اكتشافها في سائر الوظائف الثقافية التي تخص فترة تاريخية معينة، أو جماعة معينة، أو ثقافة معينة، وهذا يجعل الأسلوب بمثابة المفتاح لفهم الطريقة التي من خلالها تواجه جماعة معينة الواقع، هذا على الرغم من أن الأسلوب يكون أيضا مصدرا للصراعات بين مطالب إبداع الشكل والتعبير عن الجوهر. Paul Tillich, Systematic Theology, Vol. 3, PP. 60-61, SCM Press Ltd., Univ. of Chicago, 1963 هنا يجب أن نسجل ملاحظة مؤداها أن "تلش" يطبق كلمة "الأسلوب"، في هذه الدراسة، على أشياء كثيرة بدون تمييز.

18- Paul Tillich, Honesty and Consecration in Religious Art and Architecture, P. 367

19- Ibid, Loc. cit

20- Ibid, PP. 367-368

21- Ibid, P. 368

22- Ibid, Loc. cit

23- Ibid, Loc. cit

24- Ibid, Loc. cit

25- Ibid, P. 369

26- Ibid, Loc. cit

27- Paul Tillich, The System of the Sciences According to Objects and Methods, P. 178, Trans. by Paul Wiebe, Lewisburg, Bucknell Univ. Press, London and Toronto: Associated Univ. Presses, 1981

28- Ibid, Loc. cit

29- Ibid, Loc. cit

30- Ibid, Loc. cit

31- Ibid, Loc. cit يقول "تلش": "إن الشكل هو واحد من تلك المفاهيم التي لا يمكن تعريفها، لأن كل تعريف يفترض الشكل سلفا." Paul Tillich, Systematic Theology, Vol. 3, P. 60

32- Paul Tillich, The System of the Sciences According to Objects and Methods, PP. 178-179

33- Ibid, P. 179

34- Ibid, Loc. cit

35- Ibid, Loc. cit

٣٦- للتعرف على العلاقة بين "الحد" و"التضايف" وكيف أن الاثنين يقودان إلى موقف النقيضين: الإيماني العلني، والإلحادي الخفي، راجع، وهبه طلعت أبو العلا، الكتاب الأول، خاصة الفصل الأول، والفصل الخامس.

37- Paul Tillich, The System of the Sciences According to Objects and Methods, P. 179

38- Ibid, Loc. cit

39- Ibid, Loc. cit

40- Ibid, PP. 179-180

41- Ibid, P. 180

42- Ibid, Loc. cit

43- Ibid, Loc. cit

44- Ibid, PP. 180-181

45- Ibid, P. 181

الفصل الثاني

البروتستانتية والأسلوب الفني

نحن نريد أن نبدأ هذا الفصل بإلقاء الضوء على كيف أن "تلش" يحدد ثلاثة عناصر للعمل الفني. الأول يشير إلى موضوع العمل الفني، أما الثاني فيشير إلى شكل العمل الفني، في حين أن الثالث يشير إلى أسلوب العمل الفني.

وبالنسبة لموضوع العمل الفني يقول "تلش" إن هذا الموضوع متطابق من ناحية الإمكان مع كل ما يمكن تلقيه بواسطة الذهن الإنساني في شكل صور محسوسة. فالموضوع لا يمكن أن يتحدد بواسطة أي صفات أخرى مثل الحسن أو القبيح، الجميل أو الرديء، السليم أو المتحطم، الإنساني أو اللا إنساني، الإلهي أو الشيطاني.[١]

هنا يلاحظ "تلش" ملاحظة تفيد بأنه على الرغم من أن موضوع العمل الفني متسع بهذا الشكل المترامي الأطراف، إلا أن الموضوع الفني يختلف من فنان إلى آخر، ومن حقبة فنية، إلى حقبة فنية أخرى. إن ذلك هكذا، لأن هناك مباديء للانتخاب أو الانتقاء تتوقف على العنصرين الآخرين للعمل الفني، أعني، على الشكل، والأسلوب.[٢]

أما العنصر الثاني من عناصر العمل الفني التي يتحدث عنها "تلش" فهو عنصر الشكل. وعلى الرغم من أننا قد أشرنا في ملاحظة هامشية في الفصل السابق إلى كيف أن الشكل لا يمكن تعريفه، إلا أن "تلش" يعود ويذكر هنا أن عنصر الشكل يكون بمثابة مفهوم لا يمكن أن يقال عنه إنه عبارة عن مفهوم عادي. وذلك لأن هذا المفهوم ينتمي في رأيه إلى العناصر البنيوية للوجود ذاته، الأمر الذي يجعل الشكل لايفهم إلا على أنه "ذلك الذي يجعل أي شيء من الأشياء يكون ما عليه بالفعل."[٣]

وهذا يعني أن عنصر الشكل هو الذي يمنح أي شيء تفرده وعموميته، إنه يمنح الشيء "مكانه الخاص في داخل الوجود بأسره، إنه يمنحه قدرته التعبيرية."[٤] ولهذا السبب يؤكد فيلسوفنا على أن الإبداع أو الخلق الفني لا يتحدد إلا بواسطة "الشكل الذي يستعمل مواد معينة مثل الأصوات، أو الأحجار، أو الألوان، ويسمو بها إلى حيث

كونها تصير عملا بارزا."[٥] ولهذا السبب أيضا يعتبر "تلش" الشكل بمثابة "العنصر الأنطولوجي الحاسم في كل إبداع فني ـ بل وفي أي مجال آخر من مجالات الإبداع."[٦]

ولكن على الرغم من هذه المكانة الهامة التي يتمتع بها الشكل الفني في عرف "تلش"، إلا أنه يرى أيضا أن الشكل لن يكتسب مشروعية أو صلاحية إلا من خلال العنصر الثالث من عناصر العمل الفني التي يحددها صاحبنا، أعني، من خلال العنصر الذي يطلق عليه اسم الأسلوب. وقبل أن يشرح ما يقصده بالأسلوب الفني في هذا السياق، نجد أن "تلش" ينتهز الفرصة أولا لتوجيه الانتباه إلى أن مصطلح الأسلوب يستخدم لوصف الملابس، والمنازل، والحدائق التي تتغير جميعها طبقا للموضة السائدة. وعلى الرغم من أن هذا المصطلح يطبق أيضا في مجال الإنتاج الفني بصفة عامة، إلا أنه يستخدم بالمثل في ميدان الفلسفة، والسياسة، وغيرها. "فالأسلوب يجعل الإبداعات الكثيرة لفترة من الفترات التاريخية إبداعات مشروعة أو صحيحة بشكل فريد . كما أن الأسلوب هو الذي يجعل هذه الإبداعات تشترك معا في شيء واحد."[٧]

وعلى هذا يحدد "تلش" المشكلة الخاصة بالأسلوب في كونها مشكلة متعلقة بكيفية إيجاد ما تشترك فيه معا سائر الإبداعات التي من أسلوب واحد. ومن ثم يكون السؤال هو: إلى أي شيء تشير سائر هذه الإبداعات التي تشترك في أسلوب واحد؟ إن إجابة "تلش" على هذا السؤال تجري على النحو التالي: بناءا على اشتقاقي للأسلوب سواء من الفلسفة أو من الفن، أستطيع أن أقول "إن كل أسلوب يشير إلى تأويل ـ ذاتي من جانب الإنسان، ومن ثم يجيب على المعنى المطلق للحياة. فمهما كان الموضوع الذي يختاره الفنان، ومهما كان شكله الفني قويا أو ضعيفا، فهو لا يستطيع إلا أن يكشف عن اهتمامه المطلق، وكذلك عن الاهتمام المطلق لجماعته، وعن الاهتمام المطلق للعصر الذي ينتمي إليه. إنه لا يستطيع أن يهرب من الدين حتى وإن عارض الدين. لأن الدين هو الحالة التي يكون فيها المرء مهتما اهتماما مطلقا."[٨]

وهذا يعني أيضا أننا يتعين علينا أن نردد من جديد مع "تلش" أن "كل أسلوب يكشف عن الاهتمام المطلق لجماعة معينة أو لحقبة تاريخية معينة"، وذلك لأن جوهر نقدنا لموقف "تلش" سواء في هذا الفصل أو في الفصل الذي يليه يتركز في الكشف عن

حقيقة ما يقصده فيلسوفنا بالاهتمام المطلق. فإذا ثبت لنا أن الاهتمام المطلق ينطبق على الملحد، قدر انطباقه على المؤمن، أو ينطبق على الأسلوب الإلحادي، قدر إنطباقه على أي أسلوب آخر، فإن هذا يسمح لنا بأن نستنتج أن "تلش" يريد أن يقول في الخفاء إن كل أسلوب يشير إلى تأويل ـ ذاتي من جانب الإنسان، ومن ثم يجيب على المعنى المطلق للحياة الذي هو إما معنى إيماني، أو معنى إلحادي، أو معنى يجمع بين النقيضين: الإيماني ـ الإلحادي معا تحت ستار ما يطلق عليه فيلسوفنا اسم "الاهتمام المطلق" الذي سوف يشكل بؤرة النقاش فيما بعد.

من هذا الاعتبار تكون عملية فك شفرة "الاهتمام المطلق" عملية رائعة بكل تأكيد، لأنها سوف تفضي إلى نتائج هامة بالنسبة لهذه الدراسة على وجه الخصوص. ومما لا شك فيه أن "تلش" كتب يقول: "إن أحد المهام الرائعة تتمثل في فك شفرة المعنى الديني للأساليب التي وجدت في الماضي: مثل الأساليب التي سادت في الحقبة القديمة، وفي الحقبة الكلاسيكية، وفي الحقبة الطبيعية، وأن أكتشف أن نفس السمات التي اكتشفتها في إبداع فني معين يمكن أن تكتشف أيضا في الأدب، وفي الفلسفة، وفي الأخلاق التي تميز حقبة معينة من الأحقاب التاريخية."[٩]

ومما لا شك فيه أيضا أن عملية فك شفرة أسلوب "تلش" المتناقض في فن الكتابة، هي عملية رائعة أيضا. نعم، إن "تلش" يقول: "إن فك شفرة أسلوب من الأساليب عبارة عن فن في ذاته وتعد في ذاتها عملية مماثلة لأي فن من حيث أنها تكون مسألة مخاطرة جريئة. فالأساليب تناقض بعضها البعض من اعتبارات عدة."[١٠] ونحن نقول أيضا إن عملية فك شفرة أسلوب "تلش" في فن الكتابة هي عملية متسمة بالجرأة لأن "تلش" يكتب أيضا بطريقة متناقضة وغامضة. إنه يجيد هذا الفن ولا يعرف سواه، كما رأينا في كتابنا "الأول" حيث إن الفكرة السائدة في هذا الكتاب تتمثل في تبرير هذا التناقض في كل فصل من فصوله.

يقول "تلش": "إذا نظرنا إلى سلسلة الأساليب في الفنون المرئية التي كانت سائدة على مدار التاريخ الغربي بعد البواكير الأولى للفن المسيحي في مقابر الموتى وفي الكنائس القديمة التي كانت مبنية على شكل باسيليقا[١١]، سوف نندهش من

خصوبة تلك الأساليب وتنوعها. فهي تتراوح ما بين الأسلوب البيزنطي، إلى الأسلوب الرومنيسكي[١٢]، إلى الأساليب المبكرة والمتأخرة التي شاعت في الأساليب القوطية[١٣] التي تسبق عصر النهضة الذي يجب أن نميز فيه بين الأساليب التي شاعت في بداية ذلك العصر وبين الأساليب التي انتشرت في أوجه. إن الأسلوب المتكلف، والأسلوب الباروكي[١٤]، والأسلوب الروكوكي[١٥]، والأسلوب الكلاسيكي[١٦]، والأسلوب الرومانتيكي[١٧]، والأسلوب الطبيعي أو الواقعي[١٨]، والأسلوب الانطباعي[١٩]، والأسلوب التعبيري[٢٠]، والأسلوب التكعيبي[٢١]، والأسلوب السريالي[٢٢]، كل ذلك أفضى إلى الأسلوب اللا ـ تمثيلي[٢٣] المعاصر. إن كل أسلوب من هذه الأساليب يحكي بعض الأشياء عن الفترة التي كان مزدهرا فيها، كما أن كل أسلوب منها يكشف عن تأويل ـ ذاتي إنساني، هذا على الرغم من أن الفنانين كانوا في معظم الأحوال غير واعين بهذا التأويل. لقد كانوا يعون أحيانا ما يعبرون عنه. كما أن الفلاسفة ونقاد الفن كانوا، في أحيان أخرى، يجعلونهم على دراية بما يعبرون عنه. والسؤال الذي يطرح نفسه في هذه الحالة هو سؤال عن المفاتيح التي تساعد على فك شفرة المعنى الكامن في هذه الأساليب."[٢٤]

كما أن السؤال الذي نريد أن نطرحه على "تلش" في أعقاب هذا النص المطول يجب أن يكون سؤالا عن المفتاح الذي يفك شفرة أسلوبه في فن الكتابة في وسط الألغاز والأحاجي التي ضمنها معظم ـ إن لم يكن كل ـ ما كتب؟ إن هذا السؤال يعد أهم الأسئلة على الإطلاق التي يمكن أن تثار في سياق ما يكتبه "تلش". وإذا كنا قد قدمنا إجابة مفصلة عليه في كتابنا الأول، فنحن لازلنا عند وعدنا بتقديم إجابة إضافية عليه في سياق حديثه عن :الفن التعبيري ـ الديني".

بينما كان ينقب عن المفاتيح التي تمكنه من حل شفرة معنى الأساليب التي ضمنها نصه السابق، اكتشف "تلش" كيف أن الفيلسوف الألماني "دلتاي" قد فرق بين ثلاثة مذاهب: "المثالية الذاتية، والمثالية الموضوعية، والواقعية."[٢٥] ومن ذلك استنتج "تلش" أن "دلتاي" قدم أربعة مفاتيح خاصة بالأسلوب، أو أربعة مفاتيح أسلوبية، إن جاز التعبير.

الأول هو المفتاح الأسلوبي المثالي، والثاني هو المفتاح الأسلوبي الواقعي، والثالث هو المفتاح الأسلوبي الذاتي، والرابع هو المفتاح الأسلوبي الموضوعي.(٢٦)

ومن هذا لم تكن هناك سوى خطوة واحدة تمكن من خلالها "تلش" من التوصل إلى أن هذه المفاتيح التي هي عبارة عن مفاتيح تخص الأساليب الفلسفية يمكن أن تنطبق بشكل مباشر على الفنون المرئية."(٢٧) إن ذلك هكذا لأن أي عمل فني يحتوي في رأي فيلسوفنا على هذه العناصر الأربعة: العنصر المثالي، والعنصر الواقعي، والعنصر الذاتي، والعنصر الموضوعي، حتى وإن كان أي عمل فني عرضة لأن يسود فيه عنصر واحد أو أكثر من هذه العناصر."(٢٨)

هنا يشير "تلش" إلى حادثة فريدة حدثت في بداية القرن العشرين. فلقد شهد ذلك القرن في مستهله "انهيار سيادة الأسلوب الكلاسيكي."(٢٩) ولقد أفضى هذا الانهيار إلى نتيجتين. الأولى تتمثل في ظهور "القيمة الجمالية للأسلوب القوطي." أما النتيجة الأخرى فتتمثل في اكتشاف مفاتيح أخرى جديدة.(٣٠) ولقد حصر "تلش" أهم هذه المفاتيح في مفتاح رئيس واحد، أعني، ظهور الحركة التعبيرية في الفن.

ولقد ترتب على هذا الظهور "أن أصبح التناقض الجوهري بين عنصر المحاكاة والعنصر التعبيري تناقضا حاسما بالنسبة لتحليل العديد من الأساليب القديمة والحديثة، خاصة بالنسبة لفهم الفن البدائي. كما أمكن التمييز بين العنصر الأسلوبي الموجود في المعالم الأثرية القديمة التي حفظها التاريخ، والعنصر الأسلوبي الذي يتصف به العصر الرعوي، وبين العنصر الأسلوبي التخصصي، والعنصر الأسلوبي التجريدي، وبين العنصر الأسلوبي العضوي، والعنصر الأسلوبي اللاعضوي. كما أن هذا يشير إلى الصراع المستمر بين الميول الأكاديمية والميول الثورية في الإبداع الفني."(٣١)

على الرغم من أن "تلش" يرى أن أي محاولة لتقديم أي مشروع تخطيطي يمكن من خلاله تنظيم سائر هذه العناصر في نسق شامل، هي محاولة عبثية، إلا أنه يؤكد في الوقت نفسه على وجود شيء واحد مشترك بين سائر العناصر السابقة، أعني، "أنها لا تغيب

جميعا غيابا كاملا عن أي عمل فني معين. إن هذا محال لأن بنية العمل الفني تتطلب حضور سائر العناصر التي تقدم المفاتيح لفك شفرة أي أسلوب."(٣٢)

ويبرر "تلش" زعمه الذي يقول بحتمية وجود سائر العناصر الأسلوبية مجتمعة في أي عمل فني معين، على النحو التالي: "طالما أن أي عمل فني هو عمل لفنان معين، فإن هذا يعني أن العنصر الذاتي يكون حاضرا وباستمرار." ثانيا، "طالما أن الفنان يستعمل مواد كانت موجودة في الواقع الذي يتلاقى معه، فإن هذا يعني أن عنصر المحاكاة يكون عنصرا لا يمكن تجنبه." ثالثا، طالما أن الفنان ينحدر من "تراث معين ويستحيل عليه الهروب منه حتى إذا تمرد عليه، فإن هذا يعني أن العنصر الأكاديمي يكون حاضرا باستمرار." رابعا، "طالما أن الفنان يبدل أو يغير الواقع من خلال حقيقة أنه يخلق عملا فنيا، فإن هذا يعني أن هناك عنصرا مثاليا يكون مؤثرا." خامسا، إذا أراد الفنان "التعبير عن ملاقاة أصلية مع الواقع الذي يقع تحت سطح الواقع الظاهري، فإن هذا يعني أنه يستعمل عناصر تعبيرية."(٣٣)

قبل أن نتوقف لبرهة لكي نطرح على "تلش" المزيد من التساؤلات، نريد أن نقدم أولا ملاحظة "تلش" التي مؤداها أنه "في سياق عملية الإبداع الفني يتم قمع بعض العناصر إلى الدرجة التي يصعب معها التعرف عليها. وهذه الصعوبة تنتج في العادة عن دمج عناصر أسلوبية مع بعضها، الأمر الذي يجعل عملية تحليل الأساليب عملية مثمرة ومتسمة بالروعة."(٣٤)

إن السؤال الأول الذي نريد أن نطرحه على "تلش" هو: أليس من الممكن أن يكون ما يقوله فيلسوفنا هنا يمثل إسقاطا على موقفه الشخصي الذي نجده يجمع بين النقيضين؟ كما أن السؤال الثاني المترتب على هذا السؤال يمكن أن يصاغ في الكلمات الآتية: أليس من الممكن أن يكون موقفه المتناقض هو الذي قاده إلى الانجذاب إلى الحركة التعبيرية على وجه الخصوص وذلك لأن التعبيرية تساعده، كما يقول هو، على اختراق السطح الظاهري إلى حيث ما يكمن تحت السطح سواء كان هذا السطح هو الواقع المطلق في ذاته بالمعنى الإيماني، أو بالمعنى الإلحادي الذي سوف يتكشف لنا في هذه الدراسة؟ والسؤال الثالث الذي يترتب على هذين السؤالين هو: أليس

من الممكن القول إن "تلش" يبغي من وراء فنه المكتوب أن يغير الواقع من خلال حقيقة إبداعه للموقف المتناقض، ولا يريد أن يغير الواقع من خلال تفسير الدين تفسيرا جديدا على نحو ما سوف نراه يزعم في الظاهر؟ إن الإجابة على هذه التساؤلات سوف تتضح إلى حد ما من خلال ما يقوله "تلش" فيما يلي عن علاقة الفن بالدين التي سوف نمهد بها لما سوف يأتي في الفصل الثالث.

في ضوء ما ذكره فيما سبق عن العناصر الأسلوبية ـ المحددة للعمل الفني، راح "تلش" يطرح التساؤلات التالية: ماهي علاقة هذه العناصر بالدين عامة وبالبروتستانتية على وجه الخصوص؟ هل نقول إن عناصر بعينها تكون قادرة على التعبير عن موضوع الدين أكثر من عناصر أخرى؟ وهل يمكن القول إن بعض الأساليب تكون دينية في جوهرها، وبعض الأساليب الأخرى تكون دنيوية في جوهرها؟ إن الإجابة الأولى تقول: لا يوجد أسلوب من الأساليب يستبعد التعبير الفني عن اهتمام الإنسان المطلق، وذلك لأن المطلق لا يرتبط بأي شكل خاص من أشكال الأشياء أو بأي شكل خاص من أشكال الخبرات. فالمطلق يكون حاضرا وقد يغيب في أي موقف. غير أن الطرق التي يكون حاضرا فيها هي طرق متعددة."(٢٥)

قبل أن نقدم الطرق المتعددة التي تشير إلى حضور "المطلق" التي يقدمها "تلش" في هذا السياق، نريد أن نتوقف قليلا لكي نسجل ملاحظتنا التي مؤداها أن الانطباع الذي يمكن أن ينكشف من خلال النص السابق هو انطباع مزدوج. وذلك لأن فيلسوفنا ينوه أولا وإن يكن في صورة تساؤل إلى كيف أن بعض الأساليب تكون دينية في جوهرها، وإلى أن بعض الأساليب الأخرى تكون دنيوية أو بالأحرى إلحادية في جوهرها. صحيح أن "تلش" يذكر في نصه السابق أنه لا يوجد أسلوب من الأساليب يستبعد التعبير الفني عن "اهتمام الإنسان المطلق" وذلك لأن المطلق لا يرتبط، على حد تعبيره، بأي شكل خاص من أشكال الأشياء أو بأي شكل من أشكال الخبرات. "فالمطلق يكون حاضرا وقد يغيب في أي موقف." حسنا! ولكن هذا القول يعد بدوره من الأقوال المراوغة أيضا لأنه يمكن أن يفيد المعنى الديني الذي يشير إلى "أساس الوجود" أو "الله" الذي منه جئنا وإليه نعود، كما يمكن أن يشير أيضا إلى "أساس الوجود" أو إلى العدم الذي منه انقذفنا وإليه نعود، على

حد تعبير "هيدجر" الذي نوهنا إليه في الفصل السابق، وسوف نوثقه في الموضع الذي خصص له في الفصل التالي. حقا، إن هذا التفسير المزدوج هو الذي يبرر استخدام "تلش" لما يطلق عليه اسم "الاهتمام المطلق" للدلالة في العلن على "الله" أو على الدين بمعناه الأوسع، في حين أن الحقيقة الخفية تتمثل، كما أشرت، في أن هذا "الاهتمام المطلق" ينطبق في واقع الأمر على الملحد، قدر انطباقه على المؤمن. وأنا أكرر هنا من جديد أن هذا ما سوف يتضح بالتفصيل في الفصل القادم.

إن الطرق التي يشير بها "تلش" إلى حضور "المطلق" في العمل الفني هي طرق عدة ويمكن حصرها فيما يلي. أولا، إن المطلق يمكن أن يكون حاضرا بشكل غير مباشر في شكل الأساس الخفي لأي موقف. ثانيا، إن المطلق يشرق، في رأيه، من خلال تمثل منظر طبيعي أو تمثل صورة لوجه إنسان أو صورة لمشهد إنساني. فالمطلق هو الذي يمنح هذه الأشياء عمق المعنى. وعلى هذا يكون الأسلوب الذي يسود فيه عنصر المحاكاة هو أسلوب ديني في جوهره. ويؤكد "تلش"، ثالثا، على أن المطلق يكون حاضرا بشكل خفي في الحالة التي تسيطر فيها على المرء قوة الوجود والمعنى في الواقع. وهذا، في رأي فيلسوفنا، يعطي أهمية دينية للعنصر الأسلوبي الخاص بالذاتية وكذا للأساليب التي يسود فيها. ويوضح "تلش"، رابعا، كيف أن المطلق يكون حاضرا في تلك المواجهات مع الواقع التي يتم فيها توقع الكمال الممكن للواقع المعبر عنه في تعبير فني. إن هذا يوضح أن الأسلوب الذي يسود فيه العنصر المثالي يكون دينيا في جوهره. كما أن المطلق يكون حاضرا أيضا، ومن الناحية الخامسة، "في تلك الخبرات الخاصة بالواقع التي يتم فيها ملاقاة جانبها السلبي، القبيح، والمحطم ـ لذاته." والمطلق يكون حاضرا، من الناحية السادسة، "باعتباره الخلفية الإلهية ـ الشيطانية المحاسبة لكل شيء موجود. وهذا يعطي العنصر الواقعي في الأساليب الفنية أهميته الدينية."[٣٦]

وفيما وراء ذلك، يشير "تلش" إلى أن هذه الأمثلة يمكن أن تزداد من خلال الإشارة إلى المغزى الديني للعناصر الأخرى الموجودة في الأساليب الفنية. غير أن "تلش" لم يحاول زيادة هذه الأمثلة وفضل على ذلك "النظر إلى العنصر التعبيري في أي أسلوب فني"، وذلك لسبب بسيط مؤداه أن هذا العنصر "له علاقة خاصة بالدين."[٣٧] هذا هو حقا المبرر المباشر

أو العلني الذي يدفع به "تلش" لكي يبرر به السر في تفضيله للعنصر التعبيري وبالتالي للحركة التعبيرية على سائر ما عداها. غير أننا نقرر، ضد هذا الموقف العلني، أن "تلش" لديه مبرر آخر خفي سوف يتكشف لنا بشكل واضح تماما في الفصل التالي.

ويشير "تلش" في هذا السياق إلى أنه نظرا لوجود بعض أوجه الاتفاق وبعض أوجه الاختلاف بين الأسلوب والموضوع، فقد ترتب على ذلك نتيجة هامة تقول "بتنوع المادة المستخدمة بناءا على سيادة أسلوب بعينه أو سيادة مجموعة من الأساليب مجتمعة، وذلك يعطي أهمية بالنسب للأيقنة"(٣٨) من أجل تحليل معنى الأساليب. حيث يتعين علينا أن نبحث على سبيل المثال عن ملائمة عناصر أسلوبية في الصور التي تصور الوجوه، أو في الصور التي تمثل المناظر الطبيعية، أو في المشاهد الإنسانية، أو في الأجساد العارية، أو في الاحداث التاريخية، إلى غير ذلك."(٣٩)

هنا يحذر "تلش" تحذيرا يفيد بضرورة أن يقصر نفسه على إيضاح "صلة الأسلوب التعبيري بالدين."(٤٠) صحيح أن فيلسوفنا يقرر أن "الأسلوب التعبيري" يشارك سائر العناصر الأسلوبية الأخرى في الأهمية الدينية، غير أنه يحتج في الوقت نفسه بأن "الأسلوب التعبيري" يتمتع بأهمية ليست موجودة في سائر "العناصر الأسلوبية الأخرى" التي تحدثنا عنها فيما سبق. هذه الأهمية ساقها "تلش" في عبارته التالية التي تقرر: "بينما أن سائر العناصر الأسلوبية الأخرى تمثل المطلق بشكل غير مباشر ليس إلا، نجد أن العنصر التعبيري يمثل المطلق بشكل مباشر."(٤١) صحيح أن "تلش" يعترف هنا أيضا بأن "العنصر التعبيري" "لا يظهر أحيانا بمفرده في عمل فني، كما أن عناصر أخرى قد توازن إمكاناته الدينية المباشرة."(٤٢) غير أن "تلش" يصر على أن الشيء الملائم بصفة جوهرية يتمثل في "التعبير عن المعنى الديني بشكل مباشر، من خلال وساطة الموضوع الدنيوي والموضوع الديني التقليدي."(٤٣)

على الرغم من أن هذه العبارة التيليشية الأخيرة تتسم بالغموض التام، إلا أنني سوف أحاول فهمها على أنها ربما تتضمن تأكيد "تلش" على أن الحركة التعبيرية منقسمة إلى نقيضين أحدهما دنيوي إلحادي يستخدم الوسائط الدنيوية أو الإلحادية، والآخر ديني تقليدي يستعمل الوسائط الدينية. وإذا صح هذا، كما سوف نحاول أن

نثبت في الفصل القادم، فسوف نكون في موقف يسمح لنا بمعادلة الأسلوب التعبيري في أحد جانبيه بالفن الوجودي الذي لا يعرف أي مبادىء أو معايير محددة سلفا.[٤٤] وفي ضوء ذلك سوف يكون من الطبيعي أن نقرر أن انحياز "تلش" إلى جانب الحركة التعبيرية في الفن يرجع إلى انحيازه إلى الفن الوجودي، وكل هذا يرجع إلى انقسامه إلى النقيضين. فهل يريد "تلش" ذلك حقا؟ إن الإجابة على ذلك سوف تنفض في الفصل القادم كما ذكرت.

يقول "تلش": إن "العنصر التعبيري في أي أسلوب من الأساليب يتضمن تبديل الواقع العادي الذي تتم الملاقاة معه تبديلا جذريا وذلك عن طريق استعمال عناصر من هذا الواقع بطريقة لم تكن موجودة في الواقع العادي الذي تتم الملاقاة معه. فالتعبير يمزق مظهر الأشياء المعطى بشكل طبيعي. ومما لا شك فيه أن الأشياء تكون متحدة في الشكل الفني، ولكن ليس بالطريقة التي يطالب بها عنصر المحاكاة، أو العنصر المثالي، أو حتى العنصر الواقعي. ومن الناحية الأخرى، نجد أن ذلك الذي تم التعبير عنه لا يمثل ذاتية الفنان بمعنى العنصر الذاتي السائد في الانطباعية والرومانتيكية. إن ما تم التعبير عنه هو 'بعد العمق' في الواقع الذي تم التلاقي معه، إنه الأساس والهاوية التي تضرب فيها سائر الأشياء بجذورها."[٤٥]

وبنفس الطريقة نستطيع أن نقول إن فن "تلش" الفلسفي" أراد به، كما سوف نرى، أن يمزق المظهر الخارجي للأشياء، لكي يصل إلى حيث "زعزعة الأساسات" أو "الأعماق" يدخل في ذلك حتى "زعزعة أساسات" اللاهوت المسيحي الذي يزعم في الظاهر أنه ينتمي إليه. وهو يستخدم "الاهتمام المطلق" لكي يجعل الأشياء تبدو متحدة في الشكل الفني المكتوب الذي يقدمه، في حين أن حقيقة الأمر هي أن "تلش" كشف عن "الهاوية" التي يضرب فيها كل شيء بجذوره، والتي إما أن تكون "الله" بالمعنى الديني العلني، أو "العدم" بالمعنى الإلحادي الخفي، أو تكون متمثلة في ازدواجية "الله" ـ "العدم" التي يرحب بها "تلش" بسبب موقفه المنقسم.

ويعبر "تلش" عن اعتقاده في أن ما تقدم يكفي لتبرير حقيقتين على قدر كبير من الأهمية. الأولى تشير إلى "سيادة العنصر التعبيري على أسلوب سائر العصور

التي تم فيها إبداع أنواع عظيمة من الفن الديني." أما الحقيقة الأخرى فتشير إلى "التأثير الديني المباشر الذي يحدثه الأسلوب الذي يكون واقعا تحت سيادة العنصر التعبيري، حتى وإن لم يتم استخدام أي مواد من أي تراث ديني."(٤٦)

ولكن، إذا كان ذلك هكذا، فماذا عن كم التأثير الهائل الذي يحدثه الأسلوب التيليشي في الكتابة الذي يكون واقعا تحت سيادة "العنصر التعبيري" التيليشي الذي لا يستعمل بحق أي مواد من أي تراث ديني؟ وإذا ثبت لنا أن "تلش" منقسم إلى النقيضين حتى في مضمار الفن، أليس من الممكن القول في هذه الحالة إنه تفنن في استعمال الأسلوب التعبيري من أجل إخفاء نقيضه الإلحادي، في نقيضه الإيماني؟

في ضوء ما سبق راح "تلش" يضيف: إذا أمكن مقارنة هذا الموقف الذي ساد فيه العنصر التعبيري "بالفترات التاريخية التي تم فيها منع العنصر التعبيري من أن يصبح مؤثرا، سوف نجد بعض الاختلافات الواضحة. فالأساليب التي كانت واقعة تحت تحكم عناصر لاتعبيرية جعلت الفن الديني يتدهور (كما هو الحال في الفترة الأخيرة من التاريخ الغربي) وكان الموضوع الدنيوي يخفي خلفيته الدينية إلى الدرجة التي أصبح معها من غير الممكن التعرف عليها. ولهذا تعد حادثة إعادة إكتشاف العنصر التعبيري في الفن منذ عام ١٩٠٠م بمثابة حادثة حاسمة بالنسبة للعلاقة بين الدين والفنون المرئية. فهذا الاكتشاف جعل الفن الديني يصبح ممكنا من جديد."(٤٧)

ولا ينبغي أن يفهم من نص "تلش" السابق أنه يريد أن يقول: "إن لدينا فن ديني عظيم." إن العكس هو الصحيح. "فنحن ليس لدينا مثل هذا الفن سواء بلغة الفن الديني عامة أو بلغة الإبداعات الفنية الملائمة لأغراض العبادة. والاستثناء الوحيد يوجد في فن العمارة الخاص بالكنائس الذي قدم بداية جديدة تسمح بآمال كبار تجاه التطور في المستقبل. وفن العمارة هو التعبير الفني الرئيس، ليس فقط لكونه عبارة عن فن، وإنما أيضا لكونه يخدم في أغراض عملية. ومن المحتمل أن ينطلق تجديد الفن الديني من التعاون مع فن العمارة."(٤٨)

ويمضي "تلش" في تعقب نتائجه فيقرر: "إذا نظرنا إلى الصور الزيتية سوف نجد أنه في ظل سيادة الأسلوب التعبيري في الخمسين سنة الأخيرة، أدت المحاولات إلى إعادة خلق فن ديني في الغالب إلى إعادة إكتشاف الرموز التي تم من خلالها التعبير عن سلبيات أزمة الإنسان. فرمز 'الصلب' أصبح موضوعا للعديد من الأعمال الفنية ـ غالبا في الأسلوب الذي قدمه 'بيكاسو' في لوحته المعروفة بـ 'الجرنيكا'. كما أن رموزا مثل رمز 'البعث' لم تجد أي تمثيل فني ملائم، ونفس الأمر يصدق على رموز 'المجد' التقليدية الأخرى. هذا هو العنصر البروتستانتي في الموقف المعاصر: لا يجب محاولة تقديم أي حلول فجة، وإنما يجب بالأحرى التعبير بشجاعة عن الموقف الإنساني في صراعاته. وإذا تم التعبير عنه، سوف يتم تجاوزه... فمن يستطيع أن يتحمل اللامعنى وأن يعبر عنه يكشف عن أنه يخبر المعنى في صحراء اللامعنى الخاصة به."(٤٩)

غير أن كتابنا "الأول" كشف لنا، كما ذكرت، عن كيف أن "تلش" لا يتحدث عن أزمة الإنسان لكي يقهرها، وإنما لكي يقرها كأمر واقع، وذلك لأن أزمة الإنسان تلخصت لنا في سائر أبعادها في كونها عبارة عن إلحاد الإنسان المعاصر في الغرب. والإلحاد هو نقيض يؤكده "تلش"، إلى جانب نقيضه الإيماني بدون أن يؤكد أي إجابة حقيقية على هذا الموقف. لأن الإجابة الوحيدة تتمثل في إقرار النقيضين. وعلى هذا لا يمكن أن يقبل "تلش" أي حلول فجة لهذه الأزمة، لأنه لا وجود لأي حلول على الإطلاق.

في نهاية هذا الفصل نريد أن نختم بتوقع "تلش" الذي كشف عنه في النص التالي: "إن سيادة الأسلوب التعبيري في الفن المعاصر يعد فرصة لإعادة مولد فن ديني. ولا يمكن القول إن سائر أنواع هذا الأسلوب تكون مناسبة بنفس القدر للتعبير عن الرموز الدينية. وأنا لا أستطيع أن أتوقع ما إذا كان الفنانون (والكنائس)، وإلى أي درجة، سوف ينتهزون هذه الفرصة. إن ذلك يتوقف جزئيا على مصير الرموز الدينية التقليدية نفسها في تطورها أثناء العصور القادمة. والشيء الوحيد الذي نستطيع أن نفعله هو أن نجعل أنفسنا مستعدين لظهور فن ديني جديد من خلال الأسلوب التعبيري لفن الوقت الحاضر."(٥٠)

حقا، إن أهم عبارة في هذا النص بالنسبة لغايتنا هي العبارة التي يشير فيها "تلش" إلى أن العنصر التعبيري ينطوي على أساليب كثيرة. وذلك لأن هذه الملاحظة تجعلنا نتساءل عن ماهية الحركة التعبيرية في شموليتها، وعما إذا كان يريد حقا أي اسلوب خاص من أساليبها، أم أنه يريدها في شموليتها؟ إن الإجابة على هذه التساؤلات وغيرها تشكل مضمون الفصل التالي.

هوامش الفصل الثاني

1- Paul Tillich, Protestantism and Artistic Style, in Paul Tillich, Theology of Culture, P. 69, Ed. by Robert C. Kimball, Oxford Univ. Press, London, Oxford, New York, 1959

2- Ibid, Loc. cit

3- Ibid, Loc. cit

4- Ibid, Loc. cit

5- Ibid, Loc. cit

6- Ibid, PP. 69-70

7- Ibid, P. 70

8- Ibid, Loc. cit

9- Ibid, Loc. cit

10- Ibid, Loc. cit

١١ـ الباسيليقا عبارة عن مبنى روماني، وبخاصة كنيسة، في أحد طرفيها جزء نائي، نصف دائري. The New Hamlyn Encyclopedic World Dictionary, P. 136, Golden Press, London, 1988

١٢ـ إن الرومانيسك طراز في فن العمارة راج في أوربا في أوائل القرون الوسطى بين عهدي فن العمارة الروماني وفن العمارة القوطي. راجع، منير البعلبكي، المورد، ص٧٩٥، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٨. كما ورد في موسوعة هاملن القاموسية العالمية: أن الرومانيسك أسلوب في فن العمارة انتشر في شرق وجنوب أوربا منذ أواخر القرن العاشر حتى القرن الثالث عشر الميلادي. ويتميز بالحد من الأبراج الخارجية، والتنظيم الواضح في المشربيات الداخلية، والحوائط السميكة، والنوافذ الصغيرة، واستعمال الأسقف الخشبية المفتوحة. See, The New Hamlyn Encyclopedic World Dictionary, P. 1452

١٣ـ إن الطراز القوطي في فن العمارة نشأ في فرنسا وانتشر في أوربا الغربية من منتصف القرن الثاني عشر حتى أوائل القرن السادس عشر الميلادي. راجع، المورد، ص٣٩٦. كما ذكرت موسوعة هاملن: أن الأسلوب القوطي نشأ في فرنسا وانتشر في أوربا الغربية منذ القرن الثاني

عشر حتى القرن السادس عشر الميلادي، وهو يتميز بتصميماته التي تؤكد على عدم فضح الأسرار المشينة، والبناء، واستبعاد أسطح الحوائط الملساء، والمغالاة في ارتفاع المباني، وبناء القناطر..الخ. See, The New Hamlyn Encyclopedic World Dictionary, P. 713

١٤- إن الباروكي أسلوب في التعبير الفني ساد في القرن السابع عشر على وجه الخصوص، وهو يتميز إجمالا بدقة الزخرفة وغرابتها أحيانا وباصطناع الأشكال المنحرفة أو الملتوية (في فن العمارة) وبالتعقيد والصور الغريبة الغامضة (في الأدب). راجع، منير البعلبكي، المورد، ص٨٩ وجاء في موسوعة "هاملن" أن الباروكي أسلوب نشأ في إيطاليا في القرن السادس عشر الميلادي. The New Hamlyn World Dictionary, P. 133

١٥- إن الركوك أسلوب في التزيين وفن العمارة يتميز بالزخرفة البالغة، وقد راج في النصف الأول من القرن الثامن عشر. راجع، منير البعلبكي للمورد، ص٧٩٢ . كما ذكرت موسوعة "هاملن" أن الركوك أسلوب في فن العمارة والتزيين نشأ في فرنسا عام ١٧٢٠م The New Hamlyn Encyclopedic World Dictionary, P. 1450

١٦- إن الكلاسيكية هي قواعد الفن والأدب عند الإغريق والرومان، وهي تشمل البساطة والتناسب والسيطرة على العواطف. منير البعلبكي، المورد، ص١٨٢

١٧- إن الرومانتيكية حركة أدبية وفنية وفلسفية نشأت في القرن الثامن عشر كرد فعل ضد الكلاسيكية المحدثة. وقد تميزت بالتأكيد على الخيال، والعاطفة، وميل إلى الكآبة. المرجع نفسه، ص٧٩٥

١٨- الواقعية تعني في الفن والأدب، الإخلاص للطبيعة أو للحياة الواقعية وتصوير مظاهرهما بدقة من غير إهمال لما هو قبيح أو مؤلم. المرجع نفسه، ص٣٦٢ كما تعني في الأدب نظرية في الكتابة تطورت في الأصل في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر في مجال القصة بصفة خاصة. وهي تزعم أنها تطبق المناهج العلمية على الوصف الموضوعي لتفاصيل الأفعال والسمات الإنسانية. وهي تقدم رؤية حتمية للحياة. The New Hamlyn Encyclopedic World Dictionary, P. 1112

١٩- الإنطباعية حركة ثورية حديثة، فرنسية المنشأ، في الفن والأدب والموسيقى، تقول: إن مهمة الفنان الحقيقية هي نقل "إنطباعات" عصره أو عقله إلى الجمهور، وليس تصوير الواقع الموضوعي. منير البعلبكي، المورد، ص٤٥٤

٢٠- التعبيرية مذهب في الفن يسعى لا إلى تصوير الحقيقة الموضوعية بل إلى تصوير المشاعر التي تثيرها الأشياء والأحداث في نفس الفنان. المرجع نفسه، ص٣٩٢ كما جاء في موسوعة "هاملن" أن

التعبيرية نظرية في الفن ظهرت في أوربا في أيام الحرب العالمية الأولى، وهي تؤكد على ردود الأفعال العاطفية للفنان بدلا من تمثيل المظهر الطبيعي للموضوعات. The New Hamlyn Encyclopedic World Dictionary, P. 578

٢١ـ التكعيبية مذهب في الرسم والنحت تمثل فيه الأشياء بمكعبات وأشكال هندسية أخرى. منير البعلبكي، المورد، ص٩٣٧. وهي أيضا حركة فرنسية حديثة في الفن ظهرت عام ١٩٠٧م وكانت تهدف إلى تحليل الشكل من خلال ترتيب السطح بأشياء مستوية وبألوان وأنسجة. The New Hamlyn Encyclopedic World Dictionary, P. 999

٢٢ـ السيريالية هي ما فوق الواقع وهو مذهب فرنسي حديث في الفن والأدب يهدف إلى التعبير عن نشاطات العقل الباطن بصورة يعوزها النظام أو الترابط. منير البعلبكي، المورد، ص٩٣٢ وهي أيضا حركة في مجال الأدب والفن ظهرت حوالي عام ١٩١٩ وتقوم على التعبير عن الخيال الذي لا يمكن التحكم فيه بالعقل، وتسعى إلى طلب أنشطة الذهن الكامنة في هامش الشعور. The New Hamlyn Encyclopedic World Dictionary, P. 1688

٢٣ـ الأسلوب اللا ـ تمثيلي هو الأسلوب الذي لا يمثل أي موضوع في الطبيعة المادية. Ibid, P. 1195

24- Paul Tillich, Protestantism and Artistic Style, 70-71

25- Ibid, P. 71

26- Ibid, Loc. cit

27- Ibid, Loc. cit

28- Ibid, Loc. cit

29- Ibid, Loc. cit

30- Ibid, Loc. cit

31- Ibid, Loc. cit

32- Ibid, PP. 71-72

33- Ibid, P. 72

34- Ibid, Loc. cit

35- Ibid, Loc. cit

36- Ibid, PP. 72-73

37- Ibid, P. 73

٣٨- الأيقنة: هي صنع الأيقونات، أو التمثيل عن طريق الرسم أو التصوير الزيتي أو النحت. منير البعلبكي، المورد، ص٤٤٦

39- Paul Tillich, Protestantism and Artistic Style, P. 73

40- Ibid, Loc. cit

41- Ibid, Loc. cit

42- Ibid, Loc. cit

43- Ibid, Loc. cit

٤٤- للتعرف على شيء من المقصود بهذا الفن، راجع، Ibraham Kaplan, The New World of Philosophy, P. 107, Vintage Books, 1961

45- Paul Tillich, Protestantism and Artistic Style, P. 74

46- Ibid, Loc. cit

47- Ibid, Loc. cit

48- Ibid, PP. 74-75

49- Ibid, P. 75,

50- Ibid, Loc. cit

الفصل الثالث

الفن والاهتمام المطلق

لقد اتضح لنا من الفصلين السابقين كيف أن "تلش" يضم نفسه إلى الحركة التعبيرية في الفن. غير أن السؤال الذي طرحناه في هذا السياق كان سؤالا عن المقصود بالحركة التعبيرية في المقام الأول. والآن آن الأوان لكي نجيب على هذا السؤال. وذلك لأن هذه الإجابة سوف تشكل في رأينا أحد المفاتيح لفك شفرة كل ما يقدمه "تلش" تحت ستار الفن التعبيري.

في وصفه للحركة التعبيرية كتب "بالمر" يقول: "إن الحركة التعبيرية لم يكن لها أبدا أي مبادىء محددة واضحة."[1] وعندما تستخدم الكلمة فهي تنسحب على سائر المتطرفين في أي حقل أو ميدان، الأمر الذي ينتج عنه نتيجتان. الأولى "أن التعبيرية لم تكن أبدا من صنف الحركة المترابطة بالشكل الذي اقترحه "تلش"."[2] أما النتيجة الأخرى فهي أن مصطلح الحركة التعبيرية قوبل بالرفض من جانب الكثيرين و يحصي "بالمر" من بينهم أربعة: الأول هو:

Kirchner الذي رفض المصطلح رفضا تاما. أما الثاني فهو: Schmidt-Rottluff الذي لم يفضل المصطلح. أما الثالث فهو Marc الذي لم يفضل المصطلح هو الآخر. أما الرابع فهو Kandinsky الذي لم يذكر المصطلح سوى مرة واحدة في ملاحظة هامشية.[3]

والسؤال الذي يطرح نفسه أمام ذلك هو: هل يقبل "تلش" الحركة التعبيرية بهذا الوصف السابق؟ إن الإجابة على هذا السؤال تجبرنا على أن نقترب أكثر وأكثر من ما يذكره فيلسوفنا عن الحركة التعبيرية في مواضع أخرى من كتاباته. في أحد المواضع كتب "تلش" يقول: إن التعبيرية "لها أسلوب ديني بدون موضوع ديني."[4] وهذا يعني أن هذه العبارة تضع أيدينا على أول شيء يميز الحركة التعبيرية في رأي "تلش"، أعني، أنها ليس لها موضوع ديني محدد. غير أن هذه ليست سوي خطوة صغيرة على الطريق نحو الوصول إلى غايتنا. فنحن نريد أن نكشف عن أن "تلش" يؤكد على أن

الحركة التعبيرية نفسها ليس لها موضوع ـ أو بالأحرى مبدأ ـ معين سواء كان دينيا أو غير ديني.

وفي موضع آخر كتب "تلش" يقول: "إن الثورة على المجتمع الرأسمالي تم التعبير عنها وإن يكن بشكل غامض في الرسوم الزيتية منذ بداية هذا القرن (العشرين). فالاتجاه الذي اعتدنا على أن نطلق عليه اسم الاتجاه التعبيري، والذي يتجاوز تماما المعنى الضيق للمصطلح، يعد بمثابة دلالة على هذه الحقيقة."(٥)

إن هذا النص يلقي الضوء على رأي "تلش" الذي يفيد أن الحركة التعبيرية بمعناها الواسع لا تخرج عن كونها عبارة عن ثورة على المجتمع الرأسمالي الغربي. حسنا! ولكن الوجودية تعد هي الأخرى بمثابة ثورة على المجتمع الرأسمالي الغربي كما أوضح هو نفسه في كتابنا "الأول"(٦). وإذا كان ذلك هكذا، فإن هذا يعني أن التعبيرية ـ في معناها الواسع على الأقل ـ تماثل الوجودية. وإذا كان "تلش" قد جعل الوجودية بسائر ممثليها، وكما رأينا في كتابنا "الأول"، مرادفة للإيمان تارة، ومرادفة للإلحاد تارة أخرى، فإن التماثل الذي يستفاد مما يقوله "تلش" هنا لن يكون تماثلا جوهريا إلا إذا كان هو نفسه يجعل التعبيرية مرادفة للإيمان تارة، ومرادفة للإلحاد تارة أخرى. فهل هو يفعل ذلك؟

لكي نجيب على هذا السؤال، دعنا نتقدم خطوة جديدة في مضمار ما يقوله "تلش" عن الحركة التعبيرية. يقول "تلش": "إن التعبيرية في معناها الدقيق نشأت محملة بوعي ثوري وبقوة ثورية. لقد تم حل الصور الفردية للأشياء، ليس لصالح إنطباعات ذاتية، وإنما لصالح تعبير ميتافيزيقي موضوعي. لقد كان يتمين تصوير هاوية "الوجود" في خطوط، وألوان، وأشكال تشكيلية."(٧)

إن هذا النص الذي يقدمه "تلش" يعد في رأينا من النصوص المراوغة للغاية خاصة إذا نظر إليه في ضوء فكره في شموليته. وذلك لأن سائر ما كتبه "تلش" من فن مخطوط يوضح، وكما ثبت لنا في كتابنا "الأول"، أنه منقسم إما إلى نقيض إيماني علني، وإلى نقيض إلحادي خفي، أو إلى أي إمكانية يمكن تخيلها، وإلى نقيض تلك الإمكانية ـ

وذلك باعتبار أن الموقف الأخير هو الموقف الأوسع. وعلى هذا تكون هاوية "الوجود" التي يتحدث عنها "تلش" في نصه السابق، إما تشير إلى "الله" في حالة النقيض الإيماني، أو إلى "العدم" إذا أخذ موقفه بالمعنى الإلحادي. وإذا عرفنا أن "تلش" لا يريد أن يضحي بنقيض، على حساب الآخر، فإننا نستطيع أن نفسر ما يقوله "تلش" هنا على النحو التالي: إنه يريد أن يقول في الخفاء إن الحركة التعبيرية التي يضم نفسه إليها هي حركة ثورية بمعنى أنها استبدلت الصور الفردية للأشياء، باللاشيء أو العدم. وإذا كان ذلك هكذا، فإن هذا يعني أن ما يريده "تلش" في الخفاء هو أن يضم الحركة التعبيرية إلى الحركة الوجودية، ومن ثم يجعلها مرادفة للإيمان تارة، وللإلحاد تارة أخرى. وفي هذه الحالة الأخيرة تكون التعبيرية مماثلة حقا للوجودية الملحدة من حيث إن فنها لا يعرف أي مبادىء أو معايير محددة سلفا. هذه النتيجة سوف تتضح بصورة أفضل كلما تقدمنا في هذا الفصل.

ويكرر "تلش" من جديد كيف أن الحركة التعبيرية بصفة عامة "قد حطمت شكل الوجود المستقل ـ ذاتيا. ولم تصور أي عالم مفارق على غرار ما فعل فن القدماء. وإنما تم التعبير عن المرجع المفارق الموجود في داخل الأشياء إلى ذلك الذي يقع فيما وراء الأشياء."[٨] حقا، إن التفسير المزدوج الذي قدمناه لنص "تلش" السابق ينطبق على هذا النص أيضا، خاصة وأن "تلش" حريص للغاية على عدم ذكر اسم "الله" صراحة. إن فعله ذلك فتح الطريق تماما أمام ازدواجية التفسير. ومن ثم فإن هذا النص يمكن أن يفسر بدوره على أنه يحمل نفس المعنيين: الإيماني ـ الإلحادي معا. وحقا، إن "تلش" يرحب بالتفسيرين معا لأنه منقسم إلى النقيضين. وحتى لو ذكر "تلش" اسم "الله" أو "الاهتمام المطلق" فإن لذلك حكاية أخرى سوف تهمنا بعد قليل.

في واحدة من عباراته الهامة الأخرى بالنسبة لغايتنا، راح "تلش" يضيف: "إن التراث العظيم الخاص بالفن الديني وفي المسيحية، يتسم بصفة التعبيرية ـ فهو لا يعبر عن ذاتية الفنان وإنما عن أساس الوجود."[٩] هنا أدخل "تلش" المقطع "أساس ـ الوجود" المكون من كلمتين. ومرة أخرى لا نجد هنا أي ذكر "لله" صراحة لأن "تلش" يرحب بازدواجية التفسير الكامن هنا. فأساس الوجود يمكن أن يعني "الله"، كما يمكن أن يعني "العدم".

وفي ضوء كل ذلك نستطيع أن نستنتج نتيجة أولية مؤداها أن تعبير "التعبيرية ـ الدينية" عند "تلش" هو تعبير يتكون من حدين متناقضين لا يمكن الجمع بينهما طبقا لـ "تلش" الملحد، وأي محاولة للجمع بينهما سوف تؤدي إلى عواقب وخيمة. ولكي نوثق هذه النتيجة بصورة قاطعة، دعنا ننظر من جديد في العلاقة بين التعبيرية، والدين، التي يقدمها "تلش".

لقد أشرت في الفصل الأول إلى أن "تلش" يفرق بين معنيين للدين أحدهما ضيق محدود، والآخر واسع شامل. الأول يقول: "إن الدين له مجموعة من الرموز، تكون في العادة موجودات إلهية أو موجود إلهي، وتقدم له أنشطة طقوسية وصياغات عقدية تدور حول علاقة هذا الموجود بالنسبة لنا. هذا هو المعنى الضيق للدين، حيث يتم تعريف الدين أولا وقبل كل شيء بأنه عبارة عن اعتقاد في وجود 'إله'، ثم بعد ذلك يتم اتباع هذا الاعتقاد من خلال أنشطة فكرية وعملية."(١٠)

طالما أن "تلش" يعطي كل اهتمامه للمعنى الأوسع للدين، فسوف نتجه على الفور إلى حيث الكشف عن مضمون ذلك المعنى، وذلك لما يتمتع به هذا المعنى من أهمية بالنسبة لغايتنا. يقول "تلش": "إن الدين يعني أن يكون المرء مهتما اهتماما مطلقا، أن يطرح السؤال 'أكون أو لا أكون' بالنظر إلى معنى وجوده، وأن تكون لديه رموز يجيب بها على هذا السؤال. هذا هو المعنى الأوسع للدين. والتطور التاريخي بأكمله الذي شهده ليس فقط الفن الحديث وإنما أيضا الوجودية في سائر المجالات ـ وهذا يعني تطور ثقافة القرن العشرين ـ لن يفهم إلا إذا فهمنا معنى الدين في جوهره، أعني، أن يكون المرء مهتما اهتماما مطلقا بوجوده، بذاته وعالمه وباغترابه وتناهيه."(١١)

في ضوء هذين التعريفين للدين قدم "تلش" تعريفين للفن أحدهما ضيق محدود، والآخر واسع شامل. هكذا كتب يقول: "عندما نسمع كلمتي 'الفن الديني'، فنحن نشير في العادة إلى رموز دينية معينة مثل صور 'المسيح'، وصور 'العذراء المقدسة' وصور لـ 'طفل'، وصور القديسين ورواياتهم، هذا بالإضافة إلى الكثير من الرموز الدينية الأخرى. والآن هذا هو معنى واحد من معنيين للفن (أي المعنى الضيق)؛ غير أن هناك معنى

آخر يتابع المفهوم الأوسع للدين، أعني، أن الفن هو تعبير عن اهتمام مطلق. ومن الطبيعي أن يكون هذا الاهتمام المطلق اهتماما جماليا، تعبيرا فنيا، غير أنه سوف يكون تعبيرا عن اهتمام مطلق."(١٢)

هذا يعني أن "تلش" ربط التعبيرية بـ "الاهتمام المطلق" في معناه الواسع. فـ "الفن هو تعبير عن اهتمام مطلق". حسنا جدا! ولكن ماذا يقصد "تلش" بمضمون "الاهتمام المطلق"؟ إن الإجابة التفصيلية على هذا السؤال تخرج عن النطاق المحدد لهذه الدراسة، وذلك لسببين. الأول أن "تلش" نفسه لم يكن يمل من تكرار هذا التعريف في معظم كتاباته وذلك من أجل ربطه بأشياء كثيرة لا نجد أي مبرر لذكرها في هذا السياق. أما السبب الثاني والأهم فهو أننا قدمنا فحصا مفصلا لمضمون هذا التعريف في الجزء الثاني من الفصل الثاني في كتابنا "الأول". ولهذا سوف نكتفي لأجل غايتنا بالكشف عن مضمون "الاهتمام المطلق" من الزاوية التي تهمنا، أعني، أن "الاهتمام المطلق" ينطبق على الملحد، قدر انطباقه على المؤمن.

ونحن نحتكم في توثيق هذه النتيجة إلى ما ذكرته "يمنى طريف الخولي" التي توصلت إلى نفس هذه النتيجة في مقالها: "بول تلش ـ فيلسوف على الحدود"(١٣)، حتى وإن كانت قد انحازت إلى نقيضه الإيماني في كتابها: "الوجودية الدينية: دراسة في فلسفة باول تيليش."(١٤) أما نحن فقد وثقنا هذه الحقيقة، كما أشرت، في الجزء الثاني من كتابنا "الأول".(١٥) ثم ماذا عن ما يقوله "ليونارد هويت" في كتابه: "النزعة الإنسانية الجدلية عند بول تلش: إزالة القناع عن إله فوق الإله"، حيث كتب يقول: "إن 'تلش' يطلق اسم 'الله' على أي شيء يهم الشخص بصورة مطلقة، وهذا هو الذي جعل 'ارمبرستر' يضطر إلى أن يصف مفهوم الاهتمام المطلق (في كتابه: The Vision of Paul Tillich) بأنه مفهوم لا يمكن فهمه."(١٦) وبعد طول بحث استنتج "هويت" "أن 'تلش' ملحد، بأوسع ما في الكلمة من معنى."(١٧) وعلى هذا قرر: "أن كل شيء يقوله 'تلش' لا بد من تفسيره بشكل يتسق مع هذه الحقيقة."(١٨)

وعلى هذا نستطيع أن نقرر بكل اطمئنان أن "اهتمام "تلش" المطلق" ينطوي على مضمونين على الأقل أحدهما إيماني علني، والآخر إلحادي خفي. وفي ضوء المضمون الإلحادي يكون "تلش" الملحد مهتما اهتماما مطلقا بإلحاده، الأمر الذي جعله يستخدم كافة الوسائل لإخفاء نقيضه الإلحادي، في نقيضه الإيماني الذي يتظاهر به في العلن أمام اللاهوت المسيحي الذي يزعم أنه ينتمي إليه.

وعلى هذا أيضا نستطيع أن نستنتج بنفس القدر من الاطمئنان أنه عندما يلصق "تلش" "الاهتمام المطلق" بالتعبيرية في الفن، فإن هذا يعني أنه يريد أن يتحدث معنا وفي آن عن "التعبيرية الدينية" مفهومة بالمعنى الإيماني، وعن "التعبيرية ـ الدينية" مفهومة على أنها تجمع بين النقيضين: الإيماني ـ الإلحادي. وفي هذه الحالة الأخيرة تكون "التعبيرية ـ الدينية"، وكما أشرت، عبارة عن مقطع يتكون من حدين متناقضين لا يمكن الجمع بينهما لأن أي محاولة للجمع بينهما تؤدي إلى عواقب وخيمة. وهو فعل ذلك تحت ستار الدين باعتباره "اهتمام مطلق". هذا هو الذي جعلنا نفصل بين كلمتي الفن التعبيري، وكلمة الدين، على غرار ما جاء في صدر هذا البحث، لقد أردنا بذلك أن ننقل للقارىء الانطباع الذي مؤداه أن الاثنين متناقضان من بعض الاعتبارات على الأقل.

وعلى هذا نستطيع أيضا أن نفهم السبب الذي جعلنا نقول إن "تلش" يلصق التعبيرية بالوجودية. فالتعبيرية تماثل الوجودية من حيث أنها تكون مرادفة للإيمان تارة، ومرادفة للإلحاد تارة أخرى. و"تلش" لا يريد أن يضحي بهذا التفسير أو ذاك، لأنه يرحب دوما، وكما سبق أن ذكرت في أكثر من موضع في هذه الدراسة، بالازدواجية أو بالأحرى بالتناقض الذي يطل من خلال معظم أقواله.

بعد أن وثقنا حقيقة أن "تلش" ملحد، وبعد أن تأكدنا من الازدواجية في المعنى، الكامنة في العبارة: "إن الفن التعبيري الديني يفيد بأن الدين عبارة عن اهتمام مطلق"، نريد أن نختم هذا الفصل بإلقاء الضوء على المستويات التي تصف العلاقة بين الفن والدين، والتي يلخصها فيلسوفنا في أربع مستويات وذلك في مقاله الذي يحمل عنوان: "المظاهر الوجودية للفن المعاصر." وذلك لأن هذه المستويات نراها تكشف عن أهمية خاصة بالنسبة لغايتنا.

فعن المستوى الأول كتب "تلش" يقول: "إن المستوى الأول عبارة عن أسلوب لا يتم فيه التعبير عن الاهتمام المطلق بشكل مباشر وإنما يتم التعبير فيه عن الاهتمام المطلق بشكل غير مباشر ليس إلا. هذا الأسلوب هو ما نطلق عليه في العادة اسم الدنيوي، وليس له أي مضمون ديني. إنه لا يتعامل مع رموز وطقوس دينية مستمدة من أي دين خاص. هذا المستوى الأول يتعامل مع مناظر طبيعية، ومع مشاهد إنسانية، ومع صور مرسومة باليد، ومع أحداث، ومع سائر الأشياء على صعيد الوجود الإنساني الدنيوي."[١٩]

نحن نرى أن "تلش" يلمح هنا إلى أن الأسلوب الأول هو الأسلوب الإلحادي الذي لا يستخدم أي أسلوب ديني، ولا يحتوي بالتالي على أي مضمون ديني.[٢٠] لكن "تلش" يذكر هنا أن هذا الأسلوب يعبر عن الاهتمام المطلق بشكل غير مباشر حتى لا ينكشف أمره. صحيح أنه كتب في أحد المواضع يقول: "إن الإلحاد الفريد ليس ممكنا من الناحية الإنسانية، لأن 'الله' أقرب إلى الإنسان من قرب الإنسان لنفسه."[٢١] لكن "تلش" راح في موضع آخر يؤكد بنفس القدر على أنه "لا يمكن تخيل وجود أي دين من الأديان بدون عنصر إلحادي."[٢٢] كما أنه ذهب في موضع ثالث إلى "أن كل تأكيد على 'الله' باعتباره اللامشروط، يحتوي على هاوية إلحادية."[٢٣] والنتيجة التي يرحب بها "تلش" من وراء سائر هذه التأكيدات المتناقضة أنه منقسم إلى النقيضين. وعلى هذا يمكن تفسير الأسلوب الأول إما تفسيرا إلحاديا، أو العكس، أما التفسير الأشمل الذي يريده "تلش" نفسه فهو الذي يجمع بين التفسيرين.

أما عن المستوى الثاني فيقول "تلش": "إن هذا المستوى لا يحتوي هو الآخر على أي مضامين دينية ـ مثل صور القديسين، أو صور المسيح، أو صور للعذراء المقدسة. فليست هناك أي مشاهد مقدسة، ولكن هناك أسلوب، والأسلوب هو الشكل الذي يعبر عن معنى عصر من العصور. وأنت إذا أردت أن تعرف ماهية التأويل ـ الذاتي لفترة من الفترات التاريخية، يجب عليك أن تتساءل عن نوع الإبداعات الفنية الخاصة بتلك الفترة. فالأسلوب هو الشكل ـ الكلي الذي يكون لا يزال مرئيا في الأشكال الخاصة لكل فنان معين ولكل مدرسة معينة، إنه يكون مرئيا باعتباره الشكل ـ الكلي؛ وهذا الشكل ـ الكلي هو التعبير عن ذلك الذي يكون حاضرا بدون وعي في الفترة

التاريخية باعتباره عبارة عن تأويل ـ ذاتي، باعتباره الإجابة على السؤال الخاص بالمعنى المطلق لوجود تلك الفترة. والآن نقول إن السمة المميزة لهذا الأسلوب هي أن هناك دائما شيئا يخترق من الأعماق إلى السطح. وأينما يحدث ذلك يكون لدينا أسلوب ديني حتى وإن لم يتم تصوير أي مضمون ديني من أي نوع."(٢٤)

نحن نرى أن ما يقوله "تلش" في هذا السياق عن المستوى الثاني من المستويات التي يفسر بها علاقة "الدين"، بالفن، يمكن تفسيره بالطريقة الإلحادية، مثلما يمكن تفسيره بالطريقة الإيمانية. لأن الأسلوب في هذا المستوى يخترق من الأعماق إلى السطح، حيث إن الأعماق يمكن أن تشير إلى "الله"، كما يمكن أن تشير إلى "العدم" الذي منه انقذفنا وإليه نعود، على حد قول "هيدجر".(٢٥) وحقا إن "تلش" لا يذكر اسم "الله" صراحة في مثل هذه النصوص، لأنه يرحب بازدواجية المعنى التي تنشأ عن ذلك، تحت ستار الدين بمعنى الاهتمام المطلق.

أما المستوى الثالث من المستويات التي توضح العلاقة بين الفن، و"الدين"، في رأي "تلش"، فيشير إلى "مستوى "الأشكال الدنيوية" للأسلوب اللاديني، التي تتعامل مع ذلك مع مضمون ديني. إن هذه الأشكال تقدم الكثير من الصور للمسيح، وللقديسين، وللعذراء المقدسة، وللطفل المقدس. وعندما نفكر في هذا المجال الثالث فإننا نفكر على الفور في الفن الذي كان رائجا في أوج عصر النهضة. إنه عبارة عن أسلوب غير ديني يتعامل مع مضمون ديني."(٢٦)

هذا يعني من جديد أن هذا الفن يجمع بين دفتيه بين أسلوب إلحادي، ومحتوى ديني، وهذا بدوره لن يكون ممكنا إلا إذا فهم الدين بالمعنى الواسع الذي يسمح بهذه الازدواجية؟

أما المستوى الرابع والأخير فهو المستوى الذي يشير، في رأي "تلش"، إلى "اتحاد الأسلوب الديني مع المضمون الديني. إن ذلك الفن هو الذي يمكن أن يطلق عليه اسم الفن الديني بالمعنى الضيق، إنه يمكن أن يستخدم في أغراض طقوسية أو في أغراض العبادة.

ففي هذا الفن يتفق الأسلوب مع المضمون. ومع ذلك يتعين علينا أن نختم كلامنا عن هذا الفن بالسؤال: هل هذا النوع من الفن الديني يكون ممكنا في هذه الأيام؟[٢٧]

حقا، إن هذا النوع من "الفن الديني" بالمعنى الضيق لكلمة دين غير ممكن في هذه الأيام، لأن التدين الخالص أصبح مستحيلا في رأيه، كما رأينا. والعكس صحيح أيضا، بمعنى أن الإلحاد الخالص غير ممكن هو الآخر. ولهذا لايتبقى سوى موقف النصف ـ النصف، النقيض ـ النقيض، الإيمان ـ الإلحاد. هذا هو موقف "تلش" الفعلي الذي حاول أن يخفيه في منهج الحد المبكر، وفي منهج التضايف المتأخر؛ والذي يمثل عصب "لاهوته النسقي" بمجلداته الثلاث. كما استعان في ذلك بالوجودية تارة، وبسائر المدارس الأخرى ـ كالبوهيمية، والبراجماتية، ومدرسة التحليل النفسي، والتعبيرية، وغيرها. حقا لقد كتب "تلش" يقول: "كثيرا ما يسألني الناس: هل أنا وجودي لاهوتي؟ وإجابتي تأتي دائما مقتضبة. فأنا أقول إنني النصف ـ و ـ النصف fifty-fifty."[٢٨] وهو حقا النصف ـ و ـ النصف؛ أو النقيض ـ و ـ النقيض، الأمر الذي يجعل إجابته تكون مقتضبة دوما. فالوجودية باعتبارها هنا مرادفة للإلحاد تشكل نقيضه الأول، واللاهوت أو الإيمان يشكل نقيضه الآخر.

وعلى الرغم من أننا أكدنا كل ذلك في كتابنا "الأول"، إلا أننا نريد أن ننهي هذا الفصل بإلقاء المزيد من الضوء على كيف أن "تلش" يقبل معا وفي آن الوجودية باعتبارها مرادفة للإيمان، والوجودية باعتبارها مرادفة للإلحاد، وذلك من خلال النظر فيما يقوله عن الوجودية حتى في المقال الذي تحت أيدينا والذي يناقش فيه "الأوجة الوجودية للفن المعاصر". فلقد بدأ "تلش" هذا المقال بالتفرقة بين ثلاثة معاني للوجودية. المعنى الأول يشير إلى الوجودية باعتبارها عنصر في كل تفكير إنساني يتمتع بالأهمية. أما المعنى الثاني فيشير إلى الوجودية باعتبارها ثورة على بعض مظاهر المجتمع الصناعي في القرن التاسع عشر. أما المعنى الثالث فيشير إلى الوجودية باعتبارها مرآة لموقف موجودات إنسانية حساسة في قرننا هذا.[٢٩] ثم سرعان ما أعلن "تلش" أنه سوف يركز على المعنى الأخير للوجودية.[٣٠] وهذا يعني ضمنا أنه يضم نفسه إلى الفريق الذي يمثل هذا النوع الأخير. فهو يقول: "لقد أصبحت صرخة الوجودية صرخة عالمية في القرن العشرين. لقد

أصبحت موضوعا لحدوس الفلاسفة العظماء أمثال 'هيدجر'، و'سارتر'، و'مارسيل'، إلى جانب الكثيرين غيرهم."[٣١] ومن الواضح أن "تلش" يشير هنا إلى وجوديين معروفين بإلحادهم، وإلى وجوديين مشهورين بإيمانهم، وذلك إما لأنه يحاول أن يخفي حقيقة موقفه، أو لأن موقفه المنقسم هو الذي دعاه إلى ذلك. وإذا ادعى شخص بأن حديث "تلش" عن سائر هؤلاء لا يعني أنه يضم نفسه إليهم، فسوف نواجهه على الفور بموقف "تلش" القاطع الذي قدمه في سياق آخر، والذي يفيد بأنه "يقبل تحليل الوجود الإنساني الذي قدمه 'كيركيجورد' و'هيدجر'."[٣٢] وإذا أخذنا موقف "كيركيجورد" على أنه موقف إيماني، وإذا كان موقف "هيدجر" موقفا إلحاديا باعتراف "تلش" نفسه الذي قدمناه في كتابنا "الأول" خاصة في الفصل الأول، فإن هذا يعني أن "تلش" يضم بين دفتي العبارة الصغيرة السابقة حقيقة موقفه المنقسم.

في ضوء كل ما سبق لا نستطيع أن نقبل ملاحظة "روبرت" التالية التي تقول: "من السهل علينا أن نفهم السبب الذي جعل العنصر الأسلوبي التعبيري يتمتع بالأهمية في قراءة 'تلش' للأعمال الفنية، وذلك لأن هذا الأسلوب التعبيري يستعمل تقنيات فنية من أجل جعل ما تم تمثيله بالصور الزيتية يصلح كتعبير عن بعد آخر للواقع."[٣٣] إن السر في عدم قبولنا لهذه الملاحظة يرجع إلى أن "البعد الآخر للواقع" الذي يتحدث عنه "تلش" يحمل في رأينا نغمة مزدوجة في المعنى تشير إلى النقيضين.

كما أننا نجد أن "تشارلز" يكون محقا في وصفه للسؤال "ما هي فلسفة الفن عند 'بول تلش'؟" بالسؤال الصعب، الأمر الذي جعل سائر الكتاب يحجمون، بمقدار علمه، عن محاولة تقديم أي إجابة على هذا السؤال.[٣٤] غير أننا لا نوافقه على تبني أي مدخل إيجابي مثل الذي حاول أن يقدمه[٣٥]، لأن أي محاولة تهدف إلى التركيز على نقيض واحد، تعد مغالطة كبرى ربما لن يغفرها "تلش" نفسه.

هوامش الفصل الثالث

1- Michael Palmer, Paul Tillich's Theology of Culture, in Paul Tillich, Writings in the philosophy of Culture, p. 23

2- Ibid, P. 22

3- Ibid, Footnote, P. 23

4- Paul Tillich, Theology and Architecture, in Paul Tillich, Writings in the Philosophy of Culture, P. 265

5- Paul Tillich, The Religious Situation, P. 86, Trans. by H. R. Niebuhr, Meridian Books, New York, 1956

٦ـ راجع، وهبة طلعت أبو العلا، الكتاب الأول، خاصة الفصل الأول

7- Paul Tillich, The Religious Situation, P. 87

8- Ibid, P. 88

9- Paul Tillich, Theology and Architecture, PP. 265-266

10- Paul Tillich, Existentialist Aspects of Modern Art, in Paul Tillich, Writings in the Philosophy of Culture, P. 271

11- Ibid, Loc. cit

12- Ibid, P. 272

١٣ـ راجع، يمنى طريف الخولي، بول تلش ـ فيلسوف على الحدود، عالم الفكر، المجلد العشرون، العدد الثاني، يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر ١٩٨٩م

١٤ـ راجع، يمنى طريف الخولي، الوجودية الدينية: دراسة في فلسفة باول تيليش، دار قباء للطباعة، والنشر، والتوزيع، القاهرة، عام ١٩٩٨م

١٥ـ راجع، وهبة طلعت أبو العلا، الكتاب الأول، ص١٥٦: ١٦٢

16- Leonard F. Wheat, Paul Tillich's Dialectical Humanism: Unmasking The God above God, P. 7, The Johns Hopkings Press, Baltimore and London, 1970 أضفنا ما بين الأقواس للإيضاح

17- Ibid, P. 20

18- Ibid, Loc. Cit

19- Paul Tillich, Existentialist Aspects of Modern Art, P. 272

20- Ibid, Loc. cit

21- Paul Tillich, The Theologian, in Paul Tillich, The Shaking of the Foundations, P. 131, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1959

22- Paul Tillich, The Two Types of Philosophy of Religion, in Paul Tillich, Theology of Culture, P. 25

23- Paul Tillich, What is Religion, P. 79, Trans. by J. L. Adams, Harper and Row, Publishers, New York, London, 1965

24- Paul Tillich, Existentialist Aspects of Modern Art, P. 272

25- See, John Macquarrie, An Existentialist Theology: A Comparison of Heidegger and Bultmann, PP. 70-71, P. 126, Harper Torchbooks, Harper and Row, Publishers, New York and Evanston, 1965

26- Paul Tillich, Existentialist Aspects of Modern Art, P. 272

27- Ibid., Loc. cit, see also, Paul Tillich, Art and Ultimate Reality, in Paul Tillich, Writings in the Philosophy of Culture, P. 319 حيث يقول: "هناك طريقة – يتبين بها الإنسان ويتلقى الواقع المطلق (أو "الله") ونحن نطلق على هذه الطريقة اسم الدين بالمعنى التقليدي للكلمة. هنا يصبح الواقع المطلق متجليا من خلال خبرات جذبية بوحي أو كشفي وعيني ويتم التعبير عنه من خلال رموز وأساطير."

28- Paul Tillich, A History of Christian Thought: From its Judaic and Hellenistic Origins to Existentialism, P. 541, A Touchstone Book, Published by Simon and Schuster, New York, 1968

29- Paul Tillich, Existentialist Aspects of Modern Art, P. 269

30- Ibid, Loc. Cit

31- Ibid, 271

32- Paul Tillich, On The Boundary, in Paul Tillich, The Boundaries of Our Being, P. 319, Collins Library of Theology and Philosophy, Great Britain, Collins Clear-Type Press, London and Glasgow, 1973

33- Robert P. Scharlmann, Tillich and the Religious Interpretation of Art, in The Thought of Paul Tillich, P. 158, Ed. by James Luther Adams, Wilhelm Pauck, and Lincolin Shinn, with the Assistance of Thomson J. S. Mikelson, Harper and Row, Publishers, San Francisco, Cambridge, 1985

34- Charles W. Kegley, Paul Tillich on the Philosophy of Art, the Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 19, No. 2 (winter, 1960). P. 175

35- See, Ibid, PP. 175-183

خاتمة

إن النتيجة الجوهرية التي تعد بمثابة اللحن الساري في سائر فصول هذه الدراسة هي أن "تلش" منقسم بحق إلى نقيض إيماني علني، ونقيض إلحادي خفي؛ حتى في مجال ما يطلق عليه اسم "الفن التعبيري الديني".

ولقد كانت فصول هذه الدراسة الثلاثة تقدم تطويرا مرحليا لهذه النتيجة. فالقسم الأول من الفصل الأول انتهى ببيان ما أطلقنا عليه اسم المرحلة السلبية أو مرحلة الهدم عند "تلش"، والتي انتهت بإثارة الشكوك في حقيقة إخلاص "تلش" للاهوت الذي يزعم أنه ينتمي إليه في الظاهر، خاصة وأن "تلش" لا يقدم في الحقيقة الكثير لمواجهة هذه المرحلة السلبية ـ الأمر الذي يعني أن موقفه ـ هذا إذا فهم في معناه الخفي الصحيح ـ كان يتسم في معظمه بالسلبية.

أما القسم الآخر من هذا الفصل فقد كشف عن انحياز "تلش" إلى الحركة التعبيرية، التي قدمها باعتبارها مرادفة للإيمان تارة، ومرادفة للإلحاد تارة أخرى. وعلى هذا انتهى هذا القسم ـ ومن ثم الفصل بأكمله بمواجهة فيلسوفنا بحقيقة موقفه المراوغ الذي يجمع بين النقيضين.

أما الفصل الثاني فقد وثقنا فيه المقصود بالحركة التعبيرية عامة، والمقصود بالحركة التعبيرية من منظور "تلش" نفسه. وانتهى هذا الفصل إلى أن انحياز "تلش" للحركة التعبيرية منذ بداية حياته لم يكن مصادفة، لأنه وجدها تماثل الوجودية ـ وسائر الحركات الأخرى التي تنتمي إليها والتي كشفنا عنها سواء في هذه الدراسة أو في كتابنا "الأول" ـ من حيث أنها تجمع هي الأخرى بين النقيضين أو، كما ذكرت، مرادفة للإيمان تارة، ومرادفة للإلحاد تارة أخرى.

أما الفصل الثالث والأخير فقد قدم الأدلة الدامغة التي تؤكد حقيقة هذه النتيجة الأخيرة خاصة من خلال ذلك الربط الذي قدمه "تلش" للفن التعبيري، بالدين مفهوما على أنه عبارة عن اهتمام مطلق. فلقد تبين لنا أن الاهتمام المطلق يجمع بين النقيضين، الأمر الذي يعني أن التعبيرية يمكن أن تفسر بناءا على ذلك بأنها مرادفة للإيمان تارة، ومرادفة للإلحاد تارة أخرى.

ثبت المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع الأجنبية:

1- Charles W. Kegley, Paul Tillich on the Philosophy of Art, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 19, No. 2, (Winter, 1960), P. 175

2- Ibraham Kaplan, The New World of philosophy, Vintage Books, New York, 1961

3- John Macquarrie, An Existentialist Theology: A Comparison of Heidegger and Bultmann, Harper Torchbooks, Harper and Row, Publishers, New York and Evanston, 1965

4- Leonard F. Wheat, Paul Tillivh's Dialectical Humanism: Unmasking the God Above God, The Johns Hopkins Press, Baltinmore and London, 1970

5- Michael Palmer, Paul Tillich's Theology of Culture, in Paul Tillich, Writings in the Philosophy of Culture, Ed. by Michael Palmer, Berlin, New York, 1990

6- Paul Tillich, Honesty and Consecration in Religious Art and Architecture, in Paul Tillich, Writings in The Philosophy of Culture

7- Paul Tillich, Art and Ultimate Reality, in Paul Tillich, Writings in the Philosophy of Culture

8- Paul Tillich, Protestantism and Artistic Style, in Paul Tillich, Writings in the Philosophy of Culture

9- Paul Tillich, Theology and Architecture, in Paul Tillich, Writings in the Philosophy of Culture

10- Paul Tillich, Existentialist Aspects of Modern Art, in Paul Tillich, Writings in the Philosophy of Culture

11- Paul Tillich, Contemporary Protestant Architecture, in Paul Tillich, Writings in the Philosophy of Culture

12- Paul Tillich, Systemic Theology, Vol. 3, SCM Press Ltd., Univ. of Chicago, 1963

13- Paul Tillich, The System of the Sciences According to Objects and Methods, Trans. by Paul Wiebe, Lewisburg, Bucknell Univ. Press, London and Toronto: Associated Presses, 1981

14- Paul Tillich, The Religious Situation, Trans. by M. R. Niebuhr, Meridian Books, New York, 1956

15- Paul Tillich, The Theologian, in Paul Tillich, The Shaking of the Foundations, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1959

16- Paul Tillich, The Two Types of Philosophy of Religion, in Paul Tillich, Theology of culture, Ed. by Robert C. Kimball, Oxford Univ. Press, London, Oxford, New York, 1959

17- Paul Tillich, What is Religion, Trans. by J. L. Adams, Harper Torchbooks, Harper and Row, Publishers, New York, London, 1969

18- Paul Tillich, A History of Christian Thought: From its Judaic and Hellenistic Origins to Existentialism, A Touchstone Book, Published by Simon and Schuster, New York, 1967

19- Paul Tillich, On the Boundary, in Paul Tillich, The Boundaries of Our Being, Collins Library of Theology and Philosophy, Great Britain, Collins Clear-Type Presses, London and Glasgow, 1973

20- Robert P. Scharlmann, Tillich and the Religious Interpretation of Art, in The Thought of Paul Tillich, Ed. by James Luther Adams, Wilhelm Pauck, Lincolin Shinn, With the Assistance of Thomas J. S. Mikelson, Harper and Row, Publishers, San Francisco, Cambridge, 1958

21- The New Hamlyn Encyclopedic World Dictionary, Golden Press, 1971

ثانيا: المراجع العربية:

٢٢ـ منير البعلبكي، المورد، الناشر، دار العلم للملايين، بيروت، عام ١٩٩٨م

٢٣ـ وهبة طلعت أبو العلا، جذور الحادية في مذاهب لاهوتية، الكتاب الأول، بول تلش، الناشر، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثانية، عام ١٩٩٧م

٢٤ـ يمنى طريف الخولي، بول تلش ـ فيلسوف على الحدود، عالم الفكر، المجلد العشرون، العدد الثاني، يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر، عام ١٩٨٩م

٢٥ـ يمنى طريف الخولي، الوجودية الدينية: دراسة في فلسفة باول تيليش، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، عام ١٩٩٧م