

صورة المسيح في الفن البيزنطي

الأب سامي حلاق البوعبي °

مقدمة

يتساءل بعضهم في أيامنا: لماذا تختلف صورة المسيح في الأيقونات البيزنطية عنها في سائر المدارس الفنية؟ ولماذا يندر فيها يسوع غالباً في حالة حزن واكتئاب إن لم نقل في غضب وثورة؟ وفي آخر الأمر، لماذا تتشابه صورته في جميع الأيقونات وكأنّ لدينا صورة أصلية عنه لا تسمح للفنان بأن يطلق لخياله العنان في رسمه؟ فيسوع الناصري عاش في فلسطين وعلم فيها، وصُلب ومات وقام من بين الأموات، ولم تذكر الأناجيل أنّه طلب من واحد أن يخلّده في رسم أو نقش أو تمثال، على غرار ما كان يفعله جهلة العالم في عصره من القادة الرومانيين والملوك والأمراء. كيف استطاع الفن البيزنطي إذاً أن يحدّد ملامح صورته ويفرضها على جميع الرسومات التي اصطلح على تسميتها: «أيقونات»؟

نشأت المسيحية في أوساط يهودية أوصاها ربّها بأن تتجنّب الصور والتماثيل، وأن تؤمن بآله غير منظور (تخروج ٢٠: ٤-٥). لكنّ الإيمان الجديد انتشر بسرعة بين الأوساط الوثنية. ومع أنّ كثيراً من المسيحيين استشهدوا لرفضهم السجود أمام الأصنام أو صور أباطرة أعلنوا أنفسهم آلهة، لم يمتنع المسيحيون الجدد، خصوصاً الذين من أصل وثني، عن

(٥) كاتب وباحث - حمص (سورية).

استعمال صور هي بمثابة رموز تدلّ على إيمانهم وعلى حضور الله بينهم^(١). وهكذا، رسم المسيحيون الأوّل صورة معلّمهم وفقًا للأسلوب الرومانيّ في التصوير. ففي دياميس يرشقة Priscilla برومة، نجد رسمًا يظهر فيه المسيح شابًا حليقًا يرتدي الزيّ الرومانيّ - أي ثوبًا ينزل حتّى ركبتيه ويترك ساقيه عاريتين - ويحمل كبشًا على كتفيه، ويقف في وسط القطيع تحيط به جنة غناء (الشكل ١). إنّه الراعي الصالح الذي يقود قطيعه، أي الذين آمنوا به، إلى السعادة والفرح، وفقًا لما جاء في المزمور ٢٣ وفي إنجيل يوحنا. (١٠: ١-٢٠). يبيّن هذا الرسم أنّ المسيحيين لم يستعملوا الفنّ منذ البداية لأغراض تزيينية، بل للتعبير عن حقيقة إيمانهم.

هل كان يسوع قبيحًا؟

حين حلّ السلام القسطنطينيّ، أخذ الفنّ البيزنطيّ المسيحيّ يتطوّر، وبدأت توضع له قواعد وأسس تميّزه عن الفنّ اليونانيّ الذي كان يهدف إلى أن يطابق الرسم الأصل إلى أقصى حدّ ممكن، أو الفنّ القبطيّ الذي يميل إلى التجريد. وهنا بدأت الكنيسة تتساءل: «ما هي سيماء المسيح التي تميّز شخصيته؟». طرح هذا السؤال اللاهوتيّون، وصاروا يبحثون عن الإجابة من خلال التعمّق في سرّ الثالوث. وصارت صورة المسيح تتحدّد ببعديها اللاهوتيّ والإنسانيّ (الناسوتيّ) انطلاقًا من هذه الرؤية الثالوثية. أمّا الفنّانون، فقد طرحوا على آباء الكنيسة السؤال نفسه بطريقتهم الخاصّة: ما هي ملامح المسيح الخارجيّة؟ وجاء ردّ الآباء على هذا السؤال مزدرجًا: فئة أعلنت أنّ يسوع كان بشعًا، والثانية أكّدت أنّه كان جميلًا.

ضمتّ الفئة الأولى جهابذة من آباء الكنيسة الأوائل مثل يُسطيّس الفيلسوف وإقليمتّس وكيرلس الإسكندرّيّ وطرطليانس وإيريناوس.

(١) عن هذه الرموز، راجع مقالنا في مجلة المشرق: «رمز السمكة عند المسيحيين»، نشر ١٩٩٤، ص ٤٤٩-٤٦٨.

قال هؤلاء إنَّ يسوع كان بشعًا. واعتمدوا في رأيهم على قراءة حرفية لنبوء أشعيا: «لا صورة ولا بهاء فتتظر إليه ولا منظر فنشتهيه. مُزدرى ومتروك من الناس، رجل أوجاع وعارف بالألم ومثل مَنْ يستر الوجه عنه، مُزدرى فلم نعبأ به... حسبه مصابًا مضروبًا من الله مذلًا» (٥٣: ٢-٤). كما رأوا في رسالة القديس بولس إلى أهل فيليبي شيئًا مماثلًا: «تجرّد من ذاته وأخذ صورة العبد...» (٢: ٧). ما الَّذي حثَّ هؤلاء الآباء على الدفاع عن رأي كهذا؟ لقد أرادوا أن يحرّروا الفكر المسيحيّ الفتي من الثقافة اليونانية. فهذه لا تقدر الجمال إلّا من الناحية المادّية الجسدية البحتة، بينما الجمال الحقيقيّ هو شفافية النفس وصفاء الروح وصدق النية.

في القرن الرابع، صارت الأشكال اليونانية جزءًا لا يتجزأ من الفن البيزنطيّ. فانتشر رأي يقول إنَّ المسيح كان جميلًا جدًّا، لأنَّ التناسق الخارجيّ إشعاع للجمال الروحيّ. فالمزمور ٤٥ يقول: «إنَّك أجمل بني آدم». وتقول الرسالة إلى العبرانيين: «هو شعاع مجد الله وصورة جوهره» (١: ٣). ساند هذا الرأي آباء مثل غريغوريوس النيصيّ وأمبروسوس الميلانيّ ويوحنا الذهبيّ الفم وهيرونيّمس. أمّا أوريجانيس والقديس أوغسطينس، فقد اعتبرا أنَّ مظهر المسيح الخارجيّ كان يتغيّر بحسب وقار الحضور: فكان جميلًا للطيّين ويشعًا للأشرار.

لاقت فكرة المسيح الجميل رواجًا كبيرًا في الوسط الفنيّ البيزنطيّ. ومن ضمن الوثائق التي وصلتنا في هذا الشأن رسالة نُيِّبَت إلى لَنْتُلُس Lantulus، حاكم اليهودية قبل هيرودس أنتيباس، بعث بها إلى مجلس الشعب الرومانيّ. وعلى الرغم من أنَّ هذه الرسالة منحولة، فإنّها تبيّن لنا كيف تخيل القدماء يسوع:

«في هذا الوقت ظهر إنسان، لا زال على قيد الحياة حتّى الآن، يتمتّع بقدرة عظيمة، اسمه يسوع المسيح ويلقبه تلاميذه بابن الله. أمّا الآخرون فيعتبرونه نبيًّا قديرًا. إنّه يعيد الموتى إلى الحياة ويشفي المرضى من جميع أنواع العلل مهما كانت مزمنة. إنّه رجل طويل القامة ومتناسق

الجسم. سيماؤه جادة ومملوءة فضيلة بحيث يمكن من يراه أن يحبه ويخشاه أيضًا. شعره خمري اللون أملس ويدون بريق حتى الأذنين. ومن الأذنين حتى الكتفين أجعد برّاق. ومن الكتفين يسدل حتى الظهر في جدلتين على طريقة الناصرتين. جبهة صافية ومتحدة ووجه نقي تلونه بعض الحمرة، سيما نيلة وقورة. الأنف والشم لا عيب فيهما، واللحية كثيفة بلون الشعر وعريضة. عيناه زرقاوان شديدتا اللّمعان. شديد في التأنيب والتوبيخ، وله كلام محبّ طيب للتعليم والنصح. لوجهه جدية ونعمة كبيرتان. لم يره أحد يضحك مرة واحدة، بل شوهد يبكي. قامه ممشوقة، وله يدان طويلتان وذراعان راعتان. خطابه جاد وموزون، وكلامه معتدل، ومن ناحية الشكل، إنه أجمل بني البشر^(٢).

إقتبس القديس يوحنا الدمشقي كثيرًا من هذا النص في عظامه، ونجد شيئًا مماثلًا في دليل رسامي الأيقونات بعنوان: «في مواصفات وجه سيّدنا وجسمه كما علّمناه من رآه»^(٣):

«الجسم سيّدنا الإلهي والإنساني في الآن نفسه ثلاث عقد في الارتفاع، والرأس يميل بعض الشيء. الوداعة هي الصفة الأساسية في الوجه. له حاجبان جميلان متلاقيان، عينان جميلتان وأنف جميل. بشرة قمحية وشعر أجعد مذقّب قليلًا ولحية سوداء. أصابع يديه الطاهرتين طويلة جدًا وذات نسب متناسقة. هيأته بسيطة كهياة أمّه التي أخذ منها الحياة والشكل البشري».

من هنا نفهم كم تحكّمت فكرة جمال المسيح بكلّ الفنّ البيزنطيّ. لكنّ عناصر أخرى تدخّلت في الرسم فصعّبت علينا في بعض الأحيان رؤية هذا الجمال، خصوصًا حين يميل الرسّام إلى إظهار جدية يسوع أو غضبه من خطايا البشر. أمّا التصوّر التي ذكرناها أعلاه، فلا يمكننا اعتبارها

(٢) سُردت هذه الرسالة في حاشية مخطوط ديونيسيوس ده فورنا الذي علّق عليه الأستاذ ديديرون

M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1845, p. 453.

(٣) هذا ما كتبه ديونيسيوس ده فورنا في مخطوطه (المرجع نفسه، ص ٤٥٢).

رواية صادقة لشهود عيان، بل وصفًا لأيقونات كانت موجودة قبلًا، ربّما بطريقة «عجائبيّة». فما هي أنماط أيقونة المسيح التي ساهمت في تحديد صورته في الفنّ البيزنطيّ؟

الوجه المقدّس

لعلّ أهمّ أيقونة للمسيح في الفنّ البيزنطيّ هي أيقونة الوجه المقدّس (الشكل ٢). وقد تُعرِفَ على تسميتها باليونانيّة: *αχειροποιητος* (لم تصنعها يد إنسان). لا تكمن أهميّة هذه الأيقونة في تبيانها شكل المسيح ولا في تمثيلها العناصر الجماليّة، بل في ما تعكسه من إيمان الكنيسة بسرّ التجسّد. لذلك روّيت فيها قصص كثيرة هي إلى الملحمة أشبه. ونكتفي هنا بسرد بعض منها.

تُعرف القصة الأولى، وهي أهمّها، باسم: «قصة صورة الرها» أو «قصة الملك أبجر». ويعود تاريخ تدوينها إلى حوالي القرن السادس الميلاديّ، وقد وصلتنا في روايات مختلفة هذه واحدة منها:

يُروى أنّ أبجر، ملك الرها، سمع بمعجزات يسوع، فرغب رغبة شديدة في رؤيته، أو على الأقل، في رؤية صورته. فأرسل رسامًا ليرسم الوجه الإلهيّ ويحضرها على جناح السرعة. لكنّ الفنّان عجز عن إنجاز المهمة لعظمة النعمة وشدة النور الذي كان يشعّ من وجه يسوع. عندئذ أخذ المسيح قماشًا وضغطه على وجهه، فطُبِعت صورته على القماش، وأرسلها إلى الملك الذي يحبه، مليًا بهذا طلبه^(٤). وتختلف بعض القصص عن هذه في أنّها تعزو سبب رغبة الملك أبجر في رؤية المسيح إلى مرض البرص الذي ألّم به أو بابنه الوحيد. وقد نال الشفاء بفضل هذه الصورة التي تُسمّى أيضًا باليونانيّة *Μανδύλιον* (مندوليون)، وهي كلمة مأخوذة عن اللّغات الساميّة وتعني «منديل»، ممّا يبيّن أنّ أصل الرواية ساميّ.

(٤) ذكر هذه القصة نيقفوروس كاليستس (- ١٢٣٥) في تاريخ الكنيسة Migne 100, 461.

حُفِظَت هذه الصورة بمدينة الرها، عاصمة مملكة صغيرة بين نهري دجلة والفرات. ونالت إكرامًا كبيرًا منذ أواخر القرن الثاني. ويروي المؤرخ إيفاغروس بكتبه في التاريخ الكنسي (القرن السادس)، أنَّ واحدًا من خلفاء أبجر عاد إلى الوثنية، فخاف أسقف المدينة على الصورة، فوضعها في حفرة بالور فوق باب المدينة، ووضع أمامها مصباحًا زيتيًا مشعولًا، وسدَّ الحفرة. وفي القرن السادس، حين حاصر الفرس المدينة، رأى إيلاليوس، أسقف المدينة، في الحلم المكان الذي نُجِثَتْ فيه الصورة. وحين كشف الحفرة وجد المصباح مشعولًا أمام الوجه المقدس، والصورة مطبوعة أيضًا على قرميدة. ويروي المؤرخون أنَّ الصورتين نُقِلتا إلى القسطنطينية في القرن العاشر، ونالتا هناك إكرامًا كبيرًا. لكنَّ أثرهما اختفى بعد أن سلب الصليبيون المدينة في ١٢٠٤^(٥).

في الغرب، يروي أنَّ إسطفانس نيمان الصربي أهدى البابا قِلِسْطِينُس الثاني (القرن الثاني عشر) أيقونة الوجه المقدس. لكنَّها اختفت أيضًا بعد أن سلب مرتزقة الملك شارلكان رومة. وفي القرن الخامس عشر، ظهرت قصَّة منديل القديسة فيرونيكا. تروي هذه القصَّة أنَّ فيرونيكا كانت من نساء أورشليم اللواتي رأين يسوع يحمل صليبه ويكين عليه. وفي لحظة من اللحظات، اخترقت صفَّ الجيش بشجاعة ودنت من يسوع، ومسحت وجهه الدامي بمنديلها، فطُبِعت صورة المخلص عليه.

من أين أتت هذه القصَّة؟ لا نجد لها أثرًا في الأناجيل القانونية ولا المنحولة. كما أنَّ المسيح يظهر في المنديل مع إكليل الشوك، وهو تقليد يعود إلى ما بعد القرن الثالث عشر^(٦). إنَّ الإجابة عن هذا السؤال تكمن في اسم فيرونيكا الذي يمكن قراءته: «فيرو إيقونة» أي الصورة الحقيقية. وبالتالي، يمكن أن تكون لمنديل فيرونيكا علاقة وثيقة بمنديل الرها، الذي

(٥) Igon Sendler, «Les icônes du Christ», *Plamia*, 1976, pp. 235-236.

(٦) راجع مقالنا «الصليب والصلب قبل النيامة وبعدها»، المشرق، المجلد ٦٩، ص

يقول التقليد فيه إنه صورة المسيح الحقيقية .

نلاحظ من هاتين الروايتين أن بينهما نقطة واحدة مشتركة : لم ينجز إنسان صورة الكلمة التي صارت جسداً . وهذا لا يعبرُ إلّا عما فهمته الكنيسة منذ بداياتها : «سأنقض هذا الهيكل الذي صنّعه الأيدي، وأبني في ثلاثة أيام هيكلًا آخر لم تصنعه الأيدي» (مرقس ١٤ : ٥٨) . فالرسم يتلقّى سيماء المسيح من إيمان الكنيسة ويعبرُ عنها بالرسم ويقدمها للمسيحيين، فيستطيعون من خلالها أن يقيموا علاقة مع المخلص . مهما يكن من أمر، فإن صورة المسيح المرسومة على هذا النمط من الأيقونات لا تظهر إلّا الوجه . الشعر مسدول كما هو موصوف في رسالة لكتس التي ذكرناها أعلاه، والعيون كبيرة جدًا والنظر ثاقب . فالله يسهر على شعبه ويرى آلامه ومعاناته (خروج ٣ : ٧) . إنه تعبير صريح عن إيمان الكنيسة بأن الله تجسّد وأخذ صورة بشرية، ومن خلاله عرف الناس صورتهم الحقيقية التي شوّهتها الخطيئة، وأعاد المسيح إليها بهاءها .

الضابط الكلّ παντοκράτωρ

في القرن الرابع الميلاديّ، ظهرت في الكنيسة هرطقات نالت من الوهية المسيح . فاعتقد مجمع مسكونيّ في نيقية (٣٢٥) وحدّد بعض عناصر الإيمان المسيحيّ، وردّ على الأفكار التي تفرّق بين الآب والابن من حيث الجوهر . واستند الفنّ المسيحيّ إلى مقرّرات هذا المجمع، واعتمد على صورة الرّجاء المقدّس ليرسم موضوعًا جديدًا لأيقونات المسيح، وهو الضابط الكلّ (الشكل ٣) . فالقدّيس بولس يقول في رسالته إلى أهل قولوسيّ : «هو صورة الله الذي لا يُرى ويكرّ كلّ خليقة . ففيه خُلِقَ كلّ شيء ممّا في السموات وممّا في الأرض، ما يُرى وما لا يُرى أصحاب عرش كانوا أم سيادة أم رئاسة أم سلطان . كلّ شيء خُلِقَ به وله» (١ : ١٥-١٦) .

تُرسّم للضابط الكلّ عادة صورة نصفية يظهر فيها وهو يحمل يا حدى

يديه كتابًا مفتوحًا أو مغلقًا، ويبارك باليد الأخرى. أما تعابيرها فقد اختلفت بين زمن وآخر. ففي البداية، بدا الوجه صارمًا حازمًا، لأنَّ الفنانين أرادوا أن يبتنوا علاقة المرسوم بالبداية والنهاية. فالمسيح بكر الخليقة، به كان كل شيء، وهو في الآن نفسه ديان العالم. ولكي تثبت هذه الفكرة، وضعت في الكتاب المفتوح الذي يحمله الضابط الكل عبارات، نحو: «أنا نور العالم، مَنْ يتبعني لا يمشي في الظلام بل تكون له الحياة الأبدية» (يوحنا ٨: ١٢)، أو «لا تدينوا لئلا تدانوا. فبالدينونة التي تدينون بها تُدانون» (متى ٧: ١-٢) أو «تعالوا يا مَنْ باركم أبي، رثوا الملكوت المعد لكم منذ إنشاء العالم» (متى ٢٥: ٣٤). وبعد بضعة قرون، فقد الضابط الكل حياته المهددة، حتى في القبر حيث يشغل مكان سيد الكون، وصار وجهه يشع وداعة وطية. وتغيرت العبارات المدونة على الكتاب المفتوح الذي يحمله فصارت: «إحملوا نيري وتعلموا لي فأنا وديع ومتواضع القلب» (متى ١١: ٢٩)، أو «أنا الخبز الحي الذي نزل من السماء: مَنْ يأكل من هذا الخبز يحيى للأبد» (يوحنا ٦: ٥١). ولعلَّ أجمل أيقونة تتجلى فيها وداعة الضابط الكل وطيته هي التي صوّرها الراهب أندريه روبليف، وهو الذي أتحف البشرية بأيقونة الثالث^(٧).

يلبس الضابط الكل دائمًا ثوبًا أحمر وعليه معطف أزرق، ويتدلّى حزام ذهبي على كتفه الأيمن. ففي الفن البيزنطي، يرمز الأحمر غالبًا إلى الطبيعة الإلهية، والأزرق إلى الطبيعة الإنسانية. وهكذا يتم التعبير عن الألوهة التي تجسدت ولبست طبيعتنا الإنسانية. أما الشريط الذهبي، فيدل على السلطة والملك اللذين يسموان على الطبيعة. «رب الأرباب وسيد السادة، المسيح الإله الضابط الكل». هذا ما تردده الليتورجية البيزنطية أمام الأيقونة^(٨).

(٧) عن حياة وتُليّف وإبداعه الفني، راجع: V. Sergueiev, *Roublev*. D.D.B. 1994.
(٨) لم تُعكّ الألوان معاني لاهوتية إلا في القرن السابع عشر. لهذا نجد أيقونات قديمة للضابط الكل لا تتبع هذه القاعدة.

تشير يد الضابط الكلّ التي تبارك في الأيقونات البيزنطية إلى اعتراف إيماننا بالغ الأهمية (الشكل ٤). فدلّيل رسّام الأيقونات الذي وجد في جبل آثوس يقول:

«حين تصوّروا اليد التي تبارك، لا تجعلوا الأصابع الثلاث مجتمعة، بل قاطعوا الإبهام بالإصبع الرابعة (البنصر) بحيث تظلّ الثانية، التي تُدعى السّابة، مستقيمة، والثالثة مائلة بعض الشيء فتشكّلان اسم يسوع (IC (IHCOCY. ففي الواقع، تشكّل الإصبع التي ظلّت مفتوحة الحرف I (يوتا) وتشكّل الثالثة بانحنائها الحرف C (سغما). ويتقاطع الإبهام مع الإصبع الرابعة، ويميل الإصبع الخامسة بعض الشيء أيضًا، تشكّل علامة (XPICTOC)، XC، لأنّ اتّحاد الإبهام بالإصبع الرابعة يشكّل الحرف X (خي)، والإصبع الصغيرة تشكّل بانحنائها الحرف C (سغما) وهذان الحرفان هما اختصار لكلمة خريستوس (XPICTOC). وهكذا، بمعرفة الخالق الإلهية، فإنّ أصابع يد الإنسان، أقصيرة كانت أم طويلة، مرتّبة بحيث يمكنها أن تظهر اسم المسيح»^(٩).

وفي كتب أخرى، نجد وصفًا مختلفًا لوضعية يد المسيح التي تبارك (الشكل ٣). ففيها يتمّ التعبير عن طبيعتي الكلمة المتجسّد (السّابة والوسطى)، واتّحاد الأقانيم الثلاثة ووحدانية الإله (الإبهام والبنصر والخنصر).

اليد وأزمة إشارة الصليب

ارتبطت يد الضابط الكلّ التي تبارك ارتباطًا وثيقًا بالطريقة التي يرسم فيها المؤمنون إشارة الصليب. كانوا يعبرون، من خلال وضع الأصابع، عن طريقة إيمانهم بشخص المسيح وهويته. فحتى القرن السابع، كان المسيحيّون يرسمون إشارة الصليب بإصبع واحدة وهي السّابة. وكان الكهنة والأساقفة يباركون الشعب بهذه الطريقة أيضًا، ويدو أنّ الرّسامين

(٩) M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1845, p. 455-456.

صَوَّرُوا الْمَسِيحَ فِي أَيْقُونَاتِ ذَلِكَ لَعَصْرِ يَبَارِكُ عَلَى هَذَا النَحْوِ. فَبِالإِضَافَةِ إِلَى مَعْنَى وَحْدَانِيَّةِ اللَّهِ فِي الثَّالُوثِ، اعْتَبِرَتِ السَّبَّابَةُ إِصْبَعِ السُّلْطَةِ وَالْمَعْرِفَةِ، بِهَا يُشِيرُ الْمَلُوكُ حِينَ يَأْمُرُونَ وَالْحُكَمَاءُ حِينَ يَعْلَمُونَ. وَفِي اللُّغَةِ الرُّوحِيَّةِ، قَالَ الْبَعْضُ إِنَّ السَّبَّابَةَ تَرْمِزُ إِلَى الرُّوحِ الْقُدُسِ الَّذِي يَحُلُّ عَلَيْنَا وَيَجْعَلُنَا أَبْنَاءَ اللَّهِ، وَيُوَحِّدُنَا بِهِ، وَيَهْبِئُنَا نِعْمَةَ الْحِكْمَةِ وَالسُّلْطَانِ^(١٠).

وَمَعَ الْخِلَافَاتِ حَوْلَ طَبِيعَةِ الْمَسِيحِ، صَارَ الْخَلْقِيدُونِيُّونَ يَرَسُمُونَ إِشَارَةَ الصَّلِيبِ بِإَصْبَعَيْنِ، دَلَالَةً عَلَى وَجُودِ طَبِيعَتَيْنِ فِي الْمَسِيحِ: وَاحِدَةً إِلَهِيَّةً وَآخَرَى إِنْسَانِيَّةً. أَمَّا الْمَنَادُونَ بِالطَّبِيعَةِ الْوَاحِدَةِ، فَيَرَسُمُونَ إِشَارَةَ الصَّلِيبِ بِضَبْمِ الإِبْهَامِ إِلَى السَّبَّابَةِ لِيَمْلُنُوا اتِّحَادَ اللَّاهُوتِ مَعَ النَّاسُوتِ فِي طَبِيعَةٍ وَاحِدَةٍ بِالْمَسِيحِ. وَهَكَذَا، تَمَيَّزَتِ أَيْقُونَاتُ أَصْحَابِ الطَّبِيعَةِ الْوَاحِدَةِ عَنِ أَيْقُونَاتِ الْخَلْقِيدَرْتِيِّينَ مِنْ خِلَالِ وَضْعِيَّةِ يَدِ الضَّابِطِ الْكُلِّ الَّتِي تَبَارَكَ (الشَّكْلُ ٣).

وَفِي أَوَاخِرِ الْقَرْنِ الثَّالِثِ عَشَرَ، تَغَيَّرَتِ وَضْعِيَّةُ الْيَدِ فِي رَسْمِ إِشَارَةِ الصَّلِيبِ. وَصَارَتْ تُجْمَعُ الْأَصَابِعُ الثَّلَاثُ بِدَلِ الْإِصْبَعَيْنِ، فَقَامَتِ جِدَالَاتٌ حَامِيَةٌ بَيْنَ الْأَزْيِمِيِّينَ Azymites وَالبَنَاجِيِّينَ Panagiothes حَوْلَ شُرْعِيَّةِ اسْتِعْمَالِ الطَّرِيقَةِ الْجَدِيدَةِ. وَلَا يُمْكِنُتَا مَعْرِفَةَ أَسْبَابِ هَذَا التَّغْيِيرِ. أَتَرَاهَا الرِّغْبَةُ فِي الْإِشَارَةِ إِلَى الثَّالُوثِ الْمُتَّحِدِ، بِالْأَصَابِعِ الثَّلَاثِ الْأُولَى بِدَلِ الْآخِرَةِ؟ أَمْ أَنَّهَا نَتِيجَةُ غَوْصِ اللَّاهُوتِ فِي الْمَضْمَارِ الْجَدَلِيِّ النَّظَرِيِّ Théologie spéculative، وَهَذَا مَا تَرَاهُ فِي أَيْقُونَاتِ ذَلِكَ الْعَصْرِ وَأَشْهَرُهَا أَيْقُونَةُ الثَّالُوثِ لِلرَّاهِبِ أُنْدَرِيَّةِ زُئْلِيْفِ^(١١)؟

عَلَى كُلِّ حَالٍ، لَمْ تَكُنْ مَسْأَلَةُ تَغْيِيرِ طَرِيقَةِ رَسْمِ إِشَارَةِ الصَّلِيبِ تَافِهَةً كَمَا يَظُنُّ الْبَعْضُ، وَلَمْ تَحْدُثْ بِدُونِ إِثَارَةِ الْمَشَاكِلِ. فَفِي رُوسِيَا، قَامَ الْبَطْرِيَرِكُ نِيْقُونُ Nikon بِإِصْلَاحَاتٍ كَنَسِيَّةٍ كَانَتْ مِنْ ضَمَنِهَا قَبُولُ رَسْمِ إِشَارَةِ

Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum*, lib. V, chap. II. (١٠)

Igon Sendler, *L'icône, image de l'invisible; Eléments de théologie, esthétique et technique Christus/D.D.B.*, Paris, 1981, p. 71-73. (١١)

الصلب بالأصابع الثلاث الأولى. أما الكهنة، فعليهم بركة الشعب باستعمال إصبعين. لقيت هذه الإصلاحات رفضًا جماهيريًا كبيرًا. وتجمع قسم كبير من الشعب والكهنة في حركة معارضة نتج عنها أكثر أزمات الأورثوذكسية أَلَمًا، أي انشقاق الكنيسة الروسية على نفسها. كان المنشقون، الذين يريدون المحافظة على تقاليدهم القديمة، يرضون بالنفي والتعذيب وأقصى أنواع العقوبات كأن يُحرقوا أحياء، ولا يغيروا ممارساتهم الطقسية. وكانت طريقة رسم إشارة الصلب من أهم المسائل التي أجمعت الخلاف بين الفريقين. لنقرأ ما قاله رئيس الكهنة أفاكوم Avvakoum في خطبة لأخوية صربية محافظة: «... بالأصابع الثلاث، تنال النفس جرحًا خطيرًا لا يشفى. فخير للإنسان ألا يولد من أن يرسم إشارة الصلب بالأصابع الثلاث»^(١٢).

وفي الآونة الأخيرة، شرح واحد من المحافظين سبب تمسكه بطريقة رسم الصلب القديمة فقال:

«يقول المجددون إنَّ الأصابع الثلاث الأولى تشير إلى الثالوث المتحد منذ الأزل. وتشير الإصبعان الباقيتان إلى طبيعتي الكلمة، الأتوم الذي تجسّد يومًا في تاريخ البشر. فهل بدأ الإيمان المسيحي بأفكار مجرّدة عن الثالوث أدت به إلى الإيمان بالمسيح أم بالعكس؟ أليس يسوع المسيح، الإنسان الإله، هو الذي كشف لنا أنَّ الله الواحد ثالث متساوٍ في الجوهر؟ حين نرسم إشارة الصلب على طريقته، لا نقبل المسيح وسيطًا يفهمنا سرّ الثالوث. هل يمكننا أن نفهم الثالوث على غير طريقة أجدادنا الأولين؟ لقد عرفوا أولاً الحقيقة التي أعلنها يسوع في أثناء حياته الأرضية، واعترفوا به مسيحًا وإلهًا كما فعل الرسول بطرس (متى ١٦: ١٦)، ثم حاولوا استيعاب سرّ الثالوث، قدر ما استطاعوا، في ضوء حقيقة المسيح ووحية. هذا ما تعبّر عنه في رسمنا إشارة الصلب

Igon Sendler, «Les icônes du Christ», *Plamia*. 1976, pp. 242. (١٢)

ياصبعين» (١٣).

لا بدّ أن يتساءل المرء عن سبب هذا التعلّق الشديد بحركات وضعها البشر. في الحقيقة، لم يعتبر القدماء إشارة الصليب مجرد حركة، ولا رمزًا للثالوث أو لطبعتي المسيح وحسب، بل اعترافًا إيمانًا يربطهم بجسم الكنيسة الواحدة، ماضيها وحاضرها، ووسيلة لنيل النِّصَم، وحرزًا يلدأ الشرّ عنهم. إنّه دور الأيقونة في الإيمان الأورثوذكسيّ. كيف يمكن الناس أن يقبلوا بأنّ النعمة تأتيهم من بركة تختلف في طريقتها عن تلك التي يمنحها الضابط الكلّ في الأيقونة؟ فالمجددون لم يرسموا أيقونة للمسيح وهو يبارك جامعًا أصابعه الثلاث الأولى. أي إنهم فصلوا بين بركته والبركة التي يؤمن الناس بأنهم ينالونها من رسمهم إشارة الصليب. وهو أمر يصعب على المحافظين قبوله.

هذا ما يبيّن لنا الأزمة التي ترافق كلّ تجديد. فمن ناحية، ينسى المجددون أنّ هناك تراثًا تكتّه المصور المتلاحقة من شوائبه، وجعلته صافيًا صاميًا، فترسخ في قلوب الناس وضرب فيها جذوره، وصار جزءًا لا يتجزأ من ثقافتهم، ولا يمكن تجاهله أو اقتلاعه لغرس ما لم يتطهر بعد مكانه. ومن ناحية أخرى، في التقليد حلقة مفرغة: يعبر البشر عن إيمانهم برمز، ثم يصير الإيمان خادمًا لهذا الرمز. إنّ مشكلة علاقة التجديد بالتقليد لا تخصّ المسيحية وحدها بل جميع الديانات، خصوصًا تلك التي تظلّ أسيرة الماضي، ولا تتمتع بأيّ حرّية للتأقلم مع الحاضر والاستعداد للمستقبل. فيتحوّل الإيمان فيها من وسيلة تحرّر إلى أداة قهر وسجن وعلامة تخلف. وفي الوقت الذي تندد فيه بعض الديانات بعبادة الأصنام، نجد أنها تجعل من ممارساتها الدينية صنمًا جامدًا لا يتغيّر ولا يتحرّك، فيكون شرّها أشدّ من شرّ الأوثان.

(١٣) سمعنا هذا القول من الأرمنوتريوت زينون، وهو راهب روسي متخصص برسم الأيقونات.

أبعاد الجسم والرأس

ورد في دليل رسم الأيقونات، وهو، كما سبق أن قلنا، مخطوط من جبل آتوس، الوصف التالي لأبعاد الجسم والرأس:

«تعلّم يا تلميذي أنّ ارتفاع جسم الإنسان هو تسعة رؤوس، أي تسعة مقاييس من الجبين حتّى الكعب. إرسم المقياس الأوّل في البداية وجزّئه إلى ثلاثة أقسام: القسم الأوّل للجبين، والقسم الثاني للأنف، والقسم الثالث للّحية. ضع الشعر خارج المقياس بمقدار أنف. جزّئ مرّة أخرى المسافة بين اللّحية والأنف إلى ثلاثة أقسام: اللّحية تشغل قسمين والنمّ قسمًا واحدًا. أمّا طول العنق فأنف واحد.

ثمّ من الذقن حتّى منتصف الجسم هناك ثلاثة مقاييس. ومقاييس آخران حتّى الركبتين. مقياس الرّكبة أنف واحد. مقاييس آخران من الرّكبة حتّى آخر الساق. من آخر الساق إلى الكاحل هناك مقياس أنف واحد، ومقياس من الكاحل حتّى الأظافر. من عظم القصّ حتّى الكتف مقياس، ومقياس آخر للكتف الثاني. ومقياس لاستدارة الكتف...

إجعل العينين متساويتين والمسافة بينهما مقدار عين واحدة. حين يكون الرأس جانبيًا، أترك مقدار عين بين العينين والأذن. إذا كان الرأس وجهيًّا، لا تترك إلّا مقدار عين واحدة. وعلى الأذن أن تساوي الأنف»^(١٤).

نجد من هذا الوصف أنّ النسب بين الجسم والرأس في الأيقونات اليزنطية هي تسعة إلى واحد. في حين أنّ النسبة الطّبيعية هي سبعة إلى واحد. وبالعكس بعض الرّسامين الروس في هذه النسبة فوصلت أحد عشر إلى واحد^(١٥). فقد أرادوا من هذه المبالغة أن يعبروا عن الحياة الروحية لدى

(١٤) *Manuel d'Iconographie chretienne*. Paris. 1845. pp. 52-53

(١٥) نجد هنا في أيقونة يوحنا السّلميّ لمدرسة نوفغورود (القرن الثالث عشر)، وأيقونة «إنّ البرايا بأسرها تفرح بك» لمدرسة موسكو (القرن السادس عشر).

الإنسان: يعيش على الأرض لكن فكره وعقله وقلبه تتجه نحو السماء.

يعتمد نصّ دليل رسم الأيقونات الذي ذكرناه أعلاه على ارتفاع الرأس وطول الأنف والعين لتحديد الأبعاد. ومع ذلك، دأب الرسّامون منذ القديم على استعمال القرجار (المدور) لرسم الرأس وتحديد الأطوال. ويروي بعضهم أنّ رسم الوجه في الأيقونة، ووجه المسيح بالتحديد، يعتمد على نظرية الدوائر الثلاث. هذا ما نجده في تحليلنا للوجه المقدّس والضابط الكلّ.

المعاني الروحية في وجه المسيح

قلنا إنّ تحديد سيماء المسيح كان موضوع جدل، وتمّ تحديدها وفقًا للمعطيات اللاهوتية. فما هي الأسس الإيمانية التي ساهمت في تصوير الوجه على النحو الذي لا نراه بطريقة أخرى؟

يُرسّم وجه المسيح على أساس دائرتين لهما مركز واحد. تمثّل الأولى العالم المادّي أو الخليقة، أمّا الثانية، ومقياسها الضعف، فتمثّل العالم الروحيّ. يمرّ بالدائرتين محوران متعامدان يتقاطعان في المركز. يفيد المحور العموديّ في قسم الوجه إلى قسمين متشابهين. أمّا الأفقيّ، فيفصل العالمين في الدائرتين بعضهما عن بعض. بفضل، يقسم العالم المادّي في الدائرة الصغيرة إلى عالم فكريّ (القسم العلويّ) وعالم حسّي (القسم السفليّ)، والعالم الروحيّ إلى نعيم وجحيم.

يساير الأنف المحور العموديّ، ويساوي طوله نصف قطر الدائرة الصغيرة. رغبة المبالغة في طوله هي وصل الجحيم، عالم الشرّ والخطيّة، بعالم الفكر (الدائرة الصغيرة) والنعيم (الدائرة الكبيرة). فالأنف عنصر الروح. إنّهُ عنصر الحياة. «وَجَبَلُ الرَّبِّ إِلَهُ الْإِنْسَانِ مِنْ تَرَابِ الْأَرْضِ وَتَفَخَّ فِي أَنْفِهِ نَسَمَةُ حَيَاةٍ، فَصَارَ الْإِنْسَانُ نَفْسًا حَيَّةً» (تكوين ٢: ٧). وبالروح يستطيع الخطاة أن يصلوا إلى المعرفة الحقيقية والتوبة ليصيروا من أبناء الملكوت (الشكل ٥).

رُسم العينان في العالم الحثي الملموس (التصف السفلي في الدائرة الصغيرة). فالكلمة صار بشرًا. ولَمَّا كَثُرَ الكلام في العهد القديم على عين الله التي ترى مأساة الشعب، وعلى العين الساهرة، بُولِغَ في حجم العين. وتُحدّد العلاقة بين الحاجيين والعيّنين تعابير وجه المسيح الغاضبة أو الحنونة. وتجمل سِفَتَهُمَا نظراته تلجّ قلب المشاهد ونفسه.

رُسم الأذنان كبيرتين وعلى مستوى الأنف، لتشيرًا إلى كمال الإصغاء بالروح. إِنَّ الله يسمع صراخ المتألّمين، أشرارًا كانوا أو صالحين. وهذا الإصغاء يتم بالروح. تلك هي خلاصة ما أدركته الكنيسة عن العلاقة المتبادلة بين الآب والابن والروح القدس. أمّا الفم، فهو أداة إعلان الكلمة التي تحيي وتخلص. يُرسم الفم في الفن البيزنطي مقلّمًا. فالأيقونة تدعو إلى الضمت والسكرن. ولا يمكن معرفة الله معرفة الحق بكثرة الكلام، بل بالتأمل العقلي والقلبي.

إنّ حضور المسيح يملأ الكون كلّهُ. لذلك يغطّي الفنّان بالشعر ما تبقى من الدائرة الكبرى، ويصّفقه في أيقونة الضابط الكلّ على طريقة الفلاسفة. لأنّ المسيح نطق بالحكمة، وأعلن الحقيقة التي طالما تاق الفلاسفة إلى معرفتها. وهذا يعبر عنه قاله الآباء في شأن بذار الحقيقة في الفكر القديم، الذي بلغ كماله مع تجسّد الكلمة. أمّا في أيقونة الرّجّة المقدّس، فيُرسَم الشعر بطريقة أخرى وفقًا للوصف الذي ورد في النصوص القديمة. وتكون الرقبة ثخينة جدًا كرقبة المصارعين ورافعي الأثقال، علامة على القوّة والجبروت. وتظهر فيها عضلة البلعوم بوضوح. إنّها عضلة الصوت. وقد نَمَتَ لأنّ يسوع أمضى حياته يعظ ويعلم بدون كلل أو ملل.

وفي آخر الأمر، يكتمل الرّسم بالهالة التي تحيط بالرأس وتشير إلى القدسيّة. وتتميّز هالة المسيح عن سواها التي نراها على رؤوس القديسين بأنّها تحوي صليًا. وعليه تُكتب الكلمة اليونانية OΩN أي أنا هو الكائن. إنّ الاسم الذي عرّف الله به نفسه حين تراءى لموسى في البريّة،

وأمره أن يذهب إلى فرعون ليحرّر الشعب من العبوديّة (خروج ٣ : ١٤).
إنّه اعتراف الكنيسة بأنّ يسوع الناصريّ كان قبل أن يكون إبراهيم، ف «في
البداية كان الكلمة، والكلمة كان لدى الله، وكان الكلمة الله» (يوحنا
١ : ١).

الخاتمة

نلاحظ من خلال هذا العرض أنّ صورة يسوع المسيح في الفنّ
البيزنطيّ ليست اعتباطيّة ولا نزوة فنيّة، بل إنّ جميع أجزائها والأيقونة
بأسرها تخضع لقوانين في غاية الصرامة. لهذا يبدو شكل الأشخاص
والمباني، وخصوصًا شكل المسيح، خارجًا عن المألوف. فالأيقونة
كتاب لاهوت، وقوانين رسمها ترتكز على أسس عقائديّة من صلب إيمان
الكنيسة. ولعلّ الخلافات والجدالات في كلّ تغيير فيها خير دليل على
ذلك. لكنّ القوانين والشروط المحدّدة لسيما الوجه وأبعاد الجسم لم
تمنع الفنانين من الإبداع، وإنّما وجهت عقولهم ورشّهم نحو التعبير عن
إيمان الكنيسة بالصورة. فجميع صور المسيح في الأيقونات التي
تشاهدها، والتي نحسبها للوهلة الأولى ذات نمط واحد، هي تعبير عن
خبرات روحيّة وإيمانيّة، وعن علاقة شخصيّة بالمخلّص، وعن حسّ عميق
لسمات الجمال الحقيقيّ.



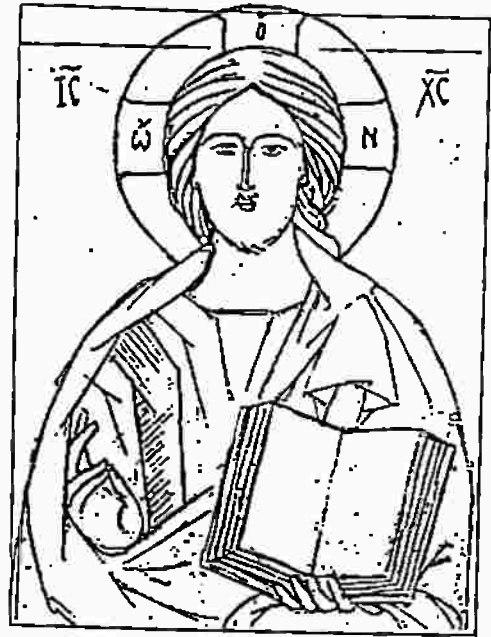
الشكل (١)



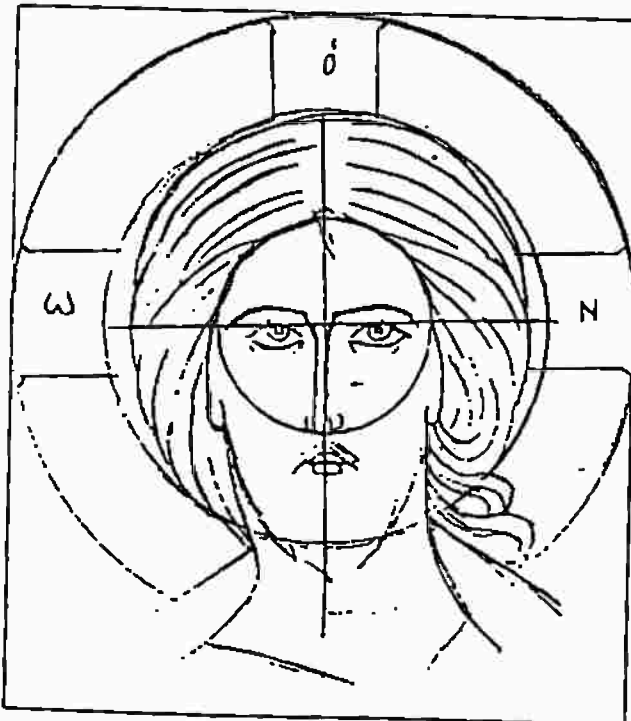
(الشكل ٢): أيقونة الوجه المقدس



(الشكل ٤): الضابط الكلّ بكتاب مغلق
وبركة وفق دليل رسامي الأيقونات
رسم المؤلف



(الشكل ٣): الضابط الكلّ بكتاب مفتوح
رسم المؤلف



(الشكل ٥): هندسة وجه المسيح ونظرية الدوائر الثلاث
رسم المؤلف