سرّ الثالوث في الفنّ البيزنطيّ

الأب سامي حلّاق اليسوعيّ*

يؤمن المسيحيّون بأنّه لا إله إلّا الله. ويؤمنون في الآن نفسه بأنّ الله ثلاثة أقانيم: آب وابن وروح قدس[1]. ويسمّون الإيمان بالإله الواحد في ثلاثة أقانيم سرًّا، ويطلقون عليه اسم سرّ الثالوث الأقدس. ويُقصد بكلمة «سرّ» في الفكر المسيحيّ، أمرٌ مقدّسٌ لا يستطيع الإنسان أن يسبر غوره، ولا أن يُدرك منه إلّا ما يكشفه الله له لخيره وخير أقرانه. وكما هو حال كلّ أمرٍ عسير الفهم، أثارت مسألة الثالوث، ولا تزال تثير، كثيرًا من الجدالات داخل الكنيسة وخارجها. لهذا السبب، اهتمّت المجامع الكنسيّة بتحديد أسس ذلك السرّ وطرق التعبير عنه، واسترسل اللاهوتيّون في شرحه، فاستعملوا الصور البيانيّة والتشابيه، لكي يتمكّن العقل من إدراكه. وفي الفنّ أيضًا، حاول الرسّامون أن يعبّروا من خلال الصورة عن علاقة الإله الواحد الجدليّة بالآب والابن والروح القدس، فنجحوا في محاولاتهم أيّما نجاح. ولعلّنا نستطيع القول إنّ الأيقونات فاقت الكتابة دقّةً ووضوحًا. فهي تمكّن مَن يتأمّلها من الغوص على سرّ الله وإدراك ماهيّة علاقة أقانيمه بعضها ببعض.

(*) باحث. له عدّة كتابات في الفنّ البيزنطيّ والأيقونات.

(1) يبدو من المخطوطات القديمة أنّ بعض معلّمي الكنيسة العرب استعملوا كلمة «حضرة» بدل كلمة «أقنوم»، وذلك بعد الفتح الإسلاميّ. ولا تعني كلمة «حضرة» في عُرفهم وجهًا من وجوه الله أو صفةً من صفاته، بل كيانًا قائمًا بذاته. ولكنّنا سنُعرض عن استعمال هذه الكلمة لما فيها من خطر الالتباس.

سرّ الثالوث في سطور

نعرف سرّ الثالوث الأقدس من خلال تعليم يسوع كما ورد في الكتاب المقدّس. فقد أعلن المسيح أنّه ابن الله، وأنّه تجسّد حبًّا بالجنس البشريّ ورغبةً في خلاصه. «فإنّ الله أحبّ العالم، حتّى إنّه جاد بابنه الوحيد، لكي لا يهلك كلُّ مَن يؤمن به، بل تكون له الحياة الأبديّة» (يوحنّا ٣/١٦). ووعد أيضًا بإرسال الروح القدس ليتابع العمل الذي بدأه (يوحنّا ١٤/١٦). باختصار، كشف يسوع حقائق عن الله لم تكن معروفة من قبل. وأشار يوحنّا الإنجيليّ في كتاباته إلى الصلة الوطيدة التي تربط الابن بالآب وكليهما بالروح القدس.

وعانت الكنيسة من صعوباتٍ جمّة في إيجاد كلماتٍ تعبّر تعبيرًا صادقًا عن حقيقة الثالوث التي تختبرها في إيمانها. ففي البداية، تمّ التعبير عن ذلك الإيمان بأساليب مختلفة مثل رسم إشارة الصليب وقانون الإيمان والأناشيد. وبعد محاولاتٍ كثيرة لم تخلُ من آلام الخلافات، توصّلت الكنيسة إلى الطرق التي تمكّنها من التعبير عن جوهر إيمانها بدقّة. ففي حوالى السنة ١٨٠ ميلاديّة، استعمل تيوفيلُس الأنطاكيّ كلمة ثالوث للمرّة الأولى، وذلك في رسالته إلى أوتوليخُس. وتبنّت الكنيسة جمعاء ذلك التعبير لدقّته. فكلمة ثالوث مفردة، أي إنّها تعبّر عن الإلهٍ الواحد. وهي تشير في الآن نفسه إلى الرقم ثلاثة، أي تبيّن أنّ ذلك الواحد هو وحدة محبّة بين ثلاثة: الآب والابن والروح القدس.

ولكي تشرح الكنيسة تلك الحقيقة السرّيّة، استعملت تعبيرَيْن فلسفيَّين. الأوّل هو «الطبيعة»، وهو يشير إلى الوحدة الأساسيّة في الله. إنّها الطبيعة الواحدة التي نجدها في الآب والابن والروح القدس. والتعبير الثاني هو «الأقنوم»، للإشارة إلى علاقة الآب المتميّزة بالابن والروح القدس. فسرّ الثالوث إذًا، هو سرّ الإله الواحد في ثلاثة أقانيم، وهو يعبّر أكمل تعبير عن أنّ الله محبّة متبادلة كاملة ومطلقة. فالله واحدٌ في طبيعته ومحبّةٌ في آنٍ واحد. ولأنّه محبّة، يلزم أن تكون هناك علاقات حقيقيّة بين

أقانيم مختلفة ومتساوية في الجوهر. وهذه الأقانيم هي الآب والابن والروح القدس. كلّ واحدٍ أخذ تسميته من خلال علاقته بالآخر. فالآب أب بسبب علاقته بالابن، والابن ابن بسبب علاقته بالآب، والروح القدس روحٌ لأجل علاقته بالآب وبالابن.

لا شكّ في أنّ التعريفات والشروح التي قدّمناها تظلّ قاصرة مبهمة، ولا تُظهر من الكلّ إلاّ بعضه. ومع ذلك، احتاج المسيحيّون إلى أربعة قرون لكي يتوصّلوا إليها. ففي مجمع نيقية (٣٢٥م)، أُعلِنَ أنّ الابن مساوٍ للآب في الجوهر. وبعد خمسٍ وخمسين سنة تقريبًا، أي في مجمع القسطنطينيّة (٣٨١م)، أُعلِنَ أنّ الروح القدس مساوٍ للآب والابن في الجوهر. وعلى الرغم من ذلك كلّه، لم يكفّ آباء الكنيسة عن تذكير المؤمنين بأنّ كلّ ما يُقال في الثالوث يجب أن يُفهمَ بطريقةٍ مجازيّة. فالإنسان مخلوقٌ محدود، ولا يستطيع أن يعبّر بلغته وعقله عن سرّ الله اللامحدود. المهمّ في الأمر هو أنّ المسيح كشف عن طبيعة علاقة الأقانيم بعضها ببعض، وهي علاقة محبّة، وبيّن أنّ الإنسان مدعوّ إلى الدخول في تلك «العلاقة الثالوثيّة».

الثالوث في الكتاب المقدّس

«وقال الربّ لأبرام: إنطلق من أرضكَ وعشيرتكَ وبيتِ أبيكَ، إلى الأرض التي أريكَ. وأنا أجعلك أمّةً كبيرةً وأباركك وأعظّم اسمكَ...» (تكوين ١٢/١-٢). وكرّر الربّ وعده لإبراهيم مرّتين، لكنّ امرأته ساراي لم تنجب له ابنًا. وحين بلغ التاسعة والتسعين من عمره، أقام الله معه عهدًا، فاختتن إبراهيم «وجميع المولودين في بيته والذين اقتناهم بماله...» (تكوين ١٧/٢٣). حينذاك، تراءى الله له عند بلّوط مَمْرا في حرّ النهار،

«فرفع عينيه ونظر، فإذا ثلاثة رجال واقفون بالقرب منه. فلمّا رآهم، بادر إلى لقائهم من باب الخيمة وسجد إلى الأرض. وقال: «سيّدي، إن تلتْ حظوةٌ في عينيك، فلا تمرّ مرورًا بعبدكَ، فيقدّم لكم قليلًا من الماء

فتغسلون أرجلكم وتستريحون تحت الشجرة، وأقدّم كسرة خبزٍ تسندون بها قلوبكم ثمّ تمضون بعد ذلك. فإنّكم لذلك مررتم بعبدكم». . . ثمّ قالوا له: «أين سارة امرأتك؟» قال: «هي في الخيمة». قال: «سأعود إليك في مثل هذا الوقت، ويكون لسارة امرأتك ابن. . .» (تكوين ١٨/ ٢-١٠).

نلاحظ أنّ النصّ يتكلّم على المسافرين الثلاثة تارةً بصيغة الجمع وتارةً أخرى بصيغة المفرد. ولمّا لم تعتد اللغات الساميّة هذا الأسلوب، وليس من عادة الناطقين بها مخاطبة الفرد بصيغة الجمع، رأى آباء الكنيسة الأوّلون أنّ في ذلك النصّ إشارةً إلى الثالوث الأقدس داخل العهد القديم. لكنّ هذا الرأي لم يفرض نفسه منذ البداية. فقبل مجمع نيقية، اعتبر أوريجانُس ويوستينُس الفيلسوف وغيرهما أنّ المسافرين الثلاثة هم المسيح يصحبه ملاكان. ولكن، بعد المجمع المسكونيّ الأوّل، أصبح الآباء اليونانيّون، بدءًا من القدّيس غريغوريُوس النيصيّ، يشرحون ذلك النصّ على أنّه كشفٌ عن الثالوث. فالمسافرون الثلاثة هم أقانيم الثالوث الثلاثة. ويقول القدّيس أمبروسيوس: «رأى إبراهيم الثالوث في صورةٍ واحدة. . . لقد رأى ثلاثة رجال ولم يعبد إلّا الواحد. لقد رأى صورة ثلاثة لكنّه كرّم الوحدة». ويقول القدّيس هيلاريون وتلميذه القدّيس أغسطينُس قولًا مماثلًا: «رأى إبراهيمُ ثلاثة رجالٍ وسجد للإله الواحد». وشرح القدّيس أفرام السريانيّ ذلك النصّ شرحًا مشابهًا لما رويناه.

الثالوث في الفنّ المسيحيّ

في القرون الأولى، لم يسعَ الرسّامون المسيحيّون إلى تصوير شخصيّات الثالوث. ويظنّ بعض علماء الآثار أنّهم عبّروا عن ذلك السرّ من خلال الرسوم الهندسيّة كالمثلّث أو الشكل الدورانيّ. أمّا أوّل التصاوير المباشرة، فيعود تاريخه إلى القرن الرابع الميلاديّ، وهو قبر حجريّ محفوظ في متحف لاتران، نُقِشَ عليه مشهد الخلق. فيظهر الآب الخالق ويرفقه شخصان يشبهانه تمامًا. ثلاثتهم بالغون وملتحون، الآب جالس والآخران واقفان. وعلى قبرٍ حجريٍّ آخر يعود تاريخه إلى القرن

نفسه، نجد نقشًا مشابهًا تظهر فيه الشخصيّات الثلاث واقفة. وفي فسيفساء كنيسة مريم الكبرى برومة، يُصوّر الثالوث أيضًا في هيئة شخصيّات متشابهة، وذلك في مشهد زيارة الملائكة إبراهيم.

كان رسّامو الأيقونات الشرقيّون يعرفون نصوصًا كتابيّةً كثيرة تتكلّم على الثالوث، بعضها شرحٌ عقائديّ نظريّ صرف، وبعضها الآخر يروي حدثًا تاريخيًّا مثل معموديّة يسوع، حين تكلّم الآب ونزل الروح في هيئة حمامة؛ أو خلق العالم، حين يتكلّم الله في صيغة الجمع عندما خلق الإنسان ويقول: «لنصنع الإنسان على صورتنا كمثالنا...» (تكوين ١/ ٢٦). ومع ذلك، لم يكترث الفنّان البيزنطيّ لهذا، بل اعتمد على نصّ زيارة إبراهيم عند بلّوط ممْرا اعتمادًا كلّيًّا[٢]. والليترجية تدعم ذلك الاعتماد بالترنيمة: «طوبى لك يا إبراهيم فقد رأيتهم. إنّك استضفتَ الألوهة الواحدة الثالوثة».

سُمّي ذلك النمط من الأيقونات «أيقونة الضيافة» أو «ضيافة إبراهيم». ونلاحظ فيه عادةً وجود ثلاث شخصيّات مجنّحة جالسة حول مائدة، وإبراهيم وسارة، من الخلف أو من الأمام، منهمكين في تحضير الطعام أو تقديمه. والمائدة مملوءة بالأطباق والكؤوس. وإذا تتبّعنا أيقونات هذا النمط بحسب تسلسلها التاريخيّ، نلاحظ أنّ توجّهاتها بدأت تبتعد شيئًا فشيئًا عن التصوير الحرفيّ لنصٍّ كتابيّ، وتميل إلى التعبير اللاهوتيّ. فاختفت سارة من الرسم، ثمّ اختفى العجل الذي يهمّ إبراهيم بذبحه لضيوفه، ثمّ اختفى إبراهيم، وتحوّلت قطع الخبز إلى مثلّثات صغيرة، كتلك التي يقطّعها الكاهن عند تحضير مائدة الإفخارستيّا، وتحوّلت الأدوات المطبخيّة، أي الكؤوس والسكاكين، إلى أدوات ليترجيّة. ولم يعد الشخص الذي في المنتصف أكبر قامةً من الشخصَيْن

(٢) يختلف الأمر تمامًا في فنون الكنائس غير البيزنطيّة. ففي الفنّ اللاتينيّ، رُسِمَت لوحاتٌ للثالوث مستوحاة من تعاليم الكنيسة. وقد أثّرت هذه الرسومات في الفنّ البيزنطيّ الحديث، فصرنا نراها في الكنائس ودُور العبادة بروسيا واليونان وبلدان أخرى.

الآخرين، بل صار يساويهما طولًا وشكلًا. وأُطلِقَ على ذلك النمط اسم «المشورة الإلهيّة»[٣]. لكنّ تصوير سرّ الثالوث لم يبلغ ذروته في التعبير اللاهوتيّ إلّا في القرن الخامس عشر الميلاديّ، على يد الرسّام القدّيس أندريه روبلوف (حوالى ١٣٦٠م- حوالى ١٤٣٠م).

قصّة أيقونة[٤]

ليس من شيم رسّامي الأيقونات أن يتركوا أثرًا في لوحاتهم يدلّل إلى صانعها. لكنّ فنّ الراهب القدّيس[٥] روبلوف مكث في ذاكرة الشعب الروسيّ، فلم ينسَ أحدٌ، طوال عدّة قرون، اليد الماهرة التي عبّرت بالرسم عمّا عجزت الكتابة عن قوله. ولعلّ أيقونة الثالوث هي ذروة ما أنتجه، لما فيها من تعبيرٍ دقيق صائب عن سرٍّ تعجزُ الملايين عن فهمه.

ولِدَ أندريه روبلوف في النصف الثاني من القرن الرابع عشر الميلاديّ، ببلدةٍ صغيرةٍ من بلدات الإقليم الموسكوفيّ. وبسبب فقر أسرته، عرف منذ حداثة سنّه الجوع والتهجير. ففي تلك الأيّام، كان التتّار يدكّون الحصون المنيعة ويعيثون في الأرض فسادًا وسلبًا وسبيًا ودمارًا. وحين تتوقّف هجماتهم، يعود الأمراء الروس إلى خلافاتهم القديمة ويسعون إلى تسويتها بحدّ السيف. لقد رأى روبلوف جحافل الغزاة تحرق بيت أهله وتجبره وأسرته على الرحيل، وسار مع حشود العُزَّل على غير هدى طالبًا النجاة. وكان لتلك الخبرات الأليمة أثر كبير في نفسه. فقد أدرك بطلان هذه الدنيا وقرّر أن يكرّس نفسه للأبديّ الدائم، فدخل الدير وترهبن.

---

(٣) يبدو تسلسل التغير الذي ذكرناه ملحوظًا في مدرسة فلاديمير الفنّيّة الروسيّة. ويعرض المتحف البيزنطيّ في أثينا مجموعةً رائعة تُثبت ما قلناه.

(٤) تعتمد في قراءة حياة أندريه روبلوف السريعة هذه على أحد أشدّ الكتب إحاطةً بالفنّان الكبير Valeri Sergieïv, *Roublev*, D.D.B., 1994, 259 p.

(٥) أعلنت الكنيسة الروسيّة الراهب أندريه روبلوف قدّيسًا في العام ١٩٨٨، لمناسبة احتفالاتها بالذكرى الألف «لمعموديّة روسيا». وقد تمّ هذا الإعلان في أثناء احتفال أُقيم بدير الثالوث للقدّيس سرجيوس في مدينة بطرسبرغ.

تعرّف روبلوف داخل الدير إلى وجهٍ آخر من وجوه الحياة. فقد عاصر الأب سرجيوس الرادونيجيّ (١٣١٣-١٣٩٢م) الذي بذل ماله وأفنى حياته في مساعدة البائسين، ومصالحة المتخاصمين، وإعادة بناء الكنائس وتزيينها، عملًا بما كان يصلّيه في الليترجية: «يا مبارك مباركيك، يا ربّ ومقدّس المتوكّلين عليك... قدّس المحبّين جمال بيتك». كان القدّيس سرجيوس يكثر من تأمّلاته في سرّ الثالوث Troïtsa، وأسّس ديرًا يحمل هذا الاسم في منطقة سرجايف بوزاد. وحين توفّاه الله، نادى به الشعب قدّيسًا. فاهتمّ أمير المنطقة بترميم دير الثالوث وتوسيعه وتزيين كنيسته.

إكتشف أندريه روبلوف منذ أيّامه الرهبانيّة الأولى أنّ الله منّ عليه بموهبة الرسم. فجنّد كلّ حياته لرسم الأيقونات واللوحات الجداريّة (فريسك) سواء في الكنائس أو في الأديار. كانت وجوه الشخصيّات التي يرسمها تشعّ سلامًا وسكينة، وكأنّه أراد أن يعلن الرجاء والخلاص في زمنٍ ساده العنف وسيطرت عليه الاضطرابات. وحين بلغ خريف عمره، كفّ عن الرسم واكتفى بأن يعلّم زملاءه الرهبان «المهنة المقدّسة». وحين عزم أمير الإقليم الموسكوفيّ أن يبني كنيسةً لإكرام القدّيس سرجيوس الرادونيجيّ، ذهب الأرشمندريت نيقون الذي خلف الأب سرجيوس على رئاسة دير الثالوث، وقابل الراهب أندريه وقال له: «أسألك، ولا أسأل غيرك، أن تصنع لديرنا أيقونة للثالوث، ينبوع ونموذج كلّ اتّحاد». كان روبلوف يعلم أنّ هذه الأيقونة ستكون آخر أعماله. لذلك أفرغ فيها كلّ ما خزّنه في حياته الروحيّة من خبرة في التصوير، وتأمّلاتٍ في كلام الكتاب المقدّس وكتابات الآباء. وهكذا، حظي العالم بأيقونةٍ في غاية البساطة والعمق الروحيّ، بالإضافة إلى جمالها الفنّيّ ودقّتها. لقد نالت بجدارةٍ لقب أيقونة الأيقونات. فبعد حوالى مئةٍ وخمسين سنة، أعلن مجمع «المئة فصل» أنّها نموذج الفنّ الأيقونيّ وكلّ تصويرٍ للثالوث. ومن شدّة قيمتها على جميع الأصعدة، تدخّل لينين شخصيًّا ليحميها من أيدي الثوّار الذين كانوا يهاجمون الكنائس ويحطّمون الأيقونات أيّام الثورة الشيوعيّة. وبرّر

تصرّفه وقال: «إن حطّمنا هذه الأيقونات (أي الثالوث وعذراء فلاديمير وغيرها من روائع الفنّ الكنسيّ الروسيّ) لن تسامحنا بروليتاريّة العالم أبدًا على هذا العمل».

شخصيّات الثالوث عند روبلوف

إنّ أوّل ما يسترعي انتباهنا حين ننظر إلى هذه الأيقونة (الشكل ١) هو شخصيّاتها. ثلاث شخصيّاتٍ مجنّحة أو ثلاثة ملائكة جالسون إلى مائدة. تبدو وجوههم متشابهة وكأنّها وجوه لشخصٍ واحد رُسِمَت ثلاث مرّات، أو وجوه لثلاثة توائم لهم قصّة الشَعر نفسها واستدارة الوجه نفسها والأنف نفسه والهالة نفسها. كلّ واحدٍ يجلس مطويّ الجناح مرتاحًا، يمسك بصولجانٍ علامة على السلطة. للصولجانات الطول نفسه إشارةً إلى أنّ كلّ واحدٍ يتمتّع بالكرامة نفسها.

تعبّر وجوه الملائكة الثلاثة عن هدوءٍ وسكينة يصحبها شيءٌ من الحزن، خصوصًا في وجه ملاك اليمين (بالنسبة إلى المشاهد). ولا يمكننا أن نميّز إنْ هي وجوه نساءٍ أو رجال. لأنّنا إذا نظرنا إلى الشكل الكامل لكلّ ملاك، نلمس فيه رجولةً وأنوثة في آنٍ واحد. أمّا الأجسام فهي متطاولة ومقدارها ١ إلى ١٢ بالنسبة إلى طول الرأس، في حين أنّ النسبة الطبيعيّة هي حوالى ١ إلى ٧. فاختلاف أبعاد الأجسام في الأيقونات عمّا نجده في الطبيعة إشارةً إلى السمة الروحيّة لدى الشخص المرسوم. وتشير الأجنحة هنا إلى أنّنا أمام عالمٍ غير مرئيّ، أي عالم السماء.

تختلف الملائكة بعضها عن بعض في طريقة النظر وحركات الأيدي وألوان الثياب ووضعيّات الجلوس. لذلك نشعر بأنّها اجتمعت للتشاور، حتّى إنّ كثيرًا من أيقونات هذا النمط حمل اسم «المشورة الإلهيّة».

ينطلق النظر من ملاك الوسط. فهو يلتفت إلى ملاك اليسار. وملاك اليسار ينظر إلى ملاك اليمين الذي يخفض نظره، ويتطلّع باتّجاه المائدة والكأس. حوارٌ لا ريب فيه بين الملائكة الثلاثة. حوارٌ يتمّ في الصمت

والإصغاء المتبادل الكامل. فالشفاه مغلقة، والشعر مرفوع عن الآذان لكي تلتقط أدنى الهمسات.

تتشابه يدا ملاك الوسط وملاك اليسار في وضعيتهما. فكلّ منهما يمسك صولجانًا بيده اليسرى، ويشير بحركة البركة التقليدية باليد اليمنى. الفارق الوحيد بينهما هو اقتراب يد ملاك الوسط من الكأس، في حين تبدو يد ملاك اليسار مخفيّةً بعض الشيء. أمّا ملاك اليمين فهو يمسّ صولجانه مسًّا، وقد تركه يستند إلى كتفه وركبته. إنّه لا يبارك بيده اليمنى، بل يشير بها إلى أسفل حيث تتوجّه نظراته.

نلاحظ في الثياب أنّ اللون الأزرق اللازورديّ مشترك بين الثلاثة، علامةً على اشتراك الثلاثة في الطبيعة نفسها. واختلاف الألوان الأخرى دلالة على اختلافهم في الأقنوم. يلبس ملاكا اليمين واليسار ثوبًا أزرق، في حين يتوشّح ملاك الوسط بقماشٍ من ذلك اللون. أمّا الألوان الأخرى فتراها على النحو التالي. ملاك اليمين يلبس وشاحًا أخضر، وملاك الوسط يرتدي ثوبًا أرجوانيًّا ويتدلّى من على كتفه اليمنى شريط ذهبيّ اللون، وهذا ما نجده عادةً في أيقونات الضابط الكُلّ. أمّا الكمّ فمنفوخ بطريقةٍ مبالغ فيها. ويلبس ملاك اليسار معطفًا ورديًّا شفّافًا، يمكننا أن نميّز زرقة الثوب تحته من خلاله. لا بدّ هنا من الإشارة إلى أنّ ألوان ثياب ملاك الوسط هي الأكثر وضوحًا. إنّها تشدّ انتباه المشاهد منذ اللحظة الأولى. كما نلاحظ أنّ وشاحه كثير التجاعيد وفضفاض.

يختلف الملائكة الثلاثة أيضًا في وضعيّات جلوسهم. ففي حين جلس ملاك اليمين منحني الظهر استقام ملاك اليسار في جلسةٍ فيها كثير من الوقار والصلابة. أمّا ملاك المنتصف، فقد استدار نحو ملاك اليمين والتفت برأسه مع انحناءةٍ إلى ملاك اليسار.

الطبيعة المحيطة بالملائكة

يظهر خلفَ كلّ ملاك عنصرٌ من عناصر الطبيعة يكرّر طريقة جلوس كلّ ملاك وحركته. فوراء ملاك اليمين جبلٌ يميل باتّجاه الملاكَيْن الآخرَيْن

وكأنّه موجة بحرٍ تعصف بها الرياح. وخلف ملاك الوسط شجرة متصبة، ساقها أقرب إلى ملاك اليمين. أمّا ذروتها فتميل إلى ملاك اليسار. ويرتفع وراء ملاك اليسار بناءٌ شاقوليّ وكأنّه امتداد لاستقامة هذا الملاك. ربّما أراد القدّيس روبلوف أن يبيّن من ذلك التشابه صلة الثالوث بالطبيعة، أو الرباط الذي يربط الخليقة بالخالق. فجاء رسمه تعبيرًا واضحًا عن تعاليم الآباء. أي إنّ العالم الملموس هو انعكاس لسرّ الله. ومَن يتأمّله بعصبٍ وإيمان، يلحظ فيه شيئًا من صورة خالقه.

يعاكس اتّجاه مَيَلان الجبل والشجرة اتّجاه ميلان الصولجانات. فالمجموعة الأولى تنحني نحو اليسار، والثانية تتدرّج في الميلان إلى اليمين. أتعلّمها مصادفة؟

تشغل المائدة الحيّز الأكبر في منتصف الأيقونة السفليّ. وعلى المائدة كأس في داخلها كتلة خمريّة اللون. ويجمع النقّاد الفنّيّون على أنّ الكأس تشير بوضوح إلى سرّ الفداء، الذي هو أساس سرّ القربان المقدّس. حين نزعت الحكومة الروسيّة الغلاف المعدنيّ الذي كان يغطّي الأيقونة ولا يُظهِر منها إلّا رؤوس الملائكة، لاحظ المرمّمون أنّ الكتلة الخمريّة هي عنقود عنب. لكنّهم اكتشفوا بعد ذلك أنّ العنقود من عمل المرمّمين في القرون الماضية. أمّا الرسم الأصليّ فيصوّر حملًا مطعونًا كما ورد في سفر الرؤيا (٥/٦).

يظهر على جانب المائدة الذي يواجه المُشاهد مستطيلٌ شبه خفيّ يبدو وكأنّه محفور فيها. وتختلف آراء النقّاد في شرح معناه. فمنهم مَن شبّه المائدة بالهيكل، والمستطيل بالمكان الذي توضع فيه ذخائر القدّيسين الذين ضحّوا بحياتهم ليشاركوا في سرّ الله. ومنهم مَن رأى أنّ المستطيل يرمز إلى العالم بأطرافه الأربعة، وهو رمز معروف في الفنّ الأيقونيّ. فالمشورة الإلهيّة تسمو على العالم وتفوقه. وهناك مَن شرح المستطيل بأنّه تجويف يشير إلى الطريق الضيّق الواجب سلوكه للوصول إلى بيت الربّ.

البنية الهندسيّة

تبيّن الدراسات المعاصرة أنّ كلّ أيقونة تُرسَم وفقًا لبنية هندسيّة محدَّدة. وتنحصر البنيات في أربعة أشكالٍ هندسيّة هي: الدائرة والمربّع (أو المستطيل) والمثلّث والصليب. فعلى سبيل المثال، تُبنى أيقونات التجلّي على أساس المثلّث، وأيقونات العشاء السرّيّ على أساس الدائرة، وأيقونات الصعود على أساس الصليب، والميلاد على أساس المربّع... وتنفرد أيقونة الثالوث للقدّيس روبلوف في أنّها تحوي تلك الأشكال الهندسيّة الأربعة معًا.

إنّ شكل جسم ملاك الوسط يوحي بوجود مثلّث قاعدته هي خطّ المائدة العلويّ وذروته هي رأس الملاك. وهناك مثلّث ثانٍ يمرّ ضلعاه من طرفي المائدة الجانبيّين (الشكل ٢). بهذه الطريقة ينقسم الرسم إلى مجموعتَين. تحوي الأولى ملاك الوسط، والثانية ملاكي الطرفين. وإذا وضعنا رأس المدوّر عند يد ملاك الوسط التي تبارك، نحصل على دائرة تجمع الملائكة الثلاثة دلالة على وحدتهم الألوهيّة (الشكل ٣). فالدائرة ترمز غالبًا إلى الألوهة، لأنّه لا بداية لها ولا نهاية، ولا تمييز بين نقاطها. وهي ترمز أيضًا إلى الملء. ووجود مركز الدائرة عند يد ملاك الوسط يجعل الرسم يتوجّه إليها وكأنّها نقطة انجذاب كلّ ما في الأيقونة، ومكمن سرّه.

إذا رسمنا محور الأيقونة الشاقوليّ نجد أنّ رأس ملاك الوسط يقع على يسار المحور، في حين الكأس والمستطيل الصغير على يمينه، ممّا يعطي الرسمَ ديناميكيّةً وتوازنًا في آنٍ واحد (الشكل ٣). أمّا الخطوط التي تحدّد الطيعة في أعلى الأيقونة، والأرضيّات في أسفلها، فهي شكل مثمّن الأضلاع.

يؤلّف الطرفان الداخليّان لجسمي الملاكين الجانبيّين شكل كأسٍ قاعدتها هي قاعدة المائدة، وفتحتها هي الخطّ الواصل بين نظرات الملائكة الثلاثة (الشكل ٤). ويؤلّف الطرفان الخارجيّان لجسمي

الملاكين المذكورين شكل كأسٍ أخرى. فيصير هذان الملاكان سماكة معدن كأسٍ واحدة، ويحدّدان بجسميهما حوافّها الخارجيّة والداخليّة. ويرى بعض النقّاد أنّ ملاكي الطرفين رُسِما وكأنّهما يدان في حالة تضرّع.

يمكننا، بحسب رأي بعض المعلّقين على هذه الأيقونة، أن نجد صليبًا يكوّنه محور الأيقونة الشاقوليّ وخطّ أفقيّ يمرّ من كتفي ملاكَي الطرفين، أو خطّان شاقوليّان يحويان رأس ملاك الوسط والكأس، وخطّان أفقيّان يحويان رأسي الملاكَيْن الآخرَين.

مَن هم الملائكة الثلاثة؟

من عادة رسّامي الأيقونات أن يكتبوا اسم الشخصيّة المرسومة بجانب الهالة التي تحيط برأسها، لكي يجعلوا الأيقونة مقدّسة، وذلك بارتباطها بالمقدّس المرسوم. وتنفرد أيقونة روبلوف في أنّه لم يكتب اسمًا بجانب كلّ ملاك. لذلك اختلفت آراء الشُرّاح في تحديد أيّ الملائكة الثلاثة هو الآب وأيهما الابن أو الروح القدس. لقد جمعنا آراءً مختلفة في هذا الموضوع، وكلّ رأيٍ يدعم كلامه بإثباتاتٍ بعضها ضعيف، وبعضها الآخر قويّ الحجّة. لهذا، سنوردها باختصار، وهي تتلخّص بالمخطّطات التالية:

١) الروح القدس ـــــ الآب ـــــ الابن

٢) الابن ـــــ الآب ـــــ الروح القدس

٣) الروح القدس ـــــ الابن ـــــ الآب

٤) الابن ـــــ الروح القدس ـــــ الآب

يبيّن التوزيع الأوّل والثاني أنّ ملاك المتصف يرمز إلى الله الآب. وقد اعتمد ألباتوف Alpatov هذا التوزيع لكنّه لم يُشِر إلى الملاكَيْن الآخرَيْن. وقد أهمل في ما بعد هذا المخطّط وقال إنّ معرفة هويّة كلّ ملاكٍ ليست أمرًا مهمًّا. أمّا التوزيع الأوّل، فقد اعتمده كلٌّ من ألسوفيف Olsufev وإفدوكيموف Evdokimov وڤالنتاين زندِر Valentine Zander

وغيرهم. والتوزيع الثاني ورد عند لودولف مولّر Ludolf Müller. والثالث، وهو السائد حاليًا، نجده عند دانيل آنج Daniel Ange ولازاريف Lazareff وهابلر Haebler وغيرهم. والتوزيع الرابع هو توزيع كوبّرز Küppers.

الروح القدس - الآب - الابن

يعتمد أصحاب ذلك المخطّط على ما ساد في الإيمان الأورثوذكسيّ من جهة، والفنّ المقارن من جهةٍ أخرى. فقد حمل القدّيس إسطفانس البرميّ، صديق القدّيس سرجيوس ومعاصر القدّيس روبلوف، أيقونة للثالوث حين قام بتبشير بلاد الزيريان (البرميّة الكبرى). ودوّن بجانب كلّ ملاكٍ اسمه باللغة الزيريانيّة ليستعملها في التعليم المسيحيّ. فكتب بجانب ملاك اليسار كلمة Py أي الابن، وعند ملاك اليمين كلمة Puiltos أي الروح القدس، وعند ملاك الوسط كلمة At أي الآب. فإذا أخذنا بعين الاعتبار تشابه وضعيّات الملائكة بأيقونة روبلوف، يمكننا الاستنتاج أنّ التشابه في الشكل يصحبه تشابه في الرمز.

يشير صولجان كلّ ملاكٍ إلى ما يُرمَز إليه. فصولجان ملاك الوسط يشير إلى الشجرة. إنّها شجرة الحياة، أي مصدر كلّ شيء. «إنّ شجرة الحياة هي المحبّة الثالوثيّة التي أثمرت آدم» (القدّيس إسحق السريانيّ). ويشير صولجان المسيح إلى البيت، أي الكنيسة التي هي جسد المسيح. ويبدو الروح القدس وكأنّه ينبثق من الصخور التي وراءه. إنّها الجبل، العلّيّة، طابور، السمّ، الانخطاف، نغمة الكون والذرى النبويّة.

كان القدماء يعتقدون أنّ الأرض مثمّنة. لكنّهم يرمزون إليها برسم مستطيل. وهو ما نجده على المائدة. وسطح الطاولة رباعيّ إشارةً إلى الجهات الأربع التي رأى فيها آباء الكنيسة رمزًا للأناجيل الأربعة في شموليّتها، بحيث لا يمكننا الزيادة عليها ولا الانتقاص منها. إنّها علامة شموليّة الكلمة. ويمثّل الجزء العلويّ في المائدة - الهيكل الكتاب

المقدّس وهو يقدّم الكأس، ثمرة الكلمة. وإذا مددنا جزع شجرة الحياة التي خلف ملاك الوسط، نجد أنّها تضرب جذورها في مستطيل الأرض، وتتغذّى من محتوى الكأس. إذًا، الإفخارستيّا هي ثمرة الحياة الأبديّة.

ينتصب البناء وكأنّه امتداد للملاك - المسيح، أي امتداد لتجسّده. البناء هو الكنيسة، جسد المسيح الكونيّ، وعروس الحمَل المتّحدة به «من دون انفصالٍ أو اختلاط». ويجثم البناء ساكنًا مستقرًّا سكون الحركة يوم السبت. إنّه نهاية الحركة الثالوثيّة، الحالة الأخيريّة (الإسكاتولوجيّة) لأورشليم الجديدة.

تشكّل القطعة المستقيمة الثالوثيّة التي تقسمّ الشجرة وحالة ملاك الوسط والكأس ومستطيل الأرض مع القطعة الأفقيّة التي تحوي هالتَيْ ملاكَي الطرفين صليبًا. فبحسب التقليد الروحيّ، اقتُطِعَت عارضة الصليب من شجرة الحياة. والصليب محتوى في الدائرة المقدّسة للحياة الإلهيّة. إنّه محور المحبّة الثالوثيّة الحيّ: «الآب هو المحبّة الصالبة، والابن هو المحبّة المصلوبة، والروح القدس هو صليب المحبّة وقوّته التي لا تُقهَر».

يجلس الآب بوقار وبرشاقة الملوكيّة الإلهيّة. إنّه مبدأ الأبديّة الثابت. وانتفاخ كمّ ذراعه اليمنى يشير إلى القوّة والقدرة. أمّا ميلان الرأس فيدلّ إلى ديناميكيّته. إنّه سرّ الله الكامن في الثبات والحركة. إنّه المطلق عند الفلاسفة والعمل في لغة اللاهوتيّين والحيّ في الكتاب المقدّس. وتتجلّى قوّة الله في محبّته، لأنّه في شركةٍ مع ابنه من خلال نظرته إليه. الآب يكلّم الابن، والابن يصغي ويكرّر بيده حركة الآب أي البركة. ويد ملاك اليسار تشير إلى اتّجاه البركة، أي العالم. إنّها كالأجنحة المرفرفة. «وروح الربّ يرفّ على وجه المياه». نلاحظ في مرونة خطوط ملاك اليمين شيئًا من الأمومة. إنّه الروح المعزّي، الروح المعطي الحياة، روح المحبّة، ثالث تعبيرٍ عن المحبّة الإلهيّة. بنفحته ينطلق الآب نحو الابن، ويستقبل الابن الآب. لهذا السبب تبدأ الحركة الدورانيّة منه. «بالروح نعرف المسيح ابن

الله، وبالابن نتأمّل الآب» (يوحنّا الدمشقيّ).

الابن - الآب - الروح القدس

تبدأ مبادرة الحوار من ملاك الوسط الذي يوحي وجهه بالعطف والرحمة. إنّه يميل بجسمه إلى ملاك اليمين الذي يبدو مستعدًّا لتلقّي الأوامر بتواضع. ويميل رأس ملاك الوسط إلى ملاك اليسار وكأنّه يستشيره. ويبدو ملاك اليسار جادًّا مفكّرًا متأمّلًا، وتعبّر حركته عن الموافقة لأنّه يبارك بيده اليمنى. ويبارك ملاك الوسط الكأس، ويمدّ كلا الملاكين يديهما تجاه ملاك اليمين الذي يعبّر بجسمه عن أنّه مستعدٌّ للقيام بالتضحية المطلوبة إليه. وهكذا، يكون ملاك اليمين الابن الذي «أطاع حتّى الموت». أمّا ملاك الوسط الذي يرئس الجلسة، ويعلو على الملاكين الآخرين بمقدار رأس، فهو الآب. وبالتالي، يكون الروح القدس ممثّلًا بملاك اليسار.

تشبه وضعيّة الملائكة الثلاثة اجتماع البلاط الملكيّ. الملك يجلس بين مستشاره ورسوله. وتشير الكأس على الطاولة إلى الإفخارستيّا. الكاهن يبارك، وشمامسته إلى جانبيه. فهل أراد الفنّان أن يبيّن حدث الخلاص وكأنّه صورة مسبقة عمّا يحتفل به المسيحيّون في الإفخارستيّا؟

وتثبت الطبيعة خلف الملائكة ما يرمز إليه كلّ واحدٍ منهم. فالمبنى هو الكنيسة التي تأسّست بعد العنصرة، حين نزل الروح القدس على التلاميذ. والشجرة تذكّرنا بالجنّة حين خلق الله العالم. أمّا الجبل فهو جبل الجلجلة الذي أتمّ الابنُ عليه تضحيته وفدى العالم. إنّه صحراويّ لا عشب فيه، وعليه ألقى يسوع عظته الشهيرة.

أمّا الألوان فهي على النحو التالي: الآب، أصل كلّ شيءٍ وعلّته، يلبس الأرجوان الملكيّ ويتدلّى من كتفه زنّار السلطة الذهبيّ. والروح القدس، يطغى لون النار على ثيابه، مذكّرًا بالألسنة الناريّة يوم العنصرة. واللون الأخضر السائد في ثياب الابن يُظهر أرضنا التي تجسّد فيها.

ويمكننا الاستفاضة أكثر في معاني الألوان. فالأزرق السماويّ يبدو شديد الوضوح في ثياب ملاك الوسط، لأنّ ألوهة الآب واضحة بيّنة لا شكّ فيها. في حين تخفّ الزرقة في ثياب الروح القدس الذي ظهر في بعض مراحل تاريخ الخلاص. أمّا الابن فهو يجمع في شخصه الإله والإنسان. ويقول القدّيس هيلاريون فيه: «مولودٌ من الآب قبل كلّ الدهور... نزل إلى أرضنا... لكونه واحدًا من الثالوث ذا طبيعتَين: طبيعةٍ بشريّة وطبيعةٍ إلهيّة. فهو إنسانٌ حقّ بالتجسّد وليس خيالًا، وإلهٌ حقّ لا إنسان فقط. فأظهر على الأرض ما هو إلهيّ وما هو إنسانيّ». ربّما شاء روبلوف أن يُظهِر ذلك التمييز الواضح من خلال الخطّ الفاصل بين المعطف الأخضر، لون الناسوت، والثوب الأزرق، لون اللاهوت. فحياته الإلهيّة ظلّت مخفيّةً تحت حياته البشريّة طوال فترة إقامته على الأرض. ويمكننا أن نلاحظ تقاطع الصولجان مع الخطّ الفاصل بين قطعتي ثياب ملاك اليمين، فيتشكّل حرف X اليونانيّ أو السلافيّ وهو أوّل حرفٍ لكلمة «مسيح». ونقطة التقاطع هي قلب الابن. ففي جدالات القدرة الواحدة والمشيئة الواحدة، أكّدت الكنيسة أنّ قلب المسيح مقامٌ لإرادته ومشيئته. ويعلن القدّيس هيلاريون في هذا الصدد: «إله كامل وإنسانٌ كامل، وطبيعتان، وإرادتان، ومشيئتان».

يلاحظ مَن يتأمّل وجه ملاك اليمن مقدار حزنه الصامت. ممّا يجعلنا نتذكّر أيقونات العذراء (سيّدة فلاديمير) المعروفة باسم سيّدة الحنان. ففي ذلك النمط من الأيقونات، نلمس الحزن نفسه في وجه مريم والصبيّ[٦]. لهذا نراه يبتعد عن الملاكين الآخرين، وكأنّه في عزلة «...إلهي إلهي، لماذا تركتني» (مرقس ١٥/ ٣٤). وتبتعد الكأس عن محور الأيقونة لتقترب من ملاك اليمين، الذي يهمّ بأخذها. «يا أبتِ، إن شئتَ فاصرف عنّي هذه الكأس... ولكن لا مشيّتي، بل مشيّتك!» (لوقا ٢٢/ ٤٢).

---

(٦) لقد شرحنا في مقالنا «العذراء والطفل في الفنّ اليزنطيّ» الذي صدر كتيّبًا عن دار المشرق، صلة الحزن بنمط أيقونة سيّدة الحنان. المشرق ٧١، الجزء الأوّل، ص ١٩٥-٢٢٨.

إذا نظرنا إلى الأرجل، نلاحظ أنّ رجلَيْ ملاك الوسط مخنيّتان. إنّه في حالة الراحة، راحة الخالق يوم السبت. في حين توحي وضعيّة أرجل الملاكَيْن بالتأهّب والاستعداد للانطلاق. ففي مقالٍ ليوسف سانين J. Sanin أحد اللاهوتيّين الروس الألمعيّين، ممّن عاشوا بعد خمسين سنة تقريبًا من رسم أيقونة روبلوف، نجد تعليقًا على زيارة الملائكة إبراهيمَ وعلاقتها بالثالوث: لم يرسل أحدٌ الآب. أمّا الابن والروح فهما مُرسَلان. ربّما أراد الرسّام أن يعبّر عن تلك الفكرة في رسمه أرجل الملاكَيْن.

الروح القدس - الابن - الآب

يعتمد أنصار هذا التوزيع على عقائد الكنيسة. ويمكن القارئ اليقِظ أن يلحظ في شرحهم تأثير الفكر الغربيّ. ومع ذلك، لا تخلو حجّتهم من الصواب. فملاك الوسط يرتدي ثياب الابن الضابط الكلّ في الفنّ البيزنطيّ. الأرجوان من الداخل والأزرق من الخارج، والشريط المذهّب على الكتف اليمنى. وتضمّ مجموعته الشجرة والكأس. «... سيظهر فرع يسّى، ذاك الذي يقوم ليسوس الأمم وعليه تعتمد الأمم رجاءها» (رومة ١٥/١٢). تلك هي العبارة التي تبرّر تصدّر الابن المجلس. فرع يسّى هو الشجرة، والرجاء هو الكأس، أي سرّ الخلاص. إنّه المقدَّم والمقدِّم، كما تقول الليترجيّة البيزنطيّة.

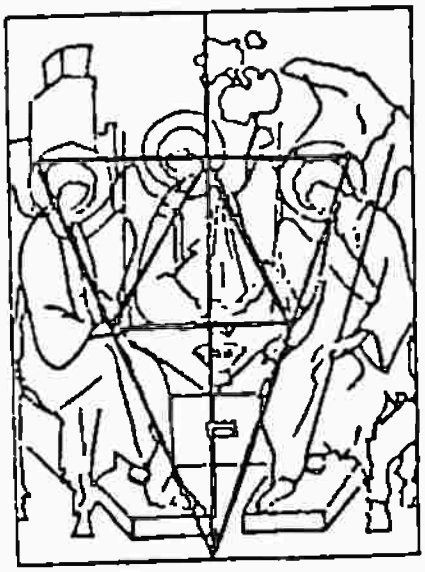
ملاك اليسار يتصب بصرامةٍ وقوّة. والمبنى خلفه يمثّل الهيكل، مسكن الربّ العليّ. إنّه الإله الذي ظالما وصفه أصحاب المزامير والحصن والدرع. بالطبع، لا يمكننا الاعتماد على الألوان، كما يفعل الكثيرون، لتثبيت هويّة الشخص المرسوم، لأنّ الأيقونة تمّ إنجازها قبل أن يحدّد التقليد البيزنطيّ معاني الألوان. لكنّ نظرة ملاك اليسار إلى مَلاك اليمين لها معانيها. فالابن (ملاك الوسط) ينوي تنفيذ مشروع الخلاص، ويستشير أباه (ملاك اليسار) فينظر الأب إلى الروح، وكأنّه يوكل إليه أمرًا ما. وهو أمرٌ يتوافق تمامًا مع الإيمان الأورثوذكسيّ في مسألة الانبثاق من الآب.

يوحي ملاك اليمين بالمرونة المطلقة. ويظهر ذلك واضحًا في صخور الجبل التي تميل بليونة. إنّه الروح القدس الذي يليّن القلوب المتحجّرة ويقودها إلى الابن، وبالابن نستطيع أن نعرف الآب. فحركة الإيمان تنطلق إذًا من يمين الأيقونة، من الروح العامل في العالم، وتمرّ بالابن، الكلمة المتجسّد، لتصبّ في الآب، أساس الخليقة وغايتها.

الخاتمة

نستنتج ممّا تقدّم أنّ أيقونة الثالوث للفنّان روبلوف تقبل طرقًا متنوّعة من الشرح. فبنيتها الهندسيّة المعقّدة والبسيطة في آنٍ واحد، وتشابه الشخصيّات فيها واختلافها، يشيران إلى أنّنا أمام سرٍّ تمكّن إنسانٌ مُلهم من تصويره بإبداع لا مثيل له. إنّه سرّ الواحد في ثلاثة، والثلاثة في واحد. لذلك لا نرى جدوى في البحث عن تحديد هويّة كلّ ملاك، فكلّ واحد يعكس صورة الآخرين من دون أن يفقد هويّته المميّزة. ولا يمكن المرء أن يسبر غور إيحاءات صانع ذلك العمل الفنّيّ إلاّ بوساطة تأمّل الأيقونة ولفترةٍ طويلة، ودرس جميع المعطيات التاريخيّة واللاهوتيّة التي كانت سائدة بروسية في زمن إنجازها. ففكرة الأيقونة لم تنبع من العدم، بل استند صانعها إلى تقليدٍ قديم، واستوحى من أعمال مَن سبقوه، فحذف وأضاف وغيّر وبدّل حتّى بلغ مأربه. ومنذ ذلك الحين، لم يعرف الفنّ البيزنطيّ تمثيلًا للثالوث أكثر تطوّرًا وأوضح تعبيرًا عن تقليد الكنيسة وعقيدتها في ذلك المجال. أمّا أيقونات البنوّة الإلهيّة التي سادت المدرستَين الروسيّة واليونانيّة ابتداءً من القرن السادس عشر الميلاديّ، فهي انعكاس للتأثير اللاتينيّ في الفنّ البيزنطيّ. فيها يظهر الآب في هيئة شيخٍ ملتحٍ يلبس الثوب الأبيض، والابن شابًّا فتيًّا يرتدي ثوبًا مذهّبًا، والروح القدس في هيئة حمامة. وعلى الرغم من القيمة الفنّيّة العالية لتلك الأيقونات، إلاّ أنّ محتواها اللاهوتيّ ضعيف، ويخالف في بعض الأحيان تفكير الكنائس الأرثوذكسيّة اليونانيّة. لذلك تبقى أيقونة روبلوف للثالوث «أيقونة الأيقونات» كما وصفها مجمع المئة فصل.

الشكل ١



الشكل ٢

الشكل ٣

الشكل ٤

المراجع

Benoit Sebir, *Roublev's Icon on the Trinity, an Initiation into the Mystery of God.*, Manuscript translated by R.S, Jerusalem.

C.J. Dumont, *L'inspiration théologique d'A. Roublev dans l'icône dite de la «Trinité»*, Plamia.

Daniel Ange, *L'éternité de feu, Icône de la Trinité de Roblev*, D.D.B, Paris, 1980.

Henri J.M. Nouwen, *Behold the beauty of the Lord, Praying with Icons*, Ave Maria Press, Notre - Dame, Indiana, 1988, pp. 19-27.

Ludolf Müller, *Essays in honor of Zimin*, Ohio, 1985, pp. 259-288.

Paul Evdokimov, *L'art de l'icône, théologie de la beauté*, D.D.B, Paris, 1972, pp. 205-216.