العذراء والطفل في الفنّ البيزنطيّ

الأب سامي حلّاق اليسوعيّ (٥)

مقدّمة

يصوّر الفنّ البيزنطيّ العذراء مريم في موضوعات كثيرة، ويوليها دورًا أساسيًّا في بعضها، وثانويًّا أو شبه ثانويّ في بعضها الآخر. فأيقونات ميلاد العذراء والبشارة والرقاد والمدائح مثال على الفئة الأولى، وأيقونات ميلاد المسيح والتقدمة إلى الهيكل والصلب والدفن والصعود مثال على الفئة الثانية. لكنّ دراستنا لن تشمل أيًّا من الفئتين، بل ستنحصر في الأيقونات التي تصوّر العذراء وهي تحمل الطفل يسوع. فهذا الموضوع هو الأكثر انتشارًا في الفنّ البيزنطيّ بعد أيقونات المسيح. وتظهر أهمّيّته في قواعد ترتيب الأيقونات على الأيقونسطاس (الحجاب الذي يفصل الهيكل عن الشعب في الكنيسة البيزنطيّة). فعلى قائمتَي بابه الأوسط المعروف بالباب الملكيّ، توضع أيقونتا المسيح والعذراء مع الطفل يسوع، الأولى على يمين المشاهد والثانية على يساره. أمّا سائر الأيقونات، فتتنوّع موضوعاتها ويختلف ترتيبها بحسب كلّ كنيسة. وفي حال غياب الأيقونسطاس، يكتفي الكاهن البيزنطيّ بوضع أيقونتَي المسيح والعذراء مع الطفل أمام الهيكل، أو المائدة التي يقيم عليها الذبيحة الإلهيّة.

---

(٥) باحث وكاتب – حمص.

ما سرّ أهمّيّة هذا النوع من الأيقونات؟ كيف تحدّدت قواعد رسمها؟ ما هي أنواعها والفوارق بينها؟

لكي نفهم أيقونة العذراء مع الطفل يسوع بوجه أفضل، نحتاج إلى عرض سريع للّاهوت المريميّ، وغالبيّة الجدالات التي دارت حوله، والتي أدّت إلى تحديد قانون رسم مريم العذراء في الأيقونة البيزنطيّة.

مريم في الكتاب والكتب

ما نعرفه عن مريم أتانا أوّلًا من الأناجيل الأربعة. فقد ذكرها متّى ومرقس ولوقا في ما نسمّيه «أناجيل الطّفولة»، وذكرها يوحنّا في أوّل معجزة ليسوع في قانا الجليل. كما ورد ذكرها عرضًا بعض الشيء في أثناء حياته التبشيريّة (متّى ١٣: ٥٥، مرقس ٣: ٣١-٣٥). ويخبرنا يوحنّا أنّها كانت حاضرة عند أقدام الصليب (يوحنّا ١٩: ٢٥-٢٧). وبعد صعود المسيح إلى السماء، كانت تجتمع مع الرسل للصلاة (أعمال الرسل ١: ١٤). لقد تأمّل الرسّامون هذه النصوص وغيرها من تقليد الكنيسة، ورسموا مريم في هيئة بسيطة صامتة، لا تقوم إلّا بحركة واحدة سواء باليدين أو بالرأس، لتركّز انتباه المشاهد على أمر دون سواه.

رأى آباء الكنيسة، واللاهوتيّون من بعدهم، في كثير من نصوص العهد القديم إشارات مسبقة إلى مريم، كما اعتبروها صورة مثلى للكنيسة[1]. أمّا الأناجيل المنحولة، فقد غالت في وصف طفولتها. فإنجيل يعقوب المنحول يقول إنّها لم تطأ الأرض قبل سنّ الثالثة لكي تبقى طاهرة بدون دنس، وإنّها اعتكفت في الهيكل تمضي سحابة يومها في الصلاة، والملائكة تأتيها بالطعام[2]. وما هذه القصص الملحميّة إلّا

(١) راجع في هذا الصدد ماكس توريان، مريم أمّ الربّ ورمز الكنيسة، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٧.

(٢) أوغسطين ڤُبرِه لاتور، خلاصة اللاهوت المريميّ، دار المشرق، بيروت، ١٩٩١، ص ٥٨-٥٩.

تعبيرًا عن أهمّيّة دورها في الإيمان الشعبيّ منذ القرون المسيحيّة الأولى.

الآباء ومكانة مريم

إنّ أوّل مَن استعمل كلمة عذراء ليشير بها إلى مريم أمّ يسوع هو يسطينس الفيلسوف. وهو أوّل مَن قارن بينها وبين حوّاء[٣]، كما فعل القدّيس بولس بمقارنته بين يسوع وآدم. فكما أنّ الخطيئة دخلت العالم بامرأة، كذلك وجب أن يدخل الخلاص إلى العالم بامرأة. وكما أنّ حوّاء ولَدَت بالمعصية الموتَ وهي عذراء، كذلك ولَدَت مريم بالطاعة الحياة وهي عذراء. واستعمل إيريناوس الليونيّ التعبير نفسه في تعاليمه وقال: «إنّ العذراء بطاعتها صارت سببًا للخلاص»[٤]. لم يقصد أبوا الكنيسة هذان أنّ مريم شريكة في الفداء، بل ساهمت بطاعتها وإيمانها في تحقيق مخطّط الله الخلاصيّ. لكنّ الإيمان الشعبيّ غالى في مديحه لخصال مريم، وكفر بعضهم حين عدّها في مرتبة الألوهة. فأعلنت الكنيسة البيزنطيّة ضلال هذه الأفكار، وفرضت على الرسّامين ألّا يصوّروا مريم وحدها، وأن يكون المسيح حاضرًا في جميع أيقوناتها بطريقة أو بأخرى. لهذا، ومع أنّ أيقونة المسيح حاضرة في الأيقونسطاس، لا توضع على القائم الثاني للباب الملكيّ أيقونة للعذراء وحدها، بل مع الطفل يسوع.

إنتشرت الحياة الرهبانيّة في أوائل القرن الرّابع، وصارت مريم مثالًا للتكريس البتوليّ[٥]. وفي القرن نفسه، ظهرت كتابات تشيد بطهارتها وكمال خلقها وصفاء روحها. ولعلّ كتابات أفرام السريانيّ خير دليل على ذلك. فقد وضعها هذا اللاهوتيّ في مكانة أرفع من مكانة الملائكة. والليترجيّة البيزنطيّة تنشد إلى الآن في القدّاس: «يا مَن هي أكرم من الشاروبيم، وأمجد بلا قياس من السيرافيم...». لذلك يصوّر لنا الفنّ البيزنطيّ مريم تلبس ثوبًا

---

(٣) الحوار مع طريفون ٢٧، ٢ و١٠٠، ٤-٦.

(٤) ضدّ الهرطقات، III ٢٢، ٤ و٧ ٩، ١.

(٥) أوغسطين دُبره لاتور، ص ٦٣.

أزرق وتغطّى بوشاح أرجوانيّ أحمر، أي بعكس ألوان ثياب المسيح[٦]. فالأحمر الأرجوانيّ يشير إلى الألوهة، والأزرق إلى الطبيعة البشريّة. ومريم الإنسانة، وشّحتها الألوهة فولدت كلمة الله الأزليّ. تعبّر الأيقونة بهذه الطريقة عمّا أعلنه لها الملاك جبرائيل يومَ البشارة: «إنّ الروح القدس سينزل عليكِ وقُدرة العليّ تُظلّلُكِ» (لوقا ١: ٣٥).

وتظهر مريم في الأيقونات مغطّاة الرأس، فلا نرى شعرها. وتغطية الرأس وحجب الشعر سنّة يهوديّة. وحين تمثّل الأيقونةُ العذراءَ على هذا النحو، تبيّن لنا كم كانت مريم تحفظ الشريعة، وتسير سيرة نقيّة. وتشذّ عن هذه القاعدة أيقونة واحدة اسمها «معونة الضالّين»[٧]، هي فريدة من نوعها، لم يظهر فيها شعر مريم إلّا لغايات روحيّة تعليميّة (الشكل ١).

الجدالات في القضيّة المريميّة

في القرن الرابع الميلاديّ، اشتدّت وطأة الجدالات بين المسيحيّين في مسألة هويّة الكلمة المتجسّد. وكان للسلام القسطنطينيّ (٣١٣) دور في انتقال الخلافات اللاهوتيّة إلى الساحة العامّة. لم تكن مريم مركز هذه الخلافات كما حدث مع الإصلاح البروتستانتيّ في القرن السادس عشر في أوروبّا. لكنّ الجدل في قضيّة المسيح ولّد بطريقة غير مباشرة جدلًا في المسألة المريميّة.

في بداية الأمر، طرح الهراطقة مسألة العذريّة: هل كانت مريم عذراء ١) في أثناء الحمل؟ ٢) في أثناء الولادة؟ ٣) بعد الولادة؟ وقد تساءلوا على هذا النحو لأنّهم قالوا إنّ يسوع ابنٌ طبيعيٌّ ليوسف. وأراد

---

(٦) كانت الأيقونات تصوّر مريم موشّحة بقماش أسود حتّى القرن الثامن. وفي تسالونيقي، كانت تتوشّح بالأزرق. وسبب هذا أنّ الألوان لم تأخذ معاني لاهوتيّة إلّا في القرن السادس عشر أو السابع عشر.

(٧) يقول التقليد إنّ هذه الأيقونة عُرِفَت في عهد الإمبراطور يُسطيانس (القرن السادس)، وكانت في كنيسة أضنة (بلدة في تركيا). وبشفاعتها هجر الرّاهب ثيوفيلُس حياة لا تليق بدعوته. من هنا جاءت تسميتها.

طرطليانُس (القرن الثالث) أن يردّ على البدعة الظاهريّة التي أنكرت أنّ للمسيح جسدًا فوصل به الأمر إلى نفي بكوريّة العذراء بعد الولادة[٨]. ورأى يوحنّا الذّهبيّ الفم رأيًا مماثلًا[٩]. وعارض أوريجانيس هذا الرأي وقال ببقاء العذريّة بعد الولادة، وكذلك إقليمنضُس الإسكندريّ.

أثارت مسألة العذريّة هذه جدلًا كبيرًا، فتطرّف المدافعون عنها والرّافضون. هذا يقول إنّ مريم عاشت زوجة ليوسف مثل سائر الزوجات، وذاك يقول إنّ المسيح الكلمة دخل أحشاء العذراء وخرج دون أن تفقد بكارتها، كما يمرّ النور من الزّجاج دون أن يكسره. فقلّل الفريق الأوّل من شأن التغيير الذي تحدثه كلمة الربّ في الإنسان إذا حلّت فيه، خصوصًا بهذه الطريقة المباشرة القويّة، وقلّل الفريق الثاني من شأن التجسّد، وكأنّ الكلمة الذي ولدته العذراء لا يملك جسدًا مثل سائر البشر، وهذا قول للظاهريّين الهراطقة. وطُرِحَت هذه المسألة في مجمع أفسس (٤٣١)، فأعلن الآباء المجتمعون أنّ العذراء «دائمة البتوليّة». ولا زالت الليترجية البيزنطيّة تردّد هذا إلى اليوم: «لنذكر سيّدتنا الكاملة القداسة الطاهرة، الفائقة البركات المجيدة، والدة الإله الدائمة البتوليّة مريم...»[١٠]. ويبدو قرار المجمع واضحًا جليًّا في أيقونات العذراء. فعلى الوشاح الأرجوانيّ الأحمر ثلاثة نجوم، واحد عند الجبين واثنان على الكتفين، علامة على أنّها عذراء قبل الولادة وفي أثنائها وبعدها (الشكل ٢).

---

(٨) وليم سيدهم البوعيّ، طرطليانس، موسوعة المعرفة المسيحيّة، رقم ٦، دار المشرق، بيروت، ١٩٩٥، ص ١٦.

(٩) وهذا يبيّن أنّ نصوص القدّاس البيزنطيّ التي تعظّم العذراء ليست من يوحنّا الذهبيّ الفم وإن كانت تُتلى في قدّاسه.

(١٠) تقرّ الكنيسة الكاثوليكيّة اليوم بأنّ المسيح ولِدَ كسائر البشر، لأنّه تجسّد حقًّا. وفي الآن نفسه، تعترف بأنّ مريم عذراء بتول قبل الولادة وفي أثنائها وبعدها. فالبتوليّة ليست أمرًا ماديًّا، بل مسألة روحيّة. فكما أنّه يمكن للفتاة أن تعيش بالدنس والخطيئة دون أن تفقد بكارتها، كذلك يمكن لمن فقدت بكارتها لسبب طاهر لا دنس فيه أن تظلّ بتولًا نقيّة القلب والنفس.

ثيوطوقس، أمّ الله

تعوّد المصريّون منذ القرن الثالث تسمية مريم «Θεοτοκος ثيوطوقس»، أي التي تضع الله أو التي تلد الله. وقد اتُّفِقَ على ترجمتها إلى اللغات الثانية بأمّ الله. ورد هذا التعبير كتابةً لأوّل مرّة في مؤلّفات الإسكندر الإسكندريّ. وفي بداية القرن الرابع، ثار آريوس على هذه التسمية، فردّ عليه مجمع نيقية (٣٢٥). لكنّ المسألة لم تُحسَم. ففي القرن الخامس، احتجّ نسطور على هذه التسمية، لأنّه لا يجوز لمريم أن تلد الله. واقترح أن تُسمّى أنثروبوطوقُس Ανθρωποτοκος أي والدة الإنسان، أو خريستوطوقُس Χριστοτοκος أي والدة المسيح، أو ثيودوقوس Θεοδοκος أي التي حلّ الله فيها. فردّ عليه مجمع أفسس، وعاب عليه أنّه يفهم تسمية أمّ الله حرفيًّا. فمريم هي أمّ الكلمة المتجسّد، ومنها اتّخذ له جسدًا.

كان للجدل حول تسمية العذراء صدى في العالم الفنّيّ. والتزم الفنّانون البيزنطيّون بقرارات المجمع. فمن عادتهم أن يكتبوا بجانب كلّ شخصيّة مرسومة اسمها. أمّا في أيقونة العذراء. فبدل أن يدوّنوا اسم مريم العذراء، صاروا يكتبون «أمّ الله» مدوّنة بأحرف الاختصار MPΘY (الشكل ٢).

ويظهر التزام الفنّ البيزنطيّ بقرارات المجامع في ناحية أخرى. فالرسم يبيّن أنّ يسوع الطفل وجه شابّ بالغ. أو على الأقلّ، لا يتناسب العمر الذي تعبّر عنه سيماء وجهه مع قامته وحركاته. فالأمّ لا تحمل ابنها على هذا النحو إلّا إذا كان دون الخامسة تقريبًا. والحال، يظهر من وجه الطفل المحمول أنّ عمره أكثر من هذا بكثير. إنّه بالغ يعانق أمّه بطفوليّة، أو صغير يجلس برزانة كالبالغين ويبارك. وقد تعمّد الرسّامون فعل ذلك ليعبّروا عمّا تعترف به الكنيسة في قانون الإيمان: «مولود غير مخلوق»، أي أنّ الطفل هو الكلمة الأزليّ الكائن قبل أن يكون إبراهيم (يوحنّا: ٨: ٥٨) (الشكل ٣).

في الصفات المميّزة لأمّ الله

بعد أن رأينا تاريخ العناصر المكوّنة لأيقونة العذراء والطفل، يدلّنا دليل رسّامي الأيقونات إلى الصفات المميّزة للوجه والأبعاد. وقد جاء هذا الوصف بعنوان «حول صفة أمّ الله».

«كانت العذراء الكلّيّة القداسة في عمر متوسّط. ويؤكّد كثيرون أنّ قامتها أيضًا ثلاث عُقَد[١١]. بشرتها قمحيّة وشعرها بنّيّ اللون وكذلك عيناها[١٢]. لها عينان جميلتان وحاجبان طويلان. أنفها متوسّط الطول وأصابعها طويلة. تلبس ثيابًا جميلة. متواضعة وحلوة وبدون عيب. تحبّ الثياب بألوانها الطبيعيّة. هذا ما يشهد عليه النشيد المحفوظ في الهيكل المكرّس لاسمها[١٣]».

ويقدّم لنا نيقيفورس كالِسطُس (القرن السادس عشر) وصفًا مشابهًا لمريم في مؤلّفاته عن تاريخ الكنيسة (*Ecclesiastica historia*)، ويقول إنّه نقله عن أبيفانس. ويختلف وصفه عمّا أوردناه في بعض النقاط:

«كان لمريم حاجبان مقوّسان وسوداوان، والأنف طويل والشفاه حمراء. كان شعرها أصفر وعيناها برّاقتين لامعتين وملوّنتين بلون الزيت. وليس وجهها مستديرًا ولا متطاولًا، بل له استطالة خفيفيّة ولونه قمحيّ. بدون سرور ولا اضطراب، تتكلّم قليلًا، ولكن بحريّة مع جميع الناس. لا أبّهة في ثيابها، ولا مساحيق تجميل على وجهها، ولا سيوعة لديها»[١٤]

إلى جانب هذا الوصف المادّيّ، تتمتّع العذراء بخصال معنويّة،

---

(١١) (حوالى ١٥٠ سم) يقول نيقيفورُس كالِسطُس إنّ العذراء كانت قصيرة القامة بعض الشيء. وتجدر الملاحظة هنا إلى أنّ دليل رسّام الأيقونات يعطي المسيح طول القامة نفسه.

(١٢) هذا وصف العذراء كما تناقلته الأجيال، ويستوحي رسّامو الأيقونات منه. أمّا الشعر، فيكون مغطّى في غالب الأحيان.

(١٣) من مخطوط ديونيسيوس دو فورنا M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1845, p. 453-454.

(١٤) المرجع نفسه في الحاشية ص ٤٥٥.

ولها دور في حياة المؤمنين. بهذا الدور تتميّز الأيقونات بعضها عن بعض، وتسهل عمليّة تصنيفها. ويرى الأب سندلر اليسوعيّ أنّ أنماط أيقونات العذراء تنقسم إلى ثلاث مجموعات: الأنماط اللاهوتيّة، والأنماط الرّمزيّة والأنماط الطقسيّة أو الليترجيّة[١٥]. وقد اعتمد في هذا التصنيف على ما قام به الأستاذان كونداكوف وليخاتشيف. من جهتنا، نرى نحن أنّ أنماط أيقونات العذراء تقسم إلى مجموعتين أساسيّتين: الأنماط اللاهوتيّة والأنماط الليترجيّة. أمّا الأنماط الرمزيّة، فهي بين الاثنين، وسنصنّف بعضها مع الأنماط اللاهوتيّة. فعلى سبيل المثال، يظهر من أيقونة «السلام عليكِ يا سلّمًا سماويًّا به انحدر الإله» أنّها رُسِمَت وفق نمط أيقونة المرشدة، وأُضيف السلّم إليها فعبّرت بذلك عن نشيد ليترجيّ. وأيقونة ينبوع الحياة هي من نمط أيقونة صاحبة الجلالة. واستُبدِلَ العرش بجرن معموديّة يسيل منه ماء شافٍ. وقِس على ذلك في سائر الأيقونات الرمزيّة. لهذا سنقتصر دراستنا هنا على الأنماط اللاهوتيّة لتميّزها وسعة انتشارها.

صاحبة الجلالة[١٦] κυριοτίσα

الأصل والمنشأ (الشكل ٤)

تبيّن لنا التنقيبات الأثريّة في الديماس أنّ تصوير زيارة المجوس كان من أحبّ الرسوم الجداريّة إلى قلوب الوثنيّين المتنصّرين. فالمشهد لا يصوّر حدثًا من طفولة يسوع وحسب، بل يبيّن أنّ غير اليهود مدعوّون أيضًا إلى تقديم الإكرام الواجب للمسيح، وأن الكنيسة لا تنحصر في أبناء إبراهيم، أي اليهود، بل إنّها تشمل كلّ مَن يؤمن بالمسيح فاديًا ومخلّصًا.

---

(١٥) Egon Sendler. *Les icônes byzantines de la Mère de Dieu*. D.D.B. 1992.

(١٦) يسمّي الأرثوذكسيّون أنطون هيّي هذا النمط من الأيقونات «السيّدة»، وهي ترجمة دقيقة للاسم اليونانيّ كيريوتيسا (الصور المقدّسة أو الأيقونات، المطبعة البولسيّة، جونية، لبنان، ١٩٦٨). لكنّا لم نعتمد هذه التسمية لشيوع استعمالها في جميع أيقونات العذراء.

فليس فيها فرق «بين يهوديّ أو يونانيّ، وليس هناك عبد أو حرّ، وليس هناك ذَكَر أو أنثى» (غلاطية ٣: ٢٨).

يصوّر مشهد زيارة المجوس مريم العذراء جالسة على عرش والطفل يسوع على ركبتيها، والمجوس يقتربون منها حاملين الهدايا بأيديهم المغطّاة بطرف ردائهم. وثابر المسيحيّون على استعمال الخطوط العامّة لهذا المشهد بعد السلام القسطنطينيّ، ورسموا شخصيّات أخرى كالشهداء أو العذارى أو الملائكة بدل المجوس[١٧]. وأخذ هذا النمط اسم صاحبة الجلالة، لأنّه يصوّر العذراء جالسة على عرش فاخر يشبه العرش الإمبراطوريّ، مرصّع بالجواهر الثمينة، وتغطّيه الأقمشة النفيسة. وتبدو على العذراء سمات الوقار والجاه. فقد أسقط الفنّانون مشاهد العظمة والأبّهة التي كانوا يرونها في البلاط على مريم، للتعبير عمّا يكنّونه لها من إجلال واحترام. وتعكس كثير من الأناشيد الليترجيّة مقام العذراء في هذا الرسم. وخير دليل على ذلك ما جاء في صلوات المدائح.

عذراء الكعبة الشريفة

إنتشرت صورة السيّدة صاحبة الجلالة في جميع البلدان داخل الإمبراطوريّة البيزنطيّة وخارجها. فأبو الوليد أحمد بن محمّد الأزرقيّ، وهو مؤرّخ عربيّ من القرن التاسع، يذكر في كتابه «تاريخ مكّة» أنّ هذا النمط من أيقونات العذراء والطفل كان موجودًا في الكعبة الشريفة:

«... وعلى العمود المحاذي لباب الكعبة صُوِّر عيسى ابن مريم جالسًا على الركبتين ومتّكئًا إلى صدر أمّه مريم عليهما الصلاة والسلام». وحين فتح محمّد (صلعم) مكّة في السنة ٦٣٠، حطّم أصنام القبائل الوثنيّة، وكان عددها ٣٦٠ صنمًا، لكنّه حافظ على صورة يسوع ومريم». ... وبعث رسول الله (صلعم) يُحضِر من ماء زمزم... وأمر بأن يُبلّل قماش به. ووضع راحتيه على صورة عيسى ابن مريم وأمّه عليهما الصلاة

(١٧) يظهر هذا واضحًا في الرسوم الجدارية بكنيسة آجيا صوفيا (القسطنطينيّة) والقدّيس أبوليناريوس (Ravenne).

والسلام وقال: «امحوا جميع الرسوم إلّا ما ظلّلته يداي»[١٨]. زال هذا الرسم المريميّ الهامّ في حريق الكعبة الشريفة في أثناء حصار مكّة في السنة ٦٨٣م حين هاجمها حسين بن النمير، أحد قادة الخليفة معاوية.

الصفات المميّزة

تبدو العذراء في الأيقونات من هذا النمط صامتة ساكنة. ظهرها مستقيم، وتنظر إلى المشاهد، وتحيط الطفلَ بيديها في وقّة وحنان. ويجلس الطفل في حضنها مستقرًّا بوقار، يمسك بيده اليسرى لفافة ورق، بشرى الخلاص التي أعلنها للخليقة، ويبارك باليد الأخرى[١٩]. هذا ما عبّر عنه يوحنّا الدمشقيّ في أحد أناشيده: «يداها تحملان الأزليّ وركبتاها عرش أسمى من الشاروبيم. إنّها العرش الملكيّ الذي يتأمّل الملائكة عليه سيّدهم وخالقهم».

في غالب الأحيان، يرسم الفنّانون صاحبة الجلالة في صورة كلّيّة، أي من الرأس حتّى أخمص القدمين. ولا تلبس في رجليها صندلًا، كما هو الحال في أيقونات القدّيسين، بل تبدو قدماها شبيهة بأقدام الملائكة، دلالة على سموّ مقامها. ولعلّ أفضل نشيد يفي بمعاني ما تعبّره الأيقونة من هذا النمط هو نشيد في قدّاس باسيليوس الكبير: «إنّ البرايا بأسرها تفرح بكِ يا ممتلئة نعمة. محافل الملائكة وأجناس البشر لكِ يعظّمون. أيّها الهيكل المتقدّس والفردوس الناطق وفخر البتوليّة، التي منها تجسّد الإله وصار طفلًا، وهو إلهنا قبل الدهور. لأنّه صنع حضنكِ عرشًا، وجعل بطنكِ أرحب من السموات. لذلك، يا ممتلئة نعمة، تفرح بكِ كلّ البرايا وتمجّدكِ».

---

(١٨) راجع Maurice Vloberg, *«La Vierge de la Ka'aba et Mahomet»*, Revue Notre-Dame, Juillet 1911, p. 169-178. يذكر الأب أنطون حبّي هذا النصّ على أنّه يصف العذراء المثقّفة (المتضرّعة). الصور المقدّسة أو الأيقونات، المطبعة البولسيّة، جونية، لبنان، ١٩٦٨، ص ١٥٨.

(١٩) لا يحمل الطفل يسوع في يده كتابًا مثل أيقونة الضابط الكلّ. ربّما كان هذا علامة على أنّه لم يعلن البشارة بعد. أمّا البركة، فهي تدلّ على سلطانه وألوهته التي لم تفارقه لسبب ولادته لحظة واحدة ولا طرفة عين.

Ὁδηγήτρια المرشدة

الأصل والمنشأ (الشكل ٥)

تشغل أيقونة السيّدة المرشدة مكانة خاصّة بين أيقونات العذراء والطفل. فقد استعمل الغرب نمطها في كثير من لوحاته، وأدخل عليها تعديلات بحسب ثقافة كلّ شعب من شعوبه. يعتقد بعض الباحثين أنّ هذا النمط سوريّ الأصل[٢٠]. لكنّه لم يظهر إلّا بالقسطنطينيّة في عهد الإمبراطور يسطنيانس. ويُروى أنّ القدّيس مرقس رسم العذراء مريم بحسب هذا النمط، وتدّعي بلدان كثيرة حيازتها أيقونة صنعها لوقا الإنجيليّ نفسه[٢١] (الشكل ٦). لا ندري مدى صحّة هذا التقليد، فالمعلومات المتوفّرة لدينا تسمح لنا بطرح كثير من التساؤلات.

١ – يعود تاريخ أوّل ذكر لهذا التقليد إلى القرن السادس (حوالى ٥٣٠)، فقد كتب ثيودورُس القارئ أنّ إفدُكسيوس أرسل أيقونة القدّيس لوقا من أورشليم. والذكر الثاني أتانا من أندراوس الكريتيّ (+ ٧٦٧). فبين أيّام لوقا وهذه المصادر مدّة طويلة.

٢ – إذا كان لوقا هو الطبيب المذكور في الرسالة إلى أهل قولُسّي (٤ : ١٤)، فإنّه قد عرف العذراء وهي متقدّمة في السنّ، ترتدي ثيابًا بسيطة مثل سائر النساء اليهوديّات. فكيف يرسمها شابّة مع الطفل يسوع، وترتدي ثوبًا فاخرًا مزركشًا كملكات القسطنطينيّة؟ وكيف يرسم في الأيقونة رموزًا لم تُعرف إلّا في القرون المسيحيّة اللاحقة؟

٣ – من المعروف أنّ أحد أساقفة طية في مصر، واسمه لوقا، عاش في أواخر القرن الرابع ورسم أيقونة للثيوطوقس. فلا يمكننا إذًا استبعاد

---

(٢٠) A. Grabar, «*Remarques sur l'iconographie de la Vierge*», Cahier d'archéologie, n. 26, Paris, 1977.

(٢١) بحسب الأستاذ دوبشوتز Dobschütz، في إيطاليا وحدها عشرون أيقونة من هذا النوع كلّها منسوبة إلى القدّيس لوقا. فإذا أضفنا مثيلاتها في اليونان وروسيا والشرق الأدنى والبلقان، يفوق عددها على الخمسين.

احتمال الخلط بين الاسمين، خصوصًا وأنّ أسلوب الرسم ينتمي إلى قرون لاحقة، ويحمل علامات أضيفت بعد المجامع كما أشرنا سابقًا.

ومع ذلك، يتساءل المرء لماذا نُسِبَت الأيقونة إلى لوقا دون سواه من الرسل أو المبشّرين، خصوصًا وأنّه ما من مرجع يشير إلى أنّه احترف الرسم أو هوِيَه؟ في رأينا، نُسِبَ الرسم إلى لوقا لأنّه أكثر في إنجيله من وصف حياة العذراء وطفولة يسوع. بمعنى آخر، صوّر لوقا مريمَ وابنَها باستعمال الحرف. على كلّ حال، مهما يكن الأمر، لاقت هذه الأيقونة انتشارًا واسعًا في الشرق والغرب كما قلنا. فإذا كانت نسبتها إلى لوقا سبب شهرتها، فمن أين لها اسم «المرشدة»؟

يُقال إنّ أمّ الله ظهرت في القسطنطينيّة لأعميين، وأمسكت بيديهما وقادتهما إلى مزار فيه هذه الأيقونة، وأعادت إليهما البصر. ومنذ ذلك الحين، يأتي العميان وأصحاب العلل البصريّة ويغسلون وجوههم بماء النبع المجاور للمزار، لينالوا الشفاء. تبيّن هذه القصّة أنّ مريم تهدينا إلى طريق الله، فسُمّيَت «Ὁδηγήτρια» أي التي تشير (ترشد) إلى الطريق.

الأيقونة العجائبيّة

يقول تقليدٌ، يعود إلى أيّام محنة تحطيم الأيقونات، إنّ القدّيس لوقا الإنجيليّ لم يخترع نمط أيقونة المرشدة، بل رسمَه فقط. فمنشأ النمط سماويّ كما هو الحال في أيقونة الوجه المقدّس، وهذه هي حكايته:

هدى القدّيسان بطرس ويوحنّا جماعة كبيرة في اللدّ وبنيا فيها كنيسة كرّساها للعذراء. وذهبا إلى مريم يسألانها أن تزور الكنيسة لتباركها فأجابتهما: «إذهبا بفرح فأنا سأكون معكما!». وحين وصلا إلى كنيسة اللدّ وجدا على أحد أعمدتها صورة العذراء مرسومة بطريقة عجائبيّة – لم تصنعها يد إنسان –. وبعد فترة، أتت مريم وزارت الكنيسة وباركت الصورة ومنحتها نعمة اجتراح المعجزات. وفي القرن الرابع، أرسل يوليانُس الجاحد نحّاتين ليتزعوها، فعجزت أدواتهم حتّى عن خدشها، ممّا أدخل الغبطة في قلوب المؤمنين. وصار النّاس يأتونها من كلّ حدب

وصوب ليقدّموا لها الإكرام وينالوا النِعَم بواسطتها.

وقبيل اندلاع محنة تحطيم الأيقونات، أراد راهب فلسطينيّ اسمه جرمانُس أن تكون عذراء اللّدّ العجائبيّة معه دائمًا في سفره إلى القسطنطينيّة، فطلب من رسّام أن يصنع له أيقونة مثلها. وانتُخِبَ هناك بطريركًا. وفي السنة ٧٢٥، قام الإمبراطور لاون الإيزوريّ بحملة لتحطيم الأيقونات، وعزل البطريرك جرمانُس لدفاعه عن الصور، وطَرَدَه من العاصمة. فبعث هذا برسالة إلى البابا غريغوريوس الكبير في رومة وثبّتها على الأيقونة وسلّمها إلى أحد المراكب المبحرة. فقطع المركب المسافة في يوم واحد فقط. وأُخبِرَ غريغوريوس في الحلم بوصول الأيقونة فخرج مع الإكليرُس لاستلامها على ضفّة نهر التيبر، ونقلها في تطواف إلى كنيسة القدّيس بطرس، فجعل الشعب يزورها ويكرّمها، والفنّانون يرسمون العذراء مستوحين منها.

وفي نهاية محنة الأيقونات، أي بعد حوالى قرن من الزمن، بينما كان البابا سرجيوس الثاني يصلّي أمام الأيقونة مع الشعب، تحرّكت من مكانها. فخاف النّاس وجعلوا يرنّمون الـ كيريالیسون، فارتفعت الأيقونة وخرجت من الباب وتوجّهت نحو نهر التيبر، والبابا يتبعها مع الشعب، وعادت إلى القسطنطينيّة في يوم واحد كما أتت، وتسلّمها البطريرك ميتوديوس المعترف، ونُقِلَت إلى الكنيسة في تطواف مهيب، وأُطلِقَ عليها اسم: «الرومانيّة Ρωμανια η»[٢٢].

العذراء الدمشقيّة (الشكل ٧)

من أنواع العذراء المرشدة واحد عُرِفَ باسم ذات الأيدي الثلاثة، أو العذراء الدمشقيّة. تظهر فيه العذراء وكأنّ لها ثلاث أيدي. أمّا

---

(٢٢) على القارئ أن يميّز بين النمط والتسمية في أيقونات العذراء. ففي المدن الشرقيّة أيقونات تحمل اسم المدينة مثل: سيّدة قازان – التي اشتُهِرَت اليوم بسيّدة الصوفانيّة – وسيّدة أورشليم... مرسومة وفق نمط المرشدة مع تعديل طفيف في الشكل يميّزها عن سواها.

حكايتها، فيُروى أنّ القدّيس يوحنّا الدمشقيّ كان موظّفًا في ديوان الخليفة مثل أسلافه. كان مسيحيًّا عربيًّا يدافع عن الأيقونات دفاعًا شديدًا في وسط إسلاميّ ينبذ التصوير والصور. وأراد الإمبراطور لاونديوس أن يتخلّص من المدافع الشهم عن الأيقونات، فكتب للخليفة وقال إنّ يوحنّا الدمشقيّ أرسل إليه مخطّط دمشق ليتمكّن البيزنطيّون من دخول المدينة بأقلّ قدر من الخسائر، وأنّه ما وشى به إلّا ليحافظ على علاقة الودّ مع الخليفة. فصدّق هذا الرواية وعزل يوحنّا وقطع له يده التي رسمت مخطّط المدينة. وعاد يوحنّا الدمشقيّ إلى بيته وقدّم يده المبتورة لأيقونة أمّ الله عنده. فسمع العذراء تعده بالشفاء. وبرئت اليد في اليوم التالي، وانتشر خبر الشفاء في العاصمة الأمويّة. ففهم الخليفة أنّه خُدِعَ، وأراد أن يعيد يوحنّا إلى منصبه السابق فأبى، لأنّه عزم منذ ذلك الحين على أن يكرّس حياته لأمّ الله وحدها.

وغادر دمشق وتنسّك في دير القدّيس سابا القريب من أورشليم، وكرّس حياته هناك للصلاة والكتابات اللاهوتيّة والروحيّة. وحمل يوحنّا معه الأيقونة العجائبيّة التي نال الشفاء بواسطتها. ولكي يعبّر عن عرفانه بجميل العذراء، علّق يدًا ثالثة من الفضّة في أسفل الصورة. وصار الناسخون يرسمون أيقونة العذراء هذه بإضافة اليد وسمّوها: «العذراء ذات الأيدي الثلاث».

يعارض الأب هبّي هذه الرواية معارضة شديدة، وهو مُحِقّ في ذلك. فالقدّيس يوحنّا الدمشقيّ لم يترك ديوان الخليفة إلّا حين بدأ المسلمون يضايقون المسيحيّين، وحين أصدر الخليفة عمر الثاني (٧١٧-٧٢٠) مرسومًا يحظّر فيه على المسيحيّين شغل مناصب رفيعة في الدولة. فكان على يوحنّا أن يختار إمّا الوظيفة والخروج عن دينه أو التخلّي عن منصبه. فترك كلّ شيء ليتبع المسيح معتبرًا عار المسيح غنى يسمو على كنوز البلاد العربيّة. «ويبدو أنّ لا علاقة لهذه الأسطورة بـ «الأيقونة الدمشقيّة»، فيرى بعضهم في اليد الثالثة المضافة إلى صورة العذراء رمزًا إلى وساطة البتول غير الخازية وتوسّلاتها الدائمة لدى ابنها الإلهيّ...

ولعلّه (الدمشقيّ) زاد اليد الثالثة على الأيقونة التي كان يحتفظ بها ليُظهِرَ هذا الدور السامي الذي تقوم به الأمّ السماويّة في علاقاتها مع ابنها والبشر[٢٣].

ظلّت الأيقونة في دير القدّيس سابا حتّى القرن الثالث عشر. حيث حملها ساقًا Sawa رئيس أساقفة صربيا إلى مدينته. وفي أثناء هجمات العثمانيّين، خشي الشعب عليها من التدنيس، فربطوها إلى ظهر حمار وتركوه بدون قائد. وسار الحمار وحده شهورًا حتّى وصل إلى جبل آثوس، وتوقّف عند باب دير الخلنداري. فتسلّم الرهبان الأيقونة ونقلوها إلى الكنيسة بهيبة واحترام، ولا تزال هناك إلى الآن.

وبعد أن مات رئيس الدير، اجتمع الرهبان لانتخاب خلف يرأسهم، وتشاوروا طويلًا فعجزوا. وظهرت العذراء إلى ناسك متوحّد وقالت له إنّها سترأس الدير. وعلامة على ذلك، انتقلت الأيقونة من مكانها واستقرّت على كرسيّ رئيس الدير في وسط الكنيسة. ومنذ ذلك الحين، يدير شؤون الدير مدبّر للرهبان يقف في وقت الصلاة بجانب الأيقونة الموضوعة على كرسيّ رئيس الدير.

الصفات المميّزة

تشبه وضعيّة الطفل يسوع في هذا النمط من الأيقونات وضعيّته في أيقونات صاحبة الجلالة. إنّه يمسك لفافة ورق في يده، ويبارك باليد الأخرى. لكنّ جسمه في بعض الأحيان أكثر حركة. فهو يلتفت إلى أمّه برأسه وجذعه، وفي ذراعيه شيء من الديناميّة. أمّا العذراء، فقد كانت تصوّر طوليًّا وهي واقفة. ومنذ القرن الثالث عشر، انتشرت عادة رسمها في صورة نصفيّة. وهي تميل برأسها غالبًا إلى طفلها وتنظر وإيّاه إلى المشاهد. وتختلف هذه المواصفات من أيقونة إلى أخرى. وبشكل عامّ،

---

(٢٣) الأرشمندريت أنطون حتّي، المنثور في حقل التاريخ والفنّ واللاهوت، دمشق، ١٩٩٦، ص ١٩٧.

يتميّز نمط أيقونات المرشدة في يد العذراء اليمنى. فهي تضمها أمام صدرها وتشير بها إلى ابنها، فتدلّ الناظرين إلى فاديهم ومخلّصهم.

المتضرّعة

الأصل والمنشأ

نجد في الديناميس أكثر من خمسين رسمًا لامرأة ترفع راحتيها نحو السماء في حالة تضرّع. وهذا الرسم يصوّر النفس التي تتوق إلى الله خالقها. وتعوّد المسيحيّون رسم مريم بهذه الوضعيّة. فأهمّيّة العذراء المتضرّعة كانت كبيرة منذ البداية، تمامًا مثل نمط صاحبة الجلالة (الشكل ٨). وفي القسطنطينيّة، بُنيَت كنيسة باسم المتضرّعة خاصّةً لاستقبال وشاح العذراء (أومونوريون Ωμοφοριον) الذي أُحضِرَ مع زنّارها من أورشليم في عهد الإمبراطور لاون التراقي (٤٥٧-٤٧٤). في هذه الكنيسة صُنِعَ نقش بارز من المرمر للعذراء المتضرّعة، ونبع ماء يسيل من ثقبين في راحتيها. لهذا نجد في بعض أيقونات العذراء ثقبين في اليدين (الشكل ٩). وبسبب الدور الهامّ الذي قامت به أيقونة العذراء المتضرّعة في كنيسة القسطنطينيّة التي تحوي وشاح مريم، ارتبط الموضوعان بعضهما ببعض، وصار يصعب الفصل بينهما. ففي كثير من الأيقونات أو الرسوم الجداريّة، نرى العذراء المتضرّعة تحمل بين يديها وشاحها، أو تلبسه فينسدل فضفاضًا (الشكل ١٠). ويُظهر الفنّ الغربيّ المتأثّر بالبيزنطيّ هذه العلاقة بوضوح. ففي كثير من رسومه، نجد العذراء تلبس الوشاح وتغطّي به جماعة من الناس[٢٤]. وهو ما تنشده الليترجية اللاتينيّة: «في ظلّ حمايتكِ نلتجئ إليكِ يا والدة الله القدّيسة مريم، فلا تبخلي عن طلباتنا عند احتياجنا إليكِ، بل بما أنّكِ صالحة، بادري إلى معونتنا نحن الصارخين

(٢٤) في السنة ١٢٧٠، أسّس القدّيس بونافانتورا الفرنسيّ أخويّة، وطلب أن يُصوّر أعضاؤها تحت ثياب وشاح العذراء. وقد انتشر هذا النمط وسمّي: «مريم ملجأ العالم Tectum mundi».

إليكِ يا يمان. هلمّي إلى الشفاعة واسرعي إلى الابتهال، يا والدة الإله المحامية دائمًا عن مكرّميكِ». وقد استُعمِلَت هذه الرسوم كثيرًا لدرء خطر وباء الطاعون. لهذا أخذ نمط المتضرّعة في بعض الأيقونات أسماء أخرى نحو: المنقذة، الحامية...

منذ ظهور موضوع الصعود في الأيقونات البيزنطيّة، نجد مريم في وسط الرسم بوضعيّة المتضرّعة، رافعة يديها نحو ابنها الصاعد في هالة إلى السماء، بينما التلاميذ ينظرون إليه قلقين. فقد أراد الفنّانون أن يبيّنوا من هذه الوضعيّة دور العذراء في الشفاعة. هذا ما ترتّله الليترجية البيزنطيّة: «يا نصيرة المسيحيّين التي لا تخزى... هلمّي إلى الشفاعة واسرعي إلى الابتهال، يا والدة الإله المحامية دائمًا عن مكرّميكِ». وتدلّ التقيبات الأثريّة على أنّ نمط أيقونة المتضرّعة ظهر أوّلًا في فلسطين، وانتشر بسرعة في جميع البلاد المسيحيّة. وهو أكثر الأنماط استعمالًا في النقوش البارزة الحجريّة[٢٥]، فنجده على العملات البيزنطيّة وعلى الأختام الإمبراطوريّة.

عجائب أيقونة المتضرّعة

من الصعب إحصاء المعجزات التي تمّت بواسطة العذراء المتضرّعة. ففي أثناء حصار الفرس للقسطنطينيّة (٦٢٦)، حمل البطريرك المسكونيّ سرجيوس أيقونة المتضرّعة في السابع من شهر آب، الموعد الذي حدّده الفرس للهجوم، واجتمع حوله الشعب والجيش كلّه على أسوار المدينة، وأحيوا الليل في الصلاة وقوفًا، ورتّموا أناشيد رومانس الشاعر التي نظّمها في مدح العذراء. وعندما سمع الأعداء أصوات جمهور المدينة يردّدون «إفرحي يا عروسة لا عروس لها»، ظنّوا أنّ المحاصَرين سيشنّون هجومًا مباغتًا، فبدأت صفوفهم تتقدّم نحو

---

(٢٥) في كثير من الكنائس السوريّة، اهتمّ البيزنطيّون بنقش رسم العذراء المتضرّعة على المرمر أو نقشها على حنيات أبواب الكنائس. هذا ما نراه، على سبيل المثال، في كنيستَي القدّيس ديمتريوس (حلب) وكنيسة السيّدة (يرود).

المدينة. وإذا بسيّدة عظيمة جميلة تظهر في السماء وترفع يديها، كما هي في الأيقونة، وتدفع المهاجمين نحو الوراء. فسادت البلبلة في صفوفهم وانهزموا.

منذ ذلك الحين، تحتفل الكنيسة البيزنطيّة بعيد الأكاتستوس، أي عدم الجلوس، في رتبة المدائح، تذكارًا لتلك المعجزة. وترتّل الليترجية نشيدًا كُتِبَ لهذه المناسبة: «إنّي أنا مدينتكِ يا والدة الإله، نكتب لكِ آيات الغلبة يا قائدة قاهرة، ونقدّم الشكر لكِ، وقد أنقذنا من الشدائد. لكن بما أنّ لكِ العزّة التي لا تُحارب، اعتقينا من أصناف المخاطر، لكي نصرخ إليكِ: إفرحي يا عروسة لا عروس لها». وتكرّر هذا النوع من المعجزات، أي صدّ الأعداء عن المدينة، عدّة مرّات.

سيّدة الذخيرة Ἁγιοσορίτισα أو سيّدة الزنّار (الشكل ٤)

تسمّى هذه الأيقونة أيضًا خلقوبراتيا Χαλκοπρατία أي ساحة النحاس، نسبة إلى مكان الكنيسة التي وضِعَت فيها. يخبرنا التقليد أنّه، في عهد الإمبراطور أركاديوس (٣٩٥-٤٠٨)، تمّ إرسال وشاح العذراء وأيقونتها وزنّارها من أورشليم إلى القسطنطينيّة. وبُني للزنّار معبد صغير على بعد مئة متر من كنيسة الحكمة المقدّسة (آجيا صوفيا) في ساحة داخل سوق النحّاسين اسمها ساحة النحاس. وحُفِظَ الزنّار في ذخيرة ووضِعَ تحت الهيكل. وقدّمت القدّيسة بلخاريا لهذا المعبد أيقونة للعذراء عجائبيّة، فصار الناس يأتون لتكريم الذخيرة والأيقونة. وعُرِفَت هذه الأيقونة باسم سيّدة الذخيرة Ἁγιοσορίτισα ، أو أيقونة أمّ الزنّار. كانت الأيقونة والذخيرة مصدر نِعَم وبركات لكثير من الناس. وأنشد القدّيس جرمانس للزنّار وقال: «أيّها الزنّار المكرّم، أنت تحيط بمدينتك، فتمنع البربر الذين يحومون دائمًا حولها عن اقتحام أبوابها».

تُصوَّر عذراء هذه الأيقونة طوليًّا في غالب الأحيان، وهي تدور إلى اليسار وتلتفت نحو المشاهد ثلاثة أرباع التفاتة. ظهرها محنيّ بعض الشيء وكأنّها تحمل ثقل عالم الآلام والخطيئة. تمدّ يدها اليمنى نحو

الأمام مشيرة، وترفع اليسرى متضرّعة تتشفّع لمَن وضعوا فيها رجاءهم. وتبدو فكرة الشفاعة بوضوح أكثر حين تحمل العذراء في يدها اليسرى رِقًّا مفتوحًا. ففي كنيسة سبوليتو الإيطاليّة، نجد على الرَّقّ حوارًا مع ابنها:

– لمَ تطلبين يا أمّي خلاص الفانين؟ لقد أغضبوني.

– إرحمهم يا بُنَيّ، لا تصرف وجهك عنهم، بل احفظهم بنعمتك.

– ليكن السلام لمَن يتوبون بدافع المحبّة[٢٦].

يرتبط المعنى اللاهوتيّ لهذا النمط من الأيقونات ارتباطًا وثيقًا بنمط العذراء المتضرّعة وهو مستوحى بدون شكّ من العذراء في أيقونة الصلاة δέησις. ففي هذا النموذج، نجد المسيح الضابط الكلّ يملك على عرش، ويقف على يساره يوحنّا المعمدان يشير إليه: «هذا الذي قلتُ فيه: يأتي بعدي رجلٌ قد تقدّمني لأنّه كان قبلي» (يوحنّا ١ : ٣٠)، وعلى يمينه العذراء تتشفّع منحنية بعض الشيء بتواضع. فالتفاتة العذراء نحو اليسار وانحناءتها ووضعيّة يديها تتطابق تمامًا مع سيّدة الذخيرة.

زاد الرسّامون مع مرور الزمن عناصر أخرى على الأيقونة. فأضافوا المسيح يبارك أمّه من الزاوية اليمينيّة العليا للأيقونة، والرِقّ المفتوح، ثمّ شخصيّات جاثية أو ساجدة أمام العذراء، أباطرة وأساقفة، ينحنون أمامها ويطلبون شفاعتها. كما صوّر بعض الأباطرة أمثال تيودورُس وعمّانوئيل كمنين سيّدة الذخيرة على عملاتهم. أمّا الأيقونة الأصليّة فقد تلَفَت مع المصائب التي حلّت بالقسطنطينيّة، ودمّر الأتراك الكنيسة حين دخلوا المدينة في منتصف القرن الخامس عشر، ولم يبقَ منها إلّا أنقاض يقوم عليها جامع صغير اسمه جامع زينب سلطان في شارع آكندار[٢٧].

وشاح العذراء المجائيّ (الشكل ١٢)

تحدّثنا منذ قليل عن وشاح العذراء Ἡ φαιοφόριον وصلته الوثيقة بأيقونة المتضرّعة، وقلنا إنّه نُقِلَ من فلسطين إلى القسطنطينيّة في عهد

---

(٢٦) راجع Egon Sendler. *Les icônes byzantines de la Mère de Dieu*. p. 162.

(٢٧) أنطون حتّي ص ١٦٣.

الإمبراطور لاون التراقي. كان الوشاح يحمي المدينة من هجمات الأعداء ويدرأ عنها الأوبئة والكوارث الطبيعيّة. والطروباريّات تذكّر المؤمنين بهذا في عيد وضع ثوب العذراء في فلاخرني يوم ٢ تمّوز: «بوشاحك أيّتها النقيّة تغطّي السموات المتوشّحة بالغيوم. فنحن بإكرامنا له بإيمان نعظّمكِ يا ملجأ نفوسنا». ويمكننا قول الشيء نفسه في زنّار العذراء الذي كرّمه البيزنطيّون، وكان لهم مصدر نِعَم وبركات.

نقرأ في سيرة أندراوس المجنون (القرن العاشر)، الذي بالغ في ممارسة التقشّف والورع وطيبة القلب فوصِفَ بالجنون، أنّه رأى وتلميذه العذراءَ يحيط بها يوحنّا المعمدان ويوحنّا الإنجيليّ، تسير في موكب مهيب. وحين اقتربت منهما، جثت وصلّت، والدموع تسيل على وجهها الطاهر النقيّ. ثمّ أمسكت بوشاحها وغطّت به الشعب الواقف تحتها فانبثقت منه أشعّة غمرت جميع الحضور.

وبعد قرن من الزمن، أي في السنة ١٠٦١، اكتُشِفَت أيقونة للمتضرّعة كانت مغطّاة بالكلس لحمايتها من عبث محطّميّ الأيقونات. وفي مساء كلّ يوم جمعة، كان الحجاب الحريريّ النفيس الذي يغطّيها يرتفع وحده، ولا يسقط ثانية إلّا عند صلاة الساعة التاسعة يوم السبت. وكلّما ارتفع، تبدو أمّ الله المتضرّعة المرسومة في الأيقونة بهيّة يغمرها نور يفوق الوصف.

إنّ موضوع وشاح العذراء أو زنّارها له أهمّيّته في الكنيسة البيزنطيّة. فكلّ مدينة تفخر بحيازتها ذخيرة كهذه، وتحافظ عليها محافظة شديدة. وفي بعض الأيقونات، نجد موضوع الوشاح مرتبطًا بالزنّار، فتبدو العذراء في وضعيّة المتضرّعة، ويظهر زنّارها واضحًا وقد علّقت عليه منديلًا صغيرًا. وخير مثال على هذا النوع من الرسوم الفسيفساء في قبّة كنيسة الحكمة المقدّسة في كييف (روسيا). ويُطلق عليها عادة اسم «الجدار الذي لا يخرب».

المتضرّعة والطفل (الشكل ١٣)

إعتمد الفنّانون على نمط مريم المتضرّعة وأبدعوا تصويرًا جديدًا للعذراء والطفل، تعورف على تسميته: «عذراء العلامة»[٢٨]. وهو يمثّل مريم في وضعيّة المتضرّعة، والطفل الإلهيّ أمام أحشائها قائمًا بقدرته الذاتيّة تحيطه هالة من نور. وهكذا، يرى المشاهد بوضوح موضوع شفاعة مريم، ألا وهو ابنها يسوع المسيح. وتعتمد هذه الأيقونة على نبوءة أشعيا: «فلذلك يؤتيكم السيّد نفسه علامة: ها إنّ العذراء تحبل فتلد ابنًا وتدعو اسمه عمّانوئيل» (٧: ١٤). أمّا الليترجية، فترنّم لهذه الأيقونة: «يا مَن هي أعظم من الشاروبيم والسيرافيم، وأرحب من السماء والأرض. فقد فقتِ بلا قياس جميع الخلائق المرئيّة وغير المرئيّة، فاستقبلتِ في أحشائكِ، أيّتها الطاهرة، الذي لا يمكن لأرجاء السموات أن تحتويه». والأيقونة تعبّر عمّا أنشده القدّيس باسيليوس الكبير حين نعت العذراء بـ «أرحب من السموات Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν Ἡ».

لاقى هذا النمط من أيقونات العذراء انتشارًا واسعًا، حتّى إنّنا نجده منقوشًا على بعض العملات الإمبراطوريّة. فبحماية العذراء يثبّت الملوك في سلطانهم. وعلى سبيل المثال، سكّ قسطنطين التاسع نقودًا نُقِشت عليها صورة كاملة للعذراء المتضرّعة أو نصفيّة، وحملت بعضها اسم البتول المتعهّدة Ἡ ἐπίσχεψις.

تختلف وضعيّة الطفل في هذا النوع من الأيقونات من رسم إلى رسم. وكما رأيناه في الأيقونات السابقة، فهو يأخذ وضعيّة الرصانة والرزانة، ويحمل لفافة ورق في يده اليسرى ويبارك باليمنى. وهناك بعض الأيقونات التي ترسمه يبارك باليدين. ويُرسم الطفل عادة حتّى الصدر، تحيط به دائرة تجعله منفصلًا عن الرسم، وقد يحيط بالدائرة من تحت ملاك، فيأخذ الرسم معنى لاهوتيًّا. وتتوجّه نظرات مريم في أيقونات المتضرّعة نحو المشاهد، موضوع الشفاعة وغايتها. وتكون اليدان

---

(٢٨) أطلقت الكنيسة الروميّة هذه التسمية على هذا النوع من نمط العذراء المتضرّعة.

مرفوعتين في وضعيّة الصلاة التي كان القدماء يتّخذونها. وكما يقول بعض الآباء، بهذه الوضعيّة، لا تصلّي العذراء وحسب، بل تمدّ يديها الطاهرتين على العالم للدفاع عنّا.

الأمّ الحنون Ἐλεοῦσα (الشكل ١٤)

الأصل والمنشأ

لم يظهر نمط الأمّ الحنون منذ القرون المسيحيّة الأولى كما هو الحال في الأيقونات السابقة، ولا يعتمد تصميم الرسم على أيّ جدل لاهوتيّ. فالأيقونة تظهر العلاقة العاطفيّة الحميمة التي تربط الأمّ بابنها. وقد لاقت هذه الأيقونة شعبيّة كبيرة في الشرق كما في الغرب.

ظهر نمط الأمّ الحنون أوّلًا في الإمبراطوريّة البيزنطيّة في القرن الحادي عشر أو الثاني عشر، ولا ندري أسباب هذا الظهور ولا دوافعه. ففي البداية، كانت تُرسم للأمّ الحنون صورة طوليّة تبدو فيها واقفة أو جالسة. وبعد ذلك، انتشرت الأيقونات النصفيّة، والأقلّ من النصفيّة. ففي بعضها لا يظهر من مريم والطفل إلّا الرأسان، فيركّز المشاهد انتباهه على العاطفة الفيّاضة بين الاثنين، بدل أن يتأمّل ما تشير إليه اليدان (الشكل ١٥). ويمكننا الاعتقاد بأنّ موضوع الأمّ الحنون ظهر في عصر كان المسيحيّون يبحثون فيه عن رحمة الله وحبّه أوّلًا. بهذا نستطيع أن نفهم سرّ سعة انتشارها.

إعتمد الرسّامون في تصميمهم لنمط الأمّ الحنون على الأسلوب القديم. ففي القرن الرابع، نجد نقوشًا للإمبراطورة فوستا تحمل طفلين وتعانقهما بهذه الطريقة. ويمكننا أن نقول الشيء نفسه في بعض النقوش على القبور الحجريّة من ذلك العصر. فسهُلَ على هذه المشاهد الطبيعيّة أن تطبّق في الأيقونات على العذراء والطفل. لكنّ هذا التطبيق تمّ ببطء وصمت، ولم تُنسب إلى هذا النمط أحداث معجزيّة كما هو حال أيقونات المرشدة والمتضرّعة. لكنّ المؤرّخين الروس يذكرون أنّ أيقونة فلاديمير، التي تنتمي إلى هذا النمط، لم تكفّ عن القيام بمعجزات منذ صنعها في

القرن الثالث عشر. فكم مرّة ردّت هجمات الأعداء عن المدينة، وكم مرّة أنقذت البلد من الأوبئة. لهذا خصّها للروس بإكرام فائق، فكانت الاحتفالات الدينيّة تقام أمامها، وتنصيب القياصرة وزواجهم وعماد أولادهم يتمّ في رعايتها.

حنان وحزن

على الرغم من المشاعر الإنسانيّة التي يعبّر عنها نمط أيقونات الأمومة، لا يمكننا تجاهل علامات الحزن البادية على وجه العذراء وتعابير الخوف في وجه الطفل. وإذا نظرنا إلى أيقونات دفن المسيح، نجد العذراء تعانق ابنها الميت بالطريقة نفسها. فالآلام هي الطابع السائد للحنان. لذلك يمكننا افتراض وجود علاقة بين نمط الأمّ الحنون وأيقونات الألم. وتظهر هذه العلاقة في نبوءة سمعان: «وأنتِ سينفذ سيف في نفسكِ لتنكشف الأفكار عن قلوب كثيرة» (لوقا ٢: ٣٥).

يعتمد افتراض العلاقة بين الحنان والحزن في أيقونات هذا النمط على أسس راسخة. ففي الطرف الآخر من أيقونة الحنون المعروفة باسم فلاديمير، التي يُنسب تصويرها إلى أندريه رويليف، نجد رسمًا يرمز إلى صلب المسيح. هيكل أحمر وضِعَ عليه كتاب مغلق وقفت فوقه حمامة هي رمز للروح القدس. على يمين الكتاب إكليل شوك وعلى يساره أربعة مسامير. ويتصب خلف الهيكل صليب فارغ، وضِعَت حربة على يساره وعصا تعلوها إسفنجة على يمينه. وكُتِبَت حوله عبارة: IC XC NI KA التي نجدها عادة على قربانة الإفخارستيّا ومعناها: «يسوع المسيح المنتصر».

تظهر أيضًا العلاقة بين الحنان والآلام في أيقونة واسعة الشهرة بشرقنا، وهي أيقونة المعونة الدائمة (الشكل ١٦). فنمط هذه الأيقونة هو نمط الأمّ الحنون. يبدو فيها الطفل يسوع في حالة ذعر، فترى صندله في صدد السقوط، وهو ينظر إلى الوراء نحو الأعلى خائفًا. ومن فوق، يطير ملاكان، واحد على يمين المشاهد يحمل صليبًا وآخر على اليسار يمسك

بحربة وبعصا تعلوها إسفنجة. إنّ هذه الأيقونة إثبات واضح للعلاقة بين الأمّ الحنون والآلام. وقد غالى بعضهم في شرحها وقالوا إنّ المسيح، بما أنّه إله، كان يعرف منذ طفولته أنّه ميتة بشعة سيموت. وقد مثّل الرسّام هذه المعرفة بالملاكين. ولمّا كان طفلًا، كان يرتعد لفكرة آلامه المقبلة فيلجأ إلى أمّه ويجد في حضنها ما ينشده من طمأنينة وأمان. في هذا الشرح العاطفيّ الجميل مبالغة لا تتوافق مع الإيمان بالتجسّد الحقيقيّ للكلمة، وكأنّ يسوع لم يعش كسائر الأطفال، ولم يعانِ في كلّ يوم صراعًا مع المجهول مثل أيّ شخص. فتبدو عمليّة الصلب مبرمجة مسبقًا، وتزول مسؤوليّة البشر فيها، وبالتالي تكون حياتنا سلسلة أقدار محتومة لا حول لنا فيها ولا قوّة.

لقد كتب كثيرون في القرون الأولى أناجيل غالت في تعظيم طفولة يسوع على هذا النحو، ونسبت إليه أعمالًا معجزيّة منذ حداثة سنّه، لكنّ الكنيسة رفضت هذه الكتب واعتبرتها منحولة. لهذا لا نقبل الشرح الوارد أعلاه ونعتقد أنّ أيقونة المعونة الدائمة تبيّن على طريقتها صلة الحنان بالألم في نمط الأمّ الحنون. ولعلّ شرح الأرشمندريت أنطون هبّي لهذه الأيقونة هو أدقّ ما قرأناه إلى الآن وأفضله. فهو يشير إلى أنّ الفنّان «رغب أن يجمع فيها (الأيقونة) عظائم أسرار ابن الله لنشل البشريّة الخاطئة من وهدة الفساد والهلاك، فرسم المخلّص محمولًا على ذراع أمّه البتول الأيسر... ومثّل في أعلى الصورة عن يمين رأس العذراء ويساره ملاكين يحملان آلات الصلب والآلام، دلالة على افتدائه جنس الأنام... وبدلًا من أن يرنو يسوع إلى أمّه، فقد نظر إلى الصليب وهاله مشهد الآلام المبرحة، فشدّ بكلتا يديه على يد أمّه اليمنى، ولفرط ذعره وارتجافه سقط حذاؤه من رجله اليسرى... وبدا الحزن العميق على محيّا البتول لفرط حزن ابنها الإلهيّ، فهي شريكة المخلّص الحبيب في أفراحه وأتراحه»[٢٩]

(٢٩) الصور المقدّسة أو الأيقونات، المكتبة البولسيّة، بيروت، ١٩٦٨، ص ١٧٣-١٧٤.

الصفات المميّزة

تصوّر أيقونة الأمّ الحنون امرأة تحمل ابنها غالبًا على ذراعها اليسرى وتضمّه بحنان إلى صدرها. تحني رأسها بعض الشيء وتلامس خدّه بخدّها. أمّا هو، فيعانقها بحرارة وحبّ، وينظر إليها بشغف. تحيط يده بعنقها وتتمسّك يده الأخرى بثوبها. ولا يعبّر وجه العذراء الناعم النبيل عن أيّ فرح، بل إنّها تنظر بعينين حزينتين إلى المشاهد أو إلى ابنها. إنّ هذه النظرة تختلف عن نظرات أمّ فخورة بابنها الفريد. فهي تقودنا إلى سرّ حياة أمضت عمرها في تأمّلها. إنّها نظرة إيمان. فالعذراء حملت الله في قلبها قبل أن تحمله في أحشائها.

ترتفع يد العذراء اليمنى بلطف وكأنّها تريد سند ابنها خشية أن يسقط. وفي الآن نفسه تدعونا بهذه الحركة إلى مشاهدة ولدها إله الرأفة والحنان. ويلبس الطفل في غالب الأيقونات ثوبًا ذهبيًّا لمّاعًا. فهو «نور من نور، إله حقّ من إله حقّ». أمّا عيناه، فلا يرتسم عليهما الحزن، بل الخوف والقلق. إنّها العلاقة الإنسانيّة في أسمى معانيها. الطفل يلجأ إلى أمّه قلقًا، والأمّ تعطف على صبيّها، وتحزن لقلقه وتمنحه الطمأنينة والهدوء.

الكلمة وطفولته البشريّة

نجمع في هذا النمط ما تعوّد النقّاد الفنّيّون أن يقسموه إلى اثنين. نمط الأمّ المرضعة ونمط الطفل اللعوب. ففي كلا النمطين، يظهر الفنّان طفولة يسوع التي لا تختلف البتّة عن طفولة أيّ كائن بشريّ، ليبيّن أنّ التجسّد كان حقيقيًّا، وأنّ يسوع اختبر في نعومة أظافره ما اختبرناه نحن جميعًا في طفولتنا.

يقول إفدوكيموف Evdokimov في كتابة فنّ الأيقونة، إنّ الفنّ البيزنطيّ يتحاشى إظهار البعد البشريّ للكلمة المتجسّد لتمكّن هويّته الإلهيّة من الظهور. لكنّا نظنّ أنّ هذا الكلام مبالغ فيه. فالكاتب ينقد في

قوله هذا بعض اللوحات الفنيّة الغربيّة التي تصوّر الطفل يسوع عاريًا، أو لا تعبّر من تصويرها له عن أيّ معنى لاهوتيّ أو روحانيّ. وقد خفي على كاتبنا أنّ الإقلال من شأن الطبيعة البشريّة ليسوع المسيح هرطقة أدانتها المجامع المسكونيّة، وأنّ الأيقونات التي سنأتي على ذكرها لا زالت تنال إكرام الكنائس الأرثوذكسيّة.

المرضعة Γαλακτατροφοῦσα (الشكل ١٧)

ظنّ النقّاد الفنّيّون ولفترة طويلة أنّ نمط أيقونة العذراء المرضعة لاتينيّ. وقد اعتمدوا في هذا الظنّ على انتشار النمط في الفنّ الغربيّ عمومًا والإيطاليّ خصوصًا. لكنّ التنقيبات الأثريّة المعاصرة بدأت تميل إلى الاعتقاد بأنّ النمط من أصل مصريّ. فعبادة الإلهة إيزيس كانت شعبيّة في مصر القديمة، وكثير من التماثيل والنقوش البارزة تصوّرها وهي ترضع ابنها حورُس الذي يجلس بوقار في حضنها. وفي المنمنمات القبطيّة، نجد مريم ترضع ابنها وهو مستلقٍ ويمسك بثديها على عادة الأطفال الرضّع.

لم يلقَ هذا النمط رواجًا في بيزنطية حيث تميّز الفنّ بالصرامة والجدّيّة. ومع ذلك، يذكر البابا غريغوريوس في رسالة بعثها إلى الإمبراطور لاونديوس الإيزوريّ (٧١٧-٧٤١) أنّ بين الأيقونات الواجب إكرامها: «تصاوير القدّيسة مريم التي تحمل في يديها سيّدنا وإلهنا وتغذّيه من حليبها»[٣٠]. ولم يقتصر موضوع الرضاعة على يسوع، بل نجد رسومًا تبيّن أيضًا رضاعة العذراء في طفولتها ورضاعة يوحنّا المعمدان.

لهذا النمط معانٍ لاهوتيّة يمكن استنتاجها من إحدى أيقونات المرضعة. فقد كُتِبَ تحتها «ἡ τράπεζα» المائدة». وتظهر الأمّ المرضعة وهي تنظر إلى ابنها بحنان، وتقدّم له ثديها لتعزّيه، فالطفل الإلهيّ يبكي مثل سائر الأطفال، ويعاني مثلهم آلام الطبيعة، الجوع والعطش والخوف والوحدة. ولكي يزيل الفنّان عن هذا النمط كلّ تعبير مادّيّ بشريّ، وضع

(٣٠) Egon Sendler, *Les icônes byzantines de la Mère de Dieu*, p. 166.

الثدي على مستوى الكتف. وينظر الرضيع إلى المشاهد دون أن يصبّ اهتمامه كلّه في الغذاء، وكأنّه يقول: «طعامي أن أعمل بمشيئة الذي أرسلني وأن أتمّ عمله» (يوحنّا ٤: ٣٤).

الطفل اللعوب (الشكل ١٨)

تختلف هذه الأيقونة اختلافًا كبيرًا عن أنماط أيقونات العذراء والطفل في الفنّ البيزنطيّ. فبدل أن نجد فيها طفلًا جادًّا رزينًا كما هو الحال في جميع الأنماط، تصوّر لنا طفلًا لعوبًا حيويّ الحركة. ويشبه هذا النمط أيقونات الأمّ الحنون من حيث التقاء الخدود ووضعيّة يديّ العذراء. لكنّه ليس قديمًا مثلها، بل يعود تاريخ ظهوره إلى القرن الثالث عشر، حين بدأ الفنّ البيزنطيّ يتخلّى عن الضخامة والجدّيّة ويميل إلى تصوير أكثر واقعيّة. في هذا القرن، بدأ جسد المسيح المصلوب ينزلق نحو الأسفل ويحني ظهره ويغلق عينيه. أمّا العذراء الواقفة بجانبه فصارت تُرسم واقعة على الأرض فاقدة الوعي من فرط الألم، والملائكة حول الصليب يبكون[٣١]. لهذا يبدو وجه يسوع، على الرغم من وضعيّته اللعوبة، جادًّا وفيه خوف. ربّما كان هذا من تأثير نمط الأمّ الحنون.

يمكننا أن نلحظ في غالبيّة الأيقونات من هذا النمط أنّ الطفل يريد الإفلات من أمّه، والأمّ ترتبك ولا تسعى إلى إجباره على البقاء. كلّ ما تفعله هو أنّها تستمرّ في وهب حبّها وحنانها له، ولا تكبّل حرّيّته. هذا ما حدث في الإنجيل حين جاء مَن يقول ليسوع إنّ أمّك وإخوتك في الخارج ينتظرونك. «فأجاب الذي قال له ذلك: «مَن أمّي ومَن إخوتي؟ ثمّ أشار بيده إلى تلاميذه وقال: «هؤلاء هم أمّي وإخوتي. لأنّ مَن يعمل بمشيئة أبي الذي في السموات هو أخي وأختي وأمّي» (متّى ١٢: ١٦)». وهي تبدو في الأيقونة خاضعة تمامًا لمشيئته.

---

(٣١) يحوي متحف مدينة أفينيون جنوبي فرنسا مجموعة رائعة تبيّن التغيّر الذي طرأ على مشاهد الصلب من القرن العاشر إلى القرن الخامس عشر.

يمكن أن نضمّ إلى نمط الطفل اللعوب أيقونة كونييف Koniev (الشكل ١٩). تتميّز هذه الأيقونة في أنّ الطفل ينظر إلى طائر حمام يقف على يده اليسرى أو يمسك به، لأنّ جناحيه ممدودان. ولا يمكننا الجزم هل الطائر هو الروح القدس أم أنّه تصوير لعادة الأطفال في اللعب مع العصافير، أو أنّه يعبّر عمّا ذكرته الأناجيل المنحولة عن يسوع. ففي هذه الأناجيل، يُقال إنّ يسوع كان يصنع طيورًا من طين وينفخ عليها فتدبّ فيها الحياة وتطير. يمكننا فهم معنى هذه الأيقونة بالاعتماد على إيمان الشعب الذي يقتنيها. فقد تعوّد المسيحيّون الروس أن يربطوا بينها وبين الرعاية الإلهيّة بناء على ما قاله يسوع: «أما يباع عصفوران بفلس؟ ومع ذلك لا يسقط واحد منهما إلى الأرض بغير علم أبيكم. أمّا أنتم، فشعر رؤوسكم نفسه معدود بأجمعه. لا تخافوا، أنتم أثمن من العصافير جميعًا» (متّى ١٠: ٢٩). فالعصفور هنا ليس مجرّد تفاصيل عديمة الأهمّيّة، بل يشير إلى النفس المسيحيّة، ويسوع وأمّه ينظران إليها باهتمام ويرعيانها.

الخاتمة

لم نغطّ في دارستنا هذه إلّا جزءًا يسيرًا من أيقونات مريم والطفل. فالقوانين البيزنطيّة لم تتدخّل في تحديد أنماط أيقونات العذراء، بل تركت للرسّامين مجالًا واسعًا للتخيّل والابتكار. لذلك تعدّدت المواضيع وتشابك بعضها ببعض. فعلى سبيل المثال، نجد أيقونات لها نمط الأمّ الحنون والمرشدة في آن واحد. وأخرى تجمع نمطَي صاحبة الجلالة والطفولة البشريّة للكلمة.

لكنّ الرسم لم يُنجَز اعتباطيًّا، ولا سعى إلى تصوير يخلو من الرسالة الروحيّة وعلى هامش الحياة الليتورجية. فكلّ أيقونة للعذراء هي هويّة شعب وكنيسة. فلا عجب أن نرى البولنديّين على سبيل المثال، وقداسة البابا يوحنّا بولس الثاني في مقدّمتهم، يكنّون لسيّدة شِستوخوفا إكرامًا وإجلالًا. ولا غرابة في أنّ غالبيّة المدن التي يقطنها مسيحيّون تسمّي إحدى كنائسها

باسم العذراء[٣٢] كمثل «سيّدة دمشق»، «وسيّدة حلب»، «وسيّدة رأس بعلبك»، و«سيّدة زحلة»... فالعذراء كانت ولا زالت أقرب القدّيسين إلى قلوب الناس.

(٣٢) راجع الكتب المريميّة في «موسوعة المعرفة المسيحيّة»، دار المشرق، بيروت، لبنان.

(الشكل ١) معونة الضالّين

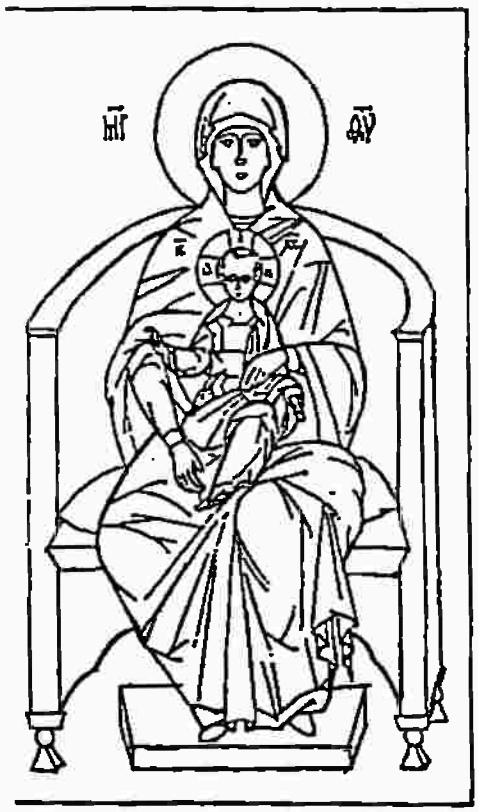
من الأيقونات القليلة التي يظهر فيها شعر العذراء مسترسلًا

(الشكل ٢) أيقونة مريم المتضرّعة

تظهر النجوم الثلاث واضحة وعبارة أمّ الله المختصرة مكتوبة فوق

(الشكل ٣) أيقونة لأمّ الله

روسيّة، يظهر الطفل في رمان الصبا.



(الشكل ٤) العذراء صاحبة الجلالة

(الشكل ٥) العذراء المرشدة

أيقونة بلغارية من القرن التاسع عشر

(الشكل ٦) القديس لوقا يرسم أيقونة العذراء.

(الشكل ٧) العذراء ذات الأيدي الثلاث

أيقونة روسية من القرن الثامن عشر

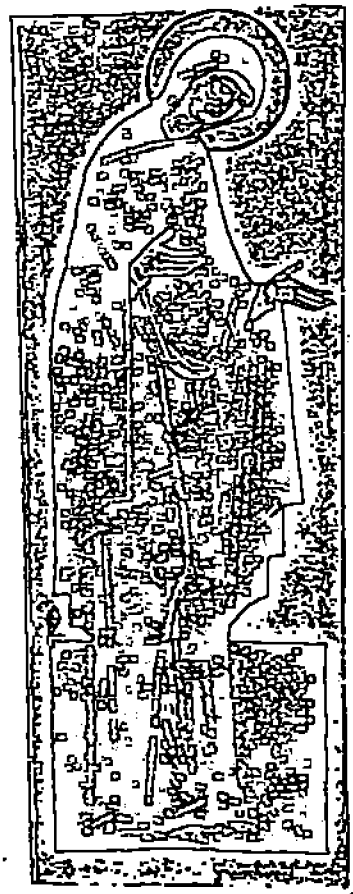
(الشكل ٨) السيدة والطفل بين ملاكي المسيح

رسم جداري من القرن الثالث في كاتاكومبس روما

(الشكل ١٠)
العذراء تحمل وشاحها
رسم جداري لديونيسيوس القرن السادس عشر

(الشكل ٩) نقش بارز لعذراء فلاخرنا
يظهر القفان في اليدين.

(الشكل ١٢) أيقونة «الجدار الذي لا يخرب»
لـ فضاء العذراء الكبرى في كنيسة الحكمة الإلهية، كييف



(الشكل ١١) سيّدة اللخيرة.

(الشكل ١٣) المضرّجة والطفل

(الشكل ١٤) الأمّ الحنون – رسم تخطيطي حد

(الشكل ١٥) سيّدة بيرسون الحنون
لا يظهر من الشخصيات إلّا الوجوه والأيدي

(الشكل ١٦) أيقونة الممونة الدائمة
يظهر فيها الملاكان:
جبرائيل (يحمل الصليب)
وميخائيل (يحمل الحربة)

(الشكل ١٧) الأمّ المرضعة
من الجزر اليونانية في القرن السابع عشر.

(الشكل ١٨) الأمّ والطفل اللعوب
أيقونة روسيّة رسمها سمعان أوشاكوف في العام ١٦٦٨.
نلاحظ فيها تشابهًا بين وجهي الأمّ والطفل

(الشكل ١٩) عذراء كوتيف