صورة المسيح في الفنّ البيزنطيّ

الأب سامي حلّاق اليسوعيّ *

مقدّمة

يتساءل بعضهم في أيّامنا: لماذا تختلف صورة المسيح في الأيقونات البيزنطيّة عنها في سائر المدارس الفنّيّة؟ ولماذا يبدو فيها يسوع غالبًا في حالة حزن واكتئاب إن لم نقل في غضب وثورة؟ وفي آخر الأمر، لماذا تتشابه صوره في جميع الأيقونات وكأنّ لدينا صورة أصليّة عنه لا تسمح للفنّان بأن يطلق لخياله العنان في رسمه؟ فيسوع الناصريّ عاش في فلسطين وعلّم فيها، وصُلِبَ 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 الرومانيّين والملوك والأمراء. كيف استطاع الفنّ البيزنطيّ إذًا أن يحدّد ملامح صورته ويفرضها على جميع الرسومات التي اصطُلِحَ على تسميتها: «أيقونات»؟

نشأت المسيحيّة في أوساط يهوديّة أوصاها ربّها بأن تتجنّب الصور والتماثيل، وأن تؤمن بإله غير منظور (خروج ٢٠: ٤-٥). لكنّ الإيمان الجديد انتشر بسرعة بين الأوساط الوثنيّة. ومع أنّ كثيرًا من المسيحيّين استُشهِدوا لرفضهم السجود أمام الأصنام أو صور أباطرة أعلنوا أنفسهم آلهة، لم يمتنع المسيحيّون الجدد، خصوصًا الذين من أصل وثنيّ، عن

(*) كاتب وباحث - حمص (سورية).

استعمال صور هي بمثابة رموز تدلّ على إيمانهم وعلى حضور الله بينهم[1]. وهكذا، رسم المسيحيّون الأوَل صورة معلّمهم وفقًا للأسلوب الرومانيّ في التصوير. ففي دياميس بِرِسْقِلَّة Priscilla برومة، نجد رسمًا يظهر فيه المسيح شابًّا حليقًا يرتدي الزيّ الرومانيّ - أي ثوبًا ينزل حتّى ركبتيه وترك ساقيه عاريتين - ويحمل كبشًا على كتفيه، ويقف في وسط القطيع تحيط به جنّة غنّاء (الشكل ١). إنّه الراعي الصالح الّذي يقود قطيعه، أي الذين آمنوا به، إلى السعادة والفرح، وفقًا لما جاء في المزمور ٢٣ وفي إنجيل يوحنّا (١٠: ١-٢٠). يبيّن هذا الرسم أنّ المسيحيّين لم يستعملوا الفنّ منذ البداية لأغراض تزيينيّة، بل للتعبير عن حقيقة إيمانهم.

هل كان يسوع قبيحًا؟

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

ضمّت الفئة الأولى جهابذة من آباء الكنيسة الأوائل مثل يُسطينُس الفيلسوف واقليمَنضُس وكيرلُّس الإسكندريّين وطرطليانس وإيريناوس.

---

(١) عن هذه الرموز، راجع مقالنا في مجلّة المشرق: «رمز السمكة عند المسيحيّين»، تمّوز ١٩٩٤، ص ٤٤٩-٤٦٨.

قال هؤلاء إنّ يسوع كان بشعًا. واعتمدوا في رأيهم على قراءة حرفيّة لنبوءة أشعيا: «لا صورة ولا بهاء فننظر إليه ولا منظر فنشتهيه. مُزدرى ومتروك من الناس، رجل أوجاع وعارف بالألم ومِثلُ مَن يستر الوجه عنه، مزدرى فلم نعبأ به... حسبناه مصابًا مضروبًا من الله مذلّلًا» (٥٣: ٢-٤). كما رأوا في رسالة القدّيس بولس إلى أهل فيليبّي شيئًا مماثلًا: «تجرّد من ذاته وأخذ صورة العبد...» (٢: ٧). ما الّذي حثّ هؤلاء الآباء على الدفاع عن رأي كهذا؟ لقد أرادوا أن يحرّروا الفكر المسيحيّ الفتيّ من الثقافة اليونانيّة. فهذه لا تقدّر الجمال إلّا من الناحية المادّيّة الجسديّة البحتة، بينما الجمال الحقيقيّ هو شفّافيّة النفس وصفاء الروح وصدق النيّة.

في القرن الرابع، صارت الأشكال اليونانيّة جزءًا لا يتجزّأ من الفنّ البيزنطيّ. فانتشر رأي يقول إنّ المسيح كان جميلًا جدًّا، لأنّ التناسق الخارجيّ إشعاع للجمال الروحيّ. فالمزمور ٤٥ يقول: «إنّك أجمل بني آدم». وتقول الرسالة إلى العبرانيّين: «هو شعاع مجد الله وصورة جوهره» (١: ٣). ساند هذا الرأي آباء مثل غريغوريوس النيصيّ وأمبروسيوس الميلانيّ ويوحنّا الذهبيّ الفم وهيرونيمُس. أمّا أوريجانيس والقدّيس أوغسطينس، فقد اعتبرا أنّ مظهر المسيح الخارجيّ كان يتغيّر بحسب وقار الحضور: فكان جميلًا للطيّبين وبشعًا للأشرار.

لاقت فكرة المسيح الجميل رواجًا كبيرًا في الوسط الفنّيّ البيزنطيّ. ومن ضمن الوثائق التي وصلتنا في هذا الشأن رسالة نُسِبَت إلى لَنتُلُس Lentullus، حاكم اليهوديّة قبل هيرودس أنتيباس، بعث بها إلى مجلس الشعب الرومانيّ. وعلى الرغم من أنّ هذه الرسالة منحولة، فإنّها تبيّن لنا كيف تخيّل القدماء يسوع:

«في هذا الوقت ظهر إنسان، لا زال على قيد الحياة حتّى الآن، يتمتّع بقدرة عظيمة، اسمه يسوع المسيح ويلقّبه 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 جادّة ومملوءة فضيلة بحيث يمكن مَن يراه أن يحبّه ويخشاه أيضًا. شعره خمريّ اللون أملس وبدون بريق حتّى الأذنين. ومن الأذنين حتّى الكتفين أجعد برّاق. ومن الكتفين ينسدل حتّى الظهر في جدلتين على طريقة الناصريّين. جبهة صافية ومتّحدة ووجه نقيّ تلوّنه بعض الحمرة، سيماء نبيلة وقورة. الأنف والفم لا عيب فيهما، واللّحية كثيفة بلون الشعر وعريضة. عيناه زرقاوان شديدتا اللّمعان. شديد في التأنيب والتوبيخ، وله كلام محبّ طيّب للتعليم والنصح. لوجهه جدّيّة ونعمة كبيرتان. لم يرَه أحدٌ يضحك مرّة واحدة، بل شوهد يبكي. قامة ممشوقة، وله يدان طويلتان وذراعان رائعتان. خطابه جادّ وموزون، وكلامه معتدل، ومن ناحية الشكل، إنّه أجمل بني البشر»[٢].

إقتبس القدّيس يوحنّا الدمشقيّ كثيرًا من هذا النصّ في عظاته، ونجد شيئًا مماثلًا في دليل رسّامي الأيقونات بعنوان: «في مواصفات وجه سيّدنا وجسمه كما عَلِمناه ممَّن رأره»[٣]:

«لجسم سيّدنا الإلهيّ والإنسانيّ في الآن نفسه ثلاث عقد في الارتفاع، والرأس يميل بعض الشيء. الوداعة هي الصفة الأساسيّة في الوجه. له حاجبان جميلان متلاقيان، عينان جميلتان وأنف جميل. بشرة قمحيّة وشعر أجعد مذهّب قليلًا ولحية سوداء. أصابع يديه الطاهرتين طويلة جدًّا وذات نسب متناسقة. هيأته بسيطة كهيأة أمّه التي أخذ منها الحياة والشكل البشريّ».

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 جدّيّة يسوع أو غضبه من خطايا البشر. أمّا النصوص الّتي ذكرناها أعلاه، فلا يمكننا اعتبارها

---

(٢) سُرِدَت هذه الرسالة في حاشية مخطوط ديونيسيوس بِه فورنا الّذي علّق عليه الأستاذ ديدرون

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

(٣) هذا ما كتبه ديونيسيوس بِه 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 تُعورِفَ على تسميتها باليونانيّة: αχειροποιητος (لم تصنعها يد إنسان). لا تكمن أهمّيّة هذه الأيقونة في تبيانها شكل المسيح ولا في تمثيلها العناصرَ الجماليّة، بل في ما تعكسه من إيمان الكنيسة بسرّ التجسّد. لذلك رويَت فيها قصص كثيرة هي إلى الملحمة أشبه. ونكتفي هنا بسرد بعض منها.

تُعرف القصّة الأولى، وهي أهمّها، باسم: «قصّة صورة الرها» أو «قصّة الملك أبجر». ويعود تاريخ تدوينها إلى حوالى 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 رسّامًا ليرسم الوجه الإلٰهيّ ويُحضرها على جناح السرعة. لكنّ الفنّان عجز عن إنجاز المهمّة لعظمة النعمة وشدّة النور الذي كان يشعّ من وجه يسوع. عندئذ أخذ المسيح قماشًا وضغطه على وجهه، فطُبِعَت صورته على القماش، وأرسلها إلى الملك الذي يحبّه، ملبّيًا بهذا طلبه[٤]. وتختلف بعض القصص عن هذه في أنّها تعزو سبب رغبة الملك أبجر في رؤية المسيح إلى مرض البرص الّذي ألمّ به أو بابنه الوحيد. وقد نال الشفاء بفضل هذه الصورة التي تُسمّى أيضًا باليونانيّة Μανδυλιον (مندوليون)، وهي كلمة مأخوذة عن اللّغات الساميّة وتعني «منديل»، ممّا يبيّن أنّ أصل الرواية ساميّ.

(٤) ذكر هذه القصّة نيقيفورُس كاليـستس (– ١٣٣٥) في تاريخ الكنيسة Migne 100, 461.

حُفِظَت هذه الصورة بمدينة الرها، عاصمة مملكة صغيرة بين نهرَي دجلة والفرات. ونالت إكرامًا كبيرًا منذ أواخر القرن الثاني. ويروي المؤرّخ إيفاغرُس بكتبه في التاريخ الكنسيّ (القرن السادس)، أنّ واحدًا من خلفاء أبجر عاد إلى الوثنيّة، فخاف أسقف المدينة على الصورة، فوضعها في حفرة بالسور فوق باب المدينة، ووضع أمامها مصباحًا زيتيًّا مشعولًا، وسدّ الحفرة. وفي القرن السادس، حين حاصر الفرس المدينة، رأى إيلاليوس، أسقف المدينة، في الحلم المكان الّذي خُبّئت فيه الصورة. وحين كشف الحفرة وجد المصباح مشعولًا أمام الوجه المقدّس، والصورة مطبوعة أيضًا على قرميدة. ويروي المؤرّخون أنّ الصورتين نُقِلتا إلى القسطنطينيّة في القرن العاشر، ونالتا هناك إكرامًا كبيرًا. لكنّ أثرهما اختفى بعد أن سلب الصليبيّون المدينة في ١٢٠٤[٥].

في الغرب، يروى أنّ إسطفانس نعمان الصربيّ أهدى البابا قِلِسطينُس الثاني (القرن الثاني عشر) أيقونة الوجه المقدّس. لكنّها اختفت أيضًا بعد أن سلب مرتزقة الملك شارلكان رومة. وفي القرن الخامس عشر، ظهرت قصّة منديل القدّيسة فيرونيكا. تروي هذه القصّة أنّ فيرونيكا كانت من نساء أورشليم اللّواتي رأين يسوع يحمل صليبه ويكبو عليه. وفي لحظة من اللّحظات، اخترقت صفّ الجيش بشجاعة ودنت من يسوع، ومسحت وجهه الدامي بمنديلها، فطُبِعت صورة المخلّص عليه.

من أين أتت هذه القصّة؟ لا نجد لها أثرًا في الأناجيل القانونيّة ولا المنحولة. كما أنّ المسيح يظهر في المنديل مع إكليل الشوك، وهو تقليد يعود إلى ما بعد القرن الثالث عشر[٦]. إنّ الإجابة عن هذا السؤال تكمن في اسم فيرونيكا الذي يمكن قراءته: «فيرو إيقونة» أي الصورة الحقيقيّة. 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 القيامة وبعدها»، المشرق، المجلّد ٦٩، ص ٢٣٣.

يقول التقليد فيه إنّه صورة المسيح الحقيقيّة.

نلاحظ من هاتين الروايتين أنّ بينهما نقطة واحدة مشتركة: لم ينجز إنسان صورة الكلمة التي صارت جسدًا. وهذا لا يعبُر إلّا عمّا فهمته الكنيسة منذ بداياتها: «سأنقض هذا الهيكل الّذي صنعته الأيدي، وأبني في ثلاثة أيّام هيكلًا آخر لم تصنعه الأيدي» (مرقس ١٤: ٥٨). فالرسّام يتلقّى سيماء المسيح من إيمان الكنيسة ويعبُر عنها بالرّسم ويقدّمها للمسيحيّين، فيستطيعون من خلالها أن يقيموا علاقة مع المخلّص. مهما يكن من أمر، فإنّ صورة المسيح المرسومة على هذا النمط من الأيقونات لا تظهر إلّا الوجه. الشعر مسدول كما هو موصوف في رسالة لَتُلُس التي ذكرناها أعلاه، والعيون كبيرة جدًّا والنظر ثاقب. فالله يسهر على شعبه ويرى آلامه ومعاناته (خروج ٣: ٧). إنّه تعبير صريح عن إيمان الكنيسة بأنّ الله تجسّد وأخذ صورة بشريّة، ومن خلاله عرف الناس صورتهم الحقيقيّة التي شوّهتها الخطيئة، وأعاد المسيح إليها بهاءها.

الضابط الكلّ παντοκρατωρ

في القرن الرابع الميلاديّ، ظهرت في الكنيسة هرطقات نالت من ألوهيّة المسيح. فانعقد 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 الوجه المقدّس ليرسم موضوعًا جديدًا لأيقونات المسيح، وهو الضابط الكلّ (الشكل ٣). فالقدّيس بولس يقول في رسالته إلى أهل قولوسّي: «هو صورة الله الّذي لا يُرى وبكر 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).

تُرسَم للضابط الكلّ عادة صورة نصفيّة يظهر فيها وهو يحمل بإحدى

يديه كتابًا مفتوحًا أو مغلقًا، ويبارك باليد الأخرى. أمّا تعابيره فقد اختلفت بين زمن وآخر. ففي البداية، بدا الوجه صارمًا حازمًا، لأنّ الفنّانين أرادوا أن يبيّنوا علاقة المرسوم بالبداية والنهاية. فالمسيح بكر الخليقة، به كان كلّ شيء، وهو في الآن نفسه ديّان العالم. ولكي تتثبّت هذه الفكرة، وُضِعت في الكتاب المفتوح الذي يحمله الضابط الكلّ عبارات، نحو: «أنا نور العالم، مَن يتبعني لا يمشي في الظلام بل تكون له الحياة الأبديّة» (يوحنّا ٨: ١٢)، أو «لا تدينوا لئلّا تدانوا. فبالدينونة الّتي تدينون بها تُدانون» (متّى ٧: ١-٢) أو «تعالوا يا مَن باركهم أبي، رثوا الملكوت المعدّ لكم منذ إنشاء العالم» (متّى ٢٥: ٣٤). وبعد بضعة قرون، فقد الضابط الكلّ هيأته المهدِّدة، حتّى في القبب حيث يشغل مكان سيّد الكون، وصار وجهه يشعّ وداعة وطيبة. وتغيّرت العبارات المدوّنة على الكتاب المفتوح الّذي يحمله فصارت: «إحملوا نيري وتتلمذوا لي فأنا وديع ومتواضع القلب» (متّى ١١: ٢٩)، أو «أنا الخبز الحيّ الّذي نزل من السماء: مَن يأكل من هذا الخبز يحيَ للأبد» (يوحنّا ٦: ٥١). ولعلّ أجمل أيقونة تتجلّى فيها وداعة الضابط الكلّ وطيبته هي التي صوّرها الراهب أندريه روبليف، وهو الّذي أتحف البشريّة بأيقونة الثالوث[٧].

يلبس الضابط الكلّ دائمًا ثوبًا أحمر وعليه معطف أزرق، ويتدلّى حزام ذهبيّ على كتفه الأيمن. ففي الفنّ البيزنطيّ، يرمز الأحمر غالبًا إلى الطبيعة الإلهيّة، والأزرق إلى الطبيعة الإنسانيّة. وهكذا يتمّ التعبير عن الألوهة الّتي تجسّدت ولبست طبيعتنا الإنسانيّة. أمّا الشريط الذهبيّ، فيدلّ على السلطة والملك اللّذين يسموان على الطبيعة. «ربّ الأرباب وسيّد السادة، المسيح الإله الضابط الكلّ». هذا ما تردّده الليترجيّة البيزنطيّة أمام الأيقونة[٨].

---

(٧) عن حياة رُبْليف وإبداعه الفنّيّ، راجع: V. Sergueïev, *Roublev*. D.D.B. 1994

(٨) لم تُعطَ الألوان معاني لاهوتيّة إلّا في القرن السابع عشر. لهذا نجد أيقونات قديمة للضابط الكلّ لا تتبع هذه القاعدة.

تشير يد الضابط الكلّ الّتي تبارك في الأيقونات البيزنطيّة إلى اعتراف إيمانيّ بالغ الأهمّيّة (الشكل ٤). فدليل رسّام الأيقونات الّذي وجد في جبل آثوس يقول:

«حين تصوّروا اليد الّتي تبارك، لا تجعلوا الأصابع الثلاث مجتمعة، بل قاطعوا الإبهام بالإصبع الرابعة (البنصر) بحيث تظلّ الثانية، التي تُدعى السبّابة، مستقيمة، والثالثة مائلة بعض الشيء فتشكّلان اسم يسوع (IHCOYC) IC. 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، تتشكّل علامة (XPICTOC)، XC، لأنّ اتّحاد الإبهام بالإصبع الرابعة يشكّل الحرف X (خي)، والإصبع الصغيرة تشكّل بانحنائها الحرف C (سغما) وهذان الحرفان هما اختصار لكلمة خرِسْتوس (XPICTOC). وهكذا، بمعونة الخالق الإلهيّة، فإنّ أصابع يد الإنسان، أقصيرة كانت أم طويلة، مرتّبة بحيث يمكنها أن تظهر اسم المسيح»[٩].

وفي كتب أخرى، نجد وصفًا مختلفًا لوضعيّة يد المسيح الّتي تبارك (الشكل ٣). ففيها يتمّ التعبير عن طبيعتي الكلمة المتجسّد (السبّابة والوسطى)، واتّحاد الأقانيم الثلاثة ووحدانيّة الإله (الإبهام والبنصر والخنصر).

اليد وأزمة إشارة الصليب

إرتبطت يد الضابط الكلّ التي تبارك ارتباطًا وثيقًا بالطريقة التي يرسم فيها المؤمنون إشارة الصليب. كانوا يعبّرون، من خلال وضع الأصابع، عن طريقة إيمانهم بشخص المسيح وهويّته. فحتّى القرن السابع، كان المسيحيّون يرسمون إشارة الصليب بإصبع واحدة وهي السبّابة. وكان الكهنة والأساقفة يباركون الشعب بهذه الطريقة أيضًا، ويبدو أنّ الرسّامين

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

صوّروا المسيحَ في أيقونات ذلك لعصر يبارك على هذا النحو. فبالإضافة إلى معنى وحدانيّة الله في الثالوث، اعتُبِرَت السبّابة إصبع السلطة والمعرفة، بها يشير الملوك حين يأمرون والحكماء حين يعلّمون. وفي اللّغة الروحيّة، قال البعض إنّ السبّابة ترمز إلى الروح القدس الّذي يحلّ علينا ويجعلنا أبناء الله، ويوحّدنا به، ويهبنا نعمة الحكمة والسلطان[١٠].

ومع الخلافات حول طبيعة المسيح، صار الخلقيدونيّون يرسمون إشارة الصليب بإصبعين، دلالة على وجود طبيعتين في المسيح: واحدة إلهيّة وأخرى إنسانيّة. أمّا المنادون بالطبيعة الواحدة، فيرسمون إشارة الصليب بضمّ الإبهام إلى السبّابة ليعلنوا اتّحاد اللاهوت مع الناسوت في طبيعة واحدة بالمسيح. وهكذا، تميّزت أيقونات أصحاب الطّبيعة الواحدة عن أيقونات الخلقيدنيّين من خلال وضعيّة يد الضابط الكلّ الّتي تبارك (الشكل ٣).

وفي أواخر القرن الثالث عشر، تغيّرت وضعيّة اليد في رسم إشارة الصليب. وصارت تُجمع الأصابع الثلاث بدل الإصبعين، فقامت جدالات حامية بين الأزيميّين Azymites والبناجيّين Panagiothes حول شرعيّة استعمال الطريقة الجديدة. ولا يمكننا معرفة أسباب هذا التغيير. أتراها الرغبة في الإشارة إلى الثالوث المتّحد، بالأصابع الثلاث الأولى بدل الآخرة؟ أم أنّها نتيجة غوص اللاهوت في المضمار الجدليّ النظريّ Théologie spéculative، وهذا ما تراه في أيقونات ذلك العصر وأشهرها أيقونة الثّالوث للراهب أندريه رُبْليف[١١]؟

على كلّ حال، لم تكن مسألة تغيير طريقة رسم إشارة الصليب تافهة كما يظنّ البعض، ولم تحدث بدون إثارة المشاكل. ففي روسيا، قام البطريرك نِيقُون Nicon بإصلاحات كنسيّة كان من ضمنها قبول رسم إشارة

---

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

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

الصليب بالأصابع الثلاث الأولى. أمّا الكهنة، فعليهم بركة الشعب باستعمال إصبعين. لقيت هذه الإصلاحات رفضًا جماهيريًّا كبيرًا. وتجمّع قسم كبير من الشعب والكهنة في حركة معارضة نتج عنها أكثر أزمات الأورثوذوكسيّة ألمًا، أي انشقاق الكنيسة الروسيّة على نفسها. كان المنشقّون، الّذين يريدون المحافظة على تقاليدهم القديمة، يرضون بالنفي والتعذيب وأقصى أنواع العقوبات كأن يُحرقوا أحياء، ولا يغيّروا ممارساتهم الطقسيّة. وكانت طريقة رسم إشارة الصليب من أهمّ المسائل الّتي أجّجت الخلاف بين الفريقين. لنقرأ ما قاله رئيس الكهنة أفّاكوم Avvakoum في خطبة لأخويّة صربيّة محافظة: «... بالأصابع الثلاث، تنال النفس جرحًا خطيرًا لا يشفى. فخير للإنسان ألّا يولد من أن يرسم إشارة الصليب بالأصابع الثلاث»(١٢).

وفي الآونة الأخيرة، شرح واحد من المحافظين سبب تمسّكه بطريقة رسم الصليب القديمة فقال:

«يقول المجدّدون إنّ الأصابع الثلاث الأولى تشير إلى الثالوث المتّحد منذ الأزل. وتشير الإصبعان الباقيتان إلى طبيعتي الكلمة، الأقنوم الّذي تجسّد يومًا في تاريخ البشر. فهل بدأ الإيمان المسيحيّ بأفكار مجرّدة عن الثالوث أدّت به إلى الإيمان بالمسيح أم بالعكس؟ أليس يسوع المسيح، الإنسان الإله، هو الذي كشف لنا أنّ الله الواحد ثالوث متساوٍ في الجوهر؟ حين نرسم إشارة الصليب على طريقتهم، لا نقبل المسيح وسيطًا يفهّمنا سرّ الثالوث. هل يمكننا أن نفهم الثالوث على غير طريقة أجدادنا الأوّلين؟ لقد عرفوا أوّلًا الحقيقة الّتي أعلنها يسوع في أثناء حياته الأرضيّة، واعترفوا به مسيحًا وإلهًا كما فعل الرسول بطرس (متّى ١٦ : ١٦)، ثمّ حاولوا استيعاب سرّ الثالوث، قدر ما استطاعوا، في ضوء حقيقة المسيح ووحيه. هذا ما نعبّر عنه في رسمنا إشارةَ الصليب

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

بإصبعين»[١٣].

لا بدّ أن يتساءل المرء عن سبب هذا التعلّق الشديد بحركات وضعها البشر. في الحقيقة، لم يعتبر القدماء إشارة الصليب مجرّد حركة، ولا رمزًا للثالوث أو لطبيعتي المسيح وحسب، بل اعترافًا إيمانيًّا يربطهم بجسم الكنيسة الواحدة، ماضيها وحاضرها، ووسيلة لنيل النِعَم، وحرزًا يدرأ الشرّ عنهم. إنّه دور الأيقونة في الإيمان الأورثوذكسيّ. كيف يمكن الناسَ أن يقبلوا بأنّ النعمة تأتيهم من بركة تختلف في طريقتها عن تلك الّتي يمنحها الضابط الكلّ في الأيقونة؟ فالمجدّدون لم يرسموا أيقونة للمسيح وهو يبارك جامعًا أصابعه الثلاث الأولى. أي إنّهم فصلوا بين بَرَكَته والبركة الّتي يؤمن الناس بأنّهم ينالونها من رسمهم إشارةَ الصليب. وهو أمر يصعب على المحافظين قبوله.

هذا ما يبيّن لنا الأزمة الّتي ترافق كلّ تجديد. فمن ناحية، ينسى المجدّدون أنّ هناك تراثًا نقّته العصور المتلاحقة من شوائبه، وجعلته صافيًا ساميًا، فترسّخ في قلوب الناس وضرب فيها جذوره، وصار جزءًا لا يتجزّأ من ثقافتهم، ولا يمكن تجاهله أو اقتلاعه لغرس ما لم يتطهّر بعد مكانَه. ومن ناحية أخرى، في التقليد حلقة مفرغة: يعبّر البشر عن إيمانهم برمز، ثمّ يصير الإيمان خادمًا لهذا الرمز. إنّ مشكلة علاقة التجديد بالتقليد لا تخصّ المسيحيّة وحدها بل جميع الديانات، خصوصًا تلك الّتي تظلّ أسيرة الماضي، ولا تتمتّع بأيّ حرّيّة للتأقلم مع الحاضر والاستعداد للمستقبل. فيتحوّل الإيمان فيها من وسيلة تحرّر إلى أداة قهر وسجن وعلامة تخلّف. وفي الوقت الذي تندّد فيه بعض الديانات بعبادة الأصنام، تجدها تجعل من ممارساتها الدينيّة صنمًا جامدًا لا يتغيّر ولا يتحرّك، فيكون شرّها أشدّ من شرّ الأوثان.

---

(١٣) سمعتُ هذا القول من الأرشمندريت زينون، وهو راهب روسيّ متخصّص برسم الأيقونات.

أبعاد الجسم والرأس

ورد في دليل رسم الأيقونات، وهو، كما سبق أن قلنا، مخطوط من جبل آثوس، 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 والفم قسمًا واحدًا. أمّا طول العنق فأنف واحد.

ثمّ من الذقن حتّى منتصف الجسم هناك ثلاثة مقاييس. ومقياسان آخران حتّى الركبتين. مقياس الرّكبة أنف واحد. مقياسان آخران من الركبة 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 وجهيًا، لا تترك إلّا مقدار عين واحدة. وعلى الأذن أن تساوي الأنف»[١٤].

نجد من هذا الوصف أنّ النسب بين الجسم والرأس في الأيقونات البيزنطيّة هي تسعة إلى واحد. في حين أنّ النسبة الطبيعيّة هي سبعة إلى واحد. وبالغ بعض الرسّامين الروس في هذه النسبة فوصلت أحد عشر إلى واحد[١٥]. فقد أرادوا من هذه المبالغة أن يعبّروا عن الحياة الروحيّة لدى

---

(١٤) *Manuel d'iconographie chrétienne*. Paris. 1845. pp. 52-53

(١٥) نجد هذا في أيقونة يوحنّا السلّمي لمدرسة نوفغورود (القرن الثالث عشر)، وأيقونة «إنّ البرايا بأسرها تفرح بك» لمدرسة موسكو (القرن السادس عشر).

الإنسان: يعيش على الأرض لكنّ فكره وعقله وقلبه تتّجه نحو السماء.

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

المعاني الروحيّة في وجه المسيح

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

يُرسم وجه المسيح على أساس دائرتين لهما مركز واحد. تمثّل الأولى العالم المادّيّ 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. بفضله، يُقسم العالم المادّيّ في الدائرة الصغيرة إلى عالم فكريّ (القسم العلويّ) وعالم حسّيّ (القسم السفليّ)، والعالم الروحيّ إلى نعيم وجحيم.

يساير الأنفُ المحورَ العموديّ، ويساوي طوله نصف قطر الدائرة الصغيرة. وغاية المبالغة في طوله هي وصل الجحيم، عالم الشرّ والخطيئة، بعالم الفكر (الدائرة الصغيرة) والنعيم (الدائرة الكبيرة). فالأنف عنصر الروح. إنّه عنصر الحياة. «وجَبَلَ الربّ الإله الإنسان من تراب الأرض ونفخ في أنفه نسمة حياة، فصار الإنسان نفسًا حيّة» (تكوين ٢: ٧). وبالروح يستطيع الخطأة أن يصلوا إلى المعرفة الحقيقيّة والتوبة ليصيروا من أبناء الملكوت (الشكل ٥).

تُرسم العينان في العالم الحسّيّ الملموس (النصف السفليّ في الدائرة الصغيرة). فالكلمة صار بشرًا. ولمّا كَثُرَ الكلام في العهد القديم على عين الله التي ترى مأساة الشعب، وعلى العين الساهرة، بُولِغَ في حجم العين. وتُحدِّد العلاقة بين الحاجبين والعينين تعابير وجه المسيح الغاضبة أو الحنونة. وتجعل سِعَتهما نظراته تلجُ قلبَ المشاهد ونفسه.

تُرسم الأذنان كبيرتين وعلى مستوى الأنف، لتشيرا إلى كمال الإصغاء بالروح. إنّ الله يسمع صراخ المتألّمين، أشرارًا كانوا أو صالحين. وهذا الإصغاء يتمّ بالروح. تلك هي خلاصة ما أدركته الكنيسة عن العلاقة المتبادلة بين الآب والابن والرّوح القدس. أمّا الفم، فهو أداة إعلان الكلمة الّتي تحيي وتخلّص. يُرسم الفم في الفّن البيزنطيّ مغلقًا. فالأيقونة تدعو إلى الصمت والسكون. ولا يمكن معرفة الله معرفة الحقّ بكثرة الكلام، بل بالتأمّل العقليّ والقلبيّ.

إنّ حضور المسيح يملأ الكون كلّه. لذلك يغطّي الفنّان بالشّعر ما تبقّى من الدائرة الكبرى، ويُصفّفه في أيقونة الضابط الكلّ على طريقة الفلاسفة. لأنّ المسيح نطق بالحكمة، وأعلن الحقيقة التي طالما تاق الفلاسفة إلى معرفتها. وهذا يعبّر عمّا قاله الآباء في شأن بذار الحقيقة في الفكر القديم، الّذي بلغ كماله مع تجسّد الكلمة. أمّا في أيقونة الوجه المقدّس، فيُرسم الشّعر بطريقة أخرى وفقًا للوصف الذي ورد في النصوص القديمة. وتكون الرقبة ثخينة جدًّا كرقبة المصارعين ورافعي الأثقال، علامة على القوّة والجبروت. وتظهر فيها عضلة البلعوم بوضوح. إنّها عضلة الصوت. وقد نَمَت لأنّ يسوع أمضى حياته يعظ ويعلّم بدون كلل أو ملل.

وفي آخر الأمر، يكتمل الرّسم بالهالة الّتي تحيط بالرأس وتشير إلى القدسيّة. وتتميّز هالة المسيح عن سواها الّتي نراها على رؤوس القدّيسين بأنّها تحوي صليبًا. وعليه تُكتب الكلمة اليونانيّة ΟΩΝ، أي أنا هو الكائن. إنّه الاسم الّذي عرّف الله به نفسَه حين تراءى لموسى في البرّيّة،

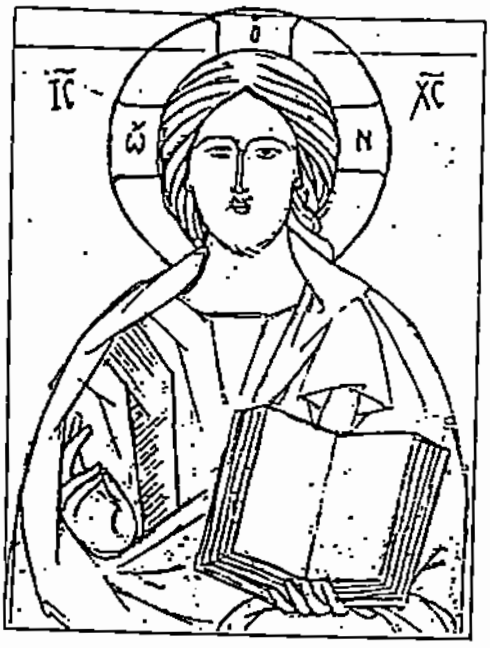
وأمره أن يذهب إلى فرعون ليحرّر الشعب من العبوديّة (خروج ٣: ١٤). إنّه اعتراف الكنيسة بأنّ يسوع الناصريّ كان قبل أن يكون إبراهيم، فـ «في البدء كان الكلمة، والكلمة كان لدى الله، وكان الكلمة الله» (يوحنّا ١: ١).

الخاتمة

نلاحظ من خلال هذا العرض أنّ صورة يسوع المسيح في الفنّ البيزنطيّ ليست اعتباطيّة ولا نزوة فنّيّة، 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 لسيماء الوجه وأبعاد الجسم لم تمنع الفنّانين من الإبداع، وإنّما وجّهت عقولهم وريشهم نحو التعبير عن إيمان الكنيسة بالصور. فجميع صور المسيح في الأيقونات الّتي تشاهدها، والّتي 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 المقدّس

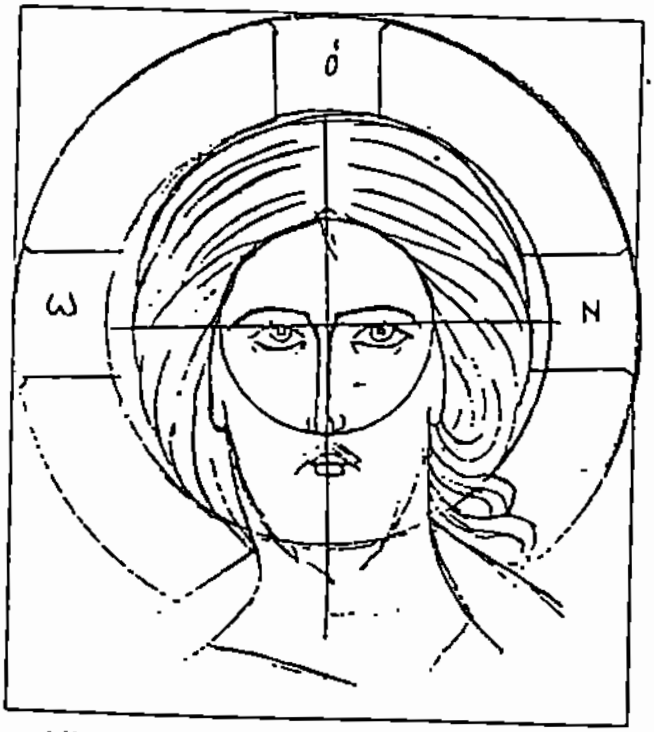


(الشكل ٣): الضابط الكلّ بكتاب مفتوح

رسم المؤلّف

(الشكل ٤): الضابط الكلّ بكتاب مغلق وبركة وفق دليل رسّامي الأيقونات

رسم المؤلّف



(الشكل ٥): هندسة وجه المسيح ونظريّة الدوائر الثلاث

رسم المؤلّف