

سرّ الثالث في القرن البيزنطي

الأب سامي حلاق البسوعي^٥

يؤمن المسيحيون بأنه لا إله إلا الله. ويؤمنون في الآن نفسه بأن الله ثلاثة أقانيم: أب وابن وروح قدس^(١). ويسمّون الإيمان بالإله الواحد في ثلاثة أقانيم سرّاً، ويطلقون عليه اسم سرّ الثالث الأقدس. ويقتصد بكلمة «سرّ» في الفكر المسيحي، أمر مقدّس لا يستطيع الإنسان أن يسبر غوره، ولا أن يدرك منه إلا ما يكشفه الله له لخيره وخير أقرانه. وكما هو حال كلّ أمرٍ عسير الفهم، أثار مسألة الثالث، ولا تزال تثير، كثيراً من الجدالات داخل الكنيسة وخارجها. لهذا السبب، احتتمت المجامع الكنسية بتحديد أسس ذلك السرّ وطرق التعبير عنه، واسترسل اللاهوتيون في شرحه، فاستعملوا الصور البيانية والتشبيه، لكي يتمكن العقل من إدراكه. وفي القرن أيضاً، حاول الرسّامون أن يعيروا من خلال الصورة عن علاقة الإله الواحد الجدليّة بالأب والابن والروح القدس، فنجحوا في محاولاتٍ آتيا نجاح. ولعلنا نستطيع القول إنّ الأيقونات فاقت الكتابة دقّة ووضوحاً. فهي تمكّن من يتأملها من الغوص على سرّ الله وإدراك ماهية علاقة أقانيمه بعضها ببعض.

(٥) باحث. له عدّة كتابات في القرن البيزنطي والأيقونات.

(١) يبدو من المخطوطات القديمة أنّ بعض معلّمي الكنيسة العرب استعملوا كلمة «حضرة» بدل كلمة «أقنوم»، وذلك بعد الفتح الإسلامي. ولا تعني كلمة «حضرة» في عرفهم وجهاً من وجوه الله أو صفةً من صفاته، بل كياناً قائماً بذاته. ولكننا سنعرض 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 حبّاً بالجنس البشريّ ورغبةً في خلاصه. «فإنّ الله أحبّ العالم، حتّى إنّّه جاد بابنه الوحيد، لكي لا يبلك كلُّ مَنْ يؤمن به، بل تكون له الحياة الأبدية» (يوحنا ١٦/٣). ووعده أيضًا بإرسال الروح القدس ليتابع العمل الذي بدأه (يوحنا ١٦/١٤). باختصار، كشف يسوع حقائق عن الله لم تكن معروفة من قبل. وأشار يوحنا الإنجيليّ في كتاباته إلى الصلة الوثيقة التي تربط الابن بالآب وكليهما بالروح القدس.

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

ولكي تشرح الكنيسة تلك الحقيقة السريّة، استعملت تعبيرين فلسفيّين. الأوّل هو «الطبيعة»، وهو يشير إلى الوحدة الأساسية في الله. إنّها الطبيعة الواحدة التي نجدّها في الآب والابن والروح القدس. والتعبير الثاني هو «الأقنوم»، للإشارة إلى علاقة الآب المتميّزة بالابن والروح القدس. فرّ الثالوث إذا، هو سرّ الإله الواحد في ثلاثة أقانيم، وهو يعبر أكمل تعبير عن أنّ الله محبة متبادلة كاملة ومطلقة. فالله واحدٌ في طبيعته ومحبةٌ في أنّ واحد. ولأنّه محبة، يلزم أن تكون هناك علاقات حقيقة بين

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

لا شك في أن التعريفات والشروح التي قدمناها تظل قاصرة مبينة، ولا تُظهر من انكّل إلا بعضه. ومع ذلك، احتاج المسيحيون إلى أربعة قرون لكي يتوصلوا إليها. ففي مجمع نيقية (٣٢٥م)، أُعلِنَ أَنَّ الابن مساوٍ للآب في الجوهر. وبعد خمس وخمسين سنة تقريبًا، أي في مجمع القسطنطينية (٣٨١م)، أُعلِنَ أَنَّ الروح القدس مساوٍ للآب والابن في الجوهر. وعلى الرغم من ذلك كله، لم يكفِ آباء الكنيسة عن تذكير المؤمنين بأنَّ كل ما يُقال في الثالث يجب أن يُتَهمَّ بطريقة مجازية. فالإنسان مخلوقٌ محدود، ولا يستطيع أن يعبر بلغته وعقله عن سرِّ الله اللامحدود. المهمُّ في الأمر هو أنَّ المسيح كشف عن طبيعة علاقة الأقانيم بعضها ببعض، وهي علاقة محبة، ويبيِّن أنَّ الإنسان مدعوٌّ إلى الدخول في تلك «العلاقة الثالوثية».

الثالث في الكتاب المقدس

«وقال الربُّ لأبرام: إنطلق من أرضك وعشيرتك وبيت أبيك، إلى الأرض التي أريدك. وأنا أجعلك أمةً كبيرةً وأباركك وأعظم اسمك...» (تكوين ١٢/١-٢). وكرَّرَ الربُّ وعده لإبراهيم مرتين، لكنَّ امرأته ساراي لم تنجب له ابنًا. وحين بلغ التاسعة والتسعين من عمره، أقام الله معه عيدًا، فاختن إبراهيم «وجميع المولودين في بيته والذين اقتنأهم بماله...» (تكوين ١٧/٢٣). حينذاك، تراءى الله له عند بلوط مَمْرًا في حرِّ النهار،

«فرَّع عينيه ونظر، فإذا ثلاثة رجال واقفون بالقرب منه. فلَمَّا رآهم، بادر إلى لقائهم من باب الخيمة ومجد إلى الأرض. وقال: «سيدي، إن نلتُ حظوةً في عينيك، فلا تمرَّ مرورًا بعبدك، فيقدِّم لكم قليلًا من الماء

ففسلون أرجلكم وتستريحون تحت الشجرة، وأقدم كسرة خبزٍ فتسندون بها قلوبكم ثم تمضون بعد ذلك. فإنكم لذلك مررتم بعبدكم». . . ثم قالوا له: «أين سارة امرأتك؟» قال: «هي في الخيمة». قال: «سأعود إليك في مثل هذا الوقت، ويكون لسارة امرأتك ابن. . .» (تكويين ١٨/٢-١٠).

نلاحظ أن النص يتكلم على المسافرين الثلاثة تارةً بصيغة الجمع وتارةً أخرى بصيغة المفرد. ولما لم تعد اللغات السامية هذا الأسلوب، وليس من عادة الناطقين بيا مخاطبة الفرد بصيغة الجمع، رأى آباء الكنيسة الأوّلون أن في ذلك النص إشارةً إلى الثالث الأقدس داخل العهد القديم. لكنّ هذا الرأي لم يفرض نفسه منذ البداية. فقبل مجمع نيقية، اعتبر أوريجانوس ويوستينس الفيلسوف وغيرهما أن المسافرين الثلاثة هم المسيح يصحبه ملاكان. ولكن، بعد المجمع المسكوني الأوّل، أصبح الآباء اليونانيون، بدءاً من القديس غريغوريوس النيصي، يشرحون ذلك النصّ على أنه كشفٌ عن الثالث. فالمسافرون الثلاثة هم أقانيم الثالث الثلاثة. ويقول القديس أمبروسيوس: «رأى إبراهيم الثالث في صورة واحدة. . . لقد رأى ثلاثة رجال ولم يعد إلا الواحد». لقد رأى صورة ثلاثة لكنّه كرمّ الوحدة». ويقول القديس هيلاريون وتلميذه القديس أغسطينس قولاً مماثلاً: «رأى إبراهيم ثلاثة رجالٍ وسجد للإله الواحد». وشرح القديس أفرام السرياني ذلك النصّ شرحاً مشابهاً لما زيناها.

الثالث في الفن المسيحي

في القرون الأولى، لم يسع الرسّامون المسيحيون إلى تصوير شخصيات الثالث. ويظنّ بعض علماء الآثار أنهم عبروا عن ذلك السرّ من خلال الرسوم الهندسية كالمثلث أو الشكل الدوراني. أما أوّل التصارير المباشرة، فيعود تاريخه إلى القرن الرابع الميلاديّ، وهو قبر حجرّي محفوظ في متحف لاتران، نُقش عليه مشهد الخلق. فيظهر الأب الخالق وبرفته شخصان يشبهانه تماماً. ثلاثتهم بالفن وملتحون، الأب جالس والآخران واقفان. وعلى قبر حجرّي آخر يعود تاريخه إلى القرن

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

كان رسامو الأيقونات الشرقيون يعرفون نصوصًا كتابية كثيرة تتكلم على الثالث، بعضها شرح عقائدي نظري صرف، وبعضها الآخر يروي حدثًا تاريخيًا مثل المعمودية بسوع، حين تكلم الآب ونزل الروح في هيئة حمامة؛ أو خلق العالم، حين يتكلم الله في صفة الجمع عندما خلق الإنسان ويقول: «لنصنع الإنسان على صورتنا كمثالنا...» (تكوين ١/ ٢٦). ومع ذلك، لم يكثر الفنان البيزنطي لنا، بل اعتمد على نص زيارة إبراهيم عند بلوط ممرًا اعتمادًا كئيًا^(٢). والليترجية تدعم ذلك الاعتماد بالترجمة: «طوبى لك يا إبراهيم فقد رأيتهم. إنك استضفت الألوهة الواحدة الثالثة».

سُمي ذلك النمط من الأيقونات «أيقونة الضيافة» أو «ضيافة إبراهيم». ونلاحظ فيه عادة وجود ثلاث شخصيات مجتحة جالسة حول مائدة، وإبراهيم وسارة، من الخلف أو من الأمام، منيهمكين في تحضير الطعام أو تقديمه. والمائدة مملوءة بالأطباق والكؤوس. وإذا تبعنا أيقونات هذا النمط بحسب تسلسلها التاريخي، نلاحظ أن توجهياتها بدأت بتعمد شيئًا فشيئًا عن التصوير الحرفي لنص كتابي، وتميل إلى التعبير اللاهوتي. فاخترت سارة من الرسم، ثم اختفى العجل الذي يهيم إبراهيم بذبحة لضيوفه، ثم اختفى إبراهيم، وتحولت قطع الخبز إلى مثلثات صغيرة، كتلك التي يقطعها الكاهن عند تحضير مائدة الإفخارستيا، وتحولت الأدوات المطبخية، أي الكؤوس والسكاكين، إلى أدوات لبرجية. ولم يعد الشخص الذي في المتصف أكبر قامة من الشخصين

(٢) يختلف الأمر تمامًا في فنون الكنائس غير البيزنطية. ففي الفن اللاتيني، وُصفت لوحات الثالث مستوحاة من تعاليم الكنيسة. وقد أقرت هذه الرسومات في الفن البيزنطي الحديث، فصرنا نراها في الكنائس ودور العبادة بروسيا واليونان وبلدان أخرى.

الآخرين، بل صار يساويهما طولًا وشكلًا. وأطلق على ذلك النمط اسم «المشورة الإلهية»^(٣). لكن تصوير سرّ الثالوث لم يبلغ ذروته في التعبير اللاهوتيّ إلا في القرن الخامس عشر الميلاديّ، على يد الرسّام القديس أندريه روبلوف (حوالي ١٣٦٠م - حوالي ١٤٣٠م).

قصة أيقونة^(٤)

ليس من شيم رسّامي الأيقونات أن يتركوا أثرًا في لوحاتهم يدلّ إلى صانعها. لكن فنّ الراهب القديس^(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 سرّ تعجّز الملائكين عن فهمه.

ولّد أندريه روبلوف في النصف الثاني من القرن الرابع عشر الميلاديّ، ببلدة صغيرة من بلدات الإقليم الموسكوفيّ. وسنّب قتر أسرته، عرف منذ حداثة سنّه الجوع والتجوير. ففي تلك الأيام، كان التّار يدكّن الحصون المنيعّة ويعيشون في الأرض نساذاً وسلبًا وسيّا ودمانًا. وحين تتوقّف هجماتهم، يعود الأمراء الروس إلى خلافاتهم القديمة، ويسعون إلى تسويتها بحدّ السيف. لقد رأى روبلوف جحافل الغزاة تحرق بيت أهله وتجيريه وأسرته على الرحيل، وسار مع حشود العزّل على غير هدى طالبًا النجاة. وكان لتلك الخبرات الأليمة أثر كبير في نفسه. فقد أدرك بطلان هذه الدنيا وقرّر أن يكرّس نفسه للأبد في الدائم، فدخل الدير وترهبين.

(٣) يدو تسلسل التغيير الذي ذكرناه ملحوظًا في مدرسة فلاديفير الفنّيّة الروسيّة. ويعرض المتحف البيزنطيّ في أثينا مجموعة رائعة تُثبت ما قلناه.

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

(٥) أعلنت الكنيسة الروسيّة الراهب أندريه روبلوف قديسًا في العام ١٩٨٨، لصانبة احتفالاتها بالذكرى الألف للمعمودية روسيّا. وقد تمّ هذا الإعلان في أثناء احتفال أقيم بدير الثالوث للقديس سرجيوس في مدينة بطرسبرغ.

تعرف رويلوف داخل الدير إلى وجه آخر من وجوه الحياة. فقد عاصر الأب سرجيوس الرادونيجي (١٣١٣-١٣٩٢م) الذي بذل ماله وأفنى حياته في مساعدة البائسين، ومصالحة المتخاصمين، وإعادة بناء الكنائس وتزيينها، عملاً بما كان يصلي في الليترجية: «يا مبارك مباركك، يا رب ومقدس المتوكلين عليك... قدس المحيين جمال بيتك». كان القديس سرجيوس يكثر من تأملاته في سرّ الثالوث Troitsa، وأسس ديرًا يحمل هذا الاسم في منطقة سرجايف بوزاد. وحين توفاه الله، نادى به الشعب قديسًا. فاهتم أمير المنطقة بترميم دير الثالوث وتوسيعه وتزيين كنيسته.

إكشفت أندريه رويلوف منذ أيامه الرهبانية الأولى أنّ الله منّ عليه بموهبة الرسم. فجدّد كلّ حياته برسم الأيقونات واللوحات الجدارية (فريسك) سواء في الكنائس أو في الأديار. كانت وجوه الشخصيات التي يرسمها تشعّ سلامًا وسكينة، وكأنّه أراد أن يعلن الرجاء والخلاص في زمنٍ سادته العتف وسيطرت عليه الاضطرابات. وحين بلغ خريف عمره، كفّ عن الرسم راكفي بأن يعلم زملاءه الرهبان «المبنة المقدسة». وحين عزم أمير الإقليم الموسكوفي أن يبنى كنيسةً لإكرام القديس سرجيوس الرادونيجي، ذهب الأرشمندريت فيقون الذي خلف الأب سرجيوس على رئاسة دير الثالوث، وقابل الراهب أندريه وقال له: «أسألك، ولا أسأل غيرك، أن تصنع لديرنا أيقونة للثالوث، يتبوع ونموذج كلّ اتّحاد». كان رويلوف يعلم أنّ هذه الأيقونة ستكون آخر أعماله. لذلك أفرغ فيها كلّ ما خزّنه في حياته الروحية من خبرة في التصوير، وتأملاتٍ في كلام الكتاب المقدس وكتابات الآباء. وهكذا، حظي العالم بأيقونة في غاية البساطة والعمق الروحي، بالإضافة إلى جمالها الفني ودقتها. لقد نالت بجدارية لقب أيقونة الأيقونات. فبعد حوالي مئة وخمسين سنة، أعلن مجمع «المئة فصل» أنّها نموذج الفنّ الأيقوني وكلّ تصوير للثالوث. ومن شدّة قيمتها على جميع الأصعدة، تدخلت لينين شخصيًا ليعمّمها من أيدي الثوّار الذين كانوا يهاجمون الكنائس ويحطّمون الأيقونات أيام الثورة الشيوعية. ويرر

تصرّفه وقال: «إن حطّمتنا هذه الأيقونات (أي الثالث وعذراء فلاديمير وغيرها من روائع الفن الكنسي الروسي) لن تسامحنا بروليتاريّة العالم أبدًا على هذا العمل».

شخصيات الثالث عند روبلوف

إنّ أوّل ما يسترعي انتباهنا حين ننظر إلى هذه الأيقونة (الشكل ١) هو شخصياتها. ثلاث شخصيات مجنّحة أو ثلاثة ملائكة جالسون إلى مائدة. تبدو وجوههم متشابهة وكأنّنا وجوه لشخص واحد رُسمت ثلاث مرّات، أو وجوه لثلاثة توائم لهم قصّة الشّعر نفسها واستدارة الوجه نفسها والأنف نفسه والهالة نفسها. كلّ واحد يجلس مطوّي الجناح مرتاحًا، يمسك بصولجان علامة على السلطة. للوصولجانا الطول نفسه إشارة إلى أنّ كلّ واحد يتمتّع بالكرامة نفسها.

تعبّر وجوه الملائكة الثلاثة عن هدوءٍ وسكينةٍ يصحبها شيءٌ من الحزن، خصوصًا في وجه ملاك اليمين (بالنسبة إلى المشاهد). ولا يمكننا أن نميّز إنّ هي وجوه نساءٍ أو رجال. لأنّنا إذا نظرنا إلى الشكل الكامل لكلّ ملاك، نلمس فيه رجولةً وأنوثةً في آنٍ واحد. أمّا الأجسام فهي متطاولة ومقدارها ١ إلى ١٢ بالنسبة إلى طول الرأس، في حين أنّ النسبة الطبيعيّة هي حوالي ١ إلى ٧. فاختلاف أبعاد الأجسام في الأيقونات عمّا نجده في الطبيعة إشارةٌ إلى السمة الرّوحية 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 ووضعيات الجلوس. لذلك نشعر بأنّها اجتمعت للتشاور، حتّى إنّ كثيرًا من أيقونات هذا النمط حمل اسم «المشورة الإلهية».

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

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

تشابه يدا ملاك الوسط وملاك اليسار في وضعيتهما. فكلّ منهما يمسك صولجاناً بيده اليسرى، ويشير بحركة البركة التقليدية باليد اليمنى. الفارق الوحيد بينهما هو اقتراب يد ملاك الوسط من الكأس، في حين تبدو يد ملاك اليسار مخفيةً بعض الشيء. أما ملاك اليمين فهو يمسّ صولجانه منّا، وقد تركه يستند إلى كتفه وركبته. إنه لا يبارك بيده اليمنى، بل يشير بها إلى أسفل حيث توجه 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 الأتوم. يلبس ملاك اليمين واليسار ثوباً أزرق، في حين يتوشح ملاك الوسط بقماشٍ من ذلك اللون. أما الألوان الأخرى فتراها على النحو التالي. ملاك اليمين يلبس وشاحاً أخضر، وملاك الوسط يرتدي ثوباً أرجوانياً وتدلّى من على كتفه اليمنى شريط ذهبيّ اللون، وهذا ما نجده عادةً في أيقونات الضابط الكّل. أما الكمّ فمتنوخ بطريقةٍ مبالغ فيها. ويلبس ملاك اليسار معطفًا وردّيًا شفافًا، يمكننا أن نعيّر زرقه الثوب تحته من خلاله. لا بدّ هنا من الإشارة إلى أنّ ألوان ثياب ملاك الوسط هي الأكثر وضوحًا. إنها تشدّ انتباه المشاهد منذ اللحظة الأولى. كما نلاحظ أنّ وشاحه كثير التجاعيد وفضفاض.

يختلف الملائكة الثلاثة أيضًا في وضعيات جلوسهم. ففي حين جلس ملاك اليمين منحني الظهر استقام ملاك اليسار في جلسةٍ فيها كثير من الوقار والصلابة. أما ملاك المتصف، فقد استدار نحو ملاك اليمين والتفت برأسه مع انحناءٍ إلى ملاك اليسار.

الطبيعة المحيطة بالملائكة

يظهر خلف كلّ ملاك عنصرٌ من عناصر الطبيعة يكرّر طريقة جلوس كلّ ملاك وحركته. ففراء ملاك اليمين جبلٌ يميل باتجاه الملائكين الآخرين

وكأنه موجة بحرٍ تعصف بنا الريح . وخلف ملاك الوسط شجرة متصبة ،
 ساقيا أقرب إلى ملاك اليمين . أما ذروتها فتميل إلى ملاك اليسار . ويرتفع
 وراء ملاك اليسار بناء شاقولتي وكأنه امتداد لاستقامة هذا الملاك . ربّما
 أراد القديس روبلوف أن يبيّن من ذلك التشابه صلة التلوث بالطبيعة ، أو
 الرباط الذي يربط الخليقة بالخالق . ف جاء رسمه تعبيراً واضحاً عن تعاليم
 الآباء . أي إنّ العالم الملموس هو انعكاس لسر الله . ومن يتأمله بصمت
 وإيمان ، يلحظ فيه شيئاً من صورة خالقه .

يعاكس اتجاه ميلان الجبل والشجرة اتجاه ميلان النصولجانات .
 فالمجموعة الأولى تنحني نحو اليسار ، والثانية تتدرّج في الميلان إلى
 اليمين . ألعلياً مصادفة؟

تشغل المائدة الحيز الأكبر في منتصف الأيقونة السفلي . وعلى
 المائدة كأس في داخلها كتلة خميرة اللون . ويجمع النقاد النثيون على أنّ
 الكأس تشير بوضوح إلى سرّ الفداء ، الذي هو أساس سرّ القربان
 المقدّس . حين نزعّت الحكومة الروسية الغلاف المعدنيّ الذي كان يغطّي
 الأيقونة ولا يُظهِر منها إلا رؤوس الملائكة ، لاحظ المرمّمون أنّ الكتلة
 الخميرية هي عنقود عنب . لكنّهم اكتشفوا بعد ذلك أنّ العنقود من عمل
 المرمّمين في القرون الماضية . أما الرسم الأصليّ فيصوّر حملاً مطعوناً
 كما ورد في سفر الرؤيا (٦/٥) .

يظهر على جانب المائدة الذي يواجه المشاهد مستطيلٌ شبه خفيّ
 يبدو وكأنه محفور فيها . وتختلف آراء النقاد في شرح معناه . فمنهم من
 شبه المائدة بالهيكل ، والمستطيل بالمكان الذي توضع فيه ذخائر القديسين
 الذين ضحوا بحياتهم لشاركوا في سرّ الله . ومنهم من رأى أنّ المستطيل
 يرمز إلى العالم بأطرافه الأربعة ، وهو رمز معروف في الفنّ الأيقونيّ .
 فالمشورة الإلهية تسمو على العالم وتفوقه . وهناك من شرح المستطيل بأنّه
 تجويف يشير إلى الطريق الضيق الواجب سلوكه للوصول إلى بيت الربّ .

البنية الهندسية

تتبع الدراسات المعاصرة أنّ كلّ أيقونة تُرسم وفقاً لبنية هندسية محدّدة. وتحتصر البنيات في أربعة أشكال هندسية هي: الدائرة والمربع (أو المستطيل) والمثلث والصليب. فعلى سبيل المثال، تُبنى أيقونات التجلي على أساس المثلث، وأيقونات العشاء السريّ على أساس الدائرة، وأيقونات الصعود على أساس الصليب، والميلاد على أساس المربع... وتنفرد أيقونة الثالوث للقديس روبروف في أنّها تحوي تلك الأشكال الهندسية الأربعة معاً.

إنّ شكل جسم ملاك الوسط يوحي بوجود مثلث قاعدته هي خطّ المائدة العلويّ وذروته هي رأس الملاك. وهناك مثلث ثانٍ يمرّ ضلعاه من طرفي المائدة الجانبيين (الشكل ٢). بهذه الطريقة ينقسم الرسم إلى مجموعتين. تحوي الأولى ملاك الوسط، والثانية ملاكي الطرفين. وإذا وضعنا رأس المدور عند يد ملاك الوسط التي تبارك، نحصل على دائرة تجمع الملائكة الثلاثة دلالة على وحدتهم الألوهية (الشكل ٣). فالدائرة ترمز غالباً إلى الألوهة، لأنّه لا بداية لها ولا نهاية، ولا تميز بين نقاطها. وهي ترمز أيضاً 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 الرسم ديناميكية وتوازناً في آنٍ واحد (الشكل ٣). أمّا الخطوط التي تحدّد الطيعة في أعلى الأيقونة، والأرضيات في أسفلها، فهي شكل مشتمل الأضلاع.

يؤلّف الطرفان الداخليان لجسمي الملاكين الجانبيين شكل كأسٍ قاعدتها هي قاعدة المائدة، وفتحها هي الخطّ الواصل بين نظرات الملائكة الثلاثة (الشكل ٤). ويؤلّف الطرفان الخارجيان لجسمي

الملاكين المذكورين شكل كأسٍ أخرى. فبصير هذان الملاكان سماكة معدن كأسٍ واحدة، ويحدّدان بجسميهما حوافها الخارجيّة والداخلية. ويرى بعض النقاد أنّ ملاكي الطرفين رئيسا وكأنهما يدان في حالة تضرع.

يمكننا، بحسب رأي بعض المعلقين على هذه الأيقونة، أن نجد صليبا يكونه محور الأيقونة الشاقولتي وخط أفقي يمرّ من كتفي ملاكي الطرفين، أو خطان شاقولتيان يحويان رأس ملاك الوسط والكأس، وخطان أفقيان يحويان رأسي الملاكين الآخرين.

من هم الملائكة الثلاثة؟

من عادة رسامي الأيقونات أن يكتبوا اسم الشخصية المرسومة بجانب النياحة التي تحيط برأسها، لكي يجعلوا الأيقونة مقدّسة، وذلك بارتباطها بانقديس المرسوم. وتنفرد أيقونة روبلوف في أنه لم يكتب اسمًا يُجانب كلّ ملاك. لذلك اختلفت آراء الشراح في تحديد أيّ الملائكة الثلاثة هو الآب وأنيما الابن أو الروح القدس. لقد جمعنا آراءً مختلفة في هذا الموضوع، وكلّ رأي يدعم كلامه بإبائاتٍ بعضها ضعيف، وبعضها الآخر قويّ الحجّة. لهذا، سنوردها باختصار، وهي تلخّص بالمخططات التالية:

- ١) الروح القدس — الآب — الابن
- ٢) الابن — الآب — الروح القدس
- ٣) الروح القدس — الابن — الآب
- ٤) الابن — الروح القدس — الآب

بيّن التوزيع الأوّل والثاني أنّ ملاك المتصف يرمز إلى الله الآب. وقد اعتمد ألباتوف Alpatov هذا التوزيع لكنّه لم يُشير إلى الملاكين الآخرين. وقد أهمل في ما بعد هذا المخطّط وقال إنّ معرفة هويّة كلّ ملاك ليست أمرًا مهمًّا. أمّا التوزيع الأوّل، فقد اعتمده كلّ من ألسوفيف Olsufev وإندوكيموف Evdokimov وقالتاين زنير Valentine Zander

وغيرهم. والتوزيع الثاني ورد عند لودولف مولر Ludolf Müller. والثالث، وهو السائد حاليًا، نجده عند دانييل آنج Daniel Ange ولازاريف Lazareff وهايلر Habler وغيرهم. والتوزيع الرابع هو توزيع كوبرز Küppers.

الروح القدس - الآب - الابن

يعتمد أصحاب ذلك المخطّط على ما ساد في الإيمان الأورثوذكسي من جهة، والفرق المقارن من جهة أخرى. فقد حمل القديس إسطفانس البرمي، صديق القديس سرجيوس ومعاصر القديس روبلوف، أيقونة للثالوث حين قام بتبشير بلاد الزيريان (البرمية الكبرى). ودون بجانب كل ملاك اسمه باللغة الزيريانية ليستعملها في التعليم المسيحي. فكتب بجانب ملاك اليسار كلمة Py أي الابن، وعند ملاك اليمين كلمة Puitos أي الروح القدس، وعند ملاك الوسط كلمة At أي الآب. فإذا أخذنا بعين الاعتبار تشابه وضعيات الملائكة بأيقونة روبلوف، يمكننا الاستنتاج أنّ التشابه في الشكل يصحبه تشابه في الرمز.

يشير صولجان كل ملاك إلى ما يُرمز إليه. فصولجان ملاك الوسط يشير إلى الشجرة. إنها شجرة الحياة، أي مصدر كل شيء. «إن شجرة الحياة هي المحبة الثالوثية التي أنعمت آدم» (القديس إسحق السرياني). ويشير صولجان المسيح إلى البيت، أي الكنيّة التي هي جسد المسيح. ويبدو الروح القدس وكأنه يبتش من الصخور التي وراءه. إنها الجبل، العليّة، طاير، السموّ، الانخفاف، نعمة الكون والذرى النبوية.

كان القدماء يعتقدون أنّ الأرض مثنّة. لكنهم يرمزون إليها برسم مستطيل. وهو ما نجده على المائدة. وسطح الطاولة رباعي إشارة إلى الجهات الأربع التي رأى فيها آباء الكنيّة رمزًا للأناجيل الأربعة في شموليتها، بحيث لا يمكننا الزيادة عليها ولا الانتقاص منها. إنها علامة شمولية الكلمة. ويمثل الجزء العلوي في المائدة - الهيكل الكتاب

المقدّس وهو بقدّم الكأس، ثمرة الكلمة. وإذا مددنا جرع شجرة الحياة التي خلف ملاك الوسط، نجد أنّها تضرب جذورها في مستطيل الأرض، وتتغلّدى من محتوى الكأس. إذاً، الإفخارستيا هي ثمرة الحياة الأبدية.

يتعقب البناء وكأنّه امتداد للملاك - المسيح، أي امتداد لتجسده. البناء هو الكنيسة، جسد المسيح الكوني، وعروس الحمل المتحدّة به «من دون انفصال أو اختلاط». ويجم البناء ساكنًا مشغورًا سكون الحركة يوم السبت. إنّ نهاية الحركة الثالوثية، الحانة الأخيرة (الإسكاتولوجية) لأورشليم الجديدة.

تشكّل القطعة المستقيمة الثالوثية التي تضمّ الشجرة وحالة ملاك الوسط والكأس ومستطيل الأرض مع القطعة الأفقية التي تحوي هاتين ملائكتي الطرفين صليًا. فبحسب التقليد الروحي، اقتطعت عارضا الصليب من شجرة الحياة. والصليب محتوى في الدائرة المقدّسة للحياة الإلهية. إنّ محور المحبة الثالوثية الحيّ: «الآب هو المحبة الصالبة، والابن هو المحبة المصلوبة، والروح القدس هو صليب المحبة وقوته التي لا تُتغير».

يجلس الآب بوقار ويرتّب المشورة الإلهية. إنّ مبدأ الأبدية الثابت. وانتفاخ كمّ ذراع اليمين يشير إلى القوّة والقدرة. أما ميلان الرأس فيدل إلى ديناميكيته. إنّ سرّ الله الكامن في الثبات والحركة. إنّ المطلق عند الفلاسفة والعمل في لغة اللاهوتيين والحيّ في الكتاب المقدّس. وتتجلّى قوّة الله في محبته، لأنّه في شركة مع ابنه من خلال نظرته إليه. الآب يكلم الابن، والابن يصغي ويكرّر بيده حركة الآب أي البركة. ويد ملاك اليسار تشير إلى اتجاه البركة، أي العالم. إنّها كالأجنحة المرفقة. «وروح الرب يرفّ على وجه المياه». نلاحظ في مرونة خطوط ملاك اليمين شيئًا من الأمومة. إنّ الروح المعزّي، الروح المعطي الحياة، روح المحبة، ثالث تعبير عن المحبة الإلهية. بنفحة ينطلق الآب نحو الابن، ويستقبل الابن الآب. لهذا السبب تبدأ الحركة الدورانية منه. «بالروح نعرف المسيح ابن

الله، وبالابن تأمل الآب» (يوحنا الدمشقي).

الابن - الآب - الروح القدس

تبدأ مبادرة الحوار من ملاك الوسط الذي يوحى وجهه بالمعطف والرحمة. إنه يميل بجسمه إلى ملاك اليمين الذي يبدو مستعداً لتلقي الأوامر بتواضع. ويميل رأس ملاك الوسط إلى ملاك اليسار وكأنه يستشير. ويبدو ملاك اليسار جاداً مفكراً متأملاً، ونعبر حركته عن العرافة لأنه يبارك بيده اليمنى. وبارك ملاك الوسط الكأس، ويمدّ كلاً الملاكين يديهما تجاه ملاك اليمين الذي يعبر بجسمه عن أنه مستعدٌ للقيام بالضحية المطلوبة إليه. وهكذا، يكون ملاك اليمين الابن الذي «أطاع حتى الموت». أما ملاك الوسط الذي يرئس الجلسة، ويعلم على الملاكين الآخرين بمقدار رأس، فهو الآب. وبالتالي، يكون الروح القدس مثلاً بملاك اليسار.

تشبه وضعية الملائكة الثلاثة اجتماع البلاط الملكي. الملك يجلس بين مستشاره ورسوله. وتشير الكأس على الطاولة إلى الإفخارستيا. الكاهن يبارك، وشمامته إلى جانبه. فيل أراد الفنان أن يبين حدث الخلاص وكأنه صورة مبيتة عما يحتفل به المسيحيون في الإفخارستيا؟

وثبت الطيعة خلف الملائكة ما يرمز إليه كل واحد منيم. فالسبني هو الكنيسة التي تأتت بعد العنصرة، حين نزل الروح القدس على التلاميذ. والشجرة تذكرنا بالجنة حين خلق الله العالم. أما الجبل فهو جبل الجلجلة الذي أتم الابن عليه تضحيته وفدى العالم. إنه صحراوي لا عشب فيه، وعليه ألقى يسوع عذته الشيرة.

أما الألوان فهي على النحو التالي: الآب، أصل كل شيء وعلمته، يلبس الأرجوان الملكي ويتدلى من كتفه زقار السلطة الذهبي. والروح القدس، يطفى لون النار على ثيابه، مذكراً بالألسنة النارية يوم العنصرة. واللون الأخضر السائد في ثياب الابن يُظهر أرضنا التي تجتد فيها.

ويمكننا الاستفاضة أكثر في معاني الألوان. فالأزرق السماوي يبدو شديد
الوضوح في ثياب ملاك الوسط، لأنّ ألوة الآب واضحة بيّنة لا شك
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 القديس هيلاريون فيه: «مولودٌ من الآب قبل كلّ الدهور... نزل
إلى أرضنا... لكونه واحدًا من الثالوث ذا طبيعتين: طبيعة بشرية وطبيعة
إلهية. فهو إنسانٌ حقّ بالتجسد وليس خيالاً، وإلهٌ حقّ لا إنسان فقط.
فأظهر على الأرض ما هو إلهي وما هو إنساني». ربّما شاء روبلوف أن
يُظهر ذلك التمييز الواضح من خلال الخطّ الفاصل بين المعطف الأخضر،
لون الناسوت، والثوب الأزرق، لون اللاهوت. فحياته الإلهية ظلّت
مخفية تحت حياته البشرية طوال فترة إقامته على الأرض. ويمكننا أن
نلاحظ تقاطع الصولجان مع الخطّ الفاصل بين قطعتي ثياب ملاك اليمين،
فيشكل حرف X اليوناني أو السلافي وهو أول حرفٍ لكلمة «مسيح».
وتقطعة التقاطع هي قلب الابن. ففي جدالات القدرة الواحدة والمشية
الواحدة، أكّدت الكنيسة أنّ قلب المسيح مقامٌ لإرادته ومشيته. ويعلن
القديس هيلاريون في هذا الصدد: «إله كامل وإنسانٌ كامل، وطبعتان،
وإرادتان، ومشيتان».

يلاحظ من يتأمّل وجه ملاك اليمين 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 والصبي^(٦).
لهذا نراه يتعد عن الملاكين الآخرين، وكأنّه في عزلة... إلهي إلهي،
لماذا تركتني! (مرقس ١٥/٣٤). وتبتعد الكأس عن محور الأيقونة لتقترب
من ملاك اليمين، الذي ييمّم بأخذها. «يا أبت، إن شئت فاصرف عني هذه
الكأس... ولكن لا مشيتي، بل مشيتك!» (لوقا ٢٢/٤٢).

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

إذا نظرنا إلى الأرجل، نلاحظ أن رجلَي ملاك الوسط مخفيَتان. إنه في حالة الراحة، راحة الخالق يوم السبت. في حين ترحي وضعية أرجل الملاكين بالتأهب والاستعداد للانطلاق. ففي مقال ليوسف سانين J. Sanin أحد اللاهوتيين الروس الألمعيين، مَن عاشوا بعد خمسين سنة تقريباً من رسم أيقونة روبلوف، نجد تعليقاً على زيارة الملائكة إبراهيم وعلاقتها بالثالوث: لم يرسل أحد الآب. أما الابن والروح فيما مُرسلان. ربّما أراد الرسّام أن يعبر عن تلك الفكرة في رسمه أرجل الملاكين.

الروح القدس - الابن - الآب

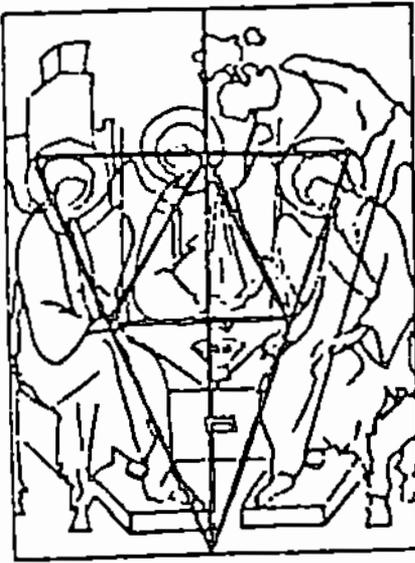
يعتمد أنصار هذا التوزيع على عقائد الكنيسة. ويمكن القارىء المبتدئ أن يلحظ في شرحهم تأثير الفكر الغربي. ومع ذلك، لا تخلو حجّتهم من الصواب. فملاك الوسط يرتدي ثياب الابن الضابط الكلّ في الفن البيزنطي. الأرجوان من الداخل والأزرق من الخارج، والشريط المذهب على الكتف اليمنى. وتضمّ مجموعته الشجرة والكأس. «... سيظنّ فرع يسى، ذلك الذي يقوم ليسوس الأمم وعليه تعقد الأمم رجاءها» (رومن ١٥/١٢). تلك هي العبارة التي تبرّر تصدّر الابن المجلس. فرع يسى هو الشجرة، والرجاء هو الكأس، أي سرّ الخلاص. إنه المقدّم والمقدّم، كما تقول الليترجية البيزنطية.

ملاك اليسار يتصبّ بصرامة وقوة. والمبنى خلفه يمثل الهيكل، مسكن الربّ العليّ. إنه الإله الذي ظالما وصفه أصحاب المزامير والحصن والدرع. بالطبع، لا يمكننا الاعتماد على الألوان، كما يفعل الكثيرون، لثبيت هوية الشخص المرسوم، لأنّ الأيقونة تمّ إنجازها قبل أن يحدّد التقليد البيزنطي معاني الألوان. لكنّ نظرة ملاك اليسار إلى ملاك اليمين لها معانيها. فالابن (ملاك الوسط) ينوي تنفيذ مشروع الخلاص، ويستشير أباه (ملاك اليسار) فينظر الأب إلى الروح، وكأنّه يوكل إليه أمراً ما. وهو أمر يتوافق تماماً مع الإيمان الأورثوذكسي في مسألة الانبثاق من الآب.

يوحي ملاك البمين بالمرونة المطلقة. ويضفي ذلك واضحًا في
صخور الجبل التي تميل بلبونة. إنه الروح القدس الذي يلين القلوب
المنحجرة ويقودها إلى الابن، وبالابن نستطيع أن نعرف الآب. فحركة
الإيمان تنطلق إذاً من بيمين الأبقونة، من الروح العامل في العالم، وتمر
بالابن، الكلمة المتجسد، لتصب في الآب، أساس الخليقة وغايتها.

الخاتمة

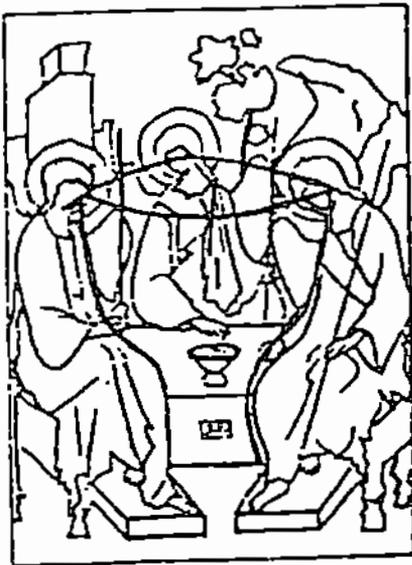
نستج مما تقدم أن أبقونة الثالث للثان وويلوف تقبل طرفًا متنوعًا
من الشرح. فبينما الهندسية المعقدة والبسيطة في آن واحد، ونشابه
الشخصيات فيها واختلافها، يشيران إلى أننا أمام سرٍّ تمكن إنسانٌ مُلبم
من تصويره بإبداع لا مثيل له. إنه سرّ الواحد في ثلاثة، والثلاثة في
واحد. لذلك لا نرى جدوى في البحث عن تحديد هوية كلِّ ملاك، فكلُّ
واحد يعكس صورة الآخرين من دون أن يفقد هويته المميزة. ولا يمكن
المرة أن يسبر غور إيهاءات صانع ذلك العمل الفنيّ إلاً بوساطة تأمل
الأبقونة ولفترة طويلة، ودرس جميع المعطيات التاريخية واللاهوتية التي
كانت سائدة بروسية في زمن إنجازها. ففكرة الأبقونة لم تنبع من العدم،
بل استند صانعها إلى تقليد قديم، واستوحى من أعمال من سبقوه، فحذف
وأضاف وغير وبدل حتى بلغ مأربه. ومنذ ذلك الحين، لم يعرف الفنّ
البيزنطيّ تمثيلًا للتالث أكثر تطورًا وأوضح تعبيرًا عن تقليد الكنيسة
وعقيدتها في ذلك المجال. أما أبقونات البتوة الإلبية التي سادت
المدرستين الروسية واليونانية ابتداءً من القرن السادس عشر الميلاديّ،
فهي انعكاس للتأثير اللاتينيّ في الفنّ البيزنطيّ. فيها يظهر الآب في هيئة
شيخ ملتح يلبس الثوب الأبيض، والابن شابًا فتياً يرتدي ثوبًا مذهبًا،
والروح القدس في هيئة حمامة. وعلى الرغم من القيمة الفنية العالية لتلك
الأبقونات، إلا أن محترما اللاهوتيّ ضعيف، ويخالف في بعض الأحيان
تفكير الكنائس الأرثوذكسية البيزنطية. لذلك تبقى أبقونة رويلوف للتالث
«أبقونة الأبقونات» كما وصفها مجمع المثة فصل.



الشكل ٢



الشكل ١



الشكل ٤



الشكل ٣

- 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»*, Flaminia.
- Daniel Angé, *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.