

الفصل الحادي عشر

نشوء الثقافة الفنية المسيحية

لقد اتخذ المسيحيون الأوائل موقفاً شديداً العداء من الثقافة القديمة برمتها، وبخاصة المعتقدات القديمة والفن التعبيري. وحسب رؤيا يوحنا أن مصيراً رهيباً ينتظر عبدة الأصنام: «من يسجد للوحش وصورته.. سوف يسقى خمرة الغضب الإلهي، الخمرة الكاملة التي صنعت في كأس غضبه، وسوف يتعذب في النار والكبريت. في حضرة الملائكة المقدسين وحضرة الحمل».

وسار نقد الفهم القديم للعالم بموازاة ترسيخ الثقافة المسيحية نفسها: ثقافة الكلمة أولاً. ويمكننا أن نبرز في هذا السياق ثقافة القاعدة الشعبية التي تعرفنا إليها عبر أعمال الرسل المنحولة، وثقافة الصفوة التي أنشأها المثقفون المسيحيون. فقد أنشأ الكتاب المسيحيون في القرنين ٢-٣م جنس الكتابات الدفاعية، التي لم يكن الهدف منها الدفاع عن تعاليم الدين الجديد وحسب، إنما تنوير الوثنيين أيضاً. وكان هذا الفن من الكتابة قد نشأ متأثراً بالخطب والحوارات القديمة، فمن حيث محتواها شكلت الكتابات الدفاعية (= الأبولوجية - م) أبحاثاً دينية - فلسفية. وكان أكثر الأبولوجيين (= المدافعين - م) قد خرج من المدارس الفلسفية القديمة. فجوستين اهتم بفلسفة أفلاطون، وكليمينت الإسكندري تلقى تعليمه في أحد مراكز الثقافة القديمة، وتخرج تروتوليان من مدرسة البلاغة والبيان في قرطاجة. ومع ذلك ناهض هؤلاء كلهم العقلانية، ورفضوا إمكانية المعرفة المنطقية. فترتوليان رأى في الإيمان أسمى مستويات المعرفة. ورأى الأبولوجيون عن وجه العموم أنه لا يمكن إدراك الحقيقة عن طريق التأمل الفكري أو المناظرات الفكرية (ولكن في واقع الأمر أن مناظرات فكرية حادة دارت بين مختلف الجماعات المسيحية

نفسها). وقد أفضت هذه الطريقة ، كما هي حال إيمان الجمهور الرئيس من المسيحيين في واقعية المعجزة، إلى عبثية انتقاد خصوم المسيحية من الوثنيين لها ، إذ لم يعط ذلك النقد أي نتائج، لأنه كان مؤسساً على التحليل المنطقي الذي واجهه المسيحيون بالإيمان والوحي. لقد ناهض الأبولوجيون أخلاق العالم القديم، وصاغوا المفهوم المسيحي للموقف الإنساني والتعاطف مع البشر كلهم، وليس مع الأقارب فقط. وكانت فكرة الرحمة المسيحية تعني مساعدة كل المعذبين بصرف النظر عن أسباب آلامهم. لقد كانت هذه الرحمة موجهة نحو الإنسان الفرد بعينه، وفي هذا تميز الإحسان المسيحي عن العطاءات الجماعية التي كانت توزعها السلطات المحلية أو العليا، وعن الولائم الاجتماعية وعروض الترفيه العامة التي كانت حشود روما الشعبية تطالب بها. ومن البدهي أنه كان من الصعب جداً تطبيق المعايير الأخلاقية التي حددتها موعظة يسوع على الجبل، ومقابلة الشر بالخير. وهذا ما أظهرته مؤلفات أدب القاعدة الشعبية، حتى المسيحيون العاديون كانوا يؤمنون بأن العقاب عمل إلهي. وكان الطابع الشديد التطرف للمطالب الأخلاقية المسيحية قد جعل تعاليمها متميزة تميزاً كبيراً عن كل النظم الفلسفية والأخلاقية الوثنية، وجعل المسيحيين في أعين المحيطين، بهم، مبشرين بعالم جديد حقاً.

لقد كانت الأخلاق نقيض الجمال في المسيحية المبكرة، لكنها نقيض الجمال الخارجي لا الروحي. ومن المعروف أن الإنسان القديم كان قاسياً في غالب الأحيان في موقفه من التشوه والدمامة، لأن مثله الأعلى هو التوافق بين المظهر والجوهر، أما المسيحية فقد وجهت دعوتها إلى كل المعذبين، بما فيهم الكساح والمشوه. وكان يوستين قد كتب يقول، إن يسوع لم يكن جميل الصورة، ولم تكن تبدو عليه مظاهر المجد والعزة، وأكد كليمنت الإسكندري أن يسوع لم يتألق بجمال جسده، إنما بالجمال الحقيقي لروحه وجسده: تجلى جمال الأولى في أعماله الصالحة، وجمال الثاني في خلود جسده. وكان ترتوليان بدوره من ألد خصوم التصاوير. لقد وقف أبولوجيو المسيحية ضد جماليات العصر القديم: المزج بين تصوير طبيعية الموضوع المصور والسعي إلى تحقيق جمالية المظهر الخارجي. أما المسيحيون الأوائل فما كان يمكن أن يخطر لهم مجرد تصوير الإله: كان هذا محرماً في اليهودية، وكان يمكن أن يؤخذ على أنه عبادة أصنام. ثم علل الفلاسفة اللاهوتيون المسيحيون تحريم التصاوير، في إطار الفهم المسيحي للعالم. فقد علم كليمنت الإسكندري أن السجود ينبغي أن يكون لكائن لا جسدي (يقصد الإله) تدركه البصيرة الروحية فقط، وإذا ما صور في أشكال

جسدية فإن ذلك يحط من قدره؛ والتساوير بالنسبة لكليمنت، هي مجرد تراب وحسب. كما أدان بعض الأعمال المنحولة بدوره، تصاوير الآلهة، أو القديسين على حد سواء. فثمة في أعمال يوحنا المنحولة وصف لمشهد أراد فيه المدعو ليكوميديس الأفسسي أن يعبر عن شكره ليوحنا الذي هداه إلى المسيحية، فطلب إلى أحد الرسامين أن يرسم له صورة للرسول: أخفى ليكوميديس الرسام في حجرة يستطيع أن يرى الرسول منها دون أن يراه هذا الأخير أو يعلم به. وعندما باتت الصورة جاهزة حملها ليكوميديس وأراها ليوحنا. لكن يوحنا لم يعرف للوهلة الأولى أنها صورته، كما يقول المنحول، فهو لم ير نفسه يوماً (إشارة إلى أن الرسول لم يكن يهتم لمظهره الخارجي)، ولما جاؤوا به إلى المرأة وعرف أن الصورة المرسومة صورته، اغتم كثيراً وألقى موعظة ألح فيها على أن الرسام لم يظهر سوى الصورة الخارجية التي يمكن لأي كان أن يراها. وقال: «الأفضل أن تكون أنت رسامي يا ليكوميديس: فأنت بين يديك الألوان التي أعطاك إياها يسوع عبري، يسوع الذي رسمنا كلنا.. وهناك ألوان أريدك أن تستعملها: الإيمان بالإله،



سمكة وسله خبز
زخرفة في سراديب رومانية

والمعرفة، والتبجيل، والوداعة، والبساطة، ومحبة الآخر، والنقاء... وختم يوحنا موعظته بكلمات صارمة: «لقد رسمت صورة ميتة لكائن ميت». إذن، لقد رفض مؤلف هذا العمل إمكانية رسم صور لبشر، لأن الأمر المهم الوحيد بالنسبة إليه، هو جوهر الإنسان،

والصلة الروحية التي تربط بين القديس ومبجله ولكن التأكيد على الرؤية الروحية وحدها لم يكن يرضي جماهير المؤمنين الذين كانوا يعيشون في محيط الصور المرئية الجهورية التي أبدعتها الثقافة القديمة. ففي بادئ الأمر كانت الصلاة بالنسبة إليهم، هي وسيلة التواصل مع الإله (والحقيقة أن الغنوصيين لم يعترفوا بها). وإذا كانت الصلاة الأولى والوحيدة التي وردت في الإنجيل: «أبانا الذي»، صلاة قصيرة وبسيطة، فإن الصلاة المرفوعة إلى الإله صارت مع مرور الزمن إلى إبداع فني من نوع خاص. فقراءة الصلوات بصوت مسموع، وبنية هذه الصلوات نفسها، ثم تأثير التراتيل الدينية، هذا

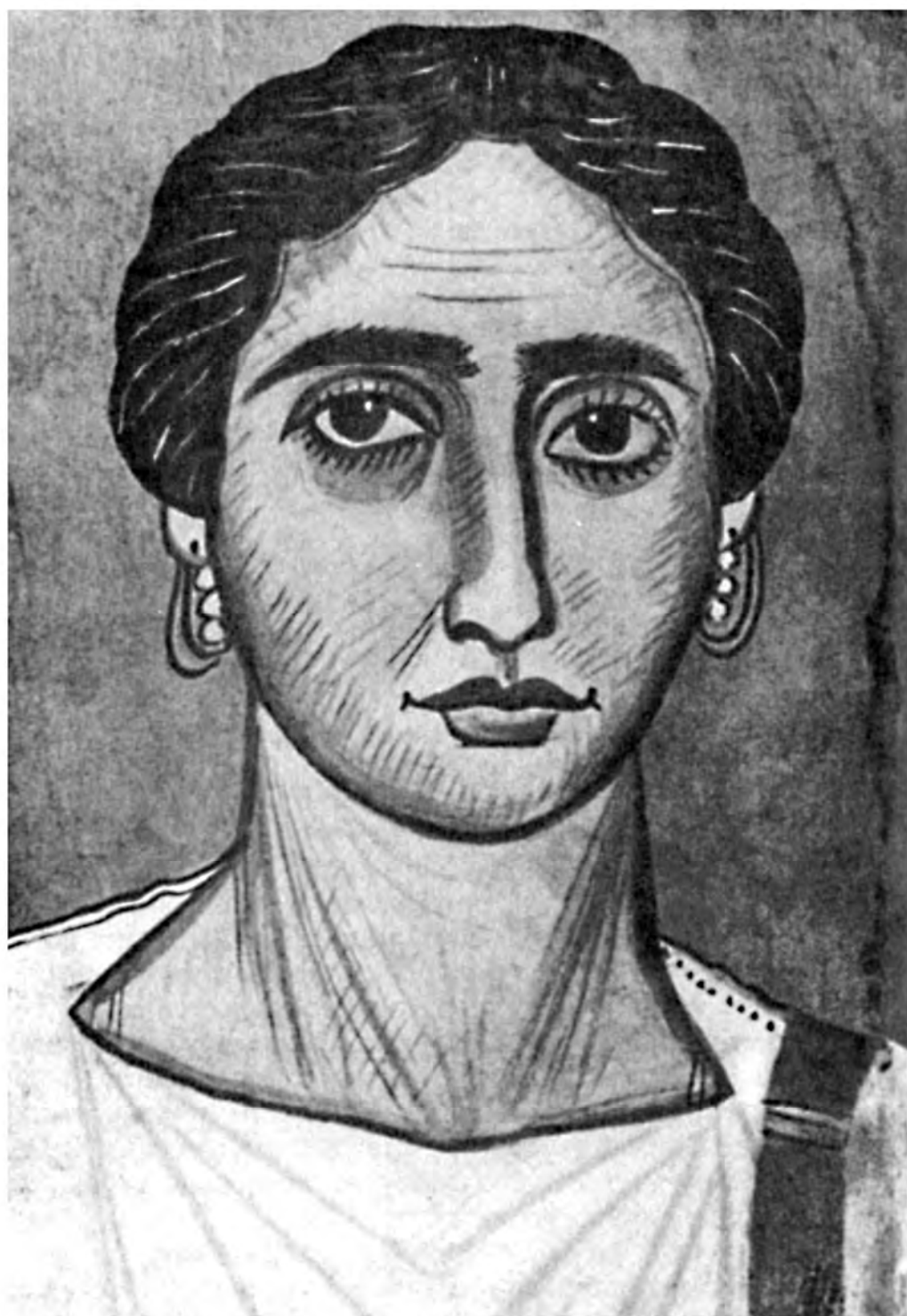
كله شكل قاعدة فنية لخلق حالة دينية في أثناء إقامة الصلوات. ومن غير الانفعال الجمالي كان بلوغ الانفعال العاطفي مع الصلاة أمراً غير ممكن. وعاجلاً أم آجلاً كان ينبغي أن يجد التأثير البصري مكانه في نظام الثقافة المسيحية.

لقد كانت مدن الإمبراطورية الرومانية التي يعيش فيها المسيحيون مزدانة بمختلف الأعمال الفنية: تماثيل الآلهة، والأباطرة، والشخصيات الفذة، وأقواس النصر، واللوحات الجدارية وما إلى ذلك. وعلى امتداد الشوارع كانت تقوم تماثيل مختلف الشخصيات الميثولوجية المقامة عادة على نفقة أشخاص. ولم تكن الأماكن العامة وحدها المليئة بالتحف الفنية، إنما المنازل السكنية الخاصة أيضاً كانت تحتوي كثير منها: كانت جدران منازل مدينة بومبي مثلاً، مزخرفة بلوحات جدارية وموزايكية شديدة التنوع، بما فيها صور أصحاب المنازل. وحتى سكان الأرياف اعتادوا على رؤية الأعمال الفنية في معابد قراهم، وعلى شواهد القبور والنقوش التذكارية، وكانت التصاوير متنوعة من حيث المحتوى والنوعية: تصاوير الآلهة، أو رموزها (الصقر على سبيل المثال، وهو طير زيوس المقدس، والأسود التي كانت ترتبط بعبادة كيبيلا أم الآلهة). وفي بعض الأحيان كانوا يرسمون صورة الميت على شاهدة قبره.



حلقة فلاسفة الأفلاطونيين الجدد

ونحن يمكننا أن نفترض أن أولى التصاوير المسيحية كانت عبارة عن رموز، وكانت الرمزية المسيحية قد نشأت بالتدرج، وغني عن البيان أن المسيحيين قد استقوا الكثير من العالم المحيط بهم، وانسحب هذا على آثارهم الأدبية كذلك، كما على حياتهم اليومية. وإذا ما حاكمنا الأمور وفق شواهد القبور وزخرفات الدياميس، فإنه كان يمكن للمسيحيين أن يستخدموا الرموز الوثنية بعد إعادة تأويلها، فقبل الاعتراف الرسمي بالمسيحية، لم يكن أتباع المسيح يجروون على الإعلان دوماً عن مسيحيتهم (لم يشكل استثناء في هذا الميدان سوى المونتانيين الذين كانوا ينتظرون النهاية الوشيكة لهذا العالم، فكتبوا علانية على شواهد قبور إخوتهم في الدين: «مسيحيين»)، ولذلك استخدموا نمط الشواهد الوثنية الذين لم يكن يتعارض مع معتقدتهم، وفسروا رموزهم على طريقتهم الخاصة. فغالباً ما رسموا دالية العنب وعناقيد العنب، وهي رمزية كانت ترتبط بعبادة الإله أدونيس؛ لقد كانت للنبيذ رمزية معقدة، إذ جسد دم المسيح، والحياة الأبدية (يروى لنا إنجيل يوحنا معجزة قانا: تحويل الماء إلى نبيذ: رمز دم المسيح)؛ وجسد السمك الروح التي «صاهاها المسيح» وكذلك المسيح نفسه؛ لقد فسروا الأحرف التي تتألف منها كلمة إيكثيوس الإغريقية (سمكة) بمعنى «يسوع المسيح ابن الإله المخلص»؛ ورمزت الحمامة عندهم إلى الروح القدس. أمّا الصليب بصفته الرمز الرئيس فلم يظهر إلا في وقت متأخر نسبياً: في القرن ٤م، على شواهد قبور مسيحيي آسيا الصغرى، فلكي يفرقوا أنفسهم عن الوثنيين دون أن يعلنوا عن مسيحيتهم صراحة، كتب هؤلاء في آخر الصيغة التقليدية: «لذكرى»، الحرف X على شكل صليب. وكانت تتداخل في بعض الأحيان الرمزية المسيحية مع الرمزية الوثنية: حملت إحدى شواهد القبور في آسيا الصغرى رسم إكليل الشوك، وهو الرمز المسيحي، لكنهم رسموا بدلاً من الحمامة الصقر، وهو رمز ارتبط تقليدياً بالإله زيوس. وليس واضحاً مغزى مثل هذه المحاولة، التي بقيت فريدة على مرّ العصور. ولكن يمكننا أن نفترض مع ي. س غولوبتسوف، إنه كان يجري على مستوى القاعدة تفاعل بين الوثنية والمسيحية إبان ما يدعى «العصر الانتقالي». ويبدو إن مواءمة الرمزية الوثنية والصيغ كانت تقرب بين السكان المسيحيين وغير المسيحيين.



صورة امرأة. الفيوم. تيمبيرا. أوائل القرن الثالث الميلادي.
كمبريدج (الولايات المتحدة الأمريكية). متحف الفنون



صورة امرأة. تيمبيرا، القرن الثاني الميلادي. باريس. اللوفر

ولكن، منذ النصف الثاني من القرن ٢م. أخذ الفن التعبيري المسيحي نفسه ينشأ ويتطور. وبقيت مواظب آباء الكنيسة ضد التصاوير كأنها قائمة بذاتها ومعزولة عن الذوق الجمالي لجماهير المؤمنين. ولهذا السبب بالذات يمكننا أن نتعرف إلى نماذج هذا الفن المبكرة، في زخرفات النواويس. لقد تطور هذا الفن تحت تأثير السمات الجديدة التي يمكن رصدها في الثقافة الفنية للطور الأخير من العصر القديم، وقد قامت في أساس هذه الأخيرة، مناقضة العالم المادي القاصر بالوجود الآخر الذي تتسم به المعتقدات الطقوسية الباطنية والتعاليم الفلسفية. وفي القرن ٣م نشأت تعاليم الأفلاطونية الجديدة التي كان لها تأثير عظيم على آباء الكنيسة وعلى المسيحية على وجه العموم، لا سيما في تنويعتها الشرقية. وكانت الأفلاطونية الجديدة قد أطلقت فكرة الكلّي المطلق (وهي الفكرة التي كان طرحها الغنوصيون أيضاً)، الذي ليس هو العقل، لكنه في الآن عينه ليس شيئاً ما غير عاقل؛ إنه فوق العقل. فكثرة النظام الكوني التي لا عد لها تظهر عن طريق الانبثاقات: ينبجس العقل من الكلّي. وينبثق الروح الكوني من العقل. والمادة هلامية لا متناهية (لا تحمل مبدأ الرداءة، كما رأى الغنوصيون)، تتلقى أشكالها من فوق. وهي تتوضع في قاع البنية التراتبية للعالم، لكنها لا تتعارض معه.



صورة شقيقين رسم بالشمع، القرن الثاني الميلادي، القاهرة، المتحف المصري

وتعدّ روح الإنسان جزءاً من الروح الكوني، وهي تستطيع أن تصعد إلى الكلّي الأوحد عبر كثرة من المجالات، بفضل حالة الوجد. أما الشرّ فهو حسب الأفلاطونيين الجدد مجرد قصور طارئ مؤقت مرتبط ببعد العالم الخارجي عن المطلق. كما تميز أيضاً علم الجمال لدى الأفلاطونيين الجدد، إذ ارتبط في تعاليمهم بكمال الواحد الكلّي. فحسب أفلوطين الذي يعد أبرز ممثلي هذه التعاليم، إن البديع، هو البسيط المطلق الكلّي، ولذلك يجب على الفنان ألاّ ينشئ الجمال الفيزيائي، بل ينبغي عليه أن يبين فكرته. ولم يؤثر علم الجمال الفلسفي هذا في أعمال فنية بعينها، مع أنه كان لمثل هذا التأثير حضوره أيضاً، بقدر ما عكس انفعالات ناس ذلك العصر وبحثهم عن أشكال جديدة ليست مرتبطة بإعادة إنشاء ما تراه العين المجردة مباشرة. فأتباع العبادات الطقوسية المأخوذون بالصوفية والسحر، كما لو أنهم كانوا يتطلعون إلى ما وراء الجانب الظاهري للواقع، ويسعون إلى اكتشاف الجوهر الداخلي للأشياء ولأنفسهم هم. وفي فن الطور الأخير من العصر القديم، فقدت صورة الإنسان سمات الصورة المرسومة، وغدا التصوير مسطحاً ويات الكشف عن الجانب الروحي، هو الهدف الأساس للرسام. ونحن يمكننا أن نتابع هذه السمات على مثال الصور المصرية المرسومة (صور الفيوم، نسبة إلى مكان اكتشافها)، المعروضة في كثير من متاحف العالم. لقد كانت الصور المصرية المرسومة تستخدم لإقامة طقوس الدفن: توضع الألواح الخشبية التي تحمل الصور، مع المومياء، أو كانت الصور ترسم على الكفن مباشرة؛ كما كان بعض الصور يعلق على جدران قاعات الاستقبال في المنازل. وتذكر صور القرنين ١-٢م من حيث أسلوبها، بتلك التي اكتشفت في مدينة بومبي. فقد تميّزت بسعي الرسام إلى إظهار الشبه، ولذلك جاءت حجمية مزخرفة. ومثلت الصور أناساً ينتمون إلى أعراق شتى: رومان، وإغريق، وجزيريين، ومصريين، وكان من اليسير أن تنتشر المسيحية في أوساط هؤلاء بسرعة. ولكن أسلوب التصوير أخذ يتغير مع حلول نهاية القرن ٢م: أخذت الصور المرسومة تتحول إلى صور تخطيطية، جبهية، وزاد فيها حجم العينين بصفتهما انعكاساً لروح الإنسان. وأخذت تختفي ملامح الشبه مع الإنسان الحقيقي، من الصور المرسومة كما من صور الأباطرة المنقوشة على النقود؛ صارت الصورة إلى مجرد رمز. وظهر أن هذه التبدلات كلّها كانت تلائم المسيحيين، وقد أثرت في إدراكهم الجمالي.

ويمكننا على أساس زخرفات النواويس الرومانية أن نتتبع رحلة ارتقاء الفن المسيحي المبكر. وينتمي أقدم هذه الزخرفات إلى القرن الميلادي الثاني، إذ عثر عليها على جدران نواويس القديس كالليكست الذي كان ناظر المقبرة (ثم صار قائد

مسيحيي روما). وابتداء من القرن ٣م باتت الجدران تزخرف بمشاهد رمزية وأخرى ذات محتوى ما. ومن المشاهد الرمزية المتميزة مشهد إصّ عناقيد العنب التي ينقر منها طير، وهو مشهد نفذ بأسلوب العصر القديم، وكان قد عثر عليه في نواويس القديس سيباستيان.



كأس عنب وطير (حمامة؟) زخرفة في سراديب رومانية

وللمحاور التوراتية مكانة بارزة في زخرفات النواويس، فقد باتت هذه المحاور تدرج الآن علناً في منظومة المعتقدات المسيحية: لقد صارت التقاليد اليهودية إلى جزء لا يتجزأ من البنية الثقافية المسيحية. وارتبط انتقاء هذه المحاور بفكرة التبشير بظهور المسيح. فبلغام على أتانته والملاك الذي يقطع طريقة، مشهد أنبأ بدخول يسوع إلى أورشليم راكباً على جعشه.



بلغام على الأتان والملاك، زخرفة في سراديب رومانية

ومن الطريف أن يشار في هذا السياق إلى ما ورد في أعمال توما، إذ بينما هذا الأخير يبشر بالمسيحية في الهند، ظهر له هناك حمار صغير ناطق عرّف عن نفسه إنه واحد من أحفاد تلك الجحشة، وحمله إلى المدينة. وعلى هذا النحو يبدو كأنّ خيطاً يمتد ليصل بين المشهد التوراتي والقصة الإنجيلية وقصة الرسول: ينشأ تاريخ مقدس واحد للمسيحية. كما رسموا في زخرفات النواويس صورة موسى وهو يخرج المياه من الصخرة، مبشراً بذلك بالمعمودية: وأولوا وقوع يونان في جوف الحوت ومكوّته ثلاثة أيام هناك ثم خروجه بإرادة الإله، رمزاً للملكوت في الظلمة ثم الخروج منها إلى نور الإيمان الحقيقي. وعثروا على زخرفة من مثل زخرفات القرن ٢م هذه، في نواويس تدعى نواويس بريسيلاً (نسبة إلى النقوش الإغريقية التي عثر عليها هناك)، وكانت تلك الزخرفة عبارة عن مشهد من سفر دانيال التوراتي: صنع الملك البابلي نبوخذنصر (وهو نفسه الملك الذي استولى على أورشليم في القرن ٦ ق.م، وهدم المعبد الأول) صنماً من ذهب وحاول تحت التهديد بالحرق أن يرغم ثلاثة يهود على أن يسجدوا للصنم. لكنهم أبوا، فأمر أن يرمى بهم في آتون مستعر. وهنا تحققت المعجزة: لم تمس النار اليهود الثلاثة، بينما أحرقت الآخرين (دانيال). وقد رمز هذا المشهد وتصويره رسماً، إلى الإيمان والمعجزة التي يمكن أن يصنعها هذا الإيمان. وترقى إلى الزمن نفسه والنواويس عينها زخرفة مستوحاة من قصة سوسانا (في الترجمة السبعونية وردت هذه القصة قبل سفر دانيال مباشرة). وسوسانا هذه امرأة عفيفة حاول الشيوخ إغواءها، ولما فشلوا أخذوا يعملون على اضطهادها: جسّدت هذه القصة الثبات في الإيمان على الرغم من ضراوة الاختبار.



اليهود الثلاثة في آتون النار، زخرفة في سراديب رومانية

وثمة أيضاً رسم جداري يظهر فيه لوط ممسكاً بابنتيه خارجاً بهما من سدوم المحكومة بالهلاك؛ يعبر الرسم عن سلوك طريق الدين الحق. وهكذا صارت المحاور التوراتية إلى جزء لا يتجزأ من الزخرفات المسيحية؛ فلم يلق الرسامون المسيحيون بالاً إلى تحريم رسمها.



لوط وابنتاه خارجاً من سدوم، زخرفة في سراديب رومانية

وما يثير الاهتمام أنهم حاولوا أن يستخدموا في الزخرفات محاور الفن القديم واعطاءها تأويلاً رمزياً؛ لقد أوغلت الميثولوجيا القديمة عميقاً في وعي (الوعي الباطني؟) المؤمنين الجدد. فنقف في الزخرفات على حضور واضح لبطل الأساطير الإغريقية المحبب: هرقل، إذ تزخرف جدران نواويس الشارع اللاتيني بزخرفات متنوعة من مشاهد أساطير هرقل؛ لقد أولت هذه الموضوعات الوثنية الصرف بروح مسيحية، فجاءت ترمز إلى انتصار الإيمان على الموت وقوى الظلام. واستخدمت هنا القصة التي شكلت محور تراجيديا يوريبيدس: «ألكيستا»؛ وفيها ينتزع هرقل ألكيستا العفيفة من قبضة عفريت الموت، بعد أن كانت قد وافقت هي نفسها على أن تموت بدلاً عن زوجها. وكان هذا الأخير في حالة يأس تام عندما أعاد له صديقه هرقل زوجته ألكيستا. وقد ربط المسيحيون هذا المحور بفكرة القيامة إلى الحياة الأبدية. ونقف على زخرفة أخرى تصوّر هرقل يقتل الهيدرا، رمز الشرّ والتعسف؛ كما لقيت تأويلاً فريداً لدى المسيحيين

قصة هرقل وتفاحات بستان الهسبيريدس: يقف هرقل حاملاً الهراوة عند الشجرة التي يحرسها الثعبان (خلفاً للأسطورة التي يؤدي فيها التين مهمة حراسة الشجرة، ونجح أطلس في الحصول على التفاحات). ومن الواضح أن الثعبان يرمز هنا إلى الحية التي أغوت حواء، بينما تشبه الشجرة، الشجرة التي كانت قائمة في بستان الجنة، أما هرقل فهو مقاتل الشرير والمغوي. ولكن إذا كانت الموضوعات التوراتية قد دخلت التقليد المسيحي بصفتها جزءاً مكوّناً له، فإن تأويل الأساطير القديمة، ومحاولة إدخالها بنية الرمزية المسيحية قد جريا على أيدي مثقفين كانوا على معرفة دقيقة بالأساطير والتراجيديات، فسعوا إلى مزج الإرث الثقافي الذي اعتادوا عليه، مع نظام المعتقدات والتعاليم الدينية الجديدة. ولكن هذا التأويل لم يلق كثيراً من الانتشار، لأن التدايعات الفكرية الوثنية كانت قوية جداً وغير ملائمة للعقيدة المسيحية الجديدة.



من اليسار: هرقل عند شجرة التفاح. من اليمين: هرقل يقتل الهيدرا
زخرفة في سراديب رومانية

وابتداءً من القرن الميلادي الثاني أخذت تظهر الموضوعات المسيحية نفسها: تصاوير الأفخارستيا: أناس يجلسون حول مائدة ويكسرون الخبز، وتظهر في زخارف نواويس القديس كاليبست سلتان موضوعتان على جانبي المائدة مملوءتان خبزاً، لتذكرا بمعجزة يسوع الذي أطعم الجموع الجائعة في البرية..

لقد شكل البحث عن طرائق لمقاربة الصورة المرئية، أي المظهر الخارجي ليسوع، مرحلة مهمة في صيرورة الفن التعبيري المسيحي. وبما أن الرسامين لم يجرؤوا على تخيل الصورة البشرية

ليسوع نفسه ، لذلك استخدموا في زخرفات النواويس صورة الراعي الصالح ، وهي صورة فتى يحمل حملاً على كتفيه (رمز الروح التي أنقذت) ، أو تحيط به الغنم: المؤمنون. لقد كانت نوعية الزخرفات متباينة ، فبعضها جرى تنفيذه حسب تقاليد فنّ العصر القديم (= الإغريقي الروماني-م) (كان الاهتمام بالرعاة ، والآلهة الفافان الذين ينقذون الأغنام من السمات التي تميز بها فن العصر الهلنستي وأدبه)؛ وبعضها الآخر نفذه رسامون من الواضح أنهم غير محترفين ، إذ انتهكوا أبسط معايير التناسب ، حتى جاءت الغنم لا تشبه نفسها في رسوماتهم.



يسوع في صورة الراعي الصالح زخرفة في سرداب رومانية



الراعي الصالح
تمثال من أوائل القرن الرابع الميلادي

وفي القرن ٣م باتت شخصية الراعي تستخدم في فنّ النحت (الفتى البديع: الراعي الصالح). وسار البحث عن أيقونة ليسوع رويداً رويداً. وحافظ لنا يوسفوس القيصري على خرافة منحولة تقول، إن يسوع مسح وجهه يوماً بمنديل انطبعت عليه صورته، فأرسله إلى الأبحر ملك أوسروين، وهذا يعني في الوقت نفسه أن يسوع قد بارك تصوير صورته. ونشأت خرافة أخرى تزعم أن لوقا الإنجيلي رسم صورة أمّ الإله بنفسه.

لقد جاءت صورة يسوع في زخرفات النواويس شاباً من غير لحية، يرتدي زياً رومانياً أو عارياً تماماً، كما في مشاهد المعمودية. وكان البحث جارياً عن صورة ليسوع خارج فن زخرفة النواويس أيضاً: عثر في ضريح لواحد من أغنياء المعتوقين على فسيفساء يرقى تاريخها إلى الحقب التي سبقت اعتراف قسطنطين بالمسيحية، ويظهر يسوع فيها في صورة إله شمسي، لكنه محاط برموز مسيحية. أما أقدم صور يسوع الملتحي، فلم تظهر إلا في آخر القرن

٤م، في النواويس الرومانية. وكانت تلك صورة رجل منهك مضنى عيناه مرفوعتان نحو السماء. وقد انعكس ذلك البحث في نزعات شتى لفهم يسوع: ارتبطت إحداها بتصور يسوع شخصاً ليس ذا صورة جميلة، وهذا ما يتعارض مع المثل الجمالي للعصر الإغريقي- الروماني؛ بينما انطلقت النزعة الأخرى من التعاليم التي ترى أن الجمال الروحي ينبغي أن ينعكس في المظهر الخارجي؛ وسرعان ما ظهرت هذه في فن رسم الأيقونات البيزنطي الذي استند إلى أن الصورة الخارجية ليسوع قد تغيرت بعد قيامته إذ شع منه نور غير زمني.



يسوع على الكرة الأرضية ومعه الرسول بطرس (على اليسار) والرسول بولس (على اليمين). زخرفة في سراديب رومانية



المسيح يشفي امرأة. زخرفة في سراديب رومانية



يسوع في صورة إله شمسي، موزايك من قبر مسيحي في روما



صورة يسوع الملتحي، زخرفة في سراديب رومانية

وبالتزامن مع تصاوير يسوع، أخذت تتطور أيقونات والدة الإله. وقد رسموا صورتها عادة وهي تحمل يسوع الطفل على يديها: واقفة أو جالسة. وكانت التصاوير الأولى قد حافظت على قدر كبير من الحجمية، لكن الأشكال ما لبثت أن تحولت بعد ذلك إلى أشكال مسطحة: حركات طقوسية، وعينان اتساعهما مبالغ فيه. ومنذ البداية جاهدوا في رسم صورة والدة الإله امرأة جميلة. ولكن صورة غير عادية لوالدة الإله جاءتنا من القرن ٣م: تظهر العذراء في هذه الصورة سافرة رأسها مكشوف، ويدها مرفوعتان في وضعية الصلاة، والطفل على صدرها، وفي عنقها عقد. لكن الطفل يبدو في هذه الصورة كأنه إنسان صغير ناضج، وقد صار هذا التقليد إلى تقليد قانوني في فن رسم الأيقونات البيزنطي. ثم أخذت تظهر في بعض اللوحات الجدارية تصاوير الرسل، خاصة صوري بولس وبطرس اللذين قدما في فن الرسم المسيحي اللاحق كلّه رجلين أصليين ابتعدا عن سنّ الشباب. ويرافق بطرس رمز الدائم: مفاتيح يسلمها له يسوع، كما كانت اللقافة الورقية (الناموس)، رمز بولس. وليس بين يدينا ما يشهد على أن هذه التصاوير كانت موضع تعبد وسجود.



والدة الإله والطفل على ركبتيها. زخرفة في سراديب رومانية

ولا تحمل جدران النواويس زخارف ترتبط بالكتاب المقدس وحسب، إنما يمكننا أن نشاهد هناك تصاوير ناس عاديين أيضاً، من الواضح أنهم دفنوا هناك، لقد كانت التصاوير من أكثر أجناس فن الرسم انتشاراً وقتذاك، وكانت قد اتصلت بادئ ذي بدء

بعبادة الأسلاف في الثقافة الرومانية، ثم صارت إلى جزء من الثقافة الزمنية، وتتوزع الآن في مختلف متاحف العالم كثرة كثيرة من التماثيل الرومانية، وهي لا تمثل الحكام فقط، إنما تمثل أناساً آخرين كذلك. وتشهد كثرة هذه الأعمال الفنية على أنها لم تكن تزين منازل الأهل والأقارب فقط، بل كانت جزءاً من مجموعات فنية منتشرة في مختلف أرجاء الإمبراطورية. وفي المقاطعات الشرقية كان رسم صورة المتوفى على شاهدة القبر أمراً تقليدياً. وغني عن البيان القول، إن المسيحيين بعد أن انتهكوا تحريم رسم صورة الإله والقديسين، كانوا سيتحوّلون عاجلاً أم آجلاً إلى رسم صور أقاربهم المدفونين في مقابر تحت الأرض.

لقد كانت العائلات الفقيرة التي لا تتوفر على إمكانيات لإقامة نقوش مكلفة تشير إلى قبور أقاربهم، تكتفي برسم تصاوير صغيرة لأشكال بشرية غير مرفقة بأي علامات خاصة. ثم أخذت تظهر تصاوير أشكال في وضعية الصلاة، ويشير الدارسون للنواويس إلى أن الأشكال الأنثوية التي في وضعية الصلاة، قد رسمت في بعض الأحيان إلى جانب قبور الرجال، والأشكال الرجالية المماثلة إلى جانب قبور النساء. وقد تكون هذه التصاوير تصاوير مصلين يندبون أعضائهم الراحلين.

وكان القرنان ٣ و ٤م قرنيّ البحث عن مبادئ رسم لوحات الصور. وقد عثر على واحدة من مثل هذه اللوحات في حجرة من القرن ٣م، وهي لوحة نصفية لامرأة ترتدي ثياباً فاخرة، رافعة نحو السماء عينين حزينتين، وتبدو ملامح وجهها واضحة. ولكن أكثر التصاوير المشابهة التي عثر عليها كانت مسطحة وجبهية. وثمة لوحة جدارية في النواويس تظهر فيها امرأة تصلي واقفة، وترتدي ثوباً يصل إلى الأرض ليغطي كامل جسدها. وما يميز هذه اللوحة أن اسم صاحبها مدون في أعلاها: غريتا. ومن الواضح أن الذي رسم هذه اللوحة لم يتقيد بالمعيار التشريحي الدقيق، فاليدان والأصابع مقاييسها متباينة، كما تبدو تقنية الرسم بدائية إلى حد كبير، إلا أنه يصعب القول ما إذا كان هذا نتيجة ضعف حرفية الرسام المسيحي، أم أنه تجاهل مبدئي للواقع المعطى. ومن البدهي أن نظن أن مختلف المسيحيين كان يدعوا مختلف الرسامين ليرسم له صورة، وليس بالضرورة إنه كان يدعوا الرسام الأفضل، وينبغي أن ننوه في غضون ذلك إلى أن اللوحات المزخرفة كانت ظاهرة معتادة في نواويس المقاطعات، خلافاً لنواويس روما حيث تأثرت قيادة الكنيسة أقوى.



رسم امرأة تدعى غريتا، زخرفة في سراديب رومانية

ومع انتصار المسيحية في الإمبراطورية، توقف فنّ النواويس، وظهرت المدافن المسيحية فوق سطح الأرض، وصار الفن التعبيري المسيحي يوشّي المعابد والكنائس. كما ظهرت أيضاً تصاوير بعض القديسين مرسومة على ألواح خشبية (عثر على مثلها في مصر)، وكانت هذه اللوحات مقدمة لفن رسم الأيقونات، لا سيما لدى مسيحيي الشرق. وفي آخر المطاف قبل اللاهوتيون المسيحيون، بل كرسوا أيضاً تصاوير يسوع، ووالدة الإله، والقديسين. ونشأ فيما يلي من تاريخ المسيحية، تبجيل الأيقونات وتكريمها بصفتها صور تملك الغبطة وتستطيع أن تحمل إلى من تمثله، الأفكار والأحاسيس. ففي الغرب باتت الأيقونات جزءاً لا يتجزأ من زخرفة المعابد، ولكن خلافاً لعبادة التي نشأت إبان القرون الوسطى في بيزنطة، لم تكن الأيقونات بالنسبة للاكليروس الغربي موضع تقديس، بل مجرد زيتة، ووسيلة إيضاح للكتاب المقدس.

وبعد أن اعترف الإمبراطور قسطنطين بالمسيحية في أوائل القرن ٤م، بدأ نشوء فن العمارة الكنسي: أخذت الكنائس والمعابد تبني تحت حماية الإمبراطور. والواقع أن مثل هذه المحاولات كانت قد جرت من قبل، لكنها اقتصرّت على المقاطعات النائية؛ فقد وصلت إلينا آثار كنيسة صغيرة اكتشفها المنقبون الآثاريون في شمال شرقي سوريا في قرية دورا-يوروبوس (= الرصافة الآن- م). ولم يستخدموا مخطط بناء المعبد الوثني لبناء الكنائس، بل مخطط بناء البناء العادي الممتد المتطاوّل المخصص لانعقاد جلسات المحكمة: البازيليكا. ومن المعروف أن معبد العصر الإغريقي- الروماني كان يتصف بفخامة ملفتة إن من الداخل أو من الخارج، فهو كان حسب معتقدتهم مسكن الإله المعني نفسه، كما كانت الطقوس الجماعية تؤدّى في فناءه الخارجي. وبدورها كانت الكنيسة المسيحية بيت الصلاة الذي يجتمع فيه المؤمنون، ولذلك جهد بناء الكنائس إلى تحقيق تأثير جمالي على كلّ من يدخل إلى الكنيسة من خلال الاهتمام الكبير بفخامة داخل المكان. ففي الكنائس المسيحية الأولى التي بنيت في روما، ثم في القسطنطينية حيث أخذوا يستخدمون مع الزمن مخطط المبنى المقبب، يبرز تعارض واضح بين المظهر الخارجي المتواضع إلى حد ما، والفخامة الملفتة لداخل الكنيسة. لقد كانت الجدران الداخلية للكنيسة أو الدير تزدهن بالفسيفساء والزخارف. وعندما كان المؤمن يدخل إلى الكنيسة، كان يشعر كأنه دخل إلى عالم كلّ شيء فيه مختلف: الهيكل، والمذبح، والأيقونات، والشموع المشتعلة، ورائحة البخور، هذا كله معدّ لخلق جوّ يفرض حالة نفسية انفعالية ملائمة إلى أقصى حدّ من أجل تحقيق التواصل مع الإله.

ولكن الثقافة المسيحية في الشرق والغرب، أخذت تتطور في الزمن اللاحق في طرق مختلفة، إلا أن أسس هذه الثقافة الكتابية والتعبيرية كانت قد وضعت إبان القرون الأولى لحياة المسيحية.



سرجيوس وباخوس. أيقونة على الخشب، مصر، رسم بالشمع، القرن الرابع الميلادي،
كثيف، متحف الفنون الغربية والشرقية