خصائص الاشكال الفنية في الرسوم الايقونية البيزنطية

سلام أدور اللوس

ملخص البحث

تكمن مشكلة البحث في السؤال عما إذا كانت الأشكال الفنية في الايقونة الدينية البيزنطية، وريثة انقياد وتقليد حرفي لفنون حضارات سالفة؟ وإذا انت كذلك هل ساعد ذلك الاقتباس على دخول افكار غريبة تفشت في داخل التقاليد الدينية، وهل دفع ذلك الى قيام حركة رفض وتحريم، ونشوب حرب الايقونات؟ ام هي في الحقيقة -وكما يرى الباحث -وليدة حاجة تواصلية بين المؤسسة الدينية والمتلقي في تأسيس خطاب تداولي، يكون مرئي الى جانب المقروء منه والمسموع ؟.. وتكمن اهمية هذه الدراسة في كونه اضافة معرفية للمكتبة الفنية من شأنها ان تغني الباحثين و الدارسين في هذا المجال وطلبة كليات ومعاهد الفن، المهتمين بدراسة تاريخ الفن، و الرسم الايقوني في العصور الوسطى بصورة خاصة. تم تقسيم الفصل الثاني الى ثلاث مباحث، استعرض اولها المخرجات الشكلية للايقونة البيزنطية، المبحث الثاني حول مدارس فن الايقونة البيزنطي. اما الثالث، فبحث في مرجعيات الايقونة البيزنطية. وفي الفصل الثالث تم اختيار نماذج بصورة قصدية للتحليل حيث اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي، التي بلغ عددها ثلاث عينات وبعد اتمام عملية التحليل توصل الباحث الى مجموعة من النتائج، من اهمها: يميل الاسلوب العام نحو التبسيط والاختزال، بعد، أن كانت ذات بدايات واقعية ثم تحولت عنها في نضوجها نحو التجريد. كما تتسم باحجام صغيرة نسبياً، وبتكرار الانموذج المدرسي الاول. جسدت الايقونة البيزنطية الفكر اللاهوتي الشرقي (الارثوذكسي). وتمسكه بأسلوب المواجهة. جمود التعبير في قوالب محددة. والابتعاد والحرص على عدم ابراز تفاصيل الجسد العاري. فضلاً عن عدم -او ندرة -الاستعانة بالمرويات الشعبية كموضوعات ايقونية.

مشكلة البحث : تكمن مشكلة البحث في التساؤل: هل كانت الايقونة الدينية البيزنطية في الشرق وريثة انقياد وتقليد حرفي لفنون حضارات سالفة؟...واذا كانت كذلك، فهل ساعد ذلك الاقتباس على دخول افكار غريبة تفشت داخل التقاليد الدينية، مما دفع نحو نمو حركة رفض وتحريم ، قادت نحو نشوب حرب الايقونات ؟...أم هي في الحقيقة - وكما يرى الباحث - وليدة حاجة تواصلية بين المؤسسة الدينية والمتلقي في تأسيس خطاب تداولي مرئي الى جانب المقروء منه والمسموع ؟.. ان الايقونة البيزنطية هي بالفعل – وعلى الرغم من كونها - وريثة لكل تأثيرات فنون الحضارات الشرقية القديمة، الا انها ولدت بخصائص شكلية تحمل خصوصية ذلك التفاعل فكري ديني وفلسفي مع واقع اجتماعي، وشروط المكان، فتمخضت عنه فنون ذات صفات خاصة ومميزة . و تكمن اهمية هذه الدراسة في كونه اضافة معرفية للمكتبة الفنية من شأنها ان تغني الباحثين و الدارسين في هذا المجال وطلبة كليات ومعاهد الفن، المهتمين بدراسة تاريخ الفن، و الرسم الايقوني في العصور الوسطى بصورة خاصة.

اهداف البحث : التعرف على السمات وكيفيات التمثل الشكلي في الرسوم الايقونية البيزنطية .

حدود البحث:

1. الحد الموضوعي : تتحدد هذه الدراسة على الرسوم الدينية الشرقية القديمة المنفذة على الواح الخشب.
2. الحد المكاني : تتحدد الدراسة على الرسوم الشرقية القديمة المنفذة ضمن ما يعرف بمدارس فن الايقونة الشرقية القديمة المنتشرة بين تركيا واليونان ومقدونيا ودول البلقان وروسيا والمنشورة فقط في الكتب و المطبوعات المتخصصة.

3. حدود البحث الزمانية : تختصر الدراسة على الفترة المحصورة من 537م (سنة الانتهاء من بناء ايا صوفيا والتي ذروة الاتحاد بين الدين والدولة) ولغاية 1550م.(نهاية الحكم الاسرة المقدونية ونهاية العصر الذهبي للفن الايقوني).

الاطار النظري

1. المخرجات الشكلية للايقونة البيزنطية: قد يكون فن العمارة هو ابرز ما خلفه لنا الفنان البيزنطي، ولكن كان في ثناياه او من حوله فنون اخرى كثيرة نبغ فيها. فصانعوا الايقونة او (الايقونوغرافيا) (Iconography) وهي تسمية مكونة من مقطعين(Icon) الايقونة و(Graphy) او(غرافوس) كما تلفظ في اليونانية، التي معناها كتاب او مصور[1] الايقونة، فعلى الرغم من عملهم المهم، الا ان النسيان قد طوى اسماء الغالبية العظمى منهم. وقد شهدت الساحة وجود عدد من المراكز الفنية الدينية في المشرق، الا ان مدرسة القسطنطنية لها مكانتها المميزة في الديانة المسيحية وفي المذاهب الشرقية، وذلك بسبب ثقلها السياسي كاول عاصمة لدولة مسيحية هي الامبراطورية الرومانية الشرقية المقدسة. فضلاً عن انها اصبحت رمزاً للمزاوجة والانصهار الاول من نوعه في التاريخ المسيحي، بين الدولة والكنيسة[2]، فعاصمة الفن الامبراطوري الديني بدأت تترك فنها الدنيوي مع توسع نفوذ قاعدة السلطة الكنسية، وأن بناء دولة مسيحية حديثة استلزم مايوازيه في الكنيسة ذاتها حيث تم بناء نظام كنيسي جديد تبني النتاج الفني بعد ان كان محرماً[3] هذا الفن الذي خضع هو الاخر الى سلسلة من التغيرات وفقاً للشروط والقواعد الجديدة لكي يغدو ملائم لافكار الكنيسة وتوجهاتها مع القصر، حيث نظم وقدم كصورة جديدة لقوة الكنيسة المتحدة مع الدولة.

اعتمد الفنانون البيزنطيون-وعلى العكس من الرسامين السريان والاقباط – وعلى الرغم من كون فنونهم تمثل المنهل الاول للفن الديني- تقنيات محددة واخذوا يفكرون بأن يحملوا اعمالهم الفنية معاني لاهوتية دقيقة عبر وضع الشروط في القياسات والابعاد والهيئة العامة للشكل المنفذ واسلوب التنفيذ. وحتى في استحداث الرموز التي اصبحت فيما بعد كقرين للفن المسيحي كالهالة مثلاً. وسرعان ما غدت هذه الممارسات تقاليداً فنية، انتقلت الى غيرها من المدارس[4] يذكر لنا التاريخ الكنسي ان الغالبية العظمى من الرسامين كانوا من الرهبان "فالكنيسة تطلب منه الاستعداد لسنوات من الصلاة والصوم والمطالعة والجهد الروحي حتى متى ما اصبح جاهزاً تتلى عليه صلاة خاصة من قبل الكاهن، انه كالانبياء والرسل ينقل الينا بشارة الخلاص المكتوبة بالرسم والألوان"[5]. وكما اسلفنا ان الغالبية العظمى من الرسامين هم مجهولون. وهذا التقليد يخص انكار الذات امام الايقونة، التي غالباً مايكون عبارة عن نتاج جماعي، يرسم كل واحد منهم اجزاء معينة في الايقونة ويعود ذلك الى فهمهم بالايقونة كفكرة "حيث سعى المشرفون الى عدم تدخل الفكر البشري اطلاقاً اثناء عملية التنفيذ ، إذ أن اي تغيير في قواعد الايقونة[6] تعني تشويه للانموذج الأصلي"[7]. الذي بدوره يمثل الانموذج السماوي(المثل) ويصبح عمل(هرطقة) بالمعنى الذي تمقته الكنيسة، اي ان الايقونات الحالية ماهي الا نسخة طبق الاصل من الايقونة التي رسمت قبل قرون انها حالة من الاستمرار والخلود للانموذج الاولي السماوي. وبذلك يحفظ الارث الفني والتقليد الكنسي، الا ان هذا لايعني ان التكرار لا يولد الاختلاف. فالاختلافات التي قد تبدو صغيرة، هي ذاتها قد تتراكم مع مرور الزمن لتتفاقم الى اختلافات كبيرة والتي تشكل الابداع الفني.

لقد كانت ادوات الرسم ذاتها مثل الفرشاة والألوان تكرس جميعها بوضعها على المذبح[8] وليتم تطهيرها وتقديسها، اما اللوح الذي سترسم عليه الايقونة، فانه يصنع من اخشاب جيدة تعمل على شكل اللوح لتصف بعدها وترص من دون مسامير ثم تعالج بطبقات من الجص والغراء. وتستخدم الاكاسيد الملونة التي تمزج مع صفار البيض والخل وتخفف بالماء المقدس للرسم، وبعد انتهاء عملية الرسم تغطى الايقونة بطبقة من الشمع العسلي للحفاظ عليها من عوامل الزمن واحياناً

تمزج مع الالوان ذخائر القديسين، ثم تقدم للصلاة وترش بالماء المقدس وتدهن بالميرون[9]. وحسب التقليد الكنسي، فان اول من رسم او طبع الايقونة في الديانة المسيحية هو المسيح نفسه، عندما عمد الى طبع صورة وجهه على منديل الملك (ابجر) ملك دولة الرها، كذلك الايقونة التي صورتها المراة على بيتها بعد شفائها[10]، وكذلك الايقونة التي تسمى (المنديل الشريف) التي طبع عليه وجه المسيح، وهو في طريقه الى الصلب[11]. لقد سعى الفنان الى خلق توازن داخل العمل، عبر توزيعه للمفردات التشكيلية بين طرفي العمل، اما التعبير فقد غادر منطقة الوجوه الانساني واقتصاره فقط عند منطقة العينين، ذات الاشكال اللوزية، التي تستدير في حالة التوتر والغضب وتكون نصف مغلقة في حالة السكون. كما (أن الألوان في الايقونة مدلولات عديدة... ولا يزيد عددها عن العشرين لوناً في اللوحة، فيشير الازرق الغامق الى الظلام، والازرق الفاتح الى السماء، وهو لون الثوب الخارجي للمسيح ولون الثوب الداخلي للعذراء، أما الأحمر فيرمز الى الشهادة و التضحية، والبني والاخضر الى الارض والى التقشف والنسك، والبرتقالي الى الطهارة والأبيض إلى الحكمة، أما الذهبي فيرمز الى الالوهية الساطعة، واذا وجد كخلفية للايقونة، فانه يرمز الى الابدية اللامتناهية كما يرتبط اللون الابيض بفكرة بطلان الموت ودخول الحياة الجديدة)[12].

2. مدارس فن الايقونة البيزنطي: ان الايقونة السورية، هي ام لسائر المدارس الايقونية الاخرى. وكون هذه المدرسة قد اصبحت اليوم مجولة، فهذا عائد الى انتشار الثقافة اليونانية اكثر من غيرها بفنونها، فنجد سيطرة الفن البيزنطي تشكيلاً وموسيقى حتى في البلاد الانطاكية - بلاد الشام - التي هي الاولى، بين ما اسس من كنائس. واخر مايهمنا في الامر ان سائر المدارس الايقونوغرافية الارثوذكسية، تمثل انسكاب واحد للروح المحافظة، على (روحانية الشكل) المجرد و(كتابية الموضوع)[13]. فمدرسة (القسطنطينية) التي بلغت الايقونة البيزنطية فيها اوج ازدهارها بعد ان خرجت من عهود الاضطهاد، قد ترك فنانها للكنيسة تراث فني وعقائدي، في القرنين الخامس والسادس. لكن معظم تلك الايقونات قد دمرت بسبب قيام حركة التحطيم في حرب الايقونات، والنماذج القليلة الباقية محفوظة في دير سيناء[14]. كذلك نجد المدرسة (الكومنينية)، التي تتصف بالوجه الصارم بسبب الصيام و التقشف القاسي، و الانف المحدب بقوة و العيون اللوزية السوداء ... أما هيئات الملائكة (واحياناً) القديسين فهي عبارة عن نماذج من النحت، اما الانبياء و القديسون في وضعية اشبه بوقفات الخطباء و الفلاسفة حيث يرتدون الزي اليوناني القديم، وغالباً ما يغطي النور فيها كافة المساحة. اما المدرسة (المقدونية) فقد انتشرت من مقدونيا اليونانية وصربيا القديمة، وتتصف بواقعيتها وبحرية الحركات الحيوية والمشاهد المؤثرة بطابعها الدرامي في حين ظلت المدرسة الكريتية مؤمنة بالأنموذج البيزنطي للمدرسة القسطنطينية، وكثيراً ماكانت تميل الى ابراز تفردها بالرسم الجداري على حساب التنفيذ الايقوني على لوح الخشب، حيث تشتهر بجداريات (الفرسكو) اكثر من نماذج الايقونات[15]. ولها يعود الفضل في نقل الفن الايقوني الى روسيا.

أيضاً نجد المدرسة (الكريتية)، التي تمتد جذورها الى المدرسة القسطنطينية، حيث كانت قد انتقلت من هناك الى جزيرة كريت، وبعدها إلى اليتيورا و جبل آثوس في اليونان، وهي بتقاليدها تعد مضادة للمدرسة المقدونية، فهي ملتزمة أكثر بالانموذج البيزنطي، وهي مدرسة نموذجية محافظة تتميز بالحركات المتزنة وعلى العكس من المقدونية، حيث تقشفت في التفاصيل، لكنها تاثرت في قنواتها المتأخرة بالفن الايطالي فقدمت افكاراً جديدة في قوالب بيزنطية[16]. ان السر الذي يكتنف الايقونة البيزنطية هو نورانيتها وتحررها من الزمنية، ففي فضاء الايقونة نور مطلق بسبب الخلفية الذهبية وتلون مساحاتها بالوان داكنة ثم تشكل الرسم رويداً رويداً بالالوان الافتح إلى أن تنتهي ببؤرة الضوء، لذا يرى أن الاشخاص لا يضاؤون بمصدر ضوئي انما هم منبع الضوء (هنا رمز للاستنارة عند القديسين).

أما المدرسة الروسية، فهي تمثل مدرسة (موسكو) ومدرسة (نوفغورود) ومدرسة (ديونيزي)، وقد تأثر فنهم كما اسلفنا سابقاً باسلوب المدرسة الكريتية، ولكنها نجحت في شق اسلوبها الخاص والمميز، حيث يتسم اسلوبها بالرشاقة وتناسق الاحجام وبساطة الالوان التي اقتصرت على عدد محدود منها. لقد استخدمت الايقونات بعد التحول الى المسيحية الارثوذكسية في عام 988م، في روسيا واتبعت بدقة الرموز والنماذج والصيغ البيزنطية المقدسة، ومع مرور الزمن، اتسعت المفردات الروسية من انواع واساليب ابعد من انواع اخرى في العالم الارثوذكسي. الايقونات الروسية غالباً ما تكون صغيرة، على الرغم من ان بعض الكنائس والاديرة لاتخلو من الايقونات الكبيرة، وهم يولون اهتمام بأدق التفاصيل لضمان نقل الانجيل بكل امانة ودقة، فنجد الاحداث الانجيلية تصور دون سهو مع ادخال الاسلوب الرمزي. ابرز رسامي الايقونة الروس هو (القديس اندريه)1360م ، وفي الايقونة الروسية - ككل الفن الشرقي - يجب أن تتبع المعايير التقليدية التي هي في اساسها نسخ للعقيدة. كما امتازت الايقونة الروسية بتصوير القامات الطويلة التي اذا دلت على شئ فهي تدل على السمو الروحي، ومن حيث اللون فقد غلبت الالوان الهادئة والخشوع ايضاً على الناحية الجمالية، وتتميز بالرؤس الكبيرة المستديرة - جذورها في مدرسة كريت - و الرقبة العريضة و ملامح الوجه الدقيقة و انسحاب الذهب نحو نماذج قليلة في مساحات محددة، كما مال الرسام نحو التسطيح و التقشف الشديد - في اعمال مدرسة نوفغورود و موسكو - وفي اعلاء قيمة الفضاء الحاضن للكتلة على حساب الشكل. وعلى الرغم من ذلك وفقت الايقونات الروسية بين الجانبين الجمالي والخشوعي. واخيراً تاثرت الايقونات الروسية في عصر النهضة الاوروبية بالفن الغربي فمالت الى التصوير الواقعي للاجساد مما جعلها قريبة من الايقونة اللاتينية.

لقد مال الاسلوب الفني للايقونة بشكل عام نحو التسطيح واهمال المنظور، وأن أظهر الفنان أحياناً اهتماماً به في كيفية رسم الاشكال العارية الا انه يسعى الى تحطيم العمق فيها عن طريق تقريب نقاط المسافة، فتغدو أشكالها أقرب إلى المنظور(الايزومتري)[17] فيتناغم مع ايقاع التسطيح المتبع في العمل، كما وتستبعد الايقونة التصوير العادي للهيئة البشرية، الا فيما ندر وتهمل الحقيقة التشريحية للجسد الذي غالباً ما تغطيه الاثواب التي لا تلتف حول الاجساد، بل تحجبها وتتحول الى نظام هندسي معقد تتداخل فيه الزخارف والنقوش احياناً. فلا تاخذ الثياب شكل الجسد الذي تغطيه ، وتغيب الوضعية الخلفية للراس ،والجسد ولا تظهر وإلا للتميز في استثناءات قليلة، اذ يحافظ الرسام على عنصر المواجهة، التي تكون اما للتميز المقصود، أو يكون لاشخاص ثانوين في الحدث المصور، و تهيمن الشخصيات المهمة في العمل بحجمها المميز كشخصيات رئيسية- مثل المسيح- فضلاً عن الى سيادة الهيئة البشرية بصورة عامة على كل ما موجود من حولها انطلاقاً من فكرة الاهمية في الوجود. و الايقونة، هي ليست من تاليف الفنانين، فتأليفها الموضوعي يخضع بصورة مطلقة لرجال الدين، فهو ملك لهم وحدهم.[18] فكرس عدد من الرسامين المختارين لتصوير هذة الحدث. "ان الطرق الفنية لاتنبع من الاهواء الفردية، بل ان وجودها جماعي، يمتلكها الفنانون التابعون لمجموعة واحدة امتلاكاً مشتركاً، ويقرها جمهور في عصر معين وفي بلد معين"[19].

3. مرجعيات الايقونة البيزنطية: كانت المسيحية في بادئ الأمر ترتاب في الفن وتراه عماداً للوثنية، وعبادة الاصنام، وفساد الأخلاق، وترى ان هذه التماثيل العارية لاتتفق مع ما يجب أن تحاط به البكورة والعزوبة من إجلال. ولما خيل الى الناس أن الجسم أداة الشيطان، وأصبح الراهب مثل الرجولة الأعلى بدل الرجل الرياضي، اختفت من الفن دراسة التشريح، ولم يبق في فني النحت والتصوير، إلا وجوه كئيبة وثياب لا شكل لها. لكن فكرة الانتصار على الوثنية - بعد عصور من الاضطهاد - احتاجت الى صروح ضخمة تأوي عبادها المتزايدين، أخذت تقاليد الفن المحلية والقومية تثبت

وجودها مرة اخرى، وارتفع فن البناء فوق انقاض الماضي الوثني، الفكرية و المادية. فاحتاجت تلك الصروح الرحبة الى الزخرفة والزينة، وكان العابدون في حاجة إلى (تماثيل) كما في الوثنية – أو (للمسيح ومريم) ليقوى بها خيالهم، وإلى (صور) تحدث السذج منهم والأميين، عن قصة مسيح الله المصلوب. وهكذا ولدت فنون النحت والفسيسفساء والتصوير من جديد، وعلى راسها فن الايقونة المقدسة. لقد تبنت الكنيسة الشرقية الارثوذكسية[20]، أفكار (ارسطو) الفلسفية. ففي القرنيين الثالث والرابع، بدأت الجماعة المسيحية تتمركز وتتمحور في افكارها حول مدينتين رئيسيتين في الفكر الفلسفي وللاهوتي، هما مدرسة (الاسكندرية) في مصر، ومدرسة (انطاكيا) في سوريا، حين تكيفت المسيحية مع الحضارة المحلية الاكثر قبولاً في هذين المركزين، فكانت الاسكندرية تمثل المحيط اليوناني ذي التوجه الافلاطوني في الفكر، بينما سيطرت أفكار ارسطو في المحيط السامي[21] الأنطاكي، لكن البداية الحقيقية لها كانت في القرن الاول، عندما ظهر تياران فكريان الاول اعتمد على التفسير الكتابي اليهودي، الذي كان معروفاً عند الرابيين[22]، والمتمثل في محاولتهم التفسير الحرفي للكتب المقدسة، في حين ان الثاني كان مقبولا في الاسكندرية من قبل (فيلون) المثالي الروحي[23]، لقد بذلت مدرسة انطاكيا الارسطوطالية، جل اهتمامها، وهي تنظر الى الواقع الارضي، ومحاولة معرفته بكل دقة وصحة، كي يتسنى لها ادراك ماهيته التي ندركها بصورة منطقية الى ماهو مثالي ومطلق.

تأسست مدرسة انطاكيا الدينية في بدايتها، على يد بعض المعلمين، من أشهرهم (ديودوروس الترسوسي)، و(ثيودوروس المصيصي)، يتجولون في بلاد الشام، ولا نعلم على وجه الدقة، كيف تأسست مدرسة انطاكيا - بالمفهوم الاكاديمي، فكل مانعرفه عنها انها تاسست في بداية القرن الرابع، وكانت عبارة عن مدرسة ديرية ومثلها مجموعه من العلماء الذين كانوا يفكرون في الاتجاه نفسه وعلى اساس الطريقة التفسيرية الكتابية نفسها، لقد نقلوا افكارهم الى الاخرين، ومع انتشارها شكلت مراكز متعددة ولكنها متمحورة حول كنيسة انطاكيا، وحين قصدها الرهبان لدراسة الكتب المقدسة، خضعت هذه المدرسة لنظام الديري الشديد، وتمحور كل شيء في حياتهم، حول الدروس الطويلة في الفلسفة واللاهوت والدفاع عن الايمان والاخلاق، ولاننسى دروس التفسير الكتابي بحسب الاسلوب الانطاكي (التفسير التاريخي الحرفي القواعدي)[24]. ان اهتمام معلمي المدرسة بحرفية النص المقدس قادهم الى البحث عن الحقيقة التاريخية المرتبطة بالواقع، هذا الشي بالتحديد شكل نقطة التقاءهم مع فلسفة ارسطو الذي عكس التوجه الافلاطوني، عندما جعل الواقع منطلقاً لأدراك الماهيات، (حيث بحث في كل ماهو فيزيقي (طبيعي) الذي يرسخ الميتافيزياء على الواقع لا العكس. فحين اراد افلاطون اني يوجه الفلسفة الى العلى فقط، لقد اراد ارسطو منها ان تفسر الواقع)[25] فالمحسوس لديه يمثل شرط المعقول، وهكذا تنتقل من نظرة افلاطون الى الكلي المطلق على انه (صورة) أو (مثال) ازلي ابدي يتجسد في عدد من الاشياء المادية بنسب مختلفة من الكمال الى نظرة ارسطو التي نجد الكلي هو "مايتبقى من المميزات التي تصف بها كل فرد من المجموعة، وان طريق الاهتداء اليه هو التجريد، اي عملية تهمل المميزات المشتركة بين الجميع"[26]، فلولا المادة والواقع المتحقق بالقوة - حسب التعبير الارسطي - لما كان من الممكن ادراك الصورة او الجوهرة الذي يتحقق بالفعل. وبالمقابل فأن المادة أو الواقع المادي الملموس هو امكانية تحقق الصورة الفكرية بالقوة، بمعنى اخر، انه لولا المادة لما ادركنا الصورة، ولولا الصورة لما كانت المادة، لذا فأن العله لدى ارسطو "ليست الأ التناقض الكامل بين المادة والصورة منظورة اليهِ نظرة ديناميكية متحركة"[27] ويمكن ان نفهم ذلك اذا ماعدنا الى فلسفة القديس (توما الاكويني)[28] الذي بنى ارائه الفلسفية الدينية على فكر ارسطو، حيث يستخدم منهج التحليل الصاعد، حيث ينتقل من المركب البسيط - الوجود المادي - الى الوجود للماهية، أي من المادة الى الصورة او نحو المثال[29]، فالمادة هي مبدأ التشخيص وبها نستدل على الماهية ولكن ليس التشخيص هو

المادة على الاطلاق بل فقط المادة المعينة أي ذات الابعاد المحدودة بفعل شروط الصورة[30]. لقد كانت الفلسفة الارسطوطالية، تؤخذ بكل مافيها وتجير لصالح الفكر المسيحي، لذا حاول اصحاب هذا التوجه الفكري، ان يخضعوا الفكر والمعتقد المسيحي بكامله لفلسفة ارسطو، وهم بالمقابل يفسرون ارسطو نفسه بما يتلائم مع قضية الايمان.

وكون معلمي المدرسة الانطاكية هم اصحاب المذهب الارثوذكسين، يؤمنون بحرفية الكتاب، لذا فانهم كانوا على استعداد تام لاستقبال أفكار التحريم الخاصة بالتمثيل المادي للمقدس، ليس من خلال الايات الصريحة للتحريم "لاتصنع لك منحوتاً ولا صورة شيء مما في السماء من فوق ولا مما في الارض من اسفل ولا مما في المياه من تحت الأرض"[31]، بل ايضاً من الموروث الشرقي الديني ذي الطابع الرمزي الذي يبتعد عن المحاكاة الواقعية قدر الامكان في تمثله للمعبود بصورة مادية فهذا الإله المتواري عن لانظار، يسكن في معبده ذي المحور المنكسر فلا يجوز ان يشاهد بسهولة، وان يكون مطروحاً امام الجمهور الذين يقفون خارج قدس الاقداس، وهذا بالضبط ما نجده في المعبد الارثوذكسي الذي غالباً ماتكون مداخله من الجانب، كما تحرم الكنيسة الشرقية التمثيل المجسم للرموز الدينية - أي المنحوتات - ولكن نجد النظرة مختلفة مع فن التصوير الذي انتج الايقونه، فهم ينطلقون من ايات الخلق الموروث المسيحي يعتقد بأن الرب خلق ادم على صورته - اي ان الانسان على صورة الله – لذا فان الايقونة تسمح بملاقاة الانموذج المقدس "لان لكل مخلوق اصله في مرأة الرب لا الذي يكون متعالياً وغير مرئي، ولا يظهر للانسان الا بواسطة العفو الالهي فيوهب المرأة بشكل غير مباشر، تلك التي تسمح للنفس من بلوغ المقدس واعادة تشييد علاقة التشابه الاصلية".[32] انها تساعد على ربط الصلة باللامرئي. من هنا ولد لاهوت الايقونة ومكانتها عبر طقوس العبادة للمسيحين الشرقيين، فأرتبطت الايقونة بفضاء عرضها الديني داخل الكنيسة والاديرة الصغيرة ثم انتقلت لداخل القصور و المنازل، بوصفها وسيلة اتصال ذات غايات ارشادية وايمانية.

تعد الايقونة لدى اللاهوتيين والمتعبدين، كتاب مفتوح ونافذة نطالع بها السماء وليست هي صنعة خيال بشري، ولم يعتمد فنها في نموه عبر التاريخ على خيال، الفرد ومخيلة الانسان ، وتجربته الذاتية بل استنبط قواعده من فكر الكنيسة الشرقية، بحيث تمسك بتقليد عريق، يتمثل في منهج كامل يحدد قوانينه المقدسة ومعانيه الدينية وتقنياته والوانه. ولذالك صار الفن في خدمة الكنيسة، يتخذ منها ويحول رؤياها الكتابية الى رؤيا بالرسم واللون. ان الأيقونة المسيحية الشرقية القديمة التي نعرفها اليوم، هي في الحقيقية تمثل حلقة في السلسلة الطويلة من التحولات المتلاحقة في مفهوم الأيقونة وشكلها في شكلٍ عام، أما عن سبب التصاق كلمة ايقونة كدلالة للرسم الديني المسيحي المقدس، فذلك يعود الى استخدامها من قبل (افلاطون)[33]، حيث استخدم هذه الكلمة للدلالة على ان كل شي مادي ملموس او محسوس ماهو الا صورة (أيقونة) للاساس او الحقيقة الموجودة في العالم المثل العليا[34]، التي لاتدرك الا بالعقل فأستعارت الكنيسة الاولى هذا المصطلح للدلالة على كل ماله علاقة بالمطلق السامي الذي يقبع في عالم المثل السماوية لقد كانت البداية الاولى للأيقونة المسيحية عبارة عن رموز مثل "السمكة والمرساة الحمامة"[35]. تطورت بعد ذلك الى النماذج الاصلية الاولى للأيقونة، حيث تطالعنا أقدم المخطوطات السريانية بما تحويه من منمنات والمعروفة بمنمنات انجيل الراهب (رابولا) السرياني من القرن الخامس[36]، وفي أول صورتين من نوعها في العالم الاولى (مشهد الصلب) والثانية (السيدة العذراء الهادية) أو المرشدة كما يصفونها[37]. لكنها تبقى مجرد منمنات، أي صور توضيحية لمخطوطة داخل مجلد، فتأثيرها يكون محدود في المتلتقين نسبة الى الأيقونة، أما تاثيرها على الفن الكنسي فكأن كبيراً. لقد مرت الأيقونة بمراحل تاريخية مختلفة تباينت فيها الأحداث والمواقف السياسية كما تباينت سماتها وخصائصها الفنية التي يمكن تقسيمها الى ثلاث مراحل[38] :

1. الاولى: بسبب الاضطهاد الديني الذي تعرض له المسيحيون الاوائل على يد الحكومات الوثنية، حيث نجد التعبير الرمزي الواقعي بكثرة مثل (شكل كرمة العنب، الكأس المقدسة، الراعي الصالح، الافعى الحمامة، السمكة، المرساة...). كما ان المسيحيين من اصل وثني يتميزون بكره شديد للرسوم والمنحوتات تحت تأثير الفيثاغوريين والمثاليين[39].
2. الثانية: في هذه المرحلة طورت المسيحية الشكل الفني الخاص بها ومثل الخط الرسمي لها فيما بعد، هنا اصبحنا نشهد ايقونات للقديسين الى جانب ايقونات النبي عيسى والسيدة العذراء وقد سادت هنا التأثيرات الكهنوتية في هيئة الشخوص والوقفات مع ابراز قوة وقسوة الخط الخارجي واسلوب المواجهة التي اتت من الكنيسة الانطاكية والاسكندرية حيث (نشأ فن تصوير الايقونات في سوريا وفلسطين مهد الديانة المسيحية ... ثم انتشر الى اسيا الصغرى ليستقر بعدها في القسطنطينية فاصطبغه الايقونة المسيحية بأناقة ورصانة العاصمة البيزنطية).[40]
3. الثالثة: سادت حركة تحطيم الايقونات ورفضها، بل وتحريم تصويرها من قبل عدد من الاباطرة البيزنطيين انفسهم، فضلاًعن الى حلفائهم، ففي عام 726م اصدر الامبراطور لارون الثالث مرسوماً ينص على منع عبادة الصور والتماثيل واتبهة تدمير مرعب لجميع الايقونات، واستمر الصراع بين الكنيسة والدولة يتارجح بين التأجيج والهدوء حتى عام843 م. التي عرفت بحرب الايقونات (Iconoclasm) وهي على مرحلتين من (712-787م)، ومن (813-843م)، وعقدت مجامع عدة كان اخرها المجمع المسكوني السابع ليعود الفن الايقوني بعدها ويظهر ردة فعل عنيفة في عصر الاسرة المقدونية (العصر الذهبي للفن البيزنطي والمسيحي الشرقي بصورة عامة)[41].

إجراءات البحث

تحليل نماذج مختارة

1. أيقونة سيدتنا (العذراء المرشدة) (Our Lady) السنة : (ق13-14 عشر) الرسام: غير معروف المادة: تيمبرا مع البيض والذهب على لوح خشب. القياس : 55.5× 25 سم الحفظ: اثوس – اليونان. النسخة [42]: (1335-1346م) القياس : 94×130سم.

تمثل تصوير نصفي لهيئة امرأة تحمل طفلاً بين ذراعيها ،حيث تحمل الذراع واليد اليسرى الطفل بينما ترتفع اليد اليمنى نحوه وكأنها تشير اليه بكفها المفتوح ،وينحني الرأس قليلاً بميل واضح نحو الطفل، الذي تحمل يده اليسرى لفافة ورق أشبه برسالة والثانية يرفعها نحو الاعلى وهو يشير بما يشبه (علامة النصر) ولكن تلتصق فيها السبابة مع الوسطى، وهي في الحقيقة شارة البركة او منح البركة- بحسب التقليد الديني الكنسي- ويرفع رأسه قليلاً وكأنه يهم محاولاً النظر الى وجه الأم، وتحبط برأسها هالة مذهبة معلنة، عن القداسة وتشخيصهم بالعذراء والطفل، ترتدي العذراء الأم عباءة سوداء-

او بني غامق، يميل الى الحمرة – تغطي رأسها وتخفي شكل الشعر تماماً ومن ثم تلف جسدها وتكشف الاطراف المذهبة فيها والمزينة شكل الذراع الايمن . بينما يرتدي المسيح الطفل زي أشبه بالذي يرتديه الرجال البالغين ،والمتكون من ثوب داخلي أبيض ذي حليات، وفوقة وشاح قديم ربطه حول جسده من منطقة المنتصف وحول الكتفين، ذي لون غامق، كما تلف العباءة التي كان من المفترض ان تستقر على كتفيه ولكنها تتولى كاشفة عن نصفه العلوي ولتغطي نصفه السفلي حتى قدميه، هذه الاخيرة تبين انتعاله لما يشبه الحذاء الروماني المتكون من مجموعة من الاشرطة الجلدية التي تستمر من القدم ،حتى منتصف الساق[43]. ويزين التذهيب طيات القماش بكثافة في زي الطفل مما يجعله براقاً بالمقارنة مع الأم حيث ينسحب التذهيب فيه الى الاطراف فقط مع الاشكال النجمية الثلاثة التي تزين الجبين والكتفين. يسقط ارسام التحديد الزماني والمكاني من خلفهم، حيث تفرق الخلفية مع الاطار بطبقة رقيقة من الذهب . ولايغفل الفنان عن الوظيفة الاعلامية الدينية للايقونة ،حيث يؤكد ذلك عبر مادونه من عبارات – على الرغم من كونه تقليد متبع- اذ يدون حروف مثل الألف والياء كناية عن فكرة البداية والنهاية (الابدية) المتمثلة في المسيح وكذلك كتابته الشخصيات، قرب هيأتهم (العذراء ام المخلص) و(المسيح المخلص) وتتقشف الايقونة بالتفاصيل غير ذلك. يتميز شكل رأس العذراء بسمة المبالغة في أتخاذة شكل الدائرة بالأضافة الى حجمه- وهو بذلك قريب من أسلوب مدرسة كريت الذي مهدت لظهور الاسلوب الروسي، ولكن يبدو انها شكلت نماذج قليلة حيث نغادر ذلك في النسخ التي تلت. يبرز الرسام شكل المسيح بهيئة رجل او فتى ناضج ولكنه ذي حجم صغير بالمقارنة مع حجم العذراء، او ربما تنقسم الغاية من ذلك الى محورين الاول يدور حول عدم تصور او رفض فكرة ان المسيح (الروح) القادم من السماء والمتجسد من العذراء، يمكن ان يمر بمرحلة الطفولة (عدم الادراك/ ضعف المقدرة /العبث الطفولي/اللهو العابث/الأستغناء عن التفكير بكليات الأمور) كذلك في عدم او رفض فكرة ان تكون الروح السماوية المودوعة في جسد العذراء، من الممكن ان تصبح- ولو لفترة من الزمن- أضعف او اقل او تحت سيطرة أحد البشر، الذين هم مخلوقين اقل منهم منزلة وقدرة وقدسية- اي العذراء- مريم البشرية، فعلى الرغم من انها الام الوالدة، الا انها اقل شأناً منه كونه (سماوي) المصدر. وهنا يجدر بنا ان نذكر بأن الأيقونات البيزنطية التي تظهر العذراء بصورة مستقلة او منفردة، هي في الحقيقة نادرة جداً، ان لم تكن معدومة في بعض المدارس، اذ يصر اللاهوتيون، على ان اهمية هذه السيدة تكمن في كونها والدة للمسيح وليس فقط لتقواها.

ينحو الاسلوب العام نحو اعلاء قيم التقشف والزهد حيث الوجوه المتعبة النحيلة التي تميل الى الاستطالة ،بأنوف طويلة مستدقة ذات نهاية محفوفة قليلاً، تلك الوجوه التي تغرق في حزن عميق وصمت مطبق وكأنها تعيش في عزلة عن اي مؤثر من شأنه ان يترك تعبيراً انفعالياً على الوجه إذ يخيم الجمود عليه .ويتبع الفنان عنصر المواجهة حيث يبتعد قدر الامكان عن التمثيل الجانبي للوجوه والاجساد، وهذه الاخيرة - اي الاجساد- تختفي معالمها تحت كثافة الاقمشة والازياء الفضفاضة ويبتعد قدر الامكان عن ابراز معالم الجسد ولو من تحته وتتسم الخطوط بالحدة والقوة والميل نحو الهندسية في الشكل ،ونظراً لأستخدام مادة التيمبرا سريعة الجفاف فقد عمد الرسام الى اتباع اسلوب الضروبات أو الخطوط الصغيرة المتقاربة، في تشكيله للمساحات اللونية او المتفاوتة في التقارب لاحداث تدرج لوني مضاف فوق مساحة لونية سابقة، ونجد ذلك جلياً في مناطق الاضافة.كما أستخدم الفنان الضربات الدقيقة في تشكيل الانتقالات المتدرجة في ظلال الوجه حيث كان الميل واضحاً لاستخدام اللون الاخضر لذلك، على الرغم من تأكيده على قيمة الخط كأساس ينطلق منه في أظهار تكوين ملامح الوجه، كما لم تمنع هذه المحاولات في ابراز التوجه العام وبقوة نحو التسطيح الذي يبدو مهيمناً في عموم العمل.

2. أيقونة القديس جورجيوس الشهيد. السنة :1420م. الرسام: غير معروف. المادة : تيمبرا مع البيض والذهب على لوح خشب. القياس:32×5,36سم . المدرسة : كريت تمثل فارس حليق الذقن، يعتلي حصان أبيض، وهو يرتدي زي الفارس الروماني، يضع عباءة حمراء على كتفيه ،وقد وثب الحصان على أرجله الخلفية ،مرسلاً ساقيه الامامية في الهواء في حركة غير مستقرة، ويمسك الفارس الجالس في هدوء بيده اليسرى اللجام المتراخي حين ان حركة ذراعه ويده، فضلاً عن الى حركة رأس الحصان المنحنية الى الاسفل توحي بقوة شد، ترافق حالة انفعال حركي، بينما يمسك بيده اليمنى رمحاً يوجهه نحو الاسفل محاولاً غرسه في جسد حيوان مركب بني اللون أشبه بسحلية كبيرة ذات اجنحة جلدية، وارجل ذات مخالب [44]، وبشكل يميل التشخيص فيه نحو(التنين) الاسطوري الذي يحاول الالتفاف حول ارجل الحصان الخلفية في صراعه مع الرمح فتتجه حركة الفارس نحو اليسار للمتلقي بينما تعاكسه حركة التنين في الاسفل نحو اليمين. ويلتفت كل منهما نحو الاخر في حركة متعاكسة ملتوية يتركب منها حركة ايقاعية بحكم حركة العناصر داخل الملل وكأنها في دوامة مستمرة ربما ترتبط ذلك بأبدية الصراع بين الخير والشر .

تحيط هالة ذهبية برأس الفارس، هذه المميزات الشكلية تمكننا من تشخيص العمل بأيقونة للقديس جورجيوس او(جرجيس) ، يقع الصراع في مكان موحش ارض خاوية لازرع فيها ولابشر، ويتقاطع سطح الارض من تحتهم منقسماً على سفحين متعاكسين، وربما يكون لذلك علاقة بالكائن الاسطوري، الذي كان لابد لملاقاته، من الذهاب الى تلك المناطق الموحشة الوعرة والنائية، البعيدة عن اي مظهر من مظاهره المدنية ، حيث يتخذ منها (التنين) ملاذاً أمناً له. تجمع هذه الايقونة بين التقاليد الكرتية، وتقاليد مدرسة نوفوغورد- ربما تمثل تجليات تلاقح اسلوبي- ام انها من انجاز (رسام) تنقل بين هاتين المدرستين، فالمناخ اللوني وطبيعة اختيار الالوان والتقشف في التفاصيل والبهرجة، كلها تذكرنا بالمدرسة الروسية عموماً، اما سمة السحنة السمراء وشكل استدارة الراس ومحاولات ابراز التضاريس البعيد تذكرنا بتقاليد مدرسة كريت.

إن الصراع مع كائن اسطوري مميت يتطلب رد فعل انفعالي عنيف يتجسد في التعبير الحركي لجسد الحصان المكتنز الذي رحى تكتله من الحجر، وفي حركة غرس الرمح في جسد الوحش، الا ان وجه القديس يخلو من اي تعبير انفعالي متوافق مع الحدث ويوحي بمزاجية الخوف والقلق والغضب والكراهية .ان هذه المعركة تدور على وفق ثنائية الخير والشر، المتصارعة وسعى إلى اعلاء قيم الخير الانسانية برموز، واخلاقيات النقاء والمطلق السماوي، في شكل ولون الحصان الابيض الذي يعتليه بطل القصة ذلك الشاب[45] الذي تدفع قيم الثوابت الاخلاقية والفكرية نحو الصراع المصيري- ليس له حل وسطي- مع كل مايمثل الشر (البغيض/ القبيح/ المعزول / المنعزل / العتمة / الموحش / المرعب / المميت) الذي يشعرنا بالقرف حين ننظر اليه او عندما (نفكر) فيه.

كما ينعكس ذلك الصراع في ثنائية (الخير والشر) في أشكال متعددة داخل العمل بين الابيض والاسود، والجميل والقبيح، المتعالي والمترفع والهابط الملتصق بالارض، وبين المدينة والطبيعة المتوحشة، بين المعلوم والغيبي، بين الحقيقي والوهمي، بين استقامة وانسيابية الخط وبين وعورة الارض المنسجمة مع هيئة التنين. كذلك في الاتجاه الحركي الذي يتعاكس مبتعداً في توجه كل واحد منهم عن الاخر يميناً ويسارً، بين الموت والحياة واخراً بين السماوي المؤيد بقوة عليا (ميتافيزيقية) في صراعه مع الاراضي (المادي) فهل كان القديس جورجيوس او جرجيس او جورج كما يدعي في الغرب فعلاً صائداً للوحوش الخرافية؟ ....تروي السجلات الكنسية والمرويات، سيرة حياته كانسان اعتنق مبادئ دينية، و دافع عنها، فدفع حياته ثمناً لها.[46] ففي ايقونات اخرى، يظهر القديس بصورة مغايرة عن التي عهد ناها ، فنراه رجلاً (غير ملتحي) بالزي العسكري- زي القتال الروماني- يمسك بالرمح والدرع واحياناً يضاف لها مجموعة من المشاهد المنفصلة تروي قصة حياته، وفي أيقونات اخرى - ذات طابع رؤيوي- يظهر وهو يحمل راسه المقطوع ، في إشارة الى هيئة الروحية الطوباوية بعيد استشهاده .اذا هناك اعترف بان مايمثل به (كصائد او مصارع الوحوش)، هو مجرد (افتراء) أسطوري، ..... ولكن لماذا؟ إن السبب لاينحصر في هذه الايقونة - كنتاج - بل في كل المنتوج الفكري الاسطوري الانساني- الذي هو في الحقيقة ميال الى كونه نتاج أسطوري غير واقعي او متخالف وافتراضي، يخضع لرغبات دفينة، لان الاسطورة نوعاً من التعديل او الانزياح عن الاصل ولها معاني دلالية. وفي نفس الوقت ذات وظيفة اجتماعية فهي ليست عبثية[47].

فهذه الايقونة تمثل حلم المسيحيين الاوائل، ومن ثم حلم السلطة الكنسية بعد ذلك، في قدوم المخلص او المنقذ الذي يكون قادراً على احداث التغيير وقلب الموازين. فالاشارات الواردة في الايقونة: (صحارى عديمة المفعول- اراضي بور لازرع فيها- صخور جرداء- فناء الانسان (المدينة)- كلها رموز للخراب الذي يميل بسبب بقايا (الرغبة المتوحشة في البدائية) في شكل الكائن الهائل المفترس[48] والخرافي - الاجوف- الذي يعبر عن الرفض او الرغبة في مقاومة التغير والتحول من القديم البدائي المتوحش الانساني المتمدن (عصر الانسان الحر) والصراع معه ماهي الا رغبة دفينة في الرفض ومحاولة نفي ذلك الشر الذي هو مناقض للواقع (الاخلاقي) الواقع الحقيقي الانسان (الفارس) المحارب والحصان الفكر الحق النقي المتحرر. وليس كواقع الشر الزائف القادم من (باطن الارض) من دهاليز الماضي (العتيق) –الذي لم يعد له وجود –انه ذو وجود فكري فقط، يقبع في اوهام الفكر المتشبث بالماضي –والذي يمثله شكل التنين.[49].ان هذا الشر المحدق بمعتنقي الديانة الجديدة – يمثل سبب عزلهم عن النهوض كونه يمثل أو يقف عائقاً امام انتاجهم الفكري الذي غدا عقيماً ، لكن القائد المخلص حامل الظفر في هذه الايقونة ، هو في الحقيقة انسان(أفتراء)، تجمل بصورة شعرية ،فأين تكمن الحقيقة؟.... نجد الجواب في التأويل المسيحي للرمز الاسطوري- والاصح قصة الرومان ، كون ابطالها من البشر وليسوا من الالهة[50]- حيث بث خطاب فكري الى المؤمنين الجدد، بان الخاسر في نضاله من أجل القضية، هو في الحقيقة المنتصر وليس قوى الشر التي تعترضه كمثال على المخلص الضحية الذي يجسده شخص المسيح الذي انتصر على الموت بصلبه. ان الدفاع عن العقيدة الفكرية حتى الموت هي ليست النهاية المأساوية، بل هو انتصار للثوابت الفكرية الايدولوجية التي تدعو الى ثورة التغيير على القيم الثابتة، الرافضة للتحول والتغير ويتراكم المحاولات المستمرة ينهار ويفنى القديم وتفنى معه روح التفكير الذاتي المتمركز حول القبلي الاقصائي.

3. أيقونة النزول الى الجحيم . (Go down to The Hell). السنة :1380م . الرسام : غير معروف. المادة : تيمبرا مع البيض والذهب على لوح خشب. القياس : 18 × 26سم. المدرسة : البيزنطية

يتسيد شكل شخص المسيح، الجزء المركزي في الايقونة، بحجم يفوق حجم من يظهرون معه، عن يساره ويمينه، اذ يحتشد جمهرة من الرجال والنساء على طرفي الايقونة، البعض منهم يحمل هالة القداسة- كما المسيح- ويمكن تشخيص البعض كالقديس يوحنا المعمذان[51] - (النبي يحيى)، كذلك الذين يضعون التيجان ربما يمثلان رمز للممالك المسيحية الشرقية والغربية، وتفصل المجموعتين (اليمين واليسار) عن جسد المسيح هالة كبيرة مغزلية الشكل (تشبه السمكة) تحوي الهيئة بالكامل كرمز او كتمييز بحالة الجسد الذي تغير بعد القيامة الى جسد (طوباوي) وهي زرقاء اللون، تملأها أشعة النور (الذهبية) المنبعثة من مختلف اجزاء الجسد. والى اليمين واليسار وخلف الحشود المتراصة يبرز تكوين صخري من كلا الطرفين ينفرجان نحو الخارج وتستدق القمم في حين تنكسر السطوح في تتابع اشبه بمهرجان يوحي بأشكال جيولوجية لطبيعة الصخور ترتفع حتى نهاية الايقونة بينما يبرز من اعلى قمتها ملاكين، يظهر نصفهم العلوي فقط في حين يتوارى بقية الجسد خلف الجبل يحمل كلا منهما رموز عذاب المسيح (الرمح والاسفنجة) والثاني يحمل (الصليب)[52].

يقف المسيح فوق طرفي بوابة قد تم خلعها حيث يظهر طرفيها وقد وضعها بصورة متعاكسة (متقاطعة بصورة أشبه بالصليب المالطي متساوي الاطراف) وموضوعة فوق فوهة او هاوية سوداء وكأنه - اي المسيح- يحلق بهما بين السماء والارض بينما يمد ذراعه اليسرى نحو أمرأة مسنة ترتدي عباءة حمراء ،قد تمثل القديسة (حنة) ، ويمسك بيده اليمنى رجل مسن وهو يحاول في ان واحد اخراجهما من تكوين هندسي يمثل قبور منحوتة من الحجر قد تم فتحها وهو هنا يحاول انتشالهما من الموت. وفي عتمة الهاوية من تحته تبرز اشكال بيضاء لمفاتيح وسلاسل منفصلة واقفال، وهي رموز لسجون مظلمة موحشة[53]. هذه الايقونة لاتمثل شخصيات مقدسة ولا هي ايقونة كتابية تصور حدث انجيلي، بل هي رؤية تصورية مأخوذة عن روايات الاناجيل المنحولة والروايات الشعبية حول التطورات المرتبطة بنزول المسيح بعد موته الى العالم السفلي[54]- واحياء وتبشير الذين يرقدون فيه على رجاء القيامة منذ الانسان الاول (ادم) بحسب التصور التوراتي الى يومه –يوم موته – كمخلص منتظر. فالبداية هي بمثابة شكل لبوابات العالم السفلي، تمثل وهي مصنوعة من الخشب، ثم وضعها بشكل متقاطع كدلالة على حالة فوضى التحطم وكرمز للصليب الة الموت (الاعدام) الروماني الذي تم تاويل التقاطع فيه من قبل المسيحيين الى رمز للتقاطع بين خطي الارض الافقي المادي والعامودي السماوي الذي التقى في شخص المخلص السماوي (المبعوث) او المرسل، الذي يقف هنا منتصر عليه بعد قيامته – بحسب الاعتقاد المسيحي - كما ان وضعه وضعية وسطية بين الاحياء والاموات (العهد القديم والعهد الجديد) وبين الراقدين في جب هاوية الزمن وبين المعاصرين انه مرحلة انتقالية – او ربما جسر يربط بين عالمي المحافظين الرافضين للتغير(العهد القديم)، وبين العهد الجديد واتباعه الذين امنوا بأطروحاته الفكرية (الثورية) ضد التمسك بالماضي، نحو حتمية التغير وكسر للحياة المتجسدة والمستمرة الانتقال من الموت الى الحياة ومن الماضي الى الحاضر، انها الديمومة الابدية للفناء والتوالد، هذه الرؤية الطوباوية نجدها تمثل في عدم محاولة تشخيص الزمان والمكان في افتراضية شمولية الزمان والمكان حيث يملأ المكان الذي بدوره لايشخص

(أين) سوى تلك المعالم الجيولوجية في شكل التلال المنتقمة بين كتلتين متقابلتين والتي ربما تمثل ركام الماضي والامه (شكل ادوات التعذيب) الذي ذاق منه المخلص قبل الموت وثم تجمع الذين ذاقوا موت الماضي (الفكر) فيهم، فاصبحوا مجددين.(شكل الملاك الذي يحمل رمز الموت - الصليب).

غالباً مايرتدي المسيح في هذه الايقونة - اي في نسخ اخرى عديدة - الزي الابيض الذي تذهب طياته المكثفة، كدلالة على النور او الضياء المنبعث منه (الجسد النوراني) المقدس، في حين يختفي هذا التفضيل في اثواب الذين يقفون معه عن يمينه ويساره، أما في هذه الايقونة فاللون القرمزي الذي ذكر في الكتاب مقدس كثوب له ماقبل الموت، استمرت دلالته الرمزية الى هذه الايقونة كلون مميز وبارز- ربما مرتبط ايضاً بفكرة التضحية، كما يميزه الحجم الكبير الذي نفذ فيه مقارنة بالاخرين والمتعلق بفكرة السيادة للشخصية المركزية التي تمثل (البطل) الذي يقود الحدث ويكون محور الحبكة. يميل الاسلوب نحو التسطيح، فالمنظور فيه عامودي فالذي يظهر في الاعلى هو الابعد عن المشاهد، اما مايكون في الاسفل فهو الاقرب، وبين هذين الحدين تتابع الرؤية في تتابعية من الادنى نحو الابعد، وينحو الاسلوب فيه نحو التبسيط وعدم ابراز الكتل كما تختفي الظلال ،ويحرص الرسام على عدم ابراز اجزاء الجسد فالهيئات البشرية تغطيها قطع القماش الفضفاضة التي تلف الاجساد بشكل مكثف، وتستقر ملامح الوجوه دون اي تعبير، فقط حركة العيون الشاخصة نحو المسيح، وتلك التي تتحرك نحو شخصية مقربة في حوار صامت، ان تنطبق الشفاه –بحسب العرف البيزنطي- ولايتحرك في الجسد الذي يعتمد العرض المواجه للمشاهد سوى حركة الاذرع والايدي المنسجمة مع حركة العينين ، ولهذه الايقونة نسخ عديدة الكثر منها شبه متطابقة واخرى تماثلها مع اختلافات من حيث التكوين مع الحفاظ على خصوصية الانتاج المتكرر للنموذج الاصلي.

النتائج:

1. يميل الاسلوب العام نحو التبسيط والاختزال. وذات احجام صغيرة نسبياً. تتسم نتاجات المدرسة بتكرار النموذج الاول. (شكل 1-2-3)
2. ذات بدايات واقعية تحولت عنها في نضوجها نحو التجريد. فجسدت الفكر اللاهوتي الشرقي (الارثوذكسي) وسعت نحو الالتزام الحرفي بالنص الكتابي وان كان هناك بعض حالات التأويل (كما في دمج جورجيوس و التنين). (شكل 2)
3. تتسم الاشكال بالنهج نحو التسطيح ببعدين بخطوط هندسية حادة، واهمال المنظور، وتفعيل قانون السيادة والمركزية، والثبات في اسلوب عام عند المرحلة الثالثة (بعد حرب الايقونات).
4. ذات مناخات لونية تميل نحو تدرجات البني، وتتسم (احياناً) بالقتامة مع التأكيد على القيمة الرمزية للتذهيب، و تتسم بجدية الطرح الموضوعي، الذي ينحو نحو التعبير الدرامي التراجيدي غير الانفعالي المبالغ فيه (السكوني).التقشف في التفاصيل المضافة او المرتجلة، والتأكيد على الجانب الروحي المتسامي و المتعالي نحو المطلق. (شكل 1-2-3)
5. تأكيد شخص المسيح كمحور اساسي ، والتركيز على حياة المسيح بعد (العماذ) اي بعد اعلان العمل التبشيري، في حين تحتل العذراء الدرجة الثانية في الاهتمام بعد المسيح (الايقونة منفردة شبه معدومة). حيث مثلت العذراء بهيئة ملتزمة بالثوابت والاعراف الاجتماعية الشرقية. (شكل1-3)
6. التمسك بأسلوب المواجهة، و جمود التعبير في قوالب محددة و الابتعاد اوالحرص على عدم ابراز تفاصيل الجسد العاري. (شكل1-2-3)

7. عدم - ندرة - الاستعانة بالمرويات الشعبية كموضوعات ايقونية. يشكل الفن الايقوني مركز بث ثابت وذي تأثير مولد في اشكال الفن الاخرى. (شكل2-3)
8. غياب المنتج المجهول (كتقليد ديني) قدم لنا تصور اولي لفكرة (موت المؤلف) اذ انه من نتاج مشاغل ديرية. و الرضوخ لحتمية الخامة المؤثرة والمؤطرة بالقداسة.
9. تتسم الهيئات البشرية - شبه المكررة - بالنحافة و التقشف و الزهد الذي تعكسه البساطة والثياب الفضفاضة. (شكل 3-2)
10. خضعت الايقونة تحت تأثيرات الارث الفني الشرقي الذي ينحو نحو التجريد كسمة مميزة له.
11. التمسك بالدلالات الرمزية للالوان والاشكال و اعادة انتاجها كعلامة ملازمة للشخصية مثل عباءة العذراء السوداء(البني الغامق المحمر) ذات الاطراف و النجوم الثلاث المذهبة، وثوب المسيح الابيض و القرمزي. (شكل 3-2-1)
12. استقبال التأثيرات المرتدة من الايقونة الغربية، بحكم التواصل الحضاري ولكن ضمن حيز ضيق، كشكل الفتاة (الاميرة العذراء) في بعض ايقونات القديس جورجيوس التي تختفي في الايقونات البيزنطية. فكأنها تسعى بخصوصيتها الشكلية الى الانعزال عن المحيط المادي ورغباته، بل وإلى عزل المتلقي معها. (شكل 3)

الهوامش:

1 . للمزيد راجع : اثناسيوي ، متري هاجي و سمير انطوان خياط. ايقونات دمشق – موسوعة الايقونات السورية، ج1، مركز طارق، دمشق،2002م. ص : 18

2 . للمزيد راجع : هسى ، ج . م . العالم البيزنطي، تر: رافت عبد الحميد، عين للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية، القاهرة، 1997م. ص : 73

3. للمزيد راجع: ريد، هربرت. الفن والمجتمع، تر: فارس متري ضاهر، دار القلم، بيروت،(د،ت).. ص 89

4. للمزيد راجع : المخلصي ، منصور . نار و روح مدخل إلى تاريخ الفن المسيحي، الطيف للطباعة، بغداد، 2010م. ص : 46 .

5. للمزيد راجع : فياض، اسبيريون ميشيل. الفن البيزنطي – كنيسة السيدة، منشورات ألف، المنصورية، 2007م. ايقونات السيدة العذراء. ص : 8

6. للمزيد راجع : خوري ، ايما غريب. الايقونة شرح وتأمل، منشورات النور، بيروت، 2000م. . ص : 13

3. Temple, Richard .I cons Divine Beauty, saqi books, London,2004. p: 36.

8. المكان الاقدس في الكنيسة المعاصرة، عليه تقدم الاسرار. للمزيد راجع : موسوعة الكتاب المقدس، مجموعة من الخبراء، دار منهل الحياة، منصورية، 1993م. ص :323

9. الماء المقدس والميرون : هي من السوائل المقدسة التي تستخدم خلال اداء الطقوس العبادة المسيحية

10 . للمزيد راجع : السرياني ، يوساب . الفن القبطي،ج1، جمعية الاثار القبطية، القاهرة، (د،ت). ص :31

11 . للمزيد راجع : الكتاب المقدس ، العهد الجديد لوقا (27:23)

12 . للمزيد راجع :اثناسيو، متري هاجي و سمير انطوان خياط. ايقونات دمشق – موسوعة الايقونات السورية، ج1، مركز طارق، دمشق،2002م. ص : 17

13. Velmans, Tania. Rayonnement de Bysance. P:11

14. للمزيد راجع : احمد، محمد. المصدر السابق. ص : 22

15. a. Temple, Richard. I cons Divine Beauty. P:47

    b. Velmans, Tania. Rayonnement de Bysance, thalia edition, paris, 2006. P:82

16. Temple, Richard. I cons Divine Beauty. P:51

17 . للمزيد راجع : الشيخلي، اسماعيل ابراهيم. المنظور، جامعة الموصل، دار الكتب للطباعة و النشر،1999م. ص 73 .

18 . ان هذا التحديد، كان قد اقره المجمع المسكوني السابع 787م الذي اعلن ان رسام الايقونة خاضع للسلطة الروحية لانها هي التي رفعت الايقونة بتقديسها كتعبير عن اللاهوت المقدس للتجسد.

19 . للمزيد راجع : برتليمي، جان. بحث في علم الجمال، تر: انور عبد العزيز، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة،1970م. ص : 45

20. الارثوذكسية (orthodoxy) العقيدة، القويم او التقليدي، وكنظرية (orthogenesis) هي التطور الاجتماعي الذي يتم في اتجاه نفسه وعبر المراحل نفسها في كل ثقافة من الثقافات رغم اختلاف الاحمال الخارجية، اي انه يسير بموجب نظام مقرر. وللمزيد راجع : البعلبكي، منير. المورد2009. ص : 639

21. ان استخدام مصطلح السامي والسامية، على الرغم من كل ماعليه من ملاحظات، الا انه هنا جاء للتفريق بيم المحيط الانطاكي والاسكندري، من حيث طبيعة الطبقات الحضارية في تكوين الفكر المحلي.

22 . الرابيين(rabbin) ومفردها، رابي، وهو : رجل الدين العالم بقوانين العهد القديم.

23. هو احد كبار المفسرين اللاهوتيين في التاريخ المسيحي الاول، والذي يوصف اسلوبه بالمثالي الروحي الافلاطوني.

24. للمزيد راجع : المخلص منصور. مدرسة انطاكيا، الطيف للطباعة، بغداد، 2007م. ص : 8.

25. للمزيد راجع : نصري، هاني يحيى. دعوة للدخول في تاريخ الفلسفة المعاصرة. ص : 65.

26. لويس، جون . مدخل الى الفلسفة، تر: انور عبد الملك، ط2، المكتبة الاشتراكية، بيروت، 1973م.ص : 51.

27 . لويس، جون . المصدر السابق . ص : 58.

28 . راهب ورجل دين وفيلسوف، منحته الكنيسة مرتبة القداسة (1224-1274)م. للمزيد راجع : بدوي، عبد الرحمن، فلسفة العصور الوسطى. ص : 131.

29 . للمزيد راجع :

أ. حنفي، حسن. نصوص من الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط، دار التنوير للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت،2008م. ص : 191.

ب. غريده، لويس وقنواتي . المصدر السابق . ص : 226.

ت. بدوي ، عبدالرحمن. فلسفة العصور الوسطى، ط3 ، وكالة المطبوعات، دار العلم ، بيروت، 1979م. ص:128

30. للمزيد راجع : حنفي ، حسن. المصدر السابق . ص : 214.

31 . للمزيد راجع : الكتاب المقدس. سفر الخروج : اصحاح عشرون.

32 . فياض، ميشيل. الفن البيزنطي. ص : 10- 11

33 . فيلسوف أغريقي مثالي (427 ق.م – 347 ق.م)

34. فياض، ميشيل. المصدر السابق . ص : 2

35. سبرنج، فيليب. الرموز. ص: (208، 189).

36. اقدم نسخة تعود الى 586م ديرمار يوحنا الواقع بين انطاكيا وحلب وشمال سوريا. للمزيد يراجع : لعيبي، شاكر. الفن الاسلامي و المسيحية العربية، ط1، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت،2001م. ص : 147.

37 .Temple, Richard .I cons Divine Beauty, saqi books, London,2004..p:29.

38 . للمزيد راجع : رنسيمان، ستيفن. الحضارة البيزنطية، تر: عبد العزيز توفيق جاويد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، القاهرة،2010م. ص : (50-51).

39 . للمزيد راجع : المخلصي، منصور. نار و روح مدخل إلى تاريخ الفن المسيحي، الطيف للطباعة، بغداد، 2010م. ص : 14.

40 . احمد، محمد. المصدرالسابق . ص : (218-219).

41 . للمزيد راجع : هسى، ج.م . المصدر السابق . ص : 118

42. تم الاستعانة بنسخة مكررة، احدث من النموذج لتوضيح بعض التفاصيل التي قد غيبها الزمن في النمذج المختار.

43. في النسخة الثانية والاحدث قليلاً. نجد ان الرسام من صور عباءة المسيح وهي تستقر على الأكتاف وهي بلون أحمر قرمزي تذكرنا بثوبه أثناء الصلب.

44. كما هي حال أجنحة الخفاش ولكن كثيرة العروق الشوكية الشعاعية فيها، تذكرنا بزعانف الاسماك السامة.

45. انه غير ملتحي وحليق الشارب كاشارة الى سنة الصغير وانفاعه المتاجج المليء بخيالات الاوهام البطولية والخوارق انظر للمقارنة ليكن يمثل النبي داود في الفن في صراعه مع الشر.

46. ولد جورجوس في مدينة (اللد) بفلسطين سنة280م من اسرة مسيحية، وعند بلوغه السابعة عشر، اصبح عسكرياً ،كان قد مزق امراً للبلاط الملكي معلق على جدار يامر باضطهاد المسيحيين في نقوديمية فتم تعذيبية وصلبه ورميه بالسهام. وفي روايات اخرى الى قطع راسه....عن المؤرخ اوسابيوس نقلا عن كتاب السنكسار، وللمزيد يراجع : السنكسار بحسب الكنيسة المارونية البيزنطية. ص:192-194.

47. يرى فراي: ان كل النتاج الابداعي الانساني هو ناتج عن الاسطورة الاولية التي هي الاصل او المخيلة الاولى ولذلك فانه يجد ان الادب مثلاً عبارة عن نتاج مزاح بحمل في طياتة الكثير من تلك النية الاصلية (الاسطورة) ولكن مخبوئة. ومهما ترأت لنا جديدة، فانها لاتعدو كونها تكراراً بصورة مركزية، مع بعض الانزياح احياناًومع بعض المطابقة في احياناً اخرى .للمزيد يراجع: فراي، نورثروب .نظرية الاساطير في النقد الادبي ص:17 .

48. ورد ذكر الوحوش البرية المجنحة والشريرة في الكتاب المقدس، وفي سفر الرؤية كثيراً، كأشارة الى مضطهدين من يؤمنون بالله. وللمزيد يراجع: الكتاب المقدس (سفر دانيال- سفر حزقيال –سفر ايوب – رؤيا يوحنا. وكذلك في الحوت البحري الذي ابتلع يونان في سفر يونان.

49. في ايقونات اخرى، نجد الحيوان(التنين) يخرج من كهف او من جوف (شق) الارض أشبه بجحر كبير، في ايقونات اخرى ثابتة يمثل هو يخرج من بحيرة، وهو بذلك يطابق الاسطورة حول التنين كمخلوق يعيش في بحيرة وكل من البحيرة وجوف الارض يمثلان (الموت) ذلك العالم المبهم المغيب. ويكون الذهاب اليه والموت فيه ابدي لارجعة منه.

50. للمزيد يراجع : فراي، نورثروب. نظرية الاساطير في النقد الاربي. ص :92 .

51. بسبب هيئته (الزي المصنوع من الوبر او الصوف، والشعر الأشعث وهو ملتحي وغير محندم)

52. للمزيد راجع : العهد الجديد.

53. في أيقونات أخرى نرى أشكال لما يشبه الكماشة الحديدية وعظام وجاجم احياناً تكوينات هندسية زخرفية هي في الحقيقة رسم تستخدم للسحر.(السحر الاسود).

54. تم ذكر ابواب العالم السفلي على لسان المسيح (... أبني كنيستي وبوابات الجحيم لن تقوى عليها)، للمزيد يراجع : الكتاب مقدس.

The Characteristics of Art forms in the Byzantine icons painting

Salam Adwer Allos

Abstract

The problem with research in the question of whether art forms in the religious icon Byzantine, heiress docility and tradition craftsman arts civilizations of the above? ... And if you are well, you helped a quotation on the entry of strange ideas rampant within religious traditions, and are prompted to do Movement rejected prohibition, and the outbreak of the icons war? ... Or is it, in fact - and as researcher finds - the result of a need communication between the religious and the recipient organization in the establishment of a deliberative speech, be visible, along with reading it and audible? .. And lies the importance of this study is being added technical knowledge of the library that will enrich researchers and scholars in this field and students of art colleges and institutes, interested in studying the history of art, and painting iconic in the Middle Ages in particular. The second chapter is divided into three Investigation; accept the first of the formal output of the Byzantine icon, the second section about art schools Byzantine icon. The third, in the terms of reference of examining a Byzantine icon. In the third chapter was selected models are deliberate analysis where adopted the descriptive analytical method, and of which there were three samples after the completion of the analysis the researcher to a range of outcomes, including: tends general approach toward simplification and reduction, after it was with the beginnings of a realistic then turned reported in maturity toward abstraction. Also characterized by a relatively small sizes, and repeating the first school model. Embodied the eastern Byzantine icon of theological thought (Orthodox). Sticking Almusbandh.jmoud manner of expression in specific templates. And get away and be careful not to highlight the details of the naked body. In addition to not - or scarcity - the use of popular iconography Palmruyat subjects.