

الأيقونة

المطران جورج خضر*

الأيقونة، كعمل فني يحمل دلالات دينية مكثفة، هي، كما يرى الباحث في هذه الدراسة، تتصف بالسكون بدل الجمود. لأنها تعكس حياة أخرى وليس انتفاء حياة، وهي مسكونة بالعشق الإلهي المنبعث من الأشواق الأرضية والمتفجر في النفس إذا أدركت هدى الهدوء المتجرد عن الهوى. من هنا - يؤمن الباحث - أن الأيقونة ببعادها الفنية والدينية تحمل الالتقاء بين الإنسان والله، وتجمع عندها الروابط بين الفن والعبادة لأنها رسم يترجم الحقيقة.

الأيقونة في اليونانية: كل صورة، وفي المصطلح المسيحي: كل صورة سواء أصنعت بالألوان أو من الفسيفساء أو من مواد أخرى (مينا، معدن، عاج، نسيج، زجاج)، أو كانت تصاوير على الكتب، وعند المحدثين: هي اللوحة القابلة للنقل، ولا سيما الخشبية. هذا الفن مارسه الشرق المسيحي قاطبة، إنه قبطي وسرياني وأرمني وأثيوبي، غير أنه كان، بالدرجة الأولى، بيزنطياً، لأن الإمبراطورية أثرت فيه، واستمرارها حضنه بالرغم من نكسه قرناً ونيفاً. ولكن ما هو أهم من ذلك أن المجمع المسكوني السابع المنعقد السنة الـ ٧٨٧ في نيقية، هو الذي زكي الأيقونة في الدنيا البيزنطية، وانبرى متصوفو الشرق الأرثوذكسي وعلماؤه من قبل المجمع وبعده حتى يومنا هذا، يكشفون للعالم لاهوتية الأيقونة ومكانتها في العبادة.

وإذا ما قلنا: فناً بيزنطياً فلا يعني ذلك أنه متصل أساساً ببيزنطية العاصمة، ولكنه يسمى كذلك بسبب ظهوره في مدى الإمبراطورية، وعلى وجه التخصيص في مصر وسوريا وفيهما معاً ينبع في القرن الثالث، وبعد سقوط القدسية ١٤٥٣ ظل يزدهر حيثما حلت الكنيسة الأرثوذكسية، ومما ساعد على ذلك تنظيره اللاهوتي والجهاد من أجله حتى موت الشهادة، وبقيت المسيحية الغربية مفصولة عن هذا الفكر وهذا الاستعمال، فأضحت الدنيا الأرثوذكسية منتشرة هذا الفن على تتوسط مدارسه في الزمان والمكان، ولذلك أن تبين التدرج من الأيقونة الشديدة النسق في المجال القدسية إلى الرقة الروسية، وذلك أن تتعزز الاختلاف في النسق بين كريت وقبرص وبيلغاريا ورومانيا وصربيا، وفي هذا البلد أو ذاك بين مدينة أو حقبة وحقبة، بين مدرسة نوفغورود ومدرسة موسكو في روسيا مثلاً، أو يتضح لك التمايز بين حلب في القرن السابع عشر (أيقونة سمعان العمودي وسمعان الجبل العجيب لنعمة المصور) وحمص أو القدس في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

ومع ذلك فأنت تحيا في دنيا روحية واحدة اختلفت تفاصيلها باختلاف المؤمنين والبيئات ولكن وحدة الرؤية المذهبية تحكمت بوحدة هذا الفن، ولعل أزمة الفن المقدس في الغرب، وهو ديني في موضوعاته فقط يفسر هذا العطش إلى الرسم البيزنطي الذي ينقل بأسلوبه الفريد - على صعيد الفن - الجسد الإلهي المقاربة للفن على أنواعه واحدة.

في البدء كان الترتيل (كولوسي: ٢: ١٦) ثم يكافحه الناساك فيفرض نفسه ولو مضبوطاً بقواعد وعفة العمارة، الكنسية تظهر بخفر في القرن الثالث وتتخذ

أشكالها الواضحة في الرابع، الرسم له مناؤته في القرنين الثالث والرابع (أرويغانس، أفسافيوس)، وله مناصرون أقوياء بين الأكابر (يوحنا الذهبي الفم، غريغوريوس النيصصي، يوحنا الدمشقي). السؤال: لماذا دخل؟ قد يسبقه السؤال: من أين دخل؟ في آخر مرحلة من الحضارة المصرية وجه المومياء الذي كان يحضر حفراً قبلًا صار مرسوماً على تابوت خشبي؛ المسيحيون أخذوا بذلك الصورة صورة الشهداء موضوعة فوق أضرحتهم. إنها الإعلان على أن الشهيد تجاوز الموت أو الدينونة، التمثال أو اللوحة الذي كان عند المصريين القدماء يستبقي الروح أو يجذبها إليه إذا فنيت المومياء يملئ على المسيحيين موقفاً آخر اللون، هنا وثمة واحد. الأداة كذلك، ولكن حيث إن الصورة المصرية الوثنية موظفة في استدعاء الروح إليها، تأتي الصورة المسيحية في مصر، مشيرة إلى حياة الشهيد من بعد موته، وإلى حضوره في الجماعة المصالية ومشاركتنا إياه سر انبعاثنا الواحد، كان الفنان اتخذ الكلمات الفنية القديمة، وركب منها جملة جديدة نابعة من فلسفة جديدة.

وإذا انتقلنا إلى سوريا، نرى النسق الأيقوني شبيهاً بالنسق التدمري، حيث يتلاعُب أشخاص الكهنة في الهياكل في الطواف في تواز وتماثل، ومع ذلك فوجودهم إليك؛ ولعل ما هو أبلغ من ذلك وأوثق، الشبه القائم بين الأيقونة وجدرانيات دوراً أفروبوس على الفرات (كنيسها اليهودي نقل كاملاً إلى متحف دمشق) المسيحية هيئ لها. إنها مدينة، في مادتها، لكل كلمة صالحة نطق بها في العالم وقد انصب، في الكنيسة، بوعي منها كل روافد الساميّين والفرس والإغريق والروماني ومن تذوق الفنون جميًعاً في هذا الشرق القريب، بما في ذلك تصاوير وادي الملوك، يتبيّن وحدته الجوفية، ولكن لم تأت مادة من مواد الجمال أن تتصرّر إلا بعد أن قبل الجمال أن يسير على دروب موته وقيامته ليصير فناً كنسياً.

الأيقونة تصنع، بالألوان الممزوجة بالشمع العسلاني المحمي، مثل غيرها من الصور (عندنا، بهذه التقنية أيقونات سيناء وأيقونة ليوحنا المعمدان مصرية من القرن السادس)، ثم تنتقل إلى استعمال البيض مع الألوان (عرفت هذه التقنية نادراً في القرن السادس مثلاً في أيقونة المسيح والقديس الشهير مينا من مصر أيضاً).

بقيت هذه التقنية إلى يومنا هذا، الزيت يدخل إلى الفن الأوروبي مع الظل وإرادة الظل. أما الأيقونة التي تتلوّح أن يتجلّى المجددون بالألوهـة، فإنها ملتزمة

بكون الله ليس عنده تغيير ولا ظل دوران (يعقوب: ١٧: ١) وعلى قدر ما توحى بالمدينة الإلهية الآتية لا يكون في الأيقونة ليل، لأن السماء حرة من الليل (رؤيا ٢١: ٢٥ و ٢٢: ٥). أجل هذه النورانية المطلقة، فلسفتها الأيقونة لما انتصر الفن بعد صراع طويل، ورفعت الأمبراطورة ثيودورا الصور المقدسة في الكنيسة رفعاً نهائياً في الـ ١١ من آذار السنة الـ ٨٤٣ قاضية على الاضطهاد الذي لحق بها وبالمؤمنين منذ السنة الـ ٧٢٠ على عهد ليون الثالث، وإذا سمت الكنيسة الأرثوذكسيّة الأحد الأول من الصوم أحد الأرثوذكسيّة، فإنما تشير إلى انتصار الأيقونات ذاك، لأن الأرثوذكسيّة التي تعني، ليس استقامة الرأي فحسب، بل استقامة التمجيد، ترى نفسها متصلة بالأيقونة رمزاً ومكاناً لتمجيد الإله المتجسد وأصفائه المكرمين.

وبسبب من نحو المجد، لم يفرق الرسم البيزنطي بين الفنون الكبرى والفنون الصغرى أو "الصناعة"، فالمعادن الثمينة والجحارة الكريمة والرخام المصقول كلها استعملت متراكمة، وكأن الرسم يدنو من الصياغة، والصياغة انسجام على تألق، والبيزنطي إذا أقدم على مواد صعبة المراس ونادر، يحسب بأنه يقدم قرياناً لله، وإذا تعددت التقنيات وجيء بالمؤلفات المزينة يزداد الأثر حدة. وإذا أسلمت الصور المتعددة الألوان إلى المينا تتوهج الصورة كالخمرة الحمراء في بيعة الروم. أجل كان في الفسيفساء بعض من ظل، وكان يفرض ذلك التأليف بالحجر والقربي من رومة القديمة، ولكن إذا تساقط نور الشمس من نوافذ القبة على الفسيفساء - وكان ذلك مقصوداً في العمارة - تلتمع حجارة محورت الكنيسة البيزنطية - على صعيد العمارة - حول المجد الإلهي، كما محورتها الأيقونة حوله على صعيد الرسم.

ثم إذا بحثت في الأسلوب، ترى أن الفنان يجرد الجسد عن جسدينته. أنت أمام مسطح، بحيث لا يبقى للجسد عمق ولا وزن. وإنه ليبدو وكأنه محلق في الجو، أنت في البعدين، ليس لأن اللوحة تفرض عليك ذلك، لكن هذه اختيارت لتأمين بعدين يليغيان مادية الأجسام وكميتها. هنا رفض للرسم الخداع الذي يوحي به بعد العمق، لأن العمق ينتهي بالرسم إلى الحفر، في عالم الأشواق المستعمرة. وعلى ذلك، فلست مع البيزنطيين في كمال التجريد بعد أن "صار الكلمة جسداً" (يوحنا ١٤: ١). أنت حر من وطأة اللحم، ولكنك لست حرأً من التجسد الإلهي.

هذه الرسامة المسطحة تمكّنك من رؤية المواضيع متوازية بالنسبة إلى الأساس الذهبي، فلست أنت أمام نواميس المنظور التي تهرب بموجتها الأصعدة الخلفية

وتض محلـ. هنا تبطل هذه النوميس، فإذا ساد الصورة موضوع هام من الوجهة اللاهوتية، فإنه يختلف عكس ما ترى في فن التهضة، عندما يشع المنظور حول نقطة مركبة أو ينقلب بحيث تتسع الأشكال والخطوط إذا أنت ذهبت في العمق، لأنك لست أنت المتبصر بالأيقونة لتهرب إلى لا نهاية مترجرحة، ولكنها هي بصرتك، إذ تهبط عليك من أزلية الله وتجدد أزليتها فيك، قلبك حفيظ المجد.

الأيقونة ساكنة لا جامدة، لأنها ليست انطفاء حياة بل حياة أخرى، لا تتبعث من أشواقنا الماضية بل من العشق الإلهي الذي يتفجر في النفس إذا أدركت النفس هدى الهدوء بتجردتها عن الهوى. هذا هو عدم الانفعال وتحريك الروح. هذا لا يلغى التاريخ؛ فالمؤلفات البيزنطية مليئة بأحداث العهد القديم والعهد الجديد، ومستقاة من سير القديسين، بما فيها من إيحائية الحدث الصغير. ولكن الأحداث إذا رحبت في الجدرانيات تصغر في الأيقونة الخشبية، وكثيراً ما تكون فيها مؤطرة للشخصية المقدسة القائمة في قلب اللوحة، لأن جزئيات السيرة يجب أن تخدم النموذج الذي صار إليه القديس في استعلان قداسته. من هنا إنك تخرج من وحدة الزمان ووحدة المكان القائمتين في هاجس الكلاسيكيين. ففي أيقونة الميلاد مثلاً عندك أحداث جرت في أوقات مختلفة: المولد نفسه معبر عنه بسكنة مريم والطفل في المذود، ثم وحدات تتحقق حول الميلاد: قابلتان تفعلن المولود، الشيطان يوشوس في صدر يوسف، المجنوس، راع، جوق ملائكة. هذه الوحدات متصلة بأوقات مختلفة وربما بغير مكان، ولكن الصدارة للسر الإلهي الذي تشهد له مريم، فإن الحاظتها مسمرة على الفادي وبمناها إليه. السر يرتكز إلى الحدث ولكنه يخاطه. أنت لست في التاريخ، بل في السر الذي وراء التاريخ، كذلك الصورة لا تكشف لك جسداً بل وجهـاً.

الوجه والشخص يقالان بكلمة واحدة باليونانية: الإنسان وجهـ، أي إنه الشخص

الروحي الذي يصير إليهـ، إن أحـب فـعـفـ فـعاـشـ فيـ شـرـكـةـ معـ القـدـيـسـينـ. الإنسانـ بـامـتدـادـهـ إـلـىـ الـكـلـ يـصـبـحـ شـخـصـاـ ويـسـتـقـيمـ معـ الـوـجـوهـ المـشـابـهـةـ فيـ مـسـاعـيـهاـ لـمـسـعـاهـ؛ وـبـسـبـبـ مـنـ اـخـتـلـافـ مـنـاهـجـ الـقـدـاسـةـ يـأـتـيـكـ الـمـرـسـومـونـ عـلـىـ الـأـيـقـونـةـ؛ فـالـرـهـبـانـ لـهـمـ نـمـوذـجـ وـكـذـلـكـ الـأـسـاقـفـةـ، الـوـجـوهـ لـيـسـ نـسـخـاـ مـنـسـوـخـةـ؛ فـأـنـتـ دـائـمـاـ تـمـيـزـ بـيـنـ أـيـ منـ الـأـقـمـارـ الـثـلـاثـةـ: باـسـيلـيوـسـ الـكـبـيرـ وـغـرـيـغـوريـوـسـ الـلـاهـوـتـيـ وـيـوـحـنـاـ الـذـهـبـيـ الـفـمـ، عـلـىـ أـيـةـ جـدـرـانـيـةـ أـوـ أـيـقـونـةـ عـلـىـ اـخـتـلـافـ الـمـدارـسـ وـالـعـصـورـ، بـسـبـبـ مـنـ نـمـوذـجـيـةـ كـلـ هـؤـلـاءـ

المعلمين. والنماذجية كثيراً ما تشمل الثوب، والثوب ما ظهر من الشخصية، ولكن القديس لا بديل له يكتب اسمه، ينبغي أن تعرف من تستشف.

كذا يتكامل الوجه الحقيقي الذي يخضع إليه كل شيء؛ عند ذاك يهتز عالم النسب المألفة التي يسلم بها التشريح. رسام الأيقونة لا يأسره إيقاع هذا الجسد بفنائيته؛ يأخذه الزمان الدهري، والمدى الدهري، فإذا تحرر من قهرية هذه الأرض له أن يضخم القديس ويقزم الجبل الذي هو واقف عليه. كذا العنف يطول والعينان تعظمان وتستديران؛ في بركات هذا النصر الدائم كان يرسم المصلوب مفتح العينين متسرلاً حلته لأنه على الجلجلة، في وسط الأمة كان لا يزال في سكينة الألوهة. وقد قال آباء المجمع السابع: نحدد بكل دقة وصرامة أن الأيقونات الموقرة والمقدسة قد أقيمت على شبه المثال الذي للصلب الكريم المحيي. على الصليب كان المسيح أيقونة الأب، "بهاء مجده ورسم جوهره" (عبرانيين 1:2) متخطياً بما كل مقوله بشرية.

الأيقونة، بعد النعمات الأولى، لم تبق واقعية "طبيعية"، ولكنها دخلت في واقع الحياة الروحية؛ أجل، إنها تشير إلى المسيح المجد، ولكن أجساد القديسين غير ممجدة، بعد، فلأي سبب إذاً تصورهم؟ الأيقونة تستيقن المجد، تجعلنا في انتظار مجيء رب الثاني، ومن هذا القبيل هي إطلاقة الدهر الآتي وفقه. لا ريب أن عندنا صوراً زيتية أو شمسية لبعض القديسين، ولا سيما الذين عاشوا في القرن التاسع عشر أو أدركوا القرن العشرين، ومع ذلك، فهم الفنانون؛ إنه كان عليهم أن يحيدوا عن واقعية الصورة، ودون التفكير لبعض معالملها الأرضية، استدرجها إلى لاهوتية الأيقونة.

ولنا، في نطاق هذا الفكر نفسه، وقبل حرب الأيقونات، قوله لأب كبير من آباء الكنيسة الشرقية، هو القديس مكسيم المعترف: "يقال: إن الله والإنسان يتخد أحدهما الآخر نموذجاً، فالله بمحبته البشر، يتأنس من أجل الإنسان في القدر عينه الذي يتأنه فيه الإنسان من أجل الله متقوياً بالمحبة"، فكأن الأيقونة الملتقى الرمزي للإله والإنسان في شخص الابن المتأنسن.

الأيقونة، إذ ذاك تحمل هذا الالقاء، أي: إنها لم تكن رسماً، إلا لأنها تترجم حقيقة.

وإذا كان الرسام الكنسي يحقق للقديسين فنياً ما نالوه وعداً، وفي بعض

مساهمة، فأنت على الأرض محضون هذه الحضرة الكريمة، وبالتالي ملتزم تجاهها، تطل عليك محاطة بأساسها الذهبي الرامز إلى النور والمدعو نوراً، لتجعلك في الضوء الذي لا يعتريه مساء. الأيقونة مشاركة كما القبة، فإذا أنت أقبلت إلى الأيقونة تقبلها، لأنك أليف القديسين وتؤمن بقدس الشفتين، لأنك "إنسان نجس الشفتين" (أشعيا ٥:٦)، وإذا أدبرت عن الأيقونات مصلباً وجهك لتعاهد الرب وكبار أحبابه، أنهم خاطفوك إليهم ومتهدوك في خروجك إلى العالم.

وإذا لم يأخذك من الأيقونة ثايا جسد ولا ثايا خيال، فهي تضمن إليك هذا الصمت الداخلي الذي منه وحده ينبعث الدعاء، كما ينبعث من الصوت البشري إذا صفا صاحبه ليرتل مقصرياً عنه كل آلة موسيقية، لأن الخشوع يتكر للطرب. الكنيسة مدى سماوي، جمالياته تجاوزت أحكم الجمال الدنيوي.

ولا يعني هذا أن كنيسة المشارقة موجلة في "الروحانية" بالمعنى التخفيضي شبه الساخر الذي يستعمل فيه "الواقعيون" هذه الكلمة، فالفن البيزنطي حاد واعياً عن الرسم الروماني، وقد عرفه لأن هذا الرسم لم يظل قادراً على الوفاء بالإلهام الجديد الذي ظهر مع الإنجيل، ثم أبى فيما بعد، أن يلتحق بفن النهضة الإيطالية الذي عاد إلى الوثنية، ولو حافظ على مواضيع إنجيلية. فان عذراء رفائيل تبدو لك كأية حسنة، وأنت لا تستطيع أن تصلي أمامها، إن كنت على التقوى التي تظهر فيك نشوة الحسن، وإن استبعدت عن صلاتك التخييل كما يريد عظماء الآباء.

بسبب من هذه الروابط بين الفن والعبادة تأتينا الأيقونة في الجماعة، ليس إن فراداة الفنان تباد. فالمبدعون كثر، ونعرف بعضاً بأسمائهم، كثيو凡انيس الرومي وأندراي روبليلوف في روسيا، ثم فوتيس كوندوغلو في اليونان، وغريفوري كروع في باريس. ثلاثة أجيال من آل المصور في حلب، ولكنهم في الأصل لا يوقعون الأيقونة ولا يؤمنون بفردتهم، يكملون التراث ويتقيدون بـ "دليل رسامي الأيقونات"، وهم

ضمن هذا التراث يستملون شخصياتهم وبه يتحرّزون من أناانية المزاج. ويطلقهم الكاهن بتلاوة صلاة عليهم، بعد أن يكونوا قد أكملوا شروط المهنة، ولا يطمح أكثر هؤلاء الرسامين إلى أن يكونوا غير أهل صناعة، لا يسعون إلى اختلاط للألوان حاذق. إنها طبيعية، وأصلاً معدنية: الأmgr، الأصفر، البنّي، الأحمر، الأزرق على درجاتها. وهي غالباً ما تكون ألواناً حارة متينة، ولا يتجاوز الملون حول عشرين لوناً. وألوان الثياب لها قواعد تراثية، وأنت تتعلم كل ذلك. والفن قائم على المعرفة،

والكنيسة تمنع غير المهووبين من تعاطي الرسم، يقتربن كل ذلك بأصوات والعين
ممسكة حتى تتقبل الصورة المتزلة عليها من الملوك.

بهذا المعنى الواسع للكلمة، كانت الأيقونة صناعة ولم يتكلم العالم الأرثوذكسي
قدِّيماً عن جمال الأيقونة، لأنَّه كان يتبعُّد عنها ويقتربُ. إذ أنَّ الأيقونة، في المعبد أو
البيت تقف أنت بين يديها منكسرًا مستغفراً متھللاً ويستقيم بخورك أو شموعك أو
قنديلك.

لا شك أنَّ عودة الأيقونات إلى المعابد في السنة الـ ٨٤٣ هي التي ساعدت كثيراً
على أن تتحل منازل الأرثوذكسيين ومحالهم وشوارعهم. زاوية الأيقونات هي المصلى،
وإذا قامت في كل غرفة، فأنت تسلم عليها أولاً إذا دخلت، وبعد ذلك ترى الناس
وهي تصحبك في السفر لتتلوا أمامها صلاتك. فلها إذا انطلقت إلى النوم آخر رؤية
وعند السحر إليها تبتكر.

فإذا استشرقت بها تتحسس طراوة الله فيما من فن الإنسان حتى عتبات
الملوك.