فن التصوير عند السريان

في التاريخ الوسيط

أيقونات القراءات الإنجيلية المقدسة

(مخطوط انجيل بغديدا المصوّر ١٢٢٠م)

تأليف

الأب لويس قصّاب د. يوسف ألطوني

٢٠٠٨

اسم الكتاب: فن التصوير عند السريان في التاريخ الوسيط.

اسم المؤلف: الأب لويس قصّاب ــ د. يوسف الطوني.

طبع وتنضيد وإخراج: لندا جنان ــ دار مار بولس للخدمات الكنسية ـ بغديدا.

عدد النسخ: ١٥٠٠

الناشر:

رقم الايداع:

الاهداء

الى من كان، بالسهر والمحبة والبذل،

خادماً شعبه، حارساً على وديعته،

حافظاً ذخيرته المقدسة.

الى من له في القلب والصلاة،

كل محبة ودعاء.

وحده ربنا المحيّ يكافئكَ ويغدق عليك

النعمة والبركات، اضعافاً.

الى الاستاذ الفاضل رابي

سركيس آغا جان

فن التصوير عند السريان في التاريخ الوسيط

أيقونات القراءات الإنجيلية المقدسة

(مخطوط انجيل بغديدا المصوّر ــ ١٢٢٠م)

المقدمة ١٥

نطاق الكتاب ٢١

الباب الأول: المضامين التاريخية والفنية ٣٥ ـ ٢١٤

إشارات تمهيدية ٣٧

الفصل الأول: السريان والتاريخ ٣٩ ـ ١٠٠

١. الموصل في عهود الدولة الأتابكية. ٣٩

٢. المسيحيون في تلك العهود. ٤٤

٣. دير مار متى. ٤٨

٤. المخطوطات السريانية المصورة. ٥٢

٥. مصورو المنمنمات في الحقب الزنكية. ٦٩

٦. مخطوط القراءات الإنجيلية 559. ٧١

٧. المخطوط بحوزة كنيسة الطاهرة ــ بغديدا. ٧٦

٨. توزيع ايقونات المخطوط: ٨٠

أ. على اساس الصفحات. ب. على اساس الأبعاد والمساحة

ج. على اساس لون الآرضية. د. على اساس لون الأرض.

الفصل الثاني: الفن والسمات ١٠١ ـ ١٥٦

المدخل ١٠١

١. الشكل والمنظور ١٠١

٢. الرقش والتجريد ١٠٣

٣. عنصر السيادة في المصورة ١٠٥

٤. قراءات تحليلية في الأيقونات: ١٠٨

أ.القراءة رقم [١] ب. القراءة رقم [٢]

ج. القراءة رقم [٣] د. القراءة رقم [٤]

٥. التأثيرات الحضارية: ١٢١

أ.النشاة والصلة. ب. الصلة بالمخطوطات الأخرى.

ج. الصلة بالواقع المحلي

الفصل الثالث: الصورة والرموز ١٥٧ ـ ١٩٢

إضاءة ١٥٧

١. الأيقونة السريانية والرموز ١٥٧

٢. الألوان والدلالة الرمزية: ١٦٠

أ. لغة الألوان. ب. إنسجام الألوان

٣. ايقاعات التناظر والتقابل. ١٦٦

٤. الرموز الصورية: ١٦٨

أ. الرموز الإلهية: الله في هذه الأيقونات ـ حضور الروح القدس ـ مريم العذراء في المخطوطة الفاتيكانية.

ب. رموز ذات قداسة: الصلب ـ الخمر ـ الخبز ـ الماء ـ الهالة.

ج. رموز أخرى: العدد ـ الشجرة ـ النور ـ الجبل ـ الحمامة ـ الحمار ـ الحمل ـ الديك ـ الثعبان ـ السمكة.

الفصل الرابع: العناصر الفنية الرئيسة ١٩٣ ـ ٢١٤

بدءاً ١٩٣

١. العناصر العمارية: ١٩٣

أ. المواد الانشائية وزخارفها. ب. الأعمدة والبدنات.

ج. الأقواس والعقود. د. القباب.

٢. العناصر الزخرفية: ٢٠٤

أ. الزخارف الهندسية. ب. الخطوط المضفورة.

ج. الزخارف الجصية والأجرية.

٣. العناصر الفنية الأخرى: ٢٠٦

أ. الملابس. ب. التحف المعدنية والحباب الفخارية.

الباب الثاني: البناء الشكلي للأيقونات ٢١٥ ـ ٤١٢

مداخل ٢١٧

الفصل الأول: أيقونات البشارة والميلاد: ٢٢١ ـ ٢٥٦

استهلالة ٢٢١

١. ظهور الملاك لزكريا: ٢٢٢

أ. في أيام هيرودس. ب. مشهد الظهور.

ج. رحلة الى مذبح زكريا.

٢. البشارة: ٢٢٥

أ. من الكتاب المقدس. ب. توصيف ايقوني. ج. تحليل المنمنمة.

٣. زيارة العذراء لاليصابات: ٢٢٨

أ. مباركة الزيارة. ب. توصيف عام. ج. دلالة الايقونة شكلياً.

٤. زكريا الكاهن: ٢٣١

أ. من سفر الانجيل. ب. دلالة التحليل.

٥. ترائي الملاك ليوسف: ٢٣٥

أ. من الكتاب. ب. التحليل الشكلي. ج. يوسف البار.

٦. **ميلاد يسوع:** ٢٣٧

أ. من الكتاب المقدس. ب. دلالة الايقونة.

٧. **قتل أطفال بيت لحم:** ٢٤١

أ. من نص الكتاب. ب. ذلك الطاغية. ج. رمزية الألوان.

٨. **الهروب الى مصر:** ٢٤٥

أ. في متى. ب. توصيف عام. ج. تحليل المنمنمة.

٩. **شمعون الشيخ:** ٢٤٨

أ. من العهد الجديد. ب. تحليل المنمنمة.

١٠. **تقدمة يسوع الى الهيكل:** ٢٥١

أ. من الكتاب المقدس. ب. رمزية البناء والنافذة.

ج. ايقونوغرافيا مريمية سريانية. د. تحليل ايقوني.

الفصل الثاني: أيقونات المعجزات والشفاءات: ٢٥٧ ـ ٣٠٨

اشارة تمهيدية ٢٥٧

١. **عماد يسوع:** ٢٥٨

أ. في الكتاب المقدس. ب. توصيف المعمودية.

ج. تحليل الايقونة فنياً.

٢. **تنبوء يوحنا المعمدان:** ٢٦١

أ. توصيف عام. ب. التحليل والدلالة.

٣. **قطع رأس يوحنا:** ٢٦٣

أ. من الكرازة الانجيلية. ب. البنية الدّالة.

ج. الدلالة والرمز.

٤. **الحزن الكبير:** ٢٦٦

أ. نص الانجيل. ب. الاصحاح الثالث عشر.

ج. المنمنمة الحزينة.

٥. **عرس قانا الجليل:** ٢٦٨

أ. العرس في الكتاب المقدس. ب. دلالة العرس ورمزيته.

ج. تحليل ايقوني. د. دلالات ورموز.

٦. **شفاء الأبرص:** ٢٧٣

أ. تقول البشارة. ب. تحليل الايقونة. ج. دلالة المعجزة.

٧. **صلاة القائد:** ٢٧٦

أ. بشارة متى. ب. تحليل المنمنمة التي لم تكتمل.

٨. **ابنة يواريش:** ٢٧٩

أ. كرازة مرقس. ب. شكليات المنمنمة.

٩. **شفاء النازفة:** ٢٨٢

أ. الصور الانجيلية. ب. تحليل صورة النازفة.

١٠. **شفاء الأعمى:** ٢٨٤

أ. نص الكتاب المقدس. ب. تحليل دلالة الأيقونة.

١١. **ابن ارملة نائين:** ٢٨٧

أ. توصيف الكتاب المقدس. ب. تحليل المصورة.

١٢. **السامرية:** ٢٩٠

أ. من السفر المقدس. ب. الوزن والايقاع. ج. دلالة التوصيف.

١٣. **العشاء عند سمعان:** ٢٩٣

أ. الكرازة الانجيلية. ب. تحليل مجريات هذا العشاء.

ج. القارورة والطيب.

١٤. **اقامة لعازر:** ٢٩٦

أ. الصورة في الكتاب المقدس. ب. تحليل مرايا الأيقونة.

١٥. **مُخلّع بُركة بيت حسدا:** ٢٩٩

أ. مصورة الكتاب المقدس. ب. مصورة القراءة الانجيلية.

١٦. **دخول المسيح الى اورشليم:** ٣٠٢

أ. النص المقدس. ب. في الطريق الى المدينة.

ج. هكذا في مصورة القراءات. د. في آفاق الفن. هـ. توصيفات أخرى.

الفصل الثالث: أيقونات دروب الآلام والصلب والقيامة: ٣٠٩ ـ ٣٤٨

بدءاً ٣٠٩

١. **يهوذا الخائن يسلّم المسيح:** ٣٠٩

أ. عندما خان يهوذا. ب. مصورة الخيانة.

٢. **غسل أقدام التلاميذ:** ٣١٢

أ. من الكتاب المقدس. ب. من التوصيف العام. ج. الدخول في غمار.

٣. **العشاء الأخير:** ٣١٥

أ. العشاء في الكتاب. ب. لوحة العشاء السريانية.

٤. **مناولة التلاميذ:** ٣١٧

أ. في الكتاب المقدس. ب. قراءة الأيقونة.

٥. **القبض على يسوع:** ٣٢٠

أ. متىّ يصف الموقف. ب. تحليل المصورة. ج. دلالة وتوصيف.

٦. **امام قيافا:** ٣٢٣

أ. شهادات انجيلية. ب. قراءة المصورة الايقونية. ج. توصيف عام.

٧. **تنكر بطرس للمسيح:** ٣٢٧

أ. توصيف الكتاب المقدس. ب. المبنى والمعنى.

ج. الاستناد الى التوصيفات السابقة. د. دلالة المبنى.

٨. **الصلب:** ٣٣١

أ. في الكتاب المقدس. ب. دروب الآلام. ج. عند اقدام الصليب.

د. تحليل المنمنمة شكلياً. هـ. الصلب عند ربولا.

٩. **الإنزال من الصليب:** ٣٣٧

أ. مصورة الكتاب المقدس. ب. قراءة الصورة. ج. توصيف عام

١٠. **الوضع في القبر:** ٣٤١

أ. الصورة من الكتاب المقدس. ب. تحليل الايقونة.

١١. **القيامة:** ٣٤٣

أ. نصوص انجيلية مقدسة. ب. التوصيف الشكلي للأيقونة.

ج. توصيف مضمون القيامة. د. صعود الرب الى مجده.

الفصل الرابع: أيقونات الظهور والتجلي: ٣٤٩ ـ ٣٧٢

إخلالة ٣٤٩

١. **ظهور يسوع للنسوة:** ٣٤٩

أ. كما في يوحنا. ب. الظهور في المخطوط الفاتيكاني. ج. القبر الفارغ.

٢. **تلميذا عماوس:** ٣٥٢

أ. لوقا وتلميذا عماوس. ب. تحليل الأوزان والايقاع.

ج. التوصيف العام. د. توصيف اللوحة الفاتيكانية.

٣. **جحود توما:** ٣٥٦

أ. حتى لا يظل جاحداً. ب. الايقونة وتحليلها.

٤. **الصعود:** ٣٥٨

أ. جاء في اعمال الرسل. ب. توصيف التلاميذ والمبنى.

ج. توصيف لوحة ربولا. د. توصيف اللوحة الفاتيكانية.

٥. **يسوع يبارك التلاميذ:** ٣٦٢

أ. مباركة لوقا. ب. لوحة المباركة الفاتيكانية.

٦. **العنصرة:** ٣٦٤

أ. من اعمال الرسل. ب. نشاة تصوير الأيقونة.

ج. تحليل المباهج السريانية. د. حضور مريم في العنصرة.

هـ. الامتلاء من الروح القدس.

٧. **التجلي:** ٣٦٨

أ. عند مرقس. ب. توصيف التجلي. ج. في الايقونة بهاء وجهك.

د. تحليل مشهد التجلي.

الفصل الخامس: أيقونات من الليتورجيا السريانية ٣٧٣ ـ ٤١٢

مدخل ٣٧٣

١. **العذراء والطفل:** ٣٧٣

أ. تاصيل من الكتاب المقدس. ب. توصيف اسلامي.

ج. توصيف بيزنطي عام. د. توصيف سرياني خاص. هـ. دلالة الايقونة.

٢. **الإنجيليان متىّ ومرقس:** ٣٨٠

أ. التحليل الشكلي.

٣. **رجم اسطفانوس:** ٣٨٥

أ. في اعمال الرسل. ب. قبل تحليل المنمنمة.

ج. المنمنمة السريانية هذه.

٤. **القديسون الأربعة:** ٣٨٨

أ. اكرام القديسين. ب. دلالة الايقونة الفاتيكانية.

٥. **الشهداء الأربعون:** ٣٩١

أ. اكرام القديسين. ب. تبسيط الايقونة.

٦. **الملك قسطنطين وامه هيلين:** ٣٩٦

أ. قسطنطين يمجد المسيح على انه المنتصر.

ب. منمنمة ارتفاع الصليب بيد قسطنطين.

قائمة بمصورات الكتاب ٤٠١

قائمة بأيقونات الكتاب ٤٠٨

قائمة المصادر والمراجع ٤١٣

المقدمة

في البدء، كان الرب كلمة، والكلمة صار جسداً، فسكن بيننا، في البدء، كانت صورته تنادي الانسان، لتسكن فيه، لأنه به كان كل شيء من ذلك البدء[١]، ثم كان الدخول الى عالم الصورة وفنونها. لقد أخذت الصور ومنها ايقوناتنا هذا الإنسان، لا بالشكل والمضمون حسب، بل بالفراغ والألوان والرموز، ثم بالصمت الذي أطبقته، وبالغياب الكبير في النظر اليها. هي لا تدعو الى النظر فحسب، وإنما الى الإصغاء والهجرة. الهجرة الى المعاني والمقاصد، والى التاريخ الذي احتضن اولئك الرهبان، الهجرة الى ذلك الجبل الذي حوى الألوف منهم، في قرون الميلاد الأولى. الجبل الذي إلتصق اسمه باسم قديسه مار متى، الشيخ الراهب، الجبل الذي قُلب عاليه سافله، فاصبح بأحشائه ظاهراً للعيان. حتى أخذ اسمه من ذلك ويُدعى الجبل المقلوب.

عاش الرهبان بين ثنايا هذا الدير، رهبان من سهل نينوى: من بغديدا وبارطلى وباعشيقا. من باصفرا وبادانيال وباشبيتا، رهبان من قرى مرج الموصل، ومن غيرها من ديار السريان، في العقود الأولى من القرن الثالث عشر الميلادي، إذ نادتهم اسفار الكتاب المقدس، وأيات ربنا يسوع المسيح في بشرى الخلاص، ليضعوا خطوطهم وألوانهم على لوحاتها، رهبان لم ترد اسماؤهم على صفحات هذا السفر المقدس، باستثناء ناسخه وقد يكون باكوس الباغديدي او بهنام بن موسى الموصلي ممن شارك في إتمام وإنجاز هذه المصورات الثمينة، والألواح المباركة، ذات المعاني الرفيعة، وهي تحكي بالخطوط والإنحناءات، بالنور والضلال والعتمات، بالألوان والتدرجات اللامتناهية، بين احمرها وأزرقها، بين أبيضها وأسودها، بين ذهبيّها وفضيّها. لتظهر لنا مفرداتها، وهي تحكي للإنسان، بلغة أخرى هي لغة الضوء والظل؛ لغة الخط واللون. تحكي لغة الجسد والانفعال، والعواطف والوجدان. انها تحكي للإنسان، حاجاته الروحية في مختلف العصور.

---

[١] ينظر: يوحنا ١: ١ ـ ١٤.

لقد جعل المشاركون في هذا العمل الكبير، السريانية: بلغتها وخطها، بلونها وظلها، بجسدها وانفعالاتها بحناياها ووجدانها، ساطعةً من خلال هذه اللوحات الخمسين، في اللغة واللون والظل والجسد، ليدرك الخلود شعاعه فيقتحم القرن الواحد والعشرين، بركة من السماء، ليزداد الإحساس بقيمتها اليوم، غنى لنا، لما يحيط بنا من عنف وظلام.

في معرض إنجيل بغديدا، انجيل القراءات المصورة، نتتبع مساراً يملك قوة الإرهاف وجلال الرؤية، في صور هاربة تتمثل لك في هيأتها أول مرة، انها هاربة من عين تريد تثبيت المرئي في هوية شكلية، لتطمئن الى انها أثيرة الضوء والايقاع والسيولة، بوصفها خصائص لهذه المصورات الأيقونية، لتمنحنا خامها الملون. هذه الأيقونات ليست مرئية او بالاحرى ليست للعين المدربة على التثبيت والفرز فقط، بل للطواف حولها والإشراف على هاماتها، او للإنحناء الى بذرتها، كي ترى شخوصها من خلال أيقوناتها، التي تفيض عن ذاتها، وعن المكان بفراغها، الذي يُلقي بأنواع المحبة، فيجذبه وينجذب اليه. ايقونات هذا الإنجيل الذي حافظت عليه بغديدا، هذه البلدة المباركة، ودافعت عنه دفاع الأبطال، مثلما دافعت عن حقها في الوجود والتواصل، في عهود القهر والاستلاب. انها بعبارة أصدق تعلم الخشوع، فالخالق يبحث دائماً عن آية تفضي الى نهاية سعيدة، تحفز الكائن على تلمس الفضائل.

ينطلق هذا الكتاب من منظور، دراسة الفن السرياني، بشكل مبسط من خلال ايقونات هذه القراءات الإنجيلية، ومتابعتها بالتحليل والمقاربة، مع أخرى عاشت في محيطها، وتلمست موروثات بيئتها، وذلك لكثرة ما وُجِد في عناصر مكونات صور المخطوط، وعناصر مماثلة لما هو موجود في التراث السرياني.

هذه الدراسة، هي محاولة للتعمق في ميدان، الفن الشرقي القديم، والذي نأمل ان تكون حافزاً لدراسات أخرى. ذلك أن حضارة السريان وفنونهم عاشت في ظل امبراطوريات كبرى، كانت تسيطر عليهم، ولقد كان السريان من بين أهم الأقوام الشرقية القديمة التي ورثت الفنون القديمة، حيث تسرّين هذا الفن بمجيء المسيحية، وورث مظاهر الفنون في بلاد الشرق القديمة، التي سيطرت عليها الامبراطوريات الساسانية والبيزنطية ثم العرب المسلمين.

لقد استخدم مصطلح الفن السرياني، للدلالة على ان هذا الفن يخصّ امة السريان، وأنه استقى منابعه الأولى من الإرث الشرقي القديم ثم الإرث الهلينستي الذي تفاعل معه

بعمق. وبخصوص مخطوطتنا هذه، فإنه يمكن النفاذ من خلالها الى مدلولات الرسوم الشكلية، في التعبير عن الجوانب الحضارية، التي تعكس العادات والتقاليد او الأدوات والملابس والشخوص وغيرها، وقد اجمعت البحوث والدراسات، على ان الواسطي كان في طليعة الفنانين العراقيين في العصور الاسلامية، الذي مثل النموذج الأكمل لما بين ايدينا، من أثار مصورة في هذه الحقبة ونتاجاتها[1]. وفي اعتقادي فإن هذا الفنان وغيره قد استقوا كثير من مهاراتهم الفنية من أساتذتهم السريان ومن نتاجاتهم. لذا من المؤكد ان هذه اللوحات، قد غمرت من شاهدها، بالمتعة المدهشة والعجيبة، فهي تتضمن الانتقالات اللونية البارعة. وهي تعد عملاً فنياً لا بل وثيقة طريفة ومسليّة، فالخطوط والألوان فيها، تستخدم كحكايات، وتوعز بأفكار وتشير الى طرائق.

إن هذه الأعمال لهي أشد إثارة، على الرغم من انتمائها الى الفن التقليدي أو الوسيط، حتى عندما نجدها غير متناسقة ومغرقة في الزينة، أو فَضَّة وغليضة وثقيلة، لاسيما وقد أتعبها الزَمان وجرّدها كثيراً من حلتها الجميلة التي كانت تتحلى بها. وكقاعدة عامة، فإن هذا الفن التقليدي، لن نجد فيه غير الشكل الدال، ومع ذلك فهو أعمقها تأثيراً. إن الشكل الدال هو الخاصية المشتركة الوحيدة، في هذه الأعمال المطربة في الفن الوسيط.

لقد فتنني العمل الذي قام به رهبان مار متى من الذين لا نعرف عنهم شيئاً، بانجيلهم الذي احتضنته بغديدا، ليستقر بعد ذلك حصة مباركة في ديار الفاتيكان. لقد فتنني هذا الإنجيل الباغديدي وخلب لبّي، قبل ان ينكشف لي، ان أقوى خصائصه، هي الحاجة الى اعلاء منزلة الشكل الدال، انه خليط بين الفن والدين أو بين النبيذ والقارورة.

لم اجد في حقيقة هذا العمل ما يعوق الإعجاب، وما يبعد الشغف به، انه يطرب النفوس ويحرك المشاعر. فالفن عندهم هو مظهر للروح الدينية، لأن نصف رغيف خبز خير من عدمهِ، فهذا الفن هو من تجليات الحس الديني. وهو تعبير عن الإنفعال، الذي هو القوة

---

[1] وليد الجادر، المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي، بغداد ١٩٧٢، ص٢٣؛ يوسف جرجيس الطوني، جهود العراقيين الحضارية في الشام ومصر، ١٢٥٨ ـ ١٤٠٠م، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد ١٩٩٠، ص٢٠٩.

الحيوية للدين. العصور الدينية الكبرى هي العصور الفنية الكبرى، فالفن الأصيل والدين الأصيل مظهران لروح واحدة[١].

لكل عمل فني سمة، تميزه عن أعمال أخرى، حياة تنتج عن الصراع، بين العناصر المكونة للصورة او الشكل، بعضها ببعض، وبين سطح الصورة المرسومة عليه. فالأحاسيس المتباينة وصراعها، هو الذي يؤدي الى صراع المتناقضات في العمل الفني. لماذا رسم الفنان البدائي والوسيط حياة يسوع المسيح؟ ألم يجد اولئك الفنانون، ان ابن الانسان، قد عاش حياته ثم صُلب وأهين، لذا لم يبحث سوى عن ورقة وقلم، ليشكل منها صورة. كان ذلك الفن، دواءً شافياً لتلك الولادة وتلك الآلام، فكسا الجدران والمخطوطات رسوماً كانت افكارها تعيش دائماً، في مخيلته وعقله ووجدانه.

إن العمل الفني، الذي صاغه وصوره القائمون به، يحتضن في نسيجه صراعاً وحركة، تبينان العيوب المتعلقة بهذا العمل. وإن صادف ولم نشعر، بهذه الحيوية في هذا العمل الفني، فمعنى ان القائمين به، كانت تنقصهم الخبرة او الموهبة الكافية، كي يخلقوا حياة على سطح تلك اللوحات الخمسين. هذه الحيوية هي نتيجة خلجات وصراعات الفنان، فالانفعالات يتم التعبير عنها، من خلال الحركة والتجاوب مع المصورة. وهذا يعني ان الفنان قد نجح في أسر العين، من خلال الربط بين الخطوط والألوان والأشكال، والمساحات والكتل المرسومة. وبعبارات أخرى فإن العمل الفني، يوقظ في أعماقنا، أحاسيس مختلفة من الراحة والاسترخاء، والهدوء والقسوة والضيق. كما تثير تلك اللوحات ما أثارته في الفنان نفسه. وعلى الرغم من ان حواس الإنسان، محدودة وقليلة، إلاّ أن ما نشعر به عن طريقها من احاسيس، لا يمكن حصرها، فحينما تلتقط أعيننا صورة ما، فمعنى ذلك ان شحنة حسية تمس تكويننا وانفعالاتنا من الداخل؛ اننا لا نرى الواناً وخطوطاً فقط بل نشم رائحة ونسمع اصواتاً؛ نحس بدرجات مختلفة من الحرارة، وهذا ما يجعل للفن سرَه ووظيفته وحيويته وَغِناهُ. وبدون الصدق والاخلاص وعمق التجربة، يعجز الفنان عن نقل أي احساس، كما يفقد العمل الفني عناصر تكامله.

---

[١] كلايف بل، الفن، نقله الى العربية د. عادل مصطفى، دار النهضة العربية، بيروت ٢٠٠١، ص٨٤، ٩٥، ١٠١ ـ ١٠٣.

إذا حصرنا النظر في أيقوناتنا، فإننا نجدها تعلمنا أشياء كثيرة.

إنها تجعل الكتابة، جملاً صادقة مبسطة، كافية جداً، لجعل القصص تمتلك الأبعاد، التي يحاول الكاتب الدخول فيها. تعلم كيف ينظر الإنسان او الكاتب، وكيف يكتب كلماتها بعناية، مثلما رسم رهبان جبل الألوف، حينما حولوا ألوانه الى مادة حية، حتى انك حينما تتطلع الى مصوراتهم، تجد نبضك يخفق، وروحك تفيض، وجسدك يهاجر.

انها تعلم كيف يكون افتتان الألباب، برهافة تعابيرها، انها تعلم كيف تُسحَر القلوب برقة قسماتها، انها تراث كنيسة، ذا منزلة عليا في النفوس، كانت مستولية على المشاعر، قبل ان تنشأ الخلافات والنزاعات او بعدها.

هذه الأيقونات بما تشتمله من قدرات تهذيبية وارشادية، تقوم في المؤمنين واعظاً صامتاً، يمحصهم الرأي السديد، ويصدقهم النصح الصائب، فيسترشدون بها في المُلمات، ويستنيرون بها في المشكلات. ولا ريب في ان الشرق المسيحي لشدة ما بات يعانيه، ابناؤه من تقلص في العدد، وتوعد بالاقتلاع، أضحى كالقافلة الضاربة في مجاهل الزمن، تلقي بركابها في بحار من القلق والفزع والذهول، لقد انقلبت أيامهم ثقيلة الأطراف، موحشة الحشايا حتى باتت أعاصير الخطوب، أقوى من منى القلوب، لذا بات علينا ان نتوسل بروحانية الأيقونة سبيلاً الى الاتحاد والتاصيل وصون الرسالة[1]. سبيلاً لدفع حزننا العظيم، حزننا على الحيف الذي نزل بأهلنا وبلدنا، حزننا على إخفاق مجتمعاتنا وشعوبنا على العيش بسعادة سوية دون تمييز متمتعين بحقوق المواطنة التامة وإن اختلف بعضنا عن بعض.

لقد حرص الكتاب، على تجميع مادتهِ، واستقراء نصوصها وتحليلها، ثم توليفها وتنظيمها، وذلك بالاستعانة بمختلف المراجع والأفكار، التي افاد منها في الجوانب المختلفة. ويمكن أن نتلمس عن كثب، مدى الجهد العظيم الذي بذل في انجازه، من خلال مادة الكتاب، والسنوات الطوال التي قطعها من أعمارنا. فضلاً عن تلك القائمة، الطويلة من المصادر والمراجع التي عززتهُ وساندت ظهرهُ.

---

[1] دانييل روسو، الأيقونة بهاء وجهك، جونيه، لبنان، ٢٠٠٤ (من مقدمة مشير باسيل عون).

في هذا الكتاب، سيجد القارئ من الفائدة، ما يتناسب والجهد المبذول في تأليفه، وذلك من خلال كونه، باكورة الأعمال التي ستقدم في هذا الجانب، إذ ستتلوه نتاجات أخرى عديدة، يقف على رأسها، ترجمة كتاب العلامة غليوم دي جرفانيون، من الفرنسية، والخاص بانجيل بغديدا المصور أيضاً، والذي يحمل عنوان، منمنمات المخطوطة السريانية 559 الفاتيكانية، وقد تم تعريبه على وجه أكمل، وبجهد مشترك مع الأب لويس قصاب، وهو ينتظر استكمال بعض اموره الفنية المتعلقة بالمصورات، كي يأخذ طريقه نحو الطباعة والاخراج. هذا وإن إنجاز هذين المؤلفين وغيرهما، قد تمت بمشاركة ومعاضدة كريمة، من لدن الأب لويس قصاب الذي تابعهما بكل دقة وتفصيل. وكان لعونه الكبير الأثر في انجازهما، على وفق صورتهما. انه الرجل الذي جمع في ذاته، من الحكمة والصبر والحصافة، ما جعل الكتاب مديناً له في ذلك.

كما أنني لا أنسى، أن أشكر وأثني على، من رافقني رحلة هذا الكتاب، وقدم لي بعضاً من الأفضال الجليلة، وهم الأخوة والأصدقاء الأفاضل: د. حسيب الياس حديد، د. عبد الستار البدراني، د. علي احمد العبيدي، د. احمد قتيبة يونس، د. فرح أدور، والآنسة لندا جنان جحولا، الأنسة هدى الياس دردر، والفنان لوثر ايشو آدم.

وأخيراً يسعدني ان اقدم لأهل العلم والثقافة عامة، هذا العمل الذي كنموذج لدراسة علمية أدبية، وفنية دينية، بعد ان تم انجازه بدقة وصبر، ليتمم ما قام به جرفانيون، اذ يميط اللثام عن جانب هام، من جوانب تراثنا المسيحي السرياني، والذي يُنتظر منه، ان يُشبع في القارئ، جوع المعرفة وظمأ العين، لترتوي من معين الكلمة والأيقونة، التي تدعو من خلال صَلاَتها، بالكلمة والصورة، الى اكتشاف ألق وجه الرب فيها.

د. يوسف الطوني

الموصل ـ بغديدا في ٢٠٠٧/١٠/١

نطاق الكتاب

قبل التطرق بالدرس والتحليل في نطاق هذا الكتاب، لابُدّ من الإشارة بشيء من التبسيط، عن الدراسة التي كان قد أتمها وطبعها الأب غليوم دي جرفانيون عام ١٩٤٠م، حول كتاب القراءات الإنجيلية المقدسة، والذي سمي أيضاً بمخطوطة إنجيل بغديدا، والعائد في نَسْخهِ الى دير مار متى عام ١٢٢٠م.

فالكتاب الذي خصّه الأب غليوم دي جرفانيون، لمنمنمات المخطوطة السريانية 559 الفاتيكانية، تناول انجيل القراءات السريانية هذا من نواحيه المختلفة، مُرّكزاً اهتمامه على الجوانب الفنية المتعلقة بالمنمنمات، مع إيلاء حالة المخطوط، ودراسة جوانبه الخطية والفنية، ثم التاريخ والمكان الذي كتب فيه، مع التطرق الى دير مار متى وصولاً به الى حقبه المتأخرة، حيث كتبت فيه. كما قام بوصف المخطوط وما تضمنه من جدائل زخرفية، وتطرق ايضاً الى حماية المنمنمات بنسيج الموسلين، ثم توزيعها، مع تفاصيل وافية لمتابعة الفروض والمنمنمات، في ايام الأحاد والأعياد وأيام العطل. كما تتبع المؤلف عمل الفنانين، وتقسيم العمل فيما بينهم، عند المباشرة بالرسم، ثم السمة العامة للمنمنمات وتوزيعها، الى أصناف وأشكال معينة، منها تلك التي تغلب عليها رسوم الأشخاص، والأخرى التي غلبت عليها الزخارف او العمائر والأشجار، كما تتبع التأثيرات البيزنطية والكبادوقية، في مجموعة الرسوم او التراكيب الخاصة بالمواضيع المختلفة، وفي أنماط الأشخاص الإنجيليين وعلاقتها بالأيقونة المسيحية القديمة، ثم التأثير الغربي. أما التأثير الإسلامي فقد درسه من خلال مقارنة منمنماتنا مع نتاجات الفن الإسلامي، لاسيما تلك العائدة لمدرستي الموصل وبغداد، حيث يظهر التأثير في المشاهد الإنجيلية من خلال بعض الشخصيات التي ليس لها سمة مقدسة، وفي الشكل العماري والزينة، ثم الاستعمال العام للإكليل الشعاعي، وفضلاً عن ذلك، قام المؤلف بمقارنة منمنماتنا بالمنمنمات السريانية، والخاصة بمخطوط المتحف البريطاني برقم 7170.

أما في الباب الثاني، فقد تناول متابعة المنمنمات بالوصف من الناحية الشكلية، ومتابعة دقائق كل منمنمة، ومقارنة كل صورة بمثيلاتها، من نسخة المتحف البريطاني ان وجدت،

ثم بمختلف النماذج البيزنطية والكبادوقية والاسلامية، مع جدول بمنمنمات مخطوطة الفاتيكان السريانية 559، ثم جداول الصور في نهاية الكتاب، مع فهرس بمحتويات الكتاب.

أما هذا العمل الذي بين يديك، والذي هو ايضاً دراسة للأيقونات السريانية الخاصة بهذه المخطوطة 559 فقد حمل عنوان فن التصوير عند السريان في التاريخ الوسيط، وتضمن جوانب غير تلك التي اثارها جرفانيون، وذلك من خلال تقسيم العمل الى بابين رئيسين: الأول للمضامين، والثاني للأشكال. وقد كان بالامكان تقديم الثاني على الاول، لأنه يسبقه، إلاّ أننا ارتأينا اتباع هذا السياق، لوجود اكثر من تداخل بين الموضوعات، كما ان فقرات عديدة من مواد المضامين لا تتحمل الانتقال الى الباب الثاني. وقد عالج الباب الأول: المضامين التاريخية والفنية، إذ تتبع في الفصل الأول، دراسة تاريخ السريان في المنطقة، في عصر الدولة الأتابكية في الموصل، مع التأكيد على اهلنا المسيحيين فيها وفي اطرافها في تلك العهود، ومتابعتهم الى ما بعد الغزو المغولي، الذي كان من نتائجه أن زاد من ضمور الشعب المسيحي بدرجة كبيرة. ثم مع التأكيد على دير مار متى وأبرشيات السريان الأرثودكس في الشرق، ومتابعة مخطوطاتهم المصورة، من حيث تواجدها في دور المحفوظات العالمية، كانجيل القداديس لرابولا، والمخطوط السرياني BNF برقم ٣٤١، بمكتبة ليدن بهولندة، ومخطوط الأميرة سارة المغولية، ثم مخطوط المتحف البريطاني برقم 7170. ومتابعة أشهر مصوري المنمنمات في الحقب الزنكية، ثم بعد ذلك التركيز على مخطوط القراءات الانجيلية، المستقر في الفاتيكان برقم 559، والوافد اليها من بلدة بغديدا (قره قوش) في شرق الموصل، مع التأكيد على الإشارات والتعليقات الواردة فيه، ثم قيام المثلث الرحمة المطران جرجس دلال، باهدائه الى قداسة البابا بيوس الحادي عشر، ومنح قداسته البركة الرسولية لبلدة بغديدا وسكانها، الذين كانوا يكنّون له محبة عظيمة، مع تفضله بتقديم المبالغ اللازمة لاكمال بناء كنيسة الطاهرة الكبرى. وتابع الكتاب عائدية المخطوط لكنيسة الطاهرة، منذ عهد بدر الدين لؤلؤ في النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي وحتى عام ١٩٣٨، مع التعاليق التي دونت في حواشيهِ.

كما تضمن العمل في الفصل الأول، توزيع ايقونات المخطوط ليس على اساس الصفحات فقط، بل على اساس الابعاد والمساحات، وعلى اساس أرضيات الصورة، ثم على

اساس لون الأرضية، وجميع هذه الفقرات هي مما يميز الدراسة، ليس في هذا الفصل فحسب، بل في الفصول الأخرى ايضاً. ومما يذكر، أننا في استطراداتنا لم نقف على استخدام، تسمية الأيقونات حسب، بل استعنا بتسميات أخرى كالصورة او المصورة والمنمنمة واللوحة والغاية هي للتنوع ودفع التكرار.

في الفصل الثاني، اهتمت هذه الدراسة، بفن السريان وسماته، وفن هذه المخطوطة، من خلال دراسة الشكل والمنظور، ثم الرقش والتجريد، وعنصر السيادة في الصورة، ثم القراءات التحليلية المتعددة للمصورات مع دراسة التأثيرات الحضارية، من خلال النشأة والصلة بالمخطوطات الأخرى، وبالصلة المحلية ايضاً. اما في الفصل الثالث، فقد تمت دراسة الصورة والرمز وذلك من خلال القدرات الرمزية، التي تمتلكها الأيقونة، ثم الدلالات الرمزية للألوان، وايقاعات التناظر والتقابل، فضلاً عن رموز الصورة، ومنها الرموز الإلهية من خلال الحضور الإلهي في هذه الأيقونات، وحضور الروح القدس ايضاً، مع بيان كرامة العذراء مريم فيها، كما تابعت ايضاً الرموز المسيحية المقدسة المتمثلة برموز: الصليب، الخمر، الخبز، الماء، الهالة. ثم الرموز الأخرى من: العدد، الشجرة، النور، الجبل، الحمامة، الحمار، الحمل، الديك، الثعبان، السمكة. وكذلك الحال في الفصل الرابع، الذي درس العناصر الفنية الرئيسة، من المواد البنائية وزخارفها، ثم العناصر العمارية من عقود واقواس وقباب، واعمدة وبدنات، ثم عناصر الزخرفة الهندسية، والفنية الأخرى، من ملابس، وتحف معدنية، وحباب فخارية، وجميع هذه الصور الرمزية والعناصر الفنية هي مما يعتز به الكتاب الذي اتجهت فيه الدراسة والاهتمام صوب المحلي والموصلي.

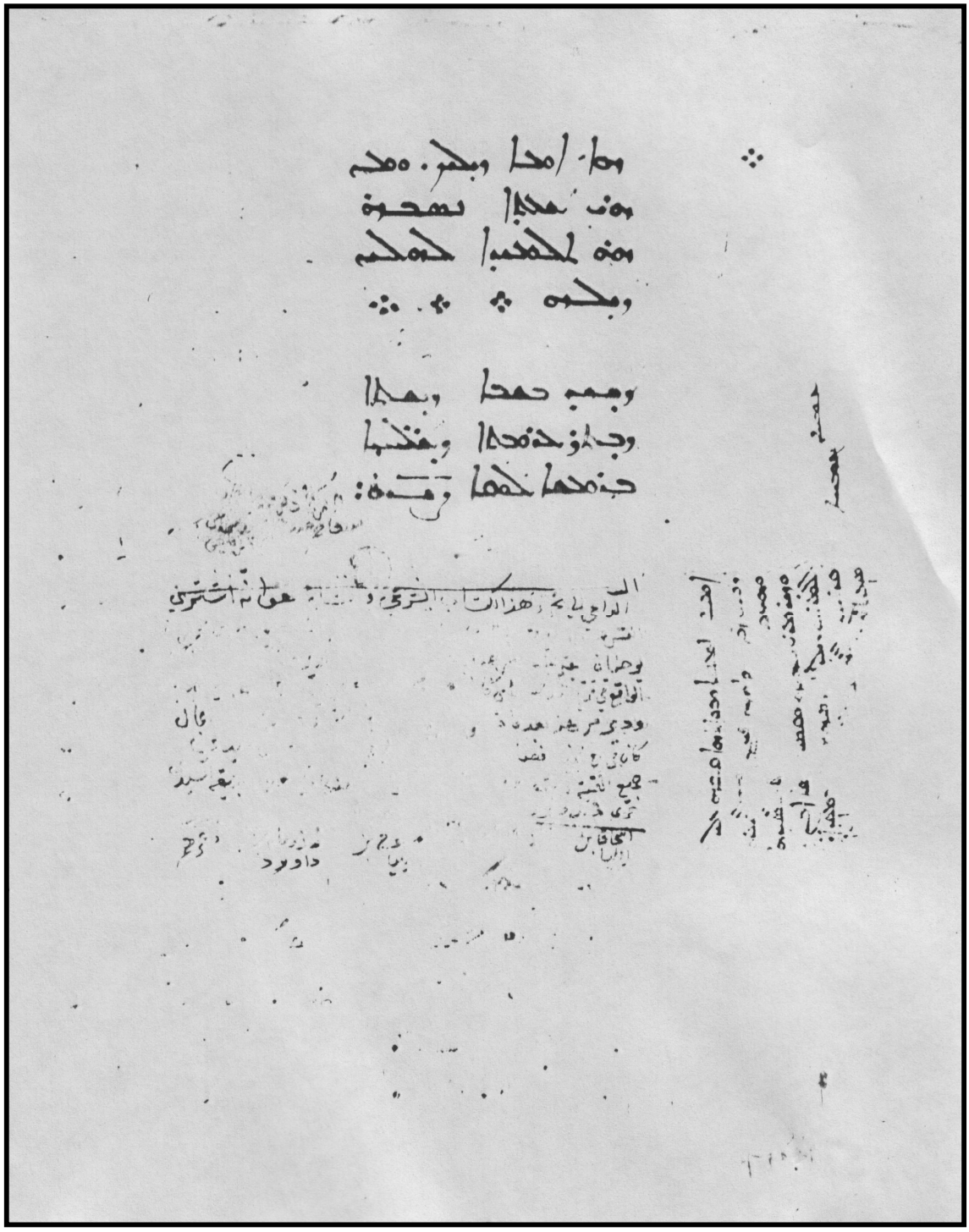
اما الباب الثاني، فقد تناول البناء الشكلي للأيقونات، إذ تم من خلاله، توزيع الأيقونات الى خمسة مجموعات، كل مجموعة منها، مثلت فصلاً من فصول هذا الباب، وهي تصل ايقوناتها بصلات زمنية وموضوعية، وبالكتاب المقدس، وقد تم تقسيمها الى مجموعات او فصول، وهذا التقسيم غير حدّي او قاطع، إذ تبقى هناك أيقونات غير متطابقة مع عناوين الفصول كما في: قطع رأس يوحنا، السامرية، العشاء عند سمعان ودخول يسوع الى اورشليم التي جاءت ضمن أيقونات الفصل الثاني. والفصول هي: البشارة والميلاد، المعجزات، الآلام

والصلب والقيامة، ثم ايقونات الظهور والتجلي، وأخيراً المجموعة ذات القداسة في الليتورجيات السريانية. مع تحليل البناء الشكلي للأيقونات، إذ لم يتم التركيز فقط على هذا البناء، بل تعدى ذلك الى استخراج النصوص الإنجيلية، ذات الصلة بالأيقونات، وإعطاء كل واحدة منها عنواناً خاصاً بها ثم تحليلها شكلياً من خلال المصورات اولاً ومن ثم الاستعانة بالأب جرفانيون، لأعتمادِ النسخة الأصلية المحفوظة في المكتبة الفاتيكانية، فهو قد قرأ الصورة وحلّل شكلها مباشرة، اما نحن فقد اعتمدنا فضلاً عن تلك الشروح، للمصورات الملونة المأخوذة عن النسخة الأصلية، بشكل عام، وذلك بالاستفادة مما قام به جول لوروا، في دراسته المفصلة عن المخطوطات السريانية، في الفصول الخاصة بتحليل المنمنمات الخاصة بالمخطوط 559. فضلاً عن ذلك، فقد تم معاملة هذا التحليل، بتوصيفات أيقونية سريانية، او بيزنطية مع إضفاء مسوح فنية وأدبية أخرى، مع الدلالات والرموز المختلفة، وذلك لأبعاد الرتابة، عن هذه الفصول المتعلقة بهذا الباب، واغنائها بمختلف الصور والتحليلات، الانجيلية والأدبية والفنية الخاصة والعامة. وفي الختام نرجو ان يكون هذا الكتاب إطلالة سريانية موفقة على مخطوطة القراءات الإنجيلية، لإنجيل بغديدا يعزز من شأنها ويشدّ من عضدها، وهو في الوقت نفسه، خدمة لبلدتنا، وأهلنا، وشعبنا، ووطننا.

مصورة ١: السعيد الذكر المطران جرجس دلال مطران الموصل مع أمين المكتبة الفاتيكانية في روما عام ١٩٣٧. يتأملان انجيل بغديدا (انجيل القراءات السريانية المصور 559) . صورة المخطوط المفتوح على دفتيهِ هي: دخول يسوع الى اورشليم (السعانين).

مصورة ٢ : الصفحة الاولى من المخطوط السرياني بعد دخوله المكتبة الفاتيكانية برقم 559.

مصورة ٣ : صفحة من المخطوط السرياني 559 مذيلة بحواشي وتعليقات.



مصورة ٤ : صفحة من نهاية المخطوط السرياني 559 مذيلة بحواشي وتعليقات سريانية وعربية.

مصورة ٥ : الطريق الافعواني المؤدي الى دير مار متى

مصورة ٦ : دير مار متى في حضن جبل الألوف (المقلوب)

مصورة ٧ : الواجهة الامامية لدير مار متى. ٢٠٠٧م

صورة ٨ : بلدة بغديدا ـ مشهد من القصبة القديمة من الجو حيث كنيسة الطاهرة الكبرى، (عدسة أفرام عطاالله) ٢٠٠٤م

مصورة ٩: بلدة بغديدا وكنيستها الطاهرة الكبرى.

مصورة ١٠: بلدة بغديدا في احتفالية السعانين.

1

الباب الأول

المضامين التاريخية والفنية

اشارات تمهيدية:

يتضمن هذا الباب جانبين رئيسين: الجانب التاريخي والجانب الفني، وهو في أربعة فصول، أختص الأول منها بالجوانب المتعلقة بتاريخ السريان في المنطقة، ولاسيما في الحقب القريبة من تاريخ هذا المخطوط؛ ثم المخطوطات السريانية المصورة، وأشهر مصوريها، فضلاً عن انجيل بغديدا، وتوزيع أيقوناته.

أما الفصل الثاني فتناول الفن السرياني وسماته، في مخطوطتنا، من حيث الشكل والمنظور، ثم رقشها وعناصر السيادة في ايقوناتها، وقراءة صورها، والتأثيرات الحضارية المتصلة بها.

أما الفصلان الثالث والرابع، فقد تناولا الرموز الأيقونية ودلالاتها، ثم العناصر الفنية الرئيسة، من خلال مواد الإنشاء وزخارفها، ثم العناصر العمارية والزخرفية وغيرها.

الفصل الأول
السريان والتاريخ

١. الموصل في عهود الدولة الأتابكية:

لم يتمكن السلاجقة الأتراك، القادمون من وسط آسيا، والذين سيطروا على مقدرات الخلافة العباسية، منذ عام ١٠٤٩م، من الأبقاء على تلاحمهم مدة طويلة من الزمن، فقد تفرط عقدهم المتسلّط عند وفاة سلطانهم ملكشاه عام ١٠٩٢م، فأفضى ذلك الى نزاع بين المطالبين بعرش السلطنة. ومما عجل في نهاية هذه السلطة، تعيين الأتابكة أوصياء على أبناء السلاطين ووكلاءً على اقطاعاتهم، إذ حلّ هؤلاء محل الأمراء السلاجقة، فظهرت آنذاك أمارات اتابكية في كثير من المدن والأقاليم المحيطة بالخلافة العباسية، والتي كانت حدودها قد تقلصت كثيراً، بحيث انها كانت تضم ما توافق تقريباً، مع وسط وجنوب العراق الحالي. لذا فإن الموصل لم تكن تتبع سلطة العباسيين المباشرة، منذ آماد طويلة سابقة تعود الى زمن الدولة الحمدانية، وكانت الإمارة التي نشأت فيها، من أهم تلك الإمارات وأطولها عمراً، في أعقاب تردي سلطة السلاجقة، وقد عرفت هذه الإمارة باسم امارة الأتابكة الزنكيين، والتي أسسها الأتابك عماد الدين زنكي بن آق سنقر، الذي تولى الحكم عام ١١٢٧م، حيث شرع بتثبيت دعائم امارته، وأخضع الكثير من الأقاليم التابعة للموصل، ووسع مملكته في الجهات الشمالية، حيث قلاع الأكراد الحميدية والهكارية في جهات عقرة والعمادية، وكذلك في جهات شهرزور حيث مدينة السليمانية اليوم. وبعد ان وطدَّ الأمنَ وقَوّى إمارته في الداخل، إتجه صوب الصراع مع الفرنجة، وكان من أهم انجازاته في ذلك، اسقاط إمارة الرها الصليبية[1]، وقد تأذى السريان كثيراً في تلك الجهات، من جراء تزايد الزحف التركماني

---

[1] التفاصيل: عماد الدين خليل، عماد الدين زنكي، بيروت، ١٩٧١.

مما ضعضع من وجودهم هناك. أما نهاية حكمه فكانت سنة ١١٤٦م، حيث قُتل وهو يُحاصر قلعة جعبر على نهر الفرات[١].

أعقبَ عماد الدين في حكم الإمارة الزنكية، ثمانية أمراء من بيته، كان المتأخرون منهم صبياناً وأطفالاً، مما مكن بعضاً من مماليكهم، من الاستحواذ على السلطة، وبالأخص مملوكهم الأرمني الأصل، بدر الدين لؤلؤ، الذي كان يعمل وكيلاً ومدبراً للإمارة، منذ سنة ١٢١٠م. كما انهم في تلك المراحل التاريخية، دخلوا في منازعات جانبية، فمنذ عهد نور الدين ارسلان شاه، بن عز الدين مسعود، الذي تولى الإمارة من عام ٥٨٩ الى ٦٠٧ هـ، نازعه عمه عماد الدين بن قطب الدين بن مودود، صاحب سنجار ونصيبين والخابور والرقة على قرى في نصيبين، وظلت مشاكلهم قائمة مدة غير قصيرة، ودفع بالطرف المنازع، الى الارتماء في أحضان الملوك الأيوبيين في الشام، وبخاصة الملك العادل ثم ابنه الملك الأشرف، الذين نازعوا بشكل مباشر، السلطة في إمارة الموصل، وهكذا كان عصر نور الدين، عصر حروب بين الأتابكة مما أضعفهم، وجعل بلادهم مطمعاً لكل قاصد، ولاسيما أبناء وأحفاد صلاح الدين الأيوبي، الأمر الذي عجّل بإنقراض الزنكيين[٢].

ويوم وفاة نور الدين ارسلان، عُهد بالملك لإبنه القاهر، وعمره عشر سنين، والوصي عليه مملوكه بدر الدين لؤلؤ، الذي كان واسع الحيلة وذا دهاء وتدبير، مما جعل سيده يعتمد عليه، بعد موت مجاهد الدين قايماز، ومجد الدين ابن الاثير، فتفرد في الحكم مدبراً أمور السلطنة، بحزم واقتدار مع ظلم وسفك للدماء[٣]. وبعد وفاة القاهر عز الدين مسعود، عهد بالملك لإبنه نور الدين ارسلان شاه، وهو صغير السن وبعمر عشر سنوات، إذ قتل قبل ان تمضي سنة على ولايته. مما اثار حفيضة عماد الدين زنكي الثاني، صاحب العقُر وساعده في النزاع، مظفر الدين كوكبري صاحب أربل، الذي جهز حملة كبيرة، احتل فيها العمادية

---

[١] ابن الاثير، الباهر في الدولة الأتابكية، تحقيق عبد القادر احمد طليمات، القاهرة ١٩٦٣، ص١٨٩ ـ ١٩٦ ؛ الكامل، دار صادر، ببيروت، ١٩٦٥. ج١٢، ص٥٥ ـ ٦٣.

[٢] محمود ياسين احمد، الأيوبيون في شمال الشام والجزيرة، بغداد، ١٩٨١، ص١٥٢ ـ ١٥٩ ؛ رشيد الجميلي، دولة الاتابكة في الموصل، بيروت، ١٩٧٠، ص١٨٠ ـ ١٨٧.

[٣] سعيد الديوه جي، تاريخ الموصل، دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٨٢، ج١، ص٣٠٩، ٣١٢ ـ ٣١٤.

وبقية قلاع الزوزان والهكارية. ودفع هذا الأمر، الى مفاوضة بدر الدين لؤلؤ، للملك الأشرف موسى بن العادل الأيوبي، صاحب ديار الجزيرة وخلاط، ودخل في طاعته، وارسل حملة كبيرة احتل فيها عقر الحميدية، ثم هدأت الأحوال بين الطرفين، بعد وساطة الملك الأشرف الأيوبي والخلافة العباسية، وبعدها تم الاجهاز على هذا الطفل ايضاً.

وأعاد بدر الدين لؤلؤ، سيناريو تجديد ولاية العهد، وطلب التشاريف والتقليد وتجديد العهد على القاعدة السابقة، التي كانت بينهم ولكن الناس لم يكونوا مطمئنين الى افعال بدر الدين بأولاد الزنكيين، فقد قتل القاهر وابنه نور الدين، ولكن وقوف عماد الدين بن ارسلان صاحب عقر الحميدية، الذي نجح في إعادة حكمه لقلاع الزوزان والهكار، بدعم ومساعدة مظفر الدين كوكبري. إلاّ أن

مصورة ١١ : بدر الدين لؤلؤ امير الموصل، النصف الاول من ق ١٣ م، رسم محمد بن ابي طالب البدري، (اتنكهاوزن).

وفاة هذا الأخير، سهل على بدر الدين، تقوية دعائم حكمه، وتمتين صلاته بالأمراء المحيطين به، في جهات الشام والخلافة العباسية، وذلك في ظل أمير ضعيف، هو ناصر الدين محمود، بن القاهر عز الدين مسعود، الذي كان طفلاً ايضاً وظل على رأس السلطة الأسمية، من سنة ٦١٦ وحتى سنة ٦٣٠ هـ. بعدها انفرد بدر الدين لؤلؤ بالسلطة حتى وفاته في اثناء الغزو المغولي. فقضى على نفوذ الأتابكة الزنكيين، وطمس معالمهم نهائياً، وقد علل بعض المؤرخين، نجاحه في الحكم، أنه كان يغدق على القُصّاد أموالاً وافرة، ويداري الخليفة، ، ملوك الأطراف من جهة، والتتار من جهة أخرى. "فلم ينخرم ملكه ولم تطرقه آفة"؛ كما اتبع اسلوب المصاهرة، مع الأمراء المتنفذين في البلاط العباسي، وبالهدايا والألطاف[١].

اتبع بدر الدين لؤلؤ، في تعامله مع أهل الموصل سياسة متلونة، فهو قد تساهل مع بعض علماء السُنّة، الذين كانوا يعارضونه ويكثرون من انتقاده، مثل موفق الدين ابن الكواشي، ولكنه تصدى وبكل ضراوة لاتباع الطريقة العدوية، من جماعات الشيخ حسن بن عدي بن مسافر الأموي، وكثير من اتباعه ومريديه. وكانت هذه الجماعات، المنتشرة في جهات عين سفني (الشيخان)، قد تعاظم امرها وانتشر دُعاتها، ولاسيما بين الأكراد، فقاوم طموحاتهم في اقامة امارة خاصة بهم. كما انه سعى بالدعوة للمذهب الشيعي، مجدداً أضرحة آل البيت، ودعمها بالرعاية والزيارة وحضور المجالس التي تعقد فيها[٢].

وبعد وفاة الملك بدر الدين لؤلؤ سنة ١٢٥٩م، ارتقى على رأس السلطة ابنه، الملك الصالح اسماعيل، الذي إنصاع بعد إنكسار المغول، في معركة عين جالوت بفلسطين، سنة ١٢٦٠م، الى جانب المماليك في مصر والشام، إذ تطلع هو وإخوته للالتحاق بهم، فالتحق علاء الدين بن بدر الدين صاحب سنجار، بالملك المظفر قُطز مُتَملك مصر والشام، كما وراسل أخاه الملك الصالح الذي كان يستعد للحاق بهم، إذ وقعت بعض رسائله الى اخوته وامراء المماليك، بيد الوزير ابن يونس الباعشيقي، الذي كان من قواد بدر الدين، وقد أوصل الباعشيقي تلك الرسائل، الى الأمراء المغول ثم هولاكو، مما دفع الملك الصالح الى

---

[١] ابن الاثير، الكامل، ج١٢، ١٤٠ ـ ١٤٦.

[٢] للتفاصيل، ينظر: سوادي عبد محمد الرويشدي، امارة الموصل في عهد بدر الدين لؤلؤ، بغداد، ١٩٧١.

الإسراع بالخروج من الموصل، مع رجاله والمحيطين به، قاصداً الملك الظاهر بيبرس، الذي تسلطن على المماليك في مصر والشام، وحينما وصل الى دمشق، طلب من المماليك تزويده بجيش، لحرب المغول في الموصل. ولما علم هؤلاء بذلك، احكموا امر البلد، وارسلوا الى هولاكو يعلمونه، فأمدهم بقوات إضافية للدفاع عن الموصل. اما علم الدين سنجر، الذي كُلف باستعادة المدينة من يد المغول، فقد صعب عليه ذلك، ولكن بعد مفاوضات ووعود لهم، وثب محي الدين ابن زبلاق (ت ٦٦٠ هـ ـ ١٢٦٢م) في طائفة من اهل المدينة، كان يتولى الكتابة والانشاء. وقام بفتح باب الجسر، حيث دخل منه الملك الصالح الموصل، مما دفع بالمغول الى ارسال جيش كبير، بقيادة سمداغو، الذي قام بمحاصرة المدينة، فاعتصم فيها الملك الصالح ودافع عنها، ثم أمده الملك الظاهر بيبرس بقوات اضافية لنجدته، إلاّ ان المغول اعترضوا سبيلها، وفتكوا بها في جهات سنجار، ثم شدد سمداغوا حصاره، وهاجم الموصل، وفي رمضان سنة ٦٦٠/ ١٢٦٢م، استطاعوا دخولها وفتكوا بأهلها وكانت أذية السريان جراء ذلك كبيرة جداً[١].

يقول د. محمد اركون من جامعة السوربون، معلقاً على الإدارة في مجتمعات الدولة العربية الاسلامية، إنها أفرزت صراعات وتوازنات، مجتمع يعاني ازمة مستديمة: ازمة نمو حتى وفاة المأمون ٢١٨هـ، ثم أزمة وهن عضوي، يصيب سلطة عاجزة عن محو الإشكال الأصلي، القائم في جوهر دولة المسلمين ذاتياً، فإن هذه الدولة التي يُفترض فيها ان تكون "ثيوقراطية عدالية من حيث المبدأ، لم تستطع ابداً ان تُيّسر بالفعل وفي منظور الأمة الحاضر صورياً، اندماج الجماعات والطبقات والشعوب المتباينة جداً، والتي كانت تقوم كدولة بأمر حكمها وتدبيرها[٢].

---

[١] ابن العبري، تاريخ الزمان، نقله الى العربية الأب اسحق ارملة، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٦، ص٣١٩ ـ ٣٢٤. ابن الفوطي، الحوادث الجامعة، تحقيق د. مصطفى جواد، بغداد، ١٣٥١هـ، ص٣٤٤ ـ ٣٤٧، رشيد الدين الهمداني، جامع التواريخ، نقله الى العربية محمد صادق نشأت وآخرون، مطبعة عيسى البابي الحلبي ـ بلا. ج٢، ٣٢٦ ـ ٣٢٨؛ سعيد الديوجي، تاريخ الموصل، ج١ ص ٣٢٢.

[٢] MOHAMMED ARKOUN, **Contribution al' etude de l' humanisme arabe au Iveme/Xeme siecle: Miskawayh, philosohpe et historien**, Etudes philosophiques, XII, Vrin 1970, p.161

وينظر كتابه أيضاً: قضايا في نقد العقل الديني، ترجمة وتعليق هاشم صالح، دار الطليعة، بيروت، طبعة ثانية ٢٠٠٠.

٢. المسيحيون في تلك العهود:

كان المسيحيون على إثر فتوحات المسلمين، يكونون اكثر سكان بلاد ما بين النهرين واطرافها المجاورة، إلاّ أنهم اخذوا بالتناقص تدريجياً، ولكن ظل عددهم كبيراً، حتى اواسط القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي. وقد كانت سياسة الفاتحين الجدد، في بلاد الرافدين وغيرها، ترك سكانها الأصليين، الذين اصطلح عليهم تسمية أهل الذمة بدلاً من أن يعاملوا أهل كتاب، وغالبيتهم كانوا من المسيحيين، يمارسون عقائدهم وعاداتهم بشيء من الحرية، والاكتفاء بأخذ الجزية منهم، إلاّ أن منزلتهم القانونية، لم تعد تساوي منزلة المسلمين، بل كانوا في نظر الدولة، مواطنين من الدرجة الثانية مع انهم هم اهل البلاد الاصليين. ومع ذلك فقد كان كثير منهم، ذوي صلة بأرباب السلطة، وكثير منهم، كانوا رجالاً ناجحين في أعمالهم، وذوي مكانة في المجتمع، يمتهنون مهناً تدر عليهم الأرباح[١]. ومما يدلل على ثقلهم البشري، كثرة المدن، التي كانت تقوم فيها مراكز المطرانيات، والاسقفيات في شمال بلاد ما بين النهرين وجنوبه، مثل الموصل وبلدانها، وبغداد وأطرافها، وواسط والبصرة واحوازهما ثم البوازيج، وحزة وحلوان، وعكبرا والانبار وهيت، وباجرمى والنعمانية، وماذرايا والنيل وغيرها[٢]. وكانت مناطق تَجَمّعهم، تمتد على طول البلاد وعرضها، وأكثر هؤلاء السكان، منذ ايام الساسانيين من النساطرة، مع أقلية ذات شأن من اليعاقبة. وكانت المدائن ـ طيسفون عاصمة السلطة الدينية التي يرأسها الجاثليق، وظلت تتمتع بهذه المكانة، آماداً ليست بالقصيرة، وكان من مطارنتهم: مطران الموصل وأثور، ومطران اربيل وحزة، ومطران حلوان في جهات خانقين، ومطران باجرمى حيث كركوك اليوم، ومطران البصرة، وكان لكل واحدة من هذه الرئاسات الدينية، عدد من الأساقفة

---

[١] جعفر خصباك، العراق في عهد المغول الايلخانيين، بغداد، ١٩٦٨، ص ١٨٥ . ١٨٦. وللتفاصيل أيضاً: محمد صالح داؤد القزاز، الحياة السياسية في العراق في العصر العباسي الاخير، النجف ١٩٧١؛ الحياة السياسية في العراق في عهد السيطرة المغولية، النجف ١٩٧٠. وايضاً:

FIEY, J.M. Assyrie chretienne Impremerie catholique, Beyrouth, 3 vol.

[٢] ماري بن سليمان، اخبار بطاركة كرسي المشرق من كتاب المجدل، ص٨٥ . ١٥٩؛ سوادي عبد محمد، الأحوال الاقتصادية والاجتماعية في الجزيرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص١٠٦.

يخضعون لها، يتراوح عددهم من ستة الى اثني عشر اسقفاً. وقد جرت اتصالات حثيثة، بين كنيسة المشرق النسطورية في المدائن، والكنيسة في روما، في أيام سبريشوع الرابع، ابن المسيحي البغدادي، ١٢٢٦ ـ ١٢٥٦م لتوحيد كرسيه مع الكنيسة الكاثوليكية. ثم خلفه مكيخا الثاني، وهو من جوغان من أعمال الصين[١]، الذي تَنَصّبَ في آذار سنة ١٢٥٧م، وعندما استولى هولاكو على بغداد، استمر مكيخا يتولى كنيسة المشرق النسطورية، ثمان سنين وخمسة أشهر. ثم أعقبه دنحا مطران اربل، ثم يابالاها الثالث، وهو من مدينة كوشنك، من أعمال بكين الصينية، إذ نصب بطركاً للمشرق، وكان مقرباً لأمراء المغول، وقد ظل في منصبه حتى سنة ١٣١٧م. وكانت المسيحية النسطورية، متفشية بين صفوف المغول، إذ كانت دقوز خاتون، زوجة هولاكو من أبرزهم، ولكن بوفاة هولاكو وزوجته، خسر المسيحيون خير عون لهم، لذا قال ابن العبري عن ذلك: وقد شمل المسيحين في كل العالم حزن شديد، على وفاتهما، وهي دلالة على ان جانباً مهماً من شعوب المنطقة كانت تشعر بالظلم والغبن والتمييز[٢].

أما بخصوص السريان الأرثودكس، فقد كانوا يمثلون أقلية مهمة بين صفوف المسيحيين، وكان ثقلهم واضحاً في مناطق الموصل واطرافها الشرقية والغربية، فضلاً عن مناطق نصيبين وطور عبدين، وماردين وديار بكر والرها، وخرتبرت وملطية وغيرها[٣] وكانت قرى السريان في هذه الجهات، تُقرن بقرى الأندلس حُسناً ونضارة، تحفها البساتين والكروم

---

[١] بطرس نصري الكلداني، ذخيرة الأذهان في تواريخ المشارقة والمغاربة السريان، ج٢ ص٦٠٨؛ وكذلك جعفر خصباك، العراق العراق في عهد المغول، ص١٨٦.

[٢] ابن العبري، تاريخ الدول السرياني، مجلة المشرق، مجلد ٥٠ لسنة ١٩٥٦، ص١٤٤. ويرد الكتاب في طبعة ثانية بعنوان تاريخ الزمان، ص٣٢٤؛ وينظر ايضاً: جوزيف يعقوب، السريان ونقل البشارة، (ضمن ينابيع سريانية. جذورنا.)، انطلياس، لبنان، ٢٠٠٥.

[٣] ابن جبير، رحلة ابن جبير، دار صادر، بيروت، ١٩٨٠، ص٢٢٠ ــ ٢٢١؛ ابن الساعي، الجامع المختصر، ج٩، تحقيق مصطفى جواد، ص١٤١ ــ ١٤٢؛ ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ج٢. ص٢٢٠ ــ ٢٢١؛ لسترانج، بلدان الخلافة الشرقية، بغداد، ١٩٥٤ص١٢٤، ١٣٥؛ عماد الدين خليل، الإمارات الأرتقية في الجزيرة والشام، مؤسسة الرسالة، ببيروت، ١٩٨٠، ص٤٧٦ ــ ٥١٠. ١٤١ ــ ١٤٢.

وأنواع الأشجار. وكان دير الزعفران المطل على نصيبين، فيه جنات حسنة نضرة مملوءة بشجر الفستق والبندق[١].

وبخصوص السريان من أهل الموصل وأطرافها، فقد كانوا يؤلفون جزءاً مهماً من سكان المدينة وبلدانها، سواء في سهولها المحيطة بها من جهة الشرق والشمال، أم في تلك المناطق الجبلية في شمالها. وقد أشار ابن العبري، الى ان قسماً من هؤلاء المسيحيين، كانوا يمتلكون ثروات وأموالاً، مما جعلهم يقومون بدور مهم، في نطاق السياسة الداخلية لإمارة الموصل الزنكية، سواءاً كان قبل عهد بدر الدين لؤلؤ، أم في أثناء توليه السلطة فيما بعد. وكانت الأموال التي تقدمها الطوائف المسيحية، المنضوية تحت لواء السلطة في الموصل، ولاسيما في عهد بدر الدين لؤلؤ هي التي تقرر نوعية، العلاقة السائدة بين الطرفين، فمن الملاحظ انه كانت تفرض مقادير مهمة من الأموال، مقابل موافقة تنصيب الرؤساء الدينين الجدد، كالمطارنة ورؤساء الأديرة، فضلاً عن استحصال مبالغ أخرى كثيرة من قبيل الابتزاز. وإن تلك الأموال المفروضة على الكنائس ورجالها، كانت اموالاً طائلة يعجزون عن الإتيان بها، مما كان يلجأهم الى، إتباع اساليب الضغط على أتباعِهم من أجل تحصيلها[٢].

ونتيجة لموقف بدر الدين لؤلؤ من المسيحيين، والذي إتسم بالتضييق على رجال الكنيسة والأديرة[٣]، والحاجة المستمرة في طلب الأموال، راح هؤلاء يستغلون خلافاته مع بعض حكام المدن والإمارات المجاورة، للتخلص من حكمه؛ كما انه راح هو يؤلب طوائف أخرى، على بعض التجمعات والقرى المسيحية، من أجل مزيد من الضغوطات عليهم، كما حدث بالنسبة لقرى بارطلي وبغديدا، وباعشيقا وباجبارة، الذين كانوا يميلون الى مظفر الدين كوكبري صاحب اربل ، حينما كانت تسيء علاقته بأمير الموصل، بسبب ضغوطات الأخير عليهم. ومن

---

[١] العمري، ابن فضل الله، مسالك الأبصار، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٤، ج١ ، ص٣٠٥؛ سوادي عبد محمد، الأحوال الاقتصادية والاجتماعية في الجزيرة والموصل، بغداد، ١٩٨٩، ص١٠٩.

[٢] ابن العبري، تاريخ الدول السرياني، ص١٤١، ٢٨٣. وكذلك كتابه تاريخ مختصر الدول، وينظر ايضاً: ابن الفوطي، تلخيص مجمع الأداب، ج٥، المنشور في مجلة Oriental College Magazine؛ مجلد ٢٣ عدد ٢، ص٢٧٧؛ سوادي عبد محمد، امارة الموصل، ص٤٥ ـ ٤٦.

[٣] FIEY, Assyrie Chretienne, II, p. 412 - 420.

أمثلة ما قام به بدر الدين لؤلؤ، هو تحريض بعض الجماعات، الأيزيدية ـ العدوية، في الهجوم على قرية باجبارة، التي كانت تقع عند تل النبي يونس، وذلك في عام ١٢٢٠م أي سنة تصوير القراءات الإنجيلية هذه[١]. ومن جهة أخرى، حاول بدر الدين لؤلؤ، استمالة المسيحيين، وذلك بالمشاركة في احتفالات السعانين. وحينما اشتد ضغط المغول في زحفهم على الخلافة العباسية، إنحاز بدر الدين لؤلؤ كلياً نحو المغول، لا بل شارك في قوات رمزية بقيادة ابنه الملك الصالح في حصار بغداد. وبعد سقوط بغداد سنة ٦٥٦ هـ/ ١٢٥٨م، حمل ما يمكن حمله، وصادر ذوي الثراء من اهل البلد، وجمع ما أمكن من أموال وجواهر وتحف ليقدمها لهولاكو. وبعد عودته من رحلته الى هولاكو، الذي كان يقيم في مراغه بأذربيجان الإيرانية، توفي وعمره في حدود الثمانين عاماً، وذلك في سنة ١٢٦١[٢]. وفي اثناء الاحتلال المغولي، إزدادت هجمات الأكراد على سهل نينوى، ونهبوا قرى باغديدا وباسخرايا وهاجموا دير مار متى، ومع اضطراب اوضاع الموصل بعد الاحتلال المغولي، فقد تولاها عدد من الحكام المسيحيين، إلاّ أن التوتر كان قائماً بينهم وبين المسلمين، كما في عهد مسعود برقوطا. ثم تغيرت الأوضاع بمجيء محمود غازان على رأس السلطة المغولية سنة ١٢٩٤م، حيث بدأ عهد جديد من اضطهادات المسيحيين، مما أدى الى نقل بطريركية النساطرة من بغداد الى مدينة مراغة، وقد اتسمت الفترات التالية الى حدوث اضطهادات عنيفة، وانتشرت لتشمل مناطق عديدة من وسط العراق وشماله. وهناك بعض الأرقام الإحصائية المتعلقة، بهم سنة ٦٦٠ إذ جاء في كتاب مرآة الزمان لسبط ابن الجوزي، إن عدد المسيحيين في مركز المدينة كان يقدر بـ ٤٣,٠٠٠ نسمة. وفي اطراف الموصل وجبالها كانت تعيش اعداداً غفيرة أخرى وحسب هذه الرواية، ايضاً كان عدد كنائس الموصل ٥٨ كنيسة[٣] وهذا الرقم الأخير فيه مبالغة واضحة إلاّ أنها دلائل على كثافة وجودهم يومذاك.

---

[١] اغناطيوس يعقوب الثالث (بطريرك سابقاً)، دفقات الطبيب في تاريخ دير مار متى العجيب، زحلة، ١٩٦١، ص٩٤.

[٢] ابن الفوطي، الحوادث الجامعة (منسوب) تحقيق د. مصطفى جواد، بغداد، ١٣٥١هـ، ص ٧٣، ٩٢، ٩٥، ٩٦، ٩٨، ٣٢٩، ٣٣٧. رشيد الدين، جامع التواريخ، ص ٢٩٨ ـ ٢٩٩.

[٣] سعيد الديوه جي، تاريخ الموصل، ج١، ص ٣٦٩.

إن شماتة المسيحيين، من زوال دولة بني العباس والامارات اللائذة بها، لا تترك شكاً في حقيقة مشاعرهم، لقد كان ذلك بالنسبة اليهم يعني الخلاص من حكم تمييزي ظالم. إن المسيحيين وان كانوا لم يتعرضوا للاضطهاد الحقيقي إلا نادراً. لقد عانوا مَثَلُهم في ذلك كمثل مواطنيهم المسلمين من اثار الأحداث الداخلية كالاضطرابات السياسية بخاصة، أما من حيث هم مسيحيون، فقد اصابتهم احياناً عقاييل العداوات والنزاعات الخارجية، مع امراء يقال عنهم مسيحيين، اي بيزنطيين او صليبين، انهم كانوا احياناً يؤخذون بجريرة غيرهم، كما كان عليهم ان يدفعوا ثمن قلة تبصرهم، كلما انساقوا الى ما كان يعدّ استفزازاً من قرع النواقيس، وتسيير الجنائز الصاخبة والتيه بالثراء. لقد شهدت حقب العصور العباسية المتأخرة ثم الحقب التي تلتها، ضمور الجماعات المسيحية، بسبب المناخ المتزايد من الضغط الاجتماعي، والتمييز الشرعي والاذلال، ثم الضرائب الخاصة وقوانين التمييز بالملابس، التي كانت تفرض بين الفينة والأخرى، والتي كانت ترسخ فيهم الشعور الجارح بعدم الانتماء، او حتى بالانتباذ[1].

ولئن كان من قد بقي من مسيحيي المشرق، يرفضون الى ان سقطت بغداد، العالم الذي ما زالوا يعيشون فيه منذ ستة قرون ونيف، فلا بد من الاعتراف بأن رفضهم انما يُعزى الى كون هذا العالم نفسه، قد تشدد في أخذهم بقوانين، لم تتح فرصاً حياتية متكافئة، ولم تعاملهم معاملة مواطنين متمتعين بحقوق المواطنية التامة، بل معاملة الهامشيين[2] والتي استمروا يعانون منها حتى الوقت الحاضر.

٣. دير مار متى:

كانت الأديرة، مراكز ثقافية وفكرية رئيسة للمسيحيين، بل ان الدراسات والآداب والفنون كانت متمركزة فيها، وكانت أهم النتاجات الفكرية تتم في مكتباتها، وبين أروقتها وفي ورشها الفنية. ويدين الفن في الشرق المسيحي، في أول عصر ذهبي له، لثراء الأديرة

---

[1] جان موريس فييه (الأب)، احوال النصارى في خلافة بني العباس، ترجمة حسني زينة، دار المشرق، بيروت، ١٩٩٠، ص٣٨٣.

[2] جان موريس فييه (الأب)، احوال النصارى في خلافة بني العباس، ص٣٨٣.

ونشاطاتها. وقد أدى ازدياد المراكز الثقافية ونموها وتطورها، الى نوع من النشاط الفني وتمايزه، وكان بينها ارتباط وثيق، وتبادل معرفي. وبخصوص رهبان وأديرة شرق الموصل، فقد كان لها تأثير واضح، وصلة وثيقة بحياة مجتمعاتها، مع رصيد اجتماعي كبير في صفوف المجتمع. حتى ان بعضاً من تلك الأديرة، قد اتخذ تسميته من تلك الكثافة البشرية المنضوية تحت لواءه، ومنها على سبيل المثال ديرنا الذي انطلقت منه مخطوطتنا السريانية هذه، ألا وهو دير مار متى، إذ كان جبله الذي يربض عليه، وهو جبل الألوف؛ قد أخذ تسميته من تلك الألوف من الرهبان، التي كانت تتعبد فيه وتتفاعل معه. ولم تكن النظم الديرية والرهبانية التي في مثل تلك الكثافة البشرية، تعتمد في حياتها على التعبد فقط، بل كانت قد فتحت امام أهلها، مختلف فرص العمل اليدوي والعقلي؛ فقد كان لمثل تلك الأديرة أراضي شاسعة، سعت من خلالها، تحقيق استقلالها الاقتصادي، قدر المستطاع، من خلال انتاج ضرورات الحياة، إذ كان يعمل اولئك الألوف من الرهبان، في الحقول والبساتين المحيطة بها، مع اتقان لكثير من الحرف اليدوية العامة. كما كان لمثل تلك الأديرة، اعمق الأثر في تطور الفن والثقافة في العصور الوسيطة. وقد كان في ديار الموصل أديرة كثيرة تعج بالرهبان، كان منها: دير الجب (مار بهنام) ودير مار متى، والدير الأعلى، ودير مار ميخائيل، ودير باعوث، ودير سعيد، وغيرها كثير كثير[1].

وارتبط دير مار متى في نشأته، بمرحلة تلك الإضطهادات العنيفة، التي استفحلت في البقاع الخاضعة لامبراطورية الساسانيين، حيث أذاقوا المسيحيين مُر الهوان، وساموهم سوء العذاب في اضطهادات عنيفة، جاءت بعد تنصر قسطنطين قيصر رومية عام ٣١٢م. وكان من أشد تلك الإضطهادات، ما سمي بالاضطهاد الأربعيني، الذي امتد في عهد سابور من عام ٣٣٩ ـ ٣٧٩، وشمل ذلك، مناطق كورة نينوى، حيث تم التضييق على سكانها بالضرائب الثقيلة،

---

[1] ينظر: كتاب الرؤساء لتوما المرجي الموصل، ١٩٦٦. الذي يحوي تفاصيل كثيرة، عن اديرة المرج؛ وما اورده الشابشتي بتحقيق كوركيس عواد؛ ثم ما ذكره ياقوت من تفاصيل في الجزء الثاني وكذلك البير ابونا في كتابه الذي طبعه مؤخراً باسم: ديارات العراق، بغداد، ٢٠٠٦، ص١١٥ ـ ١١٩. وعن الادب الرهباني ينظر: روبنس دوفال، تاريخ الادب السرياني، ترجمة الاب لويس قصاب، بغداد، ١٩٩٢، ص٢٣٩ ـ ٢٥٤.

FIEY, Op. Cit, II, p. 759-770.

وهدم الكنائس وحرق الأديرة. وتشاء الأقدار ان مؤسس هذا الدير مار متى الشيخ[١] شهد هذا الإضطهاد، وتشاء العناية الإلهية ان يكون لهذا الشيخ دور كبير، في نشر رايات المسيح في ولاية آثور، ويكون له الفضل في هدي الكثيرين الى أنوار الإنجيل، من خلال جهوده وتلاميذه ومريديه، الذين شاعت من خلالهم أنوار القداسة، والكرامات والشفاءات العجيبة، وعلى رأسها جميعاً قصة اهتداء مار بهنام واخته سارة، إذ أصبح مار بهنام بعد ذلك رمزاً قومياً للشهادة، والتضحية والقداسة للسريان جميعاً. وتعد تلك المرحلة وما أعقب ذلك، من الحقب المهمة في ازدهار دير مار متى، وازدهار العلم في ربوعه، فاصبح واحداً من معاقل العلم والدين المهمة في كورة نينوى. كما واستمر زاهياً بنساكه ورهبانه، وعظم شأنه بنفائس مكتبته ومخطوطاته، وقد تعرض للنهب والسلب مرات عديدة، وخاصة من قبل بعض الجماعات الكردية المجاورة له والخارجة عن القانون؛ كما في عهد الأمير الاتابكي سيف الدين غازي الثاني ١١٦٩ ــ ١١٨٠م حيث استغلت جماعات معينة ظروف عدم الاستقرار السياسي، والخلافات على السلطة، وهاجموه سنة ١١٧٠م، ولكن ما لبث ان عاد الأمن والاستقرار الى ربوعه[٢]، وكانت مثل تلك الحالات تتكرر بين آونة وأخرى. وخلال العقود المتقدمة من القرن الثالث عشر الميلادي، وهي الحقبة التي لها علاقة بالمخطوط السرياني 559، المنجز في هذا الدير، يُلقي ياقوت الحموي، ضوءاً واضحاً عليه، ويصفه بإفاضة واستغراب، وسنورد هنا نص ياقوت الحموي[٣] ت ٦٢٩ هـ/ ١٢٣١م، الذي يقول: "دير مار متى شرقي الموصل، على جبل شامخ، يقال له جبل متى، من استشرفه نظر الى رستاق نينوى والمرج. وهو حسن البناء، أكثر بيوته منقورة في الصخر، وفيه نحو مائة راهب، لا يأكلون الطعام إلاّ جميعاً، في بيت الشتاء او بيت الصيف، وهما منقوران في صخرة، كل بيت منها، يسع جميع الرهبان، وفي كل بيت، عشرون مائدة منقورة من الصخر، وفي ظهر كل واحدة منها قبالة برفوف، وباب يغلق عليها،

---

[١] للتفاصيل: اغناطيوس يعقوب الثالث، دفقات الطيب؛ اسحق ساكا، تاريخ دير مار متى، مطبعة الزمان، بغداد ١٩٧٥. وينظر ايضاً: كونراد يرويسير، المباني الأثرية في شمال بلاد الرافدين، ترجمة د. علي يحيى منصور، بغداد، ١٩٨١، ص٣٢ ـ ٣٥ واللوحات ٢٣، ٢٤، ٢٥.

[٢] مجهول، تاريخ الرهاوي، ، ترجمة البير ابونا، مطبعة شفيق، بغداد ١٩٨٦، ج٢، ص١٩٦ ـ ١٩٧.

[٣] ياقوت الحموي، معجم البلدان، مادة (دير متى). وينظر ايضاً: زكريا القزويني، اثار البلاد وأخبار العباد، بيروت ١٩٦٩.

وفي كل قبالة، آلة المائدة التي تقابلها، من غضارة وطوفرية وسكرجة، عشرون مائدة منقورة من الصخر، وفي ظهر كل واحد منهن، قبالة لا تختلط آلة هذه بألة هذه، ولرأس ديرهم مائدة لطيفة، على دكان لطيف، في صدر البيت، يجلس عليها وحده، وجميعها حجر ملصق بالأرض، وهذا عجيب، ان يكون في بيت واحد يسع مائة رجل، وهو وموائده حجر واحد، واذا جلس رجل في صحن هذا الدير، نظر الى مدينة الموصل وبينهما سبعة فراسخ".

وقد نكب الدير بعد الغزو المغولي، وتجرأ الأكراد واستغلوا ضعف السلطة، فاعتدوا عليه سنة ١٢٦١، إلا انه ما لبث ان عاد الى نشاطه، في الربع الأخير من القرن الثالث عشر. وقد تعزز شأن الدير، في تلك الحقب التاريخية، إذ أقام فيه العلامة ابن العبري سبع سنوات، بعد ان رُسِمَ مفريناً عام ١٢٦٤م، ثم شقيقه برصوما، الذي أقام فيه بعد عام ١٢٩٠م. ثم تردّت احواله في ايام الدولة الجلائرية، واصبح مأوى لبعض المجرمين، وتشرد رهبانه، وهجر مدة تنيف على ثلاثين سنة، كما وتقلبت اوضاعه، في مطالع العهود العثمانية.

وفيما يتعلق بسلسلة اساقفة الدير ومطارنته، ففيها نقص وانقطاع في مواضع عديدة، عائدة لحقب مختلفة، حيث كان يترك اماداً طويلة، وهذا ما نلحظه في الحقبة الخاصة، بانجاز مخطوطتنا السريانية العائدة اليه، فيأتي ضمن مطارنة الدير المطران صليبا من ١١٨٩ والى سنة ١٢١٢، وبعد ذلك هناك فترة انقطاع لتلك السنوات التي نحن بصددها، وهي مدة عقدين من الزمن، تعود سلسلة المطارنة بعد ذلك، باسم سويريوس يعقوب الأول برطلي، من ١٢٣٢ والى ١٢٤١م وآخرين جلّهم من برطلى.

وقد كان للمفريان، الذي ظل مقره حتى اوائل القرن الثالث عشر الميلادي في تكريت، خمس عشرة ابرشية (مطرانية)، عدا ابرشية مار متى ونينوى، وظلت هذه الأبرشيات بين مد وجزر، حتى ارتقاء ابن العبري لكرسي مفريانية المشرق، فوجد ان بين يديه عشر ابرشيات فقط، ولكنها عامرة بكنائسها واساقفتها وكهنتها وشعبها، وقد فضلها المفريان ابن العبري نفسه، على ابرشيات الغرب السرياني الخاضعة للبطريرك، وهي تسع أبرشيات[١]:

---

[١] صليبا شمعون (المطران)، ابن العبري ذكرى وعبرة، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٨٧، ص١٢٥ ـ ١٢٦.

دير مار متى ونينوى ـ بغداد ـ بيت رامان ـ بانوهدرا ـ اذربيجان ـ تبريز ـ سنجار ـ نصيبين ـ اربيل.

٤. المخطوطات السريانية المصورة:

ما إن وافى القرن السابع قبل الميلاد، حتى بدأت الأرامية تحل محل الأكادية، بوصفها لغة التواصل الرئيسة في الشرق القديم، وظلت لغة الثقافة السائدة في المنطقة، حتى القرن السابع الميلادي، حيث أخذت تُسلم زمام الأمور للعربية. ولقد شهدت هذه اللغة التي امتدت اكثر من الف عام، مولد عدد من المجموعات الأدبية الكبرى بالآرامية ـ السريانية. ولا يزال العديد من الجماعات الآرامية على قيد الحياة، في مجتمعات باقية حتى اليوم. وأقدم نص أدبي أرامي معروف، هو قصة احيقار الحكيم الآرامي، الذي لا تزال شذرات منه، محفوظة على البردي منذ القرن الخامس ق. م. وقد توزعت المخطوطات السريانية والتي تعد بالآلاف، بين مكتبات الشرق والغرب. ففي الشرق تتركز هذه المخطوطات في دير القديسة كاترين في سيناء، وفي بطريركية الموارنة في بكركي، وجامعة الروح القدس (الكسليك)، ودير الشرفة ببيروت، ثم دير الزعفران ودير مار جبرائيل بطور عابدين بتركيا، وفي مقر بطريركية السريان الأرثوذكس بدمشق في معرّة صيدنايا، وفي بطريركية الكنيسة الكلدانية في بغداد، وكذلك في الموصل وكردستان، وفي معهد مار افرام في كوطايم بالهند[١]. وكان الأب شابو المستشرق الفرنسي قد أحصى ثلاثة آلاف ومائة وخمسة وثمانين من المخطوطات السريانية في خزائن اوربا فقط منها[٢]:

- في المتحف البريطاني في لندن ٨٥٠ مخطوط.
- في جامعة كامبرج ٢١٥ مخطوط.

---

[١] سبستيان بروك، الأدب السرياني بين آداب الشرق الأوسط، (ضمن كتاب جذورنا)، مركز الدراسات والأبحاث المشرقية، انطلياس، لبنان، ٢٠٠٥، ص٢٥ ـ ٣٥. وينظر ايضاً: ابروهوم نورو، جولتي في ابرشيات الكنيسة السريانية، بيروت ١٩٦٧، ص١٤٦.

[٢] اسحق ساكا (المطران)، السريان إيمان وحضارة، مطبعة ميديا، اربيل، ط٢، ٢٠٠٧، ص١٤٤.

- في مكتبة بودلي ـ اكسفورد ٢٠٥ مخطوط.
- في دار الكتب الملكية ـ برلين ٣٠٥ مخطوط.
- في مكتبة الفاتيكان ٦٠٠ مخطوط.
- في دار الكتب الوطنية بباريس ٣٧٨ مخطوط.
- في فلورنسا ـ ايطاليا ١٥٠ مخطوط.
- في اورمية ـ مكتبة المرسلين البروتستانت ٢٥٠ مخطوط.

واليوم تأتي مكتبة الفاتيكان ثم الخزانة البريطانية، والمكتبة الوطنية في باريس ومكتبة ستراسبورغ بألمانيا، ثم بعض دور المحفوظات بالولايات المتحدة ومكتبات متفرقة أخرى من بين أهم دور المحفوظات تلك. وتعد مجموعة المخطوطات الموجودة في المكتبة الفاتيكانية، غنية بالمخطوطات السريانية، بفضل العلاقات الوثيقة، التي عقدها الكرسي الرسولي، مع الكنائس المسيحية في العالم أجمع، ولاسيما مع الكنائس الشرقية. وفيما يخص المخطوطات السريانية، فقد كان لعائلة السمعاني المارونية، ولاسيما يوسف سمعان السمعاني دورٌ في هذا الأمر فهو الذي جاب الشرق، بحثاً عن المخطوطات، ثم صاغ انطلاقاً مما جمعه، ومن المخزون الروماني، تأليفاً متقناً جداً للآداب والثقافة السريانيتين، صدر باسم المكتبة الشرقية، الكليمنضوسية ـ الفاتيكانية. واخيراً دبّج بمساعدة ابن إخته اسطفان عواد السمعاني، فهرساً للمخطوطات السريانية في المكتبة الفاتيكانية، وأصدره بين سنتي ١٧٥٨ ـ ١٧٥٩م[١].

وكان الشكل القديم للكتاب الذي استخدم قديماً، ليُخط فيه على مسند ليّن، هو اللفيفة او المدّرجة، بحيث كان المخطوط يكتب على وجه واحد من أوراق البردي، وكانت هذه الأوراق تلصق الواحدة بالأخرى، لتشكل شريطاً طويلاً يُلف على ذاته، وكذلك الحال بالنسبة الى لفاف الرق. اما المخطوطات القديمة، فقد دونت بالخط السرياني المسمى اسطرنجيلي، وهو خط جميل، منحدر من الكتابة الشكلية او الرسمية في الرها.

---

[١] فرانسواز بريكل شاتونيه، المخطوطات السريانية (ضمن جذورنا)، مركز الدراسات والأبحاث الشرقية، لبنان، ٢٠٠٥، ص٤٥ ـ ٦٦. ابروهوم نورو، جولتي، ص١٤٦، ١٥٠؛ اسحق ساكا، السريان إيمان وحضارة، ج٣، ص١٤٣.

وفي القرن العاشر الميلادي، ظهر الورق، وهو اختراع صيني، وحل تدريجياً محل الرق، وقد استخدم النُساخ انواعاً من الحبر الأسود، تميل الى ان تصبح سُمراً مع تقادم الزمن، وكانت العناوين الرئيسة والفرعية وأرقام الفصول، تكتب غالباً بالحبر الأحمر، والتشكيلات والحركات المهمة، وعناوين الفرض الكنسي والقداس. كما نجد في بعض العناصر التزيينية أنواعاً من الحبر، الأصفر اللون والأزرق والأخضر، وفي المخطوطات البالغة الجمال، تكتب العناوين بماء الذهب والفضة.

والمخطوطات الأكثر قُدماً، مكتوبة غالباً على عمودين، وهذا يرجع الى ان الناسخ، كان يرغب في كتابة أسطر قصيرة نوعاً ما، ليسهل توجيهها أفقياً على نحو سوي، في غياب أوراق مسطّرة. واعتمد الكتاب السرياني، نظام الكراريس (الملازم)، حيث تحتوي كل ملزمة عادة على عشر طلحيات، (٢٠) صفحة ما يعني خمس أوراق منضدة، تثنى في منتصفها. وكانت الكراريس وحدها ترقم، في اسفل الصفحة الأولى والصفحة الأخيرة، وفق حساب الجمل في معظم الأحيان: أ = ١، ب = ٢، ٠٠٠ = ١٠، س = ٢٠، م = ٤٠، وهكذا كانت الحروف الدالة على الأعداد تكتب بخط جميل، وتحاط غالباً بزينة تشكيلية. وكانت عادة ترقيم كل ورقة، لم يشع استعماله إلا في زمن متأخر جداً.

إن أقدم مخطوط سرياني حفظ تاريخ نسخه، يعود للعام ٤١١م، وهو محفوظ في الخزانة البريطانية Abb، ويحمل الرقم ١٢١٥، كما ان هناك اكثر من أربعين مخطوطاً، مؤرخه قبل بداية التاريخ الهجري سنة ٦٢٢م، ومحصاة في المكتبات العامة، وهذه ميزة رفيعة، تتميز بها المخطوطات السريانية عن غيرها من المخطوطات الأخرى؛ فعلى سبيل المثال، فإن أقدم مخطوط يوناني، منسوخ يعود الى سنة ٨٣٥م، أما أقدم مخطوط عبري محفوظ، فيعود الى سنة ٨٩٥م. وإن الاهتمام بدقائق الأمور الخاصة بهوية المخطوطات، والتأكيد عليها، تبرهن على أن الناسخين السريان، قد اهتموا أكثر من غيرهم في توثيق المخطوطات[١].

وفيما يتعلق بنقوش الكتابات المسيحية السريانية، المتعلقة بالأحجار، فإنها تتزامن مع انتشار لهجة الرها وخطها؛ وذلك في القرن الخامس الميلادي، وهذا التاريخ يتزامن مع ظهور

---

[١] فرانسواز، المخطوطات السريانية، ص٥٤.

المخطوطات السريانية الأولى[١]. وكان تاريخ النسخ ينطلق غالباً من بداية التاريخ السلوقي، الواقع في الأول من تشرين الأول سنة ٣١٢ ق. م وهو تاريخ تولي الملك انطوخيوس الأول السلوقي، وقد استمر الكتّاب والنسّاخ السريان، يعتمدون هذا التاريخ حتى نهاية القرن التاسع عشر، وكانوا يذكرونه تحت اسم الاسكندر، وفيما يتعلق بمخطوطتنا السريانية، فقد جاء في نهاية صفحتها الأخيرة اشارة الى انتهاء كتابتها يوم السبت اول شهر ايار سنة ١٥٣١ لليونان، ١٢٢٠ مسيحية، بيد مبارك بن داود بن صليبا من قرية برطلى. وتحت اسم عهد الأغريق (المباركين)، ولم يفرض التقويم المسيحي نفسه حقاً، إلاّ في عهد متأخر تحت التأثير الأوربي.

وكانت الكراريس (الملازم)، تخاط قبل ان يتم تجليدها، والتجليدات القديمة والأصلية نادرة جداً، وبهذا فإن المخطوطات التي وصلت الى المكتبات الأوربية العامة، قد أعيد تجليدها ثانية، ومثل هذا الكلام، ينطبق على مخطوطتنا السريانية، فبعد وصول المخطوط الى المكتبة الفاتيكانية عام ١٩٣٨، أُدخلت الى ورشة المعالجة، وتم اعادة تجليدها وإزالة بقع الصمغ، وبقايا الأقمشة التي كانت تغطي مصوراتها[٢].

وتحمل المخطوطات السريانية بوجه عام، القليل من المنمنمات، ولاسيما الرسوم الجميلة؛ ففن المنمنمات لم يبلغ المدى والكمال الذين نلاحظهما في المخطوطات العربية الإسلامية، وهذا عائد بلا ريب، الى عدم وجود ملوك وأعيان كبار، في الدولة عند السريان المغلوبين على أمرهم، والذين كانوا يفتقدون الى من يكلفهم بأعمال ويدفع ثمناً جزيلاً. والسبب الأخر الذي يعزى اليه ندرة تلك المنمنمات، هو نظرة السريان الى الأيقونات، الأقل أهمية مما هي عليه في العالم البيزنطي، إذ يبدو ان الكتابة عندهم لها دور رمزي اسمى من دور الأيقونة، من دون الإفراط في هذه السمة؛ لأن عالم سرياني لم يعرف قط حرب الأيقونات، كالذي عرفته بيزنطة.

---

[١] امير حراق، نقوش الكتابات، وجه آخر من الأدب السرياني، مجلة الفكر المسيحي، عدد ٤١٥، ايار ـ حزيران، ٢٠٠٦، ص١٢٥.

[٢] G.DE, JERPHANION, Les miniatures du manascrit syriaque N° 559 de la bibliotheque vaticane, Vatican, 1940, p.3.

يلاحظ أن بعض المخطوطات السريانية، مزينة بلوحات فنية حقيقية، تظهر مشاهد حية، وبعضها يعود الى عهود قديمة، في نهاية القرن السادس الميلادي والقرن السابع. ثم القرن الحادي عشر والثاني عشر، ثم القرن الثالث عشر. وفي الحقب الأولى، كانت النماذج الواصلة، هي من شمال سورية. وخلال العهد الثاني، صدرت في أعالي ما بين النهرين، وخصوصاً في طور عبدين، وفي الحالة الأخيرة فإن الإتصال بالأرمن واليونان واللاتين، كان واقعاً لإزدهار فني عند السريان الأرثوذكس.

ان المشاهد الممثلة، هي اولاً احداث من العهد الجديد: البشارة، الميلاد، عماد يسوع، العجائب والشفاءات، السعانين، الصلب، الصعود، العنصرة والتجلي، ثم صور المسيح المجد والعذراء، والقديسين وقسطنطين وهيلانة. وجميع هذه الموضوعات، جسدتها مخطوطة الفاتيكان السريانية 559؛ وتظهر المواضيع التزينية النباتية والهندسية والشرائط المتنوعة الألوان. وبعض هذه الرسومات، هي من صنع اختصاصيين يذكر اسمهم احياناً، وفي أحيان أخرى لا يذكر الفنان، كما هو الحال في مخطوطتنا السريانية، إذ نجد ذكر اسم الناسخ وهو الراهب مبارك، دون ذكر المصور الذي رسم الأيقونات. ومن الممكن ذكر بعض المخطوطات السريانية المصوّرة، وهي في معظمها أناجيل القداديس.

أ. إنجيل القداديس لربولا، المحفوظ في مكتبة آل ميدتشي في فلورنسا، تحت الرقم Plut I. Cod 56، وهي تستحق ذكراً خاصاً، لأنها أقدم مخطوط مؤرخ ومحفوظ، يحتوي منمنمات قَطْعها ٣٣×٢٥، مكتوبة على عمودين، وتتضمن ٢٩٢ طلحية، وتحتوي الأناجيل الأربعة كاملة، بحسب الترجمة البسيطة، وعلى صفحاتها صور ليسوع المسيح على الصليب، هي الأولى في تاريخ التصوير المسيحي[١]. وبحسب ما ورد في قولوفونها، انجزها في بدر قمر شباط سنة ٨٩٧، حسب التقويم اليوناني، اي سنة ٥٨٦م، من قبل ناسخ يدعى ربولا، في دير القديس يوحنا في بيث زغبا. في بداية المخطوط توجد مع قوانين اوسابيوس،

[١] اسحق ساكا، السريان إيمان وحضارة، ج٣، ص١٢٨.

مصورة ١٢ : الصلب والقيامة من مخطوطة انجيل رابولا .

٢٦ منمنمة تمثل مشاهد مختلفة من حياة المسيح، ومن أعمال الرسل، ومسيحاً مستوياً على عرش، وعذراء ممجدة[١].

يقدم انجيل القداديس الشهير لربّولا، مجموعة من المنمنمات الملونة البالغة الغنى، ومنمنماته تنطلق من مبدأين منهجيين للزخرفة. الأول: بشكل هامشي، يختصر المصورة على نحو مكثف، من خلال مشاهد موصوفة حاضرة العمل في بعض عناصر ضرورية، والتي تحتل الزخرفة فيه صفحة كاملة، وتتعلق مباشرة بالفن التشكيلي الفخم، والصور النصفية والمشاهد الإنجيلية، تنضد مع الأشكال التزينية، في هوامش النص راوية تاريخ الخلاص، من العهد الأول حتى تأسيس الكنيسة، مركزة على مشاهد العهد العهد الجديد، وانتقاء احداث الانجيل من بشارة زكريا حتى الدينونة الأخيرة[٢].

خصصت هذه المخطوطة، ثلاث لوحات ملونة، للصلب والقيامة ثم الصعود والعنصرة؛ والتعبيرات التشكيلية لهذه الأحداث الرئيسة، جديرة بالثناء، فالمسيح مصلوب بين لصين، ولونجينوس يطعن بحربته جنبه الأيمن، فينبجس منه دفق من الدم؛ وفي الجانب الأخر، يرفع جندي اسفنجة المر، المعلقة بطرف قضيب، وتحت أقدام الصليب، جلس ثلاثة اشخاص، يتقاسمون ثياب المسيح، ومريم ويوحنا واقفان الى اليسار، وفي موازاتهما تقف النسوة الثلاث القديسات.

وعلى نقيض الوصف التاريخي، لعمليات الصلب الرومانية، يبدو المسيح مرتدياً جبة غير مكممة، تغطي جسده حتى قدميه؛ الدم يسيل من الجنب المطعون، لكن الوجه يبدو وكأنه ممتنع عن الألم، والعينين جاحضتان، ولا يمكن تفريق الآلام عن القيامة، التي تحتل قسمها الأسفل من الصورة ذاتها؛ وفقاً للأسلوب التواصلي، تجري ثلاثة احداث تحت سماء واحدة، فالقبر يحتل وسط اللوحة، وامامه باب مفتوح نصف فتحة، ومنها تتدفق شعاعات

---

[١] فرانسواز، المخطوطات السريانية، ص٦٤؛ وأيضاً: محمود الزيباوي، الفنون السريانية ضمن (جذورنا)، ص٢٨٦ ـ ٣٠٠؛

LEROY JULES, Les Manuscrite Syriaques apeintures, Paris, 1964 (ALBUM), p. 20 -34.

[٢] ينظر: LEROY JULES, Ibid, (ALBUM), p. 20 – 34.؛ محمود الزيباوي، الفنون السريانية، ص٢٧٨؛ جورج حبيب هافوري، السريان الآراميون، من امسهم الغابر الى يومهم الحاضر، دمشق ١٩٩٨، ص ٧٦ ـ ٧٧.

حمراء، اوقعت بالجنود الحراس، والى اليسار، الملاك يتحدث مع النسوة حاملات الطيب. وهذه اللوحات تحدد بلورة نماذج الفن الأيقوني، المدعو الى انتشار واسع في الفن المسيحي، شرقاً وغرباً، ويرى فيها شارل ديل، ان كل ما يُدين به فن الأيقونات البيزنطية لسورية وفلسطين[١].

ب. المخطوط السرياني BNF ٣٤١، القادم من المكتبة الكلدانية بسعرت، في كردستان

مصورة ١٣: من مخطوط ٣٤١، انجيل طقسي سرياني، باريس، (جولي لوروا).

[١] ينظر المصورة ١٢.

التركية، يحمل نص العهد القديم، بحسب الترجمة البسيطة، وقد ضاعت صفحاته الدالة على هويته الكاملة، بضياع قلفونه. وهو محل جدل بين اختصاصي الخطوط والكتابة، الذين يرجعونه للقرن السابع او الثامن الميلادي، وهذا التحديد الأخير، هو ما اعتمده فريق خبراء مكتبة لايدن بهولندة، والذين جعلوه واحداً من المخطوطات المرجعية، مع ان اختصاصي الأيقونات يميلون بإرجاعه الى تاريخ أقدم، يتحدد في مطلع القرن السادس الميلادي، مستندين الى التشابه من حيث دراسة الأساليب، مع رسومات مخطوطة رابولا، وهو مخطوط مزين بمجموعة جميلة جداً من المنمنمات، التي تمثل في آن معاً، مشاهد من الكتاب المقدس[١].

ج. مخطوط الأميرة سارة: وهو احدث عهداً بكثير من المخطوطات السابقة، لكنها قطعة استثنائية من نواح عديدة. فورقها مصبوغ باللون الأزرق، ونصه مكتوب بحبر الذهب، وفق طريقة تدعى الكتابة بماء الذهب، والمعروفة في الغرب وفي العالم البيزنطي، وقد اعتمدها المسلمون في الكتب ونالت شهرة كبيرة، كما مارسها ايضاً بوذيو الصين. وباستثناء هذا المخطوط فإن الكتابة بماء الذهب او الفضة، وخصوصاً على خلفية ملونة، ليست معروفة في المخطوطات السريانية إلا للعناوين، وبعض المقاطع لا للنص بكامله. وقد أنجز هذا المخطوط حسب القلفون، في ٩ آذار ١٦٠٩ يونانية/ ١٢٩٨ مسيحية، على يد الراهب بولس، تلبية لطلب سارة المسماة ايضاً rwwl، شقيقة جرجس المدعو g'ng w'ng ملك wyngy. وهذا الأمير الذي ذكره مار كوبولو، كان من العائلة المالكة على شعب الأنغوت Gngu't، المنحدرة من أرومة تركية، والمستقرة في منغوليا الداخلية الحالية، وكان على علاقات وثيقة مع خانات المغول[٢]، ويرجح ان هذا المخطوط قد نسخ في بلاد ما بين النهرين، وفق نموذج صيني طلبته الأميرة[٣].

---

[١] فرانسواز، المخطوطات السريانية، ص٦٥؛ وينظر مصورة ١٣؛

LEROY JULES, Op. Cit, (ALBUM), p. 44 – 48.

[٢] عن السريان النساطرة ونشاطهم التبشيري في هذه البلاد ينظر: جوزيف يعقوب، السريان ونقل البشارة، ضمن سلسلة ينابيع سريانية (جذورنا)، مركز الدراسات والأبحاث المشرقية، لبنان ٢٠٠٥.

[٣] فرانسواز، المخطوطات السريانية، ص٦٥.

د. مخطوط المتحف البريطاني ADD 7170: وهو مخطوط مصور، معاصر لمخطوطة الفاتيكان syr 559، وتاريخ نسخها هو ١٢٢٠/٥/٢، ومشابهة لها الى حد كبير، ولكنها ايضاً تتضمن اختلافات كثيرة جوهرية، وحال المخطوط ليست جيدة، تتضمن عدداً من الفجوات، ولكن ما يميز منمنمات مخطوطة لندن، انها اكبر في سعتها وحجمها، وذلك في المشاهد نفسها، إلا أن الشخصيات مختلفة تماماً، فهي تتسم بالبرودة والتماسك، وبعيون مفتوحة تحتاج الى صلة، مع وجود وجوه مشابهة، فتية وزاهية، تدل

مصورة ١٤ : الظهور للنسوة، المخطوطة السريانية 7170، المتحف البريطاني.

على كرامة[١].

ويرى جرفانيون أن أفكارها مستقاة من الأيقونة الأغريقية الشرقية، وبالنسبة للأسرار الكبرى لحياة يسوع فإنها مستقاة من النماذج الكبادوقية، في القرن الحادي عشر، كما ان هناك عناصر ملونة وصورية ومزخرفة، تم أخذها من جيرانهم المحيطين بهم، في الورش الفنية في بغداد والموصل بصورة خاصة[٢].

مصورة ١٥: انتقال العذراء، من المخطوط السرياني 7170، المتحف البريطاني.

(١) JERPHANION, Op. Cit, p.61

(٢) JERPHANION, Ibid, p. 61-64

أن هذا التيار الفني الجامع، في حقل الأيقونوغرافيا المسيحية، يلمع بكل بريقه في انجيلي القداديس، من مطلع القرن الثالث عشر الميلادي. الأول هو مخطوطتنا الفاتيكانية العائدة لسنة ١٢٢٠م، والثاني انجيل متكون من ثمان واربعين مصورة، وهي تروي مشاهد حياة المسيح في تجسيده، من بشارة زكريا مروراً بدورات العجائب والالام. ويرى محمود الزيباوي، بشيء من التعميم، ان اسلوب هذه النماذج وتقنيتها اللونية، وزخارفها التشكيلية، عباسية على نحو كامل، وذلك في وجوهها المستديرة، واعينها التي تأخذ شكلاً مغولياً، وتحل مكان طيات الثياب الفضفاضة كتل بيضوية، فقيافا جالس متربع الساقين على الطريقة العربية والمسيح الذي يناول الرسل، صُوّر من أمام، وقد أخرج ساقيه، ودلاّهما وفق طريقة يعتمدها الحرفيون العرب، والايرانيون والأرمن والأتراك. كما ان الاشجار والجبال والصخور، تتماهى مع امثالها في المنمنمات العباسية، وكذا الأمر فيما يخص العناصر المعمارية، حيث المنمنمات والقبب وحجارة القرميد المتشابهة، وقواعد البناء تتشكل في صور هندسية وحيدة البعد، وفيما المسيح وأمه العذراء وتلاميذه يحتفظون بثيابهم التقليدية اليونانية، فإن الاشخاص المرسومين يرتدون ثياب العصر: عمامات وبراقع وملابس عربية، وقسطنطين وهيلانة يرتديان ثياب فخمة، تزينهما التشجيرات العباسية، بدلاً من زيهم الامبراطوري البيزنطي[1]. وغنى عن البيان، ان السريان في تلك العصور، كانوا يمثلون جزءاً مهماً من شعوب تلك الحضارة، ومن صانعيها ايضاً؛ كما ان الفنانين السريان، كانوا يمثلون جزءاً مهماً من فناني تلك العصور وفنّهم كان مزيجاً من الموروث والمعاصرة. لذا فلا غرو أن يجمع هذا الفن، ما عدّه الاستاذ محمود الزيباوي بيزنطياً وعباسيّاً وهو ما يمكن عَدّهُ سريانياً.

ان مخطوطات سريانية أخرى، تعود الى هذا العصر، المتصل بالحقب العباسية المتأخرة، تشير بعكس ما يلاحظه، من تشابه كبير بين اللوحات السابقة، والرسومات الاسلامية. إذ نجد نماذج، تتقارب كثيراً مع الفن البيزنطي، وهي تحافظ في ذلك على تلك الصلات القديمة والموروثة. ومنها المخطوط السرياني الذي يعود تاريخ نسخه الى عام ١٢٢٦م، وقد زُيّن باثنتي وثلاثين منمنمة، تجسد بشكل كبير الطريقة اليونانية، بدءاً ببشارة زكريا، وحتى

---

[1] محمود الزيباوي، الفنون السريانية، ص ٢٨٣.

نياحة العذراء مروراً بدروب الشفاءات العجائبية، ودروب الآلام، إذ نجد فيه ضعف التأثيرات المحلية الموصلية، وهو يتبع التقليد الفني البيزنطي[١]. إن مثل هذه الأراء تبدو عمومية، وتعوزها الدقة فالفن السرياني ظل متفتحاً على جهات متعددة، شرقاً وغرباً، وبتعاقب على مر العصور. وتتجلى عبقرية هذا الفن في مرونته وقدرته على التكييف والاقتباس والاستيعاب، دون ان يفقد هويته وطابعه الخاص، ليؤثر هو ايضاً في الفنون المحلية المواكبة[٢].

الفن السرياني، هو جزء من الشخصية الحضارية للسريان، الذين لم ينغلقوا على موروثاتهم الحضارية. انهم جمعوا بين الشخصية الأصيلة والشخصية المتجددة، من خلال اخذهم من المحيط والأجواء التي عاشوا فيها. ففنهم، فيه من المأخوذ قدر ما فيه من الثابت المتأصل، انه يجمع ما بين الأصول والتجدد.

عموماً تشكل المخطوطات السريانية، جزءاً جوهرياً من تراث السريان، ويتعين بذل جهود أقوى لحفظها وفهرستها، لاستخلاص المعلومات ذات الفائدة، عن حياة الجماعات المسيحية السريانية، ومتابعتها على نطاق واسع بالدرس والتحقيق.

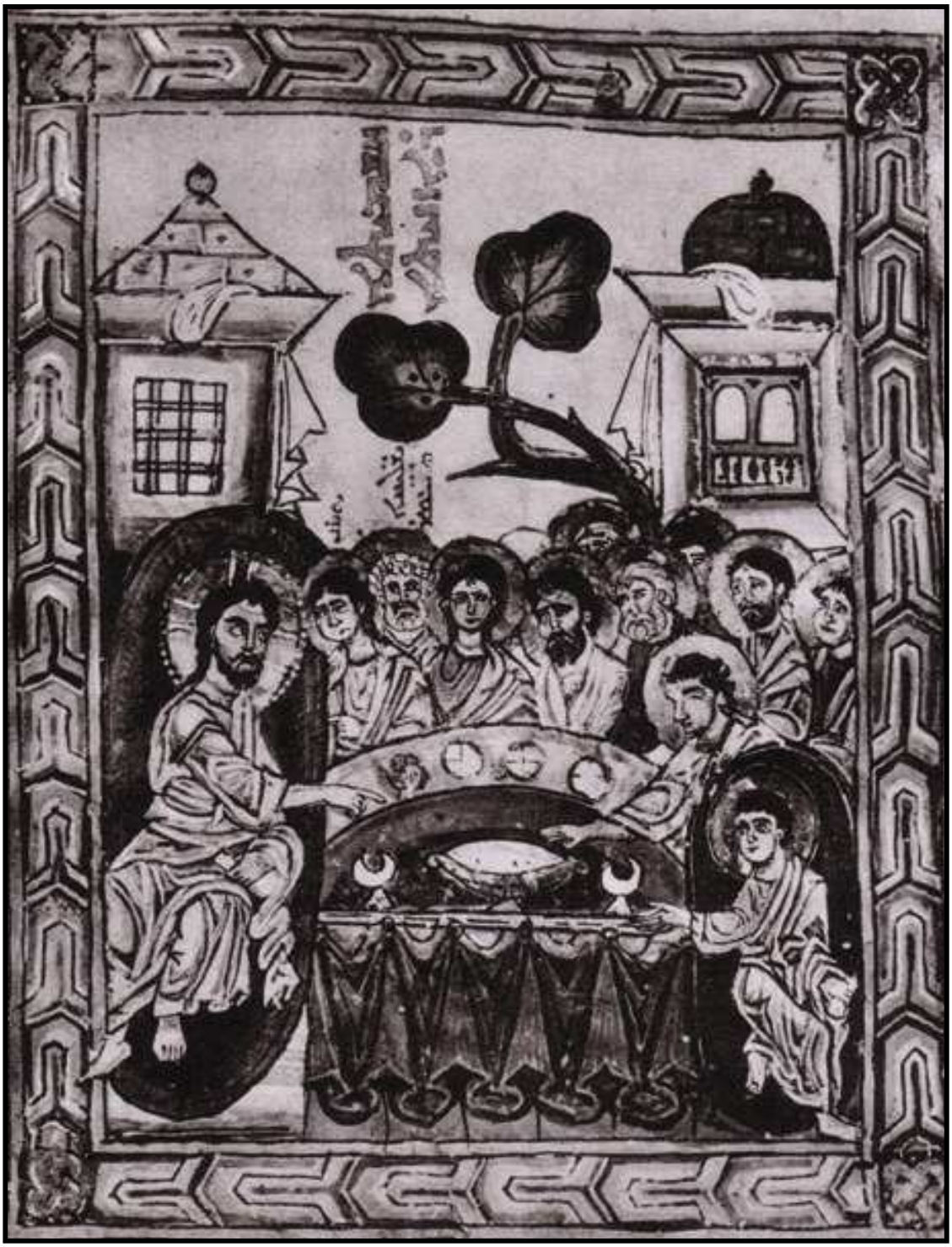
---

[١] محمود الزيباوي، الفنون السريانية، ص٢٨٤ ـ ٢٨٥. وينظر المصورة: ١٦، ١٧.

[٢] ميخائيل الجميل (المطران)، كنيسة السريان الكاثوليك (ضمن دليل الى قراءة تاريخ الكنيسة)، دار المشرق، بيروت ١٩٩٧، ص١٤٠ ـ ١٤٣؛ راهب من الكنيسة القبطية، الكنائس الشرقية وأوطانها، مكتبة المنار، القاهرة ٢٠٠٠، ج٣، ص١٣٠ ـ ١٣٣.

مصورة ١٦: البشارة، مخطوط سرياني من قرية حاح جوار بلدة مذيات ـ طور عابدين ١٢٢٧م، ماردين ـ تركيا.

مصورة ١٧: الميلاد ، من مخطوط سرياني من قرية حاح جوار بلدة مذيات ـ طور عابدين ١٢٢٧م، (ماردين ـ تركيا).



مصورة ١٨: العشاء الأخير، مخطوط دير مار مرقس للسريان ـ القدس للراهب باكوس من بغديدا، ١٢٠٦ ـ ١٢٢٤م، (جولي لوروا).

مصورة ١٩: صعود المسيح الى مجده السماوي، مخطوط دير مار مرقس للسريان ـ القدس للراهب باكوس من بغديدا، ١٢٠٦ ـ ١٢٢٤م، (جولي لوروا).

٥. مصورو المنمنمات في الحقب الزنكية:

كان تزيين الكتب، وتزويقها بمختلف الزخارف النباتية المُزهِرة، والزخارف الهندسية الدقيقة، التي نجدها في افاريز الكتب، قد ازدهرت بشكل كبير، في الموصل خلال حقب الزنكيين المتأخرة، وبالأخص في حقبة بدر الدين لؤلؤ، الذي اصبح مهيمناً على مقدرات الأمارة الزنكية، طيلة النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي. وخلال هذه الحقبة التاريخية، ازدهرت في الموصل واطرافها، فنون التصوير، مما دفع بدارسي هذا الفن، الى وضع تسمية له، عُرف بمدرسة الموصل للتصوير. وقد بلغ من تأثير هذه المدرسة، ما حمل العلماء ودارسي المخطوطات والمنمنمات، الى ان ينسبوا اليها، بعضاً من أمهات الكتب المزينة بالمنمنمات، والتي لم يرد في اغلبها ذكر نُساخها واماكن نسخها[١]. وقد أشارت المصادر التاريخية، الى بعض من اختص بتصوير المنمنمات، وتفوق في التزويق والنقش، حتى ان البعض منهم كان من الأمراء، كالأمير عز الدين مسعود البرسقي، الذين تولى الموصل بعد والده ٥٢٠ ـ ٥٢١، اذ تفوق في مجالات التزويق، وكان من احسن الناس في النقش والتصوير. وبوجه عام نذكر من هؤلاء، الذين اختصوا في هذا المجال، ونالوا شهرة واسعة:

- عمر بن علي بن المبارك الموصلي، وهو من أهل القرن الثالث عشر الميلادي، واشتهر بتصوير الكتب وزخرفتها، إذ ترك عدداً من الكتب الجميلة والمزوقة، وهي تدل على براعته في فنه، ومنها نسخة من مقامات الحريري، قام بتزويقها وصوّر فيها احدى وثلاثين صورة، وذكر في نهاية المخطوط، اسمه وتاريخ تصويره، بقوله: عمله عمر بن علي بن المبارك الموصلي، في السادس والعشرين من ذي القعدة، سنة ستمائة واربع وخمسين للهجرة. ومن هذا المخطوط نسخة اخرى مزينة باربع وثمانين صورة[٢].

---

[١] سعيد الديوه جي، اعلام الصناع المواصلة، مطبعة الجمهور، الموصل ١٩٧٠، ص٢٠٤.

[٢] ابن الشعار الموصلي، قلائد الجمان في شعراء هذا الزمان، تحقيق كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية بيروت، ٢٠٠٥، ج٢، ص٢٣٩؛ سعيد الديوه جي، تاريخ الموصل، دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٨٢، ج١، ص٤١٧.

- محمد بن ابي طالب البدري: كتب سنة ١٢١٧م نسخة من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، للأمير بدر الدين لؤلؤ صاحب الموصل، وزينها بتصاوير كثيرة، منها صورة لبدر الدين لؤلؤ، نقش فيها اسم هذا الأمير على كتفيه[١].
- البطريرك ميخائيل الكبير، المتوفى سنة ١١٩٩م، وكان يتقن الرسم والتزويق، بماء الذهب والفضة، ومن أثارهِ انجيل نفيس، زوقه وزين جِلدَهُ بالفضة، وهو محفوظ بالمكتبة الوطنية بباريس[٢].
- ابو يوسف بهنام، بن موسى الموصلي، من أهل القرن الثاني عشر الميلادي، ومن أثاره التي لم تزل باقية، نسخة من كتاب الحشائش، او خواص العقاقير لديسقوريدس، يتألف من ٢٤٤ ورقة، وهي مزينة برسوم دقيقة ورائعة، وتتضمن صوراً لنباتات وحيوانات وطيور، وقد كتب فيها اسمه، وتاريخ انجازه للعمل، جاء فيها: "نجزت المقالة الخامسة من كتاب ديسقوريدس، على يد العبد الفقير، الراجي رحمة ربه اللطيف، ابو يوسف بهنام، بن موسى بن يوسف الموصلي، المتعلم صناعة الطب، في عشية يوم الخميس، سابع وعشرين صفر سنة ستة وعشرين وستمائة هجرية، وهو اليوم الخامس وعشرين كانون الثاني سنة الف وخمس ومائة واربعين للاسكندر، حامداً الله[٣]. وهي مخطوطة موجودة في متحف طوب قبو سراي باسطنبول، (مكتبة احمد الثالث برقم ٢١٢٧)، وقد نُسخَ الكتاب وَزُوقَ، لشمس الدين ابي الفضائل محمد[٤]. وقد استمر الفنانون السريان، من مناطق الموصل في عطائهم الفني، في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، مع تزايد التأثيرات المحلية المحيطة بهم[٥].

---

[١] سعيد الديوه جي، تاريخ الموصل، ج١، ص٤١٧.

[٢] افرام الأول برصوم، اللؤلؤ المنثور، هولنده، ١٩٨٧، ص٢٩، ٣٩٥.

[٣] سعيد الديوه جي، تاريخ الموصل، ج١، ص٤١٨.

[٤] ايتنكهاوزن، فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٤، ص٢٠٤ وهامشها.

[٥] LEROY JULES, Op. Cit, p. 396-403.

- أحمد بن بوران بن سنقر بن عبدالله الموصلي، النقاش الدهان: قال عنه ابن الشعار، اخبرني انه ولد بالموصل في ٥٩٦هـ، "شاب من الأذكياء، في صناعة التزويق والنقش، وتصوير المدور والكتب وتذهيبها، فاق في ذلك على أهل زمانه، لا يماثله احد فيما يخترع من غرائب التزاويق، وبدائع التصاوير، ويكتب خطاً مليحاً"[١].
- باكوس الخديدي: اشتهر بتزويق الكتب وتزيينها بالصور، ومن آثاره انجيلان مصوران. احدهما باورشليم والاخر في المكتبة الأهلية بباريس ويضم هذين الانجيلين للقراءات السريانية مجاميع من الصور الأيقونية[٢].
- وذكر افرام الأول برصوم بشيء من العجالة من تميز بفن النقش والتصوير فضلاً عن حسن الخط: يوسف الملطي (٩٩٧م)، يعيش السبرين، بطرس آل سابا السبريني، سهدو الطور عبدين، يوسف العرناسي وغيرهم[٣].

٦. مخطوط القراءات الإنجيلية 559:

هذه المخطوطة الانجيلية، التي كانت تملكه كنيسة الطاهرة، في بغديدا ـ قره قوش ـ هو الكتاب الطقسي، الذي حوى قراءات انجيلية، بحروف سطرنجيلية سريانية، اشتمل على ٥٠ صورة ملونة، بألوان ظريفة، رسمتها أنامل فنية مزوقة، أَسَرَتها ريشة أبت الرسم الا ليسوع المسيح، ومعجزاته وشفاءاته العجائبية، وقيامته وصعوده وحلول الروح القدس على تلاميذه.

إنه مخطوط نفيس، يُعَدُ من المصاحف السريانية النادرة، كتبه احد رهبان دير مار متى بجبل الألوف، وهو مبارك بن داؤد بن صليو بن يعقوب، من قاسطرة برطلة، إذ افرغ في نسخه، كل مواهبه الفنية، من تنميق الصحائف، وقد خصّ الناسخ فصول اناجيل الأعياد،

---

[١] ابن الشعار، قلائد الجمان، ج١، ص٣٢٣.

[٢] افرام الاول برصوم (البطريرك)، اللؤلؤ المنثور، ص٢٩، ١٣٥؛ فيليب طرازي، خزائن الكتب العربية في الخافقين، بيروت، ج٢، ص٥٢٣؛ سعيد الديوه جي، تاريخ الموصل، ج١، ص٤١٨. وينظر مصورات باكوس الخديدي اعلاه رقم ١٦، ١٧؛ وكذلك في: LEROY JULES, Op. Cit, (ALBUM) p. 100-101.

[٣] افرام الأول برصوم، اللؤلؤ المنثور، ص٢٩.

السيّدية، فوشاها بالذهب، كما يشاهد على كل صورة، بعض من قطع القماش من الحرير الأحمر لحمايتها.

الصور ملوّنة بإتقان، بعضها قد تشوه بفعل التقبيل والتبريك، وبفعل عوادي الزمن. وقد كان هذا الإنجيل، من مقتنيات كنيسة الطاهرة، في ايام الملك الصالح بن بدر الدين لؤلؤ، الذي تولى السلطة سنة ١٢٥٩م.

إن حجوم هذه المصورات، مختلفة اختلافاً كبيراً، فبعضها بحجم صحائف الإنجيل كاملة، وبعضها الأخر، متوسطة بحجم نصف الصفحة، كما انها تضم صوراً صغيرة بحجم ربع الصفحة وأقل ايضاً. ويرجع تاريخ كتابة هذا الإنجيل الطقسي ومصوراته، كما جاء في صفحته الأخيرة، الى سنة ١٥٣١ يونانية، والتي توافق سنة ١٢٢٠م وقد أوقف الإنجيل، لمذبح دير مار متى، ومار زكى ومار ابراهيم، بجبل الفاف (الجبل المقلوب). تبلغ صفحات المخطوط ٤٧٦ صفحة. طول الصفحة الواحدة ٤٤ سم، وعرضها ٢٣,٥سم، وسمكه يبلغ ١١سم. ورق المخطوط سميك، يشبه رق الغزال، أما دفتا المخطوط فقد جُلدت تجليداً حديثاً، بجلد أسود مُزدان بإطار مذهب، يتوسطه صليب، تشتمل كل صفحة على عمودين في كل واحدة منها ٢٣ سطراً.

في مخطوط القراءات الإنجيلية هذا، فوائد جليلة، تتعلق بالطقس السرياني. كما يتضمن هوامش منقولة عن شروح الأباء، وفصول الأناجيل، موّزعة على أيام الأحاد، وأيام الصوم، والمواسم، طبقاً للطقس السرياني الأنطاكي، لكل منها ثلاثة فصول للمساء والصباح والقداس، غالبيتها منقولة عن النسخة البسيطة (بشيطو)، التي يرتقي عهدها، الى اواخر القرن الأول، وأوائل القرن الثاني الميلادي. ومنها فصول منقولة عن النسخة الحرقليّة، المنقولة عن اليونانية، في أواخر القرن السابع الميلادي، وهي التي تفرّد باستعمالها المينوفست، دون سائر الطوائف السريانية الأخرى، كالمَلَكيَة والموَارِنَة والكلدان، وجاء في الصفحة الثانية عنوان الكتاب بالسريانية:

بقوة الثالوث الأقدس وعونه... نكتب الإنجيل المقدس، منتقى من الأصول الأربعة، اولاً "إنجيل احد تجديد البيعة"، وقد خصص الأحد الثالث، بذكر تجديد البيعة، خلافاً لما تستعمله اليوم الكنيسة السريانية. كما جاء في آخر الاسبوع الرابع من الصوم، كتابة

بحروف اسطرنجيلية، هي أحدث من حروف الكتاب الأصلية، هذا نصها: وبالسريانية ايضاً: صادفت هذا الكتاب المفعم حياة،.. انا ديوسقوروس الحقير، من بلدة باريشا(*) سنة ١٧١٤ ي. ١٤٠٣م. وجاء في معجم البلدان لياقوت الحموي في مادة الخازر قوله: "وهو نهر بين اربل والموصل، ثم بين الزاب الأعلى والموصل، وعليه كورة يقال لها نخلة [نهلة]، وأهل نخلا يسمون الخازر **بريشوا**: مبدأه من قرية يقال لها أربون، من ناحية نخلا، ويخرج من بين جبل خلبتا والعمرانية، وينحدر الى كورة المرج، من اعمال قلعة شوش والعقر، الى ان يصب في دجلة..." ويبدو ان قرية باريشا هي ناحية بردرش التابعة لقضاء عقرة.

افتتح الناسخ الفنان، الإصحاح الأول بفصل من الإنجيل، الذي يُرتَل في أحد تقديس البيعة، كتبه بحروف مذّهبة، طبقاً لنص الترجمة البسيطة، وسار على هذه الطريقة، في جميع فصول الأحاد والأعياد السنوية.

أضاف الناسخ الى الإنجيل الخاص، بالأحد السابع بعد عيد الصليب، فصلاً من الأناجيل "لكل أحد" ثم فصلاً لسركيس وباكوس، ثم لدفن النساء، وهو "ودنا اليه بعض الزنادقة القائلين ليس قيامة.." وفي آخره اثبت الناسخ عينه هذا التاريخ. "... المجد للآب والإبن والروح القدس الى أبد الآبدين آمين: فإنا على رجائه ابتدأنا، وبعونه أنهينا. انتهى نسخ فصول قراءات الإنجيل المقدس، مفصلاً، ومنظماً من الانجيلين الأربعة للسنة كلّها، انتهى يوم السبت، أول شهر أيار، سنة ١٥٣١ لليونان، (١٢٢٠ مسيحية) بيد مبارك الحقير، ما بين عيد دير مار متى: ابن داود بن صليبا بن يعقوب، من قرية برطلّى المشهورة، في ولاية نينوى. اهتم بسعي وغيرة شديدة، على أعمال الفضائل الصالحة، في استنساخ هذا الإنجيل، الربّان عبدالله المقدسي ابن شمعون، ووقفه ووقف أشياء أخرى للمذبح المقدس، بدير مار متّى

(*) باريشا تسمية سريانية تعني الرافد الرئيس، وقد أطلقت هذه التسمية على نهر الخازر، فعرف باسم **بريشو**. وقد ورد ذكر قرية باريشا، التي كانت عندها، وقعة بين عبدالله بن زياد وابراهيم بن الأشتر، سنة ٦٧هـ. ينظر: ابن الأثير، الكامل ج٤، ٢٦١ ـ ٢٦٤ كما وردت باريشا بصيغة مصحفة تحت اسم باربيثا ينظر: الطبري، تاريخ الرسل والملوك ج٦، ص ٨٦ ـ ٩٠. وينظر ايضاً: د. يوسف الطوني، قرى ريف الموصل: مستدرك على معجم البلدان، مجلة المورد، دار الشؤون الثقافية، المجلد ٣٢، العدد الأول، ٢٠٠٥، ص٧٨، ٨٢؛ وكذلك د. يوسف الطوني، ريف الموصل في مشاهدات ياقوت الحموي، دراسة تحليلية، مجلة المورد، دار الشؤون الثقافية، المجلد ١٨، العدد الرابع ١٩٨٩، ص٥١ ـ ٥٦.

ومار زكىّ ومار ابراهيم، بجبل الفاف، لأجل نجاة وخلاص نفسه، ونفس الراهبة التي كانت سابقاً زوجته، فإن الله الذي لأجل حبّه، احتقر كرامات السلاطين، وتهيأ ينتظر ظهوره، وصرّح بغايته الجميلة، في أن يموت موتاً طوعياً، لا يحرمه الملكوت السماوي، الذي يخطفه الغاصبون. فالرجاء منكم ايها الأباء، اللّهم أغفر له... وللكاتب.."

لقد كانت كنائس بغديده وأديرتها، كما كانت غيرها، من كنائس وأديرة السريان وبيوتاتهم، تزخر بالكثير من الكتب والمخطوطات السريانية والعربية، إلاّ ان الأحداث والغزوات والحروب التي عصفت بالبلاد، عرّضت كثيراً من تلك المخطوطات، للتلف والضياع، وكان من بينها في الحقب المتأخرة، غزو نادر شاه للموصل سنة ١٧٤٣م، حيث تعرضت بغديدا كغيرها من بلدان الموصل، وبالأخص بلدان السريان للسلب والنهب والحرق[١]، مما أدى الى تلف وضياع كثير من تلك المخطوطات، التي كانت تعج بها، كنائس العصور الخوالي. وقد ذكر الخطاط القس توما موشي، كيف كان اهل بغديدا يعتنون بالكتب بقوله: كُتب بيدي الضعيف. القس المقدسي توما ابن المقدسي.. من القرية المباركة بيث خوديدا وماذا اقول لكم من سعي جميع القسس الخوديديين خاصة.. رئيس الكهنة الذي اهتم كثيراً بهذا الكتاب وايضاً امر بتجديد وتنظيم كتب البيعة كلها القديمة منها والبالية. لتصير جديدة كما كانت من قبل وايضاً بهمة وكيل البيعة الذي صرف عليها من مال البيعة ولكننا نعلم ان الجماعة بجملتها ارادت تعميرها وتجديدها لأنهم كانوا يقولون: لا افتخار للبيعة الا بكثرة الكتب[٢]. كما ان قسماً آخراً من تلك المخطوطات، قد وجد طريقه الى مكتبات ومتاحف اوربا الشهيرة، كتلك التي بلندن وباريس وبرلين، وبرمنكهام وودبروك، فضلاً عن مكتبات أخرى في بيروت والقدس والناصرة، وكان منها مخطوطة انجيل بغديدا هذه، التي استقرت في مكتبة الفاتيكان، وحملت الرقم ٥٥٩، وذلك في عهد رئاسة المثلث الرحمة ابينا مار قورلس جرجس دلاّل، بعد توليه ابرشية الموصل،

---

[١] للتفاصيل عن بغديدا واهتمام اهلها بالمخطوطات: عبد المسيح المدرس، قره قوش في كفة التاريخ، بغداد ١٩٦٢؛ د. بهنام سوني (الأب)، بغديدا في نصوص سريانية وكرشونية وعربية وأجنبية، من بداية القرن السابع الى نهاية القرن التاسع عشر، روما ١٩٩٨.

[٢] د. بهنام سوني (الأب)، بغديدا في نصوص، ص١٠٢.

من المثلث الرحمة، المطران بطرس هبرا، عندما قصد زيارة رعيته في بغديدا، فتألم كثيراً عندما طرق سمعه اخبار هذا الإنجيل النفيس، وعبث السارقين به، فطلب الإطلاع عليه، مبدياً امتعاضه من حالته غير اللائقة، فحمله الى مدينة الموصل، مولياً اهتمامه به، وعهد ذلك الى شخص له إلمام بتجليد المخطوطات والكتب القديمة، وهو الشماس ابراهيم عطاالله، من بغديدا، فقام بتجليده تجليداً متقناً، وأخرجه بحلة قشيبة.

في ١٠ تموز ١٩٣٧، وهو العام الخامس والعشرون لرسامة المطران مار قورلس جرجس دلاّل الأسقفية، أبحر الى روما وبهذه المناسبة، اهدى مثلث الرحمة الى قداسة البابا بيوس الحادي عشر، هذا المخطوط الأيقوني الذي يعود الى كنيسة بغديدا[1]، وبدأ سيادته المطران، يشرح لقداسة البابا عن بغديدا، وعن احوال اهلها، مثنياً على اعتزازهم برؤسائهم، وتعلقهم بإيمانهم المتأصل في عروقهم، والذي توارثوه عن أجدادهم. كما شرح للحبر الأعظم عن كنيسة الطاهرة، التي كانوا يشيدونها يومذاك، على اسم العذراء المحبول بها بلا دنس، من اموالهم وعرق جبينهم، وقد نال هذا السفر الثمين، إعجاب قداسة البابا، والذي أوصى بحفظه ضمن مقتنيات المكتبة الفاتيكانية، إذ أعطي الرقم ٥٥٩. ونُقِلَ عن قداسته قوله: **"اشكر الرب من أجل هذا الشعب المبارك، ومن هنا أمنح البركة الرسولية، لهذه البلدة وسكانها، طالباً من الرب ان يبعد عنها كل مكروه، ويعمّ فيها السلام والأمان،... وتثميناً مني لهذه الهدية التي قدّمها لي ابنائي الخديديون، أشكر الرّب أولاً لمحبتهم لي، وأعدهم بأني سأقدم لهم بكل فرح، النفقات اللازمة لتكملة ما ينقص، لتشييد هذه الكنيسة، لتكون ملاذاً لقاصديها، ولكل مؤمن، كي ينال ما يطلب، بشفاعة مريم المحبول بها بلا دنس، أمُنا. آمين.."**

---

[1] بهنام سليم حبابة، رجل الله (مار قولس جرجس دلال ١٨٧٨ ــ ١٩٥١)، المطبعة الشرقية الحديثة، الموصل، الطبعة الاولى، ١٩٥٤، ص٢٧.

٧. المخطوط بحوزة كنيسة الطاهرة ـ بغديدا:

في البدء، يمكن ادراج النصوص التاريخية، كما وردت بتصحيفاتها وتشوهاتها، ثم بعد ذلك يمكن التعليق عليها، وضبطها وتصويبها والتحقق منها. وقد جاء في بعض هذه النصوص تباعاً:

ذكرت نسخة انجيل بغديدا المشهور ان الشيخ ماليك صاحب الموصل سلب هذه المنطقة، وكل قراها، ونهب هذا الإنجيل من بيعة السيدة في بغديدا، يوم كانت الحرب دائرة بين "النسرين" اي الأخوين شيخ مالك صالح وعلاء الدين صاحب سنجار ولدي بدر الدين.

الإنجيل المقدس، هو مُلْكْ بغديدا، وذهب شيخ إماليك، الى بلد بغديدا هذا، ونهب كل القرى التي حواليها، وأخرج هذا الإنجيل من سيدا بيعة بغديدا، ووقع هذا بين يدي الكفار، ولما صار سهذا ابن حنا ابن خوشبا، المعروفين بأبناء القلعاويين، مع شيخ إماليك ورأى هذا الإنجيل، أخذه منهم هذا، وجلبه الى بيته، وبعدئذ صار الصلح بين هذين النسرين، ووقعت مخافة الله في قلبه، وأحسن صنيعاً وأرسله الى مكانه، بقلب صافٍ وبرأى صاحَ نعم وآمين"[١].

وهناك هامش طويل محفوظ في بغديدا، يعود الى هذه المخطوطة، يُظن انه بقلم الشماس ابراهيم عطالله، المتوفى في الخمسينات، الذي جدد هذا المخطوط، وجعله لائقاً كما كان في الماضي، في عهد المطران قورلس جرجس دلال، وقد تم تجديد هذا المخطوط قبل سنة ١٩٣٧م، يوم اخذهُ المطران المذكور، لقداسة البابا بيوس الحادي عشر[٢]. "حسب التقاليد التي وصلتنا، من الأباء الى الأبناء، جيل بعد جيل، في الأزمنة الغابرة، من أزمنة الضيقات والمصائب التي حلت بالمسيحيين، من قبل الوثن والكفرة، الذين سبوا ونهبوا المدن والقرى، مع النساء والبنات، وسلبوا ونهبوا من البيع والأديرة، الكتب الثمينة التي لا تقدر بالذهب ولا بالفضة ولا باللآلئ، ومن بين هذه الكتب، التي نهبها الوثن والكفرة، ونقلوه الى

---

[١] ينظر النص، د. بهنام سوني (الأب)، بغديدا في نصوص، ص١٨٤ ـ ١٨٥.

[٢] د. بهنام سوني، بغديدا في نصوص، ص١٨٥.

مدينة بغداد، وباعوه هناك، ولما شاهده رجال مشهورون ومحترمون، من بيث خوديدا، سلموا ثمنه وأخذوه، واهداه هؤلاء الخوديديون لبيعة بيث خوديدا".

"وحسب التقليد الذي بلغنا من السكان الخوديديين، ابائنا الأولين، من اخبار هذه الإنجيل المسجود له، هو انه من بعد ان نقله، حنا ابن خوشابا من آل القلعاويين، من بيت الشيخ مالك وضعه في مكتبة بيعة بيث خوديدا المقدسة. ولما سمع رجال مشهورون من مدينة الموصل، بأخبار هذا الإنجيل المسجود له، قاموا بفعلة نكراء سمجه، والتقوا برجال سيئين وأعطوهم مالاً وفيراً، وذهب هؤلاء الرجال الى مكتبة بيعة والدة الله المقدسة، وسرقوه وباعوه للموصليين، وحدث هذا العمل الجبان، في أيام رئاسة ابينا الموقر مار غريغوريوس بطرس هبرا، مطراننا ورئيس كرسي الموصل، ولدى سماعه بهذا الخبر الجبان، قام وبعث وراء الرجال الموصليين الذين اشتروا الإنجيل، واعاد لهم ما قدموه كثمن للإنجيل، وأخذه واعاده الى مكانه، الى سيادة بيعة بيث خوديدا والدة الله المقدسة"[1].

في النص الذي ورد أعلاه، هناك تشوهات عديدة اصابته، وان كاتبه كان يعوزه الشيء الكثير من الوضوح والمعرفة، لأن فحواه تعود الى آخر أيام حكم ابناء بدر الدين لؤلؤ، الذين حاولوا التخلص من المغول، وذلك بالاتصال بسلاطين المماليك بمصر والشام. وقد ذكرت المصادر التاريخية، تفاصيل هذه الحوادث، وتلك المراسلات التي جرت، بين الطرفين، ومنها تلك الرسالة التي وقعت بيد شمس الدين محمد الباعشيقي، الذي كان وزيراً في حكومة الموصل، والذي اثار زوبعة من المخاوف بين مسيحيي الموصل وقراها، في بعشيقة وبرطلة وباغديدا، وعلى إثر ذلك انهزم الملك الصالح بن بدر الدين لؤلؤ، الى مصر، وأعلنت الموصل بعدها العصيان بوجه المغول، مستعينة في ذلك بمساعدات عسكرية من الشام ومصر، والتي وصل بعضها، بقيادة علم الدين سنجر، ولما دخل هؤلاء الموصل، اضطهدوا النصارى ونهبوا بيوتهم، واجهزوا على كل من لم يدخل الاسلام، وقد جحد كثير من القسوس والشمامسة

---

[1] د. بهنام سوني، بغديدا في نصوص، ص١٨٥.

والرؤساء والشعب ايمانهم، سوى القليلين، وعلى أثر هزيمة الملك الصالح، جاء كثير من الأكراد الى سهل نينوى، وفتكوا بالكثير من المسيحيين في بغديدا والقرى المجاورة[١].

وذكر ابن العبري، ان رئيس القرية خوشو (خوشابا)، هو الذي ابلغ اهل برطلى، بما سيفعله الملك الصالح بهم وبغيرهم من المسيحيين، فالمخطوط يقول انه لما سار مع الملك الصالح، ورأى هذا الإنجيل، أخذه من الكفار، الذين اخرجوه من بيعة السيدة في بغديدا، وجلبه الى بيته، ولما تصالح الملك الصالح صاحب الموصل، وعلاء الدين امير سنجار، وقع عليه خوف الله، فأرسل هذا الانجيل الى موضعه، ثم تضيف المخطوط ان عبدالله بن خوشو، اصبح راهباً بعد سنة ١٢٢٠م، في دير مار متى، ويبدو ان هذه الحواشي والتعليقات، قد أضيفت بعد زمن من وقوع تلك الحوادث، اي بعد سنة ١٢٦٠ ـ ١٢٦١م[٢].

وهكذا يمكن ملاحظة، ان هذا المخطوط، كان محفوظاً في كنيسة العذراء السيدة، وهي كنيسة الطاهرة القديمة والكنيسة هذه لا تزال قائمة، بعد ان رممت مرات عديدة. وهي الى الشرق من كنيسة الطاهرة الجديدة، وضمن باحتها، منذ عهد الملك الصالح الذي تبوأ عرش السلطنة، بعد وفاة ابيه بدر الدين لؤلؤ سنة ١٢٥٩م، وانه تعرض للنهب في حدود ذلك التاريخ، حيث كانت الأوضاع مضطربة. كما تعرض لسرقات أخرى قبيل ارسالهِ الى الفاتيكان لكنه استرجع ايضاً بهمة أهلهِ.

ومن التعليقات العامة، على هذا المخطوط المقدس، ما كتبه الفيكونت فيليب دي طرازي، في كتابه عصر السريان الذهبي، واصفاً انجيل بغديدا بقوله "هذا انجيل اسطرنجيلي، امتعنا النظر برؤيته، وأعُجبنا ببراعة الراهب مبارك بن داود البرطلي، الذي افرغ مواهبه في تنميق صحائفه، ووشاها بالرسوم الباهرة"، حفظ هذا المصحف النفيس مدّة اجيال، في بيعة السريان بقره قوش، ثم نقل الى خزانة قلاّية المطرانية بالموصل، وفي السنة ١٩٣٨ حملهُ مار قورلس جرجيس دلال، مطران الموصل الى روما، واهداه الى الحبر الأعظم

---

[١] د. عبد المنعم رشاد، الموصل في عهد السيطرة الايلخانية، (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٩٢، ج٢، ص٢١٤ ـ ٢٣٤.

[٢] د. بهنام سوني، بغديدا في نصوص (التعليقات في الهامش)، ص١٨٤.

بيوس الحادي عشر، الذي أمر ان يحفظ في المكتبة الفاتيكانية، ثم تولت هذه المكتبة نشره، لمزاياه وتعميماً لفوائده[١].

وكتب المطران اسحق ساكا، عن هذا الإنجيل قائلاً: "من المصاحف النادرة.. مصحف بديع لإنجيل كنسي، بالقلم الاسطرنجيلي، يقع في ٤٧٦ صفحة، خطهُ احد رهبان دير مار متى، الراهب مبارك بن داود، بن صليبا بن يعقوب البرطلي، عام ١٢٢٠ وقد افرغ فيه الناسخ، كل مواهبه الفنية، في تنميق صحائفه، ووشاها بالرسوم الباهرة، بلغت اربعاً وخمسين صورة ملونة، في غاية التأنق والاتقان، وهو اليوم في المكتبة الفاتيكانية.

وكتب الخور اسقف افرام عبدال، في كتابه اللؤلؤ النضيد "مخطوط نفيس، كتبه احد رهبان دير مار متى، وهو مبارك بن صليوا بن يعقوب، من اهالي برطلة بحروف سطرنجيلية، وزينهُ باربع وخمسين صورة ملونة جميلة، ويرجع تاريخ كتابته الى عام ١٢٢٠م[٢]. كما قال بهنام حبابة في كتابه رجل الله: في ١٠ تموز ١٩٣٧، وهو العام الخامس والعشرون، لسيامة مار قورلس جرجيس دلال الاسقفية، ابحر الى روما العظمى.... وفي هذه المناسبة، أهدى رحمهُ الله، للمكتبة الفاتيكانية، كتاب انجيل مخطوط ومصور، يعود الى كنيسة قره قوش، نال اعجاب قداسة البابا بيوس الحادي عشر[٣].

أما سهيل قاشا، فقد كتب في مخطوطات مكتبة كنيسة قره قوش عن سفر الأناجيل: مصحف بديع نفيس بالخط الأسطرنجيلي المتقن، وهو تحفة من التحف الفنية..، كتبه الراهب مبارك بن داود بن صليوا من قاسطرة برطلي،... وان هذا المصحف، كان قد نسخه كاتبه، لكنيسة الطاهرة مريم في بغديدا... وبيع هذا المخطوط خلسة، مرتين للسيد انطون زبوني، الذي كان يتاجر بالمخطوطات، وفي كل مرة كان يسترجعه أهالي البلدة[٤].

وعلى الرغم من تعدد هذه التعليقات على المخطوط، إلا ان معظمها حاولت الإشادة به، وهو امر بديهي لا يحتاج الى برهان، وقد ربطت هذه التعليقات بين الناسخ وصوره الأيقونية،

---

[١] فيليب دي طرازي، عصر السريان الذهبي، ص٨٨.

[٢] افرام عبدال، اللؤلؤ النضيد في تاريخ دير مار بهنام الشهيد، الموصل، ١٩٥١، ص٢٥٥.

[٣] ينظر: بهنام حبابه، رجل الله، ص٢٧.

[٤] سهيل قاشا، مخطوطات مكتبة كنيسة قره قوش، مطبعة التايمس ١٩٧٦، ص ٣١ ـ ٣٢.

ثم بين المصحف والجهة التي نسخ لمصلحتها، وهي كنيسته الطاهرة، وان مثل هذه الأراء، ليس من السهل الإقرار بها، لأنه هناك شواهد تثبت غير ذلك، فمن جهة الناسخ مبارك لم يكن مصوراً، بل كاتباً يجيد النسخ وليس هناك دليل على قيامه بالرسم. كما ان المخطوط لم ينسخ في الموصل، لحساب كنيسة الطاهرة في بغديدا، بل لمصلحة الدير الذي نُسِخَ فيه ثم اصبح ملكاً لكنيسة الطاهرة.

٨. توزيع أيقونات المخطوط

في هذا المبحث، نقوم بتوزيع ايقونات المخطوط، على جداول عديدة، ومن خلالها نسلط الضوء بالتحليل والتعليق والدراسة، على اساس التوزيع على صفحات المخطوط، ثم على اساس الأبعاد والمساحة لكل ايقونة، ثم على أساس الأرضية واللون ولون الأرض التي اتسمت بها كل واحدة منها.

أ. على اساس الصفحات:

تبلغ صفحات المخطوط (٢٥٠) ورقة، توزعت الى ٢٦ ملفاً، ويتضمن كل ملف عشر اوراق، ما عدا الأول الذي يتضمن تسعة فقط، كما ان هناك ملفات أخرى هي دون ذلك، تم ترقيمها بيد الناسخ في الأسفل، وقد اختفى كثير من هذا الترقيم. اما توزيع المنمنمات على صفحات المخطوط، فهناك العديد منها في البداية، حيث الخمسة عشرة الأولى منها، في الصفحات من ١ ـ ٢٩، اي بمعدل صفحتين لكل مصورة. وتبدأ من جامعي الأناجيل، وحتى قطع رأس المعمدان؛ ثم تقل من الرقم ١٦ ـ ٣٠، اي من الصفحة ٢٩ وحتى الصفحة ١٥٠، تتضمن هذه الصفحات ٢٩ منمنمة؛ أما المنمنمات السبعة الباقية، فتتوزع على المئة صفحة الأخيرة من ١٥٠ ـ ٢٥٠؛ وأخيراً تتوقف بصورة كلية. اما الصفحات الثماني والستين الأخيرة، فإنها لا تقدم سوى اثنتين من المنمنمات.

إن عدم المساواة هذه، في التوزيع، يعود الى ان هناك سبباً منطقياً هو: أن المنمنمات تزخر في القسمين الأولين، من السنة الخاصة بطقوس الليتورجيا المسيحية، حيث تجري أسرار

الطفولة، وكذلك أسرار الآلام والقيامة. إنها جزء اساسي من حياة السيد المسيح، والتي تم تصويرها وبلورتها بالايقونات، التي تتحدث بعطف كبير مع المؤمنين، ولكن يلاحظ ايضاً، أن حماسة واضع المنمنمات، ومنتجها والذي انجز عملها، بأمانة عالية، تأخذ حماسته بالضعف، كلما تقدم في العمل[1].

تتقدم معظم هذه المصورات، القراءات الإنجيلية، وهي موضوعة دائماً، وكقاعدة عامة بين قراءتين، إنها ترتبط بالقراءة التي تسبقها، ويحصل في بعض الأحيان، أنها توضع بين سطرين لعنوان هذه القراءة، وفي الغالب تسبق العنوان نفسه، وليس من النادر، ان تحتل المنمنمة اسفل العمود، في حين ان العنوان الذي يحدد المعنى، يكون على العمود او حتى على الصفحة التالية؛ كما في منمنمات القبض على يسوع، والانزال من الصليب، ثم الوضع في القبر، وتلميذا عماوس، ثم قسطنطين وهيلانة.

١. جدول توزيع أيقونات 559 على صفحات المخطوط

ت	الايقونات	الصفحة
١.	اثنان من جامعي الأناجيل	١
٢.	ظهور الملاك لزكريا	٥
٣.	بشارة العذراء	٨
٤.	زيارة العذراء لاليصابات	١٠
٥.	الاسم المعطى للمعمدان	١١
٦.	ترائي الملاك لـ يوسف	١٢
٧.	ولادة يسوع	١٦
٨.	العذراء والطفل	١٧
٩.	قتل اطفال بيت لحم	١٨
١٠.	الهروب الى مصر	١٨

---

[1] JERPHANION, Op. Cit, p. 25.

١١.	الحزن الكبير	١٩
١٢.	رجم اسطفانوس	٢٠
١٣.	عماد يسوع	٢٦
١٤.	تنبوء المعمدان	٢٨
١٥.	قطع رأس المعمدان	٢٩
١٦.	القديسون الأربعة	٤٥
١٧.	الوحي الى شمعون	٤٨
١٨.	تقدمة يسوع الى الهيكل	٤٨
١٩.	عرس قانا	٥٧
٢٠.	شفاء الأبرص	٦٧
٢٠.	صلاة القائد (تتبع شفاء الأبرص)	٧٢
٢١.	ابنة يواريش	٧٣
٢٢.	شفاء النازفة	٧٣
٢٣.	شفاء المولود أعمى	٨٨
٢٤.	شفاء ابن الارملة	٩٠
٢٥.	شهداء سبسطية [١]	٩٣
٢٦.	شهداء سبسطية [٢]	٩٤
٢٧.	العشاء عند شمعون	٩٦
٢٨.	اقامة لعازر	١٠١
٢٩.	دخول يسوع الى اورشليم	١٠٥
٣٠.	شفاء المشلول	١٢١
٣١.	يهوذا يعرض تسليم المسيح	١٢٢
٣٢.	غسل القدمين	١٢٧
٣٣.	العشاء الأخير	١٢٨
٣٤.	مناولة التلاميذ	١٢٩

٣٥.	القبض على المسيح	١٣٣
٣٦.	يسوع امام قيافا	١٣٣
٣٧.	تنكر بطرس للمسيح	١٣٥
٣٨.	الصلب	١٣٩
٣٩.	الانزال من الصليب	١٤٢
٤٠.	الوضع في القبر	١٤٣
٤١.	القيامة	١٤٦
٤٢.	الظهور لمريم المجدلية	١٤٦
٤٣.	تلميذا عماوس	١٥٠
٤٤.	جحود توما	١٦٣
٤٥.	الصعود	١٧٤
٤٦.	مباركة التلاميذ	١٨٠
٤٧.	العنصرة	١٨١
٤٨.	السامرية	١٨٣
٤٩.	التجلي	٢٠٦
٥٠.	قسطنطين وهيلانة يمجدان الصليب	٢٢٣

والجدول اعلاه، يُظهر ان توزيع هذه الأيقونات، لا يخضع إلا لمعايير الموضوعات واحداث الكتاب المقدس. فهناك ايقونات تتكرر في صفحة واحدة او تتوالى في الصفحات او تجدها تزدحم في اجزاء المخطوط الأولى ومن ذلك ايقونات: زيارة العذراء، الاسم المعطى للمعمدان وترائي الملاك ثم ميلاد يسوع والعذراء والطفل وقتل اطفال بيت لحم والهروب الى مصر والحزن الكبير ورجم اسطفانوس ثم الوحي الى شمعون والتقدمة وابنة يواريش وشفاء النازفة وشهداء سبسطية وغسل اقدام التلاميذ والعشاء الأخير ثم ايقونات القبض على يسوع ومحاكمته ثم القيامة والظهور للمجدلية.

أما الأيقونات المتفرقة او المتباعدة ومن امثلتها: القديسون الأربعة، عرس قانا الجليل، شفاء الأبرص، شفاء المولود أعمى، شفاء المشلول، جحود توما، الصعود، السامرية، ارتفاع الصليب بيد قسطنطين.

ب. على اساس الأبعاد والمساحة:

تم عمل ثلاثة جداول خاصة بالأبعاد والمساحة وهي ٢، ٣، ٤ وهذه الجداول خاصة بالارتفاع والعرض للجدول الثاني كما تم استخراج مساحة كل ايقونة وترتيبها بالنسبة للجدول رقم (٣)، فضلاً عن توزيعها على مجاميع عديدة تبعاً لمساحة كل ايقونة فيما يخص الجدول الرابع. وفيما يأتي هذه الجداول وتوزيعاتها تباعاً.

٢. جدول بأبعاد الأيقونات من حيث الارتفاع والعرض

ت	الايقونة	الارتفاع × العرض بـ سم
١.	اثنان من جامعي الأناجيل	٩ × ٣١
٢.	ظهور الملاك لزكريا	١٤ × ١٥
٣.	بشارة العذراء	١٤,٥ × ١٢,٥
٤.	زيارة العذراء لاليصابات	٨,٥ × ١٢
٥.	الاسم المعطى للمعمدان	٨,٥ × ١٢
٦.	ترائي الملاك ليوسف	١١ × ١٢
٧.	ولادة يسوع	٢٥ × ٢٥,٥
٨.	العذراء والطفل	١٧ × ١٣
٩.	قتل اطفال بيت لحم	١٤ × ١٣
١٠.	الهروب الى مصر	١٣ × ١٣
١١.	الحزن الكبير	١٣,٥ × ١١

١٢.	رجم اسطفانوس	١٥ × ١٦
١٣.	عماد يسوع	١٩,٥ × ٢٥
١٤.	تنبوء المعمدان	١٥ × ١٢
١٥.	قطع رأس المعمدان	١٢ × ١٢
١٦.	القديسون الأربعة	١٧ × ١٢
١٧.	الوحي الى شمعون	١٣ × ١٢
١٨.	تقدمة يسوع الى الهيكل	٢٦,٥ × ١٢
١٩.	عرس قانا	١٨ × ١٣
٢٠.	شفاء الأبرص [١]	١٦,٥ × ١٢,٥
٢٠.	صلاة القائد [٢]	٤ × ١١
٢١.	ابنة يواريش	١٢ × ١٣
٢٢.	شفاء النازفة	١٧ × ١٣
٢٣.	شفاء المولود أعمى	١٠,٥ × ١٣
٢٤.	شفاء ابن الارملة	١٠,٥ × ١٣
٢٥.	شهداء سبسطية [١]	٣٥,٧ × ٢٨,٥
٢٦.	شهداء سبسطية [٢]	٣٥,٣ × ٢٨
٢٧.	العشاء عند شمعون	١١,٥ × ١٢,٥
٢٨.	اقامة لعازر	١٣ × ١٤
٢٩.	دخول يسوع اورشليم	١٢,٥ × ٢٤
٣٠.	شفاء المشلول	١٢ × ١٤
٣١.	يهوذا يعرض تسليم المسيح	١٥ × ١٣
٣٢.	غسل القدمين	١٣ × ١٥
٣٣.	العشاء الأخير	١٤ × ١٤,٥
٣٤.	مناولة التلاميذ	١٤,٥ × ١٦,٥

٣٥.	القبض على المسيح	١٧ × ١٣
٣٦.	يسوع امام قيافا	١٣,٥ × ١٣,٥
٣٧.	تنكر بطرس للمسيح	١٥ × ١٣
٣٨.	الصلب	١٨ × ٢٤
٣٩.	الانزال من الصليب	١٣ × ١٤
٤٠.	الوضع في القبر	١٣ × ١٤
٤١.	القيامة	١٧ × ١١
٤٢.	الظهور لمريم المجدلية	١٧ × ١٥
٤٣.	تلميذا عماوس	١٣,٥ × ١٣,٥
٤٤.	جحود توما	١٤ × ١٣
٤٥.	الصعود	٢٢ × ٢٤
٤٦.	مباركة التلاميذ	١٣,٥ × ١٣
٤٧.	العنصرة	١٩ × ٢٤
٤٨.	السامرية	١٢ × ١٤
٤٩.	التجلي	٢٤ × ٢٥,٥
٥٠.	قسطنطين وهيلانة يمجدان الصليب	١٧ × ١٣

٣. جدول ترتيب الأيقونات 559 على أساس المساحة بـ سم٢

ت	الايقونات	الترتيب في المخطوطة	المساحة بـ سم٢	الترتيب على المساحة
١.	شهداء سبسطية [١]	٢٥	١٠١٧,٤٥	١
٢.	شهداء سبسطية [٢]	٢٦	٩٨٨,٤	٢
٣.	ولادة يسوع	٦	٦٣٧,٥	٣
٤.	التجلي	٤٩	٦١٢	٤
٥.	الصعود	٤٥	٥٢٨	٥
٦.	عماد يسوع	١٣	٤٨٧,٥	٦
٧.	العنصرة	٤٧	٤٥٦	٧
٨.	الصلب	٣٨	٤٣٢	٨
٩.	تقدمة يسوع الى الهيكل	١٨	٣١٨	٩
١٠.	دخول يسوع الى اورشليم	٢٩	٣٠٠	١٠
١١.	اثنان من جامعي الأناجيل	١	٢٧٩	١١
١٢.	الظهور لمريم المجدلية	٤٢	٢٥٥	١٢
١٣.	رجم اسطفانوس	١٢	٢٤٠	١٣
١٤.	مناولة التلاميذ	٣٤	٢٣٩,٢٥	١٤
١٥.	عرس قانا	١٩	٢٣٤	١٥
١٦.	شفاء النازفة	٢٢	٢٢١	١٦ أ
١٧.	القبض على المسيح	٣٥	٢٢١	١٦ ب
١٨.	قسطنطين وهيلانة	٥٠	٢٢١	١٦ ج
١٩.	بشارة زكريا	٢	٢١٠	١٧

٢٠. شفاء الأبرص	٢٠	٢٠٦	١٨
٢١. القديسون الأربعة	١٦	٢٠٤	١٩
٢٢. العشاء الأخير	٣٣	٢٠٣	٢٠
٢٣. يهودا يعرض تسليم المسيح	٣١	١٩٥	٢١ أ
٢٤. غسل القدمين	٣٢	١٩٥	٢١ ب
٢٥. تنكر بطرس	٣٧	١٩٥	٢١ ج
٢٦. القيامة	٤١	١٨٧	٢٢
٢٧. يسوع امام قيافا	٣٦	١٨٢,٢٥	٢٣ أ
٢٨. تلميذا عماوس	٤٣	١٨٢,٢٥	٢٣ ب
٢٩. قتل اطفال بيت لحم	٩	١٨٢	٢٤ أ
٣٠. اقامة لعازر	٢٨	١٨٢	٢٤ ب
٣١. الانزال من الصليب	٣٩	١٨٢	٢٤ ج
٣٢. الوضع في القبر	٤٠	١٨٢	٢٤ د
٣٣. جحود توما	٤٤	١٨٢	٢٤ هـ
٣٤. البشارة	٣	١٨١,٢٥	٢٥
٣٥. تنبوء المعمدان	١٤	١٨٠	٢٦
٣٦. مباركة التلاميذ	٤٦	١٧٥,٥	٢٧
٣٧. الهروب الى مصر	١٠	١٦٩	٢٨
٣٨. شفاء المشلول	٣٠	١٦٨	٢٩ أ
٣٩. السامرية	٤٨	١٦٨	٢٩ ب
٤٠. الوحي الى شمعون	١٧	١٥٦	٣٠ أ
٤١. ابنة يواريش	٢١	١٥٦	٣٠ ب
٤٢. الحزن الكبير	١١	١٤٨	٣١
٤٣. قطع رأس المعمدان	٢٥	١٤٤	٣٢

٤٤. العشاء عند شمعون	٢٧	١٤٣,٧٥	٣٣
٤٥. شفاء المولود أعمى	٢٣	١٣٦,٥	٣٤ أ
٤٦. شفاء ابن الارملة	٢٤	١٣٦,٥	٣٤ ب
٤٧. ترائي الملاك ليوسف	٦	١٣٢	٣٥
٤٨. الزيارة	٤	١٠٢	٣٦ أ
٤٩. الاسم المعطى للمعمدان	٥	١٠٢	٣٦ ب
٥٠. صلاة القائد	٢٠	٤٤	٣٧

٤. جدول بأبعاد الأيقونة على اساس المجموعات

ت	صنف المنمنمة	العدد	حدود الأبعاد
١.	منمنمات كبيرة	٥	اكثر من الف ـ ٥٠٠ سم^2
٢.	منمنمات فوق المتوسط	٥	من ٥٠٠ ـ ٣٠٠سم^2
٣.	منمنمات متوسطة	١٢	من ٣٠٠ ـ ٢٠٠سم^2
٤.	منمنمات صغيرة	٢٧	من ٢٠٠ ـ ١٠٠سم^2
٥.	منمنمات صغيرة جداً	١	دون ١٠٠ سم^2

ويُظهر الجدول رقم ٢ مصورات ذات أبعاد وارتفاع كبير مثل ايقونتا شهداء سبسطية ٢٥، ٢٦، ثم ايقونة الوحي الى شمعون والتقدمة الى الهيكل ثم التجلي. كما ويظهر الجدول مصورات ذات عرض كبير ايضاً وأهمها: المصورة الأولى لجامعي الاناجيل، ثم ايقونتي الشهداء الاربعين ثم التجلي ودخول يسوع الى اورشليم ثم ولادة يسوع والعماد. كما نجد فيها ايضاً مصورات ذات ابعاد متسقة الارتفاع والعرض ومنها الهروب الى مصر وقطع رأس المعمدان ثم العشاء الأخير ويسوع امام قيافا وتلميذا عماوس.

أما الجدول رقم ٣ فيُظهر تسلسل الأيقونات حسب ابعادها وحسب مساحتها، وقد جاءت لوحتي شهداء سبسطية الأربعين في طليعة هذا الترتيب، وحملت اللوحة ٢٥ التسلسل رقم واحد وبلغت مساحتها ١٠١٧,٤٥سم٢ ثم اللوحة ٢٦، التسلسل الثاني وبلغت مساحتها ٩٨٨,٤سم٢، يليهما في ذلك لوحتي الميلاد والتجلي، وبلغت مساحة كل منهما ٦٣٧,٥ سم٢، و ٦١٢ سم٢ على التوالي، ثم ايقونة الصعود التي بلغت ٥٢٨سم٢، ويعقب هذه الأيقونات الخمسة الأولى من حيث المساحة والكبر، خمسة أخرى هي: العماد، العنصرة، الصلب، التقدمة، دخول يسوع الى اورشليم، ومساحتها على التوالي، هي: ٤٨٤,٥ سم٢ و ٤٥٦ سم٢ و ٤٣٢ سم٢ و ٣١٨ سم٢ و ٣٠٠ سم٢.

ويلي هذه المنمنمات العشرة الكبيرة وفوق المتوسطة. منمنمات أخرى متوسطة الحجم، وتبدأ من التسلسل رقم ١١ وحتى الرقم ٢٢، وهي اثنتا عشرة ايقونة، وتتراوح مساحتها بين ٢٧٩ سم٢ و ٢٠٣ سم٢. اي محصورة بين مساحتي ٢٠٠ و ٣٠٠ سم٢. وما تبقى من هذه المنمنمات فيمكن عدّها منمنمات صغيرة، وتبدأ من التسلسل ٢٣ الى التسلسل ٤٩، وجميعها دون الـ ٢٠٠سم٢ وتنتهي بآخر المنمنمات مساحة، وهما ايقونتا الزيارة والاسم المعطى للمعمدان، ومساحة كل واحدة منهما ١٠٢ سم٢. أما أصغر المنمنمات جميعاً، فهي تلك المنمنمة الصغيرة المخططة فقط، دون ان يتم انجازها بالألوان، وهي منمنمة صلاة القائد، وبلغت مساحتها ٤٤ سم٢، وهي ملحقة في التسلسل العام بالرقم ٢٠ والخاصة بشفاء الأبرص.

اما الجدول رقم ٣ فإنه يُصنف منمنماتنا هذه على أساس كبر الصورة ومساحتها على خمسة مجموعات، وكما مبين أعلاه؛ وقد جاء ترتيب المنمنمات الصغيرة، الواقعة مساحتها بين ٢٠٠ ــ ١٠٠ سم٢، في مقدمة الترتيب الخاص بأبعاد الأيقونة، وبلغ عددها ٢٧ منمنمة أيقونية وتليها منمنمات متوسطة الابعاد، تقع في المجموعة المحصورة بين ٣٠٠ ــ ٢٠٠ سم٢، وبلغ عددها ١٢ منمنمة ايقونية، ثم المجموعة (١)، (٢) الكبيرة وفوق المتوسطة، وبلغ عدد كل واحدة منهما (٥) منمنمات أيقونية.

ج. على اساس لون الأرضية:

يُقصد بأرضية الصورة خلفيتها وفضائها ويعالج الجدولين الآتيين ٥، ٦ ما يتعلق بلون ارضية الأيقونات. وقد توزعت هذه الأرضيات الى عشرة الوان واحتل الاحمر فيها نسبة كبيرة بلغت ٢٣ مصورة ثم جاء اللون الذهبي بنسبة جيدة وبلغت ١٤ مصورة، تليها بقية الألوان الأخرى بنسب محدودة كالأزرق والأخضر واللازوردي وغيرها.

٥. جدول بألوان أرضية الأيقونات 559

ت	الايقونة	لون الأرضية (فضاء الصورة)
١.	اثنان من جامعي الأناجيل	حمراء
٢.	ظهور الملاك لزكريا	حمراء
٣.	البشارة	زرقاء غامقة
٤.	الزيارة	زرقاء
٥.	الاسم المعطى للمعمدان	حمراء
٦.	ترائي الملاك ليوسف	حمراء
٧.	ولادة يسوع	حمراء
٨.	العذراء والطفل	مذهبة
٩.	قتل اطفال بيت لحم	حمراء
١٠.	الهروب الى مصر	حمراء
١١.	الحزن الكبير	حمراء
١٢.	رجم اسطفانوس	حمراء
١٣.	عماد يسوع	حمراء
١٤.	تنبوء المعمدان	حمراء
١٥.	قطع رأس المعمدان	سوداء
١٦.	القديسون الأربعة	سوداء

١٧. الوحي الى شمعون	خضراء
١٨. تقدمة يسوع الى الهيكل	مذهبة
١٩. عرس قانا	اصفر. اخضر
٢٠. شفاء الأبرص [١]	حمراء
٢٠. صلاة القائد [٢]	تخطيط غير ملون
٢١. ابنة يواريش	حمراء
٢٢. شفاء النازفة	حمراء
٢٣. شفاء المولود أعمى	خضراء
٢٤. شفاء ابن الارملة	حمراء
٢٥. شهداء سبسطية [١]	متنوعة/ متعارضة
٢٦. شهداء سبسطية [٢]	متنوعة/ متعارضة
٢٧. العشاء عند شمعون	حمراء
٢٨. اقامة لعازر	حمراء
٢٩. دخول يسوع اورشليم	مذهبة
٣٠. شفاء المشلول	مذهبة
٣١. يهوذا يعرض تسليم المسيح	حمراء
٣٢. غسل القدمين	حمراء
٣٣. العشاء الأخير	مذهبة
٣٤. مناولة التلاميذ	مذهبة
٣٥. القبض على المسيح	حمراء
٣٦. يسوع امام قيافا	خضراء
٣٧. تنكر بطرس للمسيح	حمراء
٣٨. الصلب	زرقاء غامقة
٣٩. الانزال من الصليب	لازوردي
٤٠. الوضع في القبر	لازوردي

٤١.	القيامة	مذهبة
٤٢.	الظهور لمريم المجدلية	مذهبة
٤٣.	تلميذا عماوس	مذهبة
٤٤.	جحود توما	مذهبة
٤٥.	الصعود	مذهبة
٤٦.	مباركة التلاميذ	مذهبة
٤٧.	العنصرة	مذهبة
٤٨.	السامرية	حمراء
٤٩.	التجلي	مذهبة
٥٠.	قسطنطين وهيلانة يُمجدان الصليب	حمراء

٦. جدول بتوزيع أرضية الأيقونات 559 وفضائها على أساس اللون

اللون	العدد
احمر	٢٣
ذهبي	١٤
ازرق	٣
اخضر	٣
لازوردي	٢
متنوع	٢
اسود	١
اصفر ـ اخضر	١
ابيض	١
غير ملون	١
المجموع	**٥٠**

في هذا الجدول المتعلق بالألوان وغناها، تترك منمنماتنا السريانية اعمق الأثر، ففي الصورة التي تخلو من الديكور، يكون اللون احمراً صارخاً في العادة، وقد استخدم بكثرة، ويكون نقيضاً للون الأرض، الذي هو الأخضر الفاتح، مع ألوان متنوعة خاصة بالملابس. من جهة أخرى، نلاحظ الترتيب نفسه، في اللوحات الكبرى ٢٥، ٢٦. فإن أرضية الرسوم النافذة في الجدران، يكون الأزرق والأحمر بصورة متبادلة، ويتعارض ذلك مع الأصفر ذي الديكور الهندسي؛ إنها الألوان الرئيسة الثلاثة، التي تضاف إليها الألوان الأخرى[١].

في المباني العمارية، تغلب الألوان البراقة، مثل الأحمر والأخضر والأصفر الغامق، وان تنوع التأثيرات التي تَعَرض لها المؤلف نفسه، دفعته الى اقتفاء أثر المنمنمات البيزنطية، في استخدام الأرضية الذهبية. ومن جهة أخرى جاءت الأرضية الزرقاء لبعض المنمنمات، من التأثيرات الكبادوقية كما في المصورات ذات الأرقام (٢، ٣، ٢٥، ٢٦). وينسحب ذلك ايضاً، في الألوان البنية والسوداء، كما في مصورة استشهاد القديس اسطفانوس رقم ١٢. أما الخلفيات الحمراء، فيبدو أنها من تأثيرات بلاد ما بين النهرين، كما وتُعَدُ احدى سمات هندسة المنمنمات الموصلية، وينسحب ذلك ايضاً على اللون الأخضر[٢].

وإذا تجاوزنا مسألة التأثيرات اللونية المؤثرة على منمنماتنا الأيقونية هذه، فقد تم اختيار الألوان بصورة مؤكدة، طبقاً لظروف الأحداث التي تكتنف الصورة، وهكذا نجد ان اللون الأسود، تم اختياره في الأيقونة ١٥، والخاصة بقطع رأس يوحنا المعمدان، ليخبرنا ان مشهد القتل، قد تم تنفيذه في غياهب السجن. اما اللون اللازوردي، فقد تم اختياره، لانزال الصليب رقم ٣٩ والوضع في القبر رقم ٤٠، لتتناسب مع الساعة التي تم فيها ذلك الحدث.

وكان اختيار اللون في بعض الأحيان تعسفياً، فالأخضر للإيحاء الى شمعون رقم ١٧ والأصفر والأخضر لعرس قانا الجليل رقم ١٩، والأخضر لشفاء المولود الأعمى رقم ٢٣، او حكم يسوع رقم ٣٦. وبصورة عامة فإن اللون الأحمر يميز ١٨ منمنمة، والذهبي ١١ منمنمة، وإن استخدام هذا اللون محفوظ لمشاهد معينة، توضح احداثاً اكثر اهمية، كما في أيقونات

---

(١) JERPHANION, Op. Cit, p.24-25

(٢) JERPHANION, Ibid, p.27-28

التقدمة رقم ١٨، والعشاء الأخير رقم ٣٣، ومائدة الحوارين رقم ٣٤، وسوف نلاحظ ان هذا اللون، مع الصور التي تمجد وتستذكر القيامة في الأرقام: ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٦، استخدمه الفنان مؤكداً به على الصفة المجيدة لجسد المخلّص، وفي رسوم العذراء كما في الرقم ٨ نجد ان استخدامه كان مفروضاً، طالما الأمر يتعلق بمجد العذراء، وفي الحالات الأخرى ٣٠، ٣١ لا نجد سبب الأختيار.

د. على اساس لون الأرض:

هناك جدولان خاصان، بلون الأرض التي تقف عليها شخوص الأيقونات، وهما ٧، ٨. وكثير من الايقونات هي من دون الأرض، كما في ايقونات جامعي الأناجيل، وظهور الملاك لزكريا، وزيارة العذراء لاليصابات، والاسم المعطى للمعمدان، وغيرها. كما نجد انعدام الأرض في ايقونات: ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٠، ٣١، ٣٤، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤١، ٤٣، ٤٤، ٤٦، ٤٧، ٤٨.

وتعكس طريقة رسم الأرض، برقعة مخططة بالأسود، او بألوان أخرى، كما في: ترائي الملاك ليوسف، ولادة يسوع والعذراء والطفل نجد الأرض فيها خضراء مخططة بالأسود. كما نجد ايقونات اخرى ذات ارض خضراء كما في الايقونات: ١٦، ١٧، ٢٠، ٢١، ٢٤، وفضلاً عن ذلك، فهناك ايقونات بارض سوداء كما في ١٥، وصفراء كما في ١٩، وبنفسجية كما في ٣٦ او: ارض واسعة او عريضة كما في ٣٢، ٣٣ او ذات الوان متعددة، كما في ايقونة التجلي ذات الرقم ٤٩ وهي بارض زرقاء وحمراء وبنفسجي.

في الجدولين ٧، ٨ والخاصين بلون الأرض، في الأيقونات هذه، يمكن ملاحظة ان نصف عدد الأيقونات، قد جاءت بدون أرضية، اذ بلغ عددها ٢٤ ايقونة، وهذا دليل على عدم اعتماد، النسب والقياسات وتدقيق الحجوم، في محيط الصورة، حيث لا تدخل الصورة، بمجملها في المنظور، اذ الفنان كان يرسم، على هواه، دون ان يراعي مسائل البعد والقرب وغيرها من المسائل الفنية الأخرى.

كما جاءت الأرض في ما تبقى من الايقونات، وعددها هو ٢٦ مصورة، بصورة ضعيفة، وعلى استحياء. حتى لتجيء شخوص بعضها، وكأنها تطير في الهواء. ومعظم الوان الأرض هذه، إما خضراء او خضراء بخطوط السواد. وهي في مجملها عبارة عن شريط خفيف جداً،

لا يكاد يميز على انه ارضية، باستثناء قلة قليلة منها، أعطى الفنان اهتمامه بها، والسبب في ذلك كله، هو انعدام المنظور في فن ذلك العصر[١].

والجدولين الآتيين ٧، ٨ يفصلان ذلك.

٧. جدول لون الأرض التي تقف عليها شخوص أيقونات 559

ت	الايقونة	لون الأرضية
١.	اثنان من جامعي الأناجيل	ـ
٢.	ظهور الملاك لزكريا	ـ
٣.	البشارة	خضراء
٤.	زيارة اليصابات	ـ
٥.	الاسم المعطى للمعمدان	ـ
٦.	ترائي الملاك ليوسف	خضراء بخطوط سوداء
٧.	ولادة يسوع	خضراء بخطوط سوداء
٨.	العذراء والطفل	خضراء بخطوط سوداء
٩.	قتل اطفال بيت لحم	خضراء
١٠.	الهروب الى مصر	شريط أخضر
١١.	الحزن الكبير	ـ
١٢.	رجم اسطفانوس	شريط أخضر
١٣.	عماد يسوع	خضراء
١٤.	تنبوء المعمدان	خضراء بخطوط بنية
١٥.	قطع رأس المعمدان	سوداء
١٦.	القديسون الأربعة	خضراء
١٧.	الوحي الى شمعون	خضراء

[١] للتفاصيل ينظر: فقرة الشكل والمنظور من الفصل الثاني.

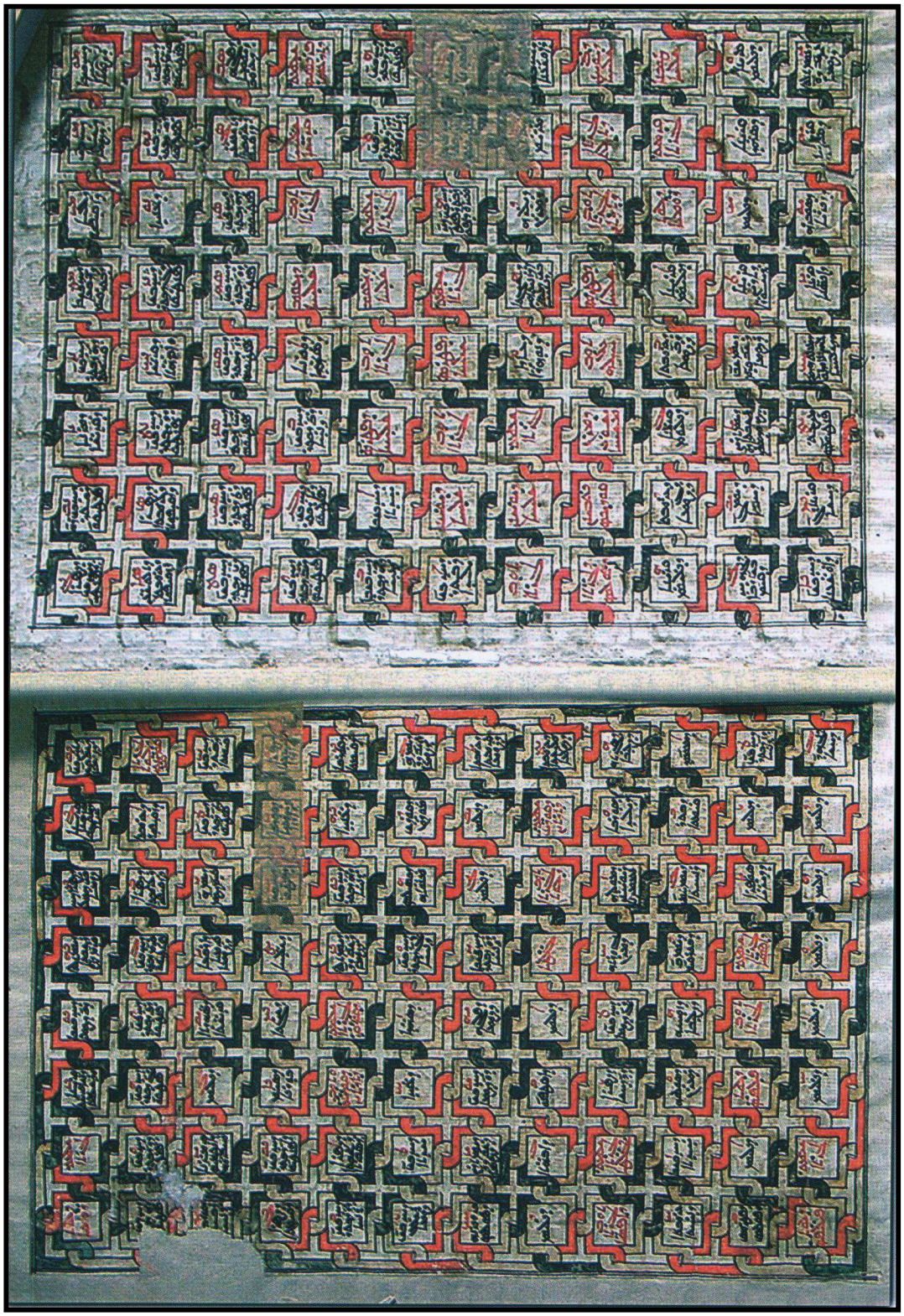
١٨.	تقدمة يسوع الى الهيكل	ـ
١٩.	عرس قانا	صفراء
٢٠.	شفاء الأبرص	خضراء
٢٠.	صلاة القائد	ـ
٢١.	ابنة يواريش	خط أخضر
٢٢.	شفاء النازفة	خضراء غامقة
٢٣.	شفاء المولود أعمى	ـ
٢٤.	شفاء ابن الارملة	خضراء
٢٥.	شهداء سبسطية (١)	ـ
٢٦.	شهداء سبسطية (٢)	ـ
٢٧.	العشاء عند شمعون	ـ
٢٨.	اقامة لعازر	ـ
٢٩.	دخول يسوع اورشليم	خضراء محززة بالأسود
٣٠.	شفاء المشلول	ـ
٣١.	يهوذا يعرض تسليم المسيح	ـ
٣٢.	غسل القدمين	الأرض واسعة
٣٣.	العشاء الأخير	شريط عريض بالأخضر
٣٤.	مناولة التلاميذ	ـ
٣٥.	القبض على المسيح	خضراء
٣٦.	يسوع امام قيافا	بنفسجية
٣٧.	تنكر بطرس للمسيح	ـ
٣٨.	الصلب	ـ
٣٩.	الانزال من الصليب	ـ
٤٠.	الوضع في القبر	خضراء محززة بالأسود

٤١.	القيامة	ـ
٤٢.	الظهور لمريم المجدلية	خضراء محززة بالأسود
٤٣.	تلميذا عماوس	ـ
٤٤.	جحود توما	ـ
٤٥.	الصعود	محززة بالأسود
٤٦.	مباركة التلاميذ	ـ
٤٧.	العنصرة	ـ
٤٨.	السامرية	ـ
٤٩.	التجلي	زرقاء . حمراء . بنفسجي
٥٠.	قسطنطين وهيلانة يمجدان الصليب	خضراء

٨. جدول بلون الأرض حسب المجاميع في أيقونات 559

اللون	العدد
بدون أرض	٢٤
خضراء	١٥
خضراء بخطوط سوداء	٨
ارض متنوعة	١
سوداء	١
صفراء	١
بنفسجي	١
المجموع	**٥٠**

مصورة ٢٠ : الانجيليون الأربعة مع رموزهم، مخطوط سرياني متأخر، آزخ ــ طور عابدين ١٨٥١م، تركيا، (HOLLER WEGER).



مصورة ٢١ : زخارف هندسية مظفورة من مخطوط سرياني متأخر ١٦٥٣، (دير مار بهنام).

الفصل الثاني
الفن والسمات

مدخل:

يتضمن هذا الفصل مباحث عديدة تناولت: الشكل والمنظور ثم الرقش والتجريد فضلاً عن عناصر السيادة في المصورة وانماط من القراءات التحليلية للمصورات ثم أخيراً التأثيرات الحضارية المتبادلة.

١. الشكل والمنظور:

حينما باشر الرهبان من أهل الفن، في تصوير لوحات هذا المخطوط، لم يتبادر الى أذهانهم، التأكد من النسب والقياسات والأحجام، ومدى علاقة ذلك بالأشخاص، والمحيط الذي كانوا يودون رسمه، ولو بشكل بسيط، فتظهر عيوب ذلك، عندما يكون شيئ كبير او عالي كالشجرة والبناء، حيث لا يكون القياس نسبياً بطول الانسان. أي ان ارتفاع الشجرة او تكوينها القريبة من شخص ما، أو واجهة بناية ما لا تقاس نسبياً بطول ذلك الشخص، لذا فلا يكون جميع اجزاء اللوحة في المنظور، لها علاقة صميمة مع بعضها البعض، إذ تكون النسب في بعض الأحيان، متفاوتة تدريجياً وليست دقيقة[١]. فقواعد المنظور لم تستقر علمياً، إلاّ بعد الربع الأول من القرن الخامس عشر، حيث ظهرت مشاكل عديدة في تخطيط الرسم، في محاولته الدؤوبة للتعبير عن الفراغ، توصل الفنان في القرن السادس عشر، الى هتك الستار عن أسرار المنظور وطلاسمه، فأصبحت الصورة مالكة الحس بالبعد الثالث، لكنه لم يصل ابداً للتعبير عن الفراغ، الى أن جاء القرن العشرين. كانت الطريقة التقليدية للحصول على البعد الثالث، تقصد العمق داخل الصورة، اما بواسطة الخطوط التي تمثل تجاه بعضها، لتلتقي في نقطة تلاشى على خط الأفق، وفي هذا التلاشي تقل طبعاً، حدة الصراع بين الظل والنور والألوان ودرجاتها، وقبل ذلك كان الفنانون يرسمون العمق كما

---

[١] ينظر الأيقونات: ٧، ٢٩، ٣٢، ٤٠، ٤٧.

يشتهون، وباسلوب جمالي، وليس علمي، لذا نشاهد في رسومات انجيلنا هنا، حشوداً من الأشخاص في اللوحة الواحدة، كما نجد لجوء فناني الأيقونات تلك، الى رسم عدد كبير من الأشخاص، في مقدمة اللوحات او الصور، وباحجام كبيرة، فيما يرسم اشخاصاً عديدين صغار الأجسام، في أعلى الصورة وبنفس النسب بينهم كمقاييس واحجام، وذلك لأعطاء البعد بالفراغ الحاصل، جراء تخلخل الفراغات في خلفية اللوحة، وتخلخل الأحجام في صغرها وكبرها كما في اللوحة الأولى، إذ نجد أيقونة البشيران متى ومرقس. وفي أيقونة شمعون الشيخ في مستوى أعلى وبنسبة وحجم اكبر، مما رسم فيه، صورة شجرة السرو، التي تكررت في المشهدين[١]. ونرى في مصورة رؤيا يوسف، ان صورة الملاك المحلّق في السماء، بحجم ونسبة يوسف خطيب العذراء. كما تجد العذراء والملائكة في صورة الميلاد اكبر من نسبهم وحجومهم المعتادة قياساً بغيرها. ونجد أيضاً مثل ذلك، في مختلف الأيقونات الأخرى، كقيامة المسيح، ثم لوحة مباركة التلاميذ، وغيرها[٢]. والغاية في مثل هذه المنمنمات، توضيحية بيانية تجميلية، وليست فنية بحتة. كما ان جانب التكريم والقداسة يأخذ من اهتمام الفنان ايضاً.

أُهمل الفن الأيقوني المنظور ورسمه، فحينما رَسمَ رهبان الشيخ متى الأنهار، فإنهم بَرَّزوا ما في جوفها من مخلوقات، وهذا ما نجده واضحاً في مصورة عماد المسيح في نهر الأردن. انه يجعلنا نقول ان ميزات هذا الفن هو انعدام المنظور، والرفض الظاهري للبعد الثالث، وخداع الحواس، حيث الأشخاص والأشياء في المستوى الخلفي الظاهر، في نفس حجم الأشخاص الماثلين في المستوى الأمامي، ولهم درجة الضوء نفسها ايضاً.

ان مفهوم الفراغ علمياً وفيزيائياً، هو الحيز الذي تتحرك فيه الأجسام الصلبة، دون ان تتلف او تُدَمّر، وتحافظ على شكلها من خلالهِ، والفراغ له ابعاد ثلاثة الطول والعرض والارتفاع، وهو جزء من الطبيعة، وملونٌ عملاً وطبيعة، واللون اي كان هو غلاف خارجي للفراغ[٣].

---

[١] ينظر الايقونات: ١، ١٧.

[٢] ينظر الايقونات: ٦، ٧، ٤١، ٤٦.

[٣] فرج عبو، علم عناصر الفن، دار دلفين، ميلانو، ايطاليا، ١٩٨٢، ج١، ص٢٩٤.

إن مصطلح ثلاثي الأبعاد، لا ينطبق على أيقونات انجيل بغديدا، لأن هذه المصورات لا تؤكد على البعد الثالث، من حيث المسافة والمنظور والظل والنور، والتقديم والتقصير وغيرها، مما يجعل الصورة مسطحة، تظهر بأبعادها المجسدة. ان هذه الرسوم تتبع مدرسة ذلك العصر، التي كانت ذات بعدين، وتفتقر الى البعد الثالث او العمق[١].

إن السريان لم يعتمدوا على قواعد ثابتة او تقنية خاصة كما فعل فيما بعد البيزنطيون والروس ولم يفكروا في اعطاء الصورة او الايقونة معانٍ لاهوتية دقيقة من خلال القياسات والأبعاد الهندسية التي قامت عليها الأيقونة البيزنطية ولا أبرزوا الهالة الإلهية والعظمة الملوكية من خلال الوقفات والنظرات الامبراطورية. ان ما اراده السريان بكل بساطة هو التعبير بعفوية عما في نفوسهم من وصال بحقائق الأسرار الخلاصية وما في قلوبهم من صبابه وتوق فجاءت رسوماتهم وصورهم بخطوطها المرنة وانحناءاتها اللينة وسذاجة تناسقها والوانها الدافئة شبيهة برسوم الاطفال الأبرياء لا تَغُرّهم التقنية والقياسات اكثر مما تشدهم الحقيقة والحدث للروحانيات، ولا شك ان عدم ارتباط السريان بإمبراطورية (سريانية) هو أحد أهم العناصر المؤثرة في ايفاء الفن السرياني بذات الشكل في خطوطه ومتعاطفاً مع انماط فنون حضارات متعاقبة[٢].

٢. الرقش والتجريد:

مما تتسم به مصورات هذا الانجيل، ما يمكن تسميته بطغيان ظاهرة التكرار، وهي ظاهرة واضحة في فنون تلك العصور، لذا لجأ الفنان الى اتخاذ الزخارف المتكررة، او الاشخاص في صفوف متراصة، او الهندسيات التي لا نهاية لها، لتكرار وحداتها، وكلها تعمل ايقاعاً ونسقاً جذاباً.

ان الهدف الذي دفع بالفنان والرقّاش الى إملاء الفراغات، بعناصر كثيفة من النقوش، هو الفزع من الفراغ، وهو فزع قديم عند الشعوب البدائية، وفي فنونهم هو محاربة ابليس،

---

[١] د. عبد الغني النبوي الشال، مصطلحات في الفن والتربية الفنية، مطابع جامعة الملك سعود، ١٩٨٤، ص٢٨٦.

[٢] راهب من مصر، الكنائس الشرقية واوطانها، القاهرة ٢٠٠٠، ج٣، ص١٣٠ ـ ١٣٣.

التي لا يقابلها بالأهمية إلاّ عبادة الله ذاته، وعدم ترك مكان لعبث ابليس وتخريبه، وذلك بإضافة عناصر تشكيلية في تصويره التشبيهي، او بتفريغ عناصر تجريدية هندسية، او نباتية في رقشه العربي[١]. وهدف هذا الفن الرئيس، هو ارضاء العين، ووسائله العامة هو الحرص على اتقان الرسم، والمحافظة على انسجام النسب، والأجزاء المكونة للشكل، والعناية برشاقة الخطوط الخارجية، التي تحضر مسافة الجسم، وقوام هذا الفن هو الجمال الذي تراه العيون في الطبيعة.

إن هذا الفن الزخرفي، نجده كإطار للصورة الخارجية، كما في مشهد التجلي[٢]، وفي جزء من الإطار الخارجي، كما في أيقونة ميلاد المسيح[٣] او جعلت كشريط فاصل بين صورتين او موضوعين، كما في الشريط الذي يفصل بين البشيرين متى ومرقس[٤] ونجد هذا النقش الزخرفي في معظم الأشجار التي تخللت مصوراتها[٥]. وفي أيقونتي الأربعين شهيداً من سبسطية[٦]، كذلك ملأت الزخرفة مساحات مهمة من مصورات عماد المسيح، وعرس قانا الجليل، والعشاء الأخير، والتلاميذ في العلية[٧].

لم يكن للفن السرياني ما يمكن ان نسميه بظاهرة الفزع من الفراغ، الذي يدفع الى ملئه بالرقوش او شتى الزخارف، وذلك بشغل جميع فراغات العمل الفني، بأضافة عناصر شكلية من الصورة، او بتفريغ عناصر تجريدية هندسية نباتية ورقشية. ان العناصر الهندسية المجردة على الرغم من وجودها في الفن السرياني، إلاّ أننا لا نجد لها السيطرة التامة، بمعنى انها لا تعيش هذا الانسجام المطلق، لذا لم تكن مفروشة في المساحات الفارغة. ولما كان الفن، وسيلة مكثفة للتعبير عن جوهر الأفكار والعقائد، وهو فلسفة الحياة بجانبيها النسبي والمطلق، والفن السرياني ارتبط بالسريان تاريخياً. لذا لا غرابة ان نجد الفراغات، غير مملوءة

---

[١] د. عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص٤٥.

[٢] ينظر الأيقونة ٤٩.

[٣] ينظر الأيقونة ٧.

[٤] ينظر الأيقونة ١.

[٥] ينظر الأيقونات: ١، ٢، ١٣، ١٧، ٤٢، ٤٥.

[٦] ينظر الأيقونات ٢٥، ٢٦.

[٧] ينظر الأيقونات: ١٣، ١٩، ٣٣، ٤٧.

في كثير من تلك المصورات ولاسيما تلك المتعلقة بالشفاءات والأعاجيب حيث الحدث هو الذي يسيطر على الأفئدة والمشاعر والأفكار ويأخذ بمجامع القلوب[١].

يعتمد الفن لدى رهبان الشيخ متى، على دعامات عديدة، منها التجريد الذي يعتمد الزخارف، والرمز الذي لا ينحصر في الخصوصيات المسيحية، بل يمتد الى تلك الرموز الأكثر عمومية وشمولاً، كاستعمال القباب على نطاق واسع، والذي كان انعكاساً للاحاطة بقبة السماء ولونها الأزرق، وهي بذلك رمزٌ للوجود كله. ثم عدد الشخوص التي تنظم عالم الصورة، فكثيراً ما يرتبط هذا العدد، بأرقام مشحونة بمعاني دقيقة مثل ١٢، ٤٠، ٥٠، وكذلك الألوان النقية الرائعة. ويلاحظ ان اللون الذهبي والفضي، كانا يمارسان شبه عملية اعلاء لجزيئات النور الإلهي المحسوسة في مادة الصورة. إذ هناك رغبة بشغل المساحة المرسومة بشكل معتدل.

٣. عنصر السيادة في المصورة

في كل لوحة من لوحات العمل الفني، يوجد عنصرٌ من عناصر السيادة، او شيئ رئيس مهم فيها، غير انه لابد ان تتكاتف الشخوص والأجزاء في الصورة الواحدة، لتكون فريقاً يهدف الى سيادة الفكرة، أو سيادة التصميم على الأجزاء الأخرى[٢]. وفي مصورات القراءات الإنجيلية هذه، فإن مركزاً للسيادة فيها، هو رسم السيد المسيح، الذي نال السيادة على ما حوله، لأنه يمثل النواة المركزية، التي لا ينافسه احد عليها. فصورة المسيح، هي اول ما يلفت النظر اليه. وفي المسيح وصورته، ما يحمل الى لفت النظر اليها، ففي قدسيته وألوهيته، ما يسحب المشاعر والرؤى، وزوغان العيون في مجالات بصرية واضحة، صوب صورة المسيح. المسيح هو الموضوع الأساس، اما باقي شخوص الصورة، وما يظهر منها من بناء وأثاث، فليس له من قيمة إلا خدمة وحدة الهدف والموضوع، او وحدة الشكل. او لمجرد حفظ التوازن او للإيحاء، بأن

---

[١] ينظر الأيقونات: ١٠، ١١، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤.

[٢] عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٣، ص١٨٧.

هذا المكان، هو البيئة المناسبة لهذا السيد، وعلى ذلك لابد ان يكون المسيح، هو أول ما يلفت النظر في الصورة، فهو مركز السيادة.

في معظم الأيقونات، جعل رهبان دير مار متى ، عين الرائي، تنجذب نحو السيد، يسوع المسيح، ثم يجول البصر بعد ذلك، في بقية أجزاء المصورة، وذلك لأنه حسم مركز السيادة في هدفها الأساس، وهو المسيح. ومثل هذه السيادة في مركزية الصورة، هو توفير كل شيء من اجل هذه المركزية، نجدها في رجم اسطفانوس، حيث جعل المسيح في قلب الحدث، حينما ربط الشهادة بيسوع، وفي عماد المسيح، جعل السماء على تماس بالأرض؛ كما نجد ذلك ايضاً، في مصورات الأبرص، وابنة يواريش، والمرأة النازفة، وفي شفاء الأعمى، وإقامة لعازر، وفي يهوذا الخائن، ومناولة التلاميذ بالكأس، ثم في الأيقونات المتعلقة: بدروب الآلام والقيامة، بدءاً بالقبض على المسيح، وامام قيافا ثم صلب المسيح وانزاله من الصليب ثم القيامة ومباركة يسوع لتلاميذه[١].

مثل هذا ايضاً، في الأيقونات الأخرى، التي لا يكون فيها المسيح جزءاً من الصورة، كما في مصورة زكريا الكاهن والبشارة، وزيارة العذراء لإليصابات، والعذراء والطفل، وقتل أطفال بيت لحم، والهروب الى مصر وقطع رأس يوحنا، والرهبان الأحبار، وشمعون الشيخ، وتقدمة يسوع الى الهيكل، وتنكر بطرس، وقسطنطين وهيلانة[٢].

وقد استخدم رهبان جبل الألوف، طرائق شتى في سبيل تعزيز مبدأ السيادة لصورة المسيح، او من تمثله الصورة، وذلك من خلال السيادة عن طريق التباين في الألوان، او درجة اللون الأكثر تشبعاً، فأغلب الصور التي كان موضوع يسوع المسيح محوراً فيها، ساد اللون الداكن او الحاد مثل عباءة المسيح وإزارهُ، على بقية الألون الأخرى، التي كانت بألوان فاتحة في معظمها، حيث الماروني والأحمر الداكن، يسود على ما سواه من الألوان الأخرى، ولهذا جاءت أغلب صور يسوع المسيح بهذا اللون، وكذلك ارضياتها بالأحمر الفاتح، او الأصفر الباهت، حتى يكون شخص المسيح مثار استقطاب الناظر الى الصورة[٣]. ذلك إن قوة اللون

---

[١] ينظر الأيقونات: ١٢، ١٣، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٢، ٣١، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٣٩، ٤١، ٤٦.

[٢] ينظر الأيقونات: ٢، ٣، ٤، ٨، ٩، ١٠، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ٣٧، ٥٠.

[٣] ينظر الأيقونات: ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٣، ٢٤، ٢٨، ٤٦.

وبروزه في مركز السيادة، يترك ما عداه في مركز ثانوي، ويمكن ان يكون التباين، احد الوسائل التي تعمل على سيادة جزء من الصورة على ما حولها.

ونجد ايضاً من اساليب السيادة، استخدام الحدّة في أحد أجزاء الصورة، التي يقصدها الفنان، وذلك بزيادة تفاصيلها، إذ يكون مكان الموضوع الرئيس في مقدمة الصورة، والموضوعات الثانوية بعيدة، كما في: جلاء يوسف، العذراء والطفل، ذهاب التلاميذ الى يوحنا، قطع رأس يوحنا، شفاء الأعمى، اقامة لعازر، مخلع بركة بيث حسدا، القبض على المسيح، الصعود الى السماء[١].

واستخدم الرهبان ايضاً في انجيل القراءات هذا، اسلوباً آخراً في ابراز السيادة، عن طريق المخالفة والانعزال، والحركة والسكون، وتوحيد اتجاه النظر والسيادة، عن طريق اختلاف شكل الخطوط، او شكل عناصر التكوين، ولهذا صور المسيح جالساً على العرش مباركاً تلاميذه بيمينه، رافعاً اصبعيه وبيساره البشارة، يحيط من كل جهة ثلاثة من التلاميذ[٢]. وفي الأيقونة التي تمثل صعود المسيح الى السماء، جعل الفنانون السيادة فيها اولاً، لصعود المسيح، ثم للعذراء، إذ جعلوها في مقدمة الصورة، ثم بثوبها ومئزرها الداكن، فضلاً عن مركزيتها في وسط الصورة، ومن ثم في وقفتها باسطة يدها، وفي توجه معظم التلاميذ بابصارهم صوبها وصوب يسوع[٣]. وكذلك ايضاً في أيقونة المسيح وتوما، حيث وفرّ الفنان مختلف السبل، لابراز السيادة لشخص المسيح؛ كذلك الحال في قيامة المسيح[٤]. هكذا نجد ان الراهب الفنان الرئيس ومعاونيه، كانوا على معرفة تامة باشكال السيادة، كالجالس، يسود على مجموعة الواقفين، او بالعكس الوقوف بين الجالسين، وسيادة الأحمر في مساحة يغلب عليها الأزرقان، وكون مركز السيادة داخل الصورة في الوسط، وهو مكان الشرف الذي كان يشغله المسيح والقديسون، وذووا الشأن في مثل لوحات: التلاميذ في العلية والصعود الى السماء، وقيامة المسيح وتناول التلاميذ بالكأس. ان هذا التدرج في المكانة، قد ابرزه فنانو دير

---

[١] الأيقونات: ٦، ٨، ١٤، ١٥، ٢٣، ٢٨، ٣٠، ٣٥، ٤٥.

[٢] الأيقونة: ٤٦.

[٣] الأيقونة: ٤٥.

[٤] الأيقونة: ٤١.

مار متى، في اغلب الصور. فالأجزاء المحيطة بمنتصف الصورة، تعطى لمن له أهمية، والأجزاء العليا لذوي المكانة العليا، وأركان الصورة والاجزاء السفلى لقليلي الأهمية.

٤. قراءات تحليلية في الأيقونات:

إن كل صورة رسمها فنانوا دير مار متى، توحي بمجموعة من الدلالات اللا ثابتة، مبقية القرار للقارئ، في اختيار او انتاج البعض منها. وهكذا فإن قراءة الصورة يتعدد نظرياً بتعدد القراءات ايضاً عند فنان لتتناول جوانب متعددة.

أ. القراءة رقم [١]

يقصد بالتصوير، ما يصطلح عليه الرسم painting في الوقت الحاضر. وقد مارس الفنانون السريان التصوير، في الجوانب المختلفة، كما في فنون العمارة او الفنون التشكيلية، او النسيج او الزجاج والمعادن او الحفر على الخشب. وقد كانت صفحات الكتاب المقدس، ميداناً واسعاً لهذا الفن. وتعود المخطوطة موضوعة هذا الكتاب، الى الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادي. وهي ليست النسخة الوحيدة، التي وصلتنا من تلك المخطوطات السريانية، وانما هناك نسخ خطية كثيرة غيرها، تعود الى حقب مقاربة، سابقة ولاحقة، وهي دلالة على ان فن الأيقونات، في المخطوطات كان معروفاً ورائجاً، وهو لم يكن فناً دينياً خالصاً، إلاّ أنه وَجَد في الموضوعات الدينية، خير متنفس له، لكي يُثبت الأهل في ذلك الزمان، قدراتهم في مثل هذه الفنون، التي كانت تحتاج الى الكفاءة والذوق والمران. ويبدو واضحاً عند التحدث عن هذه المنمنمات، إن مادتها مبعثرة وغير مدروسة في أغلب الأحيان، واذا جمعنا معظم نتاجات السريان، فإنه بالامكان ان نُكوّن منها، مجموعة خاصة يمكن ان نطلق عليها فن ومدرسة السريان. وقد قام العلاّمة الفرنسي جولي لوروا، بجمع ودراسة كثير من هذه المخطوطات السريانية في مجلدين كبيرين، أنفق لها من الوقت عقداً من السنين؛ أما عندنا في الشرق، فإننا نفتقر الى مثل تلك الدراسات الموسوعية والمفصّلة.

والى جانب الفن السرياني، فإننا نجد الفن القبطي، يرتبط به بأكثر من صلة، لتشابه الروافد المتصلة به، وتداخل التأثيرات الفنية معها، حيث يعد التصوير في المخطوطات، وهي

أجمل المنمنمات التي تبدأ تاريخياً، منذ القرون الميلادية الأولى، وذلك ايذاناً بازدهار فن تزويق الكتب. فمثلاً هناك تصاوير انجيل قبطي مزوق سنة ١١٨٠م، منسوب الى مدينة دمياط المصرية بدلتا النيل، وهو من مقتنيات المتحف الوطني بباريس ذي الرقم ١٣[١].

وعلى الرغم من ان هذا التصوير، يعالج موضوعات من الكتاب المقدس، إلاّ ان الفنان قد استخدم الموروث المحلي، في البيئة المصورة. ذلك ان كلتي البيئتين بيئة السريان، وبيئة المسيح، متصلة ومترابطة في كثير من الوجوه العامة، وهو يشترك مع التصوير العام، والشائع في تلك الحقب التاريخية، لذا فإن الاشتراك بصفات عامة، ومزايا مشتركة حتى مع البيئة العامة الأوسع، هو أمر بدهي ايضاً، مع استخدام الفنان لخياله المتقد، ومشاعره الحساسة. وتبقى خصوصية المدرسة السريانية ان جاز التعبير، مرتبطة بأكثر من وجه، مع المدرسة الموصلية العامة، ومدرسة اعالي بلاد النهرين ايضاً، ففي بعض مصورات السريان، نجد لجوءاً متزايداً وميلاً او تقبلاً واسعاً لفن الزخرفة، وهو ما يمكن الاحساس به، عند التمعن في بعض مصورات رهبان الشيخ متى، كما في الصورة التي يبشر فيها الملاك جبرائيل الكاهن زكريا. فالمذبح الذي وضع عليه الحَمَل، مزخرف بالكامل[٢]، في زخارف لا تختلف عن الزخارف المألوفة في الموصل وغيرها، كما في مختلف كنائس وأديرة بغديدا وبارطلى او تلك التي في الموصل، والتي كانت معروفة آنذاك. ونجد ذلك ايضاً، في مصورة أخرى غنية بالنقوش والزخارف، وهي مصورة تلميذا عماوس، التي تحمل الرقم ٤٧ من تسلسل مصورات هذا المخطوط إذ تكتنف هذه النقوش وزخارفها جميع جوانب الصورة. ومن الصور الغنية بالمشاهد المحلية، من قباب وأنطقة وأبواب ونقوش، ودوالي تلك الصور التي تمثل تقدمة يسوع الى الهيكل، وكذلك أيقونة جحود توما الرسول، ومصورة تلاميذ المسيح في العلية. وكذلك مصورة عماد المسيح، حيث تزخر هذه الأيقونة بشرائط من الزخارف والنقوش، حتى ان مشاهد العماد ومياه نهر الأردن، قد رسمها الفنان باسلوب زخرفي. كذلك الحال في

---

[١] اتنكهاوزن، فن التصوير عند العرب، ص٥٩ ـ ٦٠.

[٢] ينظر الأيقونة رقم ٣.

مصورة شمعون الشيخ، التي استعمل الفنان الأسلوب الزخرفي في رسم الشجرة المضاءة، فضلاً عن التخت التي جلس عليه شمعون الشيخ[١].

اما مصورة عرس قانا الجليل، فقد فصل الفنان بين مقطعيها، بشريط زخرفي عريض، فضلاً عن استخدام الأسلوب الزخرفي، في الكؤوس والمناضد، وهي دلالة على استيلاء هذا الاتجاه الفني، على العقلية الفنية في ذلك العصر. إن هذا الشريط الزخرفي، يشبه الى حد كبير خلايا النحل، وهي تذكرني بمقولة جميس بكنكهام الذي جاء الى العراق عام ١٨١٤ وزار بغديدا وكتب عنها قائلاً: "قرية واسعة تدعى قره قوش مبنية باللبن والطين... البيوت ذات الشرفات يحيطها إطار مجوّف من الجبس... على ان القسم الأكبر من البيوت... ذات سقوف طينية مخروطية الشكل وكأنها خلايا النحل". كما ان الاتجاهات والميول الزخرفية، نجدها متجسدة في تلك المصورتين اللتين، تمثلان الأربعين شهيداً من سبسطية، وتحملان الرقم ٢٥، ٢٦ وكذلك ايضاً في مصورات أخرى[٢]. هكذا نلاحظ ان المدرسة السريانية، تستند الى الالتزام بالموروث المحلي، وتقترب كثيراً من مدرسة الموصل العامة، ومدرسة شمال ما بين النهرين، حيث ان الاستقرار الذي أحدثه الأتابكة الزنكيين، ساعد على قيام تداخل كبير في المدارس المحلية، وتداخل ايضاً في بلاطهم[٣].

إن تحليل تصاوير مخطوطة ما، باساليبها الحضارية المتنوعة التي تحتويها مهمة شاقة، ذلك ان مؤرخ الفن يدرك جيداً، بأن القِيم تعود الى الأسلوب الناضج المتكامل، الذي يستطيع به الفنان حتى وان استوطن بعض المفاهيم السابقة في هذا الشأن، ان يعيد تشكيلها بطريقة تعد شيئاً جديداً، وأصيلاً. وبالنسبة للفن السرياني في أعالي بلاد ما بين النهرين، فقد بلغ في النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي، درجة عالية من مجده الكامل، وهو فن له اكثر من صلة بجذوره ومحيطه وبيئته.

---

[١] ينظر الأيقونات ١٣، ١٧.

[٢] ينظر الأيقونات ١٩، ٢٥، ٢٦، ٤٣، ٤٧.

[٣] ديماند، الفنون الاسلامية، ترجمة احمد محمد عيسى، القاهرة، ١٩٥٨، ص٤١.

يعد تحليل النتاج الفني، من أولى المحاولات في النظر الى الرسم، بوصفه اسقاطاً للشخصية. وقد ذكر فرويد ان الفن بعد الاحلام، هو الطريق المعترف به الى الأعماق[1]. إن شخصية الانسان لا تنمو في فراغ، بل من خلال الحركة والاحساس والتفكير، وتدل الخبرة الشاملة والمركزة مع رسوم الشكل الانساني، على وجود ارتباط وثيق الصلة، بين الشكل المرسوم وبين شخصية الفرد الذي يرسمه من خلال الوصف الدقيق للتعبير الوجهي. فإنه يضع لا شعورياً، اسلوباً في الرسم من خلال، تعبير الكراهية والخوف والارتباط. هناك اسقاط تعبيرات وجهية صعبة في اتجاه محدد من خلال حالات وجدانية.. التعبير الوجهي الذي يعكس الحجم الضخم، ويصور الحركة المبتورة، لتدعيم الصفة التخيلية لمركزية المسيح.. التوكيد على الفم بهيئة خط للشفتين والتوكيد على العينين؛ والتوكيد المفرط على الملابس، وملامح شكل الرجل، وتنشأ أهمية الذقن في صورة الجسم، من دلالتها الرمزية. كذلك العينان هما نافذتا الروح التي تكشف الحياة الداخلية للفرد، وهي عضو اساس للاتصال المباشر، مع العالم الخارجي. والفرد الأعمى يفقد الاتصال مع العالم، وهو واقع تحت رحمة البيئة، فهو اما ينسحب او يصبح شديد الاعتمادية، كما في بعض لوحات الشفاء. وفي الرسوم، نرى العين الحادة الثاقبة وقد تعبر العين عن الشر، كما في لوحة يهوذا الذي يعرض لليهود تسليم يسوع المسيح.

ب. القراءة رقم [٢]

ان تأمل اعمال رسامي انجيل بغديدا وتذوقها، والبحث في جوهرها، يكشف لنا عما وراء هذه القداسة التقليدية، من قوى خلاقة، وما أرادهُ أصحابها من اغراء للمشاهد، على متابعة مراحل التدبير والتفكير والتنفيذ، والينابيع التي استقى منها، خيالاته ومبتكراته، سواء كانت الدوافع عقلية أم نفسية، أم وليدة النزعات والانفعالات والاحلام، او تكون رواسب كامنة في اعماق النفس.

---

[1] كارين ماكوفر، اسقاط الشخصية في رسم الشكل الانساني، ترجمة د. رزق سند ابراهيم، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص ٨ ـ ٩، ٢٠، ٧٢.

ففيها ترى التنظيم الجمالي للخطوط والألوان، وهذه الفنون كانت تخضع للنقل والتقليد، النقل من الطبيعة او تقليد الفنون الأخرى، ففيها جمال الأشكال، وجمال الخطوط المستقيمة، والمنحنية والسطوح والفراغات.

ان هذه المصورات، تستقطب انفعال المشاهد، وتجذب تأثره بموضوعها الفني، فهي لا تعطي الحق في استراق النظر، لتفحص عقلية الفنان ومشاعره، بل تجعل المشاهد، يهتم بردة الفعل الذي تجذبه نفوس المشاهدين، في تقبله، واستساغتها او رفضها.

في هذا العمل الفني، مهارة التنفيذ، الى حد الاعجاب، اذا استرجعنا الذاكرة لتلك العصور ورتابتها، لأن الفن الجميل يبقى متعة للحياة. وإن هذه المصورات، فن نقي خالص، لا يعرف الغش او الخداع، بل يتسامى على الظلم والحزن والآلام، ليؤكد أسمى معاني الجمال، من أجل إسعاد الناس المؤمنين بقيم المسيحية، والتي هي دليل على العبقرية المبدعة، وهي بدورها ثمرة من ثمار مجتمع فاعل.

يرجع السحر الكامن في هذه الرسومات، الى مهارة رساميها غير العادية، وثقتهم الكبيرة بعملهم، واستخدامهم ريشتهم برشاقة، فنحن ننظر الى هذه المصورات، في جهاتها وأجزائها المختلفة، ودقائقها الصغيرة، وفي الشعور الحقيقي الذي ينتابنا، فتضع فينا التأمل والصمت، انها لا تدعنا نتكلم.

هذه المصورات الأيقونية فيها مسحة محلية، يهيمن عليها اللون الأحمر الذهبي، على الخلفيات والفضاء، مما يعطي اللوحة طابع الغنى[١]. فالتصوير واقعي باسلوب محلي، لا مجال فيه للمنظور والتحجيم، ومساحات من الألوان، تبدو فيها محاولات التضليل.

إن استجلاء جمالية الفن السرياني، تتضح من خلال المصورات الايضاحية، التي بقيت في هذه المخطوطات، والمحفوظة في المتاحف العالمية. فالفنان في ممارسته لرسم الصور على الورق، يبقى اكثر دقة في التعبير عن مفهومه، ثم ان مهمة التصوير السرياني، ارتبطت بمهنة الكتابة والاستنساخ وهي التي كان يجلّها السريان كثيراً[٢].

---

[١] ينظر: جدول رقم ٥ من الفصل الأول والمصورات العائدة له.

[٢] ينظر: افرام الأول برصوم، اللؤلؤ النضيد، ص٢٦.

فهناك تأثير سرياني واضح، في ملامح الوجوه، كما أن فناني الدير تعلموا مبادئ الفن بصورة تلقائية، لقد عاشوا رهبنتهم في محيط موصلي تراثي يعود الى أيام الأشوريين، وبين رسوم بيزنطية تقليدية، وهو ما يبدو واضحاً في الهالات حول الرؤوس المرسومة، ويعتمد ذلك في اساسه على إضفاء قدسية على الوجوه، وقد كانت الوجوه كالأزياء، مأخوذة من اشكال السريان، والوجوه بالحجم نفسه.

كما تدخل الرقش في بعض المساحات، التي تؤلف الملابس، وهو رقش لين ملون ذهبي، وبألوان الخلفية نفسها، مما ربط عناصر اللوحة بالخلفية ربطاً عضوياً. كما ان وضعية الاجسام والاشكال بعضها فوق بعض، فالوجوه بالحجم نفسه وبقوة لونية واحدة. إذ ليس هناك تدخل للرقش، في كثير من المساحات الفارغة، وطيات الملابس تنتسب الى الاسلوب المتبع في مناطق الموصل.

تؤلف الصور الانجيلية مجموعة من الموضوعات، تميزت بدقة الملاحظة، وخصب الخيال، وبلاغة النفس. فقد قام الرهبان الفنانون بتصوير هذا المخطوط الانجيلي، باسلوب رشيق وبسيط، وتشكل هذه المصورات احد المصادر الأساسية لدراسة فن التصوير السرياني في عصورها الوسيطة. ومن الممكن الاستفادة منها في بعض الدراسات الفلكلورية والاجتماعية، وهذه الصور مزينة برسوم البيئة والمحيط والمجتمع. ولقد بذل فيها الفنانون جهداً كبيراً، وبراعة في التخطيط والتذهيب، واختيار الموضوعات وترتيبها، وانسجامها مع النص المقدس.

اعتنى المصورون بتصوير مشاهد المسيح، مشاهد الفرح، مشاهد المستقبلين والمحتفلين، ورسم لوحة العماد المميز بالاسلوب المحلي، ومداخلتها بعناصر الزخرفة. كما اهتم فنانو المخطوطة السريانية، بتصوير الاشخاص، مميزين بين الرجل والمرأة، وبين الشيخ والشاب، بين الأمير والفقير، كما اهتموا ايضاً بتصور الجموع البشرية، واولعوا بتصوير القبب والقواطع. كما انهم لم ينسوا ادخال صور الحيوانات والنباتات والأثاث والأدوات، والزخارف والنقوش الهندسية والنباتية.

ولا بد من الاشارة الى ان بعضاً من تلك الصور، قد أصابها شيءٌ من التلف، حيث نفضت بعض أصباغها، فضاعت معالم كثيرة من الوجوه والزخارف. واذا اردنا ان نختار من

الواح هذا المخطوط، فعلى سبيل المثال فإن الصور التي تمثل، البشارة وزيارة العذراء والكاهن زكريا، والميلاد وعماد يسوع، وتقدمته الى الهيكل، من بين تلك الصور الرائعة[١]، فالصورة في اللون قوية البناء متناغمة الالوان، واضحة التعبير، إلاّ أن ما يهمنا هو الطابع السرياني المميز، والجبهة والرؤوس والوجوه وهي تترجم للأحداث والعواطف، بصورة معبرة، فيه غلبة للرسم على الزخرفة.

ان كل صورة قد تحولت الى مشهد درامي، كل صورة تَعرُض قضيتها بحماسة، تؤكدها قوة الايماءات الحية، وحركة الجسد كله في التعبير، وهذا ما تؤيده كثير من تلك اللوحات، كما في مصورة البشارة حيث تتفاعل الإيحاءات والحركات، وكذلك في مصورة زيارة العذراء لإليصابات[٢]، وصورة زكريا الكاهن، ورجم اسطيفانوس، والمرأة النازفة، وشفاء الأعمى، ثم الأربعين شهيداً من سبسطية وغيرها[٣]. إن الهيكل البنائي العام في المنمنمة، تبين اشخاصاً عديدين، داخل بناء مكون من ثلاث وحدات، فالمنظر رائع في واقعية زيارة العذراء لإليصابات، وصورة زكريا الكاهن.

هناك اهتمام خاص باللون المحلي، وعلى الرغم من ان كثيراً من الصور مسطحة، إلاّ انها غنية بالتفاصيل، وبصورة غير معتادة، كما في أيقونات: رجم اسطيفانوس، عماد المسيح، تقدمته الى الهيكل، ابن ارملة ناين، اقامة لعازر، غسل اقدام التلاميذ، مناولتهم[٤]. ولم يكن المنظر الرئيس، قد أفعم بالحيوية عن طريق وضعهِ في بيئة مناسبة فحسب، بل تم بذل جهد، من اجل التغلب على ظاهرة التسطح في المنمنمات الأولى. والفنان لم يستغنِ عن الهالة، في اكثر صورهِ، سواء بالنسبة الى المسيح وتلاميذه، ام الى الشخوص الرئيسة الأخرى. لكن هالة المسيح واضحة تماماً، ويؤدي التلوين دوراً مهماً، نراه لا يطغى على صفة التصوير الظاهرة في الرسوم الموجودة.

---

[١] ينظر الأيقونات: ٣، ٤، ٥، ٧، ١٣، ١٨.

[٢] ينظر الأيقونات: ٣، ٤.

[٣] ينظر الأيقونات: ١، ١٢، ٢٢، ٢٣، ٢٥، ٢٦.

[٤] ينظر الأيقونات: ١٢، ١٣، ١٨، ٢٤، ٢٨، ٣٢، ٣٤.

ان ما يميز عمل الفنان، هو الاهتمام بالمناظر ذات الحشود الكبيرة؛ وحينما تقرأ الصور التي رسمها اهل دير مار متى، لا تنجذب اليها بشكل متسرع فحسب، بل ان الوخز ينبعث منها بقوة، باتجاه متلقيها باحثة عنه، ومخترقة اياه، لسبر أغوار هذه اللوحات، والتعمق فيها. فمن خلفيات الصور، نجد بيوتاً واشجاراً جميلة، وضوءاً وتوهجاً وظلالاً، كل ذلك يعود الى أجواء الموصل. حيث البلاد الغارقة في الألوان، ومن شدة توهجها تأبى الغياب. ان هناك انجذاباً نفسياً، نحو مصورات الرهبان هؤلاء بشكل متسرع، وذلك لما تحتويه، من عناصر البث القوية، المنبعثة منها باتجاه المتلقي، باحثة عنه ومخترقة اياه.

من خلال هذه اللوحات الأيقونية التي نراها، ومن خلفها، نجد أشجاراً وشمساً، متوهجة لاهبة، تنقلنا الى أجواء شرق الموصل وشمالها، اجواء بغديدا وبارطلى وسفوح جبل الألوف، حيث صَوّرَ رهبان الجبل، كلمات القداسة وحولوها، الى صور ساخنة وناطقة، في لوحاتهم، وبذلك فتحت اللوحات نوعاً من التأويل، فُقِدَ بالكامل، عندما كانت الصور مجرد مصورات، حيث السعي الى خلق عالم مواز للواقع، مُتَرَفِعُ عن النمذجة والاستنساخ.

في مصورات الرهبان هذه، تتكامل لذة النص، ويزداد تذوقه الجمالي، بتمازج المفردات المكتوبة وانساقه البصرية، وهي الصورة التي اعتمدت على مفردات القدرة والتعدد، والتخيل وطرح الأسئلة بدل الأجوبة المصيرية، لمحاكمة واستفزاز حساسية القارئ والمتفرج الفكرية وغيرها، كما اصبحت هي التي تشكل لذة بصرية جديدة، للقارئ او المشاهد المتفاعل، وتؤثر في جميع حواسه. ان رسومات رهبان جبل الألوف لا تؤكد على إلغاء الكلمة، او الوسائل اللغوية؛ انما العكس فإن الكلمة تصبح احدى الوسائل البصرية المهمة، لتحقيق النص البصري، اذا احسِنَ انتقاؤها.

لقد كانت المعركة في مختلف العصور، معركة السيطرة على الصورة، بتأمل ملامحها ووظائفها الجمالية، وايقاعات هيمنتها على الحياة وتوجيهها، لأهم أدوات التواصل الانساني، يجعلانها بؤرة انتاج المعنى في الثقافة المعاصرة.

إن تحليل الصورة الثابتة، تبدو معقدة وصعبة على القارئ، إلاّ إن كان مجهزاً بترسانة من الأدوات الأجرائية، التي تُمكِنه من اكتشاف خبايا الصورة، لأن شروط إعداد واستقبال

هذه الصور، تشرك معارف وثقافات من النوع التاريخي والاجتماعي والنفسي، في صورة تحمل رسالتين الأولى تقريرية، والثانية تضمينية مستمدة من الأولى.

الألوان السائدة، هي الحمراء والزرقاء والخضراء، كما ان هناك اهتماماً حقيقياً بالمكان، وبأقواسه المعقدة واشكال الزخرفة المتنوعة، وستائره الملفوفة على الأعمدة، فضلاً عن الإيماءات المتنوعة للأشخاص التي تقاوم الجمود الداخلي السائد في المناظر والرسوم، التي رسمت بها التفاصيل الثانوية.

تَحثُنا هذه المصورات على الاستمتاع بها، من خلال التعاطف مع الرسومات، عندما تجعل المشاهد يجول ببصره ويتأملها، ثم يستمتع بها استمتاعاً جمالياً، لأن تلك المصورات هي عمل فني، يحتوي على شكل فني معين، في وسط يختلف بين فن وآخر.

من جهة أخرى، تتوافق مخطوطة بغديدا في فترتها الزمنية، مع مخطوطة عربية شهيرة منمنمة، هي مخطوطة مقامات الحريري المؤرخة ١٢٢٢ في المكتبة الوطنية بباريس برقم ٦٠٩٤ عربي. إذ قد تكون سمة الحزن ظاهرة في بعض الصور، نتيجة متطلبات الموقف، او بسبب التأثير البيزنطي. كما ان التأثير المسيحي، واضح في مقامات الحريري، حيث يظهر ابو زيد كمحور رئيس في المقامات، يضع على رأسه ذات الطرحة، التي يستعملها الرهبان المسيحيون السريان، ومعالجة طيات الملابس، والتدرج الخفيف من النور الى الظل، حتى انه في بعض مصوراته يكون ابو زيد، قد تقمص شخص المسيح، في حادثة غسل القدمين في الإنجيل، كما يقترب في أخرى من وضعية بطرس المميزة، حين يكون حلقة مع الحواريين[1]. وكثير من المخطوطات العربية، لا يعرف عنها معلومات محددة، مثل الناسخ ومكان الناسخ وزمانه، كما في مخطوط مقامات الحريري ومخطوطة كليلة ودمنة.

ج. القراءة رقم [٣]

يمكن الوقوف على نص الإنجيل المصور، بوصفه نموذجاً للفن السرياني، من خلال تحليل تفصيلي لهذا الفن، الذي أبدع في نظرنا، صيغة متكاملة من ترجمة النص الإنجيلي، فنقف عند منهجه ونبين كيف عمد الى تأصيل النص، الذي ينبغي دراسته وهو ما يعرف

---

[1] ينظر: اتنكهاوزن، التصوير عند العرب، ص٦٧، ٧٧ وايضاً أيقوناتنا: ١٦، ٣٢.

بتحقيق المتن، لنصل الى العمل الأساس، وهو الشرح الموازي للمتن، والذي اهتم بالمستوى البلاغي للنص، بذخيرته الكبرى من الأقوال والأمثال، والأخبار والنوادر والقصص والمواعظ.

القراءة: هي الكفاءة التي يكتسبها البشر، لحل لغز المسائل المختلفة، التي تُبَثُ إليهم في ميحط حياتهم، وتفصل عقب ذلك في الطرائق التي تستقتل بها الكلمة والصورة، متحدثة عن البعد الصوتي لِلغّة والعلامة التشكيلية، وكيفية فك الشفرة، او الانتقال من الدال الى المدلول، لذا يقال ان القراءة عمل انفرادي، حيث يجد القارئ نفسه مع المقروء، وهي عزلة وهمية، اذ يحيط بالعمل الابداعي والقارئ غلاف سميك، من القيود والانحلال والمحذورات، والافكار المسبقة والتفسيرات والتأويلات، الأمر الذي يجعل التأويل، فضاء رحباً للنص الأدبي.

عَكَسَ الفنان قراءة العهد الجديد، من خلال فنه، كالبحر يهدر ويغن في محارة ساحلية.. كي تمنح الانسان مزيداً من النور، فأشخاصه يقيمون في الظل، ويشعون من الداخل. آلام الإنسانية ورهبتها، البطل هنا اللون لا الضوء، النور هو البطل واذ الظلام اكثر وحشية من الضوء.

يلاحظ على هذه الرسوم، استخدام الألوان الواضحة، والتعبير الفني الممتاز، ومحاولة التنميط الفني واستخدام بعض الصور، فالشجرة ترمز الى المنظر البري، وطيات الملابس ترسم باشكال زخرفية، تشبه غالباً المراوح النخيلية. وقد جاء في المخطوط رسوم عدة، تُصَّور بواقعية، فهي تُبَرّز بعض السريان وهم في الكثير من المواقف، التي تمثل الحياة العامة. كما نلمس في هذه الرسوم، تلك النزعة الزخرفية وتلك القواعد الفنية، التي تواصفت عليها مدرسة بغداد واصبحت متمثلة بالفنان السرياني[1].

تتسم الصور الإنجيلية هذه بمظهرها وعملها الفني الموحدين، وصُناعهاالمتوحدين وتعبر عن صدورها في منطقة واحدة، فمواصفاتها الانجيلية معروفة بثوب وهيأة مسيحيين. ان بعض صور الرجال بكامل هيئتهم، ضمن اطار زخرفي، حيث لا يضع فيها الرجال ما يشبه العمامة أو الطرحة، إلا في احوال قليلة وتكون عادةً صغيرة. فالطرحة يمكن ان يضعها الرهبان المسيحيون على رؤوسهم، كما يشاهد هؤلاء الرجال وهم يتكلمون، او يؤدون

---

[1] ينظر الأيقونات المحلاة بالزخارف: ١، ٢، ٣، ٥، ٦، ٧، ٨، ١٣، ١٧، ١٩، ٢٥، ٢٦، ٣٢، ٣٦، ٣٨، ٤٢، ٤٣، ٤٥، ٤٧، ٤٩، ٥٠.

حركات وفعاليات معينة. الكل قد هيمنت عليهم قوة الكلمة الشاملة او الموقف المعين، والبعيدون ليبدو عليهم النظر والترقب.

تعبر بعض صور الإنجيل هذه، عن الأعمال الفنية الشهيرة، فنلاحظ فيها ايحاءات قوية، او انفعالات داخلية، يلاحظ فيها تفضيل البعدين بالصفة التشكيلية، بمنحهم الحيوية بل والطاقة المتأججة، التي نجد فيها تعبيراً عن تحركات البدن واليدين والعيون، لذا تضفي عليها الحيوية الروحية.

في بعض الأحيان نلاحظ على هذه الصور الأيقونية، اضفاء الصفة العمرية، كما في المنمنمات الكثيرة، التي تعبر فيها عن أعمار شخوصها، من خلال لون اللحية الشبابية او الشيخوخة.

إن تكرار الإيماءات او الوضعيات باستمرار، يقدم مجموعات متعددة او متقلبة اخرجت بمهارة، بحيث ان كل صورة تخلق انطباعاً عن حادث فريد، كما ان قوة الألوان في بعضها يضيف اليها نوعاً من الأبهة، التي نجحت في نقلها. لا تُعدّ التأثيرات البيزنطية، معبرة عن هيئة غريبة في المصورات السريانية، فالتأثير البيزنطي موجودٌ ولا يمكن حصره في مجال محدد، فضلاً عن أن هذا التأثير يعد جزءاً مهماً من حضارة السريان الهلنستية فالسريان كانوا من أهم الشعوب التي بقيت متعلقة بالموروثات الهلينية، وبوساطتهم شاعت في الحضارة العربية الاسلامية.

وتُعطي العقود والأروقة والعناصر العمارية الأخرى، تنوعاً كبيراً لاشكال الرسوم هذه، مع تلك الزخارف والزهريات. كل ذلك يوضح بجلاء اهمية العناصر الفنية المختلفة في تكامل العمل الفني[١].

والشيء المألوف في الأيقونات، وجود أشكال الرسوم البنائية، عمودية ومحتشدة وواسعة في بعض الصور، حتى ان الأشجار قد رسمت بشكل زخرفي، فضلاً عن الاستعمال المفرط في بعض الأحيان للتيجان المتنوعة والستائر على جوانب الأروقة المواجهة للصور[٢].

---

[١] ينظر الأيقونات: ٢، ٣، ٥، ٨، ١٨، ٢٩، ٣٢، ٣٧، ٣٨، ٤٢، ٤٣، ٤٧.

[٢] ينظر الأيقونات: ١، ١٣، ٢٩، ٤٢.

ان انجاز هذه الزخارف والنقوش، اكثر من مجرد زخرفة، فهي اشباع للرغبات الجمالية، وهي تمثل الرخاء المفرط، وتوقض الاحساس المُسّر، الذي تثيره الأرض الخصبة، المفرطة في الفن، ان هذه الأشكال قد وجدت في بيوتات مسيحيو شرق الموصل.

والملاحظ من الناحية التاريخية، السمة العالمية، لأنها عاشت منذ البدء في بيت شرقي قديم، سيطرت عليها اشكال هلينية. هذه المشاهد لا تعبر عن نفسها للمشاهد فحسب، وإنما اكثر من ذلك، هو الاعلان عن انتصار المسيحية وسيادتها العالمية. ولهذا اختار رهبان دير مار متي، ان يختموا أيقوناتهم بمصورة قسطنطين وهيلانة وهما يمجدان الصليب.

د. القراءة رقم [٤]

من خلال الإحاطة بنتاج رهبان مار متى، يمكن الوقوف على الخصائص العامة للمدرسة السريانية، إذ تركت هذه المدرسة، تأثيرها الواضح على المصورات المسيحية في اعالي ما بين النهرين. كما أن هناك، تداخلاً واضحاً بينها وبين مدرسة الموصل للتصوير، ومدرسة شمال العراق وشمال سورية، ودارسي هذا الفن لم يَعُدّوا تلك المخطوطات جزءاً من المنجزات الفنية للمدرسة[١]. التي تنتمي اليها او تتميز بأنها تفتقر الى العمق. وهي ميزة تميزت لمعظم مدارس ذلك العصر، المتصفة بألوانها الزاهية البراقة، وباللون الذهبي والأحمر للخلفيات. كما انها تتسم بالسحنة الشرقية، للرسوم الأدمية والملابس الفضفاضة، وبالبساطة وعدم التعقيد والتركيز على العناصر الأدمية[٢].

أما الشيء الرئيس، الذي أثرت فيه على بيئتها المحلية، هو الهالة المستديرة التي تحيط بالرأس[٣]، وهو من تأثير الفن السرياني ـ البيزنطي في مدارس الفن العربية والاسلامية إذ ان الهالة ارتبطت بفن الأيقونة المسيحي، والتي تعبر عن توشيح الأشخاص، ورسمت حول رأس السيد المسيح والحوارين والعذراء. لِما للهالة من دلالة للتعبير عن القداسة، ويخلط بعض

---

[١] جعل اتنكهاوزن انجيل بغديدا المصور، ضمن مقتنيات المكتبة الوطنية بفينا بالنمسا، مع انه اعطاها الرمز الذي اعطت له المكتبة الفاتيكانية وهو هفوة عابرة وسبق قلم. ينظر: التصوير عند العرب، ص٩٦.

[٢] عادل نجم عبو، مدرسة الموصل في التصوير، ضمن موسوعة الموصل دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٩٢، ج٣، ص٢٣٦.

[٣] علام، فنون الشرق الأوسط، ص١٣١.

مؤرخو الفن، بين التأثيرات البيزنطية والموروث المحلي، وبين الهوية السريانية والهوية البيزنطية. ويرى اتنكهاوزن أن تسجيل ناسخ مخطوط جالينوس، لتاريخ الانتهاء من نسخ المخطوط بالتاريخ السلوقي، فضلاً عن التاريخ الهجري، وانهاء خاتمة الكتاب بالدعاء باللغة السريانية، قد كشف عن اصله الغربي[١]. وقد علق على ذلك عادل نجم عبو قائلاً: "فهل الموروث السرياني أقرب الى الغرب من العرب"[٢]. والحقيقة أن صاحب المخطوط لم يكشف عن أصله الغربي لانه من السريان وان تلك كانت سمة خاصة بهؤلاء القوم في ان يكتبوا التاريخ السلوقي والتاريخ الهجري. إذ أن المنمنمات السريانية كانت قد هضمت الكثير من العناصر المحيطة بها وهي بذلك تشابه بقية النتاجات الحضارية الخاصة بالسريان في محافظتها على روح السريان مع المقدرة على هضم العناصر الأخرى بكاملها، كوجه من المرآة التي تعكس حقيقة السريان[٣].

لقد تأثر الفن المعماري الأوربي في القرون الوسطى تأثُّراً كبيراً بالكنيسة الشرقية ولاسيما من خلال كنائس سورية وارمنية. فمن الشرق جاءت رموز مسيحية شعبية، وهي مهمة جداً للفن، مثل العذراء والطفل للدلالة على الرحمة. المسيح لم يكن يصور على انه صاحب جلالة، بل على انه احد من الناس وهو يتعذب على الصليب[٤]. المسيح في صُلبْ الفقراء ضد اصحاب النفوذ، وان السلطات هي التي حاكمته ومثلته كمتمرد[٥].

في منمنمة دخول المسيح الى اورشليم[٦]، نلحظ تنوعاً في التأثير الذي أحدثه الرسامون العرب المسلمون، في بلاد ما بين النهرين، وعلى الأخص رسامو منطقة الموصل. فكثير من عمل هؤلاء الأشخاص، يشبه ما موجود منها في المخطوطات العربية، بالنسبة الى الملابس والعمائم المستعملة وفي السمة الشرقية، الموجودة في الأنوف الكبيرة المقوسة، وفي الايحاءات الحية، وهذا

---

[١] اتنكهاوزن، التصوير عند العرب، ص٦٧.

[٢] عادل نجم عبو، مدرسة الموصل، ج٣، ص٢٤٧.

[٣] اتنكهاوزن، التصوير عند العرب، ١٢٣ ـ ١٢٤.

[٤] سيدني فنكشتين، الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم، الطبعة الأولى ١٩٨١، بيروت، ص٦٤، ٧٠.

[٥] سيدني فنكشتين، الواقعية في الفن، ص٧٠.

[٦] ينظر: يوسف جرجيس الطوني، قراءة في منمنمة دخول يسوع الى اورشليم، مجلة شراع السريان، السنة الرابعة، العدد ٧، نيسان ٢٠٠٧، ص٦٣ ـ ٦٤.

ينطبق بصفة خاصة على سكان اورشليم . القدس، الذين يشاهدون في ناحية اليسار ومن الجهة الأمامية، وحتى في سلوكهم إذ يذكرّنا هؤلاء الأشخاص، بجزئيات منمنات عربية. فمثلاً نرى ان احد الرجال، وهو واقف امام بناية يستدير نحو صاحبه، بذات الطريقة التي نجدها، او نشاهدها في صورة المرافقين، في الناحية اليسرى من منمنمة العزة، في كتاب الترياق المحفوظة في مكتبة فييّنا. وهناك مظهر بارز اخر هو استعمال الهالة، لكل الأشخاص تقريباً، لا للمسيح والقديسين حسب، كما يتوقع المرء ان يرى ذلك، في مخطوطة مسيحية مستقاة من أصل بيزنطي، اعطيت الهالات حتى للجنود، في مشهد مذبحة الأبرياء في بيت لحم، يشير بوضوح الى أن الرسام، تبنى الاستعمال غير المخصص، الشائع في المنمنمات العربية فالتحويل من تصوير الاشجار والجبال، وتكوينها مذهبة بالطريقة العربية الخالصة، كما هو الأمر بالنسبة الى القليل من العناصر العمارية[١].

٥. التأثيرات الحضارية

أ. النشأة والصلة:

نشأت الأعمال الفنية المسيحية نشأة عفوية، من خلال تعبير الفنان عن إيمانه، وكان الشعب السرياني يكرم الأيقونات، يتعبّد بواسطتها للسيد المسيح، ويبتهل لأمه الفائقة القداسة وللقديسين. وقد أثارت هذه الحركة شيئاً من التفكير اللاهوتي، وقادت الى تحديد هويتها، والوقوف على غاية صنعها. إن صُوَرنا لا تشبه الاصنام، انها تنسب الى المسيح، ونحن إذ نرسمها باسم الله، فذلك وفق ظهور لنا، لاننا ندرك عن طريق المنظور، ما هو غير منظور. إننا اذ نصنع ايقونات لسيدنا ومُخلّصنا يسوع المسيح، نُصوّره كما شوهد على الأرض بين البشر، فالأيقونة المسيحية تأسست على تجسد الله، الذي جعل وجهه مرئياً بواسطة سيدنا يسوع المسيح، ومن حيث نبذها عبادة الأصنام[٢].

---

[١] اتنكهاوزن، التصوير عند العرب، ص٩٠ ـ ٩١.

[٢] دانييل روسو، الأيقونة بهاء وجهك، ص٦١ ـ ٦٢.

إن المسيح حَمَلُ الله، تستند صورته الى ما جاء في يوحنا: **"الكلمة صار جسداً، وسكن فيما بيننا، ممتلئاً نعمة وحق". "أن الناموس قد أعطي بموسى، واما النعمة والحقيقة، فبيسوع المسيح قد حصلا"**[١].

إن بدعة محطمي الأيقونات، تسنى لها بفضل الدعائم السياسية، ان تنمو نمواً مطرداً، ذلك إنه منذ انبلاج عصر المسيحية، اوجب التيار الفكري المعادي للأيقونات، والمسند في متأخر الأيام الى الأوريجانية، ان يتقيد المدافعون الأوائل، على مثال اليهود بحرفية العهد القديم، في موانعه ضد تصوير الله، كما لم ترق للأسلام مسألة التصوير، لذا كان هناك إفراط والتباس وضغوطات سياسية، وأزمات عقائدية، كلها عوامل ساعدت بدعة محطمي الأيقونات، وقد بدأت هذه الحرب العقائدية المنحى سنة ٧٣٠م، حين صدر أمر لاون الأيصوري، الذي نهى فيه عن عبادة الأيقونات، والتي نعتها بعبادة الوثن، وامتدت حقيقته الى سنة ٧٨٦، وقد جرت حملة لتحطيم الايقونات، وفي خضم هذا الانغلاق المطبق، انبعث صوت المجمع المسكوني السابع، يفك الأيقونة من اسرها، وقد بَرّرت الكنيسة سبب اسنادها الى الصورة القيمة للكتاب المقدس، ذلك بأن المصدر الذي يغذي الكتاب والصور، ما هو بعناصر من هذا العالم، بل نعمة الروح القدس الإلهية، فكما ان الكلام هو صورة، كذلك الصورة هي ايضاً كلام، وكلاهما على حد سواء، رمز الروح الذي يكشفانه[٢].

نحن الحافظون تقاليد ابائنا الكنسية، نُصَوّر ايقونات المسيح وقديسيه، ونوقرها بالفم والقلب والإرادة، فإن ما يندبه من إكرام وتجلي، انما نَرفعه الى مثالها الأول، تلك هي تعاليم الآباء الملهمين، نقتفي أثارها ونهتف هتاف إيمان بالمسيح، لذا فالايقونة مقدسة، وهي موضع اكرام المؤمنين. ان اكرام الصورة انما يعود الى الشخص الذي تمثله، فالأيقونة ليست مجرد رسم، إنها تتميز عنه، بما فيها من محتوى ومضمون. ولا ريب ان وجه المسيح، هو وجه الله البشري، على إن هذا الوجه المتجلي بضيائه، ليجتاز بالإنسان نحو آفاق جديدة،

---

[١] يوحنا ١: ١٤؛ ١٦ ـ ١٧.

[٢] دانييل روسو، الأيقونة بهاء وجهك، ص٧٩ ـ ٩٩. وكذلك انطوان هبي، الصور المقدسة ص١٢، ٢٣ ـ ٢٥.

فالأيقونة هي السماء على الأرض، تظهر ناسوت المسيح الإلهي، وتشير الى الجسد الصائر الى الموت، يستحيل جسدانية روحية[١].

وفي الجانب المسيحي، فإن التصاوير الرمزية للمسيح، كما في رمز الحَمَل او الراعي الصالح، والأنهر الأربعة التي ترمز الى الأناجيل الأربعة، التي تروي كلام الله: كما نجد من القرون الأولى، أقدم التصاوير الخاصة بالعذراء، وتكثير الخبز، والنسوة حاملات الطيب امام القبر، والسامرية عند البئر، ومعمودية المسيح، وشفاء المرأة النازفة، والأم والطفل.

إن الكنيسة منذ بدايتها دأبت بواسطة الرموز، على صياغة لغة للصورة، بوسعها ان تعبر عن الحقيقة عينها، التي في الكلام المقدس. وإن هذه الرموز، تخلق توترة بين المشير والمشار اليه، على نحو يضمن تنشئة للجماعة التي تقف على أمرها. وقد أصبحت بيزنطة ولا غرو، مركز المدرسة الفنية المستقلة، حيث ولدت الأيقونة البيزنطية، وقد أسهم الامبراطور جستنيان، الذي ملك من سنة ٥٢٧ الى سنة ٥٦٥، اسهاماً فعالاً في هذا الابتكار، وأرسى قواعد علم الجمال الجديد، كما في الرسوم الجدارية والفسيفسائية البديعة، في ايا صوفيا والقديسة ايريني، بالاضافة الى الفن الكبادوقي المنحوت في الصخر، وعلى هذا النحو انتشر الفن البيزنطي، بواسطة القسطنطينية خارج حدود الامبراطورية، في ايطاليا وصربيا وروسيا وبلاد القوقاز، مولداً فيها عبقرية فنية خاصة في إبداع الأيقونات[٢].

أيقونة الفن السرياني، ذات مصادر عديدة، فهي لم تكن ابتكاراً شرقياً او بيزنطياً بحتاً، وانما هي متأصلة في الذات، فهذا الفن لم يكن له نشأة خاصة في مكان ما، لكن وجود سلطة الأباطرة البيزنطية، اتاح لعلم الجمال، ان يدوم ويؤشر في الفن ذاته. وما لوحات السريان، إلا امتداد للوحات آرامية أشورية بابلية، في قرونها الأولى، وعند هؤلاء السريان التقت روافد الفن الأيقوني لتنتشر بعد ذلك، لذا فإن لوحات بلاد ما بين النهرين، كانت غنية ووافرة، بفعل ماضيها الحضاري الأثير، وحينما كان السريان يمرون بفترات سلام ورفاهة بسيطة، فإنهم ولاشك كانت تزدهر عندهم هذه الفنون، لذا فإنهم صوروا الاشخاص، محاطين بالهالة

---

[١] دانييل روسو، الأيقونة بهاء وجهك، ٨٢، ١١٦، ١٤٧.

[٢] دانييل روسو، الايقونة بهاء وجهك، ص ٣١، ٣٥، ٣٧، ٥٥ ـ ٥٦.

وجلال الهيأة، وتنظيم الثياب في نسق ثنياتها، المعبرة عن حركة الجسم، وتمثيل مبسط لاعضاء الحواس، فعرضت صور المسيح بقسمات انموذج اله شاب أنيق، تؤثر ان يكون ذا لحية غامقة، وشعر مسترسل وقور، اما العذراء فهي نموذج لنساء السريان الجليلات، بدون قبعات أو حلي، تغطيها بمعطف وخمار نساء السريان الطويل، لحجب شعرها حتى أسفل قدمها.

بدت الأيقونة السريانية، ترتبط بالحقائق الرمزية، وتم تمجيد المسيح وانتصاره، وفق قسمات الراعي الصالح، وهيام الفنانين بالمسيح، مصدر الحياة الطوباوية ومثالها، استمر في فن السريان، ظهور شخصية المسيح بالبساطة، والتواضع، من خلال هالة مجيدة، تحوفها دائرة سماوية، وعرش فردوسي، وتلاميذ برؤوس مطأطأة، وأيادي ممددة، اليد اليسرى تمسك درجاً معشوقاً، تدعمها حركة في اليد اليمنى، وهكذا تمسي حية وظيفة المعلم، لا بل شخصه بالذات، طريقة جلوسه في بعض الأحيان، طريقة الأباطرة وقد نجد ايضاً البساطة في الجلوس، لا نجد هناك تلك الأبهة الإلهية.

إن الإنبعاث الوجيز لفن الرسم عند السريان، اتصف دوماً وفي كل شيء، بميزه من فن الرسم عند البيزنطيين، وما لبث الشرخ ازداد عمقاً بين البيزنطيين والسريان، صحيح كانت هناك موضوعات دينية افاد منها السريان في الرسم، إنه بمقدورنا ان نجد التأثير البيزنطي، في ايقونوغرافية المخطوطات الرهبانية، كما في المخطوطات المنجزة في أديرة الموصل وأطرافها، وتلك التي أنجزت أيضاً في ماردين وأطرافها، فلدى هؤلاء السريان تلاقت الثقافات اليونانية والشرقية وحتى الرومانية، ونجد للرمز الأيقوني مقاماً يربط الأرضي بالسماوي والمنظور بغير المنظور. هذا هو رهان الأيقونة الذي يستحضر المسيح المتجسد استحضاراً فعالاً، معظماً في مجدهِ. والأيقونة هي موضع الحضور والشاهد، وهي سر تجسد الكلمة[1].

ب. الصلة بالمخطوطات الأخرى:

وأغلب الظن أن الأيقونات السريانية قد نشأت في بيئة شرقية، مشبعة بروح هلينية فكنائس السريان في هذا الشرق القديم، مَدينة في بدايات تأسيسها، لتلك الروح الهلينية

---

[1] دانييل روسو، الايقونة بهاء وجهك، ص٥٩ ـ ٦٠.

المتمازجة. ولا تزال كثيرٌ من مفردات طقوسها الليتورجية، مَدينةً لهذا التراث الذي يمتد، ليصل بجذوره الى كنيسة انطاكية الأولى، لتقدس هذا الانتماء وانطلاقته الأولى. والسريان نشأوا وأقاموا في الشرق، الذي انشاؤه، ينتسب حضارياً الى حيث نشأ الشرق القديم.

لقد كان السريان من أهم الشعوب، التي حافظت على موروثها، ولا أعتقد أن هناك شعباً في هذا الشرق، قد وعى وأدرك ارتباطه وانتماءه، لهذا التراث وحضارته، بصفة أقوى، من شعب السريان[١]. لذا فإن الطابع الشرقي القديم، استمر بمرور الزمن، مع تطورات بسيطة اقتضتها متغيرات الحياة وتطورها البطيء، في تلك العصور الوسيطة. إن السمة الأساسية لفن السريان، انه يجسد بشكل قوي، النتاجات الحضارية الهلينية، مضافة اليها التأثيرات الحضارية اللاحقة، وحتى هذه الأطر والديكورات، التي نجدها ملازمة لعدد غير قليل من الأيقونات السريانية، والتي تعد سماتاً أساسية للفن الإسلامي، ما هي إلاّ تطور طبيعي لفنون الشرق القديمة، وكذلك الحال بالنسبة للملابس وديكورات العمارة، ما هي إلاّ تطور تدريجي، لِما كانت له السيادة سابقاً، وتأمل بسيط في لوحات رابولا الايقونية السريانية التي سبقت الاسلام تؤيد بشكل كبير ما ذهبنا اليه[٢].

إن مخطوطتنا السريانية، التي تقدم نفسها بالفاتيكانية 559، ومن خلال عدّها نتاج ورشة مسيحية، كان فيها الرسامون، قد أتموا تعلم الرسم، في بيئة هي بيئتهم الشرقية، التي امتزج فيها التأريخ بالحضارة، والشرق العربي الاسلامي بالتراث الهليني. ولذا فإننا في بحثنا عن الصلات الفنية، بين مخطوطتنا والمخطوطات التي نجت من ويلات التلف، في محيطها وبيئتها المحلية القريبة، ثم تلك التي تليها في التأثير والقرب، سنجد أكثر من صلة للوصل، بين هذه المخطوطات، من حيث الأخذ والعطاء والتداخل. وفي ذلك قال ادورد سعيد "بسبب من وجود الامبراطورية فإن جميع الثقافات متشابكة الواحدة مع الأخرى ولا وجود لثقافة منفردة ومصَفّاة؛ جميعها هجينة ومتغايرة الخواصي ومتباعدة الى حدٍّ بعيد ومجزأة[٣].

---

[١] ديمتري غوتاس، الفكر اليوناني والثقافة العربية، ترجمة د. نيقولا زيادة، بيروت ٢٠٠٣، ص٩١.

[٢] LEROY JULES, Op. Cit, Album, p. 29-34.

[٣] Edward W. Said, Culture and Imperialism, (New York: Knopf, 1993) p. xxv.

ففي مخطوطة كتاب الأغاني، المجلد ١٧، حاكم متوج مع ندمائه، هو أمير الموصل بدر

مصورة ٢٢: بدر الدين لؤلؤ، ملك الموصل واميرها بين جواريه، كتاب الأغاني، المجلد ١٧، مجموعة فيض الله افندي برقم ١٥٦٦، اسطنبول، (اتنكهاوزن).

الدين لؤلؤ، حيث تنتسب مخطوطتنا السريانية الى بداية عهد هذا الأمير. وهذا يعني ان هناك صلات كثيرة، ربطت بين منمنمات كتاب الأغاني، والأيقونات السريانية في الزمان والمكان، وفي السمات والخصائص. ففي صورة الحاكم هذا، نلحظ أكثر من صلة للوصل، بين نموذجها الموصلي والنموذج السرياني. فقبل كل شيء المنمنمة الموصلية، غنية جداً بالشخوص والألوان والتفاصيل. فالأشخاص كثيرون، ويكشفون عن سلالة بشرية مختلفة، وهي بوضوح السلالة التركية ـ المغولية، وهو أمر لا يثير أي استغراب، ذلك ان حكام الولايات والأقاليم، التي كانت تتبع الخلافة العباسية، اصبح كثير منها إمارات يحكمها أتراك سلاجقة، وفدوا من أعماق آسية القصية مع سلاطين السلاجقة، وسيطروا على الخلافة العباسية، ولكون هذا الأمير يمت بصلة، للزنكيين الأتابكة الأتراك وكان مملوكهم، لذا صُوّر سلاحهُ الشخصي بهيئة قوس وسهم وهو سلاح الترك، دون ان يكون السيف رمز سلطته. وإذا كان الفنان الرسام لم يذكر اسمه، وهذا شأن كثير من مصوري تلك الحقب التاريخية، فإنه قد دوّن اسم الأمير على ذراعيه، وهو بدر الدين، على ذراع يده اليسرى، التي تمسك بالقوس، ثم لؤلؤ بن عبدالله على ذراع يده اليمنى، التي تمسك بالنشاب. وهذا الملك كان وصياً، ثم صار ملكاً، وحكم بين عامي ١٢١٨ ـ ١٢٥٩م. ويبدو ان هذا المخطوط المصور، قد كتب خصيصاً للأمير نفسه[١].

والذي يلاحظ في مصورته هذه، وفي غيرها من مصورات هذا المخطوط، استعمال ذات الطريقة التي استخدمها مصور المخطوطات السرياني، هذا أو غيرها من المخطوطات العائدة الى المناطق المحيطة بالموصل، ويعني هذا ان مدرسة الموصل كانت غنية بنتاجها وعطائها الفني، بفعل اولئك الفنانين السريان[٢]. وهذه المصورة تقترب كثيراً، من مصورة الملك قسطنطين وأمه هيلين، في جوانب كثيرة وعلى رأسها، السحنة التركية ـ المغولية للأمير الموصلي ثم لحيته وشواربه وجواريه وخَدَمِه، ثم الجاريتان في أعلى المصورة، والتي رسمت بهيئة الملائكة، إذ تتشابه اوضاعهما، مع وضعية كثير من الملائكة، الذين تحف بهم الأيقونات

---

[١] تُنظر المصورة ٢٢.

[٢] اتنكهاوزن، فن التصوير عن العرب، ص٦٤.

السريانية، وخاصة في الجناح الذي يظهر لكل واحدة منهما، كما في لوحات رؤيا يوسف والميلاد والعماد، وقطع رأس يوحنا وشمعون الشيخ والصعود ثم الملامح المغولية ـ التركية والاستعمال المفرط للهالة[1].

وتعكس بعض صور مخطوطة الترياق لجالينوس، مظاهر النشاط الزراعي والحرفي

مصورة ٢٣: الطبيب اندروماخوس يراقب الاعمال الزراعية، (كتاب الترياق) المنسوب لجالينوس، شمال العراق ١١٩٩م، القياس ١٦٥×٢١٠ملم، برقم ٢٩٦٤ عربي، المكتبة الوطنية ـ باريس. رسم ابو يوسف بهنام بن موسى بن يوسف الموصلي، (اتنكهاوزن).

[1] لاحظ مصورات الملائكة في الأيقونات المذكورة: ٦، ٧، ١٣، ١٥، ١٧، ٤٥.

التي كانت سائدة في ريف الموصل، من حراثة وبذار، وزراعة وحصاد، ونقل المحصول ودرسه وتذريته وغربلته وتنقيته. ومما يلاحظ في هاتين المصورتين (٢١، ٢٢) هو التأكيد على اطارات الصورة ومرئيتها والتقيد بها حينما يلجأ الفنان الى اظهار الشيء المخفي من الصورة وكأنها مقطع عرضي لها، وهذا ما نلاحظه في مصورة الطبيب اندرو ماخوس، حيث يظهر من خلال الإناء الكبير أواني صغيرة وهي شبيهة بالمقطع الذي يظهر الاسماك في نهر الاردن في لوحة العماد السريانية. كما نلحظ في هاتين المصورتين استخدام الهالة على جميع

مصورة ٢٤: الرجل الذي يعاني من لدغة أفعى، من كتاب الترياق المنسوب لجالينوس، شمال العراق ١١٩٩م، القياس ١٦٥×٢١٠ملم عربي، المكتبة الوطنية في باريس، رسم: ابو يوسف بهنام بن موسى بن يوسف الموصلي، (اتنكهاوزن).

الرؤوس مع استمرار التقليد الفني الأشوري في عرض الصور بشكل حقول او مقاطع، وهو ما تلتقي فيه صورة الرجل الذي يعاني من لدغة الأفعى في كتاب الترياق نفسه، مع بعض صور مخطوطتنا السريانية كما في لوحة عرس قانا الجليل، حيث رسمت الصورة بهيئة مقطعين يمثل المقطع السفلي شخص يعاني من لسعة أفعى في قدمه حيث يندفع فلاحان آخران بأدواتهما الزراعية لانقاذه وهما قد عقدا ملابسهما من جهة الخصر وفي المقطع العلوي، يشاهد ملك او امير جالس يحتسي الخمر وحوله جواريه[١].

ويلاحظ تأثيرات الفن السرياني، في هيئة الملابس، على شخوص المصورات العربية، وتكييفها لطريقة الحياة العربية الاسلامية، ويتضح ذلك في النصوص ذات الأصول الأغريقية، التي ترجمت الى العربية، والتي قام برسمها فنانون من السريان، كما في مخطوطة ديوسقوريدس المؤرخة بتاريخ ١٢٢٩م، اي بعد مخطوطتنا بأقل من عقد من السنين. وقد نُسخَ الكتاب لأحد أمراء المنطقة، وهو شمس الدين أبي الفضائل محمد، وقد كان الرسام من السريان وبدلالة اسمه الواضحة وبدليل، أنه دوّن إنجازه بالتاريخ السلوقي. وهو التاريخ الذي اعتمده كُتّاب المخطوطات السريان على الدوام، كما انه أنهى دعاءه في خاتمة الكتاب باللغة السريانية. إلاّ أن ريتشارد اتنكهاوزن لم يكن دقيقاً في استنتاجه الذي حاول فيه، ان يشخص ناسخ المخطوط عندما قال: "وبذلك يكون قد كشف عن أصله الغربي"[٢] وكما ذكرنا فيما سبق، إذ ما علاقة الناسخ بالأصل الغربي وهو من أهل الشرق ومن السريان. اللهم إلاّ إذا كان قد قصد بالغربي هذا "السريان الغربيين" وهو امر بعيد عن اهتماماته ويستبعد كثيراً.

---

[١] اتنهكاوزن، فن التصوير عند العرب، ص٨٦؛ وينظر: ساكز هاري، عظمة بابل، ترجمة د. عامر سليمان، الموصل، ١٩٧٩، ص٥٧٢؛ عادل نجم عبو، مدرسة الموصل، ٢٤٨؛ Rice, Op. Cit, p. 104

[٢] اتنكهاوزن، فن التصوير عند العرب، ص ٦٧.

وفي مصورة تلميذي ديوسقوريدس، إذ جُعلا بهيئة واقفة، احدهما يقرأ في كتابه،

مصورة ٢٥: تلميذان من المشائين، من كتاب (مادة الطب)، لديسقوريدس، شمال العراق ١٢٢٩م، القياس ١٩٥×١٤٠ملم، مكتبة طوب قبو سراي، جامع السلطان احمد الثالث برقم ٢١٢٧، اسطنبول، (اتنكهاوزن).

والآخر يصغي، على طريقة المشائين اليونان. وهما ضمن إطار عماري يتكون من قوس، يسنده عمودان مع تيجان تسند العتبات، التي لم تظهر كلها في المصورة، وقد ارتديا ملابس من قطعة واحدة. تذكرنا بما كان يلبس الناس، وهي القميص (الجلابية)، وعلى رأسهما لفة صغيرة، كانت شائعة حتى وقت قريب، وهي العمامة الصغيرة (التخفيفة) وهذه المصورة تلتقي مع بعض المصورات السريانية، وذلك في الإطار الذي وضعت فيه شخوص المصورات، كما في أيقونة الاسم المعطى للمعمدان، والعذراء والطفل، والقديسين الأربعة ثم تلميذي عماوس، فضلاً عن انها تنقل تقاليد هيلينية سائدة عند السريان[١].

في مخطوطة كتاب مختار الحكم ومحاسن الكلم، للمبشر ابن فاتك، والتي يعود نسخها الى منتصف القرن الثالث عشر الميلادي، أي أنها منجزة ببضعة عقود تالية، لتاريخ

مصورة ٢٦: صولون وتلاميذه. من كتاب (مختار الحِكمْ ومحاسن الكلم)، للمبشر ابن فاتك،، القياس ١٠٢×١٧٨ملم، جامع السلطان احمد الثالث ٣٢٠٦، مكتبة طوب قبو سراي، اسطنبول، (اتنكهاوزن).

[١] ينظر الأيقونات المذكورة اعلاه: ٥، ٨، ١٦، ٤٣.

مخطوطتنا. نجد إن بعض مصوراتها تتعلق بصولون فيلسوف اليونان وتلاميذه، وبمقياس ١٠٢ × ١٧٨ ملم، وهي من مقتنيات مكتبة طوب قبوسراي باسطنبول. وفيها نلحظ ارتداء صولون، لغطاء رأس وإزار شبيه بما يظهر، وهو جالس على بُسط أرضية، ذات نقوش مألوفة في المصورات السريانية. وفي صولون الفيلسوف صفة المعلم مع إضفاء الصفة الشرقية على تلاميذه، وكما يتوضح من الطرحة الموضوعة على رأسهِ، ثم اللحية الحمراء على ذقنهِ، وبشكل مخالف للون لحى التلاميذ المستمعين. والصورة هي مزيج ماهر بين سمات شرقية وبيزنطية هيلينية، ويظهر التأثير القوي للفن البيزنطي على رسوم الكتب العربية. وهذا الجمع بين هذه السمات يقربها كثيراً من المصورات السريانية ذات السمات الهيلينية.

وترك الفن السرياني، تأثيراً واضحاً على رسوم الكتب، لحقب القرن الثالث عشر، ومنها

مصورة ٢٧: ابو زيد يُلقي مقالته في نجران (المقامة الثامنة والاربعون)، سوريا على الاغلب ١٢٢٢م، القياس ١٥٧×٣٠٥ملم، برقم ٦٠٩٤ عربي، ورقة ١٤٧، المكتبة الوطنية، باريس، اتنكهاوزن.

أمهات كتب المصورات، التي رسمت في هذا القرن كمخطوطة مقامات الحريري، المؤرخة سنة ١٢٢٢م، وهي محفوظة بباريس في المكتبة الوطنية برقم ٦٠٩٤ عربي، حيث نلحظ عليها السمات الهلينية، التي جاءتها عن طريق السريان، ونرى من خلالها ايضاً، صفة الحزن التي تتميز بها الصور البيزنطية، وبصفة واضحة، ذلك الشخص الملتحي من اليسار، الذي يمثل الرئيس أي ابا زيد السروجي، إنما هو بالأحرى بيزنطي الشكل، وإن هذا المظهر يكون أكثر وضوحاً، عندما يظهر ابو زيد وهو يضع على رأسه، ذات الطرحة التي يستعملها الرهبان السريان. كما ان معالجة طيات الملابس، وعلى الأخص الملابس الشخصية من جهة اليسار. وبالنسبة للعمارة فإن التصميم الثلاثي للخلفية، كثر استخدامه في التصاوير السريانية والبيزنطية، كما نجد ايضاً القوس الوسطي المميز، وذكر ريشارد اتنكهاوزن، انه اذا ما اخذنا المنظر بمجموعهِ، فإن من اليسر على المرء ان يفترض ان أصله التصويري، هو كما أوضح فايتسمان ذلك مشتق، من حالة غسل القدمين، في المصورات المسيحية، اذ إن ابا زيد يتقمص دور المسيح ووضعيته، ويقترب من الشخص الذي يمثل وضعية بطرس المميزة، في حين يكون الأشخاص الذين خلفهُ من الحواريين تماماً[1].

لقد بقيت بصمات الفن السرياني، واضحة على مختلف المخطوطات التي أنجزت، في الحلقات البهية من ازدهار المصورات العربية، وهي حقب القرن الثالث عشر الميلادي، ولاسيما في نصفه الثاني، حينما كانت البلاد ترزح تحت السيطرة المغولية. وخير النماذج التي تمثل هذه الحقب، مخطوطة رسائل اخوان الصفا، وأصل الكتاب يعود الى القرن العاشر الميلادي، وهي فترة إزدهار الحضارة العربية الاسلامية. وقد جاء في نهايتها، انها نسخت في بغداد سنة ١٢٨٧م. لتمثل نموذجاً لمدرسة بغداد للرسم، والمصورة تخص المشاركين في تأليف الكتاب، وهي بقياس ٢٠٢ × ١٧٣ ملم ورقة ٣، بمكتبة جامع السلطان سليمان باسطنبول. وفيها نرى، ان الألوان السائدة فيها، هي: الحمراء والزرقاء والخضراء، مع اللون الذهبي والأسود.

---

[1] اتنكهاوزن، فن التصوير عند العرب، ص٧٧.

مصورة ٢٨: المؤلفون يُملُونَ على المستمعين، (رسائل اخوان الصفا)، بغداد ١٢٨٧م، القياس ٢٠٢×١٧٣ملم، مجموعة اسعد افندي رقم ٣٦٣٨، مكتبة جامع السلطان سليمان، اسطنبول، (اتنكهاوزن).

وفي المصورة ايضاً، اهتمام حقيقي بالمكان وأقواسه المعقدة، واشكاله الزخرفية المتنوعة، وستائره الملفوفة على الأعمدة، وكل هذه قد رسمت بدقة، توحي بقدرة الفنان على تحديد صفات الأفراد، والعلاقة المتبادلة فيما بينهم، ثم الأشخاص الخدم في الأطراف، وتكشف المصورة عن القابلية الفنية للمصور، من خلال الإيماءات المتنوعة للأشخاص، وأجواء الإنشداد الداخلي السائد، والذي يقاوم النزوع نحو الجمود، مع إثارة موازنة لطيفة، كما أن الطريقة التي رسمت بها التفاصيل الثانوية، جذابة جداً؛ إذ الأشكال المخططة باللونين الذهبي والابيض، في طيات الملابس والستائر، تغني السطح وتعين على خلق نشاط حساس، يؤكد الموضوع الرئيس[1].

وفي صلة هذه المصورة بالايقونات السريانية، نجد نقاط التشابه والتلاقي في حجر الفرش، وتشكيلته وترتيبه وبوابته في اسفل المصورة، حيث مثل هذا الفرش لا وجود له في مباني بغداد، حتى يستلهم الفنان ذلك من محيطه. وفيما يتعلق بالمؤلفين لكتاب صوان الحكمة للبيهقي، إذ يتوسطهم ابو سليمان محمد بن مسعر البُستي المعروف بالمقدسي، الذي يرتدي الطرحة التي يلبسها الرهبان السريان في تلك الحقب التاريخية. فضلاً عن الهالة المحيطة برأسه، هو وزملاؤه المحيطون به، ثم الإطار العماري الذي يملأ الصورة ويتداخل معها، مضافاً الى ذلك الأقواس الشرقية الثلاثية الفصوص، في أعلى الصورة، والتي تشبه الى حد كبير، إطارات صور القديسين الأربعة، حيث تخلى الفنان عن وضع الهالة على الرؤوس عندما يضيق المكان. وهذا هو عين السلوك الذي أخذ به فنان المخطوطة السريانية في التخلي عن الهالة عند ضيق المكان او اهمالها عند الاشخاص الثانويين، كما في الشخصين الواقفين على الجانبين، لخدمة مؤلفي كتاب صوان الحكمة للبيهقي.

---

[1] اتنكهاوزن، فن التصوير عند العرب، ص١٠٢ ـ ١٠٣.

مصورة ٢٩: حفلة عقد قران، (من مقامات الحريري)، المقامة الثلاثون، بغداد ١٢٢٥ ـ ١٢٣٥م، القياس ١٦٨×١٨٥ملم، المجموعة ٢٣، ص٢٠٥، المعهد الشرقي، لينتغراد، روسيا، (اتنكهاوزن).

أما في مخطوطة مقامات الحريري، والتي بلغ فيها فن التصوير العربي، ذروته في رسوم المقامات التي انجزت في بغداد، وهي تجسد البراعة اللفظية للبطل ابي زيد الحاذقة، لحشد الناس وكسب رضاهم ومودتهم، وهذه المخطوطة المحفوظة في معهد الدراسات الشرقية، بأكاديمية العلوم السوفيتية في لينغراد بروسيا، وهي ليست مؤرخة، إلا ان منمنماتها ذات صفة تعبيرية كبرى، وقد تعرّضت المخطوطة، لانتهاك من قبل بعض المتزمتين، المعادين لفن التصوير، حيث يمكن رؤية ذلك من خلال، الخط الذي سُحب على رقبة كل مخلوق حي، بمعنى أنه قد تم قطع عنقهِ للدلالة على تحريم الرسم[١].

أما المقامة الثالثة والاربعون، المتمثلة بالخيمة البدوية السوداء، وذات الأرضية الذهبية،

مصورة ٣٠: قضية المركوب الضائع . من مقامات الحريري، (المقامة الرابعة والثلاثون)، بغداد ١٢٣٥م، القياس ١٤١×٢٠٥ملم، المجموعة ٢٣، ص٢٨٨، المعهد الشرقي، لينغراد، روسيا، (اتنكهاوزن).

[١] ينظر المصورة: ٢٩، ٣٠.

فهي تضم محفلاً يعج بالحركة، وهي تكون أكثر من خيمة واحدة، ويفصل بين الخيمتين، مجموعة من الشخوص والأبل، حيث أجاد الفنان في عدم اظهار كامل اجسامهم، مع مجموعات من الرماح الطويلة كإنها الحبال، التي تُثبّت الخيمة. ويكشف تحليل بعض المظاهر الشكلية للصورة ذاتها، عن عبقرية الفنان، فالخيمتان البدويتان السوداوان، تؤلف اطاراً يلف المنظر الرئيس تماماً، ويعزله عن العناصر الثانوية. ولم يكثر الفنان من استعمال الهالة إلا مرة واحدة فقط، وذلك كي يميز رأس المرأة المنقبة بالسواد عن سواد خلفية الصورة[١].

ويبدو ان هناك تشابهاً واضحاً بين هذه اللوحة ولوحة الميلاد، التي حَشّد فيها المؤلف شخوص كثيرة، مع حيوانات وأشياء أخرى، دون ان يكونوا منتظمين حسب صورة دائرة، او شكل بيضوي او وليمة كما في لوحة العشاء الأخير. وجوه تراقب الوضع بانتباه مسحور، وهذا من شأنه ان يوجد منظراً داخل منظر، فضلاً عن ان هناك تشابهاً واضحاً بين اطار الصورة، الذي هو الخيمة، واطار مصورتنا الذي هو المغارة، إذ الأحداث حافلة ضمن اطارهما، ثم الأرض الخضراء المخططة بالأسود[٢].

وفي مخطوطة مقامات الحريري الباريسية ٥٨٤٧ عربي، المشهورة جداً، وذلك لعرض رسومها منذ عام ١٩٣٨، والتي تعود ايضاً للفنان يحيى بن محمود الواسطي، وهي ضمن مدرسة بغداد للتصوير والتي يعود تاريخها الى عام ١٢٢٧م[٣]، تخص ابو زيد السروجي المتقمص هيئة شيخ كبير، يتهم ابنه كذباً، امام قاضي الرحبة الواقعة على نهر الفرات بين العراق وسورية، حيث ظهر هذا القاضي بهيئة امير تركي يجلس على عرش، وقد استغنى الفنان هنا عن اي شيء يخص بيئة المكان، او الإطار المزخرف، ليجعل النظر معلقاً في الحدث الجاري[٤] بحضور القاضي الذي رُسم بلحية وشوارب حمراء، وجعل في وضعية جلوس ترد كثيراً في عروش الأيقونات السريانية ذات السمة الشرقية، كما في لوحة قتل اطفال بيت

---

[١] اتنكهاوزن، فن التصوير عند العرب، ص١١٠ ـ ١١١؛ ثم المصورة ٣٠.

[٢] قارن بين اطار الخيمة واطار المغارة وكذلك بين أرضية هذه المصورة وكثير من ارضيات مصوراتنا.

[٣] ابو صالح الألفي، الفن الاسلامي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٧، ص٢٣٦.

[٤] اتنكهاوزن، فن التصوير عند العرب، ص١١٤ ـ ١١٥.

لحم، حيث يظهر هيرودس على مقعد واطيء، يرتدي رداءً واسعاً باللون الأحمر، وهو يجلس على الطريقة ذاتها، ويعطي انطباعاً بإشهار سيفه من غمده، ووضعه على ركبتيه، مُدْبِراً جسمه نحو اليسار، تجاه رجل بعمامة بيضاء وملابس خضراء، وهو في حال ركوع[1].

وفيما يتعلق بمواضيع الحب العذري، فهناك مخطوطة ممزقة في بدايتها ونهايتها، محفوظة في مكتبة الفاتيكان، تحت رقم ٣٦٨ عربي، باسم حكاية بياض ورياض، وهي على

مصورة ٣١: ابو زيد السروجي امام حاكم الرحبة، (من مقامات الحريري، المقامة العاشرة)، بغداد ١٢٢٧م، رسم يحيى بن محمود الواسطي، القياس ١٩٤×٢٢٠ملم، رقم المخطوط ٥٨٤٧ عربي، ورقة ٢٦، المكتبة الوطنية، باريس، (اتنكهاوزن).

[1] ينظر الأيقونة ٩.

غرار قصص الف ليلة وليلة، وقصص السريان من قبيل قصة تاجر من تكريت وهي ضمن كتاب المرشد الى النجاح لأبي نصر يحيى بن جرير التكريتي (ت١٠٨٠م)[١]. وتقع حوادث قصة بياض ورياض في شمال بلاد ما بين النهرين، حيث هناك إشارة الى وادي الثرثار، وبطل القصة بياض تاجر يحب الشعر، وهو من أهل الشام وسافر مع والده وفي أحد الأيام، رأته رياض وهي

مصورة ٣٢: شمول تسلم رسالة من رياض الى بياض (قصة بياض ورياض)، اسبانيا او مراكش، القرن الثالث عشر الميلادي، القياس ١٩٠×٢٠٥ملم، المجموعة الفنية، ورقة ١٧، مكتبة الفاتيكان، (اتنكهاوزن).

[١] ينظر: يوسف جرجيس الطوني، النتاجات الفكرية الباقية لأهل تكريت، موسوعة تاريخ مدينة تكريت، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٩٧، ص٢٤٨.

وصيفة لسيدة نبيلة، وابنة أحد حُجّاب السلاطين، وكان بياض قد رافق هذه السيدة ووصيفتها، وهناك وَقعَ في حب رياض. وحدث بعد ذلك فراق بين العاشقين، والنفرة بين رياض وسيدتها، والخوف من الحاجب الذي بدا أنه اخذ يتعقب رياض بنفسه، ومع ذلك كانت تحدث اتصالات محدودة بين العاشقين، على شكل رسائل او كتب نصيحة، في هيئة ما عرف بالحب العذري، وقد جسّد الفنان ذلك في المصورة[١].

وفيها نلاحظ الأرض التي جلس عليها بياض، وكذلك التي تقف عليها شَمول وصيفة رياض، وهي أرض مخططة، تظهر في كثير من أيقونات مصوراتنا السريانية، وكذلك في حافة النهر التي نجدها ايضاً مشابهة للرسومات المائية، الخاصة بنهر الاردن في مصورة العماد، ومصورة السامرية[٢]، وكذلك في وقفة الفتاة الوصيفة ذات الانحناءة الواضحة التي تشبه الى حد ما، وقفة الملائكة في ايقونة العماد، فضلاً عن الحياء الذي بدت عليه شمول الفتاة، وهي تسلم رسالة رياض حيث تشبه وقفة السامرية. كذلك في ملابسها التي تشبه الى حد ما ايضاً، اوضاع النسوة في أيقونة إقامة لعازر من القبر. كما ان جدار البناء المشيد بالفرش الموصلي، نجده يشبه الاشكال العمارية، الموجودة في أيقونات المخطوطة السريانية، فضلاً عن الشجرة الخضراء المزخرفة، والتي هي نسخة من الأشجار، الواردة في أيقونة دخول يسوع الى اورشيم، او غيرها من اشجار السرو، التي ترد في بعض مصورات الأيقونات السريانية. وقد أكد اتنكهاوزن، على وجود نوع من المقاربة مع مخطوطة القراءات السريانية، والمقصود بذلك مخطوطتنا، وبخاصة ما تعلق بالتقاليد الشرقية[٣]. فضلاً عن اختيار مكان الحدث الواقع عند نواعير الماء وهو ما كانت تشتهر به مناطق الموصل ولاسيما بلدات السريان في تلك العصور الخوالي.

وفي مصورات القزويني (١٢٠٣ ـ ١٢٨٣م)، نجد التصوير بالطريقة الصينية، وذلك في كتاب "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات"، التي تتناول الأجرام السماوية والملائكة والمعادن والنباتات، كما في مصورة الملائكة يسجلون اعمال البشر، وذلك في نسخة ميونخ، رقم ٤٦٤

---

[١] اتنكهاوزن، فن التصوير عند العرب، ص ١٢٥ ـ ١٢٩.

[٢] ينظر الايقونات: ١٣، ٤٨.

[٣] اتنكهاوزن، فن التصوير عند العرب، ص١٣٠.

عربي، حيث ألوانها اكثر تحديداً في عددها، وهي رقيقة بالنسبة للألوان الغامقة، ويضفى على اللون صفة اكثر تخطيطية، وتتبع قواعد فن الجمال للشرق الأقصى، والسحنة المغولية، مع تأثر اجنحة الملائكة بالفن السرياني، كذلك في وضع العمامة الصغيرة (التخفيفة) على الرؤوس، فضلاً عن اقتران الملائكة، بالرسائل والكتب التي يحملونها معهم، ثم الهالة المحيطة بالرؤوس، والملائكة في الأيقونات السريانية كثيرة، تجدها في لوحات زكريا وبشارة العذراء، ورؤيا يوسف، والميلاد، والعماد، ثم الإيحاء الى شمعون وغيرها[1]. وهكذا كانت المخطوطات السريانية ومصوراتها، معيناً استلهم منها اهل الفن المحيطين بهم، حُلَّ موضوعاتهم.

مصورة ٣٣: ملاكان يسجلان اعمال البشر، كتاب (عجائب المخلوقات) للقزويني، واسط، العراق، ١٢٨٠م، القياس ٩٧×١٦٥ملم، برقم ٤٦٤، ورقة ٣٦، مكتبة الدولة، ميونخ، (اتنكهاوزن).

[1] ينظر الأيقونات: ٢، ٣، ٦، ٧، ١٧.

وقد استمرت التأثيرات الأولى، على مصورات القرون التالية في الشام ومصر، والمتمثلة بعهود المماليك لحقب ما بعد الغزو المغولي، وذلك في مخطوطة مملوكية فريدة، مؤرخة سنة ١٢٧٣م، في كتاب دعوة الأطباء. وهو كتاب ألفه في القرن الحادي عشر الميلادي، الطبيب والفقيه المسيحي السرياني المعروف في بغداد باسم "ابن بطلان" وأهم ما في صورها الأحدى عشرة، صورة تمثل طبيباً مُسناً استيقظ من نومه، وراح يعرب عن دهشته، عندما رأى خادمه وتلميذه ونديمه، وهم يزدردون طعامه وشرابه. ومما يمكن مشاهدته في المصورة، ان اطار تخطيطها ذو اقواس، تشير الى داخل البناء، مع وجود حيوية تم التعبير عنها بمثل هذه التفاصيل، من امثال الايمائة الحية للرجل المسن، ونظرة التعجب البادية على الخادم،

مصورة ٣٤: طبيب يستيقظ من نومه ليجد وليمة في داره، (رسالة دعوة الاطباء) للمختار بن الحسن بن بطلان ــ المؤلف من السريان، سوريا على الأغلب، ١٢٧٣م، القياس ١١٦×١٦٣ملم، ورقة ٣٥، مكتبة امبروزيانا، ميلانو، ايطاليا، (اتنكهاوزن).

واصغاء التلميذ ذي اللحية[١]. وعليه فإن ما نجده من صلات قوية مع مصوراتنا السريانية، هي في الإطار العماري، ونقوشه في زواياه وفي رسوم طيات ملابس شخوصه، ثم اللحاف الخاص بالطبيب العجوز، والهالات والمائدة والسمكة الموجودة عليها، وفي اللحية والشوارب، مقارنة بقسطنطين[٢] او غيره من الشخوص والمصورات الخاصة، بعرس قانا الجليل والعشاء الأخير وتلميذي عماوس[٣]، فضلاً عن رؤيا يوسف والقديسين الأربعة[٤]. وكذلك في الأقواس نصف الدائرية، واطباق الأكل والأواني المشابهة، ذلك ان بعض البيوتات، التي أقامت في دمشق من الموصل ومن السريان او الذين تدربوا على ايديهم، قد مارست عمل التحف المعدنية، في حقب ما بعد الغزو المغولي[٥].

كما تستمر تأثيرات مدرسة الموصل للرسم، وايضاً تأثير الفن السرياني، على حقب العصر المملوكي في القرن الرابع عشر، في الشام ومصر، كما في مخطوطة لمقامات الحريري، التي نسخت سنة ١٣٣٤م، والموجودة في المكتبة الوطنية بفينا. وتتميز هذه المصورات بخلفيات ذهبية، تضفي مظهراً غنياً للمنمنمة، التي أظهرت شخوص المصورة في سلالة غير عربية، حيث تعود المصورات الى الحقب المملوكية التركية. فأشكال البشر تعود الى اواسط آسيا، ففي مصورة للمقامة السادسة والعشرين من مقامات الحريري، والتي تظهر "الحارث" المعوّز يتحدث الى أبي زيد، الذي كان مؤسراً ذات مرة، والمشهد في الليل، وهو في الخارج اي في الفضاء، وذلك بدليل تلك القطعة الرمزية من السماء، ذات الهلال والنجوم، وهذا الرمز يشبه الى حد كبير، رموز السماء المنتشرة في الأيقونات السريانية، والفنان قد اهتم بإظهار أبي زيد، وهو في خيمته مع خادمين قريبين منه، وحيوانين ظاهرين في مؤخرة الخيمة، وقد صَوّر الشخوص بقامات قصيرة ورؤوس كبيرة، مع وجنات وردية ومثل هذه المواصفات نجدها في المخطوطة السريانية وخاصة القامة القصيرة والوجه الكبير. وبمستطاع المرء أن يؤكد

---

[١] اتنكهاوزن، فن التصوير عند العرب، ص١٤٣ ـ ١٤٥.

[٢] ينظر الأيقونة: ٥٠.

[٣] ينظر الأيقونات: ١٩، ٤٣.

[٤] ينظر الايقونات: ٦، ١٦.

[٥] للتفاصيل: يوسف جرجيس الطوني، جهود العراقيين، ص ١٠٠ ـ ١٠٤، ٢٠٨ ـ ٢١٢.

مصورة ٣٥: الحارث يتحدث الى أبي زيد في خيمته، (من مقامات الحريري)، المقامة السادسة والعشرون، مصر على الأغلب، ١٣٣٤م، المكتبة الوطنية، فيينا، النمسا، (اتنكهاوزن).

ايضاً، بأن هذه الرسوم لها طرازها المميز، بل والمؤثر ايضاً، والذي يعبر عن الأبهة والفخامة، وذلك من خلال ما تتركه مثل هذه المناظر الملونة البراقة، الموضوعة على أرضية ذهبية مشرقة من تأثير عام، لا يُماثل التأثير الذي تحدثهُ الفسيفساء[١].

وبعد تلك التأثيرات، التي أمكن ملاحظتها بعُجالة في المصورات العربية ـ الاسلامية، فإننا قد نجد ايضاً تأثيراً معاكساً، دون ان يكون مباشراً، على مثل مخطوطتنا، إذ يقول جرفانيون عند التدقيق في مثل منمنماتنا، نجد التأثير في بعض المشاهد الإنجيلية، لبعض

[١] اتنكهاوزن، فن التصوير عند العرب، ص١٤٩ ـ ١٥١.

الشخصيات وبصورة رئيسة، في تلك الشخصيات التي ليس لها سمة مسيحية مقدسة، كما في شخصيات اليهود، والقضاة والأمراء والجنود، وفي الأشكال العمارية، ومظاهر الزينة والزخارف[١].

إن الشخصيات الرئيسة، مثل يسوع المسيح والتلاميذ، والمعمدان وزكريا وشمعون الشيخ، قد أُعطوا سمات شرقية، وبصورة أدق جعلوا على أنهم سريان، حيث الأنف القوي او المحدب بعض الشيء، ثم اللحية الخفيفة والشوارب القصيرة، مع عدم تطبيق هذه القواعد على الأيقونات جميعاً. أما قسطنطين وأمه هيلانه، فقد أعطاهم الفنان سحنة مغولية، وفي ذلك نجد تشابهاً واضحاً بين مثل هذه الأيقونة، والمصورات الاسلامية العائدة لحقبة القرن الثالث عشر. اما صور اليهود الذين نجدهم في المشاهد الإنجيلية فإنها قد تكون على صلة وثيقة، في أشكالها وهيئتها بالرسوم الاسلامية، وكذا الحال في أيقونة زيارة الأصدقاء لزكريا، والتي تذكرنا بما هو افضل في النتاجات الاسلامية، المتعلقة بمدرسة بغداد من حيث الهيئة الواضحة، والأنف الأقني واللحية الكثة، والرؤوس المغطاة بالعمامات، مع الحركات الوقورة ووضوح الرؤية. فضلاً عن طيات الملابس الكثيرة[٢]. ومن الرجال المعممين ايضاً، ما نجده في لوحة قتل اطفال بيت لحم، والرجال في مدخل المدينة، في ايقونة دخول يسوع لأورشليم، ثم الكهنة في لوحة يهوذا الخائن[٣].

كما ان هناك سمة رئيسة اتبعتها المصورات الاسلامية، والتي يمكن ان نجدها في الأيقونات السريانية، وهي الاستعمال العام للأكليل الشعاعي، حيث ان الفنان السرياني قد تساهل كثيراً، في إعطاء هذه الأكاليل، وذلك عندما جردها من قدسيتها، وشمل بها أناساً لا يمتون للقداسة بأية صلة، وهو أمر سارت عليه المصورات الاسلامية ايضاً، فهي لم تخصّ ذلك لخليفة او أمير او قاض، وإنما كانت الهالة ذات صفة مطلقة، ولعامة الناس وحسب اهواء المصورين وحاجات الرسم.

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p. 24-27.

[٢] ينظر الأيقونة: ٥.

[٣] ينظر الأيقونات: ٩، ٢٩، ٣١.

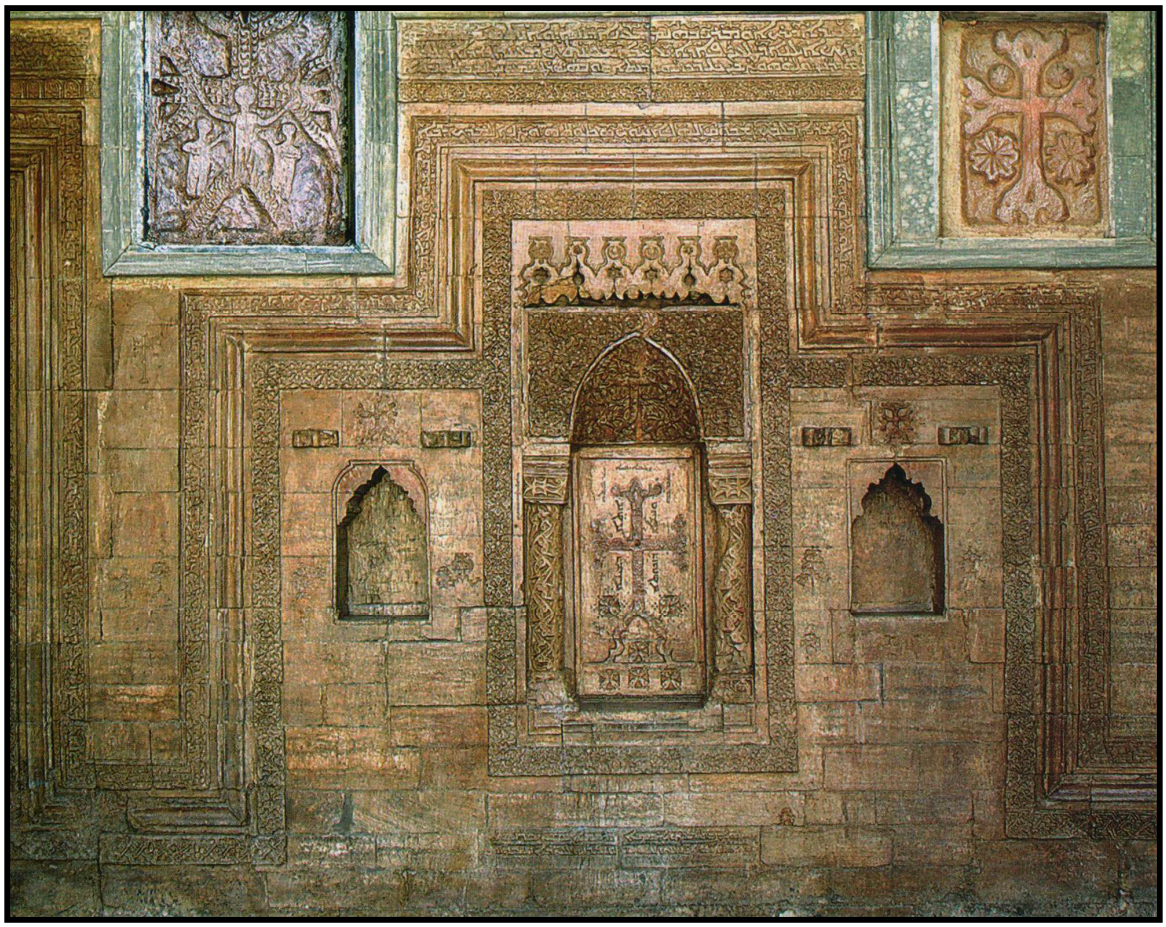
مصورة ٣٦: ابو زيد السروجي يعظُ في مسجد سمرقند، (المقامة الثامنة والعشرون)، مقامات الحريري، سوريا على الأغلب سنة ١٣٠٠، القياس ١٧٤×١٥٩ملم، ورقة ٩٤، المتحف البريطاني، لندن، (اتنكهاوزن).

أما في الطراز الزخرفي والعماري، فالسمة الشرقية واضحة جداً، وخير نموذج في ذلك، هو الزخرفة الخاصة بالشهداء الاربعين لسبسطية، وكذا الحال بالنسبة للاقواس ذات الفصوص والزوايا، في ايقونات العذراء والطفل، والقديسون الاربعة، والعشاء عند سمعان

وايضاً في تلميذي عماوس[١]. وعموماً فإنه ليس من الصحيح، ان تُعزى أصول المنمنمات الى بيزنطة، او للفن الاسلامي، وذلك لأن شخصية المنمنمات السريانية، تتكون من تفاعل كثير من هذه الروافد، كما اننا يجب ألاَّ نتعسف، في اجهاد انفسنا، للبحث في المتشابه من الحركات، او الملابس او اية حُلّة أخرى، لأن الأخذ والعطاء أمر وارد وعبر القرون.

ج. الصلة بالواقع المحلي:

تظهر الأيقونات السريانية، صلة واضحة ومباشرة، بالشواهد التاريخية والأثرية، العائدة لنهايات الحقبة الزنكية، حيث تنتسب مخطوطتنا. لذا سهل ايجاد اكثر من وجه



مصورة ٣٧ : الرتاج وسط البابين: داخل الرواق الغربي، دير مار بهنام، (عدسة الأب نجيب موسى).

[١] ينظر الأيقونات: ٨، ١٦، ٢٧، ٤٣.

للشبه والمقاربة، بين عناصر مكونات هذه الأيقونات، وبين ما يماثلها من عناصر عائدة لتلك الحقب التاريخية، ليس على نطاق العمارة والزخرفة، بل الى سائر العناصر الفنية التي تكونها مصورات تلك الحقب التاريخية، في مدينة الموصل وفي تلك القصبات المجاورة لها، او تلك القرى التي كانت تملأ بطون الأودية وسفوح الجبال، في شمال العراق وما جاور جهاتة هناك، حيث هناك العديد من بقايا المباني الأثرية، العائدة الى تلك العهود الأتابكية، التي قاربت من قرن ونصف، امتدت من ١١٢٧ ـ ١٢٦٠م. ومن تلك الشواهد الأثرية، قصر الإمارة الزنكية، والتي كان يقيم فيها الملك بدر الدين لؤلؤ، ثم دير مار بهنام، ودير مار متى، وكنيسة مار حوديني، بالموصل وكنيسة الطاهرة القديمة في بغديدا، حيث الكثير من تلك المحاريب الرخامية والجصية، والأعمدة والأقواس والقباب، والواح الحليات الزخرفية من الرخام، وحجر الحلان والجص، للتبيض والإكساء، وكلها مزينة بالتوريق والزخارف الهندسية والرصف بالحجارة المهندمة[١]

وترد الحجارة المهندمة، في الرسوم والايقونات السريانية العائدة لمخطوطتنا، وهي من العناصر العمارية الرئيسة كما في مذبح بشارة زكريا، وايقونة دخول يسوع الى اورشليم، وايقونة العنصرة، والسامرية[٢]، وعلى نطاق الشواخص الأثرية، نجد استخدامها بكثرة في اسوار نينوى الآشورية، وجدران المباني الخارجية، للأديرة والكنائس، كما في دير مار متى نفسه وفي كثير من كنائس الموصل واطرافها، وكل ذلك يعزى لوفرة مادة حجر الحلان في اطراف الموصل المختلفة.

واستخدم الرخام بكثرة في الموصل واطرافها، ودخل في كثير من مباني العمارة، كما في الأعمدة الأسطوانية، والواجهات الداخلية، وفي المساحات التزينية والأفاريز الزخرفية، ومما يمكن ان نجده من هذا الرخام المزخرف، مذبح بشارة زكريا، وتقدمة يسوع الى الهيكل، ومباركة التلاميذ، والعنصرة[٣]، وفي نطاق المتبقي من المباني، نجد ذلك في مباني كنيسة دير مار بهنام، العائدة. لتلك الحقب الزاخرة بزخارف الرخام والجص.

---

[١] يوسف ذنون، الواسطي موصلياً، جامعة الموصل، دار الكتب، ١٩٩٨، ص٦ ـ ٨.

[٢] ينظر الايقونات: ٢، ٢٩، ٤٧، ٤٨.

[٣] ينظر الأيقونات: ٢، ١٨، ٤٦، ٤٧.

مصورة ٣٨: زخارف جصية من القبة المقرنصة، من قباب دير مار بهنام، (عدسة الأب نجيب موسى).

وتظهر مثل هذه الزخارف، في نطاق الأعمدة والأقواس الداخلية الغَنية بالتوريق، كما في أيقونة غسل أقدام التلاميذ، وأيقونة تلميذي عماوس. ومثل هذه التوريقات مستقاة من زخارف الرخام والجص، التي كانت تعج بها الكنائس والأديرة، ولاسيما دير مار بهنام، وهي من جملة ما تأثر به الفنان، وجعلته يستلهم تلك المقاطع العمارية لأيقوناته.

مصورة ٣٩ : دلاّيات من كنيسة مار يعقوب المقطّع ـ بغديدا.

ذات الأشكال الكاسية او الناقوسية، ومن نماذجها ما نجدهُ على أبواب أيقونة بشارة العذراء، وايقونة زيارة اليصابات، ثم ايقونات العذراء والطفل، والقديسون الأربعة، وتقدمة يسوع الى الهيكل[١].

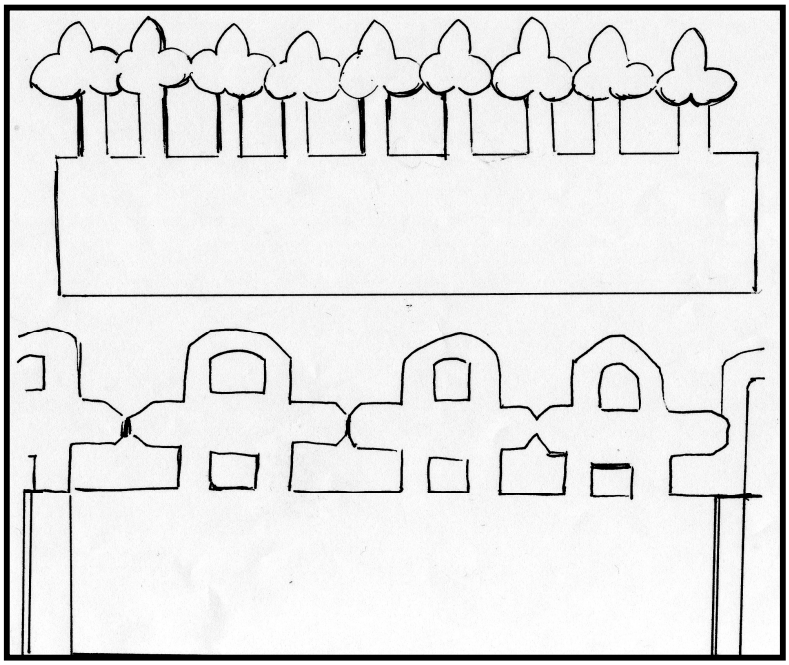
أما الدلاّيات والشرفات، وهي من العناصر العمارية التزينية، فنجدها في فتحات الأنطقة والأقواس، المشيدة بالرخام والتي تتسم بكونها ذات حافات متعددة، وذات نهايات دقيقة ورفيعة، مزينة بحشوات من التوريق، ومن امثلتها دلاّيات مدخل كنيسة مار حوديني، وكنيسة دير مار بهنام، ولم تكن هناك كنيسة في تلك الحقب وكثير من كنائس اليوم إلا

مصورة ٤٠ : دلاّيات وعناصر عمارية تزيينية حيّة لها صلة بالحقب الوسيطة، كنيسة الطاهرة الكبرى ـ بغديدا.

[١] ينظر الأيقونة: ٣، ٤، ٨، ١٦، ١٨.

وكانت مداخلها وقدس اقداسها من الرخام ومزينة بالحليات والدلاّيات والزخارف. ومعظم كنائس بغديدا وغيرها من بلدات الموصل تزخر بالدلايات والحُليات الرخامية كما في مخطوطتنا[١]، وهي تشبه الى حد كبير، دلاّيات ايقونة العشاء الأخير، وايقونة الصلب.

وخلال عهود الزنكيين، شاع كذلك، استخدام الشرفات التزينية في الرسومات كتلك التي نجدها مستخدمة في المباني الأشورية وعند اهل الحضر، ومن الايقونات التي دخل فيها استخدام الشرفات، ايقونة دخول يسوع الى اورشليم، وايقونة تنكر بطرس للمسيح[٢].



مصورة ٤١ : شرفات ايقونات العذراء والطفل، الصلب. تخطيط (لوثر ايشو).

كما ملأت الزخارف الهندسية والنباتية الأيقونات السريانية وذلك بهيئة زخارف خطية لينة تتسم بالرشاقة واثارة لذة جمالية مثل الأشكال المضلعة والدوائر والخطوط المنحنية، والزخارف النجمية الرباعية، المشكلة من وصل زوايا مربعات، ضمن مساحة شريطية معينة، ونجد امثلتها في مقعد شمعون الخشبي[٣]، وعرش يسوع في مباركة التلاميذ[٤]، ومقعد كتبة الأناجيل متى ومرقس[٥] ثم

---

[١] ينظر الايقونة: ٣٣، ٣٨.

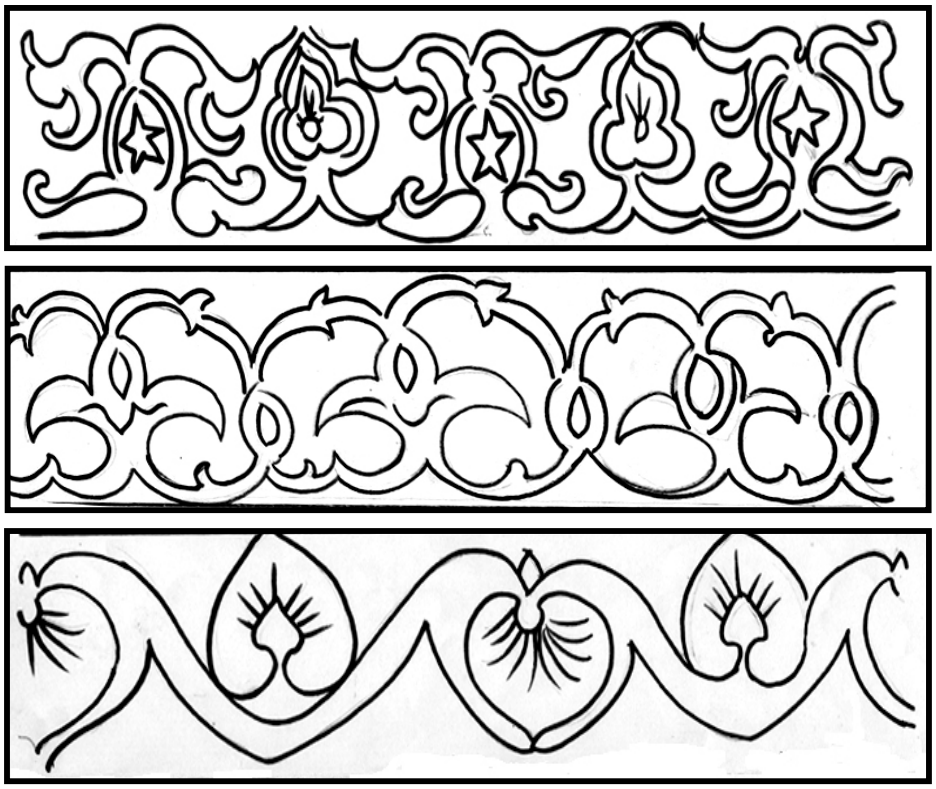
[٢] ينظر الأيقونات: ٢٩، ٣٨.

[٣] ينظر الأيقونة: ١٧.

[٤] ينظر الايقونة: ٤٦.

[٥] ينظر الايقونة: ١.

زخارف المثمنات، في الشكل المربع الذي هو بهيئة المذبح، في أيقونة العنصرة[١]، والزخارف الهندسية المختلفة، في عرش العذراء في البشارة[٢]، وشريط عرس قانا، ويسوع امام قيافا، والواجهة الزخرفية لتلميذي عماوس[٣]. هذا وان المزاوجة بين تلك الزخارف تعطي جمالية رائعة وتآلف عجيب.



مصورة ٤٢: أشرطة زخرفية من أيقونات البشيران والميلاد. تخطيط (لوثر ايشو).

وقد استفاد الرهبان من ازهار الربيع، التي كانت تحيط بدير مار متى من كل جانب، وخاصة زهرة البيبون، التي اشتهر الأشوريون في زخرفتها، وأدخلوها، في منحوتاتهم، وضعوها على معاصم ملوكهم[٤]. وقد كان هؤلاء الرهبان الذين عاشوا في وسط سرياني، وفي محيط موصلي، قد تشبعت عقولهم وافئدتهم، بتلك العمائر القائمة في الأديرة والكنائس، وفي زخارفها ونقوشها، إذ كانت تلك المباني، الأماكن النموذجية للرسم

---

[١] ينظر الايقونة: ٤٧.

[٢] ينظر الايقونة: ٣.

[٣] ينظر الايقونة: ١٩، ٣٦، ٤٣.

[٤] ينظر مصورة: ٤٣.

والاستنساخ، والكتابة والتأليف، فضلاً عن وظيفتها الدينية في التعبد. وفي الفصل الرابع اوردنا نماذج كثيرة من هذه الأشكال والزخارف.

مصورة ٤٣: نصوص مشتركة بين كتبة الأناجيل الأربعة بهيئة زخرفية، مخطوط سرياني متأخر، ١٦٥٣م، (دير مار بهنام).

الفصل الثالث
الصورة والرموز

إضاءة:

يتضمن هذا الفصل، اربعة مباحث. الأول هو للأيقونة السريانية ورموزها والثاني للألوان ودلالتها الرمزية. ثم الثالث لايقاعات الصورة في التناظر والتقابل والتماثل والتبادل. واخيراً رموز الصورة وتفريعاتها المختلفة من رموز إلهية ومقدسة وأخرى غيرها.

١. الأيقونة السريانية والرموز

طالما ان الأيقونة على نحو ما رأينا، ليست صورة عادية. فقد جُعِلَتْ لتُعين الانسان في تدرجه الروحي، فتمهد له ان يغترف النعمة من النبع، فالإنسان في صَلاَته يتوغل في ذاته، ويلجأ الى الأيقونة لجوءه الى إله، تتيح له ان يتجه بصلاته شطر المثال الأول.

للأيقونة منزلة رفيعة في حياة الراهب، لا تقل مكانتها الرئيسة عن العبادة الشعبية، ان نعمة الله إذ تحل علينا بواسطة هذه الصورة، ومن بين جميع القديسين، علينا ان نكرم بصورة خاصة العذراء مريم الفائقة النقاوة. وإن هذه العبادة الأيقونية، تتأصل بعيداً في قلب الشعب السرياني وفي روحه، اننا نكرمها باللثم والتصليب، والانحناءات المسترسلة، وإضاءة قناديل الزيت، اننا نحنى ركبنا جاثين مبتهلين نصلي بتواضع.

فالأيقونات لها مكانتها حتى الزمن الحاضر، في مختلف اركان البيوت في المنازل المسيحية. ففي الأعراس والزيجات، من بين ما يتلقاه العروسان، ايقونات من محبيهم، وهي تحظى بمقام الشرف في منزلهم الجديد. كما ويعبر الشعب السرياني عن إيمانه، واكرام ايقونة العذراء، وتقبيلها وهي تحتل مقاماً رفيعاً في ايمان الشعب السرياني، وفي مار بهنام يكتشف الشعب السرياني في بغديدا، هويته كأمة مسيحية، حينما نتأمل ايقونة المسيح، او أمه الفائقة القداسة، او ايقونة القديسين، ننظر اليهم نظرة حب وتقوى. ننظر الى صورة

سيدنا يسوع المسيح، وأمه الفائقة النقاوة، فإن النفس تنسكب فيها القسمات الروحية، للوجه المنظور اليه نظرة حب وهيام، وهي الرقة والضعة والرأفة.

أما الرمز فهو إشارة، تشير الى الجسم المادي، بفضل قانون مادي، تداع لفكرة عامة، تؤدي الى ترجمة ذلك الرمز، على أنه يشير الى ذلك الجسم، فالكنيسة ترمز الى المسيحيين. والرمز ذو خاصية محددة، تتضمن في أين كانت العلاقة القائمة، ما بين الرمز ذاته والكيان الذي يرمز اليه، فلا بُدّ من اكتسابها بالتعلم، وفي آن واحد من قبل الإشارة، وهو الدال والمدلول، والعلامة المكتسبة بالعلم بينهما[١].

والأيقونة هي إشارة تشير الى الجسم المادي، والذي يؤشر الى شيء ما، بفضل خصائص معينة في ذاته، ويمتلك ذات الخصائص، سواء كان مثل هذا الجسم موجوداً اصلاً ام لا. وأصل كلمة ايقون يمثل الصورة او التمثال، او التكوين الفسيفسائي الذي يمثل شخصاً مقدساً في الكنائس، إلاّ أنها تستخدم هنا للدلالة، على نوع معين من العلاقة السيميائية الخاصة.

لقد استخدم الإنسان الكلمة المنطوقة او المكتوبة، ليعبر عن معنى يريد نقله، ولغة الانسان مليئة بالرموز، لكنه كثيراً ما يوظف إشارات وصور، ليست وصفية على نحو تام، بعضها مجرد مختصرات او من الأحرف الاستهلالية، مثل un, unesco, unice والبعض الأخر من هذه الرموز، عبارة عن علامات تجارية مألوفة، وأسماء أدوية مسجلة، شارات، شعارات، وعلى الرغم من ان هذه الرموز بلا معنى بحد ذاتها، إلاّ أنها اكتسبت معنى ممكن الإدراك، عبر الاستعمال الشائع والغرض المقصود، من هذه الأشياء ليست برموز. إنها اشارات، وهي لا تفعل غير ان تدل، على الأشياء الموصولة بها[٢].

إن ما ندعوه رمزاً، هو مصطلح او حتى صورة، قد تكون مألوفة في الحياة اليومية، علاوة على معاينتها الخاصة، فضلاً عن معناها التقليدي والواضح، انها تنطوي على شيء مبهم مجهول.

---

[١] زبيدة الهواري الزياني، التنظيم السيميائي للمدينة، رسالة ماجستير في الهندسة المعمارية من كلية الهندسة (الجامعة التكنولوجية)، بغداد، ٢٠٠١، ص٣٦.

[٢] كارل غوستاف يونغ، الانسان ورموزه، ترجمة سمير علي، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٤، ص١٧.

فالحيوانات على سبيل المثال، هي رموز لمؤلفي الأناجيل الأربعة، وهي مشتقة من رؤيا حزقيال، وهكذا فإن كلمة او صورة، تكون رمزية حين تتضمن شيئاً أكثر، من معناها الواضح والمباشر، ثلاثة من الرسل الأربعة، يظهرون برمز حيواني. فالأسد هو لمرقس، والثور هو للوقا، والنسر ليوحنا، ومتى البشير يُمَثل كإنسان أو ملاك. وبما ان هناك عدداً من الأشياء لا تحصى، تقع خارج نطاق الفهم الإنساني، فإننا باستمرار نستخدم تعابير رمزية، لتمثل مفاهيم لا نكون قادرين على تحديدها او إدراكها، وهذا هو أحد الأسباب الرئيسة، التي تجعل الأديان توظف لغة او صورة رمزية. لهذا تلعب الرموز الحيوانية، دوراً مهماً في

مصورة ٤٤: الانجيليون الأربعة ورموزهم، من مخطوط القراءات السريانية، مذيات، طور عابدين، تركيا.

المسيحية بشكل مدهش، والمسيح نفسه يظهر رمزياً كَحَمل الله، او كَسَمَكَة، ولكنه ايضاً الثعبان المرفوع على الصليب والأسد[١].

وفي مصوراتنا السريانية، ترى الرموز المختلفة هذه، تحضر في كثير منها، لتصبح تقليداً يتبعه الفنان، عندما يريد إظهار شيء ما، يذكره الكتاب المقدس. ومن تلك المصورات، ظهور الملاك لزكريا، بشارة العذراء، ترائي الملاك ليوسف، ولادة يسوع، الهروب الى مصر، عماد يسوع، الوحي الى شمعون، العنصرة.

٢. الألوان والدلالة الرمزية

أ. لغة الألوان

هي لغة أخرى للإنسان، يستخدمها حينما يتكلم عن نفسه الطبيعية، ولها علاقة مباشرة بالعقل، والاحاسيس البشرية الجميلة. ويعد اللون عنصراً مهماً في بناء فيزيائية الفضاء المعماري، بوصفه واحداً من المعوقات الأساسية لدوره في إغناء الظرف النفسي، والمصمم غالباً ما يستخدم التكوينات اللونية، التي يُحَمّلُها مضامين رمزية، ترتقي بالقيمة الجمالية والروحية للعمل الفني. إن ارتباط الأشياء بالنور، هو صفة طبيعية من صفاتها، وإن مصدر جمال كثير من الأشياء، مستمد من ألوانها.

وللألوان عذوبتها وجمالها المميزان، وقد استخدم اللون استخداماً رمزياً، وهو اسلوب اتبع في العصور، التي كانت فيها السيادة لرجال الكنيسة، فنحو السماء الزرقاء، تصعد الأشياء في نزعتها التلوينية المتسامية، وتهبط الى الأرض الكالحة، في تدنيها اللا لوني المتأرض. واللون ظاهرة حياتية تنمو على الشطأن، في رطوبة النهر وإخضرار السيقان، وإشراق الزهر، بعيداً عن الرمل، بعيداً عن التراب.

لقد وضع القائمون على عملنا الفني هذا، والذين ساندوهم وعاونوهم وشاركوهم، في منمنماتهم وأقلامهم، وعلب الوانهم وزيت مصابيحهم، فأحيوا كل شيء: الميلاد والطفولة، وعرس قانا الجليل، والشفاءات العجائبية، ثم السعانين، وغسل أقدام التلاميذ، والعشاء

---

[١] كارل غوستاف يونغ، الانسان ورموزه، ص١٩.

الأخير، فضلاً عن الترائي والصعود والتجلي، مروراً بكل الأحزان التي شهدتها البشرية، من قتل لأطفال بيت لحم، والشهداء الأربعين، وكل الدروب التي مرت بها آلام القيامة.

حوّل هؤلاء الفنانون، الكلمات والتعابير الى ألوان وصور. إنهم نشروا الألوان والظلال، ثم جعلوا منها رموزاً للحياة، لحرية التعبير، انهم احيوا الألوان فأحيوا الجمال، من خلال هذه اللوحات، التي كانت والتي هي دائماً بستان من الألوان. وهنا سوف نتأمل ونلاحظ هذه الألوان ودلالاتها.

❋ **اللون الأحمر الماروني:** هو لون يحتل مرتبة الصدارة، في معجم الوان هذه اللوحات، فاستخدم في جميع الصور. فالأحمر يحاكي شقائق النعمان، وحمرة التفاح. والجرح الأحمر يحاكي الدم المراق والبيارق الحمراء.

فالفضاءات في هذه المصورات، في كثير من الأحيان، يغلب عليها اللون الأحمر والألوان القريبة منه، كما في لوحات: الأولى لكتبة الأناجيل، زكريا الكاهن، زيارة العذراء لإليصابات، جلاء يوسف الى مصر، ميلاد يسوع المسيح، قتل اطفال بيت لحم، الحزن الكبير، تلاميذ يوحنا، تقدمة يسوع الى الهيكل، لوحات الشفاء العجائبية، السامرية، الملك قسطنطين وأمه هيلانه يمجدان الصليب[١].

واستخدم اللون الأحمر ايضاً في بشارة العذراء، وفي ثياب هيرودس وبعض الجنود، كما في لوحة قتل اطفال بيت لحم، وبعض ثياب الملائكة في لوحة العماد[٢]. وفي بعض ستائر النوافذ، كما في لوحة الزيارة، وكرسي زكريا الكاهن، وفي بعض اجزاء كرسي العذراء والطفل، وشمعون الشيخ، والشريط العازل بين لوحتي عرس قانا الجليل، ثم ثوب الأعمى، ولحاف ابنة يواريش، والمدرجات التي جلس عليها التلاميذ، في نزول الروح القدس، وفي الحائط الذي جلس عليه يسوع، في لوحة السامرية، وبعض أرضيات وملابس بعض التلاميذ في لوحة التجلي[٣]، ثم في بعض إطارات صور القديسين الأربعة، ثم في فضاءات صور الشهداء

---

[١] ينظر الأيقونات: ١، ٢، ٤، ٦، ٧، ٩، ١١، ١٤، ١٨، ٢٠ ـ ٢٤، ٤٨، ٥٠.

[٢] ينظر الأيقونات: ٢، ٩، ١٣.

[٣] ينظر الأيقونات: ٤، ٨، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢١، ٤٧، ٤٩.

الأربعين[١]. الأحمر: لون النار، لون الدم، لون العشق الإلهي، والحب البشري. لون الشهيد، لون الخمر، لون التضحية الدموية للمسيح.

❋ **اللون البنفسجي:** رمز التوبة، ويرتديه رجل الدين المسيحي طيلة ايام الاسبوع المقدس، وكان رداء المسيح اثناء عذابه بنفسجياً على الأغلب، كذلك فإن الملائكة تُصَّور بثياب بنفسجية، وكذلك ثياب القساوسة مقابل الأحمر للكرادلة.

❋ **اللون الأسود:** هذا اللون ومشتقاته، تدل على الحزن والموت والنكبات، والاكتئاب والأسى، وتدل على الوقار والرزانة وكتمان العاطفة، كما في أغلب رجال الدين، وكذلك الشيوخ الكهول. وتدل على التشاؤم والقتل والاعتداء، وهي دلالات سائدة في العصور المختلفة.

اللون الأسود، لون الغراب، لون مدن تلتف بالسواد، النفوس السوداء، العقول السوداء، البواطن السوداء، والقلوب السوداء، وجوه تلبس بالسواد، دواخلها طافحة بالسواد، لأنهم قتلة زمان أسود، الحالة القمعية التي رست عليه في ذلك الزمان. لون أعداء، لكل ما هو جميل في هذه الحياة، حتى البياض عندما يلبسه السواد، ليتحول الى الحالك الشديد السواد. الليلكي الشجي يساوي السواد، الخوف، قلة الوضوح وضبابية قائمة.

في فضاء، قطع رأس يوحنا سواد، وفي صورة طعن يسوع في جنبه، وعلى الصليب سواد[٢]، وفي ثياب المخلّع وهو حاملٌ سريره عند بركة بيث حسدا سواد ايضاً، ومشهد التجلي فيه مشاهد سواد وعباءات الرهبان كلها مغلفة بالسواد[٣].

❋ **اللون الأبيض:** لون يعبر عن النور والسماء، وهو في لوحات المخطوطة السريانية، مَلَكَ كامل دلالاته، ولو لم تحمل الوان اللوحة هذه السمة المميزة، التي تمنحها على التوافق والحركة، لافتقدت ديمومتها وإثارتها، ولما التفت اليها الإنسان.

لقد سيطر اللون الأبيض سيطرة تامة على مساحة القطع، والمفردات كلها بيضاء، في مخطوطتنا السريانية، بدأً من لوحة العماد ومنديل الحجاب في التقدمة الى الهيكل. مروراً

---

[١] ينظر أيقونة: ١٦، ٢٥ ـ ٢٦.

[٢] ينظر أيقونات: ١٥، ٣٨.

[٣] ينظر أيقونات: ٣٠، ٤٩، ١٦.

بثوب الملاك في القبر الفارغ، ثم مائدة تلميذي عماوس، واللحية البيضاء والشعر الأبيض عند بطرس واندراوس وآخرين في الأيقونات، ثم عباءة بعض النساء، وصولاً الى جسد المسيح في الصليب، ثم كفنه عند وضعه في القبر. جميع هذه الأيقونات تشترك في هذه العفة اللونية، وهذا عامل مضاف جديد في توكيد يصور اللون وتوسيع مديات تأثيره، ومنع رتابته، وتكرار اللون موجود ومن دون الحاجة الى التصريح[١].

اللون الأبيض يحتل مكانة مهمة، في تركيبة الصورة السريانية، اللون الأبيض ليس في الوجه، بل في بياض القلب الطاهر النقي، اليد البيضاء والى نقاء العِرْض من الدنس والعيوب، انها صفة معنوية لا حسية. الأبيض نقاء الطهارة وصفة اهل الجنة، لون التجرد من الزيف، لون الملائكة والقديسين، لون ثياب المؤمنين ووجوهم في الجنة، فالثياب البيضاء تساوي الطهارة.

المحسوس بالشيب والأبيض يساوي دلالة قصدية، الكرم والنقاء والشجاعة، اليد كجزء من اجزاء الجسم. واليد البيضاء، تساوي الاشراق والندى والكرم. الانسان مضاف الى الأبيض يساوي الشجاعة ونقاء العِرض. يرد في أيقونات أناجيل بغديدا: الورق الأبيض، الشراشف، الحمامة، الياسمين، منديل الحجاب، اللحية، الذقن، الشعر، العباءة، الكفن، الجسد. وهكذا نجد في أيقوناتنا. استخدام اللون الابيض المرتبط بالطهارة والنقاء، واستخدام الأبرار اللحى والشعر الأبيض كما في أيقونة زكريا، وفي أيقونات بعض تلاميذ المسيح، وخاصة بطرس الرسول، ثم القساوسة والرهبان والكهنة، والمسيح نفسه في بعض ايقوناته، وصورة الملاك في ظهورات المسيح للنسوة.

❋ **اللون الأزرق:** يرد في جميع الأيقونات، يحتل مرتبة متقدمة في المعجم اللوني السرياني، يتكرر في معظم الصور. للّون الأزرق دلالات: السماء الزرقاء، المدى الأزرق، يجمع ما بين الحقد والحب والجمال. الأزرق: هو لون زرقة السماء، السماء الصافية، لهذا يُقال انه اصبح لون الصفاء ولون اللطف. وغالباً ما ترتدي العذراء اللون الأزرق، وسوف يصبح رداؤها عند

---

[١] ينظر الأيقونات: ١٣، ١٨، ٣٨، ٣٩، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨.

السريان، من اللون الأزرق مع معطف احمر، عند الكاثوليك سيكون المعطف ازرقاً لدلالته السماوية.

ان الأبيض والأزرق، لونان معبران عن النور والسماء. هما لون العالم، المستعمل في اعياد العذراء، لأنها متضامنة مع افكار الطهارة والحكمة الإلهية.

استخدم اللون الأزرق في المخطوط السرياني، الذي ربط الماء بالسماء، و الهدوء بالليل، كما في مصورة متى الإنجيلي، وشمعون الشيخ وشفاء الأعمى، والتلاميذ في العُلّية، وقسطنطين وهيلانة، وتوَزَعَ اللون الأزرق، في خلفية صور البشارة، ومياه نهر الأردن، وبركة ماء السامرية، ورداء معطف قسطنطين[١].

❋ **اللون الأصفر:** يتمتع الانسان بالالوان، وهي تسبب الراحة الدائمة، والبهجة الممتعة للقلب البشري، لذا فإن استعمال الألوان في الفن السرياني، يؤدي الى وظيفة جمالية، فاللون الذهبي الذي له بريق سحري، من شأنه ان يرفع الانسان الى السماء او الى الجنة، ولهذا فإنهُ استخدم بسخاء، وإن قيمة هذا اللون، كانت وراء احاطة هذا الانجيل باللون الذهبي والأصفر كما في خلفيات لوحات العماد، غسل اقدام التلاميذ، يهوذا الخائن، العشاء الأخير، الصعود الى السماء، مباركة التلاميذ، والتجلي[٢]، ثم اخيراً كان هذا اللون وراء احاطة خاتمة تلك الصور، وهي للملك قسطنطين وامه هيلانة ، باللون الذهبي، من خلال تلك الشرائط والحواشي والتيجان[٣]، ثم الهالات المذهبة في الأصل والتي احيطت بكل واحد منهما. يرتبط الأصفر بالشمس والضوء، واستخدم بكثافة في مصورة عماد يسوع والسعانين.

❋ **اللون الأخضر:** يحتل هذا اللون مرتبة مهمة، في المعجم اللوني للمخطوطة السريانية، فقد تكرر اللون في عشرات الصور. وهو يَرِدُ في صيغ موزعة، مترافقاً مع الألوان الأخرى. ارتبط بالحقول والأشجار كما في الأيقونة الأولى لكتبة الأناجيل وأيقونة إليصابات وشمعون الشيخ وشفاء الأعمى ثم في الارض لكثير من الصور.

---

[١] ينظر الأيقونات: ١، ١٧، ٢٣، ٤٥، ٥٠.

[٢] ينظر الأيقونات: ١٣، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٤٥، ٤٦، ٤٩.

[٣] ينظر الأيقونة: ٥٠.

ب. انسجام الألوان:

في مصوراتنا، نلحظ انسجام الألوان المترابطة، كالحمراء والصفراء والبرتقالي، كما في اللوحة الأولى للانجيلين، والبشارة وزيارة العذراء، وصورة زكريا الكاهن وجلاء يوسف، وميلاد يسوع، والعذراء والطفل، ورجم اسطيفانوس وعماد يسوع، والمرأة النازفة وشفاء الأعمى وابن ارملة نائين، والاربعين شهيداً من سبسطية، ثم السعانين ومخلع بركة بيث حسدا ويهوذا الخائن وغسل اقدام التلاميذ ثم امام قيافا ونكران بطرس وقيامة المسيح والصعود والعلية والتجلي وقسطنطين في تمجيده للصليب[١].

نجد الانسجام في الألوان المكملة بعضها للبعض، إذ هناك مصورات كثيرة تجمع بين الألوان الأخضر والأزرق والأحمر، بمعنى آخر ان مثل تلك الألوان، منحدرة من أصل واحد، ويظهر فيها الانسجام واضحاً كما في البشارة وزيارة اليصابات، وزكريا والهروب الى مصر، وسؤال التلاميذ عن الآتي، وشمعون الشيخ وتقدمة يسوع الى الهيكل، والأبرص والمرأة النازفة، وشفاء الأعمى والتلاميذ في العلية. وهذه الألوان في معظمها، باردة تقترب من الأزرق مثل الأخضر والرمادي[٢].

في هذه المصورات، تبرز الألوان بقوة ووضوح، مما يجعلها موضع انتباه، كما في لوحة رجم اسطيفانوس وعماد يسوع، والأبرص وابنة يواريش، وشفاء الأعمى، وطعن يسوع وقسطنطين[٣]، وهذا ما ساعدها في تحقيق عنصر السيادة فيها.

---

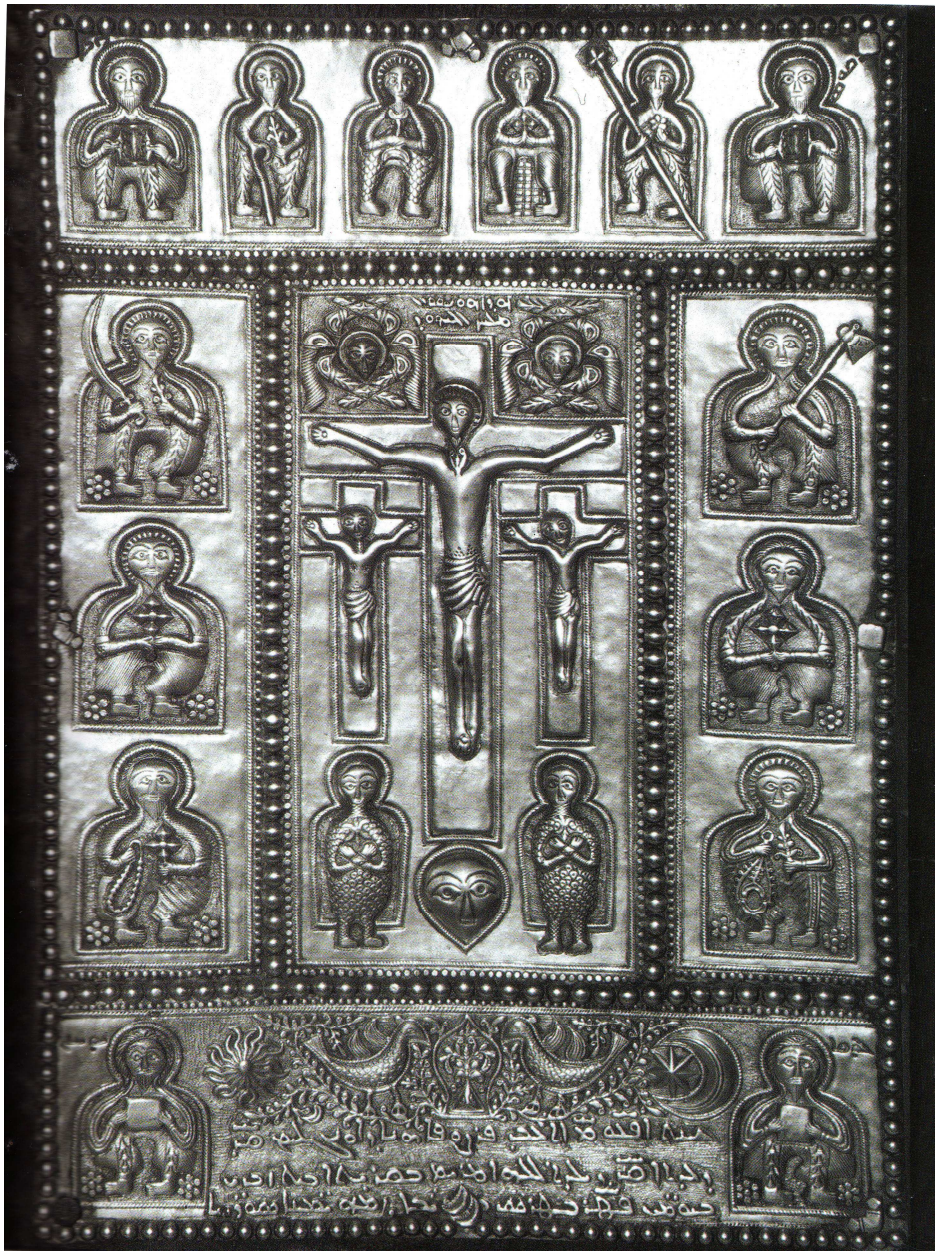
[١] ينظر الأيقونات: ١، ٢، ٣، ٥، ٦، ٧، ٨، ١٢، ١٣، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٦، ٣٧، ٤٥، ٤٧، ٤٩، ٥٠.

[٢] ينظر الأيقونات: ٣، ٤، ٥، ١٠، ١٤، ١٧، ١٨، ٢٠، ٢٢، ٢٣، ٤٧.

[٣] ينظر الأيقونات: ١٢، ١٣، ٢٠، ٢١، ٢٣، ٣٨، ٥٠.

٣. ايقاعات التناظر والتقابل:

إن إيقاعات الفن، كإيقاعات الشعر، التي لا تستقيم إلاّ بالأوزان، فإن الإيقاع الفطري يخضعنا، لقوانين الطبيعة ويتفاعل معها. والايقاع في الفن السرياني، يعتمد على التماثل



مصورة ٤٥: التناظر والتقابل والتماثل والتبادل، غلاف فضي لانجيل طقسي، أزخ، طور عابدين، (Holler Weger).

والتناظر، والتبادل والتقابل، وهو اتجاه واضح، نجده في مصورات كثيرة، من قراءاتنا المصورة، ابتداءً من تلك اللوحة العائدة لكَتبَة الأناجيل، حيث تتماثل اجزاء هاتين المصورتين، وتتناظران وتتقابلان، في المفردات والجزئيات والألوان والزخارف، وهما نموذج واضح للمقارنة. كما نجد هذه الصيغة، مستخدمة بشكل كبير، في مصورة زكريا والبشارة، وزيارة العذراء والرهبان المتوشحين بالأسكيم، والتقدمة، وعرس قانا الجليل، ثم الأربعين شهيداً، ويهوذا الخائن، والعشاء الأخير، والصلب، وتلميذا عماوس، والصعود، والمباركة، والعلية، والتجلي، وقسطنطين[١]. ومن ذلك ايضاً ما نجده في أغلفة فضية للأناجيل الطقسية التي لا تزال حاضرة حتى اليوم[٢].

إن الايقاع المتنوع، يتسم ايضاً بتوزيع الكُتَل، الشفاف والغامق، وهو إيقاع متراقص، يوحي بالمسرة، وهي ظاهرة بارزة، نجدها واضحة ابتداءً بالمصورة الأولى، ثم المصورات الأخرى، بتوزيع الكتل والزخارف والألوان، وهذا ما تشير اليه مصورات: زكريا، والبشارة، والزيارة، وتسمية المعمدان، والجلاء، والميلاد، والعذراء والطفل، وقتل اطفال بيت لحم، والهروب الى مصر، والعماد، وقطع رأس يوحنا، ولوحة الرهبان والأحبار الأربعة، ثم شمعون الشيخ، والتقدمة، وابنة يواريش، والمرأة النازفة وشفاء الأعمى، والأربعين شهيداً، واقامة لعازر، والسعانين، والمخلع، ويهوذا الخائن، وغسل الأقدام، والعشاء الأخير، حتى أخر تلك اللوحات المتمثلة، بالتجلي وقسطنطين[٣]. التناظر في التصوير، والتقابل في الألوان والأشخاص، والفنان يضفي رغبة واضحة على هذه المصورات، من خلال الجمع بين الشخوص الكثيرة، وهم التلاميذ الأثنا عشر وبين الصور المكانية، كما تشكل الزخارف، عنصراً مهماً في الموضوع. لقد اتاح الخلط بين الصورة المكانية وشخوص التلاميذ، مزيجاً مفرحاً لعناصر متباينة، يكمل بعضها البعض الأخر. فالنقوش والبيئة المكانية، تملأ الفراغ الذي يتركه الأشخاص، وهكذا اصبح المكان، جزءاً من حادث درامي، وان هذا المزج، اثار بدون شك اعجاب المشاهد.

---

[١] ينظر الأيقونات: ٢، ٣، ٤، ١٦، ١٨، ١٩، ٢٥، ٢٦، ٣١، ٣٣، ٣٨، ٤٣، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٩، ٥٠.

[٢] ينظر المصورة: ٤٥.

[٣] ينظر الأيقونات: ٢، ٣، ٤، ٥، ١٠، ١٣، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٥، ٢٦، ٢٨، ٢٩، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٥٠.

إن هذه الإيقاعات المتنوعة، تحتل ظاهرة بارزة، تعين في تحقيق الصفة الجمالية، فضلاً عن ان التناظر وتوزيع الألوان والكتل، يغني تلك المصورات ويشد المشاهد اليها. ان مرحلة النضوج التام، تتمثل بوضوح في المنمنمات السريانية، وذلك في الألوان السائدة، الممثلة بالألوان الحمراء والزرقاء والخضراء والصفراء والسوداء.

فاللون الأحمر، يكثر استخدامه في خلفيات الصور السريانية. انه لون الدفء والحرارة العاصفة والمطر، وقد ارتداه رجال الكنيسة كالبطاركة والكرادلة منه. ومن اللوحات التي جاءت خلفياتها باللون الاحمر، زيارة العذراء لاليصابات، وميلاد يسوع، والهروب الى مصر، ورجم اسطيفانوس، وشفاء الأبرص، وابنة يواريش، والمرأة النازفة، وقسطنطين الملك وهيلانه وتمجيدهما للصليب.

٤. الرموز الصورية

أ. الرموز الإلهية

◈ **الله في هذه الأيقونات:**

لما قال موسى للرب **"أرني مجدك"**[١]. كان الجواب **"واما وجهي فلا تستطيع ان تراه، لأنه لا يراني الإنسان ويحيا"**، فهذا الرب غير منظور، تجلى بالنار في العُلْيقَة، وبالغِمَامِ نهاراً، وبعمود النار ليلاً امام الشعب، **"ليرحمنا وليباركنا وليضيء بوجهه علينا"**[٢].

إن الله مع انه فائق السمو، بحيث لا يجيز لنا ان نصوره، لا ينيء في اتصال دائم بالانسان. ان له وجهاً بمقدوره ان يظهره تارة في محبته، وهو مبعث ابتهاج عظيم له. فالإنسان المخلوق على صورة الله ومثاله لا ينيء يتوق الى التأمل، في المثال الإلهي، الذي يحمله في ذاته، ولان الله قد اظهر وجهه في وجه يسوع، فالله لم يره احد قط. ويحضر الله في الأيقونة السريانية، الذي تمثل في نموذج صورة الأب، الممثلة دائماً بشكل يد تمتد في جزء

---

[١] خروج ٣٣: ١٨ ـ ٢٠؛ مزمور ٦٧: ٢.

[٢] خروج ١: ٢٦.

دائرة، هي اصطلاحاً رمز للعالم السماوي، وذلك عندما يريد المصور ان يضعنا في الحضرة الإلهية[١]. ومن النماذج الرئيسة التي قدمها رسامو المخطوطة السريانية الفاتيكانية، مصورة البشارة حيث اليد الإلهية خارجة من السماء، بعد ان ارسلت حمامة الروح القدس للعذراء مريم. والحضرة الإلهية معززة من خلال يدها الجليلة، في مصورتي البشيرين متى ومرقس وهي خارجة، يُرى منها السبابة ممتدة والأصابع الأخرى نصف مطوية[٢].

إنها يد ترمز الى الله الصبأوت، الذي يبارك بيده ويحمي المؤمنين، حركة الأصابع تذكرنا بالبركة، وهذه الصورة تداولتها الأيقونات السريانية، يد مفتوحة الكف، بعضها بدون اية حركة، واخرى للبركة والحماية. وهناك اشارات الى يد الله في الكتاب المقدس، **(وكانت يد الرب معه)**، والمسيحيون في انطاكية، هم اول من استعمل هذا الرمز[٣]. وهي ترتدي ثوباً ذهبياً. كما أبرزت مصورة عماد يسوع في نهر الأردن، اليد الإلهية التي أَرسلت حمامة الروح القدس، من خلال الحلقة السماوية الثالثة، إنها يد سائبة منفتحة، فوق الحمامة لتحميها، وترتدي ثوباً ابيضاً ناصعاً.

كما تُظْهر الأيقونات السريانية، صورة المسيح المتجسد، المنبثقة من اخبار حياة المسيح، مثلما وردت تاريخياً، وهو نموذج يمثل صورة الله، ذلك ان يوحنا الرسول، يعلن تكراراً في انجيله، **"أن المسيح هو صورة الله" "وإن من رآه فقد رأى الأب"** يسوع هو صورة الله المتجلية في الروح القدس، إن بين الأبن الوحيد الموحى بأبيه والإله غير المنظور، اتحاداً صميمياً **"انا والأب واحد"**[٤]. إن يسوع هو ابن الله، بحيث يمسي صورة الأب الكاملة، وهكذا فإن الأب ينكشف مجده في وجه ابنه، مجد التجلي. إن موضوع صورة الله ووجهه، لن يخرج عن استغلاقه، ويخلص الى نور البيان، إلاّ بظهور صورة المسيح[٥].

---

[١] يوحنا صادر (الأب)، وجه الله في التراث المشرقي، الجزء الثاني من اعمال المؤتمر السابع للتراث السرياني، مركز الدراسات والأبحاث المشرقية، الجامعة الأنطونية، طبعة الأولى، انطلياس، ٢٠٠١، ص٣٥ ـ ٤١.

[٢] ينظر الأيقونات: ١، ٣.

[٣] عبدو بدوي (الأب)، الله في الأيقونوغرافيا، ضمن كتاب الله الأب، الكسليك لبنان ٢٠٠٠، ص٣٥ ـ ٤٦.

[٤] يوحنا ١٠: ٣٠.

[٥] دانييل روسو، الأيقونة بهاء وجهك، ص٢٣ ـ ٢٥.

وقد صور فنانو السريان، المسيح بهيئة السريان، إذ المسيح يمثل شاباً، بلحية قصيرة وشعر قصير مجعد. واختار الفنان الوجه الشاب لصورة المسيح، ذو الوجه المثلث الشكل، مع لحية رفيعة وقصيرة وشعر قصير أجعد. وإن وجه المسيح هو مقام لله، لأن الوجه البشري يضحى كلياً في المسيح، صورة الله وعصارة العالم، فكل كائن يرسم ملامح من وجه المسيح، يجد في هذا الوجه حقيقة أمرهِ. إن بمقدور الإنسان ان يعاين وجه المسيح البشري، ملتقياً نظر الله البشري، بعد ان يكون الله قد أخذ على عاتقه بيسوع المسيح، طبيعة بشرية واختص بها لذاته[١].

إن مصورات انجيل بغديدا الفاتيكاني 559، شهادة ايقونية سريانية، تُظهر في معظم مصوراتها، وجه يسوع القريب من المثلث الشكل، وذي الشعر القصير واللحية الخفيفة، المنفتحة على التقاليد الهلينية. لقد ضخم الفنان السرياني من وجه المسيح جبينه، لأنه يعكس الحصانة السماوية، والوجه كله إبصار بعينين واسعتين، إنفل منهما الحبور الجزع، والجزع المحبور، إن قوى البصريات تعاين الجمالات الإلهية. الأذنان متقلصتان ومتوغلتان في الداخل، وكأنهما في توجس للصمت. يخاطب الله فيهما الفؤاد؛ والأنف رقيق سليم، والخَدّان داكنان عليهما سرة التراب، وقد رققتهما الحياة السماوية، والوجه المسيحي محوف، فيه اطلالة على انوار الله، يتقبل بشفتيه المسترققتين، كلام الله قوتاً له، يسري الى كيانه. وجه المسيح يُظهر دعوة الى كل معمد، وجه مقدس يبرز لنا التقشف في الحياة.

لقد كرس القائمون على هذه المخطوطة السريانية، جُلّ اهتمامهم لشخصية السيد المسيح. لقد جعلوه في معظم الأيقونات ملكاً منتصراً، سيداً للعالم، بهي القسمات، واضح التقاطيع، عينيه سوداوين، شعره ناعماً، مسترسلاً على كتفيه، لحيته تَمْرِيّة تغمره المهابة والجلال، تحيط بهامته هالة من نور، اما ثيابه فلامعة، يجلس على عرش مرصّع بالحجارة الكريمة، مغشى بالذهب، جلوس المسيطر على الكون، يرفع يده اليمنى ليبارك، وبيده اليسرى كتاب البشارة والخلاص، انه ملك الملوك، وهو المعلم الأوحد، ديّان البشرية العظيم، تساور الفنانين رغبة واحدة، هي إظهار يسوع، بطابع المهابة والجمال والقدرة والعظمة، وبتقاطيع

---

[١] دانييل روسو، الأيقونة بهاء وجهك، ص٢٥ ـ ٢٧.

محددة لا تدع سبيلاً للارتجال والهوى. ومن ذلك ايقونات: ابنة يواريش، شفاء المولود أعمى، اقامة لعازر، دخول المسيح الى اورشليم، القيامة، جحود توما، الصعود، التجلي[١].

◈ **حضور الروح القدس:**

"في البدء خلق الله، السموات والأرض، وكانت الأرض خاوية خالية، وعلى وجه الغمر ظلام، وروح الله يَرفّ على وجه المياه"[٢]. هذا الروح الكائن في سر الله المطلق، والعطية غير المخلوقة، أقنوم الحب السماوي، للأب والأبن في الجوهر. هو الريح التي ما رأها أحد قط، ولا شكل لها لكننا نرمز اليها، "بالحمامة" عند اعتماد الرب يسوع في نهر الأردن، وبالألسنة النارية في يوم العنصرة[٣] مثل هذه العلاقات الحسية، رافقت الظهور الإلهي منذ بدء الخليقة. في هذه العجالة سوف نلاحق، حضور الروح القدس في الأيقونة السريانية 559، كيف تم رسمه، إذ لم يكن له رسم في الأصل، ولا جسد، وكيف تم اعطاء الوجه والشكل المحسوس، لحقيقة غير منظورة، كيف تم رسم روح الرب، الذي رفرف على المياه، والروح الذي حل على العذراء في البشارة، وعلى رأس السيد في نهر الأردن، وفي علية صهيون. انه هو الروح الذي يحل في اسرارنا، وزيوتنا ويقدسها، هذا الروح الذي هو واهب المواهب، ومانح العطايا، كيف تم تصويره في الأيقونة السريانية 559.

يأتي تصوير الروح القدس، في ايقونات المخطوطة السريانية، بواسطة الملاك جبرائيل، وعن طريق البشارة، وهنا ما ذكرهُ البشير لوقا في اشارته: **"فقال له الملاك لا تخف يا زكريا، فإن طلبتك قد استجيبت، وامرأتك اليصابات ستلد إبناً فتسمينه يوحنا، ويكون لك فرح وابتهاج، ويفرح كثيرون بمولده، لأنه يكون عظيماً امام الرب، ولا يشرب خمراً ولا مسكراً، ويمتلىء من الروح القدس، وهو في بطن أمه"**[٤]. وهنا جسّد الملاك حضور الروح القدس، بتذكيره زكريا ذلك، ثم ما أحست به اليصابات، عند زيارة العذراء لها.

---

[١] ينظر الأيقونات: ٢١، ٢٣، ٢٨، ٢٩، ٤١، ٤٤، ٤٥، ٤٩.

[٢] تكوين ١: ١ ـ ٢. متى ٣: ١٦ وازائيته.

[٣] اعمال الرسل ٢: ١ ـ ٣.

[٤] لوقا ١: ٥ ـ ١٦.

أما في بشارة العذراء، التي جاءت من خلال كلام الملاك جبرائيل: **"روح الرب عَليكِ، وقوة العلي تضللك"** حيث جسد الفنان ايقونته، من خلال صورة الحمامة البيضاء التي خرجت من السماء، وتوجهت صوب العذراء، مرافقة في ذلك حضور الملاك المباشر، مع صلة بالسماء والحمامة، في هذه الأيقونة، اصبحت قاب قوسين او أدنى من العذراء. كما يعزز هذه الصلة ايضاً، شعاع نازل من السماء، صوب الملاك بهيئة خيوط مشعة[١].

ومنذ كرازة المعمدان الأولى، يُعلَن مجيء الروح القدس، الذي نجده حالاً بعد عماد يسوع، حيث يتراءى الروح ويستقر عليه، وقد جسدت مصورة عماد يسوع في نهر الأردن، من خلال اليد الإلهية، التي ارسلت تلك الحمامة المرفرَفة فوق يسوع المسيح، والمدعومة ايضاً بشعاع إلهي، مجسدة في ذلك مقولة البشير لوقا: **"وإذ اعتمد جميع الشعب، اعتمد يسوع ايضاً، وفيما كان يصلي، انفتحت السماء وانحدر عليه الروح القدس، في صورة جسمية، مثل حمامة وانطلق صوت من السماء، يقول "انت إبني الحبيب بك سررت"**[٢].

ان تراءي الروح القدس بشكل حمامة، يسمح لنا بأن نستنتج، من خلال الاستفادة من نص رسالة بطرس الأولى[٣]. ان عماد يسوع، يشبه طوفاناً جديداً، مغرقاً العالم المشجوب، كي تخرج بشرية مجددة، الى حيز الوجود. ومن خواص الحمامة في سفر التكوين[٤] اعلان ميلاد العالم الجديد[٥]. فوق المسيح، تذكرنا برفرفة الروح الإلهي، فوق الماء في قصة الخلق[٦]. لقد ولد العالم الجديد مع عماد يسوع ومسحة الروح له، وإندحرت تقديرياً القوى الشريرة. وحَالَماْ استقر الروح عليه، قاده الى البرية، كي يحارب بانتصارهِ، ضد الشر ورئيسه، الذي هو ابليس[٧]. وهكذا كان عماد يسوع، مفتاحاً للانتصارات المتلاحقة، وبقوة الروح القدس[٨].

---

[١] ينظر الأيقونة: ٣.

[٢] لوقا ٣: ٢١ ـ ٢٢.

[٣] ١ بطرس ٣: ٢٠ ـ ٤٠.

[٤] تكوين ٨: ١٠ ـ ١١.

[٥] تيري مارتنس، الروح القدس، تعريب الأب عمانوئيل حنا بتق، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٦٣، ص١١٦ ـ ١١٧.

[٦] تكوين ١: ٢.

[٧] مرقس ١: ١٢ ـ ١٣. متى ٤: ١.

[٨] تيري مارتنس، الروح القدس، ص١١٨.

إن صورة الحمامة، كرمز للروح القدس، وقد أخذت من الحمامة التي حلت، على رأس يسوع يوم اعتماده، في نهر الأردن، وقد انتقل هذا الرمز، الى الأيقونات الخاصة، في أحداث الكتاب المقدس، ولاسيما تلك المتعلقة بالروح القدس[١]. الحمامة اليوم، اصبحت الرمز المتفق عليه مسيحياً، لصورة الروح القدس، ويصف لنا متى الانجيلي ذلك بقوله: **"ورأى روح الله، نازلاً مثل حمامة، واقفاً عليه"**[٢] كما شهد يوحنا ذلك عندما قال: **"رأيت الروح، نازلاً كحمامة من السماء، ثم استقر عليه"**[٣]. وصُورُ الروح القدس بهيئة الحمام، نجدها في كل الأيقونوغرافيا، الخاصة بالبشارة والدنح. وفي الفن المسيحي. ومخطوطة الفاتيكان 559 السريانية، يظهر فيها الحمام ممثلاً للروح القدس في البشارة والدنح ايضاً[٤].

ويُصُور الروح القدس في المخطوطة السريانية 559، في رموز نارية تجسد العنصرة[٥]، حين اجتمع تلاميذ يسوع، في صبيحة العنصرة، وذلك امتثالاً لما قاله المعلم الإلهي، عندما أعلن لهم من خلال العشاء الأخير، قبيل مغادرتهم بقليل، بالأ يبرحوا أورشليم بل لينتظروا موعد الرب، الذي سمعوه منه، حيث سيَعمّدون بالروح القدس[٦]. وها انه قد مضت عشرة ايام عليهم، فيما هم يواظبون على الصلاة ينعشهم شوق واحد[٧]، وكانت مريم حاضرة فيما بينهم، وسيهبط الروح عليهم كنسمة الحياة، ليخلق الكنيسة. وتختم العنصرة التي إحتفل بها الرسل، حالياً، الأعياد الفصحية لما حل يوم الخمسين، يتذكر الرسل كباقي اليهود، إقامة ابائهم في البرية، واتصالهم بروح الله، هو الروح الذي طالما شدد كَتَبةُ الإنجيل على تدخله حين اول نداء واول عهد[٨]. وقد جسدت المخطوطة السريانية 559، هذا الحضور

---

[١] عبدو بدوي (الأب)، الروح القدس في الايقونوغرافيا (ضمن كتاب الروح القدس في الليتورجيا)، بيروت ١٩٩٩، ص١٩١ ـ ١٩٥.

[٢] متى ٣: ١٦.

[٣] يوحنا ١: ٣٢.

[٤] ينظر الأيقونة: ٣، ١٣.

[٥] ينظر الأيقونة: ٤٧.

[٦] اعمال ١: ٤ ـ ٥.

[٧] اعمال ١: ١٤.

[٨] تيري مارتنس، الروح القدس، ص٥٦.

الإلهي، في رموز نارية، حسب ما اورته اعمال الرسل، بعد حلول الخمسين، إذ كانوا جالسين في العلية، **"وظهرت لهم أَلسِنَةٌ منقسمة، كإنها نار واستقرت، على كل واحد منهم، فامتلأوا كلهم من الروح القدس"**[١].

والمخطوط السرياني، يميز رسوماته، بين الصعود وبين الاحتفال بالعنصرة. وفي هذه المخطوطة ايضاً، لا نجد حضور العذراء فيها، بينما يكون حضورها فاعلاً في الصور. حيث نجد في أعلى المصورة مقطعاً سماوياً في حلقتين لونيتين، احداهما غامقة والأخرى شفافة، إذ توجد دائرة ذهبية، يخرج منها اثنا عشر شعاعاً، يصل الى رؤوس التلاميذ جميعاً، ليمتلئوا من الروح القدس[٢].

◈ **مريم العذراء في هذه الأيقونات:**

خصّت الكنيسة السريانية، العذراء مريم، بإكرام يفوق إكرام جميع القديسين والملائكة، وهي الشريكة المباشرة في سر التجسد والفداء، ومن ثم هي أم ومخلّصة. وهي الحواء الجديدة التي ولدت البشر قاطبة مع المسيح، للحياة تحت شجرة الصليب. وليس في الطقس السرياني، لا قومة ولا ساعة من قومات وساعة الصلوات الفرضية، إلا وللعذراء ذكر وشفاعة. وللعذراء مريم ثلاثة عشر عيداً في السنة حسب طقسنا السرياني[٣].

أما في الفن السرياني، فقد احتلت مريم العذراء مقاماً رفيعاً وفريداً، ولقد صورها الفنانون سيدة كريمة، وملكة قديرة، لها من المهابة والحشمة، ما يضفي عليها مسحة رائعة من الجلال والجمال السماوي. رسموها في احيان مع طفلها يسوع بين احضانها، وعلى صدرها تضمه بحنان فائق ومحبة عظيمة، تحمله كلمة مجسدة محاطاً بأنوار ساطعة[٤].

---

[١] اعمال ٢: ١ ـ ٣.

[٢] ينظر أيقونة العنصرة ٤٧.

[٣] للتفاصيل ميخائيل الجميل (المطران)، مريم العذراء في الطقس السرياني، ضمن كتاب (مريم العذراء في الليتورجيا). الكسليك لبنان ١٩٩٤، ١٢٩ ـ ١٣٧.

[٤] أنطون هبّي، الصور المقدسة، ص١٥٩.

صورها الفن السرياني، في أناجيل الإحتفال بالقداس الإلهي، في البشارة، وفي زيارتها لإليصابات، وفي تهنئتها بالطفل، وفي التقدمة، وفي عرس قانا الجليل، وفي الصعود، وفي انتقالها الى السماء.

رسمها في احد البشارة، مع الملاك جبرائيل مبادراً اياها بالسلام، مشبعاً كلامه اليها لُطفاً وحلاوة وتواضعاً وحينما سألته كيف يكون هذا، فجاوبها بحلم ووداعة: "**الروح القدس يأتيك، وقوة العلي تحل فيك**"[١].

بدت العذراء كاملة ومواجهة، ومحتشمة بملاءة حمراء، لتشير بزرقة قميصها، الى انها بنت السماء والبشر، فيما يشير خمارها الأحمر، الى انها السيدة الحائزة السلطة، التي قلدها إياها الله، بما ان والدة الله، ملابسها ملابس ملكة، على الرغم من شعورها بضعفها "**تعظم نفسي الرب، لأنه نظر الى ضعة أمته**"[٢] فقد صورها الفنانون بهالة ذهبية، بأحذية حمراء، واقفة امام باب بيتها، امام عرشها الكبير، بوسادته الحمراء المذهبة، المغطاة بسجاد اخضر، صوروها في مواجهة الملاك، وبحضور سماوي، مشفوع بالروح القدس.

صورّها السريان، مع اليصابات نسيبتها، بين صرحين عماريين، احدهما بطراز شرقي، والأخر هيليني[٣]. اما لوحة الميلاد فقط جاءت، زاخرة بزخارف نباتية، ذات أرضية زرقاء لازوردية في الأعلى، وبنفسجية قرمزية، في جهتها السفلى، مع أرضية حمراء، وشعاع نازل من السماء[٤]. وفي الهروب الى مصر، جاءت مريم في رسوم السريان، في حركة مشي، باتجاه مصر، مع يوسف البار، وهو بلحية وشعر ابيضين، وبجلباب ازرق ـ رمادي يصل الى ركبتيه، ومعطف بنفسجي، لف على كتفه، وخلفه العذراء بجلباب ازرق تحضن الطفل يسوع، ممتطية حماراً بنياً، على طريق تحف به الزهور[٥]. رسم السريان في المخطوطة الفاتيكانية، العذراء جالسة على عرش فاخر، يشبه عرش الملوك، مرصع بالجواهر الثمينة والأقمشة النفيسة، وبسمات

---

[١] لوقا ١: ٣٠ ـ ٣١.

[٢] لوقا ١: ٤٦ ـ ٤٨.

[٣] ينظر الايقونة: ٤.

[٤] ينظر الايقونة: ٧.

[٥] ينظر الايقونة: ١٠.

الجاه والوقار، تحمل على ساعديها، لتحضن وتضم الى صدرها، الطفل يسوع، بحنان فائق ومحبة عظيمة، وتبدو العذراء بهيئة كاملة، ومتشحة بملاءة حمراء، ترفع يدها اليمنى مشيرة الى ابنها الحارس، مقدمة اياه للبشرية، وهو سيد العالم، يبارك بيمناه، ويحمل باليسرى، السفر الكريم المقدس كرمز لانجيل السلام[١]. إنها العذراء السيدة، سيدة الانتصار، حيث تبدو بتولاً بكاملها، جالسة على عرش الملوك، والطفل الإلهي، كأنه قائم بذاته على ركبتيها، ترفع احدى يديها مصلية ومتشفعة، انها ترتدي ملاءة مَلِكَات الروم، في ملامح ابنها الإلهي، معالم النجابة والقدرة والحكمة، تحيط برأسه هالة من نور، عليها صليب[٢].

كما جَسّد مصوّرو مخطوط الفاتيكان السرياني، حضور العذراء في عرس قانا الجليل، برفقة يسوع، وهي بملابس زرقاء ـ مارونية، تميل بجسمها نحو يسوع، لتصغي اليه، لانه هو العريس الحقيقي، الذي اعطى خمرة جديدة من اجل اعراس الملكوت. العذراء والتلاميذ، هم شهود في هذا الخبر، كما جاء في يوحنا: **"فدعي يسوع وتلاميذه الى العرس، ومعه امه واخوته وتلاميذه"**[٣].

صوّر السريان العذراء، في مشاهد الصلب ايضاً، فكانت ضمن مجموعة النساء، بمواقف مؤلمة بسبب المعاناة، وهي بثياب زرقاء بنية، يدها اليمنى الى الأمام، واليسرى على الخد، والنساء الأخريات، بمواقف وحركات متسقة مع العذراء[٤]. وفي مشهد الصعود، ظهرت العذراء، تتوسط التلاميذ الأحد عشر، بثياب زرقاء مارونية، مع خِمَارٍ، اخذ لونه من لون الملاءة، وهي واقفة واليدان مفتوحتان، على الصدر، وقد تجاوزت بطولها التلاميذ جميعاً، وهم متجهون نحوها، بهيئة اعجاب وتعاطف مع المشهد.

واخيراً تمثل العذراء الموجهة والمباركة في آن. وجهها أقرب الى البيضوي. عيناها كلوزتين. حاجباها معقوفان، أنفها ينسجم مع مقاييس وجهها، شفتاها متأملتان، نظراتها

---

[١] أنطون هبّي، الصور المقدسة، ص١٧٩، ١٩٣.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٠٢.

[٣] يوحنا ٢: ١٢.

[٤] JERPHANION, Op. Cit, p. 102.

جذابة، طلعتها بهية، يحيط بوجهها وعنقها، شريط مغلق، يعرف بالسرياني، كتفها مرتفعة قليلاً. الطفل يلبس قميصاً ارجوانياً ومعطفاً ابيضاً. تحمله على ذراعها اليسرى. إنها المُبَارَكة ذات الخصب الإلهي.

ب. رموز ذات قداسة:

◈ **الصليب:**

هو أعظم الرموز المسيحية، وأكثرها أهمية، هو رمز انتصار المسيح، انه علامة غفران وسلام بالنسبة للمؤمنين[١]. عندما نرسم الصليب، فإنه علامة ختم لجباهنا، لأننا بها نتميز نحن المؤمنين، عن غير المؤمنين، هذا الختم هو ختم الحياة الجديدة. وعندما نضع هذه العلامة، فإننا ندعو الله للحضور في حياتنا، في الآب والأبن والروح القدس[٢].

يرد الصليب في أيقوناتنا السريانية، محاطاً بهالة اكليل المجد، التي يُتوج بها وجه المسيح. هو رمز فداء وتضحية، مرافقاً جميع الصور، بدءاً بالميلاد وانتهاءً بمشهد التجلي وارتفاع الصليب، مروراً بمشاهد الموت والقيامة. كما يرافق هذا الرمز، معظم الشهداء الأربعين، بصلبانهم ذات الشعبتين او الثلاث[٣].

وقد أتخذ الصليب، الشكل اللاتيني، بالوتد والعارضة المتقاطعة، وهو المألوف اليوم، وهو تطور ينسجم مع تطور المسيحية الداخلي، حتى ذروة القرون الوسطى، بكلمات بسيطة: انه قد رمَزَ الى الميل لنقل الانسان وايمانه، من الأرض ورفعه الى العالم الروحي. لقد نشأ هذا الميل، عن الرغبة في وضع مقولة المسيح، موضع التطبيق، **"مملكتي ليست من هذا العالم"**، لقد توجهت آمال الإنسان في تلك العصور، بهذا الشكل الى الأخرة[٤].

---

[١] فيليب سيرنج، الرموز في الفن والأديان والحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩٢، ص٣٨٨.

[٢] صبري المقدسي (الأب)، رموز الأديان والثقافات، اربيل، ٢٠٠٦، ص٣٩.

[٣] ينظر الايقونات: ٢٥، ٢٦، ٣٨، ٣٩، ٤١، ٥٠. وكذلك جميع هالات السيد المسيح.

[٤] كارل غوستاف، الإنسان ورموزه، ص٣٦٢.

◈ **الخمر:**

من الرموز التي عرفت انتشاراً واسعاً، في جُلّ الثقافات، وذلك لإرتباطها بالقدرة التحويلية الهائلة، الكامنة فيها، والتي جَعلَت الكثير من الشعوب القديمة، ذات مصدر إلهي، لذلك فهي من رموز العبور، بين عالمي الحس والروح، بسبب حميّا سكرها، التي تجعل الشارب، يشعر بالدخول في بُعدٍ مختلف، عن الأبعاد الأخرى المألوفة لوجوده، مع ما يصاحب ذلك، من احساس بالتحرر والانطلاق والفرح، لذا فلا عجب، ان تكون اول معجزة يخبرنا بها يوحنا ان سيدنا المسيح قام بها، هي تحويله الماء الى خمر. وكَونُ انجيل يوحنا، هو الإنجيل الروحي بامتياز، ينفرد بهذه المعجزة، أمرُ يدعونا الى التوقف، عند مدلولات هذا الحدث، وابعاده الرمزية[١].

إن اختيار سيدنا يسوع المسيح، عرس قانا الجليل، كمشهد افتتاحي لاعلان مجدهِ، هدفه اساساً ربط هذا المجد، بتمام الفرح ومشاعر المشاركة والابتهاج، وقد جسدت لوحة عرس قانا في مخطوطتنا[٢]، ما جاء به البشير يوحنا، لتنساب خطوطها، مثلما انساب الخمر بحيوية، من دنان ذلك العرس، في قانا الجليل، ليعلن ارتباط رمز الخمر بالفرح، في سياق اعلان المسيح لمجده، امراً واضحاً، وهي اشارات لمعجزة التحول العظيم، الذي جاء به سيدنا المسيح.

كما جسدت المخطوطة السريانية، في ايقونة مناولة يسوع لتلاميذه، في العشاء الأخير[٣]، لتمثل دم المسيح، وهي رمز له، بذلك الخمر، حيث ان علاقة الخمر بالدم، واردة بشكل واضح من حيث اللون، ومن حيث سَريَانها في الجسم، وبهذا الدم سيختتم العهد الجديد، بين الله وشعبه[٤].

---

[١] نخبة من المختصين، قراءة صوفية لانجيل يوحنا، دار الجبل، بيروت ٢٠٠٤، ص٢٧ ـ ٢٨.

[٢] ينظر الأيقونة: ١٩.

[٣] ينظر الأيقونة: ٣٣، ٣٤.

[٤] ماري اميل بوامار، يسوع الذي من الناصرة بقلم مرقس الانجيلي، تعريب الأب بيوس عفاص، مطبعة الديوان، بغداد، ٢٠٠٢.

◈ **الخبز:**

يرتبط الخبز اشد الارتباط، بشخص سيدنا المسيح، أنه رمز الخير، وهو الخبز الحق، النازل من السماء[١]. **"جاء الجمع الذين أكلوا وشبعوا، يبحثون عنه في كفرناحوم، ووجدوه على الضفة المقابلة، من بحيرة طبرية، فأجابهم يسوع: انا خبز الحياة، من يُقبل إليّ فلن يجوع ابداً، ومن يؤمن بي فلن يعطش أبداً"**[٢]، **"من أكل من جسدي وشرب دمي، ثبت فيّ وثَبَتُّ فيه،... من يأكل هذا الخبز يحيا للأبد"**[٣].

إن هذه الرمزية، نجدها واضحة، ومادة اساسية في الأيقونة السريانية، وقد جسدها الفنان، في مصورة تلميذي عماوس، وفي مناولة التلاميذ، ليكون ذلك بمثابة جسد يسوع ودمه المراق[٤].

◈ **الماء:**

ترمز المياه، الى مجموعة القوى الكامنة. انها الينبوع والأمل؛ وبالمقابل يرمز الغطس في الماء، الى الارتداد الى حالة سبقت تشكيل الشكل، والى استرجاع وضعية متميزة، وغير واضحة المعالم، سادت قبل الوجود، كما ان الطفو فوق الماء، يستعيد فعل الخَلقْ الكوني، المتمثل في ظهور الأشكال، واما الغوص في الأعماق فيوازي انحلال الأشكال، لهذا تتضمن رمزية الماء، الدلالة على الموت، وعلى الانبعاث على حد سواء[٥].

ان الاتصال مع الماء، يقتضي دائماً انبعاثاً وإحياءً. الانحلال في الماء، متبوع بحياة جديدة، والغوص في العمق، يمنح الخصب. الموت التنسيبي الذي يتم عند العماد. وعند الانتماء الى المسيحية، فالماء يغسل الخطايا، وهو عين المطهرة، والعامل على التجديد والإحياء.

---

[١] نخبة من المختصين، قراءة صوفية لانجيل يوحنا، ص٢٣.

[٢] يوحنا ٦: ٣٥.

[٣] يوحنا ٦: ٥٦ ـ ٥٨.

[٤] ينظر ايقونة: ٤٣.

[٥] ميرسيا ايلياد، صور ورموز، ترجمة حسيب كاسوحة، دمشق، ١٩٩٨، ص١٩٧ ـ ١٩٩.

لدى التذكير، بالخطوط الرئيسة، الرمزية المائية، ظهرت تماماً، امام اعيننا نقطة محددة، انها القيمة الدينية الجديدة للمياه، التي قدمتها المسيحية. ان أباء الكنيسة، لم يغتنموا فرصة الإفادة، من بعض القيم العامة للرمزية المائية، إلاّ أنهم عمدوا على إغنائها بدلالات جديدة، تتصل بالمأساة التاريخية للسيد المسيح، رمزية العماد الدالة على الموت، المتبوع بولادة جديدة[١].

إن للماء في المسيحية، رمزية غنية جداً، فالماء الحي صورة تتكرر غالباً، في العهدين القديم والجديد، والمسيحيون يمثلون ينبوع الحياة، وصور رمز للأناجيل التي تمثل ماء الحياة. فالماء يرمز الى الراحة والاطمئنان، الماء خالق الحياة. في الميثولوجيا المسيحية، تعني المعمودية، نزولاً الى أعماق الماء، وهذا الفعل له شبيه، في نزول السيد المسيح في نهر الأردن. في المسيحية يعد فعل المعمودية، تكراراً للطوفان، فالمسيح نوح جديد، يخرج منتصراً من الماء، قائداً لشعب جديد، وترمز المعمودية، الى قيامة النفس والتوبة، ومغفرة الخطايا. تقول المسيحية انه مثلما قام المسيح من القبر يَخرُج المُعَمّدُ من الماء[٢].

هكذا تولد الحياة من الماء اثناء العماد، فما ان يرفع المؤمن دعاءه وصلاته، حتى يهبط الروح القدس من السموات، ويتوقف فوق الماء، فيقدسها بجوُدِهِ وسخائِهِ. والماء الذي كان يمنح العافية الجسدية في سالف الأزمان، اضحى مانح الخلاص في الأبدية، وقد عرض القديس يوحنا فم الذهب، عند حديثه عن تكافؤ العماد، مع اوضاع اخرى بشكل رائع، حيث قال: العماد يمثل الموت، كما يمثل الحياة والبعث ايضاً، عندما يغوص رأسنا في الماء، وكأنه في رمس، عندما يطوى الانسان القديم، ويتوارى تماماً في الغمر، وما أن يخرج من الماء، حتى يظهر في الوقت ذاته، الانسان الجديد قدوة[٣].

في الأيقونة السريانية، الخاصة بالعماد في نهر الأردن[٤]، يقتفي الفنان دائماً إثر الأناجيل، حيث يوضع المسيح في الأيقونة دائماً، في موازاة أدم، فالعماد في الفقه الأيقوني

---

[١] فيليب سيرنج، الرموز في الفن والاديان، ص٣١٣.

[٢] جان صدقه، رموز وطقوس، دراسات في الميثولوجيا القديمة، دار رياض الريس، لندن، ١٩٨٩، ص١٨، ص٢٤ ـ ٢٥.

[٣] مرسيا ايلياد، صور ورموز، ص١٩٩ ـ ٢٠٢.

[٤] ينظر الايقونة: ١٣.

للسريان، ليس التطهير من الخطايا ونعمة تحل بكل من اعتنق المسيحية، إنما هو مثال سبق وجود آلام المسيح، وهكذا رُسم المسيح في ايقونتنا في عماده، بهيئة العري، وهي دلالة طقسية وميتافيزيقية، إنه التخلي عن الرداء القديم، رداء الفساد والخطيئة، الذي يخلعه المعمود، مقتدياً بالمسيح، وكان آدم ارتداه فيما مضى، على اثر المعصية، وفي المعمودية، جعل الفنان في ايقونته، عودة الى حالة البراءة الأولية، والى الشرط الذي كان لآدم، قبل السقوط في الخطيئة.

ومن المصورات الأخرى، التي يحضر فيها الماء، بوصفه فاعلاً للطهارة او للولادة الجديدة، وقيامة النفس والتوبة ومغفرة الخطايا، ما يتصل بتحويل الماء الى الخمر، وكفاتحة لمعجزات السيد المسيح[١]، وفي لوحة غسل أقدام التلاميذ[٢]، وفي لوحة الموت على الصليب[٣]، التي ولدت على إثرها الكنيسة الجديدة، من دم يسوع والماء الذي تدفق من جنبه، وهو على صليب شهادته، حين صرخ صرخته الأبدية أنا عطشانٌ[٤].

ومثلما ارتبط الماء في الإنجيل، بحسب يوحنا، بالحياة الأبدية اي الحياة في سيدنا يسوع المسيح، كما يتضح ذلك من حكايته من المرأة السامرية، التي أفرد لها الفنان السرياني، أيقونتها الخاصة[٥]، بهذا الحدث المسيحي، ففيها يطلب ان تسقيه الماء، ليجسد من هذا المشهد، ان الذي يشرب من الماء، الذي يعطيه إياه يسوع، لن يعطش ابداً[٦].

---

[١] ينظر ايقونة: ١٩.

[٢] ينظر ايقونة: ٣٢.

[٣] ينظر ايقونة: ٣٨.

[٤] جان صدقة، رموز وطقوس، ص٢٤ ـ ٢٥.

[٥] ينظر ايقونة: ٤٨.

[٦] يوسف جرجيس الطوني، قراءة في منمنمة السامرية، مجلة شراع السريان، السنة الرابعة، العدد ٨، آب ٢٠٠٧، ص٤٨.

◈ الهالة:

الهالة الدائرية التي تحيط بالوجه، تعبر عن اشعاع الشمس، وهي في البدء كانت موقوفة على السيد المسيح، ومنذ القرن الخامس الميلادي، اصبحت تُهيل على رؤوس التلاميذ. وقد أتخذت شكلها الدائري، لتوافقها مع الرمزية السماوية للدائرة[١].

وفي الأيقونات السريانية، تكون الهالة مترافقة مع الصليب، وهي تلميح ذو مغزى، الى معاناة يسوع، كونه إبن الانسان، والى موته على الصليب. وهي في الوقت نفسه، رمز لكليته المتباينة[٢]. اما الذين لم يتوشحوا بالهالة، فكانوا قلة قليلة، يمكن حصرهم في قتلة اسطفانوس وراجموه، والشرطي السيّاف قاتل يوحنا المعمدان، وبعض حضور عرس قانا الجليل، ثم الأبرص، وبعض الموتى في إقامة لعازر، ثم المخلع في بركة بيث حسدا. وفي لوحة الصَلب، جُرد الجنود الأربعة او الحرس حول الصليب، من الهالة[٣].

وفيما يتعلق بهذه الهالات، فنجد في لوحة الميلاد، ان جميع الشخصيات المشاركة في هذا الحدث العظيم محاطة بها، بما في ذلك النساء القابلات، والرعاة والحكماء، وقد تم تكبير هذه الهالات. وحول الطفل يسوع، هناك هالة في المهد، وأخرى وهو في جرن العماد، وهذه الهالات الخاصة بيسوع، تعطي الكثير من البروز، لشخص المسيح[٤]. أما منمنمة شهداء سبسطية الأربعين، فقد جعلت جميع شخوصها، بهالات مذهبة[٥]، والكثير منها تم تكبيرها في الرسم، وتلك المنفصلة عن الأرضية الحمراء، تكون مفصولة بخط أسود عريض، والأخرى على الأرضية الزرقاء، بالخط الأحمر نفسه[٦]. وإنها مصادفة ان يكون بعض الأشخاص، في

---

[١] فيليب سيرنج، الرموز في الفن والأديان، ص٢٨٨.

[٢] كارل غوستاف، الانسان ورموزه، ص٣٦٢.

[٣] ينظر الأيقونات: ١٢، ١٥، ١٩، ٢٠، ٢٨، ٣٠، ٣٨.

[٤] ينظر الأيقونة: ٧.

[٥] ينظر الأيقونات: ٢٥، ٢٦.

[٦] JERPHANION, Op. Cit, p.91

مصورة دخول يسوع الى أورشليم، كالطفلين وسكان اورشليم الأربعة، دون أية هالة، وفي كل الجزء الأيمن من الرسم، جميع الهالات باللون الأحمر، عدا الهالة المحيطة بالمسيح[١].

والسمة العامة لمنمنماتنا، هي الاستعمال العام للإكليل الشعاعي للقديسين، وعدم اقتصارها الى هذه الفئة، من الاشخاص في الرسومات، بل اننا نجدها حاضرة، في بعض الشخصيات المجرمة، والخالية من الصفات الإنسانية، ومن ذلك ما نجده، في مشهد قتل أطفال بيت لحم، حيث نجدها محاطة برأس هيرودس، وكُتّابه وجنوده، الذين كانوا يقومون بالمجزرة[٢]؛ كذلك الحال بالنسبة للخطاة، الذي يصغون الى يوحنا المعمدان[٣]، ثم يهوذا الخائن، وكهنة اليهود الذين يحيكون الدسائس[٤]، للقبض على يسوع، ثم قيافا القاضي[٥].

كما إننا نجد صوراً خاصة بالقديسين، مجردة من الإكليل الشعاعي[٦]، وإذا كان بعض هذا الخلل، يمكن ارجاعه الى تعدد الفنانين، الذين شاركوا في انجاز هذا العمل الفني، مع توفر المجال لإدخال الهالة على الصورة، والى النسيان في بعض الأحيان ايضاً، ثم الى التساهل الذي أبداه الفنانون، في هذا المجال، والافراط في استخدامها. كما ويبدو ان انتقال هذا الفن، الى الرسوم الإسلامية، وتبني هذا الاستعمال غير المخصص، والذي كان قد شاع في الأيقونات السريانية، وعن هذا نُقل التأثير الى المصورات العربية، إذ كانت المنمنمات السريانية، أحدى المصادر الرئيسة، لفن التصوير عند العرب المسلمين[٧].

---

(١) JERPHANION, Ibid, p.94

(٢) ينظر الأيقونة: ٩.

(٣) ينظر الأيقونة: ١٤.

(٤) ينظر الأيقونة: ٣٠.

(٥) ينظر الأيقونات: ٣٥، ٣٦.

(٦) ينظر الأيقونة: ١٦.

(٧) اتنكهاوزن، التصوير عند العرب، ص٩٦ ـ ٩٧.

ج. رموز أخرى

◈ **العدد:**

العدد ١٢ والذي نجده في مصورات عديدة، عائدة لمخطوطتنا السريانية، يمثل عدد الرسل الأثني عشر، في العهد الجديد، وهي تأخذ معناها من أسباط بني اسرائيل، وايضاً من الأثنتي عشرة ساعة من ساعات النهار، والاثني عشر شهراً من شهور السنة. ومن تلك اللوحات، التي نجد فيها التلاميذ مجتمعين مع سيدهم، بشكل كامل، لوحة غسل اقدام التلاميذ، ولوحة العشاء الأخير، ولوحة المناولة بالكأس، ولوحة الصعود حيث تكرم العذراء مريم بهذا الحدث، ولوحة العنصرة واجتماع التلاميذ، في علية صهيون للامتلاء من الروح القدس[١].

أما الأربعين يوماً، من المدة الطقسية للتجربة، حيث نجدها في العهد القديم، في موسى المعزول مع سيوما على الجبل، وكذلك مع المسيح الذي أعد نفسه اربعين يوماً في الصحراء، والتي منها ايضاً جاء الحداد الرسمي بـ ٤٠ يوماً، كما يتجلى العدد الأربعون، في لوحة الاربعين شهيداً من سبسطية[٢]، حيث منحها الفنانون السريان، اهتماماً كبيراً، وعدت من اللوحات الغنية، والجميلة جداً في مصوراتنا. وهي مترسخة في التراث السرياني، كما في قصة مار بهنام ورفاقه الأربعين وغيرها[٣] وهناك كنائس ومزارات ومواضع تاريخية على اسم الاربعين[٤].

كما يقترن العدد الخمسون، بالحدث الكبير والمميز، والذي يُتوج الفصح، وهو العنصرة وحلول الروح القدس على التلاميذ، كما اشير الى ذلك، في اعمال الرسل[٥]، وقد صور

---

[١] ينظر الأيقونات: ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٤٥.

[٢] ينظر الأيقونات: ٢٥، ٢٦.

[٣] ادي شير (المطران)، تاريخ كلدو اشور، مطبعة الحرف الذهبي، حلب سورية ٢٠٠٧، المجلد الثاني، ص١٠٢؛ افرام عبدال، اللؤلؤ النضيد، ص١٣.

[٤] يوسف جرجيس الطوني، تكريت دراسة في مظاهرها الحضارية، موسوعة تاريخ مدينة تكريت، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٩٧، ج٣.

[٥] اعمال الرسل ٢: ١ ـ ٤.

الفنانون السريان، هذا الحدث الذي يعد قبل كل شيء، ولادة الانسان الروحية بالروح القدس[١].

◈ **الشجرة:**

مَثّلَ يسوع شجرة الحياة، ومَثّلَ الشيطان شجرة الموت، وقد تردد ذلك بشكل مألوف، لدى أباء الكنيسة، كما مثل المسيحيون الجُدُد، الغِرَاس الجديد، وهم المُعمّدون الجدد. وهي عبارات لاقت رواجاً، وتشكل شجرة الحياة، من تزيينات الكنائس[٢].

وعملت المسيحية، على توسيع نطاق هذه الرمزية، من خلال ان الصليب مصنوع من خشب شجرة الخير. وتشير عضة منسوبة الى يوحنا فم الذهب، الى ان الصليب، هو بمثابة شجرة، تصعد من الارض الى السموات، انه غَرسْة خالدة، تنتصب في منتصف الأرض، ومنتصف السماء، وانه دعامة ثابتة لهذا الكون، تصعد عناصره الى بعضها البعض[٣].

وترد الشجرة في مصوراتنا السريانية هذه، في اللوحة الأولى لمتى ومرقس، وفي لوحة العماد، وشمعون الشيخ، والسعانين، وظهور يسوع للنسوة، والصعود الى السماء[٤]، لتمثل شجرة الحياة المغروسة في الجلجلة، الشجرة التي لدى خروجها من اعماق الأرض، امتدت في وسط الأرض، وارتفعت نحو الأعالي، وأشاعت الطهر والقداسة الى أقاصي المعمورة.

◈ **النور:**

يعدُ النور من الرموز الروحانية القوية، في أغلب الثقافات، وذلك لارتباطه بالشمس والقمر والنجوم. لقد ارتبط النور دائماً، بمعاني الحقيقة، والكشف والوضوح، والحياة والانبعاث. والنور هو سيدنا المسيح نفسه: **"فيه كانت الحياة، والحياة نور الناس"**[٥] حيث

---

[١] ينظر الأيقونة: ٤٧.

[٢] فيليب سيريج، الرموز في الفن والأديان، ص٣١٣.

[٣] ميرسيا ايلياد، صور ورموز ص ٢١٠.

[٤] ينظر الأيقونات: ١، ١٣، ١٧، ٢٩، ٤٢، ٤٥.

[٥] يوحنا ١: ٤.

النور مرادف للحياة، ويخاطب السيد المسيح الناس قائلاً: **"انا نور العالم، من يتبعني لا يمشي في الظلام، بل يكون له نور الحياة"**[١].

في التقليد المسيحي، النار، رمز للدينونة الإلهية، النار مُطَهِرَة، وشعلة الميلاد، من الرموز الدالة اليه، ويحتفل بقيامة المسيح عشية الفصح، بطقس النار المتجددة، والرسول بطرس يسمي المسيحيين ابناء النور[٢]. ويمثل النار هذه الرموز، كما في لوحة الميلاد، ولوحة التلاميذ في العلية، حيث خرجت من السماء، شرائط نارية استقرت عليهم جميعاً، دلالة على امتلائهم من الروح القدس.

كما رُسِمَتْ الشجرة، في الأيقونات السريانية، لا للدلالة على شجرة الحياة فحسب، بل لانها جاءت مقرونة بالنور، وكثير من رموز الشجرة، جاءت بهذا المعنى، وخاصة الشجرة في لوحة شمعون الشيخ[٣]، فضلاً عن تلك التي في لوحتي البشيرين متى ومرقس[٤]. مع ان البعض يراها لملء الفراغ.

◈ **الجبل:**

للجبل في المسيحية رمزية تحيل الى مركز العالم، فجبل طابور والجلجلة، عَدّها المسيحيون فيما مضى مركز العالم[٥]. والرحلة اليها، تعادل رحلة من رحلات الوَجد، الى مركز العالم، فيه الطهار أكبر، وفيه من القطيعة عن الأرض او العالم السفلي، وعلى الجلجلة قَتَلَ يَسوع آدم بدمهِ[٦].

وقد كان يسوع، يلجأ غالباً الى الجبل ليُصلي، واللجوء الى الجبل يعني التوق الى الوحدة، والى العزلة في العراء، حيث تعانق الروح الانسانية أضواء السماء، ولعل أبرز تعاليم يسوع، هي العِظَةُ على الجبل. ومن جبل الزيتون تحدث يسوع عن نهاية العالم، وضرورة

---

[١] يوحنا ٨: ٢ ـ ٣.

[٢] فيليب سيرنج، الرموز في الفن والأديان، ص٣٤٤.

[٣] ينظر الأيقونة: ٢٧.

[٤] ينظر الأيقونة: ١.

[٥] ميرسيا ايلياد، صور ورموز، ص ٥٤ ـ ٥٦.

[٦] ميرسيا ايلياد، صور ورموز، ص ٥٤ ـ ٥٦.

التوبة، وعلى الجبل عَرِف يسوع مرحلة الآلام القاسية. ومنه صعد المسيح الى السماء، وعليه تجلى، فأصبح اسمه جبل التجلي[١] وهو جبل طابور، انه لأجل رأفة المسيح، لما تجلى في طابور، انار الانسان الفاقد صورة الجمال، وهو المخلّص نفوسنا[٢]. في مصوراتنا السريانية، يحضر الجبل بشكل واضح، وبمختلف الألوان، ولكنه مجرداً في غالب الأحيان، من الحشائش والأشجار. ومن نماذجها: أيقونة الميلاد، وأيقونة الحزن الكبير، وأيقونة قتل القديس انطوان، وأيقونة الصلب على الجلجلة، وأخيراً أيقونة التجلي[٣].

وسبب تركيز الفنان السرياني، تجريد الجبل، من اية حياة فيه، لكي يكون خالصاً للتوحد، والعزلة والصفاء، وليصل الروح بعنان السماء، ويبدو لي ان الجبل، في منمنمة السريان هذه، ربما يكون نسخة خالصة من جبل الشيخ متى بِعُرِيهِ، فالخالق قد خلقه عارياً بعض الشيء، وأخرج الى الظاهر ما في داخله من صخور، وهذه السمة وجدناها تنتقل، الى المدارس الفنية الأخرى.

◈ **الحمامة:**

هي رمز للسلام، وهي مأخوذة من مشهد سفينة نوح، حيث كانت تمسك بمنقارها غصن الزيتون، لتمثل رسول السلام. وهي رمز للروح القدس، كما جاء في إنجيل لوقا، في يوم العماد، عندما حل الروح القدس، على يسوع في صورة حَمَام[٤]. وكذلك يوم حل الروح القدس على التلاميذ.

والحمامة في الفن الأيقوني، صورة للروح القدس، التي تتعلق بتمثيل الثالوث الأقدس، والبشارة وتعميد المسيح، وعيد العنصرة، وفي معظم هذه الحالات، تلاحقتها أيقونات ملونة، خاصة بالحَمَام، ترمز لحضور الروح القدس، ومن أهم الأيقونات، التي جرى التأكيد فيها على هذا الحضور، هي: أيقونة بشارة العذراء، ثم أيقونة عماد يسوع في نهر الأردن[٥]، كما

---

[١] جان صدقه، رموز وطقوس، ص٦٨.

[٢] انطون هبيّ، الصور المقدسة، طبعة ثالثة، ١٩٨٩.

[٣] ينظر الأيقونات: ٧، ١١، ١٢، ٣٨، ٤٩.

[٤] لوقا ٢٢: ٣.

[٥] ينظر الأيقونة: ٣، ١٣.

حضر الحمام في تقدمة يسوع الى الهيكل[١]، فضلاً عن كثير من الحمام، الذي انضم الى لوحة الاحتفاء بيسوع المسيح، عند دخوله الى مدينة اورشليم، يوم أحد السعانين[٢].

◈ **الحِمَار:**

رمز الضِعَة واللِينْ، وقد جاء في سفر زكريا: **"أطلق زغاريد الفرح، يا أبنة اورشليم، ها هو ملكك... يمتطي حماراً... سوف يبدد عربات الحرب، وأحصنة المعارك، وسوف يعلن السلام للشعوب"**[٣].

ويؤكد العهد الجديد، ان يسوع اختار حماراً، من أجل دخوله الى اورشليم[٤] وقد اصبحت هذه الصورة الشعبية، من قبل العديد من الفنانين، وكذلك في اللوحات الممثلة، لهروب العذراء بطفلها يسوع، على الحمار، الى مصر بدلالة يوسف البار[٥]، وهي كثيرة الانتشار في الوسط السرياني، عبر تكرار مثل هذه المشاهد، التي تؤكدها لوحات مخطوطتنا السريانية[٦].

◈ **الحَمَل:**

هو من أكثر الرموز قوة وحضوراً، في الروحانية المسيحية، وذلك لإرتباطه بالموت البديلي، الذي اضطلع به سيدنا المسيح، فداءً للبشر. ويتفرد الانجيل الشريف، حسب يوحنا كونه الانجيل الوحيد، الذي يذهب برمزية الحَمَل، الى أبعد حدودها؛ وفيه يربط موت سيدنا، بوقت نحر خراف الفصح اليهودي، تذكاراً لانقاذ بني اسرائيل، من عبودية الفراعنة[٧].

---

[١] ينظر أيقونة: ١٨.

[٢] ينظر ايقونة: ٢٩.

[٣] زكريا ٩: ٩.

[٤] متى ٢١: ١ ـ ١١.

[٥] فيليب سيرنج، الرموز في الفن والأديان، ص٥٨ ـ ٥٩.

[٦] ينظر المصورات: ١٠، ٢٩.

[٧] نخبة من المختصين، قراءات صوفية لانجيل يوحنا ص٢٥.

وفي العهد القديم، إستعيض عن تضحية ابراهيم، لأبنه اسحاق بخروف. والحمل في العهد الجديد، هو رمز للمسيح، الذي ضحى من أجل البشر، والذي أسلم للموت، بوداعة الحمل والذي استعمل هذه المقارنة، هو يوحنا الإنجيلي، عندما قال: **"هاكم حمل الله"** وهو يشاهد يسوع المسيح[١].

الحَمَل رمز البراءة والنقاء، والطهارة والشباب، لذا كان بسبب هذه الصفات، رمزاً للتضحية والفداء، من اجل غفران الخطايا. وفي العهد الجديد دعي المسيح **"حمل الله الحامل خطايا العالم"**[٢] دعي من قبل يوحنا المعمدان. وتعد تسمية حَمَل الله، من أشهر القاب يسوع المسيح، لأنه هو الراعي الصالح، الذي بذل نفسه من اجل خِرَافهِ[٣]. لقد طُلبَ يسوع ساعة بدأ الكهنة اليهود، يذبحون الحِمْلان لعيد الفصح[٤].

وفي أيقونات انجيلنا السرياني، يظهر الحَمَل في لوحة زكريا الكاهن[٥]، وهو واقف عند مذبح البخور، وجبرائيل رئيس الملائكة الى يمينه، يبشره بميلاد يوحنا، تتوسطتهما صورة حَمَل على مذبح أعده زكريا، ليقربه ذبيحة. وفي الكنيسة هيكل الله، يعبد فيها ويسجد لمجدهِ، ويرمز المذبح في العقيدة المسيحية الى جبل الجلجلة، حيث صلب المسيح، غفراناً للخطايا، وفي الكنيسة تمارس الذبيحة الإلهية، غير الدموية على غرار الصليب.

◈ الديك:

الديك في الموروث المسيحي، رمز النهار والنور، وقد اقترن الديك في المصورات السريانية، بالقديس بطرس، الذي حصل له، انكار للسيد المسيح، ثلاث مرات قبل صياح الديك[٦]. وقد سُجِلَ لنا هذا الموقف، في الأيقونة الخاصة بالعشاء الأخير، وكذلك في اللوحة الخاصة بنكران بطرس.

---

[١] فيليب سيرنج، الرموز في الفن والأديان ص١٨٥.

[٢] يوحنا ١: ٢٩ ـ ٣٦.

[٣] صبري المقدسي، رموز الأديان والثقافات، ص٦٧ ـ ٦٨.

[٤] بولس فغالي، انجيل يوحنا، ج١، كتاب الأيات، ص٢٠.

[٥] ينظر الأيقونة: ٢.

[٦] فيليب سيرنج، الرموز في الفن والأديان، ص١٨٥.

كما ان المسيح هو بشير الفجر وبزوغ النور، كذلك الديك هو بشير الفجر، ورمز الانطلاق، وبدء اليوم الجديد، ويمكن عدّه رمزاً للخير ضد الشر، والنور ضد الظلمة، وهذا الرمز نجده في الغرب، اكثر انتشاراً، حيث يُرى على قبب معظم الكنائس اللوثرية، في اوربا الشمالية الاسكندنافية.

◈ **الثعبان:**

الثعبان هو الحَيّة المشتقة من الحياة، وتعد رمزاً عالمياً، للخوف والرعب، ومع ذلك فالحية التي توحي للكثيرين، نفوراً فظيعاً، لا تهاجم الانسان اطلاقاً. والحية تعيش تحت التراب، وهي تصبح الحيوان الميت بعامة، وتحسب ارواح الموتى والاجداد، فتصبح مصدر الحكمة، وتعد مثال الحذر بامتياز، ومنذ عهد الرومان اتخذها الأطباء والصيادلة شعاراً لمهنتهم، والحكمة مكتنزة في رأس الحية[١].

في التوراة، ثعبان الفردوس الأرضي، هو اكثر الحيوانات مكراً، وهو رمز الشر، ولأن الشيطان قد أغوى حواء، بذنب التكبر والمعصية، وهو اكبر من كل الذنوب، كما حَرّمَ الله على الإنسان، ان يأكل من شجرة معرفة الخير والشر، وهي عبارة إصطلاحية من العبرية، لذا وتبعاً للتوراة، فقد تبنت المسيحية الثعبان بوصفه رمز للشر، والخبيث اي الشيطان[٢]. ولنتذكر كلنا دائماً، بدون استثناء، أننا جميعاً أولاد الأفاعي، كما قال السيدالمسيح ولكن ليس بيننا "حكماء كالحَيّات"[٣]. وفي إنجيل القراءات السريانية، انجيل بغديدا، نجد الحية بوصفها رمزاً من رموز الشر، ترافق الأسماك، في لوحة العماد في نهر الأردن[٤].

◈ **السمكة:**

أبهر السمك، جميع شعوب العالم القديم، كونه يعيش حيث يهلك الإنسان، وللسمك في العهد الجديد، مكانة خاصة، حيث عاش الرب يسوع، في منطقة يرتزق سكانها

---

[١] جان صدقه، رموز وطقوس، ص١٦٢ ـ ١٦٣.

[٢] فيليب سيرنج، الرموز في الفن الأديان، ص١٢٥.

[٣] متى ١: ١ ـ ١٦.

[٤] ينظر ايقونة: ١٣.

من الزراعة وصيد السمك، الذي كان الغذاء الرئيس لأهل الجليل. وقد دأبت الجماعة المسيحية في القرون الأولى، على استعمال الرمز تعبيراً عن إيمانها بسبب الاضطهاد، وشاع رسم السمكة من قبل مؤمني البحر المتوسط، فأصبح بمثابة كلمة السر، بها يتعرف المسيحيون على بعضهم البعض، ويعبرون في الوقت نفسه عن الايمان بيسوع المسيح، ابناً لله ومخلصاً.

إن كثيراً من تلك الرموز، مستوحاة من العهدين القديم والجديد، ومن الميثولوجيا اليونانية والرومانية، مضفين عليها صبغة مسيحية جديدة، كالسمكة، والحَمَام، والكرمة، والصليب. وكانت السمكة رمز ايمان بيسوع المسيح، ابن الله، مخلص العالم، اذ كل حرف من اسمها في اللغة اليونانية، يشير الى شيء من هذه العقيدة، وهو يسوع المسيح ابن الله[١].

ورمز السمكة من اكثر الرموز التاريخية التي رافقت المسيحية، منذ نشأتها والى اليوم، ومن أكثر الرموز انتشاراً وتطابقاً مع مفهوم المسيحية، لكثرة استعماله في الأناجيل، ترمز السمكة الى يسوع المسيح، الذي كان صياداً للبشر، والرمز الأخر للسمكة في المسيحية هو سر العماد[٢].

في مخطوطتنا السريانية، المقتفية لأثر العهد الجديد، يصاحب السمك عدداً من لوحاتها الفنية، كما في لوحة العماد؛ كما ان المسيح كان يفتش عن ضالته، بين صيادي الأسماك قائلاً لهم: سأصنع منكم صيادين للبشر[٣]. والسمك يعيش في بيئة، حيث لا يستطيع ان يعيش انسان، لهذا كان هناك اقتران بين السمك والمسيح، وكثير من اللوحات، التي تضمنت موائد غداء او عشاء، نجد السمك على رأس تلك المأكولات، في مائدة المسيح. لأنه كان يقيم في منطقة الجليل شمال فلسطين حيث بحر الجليل (بحيرة طبرية).

---

[١] انطون هبيّ، الصور المقدسة، ص٢٣ ـ ٢٥.

[٢] صبري المقدسي، رموز الأديان والثقافات، ص٦٠ ـ ٦١.

[٣] فيليب سيرنج، الرموز في الفن والأديان، ص٢١٢.

الفصل الرابع
العناصر الفنية الرئيسة

بدءاً:

يتضمن هذا الفصل، الذي خصص للعناصر الفنية الرئيسة، ثلاثة مباحث: الأول هو للعناصر العمارية، التي كانت سائدة في مباني تلك العصور. من المواد الانشائية لعناصر المنشآت العمارية، والأعمدة والعقود، والأقواس والقباب، ثم للعناصر الزخرفية، التي كانت تغطي المساحات التشكيلية من زخارف هندسية وخطوط مظفورة، ومراوح نخيلية وزخارف آجرية وجصية، واخيراً: العناصر الفنية الأخرى من الملابس والتحف المعدنية والحباب الفخارية.

١. العناصر العمارية

تدخل العمارة في هذه التجربة الفنية، بمبانيها وفضاءاتها وتعابيرها. وهي في حضورها هذا، تزيد من فاعلية المصورات، وتجعل من نتاجاتها عملاً فنياً أكثر غنى. والعمارة في هذه الأيقونات، نتاج ابداعي يستوعب فعاليات يسوع، ويحقق حالة الأيواء الفضائي للإنسان، مع استخدام احتمالات التوافق والتقابل والتضاد، سواء أكان في جوانب اللون والشكل، أم في التكوين العام للسطوح والكتل. هكذا نجد في تشكيل لوحاتنا السريانية، حركة كامنة من الإبداع العماري، لما تكتنزه من مقومات شكلية ومضامين تعبيرية.

أ. المواد الإنشائية وزخارفها:

كان الجص والحجر، ثم الفَرشْ والطابوق، من أهم المواد الإنشائية، المستخدمة في الموصل وفي أطرافها، وقد انتقلت هذه المواد الى منمنماتنا. إذ توافرت في الموصل، الحجارة الكلسية، فضلاً عن تطويعها في العمل، وهي تمتاز بمعالجتها للظروف المناخية، من حرارة وبرودة، ولها خاصيّة العزل الحراري. اما الجص فهو مادة أساسية للربط بين الأحجار،

وكذلك بين الطابوق، كما ان له ملمساً ناعماً ولوناً أبيضاً، ويستخدم للملاط وذلك في تحلية الجدران والقباب. كما كان الطين مادة للبناء واستخدمت كبديل للجص وخاصة عند فقراء الناس وفي الريف غالباً.

ونجد في مصوراتنا الأكثار من استخدام مادتي حجر الحلان والرخام، ولاسيما في تأطير فتحات المداخل والشبابيك والطاقات، وتحلية المباني. وقد استخدم الفنان المعمار، الحلان وهو الحجارة المهندمة، في الأجزاء الظاهرية المكشوفة، والتي لا تتأثر كثيراً بالأحوال الجوية، بينما استخدم في الداخل الرخام، لتأثره بحرارة الشمس والمطر[١].

ومن المواد الأخرى التي استخدمت في البناء، هو الطابوق المفخور، واستخدم بكثرة في تسقيف القباب، وهي تتسم بكونها مادة بناء عازلة للحرارة، اكثر من الحجارة فضلاً عن خفتها واستخدامها في تشكيل السقوف المقوسة.

وجميع هذه المواد البنائية، استخدمت في اعمال الزينة والزخارف، ولاسيما الرخام وهو المرمر، الذي استخدمه الأشوريون في معظم نتاجاتهم، وفق اساليب الحفر، او النحت والتنزيل والتطعيم[٢]. وتتم اساليب الحفر بصقل الرخام، ورسم الوحدات الزخرفية، عليها ثم حفرها بازاميل خاصة، على وفق اساليب مختلفة من الحفر المشطوف والبارز والغائر.

ومن الزخارف الرخامية، التي نجدها في مصوراتنا، زخارف الجزء السفلي، من مذبح الهيكل الخاص، بظهور الملاك لزكريا، وهي عبارة عن جدار زخرفي ذي أضلاع مسدسة متراكمة، بعضها فوق بعض. والزخارف التي تشكل الإطار الواقع الى جانبي المذبح، لهيكل اورشليم وفي اجزائه العليا، إذ اتخذ الواناً زرقاء وصفراء. كذلك الحال بالنسبة للفصوص العليا، في المنمنمة الخاصة بتلميذي عماوس[٣]. والجدران العليا للأعمدة والأقواس الخاصة،

---

[١] احمد قاسم الجمعة، الأثار الرخامية، (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، جامعة الموصل، ١٩٩٢، ج٣، ص١٠٣، ١٠٥. احمد قاسم الجمعة، الدلالات المعمارية وتجذيرها الحضاري، (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، جامعة الموصل، ١٩٩٢، ج٣، ص٣٣٠ ـ ٣٣٤.

[٢] احمد قاسم الجمعة، الزخارف الرخامية (موسوعة الموصل الحضارية)، جامعة الموصل ١٩٩٢، ج٣، ص٣٤٢.

[٣] ينظر الأيقونات: ٢، ٤٣.

بغسل اقدام التلاميذ، فنقوشها عبارة عن ورود مفصصة[١]. ومثل هذه الزخارف، شاعت منذ العصور الأشورية، إلا انها انتشرت بشكل واسع، في الحقب المتأخرة من العصور الوسيطة.

عموماً فإن هذه الزخارف، اعتمدت على مبدأ التناظر التمثيلي، ويبدو ان الموضوع الزخرفي، يبدأ من الوسط مكوناً محوراً زخرفياً، ثم تمتد زخارفه يميناً وشمالاً، وتكون متشابهة في الخصائص والعناصر والمستويات واساليب التنفيذ، وهي تعتمد في تكويناتها للأغصان، على هيئة انحناءات والتواءات حلزونية، يتقاطع بعضها مع بعض، ومن امثلة ذلك، المصورة الأولى المتعلقة بالبشيرين متى ومرقس، ثم ظهور الملاك للكاهن زكريا والعماد، وحلم يوسف، والشريط الخاص بمصورة الميلاد، وبلوحتي الأربعين شهيد، وغسل اقدام التلاميذ، وتلميذي عماوس، واطار التجلي[٢].

وتجمع اللوحات السريانية احياناً، بين التناظر التمثيلي والانحناءات الالتوائية، ويعد التناظر التمثيلي من اهم موضوعات الزخرفة السريانية، وهو دلالة على شيوعه في زخارفهم الرخامية، كما ان هناك موضوعات زخرفية، تعتمد في تكوينها، على حركة الاغصان الأفعوانية، التي تعتمد على التكرار والتناوب للعناصر النباتية المتشابهة، وقد وجدت هذه الفنون، في حقب ما قبل الاسلام، ومن امثلة ذلك ما نجده في الشريط الذي يكون لوحة الميلاد[٣].

ونجد ايضاً موضوعاً زخرفياً آخراً، يتمثل في كوشات المقرنصات الركنية، وفي أعناق الأعمدة، ومن ذلك ما نجده في: بشارة العذراء، عند أعلى السقف، واطار لوحة العماد، وفي الشرشف الخاص برؤيا يوسف ولحافه، كما في كرسي العذراء والطفل، ثم في اطار مصورة القديسين الأربعة، وفي لوحة تلميذي عماوس[٤]. ومن الزخارف الأخرى الموجودة في مصوراتنا، ما يسمى بالمراوح النخيلية، وهي عناصر فنية شائعة في الفنون السابقة للاسلام، وذات هيئات

---

[١] ينظر الأيقونة: ٣٢.

[٢] ينظر الأيقونات: ١، ٢، ٦، ٧، ٢٥، ٢٦، ٣٢، ٤٣، ٤٩.

[٣] ينظر الأيقونة: ٧.

[٤] ينظر الأيقونات: ٣، ٦، ٧، ١٦، ٤٣.

متعددة، فضلاً عن العناصر النباتية المحورة والأوراق الجناحية، الشبيهة بأوراق العنب. وهذه النماذج نجدها، في نطاق مصورة العذراء والطفل، وتلميذي عماوس[١].

كما نجد في مصوراتنا ايضاً، ما يسمى بالوردات المفصصة، ومنها زهرة الأقحوان، وتكثر في الربيع، في مناطق الموصل، وهي مشهورة ترد بكثرة في الفن الأشوري، وسماها هرزفلد بالوردة الأشورية، ومنها زهرة البيبون وزهرة عباد الشمس، وقد نجدها على معاصم الرجال الأشوريين، ومن المصورات الواردة فيها مثل هذه النماذج: مصورة غسل اقدام التلاميذ، وشريط مصورة تلميذي عماوس[٢].

ب. عناصر المنشآت العمارية:

أدخل الفنانون القائمون على المخطوطة السريانية، عناصر المنشآت العمارية، على كثير من المصورات، ويمكن حصرها بما يأتي: ظهور الملاك لزكريا، بشارة العذراء، الزيارة لاليصابات، الاسم المعطى الى المعمدان، العذراء والطفل، القديسون الأربعة، تقدمة يسوع الى الهيكل، بعث ابن الارملة، بعث لعازر، دخول يسوع الى اورشليم، شفاء المشلول في المسيح، يهوذا الخائن يسلم المسيح، غسل أقدام التلاميذ، العشاء الأخير، تنكر بطرس للمسيح، الصلب والقيامة، الظهور للنسوة، تلميذا عماوس، مباركة التلاميذ، العنصرة، السامرية[٣].

وهذه الأيقونات، ليست جميعها في مستوى واحد، من حيث عناصر المنشآت، فقسم منها تحتل العمارة جزءاً بسيطاً من تشكيلتها الفنية، كما في بعث ابن الارملة، حيث لا يظهر من المصورة، سوى جزء بسيط من البيت، والباب الذي أخرج منه الميت، كذلك في مصورة اقامة لعازر، حيث ظهر منها القبر الذي أقيم منه لعازر، كذلك الحال بالنسبة لمصورتي القيامة والظهور للنسوة[٤].

---

[١] ينظر الأيقونات: ٨، ٤٣.

[٢] ينظر الأيقونات: ٣٢، ٤٣.

[٣] ينظر الأيقونات: ٢، ٣، ٤، ٥، ٨، ١٦، ١٨، ٢٤، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٧، ٣٨، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٥، ٤٦، ٤٨.

[٤] ينظر الأيقونات: ٢٤، ٢٨، ٤١، ٤٢.

أما بالنسبة للوحة العذراء والطفل، فقد احتوت على إطار عماري، يتكون من عمودين باللون الأخضر، يحتويان على رؤوس للعمود باللون نفسه، يدعمان قوساً بثلاثة فصوص، بلون الخباز، مع زينة لازوردية[١] كذلك الحال بالنسبة لمصورة القديسين الأربعة[٢]، فإنها تحتوي على الوان متناوبة، من الديكور العماري، الذي يتكون من أعمدة ذات تدرجات لونية، وأشرطة عمودية بألوان عديدة، يغلب عليها اشكال من التقابل والتناظر[٣].

وهناك مصورات تحتل التشكيلات العمارية فيها، جانباً مهماً من تكويناتها. ففي لوحة زكريا الكاهن، وظهور الملاك له، يحتل المذبح المُشيد بالطابوق الأحمر، مكاناً مركزياً في المنمنمة[٤]، كذلك الحال بالنسبة الى لوحة البشارة، حيث تتركز العمارة على جهة اليمين، تتخللها ستائر دون ان يكون هناك اثر لنوافذ[٥]. وفي صورة زيارة العذراء لاليصابات، توزعت التشكيلات العمارية على جانبي المصورة، بهيئة بنائين صغيرين، الأول ذي طراز شرقي. اما الثاني ذي هيئة هيلينية يونانية، ليمثلا بيتي العذراء واليصابات[٦].

وتحتوي المنمنمة الخاصة بزكريا والأسم الممنوح ليوحنا المعمدان، على اطار بنقش عماري، يتكون من قوس ثلاثي الفصوص[٧]. ويشكل الهيكل جزءاً مهماً من مصورة التقدمة، ومجالها مليء بالنقش العماري، الذي يشكل أرضية أخرى للشخصيات الأربعة، وهو يتكون من مقطعين مع قوس مضاعف، على اعمدة وتاج عمود ذهبي، وفي الأركان الثلاثة، هناك نوافذ فيها حديد، والعقد المنقوش الذي يعلو الباب، فيه اقواس وإطار النوافذ مزين، اما في اللوحة العليا من التقسيم الثلاثي، وفي الأطراف يوجد قوسان ثلاثيا الفصوص، مع وجود

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p.95

[٢] ينظر الأيقونة: ١٦.

[٣] ينظر الأيقونة: ١٦.

[٤] ينظر الأيقونة: ٢.

[٥] ينظر الأيقونة: ٣.

[٦] ينظر الأيقونات: ٢، ٣، ٤.

[٧] ينظر الأيقونة: ٥.

الأعمدة الصغيرة، وكذلك تاج العمود، فضلاً عن المذبح الذي يأخذ الواناً متعددة، يخرج منه عمودان. وعلى المذبح، هناك نوع من القبة باللون الأزرق، وبنقوش متعددة الأقطار[١].

أما منمنمة الدخول الى اورشليم، فتضم طرازاً عمارياً ذا سمة شرقية ـ هيلينية، ويتضمن مدخل المدينة، برجاً مربعاً مشيد بالحجر البني والقرمزي الداكن، تعلوهُ قبة خضراء بصلية، وديكور سداسي اصفر دون تتابع للألوان، مع قواعد بنفسجية. وفي الأسفل هناك صف من الفواصل، بألوان مختلفة، مع نافذتين مفتوحتين، والى جانب ذلك، صرح غريب بباب مؤطر بالاصفر، وقوس، تعلوه طبقة ساندة بلون أزرق، وسقف بنفسجي، مع واجهتين خضراء على اليمين وصفراء على اليسار، والباب والسقف، تعلو الخط نفسه للفواصل، يدعمها دائماً شريط ذهبي[٢].

وتتضمن منمنمة غسل أقدام التلاميذ، على طراز عماري بارز، يضم ثلاثة أروقة، الرئيس في الوسط، تتخللها أقواس وأعمدة وسقوف مزخرفة، كما تُظهر منمنمة العشاء الأخير، شكلاً عمارياً، يتكون من صفوف من البناء الحجري، كثير الشرفات، وبألوان متتابعة من المستطيلات[٣].

أما منمنمة تنكر بطرس، فتمثل بنايتين، تتكون الأولى التي على جهة اليسار، من جدار بلونين رمادي ـ ازرق، في الأسفل شفاف اكثر من اليمين، وغامق اكثر في الأعلى، مع مسار أصفر بين الأثنين، حيث الديك قد استقر، في موضع أعلى، من سطح البناية التي من جهة بطرس. أما في جهة اليمين، فهناك صرح يتكون من منزل مفتوح، في جدار أصفر متوج، بصفة مزدوج، مع وجود مفاصل بألوان خضراء وحمراء[٤].

وفي مصورة تلميذي عماوس، هناك ديكور عماري، يتكون من زوايا من الأقواس، ذات ثلاثة فصوص مذهبة، مع زخرفة نباتية، والأغصان باللون الأبيض، تؤطر المشهد، مع وجود

---

[١] ينظر الأيقونة: ٨.

[٢] ينظر الأيقونة: ٢٩.

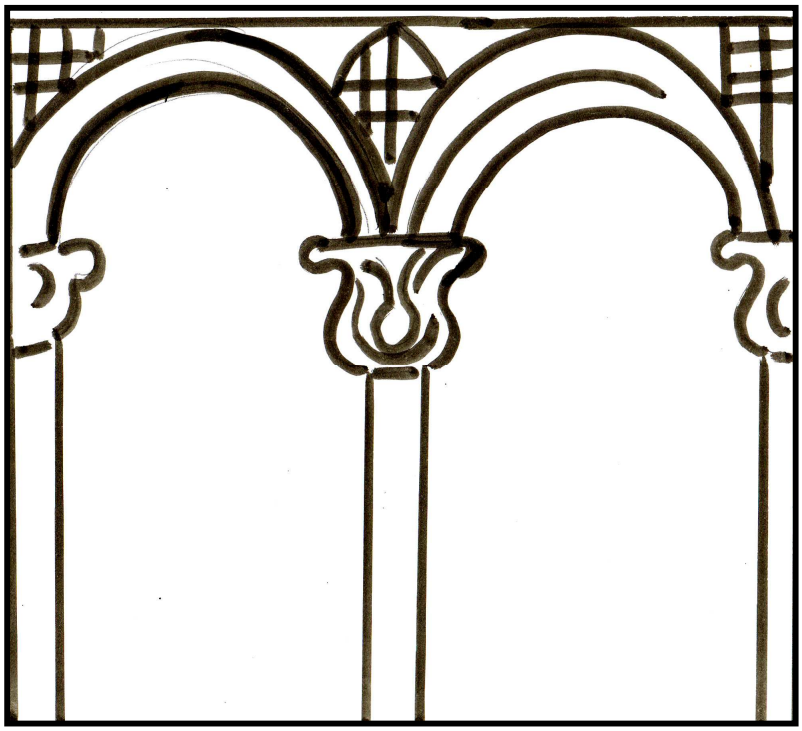
[٣] ينظر الأيقونة: ٣٢.

[٤] ينظر الأيقونة: ٣٧.

ستارتين مرفوعتين تحوي نقوشاً من تشبيكة زهرية متعددة الزوايا[١]. كما تضم مصورة العنصرة، بنايتين صغيرتين مستديرتين باللون الأخضر، تبدو عليهما الأقواس والأعمدة، تم رسمها بصورة غير جيدة، ولا تتمتع تيجان العمود بالارتفاع نفسه، وبعض الأقواس تجاوزت الحدود، والأخرى لم تتجاوز. اما زوايا الأقواس، فإنها تُرى من الخلف، وهي زرقاء اللون، لم تكن متناسبة، والأعمدة الموجودة في الأطراف حمراء. اما البنايتين الصغيريتين فيهما حدود بخط أحمر، مع ديكور بتشبيكة زهرية، وهناك قبة محيطية بديكور سداسي من الأزهار. وفي مقدمة المنمنمة، هناك منصة هَرَمية متدرجة، بلون بني مع ديكور قرمزي، وسط المنصة، الباب مغلق مؤطر باللون الأحمر، مع وجود ديكور، لتشبيكة زهرية تحدد الصفوف، متعددة الأضلاع وذات النجوم[٢].

ج. الأقواس والعقود:

كانت تغطية المنشآت بالقباب، وإقامة المساند على أقواس وعقود، تقليداً محلياً يرجع الى عهود العراق القديمة، الذين كانوا أول من ابتكر هذا النوع من التغطية، والذي اقتضاه ضرورة ارتفاع السقوف والأروقة، لتخفيف وطأة الجو الحار، في فصول الصيف الطويلة.



مصورة ٤٦: اعمدة وقباب، تقدمة يسوع الى الهيكل 559. المقطع السفلي، تخطيط (لوثر ايشو).

[١] ينظر الأيقونة: ٤٣.

[٢] ينظر الأيقونة: ٤٧.

لقد كان أهل بلاد الرافدين، ولاسيما أعالي ما بين النهرين، بارعين في إقامة الأقواس والقباب، منذ عهود قديمة، وقد استمر هذا التقليد، طيلة العصور الوسيطة، حيث تبناه الفن الشرقي، طيلة تلك العصور، واصبح جزءاً مهماً، من خصوصية هذا الفن، في المنشآت السكنية والدينية.

مصورة ٤٧ : مقاطع صورية من ايقونات 559.

وتحتوي مصورات إنجيل بغديدا، على كثير من عناصر المنشآت، وهذه العناصر مستوحاة من بيئة منطقة الموصل، ولاسيما بغديدا وبرطلة وبعشيقة وتلكيف والقوش. وهي البيئة التي خرج منها هذا المخطوط، بيئة شرق الموصل وشمالها، فضلاً عن ذلك فإنها، تعد من ملامح العصر الأتابكي، الذي امتد ١١٢٧ - ١٢٦١م[١]، حيث ازدهر الفن العماري وازدهر معه فن التصوير، وتزويق الكتب بالرسومات، وتعتبر الحقب الزنكية الأخيرة، قمة ما وصلت اليه تلك الفنون، حيث عرفت تلك العهود، بحقبة بدر الدين لؤلؤ، وتمثل النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي، والأثر التاريخي الذي تركه الفن المحلي القديم، المستوحى من الفنون الأشورية والفنون المسيحية القديمة، اي فنون السريان الأولى، كما في صورة زيارة العذراء لاليصابات، وصورة زكريا الكاهن، وتقدمة يسوع الى الهيكل[٢].

---

[١] ينظر المصورات الخاصة، بدليل الأثار السياحي، لدير مار بهنام، من اعداد الأب فرنسيس جحولا، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، الملحق ١ ـ ٣٥.

[٢] ينظر الأيقونات: ٣، ٥، ١٨.

د. القباب:

وهي من عناصر العمارة الحاضرة في هذه الأيقونات، وكان لها حضور واسع في مناطق الموصل، حتى خمسينيات القرن الماضي إذ كانت بيوتها قبابية، تعتمد على مرتكزات من قواعد دائرية، وذلك من خلال نقل البناء المربع، عبر المقرنصات الجبسية ذات الأشكال الهندسية النجمية، كما نجد عناصر انشائية أخرى مثل الأكتاف والعقود وتقنيات الزخارف الجصية، ويمكن مقارنة هذه العناصر الموجودة في المصورات، مع كثير من المشاهد العمارية في قرى السريان، في سهل نينوى، وكنائسها مثل الطاهرة القديمة ومارزينا، ومار يوحنا ومار يعقوب في بغديدا، حيث الدلالات العمارية الكامنة في عناصرها العمارية، كالقناطر والعقود والقباب، والأزر والمداخل والأعمدة والبدنات، فهناك العقود التي تعددت انواعها، حسب طبيعة وظيفتها، في المبنى والفضاء المعماري، من عقود مدببة او منفرجة[١]، وهذه الأولوية كانت موجودة في الكنائس والأديرة، وكانت ذا فوائد في وقاية الغرف، من الحر الشديد والبرد القارس.

وبسبب كثرة استخدام القباب في تسطيح مباني الموصل، فقد نقل الفنانون هذه العناصر، الى لوحاتهم الفنية، وذلك لأن هذا الطراز كان يعالج المتناقضات المناخية، إذ لا تتعرض سطوحها لاشعة الشمس بالدرجة نفسها، كما ان القباب تُنَشط التيارات الهوائية داخل البيوت. ومن اللوحات التي تظهر فيها القباب، هي بشارة زكريا، حيث نجد القبة على رأس المذبح في الهيكل، الذي كان يتناوب على خدمته[٢]. كما وتظهر القبة واضحة، على البيت العائد لاليصابات، حيث تجد فيها انتقالة بين الظل والنور، وبين الألوان الغامقة والشفافة[٣]، وفي لوحة ظهور يسوع للنسوة، نوعان من القباب، احدهما يمثل المقبرة، بهيئة قبة دائرية مفصصة بفصوص ثلاثية، ترتكز على أسس وقواعد وأنطقة. اما القبة الأخرى، فقد

---

[١] احمد قاسم الجمعة، المنشآت المعمارية، (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، جامعة الموصل ١٩٩٢، ج٣، ص٢٩٣.

[٢] ينظر الأيقونة: ٢.

[٣] ينظر الأيقونة: ٣.

رُسمت على انها شجرة، بهيئة برج او منارة حلزونية، تنتهي برأس مدبب على شكل حلقات، كل حلقة بلون، مع الأخذ بنظر الاعتبار، الانتقالات اللونية[١].

وفي مصورة مناولة التلاميذ، يلاحظ الطراز المقبب بالأجر، وهو طراز محلي مشهور، من خلال الطابوق الأجري، الظاهر من داخل القباب، ولاسيما في النطاق الوسطي، وفوق هالة السيد المسيح[٢].

أما لوحة المسيح وتوما، ففيها ديكور عماري معقد، حيث ان القبة تملأ الإطار، ويوجد قوس كبير ينفتح بين كتلتين من البناء الأخضر، يعلوها جداران باللون الأزرق وبشكل متعدد الأضلاع باللون الأبيض، ودوائر باللون الأصفر. وعلى القوس توجد قبة خضراء، في أعلاها تفاحة مذهبة، مع وجود حلقة دائرية حمراء، على سطح القبة العلوي، تتخلل أطرافها تشبيكة زهرية مخططة بلون أخضر. وهذه القباب إضافة الى جماليتها، فإنها تضفي للبناء نوعاً من القدسية، لتزيده شموخاً وعظمة[٣].

٥. الأعمدة والبدنات:

تتخلل منمنماتنا، أعمدة وبدنات، وهي شائعة في كنائس السريان، في مناطق الموصل؛ وذلك لتوفر موادها البنائية، من الحجارة الكلسية (الفرش) والحلان. وهذه الأبدان نجدها في الجوانب، والأركان، فضلاً عن

مصورة ٤٨ : بدنة واعمدة، تخطيط (لوثر ايشو).

---

(١) JERPHANION, Op. Cit, p. 105.

(٢) ينظر الأيقونة: ٣٤

(٣) ينظر الأيقونة: ٤٤.

تخللها، قلب المباني، لحمل القباب الطويلة نصف البرميلية. وهذه الأعمدة والبدنات، نجدها صغيرة ورفيعة، كما هي الحال لوحة زيارة العذراء لاليصابات، ضمن أطر الأبواب، وكذلك العذراء والطفل[١]، وتلك المحيطة بصور القديسين الأربعة، ولوحة تقدمة يسوع الى الهيكل، وفي لوحة غسل اقدام التلاميذ[٢]. وقسم من هذه الأعمدة، يتسم بسمة فنية جميلة، تتمثل بالتيجان الكاسية، كما هي الحال بتلك الأعمدة التي تمثل بيت العذراء ثم بيت اليصابات، وتلك المتمثلة بالتقدمة، حيث ان جميع الأعمدة، تظهر فيها ملامح التيجان الكاسية[٣].

وقد تكون هذه الأعمدة بمثابة اطارات، لمداخل البيوت او الغرف، تعلوها عتبة فوقها عقد منبطح وشريط زخرفي، وتسند العتبة العليا، من أسفلها ومن الجوانب، وهي تتسم بكثرة فصوصها ومنحنياتها، وزخارف التوريق التي شغلت سطوحها الخارجية، وتجمع بين الوظيفتين الجمالية والعمارية[٤]. وتتميز الشبابيك التي تخللت بعض المصورات، بوجود قضبان الحديد فيها، وخير نموذج على مثل هذه الشبابيك، نجدها في المصورة الخاصة، بتقدمة يسوع الى الهيكل، حيث هناك ثلاثة شبابيك يتوسطها شباك مضلع، مع ضلع دائري في أعلاه. وفي الجانبين شبابيك، يتكون كل منها اطار من مستطيل، ترتكز على كابل من كل جانب، وهي تتكون من اطارات داخلية وخارجية، تحف بالفتحة[٥].

---

[١] ينظر الأيقونات: ٤، ٨، ١٨.

[٢] ينظر الأيقونات: ٤، ٨، ١٦، ١٨، ٣٢.

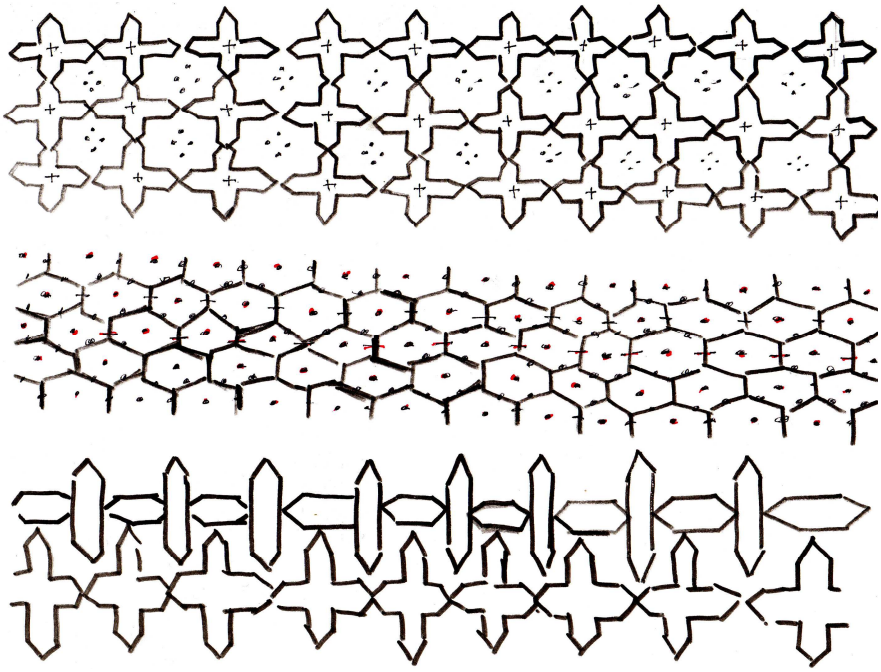
[٣] ينظر الأيقونات: ٤، ١٨.

[٤] احمد قاسم الجمعة، الأثار الرخامية، (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، ج٣، ، ص١٠٣، ١٠٥. احمد قاسم الجمعة، الدلالات المعمارية وتجذيرها الحضاري، (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، ج٣، ص٣٣٠ ـ ٣٣٤.

[٥] ينظر الأيقونة: ١٨.

٢. العناصر الزخرفية

أ. الزخارف الهندسية:



مصورة ٤٩: صلبان ومضلعات وزخارف متتابعة من أيقونات عرس قانا الجليل والعنصرة 559. تخطيط (لوثر ايشو).

كانت هذه الزخارف شائعة، في المصورات السريانية، وهي في أغلبها، امتداد للفنون الموروثة. واعتمدت بشكل كبير، على مَدْ الخطوط الهندسية المستقيمة، في اتجاهات واشكال متعددة، من خلال التقاطع والانكسار، والتعشيق على وفق اسس هندسية دقيقة[1]، مكونة اشكال رباعية بارزة، فوق أرض غائرة، تشغلها زخارفة نباتية محورة، بطريقة الشطف، لتجمع ما بين الزخارف الهندسية والنباتية في آن واحد، والميزة الفنية لهذه الزخارف، انها نُفذت بطريقة ماهرة وعجيبة. وتعد النجميات الثمان، من عناصرها المهمة، وكذلك المعينات وانصافها والنجوم السداسية، والنجوم الرباعية المحورة، والمضلعات السداسية وانصافها. ان المتتبع لخطوط الوحدات الهندسية، التي تكتنف المناطق يلاحظ أنها تتراءى امام الأعين، اشكال معينة ثم سرعان ما تتلاشى، لتستجد اشكال أخرى، مغايرة يختلف بعضها عن بعض، خلال المنطقة الواحدة. ومن الأيقونات التي تكثر فيها

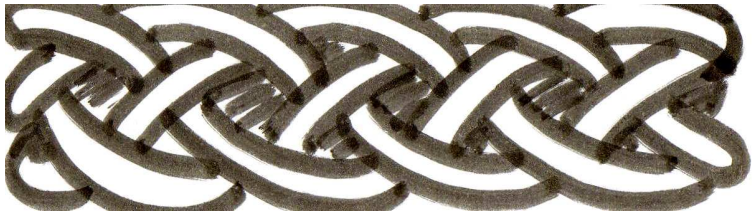
---

[1] ينظر المصورة: ٤٩.

الزخارف الهندسية: الإنجيليان متى ومرقس، ظهور الملاك لزكريا، الوحي الى شمعون، التقدمة، عرس قانا، الشهداء الأربعين، جحود توما، تلميذا عماوس، العنصرة[1].

ب. الخطوط المضفورة والمعينات والمراوح النخيلية:

اكثر الخطوط الهندسية تنتمي لهذا النوع في معظم الفنون، فقد وجدت في العراق منذ العهد السومري، واستمرت في العصور التالية.

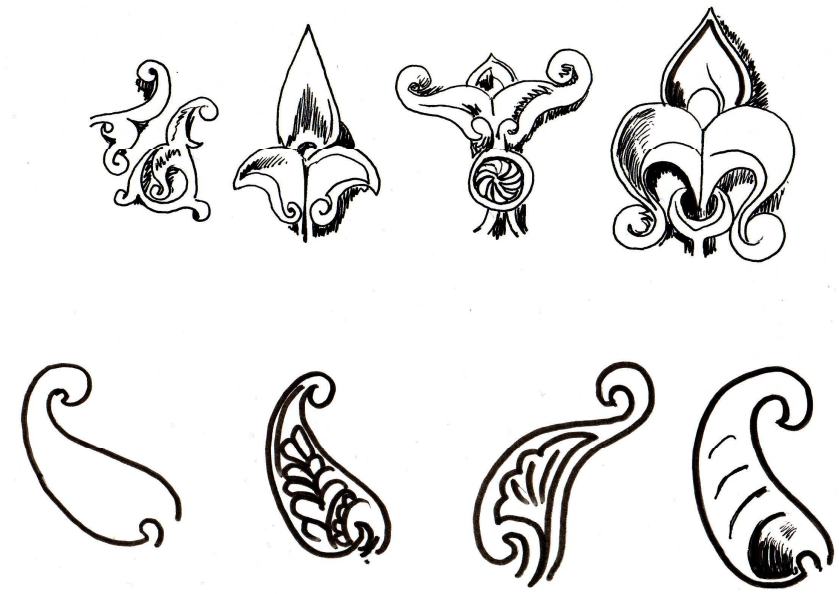


مصورة ٥٠: زخرفة هندسية مضفورة. تخطيط (لوثر ايشو).

كما وجدت أيضاً الأطباق النجمية والمضلعة، والصلبان والمعينات المتتابعة والمراوح النخيلية ثلاثية الفصوص، وتنبث من هذه المراوح النخيلة باتجاه الجانبين، وبشكل متناظر، تفريعات نباتية دقيقة افعوانية الحركة، تتفرع منها مراوح نخيلية صغيرة وأوراق كاسية وأخرى لوزية الشكل.

ج. الزخارف الأجرية والجصية:

تعد الزخارف الأجرية، من الفنون التشكيلية والتطبيقية، المهمة في الموصل، وقد عمل الفنان هذه الأجر، بهيئة زخرفية، ضمن قالب واحد، وبهيئة بديعة، عن طريق



مصورة ٥١: مراوح نخيلية وعناصر زخرفية من حقب الزنكيين. تخطيط (لوثر ايشو).

[1] ينظر الأيقونات: ١، ٢، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٥، ٢٦، ٢٩، ٤٣، ٤٤، ٤٧.

رصف، مما يُنتج عَنها ما يشبه نسيج الحصير، بل صارت قطع الأجر المرصوفة افقياً، تتكسر بزوايا مختلفة الى الأعلى والى الأسفل.

اما الزخرفة الجصية، فإنها تعود الى العصور القديمة، التي كانت تستخدم الحفر والنقش، ومن نماذج الزخارف الجصية في منطقة الموصل، ما نجده من امثلة رائعة في الكنائس والأديرة المسيحية، فهي لا تزال تزين جدران كنيسة دير مار بهنام، ومن صورها صورة مار بهنام، ممتطياً صهوة جواده، وتمثال اخته سارة منقوشاً على أرضية من التفريعات النباتية الدقيقة. فضلاً عن تلك الزخارف الموجودة في بعض القباب العائدة لكنيستهِ. وفي مصوراتنا نجد ذلك في: القديسون الاربعة، تلميذا عماوس، جحود توما، العنصرة، السامرية[١].

٣. العناصر الفنية الأخرى

أ. الملابس:

ترجع البسة هذه المصورات، الى حقب القرن الثاني عشر والثالث عشر الميلادي، حقب العباسين المتأخرة، في الفترة الأتابكية، قد تنوعت تلك الملابس كغطاء الرأس من الطرحة الموضوعة على رأس بعض تلاميذ يوحنا المعمدان ثم القديسون الأربعة وشمعون الشيخ وسمعان في العشاء وبعض شيوخ لوحة الدخول الى اورشليم ثم بعض أنبياء التجلي[٢]، والعمامة التي تأتي ايضاً ضمن البسة الرأس، وقد وجدت منذ العهد السومري، وشاعت في العهد الأشوري[٣]. وهذه العمامة من النوع المكور. وفي العصور العباسية، اصبحت لباساً ملازماً للخلفاء في معظم الأحيان، لانها تتكون من لفات عدة ويسدل احد طرفيها المسمى بالذؤابة او العذبة، وكانت هذه العمائم تصنع من الشاش الموصلي والأقمشة الأخرى. والى وقت قريب، كانت تلبس في أطراف الموصل، وتسمى التخفيفة. وراجت في الموصل واربيل لمن لا

---

[١] ينظر هذه الأيقونات: ١٦، ٤٣، ٤٤، ٤٧، ٤٨.

[٢] ينظر الأيقونات: ١٤، ١٦، ١٧، ٢٧، ٢٩، ٤٩.

[٣] وليد الجادر، الحرف والصناعات اليدوية في العصر الأشوري المتأخر، موسوعة الموصل الحضارية، بغداد، ١٩٧٢، ص٢٦٣.

يلبس العقال. ومن ذلك مصورة الاسم المعطى للمعمدان، ومصورة الدخول الى اورشليم[١]. ولم تورد المصورات، اي نوع من القلانس وهي الكوفية وكثير من الشخوص الأيقونية كانت حاسرة الرأس على الطريقة البيزنطية[٢].

أما الرداء فيعد من لباس الملوك، وقد وجدنا منه لدى هيرودس وغيره في ثياب القيصر ووالدته[٣]. ومن ملابس النساء للرأس، الخمار الذي يغطي خلف العنق ويستر العنق وقمة الرأس وهو ما كانت ترتديه نساء السريان في سهل نينوى وفي غيره حتى وقت قريب[٤] ثم الملانة او الإزار الذي يؤدي وظيفة الخمار ايضاً.

وبالنسبة لملابس الرجال، فقد استخدم ثوبان رئيسان، داخلي وخارجي وهو القميص والأزار، ثم الغلالة والسروال. فالقميص من الملابس الداخلية، ويمتاز بوجود كمين يهبطان الى المعصم، ويتدلى من حاشيتيه الى أسفل الساقين، وكان القميص زياً اشورياً في مناطق الموصل للرجال، وله كُمّان قصيران وفتحة للرقبة وما ورد في المصورات مختلفة الطول، ودون جيوب أو ازرار[٥].

اما الأزار فهو من الملابس الخارجية، للبدن للرجال والنساء، وكثير من الرجال والنساء في المصورة السريانية ٥٥٩ يلبسون الأزار، وهو يطول ايضاً الى اسفل الساقين[٦]. وفي بعض المصورات، يعقد الأزار من الوسط، ويسمى الحجزة، وعرف الأزار منذ ما قبل الاسلام، وقد زاد الاهتمام به في العصر العباسي، ولاسيما من قبل النساء، حيث يُلبسنه عند الخروج من البيت ومن امثلة الأزُر ذات الحجزة نجدها في مصورة عرس قانا، شفاء المولود اعمى، شفاء ابن الارملة[٧].

---

[١] ينظر الأيقونات: ٥، ٢٩.

[٢] احمد قاسم الجمعة، المنسوجات والملابس (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، ص٣٩٩ ـ ٤٠٢.

[٣] ينظر الأيقونات: ٩، ٥٠.

[٤] ينظر الأيقونات: ٣، ٤، ١٨، ١٩، ٢٣، ٢٨، ٢٩، ٤٨.

[٥] ينظر الأيقونات: ٢، ٣، ٤، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٤٢، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠.

[٦] ينظر الأيقونات: ٢، ٣، ٤، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٤٢، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠.

[٧] ينظر الأيقونات: ١٩، ٢٣، ٢٤.

والأزار يضفي الهيبة والوقار، ومن أشهر الأزر التي تُرتدى، هي من النوع الحريري، والمزركش وحاشية من قصب، والأزر الشعبية، نُسجت من القطن والكتان والقنب، أما السروال فهو من البسة البدن الداخلية للرجال والنساء، وهو لستر العورة ما بين السرة والركبة، وكان يصنع من قماش صوفي. وقد وجد السروال، في الأيقونات هذه، كما في دخول يسوع الى اورشليم، حيث ظهرت تلك السراويل، بعد ان خلع صبايا اورشليم ثيابهن، ووضعنها امام موكب يسوع[١]. كما نجد بعض السراويل الطويلة، التي تلبس تحت القميص كما في مصورة رجم اسطفانوس[٢].

وهناك أيضاً الجُبَة التي وردت في بعض تصاوير المخطوطة السريانية، وهي عبارة عن رداء مفتوح، يلبس فوق القميص. وقد اختلفت الجُبَة من حيث الهيئة والقماش، فجبة الأعيان تمتاز بطول ذيلها، وتخاط من قماش غالي الثمن[٣]. وهناك جزء من الثياب، تلف على الملابس الداخلية، كالقميص والسروال، وهو خال من التفصيل والخياطة، ويتخذ هيئة كساء مدور فوق الكتف، او فوق الرأس، ويتدلى على الجبين، فيغطي بعض الوجه، وقد كان يرتديه بعض الشيوخ في تلك العصور، مما يوحي باستعماله يومذاك. ومن تلك المصورات التي اوردت مثل هذه النماذج: تنبوء المعمدان ودخول يسوع الى اورشليم[٤].

كما وجدت الأحذية في بعض المصورات، وهي أحذية قصيرة، ذات فتحة واسعة، يظهر بعضاً من وجه القدم، تشبه الى حد ما، احذية الرجال في الوقت الحاضر، كما شاع الخفاف في تلك العصور وكان من النسيج او الجلود[٥]. كما في لوحات الاسم المعطى للمعمدان، تنبوء المعمدان، شفاء الأبرص، شفاء المولود أعمى، ابنة الأرملة، الصلب، الملك قسطنطين[٦].

---

[١] ينظر الأيقونات: ٢٩.

[٢] ينظر الأيقونات: ١٢.

[٣] ينظر الأيقونات: ٥، ١٤، ٢٩.

[٤] ينظر الأيقونات: ٣، ١٤، ١٥، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٣، ٢٤، ٣٣، ٣٧، ٤١، ٤٣، ٤٤، ٤٦.

[٥] ينظر الأيقونات: ٥، ٩، ١٥، ٢٤، ٥٠.

[٦] ينظر الأيقونات: ٥، ١٤، ٢٠، ٢٤، ٣٨، ٥٠.

اما الجوارب، فنجدها في بعض شخوص الجنود الرومان، وتمتد الى أعلى الساق، وقد تكون مزخرفة او قد تكون من قماش غالي الثمن. كما في لوحة قتل اطفال بيت لحم، الهروب الى مصر، قطع رأس يوحنا[١].

ب. التحف المعدنية والحباب الفخارية:

كانت للموصل، مهارة متقنة في بعض الصناعات المعدنية، ومنها تلك التي وردت في المصورات السريانية، وهي العلب والطشوت، والصناديق والأواني. ونجد منها في الأواني، ذات اللون الذهبي، في عرس قانا الجليل، والكؤوس الكبيرة المملوءة خمراً، والطست المملوء بالماء في لوحة غسل اقدام التلاميذ[٢]. وكذلك في أواني الطعام، على مائدة العشاء الأخير[٣]، وفي مبخرة زكريا في لوحة ظهور الملاك[٤].

وقد كان اهل الموصل من المسيحيين، اساتذة في صناعة التحف المعدنية، ومما نجده من تلك التحف، قارورة العطر التي بيد مريم المجدلية، عند زيارة القبر الفارغ[٥]، ومما يشبه ذلك من التحف، ابريق محفوظ في متحف هامبرج باميركا يعود الى سنة ١٢٤٢م، يحتوي على مناظر ملوكية، ومناظر دينية تمثل رسوم القديسين، وهي تحتل المناطق الرئيسة. وكذلك شمعدان من مقتنيات متحف الفنون الزخرفية بباريس، وهو من النحاس الأصفر المكفت بالفضة، ويغلب على زخارفه موضوعات دينية مسيحية[٦].

كما كان الفخار يستخدم كأوعية للماء، او لخزن المواد الغذائية الجافة، كالحبوب، ولحفظ الزيوت والخل والمواد العطرية والخمور[٧]. ومن تلك الفخاريات، جرار وحبوب الماء،

---

[١] ينظر الأيقونات: ٣، ٩، ١٠، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨.

[٢] ينظر الأيقونات: ١٩، ٣٢.

[٣] ينظر الأيقونة: ٣٣.

[٤] ينظر الأيقونة: ٢.

[٥] ينظر الأيقونة: ٤٢.

[٦] صلاح حسين العبيدي، التحف المعدنية (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، دار الكتب، جامعة الموصل، ج٣، ص٤١٠ ـ ٤١٤. وينظر نماذج أخرى: د. يوسف حبي (الأب)، كنيسة المشرق الكلدانية. الأثورية، الكسليك، لبنان، ٢٠٠١، ص١٤٢.

[٧] ينظر الأيقونة: ١٩.

في عرس قانا الجليل، حيث تحتوي على شريط زخرفي[١]، وجرة ماء العشاء الأخير، ثم جرة ماء السامرية[٢]، وقد ابرز المصورون آنية فخارية، بعضها بمقابض، وبعضها بدون مقابض، وعروات، كما ان بعضها جِرار كبيرة، وبعضها صغيرة، بهيئة خابية والذي يسمى الزير او الحُب. وكان التحزيز البسيط، اول ضرب من ضروب الزخرفة، تلاه الألوان والأصباغ المختلفة[٣].

مصورة ٥٢ : زخارف هندسية ونباتية مجتزئة من ايقونات 559.

---

[١] ينظر الأيقونة: ٤٨.

[٢] ينظر الأيقونات: ١٩، ٣٣، ٤٨.

[٣] للتفاصيل عن هذه الحباب الموصلية ينظر: عبد العزيز حميد صالح، الحباب الفخارية، ضمن موسوعة الموصل الحضارية، دار الكتب، جامعة الموصل، ج٣، ص٤٢٨ ـ ٤٣٩. وينظر الأيقونات: ١٩، ٤٨.

مصورة ٥٣ : زخارف هندسية ونباتية مجتزئة من ايقونات 559.

مصورة ٥٤ : زخارف هندسية ونباتية مجتزئة من ايقونات 559.

مصورة ٥٥ : جص وحجارة وزخارف اجرية من قصبة بغديدا القديمة، ذات صلة بالماضي الوسيط.

مصورة ٥٦ : الدخول الى اورشليم، انجيل طقسي سرياني متأخر ١٨٥٠م (آزخ، طور عابدين، ماردين، تركيا).

2

الباب الثاني

البناء الشكلي للأيقونات

الباب الثاني
البناء الشكلي للأيقونات

مداخل:

في هذا الباب نقدم بالصور، مسيرة كاملة لحياة يسوع، تم سردها حسب متطلبات السنة الليتورجية، وقد تم الاحتفاظ بجميع المنمنمات بصورة جيدة، سوى صورتين لجامعي الأناجيل الخاصة بـ لوقا ويوحنا إذ فقدت بسبب تلفها من مطلع الكتاب. ثم اللوحة التي تمثل انتقال العذراء الى السماء، التي فقدت ايضاً بسبب فقدان الصفحات ٢١٠ ــ ٢١٣. وهي شهادة شرف في الكنائس ذات اللغة السريانية. ان هذا المخطوط، إنجاز متكامل يحتوي على عناصر فنية متكاملة، من الشكل والأخراج والكتابة والعناوين، المذهبة وباللون الأحمر وفصول مكتوبة بأحرف ذهبية، بالنسبة للأعياد الكبرى، كالبشارة والميلاد والعماد، والتقدمة والسعانين والصعود والتجلي.

والمسألة المهمة هي غياب العنوان عن رأس الكتاب، وهو عنصر اساس وإلزامي لمثل هذا النوع من المخطوطات، حيث فقدت بسبب تلفها. وكما ذكرنا فإن هذه المصورات، توضح الأعياد بالصورة، وتعكس ذلك على غيرها في اللوحات الخاصة بالشهداء الأربعين.

وأيضاً بجامعي الأناجيل تتبع او تسبق بعض أسطر النص، وهي مخصصة للأعياد الكبرى. حسب ارقام تسلسلها المعهود في المخطوط.

وفي الجانب الليتورجي، فهي موزعة على أساس الموضوعات والأحداث، وعلى النحو الآتي:

١. أيقونات البشارة والطفولة.
٢. أيقونات المعجزات.
٣. أيقونات الآلام والقيامة.
٤. أيقونات الظهور والتجلي.
٥. ايقونات من الليتورجيا السريانية ذات قداسة.

وهذه الايقونات في توزيعها غير متوازنة، فهي كثيرة في البداية، وذلك لأن الليتورجيا المسيحية تجمع اسرار حياة المُخلّص، والتي تعد مصدراً للإلهام، ضمن تلك الحلقات الرئيسة، من حياة يسوع بالنسبة للأيقونات المسيحية. إن الصور الإنجيلية في المخطوط، تم ترتيبها حسب التسلسل الزمني، وضمن نسق واحد، دون توزيعها الى مجاميع، مع ادخال مصورات اخرى، خارجة عن السياق الزمني والتاريخي،

لتقطع ذلك التسلسل، مما اوجد نوعاً من التداخل بين التوزيع هذا، والخلل الذي تسببه هذه المنمنمات، التي ادخلت بدوافع ذات علاقة بطقوس الليتورجيا السريانية. ويوحي التقليد التاريخي، لعيد الدنح تعميد المسيح طبقاً لتذكار القديس يوحنا المعمدان، قبل تقدمة المسيح الى الهيكل، صور التعميد وقطع رأس يوحنا. كما أن قصة رجم اسطفانوس، جاءت قبل كثير من المصورات، ذات العلاقة بحياة المسيح، كذلك الحال بالنسبة الى القديسين الأربعة، والشهداء الأربعين، وكذلك بالنسبة الى قصة السامرية، فقد جاءت بين العنصرة والتجلي، وذلك لأنها تقرأ اليوم كفرض بركات، كما يأتي التجلي في موضعه الطقسي، وليس في موضعه حسب التسلسل الزمني. هكذا نجد أنه من الطبيعي، فإن المنمنمات التي تستند بصورة مباشرة الى موضوع العيد، تختلط مع الصور الإنجيلية، مما يساهم في زعزعة التسلسل التاريخي والموضوعي، كما هو الحال في مصورة الحزن الكبير، التي هي ترجمة وتحذير المسيح للمرائين واورشليم، وذلك في نص متى المعد لفرض الصباح، الخاص في عيد القديس اسطفانوس. إن هذه الاسباب جميعها كانت وراء توزيع هذه الأيقونات في هذا الباب، الى خمسة مجاميع، حملت كل مجموعة فصلاً خاصاً بها.

الفصل الأول
أيقونات البشارة والميلاد

استهلالة:

تُمثل الموضوعات الخاصة بهذه الأيقونات، بدء سر التجسد، ومدخل لبداية سر الخلاص. وقد أستعان المصورون فضلاً عن النماذج المهيئة مسبقاً، والتي تم اقتفاء أثرها، بالنصوص الإنجيلية التي اعتمدوها، من متى ولوقا ودون مرقس ويوحنا، لأن الأخيرين، لم يكتبا شيئاً عن طفولة المسيح.

وتبدو العذراء في ايقونات البشارة والزيارة، صامتة ساكنة موشحة بالألوهية، تحمل كلمة الله الأزلية، هي في أيقونات الميلاد، الى جانب المهد، محيطه بالطفل، تشفع لمن وضعوا فيها رجائهم، كما نجد مهابها وتواضعها في أيقونات الهروب الى مصر، والتقدمة الى الهيكل. وتشمل أيقونات هذا الفصل عشر مصورات هي:

١. ظهور الملاك لزكريا
٢. البشارة
٣. الزيارة
٤. زكريا الكاهن
٥. ظهور الملاك ليوسف
٦. الميلاد
٧. قتل اطفال بيت لحم
٨. الهروب الى مصر
٩. شمعون الشيخ
١٠. تقدمة يسوع الى الهيكل

١. ظهور الملاك لزكريا

أ. في أيام هيرودس:

كان في ايام هيرودس ملك اليهودية، كاهن اسمه زكريا، من فرقة أبيا، وامرأته من بنات هرون اسمها اليصابات، وكان كلاهما بارين امام الله، سائرين في جميع وصايا الرب وأحكامه بغير لومْ، ولم يكن لهما ولد، لأن اليصابات كانت عاقراً، وكان كلاهما قد تقدما في أيامهما، وبينما كان يُكَهّن في نوبة فرقته امام الله، اصابته القرعة على عادة الكهنوت، ان يدخل هيكل الرب ويبخر، وكان كل جمهور الشعب يصلي خارجاً في وقت التبخير، فتراءى له ملاك الرب واقفاً عن يمين مذبح البخور، فإضطرب زكريا حين رآه، ووقع عليه خوف، فقال له الملاك لا تخف يا زكريا، فإن طلبتك قد استجيبت، وامرأتك اليصابات ستلد ابناً فتسميه يوحنا[1].

ب. مشهد الظهور:

المنمنمة مؤطرة بشريط أحمر وأسود. بارتفاع ١٤سم وعرض ١٥سم، تقوم على أرضية وفضاء أزرق غامق، يتخلله لون شفاف، في وسطه وجه زكريا. يتوسط المصورة مذبح يتكون من مقطعين، كل واحد منهما، يتخذ نقشاً ولوناً معيناً. القاعدة السفلى بلون بني، تتخللها نجيمات سداسية خضراء، وهي في تسعة صفوف. في كل صف خمس نجمات، هيئتها كخلايا النحل، وعلى هذا المقطع البني، هناك غزال أو وعل، بقرون كبيرة، ولون بني شفاف، من النوع الذي كان يتوفر بكثرة في بيئاتنا المحلية في الحقب الماضية، وهو جالس وقد ضم ارجله، ودفعها للداخل نحو جسمه. الى الخلف من هذه الذبيحة الإلهية وفي أعلاها، مقطع حجري آخر من جدار المذبح، بلون أصفر مشيد بالطابوق الأحمر، بثمانية صفوف، في أعلاها إطار ذهبي بارز من الجانبين، تعلوه قاعدة ذات تاج بزاويتين قائمتين، مزدانة بنقوش وزخارف، بهيئة مثلثة تتوسطها قبة بصلية، مزخرفة بورود خبازية وإطار أبيض.

---

[1] لوقا ١: ٥ ـ ١٣.

ايقونة ٢ : ظهور الملاك لزكريا، القياس ١٤ × ١٥سم، (الملف. 5ر)، 559.

على يمين المذبح، يقف زكريا، بقامة فارهة وقدمان عاريتان، مزداناً بشعاع إكليلي على رأسه، بلحية وشعر أبيض، يرتدي ثوباً أزرقاً مطرزاً بحاشية ذهيبة، وقد طوقت صدره

ورقبته، درّاعه مذهبة، شبيه بالبطرشيل الذي يرتديه رجال الدين عند التقديس واداء الشعائر الدينية. ماسكاً بيده اليمنى مبخرة ذهبية، من خلال سلسلتها الطويلة والرفيعة، رافعاً يده اليسرى على صدره، بصولجان طويل، مكلماً الملاك الذي يبشره بميلاد يوحنا. كيف لا وهو في تلك الأيام، كاهن وامرأته من بنات هرون، وكلاهما بارين. إن مبخرة زكريا تذكرني بتلك المبخرة النحاسية التي اكتشفت في تكريت في الكنيسة الخضراء والتي حوت مشاهد البشارة والميلاد[١].

على يسار المذبح، جبرائيل رئيس الملائكة، بإكليل الذهب، وبثوب أخضر وإزار أحمر، وقدمان حافيتان، وجناحان بلون ذهبي وبني بَينَ مُعلّق وَمَرفوع، وقد خرج من الاطار الخارجي. وفي الزاوية التي يقف عندها الملاك، وخارج الإطار ايضاً، كلمات بحروف سريانية ناعمة، فحواها البشارة لزكريا.

المنمنمة تسير بحذافيرها، على وقع كلمات لوقا البشير، القائلة: **"فتراءى له ملاك الرب، واقفاً عن يمين مذبح البخور، فأضطرب زكريا حين رآه، ووقع عليه خوف".**

المنمنمة بحالة جيدة، غير مقشرة تقريباً، مع وجود بقع من الحبر، يمكن ان تُعزى، الى نسخ الكتاب، من الجهة المقابلة. في المتحف البريطاني، منمنمة مشابهة لهذه المصورة، تحمل رقم 7170، تتفق معها في عموميات العمل الفني، وتختلف معها في التفاصيل، ودقائق العمل[٢].

ج. رحلة الى مذبح زكريا:

هذا المذبح، صُمِمَ لإنطلاق الذبيحة الإلهية، في تحليق ذاتي حر، البعض يدخل هذا المذبح بغير خشوع، وآخرون بحرارة الإيمان، وخشوع الحاج، يستمدون متعة الروح. في المكان

---

[١] عن هذه المبخرة يُنظر: عبد المجيد الحديثي، التنقيبات في الموقع المعروف بالكنيسة الخضراء ضمن موسوعة تاريخ مدينة تكريت، ج١، ١٩٩٦. وكذلك: يوسف جرجيس الطوني، الكنيسة الخضراء في تكريت، مجلة شراع السريان، العدد ٢، آب، ٢٠٠٤.

[٢] JERPHANION, Op. Cit, p 7; LEROY, JULE, Op. Cit, p. 281. ومعظم مواضع الأيقونات وأبعادها وتسلسلها، في المخطوط السرياني 559، تم الاعتماد فيها، على كتاب لوروا جولي المخطوطات السريانية ذات الرسوم الملونة (بالفرنسية) اعلاه.

عينه، يجد المرء نفسه، امام الهيكل، تتدافع الحجارة نحوه، وتنجذب من اجل ان يتماسك جدارها، ليرسل بناظريه، الى ما فوق، ليرى سماء ليله تعززها مجاميع النجوم فيشتد في دخيلته توق الى القفز عالياً. المذبح بزخرفته، يلمح الى الأبدية في الدنى، ويتطلع الى الأبدية في العلى. في جو هذا المذبح الرفيع المعتم، تنطلق نفس زكريا كالسهم، في تحليق حر، ملؤه الفرح والأكاليل، وفي روح زكريا من الوقار، بقدر ما في محيطه السماوي، حيث تخفق الروح في كل الإتجاهات.

٢. البشارة:

أ. من بشارة لوقا:

وفي الشهر السادس، أُرسل الملاك جبرائيل من قبل الله، الى مدينة في الجليل تسمى ناصرة، الى عذراء مخطوبة لرجل اسمه يوسف من بيت داؤد، واسم العذراء مريم. فلما دخل اليها الملاك قال: السلام عليك يا ممتلئة نعمة، الرب معكِ، مباركة انتِ في النساء، فلما رأته اضطربت من كلامه وفكرت ما عسى ان يكون هذا السلام، فقال لها الملاك: لا تخافي يا مريم، فإنكِ قد نلت نعمةً عند الله، وها انتِ تحبلين وتلدين ابناً وتسمينه يسوع، وهذا سيكون عظيماً وإبن العلي يدعى، وسيعطيه الرب الإله عرش داود ابيه، ويملك على آل يعقوب الى الأبد، ولا يكون لملكه انقضاء، فقالت مريم للملاك: كيف يكون هذا وأنا لا اعرف رجلاً، فأجاب الملاك وقال لها: إن الروح القدس يحل عليك، وقوة العلّي تضللك، ولذلك فالقدوس المولود منك يدعى إبن الله[١].

ب. توصيف ايقوني أقدم:

إن البشارة بولادة يسوع وعذرية مريم، تجعل امومتها حدثاً فريداً، فإبنها لن يكون مديناً بحياته لأي رجل، وإنما للروح القدس الذي هو قوة العلي، ومريم هي ممتلئة نعمة، في حقيقة خارقة عطيتها هي عطية من الله.

---

[١] لوقا ١: ٢٦ ـ ٣٥.

موضوع البشارة، هو من الموضوعات القديمة في الأيقونوغرافيا المسيحية. ومن بين الشواهد القديمة على هذا الموضوع، الذي يعد بدء سر التجسد وبداية الخلاص. في بشارة رابولا: العذراء والملاك يقفان على جانبي قدس الاقداس، وهذه الوقفة لها معنى لاهوتي.

العذراء واقفة على مرقاة مزخرفة، تلبس المعطف والقميص ذا اللون البنفسجي المزين، تبارك بيدها اليمنى، وتمسك خيطاً باليسرى، وقربها سلة خيطان، إنها أمام حجاب الهيكل، الذي اشتغلت بحياكته حسب الكتب المنحولة. باب الهيكل مفتوح نصف فتحة، لأن رب الهيكل يدخل الى هيكله الجديد، أمه العذراء مع الحفاظ على بتوليتها[١].

أما البشارة الأرمنية، فتأليفها الهندسي مبني على الأبعاد المعكوسة، وكأنه تخطيط لبيوت المدينة المقدسة. العذراء الواقفة حسب التقليد، وبعض المعطيات تشبه فسيفساء كانت موجودة، في كنيسة بشارة الناصرة في القرن السادس. الملاك جبرائيل من الجهة المقابلة قصير القامة، واقفاً وحاملاً بيده عصا الحجاج والمسافرين، ذراعه اليمنى مكشوفة حتى المرفق، يده تقوم بحركة سلام، وطلبه نحو العذراء، شعره مربوط بنوع من الإكليل، فوق رأسه السلام الملائكي[٢].

ج. تحليل المنمنمة:

تقع في الجانب الأيسر، من الصفحة الثامنة، وتحمل التسلسل رقم ٣، وهي بإرتفاع ١٤,٥سم وعرض ١٢,٥سم.

تتكون المنمنمة من طرفين رئيسين، ضمن إطار واحد غير منفصل، هما العذراء، امام خدرها، ثم الملاك جبرائيل، في هيئته قادم ليبشرها، وقد وقف عند عتبة باب منزلها، مرتدياً ثوباً احمر اللون ومعطف أخضر، يظهر من يدهِ ردن داخلي ابيض، وجناح مرفوع بلون ذهبي . بنفسجي، مشيراً بيده ومبشراً العذراء، بقوله: **"فقال لها الملاك لا تخافي يا مريم فإنك قد**

---

[١] عبدو بدوي (الأب)، الايقونوغرافيا المريمية في التقليد السرياني، ص١٧٢.

[٢] نفس المصدر ص١٧٣.

ايقونة ٣ : البشارة، القياس ١٤.٥ × ١٢.٥ سم، (الملف. 3^{v})، 559.

نلت نعمة عند الله وها أنتِ تحبلين وتلدين ابناً وتسمينه يسوع وهذا سيكون عظيماً، وإبن العلي يُدعى..."[١].

على عتبة الباب: العذراء واقفة امام كرسي كبير، مع وسادة حمراء مذهبة، مغطاة بسجاد اخضر مطرّز باللون الأصفر، بهيئة مائلة من جهة الرأس، ردائها تقليدي من اللونين الأحمر الداكن والأزرق الفاتح، يدها اليمنى مرفوعة الى جهة الصدر، مُبارِكَة الملاك. اما الأخرى فمنبسطة تعترض الجسد وتتوسطه. انها بهالة مذهبة، وأخرى حمراء. وفي الأعلى على الجهة اليسرى، ثلاثة قطع في دائرة: زرقاء وحمراء وذهبية، وفي الأسفل حمامة تتجه صوب العذراء. امام المنزل دكة من الطابوق الأصفر، بين الملاك والعذراء، قد يكون مكانٌ لوضع سلة لخيوط الغزل، حيث لا تمسك العذراء لا خيطاً ولا مغزلاً[٢].

٣. زيارة العذراء لإليصابات:

أ. مباركة الزيارة

في تلك الأيام، قامت مريم وذهبت مسرعة الى الجبل، الى مدينة يهوذا، ودخلت الى بيت زكريا، وسلّمت على إليصابات، فعندما سمعت اليصابات سلام مريم، ارتكض الجنين في بطنها، وامتلأت اليصابات من الروح القدس، فصاحت بصوت عظيم وقالت، مباركة انت في النساء، ومباركة ثمرة بطنك، من أين لي هذا، ان تأتي ام ربي إليّ، فإنه عندما بلغ صوت سلامك الى أذني، ارتكض الجنين من الابتهاج في بطني، فطوبى للتي آمنت، لأنه سيتم ما قيل لها من قِبَلْ الرب، فقالت مريم تعظم نفسي الرب، وتبتهج روحي بالله مخلصي[٣].

---

[١] لوقا ١: ٣١ ـ ٣٢

[٢] JERPHANION, op. Cit, p. 71; LEROY, JULE, op. Cit, p. 281-292.

[٣] لوقا ١: ٣٩ ـ ٤٧.

ب. توصيف عام

تبدو واجهة المبنى من الخارج في اللوحة، كاستهلال حكاية، إذ تخفي كتلة المبنى وتفاصيل واجهتها، محتوى فضائياً يتجمع بين الواجهتين، يقصد العلنية اسلوباً في تجلي الحكاية، يُلْغى أسرار الداخل بثراء.

في البيوت التي رسمها الفنان، يحتل الباب اهتماماً وعناية، من صانع البيت بزخرف يمتلأ نقوشاً، يرمز الى ثراء البيت، في تشابه المظهر الخارجي، المتواضع للبيوت المتجاورة، التي تشكل نسيجاً معمارياً متشابهاً. لكن الباب فوهة البيت الى الزقاق، وفوهة الخارج الى الداخل، ومدخل البيت هو استهلاله، في المباشرة والاكتشاف، من خلال الدخول اليه، وبدء حكايته بالممارسة والحركة والاكتشافية، عوضاً عن كون الواجهة، هي استهلال المبنى على مستوى الوعي، وهو نقطة الانطلاق بين الداخل والخارج.

ج. دلالة الأيقونة شكلياً:

المنمنمة بارتفاع ٨,٥سم وعرض ١٢سم، بإطار خطي رفيع مزدوج. أرضية الصورة وفضاؤها بلون أحمر. في وسط المصورة العذراء واليصابات، على طرفيها دار كل منهما، وقد ظهر تمنهما الأبواب والستائر، للتدليل على الزيارة في وضح النهار، وحيث انعكاس الضوء في الجهة المقابلة للشمس، من خلال الباب، ثم الظل الذي يكتنف الدار، التي لا تقع في واجهة الشمس، ويتخلل الصورة سقوف وأقبية، كتلك التي نجدها في شرق الموصل، وفي بلدات السريان المختلفة، والعذراء في المصورة تجسيد لما أورده لوقا.

في المصورة، اليصابات تستقبل العذراء، بفرح عظيم وتحتضنها، وقد ارتأى الفنان ان يجعل اليصابات اكبر في المصورة، انطلاقاً من كونها أكبر في العمر، وهي خالتها، فضلاً عن التقليد الموروث الذي يصف قامة العذراء بالمتوسطة. ترتدي اليصابات ثياباً بنفسجية، تغطي رأسها مع رداء داخلي، مائل للإحمرار، اما العذراء واقفة على اليسار، ذات الثياب زرقاء

وإزار خارجي إرجواني، يمتد ليحيط الرأس وينزل على الجسم، مع إحاطة الرأس بشعاع اكليل القَداسَة[١].

ايقونة ٤ : زيارة العذراء لاليصابات، القياس ٨.٥ × ١٢سم، (الملف. 10^{r})، 559.

في الصورة نموذج لبابين، احدهما يمثل بيت اليصابات وهو على اليمين، ويظهر في أسفل عتبة الباب، درج بلون أصفر وبني، مع إطار لباب جانبي، بهيئة دعائم ذات لون أزرق ـ ذهبي، وفي أعلى الباب قوس بنفسجي، تظهر من خلاله، ستارة حمراء بشريط ملون، مرفوعة

(١) JERPHANION, Op. Cit, p. 72; LEROY JULE, Op. Cit, p. 282.

في الوسط، ومعلقة على جهة اليمين[١]. اما فضاء البيت فهو بلون أخضر، للدلالة على الظل والعتمة، وذلك لغياب اشعة الشمس. في أعلى الباب تظهر قبة الدار، شبيهة بقباب بيوت السريان وسقوفها، في تلك الحقب التاريخية.

أما بيت العذراء مريم، فيظهر من خلاله، باب بنفسجية، ذات ألوان متدرجة، تمثل درج المنزل، مع إطار جانبي له، تختلف بعض الشيء، عن الباب الأخر، حيث التيجان الكبيرة التي تقف عليها، بعض سقوف الدار، عندما جعلها الفنان، تختلف عن نظام القباب الدائرية، بأخرى ذات شكل معيني، يقرب الى السقوف البيزنطية والكبادوقية، وهي بلون لازوردي، بجهات ذات زوايا هندسية، مثلثية بالوان بنفسجية، والباب له ستارة خضراء، ذات حاشية في أعلاها، معلقة على جهة اليسار، في اسفلها شرائط بألوان عديدة بمثابة حواشي لها. وفضاء البيت من خلال الباب بلون أصفر، للدلالة على قيام الزيارة، في وضح النهار، تقع قباله الشمس، حيث البيت مملوء بنورها[٢].

يظهر الجَمَال في اللوحة، من خلال الوحدة او التناسق، في العلاقات الشكلية المنطبعة، في ادراكاتنا الحسية. الصورة بشكل عام واضحة، مع اصابتها ببعض التلف الجزئي، في بقع كثيرة، ولاسيما في الوجهين الكريمين لإليصابات والعذراء الفائقة القداسة. وهذه الأيقونة غير موجودة في نسخة المتحف البريطاني ٧١٧٠.

٤. زكريا الكاهن:

أ. من سفر الإنجيل:

أما اليصابات فلما تم زمان وضعها، وَلَدت ابناً فسمع جيرانها وأقاربها، أن الرب قد عَظّم رحمته لها، ففرحوا معها[٣].

---

(١) LEROY JULE, Ibid, p. 282.

(٢) JERPHANION, Ibid, p. 71.

(٣) لوقا ١: ٥٧ ـ ٥٨.

ب. دلالة التحليل:

تحمل المصورة التسلسل رقم ٥، وتقع في الصفحة ١١ من المخطوط، وهي بارتفاع ٨,٥سم وعرض ١٢سم. الصورة مؤطرة بخطين خفيفين، بلون اسود من جهات ثلاثة، عدا إطارها السفلي بلون أحمر. تتخلل الصورة مظاهر عمارية، في أعلاها أقواس ثلاثة تمثل سقوفاً شرقية، إثنان صغيران على الجانبين، يتوسطهما إطار ثالث كبير بلون أخضر، وإطار من الذهب، على القوسين الجانبيين ستارتان مرفوعان من منتصفهما. الأولى على جهة اليمين خلف الكاهن زكريا بلون أخضر، تتخللها خطوط أخرى بلون أخر، عليها حاشية او شريط علوي باللونين الأزرق والذهبي. اما الثانية فواقعة خلف الكهنة الأخرين، فهي مرفوعة ايضاً من وسطها، وذات لون أزرق وخطوط بيضاء. الشريط العلوي بلون بنفسجي مذهب، أرضية الصورة وفضائها بلون أحمر[١].

في الصورة اربعة أشخاص، يملأون المكان، أولهم زكريا على جهة اليمين، وثلاثة من بين أخرين، جاءوا في اليوم الثامن ليختنوا الصبي، ودعوه باسم ابيه زكريا، **"فأجابت امه قائلة: كلا لكنه يدعى يوحنا، فقالوا لها ليس أحد في عشيرتك يدعى بهذا الاسم، ثم اومأوا الى ابيه ماذا يريد ان يسمى، فطلب لوحاً وكتب فيه قائلاً: اسمه يوحنا، فتعجبوا كلهم، وفي الحال انفتح فمه ولسانه، وتكلم مباركاً الله"**[٢].

إنه في الصورة، جالس على مقعد، مرتفع كأنه واقف، يؤدي اليه درج مذهب، يصوب نظره نحو الرجال الثلاثة القادمين والمستفهمين. أمامه منضدة كبيرة، ذات منظر مألوف بالصورة والمنمنمات الأخرى، التي على شاكلتها كما في المصورة الأولى، التي تخص الانجيليين او غيرها من المنمنمات، ذات النقوش والزخارف المتناظرة والمتقابلة، على هيئة مقاطع مثلثية، ذات أضلاع متساوية. المثلثات الزخرفية المتناظرة، بالأزرق والأبيض او باللون الأحمر. بأضلاع كل مثلث شريط ذهبي كبير، يجمع هذه المثلثات، ويفصلها عن بعضها، مع مسند قائم يأخذ شكل الشريط ولونه.

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p. 72; JULE LEROY, Op. Cit, p. 282.

[٢] لوقا ١: ٦٠ ـ ٦٤.

ايقونة ٥ : الاسم المعطى للمعمدان، القياس ٨,٥×١٢سم، (الملف. 11[r])، 559.

الكاهن زكريا بهيئة شيخ كبير، حاسر الرأس، ذي لحية وشعر أبيض، مع هالة كبيرة محيطة برأسهِ، يرتدي ثوباً ازرقاً، يظهر شيئاً بسيطاً من صدرهِ، وإحدى ساقيه المثبتة على الدرج الذهبي، مع فردة حذاء أبيض، أما عباءته الخارجية، فهي بلون وردي وذات طيات كثيرة، وبيده ورقة بيضاء كتب عليها: يوحنا اسمه، وفي الحاشية اليمنى من جهة زكريا، خارج اطار المنمنمة توضيح يقول: يوحنا اي ابن الرحمن.

في المنمنمة ايضاً ثلاثة رجال، اثنان بهيئة شيوخ كبار السن، يتوسطهم شخص في عُمر الشباب، يرتدون جميعاً غطاءً للرأس ذا ملامح شرقية، كالذي كان يرتديه اجدادنا، في العصور الخوالي وحتى وقت قريب، وهو بلون ابيض وخطوط عميقة، يتدلى احد طرفيه كذؤابه حتى صدورهم. الشخص الأول القريب من زكريا، معنى بملاحظة ما هو مكتوب على الورقة، لا يظهر من ملابسه سوى عباءته الخضراء، حيث حجب الدرج جانبها الأسفل، رأسه محاط بهالة كبيرة. اما الذي يتوسط الثلاثة، فهو ذو لحية سوداء كثيفة ودون هالة، يرتدي ثوباً اصفراً يعطي تموجات وخطوط أخرى مغايرة، ويظهر في أسفل عباءته ثوب داخلي ذو لون ابيض مع حذاء، وهو يتحدث الى شخص ثالث، مولياً وجهه نحوه، يرتدي ايضاً عباءة زيتونية، مع سروال طويل بهيئة بنطلون، تظهر نهايته السفلى بلون داكن مع حذاء ايضاً[١].

قال جرفانيون: المنمنمة تذكرنا بالمصورات الإسلامية، لمدرسة بغداد الفنية، ليس فقط من حيث الملابس حسب، بل ايضاً من خلال طبيعة المواقف، والمنظر الجانبي للوجوه، بأنوفها القنواء وعيونها المفتوحة[٢].

المنمنمة بحالة جيدة، مع تقشر بسيط، على جبين الشخص الثاني من الزائرين، وبخصوص العمائم التي نلحظها على الرؤوس الثلاثة، فهي ذات ملامح شرقية، كان يلبسها سكان المنطقة من السريان والعرب والأكراد، ومنهم ايضاً سكان مناطق سهل نينوى، حيث

---

(١) JERPHANION, Op. Cit, p. 72.

(٢) JERPHANION, Op. Cit, p. 72.

دير مار متى، وبلداته الكثيرة المحيطة به. وعموماً: الصورة غنية بالألوان المختلفة، ومن خلال ذلك، يستجيب الانسان للأشياء الماثلة أمامه، في هيئتها وسطحها وكتلتها.

٥. تراءي الملاك ليوسف:

أ. من الكتاب:

ولما انصرفوا اذا بملاك الرب تراءى ليوسف في الحلم، قائلاً: "قم فخذ الصبي وأمه، وأهرب الى مصر، وكن هناك حتى أقول لك، فإن هيرودس مزمع ان يطلب الصبي ليهلكه"[١].

ب. التحليل الشكلي:

تحمل المنمنمة التسلسل رقم ٦ في المخطوط، وتقع في الصفحة ١٢منه. ارتفاعها ١١سم، وعرضها ١٢سم. الإطار بخطين اسودين من جهات ثلاثة، عدا الأسفل فهو بخط أحمر، مع أرضية سفلية بلون أخضر وخطوط سوداء. موضعها في إنجيل القراءات، يسبق النص الإنجيلي المأخوذ من متى البشير.

تتكون المصورة، من محورين رئيسين سفلي وعلوي. الأرضي: يوسف وسريره، وفي الأعلى مَلاَك وسماء نازل منها، مع فضاء أحمر يحيط الجميع، يتخلل هذا الفضاء كلمات بسيطة، بخط ناعم عند رأس الملاك. وعند قدمي يوسف، كتبت بخط عمودي: اسم الملاك واسم يوسف.

يحتل يوسف وسريره، القسم الأكبر من المصورة، حيث تراءى له الملاك، وهو نائم على جنبه الأيمن، يظهر رأسه في واجهة الصورة، وتظهر في شيخوخة متقدمة في السن مع لحية كثة. الرأس محاط بهالة القداسة الذهبية، يظهر من جسدهِ الممدد على الفراش، بعض مما هو فوق صدرهِ من لحاف، وهو بلون بنفسجي ثم الوسادة التي وضع رأسه عليها، وهي خضراء دائرية ذات ألوان فاتحة في وسطها، مع غطاء او لحاف بلون أخضر، عليه نقوش وزخارف

---

[١] متى ٢: ١٣.

بألوان مفتوحة. للغطاء حافات متعددة الألوان، ذهبية ـ حمراء وأخرى غيرها. أما السرير الخشبي فهو يستند على قوائم بلون أصفر، وفي واجهة السرير شرشف ينزل باتجاه الأرض،

ايقونة ٦ : ترائي الملاك ليوسف، القياس ١١ × ١٢سم، (الملف. 12v)، 559.

عليه نقوش تغلب عليها زرقة وخطوط بيضاء وسوداء، مع حافة ذهبية حمراء[١].

في أعلى المصورة، مقطع سماوي كبير، بهيئة قوس أزرق، مع حافة خطية بلون شفاف، يظهر من خلالها الملاك نازلاً باتجاه يوسف، بألوان خضراء بنفسجية مع جناح قرمزي،

---

(١) JERPHANION, Op. Cit, p. 73.

موجهاً يده اليمنى مطلقاً سبابته صوب يوسف، ومن هذه السماء المفتوحة يُلقي الملاك كلامه ليوسف، وهو في منامه للجلاء الى مصر. يتكرر المشهد بعد موت هيرودس، لتعود العائلة المقدسة، من مصر الى أرض اسرائيل، حيث لجأت العائلة الى ناحية الجليل، الى المدينة التي يقال لها الناصرة "فسكن فيها ليتم ما قيل على لسان الأنبياء انه يدعى ناصرياً"[١].

ج. يوسف البار:

كان يوسف عبرانياً باراً، اتصف بالرقة والشهامة ونبل الأخلاق، من بيت داود من مدينة بيت لحم، أقام مع العذراء ويسوع في الناصرة، وعمل في النجارة، ويبدو انه مات قبل ان يَشْرَع يسوع بخدمته العلنية. يظهر يوسف مثالاً للفضيلة، شخصاً كان له دور ضروري، في تدبير الخلاص، يحق لنا مقارنة هذا البار، بيوحنا المعمدان السابق للمسيح. يوحنا أعلن المسيح وشَخَصْه، ويوسف إقتبل المخلّص. يوحنا هو الصوت الذي يُردد صدى التقليد النبوي، ويوسف هو ابن داود ويتبنى ابن الله. يوسف هو البار بكل عظمة، انه هو وحده يستلم الأمر، بوجوب وضع جسر، بين العهدين القديم والجديد[٢].

٦. ميلاد يسوع:

أ. من الكتاب المقدس:

ولما ولد يسوع في بيت لحم اليهودية، في أيام هيرودس الملك، اذا مجوس قد أقبلوا من المشرق الى اورشليم، قائلين: أين المولود ملك اليهود فإنا رأينا نجمه في المشرق، فوافينا لنسجد له، فلما سمع هيرودس الملك، اضطرب هو وكل اورشليم معه، وجمع كل رؤساء الكهنة، وكتبة الشعب، واستخبرهم اين يولد المسيح، فقالوا له: في بيت لحم اليهودية لانه هكذا كُتبَ بالنبي [٣].

---

[١] متى ٢: ١١ ـ ٢٣.

[٢] كسافية ليون دوفور، دراسات انجيلية، ترجمة الأب د. يوسف حبي، بغداد ١٩٨٨، ص٧٩. قاموس الكتاب المقدس، ص١١١٨.

[٣] متى ٢: ١ ـ ٥.

"فلما رأوا النجم فرحوا فرحاً عظيماً جداً واتوا الى البيت فوجدوا الصبي مع مريم امه فخروا ساجدين له وفتحوا كنوزهم وقدموا له هدايا من ذهب ولبان ومرّ ثم اوحي اليهم في الحلم ان لا يرجعوا الى هيرودس فرجعوا في طريق أخرى الى بلادهم"[١].

"إنهُ قد ولد لكم اليوم مخلّص، وهو المسيح الرب في مدينة داود، وهذه علامة لكم أنكم تجدون طفلاً ملفوفاً مضجعاً في مذود، وظهر بغتةً مع الملاك جمهور من الجند السماويين، يسبحون الله، ويقولون المجد لله في العلى وعلى الأرض السلام للناس الذين بهم المسرة" فلما انطلق الملائكة الى السماء، قال الرعاة بعضهم لبعض، لنمضِ الى بيت لحم، وننظر هذا الأمر الواقع الذي أعلمنا به الرب[٢].

ب. دلالة الأيقونة:

تحمل هذه الأيقونة التسلسل رقم ٧ في المخطوط، وتقع في الصفحة ١٦ منه. ارتفاعها ٢٥سم، وعرضها ٢٥,٥سم. وتحتل، الجزء الأكبر من الصفحة الأصلية، وقد دوّن الناسخ النص الإنجيلي، الذي اقتبسه من متى البشير، ١: ١٨ ـ ٢٤. بخط مذهب للفرض الصباحي.

أحاط المصور منمنمته، بإطار ذي خطين رفيعين بلون أسود، مع شريط زخرفي في الأعلى، يتكون من زخارف ونقوش نباتية، وبألوان متعددة: حمراء، صفراء، خضراء، زرقاء. وأسفل هذا الشريط وفي وسطه، سماء بلون أزرق على هيئة شريطين غامق وشفاف، تظهر من خلالها نجوم وهلال قمر، ثم كوكب نزل منه شعاع أحمر، وكتب في الشعاع ام يسوع المسيح، مع فضاء أحمر للصورة.

---

[١] متى ٢: ١٠ ـ ١٢.

[٢] لوقا ٢: ١١ ـ ١٥.

مشهد الميلاد، مشهد أرضي سماوي، معظم أحداثه تجري في محيط بلدة بيت لحم، حيث طبيعة المنطقة، فيها كهوف وجبال، ومنها المغارة التي ولد فيها يسوع، وهذه الايقونة

ايقونة ٧ : ولادة يسوع، القياس ٢٥ × ٢٥,٥سم، (الملف. 16r)، 559.

نجد تفاصيلها الرئيسة في كثير من ايقونات الميلاد السريانية[١].

الشخوص المشاركة في هذا المشهد كثيرة، يزيد عددها عن أحد عشر شخصاً، فضلاً عن اشياء أخرى، تدخل ضمن مستلزمات الحدث الجليل. المغارة صُوّرت بفتحة واسعة، تظهر من خلالها مريم العذراء والطفل يسوع، في مذوده الذي هو بهيئة مذبح، وقد أجاد الفنان في هذا الوصف وهو يشبه الى حد كبير مذبح الكنائس في بلدات السريان شرق الموصل. اما العذراء فهي في هيئة ممدودة، ترتدي ثوبها بلونيه الأزرق والماروني الأحمر، متكئة على ساعدها الأيسر، جنب مذود يسوع، ذي اللون الأصفر بقوائمه الثلاثة. وقد لف الطفل بقماط وأشرطة زرقاء ـ بنية، ولا يظهر منه سوى رأسه، المنتصب قليلاً نحو الأعلى، وقد سقط عليه شعاع السماء، مع هالة اكليل المجد، بصليب يُطوق جبينه، والتي سنجدها تتكرر في جميع المصورات، وتظهر خلف مهد الطفل في الجهة الأخرى، رؤوس بعض الحيوانات، يرى منها رأس حمار بلون الخباز، ثم رأس ثور بلون أبيض. في أسفل المصورة أمام المغارة، مشهد آخر للطفل يسوع، وقد وضع في حوض الماء، شبيه بجرن العماد، الذي كان يوضع فيه الطفل عند عمادهِ في الكنيسة. في هذا المشهد، تمسك به امرأة في جهة اليمين، ترتدي ثوباً بنفسجياً، يُغطي شعرها ورقبتها شاش أحمر، كالذي كانت ترتديه نساء السريان خلال العصور السابقة وحتى العهود القريبة، وهي جالسة على مقعد حجري يعطي ملامح زرقاء، وفي الجهة الأخرى المقابلة من يسوع، الذي في جرن العماد، والمملوء بالماء، هناك امرأة أخرى، تقف على اليسار، تحمل جرة ماء، بعد أن أفرغتها في حوض الجرن هذا.

في المصورة ايضاً، وعلى مقربة من مشهد حوض العماد، اثنان من الرعاة ورجل شاب قصير، يرتدي ثوباً قصيراً وبلون أحمر، إذ تظهْر ساقاه العاريتان ويرتدي حذاءً، وقد رفَع يدهُ اليمنى، مشيراً الى النجم الأحمر في السماء، مادّاً ذراعه حول رقبة عجوز واقف الى جانبه، ليعينه في رؤية نجم السماء. والى جانب ذلك، هناك شخص ثالث، جلس ينظر الى الملاك، الذي يتحدث اليه في الأعلى. على الجهة المقابلة جلس يوسف على صخرة صفراء، يرتدي

---

[١] ينظر أيقونة الميلاد في إنجيل ربولا. وكذلك ينظر مصورتها في المخطوطة العائدة لمديات بطور عبدين في كتاب: طور عبدين تراث ثقافي حي وهو مصنف بلغات ثلاث هي: الانكليزية، الالمانية، التركية.

Hans Holler wager, TURABDIN Living cultural Heritage, Linz, Austria, 1999. P. 196.

ثياباً زرقاء ـ مارونية، موجهاً ظهره للمغارة، وينظر الى مشهد يسوع الموضوع في حوض العماد، وقد أسند رأسه على راحة يدهِ، بعد ان وضع يده على ركبته بهيئة حالمة، مستذكراً مشاهد رؤاه السابقة[١].

وإلى الأعلى من يوسف، في وسط الصورة، ثلاثة شخوص يمثلون الحكماء، متوجون بالذهب، يرتدون ثياباً متباينة الألوان، الأول: زرقاء وسوداء مذهبة على الأكتاف، الثاني: أزرق ـ بنفسجي؛ الثالث تعطي ألوانها ملامح حمراء. اما أعمارهم فمتفاوتة، بين شيخ كبير ومتوسط وشاب صغير. وبعد هذا المشهد، هناك طيات أرضية بلون ذهبي، وراؤهما ملاكان قادمان، لا يظهر منهما، سوى أطراف ثوبهما العلوي، بألوانه المتعددة. الأول: بلون أخضر بنفسجي وجناح أزرق وابيض والآخر أخضر، وأجنحة قرمزية بيضاء وبنية، يداهما متجهتان صوب مهد الطفل. جميع شخوص المنمنمة محاطة، بهالة بما في ذلك القابلات والرعاة والحكماء.

٧. قتل اطفال بيت لحم:

أ. من النص الكنابي:

حينئذ لما رأى هيرودس ان المجوس قد سخروا به غضب جداً وأرسل فقتل كل صبيان بيت لحم وجميع تخومها من ابن سنتين فما دون على حسب الزمان الذي تحققه من المجوس[٢].

ب. طاغية من التاريخ:

كان هيرودس الكبير الذي عينته روما، ملكاً على اليهود عام ٤٠ ق. م، طاغية، قاسياً مسعوراً، عُرف عنه انه قتل إحدى نسائه، وزوجي أختيه وثلاثة من أبناءهِ، وتاريخ وفاته هو سنة ٤ ق. م[٣]. وقد وثّق البشير متى ذلك، في الاصحاح الأول، مبيناً من خلاله، ارسال هيرودس في

---

[١] LEROY JULE, Op. Cit, p. 283.

[٢] متى ٢: ١٦.

[٣] لجنة من الاختصاصين، قراءة في العهد الجديد، ج١، ص٨٥.

طلب أطفال بيت لحم، من ابن السنتين فما دون ذلك، فتم ما قال الرب على لسان النبي ارميا[١].

ج. تحليل لوحة القنّاص:

تقع المصورة في الصفحة ١٨ بتسلسل رقم ٩. ارتفاعها ١٤سم وعرضها ١٣سم. تسبق نص انجيل البشير متى ٢: ١٣ ـ ٢٣ الخاص برؤية يوسف، والهروب الى مصر، وقتل اطفال بيت لحم. إطار المصورة بخط أسود مضاعف. وهي في مقطعين:

المقطع الأول: في القسم الأعلى، تُظهر هيرودس وهو جالس على جهة اليمين، على عرش بلون أزرق ووسادة صفراء، يرتدي ثياباً حمراء، وتاجاً ذهبياً مرصعاً، متجهاً نحو اليسار، فاتحاً رجله اليسرى بدرجة كبيرة، ممسكاً سيفه بيده بعد ان اسنده على ركبتيه، وقد ركع أمامه أحد كتبته يستلم الأوامر منه، ويرتدي هذا الأخير ثوباً أخضراً، وغطاءً للرأس، يتكون من لفات عديدة، ودون ان ينسدل أحد طرفيها المسماة بالذؤابة. بيده اليسرى ورقة طويلة بيضاء اللون، كأنه يقرأ أوامر الملك القاضية بقتل أطفال بيت لحم، ثم هناك في المصورة والى الخلف من الكاتب، الذي يسجد امام هيرودس، جنديان وقد اشهرا سيفيهما، ويرتديان ثياب الجند كاملة مع خوذة وواقية للرقبة مدرعة[٢]. هناك هالة على جميع شخوص هذا المقطع. في أسفل القسم العلوي، شريط اسود بمثابة ارضية لهذا الجزء من المصورة، كما انه يمثل فاصلاً عن المقطع الأخر، الذي يمثل المباشرة بتنفيذ المجزرة، وهكذا فإن المقطع الأول يمهد للمقطع الثاني ويوحي اليه.

المقطع الثاني: يتكون، من إطار بخط منفرد، من الأعلى، وخطين مضاعفين من الجانبين، مع شريط وخط أسود من الأسفل، يمثل هذا المقطع، مشاهد القتل والمجزرة التي أوقعها هيرودس بأطفال بيت لحم. شخوص المقطع متنوعون، تجد فيهم النساء والأطفال والجزارين، والفضاء بلون أبيض، للدلالة على البراءة، بعكس فضاء المقطع الأول، الذي بلون الدم للدلالة على الأوامر ذات الصبغة الدموية.

---

[١] متى٢: ٦ ـ ١٧.

[٢] JERPHANION, op. cit, p. 76.

في أقصى جهة اليمين، امرأتان واقفتان بهيئة مرعوبة، وقد أدارتا وجهيهما وبخوف شديد، عن المشهد الدامي وهما ترتديان ثياباً طويلة، بلون أخضر خبازي بالنسبة لأحداهما، وثوباً بنفسجياً بنياً للأخرى، تليهما امرأتان تندبان على هذا المصاب، احداهما ترتدي ثوباً أحمر يقطعه من أسفله شريط بلون آخر مغاير، تغطي رأسها ورقبتها بخمار، وتمسك طفلها

ايقونة ٩ : قتل اطفال بيت لحم، القياس ١٤×١٣سم، (الملف. 18r)، 559.

العاري. اما الثانية فهي ذات شعر أسود، ترتدي ثوباً بنفسجياً تحاول انقاذ طفلها، وتندب حظها على ما يجري[١].

في الصورة ايضاً مشاهد أطفال قتلى وجنود، أحدهم يشهر سيفه، والأخر يباشر بذبح طفل، والجندي هذا تراه بخوذة ودرع أزرق مع جلباب أحمر، اما الآخر فهو بثوب أزرق مزركش، بعد ان أجهز على بضعة أطفال.

أما حالة المنمنمة، فقد تعرضت للتلف والتقشر بعض الشيء، ولاسيما في مواضع مثل وجه هيرودس، بالنسبة للمقطع الأول، ووجوه عديدة ولاسيما نساء المقطع الثاني من الواقفات.

د. رمزية الألوان:

عموماً المصورة بمقطعيها معبرة، وفضاء الصورة بلونيها الأحمر والأبيض ذا دلالات رمزية، فالأول: ذو مغزى دموي. حتى ملابس هيرودس، تدل على الطغيان والقسوة. أما فضاء المقطع الثاني وهو الأبيض، فدال على البراءة من العيوب، وصفة معنوية دالة على النقاء والطهارة، وهو صفة أهل الجنة والقداسة والايمان.

في المقطع الأول احتلت الحمرة قيمة لونية. كل زوايا الصورة، تمنح لكل شيء دمويته، وقساوته وطغيانه وفضاعته. في المقطع الثاني يحتل البياض قيمة لونية سامية، في كل زاوية من زوايا الصورة، مانحة النصاعة في هذا البياض، مظهرة شكلاً من أشكال الصراع، بين بياض الثلج هذا في قيمة البراءة، وبين الجلادين القتلة. هنا يتفوق البياض، الذي يحاكي البراءة، على الدم المهراق من قبل الطغاة، هنا ترجح كفة البياض وبريقه اللوني، على الفعل الأثيم الذي يقوم به الجلادون.

يبقى اللون الأبيض هنا، رمزاً للنقاء والطهر والبراءة والرقة والصفاء. انه يقوم بإعطاء الصورة، شكلاً من أشكال المسالمة والتحلي بامتلاكه ساحة لونية رائعة، بعكس الفعل المشين الذي يقوم به الجلادون. اللون هنا امتلك كامل دلالته اللونية التقليدية.

---

[١] JERPHANION, Ibid, p. 76.

٨. الهروب الى مصر

أ. في متى:

"فقام وأخذ الصبي وأمه ليلاً، وانصرف الى مصر، وكان هناك الى وفاة هيرودس، ليتم المقول من الرب، بالنبي القائل من مصر دعوت ابني"[١].

ب. توصيف عام:

إذا كان الفضاء في الخارج بارداً، واليوم بالذات، شتائياً جداً بقسوته، فالأشخاص والأشياء، تحاول ان تحتفل في الداخل بالدفء، على أمل ان تستمر الحياة بدفئها. فوراء الأبواب، سرير يجالس نفسه، ينام عليه يوسف، دافئاً في غطاء، يحلم، تسكن الأحلام أجواءه. الرجل مثقل بأعباء السنين، السرير، وذلك الصمت، وحوارات أشياء ومحتوياتها، هنا تشتد الحاجة، الى قرار صائب وسليم، وعزم وحزم مكين، وعناية ربانيّه، ترافقه في خروجه من مصر.

مصر البلد الذي منه تم الخروج، هوذا يسوع بدوره يقوم من جديد بمسيرة شعب اسرائيل، يجدد يسوع مسيرة موسى، المرسل الى مصر، كما في سفر الخروج ولكن بالاتجاه المعاكس، فقد اضطر الى الهرب من غضب الملك ولن يعود الى البلاد، إلاّ بعد زوال الخطر كي يقود شعبه ويحرره[٢].

ج. تحليل المنمنمة:

تقع المصورة بتسلسل ١٠ وضمن الصفحة ١٨. لوحة مربعة ابعادها ١٣سم × ١٣سم. الموضوع مستقى من البشير متى، الصورة بإطار وشريط ذهبي، محصور بخطوط سوداء رفيعة. في أسفل الشريط العلوي، سماء زرقاء، للدلالة على صلة: الرحلة بالسماء.

---

[١] متى ٢: ٤ ـ ١٦.

[٢] لجنة من الاختصاصين، قراءة في العهد الجديد، ٨٧/١.

ايقونة ١٠ : الهروب الى مصر، القياس ١٣ × ١٣سم، (الملف. $^{v}18$)، 559.

شخوص الصورة ثلاثة: العذراء والطفل يسوع، يمتطيان الأتان، الذي يظهر منه مقوده وسرجه الذي عليه، يتخلله نقوش وزخارف وألوان. يتقدم الموكب المتوجس خيفةً يوسف البار، جهتهم مصر. العذراء بثياب من الأزرق والوشاح الأرجواني الأحمر، بدلالتيهما الإلهية

مصورة ٥٧ : الهروب الى مصر، من مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.

والبشرية، حاملة كلمة الله الأزلية، لتعبر الأيقونة عما أعلنه ملاك الرب جبرائيل ليوسف؛ والعذراء بملاءة تلبس خماراً والطفل يسوع بثوب أحمر مُصفّر في أحضان أمه.

يوسف، بلحية وشعر أبيض، يرتدي ثوب سَفَر أزرق وبني، طرفه الأسفل مرفوعٌ الى ركبته، بمعطف بنفسجي لُفَ على كتفه وحول خصره، مع لفاف حول الساقين وأحذية بنية، وقد بدا عليه التعب في هذه الرحلة المضنية، خصوصاً وهو رجل قد تقدم فيه العمر، يحمل عصاً طويلة، تعينه في السفر، وقد علق بُقجَةً للملابس وحاجيات السفر الأخرى كما في حزقيال النبي قائلاً "في العتمة احمل البقجة على كتفي"[١]. كما يحمل بيده اليسرى جرة ماء للطريق، التي تبدو عليها الخضرة وتزدان بالورود والرياحين.

شخوص المصورة، محاطة بشعاع إكليلي مذهب، حول الرؤوس، وشعاع يسوع مميز بصليب. الأيقونة تعرضت لكثير من التقشر والتلف، ولاسيما في وجهي العذراء والطفل بفعل التقبيل، كما تَعَرّضَ فضاء الصورة وأرضيتها، لتقشر كبير ايضاً؛ وقد أعيد صبغ ذلك ولكن التلف واضح فيها، كما تَعرّضت الصورة، لاختلاط الألوان وتمازجها، بفعل الرطوبة وعدم الحفظ الجيد. ففقدت بذلك بريقها عناصر جماليتها الأصلية[٢].

٩. شمعون الشيخ:

أ. من العهد الجديد:

ولما تمت ثمانية أيام ليختن الصبي، سمي يسوع كما سَماهُ الملاك قبل ان يُحبل به في البطن ولما تمت أيام التطهير، بحسب ناموس موسى، صعدا به الى اورشليم ليقدماه للرب، على حسب ما كتب في ناموس الرب، من ان كل ذكر فاتح رَحِم يُدعى مقدساً للرب وليقربا ذبيحة على حسب ما قيل في ناموس الرب زوجي يمام او فرخي حمام. وكان رجل في اورشليم اسمه سمعان وهو رجل صدّيق تقي كان ينتظر تعزية اسرائيل والروح القدس كان عليه وكان قد اوحي اليه بالروح القدس انه لا يرى الموت حتى يعاين مسيح الرب[٣].

---

[١] حزقيال ١٢: ٧.

[٢] JERPHANION, Op. Cit, p.77.

[٣] لوقا ٢: ٢١ ـ ٢٦.

ب. تحليل المنمنمة:

المصورة بأبعاد ١٣سم ارتفاعاً و ١٢سم عرضاً. وهي ذات صلة بموضوع الإيحاء الى شمعون الشيخ، إطارها رُسِمَ بخط أسود مزدوج من جهات ثلاث، باستثناء الجهة السفلى، إذ خطت بالأخضر، كما ان ارضيتها بلون أخضر غامق، مع وجود خطوط صفراء.

يظهر شمعون الشيخ جالساً على كرسي، يشبه تلك الصورة التي عهدناها في أولى المنمنمات، وقد انفتحت السماء اليه، وظهر من خلالها الملاك. اطار الكرسي مذهب، يحوي في داخله نقوشاً زخرفية بلون أحمر، مع وجود زاويتين تمثلان قوائم عليا له، على شكل مثلثين قائمي الزاوية بإطار مذهب، تضم في داخلها نقوشاً زخرفية بألوان عديدة.

يرتدي شمعون ثوباً أزرقاً، ومعطفاً قرمزياً فاتحاً، في وضع القرفصاء، وقد أسند رأسه المائل قليلاً، الى يده اليمنى، المسندة على ركبتيه، وهو بهيئة نائمة، وقد اتكأ ظهره على وسادة صفراء ذات جوانب قرمزية.

في الزاوية المقابلة، مقطع سماوي على شكل مثلث، بضلع خارجي مقوس وبلون أزرق، ذي إطار شفاف يظهر من خلاله ملاك نازلٌ عليه بهيئة شاب، يرتدي ثياباً خضراء وحمراء، مشيراً بيده اليه، ومتحدثاً معه، باسطاً احد جناحيه الكبيرين فوق الشيخ، وبهيئة رئيس بلون ذهبي مظلل بألوان أخرى، وقبالة شمعون في الفراغ الذي أمامه مباشرة، شجرة سرو كبيرة، على مقطع أرضي بلون أخضر غامق، رسمت بشكل فني رائع، أجمل من تلك التي رسمت في اللوحة الأولى من هذه المصورات، وهي ذات اوراق مذهبة وزرقاء، في داخلها نور يضيء، مع فضاء يغطي المصورة برمتها بلون أخضر شفاف، كما ان المصورة قد احتفضت برونقها دون تلف كبير[1].

الشيخ بلحية كثة بيضاء، مع غطاء للرأس شبيه بالذي يضعه مطارنة السريان على رؤوسهم، مع هالة ذهبية كبيرة له وللملاك ايضاً. عموماً المصورة تعبيرية، تعج بالحركة والإيماءة والرموز، وهي غنية بالألوان كذلك، مع عدم اغفال النقوش النجمية المزينة للأريكة.

---

[1] JERPHANION, Op. Cit, p.81-82.

ايقونة ١٧ : الوحي الى شمعون، القياس ١٣ × ١٢سم، (الملف .48r)، 559.

١٠. تقدمة يسوع الى الهيكل:

أ. من الكتاب المقدس:

"فأقبل بالروح الى الهيكل وعندما دَخَل بالطفل يسوع أبواه ليصنعا له بحسب عادة الناموس حمله هو [شمعون] على ذراعيه وبارك الله وقال الآن تطلق عبدك أيها الرب على حسب قولك بسلام فإن عيني قد ابصرتا خلاصك الذي أعددته امام وجوه الشعوب كلها نوراً ينجلي للأمم ومجداً لشعبك اسرائيل وكان ابوه وأمه يتعجبان مما يقال فيه وباركهما سمعان وقال لمريم أمه ها ان هذا قد جعل لسقوط وقيام كثيرين في اسرائيل وهدفاً للمخالفة وانت سيجوز سيف في نفسك حتى تكشف افكار من قلوب كثيرة. وكانت ايضاً حنة النبية ابنة فنوئيل من سبط اشير هذه كانت قد تقدمت في الأيام كثيراً وكانت قد عاشت مع رجلها سبع سنين بعد بكوريتها ولها أرملة نحو اربع وثمانين سنة لا تفارق الهيكل متعبدة بالأصوام والصلوات ليلاً ونهاراً ففي تلك الساعة حضرت تعترف للرب وتحدث عنه كل من كان ينتظر فداء اسرائيل ولما اتموا كل شيء على حسب ناموس الرب رجعوا الى الجليل الى مدينتهم الناصرة"[١].

ب. رمزية البناء والنافذة:

في تقدمة يسوع، يظهر هيكل بمذبحه وأقواسه، بشبابيكه وأروقته وستائره وسقوفه، بتكوينات عناصرهِ وزخارفه، التي تأخذ ثراءً وتنوعاً في انظمتها وانتقالاتها، من علاقة تكوينية الى أخرى، وتنامي عضوية التشكيل من الزخارف والأقواس الى السطوح والفضاءات، في تكوينات ضاجة بروح الحكاية. حكاية شمعون الشيخ لمريم ويوسف، عن الطفل يسوع، ومع الحكاية بوجودها الأول قبل المضمون، ثم بقيمتها الرمزية ومحتواها الوظيفي الذي يشيء بروحية المبنى، والحكاية موجودة في الشكل الحركي الذي ينتجه الانسان، في اكتشافه البصري للمبنى والوصول الى مكوناته الفضائية، عابراً ممرات العلاقات الوظيفية. تعالوا ندخل فضاءً عبر الباب، واذا لم يكن باستطاعتنا، فلننظر عبر النافذة، نافذة الهيكل، تأسرني

---

[١] لوقا ٢: ٢٧ ـ ٣٩.

مشاهدتها. من خلالها أرى حنة النبية مسكونة بالعفة، ويوسف البار حاملاً زوجي حمام. النافذة متنفس هذا الفضاء، انها تؤدي اليه، الى العالم الرحب، ففي الداخل، داخل الهيكل حوار تلعب النافذة دوراً في تشكيل وعي الفضاء.

النافذة فوهة أحلام الفضاء كما الخيال فوهة احلام الانسان. وجود النوافذ ينمي في الفضاء روحه الانسانية. النافذة توحي للنفس بالانفتاح، تأخذ النافذة كينونتها الشكلية، من خلال التكوين العماري للمبنى، متأثرة بالمبررات الوظيفية والتعبيرية لوجودها. تأخذ النافذة اشكالاً تعبيرية عن حالة السكون والاستقرار، مهيمنة بذلك على التكوين العماري، فيما لو اتخذت شكلاً غريباً، في هذا الهيكل اتخذت النافذة شكلها المتزن في الجدار، وبدت بلونها الفاتح وكأنها عيون الهيكل، فالنوافذ عيون الجداران.

في مصورة التقدمة الى الهيكل، تأخذ النافذة شكلاً مربعا يُحيطها إطار خشبي، في النافذة ليس هناك سوى مشبك معدني، يمنع مالا يستطيع اختراق فجواته، فهي تدعو الهواء والنور بالدخول[1].

ج. أيقونوغرافيا مريمية سريانية:

العذراء واقفة داخل المعبد، هناك عمودان مزخرفان يحملان القوس الوسطي، وآخران بحجم أصغر يحملان القمرية. قواعد وأعمدة تذكرنا بأبنية ما بين النهرين؛ المرقاة التي تقف عليها غنية بالزخارف والألوان. وجهها بيضاوي الشكل، ناعم، شعرها محجوب بالشريط السرياني الأصل حيث لا تزال تلبسه امهاتنا.

خطوط الوجه تدل على ان صاحبته هي من الأشراف، من أشرف الأشراف، معطفها واسع وقميصها طويل، بشريط عامودي، هالة الرأس كبيرة جداً، اليدان كبيرتان، الطفل يلبس ثوباً مذهباً، رَسْمهُ متلف بمعنى اننا لا نرى جيداً حركة اليدين، شعره مجعد، العذراء تحمله على ذراعها اليسرى.

نظرتها المواجهة مؤثرة، عيونها الكبيرة المفتوحة وخطوطها الأنيقة تبرزان جمالها الخلقي، إنها مُعبّرة أكثر مما هي واقعية كمعظم المنمنمات السريانية، تأليفها تجريدي

---

[1] د. اسعد غالب، شعرية العمارة، دار الشؤون الثقافية، الموسوعة الصغيرة، العدد ٤٦٦ لسنة ٢٠٠٢، ص٦٨ ـ ٧٤.

غير طبيعي، وفيها جاذبية تصويرية. ذو حاجبين معقوفين اسودين، انفها طويل، شفتاها حمراوان، شعرها ذهبي، عيونها رامشة، وحدقتها ملونة، وهي بشكل حبة الزيتون الرائجة في بلاد السريان، وعند أقدام جبل الألوف وجهها ليس مستديراً ولا مستطيلاً إنما بيضاوي، لونها لون الحنطة، التي زرعها أهلنا السريان، منذ قديم الأزمان، انه وجه حبوبي، يتوافق مع ذلك النوع الجميل، اللائي نصادفهن في كل مكان، من بلاد السريان.

هذه المنمنمة الربولية لوالدة الإله، ليست إلا من التقليد الأنطاكي السرياني، تكرر معالمها في أيقونات وصور عديدة، تنتشر في العالم المسيحي شرقاً وغرباً[1].

د. تحليل أيقوني:

إطار الصورة بخطوط سوداء مزدوجة، مع أرضية مذهبة، تم تخفيفها الى شريط على الحافات، إذ مجال المنمنمة مليئ بالطُرز العمارية، مما يشكل أرضية ثانية، الارتفاع الكلي للصورة هو ٢٦,٥سم، والعرض ١٢سم، ترتيبها في المخطوط يحمل رقم ١٨، واقعة في الصفحة ٤٨ منه.

تتكون اللوحة من مصورتين او مقطعين، علوي وسفلي، الأول: يُظهر شمعون الشيخ حاملاً يسوع الطفل بين ذراعيه، والى اليمين مريم العذراء. الثاني: يُظهر يوسف وهو يحمل زوجاً من الحمام، وحنة النبية بيدها درج منشور. في اللوحة العليا اقسام ثلاثة، في الأطراف، أقواس مفصصة، وأرضية حمراء، وزوايا زرقاء بأعمدة وتيجان، مع مذبح في الوسط بلون أحمر، ونقش خشبي قرمزي مخطط بالأصفر. خلف المذبح جدار أخضر، امامه عمودان، بلون أزرق وخط أبيض وظلال سوداء، يقوم على رأس الأعمدة تيجان وبوائك بهيئة مسقفة، مليئة بزخارف يطغى عليها اللون الأصفر، يغطي المذبح بشكل عام قبة رئيسة، بلون أزرق، ذات نقوش بلون فاتح، وجدار ساند لها من الجهتين، مع لون قريب للأحمرار، وعلى جانب هذه القبة وجدرانها اشكال مثلثية، اثنان على كل جانب بألوان عديدة، يظهر منها الازرق والأخضر، وهي تحتوي في داخلها نقوشاً عديدة، مع فضاء علوي بلون ذهبي.

---

[1] عبدو بدوي (الأب)، الايقونوغرافيا المريمية في التقليد السرياني، ص١٦٩.

ايقونة ١٨: تقدمة يسوع الى الهيكل، القياس ٢٦,٥×١٢سم، (الملف .48v)، 559.

شـــخوص المصـــورة الأولى ثلاثـة: العـذراء علـى يسـار المـذبح، في نظـرة علـى جهـة الـيمين، ترتـدي ثيابـاً بـألوان زرقـاء ـ مارونيـة، مـع مـلاءة بخمـار يغطـي شـعرها وهالـة ذهبيـة كـبيرة. يـدها اليسرى مرفوعة نحو الوجه، والثانيـة بهيئـة مستعرضـة، وقـد امسـكت مفصـل الأولى. وعلى اليمين شمعون بلحية كثـة، وشـعر أبـيض نـازل حتـى رقبتـه، يرتـدي ثيابـاً بـألوان بنفسـجية خبازيـة، يحمـل في يديـه حجابـاً بلـون أبـيض، حـاملاً الطفـل يسـوع بثيابـــه البنفســـجية، وكلاهمـــا بهالـــة كـــبيرة واضـــحة، وهنـــاك كتابـــة بالســـريانية علـــى جـــانبي الشـخوص، بـأسمي العـذراء وشمعـون، مـع فضـاء داخلـي بلون أحمر يحيط الجميع.

في المقطـع الثـاني مـن المصـــورة، وهـــو في الأســـفل،

شخصان اثنان هما يوسف وحنة النبية مع قوسين عماريين وكتابة سريانية لاسميهما، مع التقدمة في الفضاء الأحمر الذي يحيط بهما. يرتدي يوسف ثياباً بلون الخباز والبنفسج. بشعر ولحية كثة بيضاء حاسر الرأس، مع هالة كبيرة بلون ذهبي، يحمل منديلاً كبيراً بلون ذهبي، تتخلله نقوش ذات ألوان غامقة، وهو يحمل زوجاً من الحمام[١].

على يمين المصورة، حنة النبية وبيدها اليسرى درج ورقي طويل، يصل حتى الأرض، ترتدي ثياباً خضراء بنفسجية، ترفع يدها اليمنى، وتغطي شعرها بخمار البنفسج، مع هالة ذهبية كبيرة، يحيط شخوص المصورة في هذا المقطع، قوسان اثنان، يأخذان ألواناً عديدة متباينة، على أعمدة زرقاء وتيجان ذهبية، مع نوافذ ثلاث، احدهما في الوسط والأخران في زوايا السقوف، وهذه النوافذ شبيهة بدرجة كبيرة بتلك التي نجدها في الموصل والقصبات المحيطة بها، والتي كانت موجودة بكثرة في بيوتات السريان حتى منتصف القرن العشرين.

ويذهب جرفانيون الى ان هذه المنمنمة، مستقاة من الرسوم البيزنطية الكبادوقية، وقد حافظت على ذاتها بصورة جيدة جداً، ودون تلف تقريباً، اذا استثنينا القشط البسيط الذي أصاب وجه العذراء عند جبينها[٢].

وبخصوص منمنمة المتحف البريطاني 7170 فإن شخصياتها ذات مواقف متشابهة مع اختلافات بسيطة وهذا الاختلاف نجده ايضاً في الجانب العماري[٣].

---

(١) LEROY JULES, Op. cit, p. 286.

(٢) JERPHANION, Ibid, p.82.

(٣) JERPHANION, Ibid, p. 82.

الفصل الثاني
ايقونات المعجزات

إشارة تمهيدية:

وردت الروايات الإنجيلية، الخاصة بعلامات المعجزات، والشفاءات العجيبة، في غاية الاعتدال، ويحكمها طابعها الفطري، وغياب اي جهد من قبل يسوع في صنعها، تتمشى مع بشارة الفقراء، وهي صورة لقدرة الإيمان، والنضال مع الخصم وكانت خاتمتها الحاسمة على الصليب.

وتعبّر هذه المعجزات الشفائية مسبقاً، عن حالة الكمال التي ستعود اليها الإنسانية، وهي تحمل معنى رمزياً خالصاً، لأنها تمثل الشفاء الروحي، الذي جاء به يسوع، ليتممه في البشر، انه جاء للعالم طبيباً للخطاة، من أجل رفع العاهات والأمراض.

تبدأ هذه الأيقونات، بعماد يسوع ثم تنبوء يوحنا واستشهاده، بقطع رأسه وتحويل الماء الى خمر، في عرس قانا الجليل، والشفاءات الخاصة بالأبرص، وابنة القائد، وابنة يواريش، والنازفة، والمولود أعمى، وابن ارملة نائين، وإقامة لعازر، ومُخلّع بركة بيت حسدا. كما دخلت ضمن هذه المجموعة: السامرية، والعشاء عند سمعان، وختمت بدخول يسوع الى اورشليم، التي هي مدخل لدروب الآلام والصلب والقيامة، إلا أننا أرتأينا جعلها خاتمة أيقونات المعجزات، مع أنها لا تمت للمعجزات بالصلة، سوى أنها كانت خاتمة لتلك الآيات، ومدخلاً لدروب الآلام. هكذا فإن الخلاص الذي تعطيه المعجزات هو الحاجات الإنسانية مجسدة رسالته، إنها اشارة الى قيام عالم، لا يبقى فيه للموت وجود، لا للبكاء ولا للصراخ ولا للألم[1].

---

[1] برنار راي، يسوع الذي هو المسيح، تعريب المطران جرجس القس موسى، مطبعة الديوان، بغداد ٢٠٠٧، ص٣١ ـ ٣٢.

١. عماد يسوع

أ. في الكتاب المقدس:

"حينئذ أتى يسوع من الجليل الى الأردن، الى يوحنا ليعتمد منه فكان يوحنا يمانعه قائلاً انا المحتاج أن أعتمد منك وأنت تأتي إليّ فأجابه يسوع قائلاً دع الآن فهكذا ينبغي لنا أن نتم كل بر، حينئذ تركه فلما أعتمد يسوع صعد للوقت من الماء فانفتحت له السماوات ورأى روح الله نازلاً مثل حمامة وحالاً عليه واذا صوت من السماء قائلاً هذا هو ابني الحبيب الذي به سُررت"[١].

ب. توصيف المعمودية:

العماد تغطيس وغسل. ورمزية الماء بمثابة علاقة تطهير او حياة. ومعمودية يوحنا يمكن تشبيهها، بعماد المهتدين، وكان يحقق بها نوعٌ من الإندماج في ذرية ابراهيم الحقيقية[٢]. من اجل التوبة وغفران الخطايا، ولم يتم عماد يوحنا إلا لتدبير مؤقت، إنه عماد ماء يُعِدُ للعماد الموعود بالمسيح في الروح القدس، ذلك هو التطهر الأسمى، الذي سيقيم صرح العالم الجديد[٣]. ويرى بطرس الرسول، في عبور نوح مياه الطوفان، إنباءاً بعبور المسيحي مياه المعمودية، عبوراً محرراً بفضل ميتة المسيح[٤].

إن عماد يسوع على يد يوحنا، قد كلل بحلول الروح القدس، تحت شكل حمامة، وبإعلان الأب السماوي لنبوة يسوع الإلهية. فحلول الروح القدس، على يسوع تنصيب له، وهو في الوقت نفسه، اخبار بالعنصرة التي ستفتتح تأسيس العماد بالروح بالنسبة للكنيسة، العماد سر فصحي، ومشاركة في فصح المسيح بالمعمودية، من حيث الخطيئة، ويحيا من أجل الله في المسيح[٥].

---

[١] متى ٣: ١٣ ـ ١٧.

[٢] متى ٣: ٩.

[٣] معجم اللاهوت الكتابي ص٧٥٤.

[٤] معجم اللاهوت الكتابي ٧٥٧.

[٥] أعمال الرسل ١: ٥، ١١: ١٦.

وقد قال القديس كيرلس" "انه لأمر رائع، ان تكون في العماد عارياً، تحت أعين الجميع، من دون ان تشعر بالخجل، فأنت في الحقيقة تحمل في نفس صورة آدم الذي كان عارياً في الفردوس قبل الخطية، من دون ان تعاني من الخجل"[١].

ج. تحليل الأيقون فنياً:

المصورة بأبعاد ١٩,٥سم طولاً و ٢٥سم عرضاً. أقام الفنان منمنمته على إنجيل متى ٣: ١ ــ ١٧، بإطار شريطي زخرفي، خال من الخطوط المعهودة، في كثير من مصورات المخطوط، يبرز هذا الشريط بشكل واضح على الجانبين، بألوان ذهبية ـ حمراء وخضراء؛

ايقونة ١٣ : عماد يسوع في نهر الأردن، القياس ١٩,٥ × ٢٥ سم، (الملف. 26r)، 559.

[١] ميرسيا ايلياد، صور ورموز، ص٢٠٣.

وألوان داكنة على الشريط السفلي، ونقوش الشريط تتكون من اوراق زهرية كبيرة، بألوان حمراء ـ بنفسجية. ويرى جرفانيون أن الشريط المزخرف يتنافر مع الرسم الذي يؤطره[١].

يتكون شكل الصورة، من صخور بلون البنفسج، امامها شجرة سرو بهية جميلة، مزخرفة بالخضرة وصفار البيض، بتناسب واضح، ينطلق من أعلاها نهر الاردن بإنسياب قوي، بهيئة خطوط متماوجة متعارجة، بزرقة عميقة وبياض شفاف، مع حافات نهرية خضراء مزّهرة بهيئة زخارف ونقوش، ويزداد الماء تعرجاً في المواضع التي تغطي جسد يسوع. في الماء ثلاث سمكات بألوان بنية ـ بنفسجية، مع سرطان أفعواني ضخم بني اللون ذي بطن بيضاء. ويظهر يسوع في وسط المصورة بجسده، عارياً من الثياب داخل الماء، يقابله المعمدان على الشاطئ، واقفاً ماداً يده اليه، ممسكاً رأس المسيح يسوع بيده اليسرى، وماسكاً بيده اليمنى يد المسيح اليمنى[٢].

يوحنا: الرجل المرسل من الله، **"هذا الذي جاء للشهادة، لكي يشهد للنور، حتى يؤمن الجميع على يده، لم يكن هو النور، كان يشهد للنور"**[٣]، إنه بلحية وشعر كستنائي كث، يرتدي ثوباً بنياً عميقاً، وآخراً شفافاً. وفي الضفة الأخرى من نهر الأردن، يقف ملاكان بإنحناء خفيف، يحملان منديلين ابيضين، ويرتديان ثياباً حمراء ـ خضراء وبشكل معكوس، ولكل منهما جناحان بارزان بين معلق ومفتوح.

الأيقونة تحتفظ بجانب كبير من رونقها ونضارتها، وهي ذات فضاء أصفر. السماء فيها مفتوحة على الأرض، وهي بحلقات زرقاء متدرجة في ألوانها، من الفاتح الى العميق فالأعمق، تخترقها يد إلهية مُرْسِلَة حَمَامة بيضاء وسماء زرقاء، الحمامة تعني الإشراق والنقاء والطهر والكرم، أما الشجرة التي وراء يوحنا المعمدان، فترمز الى الحياة الجديدة، وتتفتح الصورة نحو السماء التي امتدت من خلالها يد إلهية تمثل الروح القدس بهيئة حمامة.

---

(١) JERPHANION, Op. Cit, p. 79.

(٢) JERPHANION, Ibid, p. 80.

(٣) يوحنا ١: ٦ ـ ٩.

٢. تنبؤ يوحنا المعمدان:

أ. توصيف عام:

كان يوحنا المعمدان عظيماً، كان مثلاً لأصدقاء العريس، في كنيسة المسيح، وعظمة المعمدان وتجرده يميزانه عن غِيرَةِ تلاميذه الضيقة، كان يوحنا يدعو الجموع، الى قبول عماد التوبة، لمغفرة الخطايا.

في الأعوام ٢٦ ـ ٢٨م راح يوحنا ينبئ بقوة، عن قرب تدخل الله، هكذا أطلق حركة يقظة دينية، فلقد وعظ في وادي الأردن تحديداً، ليعيد الى ذاكرة الناس دخول اسرائيل، الى ارض الميعاد في زمن يشوع، وان نداءه ولباسه يُذَكران بموسى وايليا النبيين المؤسسين: وكان يوحنا على الرغم من أصله الكهنوتي، قد وضع مسافة بينه وبين الهيكل، وعرض رتبته لمغفرة الخطايا، ولم تكن ذات طابع طقسي. اما يسوع فكان معه وتلميذاً له اولاً، وذلك قبل ان يباشر رسالته العلية، وكان يُعَمد على مثاله، قبل ان يبتعد عنه، مستصحباً نفراً من تلاميذه، ومنهم اندراوس وأخوه بطرس وفيلبس[١]. وانجيل يوحنا يقول بصراحة، إذ نقرأ فيه: **"فأقبلوا الى يوحنا، وقالوا له يا معلم: ذاك الذي كان معك في عبر الاردن، الذي انت شهدت له، ها إنه يعمد والجميع يقبلون اليه"**[٢].

ب. التحليل والدلالة:

تقع الصورة في الصفحة ٢٨ من المخطوط ، وبتسلسل ١٤، وهي بأبعاد ١٥سم ارتفاعاً و ١٢سم عرضاً، موضوعها تنبؤ المعمدان. الصورة مؤطرة بخطوط سوداء مزدوجة، تأخذ لوناً أحمر في ضلعها السفلي. أرضية الصورة بهيئة شريط أخضر وخطوط بُنّية. المعمدان لوحده في جهة اليسار، ذو قِوام فاره أكبر من جميع شخوص المصورة، بلحية كستنائية وشعر كَثْ، يرتدي ثوباً بنياً ومعطفاً لازورديا، يعطي ملامح زرقاء، مشيراً بيديه واصابعه الى من جاءوا اليه، وهم ستة أشخاص، يشكلون صفين أثنين.

---

[١] لجنة من الاختصاصين، قراءة في العهد الجديد، ج١، ص٢٤٣؛ بولس فغالي، انجيل يوحنا، ج١: ٢١، ٢٥؛ ماري اميل بوامار، يسوع الذي من الناصرة، ص٣٤.

[٢] يوحنا ٣: ٢٦.

الصف الأول سُفلي مقابل المعمدان: رجال بأعمار متفاوتة، أحدهم كبير السن بلحية بيضاء، وإثنان متوسطان، هما الأول والأخير، بلحية سوداء كستنائية، أما الثاني في تسلسل الوقوف، فهو ذو وجه شاب دون لحية. ثياب هؤلاء الأربعة متباينة، بين الماروني والأخضر للأول، ثم الأزرق والبنفسجي للثاني، والأخضر للثالث الكهل، اما الأخير فيرتدي ثوباً

ايقونة ١٤: تنبوء المعمدان، القياس ١٥×١٢سم، (الملف. 28r)، 559.

لازورديا وعباءة صفراء، وعليه غطاء أبيض على رأسه بعكس الثلاثة الذين يسبقونه، فهم على ما يبدو حاسرو الرؤوس، وجميعهم بهالات وحركات ايديهم وتعابير وجوههم، تدل على الإصغاء والإندهاش.

في الصف الثاني: إثنان من الجنود بدروع وخوذات واقية، يوليان بنظرهما الى يوحنا المعمدان، ويذكر جرفانيون ان ملامحهما مغولية، ولاسيما الأول، وهو أكبر حجماً، وهناك تشابه كبير بين هذه المنمنمة، وتلك التي تضمها نسخة المتحف البريطاني ذات الرقم 7170، إلاّ أن الأخيرة ممزقة، ولم يبق منها سوى رسم المعمدان[١].

ومنمنمتنا هذه بحالة جيدة، استطاعت مقارعة عوادي الزمن، ويبدو أن عدم وجود أي رسم للمسيح في المصورة، قد زاد من مقاومتها، بعد ان ابتعدت عنها قبلات المؤمنين الخاشعين. المصورة عموماً تجمع بين الوان وشخوص عديدة، مع بقاء خلفية الصورة بلونها الأحمر، وقد أضفى الفنان الحياة على هذه المصورة، من خلال الجمع بين الحركة والإيماءة وحسن الاستدارة، واستعمال الهالة لجميع شخوص المصورة.

٣. قطع رأس يوحنا:

أ. من الكرازة الإنجيلية:

لأن هيرودس، كان قد أمسك يوحنا، وأوثقه وألقاه في السجن، من أجل هيروديا امرأة أخيه. لأن يوحنا كان يقول له، لا يحل لك ان تكون لك. وكان يريد قتله، فخاف من الجمع، لأن يوحنا كان يُعَدّ عندهم نبياً. فلما كان مولد هيرودس، رقصت ابنة هيروديا في الوسط، فأعجبت هيرودس، ولذلك وعدها بقَسَمْ إنه يعطيها كل ما تطلبه فتلقنت من أمها ثم قالت، اعطني ههنا رأس يوحنا المعمدان في طبق. فحزن الملك ولكن من أجل اليمين والمتكئين معه، أمر أن تعطاه. وأرسل فقطع رأس يوحنا في السجن. وأتى بالرأس في طبق ودفع الى الصبية فجاءت به الى أمها. وجاء تلاميذه فأخذوا جسده، ودفنوه وأتوا وأخبروا يسوع[٢].

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p. 80.

[٢] متى ١٤: ٣ ـ ١٢.

ب. البنية والدلالة:

تقع المصورة في الصفحة ٢٩، وتأخذ التسلسل ١٥، ابعادها ١٢ × ١٢سم. مؤطرة بشريط خبازي، مع حاشية خارجية، بخط بنفسجي عميق وآخر داخلي أحمر. الضلع السفلي بلون لازوردي داكن، الإطار عموماً جميل ومنسجم. المصورة تتكون من ثلاثة شخوص: يوحنا المعمدان، والسياف الذي يتهيأ للإجهاز عليه، ثم الملاك.

ايقونة ١٥ : قطع رأس يوحنا، القياس ١٢ × ١٢ سم، (الملف. $^{v}29$)، 559.

يظهر يوحنا راكعاً بجسده، منحنياً برأسه، مرتدياً ثوباً بنياً ـ لازورديا أمامه على الأرض، رأسه المقطوع، عليه هالة كبيرة، يقف وراءه جندي مجندل، يرتدي خوذة زرقاء مدرعة، بلحية بيضاء وثياب بألوان خضراء وحمراء ودرع ذهبي ذي حافات حمراء، مع سروال ضيق بلون ماروني وأحذية حمراء. يقول غليوم جرفانيون أن سحنة هذا السياف القاتل مغولية[1] لكننا يمكن القول أن سحنته طورانية تركية، تذكرنا بمعظم الأمراء، الذين كانوا يحكمون الموصل، من أصول تركية سلجوقية، ذات صلة بأواسط آسية، وهؤلاء قريبو الشكل والملامح من المغول. حيث ان الأخيرين، لم يكن قد وفدا على مناطق الموصل، في تلك الحقب التاريخية، إلاّ اذا استثنينا ما كان يفد من جهات الصين، من نتاجات ذات رسوم او ملامح من تلك الجهات.

في الزاوية اليسرى من المصورة فتحة سماوية، خرج منها الملاك، بأجنحة مفتوحة صوب الشهيد، بجلباب أخضر ومعطف وأجنحة بنفسجية، حاملاً شهادة سماوية. عموماً الأيقونة بحالة جيدة، والصورة لا وجود لها، في مخطوطة المتحف البريطاني ذات الرقم 7170.

ج. الدلالة والرمز:

موضوع المصورة، حدادي حزين، تم اختيار اطار كفوء لها، كما اختار الفنان، الواناً بعيدة عن الألوان البراقة، كما تعمد في جعل فضاء المصورة باللون الأسود، بوصفه رمزاً دالاً على الموضوع، وهو الفضاء الحزين، أو للدلالة على الموت والاكتئاب، والنفس القاتلة السوداوية، ثم العقل الأسود، والقلب الأسود، والفضاء الملفوف سواداً، في زمان أسود والحالة القمعية التي مورست عليه، في ذلك الزمان، لون الحداد على كل ما هو جميل، في هذه الحياة، انه يشبه الزمان الذي يغلف حياتنا، ويكتنفها اليوم، حتى البياض هنا وهناك، يكتنفه السواد.

---

[1] JERPHANION, Op. Cit, p. 80.

٤. الحزن الكبير:

أ. النص الإنجيلي:

وبقي ابن له وحيد محبوب فأرسله اليهم اخيراً قائلاً لعلهم يهابون ابني. اما العَمَلة فقالوا فيما بينهم هذا هو الوارث تعالوا نقتله فيصير الميراث لنا. فأخذوه وقتلوه وطرحوه خارج الكرم. فماذا يفعل رب الكرم إنه يأتي فيميت العملة ويدفع الكرم الى آخرين[١].

ب. الاصحاح الثالث عشر:

"فإذا سمعتم بحروب وبأخبار حروب فلا تقلقوا فإنه لابد ان يكون هذا ولكن لا يكون المنتهى اذ ذاك ستقوم أمة على أمةٍ ومملكة على مملكة وتكون زلازل في أماكن شتى ومجاعات وهذا اول المخاض"[٢].

ج. هذه المنمنمة الحزينة:

المصورة ذات إطار بخط أسود مضاعف، إنها رمزية بكل معنى الكلمة، إنها تمثل الفوضى، أرض صخرية، زرقاء وبنفسجية، مع الوان أخرى، خضراء وزرقاء، في جهة اليسار، بقمة صفراء نارية، وخطوط حمراء، وفي هذا التل كثير من التعرجات والمنحدرات، وفوقه شخص هائم على وجهه، لا يدري اين يولي وجهه، وقد جلس على صخرة، لا يظهر منها شيء. المرفقان على ركبتيه، يده اليمنى اسندها على وجهه، مثيراً الحسرة والألم. أمامه هوة سحيقة، يرتدي ثوباً داخلياً، يعطي لوناً أصفراً، مشرّباً بالحمرة، مع عباءة بنفسجية، هالة وشعر كثيف غير مرتب. انه يذكرنا بارميا، وهو يبكي على خراب أورشليم.

لقد حاول جرفانيون، قراءة بقية ما تبعثر في الصورة، حيث رأى في جهة اليسار، علبة زرقاء تعلوها قبة بنية ثم على اليمين، علبة خضراء على شكل قبة، مقلمة بالأزرق والأبيض

---

[١] مرقس ١٢: ٦ ـ ٩.

[٢] مرقس ١٣: ٧ ـ ٨.

وفي أسفل ذلك، علبة وردية، تنتهي بُهدَب من القماش، مع قبعة مقلمة باللازورد والأبيض.

ايقونة ١١: الحزن الكبير، القياس ١٣,٥ × ١١سم، (الملف. 19^{v})، 559.

في أعلى الصورة مقطع سماوي فيه تلف كثير[١].

هذه الصورة وما تعنيه عموماً، وردت في متى البشير، بقول يسوع: **"يا اورشليم، يا اورشليم، يا قاتلة الأنبياء، وراجمة المرسلين، اليها، كم من مرة أردت ان أجمع بنيك، كما تجمع الدجاجة فراخها، تحت جناحيها، فلم تريدوا، هوذا بيتكم يُترك لكم خراباً، فإني أقول لكم، إنكم من الآن لا ترونني، حتى تقولوا مبارك الآتي باسم الرب"**[٢].

لقد جعل الرسام من هذه الصورة، بيتاً خراباً، جدرانه منهارة، وأشياءه مبعثرة، حتى أن هناك أشلاء أطفال، يطيرون في الهواء مثل قطع القماش في المصورة. فضلاً عن التقشير الذي أصاب المنمنمة، وتسرب الألوان وانتقالها الى الصفحة الثانية، المقابلة لها والصورة ليس لها ما يقابلها، في منمنمات المتحف البريطاني 7170. إنها تضم طيات أرضية، وفضاءات، وأشياء مبعثرة بألوان وأشكال مختلفة، مع انفتاح الصورة للسماء، في فضاء بسيط يكسوه اللون الأحمر.

٥. عرس قانا الجليل:

أ. العرس في الكتاب المقدس:

وفي اليوم الثالث، كان عرس في قانا الجليل، وكانت ام يسوع هناك، فدعي يسوع وتلاميذه الى العرس، وفرغت الخمر فقالت أم يسوع له، ليس عندهم خمر فقال لها يسوع مالي ولك يا امرأة، لم تأتي ساعتي بعد. فقالت امه للخدام مهما يأمركم به فأفعلوه، وكان هناك ست اجاجين من حجر موضوعة بحسب تطهير اليهود، تسع كل واحدة منها مترين او ثلاثة. فقال لهم يسوع إملأوا الأجاجين ماءً، فملأوها الى فوق فقال لهم استقوا الآن وناولوا رئيس المتكأ فناولوا، فلما ذاق رئيس المتكأ الماء المُحول خمراً، ولم يكن يعلم من أين هو وأما الخدام الذين استقوا الماء فكانوا يعلمون، دعا رئيس المتكأ العروس وقال له كل انسان انما يأتي بالخمر الجيدة اولاً فإذا سكروا فعند ذلك يأتي بالدون، اما انت فأبقيت الخمر

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p. 77.

[٢] متى ٢٣: ٣٧ ـ ٣٩.

الجيدة الى الآن، هذه الآية الأولى صنعها يسوع في قانا الجليل وأظهر مجده فآمن به تلاميذهُ[١].

ب. دلالة العرس ورمزيته:

في مشهد قانا الجليل، تكلم يسوع مع مريم، وأجاب: "**إن ساعتي لم تأتِ**" بعد كما لو أنه يعطي موعداً مع الصلب. وتبدو مريم تشخيصاً مدهشاً لآلام الكنيسة، لأن مريم تحقق في التاريخ، نموذج إبنة صهيون، على حد تعبير الأنبياء القدامى، وهي الجماعة المشيحانية، الشعب المختار، وتلك البقية التي إلتأمت من جديد في اورشليم بعد الجلاء، إنها تضم في حضنها المساكين والوضعاء والأتقياء، الذين ينتظرون الخلاص. في هذا الوسط الوضيع والخاشع، أَعدّ الله مجيء المسيح، وكان هؤلاء المساكين بمثابة المهد للكنيسة المسيحية، ومنهم خرج زكريا واليصابات، ويوسف ومريم، ومن ثم يسوع، الذي توجهت بُشراه، بشكل خاص الى هؤلاء المساكين. كانت مريم، نموذجاً لتلك النفوس الطاهرة والمتواضعة، التي طالما انتظرت الخلاص وقبلته. ومشهد البشارة والزيارة، يقدمانها في هذا الضوء: مريم هي إبنة صهيون؛ التي تنبأ عنها الأنبياء، والتي تبتهج لأن الله معها. لقد حضر الله فيها، واتخذها عروساً، إذ أعطى لها ولداً، هو الملك المسيح[٢].

ج. تحليل شكل العرس:

مصورة العرس بإطار ذي خط أسود مزدوج، يضم منمنمة منمقة في مقطعين، خالية من أية طرز عمارية، يفصل بينهما شريط زخرفي عريض، يسوده لون أحمر، بنقوش سداسية قرمزية، تحته خط أصفر منقّط بالقرمز والأبيض.

في المقطع الأول، مائدة نصف مستديرة، مطرزة بزخارف زهرية، ذات لون وردي، وأزرق شفاف. هناك خمسة أشخاص جالسين، في مقدمتهم يسوع والعذراء.

---

[١] يوحنا ٢: ١ ـ ١١.

[٢] بيير بنوا الدومنيكي، دروب الآلام والقيامة، تعريب الأب بيوس عفاص، بغداد ٢٠٠٦، ص١٩٤.

ايقونة ١٩ : عرس قانا الجليل، القياس ١٨ × ١٣ سم، (الملف. $^{v}57$)، 559.

على غطاء المنضدة الأبيض، سمكة كبيرة بنفسجية، في إناء ذهبي، ذي قاعدة منتصبة، مع أواني أخرى، أصغر حجماً من الذي في الوسط، وعددها خمسة.

حول المائدة من اليسار الى اليمين: يسوع بلحية وشعر كستنائي، يتدلى على رقبته، يرتدي ثوباً أزرقاً ووشاحاً أرجوانياً أحمر. يشير الأول الى الطبيعة البشرية والتجسد، والثاني هو وشاح الألوهية، وقد أعطى وجهه للأمام، مائلاً برأسه صوب أمه العذراء، يكلمها وقد رفع يديه، مشيراً بسبابته اليسرى، وحاملاً في كفه اليمنى، بشارة الخلاص. اما العذراء فهي ايضاً بثياب زرقاء ـ مارونية، آولت جانباً من وجهها صوب المسيح، وقد جعلت يدها على صدرها، يغطي رأسها خِمَار ماروني.

يتوسط العريس المائدة، يرتدي ملابس حمراء ثمينة، عليها أشرطة مذهبة على الكتفين، وذو لحية خفيفة، وشعر كستنائي طويل، لا يغطي رقبته، وهو متوج بتاج الذهب، يشبه الى حد كبير، تاج هيرودس في مجزرة بيت لحم. إنه يتحدث مع الشخص الذي جلس الى يساره، وهو الأشبين، مع عدم وجود العروس، وهو شيء طبيعي، في مثل مآدب العرس هذه، في شرقنا الوسيط، بل تكون في مكانها المخصص لها، مع النساء المحتفلات بها، ولا علاقة لهذا الفصل، بين العروس وعريسه بالتأثير الإسلامي، كما ذهب في ذلك جرفانيون[1] بل هي مما ساد طباع الشرق، ولاسيما عند السريان في مناطق سهل نينوى، وقد كان هذا العزل موجوداً حتى العهود القريبة.

أما الإشبين فهو يرتدي ملابس خضراء، عليها شرائط صفراء، وذو لحية صغيرة، مع شعر كثيف، يغطيه غطاء رأس، بألوان غامقة وشفافة، كالذي كنا نجده في شرق الموصل، منتصف القرن العشرين. وهو شاب بشعر أسود، وقد رفع يده اليمنى، ماسكاً كأس الشراب، إذ يقوم الخادم وهو بقامة قصيرة، واقفاً في الجهة اليمنى، ذا وجه أمرد، جالباً الخمر العجيب بعد المعجزة، يرتدي ثوباً من قطعة واحدة، قصيرٌ بعض الشيء، يظهر منه بعضاً من ساقهِ العارية. أخيراً فإن فضاء اللوحة هذه، ذو لون ذهبي، فضلاً عن شخوصها المحاطة، بشعاع

---

[1] JERPHNION, Op. Cit, p.83.

إكليلي كبير مذهب، كما في هالة يسوع المميزة بالصليب، وفي الهالات الثلاث الأخرى، مع عدم وضع الهالة على الشخص الأخير، الذي جاء بالخمر العجيب.

في القطعة الثانية الواقعة اسفل الأولى، هناك خمسة أشخاص. أربعة منهم جالسين، كما في المقطع الأول، مع شخص خامس يقوم بخدمتهم، وتسلسل الجلوس، على الشكل الآتي: العذراء ثم يسوع، وهما بهالتين واسعتين، يرتديان ثيابهما التقليدية المعهودة. اما الشخصان الآخران: فأحدهما شيخ كبير، وقد رفع الكأس الى فمه، يرتدي ثياباً بنفسجية، والآخر شاب بملابس زرقاء، ينظر الى الخادم القادم، ويرتدي ملابس حمراء، ولفاف أبيض على رجليه، وهو ذو أنف كبير ووجه عريض. اما الأجاجين الكبيرة، ذات الأرجل، فهي بلونين متعاقبين، بني موّرد وشفاف، عليها نقوش وزخارف خفيفة. الفضاء كُلهُ بلون أخضر فاتح[١].

د. دلالات ورموز:

ينساب الخط في هذه اللوحة، وينحني في الفراغ بعَفوية، وقد يندفع متكسراً ليقتحمه. انه ينساب، مثلما إنساب الخمر من دنان العرس، في قانا الجليل. مثلما ينساب اللحن منتشياً في توئدٍ وحنان، او ينكسر في عنف ثم يرتكز ليندفع ثانية، ينساب مثلما تنساب أصوات الدفوف في عرس قانا الجليل. مثل أصوات العُرسِ وزغاريدها في قرى السريان وبلداتهم، وهي تملك حيوية الحركة والحياة الكامنة، لتجوس العين، مستكشفة نغمتها وايقاعاتها، ثم تقرر بعد ذلك، وإنْ كانت علاقات الخطوط في اللوحة، منسجمة أو لا، جميع الخطوط سواء أكانت مستقيمة ام منحنية منسابة، أم حادة ومتكسرة.

من خمر فاض، في عرس من أعراسنا، الى خمر الافخارستيا المقدسة، الى الخمر السماوي، هكذا ينتقل المؤمن، من عيد الى عيد، ومن فرح الى فرح، حتى يصل الى الفرح الكبير، فرح عرس الحَمَل الى العيد الذي لا ينتهي[٢]. العريس الحقيقي هو يسوع المسيح، وقد أعطى خمرة جديدة، من أجل الملكوت. هكذا دَونَت معجزة قانا الجليل، من أجل المؤمنين، الذين اختبروا الإيمان الفصحي، وانقطعوا عن العالم اليهودي.

---

[١] JERPHANION, Ibid, p.83

[٢] بولص فغالي، انجيل يوحنا. ج١، ص٦٣.

تسائل أحد آباء الكنيسة، عن الذين حضروا في عرس قانا الجليل: هل شربوا الخمر كله؟ فأجاب "لا فنحن ما زلنا نشرب منه"[١].

٦. شفاء الأبرص

أ. نقول البشارة:

ولما نزل من الجبل، تبعته جموع كثيرة، واذا أبرص قد جاء، فسجد له وقال: يا رب إن شئت فأنت قادر ان تُطَهِرني، فمد يسوع يده ولمسه قائلاً: قد شِئتُ فأطهر. وللوقت طَهرَ من برصه. فقال له يسوع: أنظر لا تقل لأحد، ولكن أمض فأَرِ نفسك للكاهن، وقدم القربان الذي أمر به موسى، شهادة لهم[٢].

ب. تحليل الايقونة:

تسبق هذه الأيقونة، الفصل الإنجيلي من متى ومرقس، لفرض الصوم الكبير، مثبتة في الأحد الثاني منه، وفق الطقس السرياني. وتحمل التسلسل ١٩، وتقع في الصفحة ٦٧ من المخطوط، وهي بابعاد ١٦,٥ سم ارتفاعاً و ١٢,٥سم عرضاً.

الإطار بخط اسود مزدوج، فضاؤها بلون أحمر، مع شريط أخضر على الأرض، تتكون من شخص أبرص على جهة اليسار، يرتدي سروالاً بلون ابيض، مع قماش يغطي بعضاً من جسده، بلون بني، وقد ركع امام يسوع، يتوسل، والبَرَص واضح على وجهه المصفَّر، وله لحية صغيرة، وشارب خفيف. خلفه بطرس تلميذ يسوع، يقوم بدور الراعي او الأب، بلحية كثيفة بيضاء، وظفيرة وهالة ذهبية، وملابس خضراء ـ بنفسجية، يتحدث مع يسوع، ويده اليمنى الى الأمام، واليسرى مرفوعة قليلاً الى الأعلى، يظهر منها ثلاثة أصابع[٣].

---

[١] بولس فغالي، انجيل يوحنا، ج١، ص٦٠.

[٢] متى ٨: ١ ـ ٤.

[٣] JERPHANION, Op. Cit, p. 84.

في الطرف المقابل يبدو يسوع واقفاً، منحنياً قليلاً نحو الأمام، بجلباب أزرق، ومعطف ماروني، وهالة ذهبية بصليب، وهناك لفاف صغير ابيض، لا يكاد يرى في اليد اليسرى، إنه

ايقونة ٢٠[١١]: شفاء الأبرص، القياس ١٦,٥ × ١٢,٥ سم، (الملف. 67ʳ)، 559.

بشرى الخلاص التي جاء من اجلها.

يظهر من يده اليمنى، بعض أصابع، وقد لامست رأس الأبرص. خلف المسيح، اثنان من تلاميذه: الأول شاب، والأخر بلحية وشعر كستنائي، واقفان بالموقف نفسه. اليد عند الصدر، تعبر عن الاعجاب، ويضع الأخير يده اليمنى على حنكه، للدلالة على التفكير بعمق في المعجزة، وهو شيء رائع لتلك القرون الوسيطة.

التلميذان الأخران: يرتديان ثياباً ذات خطوط مقلمة، بألوان خضراء . بنفسجية ومعاطف زرقاء وألوان مختلفة. الشخص الأخير، تجاوز اطار المصورة، وجميع صور الشخصيات، لها شعاع اكليلي، وهالات ما عدا الأبرص.

المنمنمة بحالة جيدة، عدا حافتها اليسرى، حيث توجد بعض بقع سوداء، ولا وجود لهذه المصورة في المخطوطة البريطانية 7170. فضاء المصورة وخلفيتها حمراء، مع عدم وجود أية دلالة على الزخرفة أو الرقش[١].

ج. دلالة المعجزة:

في فضاء خارجي مفتوح، غير محدد، غير مُسمى، دلالته ناتجة مما يحيط به من شخص يسوع. الفضاء الخارجي ينسكب بين الشخوص التي تتخلله، من خلال شفاء الأبرص. وخوفاً من حماس الناس وأهل الفضول. يأمر يسوع الأبرص، ألا يكشف عن شفائه، إلا أن الأبرص المعافى، يسارع الى إذاعة الخبر، وكي يتحاشى يسوع الجموع، يترتب عليه ان يبقى خارج المدن، في أماكن مقفرة، إلاّ أن ذلك لم يمنع الناس، من المجيء اليه واللقاء به[٢].

عندما يشفي يسوع البَرَص، فإنما ينتصر على القرح نفسه، وبذلك يشفي البشر منه، ويحمل عنهم أمراضهم. واذ يُطهر يسوع البُرص، ويعيد ضمهم الى الجماعة، فإنه يلغي بفعل المعجزة، الحد الفاصل بين الطاهر والنجس[٣].

---

[١] JERPHANION, Ibid, p.84.

[٢] ماري اميل بوامار، يسوع الذي من الناصرة، ص٦٢.

[٣] معجم اللاهوت الكتابي، ص١٥٨.

٧. صلاة القائد:

أ. بشارة متى:

ولما دخل كفرناحوم، دنا اليه قائد مئة وسأله قائلاً: يارب ان فتاي ملقى في البيت، معذباً بعذاب شديد"، فقال له يسوع: "أنا آتي وأشفيه، فأجاب قائد المئة قائلاً: يا رب لَستُ مستحقاً أن تدخل تحت سقفي، ولكن قل كلمة لا غير فيبرأ فتاي، فإني أنا رجل تحت سلطان ولي جند تحت يدي. أقول لهذا أذهب فيذهب، وللأخر أئت فيأتي، ولعبدي أعمل هذا فيعمل، فلما سمع يسوع تعجب وقال للذين يتبعونه: الحق اقول لكم، إني لم اجد مثل هذا الايمان في اسرائيل، أقول لكم: إن كثيرين يأتون من المشارق والمغارب، ويتكئون مع ابرهيم واسحق ويعقوب في ملكوت السماوات، واما بنو الملكوت فيلقون في الظلمة البرانية، هناك يكون البكاء وصريف الاسنان. ثم قال يسوع لقائد المئة: اذهب وليكن لك كما آمنت، فشفي فتاه في تلك الساعة[1].

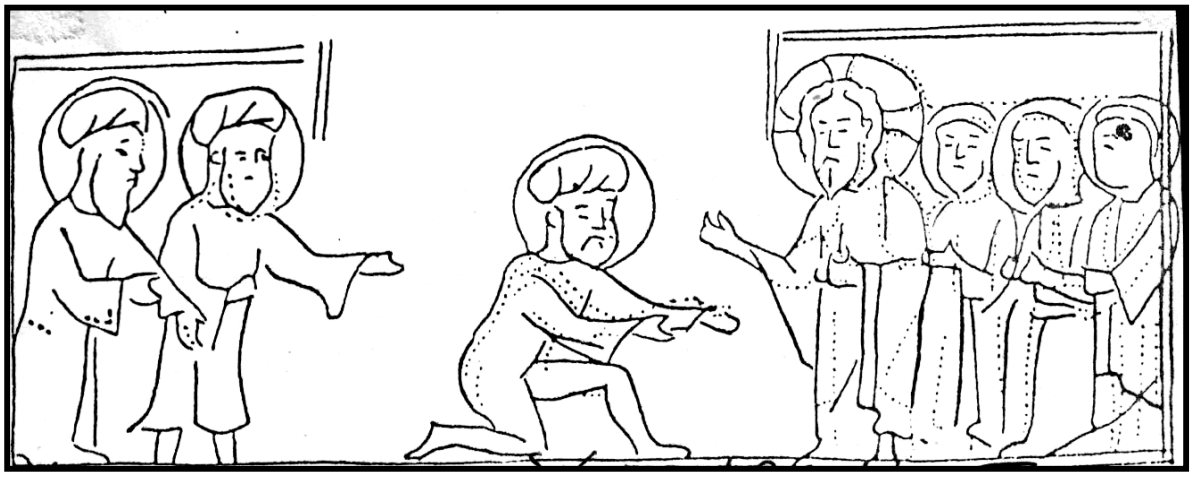
ب. تحليل المنمنمة التي لم تكتمل:

تملأ المصورة فراغاً، قبل العنوان، باللون الأحمر، يبدو انه لم يكن مخصصاً لمنمنمة. أبعادها ٤سم×١١سم مستطيلة الشكل وسطها يضيق ليسمح المجال لكتابة سريانية، تعود لقراءة سابقة، وقد أضيفت بعد ذلك، ربما لغرض ملء الفراغ. هناك خط أحمر مضاعف، يؤطر الصورة، ويجدد الحدود التي تم اقتفاؤها من قبل الناسخ، والرسم بجزئه الأعظم، تم بيد صانع المنمنمة، ثم اكملها فيما بعد، الناسخ. هذه المصورة مهمة، لأنها تسمح بتمييز يدين إثنتين: الأولى، اكثر دقة، وتؤشر أطر الشخصيات وبحبر لازوردي ـ بني. والثانية، ثقيلة اكثر، فيها بعض الارتعاش، لُوّنت بحبر بني ـ اسود، وهو حبر المخطوط نفسه.

---

[1] متى ٨: ٥ ـ ١٣.

أرضية اللوحة ليست كاملة الاستطالة، فقد تداخلت معها بعض المفردات، كما ان المستطيل يضيق في منتصفه، حيث الشخص المتوسل والطالب، يجثو على ركبته، يمدّ ذراعيه للمسيح، إذ لا تظهر الملابس في أجزائه السفلى، وذلك كي يتم تحديد الجسم بدقة



ايقونة ٢٠ [٢] : صلاة القائد، القياس ٤ × ١١ سم، (الملف. 72r)، 559، جرفانيون.

فيما بعد. وقد وضع الرسام الوجه بشكل جيد، مع قبعة أو عمامة كبيرة فوق رأسه، الذي يحيط به هالة واضحة حَوَت داخلها وجهاً وضاحاً، من الخدود والعيون والحواجب واللحية الكثة[١].

الشخص المتوسل، متبوع بشخصين آخرين ملتحيين، تحيط بهما هالة، وقد إرتديا عمائم، الأول: وجهه قبالة المصورة، وهو المتقدم، يرتدي سروالاً منتفخاً ومربوطاً على الركبتين، والثاني: اعطى وجهه ومشيته نحو الأمام، فظهر بشكل جانبي، يرتدي ثوباً طويلاً ينزل الى أخمص قدميه. ويفصل بين المتوسل ومن معه، شخصية أحد تلاميذ المسيح، ويُحتَمل انه بطرس الرسول، الذي يقف عادة عند الشخص المعني بالمعجزة، كما في لوحة الابرص او في اللوحات المتعاقبة الأخرى بشكل عام، وتظهر ملابسه بشكل جُبه. وقد رسمت لوحته بشكل غير جيد، ودون أي وضوح، قياساً بوجوه الأشخاص المحيطين به، او الذين يقفون في جبهته. أما هالته فتبدو غير نظامية، كبيرة من جهة ومحدودة من جهة أخرى،

---

(١) JERPHANION, Op. Cit, p. 84.

وعلى الرغم من وقوف التلميذ على قامته، فيبدو قصيراً، مع إن بطرس تظهره المصورات بقامة فارهة، لذا لا تنطبق عليه مواصفاته المعتادة، حتى ان قدميه لا تظهر نهائياً، وتخطيط صورته بشكل عام، خالي من أية جمالية، وأية حياة ودون أية تعبيرات[١].

في الجهة المقابلة لهؤلاء الأشخاص، هناك أربعة اشخاص آخرين، اكثر تحاشكاً، يأتي في مقدمتهم يسوع المسيح، وهم أكثر وضوحاً ولاسيما في طرفهم العلوي، وقد ظهر يسوع ويداه مندفعتان الى الأمام، ولاسيما يده اليمنى، اما الاخرى فهي منقبضة، وبين اصابعها بشارة الانجيل المقدس الذي يرد في جميع المصورات، الواقعة ضمن هذه المجموعة بهيئة لفاف، تضمه كفه اليسرى. اما التلاميذ الثلاثة الأخرين، فيدهم اليمنى في المقدمة، ومندفعة نحو الامام، وقد نوّع الرسام حركات اليد، حتى لا تبدو عليها الرتابة، اما وجوههم فمتجهة نحو الصورة والحدث، هذا فيما يخص الأولين منهم وأمّا الأخير فتتسم وقفته بالجانبية، ووجه اثنين منهما أمردٌ يتوسطهما شخص ملتحي. اللوحة تصور لحظة الاعجوبة، وذلك عندما جاء يسوع ورأى الجمع ضاجاً فقال: **"تنحو إن الصبية لم تمت، ولكنها نائمة، فضحكوا من هذا القول، فلما خرج الجمع ودخل، امسك بيدها فقامت الجارية"**.

هناك خطوط تعزى، للشخص الذي رسم المنمنمة، وكذلك تعزى الى ناسخ المخطوط. كما نلاحظ على الصورة، اثاراً لريشة الرسام بدرجة كبيرة، ولكنها شاحبة، وتشير الى طوية ملابس الشخصيات على اليمين، ومضاعفة هيئة وجه يسوع المسيح، وكذلك وجه التلميذ الأول والثاني، ثم الصاحب الأول للمتوسل. وأخيراً فالرسم الكامل لهذا الأخير، باللون الأصفر النومي الفاتح، ولكنه كثيف وتقريباً لا يرى ذلك بالعين المجردة، على الأصل. والمصورة تمثل المحاولة الأولى لإكمال المنمنمة، وتصحيحها بالريشة، بحيث يمنح ذلك، الرسم نفسه صيغته النهائية، بحرية واسعة وبساطة.

الموضوع نفسه نجده في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، يتضمن الأشخاص أنفسهم، دون بطرس، ودون الوثبة القوية، من حركة القائد وأصحابه، وبقبعات ولحى أقل كثافة[١].

---

(١) JERPHANION, Ibid, p. 85.

مصورة ٥٨: صلاة القائد، مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.

٨. ابنة يواريش:

أ. كرازة مرقس:

وفيما هو يتكلم، جاء ذوو رئيس المجمع قائلين: إن ابنتك قد ماتت، فلماذا تُتعب المعلم بعد، فلما سمع يسوع ما تكلموا به، قال لرئيس المجمع لا تخف آمن فقط، ولم يدع احداً يتبعه إلا بطرس ويعقوب ويوحنا أخا يعقوب، ثم جاءوا الى بيت رئيس المجمع، فرأى ضجيجاً وقوماً يبكون ويولولون كثيراً، فدخل وقال لهم لماذا تضجّون وتبكون. ان الصبية لم تمت ولكنها نائمة، فضحكوا منه، أما هو فأخرج الجميع وأخذ معه أبا الصبية وأمها والذين معه،

---

(١) JERPHANION, Ibid. p. 86.

ودخل الى حيث كانت الصبية مضطجعة، وأخذ بيد الصبية وقال لها، طَلِيتا قومي الذي تفسيره يا صبية، لك اقول قومي، فللوقت قامت الصبية ومشت وكانت ابنة اثنتي عشرة سنة، فدهشوا أشد الدهش، فأوصاهم كثيراً بأن لا يَعلْم أحد بهذا وأمر بأن تطعم[١].

ب. شكليات المنمنمة:

تقع المصورة في الصفحة ٧٣، من زاويتها العليا في اليمين. لتأخذ التسلسل ٢١، بأبعاد ١٢سم ارتفاعاً و ١٣سم عرضاً. تلي النص الخاص بالمعجزة، من انجيل متى ولوقا مجتمعين. اطارها خطين بلون اسود، وفضاء احمر، دون وجود اية معالم عمارية. تتكون المصورة من سبعة اشخاص بضمنهم يسوع، الذي توسط الصورة بثيابه المميزة عن بقية الشخوص. يقف خلفه في الجهة نفسها، ثلاثة من التلاميذ لا يظهر منهم سوى شخصين بشكل واضح، اما الثلاثة الأخرون فهم الميتة وهي راقدة على السرير، وشخصان آخران، أمها وابوها، وهم بثياب مميزة عن بقية شخوص المصورة[٢].

الميتة راقدة على سرير خشبي، يشبه على نحو ما، سرير يوسف، ولكن بألوان ونقوش مغايرة، فضلاً عن كبر حجم السرير الأول، وصغر وبساطة هذا السرير؛ وهو أيضاً ذو اطار أصفر مطرز بالأحمر، مغطى بسجاد احمر ـ قرمزي، وبساط أخضر يحتوي على نقشة دائرية؛ في وسطه، حافة مطرزة، حوله غطاء بألوان بنفسجية، ذات حافة زرقاء وصفراء، ترقد تحته ابنة يواريش، التي يظهر منها طرفها الأعلى من جسمها، ورأسها متجه الى اليسار، قبالة المصورة خارج اللحاف، وهي ترتدي ثوباً ورديا بأكمام طويلة مطرزة، ويد مبسوطة على امتداد جسمها، وقد غطى رأسها ورقبتها خمار ذي لون ازرق، تداخلت معه الوان أخرى، ويعطي وجهها ملامح الميت، أو من هو في النزع الأخير.

خلف سرير الميتة، يقف يسوع، بانحنائة خفيفة على جهة اليسار، مرتدياً ثيابه من الأزرق والماروني، ممسكاً يد الميتة، حيث أخذت بالنهوض، ويقف خلف المسيح، ثلاثة من تلاميذه، يتابعون ويترقبون بنظراتهم سير الأعجوبة، في شفاء ابنة يواريش، وهم: بطرس

---

[١] مرقس ٥: ٣٥ ـ ٤٣.

[٢] JERPHANION, Op. Cit, p.86.

ايقونة ٢١ : ابنة يواريش، القياس ١٢ × ١٣ سم، (الملف. 73ᵛ)، 559.

بهيئة شيخ حاسر الرأس، ولحية بيضاء كثة وثوب أخضر وعباءة زرقاء. ثم يعقوب الذي لا يكاد يُرى لأنه يقف خلف التلميذ بطرس، أما يوحنا فيظهر بوجه شاب دون لحية وشوارب، حاسر الرأس بشعر كستنائي، يرتدي ثوباً اخضر وعباءة بنفسجية. وخلف رأس البنت، يقف

والداها وهما يرفعان يدهما. الأم في وضع متضرع ترتدي ثوباً اخضر وعباءة بيضاء، وغطاء رأس يجع بين الألوان السابقة. اما والدها فهو بلحية بيضاء وثياب تجمع بين الزرقة والبياض، وغطاء رأس بالألوان السابقة. جميع شخوص المصورة محاط بهالة، هالة يسوع واضحة جداً لكبرها، وتميزها بالصليب، وعلى الأرض الحمراء، تمت كتابة اسماء الأشخاص، وقد أصاب المصورة، تلف واضح، مع احتفاضها بغنى الألوان والشخوص، في فضاء تَغمره الحُمرة.

٩. شفاء النازفة:

أ. الصورة الانجيلية:

وفيما هو يكلمهم بهذا، دنا اليه رئيس وسجد له قائلاً: أيها الرب ان ابنتي قد ماتت، لكن هلم فضع يدك عليها فتحيا، فقام يسوع وتبعه هو وتلاميذه، واذا بامرأة بها نزف دم منذ اثنتي عشرة سنة، دنت من خلفه ومست طرف ثوبه، لأنها قالت في نفسها ان مَسَستُ ثوبه فقط برئت، فالتفت يسوع فرآها فقال ثقي يا ابنة ايمانك ابرأك، فبرئت المرأة منذ تلك الساعة[1].

ب. تحليل صورة النازفة:

الصورة بتسلسل ٢٢، تقع في الصفحة ٧٣، اسفل الصورة السابقة لابنة يواريش، ضمن الصفحة ذاتها، بابعاد ١٧سم ارتفاعاً و ١٣سم للعرض. الإطار بخطين اسودين مزدوجين. فضاء الصورة بأرضية حمراء. الأرض التي عليها الأقدام خضراء. يتوسط المسيح الشخوص، وهو متجه الى جهة اليسار، ثيابه بألوان بارزة من الأزرق الى الماروني المُصَفّر، يده اليمنى ممتدة ببعض اصابعها، محيية بطرس الذي يسأله وهو يرتدي ثياباً بنفسجية ـ خضراء، مقدماً يده اليمنى ويمسك لفافاً بيده اليسرى وهو بشارة الانجيل، خلفه أحد التلاميذ، بلحية وشعر كستنائي، وبملابس زرقاء بنفسجية منقّطة ببياض، رافعاً يده بدهشة امام

---

[1] متى ٩: ١٨ ـ ٢٢.

ايقونة ٢٢ : شفاء النازفة، القياس ١٧ × ١٣ سم، (الملف. 73^{v})، 559.

صدره، وعلى اليمين، النازفة بثوب بني شفاف، راكعة تمسك طرف ثوب يسوع المسيح، والتلاميذ الثلاثة أخذتهم الدهشة. الاشخاص جميعاً بهالات ذهبية، مع بروز واضح لهالة يسوع. المنمنمة بحالة جيدة، عدا حافتها اليمنى، التي اصابها بعض التلف، بسبب إزالة الموسلين القديم الذي كان يغطي الصورة[١].

تظهر الأيقونة يسوع، وهو في طريقه الى منزل رئيس المجمع، والذي اسمه يائير، إذ خَرَّ ساجداً عند قدمي يسوع، دون ان يأخذ هذا الموقف من الفنان اية صورة، حيث سأله ان يدخل بيته، وكان له فتاة وحيدة تشرف على الموت، إلا ان المرأة السقيمة النازفة الدم قد ادركته فتشبثت بثوبه فطابت في الحال.

في التوصيف العام، المصورة تضم تعبيرات وحركات وألوان، وهي واضحة المقاصد، فيها حيوية استطاع المشاركون فيها في هذا المشهد انجاز هذا الشفاء، إن الانحناءات بالألوان والحركات والتعابير، جاءت من اجل القضاء على رتابة الصورة، فضلاً عن اعطاء فضائها لونه الأحمر.

١٠. شفاء الأعمى:

أ. كرازة يوحنا:

"وفيما يسوع مجتاز، رأى رجلاً أعمى منذ مولده، فسأله تلاميذه قائلين: يا رب من اخطأ أهذا أم ابواه حتى ولد أعمى، اجاب يسوع لا هذا اخطأ ولا أبواه، لكن لتظهر اعمال الله فيه. ينبغي ان اعمل اعمال من ارسلني، ما دام النهار فسيأتي الليل الذي لا يستطيع احداً فيه عملاً. ما دمت في العالم، فأنا نور العالم قال هذا وتفل على التراب، وصنع من تفلتهِ طيناً وطلى بالطين عيني الأعمى، وقال له اذهب واغتسل في بركه سلوام، الذي تفسيره المرسل، فمضى واغتسل وعاد بصيراً[٢].

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p.86.

[٢] يوحنا ٩: ١ ـ ٧.

ب. تحليل دلالة الأيقونة:

اعتمدت الأيقونة انجيل يوحنا ٩: ١ ـ ٤١، ضمن فرض الصلاة الليلية، لخامس أحد من الصوم الكبير. الاطار بخط اسود مزدوج وارضية خضراء، يتصدرها المسيح بثيابه من الأزرق . الماروني، مع هالة واسعة، يحف بها الصليب، وبوقفة مميزة عن بقية الشخوص، ويلاحظ ذلك من وضعية قدميه. يده اليمنى تمس عيني الأعمى، الذي يبدو قادماً نحو المسيح، وهو بحجم اصغر، وثياب قصيرة بنفسجية، يقطعها حزام في وسطها، الملابس تذكرنا بثياب الصبايا، اللواتي كُنَّ يرتدينها في سهل نينوى، حيث بلدات السريان، وغيرها في منتصف القرن الماضي.

يحمل هذا الأعمى كيساً معلقاً، على كتفه الأيسر، نازلاً صوب خاصرته، من الجهة الأخرى، وهو بلون ماروني، وقد مدّ يديه نحو الأمام، ويتحسس بعصا سوداء رفيعة جداً، في يده اليسرى، مندفعاً نحو الأمام بخطى سريعة، مع عيون مغلقة، اصابها التلف، وقد وضع عليها المسيح، اصابع يده اليمنى، وشيئاً من التراب، مع قليل منه ايضاً، يمسكه في راحة يده اليسرى. إن بقجة الأعمى تذكرني بما قيل عنها في حزقيال: **"وفي العتمة أحمل البقجة على كتفي" والأعمى "هو بينكم يحمل بقجته على كتفهِ"**[1].

الى جانب المسيح، يقف ثلاثة من التلاميذ: بطرس ويعقوب ويوحنا. الأول: بثوب اخضر ورداء خارجي بنفسج. يداه مرفوعتان بعض الشيء نحو الأعلى؛ يليه الثاني بلحية وشعر كستنائي، يرتدي ثوباً داخلياً بنياً، مع رداء خارجي ازرق، يرفع يديه نحو الأعلى، يقلده في ذلك التلميذ الأول؛ اما الثالث وهو يوحنا، فيظهر بشعر الكستناء، دون لحية وشوارب، وبثياب داخلية زرقاء وعباءة حمراء، وجميع شخوص الصورة، حاسرو الرأس، مع هالات ذهبية تتميز بينها، تلك المحيطة بوجه يسوع، حيث الصليب بلون القرمز، لتمنح الصورة بعداً لونياً قوياً.

---

[1] حزقيال ١٢: ٧، ١٢.

الأيقونة بشكل عام تحتفظ ببريقها، عدا تلف بسيط على وجه الحبيب الصغير يوحنا، في اقصى اليمين ثم الأعمى، بسبب تقشر الأصباغ الذي أصاب الوجه[١].

هنالك تشابه كبير، بين هذه المصورة، ومصورة المتحف البريطاني، ذي الرقم 7170، وعموماً فالذين شاركوا، في هذه الأيقونات، لم يتركوا فراغاً يذكر في المنمنمة، واعطوا اللوحة الواناً نقية، ورائعة ومتنوعة، ترمز للحياة، مع قدر عال من المقدرة والكفاءة والجمال.

ايقونة ٢٣ : شفاء المولود أعمى، القياس ١٠.٥ × ١٣ سم، (الملف. 88ʳ)، 559.

(١) JERPHANION, Op. Cit, p.87.

ج. دلالة الشفاء:

عملية الشفاء هذه، تبرهن عن قوة المسيح الخارقة، ليس فقط للشفاء بل للخلق ايضاً، فالانسان المولود اعمى كان بحاجة الى عينين، وعندما اخذ يسوع طيناً وطلي عيني الأعمى، صارت عملية الشفاء عملية خلق ضمناً، فالمسيح خلق النظر لمن ولد بدون نظر. ففي هذه الحادثة صنع الرب يسوع امراً لا يستطيع اي غيره ان يصنع، لأنه بالفعل خلق عينين لشخص بلا نظر[١].

١١. ابن ارملة نائين

أ. توصيف مقدس:

"وفي اليوم التالي كان منطلقاً الى مدينة اسمها نائين*، وكان تلاميذه وجمع كثير منطلقين معه، فلما قرب من باب المدينة، اذا ميت محمول، وهو ابن وحيد لأمه وكانت ارملة وكان معها جمع كثير من المدينة، فلما رآها الرب تحنن عليها وقال لها لا تبكي ودنا ولمس النعش فوقف الحاملون فقال ايها الشاب لكَ أقول قمْ، فاستوى الميت وبدأ يتكلم فسلمه الى أمه فأخذ الجميع خوف ومجدوا الله قائلين لقد قام فينا نبي عظيم وافتقد الله شعبه[٢].

ب. تحليل المصورة:

تقع المصورة في الصفحة ٩٠ وبتسلسل ٢٤، ارتفاعها ١٠,٥سم وعرضها ١٣سم، تقع في الزاوية اليمنى العليا من الصفحة. وردت الأيقونة في القراءات الانجيلية، للفرض الصباحي، ليوم الأحد الخامس من الصوم الكبير. ذات اطار بخط احمر مزدوج، وفضاء احمر، وارضية خضراء.

---

[١] د. ابن مالك الجميل، انجيل المسيح يسوع حسب البشير يوحنا، ٢٠٠٤، ص٨٨.

[*] نائين: اسم عبري معناه لذيذ، وتدعى اليوم ناين، وهي في الجليل، على بعد ١٠ كم جنوب شرق الناصرة، تحت جبل حرمون، اليوم قرية صغيرة جداً، فيها آثار تدل على انها كانت ذا شأن ماضي. نخبة من الاختصاصيين، قراءة في العهد الجديد، ص١٥٢؛ قاموس الكتاب المقدس، ص٩٤٨ ـ ٩٤٩.

[٢] لوقا ٧: ١١ ـ ١٦.

في أقصى جهة اليمين، بيت ابن الارملة، في بلدة نائين، فضلاً عن صفين متقابلين من الشخوص، صف يُخرج نعش الميت من البيت، يندفع نحو الخارج، صوب الشمال، آخرين في محيطهم، وهم ستة أشخاص، بضمنهم جثة الميت نفسه.

الصف الآخر يمثل المسيح، والذين بمعيته من التلاميذ، وهم ستة اشخاص ايضاً، وهذا يعني ان هناك نوعاً من التوازن والتقابل، بين الخارجين من البيت، وبين القادمين من جهة الشمال.

الموكب الأول الذي يُخرج الميت، من باب مفتوح، بلون أزرق تعلوه قاعدة ذهبية، يستند عليها سقف من طراز هندسي بيزنطي، مع هيئة واشكال هندسية مثلثية معينية، ذات الوان

ايقونة ٢٤ : شفاء ابن الأرملة، القياس ١٠.٥ × ١٣سم، (الملف. 90ر)، 559.

خضراء وذهبية وحمراء. يتضمن هذا الموكب، رجلين بلحى وشوارب خفيفة، وبجلباب قصير، احدهما بنفسجي والاخر اخضر، مع بقع مذهبة، حاملين على اكتافهم نعشاً، يظهر منه رأس الميت وبعض من هامته، وهو مغطى بخام أبيض، وقد لف النعش بغطاء ازرق. كما يضم الموكب في مقدمته والدة الميت، مستغيثة طالبة يد السيد، وتحاول ان تجثو نحو قدميه، وهي امرأة مُسِنة، بشعر ابيض وثياب زرقاء خبازية ـ بنية شفافة، مع غطاء للرأس، أخذ لون العباءة الحمراء. وضمن الموكب نفسه، هناك رجلان يرافقان النعش، في الجهة الأخرى، احدهما شاب بثوب أصفر قصير، تظهر احدى ساقيه، وهو دون لحية وشارب، وقد لف رأسه بغطاء خفيف، أبيض فيه خطوط سوداء، على هيئة حلقات؛ أما الآخر الذي يتقدم الموكب ايضاً، فهو رجل كبير السن، بلحية بيضاء كثة، مع غطاء للرأس، وقد حجبته بقية جماعة الموكب الأول[1].

اما الموكب الثاني فيتقدمه المسيح، بثوب أزرق وإزار ماروني، بشاربه الخفيف ولحية وشعر طويل كستنائي، وهالة واسعة بصليب احمر. يرافق هذا الموكب، بطرس شيخ التلاميذ، بلحية وشوارب كثة، مرتدياً ثياباً خضراء وحمراء، وغطاء رأس شبيه بالذي كان يرتديه، آباؤنا في قرى السريان بشرق الموصل بألوان زخرفية شفافة وعميقة، على شكل لفة تحيط بالرأس، يتعقبه تلميذ شاب دون لحية وشوارب، يرتدي ثياباً صفراء مع عباءة خضراء خفيفة.

في الصف الثاني من موكب المسيح، ثلاثة آخرون، اثنان منهم بوجوه شابة، دون لحايا وشوارب، يرتديان ثياباً حمراء وزرقاء؛ اما الثالث الذي يتوسطهم، فهو بلحية وثوب اصفر؛ وجميع شخوص المصورة، عليهم هالات بلون اصفر، وقاعدة خضراء اللون، مع فراغ قليل شفاف احمر اللون.

ج. التوصيف بعامة:

إن كلمة يسوع، التي قالها بسلطان: قم أو استيقظ، انما هي بمثابة اعلان قيامته الشخصية، وسلطته على الموت. وبتوصيف عام، المصورة ملئت بشخوص واشكال مختلفة،

---

[1] JERPHANION, Op. Cit, p. 87-88.

بتوفيق يُبين وحدة الموضوع وتنوع الشخوص، وباستخدام الألوان، ورشاقة وخفة الخطوط الخارجية، مع اغناء المصورة بمحيط محلي، من خلال الأبواب والأقواس والنقوش.

١٢. السامرية:

أ. من السفر المقدس:

فأتى الى مدينة من السامرة، تسمى سوكار بقرب الضيعة التي أعطاها يعقوب ليوسف أبنه. وكانت هناك عين يعقوب، وكان يسوع قد تعب من المسير، فجلس على العين. وكان نحو الساعة السادسة. فجاءت امرأة من السامرة، لتستقى ماءً فقال لها يسوع أعطيني لأشرب. وكان تلاميذه قد مضوا الى المدينة ليبتاعوا لهم طعاماً. فقالت له المرأة السامرية، كيف تطلب أن تشرب مني، وأنت يهودي وأنا إمرأة سامرية. واليهود لا يخالطون السامريين(*). أجاب يسوع وقال لها، لو كنت تعرفين عطية الله، ومن الذي قال لك أعطيني لأشرب، لكنت أنت تسألينه فيعطيك ماءً حياً. قالت له المرأة يا رب، إنه ليس معك ما تستقي به، والبئر عميقة فمن أين لك الماء الحي. ألعلك أعظم من أبينا يعقوب، الذي أعطانا هذه البئر، ومنها شرب هو وبنوه وماشيته. فأجاب يسوع وقال لها، كل من يشرب من هذا الماء يعطش ايضاً، وأما من يشرب من الماء الذي أنا أعطيه له، فلن يعطش الى الأبد. بل الماء الذي أعطيه له، يكون فيه ينبوع ماء ينبع الى الحياة الأبدية(١).

(*) السامريون اليوم فرقة صغيرة، لا يزيد عدد ابنائها، عن بضع مئات من الأنفس، تعيش بجوار مدينة نابلس، تنتسب في الأصل الى مدينة السامرة القديمة، التي يعيشون حولها، والتي قامت على انقاضها مدينة نابلس. وكانت السامرة عاصمة مملكة اسرائيل المنشقة، على عرش سليمان بعد وفاته. والنص المقدس الذي يتعبدون به، هو التوراة مضافاً اليها سفر يوشع بن نون، وبذلك يتألف كتابهم المقدس من ستة اسفار فقط. ينظر: د. حسن ظاظا، الفكر الديني اليهودي، دار القلم، دمشق، الطبعة الرابعة ١٩٩٩؛ وينظر ايضاً: قاموس الكتاب المقدس، ص٤٤٩ ـ ٤٥١.

(١) يوحنا ٤: ٥ ـ ١٤.

ب. الوزن والايقاع:

تحمل هذه الأيقونة تسلسل ٤٨ بين الأيقونات الخمسين، التي يتضمنها مخطوط القراءات الإنجيلية المقدسة. وهي بذلك تقع بين منمنمتي العنصرة، وانتقال العذراء المفقودة. تقع الأيقونة في مطلع الملف 183^{r} في أعلى العمود الثاني، تسبق السرد الإنجيلي المقتبس من يوحنا ٤: ١٣ ـ ٢٤ لعيد العنصرة، فرض التبريكات.

للأيقونة إطار بخط أسود مزدوج، مع أرضية حمراء، تمثل فضاء الصورة، مع عدم وجود أرض تستند عليها الشخوص. في جهة اليمين هناك بناء صغير لبئر يعقوب، مشابه جداً لما

ايقونة ٤٨ : السامرية، القياس ١٢ × ١٤سم، (الملف. 183^{r})، 559.

نجده في مذبح زكريا الخاص بالأيقونة رقم ٢. وهي كتلة من البناء الأخضر، تتضمن في أسفلها دكة او نوع من مقعد بلون أحمر، يتضمن ديكوراً يمثل تشبيكة زهرية قرمزية، تصل الى مقربة من حافة البئر. في أعلى الكتلة الخضراء، هناك تأطير أحمر لا يمكن تمييزه عن أرضية الصورة وفضائها، يضم الديكور تشبيكة زهرية. وفي المقدمة فتحة البئر، وهي مقطع من دائرة، مغطاة بحزوز زرقاء بلون غامق وشفاف ، كي تعطي صفة الماء.

يرتدي المسيح في هذه المنمنمة ثيابه المعتادة، وهي جلباب داخلي أزرق، ومعطف خارجي ماروني، إنه جالس ومتجه نحو اليسار، قدماه على حافة الماء، اللفاف بيده اليسرى، وهو يمثل الإنجيل، في حين أن يده اليمنى ممتدة للتحدث. قبالة المسيح، السامرية: بملابس زرقاء ـ مارونية، بيدها اليمنى جرة فخارية بلون ذهبي، تتقدم ببطء، وعلى محياها ملامح من الخشية والحياء، وذلك برفعها ليدها اليسرى على الوجه، بحركة مملوءة بالتردد[١].

على يسار المصورة وخلف السامرية مباشرة، ثلاثة من تلامذة يسوع، قدموا لِتوّهم من إحدى مدن السامرية، تسمى سوكار بقرب الضيعة، التي أعطاها يعقوب لأبنه يوسف، حيث توجد عين ماء يعقوب، في مقدمتهم شيخ الرسل والتلاميذ وكبيرهم في السن، بطرس الرسول، إذ يظهر ذلك على محياه في شعر رأسه وفي لحيته. إنه بجلباب داخلي أخضر ومعطف بنفسجي، ينظر الى المسيح والى المرأة السامرية، بانتباه واستغراب، يرفع قليلاً يده اليمنى أمام صدره، وسبابته ممتدة للتحدث ربما مع نفسه، وليس مع يسوع. أما الأثنان الأخران، فأولهما شاب في عمر متقدم، ويظهر ذلك من لحيته الكثة وشعر رأسهِ، يرتدي جلباباً بنياً ومعطفاً أزرقاً، وهو يعقوب أخو يوحنا، الذي وقف في آخر صف التلاميذ، وهو شاب في مقتبل العمر، أمرد ودون لحية، يرتدي ثوباً أحمراً، ومعطفاً بلون أخضر[٢]، إذ ان التلاميذ يجسدون ما ورد في الإنجيل **"وعند ذلك جاء تلاميذه، فتعجبوا أنه يتكلم مع إمرأة، لكن لم يقل أحد ماذا تريد ولماذا تكلمها"**[٣].

---

[١] LEROY JULE, Op. Cit, p. 296.

[٢] يوسف جرجيس الطوني، قراءة في منمنمة السامرية، ص٤٨.

[٣] يوحنا ٤: ٢٧.

الأيقونة بحالة جيدة، باستثناء وجه يسوع المسيح، الذي أتعبه خشوع وقبلات المؤمنين، فبدا تالفاً بعض الشيء. في نسخة المتحف البريطاني، التي تحمل رقم ٧١٧٠، نجد مصورة مشابهة تقريباً، مع اختلاف بسيط، في تمثيل البئر وطراز البناء. في اسفل منمنمتنا نقوش كتابية مع عنوان بالسريانية.

ج. دلالة التوصيف:

هناك علاقة حميمية، بين النص المقدس، وبين اللوحة الأيقونية المصورة، إذ كليهما يسعيان الى مظهرة نفسيهما، بوصفهما فنيين مستقلين، كل واحد منهما قائم بذاته، إلا أن عرى الترابط بينهما، أقوى من أن يشاح بالوجه عنها، وإن اختلفت أدواتهما المتوزعة بين الكلمة والخط، لاسيما الشكل وبدنه.

أيها الرب يسوع لنشرب كلماتك حتى آخر نقطة، لنغطس في بحر انجيلك الواسع، لنترك حب أبيك يغمرنا كما في طوفان، حيث تقودنا الى ينبوع الحياة، الذي لا نهاية له فلا نعود نعطش[١].

١٣. العشاء عند سمعان

أ. الكرازة الإنجيلية:

"وفيما كان يسوع في بيت عنيا، في منزل سمعان الأبرص، دنت اليه إمرأة معها قارورة طِيْب كثير الثمن، فأفاضته على رأسه وهو متكيء. فلما رأى التلاميذ ذلك غضبوا، وقالوا لما هذا الاتلاف، فقد كان يمكن ان يباع هذا بثمن كثير ويعطي للمساكين فعلم يسوع فقال لهم، لماذا تعنفون المرأة فإنها قد صنعت بي صنيعاً حسناً. ان المساكين هم عندكم في كل حين، وأما أنا فلست عندكم في كل حين، فإن هذه إذ أفاضت هذا الطيب على جسدي، انما صنعت ذلك لدفني"[٢].

---

[١] بولس فغالي (الخوري)، يسوع كلمة الله مع القديس يوحنا، ص٤١.

[٢] متى ٢٦: ٦ ـ ١٢.

ب. تحليل مجريات هذا العشاء:

تسبق الأيقونة سرد المشهد الإنجيلي، الموافق للأحد السادس من الصوم الكبير، في مؤطرة بخط أسود مزدوج، كما هي الحال في أغلب مصورات المخطوط، ورسوم الإطار الأول أحمر، إذ يؤشر المجال المحفوظ للأيقونة، الواقعة في أسفل الصفحة ٩٦، وهي تحمل التسلسل ٢٧ بارتفاع ١١,٥سم وبعرض مقداره ١٢,٥سم.

تُظهر المصورة، يسوع في بلدة بيت عنيا، في منزل من منازلها، وهو منزل سمعان الأبرص.

ايقونة ٢٧ : العشاء عند سمعان، القياس ١١,٥ × ١٢,٥ سم، (الملف. 96ʳ)، 559.

في هذا المنزل، مائدة عشاء مستطيلة، جلس حولها المسيح، مع خمسة من تلاميذه المدعوين: يظهر المسيح، وهو جالس على مقعد أخضر ووسادة بنفسجية، بحافة ذهبية، مستديراً نحو اليمين، يرتدي جلباباً ازرقاً ومعطفاً مارونياً بأنارة صفراء، يسمك باليد اليسرى اللفاف، الذي هو بشارة الخلاص، والى اليمين منه الخاطئة، وهي راكعة عند قدميه، ترتدي ملابس حمراء، شعرها متناثر، تبدو خلف القدم اليمنى للمسيح، أما المدعوين الأخرين، الذين يشكلون مجموعة مزدحمة، قبالة يسوع وهم: تلميذ أمرد بثوب بني وهو يوحنا، ثم شمعون الفريسي، بلحية وملابس حمراء، مع غطاء ابيض فوق الرأس وحول العنق؛ يهوذا بشعر اسود يمسك صندوقاً اسوداً مربعاً؛ وتلميذ آخر ثوبه بلون الخباز ومعطف بنفسج، ثم بطرس بملابس خضراء . بنفسجية والاصبع على الفم لدلالة الاستذكار. جميع الوجوه محاطة بهالات، باستثناء الخاطئة فهي دون ذلك. الوجوه كلها متجهة صوبها[١].

على المائدة، غطاء ابيض بنقاط سوداء، وإناء ذو أرجل بلون ذهبي، يحتوي على سمكة مع كأسين. والى الامام، هناك سجف مطرز سداسي، فيه ألوان متتابعة، بصورة رائعة، في الصف الأول: ازرق، اخضر، احمر، بنفسجي، اخضر، ازرق، وفي الصفوف الأخرى، هناك الألوان نفسها، مع تغيير في الترتيب.

المنمنمة حافظت على بهائها بصورة جيدة، مع تلف بسيط أصاب ارضيتها الحمراء، وهي تشبه الى حد كبير، منمنمة المتحف البريطاني، ذات الرقم 7170، وباختلاف تقليدي، يكمن في معالجة الوجوه. شمعون ويهوذا دون هالات، والخاطئة لها هالة طالما انها آمنت، وقد ورد في انجيل يوحنا عن يهوذا: **"ولم يقل هذا، لأنه كان يعطف على الفقراء، بل لأنه كان لِصاً، فقد كان أميناً للصندوق، وكان يختلس مما يودع فيه".**

ج. القارورة والطيب:

مائدة وقارورة وطيب كثير، اجواء معطرة بالأريج، بعضهم يتشكى من هذا، ويعنف في مَن كان السبب في هذا التبذير، يسوع يبادر بالرد ويجيب قائلاً: **"لماذا تعنفون المرأة، فإنها**

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, 92

صنعت بي صنيعاً حسن، ان المساكين هي عندكم في كل حين، واما انا فلست عندكم في كل حين، فإن هذه اذ أفاضت هذا الطيب على جسدي، انما صنعت ذلك لدفني"[١].

الشكل الصوري، يحتوي على جوانب فنية كبيرة، في مقدمة المائدة سداسيات، مع رسم لأغصان ذات ترتيب، وفي مقعد يسوع، يوجد مربع وتشبيكات زهرية ونقوش، تحوي زوايا المصورة، وهي دلالة عمارية، مع احتفاظ الفضاء بلونه الأحمر.

١٤. إقامة لعازر:

أ. الصورة في الكتاب المقدس:

فلما انتهت مريم الى حيث كان يسوع ورأته، خرّت على قدمه وقالت له يا رب، لو كنت ههنا لم يمت أخي، فلما رآها يسوع تبكي ورأى اليهود الذين جاءوا معها يبكون، إرتعش بالروح وحرك نفسه، وقال أين وضعتموه، فقالوا له يا رب تعال وانظر، فدمع يسوع فقال اليهود انظروا كيف كان يحبه، وقال بعضهم اما كان يقدر هذا الذي فتح عيني الأعمى، ان يجعل هذا ايضاً لا يموت، فارتعش يسوع ثانية في نفسه، وجاء الى القبر وكانت مغارة وقد وضع عليه حجر، فقال يسوع: ارفعوا الحجر فقالت مرتا أخت الميت: يا رب قد إنتنَّ لأن له اربعة ايام. فقال لها يسوع: ألم أقل لك انك ان آمنت فسترين مجد الله، فرفعوا الحجر فرفع يسوع عينيه الى فوق، وقال يا أبت اشكرك لأنك سمعت لي، وقد علمت انك تسمع لي في كل حين، لكن قلت هذا لأجل الجمع الواقف حولي، ليؤمنوا انك انت ارسلتني. ولما قال هذا صرخ بصوت عظيم، يا لعازر هلم خارجاً. فخرج الميت ويداه ورجلاه مربوطات بلفائف، ووجهه ملفوف بمنديل، فقال لهم يسوع حُلوه ودعوه يذهب، فآمن به كثير من اليهود الذين جاءوا الى مريم ورأوا ما صنع"[٢].

---

[١] متى ٢٦: ٦ ـ ١٣.

[٢] يوحنا ١١: ٣٢ ـ ٤٥.

ب. تحليل مرايا الأيقونة:

تقع الصورة في وسط الصفحة ١٠١، تاخذ التسلسل ٢٨، بارتفاع ١٣سم، وبعرض ١٤سم. جاءت ضمن فروض الصباح والمساء لجمعة الأربعين. الأيقونة بدون تأطير خطي اسود، مع وجود اطار اولي بخط أحمر، يظهر في مواضع عديدة. يسوع في الطرف الأيمن من المصورة، مع خمسة من تلاميذه وهم في صفين، يتقدم الصف الأول يسوع ذاته، بثياب من الأزرق والماروني الغامق، بلحية وشوارب ورأس حاسر بشعر مسترسل نازل الى اسفل رقبته، يتحدث وسبابته

ايقونة ٢٨ : إقامة لعازر، القياس ١٣ × ١٤ سم، (الملف. 101[r])، 559.

واصبعه الصغير، ممتدان صوب لعازر الراقد في قبره، ويقف وراء يسوع بطرس بهيئة شيخ كبير، يراقب ما يجري باندهاش كبقية الشخوص الأخرين، مرتدياً ثوباً بنفسجياً ومعطفاً اخضراً شفافاً. كما يقف وراءه، تلميذ شاب دون لحية وشوارب، يرتدي ثياباً زرقاء لازوردية ومعطفاً بنياً شفافاً، وهو ايضاً قد بدت عليه أمارات الدهشة والانبهار.

في الصف الثاني، ثلاثة تلاميذ، شباب دون لحى او شوارب، مع شعر كث بلون الكستناء، وقد حجب الصف الأول معظم اجسادهم، حيث لا يظهر منهم، سوى ما ظهر من ثيابهم، بألوان من اليسار الى اليمين: جلباب ازرق ومعطف بني، ثم جلباب بنفجسي ومعطف اصفر، والأخير ثوب أخضر ومعطف بني. ثم امام يسوع وعند قدميه، جثت كل من مرتا ومريم، وقد ارتدتا ثياباً بلون وردي وبني ممزوجين بالذهب.

على يمين الصورة، قبور وبناء صغير، فيه فسحة مع باب بإطار اسود، يضم جسد لعازر وهو بهيئة مومياء، والى جانبه وجها شخصين كأنهما نائمان في قبر. والى يسار القبر، رجلان آخران بهالات ينظران الى المسيح، وقد وضع احدهما يده على فمه، وارتدى ثياباً صفراء مقلمة، وهو بهيئة صبية، اما الأخر فقد ارتدى ثوباً أخضراً، وتبدو عليه امارات الشباب، مع لحية وشوارب خفيفة، ويضع يده على خدهِ[1].

في أعلى تلك البناية، الواقعة خلف القبر، ثلاثة اشخاص، اولهم: رجل شاب دون لحية وشارب، والأخران بهيئة نساء، وقد وضعن أيدهن على أنوفهن، بسبب الرائحة الكريهة، المنبعثة من جثث الموتى، بعد ان دُحرج الحجر من القبر، والذي رافق قيامة لعازر، كما وضعن على رأسهن خماراً، اتخذ لون ملابسهن، وغطى رقبتهن، وهذا الخمار يذكرني، بالذي كانت ترتديه نساء السريان، حتى اواسط القرن العشرين، ذلك الزي المعروف في ديارنا. وهن بهالات كبيرة مذهبة.

---

(١) JERPHANION, Op. Cit, p. 92-93.

ج. الدلالة:

اقام المسيح الموتى وفتح أعين العميان وشفى السُقمُ والمرضى وطهر البُرْص ومصرحاً بأن كل الخوارق الرائعة والمثيرة المدهشة لم تكن سوى شهادة تصديقية وبرهان اكيد عن لاهوته[١].

١٥. مُخلّع بُركة بيث حسدا

أ. مصورة البشير يوحنا:

"وبعد هذا كان عيد اليهود، فصعد يسوع الى اورشليم، وإن في اورشليم عند باب الغنم، بركة تسمى بالعبرانية بيت حسدا(*)، لها خمسة أَروقة، وكان مضطجعاً هناك جمهور كثير من المرضى، من عميان وعرج ويابسي الأعضاء، ينتظرون تحريك الماء، وكان ملاك الرب ينزل احياناً في البركة، ويحرك الماء. فالذي كان ينزل اولاً من بعد تمويج الماء، كان يبرأ من كل مرض مسه. وكان هناك رجل سقيم منذ ثمان وثلاثين سنة، فلما نظر يسوع هذا ملقى، وعلم ان له زماناً كثيراً قال له، أتحب ان تبرأ. فأجاب السقيم، يا رب ليس لي انسان، اذا تموّج الماء يلقيني في البركة، بل بينما أكون متقدماً ينزل قبلي آخر، فقال له يسوع، قم احمل سريرك وامش، فللوقت برئ الرجل وحمل سريره ومشى، وكان ذلك اليوم سبتاً"[٢].

ب. مصورة القراءة الانجيلية:

تسبق المنمنمة سرد المعجزة وشفاء المشلول، ليوم أربعاء الآلام، تقع في اسفل الصفحة ١٢١، تسلسلها يحمل الرقم ٣٠، بارتفاع ١٢سم وبعرض ١٤سم، مؤطرة بخطين مزدوجين،

---

[١] د. ابن مالك الجميل، انجيل المسيح يسوع، ص٩٨.

(*) بركة بيث حسدا، كانت بركة للمياه العذبة، الواقعة في جوار الهيكل، وبحسب التقليد، كانت النعاج تُغْسل في حوض بيث حسدا، قبل تقديمها للذبح في الهيكل. ينظر رسوم يوميات دافيد برتس، الأراضي المقدسة بين الأمس واليوم، جروس برس، ص١٠٨. ومن حيث التسلسل التاريخي للأحداث فهذه الشفاءة العجائبية تأتي بعد دخول يسوع اورشليم.

[٢] يوحنا ٥: ١ ـ ٩.

باللون الأسود، وبأرضية سوداء، تملأ الفضاء، دون وجود ارض يتحرك عليها الشخوص. والمنمنمة من الناحية التاريخية تعقب دخول المسيح اورشليم إلا أننا ارتأينا وضعها قبل ذلك لأننا أردنا ان نغلق فصل ايقونات المعجزات بالحدث الجليل هذا.

ويمثل الشكل العماري، رواق مزدوج بأعمدة رفيعة، تدعمه أقواس بلون أحمر من جانب، وبلون أخضر خبازي من جانب آخر، مع وجود تشبيكات زهرية ملونة تم تخفيف العمودين، الى خط بسيط واحد او اثنين آخرين، من قبل الرسام، على الرغم من ان الخط الأحمر المعتاد، هو الذي يميز المكان، ويبدو ان الشكل، هو ترجمة لما أورده يوحنا البشير، بخصوص بركة بيث حسدا واروقتها البنفسجية، وتشبيكاتها الزهرية وتعرجات الماء غير المنتظمة، بلون

ايقونة ٣٠ : شفاء المشلول، القياس ١٢ × ١٤ سم، (الملف. ٧121)، 559.

ازرق غامق وشفاف، ثم الملاك بثياب بنفسجية وعباءة خضراء وجناح بني مذهّب، نازلاً من السماء بهيئة طير، ماسكاً بيده اليمنى عوداً يلمس الماء.

يسوع بثوب ازرق ومعطف ماروني، يقف على يمين البركة مستديراً نحو اليسار، ويده اليمنى مرفوعة امام الصدر؛ اثنان من التلاميذ، بقامة أقصر وبدون لحية يتبعانه، احدهما يرتدي ثوباً بنفسجياً وعباءة خضراء، والأخر ثوبه بلون الخبّاز وعباءتهُ صفراء، وتحت أقدامهما ارض خضراء[١]. وهذه الصورة تكاد تكون الوحيدة، التي لم يظهر فيها بطرس شيخ التلاميذ وعميدهم. إذ عادة جميع الأيقونات التي يرافق فيها التلاميذ سيدهم، يكون في مقدمتهم. كما في جميع لوحات الشفاء العجائبية، وفي أيقونة السامرية، كما أنه يتقدم موكب دخول يسوع الى اورشليم، فضلاً عن حضورهِ في أيقونات دروب الآلم والصلب واالقيامة، والعنصرة والتجلي[٢].

في الجزء الأيسر من المنمنمة: يبدو المشلول مرتدياً ثوباً أخضراً طويلاً، يمشي بخطوات سريعة، يحمل على كتفه، سريراً بلون أصفر، ملتفتاً صوب المسيح ودون هالة. أما الأشخاص الأربعة، فلهم هالات تبرز من خلال أرضية مذهبة، بلون اسود بالنسبة للمسيح، والوان حمراء بالنسبة للتلاميذ. الأيقونة بحالة جيدة، ما عدا وسط الصورة، مع اصابة اللون ببعض التلف، وهي في عمومها، تحتمل تقليداً يجسد مشاهد تقريرية وتضمينية، إذ تعيد تشكيل الكلمات، بطريقة تصبح فيه شيئاً جديداً، بألوان مختلفة، مع ترك الفضاء، يشغل مساحة مهمة من المصورة بلون النهار.

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p.95.

[٢] ينظر الأيقونات: ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٩.

١٦. دخول المسيح الى اورشليم

أ. النص المقدس:

"وفرش الجمع الكثير ثيابهم في الطريق، وآخرون قطعوا أغصاناً من الشجر، وفرشوها على الطريق، وكان الجموع الذين أمامه والذين وراءه يصرخون قائلين، هوشعنا لابن داود، مبارك الآتي باسم الرب، هوشعنا في الأعالي، ولما دخل اورشليم ارتجت المدينة كلها، قائلين من هذا، فقالت الجموع، هذا يسوع النبي الذي من ناصرة الجليل"[١].

ب. في الطريق الى المدينة:

بعد نزول يسوع وتلاميذه الى وادي الأردن، ها هم يتجهون نحو اورشليم، مجتازين من أريحا، عند سفح جبال اليهودية، وكان جمع غفير في استقبالهم، وما أن وصلوا الى بيت عنيا[*]، على جبل الزيتون، حيث تشاهد اورشليم كلها، تم الاعلان عن قرب وصوله اورشليم، فإذا بالسكان يخرجون لملاقاته، ليواكبوهُ داخل المدينة، وهم يُلوّحون بالاغصان مطلقين هتافات، على شرفه. كان ذلك قبل الفصح بخمسة ايام، كان حدث الدخول الى اورشليم، قد ارتبط ارتباطاً مباشراً بقيامة لعازر، كان هتاف الجموع بـ هوشعنا يعني، هب الخلاص، لتبتهج ابنة صهيون وتهتف به[٢].

مشهد اوشليم . القدس: منظرها يسمح باستيعاب سحر المدينة الى درجة التأثير في النفس، مدينة مشيدة على منحدرات لطيفة هابطة، بمحاذاة التلال، يعتبرها الكثيرون مركز الكون، نجحت في إثبات قدسيتها.

---

[١] متى ٢١: ٨ ـ ١١؛ وكذلك ينظر: مرقس ١١: ٧ ـ ١١.

(*) بيت عنيا في الأناجيل، هي القرية الصغيرة الواقعة على مشارف اورشليم، حيث كان يسكن العازر واختاه مريم ومرتا، وهي تدعى اليوم باسمه العازر، لحدوث اعجوبة القيامة وكانت سابقاً تبعد عن القدس ٢ كم لذا فهي اليوم ضمن مدينة اورشليم، ينظر: دافيد بيرتس، رسوم يوميات دافيد روبيز بيرتس، ص١٣٦.

[٢] ماري اميل بوامار، يسوع الذي من الناصرة، ص١٤٧.

ج. هكذا ايضاً في مصورة القراءات:

المصورة بتسلسل ٢٩، في وسط الصفحة ١٠٥، بارتفاع ١٢,٥ وبعرض ٢٤سم. ترد، سابقة للقراءة السردية، للطقس الخاص بها تباعاً، على حسب الترتيب: متى ومرقس ولوقا ويوحنا، ضمن فروض يوم أحد السعانين، وموضوعها دخول المسيح اورشليم، حيث استقبل المسيحُ استقبالاً شعبياً، من خلال الحضور الكبير، الذي حُشد للمشاركة.

الإطار بخطين اسودين، في الأعلى شريط زخرفي، من النوع ذاته الموجود في لوحة العماد،

ايقونة ٢٩ : دخول يسوع الى اورشليم، القياس ١٢,٥ × ٢٤ سم، (الملف. 105r)، 559.

ولكن بحجم اكبر، وهو زخرفة غنية بنسق زهري، وأوراق زرقاء ـ بنفسجية ـ حمراء، مع قليل من الاستخدامات اللونية الخضراء، على أرضية مربعة ذات لون أحمر. هذا الرسم الشريطي نجده في التنوع العماري، في منمنمة الحريري الواسطية عام ١٢٣٧، وفي هذه المنمنمة، نجد الاطار الاسفل ذهبياً، والارضية خضراء، بخطوط سوداء في جانبها الأيمن. أمّا طراز مدينة اورشليم، فهو ذو سمة شرقية، على اليسار هناك جبل الزيتون. وتتضمن المدينة بناءً محصناً مبنياً بالحجر البني ــ القرمزي الداكن، تعلوه قبة خضراء بصلية عليها صليب، إنه بهذا الدخول، تم الانتقال، وهو بداية العبور، انه فتح الفتوح، من خلاله تغير كل شيء، إذ دخل العالم في العهد الجديد، في المسيحية[١].

القبة البصلية الخضراء، بطرازها السداسي الأصفر وقواعدها البنفسجية، وهناك نافذتان مفتوحتان ترى من خلالهما، هالات رجل شاب، بثياب حمراء وعباءة بنفسجية، وارضية بُنية، وامرأة بثوب خبازي وبُني، وأرضية بنفسجية.

الى يمين الهيكل ـ الكنيسة، هناك صرح غريب، باب مؤطر بالأصفر يعلوه قوس بلون أزرق وسقف بنفسجي، مع سقفين بيزنطيين، بأوجه خضراء وصفراء. الباب والسقف الذي يعلو الخط نفسه، تدعمهم فواصل بألوان مختلفة، على هيئة نقوش على عتبة الباب، بهيئة رجل كاهن له لحية بيضاء طويلة، يرتدي ثوباً بلون الزيتون، الذراعان ممدودان وحركة نحو الخلف، ينظر الى الموكب الذي يقترب، وهو بدون هالة، انه يمثل أَحبار اليهود، والمنزعجين من يسوع، والذين يتحينون الفرصة للايقاع به. وهناك رجلان يقفان على يسار الخط الأول، عند زاوية بناية الهيكل ـ الكنيسة، شخصان: الأول رجل عجوز بلحية كثة، وثياب خضراء طويلة، مع غطاء للرأس، نازلٍ نحو العنق، فوقه عقجين اسود، اما الرجل الأخر، بلحية كستنائية كثة، وثياب واسعة بلون الزيتون، وغطاء رأس شرقي يشبه العمامة، بلون أزرق. يصور الرجلان وهما يتحاوران فيما بينهما، عند جدران الهيكل، مع إظهار نفسيهما للقادمين[٢].

---

[١] يوسف جرجيس الطوني، قراءة في منمنمة: دخول يسوع الى اورشليم، ص٦٣ ـ ٦٤.

[٢] LEROY JULE, Op. Cit, p. 290.

في أعلى البناء المجاور للهيكل، وعلى سطحه، امرأة واقفة بثوب ذو خمار ازرق، تحيي بيدها الموكب، على كتفها طفل يرتدي ثياباً حمراء، ومبتهج يحيي الموكب، انها على ما يبدو ابنة صهيون، تحمل طفلها على كتفها، او انها تمسكه باليد بين الناس، وليس لها اية هالة، بسبب انها تحجب الطفل حيث له هالة. انها تنشد مع نشيد الانشاد **"اخرجن يا بنات صهيون وانظرن"**، انها تقول **"استحلفكن يا بنات اورشليم"** انها تمثل الرعيل الأول لمسيحيي اورشليم، الرعيل الأول لمؤمنات اورشليم[١].

من جهة أخرى، ينزل موكب يسوع، من جبل الزيتون، مجسداً في ذلك كل ما اورده الانجيليون الثلاثة، متى ومرقس ولوقا، وقد تم تصوير الجبل بصخوره الصفراء ــ البنفسجية والخبازية، ثم بالبني والأخضر والأصفر. كما تبرز ثلاث اشجار زيتونية على الأرض، اوراقها منتظمة مرسومة بالاسود والاصفر، على لوحة خضراء واسعة، بسيقان صفراء بنفسجية. في اغصان الأولى، صبي يفتح ذراعيه، بحركة تعكس التهافت والتهليل. يروي لوقا من جهته بأنه كان زحام كثير، حتى ان عشاراً غنياً اسمه زكا، إضطر بحكم قصر قامته، الى صعود شجرة ليلمح يسوع، لقد رسمه فنانونا بشكل صبي نصف عارٍ[٢]، وهناك صبي آخر، يرتدي سروالاً ينزل او يعدو ثم اشجار اخرى فيها طيور جميلة، كأنها حَمَام، بعضها مستقر راقد على الشجر، والبعض الأخر يحلق في الهواء مبتهجاً بهذا الفتح المبين.

في اللوحة، صبايا وشباب نصف عراة، خلعوا ثيابهم، وفرشوها امام المبارك الآتي باسم الرب، ملك اسرائيل، ومباركة مملكة ابينا داود الآتية، هوشعنا في الأعالي. كذلك هناك مجموعة اخرى من الصبية، بسراويل بيض وزرق، يتهافتون امام موكب يسوع، وقد فرشوا ملابسهم امامه، كي يصلوا الى يسوع. الاول على اليسار يداه فارغتان، يشير بيده الى قدوم الموكب، والاخر يبدو عليه الهدوء، وقد فرش بعضاً من ملابسهِ على الطريق، الذي يجتازه

---

[١] نشيد الانشاد ٣: ١١؛ ٥: ١٨؛ نبوءة ميخا ٤: ١٠.

[٢] لوقا ١٩: ٣ ـ ٤ وأيضاً ماري ـ اميل بوامار، يسوع الذي من الناصرة، ص١٤٦.

الموكب، اثنان آخران يرتديان سروالاً ابيضاً وأزرقاً، بيدهما ملابس بلون أخضر وأحمر، بيئة فرح وحركة طفولية، متوازية وايقاع دقيق.

في مقدمة الموكب النازل من الجبل، بطرس شيخ التلاميذ، يتقدم موكب يسوع، بلحية وشعر كث. وثياب بلون الخضرة وعبائة بنفسجية خفيفة، الأتان بلون بني، عليه سرج احمر، مقصب بالذهب والبُني، يسوع بثيابه المارونية الزرقاء وبوجه صبوح ولحية، لفاف ابيض في يد يسوع اليسرى، بشرى خلاص، مباركاً بيده اليمنى. خلفه سبعة تلاميذ يتبعونه في صفين اثنين، يرتدون ثياباً مختلفة[1] ألوانهم: زرقاء بنفسجية، بنفسجية، بنفسجية زرقاء، زرقاء خضراء زيتوني. وفي الثاني بنفسجي بني، وأخضر شفاف، وبنفسجي وأخضر. بعض شخوص اورشليم كالطفلين، والشخوص الأربعة دون هالات، وهو أمر للتنوع والأثراء. جميع الهالات باللون الأحمر، عدا هالة يسوع. الأيقونة بحالة جيدة، ما عدا بعض الألوان الكاشفة، التي انتقلت الى الصفحة المقابلة، مع وجود العازل الموسليني.

لقد حشد المشاركون في اتمام هذه الأيقونة، العناصر المختلفة، بعد ان اعطوها اهتماماً حقيقياً، بالمكان وأقواسه، وبأشكاله الزخرفية المتنوعة، وأبوابه وأعمدته، بعد رسمها بدقة وترتيب، كذلك الجوانب المضلعة والزوايا، وهي تكشف عن القابلية الفنية الكبيرة. فالترتيب المتناظر مع وجود الجماعات في المحاور المركزية، والايحاءات المتنوعة للشخوص، من اجل مقاومة الجمود الداخلي، السائد في الناظر والرسوم، بتفاصيل جذابة جداً، كالقبة التي على رأسها الصليب، والاشخاص الذين تسلقوا الاشجار. المنمنمة وشخوصها تعج بالحركة والحيوية، والدهشة والانتباه والترقب[2].

د. في أفاق الفن:

الشهر نيسان، التاريخ، قبل عيد الفصح اليهودي بأيام خمسة، الطريق تتخلله منحدرات مكسوة بالخضرة، يتهادى المشهد نازلاً ببطء. مشاهد رفيعة على الطرقات، زُمَر من الصبيان، نسوة ورجال، شيوخ وأناس، يشخصون عيونهم على المشهد، الأشخاص تحني

---

(١) JERPHANION, Op. Cit, p.93.

(٢) يوسف جرجيس الطوني، قراءة في منمنمة: دخول يسوع الى اورشليم، ص٦٣ ـ ٦٤.

بأغصانها مزينة، المسيح على وشك المرور، قبة الكنيسة على خارجها، لافتة مصورة كتب عليها ـ بترحيب زائد لابن داود ـ في الأسفل، ثمة أناس ينتظرون دخوله، الحقيقيّ الحركة، في الغد، قامت كنيسة محاطة ببيوت، انه على المنحدر يرقب المشهد، بعينيه اللجينتين الذهبيتين، وربما هي الساعة العاشرة صباحاً[١].

٥. توصيفات أخرى

بدت بيوتات اورشليم، في تلك اللحظات، هادئة، راسخة، كبنائها الحجري المنتظم، الذي إتخذ اشكاله الهندسية من تشابه كل الاحجار في التشكيل، مثل البناء الذي كان يشيده يسوع، في دخوله اورشليم، ولكن الاحجار يمكن استبدال، احدها مكان الأخر، إلاّ أن وظيفة الشخوص، الذين دخلوا اورشليم، يوم السعانين لم يكن بالامكان استبدالهم، انهم لم يكونوا كغيرهم، او بالاحرى ان سيدهم الداخل لم يكن كغيرهم، كان يريد ان يبني نسيجاً بشرياً متكاملاً، يتساند بعضه ببعض، في سطوح تمنع الانزلاق، بمواد رابطة اساسها المحبة والفداء.

في مصورة الدخول الى اورشليم، كانت بنات اورشليم، تنظرن عبر النافذة المفتوحة وتقفن قبالتها، ترقبن من خلالها، وهي تلتهب بالضوء. لتشهد هذا الدخول، الذي هو بمثابة فتح رباني. في نهار ربيعي جميل، كانت نساء اورشيم، يمارسن فضولهن، تُراقبن ما يجري في مداخل اورشليم. فنانون سريان، مارسوا من خلال قوتهم، السيطرة على صنعة الرسم والتلوين، حتى كاد ان يتغير مفهوم المشاهدة، على طوبوغرافية الأرض، فربطوا تلك الطبيعة الأرضية، بألوان مزركشة، فيها فرحة الحياة، مع ان سيدها سيد الأرض كان على موعد مع فرح آخر. الذين جعلهم يرسمون تضاريس الأرض، بمثل هذه الألوان من الاصفر والأزرق والأحمر، ما هي الرؤية المكتنزة في عقولهم، تلك التي جعلتهم يحققون هذا النجاح، من اين أتوا بهذه الألوان للطبيعة، من يدري قد تكون طفولتهم، قد خزنت تلك الرؤى فانتجوا مثل هذه الصورة.

---

[١] بالاستفادة من: الكسندر اليوت، آفاق الفن، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، بيروت، ١٩٧٩.

إنها صورة، يُنظر اليها بشغف وفضول، وما زال هذا النوع من الرسوم، يستثير رؤية الناظر العادي، على الرغم من انها رسوم ذات دلالة وصفية واخبارية، لا تمتلك عمقاً او ثقلاً فنياً، ولكن مع ذلك، فإنه عندما تتحسس هذه الصورة لتختبر ملمسها، تجدها تنبض بالحياة ودفئها، انها عمل يعطي ملمساً تغلبه الإثارة والحيوية، وهذا الملمس ربما كان اهم عناصرها الفنية.

مصورة ٥٩: دخول يسوع الى اورشليم، مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.

الفصل الثالث
أيقونات دروب الآلام والصلب والقيامة

بدءاً:

هذه الأيقونات، هي على قدر عظيم من الغنى، لادراك سر الفصح، وحياة الايمان في سر المسيحية الأساس وهي لا تبغى ان تُظهر، إلاّ ما شهده الرسل والتلاميذ، من ظهور الناهض لمريم المجدلية، ومخاطب الملاك للنسوة حاملات الطيب، ولفائف الموت الباقية في الرمس على حلّها، التي بها تدثر جسد الكفن. والرسول يوحنا لدى رؤيته اياها، عاين وآمن، وهي تبدأ بيهوذا الخائن، وغسل اقدام التلاميذ، ثم العشاء الأخير، ومناولة التلاميذ، ثم القبض على يسوع، وامام قيافا، وتنكر بطرس، والصلب، والانزال من الصليب، والوضع في القبر، ثم القيامة. جميع هذه الصور هي أيقونات دروب الآلام والصلب والقيامة. إنها احدى عشرة ايقونة، تبدأ بيهوذا وتنتهي بالقيامة.

١. يهوذا الخائن يسلّم المسيح

أ. عندما خان:

وقرب عيد الفطير المسمى الفصح، وكان رؤساء الكهنة والكتبة، يلتمسون كيف يقتلون يسوع، لكنهم كانوا يخافون من الشعب، فَدَخل الشيطان في يهوذا الملقب بالاسخريوطي، وهو أحد الأثني عشر، فمضى وفاوض رؤساء الكهنة والولاة، كيف يُسلمه اليهم، ففرحوا وعاهدوه ان يعطوه فضة فواعدهم، وكان يطلب فرصة ليسلمه اليهم، بمعزل عن الجمع، وبلغ يوم الفطير الذي كان ينبغي ان يذبح فيه الفصح[١].

---

[١] لوقا ٢٢: ١ ـ ٥.

ب. مصورة الخيانة:

تقع المصورة في أعلى الصفحة ١٣٣ بتسلسل ٣٥، ابعادها ١٧سم ارتفاعاً، و ١٣سم عرضاً. تسبق القراءات الإنجيلية في متى ولوقا ويوحنا. بإطار أسود من جوانبها كافة، وهي تضم طرازاً عمارياً شرقياً، يمثل الهيكل او بعض اجنحته، تعلوه أقواس ثلاثية، وسط قبة خضراء بصلية، مع قاعدتين بلون الخباز، فضلاً عن اثنتين أخرتين، بلون الخضرة في الأطراف.

أرضية القوس الرئيس مذهبة، الأرضية الأخرى خضراء؛ الأقواس والتيجان زرقاء في وسطها، وحمراء في أطرافها. هناك شريط مذهب، يشكل مساراً تحت القبة والقواعد، والمشهد من دون شك، مجسد في هذا الديكور.

المسيح هو موضوع المناقشة، بين يهوذا وكهنة اليهود، حيث يُرى وكأنه بعيدٌ، علماً أن كرامته وعظمته، تجعله بحجم اكبر من الأخرين؛ انه بثوب ازرق وعباءة مارونية، وهو كإنما غائب عن المشهد، وإنه يتابعه طالما ان له نظرة متجهة نحو الخائن. في هذه النظرة، تمتزج العاطفة بالحزن، كما تعكس تسامحاً لا محدوداً للمخلص، بانحناءة تجاه التعيس الخائن، المنهمك بتسليمه لليهود على اليمين، يهوذا يتحدث مع الكاهنين، حيث تتجه حركة يده اليسرى ونظرته، ويبدو ان سبابة اليد اليمنى التي يبديها يسوع، والتي تصاحب حديث متى البشير، حينما قال: **"حينئذ مضى احد الأثني عشر، الذي يقال له يهوذا الاسخريوطي، الى رؤساء الكهنة، وقال لهم: ماذا تريدون ان تعطوني، فأسلمه اليكم، فجعلوا له ثلاثين من الفضة، ومن ذلك الوقت كان يطلب فرصة ليسلمه"**[1]. إن هويته الشخصية موكدة، على الرغم من انه لا يرتدي، إلاّ جلباباً اصفراً قصيراً نوعاً ما، دون عباءة، ومن دون شك، فإن ذلك يعني ان خيانته، أنقصت من كرامته.

تحت القوس المقابل، هناك كاهنان يرتديان ثياباً بيضاء، تلتف حول العنق، وتنسدل على الأكتاف، مع أخرى بنية شفافة، وهي بالنسبة للثاني، بلون الخباز، إذ يعطيان اشارة الى يهوذا، والسبابة مرفوعة بالنسبة للأول، كما كان متفقاً، وجميع الشخصيات بهالة.

---

[1] متى ٢٦: ١٤ ـ ١٦.

ايقونة ٣١ : يهوذا يعرض تسليم المسيح، القياس ١٥ × ١٣ سم، (الملف. 122^{v})، 559.

أضاف الفنان الحياة على هذا الرسم، من خلال الجمع بين الشخوص المختلفة، والتي جعلها اشبه ما تكون، بمحاورة بين أطراف ثلاثة، وأعطى كل طرف، مظهراً مختلفاً. فيهوذا اعطي مظهراً شاباً، وكهنة اليهود الاثنان، تم تصويرهما بهيأة الشيوخ، الأحبار من ذوي العمائم الكبيرة[١]. اما المسيح فقد حافظ على هيئته ومركزيته في المصورة والحدث، من حيث الإنارة، بينما الأطراف الأخرى، جعلوا في مكان تسيطر عليه العتمة، حيث ربط الحدث بالمكان وجزيئاته، من ابواب وأقواس، وقباب وسطوح.

٢. غسل أقدام التلاميذ

أ. من بشارة يوحنا:

وقبل عيد الفصح، لما كان يسوع يَعْلَم ان ساعته قد أتت، لينتقل من هذا العالم الى الآب، وكان قد أحب خاصته الذين في العالم، أحبهم الى الغاية فحين كان العشاء، وقد القى ابليس في قلب يهوذا ابن سمعان الاسخريوطي، ان يسلمه، اذ كان يسوع يعلم ان الآب جعل الكل في يديه، وانه من الله خرج والى الله يمضي. قام عن العشاء، وخلع ثيابه، وأخذ منديلاً وأتزر به. ثم صب ماء في مطهرة، وأخذ يغسل أرجل التلاميذ، ويمسحها بالمنديل، الذي كان مؤتزراً به، فتقدم الى سمعان بطرس، فقال له سمعان، أأنت يا رب تغسل رجلي، أجاب يسوع، وقال له: ان الذي أصنعه انا، لا تعرفه أنت الآن، ولكنك ستعرفه فيما بعد[٢].

ب. من التوصيف العام:

تواضع يسوع، وأخذ صورة العبد، هذا ما نجده في كلمات **"طوبى لاولئك العبيد الذين اذا ما وافى سيدهم، وَجَدهم ساهرين، فالحق اقول لكم: انه يشدّ وسطه، ويتكئهم، ويدور عليهم يخدمهم"**. غسل الارجل عمل تقوى وتواضع، وهو ايضاً عمل حب.

هكذا يكون الأمر واضحاً، أن غسل الأرجل، هو ما يمكّن التلاميذ، من الحياة الأبدية، مع يسوع، إذ ان غسل الأرجل، يرمز الى موت يسوع الخلاصي، ويبقى تفسيرهُ، ان يسوع أتم عمل

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p.95

[٢] يوحنا ١٣: ١ ـ ٧.

العبد هذا، لينبيء في الرمز، عن ذلة في الموت. قَبِلَ بطرس سريعاً ان يغتسل، بعد ان رآها صعبة، وذلك حينما حدثه يسوع، عن هدفه الخلاصي. لقد أعطانا غسل الأرجل مثالاً في التواضع، إلاّ أنه يرتبط دوماً بموت يسوع[١].

ج. الدخول في غمار:

تقع المصورة في الصفحة ١٢٧، وتحمل التسلسل ٣٢، وهي بأبعاد ١٣سم ارتفاعاً، و ١٥سم عرضاً. استقي موضوعها في غسل أقدام التلاميذ، من مشهد انجيل يوحنا، بالنسبة لفرض الظهر، ومراسيم غسل أقدام التلاميذ، في خميس الفصح المقدس. المصورة بإطار مزدوج من خطين بلون اسود، عُوضَ عنها في الأسفل بخطوط حمراء. فضاء الصورة مُذَهَّبٌ دون أرض، كما ان الطراز العماري، حاضرٌ فيها من خلال الأروقة والأقواس.

يضع المسيح، عباءته المارونية جانباً، ليرتدي ثياباً زرقاء وبيضاء، يلفها على جسدهِ ويمسك بيده، رِجْلَ بطرس، الذي أمدها في حوض ذهبي. كل الشخصيات لها هالات ذهبية. بطرس جالس في نهاية مقعده، عباءته مرفوعة قليلاً الى ركبتيه، يعرض يده وقدميه، ويجعل اليد الأخرى على رأسه، وهناك أربعة تلاميذ الى جانبهِ على المقعد نفسه، لا يتحركون، وهم يعربون عن دهشتهم، واعجابهم، بالحركة الرزينة لليد المرفوعة.

الصف الثاني من الصورة، نجد فيه سبعة تلاميذ، يعبرون عن المشاعر ذاتها، في الإندهاش، واضعين ايديهم على الفم. الأول: يظهر على جهة اليسار، وهو يهوذا بشعر اسود ووجه أمرد، وثياب صفراء دون اية عباءة، يمد يده تجاه المسيح، وعليه هالة مثل الأخرين، وكل الأنظار متجه نحو السيد، في حين هو نفسه ينظر الى بطرس[٢].

---

[١] بولس فغالي، انجيل يوحنا، ج٢، ص٤١ ـ ٥٠.

[٢] JERPHANION, Op. Cit, p.96.

تعد المنمنمة رائعة بألوانها الشفافة، المهيمنة على ملابس: خضراء بنية، ومارونية حمراء تم تخفيفها، وهي تحتفظ بحالة جيدة، عدا بقع بسيطة. الجميع بهالات بالمستوى نفسه. القوس الوسطي اكثر ارتفاعاً، التلاميذ الأثنا عشر ظهروا في المصورة، في أعمار مختلفة، ثلاثة منهم بهيئة شيوخ كبار السن، منهم بطرس، والأخرون بأعمار متوسطة، وقد

ايقونة ٣٢ : غسل أقدام التلاميذ، القياس ١٣ × ١٥ سم، (الملف. 127v)، 559.

جعل الفنان، فضاء اللوحة بلون يميل الى الحمرة، مع اعطائها بعداً مكانياً، من خلال ملء المكان، بالأعمدة والأقواس والقباب، بعد ان زَوَد المشهد بالصورة الحية والواقعية، لذلك الحدث تفادياً للتكرار.

٣. العشاء الأخير

أ. العشاء في الكتاب:

وفي أول يوم من الفطير، دنا التلاميذ الى يسوع، قائلين: أين تريد ان نعد لك الفصح لتأكل، فقال يسوع: اذهبوا الى المدينة، الى فلان، وقولوا له: المعلم يقول ان زماني قد اقترب، وعندك اصنع الفصح، مع تلاميذي. ففعل التلاميذ كما أمرهم يسوع، وأعدوا الفصح. ولما كان المساء، إتكأ مع تلاميذه الأثني عشر. وفيما هم يأكلون قال: الحق اقول لكم، ان واحداً منكم سيسلمني[١].

ب. لوحة العشاء السريانية:

اللوحة بتسلسل ٣٣، في الصفحة ١٢٨، أبعادها بارتفاع ١٤سم، وبعرض ١٤,٥سم. تسبق بداية السرد الخاص، بالعشاء الأخير حسب أناجيل متى ولوقا ويوحنا، بالنسبة لفرض المساء في الجمعة العظيمة، وفي الحقيقة هو مساء الخميس قبل القداس[٢].

إطار الصورة بخطين من اللون الأسود، الفضاء ذهبي مع شريط عريض، لأرض باللون الأخضر الغامق، في الأعلى يظهر طراز العمارة الشرقي، تعلوها صفوف سقفية متتابعة، من الأخضر والأحمر، متوّجة بمستطيلات صفراء وزرقاء. المنضدة بهيئة نصف دائرية، مغطاة بغطاء أبيض، مع نقاط بُنّية تتدلى من جهة الأمام، ويوجد شريط وردي بلونين متناسقين، مع الوجوه والأغطية. في وسط المائدة صينية كبيرة ذات ثلاثة ارجل، فيها لحم الحمل، والى جانبها ثلاثة اقداح مذهبة، بينهم قدح صغير واثنان كبيران، امام المنضدة، وعلى أرضية

---

[١] متى ٢٦: ١٧ ـ ٢١.

[٢] ينظر JERPHANION, Op. Cit, p.97.

المصورة وفي اسفلها، وعاء كبير ذو مقبضين ذهبيين بنقوش وزخارف، وبألوان من الأحمر والأبيض والأزرق والأخضر الغامق، ليتم الإعلان عن الخيانة. المسيح بثوب أزرق وعباءة مارونية داكنة، جلس في الطرف الأيسر، على مقعد أصفر، بهيئة اكبر، وقد أظهره الفنان

ايقونة ٣٣ : العشاء الأخير، القياس ١٤ × ١٤,٥ سم، (الملف. 128^{r})، 559.

بهيئة كاملة، يحمل كأساً بيده اليسرى، مباركاً باليد اليمنى، ومتحدثاً مع بطرس، الذي يقابله في الجهة الأخرى، في وضع جالس، وظهور مشابه الى حد ما مع سيده، وهو يرتدي ثوباً بلون أخضر بنفسجي، ويلقي بنظره على يسوع، معرباً عن دهشته لإنكاره. بقية التلاميذ

جالسون حول المائدة، في وضع نصف دائرة، نُميّز منهم يهوذا بثوبه الأصفر دون المعطف، وبوضعيته غير المُسّرة.

عدد من التلاميذ، عليهم هالات، واثنان منهم بدون ذلك، وقد يكون السبب في ذلك، هو النسيان من قبل المصمم.

الأيقونة بحالة جيدة، وتحتفظ بحيويتها، سوى بعض الأثار، على الأجزاء البيضاء للشرشف والمنضدة. في هذا العشاء الذي يبارك فيه المسيح الكأس، تظهر المُصوَرَة لتمثل الحياة بواقعية، كما نلمس تلك النزعة الزخرفية، وتلك القواعد الفنية التي سار عليها الفنان، والتي جعلت للصورة نزعة مقدسة وصفة لاهوتية. هذه الصورة تستعيد جوهر الكون والشكل وهي حالة لرسالة؛ لقد غمر هذا الموضوع الملايين بحدثه، فكانت لوحة ممتعة مدهشة وعجيبة، على الرغم من بدائيتها، انه فن بدائي يختلط بالايمان ايضاً.

٤. مناولة التلاميذ

أ. من مرقس البشير:

"وأخذ الكأس، وشكر وأعطاهم، فشربوا منها كلهم، وقال لهم: هذا هو دمي للعهد الجديد، الذي يُهراق عن كثيرين"[١].

ب. قراءة الأيقونة:

تسبق الأيقونة سرد القراءات الإنجيلية، من متى ولوقا، لقداس خميس الفصح، وذلك في الصفحة ١٢٩، حيث تحمل التسلسل ٣٤، ابعادها ١٤,٥ ارتفاعاً و ١٦,٥ عرضاً. الإطار، بخط اسود مزدوج، فضاؤها ذهبي مغطى، في معظمه بالشخوص، وبهندسة عمارية خضراء ــ حمراء؛ لا توجد في اللوحة ارض تقف عليها الشخوص. المنمنمة تُظهر المسيح وهو يقدم كأس الخمر لتلاميذه، إنهُ يتوسطهم، وهم موزعون في صفين متساويين، كل ستة منهم على جانب.

---

[١] مرقس ١٤: ٢٣ ـ ٢٤.

في أعلى المصورة، هناك وسط هندسي عماري، يتكون من أقواس حمراء، مع زخرفة نباتية، وقد تعرضت للتلف في أحد جوانبها، وفي أطرافها هناك اقواس، ذات نمط شرقي، مؤطرة بحافة كبيرة خضراء وصفراء.

عرش المسيح واسع وثير، هناك سجاد بنفسجي ووسادة خضراء مذهبة الحافات، وفي الأمام وسادة مستديرة خضراء بمثابة كرسي. على الجوانب هناك شريطان آخران، بين أقدام

ايقونة ٣٤ : مناولة التلاميذ بالكأس، القياس ١٤.٥ × ١٦.٥ سم، (الملف. 129r)، 559.

التلاميذ، لدكة تعمل على إطالة العرش. المسيح جالس في الواجهة، بثوب أزرق ومعطف ماروني، مع هالة كبيرة متوجهاً بجسمه الى اليسار، يمسك بيده كأساً يشابه الكأس في

المنمنمة السابقة، موصلاً إياه الى شفة بطرس، الذي بدوره يرتدي ثوباً اخضراً ومعطفاً بنفسجياً إذ يتقدم جانباً مع انحناءة قليلة، يداه الى الأمام، يتبعه اثنان من الشيوخ، ربما يكون اندراوس وهو بثوب آخذاً لون الخباز، مع عباءة خضراء زيتونية، ثم متى بثوب أزرق وعباءة حمراء بلون صارخ. في الصف الثاني ثلاثة من التلاميذ، شباب دون لحى وشاربان، اثنان ممسوحان بسبب التلف. اما ألوان الأغطية فهي حمراء، زرقاء، بنفسجية لكل شخصية.

في مجموعة اليمين تلاميذ لا يتحركون، ينتظرون دورهم، أحدهم شاب صغير السن دون لحية، ربما يكون يوحنا، وهو بثوب بني ومعطف بلون الخباز؛ وثلاثة من التلاميذ، بلحية وبألوان: بني، ازرق، اخضر، بنفسجي، خبازي، احمر؛ وفي الصف الثاني اثنان كل واحد امرد بثياب: احمر، اخضر ثم ازرق، بنفسجي، وقد رتّبَ الفنان التلاميذ الكبار في السن، ثم يوحنا لكرامته على الرغم من صغر سنه، ثم الرجال الناضجين، ثم بعد ذلك الشباب الصغار. وجه المسيح تعرض للتلف، بسبب التقبيل من قبل المؤمنين ومقيمي القداس، وصورة يوحنا ويهوذا، قد اصابهما التلف ايضاً[1].

عموماً الصورة مملوءة بحشد كبير من الشخوص، وهم يسوع وتلاميذه جميعاً، مع ألوان وحركات وانفعالات. في المصورة اهتمام ظاهري بالصفة التشكيلية، التي تعالج العناصر ووجوه الأشخاص، ومنحهم الحيوية والطاقة المتأججة التي نجد فيها، تعبيراً في حركات البدن والأيدي والعيون، مع إضفاء الحيوية الروحية على المصورة، وجميع الشخوص يظهرون بألوان وأشكال متقاربة، نشاهد فيها الوان اللحى المتباينة، مع الإحاطة بالهالات المكللة بالشعاع.

---

(1) JERPHANION, Op. Cit, p.98.

٥. القبض على يسوع

أ. متى يصف الموقف

"وفيما هو يتكلم، اذ جاء يهوذا أحد الأثني عشر، ومعه جمع كثير بسيوف وعصي، من قبل رؤساء الكهنة، وشيوخ الشعب، والذي أسلمه اعطاهم علامة قائلاً، الذي أُقبِلُهُ هو هو فأمسكوه، وللوقت دنا الى يسوع، وقال له السلام يا معلم، وقَبّله فقال له يسوع: يا صاحب لأي شيء جئت، حينئذ جاءوا وألقوا ايديهم على يسوع وأمسكوه"[١].

ب. تحليل المصورة:

وردت هذه المصورة، بعد السرد الخاص، بمشهد القبض على يسوع، في الأناجيل، لفرض الليل للجمعة العظيمة، وهي تحمل رقم ٣٥ في ترتيبها، وموضعها في الصفحة ١٣٣. ابعادها ١٧سم ارتفاعاً، و ١٣سم عرضاً، وهي لوحة اصابها الدمار بشكل كبير. إطار الصورة بخطين مزدوجين باللون الأسود، مع أرضية حمراء وأرض خضراء. وقد عانت هذه المنمنمة، والتي تليها الكثير من التلف للأسباب المعروفة، فانتقلت الألوان الى أرضية الصفحة المقابلة، على الرغم من وجود حماية للمصورة، لذلك فإن التفاصيل الدقيقة لا يمكن التحدث عنها لأنها مفقودة.

يظهر المسيح واقفاً في واجهة المصورة، بثوب ازرق وعباءة مارونية، يقبله او يعانقه يهوذا القادم من جهة اليمين، بثوب قرمزي وعباءة بلون أصفر، مجسداً في ذلك ما قيل في يوحنا **"فأخذ يهوذا الفرقة وخداماً من عند رؤساء الكهنة والفريسيين وجاء الى هناك بمصابيح ومشاعل وأسلحة[٢]".**

---

[١] متى ٢٦: ٤٧ ـ ٥٠.

[٢] يوحنا ١٨: ٣.

ايقونة ٣٥ : القبض على المسيح، القياس ١٧ × ١٣ سم، (الملف. 133r)، 559.

وهناك جنود يرتدون خوذاً فولاذية، ثلاثة في كل جهة، اولئك الموجودين على اليمين . اثنان على اليسار ينظرون الى المسيح، والأخر قريب منه يمسك به، ويدير الرأس باتجاه معاكس. ملابسهم متعددة الألوان مع درع مطرزة، وملابس متدرجة، من اللون الأحمر والأخضر والبنفسجي، يحملون السيوف والرماح.

بطرس بثوب اخضر وعباءة بنفسجية، واقف الى اليسار، يمين الجندي قريب من المسيح،

مصورة ٦٠: القبض على يسوع، مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.

يبدو انه يدير الصورة. الجنود الى اليسار، مع هالة ولكن ليس للموجود على اليمين، وكذلك ليس ليهوذا.

المصورة تجسيد حي ايضاً، لما قاله مرقس **"وكان الذي يسلم، قد جعل لهم علامة، إذ قال هو ذاك الذي أُقَبِلُه، فأمسكوه وسوقوه محفوظاً، انها قبلة الجسمانية حيث انه ما ان دنا من يسوع، قال له رابي، وقبله فبسطوا ايديهم اليه وامسكوه".**

ج. دلالة وتوصيف:

يهوذا أحد الأثني عشر، ممن اختارهم يسوع، وهذا سر حقيقة العناية الإلهية، ويسوع كان يَعلَم هذه النهاية، انه بقبلة سلّم ابن الانسان. يستند مشهد الاعتقال الى أربع شهادات، تضمنت سمات كثيرة مشتركة، الشيء الرئيس الذي يستخرج من هذا المشهد، هو شوق يسوع الى اتمام مشيئة أبيه[١].

كان يهوذا ينطلق من طريق آخر، حيث خرج من هذا المكان، الذي يضيئه نور المسيح وحبه، وقد ترك يهوذا الشيطان يدخل فيه، استسلم لسلطان الظلمة، الذي يريد موت المسيح، بقي يسوع هادئاً، بقي حراً، هو لا يخاف، هو عارف الى اين يذهب، قال نعم لأبيه، وها هو يبذل حياته، من اجل خِرَافهِ، من اجل شعبه[٢].

٦. امام قيافا

أ. شهادات إنجيلية:

والذين امسكوا يسوع، ذهبوا به الى قيافا، رئيس الكهنة، حيث كان الكتبة والشيوخ مجتمعين[٣].

فذهبوا بيسوع الى رئيس الكهنة، واجتمع كل رؤساء الكهنة والكتبة والشيوخ[٤].

---

[١] بيير بنوا الدومنيكي، روايات الآلام، ص٦٥.

[٢] بولس فغالي، انجيل يوحنا، ج٢، ص٥٧.

[٣] متى ٢٦: ٥٧.

[٤] مرقس ١٤: ٥٣.

ثم أن الفرقة والقائد وخدام اليهود اخذوا يسوع واوثقوه وجاءوا به اولاً الى حنان، لأنه كان حما قيافا الذي كان رئيس الكهنة في تلك السنة وكان قيافا هو الذي اشار على اليهود، وقال انه خير ان يموت رجل واحد عن الشعب[١].

ب. قراءة المصورة الايقونية:

تقع الأيقونة في الصفحة ١٣٣، بتسلسل ٣٦، وهي مربعة الشكل، ابعادها متساوية في الارتفاع والعرض، وبضلع قدرهُ ١٣,٥سم لكل منهما، وقد أصابها ضرر كبير. وردت، في أعلى العمود الثاني، من الملف، قبل سرد الإنجيل الخاص بنطق الحكم على يسوع، من قبل قيافا، للفرض الثالث من ليل الجمعة العظيمة. المصورة بإطار يتكون من خطين بلون اسود، وأرضية داكنة سوداء، والأرض عبارة عن شريط بخيط بنفسجي.

على جهة اليمين، يظهر قيافا بلحية بيضاء، مرتدياً ثياباً طويلة صفراء، جالساً في الواجهة، على مقعد خشبي كبير، مذهب ذي شكل مستطيل، من الجهة الأمامية بلون البنفسج، وبنقوش سداسية الشكل، وباللون ذاته. اما الرجل الأخر وهو الكاهن، بهيئة بارزة وهالة، وبيدين مرفوعتين نحو صدره، بحركة تثير الدهشة والغضب، وقد أدار رأسه نحو اليسار، حيث الشخص ذو الهالة المثلثة، الذي يقف وراء المقعد، وهو رجل ذو اهمية. ثم هناك شخص آخر، يقف خلف قيافا، في جهة اليمين، ينظر الى جهة جانبية، وفوق ظهر المقعد، يبدو انه يتحدث اليه، وهو بدون هالة[٢].

وسط المصورة، يسوع بثياب زرقاء ومعطف ماروني، يقف امام القاضي، وهناك جندي بلباس احمر، تظهر من خلاله ساقاه وقد لفت ببنطلون، او شريط اسود ويبدو حاملاً رمحاً طويلاً.

---

[١] يوحنا ١٨: ١٢ ـ ١٤.

[٢] JERPHANION, Op. Cit, p. 99.

في اسفل الزاوية اليسرى، جلس بطرس على الأرض، بثوب أخضر ومعطف بنفسجي، يده اليمنى على ركبته، ويساره على وجهه، ينظر الى المشهد بألم شديد، خلفه شخوص آخرون، بهيئة مرتبكة، احدهم جندي بقبعة وهالة، ثم هناك يوحنا، الذي قدم مع بطرس،

أيقونة ٣٦ : يسوع امام قيافا، القياس ١٣.٥ × ١٣.٥ سم، (الملف. 133r)، 559.

بحضور كبير الكهنة.

تعرضت المصورة للتلف، في مواضع عديدة، ولاسيما في وسطها، نتيجة اختلاط الألوان، وتمازج بعضها مع البعض الأخر، بفعل الرطوبة الزائدة، التي أدت الى تحللها وانتقالها، الى ظهر الورقة التي تليها، وهذا التلف جعل كثيراً من مواضعها، لا يمكن تحليله، او معرفة دقائقه، كما في مصورة قيافا ثم اليهود والجنود، التي اختلطت بعضها بالبعض الأخر، كما ان قبلات المؤمنين لوجه يسوع، زادت من ارباك الصورة وتلفها.

مصورة ٦١: امام قيافا، مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.

ج. توصيف عام:

جاء يسوع مقيداً، وذهب مقيداً، عومل كشخص خطر في الظاهر، وهو ضعيف كل الضعف، وعاجز كل العجز، انه بين يدي البشر، ولا يستطيع ان يفعل شيئاً، ولكن يوحنا يرى في الواقع، ان يسوع هو الذي يقود الأحداث[١].

يظهر يسوع في المصورة المشوهة، سجين وموقوف، قيدوه بالسلاسل وأحاطوه رجال مسلحون، وقال لنا يوحنا، ان يسوع قد اقتادوه الى بيت حنان، حمو قيافا عظيم الكهنة، الذي تسلم هذه الوظيفة سنة ٦ بعد الميلاد، وقد عزل سنة ١٥ م. وعند حنان، لفظ الحكم على يسوع، بالموت[٢].

٧. تنكر بطرس للمسيح

أ. توصيف الكتاب المقدس:

وبينما بطرس في الدار في الأسفل، جاءت احدى جواري رئيس الكهنة، ولما رأت بطرس يسطلي، تفرست فيه وقالت انت ايضاً كنت مع يسوع الناصري، فأنكر وقال لست ادري ولا أعرف ما تقولين، وخرج خارجاً الى الدهليز فصاح الديك. ثم رأته تلك الجارية مرة أخرى، فجعلت تقول للحاضرين، إن هذا منهم، فأنكر ثانية وبعد قليل قال للحاضرون لبطرس في الحقيقة، انت منهم لأنك جليلي، فجعل يلعن ويحلف إنني لا أعرف هذا الرجل الذي تقولون عنه، وللوقت صاح الديك ثانية، فتذكر بطرس الكلام الذي قاله له يسوع، انك قبل ان يصيح الديك مرتين تنكرني ثلاث مرات فطفق يبكي[٣].

---

[١] بولس فغالي، انجيل يوحنا، ج٢، ص١٠٩.

[٢] بولس فغالي، انجيل يوحنا، ج٢، ص١١١.

[٣] مرقس ١٤: ٦٦ ـ ٧٢.

ب. المبنى والمعنى:

هذه المصورة تتصل مباشرة، بموضوع محاكمة يسوع امام قيافا، وهي مؤطرة بخطين باللون الأسود، مع أرضية حمراء، موضعها في الفراغ الذي تركه المصور في وسط اللوحة، ثم يأتي مقطع سماوي أزرق اللون في أعلى هذا الفراغ. الصورة تقع في الصفحة ١٣٥ وتحمل رقم ٣٧ في تسلسل صور المخطوط، ابعادها ١٥سم ارتفاعاً و ١٣سم عرضاً. أرضية المشهد محجوبة بالعمارة الكثيرة.

تتكون المصورة من أربعة أشخاص: اثنين في الوسط، هما الكاهن والجندي، وآخرين كل واحد على جهة؛ بطرس على جهة الكاهن، وقد جلس على دكة، وتبدو عليه إمارات من الحزن والبكاء والندامة، يمسح دموعه بثوبه، الذي يمثل ردنه اليمين وللوقت صاح الديك ثانية، فتذكر بطرس الكلام الذي قاله يسوع، انك قبل ان يصيح الديك مرتين، تنكرني ثلاث مرات فطفق يبكي[1]. هو يرتدي ثوباً بنفسجياً ومعطفاً اخضر، يجلس على دكة متوسطة الارتفاع، متلونة بالاصفر والبرتقالي، مع وسادة حمراء ذات جوانب وردية، ملتصقة بحائط يعطي لون الزرقة والرماد، يميل لأن يكون غامقاً، كلما اتجهنا نحو نهاية اليسار. في أعلى الجدار سقف ذهبي، يقف عليه ديك في حالة صياح، يأخذ الوانه العديدة من الألوان السائدة في الصورة، مع احمرار عميق في عُرفه واسفل رأسه، اما الفضاء الواقع خلفه، فقد أخذ لون الخضرة العميقة.

في أقصى اليمين، اطار باب بلون داكن، بسبب كونه قد اعطى ظهره للنور، وهذا الباب يذكرنا بالابواب، التي كانت في مناطق الموصل وبلداتها. ثم هناك الستارة بلون الرماد، مع بطانة بلون الزرقة الشفافة، تظهر من خلالها امرأة ذات ثياب داكنة، مع غطاء للرأس والعنق، وهي بهيئة دهشة واستغراب. انها الجارية التي قالت لبطرس، انت كنت مع يسوع الناصري. اما الجدار المحيط بالباب، فهو بلون الذهب، ليذكرنا بالجدران الطينية، التي كانت تَلفُ بيُوتنا القديمة، حتى منتصف القرن العشرين.

---

[1] مرقس ١٤: ٧٢.

في أعلى الجدار، زخارف عمارية ومقرنصات، وتيجان بهيئة كؤوس وألوان عديدة، يتخللها الأزرق والأحمر والأخضر مع ألوان أخرى. اما في الفضاء الرئيس الذي يتوسط الصورة، فيغطي لونها الأحمر، إذ يتم فيه استجواب بطرس من قبل شيخ كاهن، بثوب

ايقونة ٣٧ : تنكر بطرس للمسيح، القياس ١٥ × ١٣ سم، (الملف. 133r)، 559.

قرمزي وبلون أخضر، وهو بلحية وشعر ابيض كث، والى جانبه جندي بملابس العسكر، يظهر حاملاً سيفه ومرتدياً خوذة عسكرية، مع ثوب ارجواني قصير، عليه رداء خارجي بنصف ردن اقصر من الأول، مع حذاء بهيئة جزمة تغطي الساقين، بلون أحمر غامق. الشخوص جميعاً بهالات[١].

عموماً الأشخاص بملابسهم وايماءاتهم الحية، تنطبق على مناطق الموصل، وذلك من خلال استعانة الفنان ببيئته المكانية، كي يحصر ذهن المشاهد، في الدراما البشرية هذه، يميز الشخوص، كما في العسكر الروماني المتعجرف، بعنجهيته وسيفه، والكاهن اليهودي الخبيث، ثم بطرس الجالس على الدكة، باكياً وهو ينكر معرفته او صلته بالمسيح يسوع الناصري مخافة عدوانيتهم.

ج. بالاستناد الى التوصيفات السابقة:

كانت عثرة وزلة وخيانة، خان بطرس مُعَلِمه لا مرة واحدة، بل ثلاث مرات، يسوع في الداخل، لكن ماذا يجري في الخارج؛ بطرس يصطلي مع خصوم يسوع، لم يعرف ان الخطر هو هنا، اما كان عليه ان يهرب، لئلا يقع في التجربة؟ تابع يسوع مسيرته الى الصليب، فظل اميناً تجاه ابيه وأميناً لنفسه، اما بطرس فما استطاع ان يتبع يسوع الإله، لهذا سقط فأنكر معلمه.

وما انبأ به الرب سيد الأحداث، يتم حتماً، في النهاية بعد القيامة، سيلاقي بطرس نظرة الحقيقة وغفران الرب. في النهاية سيدلَّ على انه يحب الرب، وانه مستعد للتضحية بذاته، من اجل الخِرَاف التي أوكلت الى عنايته؛ بطرس صورة عن التلاميذ، صورة عن الكنيسة، صورة عن كل واحد منا، فهل نعترف بأننا خطاة، وبأننا نحتاج قدرة يسوع، ونعمة روحه القدوس[٢].

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p.100.

[٢] بولس فغالي، انجيل يوحنا، ج٢، ص١١٤ ـ ١١٥.

د. دلالة المبنى:

حتى اشكال الأبنية في تجاوبها مع ذلك الظرف، اتجهت نحو البساطة والاقتصاد، في الوانها وحركات شخوصها. في جلسة بطرس، التي تذكرنا بتلك الجلسات التي كان يعقدها، اجدادنا في ماضي الأيام، في صباحات الشتاء الباردة او في مطالع الربيع النَضِرةَ ، ليختزنوا من نور الشمس ودفئها، حيث كانوا يطيلون جلساتهم على تلك الدكات أمام منازلهم.

يقف الإنسان ويمر عند جدرانها وابوابها الثرية، بالتفاصيل والزخارف، متجلية من زمن ايقاعي بطيء، مليء بالاشياء التي تزيح السكون وتحتل الفراغات، مما يزيد من الود والألفة، بين الإنسان والأمكنة، بين بطرس وحيث يحاكم يسوع.

يمثل هذا السياق العماري بالنسبة للمبنى، فرصة فضائية يمارس فيها، حضوره وتأثيراته الجمالية، ففي عمارة بطرس هذه، جدران ولون باهت، تقطعه من الداخل اعماق داكنة، مما يعكس علاقة رياضية بسيطة المبنى، الى طرف قليل الحركة للسابلة، وطرقات فارغة، لا يجد فيها الانسان متسعاً من الوقت، وفرصة للتركيز، واكتشافاً لشكل عضوي معقد، فتكون بساطة المبنى بمثابة تفهم معقول للظرف السياقي الخاص، تمكنه من الوجود والبقاء ولو في الذاكرة.

٨. الصلب:

أ. في الكتاب المقدس:

"حينئذ أخذ جند الوالي يسوع، الى دار الولاية وجمعوا عليه الفرقة كلها، ونزعوا ثيابه وألبسوه رداءاً قرمزياً، وضفروا اكليلاً من الشوك، وجعلوه على رأسه وجعلوا في يمينه قصبة، ثم جثوا على ركبهم قدامه، وهزأوا به قائلين، سلام يا ملك اليهود، كانوا يبصقون عليه،

ويأخذون القصبة ويضربون بها رأسه، وبعدما هزأوا به، نزعوا عنه الرداء والبسوه ثيابه، ومضوا به ليصلب"[١].

"ولما صلبوه إقتسموا ثيابه بينهم، واقترعوا على ما يأخذ كل واحد منها، وكانت الساعة الثالثة وصلبوه"[٢].

"ولما بلغوا الى المكان المسمى الجمجمة، صلبوه هناك هو والمجرِمَينَ، احدهما عن اليمين والأخر عن اليسار. فقال يسوع يا أبتِ اغفر لهم، لأنهم لا يدرون ما يعملون، واقتسموا ثيابه بينهم، واقترعوا عليها"[٣].

حينئذ اسلمه اليهم ليصلبوه، فأخذوا يسوع ومضوا به. فخرج وهو حامل صليبه الى الموضع المسمى الجمجمة[*]، وبالعبرانية يسمى الجلجلة، حيث صلبوه وآخرين معه من هنا، ومن هنا، ويسوع في الوسط"[٤].

ب. دروب آلام

الصليب في بيوتنا، وعلى طرقاتنا. في كنائسنا، إنه ينعش ايماننا، إنه علامة عن المسيح الحي، الذي يجتذب جميع الناس، مجده الذليل، وقلبه المطعون، يدلاننا على الطريق. بعد ان نرى مشهد الحكم في دار الولاية، وهو موضع اقامه بيلاطس الوالي الروماني، الذي صُوّرَ كشخص قاس لا ضمير له. أما اليهود فعاملوا المسيح بفضاضة واحتقار.

فُسرّ الصلب، على انه علامة الظفر والانتصار، انتصرت الحياة على الموت، وصار الصليب شجرة للحياة. يقول بولس عندما كتب الى القورنثيين: قد ذُبِحَ حَمَلَ فصحنا وهو المسيح[٥]. ان هذه المماثلة، بين يسوع والحَمَل الفصحي، هي في منتهى الصدق، وتعطى معنى

---

[١] متى ٢٧: ٢٧ ـ ٣١.

[٢] مرقس ١٥: ٢٤ ـ ٢٥.

[٣] لوقا ٢٣: ٣٣ ـ ٣٤.

(*) يعزى اسم الجمجمة الى مقولة شعبية، تقول ان جمجمة آدم قد دفنت هناك، وكان هذا الموضع يستخدم سنين طويلة لتنفيذ حكم الأعدام. رسوم يوميات دافيد روبرتس ص١٨٣.

[٤] يوحنا ١٩: ١٦ ـ ١٨.

[٥] ١ قور ٥: ٢٧.

الافخارستيا، يحتل يسوع مكان الفصح اليهودي، هو الذي ذُبِحَ على الصليب، في الوقت الذي كان اليهود، يذبحون الحِمْلان[١].

ج. عند أقدام الصليب:

من بين الأصدقاء المقربين، الذين رابضوا عند أقدام الصليب، النساء اللواتي تبعن يسوع، من الجليل وصعدن الى اورشليم، وخدمنه بسخاء ملؤه الحب، منهن مريم من مجدله، وهي قرية من نواحي بحيرة طبرية، ومن هذه المرأة اخرج يسوع الشياطين السبعة[٢] وستكون هي من اكثر النساء تعلقاً بالرب، وبحسب انجيلنا، انها خاطئة استحقت ان تكون من الأوائل، التي شهدت قيامته، انها ارتمت وبكت عند قدمي يسوع[٣] ثم مريم من بيت عنيا أخت مرتا ولعازر؛ وهناك امرأة أخرى ذكرت معهن هي مريم أم يعقوب ويوسف[٤] اي أم يعقوب الصغير ويوسي[٥].

في الساعة الثالثة بعد الظهر، **"صرخ يسوع بصوت عظيم قائلاً: ايلي ايلي لما شبقتني، اي إلهي إلهي لماذا تركتني[٦]"**.

د. الصلب عند ربولا:

تظهر العذراء واقفة عند اقدام الصليب، بالقرب من يوحنا الى الجهة اليسرى، رأسها محاط بهالة ترتدي المعطف الأرجواني، يداها داخل المعطف، حسب قوانين الأيقونوغرافيا القديمة، هذه علامة الألم. يوحنا بقربها مظهراً هدوءاً ويقف متأملاً، العذراء تقف وقفة دراماتيكية تتناسب مع الموضوع ككل، ولا تخلو من الواقعية الشعبية[٧].

---

[١] بيير بنوا، روايات الآلام والقيامة، ص٢٢١.

[٢] لوقا ٨: ٢.

[٣] لوقا ٧: ٣٦ ـ ٥٠.

[٤] متى ٢٧: ٥٦.

[٥] مرقس ١٥: ٤٠.

[٦] متى ٢٧: ٤٦.

[٧] العذراء في الليتورجيا، الكسليك، لبنان ١٩٩٤، ص١٧٤.

٥. تحليل المنمنمة شكلياً:

تسبق المنمنمة السرد المتسق مع الصلب، لفرض ظهر يوم الجمعة العظيمة، ثم بعد ذلك للسرد المتسق، لموت المسيح، لفرض الساعة التاسعة، وهذه الصورة هي الرقم ٣٨ في التسلسل العام، وتقع في الصفحة ١٤٩، ابعادها ١٨سم ارتفاعاً، و ٢٤سم عرضاً. المصورة بإطار خطي مزدوج، بلون أسود ودون حافات للديكور، ينتهي فضاء الصورة بلون أزرق غامق، مع عدم وجود الأرض، ووراء الشخوص مظاهر عمارية وجدران، بلون أخضر تنتهي بشريط أفقي ذي لون أحمر، تتخلله نقوش وفواصل.

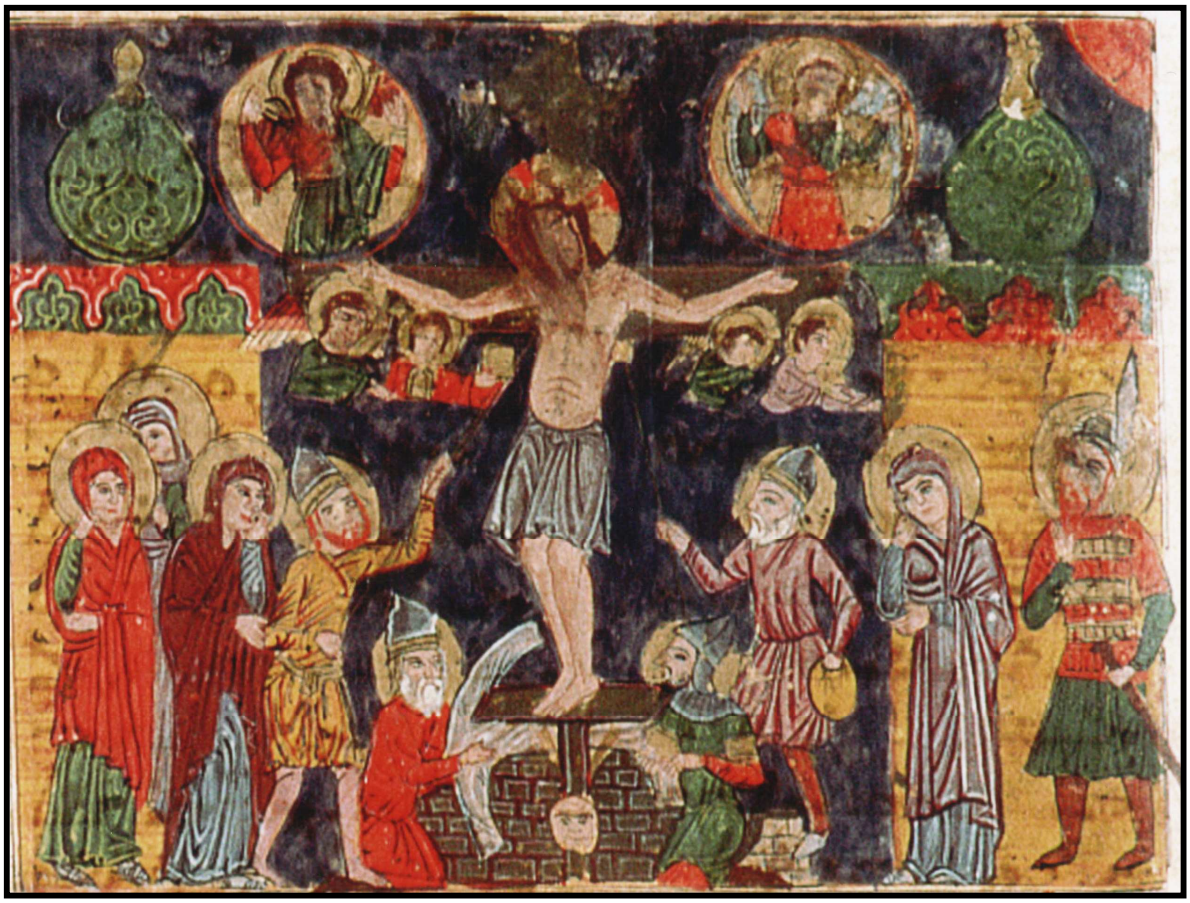
في أعلى الشكل العماري، شريط بلون أزرق، تظهر من خلاله على الجانبين، قبب بصلية مزركشة بنقوش معكوسة، اي ما نقش في أعلى القبة الأولى، تجده في اسفل القبة الثانية، وبين القبتين فتحتان دائرتان منوّرتان، كل واحدة منهما بجانب قبة، من تلك القبتين، ينحصر بينهما رأس يسوع المسيح، والطرف العلوي من خشب الصليب ويظهر من خلال كلتي الفتحتين، ملاكان طائران بجناحيهما المنفتحتين، مع حلية ذهبية مطوقة باللون الأحمر، ويظهر جسمهما سوى الساقين، فالأول الواقع في جهة ذراع يسوع اليسرى وفوقها، يرتدي ثياباً خضراء بعباءة حمراء، مع جناحين مفتوحين بلون أزرق شفاف وأحمر. اما الأخر الواقع في جهة ذراع يسوع اليمنى، بثياب حمراء وعباءة خضراء، مع جناحين مفتوحين بلون أحمر، ممزوجين بالأزرق الشفاف، وهما فاتحان اياديهما، بحركة تدل على الذهول المؤلم، مع هالة واضحة[١].

في اقصى اليمين، دائرة حمراء قرمزية في الوسط، تتوهج شعاعاً باللون ذاته، وهي الشمس، حيث ورد ذكرها في الكتاب المقدس، والصليب من الخشب البني، محدد باللون القرمزي والخبازي بين جدارين. وهذا يمثل باب اورشليم، خلفه كتلة بنيّة من البناء، وعلى طرفها من جهة اليمين، درجة نفسها من الألوان البني الفاتح، مع خطوط سوداء، وفي هذا المكان نجد رابية الجلجلة، وقد ظهرت عند قدم يسوع جمجمة آدم. الذراعان ممدودتان بمستوى المرفق، العيون مغلقة، الرأس محني قليلاً الى جهة اليسار، ظهره محني كثيراً، وهو

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p. 100-101.

يحمل ثقل عالم الآلام والخطيئة. هي لوحة صلب، ولكنها بمهابة واحتفال وموضع تتويج يسوع. على خصر يسوع وزرة بلون لازوردي، وعلى جهتي الصليب مجموعتان من الشخوص، بنصف جسم، اسفل ذراعي يسوع وهما بهيئة ملائكة من جهة اليسار، حيث يظهر الجناح يدفع امامه امرأة بثوب احمر، يمسكها بيديه الممتدتين، واناء من ذهب وتقترب من يسوع من جهة المسيح، إنها الكنيسة، التي تجمع دم المخلّص، وعلى اليمين هناك ملاك آخر بثوب أخضر شفاف بني وأبيض، يدفع بالكتف امرأة بثياب شفافة بلون الخباز[١].



ايقونة ٣٨ : الصلب، القياس ١٨ × ٢٤ سم، (الملف. 139r)، 559.

هناك اشخاص آخرون في الصورة، أولهم من جهة اليسار، بهيئة جندي شاب يحمل رمحاً

(١) JERPHANION, Ibid, p. 101-102.

طويلاً، خرج من اطار المصورة، يرتدي ثياباً خضراء، تنزل حتى ساقيه، ثم ثوباً خارجياً نصفي بلون أحمر، وجزمة طويلة بلون أحمر ايضاً، مع خوذة وهالة. اما الجندي الأخر، الذي يحمل طرف القرص بثوب خبازي، يحمل وعاءً اصفراً يشبه كيساً من الجلد، عليه خوذة عسكرية وهالة ايضاً، بلحية بيضاء ولفاف طويل يلف ساقيه وحذاء ابيض. وعند قدمي الصليب جنديان آخران، بخوذة عسكرية تطوق الرقبة، يسحب احدهما عباءة يسوع بلون اللازورد نفسه كالوزرة، ولكن بلون قاتم. اما الجندي الذي على جهة اليسار، فإنه يرتدي ثوباً احمراً، والأخر ثوباً أصفراً وبأكمام حمراء. على جهة اليسار، مجموعة من النساء بمواقف مؤلمة، العذراء بثياب زرقاء بنية تنتحب، يدها اليمنى الى الأمام والأخرى تمسح بها دمعتها. خلف العذراء، امرأتان أخريتان، احداهما بثياب خضراء حمراء ويدها اليمنى على خدها، والأخرى الى الأمام تحاكي في وضعيتها العذراء، الى الخلف منها، إمرأة شبه محجوبة بثوب اخضر بنفسجي.

نجد في المصورة ايضاً يوحنا، وهو يرتدي ثياباً حمراء، وفي وجهه خوذة يشير الى يسوع، ومن الخلف هناك قائد، متوجهاً نحو اليسار، يده اليمنى مرفوعة امام الصدر، ويده الأخرى على غمد الحسام، ينظر الى المسيح بانتباه، يرتدي ملابس خضراء وحمراء، وأمامه امرأة بثياب زرقاء وردية، تحاكي العذراء في حركاتها وآلامها، وجمع الأشخاص لهم هالات.

الأيقونة بحالة جيدة عدا وجه المسيح، حيث تعرض لبعض التلف جراء قبلات المؤمنين، على الرغم من وجود الموزلين، نجد ان اللون قد تعرض للتلف أيضاً في الجهة الأخرى، واللون الأزرق دلالة السماء الزرقاء، والمدى الأزرق، وهي ايضاً دلالة اللؤم والحقد[1].

يظهر المسيح في الأيقونة مسمراً على صليبه، وقائد المئة يطعن المخلّص، في جنبه الأيمن، تتخلل المصورة القسوة والرعب والوحشية في اعلى درجاتها، من تلك التي مارسها البشر بعضهم ضد بعض، ووقوعهم في أتون الخطيئة، وحاجتهم للمخلّص الفادي. المصورة تجمع بين آلام المخلّص ولوعة العذراء، وتعجرف الحكام وغرورهم، والظلام والحزن الذي

---

(1) JERPHANION, Ibid, p. 102.

يخيم على الكون عموماً. إذ جَمعُ المؤمنين يرنم بعد ان أظلمت الشمس وأنشق حجاب الهيكل من وسطه:

رنّت الجونة شزراً لجموع الصالبين خلعت ناراً ونوراً واختفت كالهالعين

٩. الإنزال من الصليب:

أ. صورة الكتاب المقدس:

"ولما كان المساء، جاء رجل غنيّ من الرامة(*)، إسمه يوسف، وكان تلميذاً ليسوع، هذا دنا الى بيلاطس، وسأله جسد يسوع، فأمر بيلاطس ان يُسلم الجسد، فأخذ يوسف الجسد ولفه في كتّان نقي، ووضعه في قبرهِ الجديد الذي كان قد نحته في الصخرة ثم دحرج حجراً عظيماً على باب القبر ومضى"(١).

ثم ان يوسف الذي من الرامة، وكان تلميذاً ليسوع، لكنه كان يستتر خوفاً من اليهود، سأل بيلاطس ان يأخذ جسد يسوع، فأذن له بيلاطس، فجاء وأخذ جسد يسوع، وجاء ايضاً نيقودمس، الذي كان قد جاء الى يسوع ليلاً، من قبل ومعه حنوط من مر وصبر نحو مئة رطل"(٢).

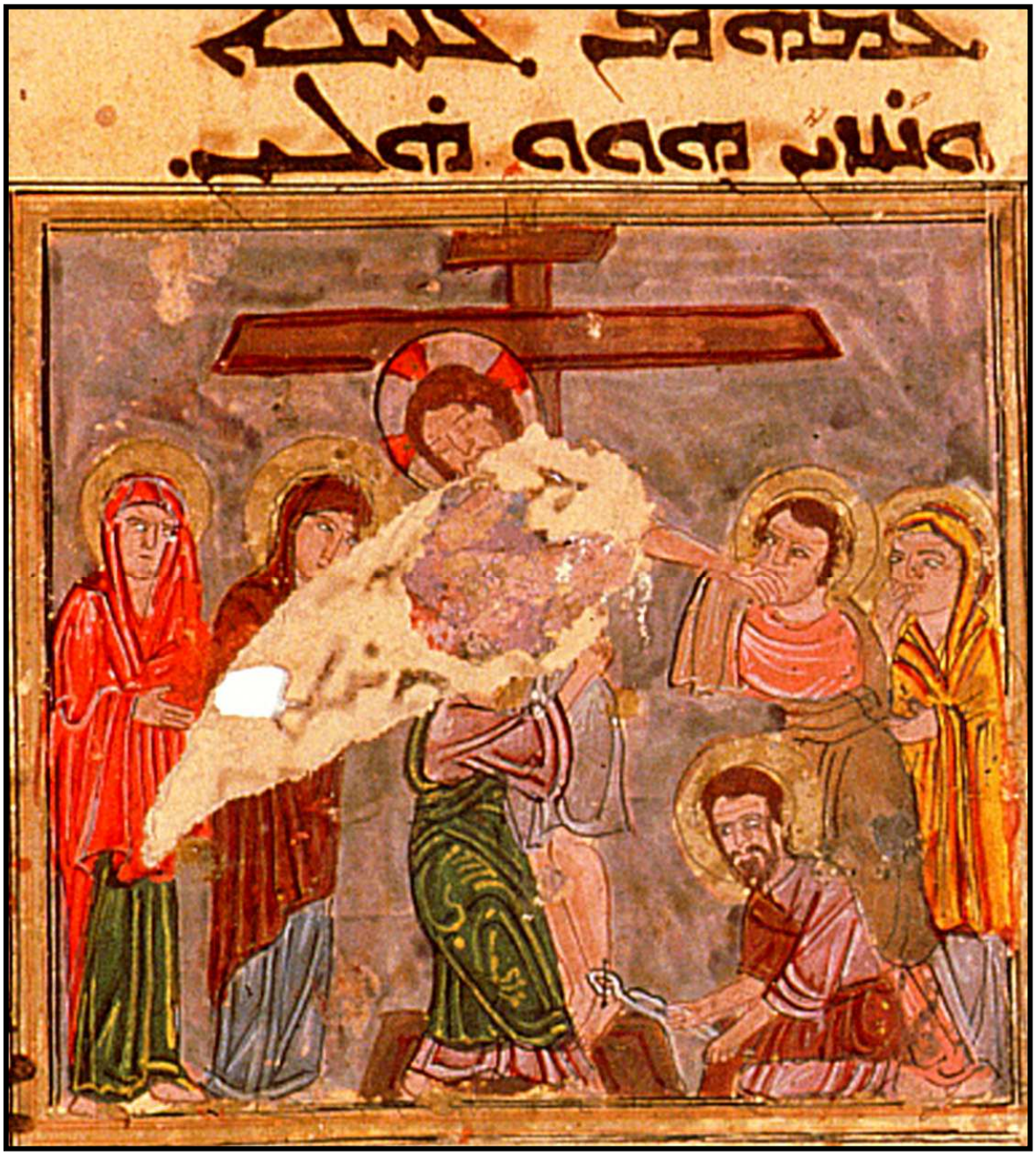
ب. قراءة الصورة:

تقع الأيقونة في الصفحة ١٤٢، بتسلسل رقم ٣٩، أبعادها ١٣سم ارتفاعاً، و ١٤سم عرضاً. تَسبق الأحداث السردية التي اعقبت صلب يسوع، لفرض عبادة الصليب، بإطار من شريط ذهبي بخطين اسودين، وأرضية لازوردية، دون وجود أرض. هناك تلف في المصورة جراء تقشر في

(*) نسبة الى بلدة الرامة، والرامة بمعنى العالي والمرتفع. وقد تكون رامة جنين وكثيراً ما تشخص مع القرية الرنتيس. ويوسف الرامي كان من كبار الفريسين وصار من تلاميذ المسيح واتباعه، ينظر: بيوس عفاص، قراءة في العهد الجديد، ج١، ص٢١٣؛ حسين لوباني الداموني الجليلي، معجم أسماء المدن الفلسطينية، بيروت، ٢٠٠٣، ص١١٦.

(١) متى ٢٧: ٥٧ ـ ٦٠. والنصوص الآزائية المقدسة لوقا ٢٣: ٥٠ ـ ٥٦؛ مرقس ١٥: ٤٣ ـ ٤٧.

(٢) يوحنا ١٩: ٣٨ ـ ٣٩.



ايقونة ٣٩: الإنزال من الصليب، القياس ١٣ × ١٤ سم، (الملف. $^{v}142$)، 559.

وسطها، لاسيما ما تعلق منها بيسوع والعذراء ويوسف الرامي، ولهذه الصورة ما يشابهها في مخطوطة المتحف البريطاني ذي الرقم 7170.

خشب الصليب، بني اللون، مع حافة قرمزية. جسد المسيح، ميت، يداه مبسوطتان، عيونه مغلقة، مائل نحو اليسار، يده اليمنى تمسك بها العذراء، لتضعها على خدها؛ اليسرى مبسوطة يقبلها تلميذه يوحنا. وزرة يسوع وهالته بلون لازوردي؛ العذراء بملابس من الأزرق والماروني، وراءها تقف امرأة اخرى، بثوب اخضر وعباءة حمراء، في موقف مؤلم، يدها اليمنى الى الأمام، والأخرى مفتوحة ومرفوعة الى وجهه. يوحنا بملابس قرمزية وعباءة بنية شفافة، يمسك بحركة حيوية يد يسوع اليسرى ليقبلها، خلفه امرأة بملابس لازوردية، مثل لون وزرة المسيح، بعباءة وغطاء رأس أصفر، في وضع متناسق مع المرأة المقابلة لها، في الجهة الأخرى، اما ذلك اليهودي الذي من الرامة، وصار واحداً من تلاميذ المسيح واتباعه، وقدم قبراً لدفن جثمانه، ويوسف الرامي، هو الذي كان ينتظر ملكوت الله، حيث تجاسر ودخل على بيلاطس، وطلب جسد يسوع، فتعجب بيلاطس من موت يسوع السريع . يوسف الرامي، الذي اشترى كفناً، فأنزله وكفّنه بالكتان، ووضعه في قبر منحوت من الصخر. وهو منهمك في حمل جسد يسوع بذراعيه من كتفه، وانزاله من الصليب، يرتدي ملابس بنفسجية خضراء، والثاني. ملابس بنفسجية مارونية، يثني ركبته على يمين الصليب، يقلع بمقلع طويل المسمار الموجود في القدم اليسرى[١]، ويبدو ان هذا الأخير هو نيقوديموس[٢] الذي كان من الرجال الفريسيين. ونيقوديموس هو شعب النصر، وهو المتواضع على الرغم من رفعته روحياً، وكان يسوع يفهمه لأنه كان يعود الى طفولة روحية. كل الوجوه الموجودة في المصورة، بهالة، كما ان المصورة برمتها، تبرز مشاعر الألم بين شخوصها.

في فضاء هذا المشهد، نقرأ موت الألوان، الذي هو موت لكل جمال. وإن ظهرت، فإنها ألوان حزينة مختبئة في الأعماق.

ج. توصيف عام:

رافقت الظلمات التي خيمت على الأرض، هذا الموت السماوي، السماوات مظلمة، قائد المئة الذي رافق صلب المسيح، وشاهد دقائق الجُرم، قد تعجب من موت يسوع، لذا فإنه قال:

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p. 104.

[٢] بولس فغالي، انجيل يوحنا ١: ٧٠ ـ ٧١.

حقاً هذا الرجل كان باراً[١] بريئاً. لم يذكره الانجيليون، انه كان في نظرهم، رمزاً للعالم الوثني، وممثلاً لروما وممثلاً للامبراطورية، وعند اقدام الصليب وبلسانه، اعترفت الامبراطورية، ان يسوع هو ابن الله، وانه برئ. انه يمثل فجر دخول الوثنين في سر الخلاص[٢]. كانت المنمنمة سجناً وقتلاً وموتاً في هواء طلق.

مصورة ٦٢: الانزال من الصليب، مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.

[١] لوقا ٢٣: ٤٧.

[٢] بيير بنوا، روايات الآلام والقيامة ٢٠٢ ـ ٢٠٥.

١٠. الوضع في القبر

أ. الصورة من الكتاب:

"فأخذ يوسف الجسد ولفه في كتان نقي، ووضعه في قبره الجديد، الذي كان قد نحته في الصخرة، ثم دحرج حجراً عظيماً على باب القبر، ومضى. وكانت هناك مريم المجدلية، ومريم الأخرى، جالستين مقابل القبر[١].

"فأخذا جسد يسوع ولفاه في لفائف كتان مع الأطياب، على حسب عادة اليهود في دفنهم، وكان في الموضع الذي صلب فيه بستان، وفي البستان قبر جديد، لم يوضع فيه أحد بعد، فوضعا يسوع هناك لأجل تهيئة اليهود، لأن القبر كان قريباً[٢].

ب. تحليل الأيقونة:

تقع هذه الأيقونة، في اسفل العمود الثاني للصفحة ١٤٣ وبتسلسل ٤٠، تسبق النسق الخاص بتكفين يسوع، للسبت المقدس وفرض المساء. اطارها شريط مذهب، مع حافة بخطين من سواد الليل، تم رسمها جزئياً بيد مرفوعة، وبأرضية زرقاء لازوردية، ذات ارض خضراء مخططة بالأصفر.

في المصورة سبعة اشخاص، بضمنهم جسد يسوع، الذي لف في كتان ليودع في قبرهِ، ويقوم بأداء هذه المهمة كل من يوسف الرامي ونيقوديموس، ويظهر الأول بصفة شيخ كبير السن، يرتدي ثوباً بنفسجياً ومعطفاً لازورديا، اكثر زرقة من ارضية الصورة. اما نيقوديموس فيرتدي ثوباً بالألوان السابقة، ولكن بصيغة معكوسة، يتهيأ الاثنان لوضع الجسد في مكانه الطبيعي، وهما في حالة انحناء وبروك، حيث يحضن يوسف الرامي مقدمة الجسد عن الهامة، ونيقوديموس يحمله من عند الساقين. اما التلميذ يوحنا فيرتدي ثوباً قرمزياً وعباءة بنية، ويمسك باقدام يسوع، وعند رأس يسوع حيث الهالة، تثني العذراء ركبتها وتنحني قليلاً، لتمس بيدها رأس يسوع.

---

[١] متى ٢٧: ٥٩ ـ ٦٠ ثم النصوص الأزانية المقدسة، مرقس ١٥: ٤٦ ـ ٤٧؛ لوقا ٢٤: ٥٣ ـ ٥٦.

[٢] يوحنا ١٩: ٤٠ ـ ٤٣.

هناك امرأتان بثوب أخضر واحمر، الأيدي موضوعة عند اسفل الجفن، حركة الرؤوس مفتوحة امام الصدر، متوجهة صوب جسد المسيح، الذي أغلق عينيه، مع مشاعر الألم الشائعة في المصورة، المرأتان مريم المجدلية ومريم الأخرى جالستان تجاه القبر ؛ جميع شخصيات الحدث لها هالات.

ايقونة ٤٠ : الوضع في القبر، القياس ١٣ × ١٤ سم، (الملف. 143r)، 559.

المشهد حزين بألوانه وحركاته، الجميع طغت عليهم، السكينة والوجوم ثم الرهبة والدموع، لقد أفرز ذلك الواناً داكنة، تضرب الى الشحوب، الممزوجة بظلام الليل، والمعاني الحزينة والآلام، ويبقى الكفن الأبيض، هو الفداء، في بياض القلب الطاهر النقي، نقاء العِرْضِ.

١١. القيامة:

أ. نصوص انجيلية مقدسة:

وفي غلس السبت المسفر عن أول اسبوع، جاءت مريم المجدلية ومريم الأخرى، لتنظرا القبر وإذا زلزلة قد حدثت، لأن ملاك الرب نزل من السماء، وجاء ودحرج الحجر عن الباب وجلس فوقه. وكان منظره كالبرق، ولباسه ابيض كالثلج، ومن خوفه ارتعد الحراس، وصاروا كالأموات فأجاب الملاك وقال للنسوة، لا تخافن انتن، قد علمت انكن تطلبن يسوع المصلوب. انه ليس ههنا فإنه قد قام كما قال، تعالين وأنظرن الى المكان الذي كان مضجعاً فيه الرب، وأسرعن وإذهبن وقلن لتلاميذه انه قد قام وهو يسبقكم الى الجليل، وهناك ترونه ها انا قد قلت لَكُنَّ"[1].

ب. التوصيف الشكلي للقيامة:

تخص الأيقونة سرد القيامة المنسق، لفرض ليل الأحد، من عيد الفصح، تسلسل ٤١ من الصفحة ١٤٦. تتضمن النزول الى النار ثم القيامة. باطار خطي اسود مزدوج، مع أرضية مذهبة، دون أرض في أسفل المصورة. يمكن مشاهدة الأبواب المكسورة والأقفال، وكذلك الكتل الصخرية، والتي من خلالها تظهر شخوص المصورة وهم ستة، بما فيهم يسوع المسيح، الذي قام من الموت، إذ يظهر واقفاً على نجفة من ركام القبر، ليغطي الجزء الأكبر من مساحة

[1] متى ٢٨: ١ ـ ٧ وينظر الأناجيل الازاتية مرقس ١٦: ١ ـ ٨؛ لوقا ٢٤: ١ ـ ٨.

ايقونة ٤١: القيامة، القياس ١٧ × ١١ سم، (الملف. 146r)، 559.

الصورة ومركزيتها، ممسكاً بيده اليسرى، صليباً كبيراً بشعب ثلاث، وقاطعاً المصورة من زاويتيها المتقابلتين، وهو بشعر طويل ينزل الى ما دون رقبته، مرتدياً ثياباً باللونين الأحمر والأخضر الشفاف، يمسك بيمينه يد آدم اليسرى مع بسط يده الأخرى، انه ينظر الى الأعلى تجاه المسيح، يرتدي ثياباً خضراء زيتونية ومعطفاً ازرقاً لازورديا، بشعر ابيض ولحية كثة، في وضع جالس على اليسار والأرجل متقاطعة. وخلف آدم تقف حواء بملاءة حمراء تغطي رأسها، وهي تنظر الى يسوع، يدها اليمنى مرفوعة، واليسرى موضوعة على صدرها، تتأهب لملاقات يسوع.

على اليمين، والى ما وراء القبر المتهدم، ثلاثة من انبياء العهد القديم، تظهر نصف قامتهم: داود بلحية بيضاء كثيفة، وبيدين متذرعتين، يرتدي ثياباً خضراء؛ سليمان بلحية خفيفة سوداء، يرتدي ثياباً حمراء وقد وضع يديه في وضع تضرع وطلب.

في الصف الثاني يقف يوحنا المعمدان، بلحية كثة سوداء طويلة، وشعر كستنائي، يرتدي ثياباً زرقاء بنفسجية. كل الشخوص لها هالات بلون الذهب، تحوفها خطوط سوداء كما في تلك التي على أنبياء العهد القديم، سوى التي تخص آدم، فتأخذ لوناً سماوياً لازورديا.

المنمنمة احتفظت بنظارتها بشكل جيد، باستثناء وجه يسوع، الذي اتعبته قبلات المؤمنين وخشوعهم الزائد على الايقونة، لأنه بالقيامة انتصر المسيح[١].

ج. توصيف مضمون القيامة:

في يوم العنصرة، أعلن بطرس ذلك بقوة: **"يسوع... قد أقامه الله ساحقاً قبور الموت، اذ لم يكن في وسع الموت ان يضبطه"**[٢]. تصوير المسيح منبعثاً من القبر كان أقوى، بحيث طغى تقريباً على الانحدار الى الجحيم، لا بمظهر اسيرها بل بمظهر غالبها، إذ حرر الذين كانوا سجناء فيها، لا بمظهر العبد بل بمظهر سيد الحياة، في هالة من المجد، غالباً ما يخترقها النور المنبثق من النور. سيد الحياة تمور فيه بأجمعه، حيوية الروح القدس، ويسطع منه العزم

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p. 104.

[٢] اعمال ٢: ٢٤.

الإلهي، انه حاضر حضور قوة ساطعة، ومُعْتَلٍ اعتلاءَ البَرق، انه بالحقيقة نور القيامة وفجر الفصح، فالرب يُحطم ابواب الجحيم ويدوس بقايا الباب، فيما تتناثر كالشظايا المغاليق والمسامير في اللجة المظلمة. ترى كذلك الشيطان مجندلاً، وفي ايقونات متأخرة نرى ملائكة يكبلونه، بينما سلاسل الذين يكبلهم تنخلع انخلاعاً.

يوجد المسيح في هالة من المجد، لم يعد لون ثيابه الأحمر، لون ردائه، ولا الأزرق لون قميصه بل البياض البارق، توشيه خيوط الذهب او الأصفر الذهبي، تضلله، اما ظلمة الجحيم فيضيئها نور العالم.

في ايقونتنا يمسك المسيح بيسراه، ملفاً رمزاً الى القيامة من الجحيم، بحسب تعاليم بطرس، ولهذا قد بشر الأموات ايضاً بالانجيل. وفي ايقونات أخرى، عندما لا يمسك بكلتي يديه آدم وحواء، فإنه عوض الملف يمسك الصليب، لا صليب العذاب بل صليب تذاكر انتصاره على الموت، وبيده اليمنى ينتشل آدم من الجحيم انه لقاء الأدميين المؤثر[1].

وفي مصورة الصليب، هذه لم نعد نرى المسيح يرتدي ثيابه التي عرف بها، من الأزرق الماروني. لقاء تمجيد آدم القديمة وتمثيل جماعات اليمين واليسار، العناصر المكونة لآدم اي التبشيرية والأنبياء، فهناك الى اليسار الملكان، داود وسليمان، فيبدوان بثياب ملوكية ومتوجان بإكليلهما، ومن ورائهما البشير يوحنا المعمدان الى المخلّص بيد. وهناك الى اليمين موسى وهو يقبض على لوحي الشريعة يتبعه الذين انبأوا بقدوم المسيح، والذين يعترفون به، وهكذا فالمسيح بأنحداره الى الجحيم، قد اعتق البشرية قاطبة من العبودية العنيفة، ووحّد اساسيات بشرية متجددة في انبعاثها. أنظر البصاق على وجهي، اني تحملته من اجلك، كي اعيدك الى نسمة حياتك الأولى. انظر اللطمة على خدي، إني قاسيتها، من أجلك، كي أصلح شكلك المشوه، فرممته وفق صورتي. انظر السياط على ظهري، وقد ذقتها لأبعد عنك ثقل خطاياك، التي كانت ترهق كاهلك؛ انظر يديّ وقد سُمّرتا على العود تسميراً، بسبب الذي زلّ مادا يديه نحو العود. لقد رَقدتُ على الصليب، فأخترقت

---

[1] دانييل روسو، الايقونة بهاء وجهك ص٢٤٥ ـ ٢٤٦.

الحربة جنبي، اسقام جنبك ورقادي سوف ينتشلك من رقاد الجحيم، وانت حُرّ بي قد اوقفت الحربة التي كانت مصوبة نحوك، فإنهض لتحل المكان[١].

د. صعود الرب الى مجدهِ:

القيامة، دخول يسوع في عالم الله، تلمس ذلك بالإيمان، قيامة المسيح حدث حقيقي، وبهذا المعنى هي تاريخية، لأنها تخص مصير ابن الناصرة التاريخي. فالقيامة من حيث انتماؤها الى عالم الله، لا تدخل في حقل العلم التاريخي ولا يمكن الارتباط بها، إلاّ عن طريق العلاقة الايمانية. والأثر التاريخي الوحيد، هو وجود جماعة تشهد بأنه حي[٢].

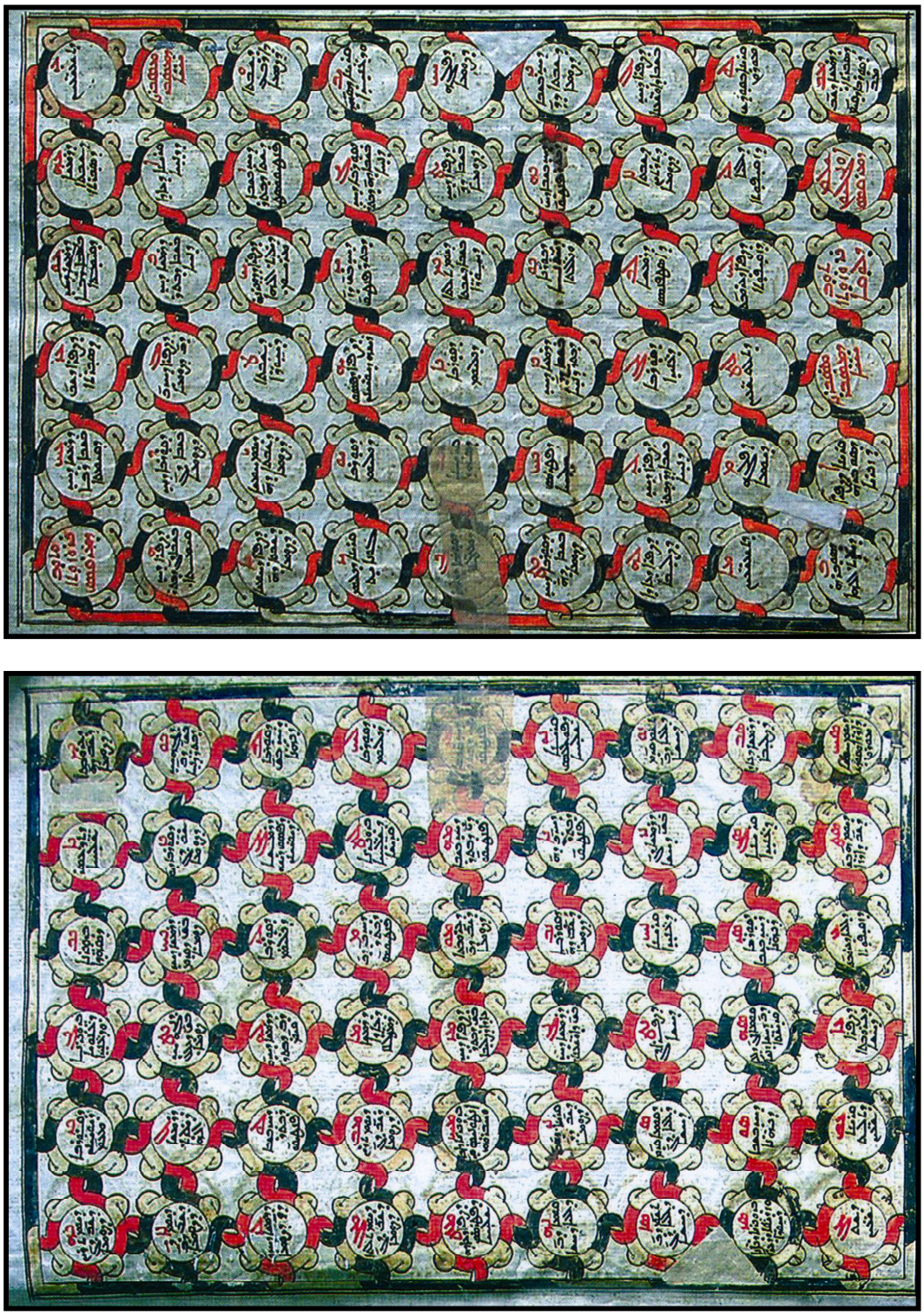
حينئذ نشكر الله على فصح يسوع، على عبوره بيننا، معه ننتقل من الموت الى الحياة، معه نقبل بأن نموت عن ذواتنا، فننتقل الى حياة من الخدمة والمحبة، ننتقل من العزلة الى الصداقة مع الله، والتضامن مع الأخوة. إنه الخبز الحي النازل من السماء، الذي يحيا الى الأبد[٣].

---

[١] دانييل روسو، الايقونة بهاء وجهك ص ٢٤٧ ـ ٢٤٨.

[٢] بارنار راي، يسوع الذي هو المسيح، ص٤٤.

[٣] بولس فغالي، يسوع كلمة الله مع القديس يوحنا، مطبعة الدكاش، بيروت ١٩٩٥، ص٣٥.



مصورة ٦٣: قراءات من الكتاب المقدس بهيئة زخرفية، فن سرياني متأخر، ١٦٥٣م، دير مار بهنام.

الفصل الرابع
ايقونات الظهور والتجلي

إطلالة:

روايات الظهور، هي في منتهى الروعة، والشاعرية، والعمق الروحي، واللاهوتي، تبدأ هذه المجموعة، بظهور يسوع للنسوة، ثم لتلميذي عماوس، والظهور لتوما إثر جحوده، ثم الصعود، والمباركة، والعنصرة، والتجلي.

١. ظهور يسوع للنسوة:

أ. كما في يوحنا:

"فلما قالت هذا التفتت الى خلفها، فرأت يسوع واقفاً، ولم تعلم انه يسوع، فقال لها يسوع، يا امرأة لم تبكين من تطلبين، فظنت انه البستاني فقالت له يا سيدي، ان كنت انت حملته فقل لي اين وضعته وأنا اخذه، فقال لها يسوع، مريم، فالتفتت وقالت له رابوني، الذي تفسيره يا معلم، قال لها يسوع، لا تلمسيني، لأني لم أصعد بعد الى أبي، بل امضي الى أخوتي وقولي لهم، اني صاعد الى ابي وابيكم والهي والهكم"[١].

ب. الظهور في المخطوطة الفاتيكانية:

تسبق انجيل الفرض الصباحي، ليوم عيد الفصح، من يوحنا، تحمل التسلسل ٤٢، في الصفحة ١٤٦، بابعادها ١٧سم ارتفاعاً، و ١٥سم عرضاً. وهي ذات اطار بخط اسود مزدوج، وفضاء بأرضية ذهبية. الأرض خضراء داكنة بخطوط سوداء. القبر على اليسار، كتلة من البناء الأصفر، تعلوها قبة زرقاء مزركشة، ذات أعمدة حمراء، مع أشجار عديدة بألوان مختلفة. وراء شخوص المصورة، هناك شجر سرو متعدد الألوان، بهيئة صفوف زخرفية خضراء وحمراء، مؤطرة بصفوف من الحافات الورقية، حمراء، بيضاء، زرقاء، والى جانبها شاخص بهيئة منارة، ذات حلقات لونية عديدة، تتسع في وسطها، وتضييق في النهاية، الوانها

---

[١] ينظر يوحنا ٢٠: ١٤ ـ ١٧. وينظر الأناجيل الازائية متى ٢٨: ٨ ـ ١١؛ مرقس ١٦: ٩ ـ ١٢.

من الأحمر والأبيض والأزرق وقد تكون بمثابة شجرة، ووراء ذلك شجرة كبيرة، ذات تفرعات كثيرة بألوان خضراء[١].

في هذه المصورة، يظهر يسوع، بثياب غير التي عهدناها، في المصورات التي سبقت القيامة، في اقصى اليمين، لأنه نوع من الرؤية، يتجسد بعد القيامة، والذي يحتل مركزيته في الصورة، هو الملاك بملابسه البيضاء. يرتدي يسوع ثوباً بني اللون، وعباءة بلون الخباز الفاتح، يده اليمنى مرفوعة، يسراه الى الأمام، يتحدث الى المجدلية، التي أخرج منها سبعة شياطين، فأنطلقت وأخبرت الذين كانوا معه[٢] دون ان ينظر اليها. يقف الى جانب النسوة الثلاث، وهن يرتدين ثياباً: الأولى من جهة يسوع، بلون احمر واخضر، وهي تصغي الى يسوع، دون ان ينظر اليها، ثم في الوسط بلون اصفر وبنفسجي، وهي تحمل اناء العطر؛ والثالثة من جهة الملاك، بلون ازرق ماروني.

على يسار النسوة الثلاث جلس الملاك، امام فتحة القبر، بثياب بيضاء، مع طيات بالأحمر والأسود، وأحذية حمراء، جلس قبالة حجر بني، موجهاً كلامه للنساء، أن يسوع ليس هنا، وأنه قد قام. وفي فتحة القبر، نرى الكفن الذي كان يلفه، وهناك اللفائف الذي كان تلف رأسه. امام القبر نجد جنديين، وقد انحنيا بدرع وخوذة باللون الأزرق مطرزة، مع ثوب احمر بالنسبة للجندي الأول، وبنفسجي بالنسبة الثاني، ونجد عيونهما شبه مغلقة، بفعل النعاس الذي غلبهما، وكلاهما قد امسك بسيفه.

المنمنمة بحالة جيدة، عدا بقعة واحدة في الأسفل، كما ان كثرة الاستعمال ادت الى تغيير وتحوير كل البياضات، التي اصبحت بلون الرماد[٣].

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p 106.

[٢] مرقس ١٦: ٩.

[٣] ينظر: المصورة الخاصة بالظهور للنسوة في 7170.

ايقونة ٤٢ : الظهور للنسوة، القياس ١٧ × ١٥ سم، (الملف. 146^{v})، 559.

ج. القبر الفارغ:

الأيقونة في الواقع، تُظهر بوجه دقيق السرد الإنجيلي، الملاك الذي دحرج الحجر، لا كي يتيح للمسيح القائم ان يخرج كما حدث للعازر، بل ليشير بخلاف ذلك، إلى انه لم يعد في القبر، القبر كان فارغاً انه حدث يفوق كل التصورات، ولا تبصره الأعين. عالج المصور هذه الأيقونة معتمداً على يوحنا، وعلى بقية الإنجيليين، وهذا الغنى الإنجيلي، في تنوع الظهورات، راجع الى ان المسيح القائم قد ظهر اولاً لمريم المجدلية، او للنسوة حاملات الطيب، بل للأم الطاهرة، الفائقة القداسة.

القيامة حضور عالم جديد في ارضنا، وقد دعي يوم الرب، الذي هو افتتاح عالم جديد. في ليلة الفصح تنشد الكنيسة من دون انقطاع، "المسيح قام من بين الأموات، ووطئ الموت بالموت، ووهب الحياة للذين في القبور".

باب القبر معتم، يأخذ ملامحه في صمت، يربض خلفه عالم المجهول، يثير في الأعماق زوبعة السؤال، ويلف هيام القلق. استذكر لحظات النشوة، عندما كنت آخال خلف كل مغلق، عالم من الأجساد. وهنا خلف الباب عالم ما. لا أنظر الى هذا الباب بوصفه عنصراً معمارياً محسوباً كشكل وفعالية على الفضاء الذي ينتمي اليه، انه جزء من عالم الفراغ في الداخل والخارج، لم يعد للباب خصوصية او سرية فالقبر فارغ.

٢. تلميذا عماوس

أ. لوقا وتلميذا عماوس

وإنَّ اثنين منهم كانا سائرين في ذلك اليوم، الى قرية اسمها عماوس*، بعيدة عن اورشليم ستين غلوة، وكانا يتحادثان عن تلك الحوادث كلها. وفيما هما يتحادثان ويتساءلان، دنا منهما يسوع نفسه، وكان يسير معهما، ولكن امسكت اعينهما عن معرفته. فقال لهما ما هذا الكلام الذي تتحاوران فيه، وانتما سائران ومكتئبين. فأجاب واحد منهما

(*) عماوس: قرية كانت تقع غرب اورشليم الشمالي بمسافة ٢ كم. صبحي حموي اليسوعي، معجم الايمان المسيحي، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٦، ص٣٣٥.

اسمه كلاوبا، أفأنت وحدك غريب في اورشليم، ولم تعلم ما حدث بها في هذه الأيام. فقال لهما وما هو. قالا له ما يخص يسوع الناصري الذي كان رجلاً نبياً ذا قوة في العمل والقول امام الله والشعب كله[1].

"فلما اقتربوا من القرية التي كانا يقصدانها، تظاهر بأنهُ منطلق الى مكان أبعد، فالزماه قائلين امكث معنا لأن المساء مقبل، وقد مال النهار، فدخل ليمكث معهما، ولما اتكأ معهما، أخذ خبزاً وبارك وكسر وناولهما، فانفتحت اعينهما وعرفاه، فغاب عنهما"[2].

ب. تحليل الأوزان والإيقاع:

ترد هذه الأيقونة بعد سرد الحدث الإنجيلي، من لوقا البشير لقداس عيد القيامة، فرض المساء ليوم الأثنين. تقع في الصفحة ١٥٠، وتحمل تسلسل رقم ٤٣، بأبعاد ١٣,٥×١٣,٥. الإطار بخط اسود مزدوج، وأرضية ذهبية، مع عدم وجود أرض.

تتكون المصورة من ثلاثة اشخاص بينهم يسوع؛ في اسفل الشريط نطاق عماري، واضح في اقسامه العليا، حيث الأقواس الجانبية. في اطار المصورة العلوي، هناك شريط زينة من الزخارف الدائرية الزهرية، على أرضية حمراء بنفسجية، ذات الوان خضراء وصفراء وزرقاء.

هناك اشكال عمارية متركزة حول الزوايا، بشكل أقواس ذات ثلاثة عقود زخرفية، بلون أبيض مع سيادة اللون الأزرق. هناك ستارتان مرفوعتان من منتصفها، احداهما بلون أحمر وشريط اصفر وبنفسجي من الأعلى، والأخرى بالشريط نفسه بلون أخضر مزخرف. المنضدة بهيئة نصف دائرية، مع غطاء ابيض وحاشية زرقاء، مثلما هو الحال، في مصورة قانا الجليل، والعشاء الأخير، وعلى المنضدة اناء مستدير، تحمله قاعدة، يحوي على الطعام الذي هو سمكة بلون البنفسج، والذي من ضمنه، الخبز الذي يناوله المسيح لتلميذيه. في مقدمة المصورة، هناك بساط مذهب بخطوط خضراء وحمراء بتتابع، تفصلها مربعات زرقاء، وهناك زخرفة نباتية على المثلثات. اما المربعات فتتكون من اضلاع متعددة، وباتجاهات متقابلة، فالتلميذ على جهة اليسار، بثياب خضراء ومعطف احمر، نميز لوقا من إكليله، اما الأخر

---

[1] لوقا ٢٤: ١٣ ـ ١٩.

[2] لوقا ٢٤: ٢٨ ـ ٣١.

ايقونة ٤٣ : تلميذا عمّاوس، القياس ١٣,٥ × ١٣,٥ سم، (الملف. 150^{v})، 559.

فهو بثوب بني غامق وعباءة زرقاء، يتسلم كلاهما خبزاً من يسوع، الذي يرتدي ثوباً بلون الخباز، ومعطفاً بنياً شفافاً[١]. اليوم في طقوسنا السريانية نجده عند رفع القربان المقدس، إذ يأخذ الكاهن، صينية الكاس في اليد اليمنى، والكأس في اليد اليسرى، ويجعل اليدين في صورة صليب متقاطعة، ومن الممكن الاعتقاد ان صانع هذه الأيقونة، قد جسد هذه الحركة الليتورجية، عندما يعصب اليدين امام المسيح. المصورة تعج بالنقوش الزخرفية ذات الاضلاع السداسية، ولاسيما في واجهة المصورة، وفي المقاعد التي جلس عليها التلميذان، فضلاً عن هذه النقوش التي تكررت، على سطوح الستارتين ايضاً.

ج. التوصيف العام:

إن طريق تلميذي عماوس، هي طريق الايمان، الايمان بحث ومسيرة طويلة شاقة. ان هذا التراءي لتلميذي عماوس، ليس للدلالة على ان يسوع قام، او اقامه شهود رسميون، بل المراد بهما اشراكنا في فرح تلاميذ، وجدوا ربهم، وجددوا معه روابط محبة، وهذا هو الاختبار المسيحي[٢]. تقوم فلسفة اللوحات المصاحبة، او الرسوم الداخلية في متن النصوص الإنجيلية، على الاستفادة من العلاقة بين الصورة والكلمة، بمعناها العام، والغاية ان تقوم الصورة بإضاءة الكلمة، والكشف عن معالمها، ومحاورتها حواراً ضمنياً.

إن العلاقة بين الصورة والكلمة، وقوة ارتباطهما، امران قديمان قدم اللغة نفسها، فهنا تآزر البصري بالمقروء، انطلاقاً من العلاقة المذكورة، وفي هذا الصدد، تستطيع صورة تلميذي عماوس، ان تقوم بوظيفة التذكير، او تمثل بدقة كلمات بعينها، وهكذا تستدعي الكلمة صورة مقربة لها، والعلاقة وثيقة بين الدال والمدلول، او بين الصورة الصوتية والصورة المفهومية، وهي شيء ثابت في اصل اللغة[٣]. ورواية لوقا اعلاه، هي في منتهى الروعة والشاعرية، وفي منتهى العمق اللاهوتي، اما مصورتنا فإنها تضيء وتآزر، نص لوقا، وتُعلي من شأنه.

---

(١) JERPHANION, Op. Cit, p. 107.

(٢) افرام سقط الدومنيكي، دليلك الى قراءة العهد الجديد، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد ١٩٨٧، ج١، ص٩٧.

(٣) فردناند دوسوسير، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، جامعة الموصل، ص٨٥.

٣. جحود توما

أ. حتى لا يظل جاحداً:

وإنَّ توما احد الأثني عشر، الذي يقال له التوأم، لم يكن معهم حين جاء يسوع. فقال له التلاميذ الأخرون: إننا قد رأينا الرب فقال لهم: ان لم أُعاين اثر المسامير في يديه، وأضع اصبعي في موضع المسامير، واضع يدي في جنبه لا اؤمن. وبعد ثمانية ايام، كان التلاميذ ايضاً داخلاً، وتوما معهم، فأتى يسوع والأبواب مغلقة، ووقف في الوسط وقال: السلام لكم، ثم قال لتوما، هات اصبعك الى ها هنا وعاين يدي وهات يدك وضعها في جنبي، ولا تكن غير مؤمن، بل مؤمناً، اجاب توما وقال له: ربي وإلهي. قال له يسوع: لأنك رأيتني يا توما آمنت طوبى للذين لم يروا وآمنوا[1].

ب. الأيقونة وتحليلها:

تأخذ الأيقونة تسلسل ٤٤، وتقع في أعلى الصفحة ١٦٣، ارتفاعها يبلغ ١٤سم وعرضها ١٣سم. تسبق السرد الإنجيلي، ليوحنا البشير، لفرض الصباح الخاص بيوم الأحد، بعد القيامة. المصورة بإطار خطي اسود مزدوج، وأرضية ذهبية، دون أرض. هناك ديكور عماري في القسم العلوي من المصورة، ويوجد قوس كبير ينفتح بين كتلتين من البناء، بلون البنفسج والوردي المزخرف، الذي يشكل سياجاً لسطح الدار، وهو ما نجده في بعض تشكيلات الدور، في شرق الموصل، ويشكل ذلك القوس قبة كبيرة خضراء اللون، مخططة في جهاتها العلوية، مع حلقة او شريط دائري احمر، ينزل على جانبي المصورة، يحيط بأعلى القبة قطعة مدورة داكنة، ذات حلقة وخطوط حمراء، تشكل الأخيرة كرة مذهبة، وتوجد قاعدتان صغيرتان، ذات درجات مختلفة الألوان: القرمزي على اليسار، والخبازي على اليمين، وفي قاعدة القبة نجد تشبيكة زهرية، مع أرضية صفراء وزوايا خضراء، تحت القوس ثلاث دكات، بهيئة درجات خضراء في الأسفل، وحمراء زرقاء. يقف المسيح على المسطبة الثانية الحمراء، مرتدياً ثوباً

---

[1] يوحنا ٢٠: ٢٤ ـ ٢٩.

ايقونة ٤٤ : جحود توما، القياس ١٤ × ١٣ سم، (الملف. ^{v}163)، 559.

بُنياً وعباءة بلون الخباز، في وسط المصورة وبقامة ضخمة اكبر من الجميع، وهو يمسك يد توما وبحركة ضاغطة، يضع يده على الجرح، والتلميذ بثوب أحمر ووزرة خضراء. وهناك في الاتجاه ذاته على اليسار، خمسة تلاميذ آخرين، بحركة غير مرئية وحركات مميزة قليلاً، والتلاميذ هم بعد توما: بني وخبازي وأزرق بنفسجي، وهناك درجة لون لكل شخص، الجانب الأيمن خمسة تلاميذ على صفين: بطرس بلون اخضر بنفسجي، ثم للأخرين احمر وأزرق ثم خبازي وبني. والصف الثاني: بنفسجي وقرمزي واخضر، جميع الشخصيات لها هالات، والهالة المطرزة بالاحمر على وجه المسيح، الذي قد مُسح بسبب قبلات المؤمنين، كما ان بعض الشخوص، التي في الجانب الأيسر، أصابها بعض التلف[١].

٤. الصعود

أ. جاء في اعمال الرسل:

"ولما قال هذا ارتفع وهم ناظرون واخذته سحابة عن عيونهم وبينما هم شاخصون نحو السماء وهو منطلق اذا برجلين وقفا عندهم بلباس ابيض وقالا لهم: ايها الرجال الجليليون ما بالكم واقفين تنظرون الى السماء ان يسوع هذا الذي ارتفع عنكم الى السماء سيأتي هكذا كما عاينتموه منطلقاً الى السماء"[٢].

ب. توصيف التلاميذ واطبنى:

التلميذ الذي يحبه يسوع، ليس فرداً عادياً، وانما يمثل تلاميذ المسيح كافة، ففي شخصه يسلم هؤلاء التلاميذ، لحماية مريم، التي أقيمت اماً لهم، اي انه المسيح قد اختار أمه، لتكون أماً للتلاميذ بأسرهم، المسيح وكلهم جميعاً بصفة ابناء الى أمهِ[٣].

مبنى المصورة، قد عالجت واجهاته الداخلية معالجة تشكيلية، في علاقة الطابوق والجص، في اشكال وتقوسات متعددة، ومتنوعة الحجوم والأبعاد، فتكون رياضيات بناء

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p. 108.

[٢] التفاصيل في اعمال الرسل ١: ٩ ـ ١١.

[٣] بيير بنوا، روايات الآلام والقيامة، ص١٩٢.

الواجهة، في توفرها على عناصر متعالقة، تخضع لتكرار مؤكد، للعلاقة التأليفية أكثر من انضواء الأشكال على نظام وحسابات اقتسام الواجهة. تمتاز المصورة بفضاء داخلي، يفيد ما في داخل الصورة، التي هي محدودة ومعلقة.

ج. توصيف لوحة رابولا:

في أيقونة رابولا التي تعتبر الأقدم في الأيقونوغرافيا المسيحية، والتي تعد نموذجاً لمنمنمات وأيقونات لاحقة، عند السريان او الأرمن او الأقباط.

والدة الإله في هذه المنمنمة حاضرة في وسط الرسل، على الرغم من أن أعمال الرسل لا تذكر ذلك، حضورها رمز لوحدة الرسل والكنيسة، انها ضمانة تلك الوحدة، واقفة بين الأرض والسماء، وقفة المصلية، وكأني بها غريبة عن العالم المحيط بها، لا تشارك الرسل دهشتهم ولا تفكيرهم، تلبس كالعادة المعطف والقميص مع زنار يشبه الزنار الملكي المهذب، الذي كانت تلبسه، سيدات القصر الملكي الشريفات، كما كانت ترتديه، أمهات السريان في شرق الموصل وشمالها باختصار عذراء الصعود عند ربولا هي مصلية، واسلوبها واقعي مبسط.

د. توصيف اللوحة الفانيكانية:

تستقر الأيقونة في أعلى الصفحة ١٧٤، بتسلسل ٤٥، بتوليف كبير، الارتفاع ٢٢سم، والعرض ٢٤سم، تسبق القراءة الإنجيلية، من لوقا ٢٦: ١٢، لفرض الصباح، يوم عيد الصعود، مؤطرة بخطين مزدوجين، بلون أسود، فضاء الصورة مذهب؛ اما الأرض التي يقف عليها المشاركون، فهي خضراء مخططة بالاسود.

في أعلى المصورة، شريط بلون أخضر عميق، مغطى بزخرفة نباتية، على شكل أغصان باللون الأصفر، حيث هناك مرصعات ثمانية، ذات حافات مقوسة عليا، خضراء، في كل دائرة هناك ملاك، بملابس وأجنحة متعددة الألوان، وبعضهم لا تظهر اجنحته. بعضهم باللون الذهبي، في حين الأخرين باللون الأحمر والبنفسجي. اللون الأخضر، هو المهيمن على الملابس، وكذلك البنفسجي، مع بعض الترصيعات باللون الأزرق والبني. الرؤوس تميل

قليلاً تجاه المسيح، لأنه "**ولم يصعد أحد الى السماء، إلاّ الذي نزل من السماء، ابن البشر الذي هو في السماء**"[١].

هناك شجرتان صنوبريتان، بأغصان خضراء، كأنها مضاءة بأنوار. وفي وسط المصورة، في جزئها العلوي، نجد المسيح جالساً، على عرشه السماوي، محمولاً من قبل أربعة ملائكة، وتقوم اجنحتهم او جسدهم الممتد افقياً، هيئة فريدة، وهي تتصل بهيئة الملائكة الثمانية، في

ايقونة ٤٥ : الصعود، القياس ٢٢ × ٢٤ سم، (الملف. 174)، 559.

[١] يوحنا ٣: ١٣.

المرصعات العليا، فضلاً عن ارتباطها بالتلاميذ الواقفين، في أسفل المصورة مع العذراء. الملائكة الأربعة الذين يحملون عرش المسيح، يغلب على أجنحتهم، اللون الأزرق ثم الأصفر، للذين هم في الصف السفلي، كما يغلب على اجنحتهم، اللون الأخضر، للذين هم في الصف العلوي، ارضية الهالات باللون الأحمر، ولكن ظهر هذا اللون تم صبغه بالأزرق الغامق.

في اسفل المصورة، ظهر التلاميذ الأحد عشر، تتوسطهم العذراء، بثياب زرقاء مارونية، مع خِمَار يأخذ لونه من لون الملاءة، واقفة بأيادي مفتوحة، في حدود الهامة، وقد تجاوزت بطولها وحجمها التلاميذ جميعاً، مع ان الإرث التاريخي لا يضعها في هذه الحدود، ولكن مكانة السمو تضعها في أعلى حدود الرفعة والعلو. التلاميذ اتجهوا نحوها جميعاً، معبرين عن اعجابهم وتعاطفهم مع مشهد الصعود هذا، وذلك بحركات تعبيرية دقيقة، ويمكن تمييز بطرس من شَعرهِ المجعد، ولحيته البيضاء، ومن ملابسه الشبيهة بملابس المسيح. وهو الثالث على يمين العذراء.

اما العجوز الأخر، الواقف الى يسار العذراء، فهو اندراوس كما يبدو. اما بولس فلا يظهر في الصورة لأن الفنانين اعتمدوا المعطيات التاريخية، ولهذا السبب تضمنت المصورة احد عشر تلميذا، ستة منهم وقفوا الى اليسار، وخمسة في جهة اليمين، وقد عانت المصورة، من علامات تلف واضحة، في شخص يسوع والعذراء، بسبب قبلات المؤمنين، حيث يظهر المسيح مرة اخرى او نهائية، بثوب ازرق وإزار ماروني، مع ستار اخضر سائب، على ذراعه الأيسر، جالس بهيئته ورأسه الى الأمام، على عرش لا يُرى منه شيئاً، باستثناء الوسادة والذراعان متباعدان، مباركاً بيده اليمنى، وممسكاً باليسرى، شهادة وبشرى الخلاص. واذا كان يسوع يصعد الى السماء نهائياً، فلكي يرسل روحه ليحل محله من بَعْده، في التلاميذ[1].

---

(1) JERPHANION, Op. Cit, p.108.

٥. يسوع يبارك التلاميذ

أ. مباركة لوقا:

"ثم خرج بهم الى بيت عنيا، ورفع يديه وباركهم. وفيما هو يباركهم انفرد عنهم، وصعد الى السماء، فسجدوا له ورجعوا الى اورشليم، بفرح عظيم. وكانوا كل حين في الهيكل، يسبحون الله ويباركونه آمين"[١].

ب. لوحة المباركة الفاتيكانية:

تقع الأيقونة في وسط الصفحة ١٨٠، بتسلسل ٤٦، ابعادها ١٣,٥سم إرتفاعاً و ١٣سم عرضاً. تسبق اللوحة، القراءة الإنجيلية ليوحنا[٢] والمتعلقة بفرض المساء الخاص بعيد الخمسين، وتقدم المصورة التعاليم الأخيرة التي بموجبها، تم تنفيذ وعد روح القدس.

المصورة بإطار خطي اسود مزدوج، ذات ارضية ذهبية، ولا توجد أرض في المصورة، ذلك ان عرش المسيح وأرجل التلاميذ، موضوعة على الحافة السفلى من المنمنمة، حيث تم حذف الخطين الأسودين من الإطار، ولم يبقَ منها سوى الإطار الأول الأحمر، ويمكن ان ترى بين هذه الأرجل، أرضية بلون الخباز وليس بلون الذهب.

المسيح بثوب أزرق ووزرة مارونية، جالساً على عرش، أخضر مع وسادة حمراء. في مقدمة المصورة وأمام هذا العرش، طراز بتشبيكة زهرية باللون الأسود، ويد المسيح اليسرى تحوي ملفاً أبيضاً، يمثل بشارته، اما اليمنى فمرفوعة نحو كتفه. حول المسيح ستة من تلاميذه، موزعين على الجانبين بالتساوي، جميعهم ينظرون اليه، مع تعابير وقورة لليد، باتجاه الأمام او مرفوعة بإتجاه الصدر. على يسار الصورة ويمين المسيح، يقف بطرس بثوب وردي ووزرة زرقاء، وبينهما تلميذ يعطي ملامح يوحنا الشبابية، دون لحية وشوارب، وبشعر كستنائي، مع ثياب زرقاء ووزرة حمراء. اما التلاميذ الثلاثة الأخرين من الجهة اليمنى، فيتقدمهم تلميذ شاب بشعر كستنائي كث، ودون لحية او شوارب مرتدياً ثوباً احمراً شفافاً، ووزرة بلون

---

[١] لوقا ٢٤: ٥٠ ـ ٥٣.

[٢] يوحنا ١٦: ١٥ ـ ٣١.

ايقونة ٤٦ : يسوع يبارك التلاميذ، القياس ١٣,٥ × ١٣ سم، (الملف. 180r)، 559.

السماء. يليه في المصورة تلميذان في عمر متوسط، بلحى وشعر كستنائي، يرتديان ثياباً بلون أحمر وأزرق شفاف للذي في الوسط، وثوب احمر قاني ووزرة خضراء، للذي في أقصى اليمين، وجميع التلاميذ عليهم هالات بلون الذهب، تعطي ملامح حمراء محاطة بطوق أحمر رشيق وخط خبازي عريض، اما هالة يسوع فهي مطرزة باللون القرمزي، وبسبب التقبيل فقد تعرض وجه السيد، وهالته الى بعض التلف والمسح. أما بقية شخوص المصورة وملحقاتها، بحالة جيدة، وألوانها جميلة متناسبة، تضم لمسات ناعمة، من اللون الأحمر القاني، ووضع المسيح وكبر حجمه يمنحه القدر والعظمة، على الرغم من أنَّ الفنان، قد جعل قدميه أصغر من جسمه[١].

٦. العنصرة

أ. من اعمال الرسل:

"ولما حلّ يوم الخمسين، كانوا كلهم معاً في مكان واحد، فحدث بغتة صوت من السماء، كصوت ريح شديدة تعصف، وملأ كل البيت الذي كانوا جالسين فيه، وظهرت له ألسنة منقسمة كأنها من نار، فاستقرت على كل واحد منهم، فامتلأوا كلهم من الروح القدس، وطفقوا يتكلمون بلغات أخرى كما أتاهم الروح ان ينطقوا"[٢].

ب. نشأة تصوير العنصرة:

العنصرة: اكتمال الوحي النهائي لسر الثالوث الأقدس. إن قارورة مونزا وهي وثيقة من القرن السادس، تظهر لنا الرسل يحيطون بالعذراء وقد صوروا جميعهم منتصبين، وثمة حمامة تحلق فوق رؤوسهم، وفي السماء رسم الفنان صعود المسيح. ويبدو ان هذه الوثيقة من أقدم الوثائق في حوزتنا، تدل على انه في القرن السادس لم يكن ثمة من تصوير خاص لأيقونة العنصرة.

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p.109-110.

[٢] اعمال ٢: ١ ـ ٤.

وفي وثيقة أخرى هي إنجيل رابولا السرياني، الذي يرقى الى سنة ٥٨٦م، نرى العذراء في زينة من العشب الأخضر والأزهار، تتوسط الجماعة الرسولية، أبان حلول الروح القدس. ولم ترسخ الكنيسة إلا متأخرة، التمييز في ليتورجيتها وتصاويرها بين الاحتفال بالصعود والاحتفال بالعنصرة، وذلك يقودنا حيال ظهور ايقونة تخص العنصرة الى تحديد زمنها بالتناسب مع حضور العذراء فيها، او غيابها عنها، فنقف بذلك على الصلة بين العنصرة والصعود.

كانت العذراء في عوز الى الفداء الخارجي بواسطة إبنها، لقد كانت في عوز الى العنصرة توليه شخصها، لأن حلول الروح القدس إبان البشارة، لم يكن لينجز هذا التاليه. العنصرة قبل كل شيء، ولادة الانسان الروحية بالروح القدس، عند السريان نجد حلول الروح القدس بحضور العذراء، حضور والدة الإله الى العلية، وقبول الروح القدس أثناء توزيع ألسنة النار. انه يليق بالتي توجعت والدياً، في حين آلامها اكثر من الجميع، ان تتمتع بفرح عظيم، لدى رؤية جسد ابنها ممجداً.

ج. تحليل المباهج السريانية:

هي لوحة كبيرة، تغطي ثلثي الصفحة ١٨١، من الجهة العليا، وتسبق قراءة من إنجيل يوحنا[١]. عن وعد الروح القدس، لفرض الصباح في عيد العنصرة، وترتيبها بين الصور يحمل رقم ٤٧ وهي بتوليف كبير، ارتفاعها ١٩سم وعرضها ٢٤سم. الإطار بخط مزدوج ذا لون اسود، وأرضية مذهبة، مليئة بالزخارف والنقوش والأشكال العمارية، مع انتقال الى السماء في أعلى المصورة.

يتضمن الطراز العماري بنايتين، ذات أقواس نصف دائرية، لها وظيفة المبنى والفضاء العماري، وتضم تضليل فراغاتها باللون الأخضر المزخرف، مع وجود أقواس وأعمدة فرعية في اسفلها، بالوان الزرقة والحمرة على الجانبين، فضلاً عن شريط عريض بلون أحمر، مع تطريزة بتشبيكة زهرية، وهناك قبة محيطة بديكور الأزهار[٢].

---

[١] يوحنا ١٦: ٤ ـ ٥.

[٢] JERPHANION, Op. Cit, p. 110.

الأيقونة تضم مدرجات هرمية، جلس عليها التلاميذ، بهيئة ضلعي المثلث الجانبيين، تزينها نقوش نجمة سداسية، مع أشكال أخرى يطغي عليها اللون الأحمر القرمزي. وفي مقدمة الصورة مذبح بهيئة منضدة متوسطة الارتفاع، ذات إطار بلون الحمرة، تحتوي في داخلها نقوش زخرفية، بألوان زرقاء وحمراء على هيئة نجمة ثمانية، تعطي أشكالاً بهيئة صُلبان، سواء كان في لونها السماوي أم الأحمر، وفي الأعلى مقطع من السماء، بدرجتين من لونها الشفاف والغامق، حيث توجد دائرة من الذهب، تسمح بخروج اثني عشر شعاعاً، يصل الى رؤوس التلاميذ، الذين هم في مقدمة الأيقونة، حيث ان الفنان لم يستخدم حسابات الأبعاد والفراغ والمجال، بل استخدم قِصرَ الشعاع وطوله بين الدائرة الذهبية، في كبد السماء والتلاميذ. كما ان الفنان قد تضايق من وجود تلك الدكّات او المدرجات، فكانت مصوراته

ايقونة ٤٧ : العنصرة، القياس ١٩ × ٢٤ سم، (الملف. 181[٧])، 559.

في المقدمة، أصغر من تلك التي في أعلى الأيقونة، إلاّ أنه ليس بإمكاننا تحديد هوية شخوص المصورة، باستثناء التلميذين الذين هما في أعلى المصورة، بطرس ويوحنا القريبين بشعاعهما من المجد الإلهي، ومن الفضاء الذي يكتسي اللون الذهبي.

في هذه الأيقونة، التي يتوسط بطرس التلاميذ في العلية، تحضر الألوان والعناصر النباتية بغزارة وغنى، فجاءت معبرة عن الأصالة في الفن، من خلال علاقة خطوطها وألوانها، في مهارتها وقدرتها السامية، التي نظنها حقيقة، ففيها لذة النص وجمال الذوق ورقي المشاعر، نرى فيها التنظيم الجمالي والمهارة غير العادية، والثقة المتزايدة في استخدام ريشة الفنان. هذه اللوحة تدعو الى الاصغاء والى الهجرة الى معانيها، في غياب يسوع جسداً لتضع على وجوههم الوجوم والحيرة والصمت، ثم الفرح والامتلاء من الروح القدس.

د. حضور مريم في العنصرة:

كانت مريم حاضرة يوم العنصرة، يوم حلول الروح القدس على التلاميذ. وتعكس العنصرة ما حدث في يوم البشارة، فإنها لم تقم بأي دور للوساطة، لأن يسوع قد أكمل عمل الفداء[1] ووضعته القيامة في مجده، فمنذ الآن كل شيء يمر، عبر المسيح ومع المسيح وفي المسيح، والمسيح حاضر بلا توقف، لتلبية حاجات البشر. في يوم العنصرة، نالت مريم الروح القدس، وستكون دائماً حاضرة وحارسة، للدور الذي مارسته منذ البشارة وهو ان تكون أُماً، أم المسيح الكامل، فهي لم تحافظ على المسيح لنفسها فقط، ولكنها منحته للعالم.

إن كنيسة المشرق، بلسان قديسها ومَلفَانها العظيم، مار أفرام، في القرن الرابع الميلادي، أحد أقدم الأباء، يعظم طُهر مريم الكلية القداسة، وعند اعلان عقيدة الحبل بلا دنس، وهذا يعني ان مريم عاشت فداء المسيح بطريقة كاملة، بعد تمجيدها في السماء، فإنها تحيا مع المسيح المنتصر بقيامته، إننا نلجأ الى مريم دوماً والى عونها الوالدي، في عمل النعمة، وعون الأم الذي به يتمسك المؤمنون، بالوسيط والمخلّص، تمسكاً أوثق[2].

---

[1] يوحنا ١٩: ٢٨.

[2] فرنسيس المخلصي، تلاميذ المسيح ، مطبعة الزمان، بغداد ١٩٨٧، ص٢٧٢ ـ ٢٧٣.

٥. الامتلاء من الروح القدس:

كما في قاعة العشاء السري، تجري الأحداث متجلية، امامنا بكل وضوح، والأيقونة تمثل الأثني عشر تلميذاً، الذين اصطفاهم المسيح نفسه، والرسل يمثلون المحفل الرسولي اساساً ورأساً لسلطة الكنيسة، وكلهم تجللوا بالقدرة العلوية عينها، وبالسلطة عينها على الربط والحل[١]. والرُسل يمسكون بأيديهم الأسفار ملفوفة، والانجيليون الكتبة، تدليلاً على إنجاز وعود المسيح، بشأن تعليم الروح القدس.

٧. التجلي:

أ. عند مرقس:

"وبعد ستة أيام أخذ يسوع بطرس ويعقوب ويوحنا، فأصعدهم الى جبل عال على إنفراد، وتجلى قدامهم، وصارت ثيابه تلمع بيضاء جداً كالثلج، حتى لا يستطيع قَصّار على الأرض ان يبيض مثلها. وترأى لهم موسى وإيليا، وكانا يخاطبان يسوع. فأجاب بطرس وقال ليسوع، يا رب حسن لنا ان نكون ههنا، فلنصنع ثلاث مضال، واحدة لك، وواحدة لموسى وواحدة لإيليا. ولم يكن يدري ما يقول، لما كان بهم من الرعب، وضللتهم سحابة، وخرج صوت من السحابة يقول، هذا هو ابني الحبيب فله اسمعوا، ونظروا حولهم بغتة، فلم يروا أحداً بعد إلاّ يسوع وحده معهم"[٢].

ب. توصيف التجلي:

يقع تجلي المسيح في الأناجيل، في لحظة حاسمة، وهي اللحظة التي يكشف فيها يسوع لتلاميذه، بينما يعترفون له بأنه المسيح، يختار يسوع تلاميذه بطرس ويعقوب ويوحنا كشهود للحادث، ويورد المشهد الظهورات الإلهية، التي كان شاهدها موسى وإيليا على جبل الله، وإنما في حضرة موسى وإيليا، يظهر يسوع لتلاميذه متجلياً بمجد الله. إن هذا المجد يثير

---

[١] متى ١٨: ١٨.

[٢] مرقس ٩: ١ ـ ٧ والنصوص الازاتية كما في لوقا ٩: ٢٨ ـ ٣٦.

رعبهم، وهو الخوف الديني الذي يعتري كل إنسان، إزاء كل ما هو إلهي، ويُظهر التجلي يسوع وكلمته، كقوام للشريعة الجديدة[١].

ج. في الأيقونة بهاء وجهك:

في أعلى أيقونة التجلي هذه، نرى المسيح في المجد، وقد صور على الجبل، من غير ان يطأه، وهو ليس سوى نور قد توشح بالبياض او الذهب. انه المسيح واهب النور، حجب شعاع الشمس بضياء مجده الإلهي، غير المدرك.

أما موسى وإيليا، فكل منهما على جبل، من غير ان يطأآه، يغمرهما نور المسيح وهما على القمم، لأنهما رَجُلا التسامي الروحي، يَلْقَيانِ الله إذ كان يخاطبهما على رؤوس الجبال، فكلاهما معاينان للعهد القديم، رأيا الله في سيناء وفي جبل الكرمل، والمسيح يخاطبهما بشأن آلامه المقبلة، وفيما يمثل موسى الأموات، يمثل إيليا الأحياء، بعد ان نُقل الى السماء في عربة.

في اسفل الأيقونة، الرسل مضطربون، وقد لبثوا بشراً، قَلَبهُمْ التجلي رأساً على عقب، اما بطرس الى اليسار فقد غشيه الاندهاش، وود لو أنه ينصب المضال، لكنه أشرف يقيم في المجيء الثاني قبل ختام التاريخ، انه يعبر عن نشوته، في ان يلقي نفسه في حالة العالم الأصلية قبل السقطة[٢].

د. تحليل مشهد التجلي:

المصورة توليفة كبيرة، ابعادها ٢٤سم ارتفاعاً و ٢٥,٥سم عرضاً، تحمل التسلسل ٤٩ وتقع في الصفحة ٢٠٦. تغطي اكثر من ثلثي صفحة المخطوط السرياني، تاركة خمسة اسطر من أسفل الصفحة ذات الحجم الكبير، وهي تسبق القراءة الإنجيلية من متى البشير مكتوبة بحروف ذهبية، لفرض المساء للتجلي، ويأتي بعد ذلك السرد الإزائي من انجيل مرقس ولوقا لفرض الصباح وقداس النهار وهي في ذلك تحتل المرتبة الرابعة في ترتيب حجوم الصور. اطار المصورة عدا ضلعها الأسفل، الذي تحف به خطوط مزدوجة باللون

---

[١] معجم اللاهوت الكتابي ١٨٧ ـ ١٨٨.

[٢] دانييل روسو، الأيقونة بهاء وجهك ص٢٣١ ـ ٢٣٢.

الأسود، وهو عبارة عن شريط زخرفي تقطعه خطوط متموجة متعاقبة، تترك فيما بينها نقوش شبيهة بمثلثات داخلها نقوش أخرى، يضم هذا الشريط في داخله، نقوشاً ذات ألوان حمراء وبنفسجية، في داخلها نقوش أو أزهار خضراء او بنية، داخلها ازرق غامق او شفاف، داخلها نقوش حمراء ويتخلل ذلك ألوان بيضاء ايضاً. والمصورة بفضاء مذهب، ارضيتها عبارة عن مجموعة من البقع، والتضاريس الهضبية والجبلية، اكبرها ذلك الذي تجلى عليه يسوع المسيح، بُنيُ في وسطه شريط أزرق، كما تضم القمتين المجاورتين لمشهد التجلي، اللتين يقف عليهما انبياء من العهد القديم، هما موسى وإيليا، لأنهما رجال التسامي الروحي إذ، **"ارتفع ايليا في العاصفة نحو السماء وحتى لم يعد يرى ايليا"**[١] وكان **ايليا استدعى ناراً من السماء، لتأخذ بشرف الله**[٢]. اما يسوع فقد أتى بنار جديدة هي نار الروح القدس[٣] وفي جبل الزيتون عزى ملاك يسوع وشدده، الأمر الذي تم مع ايليا في البرية[٤].

يقف موسى وإيليا، وهما على يمين يسوع باللون الوردي، وعلى يساره باللون الأحمر. اما بقية التضاريس اللونية فهي الأزرق والأحمر في الزاوية اليمنى، وعلى الجهة الأخرى تضاريس باللون الأزرق والأخضر، اربعة انهار تجري من العمود الذي يقف على حافته المسيح او الحَمَلْ، وهي تبدو بشكل شعاعات خفيفة جداً، نراها تنزل بصورة مائلة، على كل من بطرس ويعقوب ويوحنا.

على القمة الوسطية، البارزة جداً بلونها البني الداكن، وبوظيفته المتجلية، نجد المسيح في هذا المشهد بثوب أزرق وأحمر فاتح، يمسك اللفاف في يده اليسرى، وهي تمثل بشارة الخلاص الانجيلية، واما يده اليمنى فهي مرفوعة امام الصدر لتعطي انطباعاً، أنه يبارك تلاميذه، اما نهاية ثوبه فهي متدلية وهناك هالة سماوية تحيط به، حيث تنطلق منه شعاعات، بعضها بارز، وأخرى لا تكاد ترى، تجاه بطرس. ويعقوب ويوحنا وعلى المرتفعين المجاورين، هناك اثنان من الانبياء بلحية وشعر ابيض، يتجهان بجسميهما ونظريهما الى

---

[١] ٢ مل ٢: ١١.

[٢] ٢ ملوك ١: ٩ ـ ١٤.

[٣] لوقا ١٢: ٤٩.

[٤] لوقا ٢٢: ٤٣.

ايقونة ٤٩ : التجلي، القياس ٢٤ × ٢٥,٥ سم، (الملف. 206^{v})، 559.

يسوع، وهما موسى في اليسار، وهو بثوب اخضر وعباءة مارونية. وفي اليمين ايليا النبي بثوب بني ماروني، ونظراتهم ايضاً متجهة نحو الاسفل، الذي فيه التلاميذ، وهم يعبرون عن دهشتهم، فعلى اليسار هناك بطرس في وضعية القرفصاء، متجهاً صوب النور، يرتدي ثوباً ازرقاً مارونياً، ثم يعقوب في جهة اليسار، يرتدي ثوباً احمراً ومعطفاً بلون أزرق، راكعاً ايضاً يبحث عن شيء ليحتمي به من النور الذي يسطع. أما يوحنا فهو في وضع ركوع مذعور ايضاً، وقد أدار ظهره للنور لقوته، مرتدياً ثوباً بنياً ورديا مخططاً بلون ابيض، كما أظهره متى في بشارته[1].

المنمنمة بحال جيدة، مع تلف بسيط، وهي غنية بنقوشها الفنية، مع تألق في درجات الألوان وفي شكل الجبال، تعكس الموجة الفنية للملون والرسام لهذه المنمنمة، وعناصر هذا المشهد نجدها مع اختلاف في التفاصيل. وقد حاول القائمون على هذا العمل الفني للسريان من خلال قوة السيطرة، على صنعة الرسم والتلوين، حتى كادوا ان يغيروا مفهوم المشاهد، على طوبوغرافية الأرض، وذلك عندما ربطوا بين الطبيعة الأرضية والمجد السماوي، بألوان مزركشة فيها فرحة الحياة.

---

[1] متى ٢٧: ٦.

الفصل الخامس
ايقونات من الليتورجيا السريانية

مدخل:

هذه الأيقونات هي المجموعة الأخيرة في هذا التوزيع الأيقوني، وقد انتزعت من التسلسل الذي سارت عليه، الليتورجيات السريانية في الأصل، وتضم ستة ايقونات، هي: العذراء والطفل، وهي أيقونة تظهر يسوع، وهو في حضن العذراء، متربعاً العرش السماوي، ليعلن كلمة الرب، ثم الانجيليان متى ومرقس، ثم رجم اسطفانوس التي جرت احداثها ضمن اعمال الرسل، ثم القديسون الأربعة هي تذاكر حية لاعتناء الرب بالكنيسة وبشعبه، ثم الشهداء الأربعون لسبسطية وتاريخ استشهادهم يعود الى سنة ٣٢٠م، ثم ارتفاع الصليب وتمجيدهِ على يد قسطنطين الذي انتصر للمسيح سنة ٣١٣م حيث دخلت المسيحية بعدها في عهد جديد.

١. العذراء والطفل:

أ. تأصيل مسيحي:

وهبتنا مريم بإبنها أيقونة الله، شاركت في التجسد مشاركة تفوق الوصف، فبوركت من جميع النساء. مقامها جليل الشأن في فؤاد المسيحيين وفؤاد كنيستهم، فالأم لا تنفصل عن الإبن، إنها ليست سوى حب الله الكلي وبلا قيد، إنها إكليل العقائد، تسطع بأضوائها على سر الثالوث، الذي تنعكس أنواره على البشر، إن عنايتها الوالدية وهي تحضن الطفل يسوع، إنما تحضن الآن العالم وكل كائن بشري[1].

---

[1] دانييل روسو، الأيقونة بهاء وجهك، ص٢١٣ ـ ٢١٥.

ب. توصيف إسلامي:

انتشرت صورة العذراء، صاحبة الجلالة في كثير من البلاد ومنها الحجاز. يقول ابو الوليد احمد بن محمد الأزرقي، من أهل القرن التاسع الهجري، في كتابه تاريخ مكة: ان صورة العذراء هذه كانت على العمود المحاذي لباب الكعبة، صورة عيسى ابن مريم، جالساً على الركبتين، ومتكئاً على صدر امه مريم عليها الصلاة والسلام. وحين فتح محمد (ص) مكة، في السنة ٦٣٠م حطم اصنام القبائل الوثنية، لكنه حافظ على صورة يسوع ومريم، وبعث رسول الله يحضر من ماء زمزم... وأمر ان يبلل قماش به، ووضع راحتيه على صورة عيسى ابن مريم وامه، عليهما الصلاة والسلام وقال: "امحوا جميع الرسوم إلاّ ما ضللته يداي" وقد زالت معالم هذا الرسم المريمي، في حريق الكعبة، اثناء حصار مكة سنة ٦٨٣م، حين هاجمها حسين بن النمير، احد قادة جيش الخليفة معاوية بن ابي سفيان.

ج. توصيف بيزنطي عام:

تبدو العذراء، في الأيقونات من هذا النمط، صامتة، ساكنة، ظهرها مستقيم، تنظر الى المشاهد، وتحيط الطفل بيدها في رقة وحنان، يجلس الطفل في حضنها مستقراً بوقار، يمسك بيده اليسرى لفافة ورق هي بشرى الخلاص، التي أعلنها للخليقة، ويبارك باليد الأخرى. هذا ما عبّر عنه يوحنا الدمشقي، في أحد أناشيده "يداها تحمل الأزلي، وركبتاها عرش أسمى من الشاروبيم، إنها العرش الملكي، الذي يتأمل الملائكة عليه سيدهم وخالقهم".

في غالب الأحيان، يرسم الفنانون البيزنطيون، صاحبة الجلالة في صورة كلية، أي من الرأس الى أخمص القدمين، ولا تلبس في رجلها صندلاً، بل تبدو قدماها شبيهة بأقدام الملائكة، دلالة على سمو مقامها[1].

والقوانين البيزنطية، لم تتدخل في تحديد أنماط أيقونات العذراء، بل تركت للرسامين مجالاً واسعاً للتخيل والابتكار، لذلك تعددت المواضيع وتشابك بعضها ببعض،

---

[1] سامي حلاق اليسوعي، العذراء والطفل في الفن البيزنطي، دار المشرق بيروت ١٩٩٧، ص٢١.

عند ايقونات لها نمط الأم الحنون والمرشدة في آن واحد، وأخرى تجمع نمطي صاحبة الجلالة والطفولة البشرية للكلمة في كل أيقونة. العذراء هي هوية شعب وكنيسة[١].

في الأيقونات الأم، تحمل الأم ابنها دائماً، تضمه بحنان الى صدرها، ولا يعبر وجه العذراء الناعم النبيل، عن أي فرح، بل أنها تنظر بعينين حزينتين الى المشاهد، أو الى ابنها وهي تقودنا الى سر حياة، امضت عمرها في تأملها، انها نظرة إيمان. فالعذراء حملت الله في قلبها، قبل ان تحمله في أحشائها.

ترتفع يد العذراء اليمنى بلطف وهي تسنده، تدعونا الى مشاهدة ولدها، إله الرأفة والحنان، تُلْبِسُ طفلها غالباً ثوباً ذهبياً لماعاً، فهو نور من نور، اله حق من اله حق، أما عيناه فلا يرتسم عليها الحزن، بل الخوف والقلق، انها العلاقة الانسانية في أسمى معانيها[٢].

د. توصيف سرياني خاص:

تقع هذه الأيقونة في الصفحة ١٧، وتحمل التسلسل رقم ٨، بارتفاع يبلغ ١٧ سم، وعرض يبلغ ١٣سم، وهي للعذراء بعظمتها مع الطفل يسوع. هذه الأيقونة تسبق السرد الخاص بدهشة الرعاة، المأخوذة من لوقا البشير[٣]. إطارها مزدان من الأعلى بشريط لازوردي، مزخرف بهيئة نجمية وألوان عديدة، من الأحمر والأصفر والأزرق الشفاف والماروني، تضم في داخلها نقوشاً مزخرفةً. اما اطارها السفلي الذي هو بمثابة قاعدة للمنمنمة فيغدو بلون اخضر وبنقوش زخرفية على هيئة حروف، تكاد تمثل تكراراً لخطوط معينة. وعلى جهتي المصورة الجانبية، عمودان بلون اخضر، تقوم عليهما اقواس ذات فصوص ثلاثية بلون الخباز، تحتوي على نقوش وزخارف بلون لازوردي، تخرج من قاعدتها السفلى أغصان زهرية، تظهر بشكل أوضح، على جهة اليسار من شخوص المصورة.

---

[١] سامي حلاق، العذراء والطفل، ص٤٨.

[٢] سامي حلاق، العذراء والطفل، ص٥٤.

[٣] لوقا ٢: ١٢ ـ ١٥.

ايقونة ٨ : العذراء والطفل، القياس ١٧ × ١٣ سم، (الملف. 17r)، 559.

المحور الرئيس في الصورة، هو والدة الإله العذراء والطفل يسوع، اذ العذراء جالسة على عرش كبير فاخر، يشبه العرش الامبراطوري المرصع بالجواهر الثمينة، تغطيه الأقمشة النفيسة على يدها مثل السوار، وفي هيئتها شيء من المهابة والنبل والوقار والجاه. الطفل بين احضانها وساعدها الأيسر، الطفل يسوع وهو يهب الواناً نيّرة شفافة تتألق به جلال السيد، ترتدي ثيابها المعهودة من الأزرق والأرجوان، وقد غطي شعرها بقماش يشابه جبهتها، مع هالة المجد الكبيرة، ويعكس كثير من الأناشيد الليتورجية، مقام العذراء في هذه الأيقونة.

على المقعد الذي تجلس عليه، تَظهر الجوانب وحافات الوسادة، بألوان وحلقات عديدة زرقاء وصفراء، تغطيها سجادة بنفسجية مطرزة بحافات شريطية مذهبة. الطفل يسوع يرتدي ثياباً بألوان خضراء وبنفسجية، يده اليمنى تشير الى المباركة، واليسرى موضوعة على الصدر، وعلى رأسه هالة كبيرة، مؤطرة بخط دائري اسود مع صليب[1].

لقد أصاب التلف بعض أجزاء المصورة، ولاسيما وجهي العذراء والطفل يسوع بفعل التقبيل، فضلاً عن تلف آخر أصاب طرفها العلوي من جهة يسوع، بفعل القشط الذي أصاب المواضع تلك.

٥. دلائل الأيقونة:

كان فن التصوير المريمي، احد المواضيع المفضلة في التصوير الأيقوني، والسريان يَكنّون للسيدة العذراء إكراماً وإجلالاً، ولا غرابة إن غالبية المدن والبلدان التي يقطنها المسيحيون، تسمي احدى كنائسها باسم العذراء، كما في سيدة بغديدا الطاهرةالكبرى، وسيدة بغداد سيدة النجاة، وهناك كنائس عديدة للطاهرة في الموصل وفي غيرها، إنها أقرب القديسين الى قلوب المؤمنين.

تظهر الايقونات السريانية عامة، يسوع وهو في حضن العذراء، متربعاً العرش السماوي، ليعلن كلمة الرب، والعذراء بثوبها الأزرق للدلالة على بشريتها، ومئزرها الأحمر معلناً ان العلي يضللها. للعذراء سلطان كبير على خيال السريان، في الحلول والصلب، وهو ينمو

---

[1] JERPHANION, Op. Cit, p. 75-76.

ويتطور بأمومتها العالمية، لتعد شخصيتها من اجمل شخصيات المملكة، فهي المثل الأعلى والحب المحض والحنو الأبدي[١].

تتشح الأم العذراء من فوق ردائها، بملاءة محاطة بكنار، وهو عبارة عن خمار طويل، ارجواني يغطي الرأس والكتفين مهابة، وهي تدلل على ابنها باشارتها بيدها اليمنى، تظهر مغطاة الرأس فلا نرى شعرها، وتغطية الرأس سُنّة شرقية، وهي تمثل الأيقونة العذراء على هذا النحو، تبين لنا كم كانت مريم تحفظ الشريعة وتسير سيرة نقية.

في الايقونات السريانية، مريم هي صورة الكنيسة، تحمل في ذاتها الخلاص، مع انها في ترقب دائم له، وتعترف به. ان والدة الله اذ تتشاغل عن ملاحظة ابنها، فأنها تنظر الى البعيد نظرات فراغ، يغشاها الحزن والحب، والكنيسة الشرقية ما كرمتها قط منعزلة عن ابنها المجد[٢].

مريم تحمل الطفل، وبيدها اليمنى تشير اليه، مقدمة للبشرية مَلكِ العالم، وعلى الرغم من التلف الزمني، فهي تحمل في وجهها عينين واسعتين رقيقتي الجفن، لوزيتي الشكل، تحوق الضلال بحجاجهما، تدليلاً على شيء من الكآبة، اما العينان اذ هما مصوبتان شطر المشاهد. تتلاشى نظراتهما في البعيد البعيد. اما الأنف فهو بالتناظر مع مقاييس الوجه، ضيق المنخرين مستقيم، والشفتان رقيقتان، والاذنان تكادان تختفيان عن البصر.

وجه الطفل وجه سيد مشرق الجبين، تنبيء ملامح حاجبيه بنظرة حازمة، ينظر الطفل الى امه وفي أغلب الأحيان يصوب طرفه للمشاهد، بيده اليمنى يبارك، وباليسرى يمسك السِفْر المقدس، دلالة على الانجيل الذي سوف يكون بشارة للعالمية، وفي هالة الطفل، نقش صليب كما في ايقونات الإله الضابط الكل[٣].

والمسيح بشكل ايقونة على صدر العذراء وهي جالسة على العرش، وتحمل الطفل في حضنها، تحمله على يدها اليسرى وتدل عليه، ومرحلة السريان الأولى هي المرحلة التي بدأ فيها نوع من الاستقلالية السريانية، عن باقي الكنائس الانطاكية اذ اخذوا خلالها حصتهم

---

[١] دانييل روسو، الأيقونة بهاء وجهك، ص٢٢٤ ـ ٢٢٥.

[٢] دانييل روسو، الأيقونة بهاء وجهك، ص٢٢٥.

[٣] دانييل روسو، الأيقونة بهاء وجهك، ص٢٢٥.

من الميراث الانطاكي المشترك، وأهم وأكبر شاهد على هذه المرحلة وربما لا يوجد غيره، هو مخطوط الإنجيل لربولا.

مصورة ٦٤: العذراء والطفل، مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.

٢. الإنجيليان: متى ومرقس

أ. فاتحة بشارة متى ومرقس:

"كتاب ميلاد يسوع المسيح ابن داود ابن ابراهيم. فابراهيم ولد اسحق واسحق ولد يعقوب ويعقوب ولد يهوذا واخوته"[١].

بدء انجيل يسوع المسيح ابن الله كما هو مكتوب باشعيا النبي هاءنذا مُرسلٌ ملاكي امام وجهك يهيء طريقك قدامك"[٢].

بشارة متى:

كُتب هذا الانجيل، في فلسطين، لأجل المؤمنين من بين اليهود، الذين اعتنقوا المسيحية. وهو سفر يُظهر يسوع كأعظم الأنبياء والمشترعين، الذي تمم العهد القديم. وهذا الانجيل يجمع اعمال المسيح وأقواله، حسب مشابهة بعضها لبعض، ومع ذلك يُبرهن ان يسوع الناصري هو المسيح، لكونه الحلقة الموصلة بين العهد القديم والعهد الجديد.

بشارة مرقس:

تبدأ هذه البشارة بمعمودية يوحنا وكرازة يسوع في الجليل ومن دون انجيل الطفولة. تتألف من روايات في العجائب والمناظرات، وتحتوي على اقوال قصيرة ليسوع والأمثال فيها قليلة جداً. ورواياته تنبض بالحياة وهي ذات لون وسحر، يدفع القارئ في حركة لا تقاوم.

ب. التحليل الشكلي:

اللوحة لم يعطَ لها أي اسم، ولكن من خلال نمطها الأيقوني، نستطيع ان نستنتج وبكل يقين انها تدل على متى ومرقس. وهي في الصفحة الأولى وتغطيها جميعاً. بابعاد ٩ × ٣١سم، وتضم مقطعين أو صورتين كل واحد منها بإطار مستقل، وشريط زخرفي علوي، لتخص اثنين من كتبة الإنجيل، وهما البشير متى والبشير مرقس، كل واحد منهما جلس على أريكة، امامه مقرأ عليه الكتاب المقدس، مع شجرة حياة نورانية مزخرفة، تمثل المسيح

---

[١] متى ١: ١ ـ ٢.

[٢] مرقس ١: ١ ـ ٢.

الذي هو نور لهداية الأمم[١] وهو النور الذي يشرق في الظلمة[٢] رمز الحياة الجديدة، وضع الشجرتين فيهما نوع من التقابل والتوازن، والموائمة والانسجام، مع يد الهية خارجة من السماء، متجهة صوب الأرض باتجاه البشيران، إنها توصل الأرض بالسماء، المقطعان بألوان متعددة يغلب عليها اللون الأحمر.

المصورة العليا تمثل متى، صاحب البشارة، وهي كرازة نظمها مؤلف شاء ان يقاسم، ما كان بالنسبة له بشرى سارة، تتضمن روايات وجود يسوع، منذ ولادته وحتى موته وقيامته، كتبه بقلم يهودي ألف الأسفار المقدسة التي يسميها العهد القديم، مؤكداً في قراءته الآتية من الديانة اليهودية، على أمرين: يسوع من الناصرة، وهو حقاً المسيح المنتظر، منذ أجيال كثيرة[٣].

متى البشير في مصورته هذه، بلحية مسترسلة وشعر أبيض، الرأس مكلل بشعاع المجد المذّهب، جالس على أريكة كبيرة واسعة، يرتدي معطفاً بنفسجياً، يهم بكتابة بشارته، أمامه منضدة، بشكل زخرفي وأرضية خضراء، تتخللها نقوش متشابكة بلون أحمر، مع ذراع خشبي مثلث الشكل بلون أخضر، وراءه ستارة مرفوعة بعض الشيء بلون أخضر، في أعلاها حاشية او شريط، بألوان بنفسجية شفافة وقرمزية مذهبة.

أمام متى البشير مقرأ خشبي مذهب، بهيئة حرف X، وضع على صندوق مزخرف قبالة اللوحة، والصندوق الذي يمثل قاعدة المقرأ، بلون أزرق، تتخلله الوان بنفسجية بنية، مزخرف بنقوش نجمية ذات زوايا عديدة، وعلى هذا المقرأ كتاب مفتوح هو العهد الجديد، أو هو انجيل متى البشير، وفي الأسفل كتاب أخر مغلق، يمثل العهد القديم مع محبرة للكتابة.

---

[١] لوقا ٢: ٣٢.

[٢] يوحنا ١: ٥.

[٣] لجنة من الأختصاصيين، قراءة في العهد الجديد، نقله الى العربية بيوس عفاص، بغداد ٢٠٠٤، ج١، ص٨١.

في الجهة اليمنى من هذا المقطع، شجرة سرو قائمة في الفراغ الذي تخلل الصورة، حولها بركة ماء بلون أزرق، محاطة بحافة خضراء، ذات ساق بني وأوراق متشابكة، تجمع ألواناً عديدة، تعطي شكلاً قزحياً، من الأخضر والأزرق والبني والأحمر، في إطار مذهب. في أعلى الزاوية اليمنى سماء تنفذ منها يد الإله تشير الى متى البشير.

المصورة الثانية، وهي السفلى. تضم في أعلاها شريطاً زخرفياً زهرياً، منسقاً بألوان زرقاء خبازية على التوالي، تحيط بها تيجان مورقة زرقاء، مع شرائط خضراء وأزهار حمراء، عند نقاط الإلتقاء مع أرض ذهبية.

ايقونة ١ : الانجيليان متى ومرقس، القياس ٩ × ٣١ سم، (الملف. 1r)، 559.

مصورة ٦٥ : البشيران لوقا ويوحنا، مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.

يقول جرفانيون، ان هذا الرسم، يعد ثقيلاً نوعاً ما، وغيرَ نظامي بالدرجة الأولى، مع عدم امتلاكه للناحية الجمالية كما في القسم العلوي، بل هو يشابه هذا القسم، ويجاريه مقتفياً إثرهُ، مقلداً له إلاّ أن شخوصه وأجزاءه، وضعت بشكل معاكس.

محور هذه الأيقونة هو البشير مرقس، انه لا يجاري البشير متى في حركته الكتابية، بل إنه في وضع تأملي، يسند رأسه على يمناه، المسنودة هي الأخرى على يده اليسرى، ويبدو في هيئته العامة، وكأنه واقف أكثر مما يبدو عليه متكئاً وجالساً، فالرسام لم ينجح في اسناد ظهره على أريكة، بل جعل ظهره سائباً، فظهر في وضع وكأنه واقف يلقي كلاماً بميكرفون عصري.

لقد تقشر وجهه كلياً، وهو بثوب أزرق ومعطف أخضر، مع شعاع بإكليل مذهب، شعره مغطى بقبعة داكنة تميل الى الزرقة، تشبه الى حد ما، تلك التي كان يلبسها ولا يزال، رجال دين سريان. وراء البشير ستارة بلون بني، ذات نقش سداسي مزّهر، مطرز بأشرطة صفراء وخضراء وزرقاء وذهبية، أسفلها معلق على اليمين عند ظهر الكرسي، وهذه لها خِصْر بنفسجي وذراع أصفر، مع طراز الديكور نفسه كما في المقطع العلوي.

على يمين المصورة، شجرة سرو او صنوبر مطرزة، مزروعة على أرض لازوردية، محاطة بأرض عشبية، وأريكة بنفسجية مورقة، أرضية زرقاء غامقة، وديكور على شكل عين أخضر فاقع، ونقاط صفراء، محاطة بتشبيكة من الذهب. وهذه الشجرة تعيد الى الأذهان، شجرة الحياة وهي المسيح، أو بشارته، التي تشق الحياة من خلالها. في الزاوية اليسرى على الأرض، هناك مادة من الذهب قليلة التمييز نبات او وردة، في أعلى الشجرة عند زاويتها، مقطع سماوي على هيئة اربع حلقات او مقاطع، متدرجة في ألوانها السماوية بين الداكن والمتوسط والشفاف، تخرج منها يد إلهية ترى منها السبابة ممتدة، والأصابع الأخرى نصف مطوية، اليد ترتدي ثوباً ذهبياً وهناك تقشر في كل الجزء الأيمن. وجه التلميذ محطم تماماً؛ وهناك تشابه مع نموذج لندن 7170، إلاّ أن ديكور المقطع مختلف، والأشرطة هي الأخرى مزينة[1].

---

[1] JERPHANION, op. cit, p. 75-76.

٣. رجم اسطفانوس

أ. في أعمال الرسل:

فلما سمعوا ذلك استشاطوا في قلوبهم، وصرفوا عليه باسنلتهم، وهو اذ كان ممتلئاً من الروح القدس، تفرس في السماء فرأى مجد الله. ويسوع قائماً عن يمين الله، فقال هاءنذا أرى السماوات مفتوحة. وإبن البشر قائماً عن يمين الله، فصرخوا بصوت عظيم وسدوا آذانهم، وهجموا عليه بعزم واحد، ثم طرحوه خارج المدينة ورجموه، ووضع الشهود ثيابهم لدى قدمي شاب اسمه شاؤول، ورجموا استفانس وهو يدعو ويقول، ايها الرب يسوع إقبل روحي، ثم جثا على ركبتيه وصرخ. بصوت عظيم يا رب لا تُقّمْ عليهم هذه الخطيئة، ولما قال هذا رقد في الرب وكان شاؤول موافقاً على قتله[1].

ب. قبل تحليل المنمنمة:

كان استشهاد اسطفانوس قد دخل سجلات الشهادة الايمانية، وقد وثقته الكنيسة ضمن اعمال الشهداء وضحايا الاضطهادات، في كتب السنكسارات والتقاويم والليتورجيا. اللوحة ذات اتجاهات حركية بسيطة وواضحة على السطح المرسوم، وقد بني العمل الفني فيها، على الصراع بين القاتم والشفاف، وبين الألوان التي تكون الوحدة وايقاع العمل الفني. فالكل يعمل على ايجاد ايجابية تتحداه بوجودها. لا فرق بين مساحة تضج بالحركة والحيوية، وبين اخرى هادئة وساكنة سكون الموت والشهادة. وهذا التجمد الكامل يرافقه ايقاع نغمي في المصورة، فالمساحة الشاغرة التي تعبر عن فراغ، لا تقل في الأهمية عن المساحة التي تحدد شكلاً مرسوماً. هكذا كان استشهاد اسطفانوس الذي يذكرنا كثيراً، بالآم الرب، دافعاً لأول انتشار للكنيسة ولهداية شاؤول بولس. عمود الكنيسة ومشيدها الأساس[2].

---

[1] اعمال الرسل ٧: ٥٤ ـ ٥٩.

[2] اعمال الرسل ٨: ٤ ـ ٥؛ ١١: ١٩؛ ٢٢: ٢٠. معجم اللاهوت الكتابي، مادة (شهيد) ص٤٦٢.

ج. المنمنمة السريانية هذه:

تقع في الصفحة ٢٠ وبتسلسل ١٢، ابعادها ١٥سم ارتفاعاً، و ١٦سم عرضاً. يحف بها إطار اسود مضاعف من أضلاع ثلاثة، مع شريط زخرفي، بخطوط خضراء وسوداء، فضلاً عن أخرى حمراء. في أعلى المصورة هناك رسم ليسوع ممجداً في السماء، ثم رسم آخر لاسيطفان وهو يُرْجَمْ بالحجارة، وآخر لشاؤول في الزاوية الأخرى. يتخلل الأيقونة طيات ارضية في الأسفل. هناك ستة شخوص، يقومون بعملية الرَجْم بألوان عديدة، من الأزرق والأصفر والأحمر والأخضر وألوان أخرى، ولكن يغلب عليها بشكل كبير اللون الأزرق، يفصل الطيات الأرضية واد سحيق، وقد رمي فيه القديس اسطيفان وهو بهيئة شبابية، وبثوب بنفسجي يعطي ضلالاً زرقاء، مع ثوب خارجي بلون وردي، وقد انهكه العذاب الذي هو فيه، من خلال تلقيه هذه الضربات الموجعة، من خلال الحجارة التي يرميها عليه اليهود ومن أهل اورشليم بالذات، بعد ان حوصر في مكان منفرد بعيد نسبياً عن الشخوص الأخرين. انه راكع ينازع الحياة مقيّد بسلاسل الحديد. وفي أثناء هذا العذاب، تراءى له يسوع المسيح ممجداً في السماء، بحلة وهالة ذهبية مباركاً هذه الشهادة، بوقار عظيم مضيفاً جمالاً عظيماً لهذه الأيقونة، كما نقلها لنا الإنجيل، يقابله من الجهة الأخرى في اليمين شاؤول جالساً على الأرض، يرتدي ثياباً خضراء وبنفسجية، مع هالة ذهبية كبيرة، ينظر الى المشهد غير السار، بحزن عميق، وأمامه كومة من قطع القماش، تمثل ملابس الراجمين، بألوان صفراء وخضراء وحمراء وزرقاء وبنفسج[1].

القائمون بالرجم ستة اشخاص، بهيئة شباب نصف عراة، نظراتهم قاسية، جميعهم يصوبون الحجارة بأيديهم صوب الشهيد، في حركة فنية تضفي جمالاً على هذه المنمنمة، مع تناسق في الخطوط والاشكال. المنمنمة حافظت على نظارتها ولم تتعرض للتلف، إلا في مواضع بسيطة، وهناك في الفضاء المصور باللون الأحمر علامة صليب، مع ثلاثة خطوط صغيرة، تعود لحقب متأخرة، المنمنمة لها ما يشابهها في نسخة المتحف البريطاني ذات الرقم 7170، إلا أنها متعبة وتالفة قياساً بمنمنمتنا المتألقة والزاهية، حيث يتجلى فيها يسوع بوقار عظيماً مباركاً، واسطيفان بِكْرُ الشهداء وشاؤول يَعُمه حزن عميق، وهو يتأمل هذه الشهادة،

---

(1) JERPHANION, Op. cit, p. 78.

ليقتفي اثرها بعد ذلك، وقد وشح الفنان رؤوس اسطفانوس وشاؤول بولس بإكاليل الغار، بينما جرد بقية الشخوص الأخرى، من هذا المجد السماوي، مثلما جردهم من ثيابهم ليدخلهم ويلبسهم ثوب الهمجية والدونية، ويجعل فضاءهم مكتسياً لوناً احمراً يحاكي لون الدم المراق.

ايقونة ١٢ : رجم اسطفانوس، القياس ١٥ × ١٦ سم، (الملف. 20^{v})، 559.

٤. القديسون الأربعة: الرهبان والأحبار

أ. اكرام القديسين:

للقديسين شأن رفيع في الحياة المسيحية، فهم يحتشدون على جدران الكنائس، ويتصدرون قببها، وتزدحم بهم رسوماتها، وتتزين من خلالهم مخطوطاتها وكتبها، وتباهي الكنائس بقديسيها، ذلك ان لكل واحد منهم، قصة او بطولة او نضالاً دؤوباً او شهادة حياة، فأمسوا في ذلك على نحو خارق خداماً ليسوع المسيح، ولذلك كان لهم حضور في الأيقونة المسيحية.

إن ايقونة القديسين، تَذاكِرُ حية، لاعتناء الرب بالكنيسة وبشعبه، هم منوّرو دروبنا واسوار لحصوننا، وهم في الحياة كما هي حال الملافنة العظام، ومن بين فئات القديسين هناك الأساقفة القديسيون الذين يكمن الباعث على تطويبهم، في انهم خدموا خدمة لا تثمن كرعاة لقطيعهم، فلهذا السبب يُصوَرُون في أغلب الأحيان متشحين بثياب الخدمة الأسقفية، ومظهرين الكتاب المقدس الذي يشهرون به. وهؤلاء القديسين ينتمون الى الجيل الرائع من الأساقفة، الذين تَعينَ عليهم بعد مكابدة الاضطهاد العظيم، وإعادة تنظيم حياة جماعاتهم[1].

ب. دلالة الأيقونة الفائيكانية:

تقع المصورة في الصفحة ٤٥، وتحمل الترتيب رقم ١٦، وهي بارتفاع ١٧سم وعرض ١٢سم. المصورة بإطار ذي خط أسود مضاعف، ضلعه السفلي مذهب مع أرضية خضراء، وهي تضم اربعة من الرهبان والأحبار، اثنان منهما يتوشحان إسكيم الرهبان السريان، والأخران يتوشحان البطرشيل للدلالة على حبريتهم. وموضوع المصورة مأخوذ من تراث الكنيسة الإنطاكية.

---

[1] دانييل روسو، الايقونة بهاء وجهك، ص٢٨٧.

ايقونة ١٦ : القديسون الأربعة، القياس ١٧ × ١٢ سم، (الملف. $^{v}45$)، 559.

يذكر جرفانيون، انه ليس هناك اتساق، بين هذه المنمنمة، والأناجيل الطقسية التي سبقتها، ولا مع العيد الذي يسبقها للقديس انطوان، ومن دون شك يظهر ذلك بين القديسين الأربعة، ولكن الأخرين ليس من سكانهم.

الأيقونة بالوان متناوبة او متعارضة، في شكل أقواس عمارية، وأشرطة عمودية، حمراء وصفراء، حمراء وقرمزية، صفراء وحمراء؛ واركان زاوية خضراء في اليسار وزرقاء في اليمين، وفي الأسفل اعمدة ذات الوان وبدرجات قرمزية، صفراء بنفسجية وزرقاء وبنفسجية وخضراء مع أركان زاوية زرقاء وحمراء على اليسار، وحمراء زرقاء على اليمين.

الشخصيات العليا في المنمنمة، شيوخ بلحايا بيضاء كثة، يداهما على الصدر والأخران يداهما ايضاً في جهة الصدر، مع حمل تناسب في يسارهما للدلالة على الكتاب المقدس. ملابس الرجال في الأعلى بني وقرمزي وازرق واسود وفي الأسفل بنفسجي شفاف وبنفسجي غامق وأنوار بيضاء مع أزرق لازوردي واسود وفي الظل وانوار بيضاء وعلى اللون الأسود للمعطف هناك انوار ذات لون يتناسق مع جلباب

مصورة ٦٦: كاهن من السريان، منتصف ق ٩ م، رسم على قارورة مصباح من قصر الجوسق في سامراء، اعاد تركيبها آرنست هيرسفلد، (كتاب أحوال النصارى، جان فييه).

اصفر شاحب وأزرق خفيف جداً في الصف الأعلى ونفسها معكوسة في الصف الأسفل. اما الأسفل فهو مهذب مع هالات بسيطة جداً. الأول هو انطوان لأن المنمنمة في عيده. الوجوه تم رسمها بعناية كما تم المحافظة عليها ايضاً. الرسم بحالة جيدة، إلا ان الإطار قد اصابه بعض التلف، وهذه المنممة غير موجودة في نسخة المتحف البريطاني[١].

عموماً الرهبان والاحبار يتوشحون الألوان الداكنة، وهي تذكرنا بتلك الملابس التي كان يرتديها الرهبان في المصورات، التي تعود الى حقب العباسين المتقدمة، في قصور سامراء[٢]؛ اما خلفيات المصورة متأثرة باللون الأحمر الشفاف، وقد عالج الفنان الفراغات الموجودة، بقليل من الزخارف التي اعطاها الواناً متشابهة او متباينة، مفضلاً ترك مزيد من الفراغ لإظهار الصورة، واعطائها الأهمية القصوى.

٥. الشهداء الأربعون

أ. اكرام القديسين

في المسيحية يتخذ الاستشهاد معنى جديداً، يكشف عنه يسوع نفسه، انه الاقتداء التام بالمسيح والاشتراك الكامل في شهادته وفي عمله الخلاصي. ويكشف للجميع ان حبة الحنطة التي تموت في الأرض، هي وحدها التي تُخْرِجُ ثمراً كثيراً[٣].

وتدور قصة هؤلاء الشهداء الأربعين في مدينة سبسطية[*]، عاصمة ارمينية الصغرى، في اوائل القرن الرابع، وحصراً سنة ٣٢٠م. وهؤلاء الشهداء كانوا جنوداً في الفرقة الرومانية

---

[١] JERPHANION, Op. cit, p. 80 – 81.

[٢] ينظر المصورة: ٦٢.

[٣] للتفاصيل الوافية عن شهداء المشرق ينظر: أدي شير (المطران)، تاريخ كلدو واثور، المجلد ٢، ص٨٣ ـ ١٠٤.

(*) سبسطية: كلمة يونانية بمعنى اغسطس اللاتينية ومعناها السيد او الموقر. وكان يطلق عليها سبسطية كبادوقيا مدينة قرب سمسياط. وكانت بلدة عامرة من بلدان الأرمن وسيطر عليها في حقب القرن الثاني عشر الميلادي سلاجقة الدانشمند ثم كانت فيما بعد عاصمة ارمينية الصغرى وسميت ايضاً أياس. ينظر عنها: ياقوت الحموي، المشترك وضعاً، اعادت طبعه بالافسيت مطبعة المثنى، بغداد عن طبعة ليدن ١٨٤٦م، ص٢٤٠، وكذلك ابن العبري تاريخ الزمان، ص٦٣، ٧١، ١١٨، ١٢٦، ١٤٠، ١٥٥.

المعروفة بالنارية، تحت امرة الامبراطور لوقيانوس، صَهْر الملك قسطنطين الكبير. وفي معركة في بلاد ارمينية على الحدود الشرقية، رفض الشهداء تقديم القرابين للأوثان، فاستشاط لوقيانوس غضباً، وقدمهم للسجن والمحاكمة ثم القاهم في بحيرة الجليد فاستشهدوا دفاعاً عن ايمانهم المسيحي.

كما تذكر بعض المراجع العلمية والطقسية، اسماء هؤلاء الشهداء الأربعون بالتفصيل، يبرز بينهم مالاسيوس الذي يقال انه كتب بقلمه وصية الأربعين، وموضوع هذه الوصية الأساسي، انما هو الطلب الى المؤمنين، ان يجمعوا رفات هؤلاء الشهداء لتوضع في موضع واحد، مخافة تبعثرها وتشرذم من كان واحداً في الايمان. ومن الواضح ان عدداً من آباء الكنيسة ومؤرخيها، قد ألمحوا الى هؤلاء الشهداء الأربعين، ومنهم القديس يوحنا الذهبي ومار افرام.

وفي بلاد كبادوقيا فإن حدوث الاستشهاد في شهر آذار، وان ربط الاستشهاد بالصوم الاربعيني هو تقليد عريق في الكنيسة السريانية[1]، وينتصب يسوع المسيح شخصاً محورياً، في سيرة هؤلاء الشهداء، انه مبرر جهادهم وموضوع حبهم الاكبر، وعلى مثاله، هو العروس المقتول الذي حَدَقَ اليه على الصليب نُدماؤه، ومن اجل حبه الحقيقي سلموا اجسادهم الى الموت، مثل العرسان، وضَفَرَ الأكاليل التي لا تذبل ووضعها على رؤوسهم".

إن قصة الأربعين شهيداً كانت موضوعاً، لبعض آباء الكنيسة، فكتبوا عنهم. كذلك صوّر الرسامون الكنسيون الأربعين بطلاً في ايقوناتهم، كذلك اتخذت كنائس وشعوب من هؤلاء القديسين شفعاء لهم، ودشنت كنائس بأسمهم[2].

فضلاً عن ذلك، فأننا نصادف تصاوير ايقونوغرافية، لهؤلاء الشهداء في بعض المخطوطات، ومنها مخطوطة الفاتيكان السريانية ٥٥٩، في الأوراق ٩٣ ب ـ ٩٤ أ. ويبدو ان هذه الوجوه هي الأجمل في المخطوط، إذ يذكر الأب جرفانيون في تحليل هذه الوجوه ذلك. كما

---

[1] الشهداء في الليتورجيا، منشورات المعهد الليتورجي في جامعة الروح القدس الكسليك. لبنان ١٩٩٥، ص ٤١ ـ ٥٣.

[2] اسحق السرياني، نسكيات، سلسلة اباء الكنيسة منشورات النور ١٩٩٠، ص٣٦٠.

انتقى جولي لوروا، هذه الأيقونة، ليجعلها درة وحيدة زاهية، في صدر كتابه، من بين جميع الأيقونات السريانية.

ب. تبسيط الأيقونة:

وهي عبارة عن لوحتين مستقلتين، وتمثل اكبر لوحات المخطوط، وتحمل ترتيب ٢٥، ٢٦ وتقع في الصفحتين ٩٣ب، ٩٤أ. تغطي صفحتي المخطوط كاملة، وقد تم ادخالها ضمن فروض الصلوات، والأولى بأبعاد ٣٥,٧ ـ ٣٥,٨ سم ارتفاعاً، العرض ٢٨,٤ ـ ٢٨,٨سم وفي الثانية ابعادها ٣٥,٣ ـ ٣٥ سم والعرض ٢٨,٢ ـ ٢٨,٤ سم.

هناك إطار جيد بشريط أصفر مطرز، مع وجود خطين باللون الأسود، كما هو معتاد. المصورتان مقسمتان الى مربعات متداخلة، لتشكل فيما بعد اطاراً مثمناً، من خلال التشبيكة الصفراء، التي تحمل لون الإطار نفسه، محاطاً بخطوط سوداء. الشكل العام للزخرفة، يحمل سمة شرقية واضحة جداً.

الأيقونتان في درجة واحدة متعاقبة، وقد تم تنفيذ ذلك بعناية فائقة، واللون الذهبي هو الذي يهيمن على الأرضية، وهناك مرصعات كبيرة متعاقبة، باللون الأحمر الصارخ والأزرق الغامق، وكل واحد منها يحمل صورة احد الشهداء الأربعين، بهيئة نصف جسم. اما المنمنمات الصغيرة، فأرضيتها ذهبية، تحتوي على وردة كبيرة منظمة بأربعة تتويجات، حيث درجات الألوان متعاقبة: ازرق فاتح واحمر واصفر، والفراغات الموجودة بين المثمنات الكبيرة واطارات الصور الكبيرة، ارضيتها باللون الأخضر الفاتح ومطرزة بالأخضر العميق، مع زخرف أصفر بالقلب والسهم في الوسط، ويعطي هذا التعاقب في الألوان وفي التعارض، تأثيراً وأثراً للتألق واللمعان البارز. اللحية وبياض الشعر محدود، والأغلب شعر اسود وكستنائي، ملابس الشهداء ألوانها متعارضة، مع أرضية المصورات الداخلية.

وتعكس اللوحتان تفاصيل الألوان، بالنسبة للأرضية والمعاطف والجلباب والشعر واللحية، والمعطف هو الأكثر أهمية، من حيث علاقته المباشرة مع الأرضية. رسوم الشهداء هم من ١ الى ٢٠ حسب الترصيعات من اليسار الى اليمين وابتداء من الأعلى. لم يبحث الرسام عن

ايقونة ٢٥ : شهداء سبسطية الأربعين، القياس ٣٥،٨ × ٢٨،٨ سم، (الملف. 93r)، 559.

ايقونة ٢٦ : شهداء سبسطية الأربعين، القياس ٣٥,٣ × ٢٨,٤ سم، (الملف. 94r)، 559.

التنوع في المواقف او الموضوعات، حركات الاشخاص الموجودة في الرسومات منوعة بدرجة كبيرة، حيث هناك يد واحدة تلون الصليب بصورة اعتيادية بعارضة خشبية ثلاثية، وفي بعض الأحيان بعارضة خشبية واحدة او مزدوجة[١].

عموماً اللوحة في مجملها تتضمن اربعين شهيداً، كل مصورة تتضمن عشرين شهيداً، يمثلون في مجملهم شهداء سبسطية، في جنوب تركيا اليوم، وكانت ضمن البلدان المتداخلة بين السريان والأرمن والروم، يحمل كل شهيد صليباً بشعبتين او ثلاث، وقد جعل الفنانون المشاركون في هذه المنمنمة شهداءهم، بهيئة زخرفية متقاطعة، بتكرار لين مشكلاً اطاراً للصور، وهو تجريد لا نهائي وغير محدود، تحكمه قوانين الايقاع الرياضي، جمع بين الدهشة الخفيفة والغنى الكبير، والتنوع الذي يهدف الارتقاء بالنفس للتذكير بعظمة الشهادة، وقد ملأ السطوح بالزخارف، لجذب النظر اليها باستخدام اللون الذهبي، الذي سلب الاشياء جمالها وبريقها.

في الصورة، مهارة التنفيذ التي تدعو الى الاعجاب، انه فن نقي خالص، يتسامى على الحزن والظلم والألم، ليؤكد سمو الشهادة. انها مصورات رمزية ذات صفة تذكارية، تُخرج الانسان من الواقع الأرضي لترفعه الى السماء، وهو غاية العقيدة المسيحية.

٦. الملك قسطنطين وأمه هيلين

أ. قسطنطين يمجد المسيح على أنه المنتصر:

انتصرت المسيحية، في عهد قسطنطين الأول سنة ٣١٣، ورتعت البيعة بالسلام والازدهار، فبعد ان عاد الامبراطور الى حظيرة الإيمان، بعد اعلانه المسيحية دين الدولة، تعاظمت جماعات المؤمنين الجدد، مما دلّ على ان الفن قد انتصر وتطور، مع تطور تشييد اماكن العبادة، واستقبال المؤمنين الجدد، فانتشرت صور السيد المسيح والقديسين، في الكنائس والبيوت واماكن شتى، ومنذ تلك العهود بدأنا نشهد، للنضج اللاهوتي الكامل في الايقونوغرافيا.

---

[١] JERPHANION, Op. Cit, p. 88.

ب. منمنمة ارتفاع الصليب بيد قسطنطين:

تقع في الصفحة ٢٢٣، تحمل التسلسل ٥٠، بمعنى أنها آخر الصور الأيقونية في المخطوط. ابعادها ١٧سم ارتفاعاً و ١٣سم عرضاً. دخلت هذه المنمنمة القراءات الإنجيلية، لعيد ارتفاع الصليب، في القداس الذي يصادف بتاريخ ١٤ ايلول، معتمدة في ذلك قراءة انجيلية قائلة "**إنه ينبغي لابن البشر، ان يتألم كثيراً، ويرذل من الشيوخ ورؤساء الكهنة والكتبة، ويُقتل، ويقوم في اليوم الثالث، وقال للجميع من اراد ان يتبعني، فليكفر بنفسه، ويحمل صليبه كل يوم، ويتبعني لأن من اراد ان يخلّص نفسه يهلكها، ومن أهلك نفسه من أجلي يخلصها**"[1].

الإطار بخط اسود مزدوج. الأرضية بلون أحمر، في الأسفل أرض خفيفة، بهيئة شريط أخضر بدرجتين، خفيفة في أعلاه، وعميقة في أدناه، يقف عليه كل من قسطنطين الملك وأمه هيلانة.

في يمين المصورة، الامبراطور على جهة اليسار، والدته الملكة على جهة اليمين، كلاهما يرتديان ملابس الملوك من الطراز نفسه، ملابس الامبراطور بلون ازرق، وملابس الملكة بلون أخضر، مع وجود شريط ذهبي يحيط بحافات الملابس، والتي تبدو نقوشها وزخارفها أوضح بكثير في ثياب الملكة. اما النقوش الخاصة بالرداء الذي يرتديه قسطنطين، فهي اكثر ازدحاماً ووضوحاً من تلك التي ترتديها هيلانة، مع كون هذه الملابس اطول بالنسبة الى هيلانة وأقل في طولها بالنسبة لقسطنطين. الملك والملكة واقفان يتوسطهما صليب، ذو ثلاث شعب، يصل حتى عنان السماء، يمسكان به، كل واحد من جهته، قسطنطين بيده اليسرى التي يلفها شريط صاعد نازل من على هذه اليد. وامه بيدها اليمنى، اما يدها اليسرى فهي مبسوطة ومفتوحة الى منتصفها، يلفها شريط ذهبي صاعد ثم نازل من على يدها هذه، اما يد الامبراطور اليمنى، فهي مرفوعة قليلاً يتحدث عبرها من خلال سبابته المفتوحة.

---

[1] لوقا ٩: ٢٢ ـ ٢٥.

ايقونة ٥٠: الملك قسطنطين والملكة هيلين يمجدان الصليب، القياس ١٧ × ١٣ سم، (الملف. 223^{v})، 559.

الملك قسطنطين، وجه الملكيين مستديران، وَجَناتُهما كالتفاحة دائرية، عيونهما غائرة ومائلة، مشدودة في اطرافها، شعر الملك قسطنطين بلحية اعتيادية، ولون كستنائي مع شارب خفيف، كأنهما جناحي طائر ينسدل من تحت التاج الذهبي، الى تحت رقبته، كما ينسدل شعر الملكة من تحت تاجها، الى ما وراء ظهرها. ينسرح من أذانها قرطان كبيران طويلان، ينزلان الى ما بعد رقبتها، تعطي وجوه المنمنمة مسحة مغولية سلجوقية.

المنمنمة بحال غير جيدة، لكثرة التقشر والاجهاد الذي أصابها، ولاسيما في فضاء الصورة، الذي يكتسي باللون الأحمر، حتى ان الصليب الذي يتوسطهما، لا يكاد يظهر من المصورة للاحتكاك الذي اصابها.

في مخطوطة المتحف البريطاني ذات الرقم 7170، مصورة مماثلة، إلا أنها أقل في حجمها، ورأس الملكين يصل تقريباً الى الحافة العليا، وهي خالية ايضاً من المقطع السماوي. اما التيجان والملابس فهي مماثلة ولكنها أقل ثراء تَميل الى السواد[1]، والى قلة في التعبير والرؤية، وعموماً فمصورتنا الفاتيكانية هذه، اكثر غنى وثراءاً، من تلك التي في لندن. لقد انتقى الفنان هذه المصورة الأيقونية، انطلاقاً من ان المسيحية قد دخلت عصراً جديداً، انتقلت فيه من الغربة والاضطهاد، الى عصر دانت فيها الامم والشعوب بملوكها وأباطرتها.

---

(1) JERPHANION, Op. Cit, p.114.

قائمة بمصورات الكتاب

ت	رقم المصورة	التفاصيل	الصفحة
١.	مصورة ١	السعيد الذكر المطران جرجس دلال مطران الموصل مع أمين المكتبة الفاتيكانية دوم انسليم الباريدا في روما عام ١٩٣٧.	٢٥
٢.	مصورة ٢	الصفحة الاولى من المخطوط السرياني بعد دخوله المكتبة الفاتيكانية برقم 559.	٢٦
٣.	مصورة ٣	صفحة من المخطوط السرياني 559 مذيلة بحواشي وتعليقات.	٢٧
٤.	مصورة ٤	صفحة من نهاية المخطوط السرياني 559 مذيلة بحواشي وتعليقات سريانية وعربية.	٢٨
٥.	مصورة ٥	الطريق الافعواني المؤدي الى دير مار متى	٢٩
٦.	مصورة ٦	دير مار متى في حضن جبل الألوف (المقلوب)	٣٠
٧.	مصورة ٧	الواحهة الامامية لدير مار متى. ٢٠٠٧م	٣١
٨.	مصورة ٨	بلدة بغديدا ـ مشهد من القصبة القديمة من الجو حيث كنيسة الطاهرة الكبرى، (عدسة أفرام عطاالله) ٢٠٠٤م.	٣٢
٩.	مصورة ٩	بلدة بغديدا وكنيستها الطاهرة الكبرى.	٣٣
١٠.	مصورة ١٠	بلدة بغديدا في احتفالية السعانين.	٣٤
١١.	مصورة ١١	بدر الدين لؤلؤ امير الموصل، النصف الاول من ق. ١٣م، رسم محمد بن ابي طالب البدري، (اتنكهاوزن).	٤١

١٢.	**مصورة ١٢**	الصلب والقيامة من مخطوطة انجيل رابولا.	٥٧
١٣.	**مصورة ١٣**	من مخطوط ٣٤١، انجيل طقسي سرياني، باريس، (جولي لوروا).	٥٩
١٤.	**مصورة ١٤**	الظهور للنسوة، المخطوطة السريانية 7170، المتحف البريطاني.	٦١
١٥.	**مصورة ١٥**	انتقال العذراء، من المخطوط السرياني 7170، المتحف البريطاني.	٦٢
١٦.	**مصورة ١٦**	البشارة، مخطوط سرياني من قرية حاح جوار بلدة مذيات ـ طور عابدين ١٢٢٧م، (ماردين ـ تركيا).	٦٥
١٧.	**مصورة ١٧**	الميلاد ، من مخطوط سرياني من قرية حاح جوار بلدة مذيات ـ طور عابدين ١٢٢٧م، (ماردين ـ تركيا).	٦٦
١٨.	**مصورة ١٨**	العشاء الأخير، مخطوط دير مار مرقس للسريان ـ القدس للراهب باكوس من بغديدا، ١٢٠٦ ـ ١٢٢٤م، (جولي لوروا).	٦٧
١٩.	**مصورة ١٩**	صعود المسيح الى مجده السماوي، مخطوط دير مار مرقس للسريان ـ القدس للراهب باكوس من بغديدا، ١٢٠٦ ـ ١٢٢٤م. (جولي لوروا).	٦٨
٢٠.	**مصورة ٢٠**	الانجيليون الأربعة مع رموزهم، مخطوط سرياني متأخر، آزخ ـ طور عابدين ١٨٥١م، تركيا، (HOLLER WEGER).	٩٩
٢١.	**مصورة ٢١**	زخارف هندسية مظفورة من مخطوط سرياني متأخر ١٦٥٣، (دير مار بهنام).	١٠٠
٢٢.	**مصورة ٢٢**	بدر الدين لؤلؤ، ملك الموصل واميرها بين جواريه، كتاب الأغاني، المجلد ١٧، مجموعة فيض الله	١٢٦

افندي برقم ١٥٦٦، اسطنبول، (اتنكهاوزن).

٢٣.	**مصورة ٢٣**	الطبيب اندروماخوس يراقب الاعمال الزراعية، (كتاب الترياق) المنسوب لجالينوس، شمال العراق ١١٩٩م، القياس ١٦٥×٢١٠ملم، برقم ٢٩٦٤ عربي، المكتبة الوطنية ـ باريس. رسم ابو يوسف بهنام بن موسى بن يوسف الموصلي، (اتنكهاوزن).	١٢٨
٢٤.	**مصورة ٢٤**	الرجل الذي يعاني من لدغة أفعى، من كتاب الترياق المنسوب لجالينوس، شمال العراق ١١٩٩م، القياس ١٦٥×٢١٠ملم عربي، الوطنية في باريس، رسم: ابو يوسف بهنام بن موسى بن يوسف الموصلي، (اتنكهاوزن).	١٢٩
٢٥.	**مصورة ٢٥**	تلميذان من المشائين، من كتاب (مادة الطب)، لديسقوريدس، شمال العراق ١٢٢٩م، القياس ١٩٥×١٤٠ملم، مكتبة طوب قبو سراي، جامع السلطان احمد الثالث برقم ٢١٢٧، اسطنبول، (اتنكهاوزن).	١٣١
٢٦.	**مصورة ٢٦**	صولون وتلاميذه. من كتاب (مختار الحِكَمْ ومحاسن الكلم)، للمبشر ابن فاتك،، القياس ١٠٢×١٧٨ملم، جامع السلطان احمد الثالث ٣٢٠٦، مكتبة طوب قبو سراي، اسطنبول، (اتنكهاوزن).	١٣٢
٢٧.	**مصورة ٢٧**	ابو زيد يُلقي مقالته في نجران (المقامة الثامنة والاربعون)، سوريا على الاغلب ١٢٢٢م، القياس ١٥٧×٣٠٥ملم، برقم ٦٠٩٤ عربي، المكتبة الوطنية، باريس، (اتنكهاوزن).	١٣٣

٢٨.	مصورة ٢٨	المؤلفون يُملُونَ على المستمعين، (رسائل اخوان الصفا)، بغداد ١٢٨٧م، القياس ٢٠٢×١٧٣ملم، مجموعة اسعد افندي رقم ٣٦٣٨، مكتبة جامع السلطان سليمان، اسطنبول، (اتنكهاوزن).	١٣٥
٢٩.	مصورة ٢٩	حفلة عقد قران، (من مقامات الحريري)، المقامة الثلاثون، بغداد ١٢٢٥ ـــ ١٢٣٥م، القياس ١٦٨×١٨٥ملم، المجموعة ٢٣، ص٢٠٥، المعهد الشرقي، لينغراد، روسيا، اتنكهاوزن.	١٣٧
٣٠.	مصورة ٣٠	قضية المركوب الضائع ـ من مقامات الحريري، (المقامة الرابعة والثلاثون)، بغداد ١٢٣٥م، القياس ١٤١×٢٠٥ملم، المجموعة ٢٣، ص٢٨٨، المعهد الشرقي، لينغراد، روسيا، (اتنكهاوزن).	١٣٨
٣١.	مصورة ٣١	ابو زيد السروجي امام حاكم الرحبة، (من مقامات الحريري، المقامة العاشرة)، بغداد ١٢٢٧م، رسم يحيى بن محمود الواسطي، القياس ١٩٤×٢٢٠ملم، رقم المخطوط ٥٨٤٧ عربي، ورقة ٢٦، المكتبة الوطنية، باريس، (اتنكهاوزن).	١٤٠
٣٢.	مصورة ٣٢	شمول تسلم رسالة من رياض الى بياض (قصة بياض ورياض)، اسبانيا او مراكش، القرن الثالث عشر الميلادي، القياس ١٩٠×٢٠٥ملم، المجموعة الفنية، ورقة ١٧، مكتبة الفاتيكان، (اتنكهاوزن).	١٤١
٣٣.	مصورة ٣٣	ملاكان يسجلان اعمال البشر، كتاب (عجائب المخلوقات) للقزويني، واسط، العراق، ١٢٨٠م، القياس ٩٧×١٦٥ملم، برقم ٤٦٤، ورقة ٣٦، مكتبة الدولة، ميونخ، (اتنكهاوزن).	١٤٣

٣٤.	مصورة ٣٤	طبيب يستيقظ من نومه ليجد وليمة في داره، (رسالة دعوة الاطباء) للمختار بن الحسن بن بطلان ـ المؤلف من السريان ـ، سوريا على الأغلب، ١٢٧٣م، القياس ١١٦×١٦٣ملم، ورقة ٣٥، مكتبة امبروزيانا، ميلانو، ايطاليا، (اتنكهاوزن).	١٤٤
٣٥.	مصورة ٣٥	الحارث يتحدث الى أبي زيد في خيمته، (من مقامات الحريري)، المقامة السادسة والعشرون، مصر على الأغلب، ١٣٣٤م، المكتبة الوطنية، فيينا، النمسا، (اتنكهاوزن).	١٤٦
٣٦.	مصورة ٣٦	ابو زيد السروجي يعظُ في مسجد سمرقند، (المقامة الثامنة والعشرون)، مقامات الحريري، سوريا على الأغلب سنة ١٣٠٠، القياس ١٧٤×١٥٩ملم، ورقة ٩٤، المتحف البريطاني، لندن، (اتنكهاوزن).	١٤٨
٣٧.	مصورة ٣٧	الرتاج وسط البابين: داخل الرواق الغربي، دير مار بهنام، (عدسة الأب نجيب موسى).	١٤٩
٣٨.	مصورة ٣٨	زخارف جصية من القبة المقرنصة، من قباب دير مار بهنام، (عدسة الأب نجيب موسى).	١٥١
٣٩.	مصورة ٣٩	دلاّيات من كنيسة مار يعقوب المقطّع ـ بغديدا.	١٥٢
٤٠.	مصورة ٤٠	دلاّيات وعناصر عمارية تزيينية حيّة لها صلة بالحقب الوسيطة، كنيسة الطاهرة الكبرى ـ بغديدا.	١٥٣
٤١.	مصورة ٤١	شرفات ايقونات العذراء والطفل، الصلب. تخطيط (لوثر ايشو).	١٥٤

٤٢.	مصورة ٤٢	أشرطة زخرفية من أيقونات البشيران والميلاد. تخطيط (لوثر ايشو).	١٥٥
٤٣.	مصورة ٤٣	نصوص مشتركة بين كتبة الأناجيل الأربعة بهيئة زخرفية، مخطوط سرياني متأخر، ١٦٥٣م، (دير مار بهنام).	١٥٦
٤٤.	مصورة ٤٤	الانجيليون الأربعة ورموزهم، من مخطوط القراءات السريانية، مذيات، طور عابدين، تركيا.	١٥٩
٤٥.	مصورة ٤٥	التناظر والتقابل والتماثل والتبادل، غلاف فضي لانجيل طقسي، أزخ، طور عابدين، (Holler Weger).	١٦٦
٤٦.	مصورة ٤٦	اعمدة وقباب، تقدمة يسوع الى الهيكل 559. المقطع السفلي، تخطيط (لوثر ايشو).	١٩٩
٤٧.	مصورة ٤٧	مقاطع صورية من ايقونات 559.	٢٠٠
٤٨.	مصورة ٤٨	بدنة واعمدة، تخطيط (لوثر ايشو).	٢٠٢
٤٩.	مصورة ٤٩	صلبان ومضلعات وزخارف متتابعة من أيقونات عرس قانا الجليل والعنصرة 559. تخطيط (لوثر ايشو).	٢٠٤
٥٠.	مصورة ٥٠	زخرفة هندسية مضفورة. تخطيط (لوثر ايشو).	٢٠٥
٥١.	مصورة ٥١	مراوح نخيلية وعناصر زخرفية من حقب الزنكيين. تخطيط (لوثر ايشو).	٢٠٥
٥٢.	مصورة ٥٢	زخارف هندسية ونباتية مجتزئة من ايقونات 559.	٢١٠
٥٣.	مصورة ٥٣	زخارف هندسية ونباتية مجتزئة من ايقونات 559.	٢١١
٥٤.	مصورة ٥٤	زخارف هندسية ونباتية مجتزئة من ايقونات 559.	٢١٢
٥٥.	مصورة ٥٥	جص وحجارة وآجر وزخارف اجرية من قصبة بغديدا القديمة، ذات صلة بالماضي الوسيط.	٢١٣
٥٦.	مصورة ٥٦	الدخول الى اورشليم، انجيل طقسي سرياني متأخر	٢١٤

١٨٥٠م (آزخ، طور عابدين، ماردين، تركيا).

٥٧.	مصورة ٥٧	الهروب الى مصر، من مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.	٢٤٧
٥٨.	مصورة ٥٨	صلاة القائد، مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.	٢٧٩
٥٩.	مصورة ٥٩	دخول يسوع الى اورشليم، مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.	٣٠٨
٦٠.	مصورة ٦٠	القبض على يسوع، مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.	٣٢٢
٦١.	مصورة ٦١	امام قيافا، مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.	٣٢٦
٦٢.	مصورة ٦٢	الانزال من الصليب، مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.	٣٤٠
٦٣.	مصورة ٦٣	قراءات من الكتاب المقدس بهيئة زخرفية، فن سرياني متأخر، ١٦٥٣م، دير مار بهنام.	٣٤٨
٦٤.	مصورة ٦٤	العذراء والطفل، مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.	٣٧٩
٦٥.	مصورة ٦٥	البشيران لوقا ويوحنا، مخطوط سرياني، المتحف البريطاني 7170.	٣٨٣
٦٦.	مصورة ٦٦	كاهن من منتصف ق ٩ م، رسم على قارورة مصباح من قصر الجوسق في سامراء، اعاد تركيبها آرنست هيرسفلد، (كتاب أحوال النصارى، جان فييه).	٣٩٠

قائمة بأيقونات الكتاب

ت	رقم الأيقونة	التفاصيل	الصفحة
		أيقونات الفصل الأول ـ الباب الثاني	
١.	**ايقونة ٢**	ظهور الملاك لزكريا، القياس ١٤ × ١٥سم، (الملف. 5^r)، 559.	٢٢٣
٢.	**ايقونة ٣**	البشارة، القياس ١٤,٥ × ١٢,٥ سم، (الملف. 3^v)، 559.	٢٢٧
٣.	**ايقونة ٤**	زيارة العذراء لاليصابات، القياس ٨,٥ × ١٢سم، (الملف. 10^r)، 559.	٢٣٠
٤.	**ايقونة ٥**	الاسم المعطى للمعمدان، القياس ٨,٥×١٢سم، (الملف. 11^r)، 559.	٢٣٣
٥.	**ايقونة ٦**	ترائي الملاك ليوسف، القياس ١١ × ١٢سم، (الملف. 12^v)، 559.	٢٣٦
٦.	**ايقونة ٧**	ولادة يسوع، القياس ٢٥ × ٢٥,٥سم، (الملف. 16^r)، 559.	٢٣٩
٧.	**ايقونة ٩**	قتل اطفال بيت لحم، القياس ١٤×١٣سم، (الملف. 18^r)، 559.	٢٤٣
٨.	**ايقونة ١٠**	الهروب الى مصر، القياس ١٣ × ١٣سم، (الملف. 18^v)، 559.	٢٤٦
٩.	**ايقونة ١٧**	الوحي الى شمعون، القياس ١٣ × ١٢سم، (الملف. 48^r)، 559.	٢٥٠
١٠.	**ايقونة ١٨**	تقدمة يسوع الى الهيكل، القياس ٢٦,٥×١٢سم، (الملف. 48^v)، 559.	٢٥٤

أيقونات الفصل الثاني ـ الباب الثاني

١١.	**ايقونة ١٣**	عماد يسوع في نهر الأردن، القياس ١٩,٥ × ٢٥ سم، (الملف. 26^{r})، 559.	٢٥٩
١٢.	**ايقونة ١٤**	تنبوء المعمدان، القياس ١٥×١٢سم، (الملف. 28^{r})، 559.	٢٦٢
١٣.	**ايقونة ١٥**	قطع رأس يوحنا، القياس ١٢ × ١٢ سم، (الملف. 29^{v})، 559.	٢٦٤
١٤.	**ايقونة ١١**	الحزن الكبير، القياس ١٣,٥ × ١١سم، (الملف. 19^{v})، 559.	٢٦٧
١٥.	**ايقونة ١٩**	عرس قانا الجليل، القياس ١٨ × ١٣ سم، (الملف. 57^{v})، 559.	٢٧٠
١٦.	**ايقونة ٢٠**[١]	شفاء الأبرص، القياس ١٦,٥ × ١٢,٥ سم، (الملف. 67^{r})، 559.	٢٧٤
١٧.	**ايقونة ٢٠**[٢]	صلاة القائد، القياس ٤ × ١١ سم، (الملف. 72^{r})، 559، جرفانيون.	٢٧٧
١٨.	**ايقونة ٢١**	ابنة يواريش، القياس ١٢ × ١٣ سم، (الملف. 73^{v})، 559.	٢٨١
١٩.	**ايقونة ٢٢**	شفاء النازفة، القياس ١٧ × ١٣ سم، (الملف. 73^{v})، 559.	٢٨٣
٢٠.	**ايقونة ٢٣**	شفاء المولود أعمى، القياس ١٠,٥ × ١٣ سم، (الملف. 88^{r})، 559.	٢٨٦
٢١.	**ايقونة ٢٤**	شفاء ابن الأرملة، القياس ١٠,٥ × ١٣سم، (الملف. 90^{r})، 559.	٢٨٨
٢٢.	**ايقونة ٤٨**	السامرية، القياس ١٢ × ١٤سم، (الملف. 183^{r})، 559.	٢٩١

٢٣. **ايقونة ٢٧** العشاء عند سمعان، القياس ١١,٥ × ١٢,٥ سم، (الملف. 96^{r})، 559. ٢٩٤

٢٤. **ايقونة ٢٨** إقامة لعازر، القياس ١٣ × ١٤ سم، (الملف. 101^{r})، 559. ٢٩٧

٢٥. **ايقونة ٣٠** شفاء المشلول، القياس ١٢ × ١٤ سم، (الملف. 121^{v})، 559. ٣٠٠

٢٦. **ايقونة ٢٩** دخول يسوع الى اورشليم، القياس ١٢,٥ × ٢٤ سم، (الملف. 105^{r})، 559. ٣٠٣

أيقونات الفصل الثالث ـ الباب الثاني

٢٧. **ايقونة ٣١** يهوذا يعرض تسليم المسيح، القياس ١٥ × ١٣ سم، (الملف. 122^{v})، 559. ٣١١

٢٨. **ايقونة ٣٢** غسل أقدام التلاميذ، القياس ١٣ × ١٥ سم، (الملف. 127^{v})، 559. ٣١٤

٢٩. **ايقونة ٣٣** العشاء الأخير، القياس ١٤ × ١٤,٥ سم، (الملف. 128^{r})، 559. ٣١٦

٣٠. **ايقونة ٣٤** مناولة التلاميذ بالكأس، القياس ١٤,٥ × ١٦,٥ سم، (الملف. 129^{r})، 559. ٣١٨

٣١. **ايقونة ٣٥** القبض على المسيح، القياس ١٧ × ١٣ سم، (الملف. 133^{r})، 559. ٣٢١

٣٢. **أيقونة ٣٦** يسوع امام قيافا، القياس ١٣,٥ × ١٣,٥ سم، (الملف. 133^{r})، 559. ٣٢٥

٣٣. **ايقونة ٣٧** تنكر بطرس للمسيح، القياس ١٥ × ١٣ سم، (الملف. 133^{r})، 559. ٣٢٩

٣٤. **ايقونة ٣٨** الصلب، القياس ١٨ × ٢٤ سم، (الملف. 139^{r})، 559. ٣٣٥

٣٥.	**ايقونة ٣٩**	الإنـــزال مـــن الصـــليب، القيـــاس ١٣ × ١٤ ســـم، (الملف. 142^{v})، 559.	٣٣٨
٣٦.	**ايقونة ٤٠**	الوضع في القبر، القياس ١٣ × ١٤ سم، (الملف. 143^{r})، 559.	٣٤٢
٣٧.	**ايقونة ٤١**	القيامة، القياس ١٧ × ١١ سم، (الملف. 146^{r})، 559.	٣٤٤

أيقونات الفصل الرابع ـ الباب الثاني

٣٨.	**ايقونة ٤٢**	الظهور للنسوة، القياس ١٧ × ١٥ سم، (الملف. 146^{v})، 559.	٣٥١
٣٩.	**ايقونة ٤٣**	تلميـــذا عمّـــاوس، القيـــاس ١٣,٥ × ١٣,٥ ســـم، (الملف. 150^{v})، 559.	٣٥٤
٤٠.	**ايقونة ٤٤**	جحـود تومـا، القيـاس ١٤ × ١٣ سـم، (الملـف. 163^{v})، 559.	٣٥٧
٤١.	**ايقونة ٤٥**	الصعود، القياس ٢٢ × ٢٤ سم، (الملف. 174)، 559.	٣٦٠
٤٢.	**ايقونة ٤٦**	يســـوع يبـــارك التلاميـــذ، القيـــاس ١٣,٥ × ١٣ ســـم، (الملف. 180^{r})، 559.	٣٦٣
٤٣.	**ايقونة ٤٧**	العنصرة، القياس ١٩ × ٢٤ سم، (الملف. 181^{v})، 559.	٣٦٦
٤٤.	**ايقونة ٤٩**	التجلي، القياس ٢٤ × ٢٥,٥ سم، (الملف. 206^{v})، 559.	٣٧١

أيقونات الفصل الخامس ـ الباب الثاني

٤٥.	**ايقونة ٨**	العـذراء والطفـل، القيـاس ١٧ × ١٣ سـم، (الملـف. 17^{r})، 559.	٣٧٦
٤٦.	**ايقونة ١**	الانجيليـــان متـــى ومـــرقس، القيـــاس ٩ × ٣١ ســـم، (الملف. 1^{r})، 559.	٣٨٢

٤٧.	**ايقونة ١٢**	رجم اسطفانوس، القياس ١٥ × ١٦ سم، (الملف. 20^{v})، 559.	٣٨٧
٤٨.	**ايقونة ١٦**	القديسون الأربعة، القياس ١٧ × ١٢ سم، (الملف. 45^{v})، 559.	٣٨٩
٤٩.	**ايقونة ٢٥**	شهداء سبسطية الأربعين، القياس ٣٥,٨ × ٢٨,٨ سم، (الملف. 93^{r})، 559.	٣٩٤
٥٠.	**ايقونة ٢٦**	شهداء سبسطية الأربعين، القياس ٣٥,٣ × ٢٨,٤ سم، (الملف. 94^{r})، 559.	٣٩٥
٥١.	**ايقونة ٥٠**	الملك قسطنطين والملكة هيلين يمجدان الصليب، القياس ١٧ × ١٣ سم، (الملف. 223^{v})، 559.	٣٩٨

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **الكتاب المقدس**. طبعة دار المشرق البيروتية، ١٩٨٦ مع طبعات اخرى.
- **فهرس الكتاب المقدس**، جمعية الكتاب المقدس، الطبعة الولى، بيروت ٢٠٠٤.
- **قاموس الكتاب المقدس**، جمعية الكتاب المقدس، بيروت، ٢٠٠٤.
- **مخطوط القراءات الإنجيلية المقدسة برقم 559**، المكتبة الفاتيكانية للناسخ مبارك بن داود بن يعقوب البرطلي سنة ١٢٢٠م نسخة مصورة للأب لويس قصّاب.
- **مخطوطة القراءات الإنجيلية المقدسة 559 (انجيل بغديدا المصور ١٢٢٠)**، المكتبة الفاتيكانية (نسخ عديدة مصورة بفوتستات، ميكروفلم C.D. للاب لويس قصّاب.
- **مخطوطة القراءات الإنجيلية المقدسة**، مصورات المتحف البريطاني، لندن، Add 7170.
- **معجم اللاهوت الكتابي**، الطبعة الثانية، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٨.
- ابروهوم نورو، **جولتي في ابرشيات الكنيسة السريانية**، بيروت، ١٩٦٧.
- ابن الأثير، عز الدين محمد بن عبد الكريم الجزري، (ت ١٢٣٢م)، **الباهر في تاريخ الدولة الأتابكية**، تحقيق عبد القادر احمد طليمات، مطبعة الاستقلال، القاهرة، ١٩٦٣.
- ابن الأثير، **الكامل في التاريخ**، ١٣ جزء، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦.
- ابن جبير، محمد بن احمد الكناني الأندلسي، (ت١٢١٧م)، **رحلة ابن جبير**، دار صادر، بيروت، ١٩٨٠.
- ابن خلكان، (ت١٢٨٢م)، **وفيات الأعيان (٧ جزء)**، تحقيق د. احسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٨،
- ابن الساعي، تاج الدين علي، (ت١٢٧٥م)، **مختصر اخبار الخلفاء** (منسوب له)، القاهرة، بولاق ١٣٠٩هـ.
- ابن الشعار الموصلي، (ت١٢٥٦م)، **قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان (١٠ جزء)**، تحقيق كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية بيروت ٢٠٠٥.

- ابن العبري: غريغوريوس ابو الفرح الملطي (١٢٨٦م)، **تاريخ الدول السرياني**، ترجمة الأب اسحق أرملة السرياني، مجلة المشرق، بيروت ١٩٤٩ ـ ١٩٥٦. والكتاب الذي يليه نفسه بطبعة اخرى.
- ابن العبري، **تاريخ الزمان**، ترجمة الأب اسحق ارملة، دار المشرق، بيروت ١٩٨٦.
- ابن العبري، **تاريخ مختصر الدول**، بيروت، ١٩٥٨.
- ابن الفوطي، **الحوادث الجامعة** (منسوب)، تحقيق د. مصطفى جواد، بغداد، ١٣٥١ هـ.
- ابن الفوطي، **تلخيص مجمع الأداب**، ج٥، منشور في مجلة (Oriental College)، مجلد ٢٣، عدد ٢.
- ابن مالك الجميل، **انجيل المسيح يسوع حسب البشير يوحنا**، ٢٠٠٤.
- ابو صالح الالفي، **الفن الاسلامي**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٧.
- اتنكهاوزن، **التصوير عند العرب**، ترجمة عيسى سلمان، سليم طه التكريتي، مطبعة الأديب البغدادية ١٩٧٤.
- احمد قاسم الجمعة، **الدلالات المعمارية وتجذيرها الحضاري**، (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، ج٣، دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٩٢.
- احمد قاسم الجمعة، **الزخرفة الأجرية**، (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، ج٣، دار الكتب جامعة الموصل، ١٩٩٢.
- احمد قاسم الجمعة، **الزخرفة الرخامية**، (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، ج٣، دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٩٢.
- احمد قاسم الجمعة، **المنسوجات والملابس**، (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، ج٣، دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٩٢.
- احمد قاسم الجمعة، **المنشآت العمارية**، (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، ج٣، دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٩٢.
- ادي شير (المطران)، **تاريخ كلدو واثور**، مطبعة الحرف الذهبي، حلب، سورية، ٢٠٠٧.
- اسحق السرياني، **نسكيات**، سلسلة آباء الكنيسة، منشورات النور، بيروت ١٩٩٠.
- اسحق ساكا (المطران)، **تاريخ دير مار متى**، مطبعة الزمان، بغداد، ١٩٧٥.

- اسحق ساكا (المطران)، **السريان إيمان وحضارة**، الجزء الثالث، الطبعة الثانية، مطبعة ميديا، ٢٠٠٧.
- اسعد غالب، **شعرية العمارة**، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية، ٤٦٦ لسنة ٢٠٠٢.
- افرام الأول برصوم (البطريرك)، **اللؤلؤ المنثور في تاريخ العلوم والآداب السريانية**، الطبعة الرابعة، هولندا ١٩٨٧.
- افرام عبدال (الخوري)، **اللؤلؤ النضيد في تاريخ دير مار بهنام الشهيد، الموصل**، ١٩٥١.
- اغناطيوس يعقوب الثالث (البطريرك)، **دفقات الطيب في تاريخ مار متى العجيب**، مطبعة الزمان، بغداد، ١٩٧٥.
- الكسندر اليوت، **آفاق الفن**، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، بيروت ١٩٧٩، زحلة، لبنان ١٩٦١.
- البير ابونا، **ديارات العراق**، بغداد ٢٠٠٦.
- امير حراق، **نقوش الكتابات وجه آخر من الأدب السرياني**، مجلة الفكر المسيحي، عدد ٤١٥ ـ ٤١٦، ايار حزيران ٢٠٠٦.
- انطوان هبي، **الصور المقدسة**، الطبعة الثالثة، ١٩٨٩.
- بارنار راي، **يسوع الذي هو المسيح**، تعريب المطران جرجس القس موسى، مطبعة الديوان، بغداد ٢٠٠٧.
- بطرس نصري الكلداني (الأب)، **ذخيرة الأذهان في تواريخ المشارقة والمغاربة السريان**، جزءان الموصل ١٩١١ ـ ١٩١٣.
- بهنام سليم حبابه، **رجل الله**، المطبعة الشرقية الحديثة، الموصل، ١٩٥٤.
- بهنام سوني (الأب)، **بغديدا في نصوص سريانية وكرشونية وعربية واجنبية من بداية القرن السابع الى نهاية القرن التاسع عشر**، روما ١٩٩٨.
- بولس فغالي، **انجيل يوحنا**، ج١، كتاب الآيات، طبعة أولى، بيروت ١٩٩٥.
- بولس فغالي، **انجيل يوحنا**، ج٢، طبعة أولى، بيروت، ١٩٩٥.
- بولس فغالي، **يسوع كلمة الله مع القديس يوحنا**، مطبعة الدكاش، بيروت ١٩٩٥.

- بيير بنوا الدومنيكي، **روايات الآلام والقيامة**، نقله الى العربية بيوس عفاص، بغداد، ٢٠٠٦.
- توما المرجي، **كتاب الرؤساء**، تحقيق وتعريب البير ابونا، الموصل، ١٩٦٦.
- جان صدقة، **رموز وطقوس**، دراسات في الميثولوجيا القديمة، دار رياض الريس، لندن ١٩٨٩.
- جان موريس فييه، **احوال النصارى في خلافة بني العباس**، دار المشرق، بيروت ١٩٩٠.
- جعفر خصباك، **العراق في عهد المغول الايلخانيين**، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٨.
- جورج حبيب هافوري، **السريان الآراميون من امسهم الغابر الى يومهم الحاضر**، دمشق ١٩٩٨.
- جوزيف يعقوب، **السريان ونقل البشارة (ضمن سلسلة ينابيع سريانية، جذورنا)**، مركز الدراسات والابحاث المشرقية، لبنان، ٢٠٠٥.
- حسن ظاظا، **الفكر الديني اليهودي**، دار القلم، دمشق، الطبعة الرابعة، ١٩٩٩.
- حسين لوباني الداموني، **معجم اسماء المدن والقرى الفلسطينية**، بيروت، ٢٠٠٣.
- دافيد بيرتس، **رسوم يوميات دافيد بيرتس**، الأراضي المقدسة بين الأمس واليوم، جروس برس. بدون تاريخ ومكان الطبع.
- دانييل روسو، **الايقونة بهاء وجهك**، ترجمة مشير باسيل عون، جونيه لبنان ٢٠٠٤.
- ديماند. م. س، **الفنون الاسلامية**، ترجمة احمد محمد عيسى، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٨.
- ديمتري غوتاس، **الفكر اليوناني والثقافة العربية**، ترجمة د. نيقولا زيادة، بيروت، ٢٠٣.
- راهب من الكنيسة القبطية، **الكنائس الشرقية واوطانها**، ج٣، الطبعة الاولى، القاهرة ٢٠٠٠.
- رشيد الجميلي، **دولة الأتابكة في الموصل**، درا النهضة، بيروت، ١٩٧٠م.
- رشيد الدين ابن فضل الله، (ت ١٣١٨م)، **جامع التواريخ**، ترجمة محمد صادق نشأت وآخرون، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، بلا تاريخ.
- روبنس دوفال، **تاريخ الأدب السرياني**، ترجمة الأب لويس قصاب، بغداد، ٢٠٠٧.

- زبيدة الهواري الزياني، **التنظيم السيميائي للمدينة**، رسالة ماجستير في الهندسة المعمارية، كلية الهندسة بالجامعة التكنولوجية، بغداد، ٢٠٠١.
- زكريا القزويني، **اثار البلاد واخبار العباد**، بيروت، ١٩٦٩.
- سامي حلاق اليسوعي، **العذراء والطفل في الفن البيزنطي**، دار المشرق، بيروت، ١٩٩٧.
- سبستيان بروك، **الأدب السرياني بين آداب الشرق الأوسط ضمن (جذورنا)**، مركز الدراسات والابحاث المشرقية، بيروت ٢٠٠٥.
- سعيد الديوه جي، **اعلام الصناع المواصلة، مطبعة الجمهور**، الموصل، ١٩٧٠.
- سعيد الديوه جي، **تاريخ الموصل**، دار الكتب، جامعة الموصل ١٩٨٢.
- سهيل قاشا، **مخطوطات مكتبة كنيسة الطاهرة في قره قوش**، مطبعة التايمس ١٩٧٦.
- سوادي عبد محمد الرويشدي، **امارة الموصل في عهد بدر الدين لؤلؤ**، بغداد ١٩٧١.
- سوادي عبد محمد الرويشدي، **الأحوال الاقتصادية والاجتماعية في الجزيرة والموصل**، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٩.
- سيدني فينكشتاين، **الواقعية في الفن**، ترجمة مجاهد عبد المنعم، بيروت ١٩٨١.
- الشابشتي، **الديارات**، تحقيق كوركيس عواد، دار صادر، بيروت، ١٩٦٩.
- صبحي حموي اليسوعي، **معجم الايمان المسيحي**، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٦.
- صبري المقدسي (الأب)، **رموز الأديان والثقافات**، اربيل ٢٠٠٦.
- صلاح العبيدي، **التحف المعدنية الموصلية في العهد الأتابكي**، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٠.
- صلاح العبيدي، **التحف المعدنية** (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، ج٣، دار الكتب، جامعة الموصل ١٩٩٢.
- صليبا شمعون، **ابن العبري ذكرى وعبرة**، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٨٧.
- صليبا، **أخبار بطاركة كرسي المشرق من كتاب المجدل**، روما ١٨٩٦.
- الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة.

- عادل نجم عبو، **مدرسة الموصل في التصوير** (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، دار الكتب، جامعة الموصل ١٩٩٢.
- عبد العزيز حميد صالح، **الحباب الفخارية** (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، دار الكتب، جامعة الموصل ١٩٩٢.
- عبد الغني النبوي الشال، **مصطلحات في الفن والتربية الفنية**، الرياض ١٩٨٤.
- عبد المسيح المدرس، **قره قوش في كفة التاريخ**، بغداد، ١٩٦٢.
- عبدو بدوي (الأب)، **الأيقونوغرافيا المريمية في التقليد السرياني. الماروني**، ضمن كتاب مريم العذراء في الليتورجيا، الكسليك، لبنان، ١٩٩٤.
- عبدو بدوي (الأب)، **الله في الايقونوغرافيا**، ضمن كتاب الله الآب، الكسليك لبنان، ٢٠٠٠.
- عبدوي بدوي، **الروح القدس في الايقونوغرافيا**، ضمن كتاب الروح القدس في الليتورجيا، بيروت ١٩٩٩.
- عبد الفتاح رياض، **التكوين في الفنون التشكيلية**، القاهرة ١٩٧٣.
- عبد المجيد الحديثي، **التنقيبات في الموقع المعروف بالكنيسة الخضراء ضمن موسوعة مدينة تكريت**، ج١، ١٩٩٦.
- عبد المنعم رشاد، **الموصل في عهد السيطرة الايلخانية**، (ضمن موسوعة الموصل الحضارية)، جامعة الموصل ١٩٩٢.
- عفيف بهنسي، **جماليات الفن العربي**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.
- علام، **فنون الشرق الأوسط**.
- عماد الدين خليل، **الإمارات الأرتقية في الجزيرة والشام**، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨٠.
- عماد الدين خليل، **عماد الدين زنكي**، بيروت، ١٩٧١.
- العمري، ابن فضل الله، (ت ٧٤٩ هـ)، **مسالك الأبصار في ممالك الامصار**، الجزء الأول، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٤.
- فرانسواز بريكل شانونية، **المخطوطات السريانية** (ضمن جذورنا)، مركز الدراسات والابحاث المشرقية، لبنان ٢٠٠٥.

- فرج عبو، **علم عناصر الفن**، الجزء الأول، دار دلفين، ميلانو، ايطاليا، ١٩٨٢.
- فرديناند دوسوسير، **علم اللغة العام**، ترجمة نوئيل يوسف عزيز، جامعة الموصل.
- فرنسيس جحولا (الخوري)، **دليل الأثار السياحي لدير مار بهنام الشهيد**، الطبعة الأولى ٢٠٠٦.
- فرنسيس المخلّصي، **تلاميذ المسيح**، مطبعة الزمان، بغداد ١٩٨٧.
- فيليب دي طرازي، **خزائن الكتب العربية في الخانقين**، بيروت.
- فيليب دي طرازي، **عصر السريان الذهبي**، بيروت ١٩٣٠.
- فيليب سيرنج، **الرموز في الفن والأديان والحياة**، ترجمة عبد الهادي بناس، دار دمشق، ١٩٩٢.
- كارل غوستاف يونغ، **الانسان ورموزه**، ترجمة سمير علي بغداد، ١٩٨٤.
- كارين ماكوفز، **اسقاط الشخصية في رسم الشكل الانساني**، ترجمة رزق سند ابراهيم، بيروت ١٩٨٧.
- كسافية ليون دوفور، **دراسات انجيلية**، ترجمة الأب يوسف حبي، بغداد، ١٩٨٨.
- كلايف بل، **الفن**، ترجمة د. عادل مصطفى، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠٠١.
- كونراد برويسر، **المباني الأثرية في شمال بلاد الرافدين**، ترجمة علي يحيى منصور، بغداد، ١٩٨١.
- لجنة من الاختصاصيين، **قراءة في العهد الجديد**، تعريب الأب بيوس عفاص، بغداد ٢٠٠٤.
- لسترانج، **بلدان الخلافة الشرقية**، ترجمة كوركيس عواد وبشير فرنسيس، بغداد.
- مارتنس، **الروح القدس**، تعريب الأب عمانوئيل بتق، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٦٣.
- ماري اميل بوامار، **يسوع الذي من الناصرة بقلم مرقس الانجيلي**، تعريب الأب بيوس عفاص، بغداد مطبعة الديوان ٢٠٠٢.
- ماري بن سليمان، **اخبار بطاركة كرسي المشرق من كتاب المجدل**، روما، ١٨٩٤.

- محمد صالح داؤد القزاز، **الحياة السياسية في العراق في العصر العباسي الأخير**، النجف ١٩٧١.
- محمد صالح داؤد القزاز، **الحياة السياسية في العراق في عهد السيطرة المغولية**، النجف ١٩٧٠.
- مجهول، **تاريخ الرهاوي**، ج٢، ترجمهُ عن السريانية، الأب البير ابونا، مطبعة شفيق، بغداد ١٩٨٦.
- محمد اركون، **قضايا في نقد العقل الديني**، ترجمة هاشم صالح، دار الطليعة، بيروت، طبعة ثانية ٢٠٠٠.
- محمد مفيد ال ياسين، **الحياة الفكرية في العراق في القرن السابع الهجري**، بغداد ١٩٧٩.
- محمود الزيباوي، **الفنون السريانية** (ضمن كتاب جذورنا)، مركز الدراسات والابحاث المشرقية، انطلياس، لبنان ٢٠٠٥.
- محمود ياسين احمد، **الايوبيون في شمال الشام والجزيرة**، بغداد، ١٩٨٨.
- ميخايل الجميل (المطران)، **مريم العذراء في الطقس السرياني**، (ضمن كتاب مريم العذراء في الليتورجيا)، الكسليك، لبنان ١٩٩٤.
- ميخايل الجميل (المطران)، **كنيسة السريان الكاثوليك (ضمن كتاب دليل الى قراءة تاريخ الكنيسة)**، دار المشرق، بيروت ١٩٩٧.
- ميرسيا إلياد، **صور ورموز**، ترجمة حسيب كاسوحة، دمشق ١٩٩٨.
- نخبة من المختصين، **قراءة صوفية لانجيل يوحنا**، دار الجيل، بيروت، ٢٠٠٤.
- وليد الجادر، **المخطوطات العراقية المرسومة في العصور العباسية**، بغداد، ١٩٧٢.
- ياقوت الحموي، (ت١٢٢٨م)، **معجم البلدان** مادة (دير متى)، (الخازر).
- ياقوت الحموي، **المشترك وضعاً والمفترق صقعاً**، اعادت طبعه بالاوفسيت، مكتبة المثنى بغداد، عن طبعة ليدن ١٨٤٦.
- يوحنا صادر، **وجه الله في التراث المشرقي** ضمن اعمال المؤتمر السابع للتراث السرياني، الجزء الثاني، مركز الدراسات والابحاث المشرقية، الجامعة الأنطونية، انطلياس ٢٠٠١.

- يوسف حبي (الأب)، **كنيسة المشرق الكلدانية ـ الاثورية**، الكسليك، لبنان، ٢٠٠١.
- يوسف ذنون، **الواسطي موصلياً**، منشورات مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، ١٩٩٨.
- يوسف جرجيس الطوني، **جهود العراقيين الحضارية في الشام ومصر بين الغزوين المغولي والتيموري ١٢٥٨ ـ ٢٤٠٠م**، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد ١٩٩١.
- يوسف جرجيس الطوني، **ريف الموصل في مشاهدات ياقوت الحموي**، دراسة تحليلية، مجلة المورد، بغداد، مجلد ١٨ لسنة ١٩٨٩.
- يوسف جرجيس الطوني، **قراءة في منمنمة: دخول يسوع الى اورشليم**، مجلة شراع السريان، ابرشية السريان الكاثوليك في الموصل، السنة الرابعة، العدد ٧، سنة ٢٠٠٧.
- يوسف جرجيس الطوني، **قراءة في منمنمة السامرية**، مجلة شراع السريان، ابرشية السريان الكاثوليك في الموصل، السنة الرابعة، العدد ٨، سنة ٢٠٠٧.
- يوسف جرجيس الطوني، **قرى ريف الموصل مستدرك على معجم البلدان مجلة المورد**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، المجلد ٣٢، العدد الأول لسنة ٢٠٠٥.
- يوسف جرجيس الطوني، **الكنيسة الخضراء في تكريت**، مجلة شراع السريان، العدد ٢، آب، ٢٠٠٤.
- يوسف جرجيس الطوني، **تكريت دراسة في مظاهرها الحضارية**، موسوعة مدينة تكريت، ج٣، بغداد، ١٩٩٧.
- يوسف جرجيس الطوني، **النتاجات الفكرية الباقية لأهل تكريت**، (موسوعة تاريخ تكريت)، وزارة الاعلام، بغداد، ج٣، ١٩٩٧.

- BUCHTHAL, H. **The painting of the Syrian jacobtes in the relation to** Byzanting and Islamic art SYRIA, XX, 1939.
- EDWARD W. SAID, Culture and Imperialism, New York, Knopf, 1993.
- FIEY, J.M., **Assyrie chretienn**, I, Impremerie Catholique, Beyrouth. 1965.

- G. DE, JERPHANION, **Les Miniatures du manuscrit syriaque N° 559 de la bibliotheque vaticane**, Vatican, 1940.
- H. HOLLERWEGER, **TURABDIN Living Cultural Heritage,** Linz, Austria, 1999.
- LEROY JULES, **Les Manuscrits Syriaques apeintures, Librairie Orientaliste Paul Geuthner**, Paris 1964.
- RICE D.T**. Islamic Art**, London, 1965.
- MOHAMMED ARKOUN, **Contribution al' etude de l' humanisme arabe au Iveme/Xeme siecle: Miskawayh, philosohpe et historien**, Etudes philosophiques, XII, Vrin 1970.

سيرة حياة

الأب لويس قصّاب

- هو فاضل بن توما ججو القصاب.
- بغديدا ـ ١٩٣٥.
- تلقى دروسه الابتدائية في مدرسة قره قوش.
- التحق بدير مار بهنام الشهيد في ١٩٤٧/١١/١. للدراسة الاولية مدة سنتين.
- انتظم بالدراسة في اكليريكية مار يوحنا الحبيب بالموصل في ١٩٤٩/١١/١.
- نال رتبة الكهنوت يوم العنصرة ١٩٦٠/٦/٥.
- خدم رعيته في بغديدا منذ عام ١٩٦٠ ــ ١٩٦٨.

د. يوسف الطوني

- هو يوسف بن جرجيس جبو الطوني ياكو.
- بغديدا ـ ١٩٥١.
- بكالوريوس تاريخ من كلية الآداب/ جامعة الموصل ـ ١٩٧٤
- مدرس في بعض ثانويات تربية محافظة نينوى ١٩٧٦ ـ ١٩٨٠.
- ماجستير تاريخ، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٣.
- مدرس معهد المعلمين المركزي بالموصل ١٩٨٤ ـ ١٩٨٨.
- دكتوراه تاريخ (حضارة ـ عصور وسيطة) كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٠.

- انتُخبَ رئيساً لكهنة بغديدا في عام ١٩٦٨ وحتى عام ١٩٨٢.
- خدم رعية السريان في البصرة ١٩٨٢ ــ ١٩٨٣.
- خدم رعية السريان في سيدة النجاة ببغداد من عام ١٩٨٣ وحتى آب عام ١٩٩٣.
- خدم رعية السريان في عمان ـ الاردن كما عمل ايضاً في خدمة خورنة يسوع الملك لكنيسة اللاتين في عمان. المصدار.
- انتخب رئيساً لكهنة بغديدا في نيسان عام ٢٠٠٠ ثم اعيد انتخابه في نيسان ٢٠٠٣ وحتى عام ٢٠٠٧.
- كتب مقالات كثيرة في مجلات: الفكر المسيحي، العائلة، النواطير كما يرأس تحرير مجلة شراع السريان منذ صدورها في عام ٢٠٠٤.
- كتبَ وترجم عدداً من الكتب عن الفرنسية أهمها:
  - طريق الجلجلة
- مدرس معهد اعداد المعلمات نينوى ١٩٩٢ ـ ١٩٩٦.
- تدريسي وباحث في مركز دراسات الموصل/ جامعة الموصل منذ عام ١٩٩٦.
- عمل رئيساً لقسم التوثيق والتراث منذ عام ٢٠٠٣.
- مدير تحرير مجلة دراسات موصلية، دورية علمية يصدرها مركز دراسات الموصل ثم عضواً في هيئة تحرير مجلة موصليات، من اصدارات مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل.
- مشارك في ندوات ومؤتمرات علمية كثيرة في جامعات الموصل وتكريت وحلب، وله مشاركة فاعلة في بعض الموسوعات العراقية التاريخية (موسوعة تاريخ مدينة تكريت)، ١٩٩٦ ـ ١٩٩٧.
- كتب اكثر من ٤٠ بحث اكاديمي بين معضد ومنشور في مجلات عربية وعراقية معظمها عن التاريخ الوسيط والمحلي والبلداني.
- من نتاجاته الجامعية والعلمية:
  - التنظيمات التجارية في بلاد الشام بين الغزوين المغولي والتيموري ١٢٥٨ ــ ١٤٠٠م (رسالة ماجستير) ١٩٨٣.

- دروس في الشهامة
- الأقوال السبعة الأخيرة
- تاريخ الادب السرياني لـ روبنس دوفال، تُرجم عن الفرنسية وطبع طبعات عديدة آخرها عام ٢٠٠٧.
- مشاهدات الأب جورج سبنسر (مجاهد في سبيل الله)، جمعتها كريتا بالمر، دار مار بولس ـ بغديدا، ٢٠٠٣.
- منمنمات المخطوطة السريانية 559 في المكتبة الفاتيكانية للعلامة الأب غليوم دي جرفانيون، روما، ١٩٤٠، مترجم عن الفرنسية. مشترك مع د. يوسف الطوني
- أعدّ كتاباً عن القديسة ماريا كورتي، ضم عدداً من الكتابات القصصية، ترجمه عن الفرنسية وهو معد للطبع.
- جهود العراقيين الحضارية في بلاد الشام ومصر ١٢٥٨ ــ ١٤٠٠م (اطروحة دكتوراه) ١٩٩٠.
- بيبلوغرافيا الموصل في الاطاريخ الجامعية مع د. ذنون يونس الطائي واخرون، جامعة الموصل، مركز دراسات الموصل ٢٠٠٦م.
- دراسات في تاريخ الموصل وبلدانها.
- بلدان الموصل في معجم البلدان.
- بلدان العراق في معجم البلدان.