الأب بيير جورجو جانتسا

الأيقونات العربية بشكل عامّ
والفلسطينية بشكل خاصّ

سلسلة
باب الإيمان
القدس

سلسلة «باب الإيمان»

التراث العربي المسيحي

١) مقال في الإيمان: نصّ من كتاب المجدل من كنيسة المشرق (بداية القرن الحادي عشر)
٢) التراث العربي المسيحي: مميزاته ومختارات منه
٣) المقالة في الصلاة ومنافعها
٤) رسالة البرهان والإرشاد إلى المحبَّة
٥) الأيقونات العربية بشكل عامّ والفلسطينية بشكل خاصّ
٦) الرسالة في شرح صيام النصارى

منشورات مكتبة يسوع الملك
بيت ساحور

مطبعة البطريركية اللاتينية – القدس
بيت جالا – أيار ٢٠١٥

١) معنى الأيقونة

من المعروف أن كلمة «أيقونة» ليست من جذور عربية، بل هي يونانيّة، شأنها شأن الكثير من الألفاظ الليتورجية في اللغة العربية، التي تعود أصولها إلى السريانية أو اليونانية أو القبطية. وعليه، فإنّ لفظة «أيقونة» تعود إلى اللغة اليونانية الكلاسيكية، وعلى وجه التحديد من كلمة eikòn، التي تعني: «صورة»، «شكل»، «تصوير». أمّا في اللغة اليونانية في العصر البيزنطي وفي العصر الحديث، فالكلمة المستعملة هي eikòna. لقد استُعملت اللفظة في اللغة اليونانية القديمة أيضا في أسفار العهد الجديد، خصوصًا في رسائل القديس بولس. فالرسول يدعو المسيح «صورة (أيقونة) الله» (٢ قورنتس ٤: ٤)، وأيضا «صورة (أيقونة) الله الذي لا يُرى» (قولسي ١: ١٥). وفي مكان آخر، يصف الانسان أيضًا على أنه «صورة الله ومجده» (١ قورنتس ١١: ٧). وكلّها تعود بنا إلى سفر التكوين، حيث نجد التعبير المشهور (في اللغة العبرية): «وقال الله: لنصنع الإنسان على صورتنا كمثالنا». (تكوين ١: ٢٦)

في هذه الحالة، نتساءل: لماذا لا نستخدم كلمة «صورة» بدل «أيقونة». فالجميع يفهم معنى كلمة «صورة»، بينما يعرف القليلون معنى كلمة «أيقونة». إنّ السبب هو أنّ كلمة

«صورة» تُستخدم لتعني جميع أنواع الصور، سواء أكانت رسمًا، أو لوحة، أو صورة فوتوغرافية، أو صورة منسوخة. أمّا كلمة «أيقونة» فتُستخدم فقط للصور المقدسة الدينية المسيحية، وتشير إلى صورة بمضمون مسيحي مُقدَّس، بما فيها من ميزات معينة. في الحقيقة، ليست جميع الرسوم المسيحية أيقونات. فالرسومات المقدَّسة ورسومات الجدران في ديناميس روما، على سبيل المثال، هي شكل من أشكال الفن المسيحي المُقدّس، وهي مهمة وأصيلة، ولكنها ليست من صنف الأيقونات. وهذا ما ينسحب على اللوحات الدينية الرائعة للعديد من الرسامين في عصر النهضة الأوروبية أو الرسومات المسيحية المعاصرة، التي تنتمي أيضًا إلى الفن المسيحي المُقدَّس، ولكن لا يصح أن نسميها أيقونات.

إذًا، ما هي الأيقونة بمعناها الحصري؟ إنها تعني، قبل كلّ شيء، الرسومات التي تمثّل مشاهد مسيحية مرسومة على لوحات من الخشب، ويمكن أن يكون لها قياسات متنوعة، وفق استعمالها أو موقعها في الكنائس أو في البيوت. وبمعنى أوسع، تشير الأيقونة أيضًا إلى رسومات مقدّسة على جدران، أو على قطع كتان، أو على الزجاج، وأيضًا أعمال الفسيفساء. إنّ الأساس هو أن يتطابق الموضوع المرسوم مع مضامين الإيمان المسيحي والعقيدة الأرثوذكسية القويمة. بتعابير أخرى، لا يكفي أن يكون الرسّام رسامًا جيدا

ويستعمل مواهبة الفنيّة أحسن استعمال، بل عليه أيضًا أن يُظهر حقيقة الإيمان بشكل مرئي، وأن يتقيّد بتعاليم الكنيسة. فالكنيسة، بحدّ ذاتها، لا تملي على الفنان ولا على عبقريته القوانين التي تتعلق بالاسلوب الجمالي ونبوغه، بل تطلب منه أن يكون عمله، أي الأيقونة، متطابقًا مع الحقيقة المسيحية التي يعبّر عنها، لا بل تطلب منه ايضًا أن يتحلّى بالتقشّف والزّهد الضرورين لمثل هذا العمل.

إن إطلاعنا على بداية الأيقونات وتاريخها يمكن أن يوضّح بشكل أفضل المعنى الروحي والفنّي لهذه الصور المقدّسة، التي تحتلّ مكانة خصوصية في الروحانية الشرقية، خصوصًا البيزنطية والقبطية والأثيوبية.

٢) الجذور التاريخية للأيقونات

يتوقّف مؤرّخو الفن المسيحي، والبيزنطي منه بشكل خاصّ، عند ثلاثة عوامل يرون فيها الأصول التاريخية للأيقونات، وكلّها مرتبطة بالشرق. وترتبط هذه العوامل بنوع خاصّ بثلاث بيئات هي: المصرية (سيناء)، والسورية – الفلسطينية، والأسيوية (أي آسيا الصغرى، وكبادوكيا، وبيزنطة).

البيئة المصريّة – السينائية

بالنسبة إلى البيئة المصريّة – السينائية، يجب أن نذكّر أنّ أقدم الأيقونات وأشهرها هي تلك التي حُفظت في دير القديسة كاترينا في أسفل جبل سيناء، والتي تعود إلى القرن السادس. إنّها تشبه بخطوطها وألوانها وتقنيتها وأسلوبها لوحات المومياء، التي كانت ترسم على التوابيت في مصر القديمة. إنّ ميزتها المشتركة تكمن في رسم الشخص، لا كصورة فوتوغرافية، بل بطريقة جماليّة خاصة. إنّ خطوط الوجه تشير إلى تحويل الواقع بحيث يكون منفتحا على ما هو فوق المادة وملتحفًا بالأبدية السماوية.

من هذه التصاوير الجنائزية بالذات تطورت الأيقونة – الذكرى. لقد اعتاد المسيحيون في القرون الأولى أن يضعوا على قبور الشهداء والقديسين طاولة تذكاريّة تُرسم عليها صورة الميت الطوباوي. وقد نشأت هذه العادة من الرغبة في اكرام أولئك الذين اتبعوا المسيح اتباعًا مميّزًا، ليكونوا مثالا يُحتذى به. من ناحية أخرى، رغب الحجّاج لقبور الشهداء وأرض النساك أن يحملوا معهم ذكرى لرجال الله هؤلاء. والرسّام، الذي كان تُطلب منه مثل هذه الذكرى، كان يعتمد، في كثير من الأحيان، على معرفته الشخصية بالشخص المطلوب، أو على رواية آخرين، فكان يرسم الملامح المميّزة لهذا الشخص مع نوع من المثاليّة. وهكذا، نشأ هذا النوع من الرسم المتعارف

عليه، والذي يظهر بشكل خاصّ في خطوط الوجه.

البيئة السورية – الفلسطينية

أمّا في البيئة السورية – الفلسطينية، فيرتبط أصل الأيقونات بحجّ المسيحيين إلى الأرض المقدسة. إنّ حركة الحج إلى الأرض المقدسة، التي عاش فيها السيد المسيح، تطوّرت تطورًا واسعًا بعد السلام القسطنطيني الذي أعاد الحرية الدينية للمسيحيين بمرسوم ميلانو (٣١٣). لم يكن الحجاج ينظرون بذهول إلى عظمة الكنائس التي أمر قسطنطين ببنائها ويتأملون بدهشة في التصاوير والفسيفساء التي كانت تزينها فحسب، بل أرادوا أيضا أن يحملوا معهم ذكرى ما من حجّهم إلى هذه الأماكن الجليلة. وهكذا – كما هو الحال في العادات القديمة للحجّ الوثني – نشأت العادة بأن يطلبوا نماذج مُجسّمة وهي قوارير (جمع قارورة) يوضع فيها قليل من الزيت وتُضاء في الأماكن المقدسة (إنّ هذه العادة لا تزال موجودة عند الحجّاج الروس). ومثل هذه القوارير كانت تزيّنها المشاهد المناسبة، التي تحيي ذكرى السرّ المسيحي (أو المشاهد الإنجيلية) المرتبط بالمكان المقدس المعنيّ. ولا تزال بعض هذه القوارير محفوظة حتى هذه الأيام، وأهم مجموعة منها محفوظة في كنيسة القديس يوحنا في مونزا (ايطاليا)، وهي قديمة جدا، تعود إلى القرن السادس – السابع، كما أنّها متنوعة الأحجام على شكل

الياقطين، وتزينها رسومات من حياة يسوع والسيدة العذراء والرسل.

وسرعان ما انضمّت إلى هذه الرسومات على القوارير رسومات أخرى في براويز وعلى ألواح من خشب. كان الحجّاج، الذين يتوقون إلى المحافظة على ذكرى من الأماكن المقدسة، يحملونها معهم، ويلجأون إلى الفنانين المحليين ليرسموا لهم مشاهد الأماكن المقدسة التي زاروها والأحداث التي حصلت فيها. وبغية ربط هذه الأيقونات بالتقليد الرسولي، شاعت رواية مفادها أن الإنجيلي لوقا كان أوّل رسّام للأيقونات المريمية. يُقال إنّ الإنجيلي لوقا، الذي عرف مريم العذراء عن قرب، وبحث بحثًا دقيقًا لدى شهود العيان لأحداث حياة يسوع (كما يقول في مطلع إنجيله: لوقا ١: ١-٤)، لم يتحدث كثيرا عن مريم العذراء فحسب، بل أراد أيضًا أن يرسم صورتها على لوحة من خشب. ونجد في كنيسة السريان الأورثوذكس دير مار مرقس في القدس، التي تعود إلى القرن السادس على أقلّ تقدير، أيقونة مريم العذراء التي يقال إنّ القديس لوقا قد رسمها.

البيئة الآسيويّة

ثمة بيئة أخرى لها أهميتها في مجال الأيقونات، وهي البيئة الآسيوية، أي آسيا الصغرى التابعة للعالم الروماني اليوناني

وأيضا أرمينيا. وبحسب تقليد هذه البيئة، ارتبط أوّل نموذج للصور المسيحية بأسطورة الملك ابجار من إديسا (التي كان يُقال لها قديمًا الرها، وتُعرف اليوم باسم أورفا أو سانليورفا). مرض هذا الملك. ولما سمع عن يسوع ومعجزاته، أرسل إليه مبعوثين طالبا منه أن يأتي ليشفيه. ولما لم يتسنّ للمعلّم الإلهي أن يستجيب لطلبه، أرسل له صورة وجهه المطبوعة على قطعة من القماش. وهذه الذخيرة معروفة باسم «المنديليون» باليونانية (أي المنديل)، وتمثّل وجه يسوع. وبما أنّ السيّد المسيح هو الذي طبعها، فتدعى الصورة «التي لم تصنعها أيدي بشر». وعليه، فإنّ هذه الصورة من إديسا، ومعها صورة وجه يسوع المطبوعة على قطعة القماش التي لُفَّ به جسده في القبر في القدس[1]، تربطان أصل الأيقونات بيسوع بالذات، بحسب هذا التقليد.

نستطيع أن نقول إنّ عناصر كثيرة من الفن الوثني السابق للمسيحية دخلت في الرؤية المسيحية، ولكن بعد تنقيتها وتنصيرها. ومن ثمّ، وابتداء من القرن الرابع، حيث مُنحت للمسيحيين حرية العبادة والتعبير، تعزّز وتطوّر الفن المسيحي بشكل عام، وفنّ الأيقونة بشكل خاصّ. وهذا الأخير، ومع أنه خضع لتطورات وتعديلات ضمن اسلوب الفنّ الواحد،

١) يؤكد المختصّون أن هذه الذخيرة الثمينة تتلاقى مواصفاتها مع «الوجه المقدس» الموجود حاليا في كاتدرائية تورينو (ايطاليا) منذ ١٥٧٨.

بحسب المراحل التاريخية والمناطق والمدارس الفنية، فقد حافظ بشكل أساسيّ على نفس ميزاته الأصلية على أنّه «صورة مقدّسة مرسومة على لوح خشب محمول، وفق التعليم القويم».

٣) هدف الأيقونة

في الأحد الأول من زمن الصيام الأربعيني، يحتفل المؤمنون بـ «عيد الأرثوذكسية»، الذي وُضع سنة ٨٤٣، كذكرى لانتصار الكنيسة النهائي على الهرطقات التي حاربت الصور المقدسة وحرمتها. وقبل ذلك، أي في سنة ٧٨٧ على وجه التحديد، أيام الامبراطورة آيرين، تمّ الاحتفال بمجمع نيقية الثاني (وهو المجمع المسكوني السابع) الذي أدان العقيدة التي تنكر أهمية الأيقونات، وطوّر القيمة اللاهوتية للصور المقدّسة، ودافع عنها، وشرحها وحدّد قوانينها.

نشأ لاهوت الأيقونة في الكنيسة الأرثوذكسية بنوع خاصّ. وهذا يعني أن أهمية الأيقونات لا تأتي فقط من طابعها التزييني والفني، لأنها تزيد بيوت الله جمالا؛ ولا من طابعها التعليمي للحقائق المسيحية، بما أنّها تمثّل مشاهد لأحداث من الكتاب المقدس، وبالتالي تغذّي الذاكرة وتحفز على التشبه. بالطبع، لا تُهمَل هذه الجوانب التزيينية والتعليمية، وقيل عنها

إنها «الكتاب المقدس للفقراء»، ولكن الهدف الأرفع والأهم من ذلك بكثير هو أنّ الأيقونة لاهوت يتم التعبير عنه، لا بالكلمات، بل بالنظر. فهي شباك مفتوح على السماء. إنّها التعبير عن الحقيقة اللاهوتية من خلال استعمال الرموز في المشاهد، والصور، والوجوه، والألبسة، والألوان، والحركات، والقياسات، والمفارقات. كلّ شيء فيها هو تعليم إلهي يخاطب العقل والذاكرة، كما يحرّك القلب ويسمو بالروح ويؤدي إلى الحب.

إنّ مشروعيّة الأيقونات وتكريمها تعود إلى سببين. يرتبط الأول برسم الأيقونة. منذ أن أصبح الله غير المنظور منظورا في شخص يسوع، عندها أصبح من الممكن أن نمثّل تمثيلا بشريّا هذا الإله الذي اتخذ طبيعتنا البشرية. وهذا ما يجعل الانجيلي يوحنا يكتب عن يسوع الإله–الإنسان: «ذاك الذي كان منذ البدء، ذاك الذي سمعناه، ذاك الذي رايناه بعينينا، ذاك الذي تأملناه ولمسته يدانا، من كلمة الحياة» (١ يوحنا ١: ١). أما السبب الثاني، فيتعلق باكرام الأيقونات. إنّ المؤمن، الذي يتأمّل في الأيقونات، ويصلّي أمامها، ويطلب شفاعة يسوع ومريم والقديسين الممثَّلين في الأيقونات، لا يكرّم الأيقونة المادية (الخشب، والألوان، والذهب، والفن...)، بل الشخص المقدس الذي تمثّله الأيقونة. إن الإكرام يتوجّه إلى الشخص الذي تمثّله الأيقونة، وليس إلى المواد التي تتكوّن منها.

وهذا هو السبب الذي يجعل الأيقونات ترسم الأشخاص وقد بدّلهم التجلّي الإلهي. فالمظاهر الأرضية تنتقل بنا إلى بُعْد ممجَّد وسماوي. وهذه الصورة تنعكس على المُشاهد المتأمّلً في الأيقونة، إذ تجعل هذه القداسة تنعكس فيه وتجعله في حال من الصلاة بما فيها من رغبة في التشبُّه. إنّ هدف الأيقونات هو رفع الذهن إلى الصلاة، للتأمل والحمد والتوسّل والتشبّه. وهذا ما يعبّر عنه القديس يوحنا الدمشقي بقوله: «إنّني أسعى إلى أن يُرسم هؤلاء (الشهداء والقديسون) في أعمالهم النبيلة وآلامهم، كي انقاد من خلالهم في القداسة واندفع إلى الرغبة في التشبّه بهم»[٢].

في الختام، كان للاضطهادات الناجمة عن حرب الأيقونات المفعول المعاكس تمامًا لما كان عليه هدف الذين أثاروها. فقد رسخ إكرام الصور رسوخا أعمق في قلوب المؤمنين وازداد باستمرار. وهكذا، لم يقتصر هذا الإكرام على الكنائس، بل تعداه أيضا إلى البيوت، والشوارع، والساحات، والأبنية العامة. فكلّ بيت لديه مكان خاص للأيقونة، «زاوية الجمال»، حيث يشتعل باستمرار قنديل أو شمعة توقد خصوصا في أوقات الاكرام لهذه الأيقونة. إنّ كلّ عائلة أرثوذكسية تحتفظ في بيتها على أيقونة القديس الشفيع. وبجانبه، يمكن أن توجد أيقونات أخرى في مكان، هو مكان

٢) يوحنا الدمشقي، **الدفاع عن الصور المقدسة**، ١. ٢١.

الصلاة العائلية. إنّ الضيف الذي يدخل البيت يحيي قبل كلّ شيء الأيقونة ومن ثمّ أهل البيت. وثمّة أيقونات تتناقلها الأجيال، من الأهل إلى الأبناء، وتمثّل عادة صورة القديس الشفيع. وبالأيقونات، تتمّ بركة الأولاد ويصلّي الأهل معهم أمامها.

٤) تطور الأيقونات في العالم الأرثوذكسي[٣]

ولمتابعة تاريخ الأيقونات، نجد من المناسب أن نقتفي آثارها في مناطق تطوّرها، بحسب الأماكن والمراحل التاريخية، مع ابراز العلاقات المحتملة والتأثيرات المتبادلة بين مراكز اشعاعها المختلفة.

لقد فُقدت الأيقونات القديمة كلّها تقريبا أو تلفت، سواء بسبب الزمن أو بسبب لمس المؤمنين اليومي لها أو بسبب الحرب على الأيقونات (٧٢٤–٨٤٣)، والتي أدّت إلى اتلاف أو زوال قسم كبير منها. ويمكننا اليوم أن نتأمّل بإعجاب

٣) راجع: Cf Lilia Evseyeva, *The History of Icon Painting: Sources, Traditions, Present Day,* Grand Holdings Publishers, Moscow 2005; Archimandrite Zacchaeus [Wood], *History of Icon Painting: Origins, Tradition, Modernity, from the 6th to the XXth Century*, Orthodox Christian Books Ltd, Newcastle under Lyme, UK 2005.

في بعض هذه النماذج العريقة في القدم، قبل وبعد حرب الأيقونات، في كنيسة القديسة كاترينا في سيناء[٤].

أمّا أهم مركز، لا للأيقونات فحسب، بل على الفن المسيحي بشكل عام، فهو ذاك الذي كان بدون أدنى شك في القسطنطينية. على مدى أكثر من ألف عام، كانت هذه المدينة المجيدة، التي قامت على أنقاض بيزنطة القديمة وسُميت روما الجديدة، عاصمة الامبراطورية المسيحية في الشرق. إنّ الفن البيزنطي، بالإضافة إلى فخامة كنائسه، ولوحاته الجداريّة، وفسيفسائه، وآثاره الفنية، يشمل أيضا جمال أيقوناته. ففي كلّ مرحلة من تاريخها، طوّرت القسطنطينية أسلوبها الفني الخاص في صناعة الأيقونات، وهو ما يمكن أن نسميه «المدرسة البيزنطية»[٥]، التي تجمع بين عنصرين مختلفين وحتى متناقضين: الفن القديم، وهو مرآة الواقع الأرضي، والروحانية المسيحية التي تصبو نحو الأمور السماوية.

ومع سقوط القسطنطينية في يد الأتراك (١٤٥٣)،

٤) Cf Corinna Rossi, *The treasury of the Monastery of Saint Catherine*, White Star Publishers, Vercelli 2010; Helen Evans, *Trésors du monastère de Sainte-Catherine Mont Sinaï, Egypte,* Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2004.

٥) Cf H.C. Evans (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*. Exhibition catalogue. Metropolitan Museum of Art, New York 2004; B.V. Pentcheva, *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium,* Pennsylvania State University Press, University Park, PA 2006).

تشتّت «كاتبو»[٦] الأيقونات، وانتقلوا إلى الجزر اليونانية أو إلى المناطق السلافية. وقد كان هذا التشتّت سببًا في انتشار الفنّ الأيقونوغرافي انتشارا واسعا، سواء في المناطق التي انتشر فيها الإيمان الأرثوذكسي منذ القدم أو في المناطق البلقانية والسلافية التي اهتدت لاحقا إلى المسيحية. انطلاقًا من المدرسة الأمّ (القسطنطينية)، تأسّست أيضًا (أو تأثّرت) المدارس الأخرى للفنّ الأيقونوغرافي وتياراته، في المناطق البيزنطية والبلقانية والسلافية من الشرق المسيحي.

يجب أن نوجّه الأيقونات الروسية اهتمامًا خاصّا، ليس فقط لازدهارها، ولكن أيضا وخصوصا بسبب تنوّع مدارسها وأساليبها، والتي وصلتنا منها تُحفٌ فنية حقيقية. في موسكو، التي تسميها الأساطير «روما الثالثة»، وصلت الأيقونة الروسية إلى أعلى قممها وعصرها الذهبي في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، مع فنانين معروفين، أمثال تيوفانوس اليوناني، والراهب اندريه روبليف، والراهب ديونيسيوس. وفي موسكو بالذات، عُقد سينودس سنة ١٥٥١، اهتم بالأيقونات ورسّاميها، إذ حدّد القوانين التي يجب اتباعها في هذا الفنّ.

استمرّ رسم الأيقونات في القرون اللاحقة، مع فترات من الأفول والازدهار. وتأثّرت بعض المدارس بالفنّ الغربي، بينما

٦) في التقليد الأرثوذكسي، الفعل المُستعمل لرسم الأيقونات هو فعل «كتب» وليس «رسم».

بقيت غيرها متمسّكة بالتقاليد القديمة. وفي القرن السابع عشر، رُسمت سلسلة من الأيقونات المتماثلة، ولأول مرّة يظهر عليها اسم الرسام. وفي القرون الثلاثة الأخيرة، طبعت نسخ كثيرة لنفس الأيقونة لتلبية الطلبات في مختلف أنحاء العالم. وهكذا بدأ ما يمكن أن نسميه تجارة الأيقونات، والتي استمرت إلى أيامنا هذه، وأدّت إلى النسخ الميكانيكاني للأيقونات، بواسطة الطباعة على الورق أو على المعادن.

٥) تطوّر الأيقونات في العالم المسيحي

عند هذا الحدّ، وبعد أن أعطينا مساحة واسعة للأيقونات الأرثوذكسية البيزنطية، من الضروري أن نلقي أيضا نظرة على الكنائس القديمة الأخرى، شرقية وغربية. أمّا بالنسبة إلى الشرق، فهنالك، بالإضافة إلى الكنيسة الأرثوذكسية البيزنطية، أربع كنائس رسوليّة وقديمة: الكنيسة الأشورية، والكنيسة السريانية، والكنيسة الأرمنية، والكنيسة القبطية (التي يمكن أن نضمّ إليها الكنيسة الأثيوبية). سوف نتحدّث عن الكنائس الثلاث: الأشورية، والسريانية، والقبطية، لأنها تقع ضمن العالم العربي المسيحي، بعد أن نكتفي بنظرة سريعة على الفنّ المقدّس وخصوصا الفن الايقونوغرافي في الكنيسة الأرمنية

والكنيسة الأثيوبية وأيضًا في الغرب.

في الكنيسة الأرمنية

كانت الكنيسة الأرمنية الرسولية، طيلة تاريخها الذي يمتدّ إلى ما يقارب ألفي سنة، نوعًا ما بمعزل عن سائر الكنائس في الشرق الأوسط. وهذا ما يعود إلى عدة أسباب: الثقافة، واللغة الخاصة، والتاريخ الذي تحكّمت به صراعات كثيرة مع الامبراطوريات القوية المجاورة، وكذلك صعوبة المشاركة في المجامع المسكونية والسينودية. وفي مجال الفنّ المسيحي، توجّهت أفضليتها، لا إلى الصور المقدسة، بل إلى المعابد المقدسة (ذات الطابع المميز)، وبنوع خاصّ إلى فن الصلبان. حُفرت علامة الصليب في كلّ مكان: على واجهة الكنائس، وعلى جدران البيوت، وعلى القبور، وعلى الحجارة الكبرى في الشوارع. بالنسبة إلى الأرمن، كانت هذه الصلبان المحفورة رمز التفرُّد في الفن الأرمني المسيحي. أمّا استعمال الأيقونات فكان متواضعا ومحدودا[٧]. كما في كنائسهم، يظهر الصليب على المذبح، وتوضع أيضا صورة مريم العذراء وهي تحمل الطفل يسوع. وعلى جدران الكنائس، لا نجد رسومات لمشاهد من الكتاب المقدس، ولكن تُعلّق أيقونات للقديسين

(٧ Cf Hovsep Achkarian, *Manuale di iconografia armena*, Rubbettino, Soveria Mannelli, Italia, 2005.

والقديسات. وينسب تقليدٌ شفوي شعبي إدخالَ أوّل أيقونة مريمية إلى ارمينيا على يد الرسول برتلماوس بالذات، بعد عودته من القدس، حيث شاهد، مع باقي الرسل، رقاد مريم العذراء. ويضيفون ايضا أنّ الملك ابجار من إديسا، الذي أرسل له يسوع صورته المطبوعة على المنديل، كان «ملك الأرمن والسريان».

في الكنيسة الأثيوبية

أمّا في الكنيسة الأثيوبية، فإنّنا نرى جميع أنواع الفن المسيحي. وتشمل الفنّ المعماري (كنائس ومعابد)، والرسم (صور مقدّسة، أيقونات، منمنمات على المخطوطات)، والتطريز (أقمشة وبُسُط)، والصلبان (للتطواف، اليدوية أو المعلقة على الصدور)، وغيرها من الأدوات الليتورجية. ويقتصر كلامنا هنا على الأيقونات، إذ يكفي أن ندخل في أية كنيسة أو دير لنلاحظ كثرتها وخصوصياتها، والتي تتميّز بها عن سائر التقاليد الكنسية في هذا المجال. ولها ميزتان أساسيتان: الأولى، هي تفضيلها للمشاهد من الكتاب المقدس، في عهديه القديم والجديد، وهذا ما يفتح الباب واسعا للتنوّع في المواضيع. والثانية، هي تأثّر هذه الأيقونات بالثقافة الافريقية المميزة، وهو ما نلاحظه في الملامح الخاصّة بالأشخاص، التي تتميّز بوضوح الوجوه، والعيون الواسعة، والنسب غير

الطبيعية للرأس والجسم، وكذلك عدم الالتزام بالابعاد الزمانية والمساحية. إنّه حقّا فنّ مسيحي متجسّد في الثقافة الإفريقية[٨].

في الغرب

وأخيرًا، ولكي تكتمل هذه الصورة الإجمالية لتطوّر الأيقونات في العالم المسيحي، من الضروري القاء نظرة أيضا على الغرب المسيحي. وفي هذا المجال، لدينا ثلاث ملحوظات. الأولى، هي أنّ الفنّ المسيحي، في الغرب أيضا، خصوصا اللاتيني، قديم جدا، بما إنّه يتزامن مع وصول المسيحية إلى روما، كما تشهد على ذلك التصاوير الكثيرة في الديناميس. وفي كلّ العصور اللاحقة حتى اليوم، دأب الغرب على التعبير عن نفسه عن طريق الفنّ بكلّ أشكاله، وخصوصا في مجال الرسم، ولو بأساليب مختلفة. والثانية، هي أنّ الغرب لم يعرف قط حركة مقاوِمَة للصور كما حصل في الشرق. وهذا ما فسح المجال لتطوّر سلس وسلمي للرسومات المقدّسة، وفق أساليب ونماذج متنوعة: على الجدران، وعلى لوحات الخشب، وعلى الأقمشة، وعلى زجاج الشبابيك، وعلى الأدوات الليتورجية إلخ. أضف إلى ذلك أنّ الفنانين تمتّعوا بقدر أكبر من الحرية، حيث لم تقيدهم قوانين كنسية

٨) Stanislaw Chojnacki, *Ethiopian Icons: Catalogue of the Collection of the Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa University*, Skira, Milano 2000.

فنية صارمة. والثالثة، هي أنّ الغرب عملي في الدرجة الأولى، من غير أن يهمل جانب التفكير والتأمل. وانطلاقا من هذه الزاوية الواقعية، لا يتمّ التركيز على الجانب اللاهوتي والروحي، أو على الجانب الجمالي أو التزييني، بل على الجانب التعليمي والتهذيبي. صحيح أنّ غرض المساعدة على الصلاة والغوص في اللامنظور واردٌ دائما، ولكن لم يتمّ التشديد عليه كثيرا. وعليه، بينما درج الفنانون المسيحيون في الغرب في الألفية الأولى على رسم الأيقونات وفق الأسلوب والقوانين البيزنطية[٩]، فقد وجد التعبير حرية أكبر، في الألفية الثانية، ممّا فتح الباب لتقنيات جديدة واساليب جديدة أكثر انفتاحا على العالم المعاصر.

بعد هذه الجولة في مسار الأيقونة في العالم المسيحي بشكل عام، نسلّط الضوء الآن على أيقونات العالم العربي أولا، ومن ثمّ على الأيقونات في البيئة الفلسطينية.

٩) وهذا ما نراه بشكل خصوصي في الكثير من الأيقونات القديمة في كنائس روما، وكذلك فسيفساء كنائس رافينا (ايطاليا)، وكذلك الأيقونات الكثيرة المنتشرة في المزارات المريمية القديمة في ايطاليا، بالاضافة إلى رسومات الفنانين الكبار، كفرا انجيليكو، وجوتو، ودتشو.

٦) الأيقونات في كنائس العالم العربي

نفهم بالأيقونات في العالم العربي شيئين: أولا الأيقونات التي أُنتجت في الشرق الأوسط، حيث تغلب الثقافة واللغة العربية، وثانيا، الأيقونات لرسّامين عرب من مختلف البلدان. أما الكنائس المعنية، فهي الكنائس ذات الحقّ الخاصّ، التي تشكّل عمومًا كنائس وطنية يرئسها بطريرك، وهي، على وجه التحديد، الكنيسة القبطية المصرية، وكنائس التقليد السرياني، أي الكنيسة الأشورية والسريانية والمارونية، وأخيرا كنيسة انطاكية الأرثوذكسية والكنيسة الملكية للروم الكاثوليك. وسنشير أيضًا إلى الكنيسة اللاتينية، ولو أنّها، عمومًا، لا تعرف الأيقونات ولا تستعملها.

يمكن القول بشكل عام إنّ كلّ كنيسة من هذه الكنائس تتميز عن غيرها فيما يتعلق باستعمال الأيقونات، وهو استعمال واسع في الكنيسة الأرثوذكسية والكنيسة الملكية للروم الكاثوليك، ومحدود في الكنائس الأشورية، على سبيل المثال.

في الكنيسة الأشورية

تكاد الكنيسة الأشورية المشرقية (التي كانت تُدعى سابقًا «الكنيسة النسطورية») تخلو من الأيقونات، وتفضّل

عليها الصلبان. يحتلّ إكرام الصليب مكانة هامة في تفكيرها اللاهوتي وفي روحانيتها، إلى حدّ أنّ بعض اللاهوتيين الأشوريين يضعونه ضمن الأسرار السبعة. يحتلّ الصليب مكانا بارزا على المذبح حيث يُحتفل بالأسرار المقدسة، ومكانه يهيمن على الكنيسة ويجذب الأنظار، وهو صليب من غير مصلوب، لأنّ يسوع قام وهو حيّ للأبد. أما الكنيسة الكلدانية الشقيقة، فقد فتحت المجال لبعض التقاليد اللاتينية، فأدخلت اللوحات المقدسة والصور.

في الكنيسة السريانية

تعرف الكنيسة السريانية الأرثوذكسية (التي كان أتباعها يُدعون بـ «اليعاقبة») الأيقونات وتكرّمها، ولكن بطريقة معتدلة. نجد في كنائسهم وفي أديرتهم القليل من الأيقونات، وأسلوبها بسيط وشعبي. وكما ذكرنا سابقًا، تُعرَض في الكنيسة القديمة جدا لمطرانية السريان الأورثوذكس في القدس، المعروفة بكنيسة مار مرقس، أيقونة القديسة مريم التي يُقال إن لوقا الانجيلي هو الذي قام برسمها. وتشتهر أيضًا الرسومات الجدارية في دير مار موسى الحبشي، ليس بعيدا عن دمشق. من ناحية أخرى، تُستعمل الصور في «أناجيل الربولا»، وهو مخطوط يعود إلى سنة ٥٨٦ والذي اتخذ اسمه، أي ربولا، من اسم الناسخ، ويتضمن منمنمات دقيقة تدور مواضيعها حول

الصلب وصعود يسوع وحلول الروح القدس ومريم العذراء مع الطفل يسوع واختيار متيا الرسول وبعض القديسين.

في الكنيسة المارونية

حافظت الكنيسة المارونية، والتي تنتمي أيضا إلى العائلة السريانية الانطاكية، على بعض الكنوز القديمة من الفن المسيحي السرياني في أديرة وادي قاديشا (لبنان) وفي غيرها من الأديرة. يحتفظ المقرّ القديم للبطريركية المارونية في الديمان بأيقونة «رقاد العذراء» التي يكرمها المؤمنون، ويعود تاريخها إلى نهاية القرن السادس عشر. ولكن أقدم جميع الأيقونات هي أيقونة السيدة المعروفة بسيدة اليج (ميفوق، لبنان)، وتعود إلى القرن العاشر. عملت الكنيسة المارونية، في الآونة الأخيرة، على تجديد الفنّ المسيحي السرياني، في الفن المعماري والأيقونوغرافيا والفسيفساء والجداريات والثياب الليتورجية، بعد أن شاعت وانتشرت في جميع هذه المجالات نماذج غربية ولاتينية. بالنسبة إلى الأيقونات العصرية، تمّت العودة إلى النماذج السريانية القديمة، مع الأخذ بعين الاعتبار التطورات البيزنطية والملكية والقبطية اللاحقة[١٠].

١٠) راجع: عبدو بدوي، **أيقونوغرافيا السنة الطقسية السريانية المارونية، الكسليك، لبنان، ٢٠٠٧، ص ٥٤٤.**

في الكنيسة القبطية

تتميّز الكنيسة القبطية بإكرامها الشديد للصور المقدّسة، سواء كانت أيقونات أو صورا ذات أساليب أخرى. ويرتبط فنّها المسيحي بالفنّ المصري القديم، لما فيه من تشابه في الأسلوب والتقنية والرمزية مع صور المدافن في مصر القديمة. وكما أشرنا سابقا، يحتضن دير القديسة كاترينا (سيناء، مصر) أقدم الأيقونات في العالم، بينما تحتفظ الأديرة القديمة في الصحراء المصرية وكذلك المقابر المختلفة، برسومات جدارية رائعة، وهي تالفة أو زالت معالمها بسبب التقلبات الطقسية أو بسبب الفاتحين. ثمّة صور فخمة للسيد المسيح والملائكة والأنبياء والقديسين ومختلف المشاهد من العهد القديم والجديد. كما تحتضن الكنيسة المعروفة بـ «المعلّقة» في القاهرة لوحات من خشب الأرز لمشاهد من «الدوديكاورتون» (الأعياد الأثني عشر الكبرى للسنة الطقسية)، وتعود إلى القرن الثالث عشر[١١]. وعلى مرّ الأجيال، طرأت على الفنّ الأيقونوغرافي القبطي تأثيرات خارجية، بيزنطية أولا، ومن ثمّ غربية، ومنها الايطالية بشكل خاصّ. أما اليوم، فإنّنا نلاحظ نهضة مدهشة للأيقونة القبطية، خصوصا بفضل موهبة الفنان اسحق فانوس

(١١) Cf *L'art copte en Egypte: 2000 ans de christianisme*, Gallimard, Paris 2000; Gabra Gawdat, *The Treasure of the Coptic Art in the Coptic Museum and Churches of Old Cairo,* American University Press, Cairo 2007; N. Tomoum, *Coptic Art Revealed*, American University of Cairo Press, 2012.

(توفي سنة ٢٠٠٧)[١٢] وتلميذه اسطفان رينيه. ومع كلّ هذا، يلاحظ هذان الفنانان أنّ الشعب القبطي بمجمله لا يشدّه هذا التعبير الفنّي التقليدي، ويتوجّه بالأحرى إلى الصور ذات الطابع الغربي، التي تبدو له أكثر حيوية وتعبيرا، ولو أنها متدنية المعاني اللاهوتية.

إنّ الإكرام الشعبي للأيقونات كبير جدا. فبالنسبة إلى المؤمنين، للأيقونة طابع عجائبي فعّال. إنّ الأيقونات الأصلية (اي المرسومة وليس المطبوعة أو المنسوخة) تتمّ مباركتها في الكنيسة، لا بل يُقال إنه يتمّ «تعميدها»، وبالتالي تصبح بشكل من الأشكال ملكيّة إلهيّة. ترافق الأيقوناتُ المناسبات الكبرى، كالحجّ، كما ترافق أيضًا مختلف مناسبات الحياة اليومية. أمّا في البيوت، فهي موضع اكرام وبركة، فيصلون أمامها ويبخرونها ويضيئون الشموع حولها. ويؤكّد إيمان البسطاء أنّ بعض هذه الأيقونات ترشح دموعا أو زيتا أو دما، أو ينبثق منها شعاع من النور. وفي بعض الأحيان، تنسب بعض الأمهات العواقر ولادات غير منتظرة إلى الصلاة أمام الأيقونات. وفي بعض الأحيان، تتدخل مريم العذراء والقديسون الذين يتضرع المؤمن أمام ايقوناتهم بطريقة عجائبية. إن الله يمكن أن يُظهر قوته ويتدخل في حياة المؤمنين أيضا بهذه الطرق فائقة الطبيعة.

(١٢) Cf A. Sadek – B. Sadek, *L'incarnation de la Lumière. Le renouveau iconographique copte à travers l'œuvre d'Isaac Fanous,* Association «Le Monde Copte», Limoges, France 2000.

في الكنيسة اللاتينية

بالنسبة إلى الكنيسة اللاتينية في الشرق وعلاقتها بالأيقونات، نكتفي هنا بإشارة سريعة. تحتوي الكنائس اللاتينية، والمزارات، والمؤسسات التي تديرها جمعيات من الطقس اللاتيني، وايضا بيوت المؤمنين اللاتين، على الكثير من الصور المقدسة، ولكنها ليست من النوع الأيقونوغرافي، بل تعكس أسلوب الغرب المسيحي وثقافته وجمالياته وأذواقه كما تطوّرت في الألفية الثانية. يحاول هذا الفن أن يعكس الجمال الحقيقي والأرضي أكثر مما يعكس الجمال السماوي. أمّا المؤمن، الذي يتأمّل فيها، فيميل إلى النظر إليها أكثر مما يميل إلى جعلها تتسرّب إلى داخله وتحمله إلى أن يتساءل. إنّ الهدف الأساسي هو تعليم حقائق الإيمان، إذ تعرض بشكل حيّ مشاهد من العهدين القديم والجديد، وصور القديسين أو حياتهم، ومشاهد من حياة الكنيسة. وبناء عليه، يدعو التقليد الغربي هذه الصور «توراة الفقراء»، أي الأميين والبسطاء. ومع ذلك، وابتداء من القرن العشرين، ازداد في الغرب الاهتمام بالأيقونات الشرقية، كما تشير إلى ذلك الكثير من الدراسات والمعارض.

٧) الأيقونات في المشرق العربي. مدرسة حلب[١٣]

إنّ الكنيستين العربيتين اللتين تتمتع فيهما الأيقونات بالأهميّ والإكرام هما الكنيسة الأرثوذكسية والكنيسة الملكية للروم الكاثوليك.

البيئة السورية الفلسطينية

تعود الشهادات الأولى بخصوص الأيقونات، من كتب ورسومات، في البيئة العربية المسيحية، إلى البيئة الفلسطينية السورية. فالكتابات اللاهوتية الأولى للدفاع عن الأيقونات قام بتأليفها الملفانان الكبيران يوحنا الدمشقي (المتوفي سنة ٧٤٩) وثيودورس أبو قرّة (المتوفي سنة ٨٢٥)، وكلاهما ينتميان إلى الثقافة العربية المسيحيّة. كتب الأول في اللغة اليونانيّة، وكان الثاني من المسيحيين الأوائل الذين كتبوا باللغة العربية[١٤]. أمّا أقدم الأيقونات العربية المسيحية فترجع إلى القرن الحادي

(١٣) Agnès-Mariam De La Croix, *Icônes arabes mystère d'Orient,* Éd. Grégoriennes, Paris 2006; trad. it. *Icone arabe*, Jaca Book, Milano 2009.

(١٤) Sidney Griffith (ed.), *A Treatise on the Veneration of the Holy Icons; Written in Arabic by Theodore Abu Qurrah*, Peeters, Louvain, 1997.

وايضا: باشا (قسطنطين باشا، الناشر)، **ميامر ثاودوروس ابي قرّة أسقف حاران، مطبعة الفوائد، بيروت ١٩٠٤.**

عشر. لدينا، من هذه الفترة، أيقونة كفتون (لبنان)، وتمتاز بأنّها مرسومة على الوجهين. أمّا الوجه الأول، وهو الأقدم، فيمثل «والدة الإله–الدليل»، والوجه الآخر، وهي أحدث عهدًا (القرن الثالث عشر)، يمثّل «عماد المسيح». وعلى هذا الأخير، نجد للمرّة الأولى نصّا طويلا باللغة العربية بجانب نص آخر في اللغة السريانية.

مدرسة حلب

وأخيرا ولدت في حلب، في القرن الثامن عشر، مدرسة أيقونوغرافية حقيقيّة، التي يدعوها المختصّون «مدرسة حلب». ولدت هذه المدرسة وتطوّرت كوجه من وجوه نهضة ثقافية ازدهرت في تلك المدينة، وابتدأت في بداية القرن الثامن عشر، بفضل المرسلين الكاثوليك الأجانب وغيرهم. في ذلك الوقت، وصف الرحالة مدينة حلب كأجمل وأغنى مدن الامبراطورية العثمانية، بعد اسطنبول والقاهرة. كان افتيموس الثالث، بطريرك الروم الأرثوذكس في حلب (١٦٣٥–١٦٤٧)، هو نفسه رسّام أيقونات، وقام بتدريب بعض الاكليريكيين الشباب من حلب على هذا الفنّ. ومن بين هؤلاء، برز يوسف المصوّر، الذي اصبح فيما بعد الأول من سلالة من الرسامين الحلبيين، حيث انتقل هذا الفنّ من الآباء إلى الأبناء. وقد أُطلق عليهم اسم «المصوّرون». نقل المؤسّس،

يوسف المصوّر، هذا الفن وهذه المهنة إلى ابنه نعمة، الذي نقلها إلى ابنه حنانيا، وهذا، بدوره، نقلها إلى ابنه جرجس. وكلّهم كانوا رسامين كبار للأيقونات، وتنتشر رسوماتهم في العديد من الكنائس في سوريا ولبنان. نود وصف شخصية كلٍّ من هؤلاء الرسامين الأربعة، وغيرهم، كما نتوقف عند ميزات هذه المدرسة.

بعض المُنتمين إلى هذه المدرسة وميزاتها

١) **يوسف المصوّر**: نعرف القليل عن حياته. فقد وُلد في حلب عند نهاية القرن السادس عشر، وكان متزوجًا وسيم كاهنا. كان له ابنان، نعمة وزكريا. وكان نشاطه الأساسي رسم الأيقونات والمنمنمات على المخطوطات، ولكنه كان أيضا ناسخا ومترجما من اليونانية ومؤلّفا. تُنسب إليه ١٩ أيقونة، ويظلّ فنه الأيقونوغرافي قريبا من الاسلوب اليوناني. وهذا ما يمكن فهمه، بما أنّه كان تلميذا لأساتذة يونانيين. ومع ذلك، نجد أيضا في أيقوناته بعض الملامح العربية، كالملابس والعمامة وبعض النقوش بالعربية.

٢) **نعمة المصوّر** (أو نعمة الله): إنّه ابن يوسف وتلميذه وخليفته. ولد ما قبل سنة ١٦٨٦، وتوفي بعد سنة ١٧٢٢. وكان له انتاج ضخم، إذ لا نجد كنيسة في سوريا أو لبنان إلا وتزيّنها أيقوناته. وهو أيضا سيم كاهنا، وكان له ابنان:

حنانيا الذي علّمه فن الأيقونات، ومرقس. تُظهر أعمالُه مقدرةً عالية في رسم الأيقونات، وقد مارس طريقتين في الرسم: الواحدة بسيطة وبعيدة عن الزخرفات، والأخرى غنيّة وبرّاقة.

٣) **حنانيا المصوّر**: إنه الابن الأكبر من ابناء نعمة. ولد تقريبا قي أواخر القرن السابع عشر، وأصبح شماسًا، وعاش في حلب، حيث عمل أولا مع ابيه، ومن ثمّ وحده، وتوفي بعد سنة ١٧٤٠. ورث عن ابيه الأساليب الأيقونوغرافية المتنوعة، ولكن اسلوبه يتميّز، في بعض جوانبه، عن أسلوب والده. إنه يتمتع بعبقرية أقلّ من والده، ولكن رسوماته تتّسم بالعذوبة، كما يتقبّل بعض العناصر من الأسلوب الغربي.

٤) **جرجس المصوّر**: إنّه ابن حنانيا، وهو أيضا شماس. ولد في بداية القرن الثامن عشر، وتوفي بعد ١٧٧٧. ولقد كرّس فنه الأيقونوغرافي لخدمة الكنيسة الأرثوذكسية والكنيسة الملكية للروم الكاثوليك، حيث نجد معظم أعماله في الكنائس الكاثوليكية، وهذا ما يدعو إلى الظن أنه جُذب إلى الكثلكة أو إلى الغرب. يتميّز أسلوبه بفترتين: في الأولى، نجده قريبا من فنّ والده، وفي الثاني، له طابعه الشخصي.

٥) **أسماء أخرى**: بالإضافة إلى هؤلاء الفنانين الكبار من عائلة المصوّر ومن مدرسة حلب، برز ايضا في سوريا ولبنان،

في القرن الثامن عشر، رسامو أيقونات كبار لم يرتبطوا بهذه المدرسة. ولقد عمل العدد الأكبر منهم في منطقة القلمون، بين حلب وحمص، حيث تتواجد عدة أديرة قديمة، اشهرها سيدة صيدنايا وايضا أديرة القديسة تقلا في معلولة، ويعقوب المقطع في قارّة، وموس الحبشي في نابك والقديس توما. ونجد أيضا أيقونات جميلة في كنيسة القديسين قسطنطين وهيلانة في يبرود. إنّنا لا نعرف الكثيرين، بينما نعرف غيرهم لأنهم وقّعوا على أعمالهم. نذكر من بينهم بعض الأسماء: ميخائيل الدمشقي، وهو راهب باسيلي، وشكرالله ابن يواكيم، ويوسف بن ميخائيل ايليان، وعبد المسيح القبرصي، ويوحنا ابن عبد المسيح، والكاهن سمعان وعطاالله، من عائلة نحاس. وفي القرن التاسع عشر، برز معلم كبير في الفن الأيقونوغرافي، هو ميخائيل الكريتي، الذي عمل لمدة اثنتي عشرة سنة في سوريا ولبنان. وفي نفس الفترة عاش ايضا كلٌّ من نعمة ناصر الحمصي من القلمون في سوريا، وبطرس العجايمي، من الشوف في لبنان.

٦) **أيقونة «معلم العشاء الأخير»**: نودّ أن نتعرّف على واحدة من تلك الأيقونات الشهيرة من القرن الثامن عشر، مع أنّ مَنْ رسمها غير معروف، وأعطيت اسم «معلم العشاء الأخير»، وموجودة في معلولة. تأتي شهرتها من أنّها تمثّل على

قطعة خشب واحدة (٧، ٣٥ x ٣، ٤٣ سنتم) مشهدين مترابطين ترابطا وثيقا: العشاء الأخير الذي يمثّل تقدمة يسوع وذبيحته غير الدموية، والصلب الذي يمثّل تقدمة يسوع وذبيحته الدموية. إنّ لجميع وجوه الشخصيات في هذه الأيقونة ملامحها المميزة، وكلها غارقة في سرّ يسوع الذي يقدّم حياته، ما عدا يهوذا الاسخريوطي. (راجع غلاف هذا الكتيّب)

٧) **ميزات هذه المدرسة:** بعد هذا التعداد للأسماء، نتوقف عند جانبين عامين من ميزات هذه المدرسة، الواحد يتعلق بالأسلوب، والآخر بالمواضيع. بالنسبة إلى الأسلوب، تبدو لنا الأيقونوغرافيا العربية كامتداد للفن ما بعد البيزنطي، أي الفنّ الذي نشره في العالم الأرثوذكسي رسامون بيزنطيون، تركوا القسطنطينية بعد سقوطها في يد العثمانيين (١٤٥٣) وانتشروا في عدة بلدان، حيث استقوا من تقاليد محليّة أخرى، من عراقية (ما بين النهرين)، وسلجوقية، وكريتية، وايطالية. ولكن مدرسة حلب، مع أنّها ظلّت أمينة على قوانين التقليد الكنسي، فقد تمتعت بحرية خلاقة، إذ امتزج في هذا الفنّ العديد من العناصر المحلية، من ألبسة ومناظر طبيعية وزينة.

أمّا بالنسبة إلى المواضيع، فإنّها تمتاز بالكثرة والتنوّع. فهي تمثّل أعياد السنة الليتورجية، وشخصيات ومشاهد من

العهد القديم والجديد، والسيد المسيح، ومريم العذراء، والملائكة، والرسل، والشهداء، والقديسين المحاربين (كالقديس جاورجيوس)، والقديسين العامودِيين، وغيرهم من القديسين. كما نجد ايضا مشاهد ذات طابع غربي: القلب الأقدس، العائلة المقدسة، القديس يوسف، السبحة الوردية، الحبل بلا دنس، القديس انطون البادوفاني.

ملاحظة أخيرة بالنسبة إلى النصوص المكتوبة على الأيقونات، التي تذكر أسماء الأشخاص أو عناوين المشاهد المرسومة، أو آيات قصيرة من الكتاب المقدس أو نصوصا من الليتورجيا، بالإضافة إلى توقيع الرسام والاهداء. يحمل القليل منها نصوصا مكتوبة باليونانية والسريانية والعربية، بينما تحمل أكثرها كتابات باللغة اليونانية والعربية. أمّا تواقيع الرسامين واسماء الأشخاص الذين طلبوا هذه الأيقونة (والتي كانوا يمنحونها كوقف) ليهدوها إلى كنيسة أو دير، فهي دائما باللغة العربية.

٨) مدرسة القدس

تطور رسم الأيقونات في القدس

في القرن التاسع عشر، ازدهرت في القدس، التي كانت حينئذ جزءا من الامبراطورية العثمانية، مدرسة أيقونوغرافية. أما المهنيّون الأوائل، فقد تعلمّوا هذا الفن من الرهبان اليونانيين

والروس المتواجدين في القدس وفي فلسطين. وبرز من بينهم أربعة رسامين كبار أضافوا إلى اسم عائلتهم لقب «القدسي»، وبعض المرات «الأورشليمي»، وهذا ما يشير إلى أنّ أصلهم من المدينة المقدسة. أما اسماؤهم فهي: ميخائيل مهنّا القدسي، ويوحنا صليبا القدسي، ونقولا ثيودوروس القدسي، واسحق نقولا الأورشليمي، الذين رسموا عددا ملحوظا من الأيقونات، التي تتسم بالتنوّع الواسع في مواضيعها. وكانوا يوقّعون الأيقونات بأسمائهم. نجد العدد الأكبر من رسوماتهم في كنائس أو أديرة لبنان وسوريا، وقد حافظوا جميعهم على التقاليد الأيقونوغرافية البيزنطية، مع الانفتاح أيضًا على الفنّ الغربي. وبعدهم، ومع بداية القرن العشرين، برز الرسّامون المقدسيون نقولا الصائغ، وخليل حلبي، وكمال بلاطة، وهم من الرواد الذين انتقلوا من الرسم الديني إلى الرسم المدني، فتطوّر، على أيديهم، الفنّ الفلسطيني في الفترة اللاحقة. ويمكن أن نلاحظ، أخيرًا، أنّ معظم أيقونات المدرسة المقدسية تستخدم اللغة العربية في الكتابة، سواء من ناحية اسم الرسام أو المحسن وغيرها من العناصر ذات الصلة.

بعض نماذج هذه المدرسة

نتوقّف هنا عند ثلاث أيقونات مميزة، يشير موضوعها، بشكل خاصّ، إلى الارتباط بالأرض المقدسة. الأولى، هي نوع

من الأيقونة المرسومة على قطعة من القماش، وتمثّل أماكن مقدسة كثيرة. كان يُرسم من هذا النوع نماذج كثيرة، كي تكون تحت تصرّف الحجاج الكثيرين، الذين كانوا يطلبونها كذكرى لزيارتهم إلى الأرض المقدسة، ويحملونها إلى بيوتهم. في هذه الأيقونات، ترسم الكثير من المشاهد (تصل إلى ٤٠ أو ٥٠) لأماكن واشخاص لهم علاقة بحياة السيد المسيح أو تاريخ الخلاص، من العهدين القديم والجديد.

أمّا الأيقونة الثانية المميزة فتحمل عنوان «سيدة فلسطين»[١٥]، وقد حُفظت بعض نماذجها في روسيا وتحمل هذا الاسم بالكتابة الكيرلسيّة. وأكثرها شهرة في متحف بيترسبورغ، وتعود إلى بداية القرن السابع عشر، ومقياسها ٣٠x٤٠ سم، وتُنسب إلى الفنان سيمون خروموغ، الذي عمل على تزيين الكرملين وقاعات الامبراطور برسومات جدارية جميلة. وتُنسب إليه ايضا ثلاث أيقونات، نجدها حاليا في متحف بيرم (روسيا). يشير أسلوبها إلى الأسلوب الأصلي للفنانين الكريتيين، وقد أُضيفت إليها فيما بعد بعض العناصر من الأسلوب الغوطي ومن عصر النهضة. وتمتاز هذه الأيقونة بأن الابن لا ينظر إلى أمّه، بل إلى المُصلّي الذي يتأمّل فيها، ويباركه بيده اليمنى. كما أنّ الابن لا يحمل في يده الكرة

١٥) راجع: المطران بطرس المعلم، **«سيدة فلسطين» اكتشاف وفخر عظيم، مجلة «اللقاء»، ٢٠١٢/١، ص ١٤٥-١٤٧.**

الأرضية مع الصليب، كالعادة، بل كتابة تقول «أتيت لأخلص آدم وأحمل النور». والميزة الثالثة، هي أنّ الأم تحمل حلقة على صدرها وتحت غطاء وجهها نرى غطاء آخر ناعمًا وشفافًا. أمّا باقي العناصر، فهي تلك المعروفة في الأيقونات الأخرى، كالكتابة التي تختصر اسم يسوع مريم، والنجوم الثلاثة (على الجبهة وعلى الكتفين) والتي تشير إلى بتولية مريم، قبل وأثناء وبعد الولادة.

أما الأيقونة الثالثة المميزة من مدرسة القدس، فهي المعروفة في اليونانية باسم «الأورشليمية الكليّة القداسة»، وموجودة في كنيسة رقاد العذراء في وادي قدرون، على سفح جبل الزيتون في القدس. وتحتل هذه الأيقونة مكانها مقابل القبر الفارغ لوالدة الإله الكلية القداسة وتبارك بحضورها جماهير الحجاج الذين يؤمّون هذا المكان المقدس. ويقول التقليد إن هذه الأيقونة العجائبية قد رسمتها، حوالي سنة ١٨٧٠، الراهبة تاتيانا من دير القديسة مريم المجدلية، القريب من الجسمانية، بعد ظهور مريم العذراء لها، وتُحمَل هذه الأيقونة في التطواف الاحتفالي الكبير في عيد السيّدة يوم الخامس والعشرين من آب من كلّ سنة (١٤ آب بحسب التقويم الأرثوذكسي) ابتداء من بطريركية الروم الأرثوذكس وصولا إلى كنيسة رقاد العذراء («ستنا مريم»).

الفن الأيقونوغرافي حاليّا في فلسطين

وهكذا، نصل إلى الوقت الحالي في فلسطين. بعد صمت دام مئة سنة تقريبًا (١٨٦٠–١٩٦٠)، عاد الفن الأيقونوغرافي من جديد إلى الحياة في فلسطين. صحيح أنه وجد، ابتداءً القسم الثاني من القرن الماضي، رسّامون أيقونوغرافيون حقيقيون في فلسطين.

ولكننا نلاحظ أمرين: الأول، هو أنّنا لسنا أمام مدرسة أيقونوغرافية مميّزة؛ والثاني، هو أنّ السنوات الأخيرة شهدت رسم عدة أعمال أيقونوغرافية جميلة على قطع من الخشب أو على جدران الكنائس وأيضا بعض الفسيفساء، ولكن معظم رسّاميها من الأجانب، الذين عاشوا في فلسطين مدةً طويلة. نذكر بعض الأسماء: الأب يوستينوس (يوناني) الذي زيّن كنيسة بئر يعقوب في نابلس بشكل رائع، حيث جرى اللقاء بين يسوع والسامرية؛ والإخوان الرومانيان جبرائيل وميخائيل موراشان اللذان رسما العديد من اللوحات في كنائس الأرض المقدسة المختلفة وأديرتها؛ والأخت ماريا روزا بيروخوان، اسبانية، من الراهبات البيض (القدس)؛ الأخت لوبا، روسية (القدس).

ويمكن أن نذكر ايضا بعض الرهبان والراهبات الذين يكرسون حياتهم لرسم الأيقونات (جماعة بوزي، البندكتان

في كنيسة رقاد العذراء على جبل صهيون، والموعوظون الجدد وعائلة البشارة[١٦]...

وأخيرا، نرى من المناسب أن نذكر بعض رسامي الأيقونات الفلسطينيين. في بيت لحم، يعيش ويعمل الفنان جون انضونية الأب وجوني انضونية الابن، وقد رسما العديد من الأيقونات في مختلف الكنائس، كما قاما بتجديد غيرها. وفي القدس، يعيش السيد حبرائيل نالبنديان (من الروم الأرثوذكس من أصل أرمني)، الذي رسم العديد من الأيقونات، بناء على طلب أفراد أو كنائس أو أديرة. وأخيرا، نذكر راهبتين: الأخت ماري بول فرّان البندكتانية (جبل الزيتون، القدس)، وهي رسامة أيقونات منذ اربعين عامًا وأعمالها منتشرة في كلّ أنحاء العالم؛ والأخت فيرونيكا (من بيت لحم)، وهي راهبة في دير جبل الزيتون الروسي (القدس). ومن بين رسامي الأيقونات في الجليل، يمتاز بعض الكهنة (اثناسيوس حدّاد، وسمير روحانا، وسابا شوفاني) وايضا بعض العلمانيين (اسعد بواردي، على سبيل المثال). وثمة ايضا رسامون محليون، ولكنهم ينجزون أعمالهم لأهداف تجارية وتوضع في دكاكين الزوار.

وأخيرًا، نشير إلى إنشاء «مركز الأيقونة التلحمي»، وهو، في الأصل، بمبادرة من رسّام الأيقونات يان كنولس، ليكون

١٦) يمكن أن نشير هنا إلى أن الأخ اندريا برجامين الذي نظّم في السنوات الأخيرة بعض الدورات حول الأيقونوغرافيا في القدس وبيت لحم وغزة.

معهدًا لتدريب البالغين على رسم الأيقونات. ولقد تطوّر لاحقا ليصبح «مدرسة أيقونات»، تعترف بها السلطة الفلسطينية، وتسندها بطريركية الروم الكاثوليك في القدس ومعهد طنطور للدراسات المسكونية. وبدأ رسميا بمساق لمدة ثلاث سنوات ابتداء من آب ٢٠١٢، فيه حوالي عشرة طلاب ينتمون إلى كنائس مختلفة. أمّا هدفه، فهو تزويد الطلاب بمستوى مهنيٍ، لا يشمل المهارة في التعامل مع تقنيّات الرسم فحسب، بل أيضًا دراسة لاهوت الأيقونات وروحانيتها، على أمل أن يكونوا، بدورهم، قادرين على انجاز أعمال ذات قيمة، وأن يعلّموا غيرهم، وأن يكونوا في خدمة الكنيسة والتراث الفلسطيني.

٩) الفسيفساء

إنّ الفسيفساء أيضا، تشكل وجهًا من وجوه الايقونوغرافيا المسيحية. فهي رسومات، ولكن ليس على خشب، بل تتكوّن من حجارة صغيرة توضع الواحدة بجانب الأخرى لتشكل رسما متكاملا. ونجدها على أرضيّة الكنائس وصدرها وجوانبها وعلى سقوف وفي القبب. ومنظرها له إيحاء وجاذبيّة. فهي لا تشدّ العيون فحسب، بل تدعو أيضا إلى الصلاة، وتقود إلى الله، خالق الكلّ ومصدر كلّ جمال. ولقد

طوّر الشرق الأوسط فنّ الفسيفساء في القرون الماضية، كما يعمل حاليّا على العودة إليها وإحيائها. وفي السنوات الأخيرة، نشأت معاهد لفن الفسيفساء، كما هو الحال في مادبا وأريحا.

الأمكنة

لقد بقيت الفسيفساء إلى اليوم في مختلف بلدان الشرق الأوسط، متحدية تقلبات المناخ والاهمال والدمار. ونجدها خصوصًا في سوريا، وسيناء (مصر)، والاردن، وفلسطين التاريخية. في سوريا، تشتهر فسيفساء الكنائس في مختلف الأماكن والمدن، مثل بصرآ الشام ومعرة النعمان وشبها. وآخر فسيفساء تمّ اكتشافها سنة ٢٠١١ في دير سنبل على جبل الزاوية. وتحتفظ مصر أيضًا ببعض الفسيفساء القديمة والنادرة، ومن المؤكّد أن أشهرها وأروعها هي تلك التي تمثل تجلي يسوع، والتي نراها في صدر كنيسة دير القديسة كاترينا (سيناء) وتعود إلى عام ٥٦٥.

وقد يكون الأردن الأغنى بالفسيفساء المسيحية التي تعود إلى العهد البيزنطي (بين القرنين الرابع والسادس). ففي مدينة مادبا وحدها، نجد الكثير من الفسيفساء في البيوت والكنائس، وبشكل خاصّ في كنيسة مار جاورجيوس، حيث اكتشفت «خارطة مادبا» الشهيرة، التي تصوّر جزءا من الأرض المقدسة، ومنها القدس. والمناطق الداخلية، هي أيضا غنية بالفسيفساء،

كجرش، وجبل نيبو، وخربة المخيط، وماعين، وأم الرصاص، والنيتل، وتل حسبان، ومقاور وخلدة[١٧]. وفي بيت عنيا، عبر الأردن، في المكان المدعو «المغطس»، فسيفساء تمثل مشهد عماد يسوع، في المكان عينه الذي تم فيه عماد يسوع على يد يوحنا المعمدان.

وفي الأرض المقدسة، توجد فسيفساء جميلة في الكنائس القديمة والأديرة[١٨]. ففي كنيسة المهد، في بيت لحم، يمكن أن نرى بقايا فسيفساء قديمة، حيث نشاهد، على الأرضية، رسومات هندسية رائعة، وعلى الجدران مشاهد لأحداث متنوعة (سلالة يسوع، شجرة يسّى، شك توما الرسول، المجامع المسكونية). وأيضا على الأعمدة، وفي أجنحة الكنيسة، نشاهد رسومات لأساقفة، وقديسين، ورسل، ومريم العذراء ولو بشكل غير واضح. وبعض كنائس القدس تحتفظ أيضا بفسيفساء قديمة، نذكر منها، على جبل الزيتون، كنيسة بكاء السيد المسيح، وكنيسة النزاع في بستان الزيتون، وفي الدير المدعو «دير الصليب». وأيضا في بيت ساحور، في كنيسة الرعاة القديمة يمكن أن نشاهد فسيفساء جميلة، وفي بيت عنيا، في الكنيسة

١٧) لقد جمع الأب الفرنسيسكاني ميشيل بيشيريللو الكثير من هذه الفسفساء في كتاب ضمنه أيضا صور لنماذج كثيرة منها الفسيفساء.

١٨ راجع: A.M. Madden, *Corpus of Byzantine Church Mosaic Pavements in Israel and the Palestinian Territories* (Peeters Publishers, Leuven, Belgium 2014).

الحالية المكرسة للقديس لعازر. كما اكتُشفت في غزة أيضا التي أُكتشفت فيها العديد الأماكن المزيّنة بالفسيفساء.

وفي النقب، نجد الكثير من الفسيفساء في الكنائس القديمة في القرى البيزنطية، والمحفوظة في متاحف بالقرب من هذه الأماكن. وفي بيت جمال، حيث يقيم الآباء السالزيان، بالقرب من رافات، وجدت فسيفساء مع اسم اسطفانوس، الشهيد الأول. وفي قرية بيت جبرين القريبة، هنالك فسيفساء تروي قصة النبي يونان. وفي أبو غوش، يوجد في الكنيسة الحالية بقايا فسيفساء تمثل تابوت العهد. وبالقرب من القدس، نجد بقايا دير القديس مارتيريون، وعلى بعد كيلومتر لم واحد من نفس المكان، بقايا دير افتيموس، وفيهما كليهمافسيفساء بيزنطية. وفي السامرة، وجدت فسيفساء بالقرب من شيلو القديمة، في ثلاث كنائس.

والجليل أيضا غني بالفسيفساء. في الناصرة، بقي القليل من فسيفساء كنيسة البشارة القديمة التي بناها قسطنطين، وكذلك الأمر بالنسبة إلى فسيفساء جبل طابور. أما فسيفساء عين التابغة، فهي مشهورة، وتمثل مشهد تكثير الخبز والسمك. وفي القسم القديم من مدينة بيسان، في دير سيدتنا مريم العذراء، يوجد رسم الأبراج في دائرة مع ١٢ صورة تمثل أشهر السنة، مع الشمس والقمر. وأيضا بجانب مدينة نهاريا، نجد تصاوير صيد جميلة وطاؤوس يشرب من ماء ينبوع الحياة.

ويوجد فسيفساء جديرة بالذكر على الحدود بين النقب وغزة، وهي منطقة كانت مركزا مهما للمسيحية في الفترة البيزنطية. فقد اكتشف فيلق من الجيش الاسترالي سنة ١٩١٧، أثناء الحرب العالمية الثانية، بقايا فسيفساء لكنيسة بيزنطية تعود إلى عهد الامبراطور يوستينيانس. وهي محفوظة في احد المتاحف في أستراليا.

وإذا انتقلنا إلى لبنان في الفترة الرومانية اليونانية، نجد أنّ فنّ الفيسفاء تطور هناك أيضا، فنجد الفسيفساء البيزنطية في قصر بيت الدين، وقد عُثر عليها في المدينة الساحلية الجيّة، وتعود إلى إلى القرن الخامس أو السادس، وتمثل صورا دينية وبعض الحيوانات، من أشهرها مشهد الخلق الذي قد يكون فريدا من نوعه. وأيضا في جبيل (بيبلوس)، يوجد في كنيسة يوحنا المعمدان أرضية من الفسيفساء مع رسومات هندسية.

الرموز

هنالك علاقة بين أصل الأيقونات والفسيفساء المسيحية. كما أن الأيقونات المسيحية استلهمت فنّ الرسم المصري وفنّ الرسم في الثقافة اليونانية، فقد استلهمت الفسيفساء المسيحية الفن اليوناني والروماني. ففي الحضارة اليونانية الرومانية، كان الأغنياء يبنون لأنفسهم بيوتًا جميلة في المدن. وكثيرا ما كانوا يطلبون من الفنانين أن يزينوا أرضيتها بالفسيفساء التي

تمثّل رسومات ومشاهد متنوعة. أمّا في الأرياف، فقد كانوا يفضّلوان رسم مشاهد صيد أو صور حيوانات ونباتات ومشاهد رعوية أو من موسم قطف العنب. وعندما انتشرت المسيحية، استوعبت هذه الثقافات المحلية، خصوصا الرومانية اليونانية، ووظفتها لمعتقدها الديني. وهذا وجه من وجوه التجسّد الثقافي.

في مجال الفن، ورثت المسيحية، ليس فقط تقنيّة فنّ الفسيفساء، بل أيضا مواضيعها. فالمشاهد والتصاوير والشخصيات في الكنائس غالبًا هي نفس ما نجده في الفسيفساء اليونانية واالرمانية، مع إضافة معان مسيحية إليها. وعليه، فقد رسموا الحقول والبساتين، ولكن بأعين مسيحية. فأصبح الحقلُ العالَم الذي وضع الله فيه الانسان كي يعيش ويعمل بحسب مخططه الإلهي. أما البستان بمياهه الجارية، فيشير إلى الفردوس الأرضي أو الفردوس الآتي، حيث يجري «نهر ماء الحياة» (رؤيا ٢٢: ١)، وحيث كلّ شيء يسطع ببهاء الله. ومشاهد الصيد حيث تتمّ السيطرة على الوحوش، فكانت ترمز إلى صراع المسيحي مع قوى الشيطان ومكايده (راجع افسس ٦: ١٣-١٧). ومن الطبيعي أن يكون الراعي صورة للمسيح الراعي الصالح، الذي يحمي خرافه ويغذيها (راجع يوحنا ١٠: ١-٦). وصور قطف العنب وما فيها من أغصان، فكانت مناسبة جدا لتصوير مَثَل الكرمة والأغصان (راجع يوحنا ١٥: ١-٨)

ونلاحظ أيضًا رموزا أخرى لأجزاء بناء الكنيسة. فالأرضية تصف الأرض والبشر وحياتهم اليومية، والجدران إلى بيت الجماعة المسيحية، وبالتالي الكنيسة. أمّا القباب، فتشير إلى السماء، حيث يمثل الملائكة والقديسون في حضرة الله. وأيضًا الأماكن التي تحتضن الفسيفساء لها رمزيتها، ابتداء من الأرضية التي تمثّل المكان الذي نسير عليه. وعليه، ليس من المناسب أن يرسم عليها الصليب ولا صورة المسيح بالطبع، كي لا تتعرض للتدنيس. لذلك، نجد على الأرضية رسومًا مختلفة، منها رسوم جغرافية للمدن أو للمناطق، او رسومات لفصول السنة (بصفتها هبة من الله)، وأشجار مع ثمارها، ومجاري مياه على شكل صليب، وصور هندسية.

وتظهر، في بعض الأحيان، صور المحسنين أو المحسنات الذين ساهموا في البناء أو أسماء الأساقفة الذين طلبوا هذه الفسيفساء، مع نصوص باللغة اليونانية تعرّف بهؤلاء الأشخاص أو تشير إلى أسماء المدن. وتزيّن الفسيفساء القصور أيضا وبعض البيوت. وهنا، لا تظهر فقط مشاهد زراعية ورعوية وصيد، بل أيضا مشاهد مرتبطة بالأساطير القديمة. ومع الأسف، فإنّ الحرب على الأيقونات من أطراف مختلفة أزالت أو أتلفت أو هدمت جزءا كبيرا من هذه الفسيفساء، إضافةً إلى ما أحدثته تقلبات المناخ والعوامل الطبيعية.

١٠) خاتمة

لا بدّ من أن نذكر، في هذه الخاتمة أنّ الأيقونات فن وجمال، يحملان على الصلاة. يقول أحدهم:

«إنّ سرّ الأيقونة ليس فقط في صورة الوجه الذي يملأه النور الإلهي، بل يكمن سرّها ايضاً في ايقاظ هذا النور الإلهي في المشاهد الذي يصبح شريكًا بهذا النور. «عندما نشاهد، على سبيل المثال، الأيقونة المشهورة للثالوث الأقدس للراهب اندريه روبليف، فنحن لا نشاهد فقط ثلاثة ملائكة تذكّرنا بالأقانيم الإلهية الثلاثة، بل ندرك الأقانيم الثلاثة بالروح والحقّ، مما يؤدّي إلى تبدُّل داخلي حقيقي، فنصبح ضيوف الثالوث، ونستقبل الثالوث في مسكن نفوسنا، على غرار ابراهيم وسارة... إنّ الصلاة أمام الأيقونات تعني في الحقيقة ما يلي: أن نشعر وأن ندرك النعمة نفسها والنور نفسه الذي يملأ الوجه المقدّس الذي يقدّسنا نحن ايضا»[١٩].

١٩) Vladimir Zelinskij, *Mistero, cuore, speranza. Invito alla spiritualità ortodossa,* Ancora, Milano 2010, p. 124

الفهرس

١) معنى الأيقونة ٣
٢) الجذور التاريخية للأيقونات ٥
٣) هدف الأيقونة ١٠
٤) تطوّر الأيقونة في العالم الأورثوذكسي ١٣
٥) تطوّر الأيقونات في العالم المسيحي ١٦
٦) الأيقونات في العالم العربي ٢١
٧) الأيقونات في المشرق العربي. مدرسة حلب ٢٧
٨) مدرسة القدس ٣٣
٩) الفسيفساء ٣٩
١٠) الخاتمة ٤٦