

المسيحية والفن في العصر الوسيط بين المنظور الديني والتطور التاريخي

حاتم الطحاوي *

حيثما كان الإنسان وجدت فنونه؛ ولهذا يعد الفن أحد تجليات الحضارات الموعلة في القدم، وقد تميزت بشكل خاص حضارات مصر، والشرق الأدنى، وبلاد اليونان بفنونها التي مازال بعضها موجوداً يتحدى عوادي الزمن.

وهكذا فإن انتقال الإنسان من دياناته البدائية القديمة إلى ديانات سماوية جديدة لم يضعف من همته تجاه إبداع فنون خاصة به، تلبى احتياجاته الروحية والدينية والحياتية.

وعندما أخذت الديانة المسيحية بالانتشار في أقاليم الإمبراطورية الرومانية منذ القرون الميلادية الأولى -وهو الأمر الذي دفع بالإمبراطور قسطنطين العظيم إلى ضرورة الاعتراف بها ديناً رسمياً في القرن الرابع الميلادي- فإنها لم تواجه فقط ديانات سماوية ووثنية قديمة، اعتنقها أفراد الشعب الروماني والشعوب الخاضعة له، بل واجهت أيضاً تجليات تلك الفترة من الناحية الفنية، ويكفي أن نذكر أن الرومان كانوا قد ورثوا الحضارة اليونانية بكافة مظاهرها الفنية والفلسفية.

وهكذا كان على المسيحية الجديدة أن تتعامل مع ذلك الإرث الفني العظيم، سواء من حيث الأطر والتنظير، أو من ناحية وجوده المادي الذي يعد في كافة أحواله خير تجل لإبداعات الفنانين الوثنيين السابقين على المسيحية.

ومنذ البداية اتخذت المسيحية الباكورة موقفاً سلبياً من ذلك الفن ومن المبادئ الجمالية التي يمثلها، غير أنها طوعت نفسها بعد ذلك للانتقال من مرحلة الرفض والنقد لمقاييس الفن والجمال آنذاك، إلى فن جديد اعتبر إفرازاً للمرحلة الروحية الجديدة وتجلياتها المتمثلة في المبادئ الجمالية المنبثقة من دين سماوي يرفض الآلهة الوثنية ويحاربها.

ويمكن القول: إن خطى الفن المسيحي قد تعثرت لهذا السبب في القرون المسيحية الأولى، غير أنها -وبداية من القرن الخامس الميلادي، وعبر رعاية وحضانة إمبراطورية بيزنطية- تمكنت من تجاوز ذلك؛ لتشكل المسيحية فناً خاصاً بها، لأمس مرحلة النضج حين بدأت تتضح قسامات الفن المسيحي الجديد.

كان من الطبيعي أن تسهم شعوب مصر والشرق الأدنى وبلاد اليونان في بواكير هذا الفن المسيحي، من ذلك تأثيرات المدرسة الفنية بالإسكندرية على الجداريات الرومانية،

وكذا ما عرف باسم بورتريهات الفيوم التي تصور الشخص المسيحي ذا العيون الواسعة في المواجهة، وليس على شكل البروفيل الروماني السابق، فضلاً عن دخول القباب والعقد دائرة الفن المسيحي وتجلياته في الكنائس والكاتدرائيات.

على أن المسحة الروحانية للمسيحية -وبدفعة من الظاهرة الرهبانية التي تنامت في مصر والشام القديم، قد تجنبت تقديس الطبيعة كما الفنون الوثنية السابقة. بل دفعت إلى التسامي بالحقائق الروحية عن طريق الفن. وتم النظر على سبيل المثال إلى الجسد المادي بوصفه أداة للشر، بينما تم تبجيل النظرة إلى الروح بوصفها أداة الخلاص.

لقد وجدت الكنيسة المسيحية الباكرة نفسها في القرن الرابع الميلادي عند مفترق طرق: أولها: هو الأخذ بالتقاليد الكلاسيكية في الفن، وهو ما استبعدت المضي فيه، والثاني: هو محاولة ملء الفراغ الذي أحدثه انهيار حضارة وثنية. فاختارت الطريق الثاني، وسارعت إلى احتلال تلك المكانة وفرض محدداتها على مقدرات الفن الجديد، عبر إيجاد محاولات توفيقية بينها وبين الفن الوثني بأن أضفت عليه مسحة مسيحية ارتكزت على النزعة الأفلاطونية السابقة التي وجهت الاهتمام نحو الجمال الروحي بدلاً من الجسدي.

وهكذا كان لابد للفن المسيحي أن يحدد عن مظاهر التحرر في الفن اليوناني الوثني، دون أن يتخلى عنه تماماً، إذ انعطف للأخذ من نظرية الفن الأفلاطوني اليوناني، حيث السمو بالروح والعقل.

ويمكن القول: إن مسألة التقرب إلى الرب كانت الغاية الأساسية من الفن المسيحي الباكر، الذي ولد في نفس الوقت من رحم الفن الكلاسيكي. ولهذا فإن البدايات الأولى لهذا الفن كانت دينية بحتة عبر بعض الصور والتماثيل القليلة التي تحدث عنها مؤرخ الكنيسة الأولى يوسابيوس القيساري في القرن الرابع الميلادي، الذي تحدث عن انطباع صورة المسيح على المنديل، وعن أبجاروس ملك مدينة الرها. فذكر أن الأخير طلب من المسيح أن يشفيه من مرضه الذي لا شفاء له، فأرسل له المسيح منديله بعد أن مسح به على وجهه فطبعت صورته عليه، وقام ملك الرها بمسح وجهه بمنديل المسيح، فبرئ من مرضه في الحال.

وفي إشارة أخرى لا- تخلو من دلالات هامة يشير يوسابيوس القيساري أيضاً إلى أنه شاهد صوراً عديدة مرسومة للمسيح والحواريين: بطرس وبولس، بل إنه وصف أيضاً وجود تمثال السيد المسيح في مدينته: قيساريه بفلسطين.

كما أشار يوسابيوس أيضاً إلى المرأة التي لم يتوقف نزيف الدم منها في مدينة بانباس، والتي قام المسيح بشفائها، فأقامت على حجر مرتفع أمام منزلها تمثالاً- نحاسياً لامرأة جاثية، ويدها مبسوطتان، كأنها تصلي لرجل مهندس في عباءة أنيقة، يمد يده نحو المرأة. وعند قدميه ينمو نبات عشبي. في إشارة إلى المسيح الذي قام بشفاء تلك السيدة، بل إن يوسابيوس ذكر أنه شاهد هذا التمثال بنفسه عندما أقام في بانياس.

وإذا ما حاولنا العودة إلى أصل الصورة في الفن المسيحي، فلا يمكننا إغفال النماذج السابقة. وفضلاً عن ذلك كان الحواري لوقا طبيباً ورساماً في الوقت نفسه، يقوم برسم جسد الإنسان وعظامه، ربما لأهداف تشريحية بطبيعة الحال.

غير أن لوقا قام فيما بعد برسم العديد من الصور للسيدة العذراء، وأخرى للكأس الذي اتخذته المسيح في العشاء الأخير، يحمل على جداره صورة المسيح والحواريين. بل إنه توجد صورة على جدران دير السرياني في مصر منذ القرن الرابع الميلادي تمثل السيدة مريم العذراء تحمل السيد المسيح، ومشابهة تماماً لتلك التي قام الحواري لوقا برسمها من قبل.

لقد كان الفن المسيحي الباكر -عبر الصور الفنية- يهدف إلى تكريس فكرة الخشوع والتقرب إلى الرب، فضلاً عن البحث عن السكينة الروحية. محاذراً على الدوام من الوقوع في فخ الفن الوثني.

وكما سبق القول فقد تم الاعتماد على الأفلاطونية في إنتاج فن مسيحي جديد يعتمد على القصص الدينية المستوحاة من العهدين القديم والجديد، فظهرت تصاوير تشير إلى آدم وحواء، والنبي نوح والفلك، كذا أضحية إبراهيم، ثم النبي يونان (يونس) والحوت، وعبور موسى البحر بقومه. فضلاً عن صورة تمثل السيد المسيح وهو يحمل حملاً. وعلى الرغم من الأصل الوثني لهذه الصورة؛ لأنها متأثرة بشدة بصورة الإله أبوللو، فقد نجح الفن المسيحي في استغلالها تبعاً لقول المسيح: (أنا هو الراعي الصالح، والراعي الصالح يبذل نفسه عن الخراف) (يوحنا 10: 11-12).

كما ظهرت صورة أخرى للمسيح وهو يرتدي زي الأباطرة، متأثراً بالطبع بالأباطرة الرومان، بينما جميع الخراف بصرف النظر عن موقعها- ترنو ببصرها نحو المسيح الذي يمسك في يده اليسرى بالصليب.

وفيما بعد تطورت صورة السيد المسيح حسب ثقافة المجتمع الذي تجري فيه ذلك، فقد رسم الفنان المسيحي الروماني المسيح بوجه فتى روماني. وفي القرن الرابع الميلادي وعبر رسائل لنتولوس (وهو أحد الأسفار الزائفة في القرنين: الرابع والخامس الميلاديين) نجد صورة أخرى للمسيح بعينين زرقاوين، وشعر أملس ينسدل على أكتافه ليغطي أذنيه. بينما نجد الفنان المسيحي السوري يصور المسيح بلحية سوداء وشعر مجعد.

وفي نفس الوقت لم يستطع الفن المسيحي الجديد أن يبتعد عن النظرية السياسية الرومانية التي استمرت في إجلال شخص الإمبراطور على الرغم من اعتناقه المسيحية، وانضوائه تحت لواء الكنيسة المسيحية. وتجلّى ذلك فنياً في مفهوم فن البورتريه الذي خلد ذكر الأباطرة الرومانيين المسيحيين الأوائل.

وبشكل عام انطلق الفن المسيحي بشكل واضح منذ القرن الرابع الميلادي، مختلطاً ببعض روافد الفن الكلاسيكي. غير أنه -وبداية من القرن السادس الميلادي- بدأ في محاولة

تأصيل فن مسيحي لا تشوبه أي من علامات الوثنية الموجودة بالفن اليوناني. كما أنه قام أيضاً بمسايرة المتغيرات الاجتماعية والثقافية للشعوب ذات الأصول الحضارية الضاربة في القدم، وبدأ أيضاً في الموازنة بين الحياة الدينية والاجتماعية.

ومن المعروف أن التماثيل التي تجسد البشر كانت من أهم تجليات الفنون عبر عصورها الوثنية. ولهذا كان من الطبيعي للمسيحية أن تقاوم -ولعدة قرون- نحت التماثيل المجسدة، وخاصة للشخصيات المقدسة، فقد كان للمسيحية مفهومها ومتطلباتها الخاصة، فقد رأى آباء الكنيسة الأوائل أن الأرواح الشريرة تسكن تلك التماثيل. وهكذا حاول الفنان المسيحي الأول السير على خطى الكنيسة والابتعاد عن الفن المجسد (الوثني)، انطلاقاً أيضاً من إحدى الوصايا العشر التي تحرم تجسيد الصور الغائرة، بالإضافة إلى تجنب قواعد فن نحت التماثيل الكلاسيكية، التي برعت في تجسيد الأعضاء الجسدية للرجال والنساء بشكل واضح، فضلاً عن مسألة نحت تماثيل عارية تفضح مفاتن الجسد.

لقد تشدد المسيحيون الأوائل مع تلك التماثيل التي عدوها وثنية، وقاموا بتدمير بعضها بالفعل، ولدينا مصدر تاريخي هام لذكريا الميثيليني الطالب المسيحي الذي كان يدرس بالإسكندرية في القرن الخامس الميلادي يلخص موقف بطريرك المدينة بطرس مونوجوس الذي أمر المسيحيين بمهاجمة أحياء الوثنيين للتخلص من التماثيل الموجودة بها. فذكر أنهم توجهوا إلى ضاحية مينوئيس القريبة، حيث عثروا على منزل مغطى تماماً بالنقوش الوثنية، به حائط مزدوج، كما تم تمويه مدخله حتى لا يستطيع المسيحيون الوصول إلى الحجرة التي تخبأ التماثيل بها. غير أن أنهم استطاعوا النفاذ إليها حيث قاموا بتحطيمها.

وعلى الرغم من ذلك كله فقد وجدت بعض التماثيل التي تعود إلى القرنين الثالث والرابع الميلاديين، ولا بد أن من قام بصبغهما قد تأثر بالمقاييس الفنية اليونانية، والمثير أن بعض تلك التماثيل مازال موجوداً حتى الآن، أولهما تمثال للسيد المسيح على هيئة راع يعود للقرن الرابع الميلادي وموجود حالياً في متحف اللاتيران في مدينة روما. والثاني عبارة عن تمثال يمثل النبي يونان وهو يخرج من بطن الحوت من القرن الثالث الميلادي، وهو موجود الآن في متحف كليفلاند في الولايات المتحدة.

ولهذا كله كان من الطبيعي أن يتبع الفنان المسيحي تعليمات الكتاب المقدس الذي فاضت آياته بتحريم صنع التماثيل، من ذلك:

(لئلا تفسدوا وتعملوا لكم تماثلاً -منحوتاً على شكل صورة ما من ذكر وأنثى، أو شكل شيء من البهائم التي على الأرض أو شكل طائر ذي جناح مما يطير في السماء، أو شكل شيء مما يدب في الأرض أو شيء من السمك مما في الماء تحت الأرض.... ولا تصنع لك تماثلاً منحوتاً) (التثنية 4: 14 - 19، 5: 7-8).

(أما تماثيلهم ففضة وذهب، صنع بأيدي البشر، لها أفواه ولا تتكلم، لها عيون ولا تبصر،

لها آذان ولا- تسمع، لها أنوف ولا- تشم، لها أيد ولا تلمس، لها أرجل ولا تمشي... مثلها
ليكن صانعوها وجميع المتكلمين عليها) (المزامير 113 : 4-8).

(لا تصنع لك تماثلاً منحوتاً... لا تسجد لهن ولا تعبدهن) (الخروج 20 : 4-5).

(ملعون الإنسان الذي يصنع تماثلاً منحوتاً أو مسبوكاً رجساً لدى الرب،) (التثنية 27 : 15)

وهكذا نددت الكنيسة الباكرة أيضاً بأي تجسيد للرب (يسوع)، إذ لا معنى لتجسده مرة
أخرى، بعد أن تجسد مرة بالفعل لأجل خلاص رعيته. كذلك رفضت الكنيسة تماماً مسألة
التمثيل والمنحوتات. وإن تراجعت بعد ذلك قليلاً لتوافق على المنحوتات الزخرفية لأجل
تزيين الكنائس، فكان من الطبيعي أن تسخر المسيحية النحت لخدمة الكنيسة والوصول إلى
وجدان المصلين في الكنائس.

على أن موقف الكنائس المسيحية الشرقية والغربية قد أصابه الانشقاق تجاه مسألة
التمثيل وخاصة داخل الكنائس، فعلى حين رفضت كنائس القسطنطينية وأنطاكية
والإسكندرية ذلك، فقد سمحت بها الكنيسة الكاثوليكية في روما وما يتبعها من كنائس في
الغرب الأوروبي، وذلك عبر استغلال الفن المسيحي الذي شيد التماثيل ذات الدلالة الدينية
المسيحية، والتي استخدمت أيضاً في نشر الدين الجديد في أوساط الغرب الأوروبي الذي
يعاني من الجهل بالقراءة والكتابة، وهكذا تم استغلال التماثيل المسيحية من أجل هدف
تعليمي وتنقيفي بحت.

ولهذا كله بدأت الكنيسة الكاثوليكية في روما منذ العام 788م في اتخاذ تماثيل يمثل السيد
المسيح مصلوباً على خشبة فوق مذابح الكنائس الغربية.

وانتشرت هذه المسألة بسرعة في الغرب بمباركة المؤسسات الدينية المسيحية ولأجل
أهداف تعليمية كما سلف القول، وهو ما لاحظته الراهب ثيوفيلوس في نهاية القرن الثاني
عشر الميلادي الذي أشار إلى تنامي حركة تشييد التماثيل في الغرب الأوروبي، فذكر:
(نحن نشهد الآن رجالاً- ونساءً، ورهباناً وراهبات يعملون لإشباع الرغبة الغريزية في
التعبير، ويجدون متعة في تناسب وتناسق الأشكال..).

وهكذا حرص الفنانون المسيحيون في روما على الاهتمام بفن النحت والتمثيل، على
عكس اهتمام المسيحية الشرقية بسمو الروح، لدرجة أن الأمر قد التبس على بعض
مؤرخي الفن المسيحي؛ إذ وصفوا تماثيل الإمبراطور الروماني المسيحي قسطنطين
العظيم، المشيدة في القرن الرابع الميلادي، والمحفوظ في كنيسة سان جيوفاني باللاتيران
في روما، جنباً إلى جنب مع تماثيل الأباطرة الرومان الوثنيين.

ولم تكتف كنيسة روما الكاثوليكية بمفهومها الخاص للفن المسيحي الجديد، بل قامت
بنشر مبادئ نظرتها المخالفة للنظرة المسيحية الشرقية على كافة الأقاليم الغربية التابعة

لها. ولم تكتف بهذا فقط؛ بل تبنت نزعة مناقضة للنزعة الأفلاطونية الحديثة المتبناه لدى المسيحيين في الشرق، وهي مسألة الحس السردى. مما أسهم في بزوغ فنون التصوير والشعر والبلاغة.

كما تبنت الثقافة المسيحية في روما تصورات الخطيب الرومانى الشهير سيشرون، من أنه إذا كانت القصيدة تصويراً ناطقاً، فإن التصوير هو قصيدة صامتة. وهو ما دعا آباء الكنيسة في القرن الرابع إلى إصدار دليل يحدد دور التصوير المسيحى ومغزاه المختلف عن التصوير الوثنى السابق. وذلك بأن يتم توظيف الفن التصويرى المسيحى فى كتب ذات طبيعة إيضاحية، تحمل الصورة الفنية فيها معانى لا يستطيع المسيحيون العاديون قراءتها، وهو الأمر الذى دعم هذا التصور المسيحى الغربى لمسألة التصوير المسيحى بقوله: (إن الصور فى الكنائس موجهة للمسيحى، الأمر الذى لا- يستطيع قراءة الكتاب المقدس وتفاسيره).

وهكذا تكرست الصورة فى الفن المسيحى بوصفها ما يمكن اعتباره (إنجيل الأمى) الذى لا يستطيع القراءة، وبمنظرة خاطفة على الوضع التعليمى والثقافى للمسيحيين فى القرون الميلادية الباكرة، فإن الغالبية منهم -باستثناء رجال الدين وبعض المثقفين المتأثرين بالثقافات اليونانية والرومانية- كانوا لا يستطيعون القراءة، وبالتالي استغل الفن المسيحى ذلك عبر صور فنية عديدة تصور السيد المسيح أو السيدة مريم العذراء وكذلك القديسين.

وكان من الطبيعى أيضاً أن تكون الثقافة السائدة فى العاصمة الرومانية الجديدة، روما الجديدة أو القسطنطينية مزيجاً من الثقافة الكلاسيكية وتعاليم المسيحية، فلم تصبح مركزاً دينياً للمسيحية الأرثوذكسية الشرقية، بل ومركزاً حضارياً وفنياً ومتحفاً واسعاً للفن المسيحى البيزنطى.

ونتيجة لقيام الفن البيزنطى بتمثيل جماليات المعتقدات المسيحية، فقد رفضت فنون بالقسطنطينية مثل فن التصوير والرسم وتزيين المخطوطات وزخرفتها، فضلاً عن رسومات الفرسكو على جدران الكنائس والكاتدرائيات. فضلاً عن صور عديدة للسيد المسيح تعلق رأسه هالة من النور، حيث تتجه إليه عيون المصلين، ويحيط به العذراء والملائكة ويوحنا المعمدان.

وهنا يبرز تأثير مسيحي بفن الرسم والتصوير الكلاسيكى الوثنى إبان الفترة اليونانية، إذ إن الهالة التى وضعها الفنان المسيحى فى صورة المسيح وكذا القديسين والملائكة، والتى كانت تتألف من دائرة ذهبية أو بيضاء اللون، إنما هى فى الأساس قرص الشمس فى الديانات الكلاسيكية.

والحقيقة أن الإنجازات الكبرى فى الفن المسيحى البيزنطى إنما تعود إلى الإمبراطور جستينيان (527 - 565 م) ورعايته الواضحة للفن من بنائه لكنيسة أيا صوفيا بالقسطنطينية وحتى قطع الفسيفساء الموجودة فى دير سانت كاترين فى سيناء.

ولقد تجلت مظاهر الفن المسيحي البيزنطي عند بناء كنيسة أيا صوفيا فتم الاستعانة بالقباب، وهي فكرة متأثرة بالعمارة الفارسية الشرقية، وكذلك بأنصاف القباب، وبينما كان شكل الكنيسة على هيئة مربع فقد أخذ في الاعتبار على أن يكون مسطح الكنيسة على شكل صليب. كذلك استخدم في تشييدها الزخارف الداخلية والخارجية المكونة من الرخام والفسيفساء، وهي زخارف روعي فيها استلهام موضوعات دينية من الكتاب المقدس.

و يمكن الاستنتاج أيضاً أن الفن البيزنطي قد تأثر بالفن الكلاسيكي في موضوع التماثيل، فنحن نعرف أن الإمبراطور جستنيان نفسه أمر بإيقاف الألعاب الأولمبية في القرن السادس الميلادي، فتم نقل التماثيل التي كانت موجودة في الهيبدروم (ميدان السباق بالقسطنطينية، الذي يقع الآن تحت الساحة الموجودة أمام مسجد السلطان أحمد باسطنبول) إلى مكان بعيد عن العيان.

والحقيقة أن التصوير والرسم المسيحي البيزنطي كان أيضاً في أحد مظاهره- وسيلة استخدمها رجال الكنيسة من أجل نشر أفكار كنيسة القسطنطينية الأرثوذكسية. غير أنه - ولطول الفترة التي قضتها الإمبراطورية البيزنطية على قيد الحياة (330- 1453م)- قد انقسم الفن البيزنطي إلى ثلاث مراحل مختلفة: المرحلة الأولى يطلق عليها مؤرخو الفنون اسم العصر الذهبي، وامتدت من العام 525 – 725م، أي من أول حكم الإمبراطور جستنيان حتى الثورة على الأيقونات، أما العصر الذهبي الثاني فيبدأ منذ العام 867 - 1204م)، أي منذ عودة تقديس الأيقونات والأسرة المقدونية حتى قيام الحملة الصليبية الرابعة بسلب ونهب مدينة القسطنطينية عاصمة المسيحية الأوربية الشرقية، وفي تلك الفترة انتقلت الثروة من أيدي الأباطرة والكنائس إلى أيدي ملاك الأراضي من الطبقة الأرستقراطية، فنشأت فنون أخرى بعيداً عن السلطان الرسمية أو الدينية كتلوين الزجاج مع أوراق الذهب والفضة والمرمر فضلاً عن الأحجار الكريمة، وفي أسرة آل كومنينوس 1081-1187م تطورت الأشكال الفنية، وبدأ الفنانون في الإحساس بوضعهم الجديد فشرعوا في التوقيع بأسمائهم على أعمالهم الفنية.

ونشأت في ظل هذه الأسرة حركة إحياء فنية استمرت حتى نهاية العهد البيزنطي، وتجلت ذلك عبر نشاط ملحوظ في تشييد الكنائس وزخرفتها، والاعتماد على تصاوير وجداريات منبثقة من كتابات العهد الجديد.

والمرحلة الثالثة هي مرحلة العصر المتأخر تحت حكم آل باليولوغس 1261- 1453م؛ أي من تاريخ استرداد القسطنطينية من قبضة اللاتين الكاثوليك وحتى سقوطها في قبضة العثمانيين المسلمين. وهي مرحلة عانت خلالها بيزنطة على المستويين السياسي والعسكري، فلم تفرز فناً رفيعاً، ونتيجة للضغوطات التي مارسها العثمانيون وحضاراتهم المتكررة للقسطنطينية، ونتيجة أيضاً لظهور النهضة الإيطالية في الغرب الأوروبي، والتصورات الجديدة للفنانين الإيطاليين، هاجر العديد من الفنانين والمثقفين البيزنطيين ومن المؤكد أنهم أسهموا أيضاً بما يحملونه من تراث فكري عميق- في بزوغ النهضة

وعلى الرغم من ذلك فقد كان الفن المسيحي البيزنطي في عهد أسرة باليولوغس ذا طابع قصصي أكثر منه فناً صريحاً. فقد أسرف المصورون في تصوير آلام العذاب في لوحات يوم الحساب، وروح الحنان والشفقة فيما يتعلق بحياة السيدة العذراء، كما أن تشدد رهبان أديرة جبل أثوس ضد الحركة الفنية الطبيعية قد أضر بها. ومع ذلك فقد انتشر الفن المسيحي البيزنطي في عهد أسرة باليولوغس حتى وصل إلى روسيا وإلى يوغوسلافيا ورومانيا. كما أخذ المؤرخون البيزنطيون في تزيين حولياتهم بلوحات تصويرية معبرة عن الفن المسيحي السائد آنذاك، وعلى سبيل المثال نجد لوحتين في حولية المؤرخ البيزنطي الشهير يوحنا سكيليتزس من القرن الرابع عشر الميلادي: الأولى تمثل معركة بحرية تخرج من خلالها النار اليونانية الشهيرة لتقوم بإحراق إحدى السفن المعادية، والثانية تمثل مطاردة الجنود البيزنطيين المسيحيين للجنود الروس.

على الرغم من أن الفن المسيحي البيزنطي قد حقق الكثير من النجاحات على صعيد عمارة الكنائس والكاتدرائيات وتزيينها، وكذا على صعيد التصوير الفني المستمد من قصص الكتاب المقدس، وكذلك تصوير السيد المسيح وحوارييه والسيدة العذراء، فإن الإنتاج الفني البيزنطي الذي أثار الكثير من الصخب الذي وصل إلى حد الاقتتال وإراقة الدماء المسيحية، كان إنتاج الأيقونات التي مثلت تصويرياً أو مادياً للمسيح والعذراء والقديسين الذين انتقلوا بأعمالهم الخيرية والإيمانية إلى العالم الآخر. ومن ثم فقد صاروا للمسيحيين قدوة، وصارت أعمالهم مصدر إلهام على مدى الدهر. ولأن هؤلاء الأشخاص أثروا بشكل حاسم في نصرته المسيحية ورفعة شأنها، كان الاتجاه نحو تقديسهم والاحتفال بهم، واستحضارهم في الحياة الدينية المسيحية بشكل يومي في الكنائس وغيرها.

ورويداً رويداً انتقلت مسألة تبجيل الأيقونة التي تمثل المسيح أو أحد القديسين والشهداء الأوائل إلى المستوى الشعبي، فاتخذت العامة منها موضوعاً للتقديس ووسيلة للتضرع والتوسل، وهدفاً للخلاص.

وفي المرحلة المسيحية الباكرة تنوعت الأيقونات ما بين السيد المسيح وهو يحمل صليبه، بينما تم تمثيل روح القدس على شكل حمامة، بينما تم تصوير الكنيسة على شكل الصياد الذي يصطاد السمك (الرعايا المسيحيين).

ومنذ القرن الرابع الميلادي انتقلت الأيقونة من مرحلة الرمز أو الصورة إلى مرحلة الواقعية والتجسيد المادي. إذ استعملها الرهبان ورجال الدين في الشرق المسيحي بوصفها أداة تعليمية للرعايا المسيحيين غير القادرين على القراءة والكتابة. وتحولت منذ القرن الخامس الميلادي لكي يصبح دورها التعريف بالإنجيل وتصوير أحداثه، لدرجة أن البابا كيرلس بابا الكنيسة المصرية- أمر بتعميم استخدام الأيقونات في الكنائس.

وببساطة شديدة فقد تسببت الأيقونات -أحد تجليات الفن المسيحي- في حدوث شقاق كبير

في الفكر المسيحي الذي أيد معظم رجاله استخدامها بوصفها وسيلة تعليمية قديمة، وأن من حق الفنان المسيحي تجسيد المفهوم اللاهوتي؛ لأن المسيح نفسه تجسد في هيئة بشرية، وأصبحت الكلمة جسداً، وهكذا فإن للفنان المسيحي الحق في تصويره في جانبه البشري، دون أن ينقص هذا من الجانب الإلهي به.

وعلى الجانب الآخر رفض البعض تلك الرؤية للأيقونات ودورها، فذكروا أن ذلك افتئات على الجانب الإلهي من شخصية السيد المسيح، وبالتالي فلا يجب رسمه أو تجسيده عبر الأيقونات؛ لأن صفة الألوهية به لهي صفة معنوية يشعر بها المسيحيون ولا يرونها، وبالتالي فلا يجب إنزالها من مكانتها العلية وتجسيدها في أيقونة لن تصل إلى المعنى الحقيقي للمسيح الإله، وزاد ذلك الفريق المعارض على وجهة نظره في أن زيادة استخدام الأيقونات وتبجيلها قد دفع بالعامّة إلى تقديسها والتضرع إليها، وبالتالي فقد صارت الأيقونة رمزاً مقدساً يفوق المغزى الإيماني المراد من الأيقونة نفسها. وهكذا فقد استعاض العامة بالأيقونات عن المسيح الإله نفسه وعن مريم العذراء والدة الإله، وكذا عن القديسين والشهداء الذين صاروا في متناول الأيدي، وفقدوا جلالهم ومكانتهم الدينية السامية.

ومنذ القرنين الخامس والسادس الميلاديين ازدادت حركة مناهضة الأيقونات قوة، وخاصة في الأقاليم الآسيوية من الإمبراطورية البيزنطية لعوامل عديدة، لعل من بينها وجود تأثيرات يهودية وإسلامية تناهض في الأساس موضوع الصور والتماثيل. غير أن المتابع لسياسات وحروب الإمبراطور ليو الثالث، الذي بدأ معركة مناهضة الأيقونات، يجد أنه قام باضطهاد اليهود، وفي نفس الوقت قام بحماية القسطنطينية من السقوط في أيدي المسلمين إبان الحصار الأموي للمدينة 717-718م.

وتحول الخلاف حول الأيقونات ومشروعيتها من مجرد جدل ديني بيزنطي، على أرض الواقع إلى اندلاع قتال دموي بين أنصار الأيقونات ومعارضيه، أسفر عن سقوط الآلاف من المسيحيين قتلى خلال العقود الأولى من القرن الثامن الميلادي.

بدأ الإمبراطور البيزنطي ليو الثالث الإيسوري (717-741م)، الذي نشأ في إقليم أسيوي يناهض عبادة الأيقونات بتنفيذ سياسته بالاستعانة ببعض العناصر المسيحية الآسيوية كالأرمن، وبعض رجال الكنيسة الذين استاءوا من نفوذ الرهبان في أوساط العامة البيزنطية.

واستغل ليو الثالث قيام بركان ثيرا في بلاد اليونان 762م؛ ليزعم أنه لم يكن سوى علامة على غضب الرب على المبالغة في تقديس الأيقونات، فأصدر مرسوماً في نفس العام ضد عبادة الأيقونات، وأصدر أوامره إلى الجنود برفع الأيقونات، غير أنهم بمجرد أن بدأوا في رفع الصورة الكبرى للسيد المسيح التي كانت معلقة عند مدخل القصر الإمبراطوري في القسطنطينية، قام الرهبان المعارضون لذلك بتحريض سكان المدينة، الذين ثاروا ضد ذلك المرسوم، بل وقاموا بقتل القائد البيزنطي الذي كان على رأس الجنود المكلفين برفع صورة المسيح.

وكان من الطبيعي أن تنتقل أخبار ما جرى إلى خارج أسوار العاصمة القسطنطينية، فقامت ثورة في اليونان نجح الإمبراطور في إخمادها، وفي المقابل، فقد عارض البابا الكاثوليكي في روما جريجوري الثاني (715-731م) سياسة ليو الثالث تجاه الأيقونات المسيحية، وقام بمناصرة عبادة الأيقونات، ووصف سياسة الأخير بالهرطقة، كما قام خليفته جويجوري الثالث (731 – 741م) بإنزال قرار اللعنة على مناهض الأيقونات.

واستمر الموقف المناهض للأيقونات -إحدى تجليات الفن المسيحي- في عهد قسطنطين الخامس (741-775م)، الذي أوغل في سياسة والده، وأمر بعقد مجمع ديني في مدينة هيريا على خليج البوسفور عام 754م بحضور 339 أسقفاً، قرروا صحة المبدأ الأرثوذكسي القائل بصحة شفاعاة السيدة مريم والقديسين، غير أنهم نادوا بعقاب الرهبان أو العلمانيين الذين يقدسون ويعبدون الأيقونات بوصفهم هراطقة وخارجين على الكنيسة بالقسطنطينية.

بعد ذلك وجه قسطنطين ضربة قاسية لعبادة الأيقونات، خاصة للرهبان، وبدأت عملية اضطهاد منظمة لمناصري الأيقونات، فقد أمر بتحطيم كافة الأيقونات المسيحية التي عثر عليها منذ قرون المسيحية المبكرة. بما في ذلك الأيقونات المرسومة بالفسيفساء في الكنائس.

وهو ما دعا أحد شهود العيان إلى الكتابة: (لقد اختفى أحد أهم فروع الفن المسيحي، مع اختفاء الأيقونات، وبالتالي اختفت أيضاً معالم الجمال التي كانت موجودة بالكنائس).

ويبدو أن سياسة الإمبراطور قسطنطين الخامس ودوره في تحطيم الأيقونات كانت ذات وجه سياسي وليس ديني فقط، فقد أراد أن يقضي على نفوذ الرهبان الذين يتبعهم العامة الذين يقدسون ويعبدون الأيقونات. وهكذا فقد أوغل في اضطهادهم عبر أساليب التشريد والنفي والسجن، بل وسمل عيونهم ورسم علامات على وجوههم بالقضبان الحديدية الساخنة.

وكان من الطبيعي أن يقوم حكام الولايات بتنفيذ أوامر الإمبراطور، لدرجة أن أحدهم - وكان في وظيفة سترائيجوس على ولاية تراقيا- قام بجمع الرهبان والراهبات وخيرهم ما بين الزواج أو الموت.

وسار أيضاً الإمبراطور ليو السابع (775-780 م) على خطى والده قسطنطين في اضطهاد مؤيدي الأيقونات. على أنه بمجرد وفاته قامت زوجته الإمبراطورة إيرين (780 – 802م) بإعادة الاعتبار لهم، وأخذت في إقصاء مؤيدي السياسة السابقة من المناصب الكبرى في الحكومة والجيش. وبدأت في اتخاذ سياسة التسامح الديني مع مؤيدي الأيقونات بشكل لم يحدث من قبل، وهو ما دفع الرهبان إلى الظهور من جديد في شوارع القسطنطينية. كما قامت الإمبراطورة بعزل بطريرك المدينة المناهض للأيقونات ونصبت بطريركاً جديداً من أتباعها.

أعلنت الإمبراطورة ايرين والبطريك الجديد عدم شرعية قرارات المجلس الديني الذي عقد في مدينة هيريا عام 754م، وأمرت بعقد مجلس جديد في مدينة نيقية في نهاية العام 787 م، تحت اسم المجلس المسكوني السابع، الذي حضره 350 أسقفاً قرروا إعادة الاعتبار للفن المسيحي المتمثل في الأيقونات، باعتبارها ليست عبادة أوثان، بل مجرد وسيلة إيضاحية عن المسيحية والقديسين.

وكان من ضمن قرارات المجلس المسكوني السابع بخصوص الأيقونات ما يلي:

(... لبيطل الذين يتخذون أقوال الكتب المقدسة كأنها موجهة ضد الأيقونات)، (... لبيطل الذين يدعون الأيقونات المقدسة أصناماً).

كما قام المجلس بإيضاح الفارق الضخم بين التماثيل والأيقونات، ففي الوقت الذي أجاز فيه الثانية، فإنه أدان صناعة التماثيل التي عدّها شيطانية:

(... بالحقيقة إنهم باتباعهم قوماً مجدّفين ... فأطلقوا على صور ربنا وصور القديسين الأسماء التي تطلق على تماثيل للأصنام الإبلسية) ...

وأيضاً (.. أنه لا مجمع ولا قوة الأباطرة، ولا أي اتفاق مكروه لدى الرب قد أنقذ الكنيسة من ضلال الأصنام كما توهم بحمق وجنون ذلك المجتمع المتهور الثائر ضد الأيقونات المقدسة والمكرمة. بل إن رب المجد نفسه، الرب المتجسد، هو الذي انتشلنا من ضلال العبادات الوثنية، فله إذاً المجد، وله الحمد فقد أقام بيننا ودخل وخرج ونبذ أسماء الأصنام من الأرض).

وعلى صعيد الأقاليم المسيحية التابعة لسلطة الإمبراطورية الرومانية، فقد احتفظت بتراتها الفني القديم وقامت بإدماج الفن المسيحي الناتج عن الحياة الروحية والدينية في المسيحية داخل ذلك التراث، بحيث اختلطت بعض الموضوعات القديمة بالجديد منها.

فعلى سبيل المثال، إذا ما تطرقنا للفن المسيحي في مصر، سوف نجد أن الفن كان راسخاً في مصر قبل تبشير القديس مرقس بالمسيحية بها، وذلك عبر تنويعاته الفرعونية واليونانية، مما أفرز بعد ذلك فناً محلياً متأثراً بالروحانيات المستمدة من الدين الجديد، ومن حركة الرهبة التي ابتدعها المسيحيون المصريون قبل انتقالها إلى جميع أرجاء العالم المسيحي.

وقام الفنان المصري (القبطي) بعمل الجداريات التي استمدت موضوعاتها من حكايات الكتاب المقدس. كما برع أيضاً في صناعة الأيقونات. غير أن الأمر المثير أن الصليب الذي كان قد أصبح من الرموز الأساسية للفن المسيحي قد تأثر بمؤثرات وثنية سابقة، عبر علاقته بعلامة عنخ الفرعونية. واستمر الفنان المسيحي المصري في استخدام الصليب الفرعوني في الجداريات المسيحية حتى منتصف القرن السابع الميلادي. بالإضافة إلى قيامه بتصوير آلهة اليونان والرومان، بالإضافة إلى صور المحاربين، والراقصات،

والعازفين على الناي أو القيثارة، إلى جوار موضوعات العهد القديم.

ومن المعروف أن المسيحي المصري قد اعتنق ديانة الثالوث المسيحي في الإله الواحد، فكأنما رأى في ذلك - لأول وهلة- تجسيدا لثالوث آلهته القديمة، كما وجد في مريم العذراء وطفلها يسوع، ووراءهما الأب غير المرئي تجسيدا لإيزيس وطفلها حورس ومن ورائهما المطلق، غير القابل للتجسيد. فانعكس ذلك على الفن المسيحي المصري، الذي استرجع صوراً فنية من الفترة الفرعونية ليعيد إنتاجها لتوافق الواقع المسيحي الجديد، من ذلك - بخلاف مسألة استدعاء صليب عنخ- ما تم من إعادة رسم صورة تمثّل الإله حورس، وهو يضرب برمحه سدّ إله الشر، لتتحول وتصور مار جرجس وهو يطعن التتين بالرمح أيضاً.

كما استخدم الفنان المسيحي المصري العديد من الرموز أثناء إنجازهِ للجداريات والتصاووير والأيقونات، وهي الرموز التي يستطيع المتلقي المسيحي فهم دلالاتها بسهولة، من ذلك استخدامه للنسر كرمز للقيامة وهزيمة الموت؛ ليصبح نظيراً للمسيح العائد من الموت. كما يرتبط النسر أيضاً بالقديس يوحنا في العديد من التصاووير والأيقونات.

أما استخدامه للطاووس فقد جاء باعتباره طائر الفردوس، ورمز القيامة والطهارة، بحيث لا يتطرق إلى جسده الفساد حتى بعد الموت. أما الحمام فيحمل رمزية الوداعة والبشارة.

وبعد انتشار حركة الرهبنة في صحراء مصر، استخدم الفنان المسيحي رمز الغراب كي يحمل الخبز اليومي إلى القديس أنطونيوس، بوصفه خبزاً سماوياً. كما استخدم أيضاً في تصاويره الزواحف باعتبارها قوى الشر، وخاصة الحية التي تجسد بداخلها الشيطان الذي همس إلى حواء.

كما كان للفنان المصري هويته الخاصة فيما يتعلق ببنائه للكنائس الجديدة. فكان من الطبيعي أن يتأثر بتأثيرات معمارية يهودية أيضاً.

وفضلاً عن ذلك، فقد ازدهر نوع آخر من الفن المسيحي في مصر، يتعلق بتلوين التصاووير والجداريات عبر ما عرف باسم الفريسك. والحقيقة أن صناعة الفريسك قد وجدت في مصر منذ عهد البطالمة، ليعيد الفنان المصري استخدامها من جديد في تصاويره المسيحية الجديدة.

كان الفريسك عبارة عن نوع من التلوين أو التصوير المائي يتم على الملاط حديث الصنع، ويستخدم في التصاووير الجدارية، وهو نوعان: الأول منه هو الفريسك الرطب أو الطازج الذي يتفاعل مع الجدار ويتداخل مع طبقات الأرض الجصية له. والثاني هو الفريسك الجاف الذي يتم تثبيته على الجدار أو الأرضية عبر استخدام مثبتات مثل الغراء والشمع أو زلال البيض.

كان الفريسك الجاف أكثر استخداماً في الفن المسيحي في مصر؛ لأن عمله كان يتم في مكان منفصل عن الجدار، ثم يجري تثبيته عبر بعض الوسائط مثل شمع العسل وزلال البيض أو الغراء والصمغ أو حتى صفار البيض، أو الكازين الذي كان عبارة عن مسحوق لبن متخثر منزوع الدسم مع الصمغ، وكان شائع الاستعمال في فترة العصور الوسطى، أو بواسطة الشمع الانكوستيك، وهو عبارة عن شمع العسل مع زيت الكتان.

أما الفريسك الرطب فكان يمثل صعوبة لدى الفنان المسيحي المصري؛ لأن المدى الزمني المتاح له قصير نسبياً، إذ ينبغي على الفنان أن ينتهي من عمله قبل أن يجف الملاط.

لقد سمح اتساع رقعة الإمبراطورية الرومانية المسيحية من الفرات شرقاً حتى المحيط الأطلسي غرباً، ومن أقصى الشمال الأوروبي شمالاً حتى الصحراء الأفريقية جنوباً بتنوع الإنتاج الفني المسيحي الذي تأثر في كل منطقة بتراتها القديم وحضاراتها السابقة. بل إنه عندما سقطت الإمبراطورية في الغرب الأوروبي تحت أقدام البرابرة (القبائل الجرمانية)، فقد أسهم ذلك في تأثر الفن المسيحي الغربي بفنون البرابرة التي حملوها معهم. وهكذا لم تستطع الكنيسة ولا الأديرة في الغرب الوقوف أمام ظهور الفن البربري الذي يصور الأشكال الأدمية من جديد، كما ارتضت في نفس الوقت وجود صيغ زخرفية جديدة تمثل الحيوانات الأيرلندية الخرافية على صفحات المخطوطات المسيحية.

وإذا كان الفن المسيحي الكارولنجي يعد محاكاة للفن الكلاسيكي القديم، فإن الفنانين البرابرة (الجرمان) قد أضافوا إليه الكثير، وهو ما خلق مزيجاً من الثقافات المختلفة في فنون الغرب الأوروبي آنذاك.

خلاصة القول: إن المسيحية قد حافظت على ما تبقى من الفن الكلاسيكي، بل وقامت بحمايته من الاندثار، كما أنها استوعبت أيضاً فنون الأمم الأخرى والأقاليم التي دخلتها المسيحية، وبها تراث فني عريق وسابق، فتأثرت به، وأثرت فيه، مما أمد الفنان المسيحي بروافد جديدة، وحرره من الالتزام بما ورد في الكتاب المقدس.

وإذا كانت الرؤى المسيحية المبكرة للتعامل مع الفن كانت ذات اتجاهين: أولهما شرقي تجريدي يرفض التشخيص ويحارب التجسد والمادية، والآخر غربي يسعى للتجسيد وتصوير الكائنات، فقد تغلب الاتجاه الأخير تحت مسمى (الواقعية اللاتينية العقلانية). وكان ذلك بفضل البابا جريجوري العظيم في القرن السادس الميلادي، الذي ابتدع لونا يمزج ما بين الروحانية المسيحية الشرقية وبين الواقعية المادية المسيحية في الغرب.

الحواشي

(* باحث وأكاديمي من مصر.

- Beckwith, J, Early Christian and Byzantine Art, -
London, 1970.
- Beckwith, J, The Art of Constantinople : An Introduction to
Byzantine Art 330 -1453, New York, 1978.
- .- Diehl, ch, Figures Byzantines, 2vols, paris, 1906-1908
- Donald Attwater, The penguin Dictionary of saints, London,
1983.
- Eusebius, The History of The church, penguin classics, London,
1989.
- Skylitzes, John, Synopsis historiarum, ed.H. Thurn, -
Berlin – New York, 1973.
- The Oxford Dictionary of Byzantium, 3 vols, oxford, -
1991.
- The Oxford Dictionary of popes, by, J.N.D, Kelly, -
Oxford, 1988.
- Paganism in Kanobus, Menouthis, p38-40. -
- Patrologia Orientalia, vol.10, Trans. by, M. A. -
Kugeber, vie de severi, par Zacharia Le Schotastique, paris, 1907.
- إدوار الخراط، الفن القبطي، تأملات في رؤى مصرية، مقال منشور في كتاب (الفن
القبطي) في مصر، ألفي عام من المسيحية، القاهرة 2008م.
- أرنولد هاووزر، الفن والمجتمع عبر العصور، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة 1964م.
- ثروت عكاشة، الفن البيزنطي (موسوعة تاريخ الفن/العين تسمع والأذن ترى)، الجزء
الحادي عشر، القاهرة، 1993م.
- ثروت عكاشة، فنون العصور الوسطى (موسوعة تاريخ الفن/العين تسمع والأذن
ترى)، الجزء الثاني عشر، القاهرة، 1994م.
- ستيفن رنسمان، الحضارة البيزنطية، ترجمة عبد العزيز جاويد، 1998م.
- عزت قادوس ومحمد عبد الفتاح السيد، الآثار القبطية والبيزنطية، الإسكندرية، 2002م.

- نورمان كانتور، التاريخ الوسيط، قصة حضارة، البداية والنهاية، جزآن، ترجمة قاسم عبده قاسم، القاهرة، 1998م.
- ول ديورانت، قصة الحضارة، الأجزاء 15-16.