خَصائِصُ فَنِّ النَّحتِ البِيزَنطِيُّ

" نماذج مختارة"

د. سمير رحمة[1]

الملخص

يُعدّ الفنُّ البيزنطيُّ البوتقةَ الَّتي انصهرَت فِيها نَماذجَ وعَناصرَ فنيَّةً عدّة مِن رافديَّةٍ، وآراميَّةٍ، وتدمريَّةٍ، وفارسيّة، وهلنستية، وَلكلِّ عُنصُرٍ مِن تِلكَ العناصِر خُصوصيَّةٌ فِكريَّةٌ، فلسفيَّة، وعَقائِديَّة، شكَّلتِ الأرضِيَّة والأساس الأوّل لَها، ومع ذلكَ نَجِدُ أنَّ الفَنَّ البيزَنطِيُّ جاءَ فَريداً في بَابِه، وأصيلاً في نَوعَهِ شكلاً ومضموناً.

فمعَ اختلافِ الفِكرِ بِوجودِ الدِّيانةِ المَسيحيَّةِ وخُصوصاً بِعهدِ الامبراطور قِسطَنطين في القرن الرابع الميلادي ظَهَرَ الفَنُّ البيزنطيُّ بِعَناصرِهِ الفَنيَّة كلّها، وَكَما يُقالُ إنَّهُ ثَمَرةُ العَصرِ الدِّينيُّ الذَّي انتَصَرَت فيهِ المَسيحيَّة، فَكانَ الفَنُّ الذَّي يُمَجِّدُ الدَّولَةَ وَيُمجِّدُ في ثَنايَاهُ إلهَ المَسيحيَّة وَمبعَثَ الإلهَامِ، يَتَّسمُ بِلَمسةٍ روحيَّةٍ وصوفِيَّةٍ تعكسُ وِجدَانَ عِبادَةٍ ذَاتُ عُمقٍ وَتَسامٍ.

وقد تَجَسَّدَ هَذا الفَنُّ بِأَشكالٍ عدّة كالتَّصويرِ (الَّذي شَمَلَ المُنَمنماتِ وَالرُّسومَاتِ الجِدَاريَّةَ "الفريسك" والفُسَيفِسَاء)، وَكذلك النَّحتُ رُغمَ تَخوُّفِ المُجتَمَعِ البيزَنطيّ مِن وُجُودِ المَنحوتَاتِ لأكثَرِ مِن سَبَب، أَوَّلُها الخَوفُ مِن العَودَةِ بِهم إلى عَهدِ الوَثنيَّة، وَثَانيهما كَانَ تَأَثُّراً بِالفِكرِ الإغريقي الذَّي يَقُول: أنَّ الأَرواحَ الشِّرِّيرَة تَتَلَبَّس التَّماثِيل، لِهذَا أَخَذَ النَّحت البيزَنطِيُّ مَكانَةً خَاصَّةً إذ لَم يَكُن فَنّاً قَائِماً بِذَاتِهِ بَل غَدَا جُزءاً مِنَ العَمَارَةِ أَو زَخرَفَةً لِبعضِ الأَدواتِ وَالعَناصِرَ الفَنّيَّةَ الكَنَسِيَّة، لِذا درس الباحِثُ وحلّل نَماذجَ مُتنوّعةً مِن تِلكَ المَنحوتَات ضِمنَ مِحورَين: النَّحت الزُّخرفي، والنَّحت التَّشخيصي، اللَّذان غَالباً ما تمثَّلا بالنَّحتِ النَّافِرِ(الروليف)، وَذَلِكَ للوقُوفِ على خَصائصِها التَّشكيليَّة والجَماليَّة والتَّعبيريَّة.

الكلمات المفتاحية: الفن، البيزنطي، النحت، التعبير، التشكيل الفني.

[1] أستاذ مساعد في قسم النحت – كلية الفنون الجميلة – جامعة دمشق.

Characteristics of Byzantine Sculpture "Selected Samples"

Dr. Sameer Rahmeh[(1)]

Abstract

Byzantine art is considered as the crucible in which various Greek, Roman, Aramaic and Persian art samples and elements were melted. Each had its own intellectual, philosophic and ideological privacy that formed the foundations of those elements. Nevertheless, we find that the Byzantine art was unique and original in form and substance.

With the existence of Christianity and change in thought, especially under the Emperor Constantine, Byzantine art appeared with all its artistic elements as a result of the religious era in which Christianity triumphed. Art used to glorify state and god of Christianity. Such an art was a source of inspiration characterized by spiritual and mystical touch that reflected a deep and sublimated consciousness.

Thus, art was embodied in various forms such as: painting (which included ornamentals, murals, frisks, and mosaic) and sculpture in spite of the Byzantine society fears of the existence of sculptures for different reasons: firstly, returning to idolatry, and secondly, the influence by the Greek belief that those statues were possessed by demonic spirits. Therefore, Sculpture occupied a special status, as it was not only a self-contained art, but it became a part of architecture or ornamentation of some ecclesiastical artistic elements.

Key words: Art, Byzantine, sculpture, Expression, Art Composition.

[(1)] Associate Professor at Sculpture Department, faculty of fine Arts, Damascus University.

المقدمة:

يكاد يخلو الفن البيزنطيّ قبل القرن الخامس الميلادي من الصور والتماثيل المجسَّدة، لاعتقادهم بأنّها تبتعد بروح الإنسان عن عبادة الله عز وجل.

أمّا في القرن السّادس الميلادي فقد أعاد النحّاتون البيزنطيون النّحت المجسّد للوجود تمثيلاً لبعض القديسين والأشخاص الذين وصفوا في التّاريخ الديني، وانتشر ذلك بشكل فيه إسراف حتى القرن الثامن الميلادي ،حيث أصدر الإمبراطور (ليون) الثالث قراراً بتحريم التماثيل والأيقونات، وأمر برفعها من الكنائس جميعها وخصّص مجموعة من الأشخاص أطلق عليهم تسمية مكسري التماثيل، حيث استمر الأمر مدة مئة عام، ففي عهد جوستنيان في القرن السادس تأثّر النّحت بالمفهوم العربي للفن، إذ ازداد الاهتمام بالرّقش الذي تضمن إلى جانب العناصر النباتية صوراً حيوانيّة لطيور ومواش وغزلان بعيداً عن الشكل الإنساني، وذلك لعدة أسباب أهمها:

- آراء رجال الكنيسة المختلفة في ضرورة وجود الصورة من عدمه.
- كراهية المسيحية للتماثيل الوثنية.
- تأثير مفهوم الفن الإسلامي.

وكانت المؤثّرات الفنيّة الشّرقية هي السّائدة في النّصف الأول من القرن التاسع، فكان للتماثيل رؤوس كبيرة معبّرة، سيّئة التّناسب والرسم في أغلب الأحيان، حتّى إذا جاء القرن العاشر دخل الفن ملكة الإنشاء والتّصنيف مع مراعاة الرّشاقة دون القضاء على بساطة المدرسة الشّرقية وقوتها.

مشكلة البحث:

لم يكن فن النّحت يحظَى بالتقدير في العهد المسيحي المبكر لسببين: أولهما خوفاً من العودة به إلى عهد الوثنية، وثانيهما تأثّراً بالفكر الإغريقي القائل بأن الأرواح الشّريرة تتلبّس التماثيل، وزيادة على ذلك أخذ البيزنطيّون الوصية الثانية من التّوراة بحرفيتها التي تنص.. (لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً.....)، هذه الأسباب وغيرها جعلت من النّحت القائم بذاته غير مرغوب به، ومن ثمّ أخذ مكانةً خاصّةً إذ غدا جزءاً من العمارة أو زخرفةً لبعض الأدوات والعناصر الفنيّة الكنسيّة، سوى بعض تماثيل الأباطرة غير التشخيصيّة إلى حد ما، وسرعان ما اقتصر فن النحت على (نحت خفيف البروز) لا يخرج عن كونه أحد أفرع التّصوير، وفي حالات أخرى صُنّف تحت مسمّى الفنون الصغرى (المعروفة بالفنون التطبيقيّة أو الزخرفيّة)، رغم تمتّعه بخصائص النحت البارز "الروليف".

فرضية البحث:

افترض الباحث أنّ لوحات النّحت البارز التي استخدمت كمفردات معمارية من تيجان أعمدة ولوحات في الأبواب وغيرها، وكذلك في الأدوات الكنسيّة تتمتّع بخصائص وميزات تشكيليّة وتعبيريّة وكذلك جماليّة، تؤكّد أنّها منحوتات لها خصوصيّتها كعمل فني متميّز بغض النظر عن أحجامها، أو طريقة استخدامها أو مكانه.

أولاً: النحت الزخرفي المعماري:

بعد أن كان النّحت قبل المسيحيّة فنّاً قائماً بذاته غدا فناً مكمّلاً لأشكال العمارة والشّعائر الدّينية، وضمر البعد الثالث حتى أضحى كما التصوير، مقتصراً على أشكالٍ مصوَّرةٍ بارزة عن السطوح الحجرية، وتشمل عناصرها على أشخاص وحيوانات وطيور ونباتات حية ورموز مسيحية، متخذةً دوراً زخرفيّاً ورمزيّاً.

كما أنّ المتأمّل في النّحت التزييني البيزنطي يدرك بأنّ الفنان لم يستوحه من الطّبيعة مباشرة، وإنما هي تزيينات تجريديّة في أغلب الأحيان حيث تغلب عليها الصّفة الهندسيّة، كذلك يتجلّى تنوع التصاميم واختلاط أصولها في

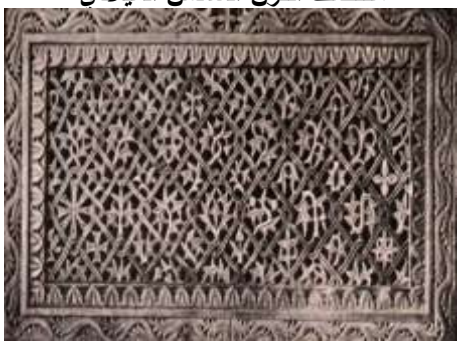
تشكيل حشوات الأبواب وتيجان الأعمدة، إذ لا يخفى أن ورقة السّنط (الأكانثوس) وصور الحيوانات المطابقة للطبيعة تنتمي إلى الهلنستيّة الخالصة، ثمّ إنّ التصميمات الهندسيّة التي غالباً ما تفيض بالرّشاقة الهلنستيّة، تعيد إلى الذاكرة النّماذج الإيرانية، فالسطح العادي كانَ يزّين على طريقة الآراميين بطغراء قائمة بمفردها للسّيد المسيح، وتعود هذه الطرز إلى القرن الخامس فصاعداً.

أشكال (أجناس) النحت الزخرفي المعماري:

1- لوحات مكملة للعمارة:

أحد أهم العناصر المعمارية التي استخدم فيها النحت البارز هي اللوحات الزخرفية المتممة للعمارة، لوحات في الجدران أو حشوات في البوابات، ونلحظ الاعتماد على العناصر النّباتية في التصميم، وخصوصاً ورقة الكرمة التي تعدّ أحد رموز المسيحية، فضلاً عن شكل الصّليب الذي دخل في التصميم، كما في الشكلين(1-2).

الشكل (1): لوح رخام مع زخرفة منحوتة، متحف رافينا منتصف القرن السادس الميلادي



الشكل (2): لوح من الرخام، كنيسة القديس فيتال، رافينا القرن السادس الميلادي

ونلحظ هنا أنّ طريقة التنفيذ تعتمد (في أغلب الأحيان) على تقنية النحت والحفر بالتفريغ، وهذا ما يتضح تماماً في تيجان الأعمدة.

2- تيجان الأعمدة:

من السّهل الإحساس بالتأثيرات الشّرقية في اتجاه هذه التيجان نحو التّبسيط الزّخرفي بدلاً من الاتجاه نحو الصّدق في التّمثيل الطّبيعي، الذي كان من سمات الطراز الإغريقي الروماني القديم، إذ تتميز ببعض الاختلافات عن الطرز المعمارية الإغريقية الرومانية من حيث تصميم وريقات الأكنتس، إذ تتّجه إلى قلة تفريعات هذه الورقة واتجاه أطرافها نحو التّدبيب الملحوظ مع التّبسيط في المنحنيات، واتجاهها أكثر نحو التحوير الزّخرفي والتّجريد، ويلحظ الأثر الفارسي والآرامي بوضوح في شكل الورقة الجديد، وكثيراً ما يتوسط هذه الأوراق في منتصف التاج دائرة بداخلها صليب، وبذلك يتكوّن طراز جديد من التيجان عبارة عن أربعة أوجه للتاج يتوسط كل وجه شكل زخرفي للصّليب تحيط به مجموعة محوّرة من أوراق الأكنتس.

وتعدّ المرحلة بين القرن الرابع والسّابع الميلادي أكثر أهميّة في تطوّر تاج العمود البيزنطي، ونورد هنا أهمها:

أ- تاج الأكنثوس:

الطراز الأكثر شيوعاً في القن الرابع هو تاج نسب إلى مرحلة (ثيودوسيوس)، وهو مؤلف من ورق الأكنثوس (الأقنثا) المحوّر والمنفّذ بنحت قليل البروز دون تحجيم واضح، وذلك باتباع طريقة التّفريغ والتّثقيب بمحيطها لإبرازها، كما تظهر الحلزونات على الزوايا العلوية للتاج كالتي تظهر في العمود الكورنثي، الشكل (3).

الشكل (3): تاج رخامي، متحف الآثار، استانبول
القرن الرابع

ب- تاج بحصان مجنح:

نمط آخر استخدم الحيوانات في التّشكيل إلى جانب العناصر الزخرفية، ومن أهم الأمثلة على ذلك تاج عمود بيزنطي يدخل في تأليفه الحصان المجنح مشكلاً الزوايا، متميزاً بملامح القوة والدّقة والرّشاقة، مع وجود ملامح التّاج الكورنثي الروماني، الشكل (4).

الشكل (4) تاج من الرخام الأبيض من منطقة كاثيسما (Kathisma)، متحف الآثار، استانبول
النصف الأول من القرن السادس

ت- التاج المثقب:

نمط آخر يظهر ككتلة من الزخرفة النباتية المفرغة، وهنا تظهر الميزات الشرقية بوضوح في الميل إلى الزخرفة والتكرار والتماثل، وهناك أمثلة وفيرة أهمها تاج من كنيسة القديس (فيتال في رافينا)، ونماذج أخرى في سالونيك وغرب آسية الصغرى، والقسطنطينية واليونان، كلها تُظهر الأسلوب البيزنطي بوضوح في أسلوب النحت والإحساس الشرقي في التشكيل العام، الشكل (5).

الشكل (5) تاج رخامي،
كنيسة القديس فيتال، رافينا

ث- التاج المخرّم:

أمّا في القرن السادس فقد ابتكر طراز جديد من تيجان الأعمدة، وهي عبارة عن مجموعة من الشّرائط المجدولة بطريقة هندسية زخرفية أقرب إلى شكل السلال، سمّيت "التيجان المخرمة"، وهي مؤلفة من مجموعة وريقات صغيرة ذات أفرع دقيقة في تكوين أقرب إلى شكل التاج الكورنثي من حيث الشكل الخارجي، ولكن صغر هذه الوريقات وكثرة الفراغات بينها جعلها أقرب إلى التّخريم، كما يعلوها شريط أفقي زخرفي يحيط بالتاج ويشكّل إطاراً علوياً له، على هذا المنوال نفّذت تيجان الأعمدة الشبيهة بالسلال بكنيسة القديسة آيا صوفيا في استانبول وتيجان الأعمدة جميعها بكنيسة القديسين سرجيوس وباخوس، الشكل (6).

ج- التاج المطرّز:

فقد الطّراز المخرّم أهميته بعد القرن السابع، وأصبح "النّمط التطريزي" (Embroidery sculpture) أكثر أنواع النحت استعمالاً في القرون المتأخرة، أي من القرن السابع فصاعداً، وهنا كان التّصميم ينفذ على الحجر المستوي السطح على شكل أشرطة وأربطة متشابكة، وهي في الغالب تحيط بأشكال هندسية أو لوحات عليها أشكال

حيوانات أو زخارف على هيئة الورود، كذلك جاءت تيجان الأعمدة المنحوتة بهيئة الحيوان غنيّة بهذا النوع من الزخارف، ومن المؤكد أنّ أسلوب التنفيذ وتقنيته كان لها الدور الأساس في الوصول إلى هذه التصاميم التي اعتمدت على التفريغ والحفر بمحيطها وخلفها.

الشكل (6): تاج رخامي ، كنيسة آيا صوفيا، اسطنبول

ثانياً: النحت البيزنطي التشخيصي:

رغم التّخوف من التّشخيص في المراحل الأولى من العهد المسيحي، ظهرت بعض التّماثيل ممثلةً السيدة العذراء مع الطفل، وأخرى تمثل بعض شخصيات القديسين، كما ظهر لاحقاً شكل نحتي جديد يمكن عدّه أمراً وسطاً بين فن النحت والنحت البارز، وذلك في مداخل بعض الكنائس، بمجموعات مصفوفة من الأنبياء والقديسين المتجاورين مشكّلةً جزءاً أساسياً من تصميم المدخل، نحتت هذه التماثيل بدرجة كبيرة جداً من البروز والتجسيم، ولكنها في الوقت نفسه ملتصقة بجدار المدخل.

كما أقيمت تماثيل للأنبياء والقديسين ورجال الدين بالحدائق المحيطة بالكنيسة ولاسيّما المساحات الموجودة أمام مدخلها، وكان الغرض الأساسي لها هو التبرك بها.

هكذا وافقت بعض المذاهب المسيحية على وضع نماذج من تماثيل الرسل والأنبياء ورجال الدين داخل الكنيسة، وربما سمحت أحياناً بالصلاة أمامها طلباً لمعونتها أو شفاعتها، على أنّ كثيراً من المذاهب المسيحية حرّمت إقامة التماثيل داخل الكنيسة أو خارجها حتى إذا كانت لمجرد الشفاعة والتبرك.

1- خامات النحت البيزنطي التشخيصي:

اعتمد الفنان البيزنطي في إنجاز أعماله على الخامات الثمينة بهدف الفخامة، لكن هذا كان يتطلب مبالغ وتكاليف هائلة مما حدا بالفنان اعتماد أحجام صغيرة لتكون تكلفتها مقبولة، إذ كانت أغلب المنحوتات تنفّذ من المعادن وحجر الصابون والعاج، إذ نفذوا منها علب الأدوات المقدّسة واللوحات القنصلية ذات الطيتين، وأغلفة الكتب والسّجلات التّعبدية ذات الطيتين، أو ذات الطّيات الثلاث.

ازدهرت صناعة التحف العاجية المحفورة في كثير من البلدان التابعة للدولة البيزنطية، واستخدمت بكثرة في صناعة الصناديق الخاصة بحفظ الحلي، واحتوى كثير من الكنائس على لوحات عاجية تزخرفها مناظر وقصص دينية، كما دخل العاج في كثير من قطع الأثاث على تنوعها، مثل كراسي الأساقفة وغيرها من قطع الأثاث الديني، فضلاً عن استعماله بوفرة بين القرنين (5–11م) في صناعة الصناديق والعلب، التي انتشرت بصفة خاصة في عصر الثورة ضد الأيقونات، حيث أصبحت هذه العلب تزخرف بتشكيلات نحتية جميلة مفعمة بالحيوية، تمثل رسوماً رمزية وحدائق ومناظر صيد، ويتضح في موضوعاتها ميولاً أدبية وثقافية، معتمدة في تعبيرها على إظهار العمق والتجسيم والميل نحو الجمال والرشاقة.

هكذا اكتسب فن النحت البيزنطي التشخيصي على العاج شهرة عالية جداً، وذلك بسبب دقة تنفيذه ومهارة صنعته، متناولاً (في أغلب الأحيان) شخصيات دينية من قديسين ورموز الديانة المسيحية، وكذلك صور القناصل وهم يرتدون الزي الرسمي، وكانت هذه اللوحات غالباً

مركبة على قطع الأثاث الخشبي من صناديق وعلب وخصوصاً اللوحات الدينية المؤلفة من طيتين أو ثلاث طيات.

2- خصائص النحت البيزنطي التشخيصي:

اتّخذ النحت البيزنطي أسلوباً مختلفاً عن الأسلوب الكلاسيكي القديم، وعن مثاليات النحت الإغريقي الروماني الذى كان سائداً قبل العصر المسيحي وأساليبه، وتكوّنت له أنماط جديدة ربّما كانت عودةً إلى التقاليد المعروفة في النحت التدمري، إذ أصبح التمثال البيزنطي في الوضع الذي يشاهد من الأمام فقط، إذ انعدمت الأوضاع الحركية تماماً وعادت إليه تلك الوقفة الثّابتة الهادئة الوقورة والرصينة، مع الوجه المعتدل الناظر إلى الأمام بهدوء مع استقرار حركة الأذرع، وسبب ذلك هو التّركيز على مجموعة من المعايير التي تؤكد الحالة الروحية الخاصة بعيداً عن الشكل الخارجي الواقعي، ويمكن أن نلخص خصائص النحت البيزنطي بما يأتي:

أ- ملامح الوجه: حيث مُثِّلت العينان واسعتين ونظرتهما مستقرة ومتّجهة إلى الأمام وذات نمط زخرفي ثابت ومميز، وأنف مستقيم رفيع وزخرفي الطابع، وفم دقيق صغير الشفتين ومطبقين في هدوء ووقار صارم، وتصفيفة شعر الرأس إمّا على شكل تموّجات رقيقة متجاورة، أو على شكل خصل صغيرة متكررة بصورة زخرفية تجريدية، وكثيراً ما يحيط الفم والوجه شارب رفيع وذقن خفيفة مدببة من الأسفل، على شكل تموّجات رتيبة أو خصل رفيعة متجاورة، أمّا الوجه فيتّسم بالهدوء الجامد محاولةً من الفنان في إظهار التقوى والورع والزهد التي يجب أن يتصف بها القديسون ورجال الدين.

ب- الملابس: اتجهت الأزياء إلى الاتساع واستقامة خطوط ثنياتها وضيق المسافة المحصورة بين هذه الثنيات، بطابع زخرفي واضح وملحوظ في مثل هذه الأنماط، وكثيراً ما يحيط الرأس والصدر والأكتاف ما يشبه الشال ذا طيات زخرفية رفيعة ومتجاورة.

ت- وضعية الأيدي: أخذت الأيدي والأذرع أوضاعاً جديدةً غالباً ما تكون مستقرة على الصدر في وضع من يرجو أو يبتهل، أو في وضع من يحمل الكتاب المقدس ضامّه إلى صدره ليعبّر عن إيمانه.

ث- النسب: مالت الأجسام إلى الطول والنحافة التي لا تتفق نسبتها مع حجم الرأس، وصغرت أحجام اليدين بصورة ملحوظة، وأخذت أوضاعاً تقليديةً خاصة لتدل على الإيمان والورع، بعضها مطوي أصابع الخنصر والبنصر مع الإبهام، في حين السبابة والوسطى مفرودتين، ربما هو رمز على الإيمان والإشارة إلى القوة الإلهية في السماء، كما صغرت أيضاً أحجام القدمين بصورة لا تتفق مع المبالغة في طول الأجسام، وكثيراً ما كانت تنتعل صندلاً بسيطاً يبين تفاصيل أصابع القدم في صورة تقليدية زخرفية.

3- أجناس النحت البيزنطي التشخيصي:

أ- النحت المجسم:

رغم قلّة تنوع التماثيل المجسمة إلاّ أنّها تمتعت بقيم نحتية مميزة وخاصة، ومن أهمها تلك التي مثّلت السيدة العذراء تحمل الطفل يسوع على ذراعها اليسرى، حيث نرى الحالة الروحية والرمزية طاغية على التشكيل الواقعي بتحجيمه وتفاصيله الكلاسيكية من حركة ولباس، على حساب إظهار التعبير الخاص على وجهي السيدة والطفل وحركة أيديهما المعبرة، الشكل (7).

الشكل (7): العذراء والطفل، عاج، ارتفاع (32.5 سم)
متحف ألبرت وفيكتوريا، لندن، القرن العاشر

ب- النحت البارز "الروليف":

تناول النحت البارز موضوعات النحت المجسم ذاتها وبالقيم التشكيلية والتعبيرية نفسها، وخصوصاً موضوع السيدة العذراء مع الطفل، إذ نجد رولييفاً للتمثال السابق نفسه نفذ على الجزء الأوسط من مطوية ثلاثية، وبالقيم النحتية ذاتها من كتلة وخط وفراغ، كما في الشكل (8).

كذلك نجد رولييفاً من العاج يمثّل السيدة العذراء حاملةً الطفل على ذراعها اليسرى، وتقف بين قديسين يقومان بحركة اتجاه السيدة، ونلاحظ حركة رأسي القديسين وميولهما نحو داخل التّكوين وكذلك انخفاضهما بالنسبة لرأس السيدة، يشكل رمزاً وتعبيراً عن مكانة السيدة ملكة السماء، كما نلحظ معالجة الثياب بأسلوب رقيق وزخرفي، وبمستويات منخفضة تحتاج كثير من الدقة والرهافة في التنفيذ، الشكل (9).

الشكل (8):العذراء والطفل، عاج، ارتفاع (26 سم)
القرن الخامس عشر

الشكل (9): العذراء والطفل بين القديسين، عاج النصف الثاني من القرن العاشر

وكما ارتبط النّحت الزّخرفي بعناصر معماريّة، كذلك ارتبط النّحت الإنساني بعناصر وقطع من أثاث الكنيسة وأدواتها، وخصوصاً ما نفّذ بخامة العاج، إذ نحت فنانو الإمبراطوريّة البيزنطيّة المنحوتات البارزة، ذات الموضوعات المسيحية فوق الألواح وعلب المجوهرات والأغلفة الخارجية للمرايا، وأغلفة الكتب، وبحلول القرن الثالث عشر الميلادي كانت منحوتات العاج قد أصبحت أصغر حجماً وأكثر تجسيماً (ثلاثية الأبعاد)، وتنوعت موضوعاتها بين الدينية وغير الدينية أحياناً.

ومن أجمل الأعمال وأكثرها دلالة على المهارة في الصنعة وكذلك في النحت "كرسي أسقف رافينا" (عرش القديس ماكسميليان)، وتتكون لوحاته من زخارف آدميّة وحيوانيّة ونباتيّة، وتعدّ هذه القطعة من أدقّ الأمثلة للنّحت قليل البروز في العصر البيزنطي، إذ تعدّ درّة فن العاج البيزنطي، ويحتمل أن تكون من منتجات فن الاسكندرية، وذلك لدقة التفاصيل التي نراها في الألبسة، وهذا ما ميز المدرسة الاسكندرية لارتباطها بالتأثير الهلنستي المعروف بمرونة الملابس، ورشاقتها، ودقة تنفيذها وغرابة مناظرها، الشكل (10).

الشكل (10): كرسي أسقف رافينا، تاريخه بين (545–556 م)

كذلك من أشهر القطع العاجية البيزنطية تلك التي تمثل السيد المسيح وهو يتوج رومانوس وايدوكسي (تتويج رومانوس وايدوكسي)، وتتميز بدقّة التّنفيذ ونبل فنها الكلاسيكي، وهنا نلحظ محاولة الفنّان السّيطرة على النسب التشريحية للشّكل الإنساني، إذ قاربت النّسبة (1/7)، أمّا من ناحية فهم المنظور فقد أغفل الفنان قواعد المنظور الأساسيّة رغم محاولته إبراز العمق والبعد، خصوصاً أنّ النّحت قليل البروز ويحتاج تأكيد البعد الثالث، كما أنّ الجسم البشري جاء هندسيّاً جامداً لأنّه جرى التّركيز على اللّباس وما تضمنه من نقوش وزخارف، الشكل (11).

الشكل (11): تتويج رومانوس وايدوكسي، ارتفاع (24 سم) تاريخها (1068 م)

الشكل (12): تتويج قسطنطين، ارتفاع (18.6 سم) متحف الفنون، موسكو، القرن السابع

ولوحة أخرى شبيهة بسابقتها من حيث الموضوع والقيم النّحتية، وهي تمثّل السيد المسيح متوجاً لقسطنطين (تتويج قسطنطين)، ومع نقص اللوحة وتشوه أطرافها إلاّ أنّها تتمتّع بقيم جمالية تعبيرية مميّزة، من خلال حركة الأيدي من جهة وتعابير الوجهين من جهة أخرى، وما يلفت الانتباه هو الطابع الشّرقي للعمل مع الإشارة إلى أنّها من تنفيذ القسطنطينية، وكُتب في أعلى اللوحة (قسطنطين بنعمة الله "ملك الرومان")، الشكل (12).

الشكل (13): لوح ثلاثي يعرف باسم "هاربا فيل"، ارتفاع (24 سم)، متحف اللوفر، القرن العاشر

وهناك قطعة أخرى مهمة جداً تعرف باسم (هاربافيل) الموجودة في متحف اللّوفر، وهي لوح ثلاثي الطّيات من القرن العاشر، تُقسم اللوحة الوسطى إلى جزء علوي يتوسطه السيد المسيح جالساً على عرشه بين السيدة العذراء والقديس يوحنا المعمدان، وجزء سفلي مؤلف من خمسة قديسين، ونلحظ أنّ التشكيل في اللوحة يعتمد على السّكون والثّبات في الحركة، والاعتماد على الحالة الرّوحية والرمزية، فضلاً عن زخرفة إطار التكوينات، الشكل (13). لوحة تمثّل "القديس ميخائيل" واقفاً أمام بوابة يعلوها قوس، حاملاً بيده اليمنى كرة يعلوها صليب، وباليد الأخرى عصاً، فوق رأسه أيقونة مزينة بصليب، وفي أعلى اللوحة عبارة "احفظوا هذه الهدايا وقد عرفتم سببها...."، ومن

المحتمل أنّ لها تتمة على الطيّة الأخرى، تدلّ تفاصيل الزخرفة أنّ اللوحة سورية الأصل، الوجه الدائري للملاك استحضار لعاج "الباربريني"، الشكل (14).

الشكل (14): الملاك ميخائيل، ارتفاع (43 سم)
المتحف البريطاني، القرن السادس

أمّا اللّوحات التي تكثر فيها الحيوانات وأوراق الكرمة والتأثيرات الحركية القوية واستطالة الأجسام فتشير إلى أسلوب المدرسة السّورية أو الفارسية، كما في لوحة "دخول السيد المسيح إلى القدس"، المؤلفة من مشهد تشكيلي حركي متكامل، ما بين السيد المسيح ممتطياً الحمار، ومجموعة الأشخاص السائرين خلفه والأشخاص الذين يفرشون الأرض تحت أقدام حماره استقبالاً له، كذلك كتلة الأشخاص المستقبلين للسيد على يمين اللوحة، مع خلفية تمثّل المدينة، ومن ثمّ يتميّز المشهد بحالةٍ تعبيريةٍ مميزة، الشكل(15).

الشكل (15): مشهد دخول السيد المسيح إلى القدس
قياس اللوحة (18–14 سم)، متحف برلين

الشكل (16): انتصار الامبراطور، ارتفاع (34 سم)
متحف اللوفر، باريس، بداية القرن السادس عشر

وكما تناولت اللوحات موضوعات وشخصيات وأحداث دينية، كذلك أخذت الموضوعات الدّنيوية وخاصة ما يتعلق بالأسرة الحاكمة مكانة في بعض الأعمال النحتية، كما في

منحوتة من العاج تمثل "أحد الأباطرة"، حيث اختلف الباحثون في شخصيته بين (أنستاي الأول، ليون الأول، أو جوستنيان)، ونراه ممتطياً حصانه، ماسكاً بيده اليمنى حربةً وقد غرسها في الأرض، تخفي خلفها شخصاً بقبعة إفرنجية تمثل سجيناً آسيوياً، وتحت الحصان تمثيل للأرض بشكل امرأة تسند قدمه اليمنى، وفي الأعلى نحت بارز يتوسطه السيد المسيح بحركة يده المعهودة، حاملاً الصليب بيده اليسرى وتحيط به رؤساء الملائكة، على يسار اللوحة هناك تمثال لقائد عسكري يقدّم تمثالاً يرمز للنصر مع إكليل الغار، وفي الجزء السفلي لوحة ترمز لمكانة الامبراطور وهيمنته، فمن ناحية يتقدّم البرابرة حاملين الجزية، ومن الناحية المقابلة مندوبو الهند يقدمون العاج والحيوانات البرية، وهنا اتفق الخبراء أنّها تعود لفن القسطنطينية نظراً إلى أهمية الموضوع المتناول، الشكل (16).

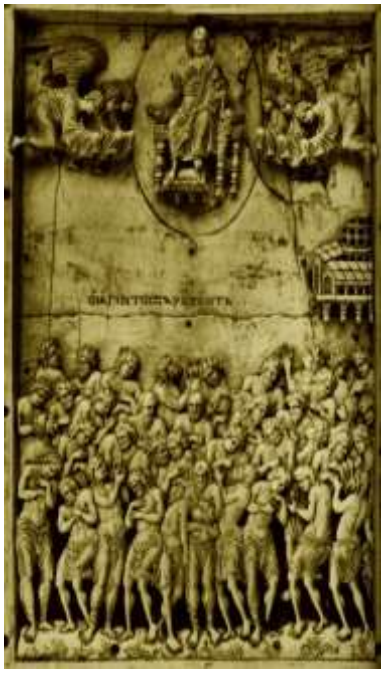
الشكل (17): مشهد الميلاد، ارتفاع (12 سم)
متحف اللوفر، باريس، القرن الحادي عشر

أيضاً لوحة تمثّل "ميلاد السيد المسيح"، وهو مشهد يتوسّط اللوحة الوسطى من لوحة ثلاثية الطّيات، تحت قوس من الزخرفة على شكل قبة مفتوحة، ونلحظ تمركز السيدة العذراء وسط المشهد بوضعية الاستلقاء، وبجانبها الطفل في المزود، فضلاً عن مشهد رمزي في أسفل اللوحة يمثّل عمادة السيد المسيح، ركّز التشكيل على توزيع العناصر الإنسانية ضمن اللوحة، فضلاً عن الحركة الواضحة، دون المبالغة بالتفاصيل كالثياب وغيرها، لأنّ الهدف هو الحالة الروحية للموضوع، وليس الشكل المادي للأشخاص، الشكل (17).

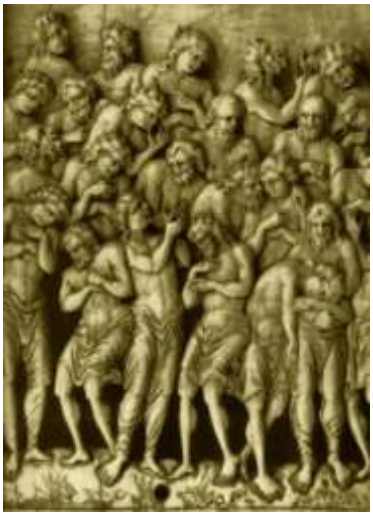
لوحة أخرى شبيهة بها تمثّل "رقاد السيدة العذراء"، يُحدد التكوين بعمودين مع قوس على شكل قبة مؤلفة من زخارف فراغية، ويحيط بالسيدة مجموعة من القديسين يعكسون بحركاتهم ووجوههم حالة تعبيرية مميزة، يتقدمهم في أسفل النعش القديس بولص الذي ينحني عند أقدام السيدة، ويعلو المشهد ملاكان متقابلان يشكلان بحركة أيديهم مَحملاً لرفع جسد السيدة نحو السماء، من الملاحظ هنا الوعي في توزيع الأشخاص ضمن فراغ اللوحة بحيث يتحقق التوازن، ويعكس لنا مشهداً غنياً ومعبراً عن الحدث، الشكل (18).

الشكل (18): مشهد رقاد السيدة، ارتفاع (14 سم)
متحف اللوفر، القرن الخامس عشر

وأكثر اللّوحات النّحتية التي يراها الباحث مبشّرةً بعصر النّهضة الأوروبية، لوحة تمثّل "الأربعين شهيداً"، وذلك من خلال الأسلوب المتّبع في دراسة الجسم البشري، من حيث التّركيز على حركة الأشخاص غير المألوفة في الفن البيزنطي، واهتمامه بالتشريح خصوصاً أنّ الأجسام شبه عارية، وصولاً إلى الحالة التّعبيرية التي تعكسها جمهرة الأشخاص وحركاتهم وملامح وجوههم، والذي ساعد على إبراز وإظهار الكتل النّحتية على صغر حجمها هو الاعتماد على التّضاد اللوني والظلّي بين الأشخاص والخلفية، الشكلان (19– 20).



الشكل (19): مشهد الأربعين شهيداً، ارتفاع (17.5 سم) متحف ستاتليش، برلين، القرن الحادي عشر



الشكل (20): تفصيل من مشهد الأربعين شهيداً

الخاتمة:

رُغم وجود غاية وهدف رمزي وروحي للأعمال النّحتية البيزنطية ضمن سياق جمعي، كغيره من الفنون القديمة المرتبطة بالديانات، وصغر تلك الروليفات واستخدامها كعناصر معمارية أو قطع من الأثاث الكنسي، إلاّ أنها تتميز بقيم تشكيلية وتعبيرية، تؤكّد أهمية هذا الفن وخصوصيته، وتحديداً من الناحية التقنية باستخدام خامة العاج التي تعدّ من المواد النادرة التي استخدمت في الحقب التاريخية السابقة، لإمكانيتها في إظهار التفاصيل الدّقيقة جداً، خصوصاً باستخدام تقنية الحفر والتّثقيب والتّفريغ التي ميّزت الأعمال البيزنطية، سواء أكانت زخرفية بحتة أم ذات قيمة تشكيليّة وتعبيريّة.

نتائج البحث:

- رغم تبعية النحت البيزنطي الزخرفي للعمارة الاّ أنّه تميز بقيم نحتية مميزة عموماً، وقيم تقنية خصوصاً، جعلت من الكتلة الصماء (كتاج العمود) منحوتة

زخرفيـة متكاملـة أدّى الفـراغ دوراً مهمـاً ورئيسـاً فـي تكوينها.

- تميزت لوحات النحت التشخيصي عموماً بقيم جمالية وتعبيريـة غنيـة، تعكـس الحالـة الروحيـة كمـا تفعـل الأيقونـة، لكـن بعنصـري الكتلـة والفـراغ عوضـاً عـن الألوان.
- تميّزت لوحات المدرسة البيزنطية السورية عن غيرها من (حيث التشكيل) بمشهد متكامل أقرب إلى تكوين اللوحة التصويرية، بسرد قصصي وغنى حركي وحيوي عبّر عنه تنوّع العناصر وأسلوب توزعها ضمن اللوحة.
- شـكّلت المعالجـات النحتيـة بالمرحلـة البيزنطيـة المتقدمـة (الأخيرة) نقلةً نوعية مهمة، وكانت بمنزلة إرهاصات بشّرت بعصر النهضة.
- أثبت النحت البيزنطي أنّ خامة العاج تتميز بإمكانات فنية وتقنية دقيقة تناسب المنحوتة الصغيرة.

توصيات البحث:

- يوصـي الباحـث بضـرورة التعمـق بدراسـة الفـن البيزنطـي عموماً، والأعمال النحتية خاصة.
- ضـرورة تـأليف مراجـع تخـص الفـن البيزنطـي والسـوري خصوصاً أو ترجمتها لقلة الدراسات في الموضوع.
- تدريس الفن البيزنطي لطلابنا لأنّه يمثّل مرحلة مهمة من تاريخ بلدنا ومنطقتنا.

المراجع References

1- الموسوعة العربية: المجلد الخامس، 2002.

2- حسن كمال: تاريخ الفن والعمارة، منشورات جامعة دمشق، 1982.

3- ثروت عكاشة: الفن البيزنطي، موسوعة تاريخ الفن، الجزء الحادي عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

4- عفيف البهنسي: تاريخ الفن والعمارة، الجزء الأول، دار الشرق، 2003.

المراجع المترجمة:

1- رنسيمان، ستيفن: الحضارة البيزنطية، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

2- ول ديورانت: قصة الحضارة: ترجمة محمد بدران، المجلد السادس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001.

المراجع الأجنبية:

1- Art Byzantin: David Talbot rice, Elsevier, paris-bruxelles, 1959.

2- A World History of Art, Hugh Honour & John Fleming, Laurence King Publishing, 2005.

3- Christian art: by C. R. morey, Longmans, green & co, 1935.

4- Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval art: Rene Huyghe, Paul Hamlyn, 1958.

5- The beginnings of Christian art:

By D. Talbot Rice, Watson-Gordon Professor of Fine Art Edinburgh University, Abingdon press Nashville New York, 1957.

6- Medieval Art: Marilyn Stokstad, Harper & Row, publishers, New York, 1986.

7- 30.000 years of art: the story of human creativity across time and space, Editors of Phaidon.