

منمنمات المخطوطة السريانية

559

في المكتبة الفاتيكانية

تأليف

غليوم دي جرفانيون

ترجمة وتعليق

الدكتور
يوسف الطوني

الأب
لويس قصّاب

اسم الكتاب: منمنمات المخطوطة السريانية 559 في المكتبة الفاتيكانية.

ترجمة وتعليق: الأب لويس قصّاب — د. يوسف الطوني.

طبع وتنضيد: لندا جنان — دار مار بولس للخدمات الكنسية — بغداد.

عدد النسخ: ١٥٠٠

الناشر:

رقم الايداع:

الاهداء

الى من كان رمزاً للشعب، وعنواناً
لأمة... الى الاستاذ سر كيس آغا جان..
عربون محبة ووفاء...

الى من كانوا، أهلنا في الوطن، وفي
المهجر، لتغدو بهم، بلدتهم بغديدا المباركة،
عزيزة قوية، رقيقة وادعة.

الى من كانوا، من ذلك الصلصال،
الذي باركه الله، ومزجه بدماء أهل ما بين
النهرين الزكية، فصاغ منه شعبنا..



شكر وتقدير

نتقدم بالشكر والتقدير للاستاذ الفاضل
رابي سركيس آغا جان لتفضله بطبع هذا الكتاب على نفقته
الخاصة.

المقدمة

كانت الحضارات التي انطلقت في أوطاننا منذ فجر التاريخ، من الحضارات الزاهية التي ظهرت في بلاد الشرق القديم. وكانت شعوب السريان من بين أهم تلك الشعوب، التي ورثت تلك الحضارات واستوعبتها واعتزت بها، وحضنت النصيب الأكبر من مآثوراتها، فأفادت من ذلك كما أفادت بها الشعوب الأخرى، في الشرق والغرب على السواء. وكان في مقدمة الشعوب المستفيدة من ذلك، تلك التي أقامت امبراطورياتها في العصور الوسيطة، اعتمداً على مقدرات حضارات الشرق القديمة، واحتلت بلادنا من الساسانيين والروم والبيزنطيين وغيرهم فيما بعد. لقد كان لنا علماء وحكماء وفلاسفة، من أهل بابل وأشور وأهل السريان كافة، قبل أرسطو وأفلاطون، وآخرين. لقد كان لنا مراكز حضارة وعلم، قبل كثير من مدارس وجامعات القرون الوسيطة. لقد كان لنا شهداء وقديسون، قبل غيرنا من الشعوب، إذ لم يحتفل شعب من الشعوب بشهداء، مثلما فعلت شعوب السريان، فعظامهم الطاهرة قدّست وحفظت في أقدس أماكن عبادتهم، ودماءهم العطرة الزكية كانت بذار حياة ومجد للإنسانية جمعاء.

لقد انضوى السريان تحت لواء حضارات عديدة متعاقبة، بحكم السيطرة كالساسانيين والبيزنطيين والعرب المسلمين وقد استمروا في البذل والعطاء والرغد. انهم لم يكونوا نقلة حضارة حسب، وإنما مشاركين فاعلين وأساسيين. انهم كانوا صانعي حضارات في ظل اجواء كانت لهم أدنى من المعتاد فيما يحيطهم. لقد برعوا وأبدعوا في مختلف العلوم والفنون، برعوا في الطب والهندسة والتنجيم والكيمياء، برعوا في الصنائع وعلوم الفلاحة والزرع، برعوا في فنون العمارة والبناء وفنون الرسم والنقش والزخرفة والفنون الأخرى.

إن هؤلاء السريان، لم يعرفوا قط هذا الرفض أو الشجب للأيقونات، مثل الذي عرفته بيزنطه أو المسلمين عامة أو اليهود. وحتى وإن شملهم بعض إثاره فإنه كان قادماً من بيزنطة والمحيط الذي عاشوا فيه. لقد كانت كنائسهم وأديرتهم زاخرة بالصور والأيقونات المقدسة، كما كانت كثير من أدواتهم وحاجياتهم غنية بأشكال من الرسوم والفنون. فضلاً عن ذلك فقد زينت الكثير من كتبهم الطقسية، بلوحات فنية حقيقية تظهر مشاهد انجيلية حيّة. وقد كونوا في ذلك تياراً فنياً جامعاً بين الأيقونوغرافيا المسيحية والمعالجة الجمالية باللون والبريق واللمعان.

هذا التيار الفني نجده مجسداً، في إنجيل قداديس من القرن الثالث عشر، محفوظ في مكتبة الفاتيكان يحمل الرقم siriacو559، وهو من انتاج رهبان دير مار متي بالجبل المقلوب شرق الموصل يوم كان يعجّ برهبانه من بغديدا وبارطلي وغيرها من البلدات. لقد كانت تقنتي هذا المخطوط النفيس ومنذ الأيام تلك، كنيسة العذراء الطاهرة في بغديدا — قره قوش — حيث ورد ذكره في بعض حواشي المخطوط كإنجيل بغديدا، منذ

أيام الملك الصالح بن بدر الدين لؤلؤ، الذي كان أميراً على الموصل، قبل ان يحتلها المغول سنة ٦٦٠هـ / ١٢٦١م وقد تعرض منذ تلك الحقب التاريخية للسرقة والنهب مرات عديدة، كان آخرها في عهد المطران بطرس هبرا، وفي كل مرة في ذلك كان أهل بغداد يهرعون ليدفعوا أموالاً طائلة من أجل فكك أسره واستعادته. وقد تعرض جراء ذلك الى بعض من التلف، مما دفع بالمثلث الرحمة المطران جرجس دلال، الى الاعتناء به مكلفاً في ذلك الشماس ابراهيم عطاء الله الباغديدي، للقيام بذلك. وأرتأى المطران بعد ذلك أخذه معه الى روما سنة ١٩٣٧، فقدمه هدية للبابا بيوس الحادي عشر حيث أبدى البابا مشاعر الثناء والشكر والتقدير لأهل بغداد، وقد تبرع قداسته بمبلغ من المال لإكمال بناء كنيسة الطاهرة الكبرى والتي كانوا يشيدونها يومذاك.

بعد أن أصبح انجيل القداديس الذي من بغداد في عهدة المكتبة الفاتيكانية، تمت المباشرة بتنفيذ الأمر الباباوي، الذي أوعز بدراسة المخطوط ونشره، حيث وقع الاختيار على العلامة الأب غليوم دي جرفانيون اليسوعي، الضليع في هذا المجال فعني به عناية فائقة، واحاطه بالدرس والتحقيق، إذ لم يدع شاردة ولا واردة تخدم بحثه، إلا ودونها في سفره الذي صنفه عنه، فخلف لنا بذلك ثروة علمية ثمينة، تعد مرجعاً مهماً في بابها، لمادته الجامعة وشموليتها الحاوية، بين دفتيها دراسة المخطوطة السريانية، من جوانبها المختلفة، وتحليل منمنماتها ومقارنتها بتلك التي من صنفها راجعاً في ذلك الى أمهات الكتب ذات العلاقة، فكان المؤلف اميناً في دراسته، أميناً في النقل والتقصي، حريصاً للحقيقة ولأهلها، مستعيناً بمختلف أهل الاختصاص، في ايطاليا وفرنسا وانكلترا. كيف لا وهو أب فاضل وعلامة ورجل فذ، ذو عقل باهر حقاً، مع أصالة مذهلة، غارساً جذوره في أعماق العلم، متمكناً من موضوعه، خبير بدقائقه، مطلعاً على الأصول والفروع، يتنقل في موضوعه تنقل العارف، مع قدرة على التحليل والمقارنة والإحاطة بالموضوع احاطة كاملة.

أما قصة الترجمة هذه، فتعود الى ما قبل حوالي اربع سنوات، وذلك حينما عرض الأب لويس قصاب، الذي كان قد هياً مستلزماتها وتوفير ما تحتاجه، بعد ان كان قد قطع أشواطاً متقدمة فيها وتهيئة منمنماتها ودراسات أخرى في بابها، ومنها النسخة المصورة من مخطوطة الفاتيكان السريانية 559، وحينها ما كان مني إلا الموافقة على هذا المشروع، ومعاونته في ذلك حيثما تطلبت الحاجة. لقد وافقت في الإنخراط والمشاركة في هذا العمل منطلقاً من الدراية في إن جهدي في ذلك قد لا يقل عن الجهود الأخرى المبذولة، سيما وان مخطوطة القراءات الإنجيلية هذه هي من صلب اهتماماتي في الزمان والمكان تدخل في صميم اختصاصي فهذا العمل يمثل جزءاً من النتاجات الحضارية التي أخذت من جلدي هذه السنين الطويلة. إنني وإن كنت لا أريد أن أظهر ما بذلته من جهد في هذا العمل، على الرغم من أهميته فهو في العموم جهد يتواضع، أمام ما بذله الأب لويس قصاب وأحاطه من عناية واهتمام. وتوفير كافة مستلزماته وفي رؤيته للنور ايضاً. وفي هذه المناسبة أشيد بالجهود التي بذلها، الدكتور حسيب الياس

حديد، في مراجعة نصوص الكتاب وضبطها وتدقيقها. كما وأشكر الدكتور علي احمد العبيدي على ما بذله من جهد لمراجعتة لغة الكتاب.

لقد اكتنف هذا العمل صعوبات كثيرة، وسأكتفي بالإشارة الى الصعوبات التقنية والعملية، فضلاً عن صعوبات تقليدية، ولأب لويس قصاب باع طويل وخبرة واسعة في هذا الميدان، ولا أدل على ذلك، من تلك الكتب الكثيرة والمعقدة بعض منها حين قام بترجمتها، وقد أشاد بذلك أهل العلم والاختصاص، لذا حاول جاهداً المحافظة على روح النص وجوهره متحاشياً حرفة النص المكبلة قدر المستطاع.

تشكل ترجمة هذا النتاج الحضاري، حاجة ماسة بالنسبة للثقافة، وذلك لأنه يتناول نتاجنا وخصوصيتنا، وتاريخنا وحضارتنا المودعة في بطون الكتب الأوربية وبلغاتها، وقد أصبح المثقف الذي لا يُلم بمثل تلك اللغات عاجزاً عن متابعتها، وإذا كان هذا الكتاب الذي نعنيه، يتناول الفن الأيقوني السرياني، فإنه بإمكاننا ان نسأل كم هي عدد الكتب التي صنف في هذا الميدان طيلة قرن كامل حتى عام ٢٠٠٠م من كل ما له علاقة بدنيا السريان. اعتقد ان الإجابة واضحة ولا تحتاج الى بيان. حيث انها لن تتجاوز أصابع يد واحدة.

وبصدد هذه المنمنمات او الأيقونات التي أقيمت عليها هذه الدراسة ، فهي من تراث السريان وهي تحتل الأفئدة وتستولي على المشاعر، على الرغم من بساطتها وسذاجتها القروسطية. إنها ذات مدلول مستقى من جوهر مقدس، تصور الحضور الإلهي، انها انعكاس له، إنها تماهي السماء بالأرض، لتظهر ناسوت المسيح الإلهي، ومن هنا كان أهلنا السريان يقرونها باللثم والتقبيل، مع الانحناء والجثو والابتهاال والصلاة بتواضع، يضيئون لها قناديل الزيت والشموع.

إنها أيقونات المسيح وقديسيه، اوقروها بالفم والقلب والإرادة، أبدوا لها الإكرام والتجلة فرفعوها الى مثالها الأول. الرهبان هم مبدعوها، كيف لا وهي تحمل رسالة دينية، تخضع لمبدأ السمو، وتعبر عن التقوى، على الرغم من أنها صور تخضع للتكرار. هذه المنمنمات هي ايقونات، تنقل قداسة الكلمة الى خطوط وألوان وأبعاد وحركات. إنها تحوي على قوة تعبيرية فائقة، تنتج موقفاً عميقاً مثقلاً بالدلالات. إنها تنقل الألوان الى مادة تنبض بالحركة، تحرك الأحاسيس والوجدان وتمتلك قوة الإرهاف وجلال الرؤية لتطرب النفس.

لقد دعت مراعات أن تكون الترجمة مطابقة، للأصل مراجعة جميع النصوص المستقاة من الكتاب المقدس، ومطابقتها بالأصول ونقلها بالحرف الواحد. ولأجل استكمال البحث تمت إضافة عدد غير قليل من هوامش الإيضاح، سواء كان المتعلق بالنص السرياني او منمنماته، فضلاً عن أسماء المواضيع والمفردات والعبارات، التي تحتاج الى توضيح في حواشي المتن، دون الالتجاء للردود تاركاً ذلك لبحث آخر مستقل، له علاقة مباشرة بالموضوع تم إنجازه وسيأخذ طريقه للظهور مع هذا العمل ايضاً. وأخيراً لابد من الإشارة الى أنه تم التخلي عن كثير من الإحالات الواردة في الحواشي وخاصة ما تعلق منها في الباب الثاني من الكتاب وذلك لأن معظمها إحالات رقمية

ورمزية وحرفية وفنية دقيقة فضلاً عن قدمها فلم يكن هناك من داع لايرادها، لأنها تضخم الكتاب من غير فائدة مباشرة للقارئ باللغة العربية وأخيراً فإننا نرجو ان يجد القارئ الكريم في هذا الكتاب ضالته المنشودة، وأن يكون فاتحة عهد جديد في إغناء القارئ بموروثنا السرياني، واشباعه من جوع المعرفة وظمأ العين، التي ترتوي من معين الايقونوغرافيا السريانية الدفاق، بعد ان آلينا على أنفسنا خدمة هذا التراث ونشره. نمجّدك أيها الأب المحي، ربنا، ألهمنا لكي نبني بالكلمة والمثل والصورة، حضارة المحبة والسلام، نمجّدك الى الأبد آمين.

د. يوسف الطوني
بغديدا في تموز ٢٠٠٧

تمهيد

تم ادخال المخطوطة(*) التي تتضمن المنمنمات الى مكتبة الفاتيكان حديثاً، تحت رقم (559) Siriaco. وتم منحها ذلك، في ربيع عام ١٩٣٨ بمناسبة تتويجها من قبل العاهل بونتييف، للذكرى المجيدة للبابا بيوس الحادي عشر، والذي سُلّم اليه الاقرار قبل ذلك.

وتقديرًا للعرفان والجميل للمانح الكريم، مدير المكتبة، وبعد ان تعرّف على السمات الاساسية للمخطوطة الجديدة، وذلك عن طريق البرفسور ف. فولباك في جريدة (Osservator Romano) الفاتيكانية في العدد ٧-٨ آذار ١٩٣٨، قرر دراسة المنمنمات، ومن ثم طبعها بصورة متكاملة. وقد تشرفنا بهذه المهمة، ونعرب هنا عن اصدق مشاعر شكرنا، لدوم انسيلم الباريديا مدير مكتبة الفاتيكان. كما نُعرب له عن امتناننا العميق للتسهيلات التي ابداهّا لنا، من اجل تذليل الصعوبات التي اكتنفت تحقيق مهمتنا وانجازها على الوجه الاكمل، وكذلك الاهتمام بالنشر والطبع وجعلها ضمن المجموعة.

وبهذا الخصوص، لابد لنا من ان نذكر المساعدة المقدمة لنا، من لدن السيد لوشانو. ان. أي الكاهن القانوني؛ وأرنولد فان لانتسكوت(**) النساخ في مكتبة الفاتيكان، وكذلك الاخوة والزملاء: الفونس راسي وآيرين هوشير، لتفسير النصوص السريانية. وكذلك جميع المعلومات ذات الطابع الخاص بالليتورجيا المسيحية؛ وكذلك شكرنا الى البرفسور بول مولا الاستاذ في المعهد الشرقي، والبرفسور ليفي ديلا فيدا، بالنسبة للغة العربية، والبرفسور ف. فولباك وبصورة خاصة السيد يوغو مونيريت دي فينيارد، لمعرفة بخصوص النصب التذكارية للفن الشرقي، واخيراً للعاملين في مكتبة الفاتيكان. ونثمن ايضاً الجهود الحثيثة المبذولة من قبل مديريات المكتبة الوطنية في باريس، والمتحف البريطاني، ولكن يجب ان نخص بالذكر السيد هوجو بوجتال، في معهد واربيرغ في لندن.

ونقدم فيما يأتي، الطريقة التي بوساطتها، تمكّنّا من الاستفادة من جميع الاعمال التي لم تنشر بعد، حيث اننا لاحظنا في الفهرس الموجود في المتحف البريطاني، وجود مخطوطات مشابهة جداً لمخطوطتنا وهي مزينة بالمنمنمات، والتي ينقصها الكثير من

(*) هذه المخطوطة، كانت بحوزة كنيسة الطاهرة في بغديدا — قره قوش، حتى سنة ١٩٣٧، ثم اهديت الى قداسة البابا بيوس الحادي عشر، الذي بدوره اودعها المكتبة الفاتيكانية، فأعطيت الرقم 559 سرياكو (المترجمان) وسوف تُرمز لهما لاحقاً بـ (م م).

(**) هو واضع قائمة المخطوطات السريانية في مكتبة الفاتيكان، (م م).

المعلومات الدقيقة^(١). لذلك توجهنا الى مديرية المتحف البريطاني، والتي ارسلناها الى السيد بوجتال الذي قام بدوره بدراسة هذه المنمنمات وتهيأ لطبع عمله. وما كان من الجانب الطيب، ان قام السيد بوجتال، بإيصال صورة فوتوغرافية اليها — ما عدا تلك الموجودة لدى الناشر، من اجل طبعتها في مذكراته. وقد تم تسليمنا ما يشابهها من المتحف البريطاني. وما قام هو من جانبه، وكذلك مديرية المكتبة المشهورة، بتحويلنا نشر عدد جيد من المنمنمات الموجودة في لندن^(٢)، وذلك بغية التعريف بها، ولا يسعنا هنا الا ان نقدم عظيم شكرنا، لكل من ساعد في إخراج هذا الكتاب.

ويجب تقديم هذا الكتاب واهدائه الى بونتيف، الذي وافق على الفكرة وشجع بداياتها. ونحن نهئى انفسنا لتقديم البشائر الى اكااديمية بونتي فيسيا الرومانية للآثار (انظر النشرة المسيحية الشرقية الجزء الخامس ص ص ٢٠٧ — ٢٢٢)، التي اظهرت هذا البابا العظيم للعالم، وهو الصديق العظيم للعلوم المقدسة والدنيوية، اذ نهدي هذا الكتاب الى ذكره تقديراً منا له مع وافر احترامنا.

ونحن نقدم هذا الكتاب نستميح القارئ عذراً، عن وجود اية أخطاء فيه، طالبين مسامحته لنا على ذلك. وربما من الممكن ان نشير الى الظروف الصعبة، التي تم فيها تأليف هذا الكتاب. فالدراسة التي كانت تلاحظ على انها مختصرة جداً، والتي كانت معدة للنشر تم تطويرها، عندما مُنح المؤلف أجلاً لم يكن يأملها وخاصة وفاة البابا بيوس الحادي عشر. كما ان هناك بعض الاسباب التي من الممكن التكهن بها ادت الى تأخير الطبع وعندما بدأت عملية الطباعة تم تقديم الجزئين معاً. ولا بد من ان نشير الى وجود بعض التعديلات، وبعض الاضافات تم تقديمها احياناً في هذا الجزء او الآخر، وكانت لأسباب عملية اكثر مما تكون أسباباً منطقية. كما نعتذر عن تقديم جزء من التوضيح الثانوي وذلك للأسباب نفسها.

(١) سبق وان تمت دراسة هذه المنمنمات، من قبل ريدن في مذكرات المؤسسة الملكية للتاريخ والآثار لأوديسا، (مؤسسة اوديسا الملكية للتاريخ والآثار) "باللغة الروسية" الجزء (٢١) ١٨٩٨ ص ص ٢١١ — ٢٢٤ وفي خمس لوحات تم اعادة نشر عشرة من هذه المنمنمات. الا ان هذه المجموعة لم يتم العثور عليها في الغرب، ولذلك مرَّ عمل Redin دون ان يلحظه احد ويبدو انه حتى فات على السيد ميليت Millet عندما قام باعداد بحثه المهمة حول ايقة الانجيل مخطوطة المتحف البريطاني Add. 7170 لم يتم اقتباسها.

(٢) فيما عدا استثنائين اثنين، تم تبريرهما بأسباب خاصة، نمتنع من اعادة نشر الصور التي قدمها بوجتال في عمله، الذي ظهر في نشرة "سوريا" Syria الجزء (٢٠) ١٩٣٩ ص ص (١٣٦ — ١٥٠) الالواح ١٣ — ٢٤ تحت عنوان، رسوم اليعاقبة السريان وعلاقتها بالفن البيزنطي والاسلامي".

الباب الأول

المخطوطة السريانية المرقمة 559

من مكتبة الفاتيكان

الباب الأول

المخطوطة السريانية المرقمة 559 من مكتبة الفاتيكان

١. الوضع الحالي للمخطوطة

تعد المخطوطة السريانية المرقمة (559) من مكتبة الفاتيكان، جامعة للأناجيل الليتورجية الكنسية لليعاقبة^(*).

ويبدو انها أصيبت ببعض التلف، بسبب كثرة الاستعمال في دير مار متى وربما في اديرة اخرى^(*). كما ان التجليد الأصلي هو الآخر اختفى، فضلاً عن ان المخطوطة قد تُركت لفترة طويلة من الزمن، في مكان يتسم بسوء التهوية، حيث ان الصفحات الأخيرة مقضومة، واصابها التلف بسبب الرطوبة كما لو انها وُضعت على الارض بصورة مباشرة، كما ان الصفحات الاولى هي الاخرى تعرضت لتلف اقل.

وفي فترة لاحقة، تم اصلاح المخطوطة في الشرق، وتم الاعتناء بها وتجليدها بجلد اسود اللون، مع صليب من الذهب على كل جهة، كما لو انها أخذت ثانية للأستعمال الليتورجي، وعندما وصلت الى الفاتيكان تم اعادة تجليدها وبالجلد مرة ثانية^(٣).

المخطوطة مكتوبة بورق قوي سميك وصقيل، من نوعية ممتازة، متكونة في الوقت الحاضر من ٢٥٠ صفحة مزدوجة بعرض ٣٣,٥ سم تقريباً وارتفاع يقدر ب ٤٣,٥ سم. مكتوبة بعمودين ٣٢ سم على ١٠ سم مع ٦ سم للهامشية وفراغ داخلي "متروك في الصفحة" بين ٢-٣ سم، ما عدا بعض العناوين والكلمات الموجودة في نهاية المخطوطة التي تشمل اسم الناسخ وزمان النسخ ومكانه.

والى الملف المرقم ٢٣٢، هنالك (٢٣) سطراً في الصفحة، ما عدا بعض المناسبات التي نلاحظ فيها، احتواء الصفحة على (٢٤) سطراً، كما في الملف المرقم (177^r) وحتى الى ٢٥ سطراً في الملف 102^r العمود الثاني لأنهاء فرض من الفروض. وفي بعض الاحيان ومن اجل انهاء نص في اسفل الصفحة مثل الملف المرقم 148^r، او لعناوين مختصرة او توضيحات اخرى كما في الملف المرقم 83^r و 54^r، حيث استخدم الناسخ هنا كتابة ناعمة جداً مع فاصلة بين سطرين تقدر بنصف الحجم الاعتيادي تقريباً. واعتباراً من الملف المرقم (233) تتضمن جميع الصفحات ما مقداره (٢٤) سطراً،

(*) كلف المطران جرجس دلال، الشماس ابراهيم عطالله الباغديدي، فقام بتجليد المخطوط والاعتناء به (م م).
(3) فيما عدا وضع بعض الصفحات التي ستكون موضوع حديثنا فيما بعد، لم تجر اية تصليحات اخرى على المخطوط في ورشة الفاتيكان، ما عدا تنظيف بعض المنمنمات الملطخة او التالفة، بسبب التصاق الصفحات في الواجهة، وكان هناك غسيل لازالة رقائق الورق، التي بقيت هنا وهناك ملتصقة بالرسم.

ويبدو ان الامر كذلك حتى بالنسبة للصفحات التي بقيت منها والتي اصابها التلف. ويبدو ان الناسخ اراد بدافع الرغبة، ان يحتفظ بعدد معين من الصفحات.

تتسم الكتابة في المخطوط بالجمال، حيث كُتبت بحروف كبيرة وبصورة منتظمة وعلى الأسطر، مع ترك مسافات مناسبة وذات طابع واحد من بداية المخطوطة الى نهايتها، ما عدا بعض الأماكن التي تم فيها إجراء بعض التصحيحات (بفراشات ملصقة). وتم اعادة عملها من اجل إصلاح ما تم فقده وفي نص الاناجيل، ولكن هنا فقط، حروف العلة تمت اضافتها على الاقل، بالنسبة للكلمات الصعبة بسمه وثيقة جداً لكن بالحبر نفسه الموجود في النص^(٤) ويبدو انه اسود مقارب للبني لكنه احتفظ بتألقه ولاسيما في الكراسات الخمس الاولى. ولكن اللون اصابه الشحوب في كثير من الاماكن، بسبب أن الحبر قد اصابه الذبول، او انه تم امتصاصه من الورق، اذ يعد اللون داكناً. ومن ناحية اخرى استعمل الكاتب نوعين آخرين من الحبر: الاحمر وهو لون متألق للعناوين والابواب، وكذلك للحركات أي العلامات التي توضع فوق الحرف، او تحتها ضبطاً للفظ الذي يزخرف ستة حروف صحيحة ذات تلفظ ناعم او ضخم^(٥). وحبر ذهبي لبعض أناجيل الأعياد الكبيرة، والتي سوف تعطى قائمتها فيما بعد؛ ان هذا الحبر ذو نوعية رديئة، قد اصابه الذبول في كل مكان تقريباً، كما ان الحبر قد تلاشى، حيث لم يتبق سوى اثار صفراء تركها السائل؛ ويمكن ملاحظة ذلك من خلال نقطتين الاولى الاحمر عادة، الثانية الاسود على الرغم من الضرر الذي اصابها من جراء الحبر، إلا ان السمة بقيت دقيقة والمادة كثيفة.

وفي الصفحات التي تم اعادتها والتي سوف تتم الاشارة اليها لاحقاً، يظهر الحبر الاحمر وكأنه ذو لون بني شاحب، اما الاسود فإنه على العكس من ذلك لا يزال متألّقاً وبارزاً.

لقد تم تقسيم الصفحات البالغ عددها (٢٥٠) الى ٢٦ ملفاً، وذلك بحسب التقسيم الأولي، وهناك جزء تمت اعادته بصورة مصطنعة مؤخراً. اما ظهر الملفات وحواشيها فهي الاخرى اصابها الكثير من التلف، خاصة في البداية وكذلك في نهاية المخطوط. وتم رفع الكثير من الصفحات على الواح من النسيج، او ألواح مخرّمة^(٦) وكذلك تمت اعادة عمل الحواشي الخارجية بورق تم لصقه.

وتتضمن الملفات عشر اوراق، ما عدا الاول الذي يتضمن تسعة فقط، وهذا جاء نتيجة أو سبب؟ اما الملف (١٧) فإنه لا يتضمن سوى خمس أوراق، والملفان ١٩ و ٢٥ فأنهما يتضمنان على التوالي تسعة أو سبعة، وربما يُعزى ذلك الى حادث ما. لقد تم ترقيم الملفات (الكراريس) بيد الخطاط في البداية وفي النهاية، وثُقرأ الارقام التي تمت اعادتها مرتين في وسط الحاشية السفلى، في وجه الصفحة وفي ظهر الاخرى.

(٤) اكثر وضوحاً، هنا حيث السمة دقيقة. بالنسبة لحروف العلة.

(٥) وفي بعض الاماكن هنالك بعض حروف العلة بنفس اللون، وهذا يدل على انه تمت الاشارة اليها اثناء الاستنساخ، ماعدا النهاية حيث ترى بعض الصفحات، التي تظهر فيها حروف العلة باللون الاحمر (مثال ٢١٤ و ٢١٦).

(٦) اكثر وضوحاً، هنا حيث السمة دقيقة، بالنسبة لحروف العلة.

كما تم اخفاء اثرها بالحبر الذهبي واحاطة ذلك بالاحمر او بالاسود. والاحتفاظ بذلك بالاثنتين، او احياناً بواحد منها للملفات 22-4، 2 وقد قُفد ذلك في الملفات الاربعة الاخيرة، ولكن استعويض عنها بيد حديثة بقلم الانيلين^(*)(^٧).

لقد تم ترقيم الملفات بيد الناسخ في أسفل، الهامش الخارجي بارقام وباللون نفسه، المستعمل للسطر الاخير: بالاحمر او بالذهبي اذا كان الاول احمر^(٨) ويبدو ان الترقيم تم اثناء الاستنساخ، وتمت اعادة الرقم الى الوجه وعلى ظهر كل ورقة. ولكن نصف هذه الارقام اختفت، الا ان الفقدان الذي تم هو من بداية المخطوطة ونهايتها، كما ان كثرة الاستعمال ادى الى اختفاء الزاوية السفلى. ولكن بقي منها ما فيه الكفاية بحيث نستطيع اعادة الملفات ولو بصورة نصف مؤكدة، وتم عمل ذلك مع تجاهل معين، لا يتمشى مع تهيئة الملفات الحديثة، وقد تم تنفيذ ذلك في الفاتيكان^(٩).

ويجب ان يتضمن الترقيم القديم الصفحة الاولى في الواجهة، الذي إختفى في يوحنا هذا. وبدأ في وجه الملف الذي يتضمن بداية النص، عنوان بالاحمر على عرض الصفحة، والنصوص الاولى من متى ٢٦: ١٣ — ١٩ على عمودين بحروف من الذهب.

اما الرقم الاول الذي تم الاحتفاظ به لهذا الترقيم الأولي، موجود في الملف (19) و (19^r)، هذا يسمح لنا بالاستنتاج ان الارقام القديمة كانت متماثلة مع الجديدة. وكذلك بالنسبة للملف (20)، الا ان الترقيم القديم اختفى (f.2I)^(١٠) ولكن نلاحظ وجود انزياح بين الرقمين: القديم (21) والحديث (22). ويستمر هذا الانزياح الى الملف (28). اما بالنسبة للكراسين الاخيرين فقد اختفى الترقيم القديم، وكذلك الى الملف (31^r). ويحمل وجه الصفحة الرقم القديم (29) والانزياح يبدو في (2). ونلاحظ ان الرقم نفسه موجود في الملف (32)، فالانزياح هو في (3)، وهكذا بالنسبة للملف (23).

(*) الانيلين: سائل زيتي يستعمل في صناعة العطور والاصباغ (م م)

(7) يبدأ الترقيم الاخير من الملف (16) الى الملف (22) وكان ذا استعمال مزدوج، وتم الاحتفاظ به بصورة جزئية. (8) ويحصل بصورة نادرة (مثال ملف (189^r) فالرقم بالاحمر، اما السطر الاخير فإنه بالاسود، ولدينا سطر بالاحمر في الاعلى، وبعد ان كتبه قام الكاتب او الناسخ باقتفاء اثر رقم الصفحة.

(9) قبل هذا الترقيم الاخير، هناك في القسم الاول من الجزء، ترقيم للأوراق بالرصاص، والذي يبدو انه تم خلال اجراء الاصلاحات الاخيرة، من اجل اعادة ترميم الكراسات، لأن ارقاماً معينة تم لصقها في الحاشية، وتكون الارقام في وسط الحاشية العليا، او تكون بين العمودين، ويشير ذلك الى الارقام النهائية للكراسات الثلاثة الاخيرة. ويتضمن الملف الرابع او يحمل الرقم (5) بحيث يثير الشكوك كما لو انه تعرض للفقدان، (ولكننا سوف نرى ان الملف الذي اختفى هو اول الكراس) ويستمر الانزياح الى الملف التاسع والاربعين (بالقلم: 50). اما الملف (50) فقد حمل الرقم (61) كما لو اننا نشك في انه تعرض للفقدان. كما ان الانزياح من (11) الى (99) (بالقلم 110) وابتداءً من الملف (100) (أي الكراسات 22-11) اختفى هذا الترقيم. وعلى الاوراق 240-214 (الكراسات 23-25) يظهر الترقيم (231-257) بقلم الرصاص ولاسيما فيما يخص الكراس الاخير.

(10) يبدو ان الرقم القديم لهذا الملف هو (21) وليس (20)، ونلاحظ من خلال الاثار التي تبدو انها غامضة او غير واضحة.

في الملف (124) هنالك خطأ جديد: يحمل الظهر الرقم (120) الذي يمثل رقم الملف السابق، ولكن في الوجه كتب الناسخ وبصورة صحيحة الرقم (121). فالانزياح الاعتيادي هو (3) ويستمر إلى الرقم (133). (134) لا يحمل رقم قديم واضح. في الملف (135) هنالك رقمان مختلفان في الترقيم الأولي: (132) في الظهر والرقم (133) في الوجه وهذا يؤدي بالانزياح الى الملف (136) و الملف (137). اما في الملف (138) فقد تمت اعادة الرقم (135) بصورة خاطئة في الملف السابق، وهنا تم اصلاح الانزياح الثالث ويبقى ذلك حتى الملف (202). وبصورة خاصة في مسار الملف (17) الذي يمكن ان نعهده غير متكامل (160-164) نلاحظ ان الترقيمين يتتابعان بصورة منتظمة، في الوقت الذي لا يتضمن هذا الملف سوى خمس صفحات او اوراق، ويسري ذلك على الكراس (19) الذي لا يتضمن سوى (٩) صفحات أو أوراق.

وابتداء من الملف (203) اختفت الارقام القديمة بصورة كلية، وقد تم استبدالها بتاريخ حديث بارقام سريانية مكتوبة بقلم الانيلين؛ وفيما عدا ذلك نلاحظ ان هذا الجزء من المخطوطة اصابه الكثير من الضرر. ويبدو ان الملف (203) تمت اعادة كتابته على الظهر وعلى ورقة ملصقة، اما الملفات الاربعة (210-213) فقد تمت اعادتها وفي فترة قديمة، على ورق خشن وبجودة اقل في عشرين سطراً في العمود وبكتابة سريانية^(١١).

يظهر الملف (214) الترقيم القديم (212) حيث الانزياح ليس الا (٢) مع الجديد ويمكن التأكيد على الانزياح في الملف (216) و (217) و (218) و (221). ثم ان جميع الارقام القديمة، الى نهاية المخطوطة، اختفت تماماً.

وبعد الملف (214.^٧) قضمت الورقة وبجزء كبير بالحبر، وهنالك فجوات كثيرة ويجب تعزيز الاوراق كلها تقريباً بورق شفاف، يتم لصقه على الوجهين (من النادر ان يتم اللصق على وجه واحد فقط). اما الملف رقم (233) فإنه فُقدَ نصفه تقريباً. انه اخر الكراس (24) هو الكامل.

وفي الملف (25) نجد الضرر نفسه حيث تم وضع الورق الشفاف على الاوراق. وقد فقد الملف كل حاشيته الداخلية. وجزء كبير من العمود المجاور. ويبدو ان الكراس المكون من (٧) صفحات غير كامل.

اما الملف (26) والاخير ليس له رقم الا بفضل ما تم استبداله اثناء عملية الاصلاح، وتحتاج الصفحات الى ورق ابيض. كما ان الملفات (241, 243, 247) هي

(11) اثناء الاصلاحات الاخيرة، حصل تشويش في صفحات هذا الكراس، وقامت الورشة التابعة لمكتبة الفاتيكان، باعادة الامور الى نصابها. وهنا كان العمل في ثلاثة اتجاهات متوازية: (أ) ترتيب الاوراق عند وصولها الى الفاتيكان، (ب) الترتيب الحالي، (ج) الترقيم بقلم الانيلين (سابق للأصلاح الاخير).

أ. 208, 211, 209, 212, 210, 213

ب. 208, 209, 210, 211, 212, 213

ج. 205, 208, 209, 210, 211

في الترقيم (ج) الذي فقد في الوقت الحاضر الملف (209) نلاحظ ان الاختلاف يسير بـ(٣) الى (٢) كما لو اننا افترضنا فقدان الملف او انهما يحملان ارقام مختلفة (206) و (207) في الملف وجه وظهر برم (209).

بيضاء. اما بالنسبة للملف (242) فلم يتبق منه سوى جزء من النص الأصلي الذي يعود الى العمود الداخلي. وفي الملف (244) هنالك قطعة صغيرة جداً (ثمانية اسطر غير كاملة) من العمود الداخلي نفسه، والذي ظهره من النص الأصلي. اما وجه الصفحة فقد تمت اعادة كتابتها في الاعلى، من الملف (246) هنالك قطعة او جزء طفيف، بعض الحروف من العمود الداخلي، (١١) سطر غير متكامل من العمود الخارجي. اما الملف (248) فلم يفقد سوى حاشيته الخارجية وجزء من النص المجاور له. اما الملفان (249) و (250) فأنها قابلة للقراءة بصورة كلية، الا ان الملف رقم (249) ليس في مكانه ويجب ان يأتي قبل (248) والذي يجب عدم فصله عن (250). ان هذا الملف الاخير هو الذي يُنهي الجزء كله، واحتفظ في قسمه الاعظم بالكلمات الموجودة في نهاية المخطوطة، والتي تشتمل على رسم الناسخ وزمان النسخ ومكانه.

٢ . تاريخ وأصل المخطوطة: دير مار متي

ما عدا الأسطر الأخيرة التي تلفت، فإن العمود ب من آخر المخطوط في نهاية الملف (250) واضح تماماً. والقسم الرئيس يحتوي على كل المعطيات التاريخية المهمة وما عداها ليس إلا صلوات وأدعية وهذه هي ترجمة القسم الأول التي نحن مدينون فيها، لفضل السيد الكاهن أرنولد فان لانتسكوت، الناسخ في المكتبة الفاتيكانية... المجد للآب والابن والروح القدس الى أبد الأبدين آمين: فإننا على رجائه ابتدأنا وبعونته نهينا، انتهى نسخ فصول قراءات الإنجيل المقدس، مفصلاً ومنظماً من الانجيليين الأربعة للسنة كلها. انتهى يوم السبت أول شهر أيار سنة ١٥٣١ لليونان ١٢٢٠ مسيحية بيد مبارك الحقير ما بين عيد دير مار متي: ابن داود بن صليبا بن يعقوب من قرية برطلي المشهورة في ولاية نينوى. اهتم بسعي وغيره شديدة على عمل الفضائل الصالحة في استنساخ هذا الانجيل، الربان عبد الله المقدسي ابن شمعون. ووقفه ووقف معه اشياء أخرى للمذبح المقدس بدير مار متي ومار زكي ومار ابراهيم بجبل الفاف، لأجل نجاة وخلص نفسه ونفس الراهبة التي كانت سابقاً زوجته، فإن الله الذي لأجل حبه احتقر كرامات السلاطين، وتهاياً ينتظر ظهوره وصرح بغايته الجميلة، في أن يموت موتاً طوعياً لا يحرمه الملكوت السماوي الذي يخطفه الغاصبون. فالرجاء منكم أيها الأباء أن تقولوا: اللهم أغفر له... وللكتاب(*)

تم استخدام التاريخ السلوقي ١٥٣١ الذي يقابله ١٢١٩ / ١٢٢٠م والسبت الأول من شهر أيار وقع في تلك السنة ٢ أيار(**) فمخطوطتنا أكملت ٢ أيار ١٢٢٠ في دير مار متي وأوقفت لمذبح الدير نفسه.

هذا الدير المشهور الذي لا يزال قائماً الى اليوم والمعروف شعبياً باسم شيخ متي، يقع على جبل الفاف (الألوف) والذي يسمى اليوم الجبل المقلوب، ويبعد عن نهر دجلة ثلاثين كم، على الجهة اليمنى الى الشمال الشرقي من الموصل. وقد تأسس في الربع الأخير من القرن الرابع، من قبل الناسك الذي يحمل اسمه^(١٢) وبعد ذلك استلمه النساطرة حيث كان بيدهم في ايام برعيتا المتوفى بحدود ٦١٢ تقريباً وحسب تاريخ هذا القديس

(*) تم التقيد بالترجمة الدقيقة، لما ورد في المخطوطة، لأن المؤلف الذي استعان ب مترجم، لم يتقيد بالنص الحرفي، وقد وردت برطلة عنده ضمن مناطق نصيبين. (م م).

(**) لم يتمكن الناسخ السرياني الذي اعتمد عليه المؤلف جرفانيون، من ضبط نص القلوفون الوارد في نهاية المخطوط، والذي اوردناه أعلاه إذ حدد بدقة يوم الانتهاء من كتابة المخطوط بقوله: "انتهى يوم السبت اول شهر ايار سنة ١٥٣١ لليونان..." وليس كما ذكر فيما بعد إذ اعتقد ان المقصود هو السبت الأول من شهر ايار الذي يصادف في ٢ ايار وهو غير صحيح. (م م).

(12) إن القصص الشعبية تربط تأسيس الدير كبناء بتاريخ وقصة الشهيدين بهنام واخته سارة. انظر شهادة هذين القديسين في بيجان حياة القديسين والشهداء - ٢ باريس ١٨٩١ ص ٣٩٧ — ٤٤١ وانظر ايضاً تاريخ الزمان لغريغوريوس ابن العبري اكسفورد ١٨٣٢.

النسطوري، فقد تحولت عائدته من النساطرة الى اليعاقبة، بفعل الأمر الملكي الذي حصل عليه الطبيب اليعقوبي جبرائيل السنجاري الذي كان طبيباً لقورش الثاني^(١٣). وعند وفاة قورش هذا عاد من جديد لضغوطات النساطرة، مما دفع بالراهب ماروثا الذي كان قد انشأ فيه مدرسة لدراسة اللاهوت والكتاب المقدس، الى تركه والإلتجاء الى الكوفة الواقعة على الشاطئ الغربي من نهر الفرات^(١٤) ولكنه عاد اليه في سنة ٦٢٩م حيث ارتبط الدير من جديد ببطركية اليعاقبة الارثوذكس في انطاكية وقد ارسل ماروثا الذي كان أحد النساك الثلاثة المرسلين الى البطريركية المستحق للأسقفية^(١٥)، حيث انتظمت حينها ثمانية السلطة الكنسية اليعقوبية في تلك الأقاليم، وأسست مفريانية تكريت والتي كان مؤسسها الأول ماروثا^(١٦). وحينذاك ثبتت امتيازات مار متي حيث ان اسقفه نال شرف المطرنة، الذي كان يجلس الى يمين المفريان ولكنه يأتي بعده، وكان يتبعه اثنا عشر من المطارنة، كما ثبت عددهم وحددت كراسيهم^(١٧). ومنذ ذلك العهد لم ينقطع الدير عن تأدية دوره المهم، في الحياة السياسية والادبية لكنيسة اليعقوبية^(١٨).

فهناك كان يجب ان ينصب المفريان، الأمر الذي أحياناً لم يكن يتم دون ان يسبب بعض الازعاجات^(١٩). وهناك دفن ابن العبري ت ١٢٨٦م ثم أخوه برصوما الذي خلفه على كرسي المفريانية، ولا يزال الى اليوم قبرهما يوقر مع قبور المؤسس مار متي وخلفه الأول مار زكي. ومما يؤسف له ان الدير تعرض لهجمات كردية عديدة، حيث سلب سنة ١١١٧، ١٢٦١، ١٣٦٩، ١٨٢٠^(٢٠).

(١٣) واليس بيدج، تاريخ الربان هرمزد والربان برعيتا، لندن ١٩٠٢، ص ٢٠٣ — ٢٠٤، ٢٣٦ — ٢٤١. وانظر ادي شير تحليل تاريخ الربان برعيتا، مجلة الشرق المسيحي ١٩٠٦ ص ٤١١، ٤١٨، ٤١٩.

(١٤) ابن العبري، التاريخ الكنسي، طبعة ايبيلوس ولامي، ج ٢، ص ١١٢.

(١٥) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٢٠، انظر حول هذه الأحداث، تاريخ ماروثا المكتوب من قبل خلفه دنحا، المنشورة في الباترولوجيا الشرقية للعلامة نو.

(١٦) ابن العبري، ج ٢، ص ١٢٢. إن المفارنة الثلاثة الذين سبقوا ماروثا لم يكن لهم مكان ثابت، لذا لم يكن عددهم ضمن سلسلة المفارنة التكرارية. انظر لكوبان، الشرق المسيحي الجزء الثاني، ١٥٣٣ — ١٥٣٤. كانت نسخة التي تشرح بوضوح هذا الموضوع ولو انه يبدأ على مثال ابن العبري قائمة المفارنة بـ احودامه ٥٥٩ — ٥٧٥ التي كانت متبعة منذ ذلك الحين.

(١٧) ابن العبري، ج ٢، ص ١٢٤، وانظر ايضاً ميخائيل السرياني، طبعه شابو ج ٢، ص ٤١٤ — ٤١٧ والتاريخ السعرتي في الأباء الشرقيين، ج ١٣، ص ٥٤٣ (٢٢٣) ويتفق جوهرياً والكتاب الأرثوذكس.

(١٨) ينظر الخلاصة المبهمة نوعاً ما والتي قدمها يوسف سمعان السمعاني في مؤلفه عن المنوفست في الجزء الثاني من المكتبة الشرقية روما ١٧٢١، ص ٩٩ — ١٠٠ من مطبعة روما ١٧٣٠. السمعاني يؤكد حسب ابن العبري بأن الدير كان يدعى سابقاً كوثينونيم شوشتي، ج ٢ ص ٦٨ اما برعيتا فإنه يشير الى انهما كانا مختلفين ولكن متجاورين كما في قصة مار بهنام وسارة ينظر فهرس التاريخ الكنسي، لابن العبري ج ٢، ص ٦١٨.

(١٩) ابن العبري ج ٢، ص ٤٢٠ — ٤٢٢ في عام ١٢٥٣ وانظر ايضاً ج ٢، ص ٣٤٤ سنة الرب ١١٥٣.

(٢٠) اعتمدنا هذه الأرقام مصححين حسب السمعاني ١٣٩٦ الى ١٣٦٩ والتفاصيل التالية مهمة لمار اغناطيوس افرام الأول برصوم بطريرك انطاكية لليعاقبة وسائر المشرق، لمحات في تاريخ الأمة السريانية في العراق، مجلة دير السريان للقدس مرقس في القدس العدد الثالث لسنة ١٩٣٦ ص ١٩٣ — ٢٢٤؛ عن مار متي ص ٢٢١ — ٢٢٤، مجلة الدراسات الاسلامية، ١٩٣٨ العدد الرابع ص ١٤٧.

إن المدرسة التي أسسها ماروثا، نشرت أكبر اشعاعها في القرنين السابع والثامن الميلاديين، وقد اجتهدت في دروس الكتاب المقدس وأباء الكنيسة. كما وانشأت مكتبة تطورت تدريجياً وكانت مخصصة للرهبان، واحتوت في سنة ١٣٥٧ على عدد من المخطوطات الثمينة، لكنها تبددت بعد ذلك في حوالي سنة ١٣٦٩م^(٢١). ومع ذلك فإن بعض الكتب قد نجت ولا تزال باقية الى أيامنا في الدير، وقال البطريرك السرياني لليعاقبة مار اغناطيوس افرام الأول برصوم انه رأى نسخاً أصلية منها، يعود بعضها الى سنة ١٢٩٠م^(٢٢).

وخصص ياقوت الحموي في معجمه البلدان الذي صنفه بين سنة ١٢١٥ — ١٢٢٩، اي في الزمن نفسه الذي استنسخت مخطوطة الفاتيكان السريانية ٥٥٩، اشارة طويلة نوعاً ما عن دير مار متى، يصف فيها موقع الدير وموضعه جاء فيه^(٢٣): "بشرقي الموصل على جبل شامخ يقال له جبل متى، من استشرفه نظر الى رستاق نينوى والمرج وهو حسن البناء، وأكثر بيوته منقورة في الصخر، وفيه نحو مائة راهب، لا يأكلون الطعام إلا جميعاً في بيت الشتاء او بيت الصيف، وهما منقوران في صخرة، كل بيت منها يسع جميع الرهبان، وفي كل بيت عشرون مائدة منقورة من الصخر، وفي ظهر كل واحدة منهن، قبالة آلة المائدة التي تقابلها من غضارة وطوفرية وسكرجة، لا تختلط إله هذه، بإله هذه ولرأس ديرهم مائدة لطيفة على دكان لطيف في صدر البيت، يجلس عليها وحده وجميعها حجر ملصق بالأرض، وهذا عجيب ان يكون بيت واحد يسع مائة رجل وهو وموائده حجر واحد، واذا جلس رجل في صحن هذا الدير نظر الى مدينة الموصل وبينهما سبعة فراسخ".

وهذا الوصف يذكرنا بما كان يمكن رؤيته في ذات العهد، والأجيال السابقة في الأديار المنتشرة في كبادوقيا^(٢٤). أما اليوم فقد فقد الدير اهميته القديمة، وكثيراً ما يقصده الزوار، وقد وجد مدمراً بعد هجوم الأكراد عام ١٨٢٠. وهجوماً آخر لـ حمة الكردي الراوندوري حوالي سنة ١٨٤٣م الذي حوله الى صحراء مهجورة^(٢٥).

(21) هذا التاريخ قدمه مار اغناطيوس افرام، اذ صحح ضمناً الأخطاء الكتابية في الطباعة والمذكورة أعلاه، في قائمة الغارات والهجمات الكردية.

(22) قد يخص الموضوع المؤرخ حسب السنة التركية، وهذا ما جعلها بتاريخ ١٨٧٤ ومن بين الكتب التي يمكن تنسيبها بصورة غير مباشرة على الأقل الى مار متى باريس Syr ٥٦ الذي كتب في ١٢٦٤ من قبل الناسخ عزيز من دير مار متى من أهل برطلي، مثل مبارك الذي كان فترة في دير ام الإله في صحراء سيشي وفترة في مكان آخر (كتالوك زوتمبرك صفحة ٢١ الذي "في قوائم المدن والأديار" صفحة ٢٤٦ الصف الأول عن دير القديس متى والذي بينهم ليس محدداً موقعه".

(23) معجم البلدان، ياقوت الحموي تحقيق ويستفد، ج ٢، ص ٦٨٤.

(24) انظر G. دي جرفانيون، كنائس كبادوقيا المبنية على الصخور، العدد الأول ص ٤٧ — ٤٨.

(25) يمكننا ان نذكر بين كثيرين من العهد المعاصر "متحدث عن إقامة في كردستان G.J.Rich لندن" ١٨٣٠، ج ٢، ص ٧٢ — ٨٢. والمكررة تقريباً في G.R.HER العدد ٩ ص ٦٩٨؛ وانظر أيضاً فهرس هذا المؤلف الأخير ج ٢، ص ٣٢٥ مار متى S.r. وصف الدير حيث اقام فيه المؤلف من ١٤ — ١٧ ايلول ١٨٢٠ بعد فترة وجيزة من الغارة الكردية عليه حيث لم يجد إلا المتروبوليت موسى الناسك العجوز مع خادم. باجر، النساطرة والكتاب غير الطقسيين مع قصاص من الإرسالية الى ما بين النهرين وكردستان ١٨٥٢، ص ١ — ٦٠، ٩٦ — ١٠٠، ١١٢؛

ومنذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر، بدأ يستخدم كمصيف لبعض اغنياء الموصل، كما أعيد بناء أجنحة عديدة فيه، والكنيسة هي أيضاً جددت وانها تتكون من قسمين: المعبد القديم وأمامه صحن حديث، المعبد صمم على طراز طور عبيدين، من ثلاث قطع مستطيلة مدعومة بدعائم الوسطى مزودة بصحنين اما اليسرى فهي كابيلا الدفن، حيث نجد قبور مار متى ومار زكى وابن العبري وأخيه وآخرين، والمجموع سبعة قبور أسفل القوس اثنان من كل جهة، ما عدا الغرب حيث يحتل الباب محل أسفل القوس^(٢٦) والصحن قبل التجديد الحديث ليست معروفة إلا في الخريطة حسب باجر، والتي تبدو صحتها مشكوك فيها. لقد كانت مجموعة غير مرتبة: وواجهة القسم المركزي والى يمين المعبد صحنين كانا مفصولين بأعمدة مربعة، وفي موقع الصحن الأيسر امام كابلا الدفن، كانت هناك قطع وبقايا منتشرة دون ترتيب. إنه لأمر يؤسف له ان يكون هذا الصرح لم يحتل ابدأ موقع دراسة اثرية جدية علاوة على الكنيسة. كونراد برويسر وهرزفيلد وجدوا وذكروا كابيلا للدفن تحت الأرض، والتي يؤشرها الأخير كقبر للشهداء الأربعين. قطعة مستطيلة طويلة حسب برويسر ١١م على ٢م بارتفاع ٢,٦٠م يتقدمها رواق (دهليز) ولدى الدخول في أحد الأطراف الصغرى، نجد خمسة مخادع مستطيلة مهتمة تحت الأرض على الطراز الكبادوقي، والقبة الصغيرة تهدمت بفعل غزاة عرب. ومع ذلك فالأقواس المهتمة نجدها ايضاً في قبور الكابلا للموتى في الكنيسة، ويمكننا ان نعتمد على هذا الشكل القديم نوعاً ما. فبيت الشهداء كان موجوداً في العهد الذي تم فيه استنساخ انجيلنا. هذا الحدث يمكن مقارنته وتقريبه، من الموقع الكبير والمخصص للشهداء الأربعين في صور المخطوطة.

في نهاية هذا الموضوع المذكور سابقاً، مار اغناطيوس افرام الأول برصوم، يعطي قائمة بالمتروبوليتين (اساقفة) مار متى الكاملة والصحيحة ولكن بنقص كبير للتي نجدها في الشرق المسيحي لـ لكويني^(٢٧).

خريطة للكنيسة ص ٩٥، منظر للدير في ١٨٥٠ ص ٩٧. لقد مرّ الكاتب سنة ١٨٤٤ وكان الدير مقفراً، فوجده مجدداً وامضى فيه فترة عام ١٨٥٠

— الكاهن أ. مارتن، كلدو، مختصر تاريخي، روما ١٨٦٧، ص ٥٥ — ٥٦.

— فيثال كوبين، تركيه الاسيوية، باريس، ١٨٩٢، ص ٨٣١ (شيخ متي)

— اوسوالد H باري، ستة اشهر في دير للسريان، لندن ١٨٩٥، ص ٢٦٣ — ٢٧٠.

— كونراد برويسر، شمال بين النهرين، ليبزك، ١٩١١، ص ١٥ — ١٨، العمود ٢٣ — ٢٤.

ثلاث مناظر للبنىات للدير، اكثرها حديث، وصورة فوتوغرافية للداخل، للقبة، باضلاع مزينة بالنجوم فوق المذبح قدس الاقداس، هرزفيلد الأثاري، الفرات ودجلة ج ٢ برلين ١٩٢٠ ص ٣٣٤ — ٣٣٥، هرزفيلد، مخطط وخريطة مختصرة للكنيسة وجزء منها حسب باجر، مميزات الأقسام المجددة عن القديمة؛ وصف مخطط ورسوم لبيت الشهداء الأربعين، ٢٥ تموز ١٩١٦.

— هاري شارل لوك، الموصل واقليةها، لندن، ١٩٢٥، ص ١٠٦ — ١٠٧، ١١١ — ١١٢، ١١٥ — ١١٩.

— والس بدج، ذكريات زيارة في ١٨٩٠، صور حديثة للواجهة الجنوبية وقبور مار متى وابن العبري والمذبح المجدد للكنيسة.

(26) حسب هرزفيلد و loc.at (الملاحظة السابقة v).

(27) القائمة معطاة بعنوان غير مضبوط، كنيسة الموصل ولو انه حسب ابن العبري، ج ٢، ص ١٢٤، ابرشية نينوى (موصل) المنسوبة للأسقف مطران الدير وعنوان الكرسي يبقى مار متى.

إن عمل الأب العالم ليس في متناول اليد بسبب اللغة كما بكتابة المجلة حيث ظهر ونظن أنه من المفيد ان نعطي هنا هذه القائمة^(٢٨).

١. مار برسهذا ٤٨٠ م
٢. مار ماي^(٢٩) ٥٤٤ م
٣. طوبانا^(٣٠)
٤. يشوع زخا
٥. سادهو
٦. شمعون
٧. هرستوفورس الأول ٦٢٨ م
٨. يوحنا الأول ٦٨٥ م
٩. يوحنا الثاني ٧٥٢ م
١٠. دانيال ٨١٧ م
١١. قرياقوس ٨٣٤ م
١٢. خريستوفوروس (٢) (سرجس) ٩١٤ م
١٣. طيمثاوس سوغدي ١٠٧٥ - ١١٢٠ م
١٤. ابن قطلا ١١٤٢ م
١٥. -----
١٦. صليبيا ١١٨٩ - ١٢١٢ م
١٧. سيوار يوس يعقوب ١٢٣٢ - ١٢٤١ م
١٨. اغناطيوس ١٢٦٩ م
١٩. سيوار يوس يوشو ١٢٦٩ - ١٢٧٢ م
٢٠. باسليوس ابراهيم ١٢٧٨ م
٢١. ايوانيس ١٢٩٠ م
٢٢. جمعة بن جبير ١٦٦٥ م
٢٣. سيوار يوس اسحاق ١٦٨٤ - ١٦٨٧ م
٢٤. سيوار يوس ملاخا ١٦٩٤ م
٢٥. ايوانيس متى الاول ١٧٠١ م
٢٦. غريغوريوس لازار ١٧٢٨ م
٢٧. طيمثاوس اسا ١٧٣٧ م
٢٨. ايوانيس يوحنا الثالث ١٧٤٣ م
٢٩. كيرلس رزق الله ١٧٦٠ م
٣٠. كيرلس متى الثاني ١٧٧٠ م
٣١. كيرلس عبد العزيز ١٧٨٢ م
٣٢. اسطاثيوس موسى ١٧٩٣ م
٣٣. غريغوريوس الياس ١٨٢٨ م
٣٤. كيرلس متى ١٨٤٦ م
٣٥. كيرلس دنحا ١٨٥٨ م
٣٦. كيرلس الياس الثاني ١٨٧٢ م
٣٧. قليميس يوحنا الرابع ١٩٢٣ م
٣٨. دينسيوس يوحنا الخامس ١٩٣٥ م

(28) المجلة ١٩٣٦ ص ٢٢٣ - ٢٢٤.

(29) ابن العبري، ج ٢، ص ١٠٤؛ ميخائيل السرياني، ج ٢، ص ٤١٧.

(30) هذا الاسم الذي يعني الطوباوي، يعطيه ابن العبري. وعند ميخائيل السرياني والاسم هو ماري.

٣. وصف المخطوطة

يتضمن وصف المخطوطة:

١. القطع المدونة بأحرف من ذهب والتي كانت موضوعاً.
٢. عدد من الرسوم المستعملة للزينة بالحبر الاسود، وقسم منها ملون بشكل خفيف، والتي ليس لها هدف سوى ملئ الفراغات. ويمكننا ان نضيف الى ذلك مجموعة من المشاهد المتحركة، والتي سوف تتم دراستها في الوقت نفسه الذي تتم فيه دراسة المنمنمات.
٣. المنمنمات المرسومة والتي بلغ عددها الفعلي (٥٠) والتي تمثل مواضيع مختلفة وكذلك شخصيات جامدة.

وتوضح هذه الإشارات كيف ان هذه المجموعة الجديدة للفاتيكان، تختلف عن معظم المنمنمات السريانية الاخرى، حيث ان اسباب الزينة بالالوان الحية تشغل حيزاً مهماً جداً.

أ- ان المقاطع المدونة بأحرف من ذهب التي تمنح قراءة انجيلية لكل عيد من الاعياد الرئيسية (فرض الصباح: ست مرات، فرض المساء: ثلاث مرات والقداش مرة واحدة). وهي كما يأتي:

- (١) الملف (1^v الى 2^r) العمود الأول فرض، متى ١٦: ١٣ — ١٩، احد تقديس البيعة.
- (٢) الملف (9^r الى 9^v) العمود الأول لوقا ١: ٢٦ — ٣٨ بالنسبة لأحد البشارة فرض القداش.
- (٣) الملف (15^r) ، العمود الأول، العمود الثاني للملف (15^v)، متى ٢: ١ — ١٢ خاص بعيد ميلاد يسوع المسيح فرض الصباح.
- (٤) الملف (24^r) العمود الثاني والملف (24^v) والملف (25^v) العمود الأول مرقس ١: ١ — ١١. لعيد الدنح (تعميد يسوع).
- (٥) الملف (49^r الى 49^v) العمود الأول لوقا ٢: ٢٧ — ٣٩، عيد التقديم.
- (٦) الملف (105^r) العمود الأول والثاني الملف (106^r) العمود الأول ثم العمود الثاني لوقا ١٩: ٢٩ — ٤٨، التشعبات، فرض الصباح أحد السعانيين.
- (٧) الملف (147^r)، (147^v، 148^r) العمود الأول ثم العمود الثاني يوحنا ٢٠: ١ — ١٨ أحد القيامة العظيم — فرض الصباح، الإنجيل مرصع بأحرف من ذهب ومطرز بالأحمر مع عنوان بأحرف ذهبية مطرزة بالأسود. ويملاً هذا العنوان للمؤطر بخط، بقية العمود الثاني في الحاشية السفلى، حيث كتب بأحرف صغيرة جداً، على أسطر طويلة وبارزة الى اليسار.

- ٨) الملف (163^v الى 164^r) العمود الأول، يوحنا ٢٠: ٢٦ — ٣١ أول أحد بعد القيامة، فرض الصباح.
- ٩) الملف (174^v)، العمود الأول والثاني، الملف (175) العمود الأول والعمود الثاني مرقس ١٦: ١٢ — ٢٠. عيد الصعود فرض الصباح.
- ١٠) الملف (181^v) العمود الأول والثاني الى الملف (182^r) يوحنا ١٧: ١ — ٩ عيد العنصرة فروض الصباح.
- ١١) الملف (206) العمود الأول والثاني الى الملف (207^r)، متى ١٧: ١ — ٩ عيد التجلي فرض المساء.
- ويمكننا القول انه ينقص الإنجيل أحرف من ذهب، بالنسبة لعيد انتقال العذراء بين الصفحات 210-213 والتي أعيد بتاريخ لاحق. اذن يجب ان يكون عددها الكلي (١١). ولم يكن ذلك بصورة اعتباطية دون أي شك، فالعدد ينبغي ان يتم اختياره لقيمتة الصوفية.
- تم الاحتفاظ بكل هذه النصوص مثل المنمنمات، وذلك عن طريق الموسلين الاخضر، ملصقاً بالحافة التي اصابها التلف، الا ان الاثار مرئية واضحة في مواضع متعددة. وهناك صفحات بقيت ملتصقة مع الشريط الملصق على الورق. ولم يظهر سوى هذا الموسلين او القماش، ولا يبدو انه تم استبداله بعد اختفائه، ما عدا عندما يكون هناك منمنمات يجب المحافظة عليها، في هذه الحالة فأنا هذا الموسلين، لا يغطي سوى المنمنمات ودون بقية الصفحة.
- ب- تم تخفيض الزينة الى ادقها. وان هذا الشكل لم يلحق العناية اللازمة، او انه تلقى عناية اقل من عدد كبير من المخطوطات السريانية، التي نجد فيها ذات الزينة، او الاخرى التي هي اكثر تعقيداً، منفذة بصورة جيدة الا انها بارزة بالوان زاهية حية. اما الجديلة الزخرفية ذات الخيطين فهي سوداء، لكي تُنهى عموداً حيث يترك النص فراغاً (الشكل رقم ١).
- الملف (42^r)، والملف (84^v)، والملف (122^v) والملف (181^r) (والثلاثة من



الشكل ١: جديلة بسيطة، مخطوطة الفاتيكان السريانية 559، الملف 42^r.

النوع نفسه كالاولى(*)).

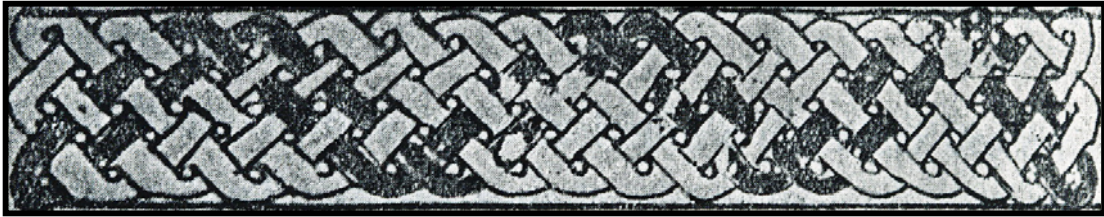
(*) الجداول او الخطوط المظفورة من أكثر الخطوط الهندسية في الفنون وقد وجدت في العراق منذ العهد السومري وامتدت الى العصور اللاحقة. م.م.

وهناك جديلة زخرفية اخرى، الملف (7^v) الا انها ملونة بصورة تخلو من المهارة، كما لو انها مكونة من ثلاثة اجزاء: الاول يكون احمر والثاني ابيض والثالث بني – ازرق؛ وفي الواقع لا يوجد الا جزءان وتختلف الالوان فيها. (الشكل رقم ٢). ان الجديلة الزخرفية البسيطة، بالحبر الأحمر والتي تُنتهي السطر في الملف



الشكل ٢: جديلة ملونة (ثلاث درجات اللون)، مخطوطة الفاتيكان السريانية 559، الملف 7^v.

(164^r) بقيت غير متكاملة ونصفها بأحرف من ذهب. وفي الملف (48^r) وهي جديلة مشبكة بستة خيوط، والتي لا يمكن ان تكون سوى تضخيماً للسابق؛ وهناك اثنان من الخيوط ذهبا واياها بذات الزخرفة تم صبغها بالاحمر. ويتجسد او يتأطر السيب في الاعلى وفي الاسفل، بسمة سوداء. (الشكل رقم ٣).



الشكل ٣: جديلة مشبكة بستة خيوط، مخطوطة الفاتيكان السريانية 559، الملف 48^r.

وهناك رسم مختصر بالريشة في فراغ بين قراءتي الانجيل للملف (72^r) يشكل ملخصاً لمنمنمة لم تنته. ربما أهمل صبغها ص II بسبب ابعادها المخفضة، وربما تم نسيانها. ومن ناحية اخرى، من المحتمل ان هذه الصورة قد تمت اضافتها لاحقاً، (انظر وصف المنمنمات رقم ٢٠ حيث اننا سوف نوضح، كيف ان هذه الصورة هي جزئياً للناسخ، ولكن في جزئها الاكبر للرسم).

وتعدّ الزخارف الاخرى المذكورة أعلاه من عمل الناسخ، والحبر المستعمل هو ذات الحبر في الكتابة، الا ان السمة كانت دقيقة وقد اصابها الاصفرار، مثلما هو الحال مع رسم حروف العلة. وعندما تتضمن الزخرفة اللون الاحمر، فأنا حبر العناوين هو المستعمل في هذه الحالة، ويفرش على الريشة بطبقة سميكة.

ج- تقسم المنمنمات الى قسمين: الاول ذو ابعاد كبيرة تُمسك بعرض الصفحة، والاخر تتخفض الى عرض عمود واحد، وفي الغالب تمتد الى الهوامش، كما انه في الوقت نفسه قد تمتد الى العمود المجاور لتركه ابيضاً (F.20^v 12. n^o). ولا تكون المنمنمات الكبيرة في كل الصفحة، ولا يوجد مثل ذلك الا في التكوينات المزخرفة

المنمنمات للملفات
(93^v, 94^r) مع جداريات الشهداء الاربعين، في الرسوم المواجهة للعنوان في

الملف (I^v) (البشيرين متى ومرقس) حيث تقابل في جهة الصفحة اليمنى صورة يوحنا ولوقا.

اما المنمنمات الاخرى من هذه الفصيلة، ذات الارتفاع المختلف تسمح ببعض سطور النص على الصفحة نفسها؛ وفي الغالب تحتل الصورة اعلى الصفحة (انظر p.I.C)، اما صورة التعميد فهي في الاسفل، وصورة الدخول الى اورشليم والصلب، في حدود الوسط.

وتمثل هذه المنمنمات، الاسرار السبعة او الطقوس الدينية لحياة السيد المسيح، والتي تمثل سبعة اعياد كبرى. وهنا يبدو انه تم اختيار العدد لقيمته الرمزية (الصوفية)⁽³¹⁾ اما مواضيعها فهي: ميلاد السيد المسيح (16^r) التعميد (26^r) الدخول الى اورشليم (السعائين) (105^r) والصلب (139^r)، الصعود (174^r)، عيد الخمسين (العنصرة) (181^r) ومشهد التجلي (206^r).

اما التكوينات الموجودة على الصفحة الكاملة من الملف، فأنها تشير الى التعددية التي تتمتع بها العبادة، وعيد الاربعين شهيداً في سبسية. اما فيما يتعلق بصور الانجيليين فأنها تستمد ضخامتها، من كونها في الواجهة المنسوبة اليها.

ولا تتجلى اهمية المنمنمات الكبرى بابعادها فقط، بل أن الكثير منها من الذهب وهو نادراً ما يكون في المنمنمات الصغيرة، وكثير منها مطرز من الاعلى في اليمين وفي اليسار، او بكل بساطة في الاعلى وذلك بشريط من الزينة وهذا ما لا نجده في المنمنمات الصغيرة. وليس لهذه تأطير اخر سوى خط مزدوج ودقيق مخطط بالحبر الاسود وفي بعض الاحيان بالاحمر⁽³²⁾. وأحياناً يحصل وبصورة استثنائية، استبدال ذلك بشريط من ذهب او ملون، وسوف نتطرق الى هذه المسائل بصورة مستفيضة لاحقاً.

تمت حماية جميع المنمنمات ما عدا حالات نادرة (n^{os}.27,28,35) مثل القطع بالاحرف المذهبة بنسيج من الموسلين الاخضر، والقسم الاخر منها تمت حمايته بالورق (n^{os}.31,33,37). ولا يمكننا القول بصورة مؤكدة فيما اذا كانت هذه العملية تعود في الاصل الى المخطوطة نفسها، او انها تمت فيما بعد. ومن المحتمل ان تكون الحافظة قد لصقت اثناء اعادة التجليد، أي اعادة تجليد الجزء والاخرى لاحقاً من اجل الحفاظ عليها من المسح⁽³³⁾.

لقد تم الاحتفاظ باحدى قطع هذا الموسلين (f.45^v, n^o.16). وهو قماش من الحرير الاخضر بمنتهى النعومة التي تقترب من ان تكون قطع، وفي فترة لاحقة تم

(31) اذا ما حكمنا على ذلك من خلال مخطوطة المتحف البريطاني: الاصل حيث أستنسخ منها النموذجين في لندن والفاتيكان، فأنها تملك منمنمات كبيرة فإن صور التقدمة والنزول وانتقال العذراء كانت ضمن العدد، فالثلاثة تم تخفيفها في مخطوطينا وذلك بعرض العمود وبالنسبة للتقدمة كان لابد من تعديل التكوين.

(32) سوف نوضح الفرق بين هذين الاطارين، في الفصل الرابع وهما مختلفان.

(33) يبدو ان الحافظات لم يتم وضعها عند اتمام المنمنمات، كما يظهر وحسب هذه الفرضية اسباب تجريد بعضها من ذلك. ونفهم انه كان بالامكان اخفائها عند التجليد، اذا اخذنا بنظر الاعتبار بأن هذه النواقص كانت في نفس الجزء (ما عدا الاخيرة) حيث تكون هذه المنمنمات نادرة.

استبدال القطع المستهلكة من الموسيلين^(*) وذلك بقطع من الحرير الاصفر المتراص والمقاوم. والتي اختفت دورها هي الاخرى، ما عدا المنمنمة الخاصة بالصلب (n^o.38, f.139^r). وفي مراجعة اخيرة فهناك الموسيلين الاحمر الذي تم الاحتفاظ بنصفه واستبدال النواقص الموجودة فيه^(٣٤).

وكان للمسيو رينيه بفستر الذي تفوق اهليته الشهرة في هذا الميدان، من الطيب ما يكفي لمراجعة عينات الموسيلين المختلفة التي وضعناها لديه، وقد اكد لنا ان جميع الاقمشة او النسيج المستعمل هو الحرير اما اللون الاخضر فانه يقوم على اساس النيللي، اما الاحمر فهو يميل الى القرمزي فهو قرمزي بولوني، اذا كان النسيج سابقاً لأكتشاف اميركا والا كان على الطراز الاميركي وتعطي القرمزيتين المتشابهتين ردود الافعال ذاتها.

بعد أن وصلت المخطوطة من الشرق حديثاً^(*) قمنا بتجهيز اطر من الورق الشفاف، لكل المنمنمات التي لم تعد محمية، ولكن في كل مكان يمكننا ملاحظة اثار الموسيلين القديم.

ويتوضح استغلال هذه الاخيرة بحقيقة واحدة، وهي انها ملصقة بالاتجاه المعاكس أي في الحاشية الخارجية، او في الفراغ الموجود بين العمودين، ولكن بجانب هذا الهامش مقابل المنمنمة^(٣٥). ويتبع ذلك ان دق الصفحات المقلوبة ودق الحواشي متعارض حيث تم استغلال لف الموسيلين.

ويكفي ان الحافظات الورقية القديمة، التي ربما يرجع تاريخها الى تاريخ الموسيلين الأصلي نفسه، لم يتم لصقها بالاتجاه نفسه وانما في الهامش الداخلي، كما نقوم بذلك في يومنا هذا، من الطبيعي ان يتم لصق الحافظات الورقية في الوقت الحاضر، وهو ورق شفاف بنفس الطريقة، وهذا بدوره يضمن حفظاً لأطول فترة زمنية، وبصورة افضل من قماش الحرير.

(*) الموسيلين: نسبة الى الموصل، وهو نسيج حريري، كانت تشتهر به المدينة في تلك العصور التاريخية، وقد إمتدحه مار كويولو الرحالة الايطالي، عند مروره بالمدينة في النصف الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي، وكانت منمنمات مخطوطتنا هذه مغطاة جميعها بالموزلين (م م).

(34) في الحقيقة، هناك نوعان من الموسيلين الاحمر، والقسم الاعظم منها مصبوغ بالاحمر الرماني، وهناك اثنان (n^{os}.12,50) من قماش متين قوي وباللون الاحمر الصارخ، ولايمكننا القول فيما اذا وضعت في نفس الفترة الزمنية، او في فترات متباعدة والاثنان متعاقبتان بصورة مباشرة، للموسيلين الاخضر دون وضع الاصفر.

(*) استقرت مخطوطة قراءات الأناجيل السريانية في مكتبة الفاتيكان وحملت الرقم 559 سرياني، وذلك بعد ان حملها معه المثلث الرحمة المطران قورلس جرجس دلال مطران أبرشية الموصل الى روما سنة ١٩٣٧ وأهداها لقدااسة البابا بيوس الحادي عشر موضعاً لقداسته احترام أهل بغداد واعتزازهم برؤسائهم وإيمانهم المسيحي المتأصل في عروقتهم وقد نال هذا السفر الثمين، اعجاب قداسته حيث أوصى بحفظه ضمن مقتنيات المكتبة الفاتيكانية كما أوصى بدراسته ونشره ونقل عن قداسته قوله: "أشكر الرب من أجل هذا الشعب المبارك، ومن هنا أمنح البركة الرسولية لهذه البلدة - بغداد - وسكانها طالباً من الرب ان يباعد عنها كل مكروه، ويعم فيها السلام والأمان، وتتميناً مني لهذه الهبة التي قدمها أبنائي الباغديديون، أشكر أولاً لمحبتهم لي وأعدهم بأني سأقدم لهم بكل فرح النفقات اللازمة لتكملة ما ينقص لتشييد هذه الكنيسة [الطاهرة] لتكون ملاذاً لقاطنيها ولكل مؤمن لكي ينال ما يطلب بشفاعدة مريم المحبولة بها بلا دنس أمنا آمين". (م م).

(35) تم تخفيض المجال وذلك لأن معظم المنمنمات، تتجاوز عرض العمود ولم يصب أي ضرر هذه العملية.

٤. توزيع المنمنمات في المخطوطة

لم يتم توزيع المنمنمات بصورة موحدة على أجزاء المخطوطة، فهناك العديد منها في البداية، حيث الخمسة عشرة الاولى منها في الملفات (1-29) ومن ثم تصبح نادرة من الرقم 16 الى 30، بالنسبة للملفات (30-121)، ثم تصبح اكثر وفرة من الارقام (31-48: n^{os}) بالنسبة للملفات (122-183) واخيراً تتوقف بصورة كلية. اما الصفحات الثماني والسنتين الاخيرة، فأنها لا تقدم سوى اثنتين من المنمنمات.

وامام عدم المساواة هذه في التوزيع، فإننا نلاحظ بأن هناك سبباً منطقياً هو: ان المنمنمات تزخر في القسمين الاوليين من السنة الخاصة بطقوس (الليتورجية) المسيحية، حيث تجري اسرار الطفولة، وكذلك اسرار الالام والقيامة، انها اجزاء من حياة السيد المسيح، التي تم تصويرها وبلورتها بالايقونات؛ وذلك لأنها هي التي تتحدث بعطف كبير مع المؤمنين، ولكن يمكننا ان نعتقد ايضاً، أن واضع المنمنمات او بالأحرى ذلك الذي أنتج العمل بأمانة عالية، يلاحظ ان حماسه تضعف كلما تقدم في العمل⁽³⁶⁾.

تقدم معظم المصورات القراءات الإنجيلية، وهي موضوعة دائماً وكقاعدة عامة بين قراءتين⁽³⁷⁾ وانها ترتبط بالقراءة التي تسبقها، ويحصل في بعض الأحيان انها توضع بين سطرين لعنوان هذه القراءة؛ وفي الغالب تسبق العنوان نفسه، وليس من النادر ان تحتل المنمنمة اسفل العمود، في حين ان العنوان الذي يحدد المعنى، يكون على العمود او حتى على الصفحة التالية.

وهناك عدد قليل من المنمنمات، لا ترتبط بنص المواضيع الإنجيلية، وانما بموضوع العيد؛ ويوجد منمنمتان توضح اعمال الرُّسل هي: عيد الخمسين – العنصرة – (n^o.47) ورجم القديس اسطيافانوس (n^o.12). وهناك اربعة مصورات للقديسين: والدة الرب (n^o.8) القديسون الأربعة (n^o.16) والشهداء الأربعون لسبسطية (الرقمين 26, 25). في حين تمثل المصورة الأخرى حقيقة تاريخية: ارتفاع الصليب المقدس على قبر قسطنطين وهيلانه (n^o.50) واخيراً يجب وضع العنوان المزخرف جانباً، حيث تم تخفيضها الى النصف في وقتنا الحاضر، وتقدم الأناجيل الأربعة كاتباً او متأمل تحت وطأة الإلهام الإلهي⁽³⁸⁾ ومثل السنة الطقسية لليعاقبه، واضعة ثماني اسابيع كمقدمات عيد الميلاد، لكل الأسرار التي تسبق ميلاد السيد المسيح، تقدم كحلقة منتظمة تابعة لحياة

(36) ان احدى الصور التي كان يتوجب وضعها في النموذج، تم حذفها قبل منمنمة تجلي يسوع المسيح (رقم 49)، وهنا يوضح الاهمال من قبل المزخرف في مخطوطة الفاتيكان (Syr 559).

(37) ينبغي ان تتوسع هذه الكلمة في معناها، لكي تشمل انجيل مختلف مثل النزول الى الكواكب، المقتبس من انجيل نيقودوم، والتفاصيل مستقاة من انجيل يوحنا.

(38) والأمر غير ذلك في الكنيسة اللاتينية، حيث ان البشارة وعيد زيارة العذراء وولادة يوحنا المعمدان، لأسباب مختلفة (ذكرى ميلاد او تقليد) لم تأتي في مكانها من السلسلة.

المخلص^(٣٩). وينتج عن ذلك ان الصور الانجيلية في المخطوطة، تمت بترتيب حسب التسلسل الزمني. وهي تقدم على ثلاثة مجاميع رئيسة وواضحة بصورة منتظمة: الطفولة (n^{os}. 2-18) المعجزات (n^{os}. 19-30) الآلام والموت والقيامة (nos. 31-47). وهناك بعض المداخلات التي توضع بدوافع ذات علاقة بطقوس لوتورجية مسيحية. ويوحى التقليد التاريخي لعيد الدنح (تعميد المسيح)، طبقاً لتذكارات القديس يوحنا المعمدان قبل تقدمه المسيح الى الهيكل، صور التعميد والبطشاة وقطع رأس يوحنا، على ان قصة السامرية تأتي بعد عيد العنصرة، وذلك لأنها تقرأ اليوم كفرص بركات، وهنا لدينا صورة لتعاليم السيد المسيح التي، اذا ما اردنا ان نحدد نحو اصحاب تستند الى حديث بعد العشاء الأخير. والتي يُقرأ جزء منها عادة في فروض المساء والصباح والقداس، وأخيراً يأتي التجلي بعد هذا العيد وذلك في موضعه الطقسي، وليس في موضعه حسب التسلسل الزمني.

ومن الطبيعي فأن المنمنمات التي تستند بصورة مباشرة الى موضوع العيد، تختلط مع الصور الإنجيلية، مما تساهم في اضطراب التسلسل التالي لها. ومن ذلك هذه المنمنمة الغربية التي نسميها "الحزن الكبير" وهي بدورها ترجمة وتحذيراً متزايداً من قبل المسيح للمرائين واورشليم، وذلك في نص من "متى" مُعدّ لفرض الصباح في عيد القديس اسطفانوس (no. 11).

وعلى الرغم من هذه النقاط غير الاعتيادية، يمكن اعتبار مصورات المخطوطة، على انها تعكس حياة المسيح، ويمكن مقارنتها في تنظيمها مع الصور التي رأيناها، والمرسومة على جدران الكنائس ولاسيما في كبادوقيا. ولكي تكون القراءة قادرة على تكوين فكرة دقيقة حول التوزيع، في المخطوطة، ليس فقط المنمنمات وانما كل انواع الزينة الأخرى، سواء الرسوم ام ترصيع الحروف بالذهب، وكذلك تكملة الفروض، فاننا وضعنا الجدول الآتي حيث ان هذه التعاليم المختلفة، يمكن العثور عليها وذلك بانتظار الوصف الكامل والمفصل الذي سوف نقدمه في يومنا، ضمن فهرسة المخطوطات الشرقية في مكتبة الفاتيكان. ومن غير المجدي ان نلاحظ ان هذا الجدول، يقدم صورة امينة للسنة الطقسية مثلما تم تنظيمها، في دير مار متي وذلك في القرن الثالث عشر^(٤٠).

(39) لسبب آخر، ليس له علاقة بالطقوس، عانى الفنانون من ادخال التقدمه في التسلسل الزمني لحياة السيد المسيح. وبالنسبة لهم ادت مجزرة الأبرياء الى هرب الیصابات الى الصحراء، ثم كانت دعوة يوحنا المعمدان في الصحراء، ثم جماعة التعميد. انظر الجزء الخاص بصوت النصّب، السلسلة الجديدة. ١٩٣٨ ص ص ٢١٨ — ٢١٩.

(40) بين المخطوطات المختلفة هناك اختلافات مهمة تؤكد على الحرية التي تتمتع بها الكنائس والأديرة. وسوف نقارن فيما بعد من وجهة النظر هذه الفاتيكان (559) والمتحف البريطاني (7170) حيث وجود أوجه تشابه واختلاف حول نقاط معينة. ومقارنة الحلقة الطقسية التي تنتج عن مخطوطتنا ومخطوطة (مينايون أي جدول الشهداء في الكنيسة اليونانية) السريانية التي تم توحيدها من قبل نو Nau في بداية الجزء العاشر من الباترولوجيا الشرقية "علم آباء الكنيسة الشرقية" لرفع الأعياد المثبتة. نجد مادة الإشارات حول الأعياد غير ثابتة التاريخ. وهكذا فإن الأرقام (٧) ص ٩٨ (برج ابدین ١١٨٤) (١٠) ص (١٠٢) والقرنين الثاني عشر والثالث عشر (١١) ص ١٢٥ تظم ثمانية أيام الأحد كمقدمات عيد الميلاد: (١) تقديس البيعة. (٢) الإهداء. (٣) بشارة زكريا. (٤) البشارة. (٥)

في العمود الأول، نلاحظ المنمنمات قد أُشير إليها بالخط المائل وتم ترقيمها، أما العناوين التي اعطيت لها فهي عناويننا وليس لمعظم الصور أية رواية في المخطوطة. وعلى العكس من ذلك فإن تسمية ايام الأحاد والأعياد، هي اسماء تمت بموجب معجم اسماء معينين، وتم اختصارها عند الضرورة. وتضيف أعمال الزينة الأخرى وحتى بالأبيض لكي تفصل كل سلسلة وذلك من أجل وضع المخطوطة في أفضل مكان. وتشير الأعمدة الموجودة على اليمين الى:

١. الفروض بحيث يرتبط كل فرض بالصفحة، حيث يبدأ او بدقة أكبر تلك التي تحمل بداية العنوان.

٢. قراءة الانجيل المحددة من خلال مصادر ومواضع وقد تجنبنا أسماء صلاة الستار (صلاة العصر) والفجر (صبرا) والصباح التي توحى بالاعتقاد، بالتشابه الموجود بين فروض الطقوس الدينية السريانية وطقوسنا الدينية. إن وجود قراءات الأنجيل في كل من هذه الفروض، يكفي كي يؤشر الاختلاف الذي يفصل بينهما.

وتشير الاحرف المائلة الى الاشارات (او الى مصادر) الأنجيل المكتوبة بأحرف من ذهب.

فالحرف (H) يشير الى أن القراءات مأخوذة من الطبعة الحرقلية^(٤١) في حين ان القراءات الأخرى مستقاة من بشيطو أي الترجمة البسيطة^(*).

وسوف نلاحظ كيف يحصل للمخطوطة في تنوع القراءات، في اليوم نفسه عند اعتماد الطبعتين، وهكذا بالنسبة ليوم أحد السعانيين حيث نقرأ السرد المتعلق بالدخول الى اورشليم، وذلك حسب الأنجيل الأربعة متى ومرقس ولوقا ويوحنا أولاً في طبعة (بشيطو) ومن ثم في الطبعة الحرقلية^(**). ويبقى هناك احد الفروض الذي يجب تقديمها، وسوف نعيد أحد الأنجيل المذكورة سابقاً: انجيل لوقا الطبعة الحرقلية وفي بعض الأحيان، وعندما تكون الإعادة ضرورية يبقى الخيار متروكاً بين نصوص مختلفة، وسوف يتم استعمال كتاب يتضمن قراءات تتم تلاوتها في القدا، على سبيل المثال بالنسبة لأحد زكريا الرابع لمقدمات عيد الميلاد.

زيرة العذراء لالي صابات.

٦) ميلاد يوحنا. ٧) جلاء يوسف. ٨) ميلاد يسوع. (في الفاتيكان ٥٥٩ هناك ثلاثة أحاد للإهداء ولا يوجد أحد الميلاد). وكذلك الصوم الكبير في رقم (١١) (ص ١٢٦) فإن أيام الأحد لا علاقة لها بمخطوطتنا.

(٤١) الطبعة المنسوبة الى فيلوكسين philoxene، وتمت مراجعتها من قبل توماس هيركلي. وفي الفهارس القديمة مثلما هو الحال مع فهرسي المتحف البريطاني تسمى philoxens في حين ان المخطوطة السريانية تسميها الحرقلية. نجد في كتاب آخر ملحق والنص الكامل مع الترجمة حيث تتضمن الترجمة (٤٠) قراءة تم طبعها على ثلاث مخطوطات في المدرسة الاكليريكية لبطركية السريان في الأشرقية في لبنان للقرون الثالث عشر والقرن السادس عشر والقرن الثامن عشر ويشبه تكوين هذه الفروض عادة، نفس تكوين مخطوطتنا ولكن ليس دائماً.

(*) الترجمة البسيطة: وهي يسيرة وغير معقدة ونقترن بترجمة الكتاب المقدس بالسريانية وأول من دعا هذه الترجمة موسى بركيفا ٩٠٣ م (م).

(**) الترجمة الحرقلية: هي بعكس الترجمة البسيطة (بشيطو) ويفهم منها أنها أكثر تعقيداً وتم إعطاؤها في هذه الترجمة بالحرف H (م).

وفي السمات المعروفة والمميزة للطقوس الدينية السريانية، تتضمن "ترتيب" القراءات التي تجمع أناجيل مختلفة. وتقدّم عادة في وقت او مناسبة الآلام. ونشير الى تكوينها الى أقصى درجة يمكننا القيام بها بفضل زميلنا R.P. Raes. وصبره وجلده، وفي بعض الأحيان يتم اختصار ذلك الى كلمتين او ثلاثة، ومن الصعب تحديد المصدر دون الإشارة الى الملاحظات. والذي يروم مقارنة هذه الإشارات مع الإشارات التي نجدها في فهرس او في كتب أخرى⁽⁴²⁾ سوف يأخذنا بالحسبان الحرية التي يتسم بها حق التنسيق. حيث يختلف تنسيقنا عن تنسيق المخطوطات الأخرى. وفي الحقيقة لم نعد هنا الى وصف كامل للمخطوطة، وانما فقط الى الإطار الذي يفيد بيان مهارة المنمنمات، ولم نقدم كل التفاصيل لكل القراءات. وقد حذفناها من الأقسام التي ليس فيها صور توضيحية، وحتى في الأخرى كما اننا تجاهلنا بعض التنسيق الذي لا يمتلك اية صورة وسيعمل فهرس المخطوطات الشرقية لمكتبة الفاتيكان على ردم هذه الفجوات.

(42) تم اضافة السطر الثاني للعنوان في الهامش الأعلى للعمود الأول بعد فترة، وذلك من أجل تعويض الجزء المفقود. اما المنمنمة الموجودة في أسفل (F.5^r) العمود الثاني فأنها تجزأ العنوان الى جزئين.

متابعة الفروض والمنمنمات أيام الأحد، الأعياد، وأيام العطل

الملف	السجل	الفروض	الأنجيل	المواضيع
1 ^r	١. الإنجيليان متى ومرقس (عنوان غير كامل)			
1 ^v	عيد الكنيسة (الاهداء)	المساء	متى ١٦ : ١٣ — ١٩	اعتراف بطرس
2 ^r		الصباح	يوحنا ٢ : ١٢ — ٢٢	Vendours chasses dutemple
2 ^v		القُدّاس	مثل فرض المساء	
	أبيض			
	الأحد الثاني (الاهداء)	المساء	مرقس ١٨ : ٢٧ — ٣٣	اعتراف بطرس
3 ^r		الصباح	متى ٢٣ : ١ — ١٢	حديث ضد المتظاهرين التقوى
3 ^v			مثل فرض المساء	
	أبيض			
	الأحد الثالث (الإهداء)	المساء	يوحنا ١٠ : ٢٢ — ٣٨	حديث في عيد الاهداء
4 ^v		الصباح	متى ٢٣ : ١٣ — ٢٢	
5 ^r		القُدّاس	لوقا ١ : ١ — ٢٢	
	أحد زكريا	المساء	لوقا ١ : ٥ — ٢٥ H	بشارة زكريا
	٢. ظهور الملاك لزكريا			
6 ^v		الصباح		
7 ^v		القُدّاس	مثل المساء او الصباح	
8 ^r	الزينة الخطية بشارة الرب	المساء	متى ١ : ١ — ١٧	نسب يسوع
8 ^v	٣. البشارة			
		الصباح		
		القُدّاس	لوقا ١ : ٢٦ — ٣٨	البشارة
9 ^v	الزيارة	المساء	لوقا ١ : ٣٩ — ٥٦	الزيارة

10 ^r	٤. زيارة العذراء			
10 ^v		الصباح	لوقا ١: ٣٩ — ٤٦، الزيارة	
		القداس	مثل فرض الصباح	
	(ابيض)			
	ولادة يوحنا	مساء	لوقا ١: ٥٧ — ٦٦ يوحنا	
11 ^r	٥. الاسم المعطى ليوحنا			
		الصباح	لوقا ١: ٦٧ — ٨٠ نشيد زكريا	
		القداس	مثل فرض الصباح	
12 ^r	أبيض			
	رؤيا يوسف	المساء	متى ١: ١ — ١٧ H نسب السيد المسيح	
12 ^v	ظهور الملاك على يوسف	الصباح	متى ١: ١٨ — ٢٤ رؤيا يوسف	
		القداس	مثل فرض المساء	
13 ^r	ابيض			
	عيد الميلاد	المساء	يوحنا ١: ١ — ١٧ مقدمة	
14 ^r		الليل	لوقا ٢: ١ — ٢٠ ولادة يسوع	
		الصباح	متى ٢: ١ — ١٢ الافتتان بالمنجمين	
16 ^r	٧. ميلاد يسوع: الرعاة والمنجمين			
		القداس	متى ١: ١٨ — ٢٤ رؤيا يوسف	
			H	
16 ^v	تذكار العذراء	المساء	لوقا ٢: ١٥ — ٢١ الافتتان بالرعاة	
			H	
17 ^r	٨. والددة الرب			
17 ^v		الصباح	متى ١٢: ٤٦ — ٥٠ مريم ام يسوع	
		القداس	لوقا ١: ٤٦ — ٥٦	
18 ^r	٩. مجزرة الأبرياء			
		المساء	متى ٢: ١٣ — ٢٣	
18 ^v	الهروب الى مصر			
19 ^r		الصباح	متى ٢: ١٣ — ٢٣	
			H	
19 ^v		القداس	مثل فرض المساء	
	١١. الحزن الكبير			

تذكار القديس اسطفانوس	المساء	مرقس ١٢ : ١ — ١٢	حديث المتظاهرين بالتقوى
20 ^v	١٢ . رجم القديس اسطفانوس		
	الصباح	متى ٢٣ : ٢٩ — ٣٩	
	القداس	يوحنا ١٢ : ٢٤ — ٢٦	حبة الحنطة التي تموت في الارض.
21 ^v	ابيض تذكار القديسين باسيل وكريغوري		
	المساء الصباح القداس		
24 ^v	ابيض عيد الدنج	المساء	تعميد يسوع
25 ^r	ابيض	مرقس ١ : ١ — ١١	
		اليوم	
26 ^r	١٣ . تعميد المسيح		
26 ^v		الصباح	تعميد يسوع
27 ^r		القداس	
		لوقا ٣ : ١ — ١٤	
28 ^r	١٤ . بشارة المعمدان تذكار القديس يوحنا	المساء	بشارة المعمدان
28 ^v		لوقا ٣ : ١٥ — ٢٠	
29 ^v		الصباح	تعميد يسوع
		القداس	
		لوقا ٧ : ١٨ — ٣٥	
		مثل فرض القداس	
	١٥ . قطع رأس يوحنا المعمدان		
30 ^r		المساء	
		متى ١٤ : ١ — ١٢	
		الصباح	
		مرقس ٦ : ١٤ — ٢٩	
31 ^r		القداس	
		لوقا ١١ : ٧ — ٩	
31 ^v	ابيض اول أحد بعد الدنج		
	المساء، الصباح، القداس		
33 ^v	أبيض		

	المساء، الصباح، القداس	ثاني أحد بعد الدنح	
	المساء، الصباح، القداس	ثالث احد بعد الدنح	34 ^v
	المساء، الصباح، القداس	أبيض رابع احد بعد الدنح	37 ^r
	المساء، الصباح، القداس	خامس أحد بعد الدنح	39 ^r
	المساء، الصباح، القداس	أبيض سادس احد بعد الدنح	40 ^v
	المساء، الصباح، القداس	زينة خطية سابع احد بعد الدنح	42 ^r
	المساء، الصباح، القداس	أبيض ثامن احد بعد الدنح	43 ^v
	المساء، الصباح، القداس	١٦ . القديسون الأربعة: الرهبان والأساقفة	45 ^v
موعظة الجبل	متى ٥ : ١ — ١٦ لوقا ٦ : ٢٠ — ٢٦	تذكار الأب القديس انطوان	46 ^r
حديث الزارع	مرقس ٤ : ١ — ٢٥		
	المساء	الزينة الخطية الكبرى	48 ^r
	لوقا ٢ : ٢١ — ٢٧	١٧ . رؤيا شمعون تقدمة يسوع الى الهيكل (التقدمة)	

ختان وتقديم يسوع		١٨ . تقديم يسوع الى الهيكل	48 ^v
المسيح في الهيكل	لوقا ٢: ٢٧ — ٣٩	الصباح	49 ^r
	لوقا ٢: ٤٠ — ٥٢	القدس	
		ابيض	50 ^r
		الاثنين من اسبوع الختان	
		ثلاثاء اسبوع الختان	51 ^r
		اربعاء اسبوع الختان	51 ^v
		أبيض	52 ^r
		الجمعة: المتوفون	
		مساء،	
		صباح،	
		القدس	
		المساء،	
		الصباح،	
		القدس	
		المساء،	
		الصباح،	
		القدس	
		عنوان - ابيض	54 ^v
		جمعة القديسين الموتى	
		جمعة الأجانب (الموتى)	56 ^r
		١٩ . اعراس قانا	57 ^r
		أول احد الصيام	
			58 ^r
			58 ^v
		أبيض	59 ^r
		اثنين أول اسبوع الصيام	
		أبيض	60 ^r
		ثلاثاء أول اسبوع الصيام	
		أبيض	61 ^r
		أربعاء أول اسبوع الصيام	
		أبيض	62 ^r
		خميس أول اسبوع الصيام	
		أبيض	64 ^r
		جمعة أول اسبوع الصيام	
		ابيض	64 ^v
		المساء	
		فرض واحد يومياً	
		يوحنا ٢: ١ — ٢	
		متى ١: ١ — ١١	
		لوقا ١: ١ — ١٣	
اعراس قانا			
أغراء الشيطان للمسيح			

سبت الاسبوع الاول، تذكار مار تيودورس	المساء، الصباح، القداس		
٢٠. شفاء الأبرض الأحد الثاني للصوم	المساء الليل	تناسق لوقا ٤: ٣٨ — ٤٢ لوقا ١١: ١٤ — ١٩ ابراء الآخرين	67 ^r 67 ^v
	الصباح	مرقس ٢: ١ — ١٢	68 ^v
	القداس	لوقا ٥: ١٧ — ٢٦	69 ^r 69 ^v
أبيض جمعة ثاني اسبوع الصوم ابيض سبت ثاني اسبوع الصيام ابيض	{	فرض واحد يومياً	70 ^v 71 ^v
أحد ثاني اسبوع الصيام ٢٠. صلاة المائة		لوقا ٦: ١ — ١١	72 ^r 72 ^v
ثالث احد الصيام	المساء	لوقا ٧: ١ — ٩	
	الليل	متى ٨: ١١ — ١٣ تناسق (٢)	73 ^r 73 ^v
٢١. ابنة يواريش ٢٢. شفاء النازفة	الصباح القداس	تناسق (٣) يوحنا ٤: ٤٦ — ٤	74 ^r 75 ^r
أبيض جمعة الاسبوع الثالث ابيض سبت الاسبوع الثالث ابيض الاسبوع الثالث ابيض	{	فرض واحد يومياً	75 ^v 76 ^v 77 ^r
رابع أحد الصوم (أبيض) اثنين اسبوع منتصف الصوم		صباح، قداس مساء، ليل،	77 ^v 79 ^v

		80 ^v	(ابيض)
		82 ^r	ثلاثاء اسبوع منتصف الصوم (ابيض)
		83 ^v	اربعاء منتصف الصوم (عنوان ابيض)
		84 ^v	خميس اسبوع منتصف في المساء الصوم
		85 ^r	جمعة اسبوع منتصف في المساء الصوم
		85 ^v	(ابيض) سبت اسبوع منتصف في المساء الصوم
		86 ^v	القدس
		87 ^v	(ابيض ثم ملئت بيد اخرى) خامس احد من الصوم: المساء
		88 ^r	الليل
		90 ^r	٢٣. شفاء المولود الاعمى الصباح
		90 ^v	٢٤. بعث ابن الارملة القدس
		91 ^r	اربعاء الاسبوع الخامس من الصوم
		91 ^v	جمعة الاسبوع الخامس من الصوم
		92 ^r	سبت الاسبوع الخامس القدس من الصوم
			المساء
		93 ^r	تذكار الشهداء الاربعة
		93 ^v	٢٥. الشهداء الاربعة (١)
		94 ^r	٢٦. الشهداء الأربعة (٢)
		94 ^v	الصباح
			القدس
			متى ٩: ٢٧ — ٣٥ اثنان من العميان
			يوحنا ٩: ١ — ٤١ المولود الأعمى
			لوقا ٧: ١١ — ١٧ حديث بعد العشاء
			مرقس ٨: ١٣ — ٢٦ انذار يسوع المسيح - الاعمى.
			قراءة واحدة يومياً
			متى ٢٣: ٣٤ — ٣٨ حديث بعد العشاء
			H
			يوحنا ١٥: ١٢ ، ١٦ : المتظاهرين بالتقوى
			٣
			متى ٥: ١٦ — ٢٣ حديث التعذيب

H				
المساء	لوقا ٥: ٢٥ — ٣٧	السامري الطيب		
95 ^v	الاحد السادس للصوم			
96 ^r	الليل	مرقس ١٠: ٤٦ ب		
		٥٢ —		
		لوقا ١٨: ٤٣ ب		
96 ^v	٢٧. الغداء عند سمعان			
97 ^r	الصباح	تناسق (١)	الخاطئة عند سمعان	
98 ^r	القداس	تناسق (٢)	الفريسي	
99 ^r	اربعاء الاسبوع	فرض واحد فقط		
99 ^v	السادس من الصوم			
	(ابيض)			
	جمعة الاربعين			
101 r	٢٨. إقامة العازر	يوحنا ١١: ١ — ٢٩		
		يوحنا ١١: ٣٠ — ٤٤		
102 ^r	القداس	يوحنا ١١: ٤٥ — ٤٨	بعث العازر	
		يو ١٢: ١ — ٩، ٢	تشاوّر ضد يسوع	
		١١ —		
102 ^v	سبت الاسبوع السادس	مرقس ١٠: ٣٢ — ٤٥	اعلان الآلام	
103 ^r	من الصوم			
104 ^r	احد السعانيين	متى ٢١: ١ — ٧		
		مرقس ١١: ١ — ١٨		
105 ^r	٢٩. دخول يسوع			
	المسيح الى اورشليم			
106 ^r	بركة السعانيين	لوقا ١٩: ٢٩ — ٤٨		
		يوحنا ١٢: ١٢ — ١٦		
106 ^v	اليوم الاول	متى ٢١: ١ — ١٧		
107 ^v	اليوم الثاني	H		
		مرقس ١١: ١ — ١١		
108 ^r	اليوم الثالث	H		
		لوقا ١٩: ٢٩ — ٤٦		

H	اليوم الرابع	يوحنا ١٢ : ١٢ —	109 ^r
H ١٨	القداس	الفرض الثالث	109 ^v
	المساء	(ابيض)	
	الاثنين اسبوع الالام		
	الأول في الليل		111 ^v
	الثاني في الليل		111 ^r
	الصباح		112 ^r
	بيت العماد		112 ^v
	الساعة الثالثة		113
	الظهيرة		114 ^r
	الساعة		115 ^r
	التاسعة		
	المساء		115 ^v
	الصباح		117 ^r
	بيت العماد		118 ^v
	المساء		119
	الصباح	التناسق (٦)	120
حديث يسوع في الهيكل	في بيت العماد	يوحنا ٥ : ١ — ١٨	121 ^v
			٣٠. بركة المخلع
			122 v زينة خطية
			٣١. يهوذا الخائن يسلم المسيح
يهودا يحضّر الخيانة	المساء	تناسق	خميس الآلام
تعليم يسوع في الهيكل	الليل		خميس الاسرار
	الصباح	تناسق	123 ^v
يسوع مع المتظاهرين	في بيت العماد	يوحنا ٧ : ١٤ — ٣٠	124 ^v
التقوى بخصوص المرأة الزانية			(ابيض) 126 ^v

بركة	مثل الأحد السادس من مساء 95 f.		
الظهرية	يوحنا ١٣ : ١ ١١	غسل القدمين	127 ^v
	يوحنا ١٣ : ١٢ ١٩		
المساء	تناسق (١)	حديث حول الخيانة	128 ^r
			٣٣. العشاء الأخير جمعة الآلام
القداش	تناسق (١)	سر القربان المقدس	129 ^r
الليلة الاولى	تناسق (٢)	الخيانة	٣٤. عشاء التلاميذ خميس الفصح
الليلة الثانية	تناسق		129 ^v الجمعة العظيمة
			131 ^v
			٣٥. الخيانة ٣٦. يسوع امام قيافا
الليلة الثالثة	تناسق	حكم قيافا	133 ^r
في الصباح	تناسق		٣٧. ندم بطرس وججوده
			135 ^r
الساعة الثالثة	تناسق (٥)	امام بيلاطس	137 ^r
الظهر	تناسق (٦)	ادانة - صلب	٣٨. الصلب
الساعة التاسعة	تناسق (٧)	موت يسوع المسيح	139 ^r 141 ^v جمعة الآلام
			٣٩. وضع الصليب
عبادة الصليب	تناسق (٨)	بعد موت يسوع	142 ^v
المساء	تناسق	تكفين يسوع	٤٠. الوضع في القبر
الصباح	متى ٢٧ : ٦٢ — ٦٦	الحراسة على القبر	سبت الاخبار السعيدة 143 ^r
المساء	متى ٢٨ : ١ — ١٠	حارسي القبر	144 ^r
قداش المساء	متى ٢٨ : ١١ — ٢٠	الحرس. الظهور في الجليل	144 ^v 145 ^r احد القيامة العظيم

145 ^v	الليل	تناسق (٢)	قيامة يسوع المسيح
146 ^v	٤١ . القيامة		
	٤٢ . الظهور لمريم المجدلية		
147 ^v	الصباح	يوحنا ٢٠ : ١٠ — ١٨	القيامة والظهور للمجدلية
148 ^v	قبلة السلام		
149 ^r	القداس	لوقا ٢٤ : ١٣ — ٣٥	الظهور لتلاميذا عماوس
150 ^v	٤٣ . تلميذا عماوس الاثنين في "Albis"	لوقا ٢٤ : ١٣ — ٣٥ H	
152 ^r	الصباح		
152 ^v	القداس		
	المساء، الصباح، القداس		
154	(ابيض) خميس "in albis"		
156 ^r	(ابيض) Jeudi "in albis"		
158 ^r	جمعة المرشدين		
159 ^v	(ابيض) سبت "in albis"		
161 ^r	(ابيض) تذكار مار كوركيس		
	المساء، الصباح،		

	القُداس	162 ^v	(ابيض)	الاحد الجديد
الظهور للتلاميذ دون توما	يوحنا ٢٠: ١٩ — ٢٥	المساء		
الظهور لتوما	يوحنا ٢٠: ٢٦ — ٣١	الصباح	٤٤. جحود توما	163 ^v
			(ابيض)	164 ^r
	يوحنا ١٠: ٢٢ — H ١٨	القُداس		
		المساء، الصباح، القُداس	الاحد الثاني بعد القيامة	165 ^r
		المساء، الصباح، القُداس	الاحد الثالث بعد القيامة	166 ^v
			(ابيض)	168 ^v
		المساء، الصباح، القُداس	الاحد الرابع بعد القيامة	
		المساء، الصباح، القُداس	الاحد الخامس بعد القيامة	170 ^r
			(مجال ابيض كبير)	172 ^v
الصعود	لوقا ٢٤: ٣٦ — ٥٣	المساء	خميس الصعود	173 ^r
حديث نيقوديموس	يوحنا ٣: ١١ — ٢١	الليل		173 ^v
	مرقس ١٦: ١٢ — ٢٠	الصباح	٤٥. الصعود	174 ^v
				175 ^r
الصعود	لوقا ٢٤: ١٦ — ٥٣	القُداس	(ابيض)	176 ^r
	H			
		المساء، الصباح، القُداس	الاحد الاول بعد الصعود	
			(ابيض)	178 ^r

العذراء حافظة الزروع	المساء	يوحنا ٤ : ٢٧ — ٤٢	بعد لقاء السامرية
	الصباح	متى ١٢ : ٤٦ — ٥٠	
		لوقا ١١ : ٢٧ — H ٢٨	اعراس قانا
179 ^v	القداس	يوحنا ٢ : ١ — ١١ H	
180 ^r	٤٦ . يسوع يعلم التلاميذ		حديث بعد Cene
181 ^r	عيد الخمسين	المساء	يوحنا ١٤ : ١٥ — ٢٣
	الزينة الخطية بعد العنوان	الليل	مثل القيامة، الصباح f. 147 ^r
181 ^v	٤٧ . عيد الخمسين (العنصرة)	الصباح	يوحنا ١٦ : ٤ — ١٥
182 ^v		القداس	يوحنا ١٥ : ١ — ١١ يوحنا ١٥ : ٢٦ ، ١٦ : ١
183 ^r	بياض في نهاية العمود		
183 ^v	٤٨ . السامرية		
	التبريك	يوحنا ٤ : ١٣ — ٢٤	مقابلة السامرية
184 ^r	اول احد بعد الخمسين (العنصرة)	المساء، الصباح، القداس	
186 ^r	ثاني احد بعد العنصرة	المساء، الصباح، القداس	
188 ^v	الاحد الثالث بعد العنصرة	المساء، الصباح، القداس	
189 ^v	(ابيض) اربعاء اسبوع الوسط، التلاميذ	فرض واحد	

		190 ^v	(ابيض)	الاحد الرابع بعد	المساء، الصباح، القداس
		193 ^r		الاحد الخامس بعد	المساء، الصباح، القداس
		195 ^r	(ابيض)	الاحد السادس بعد	المساء، الصباح، القداس
		197 ^r		العنصرة	
		199 ^r	جمعة التلاميذ	المساء، الصباح، القداس	
			تذكاراتوما الرسول	المساء، الصباح	
			الاحد الاول بعد جمعة	القداس	مثل الاحد الثالث، الاهداء، المساء F.3 ^v
			التلاميذ		
		201 ^r	الاحد الثاني بعد جمعة	المساء، الصباح، القداس	
			التلاميذ		
		204 ^r	(ابيض)	الاحد الثالث بعد جمعة	المساء، الصباح، القداس
			التلاميذ		
		206 ^r	تذكاراتما متى ومار		نفس القراءات في عيد القديس انطوان F.46 ^r نفس القراءات في عيد القديسين باسيل وغريغوريوس F.21 ^v
			زكاي		
			تذكارات المفريان مار		
			احودامة		
		206 ^v	(ابيض)	٤٩ . التجلي	
			التجلي على جبل	المساء	متى ١٧: ١ — ٩
					التجلي

	طابور	
مرقس ٩: ٢ — ١٣	الصباح	207 ^r
لوقا ٩: ٢٨ — ٣٦	القديس	208 ^r
	(ابيض)	208 ^v
	الاحد الرابع بعد جمعة التلاميذ	
	المساء، الصباح، القديس	
	(ابيض)	201 ^r
	الاحد الخامس بعد جمعة التلاميذ	
	المساء، الصباح، القديس	
	(ابيض)	212 ^v
	انتقال العذراء	
	المساء، الصباح، القديس	
		213 ^r
	الاحد السادس بعد جمعة التلاميذ (بياض كبير جداً)	213 ^v
	الصباح، القديس	214 ^v
	الاحد السابع بعد جمعة التلاميذ	215 ^v
	مساء، صباح، قديس	
	(ابيض)	217 ^v
	الاحد الاول من اسبوع اصحاب حنانيا	
	مساء، صباح، قديس	
	(ابيض)	218 ^v
	الاحد الثاني بعد اسبوع اصحاب حنانيا	
	مساء، صباح، قديس	
	(ابيض)	220 ^v
	الاحد الثالث لاصحاب حنانيا	
	مساء، صباح، قديس	
	(ابيض)	221 ^v
	تذكارات شمعون الشيخ	
	مثل تذكارات	

القديس انطوان f.46 ^r			
لوقا ٩: ١٨ — ٢٧	المساء	الاحد الرابع من اسبوع اصحاب حنانيا	222 ^v
	الصباح		223 ^r
	القداس		
		٥٠. قسطنطين وهيلين يمسكان الصليب (ابيض)	223 ^v
	المساء	ارتفاع الصليب	
متى ٢٤: ٣، ٢٦ — ٣٥			
مرقس ١٣: ١ — ٣١	الصباح		224 ^v
لوقا ٢٢: ٥ — ٣٣	عبادة الصليب		226 ^r
مرقس ٨: ١٣ ب — ٢١	القداس		227 ^v
التنبؤ بتدمير القدس ونهاية العالم بذرة			
		(ابيض)	228 ^r
	مساء، صباح، قداس	الاحد الاول بعد ارتفاع الصليب	
	مساء، صباح، قداس	الاحد الثاني بعد ارتفاع الصليب	
	مساء، صباح، قداس	الاحد الثالث بعد ارتفاع الصليب	
	مساء، صباح، قداس	الاحد الرابع بعد ارتفاع الصليب	
	مساء، صباح، قداس	الاحد الخامس بعد ارتفاع الصليب	
	مساء، صباح، قداس	الاحد السادس بعد ارتفاع الصليب	
	مساء، صباح، قداس	الاحد السابع بعد ارتفاع الصليب	

241-	صفحات مفقودة	تم وضع صفحات بيضاء محلها او انها تالفة كلياً
247		
249	تذكّار سر كيس وباكوس	المساء
248 ^v	لموت كل انسان، اولاً للطفل	
250 ^r	بالنسبة لدفن النساء	
250 ^r	القولوفون (آخر جملة في المخطوط)	

٥. المنمنمات، اعمال الورشة

سوف لا تُقدّم منمنمات الفاتيكان (559 syr) كأعمال فنية كبرى، فهي بعيدة عن ان يكون لها قيمة من هذا النوع، كالتّي تزّين المخطوطات البيزنطية للحقبة نفسها. إنها تتمتع بالاهمية والقيمة نفسها، لتدع المجال لنا كي نستنتج، النموذج الذي احتذت به. وذلك لأنها تمثل نسخة تم انجازها، بصورة أمينة على قدر المستطاع، من قبل رسام محترم ومؤهل ومصمم^(*)، او مصممين جيدين للصور التي تتضمن جمالاً لا يقبل الجدل. وبكل اختصار، انها اعمال ورشة حيث ان اصالة أولئك الذين يُمسكون بريشة الرسام، تنمحي لكي لا تُظهر سوى سمات الفن الذي خلف اوجه، النموذج الأصلي ولا نعرف سوى الاستنساخ.

ان هذه السمة الخاصة بالاستنساخ يمكن أن نجدها بالمنمنمات نفسها، في مخطوطة أخرى من المتحف البريطاني التي اشرنا اليها سابقاً، والتي سوف نركز عليها لاحقاً. ولكن من الممكن الاعتراف بالفحص الوحيد لنسخة الفاتيكان السريانية ٥٥٩ والاكثر من ذلك، من الممكن الاشارة بالضبط كيف استطاع المحترفون انجاز المخطوطة في هذه السنة أي عام ١٢٢٠م.

ان اسم الناسخ معروف وقد اشرنا اليه في الفقرة الثانية المتعلقة بتاريخ وأصل المخطوطة — دير مار متي. إلا أن أسماء مساعديه الذين يبدو انهم لا يقلّون عن اثنين، لكل واحدة من هذه المصورات، غير معروفين، ولكن من الممكن معرفة وظيفة كل واحد منهما بدقة.

وأول حقيقة يمكن معرفتها هي ان الصورة تم تنفيذها اثناء الاستنساخ، ولم يتحدد الكاتب بترك مجال ابيض في المنمنمات، على ان يتم ملء هذا المجال من قبل المزخرف فيما بعد، ويكون حريضاً على انجاز عمله. وعندما يتوقف عند النموذج الذي يقدم له صورة يمكن استنساخها فإنه لا يهدأ، وفي الحقيقة، نوّكد احياناً ان أحرف العمود او السطر، التي تلي المنمنمة تتجاوز الاطار الذي وضعت داخله الصورة المنجزة، وهناك ما يدل على ان هذه الأحرف هي لاحقة له^(٤٣).

(*) لا يعرف الرسام الذي قام بتصوير هذه المنمنمات، الخاصة بمخطوطتنا 559، ويحتمل ان يكون باكوس الباغديدي، أو أبو يوسف بهنام بن موسى الموصلّي، أحد هؤلاء الذين شاركوا في هذا العمل الفني الكبير. (م م).
(43) انظر الملاحظات المقدمة لوصف المنمنمات (38 و 39) ففي الاولى نلاحظ وبكل جلاء، التعاقب المزدوج الذي اشرنا اليه. وفي الثانية نلاحظ ان الظاهرة الواضحة جداً حتى على الطباعة التصويرية. ولكن من الممكن معرفتها وتميزها في اماكن أخرى على سبيل المثال في الأرقام (7,23,30,32,33,44). ومن ناحية أخرى يحصل في بعض الأحيان، ولكن من النادر (الرقم 39.40) ان صف الحروف أي حروف السطر الأعلى تتجاوز الرسم. في هذه الحالة يجب ان نفترض ان الناسخ قد ترك المجال للرسام قبل ان يكتب سطره الاخير او اسطره. وفي الأرقام (18.34) يبدو انه لم يكتب عموده الأول إلا بعد انجاز المنمنمة في العمود الثاني.

ومن ناحية أخرى، من المؤكد انه في كل واحدة من هذه المنمنمات، يجب ان نعترف ان العمل هو من يد شخصين مختلفين، وربما تكون لثلاثة ايادي او ربما اكثر من ذلك، ونقدم فيما يأتي كيفية إنجاز العمل.

المحترف او الحرفي الاول الذي نعتنه، يكون "ساحب الخطوط" وذلك لأنه لا يعرف سوى الرسوم الخطية، حيث يقوم بالرسم على المسطرة وبدقة خطين او خط مزدوج احمر. اما الاطار فإنه مخطط للصورة. ومن ناحية أخرى، يشير فيها ودائماً على المسطرة، اذا كان هناك مجال، التقسيمات الكبيرة والخطوط الرئيسية، ومجاميع من العمارة، والصورة او الصور الجانبية للأقواس وقطع من الأثاث، وقبل إنجاز كل ما يمكن ان تتم معالجته برسم خطي. وهذا العمل التحضيري الذي يتوجب ان يهتفي عندما تتم تغطيته بالصبغ المرئي في كثير من الأماكن، حيث ينتشر الصبغ. فالذهب الذي فقد تقريباً في كل مكان، يدع المجال لإعادة الظهور عند إعادة تغطيته العناصر المجمعة التي يهتفي أثرها "ساحب الخط"^(٤٤).

ومن الممكن ان يكون هذا الشخص هو الناسخ نفسه، إلا ان ذلك امر محتمل^(٤٥) ومن ناحية أخرى يعد مميزاً عن صانع المنمنمة، وذلك لأن الأخير لا يتبع دائماً وبأمانة، التأشير التي تم اقتفاء أثرها. وهذه على الأقل في حالة ما قام بها ليس بسبب انه يبدو له من المناسب تصحيح هذه التأشير^(٤٦) وانما بسبب انه لم يفهمها: في الصلب (رقم 38) لم يعرف الرمح، وان النموذج الذي وضعه بيد قائد المائة، وان الرأس اجتاز قبعته: فقد عمل من ذلك خوذة لا تمتلك أي سبب لوجودها، وانما قام وبكل بساطة، بحذف عصا الرمح، وان الإشارة الحمراء الاولى اشارت الى ذلك بكل دقة، فإذا ما افترضنا ان ذلك في يده فإنه من المحتمل إنه نسي ما قام به فعلاً عندما جاء الى الرسم.

وهناك استنتاج اخر، يمكن ان نستقيه من هذا التأكيد نفسه، وهو ان منمنماتنا لا يمكن ان تكون سوى استنساخ امين جداً، وتقريباً ميكانيكي، لأنموذج كان موجوداً سابقاً، طالما اننا نرى الرسام وهو يهيئ مهمته بشيء يشابه رسم مربع. وهذا التحضير يُميز بمنمنمات تظهر هنا بصورة مختلفة، عن تلك التي يتوجب ان تظهر في النموذج الأصلي. انها حالة الصور المختصرة الى حجم العمود كما في الارقام 41 و 42 وهكذا تشوهت في رقم (18). حيث يحتوي النموذج الذي اعاد انجازه الناسخ مبارك^(*) على هذه التشوهات. والأكثر من ذلك، نتوصل الى الاستنتاج الذي لم يكن سوى بين ايدينا، على شكل اجابة دون أي ادعاء يتضمن الاصاله.

(44) بعد هذا العمل التحضيري مرئياً بصورة خاصة في الأرقام (5) (مقعد زكريا)، (25 و 26) توزيع الفضاء ورسم التشبيك او الكتابة المشبكة، (30) (اعمدة واقواس)، (41) (صليب يسوع المسيح).

(45) لا يمكننا ان نوضح سبب توقف الناسخ في بعض الأحيان لأقتفاء اطار الصورة، قبل ان يُهيئ النص الذي يسبقه. ونفهم عكس ذلك انه من الممكن ان يقدم مساعدة للعمل قبل انتهاء مهمته.

(46) يمكن ان تكون هذه الحالة في (n° 41) حيث قام رسام المنمنمات باستبدال صليب يسوع المسيح، الى عارضة مزدوجة بصليب ثلاثي العارضات، ويمكننا ان نلاحظ انه قام بالتصحيح بنفسه، ويمكن ان يعد ذلك ندامة وهو توضيح لا يوجد في (no.38).

(*) هو الراهب مبارك بن داود بن يعقوب بن صليوا البرطلي، احد رهبان دير مار متي بجبل الألوفا (ال مقلوب) في الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادي (م م).

وعندما ينتهي العمل التحضيري فإن الرسام الذي يمكن ان يقوم كصانع للمنمنمات سوف يباشر بالعمل، ويتبع ما قدمه متضمناً هيئة الشخصيات والطيات الكبيرة لقطعة القماش، والتفاصيل الرئيسية للشكل العماري والزينة والمنظر العام، فقد عمل بغزارة كبيرة وبحبر ازرق مختلف، عن ذلك المستعمل في قلم الناسخ.

ولحسن الحظ، تم الاحتفاظ بأحدى هذه الرسوم وبأكملها في الرقم (n^o.20) وهنا يمكننا ان نميز يد فنان حقيقي، إلا أن الرسم لا يخلو من عيوب: فالخط ليس ثابتاً تماماً، كما ان اجزاء الشخصيات سمكة، والرؤوس كبيرة بصورة عامة، والاجسام قصيرة ايضاً. إلا أن الحركات كانت دقيقة ومضبوطة، والتكوين واضح ومتوازن، وقد لاقى اهتماماً كبيراً من قبل الناسخ نفسه، الذي اعتقد بأنه من المهم اضافة شخصية جديدة. وان عدم المهارة هذه تمثل فائدة لنا، وذلك لأنها تُظهر وبصورة لا تقبل الشك، بأن الرسام ليس الناسخ وانما شخص آخر.

ونعتقد بأن الرسام نفسه، هو الذي تتبع المخطط الاجمالي للمنمنمات. ونجد في ذلك السمة نفسها وربما في بعض الأحيان، خائف مع بعض الترميمات التي لا تبحث عن خفاياها، مع نفس الأكاليل الشعاعية للقديسين وأيادي مرفوعة لا تكون في المركز بصورة جيدة، اذا ما قورنت مع الوجه، والتي انحناؤها لا ينغلق عليها دائماً. واخيراً فإن هذه المخططات الاجمالية، لها الاتجاه ذاته وتسعى الى تكبير الرؤوس، على الرغم من ان هذه الأخيرة تم، تقليصها عندما نأتي الى الرسم⁽⁴⁷⁾.

وفي الوقت نفسه، سوف نلاحظ ان الاكاليل الشعاعية او الهالات، قد تم تكبيرها بصورة عامة. ان منحناها قد اصبحت نظامياً بدرجة اكبر، وهذا يجعلنا نفكر في ان الرسام، يمكن تمييزه عن المصور. اما الاستنتاج فإنه لا يخلو من اظهار بعض الأخطاء التي ترتكب عند انتهاء تنفيذ العمل. وفي الحقيقة يقوم الفنان نفسه، بالبحث عن الأخطاء من اجل تصحيحها او الغائها. وعند وصف عملية الصلب، نلاحظ ان بعض الأكاليل الشعاعية، قد تم تكبيرها ولكن ليس كلها. ويبدو ان الشيء المرغوب فيه هو المعالجة غير المتساوية التي تميز نوعين من الاشخاص: الاشخاص الذين هم جديرون والاخرين الذي ليسوا كذلك. اذن هنا نجد مفهوماً جديداً لاستخدام الاكاليل الشعاعي التي ليست للرسام، ونجد حالة يصعب فيها معرفة وتمييز، عمل رسام يختلف عن المصور⁽⁴⁸⁾.

ومن ناحية اخرى، ليس من المستحيل، ان العديد من الأيادي، شاركت في الرسم الأول للعمل على اظهار العمق، في حين ان الأيادي الأخرى، اهتمت بالشخصيات او بالوجوه. ومن الممكن ان يكون هناك تبادل بين هذه الأخيرة مع الأخذ بنظر الاعتبار، التنوع الموجود في الأنواع، إلا ان هذا كله لا يتمتع بأهمية بالغة، طالما ان الأمر يتعلق باجابة ما؛ وربما كانت الطريقة التي تم بواسطتها الحصول على ذلك، فإن الذي يهمننا كثيراً هو الأصالة التي يمكننا ان نستنتجها من ذلك كله.

(47) انظر رأس زكريا في (n^o.5) وبولص في (n^o.12) ومعظم الشخصيات في الارقام 22-24.

(48) يمكن ان يوضح هذا التنسيق المضاعف، ارباكات اخرى يمكن ان نكتشفها في المنمنمة نفسها: يوحنا تحول الى امرأة، وتحولت صخرة الصلب الى كتلة للبناء.

إلا ان من شأن المراجعات والتصحيحات والترميمات، التي تعد مرئية في كل واحدة من المنمنمات، ان تجعل ذلك يتسم بالأخطاء والتشويه. حيث ان الوجوه فقدت الكثير من جمالها، وإنها جميعها محاطة بأكلیل شعاعي من الذهب، والذهب كما ذكرنا قد اختفى من الكل، وانه لا يوجد رأس بالطريقة التي ظهر بها امام الأجيال الأولى. ولذلك فإن هذا الانطباع حول الرسم الرديء، الذي تقدمه وتعكسه الصور في بعض الأحيان، لا علاقة له بالأصل.

وخارج نطاق الأكاليل المشعة، تم استعمال الذهب في الأسفل، في العمارة والأبنية، وحيثما وجد يلاحظ انه يترك ذات الأثر ويعيد ظهوره، وكذلك تحضير "ساحب الخط"، بالحبر الأحمر، وتخطيط الرسام، وكذلك بالحبر البني وذلك مع التعديلات والتحويلات. ومن هذا الحال، فإن المنمنمات الجميلة مثل تلك الخاصة بالقديسين الأربعة في الرقم (n^o.16)، او الدخول الى اورشليم في الرقم (n^o.29)، وغسل اقدام التلاميذ والعشاء الأخير في الرقمين (n^{os}. 32.33) (n^{os}. 49) قد فقدت جزءاً كبيراً من قيمتها الفنية (50).

وعلى الرغم من كل هذه النواقص، يمكننا اخذ فكرة متكاملة حول النموذج الذي اتخذته، فضلاً عن التأكيد الذي قدمناه حول عمل الورشة، فانه يسمح بافتراض ان نسخاً ونماذج أخرى، يجب ان تكون موجودة وسوف تظهر في يوم ما، عدا تلك الموجودة في المتحف البريطاني (*).

٦. السمة العامة

واذا ما اخذنا بنظر الاعتبار الموضوع بأكمله، فإنه بالامكان تقسيم منمنمات Syr559 الى فصيلتين. الفصيلة الأولى عددها قليل وتتضمن عادة رسوم معزولة: الانجيليون (n^o.1)، العذراء والطفل (n^o.8)، القديسون الأربعة (n^o.16)، شهداء سبسطية الأربعين (n^o.25.26)، قسطنطين وهيلين (n^o.50). اما المجموعة الثانية: فإنها تتضمن مشاهد متحركة، مأخوذة جميعها من العهد الجديد، وتتضمن عادة بقية الصور ما عدا التي تم ذكرها في المجموعة الأولى.

وفي كل مجموعة من هاتين المجموعتين، لدينا منمنمات لا تمثل سوى الأشخاص، دون أي ديكور للتزيين او للعمارة واحدة فقط في المجموعة الأولى وهي قسطنطين وهيلين اما الأخرى فتعطي طرازاً واسعاً نوعاً ما للعمارة او المنظر.

(49) تتميز هاتين المنمنمتين بتناسق الألوان، فالاثنتين الاوليتين تمتازان بالرسم والتشكيل. في (n^o.16) حيث ان الأوجه ملونة كبيرة باتباع التخطيط العام، ويمكننا الاعتقاد بأن الاشخاص متكاملين في الرسم والتصوير، ويد الذي اطلقنا عليه "بالرسم" إلا ان الديكور في بعض الأحيان يبتعد عن التخطيط.

(50) لم يصب ما موجود في المتحف البريطاني باذى، وكذلك المنمنمات فانها تتميز بالدقة خاصة عندما تكون متكاملة. (*) هذه المصورات الأيقونية كانت مصورات شائعة، ليس فقط في المصنفات الخطية، بل في النتاجات المختلفة من خشب ومعادن، فضلاً عن وجودها على جدران الكنائس (م م).

ومن المشاهد تُظهر بعضها اشخاص يختصون، باللون الأحمر عادة، وفي بعض الأحيان باللونين الأخضر أو الأزرق: تنبؤ المعمدان (n^o.14) والأبرص (n^o.20)، والنازفة (n^o.22)، والأعمى (n^o.23)، والقبض على يسوع (n^o.35)، الوضع في القبر (n^o.40). وخارج نطاق هذه الشخصيات لا يوجد شيء آخر. أما التشكيلات الأخرى فإن اثرائها يكون بواسطة الجزء العلوي منها لأنها تمثل السماء. الهروب الى مصر (n^o.10)، قطع رأس المعمدان (n^o.15) او بعض الإضافات الضرورية قبل المديح في ظهور الملاك لزكريا (n^o.2) ومقطع السماء في رؤية يوسف رقم (n^o.6)، وعرش هيرودس في قتل اطفال بيت لحم (n^o.9)، المائدة والجرة والوعاء والأوعية والجرار في عرس قانا رقم (n^o.19)، البنات في رقم (n^o.21)، سرير الموت لابن الأرملة، (n^o.24)، الباب في إقامة اليعازر (n^o.28) القبر في (n^o.36)، مقعد قيافا القاضي في الصليب والصليب، رقم (n^o.39)، الانزال من الصليب، المسيح يبارك تلاميذه في (n^o.46)، مقعد المخلص وبئر يعقوب في السامرية (n^o.48). وباختصار ان هذه الإضافات لا يمكن حذفها، كما انها لا تغير شيئاً من ذلك. ما عدا قطعة او مقطوعة في السماء، التي تبدو غريبة نوعاً ما. ولذلك يجب ترتيب جميع الرسوم، التي تحدثنا عنها ضمن المجموعة الأولى، لأنها تخلو من الديكور.

وفي معظم هذه المصورات فإن التركيب المبسط، تم تقليصه الى طريقتين او مخططين معروفين: شخصيات او مجموعتان من الشخصيات يتعارضون فيما بينهم. او وضع ثلاثي، فالعناصر تم توزيعها حول صورة او موضوع رئيس، وتنعكس بعض المشاهد المعقدة تركيباً معرفياً إذ يوجد هناك تجمعات متنوعة ومتحركة، مثل القبض على يسوع المسيح ومحاكمته قتل اطفال بيت لحم، وعرس قانا، ويلجأ الفنان الى طريقة سهلة للتوزيع على مقطعين، كل واحد منهما يقدم لها خطة عمل.

وفي كل المنمنمات نلاحظ ان التلوين موحد، ولكن هناك تلوينين عندما يكون هناك مقطعان اثنان: قانا: اصفر لامع وأخضر، قتل اطفال بيت لحم: احمر وابيض. اما الأسفل فيكون احمر عادة. ونجد ايضاً الأزرق والأخضر والتلوين البني مخصص للحزن: وفاتح في انزال الصليب ولكن عند الوضع في القبر يصبح عميقاً جداً أي اسود تقريباً وكذلك عند قطع رأس المعمدان. اما الأصفر فهو لون استثنائي⁽⁵¹⁾.

ونلاحظ في معظم الرسوم ان لها اطار مضاعف من الأسود، يتم رسمه بعد الانتهاء من العمل، وقد تم حذفه في بعض الأحيان - ربما عن طريق النسيان - ويبدو ان الرسم مطرّز بشارات وخطوط حمراء اذا لم تتم تغطيتها.

(51) يبدو فقط في عرس قانا، الرسم الأعلى، ولا يلتقي القعر الذهبي في هذه الفصيلة. يبدو انه يفترض طرازاً معمارياً او منظراً معيناً، وسوف نرى سبب ذلك لاحقاً، انه استلهم بيزنطي فالمشاهد من دون ديكور هي في الحقيقة من أصل كابادوقي.

وفي بعض الأحيان، نجد شريط مذهب رفيع، ومطرز بخطوط سوداء (الأرقام 10,39,40^{os}.n^o). وتم استبدال ذلك في مقطع الرأس، بشريط بلون الخباز يتفق مع الأحمر، وتم اختيار ذلك لتخفيف حدة الحداد.. ومن هذه الاطارات يمكننا ان نقارب بين الشريط الأصفر، الذي يحيط باللوحتين الكبيرتين حيث تم دمج الشهداء الأربعين لسبسطية (25.26.n^o)، على الرغم من ان هذه المنمنمة لا تعود الى المجموعة نفسها. كما ان الصور الأكثر تعقيداً والتي تتضمن اشكالاََ عمارية، يمكن ان تقسم الى نوعين:

فالنوع الأول، لا يعد الشكل ضرورياً، فإنه ليس سوى اطاراً مثلاً وجود القوس ثلاثي الفصوص، الذي يقع تحته عرش العذراء في الرقم (8.n^o) فالاركان المزخرفة تحيط القديسين الأربعة (16.n^o) بصورة بسيطة جداً. وهناك انواع مماثلة من الزينة موجودة في مشاهد متحركة: العشاء مع سمعان، بالرقم (27.n^o) والوليمة في عماوس الرقم (43.n^o) لا تُظهر إلا المدعوين جالسين على المائدة كما هو في عرس قانا. وإذا كانت نفس الأركان المزخرفة تظهر في الزوايا العليا من هاتين الصورتين، وإذا كانت في الثانية مصحوبة بستاير ذات الوان تكميلية، هنالك بحث عن التأثير المزخرف الذي يخدع انشغالاتنا الجديدة، او انه يخون الاهتمامات الجديدة ويدع المجال لكي نستنبط تأثيرات أخرى.

من ناحية أخرى فإن الاشجار والجنائن، التي تظهر في مطلع الأيقونات في: الانجيليون (1.n^o)، او الايحاء عند شمعون (17.n^o) او الصعود (45.n^o) ليس لها سوى وظيفة زخرفية. وهي موجودة من اجل مليء فراغات، واكمال اللوحة التي من الممكن رؤيتها دونها ايضاً.

إلا ان الشكل مفروض بحكم الموضوع: في الميلاد وفي التعميد، وفي الدخول الى اورشليم، وفي الصلب وفي التجلي، فإن اطاراً معيناً من المنظر يعد امراً مطلوباً، ويمكن معاملة ذلك بشيء من التفصيل وفي كل الصور التي اقتبسناها سابقاً، تعرض مخطوطة الفاتيكان نوعاً ما اتجاهها نحو العطاء الجزيل والافراط.

وفي مشاهد أخرى نجد ان الهندسة العمارية، هي التي تتطور بطريقة لتشكّل عنصراً من التكوين: كما في بيت العذراء في البشارة (3.n^o) وفي زيارة العذراء لاليصابات (4.n^o) وبخاصة الأشكال التي اراد رسام المنمنمات ان يقدم دواخلها. وتعد نادرة في الجزء الأول من المخطوطة، إذ لا يمكننا ان نحسب سوى القوس الثلاثي الاضلاع المزين بالستاير، مبينة ما في داخل منزل زكريا في الرقم (5.n^o) والعمارة الأكثر تعقيداً التي تمثل هيكل اورشليم في الرقم (18.n^o). وفي القسم الثاني ابتداءً من اسبوع الآلام تصبح مضاعفة. وهنا نجد علامة التأثيرات الجديدة وذلك لأنها تتخذ اجزاءاً، وتكتسي اشكالاََ مذهشة: المجاز او الصحن ذي خمسة اروقة لبركة الغنم في

(52) تعد هذه الاطارات الثلاث موجودة في نفس المنمنمات في المتحف البريطاني Add 7170، ويجب ان نستنتج على انها تعود الى النموذج، ولا تعد من ضمن الترف الخاص بالورشة حيث عمل مبارك. وتحتوي مخطوطة لندن على نفس الاطار، شفاء الأعمى واقامة اليعازر، في مخطوط الفاتيكان.

اورشليم، والمعبّد في رقم (n^o.31)، وقاعة العشاء الأخير بأشكال مختلفة، وفي الصور الثلاثة نلاحظ أنها ترتبط بالعشاء الأخير الأرقام (n^o.32-34)، البيت الكبير في انكار بطرس للمسيح الرقم (n^o.37)، في جحود توما وقاعة العنصرة بعد القيامة في الأرقام (n^{os}.44,47).

وستتم دراسة هذه الأشكال من الطرز العمارية، التي تعد جميعها تقريباً ذات سمة شرقية، وسنتطرق الى ذلك عندما نتحدث عن التأثيرات التي تتجلى في مخطوطة الفاتيكان. وسنعالج أيضاً المنظر الذي يعكس هذه التأثيرات. ويكفي هنا ان نقول انه على الرغم من السمات المختلفة، فيما يخص التركيب فإن صور الطراز العماري او الزخرفي متجانسة تماماً مع غيرها، وهي لا تخالفها بشكل عام. والأثر البالغ والمدهش الذي تتركه هذه المنمنمات كلها هي غنى الألوان، فالتعارض الموجود في الأساليب يستند بالدرجة الأولى، على الأمور التكميلية الأخضر والأحمر، ففي الصور التي تخلو من الديكور، يكون اللون صارخاً ويكون اللون الأحمر عادة، احمر غامق كذلك في كل الأماكن، ويكون نقيضاً للون الأرض أي الأخضر الفاتح، ومع ألوان متنوعة خاصة بقماش الجوخ. من جهة أخرى نلاحظ الترتيب نفسه في اللوحات الكبرى (25,26) فإن أرضية الرسوم النافرة في الجدران، يكون أزرق وأحمر بصورة متبادلة ويتعارض ذلك مع الأصفر ذي الديكور الحسابي، انها الألوان الرئيسية الثلاثة التي تضاف إليها الألوان الأخرى. وفي العماريات وفي المباني يكون لها اساليب متنوعة برّاقة في الغالب: الأحمر والأخضر والأصفر الغامق والتي عليها في بعض الأحيان زينة حمراء، مثلما نلاحظ ذلك في الأرضية الملونة في مقدمة يسوع الى الهيكل والقديسون الأربعة. وللعقد الصغيرة نفس الأساليب مثل المنمنمات دون ديكور، ويحصل في بعض الأحيان أن يستعمل رسامو المنمنمات ارضية ذهبية، اما لكل الصورة او لجزء منها، أي الجزء الرئيسي كالقوس المركزي في مؤطرة المسيح الرقم (n^o.30).

ويمكن عدّ هذه الأرضية سمة للمشاهد ذات الشكل او المنظر العماري، ومن ناحية أخرى، يناسب ذلك الصور ذات السمة الاحتفالية، التي تم التعامل معها بصورة أكثر فنية وبزينة أكثر، وهي تعكس عادة الأهمية الكبيرة وكذلك تعمل على إبراز السمة المجيدة.

ولسوء الحظ تم تنفيذ الأرضية بنوعية رديئة من ماء الذهب، التي لا تقاوم عامل الزمن، حيث اختفى الذهب من كل مكان تقريباً، ولم يبق سوى لون او تلوين اصفر. وهكذا تم التعامل مع الأكاليل المشعة بنفس الأسلوب، فالأشرطة التي تحيط بمنمنمات معينة وتلك التي تعد واسعة، تم التعامل معها بنفس الطريقة. ولا يمكننا ان نرى سوى آثار ضعيفة للذهب، فالمنمنمات تفتقر لذلك، لأن الألوان الأخرى تم الحفاظ عليها، وهنا يمكننا ان نؤكد على فكرة الأثر اللامع والمتوهج الذي يتسم به الأصل.

ولا تتضمن أي من المنمنمات في هذه الفصيلة، أي شريط ذهبي ولاسيما في الصور الأقل تعقيداً، ويبدو انه تم الحكم على ذلك بصورة بسيطة، لمشاهد مع ديكور واسع وشكل متحرك. فان تلك التي لا تنص اشرطة زخرفية تحيط بها سمات سوداء

معتادة، والأثر هنا ضعيف خاصة عندما تكون المنمنمة ذات ابعاد كبيرة كما في عيد الخمسين (n^o.47).

وفي بعض الأحيان وبصورة خاصة في المنمنمات الكبيرة، نلاحظ ان اثرء الشكل العماري او المنظر، يزداد بأضافة شرائط للزينة على جهة في الأعلى، او في ثلاث جهات في الأعلى وعلى اليمين وعلى اليسار. وفي الحقيقة، لا يستعمل رسام المنمنمة هذه الطريقة دون ان يظهر بعض الخبرة، اذ لا تتسجم مواضع وأساليب هذه الديكورات مع المنمنمة: اشربة التعميد (n^o.13) على ثلاث جهات والدخول الى اورشليم (n^o.29) فقط في الأعلى وتعد هذه رسوماً ملونة ومزخرفة، وتبرز على الأرضية تظليلاً احمر، يمكن تحديده مقارنته مع ارضية المنمنمة⁽⁵³⁾. ويعكس الشريط الذي يعلو صورة متى الانجيلي في الرقم (n^o.1)، زخارف نباتية ملتفة كالأغصان ذات شكل متماثل، إلا أن الشكل والمضمون تم التعامل معهما بريشة الرسام، وتتطابق بدرجة كبيرة مع المنمنمة. وكذلك الشريط الذي يعلو الانجيلي مرقس (الرقم نفسه) او ذلك الذي يقع فوق الميلاد (n^o.7). إلا أن الأفضل من ذلك كله يمكن ان نجده جلياً في التجلي (n^o.49).

هنالك منمنمتان اثنتان صغيرتان بديكور معماري، متوجتان بشريط من النمط نفسه، ولكن أكثر بساطة. ففي العشار السري (n^o.33) يمكن ان يعد جزءاً مهماً من المعمار. وفي وليمة عماوس رقم (n^o.43)، له وظيفته الخاصة به، ويتميز بدقة عن العناصر العمارية. وهنا نجد سلسلة جلية عمارية وردية الشكل، على شريط متعدد الألوان، ويشبه ذلك الى حد كبير مع مخطوطة لندن (انظر الشكل ٥٢).

ويُظهر التنوع الكبير الذي تطرقنا اليه في تركيب المنمنمات، او تنوع التأثيرات التي تُعرّف عليها المؤلف نفسه. فإنه من الواضح ان الأرضية الذهبية، مستوحاة من الذكريات الخاصة بالمنمنمة البيزنطية، وربما من الطراز التذكاري المتنوع. ونلاحظ وجود ذلك في المشاهد الأكثر أهمية، التي في طراز الكنائس او مخطوطات الرسوم. ويعزى ذلك الى نفس المصدر، الذي تستند اليه التأطيرات ذات الصبغة الزخرفية. ونعرف جيداً انها واردة كثيراً في المنمنمات الموجودة على صفحات مملوءة: اكثر بساطة وأكثر تظليلاً في القرن التاسع او القرن العاشر، والأكثر وروداً في القرن الحادي عشر. وفي الكنائس، تحيط بالعديد من اللوحات، وبهذا الصدد يكفي ان نشير الى القديس لوقا ودافني (Daphni). ولكن لا يبدو وجود تأثيرات بيزنطية على هذه المخطوطة، بل على العكس من ذلك نجد انها تركز على نماذج عربية احياناً، واحياناً أخرى على نماذج

(53) يعد موقعها مؤشراً "بساحب الخط". اذن تظهر على النموذج الذي استنسخناه، ولكن ربما بصيغة أخرى وتمت معالجته بطريقة مغايرة، وذلك لأنها في مخطوطة لندن تعتبر مختلفة كثيراً. ومثال على ذلك، الحالة التي توضح مساعدات مبارك، التي تتخذ مبادرة معينة وتبعد عن نموذجهم. ومن ناحية أخرى، فإنه من الصعب التأكيد على هذه الأشرطة، هي لنفس اليد مثل المنمنمتين، وهنا نجد اثباتاً على تعددية الفنانين.

كبادوقية^(*) ويبدو ان الأخيرة هذه تتماشى، مع تقليد المزخرفين السريان، وربما ان مبدع النموذج الأصلي للنسخة السريانية الفاتيكانية قد تلقى من هذه التأثيرات^(٥٤).

ومن ناحية أخرى، تجعلنا الأرضية الزرقاء لبعض المنمنمات، نفكر بعمق في كبادوقية في الأرقام (26-25, 3, 2, 25^{os}) بالنسبة لنصف الرسوم النافرة في الجدران، كما في (الشكل ٣٨)، وتذكرنا هذه بالكنيسة الجديدة Toqale Kilisse. والأكثر وضوحاً من ذلك، وبالسحب على اللون الرمادي تعد واضحة في معظم الرسوم القديمة لـ Gueureme، وليس كذلك حتى النهاية باللون الأسود تقريباً رقم (5^o.n) القديس اثناس

Balleq Kilisse, Gueureme بالقرب من سوغانل Soghanle إلا الى معظم هذه الصور تظهر لنا من دون شكل عماري، وهي بهذا تشابه الرسوم الكبادوقية القديمة (انظر الفصل القادم).

على العكس من ذلك فالخلفيات الأرضيات الحمراء، تبدو أنها سوية او على وجه الدقة من بلاد وادي الرافدين. وتعد هذه إحدى سمات مدرسة المنمنمات الاسلامية في الموصل، ولذلك ليس من المدهش اننا نجدها في دير مار متى، فالخلفية خضراء، تكميلية حمراء، بحيث هناك تبادل بين اللونين (كما في أرضيات تقدمية يسوع الى الهيكل وعرس قانا) وتعود الى التقليد نفسه.

أما الأطر العمارية، فأنها تحيط بشخصيات معزولة او مشاهد متحركة، او نصوص مدونة تعود الى التقليد السوري القديم. وقد تم تمرير ذلك في المنمنمة البيزنطية في الأناجيل المتضمنة لجدول الشهداء في الكنيسة اليونانية^(٥٥). وفي كبادوقية حيث اننا نجدهما في القرن الحادي عشر، تحيط بأشخاص معزولين تحت عقد ملونة. وفي جامع الأناجيل السرياني لـ لمطية، الأقواس مزينة تقريباً بطرازات كبادوقية، تؤطر كل واحد من هذه المشاهد، وينبغي ان نربط مع هذه النماذج، عدد معين من منمنماتنا، ولكن بصورة غير مباشرة. وذلك لأن الطراز العماري وبدلاً من الاستلham من القوس القديم، او القوس متجاوز الحد المعقول، والذي هو شرقي فإن ذلك يتسم بسمة العمارة الغربية.

(*) كبادوقية: هي بلاد ارمينية الصغرى الواقعة اليوم جنوب تركيا في غرب منابع الفرات وشمال شرق انطاكية. وكانت عاصمتها الشهيرة سبسطية (اباس). و ترد في المصادر العربية الوسيطة باسم بلاد التففور والدريندر وكانت في حقب القرون الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر إمارة أرمنية شهيرة تمكن من اسقاطها المماليك حكام مصر والشام في النصف الثاني من القرن الرابع عشر (م).

(54) نجدهم ولكن متكاملين وممتدين على الجهات الأربع للصورة، في مخطوطة في دير القديس مرقص في اورشليم، وقد تم استنساخها بالقرب من الرها عام ١٢٢٢ وسوف نلاحظ ذلك لاحقاً. انظر أيضاً تأطير منمنمة سورية ذات سمة كبادوقية، لعيد الخمسين تم نشرها حديثاً من قبل بوجتال M. H. Buchthal. فاذا ما قام المؤلف بتبسيط ذلك وتقليصه الى جهة واحدة، لأن هذه السمة مشتركة مع مخطوطة لندن، التي تعود الى النموذج الأصلي، فإن ذلك لا يدل على الأهمال او الكسل. ومن الممكن ان يكون هناك بقايا تأثيرات لطرازات الكنيسة، وحيثما تمتد صور اللوحات الى الاسفل. ويمكننا ان نميز في التأطير من ثلاث جهات، تأثير عناوين الفصول مع التأطيرات التي تتخذ شكل Π.

ونرى تعقيد العناصر التي تدخل في تركيب رسم وتوضيح مخطوطتنا^(٥٥). إنها عناصر ذات سمات مختلفة ومتعارضة أحياناً، إلا أنها ممتزجة ضمن مجموعة كلية متناسقة تعكس الذكاء والقدرة، ليس لمستنسخ تعيس وانما لفنان بارع، يدرك تماماً هذه الصورة الواسعة على الرغم من بصماتها العديدة والأصيلة^(٥٦).

٧. التأثيرات البيزنطية - الكبادوقية

لتحديد العناصر المستعارة برسم المخطوطة، والاشارة الى مصادر الالهام المختلفة، ينبغي فحص الرسوم عن كثب مع الأخذ بالحسبان، ليس فقط سماتها العامة وانما ايضاً استمرارية الصلة والتفاصيل الأيقونية في كل واحد من المشاهد. وسوف يتم ذكر هذا التحليل في الجزء الثاني من هذا الكتاب، وسيتم وصف كل واحدة من المنمنمات؛ وهنا سنحدد موضوعنا في جمع بعض الإعتبارات، التي من شأنها ان تسمح بتمييز أدق وتصنيف افضل، للتأثيرات المضاعفة التي تأثر بها مؤلف النموذج الأصلي، الذي اعاد انتاجها مبارك مع مساعديه في ورشة مار متي.

ومن بين هذه التأثيرات ما نطلق عليها دائماً بالتأثيرات البيزنطية وهي الأكثر أهمية، ولكن من المناسب فعلاً ان نطلق عليها تسمية التأثيرات البيزنطية — الكبادوقية^(٥٧) ونحن نجد ذلك، اما في مجموعة الرسوم او في التركيب الخاص بالمواضيع المختلفة (مشاهد وصور معزولة) أو في أنماط الاشخاص الانجيليين او المقدسين. ويبدو من ذلك كله ان له علاقة بالأيقونية المسيحية القديمة، الموجودة في

(55) تكشف لنا الصور الأيقونية نفس آثار التأثيرات الغربية.

(56) إنها أكثر اتساعاً من المخطوطتين المعاصرتين للرها وملطية، والتي تم تخفيضها الى ثماني منمنمات. ويبدو أنه في كل واحدة منها، هنالك نقص ما إلا أن التوضيح لا يمتد بالتأكيد، إلا على الأسرار الرئيسية لحياة السيد المسيح (انظر ايضاً بومشترك، *Orients Christians*, ٤، ١٩٠٤ ص ٤١٢ ذكر جامع الأنجيل ضمن نفس المجموعة التي تم استنساخها في دمشق عام (١٢١٢)، للأعياد الكبرى، وتم الاحتفاظ بالمكان وهناك اطار تم كشفه لـ (١٢) منمنمة: وهناك مخطوطة واحدة فيما عدا مخطوطة رابولا، وهي قديمة جداً يمكن مقارنة صورتها مع سعة وامتداد تلك التي تعود الى الفاتيكان والمتحف البريطاني (Syr B.M.A dd 7170 vat. 559 وهي B.M.Add. 7159)، التي تتضمن عشرين مشهداً تحتوي على جزء من كرامات او معجزات السيد المسيح، ويمكن مقارنة المخطوطة ولكن تنفيذها لم يكن بنفس الدقة. وفي مقالته الأخيرة "السريان"، ١٩٣٩ ص ١٣٦ — ١٥٠ افترض م. بوجتال انه خارج نطاق العناصر العربية - يمكن ارجاع مصدر رسام المنمنمة الى مصدر مضاعف (مزدوج): مخطوطة بيزنطية تعود الى القرن الحادي عشر، وأخرى أكثر قدماً مأخوذة من اصل مفقود، والتي تعد متأثرة بالحلقة السردية المبعثرة في باريس، ومخطوطات معينة لـ (Echternach و Reichenau) (ص ١٤٤). وان الاندهاش ينتهي اذا ما فكر في الأيقونية القديمة لـ كبادوقيا، التي اشرنا كثيراً ان علاقتها مع تلك التي تعود الى العصر الوسيط الغربي. اما فيما يخص علاقتها مع حلقة باريس أنظر *Voix des Monumced* ١٩٣٨ ص ٢٢٠ — ٢٢٥. ونعتقد بأن التأثيرات البيزنطية، لم تصل الى مار متي إلا من خلال، كبادوقية في القرن الحادي عشر.

(57) في بعض الأحيان وسوف يُشار الى كل حالة التأثيرات بيزنطية، ولكن في الغالب يمكننا ان نستنتج انها نماذج بيزنطية، تم تحويلها على الطريقة الكبادوقية (أي تلك التي نجدها في النصب التذكارية للقرن الحادي عشر: كنائس ذات أعمدة في (Gaeureme, Qarabach Kilisse Soghanle)).

الأماكن المقدسة في فلسطين والمنتشرة في الشرق، والمفروضة على بيزنطة التي كيّفتها على ذوقها. وقد تمت المحافظة عليها في كبادوقية، حيث نجدها في القرنين التاسع والعاشر في الرسوم القديمة. وظهرت هناك في النصف الثاني من القرن الحادي عشر، هيلينية جزئياً وتحت تأثير القسطنطينية، ولذلك ينصب التفكير في هذه الأخيرة فيما يخص منمنمات Vat.Syr.559 وكذلك مخطوطتين سريانيتين شبه معاصرة هما Paris.Syr.355، تم تنفيذها من قبل الرسام يوسف^(*) في أطراف كبادوقية، نهاية القرن الثاني عشر أو في بداية القرن الثالث عشر، ومخطوطة ٢٨ لدير القديس مرقس، في اورشليم المكتوبة من قبل الناسخ باخوس^(*) في دير العذراء والطفل؛ والجبل المقدس بالرها عام (١٢٢٢)^(٥٨). ولكي تعد أكثر ثراءً وغنى بالرسوم، فإن مخطوطة الفاتيكان مجبرة على اللجوء من أجل تقديم معجزات الطفولة والآلام، إلى مصادر مختلفة، والتي يبدو أنها لا يمكن أن تكون إلا الحلقات السردية لكبادوقية، مثلما تظهر في الديكورات القديمة، وتعكس هذه المخطوطة مع جامعي الأنجيل للتوضيح المختصر على الرها وملطية، تعكس الترتيب خارج نطاق الامبراطورية البيزنطية والايقونية الكبادوقية. وبدقة أكبر تسمح لنا أن نستنتج أنه في كل هذه المناطق المجاورة: اسيا الصغرى و سوريا وبلاد وادي الرافدين في الشمال، ذات سمات واتجاهات مشتركة مع تبادل فني معتاد.

لقد لاحظنا سابقاً في توزيع المنمنمات أنها بصورة عامة تحتوي توضيحاً للمخطوطة، لحياة المسيح بثلاثة أجزاء، والتي يمكن أن يكون لها علاقة مع أجزاء الكنائس القديمة في كبادوقيا وبصورة طبيعية، في حلقة الطفولة والمشاهد المختلفة مثل اثبات أو تجربة الماء، وهروب الیصابات إلى الجبل وموت زكريا - صور عزيزة لصانعي الديكور الكبادوقيين - فأنهم يرتكبون أخطاءً هنا طالما أن الموضوع يتعلق بتوضيح الانجيل. ولكن في المشاهد الانجيلية، سوف لن يتم حذف التفاصيل الاسطورية

(*) يحاول الأب جرفانيون أن يمجّد بالنتائج الكبادوقي على حساب السريان، وقد وصل به الحال إلى محاولة ربط بعض أهل الفن من السريان الموصليين بكبادوقيا ومنهم أبو يوسف بهنام بن موسى الموصلي من أهل القرن الثاني عشر الميلادي، وهو طبيب ورسام مشهور، وصاحب منمنمات كتاب الحشائش أو خواص العقاقير لدسقوريدس. (م م).

(*) باخوس: هو الراهب باخوس البغديدي من بلدة بغداد - قره قوش - وهو من رهبان مار متى، رسام مشهور، وعرف بتزيين الكتب وتزيينها ومن آثاره انجيلان مصوران باورشليم والمكتبة الأهلية بباريس. وهو معاصر للناسخ مبارك البرطلي ١٢٥١ م. وقد يكون باخوس هذا أحد الصناع الأساسيين لمنمنماتنا هذه. (م م).

(58) سوف نجد توضيحاً كاملاً لمخطوطتين، وكل واحدة منهما ليس لها صورة توضيح واحدة محددة في الأعياد الكبرى، وهي بذلك تتشابه مع الكنائس ذات الأعمدة في جيورم، وتقترب كثيراً من ايقونية المشاهد.

خاصة في الميلاد^(٥٩) في كبادوقية، مع اعطاء اهمية كبيرة لقصة زكريا وميلاد المعمدان^(٦٠).

من جهة أخرى، تتضمن مشاهد الآلام والقيامة، المواضيع نفسها كما في الحلقات المقدمة في كبادوقية. والآلام بصورة خاصة تستجيب لتلك الموجودة في كنيسة كليجور وهي أقل دقة من غيرها.

وفيما يخص الجزء الوسطي من الحلقة، اريد ان اقول أن سلسلة المعجزات والتجارب تعد مختلفة نوعاً ما. ولكنه ليس نفسه في كل مكان في كبادوقية، إذ ان هذه الصور لم تتقدم إلا في الديكورات المتطورة. إلا أننا نجد بعض التشابه بين مجموعة الفاتيكان Vat. 559Syr. والمجاميع الكابودقية الأصلية^(٦١). ويبدو إنها مستقاة من جامع الأناجيل التعليمية أي الليتورجية. وفي الكنيسة الجديدة Toqale Kilisse في نهاية القرن العاشر تقريباً، عناوين المعجزات تم تقديمها بحرف الجر (Tepi) الذي نقرأه على رأس العناوين، في المجموعة الأغريقية أي الفصول. ويستطيع الرسام ان يرى بين الأيادي، مجموعة فصول مهياة للتقديم في القدا، من نفس النوع الذي لدينا إلا انه مرتب بطريقة مختلفة - طالما انه باللغة الأغريقية وبالطقوس البيزنطية، والذي لم يأخذ العناوين والروايات فقط وانما أيضاً السمات الأساسية للترتيبات. ان استعمال مثل هذه الفصول المعدة للقدا، تتضمن الحياة الحقيقية للسيد المسيح بصور. ويعود تاريخها الى بداية القرن الثالث عشر بالنسبة لمناطق سوريا وشمال بلاد وادي الرافدين، ليس فقط بوجود Vat.Syr559 و B.M.add.7170^(٦٢) وانما، أيضاً بالتأكدات التي قدمناها في اعمال الورشة حول الطريقة التي تم فيها تنفيذ توضيح مخطوطتنا. ومن الطبيعي ان نفترض، ان هذا الاستعمال يرجع تأريخه الى ما قبل القرن الثالث عشر، وساد ذلك في المناطق المجاورة، أي في اسيا الصغرى الشرقية وفي كبادوقيا^(٦٣). وطالما تبد الحلقات

(59) نلاحظ غياب يوحنا بعد الهروب الى مصر. وهناك نقص في التفاصيل الخاصة بالزيارة، أي الخادمة التي كانت ترافق، والتي كانت تحمل في بعض الأحيان، في كبادوقية جرة بيدها لذكرى سمة مزيفة للبشارة، ويتوجب على الشخص ان يمر من مشهد الى آخر.

(60) لا تعد هذه القصة غاية في كبادوقية، إلا أنها نادرة تماماً. فإن ظهور الملاك على زكريا، يتجلى في كنيسة مانجيل والكنائس الصخرية "الجزء الثاني" في ٣٧٦ وكذلك القديس يوحنا المعمدان Tchaouch In حيث هناك حلقة متكاملة للبشارة متضمنة مشاهد من طفولته (ايضاً الجزء الأول، ٥، ص ٥١٨).

(61) امثلة: الكنيسة القديمة لـ Toqale Kilisse: ظهور الملاك على المعمدان، تبشير المعمدان، المقابلة بين يسوع والمعمدان، التعميد، عرس قانا، معجزة الخمر، دعوة الحواريين الى البحيرة، دروب الآلام، شفاء الأعمى، اقامة اليعازر، التجلي. (الكنائس الصخرية). الكنيسة الجديدة لـ Toqale Kilisse: ظهور الملاك على المعمدان، المقابلة بين يسوع والمعمدان، التعميد، الاغواء، دعوة متى، دعوة الحواريين الى البحيرة، عرس قانا، معجزة الجرار، اثنان من العميان، الأبرص، صلاة القائد، ابنة يواريش، المشلول، اقامة اليعازر. القديس تيودور، تبشير المعمدان، الاغراء الأول، الاغراء الثاني، عرس قانا، معجزة الجرار دعوة الحواريين الى البحيرة، مباركة الآلام، الحشد المغذى، اليد المجففة وغير ذلك، ابنة يواريش، النازفة، السامرية والتجلي.

(62) لا ننشر هنا ما هو موجود في المتحف البريطاني حيث التوضيح غزير، وكذلك المخطوطتين السريانييتين التي تم اقتباسهما آنفاً حيث ان الإشارة اليها باختصار.

(63) لا يعد الافتراض بعيداً طالما ان رسوم كنيسة طوكال تترك المجال للافتراض، لأن مؤلفهما كان لديه اطلاعاً او نظرة، من خلال النصوص الموضحة بين يديه.

الكبادوقية المستلهمة على اقل تقدير، لها علاقة مع (Vat.Syr.559) ومن المجازفة تصور ان نفس العلاقة موجودة بين النصوص المعدّة للقداس: فقد قام السريان باقتباس ذلك من الأغريق الكبادوقيين او العكس^(*) او ان كليهما السريان والكبادوقيين قاموا باقتباس النموذج الأصلي ولكن بطرق مختلفة^(٦٤).

وتم التأكيد على التأثير الكبادوقي، بحقيقة ان منمنمات الفاتيكان يمكن تقسيمها الى مجموعتين متميزتين من رسوم كبادوقيا. وقمنا بتقسيم هذه المنمنمات الى مجموعتين: المنمنمات التي تقدم حصرياً الواقعة التاريخية، دون تأطيرها بأية اضافات او ديكورات، والمنمنمات التي تلجأ الى هذا الأسلوب من أجل اغناء مكوناتها. إلا أن هاتين الطريقتين موجودتان في كبادوقيا، وأن خلطهما امر طبيعي، وهو لا يعدّ كذلك بالنسبة للمخطوطة، وذلك لأنها تعود الى فترتين مختلفتين. الأولى طريقة لرسامين قدماء حيث تم تطبيقها حسب الضرورة: في الاردن، وكنيسة (٨) لـ جيورمي و النزار او في كنيسة توكال القديمة، حيث لا تشير الى نهر الاردن في عماد يسوع بل بشيء بسيط من الماء. اما الثانية فتبدو داخل حلقات أكثر حداثة، وخاصة في الرسوم الموجودة في الكنائس ذات الأعمدة.

في مخطوطة الفاتيكان، يعد غياب الديكور، وبساطة التكوين، من سمات مجموعة المعجزات والصور في كبادوقيا، والتي لا تلتقي إلا في الحلقات السردية الكبرى للمجاميع القديمة. انها في الحقيقة تلك التي يمكن اقتباسها، من النصوص القديمة المعدّة للقداس. ومن ناحية أخرى تمتاز هذه الصور مع الكبادوقية، بسمات مشتركة أخرى ذات سمة خاصة جداً. على سبيل المثال، غياب السماء فوق الشخصيات التي تملأ كل ارتفاع للصورة، مثل شفاء الأعمى (n^o.23) او اقامة العازر (n^o.28)، وهي سمة مميزة جداً في الآثار القديمة جداً السجلات، واطئة في الكنيسة القديمة لـ توكال.

ومن ناحية أخرى، سوف نلاحظ ان قسماً من منمنماتنا مقسّمة الى سجلين، مثل الجدران او قباب الكنائس القديمة جداً في جيورمي او في منطقة اوركوب، حيث ان المشاهد مقسّمة الى عدة أجزاء، تعكس الفترات المتعاقبة للحدث: هيرودس يقود المجزرة والجنود ينفذون ذلك (n^o.9)، ويسوع جالس مع الضيوف المدعوين في وليمة العرس، وقام بتحويل الماء الذي يصبّه الخادم في الانجان الى خمر الرقم (n^o.15) ظهور اتجاه مشترك.

(*) صلات التقارب والتشبه بين السريان والكبادوقيين واردة جداً، في المجالات الدينية والحضارية، لأن أصل منشأ كنيسة السريان ولوترجياتهم هو انطاكية والأرمن اخذوا المسيحية من السريان. (م م).

(64) نلاحظ تأثيراً مباشراً للرسم الكبادوقي على رسوم المخطوطات السريانية. إلا أن التوضيح لا يبدو أنه مقنع، ان نقل جزء أفضل من نقل مجموعة، وتأخذ هذه الفرضية الأخيرة بالحسبان، عدم التناسق في المخطوطة السريانية. ولكن من الممكن تسوية وتوافق هذه، بأفترض ان النصوص المعدّة للقداس، التي يستعملونها الكهنة الكبادوقيين، اتبعوا التنوع الذي أنتج في طرازات كنائسهم. وبعد ادخال انواع هيلينية في كنيسة كرباج وفي الكنائس ذات الأعمدة، وإن هذه الصور استطاعت ان تؤثر في النصوص المقتصرة، والتي بدورها تركز ان تؤثر في النصوص السريانية.

والسمة المميزة هو التقسيم الى قسمين لمعجزة قانا الرقم (19. n⁰). ويتم تقسيم المشهد بنفس الطريقة في الحلقات الكبادوقية، والتميز بين الجزئين تم التركيز عليه بحقيقة انه لم يتم الخلط بينهم، وانما تم توزيعها على جدران مختلفة. وهذا يعكس حقيقة ان المنمنمة ترغب في اتباع صيغ تقليدية، وذلك بوضعها في مقطعين منفصلين. والأكثر من ذلك، يوجد تقابل بالتفصيل في هذا المشهد وفي غيره، ففي عرس قانا نلاحظ كما هو الحال في الكنيسة القديمة لـ كنيسة طوكال، للخادم الحيوية الكبيرة لجلب الخمر، أو يبدو ان المعجزة قد انجزت وهذا يجعل الجزء الثاني من الرسم غير مجدٍ. وفي المقطع السفلي نجد يسوع موجود، وهذا لا ينسجم مع النص الأنجيلي ويقترح للصورتين فرضية اصل مشترك. ان جميع الأشخاص امر متشابه: يسوع على اليسار والخادم يصب الماء على اليمين والقذح باليد، كما هو الحال هنا في الوسط في الحلقتين للقديس تيودور والكنيسة الجديدة كنيسة طوكال.

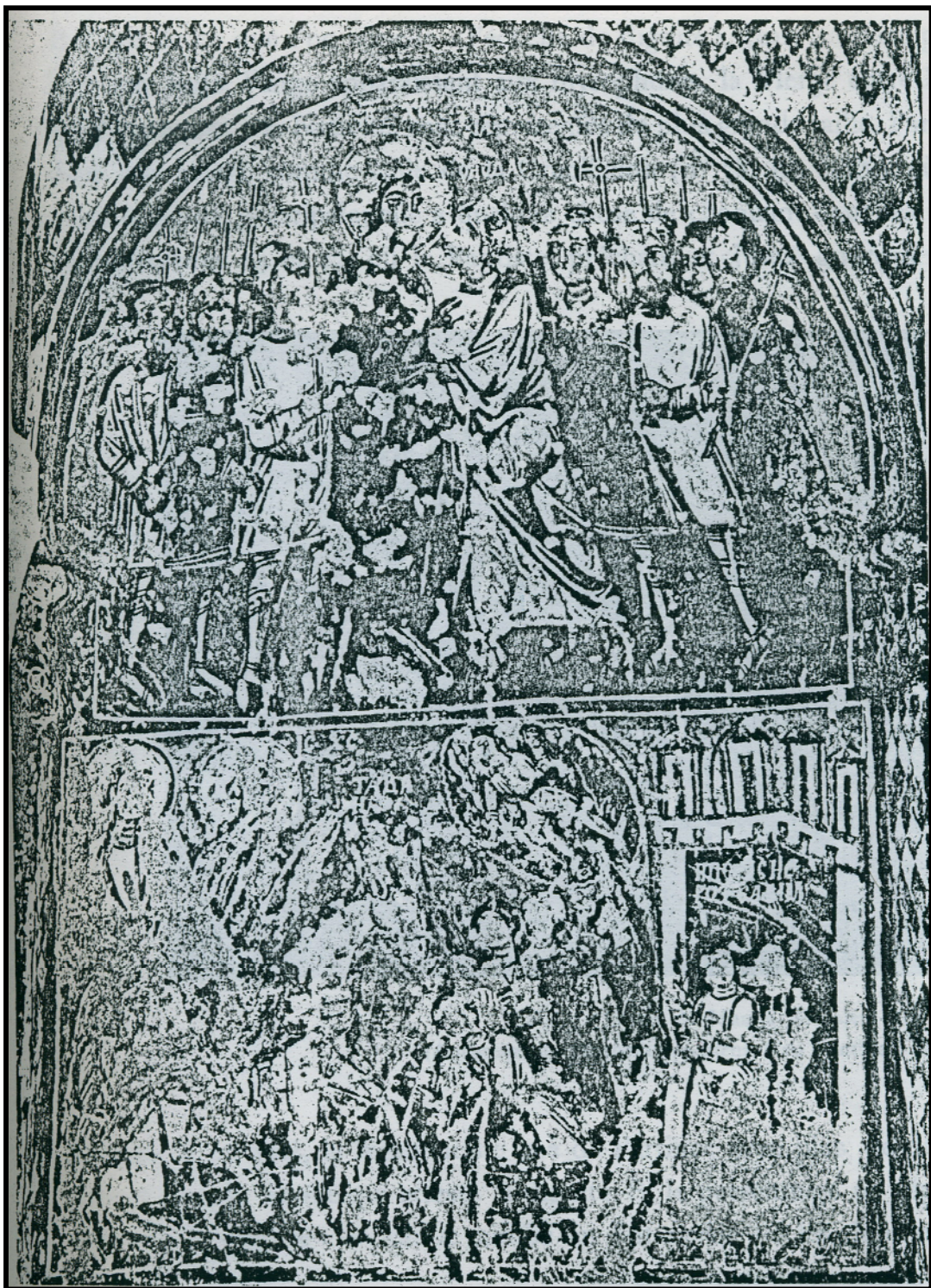
وبالنسبة للقتل أي قتل الأبرياء (الرقم 9. n⁰) نجد انه صحيح وعلى الطريقة الشرقية، هيرودس مغتاض، وكذلك "موثق" الرسوم الكبادوقية^(٦٥) فإننا نلاحظ نفس القسوة والوحشية للجنود الذين ينفذون الأوامر، ونفس اليأس للأمهات اللاتي يبكين، ونفس التكديس للجثث او الأفراد المقطوعين. وتم التعبير عن ذلك بصورة مختلفة، وفي الحقيقة هناك واقعية عنيفة نوعاً ما في كبادوقية إلا ان الإلهام هو نفسه.

وفي المشاهد الأخرى يمكننا اقتباس تفاصيل عدة: ففي وصف المنمنمات سوف نلاحظ هوية يسوع وهو يشفي المولود الأعرج في الرقم (23. n⁰) من المخطوطة في الكنيسة القديمة (Toqale Kilisse)، او اظهار السمة "السريانية — الكبادوقية لحركة المساعدين الذين يرفضون الشم في اقامة العازر (28. n⁰) او التعلق برسم Qeledjlar Kilisse او الى الأصول السريانية البعيدة — الطريقة الواقعية التي تمثل حلم يوسف (6. n⁰). وفي حكم قيافا (36. n⁰). نلاحظ في منمنمة الفاتيكان وكذلك منمنمة لندن نقل غريب حيث تظهر تأثيرات رسوم Qeledjar Kilisse وسوف تظهر الرسوم الكبادوقية في وصف الانزال من الصليب والوضع في القبر (39,40. n^{0s}). ويمكن ان يكون هناك تقارب على سبيل المثال، مع القبض على المسيح والكل يشابه ما موجود في الكنيسة القديمة لـ Toqale Kilisse وكذلك تلك الموجودة في Qeladjlar Kilisse^(٦٦) فان صورتني يسوع ويهوذا متماثلة في الكنيسة الأخيرة وفي المخطوطة. إلا أن هذه تقدم، كما هو الحال مع الكنائس ذات الأعمدة، قصة بطرس قاطعاً إذن مالحوس. إلا ان ذلك تم بطريقة تجعلنا نشعر بالألم: وتختفي التفاصيل، في النظرة الأولى لا يمكننا معرفة سوى صورتين رئيسيتين، تهيمن على الأخرى بحجمها في وسط

(65) انظر الكنائس الصخرية الجزء الثاني بخصوص مجزرة (Tavchanle Kilisse) نُكمل بعض التفسيرات المقدمة في الأجزاء الأخرى.

(66) يقترب من الصورة (الشكل ٤٣) التي تعكس منمنمة لندن، التي لم تتعرض الى الضرر الذي تعرضت له منمنمة الفاتيكان، ولكنهما متشابهتان ومن الممكن اجراء مقارنة بينهما، (الشكل ٤).

مجموعة متحركة. وهناك الانطباع نفسه بخصوص رسم Qeledjar Kilisse
(الشكل ٤).



الشكل ٤: الخيانة والسعائين، كنيسة Qeledjar Kilisse، كبادوقيا.

وعندما نتحدث حول التفاصيل، يجب التأكيد على سمة مشتركة في كل المنمنمات ورسوم كبادوقيا خاصة الرسم القديم^(٦٧) ويتعلق الأمر هنا بما نطلق عليه "سلم الكرامة". يوحنا المعمدان يوعظ بالناس، يسوع مع تلاميذه او متحدثاً الى اليهود، ظهور الملاك، والعذراء تشارك التلاميذ في احتفالية الصعود، او في الأشخاص الذين يحيطون بيسوع عند الميلاد، تم تقديم ذلك بحجم كبير جداً. وفي بعض الأحيان هناك اختلاف كبير في الحجم: ولا يشكل ذلك دهشة كبيرة، في صورة مثل الصلب ((n^o.38, pl (19) او في أي ديكور او في رسم وتركيب، يعمل على اظهار الصورة الرئيسية، ولكن هناك ما يثير الدهشة في بعض الصور الأكثر بساطة، دون أية اضافات او أية ديكورات ظهرت كالعالمقة مثل المنمنمات (22 و n^{os}.14) حيث ان المعمدان يوعظ ويسوع يشفي النازفة.

ومن ناحية اخرى، صحيح ان صانع المنمنمة يستعمل البراعة ولكن بذكاء، الأرق



الشكل ٥: دخول يسوع الى اورشليم.

(n^{os}.20,21,28) وفي بعض الأحيان كبر الأكليل الشعاعي يؤكد على الكرامة. فإذا لم يتجاوز الشخصية الآخرين بحجمه يمكننا ان نقول ان "الصورة" سوف تتجاوز ذلك لأن الأكليل الشعاعي يشكل جزءاً من ذلك. وهناك مثال مدهش في شفاء الأعمى (n^o.23)^(٦٨).

(٦٧) على سبيل المثال من مشاهد الآلام في (Qeledjlar Kilisse) التي تقدم الكثير عن المصطلحات للمقارنة. وتم تقديم نفس الطريقة في El – Nazar حيث ان الصلب يجمع صور اربعة عظماء. وعلى مخطوطة الفاتيكان لم نجد ذلك. ونجد ثلاثة درجات للعظماء في المنمنمة (المجاورة. (My rophores no.42).

(٦٨) إلا ان الأعمى ظهر بحجم اقل من التلاميذ الذين كانوا تقريباً بحجم يسوع.

وفي التراكيب المعقدة وعندما يكون الحدث مؤطر بالديكور والإضافات، فإنه وبصورة عامة مع الرسوم الكبادوقية الأكثر حداثة، وبصورة رئيسية مع الكنائس ذات الأعمدة بـ (Gueureme) وفي النصف الثاني من القرن الحادي عشر أو مع



الشكل ٨: القيامة من القبر Qaranleq Kilisse، كبادوقيا.

في المنمنمات الكبرى أو تلك التي تعكس الأعياد الكبيرة والمرقمة والتي تُخفّض بحجم العمود على سبيل المثال المقدمة رقم (18. n°) و نزول الأكليل الأشعاعي (44. n°) ونذكر جيداً أن هذا النمط في الصور، هي التي تزيّن الكنائس التي نتحدث عنها، حيث أنها تتجاهل الحلقات السردية وتُظهر الأسرار الكبرى ومواضيع الأعياد الرئيسية. وفي النظرة الأولى، يمكن أن تفوتنا نقاط التشابه، وذلك لأن الديكور تمت معاملته بصورة مختلفة، وهنا كما نلاحظ في فصل لاحق يظهر التأثير الشرقي. وفي بعض

الأحيان ينتج عن ذلك التأثير البيزنطي قارن (الشكل ٦)، الرعاة والمجوس بالميلاد^(٦٩).
(n^o.7) تركيب وتأطير متشابه التقدمة (n^o.18)، مع حركة بطرس. وضمن إطار معين
حركة يسوع في غسل الأقدام (n^o.32) مع مواقف حركات يسوع وبطرس ويهوذا في
العشاء السري (n^o.33)، تتكرر بطرس للمسيح (n^o.37) صور يسوع والأشخاص
الرئيسيين عند الصلب رقم (n^o.38). والتي سنجدتها في التركيب البسيط للكنائس ذات
الأمدة وخاصة كنيسة كارانلك (الشكل ٧)^(٧٠) وتركيب النزول الى الأكاليل الشعاعية
(n^o.41) مع مقارنة كنيسة كارانلك (الشكل ٨) والظهور للنسوة (n^o.41) وهذه الصورة
معكوسة مع بعض التفاصيل ذات السمة القديمة للصعود (n^o.45) وصورة عيد الخمسين
(n^o.47) حيث يظهر تركيب مخطوطة بيزنطية مشهورة في القرن التاسع (الشكل ٩)
التي قلدت رسام Qeledjlar Kilisse — وأخيراً التجلي (n^o.49) وهي صورة مهمة
بالنسبة للبيزنطيين

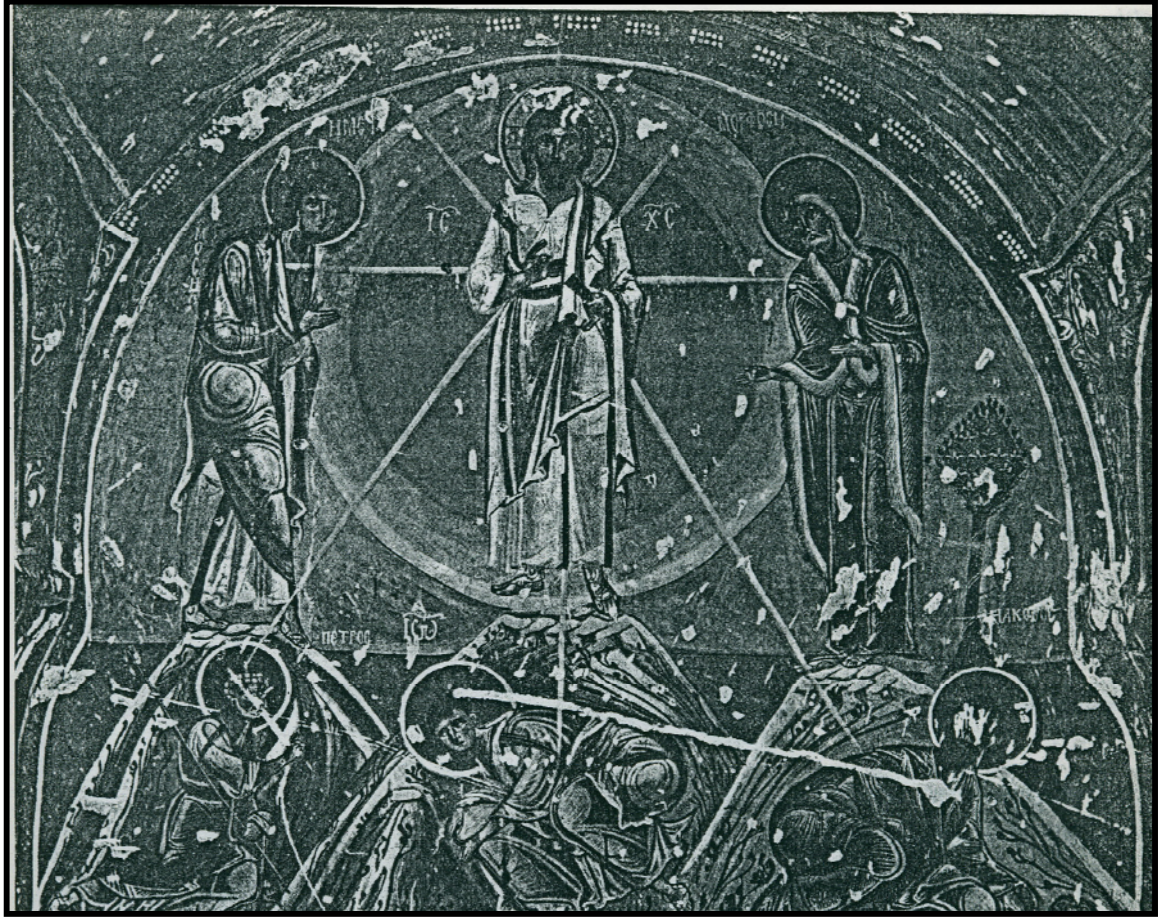
(69) ولا نعيد هنا ظهور كنيسة كرجاج التي من الممكن ان تقدم مادة لمقارنات عديدة، وذلك لأن الرسم الذي اصابه الضرر مرتبك، لذا نضع محله صورة بيزنطية ما عدا صورة العذراء وعلى النموذج نفسه. وفي الجزء الثاني انظر وصف المنمنمة رقم (n^o.7).

(70) وعلى الرغم من عدم جودتها من وجهة النظر الفنية، وفي بعض الأحيان ليست قريبة جداً من صور المخطوطة، فإننا نقدم هنا صور او رسوم (Qaranleq Kilisse) افضل من تلك الموجودة في "الكنائس ذات الأمدة" وذلك لأنه تم حفظهما بشكل افضل. وهنا مرة اخرى وعلى الأقل بالنسبة لصورة يسوع، فإن الصلات الوثيقة جداً هي مع الصلب في كنيسة كرجاج، إلا أن الرسم يتسم بسواد اكثر لكي نستطيع اعادة تقديمها.



الشكل ٩: العنصرة، مخطوط بيزنطي، باريس 510.

والكبادوقيين في القرن الحادي عشر، والتي تمت معالجتها بطريقة متساوية بديكور جبلي مختلف (الشكل ١٠) ^(٧١). وتعكس المزخرفتين الكبيرتين لشهداء سبسطية الاربعين (n^{os}.25,26) على الرغم من سمتهما الخاصة وذلك بفضل الزخرفة التي تحيط بالرسوم البارزة، ويمكن اقتباسها لعلاقة التأثيرات نفسها. وفي الحقيقة نعلم ان هؤلاء الشهداء كانوا معروفين في كبادوقية، وانهم يلتقون عادة في الرسوم. وتُزيّن صورة شهداء الكنيسة التي تحمل اسمهم بالقرب من سوفيچ. وبصورة عادية جداً تم تقديمهم بصورة متفرقة ومعزولة، مزخرفة وغير مزخرفة، وفي كنائس عديدة كانت المجموعة متكاملة. واذا ما اعتبرنا اهمية المزخرفتين وابعادها مع الأخذ بنظر الاعتبار



الشكل ١٠: التجلي، Qaranleq Killisse، كبادوقيا.

المنمنمات الأخرى، نلاحظ ان تبجيل الشهداء الأربعين موجود بدرجة افضل مما هو

⁽⁷¹⁾ لدراسة مهمة لا نريد اثارها هنا، ستكون لمقارنة المنمنمات من جهة التراكيب الطفولية، في المتحف البريطاني (Add 7169) ومن جهة اخرى، منمنمات مخطوطتين تشغلنا. وسنرى ما سيصبح ايقونية سورية قديمة، عندما تتطور في وسط سوري حصرياً، وتتأثر ببعض التأثيرات الأجنبية. فالذي يتقدم يبين لنا من أين اتت هذه التأثيرات في قسمها الأعظم.

موجود في الأعياد الكبرى في السنة، وسنلاحظ ورعاً والتزاماً لم يكن أقل مما لدى الكهنة الكبادوقيين، والذين من الممكن ان يكون مستلهماً منهم^(٧٢).

إن كل ما تقدم هو ليس لرفض الأصالة لرسام المنمنمات، وبصورة أدق لمؤلف الرسوم التي انتجتها ورشة مار متي. فلم يكن ذلك استنساخاً بسيطاً، وانما هناك تأثيرات وخاصة للرسم الكبادوقي او رسم مشابه للرسوم الموجودة في كنائس كبادوقيا ويبدو ذلك مؤكداً على الرغم من انه لم يقدم النماذج بطريقة دقيقة. فقد قام باقتباسها ومن ثم اجراء بعض التعديلات حسب ذوقه وحسب التأثيرات الأخرى التي تأثر بها ومن بين هذه التأثيرات نشير الى اكثرها اهمية وهي المنمنمات الإسلامية^(٧٣).

ومن ناحية اخرى، هناك مصادر اخرى غير مصادر كبادوقية، وذلك لأننا نجد في كتابه مواضيع لا تقدم في وضعها الحالي، الكنائس الصخرية. اصدقاء زكريا في زيارته بمناسبة ختان ولده (n^o.5)، الحزن الكبير واستشهاد القديس اسطفان (n^{os}.11,12) الايحاء الى شمعون قبل التقدمة (n^o.17) الوليمة عند سمعان (n^o.27) يهوذا الخائن يعرض تسليم المسيح (n^o.31)، تلاميذا عماوس (n^o.43). وفي معظم هذه الصور يمكن ان نجد إلهاماً من الانجيل، مقدماً توضيحاً متكاملأ أكثر من جامع الأنجيل للطقوس المسيحية^(٧٤) ويمكن تقديم رجم القديس اسطفانوس بالعهد الجديد الموضح، وتظهر البقية على الرغم من انها بصورة مختلفة — في Cosmas Ludi copleustes الذي اجاباته متعددة^(٧٥). انها منمنمة يمكن ان تتشرف بها في ذلك، لأننا لم نجدها في أي مكان آخر. وطالما انها لم تظهر في مخطوطة لندن، وربما لا تكون النموذج الأصلي البعيد من حيث اتت المخطوطتين، ولكن نموذج تم استنساخه بصورة مباشرة من النموذج الذي استلمته مخطوطة الفاتيكان السريانية (559)^(٧٦). وتحدث عن هذه الصورة الغربية التي نطلق عليها تسمية "الحزن الكبير". وقد ذهب التوضيح لمدة طويلة من الزمن. وقد اخرجت افضل النقاد الذين خاطبناهم. ويبدو ان المعنى واضح وان التفسير واضح أيضاً ومؤكد، وتعبّر عن دقة التعبير وتوضح هبة جيدة للأبداع^(٧٧).

(72) ان تأثير مباشر للقساوسة الارثوذكس، على اصحاب مذهب الطبيعة الواحدة في المسيح، لا يمكن ملاحظته. ولكن ثمة تمسك الشعب الذي أخذ بالحدث او عن طريق العمل الرهباني وهذا امر ممكن وعلى العكس من ذلك سوف نلاحظ ان تقديس الأربعين شهيد لا بد وإنها دخلت مصر. إلا ان أمد وانطاكيا واورشليم تشرّفت بها منذ زمن بعيد. (73) انها واقعة مدهشة ولكن لا يمكن نكرانها، بالنسبة للسمة العامة للرسم بقدر ما تكون لأيقونية المشاهدة، إذ تعد المخطوطة السريانية ٥٥٩ في الفاتيكان والمتحف البريطاني 7170 قريبة جداً من الرسم الكبادوقي، وكذلك مخطوطات اخرى سريانية تعود الى القرن السابع، أي الى الفترة الممتدة من القرن السابع الى القرن الحادي عشر. وتقترب كثيراً من النصوص المعدة للقداس إلا أن الأخيرة تتشابه كثيراً مع الأيقونية الكبادوقية.

(74) نجد صور اصدقاء زكريا، والوليمة عند سمعان، وقتل المعمدان وتلميذا عماوس.

(75) انظر فيما بعد في وصف (n^o.12).

(76) تقدم مخطوطة لندن بعض الفجوات في هذا المكان، ويُعزى غياب المنمنمة الى حادث. إلا أننا نجد هنا رجم القديس اسطفانوس.

(77) وهنا لا توضح المنمنمة كالعادة الانجيل الذي يسبق مباشرة وانما اللاحق. انظر فيما بعد في وصف (n^o.11).

وتسمح انواع الشخصيات في المشاهد او في الصور المعزولة، باكتشاف تنوع التأثيرات نفسها في تركيب الصور. وبصورة عامة، يمكننا القول انه توجد صور الشخصيات الانجيلية، في مشاهد المسيح والعذراء والملائكة والتلاميذ، ويوحنا المعمدان ويوسف والنساء القديسات مأخوذة من التقليد المسيحي، حيث يتجلى في كل الفن المسيحي في الشرق. ولا بد للمسيح ان يكون له صورة عظيمة بلحية كبيرة، مثلما يوضح ذلك التخطيط الخفيف في الرقم (n⁰.20) (الشكل ٣٢)، وليوحنا المعمدان ظفيرة طويلة ولحية كستنائية اللون وكثيفة، ومن الممكن تمييز التلاميذ في ثلاث مجاميع: كبار الشيوخ والرجال الناضجين والشباب الصغار. ويتمتع البعض منهم بسمات فردية مميزة: حيث يميّز بطرس واندراوس من خلال ظفيريتهما ولحيتهما، اما يوحنا فان وجهه امرد. و يهوذا بصورته وهيئته المغيظة "غير المحبوبة". اما لوقا فيبدو هنالك ترتيب حسب المواقف^(٧٨) وأنهم يتوشحون بإكليل الرأس كما هو الحال مع البيزنطيين. كما ان للملابس شكلها وبصورة خاصة الألوان التقليدية. ملابس قديمة وثوب أصلي للمسيح والآخرين أي الرجال: الجلباب الأزرق مع المعطف الماروني، الذي يميّز المخلص. وقد حل هذا اللون الأخير محل اللون البنفسجي لدى البيزنطيين. انه براق بصورة عامة وذا سمة يميل الى الاحمر، وله انعكاس اصفر. وفي بعض الأحيان يكون لهذه الانعكاسات مظهراً كئيباً او انه يقترب من اللون البني. اما بالنسبة لملابس التلاميذ، فأنها بصورة اعتيادية اقوى او اعمق في الرسم البيزنطي. انه الذوق السرياني للأثار القوية لتعددية الألوان، التي تتجلى بوضوح. وقد ذكرنا ان الرسام يستعمل في بعض الاحيان الوان ناعمة، والتعارض الموجود هو بين الاحمر والاخضر، وهو واضح بين الجلباب والمعطف. فاللون الاخضر والبنفسجي يميز بطرس عادة. أما بالنسبة للملائكة فأن الألوان المميزة عادة هي الاخضر والاحمر. وبالنسبة للنساء فأنهن يرتدين جلباباً خاصاً. العذراء ترتدي اللون الماروني مثل معطف المسيح.

وبعد ذلك كله يغدو امراً عادياً. ولكن في بعض الأحيان، نلاحظ انه في رسوم المسيح او التلاميذ لحية قصيرة نقطة او نتوء في الحنك، وشوارب في زاوية الفم بحيث تمنحهم الصورة سمة نورانية^(٧٩). وهنا نجد احد الآثار الاسلامية التي تم قبولها بصورة متعمدة والتي سوف نتحدث عنها لاحقاً. وربما يكون ذلك نتيجة للأهمال، وذلك لأن مثل هذه الأنماط لم تظهر في مخطوطة لندن وفي مخطوطتنا نلاحظ ذلك في الصور التي لم يتم الاعتناء بها بصورة جيدة.

وفي صور التلاميذ او الشخصيات الأخرى، نلاحظ انوفاً قوية مع تقوس واضح زكريا في (n⁰.2,5)، شمعون في (n⁰.17,18) يوحنا المعمدان (n⁰.14,15)، بطرس

(78) انظر في اصوات النصب ١٩٧٠ الفصل الحادي عشر. من هم التلاميذ الأثني عشر في الايقونية المسيحية؟
(79) انظر يسوع المسيح في (n⁰.19,20,21). التلاميذ في الصعود (n⁰.45) في عيد الفصح (n⁰.47) ومشاهد اخرى وخاصة ابتداءً في الآلام.

في (n^{os}.22,27) التي تجعلنا نفكر بالسحنة العربية تارة وتارة اخرى بالسحنة الأرمنية. وليس من المستحيل هنا ان نجد ما يعاكس العادات الموجودة في المنمنمة الأرمنية او العربية. إلا أن اثار الأخيرة تتجلى بصورة لا يمكن نكرانها ومناقشتها في الرسوم الخاصة بالمشاهد الانجيلية: مشهد من اليهود، المشاهدين، القساوسة، والقضاة والجنود والأمراء وغيرهم. وان هؤلاء الأشخاص بأجمعهم ينصهرون مع الشخصيات التي اظهرها رسامو المنمنمات المسلمين في مدارس بغداد والموصل في القرن الثالث عشر، وسوف نبين ذلك في الفقرة الخاصة بالتأثيرات الاسلامية.

وحول صور القديسين المنفردين او المجتمعين يمكننا ان نلاحظ نفس الملاحظات، فالتأطير والزينة الأخرى، مثل ديكور المشاهد، مأخوذ من التقليد الشرقي، وحتى التقليد الاسلامي (*). إلا أن الرسوم مشتقة من التقليد المسيحي.

اما القديسين الأربعة رقم (n^o.16) فيتسمون بوجوه نحيفة وكالحة وبمواقف وقورة فهي مرسومة بموجب نماذج بيزنطية ممتازة، فقد كانت يد الفنان مليئة بالمسرة⁽⁸⁰⁾. ولا نستطيع ان نصدر حكماً بخصوص العذراء (n^o.8) حيث ان الوجه في الرسم اصابه الدمار. في حين ان وجود الشهداء الأربعة (n^{os}.25, 25) لها نفس الملاحظات، لوجود الحواريين في مشاهد الانجيل: وجوه معبرة، انواع وانماط مختلفة، منسجمة مع المعايير التقليدية، وحتى مع السمات التي يمكن أخذها او بعلامات تدل على التأثيرات الشرقية.

ولا يُسمح بالتردد بخصوص المنمنمة (n^o.50) وهي قسطنطين وهيلين يمجدان الصليب، مأخوذة من التقليد البيزنطي والكبادوقي. وتظهر المجموعة عادة في الكنائس الصخرية، والملابس التي يرتدونها في بيزنطية هي الملابس الطويلة المطرزة بالرسوم الشرقية المزخرفة، ووجوههم المستديرة مع الوجنات والعيون مائلة مشدودة الأطراف، يجعل منهم امراء مغوليين. ولا شيء افضل من هذه المنمنمة تجعلنا نشعر، كيف ان صورة ذات اصل بيزنطي تتحول تحت تأثير الفنون الاسلامية. ولهذا التأثير سوف نكرس الفصل القادم. ولكن لا بد اولاً وقبل كل شيء ذكر التأثيرات الأخرى، المسيحية وتأثيرات الغرب.

٨. التأثير الغربي

مثل هذا الأمر يبدو غريباً لنا في الوهلة الاولى، وسنرى في وصف المنمنمات بعض اثار التأثيرات الغربية المباشرة وغير المباشرة: وجود الحمامة نازلة من السماء تجاه عذراء البشارة (n^o.3) للكنيسة وللصومعة وللصلب (n^o.38) في الحالة الاولى

(*) لا داعي للذهاب بعيداً في مثل إطارات صور القديسين المنفردين لأنها تراث شرقي وسرياني موروث (م م).
(80) نعتزف بصعوبة يكونه نفس الرسام الذي رسم هذه المصورات، وتلك الموجودة في (n^o.19) قارن المنمنمتين بالألوان مع الألوان في أرضية القديسون الأربعة! وهناك مناظرة ومناقشة جديدة حول تقديم الايادي في مخطوطة الفاتيكان. ولكن طبيعته تفترض ان النموذج يقدم وحده، وبنبغي عليه ان يعرض ما نجده الأفضل في النسخة.

يبدو هناك قرص مباشر^(*)، وذلك لأنه قبل القرن الثالث عشر لا نعرف في الشرق امثلة أخرى من هذه التفاصيل الايقونية. ويبدو ان الحمامة التي تظهر في الروح القدس تبدو في التعميد بصورة منتظمة: انه امر طبيعي طالما انها مسماة في النص الانجيلي متى ٣: ١٦، قارن مرقس ١: ١٠، ولوقا ٣: ٢٢. في البشارة انها مسألة البشارة، مسألة نزول الروح القدس على العذراء ولم تذكر الصيغة التي اتت بها حتى في الانجيل.

• متى ٣: ١٦

"فهكذا ينبغي لنا أن نتم كل بر حينئذ تركه فلما اعتمد يسوع صعد للوقت من الماء. فأنفتحت له السموات ورأى روح الله نازلاً مثل حمامة وحالاً عليه".

• مرقس ١: ١٠

"وللوقت اذ صعد من الماء رأى السموات قد انفتحت والروح مثل حمامة قد نزل واستقر عليه".

• لوقا ٣: ٢٢

"ونزل عليه الروح القدس في صورة جسمية مثل حمامة وكان صوت من السماء قائلاً "ابني الحبيب بك سررت".

فالرسم الشرقي او البيزنطي لكونه اميناً بدرجة كبيرة لحرفية الكتاب الذي يفسره، يعمل على تدقيق لم يدققه النص. وهذه الحرية منسجمة مع عقلية الغرب، ومن هذه الحقيقة نقدم مجموعة من الامثلة الغربية في القرن الثاني عشر او في بداية القرن الثالث عشر، حيث هناك اثنان على الأقل مع المنمنمة السريانية لهذا التشابه والذي من المستحيل عدم الاعتقاد بدرجة الترابط^(٨١).

تعد حالة الكنيسة والصومعة بالصلب مسألة اكثر تعقيداً، وسوف نوضح ذلك عندما نصف المنمنمة (n° 38) فالرسمين من اصل غربي تم تبنيهما من قبل البيزنطيين منذ نهاية القرن الحادي عشر؛ مثلما تم رسمهم في المخطوطة السريانية في الفاتيكان (559) ومن الممكن ان يكون قد تم اقتباسهم من القسطنطينية او أي نموذج تم اخذه من القسطنطينية. ولكن في المتحف البريطاني (Add 7170) هناك سمات خاصة ملازمة لها: عصا مكسورة وتاج معكوس، الذي يبدو انه يشوه التأثير المباشر للغرب، وفي الحالتين سوف نلاحظ اننا امام سمات تهتم بالاتجاه نحو التأمل. انه نوع من اعلان حول ما يجب عمله، وبهذا المعنى، الايقونية الغربية في القرن الثالث عشر، ومن المهم فعلاً ان نرى التأثير يتجلى على المنمنمات الشرقية المشكّلة من اية عادات أخرى.

وينبغي ان لا تثير هذه الحالة اية دهشة في التاريخ، الذي تم فيه تلوين مخطوطاتنا. وسوف نستنتج الطريقة التي تمتد فيها ممارسة هذه التأثيرات؛ فمنذ عام ١٠٩٧م كان

(*) إن الإقرار بوجود مثل هذا الاقتباس المتعلق بحمامة الروح القدس من الفكر العربي أمر غير صحيح وذلك لأنها وردت في أيقونات سريانية سابقة للقرن الثالث عشر الميلادي كما في أيقونة العنصرة لانجيل ربولا الرهاوي. (م)

(81) لمزيد من التفاصيل انظر لاحقاً وصف المنمنمة ٣.

المحاربون الصليبيون سادة الرها حيث قاموا بتشكيل اول الامارات الافرنجية في الشرق، والتي بقيت حتى عام ١٤٤م. وخلال هذه الفترة ندرك بسهولة ان الصور والكتب الموضحة او المواد المنحوتة، التي جلبها الكهنة او القساوسة الذين صاحبوا الامراء اللاتين، اقاموا علاقات بعد ان تعرفوا على القساوسة السريان من بلاد وادي الرافدين، الذين قاموا بتقديم نماذج. ومن المحتمل ان يكون ضمن الذين قدموا هناك رسامين او نحّاتين، قاموا بتعليم السريان اشكالاً غير معروفة^(٨٢). وفي نهاية مقاطعة الرها، فالاتصالات بين بلاد وادي الرافدين والغربيين ضعيفة وقد جرت بصورة غير مباشرة في انطاكية وطرابلس وفي اورشليم خاصة، حيث قام الحجاج المسيحيون بتأثيراتهم. ولذلك فانه ليس من غير الاعتيادي، ان هذه الاتصالات قد تركت اثرها، في الايقونية السريانية في القرن الثالث عشر، وحتى في مناطق بعيدة من بلاد وادي الرافدين وما وراء دجلة.

٩. التأثير الإسلامي

لا يكون الفصل الحالي سوى مؤقتاً، فإن بدايات الرسم والمنمنمات الاسلامية لا تزال غير معروفة. ومنذ حوالي ٤٠ سنة بدأنا بالانشغال بهذا الموضوع، إلا أن هناك مشكلات لا تزال تحتاج الى حل^(٨٣). واستطعنا ان نرى رجلاً مثل بلوشيه وهو أحد الرواد الكبار المتحمسين في هذا الميدان، عمل على تغيير الآراء بصورة جذرية خلال سنوات. فالعلماء الذين جاءوا من بعده، لم ينجحوا في الاتفاق حول النقاط المهمة، المتعلقة بالتسلسل الزمني وأصل المخطوطات. إذ لا يوجد هناك اتفاق حول الأصول نفسها، بخصوص مصادر الإلهام لفن الرسم عند المسلمين؛ ولا ندرك تجمع الأعمال والأسماء التي تعطى الى هذه المجموعات. ومن اجل تحديد مجموعة المخطوطات المزخرفة التي سبقت الغزو المغولي، وربط ذلك مع بلاد وادي الرافدين وسوريا الشمالية، وقد تحدثنا بخصوص مدرسة ما بين النهرين ومدرسة بغداد والمدرسة العباسية، تسميات مقبولة شريطة عدم اعطاء معنى محدداً جداً. واراد م. اوكو موميريت دي فيلارد ان يقترح لنا انه سيكون اكثر دقة، لو رأى هذه الأعمال تتوزع على مناطق

(82) نفكر في المنحوتات بالقرب من القديس سيبولير في اورشليم، تذكرنا بمنحوتات القديس ترفيم دارلر من جهة ومن جهة اخرى انتاج فن تولوز. وبالنسبة للرّها ليس لدينا مثل هذه الأمثلة الزمكانية: مدينة لها صروح مسيحية، عديدة ولكن كانت بالدرجة الاولى عمل البيزنطيين.

(83) حول الرسم والمنمنمة الاسلامية انظر: الفصل الأساسي لـ غاستون ميغون "كراس الفن الاسلامي والفنون التشكيلية والصناعية" الطبعة الثانية، الجزء الأول، باريس ١٩٢٧. وفي الحقيقة هناك فهرس واسع للمراجع ويمكن اضافة مصادر أخرى عليها.

- Blochet – C. M. Binon: Musulman Painting 12th – 17th century, London, 1929.
- The Arnold, A. Grohmann: The Islamic book. A Contribution to its art and History from VII-XVIII century (Leipsig) 1929.

مختلفة جداً، إلا أنها تخضع لسلطة فعالة للسلاجقة وللتحدث بخصوص هذه الفترة للرسم السلجوقي، والاحتفاظ بمصطلح "مدرسة" معنى محلي محدد، وفي هذا المعنى، تُميّز أولاً مدرستي بغداد والموصل: وهو تميز معروف مسبقاً ومُعترف به^(٨٤). وهناك تقارب كبير بين مدرسة الموصل ومدرسة أذربيجان، التي تعدّ قريبة جداً منها والتي امتدت إلى فترة لاحقة طويلة. ومن ناحية أخرى، بالنسبة لمنطقة وادي الرافدين، ينبغي تسمية المدارس، وإذا أردنا مدارس ماردين والبصرة والكوفة^(٨٥).

ونقارن منمنماتنا أو منمنمات مخطوطتنا مع نتائج الفن الإسلامي^(*)، وبصورة رئيسية نتائج مدارس الموصل وبغداد وأذربيجان. ولكن ينبغي أولاً الإجابة على اعتراض تم تقديمه؛ وتأخذ معظم التوازيات التي نقيمها أساساً للأعمال المعاصرة لمخطوطة الفاتيكان ٥٥٩، ولكن بتاريخ غير مؤكد ومثبت بصور افتراضية، أو حتى أعمال لاحقة. أو أن تكون المخطوطات الإسلامية القديمة الموضحة لا يمكن الحصول عليها^(٨٦). أو إننا لم نجد ما يمكن مقارنته مع منمنماتنا، ولا نتيج مثل هذا النموذج السابق للنموذج الأصلي الذي افترضناه آنفاً عند حديثنا عن ورشة مار متى ومنمنماته والذي تم تقليده، وبكل تأكيد من قبله^(٨٧). وربما من يسأل فيما إذا كان التقليد قد تم بصورة معكوسة، أو أنه هو المزخرف العربي للسنوات ١٢٣٠ — ١٢٤٠ من الذين تأثروا بالرواد المسيحيين.

وعلى الرغم من المظاهر المعاكسة، نعتقد أن جميع الاستدلالات المتطورة والموضحة فيما بعد ثابتة ونافذة، أولاً وقبل كل شيء، وذلك لأن المخطوطة العربية اللاحقة، ليست سوى نسخة مطابقة للنموذج القديم. وبعد ذلك، بسبب أن السمات التي

(٨٤) على سبيل المثال التصنيف القيم لك. هولتر في المنمنمات الإسلامية ١٣٥٠. إن كل من المدرستين متجاورتين بالنسبة لرسم الأشخاص إلا أن في بغداد للتراكيب سمة نصب تذكاري أكثر، ولا يوجد هناك مبالغة في كبر الرأس كما أن طيات الأقمشة تبقى ذات طابع كلاسيكي، وتقدم هذه الانعكاسات "المتوجة". وفي الموصل تكون ثنيات الأقمشة كبيرة يقول M. Stchoukine كما أن رسوم الأقمشة مزخرفة بشخص أو مزينة بمشاهد تمثل أناساً، أما الأجسام فهي قصيرة وبدينة أما الأرضية الحمراء فهي واردة جداً.

(٨٥) في ماردين تكون المنمنمات عادة ملونة مثلما هو حال الرسم. أما بالنسبة للبصرة والكوفة فلم تقدمان مخطوطات موضحة، إلا أننا استنسنا الكثير من المراكز القديمة للحضارة العربية، وسيكون من المدهش حقاً أن المزخرفين لم ينسقوا مع النساخ. إلا أننا لا نتحدث شيئاً عن انتاجهم. (وهذا كله تم تقديمه حسب اشارات ودية M. Mouneret (Ck Villard).

(*) للتفاصيل حول هذا الموضوع ينظر: ايتنكها وزن، فن التصوير عند العرب، ترجمة د. عيسى سلمان (م.م).
(٨٦) تقدم لنا الظروف عذراً إذا لم نستطع أن نعطي إلى تحقيقنا كل الضخامة المرغوب فيها. وفي ايلول (١٩٣٨) اخذنا على عاتقنا، دراسة المخطوطات السريانية والعربية في باريس. وكانت الاخيرة موجودة في المكتبة الوطنية، وفي متناول الجميع بكل سهولة. إلا أن الأحداث التي نعرفها قطعت العرض السبل، ووضعت المخطوطات القيمة في الظل. وعندما عاد الهدوء ذكرنا المؤتمر الأولي للآثار المسيحية في روما (المؤتمر الرابع). وفي عطلة عام (١٩٣٩) اعادنا اخذ الدراسة هذه، ودفعناها إلى لندن. وحال المرض والظروف دون ذلك. ولفترة تبقى غير محدودة فإن المخطوطات التي تعد الأكثر أهمية لا تعتبر في متناول اليد، ونود أن نؤكد أن الوصول إلى مخطوطات معينة، مهمة غير ممكن وأمر صعب، وفي الحقيقة لا توجد في المكتبة في روما مكانة كبيرة للفن الإسلامي.
(٨٧) إن م. هـ. بوجتال الذي بواقع اقامته في لندن، وبرحلاته الحديثة في الشرق، يتموضع مكاناً جيداً لينشر معلوماته، ولم يقدم هذا النموذج السابق.

نؤكد لها لمخطوطات القرن الثالث عشر ليست منعزلة؛ اذ انها تعود الى تقليد تم الاحتفاظ به لفترة طويلة بعدهم، وتكشف هذه المخطوطات النقاب عن فن لم يكن في بداياته، وانما يفترض وبكل جلاء وجود أعمال سابقة من هذا النوع.

ومن ناحية اخرى، لا يتعلق الأمر هنا بفرضية بسيطة، اذ ان نَصْباً اخرى تقدم لنا مناقشة لا يمكن رفضها، وهنا اود التكلم عن نتائج السيراميك؛ ويكفي ان نقارن رسومات المخطوطات العربية للقرن الثالث عشر، بخاصة تلك المخطوطات التي تعود للموصل، مع الخزف المزخرف من نفس الفترة للفرس في الري، وكاشان، واصفهان، مع الأخذ بنظر الاعتبار، ان هذه مستلهمه من الاخرى. اما ديكورهم الذي يُشاهد في بعض الأحيان وبصورة حصرية كأعمال تذكارية، تم تكييفها للموضوع الذي تزيئ، وهي ليست بعدد كبير إلا في المنمنمة المنقولة على الخزف المزخرف⁽⁸⁸⁾. وحتى عندما يتم تعديل النموذج لكي يُطوى في المكان الذي يحتله، على سبيل المثال، عندما امتد بشكل تاج مستدير او تيجان مستديرة او موزعة على قطاعات لتوزيع لامع او متعدد الزوايا، فإنه من السهولة الاعتراف بأنها مناصرة مقتبسة في فهرس المزخرفين. ويقدم سيراميك القرن الثاني عشر، كم جيد من الأمثلة القياسية لفن يعد في بعض الأحيان قابلاً للمقارنة⁽⁸⁹⁾ وفي بعض الأحيان خشنة، إلا أنها تؤشر مرحلة سابقة؛ وبأماكن الرجوع الى القرن الحادي عشر وحتى بعد ذلك، لكن الانواع نفسها تتطور كما لو أنها طبيعية.

(88) على سبيل المثال: المجموعة الكبيرة لـ (kelekian) كاشان، القرن الثالث عشر مزينة، في الداخل، مع لوحة كبيرة للمعركة، وهناك مشاهد للصيد مع أرضية تعكس منظرًا مثلما هو الحال مع جالينوس نسخة فينا وهذا الديكور الذي يتضمن الشخصيات، يعكس فناً سورياً يحمل نفس الروحية والعقلية، مثل المزخرف الرسام للمخطوطات ازدهر ذلك كثيراً في القرن الثالث عشر في الري وكشف مرة أخرى هذه السمات في الشكل المرسوم والمتعدد الألوان.

(89) مفهوم المنظر نفسه في جالينوس نسخة فينا وكذلك في مخطوطتنا، كاشان سلسلة متجانسة جزئياً، القرن الثاني عشر، وجزئياً القرن الثالث عشر، وأرضية مع زخارف اغصان ملتوية ومشجرة، مكررة في الملابس أي على ملابس كاشان من تاريخ ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، (559) السريانية للفاتيكان.



الشكل ١١: الفقير الذي يتكلم بالشعر، مقامات الحريري، باريس 3929، عربي، بلوشيه، الرسم الاسلامي.



الشكل ١٢: مناقشة تحت الشجرة، (مقامات الحريري) — باريس 1227، بلوشيه، الرسم الاسلامي.

من الطبيعي ان نفترض التطور المشابه والمتوازي في المنمنمة، ودون الرجوع الى حقبة زمنية ابعد، يمكن ان نؤكد ان الفنان الذي يعمل في السيراميك في القرن الثاني عشر، مثلما هو الحال مع العصر التالي قام بتقليد اعمال زخرفية معاصرة. وقد اختفت هذه، وهذا لا يدهشنا، اذا ما فكرنا بهشاشة المنمنمة والحرائق، التي نشبت في المكتبات عند غزو المغول، في حين ان الرسم على الخزف المطلبي، قاوم ذلك وطُمرَ تحت الانقراض. ويعود التقليد الموضح من قبل المزخرفين في القرن الثالث عشر، في الميدان نفسه، الى فترة تاريخية اقدم من ذلك بكثير وهذا امرٌ لا يمكن الاعتراض عليه. وعندما نلاحظ في مخطوطتنا دافعاً او سبباً يعود الى هذا التقليد، والذي يعدّ غريباً عن تقليد الرسم المسيحي والبيزنطي والكبادوقي او السرياني، فلا أحد يستطيع ان يشك في ان المزخرف المسيحي، قد اقتبس ذلك من منافسيه المدارس الاسلامية.

ولا يوجد التأثير الاسلامي في مجال الرسم، وبصورة ادق تأثير المنمنمات الاسلامية، بوضوح في مخطوطة الفاتيكان السريانية 559 في كل مكان، إذ يظهر التأثير في المشاهد الانجيلية لبعض الشخصيات، وبصورة رئيسة في الشخصيات التي ليس لها سمة مقدسة: اليهود، القساوسة والقضاة والأمراء والجنود... ثم في الشكل العماري او الزينة الخاصة في المنظر. ويظهر بذات الطريقة في صور القديسين المنفردين في الرسوم وفي اطارها. وسوف نتفحص بصورة منفصلة، هذه الحالات المختلفة ونميز: الشخصيات والديكور والمنظر.

١. **الشخصيات:** ذكرنا آنفاً ان شخصيات معينة نفسها، مثل يسوع والتلاميذ والمعمدان وزكريا وشمعون، يمثلون سمات تمنحهم مظهراً شرقياً، ارمينياً او عربياً^(*) انف قوي او محدب او لحية طورانية على شكل قلادة وشوارب قصيرة. وفي بعض الأحيان تخون هذه العينات الأخيرة الرسام فيهملها. ولذلك فانه من الصعب عدم الاعتقاد انه تخطى بصورة لا شعورية، عن اثر هذه النماذج التي لها ذات السمة. وفي حالة من الحـالـات وهـي قسطنطين وهيلين الناحية الغربية المعطاة للوجوه، هي المرغوب فيها^(٩٠) والسمة المشجرة الحزونية الموجودة على ملابسهم، مقتبسة من نموذج مشجر وارد جداً في المنمنمة العربية. ونلاحظ ذلك متماثلاً في مقامات الحريري للواسطي (الشكل ١١). وهي تقريباً معاصرة لمخطوطتنا^(٩١) وفي السيراميك كما ذكرنا ذلك سابقاً من السهل الرجوع الى اصول هذا الدافع^(٩٢).

(*) لماذا لا تمثل شخص، مثل يسوع والتلاميذ والآخرين، سمات السريان. أليس الفنان أقرب لهؤلاء من اولئك. (م)

^(٩٠) ربما، باعطائهم هذا النموذج المغولي، اراد الرسام ان يعبر عن سمتهم كأمرأى اجانب في بلاده، فلم يثر ما هو غريب إلا تحت صنعة الشرق الأقصى.

^(٩١) يُنظر شخصية الجالس في الوسط في الصف الاول، وتم تثبيت تاريخ هذه المخطوطة من قبل بلوشيه (١١٨٠ - ١٢٠٠)، ووضع ميجون ذلك في نهاية القرن الثاني عشر، في وسط الأعمال "التي سبقت المغول" ولا علاقة لها بأي من المدرستين: الموصل وبغداد. كما انها لا تعود الى ماردين. اما بالنسبة للتاريخ، ينسب فهرس معرض عام ١٩٣٨ تاريخ ذلك الى الربع الثاني من القرن الثالث عشر. وفي المخطوطات فان الزخارف المشجرة وارادة جداً في الطراز المعماري، وتلتقي عادة مع المتحف البريطاني Add.7170 اكثر مما تلتقي مع المخطوطة السريانية للفاتيكان (٥٥٩). انظر على سبيل المثال (الشكل ٤٤) حيث ان مقدمة مقعد قيافا المشجر يشابه المشجر على قسطنطين.

^(٩٢) انظر الامثلة المقتبسة (ص ٤٣ من الأصل) ولكن يجب جلب الانتباه حول Rayg القرن الثالث عشر حيث (٨) اشخاص بصورة كاريكاتيرية، يرتدون اقمشة مختلفة وديكور متعدد الزوايا، مع سمة مشجرة حلزونية.

إلا أن الشخصيات الزائدة في المشاهد الانجيلية، التي لها صلة مع الشخصيات



الشكل ١٣: ابو زيد السروجي يشكو من زوجته الى الحارس، (مقامات الحريري)، باريس 3929، عربي، بلوشيه.

الموجودة في الرسم الاسلامي. فاليهود الذين يظهرون عادة، يجعلوننا نفكر في هؤلاء البرجوازيون الاغنياء، الذين يرتدون ملابس طويلة وبحركات ذات قياسات محدودة ولكنها معبرة دائماً، حيث تقتفي ريشة الرسام الواسطي (*) (الشكل ١٢، ٤٠، ٥٠) (٩٣). وبالتأكيد، ليس لديهم الحياة ولا التنوع ولا الفن الذي لا يمكن تقليده. ولا يمكن مقارنة صانع منمنماتنا ولا انموذجه مع هذا الفنان الكبير الذي يعد لاحقاً لهم، طالما ان رسومات الحريري 5847 عربي باريس تعود في تاريخها الى عام ١٢٣٧ وبالاخرى في اعمال ذات جودة اقل. كما في باريس 3929 عربي او تم اقتباس مقامات

(*) الواسطي: هو يحيى بن محمود بن الحسن الواسطي، اشتهر بفنون الرسم والكتابة، وبخاصة مصوراته في كتاب مقامات الحريري، وفرغ منها سنة ٦٣٤ هـ ١٢٣٧ م (م م).

(٩٣) جعلنا مونيرت دي فيلارد نلاحظ وبحق وان قطعة التزيين المقتبسة من قبل Blocket وذلك بالاستناد الى تأكيد ان الواسطي ليس فقط مستنسخ وانما مزخرف لمقامات الحريري، ولم يتم الحديث حول النسخة المستنسخة. والسبب استحالة التحقق من التفاصيل نقبل قاسم مشترك.

الحريري(*) للواسطي (الشكل ١١، ١٣، ٢٢) أو ٦٠٩٤ باريس عربي يرجع تاريخها الى عام 1222 (الشكل ١٤) ونبحث عن الذي يعادلها في الأنواع التي لدينا وكذلك الشخصيات. ونجد ذلك ايضاً في مخطوطة الترياق لجالينوس، الذي نثيره خاصة بالنسبة للمنظر والاضافات (الشكل ٢٠، ٢١). إلا أن زيارة الاصدقاء عند زكريا (n^o.5) تذكرنا بما هو افضل في النتاج الاسلامي في بلاد وادي الرافدين، وخاصة في مدرسة بغداد، حيث ان هياتهم واضحة وانفهم اقنى ولحياتهم كثيفة، ورؤوسهم مغطاة بعمامات كبيرة مع هيئة ثقيلة وحركات وقورة، على الرغم من وضوح الرؤية والنظرة، قوامهم لدن مع الملابس ذات الطيات الكثيرة. ويمكننا الاعتقاد بأن ذلك مستوحى من بعض شخصيات الواسطي وبصورة خاصة الزائرين الأثنين الاخيرين في حين ان الاول كان يتحدث الى زكريا. ونلاحظ شيئاً مشابهاً في المجموعات (الجالسة) ونعرف ذلك من ريشة ذلك الفنان سيد المنمنمة الاسلامية (انظر الشكل ٤٠، ٥٠).

باحتمالية اقل ولكن معممين بصورة مذهشة في كاتب هيرودس (n^o.9) وأم الشابة (n^o.21) او صديق العريس الجديد في عرس قانا (n^o.19) والكهنة الذين يناقشون يهودا في الرقم (n^o.31) حركات مع دقة مهمة او سكان اورشليم الذين كانوا يتناقشون (الرقم n^o.29) اقل تحمساً، يقدم نفس المشاعر مثل الشخصيتين عند الواسطي. اما بخصوص قائد المئة واصحابه (n^o.20) نجد زخرفة جميلة على الطريقة العباسية، طراز حلقة بسيطة لرجل الاعمال الذي يصغي للمعمدان او شمعون الفريسي. والمقارنة المطلقة مع الاشخاص الوقورين، هناك صور صغيرة لأفراد شبه عراة وهؤلاء الافراد هم من الاطفال يقفزون الى مشهد الدخول الى اورشليم (n^o.29)، انها حرية لا يدركها الرسامين الكبادوقيين ولا جدودهم (الشكل ٥). وعلى الرغم من تألق الألوان والحيوية، فقد احتفظوا بالجلباب، وهم مرتدين الملابس بصورة جيدة^(٩٤). ان مخطوطتنا تجعلهم بدون ملابس بصورة كلية، ولا تدع لهم سوى ملابس داخلية فقط، وتترك حركة منسقة. وهذا يجعلنا نفكر فيما سنجده لاحقاً في المنمنمة الفارسية؛ انه بالتأكيد لا يعد انموذجاً بيزنطياً او كبادوقياً، حيث تم اقتباس افراد منها. ماذا كان مؤلف النموذج الأصلي الذي لدينا نسخة امام اعيننا، لم نلاحظه في حياتنا الواقعية، وبالتأكيد تم اقتباس ذلك من المنمنمة العربية^(٩٥).

(*) الحريري: هو القاسم بن علي بن عثمان، ولد في البصرة سنة ١٠٥٤م وعاش مقرباً من البلاط العباسي حتى وفاته ١١٢٢م، وقد خلدته مقاماته الخمسين، وهي بمثابة خطب ومواظ، وأكثرها اخذت اسماء بلدان عربية في تلك الحقبة، وتم ترجمتها الى لغات عالمية كثيرة.

(٩٤) نلاحظ الولد الذي يسحب جلبابه الى الاعلى مأخوذ من التقليد الهيليني، والذي نجده عادة في الأيقونات البيزنطية في كنيسة بالاتين في باليرم، ولا علاقة لذلك بالاطفال الموجودين في مخطوطتنا.

(٩٥) يمكننا ان نقبس بعض الأمثلة، الوحوش او المتوحشين الذين يعيشون على الاشجار في مخطوطة القزويني، ويرجع تاريخها الى عام ١٢٧٩ (صور مجردة، تحركات غير منتظمة. وهناك صور اخرى مجردة ولكنها اكثر غرابة تاريخ المخطوطة يرجع الى ١٣٧٧/٢/٦. اما الرقم الذي يشير الى المئات في التذييل، امر غير مؤكد وربما السنة الهجرية هي ٦٧٨ او ٧٧٨ اما فيما يتعلق بالنسخة التي يبدو انها طبق الأصل فان عدم اليقين لا تعد مسألة ذات اهمية.

وسوف نذكر الكثير حول مجموعة الشباب الذين يرحمون اسطيفانوس في (n^o.12). والمشهد مهم بصورة خاصة ويمكن متابعته، عندما نتحدث عن وصف المنمنمة كما هي، ويبدو انه من الواجب تشريف مؤلف النموذج الأصلي، وليس المؤلف الآخر، وذلك في مخطوطة لندن، لم يكن هناك الكثير من غنى الصور، ولا الكثير من التناسق.

فالاشخاص الجالسين على العرش مثل هيرودس... (n^o.9) او قيافا الحاكم (n^o.36) والتي نميزها بصورة جيدة في مخطوطة لندن (الشكل ٤٤) لهم مواقف واردة في الرسم الاسلامي، وكذلك ما هو موجود في الحياة الاسلامية. اما الموقف الجالس "على الطريقة التركية" لقيافا، فإنه مشابه لموقف الحارس في الصورة رقم 13 وان مكونات المقاعد لها نفس الشكل او الصيغة مع شكل القرون ذات الزوايا؛ كما في مقعد هيرودس (n^o.9) وهي تفاصيل مستقاة من آثا تلك الفترة.

اما موقف الملك الذي يقود المذبحة، فهو متحرك اكثر وهذه نادرة في الواقع، الا ان الرسامين المسلمين غير معروفين. وعند وصف المنمنمات سوف نسوق امثلة عديدة على ذلك، صحيح انها تعكس تقليداً وديمومة هذا التقليد، ونستطيع ان نعطي مثلاً واحداً



الشكل ١٤: صلاة في الجامع، (مقامات الحريري)، 1222 باريس 6094، بلوشيه.

ما عدا الحسام في اليدين، وان الكل متشابه في مواقفه الشخصية، نجد حركة الرجلين والذراعين. وهنا، تقدم الصورة (الشكل ١٨) الوقفة نفسها إلا أنها معكوسة. الكاتب راکع او انه جالس على ركبتيه عند اقدم هيرودس، تحول الكتابة البيزنطية في مثل هذا المشهد يعد شاهداً على العبودية المعهودة في بلاط بغداد. ونجد ما يعادل ذلك في الصورة (شكل ١٨) في الموقف المذل للمتوسل المقرفص، والمرتعش خلف الأكياس المليئة والموضوعة عند اقدم سيده؛ هنالك نفس الموقف في منمنمة تعود الى نهاية القرن الثالث عشر، التي سوف نعود اليها حيث نجد من يركع امام الخليفة الجديد، في حين ان الاشخاص الآخرين واقفين بإنحناء إلا ان ذلك كله لا يعكس التذلل. والجنود في هذه المنمنمة واولئك الذين يقتلون يوحنا المعمدان في الرقم (14) و (15)، والذين يظهرون في الآلام والصلب (42 و 35-38 n^{os})، متجمعين مع الحراس



الشكل ١٥: الناسك، ولده والحية، كلية ودمنة، باريس 3467، بلوشيه، الرسم الاسلامي.

ويحيطون بآخر الخلفاء العباسيين (37 n^o)، ويرتدون القبعة المدورة الملتوية نحو الداخل مع غطاء الرأس وطوق الرقبة والدرع المصنوع في الصفيح، نجد ذلك في الصورة (الشكل ٢٤) ومنمنمة من الفترة المغولية بعد قرن من ذلك تقريباً، إلا أننا نرى ان العُرف لم يتغير.

ان صور مخطوطتنا تتقارب مع صور المنمنمة الاسلامية، ليس فقط في سمة الوقفة والعُرف؛ وانما بسمات الوجه وقوة التعبير. وينبغي من الطبيعي ان نميّز من بين



الشكل ١٦: الدخيل يُمسك في البيت، كلبلة ودمنة، باريس 3467، عربي، بلوشيه.

الاعمال الاسلامية، ما يعود الى مدارس بلاد وادي الرافدين وتلك المدارس الشرقية، وتقدم هذه الأخيرة، في الغالب، انماطاً إيرانية أو مغولية. ولكن اذا نظرنا الى الصور حيث اننا نعيد انتاج المنمنمات لبلاد وادي الرافدين، خاصة الصور المقتبسة من مصورات مقامات الحريري و جالينوس في الصلب، والى حد ما كلبلة ودمنه ليديبا، فسوف ندهش من التشابه الموجود في الوجوه او في الصور الجانبية مع صورنا في (11,14,20-21,40,50). في كتاب الواسطي حيث لا يوجد هناك دقة ولا حياة ولا تنوع فان الصورة هي أكثر دقة. إلا أن التشابه كبير جداً مع مخطوطات سيناء وتنفيذ أكثر اختصاراً انظر على سبيل المثال الآنف أكثر حدة وغير محدود في الصور

(21, 13, 11.^{os}n)، والعيون لوزية الشكل ووجه بشكل جانبي يبدبا (الشكل ١١، ١٥). والوجه الذي اطلقنا عليه تسمية الطوراني نراه في شخصيتين في (الشكل ١٦).

اما السمة الأخرى المشتركة فهي الاستعمال العام للأكليل الشعاعي للقديسين، فإن مخطوطتنا لا تتحدد بالقديسين او الشخصيات المقدسة. إنها تعطي ذلك وبدون تمييز الى كل الصور: في مشهد القتل (9.^on) ليس فقط الى هيرودس التي من الممكن ان تعود اليها وانما الى الكاتب والى الجنود، وكذلك الى الجنود في مشاهد الآلام، والخطاة الذين يصغون الى المعمدان (14.^on) والى الكهنة ويهوذا الذي يليق بثمن الخيانة رقم (31.^on) وقيافا والمتهم (36.^on) والى الاطفال والى سكان اورشليم (29.^on). اذا كان في هذا المشهد وفي مشاهد اخرى، فإن صور معينة مجردة من الإكليل الشعاعي للقديسين فإنه ليس في نية رمزية وانما بكل بساطة بالنزوة والأبهة، او بسبب الملاءمة في مجاميع الرقص حيث ان الأكليل الشعاعي، يعمل على وضع قناع على وجوه اخرى، على سبيل المثال الرقم (24.^on) الحامل الأول فقط شخصية واحدة دون اكليل شعاعي.

ونميز هنا تأثير عادة ثابتة في المصورة الاسلامية، التي تشع على الوجوه لغاية معينة، كما يبدو وذلك من اجل اخراجها بصورة جيدة. وينطبق ذلك وبصورة منتظمة على الرسم بالسيراميك، التي انجزت في مدينة الري في القرن الثاني عشر كما لاحظ ذلك بلوشيه، لها علاقة وثيقة بصور مدارس بلاد وادي الرافدين. ففي منمنمة هذه البلاد يلاحظ المؤلف نفسه ان الأكليل الشعاعي المذهب سمة للصور الأكثر قدماً. والتي اخفت من معايير مدارس دجلة والفرات حوالي سنة ١٢٣٠ الى ان بدأت في القرن الرابع عشر، وذلك عن طريق الورش الفارسية لتبريز، التي اعادت انتاج النمط وبالطريقة نفسها، في صنع او انتاج لوحات بلاد وادي الرافدين منذ قرن خلا او بحدود ذلك. ولا يمكننا التمسك بذات التأكيد على علته، منذ ان بدأ التسلسل الزمني للنتاجات معروفاً؛ ولكن يبقى ذلك صحيحاً بكيته. وصحيح بصورة خاصة ان مدارس اذربيجان وكذلك مدرسة الموصل التي تشابهها كثيراً في هذا المجال، حافظت على استعمال الأكليل الشعاعي منذ فترة سبقت مدرسة بغداد.

ونظرة سريعة على مصوراتنا (11,13,15-18,24.^{os}n) تؤكد هذه الملاحظات، وسوف نلاحظ ان الأكليل الشعاعي لم يعط فقط للأمراء وكذلك للخلفاء. وانما الى عامة الشعب، والى المتسول والى السارق والمختلس الذي يكسر ابواب المنازل وبكل اختصار لأي كان. وسوف نلاحظ مثلما هو الحال مع مخطوطتنا، اهمال معين في الطريقة التي تقتفي أثر الإكليل الشعاعي، وبطريقة تجعله مرئياً بصورة جيدة او وضع قناع جزئي عن طريق الحلاقة كما في الصور ١٥، ١٦ وقارن مع جنود الصلب و

الحراس في (n^o.38,42). وبامكاننا الاتيان بالكثير من الأمثلة. وفي تحليل الجزري^(*) حول الانسان الآلي او المُسيّر، نلاحظ ان الأخير قد وضع له الاكليل الشعاعي. وفي منمنمات معينة لمخطوطة الترياق لجالينوس، نلاحظ ان الطيور بذاتها تحمل الإكليل الشعاعي.

ملاحظة اخيرة. ليس فقط شخصيات معينة في المخطوطات، لهم ما يعادلهم في المنمنمة الاسلامية، ولكننا نجد في ذلك تجمعات وتراكيب تامة لها علاقة وثيقة مع ما لدينا.

لقد أكدنا ان الواسطي تاق الى اقامة علاقة بين شخصين من مجموعاته، ولقد اخذنا مثالا من بين اصدقاء الزيارة عند زكريا (n^o.5). وهناك امثلة اخرى في تنبوء المعمدان (n^o.14) بين المستمعين الاثنين، وفي عرس قانا (n^o.19) بين العريس الجديد وصديقه وقد تم ترتيب الشخصيات الأخرى على شكل زوج او ازواج، والدخول الى اورشليم (n^o.29): الشخصيات بالقرب من الباب، حكم قيافا (n^o.36) قيافا والمتهم، والجنود يتحدثون فيما بينهم، ونعرف المزيد من ذلك في منمنمة لندن (الشكل ٤٤)، (n^o.42) يسوع ومريم المجدلية - العادل يطلب ذلك، صحيح يجب فصل هاتين الشخصيتين، وقد تم توضيح ذلك في مخطوطتنا، واقل من ذلك في منمنمة لندن (الشكل ٥١).

في هذه الصورة الأخيرة سوف نلاحظ الملك بحجمه العالي، يهيمن على مجموعة النساء اللاتي يخاطبهن وبالضبط الحركة نفسها للرأس والتمثال النصفي لشخصية، يتحدث في حديقة وسط الاشجار، وعلى الرغم من ان معنى هاذين التركيبين مختلف تماماً، وان المساعدين واقفين هنا وجالسين هناك، يمكننا القول ان الانطباع هو نفسه في كل الاتجاهات.

في مخطوطة البيروني العائدة لجامعة ادنبرة ذات الرقم 1307-8 (n^o.161) منمنمة مشابهة لمنمنمة الدخول الى اورشليم. الرأس المكسو بالشعر غطي بصف من لفات قماشية متعددة الألوان التي تتوج الباب مثلاً هو الحال في مخطوطة الفاتيكان السريانية (vat.Syr.559)، الجسم، الذي يرتدي فقط لباساً او سروالاً ابيضاً قصيراً، مشابهاً للسروال الذي يرتديه الاطفال في مخطوطتنا ويمتد الى الارض، المساعدين مجتمعين في الجهة اليمنى فينظرون اليه بكل شفقة.

وفي الجهة اليسرى، باب المدينة، بقوس مكسور ملاصق لبرج نظامي يتضمن نافذة. وفي اسفل البرج، رجلين بعمامة ولباس طويل مزينين بالأكاليل الشعاعية يتحدثون فيما بينهم. وتختلف الحركات شيئاً قليلاً، إلا أن المستمعين مجتمعين كما هو الحال في منمنمتنا: الأول يتردد والآخر يعلق على الحادث. اما فكرة الترتيب فهي متشابهة في

(*) هو بديع الزمان اسماعيل نسبة الى جزيرة ابن عمر التركية اليوم، قريبة من الحدود مع العراق في جهات زاخو، وكان من المشهورين في علوم الهندسة والميكانيك، وقد ألف في ذلك كتابه المشهور (معرفة الحيل الهندسية) سنة ١٢٠٥ م ومنه نسخ عديدة اشهرها تلك التي في برلين. (م م).

الصورتين، ومن الصعوبة عدم الاعتقاد انها مستقاة بصورة غير مباشرة من أصل مشترك.

واخيراً نستنتج من الصورة (الشكل ١٧) تركيباً غريباً مأخوذ من حوليات الطبري. وتعود الحقيقة الى الفترة المغولية في نهاية القرن الثالث عشر، ولكننا في الوقت نفسه نُعرب عن دهشتنا، للتشابه الموجود في توزيع الأجزاء المختلفة، مع مشهد إقامة اليعازر في مخطوطة الفاتيكان (n^o.28) وكذلك في مخطوطة لندن (الشكل ٣٩). فهنا وهناك، يقسم الحقل الى قسمين: الموجود على اليسار، حيث انه مليء بمجموعة من الصور والموجود على اليمين، الذي يتضمن سجلين اثنين او في الحقيقة، طابقين: في الأسفل شخصيات على سلم كبير جداً وفي الأعلى، كما لو على ساحة او رصيف صور صغيرة، وفي معظمها مؤنثة في المنمنمة المسيحية في حين أنها كلها مؤنثة في المنمنمة الاسلامية، مربوطة تقريباً بنفس الطريقة مع حركات متشابهة جداً. ومن ناحية أخرى، في هذه الأخيرة يوجد تفاصيل كثيرة للزينة: زخارف نباتية ملتوية كالأغصان في عمق القسم الأيسر، زاوية مع زوايا عليا لكل من القسمين، مع شرفات (متكاً فاصل بين شرفتين) خماسية الزوايا تتوج قمة الجدران، وهذه دوافع موجودة في



الشكل ١٧: الاحتفاء بالخليفة الجديد، تاريخ الطبري، معرض الفن الفارسي.

المخطوطتين المسيحيتين. وان مثل نقاط التلاقي هذه لا يمكن ان تكون عن طريق المصادفة، وخاصة بالنسبة للمجموعة المؤنثة. وطالما ان هذه المجموعة هي في محلها ومبررة في مخطوطة الطبري، حيث ان حب الاستطلاع الانثوي يحث السيدات الى الصعود على الشرفة وذلك بغية حضور المشهد مع التحجب وتغطية اليدين المرفوعتين تحت الحجاب^(٢*) وهي حركة لا تزال معتادة عند المسلمات في حين انه لا تتوضح مجشمة على قبر اليعازر، وينبغي الافتراض بصورة مطلقة ان المنمنمات الاسلامية قلدت بعض النماذج القديمة والتي أثرت بدورها على مؤلف المنمنمات المسيحية، اذ ان فكرة النساء، جالسات كمشاهدات محجبات على شرفة منازلهم لها صبغة شرقية بحتة.

٢. الطراز الزخرفي او العماري: حول هذا الموضوع، سوف نكون مختصرين طالما ان السمة الشرقية للزخرفة او للعمارة، امر واضح او على الاقل انه معروف بصورة كبيرة.

فاذا تعلق الأمر بصورة القديسين، فالتشبيكة الزهرية التي تمسك نفيرة الشهداء الأربعين في الرسمين (n^o.25-26) هي بكل جلاء مستنسخة من نموذج اسلامي، مثلما يوضح ذلك وصف هذه المنمنمات، انظر لاحقاً في الصور (الشكل ٣٦ - ٣٧). لنتحدد في التركيز هنا على مثالين منفردين تم تقديمهما بسيراميك القرن الثاني عشر، وذلك بلوحتين من كاشان كل واحدة منهما مزينة بزوجين اثنتين جالسين، في الاولى عمل المرأة ملابس مزينة بتشبيكة زهرية المثلثات، تحدد المثلثات الخضراء، تحديد القوس الأحمر مع معين أزرق. وتحل الأخيرة محل الثمانيات بحقيقة واحدة، هي ان خط التشبيكة الزهرية التي تعد متماثلة مع (الشكل ٣٥) قد تم قطعها في نقاط معينة؛ الرجل يرتدي قماش مطرز. وفي اللوحة الثانية وهي اكثر غرابة، يحمل الرجل بدلة مطرزة بتشبيكة زهرية عنيفة مع ثمانية بنية وصور اخرى خضراء او زرقاء. ولكن على فستان المرأة تم الحصول على صور التشبيكة الزهرية، بالتخطيط بالرسم المعرف في صورتنا (الشكل ٣٥) ما عدا الخط المكسور المستدير الى الداخل، مع تغيير في وضع زوايا متعددة فيها النجوم، وتبقى الثمانيات ثابتة، وتم تزيين كل واحدة منها بصورة بشرية صغيرة، تصور انساناً جالساً محاطاً بهالة معينة؛ ومحدثاً ذات الأثر الذي أحدثته منمنماتنا 25-26 مع نفس التألق بالألوان الزاهية.

فالقوس ثلاثي الفصوص الذي تتأطر تحته العذراء (n^o.8) له صورة جانبية بديعة؛ وبالنسبة للتقسيم الثلاثي يمكننا مقارنتها مع القوس الأيسر لصورتنا (n^o.16). إلا أن الرسم يتسم ببنية وابداع اكبر في الزوايا. وهناك زوايا اكبر في الصورة (n^o.17). وفي القمة هناك خط متكامل يفصل بين شرفتين، أما فيما يتعلق بالمتكأ بزهور الزنابق،

(٢*) إن ما ذهب اليه المؤلف هو من صميم خصائص السريان وخاصة في تلك العصور (م م).

نجدها أيضاً في المخطوطات العربية كما في كتاب الترياق المنسوب لجالينوس^(٣*) في المكتبة الوطنية بفيينا.

وهناك زوايا قياسية مع تلك التي أوضحناها، تُوَطر القديسين الأربعة (n⁰.16) وتوجد في المشاهد حيث انها استعملت لغرض الزينة أي كديكور معماري: العشاء عند سمعان وعشاء عماوس (n⁰.43). وينبغي ان نذكر هنا، القوس الذي يُوَطر المشهد (n⁰.5) فهو زينة أكثر ما يكون تقديماً لبيت زكريا.

وتقسم فاتحة الصفحات المزخرفة، التي تحيط ببعض المنمنمات الى قسمين: النوع الأول أقل من الواجهة المزخرفة، كما في الولادة والتجلي التي يمكن ان تكون من طراز كبادوقي. اما الاخرى فهي ذات طراز خاص، مستقاة بصورة مباشرة في النماذج العربية. وفي قمة الواجهة: التعميد ومن ثم الدخول الى اورشليم، وفي وصف هذه المنمنمة نقارن الواجهة، ونلاحظ وجود تشابه بحيث انها تؤدي دور التنوع العماري في منمنمة الواسطي (الشكل ٤٠) ولا تعد مثل هذه الانواع من المزخرفات النباتية ذات الاغصان المتشابكة، نادرة في السيراميك ونلاحظ مرة في الواجهة ومرة في التيجان ومرة في العمق.

يتسم الشكل العماري بسمة شرقية لا حاجة للتركيز عليها، وتتضمن قباب ذات اشكال مختلفة: وفي الغالب تكون بصلية (n^{os}.4,29,31) او ذات شكل الكمثرى (n⁰.38) او تكون ابداعية (n⁰.42,44) او بكل بساطة نصف كروية (n⁰.47) او قوس كالقارب في بوابات المدينة او المنازل (n^{os}.29, 37)، (الشكل ١٦، ١٨). والأقواس البارزة او المتجاوزة (n^{os}.32,47). (قارن مع الشكل ١٥ على اليمين). والرواسب الكلسية الغربية في (n⁰.33) التي تعكس تاثير تلك التي لاحظناها في النقوسات او القباب السلجوقية.

ودون الدخول في التفاصيل، يمكننا بنظرة واحدة ان نجد، التشابه بين المخطوطة البيزنطية والسريانية. ومن ناحية اخرى نلاحظ التلاميذ وكذلك ألسنة اللهب الهابطة من السماء، علماً ان المشهد يجري في وسط ذي ملامح كلاسيكية، وضمن اطار شرقي بصورة كلية.

نقارن ايضاً مدينة اورشليم القدس في مشهد السعانيين في Qeledjlar Kilisse (الشكل ٤ في الاسفل) المخطوطة اللوح، الأول تبسيط لنموذج اغريقي. اما الثاني فمليء بالصور، على الرغم من أن السقف مبني بطريقة فنية، ويدل على وجود فن معماري غريب. فالقبة الخضراء والبصلية الشكل وعلى الرغم من وجود الصليب الذي يعلوها فإنها تلائم الجامع، وكذلك القوس الذي يعلو بابها^(٤*) كما ان الخطوط الموجودة على

(٣*) الترياق او الدرياق وهو دواء مضاد للسموم. ومخطوطة الترياق التي صُنفت سنة ١١٩٩م من قبل مؤلف مجهول، من شمال العراق (الموصل) وانتحل شخصية جالينوس، ومنه نسخة في المكتبة الوطنية في باريس برقم ٢٩٦٤ عربي (م.م).

(٤*) هذه القباب البصلية هي نسخة من قباب الكنائس والأديرة في مناطق الموصل ومعظم قباب كنائس بغداد، او غيرها كانت من هذا الطراز.

المتكأ الذي يفصل شرفتين التي هي ارتفاعات مختلفة، تشابه الى درجة كبيرة تلك الموجودة على الشرفة في الصورة (الشكل ١٧). فإذا كان البرج الذي يرتبط بالباب في جزئه السفلي، مع نوافذ مستطيلة حيث تعرض شخصيات يمكن ان تقترب كثيراً من النزار، ويقدم صورة قديمة تقريباً بخطوط اقل، ويبدو ان التتويج يقع ضمن ذوق بلاد وادي الرافدين.

وفي بعض الحالات النادرة، يبدو ان رسام المنمنمة، اراد ان يقدم البيت الأغريقي بسقفه الخاص: البشارة (n⁰.3)، الزيارة (n⁰.4) حيث يوجد هناك بيتان من نوعين مختلفين: بيت العذراء وبيت اليصابات وارملة نائين (n⁰.25). ولكن هنالك دائماً بعض التفاصيل التي تشوّه تأثير المنمنمة الإسلامية: الزوايا، تيجان العمود وخطوط المتكأ الذي يقع بين شرفتين، دون ان نأخذ بالحسبان عدم الملاءمة؛ بوضع جبهات الجملون والرغبة الغربية في تنويع الأشكال.

ان عمق العُقْد في بعض الأحيان على صعيدين متعرجين (n^{os}.30,32) في مخطوطة لندن مع اضافة الرقم التالي وهو العشاء الأخير وفي بعض الأحيان على صعيد واحد، مفتوحة او مقفلة بأشكال مختلفة (n^{os}.18,33,34,44) وهو طراز شائع لدى المسلمين. ويعد التقسيم الثلاثي هو العادي جداً، والقوس المركزي الوسطي هو الأكثر أهمية (قارن الشكلين ١٤، ١٥). وهناك في بعض الأحيان عدم تناسق الرقم ٣٠، قارن بالشكلين ١٥، ١٦. اما الاعمدة التي تحمل الأقواس هي ضعيفة دون رؤوس التيجان (n^{os}.30,31) قارن بالشكل ١٤. او هناك في بعض الأحيان تيجان الأعمدة، التي تعتبر تشويهاً للكورنثيا (n⁰.18 في الأسفل و n⁰.47 على اليسار) وفي احيان اخرى، تكون فنية متأثرة بالفن الفارسي القديم (n⁰.18) في الأعلى، قارن (بالشكل ١٥).

ثمة خصوصية فريدة يمكن ملاحظتها على الشكلين (١٥، ١٦) المأخوذين من المخطوطة نفسها الخاصة بحكايات بيدبا من كليلة ودمنة، وتكمن هذه الخصوصية في عدم اليقين بالمنظور، الذي جعل الأعمدة تتدلى الى أمام مرة ومرة الى وراء، ممثلين المشهد الذي يُكوّن الطراز العماري ارضية له. وفي الصورة (الشكل ١٥) العمود الذي يُعدّ محبوباً بالناسك الجالس في الخطة الثانية، وهو نفسه في الخطة الاولى على الرغم من انه يستند الى العمود اليمين بواسطة اريكة، وفي القسم الأيسر من الصورة هنالك العكس. والعمودين في الخطة الأولى بصورة لا ريب فيها: والرجل الشاب والحية في الخلف، وهذا تعارض ليس مرغوباً فيه. وهو اهمال من جانب المُزخرفة، ويبدو جلياً ان هذا الاهمال ناتج عن عادة لا شعورية وذلك لأنه يظهر ثانية في الصورة (الشكل ١٦). وعندما ننظر الى اسفل الجسم وأقدامه على حافة المنمنمة، نجد ان الشخصيتين على نفس الخارطة امام الطراز العماري؛ وعند الصعود الى الذراعين مع محاولة تثبيت موقفهم تجاه العمود: يكون لرب البيت اليد اليمنى ويعطي ضربة عصا الى ما وراء العمود، ولكن يده اليسرى الى الأمام، اما المتدخل فيكون له الساعد الأيمن والكتف اليسار، الذي يتلقى الضربة الى الخلف ولكن يده اليسرى الى الأمام!

وينبغي علينا ان نفترض ان مؤلف النموذج الذي منه تم اقتباس مخطوطتنا السريانيتين، لها عادة قياسية. وبقي أثرها في الانجيلي في لندن، الى مشهد المشلول حيث ان عمود الخطة الأولى، تسقط الى الوراى أي الى وراى المسيح في حين ان عمود الصف الثاني في الأقواس، يأتي من الخطة الأولى، حيث ان المريض تشافى (الشكل ٤١). ومن دون شك، يقدم النموذج المقتبس من ورشة مار متي الخطأ نفسه، وذلك لأنه يبدو ان الرسام لاحظ ذلك: ويبدو انه من اجل تجنبه حذف الأعمدة او أنه خفّضها الى خط بسيط يغطي الشارحة الحمراء لمحضّرها. ولكن في رجم القديس اسطفانوس (n^o.12) ترك مدهوشاً: وفي وصف المنمنمة نؤكد ان الخطأ الذي يجعل الموقف غير



الشكل ١٨: أمام الملك، (الفردوسي)، الشاهنامه، معرض الفن الفارسي.

قابل للتعريف مقابل جيرانه، وفي خارطة الجبال فإن ما قبل الأخير من الشباب على

الييمين هناك نفـس الأربـاك الموجـود فـي
(الشكل ١٦).

ان سلسلة العُقد مثل الأقواس المزخرفة وأطراف أخرى من العمارة، تتحمل أحياناً، في مخطوطة الفاتيكان، طراز منحوت بحيث اننا نجد ذكرى من أكانثيا القديمة (انظر $n^{os}.27,30-32,43$). إلا أن الطراز العماري هو في الحقيقة ذا صبغة شرقية: المزخرفات المطرزة وشرفات و فاصل بين شرفتين في حصن بسيطة او انها تأخذ شكل الأزهار ($n^{os}.8,37,38$) فالصفائر التزيينية والتشبيكات مقلدة اهداف العمارة السلجوقية. ومن بين الأخيرة هذه يمكننا ان نميز الأشكال الجارية ($n^0.37$) على اليسار وقاعدة القبة ($n^0.44$) وقواعد القباب ($n^0.47$)، ان هذه التنوعات الكبيرة المتشابهة، خارج السلم الذي مجاله يتضمن الأقواس والنوافذ ($n^0.18$) في الأسفل والرقم ($n^0.34$) على اليمين، وبسبب النسيان هناك نقص في التنوعات البارزة على اليسار، وهذه التنوعات نفسها



الشكل ١٩: رحلة الاسكندري، (القرويني)، عجائب المخلوقات، معرض الفن الفارسي.

موجودة عادة، في النصب السلجوقية في اسيا الصغرى في القرن الثالث عشر. من جهة، تمثل الصروح البارزة في منمناتنا، خاصة عندما تدعي انها تستجيب لواقع ما، تمثل اسواراً منظمة غايتها تنويجه ثم تزيينه: برج اورشليم في ($n^0.29$)، سور المدينة ($n^0.38$) كشك بقبة في ($n^0.47$) وبالنسبة للمواد ذات الأبعاد الأقل: المذبح

(n⁰.2) النافورة (n⁰.48). ولا تعتبر الزينة المنظمة امراً غريباً عن المنمنمة الإسلامية (الشكل 16,18).

الآثار: مأخوذة من الزمان الذي هي فيها. وقد أشرنا ان شكل العروش مع مساندها المربعة مجهزة بمخاريط ذات زوايا يضاف الى ذلك ما يعود الى العذراء (n⁰.18) ويلاحظ التشابه الموجود في عروش المنمنمة الإسلامية. والمقاعد الغربية في الارقام (n^{os}.1,5,17) التي تُرى بصورة جانبية تقترب كثيراً من الأشكال نفسها، مثلما يدل على ذلك الجزء الأول من الواجهة في مخطوطة لندن (الشكل رقم ٢٦). ان عائلة يوسف (n⁰.6) وابنة يواريش (n⁰.21) وفي نموذج لندن - من العذراء الى انتقال العذراء (الشكل ٥٥)، مع بساطها ومقدمتها المزخرفة بشرفة كبيرة، نُعرفنا وبدرجة اكيدة بالاشكال المعتادة في الأوساط الخاصة ببلاد الرافدين في القرن الثالث عشر. والموائد او المناضد شبه الدائرية لقانا (n⁰.19) والعشاء الأخير (n⁰.33) وتلميذا عماوس (n⁰.43) هي في الواقع من التحف ومن الموروثات القديمة، إلا أن العشاء عند شمعون (n⁰.27) نجد ان المنضدة المربعة تستجيب الى شيء حقيقي.

ويمثل طراز هذه الآثار مع طراز العمارة في بعض الأحيان، تشجير او رسم بالأغصان والأشجار مستوحاة من الأفانثا القديمة (الأرقام ٥، ٦)، ولكننا نجد في الغالب آثار كثيرة من الفن الإسلامي مثل المشبكات المختلفة، التي تشكل مرة مشبكات زخارف زهرية سداسية (n^{os}.1,46,48) - وأنواع أخرى في (n^{os}.3,36)، او رسم يتخذ شكلاً نجمائياً بصيغ مختلفة (n^{os}.1,17,47) وحزمة شبكية على الطريقة السلجوقية (n^{os}.16, 46) - مربعات سداسية منسقة (n^{os}.2,17,27) او انها ملتوية او متغيرة مع مربعات (n⁰.43)، قارن ذلك مع (الشكل ٣٨) من نموذج لندن. او اشكال زينة سداسية مختلفة الاشكال (الرقمين 8,18). ولا تتسم هذه الطرازات الأخيرة ذات الاشكال الهندسية بسمة عربية بحتة، إلا أنها موجودة في المنمنمة البيزنطية، ولكنها لها أصل شرقي.

ومن السهولة بمكان ان نجد في المخطوطات الإسلامية في القرن الثالث عشر، امثلة لهذه الزخارف التي تعد شرقية بصورة حصرية. وهكذا فإن التشبيكات الغربية التي تزيّن كرسي العذراء والبشارة (n⁰.3) والتي تضم ازهار او تشبيكات زهرية سداسية برسم هيليكوديا والتي تتسم بسمات بيضاء تقريباً نفسها في الرقم ٣٦ فإن هذه التشبيكات متماثلة مع بيدبا الفارسية المأخوذة في بغداد في ١٢٧٩ — ١٢٨٠ والتي ظهرت مرات عديدة في مخطوطة جالينوس في فيينا. ولكن المهم مضاعفة أعداد الأعمال المختلفة التي ستكون ممّلة، إلا أننا نتحدد بالتأكيد على أوجه تشابه أخرى بين منمناتنا وهذه المخطوطة، والتي سوف نثيرها لاحقاً بخصوص هذا المنظر. وفي الجزء الوسطى من الجبهة، نلاحظ ان حجارة الجدران التي تشكل اطاري القبة ورواق الشخصيات بلون بُنيّ فاتح مزينة بزخرفة شبكية مرسومة بإطار احمر، وتأثير ذلك كله هو ذاته في طراز المنصة او المنبر، حيث يجلس تلاميذ العنصرة. وهناك اسباب معينة متشابهة وخاصة في مخطوطتنا، التي تزيّن الدكة الأولى والثالثة وذلك بالعد من الأسفل،

وفي هذا الجزء او القسم نفسه من الجبهة المزخرفة هناك تشبيكات تشكل سلسلة من السداسيات في الداخل، لشعاع ثلاثي مكسور ومختلف: هناك رسم لأثر غريب نجده مشابهاً تماماً للستائر في قاعة عماوس لمنمناتنا (n^o.43). وفي نفس الواجهة وعلى عرش الجزء المحوري وعلى جانب من الرقعة السفلى (الشكل ٢١) وكذلك في منمنات أخرى من المخطوطة (الشكل ٢٠) شخص جالس على اليمين ونرى زينة صغيرة لسداسيات مع تشبيكة زهرية تظهر عادة في جامع الأنجيل، (المذبح (n^o.2) ولوحة قانا في (n^o.19) وفي لوحة شمعون (n^o.27). والطرز المتكون من سداسيات غير منتظمة، مسطحة نوعاً ما وباتجاه مختلف في عرش العذراء (n^o.8)، مذبح التقدمة (n^o.18)، مقعد التلاميذ (n^o.43) ليست معروفة كثيراً لرسام جالينوس الذي وسع استخدامها في الملابس وعلى عُرف المساكن.

وفي كل الطراز الخاص بالعمارة والمباني، الذي تحدثنا عنه نجد ما يعادله في (الشكل ١٨) عندنا. والصورة يعود تاريخها الى قرن لاحق للمخطوطة السريانية، وكذلك تتسم اللوحة بسعة اكبر وبسمة واقعية اكثر فهناك رأس او جذع رخامي تمت معالجته بصورة حقيقية مدفوع نحو مقدمة المعمار، إلا أن هذا بحد ذاته يقدم ملخصاً للسماة الرئيسية التي يمكن ان نستنتجها، من منمنات الفاتيكان السريانية (559). وهناك تشابه منتظم في الجدار مع زينة مختلفة وتشبيكات زهرية منتظمة، تحمل تاج عمود مزخرف وتتويج للجدار، شرائط وقواعد للتماثيل مع حزمة من الظفائر للزينة، سلجوقية الشكل واعمة صغيرة واعمة مزخرفة وحلزونية الشكل، مع سارية مرسومة وهناك عرش مربع الشكل وقرن (بوق) واضح جداً وتشبيكات نجمية، واذا ما اخذنا بنظر الاعتبار، اوجه التشابه التي تقدمها الشخصيات (الهالة أو الأكليل الشعاعي) مع وضع الملك وموقف المتضرع، سوف نجد ان عادات المنورين ليست مختلفة تماماً خلال فترة القرن، الذي يفصل هذه الصورة عن الصور التي بحوزتنا.

٣. المتأثر: اذا كان الإطار العماري يقدم بعض السماة البيزنطية، فإن المنظر عندئذ سيكون شرقياً بصورة حصرية، وسوف يتعارض مع المنظر الذي وجدناه في الاعمال القسطنطينية وكذلك الكبادوقية. ويعود ذلك الى منظر المنمنمة الاسلامية لمدرسة الموصل، ويمكننا ان نقول ان ذلك المنظر يكون متماثلاً مع المنظر في مخطوطة جالينوس بفينا على الأقل في عناصره^(٩٦).

(96) لا تعد هذه المخطوطة مؤرخة، فهي تعود ومن دون ادنى شك الى مدرسة الموصل، وهي في الوقت نفسه تعد معاصرة لمقامات الحريري، او لفترة لاحقة بشكل قريب فقد قدم M. St choukine رأياً مناقضاً وجعل مصورات جالينوس منتصف القرن الرابع عشر، وذلك بسبب التشابه الموجود مع بيدبا. وعند القيام بذلك تناسى ان بيدبا تمسك وبدرجة كبيرة بتقاليد الماضي، وهذا يجعله ان يصنف بتاريخ سابق. فإذا ما اعتبرنا انه ومن خلال جميع المخطوطات الاسلامية التي تمت اثارتها هنا، فان جالينوس هو الذي قدم نقاطاً كثيرة للالتقاء مع مخطوطتنا المسيحية لعام ١٢٢٠، وان طريقة معالجة العناصر هي ذاتها، فإننا سوف نحكم ان التاريخ الحديث غير مسموح

وتعكس طريقة رسم الأرض برقعة مخططة بالأسود او بألوان أخرى (كما في: $n^{os}.1,6,7,8,9,10,12,13,14,17$) وغيرها وهي طريقة جالينوس^(٩٧) فالأخضر الذي يرسم العشب هو دائماً يمثل ازهاراً متعددة الألوان (انظر الشكل ٢٠، ٢١ في الجانب الأيسر فيه): وقد ظهر الكثير من ذلك في جامع الأناجيل لدينا خاصة في التعميد ($n^0.13$). ونلاحظ الشيء نفسه في نسخة باريس 3467 عربي (الشكل ٢٣) وفي مخطوطات أخرى. ونجد ذلك أيضاً في السيراميك هذه الرقعة تحيط دائماً حوضاً او مجرى ماء.

بغية تقديم ورسم الماء، يعمد الذين يصممون المنمنمات وكذلك العاملين في مجال السيراميك، باستخدام خطوط متموجة يتم اقتفاء اثرها بدقة، ويشابه ذلك المجرى الأعلى لـ نهر الأردن. وبالنسبة للجزء الأسفل من النهر نفسه وبالنسبة لماء البركة في ($n^0.30$) نجد ما يعادله في الرخامة (قطعة من الجلد تشبه الرخام) لـ بيدبا (الشكل ٢٣). إلا أنه بالنسبة للرسم العام لـ نهر الأردن فإنه يعود الى امواج الماء غير العادية التي اندفع منها



الشكل ٢٠: الحية داخل إناء الخمر، جالينوس، 1240 فيينا، معرض الفن الفارسي.

الأسكندر في "عجائب المخلوقات" للقزويني. اما الصورة الأكثر حداثة التي تُظهر الماء المسكوب حيث ان الماء المتدفق تم التعبير عنه بخطوط متوازية، فهو غير موجود في مخطوطتنا ومخطوطة لندن (الشكل ٤١) التي اتسمت بالجفاف (انظر الشكل ١٩).

به. وبالنسبة لنا فإن مخطوطة جالينوس تعود الى فترة لاحقة لسنوات قليلة. ويعدّ شاهداً على اتجاهات مشتركة للمخطوطات الاسلامية في الموصل ومخطوطة مار متي.
(٩٧) يعتبر M. Stchoukine ان هذا الرسم مثل الجديلة الزخرفية، ويمكننا ان نرى هنا التراكم (تراكم القرמיד عند استعماله في السطوح) وعلى كل حال، يعد ذلك تقليدياً.

وعند جالينوس تم تقديم السماء، مثلما هو الحال في مخطوطتنا، بقطعة كبيرة من دائرة ونرى في بعض الأحيان مصباحاً مضاءً يشير الى الشمس. ونجد صوراً مشابهة لمنمناتنا (n^o.3,11,17) من الفاتيكان السريانية 559 حيث يكون للمصباح المضاء قيمة مختلفة – انظر شرح منمنمة البشارة (n^o.3).

وفي مخطوطتنا، لا يوجد أي ترابط بين المرمر والطبيعة، وهذا ما نجده فعلاً في المنمنمة الاسلامية، وبصورة خاصة في منمنات مدرستي بغداد والموصل. ولا يعبر ذلك إلا عن ادعاءات ذات سمات زخرفية للزينة، حيث يذهب الفنان حسب رغبته ويعمد الى استعمال ألوان متناقضة أحياناً، فيجمع الألوان: الأحمر والأبيض والأزرق والأصفر بحرية تامة كما في (n^{os}.1,17,42).

والصنوبريات فقط لها في بعض الأحيان، ظل طبيعي تقريباً ولون اخضر داكن يقترب نوعاً ما من الواقع (n^{os}.13,45). ولكن في حالات معينة يغطي الرسم متعدد الألوان للأوراق ذات المنظر؛ ولا يبتعد ذلك كثيراً عن الشيء الذي نراه في السيراميك الفارسي في القرنين ١٢ و ١٣. اما الاشجار الأخرى فإنها تتسم بعدم التشابه: اشجار الزيتون في مدخل اورشليم (n^o.20) وخاصة الاشجار الرائعة لحديقة الضريح في الظهور للنسوة (n^o.42). وفي وصف هذه المنمنمة الأخيرة، يمكننا مقارنتها مع شجرة مشابهة اظهرها الواسطي في (الشكل ٥٠). (انظر لاحقاً أي وجه تشابه آخرى بين هاتين الصورتين).

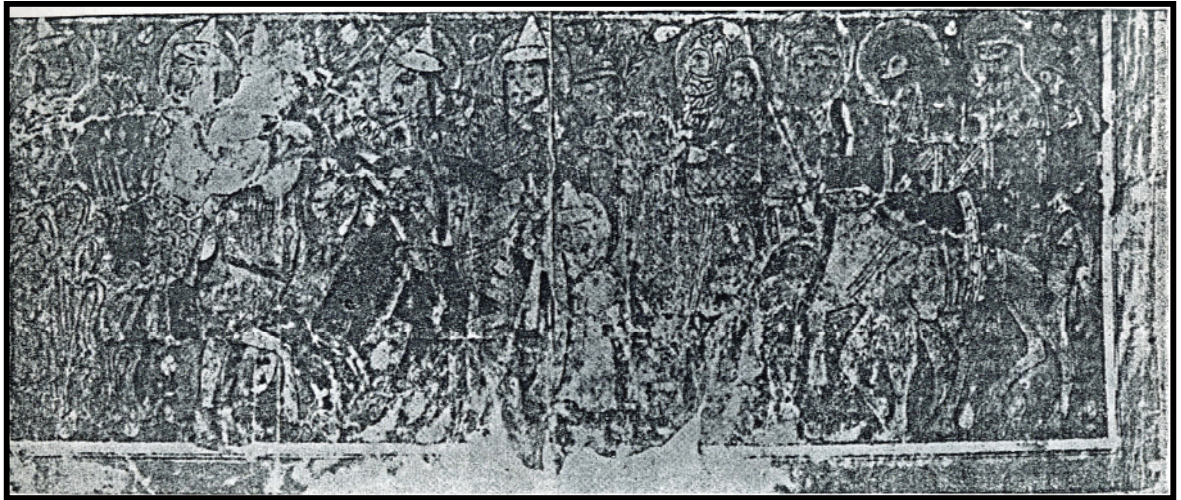
إلا أنه في مخطوطة جالينوس ب فيينا نجد التشابه الدقيق للاوروكايا (وهي شجرة في جنوبي امريكا او استراليا من الفصيلة الصنوبرية). وهنا في الحقيقة نجد ان الساق الذي يحمل الأشواك غامقاً وليس واضحاً وان الفروع ملتوية بصورة متناسقة. (انظر الشكل ٢٠). فإذا ما تفحصنا هذه المنمنمة عن كثب، سوف نجد التشابه الكبير الموجود لدى جامع الأنجيل السريانية. وفيما عدا تلك الاشكال المزخرفة التي اشرنا اليها ثم الاشكال الجانبية والوجوه المعبرة والعيون، والزخارف مع الألبسة على الأكتاف والديكور السداسي على الملابس، والشخصيات نصف العارية والارض المُخضرة، يجب ان نلاحظ مع الاوروكايا على اليمين، ان الصنوبريات مشابهة بالصورة الجانبية مع الساق، وكذلك معالجة الأوراق كلها متماثلة مع تلك التي تعود الى التعميد. أما الصنوبرية الثانية مع الشوكيات، لا وجود لها في نموذج الفاتيكان، ولكنه موجود في جزء الواجهة المفقود حالياً، وذلك لأن مخطوطة لندن تقدم لنا شيئاً مماثلاً (الشكل ٢٦). ونجد الساق مع الشجرة في اليسار في جامع الأنجيل، لدينا وكذلك في مشهد يوم السعانيين. كما ان الأزهار الصاعدة على أعلى الساق المنحني، فإنها تشابه تلك الموجودة والتي تُوَطر العذراء في (n^o.8). ومن هذه الأخيرة، يمكننا مقارنة تلك الموجودة على اليسار، مع الوردية التي تنمو بالقرب من شجرة الصنوبر الثانية في جالينوس، وتلك الموجودة على اليمين المقدمة في الوجه، مع التويجات بشكل صليب موجودة في نفس المنمنمة للمخطوطة نفسها. ومن الملائم ان نلاحظ اوجه التشابه في الزوائد. اما الأرضية او المساحة المقعرة بثلاثة ارجل فوق الشخصيات الجالسة، فإنها متماثلة مع

الصورة او صورة قانا (n^o.33) إلا أنها مُزينة بدرجة اكبر؛ أما الجرة ذات المقبضين التي يُمسك بها احد العرّابين، مشابهة لتلك التي تظهر مع ديكور بسيط في المنمنمة نفسها امام اللوحة.

ثم الجرة ذات المقبض الواحد والتي يحملها الفلاحين، فهي مشابهة لتلك الموجودة لدى الخادم في قانا (n^o.19). وطرّاز هذه الأواني كلها مشابه لطرّاز الجرة نفسها في منمنمة الفاتيكان. ولنلاحظ أخيراً الطريقة الغريبة لرسم وتلوين المواد التي ينبغي تعليقها على الأرض: وهي الطريقة المتبعة من قبل مصممي المنمنمات في مار متي، لإظهار الجثث والأعضاء المبتورة في قتل أطفال بيت لحم (n^o.9) والأقمشة المبعثرة في الحزن الكبير (n^o.11).

وفي الأخيرة هذه ربما تكون الطريقة المميزة لرسم الجبال، هي السمة البارزة لهذه المناظر، وهو الدارج عادة في مخطوطتنا^(٩٨). فإن كل واحدة فيها، تم اظهارها بطريقة حاذقة دون أي منظور خاص. ولا يوجد هناك أي اثر للتشجير، وسوف نعتقد اننا نرى سلسلة من قطوعات في الكارتون، ووضع الواحدة خلف الأخرى حيث ان قممها يتم تركيبها من الصعيد الأول الى الآخر. وكل واحدة منها، مغطاة بسلسلة من الخطوط المتعرجة، التي تتابع هيئتها العامة الصورة الكلية في (n^{os}.7,11,12,19,49) وحتى انها مرتبة في بعض الأحيان بصورة تعسفية، وعلى سبيل المثال نذكر التعميد (n^o.13).

حيث ان حركة الخطوط تُقاد بصورة جزئية، بواسطة هيئة او صورة الاشجار الصنوبرية المزروعة في المقدمة، وكذلك نفس النوع لهذه الأقسام في (n^o.7) بالقرب من رأس اول فارسي و (n^o.12) تحت اليد اليسرى لأسطيفانوس. وتذكرنا هذه التقديمات او الرسوم بالمقاطع، والتي يوضحها لنا علماء الجيولوجيا،



الشكل ٢١: موكب الرجال على الخيول والنساء على الجمال، جالينوس، فيينا، معرض الفن الفارسي.

لما يطرأ على الأرض من تغييرات جيولوجية. ولا تعد هذه السمات غريبة بالنسبة للمخطوطات العربية في القرن الثالث عشر، والتي اشرنا اليها سابقاً على الرغم من انه تم تقديمها بصورة مختلفة نوعاً ما، والتي من الممكن ان تكون نادرة. ولا نجدها اجزاءً مقومةً مثلما هو الحال مع العديد من منمنماتنا في ارضية المناظر، حيث انها تظهر وكأنها اضافات مثل جبل التعميد (n^o.13). وهكذا في نموذج جالينوس يمكننا ملاحظة بعض الصخور، وهناك اطار في الأعلى والآخر في الأسفل الأعلى على اليمين والأسفل على اليسار (الشكل ٢١). وهناك فرسان خلف هذه الصخور. وفي رسوم الواسطي لمقامات الحريري باريس 3929 نجد جبال بنفس الصورة في جالينوس إلا ان الخطوط المتموجة قليلة (الشكل ٢٢). وفي مخطوطة الفاتيكان نجدها مثل تقطيعات من الكارتون دون أي سُمك وان القاتل الذي يتسلق لا يوجد في افضل الظروف للتوازن بين قتلة القديس اسطيافانوس (n^o.12).

ومثل هذه الصور (الرسوم) نجدها في السيراميك في الفترة نفسها، وفي لوحة



الشكل ٢٣: الأسد المنخرع بالسلوقية، كلية ودمنة، باريس 3467، عربي، بلوشيه، الرسم الاسلامي.

كيليكية والتي اشرنا اليها سابقاً حيث نجد كثافة او مجموعة صخرية في الخط الأول لميدان واسع للقتال، مع رسم تعرجات اقل حدة وحقيقية. اما الخطوط فنجدها على شكل متعرج بدلاً من ان تكون منظمة. وهكذا نجد مخططاً وسطاً بين مخطوطتنا وبين نموذج لندن، حيث يقدم الجبل كسلسلة من التشققات مغطاة بصورة متبادلة انظر شكل الجلجنة (n^o.46) (n^o.45) جبل طابور. وتعد هذه الرسوم الأخيرة مشابهة لتلك التي نجدها في باريس (3467) (الشكل ٢٣) والتي ظهرت ايضاً في نموذج اكثر قديماً لبيدبا في كليلية ودمنة نسخة باريس 3465.



الشكل ٢٤: بهرام يقتل التنين، (الفردوسي)، الشاهنامه، 1340، مجموعة ديموت القديمة، معرض الفن الفارسي.

وفي القرن الرابع عشر، أعيد مظهر الجبال ذات الخطوط المتعرجة، إلا أنه تم اكماله واصبح اكثر واقعية. وعلى سبيل المثال نرى في ديوان دي مويزي في الدائرة

الهندسية بلندن، المستنسخة في تبريز (1315-1313 no.) وفي تاريخ رشيد الدين المحفوظ جزء منها في جامعة ادنبرة (تبريز 1306) وجزء في الجمعية الاسيوية في لندن (تبريز 1314). وفي هذه الاعمال، نجد ان الجبال تتخذ ثباتاً اكبر، ولها سُمْك اكبر وللأرضية عمق اكبر مع وجود التشجير.

ونجد فيما بعد، وفي تبريز حوالي ١٣٤٠ وفي الشاهنامه المشهورة للفردوسي، ضمن مجموعة Demotte القديمة عمق الجبال (الشكل ٢٤) وتذكرنا صورتها بالصلة مع جبل طابور والتجلي. وتعكس الرسوم اوجه تشابه عديدة: انها ذات الخطوط المتوازية والمتعددة، تشابه صورة الجبل والتي تُظهر قممها على صُعد مختلفة، مع وضع الواحدة تلو الأخرى. وفي الوقت نفسه تتسم هذه الصور بحقيقتيها، على الرغم من المخطط ليس له أي صفة استيعادية. وذلك لأنه في الدول ذات الحجر الكلسي تعمل التعرية والانهيئات التي تبدأ عادة على السطوح الكبرى والواسعة على اظهار تعرجات عمودية متغيرة.

ونعتقد ان ملاحظة من هذا النوع تكون اسهل، في المناطق الجبلية في اعالي بلاد وادي الرافدين او في بلاد فارس التي منحت الرسوم هذه الجبال التي استنسخها^(١*) منظم منمنمة الفاتيكان (Syr 559) ومن ثم تلك التي تعود الى نسخة جالينوس فيما بعد. وهناك صور اخرى تم تقديمها من قبل وسطاء، تأثرت بالشاهنامه^(٢*) التي اكملت نموذجها وذلك بزرع اشجار هنا وهناك؛ كما منح ذلك الحقيقة لطبقات الارض، ولكن في العمق تبقى طريقة الرسم نفسها.

(١*) هذه الجبال التي رسمها رهبان دير مار متي هي نسخة من الجبل المقلوب الذي تظهر طبقاته الجيولوجية وصخوره بسبب عمليات التعرية وقلة نباتاته وشجيراتاه وشدة منحدراته وهذا هو السبب الذي أدى الى تسميته بالمقلوب (م م).

(٢*) الشاهنامه: هي ملحمة شعرية تسرد تاريخ ايران منذ القدم وحتى عصرها، وكتبها الحسن بن علي الطوسي المشهور بالفردوسي في القرن العاشر الميلادي، وهو شاعر مشهور انفق في نظم الشاهنامه، ما بين خمس وعشرين الى ثلاثين سنة، وهي تقع في ستين الف بيت، أكملها في سنة ٣٨٩ هـ ٩٩٩ م. وقد ترجمت الى لغات أوربية عديدة، كما ترجمت الى العربية من قبل د. عبد الوهاب عزام، وطبعتها لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة سنة ١٩٣٣. (م م).

كما ان اشكال اخرى من الجبال، التي اكدنا عليها في المخطوطات الاسلامية في القرن الثالث عشر وفي بداية القرن الرابع عشر، هي الاخرى مستقاة منها، وفي رسم الواسطي لمقامات الحريري (الشكل ٢٢) الذي هو تبسيط لذلك حيث تم تخفيض الطبقات، التي تعود الى بيدبا (باريس 3465) التي اعيدت فيما بعد 3467 (الشكل ٢٣) وكذلك تلك التي في المتحف البريطاني (7170)، عبارة عن تشويه خاطئ فقد تم مضاعفة تنزيد الطبقات وذلك بالصدفة وليس لها اية حركة بصورة كلية. ففي مخطوطتنا كما هو الحال في مخطوطة لندن، نلاحظ الجفاف والقحط التام للجبل اذ لم يقدم مصمم المنمنمة سوى الصخور، مما يبعث على الملل. ومن اجل اطاعة



الشكل ٢٥: صراع البومة وانثاهما، كليله ودمنة، طهران، قصر كلستان، معرض الفن الفارسي.

متطلباته ومتطلبات ذوقه في تعددية الألوان، او ربما بسبب الملاحظات المتكررة، وذلك بسبب ان الشرق يقدم احيانا في الأراضي وفي الصخور غنى وفير ومدحش للألوان، بحيث يجعل من أرضية الجبال طرازاً متعدد الألوان. ربما يقدم في بعض الأحيان التعارض العنيف كما في لوحة التجلي، وفي بعض الأحيان يتناسق بالهدوء الأخضر والأزرق والبنفسجي وبعض الملامح للون الأصفر.

ولكن الشيء المهم الذي ينبغي الإشارة اليه، هو ان تعددية الألوان هذه خاصة في العمق أو للأرضية الجبلية، تبقى ولقرون عديدة عادة لمصممي المنمنمات الفارسية. وقد تم الاحتفاظ بذلك لفترة طويلة من الزمن مع اكمالها كما فعل رسام الشاهنامة اشكال جبلية كالتي لاحظناها بصورة مباشرة، في جامعي الأناجيل السريانية للفاثيكان ولندن. وسواءً تم تقديمها بخطوط منضّدة أو انها تتبنى رسم بالقشرة (الشكل ٢٥) فإن ذلك امر مرغوب فيه، مع تبدل التلوين بطرق متغيرة جداً. فالتلوين الناعم يستبعد عادة التعارض العنيف، ولكننا نتذكر هنا تعددية الألوان ذات الطابع الطفولي في مخطوطاتنا.

١٠. مخطوطة المتحف البريطاني ADD.7170 والفاثيكان 559 Syr

الاستنتاج :

تشكل المخطوطة السريانية للمتحف البريطاني (Add 7170)، جزءاً من مجموعة C.J.Rich التي جمعها مع اخرى كثيرة، اثناء رحلاته واقامته في بلاد وادي الرافدين. وتم وصف ذلك في فهرس المخطوطات الشرقية في المتحف البريطاني.

Asservanture, Pars Prima, Londini 1838 redigee par J Forsh sous le no xx37.

Codex bombycinus, vastae molis, continens folia 265 paginis in binas columnas divisis, character Estranghelo.

Li grandioribus et crassis, hic illic quondam auratis phlcherrime scriptus imaginibus manu haud imperita pictis ornatus. Iratus esse videtur saeculo de cimo tertio ineunte, id quidem apparet everbis quae forl 185 in charta caerulata literis ascripta

لقد اقام بطريرك اليعاقبة الانطاكي يوحنا الرابع عشر، من شهر كانون الأول ١٢٠٨ الى ١٢٢٠ والمفريان من ١٢١٦/٧/٢٧ الى ١٢٢٢/٥/٢٥ وتبع ذلك استنساخ المخطوطة وإظهارها في نهاية شهر تموز من السنة ١٢٢٠. وهي معاصرة لمخطوطة الفاثيكان (Syr 559) التي تم انجازها في ١٢٢٠/٥/٢ وهذا ما يجعلها تتسم بالإصالة. أما الأبعاد فهي نفسها تقريباً، إلا أن مخطوطة لندن فيها نوع من التطويل؛ ولها عمودين في الصفحة تبلغ ابعادها من ١٠ سم الى ١٠,٥ سم للعرض و ٣٥ الى ٣٦ سم للطول مقابل ١٠,٦ سم على ٣٢ سم لمخطوطة الفاثيكان. اما عدد الاسطر فيبلغ ٢٢ سطراً في كل عمود، اما الكتابة فهي متشابهة ولكن فيها فراغ أو فسحة اوسع.

وحالة المخطوطة ليست جيدة، وتتضمن عدداً من الفجوات، وتبدو انها تعود الى حلقة كتب الليتورجيا للطقوس المسيحية، مع وجود اوجه تشابه مع مخطوطة الفاتيكان (Syr.559)، مع نفس الأسماء، ونجد بصورة خاصة الأعياد الرئيسية للقديسين بين ايام الاحد والتي تبدو انها نفسها.

ان تسمية الفروض لها اشياء متماثلة في المخطوطتين، وهناك عدد من الحذوفات في مخطوطة لندن تعزى الى فقدان الأوراق؛ كما ان هناك اختلافات نادرة تعود الى النص. وفي يوم الخميس المقدس، على سبيل المثال، لا تقدم مخطوطة لندن فرض الظهر ولا يعد ذلك فجوة طارئة...

وعندما نعزو الأنجيل الى فروض مختلفة تكون الاختلافات كثيرة؛ وبصورة عامة انها نفس الفروض لنفس الأعياد وأيام الأحد؛ ولكن ليس من النادر ان تكون مقطوعة بنفس الطريقة، وهناك فجوات في آية او آيتين او اكثر في بعض الأحيان، اما الدروس والتناسق فإنها غالباً ما تكون بصيغ مختلفة.

والمختصون في الليتورجيا المسيحية، وبالنسبة للملاحظات الأخيرة التي اجريناها - والمختصون بالنصوص القديمة - فيما يخص الناحية المادية للمخطوطة، نقول بأن كل هذه الاختلافات كافية لكي تجعلنا نحكم ان هاذين النموذجين لم يأتيا من الدير نفسه؛ وفي جميع الأحوال، انها ليست نتاج النسخ نفسه، وبالنسبة للنص فإن لا احد منهما هي جواب للأخرى.

وفي مجالات الصورة هناك اختلافات كثيرة بين المخطوطتين، وهذه الاختلافات واضحة في تكوين هاتين السلسلتين من المنمنمات، فهي متعادلة تقريباً إلا أنها ليست متماثلة، وهذا امر واضح في هذا بدرجة اقل من تفاصيل الأيقونية وخاصة طريقة التنضيد.

ونقدم فيما يأتي، قائمة بالمنمنمات الموجودة في نموذج لندن، مع الإشارة الى مكانها في المخطوطة. وتم تقديم هذه المعلومات من قبل م. بوجتال، وتم تنفيذها بناء على طلبنا، من قبل المتحف البريطاني.

منمنمات المخطوطة السريانية في المتحف البريطاني
ADD 7170

١. الشهداء الأربعين (قطعة شكل ٣٨) F 2^r
٢. الانجيليان: يوحنا ولوقا (شكل ٢٦) F 6^r
٣. الانجيليان: متى ومرقس (شكل ٥٦) F 7^r
٤. التكريس للمذبح (شكل ٢٧) F 8^r
٥. إشارة زكريا (شكل ٢٨) F 11^v
٦. الإشارة (شكل ٥٧) F 15^r
٧. الاسم المعطى للمعمدان (شكل ٥٨) F 17^v
٨. رؤيا يوسف (شكل ٥٩) F 19^v
٩. ولادة يسوع (شكل ٦٠) F 12^r
١٠. العذراء (شكل ٦١) F 24^r
١١. الذهاب الى مصر (شكل ٦٢) F 25^r
١٢. رجم القديس اسطفانوس (شكل ٦٣) F 26^r
١٣. تعميد يسوع (شكل ٦٤) F 30^r
١٤. تنبوء المعمدان (شكل ٦٥) F 34^v
١٥. الوحي الى شمعون الشيخ (شكل ٦٦) F 56^v

١٦.	التقدمة (شكل ٦٧) F 57 ^r
١٧.	اعراس قانسا (شكل ٦٨) F 67 ^r
١٨.	صلاة قائد المائدة (شكل ٣٣) F 82 ^r
١٩.	بعث ابن يواريش (شكل ٦٩) F 83 ^r
٢٠.	شفاء النازفة (شكل ٧٠) F 83 ^v
٢١.	شفاء الأعمى (شكل ٧١) F 98 ^r
٢٢.	بعث ابنة الارملة (شكل ٧٢) F 100 ^r
٢٣.	المائدة عن سمعان الفريسي (شكل ٧٣) F 106 ^r
٢٤.	اقامة اليعازر (شكل ٣٩) F 110 ^v
٢٥.	دخول يسوع الى اورشليم (شكل ٧٤) F 115 ^r
٢٦.	شفاء المشلول في البركة (شكل ٤١) F 133 ^r (99)
٢٧.	توحيد للمشلول (شكل ٤٢) F 134 ^r
٢٨.	غسل الارجل (اقدام التلاميذ) (شكل ٧٥) F 139 ^r
٢٩.	الغشاء الأخير (شكل ٧٦) F 139 ^v

(99) تجيب هذه الصورة عن صورتنا رقم (٣١) (يهودا يعرض تسليم المسيح) التأليف برمته متساوي إلا ان هناك تعديلاً للحركات.

٣٠. تتاول التلاميذ (شكل كل ٧٧) F 141^v
-
٣١. القبض على يسوع (شكل كل ٧٨) F 143^v
-
٣٢. يسوع امام كبار الكهنة (شكل كل ٤٤) F 145^r
-
٣٣. تنكر بطرس للمسيح (شكل كل ٧٩) F 146^v
-
٣٤. الصلب (شكل كل ٤٦) F 151^r
-
٣٥. الانزال عن الصليب (شكل كل ٤٧) F 154^v
-
٣٦. الوضع في القبر (شكل كل ٤٨) F 155^r
-
٣٧. القيامة (شكل كل ٤٩) F 156^v
-
٣٨. الظهور لمريم المجدلية (شكل كل ٥١) F 160^r
-
٣٩. تلميذ ذا عملاوس (شكل كل ٥٢) F 163^v
-
٤٠. جود توما (شكل كل ٨٠) F 177^v
-
٤١. الصعود (شكل كل ٨١) F 188^r
-
٤٢. يسوع يعلم التلاميذ (شكل ٨٢) F 197^r
٤٣. عيد الخمسين (شكل كل ٨٣) F 197^v
-
٤٤. السامرة (شكل كل ٨٤) F 199^r
-
٤٥. يسوع وتلاميذه (شكل كل ٥٣) F 225^r

متناسقة التركيب، وكذلك في الصورة التي يظهر فيها يهودا وهو يعرض تسليم يسوع غير موجودة إذ غدت مقدمة لأبراء المشلول. وفي حكم قيافا هناك متهم جاء وجلس بجانب كبير الأخبار.

يبدو ان المخطوطتين اللتين تناولناهما وهما مخطوطة لندن والأخرى التي جاءت على شكل نموذج للفاتيكان السريانية (559) هما عبارة عن نسختين لنموذج أصلي. والقيام بالتعرف على الاختلافات الموجودة مسألة تحتاج الى دراسة.

وفي الحقيقة، هناك بين هاتين المجموعتين من الصور، اختلافات إيقونية جمة وسوف نتطرق إليها عندما نتحدث عن المنمنمات، وعلى الرغم من ان قسم منها نوقشت في الصفحات السابقة، ولكن من المهم ان نعمل على اظهار السمات العامة التي تتسم بها هاتين المنمنمتين.

ففي الفاتيكان لاحظنا اتجاهاً نحو تقليل عدد المنمنمات الكبيرة، وذلك لاسباب صوفية، رمزية، مجازية والتي كما يبدو، لم يفكر بها مؤلف مخطوطة لندن. فإنه مع صورته للتقدمة وكذلك رسمه للقيامة، مؤطرة باطار غني يقترب كثيراً من النموذج الأصلي.

وبالمقابل وفي استعمال الأكاليل، تبدو المخطوطة نفسها انعكاس مقابل النموذج الأصلي، والتي من الممكن انها ظهرت على الطريقة الاسلامية، مثل نسخة الفاتيكان السريانية (559). وهنا فانه هو بذاته الذي اظهر اتجاهاً ذا طابع صوفي، رمزي، مجازي. انظر هنا مصوراتنا ($n^{os}.39,42,43,44,46,51$)، وقارنها مع المنمنمات (الاشكال المرقمة ٢٨، ٣١، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٤٢) وهناك حذف آخر في الأكاليل الشعاعية، تم التأكيد عليها اثناء وصف المنمنمات.

وفي استعمال الديكور والمنظر، لا تعد التأثيرات الاسلامية نفسها، وحيث ان التشبيكات هي في الحقيقة اسلامية في منمنماتنا (٢٥ - ٢٦) للشهداء الأربعين تم تجاهلها او انه تم استبعادها من قبل واضع الانارة. إلا ان هذا الاخير اخذ من نماذج عربية اخرى، خاصة فيما يتعلق بالمياه وفي الجبال؛ وهذه الأخيرة حافظت بدرجة افضل على شكل الأصل في نسخة الفاتيكان السريانية (559)، اذا كان الشرح الذي قدمنا آنفاً في نهاية فقرة المنظر.

اما بالنسبة للديكور العماري، فإن الصور الجانبية للصروح فهي بشكل او بآخر نفسها تقريباً. إلا أنه في مخطوطة لندن، نجد اثاراً فنية تصل بنا حتى الى، نسيان الشكل الحقيقي لوظيفة بعض الأجزاء العمارية. فالقباب مغطاة بزينة خطية الشكل، والتي تجعلها اكثر بروزاً وتجعلها تلتقي بعقد او بعقود مفتوحة انظر (شكل ٤٢) وقارن المنمنمة ($n^0.3$). وتستعمل مخطوطة لندن الزينة في العمارة، اكثر من مخطوطة الفاتيكان، اذ ان الزخرفة النباتية شرقية الطابع (قارن الشكل ٤١، ٤٤ مع المنمنمتين ($n^{os}.36,30$)). وحول هذه النقطة، نجد انها قريبة جداً من النماذج العربية.

لقد استطعنا ان نحلل آنفاً في الفصل الخامس، وبصورة مقتضبة الطريقة التي بواسطتها تم تنفيذ منمنمات مخطوطة الفاتيكان، والطرائق المتبعة من قبل واضع

الإنارة، او واضعي الإنارة للناسخ مبارك. ولا يبدو ان تفحص مخطوطة لندن تسمح بالتوصل الى مثل هذه الاستنتاجات. فالأرضية الذهبية موجودة في المتحف البريطاني (Add 7170) حيث ان غيابها يكشف الاعمال التحضيرية للمخطوطة الثانية. فإذا ما تمنعنا هذه من التأكيدات المهمة، فإنها تؤكد على استعمال مادة من افضل نوعية؛ وتبدو الألوان أنها الأفضل. وعلى الرغم من سوء حالة المخطوطة، إلا انها قاومت بشكل افضل أي أن الألوان افضل من تلك الموجودة في الفاتيكان السريانية (559). فهي غير مكمودة أي ليست داكنة. وإن لهذه المنمنمات ناحية أكثر براقاً، وتميل هذه الاختلافات التي تعزى الى طريقة التنضيد، الى الاعتقاد ان العاملين لا يعودان الى الورشة نفسها.

وسيتنم التأكيد على هذا الانطباع، اذا ما قارنا السمة العامة للرسم في التصويرين. ومن الناحية الأيقونية نجد ان المشاهد تقريباً نفسها، إلا ان الشخصيات مختلفة تماماً، فتلك الموجودة في لندن مغلقة ودقيقة وصحيحة، إلا انها تتسم بالبرودة والتماسك؛ الوجوه بعيون مفتوحة تماماً تحتاج الى حياة (انظر شكل ٤٤، ٤٧، ٤٨، ٥٢، ٥٣). فالاشكال او الوجوه الشابة فنية وزاهية تدل على الكرامة. (انظر الى الملائكة في بشارة زكريا (الشكل ٢٨). وكذلك البشارة وكذلك الظهور (الشكل ٥١). ففي مخطوطة الفاتيكان، وعلى الرغم من غياب الخبرة فإن النقاط غير الأكيدة في الرسم، تؤكد على البحث عن الحياة والمشاعر والتعبير الحي. وهذا مفهوم آخر متقارب مع تلك الموجودة لدى واضع الإنارة عند الواسطي، في مشاهد مقامات الحريري.

وهذا المفهوم يجب ان يكون مفهوم الفنان، الذي ينور النموذج المنتج من قبل ورشة مبارك، وعند اضاءة او توضيح النقاط السلبية التي تُعزى الى عمل هذه الورشة، التي تشوّه مخطوطة الفاتيكان، يمكننا ان يكون لدينا فكرة حول ما يجب ان يكون عليه هذا النموذج. ويؤكد على بريق اللون وكذلك اصالة حقيقة الإطار العماري او الزخرفي، والى فنية المنظر والى المزيد من التعبير والحياة، ومن دون شك يتم وضع ذلك فوق انارة مخطوطة لندن.

اما فيما يتعلق بمسألة اصل هاتين المخطوطتين، فيبدو ان التأكيدات الأخيرة تحسم ذلك بصورة مؤكدة. ومن الممكن ان يكون هناك مفاهيم مختلفة، ولكنها موجودة وجهاً لوجه في الورشة نفسها؛ ونميل الى الاعتقاد بأن مخطوطة لندن لم يتم تنفيذها في مار متي، ولكن تم استنساخها في دير بنفس المنطقة، والتي لا تخلو من تأثيرات في نقاط معينة في عرض قراءات الانجيل، وقد تم تلوينها حسب النماذج المستقاة من النموذج الأصلي، وهو النموذج الذي تم استخدامه في مار متي.

وفي هذا النموذج، نلاحظ الشكل ذاته تقريباً، إذ أن تأليف او تكوين الصورة، يكشف النقاب عن كل ما هو مشترك في المخطوطتين الموجودتين بحوزتنا، مع وجود بعض الاختلافات، كما ان الاجابة ليست نفسها. وقد ذكرنا بأنه من دون شك، هناك المنمنمات الكبرى في المتحف البريطاني Add 7170، ولكن بالنسبة للديكور الزخرفي ينبغي ان يكون مشابهاً للفاتيكان (559)، هذه الأخيرة يجب ان تجمع الملامح لوجوه وشخصيات المشاهد المتحركة.

ان افكارها مستقاة من الأيقونية الأغريقية — الشرقية وبالنسبة للأسرار الكبرى لحياة يسوع فإنها مستقاة من النماذج التي نجدها شبيهة بما في الكنائس الكبادوقية في القرن الحادي عشر، ولدى جامع الأناجيل السرياني. وبالنسبة للمعجزات يبدو انها تعتمد على حلقات سردية لطرازات قديمة من الكبادوقيين، او من مصدر قريب من ذلك. وهناك بعض المواضيع متأتية من بيزنطة بصورة مباشرة. ويبدو ان الغربيين قد قدموا له بعض تفاصيل ايقونية نادرة والتي تتسم بالقوة وبالأصالة حيث تم ادخالها بطريقة خلاقة في الرسوم المسيحية، وهناك عناصر ملونة وصورية ومزخرفة، تم اخذها من جيرانهم المحيطين بهم، في ورش الفنون الاسلامية في بغداد ثم في الموصل بصورة خاصة.

الباب الثاني

وصف المنمنمات

الباب الثاني

وصف المنمنمات

تفاصيل منمنمات الفاتيكان السريانية 559

١. اثنان من المبشرين بالانجيل: متى ومرقس

لا تمثل هذه المنمنمة التي تشكل الواجهة الحقيقية للمصورات جميعها إلا نصف الواجهة الأصلية. اما النصف الثاني فإنه مفقود، وذلك لأن هناك أثراً لحبر اسود مبعثرة هنا وهناك، تشكل اثار حروف تم اظهارها عن طريق، نقل رسم من سطح الى سطح بالاحتكاك او بالضغط على خطوطه، ونقل النص المكتوب على الظهر. وهي ظاهرة سوف نقدم امثلة اخرى عنها فيما بعد، اذن يجب ان يكون الجزء الأول من الواجهة مرسوم على الوجه من الصفحة؛ وتم التأكيد على ذلك في نموذج لندن، ويمكننا الاعتقاد ان المنمنمات في النسختين متشابهة.

في المقطعين هنالك كل من الانجيليين، جالسين بهيأة كتابة او تأمل يكتب او يتأمل بالايحاء والإلهام الإلهي؛ ولا توجد اسماء، إلا ان الأنماط تجعلنا نعتقد انهما متى ومرقس. وفي نسخة لندن هناك أسماء الانجيليين الأربعة مكتوبة، وكل مقطع مؤطر باطار ذهبي ومؤشر بخط اسود معتاد؛ مع لوحة للزينة تختلف بعض الشيء، وهناك خط اسود آخر في الزوايا يوتر كلاهما.

اما ارضية المصورتين فهي باللون الأحمر، وتتضمن نقوشاً عديدة بالحبر، مع اثر خدوش لكن لم تؤثر كثيراً على الصورة، وعلى الاضافات الأخرى.



الشكل ٢٦: الانجيليان يوحنا ولوقا، المتحف البريطاني Add 7170.

أ- **الجزء العلوي:** في الأعلى شريط للزينة، يتكون من زخارف نباتية بهيئة أغصان، مع أوراق منتظمة ورسم خفيف مرتب، ذي لون أصفر في جزئها الأكبر، مع خيوط بنفسجية - خضراء، على أرضية حمراء، ذات نبرة أقل حيوية من التأليف. في هذه الصورة نجد أحد التلاميذ، بلحية طويلة وشعر أبيض، هو البشير متى بشعاع إكليلي مذهب، جالس على منبر واسع كبير، بلون أصفر من الجانب، تغطيه نقوش تمثل تشبيكه حمراء وأزهار سوداء وحمراء، مع ذراع مثلث أخضر وخشب مذهب. يرتدي البشير قبعة زرقاء ومعطف بنفسجي، يكتب على ورقة بيضاء كبيرة. توجد وراءه ستارة نصف مرفوعة خضراء اللون، مع أغصان كبيرة مؤطرة في الأعلى، بخط ثلاثي بنفسجي فاتح وقرمزي ذهبي. وأمامه مقراً بهيئة حرف x من الخشب المذهب، يُرى بصورة جانبية، موضوع على قاعدة زرقاء - رمادية وبنفسجية، ذات نقوش مشبكة نجمية الشكل، ومتعددة الزوايا. هناك كتاب مفتوح تحته، وضع على أعلى القاعدة، يشبه كتاب مغلق أو عبارة عن صندوق، مستطيل مذهب، مثبت في أسفل المقراء، وفي المقدمة هناك المحبرة.

على الجانب الأيمن، هناك شجرة سرو مزروعة في أرض زرقاء، محاطة بأرضية خضراء، وساق الشجرة بنفسجي اللون، مع أوراق متشابكة بألوان قوس قزح، حيث توجد الألوان: الأخضر والأزرق والبنفسجي والأحمر ومؤطرة بالذهب. في أعلى الزاوية اليمنى، هناك ربع دائرة بلامح زرقاء اللون، تظهر في هذه الزرقة السماء، وتخرج منها يد إلهية تحدث حركة مشابهة لإلقاء الخطبة. الرسم مكشوف عند وجه التلميذ في السماء، وفي أماكن عديدة وسط الرسم.

ب- **الجزء الأسفل:** يتكون الجزء المزخرف من نسق زهري أزرق - خبازي، مطوق بتيجان موزقة زرقاء مع أشرطة خضراء وأزهار حمراء، عند نقاط التلاقي في أرضية ذهبية. ويعد هذا الرسم ثقيلاً نوعاً ما، وغير نظامي بالدرجة المطلوبة؛ وبصورة إجمالية لا يمتلك هذا الجزء ناحية جمالية، مثلما هو الحال في القسم العلوي منه.

أنه رسم مشابه للقسم العلوي إلا أنه معكوس؛ فالتلميذ الذي هو شاب (القديس مرقس) لا يكتب بل يتأمل، الرأس مستند على اليد اليمنى، المرفق موضوع على ركة مرفوعة، أما اليد الأخرى فأنها تحت المرفق نفسه؛ ويبدو وكأنه جالس على الهواء، بقبعة زرقاء ومعطف أخضر وشعاع من الذهب.

أما خلفه، هناك ستارة بنفسجية ذات نقش سداسي مزهر، مطرز من أعلى الأشرطة بالأصفر والأخضر والأزرق والذهبي، أشرطته ذهبية - خضراء، وفي الأسفل، معلقة على اليمين، على ظهر الكرسي؛ وهذه لها خصر بنفسجي وذراع أصفر، مع طراز الديكور نفسه، مثلما هي الحال في الأعلى - مقراً بنفس الشكل أسود، وعلى مقعدين الأول نقش أصفر مع تشبيكه زهرية، والآخر لازوردي اللون، صور حسابية بمعاني مقلوبة، كتاب مغلق أو علبة قلم ومحبرة، مثلما هو الحال في القسم الأعلى.

على اليمين، شجرة سرو أو صنوبر، مطرزة ومزروعة على أرض لازوردية، مطوقة بأرض معشبة واريكة بنفسجية، مورقة وأرضية زرقاء غامقة، مع نقش عيني [على شكل عين أخضر فاتح، مع وجود نقاط صفراء مؤطر بشبكة من الذهب، وعلى الأرض في الزاوية اليسرى هناك مادة من الذهب، قليلة التمييز: نبات أو وردة؟

وفي أعلى الشجرة، السماء بمقطع ربع دائرة، حيث تخرج منها يد إلهية: يد يمنى ترى من الظهر، السبابة ممتدة والأصابع الأخرى نصف مطوية، وردن الجلباب الذهبي على الساعد. هناك نقش في الجزء الأيمن، ووجه التلميذ تالف تماماً.

وتعد منمنمة مخطوطة لندن add.7170 متشابهة تماماً في الرسم، إلا أن نقش القطع مختلف: فالتشبيكة الزهرية الهندسية هي التي تهيمن، والأشرطة المزينة هي الأخرى مختلفة أيضاً، وإن تلك الموجودة في الأعلى لها أرضية مغطاة بالتظليل، مثل التعميد (n^o.13) وكذلك الدخول إلى اورشليم (n^o.29).

الجزء الأول من الواجهة، في هذا النموذج (الشكل ٢٦) من الطراز نفسه، إلا أنه أكثر غنى من ذلك. وهناك إطار في نقوش للجهات الأربعة، فالموجود في الأعلى ذي أرضية مظلمة وغنية بصورة خاصة. وفي اللوحة الأولى، يكون عرش القديس يوحنا في الوسط، وفي الواجهة بين شجرتين، كما لو أنه يلائم قطعة في الرأس والمنمنمة على الصفحة اليمنى. إلا أن التلميذ جالس على اليمين، وقد غمس قلمه في المحبرة الموضوعة على العرش. وفي الأسفل، لوقا: الرأس عليه أكليل، وهو جالس أيضاً على اليمين، على الرغم من أن كرسيه يقع على اليسار من المنظر الجانبي. يكتب على الركبة اليسرى المرفوعة، وركبة اليمين بارزة عن الكرسي: مثل زكريا في منمنمتنا رقم ٥. أما المحبرة فإنها مثبتة على الذراع المثلث للكرسي.

وفي المنمنمتين لا تدع الروايات أي مجال للشك حول أسماء كتّبة الانجيل الأربعة.

وفي المخطوطة نفسها، المنمنمة الأولى بعد الواجهة (f.8^r) فرض الصباح، في احد الإهداء تمثل التكريس للمذبح (الشكل ٢٧) وفي الأرضية الثلاثية الابعاد، نلاحظ مذبحاً مرفوعاً بين (rhipidia) اثنين حاملاً طبقاً كبيراً او صينية كبيرة مع كأس، وكل



الشكل ٢٧: التكريس للمذبح، المتحف البريطاني Add 7170.

واحد منهما موضوع على غطاء، نهايته معلقة امام المذبح. وعلى اليمين كاهن ينظر، وعلى اليسار هناك اسقف يُمسك العصا الرعوية بيده؛ والاثنتان لهما اكليل، ويبدو انهما بحركة مستديمة، كما لو انهما يدوران حول المذبح. وباستثناء لا تحمل المنمنمة أي عنوان وأية قصة.

٢ . ظهور الملاك على زكريا:

اللوحة II – PI.II الملف (F.5^f) تسبق انجيل لوقا ١ : ٢٢ بالنسبة ليوم الاحد، احد زكريا لفرض الصباح، تقع المنمنمة بين خطين او سطرين للعنوان، وهي على ظهر العمود الأول. اللوحة مؤطرة بشريط احمر ثلاثي، والاسود يبدو غير متناسق، الارضية زرقاء غامقة؛ وبدون ارض.

وفي الوسط يقع المذبح، على قاعدة مركبة صفراء – بنية، وهناك كثير من المستطيلات، خضراء في الواجهة وبنقش سداسي. وفي أعلى المذبح، وعُل بُني بقرون كبيرة وأرجل مدفوعة نحو الجسم. وفي الخلف هناك نوع من رافده مذبح بالطابوق الأحمر، مرفوع على منحدر من الذهب، مع تتويج اخضر بقاعدة ثنائية مطرزة، مؤطراً ببويصلة مزخرفة بورود نمطية، خبازية اللون مؤطرة بالابيض.

على يمين الملاك جبرائيل: زكريا، مع الاكليل، بلحية وشعر ابيض، يرتدي جلباباً ازرقاً مطرزاً بالذهب من الاسفل، مع تطريزة مذهبة على الصدر والرقبة. يقف زكريا بقدمين عاريتين، يُمسك بيده اليمنى مبخرة من الذهب، والتي تُرى معلقة لا حراك بها، ويرفع اليسرى بحركة تبعث على الدهشة؛ وتعد المبخرة وعاءً كروي تقريباً، دون اية أرجل، دون غطاء، مجهزة بثلاث سلاسل طويلة ناعمة.

على اليسار: الملاك مع الاكليل الذهبي، بجلباب اخضر ومعطف احمر، ذا جناح



الشكل ٢٨: بشارة زكريا، المتحف البريطاني 7170.

مرفوع وآخر معلق الريش: ذهبي وبني، وصولجان طويل في اليد اليسرى؛ واليد اليمنى امام الصدر، كما لو انه يقوم بحركة ما تدل على القاء خطبة. ويتجاوز الجناح الأيسر إطار الصورة من الاعلى، وفي الحاشية هناك كتابة منقوشة بسطرين عموديين، فحواها: البشارة لذكرا. الرسم بحالة جيدة وغير مقتشّر تقريبا، إلا أن هناك العديد من بقع الحبر، يُعزى ذلك الى نسخ الكتابة في الجهة المقابلة، وهناك بعض الضربات من الفرشاة على الارضية؛ واللون كان الى حد ما، في الجزء الأيسر، وذلك بسبب الإفراط في استعمال الأيدي، من اجل قلب الصفحات. في نسخة المتحف البريطاني 7170 هناك منمنمة مشابهة جداً، وهناك تفاصيل ومع اختلافات دقيقة في رسم كل جزء، وفيها نجد تتويج المذبح وبصورة فنية رائعة. والكل بما في ذلك الاشخاص والديكور مختصر ومحدود الأجزاء؛ ولا يوجد الكثير من المجال فوق الرؤوس، والصورة عريضة اكثر مما هي مرتفعة، (f.28) ولا يوجد نقوش في ارضية المنمنمة.

٣. البشارة:

(F.8^v, 2o col. Bas – Pl.III) تسبق النص الإنجيلي من لوقا (١: ٢٦ — ٣٨) بالنسبة لفرض الصباح وقداش يوم أحد البشارة. تأطير بخطين احمرين، ولكن هناك نقص في اللون الاسود، اما الارضية فهي زرقاء والارض خضراء، مخططة بالأحمر في الجزء الأيسر، والعمارة في جهة اليمين. على يمين الصورة، العذراء واقفة امام مقعد، مع إطار على باب بيتها، الملابس زرقاء — بنية وتميل قليلاً باتجاه الملاك، وكذلك الرأس فإنه مائل؛ اليد اليمنى امام الصدر، بحركة تعكس الاندهاش، اما اليسرى التي ينبغي ان تحمل المغزل، فهي فارغة. على اليسار: الملاك، بثوب احمر ومعطف اخضر، مع ثوب داخلي بردي بيضاء، مطرزة بالذهب وهناك جناح مرفوع وآخر معلق، بلون ذهبي — بنفسجي، يبدو انه في حالة المشي. اما اليد اليمنى فهي ممتدة، كما لو انه يلقي خطبة، اثنان من الأصابع الى الامام، اليسار ينبغي ان تحمل وصولجان لم يتم تلوينه. وفي الأعلى، هناك مقاطع من السماء، بتدرجات لونية ثلاثة مطرزة بالاحمر، وهناك دائرة ذهبية مطرزة باللون الأحمر، إنها بمثابة الشمس؟ وهي بالأحرى الذات الإلهية. والى الأسفل قليلاً هناك حمامة طائرة باتجاه مريم هي الأخرى محاطة بدائرة من الذهب؛ وهذه الحمامة التي لا تعرف الفن الشرقي الداخل، هي صورة، الروح القدس النازلة صوب العذراء، وذلك طبقاً للوعد: فأجاب الملاك وقال لها "إن الروح القدس يحل عليك، وقوة العلي تظلك". (لوقا ١: ٣٥). ومن دون شك، يبدو ان هذه مأخوذة من

الغرب(*)، ويمكننا ان نجد امثلة عديدة في الكتب الفرنسية، في نهاية القرن الثاني عشر او في بداية القرن الثالث عشر. الملاك والعذراء محاطان بهالة من الذهب. في العمارة الموجودة على اليمين: امام المقعد نقش يتكون من تشابك زهريات مع ورود بنفسجية، اريكة حمراء مغطاة بسجاد اخضر مع حافة صفراء؛ وهناك ستارتان معلقتان مرفوعة النهاية في مدخل الباب: الأولى حمراء مطرزة بالأزرق وبالذهب من الأعلى والأخرى زرقاء محاطة بحافة حمراء وذهبية وتسمح هذه برؤية البيت. اطار الباب ذهبي في الأعلى، وضمن المنظور هناك جبهتان للبيت: الأولى مثلثة خضراء والأخرى ربع دائرة، مع نقش من رسم الأغصان والزهور. وقام الرسام بجهد كبير من اجل ملاءمة خطوط السقف، مثلما تُرى من الصورة الجانبية والواجهة التي تُرى من الأمام.

أمام المنزل هناك دكة من الطابوق الأصفر، ثلاثية من جهة المقعد، تحمل شيئاً مربعاً بلون أزرق مطرز بالأصفر، وهي تشبه سلة من الصوف عند البيزنطيين؛ وهنا نعتقد اننا نرى عنصراً من البناء. ان صورة العذراء، تم رسمها بصورة جيدة وبحركة دقيقة، إلا ان وجه الملاك ممسوح مع تقشّر هنا وهناك.

في نسخة المتحف البريطاني 7170، هناك منمنمة مشابهة جداً، مع وجود ملاك قصير القامة بقوام لدن، ممتلئ الوجه يُمسك بصولجان صغير. اما العمارة فهي تكمل الشكل نفسه، ما عدا الاختلافات في النقوش. ويتضمن السقف خطوطاً متوازية، على حافة الجبهة اليسرى. في حين ان نصف الجبهة في اليمين فيها بصليات، وفي السماء يوجد نقص في السمة الذهبية، ولكن هناك ثلاث شعاعات نازلة على الحمامة، وهي لا تخلو من سمة إلهية.

(*) ترد الحمامة الممثلة للروح القدس في أقدم الرسومات السريانية ومنها مخطوطة رابولا في العنصرة. (م م).

٤. زيارة العذراء:

الملف (F.10^r,2e) اللوحة III — بين النموذجين بشيطو (الترجمة البسيطة) و (الترجمة الحرقلية) (لوقا ١: ٣٩ — ٥٦) بالنسبة لفروض المساء والصباح، يوم احد الزيارة.

إطار بخط مضاعف اسود وارضية حمراء.
نجد العذراء واليصابات تتجهان صوب المعانقة وسط الصورة: اليصابات اطول بقليل على جهة اليمين، بملابس بنفسجية؛ اما العذراء فهي على اليسار، بملابس زرقاء حمراء؛ كلاهما محاطتان بهالة، اما اسميهما فإنهما يُقرأن بصورة عمودية بجانب كل واحدة منهما. في أطراف الصورة، بنائين صغيرين، الأول: ذا طراز شرقي اما الثاني فإنه هيليني يوناني قديم، وهما يمثلان بيتي كل من اليصابات والعذراء.
بيت اليصابات، على قاعدة بناء صفراء وبنية، مغطى بقبة خضراء نوعاً ما، فيه سمة بصلية والدعائم زرقاء — ذهبية من جانب، وزرقاء من جانب آخر، تحمل قوساً بنفسجياً على هيئة مزدوجة، اما الستارة فإنها حمراء فيها حافة في الأعلى وفي الأسفل، وهي زرقاء ومذهبة مرفوعة ومعلقة على اليمين. أما ارضية المنزل فهي خضراء.
الصرح الثاني يقع على قاعدة بناء بنفسجية، وبمدرجات من الألوان وبسقف لازوردي، اللون مع جبهتين مثلثتين: الأولى بنفسجية والأخرى صفراء. الباب مؤطر بأعمدة ذهبية في اليمين، وبنفسجية في اليسار مرفوعة بأعمدة كورنثية ذات لون لازوردي؛ والستارة خضراء فيها حاشية في الأعلى وفي الأسفل، حمراء وذهبية ومعلقة على اليسار، ارضية البيت صفراء.
وبالنسبة للرسم فمثلما هو الحال بالنسبة لدرجات الألوان، والبنائين الصغيرين يتعارضان بتناسق مهم. هناك بعض النقش على وجهي مريم واليصابات، وكذلك في أسفل اللوحة وقد تم اصلاح الجزء الأكثر أهمية بقلم أحمر.
ومثلما هو الحال مع الرسوم الكبادوقية القديمة، فإن الشخصيات والإضافات تحتل جزءاً كبيراً من الجزء الأعلى؛ ويمكننا ان نفكر بنفس الرسوم التي تجمع اثنتين من النساء بوقفة طبيعية ومبجلة.

وهذه المنمنمة غير موجودة في نسخة المتحف البريطاني 7170.

٥. الاسم الممنوح ليوحنا المعداد:

الملف (F.11^r) — اللوحة II — بين جزئي السرد او النص، في لوقا ١: ٥٧ — ٨٠ بالنسبة لفروض المساء والصباح، في يوم الاحد، يوم الميلاد، ميلاد يوحنا.
مؤطرة بخطين مزدوجين بلون اسود. الاسفل احمر ولكنه مؤطر بنقش عماري؛ قوس عربي ثلاثي الفصوص: اخضر — ذهبي حيث هناك ستارتان معلقتان، على

اليمين خضراء ذات حافة زرقاء — ذهبية؛ وعلى اليسار زرقاء ذات حافة بنفسجية — ذهبية، ولا يوجد أرضية في الصورة.

اما زكريا فهو على اليمين، جالس على كرسي كبيرة، شبيهة بتلك التي هي لجامعي الأنجيل في الواجهة، في الأعلى: (n^o.1) — جانب مفتوح بهيئة x، في الاسفل احمر وازرق مع نقش زهري بالوان بارزة، وخشب مذهب هناك هالة ذهبية ولحية طويلة وشعر ابيض، يرتدي ثوباً أزرقاً ومعطف بنفسجي، ويكتب على ورقة بيضاء: "يوحنا هذا هو اسمه". كما هو منقوش على الحاشية اليمنى التي توضح: "يوحنا أي ابن الرحمن".

اما الأرجل: أرجل زكريا، فهي مفتوحة ومتباعدة، والقدم اليمين خارج الكرسي، على دكة من الطابوق الأصفر. الركبة اليسرى مرفوعة، وذلك لكي تكون دعامة للورقة، اما النظرة فإنها ثاقبة، وموجهة صوب المخاطب، مع ضعف في السمات، وتعبير عن قوة فريدة، وقد قام الرسام بتصغير الرأس بعض الشيء.

وعلى اليسار هناك ثلاثة زوار، يرتدون زياً عربياً جاءوا يسألون زكريا. الأول والأخير على اليمين، مثلما يُرى ذلك من خلال الصورة الجانبية، اما الثاني والذي وجهه في الواجهة، فإنه يستدير نحو الثالث، كما لو أنه يتحدث إليه رافعاً يده اليمنى. ويستجوب الأول زكريا ويحمل في يسراه كأساً او علبة من ذهب؛ والثلاثة يرتدون غطاء رأس أبيض، مع لحية كثيفة بيضاء، بالنسبة للأول والثالث وهما محاطان بهالة، اما الآخر فلحيته سوداء. تتكون الملابس من لباس طويل مشجر، فيه درجات ألوان خضراء وصفراء وزيتوني بصورة متعاقبة. اما القدمين فإنهما يرتديان النعال ويظهر من اسفل الملابس ارتداء بنطال او سروال منقوخ. إلا أن الرسم ينقصه المجالات او الفراغات؛ ولا نشاهد إلا أربعة أرجل، ويجب الافتراض ان أرجل الشخصية الأولى مجموعة بأرجل الكرسي، انه منظور غير صحيح؛ وهذا هو السبب الذي أدى الى حذف الهالة، وتتحيف وجه الشخصية المحورية.

تذكرنا هذه المنمنمة، بالمنمنمات الإسلامية للمدرسة المعروفة، بمدرسة "بغداد" ليس فقط من خلال الملابس، إنما بطبيعة وحياة المواقف وكذلك بالمنظر الجانبي للوجوه وبأنوف قنواء مع عيون مفتوحة.

والمنمنمة بحالة جيدة، فقط وجه الزائر الثاني تعاني من تقشر بسيط، كما ان هناك بعض البقع من الحبر الاسود، كتابة منقولة من الوجه.

يمكن القول ان الصورة متماثلة مع نسخة المتحف البريطاني 7170: نفس القوس ذي الفصوص الثلاثة مؤطراً، نفس مجموعة الأشخاص حول الكرسي، مع وجود بعض الاختلافات الدقيقة، في الزينة الموجودة في الطراز العماري والمبنى: ولكن هناك دقة في الكرسي، كما ان هناك وضوح في قطع الخشب، في نسخة الفاتيكان 559، مع اشارات من خلال الخطوط الحمراء. وغياب الهالة عند الزائر الثاني يعود الى تكوين الصورة الأصلية.

٦ . ظهور الملاك ليوسف:

الملف (F.12^v)، اللوحة III — تسبق المنمنمة، النصوص الإنجيلية في متى ١: ٢٨ — ٣٤ بالنسبة لفرض صباح يوم الأحد، الظهور ليوسف.
الصورة مؤطرة بخطين اسودين، الأسفل احمر؛ الأرضية خضراء مخططة بالأسود. يحتل سرير يوسف الجزء الأكبر من الرسم. الدعائم صفراء، الخشب بنفسجي، مع ديكور متشابك، وهو نمط شائع في فن العمارة السلجوقي. وفي الأمام هناك بساط ممتد بلون احمر، ذي حافة من الذهب وفي الأعلى هناك زينة زاجرة مع حافة ذهبية، مغطاة بزخارف مع حافة ذهبية والاسفل ازرق، وتقدم هذه الصورة دلالة كبيرة، نرى من خلالها يوسف ممدداً على جنبه بغطاء، الرأس على اليمين متجهاً نحو المشاهد، واليد اليمنى ممتدة تحت الخد الأيسر؛ بلحية وشعر أبيض، عليه معطف بنفسجي مع هالة ذهبية، ووسادة خضراء. وغطاء اخضر بتشبيكة زهرية وحافة ذهبية — حمراء. في الأعلى، هناك مقطع من السماء الزرقاء، إذ ينزل الملاك بلون أخضر — بنفسجي وجناح أصفر — قرمزي، يده اليمنى ممتدة تجاه يوسف، مع حركة تدل على المخاطبة؛ وبالقرب منه كتابة بصورة عمودية، اسم: "الملاك" وعلى اليسار اسم: "يوسف".

وهناك العديد من بقع الحبر الأسود بسبب النقل، مع وجود خدش على الورق، تمت تغطيته بالقلم الأحمر.
في نسخة المتحف البريطاني 7170 هناك صورة متماثلة، إلا أنها أكثر تطوراً باتجاه الارتفاع، مع احتفاظها بالعناصر نفسها؛ والسرير، أعلى أكثر مع نفس الأغنية بنقوش فنية عالية. أما يوسف فإنه مضطجع بنفس الطريقة، إلا أن الرأس مرفوع أكثر ولا يرى، ان اليد مسحوبة تحت الأذن وهناك بعد بينه وبين الملاك. مع شرح منقوش بالسريرية في الأسفل.

٧ . ميلاد يسوع المسيح:

الملف (F.16^r) اللوحة IV — على العمودين في الصفحة. — ميلاد يسوع المسيح مسبوق بقراءة من انجيل متى ١: ١٨ — ٢٤ الطبعة الحرقلية، النص مذهب بالنسبة للقسطنطينية — داس —

متى ٢: ١ — ١٢ لفرض الصباح.
مؤطرة بخطين باللون الأسود، مع إطار منقوش في الأعلى. الأرضية باللون الأحمر، الأرض خضراء مخططة بالأسود، وبالجزء الوسطي، الأسفل ذهبي، ولا يوجد أرضية.



يتكون الشر
مضلع. اما الأس
بخطوط سوداء.
وفي المنمنم
واليسار، تم تمثيل
اما الأرض فتبدأ
اليسار لون خبار
الوس

الشكل ٢٩: الميلاد، كنيسة Qouchlouq de Qeledjar، كبادوقيا،

من بقية الجبال كالموجود في بيت لحم حيث توجد مغارة الميلاد، ان فتحة هذه المغارة كبيرة، ولا يحاط الجبل بإطار معين، ولا يمكن فهم ذلك إلا بالخط الأسود؛ ولكن المهم هو المشهد الذي يجري الحدث به.

وتتجمع جميع الشخصيات في المغارة، محيطة بالعذراء والمهد، الذي يشكل محور الرسم.

تتكون المجموعة المحورية من شخصين بمواقف أو بأوضاع متوازية: العذراء بالأزرق، والأحمر الماروني، ممددة بصورة جانبية، الرأس على اليمين ينظر الى المشاهد، مستندة على المرفق الأيسر، والذراع الأيمن امام الصدر، واليد متروكة. وبصورة مباشرة هناك مهد من الخشب الأصفر مرفوع على ثلاثة أقواس، والتي تجعلنا نفكر بالمذبح. والطفل يسوع، مغطى بقمط وأشرطة زرقاء — بنية نائم ويُرى بصورة جانبية والرأس مرفوع قليلاً تجاه المشاهد، وخلف المهد وعلى اليسار رأسي حمار بلون الخباز وثور بلون ابيض. وهناك شعاع ساقط من النجم على الطفل.

وفي الأسفل جرن العماد، وقد وضع يسوع في حوض للماء حتى رأسه، والحوض صغير يوجد في داخله القدمان والذراعان شبه معلقين، مستنديين على الفخذ الأيمن، متشابكتين على اليسار. وينظر الى المرأة الموجودة على اليمين، التي تمسك من خلال ذراعها، وهي مرتدية ثياباً بنفسجية، مع غطاء أحمر ملفوف على رأسها ورقبتها. جالسة على صخرة بنفسجية ووسادة زرقاء. اما المرأة الثانية، فهي واقفة على اليسار بثياب زرقاء وخضراء ملفوفة على الجسم، مع غطاء رأس، تحمل جرّة بيدها وتميل لتسكب الماء الذي نسي الرسام تصويره.

اما بقية الأشخاص فإنهم خارج المغارة، فعلى اليمين هناك راعيان اثنان — رجل شاب: قصير، أحمر، برجلين عاريتين، رافعاً اليد اليمنى تجاه النجمة، محيطاً بذراعه الأيسر رقبة العجوز، وهذا الأخير: بُنيّ، طويل مع سروال منتفخ، ومعطف من الفرو خبازي اللون مخطط بالأبيض، يعيد حركة الشاب ولكن بحماس أقل؛ وخلفهم هناك ما يشبه الكلب يُرى ضمن منظور غريب، والرأس الى الأسفل.

وعلى هذه الصخرة نجد الراعي الثالث: جالس، الرجلين ملتفين، ثلاثة ارباع الجسم الى اليمين، إلا أن الرأس على اليسار ينظر الى الملاك الذي يتحدث اليه؛ كأنه موسيقي الرسامين الكبادوقيين، وينبغي ان يُمسك باليد الناي الذي نحزره بالكاد.

في الأعلى قليلاً، وبانفراد قليل نحو الأسفل، وجزئياً على الصخور، إلا ان أسفل الجسم محجوب بالمغارة، يظهر الملاك: بثوب اخضر واحمر، وباجنحة بنية، وقد نزل من السماء منحنيّاً الى الأمام، الذراعين ممتدين، يتحدث بصورة مباشرة مع الراعي ذي الناي؛ وهذا بالتأكيد الملاك الذي حسب الكلام الموجود في الفرض البيزنطي "موقفاً الغناء للناي الرعوي" يصرخ توقف عن قضاء الليل في الحقول.

في الأعلى، نجد يوسف: جالساً على صخرة صفراء، مديراً ظهره للمغارة، إلا إن رأسه مرفوع وبهيئة حاملة، وقد وضع مرفق اليمين على ركبته.

وفي الأعلى ايضاً بين الطبقتين من الأحجار يصل الحكماء: متوجين بالذهب والجسم مائل؛ ففي المقام الأول الرجل العجوز: بملابس زرقاء وبنقوش سوداء، مع الجزء الذي يغطي العنق والكتفين من الملابس مذهبة كل الأكتاف. يعقبه شاب: بملابس خضراء، مع نفس قطعة الملابس، ومعطف بنفسجي موضوع على الرقبة ومسترسل الى الخلف. وبينهم ولكن في المقام الثاني، رجل: ناضخ بملابس حمراء، وبنفس قطعة القماش والملابس في القسم السفلي من الأشخاص محجوبة، إلا انها طويلة وذلك على النموذج الشرقي.

وفي الأعلى ايضاً وخلف قطعة الحجر المذهبة، يبدو هناك ملاكان: بنصف اجسامهم والأأيادي ممتدة نحو المهد؛ الأول: اخضر — بنفسجي بأجنحة زرقاء وبيضاء، والثاني: خبازي — أخضر بأجنحة قرمزية بيضاء وبنية.

وفي القمة هناك مقطع من السماء الزرقاء، بلونين وفيها يمكننا ان نميز النجوم موزعة في مجموعة، وهلال أبيض، وهناك كوكب احمر ينزل منه شعاع احمر نحو المهد، مع حافة ذهبية في الجزء الذي يجتاز الحافة الحمراء؛ وفي الشعاع نقراً باللغة السريانية العنوان: "أم يسوع المسيح".

كل الشخصيات محاطة بهالة بما في ذلك النساء القابلات والرعاة والحكماء، وقد تم تكبير هذه الهالات، وحول الطفل هناك هالة في المهد وفي جرن العماد. وفي الحالة الثانية نجد ان حلقة الهالة قرمزية مثل الصليب، وهذا بدوره يعطيه الكثير من البروز في الأول، حلقة سوداء وصليب احمر.

اما المنمنمة التي يُفترض ان تكون جميلة لو كانت بحالة جيدة قد عانت الكثير، فإن جزء من الألوان قد انتقلت الى الصفحة المقابلة، وقد طرأ بعض التغير عليها، كما ان الصورة قد أصابها بعض القشط، وفي الداخل وعلى وجه الملاك، من الجهة اليمنى نجد جزءاً مخربشاً وعلى يسار المغارة ومواقع اخرى ايضاً. وتقريباً كل الوجوه في الجزء الأيمن وفي الوسط، قد ضعفت في حين ان الجزء الأيسر احتفظ ببعض بريقه.

المنمنمة في نسخة المتحف البريطاني 7170، التي تحتل اسفل الصفحة متماثلة، هناك شريط مزخرف في الأعلى، حيث التشبيكات الزهرية والتيجان، كالشريط الوسطي الموجود في منمنماتنا. اما بقية الصورة فإنها تتضمن، الشخصيات ذاتها بنفس المواقع او الأماكن وبالحركات نفسها. إلا أن مقياس الصورة قد تم تكبيره مقارنة مع الديكور الذي اختفى نوعاً ما. وليس بوسعنا ان نميز خطوط او سطوح الأحجار او الصخور، اذ ان الصورة مزدحمة بالشخصيات التي تتدافع فيلمس الراعي الشاب بيده، والهالة الموجودة على العذراء وهالة يسوع المسيح في المهد مشدودة على الملاك المبشر، اما الحكيم الأول فإنه يلمس العذراء ويوسف. في مخطوطة الفاتيكان لا يوجد هناك فراغ والرسم واضح. اما وجه العذراء فقد أصابه بعض التلف. وفي لندن تظهر الصورة الظلية بارزة، فالركبة مرفوعة بدرجة اكبر والذراع والعنق مطوي بزواية قائمة، اما النظرة فهي ليست مختلفة — والشخصية — التي هي محور المشهد تتسم ببعض البرود والشدة. نقوش المنمنمة فهي مرسومة بذات الطريقة، وطول الشعاع النازل من النجم على المهد.

٨. العذراء والطفل:

الملف (F.17) اللوحة V تسبق السرد الخاص باندعاش الرعاة، من البشير لوقا (٢: ١٥ - ٢١) بعد الصيغة الحرقلية "لذكرى عشية تهنئة العذراء في ٢٦ كانون الأول لفرض المساء. اطار عماري يكون جزءاً من الموضوع، الأرضية مذهبة، والأرض خضراء بخطوط سوداء.

وهناك عمودان باللون الأخضر، يحتويان على رؤوس للعمود باللون نفسه، يدعمان قوساً عربياً ثلاثي الفصوص، بلون خبّازي مع زينة بلون لازوردي عميقة جزئياً، وجزئياً بلون كاشف متوّج بنقشة مورّدة، وذلك على شكل ازهار الزنبقة. وهي بصورة متعاقبة، تحمل ألواناً حمراء — خضراء وبنفسجية — لازوردية. ثم ان السلسلة تتخذ ألوان الأحمر والأخضر، تتكرر في الطرفين، في حين ان هناك في الوسط لون بنفسجي شفاف ولازوردي. وكل وردة تحمل نتوءات بنفس درجات الألوان، وبدرجة اكبر من الألوان العميقة. وتحت هذا الإطار، نجد العذراء جالسة في الواجهة، والجسم بثلاثة أرباعه الى جهة اليمين، على عرش كبير وبهيئة مستطيلة.

امام العرش الأحمر، الذي يحمل شكلاً سداسياً وباتجاهات مختلفة، المقعد اخضر مع تشبيكة زهرية سوداء وزوايا ذهبية. وعليه وسادة زرقاء ذات حافات ذهبية، مغطاة بسجاد بنفسجي مطرزة بالذهب، والعرش من دون مساند جانبية، وأرجل العذراء متقاطعة. وتُمسكُ الطفل بيدها اليسرى، "والساعة" في اليمنى، ورأسها مائل قليلاً تجاهه.

"والطفل" بالألوان: الأخضر — البنفسجي رسمه ليس جيداً، يده اليمنى مرفوعة للبركة، واليسرى موضوعة على الصدر؛ وفي جهتي المقعد، هناك نبتتان زهريتان مائلتان بصورة غير متساوية، كما أن هناك هالة موحدة على العذراء والطفل، بدائرة سوداء وصليب احمر.

هناك بعض التلف الذي اصاب الصورة، وخاصة الأوجه والايادي، واللون مطبوع على الصفحة المواجهة، والورقة فيها نوع من الكشط في اماكن عديدة من الجانب الأيمن ونحو قدمي العذراء، حيث تم اصلاحها بالقلم الأحمر والأزرق.



الشكل ٣٠: العذراء والطفل، المتحف البريطاني 7170.

في نسخة المتحف البريطاني 7170 المنمنمة متشابهة جداً (الشكل ٣٠)، إلا أن التأطير العماري قد تم تخفيفه، وكذلك محصور ومنشّد حول الشخصيات التي لم تكن

بارزة تماماً، وهناك نقص للفراغ. اما الرسم فهو جاف نوعاً ما، وذي سمة خطية اكثر. وعدد الأزهار مضاعف، وهناك اشارة الى الأهمية التي توليها لهذه التفاصيل؛ اما الوجوه فقد تم الاحتفاظ بها او تمت المحافظة عليها. هناك كتابات منقوشة في أسفل الصورة.

٩ . قتل أطفال بيت لحم:

الملف (F.18^r) اللوحة V تسبق انجيل متى (٢: ١٣ – ٢٣) الهروب الى مصر، وقتل اطفال بيت لحم وتذكار الابرياء ٢٧ كانون الأول، فرض المساء. الإطار بخط مضاعف اسود. منمنمة بقسمين: في الأول، أرضية حمراء، وفي الثاني أرضية بيضاء، وفي المقطعين الأرض خضراء..

اللوحة الأولى: إعطاء الأمر من قبل هيرودس، الملك جالس على اليمين، على مقعد منخفض، أزرق ذو زوايا ذهبية، مزود بوسادة صفراء ذهبية؛ مرتدياً ثوباً أحمر وتاجاً ذهبياً، يستدير بثلاثة ارباعه نحو اليسار وبحركة عنيفة؛ رجله اليسرى مفتوحة بدرجة كبيرة ومطوية على الركبة، وهي نفسها موضوعة على المقعد، وقدمه الأيمن على الأرض، ويعطي انطباعاً لما يجري، وقد جرّد حسامه من غمده ووضعه على ركبتيه.

وبالقرب منه، كاتبه، يرتدي ثوباً اخضرأً وقبعة بيضاء، يهْمُ بالكتابة على شريط من الورق، موجود في يده اليسرى. انها صورة مشابهة للوحة جدارية كبادوقية؛ وهنا بدلاً من ان يكون واقفاً حسب التقليد اليوناني القديم، نجده راكعاً وذلك حسب التقاليد الشرقية المعمول بها.

وبعد ذلك، نجد اثنين من الحراس، يشهران الحسام باليد اليسرى؛ الأول: بقبعة بنفسجية ودرع أزرق، اما الثاني: فيغلب عليه اللون الأزرق، والخوذتين باللون الأزرق وحلقة صفراء في الذراع وغطاء رقبة ازرق يتدلى على الأكتاف؛ مع هالة ذهبية على الأشخاص الأربعة.

اللوحة الثانية: وهي للمجزرة؛ هناك امرأتان واقفتان على اليمين بثوب طويل، الأولى: بلون اخضر وخبازي والثانية: باللون البنفسجي — البني؛ موقف الأولى يعبر عن الخوف والهلع، منحرفة عن المشهد كما لو انها تروم الهروب. اما الثانية فممسوحة تقريباً ويبدو انها هربت، وإنما هي تراقب وتتنظر الى رفيقتها.

على اليسار حيث المجرزة فعلياً، هناك اثنتان من الأمهات، تجلسان القرفصاء على الأرض؛ الأولى: بلون أحمر مع تسريحة بيضاء على الرأس، ثمسك طفلها العاري الذي لا يزال ينظر الى المشهد برعب. والأخرى: بلون بنفسجي رافعة ذراعها، وهي ترى الجندي بخوذة مدببة تغطي رقبتة، مع درع أزرق منقوش وجلباب احمر، إنها تراه وهو يقطع طفلها الذي يمسك بشعره؛ وخلف هذا المشهد هناك جندي آخر بلون أزرق،



الشكل ٣١: ايسوكي بهادور وزوجته، رشيد الدين فضل الله الهمداني، تاريخ المغول، ١٣١٠م،

وأردان خضراء يمسح حافة سيفه بالردن اليسرى لجلبابه. وفي الميدان على اليسار في الأعلى، طفل ميت وأوصاله مقطعة؛ وهناك امرأتان: على اليمين وفي نفس إتجاه الجندي وعليهما الهالات كما للجندين أيضاً.

إلا أن هناك بعض الكشط للرسم في مواضع عديدة، وان معظم الأوجه تم تدميرها بصورة شبه كلية، كما ان اللون قد تغير وانطبع على الصفحة المقابلة، مع احتواءه على بقع كثيرة، بسبب نسخ الكتاب على الصفحة المواجهة. ولا توجد هذه المنمنمة في نسخة المتحف البريطاني 7170.

١٠. الهروب الى مصر:

الملف (F.18^v) اللوحة V — بعد الفرض من متى ٢: ١٣ — ٢٣ تسبق الفرض نفسه، الطبعة الحرقلية بالنسبة لطقس صباح اليوم ذاته. إطار المنمنمة بشريط مذهب، بين خطين بالأسود؛ الأسفل احمر. وهناك شريط دقيق اخضر على الأرض، مخطط بالأسود تقليداً للعشب.

من جهة اليسار يوسف: بلحية وشعر أبيض وبثياب الطريق، جلباب أزرق — بني، مرفوع الى حد الركبتين، ومعطف بنفسجي طوي على الكتف، مع لفاف حول الخصر واحذية بنية يمشي وقد أنهكه الطريق، يحمل بقجة بيضاء في نهاية عصاه المرفوعة على الكتف، كما يحمل في اليد اليسرى إناء معلقة من الفخار بحبل (جرة). في المشهد نرى العذراء تركب الحمار، يمكن رؤيتها من الواجهة، حيث الرأس مستدير كله تقريباً نحو اليسار، بألوان: أزرق — بني واحمر. تحضن بيديها الطفل الذي لا يحدث اية حركة، والحمار: بني، رُسم بصورة صحيحة غطي ظهره بسجاد أخضر، ذات حافة مذهب مع سجد بنفسجي ومن فوقه غطاء احمر بمثابة السرج؛ وفي الأعلى مقطع من السماء، إلا أن هذا المشهد محطم تقريباً.

في أطراف الصورة: ذراع يوسف تجاوزت الإطار وكذلك أرجل الحمار. جزء كبير من الأسفل، باللون الأحمر، والسماء اختفت وحل محلها رسم غير جيد، بأقلام الأحمر والأزرق؛ كما أن وجه العذراء والطفل أيضاً طرأ عليهما الكثير من التقشير. كما أن المنمنمة تتجلى من الرسوم الكبادوقية والبيزنطية، وذلك بالمعنى العام وكذلك بالكتابة، وبغياب يعقوب الذي اخذ يوسف مكانه، وابريق الأخير سمة رائعة في مجال الرسم، يظهر عليه تأثيرات العادات والتقاليد الموجودة في البلاد الحارة، كبلاد ما بين النهرين أو مصر. أما بالنسبة للبقجة الموضوعة على الكتف فهي تشابه، الأيقونات الشرقية والبيزنطية.

المنمنمة التي في المتحف البريطاني بحالة جيدة جداً، وهي مشابهة جداً للنموذج حتى في الاطار. والرسم جاف ويبدو ان هيئة يوسف طليقة اكثر؛ وهناك ازهار كثيرة على الأرض المخضرة. وفي مقطع السماء التي تغطي الإطار، حتى في منمناتنا في التعميد رقم (n⁰.13) هلال القمر مع نجوم كثيرة. وهناك كتابات منقوشة في الاسفل بالسريانية.

١١. الحزن الكبير:

الملف (F.19^v) اللوحة VI — وعلى الرغم من ان هذه المنمنمة تسبق مباشرة انجيل فرض المساء الخاص بزراع الكرم: رجل غرس كرماً وحوطه بسياج وأحضر معصرة وبني برجاً وسلمه الى عملة وسافر. مرقس ١٢: ١ — ١٢. تسبق فرض

الصباح، انجيل متى ٢٣: ٢٩ - ٣٩، المسيح يبنى بخراب الهيكل، "ثم خرج يسوع من الهيكل، ومضى فتقدم تلاميذه ليرؤوه بناء الهيكل.

يسوع يعنف الكتبة والفريسيين، وهنا نشير الى اننا ذكرنا سابقاً صورة الرجم؛ ويمكننا القول ان النص الثاني موجود بصورة ضمنية في الأول، وان عقوبة زراع الكرم الخائنين، هي صورة لمعاقبة اورشليم. ولكن من المنطق ادخال تنظيم المنمنمتين، ومن ثم اظهار الحرية اولاً ثم العقاب ثانياً.

إطار بخط مضاعف اسود، الأرضية حمراء دون أرض، المصورة نوع من الفوضى تلال صخرية تم تصويرها بصورة اعتيادية الأولى زرقاء والأخرى بنفسجية، وبين الأثنين هناك تل اخضر وخلف الذي على جهة اليسار، هناك تل ازرق بقمة صفراء مخططة بالأحمر.

وفوق التل الأيمن شخص عليه هالة وثوب بلونين: الأصفر والبنفسجي، جالس في الواجهة على مقعد غير مرئي دون أي شك، وهو عبارة عن صخرة وفي وضع معين، المرفقين على الركبتين، واليد اليمنى تدعم الرأس مع غطاء عليه، ممدودة ومعلقة بحيث تعطي الصورة انطباعاً انه التذكر والحسرة. الوجه ممسوح إنه يجعلنا نفكر في إرميا، وهو يبكي على خراب اورشليم؛ وفي الحقيقة سوف نرى انه يبكي على خراب بيته. وفي الأعلى، مقطع من السماء، محطم جزئياً تظهر من خلاله كرة ذهبية مثلما هو الحال مع مصورة البشارة (n^o.3).

وفي الاسفل هناك اشكال غريبة تمت معالجتها كالصخور، ولكن بمحيط ثنائي اللون في بعض الأحيان. وهي مواد من القماش، بألوان مختلفة هي: في الأعلى، على اليسار كومة زرقاء تعلو لفائف بنية، وعلى اليمين كومة خضراء، على شكل لفائف مخططة او مقلمة بالأزرق والأبيض، وفي أسفل ذلك علبة وردية تنتهي بهرب في القماش، مع لفائف مقلمة بالأزرق والأبيض، وفي الأسفل وجد شيء بني على شكل مخروط يبدو أنه وسادة. اما الاكوام الثلاثة الأخرى، فإنها تمثل حسب وجهة نظرنا، أغطية او ملابس تم طيها بصورة سيئة، بحيث تم بعثرة قطع قماش اخرى فوقها، شبيهة بما يقوم به الانسان عندما يخلع ملابسه في الشرق، لتصبح كومة بعضها فوق بعض.

أما معنى هذه الصورة، فقد أعطي من قبل كلمات يسوع المسيح، هي الكلمات التي تُقرأ في الإنجيل في فرض الصباح؛ إنجيل متى ٢٣: ٣٧ - ٣٨ "يا اورشليم، يا اورشليم يا قاتلة الانبياء وراجمة المرسلين اليها، كم مرة أردت أن اجمع بنيك كما تجمع الدجاجة فراخها تحت جناحيها، فلم تريدو. هوذا بيتكم يترك لكم خراباً. ونلاحظ ان الذي رسم المنمنمة، قد جعل البيت في حالة خراب.

فالجدران إنهارت وزالت، ولم يبق سوى الأبنية المشتتة والمهدمة. وكما نعرف لدى الشرقيين فإن بناء المنزل لا يتكون من كراسي ومناضد وإنما من قماش، ووسادات وأسرة وأغطية وسجاد وملابس. وأثناء النهار يتم جمع كل الحاجيات التي لا تستعمل، في زاوية الغرفة او في أقواس مرتبة في الجدران، وباختفاء البيت فان كل شيء اصبح غير مرتب، وهذا ما أجاد به الرسام حيث قدّم صورة ناصعة لهذا الوضع، وقد عبّر عن

ذلك في المنمنمة. وهكذا كما في مشهد المجزرة، هناك أشلاء أطفال بيت لحم، يبدون انهم يطيطرون في الهواء، مثل قطع القماش في هذه الصورة. لقد أصاب المنمنمة الدمار، وكثير منها أصابه الكشط واختفى جزءاً مهماً منها، وتم إصلاحها بالقلم الأحمر إلا أن الصورة عموماً مشوهة، لأنها طبعت على الصفحة التالية، وهناك بقع من الحبر بسبب نسخ الكتابة على الصفحة المقابلة، وهذا شيء مزعج تماماً. ومن ناحية أخرى، لم نجد المصورة في مخطوطة المتحف البريطاني (7170).

١٢. رجم اسطيافانوس:

الملف (F.20^v) — نحو الأعلى اللوحة VI — موضوع غريب عن الأنجيل، وإنما مأخوذ بصورة مباشرة من ذكر قديس في الصلوات، انظر أعمال الرسل ٧: ٥٤ — ٦٠ "فلما سمعوا استشاطوا في قلوبهم وصرفوا عليه باسنانهم...." يسبق هذا الفرض الموضح بالمنمنمة السابقة. هناك تطير بخط أسود مضاعف، هو في الأسفل بلون احمر. وهناك شريط في الأرض الخضراء مخططة بالأسود، ويتكون الشكل من مجموعة متراكمة من الأحجار، مع وجود فتحة في الوسط. والمجموعة الموجودة على اليسار تقريباً على نفس الخط، أولاً زرقاء، ثم وراء اسطيافانوس بنفسجية وأخيراً زرقاء، وفي تلك الموجودة على اليمين، نلاحظ أن الخط مؤشرة وبصورة متعاقبة بالألوان: الأزرق — بنفسجي — أصفر. وفي المقدمة هناك شخصان: اسطيافانوس وشاؤول (بولس) وان سمات الأخير جبهة عارية ولحية كستنائية. وهو جالس على الأرض في الزاوية اليمنى، الأرجل متقاطعة وتأخذ اتجاه اليسار. الجلباب اخضر والمعطف بنفسجي مع هالة ذهبية. اليدين على الركبتين، ينظر الى اسطيافانوس بحزن عميق. بجانبه ملابس أولئك الذين يرجمونه، وتشكل هذه الملابس كدساً متعدد الألوان: أحمر، أخضر، بنفسجي، مشابه للمواد المبعثرة في أسفل المنمنمة السابقة.

وفي الواجهة وليس في زاوية اللوحة، اسطيافانوس يركع على ركبتيه متجهاً صوب جهة اليمين، والذراعين لا حراك بهما، الذراع الأيمن على الصدر، والأيسر وراء الظهر، نظام وضع القيود جعل الضحية فاقد القدرة، وبالتأكيد يعكس ذلك ما كان متبعاً في ذلك الوقت. والشهيد أمرد ويرفع عينيه الى السماء، حيث يرى المسيح واقفاً بنصف القامة مكللاً الذهب، "وهو إذ كان ممثلاً من الروح القدس تفرس في السماء فرأى مجد الله، ويسوع قائماً عن يمين الله، فقال هاءنذا أرى السماوات مفتوحة، وابن البشر قائماً عن يميني أنا" أعمال الرسل ٧: ٥٥. وتظهر يد المسيح اليمنى مرفوعة لكي يبارك، مع وجود هالة من الذهب و صليب احمر.

أما اليهود الذين يرجمون اسطيافانوس، فإنهم يشكلون مجموعة متنوعة، إلا أنها متوازنة جميعهم من الشباب، نظرتهم قاسية، الشفاه مشدودة، الكل بجذع عارٍ لا يرتدون سوى لباس أبيض طويل، أو وزرة زرقاء بنفسجي أو بني؛ واحد فقط على اليسار قليلاً

وراء الطيّة، الأرض الزرقاء. وهناك خمسة على اليمين مرتبين من أسفل الصخور الى ذروتها، إلا أن الكل ما عدا الذي قبل الأخير محجوبون، بواسطة طيات الأرض بصورة جزئية. الحركات دقيقة، الذراع الأيمن مرفوع بالنسبة للجميع، مع وجود حجارة في اليد. اما اليد الأخرى فهي فارغة، او انها تُمسك بحجرة وتصاحب الحركة. واحد فقط يضرب او يرمي الحجر بيديه الأثنين، اما الأخير فإنه يستعمل اليد اليسرى.

ويبدو أن الجميع رائع من الناحية الفنية، حيث هناك توازن دقيق بين الجانبين الأيمن والأيسر، ويستجيب ذلك لما هو مطلوب فعلاً، حيث يوجد نوع من التقابل: تقابل بين الهدوء في الأول، والحرية في الثاني والعظمة والوقار للمسيح في السماء، وهذا يضفي جمالاً للمنظر العام ثم ان نظرة شاؤول الى اسطيّفانوس، ونظرة اسطيّفانوس الى المسيح، وحركات ونظرات الجلادين تجاه او نحو الشهيد، والسيد المسيح تجاه المشهد الأرضي. هناك تناسق الخطوط والأشكال تجاه المشهد الأرضي، هناك تناسق الخطوط وتناسق الديكور المصاحب، والذي يُكمل الخطوط التي ترسم الشخصيات. لاحظ القمة الزرقاء في فتحة الوادي، من اجل مليء فراغ تحت ذراع الجلادين. وبصورة عامة يعدّ الرسم صحيحاً، إلا أن بعض التفاصيل تخون النص. فالشخصيات توصف عارية ويقومون بحركات عنيفة، إلا أنها ذات ايقاع دقيق مثيرة فكرة تنص، على اني لا اعرف كيف سيتم تفسير ذلك من قبل ريشة حرّة لفنان فارسي.

في هالات وفي أوجه شاؤول واسطيّفانوس يمكننا ان ندرك، ان الرسم الأول تم تصحيحه في اللحظة التي تم فيها تنفيذ الرسم.

تم حفظ المنمنمة بصورة جيدة، لكن هناك بعض التلف في أرضيتها، كما ان هناك بعض الفجوات فيها، وعلى يسار صورة المسيح، هناك ثلاثة خطوط قصيرة عربية مشطوبة وهناك صليب مؤرد مؤشر بالحبر الأسود، ربما في فترة حديثة.

المنمنمة تشابه ما في مخطوطة المتحف البريطاني (7170) إلا أنها محطمة تماماً، فالحافة اليسرى كلها متآكلة ومشابهة لمنمنتنا، إلا أنها مخففة ولا تتجاوز العمود الثاني ويبدو أنها تبسيط للأمور. وحتى إطار الصخور تمت معالجتها بسمات كبيرة. والشخصيات نفسها تقريباً في أماكنها. اسطيّفانوس على الحافة اليسرى وشاؤول، يظهر في الحافة اليمنى. وهناك ثلاثة شباب في الجانب الأيمن، الأول امام الصخور بجانب شاؤول والاثنتان الآخران في الخلف وهذه مشابهة لمخطوطة الفاتيكان (559) إلا ان الحركات والمواقف ما عدا حركات ومواقف الأعزل، التي تُعدّ متماثلة. هي أقل طبيعية، وأكثر فقرأً وأقل تناسقاً. وعلى اليسار يمكننا معرفة احد الجلادين وراء اسطيّفانوس، إلا ان هناك ضرر كبير في هذا المجال. هناك حجر مرمية في الهواء موجهة ضد صدر الشهيد، الذي يدها على صدره والآخر يصيبه في جبهته. هناك نقوش مكتوبة في الأسفل.

الملف (F.26^r) اللوحة VII على العمودين في اسفل الصفحة، تستمد موضوعها من انجيل متى ٣: ١ - ١٧ وهو فرض الصباح عيد الدنج، الذي يبدأ في أعلى الصفحة اللاحقة.

المنمنمة غير محددة بالخطوط الحمراء المعتادة، ودون الخطوط السوداء، ولكن الإطار مزخرف بشريط من الأعلى، حيث ان جزءاً منه محجوب وعلى الجانبين، والأسفل ذهبي. أما الأرضية فهي خضراء تتكون من أوراق تشبيكية زهرية كبيرة، مع أزهار حمراء - بنفسجية. ونلاحظ ان الرسم يتجاوز الى حد الإطار وكذلك الأشرطة الأحادية، كما لو أنها تعود الى إطار يشكل الجانب الرابع.

اما الشريط المزخرف وبطبيعته كرسـم ملون، فإنه يتنافر مع الرسم الذي يؤطره؛ وفي الأسفل نلاحظ انه مغطى بتظليل دقيق، وحبر أحمر مع زخرفة نباتية دقيقة لرسم دقيق ومنتظم، حيث الساق فيها ليس إلا خطأً للريشة، وتم تلوين أوراقها بالأزرق الغامق وكذلك باللون اللازوردي او البنفسجي والأوراق الحمراء.

يتكون الديكور من جهة اليمين من صخور بنفسجية، أمامها نمت شجرة السرو بأوراق منتظمة خضراء صارخة، مع بعض الخطوط بصيغة او بشكل اضلاع صفراء وسوداء؛ وتركيب الصخر يتناسب بصورة غريبة مع هيئة الشجرة، وعند بداية الساق يوجد الفأس، الذي تحدّث عنه المعمدان بتنبؤه.

على اليمين هناك نهر الأردن محاط بشواطئ خضراء مزهرة، تنتشر على عرض الرسم. اما الماء فقد تم رسمه بخيوط متعرجة، زرقاء عميقة وخطوط بيضاء. في الأسفل هناك أزرق فاتح متوازي مع الجزء البعيد، وذلك من اجل تمثيل مجرى سريع، وهناك رسم للنهر يمتد الى مستوى هادئ. وتوجد ثلاث سمكات اثنتان منهما بلون بني والأخرى بنفسجية، ثم سمكة أخرى جريّة كبيرة بلون بنفسجي وأبيض، مع سرطان ضخـم بني تظهر جميعها تحت التعرجات المائية.

اما صورة يسوع الذي هو دون ملابس ومتجه نحو اليمين، فإنه يظهر من خلال الماء الى حد كتفيه؛ والركبتين مثنيتين مغطاة بنصفها باليد اليمنى، ويمد الأخرى نحو المعمدان، وهذا الأخير واقف على الشاطئ، يضع يده اليمنى على رأس يسوع ويمد الأخرى نحوه. وهو بلحية طويلة وشعر كستنائي. وجلياب بني خفيف ومعطف بني عميق.

في الجهة الأخرى من النهر، هناك ملاكان ينحنيان نحو الأمام، واليدين تحت حجاب أبيض؛ وألوان الجلباب والمعطف هي الأحمر والأخضر، والأخضر والأحمر؛ اما جناح الملاك على اليمين فهو أخضر، والآخر ذهبي مع ريشة كبيرة او عدة ريش كبيرة أطرافها بنفسجية.

في الأعلى هناك مقطع كبير من السماء الزرقاء بثلاث ألوان، يبدو عليها التلف تغطي جزءاً كبيراً من الشريط المزخرف. وهناك سماء ثلاثة تُظهر اليد الإلهية، تبدو انها تقوم بحركة قريبة من القاء الخطبة حيث ان الإبهام والسبابة ممتدة. وهناك ردن بيضاء

على اليد، وفي الأسفل وفي دائرة زرقاء، هناك حمامة طائرة تنزل نحو المجموعة التي تشكل المعمدان ويسوع.

وتعد المنمنمة من ضمن أفضل المنمنمات التي تم الاحتفاظ بها، حيث لا يوجد هناك كشط اسود في الصورة ولا بهاتة ألوان أيضاً، وتظهر الاهتمام في الهالات وفي صور الشخوص، هناك مَلَأَ آخر وقد تم تصحيح الرسم بصورة جيدة، من اجل تظليل تحذب الخصر، وتتسم الشخصية بالرشاقة الكبيرة.

ان المنمنمة المماثلة لها في المتحف البريطاني ممزقة، ولم يبق منها سوى الجزء الأيمن، وفي الأسفل زاوية التأطير في أعلى اليسار. ونرى أسفل الشخصية يوحنا وهو مائل في منمنمتنا، وشجرة السرو التي تشبه اوراقها ريش الطاووس والفأس عند اسفل الشجرة؛ وكذلك الماء الجاري بتنوعه مثلما هو الحال مع معجزة المشلول في مخطوطتنا، في الأسفل (n^o.30) والاطار من تشبيكة زهرة دون وجود تظليل.

٤ ١. تنبؤ المعمدان:

الملف (F.28^r)، العمود الثاني، اللوحة VII، تسبق انجيل لوقا ٣: ١٥ — ٢٠ لمديح يوحنا في ٧ كانون الثاني، فرض المساء.

هناك أطار بخط اسود مضاعف. والاسفل احمر. الأرضية خضراء مخططة باللون البني، إلا ان أقدام الشخصيات موضوعة بصورة مباشرة على الإطار، دون وجود الأرض.

تتألف الصورة من مقطعين: المعمدان لوحده، وبحجم كبير ونصفه على اليسار، والنصف الثاني تحتله مجموعة المستمعين، وعلى مقياس صغير وهنا نجد ان كرامة المعمدان واضحة.

يوحنا المعمدان: جلباب بني مع آخر داخلي بنفس اللون، وبشفافية عالية وأكمام ضيقة، يبدو منها مقبض اليدين والمعطف لازوردي، بلحية وشعر كستنائي، ونجده منحياً قليلاً الى الأمام، ويقوم بأداء بيديه وبقوة، الأصابع ممتدة، هناك حركتان مختلفتان من يد الى أخرى، دلالة للخطابة.

اما المستمعون فهم على صفين: اربعة في الصف الأول، شخص بلحية، شاب أمرد، الاثنان بشعر كستنائي، وهناك رجل عجوز، بشعر ولحية بيضاء، وآخر بلحية سوداء، مع تسريحة بيضاء. ألوان الملابس: نجد ان الجلباب والمعطف للجميع: ماروني — أخضر، أزرق — بنفسجي، وأخضر فحسب ثم لازوردي — واصفر. الحركات تعبر عن اهتمام مشوب بالدهشة: اليد على الخد، واليد على الفم، وأيدي على الصدر، ويستجوب الرجل العجوز الذي يليه. في الأعلى يظهر بنصف القوام، جنديين بالدرع مع خوذة زرقاء، وعيون شاخصة نحو المعمدان. الأول: يرفع اليدين، بأكمام حمراء الى الرسغ. أما حركة الثاني، فهي محجوبة. هناك هالة لجميع الأشخاص؛ كما ان هالة

المعمدان تم تكبيرها بدرجة كبيرة في المصورة. اما الرسم فقد تم الاحتفاظ به بصورة جيدة، وهناك بقع من الحبر، وذلك بسبب استنساخ او طبع الكتابة من الصفحة المقابلة. المنمنمة في نسخة المتحف البريطاني (7170)، مشابهة جداً لكنها ممزقة، ولم يبق منها سوى المعمدان وأول المستمعين، وهناك قطعة او مقطع للجندي الأول الذي يظهر رأسه فقط، وفي الصف الثاني هناك اثنان من المستمعين، مع كتابة بالسريانية منقوشة اسفل المنمنمة.

١٥. قطع رأس يوحنا المعمدان:

الملف (F.29^v) في الوسط، اللوح VIII، العمود الثاني — تسبق المشهد في نص البشير — متى ٢٤: ١ — ١٢ بالنسبة لفرض المساء قطع رأس المعمدان (*).
التأطير: شريط بلون الخباز، مع حاشية في الخارج، وخط بنفسي عميق في الداخل وخط أحمر؛ الأرضية بلون أسود، وبالضبط بلون لازوردي داكن جداً. ولا توجد أرض. اما الأثر فهو محزن حدادي وأريد له كذلك، لأن هذه المنمنمة لا وجود لها في مكان آخر. اما ألوان التأطير فقد تم اختيارها بصورة كفوءة، وذلك لترتيب الانتقال بين لون الأرضية ولون الورقة، مع وجود كتابة بالأحمر خارج الإطار، في الأعلى والأسفل.

ويُرى يوحنا المعمدان راکعاً بلون بني فاتح ولازوردي، والجسم على اليسار والرأس منحني يبدو ثلاثة أرباعه، وامامه، على الأرض، صورة أخرى لرأسه، مقطوع وعليه هالة. في الخلف، جندي يتهياً ليكيل ضربته، ونلاحظ ان الأرجل تخطو خطوة واحدة نحو الأمام واليد اليسرى متوترة، وهي قابضة على الغمد، اليد اليمنى مرفوعة خلف الرأس، وتمسك حساماً طويلاً بشفرته، التي تقطع قوساً لكي تشكل ضربة على عنق الضحية، والحركة تمت بقوة وبحقيقة.

اما ملابس الجندي فهي متألقة، وذلك من اجل زخرفة الأرضية الغامقة للوجه. جلباب مضاعف قصير، الأول اخضر والآخر احمر، ودرع مذهب ذو حافات حمراء وسراويل ضيقة ذات لون ماروني، احذية حمراء وخوذة زرقاء مع عصابة وغطاء رقبة من الذهب. وعند البحث عن التقابل والمقارنة نجد اللحية بيضاء، وفي الرأس، ومن نظرة جانبية نجد ان العين شبيهة بشكل اللوز، بحيث تعطي الشخصية صفة محارب مغولي.

في الزاوية اليسرى من اللوحة، هناك ربع دائرة او حلقة زرقاء، تمثل السماء من حيث ينزل الملاك، وبأجنحة مفتوحة وممتدة نحو الشهيد، بجلباب أخضر ومعطف

(*) يوحنا المعمدان: النبي الشهيد والملاك السائر امام سيده، الصوت الصارخ في البرية، الذي قطع رأسه، يلبس الجلد والوبر، يعتمد بيده وبالأخرى يذل الشعب على حمل الله.

وأجنحة بنفسجية. كما ان هناك حجاب ابيض على اليدين، وهذا يسمح بفرضية تجعل رسم رأسين ليوحنا المعمدان.

تبدو هذه المنمنمة احدى أفضل المنمنمات، وذلك بفضل اختيار الألوان ودقة الرسم. ونلاحظ هيمنة الخطوط المائلة، والتي تلاحظ على أنها متوازية فيما بينها: حسام، غمد، ذراع يسار، رجل يسار مع جلاد، جسم ورأس الضحية، والجناحين، وذراع الملاك. ونعرف ان الخط المائل يثير الشعور بالحزن، يصاحب ذلك حركة الشهيد، وهو على وشك الانهيار.

اما حالة حفظ المنمنمة فهي جيدة، والصورة غير موجودة في مخطوطة المتحف البريطاني (7170).

١٦. القديسون الأربعة:

القساوسة والأساقفة، الملف (F.45^v، العمود الثاني BIV). لا تتماشى هذه المنمنمة مع سرد الأنجيل التي تصاحبها، ومع العيد الذي يسبقها عيد القديس انطوان. ومن دون شك يظهر بين القديسين الأربعة، ولكن الآخرين ليس في مكانهم.

الصورة غير موجودة في نسخة المتحف البريطاني (7170)، ينبغي ان تكون مستنسخة من مخطوطة حيث كانت موجودة ضمن نص محدد، وربما كانت تصاحب عيد "القديسين" (*)^١ التي نجدها في جدول الشهداء في الكنيسة اليونانية ولكن بتاريخ بعيد جداً. ومن المحتمل انها تقدم سلسلة ثلاثة أعياد، للقديس انطوان ١٧ كانون الثاني والقديس اثناسيوس والقديس كيرلس الاسكندري ١٨ كانون الثاني والقديس مكاريوس المصري ١٩ كانون الثاني الموجود في جدول الشهداء في الكنيسة السريانية (1210) وفي جدول الشهداء في الكنيسة اليونانية. فإذا كانت الفرضية صحيحة نجد ان اسم الشخصيات الأربعة لمنمنماتنا ثابتة.

إطار بخط أسود مضاعف، دون الأخذ بنظر الاعتبار للإطار العماري على الجهات؛ الفضاء مذهب، والأرضية خضراء، ولكن فقط في منطقتين في الأسفل لوحة مقطعة. ويمثل كل شخص قوساً ثلاثي الفصوص، والتي تنقص القمة التي تحوي شخصية ثابتة في الواجهة.

ألوان متناوبة في الديكور العماري: ففي الأعلى أعمدة ذات تدرجات في الألوان، وذلك بأشرطة عمودية: حمراء وصفراء، حمراء وقرمزية، صفراء، صفراء وحمراء، واركان زاوية خضراء في اليسار، وزرقاء في اليمين. وفي الأسفل: اعمدة ذات ألوان بدرجات قرمزية — صفراء — بنفسجية وزرقاء — بنفسجية وخضراء مع أركان زاوية: زرقاء وحمراء، على اليسار: حمراء وزرقاء على اليمين.

(*) اثبتت سير القديسين والشهداء السريان وكذلك أعمالهم في مجلدات دُعيت "السنكسارات" وهي تسمية من أصل يوناني، ب معنى الكتاب الذي يروي في كل يوم من أيام السنة، سيرة قديس او أكثر يحتفل بعيدهم، ولكن بطريقة مختصرة ومعظم السنكسارات تعود لكنائس السريان الغربيين، وقد نشر الأب فرانسوا نو عدد كبير من النصوص المتعلقة بشهداء السريان. (م م).

الشخصيات: اثنان من الآباء القسس في الأعلى، واثنان من الأساقفة الرهبان في الأسفل، والكل شيوخ بلحية طويلة بيضاء. الاثنان الأولان: أيديهم على الصدر والاثنان الآخران: يمسكان كتاباً باليد اليسرى ويرفعان اليمين قليلاً مع سبّابة ممتدة. الكل يرتدي اسكيم "ملايس الراهب" على الرأس مع معطف أسود. اما الأساقفة فإنهم يرتدون ملابسهم مع الصليب باللون الأسود^(٢*). اما الجلباب فإنه بألوان متعددة. ففي الأعلى: بني — قرمزي وأزرق — أسود، وفي الأسفل بنفسجي فاتح وفي الظل بنفسجي غامق، وأنوار بيضاء مع أزرق لازوردي مع أسود في الظل وأنوار بيضاء. وعلى اللون الأسود للمعطف هناك الأنوار ذات لون، يتناسق مع الجلباب: أصفر شاحب، أزرق خفيف جداً في الصف الأعلى، ونفسها معكوسة في الأسفل.

اما الأسفل: فإنه مذهب، والهالات لم تتم الإشارة إليهما إلا بسملة بسيطة، فتلك الموجودة على يمين الاسقف تم حذفها بالتأكيد بسبب النسيان. أما أسماء الأشخاص فلم يتم ذكرها، ولكن من دون شك، الأول هو أنطوان طالما ان المنمنمة هي في عيده. إنه بواسطة الخطأ الذي لا يمكن توضيحه، او بسبب البحث عن التناسق أعطته المنمنمة لباساً كهنوتياً، وفي الحقيقة لم يكن انطوان قساً.

وبالنسبة للقس الثاني افترضنا اسم مكاريوس المصري، وبالنسبة للأسقفين هما كيرلس واثناسيوس من الأسكندرية، وبما ان ملايس هذا الأخير، أطول وأكثر زينة، وأنه يحمل صليباً أكبر من القديس اثناسيوس، ففي جدول الشهداء في الكنيسة السريانية (1210) المشار إليها في اعلاه، هناك لقب "البطيريك" لا ينطبق على القديس كيرلس، وهذا الأمر صحيح تاريخياً.

اما الوجوه فقد تم رسمها بعناية، كما تمت المحافظة عليهما ايضاً، وفيما عدا بعض البقع على اللحية في اليسار، وعلى جسم القس في اليمين والأسقف على اليسار، فإن هذه الرسوم جيدة. إلا أن الديكور اصابه بعض التلف، وعلى الرغم من وجود الموسيلين الأخضر، هناك بعض الكشط في الأحرف السوداء في الواجهة.

هذه المنمنمة، غير موجودة في نسخة المتحف البريطاني 7170، التي تمثل عيد القديس انطوان في المكان نفسه ومع الأنجيل ذاتها.

١٧. الوحي الى شمعون الشيخ:

الملف (F.48^f)، العمود الثاني من الأعلى، اللوح VIII — يسبق الموضوع في انجيل لوقا ٢: ٢١ — ٢٧ كتقدمة يسوع المسيح. فرض المساء. رسم الإطار بخط اسود مضاعف. الفضاء أخضر والأرضية خضراء داكنة بعض الشيء، مع وجود خطوط صفراء.

(٢*) الأساقفة في اسفل الصورة يرتدون وشاح المجد وهو البطر شيل الكهنوتي، وارتداه يعني المبايعة بالسلطان والملكوت وهو من رموز الجهاد في سبيل المسيح. (م م).

شمعون الشيخ جالساً على مقعد شبيه بكرسي جامعي الأناجيل، في واجهة المصورات، سوى انه يحمل على اليسار نوع من المقرأ، ويشبه ذلك مثلث يشكّل الذراع والصورة الجانبية للرسم. اما خشب الكرسي فهو مذهب.

وشمعون جالس متكئ على وسادة صفراء، ذات حافة حمراء، بلحية وشعر أبيض، مغطى على ما يبدو بقلنسوة رمادية. اما الجلباب فهو أزرق والمعطف قرمزي فاتح، ويبدو عليه النعاس والعيون نصف مفتحة، والرأس متكئ على اليد اليمنى ومسدّد ركبتيه المرفوعتين.

وفي الزاوية المعاكسة، هناك مقطع في السماء، يظهر من خلالها الملاك نازلاً تجاه شمعون. وهو بجلباب أخضر، ويده اليمنى ممتدة الى الأمام بحركة، كما لو أنه يقوم بالقاء خطبة. واليسار موضوعة تحت الذراع اليمين لتسند المعطف؛ فهي مغلقة كما لو انها لغرض الإمساك بالصولجان الذي لم يرسم. وهناك جناح كبير اصفر فيه قطع من اللون الأحمر، ممتد نحو الشيخ راسماً خطأ مائلاً.

وتحت الملاك، ومن أجل مليء الفراغ، هناك شجرة سرو منمنمة رسمت بصورة فنية رائعة، وبدرجة اكبر من تلك الموجودة على الواجهة. أما الأوراق فهي مذهّبة، ثم انها زرقاء مخططة بالأسود، مرصّعة بالفواكه البيضاء ثم الحمراء في الحافة مُنَوَّر عليها بقطع او نقط صفراء، وباللون القرمزي مع وجود مقرأ باللون نفسه. أما الساق فهو بنفسجي وظلال وأنوار بيضاء.

وقد تم الاحتفاظ بالمنمنمة او المحافظة عليها بصورة جيدة. اسفل الصورة وفضاءها بلون اخضر، مع وجود بعض الكتابة التي طبعت من الصفحة الأخرى. ولكن مع ذلك، لا تخلو الصورة من بعض التلف الذي أصابها.

في نسخة المتحف البريطاني 7170 هناك منمنمة مماثلة جداً، إلا أن مقعد شمعون فيه أرجل والشيخ قد ضعف، وجناح الملاك أفقي ومرتفع نوعاً ما في النهاية. والأثر الذي أوضحناه في أعلاه، لم يعد له وجود الآن؛ إذ أن شمعون بهذا الوضع ينام نومة حقيقية وعيونه مغلقة، وهناك كتابة منقوشة في الأسفل.

١٨. مقدمة يسوع الى الهيكل:

الملف (F.48^v)، العمود الثاني، أقل من أربعة أسطر في الأعلى، اللوح AIX — يسبق النص المأخوذ من المقدمة: لوقا 27b-39 لفرض الصباح من اليوم نفسه. إطار بخط مضاعف اسود، أرضية مذهّبة تم تخفيضها الى شريط على الحافات، وأقل في الأعلى وذلك لأن مجال المنمنمة مليء بنقش عماري، ليشكّل أرضية أخرى للشخصيات الأربعة.

وهذا النقش الذي يمثل هيكل اورشليم يتكون من مقطعين، في الأسفل مع تقوّس بصورة مضاعفة على أعمدة زرقاء وتاج عمود ذهبي.

وفي الأركان الثلاثة هناك نوافذ فيها حديد، والعقد المنقوش الذي يغطي او يعلو الباب، وفيه أقواس وإطار النوافذ مزين بخيط أخضر، يرسم شبيه بالمعمار السلجوقي مع تشبيكة زهرية بقياس كبير، يوحد هذه العناصر المختلفة. وفي الفراغ الذي تركته التشبيكة، تظهر أرضية صفراء للأركان، وتحت القوس الأسفل احمر مع وجود شريط في الأسفل.

وفي اللوحة العليا من التقسيم الثلاثي وفي الأطراف او في النهايات، يوجد قوسين ثلاثي الفصوص: أرضية حمراء وأركان زرقاء وديكور أبيض، مع وجود الأعمدة الصغيرة، وكذلك تاج العمود الأخضر. وفي الجهة الخارجية: هناك نقص في الأعمدة الأخرى؛ وفي الوسط، المذبح: أحمر وديكور حسابي قرمزي مخطط بالأصفر الشاحب سداسي وباتجاهات متعاقبة. وخلف المذبح، أرضية خضراء يخرج منها عمودين باللون الأزرق مع تاج العمود، الأول مذهب مستوحى من الكورنثيين، والآخر أحمر كمثري الشكل، من أصل فارسي مع وجود ديكور قرمزي اللون وكذلك أصفر شاحب، ويظهر فيها دعامة صفراء بديكور أحمر مورّد. وكل هذا الجزء مؤطر بشريط ذهبي يشكل الأرضية والسقف.

وفي الأعلى، تتويج الصرح يقطع الذهبي في الأسفل. وعلى المذبح هناك نوع من القبة باللون الأزرق وبنقوش متعدد الأقطار، أبيض وأصفر؛ مع وجود قاعدتين حمراء. وعلى الأطراف النهائية هناك جبهات صغيرة مثلثة الشكل، ما عدا الأولى على اليسار مزخرفة وألوانها من اليسار الى اليمين: الأحمر والبنفسجي والأخضر والأزرق، وعلى الأخضر ديكور أصفر شاحب، وعلى البنفسجي خبازي، وعلى الأزرق بياض؛ وكل لون يتضمن درجتين من اللون: الغامق والشفاف.

والشخصيات التي أسماؤها مدوّنة في الأسفل وبصورة عمودية، هي، في الأعلى على اليسار: العذراء ثلاثة أرباعها على اليمين، برداء أزرق وبني، واليد اليمنى متقدمة بحركة محفوظة، واليسرى بالقرب من الوجه، والرأس مائل نسبياً في وضع تأملي، وعلى اليمين شمعون في صورة جانبية، من على اليسار بنفسجي — خبازي، بلحية وشعر أبيض؛ ويحمل في يديه أغطية حجاب أبيض، اما الطفل يسوع فهو ملفوف بثوب أزرق.

وفي الأسفل، مثلما هو الحال مع الشخصيات في الأعلى، إلا أنه هنا نجد أن المواقف معكوسة على اليسار: يوسف بنفس الملايس، وتقريباً نفس الموقف الذي يتصف به، شمعون يمسك بيديه أغطية حجاب أبيض، فيه نقاط باللون الأسود وعلى شكل صليب ثم الحمامتين. وعلى اليمين حنة النبيه، ثلاثة أرباعها بثياب خضراء — بنفسجية، تحمل بيدها اليسرى لفاف طويل نصف منشور، وترفع اليمين وهناك اثنان من الأصابع ممتدة لكي تتنبأ؛ اما الذراع فهو بنفسجي وبديكور ارجواني وابيض، وطرف المقرأ ابيض مع ديكور اسود.

والمنمنمة مستقاة بصورة مباشرة من الرسوم البيزنطية والكبادوقية، إلا أن مجموعة الأشخاص الذين يجب نشرهم على خط واحد تم توزيعهم على مقطعين، وذلك

بغية إعطاء صورة مقتبسة للفضاء الذي تعزى إليه، وبعد ذلك نجد المعمار لكننا نجد العناصر الغالية والنفيسة للرسمين الكبادوقيين: مذبح تحت ظلة، وعقودات لتأطير الأشخاص، ويوجد هناك اختلاف واضح، وهو أن الطفل يسوع لم يعد بين يدي العذراء، أو على وشك مد يدي العذراء الى يدي شمعون، مما يجعله في وسط الرسم وفوق المذبح، إلا أنه في ذراع شمعون؛ ان توازن اللوحة ليس تاماً ولكن كلام جامعي الإنجيل قد تم أخذه كما هو.

المنمنمة تم الاحتفاظ بها جيداً. ولا يوجد كشط ولا تلف في الألوان، ولكن هناك بعض الخدوش. وبعض البقع على البياض في الجانب السفلي. كما ان حافة اليمين أصابها الضرر، أثناء الغسل لإزالة بقايا الموسلين القديمة.

قامت منمنمة المتحف البريطاني 7170 بإعادة الرسم الأصلي قبل أن تُصاب ببعض التلف، وذلك بوضعه في الأعلى في مخطوطتنا. ان لكل الشخصيات ذات المواقف مع بعض الاختلافات البسيطة جداً، وأنهم يميلون الى جهة، وأن يوسف بعد العذراء وحده خلف شمعون. أما العمارة أو الفن العماري فإنه مختلف قليلاً، على الرغم من ان الفن العماري لمخطوطة الفاتيكان 559، مستقى من النموذج نفسه. اما المذبح فإنه يقع تحت قبة مستديرة، تستند الى أربعة أعمدة، ويمكن رؤيتها من خط منحرف، وهناك عمود ساقط امام المذبح والآخر خلفه. ويمكن رؤية المنظور في الأقواس، اما قيمة العمل فإنه رائع، حيث يعكس نوعاً من جبهة واسعة بين قاعدتي تمثال؛ وخلف العذراء وشمعون، هناك جدار بسيط مع شريط مزخرف في الأعلى، وفي منمنمتنا، هذا الجزء يحتوي على نقش وزخرفة أكثر، وفي الأطراف هناك صرحان مع سقف وجبهة مضاعفة، بأشكال متعاقبة وبمنظور غير دقيق، مثلما نرى ذلك في منمنماتنا في الأرقام (3,4,24). اما الواجهات فهي مجوفة وتحيط بشخصيتين. وفي الفاتيكان 559 تم حذف السقوف والفتحات الموجودة في منمنماتنا واستبدالها بأقواس، ما عدا وضع يسوع، فإنه الرسم الذي نجده في الفن الكبادوقي، إلا أن الفن المعماري يقدم تجانساً وتوحداً أفضل؛ وفي أسفل المنمنمة، هناك نقوش كتابية.

١٩. عرس قانا:

الملف (F.57^v) العمود الأول — قليلاً فوق الوسط، اللوحة B2X — تسبق الفصل من إنجيل يوحنا ٢: ١ — ١٢ لفرض المساء، في الأحد الأول من الصوم. الإطار، بخط أسود مضاعف

هذه منمنمة متكونة من لوحتين، ودون أي طراز عماري؛ وبين الجزئين فأن مقدمة اللوحة، تشكّل شريطاً أحمرأ كبيراً بنقش سداسي قرمزي، تحته خط أصفر منقط بالقرمزي والأبيض، وفي الأعلى أرضية صفراء فيها حيوية والسفلى خضراء. ففي اللوحة الأولى: العشاء، مائدة نصف مستديرة، وهي من تذكّار السيغما القديمة، مطرزة بأكليل مزهر وردي وأزرق شفاف، يمثل الوسادة أو الوسائد التي كان

يتكأ عليها المدعويين، ونجد هؤلاء جالسين وليس مضطجعين. وعلى غطاء المائدة الأبيض، هناك سمكة بنفسجية في إناء ذهبي ذو قاعدة. وهناك أربعة أواني ذهبية أخرى، تمثل الأقداح الكبيرة والأواني الصغيرة ذات القاعدة.

وحول المائدة، من اليسار الى اليمين: يسوع بألوان الأزرق والماروني، ثلاثة أرباعه الى اليمين، اليدين مرفوعتين قليلاً، يتحدث الى والدته. العذراء بملابس زرقاء — مارونية إلا أن رأسها مائل قليلاً نحوه مصغية اليه، ويد واحدة على الصدر. العريس يرتدي ملابس حمراء، وأعلى الثوب هناك قطعة مذهبة بالقرب من الكتفين، ومتوج بتاج من الذهب، بلحية قصيرة وشعر كستنائي، جالس يلتفت الى جواره متحدثاً إليه، رافعاً يده. هنا نلاحظ غياب العروسة التي لم يتردد الكبادوقيين برسمها^(*)، وهنا تشعر بالتأثير الإسلامي من ناحية الآداب والأخلاق العامة. اما المدعو الأخير يرتدي ملابس خضراء، وهناك قطع صغيرة مذهبة على ملابسه، لحيته قصيرة، وهو رجل شاب، شعره أسود، الكل يسمع العريس الذي يُصغي اليه. ويرفع يده اليمنى ماسكاً بها كاساً بشكل معين، يجلبه خادم قصير القامة بثوب بنفسجي قادم من اليمين. وبحركة فنية جعل صانع المنمنمة هذا الخادم يمشي، وكأنه يمشي على المائدة. والإنطباع العام الذي يقدمه، هو ان هذا الخادم كأنه يجلب الخمر العجيب، غير المتوقع، كما لو أن المعجزة قد انجزت.

ولكن في الحقيقة، نجد في اللوحة الثانية في الأسفل: الأجاجين الستة ملوأة، وهي أواني كبيرة ذات أرجل، بلونين متعاقبين، الأول بني مورّد، والثاني بني فاتح، مقلداً لون الطين المفخور. وهناك نقوش مختلفة حول وسطهم، وقد رتبوا كما لو أنهم يشكلون صفّاً واحداً. وفي الواقع الجزء الأعلى منهم واسفلها، متوازية بمحاذاة المنضدة. وفي الخلف نرى أقدام الأشخاص والتي لم يتم اظهارها: نجد العذراء ويسوع والأثنان، ثلاثة أرباعهما على اليمين، واليدين ممتدتين نحو الشخص الذي يحتسي الكأس؛ وهذا الأخير يرتدي جلباباً بنفسجي اللون، بلحية وشعر أبيض وبصورة جانبية من اليسار، وينقط الماء الذي تحول الى خمر، ويقدم الكاس الى فمه بحركة جدية ومقاسة. هناك خادم معتبر، بملابس زرقاء ولحية قصيرة وشعر كستنائي، اليدين تضغطان على الأجان الخامس، وينظر الى صاحبه القصير بملابس حمراء ولفاف أبيض، ملفوف على الرجل وحذاء أسود، حيث يصب بيديه الماء في الأجان السادس من جرة ذهبية. وهذه الصورة هي الوحيدة التي تُرى كلها في هذه اللوحة: موقف صعب مع انحناء في الخصر وبتكلف، أما الرأس ومن منظر جانبي لا يُسر: انف مقوس، وجبهة صلعاء تساقط منها الشعر، مقارنة مع ظفيرة ولحية صغيرة سوداء مقرباً كتفيه نحو الشخص، إلا أن الجرة قد حجبت ذلك.

فالماء الذي يملأ الأجان الأخير تجاوز الحد، وهناك خط أزرق متعرج، في حين أنه على الأجاجين الخمسة الأخرى هناك خط أحمر، والتي يرتأي فيها صانع المنمنمة (الرسام) تحويل الماء الى خمرة.

(*) هذا العزل كان من التقليد السرياني الذي ساروا عليه حتى منتصف الخمسينات من القرن الماضي. (م م).

والشخص على هالة، والمدعوين الأثنين من ضمنهم ما عدا الرجل العجوز، ذي اللحية والشعر الأبيض، ثم جاره الجالس الى جانبه والخادمان. تاج العريس مشابه لتاج هيرودس في مشهد المجزرة (9:n^o). ولكونه مذهباً فأُن هناك أرباكاً مع الهالة، ولم تتم الإشارة الى ذلك إلا عن طريق خطوط بسيطة.

المنمنمة بحالة جيدة، هناك بقعة خضراء في الزاوية اليسرى، في الأعلى وأثار بسيطة من كشط في الكتابة. وهناك قطعة من الديكور ممسوحة في مقدمة اللوحة على اليمين، ووجه واحد تعرض الى تلف بسيط؛ وهو وجه يسوع المسيح في اللوحة الأولى نتيجة التقبيل. ونحن نعيد المنمنمة بالألوان، وذلك لتنوع تلوينها والحفظ الجيد لمعظم الأشخاص.

في نسخة المتحف البريطاني 7170 تعد المنمنمة متماثلة، الشخصيات انفسهم، المواقف والحركات نفسها، هيئة الخادم الذي يسكب الماء جاء بشكل أفضل، و الرأس أقل التصاقاً، والحاشية تم تقليلها على اليمين وعلى اليسار للسلسلتين؛ وهناك نقوش كتابية في الأسفل.

٢٠. شفاء الأبرص:

الملف (F.67^r)، العمود الأول، اللوحة IX — تسبق السرد المنسق من متى ومرقس، لفرض المساء في الأحد الثاني من الصوم الكبير. الإطار بخطين أسودين. الأرضية حمراء وشريط غامق في الأرض، تضع كل الشخص أقدامها عليه. لا توجد نقوش.

الرسم في جانبه: على اليسار المتوسل وبطرس الرسول، وعلى اليمين المسيح متبوعاً باثنين من تلاميذه.

الأبرص: يرتدي فقط سروالاً أبيضاً وحجاباً بُنيّاً فاتحاً، يلف به جذعه وكتفه الأيسر، وهو راکع حسب الصورة الجانبية، إلا أن الرأس مائل، واليدين ممدودتين الى الأمام نحو أقدام المسيح؛ على الكتف والذراع العاريين تظهر بقع غامقة من البرص. الوجه أصفر شاحب، مع شارب ولحية قصيرة سوداء على الذقن.

وخلفه، من ناحية أخرى، بطرس الرسول الذي يقوم بدور الأب الذي يتوسط لولده، وهذا التلميذ معروف بملامحه وملابسه، وبلحية بيضاء كثة وظفيرة وهالة ذهبية، مع جلباب أخضر وثوب بنفسجي، يتحدث بكل تقدير مع المسيح، واليد اليمنى الى الأمام، واليسرى مرفوعة وثلاثة أصابع مفتوحة؛ انه يقدم وبكل وضوح مسألة المعوق.

وفي المقابل المخلص، واقفاً وبانحناء قليل الى الأمام، وهو بجلباب أزرق، ومعطف ماروني، دون وجود ضوء تقريباً مع هالة ذهبية على صليبه الأحمر. وهناك لفاف صغير أبيض، لا يكاد يُرى في اليد اليسرى، واليمنى، الإبهام والسبابة والأصبع الثالثة ممتدة، في حين ان الأصبعين الآخرين مطويين ممدين، او موضوعين على رأس الأبرص الى حد لمسه.

وبعد المسيح هناك اثنان من التلاميذ، الأول: شاب والآخر بلحية وشعر كستنائي، يقفان بنفس الموقف، اليد اليسرى مفتوحة امام الصدر معبراً عن الإعجاب. اما الثاني: فإنه يضع اليد اليمنى على الحنك والإبهام دلالة على تفكير عميق. انهما مشاهدان يعكسان المشاعر التي تثيرها المعجزة، انه شيء رائع من الانتاج الفني لتلك القرون. اما جلباب هاذان الشخصان فهما الأول: أخضر والثاني بنفسجي، والمعطفان زرقاوان ولكن بألوان مختلفة نوعاً ما، الأول بلون الخباز والثاني اكثر وضوحاً؛ والشخصية الأخيرة تتجاوز الإطار على اليمين. جميع الشخصيات محاطة بهالة ما عدا الأبرص، اما رأس بطرس فقد تم تصغيره بدرجة كبيرة، والأول أصبح في الهالة. عموماً المنمنمة، بحالة جيدة ما عدا الحافة اليسرى، حيث توجد بعض البقع السوداء على الأرضية، وذلك بسبب نسخ أحرف الكتابة من الصفحة المواجهة. لا توجد هذه الصورة في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، التي تعد ناقصة في هذا الموضع.

٢٠. صلاة القائد:

الملف (F.72^r) العمود الثاني نحو الأعلى، اللوحة IX — تسبق سرد المعجزة حسب إنجيل لوقا ومتى مجتمعين، ينظر متابعة الفروض والمنمنمات بالنسبة لفرض المساء، في ثالث أحد الصوم الكبير. الصورة التي لم تكن متوقعة في بادئ الأمر، تملأ فراغاً كبيراً نوعاً ما قبل العنوان، باللون الأحمر من الفرض. وقد أضيفت بعد ذلك ربما لغرض مليء الفراغ الذي أجبر عليه، مع انه غير جيد، في حين أن هناك فراغات أخرى، أكبر من هذه الفراغات في (F.40^v)، (F.172^v) تم تركها كما هي، ربما بغية تقديم فرض هذا الأحد، مثلما هو الحال مع الأثنين السابقين، وذلك بصورة تقدم خدمة لهم، كنوع من عنوان فصل.

نلاحظ وجود خط أحمر مضاعف، يُؤطر الصورة ويُحدد الحدود، تم اقتفاؤها من قبل الناسخ او المساعدة التي أشرت الفضاء، الذي تم الاحتفاظ به للمنمنمات عمل الورشة. إلا أن الرسم بجزئه الأعظم، تم بيد صانع المنمنمة، وقد تم إكمالها فيما بعد من قبل الناسخ. إذن تعد هذه الصورة مهمة وذلك لأنها تسمح بتمييز اليمين الأثنين، الأولى:



الشكل ٣٢: صلاة القائد، الصورة التي لم تتم، 559.

دقيقة أكثر تؤثر أطر الشخصيات وبحبر لازوردي — رمادي، والثاني: مضمون أكثر ثقیل وربما مرتعش أحياناً، مستعملاً حبراً بنياً — أسوداً وهو نفس حبر النص. انه بطيء التشييف فقد انتشر على عدة أماكن، كما ان رأس الردن (الكم) تجاوزت الرسم، الذي لم يكن قد جف بعد، وتحتاج الصورة الى بعض الترتوش.

في الصورة الحالية شكل رقم 32، حاولنا إعادة ترتيب الرسم البهي، حاذفين كل ما تمت إضافته بعد ذلك، وسوف ندرك تماماً ما قيمة الأولى دون التصحيحات والإضافات اللاحقة.

إن أرضية اللوحة ليست مستطيلة، إلا أنها مرتفعة من الأطراف، ولكنها تضيق في الوسط حيث يوجد المتوسط، ركبته على الأرض والذراعين مرفوعين الى الأمام، بحركة مشابهة لحركة الأبرص ولكنه أقل إذلالاً. إن كل الجزء السفلي من الشخصية تم رسمه بشكل عارٍ، لكي يتم تحديد خط الجسم بدقة. وفي الحقيقة تدل الحركة على منتهى الواقعية، في أعلى الصورة، التي يمكن اقتفاؤها بسهولة، جمع صانع المنمنمة اثنين من الأكمام على الذراعين، مع وجود قبعة كبيرة على الرأس والتي تحيطها هالة. لم يصاب الوجه بأية رتوش، واللحية الكثيفة والحواجب والعيون التي تحقّق نحو الأسفل، قد تمت الإشارة إليها بخط خفيف ودقيق.

إن الأبرص متبوع بشخصين بلحية، وهما أيضاً تحيط بهما هالة، وقد ارتديا القبعة، والأول متقدم في حين ان الآخر يُرى بصورة جانبية، والجذع مندفع نحو الأمام والأيدي ممتدة. وهو وضع مألوف إذ لم يعان الفنان من رسمه عندما رسم شخصياته، وهي ترتدي ملابسها فالأول: يرتدي سروال منقوخ ومشدود على الركبتين، والثاني



بثوب طويل الى حد القدمين.

وبين هاتين الشخصيتين والمتوسل اليد الأخرى، يد الكاتب مع الحبر الذي استخدمه للكتابة إذ وضع شخصية أخرى محزّم والذي يبدو أنه يشير الى أحد التلاميذ، مثلما كان يفعل بطرس في المنمنمة السابقة مع الأبرص. وتتدلى الملابس على اليمين كال كيس حيث يظهر الكم دون ان ترتبط بالكشف، ودون تمييز اليد والتي ليس سوى خدعة او قطعة وجزء معين. اما الوجه كما يُرى بمنظر جانبي الذي يكون وجه بطرس فإنه ليس بالصورة الجيدة. فالهالة كبيرة جداً، ولا يمكن تخطيطها دون الأخذ من اليسار. والشخص أقصر من بقية الأشخاص الذين يحيطون به، ويبدو أنه بدون قدمين. ومستقر بصورة غير جيدة، قاطعاً الخط المتواصل، الذي يشكل حركات متوازية لهذه المجموعة انظر الشكل 32. وهذه الصورة التي تخلو من الحياة، وفي أي تعبير لا يمكن ان تكون، إلا بيد الرسام نفسه الذي رسم المشهد.

وفي الجزء الأيمن، يسوع: اليد اليمنى ممتدة ليتكلم، واللفاف في اليد اليسرى، يتقدم متبوعاً بثلاثة من التلاميذ، وهؤلاء الأخيرين على مقياس أصغر ما يكون، وذلك حسب الاستعمال. تم جمع الملابس بصورة دقيقة. والحركات المشار اليها دقيقة ايضاً، والتلاميذ الثلاثة يدهم اليمنى مندفعة الى الأمام، ولكن من أجل تجنب الرتابة لهذه الحركة الثلاثية الموحدة، نوّع الرسام موضعهم، فالأخير: يظهر بصورة جانبية، اما الأثنين الآخرين فيظهر ثلاثة أرباع جسمهما وبوجهان أمرد وآخر بلحية.

وهذه الوجوه الثلاثة، وكذلك وجه يسوع المسيح والصاحب الأول للمتوسل، فإن يد الثاني تعمل على إكمال الرسم بنطاق غير محدود الأبعاد، كما تمت إضافة بعض الخطوط، على التلميذ الثالث مغطية الحواجب جزئياً، والأنف مثلما رسمته اليد الأولى. وهناك خطوط أخرى تُعزى الى الذي عمل المنمنمة، وكذلك تُعزى الى الناسخ. وعلى الصورة نلاحظ أثار ريشة الرسام بدرجة كبيرة ولكنها شاحبة، والتي تشير الى طوية ملابس الشخصيات على اليمين، ومضاعفة هيئة الوجوه: وجه يسوع المسيح وكذلك وجه التلميذ الأول والثاني والصاحب الأول للمتوسل، أخيراً الرسم الكامل لهذا الأخير. وعلى الشكل 32 تمت الإشارة الى هذه التفاصيل الدقيقة، تم رسمها باللون الأصفر النومي الفاتح وهو كثيف، وتقريباً لا يرى ذلك بالعين المجردة على الأصل، حيث أنها افتقدت. إلا أن التصوير هو الذي كشف لنا ذلك، كما ان المكبرة القوية هي التي عرضت لنا العديد منها؛ ويمثل ذلك المحاولة الأولى لإكمال المنمنمة وتصحيحها بالريشة، بحيث يمنح ذلك الرسم نفسه صيغته النهائية.

نجد الموضوع نفسه في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، الرسم مجموع أكثر، إلا أنه يتضمن العناصر نفسها دون إضافة بطرس. ولا يوجد هناك نوع من الشدة في المواقف، كما ان الوثبة قليلة في حركة القائد وأصحابه، والقبعات أقل عظمة واللحية أقل كثافة (الشكل 33). ونجد في مخطوطة الفاتيكان، رسم بسيط وحرية أوسع.

٢١. أبنة يواريش:

الملف (F.73^v)، العمود الثاني في الأعلى، اللوحة VIII — بعد النص الخاص بالمعجزة من إنجيل لوقا ومتى مجتمعين. انظر متابعة الفروض والمنمنمات لفرض الليل في الأحد الثالث من الصوم الكبير. الإطار بخطين باللون الأسود. الأرضية حمراء. وتحت سرير الميتة لون أخضر. ولا يوجد نقش عماري.

في المقام الأول، سرير الموت، مشابهة لسرير يوسف في المنمنمة السادسة، إلا أنه أكثر بساطة وأقل زخرفة، المقعد من الخشب الأصفر المطرز بالأحمر، مغطى بسجاد أحمر — قرمزي، وهناك نقاط صفراء وبساط اعتيادي، بشكل شعار أخضر بنقاط صفراء، في الوسط ميدالية ذهبية مع حافة مطرزة. وفي الأعلى الغطاء بألوان ودرجات متنوعة: بنفسجي في الوسط، أزرق مع نقاط بيضاء في الأطراف، مع حافة مذهبة بين الأثنين.

البنيت ممددة، الرأس على اليمين، تحت غطاء أحمر سميك، مطرز بالذهب واللون الأزرق ولها قبة بنفسجي، وغطاء أزرق على الرأس وحول الرقبة.

خلف السرير، على اليسار، يسوع المسيح: بالأزرق — الماروني، ينحني ماسكاً يد الميتة بيمينه التي بدأت بالنهوض. ثم هناك ثلاثة من التلاميذ: بطرس باللون الأخضر والأزرق؛ يعقوب؛ لا يرى بسهولة، وفي الخلف بثياب صفراء وشعر أسود؛ يوحنا: باللون الأخضر — البنفسجي أنهم يتابعون بنظرتهم حركة المعجزة التي تتم.

وفي الجهة الأخرى، وخلف رأس البنيت، الأب بلحية بيضاء وقبعة باللونين الأزرق والأبيض، والأم باللونين الأخضر والأبيض، والاثنان يرفعان الأيدي بحركة تدل على دهشة، شديدة لدى الأب الأيدي مفتوحة ومتروية لدى الأم، اليد أمام الصدر. وكل الشخصيات تحيط بهم هالة تقريباً بمقياس واحد، ما عدا يسوع المسيح حيث أن الهالة أكبر من الآخرين.

وعلى الأرضية الحمراء، تمت كتابة الأسماء التي تدل على الشخصيات: ونقرأ من اليسار إلى اليمين: "الناس على الباب" وهي إشارة خاطئة وذلك لأن الصورة هي صورة بطرس ويعقوب ويوحنا، "المسيح"، بنت يواريش ووالداها.

لقد أصاب الرسم الكثير من التلف في الحافة اليمنى، وذلك بسبب الغسل الذي أدى إلى رفع بقية الموسلين القديم.

في مخطوطة المتحف البريطاني 7170 نجد صورة مماثلة، إلا أن مجموعة التلاميذ، على اليسار، قد تركت فراغاً حيث نرى رأس الموجود في الخلف، والميتة تنهض بشكل وسطي وبحركة طبيعية جداً، والسرير الذي لا نرى فيه الأغطية، والخشب عبارة عن سرير للموتى، مغطى بأغطية على شكل رسوم فنية. ولا يوجد مقطع من السماء، إلا النزر القليل فوق الرؤوس. وهناك نقوش كتابية في الأسفل.

٢٢. شفاء النازفة:

الملف (F.73^v) العمود الثاني في الأسفل — اللوحة X — تسبق سرد المعجزة، وذلك بعد اختصارات ثلاثة متناسقة، انظر متابعة الفروض والمنمنمات لفرض الصباح، في ثالث أحد من الصوم الكبير.

إطار بخطين باللون الأسود وتجد الشخصية الأخيرة، من اليمين الى اليسار، أرضية حمراء. والأرض خضراء غامقة، وفوقها أقدام الشخصيات ما عدا أقدام المسيح، الى الأمام قليلاً.

يسوع المسيح: بألوان الأزرق والماروني المنقط بالأصفر، على مقياس أكبر بكثير من الآخرين، وهو واقف في الوسط، وثلاثة أرباعه الى اليسار واليد اليمنى ممددة، أثنين من الأصابع مفتوحة للتحدث مع بطرس الذي يسأله. وهذا الأخير يرتدي ملابس بنفسجية — خضراء، يقدم قليلاً اليد اليمنى ويمسك اللفاف في اليسرى؛ وخلفه أحد التلاميذ بلحية وشعر كستنائي وملابس زرقاء، مع نقط بيضاء وثياب بنفسجية اللون، ويرفع بدهشة اليد المفتوحة أمام الصدر.

وفي الجهة الأخرى على اليمين، النازفة: بثوب بني فاتح، وقد ركعت بدرجة كبيرة، ومن صورة جانبية تُمسك أسفل رداء المسيح. وثلاثة من التلاميذ قد أخذتهم الدهشة بحركات منخفضة. الاثنان الأولان: يرفعان اليد أمام الصدر، بقبعة بنفسجية وثياب صفراء، أكثر عمقاً من ملابس المرأة؛ اما الثالث: بثياب بنفسجية — زرقاء، يرفع راحة اليد المفتوحة، واثنان من اصابع اليد اليسرى، ويُعرض النازفة بكل رصانة وكراماً.

وقد تم وضع هذه الشخصيات على عدة مواضع متعاقبة: فالتلميذ الأخير على اليمين، أمام المرأة التي تحجب أسفل الجسم، والاثنين الآخرين في الخلف ومحجوبين جزئياً.

لجميع الأشخاص هالة ذهبية؛ أما هالة النازفة فيمكن مشاهدتها من حلقة حمراء، وقد تم تخفيض رسم كل جميع الرؤوس.

المنمنمة بحالة جيدة، ما عدا الحافة اليمنى التي أصابها بعض التلف، بسبب إزالة الموسيلين القديم. إلا ان الرسم يثير الرتابة كما ان تكبير الشخصيات أدى الى إبراز الجوانب الرديئة في الرسم، خاصة في مجال إعطاء تفاصيل حول الوجوه، ونلاحظ الصورة الجانبية معقوفة جداً للمرأة ولعينها الممتدة كثيراً.

في مخطوطة المتحف البريطاني 7170 هناك رسم مماثل، إلا أنه مختصر أكثر، والارتفاع أقل من الطول، والحافة العليا تمس الرؤوس التي تمتد الى نفس الارتفاع، والمسيح لا يظهر في الرسم إلا بضخامة هالته، والنازفة أقل انحناءً، وهالتها تصل الى حزام التلميذين الاثنين الواقفين وراءها. وهناك نقوش كتابية في الأسفل.

٢٣. شفاء الأعمى:

الملف (F.88^r) العمود الثاني، في الأعلى. تم إعتقاد ذلك من إنجيل يوحنا (٩: ١ — ٤١) لفرض الليل في خامس يوم الأحد من الصوم الكبير.

الإطار بخطين باللون الأسود، الأرضية خضراء، ولا توجد أرض، كل الأقدام تُرى بصورة جانبية، بينما أقدام المسيح مختلفة كلها على الحافة السفلى.

تتكون الصورة من جزئين متقابلين، المسيح: بنفس مقياس رسم التلاميذ، إلا أن الهالة أكبر بدرجة ملحوظة، وتشكل معهم مجموعة، وفي الواجهة أعمى قصير يصل من اليسار. يرتدي ثياباً قصيرة بنفسجية، مع حقيبة أو كيس بُني معلق على كتفه الأيسر، واليدين ممتدتين إلى الأمام، مع عصا خفيفة سوداء في اليد اليسرى، يتقدم إلى الأمام بخطى سريعة ولكنها دقيقة. الرأس مائل قليلاً، بلحية وشعر كستنائي؛ والعيون التي ينبغي أن تكون مغلقة أصابها التلف.

والمسيح، بثياب زرقاء — مارونية، إذ هناك نقص في الضياء الأصفر، تقريباً في الوجه ولكن أعلى الجسم يميل قليلاً إلى اليسار، يضع بأصبعيه من يده اليمنى على عيني الأعمى، مع قليل من التراب يمسكه في تجويف اليد اليسرى، والحركة طبيعية وقد لاحظناها عند الكبادوقيين.

بعد ذلك، هناك ثلاثة تلاميذ، ثلاثة أرباعهم على اليسار، يتابعون المشهد بنظرة الإعجاب، بطرس: بقبعة خضراء، وبثياب خضراء وبنفسجية، واليدين مرفوعتين ومفتوحتين، وتلميذ: بلحية وشعر كستنائي، بقميص بني وثياب زرقاء، واليدين مجتمعين بمستوى الحزام، أمرد: بقميص أزرق ليلي وثياب حمراء، اليد اليمنى ممتدة، والأخرى ثابتة. ونعرف المجموعة المعتادة وهم بطرس ويعقوب ويوحنا.

جميع الشخصيات تحيط بهم هالة بما فيهم الأعمى، ان هالات الرسم ما عدا تلك الموجودة في صورة المسيح، تم تكبيرها في الرسم والرؤوس تم تصغيرها.

الكتابة الموجودة على الوجه شفافة بحيث تعطي درجة من اللون؛ ونفس الشيء غياب الأنوار الصفراء، على معطف المسيح تعطيه مظهراً شاحباً.

ويبدو أن اللون الأحمر للمعطف، والقرمزي لهالة المسيح، تمنح الصورة بُعداً لونياً مناسباً. ما عدا بعض الكشط في وجه الأعمى، هناك بقعة أيضاً على وجه التلميذ الأخير على اليمين، أما المنمنمة فقد تم الاحتفاظ بها بصورة جيدة.

في المخطوطة الموجودة في المتحف البريطاني 7170، الصورة مشابهة جداً، إلا أن التجمع أكثر كثافة. والتلاميذ الثلاثة على اليمين مجموعين على خطتين والأول أمرد والثاني شبه محجوب بأصحابه في حركة غير مرئية، أما الأعمى فله هيئة أقل قراراً وحتى أن هيئته تدل على التردد؛ ويمسك المسيح بيده اليسرى لفافاً، وليس مزيجاً من التراب، وهنا نجد ان الذي رسم المنمنمة قد أجرى تصحيحاً حول هذه النقطة في النسخة

الأصلية، أو ان مؤلف مخطوطة الفاتيكان 559، استعار هذه التفاصيل من رسم من اصل كبادوقي.
وهناك كتابة منقوشة في الأسفل.

٢٤. شفاء ابن الأرملة:

الملف (F.90^r) العمود الثاني، في الأعلى XIII — تم إعتماده من إنجيل لوقا ٧: ١١ — ١٧ لفرض الصباح، الأحد الخامس من الصوم الكبير.
لا يوجد تأطير غير الخط الأحمر المزدوج يحفظ وضع المنمنمة. وهي في جزئها الأكبر مغطاة بالرسم، ولا تظهر إلا في الأماكن الناقصة فيها، الحافة اليسرى والحافة السفلى، حيث هناك كشط. والخط الأسود المضاعف ناقص، أرضية المصورة حمراء. والأرض خضراء، وكنقش عماري البيت يشير الى مدينة نائين.

يتكون الرسم من مجموعتين من الشخصوس المتقابلة، على اليمين: موكب جنائزي يخرج من البلدة وعلى اليسار: المسيح وتلاميذه. والبلدة على اليمين بصيغة منزل، بجدار بنفسجي وظل قرمزي دون وجود ديكور، مع رقعة مركزية زرقاء، بخطوط بيضاء تمثل الباب. اما السقف فأنه معمّر مع قرميدة صفراء بحافة حمراء، تدعمها دعامة ذهبية مع وجود واجهتين في الأطراف. خضراء على اليسار وحمراء على اليمين، وتُرى في المنظور الإعتيادي الخاطيء. وعند ضلع السقف، خط فاصل بألوان من اليسار الى اليمين: بنفسجي، أحمر، أزرق، بنفسجي.

ويتضمن الموكب: رجلين بجلباب قصير، بنفسجي للأول وأخضر مع قطع مذهبة للثاني، يحملون على أكتافهم نقالة يرقد عليها الميت بوجه مكشوف وملفوف بغطاء أزرق، بحيث يسمح برؤية القماش الأبيض المكفن به، الأم: ثياب زرقاء — خبازية وبني شفاف بصورة جانبية، منحنية، واليدين ممتدتين تجاه المسيح، وفي الجهة الثانية هناك ثلاث شخصيات، الشيخ العجوز: بلحية وشعر أبيض والرأس والأكتاف ملفوفة والمعطف بلون الخباز، ورجل لا نرى سوى رأسه، وشاب بثياب صفراء قصيرة يلف رأسه، وهذا يستدير وهو ماشياً لينظر وبعطف على وجه الميت، اما الإثنين الآخران فأنهما يتجهان نحو اليسار.

ومجموعة المسيح مع التلاميذ مرتبة على صفين، نلاحظ ان ثلاثة أرباع جميع الشخصوس على اليمين، وبأوضاع متوازية تقريباً. المسيح: ملابس زرقاء — مارونية، يميل قليلاً نحو المرأة ويتحدث إليها، واليد مرفوعة السبابة ممتدة. وخلفه بطرس: بملابس خضراء بنفسجية، يد مرفوعة ومفتوحة مع تعبير عن الدهشة، وأمرّد: بملابس صفراء وخبازية، واليد متوقفة او موضوعة على الصدر. وفي الصف الثاني لا نرى سوى الرؤوس والأكتاف: لحية وشعر كستنائي في الوسط، والإثنان الآخران أمردين اما ألوان الملابس فهي من اليسار الى اليمين: خبازية، بنية بنفسجية.

وعلى كل الشخصيات هالات، ما عدا أحد حاملي النعش. وهناك رؤوس عديدة بصورة جانبية في الموكب، تُظهر أنفاً معقوفاً بدرجة كبيرة، مع إجراء تصحيح هنا



الشكل ٣٤: شفاء المولود أعمى، الكنيسة القديمة، طوكال، (كبادوقيا)، جرفانيون.

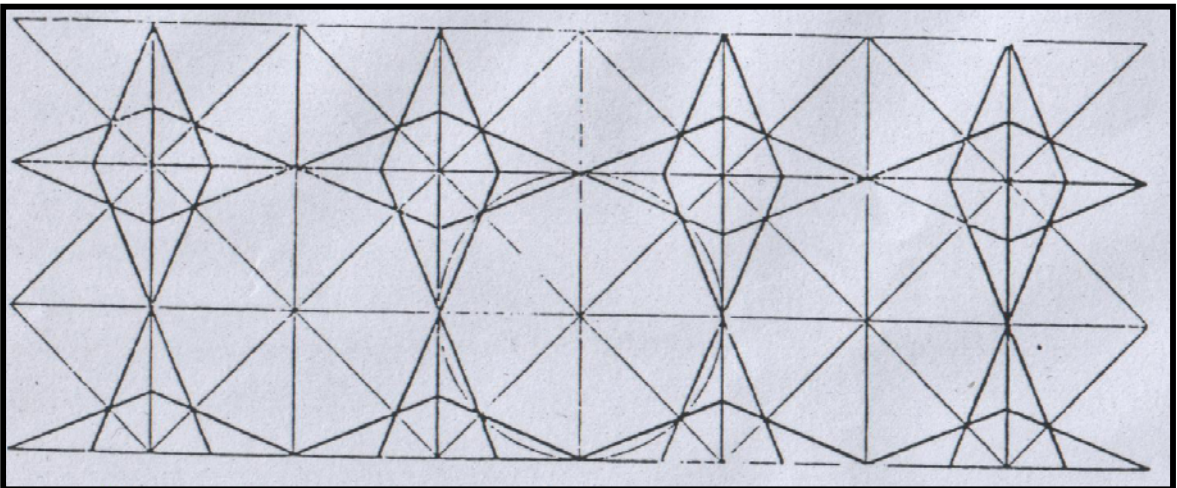
وهناك في الرسم. لقد تم حفظ المنمنمة بصورة جيدة. وان تعابير الوجوه جيدة، على الرغم من ان قسمًا منها فيه نوع من الأمتعاض. وألوان الأغشية متنوعة مع وجود ديكور يشكل تناسقاً واضحاً، إلا أنه لا يوجد هناك مجال واضح بين المجاميع، وتبدو الصورة للوهلة الأولى

مرتبكة، وهناك بعض الأعوجاجات في الرسم، حيث ان الشاب الموجود مع الموكب يبدو في الهواء.

في مخطوطة المتحف البريطاني 7170 نجد الرسم نفسه، على الرغم من انه يقدم لحظة تختلف تماماً عن اللحظة التي ينفذ فيها الحدث، ربما هناك بعض النسيان من وجهة النظر الفنية. ان مجموعتي الأشخاص يفصل بينهم فاصل، مثلما هو الحال مع مخطوطة الفاتيكان، وقد تم رسمها بدرجة أكبر، فالمنزل على اليمين دون سقف، والباب أوسع. وتُظهر المنمنمة الحمال الثاني الذي يجتاز العتبة. وهناك عدد من الشخصيات في الموكب الجنائزي، وقد تم استبدال الشاب بشخص ذي لحية، والذي وجهه يعكس مشاعر الدهشة، وذلك لأن المتوفى نهض من رقادته، وقد أجاد الرسام في هذه الصورة، كما ان المتوفى ملفوف بفراش ومغطى بشرشف. وعند نهوضه من رفقته رفع الركبتين ثانية دون إحداث أية حركة للذراعين. وللأرملة هيئة معينة وخلفها أربعة شخصيات، والرؤوس تم تخفيضها الى رؤوس بسيطة، وهناك رسم لأسفل الأجسام، أما مجموعة التلاميذ نلاحظ ان انتباههم أقل. وهناك كتابة منقوشة في الأسفل.

٢٥. الأربعون شهيداً:

الملف (F.93^v - 94^r) — اللوحة XI و XII — صفحة كاملة تم ادخالها في الأنجيل، في فروض المساء والصباح بالنسبة للشهداء الأربعين^(*).
الإنارة هنا هي الأغنى في المخطوطة. وهناك رقعتان تتجاوزان أبعاد النص، ولكنها ليست مستطيلة تماماً، أما أبعاد المنمنمة فهي: الارتفاع ٣٥،٧ سم الى ٣٥،٨ سم والعرض ٢٨،٤ الى ٢٨،٢ اما الثانية فهي على ارتفاع ٣٥،٣ سم الى ٣٥. هناك تأطير جيد بشريط أصفر مطرز، مع وجود خطين باللون الأسود كما هو معتاد، وتشير المنمنمة إلى أنها تعطي إنطباع الندامة، فالإطار الأول تم رسمه بصورة ضيقة أكثر، مع ترك حاشية الى اليسار، اما المنمنمة الثانية فليس فيها مثل هذا التردد، فقد أخذت أبعاداً قطعية.
وهناك سمات مماثلة تم استعمالها، بالإضافة الى التشبيكات الزهرية المستعملة؛



الشكل ٣٥: البناء الحسابي للتشبيكات الزهرية (للأيقونات ٢٥، ٢٦).

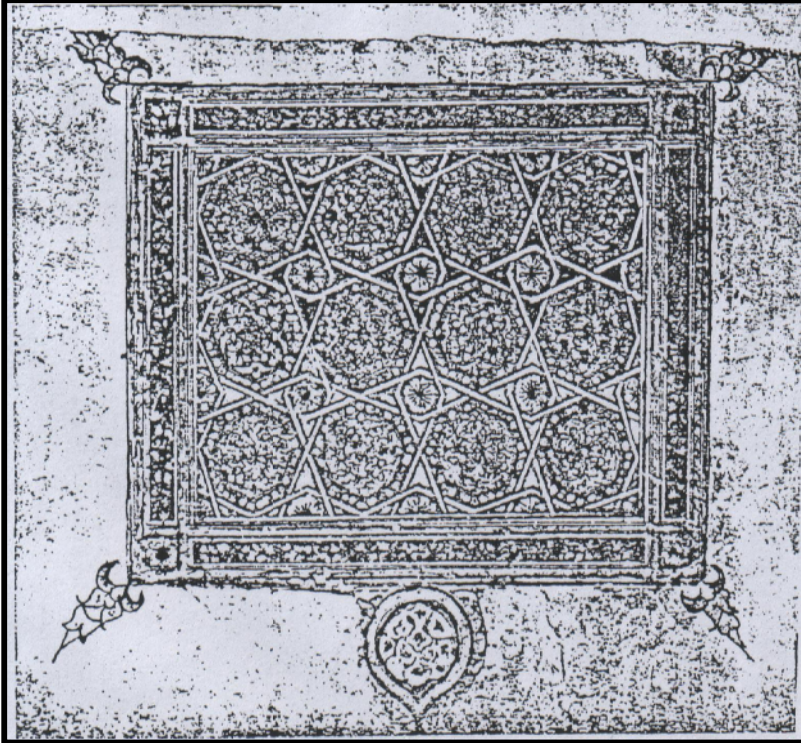
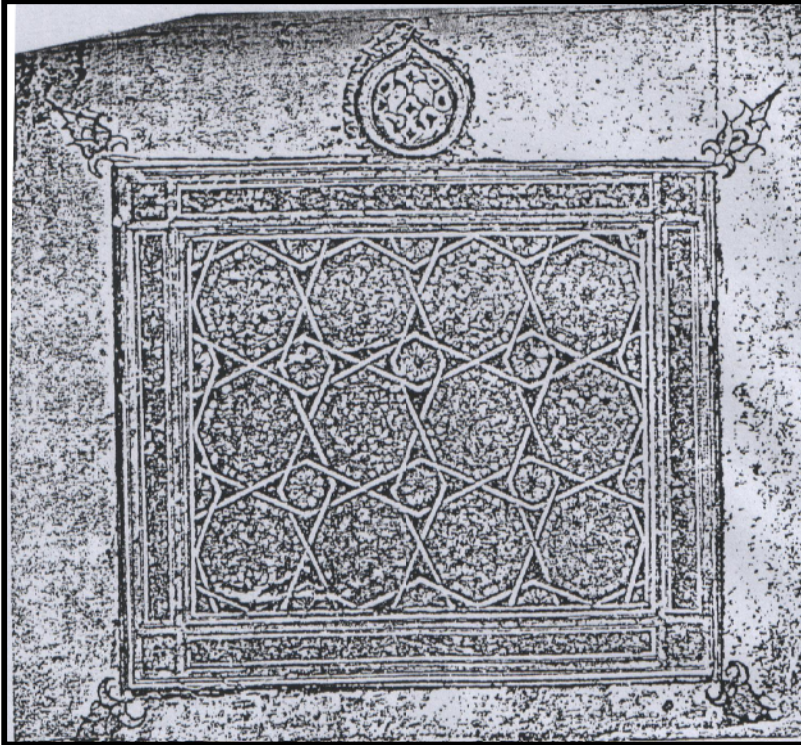
وللقيام بذلك تم تقسيم الإطار من الداخل وهو الإطار الأصفر. كما أن هناك تقسيمات الى مربعات، وكل واحد من هذه المربعات عليه ميدالية أو مرصعات ثمانية، حيث ان كل أربعة منمنمات تشير الى أواسط الجهات الأربعة. وإن لهذه الميداليات الصغيرة الثمانية، محورها أو مركزها في زوايا المربعات (انظر الشكل ٣٥).

لقد تم الحصول على كل هذه المثلثات بالتشبيكات الزهرية الصفراء، التي تحمل لون الإطار نفسه محاطاً بخطوط سوداء. إن الشكل العام ذي سمة إسلامية واضحة جداً، والتي يمكن ان نجدها في المنمنمات والزخارف العربية. وقد لاحظنا ذلك في معرض الفنون الإيرانية في باريس سنة ١٩٣٨، حيث ان واجهة المخطوطة العربية (6716) في المكتبة الوطنية: قرآن مستنسخ في بغداد من قبل الخطاط ياقوت المستعصمي^(٢*)، يرجع تاريخه الى شهر محرم ٦٨٨ هـ كانون الثاني — شباط سنة ١٢٨٩. والصورتان في صفحة كاملة، الواحدة مقابل الأخرى ولكن بحجم مخفض كثيراً بسبب الشكل، وقد تم تنفيذ ذلك بعناية فائقة. والذهب هو الذي يهيمن على الأرضية، والتشبيكة بيضاء. في المرصعات، وبدلاً من أن يكون فيها أشخاص، نجد أشياء نباتية منتظمة؛ وفي الصغيرة نجد أزهاراً مقاربة لمخطوطتنا. وان رسم التشبيكة، التي تم الحصول عليها ببناء حسابي، هي مشابهة جداً (انظر الشكلين ٣٦ — ٣٧). نجد ان نفس الموضوع ولكن أقل عناية والألوان خام أكثر، وهذه تقترب من مخطوطتنا وقد تم تقديمها على ورقة منفصلة، دون أي رقم وفي مخطوطة أخرى في المعرض. ومن ناحية أخرى نعرف ان تشابك الخطوط المنكسرة تزخرف مجالاً مستطيلاً وتجمع مواداً نباتية، وهذه تغري نجار الأبنوس والمجلدين المسلمين. وكما نلاحظ ذلك على الأرضية (الشكل ١١ — ١٢) تحدد التشبيكة من جهة، ومن جهة أخرى خمسة صفوف لمرصعات كبيرة، تم إدخال الصغيرة بداخلها، أما أرضية المرصعات الكبيرة، فهي وبصورة متعاقبة باللون الأحمر الصارخ، وهو الواضح في أرضيتنا والأزرق الغامق، وكل واحد يحمل صورة احد الشهداء الأربعة مثلما نرى ذلك في نصف جسم.

أما المثلثات الصغيرة فإن أرضيتها من الذهب وبصورة موحدة، وفي وسطها هناك وردة كبيرة منتظمة، بأربعة تويجات وبدرجات لونية متعاقبة: الأزرق الفاتح السائد، والأحمر مع نقط باللون الأصفر على اللوحة الغامقة والفراغات. وفي الفراغات الموجودة بين المثلثات الصغيرة والمرصعات الكبيرة، نجد أن الأرضية باللون الأخضر الفاتح، ومطرزة باللون الأخضر الغامق، مع زخرف أصفر بالقلب أو بالسهم من الوسط. ويعطي هذا التعاقب في الألوان، وكذلك التعارض فيها تأثير على التألق واللمعان البارز جداً. وفي الحقيقة تم تصحيح أي رتابة في الألوان، وفي الترتيب والتقابل المتكرر على الأرضيات الحمراء والزرقاء. وتم تصحيح ذلك بإشكال أو رسوم بشرية، والتي نلاحظ فيها ان الألوان وكذلك المواقف تم تنويعها بكفاءة عالية.

(٢*) ياقوت المستعصمي: هو من كبار الخطاطين والمزوقين المسلمين، في عهود الخلافة العباسية المتأخرة. (م م)

واللحية والشعر الأبيض أمر نادر جداً طالما يتعلق الأمر بالجنود، وتم نشرهم عبر



الشكلان ٣٦، ٣٧: الواجهة الزخرفية، باريس، 6716، عربي.

الناس ذوي الشعر
الأسود أو الكستنائي.
وهذا يهيمن على
(n^o.25) وكذلك
(n^o.26). كما ان
درجات ألوان القماش
تم حسمها، وتتعارض
مع لون الأرضية،
وهذه النقطة واضحة
في (n^o.25) أكثر من
(n^o.26). أما
المعاطف الزرقاء التي
هي دائماً شفافة تتقابل
مع الأزرق الغامق
للمرصعات التي
تحملها دائماً، وعلى
الأرضيات الأخرى
الزرقاء، هناك
معاطف صفراء
وخضراء وبنفسجية.

ولا تقدم
الأرضيات الحمراء
المصادر نفسها.
وطبقاً لقانون
التكميليات، يضع
الرسام عادة معطفاً أو
جلباباً أخضر وذلك
لكي يضع اللون
الأحمر مشابهاً للون
الأرضية، والطريقة
الوحيدة للقيام بذلك
وجعله يبرز بدرجة
أكبر هي إظهار الظل
القرمزي والإضاءة

الصفراء. وعلى الأرضيات نفسها هناك ألوان أخرى: الأصفر والأزرق الفاتح والخبازي والبنفسجي والبني أو الماروني. وإن الرسام يقف عند هذا الجزء في المنمنمة (n^o.25) في حين انه يبالغ في استعمال الأحمر على الأحمر في الأخرى. يُنظر جدول ألوان المنمنمتين (n^{os}.25,26) على الصفحتين الآتيتين.

المنمنمة رقم ٢٥

الصف	التسلسل	الأرضية	المعطف	الجلباب	الضفيرة (الحية)
I	١	حمراء	أصفر	أزرق فاتح	بيضاء
	٢	زرقاء	اصفر	ماروني	كستنائي (أمرد)
	٣	حمراء	بنفسجي	أخضر	كستنائي
	٤	زرقاء	أحمر	قهوائي	كستنائي (أمرد)
II	٥	زرقاء	بنفسجي	ماروني	كستنائي
	٦	حمراء	أحمر	أزرق فاتح	كستنائي
	٧	زرقاء	خبازي	أصفر	كستنائي
	٨	حمراء	أزرق فاتح	أخضر	بيضاء
III	٩	حمراء	أخضر	أصفر	كستنائي
	١٠	زرقاء	بنفسجي	أحمر	كستنائي
	١١	حمراء	أخضر	أحمر	كستنائي (أمرد)
	١٢	زرقاء	أزرق فاتح	أحمر	كستنائي (أمرد)
IV	١٣	زرقاء	ماروني	بنفسجي	بيضاء
	١٤	حمراء	أزرق فاتح	بنفسجي	سوداء
	١٥	زرقاء	أخضر	خبازي	سوداء
	١٦	حمراء	أحمر	أخضر	سوداء
V	١٧	حمراء	أخضر	قهوائي	سوداء (أمرد)
	١٨	زرقاء	أزرق فاتح	غامق	كستنائي
	١٩	حمراء	أصفر	أصفر	سوداء
	٢٠	زرقاء	بنفسجي	خبازي	سوداء
				أزرق فاتح	

المنمنمة رقم ٢٦

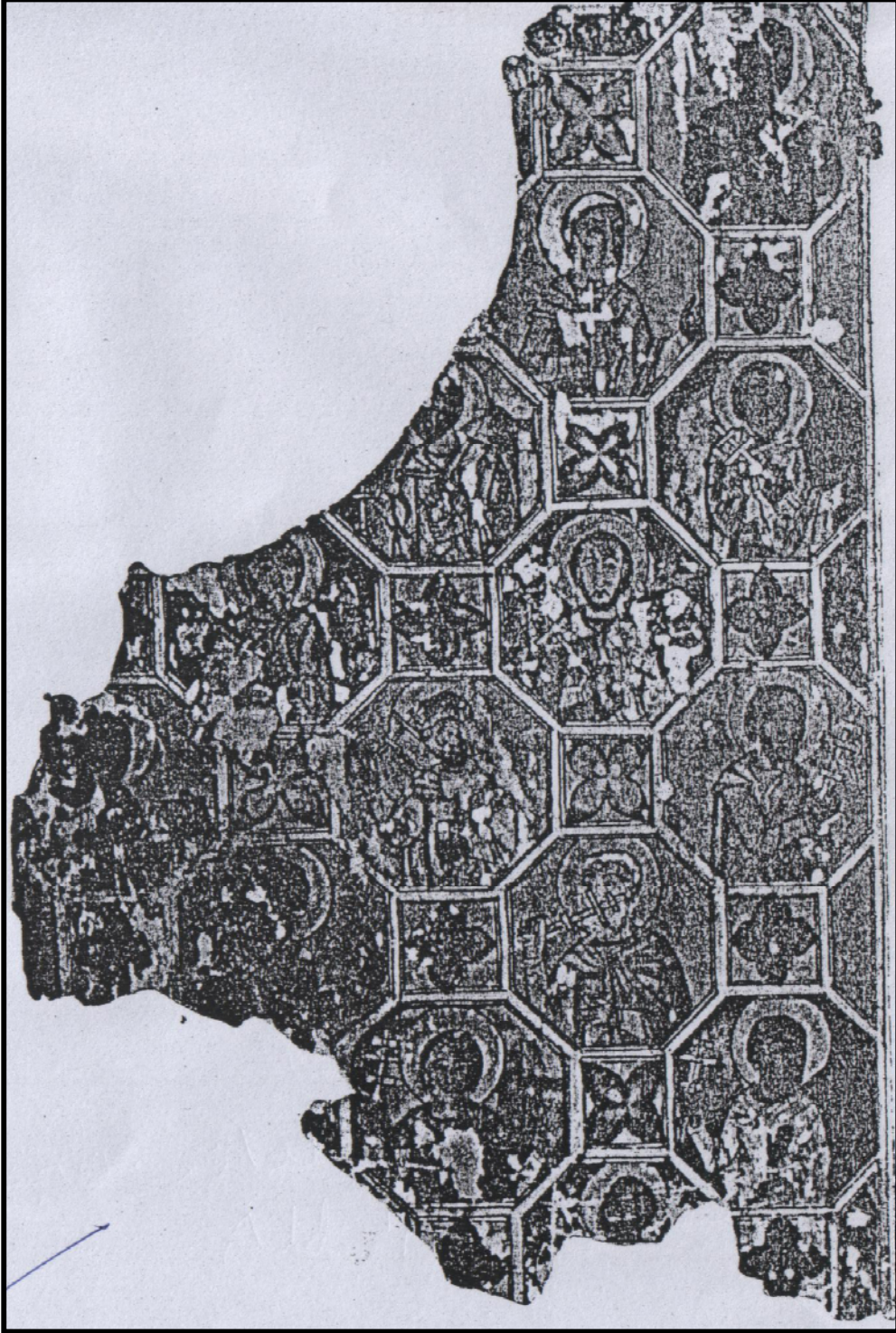
الصف	التسلسل	الأرضية	المعطف	الجلباب	الضفيرة (اللحية)
I	١	حمراء	أحمر	خبازي	سوداء
	٢	زرقاء	أزرق فاتح	بنفسجي	سوداء
	٣	حمراء	أخضر	بني غامق	بيضاء
	٤	زرقاء	أزرق فاتح	بنفسجي	سوداء
II	٥	زرقاء	أخضر	أحمر	كستنائي
	٦	حمراء	أزرق فاتح	بني فاتح	سوداء
	٧	زرقاء	أخضر	ماروني	كستنائي
	٨	حمراء	أصفر	خبازي	بيضاء
III	٩	حمراء	أحمر	أخضر	كستنائي
	١٠	زرقاء	أزرق فاتح	أحمر	بيضاء
	١١	حمراء	أحمر	أخضر	سوداء
	١٢	زرقاء	خبازي	بنفسجي	كستنائي (أمرد)
IV	١٣	زرقاء	أخضر	أصفر	سوداء
	١٤	حمراء	ماروني	بني فاتح	سوداء
	١٥	زرقاء	أخضر	بنفسجي	سوداء (أمرد)
	١٦	حمراء	أزرق فاتح	أحمر	سوداء (أمرد)
V	١٧	حمراء	أحمر	أخضر	سوداء (أمرد)
	١٨	زرقاء	بنفسجي	ماروني	سوداء
	١٩	حمراء	أخضر	أحمر	كستنائي (أمرد)
	٢٠	زرقاء	أزرق فاتح	أحمر	سوداء

وتعكس اللوحتين الأنفتين الذكر، تفاصيل الألوان بالنسبة للأرضية والمعاطف والجلباب والشعر واللحية، ما عدا الشخص الأمرد. ولكي نأخذ بالحسبان الأثر الذي تحدثه، فأنا سوف نتذكر وبصورة عامة ان المعطف هو الأكثر أهمية. وأنه هو الذي له علاقة مباشرة مع الأرضية، ولذلك نرتديه أولاً (ثم نضع كما هو الحال في المخطوطة المنمنمة (n^o.25) على اليمين والمنمنمة (n^o.26) على اليسار).

اما الرسوم فقد تم ترقيمها من ١ الى ٢٠ حسب الترصيعات من اليسار الى اليمين وابتداءً من الأعلى. ولم يبحث الرسام عن التنوع في المواقف ولا في المواضع. فأن

بعض الشخصيات في الواجهة، وأن ثلاثة أرباعهم أما على اليمين او على اليسار. وفي المنمنمة الأولى، وعلى الظهر فأن هذه الأخيرة هي المهمة، على الرغم من أن معظم المجموعة تبدو تتجه نحو تلك الموجودة في الواجهة. وفي الصفين الأولين، هناك صورتان في الوجه، وتضع خطأ بحيث يقسم الجميع الى مجاميع غير متساوية؛ وأن كل الأشخاص الموجودين في المجموعة الأخيرة متجهين نحو اليسار، وهذا ينطبق على الصور الموجودة في الصفوف الآتية، بما في ذلك الصف الرابع التي نجد فيها ان الجسم الى اليسار، في حين ان الرأس ملتفت نحو اليمين، ويثير البحث مسألة التنوع. وفي الصف الثاني يتجاوب الشخص الأول مع الثاني في اليمين وفي الصف الثالث نجد ان الشهيدين الأخيرين (الأثنين) بوجه أمرد، بيدوان أنهما منشغلين بحديث بينهما والأثنين الآخرين يتابعونهما بنظرتهم او بحركتهما، وفي الرابع نجد مجموعتين متساويتين ومتعارضتين. وفي الخامس ثلاثة شخصيات تتجاوب مع الأول.

ومن وجهة النظر هذه، فأن الصفحة على اليسار أقل ترتيباً، وينقصها الأشخاص لكي يشير الى الراحة بين الحركة الموجودة على الأوجه، واحدة تقدم نفسها في الواجهة في الصف الأول والرأس مائل قليلاً والجسم الى الخلف او الجسم بحركة الى الخلف. أما الشخصيات الثلاثة الأخرى من هذا الصف، فأنها تتجاوب مع الشخصيات الموجودة في الواجهة. وفي الصف الثاني، الشخصيتين على اليسار تتجاوب مع الشخصيات الموجودة على اليمين. وفي الثالث، مجموعتان من مستمعين، وهذا الشيء نفسه في الصف الخامس، الشخصية الأخيرة الذي جسمه في الواجهة ولكن رأسه مستدير نحو صاحبه، يعبر عن دهشة حية. وفي الصف الرابع يتجاوب الشهيدين الأولين فيما بينهما والأثنين الآخرين، وهم———شباب متعارضين



الشكل ٣٨: شهداء سبسطية الأربعين، الصورة تالفة ممزقة، المتحف البريطاني،

بينهما، وعلى هذه الصفحة فأن كل الرسوم (الشخصيات) في الحافة الخارجية على اليسار يجيبون عن المنمنمة على الواجهة.

أما الحركات فهي ليست متنوعة بدرجة كبيرة. حيث هناك يد واحدة تلون الصليب بصورة اعتيادية، بعارضة خشبية ثلاثية وفي بعض الأحيان بعارضة خشبية واحدة أو مزدوجة، ثلاثة أمثلة في (n^o.26) أو معدنية ترفع أو تُنصب على ساق طويل، مثالان في (n^o.25) ومثال واحد في (n^o.26). أما اليد الأخرى، التي تمسك عادة باللفاف تكون فارغة، ومفتوحة في بعض الأحيان، مرفوعة أو موقوفة حسب الموقف الخاص بالشخصيات.

إن كل الهالات مذهبة، والكثير منها تم تكبيرها في الرسم، وتلك المنفصلة عن الأرضية الحمراء، تكون مفصولة بخط أسود عريض، والأخرى على الأرضية الزرقاء بنفس الخط الأحمر.

تم الإحتفاظ بهاتين المنمنمتين بصورة لا بأس بها، هنالك بعض الكشط ولكنه ليس بالأهمية، وهناك بقعة كبيرة ذات أثر كبير في أسفل (n^o.26).

وعلى الأرضيات الزرقاء نرى عدد كبير من بقع حمراء صغيرة وبعض البقع الزرقاء وهي أقل على الحمراء وهذا يُعزى الى النسخ على كل مرصعة، ويشير لون المرصعة الى الصفحة، كما ان الموسيلين قد اختفى من بعضها.

في مخطوطة المتحف البريطاني 7170 هناك مقطع من المنمنمة بصفحة كاملة، والتي لا علاقة بالصورة الحالية الخاصة بالشهداء الأربعة (الشكل ٣٨). أنهم قديسون على أرضية مربعات متناسقة، تمثل وبصورة متتابعة مربعات ومثمّنات كبيرة. والورقة ممزقة، ويبدو أنها في الأصل تتضمن (٨) صفوف من الأشخاص وهذه بأعداد ثلاثة بصورة متتابعة وأثنين لكل صف، وهذا بدوره يجعل عدد الأشخاص عشرين. أما الورقة الثانية التي مُزّقت، لا بد من أنها تتضمن البقية، ربما ان المواقف ليست متنوعة مثلما هو الحال مع مخطوطة الفاتيكان، حيث هناك العديد من الشخصيات المنعزلة او في الواجهة. والصلبان أكثر وحدة في الشكل، ولكن هناك حركة مهمة ومزيدة، وهي الخاصة بالشهيد الشيخ في الصف السادس، الذي يحمل الصليب في شفّتيه ليقبله؛ ويمكننا أن نفترض ان المنمنمة اليوم قد تم إدخالها في الواجهة، وينبغي ان تأتي الى محلها في النص.

٢٦. الوليمة عند سمعان:

الملف (F.96^v) العمود الثاني في الأسفل — اللوحة XIII — تسبق سرد المشهد حسب الأناجيل الأربعة المتناسقة، للأحد السادس من الصوم الكبير، فرض الصباح (انظر متابعة الفروض والمنمنمات).

لا يوجد إطار بخطين باللون الأسود. رسوم الإطار الأول الأحمر، الذي يؤشر المجال المحفوظ للمنمنمة. وهذا المجال يتجاوز الحاشية السفلى، والبياض في أسفل العمود نجده صغيراً. والأرضية حمراء وموحدة ما عدا الزوايا، مع رسم عماري أزرق

وزخرفة نباتية بيضاء، تُوَطر المشهد مع تكييف ذلك، ومحيط هالة المسيح. ولا يوجد أرض.

على مائدة مستطيلة، يجلس المسيح مع خمسة من المدعوين، الأول: على مقعد أخضر ووسادة بنفسجية، ذات حافة ذهبية مستديراً نحو اليمين، جلباب أزرق ومعطف ماروني وإنارة صفراء، وتمسك اليد اليسرى باللفاف، واليمين تبين الخاطئة وهي راحة عند قدميه، ترتدي ملابس حمراء، والشعر متناثر وتبدو خلف الساق اليمنى للمسيح وأنها تقبل القدم. وفي الواقع إنها تزحف عند ركبتي المسيح، ولم يختار الرسام هذا المشهد أو هذا الوضع إلا ليعرض الوجه، وذلك لأنه لو عرض المرأة أمام المسيح فأن رأسها سوف يرى من الخلف.

أما المدعوين الآخرين، فأنهم يشكلون مجموعة متحاشكة ومتماسكة مقابل المسيح. وهم: تلميذ أمرد بجلباب بني فاتح، ومعطف بلون الخبز، شمعون القريسي، مرتدياً ملابس حمراء مع ما يشبه غطاءً أبيضاً فوق الرأس وحول العنق، وهو بلحية حمراء؛ يهودا: جلباب بلون الخبز وشعر أسود، صورة جانبية غير مسرة يمسك بيده صندوق مربع أسود، وتلميذ يشبه القديس بولس: جلباب خبازي ومعطف بنفسجي، بطرس: جلباب أخضر ومعطف بنفسجي، الأصبع على الفم، كما لو أنه يتأمل، أو أن لديه فكرة وذهبت منه. كل الوجوه تحيط بها الهالات، ما عدا الخاطئة ربما بسبب ملائمة الرسم.

على المائدة غطاء أبيض فيه نقاط سوداء، وهناك سمكة خبازية اللون على إناء من ذهب فيه أرجل مع كأسين بأرجل. وإلى الإمام هناك سجد بديكور سداسي فيه ألوان متتابعة بصورة رائعة. في الصف الأول: الأزرق والأخضر الأحمر والبنفسجي والأخضر والأزرق؛ وفي الصفوف الأخرى هناك الألوان نفسها ما عدا تغيير في الترتيب.

إن المنمنمة بكليتها محفوظة بصورة جيدة. إلا أنه على الأرضية الحمراء وحتى في مواقع أخرى نجد بعض الكشط من الصفحة المقابلة.

أما منمنمة نسخة المتحف البريطاني 7170، فأنها متماثلة مع الاختلاف التقليدي الذي يكمن في معالجة الوجوه. فأن وجود شمعون ويهودا بأنف مدبب وشفاه مقلصة، لا يوجد لهما أية هالة، في حين أن الخاطئة لها هالة، طالما أنها آمنت وعلى الصندوق "الأسود" ليهودا، اسم المادة مكتوب بالأبيض وهذه الكلمة، ليست سوى الكلمة التي استعملها يوحنا، في انجيل يوحنا ١٢: ٦. وإنما قال هذا لا اهتماماً منه بالمساكين، بل لأنه كان سارقاً وكان الكيس عنده، وكان يحمل ما يلقي منه. أما النقش فإنه يحتوي على ناحية فنية كبيرة، في مقدمة المائدة سداسيات مع رسم أغصان منتظمة، وفي مقعد المسيح مربع مع تشبيكات زهرية وكتابة منقوشة في الأسفل.

٢٧. إقامة العازر:

الملف (F.101^r)، العمود الأول نحو الأعلى – اللوحة XIII – أدخل بين جزئي السرد الخاص بالمعجزة، من قبل القديس يوحنا بالنسبة "الجمعة الأربعين" من فروض الصباح والمساء (انظر متابعة الفروض والمنمنمات). لا يوجد تأطير بخطين باللون الأسود، الإطار الأول بالحبر الأحمر، يُرى من مواضع عديدة، الأرضية حمراء. دون أرض. ولا يوجد ديكور آخر إلا قبر لعازر على اليمين.

الرسم بشقيه وبدقة أكبر، بثلاثة أجزاء موضوعة بصورة غير طبيعية، الجزء الأيمن، يتضمن لوحتين. مجموعة اليسار: يسوع المسيح مع خمسة من التلاميذ، وضعوا على صفين وهذا يشابه ما موجود في المنمنمة (n^o.24) بعث أبن الأرملة. المسيح بجلباب أزرق ومعطف ماروني غامق، وقليل من الضياء الأصفر، يتحدث والسبابة والأصبع الصغيرة ممتدة؛ بطرس: يتابع ما يجري وهو بجلباب بنفسجي ومعطف أخضر؛ تلميذ أمرد: بجلباب أزرق لازوردي ومعطف بني فاتح، يرفع الإثنان الآخرين يداهما بحركة تعكس الدهشة. وفي الصف الثاني: هناك ثلاثة تلاميذ آخرين، جميعهم دون لحى؛ والملابس من اليسار إلى اليمين: جلاباب أزرق ومعطف بني؛ جلاباب بنفسجي ومعطف أصفر؛ جلاباب أخضر ومعطف بني.

أمام المسيح هناك مرتا ومريم تركعان بصورة غير متفاوتة. الأولى دون هالة، بسبب المكان تقبل قدم المسيح والثانية ترفع الرأس نحوه. وعلى اليمين القبر: بناء صغير بني مستطيل، فيه فسحة مع جادة صغيرة، وباب،



كل ذلك باللون الأسود، فيه يتأطر وجه المومياء لعازر مع الهالة، والى الأمام هناك رجلان دون هالة، فقط عليهما سروال أبيض وأيديهما متشابكتين. وعلى يسار القبر هناك رجلان بهالة، مستديران نحو المسيح: الأول جلباب أصفر. يرفض الشم والآخر جلباب أخضر، يضع اليد على اللحية معبراً عن التأمل أو عدم اليقين.

في الفسحة بجانب القبر، هناك مساعدان آخريان بهالة، مع امرأتين بثياب بنفسجية — زرقاء ورجل أمرد بجلباب أخضر يُرى بصورة جانبية "فقال يسوع ارفعوا الحجر. فقالت مرتا اخت الميت يارب قد انتن لأن له اربعة ايام" يوحنا ١١ : ٣٩ إنه لأمر اعتيادي بالأيقونية السريانية الكبادوقية من القرن السادس، وكذلك في الأيقونات البيزنطية. والمجموعة التي لا نجدها بصورة اعتيادية في هذا المكان، تشكل في الحقيقة لوحة ثانية في هذا الجزء الأيمن من الرسم، والفكرة كما ذكرنا آنفاً يبدو أنها مقترحة من أنموذج إسلامي.

وهناك ثلاثة أشخاص من دون هالة، على خلاف بقية الشخصيات، وهذا يدل على ان الرسام ربما يُخرج إذا ما رسمهم دون حجب التفاصيل المهمة الأخرى. والمنمنمة محفوظة بشكل جيد بكليتها.

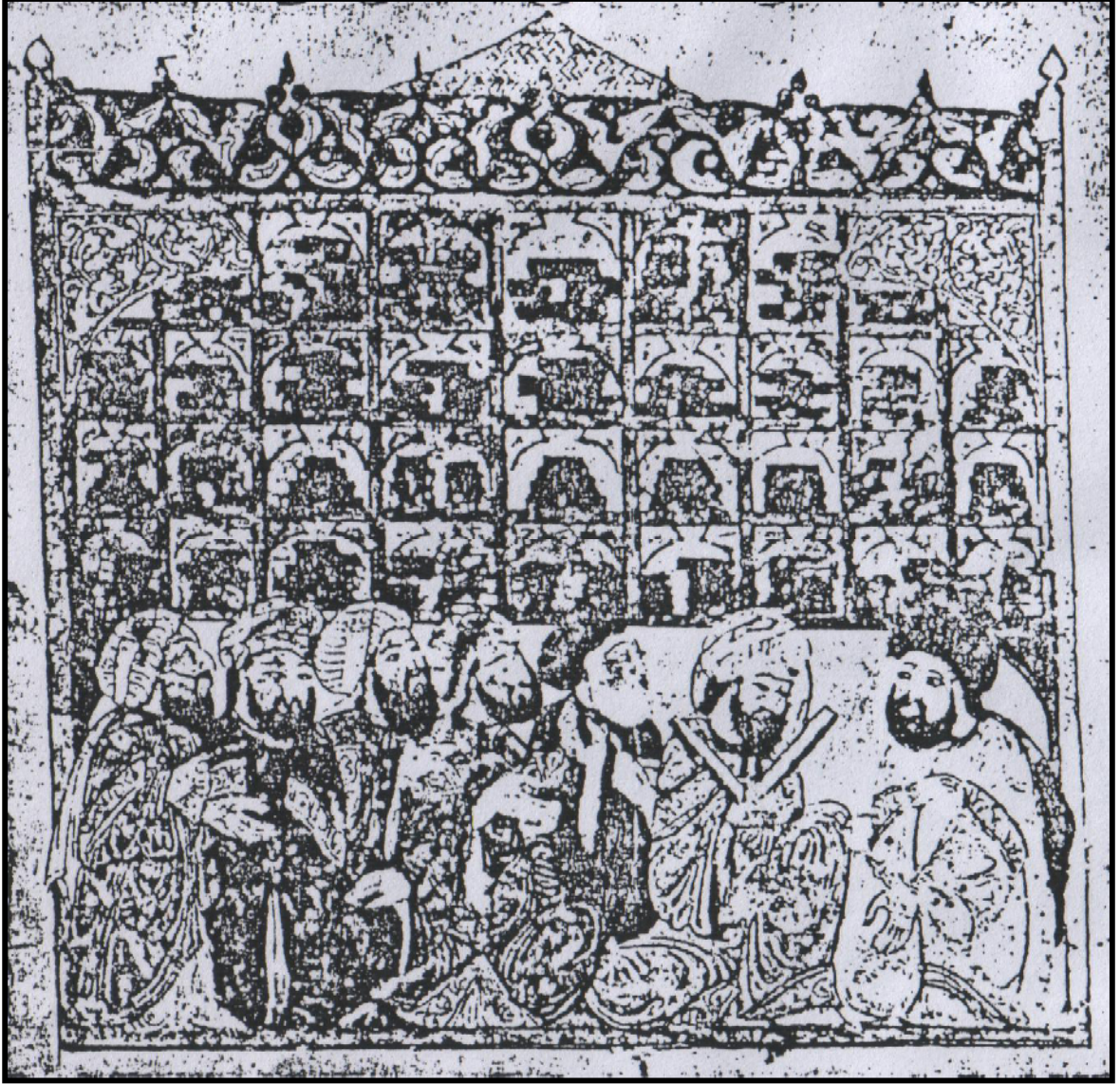
في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، هناك رسم مماثل (الشكل ٣٩) إلا أنه أكثر ازدحاماً خاصة مجموعة التلاميذ. ومن بين المساعدين، يضع البعض اليد على الوجه، لكي يكون أكثر مما يسدون أنوفهم. وبالمقابل، هناك إحدى النسوة على القبر، تغطي وجهها بيديها مما يجعل التعبير أكثر وضوحاً؛ والمساعدين ليس لهم أية هالة؛ اما الإطار فهو مذهب، وهناك كتابة سريانية منقوشة في الأسفل، (وقد تم إعادة نشر المنمنمة من قبل ريدن).

٢٨. دخول المسيح الى اورشليم:

الملف (F.105^r)، على العمودين، قليلاً، أعلى من وسط الصفحة — اللوحة XIV — تسبق إنجيل لوقا ١٩ : ٢٨ — ٤٦، سرد المشهد، وهناك السرد نفسه حسب مرقس. والأنجيل الأربعة تُقرأ تباعاً وحسب الترتيب: متى، مرقس، لوقا ويوحنا في طبعة البسيطة والطبعة الحرقلية وذلك لفروض مختلفة ليوم الأحد - السعائين.

مؤطرة بخطين باللون الأسود. في الأعلى هناك شريط فيه تطريزة، لنفس النوع الموجود في التعميد (n^o.13) ولكن أكبر حجماً، تضم زخرفة دقيقة بالأزهار ذات ساق، مع أوراق وأزهار زرقاء - بنفسجية وحمراء، وقليل من اللون الأخضر على أرضية ذات مربع بلون أحمر. وهذا الرسم للشريط نجده عادة او ما يشابهه في التنوع العماري، في منمنمة مشاهد الحريري المستنسخة من قبل الواسطي عام ١٢٣٧ (الشكل ٤٠). اما شكل عناصر التوريق فإنه متماثل.

في هذه المنمنمة، نجد أسفل الصورة بالذهب، الأرضية خضراء مخططة بالأسود، فقط في الجانب الأيمن. وكديكور مدينة أورشليم، ذات سمة شرقية بحتة، على اليسار هناك جبل الزيتون وأشجار الزيتون على اليمين. وتتضمن المدينة برجاً مربعاً، مُشيد بالحجر البُني والقرمزي الداكن، تعلوه قبة



الشكل ٤٠: مكتبة عامة (مقامات الحريري ١٢٣٧، باريس 5847 عربي)، بلوشيه.

خضراء مَبْصَلَّة، وديكور سداسي أصفر، دون تتابع للألوان مع قواعد بنفسجية. وفي الأسفل هناك فاصل أو صف من الفواصل، بألوان: الأحمر والأزرق والبنفسجي والأخضر. هناك نافذتان مفتوحتان، حيث ان الدعامة تحمل الفواصل نفسها؛ وفي كل الفتحات هناك شخص يُرى مع هالة: رجل شاب بجلباب أحمر ومعطف بنفسجي يبرز عن أرضية بُنية، وامرأة بثوب خبازي وبني، تظهر من خلال أرضية بنفسجية.

والى يمين البرج، هناك صرح غريب، باب مؤطر بالأصفر، وقوس تركي تحت الإصلاح، يعلو طبقة سائدة بلون أزرق وسقف بنفسجي، مع واجهتان خضراء على اليمين وصفراء على اليسار؛ والباب والطابق والسقف تعلو الخط نفسه للفواصل، يدعمها دائماً شريط ذهبي.

وعلى عتبة الباب، رجل بلحية بيضاء طويلة، يرتدي ملابس الكاهن، بثياب خضراء — زيتوني، الذراعان ممدودان وحركة الى الخلف، ينظر الى الموكب الذي يقترب منه، وليس له أية هالة، وهناك رجلان يقفان على يسار الخط الأول: رجل عجوز بلحية كثة وبثياب خضراء طويلة، وما يشبه الغطاء على الرأس وحول العنق، ثم رجل ناضج بلحية كستنائية وعمامة بلون أزرق، وجلباب واسع وثوب زيتوني، يتحاوران بينهما امام البرج مع إظهار نفسيهما للقادمين.

في أعلى الباب وعلى قمة السقف، نرى امرأة بملابس زرقاء، واقفة ويديها متشابكتين على كتفي ولدها، الذي يرتدي ملابس حمراء، وتمتد اليد تجاه الموكب. انها على ما يبدو "ابنة صهيون" والتي نجدها أحياناً عند الكبادوقيين، وهي تحمل طفلاً على الكتف او انها تمسكه باليد بين الناس؛ وليس لها أية هالة ولكن لسبب فني حيث الهالة تحجب الطفل ولأن لطفلها هالة.

وفي المقابل، ينزل الموكب من الجبل، جبل الزيتون^(١٠٠)، ولم يعمد صانع المنمنمة هنا ان يحذف أية تفاصيل من الملخصات، الثلاثة: إنجيل متى ٢١: ١ وإنجيل مرقس ١١

وإنجيل لوقا ١٩: ٢٨. أما الجبل فقد تم تصويره بالصورة المعتادة، ففي المقام الأول: صخور صفراء على اليسار ثم خبازية ثم بنفسجية. وفي المقام الثاني: بني. وفي المقام الثالث: أخضر وأصفر.

وتبرز ثلاث أشجار زيتون على الأرضية، فالأوراق منتظمة مرسومة بالأسود والأصفر، وذلك على لوحة خضراء واسعة؛ ساق أصفر في الأولى وبنفسجي في الثانية، وفي أغصان الأولى، هناك طفل يفتح ذراعيه بحركة تعكس الهمس والتلهيل "ب-اوشعنا". وهناك رفيق صبي آخر، يرتدي سروال ينزل او يغدو للأعلى. أما الأشجار الأخرى فأن فيها طيور متعددة الألوان، حيث يهيمن اللون الأزرق والأحمر.

وفي المقام الأول، هناك مجموعة أطفال بسرراويل: اثنان بالابيض والثالث بالأزرق يتهافتون لكي يصلوا الى خطى المسيح. الأول على اليسار: يدها فارغتان، جلبابه خبازي وفي يد الآخر الذي احتفظ بجلبابه، ويبدو عليه هدوء أكثر؛ والأثنان الآخران: باللون الأخضر والأحمر. وفي الحقيقة من الممكن رؤية المنظور بسهولة، وتمتلك هيئة هؤلاء الأثنين سحراً كبيراً وان حركاتهما متوازية، وبإيقاع دقيق وقد لاحظنا هذا السحر عند رجم اسطيغانوس.

(100) ان حقيقة ان المسيح يصل الى اورشليم، عن طريق جبل الزيتون، فقد تم اهمال ذلك من قبل الأيقونية البيزنطية، التي تكفي بعرض الموكب على أبواب المدينة.

في الموكب الذي ينزل من الجبل، بطرس بجلباب أخضر ومعطف بنفسجي، يمشي على رأس الموكب ثم يأتي المسيح بجلباب أزرق ومعطف ماروني، راكباً على اتان بني، بسرج أحمر مطرز بالذهب وباللون البنفسجي؛ واللفاف في اليد اليسرى، ويبارك في اليمنى. وهناك سبعة تلاميذ، يتبعونه على صفين اثنين، وتوجد حركات مرئية تعكس الدهشة أو الانتباه. اما ألوان الثياب فهي: في الصف الأول، زرقاء — بنفسجي، بنفسجي، زرقاء، زرقاء — خضراء زيتوني، وفي الثاني: بنفسجي — بني وأخضر فاتح وبنفسجي — أخضر. وتتميز هذه التفاصيل قليلاً لأن الرسام خفّض بُعد الشخصيات الأخيرة، وذلك بسبب قلة المجال، وليس بسبب شكله الحقيقي في المنظور. إنها المصادفة ان يكون بعض الأشخاص، كالطفلين وسكان اورشليم الأربعة، دون أية هالة. وفي كل الجزء الأيمن من الرسم، كل الهالات باللون الأحمر، عدا الهالة المحيطة بالمسيح.

المنمنمة بحالة جيدة، ما عدا بعض الألوان تكتشفت، بفعل انتقالها الى الصفحة المقابلة. إلا أن الورقة مُزقت ولم يتم لصقها، بالطريقة الصحيحة عندما تم إصلاح القديم. في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، منمنمة مشابهة تماماً، إلا أن الشريط المزخرف في الأعلى، مختلف يمكن مقارنته مع الموجود، في منمنمتا ذات الرقم (١) بين اللوحيتين. اما الخطوط العامة للرسم فهي ذاتها، إلا أن كل عنصر من عناصر المعمار، أخذ لوناً مختلفاً في مدينة اورشليم. فالجبل تم رسمه بتعرجات أكبر، مثلما هو الحال في المخطوطة. وهناك شجرة إضافية، كما ان حافة او قمة الصخرة وراء رأس بطرس، تحولت الى رأس شجرة زيتون، وهذا موقف معين من جانب رسام المنمنمة. وهناك عدد أقل من الطيور على الأغصان؛ اما الطفلان الموجودان على اليسار، فهما يرتديان الجلباب، وليس لهما أية هالة، كذلك الحال مع سكان اورشليم. ويبدو ان الكاهن الموجود على الباب، يخفض ركبته الى الأرض، وبالنسبة لمواقف الشخصيات نجد هناك نوعاً من البرود، وهذا يمكن مقارنته مع المواقف المتحركة والطبيعية، لرسومنا كتابة منقوشة في الأسفل. وتم إعادة انتاج المنمنمة من قبل ريدن P.62, n.3.

٢٩. شفاء المشلول في البركة:

الملف (F.121^v)، العمود الأول نحو الأسفل، تنشر اللوحة XV، تسبق سرد المعجزة في يوحنا ٥: ١ — ١٨. ليوم الأربعاء للألام (وفي بيت العماد). مؤطرة بخطين باللون الأسود. الأرضية سوداء، ولا توجد أرض. ويمثل الديكور العماري رواق مزدوج بأعمدة ليست سميكة، تدعم الأقواس وهي ذات لون أحمر من جانب، ومن جانب آخر بالألوان: الأخضر — الخبازي الفاتح والأخضر. مع وجود تشبيكات زهرية بالألوان حسب الإستعمال، وتم تخفيض العمودين الى خط بسيط واحد، واثنين آخرين تم حذفهما من قبل الرسام، على الرغم من أن الخط الأحمر المعتاد هو

الذي يميز المكان، ويبدو أن هذا الشكل يترجم ما ورد في إنجيل يوحنا ٥: ٢. "وإن في اورشليم عند باب الغنم بركة تسمى بالعبرانية بيت حسدا لها خمسة أروقة". وحول الوسط تبدو البركة على شكل أربعة أروقة ذات لون بنفسجي، مع وجود تشبيكة زهرية. والماء الذي يُدار من قبل الملاك تم بتعرجات غير منتظمة، أزرق غامق على أرضية فاتحة.

وفي الأعلى، الملاك بجلباب بنفسجي، ومعطف أخضر وبجناح بني وذهبي، ينزل من السماء وهو طائر ويمسك بيده اليمنى عود، يلمس بها الماء.

أما المسيح: بجلباب أزرق ومعطف ماروني، واقف على يمين البركة، مستدير إلى اليسار ويده اليمنى مرفوعة أمام الصدر. اثنان من التلاميذ: قصار القامة، وهما أمردان يتبعانه بجلباب بنفسجي ومعطف أخضر؛ جلاباب خبازي ومعطف أصفر. وبين أقدامهم



الشكل ٤١: شفاء المشلول في البركة، المتحف البريطاني، 7170.

قليل من الأرض الخضراء.

وفي القسم الأيسر من المنمنمة، المشلول مرتدياً جلباباً أخضراً طويلاً، يمشي بخطى سريعة، يحمل على كتفه سرير بسيط بلون أصفر؛ أما الرأس الذي أداره، كما لو أنه يصغي الى المسيح، ليس عليه أية هالة.

أما الأشخاص الأربعة الآخرين، لهم هالة تبرز من أرضية مذهبة، وباللون الأسود بالنسبة للمسيح، وباللون الأحمر بالنسبة للتلاميذ. وتم إجراء تعديل على العديد من الهالات، وهيئة المشلول عند الرسم، وبالنسبة لهذا الأخير، تبدو خطوطه أكثر حركة. المنمنمة بحالة جيدة ما عدا الوسط، كما ان اللون أصابه بعض التلف، وذلك بسبب استعمال فرشاة رطبة.

في نسخة المتحف البريطاني 7170، هناك رسم مماثل (fig.41) وهي ذات الشكل في الرواق، إلا أن الزينة مختلفة، والأعمدة قد رسمت بشكل أفضل، ولم يكن ذلك بسبب خطأ في المنظور؛ أما الماء فقد تم التعبير عنه بزخرفة حلزونية مثلما هو الحال في التعميد.

هناك كتابات منقوشة على الأرضية.

٣٠. يهودا الخائن يسلم المسيح:

الملف (F.122^v)، العمود الثاني في الأعلى — اللوحة XV —، تسبق السرد الموجود في انجيل متى ولوقا ويوحنا بصورة متناسقة.

التأطير بالأسود للمنمنمة كلها، ولكل جزء من أجزائها. وهناك طراز عماري شرقي يمثل الهيكل من دون أي شك أو ملحقات الهيكل، ويعلو ذلك أقواس ثلاثية وسط قبة خضراء بصليية، مع وجود قاعدتين بلون الخُباز؛ وهناك قاعدتين أخرتين بلون اخضر في الأطراف. أرضية القوس الرئيسي مذهبة، والأرضية الأخرى خضراء، أما الأقواس والتيجان فهي زرقاء في الوسط، وحمراء في الأطراف. وهناك شريط مُذهب يشكل مساراً تحت القبة والقواعد.



الشكل ٢: يهوذا الخائن، المتحف البريطاني، 7170.

المشهد مجسد من دون شك في هذا الطراز، والمسيح الذي هو موضوع المناقشة، بين يهودا والكهنة يُرى كأنما عن بُعد، علماً ان كرامته وعظمته، تجعله بحجم أكبر بكثير من الآخرين، بجلباب أزرق ومعطف ماروني؛ وهو كأنما غائب عن المشهد، وانه يتابعه طالما أن له نظرة متجهة نحو الخائن. وفي هذه النظرة نجد خليطاً من العواطف والحزن؛ وقد أراد الرسام الحضور الدائم للمسيح، ويعكس التسامح اللامحدود للمخلص، الذي جبهته منحنية تجاه التعيس المتهم بتسليمه.

وعلى اليمين، يهودا، الذي أرجله تُرى بصورة جانبية، والجزء العلوي من الجسم يتحدث مع الكاهنين وقوفاً؛ انه عليهم تتجه نظرتهم وحركة يده اليسرى أمام الصدر، ويبدو أن سبابة اليد اليمنى التي يبيدها المسيح والتي تصاحب الحديث، خيانة يهوذا: "حينئذ مضى احد الاثني عشر، الذي يقال له يهوذا الأسخريوطي، الى رؤساء الكهنة". (متى ٢٦: ١٤).

ان هوية الشخص مؤكدة، على الرغم انه لا يرتدي إلا جلاباً أصفراً قصيراً نوعاً ما دون معطف التلاميذ. ومن دون شك هذا يعني ان حياته تهبط في الكرامة.

وتحت القوس المقابل: هناك كاهنان يرتديان جلباباً أبيضاً، نهايته تلتف من الأعلى حول العنق وتنسدل على الأكتاف، مع ثوب بني فاتح بالنسبة للأول وخبازي للثاني، ونلاحظ أنهما يعطيان إشارة الى يهوذا، والسبابة مرفوعة بالنسبة للأول، حيث يحدد فيها شروط الاتفاق.

نلاحظ ان كل الشخصيات لها هالة.

في نسخة المتحف البريطاني 7170، نلاحظ ان للرسم معنى آخر مختلف، توصية المسيح التي يقولها للمشلول بعد المعجزة: إنجيل يوحنا ٥: ١٤. وبعد هذا وجده يسوع في الهيكل فقال له: "ها أنك قد عوقبت فلا تخطأ بعد لنألا يصيبك أعظم!" هذه هي الكلمات المكتوبة في أسفل المنمنمة (الشكل ٤٢).

والاختلافات مع مصورة مخطوطة الفاتيكان ليست بالمهمة جداً، إلا انها تفرض معناً جديداً، المسيح: الجسد مشدود والرأس مستقيم، يأمر بدل من أن يعبر عن العواطف. والمشلول يفتح اليدين بحركة تدل على الرضا، انه يجيب المخلص وليس الشخصيتين اللتين ترتديان الجلباب على اليسار، والذي ليس حضورهما ضرورياً. ومن دون شك كان الأفضل ان يحل محلها اثنين من التلاميذ. اما حركاتهم واليدين الى الامام لا معنى لها.

أما الإطار العماري هو ذاته بصورة أساسية، ما عدا تغيير في شكل القبة، بصورة جانبية مستديرة بيزنطية أكثر. ومن ناحية أخرى سلسلة العقود الموجودة، حل محلها أقواس مفتوحة، مما يجعلنا نرى صفاً ثانياً من الأقواس؛ وعندما نلاحظ ذلك بصورة أدق، سنجد ان أعمدة الخط الأول تسقط أمام الشخصيات.

إن المنمنمتين تقدمان رسماً بدائياً. وعلى ما يبدو فان منمنمة الفاتيكان، توضح النص الذي يسبقها. أما منمنمة المتحف البريطاني يبدو أنها تفسير لها، لتصل بالموضوع السابق، وبهذا تم توضيح شفاء المشلول بصورة وُضعت على الرأس، وان القصة نفسها لها منمنمتين، وينبغي ان نعترف ان الأصل يحمل هذا المكان بصورة جيدة...

٣١. غسل أقدام التلاميذ:

الملف (F.127^v)، العمود الأول باتجاه الأعلى، اللوحة XVI. — هناك بين الجزئين من المشهد، إنجيل يوحنا ١٣: ١ — ١٩ بالنسبة لفرض الظهر ومراسيم غسل أقدام التلاميذ، خميس الفصح.

المنمنمة مؤطرة بخطين باللون الأسود، محذوفة من الأسفل، حيث تظهر الخطوط الحمراء؛ والأرضية مذهبة؛ دون أرض. الطراز العماري قياسي مع المنمنمة بوجود أروقة، او رواقين اثنين ويتعارض ذلك مع الأقواس. أما الخط الثاني فهو أخضر؛ مع وجود لون أحمر في الوسط، وأزرق في الأطراف إذ نسي الرسام، ان يرسم النقش الخاص بالتشبيكة الزهرية.

والمسيح: واضعاً معطفه جانباً، يرتدي جلباباً أزرقاً ووزرة بيضاء، يلف بها ويطوي الركبة ويمسك بيده قدم بطرس، الذي يمدّها في حوض ذهبي. وكل الشخصيات لها ما يشبه الهالة المذهبة.

بطرس: جالس في نهاية مقعد، الجلباب مرفوع قليلاً نحو الركبتين، يُعرض بيده أقدامه ويحمل اليد الأخرى على رأسه. وهناك أربعة تلاميذ جالسين على المقعد نفسه، لا يتحركون وهم يُعربون عن دهشتهم وإعجابهم، بالحركة الرزينة لليد المرفوعة. على الصف الثاني نجد سبعة تلاميذ آخرين، يعيرون عن المشاعر ذاتها، واضعين يدهم على فمهم. الأول: يظهر على اليسار، ويُعرف بأنه يهوذا بجلبابه الأصفر ودون معطف، ونجد شعره الأسود ووجه أمرد يمد بيده تجاه المسيح. ونجد عليه هالة مثل الآخرين. وكل الأنظار متجهة نحو السيد، في حين هو ينظر الى بطرس، مُحدثاً أثراً عميقاً للتركيز.

وتعد المنمنمة رائعة بألوانها، والألوان الفاتحة هي التي تهيمن على مجموعة الملابس: الأخضر والبنّي أو الماروني والأحمر الذي تم تخفيفه، والبنفسجي الشاحب ويعطي اللون الأزرق بدرجاته انعكاسات جديدة، ويشكل الكل تناسقاً دقيقاً، مع وجود بعض البقع الصفراء، التي تتفق مع اللون الوردي للوجوه، والألوان الأخرى الموجودة على الأرضية.

ونجد سلسلة من الألوان في الملابس، الأول على اليسار: أخضر وبنفسجي فاتح وهي لبطرس، أصفر وخبازي بنفسجي؛ بنفسجي وأزرق مع إضاءة صفراء وخبازية وبنية؛ وأزرق وخبازي عميق وبين هذه الأخيرة يبرز الأصفر. أما الصف الثاني: أصفر جلباب واحد؛ أخضر وأحمر صارخ قليلاً؛ ماروني وبنفسجي؛ أخضر وبنفسجي؛ أزرق وأخضر؛ أصفر وماروني؛ أزرق المعطف المرئي الوحيد. تم الاحتفاظ بالمنمنمة بشكل جيد، ما عدا بعض البقع.

في نسخة المتحف البريطاني 7170، نجد الرسم نفسه وكذلك الأرضية العمارية، مع اختلاف في إضافة المزيد من الزينة على الواجهة وقواعد الأعمدة، وأيضاً الهالات مع وجود الأقواس. ونجد القوس الوسطي أكثر ارتفاعاً بحيث لا يشكل أية رتابة مع البقية؛ مع استثناء واحد وهو أن المنمنمة عالية أكثر مما تكون عريضة، في حين نجد في مخطوطة الفاتيكان عكس ذلك. ومن ناحية أخرى نجد نفس الحركات. أما سلسلة الهالات فأنها تقع بنفس المستوى، عدا تلك التي تعود الى يهوذا في طرف اليسار، أما المقعد الذي يجلس عليه التلاميذ، فإنه يبدو أكثر وضوحاً مما هو موجود في مخطوئتنا. وتوجد كتابة منقوشة في الأسفل.

٣٢. العشاء الأخير:

الملف (F.128^f)، العمود الأول في الوسط — اللوحة XVI — تسبق بداية سرد العشاء حسب أنجيل متى ولوقا ويوحنا، بالنسبة للفرض الأول للمساء في الجمعة العظيمة، وفي الحقيقة هي لمساء الخميس، قبل القداش. تمثل هذه المنمنمة الوجه الآخر للمنمنمة السابقة، وقد اراد الرسام ان يجيب عليها بروحية الشكل، وكذلك بكل الألوان المستعملة فيها.

التأطير بخطين بالأسود. أرضية ذهبية، مع شريط عريض لأرض باللون الأخضر الغامق، في الأعلى، يُظهر الشكل العماري صفوف من البناء الحجري كثير المقرنصات. الأولى: بألوان متتابعة من الأخضر والأحمر متوجه بمستطيلات صفراء وزرقاء، والتي تزينها بالتشبيكة الزهرية غير النهائية. وفي الثانية: لا نرى سوى نقاط او بُقع باللونين البنفسجي والأزرق، بصورة متعاقبة.

اما المائدة فهي مغطاة بغطاء أبيض، فيه نقاط باللون البني الذي يتدلى إلى الأمام، والتفاصيل مذكورة من أجل الحفاظ على تناسق الألوان. ويوجد شريط وردي بلونين متناسقين، مع الوجوه ومع الأغصان. وعلى المائدة هناك صحن كبير بثلاثة أرجل، فيها قطع من شرائح لحم الحَمَل وثلاثة أقداح، اثنان كبيران وآخر صغير جميعها مذهبّة. والصورة الجانبية للأقداح ذات الأرجل، هي مخروطية كذلك التي عُثر عليها حديثاً في سوريا، او قطع عديدة من كنز القديس مرقس في البندقية.

وأمام المائدة، وعاء كبير بمقبضين من ذهب، مع ديك بألوان: الأحمر والأبيض والأزرق والأخضر الغامق، لكي يتم الإعلان عن الخيانة التي جرت.

المسيح: جلاباب أزرق ومعطف بني، جالس في الطرف الأيسر، على مقعد أصفر، يحمل كأساً بيده اليسرى، رافعاً اليمنى للتبريك، او بالأحرى للحديث مع بطرس، ذلك لأن الأخير جالس قبالة، وينظر الى السيد معرباً بالحركة عن دهشته وعن إنكاره.

ويتجمع التلاميذ، متراسين حول المائدة، ونحو الوسط نَمِيّز يهوذا بجلبابه الأصفر، دون معطف وبصورته الجانبية غير المسرّة وبحركة من يده المتقدمة نحو الصحن. هناك هالة. ولكن هناك اثنان من التلاميذ نحو اليسار، ليس لهم اية هالة، ومن دون شك يُعزى ذلك الى النسيان، وللعديد منهم نجد ان الهالة كبيرة. اما ألوان الملابس للتلاميذ، فهي من اليسار الى اليمين، باستثناء ثلاثة منهم، حيث لا يُرى سوى رؤوسهم لون قرمزي فاتح؟ وأحمر، وقرمزي وأزرق، خبازي وأزرق، ماروني فاتح وماروني غامق، اصفر ليهوذا، أزرق وبنفسجي، أزرق وأخضر، أزرق وأحمر لردن ضيقة صفراء، أخضر وبنفسجي لبطرس. وتعد هذه الألوان مرئية بدرجة أقل من المنمنمة السابقة، وتقدّم التناسق نفسه الذي يتعامل مع اللون الوردي للوجوه، ودرجات الألوان الفاتحة للمائدة.

تم الاحتفاظ بالمنمنمة بصورة جيدة، ما عدا بعض الآثار على الأجزاء البيضاء، وهناك تقشط قليل وبقع صغيرة من الصبغ بقيت في الرسم.

في نسخة المتحف البريطاني 7170، نجد المنمنمة نفسها، ما عدا الديكور المعماري المتكون من أقواس، مثلما هو الحال مع المنمنمة السابقة، خمسة أقواس في

الصف الأول، والوسط أكثر ارتفاعاً وأكثر عرضاً من البقية. ولا نجد أية أعمدة ولكن معظمها محجوب بالمدعويين؛ يهوذا بنفس المكان بجانب لوقا، وبنفس الملابس ونفس الصورة الجانبية والحركة، سوى انها خالية من أية هالة، وعلى المائدة نفس عدد الكؤوس ولكنها مرفوعة أكثر، والكأس أقل عرضاً وفيها شريط معقود.

٣٣. مناقلة التلاميذ:

الملف (F.129^r)، العمود الثاني في الأعلى، اللوحة XVII — تسبق السرد الخاص بالالوخارستيا حسب أناجيل متى ولوقا ويوحنا، بالترتيب لقداس مساء خميس الفصح.

إطار المنمنمة بخطين باللون الأسود. أرضية مذهبة، مغطاة في معظمها بهندسة عمارية، خضراء وحمراء، لا يوجد فيها أرض ولا تمثل المنمنمة نمطاً بيزنطياً لعشاء التلاميذ، وتُظهر المسيح وهو يقدم الكأس لتلاميذه، الموزعين على صفين. وأرضية المعمار ثلاثية الشكل: في الوسط هناك أقواس حمراء مع نقش يضم زخرفة نباتية محذوفة، أو أنها ممسوحة والتي فتحتها تزييد من هالة المسيح، وفي الأطراف أقواس فنية من نمط إسلامي، مؤطرة بحافة كبيرة مع تشبيكة زهرية في الجهة اليمنى، ونقش أخضر مع تشبيكة زهرية صفراء.

أما عرش المسيح، فهو واسع دون مسند للظهر، واجهته حمراء بنقش متعرج وسجاد بنفسجي، مع وسادة خضراء مذهبة الحافات، وفي الأمام وسادة مدورة أو مستديرة خضراء بمثابة كرسي. وعلى الجوانب، هناك شريطان أحمران بين أقدام التلاميذ، تعطى انطباعاً عن دكة تعمل على إطالة العرش.

والمسيح: جالس في الواجهة، بجلباب أزرق ومعطف ماروني، إلا أن ثلاثة أرباع جسده إلى اليسار، يُمسك بيديه كأساً مشابهاً، للكأس الذي لاحظناه في المنمنمة السابقة، ولكنه أكبر وله قاعدة، ويقدمه إلى شفاه بطرس، وهو بجلباب أخضر ومعطف بنفسجي، يتقدم جانبياً بانحناء قليل ويده إلى الأمام. يتبعه اثنين من الشيوخ ربما اندراوس، بجلباب خبازي ومعطف أخضر زيتوني، ومتى بجلباب أزرق ومعطف أحمر ناري. وفي الصف الثاني: ثلاثة جميعهم دون لحى، اثنان منهما ممسوحان، وألوان الأغطية لون واحد لكل شخص وهي أحمر وأزرق وبنفسجي.

وفي مجموعة اليمين، تلاميذ لا يتحركون، ينتظرون دورهم: واحد أمرد ربما هو يوحنا، بجلباب بني ومعطف خبازي، ثم هناك ثلاثة آخرين بلحية وبألوان: بني، أزرق، أخضر وبنفسجي، خبازي وأحمر ناري. وفي الصف الثاني اثنان غير ملتحيان، أحمر وأخضر، أزرق وبنفسجي.

ومن الواضح ان الرسام ادعى، انه رتب التلاميذ حسب الحضور: كبار السن أولاً ثم يوحنا على الرغم من كونه صغيراً، وذلك بسبب مكانته وكرامته الخاصة، ثم الرجال الناضجين، ثم بعد ذلك الشباب الصغار.

وعلى الرغم من أننا نجد درجات ألوان البنفسجي على الأغشية، والأزرق والخبازي للمنمنمتين السابقتين، إلا أن الأثر مغاير وذلك بسبب اللون الأحمر الممزوج، والتعارض الكبير في الأرضيات العمارية.

يبدو أن المصورة تعاني التلف في موضعين: وجه المسيح وهو شبه ممسوح، بسبب قُبَلات المؤمنين ومقيمي القُداس؛ وصورة الشاب الذي على اليسار من الأعلى، حيث أصابها بعض التشوّه وهي من دون شك صورة يهوذا.

في نسخة المتحف البريطاني 7170، نجد الرسم مماثلاً له، وقد جرت تعديلات على الديكور العماري، فالأقواس على خطين: بحيث يمثلان أرضية غسل الأقدام، وفي العشاء مع هذا الاختلاف الخاص بالقوس الوسطي، الذي يُؤطر صورة المسيح، وهو أصغر من الأقواس الأخرى. وهناك طراز خاص بالأقواس، مع تشبيكة زهرية نباتية، ونجد تجمّع الشخصيات: اثنان وأربعة على اليمين، ثلاثة وثلاثة على اليسار. والحركات نفسها ولكن بعض الصور محجوبة لأن الأشخاص مزدحمين كثيراً؛ فالموجودة في الصف الثاني لا تظهر إلا بالكاد. هناك كتابة منقوشة في الأسفل.

٣٤. القبض على المسيح:

الملف (F.133^r)، العمود الأول في الأسفل، اللوحة XVIII بعد السرد الخاص بهذا المشهد في الأناجيل الأربعة، للفرض الثاني في ليل يوم الجمعة العظيمة، متابعة الفروض والمنمنمات (n^o.3).

لقد عانت هذه المنمنمة والتي تليها تلفاً كبيراً، وذلك لنفس الأسباب التي ذكرت حول المنمنمة السابقة، حيث هناك تلطيخ كثير وان الحبر مطبوع على الصفحة المقابلة، وهناك قشط أيضاً. كما أن التفاصيل الخاصة بالصورة لا يمكن تمييزها تقريباً، ولكنها محددة أكثر بمنمنمة لندن (الشكل ٤٣).

الإطار بخطين باللون الأسود. الأرضية حمراء. الأرض خضراء.

المسيح واقف في الواجهة: جلباب أزرق ومعطف ماروني، يقبله يهوذا بجلباب قرمزي ومعطف أصفر، والذي يأتي من اليمين. ومن جهة إلى جهة أخرى هناك جنود يرتدون الخوذ: ثلاثة في كل جهة، أولئك الموجودين على اليمين اثنان، واثنان على اليسار ينظران إلى المسيح، والآخر بالقرب منه ويمسك به أيضاً، مديراً الرأس باتجاه معاكس. ملابسهم متعددة الألوان، بدروع مطرزة وجلباب بدرجات، من اللون الأحمر والأخضر والبنفسجي؛ حاملين السهام والرماح.

بطرس: بجلباب أخضر ومعطف بنفسجي واقف على اليسار، مع حسام طويل، وعين الجندي قريبة من المسيح، الذي يبدو أنه يدير الرأس بصورة متعمدة، والجنود الموجودين على اليسار مع هالة، ولكن ليس لأولئك الموجودين على اليمين وكذلك ليس ليهوذا.

في مخطوطة لندن 7170 لا يوجد هالات أخرى ما عدا هالة المسيح وبطرس، وبالنسبة للبقية فأن هذه المنمنمة التي قادتنا في الوصف هي مشابهة لمنمنمتنا، ولكننا سوف نلاحظ كيف تم تقليص الارتفاع مقارنة مع العرض، ولا يوجد سماء فوق الرؤوس تقريباً. هناك كتابة منقوشة في الأسفل.



الشكل ٤٣: القبض على يسوع، المتحف البريطاني، 7170.

٣٥. امام قيافا:

الملف (F.133^٢)، العمود الثاني في الأعلى — اللوحة XVII — يسبق السرد "المنسّق" لحكم المسيح من قبل قيافا، للفرض الثالث في ليل الجمعة العظيمة، وهذا يثبت الموضوع بصورة مؤكدة.

المنمنمة مؤطرة بخطين باللون الأسود. أرضية سوداء، الأرض شريط نحيف بنفسجي، صافية في اليمين ومتباينة في اليسار.

الى اليمين، قيافا: لحية بيضاء، ثوب طويل أصفر، جالس في الواجهة على الطريقة التركية (العربية) على مقعد كبير مستطيل الشكل، خشب مذهب، في الواجهة بنفسجي مع نقش سداسي الشكل، فيه تشبيكات زهرية. والظهر مربع باللون نفسه ولكن فاتح؛ اما الكاهن طويل بهالة وأيديه مرفوعة أمام الصدر، بحركة تثير الدهشة او



الشكل ٤٤: يسوع امام كبار الكهنة، المتحف البريطاني، 7170.

الغضب، يدير رأسه نحو اليسار الى شخص ذي هالة مماثلة، وتسريحة معينة واقف وراء المقعد. انه متهم. وخلف قيافا وعلى اليمين، رأس آخر بمنظر جانبي فوق ظهر المقعد، ويبدو أنه يتحدث اليه، وليس له أية هالة، وله غطاء للرأس يبدو ان هذه الرأسية

نسائية، وهذا يجعلنا نفكر في زوجة بيلاطس وصورة كبادوقية، إلا أنه ليس من المؤكد أنها هي بنفسها. والصورة الجانبية في مخطوطة لندن، تشير الى رجل وليس الى امرأة ولكن مهما يكن الأمر، فإن هذه الصورة التي يبدو أنها تتحدث او تهمس بأذن القاضي، أنها جاءت نتيجة ارتباك بين حكم بيلاطس وحكم قيافا.

وفي وسط الرسم، نجد المسيح: جلباب أزرق ومعطف ماروني، واقف أمام القاضي وهناك صورة لجندي بجلباب أحمر. وفي الزاوية اليسرى بطرس الرسول: جلباب أخضر مع معطف بنفسجي، جالس القرفصاء على الأرض، يد على الركبتين والأخرى على الوجه. وينظر الى المشهد بنوع من الألم، خلفه شخصيات عديدة مرتبكة، ومن بينهم يمكننا ان نميز جندياً بخوذة وهالة، ويبدو حسب نموذج لندن ان يكون له كهنة التلميذ يوحنا، الذي قدم مع بطرس بحضرة الكاهن قيافا.

هناك بعض اللطخات على الصورة بحيث تجعلها غير قابلة للتمييز، ويبدو أن صورة قيافا واليهود والحرس قد اسودت بالرسم، كما ان قبلات المؤمنين أدت الى فرش هذا اللون على وجه المسيح.

في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، نجد أنه تم الاحتفاظ بالمنمنمة بصورة جيدة، وهي مشابهة للصورة الموجودة في مخطوطة الفاتيكان، ولكنها تتميز عنها في نقطة مهمة واحدة: هي ان الشخصية الموجودة قبالة قيافا، لا يمكن ان تكون إلا حنانيا، لأن الوصف المكتوب في أعلى الرأسين، تسمي "الكهنة الكبار" وحاول صانع المنمنمة ان يجعله يجلس على مقعد قيافا الى الخلف قليلاً، وهنا نجد تقليداً ليس بالدرجة الدقيقة للرسوم الكبادوقية حيث يجلس قيافا وحنانيا جنباً الى جنب وعلى العرش نفسه، اجتماع في لوحة واحدة تتضمن قصتين مختلفتين سردهما البشير يوحنا، لاحظ حركة قيافا: يمسك جلبابه بيديه لكي يمزقه كما في الكبادوقية. اما البقية من الرسم فهو مشابه لمخطوطة الفاتيكان، فقط وجه المسيح واثنين من التلاميذ لهم هالة. وهناك نقوش مكتوبة في الأسفل، تسمي "الكهنة العظام"، المسيح واثنين من التلاميذ.

٣٦. تتكر بطرس للمسيح:

الملف (F.135^r)، العمود الأول، نحو الأسفل — اللوحة XVIII — صورة تتعلق بالموضوع السابق، وليس بالموضوع اللاحق، وذلك لأن سرد تتكر بطرس للمسيح، هو في نفس الموضوع الخاص بحكم قيافا.

مؤطرة بخطين باللون الأسود. أرضية حمراء في الوسط، مع مقطع من السماء الزرقاء في الأعلى، وهناك فن عماري كثيف في الجهتين.

وعلى اليسار، جدار بلونين رمادي — أزرق في الأسفل، فاتح أكثر في اليمين وغامق أكثر في اليسار. أخضر في الأعلى، مع مسار أصفر بين الاثنين، حيث نجد الديك قد استقر في موضع على الصورة من جهة بطرس: الريش بلون خبازي — ذهبي

وعرفه أحمر. وعلى اليمين هناك صرح معقد: باب منزل مفتوح في جدار أصفر، متوج بصف مزدوج مع وجود مفاصل بشكل أزهار بألوان: الأخضر والأحمر في الصف الأول، وخبازي في الثاني، الى الأعلى قليلاً مع أرضية مذهبة.

وفي الفتحة السوداء في الباب بقوس مكسور، تبدو الخادمة: ثوب أخضر طويل، غطاء بنفسجي على الرأس وحول الرقبة، مع وجود ستار بلون الخباز وتتقدم اليدين الى الأمام، بحيث انها تعطي انطباعاً بالدهشة.

في الفضاء الرئيس، يتم استجواب بطرس من قبل أحد الحراس، الذي يرتدي جلباباً قرمزيًا قصيراً. وخوذة زرقاء — رمادية مع غطاء الرقبة باللون نفسه وحسام طويل في اليد، يجيب التلميذ بالنفي ناكراً ان تكون له علاقة بالمسيح، اليدين ممتدتين ومفتوحتين امام الصدر.

وفي الزاوية اليسرى، بطرس نفسه: هنا الجلباب بنفسجي والمعطف أخضر، جالس على مقعد أصفر ووسادة حمراء يبيكي، وهو يضع غطاء على وجهه والذي هو بلون بنفسجي وبدرجات لونية مثل الجلباب، وهنا نجد ندامة بطرس في الصورة نفسها؛ إن لجميع الشخصيات هالة، والمنمنمة بحالة جيدة ما عدا وجه الخادمة، التي تبدو أنها ملطخة بالرسم.

في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، الرسم نفسه، إلا أن أجزاء الشخصيات بدينة، والمعمار الذي له قبة، فيها طراز مميز واطى، ولا يصل ارتفاع الباب الى ارتفاع هالة بطرس. وتبدو المنمنمة أكثر عرضاً من الارتفاع، وخلف بطرس هناك باب نظامي، أما رأس الجندي فإنه يُرى بصورة جانبية دون هالة، والرأس مرفوع مع أنف مدبب من الأمام.

لا توجد كتابة منقوشة.

٣٧. الصلب:

الملف (F.139^r)، على عرض العمودين، الى الأعلى قليلاً، فوق وسط الصفحة — اللوحة XIX — تسبق السرد المنسق للإدانة والصلب، لفرض ظهر الجمعة العظيمة، ثم بعد ذلك السرد المنسق لموت المسيح، لفرض الساعة التاسعة.

تأطير بسيط بخطين باللون الأسود دون حافات مطرزة، أرضية زرقاء غامقة، لا توجد أرض. وبالنسبة للطراز المعماري فهناك جداران باللون الأصفر، لها قواعد مميزة بسمات أفقية، وبألوان تميل الى الأحمرار. وهناك فواصل: في اليسار باللون الأخضر وتبرز على حاجز يشكل أرضية، وعلى اليمين حمراء على حاجز أخضر. وفي الأعلى: هناك بصلتان باللون الأخضر بديكور من زخرفة نباتية، مع وجود شجرة بلوط وزهرة مذهبة. وفي الزاوية اليمنى، في الأعلى دائرة حمراء قرمزية في الوسط، يتوهج شعاعاً باللون نفسه: انها الشمس، ومن المدهش حقاً غياب القمر في الجانب الثاني. فهو موجود

في النماذج البعيدة البيزنطية — الكبادوقية حيث استقينا منمناتنا. (لندن والفاثيكان).
ولكن النموذج الأصلي حذفها وذلك لأن الشمس وحدها ذكرت في الإنجيل.

و
الصلب
يب
من
الخش
ب
البنى
المجر
د،
باللو
ن
القرم
زي
والخ
بازي
بين
جدار
ين،
وهذا
يمثل
باب
أورش
ليم.
ولكن
خلفه
نجد
كتلة
بنية
من
البناء

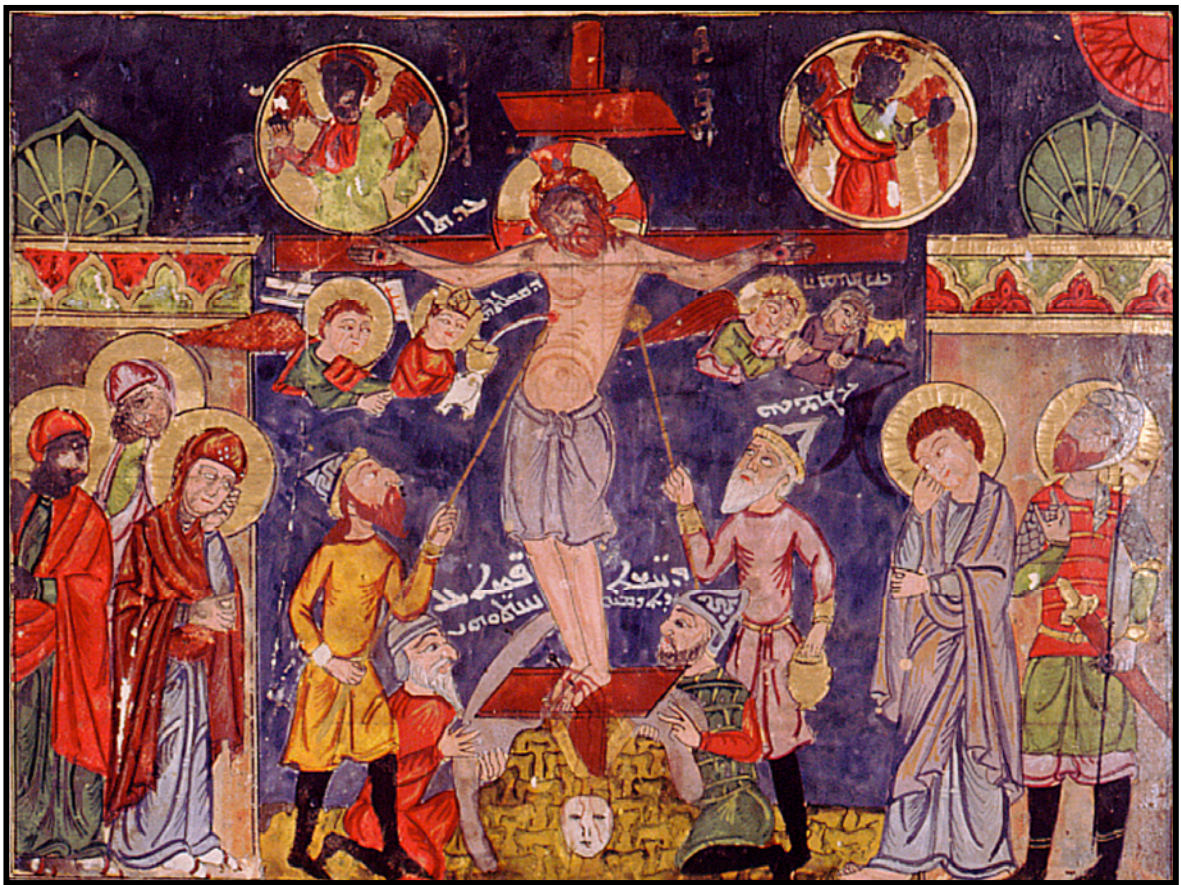


الشكل ٤٥: الصليب، كوجلوك دي كيليجلار، كبادوقيا، جرفانيون.

ذات دكة، ونجد حافتها في اليمين، ذات درجة من الألوان البنية الشفافة، مع خطوط سوداء. وفي هذا المكان، نجد رابية الجلجثة، وقد ظهرت هذه على نموذج لندن، وربما تكون هذه رغبة الرسام.

نجد جمجمة آدم مثبتة عند قدم الصليب. وهنا نجد انه تم تمثيل المسيح بهذه الصورة، مثلما هو الحال مع الرسوم الكبادوقية في القرن الحادي عشر، الذراعين مطويين الى المرفقين، والعيون مغلقة والرأس منحني نحو اليسار، والجسم مائل قليلاً بنفس الاتجاه، والركبتين مثنيتين، والقدمين باستدارة نحو اليسار، وهناك وزرة بلون لازوردي على الخصر.

وفوق الصليب هناك ملاكان يشاهدان بنصف أجسامهم، مع حلية ذهبية مطوقة



الشكل ٤٦: الصليب، المتحف البريطاني، 7170.

باللون الأحمر، يرفعون الأيدي وبحركة تدل على الذهول المؤلم، بجلباب أخضر ومعطف أحمر للأول والثاني بجلباب أحمر ومعطف أخضر والأجنحة لا ترى إلا قليلاً، بنية على اليسار وزرقاء على اليمين. انهما يعادلان الملاكين الحزينان النازلان من السماء، واللذان نجدهما دائماً في الأيقونات البيزنطية والكبادوقية.

وعند ذراعي الصليب، هناك مجموعتان من الأشخاص تُرى بنصف جسم، كما لو أنهم تحملهم الغيوم دون أن يتم رسم ذلك. وعلى اليسار، يوجد ملاك بجلباب أخضر وجناح قرمزي - وردي وأبيض يدفع أمامه امرأة بثوب أحمر يمسكها بيديه الممتدتين، وإناء من ذهب ويقترب من جهة المسيح: إنها الكنيسة التي تجمع دم المخلص. وعلى اليمين هناك ملاك آخر بجلباب أخضر وجناح بني وأبيض يدفع بالكثف امرأة، بثياب خبازية فاتحة، ويبدو أنها تسقط والذراعين إلى الأمام. إنها الكنيسة سينا كوكو. والصورة من أصل غربي وليس شرقي، تبنته القسطنطينية منذ نهاية القرن الحادي عشر أو بداية القرن الثاني عشر، مع تحويلها نوعاً ما ومن ثم اعطائها الصبغة التي هي عليها الآن.

ومن الجانب الأيمن، كما هو الحال من الجانب الآخر من الصليب، هناك مجاميع عديدة، أولاً: حامل الرماح، اليسار جلاباب أصفر، وشاح خبازي فاتح، ثم حامل كيس من الجلد أو جراب، والإثنان بخوذة، الأول: بلحية حمراء والثاني: بلحية بيضاء.

وعند قدم الصليب هناك جنديين بخوذة، مع غطاء حول الرقبة معدني، للذي في اليمين يسحب بالاتجاه المعاكس، مثلما يريد المشاجرة، جلاباب المسيح بنفس اللون اللازوردي، مثل الوزرة ولكن بلون شفاف. أما بالنسبة للجندي على اليسار: فإنه يرتدي جلاباباً أحمر، وبالنسبة لليمين جلاباب أخضر، وبأكمام قصيرة بلون أحمر.

وعلى اليسار، هناك مجموعة من النساء بمواقف مؤلمة، العذراء: ثياب زرقاء مع لون بني منحنية بسبب المعاناة، اليد اليمنى إلى الأمام واليسار على الخد، وامرأة أخرى في الصف الثاني، حجبت بشكل كبير بثوب أخضر - بنفسجي، أما الثالثة: بثوب أخضر وأحمر، اليد اليمنى على الخد والأخرى تساعد المرفق.

وعلى اليمين شخصية نسائية بملابس زرقاء وأحذية بلون لازوردي، مثل أحذية المرأة الأخرى اليد اليمنى على الخد والأخرى إلى الأمام، والحركة متناسقة جداً مع حركة العذراء؛ ونجد يوحنا بوجه أمرد وربما اخذه أو عده امرأة، ولكن قام بإجراء التعديلات على الملابس والأحذية.

في الخلف، هناك قائد: ثلاثة أرباعه إلى اليسار، اليد اليمنى مرفوعة أمام الصدر، واليد اليسرى على غمد الحسام. وينظر إلى المسيح بانتباه، وعلى الجلاباب الأخضر قبعة حمراء.

ان جميع الأشخاص لهم هالة.

والممنمة بحالة جيدة ما عدا الوجه، إذ تُعرض لبعض التشوه ومن دون شك بسبب قبلات المؤمنين، وعلى الرغم من وجود الموزلين، نجد ان اللون قد تعرض للتلف في الجهة اليمنى.

في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، رسم متماثل ولكنه يتضمن اختلافات مهمة، وجود القمر مقابل الشمس تعطي الانطباع عن وجود نموذج أصلي، وجود القديس يوحنا على اليمين وكذلك حركته، وكذلك رابية الجلثة ظهرت بصورة مقاربة للرسم البدائي، ويتضمن الرسم الموجود في مخطوطة لندن الجنود، وهم راكعون عند قدم الصليب، ربما هناك مشهد ما مألوف في الشرق.

ان رسم القائد مع الرمح والحسام بنفس اليد متطابق مع النموذج الأصلي، والذي ابتعدت عنه منمنتنا، وكذلك صورة Esope والوعاء هنا نجده اناء بمقبض.

هناك اختلاف اكثر اهمية في الاشخاص، في كنيسة سيناكوكو صومعة يُرى الأثنين بنصف الأجسام ومحمولين في الهواء، مثلما هو الحال مع مخطوطة الفاتيكان. إلا أن الأولى: متوجه وفيها هالة، والثانية: دون هالة والتاج يسقط من الرأس، وسارية العلم او الشعار الأسود مكسورة. وتعبّر كل هذه التفاصيل، عن روحية الأيقونة الغربية. ويمكننا الاعتقاد أن صانع المنمنمة أدخلها في الرسم، واستطاع ان يستعيرها ويرسمها او ينحتها، بعد أن أخذها من الصليبيين. ومن المهم ان نلاحظ هنا التأثير القادم مباشرة من الغرب بواسطة بيزنطة، وجرت عملية تحويلها، ومن ثم اجراء تعديلات عليها، بالتأثيرات المباشرة من الشرق اللاتيني. لا توجد هالة على الجنود الأربعة او الحرس حول الصليب.

هناك أسماء ونقوش في الأسفل.

٣٨. الإنزال من الصليب:

الملف (F.142^v)، العمود الأول الى الأسفل — اللوحة XX — يسبق السرد المنسّق للأحداث، التي اعقبت موت المسيح، لفرض عبادة الصليب. إطار مع شريطان من ذهب، وخطين باللون الأسود في الداخل والخارج. أرضية لازوردية بلون شفاف، ولا توجد أرض. يوجد كشط على الورقة مما أدى الى تدمير المنمنمة، ولكن من الممكن إعادة جميع العناصر بكل تأكيد، وبفضل صورة لندن نجد ما يماثلها في الصورة عندنا. والصليب، خشب بني، مع حافة قرمزية موجودة في الوسط، على رابية باللون نفسه. جسد المسيح الذي يده مبسوطتان وعيونه مغلقة، هابط نحو اليسار، اليد اليمنى



الشكل ٤٧: الإنزال من الصليب، المتحف البريطاني، 7170.

تمسك بها العذراء، من خلال يديها الضاغطة عليها، اليسرى يقبلها القديس يوحنا؛ اما وزرة المسيح وهالته فهما باللون اللازوردي. العذراء: بملابس زرقاء — مارونية والى الخلف، امرأة أخرى: بملابس خضراء وحمراء في موقف مؤلم، اليد اليمنى الى الأمام واليسرى مفتوحة ومدفوعة الى الوجه.

ويوحنا: ملابس قرمزية ومعطف قهوائي شفاف، يُمسك وبحركة حيوية اليد اليسرى للمسيح؛ وخلفه امرأة: ملابس لازوردية مثل لون وزرة المسيح، لها وضع متناسق مع المرأة المقابلة.

يوسف الرامي(*) ونيقوديموس: ينهمكان لانزال جسد المسيح من الصليب. الأول: بملابس بنفسجية — خضراء يسنده بالذراعين والكتف، والثاني: بملابس بنفسجية — مارونية يثني ركبته على يمين الصليب، يخرج بمقلع طويل، المسمار الموجود في القدم اليسرى ليسوع.

كل الوجوه عليها هالة، وعلى كل حال تذكرنا الصورة، بالنتائج الكبادوقية، فهي تعطي ذات الشعور بالألم، ولكن هناك بعض الاختلافات في التفاصيل؛ الاختلاف الأساسي، هو في حركة يوحنا للأمسك بيد المسيح.

في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، نجد المنمنمة متشابهة جداً، مع وجود نفس الشريط، والشخصيات قصيرة وبدنية، الرؤوس كبيرة، والرسم مكثف. ولا يوجد سماء.

مع وجود كتابة منقوشة.

٣٩. الوضع في القبر:

الملف (F.143^r)، العمود الثاني نحو الاسفل، اللوحة XX — يسبق السرد المنسق لتكفين المسيح، للسبت المقدس وفرض المساء.

(*) الرامة: وهي تعني العلو والارتفاع. قرينان بهذا الاسم في فلسطين، تحملان ذات الاسم، وهما رامة جنين ورامة عكا، وللأولى على الأغلب هي المقصودة اعلاه.



الشكل ٨: الوضع في القبر، المتحف البريطاني، 7170.

وجود تأطير بشريط ذهبي، مع حافة بخطين من اللون الأسود المعتاد، ولكن تم رسمها جزئياً بيد مرفوعة، الأرضية زرقاء لازوردية شفافة كالصورة السابقة، الأرض خضراء مخططة بالأصفر.

ويبرز الرسم كفن بيزنطي وكبادوقي بكليته، وبهذه الخصوصية الفريدة نجد ان الشخصيات الثلاثة خاضعين. يوسف الرامي: بجلباب بنفسجي ومعطف لازوردي، أكثر زرقاً من الأرضية، يُمسك بجسد المسيح بارتفاع الصدر؛ ونيقوديموس: بالألوان نفسها وبصفة معكوسة فوق الركبتين. ويوحنا: جلباب قرمزي ومعطف بني شفاف يُمسك بالقدمين. وفي الطرف الثاني، العذراء: تثني الركبة وتحنى الى الأمام، وتُمسك بيديها رأس المخلص. والجسد ملفوف بكفن مطوي بلفاف، ولكن دون الخطوط التي نلاحظها

في منمنمة لندن؛ اما الهيئة فقد تم تليينها، وذلك من اجل تمييز شكل الأقدام والركبة والورك.

ومن ناحية أخرى هناك امرأتان، الأولى: بجلباب أخضر ومعطف أحمر، واليدين مفتوحتين امام الصدر والأخرى تجهش بالبكاء، ويمكن ملاحظة حركة الرؤوس المائلة نحو المسيح الذي أغلق عيناه، وهي دلالة على المشاعر الأليمة. جميع الشخصيات نجدها بهالة.

وما عدا الوسط، إذ تعرض الرسم الى بعض التشوه، عند ذراع وكتف يوسف الرامي، فالمنمنمة بحالة جيدة.

في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، نجد ذات الرسم لكنه بأثر مؤسف حقاً، مثلما نلاحظ ذلك في (الشكل ٤٨). نجد ان للشخصيات مواقف متشددة وتعبيرات مثيرة. مع وجود كتابة منقوشة.

٤٠. القيامة:

الملف (F.146^v)، العمود الأول نحو الأسفل، — اللوحة XX — موجود مع السرد المنسق للقيامة، الفرض الليلي ليوم الأحد من عيد الفصح.

إطار بخطين باللون الأسود، أرضية مذهبة، لا توجد أرض. في الأسفل فتحة سوداء ويمكن من خلالها مشاهدة الأبواب المكسورة، والأقفال التي خُلعت، ونجد ان الكتل الصخرية هي ذاتها في نموذج لندن؛ ويمكن ملاحظة ان الرسام حاول رسم، ما يجعلنا نشاهد شكل معماري متهدم.

والرسم هو من النمط الذي نعرفه بالكبادوقي، في الكنائس ذات الأعمدة. والمسيح يمسك بيد آدم، ولكن هنا نقص لصورة Hades المشخص.



الشكل ٤٩ : القيامة، المتحف البريطاني 7170.

المسيح: واقف على خفاقتين باللون البني، يرتدي جلباباً بُنيّاً ومعطفاً بلون الخباز، يحمل في يده اليسرى صليباً كبيراً، ويمسك بيمنه يد آدم لينظر مستديراً الى الخلف، حيث يقوم بحركة نحو اليمين.

آدم: بجلباب أخضر زيتوني، ومعطف أزرق لازوردي وبلحية طويلة وشعر أبيض، جالس الى اليسار، والأرجل متقاطعة والذراعين ممدودتين ينظر نحو المخلص؛ وخلفه حواء بيد مرفوعة وأخرى على الصدر، يصاحب ذلك نظرة وحركة.

وعلى اليمين نلاحظ الأنبياء بأجسام نصفية، داؤد: لحية بيضاء يرتدي ملابس خضراء؛ سليمان: لحية سوداء يرتدي ثوباً أحمر، والاثنان متوجين والأيدي مفتوحة امام الصدر، وفوق ذلك يظهر رأس المعمدان: بجلباب أزرق ومعطف بنفسجي، وبلحية طويلة وشعر كستنائي. وجميع الشخصيات لها هالة، وهالة آدم زرقاء لازوردية، وذلك لأنه يبرز درجة الألوان الصارخة لمعطف حواء. اما الهالات الأخرى، فأنها ذهبية مخططة بالأسود، كما في الأنبياء على اليمين او حمراء كما في حواء والسيد المسيح.

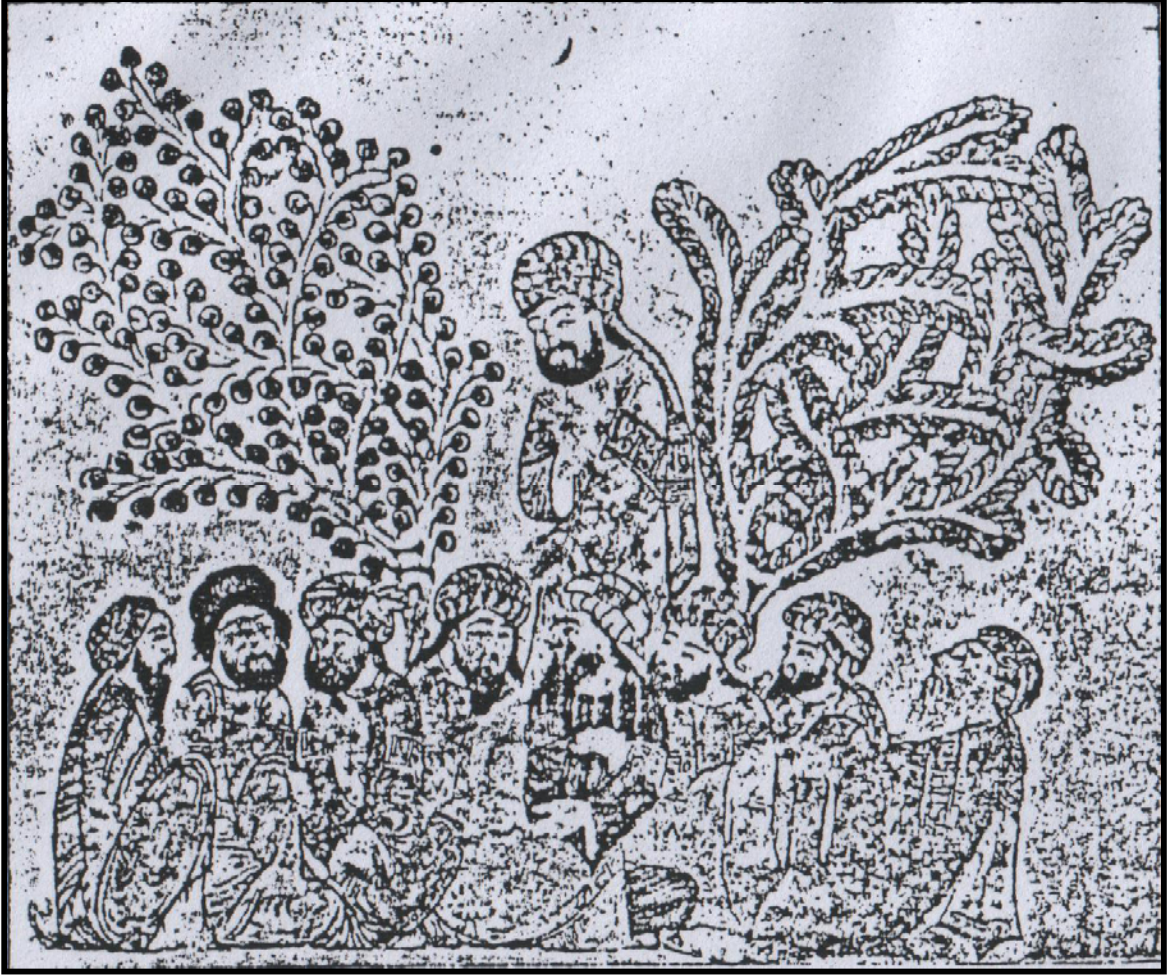
المنمنمة محفوظة بشكل جيد، باستثناء وجه المسيح، الذي أصابته التشوهات، بسبب قبلات المؤمنين.

في نسخة المتحف البريطاني 7170، نجد رسماً مماثلاً جداً، إلا أن المنمنمة التي تحتل عرض الصفحة، فيها إطار على ثلاث جهات، وان الديكورات مختلفة في الأعلى (الشكل ٤٩) وهناك حركات متماثلة للأشخاص، باستثناء اثنين من الأنبياء الملوك، ثم نرى يوحنا المعمدان، يرفع اليد والسبابة ممتدة للتحدث. والصليب بالعارضتين هو من النموذج الأصلي. والمنمنمة التي أصابها الكثير من التخطيم، تمت إعادة ترميمها. هناك كتابة منقوشة في الأسفل.

١٤. ظهور يسوع للنسوة:

الملف (F.146^v)، العمود الثاني في الأسفل — اللوحة XX — يسبق إنجيل — يوم عيد الفصح، فرض الصباح، يوحنا ٢٠: ١ — ١٨. إطار بخطين باللون الأسود، ارضية ذهبية، إلا أنها ليست ممتدة الى النهاية اليمنى، الأرض خضراء مخططة بالأسود.

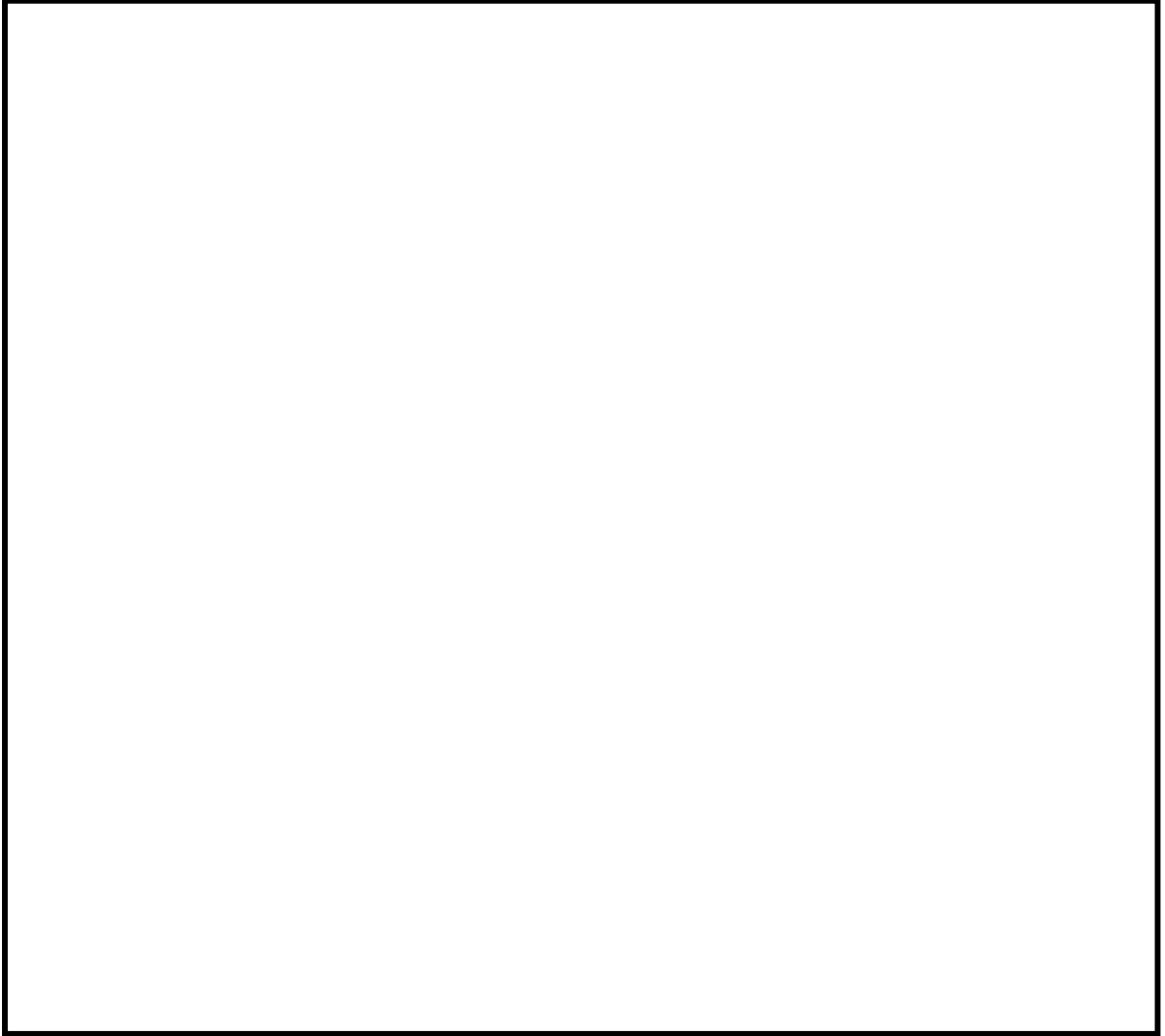
ديكور القبر الذي على اليسار: كتلة من البناء الأصفر مع ركيبتين بلون أحمر، يعلوها بناء فانوسي في أعمدة حمراء وسقف أزرق، وهناك بعض الأشجار على اليمين تملأ المكان؛ الكل بنسق وطراز جيد. هناك شجرة سرو متعددة الألوان مع أوراق، وفي الوسط أخضر غامق، وأخضر شفاف وأصفر، وعلى الحافات أزرق غامق وأزرق



الشكل ٥٠: حديث تحت الشجرة، مقامات الحريري، ١٢٢٧م، باريس 5847، عربي، بلوشييه،

شفاف وأبيض وأحمر وأبيض. هناك شجرة يستحيل علينا تسميتها، والتي أوراقها مثل التيجان بطبقات ألوان مختلفة: أحمر وأبيض وأزرق غامق وأزرق شفاف، وأبيض وأخضر غامق وأخضر شفاف وأبيض؛ وهناك مجال أخضر وخشب بني، وهذه الألوان البراقة متعارضة تبرز على اللون الذهبي المكمود في الأسفل أو الأرضية، وهذا بدوره يمنح المنمنمة ناحية فنية رائعة.

المشهدان الآخران، اللذان يبدو انهما يبرزان بصورة أفضل، يبدو انها ضغطت،



الشكل ٥١: الظهور للمجدلية، المتحف البريطاني، 7170.

لأن صانع المنمنمة أراد ان تشغل هذه الصورة عرض الصفحة كلها. على اليسار ظهر الملاك للنسوة القديسات، ففي فتحة القبر نرى الكفن الذي يلفه، وفي الأعلى نجد هناك الكفن الذي يغطي الرأس. وأمام القبر نجد جنديين وقد انحنيا، مع درع وخوذة باللون الأزرق مطرزة بجلباب أحمر، بالنسبة للجندي الأول والبنفسجي بالنسبة للثاني. ونجد ان عيونهما شبه مغلقة.

وعلى يمين القبر، نجد الملاك بحجم كبير جداً، و بجلباب ومعطف كلها باللون الأبيض، مع طيات بالأحمر والأسود، اما الأحذية فهي حمراء وهو جالس قبالة الحجر البني. وعند اليد اليمنى، نجد القبر الفارغ، في حين انه يتجه او يميل الى الجانب الآخر حيث النساء، وهو دون أجنحة ربما بسبب ضيق المكان، وربما لنفس السبب لم يُظهر

الرسام، أحد كتفيه أو جزء من كتفه الأيسر. أما يده اليسرى فكأنما مرسومة وهي تحمل الصولجان، التي كان ينبغي أن يظهر في النموذج، إلا أنها غير موجودة هنا ربما بسبب النسيان.

وعلى اليمين هناك امرأتان واقفتان، وثلاثة أرباعهم على اليسار، وذلك في وضع متواز: اليد اليسرى على الخد، إناء العطر في اليد الأخرى، الوان الملابس هي: أزرق — ماروني، أصفر — بنفسجي.

الرسم مشابه للصور البيزنطية والكبادوقية إلا أنها معكوسة، النساء قادمات من اليمين وليس من الشمال، وتم تعديل وضع الملاك، ولم تعد الحركة المؤشرة امام الصدر سمة لهذه الصور.

وظهور المجالية هي الأخرى كصورة تم تقليصها: صورتان واقفتان: المسيح بجلباب قهوائي، غامق في المنمنمة (n^o.41) ومعطف خبازي، ومن جانب آخر اليمين مرفوعة، اليسار الى الأمام تتحدث الى مريم المجالية، دون النظر اليها بملابس خضراء وحمراء وهي تصغي دون حراك.

المنمنمة بحالة جيدة، ما عدا بقعة واحدة في الأسفل، كما ان الاستعمال الكثير أدى الى تغيير وتكدير، كل البياضات والتي أصبحت رمادية.

في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، هناك الصورة نفسها في الخطوط العامة (الشكل ٥١) ولكنها بمجال أوسع، والصورة تغطي العمودين وتعلو شريط زخرفي مع تشبيكات زهرية، على شكل صليب اغريقي وصليب القديس اندراوس، على القبر أقواس متعددة، ومتوج ببويصلات. في الأمام ينام الجنود نومة عميقة، الرأس على الركبتين، والملاك له نفس الصورة في البشارة، وبدلاً من ان يخفض النظرة نحو النساء، ينبغي عليه ان يرفعها تجاههن. جناحاه ممتدتان واليد اليسرى ممتدة وتبتعد عن الجسد، ولكن لا تحمل أي صولجان؛ والاثنتان تحملان القناني الخاصة بالعطور. المسيح، الذي هو بعيد عن مجموعة النسوة، يمكن ان يلتفت الى مريم المجالية، التي يخاطبها بصورة جانبية بارزة جداً، وهذه تجيب بيد مرفوعة مع القيام بحركة الى الخلف.

هناك كتابة منقوشة في الاسفل.

٢٤. تلميذ/ عماوس (*)

الملف (F.150^v)، العمود الأول، الى الأسفل — اللوحة XXI — بعد سرد الحدث من انجيل لوقا ٢٤: ١٣ — ٣٥ لقداس عيد القيامة، فرض المساء ليوم الاثنين في العيد.

(*) عماوس: وتعني عماوس: الينابيع الحارة، وهي قرية كانت تقع غرب اورشليم الشمالي بمسافة ٢ كم. (م م).

إطار بخط أسود، أرضية ذهبية مع عدم وجود أرض. في أعلى المصورة هناك شريط زينة بأزهار وردية ذات الألوان: أخضر وأصفر وأزرق، مع وجود فواصل وبألوان: الأحمر والبنفسجي وبالتتابع.

وكديكور معماري، هناك زوايا من الأقواس ذات ثلاثة فصوص مذهبية، مع زخرفة نباتية شبيهة بالأغصان، باللون الأبيض توطر المشهد مثل المنمنمة ($n^0.27$)، وهناك ستارتان مرفوعتان تحتوي نقوشاً من تشبيكة زهرية متعددة الزوايا، الأولى: موجودة على اليسار خضراء، مع أشرطة ذهبية في أعلاها وباللون الأحمر، اما الموجودة على اليمين فهي حمراء مع أشرطة ذهبية وبنفسجية.



الشكل ٥٢: عشاء عماوس، المتحف البريطاني 7170.

في المكان الأول، المنضدة شبه دائرية مع نفس الحاشية الزرقاء، مثلما هو الحال مع صورتني قانا والعشاء الأخير (n^{os}. 19,33). ولكننا نجد أشياءً مستديرة، يبدو أنها كالبز مشابهة لتلك التي يعطيها المسيح الى التلاميذ، وعلى المنضدة التي هي صغيرة وتغطيها أغطية بيضاء، هناك صحن من الذهب فيه أرجل يحتوي سمكة بنفسجية. في الأمام هناك بساط مذهب ثماني، وبخمس خطوط خضراء وحمراء بالتتابع، يفصلها مربعات زرقاء؛ وهناك زخرفة نباتية على المثلثات وأزهار على المربعات.

وعلى الجهتين نجد التلميذين جالسين على مقاعد بنفسجية، دون مسند مطرز بنقوش، تتكون من أضلاع متعددة وباتجاهات متعاقبة. فالتلميذ الموجود على اليسار، بجلباب أخضر ومعطف أحمر، يميز لوقا من القبة، أما الآخر فهو أمردي يرتدي جلباباً بنياً غامقاً ومعطفاً أزرقاً، ويتناول الاثنان الخبز من المسيح.

المسيح: بجلباب خبازي ومعطف بني شفاف، يهيمن على المشهد وبحجم عال، يناول الخبز — او في الحقيقة نصفين لنفس الخبز — ويعقف اليدين بصورة معكوسة اليسار على اليمين. وهذه الحركة التي أصابها التلف في منمنمتنا، يميزها تماماً في منمنمة لندن (الشكل ٥٢). انها حركة يعقوب، وهو يبارك اولاد يوسف، وهنا يريد يعقوب، تفضيل افرام ثاني البكر على البكر نفسه. وهنا لا يوجد شيء مشابه اذا كان للمنمنمة هذا المعنى، فالتفضل معطى لتلميذ غير معروف في انجيل لوقا. ولكن ينبغي ان نذكر انه في الكتاب المقدس افرام او الذي يُعزى الى القديس افرام - نجد اعتبارات او تأملات كثيرة حول هذه القصة ربما بسبب ان الاسم هو نفسه افرام. وهناك توضيح اعتيادي لحركة يعقوب، وذراع يعقوب يرسم صليباً، وهي علامة مميزة، وربما تحت تأثير هذه الاعتبارات، او اعتبارات قياسية أخرى مشابهة، تم ادخال حركة الذراعين في الطقوس الليتورجية. واليوم نجد في الطقوس السريانية في نهاية الرفع، نجد ان مقيم القداس يأخذ صينية الكأس في اليد اليمنى والكأس في اليد اليسرى، ويجعل اليدين بصورة صليب. ومن الممكن الاعتقاد، بأن صانع المنمنمة قد فكر، بهذه الحركة الليتورجية الطقسية الخاصة بالتعاليم، عندما يعقف اليدين امام المسيح.

في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، نجد رسماً متماثلاً، ونجد الديكور المعماري نفسه، مع بعض الاختلافات في تفاصيل الزينة. وان شخصية المسيح تتجاوز في حجمها كصورة، على الاثنين الآخرين، كما ان الهالة اكبر حجماً، ونجد ان رسم الوجوه كان دقيقاً وصافياً. وتوجد كتابة منقوشة في الأسفل.

٣٤. المسيح وتوما:

الملف (F.163^v)، العمود الأول الى الأعلى — اللوحة XXI — يسبق السرد في إنجيل يوحنا ٢٠: ٢٦ — ٣١، لفرض صباح يوم الأحد بعد عيد القيامة.

إطار بخطين باللون الأسود، أرضية ذهبية ولا توجد أرض. الديكور المعماري معقد حيث ان القبة تملأ الإطار؛ ويوجد قوس كبير يفتح بين كتلتين من البناء الأخضر، يعلوها جدارين باللون الأزرق، وبشكل متعدد الأضلاع باللون الأبيض ودوائر باللون الأصفر، مع وجود جبهتين باللون البنفسجي مذهبة بزخرفة نباتية. على القوس توجد قبة خضراء، في أعلاها تقاحة مذهبة، ويوجد ما يشبه الحجاب الأحمر موضوع في الأعلى، والأطراف فيها خطوط متعرجة. وتوجد قاعدتين صغيرتين ذات درجات مختلفة من الألوان: القرمزي على اليسار والخبازي على اليمين، وفي أسطح القبة نجد تشبيكة زهرية سوداء مع أرضية وزوايا خضراء.

وتحت القوس ثلاث دكات، خضراء في الأسفل ثم حمراء وزرقاء؛ والمسيح بجلباب بني شفاف ومعطف بلون الخباز، واقف على الدكة الثانية، يُمسك يد توما وبحركة ضاغطة يلمس الجرح؛ والتلميذ بجلباب أحمر ومعطف أخضر ويبدو انه يقاوم، اليمين الى الأمام وهو مسحوب كما لو انه رغماً عنه، لقد تم إجراء تعديل كبير على هذا الرسم.

وبنفس الاتجاه الى اليسار، يوجد خمسة تلاميذ آخرين، بحركة غير مرئية وحركات مميزة قليلاً. أما ألوان الملابس في الصف الأول، فهي بعد توما: بني شفاف وخبازي، أزرق وبنفسجي. وفي الصف الثاني: هناك درجة لون لكل شخص، خبازي، أزرق، بني شفاف. وفي جانب اليمين خمسة تلاميذ على صفين. ثلاثة في الأول: أخضر وبنفسجي لبطرس ثم أحمر وأزرق، خبازي وقهوائي؛ واثنان في الصف الثاني: بنفسجي فاتح وقرمزي — أخضر.

كل الشخصيات لهم هالة، وهالة يسوع مطرزة بالأحمر، هناك بعض العلامات في المنمنمة، نجد ان صورة المسيح نصف ممسوحة بسبب القبلات، اما فيما يتعلق بالمجموعة التي على اليسار، نجد فيها بعض التشوهات اللونية.

وفي مخطوطة المتحف البريطاني 7170، الرسم نفسه، مع وجود بعض التعديلات على الطراز المعماري، فنجد القبة تحتوي على تاج ثلاثي، الوسطي بقياس أكبر. حاول الرسام ان يضع الأقواس على خطين، وربما أراد أن يضع عموداً دائرياً، وهناك قوسان في الصف الثاني في الأعلى، إذ نرى رأس المسيح يبرز بدرجة أقل مما هو موجود في منمنمتنا.

وفي المجموعة التي عليها هالة، نلاحظ الحركات والمواقف متشابهة تقريباً، أي أن المسيح واقف على حافة الدكة الثانية والأشخاص الآخرين محلقيين حوله، ويمكننا ان نميز لوقا من القبة. كما نجد ان هالات الأشخاص الثلاثة في الصف الثاني على اليسار، والأثنين الآخرين في الصف الأول على اليمين موحدة. هناك كتابة منقوشة في أعلى المنمنمة.

٤٤. الصعود:

الملف (F.174^r)، على عرض الصفحة، نحو الأعلى — اللوحة XXII — تسبق الإنجيل مرقس بالأحرف الذهبية (٢٦: ١٢ — ٢٠) لفرض الصباح في يوم الصعود.

مؤطرة بخطين باللون الأسود. أرضية مذهبة، الأرض مخططة بالسواد. في الأعلى، شريط بلون أخضر غامق مغطى بزخرفة نباتية، على شكل أغصان باللون الأصفر، حيث هناك ثمانية مرصعات ذات حافة خضراء، تحمل الملائكة بملابس وأجنحة متعددة الألوان. يبدو قسم منهم دون أجنحة، وباللون الذهبي في حين أن الآخرين باللونين الأحمر والبنفسجي. وفي الملابس نجد أن اللون الأخضر هو المهيمن وكذلك البنفسجي، مع بعض الترصيعات باللون الأزرق واللون البني. الرؤوس منحنية قليلاً تجاه المسيح؛ ولا نجد مثل ذلك في الأيقونة البيزنطية ولا في الكبادوقية، بصورة عامة نجد أن هذه الصورة مطابقة للأنماط الاعتيادية.

وفي أسفل هذا الشريط، هناك شجرتين من الصنوبر بأغصان خضراء، ونجد المسيح مرفوعاً من قبل أربعة من الملائكة، وتعد أجنحتهم وأجسادهم الممتدة أفقياً هيئة فريدة. وتتفق هذه الخطوط مع هيئة الملائكة في الأعلى والتلاميذ في الأسفل، وتتعارض مع الخطوط العمودية للشجرتين.

والأجنحة خضراء في الأعلى وزرقاء في الأسفل، ما يميز الملاكين الأولين بُني من اليسار وأحمر من اليمين. والأثنين الآخرين: بُني وبنفسجي وأخضر في اليسار، وبنفسجي وأخضر في اليمين.

أما أرضية الهالة فقد كانت باللون الأحمر أولاً، وظهر هذا اللون في أماكن عدة تم صبغها بطبقة من اللون الأزرق الغامق جداً، ثم تم وضع نجوم بيضاء. ويظهر المسيح بجلباب أزرق ومعطف ماروني، مع إيشارب أخضر سائب على ذراعه الأيسر وهو جالس، جسمه ورأسه إلى الأمام على عرش لا يُرى مع وجود وسادة، والذراعين متباعدين يُبارك بيده اليمنى ويُمسك لفافاً في اليسرى.

وفي الأسفل هناك مجموعة على شكل صف تمثل التلاميذ، تلاميذ العذراء: نجدها بثوب أزرق — ماروني فاتح وهي واقفة واليدين مفتوحتين على الصدر. ولا يوجد ملاك لتأطيرها مثلما نرى ذلك دائماً في الأيقونات البيزنطية والكبادوقية. وتتجاوز بطولها أو بحجمها. التلاميذ في صفها الذين لهم حركة خفيفة تتصاعد نحو المركز، والكل متجهين نحوها تقريباً يعربون عن إعجابهم وعواطفهم بحركات دقيقة، وهذا يجعلنا نفكر بالرسامين القدامى من الكبادوقيين.

ومن المدهش حقاً أن بطرس يمكن تمييزه، من شعره الأبيض المجعد ومن ملابسه، وهنا وبصورة استثنائية نجد أن ألوان ملابسه، هي نفس ألوان ملابس المسيح والعذراء وهو الثالث على يمين مريم. أما الرجل العجوز الموجود على يسارها فهو كما يبدو اندراوس؛ أما بولس فلم يتم تقديمه وهذا ما لا يخالف الأيقونة البيزنطية، وهنا يعتمد ويتمسك الرسام بالمعطيات التاريخية.

وللسبب نفسه لا يتضمن النموذج إلا إحدى عشرة صورة للتلاميذ: ستة على جهة اليسار وخمسة على جهة اليمين، وهي كذلك في نموذج لندن. وأن ما موجود في منمنمتنا

مشابه لذلك، واما بمبادرة منه أو بنصيحة خارجية غيّر الرسام رأيه، وخلف التلميذ الأخير الأمرد برز هيئة وجه آخر مشابه ايضاً، اما التلميذ الثاني عشر والذي لا نرى شيء بعده، فإنه يكتفي بنفس الهالة مثل صاحبه.

أما ألوان الملابس فهي ابتداءً من العذراء، بالنسبة للمجموعة على اليسار: الأخضر والبنفسجي، والأحمر والأزرق، الأزرق والبنّي، البنفسجي والرمادي، وهناك نهاية واحدة مرئية: أحمر وأخضر؛ أزرق وبنفسجي، وبالنسبة للمجموعة على جهة اليمين: أحمر وأخضر وأزرق وفي الحافة هنالك جلباب طويل بني، وأزرق وبنفسجي، أحمر وأخضر، بنفسجي وقهوائي غامق.

عانت المنمنمة من بعض التشوهات، خاصة فيما يخص صورتَي المسيح والعذراء، ومن ناحية أخرى هناك بعض الكشط الذي اصاب الصورة بعامة.

في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، يوجد نفس الرسم عدا ما يتعلق بعدد التلاميذ الذين هم أحد عشر، كما ان قمة الهالة تصل الى أعلى المنمنمة، وفي الأسفل تصل الى هالة العذراء وتحجب نصف وجه الملائكة والذين هم في الأسفل نجدهم منحنيين الى الركبة، وبدلاً من ان يكونوا بحركة متوازية في مخطوطة الفاتيكان نجدهم بحركة مائلة، أما بالنسبة لترتيب الأشخاص في أسفل اللوحة وأكثر شدة في المجموعة على جهة اليمين، فأنها تميل نحو الطرف الأخير، وفي اليسار نجد الحركات نفسها؛ والهالات فأنها تميل بصورة أفقية، أما الشيوخ الثلاثة. بطرس أولاً فأنهم مجتمعين على جهة اليسار، أي على يمين العذراء. هناك كتابة منقوشة في الأسفل.

٤٥. يسوع يبارك تلاميذه:

الملف (F.180^r)، العمود الثاني أعلى قليلاً من الوسط — اللوحة XXIV — تسبق أنجيل يوحنا ٢٤: ١٥ — ٣١ مقطع من الحديث بعد العشاء، بفرض المساء الخاص بعيد الخمسين. وتعد الصورة للتعليمات الأخيرة، والتي بموجبها تم تنفيذ وعد روح القدس.

إطار بخط أسود مزدوج، أرضية مذهبة، لا يوجد أرض. عرش المسيح وأرجل التلاميذ موضوعة على الحافة السفلى من المنمنمة، إذ تم حذف الخطين الأسودين، ولم يبق سوى الإطار الأول بالحبر الأحمر، ونرى بين الأرجل، أرضية بلون الخباز وليس باللون الذهبي.

المسيح بجلباب أزرق ومعطف ماروني، مع وجود نقاط صفراء واضحة، إنه جالس في الواجهة على عرش أخضر دون مسند ووسادة حمراء؛ وأمام العرش، الذي فيه ديكور يتضمن تشبيكة زهرية سداسية باللون الأسود، مع أزهار بإضاءة صفراء

وهو طراز شائع في المعمار السلجوقي. ولدى المسيح لفاف في اليد اليسرى، في حين ان اليد اليمنى أمام الصدر.

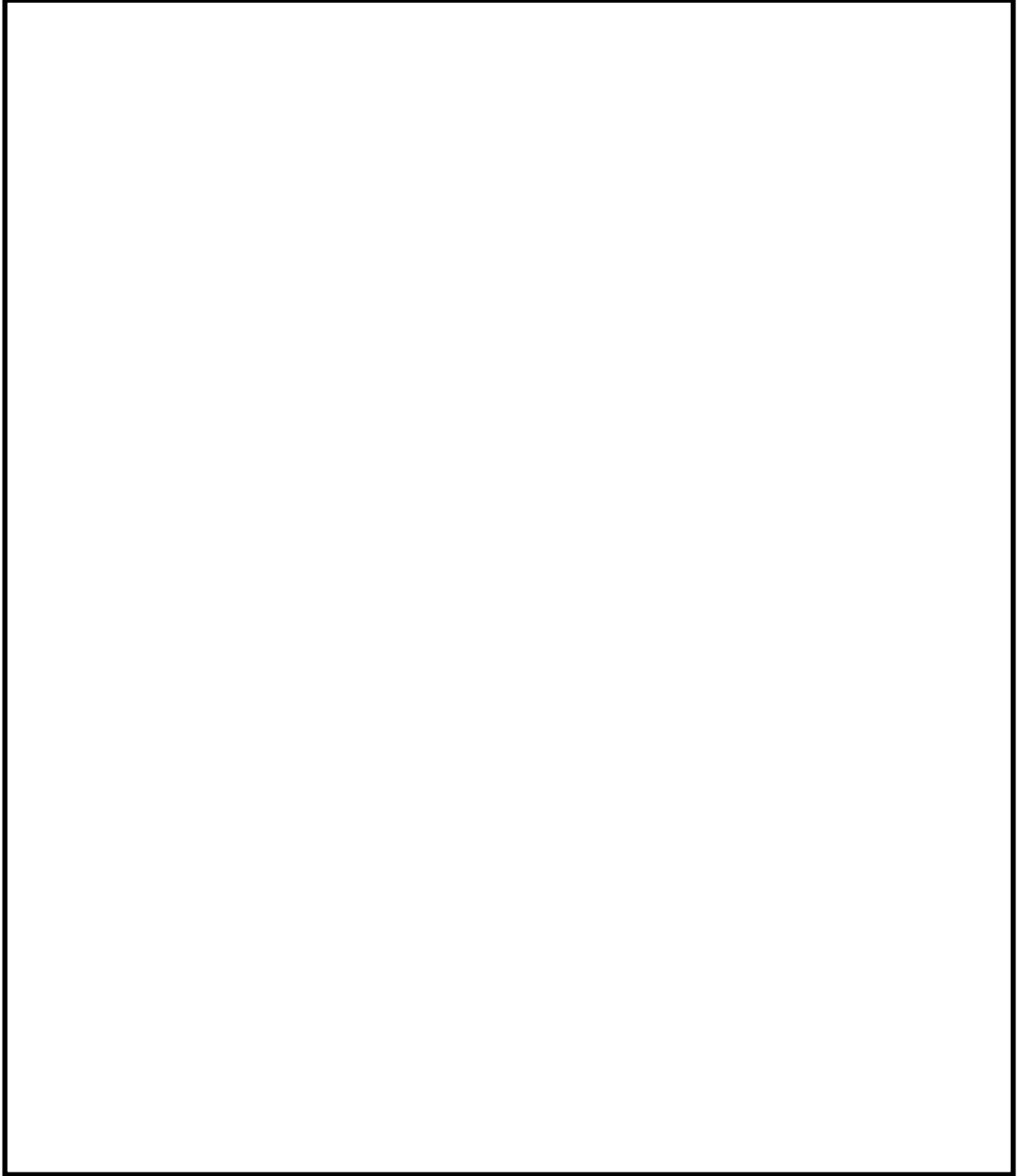
سنة تلاميذ على مجموعتين، والوجه كلها متجهة نحو المسيح، حركات وقورة لليد الى الأمام او مرفوعة امام الصدر.

أما ألوان الأقمشة من الوسط الى اليسار، أي يمين المسيح: بنفسجي وأخضر لبطرس، خبازي وبني: احمر وأزرق، على اليمين. — بني فاتح وخبازي، ازرق وبنفسجي؛ احمر وأخضر غامق.

أما هالة التلاميذ، فهي محاطة بخط رشيق احمر، وخط عريض خبازي؛ وهالة المسيح مطرزة باللون القرمزي كالمعتاد.

ان جزءاً من وجه المسيح ممسوح بسبب القبلات، إلا ان للمنمنمة أثر جميل لأن البقية بحالة جيدة. اما الألوان فهي متناسقة وان معظمها ناعمة، وتتضمن لمسات من اللون الأحمر الصارخ. ان الحجم الكبير للسيد المسيح ووضعه الوقور، يمنحه الكثير من العظمة، على الرغم من الخطأ الذي حصل في تصغير قدميه.

في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، نلاحظ الرسم نفسه مع الاختلافات المعتادة، في الأجزاء الخاصة بالشخصيات وتعابير الوجوه، وقد تم تقليل ارتفاع المنمنة



الشكل ٥٣: الظهور للتلاميذ، المتحف البريطاني 7170.

مقابل العرض، وقمة هالة المسيح تتجاوز الإطار، وأقدامه من جهة أخرى، تصل تقريباً

الى الحافة السفلى. انها صورة مكبرة، وتم التأكيد على الأجزاء، مقابل التلاميذ في مخطوطة الفاتيكان 559.

ومرة أخرى، نجد ان هالات مجموعتي التلاميذ، موحدة بحيث تشكل كتلة واحدة. هناك كتابة منقوشة في الأسفل.

٤٦. العنصرة:

الملف (F.181^v)، على عرض العمودين في أعلى الصفحة — اللوحة XXIV — تسبق إنجيل يوحنا ١٦: ٤ — ١٥ مقطع من حديث يسوع لتلاميذه ووعده الروح القدس، لفرض صباح عيد العنصرة. وهنا الصورة تتعلق بموضوع العيد أكثر مما تتعلق بالفرض. ولا يمكن ان تكون غير ذلك.

التأطير بخط مزدوج باللون الأسود ولا يوجد حافة مزخرفة، الأرضية مذهبة، ولا توجد أرض.

يتضمن الديكور العماري بنائيتين صغيرتين مستديرتين باللون الأخضر، يبدو عليها الأقواس والأعمدة، تم رسمها بصورة غير جيدة. ولا تتمتع تيجان العمود بنفس الارتفاع، وبعض الأقواس تجاوزت الحدود وأخرى لم تكن متجاوزة، اما زوايا الأقواس فأنها ثرى من الخلف وهي زرقاء اللون، لم تكن متناسبة تماماً مع الموجود في الأمام، التي هي خضراء عادة مثل العمود السابق. اما الأعمدة الموجودة في الأطراف فهي حمراء، والبنائيتين الصغيرتين فيهما حدود بخط أحمر، مع ديكور بتشبيكة زهرية مرسومة على مقياس كبير، وهناك قبة محيطية بديكور سداسي من الأزهار.

وفي المقدمة، التلاميذ جالسون على منصة هرمية متدرجة بلون بُني، مع ديكور قرمزي. وفي وسط المنصة، الباب مغلق، مؤطر باللون الأحمر مع وجود ديكور لتشبيكة زهرية تحدد الصنوف متعددة الأضلاع، المجتحة أي ذات النجوم مع وجود نقاط باللونين الأبيض والأحمر؛ وكذلك صلبان حمراء باللون الأصفر.

وفي الأعلى، مقطع من السماء بدرجتين من اللون الأزرق، إذ توجد دائرة ذهبية تبين الجوهر الإلهي، يسمح بخروج اثنا عشر شعاعاً يصل الى رؤوس التلاميذ. ليشكلان اتجاهين مختلفين ولم تتم وضعية التلاميذ بصورة جيدة على الدكة؛ فالصور في الأعلى هي أكبر حجماً، كما لو ان الرسام أساء حساب الفراغ أو المجال. كما أصابته المضايقة من وجود دكات عديدة، تبلغ الخمسة والمخصصة للجلوس، في حين ان هناك ستة أشخاص على المقاعد، وإن البعض منهم: الثاني في كل جهة والثالث على اليمين في الهواء، بينما الآخرين والثالث والخامس على اليسار جالسين نوعاً ما على جيرانهم.

ان خط اليسار، يقوده بطرس وربما اندراوس او شخص عجوز آخر، ثم هناك رجلان ناضجان وآخر أمرد، وقد تم احترام التسلسل بدقة. على اليمين، هناك رجل أمرد، لا يمكن ان يكون إلا يوحنا، ثم هناك خليط: رجل ناضج، ورجل عجوز، ورجلين

آخرين بينهما لوقا يحمل اكليل في الرأس. ومثلما هو الحال في الصعود، اعتمد الرسام على الحقيقة التاريخية عندما حذف بولس.

اما المواقف فهي هادئة، والحركات موزونة تعبر عن الدهشة او الإعجاب، ومعظم الرؤوس تستدير صوب مركز المجموعة، واحد فقط في الاتجاه المعاكس وهو الرابع على اليسار.

أما ألوان الملابس فهي الى اليسار: أخضر وبنفسجي لبطرس، خبازي وأصفر، أحمر وأزرق، ماروني وأخضر؛ بنفسجي وبنّي؛ أخضر وأحمر. على اليمين: أزرق وبنفسجي فاتح؛ بنفسجي وأزرق؛ أحمر وأخضر؛ أصفر وخبازي؛ ماروني وبنّي؛ بنفسجي شفاف وأخضر عميق. تم الاحتفاظ بالمنمنمة بصورة جيدة.

في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، نجد رسماً مماثلاً عدا بعض الاختلافات في الديكور، إذ أن مقطع السماء أكثر اتساعاً، والكتلتين إذ لا يمكننا أن نميز بدقة، الخطة المزدوجة للأقواس المغطاة برصيف، أو أنه لا يوجد قباب محيطية. وللهندسة العمارية صورة جانبية شرقية أكثر مما هي عليه في نسخة الفاتيكان. اما الباب المغلق والدكات الخاصة بالتلاميذ، فيها ديكور من النوع ذاته على الرغم من اختلاف الرسم قليلاً، وهناك تجمعات للأشخاص نفسها وان كل الحركات متماثلة، وعلى اليسار التلميذ الثالث، جالس بالقرب من الرابع والرابع قرب الخامس، وهناك خلل عند الرسام حين جعل الصور الثلاثة الأولى، أشخاص بدينين سمان ثم حاول بعد ذلك تجاوز خطأه. هناك كتابة منقوشة في الأسفل.

٤٧. السامرية:

الملف (F.183^r)، العمود الثاني، في الأعلى — اللوحة XXIII — يسبق السرد الموجود في انجيل يوحنا: ١٣ — ٢٤، لعيد العنصرة، فرض التبريكات.

إطار بخط أسود مزدوج. مع أرضية حمراء، وعدم وجود أرض، نحو اليمين بناء صغير لبئر يعقوب، مشابه جداً لما هو موجود في مصورة مذبح زكريا؛ كتلة من البناء الأخضر، تتضمن في الأسفل نوع من دكة، مقعد أحمر فيه ديكور يمثل تشبيكة زهرية قرمزية. وفي أعلى الكتلة الخضراء هناك تأطير أحمر، لا يمكن تمييزه عن الأرضية، يضم ديكوراً لتشبيكة زهرية. وفي المقدمة فتحة البئر، وهي مقطع من دائرة مغطاة بحزوز زرقاء بلون شفاف وغامق، لكي تعطي صفة الماء.

أما المسيح: فهو بجلباب أزرق ومعطف ماروني، جالس ومتجه نحو اليسار، والقدمين على حافة الماء واللفاف بيده اليسرى، في حين ان اليد اليمنى ممتدة للتحدث.

قبالة المسيح، السامرية: بملابس زرقاء — مارونية، جرتها الذهبية بيدها اليمنى، تتقدم خطوة وعليها سمة الحياء، رافعة اليد اليسرى على الوجه بحركة ملؤها الخشية.

وعلى اليسار قليلاً نجد ثلاثة تلاميذ، وفي مقدمتهم بطرس: بجلباب أخضر ومعطف بنفسجي، ينظر الى المسيح والى المرأة بانتباه وعدم اليقين، حيث يمكننا ان

نستنتج حيرة روح باستغراب، يرفع قليلاً اليد اليمنى امام الصدر، والسبابة ممتدة لكي يتحدث ربما الى نفسه وليس الى المسيح، انه تردد وليس استفهام. اما الاثنان الآخران، فيبدو الأول بجلباب بني ومعطف أزرق، ثم يوحنا بجلباب أحمر ومعطف أخضر وهما ايضاً يعربان عن دهشتهم. انها ترجمة ما ورد في انجيل يوحنا ٤ : ٢٧ : "وعند ذلك جاء تلاميذه فتعجبوا أنه يتكلم مع امرأة، إلا أنه لم يقل أحد ماذا تريد ولماذا تكلمها". والمنمنمة ستكون بحالة جيدة، لو لم يكن وجه المسيح قد مُسح، بسبب قُبلات المؤمنين.

وفي مخطوطة المتحف البريطاني 7170، نجد صورة مشابهة تقريباً، وتم تمثيل البئر بالطريقة نفسها، بديكور مختلف، وينتهي الصرح في الأعلى بخط مستقيم، ويستند في الأمام الى قوس فيه تشبيكات زهرية. اما الشخصيات فهي وبالحرركات ذاتها، والمسيح نجد في وجهه الطيب، اما وجه السامرية فتقرأ فيه الدهشة والتأمل، وبطرس الذي نجده وكأنما بحركة الى الوراء قليلاً، ينظر الى المرأة بتعبير قاس، إنه الإنسان الذي كأنما لديه مسألة ينظر إليها وهي تحدث السيد. أما بقية التلاميذ نجدهم يتحادثون فيما بينهم.

هناك نقوش كتابية في الأسفل.

وبعد هذه المنمنمة، وبدقة أكبر قبل تلك الخاصة بالتجلي، نجد ان نموذج لندن لديه صورة ليست متوفرة لدينا، وهي المسيح يعلم تلاميذه (الشكل ٥٣) كما جاء في انجيل لوقا ٢٤ : ٧ — ١١ وذلك في قداس ثالث يوم أحد بعد جمعة التلاميذ. ويظهر المسيح واقفاً في الوسط، ويتجه تقريباً الى اليمين نحو اثنين من التلاميذ، اللذين يعربان عن دهشة حقيقية لما يسمعون، وعلى اليسار هناك تلميذان آخران هما مجرد مستمعين.

ومن بين التلاميذ الحاضرين، يمكن ان نُميز يوحنا ويعقوب، وأن حيرتهم يمكن ملاحظتها، اذا ما اعتقدنا ان المسيح، يعطي التعليمات حول عدم اختيار الأماكن الأولى، وهو ما طلبته العذراء بأن تكون هناك أماكن للملوك. عنوان بالسريانية في الأسفل.

٤٨. التجلي:

الملف (F.206^v)، على عرض عمودين، في أعلى الصفحة — اللوحة CXXV — تسبق الفرض، بحروف من ذهب، متى ١٧ : ١ — ١٩ فرض المساء للتجلي. ويأتي بعد ذلك السرد المتوازي، من إنجيل مرقس ولوقا بصورة متوازية، لفرض الصباح وقداس النهار.

في الأعلى وعلى الجوانب، حاشية مطرزة تعطي انطباعاً لتعرج، مثلما نلاحظ ذلك عند الكبادوقيين في أعمدة الكنائس. انها مثلثات ذات حافات متموجة واتجاهات

متعاقبة، حمراء وبنفسجية فيها أزهار خضراء او بنفسجية. وفي الأسفل لا يوجد إطار إلا الخط المزدوج باللون الأسود، وأرضية مذهبة.

يوجد اشكال من جبال معقدة ومتنوعة بألوان متباينة، ففي المقام الأول رأس الجبل أزرق في الوسط وبني على الجهتين؛ وفي المقام الثاني رأس الجبل على اليسار وردي وعلى اليمين أحمر، وأزرق في الزاوية اليمنى؛ وفي المقام الثالث هناك رأسين باللون الأخضر الأول والأزرق في الوسط يُحمل المسيح بخطوط مستقيمة تقريباً. وفي وسط هذا المخروط الأخير، نجد حزمة من الخطوط الزرقاء تنزل من أقدام المسيح، تشبه مجرى ماء او نهر. ولا نشاهد ذلك كثيراً في الأيقونية البيزنطية، أربعة أنهار تجري من العمود والتي على حافتها يقف المسيح او الحَمَل؟ ويبدو ذلك أنها بالأحرى شعاعات خفيفة جداً، نراها تنزل بصورة مائلة على كل من بطرس ويعقوب.

وعلى العمود الوسطي، البارز جداً با ارتفاعه وبصورته الجانبية، ونجد المسيح بالوسط بملابسه، جلباب أزرق ومعطف أحمر شفاف، ويمسك اللفاف في اليد اليسرى، واليد اليمنى مرفوعة أمام الصدر، تعطي انطباعاً انه يلقي خطبة او انه يبارك. اما نهاية معطفه فهي متدلّية، وهناك هالة زرقاء تحيط به، وتمثل حزمات من شعاعات صادرة من شخصه، وهناك شعاعات أخرى، لا تكاد تُرى بسهولة من أقدامه، لتصل الى بطرس ويعقوب.

وعلى العمودين المجاورين، هناك اثنان من الأنبياء، وكلاهما بلحية وشعر أبيض، يلتفتان نحو المسيح واليدين الى الأمام، وعلى اليسار موسى بجلباب أخضر ومعطف ماروني، والى اليمين ايليا بجلباب بنفسجي ومعطف ماروني واسميهما مدونين في الأسفل.

وفي الأسفل، التلاميذ وهم يعربون عن دهشتهم؛ على اليسار بطرس بجلباب أزرق ومعطف ماروني في وضع القرفصاء، ومتجهاً نحو نور جبل طابور، ومغطياً العيون بحافة معطفه. اما يوحنا بجلباب أخضر ومعطف بنفسجي، وهو راکع واليد على الوجه ويدير ظهره الى النور. ويعقوب بجلباب أحمر ومعطف أزرق على اليمين، راکعاً ايضاً يبحث عن إيجاد ما يحميه من النور الساطع. كما ورد في متى البشير ٢٧: ٦ وتستجيب او تشير الى صورة الكنائس في القرن الحادي عشر في كبادوقية، والأيقونات البيزنطية بصورة عامة، إذ ان ارتفاع الأعمدة مبالغ فيه في المخطوطة.

وما عدا بعض حالات الكشط، فإن المنمنمة بحالة جيدة باشكالها الغنية، مع تألق في درجات الألوان وفي شكل الجبال، وهذه تعكس الموهبة الحقيقية للملّون والرسام لهذه المنمنمة.

وفي مخطوطة المتحف البريطاني 7170، نجد صورة مماثلة ولكنها اكثر عرضاً ثم أقل في ارتفاع الجبال (الشكل ٥٤). وتوجد هناك أشرطة مطرزة على الجهات الثلاثة، وفي الأعلى يوجد أنصاف دوائر تشكّل تعرجاً ذات ألوان متعاقبة، مثلما نجد ذلك في الكنائس الكبادوقية القديمة، وعلى اليمين وعلى اليسار نجد شريطاً متموجاً يحمل الطراز نفسه، وهذا ايضاً يُعدّ تقليداً كبادوقياً وبتاريخ أحدث قليلاً.

أما عناصر المشهد، فأنها نفسها في مخطوطة الفاتيكان، إلا أن الجبال تم رسمها بطريقة مختلفة، شبيهة بتراكيب القرميد أكثر من التعرجات؛ كما أن الشعاعات الصادرة من المسيح، هي بدرجة أكثر كثافة. وهي شعاعات تصل إلى الأنبياء في الأعلى والتلاميذ في الأسفل، ولا يوجد هناك حُزَمَات ضوئية ولا ظهور لنهر يحمل أقدام المخلص. وهناك كتابة منقوشة في الأسفل.

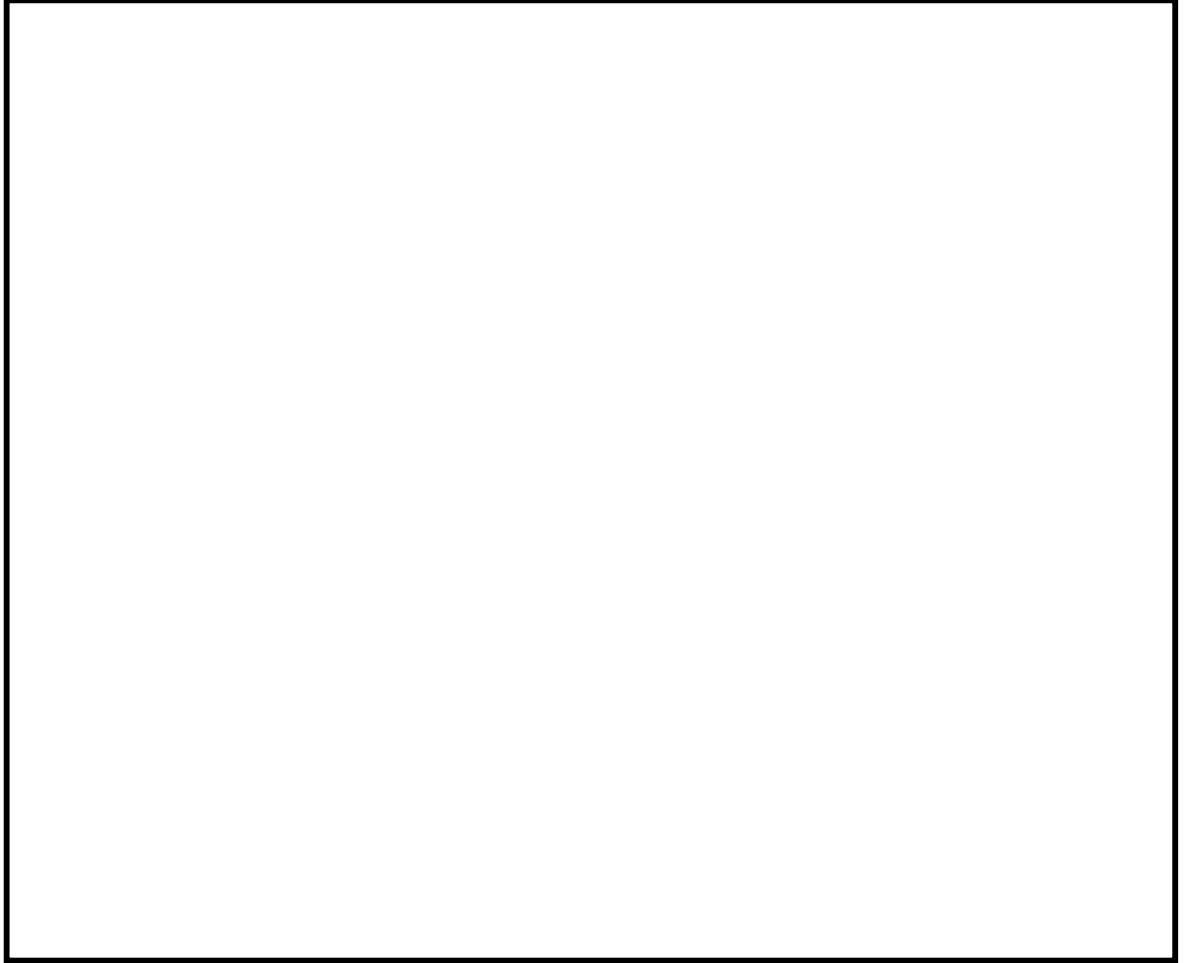
٩٤. إنتقال العذراء:

هذه الصورة غير موجودة في مخطوطة الفاتيكان، إلا أنها موجودة قبل الأوراق 210-213 التي تمت إعادة كتابتها. ويمكننا أيضاً أن نؤكد أن المنمنمة كانت بحجم كبير، وذلك لأن النص بدون صورة تملأ المجال. ونعتقد أنه هنا مثلما هو الحال في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، تحتل المنمنمة التي تأخذ عرض الصفحة مع إطار منظور. إلا أنه صحيح كما افترضنا إن صانع المنمنمة، أراد تخفيض عدد المشاهد إلى سبعة على العمودين، وكان عليه استبعاد موت العذراء من السلسلة. وقد استعمل نفس الأسلوب المستعمل في المقدمة، واتخذ من هذا النموذج قياساً له ثم حول ذلك إلى لوحة، إلا أن ذلك أسهل بكثير من صورة الموت — انتقال العذراء. ولا بد من توضيح الأجزاء المختلفة: مجموعة التلاميذ التي يمكن أن نراها باتجاه الأعلى، المسيح بهالته والملائكة وهي طائفة ثم السماوات، ويمكننا أن نملأ العمود كله تقريباً آخذين بنظر الاعتبار، أن المنمنمة تحتل نصف الصفحة.

وبسبب أن الصورة مفقودة، نعيد هنا الصورة الموجودة في مخطوطة لندن 7170 (الشكل ٥٥) والتي تُشابه كثيراً منمنمتنا.

وما عدا بعض الاختلافات الثانوية، نجد أن الرسم يتماشى مع المخطط المعتاد بصيغة مصغرة، والتي من الممكن أن نعتبر ذلك هو الأقدم. نجد العذراء وهي على قياس أقل من بقية الصور — وهو أمر غير اعتيادي — نراها راقدة واليدين مطويتين على الصدر، وهي على سرير مشابه لما هو موجود في المنمنمتين (n^{os}. 21,6)، نجد المطرزات المتألقة في الأمام، وأن الزينة تتخذ صيغة شعار. والسجف الذي يطير أو المعلق في الطرفين له ديكور أكثر بساطة، وهنا نجد خصوصية غربية على الأيقونية الكبادوقية والبيزنطية، العذراء: مغطاة نصف جسمها بغطاء سميك وقوي، بحيث يصعب تمييز أشكاله ربما لتواضعه.

تم تقسيم التلاميذ الى مجموعتين متساويتين: ستة على اليسار وستة على اليمين. والاسقفين — الراهبين - غائبان وهذا أمر شائع في الأيقونية البيزنطية. وعلى اليسار، وبجانب الرأس، بطرس الرسول في الخط الأول ييخرّها بمبخرة بدون غطاء، يتبعه تلميذ حزين ثم ثلاثة آخرين مجتمعين ومجموعين في الخط الثاني خلفهم، في حين ان السادس رجل عجوز ربما القديس يوحنا ماراً خلف السرير، وينحني نحو الجسد ليتأكد من الموت. هناك تفاصيل واقعة مأخوذة من بعث العازر ولم يتم وضعها هنا، ونجد التلميذ يضع يده على أنفه وهذا من دون شك ما أراد صانع المنمنمة أن يعبر عنه، وهو حقيقة موت العذراء.



الشكل ٥٥: انتقال العذراء، المتحف البريطاني 7170.

وعلى اليمين، هناك تجمع قياسي: اثنان من التلاميذ في الصف الأول، وأربعة في الخلف، ويعبر الجميع عن الألم بطرق مختلفة. الأول: القديس بولس ينحني من أجل تقبيل قدم العذراء، هنا له حركة أخرى: الأقدام غير مرئية ولا تصل الى طرف النهاية، ويحاول التلميذ الإمساك بهما بيده، كما لو أنه يروم ايقاظها بدلاً من تكفينها.

وخلف هذا المشهد، المسيح واقف، يبرز بهالته أدار بوجهه الى اليسار، حيث وجه العذراء امه. ويمد اليدين ولكن نحو اليمين، والروح مقمّطة وهناك ملاك يستعد ليطيّر لينتشلها من يديها. وهناك ملاك آخر بوضع متناسق ويعيد الحركة نفسها في الجهة الأخرى. وان الاثنين يظهران مع وجود مقطع من السماء، التي تبرز في زوايا الصورة، وهناك مقطع ثالث حيث يوجد مكان ينزلان عمودياً، في أعلى المنمنمة وفوق رأس المسيح.

ان هذه المصورة، التي تبرز ثلاثة سموات صورة استثنائية. فهل هي فكرة "السماء الثالثة"، التي تحدث عنها بولس الرسول ٢ كورنثية ١٢: ٢، ربما تكون غريبة عن صانعي المنمنمات، وهنا من المهم مراجعة نموذج البشارة او التعميد في مخطوطة الفاتيكان.

وفي الأعلى، هناك كتابة منقوشة، تعطي تسمية للمشهد: "إنتقال العذراء".

٥. قسطنطين وهيلانه يمسان بالصليب:

الملف (F.223^v)، العمود الأول، في الأسفل — اللوحة II — صورة تم ادخالها في النص لوقا ٩: ١٨ — ٢٧ لعيد ارتفاع الصليب، في القديس، والمنمنمة هي في العيد. إطار مع خط مزدوج باللون الأسود، أرضية حمراء، مع مقطع كبير من السماء الزرقاء في الأعلى، الأرض خضراء ولكن بتدرج لوني.

الإمبراطور: على اليسار — يمين المجموعة — والدته على اليمين، والاثنان يرتديان ملابس متشابهة، وهي اطول بالنسبة لهيلانه زرقاء بالنسبة لقسطنطين، خضراء بالنسبة لهيلانه، مع حافة ذهبية وتشبيكة زهرية. ويمسك كل واحد بيد، الصليب ذي الأضلاع الثلاثة: انه "رفع الصليب" اليد اليمنى مرفوعة، بيد وان قسطنطين يتحدث، وهيلانه تجيب بحركة الرضا واليد اليسرى الى الأمام.

الرأسين عليهما هالة، ومغطاة بالتيجان الذهبية ويظهر من الواجهة: الوجهين مستديرين، وجنات كالتفاحة، والعيون مغولية مائلة مشدودة الأطراف، واللحية قصيرة والشارب الصغير متدل ويعطي المجموعة سمة مغولية سبق ذكرها.

المنمنمة بحالة غير جيدة وهي محطمة، وحاول الرسام ولو بصورة محدودة، ان يحمي الألوان بالموسلين الأحمر.

في مخطوطة المتحف البريطاني 7170، الصورة مماثلة إلا أنه تم تقليل ارتفاع المنمنمة، والرؤوس تصل تقريباً الى الحافة العليا، ولا يوجد مقطع من السماء؛ أما التيجان والملابس فهي متماثلة، ربما أقل ثراءً التنورة سادة، والوجوه غامضة تميل الى السواد^(*)، والتعابير أقل رؤية مما هي عليه في مخطوطة الفاتيكان إلا أنها نفسها.

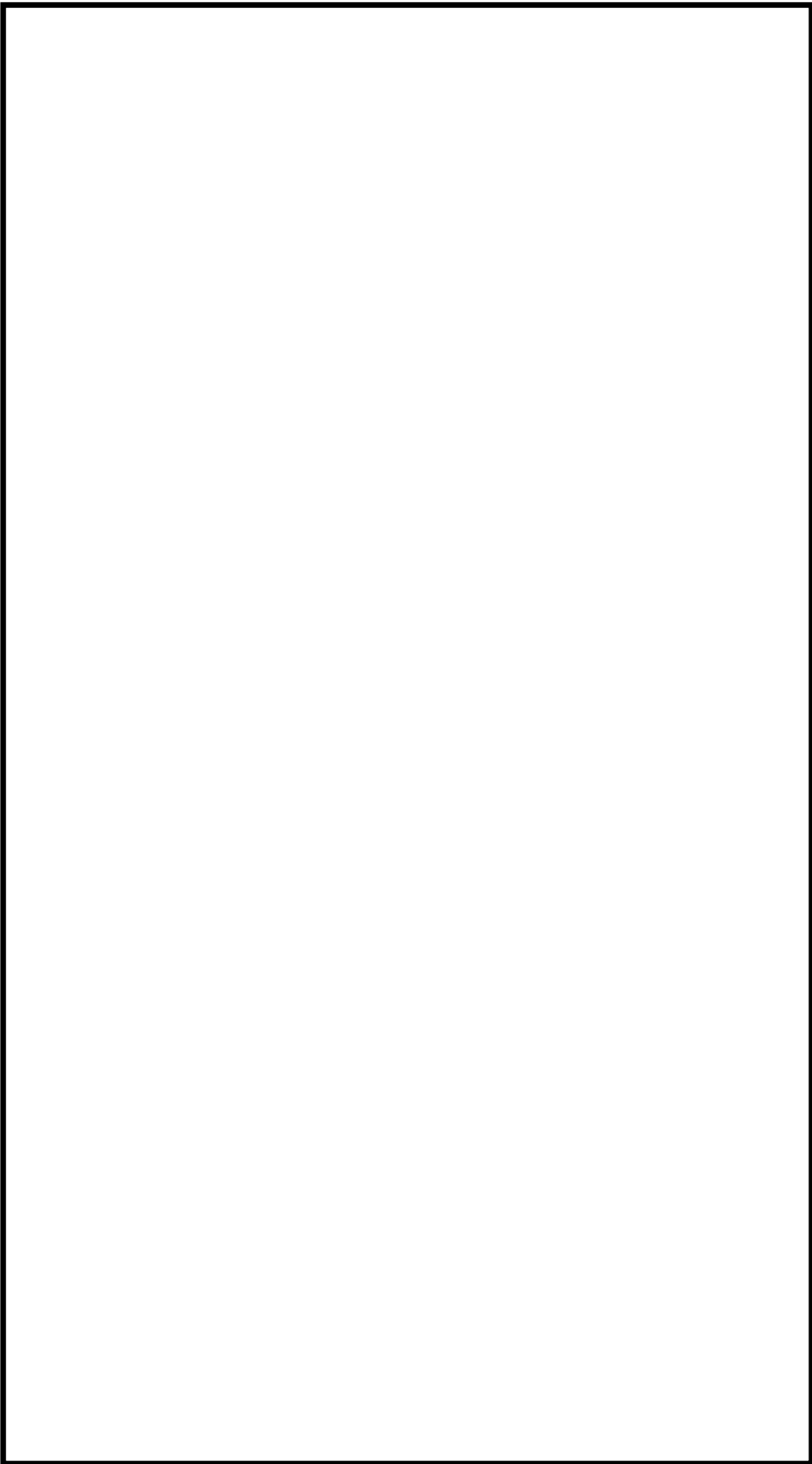
هناك كتابات منقوشة، مدونة بصورة عمودية، تؤطر الرؤوس.

(*) يبدو ان وجهي الملك قسطنطين والملكة هيلانه قد شوّها من قبل شخص غير فنان. (م م).

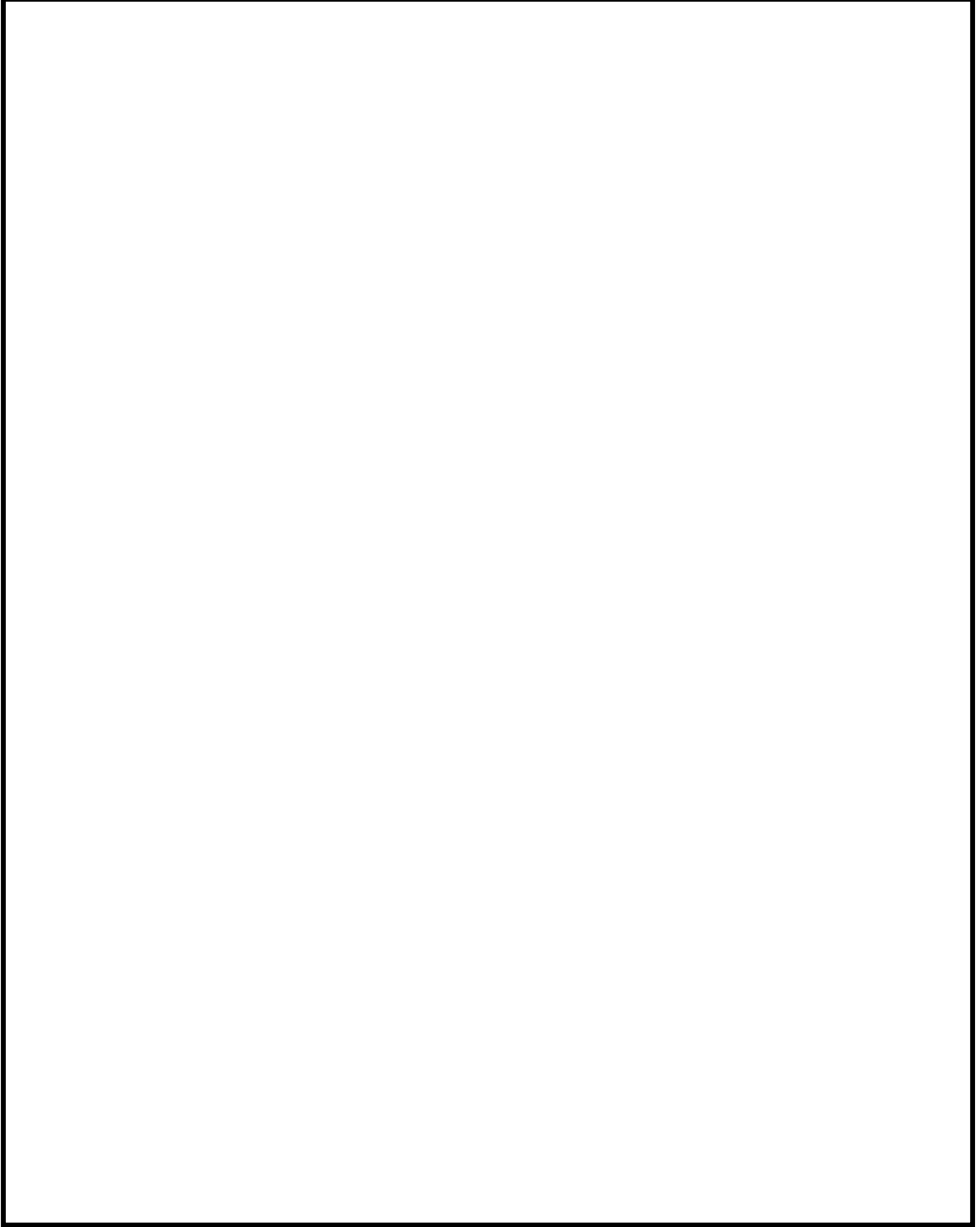
الأيقونات (١)

أيقونات مخطوطة الفاتيكان

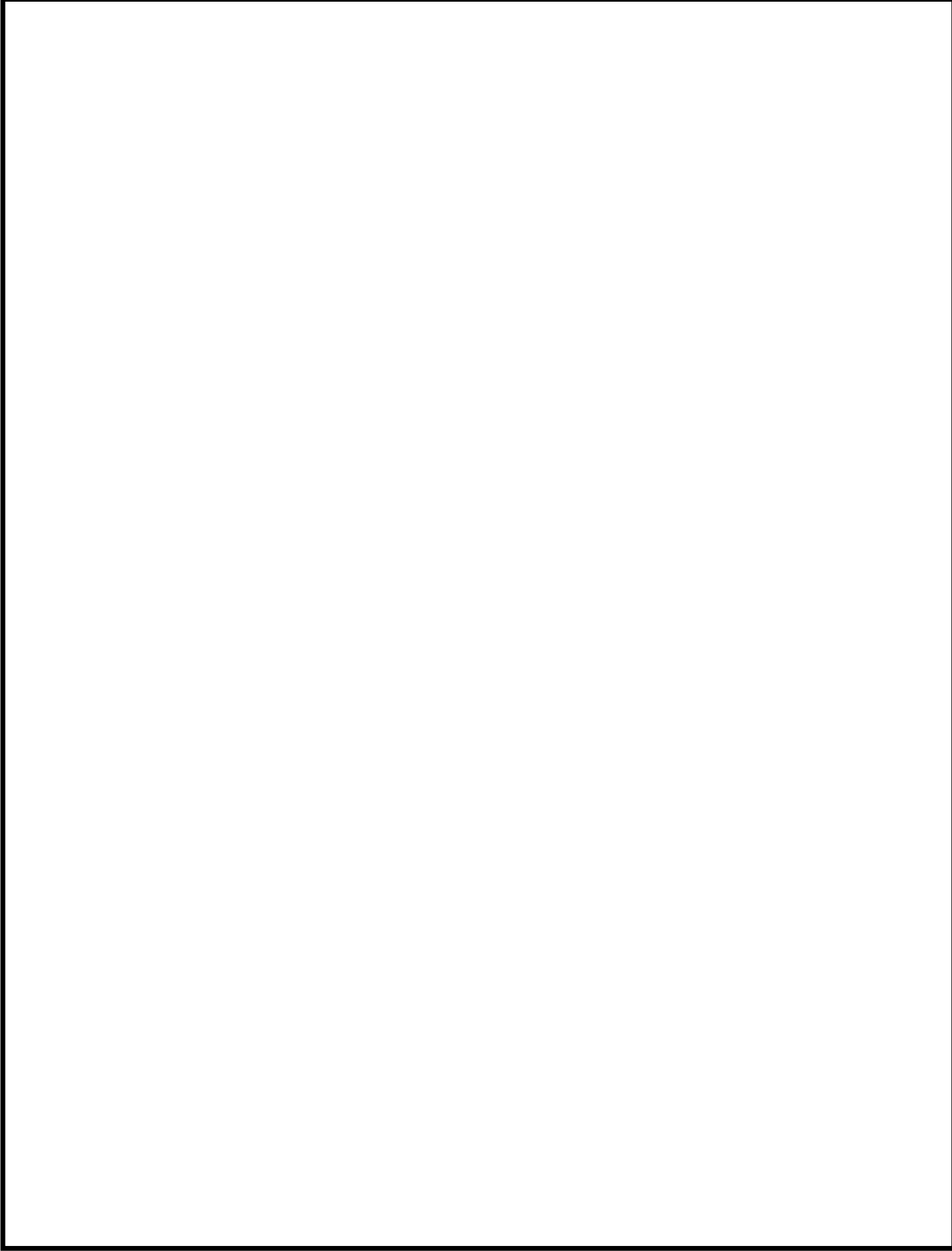
السريانية 559



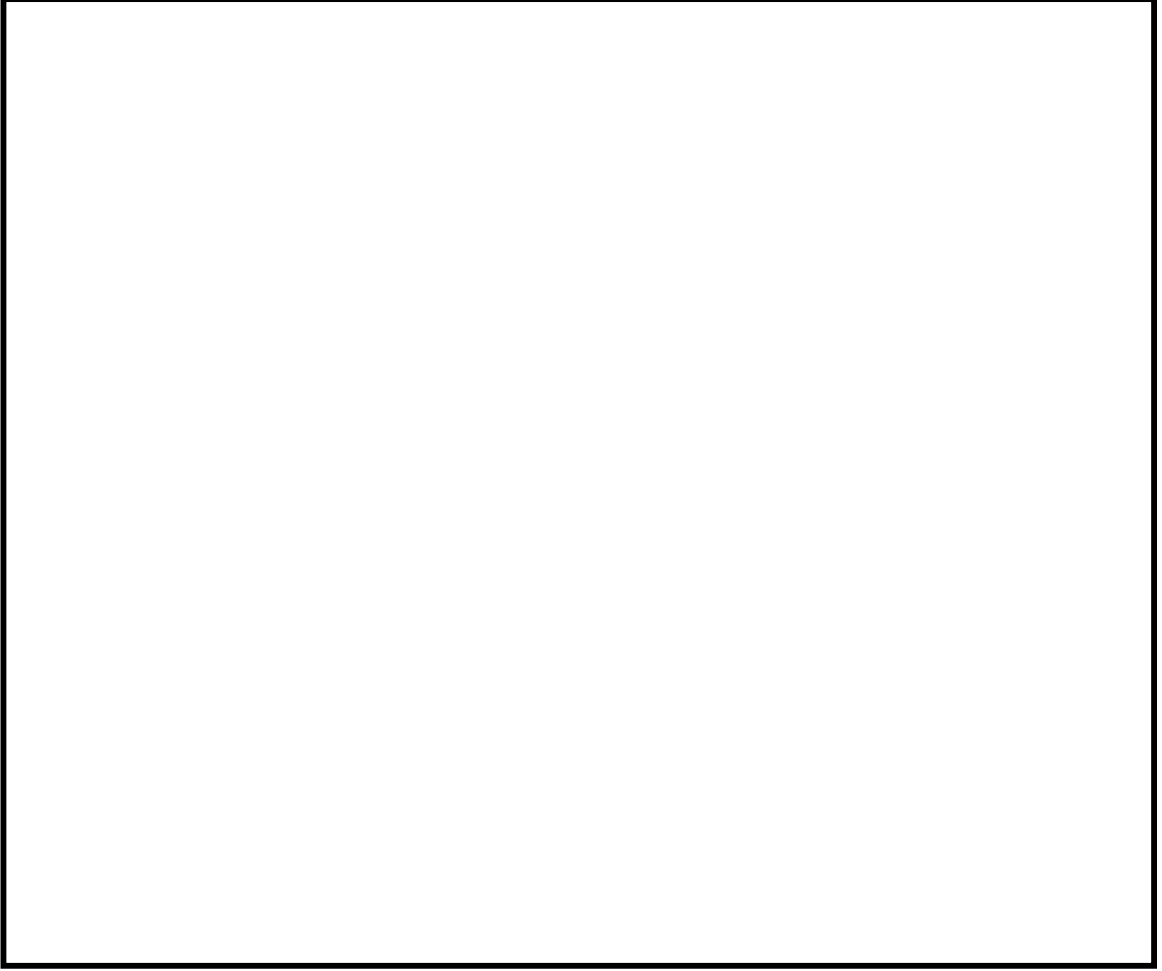
أيقونة ١ : اثنان من جامعي الأنجيل: متى ومرقس، الملف 1^r.



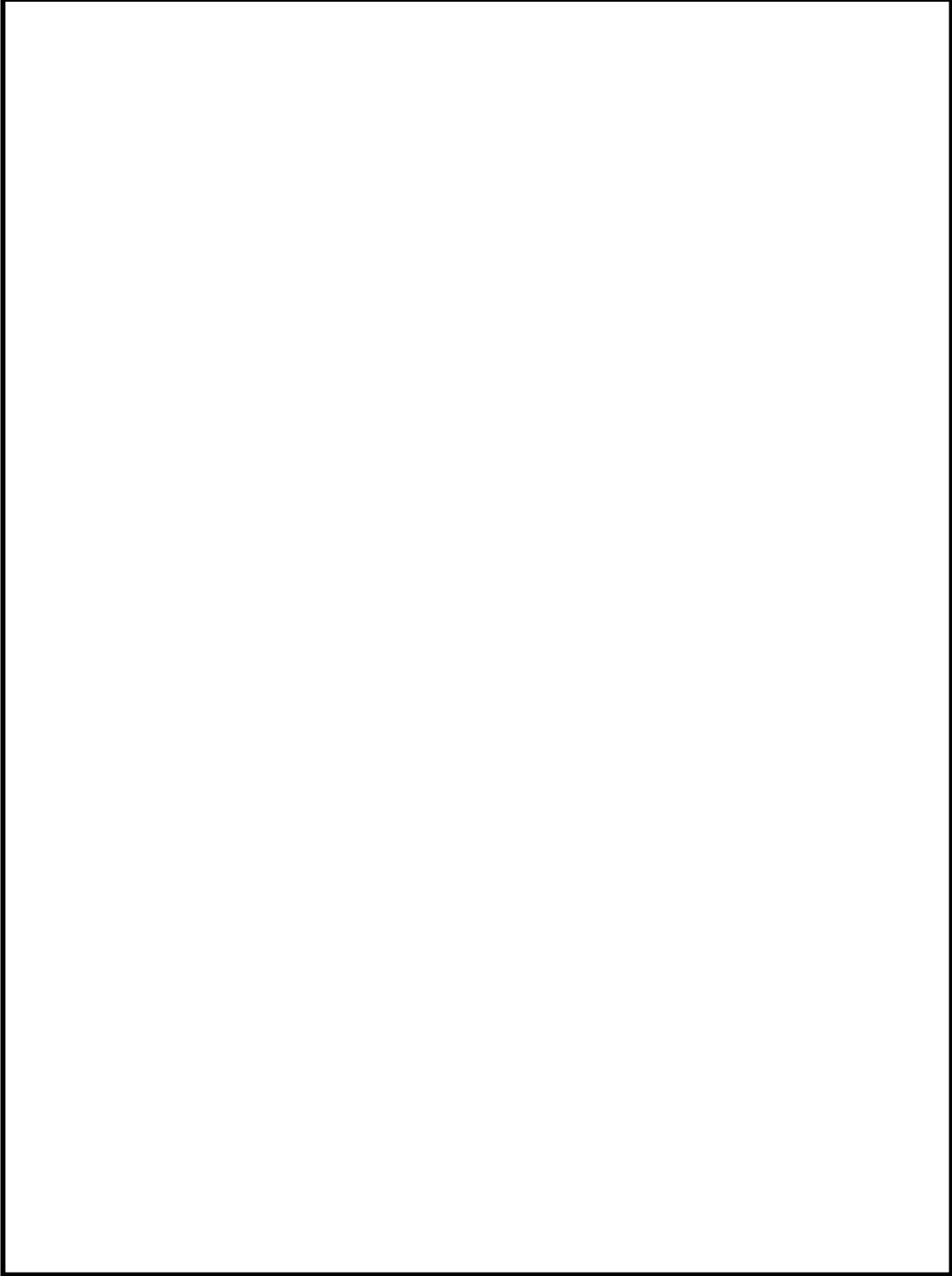
أيقونة ٢: ظهور الملاك على زكريا، الملف 5.



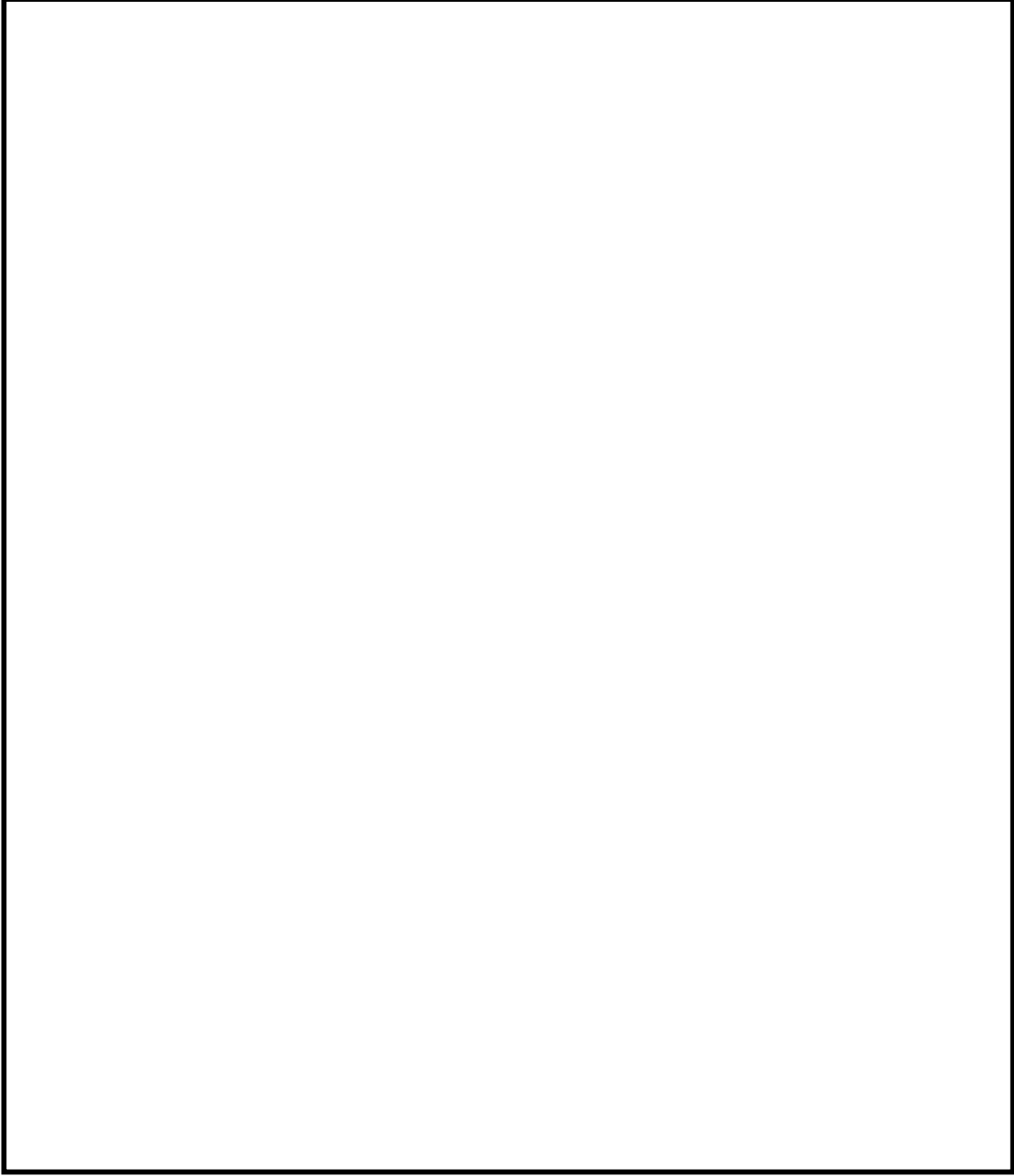
أيقونة ٣: البشارة، الملف 8^v.



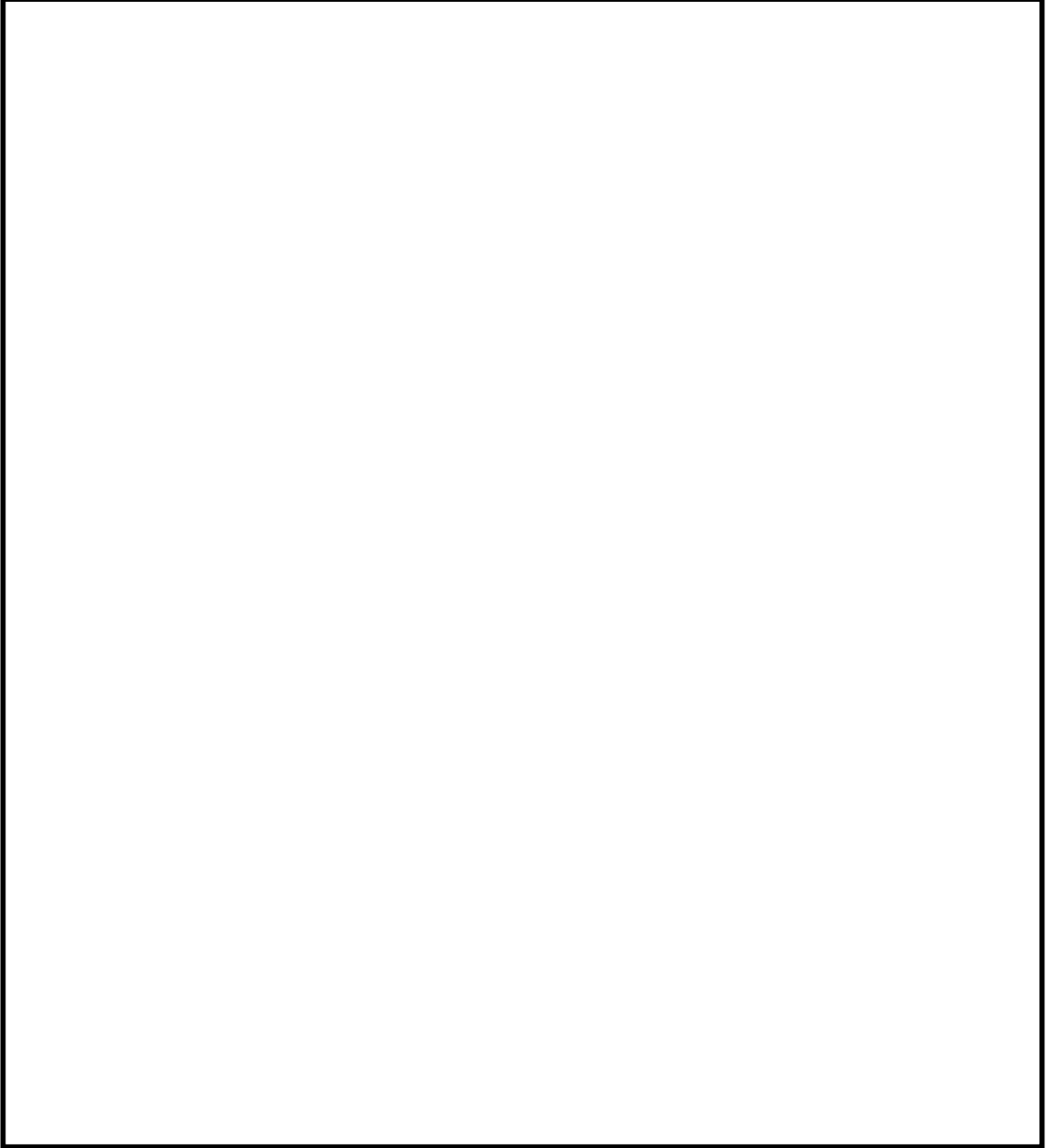
أيقونة ٤: زيارة العذراء لاليصابات، الملف 10^r.



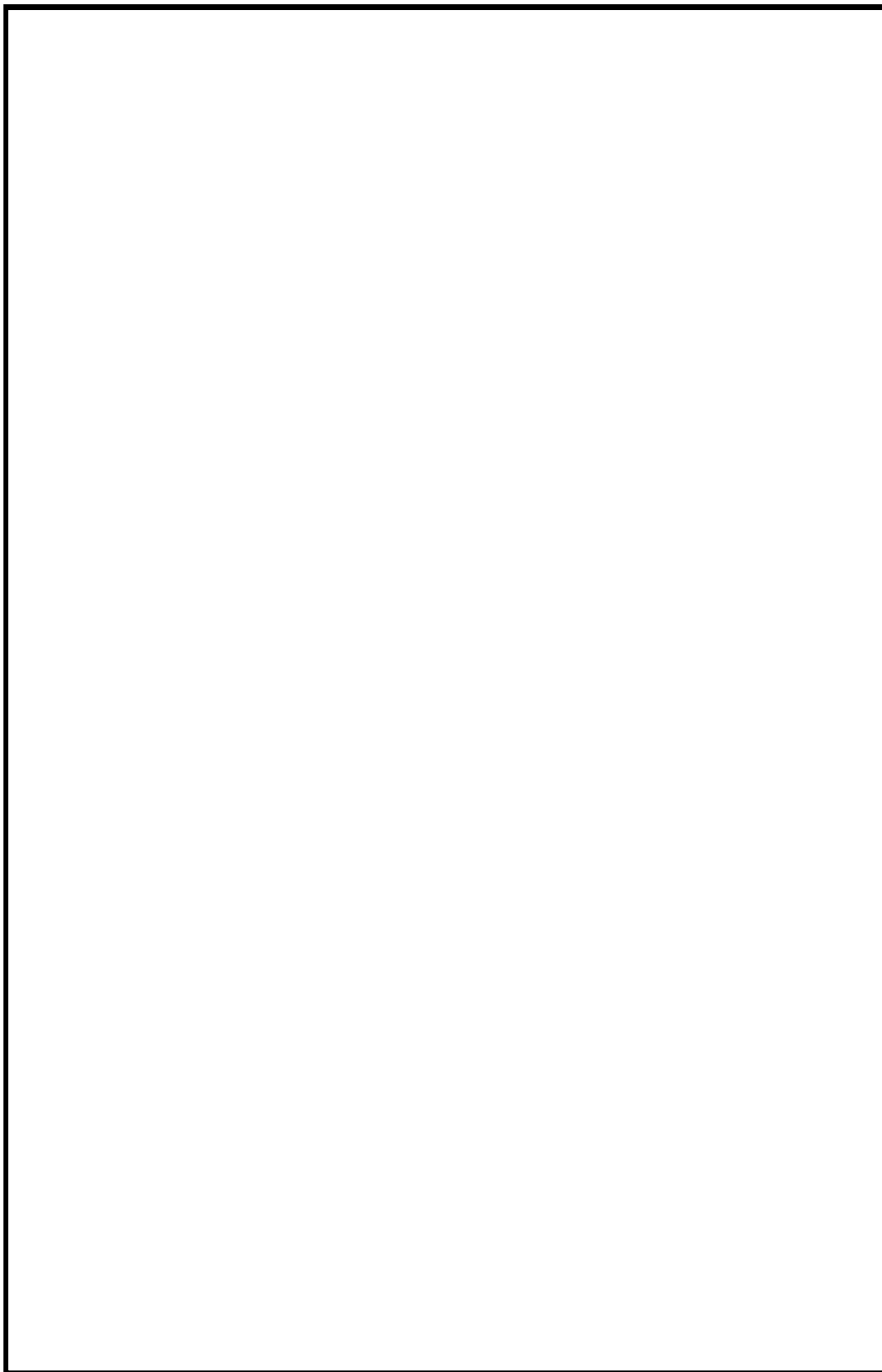
أيقونة ٥: الاسم المعطى للمعمدان، الملف 11^r.



أيقونة ٦: ظهور الملاك ليوسف، الملف 12^v.



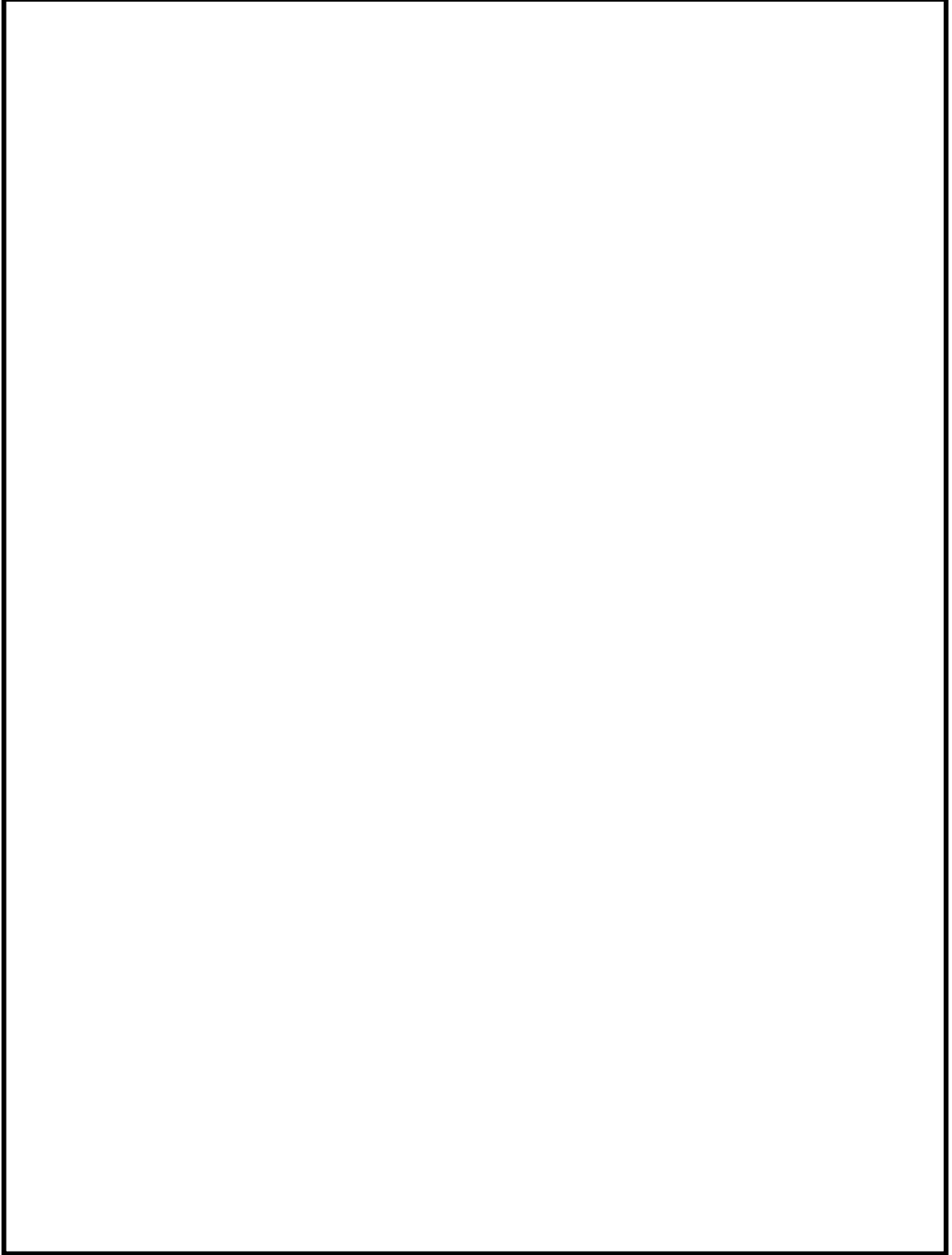
أيقونة ٧: ولادة يسوع، الرعاية والحكماء، الملف 16^r.



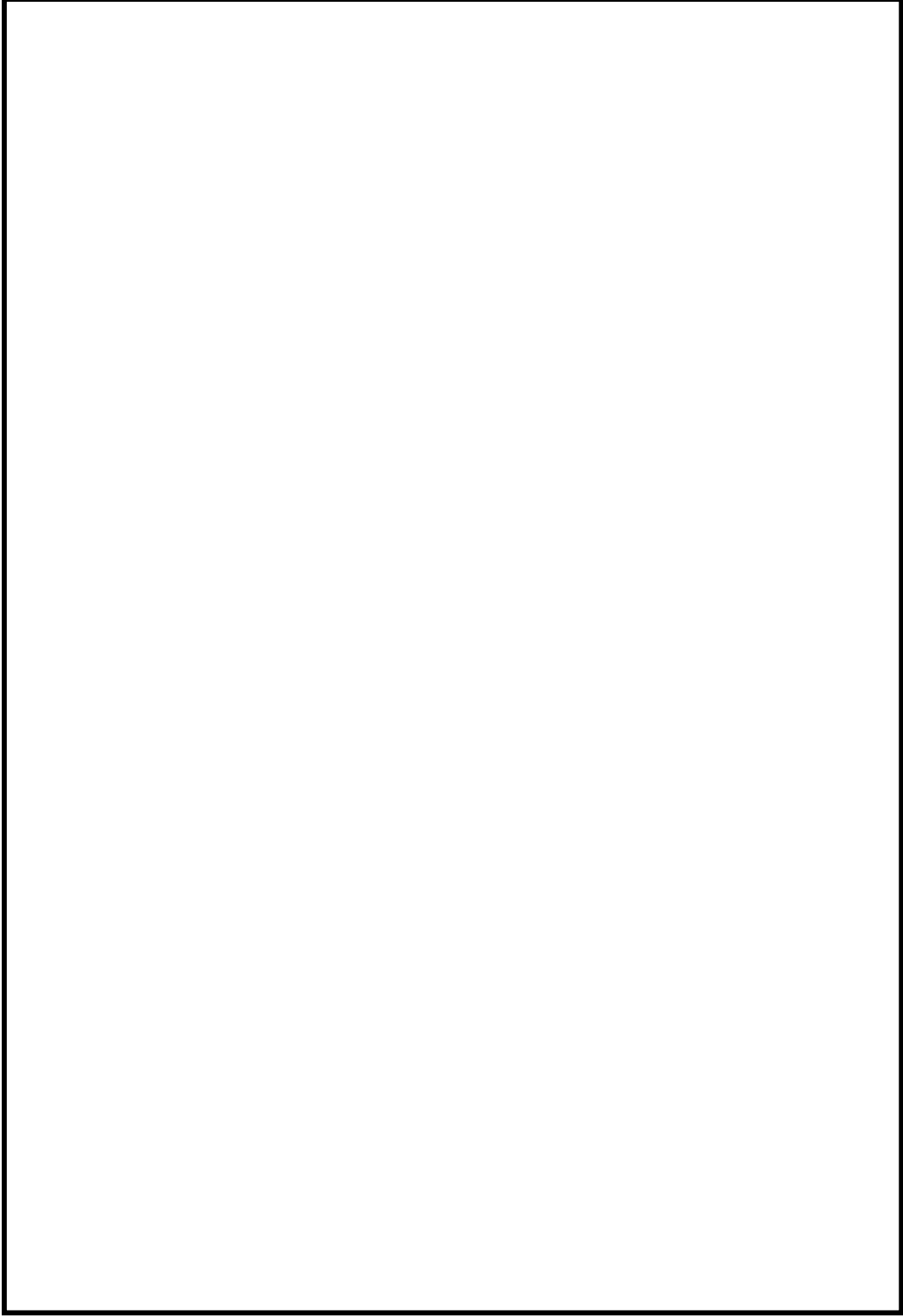
أيقونة ٨: العذراء والطفل، الملف 17^٢.



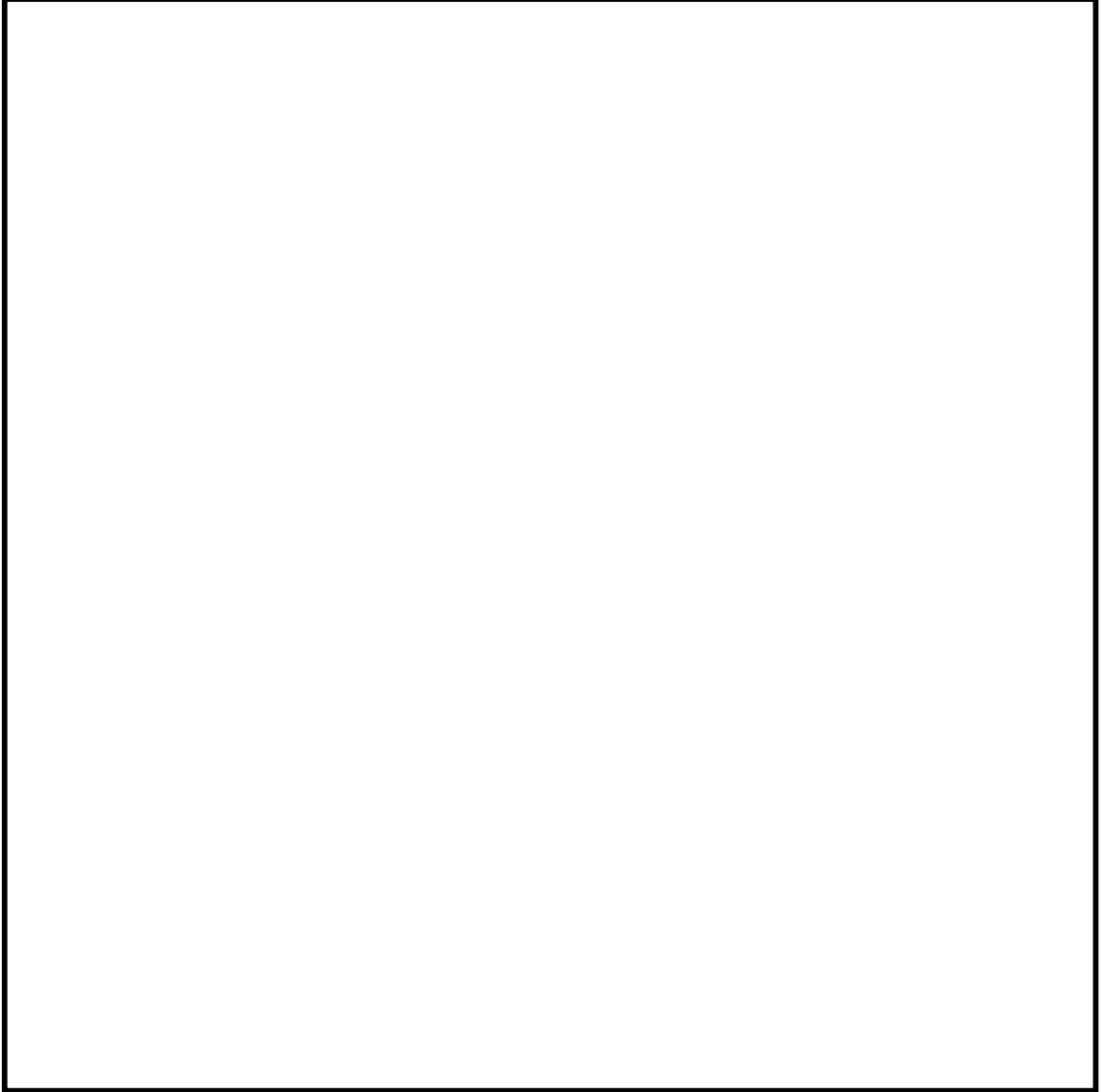
أيقونة ٩: قتل اطفال بيت لحم، الملف 18^r.



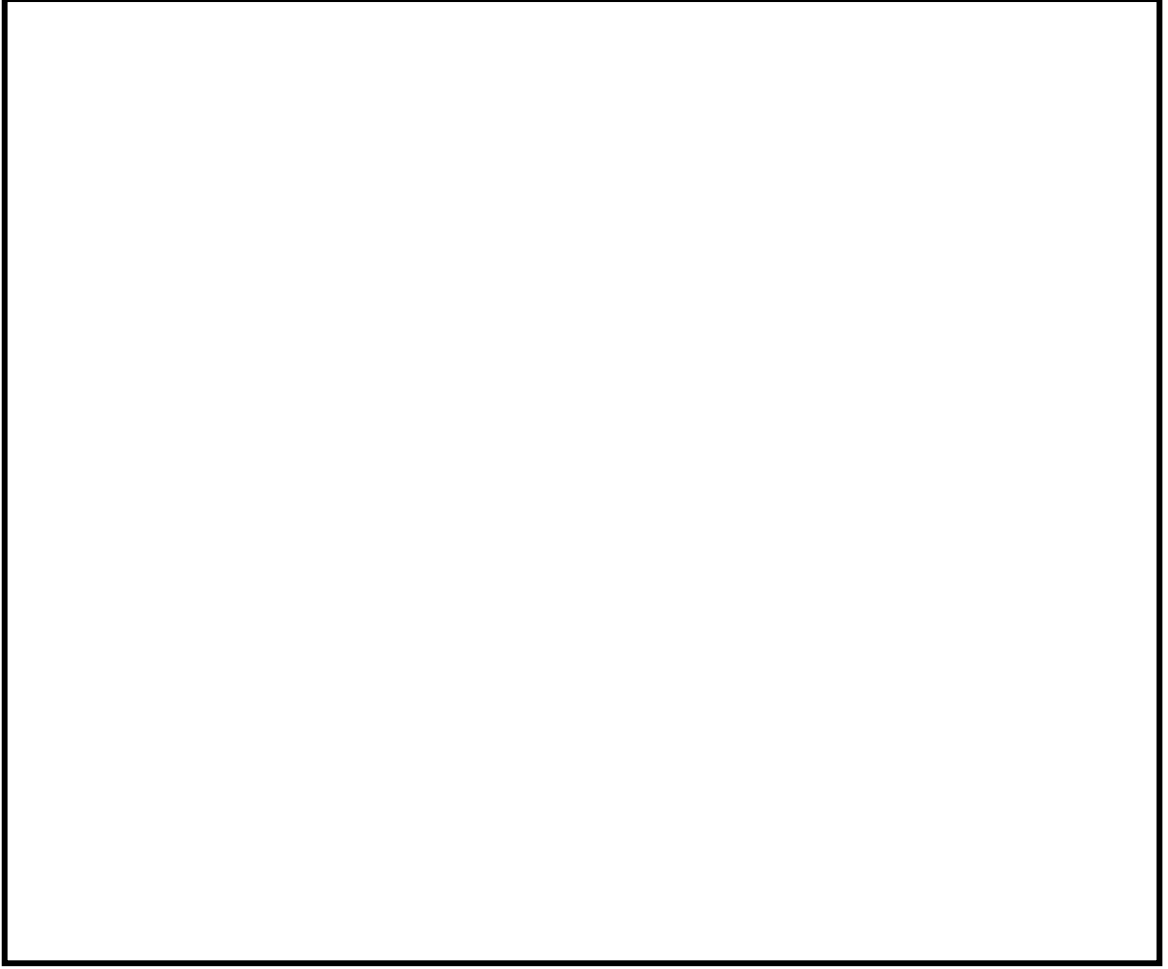
أيقونة ١٠ : الهروب الى مصر، الملف 18^v.



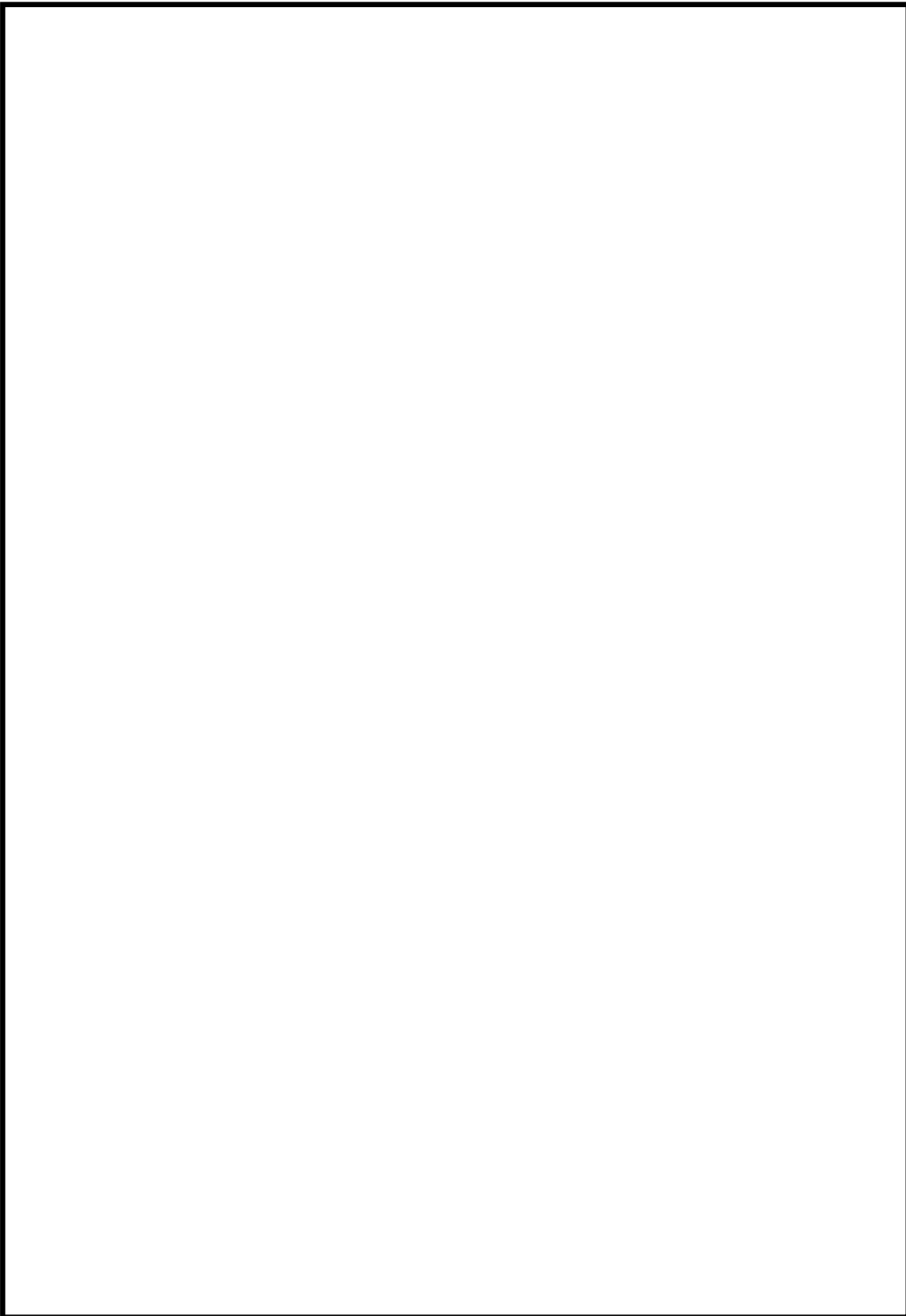
أيقونة ١١ : الحزن الكبير، الملف 19^v.



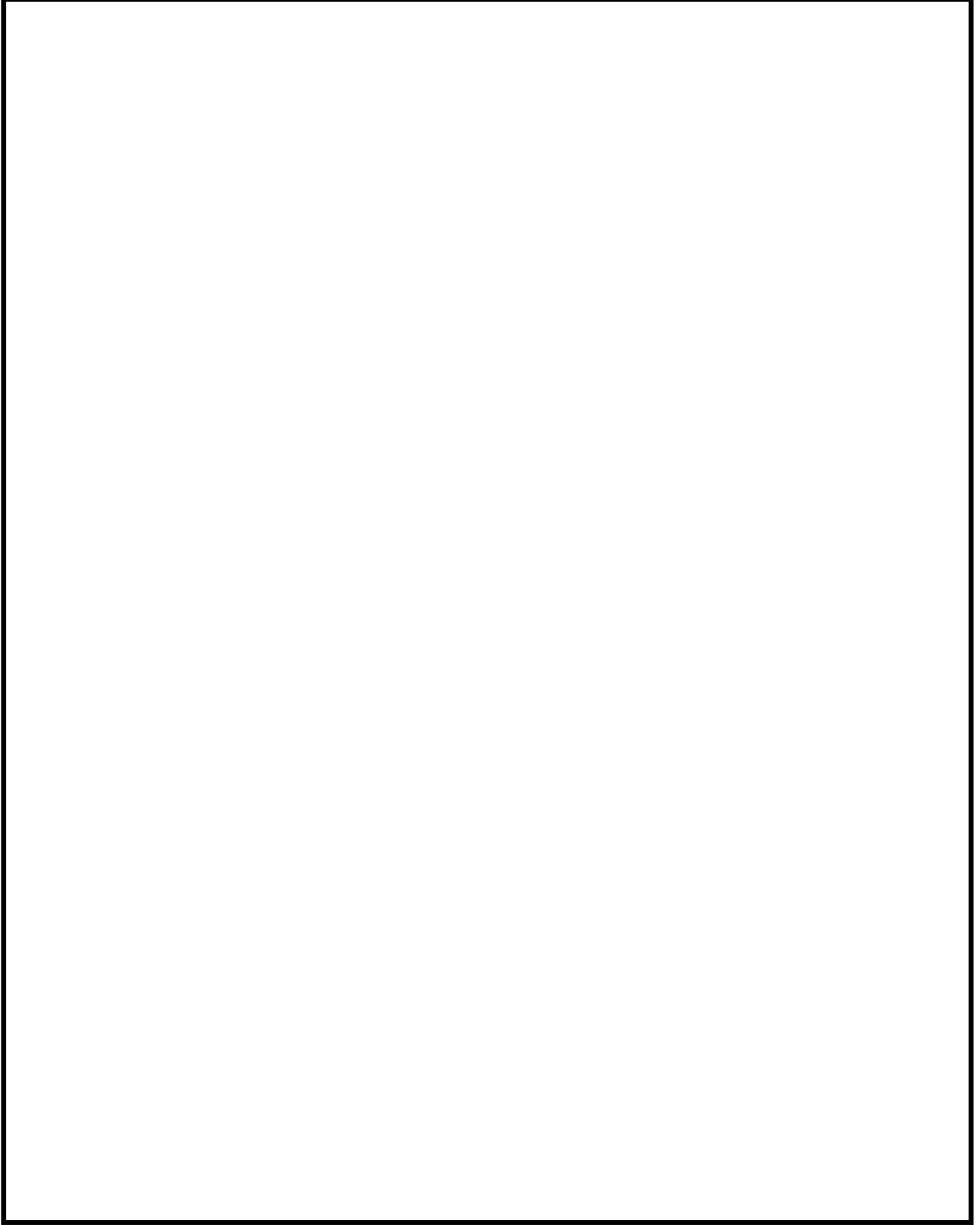
أيقونة ١٢ : رجم اسطيفانوس، الملف 20^٧.



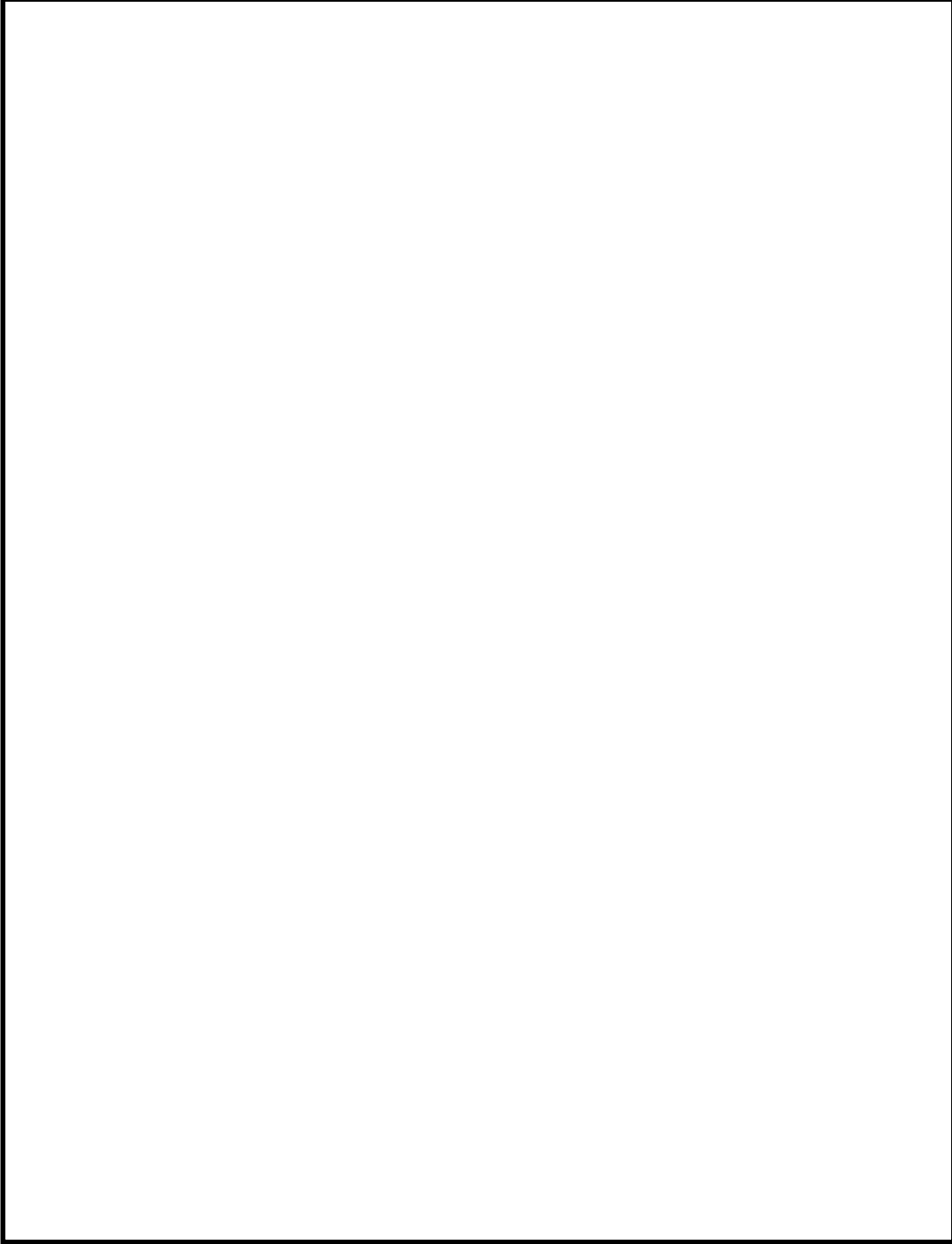
أيقونة ١٣: عماد يسوع في نهر الأردن، الملف 26^r.



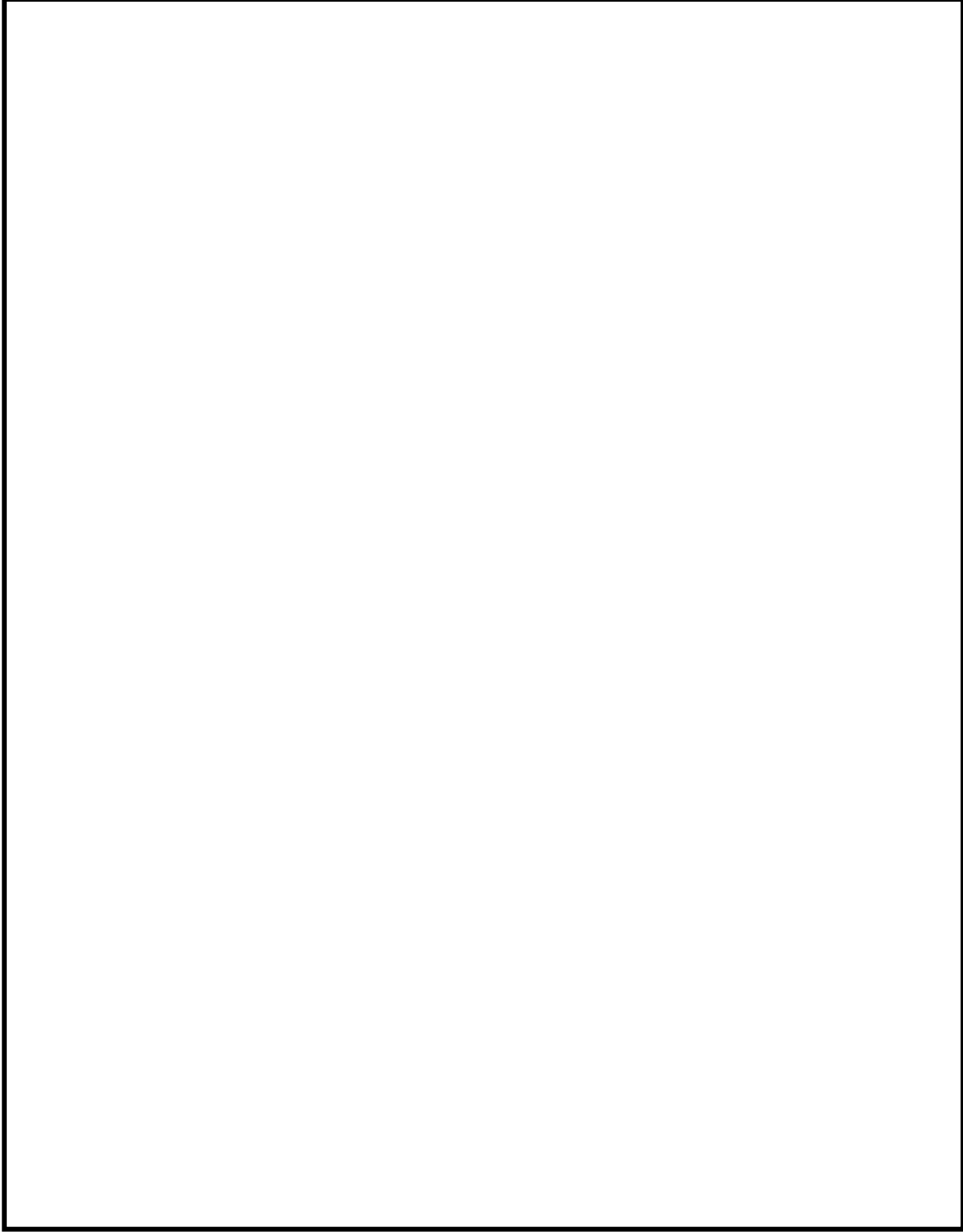
أيقونة ١٤ : تنبؤ المعدادن، الملف 28^r.



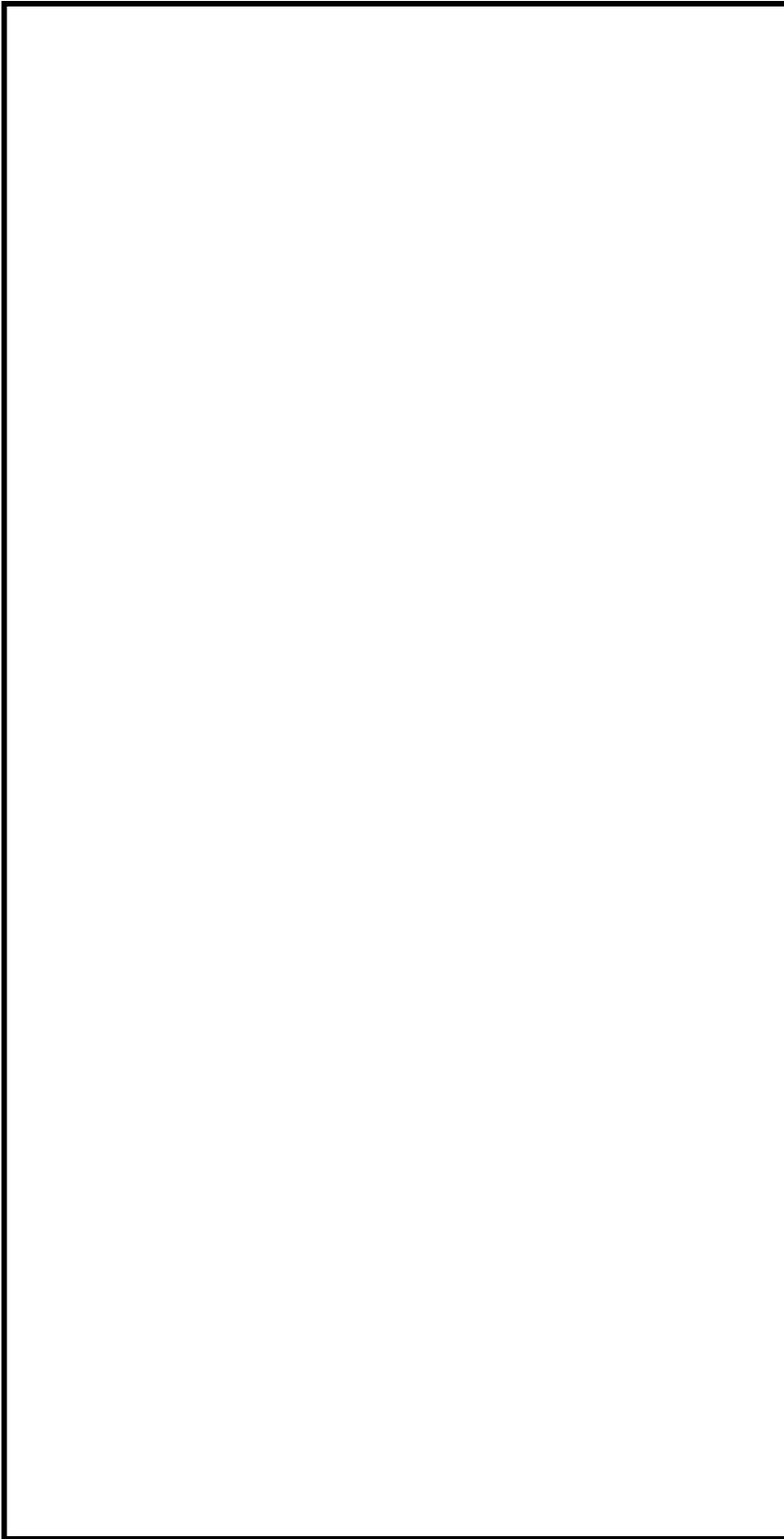
أيقونة ١٥ : قطع رأس يوحنا المعمدان، الملف 29^v.



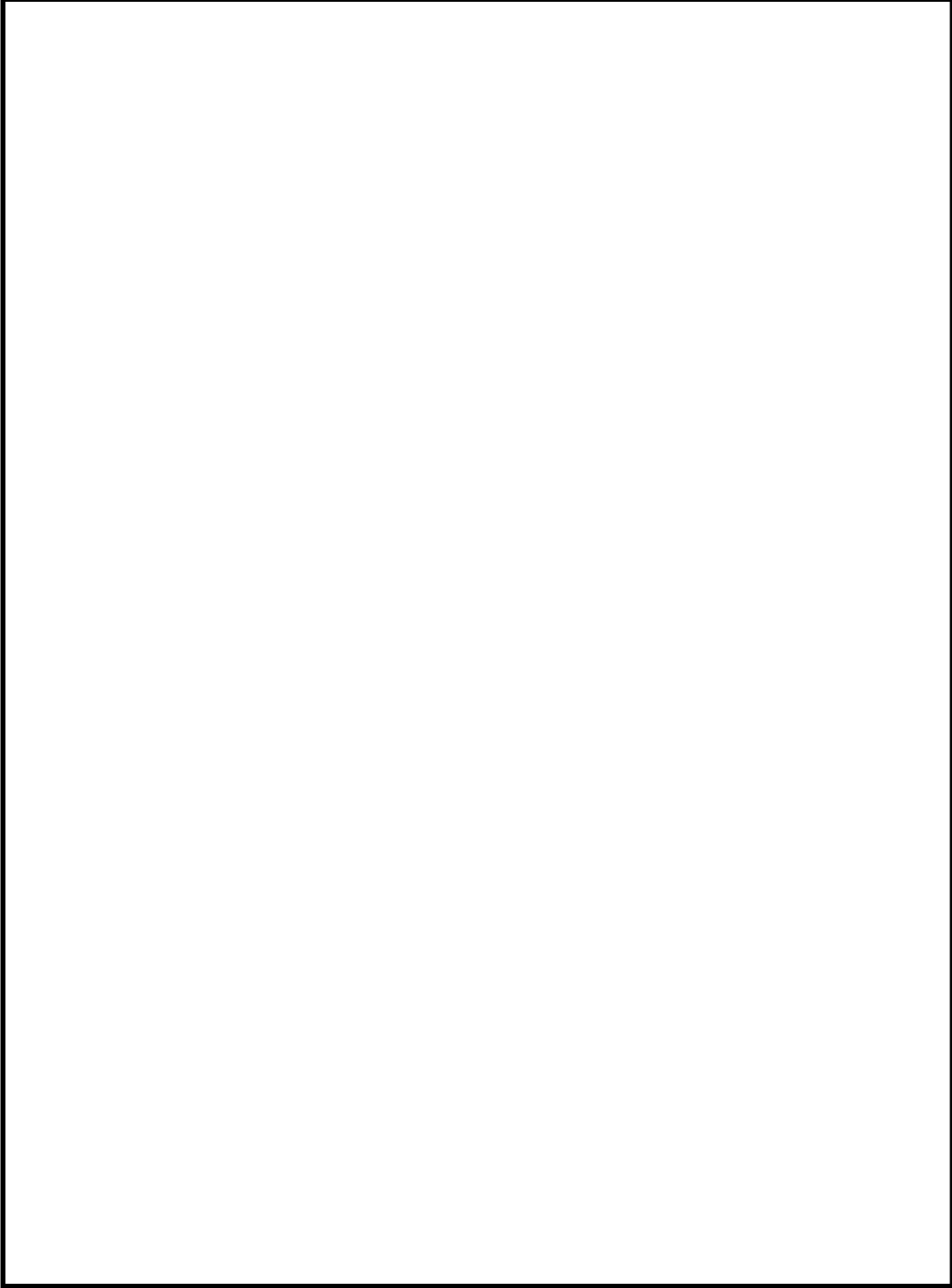
أيقونة ١٦: القديسون الأربعة، الملف 45^v.



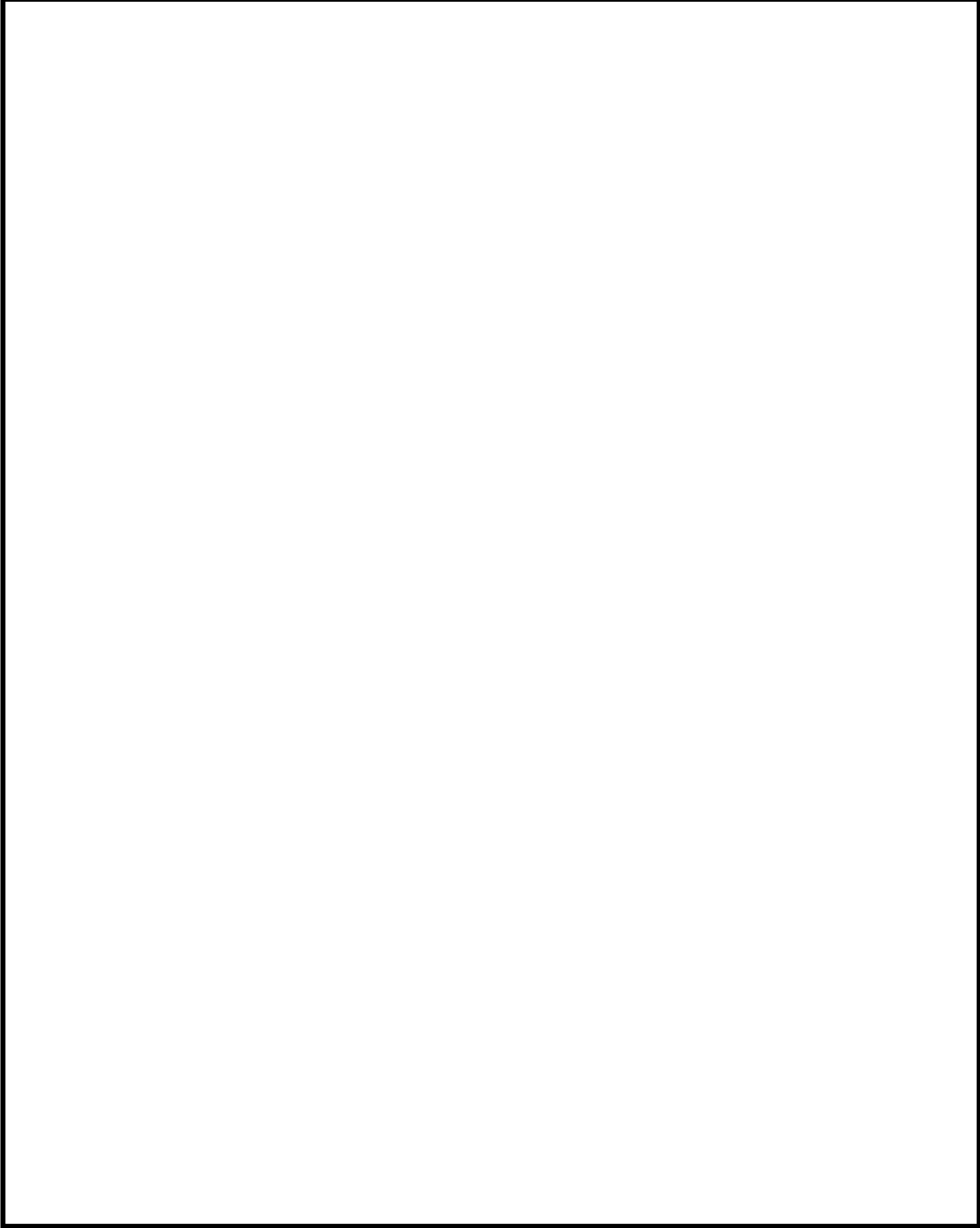
أيقونة ١٧: الوحي الى شمعون، الملف 48^r.



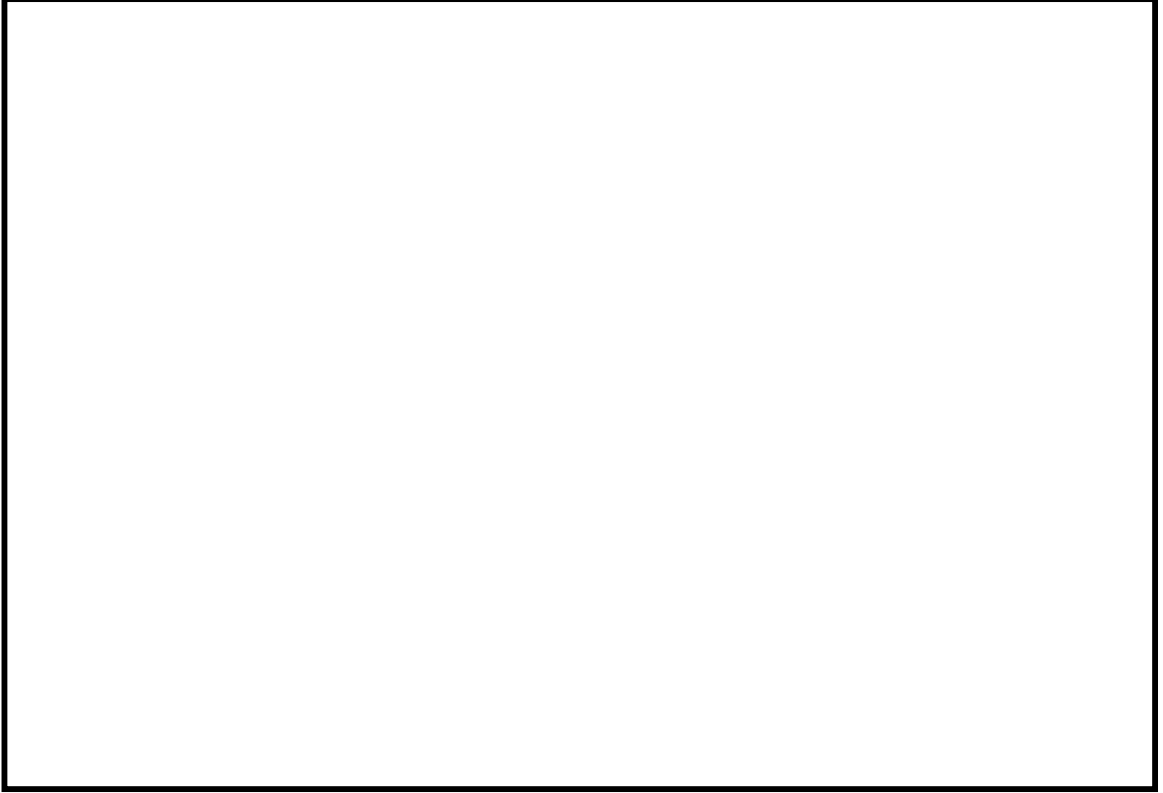
أيقونة ١٨ : تقدمة
يسوع الى الهيكل،
الامانة ١٨٧



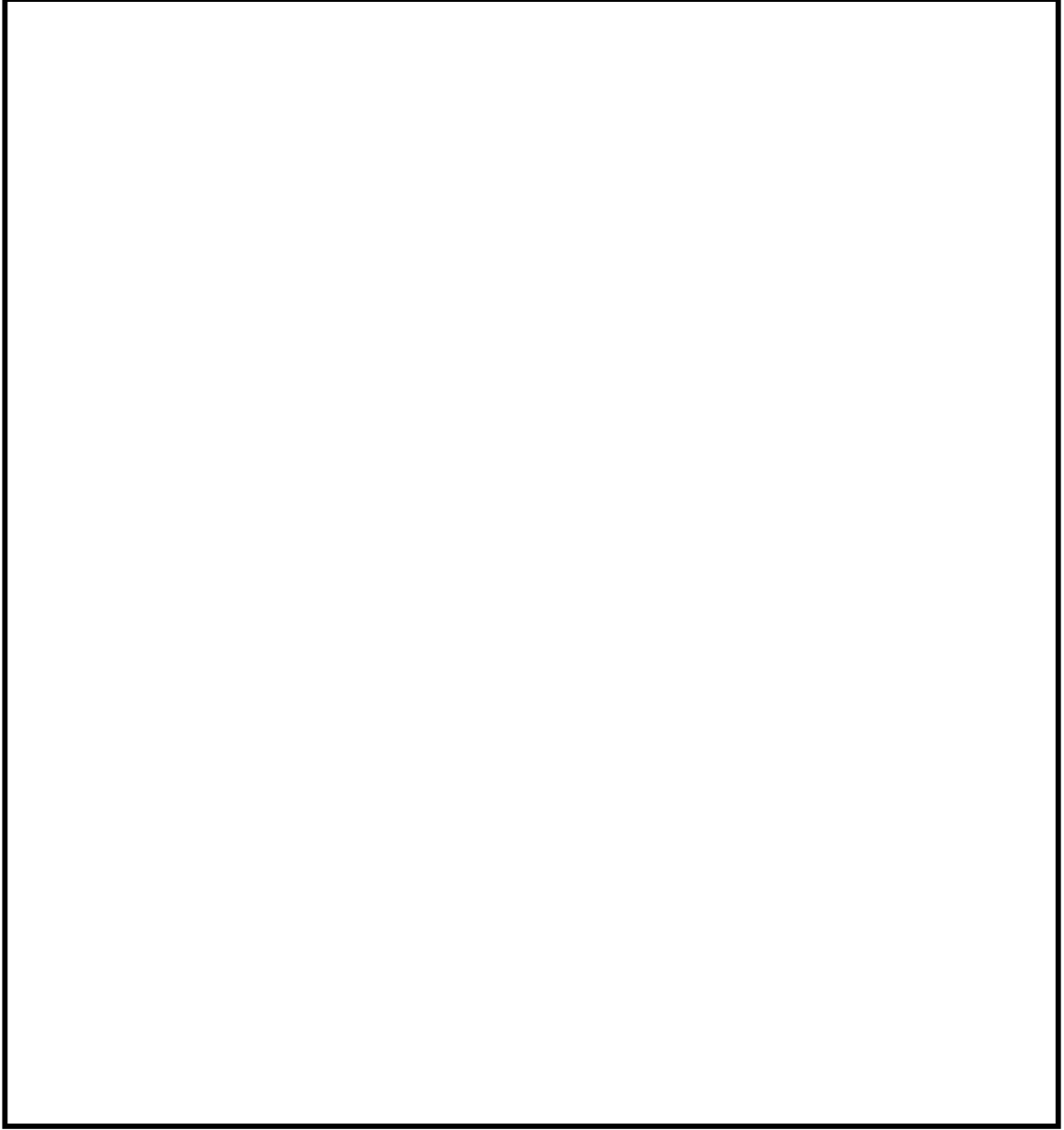
أيقونة ١٩ : عرس قانا الجليل، الملف 57^v.



أيقونة ٢٠ [١]: شفاء الأبرص، الملف 67^r.

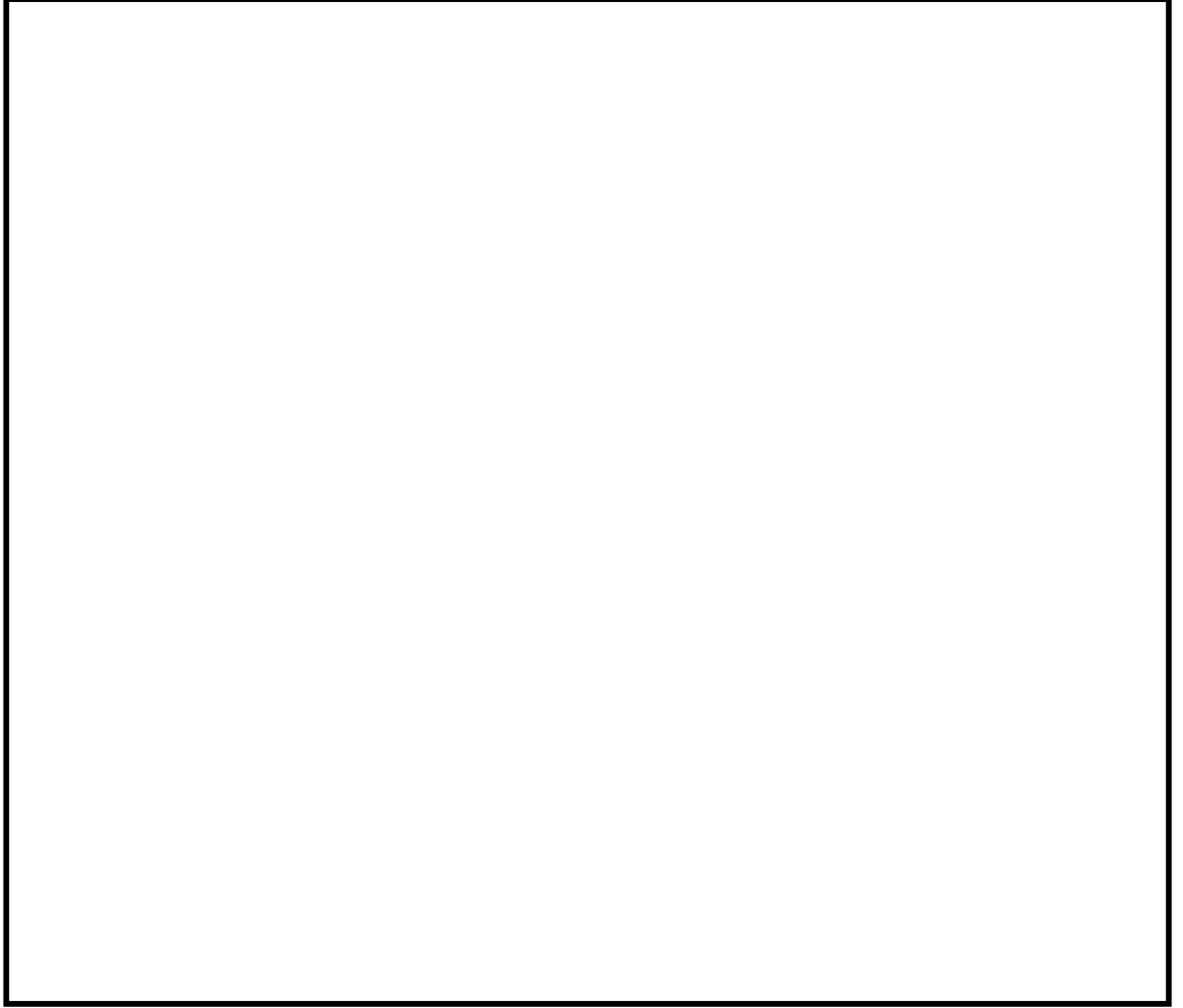


أيقونة ٢٠ [٢]: صلاة القائد، الملف 72^٢. "الصورة التي لم تكتمل"

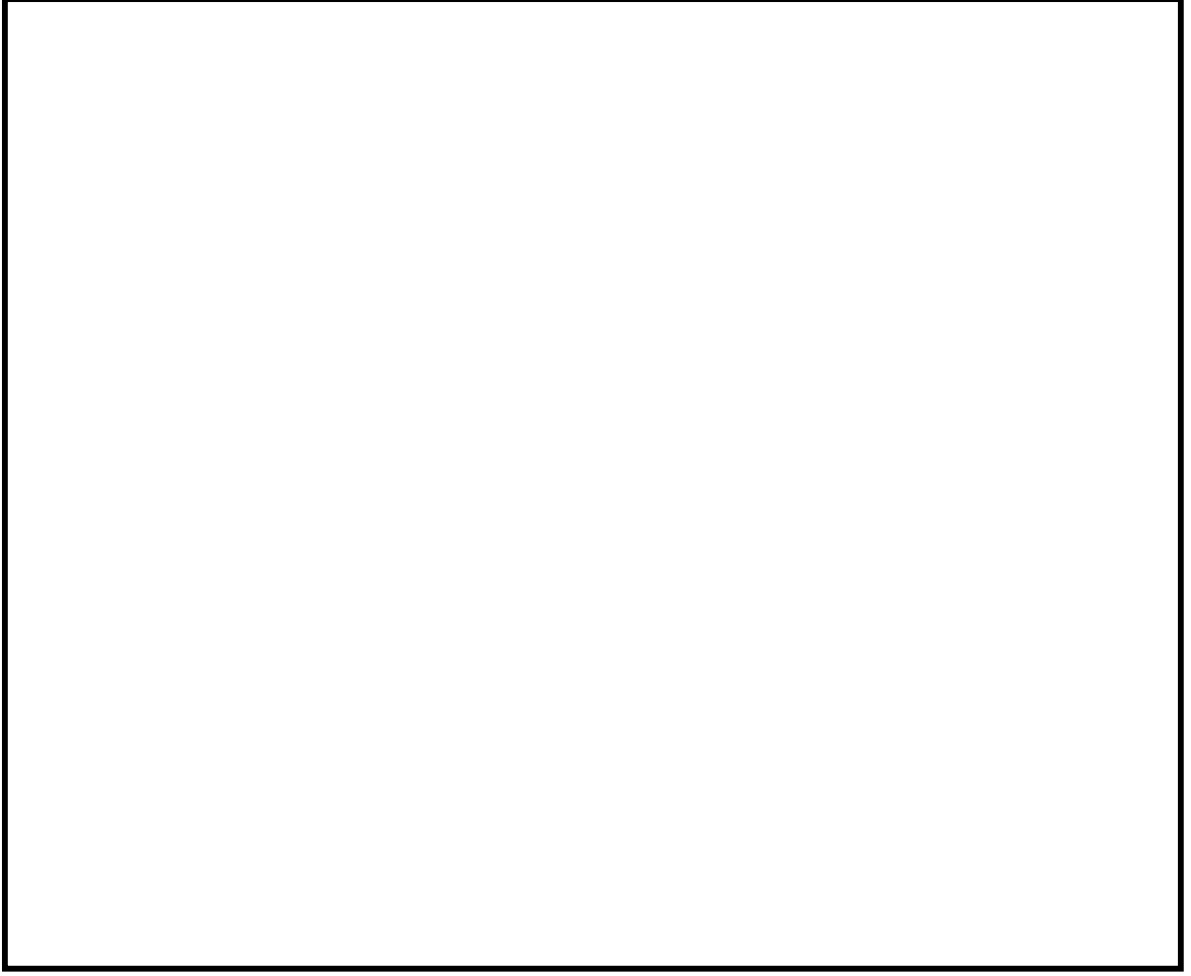


أيقونة ٢١ : ابنة يواريش، الملف 73^v.

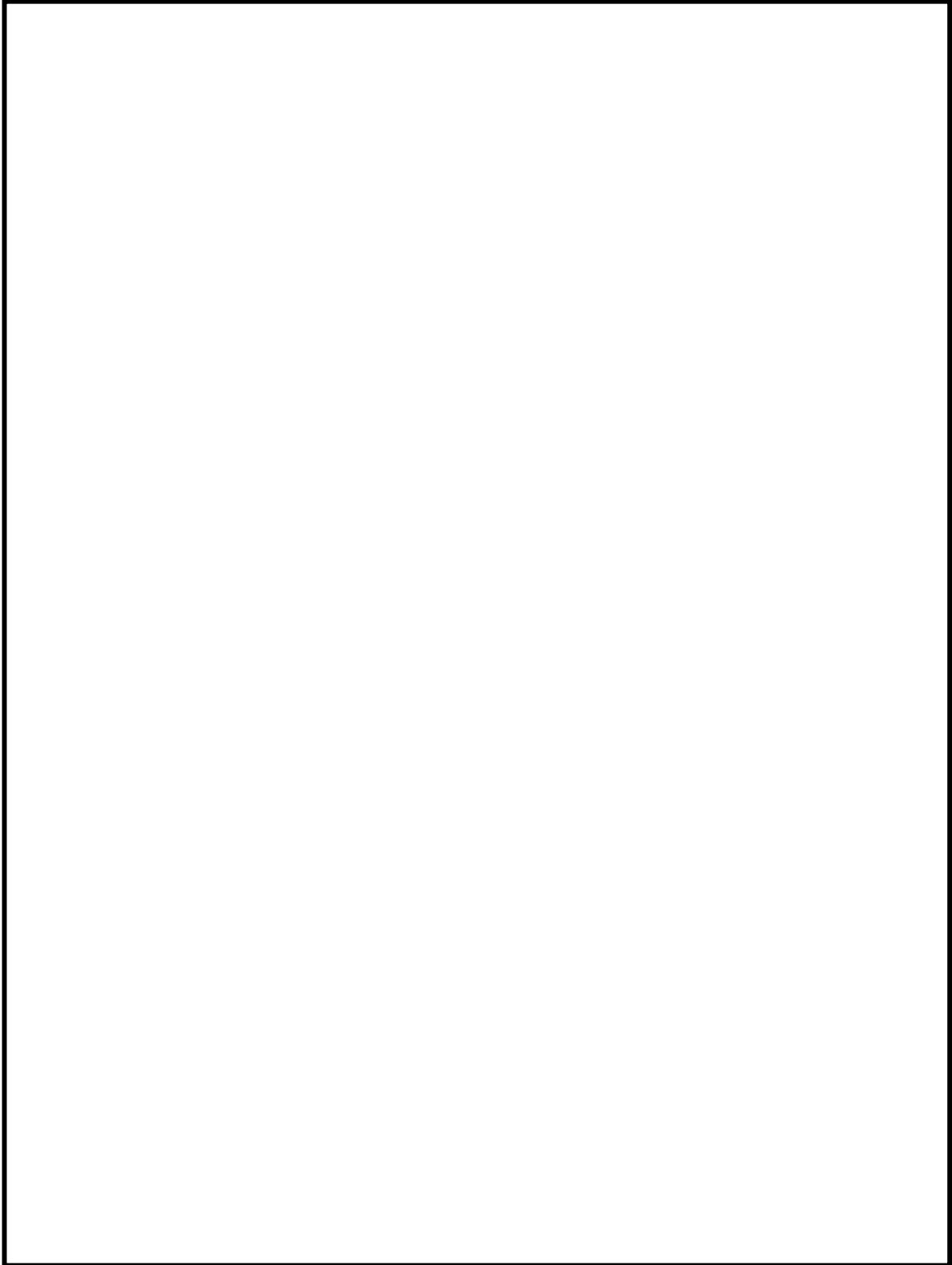
أيقونة ٢٢: شفاء النازفة، الملف 73^v.



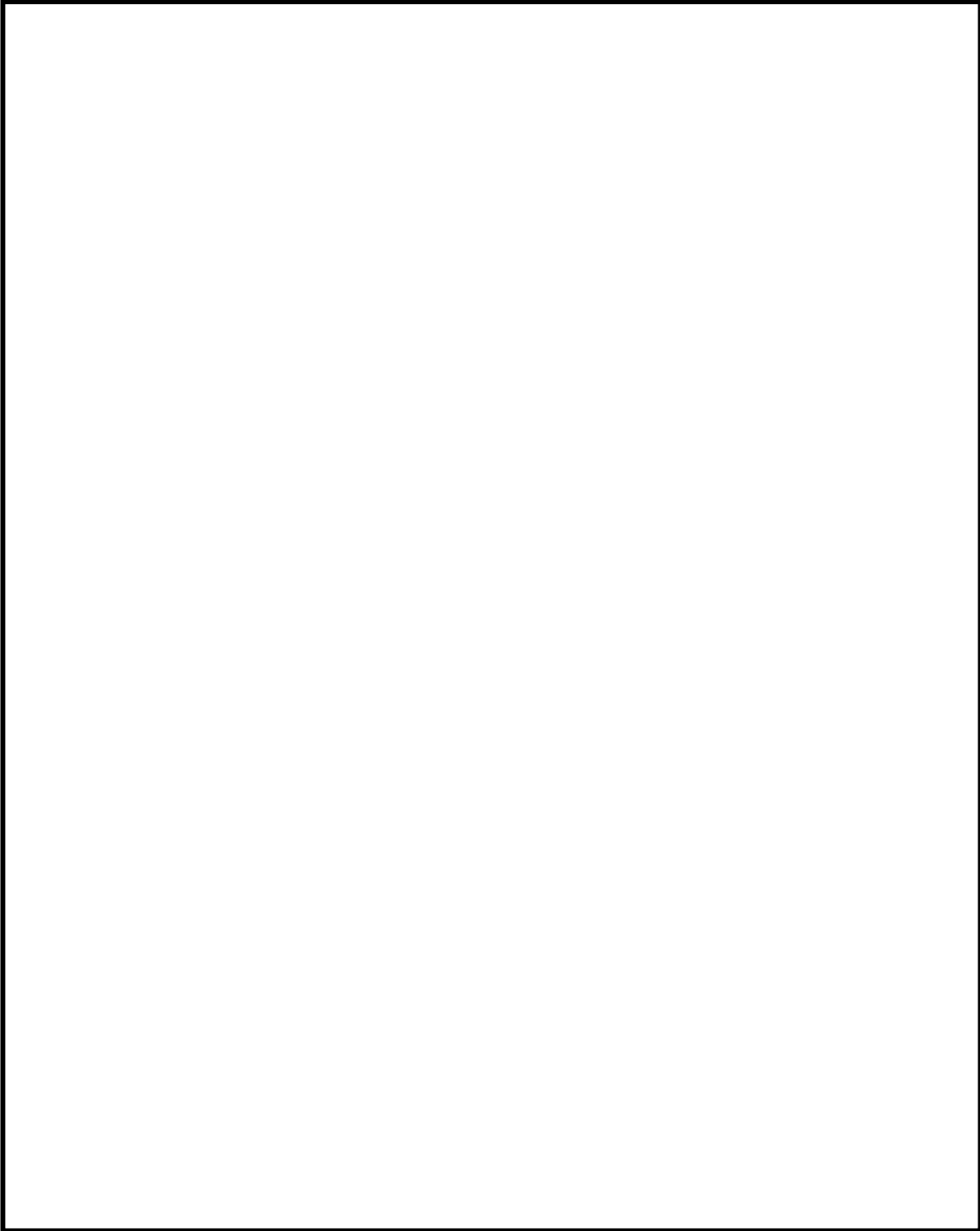
أيقونة ٢٣: شفاء المولود أعمى، الملف 88^r.



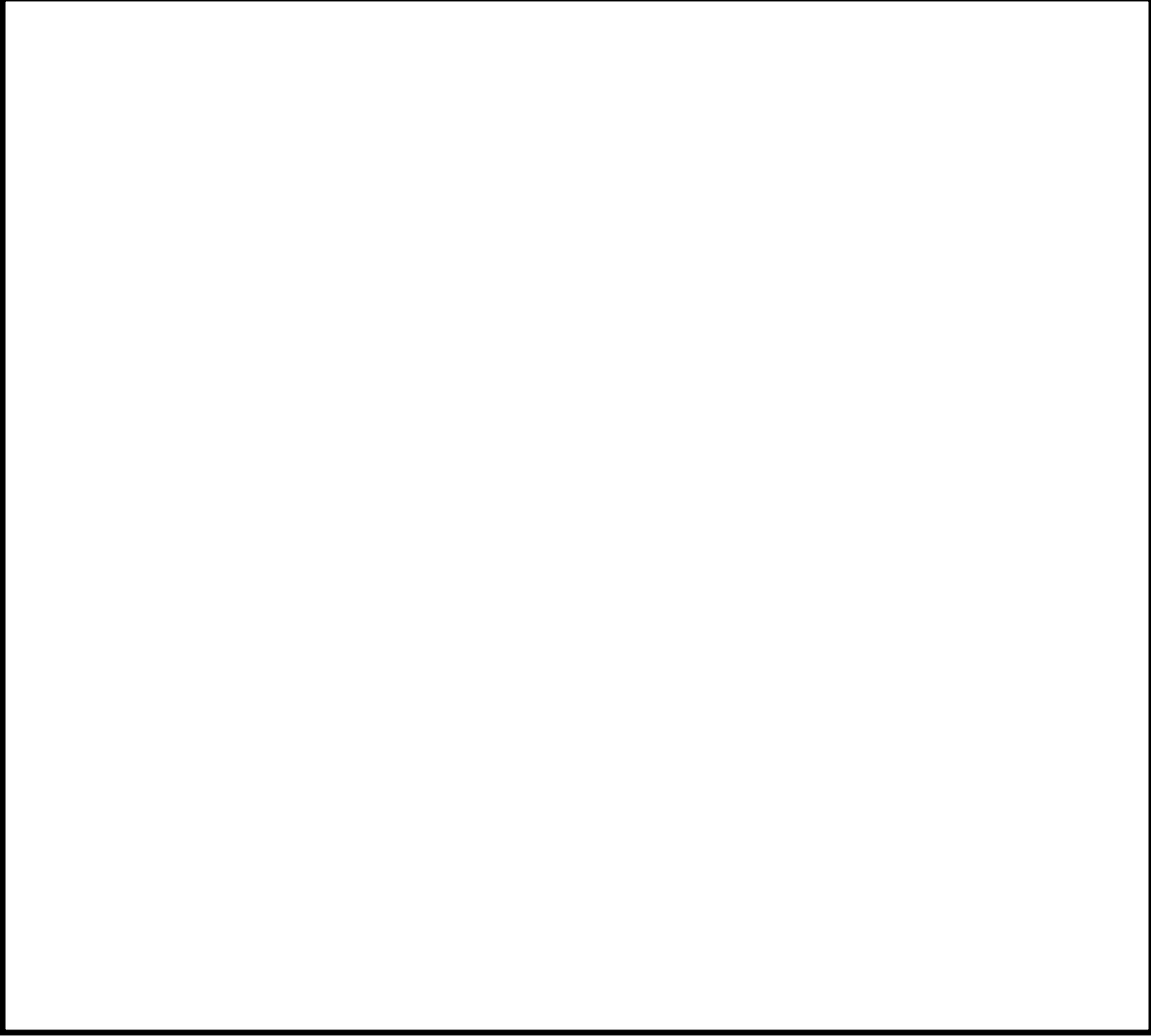
أيقونة ٢٤: شفاء ابن الارملة، الملف 90^r.



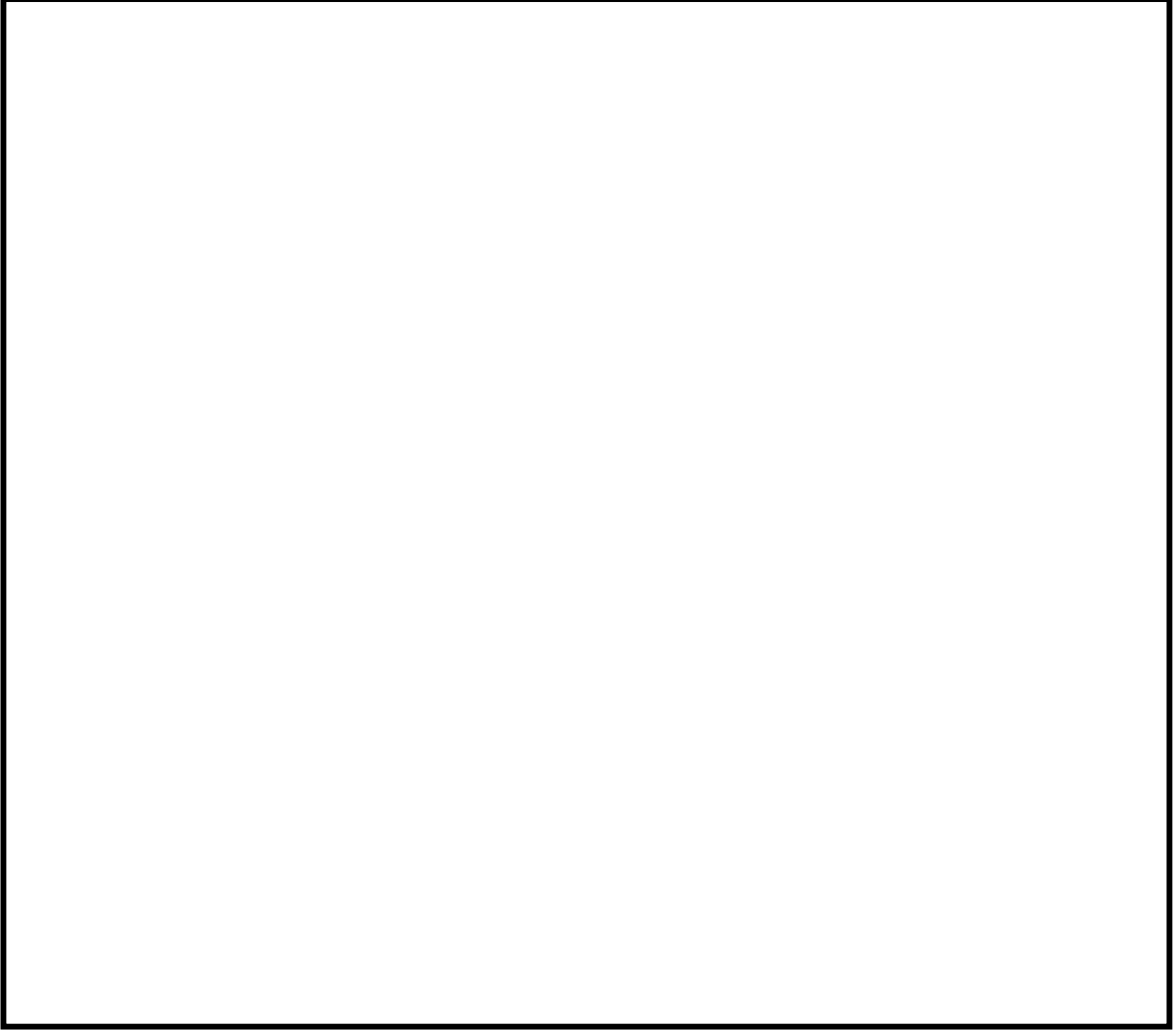
أيقونة ٢٥: شهداء سبسطية الأربعين، الملف 93^r.



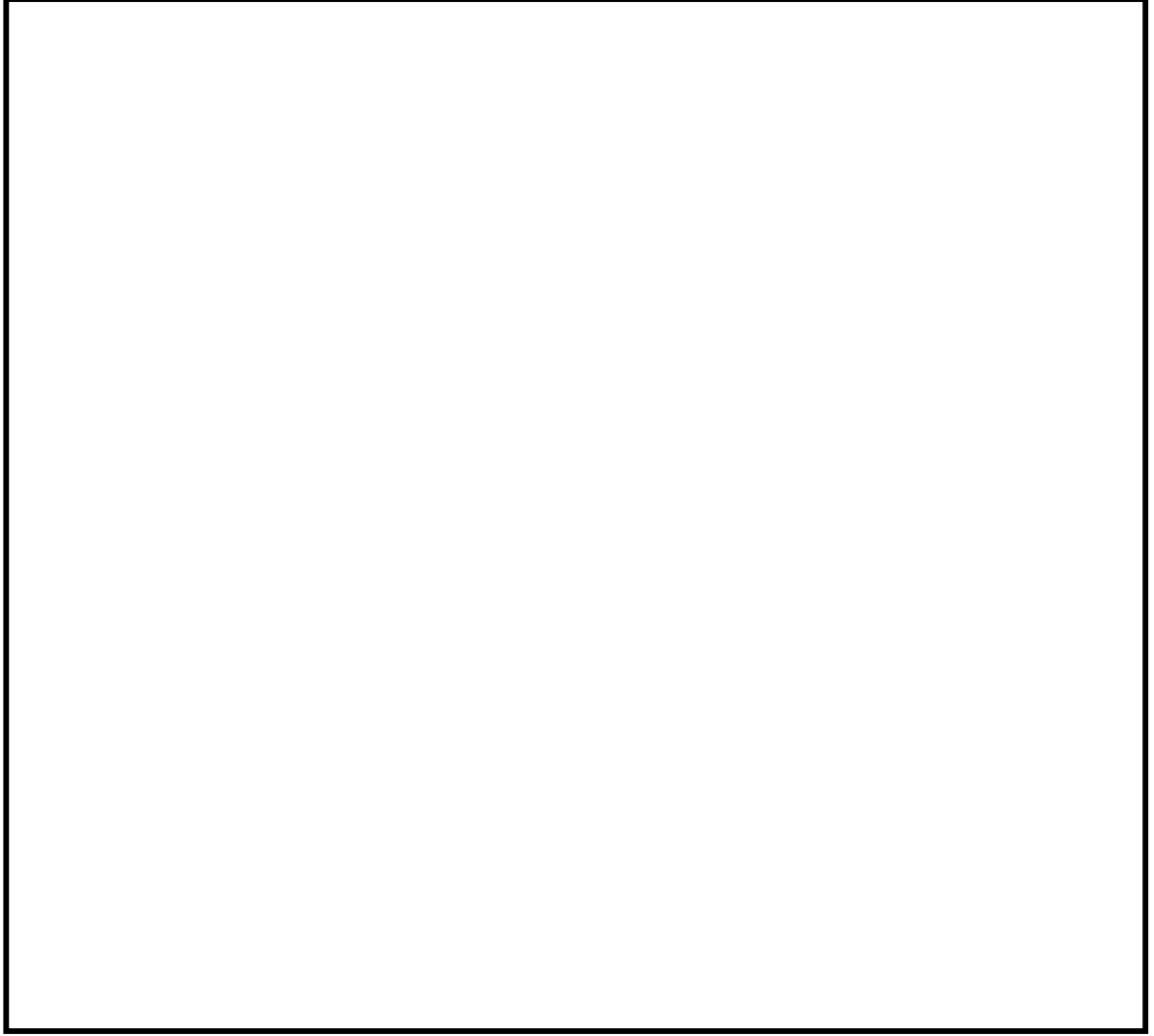
أيقونة ٢٦: شهداء سبسطية الأربعين، الملف 94^r.



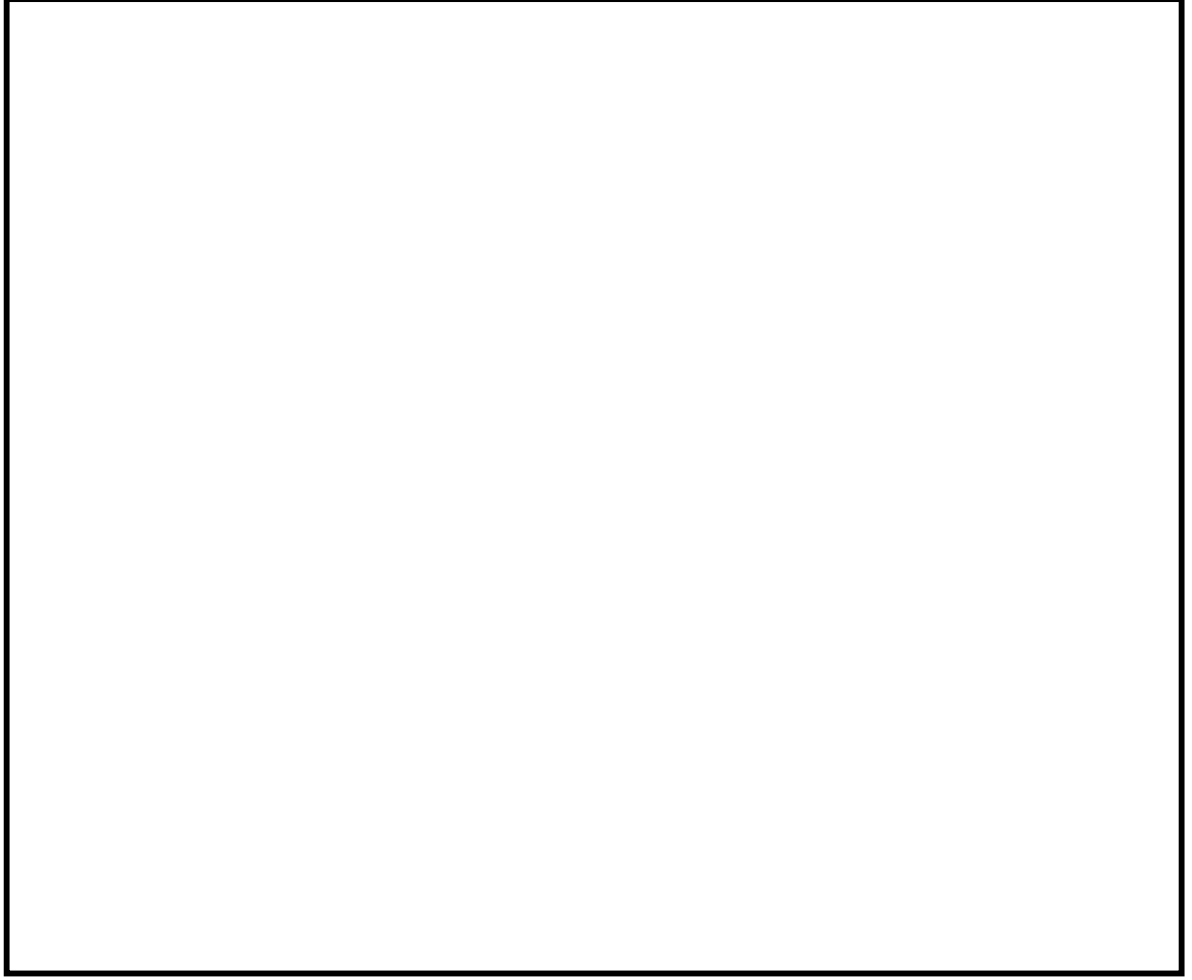
أيقونة ٢٧: العشاء عند سمعان، الملف 96^r.



أيقونة ٢٨ : إقامة إلحازر، الملف 101^r.



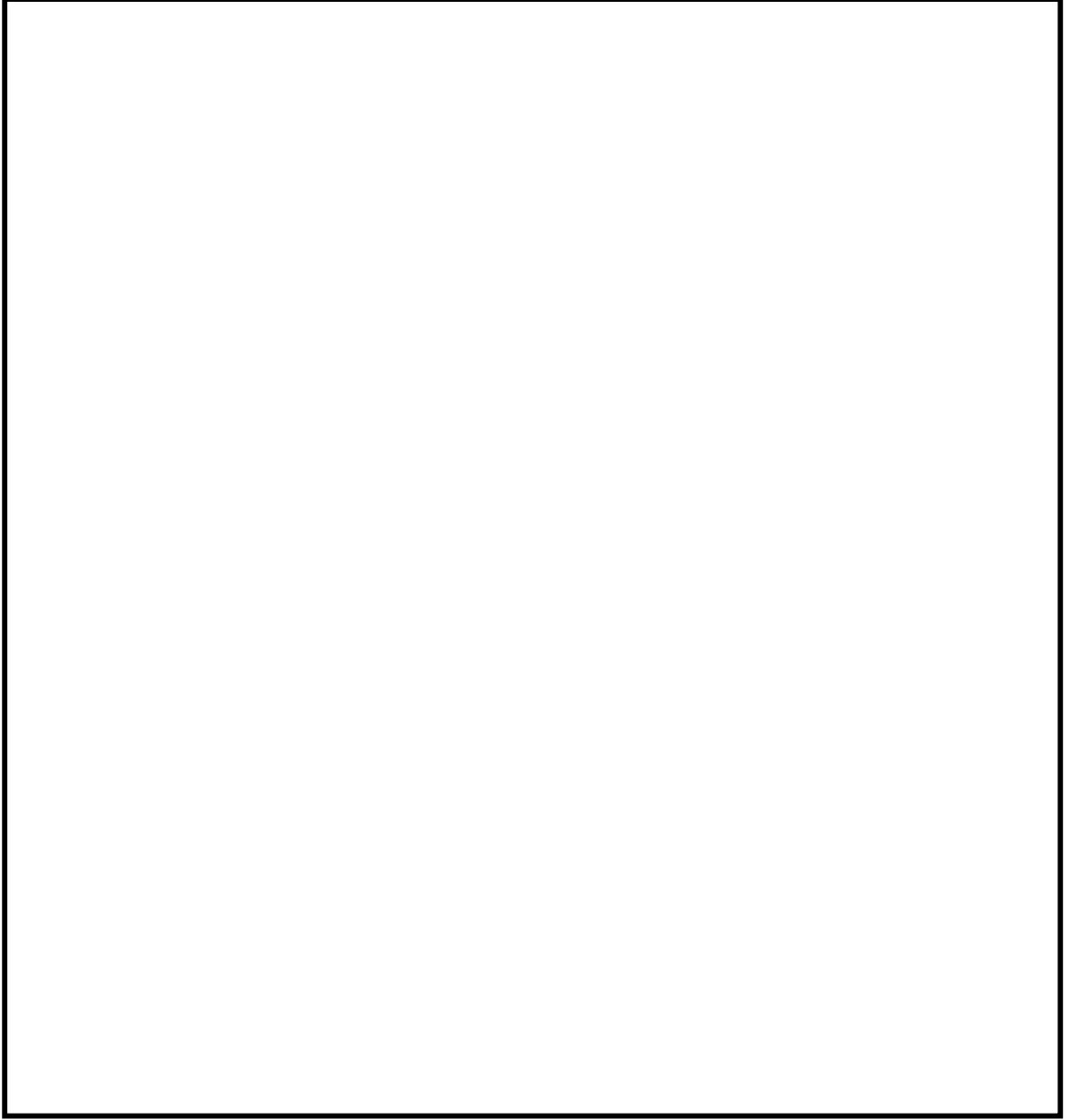
أيقونة ٢٩ : دخول يسوع الى اورشليم، الملف 105^r.



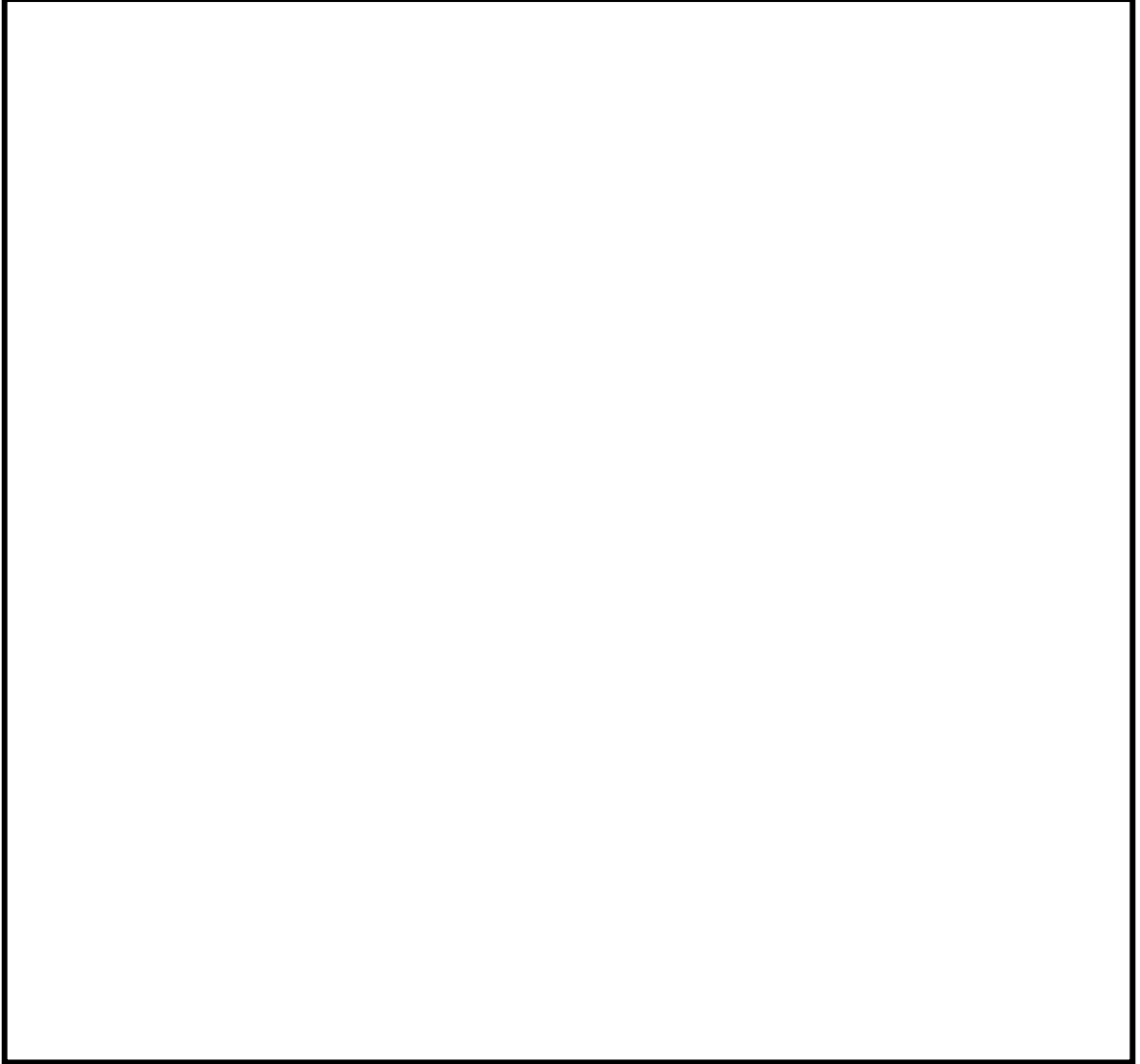
أيقونة ٣٠: شفاء المشلول، الملف ١٢١^٧.



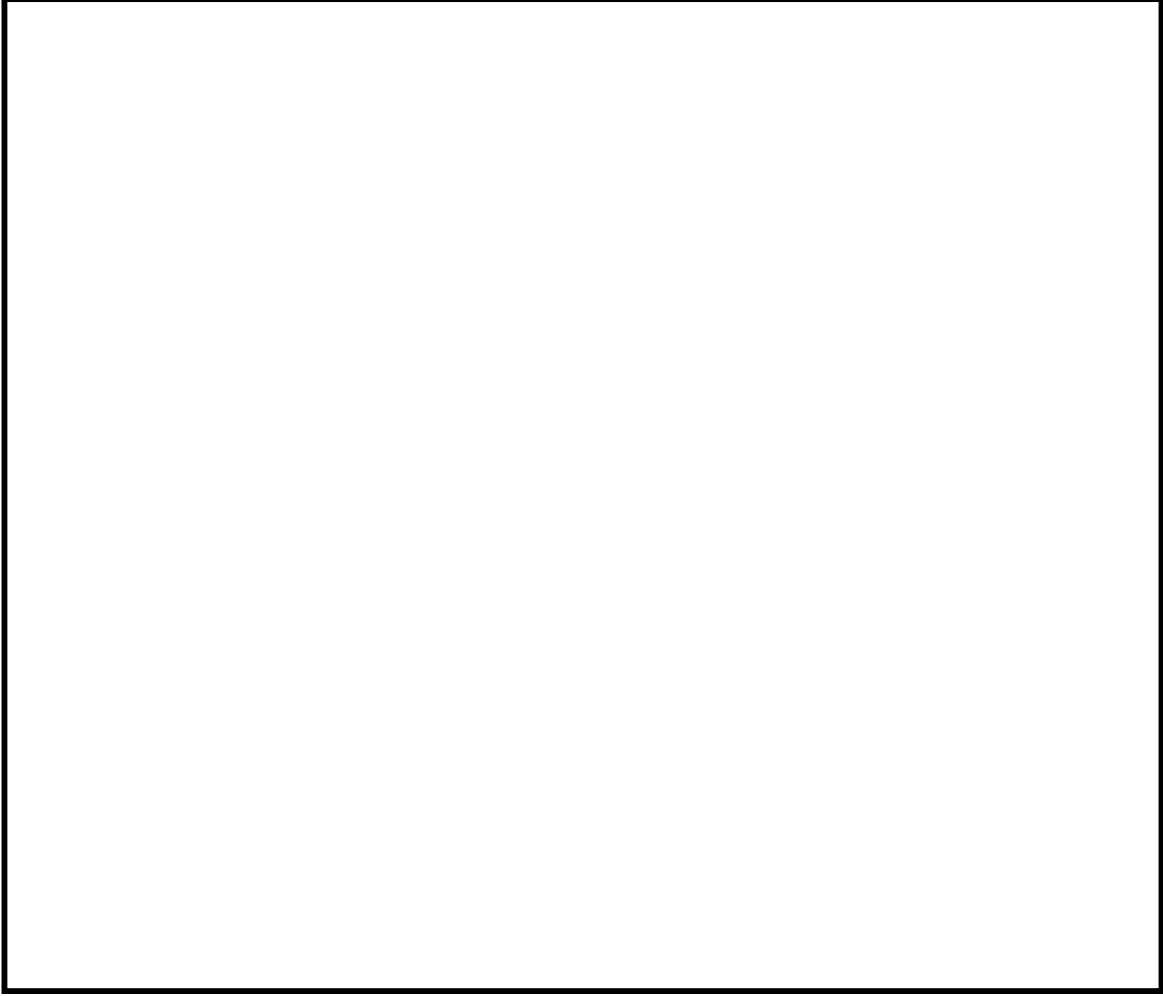
أيقونة ٣١: يهوذا الخائن يعرض تسليم المسيح، الملف 122^v.



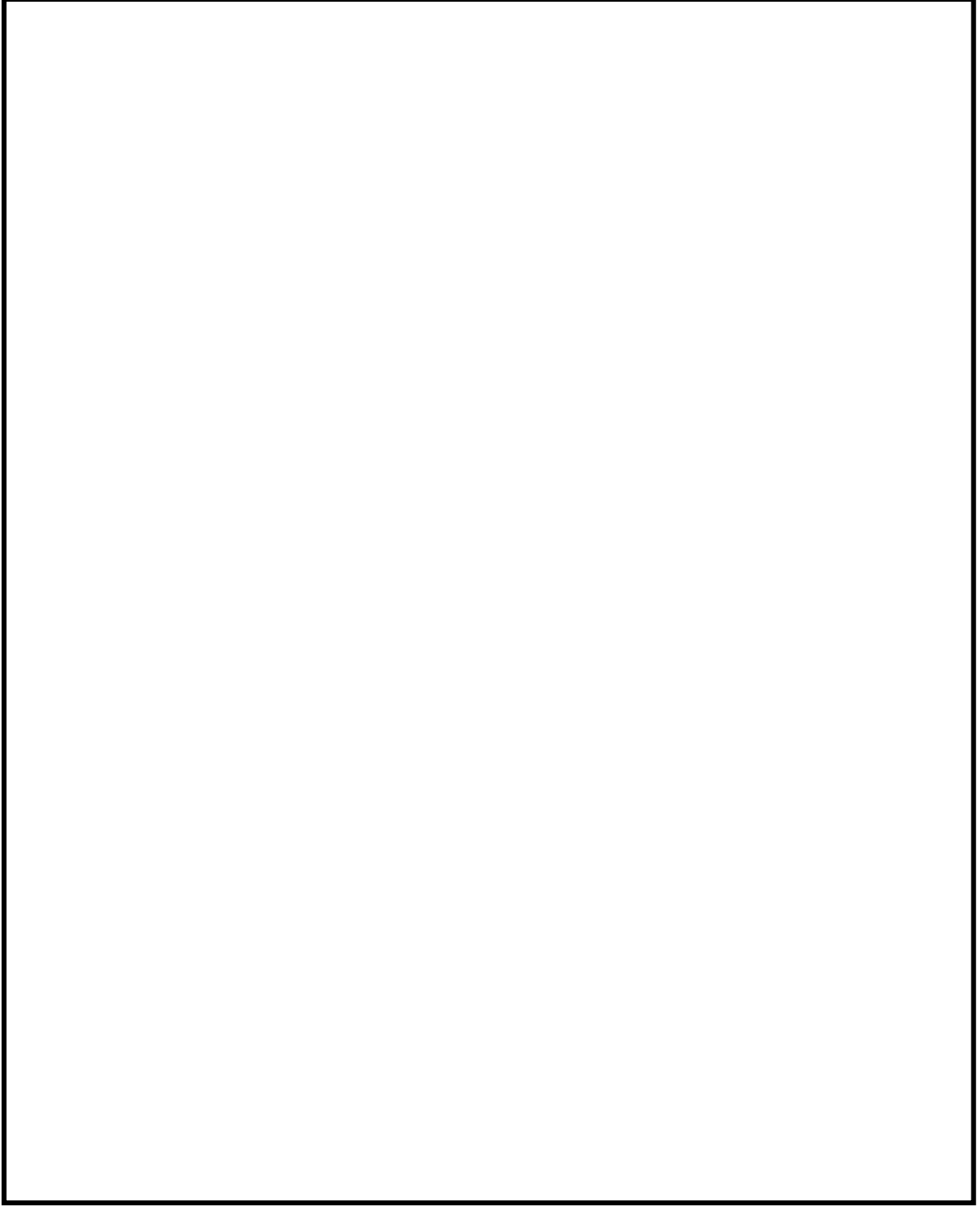
أيقونة ٣٢: غسل اقدام التلاميذ، الملف 127^v.



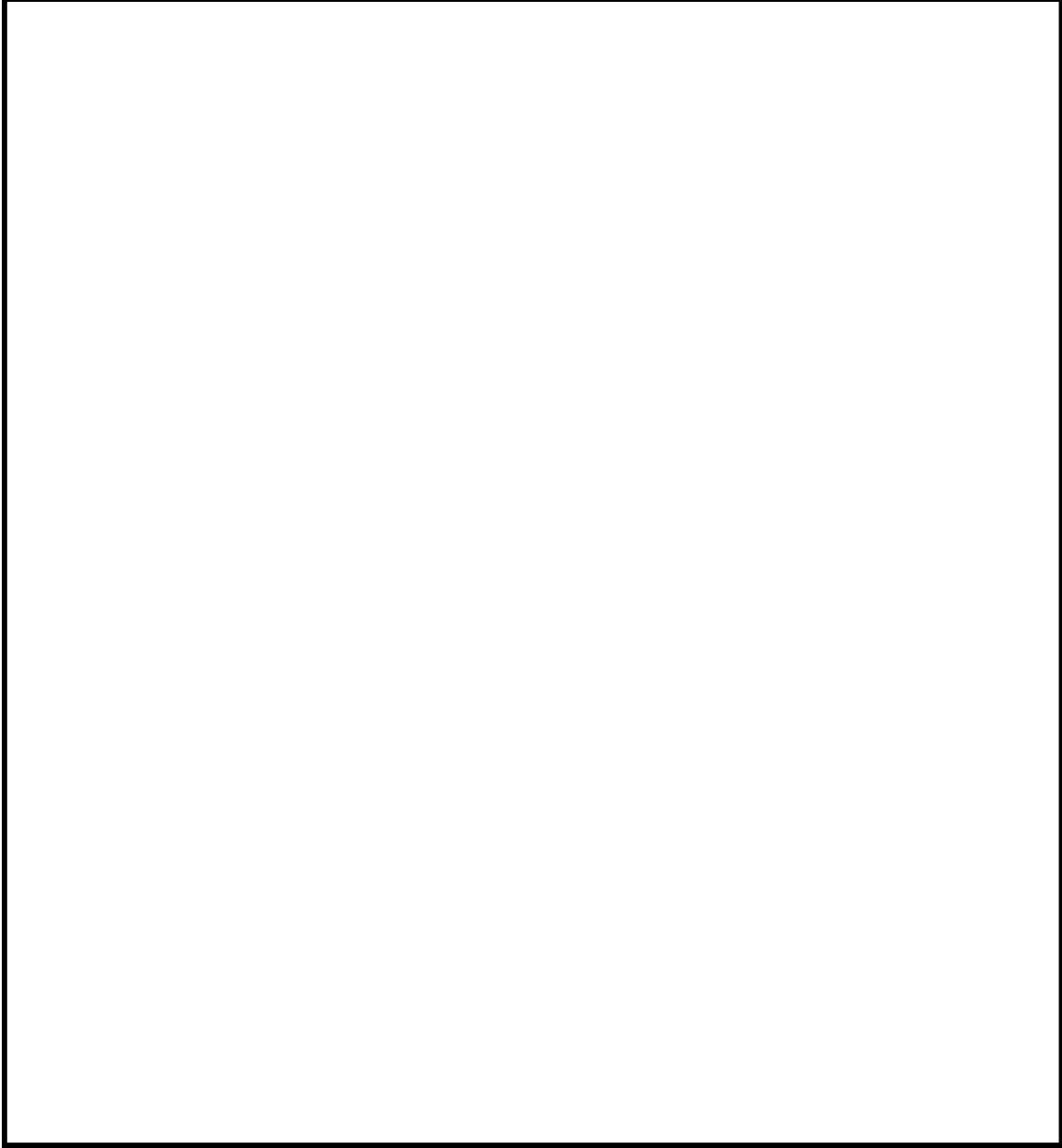
أيقونة ٣٣: العشاء الأخير، الملف 128^r.



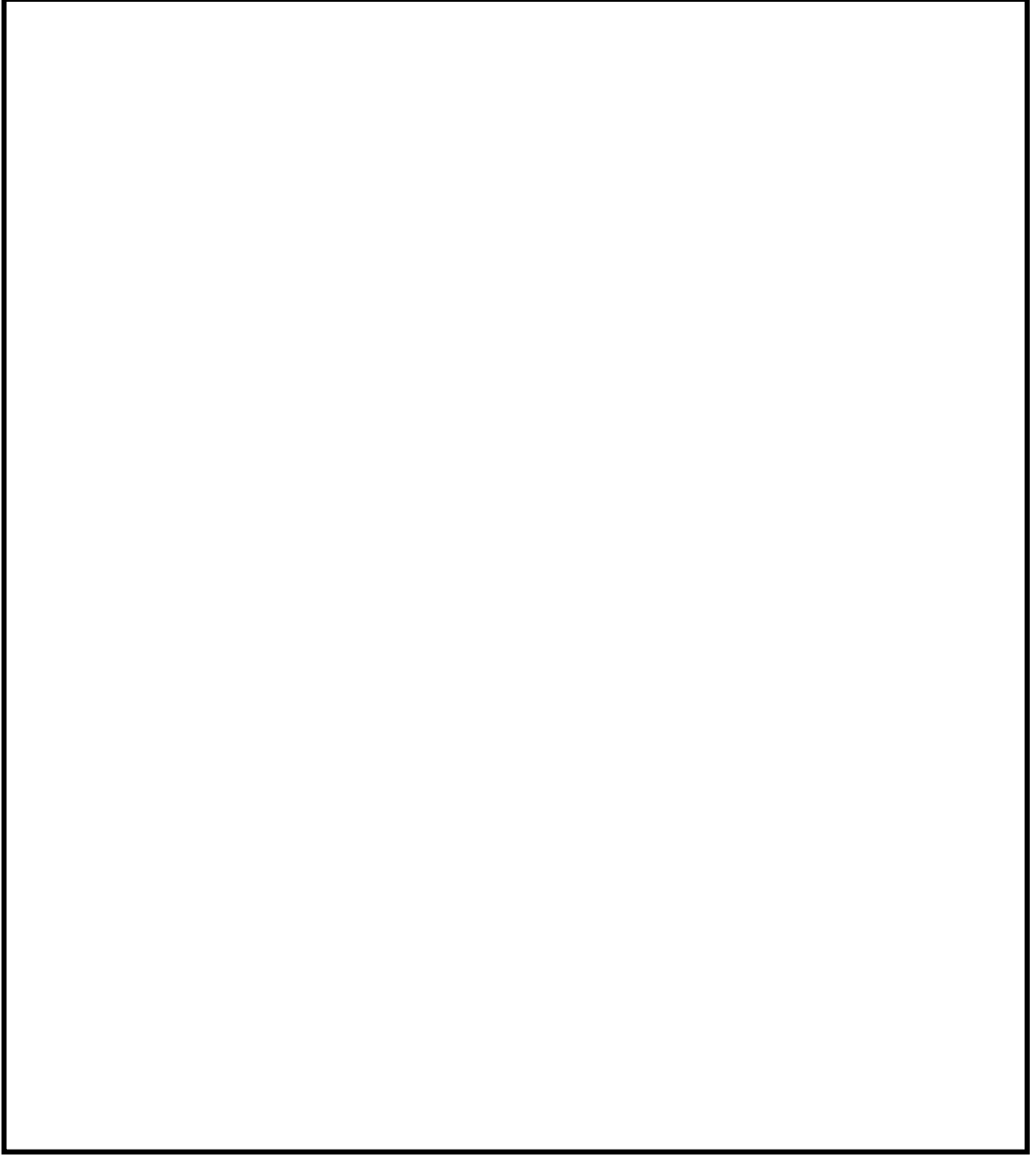
أيقونة ٣٤: مناولة التلاميذ بالكأس، الملف 129^r.



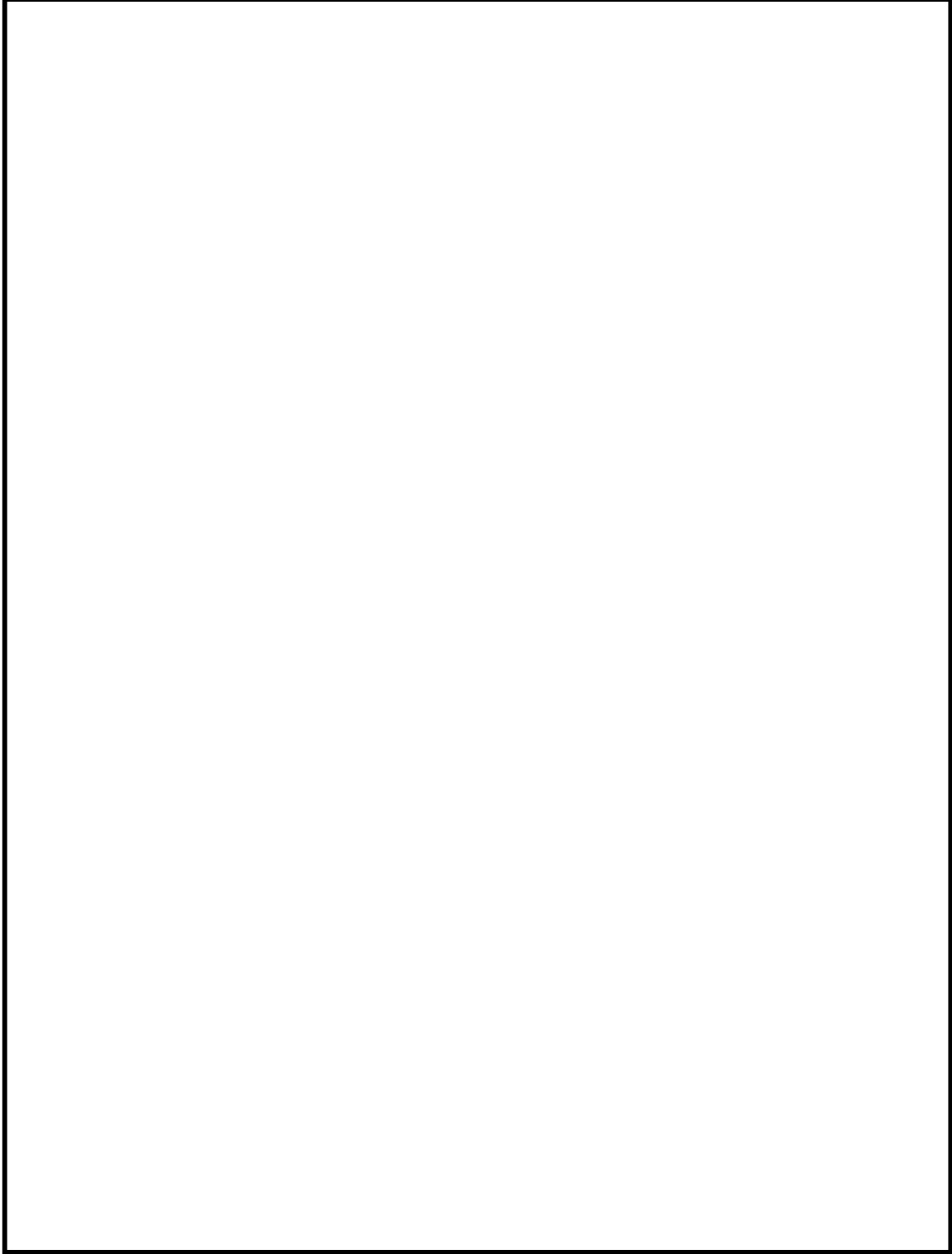
أيقونة ٣٥: القبض على يسوع، الملف 133^r.



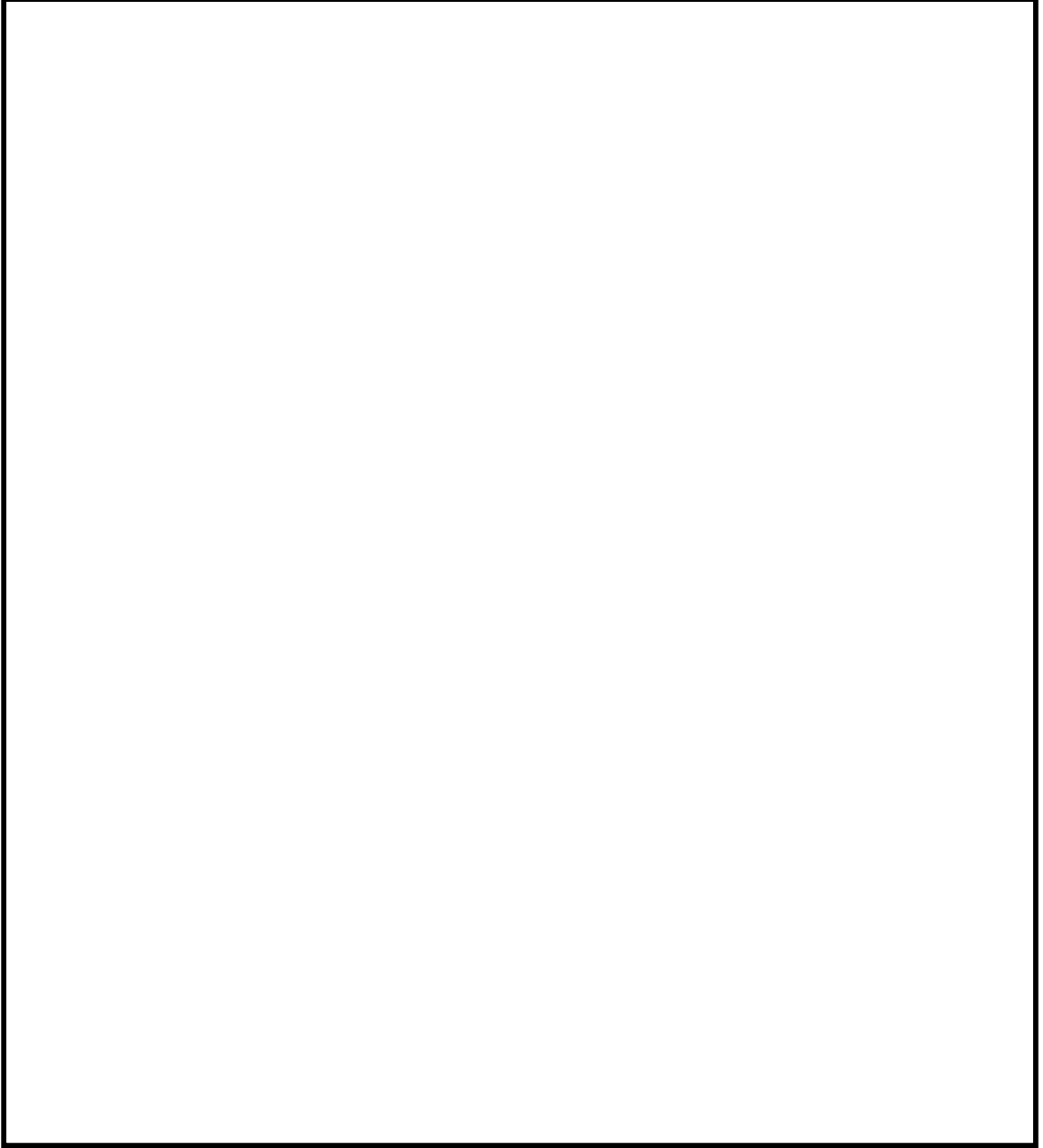
أيقونة ٣٦ : يسوع امام قيافا، الملف 133^r.



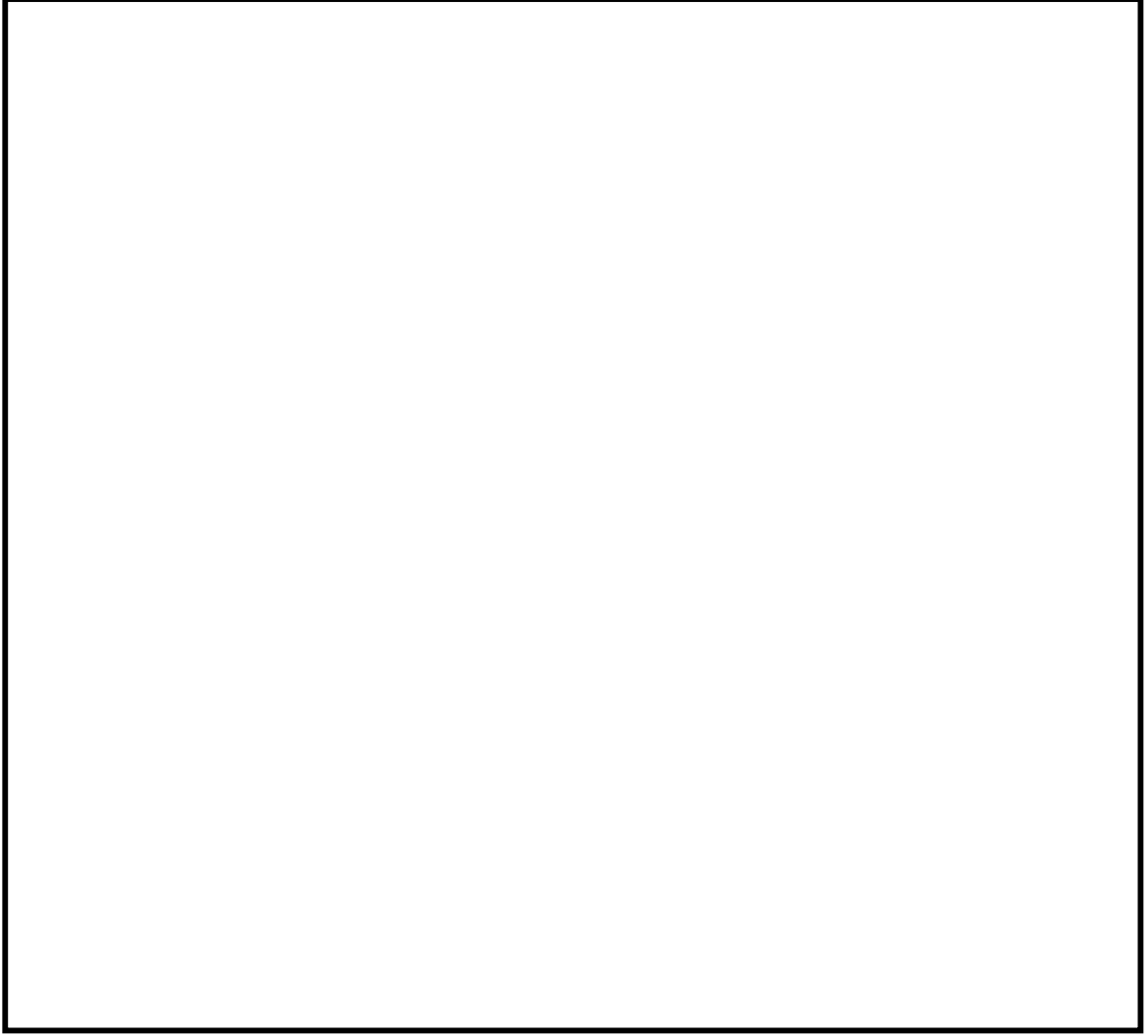
أيقونة ٣٧: تنكر بطرس للمسيح، الملف 135^r.



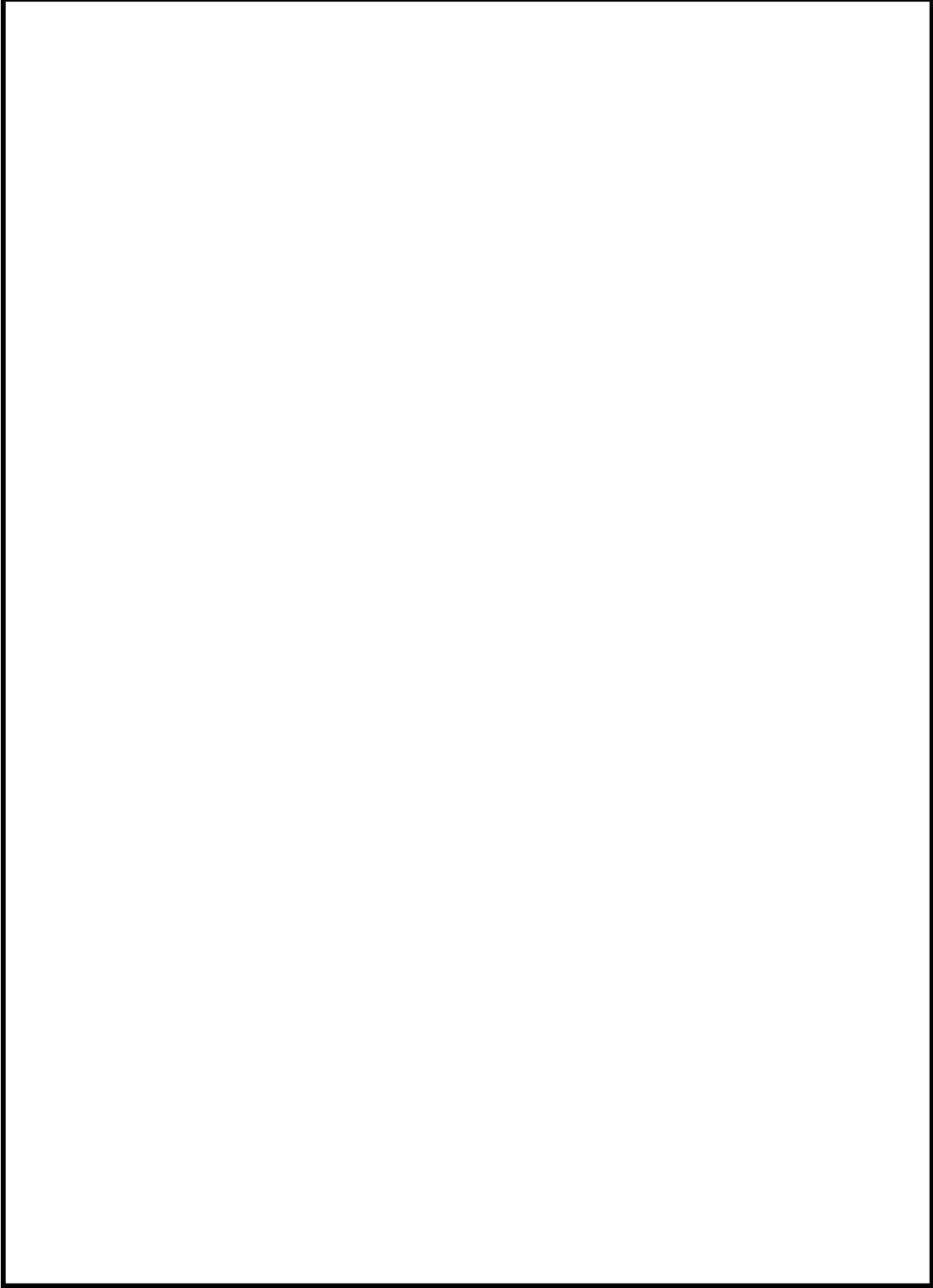
أيقونة ٣٨: الصليب، الملف 139^r.



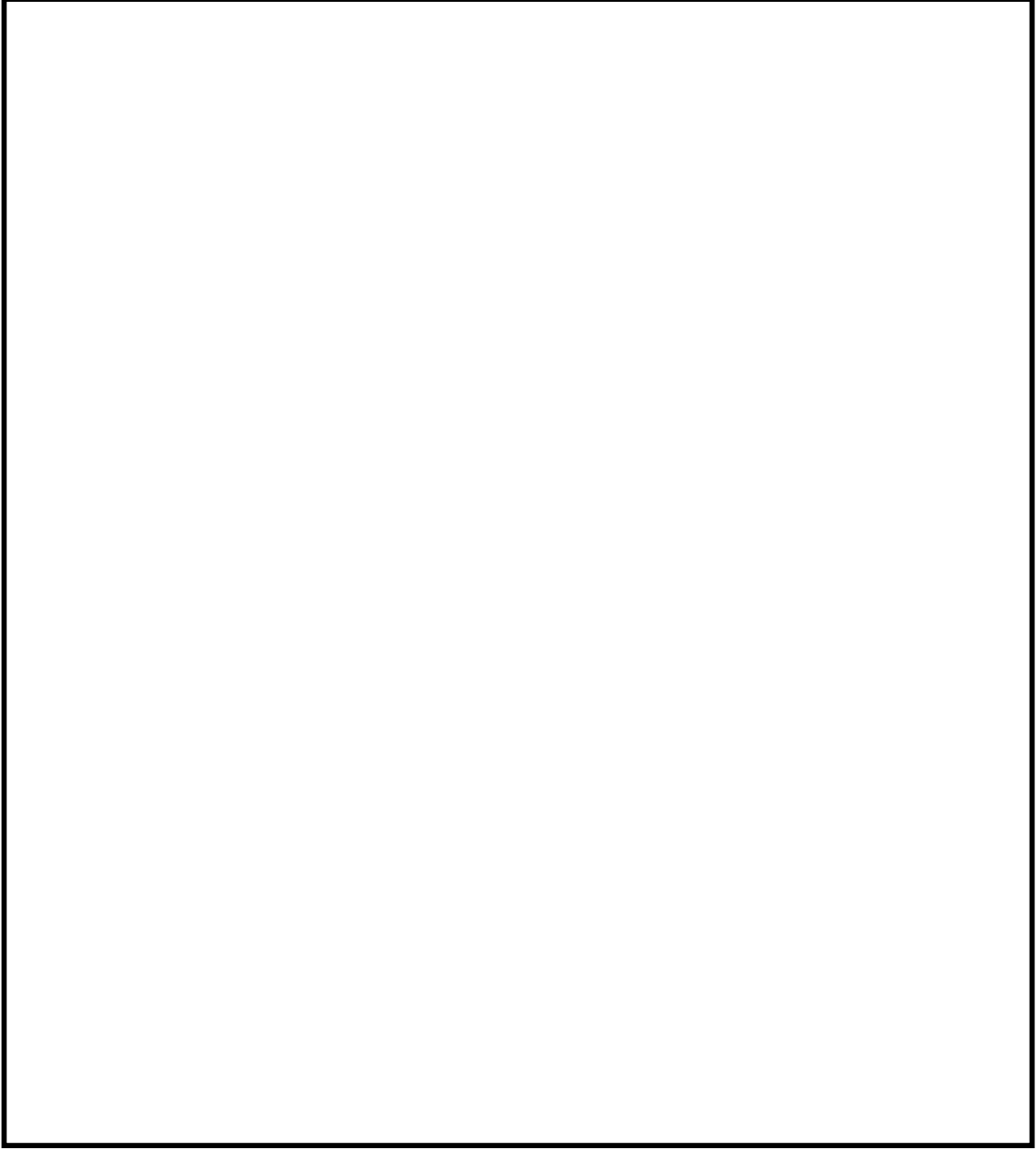
أيقونة ٣٩: الإنزال من الصليب، الملف 142^v.



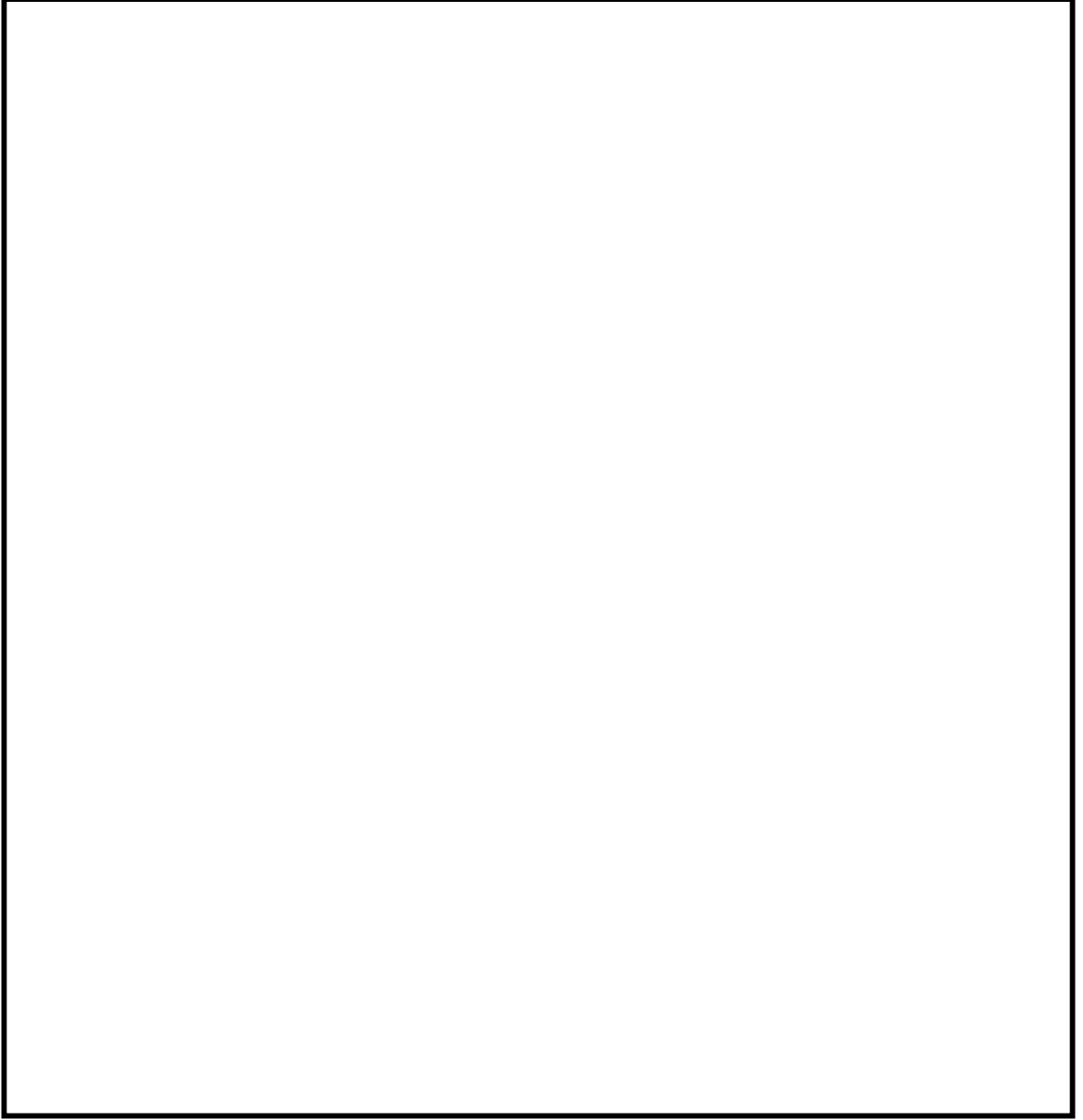
أيقونة ٤٠ : الوضع في القبر، الملف 143^ف.



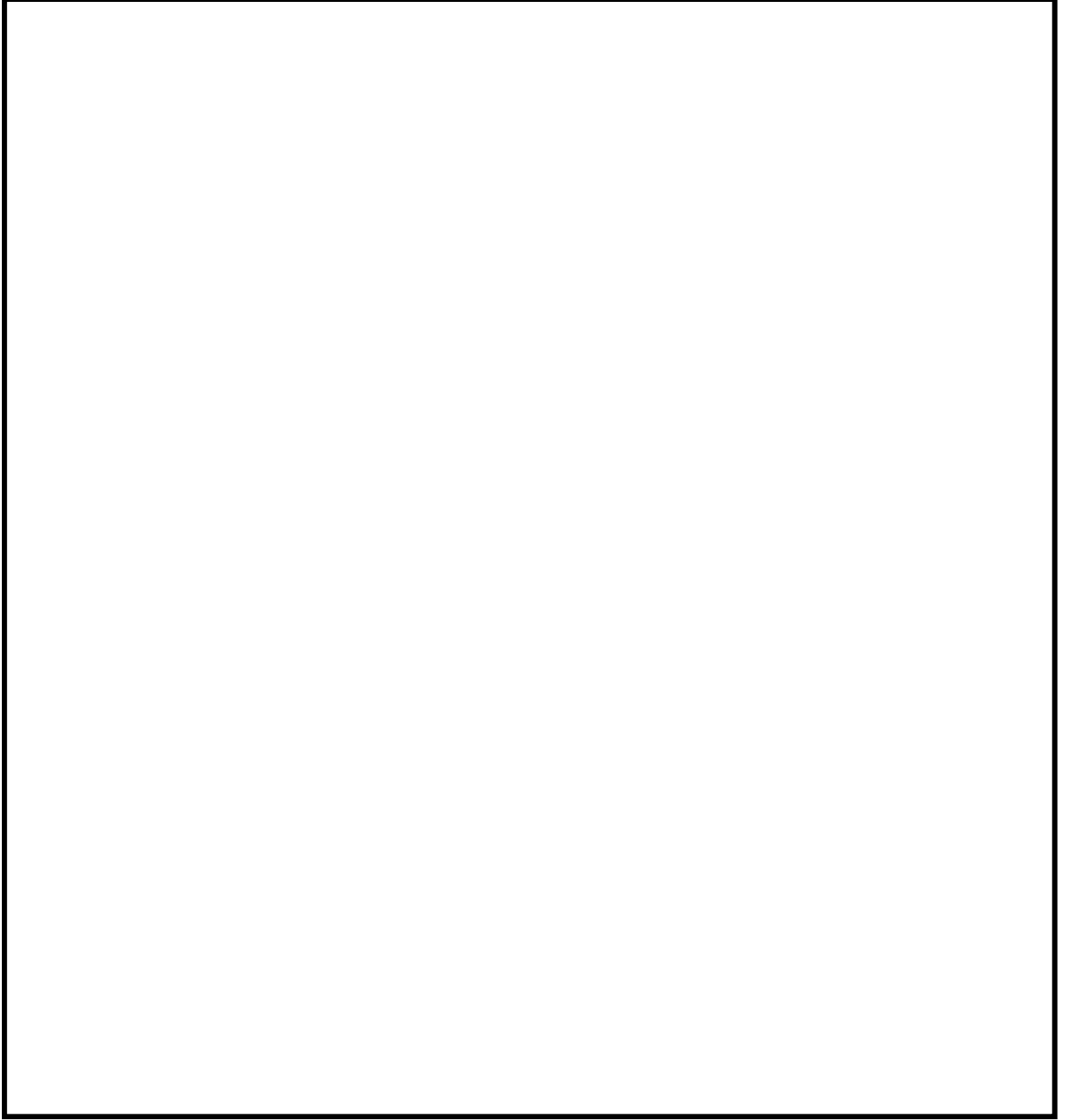
أيقونة ٤١: القيامة، الملف 146^r.



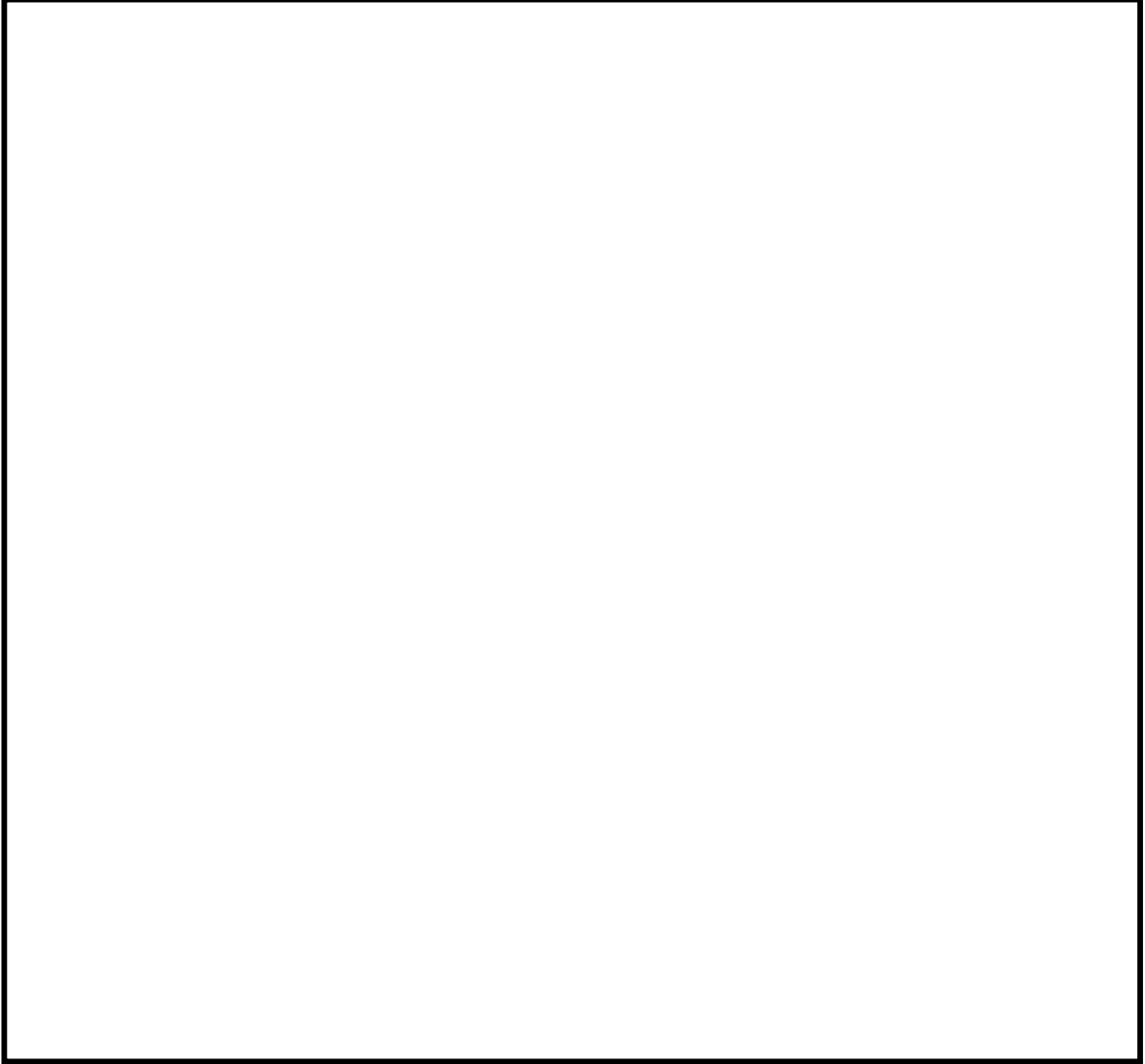
أيقونة ٤٢: الظهور لمريم المجدلية، الملف 146^v.



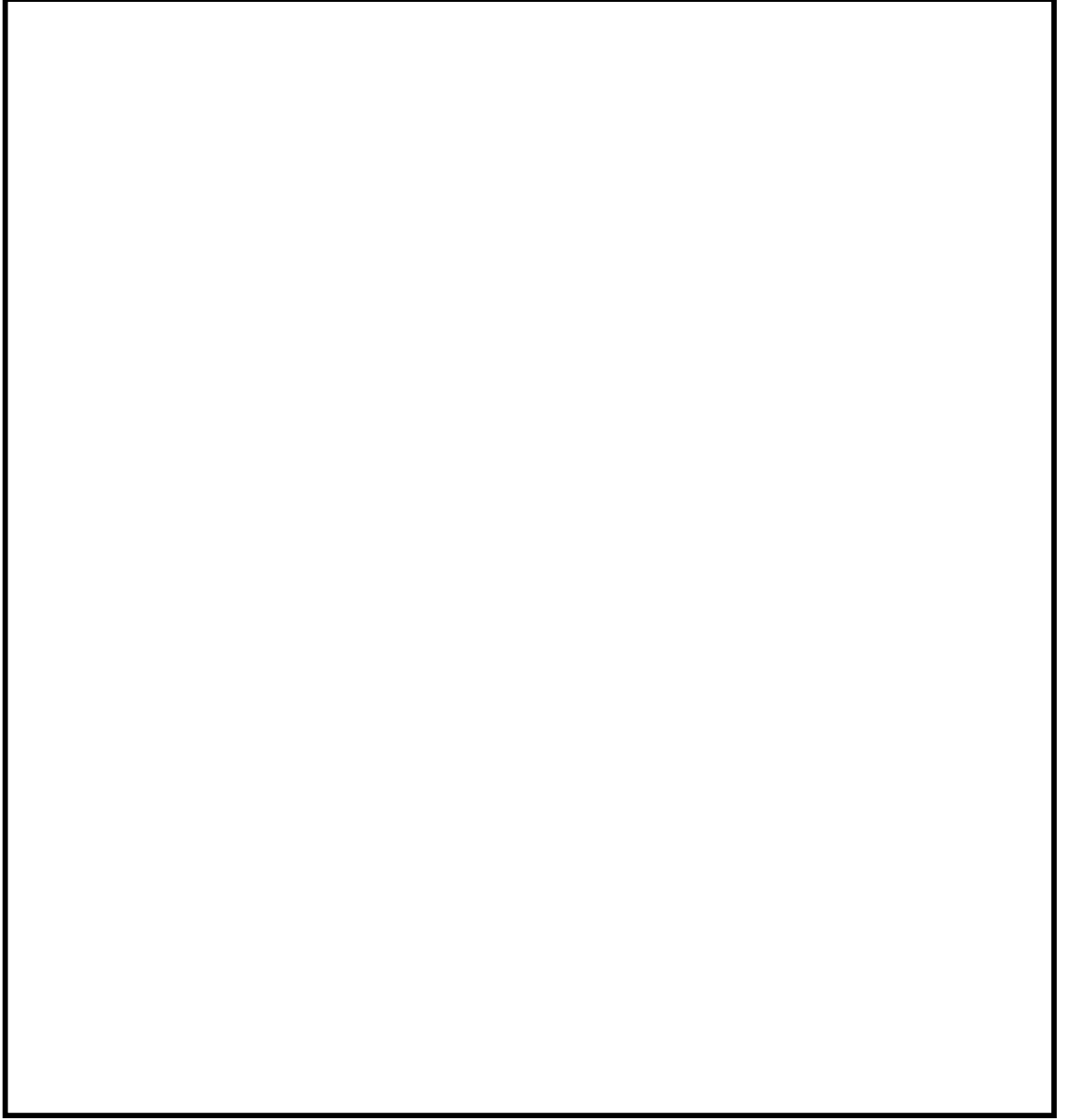
أيقونة ٤٣ : تلميذا عماوس، الملف 150^v.



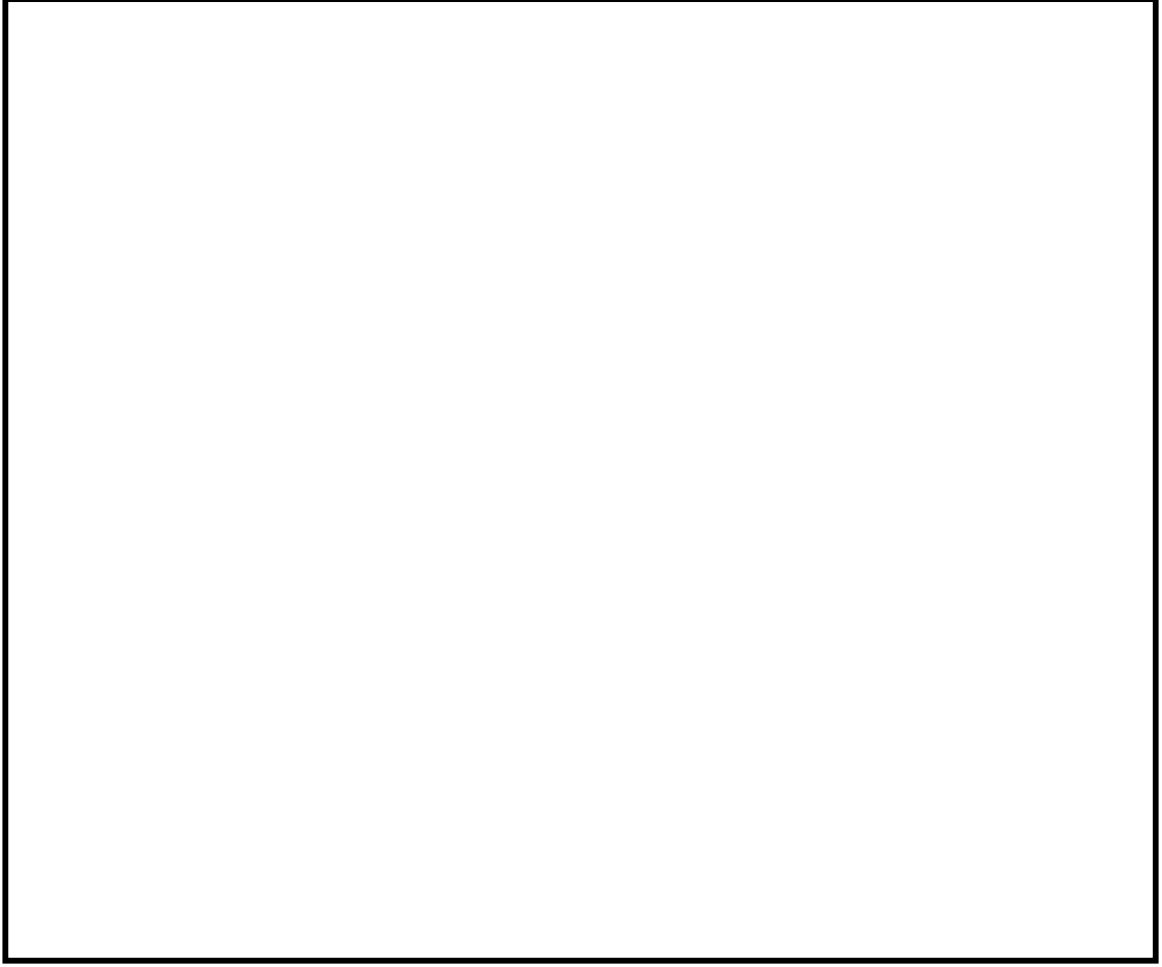
أيقونة ٤٤: جحود توما، الملف 163^v.



أيقونة ٤٥: صعود المسيح الى مجده السماوي، الملف 174^v.



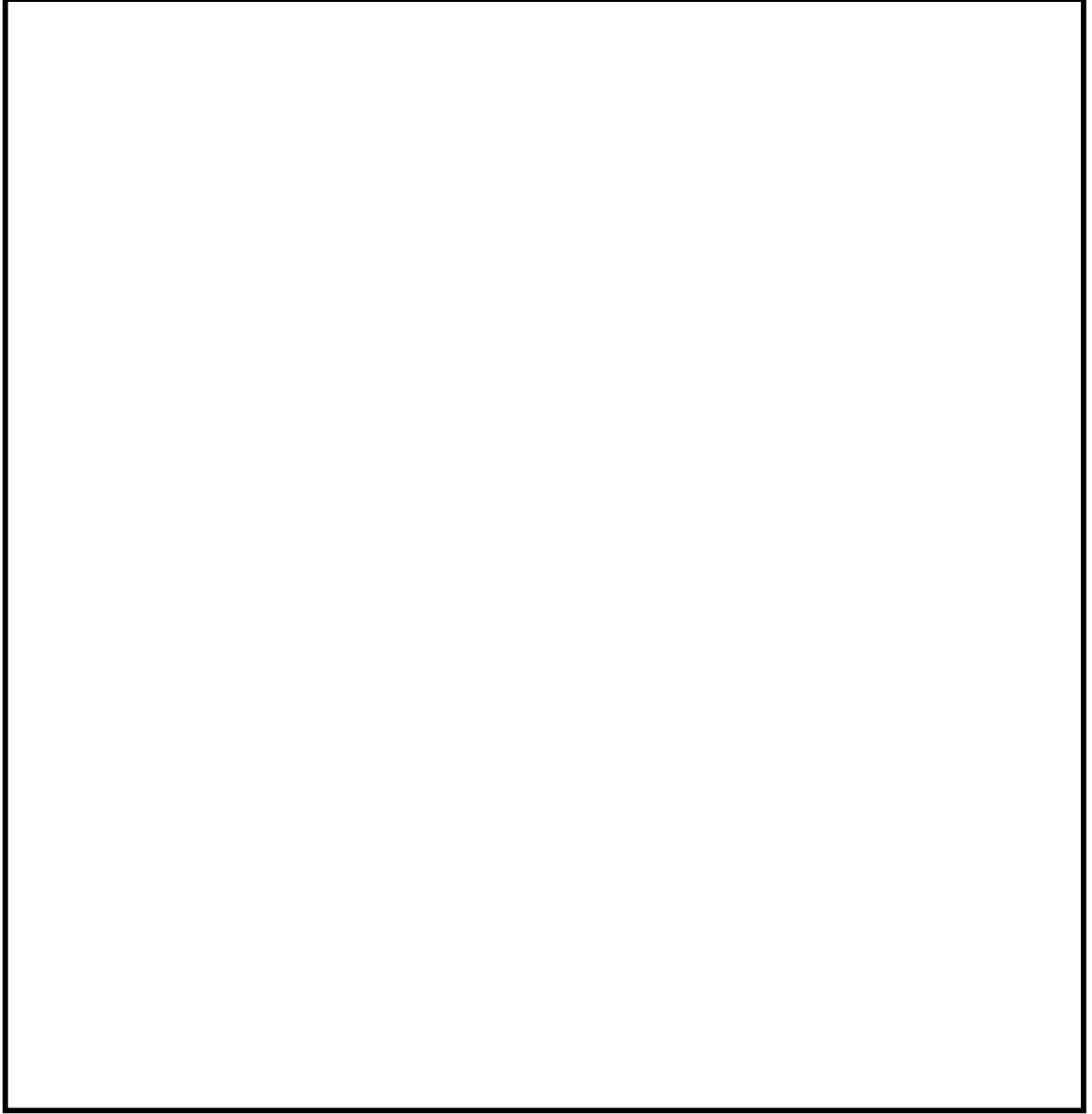
أيقونة ٤٦: يسوع يبارك التلاميذ، الملف 180^r.



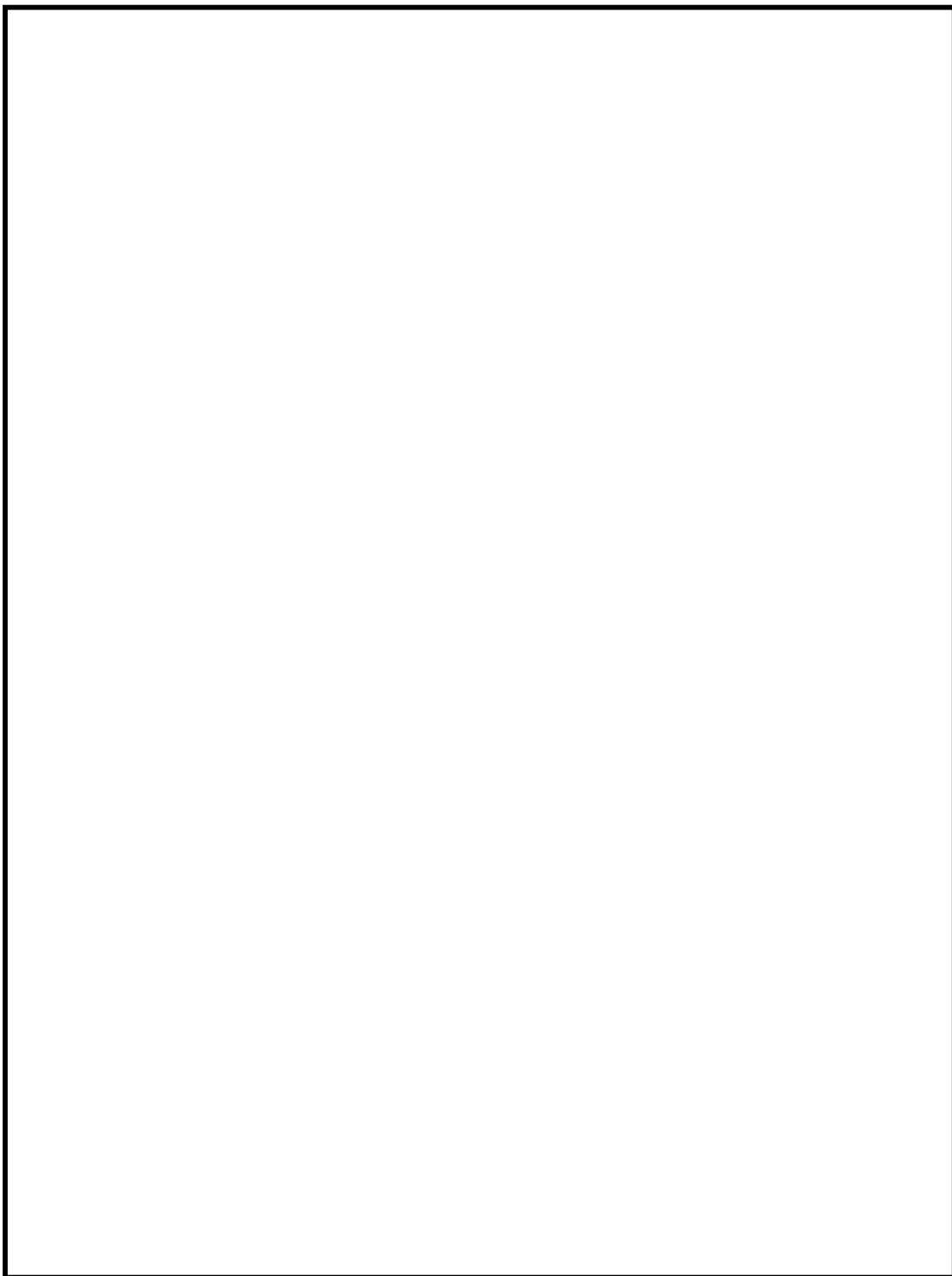
أيقونة ٤٧ : العنصرة، الملف 181^v.



أيقونة ٤٨ : السامرية، الملف 183^r.



أيقونة ٤٩: التجلي، الملف 206^v.



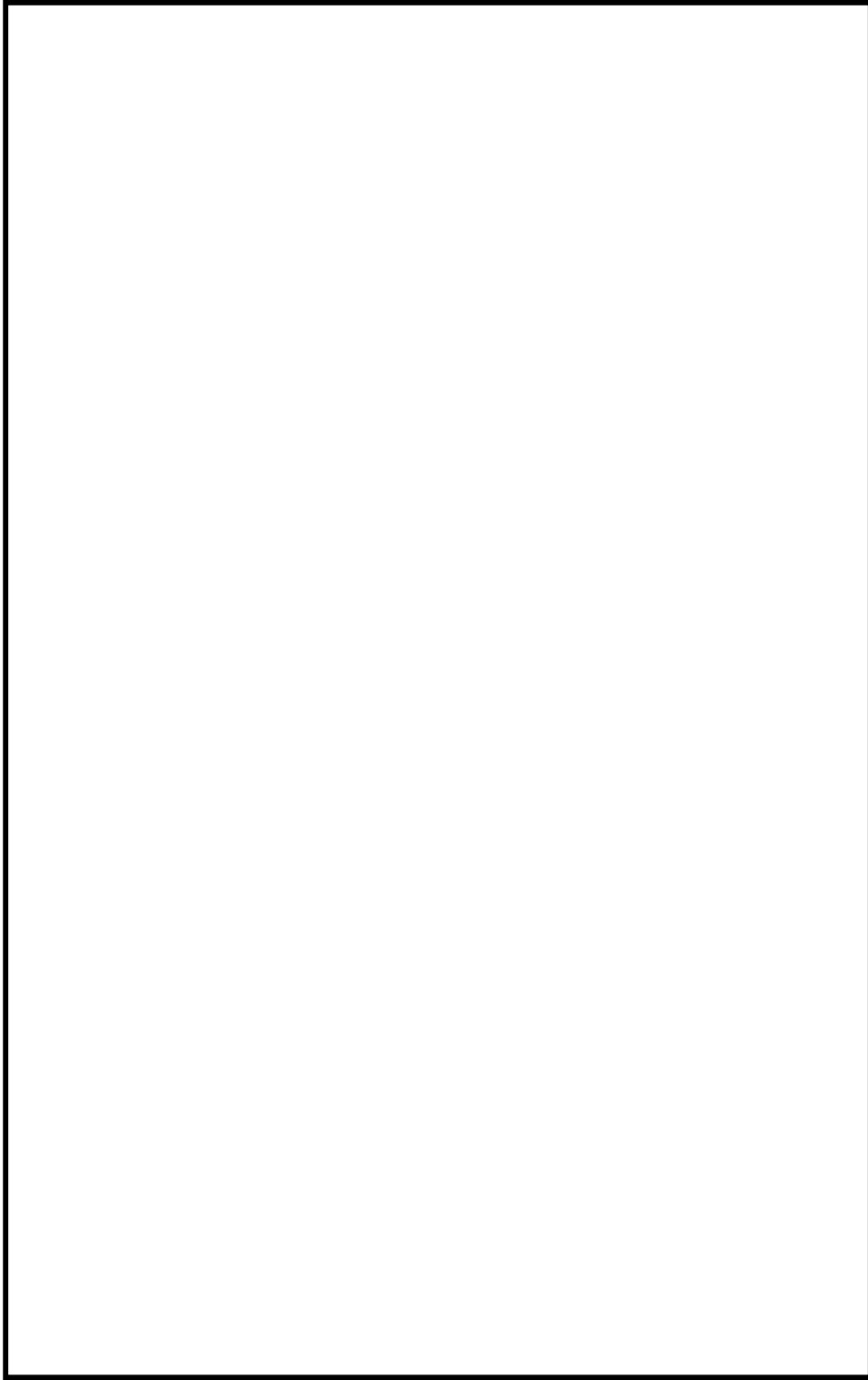
أيقونة ٥٠: الملك قسطنطين وامه الملكة هيلانة يمجدان الصليب، الملف 223^v.

الأيقونات (٢)

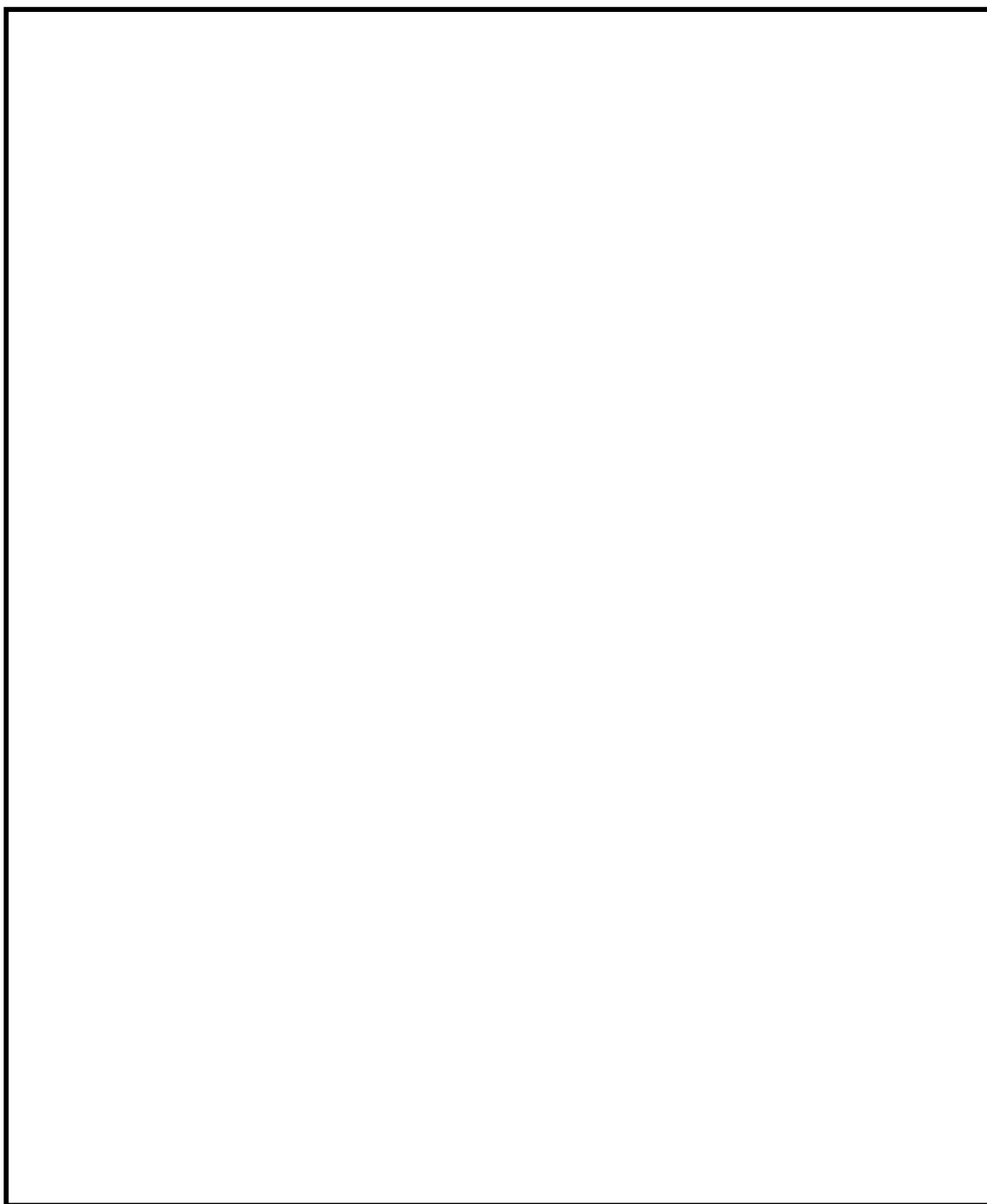
أيقونات مخطوطة المتحف

البريطاني السريانية

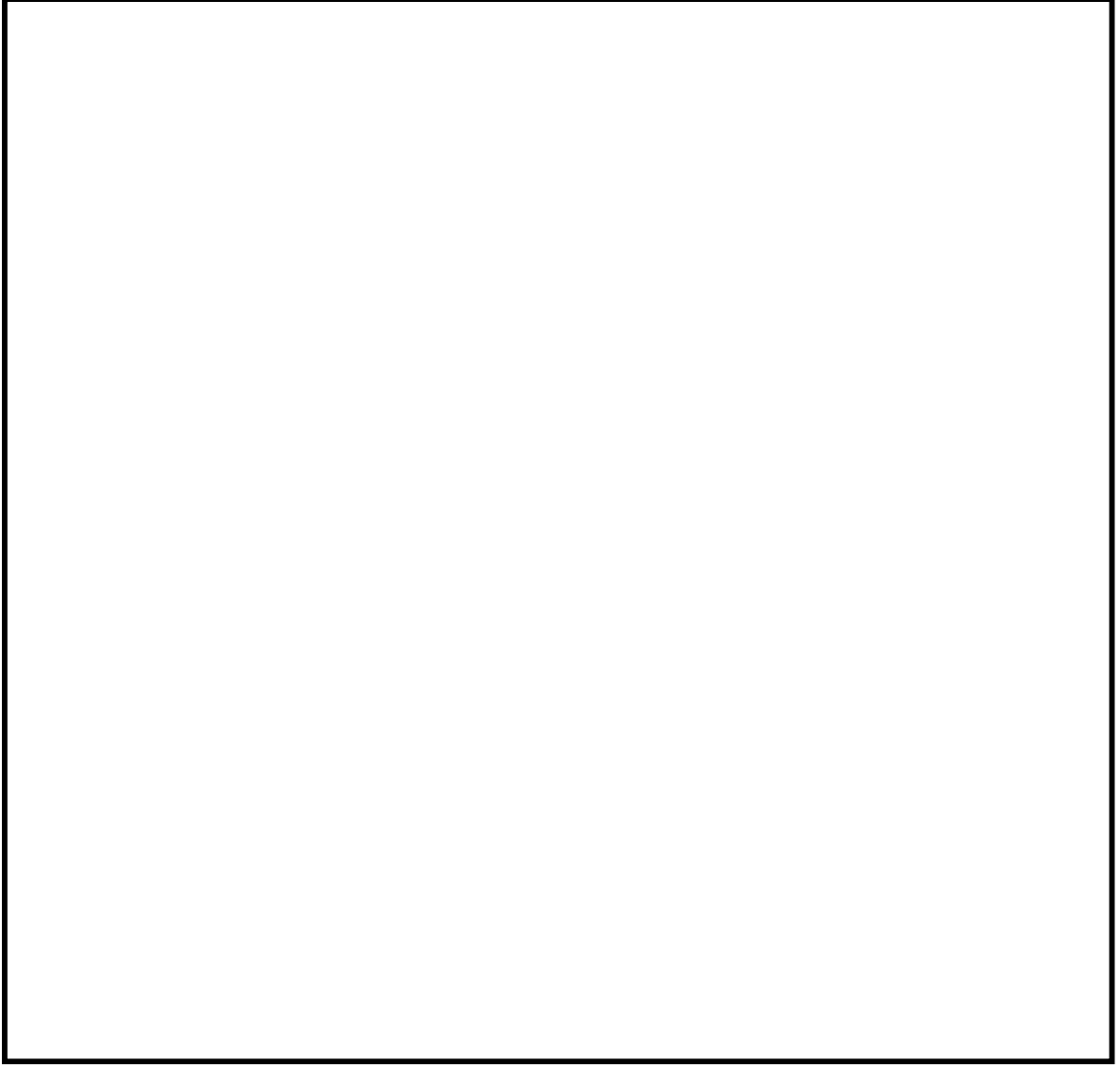
7170(*)



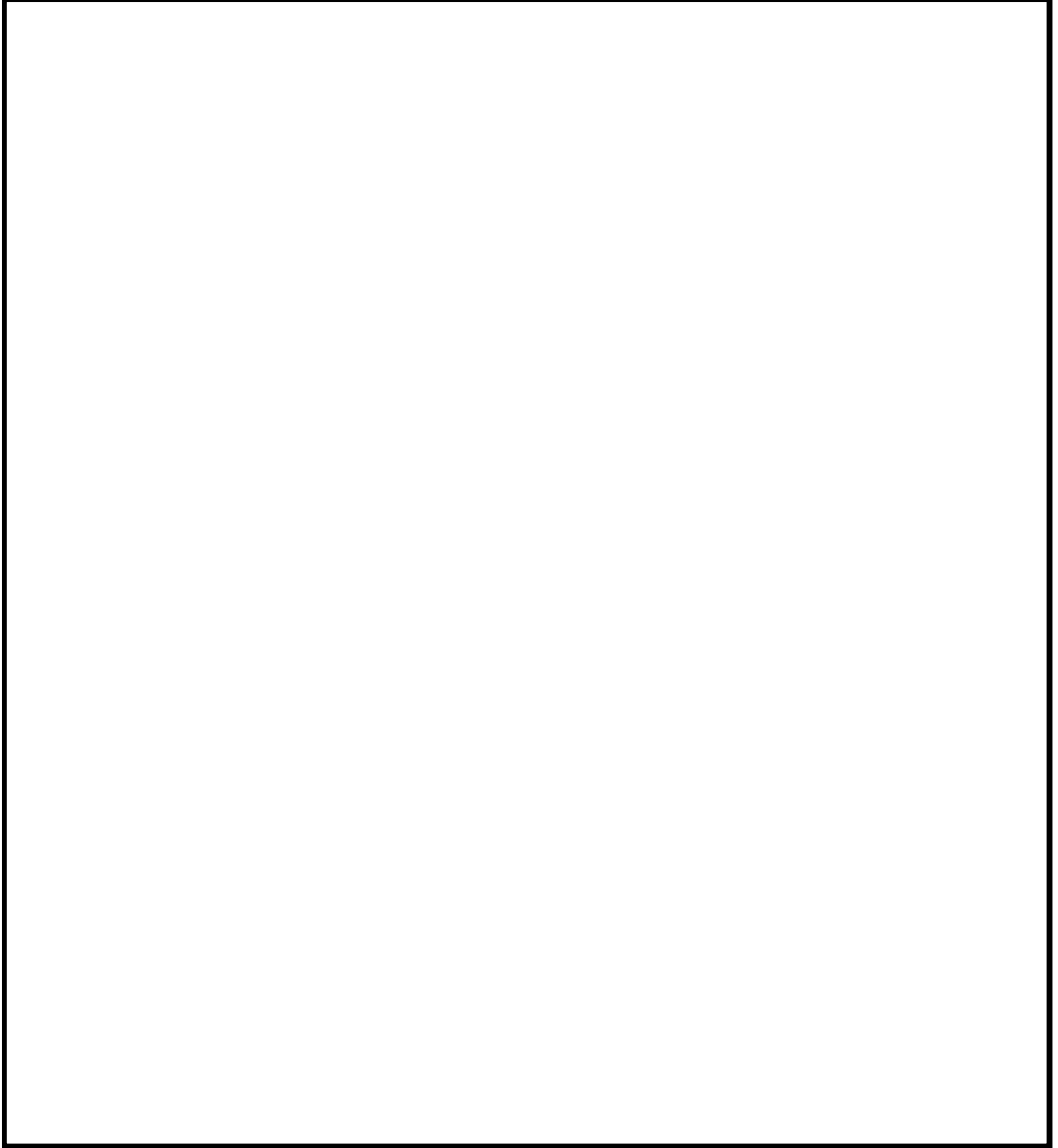
الشكل ٥٦ : الانجيليان متى ومرقس، المتحف البريطاني Add 7170.



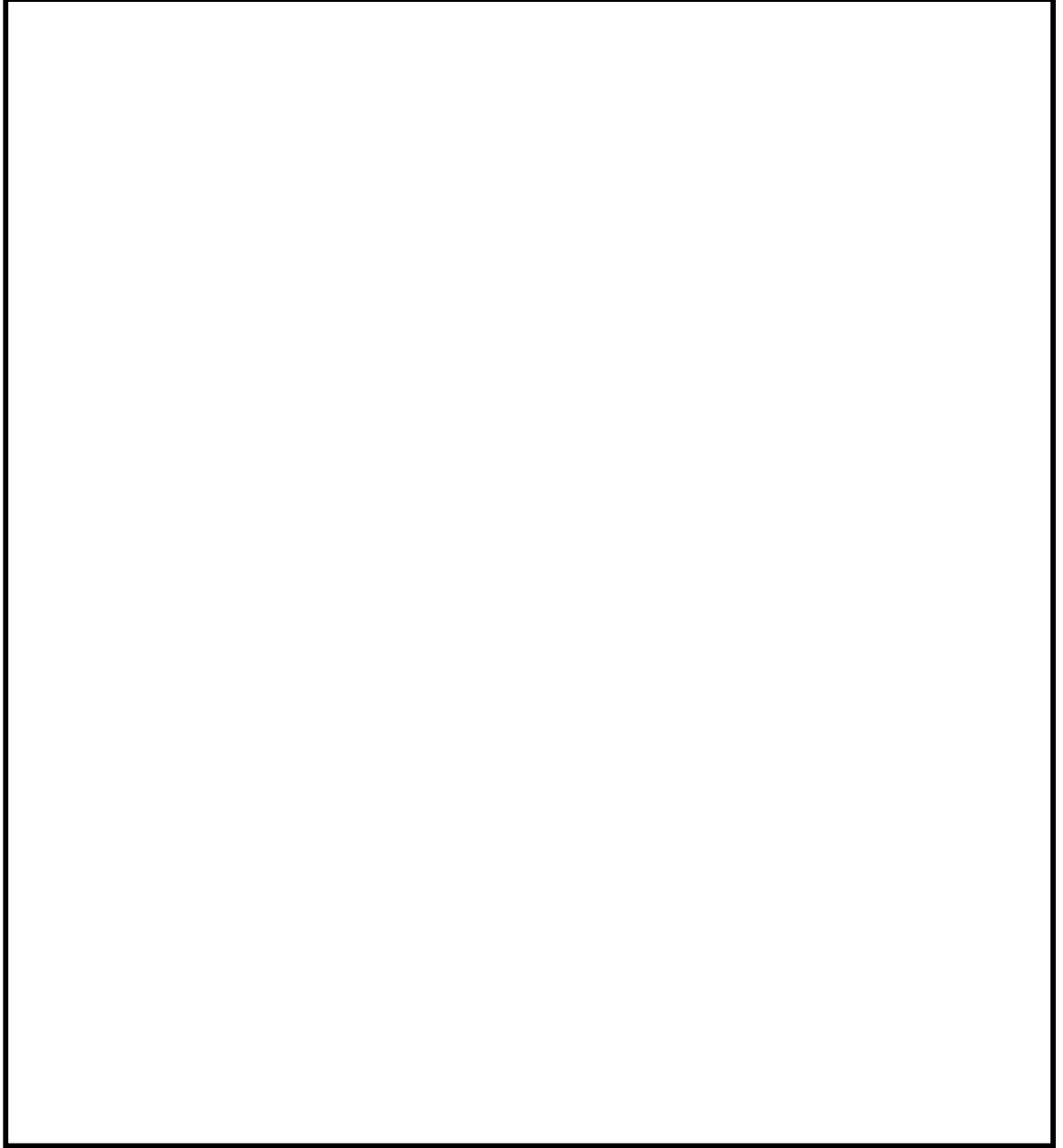
الشكل ٥٧: البشارة، المتحف البريطاني Add 7170.



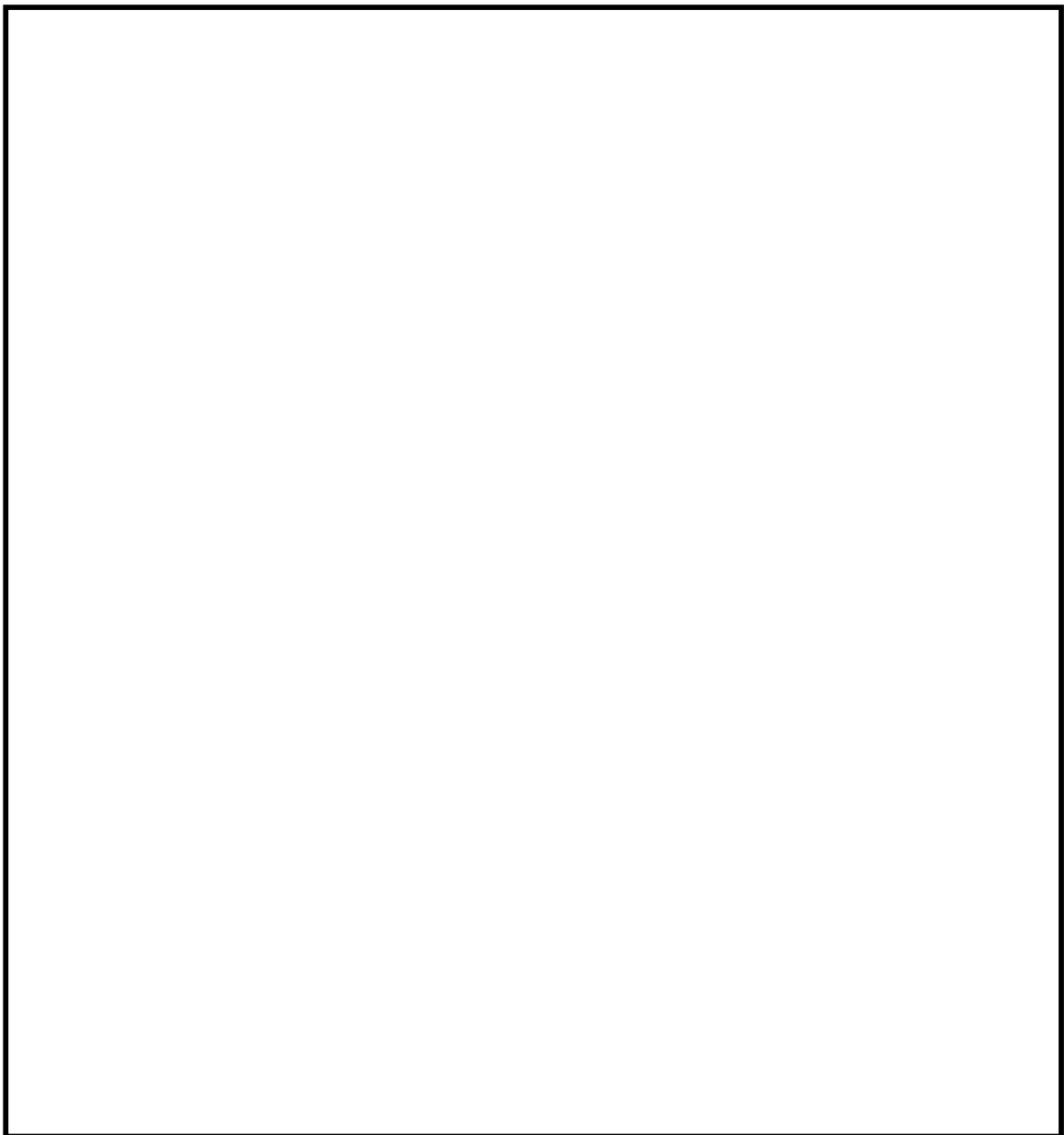
الشكل ٥٨ : الاسم الممنوح ليوحنا المعمدان، المتحف البريطاني Add 7170.



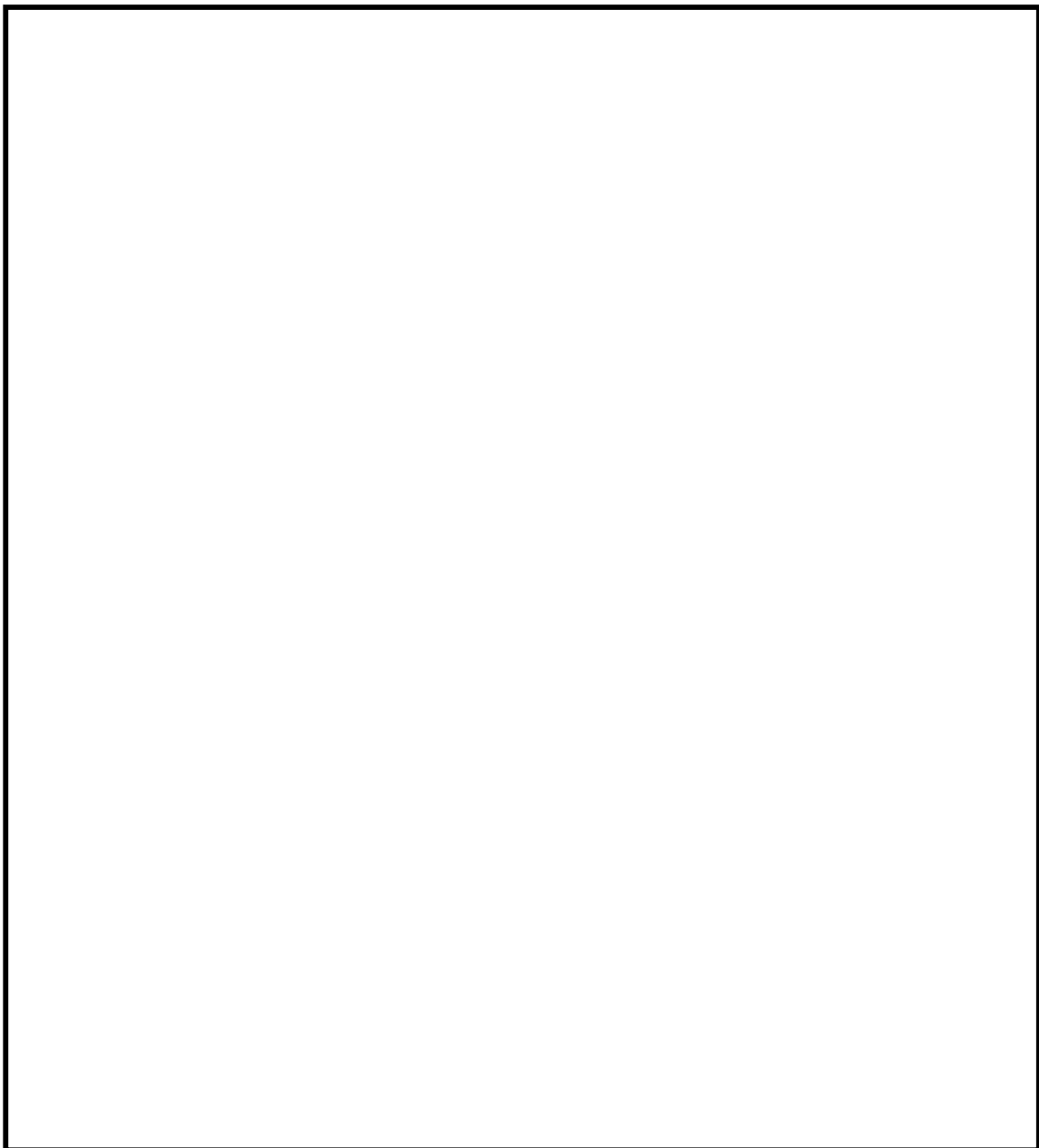
الشكل ٥٩: ظهور الملاك ليوسف، المتحف البريطاني Add 7170.



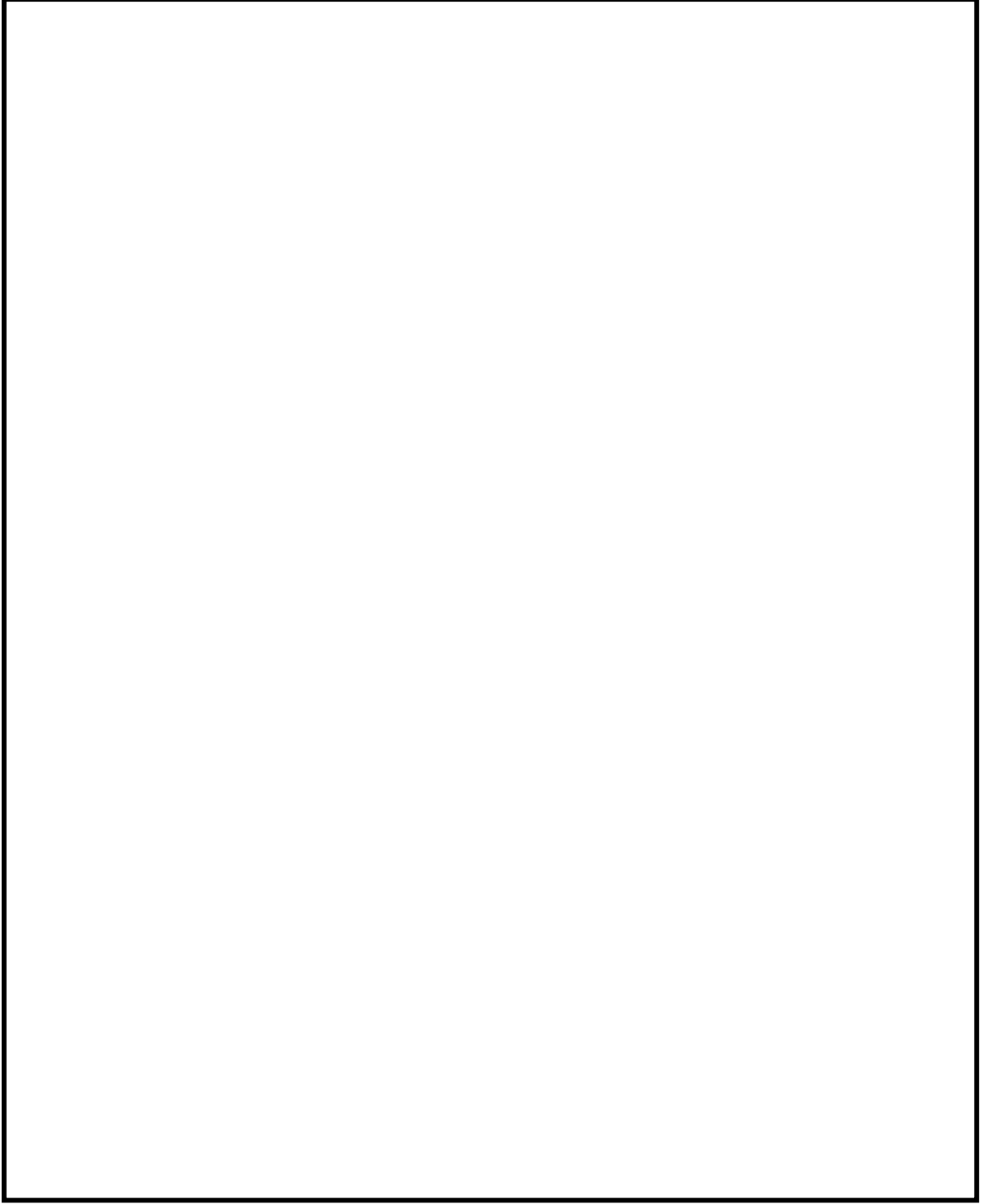
الشكل ٦٠: ميلاد يسوع المسيح، المتحف البريطاني Add 7170.



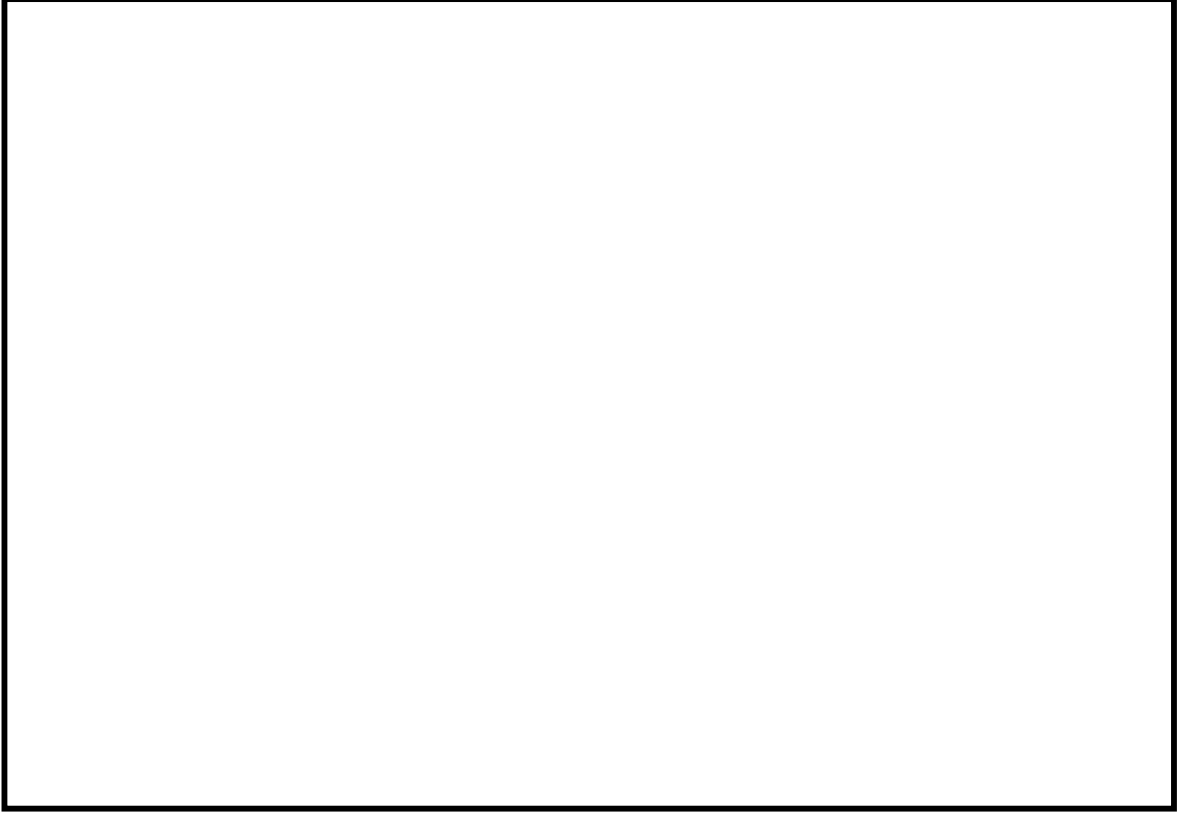
الشكل ٦١ : الذهاب الى مصر، المتحف البريطاني Add 7170.



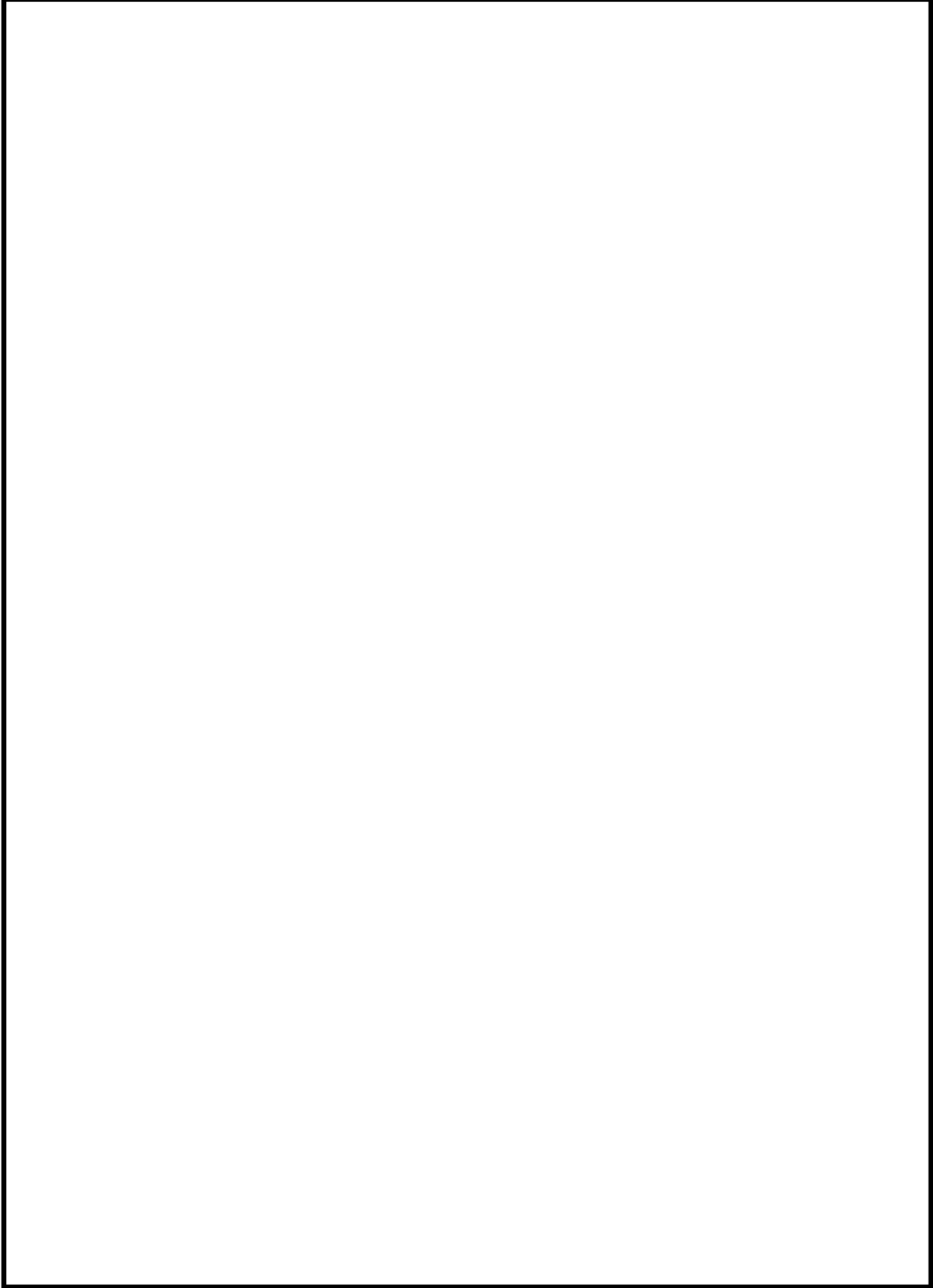
الشكل ٦٢: رجم اسطيفانوس، المتحف البريطاني Add 7170.



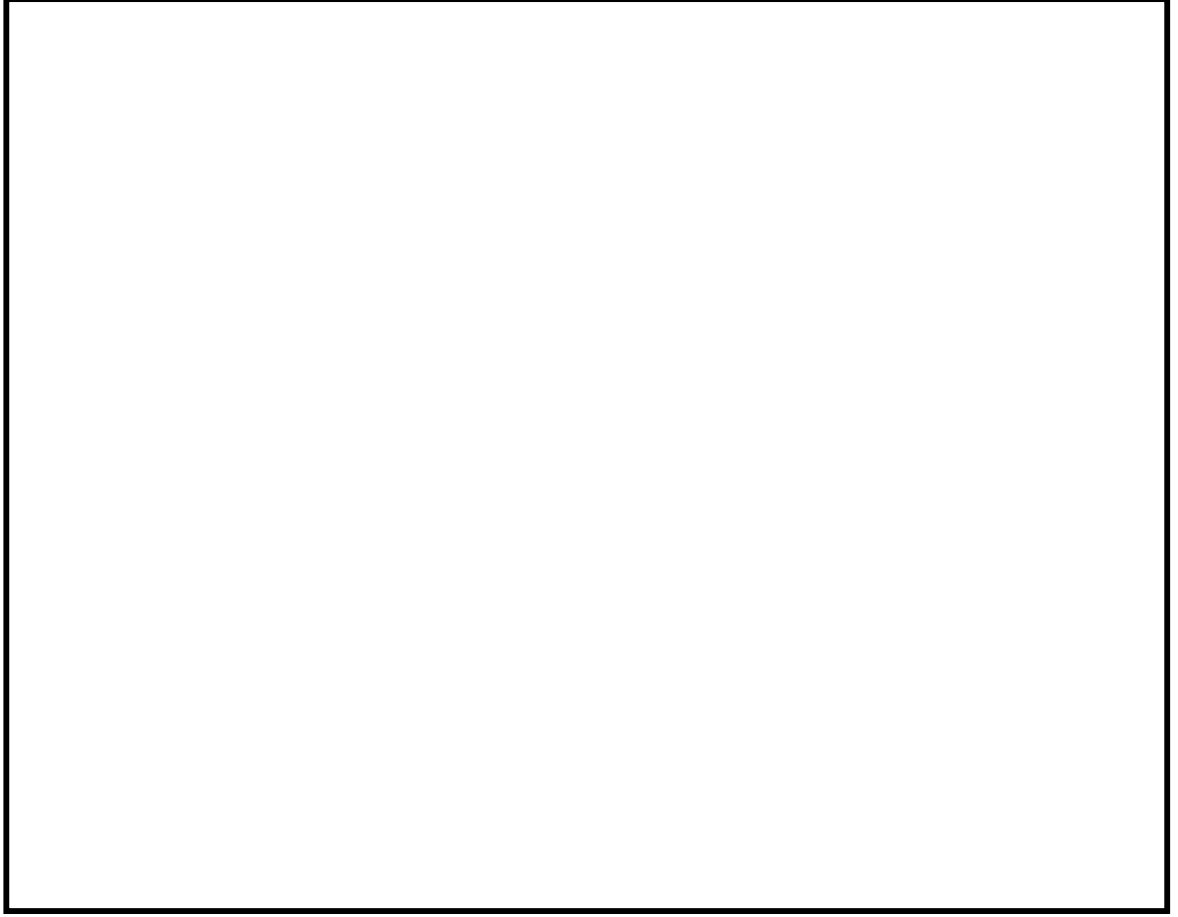
الشكل ٦٣ : الوحي الى شمعون الشيخ، المتحف البريطاني Add 7170.



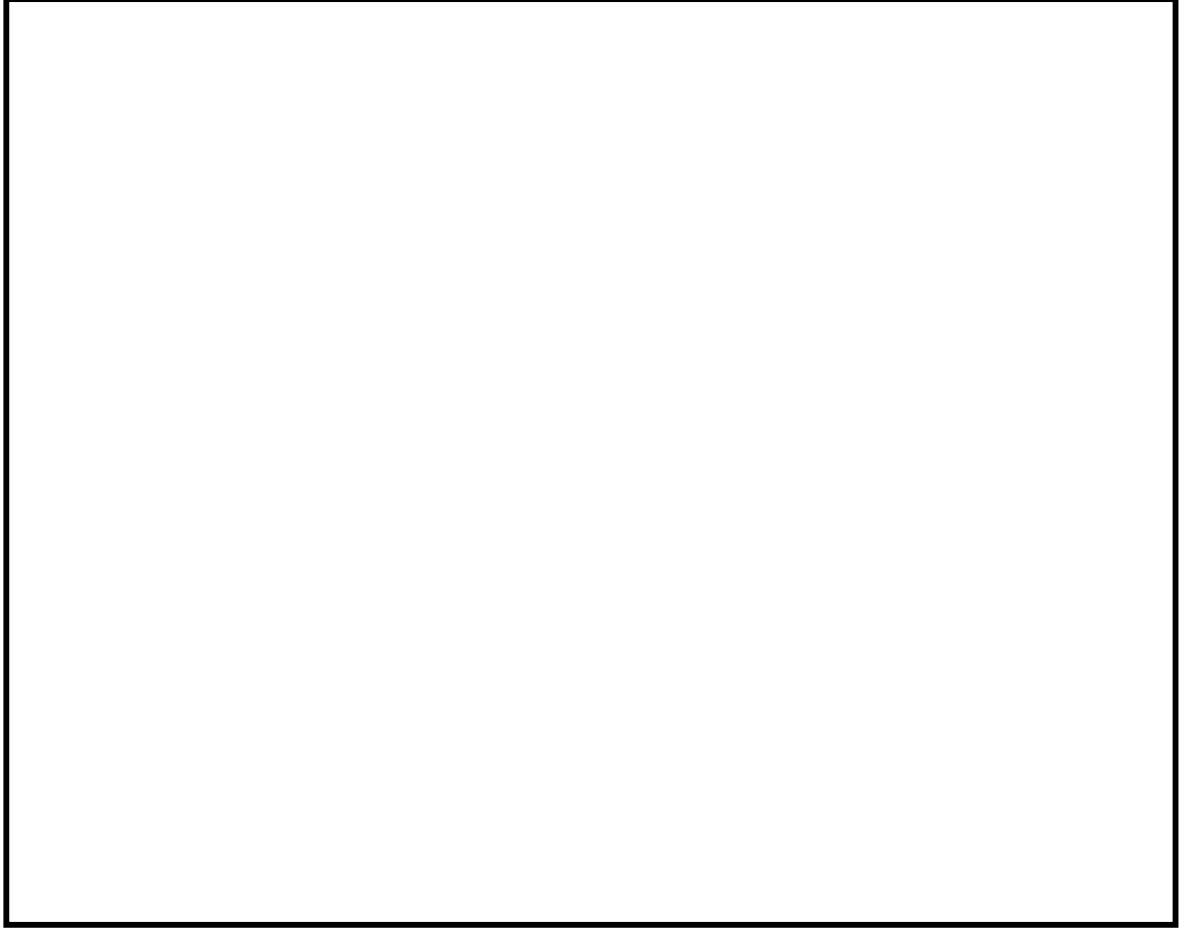
الشكل ٦٤ : مقدمة يسوع الى الهيكل، المتحف البريطاني Add 7170.



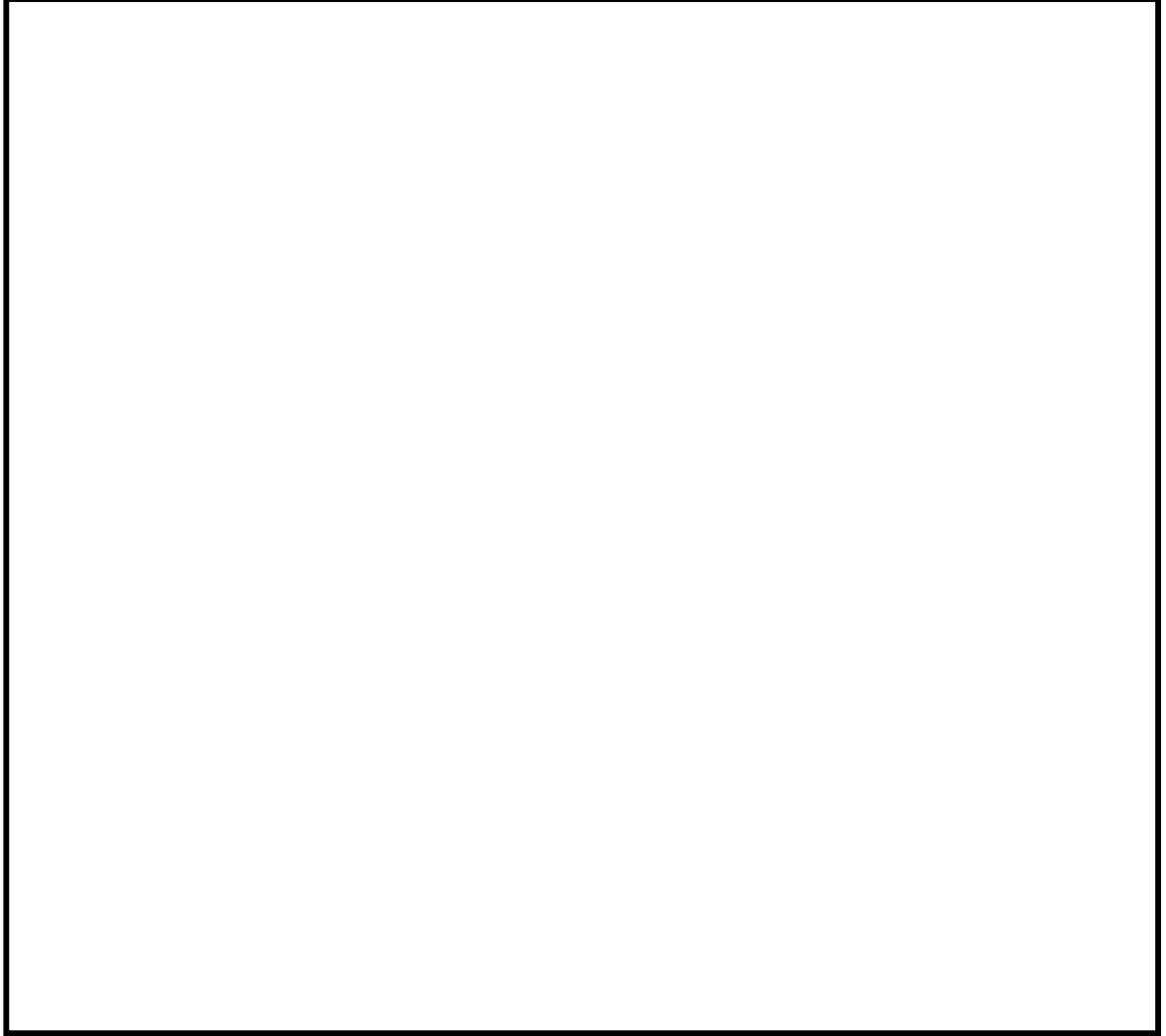
الشكل ٦٥ : عرس قانا، المتحف البريطاني Add 7170.



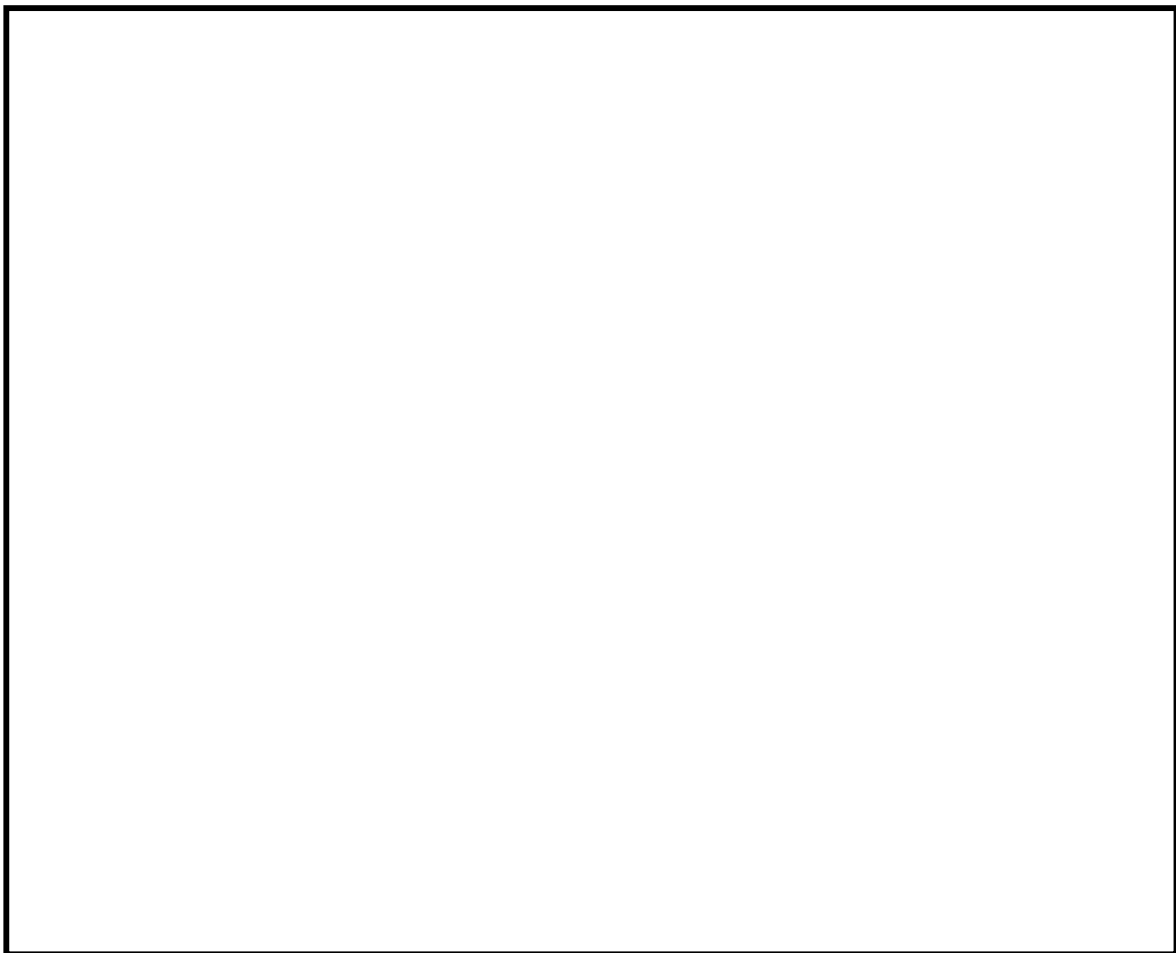
الشكل ٦٦ : بعث ابنة يواريش، المتحف البريطاني Add 7170.



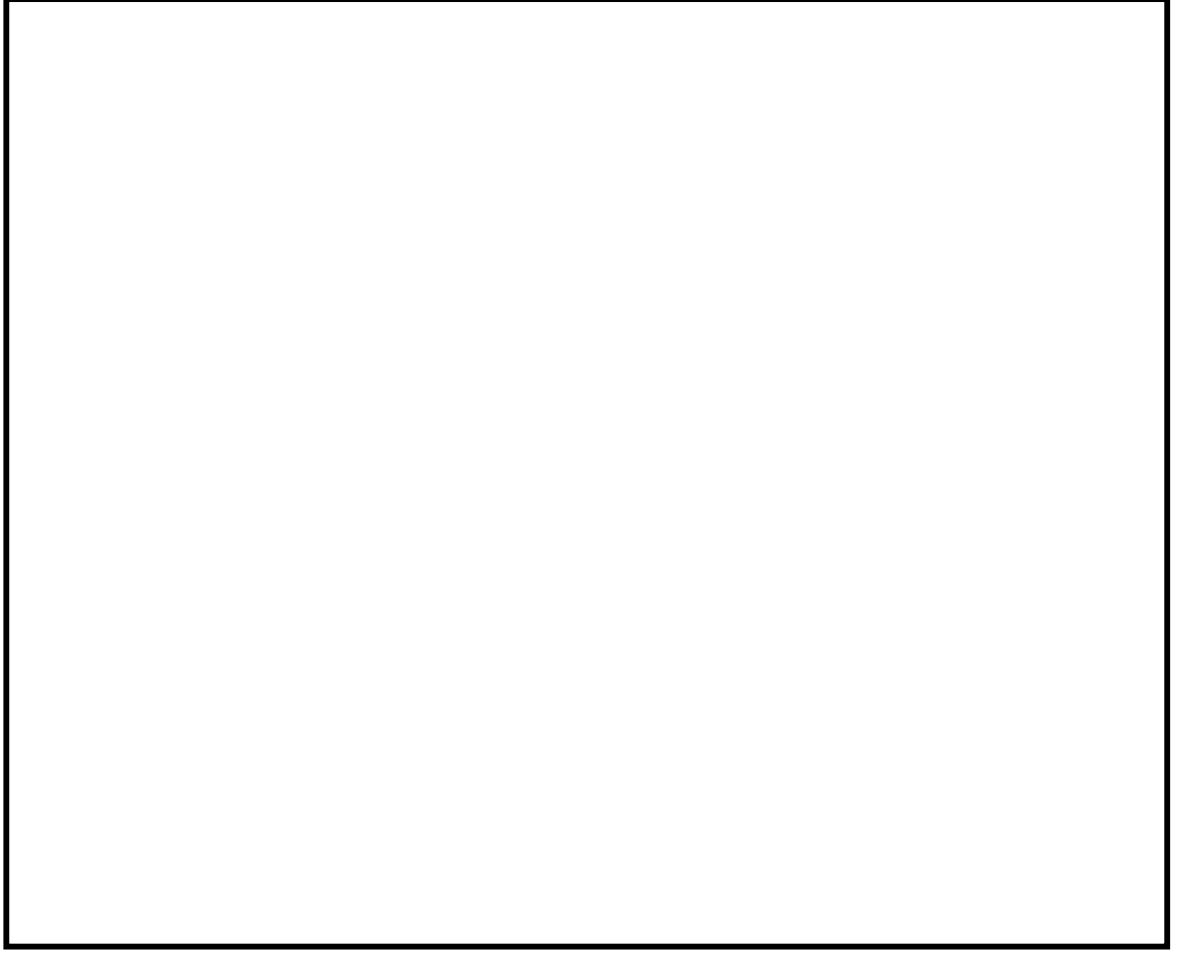
الشكل ٦٧ : شفاء النازفة، المتحف البريطاني Add 7170.



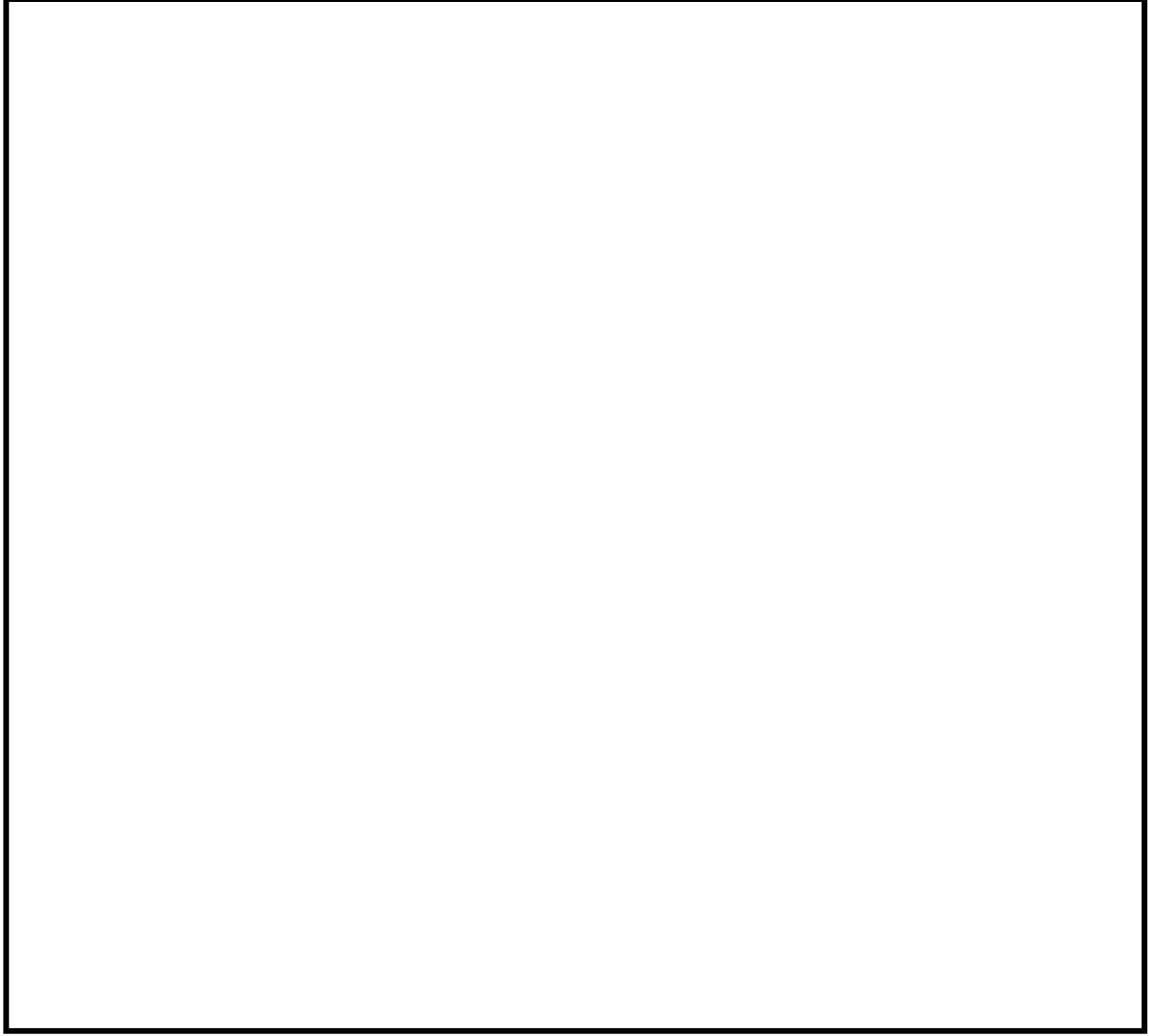
الشكل ٦٨ : شفاء الأعمى، المتحف البريطاني Add 7170.



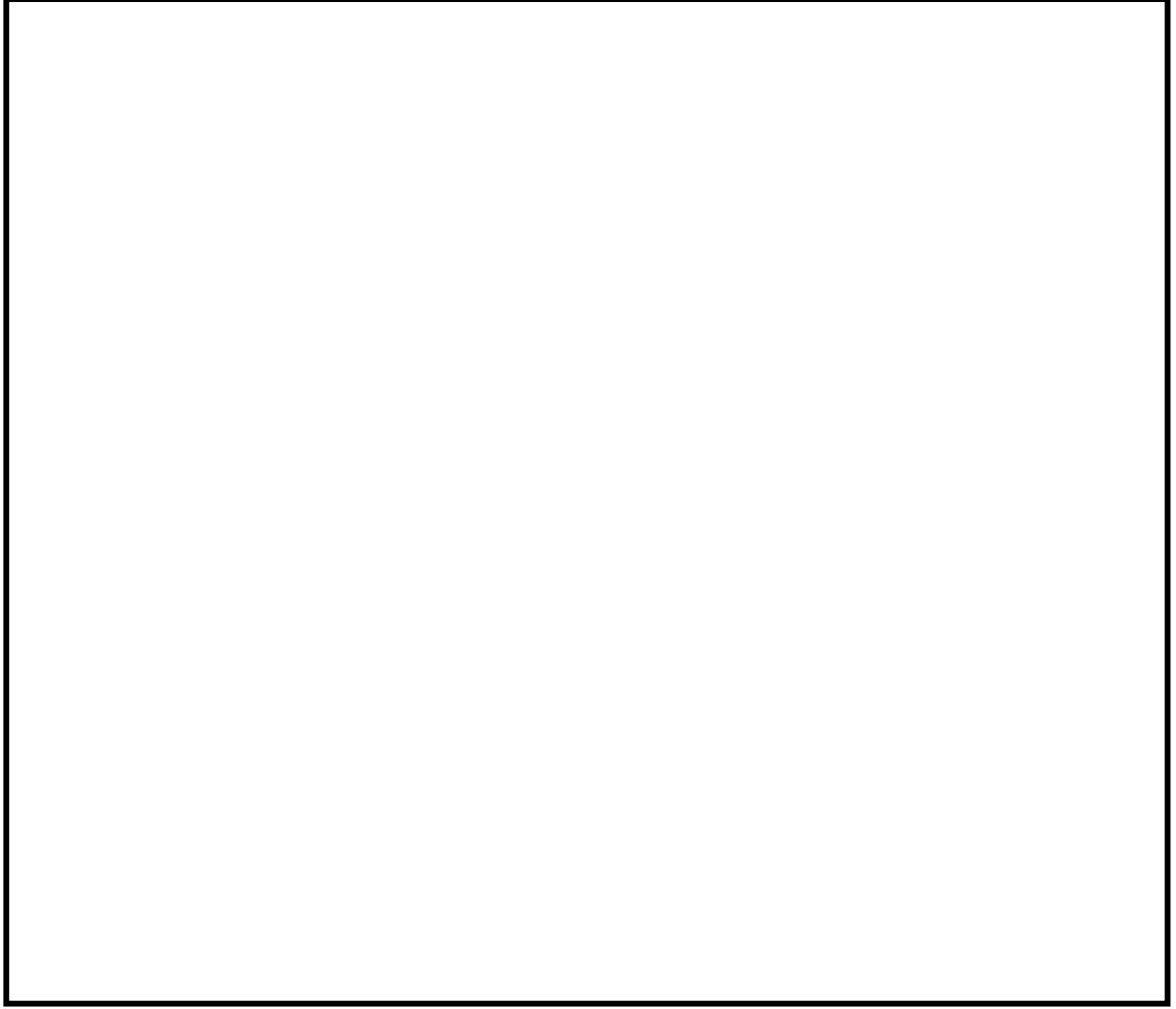
الشكل ٦٩ : شفاء ابن الارملة، المتحف البريطاني Add 7170.



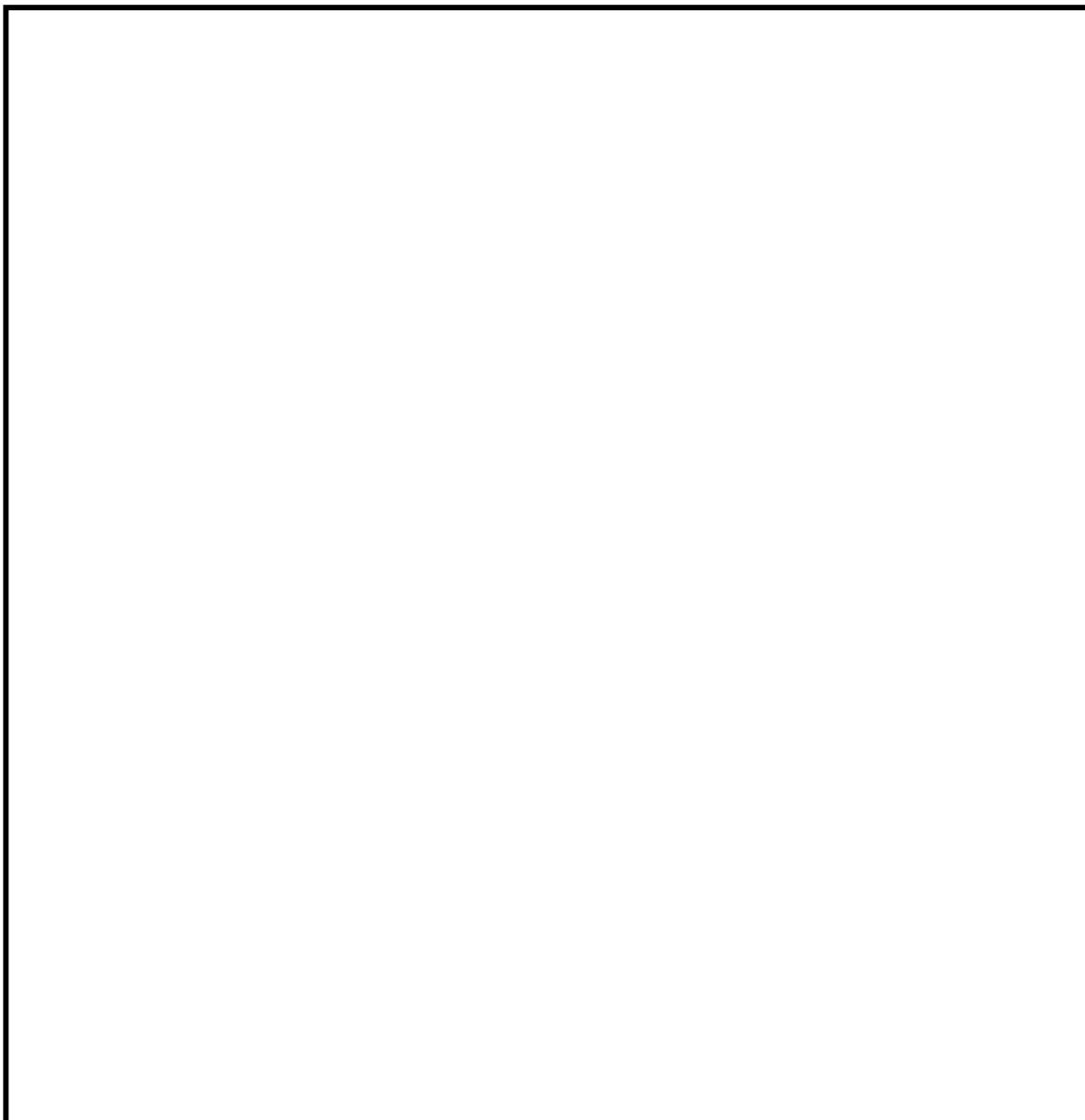
الشكل ٧٠: الوليمة عند سمعان، المتحف البريطاني Add 7170.



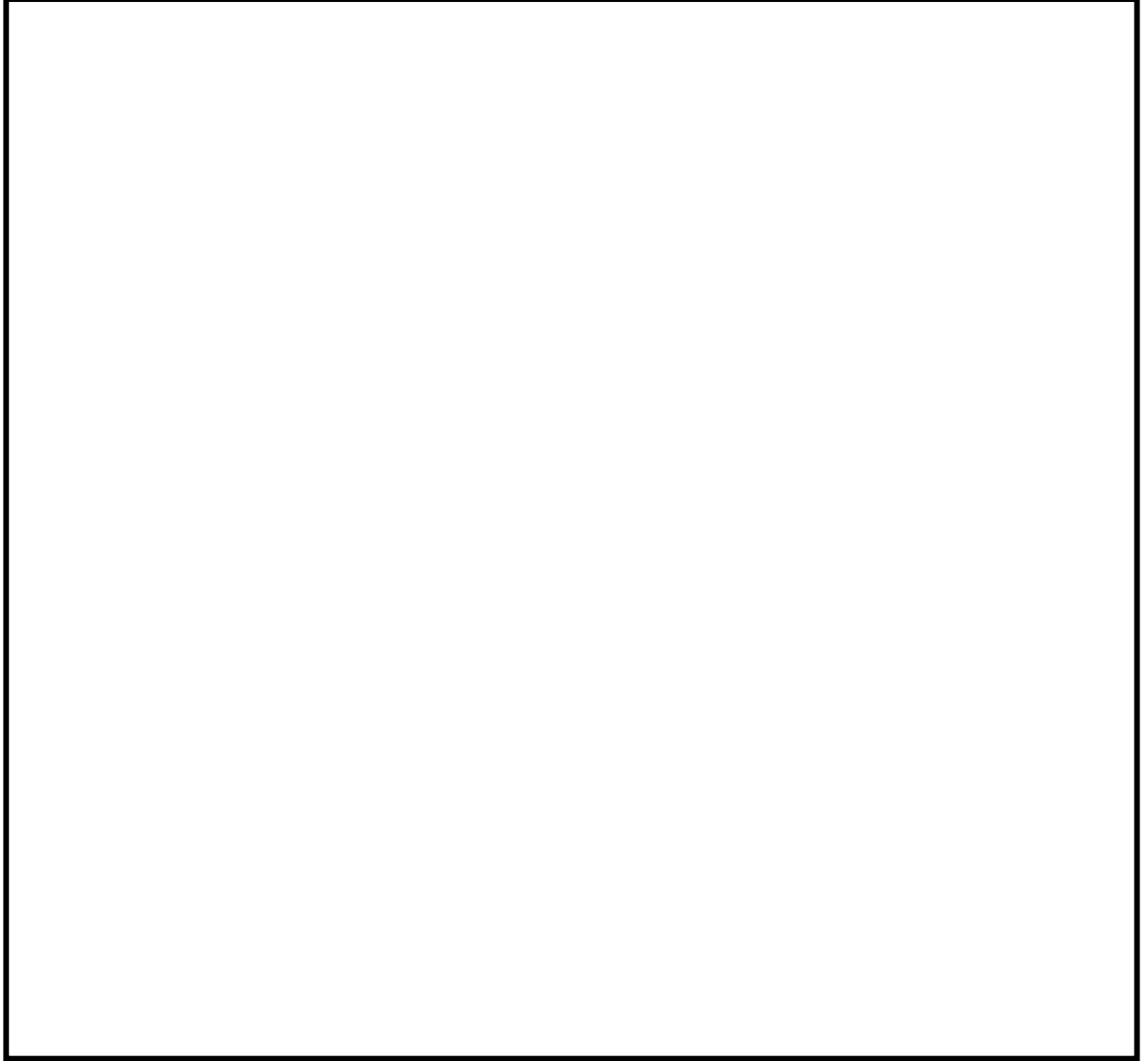
الشكل ٧١ : دخول المسيح الى اورشليم، المتحف البريطاني Add 7170.



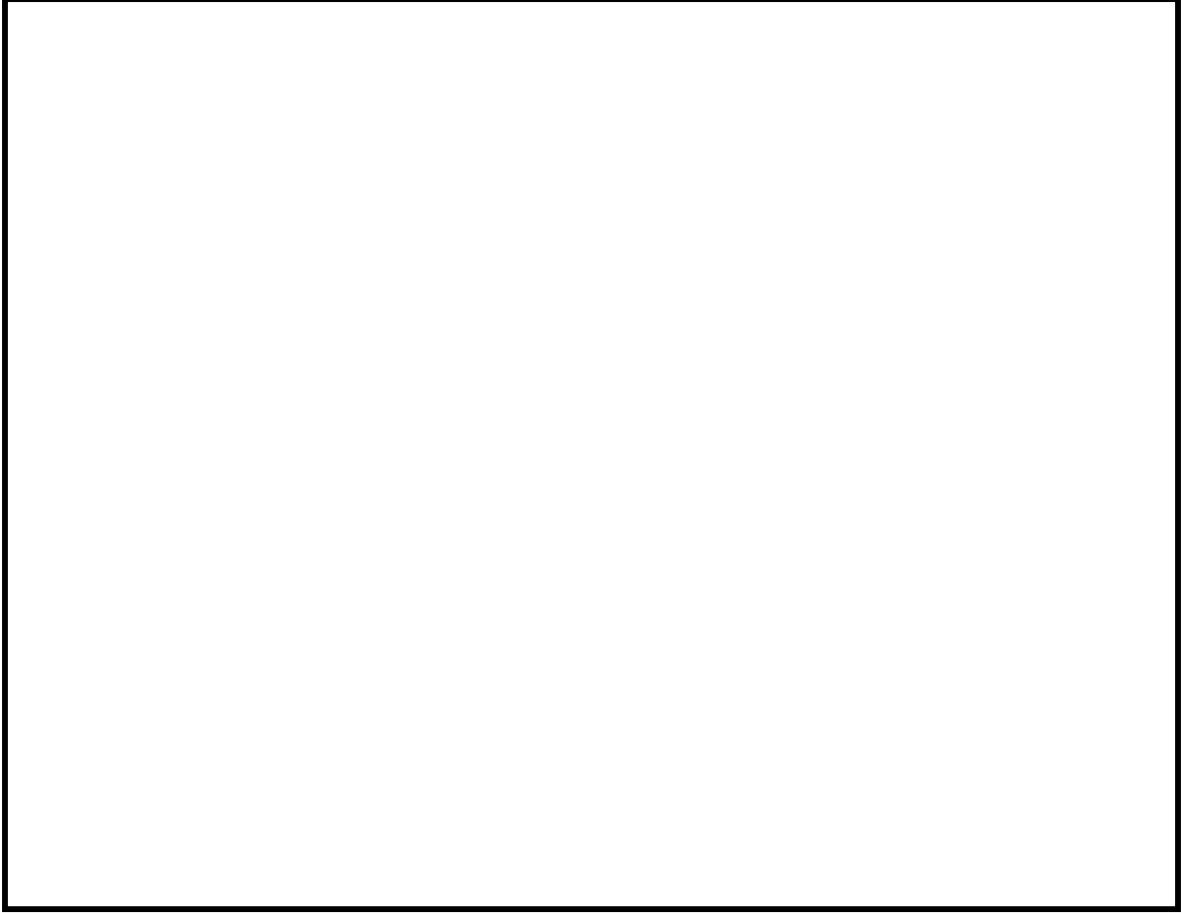
الشكل ٧٢ : شفاء المشلول في البركة، المتحف البريطاني Add 7170.



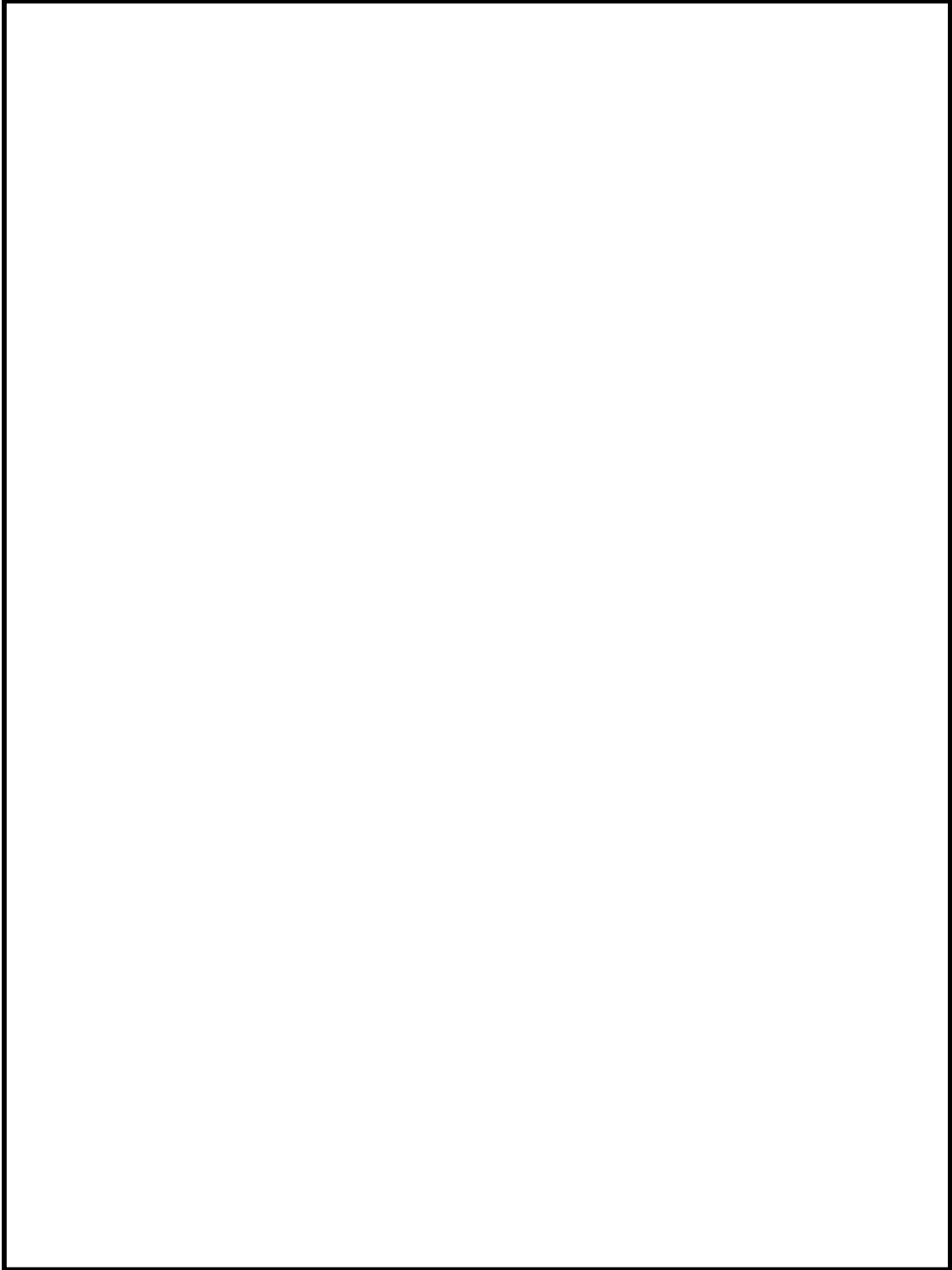
الشكل ٧٣ : غسل أقدام التلاميذ، المتحف البريطاني Add 7170.



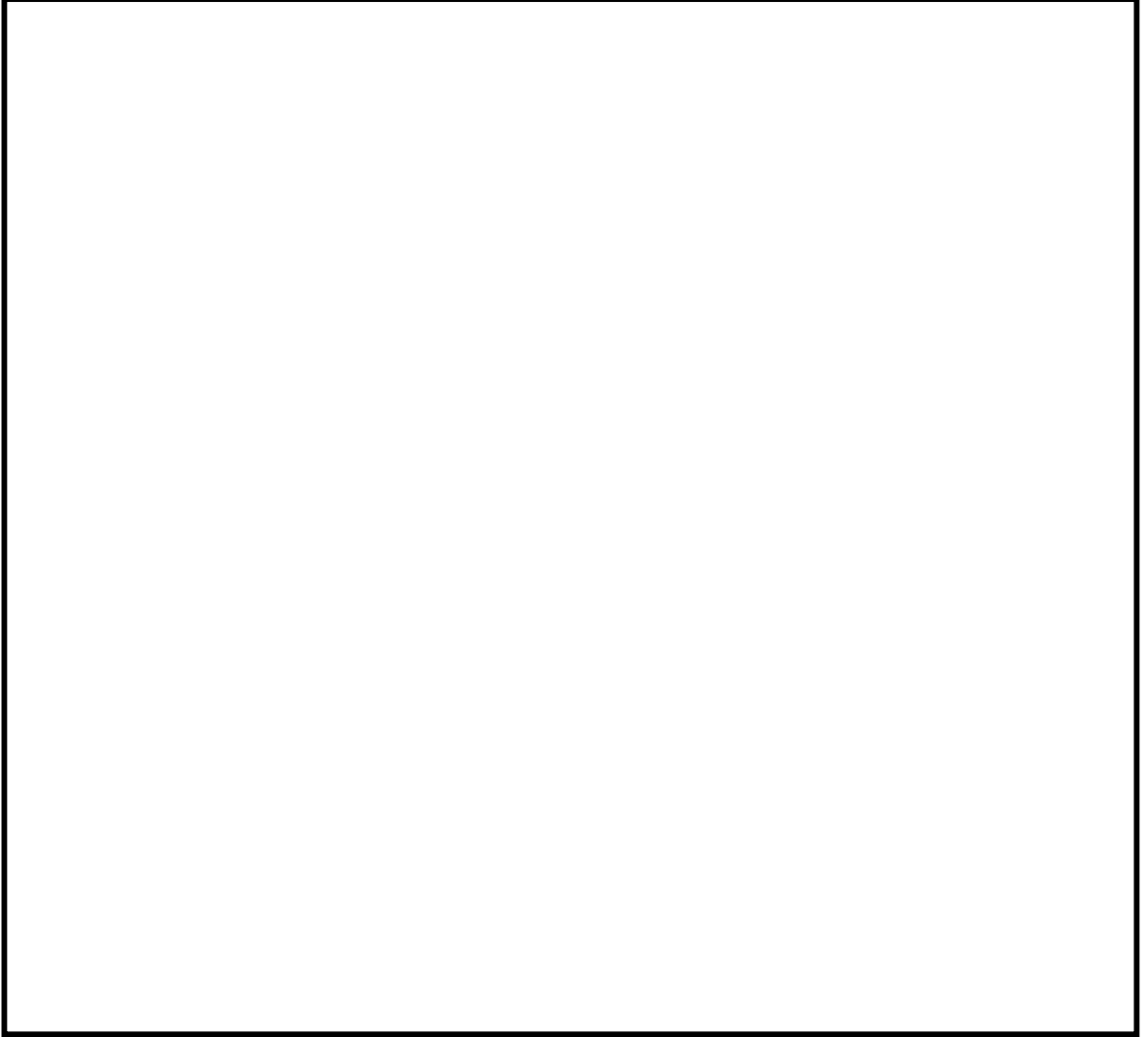
الشكل ٧٤ : العشاء الأخير، المتحف البريطاني Add 7170.



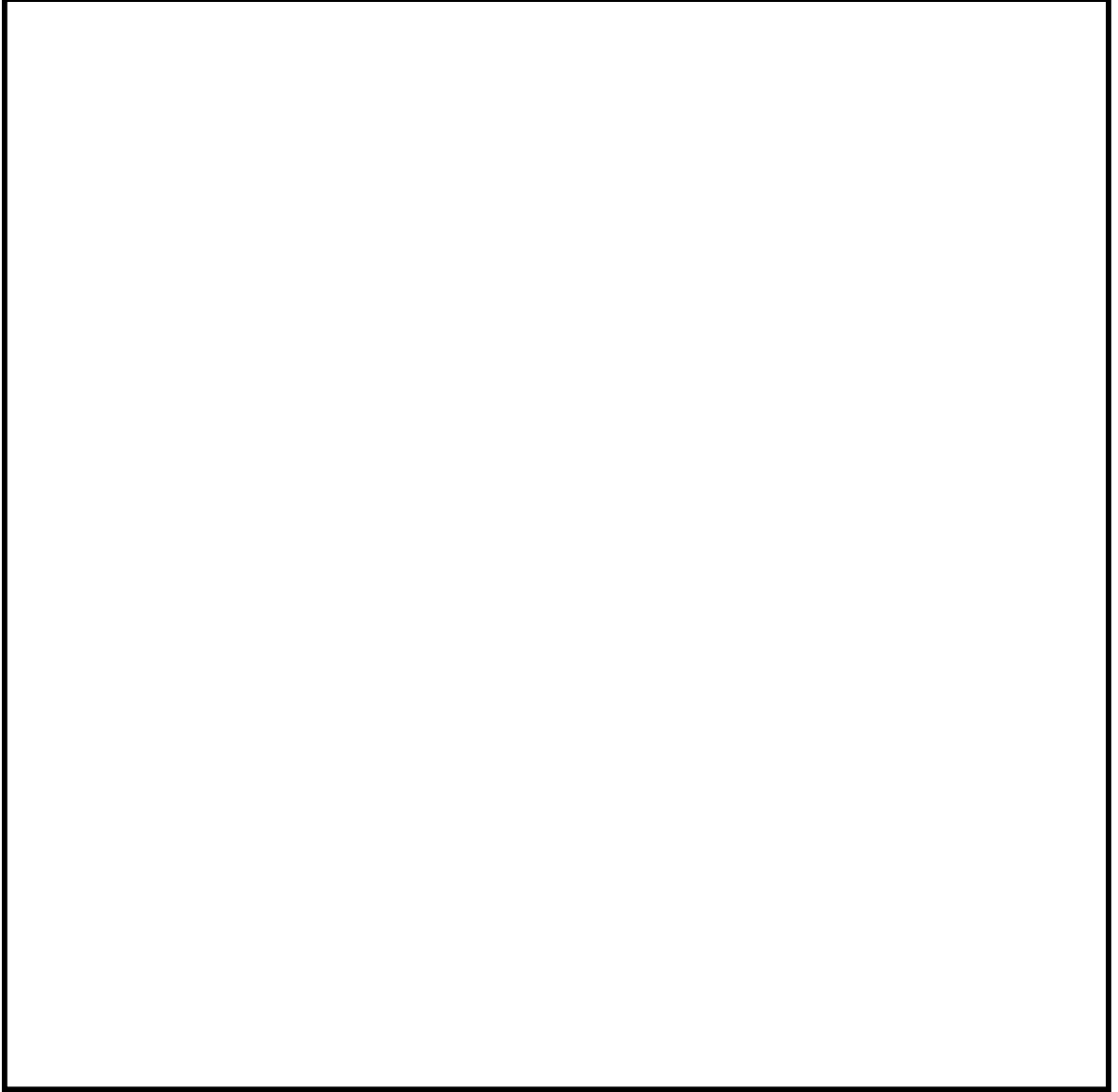
الشكل ٧٥ : تنكر بطرس للمسيح، المتحف البريطاني Add 7170.



الشكل ٧٦ : جحود توما، المتحف البريطاني Add 7170.



الشكل ٧٧ : الصعود، المتحف البريطاني Add 7170.



الشكل ٧٨ : السامرية، المتحف البريطاني Add 7170.



جداول

الأيقونات والأشكال

جدول
أيقونات مخطوطة الفاتيكان السريانية 559

ت	الملف	اللوحة	الصفحة
١.	1 ^r	I	255
٢.	5 ^r	II	256
٣.	8 ^v	III	257
٤.	10 ^r	III	258
٥.	11 ^r	III	259
٦.	12 ^v	III	260
٧.	16 ^r	IV	261
٨.	17 ^r	V	262
٩.	18 ^r	V	263
١٠.	18 ^v	V	264
١١.	19 ^v	VI	265
١٢.	20 ^v	VI	266
١٣.	26 ^r	VII	267
١٤.	28 ^r	VIII	268
١٥.	29 ^v	VIII	269
١٦.	45 ^v	B ₁ V	270
١٧.	48 ^r	VIII	271
١٨.	48 ^r	A IX	272
١٩.	57 ^v	B ₂ X	273
٢٠.	67 ^r	IX	274
٢٠.	72 ^r	IX	275
٢١.	73 ^v	VIII	276
٢٢.	73 ^v	X	277
٢٣.	88 ^r	XIII	278
٢٤.	90 ^r	XIII	279

280	XI	93 ^r	٢٥. شهداء سبسطية الأربعين (١).
281	XII	94 ^r	٢٦. شهداء سبسطية الاربعين (٢)
282	XIII	96 ^v	٢٧. العشاء عند سمعان.
283	XIII	101 ^v	٢٨. إقامة اليعازر.
284	XIV	105 ^r	٢٩. دخول يسوع الى اورشليم.
285	XV	121 ^v	٣٠. شفاء المشلول في المسيح.
286	XV	122 ^v	٣١. يهوذا يعرض تسليم المسيح.
287	XVI	127 ^v	٣٢. غسل القدمين.
288	XVI	128 ^v	٣٣. العشاء الأخير.
289	XVII	129 ^r	٣٤. مُناولة التلاميذ.
290	XVIII	133 ^r	٣٥. القبض على المسيح.
291	XVII	133 ^r	٣٦. يسوع أمام قيافا.
292	XVIII	133 ^r	٣٧. تنكر بطرس للمسيح.
293	XIX	139 ^r	٣٨. الصلب.
294	XX	142 ^v	٣٩. الانزال عن الصليب.
295	XX	143 ^r	٤٠. الوضع في القبر.
296	XX	146 ^v	٤١. القيامة.
297	XX	146 ^v	٤٢. الظهور الى مريم المجدلية.
298	XXI	150 ^v	٤٣. تلميذا عماوس.
299	XXI	163 ^v	٤٤. جحود القديس توما.
300	XXII	174 ^v	٤٥. الصعود.
301	XXIII	180 ^r	٤٦. يسوع يبارك التلاميذ.
302	XXIV	181 ^v	٤٧. عيد الخمسين (العنصرة).
303	XXIII	183 ^r	٤٨. السامرية.
304	C XXV	206 ^v	٤٩. التجلي.
305	II	223 ^v	٥٠. قسطنطين وهيلين يمسان بالصليب.

جداول الأشكال

الصفحة	ت
31	١. الشكل (١) جديلة بسيطة - الفاتيكان 559 f. 42 ^r
32	٢. الشكل (٢) جديلة (ثلاثة درجات ألوان) الفاتيكان 559 f. 7 ^v
32	٣. الشكل (٣) التشبيكة الزهرية بستة خيوط الفاتيكان f. 48 ^r 559
79	٤. الشكل (٤) الخيانة والسعائين Qeledjlar Kilisse (كبادوقيا)
80	٥. الشكل (٥) دخول يسوع الى اورشليم
	٦. الشكل (٦) ميلاد يسوع. باريس (غير متوفرة)
	٧. الشكل (٧) الصلب. كبادوقيا (غير متوفرة)
81	٨. الشكل (٨) القيامة. كنيسة كارلانك، كبادوقيا
83	٩. الشكل (٩) (العنصرة). مخطوط بيزنطي باريس 510.
84	١٠. الشكل (١٠) التجلي. كنيسة كارلانك، كبادوقيا.
94	١١. الشكل (١١) الفقير الذي يتكلم بالشعر. مقامات الحريري ٣٩٢٩ باريس عربي، بلوشيه.
95	١٢. الشكل (١٢) مناقشة تحت شجرة. مقامات الحريري سنة ١٢٣٧ 5847 باريس عربي، بلوشيه.
97	١٣. الشكل (١٣) ابو زيد يشكو من زوجته الى الحارس، مقامات الحريري. ١٢٣٧ باريس 3929 عربي، بلوشيه.
100	١٤. الشكل (١٤) صلاة في الجامع. مقامات الحريري ١٢٢٢ باريس 6094 عربي.
101	١٥. الشكل (١٥) الناسك، ولده والحية. كليلة ودمنة بيدبا باريس 3467 عربي بلوشيه - الرسم الاسلامي.
102	١٦. الشكل (١٦) الدخيل - يُمسك في البيت. كليلة ودمنة بيدبا باريس 3467 عربي. بلوشيه
106	١٧. الشكل (١٧) الاحتفاء بالخليفة الجديد. (حوليات الطبري)، معرض الفن الفارسي.

111	الشكل (١٨) أمام الملك. الشاه نامه للفردوسي، معرض الفن الفارسي.	١٨.
112	الشكل (١٩) رحلة الاسكندري، القزويني، عجائب المخلوقات، معرض الفن الفارسي.	١٩.
116	الشكل (٢٠) الحية داخل اناء الخمر. جالينوس ١٢٤٠ فيينا، معرض الفن الفارسي.	٢٠.
118	الشكل (٢١) موكب الرجال على الخيول والنساء على الجمال، جالينوس، فيينا، معرض الفن الفارسي.	٢١.
119	الشكل (٢٢) السارق الذي يضرب، الحريري. باريس عربي 3929 عربي، بلوشيه - الرسم الاسلامي.	٢٢.
121	الشكل (٢٣) الأسد المنخرج بالسلوقية. بيدبا باريس 3467 عربي بلوشيه - الرسم الاسلامي.	٢٣.
122	الشكل (٢٤) بهرام يقتل التنين. الشاه نامه للفردوسي، لسنة ١٣٤٠، مجموعة ديموت القديمة.	٢٤.
124	الشكل (٢٥) صراع البومة وانثاه. كليله ودمنة (بيدبا) طهران، قصر كلستان، معرض الفن الفارسي.	٢٥.
128	الشكل (٢٦) الانجيليان يوحنا ولوقا. المتحف البريطاني 7170 -	٢٦.
148	الشكل (٢٧) التكريس للمذبح. المتحف البريطاني 7170.	٢٧.
143	الشكل (٢٨) بشاره زكريا. المتحف البريطاني 7170.	٢٨.
150	الشكل (٢٩) الميلاد. Qouchlouq de Qeledjar كبادوقيا — جرفانيون.	٢٩.
155	الشكل (٣٠) العذراء. المتحف البريطاني 7170.	٣٠.
157	الشكل (٣١) Isukai Bahadaur وزوجته. — رشيد الدين، تاريخ المغول لسنة ١٣١٠، بلوشيه (الرسم الاسلامي).	٣١.
178	الشكل (٣٢) صلاة القائد، الصورة التي لم تتم 559.	٣٢.
179	الشكل (٣٣) صلاة القائد. المتحف البريطاني 7170.	٣٣.
187	الشكل (٣٤) شفاء المولود أعمى. — الكنيسة القديمة	٣٤.

	Qoqale Kılısse كبادوقيا - جرفانيون.	
189	الشكل (٣٥) البناء الحسابي للتشبيكات الزهرية N ^{os} .25-26 .	٣٥.
191	الشكل (٣٦) الواجهة المزخرفة. باريس 6716 f.2 ^r , عربي.	٣٦.
191	الشكل (٣٧) الواجهة المزخرفة. باريس 6716 f. I ^r , عربي.	٣٧.
195	الشكل (٣٨) شهداء سبسطية الأربعين. المتحف البريطاني 7170.	٣٨.
199	الشكل (٣٩) إقامة اليعازر. المتحف البريطاني 7170-	٣٩.
201	الشكل (٤٠) مكتبة عامة. مقامات الحريري لسنة 1237 باريس 5847 عربي، بلوشيه	٤٠.
205	الشكل (٤١) شفاء المشلول. المتحف البريطاني 7170-	٤١.
207	الشكل (٤٢) يهوذا الخائن يسلم المسيح. المتحف البريطاني 7170.	٤٢.
215	الشكل (٤٣) القبض على يسوع. المتحف البريطاني 7170-	٤٣.
216	الشكل (٤٤) يسوع امام كبار الكهنة. المتحف البريطاني 7170 -	٤٤.
220	الشكل (٤٥) الصلب. Qouchlouq de Qeledjar كبادوقيا — جرفانيون.	٤٥.
221	الشكل (٤٦) الصلب. المتحف البريطاني 7170.	٤٦.
224	الشكل (٤٧) الانزال من الصليب. المتحف البريطاني 7170.	٤٧.
226	الشكل (٤٨) الوضع في القبر. المتحف البريطاني 7170-	٤٨.
228	الشكل (٤٩) القيامة. المتحف البريطاني 7170 -	٤٩.
230	الشكل (٥٠) حديث تحت الشجرة. مقامات الحريري لسنة ١٢٣٧ عربي باريس 5847 - بلوشيه الرسم الاسلامي.	٥٠.
231	الشكل (٥١) الظهور للمجدلية. المتحف البريطاني 7170-	٥١.
234	الشكل (٥٢) عشاء عماوس. المتحف البريطاني 7170-	٥٢.

241	الشكل (٥٣) يسوع وتلاميذه. المتحف البريطاني 7170-	٥٣.
246	الشكل (٥٤) التجلي. المتحف البريطاني 7170 -	٥٤.
249	الشكل (٥٥) انتقال العذراء. المتحف البريطاني 7170-	٥٥.
309	الشكل (٥٦) الانجيليان متى ومرقس، المتحف البريطاني Add 7170.	٥٦.
310	الشكل (٥٧) البشارة، المتحف البريطاني Add 7170.	٥٧.
311	الشكل (٥٨) الاسم الممنوح ليوحنا المعمدان، المتحف البريطاني Add 7170.	٥٨.
312	الشكل (٥٩) ظهور الملاك ليوسف، المتحف البريطاني Add 7170.	٥٩.

313	الشكل (٦٠) ميلاد يسوع المسيح، المتحف البريطاني Add 7170.	٦٠.
314	الشكل (٦١) الذهاب الى مصر، المتحف البريطاني Add 7170.	٦١.
315	الشكل (٦٢) رجم اسطيفانوس، المتحف البريطاني Add 7170.	٦٢.
316	الشكل (٦٣) الوحي الى شمعون الشيخ، المتحف البريطاني Add 7170.	٦٣.
317	الشكل (٦٤) تقدم يسوع الى الهيكل، المتحف البريطاني Add 7170.	٦٤.
318	الشكل (٦٥) عرس قانا، المتحف البريطاني Add 7170.	٦٥.
319	الشكل (٦٦) بعث ابنة يواريش، المتحف البريطاني Add 7170.	٦٦.
320	الشكل (٦٧) شفاء النازفة، المتحف البريطاني Add 7170 .	٦٧.
321	الشكل (٦٨) شفاء الأعمى، المتحف البريطاني Add 7170.	٦٨.
322	الشكل (٦٩) شفاء ابن الارملة، المتحف البريطاني Add 7170.	٦٩.
323	الشكل (٧٠) الوليمة عند سمعان، المتحف البريطاني Add 7170.	٧٠.
324	الشكل (٧١) دخول المسيح الى اورشليم، المتحف البريطاني Add 7170.	٧١.
325	الشكل (٧٢) شفاء المشلول في البركة، المتحف البريطاني Add 7170.	٧٢.
326	الشكل (٧٣) غسل أقدام التلاميذ، المتحف البريطاني Add 7170.	٧٣.
327	الشكل (٧٤) العشاء الأخير، المتحف البريطاني Add	٧٤.

	7170.	
328	الشكل (٧٥) تنكر بطرس للمسيح، المتحف البريطاني Add 7170.	٧٥.
329	الشكل (٧٦) جحود توما، المتحف البريطاني Add 7170.	٧٦.
330	الشكل (٧٧) الصعود، المتحف البريطاني Add 7170.	٧٧.
331	الشكل (٧٨) السامرية، المتحف البريطاني Add 7170.	٧٨.
332	الشكل (٧٩) قسطنطين وهيلانة يمجدان الصليب، المتحف البريطاني Add 7170.	٧٩.

فهرس المحتويات

٩ — ٥	المقدمة
١٣ — ١١	تمهيد
١٣٤ — ١٧	الباب الأول: المخطوطة السريانية رقم 559 من مكتبة الفاتيكان.
٢٢ — ١٧	١. الوضع الحالي للمخطوط
٢٩ — ٢٣	٢. تاريخ المخطوطة وأصلها: دير مار متي
٣٥ — ٢٩	٣. وصف المخطوطة
٥٩ — ٣٦	٤. متابعة الفروض في المخطوطة
٦٤ — ٦٠	٥. المنمنمات، اعمال الورشة
٧٢ — ٦٥	٦. السمة العامة
٨٩ — ٧٢	٧. التأثير البيزنطي - الكبادوقي
٩١ — ٨٩	٨. التأثير الغربي
١٢٥ — ٩١	٩. التأثير الإسلامي
— ١٢٥ ١٣٤	١٠. مخطوطة المتحف البريطاني 7170 والفاتيكان السريانية 559، الاستنتاج.
٢٥٢ — ١٣٥	الباب الثاني: وصف المنمنمات
	(تفاصيل حول منمنمات الفاتيكان السريانية 559).
٣٠٦ — ٢٥٣	ايقونات (١): أيقونات مخطوطة الفاتيكان السريانية 559.
٣٣٢ — ٣٠٧	ايقونات (٢): أيقونات مخطوطة المتحف البريطاني السريانية 7170.
٣٤٥ — ٣٣٣	جداول الأيقونات والأشكال
٣٣٧ — ٣٣٥	جدول ايقونات مخطوطة الفاتيكان السريانية 559

المترجمان في سطور



د. يوسف الطوني

- هو يوسف جرجيس جبو الطوني ياكو.
- بغديدا ١٩٥١.
- بكالوريوس تاريخ من كلية الآداب/ جامعة الموصل - ١٩٧٤
- دكتوراه تاريخ (حضارة - عصور وسيطة) كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩١.
- عمل مدرساً في معاهد المعلمين ثم تدريسياً وباحثاً في مركز دراسات الموصل/ جامعة الموصل منذ عام

الأب لويس قصّاب

- هو فاضل توما ججو القصاب.
- بغديدا ١٩٣٥.
- نال رتبة الكهنوت يوم العنصرة ١٩٦٠/٦/٥.
- خدم رعيته في بغديدا منذ عام ١٩٦٠ - ١٩٦٨. ثم خدم رئيساً لكهنة بغديدا منذ عام ١٩٦٨ وحتى عام ١٩٨٢. بعدها
- خدم رعية السريان في بغداد والبصرة والأردن. ثم انتخب رئيساً لكهنة بغديدا في نيسان عام ٢٠٠٠ وحتى عام

٢٠٠٧.

- كتب مقالات كثيرة في مجلات: الفكر المسيحي، العائلة، شراع السريان.
- كتب وترجم عدداً من الكتب عن الفرنسية أهمها:

- تاريخ الادب السرياني لـ روبنس دوفال.

- مشاهدات الأب جورج سبنسر (مجاهد في سبيل الله)، جمعتها كريتا بالمر، دار مار بولس — بغداد ٢٠٠٣. وكتب أخرى.

- فن التصوير عند السريان في التاريخ الوسيط (أيقونات القراءات السريانية المقدسة) [انجيل بغداد المصور]، (مشارك مع د. يوسف الطوني).

١٩٩٦.

- ثم رئيساً لقسم التوثيق والتراث منذ عام ٢٠٠٣.
- مشارك في ندوات ومؤتمرات علمية. وله بحوث أكاديمية كثيرة، معظمها في التاريخ الوسيط والمحلي والبلداني. مع نتائج جامعية وكتب عديدة:

- التنظيمات التجارية في بلاد الشام بين الغزوين المغولي والتيموري ١٢٥٨ - ١٤٠٠ م، ١٩٨٣.

- جهود العراقيين الحضارية في بلاد الشام ومصر ١٢٥٨ - ١٤٠٠ م، ١٩٩٠.

- ببليوغرافيا الموصل في الاطاريح الجامعية مع د. ذنون يونس الطائي وآخرين. مركز دراسات الموصل ٢٠٠٦ م.

- بلدان الموصل في معجم البلدان.

