حول كتاب جديد

الفنّ المسيحي في سورية

وفنّ الامويين

بقلم الاب رينه موترد اليسوعي

لقد اتحفتنا احدى مطابع باريس بمجلّد نفيس [1] حوى ، في ٢٧٠ صفحة كبيرة زانتها ٢٤ لوحة تصويرية و١١٧ رسماً ، معلومات شائقة عن فنّ سورية المسيحية ، وبالتالي عن فنّ القسم الاول من العهد الاموي ؛ ملخصاً فكرة استاذ ضليع من فنه ، جريءٍ في عرض آرائه ، متغلغل في تحليله ، وافر الابتكار ، جلود في ثباته ، يتابع ، منذ اربعين سنة ، درس موضوع عام شامل ، الا وهو المبادلات الفنية بين الشرق والغرب ، تلك المبادلات المتعادلة التي ولّدت المدنية البيزنطية ، والفنّ الاسلامي ، والفنّ القوطي . ولا يخفى ان الكتاب الاول الذي نشره المؤلف ، جوزف ستزيغوسكي ، في هذا الموضوع ، سنة ١٩٠١ بعنوان « Orient oder Rom » ، كوّن حدثاً مهماً في دروس التاريخ الفني ، فكان مرحلةً او محطّة في هذه الابحاث ، كما كان كتاب ملكيور دي ڤوگيه في « سورية المتوسطة » سنة ١٨٦٥

اما الكتاب الجديد ، الذي ينشره العالم النمسوي على علماء الفنّ ، فانه يدور حول أثرين فنيين لفتا انتباهه خاصّة فرأى ما بينهما من التشابه ، وقد سبق درس احدهما عن درس الآخر بمدة عشرين سنة . اما الاثر الاول فهو

(١) *L'Ancien art chrétien de Syrie*, par JOSEPH STRZYGOWSKI. Etude préliminaire de GABRIEL MILLET. In-4°. LII + 215 pp., 24 pl., 117 fig. Paris, E. Boccard 1936.

قصر « المشتى ». اكتُشف سابقاً في بطائح موآب ، من منطقة شرقي الاردنّ ؛ ولم تلبث واجهته الرائعة بزخارفها الحجرية المفرغة المزركشة ان نُقلت الى برلين ، فعُدت من مفاخر متحف القيصر فريدريك *Kaiser-Friedrich Museum* . وكان العامل على نقلها الامبراطور غليوم الثاني ، وقد نال من السلطان عبد الحميد هذه الهديّة النفيسة ، فأقامت بها عاصمته . ونشر الاستاذ سترزيگوسكي نفسه ، درساً عميقاً في القصر وهندسته ، طُبع في السنة ١٩٠٤ [1].

واما الاثر الثاني فهو كأس انطاكية . في السنة ١٩٢٤ ، نشر الدكتور ايسن في « كأس انطاكية » كتاباً [2] أثار بين علماء الموضوع مناقشات حادّة لم تؤدِّ الى نتيجة حاسمة حتى اليوم ، بل انها لم تخفّف شيئاً من حدّتها بعد . وكان للاستاذ سترزيگوسكي ان يخوض هذا النقاش ، فكان من دعاة الراقين بالكأس المذكورة الى عصر قديم جدًّا .

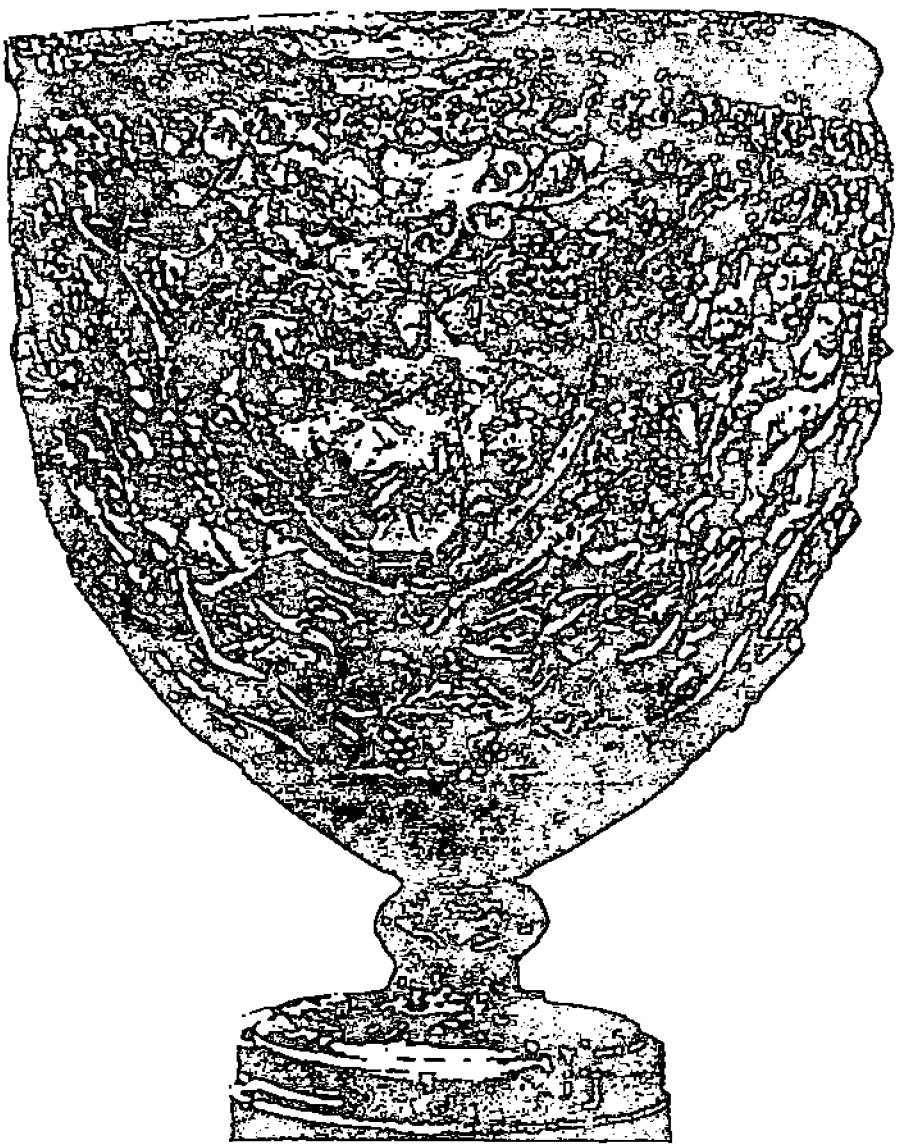
وقد شاء ان يعيد النظر في آرائه بشأن المشتى وكأس انطاكية ، فيحرّر بعضها ويتمّ البعض الآخر ، فكتب هذا المؤلّف الجديد سنة ١٩٢٨ . وان يكن قد تأخّر ثماني سنوات ، حتى ظهر بترجمته الفرنسوية سنة ١٩٣٦ ، فلأن اسلوب الاستاذ البليغ الايجاز ، ومفرداته القوية الخاصّة به ، لم يكن من السهل نقلها الى الفرنسوية ، ولان الاستاذ ميلّيه ، العالم الفرنسوي الاختصاصي بالشؤون البيزنطية ، قد شاء ، قبل نشر الكتاب ، ان يمهّد له بعرض آراء المؤلف في سبيل قرّائه الفرنسويين بان يطلعهم على تطوّرات فكرة سترزيگوسكي ، وطريقته الخاصّة التي توصّل اليها اخيرًا في ترتيب نظرياته في الفنّ القديم .

* * *

ولم يكن بدّ من ذلك . فان المجلّد الظاهر سنة ١٩٢٨ يتضمّن خلاصة اربعين سنة قضاها المؤلّف في البحث والتفتيش والتمحيص ، فكوّن له « فلسفة

(١ *Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen*, XXV, 1904 : *Mschatta*.

(٢ D^r Eisen, *The Great Chalice of Antioch*. Kouchakji frères, New-York 1923



الرسم ١ : [illegible]

[illegible]

الفن » اوضح كثيراً من مظاهرها في مقالات متفرقة . فوجب اذاً ان يطلع قرّاء هذا الكتاب على فكرة المؤلف العميقة وتطوراتها المتتابعة حتى استقرت على شكل يمكن شرحه بالقول : ان مشكلة الفنّ المسيحي القديم في سورية تُردّ الى السؤال ما هي الظاهرة الفنية التي نراها في كنائسنا القديمة ، في زخارفها ، وفي آنيتها وادواتها المقدّسة ، هل هي من ظواهر الفنّ الجنوبي ام من ظواهر الفنّ الشمالي ؟ وقد طالما جال الاستاذ سترزيگوسكي في مظاهر فنّ إيران ، وفنّ آسية ، وفنّ شعوب الشمال ، فدرس ووازن وقابل فلم يرَ بيئة خالقة للفنّ بالمعنى الحقّ الا بيئة الشماليين ، فقال : « ان الشمال والجنوب يكوّنان [من حيث الفنّ] تضاداً عجيباً : فبينا يؤلف الواحد الزخارف نافياً الهيئة البشرية ، يأخذ الثاني بتقليد الطبيعة في تمثيل الحيوان والانسان . وان هناك لمنطقة متوسطة تمزج بين الاسلوبين . » (ص ٣٧) واذا هي « فنّ القوة » (Machtkunst) في خدمة السلطان ، او خدمة الكنيسة ، او خدمة عدد من المثقفين : وهذا فنّ مصطنَع، غير طبيعي ، ساد في شواطئ المتوسّط، وفي بلاد اليونان ، وروما ، وفي بلاد الساسانيين والبيزنطيين . على ان النفحات الهابّة من الشمال تولّيه احياناً شيئاً من حيويّتها القوية ، كما يظهر في العصور السامية في الفنّ القديم : فان بلاد اليونان عهدَ حريّتها ، وروما عهدَ جمهوريتها . والقرون الوسطى القوطية عرفت هذه النفحة الروحية ، وشيدت لها في آثارها . اما العلامة الفارقة في هذه النفحة الفنية السامية في نظر سترزيگوسكي فهي انها تنفي تمثيل الكائن البشري (الذي قد يقود الى الاخذ بالمادّية) منصرفةً الى الاخذ بالرمز اي بالشكل الهندسي . واذا سألنا عن الأس الروحي الذي ينهض ، بناء على هذه النظرية ، بالاثر الفني الرائع ، اجابنا المؤلف : هو الدين المزدكي القديم ، على شرط ان نفهم به استعداداً في النفس لتقبل الايمان ، وعاطفةً دينية يولّدها التأمل في القفر وفي الصحراء الغربية (ص ٤١) . ثم ليس ان الديانات الانسانية الشاملة نفسها مدينة بقسم كبير من عمق اخلاقياتها لبلاد الشمال وللبدو ؟ واني ، بالاستناد الى ما بقي من الآثار الفنية ، لموقن ان آسية مدينة للشمال وللبدو ، بفضل وصولها الى فكرة الاله الاساسية ، ومركزه من

العالم ، والى فكرة التضاد بين الخير والشر ؛ وان المزدكية القديمة كانت نواة اصلية نشرت جذورها قوية عميقة على حدود الشمال اولًا ، ثم في بلاد إيران ؛ فأثرت في كل الديانات التي اتت بعدها اثرًا اخلاقيًا خصباً . . . » (ص ٤١)

ولا يخفى انه اذا اخذنا بهذه النظرة الخاصة للعالم ، اصبح زخرف قصر المشتى ، وزخرف كأس انطاكية من الآثار المهمة غاية الاهمية . وهو قول المؤلف في آخر مقدمته (ص ٣) : « واذا مـا اضفنا الى زخرف المشتى كأس انطاكية ، كان لنا مشكل فني ذو اهمية أخـاذة . وذلك انه لم يبقَ امامنا تأثير موجة فنية بسيطة مندفعة من بلاد بين النهرين وفارس نحو سورية . انما هو تأثير نصرانية قديمة ، بل تأثير مزدكية نصرانية ، تولّت بروحها ، فضلًا عن اشكالها الخارجية ، على آسية الغربية بجعلها ، وظلّت سائدة حتى تقدمت الكنيسة منتصرة ، من رومة ومن بيزنطية ، الى البلدان الواقعة على شواطئ المتوسط . »

واذا نحن عرضنا لهذا الموضوع الدقيق فلأن كأس انطاكية ، خاصة ، تولينا فرصةً مناسبة . فهي تحفة من الفنّ اليوناني - الإيراني جديرة بان تثير — كما اثار قصر المشتى — عددًا من المناقشات والمشاحنات قد تولّد الآراء المتضاربة حتى المعاكسة ، بدل من توليدها اللمحات الصافية في النقد الموضوعي البريء . « وقد كتب المؤلف كتابه ، كما يقول ، دفعًا لهذا الخطر المقبل . » (ص ٣)

* * *

وماذا يستنتج الاستاذ من هذين الاثرين للفنّ اليوناني - الإيراني ؟

هما يدلّانه على مجريين من حركة المبادلات بين الشرق والغرب المتفاعلة في بلاد سورية . واول هذين المجريين كان يتّخذ طريق انطـاكية - سنغانفو (الصين) نافذًا من خلال بلاد الفرثيين وبطائح پامير . اما الثاني فكان يصل بين مصر والهند عن طريق پترا النبطيين فبلاد موآب ، حيث لا تزال خرائب قصر المشتّى ، فخليج العجم . ويرى المؤلف ان مناطق سورية المتوسطة كبعلبك وتدمر نفسها ، ظلّت منحرفة عن هـذا التموّج الفني الآخذ من الشرق الى الغرب ومن الغرب الى الشرق ، عـلى طريق الحرير ، والطيوب ، والافاديه ،

الرسم ٢ : من سقف هيكل ديونيسوس في بعلبك

(تصوير الاب مصيريان اليسوعي)

تمثل هذه القطعة من سقف هيكل ديونيسوس في بعلبك الالهة المتوجة حارسة المدينة . تحيط بها افنان الكرمة في شبه إطار تتقهر زخارفه بورود عصن الغلال النجيبة.

(ص ١٧٠) . ويمكن الدارس ان يستنتج من فحص كأس انطاكية ونحوت المشتى ما جاء به الفنّ الاسيوي والايراني الى بلاد سورية من عناصر حيّة مُحيية أثرت ، من خلال الفنّ السوري ، في فن القرون الوسطى . اما البيئة الحقيقة بتوليد هذا التأثير، اما البوتقة التي صُهرت فيها العناصر الفنية الآتية من الشرق مع العناصر اليونانية،فهي، في نظر المؤلف، مدينة سلوقية القائمة على دجلة عاصمةً لمملكة الفرتيين ، لا مدينة انطاكية (ص ٥٠) .

وان مظاهر الإلمام الفني في كأس انطاكية ، واثار الصناعة نفسها فيه ، تتجاوز الاصول المتفق عليها في فنّ شواطئ البحر المتوسط ، ذاك الفن الذي استعبده السلوقيون فامبراطرة الرومان.

اما الكأس الشهيرة فهي كرب ثقيل من الفضة تغطيه صفيحة منقوشة نقشاً بارزاً . يبلغ علوه ١٩ سنتيمتراً في عرض لا يقلّ كثيراً عن ذلك.(ص ٢٩ ، ٥١) . ولما كانت الكأس مصطنعة لترفع باليد ، او لتوضع على قاعدة ، كانت قائمتها نحيفة ضئيلة مرتفعةً على دائرة بسيطة. اما الجوف فضخم وافر الزخرف. تخرج زخارفه من حلقة ، فتنتشر على شكل اوراق دقيقة من اوراق الكرمة متصلة بعروق صاعدة بازدواج متفرجة في الوسط حتى تكوّن إطارات حُفر فيها اشخاص محسوس بلغ عددهم اثني عشر . وفي استدارات عروق الكرمة ، عدد من الحيوانات والحقائب . وتنتهي هذه العروق في اعلى الكأس بصفّ من الورود الصغيرة تحت حافة بارزة.

وعلى جهتي الجوف مشهدان بارزان بالنقش، ينشابهان ، وفي كل منهما شخص جالس في الوسط يقبل تحيّات خمسة اشخاص يحيطون به ، ويرفعون نحوه كلّ يده اليسرى. وقد اجمع العلماء في شرح هذا المظهر ، على ان الفنّان صوّر المشهد نفسه مرتين ، مدفوعاً باسلوب التقابل والتناظر . وشاء ان يمثل فيه المسيح يكرّمه الرسل . اما الاستاذ سترزيگوسكي فيرى (ص ٧٥-٧٦) « ان هذه الصور تستند الى الفكرة القائلة ان يوحنا المعمدان ، والمسيح ، والانجيليين الاربعة ، هم آخر الانبياء » . وعليه ، فان الشخص الممثل جالساً ، في الصورة الاولى ، ممسكاً بيده ملفّاً مفتوحاً ، ومحوطاً بالاشخاص الخمسة يرفعون ايديهم

تحيةً وسلاماً ، يكون السيد المسيح . اما رسمه الفنّان على المثال الايراني ، قصير الشعر ، رافعاً يده للدعاء والتهليل . واما في الصورة الثانية المقابلة فيكون الشخص المهمّ يوحنا المعمدان ، يدلّ عليه ، في نظر ستزيگوسكي ، الحمل القائم من غير عينه .

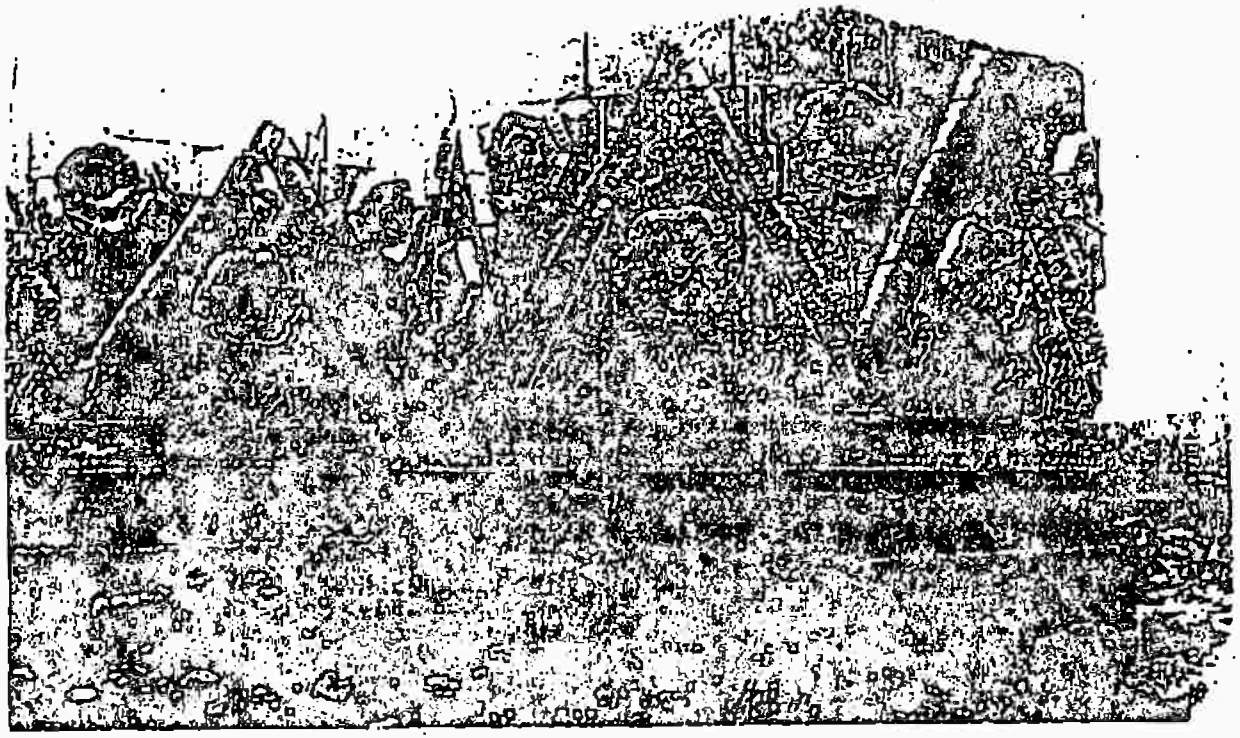
واهمّ من هذا في تاريخ الفنّ تلك الطريقة الزخرفية القائمة بتلبيس الكأس صفيحةً منقوشة اظهرت ما تحدثه الظلال الاساسية (Tiefendunkel) من اثر عجيب . ويرى المؤلف (ص ١٠٦) ان هذا الاسلوب لدليل واضح « على عادة الشرقيين في التفكير تفكيراً سطحياً يعاكس التفكير العميق الذي عُرف به الغربي » . وهو يرى كذلك في هذا الزخرف الضاحي البارز فوق الأس القائم ، طريقة البدو في زخرفة مضاربهم بالالوان (ص ١٤٦) . وكذلك التواءات عروق الكرمة غير المتناهية تدلّ الدلالة المميّزة على الفنّ الشرقي ، وبالتالي على ما كان قبله من فنّ شماليّ وبدويّ . وان يكن الفنّ الايراني السائد في مظهر هذه الكأس قد استلحق بعضاً من العناصر الاجنبية عنه كتصوير المينة البشرية ، فان هذا اثر دخيل من آثار الفنّ اليوناني المنتسب الى الفنّ الشمالي (ص ١١٥) .

* * *

في بادية موآب ، غربي طريق الحجّ ، على نسبة مصبّ الاردنّ في البحر الميت ، يرفع قصر المشتى اطلاله الفخمة ، في ساحة مستطيلة تبلغ ١٤٧ متراً طولاً . وفي الجبهة الشمالية من داخل هذه الساحة ، تقوم البنايات بالحجر والآجرّ . واهمّها ردهة متوسّطة مفرطة الطول تنتهي نحو الشمال بجنيّة مثلثة المحاريب . تتتابع عن يمينها ، وعن شمالها ، ثم في الزاويتين المتقابلتين ، بنايات او منازل مستطيلة المظهر .

ويجدر بالذكر ان الواجهات الثلاث المقبلة على الساحة كلّها مزخرفة بالنحت البارز في الحجر نفسه . ويبلغ طول الواجهة الجنوبية ٥٥ متراً ، وطول الواجهة الغربية ٤٧ متراً . وقد نقلت هاتان الواجهتان الى متحف القيصر فريدريك في برلين ، كما قدّمنا .

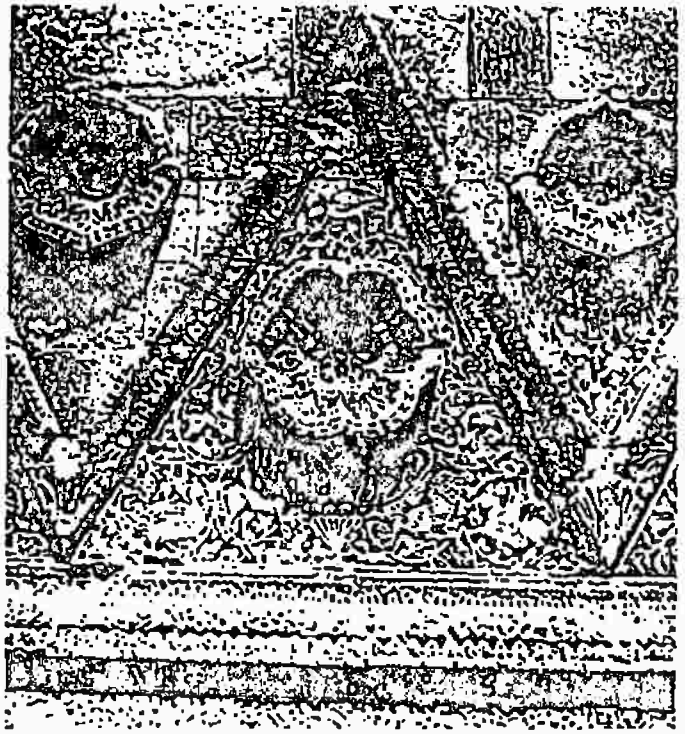
اما نوع الزخرف فهو هندسي محض على الواجهة الشرقية ، ونباتي على الواجهة



عن Brünnov et Domaszowski

الرسم ٣ : قصر المشتى : احد الابراج

قاعدة احد الابراج الى جانب رتاج القصر ، من الجهة الغربية . وليُلتفت لاسلوب الزخرف الملتوي على شكل انصاف المعينات ، وقد كان هذا الزخرف يمتد على الواجهة بطولها .



الرسم : ٤ قصر المشتى : بعض تفاصيل الزخرف

من الواجهة الغربية ايضاً
كوب يشرب منه تنين واقف متقابلان

من الواجهة الغربية
اا حراء تينان متحدان ، وطيور بعضها برأس يد والآخر برأس ضع

الجنوبية ؛ وفي الواجهة الغربية نرى اشكالاً حيوانية بل بشرية وسط العروق النباتية المتشابكة.

هذا وصف مجمل لقصر المشتى. ويرى الاستاذ المؤلف في زخرفته الاسلوب الفني نفسه الذي رآه في زخرف كأس انطاكية. ففي الاثرين الطرق الإطارية نفسها ؛ وفي الاثرين الاهتمام نفسه باظهار « الظلال الاساسية ». اما شبكة المثلثات المحتوية كلّ منها وردةً مسدّسة الاوراق ، تلك الشبكة التي تقسم واجهة القصر كلها الى رسوم على شكل المعيّنات الهندسية ، فانها نوع من الزخرف الواجهي، مأخوذ من البلاد التي يُبنى فيها بالآجرّ خاصّة ؛ وقد نُقل الى الحجر. وهو نوع معروف زيّن قصور الاخيمنيين ، ولا تزال نراه حتى ايامنا في زخارف حيطان الآجر واللبن المحيطة بشوارع مدن ما وراء النهر كسمرقند مثلاً (في الرسم ٧٩ من الكتاب).

اما اصول هذا المجرى الزخرفي في الفنّ العامي الذي شعرنا بتأثيره عاملاً على النفوذ في فنّ البلاد الاسلامية ، فيجب ان نفتّش عنها في قلب آسية المتوسطة (ص ١٣١)... « وقد حاولت في كتابي « *Altai-Iran* » ان ابرهن ان منطقة سكّان المضارب في آسية العليا ولّدت الزخرف بواسطة العروق الهندسية... وهناك قوّة مولّدة اخرى عملت عملاً حاسماً في سورية وما بين النهرين ؛ خارجة من بلاد الآجرّ الخزفي في آسية الإيرانية. وقد ادّت هذه القوّة الى توليد الزخرف بالخطوط المستقيمة في تغطية الحيطان والسقوف ، كما ولّدت الزخرف بالقسيّات في تغطية الحنايا والعقود ، وكلّها ذات اصل هندسي... واني ارجع اليوم عمّا توهمته سنة ١٩٠٤ ، فقلت بضرورة التماس هذه الاصول الزخرفية في ما بين النهرين. اما الآن فاني اتجاوز تلك المنطقة الى منطقة تخلق وتولّد من ذاتها ، الى منطقة الشمال » (ص ١٣٣).

* * *

وهل يمكن ، بعد كل ما تقدّم ، ان نعيّن زمناً لدخول هذا الزخرف الإيراني - الاسيوي بلاد سورية ؟ واية زمن نعيّنه لصنع كأس انطاكية ، وبناء قصر المشتى ؟

اما الاستاذ المؤلف فلا يولي كثير اهتمام تلك المعلومات التاريخية التي اجتهد ارباب الشأن في استخراجها ودرسها. انما هو يكتفي بطريقته ، طريقة المقابلة ، وهي وحدها تغنيه عن نتائج المؤرّخين واللغويين. وكذلك لا يرضى عن الطريقة التصويريــة التي يتبعها بومستَرك (A. Baumstark) والاب دي جرفانيون (de Jerphanion). وعلى هذا الاسلوب لا نراه يتردّد امام القول بقدمية كأس انطاكية (ص ١٨٨) بل بالمغالاة في قدميته حتى يرقى به الى ما قبل قسطنطين ، ميألًا الى نسبته الى القرن الاول للمسيح ، كما يقول الدكتور إيسين.

اما قصر المشتى فمن الخطأ « ان نأخذ في تعيين بنائه بــآراء علماء برلين فننسبــه الى الإسلام » (ص ١١٥) . « وقد وُجد في خرائب المشتى قطع من تماثيل عارية ذكور وإناث . وهو ما يمنعنا نسبته الى الأمويين . بل انه يُشير الى عبــادة لم يعرفها اليهود ولا العرب البدو ، انمــا عرفتها حضارة المدن الساميّة .»[1] وهكذا بعد ان نسب المؤلف بنــاء المشتى الى القرن السابع في كتابه الاول الظاهر سنة ١٩٠٤ ، عاد « فمال الى جعل واجهة هذا القصر من بناء القرن الرابع او الخامس ، ثم اخذ يتناوله الشعور القوي بان القصر يرقى الى ما قبل هذا العهد ، بل انه من بناء عصر سابق لعصر قسطنطين » (ص ١٧١) وقد كتب الدكتور ايسن الى المؤلف يقول انه لا يتردّد في نسبة قصر المشتى الى القرن الثاني (ص ١١).

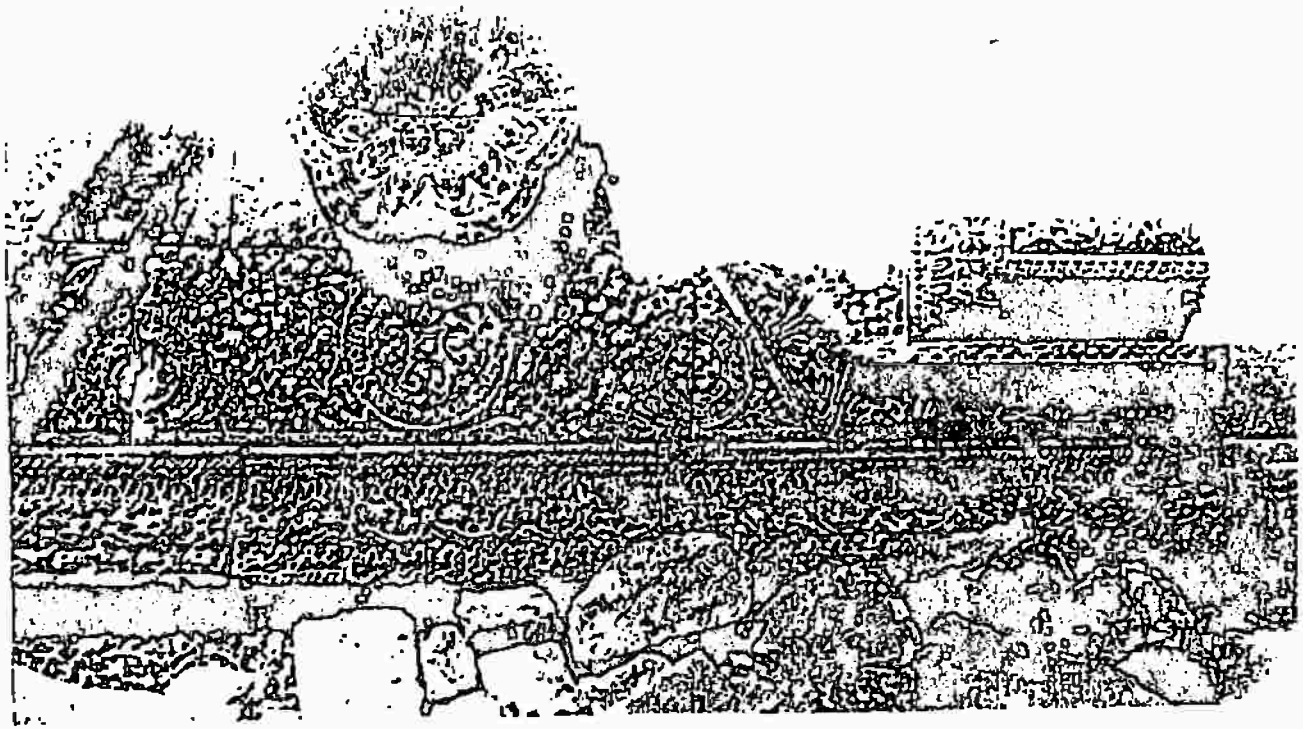
* * *

وها اننا في نهاية هذا العرض الجاف لآراء المؤلف ، وقد اضطررنا فيه الى الايجاز، ففاتنا بالطبع كثير من دورات الاستاذ وقياساته المركّبة المتشعّبة ، كما فاتنا كثير من لذعات نقده وظرفه.

بقي علينا ان نحاول ابداء الرأي في حكمه على الفنّ المسيحي في سورية ، وبالتالي على اصول الفنّ الإسلامي فيها.

اما النظرية العامة التي يأخذ بها ستزيگوسكي ، وتُلخّص بالقول ان الفنّ

١) راجع الصفحة ١٨٨ من الكتاب ، وفيها يذكر المؤلف عبادة اله وإلهة في المشتى ، وشبّه ذلك بما في *Baukunst der Armenier*, p. 639



الرسم ٥ : قصر المشتى : الواجهة الشرقية

من الجدير بالملاحظة في هذه الواجهة الشرقية ان الزخرف في الدوائر متأثر بالاسلوب الإيراني .

الشرقي — بل الفنّ الايراني الاسيوي — احدث اثرًا فعّالًا في الفنّ السوري، ومن ثمّ في فنون بيزنطية ، والاسلام ، والقرون الوسطى في اوربة ، فنظريّة جديرة بالانتباه. وقد زاد عدد المائلين اليها اليوم. فالتحق بالعلماء الفرنسيين كالاساتذة بريهيه (L. Bréhier) ، وديل (Ch. Diehl) ، وميليه (G. Millet) القائلين بها مبدئيًا، عددٌ من علماء الروس والاميركان كالاستاذ روستوتزيف[1]. ويمكننا ان نضيف الى ما تقدّم ملاحظة تتعلق بزي الثياب، مشيرين الى ما يظهر في الثوب التدمري من تأثّر بزي الثوب الايراني، والثوب البدوي في آسية الداخلية. ولا يخفى ان الاستاذ سترزيگوسكي قام بثورة نافعة مفيدة ، كما يقول ، عندما دفع العلماء الى ان يصرفوا نظرهم عن الاهتمام اهتمامًا منفردًا باليونان وروما ، فيحوّلوه بعض الشيء نحو بلاد الشرق في التفتيش عن اصول الفنّ المسيحي . قام بهذه الثورة فاستحقّ الفضل.

ولكن ليس ما يضطرنا الى متابعته حتى آخر استنتاجاته الجريئة . بل اننا نأخذ بالمبدأ المتقدّم ، ونقف من نظريته التي تجعل من الشمال مركز الفنّ المولّد والتي لا ترى في تمثيل الاشخاص البشرية الّا فنًا منحطًا ، نقف منها موقف التحفّظ والاحتياط ، وهو موقف الاستاذ ميليه نفسه في مقدّمته (ص ١٦)

وهذا لا يمنعنا من الاشارة الى توفّق المؤلّف في كثير من مقابلاته كالملاحظة التي اشرنا اليه في طريقة الزخرف البارزة في واجهة قصر المشتى على اشكال المعيّنات الهندسية. وكذلك زاده موفّقًا في دفاعه عن تاريخية الآنية الفضيّة السوريّة الاصل ، ردًّا على آراء ولپرت (Wilpert). اما في ازدرائه للمؤرخين القدماء والمحدثين واحتقاره للطرق المادّية المتبعة في تاريخ الفنّ ، فيقلّ توفقًا عنه في ما تقدّم ، ولا سيما في تلك الاحكام الجازمة. وهو يجهل ، او يحتقر ، المقابلات بالفنّ المدرسي. ولو اخذ بها ، لأدرك ان فنّ الزخرف البنائي المفرغ الشافّ عمّا وراءه من أساس قائمة ، والذي يعجب به كثيرًا في آثار المشتى ، كان معروفًا جاريًا في بعلبك ، منذ القرن الثاني . فيجد تحت سقف الهيكل المنسوب الى

(١) Rostovtzeff, *Dura and the Problem of Parthian Art*, Yale Classical Studies, V, 1935

ديونيسوس. وهو ما مثلناه في الرسم ٢

بقيت مسألة تأريخ الآثار ولا يخفى ان العصور التي يوردها المؤلف في تاريخ المشتى وكأس انطاكية لعلى قسط وافر من الجرأة . وان لنا في الحقائق الوضعية المستنتجة من آثار اكتُشفت مؤخرًا ما يحول بين الصحة ونظرية الاستاذ سترزيگوسكي . من هذه الآثار ما يشير اليه الاستاذ ميليه ، في مقدمته ، كمكتشفات دُورا ، وفسيفساء انطاكية . وهي تؤيد ان اثر الشرق في الفنّ السوري لا يظهر عميقاً فعّالًا الا منذ القرن الثالث او الرابع للمسيح . واذًا فان هذه النتيجة لا توافق ما يفرضه المؤلف من قدم عريق لكأس انطاكية .

ويجب ان نشير اخيرًا الى الحفريات التي قام بها سنة ١٩٣٦ ، في قصر الحَير الغربي ، غربي تدمر ، الاستاذ دانيال شلومبرجر ، وفصّل نتائجها مؤخرًا في محاضراته بمعهد الآداب الشرقية من جامعة القديس يوسف (بيروت) . فان هذه الحفريات تضطرنا الى ان نعيد قصر المشتى الى الفنّ الاموي . وذلك ان التماثيل العارية التي ذكرها الاستاذ سترزيگوسكي في قصر بادية موآب ليست اقرب الى تماثيل الالهة ، ومظاهر العبادة التي استنتجها ، من تماثيل الراقصات والمغنيات الخفيفات الثياب احيانًا ، التي كشف عنها الاستاذ شلومبرجر في قصر هشام ببادية تدمر .

وسيلخّص الاستاذ المكتشف مجلة « المشرق » بحث يظهر في احد اجزائها المقبلة ، ويلخّص فيه وصف مكتشفاته . وقد بلغت اقسامها ٢٤٠٠٠ قطعة من الملاط الزخرفي رتّبها ، وسيّر على نقلها ، وتنظيف في متحف دمشق . وكلّ من يدرسها يتحقق فيها ذاك الفنّ الذي عرف فيه سترزيگوسكي أثر الفن اليوناني - الايراني ، ولكنه نقل من عين ضمة دجلة ، لا على عهد المملكة الفرثية كما يقول ، بل على عهد خلفاء معاوية الكبير .