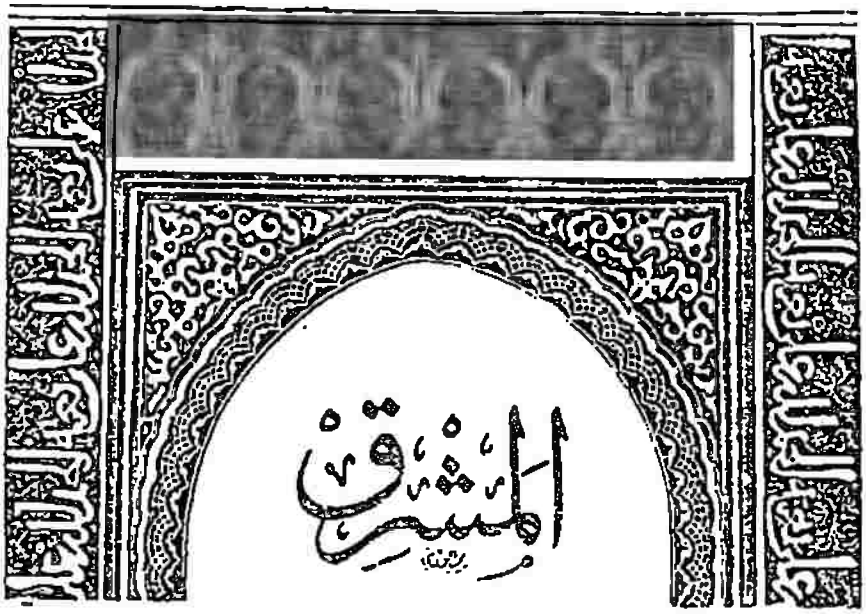


السنة الثانية والثلاثون

نيسان — حزيران ١٩٣٤

نوطة لدرس

الفنّ المسيحي في سورية

في القرنين الخامس والسادس(*)

بقلم جان لاسوس

استاذ في الادب من الجامعة الفرنسوية ، وعضو المعهد الفرنسوي في دمشق

تمهيد

لقد سألت نفسي مرّات عمّا دفع جامعة القديس يوسف ، وقد جعلت « الفن المسيحي في سورية » من دروس « الآداب الشرقية » هذه السنة ، الى ان تهبط دمشق فتبتّش عن رجل علماني يلقي هذه الدروس . لم يكن ذلك لقلة العلماء بين جدرانها ، ولا لعدم تمكنهم من خوض هذه الابحاث . فان حضرة الاب موتّرد ، مَن قدرتم علومه التاريخية ، قد شاهد وفهم

(*) اولى المحاضرات المُلقاة في « معهد الآداب الشرقية » ، في فرع « الآثار القديمة » .

جميع آثار هذا الفن ، كما ان حضرة الاب مصيريان بدأ دروسه في هذا الموضوع بان كشف دير القديس سمعان العمودي الصغير ، ولقد كان بامكانه ان يحدثكم عن هذا الاكتشاف . وكذلك القول عن حضرة الاب ماترن الذي اظهر مقدرته في فنّ البناء في كتاب شائق نشره مؤخرًا عن « المدن المائتة في سورية » . وقد علّمني هذا الكتاب كثيرًا من الامور .

واذًا فلم تكن الجامعة بحاجة اليّ . ولكن اظنني ادركت بعد التأمل فكرة رؤساء هذه الجامعة . فظهر لي كأنهم خشوا ان يرى الناس طبيعيًا درسَ الفنّ المسيحي في جامعة كاثوليكية ، وطبيعياً كذلك ، بل من متطلبات المهنة ، ان يتحسس الراهب في درس هذا الفنّ . وعليه فان رجلًا علمانياً ، ملتحقًا بالتعليم الرسمي اي علمانياً مزدوجاً ، لا يُتّهم في نظر احد اذا ما نادى عالياً بضرورة درس الآثار المسيحية في العهد المتصل من ملك قسطنطين الكبير حتى الفتح العربي ، مؤكدًا منفعة هذا الدرس بل اهميته العظمى في تاريخ سورية وفي تاريخ الفنّ العام . وهذا ، على ما اعتقد ، ما يولي شهادتي قيمتها العالية .

انتباه العلماء للفنّ المسيحي في سورية — بعض آثاره

ان تكن سورية قد نالت ، في عهدٍ من تاريخها الطويل ، فنًا خاصاً وقوة مبدعة ؛ ان تكن قد ولدت روائع عجيبة ، فاثرت في عالم الاشكال البنائية والزخرفية اثرًا عظيماً بفضل قوته واتساع مجاله وطول دوامه ، فلقد كان ذلك عهدًا كانت كلها مسيحية ؛ اي في القرنين الخامس والسادس ، اذ قامت البنايات المتنوعة في جميع الانحاء السورية بفضل تلك الرفاهية الناشئة عن السلام البيزنطي . وان هذه البنايات لتتصف بظاهرة نادرة في الزمان والمكان ، وهي ان جميع الكنائس بل جميع البيوت ، التي قامت ، تمتاز بميزة فنيّة . التناسق في النسب والاقسام ، والغنى في الزخرف ، والرشاقة في الصنعة ، كلها صفات تجعل من بنائي سورية المسيحية ونحّاتيها اساتذة ذوي خبرة ومهارة وقيمة ترتفع عن المستوى العاديّ . ولم تكن المدن الكبرى وحدها لتختصّ بهم ، بل قد عُرف من فنّاني الضياع ، والنحّاتين ، ومهندسي البناء ، من اقام في المدن الصغيرة

والقرى الحقيرة الضائعة في الجبال الحجرية او المنعزلة على حدود الصحراء . حتى امكن علماء المتأخرين ان يعتبروا ، بدون مبالغة ، ان الفنّ الاصلي في سورية الاسلامية ، ذاك الفنّ الذي ولّد الرائعتين الشهيرتين وهما قبة الصخرة في اورشليم والجامع الاموي في دمشق ، لم يكن الا امتداداً للفنّ المسيحي في سورية .

ومع كلّ هذا فقد جهل العلماء مدةً طويلة وجود هذا الفنّ . حتى قام دي ثوگويه (de Vogüé) برحلته الدراسية سنة ١٨٦٠ ، فارتاد انحاء سورية ونشر نتائج دروسه مزدانةً برسوم المهندس دوتوى (Duthoit) ، فلفتت نظر علماء الغرب فادركوا انه ، الى جنب الفن البيزنطي المعروف ، كان في سورية وفي العهد نفسه فنٌّ سوري مسيحي ممتاز باساليبه الخاصة ، وبتقاليده ، وبروائعه . ولقد اثارت هذه الاكتشافات همم الروّاد فقاموا بالابحاث المتنوّعة . واني اكتفي من ذلك بذكر الجهود الاميركية القيّمة التي بُذلت من السنة ١٨٩٥ الى السنة ١٩١٠ ، في خمس بعثات تفقّدت مناطق البلاد تحت ادارة الاستاذ بتلر (Butler) وقد جُمعت ابحاثها في عدة مجلّدات واصفةً اكثر من ١٥٠ كنيسة ، ناشرة كثيراً من الرُقُم . ولكن هذا العمل ظلّ ناقصاً على سعته . ولا نزال حتى اليوم نسمع كل سنة باكتشاف كنيسة ، او دير ، او مدينة كاملة في منطقة حوران ، او في جوار حلب .

لدينا عدد كبير من آثار هذا الفنّ المسيحي السوري . وليست غايتي ان اصفها كلها ولا ان اعدّد اسماءها . انما اودّ ان ينتبه دارسوها لكل ما فيها من ابتكار واستقلال كما ينتبهون لاصلها وتطوّرها . وافضل طريقة لهذا تقوم بان ندرس بعض الامثلة بتدقيق تامّ ، ولاسيما الكنائس منها ، لان بيت الله اوضح مظهر لتطبيق نظرية الفن المسيحي . وهناك مظاهر اخرى هي بيوت الخاصة والبنايات العامّة . وما يلحق بالفنّ العالي من الصناعات او الفنون الثنوية كالتنزيل والفسيفساء ، ودَور السوريين في ايجاد وتطوّر فن الايقونات المسيحية . وقد اثار هذا الموضوع الاخير مشاكل لم يُفرغ منها بعد .

واني لأسرّ بنيل غايتي ان تمكنت من بثّ الرغبة في زيارة الآثار الباقية

في سورية الشمالية من ذاك الفن القديم . لا آثار قلعة سمعان فحسب ، وقد اصبحت زيارتها من برنامج السياح العادي ، بل ما هو اصعب من ذلك كأن يترك المسافر الطريق المبدة فيصعد، من معرة النعمان او من باب الهوا ، تلك الهضبات في شمالي سورية ، فيسير مقدار ساعة ، واذا به في وسط تلك المدن المائتة ، التي هُجرت على اثر الفتح العربي ، ثم خربتها الزلازل الارضية فظلت انقاضها ماثلة شهوداً على مدنية عريقة تلاشت الّا من زوايا التاريخ.

تاريخ الفن وحالة سورية في القرنين الخامس والسادس

ليس الفنّ الهاماً فحسب . فان الفنّان ، والبنّاء والزخرف خاصة ، اذا باشر عملاً ما ، لا يأتيه من لا شيء . فهناك علم خاص او مجموعة قواعد تظهر نتيجةً للجهد الفني السابق ويلزم الفنّان ان يعرفها . يلزم البنّاء ان يعرف ماهية القطع مثلاً ، كما يلزمه ان يعرف نوعية المواد التي يستعملها وطريقة استعمالها . كذلك يلزم النحات ان يُحسن استعمال المقطع والازميل . ولا يخفى ان هذه المبادئ الاولية يتلقنها الطالب في مدرسة رجل يكون قد اشتهر ببنائه او بنحته ، فيستفيد منه طريقته العملية كما يستفيد اسلوبه النظري وفكرته الخاصة في الفن والاشكال الفنية. فليست مخيّلة الفنّان اذاً مطلقة الحرية تجاه الموضوع المقصود تمثيله . انما هي محدودة مستندة الى فكرة فنية في الجمال يحدها استاذ الفنّان المذكور وزمانه وبلاده . ولا يخفى ان المظاهر والاشكال التطبيقية التي يفرضها مذهب فني ، تتسع بحياة طويلة . لنأخذ فنّ العمارة مثلاً فنتحقق كم يبدو صعباً على المهندس ، حتى في ايامنا ، ان يضع في رأس احد الاعمدة تاجاً لا يكون دُورياً ، ولا يونياً ، ولا كورنثياً ! فان يكن من مجال لحرية الفنّان فانما يكون ذلك ضمن حدود المذهب الفني على الغالب. واذا كان الفنّان ضيّق الافق المبدع ، قلّد ، دون اهتمام بما وراء ذلك ، ما عرفه من المظاهر الفنّية ، فعدّد الى ما لا نهاية له تلك الاشكال التي قيل له انها جميلة. واذا كان على شيء من الرغبة في الابتكار ، حاول التخلّص من ربقة التقليد الى الابداع . على ان ابداعه يتولّد حكماً من معارفه ودروسه . يُبدع الشاعر

في اللغة التي يعرفها ، فهو لا يخلق مفرداته ، وفي الكثير من الاحيان لا يخلق حتى تماثله . وهكذا القول عن الفنّان ، فبين يديه مواد ضرورية لفنه ضرورة المفردات والانغام للشعر . فهو يسير مستندًا اليها في ابداعه حتى يمكن القول ان اعظم الروائع الفنية ابتكارًا في الظاهر واشدّها طرافة وابداعاً ، تكون غالباً المظهر الاسمى لشكل من الفنّ معروف سابقاً ، او لمذهب فني ولد قبلها كثيرًا من الآثار المشابهة وان ثنوية غير رائعة ؛ او تكون المرحلة القصوى لتطوّر فني مرّ سابقاً بمراحل استعدادية معروفة.

كل هذا يبرّر وجود تاريخ للفن . وانّ الدارس ليشعر ان الشكل الفني يعيش ويتطوّر بادئاً بالمحاولات ، حتى اذا استقرّت قدمه مدةً برز ظافرًا في روائعه الشائقة ؛ ثم لا يلبث ان يشيخ ، فيتحوّل ، ويضمحل ، وقد يعيش في الاشكال المحرّفة عنه ، او يُبعث فجأة اذا صادف فرصة تعيده الى ذوق العصر .

وللفنّان العبقري ، في هذا التطوّر ، ان يأخذ باحدى طريقتين فيمثل دورًا من اثنين : إما ان يكون كرافائيل معبّرًا عن كمال الميول الفنيّة في عصره ، فيتسلّط على كل ما حاوله سلفاؤه ويظهر كالرجل المكتمل الرجولة تجاه الولد الصغير . واما ان يكون كميكال انج ، سيّدًا مطلقاً لعقيدة فنية ، فيتقدّم سيرها ، ويسبقها فيسرع في تطوّرها ، وقد يضعضعها ، محوّلًا هدف هذا التطوّر .

بيدَ ان اشباه ميكال‌انج قليلون . فيكون ان اكثر الفنانين من اشباه رافائيل ، ولاسيما في فنّ العمارة ، حيث لا يبدو التقدّم الا بطيئاً على اثر الكثير من المحاولات والتفتيشات حتى لا يُعرف مثلًا في ايّ مكان ولا في اي زمان أتمّ صنع القبة لاول مرة . ومهما يكن من مظاهر الطرافة في اثر ما ، فانه يظهر على الغالب مهيّئاً معدًّا . فيمكن مؤرخ الفنّ مثلًا ان يتتبّع ، قبل بناء كنيسة القديسة صوفية في القسطنطينية ، تاريخ الكنائس ذات القبب . وكذلك فان مهندس كنيسة القديس سمعان العمودي لم يبدأ من لا شيء .

ولهذا قبل ان نبدأ درس الفنّ المسيحي في سورية يجب علينا ان نحاول

فهم مصدره . فنقوم بتحديد الكلمات ، مشيرين الى ما نقصد بلفظة فنّ « مسيحي »، مفتشين عن التأثير الذي من الممكن ان يحدثه في فنّ «مسيحي» كونه نشأ وعاش في « سورية » .

الفن السوري في القرنين الخامس والسادس يتّصل بالفن المسيحي

أ – بالايمان الحيّ الظاهر فيه

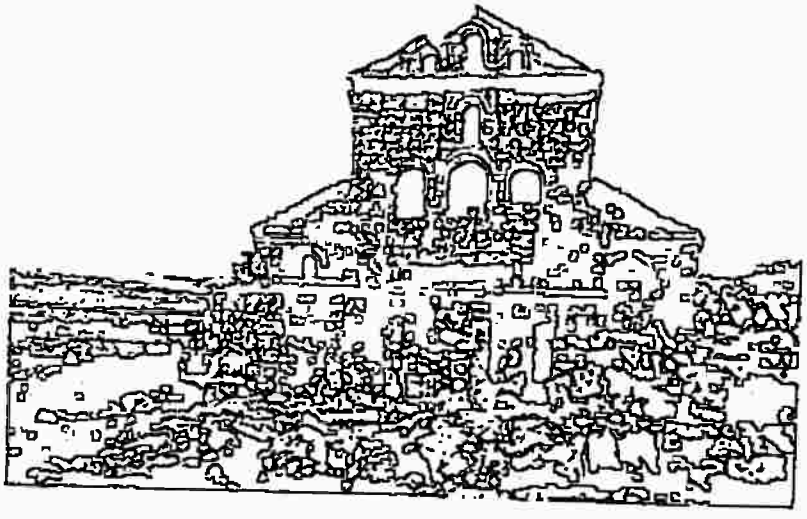
ما المقصود بقولنا : فنّ مسيحي ؟

لهذا التعبير معنيان متميّزان : معنى ديني يكون فيه « الفن المسيحي » التعبيرَ الفني الخاصّ بالمسيحية ، ومعنًى تاريخي يكون فيه « الفن المسيحي » فنَّ بلادٍ تسودها المسيحية .

فان قصدنا المعنى الاول اصبح عملنا في درس الفنّ المسيحي ، قبل انتصار الكنيسة وبعدها ، محدودًا بدرس الآثار المسيحية في الفن : كشكل الكنائس ، وفن الايقونات ، ورموز الزخرف والتصاوير . اما في سورية فنحن مدفوعين الى اتباع المعنى الثاني لان « الفن المسيحي » في سورية هو فن سورية كلها منذ انتصار الكنيسة حتى الفتح العربي ، اي ما بين السنتين ٣١٣ و ٦٣٠ . وليس من مظهر فني ، طول هذه المدة ، سواء أكان بيتًا خاصًا ، او قلعةً او حمّامًا ، او نقشًا او اثر فسيفساء الا وهو متعلق بالفنّ المسيحي . اما في ما خص الآثار الفنية الراقية الى ما قبل هذه المدة ، او الظاهرة بعدها ، فيستعيد تعبيرنا « الفنّ المسيحي » معناه الديني .

وان هذا المعنى الواسع الذي نوليه التعبير المذكور يبرّره ، من جهة ، حالة الفنّ في ذاك العصر ؛ ومن جهة اخرى نفوذ المسيحية الشامل اما حالة الفنّ فلا تسمح لنا في تلك الحقبة ان نفرّق بين المظاهر الفنية المتعدّدة . واما النفوذ المسيحي فهو ظاهر في كل شيء . اذا بنى احد الناس منزلًا له كتب على الباب : Unus Deus Omnia « اله واحد ! احفظنا . » واذا اقيمت قلعة حربية نقش عليها : « كن لي ، ايها الربّ ، الهًا حافظًا وحصنًا حصينًا يخلصني . ايها المسيح

الرسم ١ : مكان العابد في فجرحة ، وهي بلدة قديمة في شمالي سورية ، ويظهر في أعلى الصورة طلل كبير



الرسم ٢ : واجهة الكنيسة المذكورة .

ابن مريم ! يحفظ الرب دخولك وخروجك ، يخلصك الرب من كل شرّ . وضع هذا الحجر مكانه بمعونة الله في شهر پنيموس من السنة الثالثة لسنّ الخراج الموافقة للسنة ٨٨١ يونانية » (تموز ٥٧٠ م.)

ومن هذه العبارات، المأخوذ بعضها من آيات المزامير، عددٌ وافر جدًا منقوش على عتبات الابنية في جميع انحاء سورية حتى ان الدارس لفنّ ذاك العصر لا يرى رُقم الكنائس اقرب الى العبادة والتقوى من رقم البيوت الخاصة او البنايات العامة. وها لكم ترجمة حرفية لرقم حمام اندرين: « هذا الحمام ، انا ، توما، مجددًا كرسي نحو الجمهور ، وهبته لجميع السكان حتى يذكروني... » اوَ لا تدلّ هذه التقدمة على ادّعاء المحسن وتبجّحه . انما مقصودنا ما يلي ، لقد سمى الباني حمّامه « الصحة » وتابع النقش : « من هذا الباب هو المسيح الذي فتح لنا حمّام الشفاء. » وهكذا نجد في كل الرقم ان المسيحية تصبغ جميع مظاهر الحياة .

ولم يكتفِ المسيحيون بذكر المسيح وتقديسه بإيمانهم في آثارهم الفنية ، بل عدّدوا الاشارات التقوية في تزيين بيوتهم تعديدًا عجيباً: بلاطات الافاريز ، الابواب المتخذة من الحجارة البركانية (البازالت) ، عتبات الابواب ، كلها مزدانة بسمة الصليب منقوشاً ضمن دائرة او ضمن مربّع، يبدو احياناً بسيطاً ، واحياناً محافظاً على شيء من الرمز القديم ، كذاك الطابع المسيحي ⁂ الذي كان يتألف بجمع الحرفين الاولين من اسم المسيح باليونانية X و P . واذا اضيف اليها اشارة الصليب توصّل الفنّان الى ايجاد كثير من الرسوم والاشكال ، انما تظلّ جميعها محتفظة بالصفة الدينية. ونحن نجد كثيرًا من هذه الرسوم حتى وسط المطاحن ، وفوق النوافذ ، وعلى الابواب الداخلية ، بل على الخزائن ، وفي وسط الاقواس المزينة طُنف البنايات.

وبالتالي فان فنّ سورية ، في القرنين الخامس والسادس ، يظهر بجملته فعلَ إيمان حي. فالدين لا يؤثّر في وقتٍ معين من الحياة ، ولا يحتفظ بنصف ساعة كل نهار احدٍ مثلًا ، ولا يظهر طقساً يتبعه الانسان في بناء معروف. انما هو همّ الانسان الدائم ، ماثلًا لدى الفلاح مثوله لدى المدني في جميع مظاهر الحياة .

أو يُستنتج من هذا ان مسيحيي سورية في ذاك العهد كانوا كلهم قديسين ؟ اننا لا نعتقد ذلك ، ولا يمكن ان نعتقده الا اذا فرضنا ان انقلاباً شاملاً في الاخلاق حصل على اثر مواعظ القديس يوحنا فم الذهب . . . على ان ما يستطيع علم الآثار القديمة تأكيده هو ان جميع مظاهر الحياة في هذا الشعب المسيحي كانت محاطة بالعبارات المسيحية ، وان الدين كان صفة رسمية عامة شاملة كاكثر ما يمكن ان تكون ؛ وان المسيحيين لم يكن بامكانهم ان يعيشوا الا في حماية الصليب : « اذا كان الله معنا فمن علينا ؟ » وهناك الكنائس العديدة ، التي قد تبلغ الثلاث والاربع في القرية الحقيرة ، والمبنية على الغالب وفاء لنذر ، تأتي بشهادة جديدة فوق الشهادة الحاسمة الناطقة بالرُقم والرسوم الرمزية : « انا يوحنا قد صليت فأُجبت ، فأقمت هذه الكنيسة شكرًا لله ورجاء لمغفرة خطاياي . »

٣ – بالعناصر الفنّية الخاصة

هل هناك ، عدا هذه الشهادات المتتابعة ، من صفة تميز الفن المسيحي ؟ وبكلمة اخرى هل اثر الايمان المسيحي في نظريات الفنّ واساليب تطبيقها ؟

عندما انتشرت المسيحية في حوض البحر المتوسط صادفت مدنيةً كانت في قمة ازدهارها ، هي المدنية الرومانية ، ولا يهمنا منها اليوم الا المظهر الفني . وقد طالما اعتبر العلماء الفنّ الروماني نوعاً من تعميم الفنّ اليوناني . ولا يخفى ان كلمة تعميم (*vulgarisation*) لها معنيان : فيها معنى نشر الاثر المعتنى في مناطق اوسع من منطقته الاصلية ، ولكن فيها ايضاً معنى الانحطاط بقيمة الآثار ، اذ ان الكمية تؤثر في الكيفية دون شك . وليس هنا مجال الخوض في هذه النظرية . انما علينا ان نذكر مريدي هذه الابحاث ان الفن الروماني لم يكن واحداً في مختلف انحاء الامبراطورية . وانه في البلاد اليونانية والبلاد المتأثرة باليونانية ، ومنها سورية بمقدار لا يستهان به ، كان تأثير العاصمة الرومانية في الفنّ اضعف من ان يلاشي التأثيرات القديمة . فكانت التقاليد اليونانية تُحفظ فيها على خلوص لا تصادفه في رومة حيث سادت الروح الرومانية مظاهر الفنّ . وبعد ان سارت به من الاصل اليوناني ، ادخلت فيه نزعتها التحقيقية ورغبتها في

مظهر الفخامة والعظمة ، فامتلكت عام المهندس وسيّرت اسلوب البناء ، فولّدت شيئاً جديداً .

على ان الفاتح الروماني الخبير ، كما انه توفق في السياسة بفضل دهائه في اختراع التدابير والصيغ الاكثر موافقة لحكم المقاطعات السحيقة والاقل مساساً بعقليات الشعوب الغريبة ، متباطئاً في تغيير شكل الحكومات القديم بل تاركاً لبعض المقاطعات حكماً ذاتياً يرضيها، فقد ظهر كذلك على حكمة وبصيرة في ما خصّ الفنّ فاحترم التقاليد المحلية والنزعات الخاصة . على ان هذا الحكم لا ينطبق على البلاد التي لم يكن فيها فنّ يُذكر قبل الفتح الروماني ، كما هي حالة افريقية الشمالية ، فان الرومان ادخلوا فيها ما يمكن تسميته بالفنّ الروماني المقاطعي اي الخاصّ بالمقاطعات الرومانية . وهناك اماكن تظهر فيها آثار رومانية محضة حتى كأنها منقولة من ارض ايطالية ، كالميدان المكتشف مؤخراً في انطاكية، فانه محدَّد ومبني على اسلوب ميدان مكسيموس في رومية . اما سبب ذلك فهو ان الميدان المذكور هدية قدّموا احد كبار الموظفين الرومانيين الذي كان قد أُرسل ليفتش المقاطعة السورية واسمه كنتوس مركوس ركس (Q. Marcus Rex) ولا ينتج من هذا ان الفنّ اليوناني في انطاكية كان قد اضمحلّ .

المظهر الرمزي

كان في هذا الفنّ اليوناني - الروماني ميلٌ عجيب الى نحت الاشكال البارزة وتمثيل الاشخاص . فهو يجسّم الالهة ويصوّرها بالاشكال البشرية . وقد اتفق قدماء اليونان حظاً وافراً من عبقريتهم الفنية في هذا السبيل . اما المسيحي فلم يكن الّا ليحتقر هذه الآلهة المجسمة في الرخام او البرونز . فهو يعبد الله الحقّ بروحه وفكره ، ويرى في هذه الصور الوثنية اباطيل الشيطان ، اعداء عبادته . أوَ لم يكن ارباب الامر ، بإبان الاضطهادات الشديدة ، يجبرونه على التضحية لهذه الصور ؟ أوَ لم يكن يموت شهيداً بغضاً لها وحبّاً لالهه الواحد ؟ ويمكن القول نفسه عن تمثال الامبراطور الروماني المؤلّه الذي كانت تُفرض عبادته وحده على جميع الوطنيين والرعايا الرومانيين . فلم يكن بامكان المسيحي

الا ان يشمله بالاحتقار والازدراء. هذا ما دفع المسيحية الى ان تبتعد في نشأتها عن تمثيل الاشخاص بالنحت بعداً تاماً شاملاً . ولا نعرف مظهراً واحداً شذّ عن هذه القاعدة الا ما نراه على النواويس المسيحية العديدة.

وان هذا الابتعاد عن نحت التماثيل ، الرامية به المسيحية الى صرف ابنائها عن الاخذ بمظاهر الوثنية ، يشرح نوعاً ما اهتمام الفنانين في اول عصور النصرانية بالفنّ الرمزي . لقد شاء البعض ان يروا في هذه الاشارات الرامزة الى امور لا يعرفها الا المسيحيون ، نتيجةَ الاضطهادات العديدة التي حملت ارباب الدين الجديد على ان يتحاشوا عن الظهور ، وان يجعلوا لمعتقداتهم اشارات رمزية يتعارفون بها . اما انا فأرى فيها خاصةً نتيجة الرغبة في البساطة ، وعلامة الفقر والضعة ، بل حاجة نفسية الى الرمز والتعبير بمظهر بسيط عادي عن حقيقة سامية تُثير في النفس التأملات الفسيحة . وهكذا اصبحت السمكة رمزاً الى المسيح[1] ؛ وهكذا اصبح من الرموز ما نراه في تصاوير الديناميس : ذاك الرجل الحامل سريره ، هو المخلَّع دون شك ، وانما هو ، فوق ذلك ، رمزٌ الى مغفرة الخطايا . فان المسيح قال اولاً : « مغفورةٌ لك خطاياك ! » ولم يأتِ بالاعجوبة الا ليبرهن عن حقه بغفران الخطايا . ذاك الرجل النائم تحت معرّش يتدلى منه الكوسى ! هو يونان وقد طرحه الحوت ، بل هو رمز الى قيامة المسيح . حتى اصبح فنّ الديناميس الرومانية فناً مقدساً يرمي الى شرح الآيات ، ولا يفهمه الا المؤمنون.

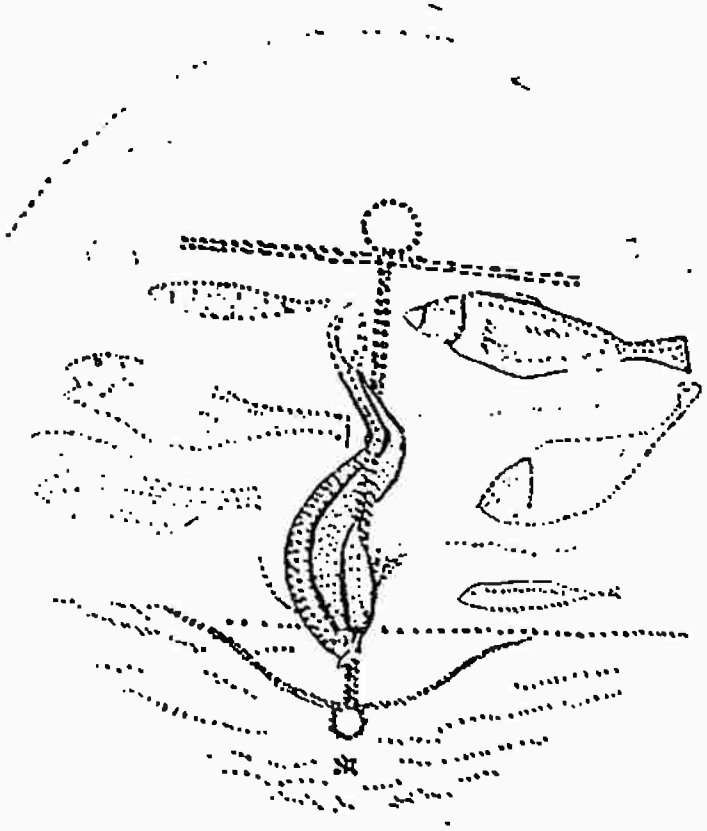
وهكذا غدا نفوذ النصرانية في الفنّان مزدوجاً : تصرفه من جهة عن المذهب القديم القائم بالنحت المجسّم ، وتنيله من جهة اخرى موضوعات جديدة يعبّر عنها باشارات ورموز.

تصميم البنايات الجديدة

ما عسى ان تكون ، في فن العمارة ، احتياجات العبادة الجديدة ؟ كان

---

١) اسم السمكة باليونانية (ἰχθύς) يتألف من خمسة احرف كل منها يبدأ كلمة من هذه الكلمات الخمس : Ἰησοῦς (يسوع) Χριστός (المسيح) Θεοῦ υἱός (ابن الله) Σωτήρ (المخلّص).



الرسم ٣ : قطعة فسيفساء من القرن الثالث مكتشفة في سوس (الجزائر)
تدل على الفكرة الرمزية في الفن المسيحي القديم. وهي تمثل السمكة رمز المسيح ،
والمرساة اشارة الى الصليب

المسيحيون يجتمعون ، في اول عهدهم ، في بيوت خاصة ، فيصلّون ويحتفلون بتذكار العشاء السرّي . ولم يكن لهم مقام معين ، انما كانوا يتنقلون من بيت الواحد الى بيت الاخر . حتى قام احد المسيحيين الاغنياء فافرد لاخوانه محلًّا خاصاً من بيته يجتمعون فيه دائماً . وقد فقدنا ، لسوء الحظ ، اكثر الآثار الدالة على هذه المجامع الاولية قبل عهد الكنائس الفخمة . على ان الحفريات الدقيقة التي أُجريت تحت كنائس رومية وخصوصاً في محل سان مَرْتن أو مون (Saint Martin au Mont) دلّت على كيفية تحويل منزلٍ خاصّ الى مجمع ديني . واشهر الامثلة على ذلك ما اكتُشف منذ سنتين ، بفضل الحفريات الاميركية في دورا - اوربس او الصالحية على الفرات ، وقد ظهر فيها ان اوسع غرفة من المنزل كانت تقوم مقام الكنيسة ، يشهد على ذلك الحنية الموجودة فيها على شكل المحراب وما على جدرانها من التصاوير ، وهي اقدم التصاوير المسيحية المعروفة في الشرق .

وكان المسيحيون حتى في العهد السابق لانتصار الكنيسة ، اذا ما تَرفّقوا الى الاستقرار والطمأنينة في مكان ما فحصّلوا المال الكافي ، ونالوا الحرية والراحة ، باشروا بناء الكنائس . ومنذ اول عصور هذا البناء يظهر تصميم الكنيسة المعروفة بالملكية (بازيليك) تماماً واضحاً . لم يكن المعبد المسيحي ليُشبه في شيء المعابد الوثنية . واننا نرى ، في واقع الامر ، ان عدد المعابد الوثنية التي تحوّلت في ما بعد الى كنائس مسيحية ظلّ قليلًا جداً . لان المعبد القديم كان يُبنى للاله وحده ، فهو منزله على الارض ، وبكلمة أخرى هو إطار تمثاله . اما المعبد المسيحي فهو بيت المؤمنين ، منزل الجماعة ، المجمع ، وهذا معنى لفظة كنيسة اليونانية الاصلية ἐκκλησία . كان المذبح الوثني يقوم في ساحة غير مسقوفة ، امام المعبد ؛ وكان على الغالب ، صغير الحجم ، كما نراه في اثينا وروما ، وان لم يكن كذلك في الهياكل العظيمة التي شادها السوريون في بعلبك وتدمر . اما عند المسيحيين فالامر على خلاف ذلك . على المسيحيين المجتمعين في الكنيسة ، في المجمع ، ان يشتركوا في الحفلة المقامة في الهيكل . واذاً فان تصميم المعبد سيتحوّر وفقاً لهذه الغاية . سيرتفع المذبح عن مستوى

ارض الكنيسة ، ويكون لا في الوسط بل في آخر تلك القاعة الفسيحة . وسيكون ، في كل جهة من جهتي ذاك المرتفع القائم عليه المذبح مخادع او غرف صغيرة لاعداد الحفلة . وسيهتم البناء كذلك بوضع سقف على تلك القاعة الفسيحة . هذا تصميم الكنيسة الملكية كما يبدو لنا كاملاً منذ اقدم العصور ، باسواقه الثلاث ، ومذبحه القائم بين الموقفين (السكرستيين) . اما ما يلحق بالهيكل من البناء ، ما عدا الموقف ، فاهمه البناء الذي تجري فيه حفلة التنصير او العماد . ولم يكن يقبل العماد ، في غالب الاحيان ، الا البالغون بعد ان يُوَجَّهوا بالتعليم والارشاد . ولم تكن تجري تلك الحفلة الا في ايام معلومة من السنة كخميس الاسرار مثلاً . وهي تتطلب مرافق لا محل لها في تصميم الهيكل . ونحن نراها خارجاً عنه في بناء صغير خاص غاية في الفن على الغالب وعلى قسط وافر من الطرافة ، لان تصميمه لم يُحدَّد منذ البدء فأخذت مخيلة الفنان تعمل فيه ما شاء لها الابتكار .

واقدم مثال معروف اليوم للكنيسة التامة مع مكان العماد هذا (*baptistère*) الملحق بها ، هو ما بقي من آثار كنيسة عمّاوس (المدعوّة اليوم عواس) التي أُقيمت تذكاراً لظهور المسيح بعد قيامته . ولقد خصّ حضرة الاب ڤنسان مجلداً كبيراً بوصف هذه الكنيسة ، وهو يرى انها ترقى الى اوائل القرن الثالث .

ان الفنّ المسيحي وجد امثلة وافية في تصوير رموزه ، ونحت نواويسه ، وبناء كنائسه . وقد لزمه كذلك ان يجد المصوّرين والفنّانين ومهندسي البناء . ولا شكّ في انه استعان اول الامر بالفنّانين الوثنيين ، ولا شكّ في ان الفنّانين المسيحيين انفسهم استفادوا معلوماتهم الاولية من مذاهب الفنّ الوثني . نرى ذلك في القرابة الظاهرة بين تصاوير الديناميس الرومانية وتصاوير پومپي ، كما نراه في الشبه البادي بين رسوم دورا - اوروپس سواء أكانت وثنية ام مسيحية ام يهودية . حتى يمكننا القول ان الفنّ المسيحي يخرج في اصله من الفنّ اليوناني - الروماني او الفنّ اليوناني - الساميّ ؛ على انه يحوّر في المظاهر الفنية رامياً الى سدّ الاحتياجات الجديدة فيدفع بتلك التقاليد الفنية القديمة في تطوّر محسوس الى اشكال جديدة لم يكن بالامكان ان تنشأ فجأةً من لا شيء .

وهـذا ما نراه ايضاً في نهاية الفن المسيحي السوري اذ يتطوّر مظهرُه تطوّراً بطيئاً موافقاً لمعتقدٍ جديد يبدو مثاله في الجامع الاموي.

وكان من نصيب هذا الفن المسيحي ان قسطنطين الكبير فتح امامه العالم المتمدن اجمع، فاطلق له مجال العمل حرّاً فسيحاً. رأينا في ما تقدّم، ان العقيدة المسيحية كانت تحرّم على اتباعها القيام بواجبات العبادة نحو الامبراطور. واذاً فقد كانت تؤلف دولة ضمن الدولة. ومهما يكن من خضوع المسيحيين الحقيقي للسلطة النظامية الشرعية، فانه لم يكن بامكان هذه السلطة الا ان تعتبرهم من الخوارج على النظام الروماني. فلم تتراجع عن العمل على اذلالهم بجميع الطرق حتى الاضطهاد الفظيع. على انها لم تنجح. فلم يبقَ للامبراطورية الرومانية الا التسليم وطلب حماية هذا الاله الجديد الذي لم تقوَ على مقاومته وغلبته آلهتُها القديمة. وكان تاريخ الامبراطورية قد عرف عدداً من الآلهة تمكنت من الظفر بمكان حسن بين آلهة الدولة الاصلية. فأضيفت اسماؤها الى اللائحة المقدسة، ووُضعت تماثيلها في الهيكل الاعظم. ولم يكن دين الامبراطرة الآخذ بمبدأ الاختيار والانتخاب ليتأثر بهذا الامر. على ان اله المسيحيين يختلف عن جميع الالهة. فهو غيور لا يرضى الا بكل شيء. وقد نال كل شيء. فاصبحت المسيحية دين الدولة منذ السنة ٣١٣.

اما في مجال الفنّ فكان تأثير مرسوم ميلان، الذي اقرّ به قسطنطين انتصار الكنيسة، عظيماً جداً. وقد عبّر عن مبلغ هذا التأثير اوسابيوس القيصري صديق الامبراطور. كان اوسابيوس اسقفاً على شيء من التقلقل في العقيدة، الا انه مثّل في الحياة الدينية في عصره دوراً مهماً. فباشر كتابة اول تاريخ للكنيسة، وهيّأ نصّ قانون الايمان الذي اصلحه اصلاحاً جوهرياً مجمع نيقية. وكان من آثاره انه عبّر عن تلك الحركة الفنية التي دفعت المسيحيين اذ ذاك الى تشييد المعابد فقال: «في جميع المدن تُقام الاحتفالات لتقديس المعابد المبنية حديثاً. فيجتمع الاساقفة، ويأتي الزوّار من الانحاء البعيدة فيشعر الانسان بمظاهر حب الشعوب بعضها لبعض. وما هؤلاء جميعهم الا اعضاء المسيح تجمعهم ألفة واحدة.» على اننا لا نعرف اكثر هذه المعابد

الا بما كُتب عنها : ففي القسطنطينية ، وانطاكية ، وبيت لحم ، واورشليم ، وروما ، قامت الكنائس الملكية ، والكنائس المستديرة ذات القبب . ولم يصل الينا من كل ذلك بحالة صالحة الا كنيسة القديس كونستانس في روما وكنيسة بيت لحم . وهناك بعض الآثار في قبة كنيسة القبر المقدس تدلّ على تصميمها الاصلي . وكذلك اطلعتنا الحفريات الحديثة على تصميم كنيسة ايليونا (Eleôna) في جبل الزيتون . اما الكنيسة المثمنة التصميم ذات القبة الذهبية التي كانت في انطاكية فلم تكشف الحفريات حتى اليوم على اي اثر منها .

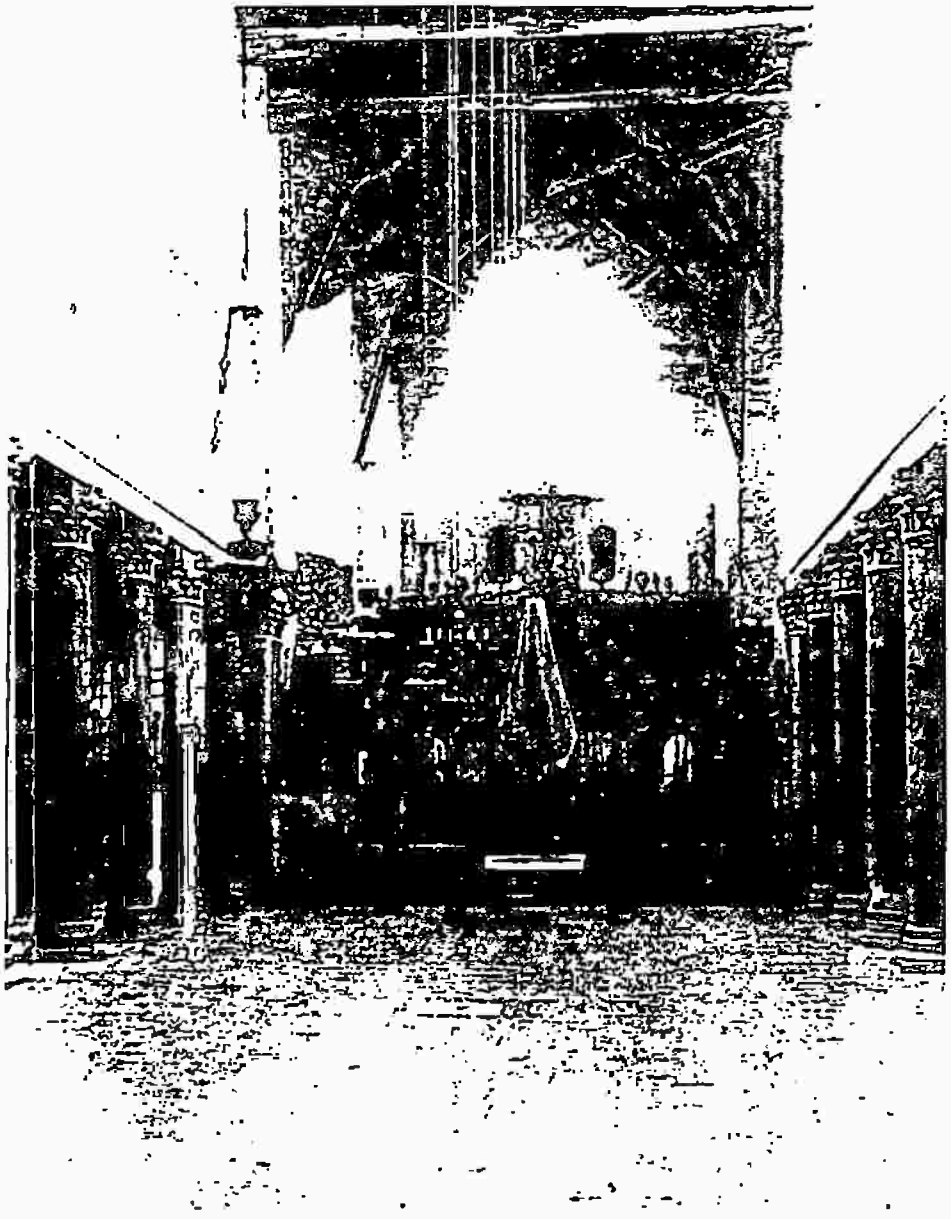
وان هذه السلسلة من الآثار تدلّ على فنّ متقدّم في الازدهار . يسمو بفخامة التصوّر ، وتنوّع طرق التصميم فيدلّ على عمل استعدادي ادرك قمته في عهد قسطنطين ، وفي سورية وفلسطين خاصة . ومهما يكن من الاساطير التي حاكتها العامة ، في ما بعد ، حول زيارة هيلانة للاراضي المقدسة ، فان ما قام في فلسطين من المعابد، على اثر هذه الزيارة ، يراه علم الآثار القديمة على جانب خطير من الاهمية . والى جنب هذه البنايات الفخمة التي اوجدتها المشيئة الامبراطورية ، والتي تمثل في نظر الناقد الفني والى حدّ ما ، تأثير الفنّ الروماني، نرى ان الحركة تنابعت بسرعة فجاءت ببنايات ذات صبغة محلّية . وقد وصف اوسابيوس مطوّلا كنيسة صور في خطاب القاه في حفلة تقديسها . على ان هذه الصبغة لم تكن لتخلص تماماً من التأثر بالكنائس الامبراطورية . وسنرى كيف توصل مهندسو سورية الى سنّ طريقة خاصة بهم دون ان يهملوا الاستفادة من هذه الآثار الفنية .

الصبغة المحلية في الفنّ السوري وعلاقته بالفنّ اليوناني — الروماني

١ً — بظهر البنايات

على ان هذا الفن السوري لم يكن بحاجة الى الاخذ باساليب الفنّ الامبراطوري . فقد كان له في بلاده تقاليد متصلة . وهذا تاريخ الفن السوري ، والاصح ان نقول: الفن اليوناني في سورية ، يتتابع غير منفصم الحلقات مدة

الرسم ٦ : منظر داخلي لكنيسة الدومينيكان في روما



الرسم ٥ . كنيسة القديسة هيلانة في بيت لحم . وهي مثال الكنائس الملكية

الاحتلال الروماني . ولكن هذا التأثير اذا بدا واضحاً في بعض الآثار فانه معدوم في غيرها . وهذا ، في ما يلي ، عدد عن الابنية المعروفة في سورية :

في القرن الاول : اعمدة طيباريوس في انطاكية ــ المسرح ــ حمامات ترايانوس ــ هيكل بعلبك ــ هياكل تدمر الكبرى ــ هيرودس يزيد اعمدة انطاكية على مسافة كيلومترين .

في القرن الثاني : ميادين الالعاب الاولمبية في انطاكية ــ مجلس مسميه ــ هيكل صنمين ــ ابنية فيلبس العربي في شهبا (جبل الدروز) .

في القرن الثالث : كنيسة شقا الملكية ــ قصر ديوقليسيانوس في انطاكية ــ الحمام الكبير في انطاكية ــ الكنيسة والهيكل اليهودي المصوّرَين في دورا ــ كنيسة عمأوس ــ مجلس ديوقليسيانوس في تدمر .

في القرن الرابع : كنيسة قسطنطين المثمنة في انطاكية ــ ميدان ڤالنس ــ كنيسة تيودوسيوس الثاني .

هذا قليل من كثير من تلك الآثار الفخمة الدالة على نشاط في البناء عجيب ابداه مهندسو سورية ، وخصوصاً مهندسو انطاكية ، مدة اربعة قرون متوالية . وقد استفاد الفن المسيحي من تلك الاوساط الفنية الوثنية . حتى انه ، لولا انطاكية ، لما امكننا ان نفهم اتصال التقاليد اليونانية بفنّاني المسيحية .

٢ ــ بمظهر الصور او الايقونات

والى هذا العصر نفسه يجب ان ننسب تأليف الحلقات الواسعة من الصور القصصية . رأينا ، في ما تقدم ، ان فن التصوير المسيحي كان في اول امره رمزياً . على انه تحوّل فاتخذ مظهرًا جديدًا منذ اوائل القرن الرابع . ذاك ان الاساقفة فكروا في استعمال الصور في تعليم العامة . وسرعان ما ظهرت الاساليب التصويرية ، وسرعان ما تقرّرت صور المشاهد الدينية المهمة ، فنشأ فنّ الايقونات . فاخذ ارباب الفن يمثلون الحوادث التاريخية الدينية او يشرحون النصوص المقدسة بالتصوير اللوحي ، او بالفسيفساء ، او بالرسم الدقيق على المخطوطات . ولقد ذكر المرنسيور ڤيلپير (Mgr. Wilpert) ان على جدران كنيسة القديسة مريم

الكبرى صورة بعض حوادث العهد القديم ترقى الى السنة ٣٦٠ ، ولا يزال القسم الاكبر منها محفوظاً . وعلى هذه الطريقة كان المصوّرون يشرحون الانجيل ، والكتب التقوية المنحولة . وفي كل ذلك كان اللاهوتي يُعين الفنان ، فيرشده لا الى الموضوع فحسب ، بل الى طريقة عرضه . واننا نجد الموضوعات التصويرية مقررة منذ القدم لا تكاد تختلف على طول تاريخ الفن المسيحي في الشرق. وقد اكتُشف منذ اقل من مائة سنة في جبل اتوس كتاب قديم يرقى الى عدة قرون ، مُثل فيه تقليد اقدم من ذلك ايضاً . وكان هذا التقليد لا يزال يوحي الموضوعات التصويرية الدينية الى فناني اليونان في القرن التاسع عشر . وانه لمن مفاخر الفنّ البيزنطي ان يكون قد توثّق الى تحقيق هذا الفن التصويري الذي لا يزال منذ القدم يجذب انتباه الناظرين بما فيه من دقة التأليف وضبط التنسيق وروعة الزينة الملوّنة ، وسواء في ذلك التصاوير القديمة في كنيسة القديس ابوليناير الجديد في راڤينة ، ورسوم مخطوطات القرن الحادي عشر ، وحلقات التصاوير الفخمة في كنيسة القديس مرقص في البندقية .

ولكن ، لسوء الحظّ ، يصعب علينا جدًّا ان نحدّد الدور الذي مثّلته سورية في هذا الفن التصويري . وليس لنا عدد يذكر من الآثار التي احتفظت بتصاويرها الاصلية . حتى ان الاستاذ بتلر ، مدير البعثات الاميركية ، انتهى الى حلّ المشكل بالسلب ، فانكر وجود التصاوير البشرية في الكنائس السورية . بيدَ ان لدينا ، فضلًا عن شهادات قدماء المؤلفين كشهادة المؤرّخ النزّي الذي وصف التصاوير المزدانة بها كاتدرائية غزة ، شهادات اخرى تظهر في الاناجيل السريانية المصوّرة الراقية الى القرن السادس ، وفي الآنية الفضية المصدّرة من اورشليم الى ايطالية في العهد نفسه ، وفي الصحاف الفضية كذلك التي نقش فيها تاريخ داود . وكلها تذكارات تشهد لوجود هذا الفنّ التصويري .

ثم اتت حفريات دورا . فكشفت في السنة ١٩٣٢ عن كنيسة مزدانة بصور اشخاص من العهد القديم والعهد الجديد ، وكشفت في السنة الفائتة ،

الرسم ٦ : صفحة من انجيل رَبولا . وهو مثال للانجيل المصورة الظاهرة من آثار الفن السوري في القرن السادس . والصفحة تمثل ، عن اليمين ، دخول المسيح الى اورشليم احد الشعانين ؛ وعن اليسار ، تناول آخر

عن هيكل يهودي مزدان بصور مؤرخة في السنة ٢١٥ مسيحية تمثل حياة موسى وغيره من الانبياء. فوضع هذا الاكتشاف اساساً جديدة ثابتة للموضوع، ومكن من القول انه وُجد، منذ القرن الثالث، فنّ تصويري سوري لا يتأخر، من حيث العصر، عن اقدم الحلقات التصويرية الرومانية.

واننا نقف هنا في مشكل اثار كثيراً من المناظرات والمشاحنات، هو المشكل التقليدي بين «رومة والشرق» الذي لا يزال ماثلاً امام علماء الآثار القديمة. وقد اردت ان اشير الى هذا المظهر منه. وان يكن نصيب سورية من الفنّ الديني لا يبدو جلياً واضحاً فيه، فلا يعني هذا انه لا يستحق الاعتبار والتقدير.

***

لو شئنا ان نعدّد العوامل التي ادّت الى ازدهار الفن المسيحي في سورية لوجب علينا ان نخصّ بالذكر الحالة السياسية والاقتصادية. فان تكن القرى السورية اصبحت مدناً، وان تكن البنايات الحجرية قامت وارتفعت؛ فقد كان ذلك بفضل السلام الذي اقرّه في سورية السلطان البيزنطي على رغم الغزوات الفارسية. كان ذلك بفضل النظام الحربي والاداري السائد في سورية. وان هذه الامور لتستحق اكثر من اشارة سطحية. ثم يجب علينا ان نشير كذلك الى غنى السكان، لا في المدن فحسب، بل في القرى والمزارع. غنى مدين للسلام دون شك. الا ان السلام وحده لا يكفي ليضمن رفاهية العيش فضلاً عن الغنى. انما هناك موارد عديدة كانت تدرّ الاموال على السوريين. منها اتساع الزراعة، فان سهول حوران الخصيبة كانت تغلّ الحبوب بكثرة، والمرتفعات الصخرية كانت تغطّيها اشجار الكرم والزيتون. ومنها الاتحاد مع آسية الصغرى الذي كان يضمن المنافذ لجميع هذه المحصولات، فتزدهر المدن بالتجارة كما تغتني القرى بالمنتجات الزراعية.

ولا يسعنا المجال للتبسّط في هذه الاحوال. انما نكتفي بايراد ذاك المثل القديم القائل: ازدهار البناء دليل على ازدهار الاحوال. والبناء كان في سورية على ازدهار باهر كما قدمنا. واذاً فان احوال السوريين المسيحيين كانت على غاية

من النجاح .

الخاتمة

هذا مـا رأينا ذكره من الآراء العامة توطئة لـدرس الفن المسيحي في سورية . اما هذا الدرس نفسه فيتطلب التدقيق في الوصف ، والانتباه التام في فحص عناصر الاثر الفني الماثل امامنا . يوصل الدرس الاثري صاحبه الى قلب الاثر الرائع ، فيفهم غايته ، ويتلمس فكرة مهندسه من خلال جدرانه بل من خلال طلوله المتداعيـة وحجارتـه المبعثرة . يقف الشاعر امام هذه الاطلال فتحمله مخيلته الى العصور الزاهية ويتأثر شعوره بتقلبـات الاحوال ، فيقول الشعر المؤثر الجذاب . على ان الاثري يفعل فوق هذا . قد يتأثر الاثري وقد يفيض شعوره . الا انه يشعر بالجمال الباقي في هذه الاطلال من تكوينها الرائع السابق ، لا بما توحيه من جمال شعري ناتج من حالتها الخربة المتداعية . يتأثر المؤرخ والاثري بحالة المدن الماثلة . على انهما لا يكتفيان بالرثاء بل يفتشان عمّا وراء ذلك ، يفتشان عن حياة هذه المدن : كيف نشأت ، وكيف عاشت ، وكيف تلاشت . وان هذا الامتداد في الماضي ، هذا التكوين المجدّد ، هذا البحث لا يمكن ان نستند فيه الى مخيلتنا وحدها ، ولا الى شعورنا فقط . انما يقوم به الفحص الدقيق والدرس الموضوعي الخالص فيشعر الاثري اذ ذاك بانه يقترب شيئاً فشيئاً من الحقيقة الثابتة ، فيطمئن الى عمله والى تأكيده . وان هذه الطمأنينة الرصينة لهي افضل ما يرجو العالم الاثري من العوائد والمكافآت .