



الفنون والآثار البيزنطية



منشورات جامعة دمشق

كلية الآداب

الفنون والآثار البيزنطية

المؤلفون

الدكتورة

رحاب أبو عباس
مدرس في قسم الآثار

الدكتورة

غيد بيطار
مدرس في قسم الآثار

١٤٣٨ - ١٤٣٩ هـ
جامعة دمشق ٢٠١٦ - ٢٠١٧ م



الفهرس

الصفحة	العنوان
٩	مقدمة الكتاب
	الباب الأول الفنون البيزنطية
١٣	الفصل الأول: مقدمة لدراسة الفنون البيزنطية
١٧	▪ تقديم عام لمقومات الفن البيزنطي
٢١	▪ أصول الفن البيزنطي
٢٧	▪ الزخارف المعمارية
٢٨	▪ تيجان الأعمدة
٣٢	▪ الفسيفساء البيزنطية
٣٣	▪ الأسلوب الفني: العصر الهلنستي - العصر السرياني - العصر الشرقي
٣٥	▪ طرق تسجيل مشاهد الفسيفساء
٣٥	▪ مراحل تطور الفسيفساء البيزنطي
٣٩	الفصل الثاني: مقومات المجتمع البيزنطي
٤٣	▪ المجتمع البيزنطي:
٤٣	البازيليوس Basileus
٤٥	البازيليا
٤٦	الهييودروم
٤٦	الكنيسة
٤٩	الفصل الثالث: الروحانية في الفن البيزنطي
٥١	▪ أثر الإسكندرية في الفن البيزنطي
٥٢	▪ أثر الفنون الفارسية في الفن البيزنطي
٥٣	▪ أثر الأفكار الشرقية في العقيدة البيزنطية

٥٥	▪ الفن المسيحي المبكر
٦١	الفصل الرابع: الفنون البيزنطية في القرن الرابع والخامس
٦٤	▪ الفن البيزنطي في عهد ثيودوسيوس الأول (٣٧٩ - ٣٩٥م)
٦٦	▪ الفن البيزنطي بعد ثيودوسيوس الأول
٨١	الفصل الخامس: الفنون البيزنطية في القرن السادس والسابع
٨٤	▪ تيجان الأعمدة البيزنطية
٨٥	▪ التوابيت البيزنطية المنحوتة
٨٦	▪ العمارة الكنسية
٨٧	▪ البازيليكا (Basilica) قاعة الملك أو المحكمة
٨٧	▪ طراز الكنائس الرومانسكي
٨٨	▪ طراز الكنائس القوطي
٨٩	▪ الفروق بين الكاتدرائية القوطية والكنيسة (البيزنطية- الرومانسكية)
٩٥	الفصل السادس: العمارة البيزنطية شرقاً وغرباً (القسطنطينية - رافينا)
٩٨	▪ انشقاق الكنيسة إلى قسم شرقي وقسم غربي
٩٩	▪ كنيسة آيا صوفيا بالقسطنطينية
١٠٠	▪ العمارة البيزنطية برافينا
١٠١	▪ كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة
١٠٢	▪ لوحات الفسيفساء في كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة
١١١	الفصل السابع: الفسيفساء في كنيسة (القديس فيتالي) برافينا
١١٣	▪ هندسة كنيسة القديس فيتالي
١١٤	▪ لوحة الفسيفساء للإمبراطور جوستنيان
١١٥	▪ لوحة الفسيفساء للإمبراطورة تيودورا
١١٥	▪ مقارنة بين اللوحتين السابقتين
١١٦	▪ دراسة الثياب في اللوحتين
١١٦	▪ أثر هندسة كنيسة القديس فيتالي في العمارة الأوربية

١١٧	▪ أثر الحكم الإمبراطوري المتشدد في اللوحات الفسيفسائية والعمارة
١١٨	▪ أثر الحكم الإمبراطوري في التقاليد الدينية
١١٩	▪ أثر المسيحية على الفن البيزنطي
١٢١	▪ أثر الطقوس الدينية (الليتورجيا)
١٢٩	الفصل الثامن: التصوير البيزنطي
١٣١	١- الأيقونات
١٣٧	٢- التصوير الجداري والفسيفساء
١٤٧	الفصل التاسع: العصر الذهبي الثاني
١٤٩	١- الفنون البيزنطية من القرن التاسع حتى القرن الثاني عشر
١٥٢	٢- عهد آل كومنينوس
١٥٣	٣- غزو الفرنجة
١٥٣	٤- عصر الأحياء في ظل حكم باليولوجوس ونهاية الإمبراطورية البيزنطية
الباب الثاني	
الآثار البيزنطية	
١٦٣	الفصل العاشر: العمارة البيزنطية
١٦٥	١- العمارة
١٦٨	٢- الزخارف المعمارية
١٧٠	٣- فن النحت على العاج البيزنطي
١٨٥	الفصل الحادي عشر: الآثار البيزنطية في سورية
الباب الثالث	
الفنون والآثار البيزنطية في مصر	
٢٢٣	الفصل الثاني عشر: الفن القبطي
٢٢٥	١- التصوير الجداري

٢٣١	٢- فن النسيج القبطي
٢٣٣	٣- الفنون الصغرى والأسلوب القبطي
٢٣٥	٤- الرمزية في الفن القبطي
٢٣٦	٥- السحر والعرافة (التنبؤ بالغيب) في الفن القبطي
٢٥٥	الفصل الثالث عشر: الآثار القبطية
٢٥٧	مقدمة
٢٧٣	القسم الأول: الأديرة المصرية القديمة
٢٧٥	١- المواد التي بنيت منها الأديرة
٢٧٦	٢- أهم الأديرة في مصر
٢٨٧	القسم الثاني: الكنائس المصرية القديمة
٢٨٩	١- الكنيسة المعلقة
٢٨٩	٢- كنيسة ابن سرجة
٢٩٠	٣- كنيسة العذراء (حارة زويلة)
٢٩٠	٤- كنيسة القديسة بربارة
٢٩٠	٥- كنيسة الأسمونيين
٢٩١	٦- كنيسة دندرة
٢٩٦	الملحق الأول: قائمة بأسماء الأباطرة الرومان
٢٩٨	الملحق الثاني: قائمة بأسماء الأباطرة البيزنطيين
٣٠٢	أهم المراجع والمصادر العربية
٣٠٣	أهم المراجع والمصادر الأجنبية

مقدمة الكتاب

الإمبراطورية البيزنطية (Byzantine Eimpre):

نشأت في القسم الشرقي من الإمبراطورية الرومانية وكان الهدف من تأسيسها تأمين الدفاع عن ممتلكات روما في الشرق وحمايتها من هجمات البرابرة الجرمانيين والسلافيين على الدانوب. وهجمات الفرس على الفرات. إلا أن الإمبراطورية البيزنطية لم تُقَم فعلاً إلا عام ٣٩٥م حين جُزئت الإمبراطورية الرومانية إلى دولتين متميزتين. دون أن تفقدا وحدتهما لكن بعد انهيار الإمبراطورية الرومانية الغربية أصبحت بيزنطة في المركز الأول. وأصبح إمبراطورها هو صاحب السلطة الوحيد على كل أجزاء الإمبراطورية (٤٧٦م) وأصبحت تسمى (الإمبراطورية الرومانية الشرقية) بدلاً من (الإمبراطورية البيزنطية) وهكذا أصبحت تسيطر على قسم واسع من الشرق يمتد من أديسا (الرها) شمالاً حتى البحر الأحمر وسيناء ومصب الفرات جنوباً. كانت القسطنطينية عاصمة الإمبراطورية البيزنطية بدأ بتأسيسها عام ٣٣٠م وانتهت بسقوطها في يد محمد الفاتح سنة ١٤٥٣م كانت مثالاً للعظمة والأبهة في مظهرها.

التقت عندها الطرق التجارية الرئيسية فأصبحت سوقاً شرقية - غربية كبرى. وجابت أساطيلها التجارية بحار العالم القديم آنذاك، وأصبحت سواحل بحر مرمرة أفضل الموانئ الأوروبية حتى القرن الثاني عشر على الإطلاق. وظهر (الفن البيزنطي) باعتباره فناً رسمياً في تمثيل جمالي للمعتقدات المسيحية والسلطة الإمبراطورية. خاصة بعد ولاية الإمبراطور جستنيان الذي حول الإمبراطورية البيزنطية إلى مركز روعي للعقيدة المسيحية الأرثوذكسية في العالم حتى أصبحت بيزنطة يونانية الطابع ومركز روعي للعقيدة المسيحية الأرثوذكسية في العالم حتى أصبحت بيزنطة يونانية الطابع وحلت اليونانية - كلغة رسمية - محل اللاتينية لذلك لم يأت (الفن البيزنطي) امتداداً للفن الروماني كما يعتقد العديد من المؤرخين.

وتعود إنجازات (الفن البيزنطي الكبرى) إلى جستنيان الذي امتدت رعايته للفن من آياصوفيا التي أسست (علم اللاهوت) في بيزنطة حتى لوحات الفسيفساء في جبل سيناء. وازدهر تقليد تكريم (الأيقونات) في صور أسطورية للقديسين. وبرع الأباطرة المقدونيون (٨٦٧-١٠٦٥م) بزخرفة الكنائس مستعدين بذلك فن عصر جستنيان (فن عصر السلف) بعد أن استطاعت بيزنطة أن تتخطى الفترة المظلمة التي غرقت بفترة (اللايقونية) أي حركة (تحطيم الأيقونات)، بعد ذلك ظهر فن (السلالة الكومينية) (١٠٨١ - ١١٨٥م) حيث انتقلت الثروة من أيدي الأباطرة والكنائس إلى الملاك الأرستقراطيين فتآلف الزجاج الملون مع أوراق الذهب والفضة والمرمر والأحجار الكريمة ليتألفوا جميعاً في وهج ذهبي خلّاق، وتميز القرن الثاني عشر بأنه عصر تنقية وتطور الأشكال السابقة مع نمو الرعي الذاتي، بأسمائهم فبدأ الفنانون في التوقيع بأسماءهم وتقلصت الفنون البيزنطية مع الاحتلال اللاتيني للقسطنطينية حتى أن أحد النبلاء قد حول (دير الخورا) الذي شُيّد في القرن الحادي عشر إلى معبد جنائزي لنفسه.

ومع منتصف القرن الرابع عشر شحّت الثروات فهاجر الفنانون إلى تجمع أرثوذكسي آخر هو روسيا ومع سقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣م زال الفن البيزنطي الخلاق من الوجود. لكن لا يمكن استكمال هذا الكتاب دون أن ندرس ولو بشكل مختصر الآثار القبطية.

نشأ في مصر فن وطني محلي كرد فعل للتأثير الذي أحدثه التواجد اليوناني الروماني في المجتمع المصري. وقد نتج عن ذلك ظواهر فنية وثقافية عبّرت عن الرؤية الدينية (المسيحية) للمصريين في تلك الحقبة، اصطلاح المؤرخون على تسميته (الفن القبطي). وقد مثل هذا الفن شخصية المصريين، وعبر عن همومهم ومعاناتهم وعقيدتهم المسيحية بروية جديدة نابعة من أفكارهم ونقاليدهم وتراثهم الشعبي. وقد تجسد ذلك في أسلوب عمارة كنائسهم وأديرتهم ومقابرهم. وكذلك في اختيار موضوعاتهم التصويرية الجدارية ورسم أيقوناتهم ولوحاتهم الفسيفسائية.

يتألف هذا الكتاب من ثلاثة أبواب، كل باب منها يتضمن عدة فصول وقد ألقينا بكل فصل الصور واللوحات الخاصة به على حدى:

الباب الأول (الفنون البيزنطية):

يتكلم بشكل عام عن الفنون البيزنطية من القرن الرابع وحتى القرن الثاني عشر إضافة إلى دراسة مقويات المجتمع البيزنطي والروحانية في الفن البيزنطي

الباب الثاني (الآثار البيزنطية):

ويتكلم عن العمارة والزخارف المعمارية إضافة إلى فن النحت على العاج البيزنطي مع فصل خاص عن الآثار البيزنطية في سورية

الباب الثالث (الفنون والآثار البيزنطية في مصر "الفن القبطي"):

ويتكلم عن التصوير الجداري إضافة إلى فن النسيج والفنون الصغرى والرمزية في الفن القبطي.

بالإضافة إلى الآثار القبطية والتي تتكون أساساً من الأديرة والكنائس مع ملحق بأسماء الأباطرة الرومانيين والبيزنطيين

وأخيراً نختتم بهذين البيتين من الشعر، فهما أبلغ ما نريد أن نعبر عنه في ختام هذه المقدمة:

كل شعب يهوى الحياة سيذري
فققوا وأنصتوا إليها قليلاً
ما وراء الآثار من أسرار
رب نطق من صامت الأحجار

الدكتورة: غيد بيطار الدكتورة: رهاب أبو عباس

الباب الأول
الفنون البيزنطية



الفصل الأول

مقدمة لدراسة الفنون والآثار البيزنطية

- تقديم عام لمقومات الفن البيزنطي
- أصل الفن البيزنطي
- ١- بلاد اليوناني والعالم الهلنستي
- ٢- آسيا الصغرى
- ٣- روما وإيطاليا
- ٤- سورية والحضارة السامية
- ٥- شمال بلاد النهرين
- ٦- جنوب فارس (إيران - العراق)
- ٧- شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول)
- الزخارف المعمارية
- تيجان الأعمدة
- الجزء المحمول فوق الأعمدة (Entablature)
- الأفاريز - الواجهات المختلفة - المشكاوات
- الفسيفساء البيزنطية
- الأسلوب الفني: العصر الهلنستي - العصر السرياني - العصر الشرقي
- طرق تسجيل مشاهد الفسيفساء
- مراحل تطور الفسيفساء البيزنطي



الفنون البيزنطية

■ تقديم عام لمقومات الفن البيزنطي

كانت الإمبراطورية الرومانية أعظم وحدة حضارية وسياسية عرفها التاريخ، ذلك أن هذه الإمبراطورية ضمت بين حدودها جميع المراكز والحضارات القديمة باستثناء فارس والهند عندما بلغت الإمبراطورية أقصى اتساع لها في عصر الإمبراطور تراجان ٩٨ - ١١٧ م. وقد امتدت الإمبراطورية الرومانية عندئذ من المحيط الأطلسي غرباً وحتى الفرات شرقاً فشملت في الغرب بريطانيا، وبلاد الغال وإيطاليا، فضلاً عن شمال إفريقيا من المحيط الأطلسي حتى طرابلس في ليبيا في حين شمل الجزء الشرقي من الإمبراطورية البلقان وآسيا الصغرى وأعالى بلاد النهرين فضلاً عن الشام ومصر بالإضافة إلى امتداد النفوذ الروماني حتى بلغ فارس والهند. ولقد تميزت الإمبراطورية الرومانية بتماسك أجزائها بالرغم من أنها تضم شعوب وأمم متباينة الأصول والحضارات وقد ساعد على ذلك امتداد الإمبراطورية على شواطئ البحر الأبيض فجعل من هذا البحر شريان رئيسي يربط بين مختلف أجزائها في حين ساعدت الأنهار الداخلية على الربط بين أطراف الولايات فضلاً عن الطرق المعبدة التي اشتهرت بها حضارة الرومان بإقامتهم لشبكة واسعة مترامية ليس لها نظير في العالم. لقد كانت الإمبراطورية الرومانية في أزهى عصورها في الفترة ما بين قيام أوغسطس ٢٧ ق. م ووفاة ماركوس أوريليوس ١٨٠ م.

وعندما انعدم النظام تحكمت القوات العسكرية في عزل الأباطرة وأقامت غيرهم بعد أن كان الجيش خادماً مخلصاً للإمبراطور مما جعل الأباطرة وأعضاء السناتو العوبة في أيدي رجال الجيش غير أن الأزمة المعروفة بأزمة القرن الثالث الميلادي وهي أزمة سياسية اقتصادية اجتماعية وعسكرية لم تتبلور إلا بعد انتهاء فترة حكم أسرة سبتيميوس سيفيروس الذي كان آخر أباطرتها كاراكالا Caracalla. على أي

الأحوال ظلت الأسرة تحكم حتى عام ٢٣٥م وبعدها بدأت سلسلة متصلة الحلقات من الأباطرة العسكريين الذين لجؤوا إلى الحكم الاستبدادي مما أدى إلى تفشي الفوضى في الداخل وانعدام الأمن فتدهورت الأحوال الاقتصادية وزادت الضرائب. أما من الخارج فقد أخذ يتزايد ضعف الجرمان وخاصة على جبهتي الراين والدانوب في الوقت الذي تزايد فيه الخطر الفارسي على الولايات الآسيوية. وفي وسط الفوضى الشاملة والحروب الأهلية التي عمت الإمبراطورية في النصف الثاني من القرن الثالث تولى الحكم الإمبراطور دقلديانوس عام ٢٨٤م لكي يقوم بإصلاحاته الإدارية التي قضت على تلك الفوضى وأعدت مركزية الحكم مرة أخرى إلى يد الإمبراطور وكانت من أهم هذه الإصلاحات أنه أدرك أن المركز الحقيقي لقوة العلم الروماني لم يعد في الغرب وإنما في الشرق واتخذ عاصمة جديدة للإمبراطورية هي مدينة نيقوميديا على الساحل الشمالي الغربي من آسيا الصغرى على بحر مرمرة بالإضافة إلى ما يتطلب ذلك من اعتبارات عسكرية في نقل عاصمة إيطاليا من روما إلى ميلانو. وبعد أن تنحى دقلديانوس عن عرش الإمبراطورية عام ٣٠٥م برزت شخصية قسطنطين الذي استطاع أن يتغلب على خصومه ومنافسيه واحداً بعد الآخر حتى تم توحيد الإمبراطورية الرومانية عام ٣٢٣م والواقع أن الإمبراطور قسطنطين الذي حكم من ٣٠٦ - ٣٣٧م كان يتمتع بأهمية خاصة في التاريخ نظراً للأعمال الهامة التي قام بها والتي كان لها أثر واضح في تغيير وجه التاريخ وتحقيق الانتقال من العالم القديم إلى عالم العصور الوسطى نظراً لقيام هذا الإمبراطور بخطوتين على جانب كبير من الأهمية:

✘ الأولى: اعترافه رسمياً بالديانة المسيحية كأحد الأديان التي تمارس في الإمبراطورية

✘ الثانية: نقله عاصمة الإمبراطورية من روما القديمة على ضفاف نهر التيبر في إيطاليا إلى روما الجديدة شيدها على ضفاف البسفور محل المستعمرة الدورية القديمة بيزنطة التي أسسها الإغريق في القرن الثامن ق. م ولم تحظ بأهمية تذكر

بالرغم من أهمية موقعها حتى اختارها الإمبراطور قسطنطين لتكون عاصمته الجديدة والتي أسماها روما الجديدة وانتهى من بنائها في عام ٣٣٠م. وليس هناك شك في أن تأسيس مدينة القسطنطينية واتخاذها عاصمة للإمبراطورية الرومانية كانت فكرة صائبة ويدل على بعد نظر قسطنطين وعلى حقيقة تفهمه للأوضاع الجديدة التي أصبحت فيها الإمبراطورية الرومانية، كما يدل على أنه امتلك من الشجاعة والعزيمة ما مكنه من نقل العاصمة رسمياً إلى الشرق، فالمنطقة التي أقيمت عليها هذه المدينة شبه جزيرة تحيط بها من الجنوب مياه بحر مرمرية ومن الشرق مياه مضيق البسفور ومن الشمال مياه القرن الذهبي ومن الغرب العاصمة نفسها. ولهذا فإن تلك المدينة تتمتع بميزات دفاعية كبيرة لأنها تسيطر على المضائق التي تربط البحر الأسود بالبحر الأبيض من ناحية كما أنه يصعب مهاجمتها والاستيلاء عليها من جهة أخرى كما أن القسطنطينية كانت مركزاً تجارياً ممتازاً إذ أصبحت ملقياً الطرق التجارية العظيمة التي تربط البحر الأسود ببحر إيجه وتربط أوروبا شمالها ووسطها وغربها بقارة آسيا وأيضاً قارة أفريقيا في الوقت الذي تتوسط فيه هذه العاصمة الجديدة تلك الإمبراطورية المترامية الأطراف. على أي الأحوال لم يدخر قسطنطين وسعاً في جعل هذه المدينة صورة أخرى من مدينة روما في قلب تلك المنطقة ذات الأحوال الحضارية الإغريقية حيث جاء قسطنطين بآلاف الصانع والفنانين لإقامة أسوار المدينة والقصور ومنازل السكان حيث استقطب قسطنطين مئات من الأسر الرومانية إلى عاصمته الجديدة.

لقد أصبحت العاصمة الجديدة التي أطلق عليها فيما بعد اسم القسطنطينية على رأس قائمة مدائن العالم وأجملها وأعظمها حضارياً وظلت كذلك على مدى أحد عشر قرناً كاملاً، وهناك وثيقة رسمية ترجع إلى حوالي ٤٥٠م تقول أنه كان بالمدينة وقت كتابة هذه الوثيقة قصور إمبراطورية وستة قصور للحاشية وثلاثة لعظماء الدولة، ٤٣٨٨ من الدور الضخمة، ٣٢٢ شارع، ٥٥ مدخلاً ممهداً بالإضافة إلى الحدائق ومئات الأماكن الخاصة باللهو والحمامات العامة والمباني الفخمة والكنائس المزدانة بالنقوش الجميلة والميادين الواسعة العظمى التي كانت كأنها متاحف لفن العالم القديم.

قد اشتمل التخطيط الأول للمدينة على الفوروم الذي أقيم فوق التل الثاني من تلال المدينة وهذا الفوروم الذي أطلق عليه اسم فوروم قسطنطين كان عبارة عن ساحة داخلية يدخل الإنسان إليها من كلا جانبيها تحت قوس من أقواس النصر وكان يحيط الساحة مداخل معمدة وتمائيل، بينما أقيم في الناحية الشمالية للفوروم بناء ضخم لمجلس الشيوخ وفي وسط الساحة عمود يعلوه تمثال أبوللو وإلى الغرب من هذا الفوروم طريق واسع تقوم على جانبيه قصور وحوانيت وتظللها البواقي المعمدة ويمتد هذا الطريق مخترقاً المدينة إلى ميدان الأوغسطيوم وهو ميدان واسع طوله ١٠٠٠ قدم وعرضه ٣٠٠ قدم وسمي بهذا الاسم نسبة إلى هيلينا أم قسطنطين بوصفها Augusta. وعند الطرف الشمالي لهذا الميدان قامت كنيسة آياصوفيا الأولى وعند الطرف الجنوبي شيد القصر الرئيسي للإمبراطور كما شيدت حمامات زيوكسس الضخمة التي كانت تحتوي على مئات التماثيل المنحوتة من الرخام أو مصنوعة من البرونز وعند الطرف الغربي كان يقوم بناء ضخم مكون من عقود ويعرف باسم Milion ومنه تتشعب الطرق العظيمة والكبيرة (لا يزال بعضها باقٍ للآن) والتي تربط العاصمة بمختلف ولاياتها وهناك أيضاً في غرب الأوغسطيوم ميدان السباق العظيم وبينه وبين كنيسة آياصوفيا كان يمتد القصر الإمبراطوري أو القصر المقدس تحيط به ١٥٠ فدان من الحدائق وأبواب معمدة بينما انتشرت بيوت الأشراف في أنحاء مختلفة من المدينة وضواحيها، أما الشوارع الجانبية والتي كانت مزدحمة بالسكان فقد قامت فيها حوانيت التجار ومساكن العامة على اختلاف أنواعها وكان الطريق الأوسط ينتهي عند طرفه الغربي بالباب الذهبي في سور قسطنطين حين يفتح هذا الباب على بحر مرمرة وكانت القصور تقوم على شواطئ المدينة الثلاثة. وقد حاول قسطنطين أن يجعلها تجسيدا للحضارة الرومانية فوق أرض يونانية إلا أنه رغم تلك المحاولات سرعان ما تبلورت حضارة جديدة وهي الحضارة البيزنطية التي اتخذت اسمها من الاسم القديم للمدينة وشملت الإنتاج الفني لكل القسم الشرقي من الإمبراطورية الرومانية القديمة والتي استمرت حتى سقوط العاصمة في أيدي المسلمين في منتصف القرن الخامس عشر ميلادي.

■ أصول الفن البيزنطي:

من الصعب تحديد البداية الحقيقية للتاريخ البيزنطي كما أنه أيضاً من الصعب القول أنه مع انتقال العاصمة الرومانية إلى مقرها الجديد بالشرق بدأ بذلك الفن البيزنطي، إذ أن ملامح هذا الفن أخذت تتبلور تدريجياً حتى اكتملت صورتها في أواخر القرن الخامس وخلال القرن السادس الميلادي. ولا شك أن موقع المدينة المتوسط بين آسيا وأسيا الصغرى وأوروبا بالإضافة إلى ارتباط المدينة بالأجزاء الجنوبية للإمبراطورية الرومانية كسوريا ومصر عن طريق البحر المتوسط قد سمح بتدفق العناصر الفنية ذات الأصول المختلفة لكي يولد تدريجياً من تلك العناصر ما يمكن أن نطلق عليه الفن البيزنطي سواء في مجال العمارة أو النحت أو التصوير بالألوان أو الفسيفساء أو حتى في مجال الفنون الصغرى ولكي نفهم بشكل أفضل مكونات هذا الفن يمكن القول أن الفن البيزنطي ينتمي لأصول سبعة هي:

- ١- بلاد اليوناني والعالم الهلنستي
- ٢- آسيا الصغرى
- ٣- روما وإيطاليا
- ٤- سورية والحضارة السامية
- ٥- شمال بلاد النهرين
- ٦- جنوب فارس (إيران - العراق)
- ٧- شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول).

أولاً: بلاد اليوناني والعالم الهلنستي

المقصود بذلك دويلات بلاد اليوناني وجميع الأجزاء التي امتدت إليها الحضارة الهلنستية مثل الساحل الغربي وآسيا الصغرى وشمال سوريا (إنطاكية) ومصر (الإسكندرية) حيث توطنت الحضارة الإغريقية وازدهرت معالم الفن الهلنستي الذي استمر طوال الثلاثة قرون الأخيرة قبل الميلاد، إلا أنه منذ القرن الأول الميلادي لم تعد تلك المراكز الفنية قادرة على المزيد من الابتكار وإنما استمرت فيها المظاهر

الفنية بدون تجديد ثم مالت بعد ذلك إلى التدهور والتأثر بالعوامل الفنية الخارجية (العوامل الشرقية القوة) إلا أنه بالرغم من ذلك ظلت المثل الفنية إغريقية (المثالية). أيضاً في العصر الروماني ومن هذه المراكز وخاصة الإسكندرية وإيطالية انتقل التراث الهليني إلى الحضارة البيزنطية.

ثانياً: أسيا الصغرى

برغم من تواجد مقومات الحضارة الهلنستية في بعض المدن الساحلية بآسيا الصغرى إلا أنه توطد أيضاً في وسط شبه جزيرة الأناضول التراث المحلي وهو تراث تكون عبر القرون منذ ما قبل الحيثيين، ويظهر هنا التراث الفني خاصة الميل لاستخدام الحيوانات كعناصر زخرفية خاصة شكل الأسد والنمر وهي عناصر زخرفية ظهرت أيضاً في الفن اليوناني في العصر الهلنستي. هذه العناصر الزخرفية انتقلت أيضاً في الفن البيزنطي خاصة في مجال النحت سواء في القسطنطينية أو بلاد اليوناني واستمرت أيضاً حتى في الفن السلجوقي في القرن الثاني عشر الميلادي.

ثالثاً: روما وإيطاليا

بالرغم من أن روما اعتمدت في تكوين ملامح فنها في البداية على الفن الإغريقي إلا أنه مع بداية العصر الإمبراطوري أصبح للفن الروماني ملامحه الخاصة خصوصاً في مجال الصور الشخصية والنحت التاريخي ومع ذلك لم تحاول روما فرض شخصيتها الفنية على المراكز الأخرى التي خضعت لها سياسياً. وعندما نقل قسطنطين عاصمته إلى شواطئ مرمرة في ٣٣٠م حمل معه جميع عناصر الفن الروماني فالمباني التي شيدت في القسطنطينية شيدت على الطريقة الرومانية والتماثيل التي أقيمت في المدينة كانت ذات طابع روماني حتى القانون واللغة اللاتينية وجميع مظاهر الحضارة الرومانية نقلها قسطنطين إلى العاصمة الجديدة ولذلك جاءت تسمية هذا الإمبراطور لعاصمته الجديدة باسم روما الجديدة متجاوبة مع المظهر الروماني الذي اتخذته المدينة. بالرغم من ذلك فإن طبيعة موقع العاصمة حول هذا المظهر بحكم

السيادة الخارجية للتكوين الإغريقي على اللاتيني حتى في مجال الفن أخذت مظاهر الفن الروماني تنقلص كالصور الشخصية الإمبراطورية وتتغير صور المسيح كشباب غير ملتحى مع التطور إلى الطريقة البيزنطية.

رابعاً: سوريا

تستخدم كلمة سوريا من ناحية تراثها الفني دون تحديد لهوية هذا الفن، ففي سوريا توجد المدن ذات التراث الهلنستي وعلى رأسها مدينة إنطاكية كما يوجد بها أيضاً المدن الداخلية التي تقع على طريق القوافل وأهمها مدينة دورا وأوروبوس Dura Europos ثم يأتي بعد ذلك تراث المدن الداخلية وهو تراث محلي نستطيع أن نقول أنه مضاد للتراث الهلنستي وهذا التراث المحلي هو الذي يجمع بين الاتجاهات الفنية الثلاث نظراً لأنه هو الذي أثر في الفن البيزنطي وهو التراث الذي يطلق عليه الفن السرياني. هذا التأثير يظهر بالذات في مجالي التصوير الحائطي والفسيفساء وينعكس في الاهتمام ليس بالجمال في حد ذاته ولكن بالمعنى الذي تعبر عنه الصورة أو الموضوع، معنى ذلك التصوير والفسيفساء البيزنطي والمناظر بالفن الرباني يوضح عناصر ذلك الفن من خلال التصوير بالوضع الأمامي وتكبير حجم الرأس بالنسبة للجسم نظراً لأنها مركز الشخصية بالإضافة إلى تكبير حجم الشخصية الأكثر أهمية. وقد ظهر هذا الاتجاه أول ما ظهر في ضريح دفليانوس واعتبر أنه تدهور للفن الكلاسيكي بينما الحقيقة أنه توضيح لتلك التأثيرات الشرقية إذ كانت تلك العناصر الفنية من مقومات الفنون القديمة في جنوب العراق وسوريا، وليس معنى ذلك أنها تأثير مباشر من تلك على الفن البيزنطي أنه يمكن التعبير عنه من الحنين للماضي والذي يمكن أن نلتصم خطاه في الميراث ودورا وأوروبوس. هذا التأثير يظهر في الفسيفساء والمنحوتات من القرن الرابع إلى السادس وهو الأسلوب الذي ميز الفن السكندري خاصة في مجال نحت العاج كما أنه ظهر أيضاً في التصوير الحائطي في كبادوكيا وأرمينيا منذ القرن التاسع كما يظهر أيضاً في تصوير Miniaturism (مينياتوريزم) وهي الصور مع الكتابات التي استمرت في المشرق المسيحي حتى القرن الثامن عشر. ولذلك نستطيع القول أن الأثر الهلنستي

والسرياني يعتبران من أقوى المؤثرات في بلاد الفن البيزنطي. وقبل الانتقال إلى مؤثر جديد يجب أن نشير إلى مصر ففي الوقت الذي استمر فيه الأسلوب الهلنستي في الإسكندرية حتى القرن الخامس يتطور أسلوب فني خاص يعرف باسم الفن القبطي وهو فن يرتبط في أصوله بالفن المصري القديم بالإضافة إلى ما يظهر فيه من مقومات الفن الهلنستي والسرياني أي أن هذه العناصر قد وصلت إلى هذا الفن عن طريق البحر الأحمر أو خليج السويس أو عن طريق الطرق التجارية منذ آلاف السنين.

خامساً: شمال بلاد النهرين

إن الحديث عن شمال بلاد النهرين نعني به تلك المنطقة الشمالية التي يغلب على تكوينها الأحجار التي استخدمت في العمارة بينما بالنسبة للجنوب حيث يكثر الطمي استخدم الطوب وليست الأحجار.

لقد كان شمال العراق موطناً للحضارة الآشورية أما في العصور الكلاسيكية فقد كانت مقسمة إلى قسمين شرقي وغربي واستمر في الشرق منها الطابع الآشوري أما في القسم الغربي فقد تأثر بالحضارة الهلنستية مع احتفاظه ببعض العناصر الشرقية. لذلك فهو يعد وسطاً بين السرياني والهلنستي بالرغم من خضوعه لسيطرة الدولة السلوقية.

معنى ذلك أنه في القسم الشرقي في مجال العمارة تظهر القباب المبنية بالعقود لكنها تغطي مباني مستديرة وكذلك العقود المتتالية ذات الطابع الفارسي ولا زالت توجد حتى الآن الحجرات المغطاة بقباب مبنية بالأحجار والتي أثرت بشكل مباشر في العمارة البيزنطية. ولا يقتصر التأثير الحضاري لهذه المنطقة على مجال العمارة فقط ولكن أيضاً بالنسبة للنحت والعناصر الزخرفية المصاحبة للنحت البيزنطي.

سادساً: جنوب فارس (إيران - العراق)

بالرغم من أن السلوقيين - ذوات الأصول المقدونية - استطاعوا فرض سيطرتهم على القسم الجنوبي في بلاد النهرين وأنشأوا مدينة سلوقية وبالتالي أسبغوا

التراث الهلنستي على تلك المنطقة غير أن هذا التراث لم يقض نهائياً على العناصر الفنية الشرقية التي أخذت تتزايد. وبعد ازدهار الدولة السلوقية وازدياد تكاملها في عهد الدولة الساسانية في ٢٢٢٩م على يد أردشير حاكم هذه الدولة تركزت الإقامة في إشناو في جنوب العراق وفي شمال فارس مثلما في مدينتي شاپور وبرسوبوليس.

وقد صاحبت قيام تلك الدولة ازدهار ما يعرف باسم الفن الساساني الذي حظي بانتشار واسع حيث أصبح أهم عناصر الفن الإسلامي لما كان له الأثر الواضح في تطور وليس تكوين الفن البيزنطي، هذا التأثير الساساني يظهر في مجال النسيج والفخار والنحت والمعادن منذ القرن الخامس أو السادس الميلادي.

سابعاً: شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول)

عند الحديث عن التأثير الإيراني أي الساساني في الفن البيزنطي فالمقصود بذلك القسم الشمالي من إيران والذي ارتبط بالقبائل التركية التي تميزت في مجال العمارة باستخدام القبة فوق مسطحات مربعة، أما في مجال النحت فقد فضلوا النحت الواسطي الذي يميل إلى تغطية كل جزء متاح من الشكل المنحوت مع عناصر نباتية أو حيوانية.

أما في مجال التصوير فقد استخدمت نفس العناصر الزخرفية مع استعمال اللون الأسود فوق خلفية بيضاء ثم استخدمت بعد ذلك نفس اللونين ونفس العناصر الزخرفية في الطلاء بالمينا التي انتشرت بشكل كبير بعد ذلك.

هذه العناصر يمكن أن نقول أنها عناصر تركية انتشرت في العصور المبكرة وبالتالي تطورت هذه العناصر حسب المكان الذي انتشرت إليه وكان هذا الانتشار إلى جهة الغرب قد تم عن طريقين:

الأول: الشمالي الذي يمر على إيران إلى القوقاز ومنها إلى الشواطئ الشمالية للبحر الأسود وهنغاريا واسكندنافيا.

الثاني: من إيران إلى الجزيرة العربية ومصر التي ظهر فيها الفن الساساني والبارثي.

لقد قام هذا الفن بدور ملحوظ في تكوين الفن البيزنطي وتجى أهميته بعد الفن الكلاسيكي إيماناً بمثاليته والفن السرياني بواقعيته، على أنه مع بداية العصر المسيحي أصبح من الصعب الفصل بين الأصول المختلفة إلا أن وصوله من شمال إيران إلى بيزنطة عن طريق سوريا والأناضول كان له أكبر الأثر في تأثر هذا الفن الإيراني التركي بالفن السرياني.

وعلى ذلك فإن الاتجاه الزخرفي في الفن البيزنطي قد وصل إلى بيزنطة عن طريق الشرق أكثر منه عن طريق الغرب. على أي الأحوال يمكننا القول أن الفن البيزنطي هو مزيج بين فنون الشرق والغرب أي بين الإغريق المعبرين عن الرقة والمثالية من جهة وبين الواقعية والقوة من جهة أخرى مع بروز الصور الشخصية الرومانية وتفضيل الوضع الأمامي وكل العناصر الزخرفية والأشكال الخرافية للفن الساساني والجمود من النحت الأناضولي.

كل هذه العناصر بقيت في خلفية الفن البيزنطي إلا أنه بالرغم من تلك العناصر فإن الدور الأساسي في تكوين الفن البيزنطي يمكن تقسيمه بين اليوناني وسوريا ويمكن القول أن هذه البلاد لم تؤثر فقط على الفن البيزنطي بل أيضاً على فكره.

على أي الأحوال فبالإضافة إلى كل ما سبق ذكره في تكوين الفن البيزنطي فهناك الدين المسيحي ذاته أيضاً الذي لعب دوراً رئيسياً في هذا المجال. فمنذ عصر جستنيان حيث كرس هذا الإمبراطور جهوده الكبرى في إنشاء العديد من الكنائس والكاتدرائيات في الوقت الذي لم تحظ الأبنية الأخرى باهتمام الإمبراطور أو من جاءوا بعده.

ونفس الوقت أصبحت المناقشات الدينية تجري في الحياة اليومية بين عامة الشعب مما أدى إلى جعل الصفة الدينية تتغلب على ما عداها منذ القرن السابع وبالتالي صبغت كل الحضارة بهذه الصبغة ومما زاد من وقع التأثير الديني تلك الاختلافات الدينية التي شغلت العالم المسيحي لمدة قرنين من الزمان لذلك لم يأت القرن التاسع وحتى القرن الثاني عشر إلا وأصبح الفن البيزنطي ذو طابع ديني صرف في الوقت الذي أصبحت فيه الكتابات أيضاً ذات طابع عقائدي.

ولذلك يمكننا القول أن الديانة المسيحية ليست فقط أهم أسس الحضارة البيزنطية بل أيضاً أهم عناصر تكوينه فالدين يشكل أهم ملامح الفن البيزنطي، فالفن البيزنطي لم يعكس بكثرة الحوادث التاريخية والسياسية ولكنه عكس غالباً المعتقدات الدينية.

■ الزخارف المعمارية:

تميز الفن في القرن الخامس بالتأثيرات اليونانية الرومانية في:
المرحلة الأولى: وهي تأثيرات كلاسيكية متأخرة. ثم أضيف إلى العمود رموز من المسيحية مثل الصليب.

المرحلة الثانية: منذ اتخاذ الدين المسيحي ديناً رسمياً إلى عصر جستنيان، وهي فترة ازدهار الفن البيزنطي والقبطي.

المرحلة الثالثة: بعد خلفاء جستنيان كانت بداية ضعف وتدهور في الفن وبعد ذلك تلي هذه الفترة فترة العصر الذهبي الثاني وهي فترة ازدهار مرة أخرى.

واتسمت المرحلة الثانية منذ عصر جستنيان بالاهتمام بالدين الجديد ونشره وتحول بعض المباني الوثنية إلى الكنائس أو نقل بعض أجزاء هذه المباني القديمة والتي على الطراز اليوناني والروماني وهي الكنائس الجديدة.

وكان الفنان يميل إلى تنفيذ ما ألفه وتعود عليه قروناً طويلة حيث كانت العناصر اليونانية الرومانية في بداية الفن البيزنطي لا تزال تعيش بداخله فكان ينفذها لأنه تعود عليها وإن كنا نلاحظ في هذه الفترة في النصف الثاني من القرن الخامس ونتيجة لرسوخ الدين الجديد أضاف الفنان إلى هذه العناصر القديمة بعض الرموز المسيحية ومن أشهرها الصليب فنجد العمود في تلك الفترة المبكرة يتكون أحياناً من قطعة واحدة رخامية أو من الطوب وقد يكون ملتصقاً بالحائط المستقل على شكل دعائم.

أما العمود في فترة جستنيان وهي الفترة التي وصلت فيها الإمبراطورية البيزنطية إلى أوج عظمتها كما كان الإمبراطور نفسه محباً للتطور والإبتكار كما رأينا في كنيسة آياصوفيا وسيرجيوس وباخوس. وأكبر دليل على تطور فن العمارة في

هذه الفترة هو كيفية إبداع المهندسين في استخدام المقرنصات والقباب في تغطية المساحات المختلفة المربعة والمستطيلة والتي انتقلت بعد ذلك في عهد خلفائه إلى كافة أنحاء الإمبراطورية. وكان جستنيان من أكبر مشجعي الفنون عامة ليس فقط داخل العاصمة بل أيضاً شهد عصر جستنيان بناء العديد من الكنائس الرائعة الجمال مثل كنيسة سان فيتال St. Vitale في روما وسانت كاترين St. Katherine في سينا، فالتجديدات القليلة التي حدثت في القرن الخامس لا تقارن بما أحدثه جستنيان فلم يشهد الفن تطوراً كبيراً في فترة قصيرة مثلما حدث في النصف الأول من القرن السادس الميلادي فقد أرسى جستنيان قواعد فنية جديدة استمرت حتى نهاية الفن البيزنطي، وكان لها تأثيراً كبيراً على الفن البيزنطي حتى القرن الثالث عشر الميلادي. فمن أشهر الابتكارات التي أضافها جستنيان على بدن العمود تلويحه بالفريسكو حيث يغطي العمود كله بشخصية دينية ملونة، أو كان ينحت مجموعة من الزخارف الهندسية اللولبية على شكل مربعات بداخلها صليب أو فرعي لورق الأكانثوس الملتوي والمتداخل أو ينقسم العمود إلى عدة أجزاء يأخذ كل جزء منها زخارف مختلفة مثل زخرفة الزجاج أو زخرفة نباتية ولولبية متنوعة.

ترجع أشهر التيجان إلى ما بعد القرن السادس حيث استمرار الشكل الكورنثي مكوناً من ثلاث أوراق مشجرة بارزة للخارج الصف الأول والثاني مسطح على تاج العمود الثالث وهو البارز للخارج. وكانت أوراق الأكانثوس كلها مسطحة على بدن التاج وأصبحت تشبه الحروف أكثر من الشكل الكورنثي القديم وقد يتوسط هذه الأوراق الكورنثية ما يشبه البرعم الصغير.

■ تيجان الأعمدة:

كانت تيجان الأعمدة منتشرة في الفن البيزنطي ومتنوعة ونتيجة للتأثيرات المختلفة سواء اليونانية أو الرومانية أو الشرقية ولذلك جاء تنوع كبير جداً في أشكال التيجان على غير المؤلف في الفنون السابقة.

بالنسبة للمرحلة الأولى كانت ورقة الأكانثوس Acanthos هي المسيطرة في تيجان الأعمدة وهذا تأثير تيجان الفن الروماني وقد استخدم في البداية نفس الشكل التاج الروماني، ثم بعد ذلك حدثت تطورات من أهمها:

١- في البداية سيطر التاج الروماني ولكن حدث اختلاف حيث انه بدلاً من أن الثلاثة صفوف لورقة Acanthos كانت مفتوحة للخارج فالآن أصبح الصف العلوي مفتوح للخارج والأسفل عنه أقل والأسفل والأخير ملتصق تماماً ببدن التاج.

٢- ظهر شكل المروحة حيث تكون الـ Acanthos ملتصقة ببدن التاج تماماً.

٣- الأوراق التي كانت ملتصقة على التاج أيضاً نلاحظ ظهور برعم وهو التي تخرج منه ورقة الـ Acanthos.

٤- ظهر شكل تاج يأخذ من أعلى شكل ورقة النخيل وهو خاص بمصر القبطية، مثلما نجد هذا الشكل في بلاد أخرى في الفن البيزنطي، وإن وجد يكون ذلك تأثيراً مصرياً.

٥- ظهرت به تيجان الجزء العلوي منها بصور حيوانات أو رموز مسيحية، والجزء السفلي عبارة عن صفائح مجدولة ببعضها.

٦- ظهرت أيضاً تيجان لأوراق الـ Acanthos وكأنها تدفعها الرياح فتظهر بصورة ملتوية.

٧- بعد ذلك تجردت ورقة الـ Acanthos وتطورت إلى أن أصبحت بالحجم الصغير ملتوية أجزاء منها إلى الداخل بحيث أننا لو نظرنا إلى التاج نشعر بأنها مجموعة من الثقوب المثالية.

٨- استمر الفنان في تصغير ورقة الـ Acanthos فقسم التاج إلى أكثر من جزء فكان كل جزء يمثل أوراق نباتية بالتتابع مع أشكال لولبية.

٩- تحفر فيها أشكال ورود وصلبان.

١٠- ظهرت به تيجان على شكل السلة سميت بتيجان السلة أو الـ Basket.

١١- ظهرت لولبيات مختلفة تحفر فيها عناقيد عنب.

- الجزء المحمول فوق الأعمدة Entalature

ظل الجزء الذي تعلو الأعمدة في المباني المختلفة - سواء بيزنطية أو قبطية - من الناحية المعمارية على حالة القديم دون تغيير ملحوظ سواء في الحمل Architrave أو غيره من الأجزاء المعمارية المكونة للـEntablature.

الأفاريز:

وهي الأجزاء التي تعلو الأعمدة وقد زودت بزخارف نباتية أو حيوانية أو هندسية متنوعة، تحت كل نوع عناصر مختلفة مكونة له فمن ابرز العناصر النباتية التي استخدمت على الأفاريز أوراق الـ Acanthos الرومانية التي أضاف عليها الفنان بعد ذلك أوراق العنب وعناقيد العنب.

أضاف الفنان أحياناً على زخرفة الأفاريز بعض العناصر الجديدة التي صورها بطريقة خشنة خالية من الجمال بالعمق كتصوير الحيوانات حول الفروع النباتية وأوراق العنب كمباني حيث تأخذ العناصر الزخرفية النباتية أشكالاً لولبية متنوعة تحصر بداخلها حيوانات أحياناً وأحياناً أخرى بعض الأزهار والفواكه وأحياناً كانت تأخذ هذه اللولبيات أو الخامات شكل المسبحة أو حبات اللؤلؤ المتتابعة.

وإمعاناً في الزخارف الزائدة التي يتميز بها الفن المسيحي بوجه عام فلدينا مجموعة الأفاريز التي تتميز بزخارفها المتنوعة المتتابعة المختلفة مثل ورقة الـ Acanthos وورقة العنب المنحوت داخل دوائر متتالية بالإضافة إلى وجود أحد الرموز المسيحية كالصليب.

أما فيما يختص بالأشكال الزخرفية الهندسية فلدينا أفاريز نحتت عليها أشكالاً هندسية مئمة أو سداسية الأضلاع أو مربعة احتوت بداخلها على زخارف نباتية مثل الزهرة أو احتوت على حيوان أو شكل آدمي أو صليب.

أحياناً كانت الوحدات الزخرفية المتباعدة الأشكال تصف راسياً مثل الجدران والمائندر والأزهار، أوراق الكروم وعناقيد العنب، وزخرفة البيضة والسهم الرومانية،

اللؤلؤ واللبن وكلها في النهاية تعبر عن روح الفنان المسيحي التجريدية الزخرفية أو محاولة إضفاء هذه الروح على كل ما يتعامل معه من وحدات فنية متنوعة. اتصفت أيضاً روح الفنان في ملئ الفراغات في المنحوتات بنشر الوحدات سواء البيزنطية أو القبطية حيث اهتم الفنان بنشر الوحدات النباتية أو الهندسية أو الحيوانية على السطح بأكمله.

الواجهات المختلفة Pediment:

لم تختلف الواجهات المثلثة في الفترة الأولى للفن المسيحي كثيراً عن مثيلاتها في العصور الكلاسيكية، ولكن لم يستمر هذا الشكل طويلاً بل لم يكن هو الشكل الوحيد الذي عرف في الفن البيزنطي.

ظهر شكل آخر انفرج فيه المثلث من أعلى وابتعدت الجوانب عن بعضها وحفر بين ضلعيه قوس نصف دائري صور عليه بعض المشاهد الأسطورية أو بعض الفروع النباتية، أما الواجهة نفسها فتحتت ببعض النباتات المعروفة مثل ورقة الـ Acanthos أو زخرفة البيضة والسهم Egg and dart والزهرة Rosette. ثم بعد ذلك الواجهة المكسوة وزخرفها الفنان بموضوعات متنوعة منحوتة أو بزخرفة الصدفة التي تعتبر من الموضوعات الشائعة في الفن المسيحي بصفة عامة.

المشكاوات Niches:

استخدمت المشكاة في العمارة المسيحية لغرض زخرفي أو ديني، وكان شكل المشكاة عبارة عن مستطيل غائر نصف اسطوانتي يحفه عمودان من الجانبين يتخذ من أعلى شكل نصف دائري أو واجهة مثلثة في منتصفها قوس نصف دائري ومثلثان جانبيان.

تعتبر زخرفة الصدفة من أكثر الزخارف شيوعاً وانتشاراً أعلى المشكاوات. وقد كانت تضاف إلى الصدفة فيما بعد وفي عصور لاحقة زخارف نباتية متنوعة تحيط بها، بالإضافة إلى وجود الصليب في منتصفها.

إلى جانب زخرفة الصدف زخرفت المشكاوات في أحيان كثيرة بأوراق نباتية مثل ورق الغار والعنب، هذا بالإضافة إلى توسط بعض الموضوعات الأسطورية أعلى المشكاوات كصورة إحدى حوريات البحر وهي تمتطي حيواناً بحرياً. كما يتضح الاتجاه الزخرفي الهندسي المبالغ فيه أعلى المشكاوات والمتمثل في انتشار الزخارف الهندسية واللولبية والجدائل، والتي يتخللها أحياناً إحدى الرموز المسيحية، هذا بالإضافة إلى توسط أنية الحياة أعلى بعض المشكاوات والتي كانت من الموضوعات المحببة في الفن البيزنطي.

■ الفسيفساء البيزنطية:

بالرغم من أن كلمة فسيفساء تطلق عامة سواء على زخرفة الأرضيات بمكعبات ملونة حجرية أو مرمرية أو تطلق أيضاً على زخارف الجدران المكونة من القطع الصغيرة الزجاجية والعجائن الملونة أو بعض الأحجار الكريمة مثل اللؤلؤ إلا أنه بالنسبة للفسيفساء البيزنطي فإننا نعني بذلك النوع الثاني فقط نظراً لأن النوع الأول الذي استخدم في زخرفة الأرضيات استخدم بكثرة في العصر اليوناني الروماني إلا أن استخدامه في العصر البيزنطي كان قليلاً للغاية.

وانتقال الفسيفساء إلى الجدران يرجع إلى القرنين الأول والثاني الميلاديين حيث عثر بمدينة بومبي على مشكاوات مزينة بفسيفساء عبارة عن مكعبات زجاجية. ومنذ القرن الثالث زاد استخدام هذه النوعية من الفسيفساء في تغطية السقوف والجدران. ومنذ القرن الخامس أصبحت هذه النوعية من الفسيفساء هي العامل الفاصل في زخارف المساحات الواسعة من الجدران والسقوف واستمرت على هذا المنوال حتى القرون المتأخرة من العصر البيزنطي وعندما لم تعد هذه النوعية من الزخارف قادرة على مزيد من الابتكار عندئذ حلت الرسوم الجدارية Wall Painting محل الفسيفساء.

طوال تلك القرون التي استخدم فيها الفسيفساء في الفن البيزنطي، كانت الموضوعات المستخدمة فيه ذات طابع ديني بحث لتحقيق عدة أهداف منها جعل تلك

الكنائس لا تقل بهاء ولا ثراء عن المعابد الوثنية ولتعميق التعاليم الدينية بالديانة المسيحية عن طريق وضع الصور المختلفة المأخوذة سواء من (العهد القديم) أو من الإنجيل (العهد الجديد) دون الحاجة إلى قراءتها، وعلى ذلك يستطيع المسيحيون متابعة هذه الطقوس بعيونهم وأذانهم. أقدم الأمثلة على هذه النوعية من الفسيفساء موجودة في كنيسة الرسل بالقسطنطينية والتي ترجع إلى الفترة ما بين ٥٣٦ - ٥٤٦م حيث مثل على جدران هذه الكنيسة مناظر من حياة المسيح إلى جانب الهدف الرئيس من استخدام الفسيفساء في تعليم الجهلاء من المسيحيين دقائق الديانة المسيحية عن طريق هذه الصور. وهناك هدف آخر استخدم من أجله هذه الفسيفساء ألا وهو إبهار المشاهد بهذا الجمال الفني المتصاغر مع الأغاني والتراتيل ومظهر القساوسة بملابسهم الفضفاضة الراقية للتأثير على نفسية المسيحيين. ولقد كان لهذا أكبر التأثير في القرن العاشر عندما جاء إلى القسطنطينية وفد من الروس الذين كانوا حتى هذه اللحظة وثنيين فكان لانبهارهم بهذه المظاهر في كنيسة الرسل بالقسطنطينية الأثر في إتباعهم المذهب الأرثوذكسي كدين رسمي للدولة الروسية.

وهكذا أصبحت الأجزاء الداخلية من الكنيسة مغطاة بالكامل بالفسيفساء الذي يصور إما الصور الشخصية للقديسين أو مشاهد من الإنجيل أو زخارف أخرى نوعية. وقد ساهمت في ذلك تخطيطات الكنائس البيزنطية ذات الطابع المركزي بكل ما يصطحبه من استخدام القباب والقباب حيث كانت مسطحات هذه القباب والقباب مكاناً مناسباً لتغطيتها بالفسيفساء ذي القطع الزجاجية والتي ينعكس عليها الضوء بشكل يؤثر في الناظر أكثر من استخدام هذا الفسيفساء لتغطية الكنائس ذات الطراز البازيليكي حيث توزع الضوء في أماكن محددة.

■ الأسلوب الفني:

بالنسبة للأسلوب الفني المستخدم فيه الفسيفساء البيزنطي يمكننا القول أن هناك ثلاثة عناصر فنية أثرت في تكوين موضوعات هذه الفسيفساء هي: العنصر الهلنستي ثم العنصر السرياني (أي السامي) ثم العنصر الشرقي.

العنصر الهلنستي:

بالنسبة للأسلوب الفني الهلنستي فإن هذا التأثير يبدو من خلال تدرج الألوان التي تعطي عمق في المنظور والتي صورت المسيح كبطل من الأساطير اليونانية.

العنصر السرياني:

يبدو من تصوير الشخصيات بالوضع الأمامي والتي تكتسب قدرتها على التأثير من استخدام الألوان الحية والأفكار الواقعية ومن التقابل عبر التأثيرات المختلفة. فعلى سبيل المثال عند تصوير السيد المسيح صوره الفنان كملك قوى الرهبة ملتحي يتشابه في مظهره مع صفات الآلهة الكبرى الفارسية أو الآشورية، ومع سيادة هذا النوع الثاني من التأثير يمكننا القول أن عمق المنظور لا اثر له، فالصور منفردة والشخصيات الرئيسية تكتسب طولاً ملحوظاً بالنسبة للشخصيات الأخرى. أما في الموضوعات الأفقية فإن الشخصيات الهامة تصور في الوسط، أما الثانوية فهي هامشية في جوانب الموضوع المصور.

العنصر الشرقي:

بالنسبة للعنصر الثالث في التأثيرات الفنية فيمكننا القول أنه يظهر بوضوح في الفسيفساء الزخرفي وليس المصور. ومثلما في كنيسة القديس كونستانتزا Constanza أو في كنيسة الواحة الخارجة بمصر حيث يرى في حنية الكنيسة ثمانى نجوم مكونة شكل ثمانى وهو شكل مكرر في كل حنية هذا التأثير الشرقي يظهر أيضاً كخلفية خلوية للموضوعات المصورة وهي خلفيات ذات رموز دينية مثل منظر السحاب والماء والخراف في بيئة نباتية وصورة العنقاء. وأحسن الأمثلة على ذلك فسيفساء الحنية بكنيسة القديسان Cosmo and Damian بروما حيث يظهر السحاب والماء من الخلف والخراف من الأمام.

وهذه العناصر الزخرفية ذات أصول من الديانة المازية. على أي الأحوال فإنه يرتبط بتلك العناصر التأثيرية الثلاث للفسيفساء البيزنطي ثلاث طرق:

■ طرق تسجيل مشاهد الفسيفساء:

الطريقة الأولى: هي اختيار مشهد واحد من الحدث يتسم بأهمية أكبر من المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهذه الطريقة مرتبطة بالتأثير الهلينيستي.

الطريقة الثانية: هي سرد المشاهد كلها المرتبطة بالحدث في شكل متتابع وهذه الطريقة مرتبطة بالتراث السرياني حيث استخدم في سوريا منذ القرن الثالث الميلادي.

الطريقة الثالثة: فهي توسط مشهد معين من الحدث بحيث تحيطه كإطار له المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهي ذات أصول سامية.

■ مراحل تطور الفسيفساء البيزنطي:

المرحلة الأولى:

وتمتد من القرن الرابع إلى القرن السابع ويمكن تتبع هذه المرحلة في روما، رافنا، سالونيك.

بالنسبة للفسيفساء يمكن تتبعه في إيطاليا من خلال أمثلة له في كنيسة القديس Constanza بروما حيث صور فوق القبة الكاملة الإستدارة مناظر من التوراة محاطة بفهد، أما الحلقة التي تستند عليها القبة فهي مقسمة إلى ١٢ جزء كل اثنين منهما متقابلان متشابهان تسودهما الزخارف النباتية والحيوانية ويلاحظ هنا أن الخلفية بيضاء وفي عصر لاحق ستصبح ذهبية في كنيسة St. Maria Maggiore (معناها القديسة ماريا الكبرى) ويوضح الفسيفساء الأقدم في صالة البازيليكا والتي ترجع إلى القرن الرابع مشاهد من التوراة خلفيتها بيضاء. أما الفسيفساء الموجود فوق قوس النصر مصور عليه مشاهد من الإنجيل، وفي هذا الفسيفساء يلاحظ أن عناصر ما يطلق عليه الفن البيزنطي قد بدأت في الوضوح.

أما فسيفساء الهيكل بكنيسة Cosmo and Damian من ٥٢٦ - ٥٦٣م فهي توضح تطور الأسلوب البيزنطي، حيث صور المسيح ملتحياً، الملابس مصورة بالطريقة الخطية البيزنطية، الوجوه والأجسام تميل إلى الاستطالة أما في رافنا كنيسة

(St. Vitale ٥٤٧ - ٥٢٦م) فإلى جانب صورة المسيح بدون لحية نرى مشاهد من البلاط الإمبراطوري تتوسطه الإمبراطورة ثيودورا توضح الأسلوب البيزنطي بعناصره الشرقية خاصة بالنسبة لشكل الحلي وأيضاً الطابع والميل لاستئالة الأجسام. أما بالنسبة لسالونيك في بلاد اليوناني فقد وصل إلينا أمثلة كثيرة من الفسيفساء البيزنطي تظهر مستوى فني أكثر مما هو في إيطاليا ويظهر هذا من عمل قطع الفسيفساء ومن القدرة على تدرج الألوان بها ولعل من أجمل قطع الفسيفساء ومن القدرة على تدرج الألوان بها ولعل من أجمل قطع الفسيفساء تلك الموجودة Hosios David وهي مصورة بالطريقة القديمة فالمسيح هنا غير ملتحى. أما في فسيفساء كنيسة St. Demetrius من القرن السابع والتي تصور هذا القديس فيظهر الإلتقاء بين الفنين الهلنستي والسرياني.

المرحلة الثانية:

من القرن السابع إلى القرن التاسع (عصر الأيقونية) ويمكن تتبعها في سوريا. يرجع العصر الأيقوني إلى القرن الثامن الميلادي. ويتميز الفسيفساء به بعدم ظهور الموضوعات المصورة وإنما فقط عناصر زخرفية يغلب عليها الطابع النباتي والمعماري أو أحدهما في مشاهد توضح قمة الاندماج بين العناصر الفنية الهلنستية والأخرى الفارسية وبالرغم من تعدد الأمثلة على هذه النوعيات من الفسيفساء في تلك الفترة إلا أن أحسن الأمثلة يوجد في دمشق بسوريا حيث نشاهد مناظر طبيعية يغلب عليها الطابع الخيالي مثل أبهاء معمدة، بازيكليات، أبراج، مشكاوات وغيرها وتصوير نباتات العنب الملتفة حول الأعمدة والأشجار بينما في العمق معبد هلينستي مع وجود نافورات. وكل هذه العناصر ممثلة بدقة متناهية روعي فيها تدرج الظلال لإضفاء مزيد من عمق المنظور على المشهد برمته.

المرحلة الثالثة:

من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر الميلادي في بلاد اليونان والقسطنطينية وهي الفترة اللاحقة للعصر الأيقوني حيث تتميز باكتمال عناصر الفن البيزنطي الذي

أصبح يغطي مساحة واسعة من العالم من روسيا حتى صقلية بالإضافة إلى غرب آسيا الصغرى وبلاد اليونان. ومن أهم مميزات الفسيفساء البيزنطية في هذه الفترة هي الاستطالة الملحوظة للشخصيات المصورة لأحداث مأخوذة من الإنجيل مع إضافة الألقاب والأسماء لتلك الشخصيات مكتوبة بحروف يونانية شكلت جزءاً هاماً مكملاً للأحداث المصورة. وكذلك يلاحظ هنا أن الخلفيات ذهبية والألوان قائمة وإن كان بها لمعة خاصة.

بمعنى آخر كانت فسيفساء هذه الفترة ذو طابع ديني بحث هدفه توضيح قصة الإنجيل. وكمثال لهذه الفترة الفسيفساء الموجود في Daphni في بلاد اليوناني والقسطنطينية Constantinople ومدينة نيقيا Nicaea وفي كنيسة Cefali بصقلية. فمثلاً في كنيسة Nicaea صورت العذراء وهي تحمل طفل كرد فعل للحرب الأيقوني أما في فسيفساء كنيسة Daphni صور المسيح في قمة القبة وحوله صور الرسل.

أما في فسيفساء Torcello فقد صورت العذراء وهي تحمل المسيح طفلاً ويظهر روعة هذا الفسيفساء وانفراد صورة العذراء مع خلفية ذهبية دون أن يصاحب هذا المنظر أي نوعية أخرى من الزخارف.

أما الفسيفساء الموجودة بالرمو بصقلية فيصور الأميرال جورج عند قدمي العذراء. ويصور فسيفساء كنيسة Cefali المسيح وأسفله العذراء بينما في الحلقة السفلى من الهيكل صور الرسل.

المرحلة الرابعة:

من القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر ويمكن تتبعها فقط في منطقة القسطنطينية.

وهي آخر مرحلة من الفسيفساء البيزنطي ويمكن تتبعها من خلال قطع الفسيفساء التي ترجع إلى القرن الرابع عشر ويلاحظ أن الفسيفساء في هذه الفترة كان قد تخلص من العناصر الفنية المبالغ فيها والتي ميزت الفن البيزنطي مثل الاستطالة وغيرها وهنا نجد إضاءة جديدة، حيوية أكثر، اهتمام بالعوامل الإنسانية والتي أضيفت للفكرة الدينية.



الفصل الثاني

مقدمة لدراسة الآثار والفنون البيزنطية

▪ المجتمع البيزنطي:

البازيليوس Basileus

البازيليا

الهيودروم

الكنيسة



مقدمة لدراسة الآثار والفنون البيزنطية

بعد وفاة الإمبراطور (ثيودوسيوس) الأول عام ٣٠٥م انقسمت الإمبراطورية الرومانية المترامية الأطراف إلى قسمين. كل قسم حكمه واحد من ولديه فأخذ (هونوريوس) القسم الغربي وعاصمته روما وبقي اسمه الإمبراطورية الرومانية، بينما أخذ (أركاديوس) القسم الشرقي وعاصمته القسطنطينية وصار اسمه (الإمبراطورية الشرقية) أو (الإمبراطورية البيزنطية).

انتعشت الحضارة البيزنطية ووصل الأدب والفن والعمارة والموسيقى إلى الأوج، وامتد نفوذ الإمبراطورية البيزنطية حتى غطى البلقان وآسيا الصغرى وأطراف العراق وبلاد الشام ومصر.

انتهى الحكم البيزنطي عن سورية عندما فتحتها الجيوش العربية الإسلامية بقيادة (خالد بن الوليد) و(عبدة بن الجراح) عام ٦٣٦م - ١٥هـ. بينما استمرت هذه الإمبراطورية في الأماكن الأخرى حتى سقطت القسطنطينية بيد السلطان محمد الثاني الملقب عام ١٤٥٣م.

— لم تبدأ العناية بالتاريخ البيزنطي إلا مع القرن السابع عشر على عهد لويس الرابع عشر، وكانت النظرة إليه إقلال من شأنه ناتج عن جهل بحقيقة هذا العهد وكانوا يسمون الدولة البيزنطية بالإمبراطورية اللاحقة، وكأنها - بنظرهم - عهد نعت جاء أثر أمجاد قياصرة روما العظام الذين كانوا سادة العالم. وكان تاريخها - عندهم - سرداً طويلاً للحروب والمؤامرات وعرضاً للفتن التي كانت تحاك في البلاط وتشاحن مستمر بين رجال الدين وكان تاريخ بيزنطة لم ينطو على غير ذلك، مما حدا (بغوليتير) أن يقول: (عبارته المأثورة: إن تاريخ بيزنطة هو في حقيقته سيرة قطاع طرق يجرون وراء لذاتهم وشهواتهم فكان جزاؤهم التنكيل الذي أوقع بهم في الميادين

العامة..... ما أبشع هذا التاريخ وأكثره إثارة للاشمئزاز) وهذا ما جعل قراء التاريخ وقتذاك يبتعدون عن كل ما يتصل بتاريخ بيزنطة. واطوت بهذا كل المآثر التي كانت لبعض الأباطرة العظام أمثال هرقل وبازيل المقدوني ونيقوفوروس صاحب لواء النصر وبازل جلال البلغار وأباطرة أسرتي كومنينوس وباليولوجوس.

لكن المؤرخين في عصرنا الحالي يقدرّون التاريخ البيزنطي، وكثيراً ما حفلت الدراسات الأكاديمية اليوم بتاريخ بيزنطة وحضارتها بشكل مشرق. بل هناك معاهد يتفرغ اليوم علماءها لجمع كل ما يتصل بتاريخ بيزنطة وحضارتها وتصنيفه وتقييمه وكانت لهم الكلمة الأخيرة في تقييم الحضارة البيزنطية وهكذا صار تاريخ الإنجازات الأدبية والفنية والسياسية والحربية البيزنطية محط الإعجاب والتقدير حتى نرى الفيلسوف المعاصر (ألفرد نورث هوبتهد) يقول: (إن حضارة بيزنطة تفوق حضارة روما الكلاسيكية) كما يذهب المؤرخون المعاصرون إلى القول: إن ما وفرته بيزنطة من فرص حضارية للإنسان يفوق ما وفرته روما في عهد أوغسطس فيما يسمى (بالسلام الأوغسطي) وبذلك أصبح ما ذهب إليه (فولتير) وغيره لا يعتد به ولا يؤخذ بمضمونه وصارت الجهود العصرية تنصب على الدراسات الدؤوبة للكشف عن الحياة البيزنطية الحقّة أمثال المؤرخ الفرنسي (أدولف رامبو) ثم (شارل ديبل) وغيرهم ممن أولوا الفنون البيزنطية عناية خاصة إلى جوار الدراسة المحيطة بمختلف نواحي الحضارة البيزنطية.

وتتابعت مؤلفات المؤرخين اليونان والروس والصرب والكروات تفسر أحداث التاريخ البيزنطي وتجلو ما فيه من آثار فنية وهكذا نرى أنه في الوقت الذي كانت فيه أوروبا لا تزال ترزخ تحت أعباء همجية البرابرة، الذين اجتأحوا روما وأسقطوا الإمبراطورية الرومانية، كانت بيزنطة تزخر بالفنانين والأدباء يسوس أمرها الحكماء والعلماء وهداة الدين، وتشيع فيها حياة اللهو والمرح، فثمة مسارح وميادين للسباق، وكانت الحياة فيها على جانب من الترف والرفاهية والناس يبدون في أبهى حلل وأجمل زينة.

وكانوا يضيفون على انتصاراتهم الحربية أنهم يطبعون الشعوب المغلوبة بطابعهم وحضارتهم ومدينتهم.... فنراهم يجعلون من الشعوب الصربية ومن الكروات والبلغار والروس شعوباً أوروبية ويلقنهم النظم التي يجب أن ينتهجوها. كذلك نقلوا إليهم فن العمارة فإذا بنماذجهم تعم أنحاء أوروبا من جنوب فرنسا إلى رافينا ومن البندقية إلى كييف ونشروا آدابهم التي نلمس أثرها في آداب البلغاء في مراحلها الأولى وفي بواكير حوليات الروس، وعلموا زعماء القبائل البرابرة كيف يكونون ملوكاً وكيف يتوجون رؤوسهم بالتيجان وكيف يتربعون فوق عروشهم وكيف يلتزمون بالشرائع التي تكون بين الأمم. وليس نهب القوافل وتجارة الرق. وهكذا نرى أن شعوب أوروبا تدين - حقاً - لبيزنطة بالكثير خاصة بعد سقوط القسطنطينية وهجرة الأدباء إلى أوروبا.

■ المجتمع البيزنطي:

البازيليوس Basileus

كان الإمبراطور يحكم القسطنطينية حكم الفرد المطلق، وكان هو المحور الذي يدور حوله كل شيء، وكان هذا عاملاً ثابتاً لا يتغير. لذا كان طبيعياً أن يقسم تاريخ هذه الدولة حسب الأسر المالكة التي تعاقبت على العرش وكانت تلك الأسر قصيرة في أول الأمر إذ لم يكن يبلغ أجل كل منها ثلاثة أجيال. لكن في القرون الثمانية الأخيرة حكم الدولة خمس أسر كانت طويلة الأجل هي:

١ - الأسرة الهرقلية

٢ - الإيسورية

٣ - المقدونية

٤ - آل كومنينوس

٥ - آل باليولوجوس

وكان رئيس الدولة البيزنطية يلقب بالبازيليوس (Basileus) وقد حل هذا اللقب في بيزنطة محل ألقاب الإمبراطور (Imperator) وفيصر (Caesar) والأمير (Principis) التي كان ينقلب بها قادة الإمبراطورية الرومانية. ولعل في استبدال لقب البازيليوس الجديد بالألقاب القديمة ما يدلنا على أنه كانت ثمة ثورة سياسية واجتماعية وقعت وأن الدولة البيزنطية لم تكن امتداداً حقيقياً للدولة الرومانية، والواقع أن الإمبراطورية البيزنطية لم تكن تضم شعباً واحداً بل كانت أخلطاً من أجناس متعددة فالصقالبة مثلاً كانوا نصف سكان شبه جزيرة البلقان. كما كان الأتراك والأرمن نصف سكان آسيا الصغرى. ولكن كثرة الغلبة من المواطنين كانوا من اليونان. وكانت الرابطة التي تجمع بين هذه الشعوب جميعاً هي العقيدة التي كان يدين بها بازيليوس.

كذلك لم يكن جيشها من أبنائها، إذ لم يكن ثمة من يقال لهم الشعب البيزنطي فكان معسكر البازيليوس يجمع أجناساً مختلفة من الشرق والغرب والشمال والجنوب، كما لم تكن الولايات الخاضعة لهذه الدولة إيطالية أو صقلية أو ألبانية أو رومانية أو أرمنية أو تركية أو عربية هي وحدها التي كانت تزودها بحاجتها من الجنود المحاربين. بل لقد ضم معسكرها إلى هؤلاء عدداً وفيراً من الجنود المرتزقة الأجانب. وبهذا كان جيشها مؤلفاً من أنواع لا عداد لها من أجناس مختلفة.

كذلك لم يكن لزاماً أن يكون قادة الجيوش من اليونان أو حتى من مواليد الإمبراطورية والأمر الأشد غرابة أن الأباطرة أنفسهم لم يكونوا في أغلب الأحيان من أصل يوناني، فلم تكن الأسرة المالكة التي أسسها جوستين وجوستينيان المصنف الأعظم يونانية بل كانت فيما يقال صقليلية، وكانت الأسرة التي أسسها بازيل (باسيلس) الأول مقدونية، وتلك التي أسسها ليون الخامس أرمنية. وهكذا كانت الإمبراطورية البيزنطية مؤسسة متعددة الأجناس. فلم تكن الجنسية هي المواطن في الدولة البيزنطية بل كانت العقيدة. فحسبه أن يكون منضوياً تحت لواء الكنيسة حتى تظله الدولة بجناحيها، وبهذا تكون للمواطن الجنسية الرومانية بمجرد اعتناقه، كما كانت الحال في الدولة العثمانية حين كانت الجنسية التركية تمنح لمن يعتنق الإسلام فحسب.

وكان البازيليوس البيزنطي من الوجهة التقليدية خلفاً لقيصرية الرومان، فيلقب (بالإمبراطور = Imperator) أي القائد الأعلى للجيش (وبالمشرع) إذا كان إليه مرد القانون.

وبعد أن استتب الأمر للمسيحية غداً (نظيراً للرسول) (Isapostolos) أي الرسول الدائد عن الرسالة وحامي حمى العقيدة. وفق ما جاء على لسان الإمبراطور قسطنطين غداً (أسقف الشؤون الدنيوية)، وإذا كان في الوقت نفسه مشاركاً للبطريرك الرئيس الأعلى للعقيدة الأرثوذكسية غداً كل من البازيليوس والبطريك (نصف إله).

البازيليا:

لم يكن للمرأة دور في الحياة السياسية في الحضارة البيزنطية، فالمرأة للبيت وحده وكان ملزماً عليها أن تبقى في حرم خاص بها من البيت (Gynecce) وعليها أخذه وأضافوا إليه الحجب المشبكة (المشربيات) وكان محظوراً عليها أن تدخل الساحات العامة ومراكز الدولة ولم يكن مسموحاً بالسير في الطرقات لغير العاهرات. وكانت ربات البيوت يخرجن إن اردن على محفات محجبة شبيهة (باليهودج) غير أن كل هذا لم يستطيع أن يحول بين المرأة وبين ممارسة حقها في المشاركة بالحياة الاجتماعية والسياسية فنرى من النساء البارزات في عهد الإسكندر (روكسانا) وفي روما (جوليا) و(اجربينا) الأميرتين السوريتين اللتين، أنجبتا أباطرة أربعة وكذلك (هيلانة) أم الإمبراطور قسطنطين الذي يرجع إليه الفضل في توطيد دعائم المسيحية في الإمبراطورية البيزنطية ونرى كيف خضعت سوريا لسلطان امرأة هي (الزباء) ومصر (كليوباترة)..... الخ

— يكفي الإطلال على جناح النساء البيزنطي للكشف عن مدى تأثير النساء في القسطنطينية على مجريات الأمور في الإمبراطورية وعن اختلافه عما هو عليه في أية دولة أخرى، فما أكثر ما حكمت المرأة الإمبراطورية البيزنطية، وما أكثر ما تسلمت التاج وديعة ثم وهبته بيديها لمن تختار من الرجال. لأن الدولة كان يعوزها

نظام راسخ مستقر لوراثة الملك وهكذا كانت مؤامرات الحريم وزيجات الأميرات هي وسيلة انتقال السلطة.

الهيودروم:

مضمار السباق، كان كل شيء بالنسبة لأهالي بيزنطة، فيه ينادون بالأباطرة ويخلعونهم، وبه يطبقون العدالة ويقتصون من المذنبين وبه يحتفلون بدحر البرابرة والمتمردين، وبه يستمتعون بمباهج الطبيعة والفنون، وبه ينقادون للخرافات ويمتثلون للعقيدة الدينية ويتعلقون بأذيال المجد ويتنوقون الجمال. فهو شعب يسري الفن في عروقه حتى وهو في أدنى حالات التدهور، فاستمر يزهو بنفسه على الرغم من اضمحلاله ويلتمس بالمثل ما يرضي طموحه. ولم يقتصر مضمار السباق على السيرك وحده بل كان إلى جوار ذلك مسرحاً، وهكذا كان يجمع في الوقت نفسه بين مقر الحكم وملعب الترفيه والساحة الأولمبية والفورم الروماني والأجورا الأثينية. فضمت القسطنطينية ثلاث روائع: كنيسة أيا صوفيا، القاعة الذهبية للإمبراطور، مضمار السباق للشعب. هكذا كان مضمار السباق إبان مجده وازدهاره ولكن ما لبث أن تدهور مع اضمحلال الإمبراطورية. فمنذ القرن العاشر بدت على عوارضه الضعف والهزال. فطغى الذل والهوان على مضمار السباق بعد الغزو والنهب اللذين حلا ببيزنطة ولم يعد للمتعة والمنافسة. فبدأ الأهالي يهجرون هذا المكان وغدا مضمار السباق حفنة من الأطلال قبل مائة عام من غزو الأتراك العثمانيين.

الكنيسة:

وعدت الكنيسة عامة البيزنطيين بعالم جديد لا خداع فيه، في عالم يفيض بأساً، وكانت تلقى في روعهم شحظات غيبية محببة عن العالم الآخر، وتبشرهم بأن السعادة السرمدية لا فوز بها إلا باتباع الأرثوذكسية الحقّة. ومن هنا صار الإنسان العادي يأبه بما يثار من خلافات دينية أكثر مما يأبه بالخلافات السياسية أو العلمانية مهما اهتمت.

فالاخلافات السياسية هي للنفع الدنيوي على حين أن أمور الدين تتصل بالأبدية والخلود لهذا كان المواطن البيزنطي لا يساوي بالحياة الآخرة شيئاً آخر، وبات حريصاً كل الحرص على ما يمهد له السبيل لطرق أبواب الجنة.

وكان رأي المسيحيين الأوائل أن يكون للكنيسة شأن كشأن الدولة بأساليبها ونظمها حتى تكون لها الهيمنة والسلطان فجعلت في العواصم الرئيسية الثلاث (القسطنطينية) و(أنطاكية) و(الإسكندرية) كراسي المسيحية الرئيسية.

وحين أعاد الإمبراطور (دقلديانوس) تنظيم الدولة سرعان ما حذت الكنيسة هي الأخرى حذوه فأعادت تنظيم الولايات والأمصار الجديدة.

فأصبح أسقف (القسطنطينية) بطريركاً وهو أعلى مرجع في الكنيسة ورئيساً على باقي الأسقفيات في أنطاكية والإسكندرية وقد أدى هذا إلى صراعات بين أساقفة الكنيسة فنشأت الانقسامات والصراعات وبقي الوضع على ما هو عليه إلى أن قضت الفتوحات العربية على ما كان من صلات بين الإسكندرية وأنطاكية من جهة وبين القسطنطينية من جهة أخرى.

فأصبح الأولان أسقفين منعزلين عن الإمبراطورية. ولهذا غدا بطريرك القسطنطينية على رأس الكنيسة الشرقية التي تضم آسيا الصغرى والشطر الأعظم من البلقان دون منازع، وأصبحت تستظل بظله أقوى إمبراطورية مسيحية في العالم. وعلى الرغم من هذا السلطان فإنه كان يدين للإمبراطور (البازيلوس) بالخضوع.



الفصل الثالث

الروحانية في الفن البيزنطي

- أثر الإسكندرية في الفن البيزنطي
- أثر الفنون الفارسية في الفن البيزنطي
- أثر الأفكار الشرقية في العقيدة البيزنطية
- الفن المسيحي المبكر



الروحانية في الفن البيزنطي

إن أية عقيدة جديدة تخلق روحاً جديدة في الفن ومبادئ جمالية تناسب أفكاره ومعتقداته، وقد كانت المعتقدات المسيحية السمة الرئيسية للفن البيزنطي خلال القرن الرابع وفي هذا السياق اعتقد الكثير من المؤرخين أن الفن البيزنطي قد حل محل الفن الروماني بعد انهيار الإمبراطورية الرومانية، لكن علينا أن نسجل أن الفن البيزنطي والفكر البيزنطي قد نهلا من الفنون الشرقية بدءاً من مصر وسورية وفارس فمثلاً: إن كلمة مسيحي (كريستيانوس = Christianos) قد ظهرت للمرة الأولى عام ٤٠ م بمدينة أنطاكية من مدن الشام.

■ أثر الإسكندرية في الفن البيزنطي:

كان للإسكندرية أثر كبير في انتعاش الحركة الفنية البيزنطية ، فقد كان لها الأثر الفعال في إسباغ الخيال على التصاوير الجدارية التي كانت تتسم بالصرامة ولا سيما ما كان منها خاصاً بتصوير المناظر الطبيعية، كما أنها ابتكرت تقنيات ما لبثت أن ذاعت في كل مكان مثل لوحات (بورترية الفيوم) خلال القرنين الثاني والثالث والتي كانت في رأي كثير من المؤرخين (النموذج الأصلي) الذي نسجت على منواله (الأيقونات البيزنطية) كذلك أثر فنانون الإسكندرية في تقنية الترخيم بالفسيفساء (Alexandrium Marmorandi Genus) والتي غدت في (الفن البيزنطي) الوسيلة الأساسية للتعبير. وأخيراً فإن مصر أسهمت هي الأخرى في الحضارة البيزنطية (بفنها القبطي) الذي يعد بحق أول الفنون المسيحية.

■ أثر الفنون الفارسية في الفن البيزنطي:

اتجه الفن البيزنطي نحو فارس يستلهم منها بعد أن كان خصماً لها، فلقد كتب للفن الفارسي أن يسود أنحاء العالم الروماني، ولما كانت بيزنطة متاخمة لفارس فقد كانت أقرب إلى الأخذ عنها والتأثر بفنونها وكان من آثار ذلك ما نلاحظه في النسيجيات التي احتذت فيها حذو النقوش الفارسية.

ما دمنا نتحدث عن الفن الشرقي فيجب القول: لقد أسهمت سورية وفينيقيّا وفلسطين بنقل فنونها إلى بيزنطة، فقد كانت الصور الجدارية في دور أوروبوس على نهر الفرات خلال القرن الثالث نماذج من إبداع المنطقة التي اتخذت الايقونوغرافية البيزنطية الجديدة حتى قرأنا للشاعر جوفينالس قوله الساخر (هاهو ذا هر العاصي بالشام، يبدو وكأنه يصب في نهر التيبر بروما، ويذهب (جوزيف سترزيجوفسكس) إلى (العقد والقبو والقبّة) التي شاعت في العمارة البيزنطية كان مردها جميعاً إلى فارس التي أخذتها هي الأخرى عن الآشوريين ولم يقف أثر الشرق عند هذا الحد فحسب بل امتد إلى نظام الحكم نفسه فرأينا الناس منذ عهد ذيوقليسليان يسجدون بين يدي الإمبراطور ويقبلون أطراف عبايته، وقرن الإمبراطور نفسه بالشمس علواً، وظهر النقد منقوشاً عليه صورته إلى جانب صورة أبوللو إله الشمس وقد يكون هذا متأثراً بما كان شائعاً من عقيدة ميتر الفارسية بعد تلك المعارك التي كانت بين الفرس والجنود الرومان بقيادة (بومبي) في قلقيليا، فكان أن حمل الجنود الرومان هذه العقيدة إلى روما ومنها عمت أوروبا، ومنذ دخول هذا الاعتقاد إلى روما أصبح الإمبراطور بمثابة ملك الملوك..... الخ

ومن هنا لم يكن غريباً أن يأتي الفن البيزنطي على حذو الفن الفارسي وغدت شعائره لها سمات من البهاء والجلال لا تبعد كثيراً من مراسم البلاط. هذا إلا أن الوله بالتأثيرات الحسية المأثورة عن الشرق مثل، ثراء الألوان، طغى هو الآخر على الفن اليوناني والروماني الذي كان مولعاً من قبل بمقاييس نسب ومراعاة التناغم والانسجام، فحل محله.

■ أثر الأفكار الشرقية في العقيدة البيزنطية

وما من شك في أن هذا التجوال الذي طرأ على الفن كان العلامة المرئية لانقلاب يوازيه في الفكر، ويكاد جل الناس لا يدركون مدى ما نفذت به الأفكار الشرقية إلى العالم اليوناني منذ عهد الإسكندر الأكبر، فمع انتشار تجارة الإسكندرية وصلت هذه الميناء بين العالم الإغريقي وبين فارس والهند وسيلان بل والصين.

وفي القرن الثالث الميلادي وقف (أفلوطين) على منابع فلسفة الهند وفارس حين صحب الإمبراطور (جورديان) في حملته ضد (شابو الأول) كما كانت قد بدأت تغزو الغرب فلسفة فارس (الثنائية والتي جعلت من الكون قوتين متصارعتين هما (النور والظلام) و (الخير والشر) فظهرت هناك عقائد جديدة مثل عقيدة (ميتر) يتفق في هويته مع الإله اليوناني (أبوللو) الذي يدين أيضاً بالشمس نوراً، يقهر الظلام (أي ثنائية النور والظلام).

في هذا الوقت الذي كانت تتصارع فيه مثل هذه الآراء الثنائية المثيرة ظهرت المسيحية، فاقترنتها وظهرت بعض الفرق وخاصة عند مسيحيي المشرق (كالنسطورية).

نقول: بأن للمسيح طبيعتان إلهية وبشرية وقد انتشرت هذه العقيدة في أنطاكية وفارس ثم انتشرت في تركستان والصين (والمونوفيزية) التي لا تأخذ بمبدأ الطبيعتين للمسيح ولم تؤمن إلا بطبيعته الإلهية فانتشرت في سوريا ومصر، ولا شك أن هذه التيارات المتباينة قد أفضت إلى ظهور فن مناقض لفن عالم البحر المتوسط الإغريقي الكلاسيكي فغدت (الطبيعة) مصدراً للخطيئة والشر بدل أن تكون مصدر إلهام الخير والجمال^(١) لأن أصحاب الأمر والنهي اعتبروا العالم المادي منبع للشرور، وبالتالي كان لابد للفن أن يختص بالحقائق الروحية فعلى حين كان الجسد مجلبة للانحراف كانت الروح سلاح الخلاص، والأرض مادة ترابية فانية، بينما السماء نور خالد، وقد

(١) اعتبر الإغريق (الطبيعة) عنصراً أساسياً تستمد منه الروح كل قواعد الجمال

أدى هذا إلى انتشار الرهينة التي كانت قد بدأت في مصر وسورية خلال القرن الرابع وهي فكرة تدل على الزهد بهذا العالم وملائته، والسعي إلى الخلاص من أعبائه الحسية.

وقد تجلت بداية هذه السمات أو المعتقدات في (أيقونوغرافية)^(١) الإمبراطورية الرومانية عندما بدأت تصوير الإمبراطور وهو يتسامى فوق دنيا الناس مؤلفاً بين عالم السماوات.

وقد أدى هذا كله إلى أمور عديدة:

أولها: البعد عن الجمال الشكلي ومن ثم ازدياده واستقباله كما غدت المنحوتات أشبه بمسطحات لا بروز لها

ثانيها: بدأنا نلمس في التصوير واللوحات الفسيفسائية نوعاً من التجريدية البسيطة لكنها مجملّة بالألوان الذهبية المثالقة، حتى يكاد لوميض الذهب الغلبة على موضوع الرسم نفسه وحين بلغ هذا الفن الذروة تناهاه الفن البيزنطي.

يقول المؤرخ (غيميل برييه) (Emile Brehier) لقد خُلِقَ مع الفن البيزنطي عالم روحي، بينه وبين العالم الحسي تناقض أقرب ما يكون إلى الصراع الذي يحدث بين الروح والجسد) وهكذا عاش الفن المسيحي المبكر في تناقض مع العالم الخارجي متآلفاً مع العالم الروحاني وقد أسفرت أفكار (أفلوطين) حين تناولت الفن عن نظرية جمالية جديدة نستطيع من خلالها أن نفهم الفن البيزنطي ونسير أغواره. فالمادة تمثل الظلام، والروح تمثل النور. وعلى الإنسان أن يترك المادة ليرقى إلى الروح وهذه حال الفن البيزنطي حيث أن الطبيعة المرئية الملموسة وسيلة إلى الروحية، وهكذا لم يتم الاعتناء (بالواقعية) في الفن البيزنطي وطرح جانباً تفاصيل ما هو مصوّر، وحلّ النور مكان (الشكل) أي أن اللون أصبح امتداداً للنور، فهو بالقله يعني الاقتراب من

(١) الأيقونوغرافية: هي الرسومات التي رسمها الفنانون وتختص بحضور واحدة فقط من الحضارات.

الروح الكامنة، لهذا كان لابد من إغماض عيون الجسد كي ينفصح المجال لانفتاح عيون الروح ولكي يبلغ المرء هذه الغاية، يجب أن ينطوي على نفسه ويبتعد عن أمور الدنيا حتى تنتهي إلى مرحلة الاندماج والتسامي الذي لا تسامي بعده وهذا هو جوهر فكر (أفلوطين).

وهكذا لم يقدم الفن البيزنطي كما كان أيام الإغريق تراعى فيه النسب المتناسقة لإبراز جمال الصورة، بل غدا هدف التصوير هو إثارة الروحانيات والوجدانيات الدينية وهو ما أكدته (أفلوطين) عن لب الفن البيزنطي حين قال (إن هدف الصورة ليس الاستمتاع بجمالها، وإنما بإثارة الكوامن الروحانية الخفية عند الإنسان المشاهد).

■ الفن المسيحي المبكر:

نظرت المسيحية المبكرة إلى الفن على أنه أسس الوثنية التي لا تتورع عما هو داعر فاحش، من هنا نفروا من التصوير.

ويلاحظ أنه لم تكن في الرسوم التي امتلأت بها سراديب الموتى المسيحيين (Catacombs) مشاهد تعبر عن التاريخ المقدس كما لم نجد ما يصور قصص الشهداء، وإنما كان (فن السراديب) فناً رمزياً بحثاً يعبر عن الأفكار المحببة والأثيرة عند المؤمنين مثل الموضوعات الرعوية والريفية الكلاسيكية. كذلك أسرف هذا الفن في استخدام صور رمزية مثل المرساة والسمة والحمامة وغيرها من الرموز التي ظهرت للمرة الأولى في الشرق اليوناني في أنطاكية والإسكندرية كذلك رأينا (بورترية) رمزية تصور المسيح في هيئة (الراعي الصالح) يرعى قطعانه وهو رمز لأتباعه كما يرعى الراعي غنمه. وهو ما نراه في لوحة فسيفسائية من القرن الخامس كانت فوق نافذة صغيرة تعلو مدخل ضريح (جالا بلاشيديا) تمثل الراعي الصالح يربط على خطم نعجة (لوحة رقم ١) فنرى المسيح مرتدياً زي الأباطرة دليلاً على ملكه الدنيوي.

ونلاحظ اتجاه الأغنام أياً كان موقعها من الصورة نحو المسيح الممسك بالصليب في يده اليسرى، والصليب هو (الراعي الصالح) الذي يرمز لقوته وإرشاده واقتدائه. كذلك نرى لوحة مليئة بالتصوير الرمزي المليء بالدلالات الغامضة والتي لا يفهمها إلا من صنع أسرارها، وهو ما نراه في صورة بيسيخي وأورفيوس وأدنيال ويونان (يونس) مثل لوحة (يونان النبي في بطن الحوت)^(١) التي صنعت من الزجاج المنقوش المذهب (صورة رقم ٢) وهي من مخلفات القرن الرابع وهي موجودة في متحف اللوفر وفي أحوال قليلة مزج هذا الفن، الرمزية الساذجة بفلسفات الشرق العميقة ونستطيع القول إن الفن المسيحي كان في مظهره قبل أن يستقر له الحال، فناً بسيطاً كل البساطة وأسهم فيه الشرق إسهاماً كبيراً. وقد تمخض عن انتصار المسيحية في القرن الرابع تأثيراً واضح على الفن، فإلى ذلك الحين كانت المسيحية تنتشر في الخفاء لما لقيته من اضطهاد، وعندما غدت دين الدولة الذين يدين به الإمبراطور ويحميه، أسفرت من نشاط فني خارق فأصبحت الكنائس تشاد أكثر انفساحاً وأوفر جمالاً، ومن هنا أخذ الفن المسيحي يبدو بزخارفه ذات الرونق والبهاء في العماير.

(في نهاية القرن الرابع حدث أسلوب متطور حول هذه الأفكار الجديدة فلم يعد قسم من رجال الكنيسة يرى أن التصوير فن باطل لا طائل تحته، بل اعتبروه وسيلة للإسهام في تعليم المؤمنين وتنشئتهم فما تفعله الكلمة المسموعة في الأذن، تفعله الصورة الصامتة في العين. وكما أن الفنان المصور يستخدم الألوان كتاباً ناطقاً كذلك كان التصوير الصامت ينطق فوق الجدران. ولم يقصد بهذا اللون من التصوير (التصوير الكلاسيكي) المثير للإعجاب والراوي للمغامرات، لكنه كان زخرفة ذات طابع تاريخي تعلي النصح والهداية، ظهرت في البداية في البازيليكا منذ بداية القرن الخامس على أنها تنمة للموضوعات المروية في الكتاب المقدس وفقاً لترتيبها الزمني

(١) لأنه كمن في بطن الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليال، هكذا يكون ابن الإنسان في قلب الأرض ثلاثة أيام وثلاث ليال (متى ١٢: ٤٠) حيث يسير المسيح إلى قيامته بعد ثلاثة أيام من موته.

أو لتسجيل حياة الشداء وما تعرضوا له. وكانت العناية الكبرى بالبورترهيات إحدى سمات التصوير المسيحي في هذه المرحلة حيث باتت أكثر دقة وأكثر التصاقاً بالناحية التاريخية وبدلاً من (الراعي الصالح) في رسوم السراييب برقته ووداعته بتنا الآن نرى صورة (المسيح الظافر سيد العالم) بعد أن ضاق الناس بصورته الوداعة المألوفة التي أخذ الفنانون يطرحونها جانباً لأنها لم تعند بشخص المسيح الجليل ومظهره، فأصبح يتصف بسمات الملوك وأضحى من واجب الفن أن يبرر هذه الصفة وكأنه إمبراطور سماوي على نحو ما كان يصوره أدباء ذلك الزمان، فألبسوه ثوباً فاخراً وأضفوا عليه سمة الجلالة، وأجلسوه على عرش مرصع بالذهب والحلي. رافعاً يده في إيماء ملكية يبارك بها العالم الذي يهيمن عليه، وقد تجمعت من حوله حاشية من الملائكة والرسل والأنبياء والقديسين. وليرفعوا قدره لم يروا فيه سيد العالم ذو القدرة غير المحدودة فحسب، بل المسيح الديان. ومن هنا بدأ ظهور مشهد (يوم الحساب) منذ القرن الرابع لا على أن المسيح هو (الراعي الصالح) الذي يفصل قطعانه الأخيار عن الأشرار وإنما - كما دأب المصورون البيزنطيون في تصاويرهم - على أنه ملك الملوك، وعلى جانبيه حاشيته المقدسة وفق مراتبهم بوصفه (الحكم يوم الدينونة) وهو ما يختلف كل الاختلاف عن فن السراييب. وحين أصبح الفن المسيحي هو الفن الرسمي للدولة وحظي بتشجيع وسخاء الأباطرة والبلاط، شاعت فيه الرتبة فاحتفظت المدارس الفنية أمداً طويلاً بمنجزاتها، وأصبحت لمدن سورية ومصر الهلنستية (المتأغرة) مثل أنطاكية والإسكندرية خلال القرن الرابع كله الأثر الأكبر في توجيه الحركة الفنية أكبر مما كان للقسطنطينية. لأن البلاط الإمبراطوري كان يوجه الإنتاج الفني. وكان الفنانون المسيحيون يتأثرون بالأبهة الإمبراطورية، فأصبح خيالهم يجسد ما كانت تقع عليه أبصارهم في حفلات البلاط الفارهة، فأصبحت تصاويرهم تنتقل إلى عالم الروحانيات بمراتب متركمة يعلو بعضها بعضاً شبيهة بالمراتب الاجتماعية الديوية. ومن هنا نرى كيف طوعت الكنيسة مسارها نتيجة ارتباطها بالسلطة القائمة.

ثم كانت رغبة دينية جديدة خلال القرن الرابع لتطوير الفن المسيحي ليصبح ذا أثر تعليمي. فدخلت تقاليد وأنماط إلى الفن المسيحي بشكل يمكن معه القول: لقد ولدت في القرنين الرابع والخامس (أيقونوغرافية) جديدة ومحدودة ففي الوقت الذي كان فيه (فن السرايب) يصور المسيح بملامح محددة معينة وهذا ما نجده في (رسالة لنتولوس) (La Lettre de lentus) وهو سفر متحول يرجع إلى القرن الرابع أو الخامس، حيث نرى صورة يسوع وعيناه لازورديتان وشعره أملس وقد انسدل على الأذنين وامتدت خصلاته إلى المنكبين، هذا إلى آثار أخرى تمت إلى الفن المتأغرق (الهلنستي) ثم ما لبث الفنانون السوريون إن رسموا المسيح بلحية سوداء وجعلوها علامة مميزة له، كما رسموا شعره مجعداً وقد انتثر على الجنبين، ولم يكن هذا النمط عاماً بل كان لكل إقليم نزعته الخاصة.

وخلاصة القول:

إن المسيحي في القرن الرابع اتسم بنزعة شرقية واضحة وقد حدث هذا عندما انتقلت العاصمة من روما إلى القسطنطينية في الشرق، فانتقل سلطان المسيحية معها إلى الشرق وبسبب هذا نشأت في مصر وسوريا (الهرطقة المسيحية)^(١) خلال القرنين الرابع والخامس.

(١) الهرطقة: Heresy: بدعة أو فكرة تتعارض أو تنمرد على التعاليم التي يتفق عليها أو يؤمن بها الناس.

لوحات الفصل الثالث

(لوحة رقم ١) الراعي الصالح يربط على خطم نعجة / ضريح جالا بلاشيديا / القرن الخامس مسيساء

(لوحة رقم ٢) يونان النبي في بطن الحوت / زجاج منقوش مذهب / القرن الرابع / متحف اللوفر



الفصل الرابع

الفنون البيزنطية في القرن الرابع والخامس

■ الفن البيزنطي في عهد ثيودوسيوس الأول (٣٧٩ - ٣٩٥ م)

■ الفن البيزنطي بعد ثيودوسيوس الأول

١ - النحت

٢ - الفسيفساء

٣ - اللوحات العاجية

٤ - النقش على الفضة



الفنون البيزنطية في القرن الرابع والخامس

لم يبق من بيزنطة التي أسسها الإمبراطور قسطنطين غير أطلال مبعثرة هنا وهناك فلم نعد نرى أثراً للمعابد ولا للكنائس ولا للقصور أو الأزقة أو البازيليكا التي كان مجلس الشيوخ يعقد فيها جلساته أو مضمار السباق الخ

لم يبق من تلك الآثار القديمة التي كانت تعتر بها مدينة القسطنطينية غير التماثيل البرونزية للخيول التي تزين الآن واجهة كنيسة القديس مرقس بالبندقية (لوحة رقم ١) وكذلك لم يتبق غير عمود الأفاعي البرونزي الذي استجلب من معبد أبوللو بدلفي وهو قائم الآن في الميدان الفسيح أمام مسجد السلطان أحمد في اسطنبول بالإضافة إلى بقايا منحوتات رخامية بمتحف اسطنبول للآثار. وهذا يدلنا على ثراء الفن القديم التي كانت تزخر به القسطنطينية في غابر الأيام.

وكانت العملة الفضية التي سكنت لتخليد ذكرى تأسيس القسطنطينية قد نقش على أحد وجهيها صورة للإمبراطور قسطنطين الأول، وعلى الوجه الآخر صورة امرأة ترمز للمدينة تمسك بيدها غصناً قصيراً وفي يسراها (قرن الخصب والرخاء)^(١). وتعتمد قدماءها على مقدم سفينة (لوحة رقم ٢) وكانت السفينة علامة مميزة لأي عاصمة، هي مرفأ في الوقت نفسه، ولم تشمل هذه العملة الفضية على أية رموز مسيحية، وقد جاءت وفق التقاليد الهلنيسية (المتأثرة). وتكشف المقارنة بين عملة

(١) قرن الخصب والرخاء (Cornucopia) هو قرن عنز معوج ممتلئ بالفاكهة والثمار وسنابل القمح استخدمه الفنانون كرمز للخصب والثروة. وهناك أسطورة تقول إن الحورية أمالثيا أرضعت زيوس لبن عنز وأن زيوس تعلق بإحدى قرني العنز فانكسر، فعوض زيوس العنز بأن مسح ضرعها فأصبح لا ينقطع لبنه أبداً، وملاً القرن المكسور بكل ما تهفو إليه نفس الإنسان من الثمار والخيرات والطعام.

نقدية ذهبية (Solidus) سُكّت في نيقوميديا عام ٣٣٥م لقسطنطين الثاني، وأخرى سكّت له أيضاً، - وفي العام نفسه - بأنطاكية، وذلك لتجسيد مدينة القسطنطينية، تكشف المقارنة إن نقش عملة أنطاكية تقليدي وأبلغ قيمة (لوحة رقم ٣/أ) حيث يتجلى تجسيد المدينة في وضعية ذات شموخ ورداء متهدل وشعر متموج، وبالمقابل يبدو التجسيد في نسخة نيقوميديا (لوحة رقم ٣/ب) خشناً لكانها دمية مرسومة رسماً إجمالياً، تتسدل ثيابها وكأن أطواءها أخاديد تربة محروثة. ومن ناحية أخرى نرى صورة قسطنطين في كلا العملتين، فيها عنوان متدرج على القواعد الكلاسيكية المألوفة في تصوير الشكل الأدمي. وإن جاءت صورة قسطنطين في نسخة أنطاكية بقسمات وجه فيها جمال وعينان واسعتان محدقتان وتاج إمبراطوري لافت للنظر وعنق مع الوجه في وضعية جانبية تحملها كتف ضيقة وقد اختلت النسب بينهما ولم تكن هذه السمات ليست خاصة بالعملات النقدية وحدها، بل جاوزتها إلى غيرها، حيث نراها متجلية في (رصيلة روتشيلد) الشهيرة (لوحة رقم ٤) المنقوش عليها صورة الإمبراطور قسطنطين الثاني وزوجته والتي يرجع تاريخها إلى عام ٣٣٥م. وعلى الرغم من أن هذا البورتريه أقرب إلى النزعة (الطبيعية) فإن النسب فيه غير متوازنة بين العنق الغليظ والرأس الضخمة، وبين الصدر غير المثسق والذراع اليسرى التي لا تتفق نسبها مع الذراع الطبيعية، على حين تمتد اليد الضئيلة والذراع الضعيفة والصدر الضيق والكتف غير السوي إلى الأسلوب المستخدم في نقش العملة النقدية الذهبية في نيقوميديا (لوحة رقم ٣/ب) مما أبعد هذا البورتريه عن بورتريه قيصر أغسطس المنقوش في معبد السلام.

■ الفن البيزنطي في عهد ثيودوسيوس الأول (٣٧٩ - ٣٩٥م):

كان عهد ثيودوسيوس الأول (٣٧٩ - ٣٩٥م) عهد إحياء للفنون في كلا شطري الإمبراطورية الرومانية الشرقي والغربي. لكن يتجلى طراز مرموق وأكثر

وضوحاً في الشرق منه في الغرب. وثمة مجموعة من المنحوتات تعود إلى الحقبة التي امتدت من نهاية القرن الرابع إلى القرن السادس، ولا تزال بين أيدينا منها جملة من الآثار حفظتها لنا الأيام وإن بدت في حالة مهترئة، نجد منها أعداداً في الشرق تقل عن مثيلاتها في الغرب. ففي مضمار السباق باسطنبول القديم توجد ثلاثة أعمدة بيزنطية تحدد نهايات المطاف في سباق المركبات. وأحد هذه الأعمدة مسلة مصرية تتوسط المضمار كان تحتسب الثالث (١٥٠٤ - ١٤٥٠ ق.م) قد أقامها بمعبد الكرنك يبلغ ارتفاعها عشرين متراً. فاستولى عليها الإمبراطور ثيودوسيوس الأول ونقلها من الكرنك إلى القسطنطينية سنة ٣٩٠م كما انتهبت أيضاً قطعاً أثرية أخرى من المعابد ليُجمل بها مضمار السباق الذي كان مركزاً للنشاط في العاصمة البيزنطية وكان الإمبراطور قد أمر عام ٣٨٢م بتحريم الشعائر الوثنية وإغلاق جميع المعابد الوثنية كما قضى على سندها. وترتكز هذه المسلة المصرية (لوحة رقم ٥) على قاعدة من الرخام ارتفاعها ستة أمتار عليها نقوش بارزة من جوانبها الأربعة، تصور الحاشية الإمبراطورية في مضمار السباق. وعلى الوجه الشرقي من وجوه القاعدة الأربعة نقش يصور الإمبراطور ثيودوسيوس محاطاً بأسرته وهو يوزع الأكاليل على الفائزين في السباق (لوحة رقم ٦) وعلى الوجه الشمالي يصور الإمبراطور وهو يشرف على إقامة المسلة (لوحة رقم ٧) وعلى الجانب الغربي نقش يصوره وهو يتلقى تحية الخشوع من الأعداء المهزومين (لوحة رقم ٨) وعلى الوجه الجنوبي نرى له نقشاً بين أسرته وحرسه وهو يتابع سباق المركبات (لوحة رقم ٩). وجاءت هذه النقوش فجأة في صنعها تنم عن أسلوب فني متدهور يفتقد الحركة في وضعيات الأشخاص والمشاهد وخاصة الجمود في وقفة الإمبراطور ثم المغالاة في إضفاء ملامح الشباب على وجه الإمبراطور أيضاً وقد أدى هذا إلى البعد كثيراً عن تقاليد الفن اليوناني العريق. ولعل مرد هذا إلى ما كان يلتزم به الفنان عند تصوير الأباطرة. أما إذا كان الأمر لغير هذا فقد يكون الفنان أشد تحوراً فإذا الراقصات تبدين في حركات انسيابية غير جامدة على العكس من الجمود في تصوير الإمبراطور.

■ الفن البيزنطي بعد ثيودوسيوس الأول:

أولاً: النحت

من أهم الأعمال البيزنطية بعد ثيودوسيوس الأول تمثال برونزي للإمبراطور هرقل الظافر من بارليتتا (Barletta) والذي هزم الفرس عام ٦٢٧. ويدلنا الطراز الذي جاء عليه هذا التمثال على أنه يرجع إلى النصف الثاني من القرن السادس أو مطلع القرن السابع (لوحة رقم ١٠) حيث يوحى الإنز الكلي للتمثال بالإكتناز والجهامة. غير أننا نجد أن الناج وتصيفة الشعر وتحديق العينين ترجع إلى تقاليد عهد ثيودوسيوس الأول وتشهد البورتريهات المنحوتة في هذا العصر وجوهاً قد علاها سمات الهموم، لها عيون محمقة حاملة أشخاص الأيقونات، وهو ما يتمثل فيه بورتريه الإمبراطور قسطنطين الثاني (٣٥٠م) حيث تبدو ملامحه مكدودة، ولكن وراءها عزم لا يضاهي (لوحة رقم ١١) على حين يبدو بورتريه زوجته (أرديانى) فناعاً بلا روح مرصفاً بتمثيل العصور الوسطى (لوحة رقم ١٢).

ثانياً: الفسيفساء

احتفظت جدران كنيسة (سانتا ماريا جوري) في روما بأربع لوحات فسيفسائية تعود إلى القرن الخامس هي أقدم شواهد هذه البازيليكات وتعد أثمن لوحات الفسيفساء وأجدرها بالاهتمام في روما، لما تنطوي عليه من بساطة في جمالها ومن صفاء في أسلوبها ومن وحدة في فكرتها فهي تبرز سائر لوحات الفسيفساء الموجودة بروما، وهي من أكثر الشواهد المبهرة للفن المسيحي برمته وقد نفذت هذه اللوحات ما بين ٤٣٢م إلى عام ٤٤٠م بتكليف من البابا سيستوس الثالث الذي نرى اسمه منقوشاً بوضوح فوق العقد الأوسط في الكنيسة وكان الهدف من هذه اللوحات أن يكون ثمة نوع من التعليم الديني الشعبي لعامة المسيحيين. عدد لوحات المجاز العريض في هذه الكنيسة سبع وعشرون لوحة منها اثني عشر لوحة تزين الجدار الأيسر وخمس عشر يزدان بها الجدار الأيمن، وهي تضرب بجذورها من ناحية الأسلوب إلى الفن الإغريقي غير

أن الفنانين الذين أبدعوا هذه اللوحات مجهولين ويفصح أسلوبهم عن اتجاه للميل نحو الموضوعات الدينية وإضفاء سمة الوقار عليها. وتمثل لوحات الفسيفساء هذه المراحل الأربع للتاريخ المقدس وفق العهد القديم وأبطاله إبراهيم وموسى ويعقوب ويوشع وتصور إحدى هذه اللوحات كاهن الله العلي (ملكي صادق) يقدم الخبز والخمر قرباناً بحسب التقليد المسيحي بدلاً من الذبائح إلى أبرام بعد عودته من حملته المضطربة ضد الأعداء الذين أسروا أخاه (لوط) (سفر التكوين ١٤ - ٩١:٨) (لوحة رقم ١٣) وتبدو أشكال الأشخاص جميعاً سوية بديعة توجج حيوية الألوان من أثرها، وتبرز هذه اللوحة اللوحات المصاحبة لها بالدقة البالغة في رص مكعبات الفسيفساء. وتصور اللوحة الثانية انفصال لوط عن إبرام بعد المخاصمة بين رعاة مواشييهما (سفر التكوين ١٣ - ٩:٥) (لوحة رقم ١٤) وتظهر في خلفية اللوحة إلى اليسار (بلوطات ممرا) في حبرون التي في ظلها أقام أبرام وبنى مذبح الرب على حين نرى إلى اليمين مدينة (سدوم) حيث نقل لوط إليها خيامه ويزخر أدنى اللوحة بالشجيرات أو قطعان الغنم.

ويصور أعلى اللوحة الثالثة مشهد الإستيلاء على (أريحا) حيث نرى (رحاب) الداعرة التي خبأت الجاسوسين اللذين أرسلهما (يشوع بن نون) تقف فوق قمة أسوار القلعة التي يحاصرها جنود يشوع بعد سقوط سور المدينة الأيسر. ويصور النصف الأدنى من اللوحة الكهنة يحملون أبواق الهتاف يتقدمهم (التابوت) وهم يدورون حول المدينة قبل سقوطها (يشوع ٦ - ١١:٦) (لوحة رقم ١٥).

أما فسيفساء (القصر العظيم المقدس) بالقسطنطينية فإنها ترجع إلى عهد الإمبراطور جوستين الثاني (٥٦٥ - ٥٧٨م) وأجمل ما في هذا القصر ومما لا يدانيه شيء في جماله أرضيات الفسيفساء وأسلوب هذه اللوحات امتداد بالكلاسيكية إلى هذا القرن الذي ظهرت فيه الزخارف وهو القرن السادس، فقد تناولت مشاهد الحياة اليومية ومناظر الريف وأحوال الصيد وسباق المركبات والأساطير التي كان أسلوبها يجافي أسلوب ذلك القرن الذي لا يمت إلى الكلاسيكية باستثناء زخارف قصور الأباطرة والأشراف إذ تتجلى في هذه اللوحات ملامح الكلاسيكية كاملة، من التزام بالإستدارة ومن محاكاة للطبيعة ومن تعدد في الوضعيات ومن حيوية تفيض تعبيراً.

وثمة فسيفساء أرضية ترجع إلى الفترة ما بين عامي (٤٥٠ و ٥٥٠م) تصور واحدة منها فتاة على عاتقها وعاء كبير للماء (اللوحة رقم ١٦/أ) وتصور أخرى صبيين على ظهر جمل وثمة رجل قد أخذ بزمامه (اللوحة رقم ١٦/ب). ولما كان العهد عهداً غير كلاسيكي، كانت هذه اللوحات على غير مفهوم العصر (عصر جوستنيان)، وكان انتصارات البرابرة في الغرب وإلى حد ما انتصارات جوستنيان المقابلة لها في الشرق قد حفزت إلى معاودة الشرق تأكيد التقاليد الكلاسيكية.

وكانت الحقبة التي ولي فيها هذا الإمبراطور العرش من أعظم الحقب التي حفلت بتشيد الكثير من المباني خلال العصور الوسطى. لكن الشيء الذي نلاحظه في تلك الحقبة رعاية ملحوظة لزخرفة الكنائس كانت تملئها رغبة الإمبراطور، وكانت تختلف كل الاختلاف عن مثيلاتها في الغرب، إذ جاءت خالية من الصور المقدسة (Aniconic) فليس هناك صورة دينية على لوحات الفسيفساء فوق كنائس جوستنيان تقوم دليلاً على غير ذلك، إذ جاءت الزخارف في مبناها المخالفة بين ألوان الرخام فقط، وتشكلت التكوينات الفسيفسائية ذات مساحات فسحة مليئة بالمكعبات الذهبية تتخللها زخرفيات من صيغ هندسية ونباتية، على حين اقتصر النقوش المحفورة على تيجان محورة لزهرة الأكنثا. كما كانت بمثابة الوصلة بين العمود والتاج التي ينبعث عنها طيف من الظلال. وإلى جانب هذه النقوش، نقوش أخرى تحمل (طغراء)^(١) الإمبراطور أي توقيع، وكانت هذه الزخارف الكنسية في مجموعها قريبة الشبه بالزخرفة الإسلامية، ويستدل من هذا أن القرن السادس قد شاعت فيه الكراهية

(١) الطغراء: كلمة تركية الأصل. وهي إمضاء يصادق فيه الحاكم على أوامره. ابتكرها السلاطين العثمانيون. تكتب بالخط الديواني الجميل حروفها ملئفة بعضها على بعض ويدخل فيها اسم الملك الحاكم وتوقيعه ولقبه. أول سلطان استخدمها، السلطان مراد الأول (٧٦١ - ٧٩٢ هـ) وقد ظل الخطاطون العثمانيون يعتنون بها حتى بلغوا بها الغاية بالروعة والإتقان.

لتصوير الأشخاص المقدسة، وإن كانت هذه الكراهية لم تمتد إلى تصوير الأباطرة، كما لم تمتد من غير التصوير إلى الفنون الأخرى.

ثالثاً: اللوحات العاجية:

شاع في هذا العصر اللوحات العاجية ذات الطيتين (Diptych) وكانت خاصة بالأباطرة والقناصل، فتسمى (لوحة إمبراطورية) إذا كانت على وجه إحدى طياتها صورة الإمبراطور والإمبراطورة. وتسمى (لوحة قنصلية) إذا كانت على وجه إحدى طياتها صورة أحد القناصل. وبصفة عامة كانت هذه اللوحات توزع حين يسند الإمبراطور منصباً إلى أحد القناصل مع مطلع كل عام. كانت تتألف الطية من سطحين، سطح عليه صورة محفورة، وسطح مجوف لوضع اسمه ومن أروع العاجيات المحفورة في عهد التجديد (Renovation) طية من (لوحة إمبراطورية) يبدو فيها (الملاك ميكائيل) يعلوه نقش الجسد الإنساني وأطواء الثوب والإطار المعماري المحيط (لوحة رقم ١٧) بالنقش وهو يختلف عما اتصفت به الأشكال المثالية الرسمية التي نشاهدها في العديد من (اللوحات القنصلية) ذات الطيتين. وإن كان هذا الاتجاه يمثل في حقيقة الأمر نهاية العهد الكلاسيكي اللاحق أكثر مما يمثل شيئاً مستحدثاً وتوضح في (اللوحة القنصلية) صورة (القنصل فلاقيوس أناستاسيوس) ٥١٧م (لوحة رقم ١٨) وقد تعرت من صفتها الذاتية وغدت مجرد رمز كهنوتي للسلطة، ويحيط به أشخاص وحيوانات. غير أن جوهر فن العاصمة التقليدي يتجلى أكثر ما يتجلى في صورة (الإمبراطورة أريادني) (لوحة رقم ١٩) حيث تبدو وكأنها إحدى قديسات المسيحية وقد أثقلها الجواهر وشعارات الملك التي بلغت حداً من الإفراط ضاعل من حجمها. ونراها بين جالسة أو واقفة تحت مظلة مزخرفة وكأنها إشرافة السلطة الإمبراطورية في نهاية العهد الكلاسيكي اللاحق، ونجد الفنان يكشف عن تلك السلطة الإمبراطورية أحياناً دون أن يلجأ إلى الإفراط في التحوير. إذ يبدو أن (لوحة باربريني) (Barberini) ذات الطيتين والمحفوفة بمتحف اللوفر (لوحة ٢٠) كانت تمثل دوافع فنية جديدة. وتمثل الإمبراطور زينون (٤٧٤ - ٤٩١) الزوج الأول

للإمبراطورة أريادني. وعلى الرغم من أن أسلوبها على منهج جديد غير أنها تعود بنا إلى النماذج الكلاسيكية، ويكشف ثقل تشكيل جسد الإمبراطور، وقفزة الجواد الواصل برجليه الأماميتين ورسم الفنان لأرجل الجواد، وكذلك رسمه للشخصية الرمزية في الركن الأيمن تحت الجواد في وضعية عسيرة على أي فنان وتصويره لربة النصر في الركن الأيمن الأعلى، كل ذلك يكشف عن مقدرة للفنان فيها إدراك واع بـ (الشكل). غير أننا نرى في هذا الحفر الشديد التعقيد، تبايناً تاماً مع الأسلوب الكلاسيكي اللاحق الذي كان ينجح إلى تبسيط الشكل والتهوين من شأنه ويتجلى عهد التجديد في العجايات المحفورة في لوحة ذات طيتين بكاتدرائية مونزا (Monza) تسمى (لوحة الشاعر وربة الفن) (لوحة رقم ٢١) حيث نرى أمامنا البناء المعماري الشديد التعقيد الذي يتضح معه عمق الشخصيتين اللتين أضفى عليهما الفنان سمات الشموخ، كما يتضح لنا إمعانه في تعقيد الوضعيات وأطواء الثياب حتى ليكاد المشاهد يمس ثيابا اللحم وبروز العضلات.

رابعاً: النقش على الفضة

إن التجديد الكلاسيكي كان أكثر جلاء في صياغة الفضة التي تثير الدهشة، وبين أيدينا كثير من أطباق الفضة من القرن السادس مثل الطبق الذي يحمل نقشاً لراع مع غنمه (لوحة رقم ٢٢).

لوحات الفصل الرابع



(لوحة رقم ١) التماثيل البرونزية للخيل. واجهة كنيسة القديس مرقس بالبندقية.

(لوحة رقم ٣) عملة فضية سكّت لتخليد ذكرى تأسيس مدينة القسطنطينية تظهر على أحد وجهيها صورة قسطنطين الأول وعلى الوجه الآخر صورة رامزة للمدينة عام ٣٣٠م.

(لوحة رقم ٣/أ) عملة ذهبية سكّت في نيقوميديا عام ٣٥٥م.

(لوحة رقم ٣/ب) عملة ذهبية سكّت في أنطاكية عام ٣٥٥م.

(لوحة رقم ٤) رصيدة روتشيلد. الإمبراطور قسطنطين وزوجته. خلفونية ٣٣٥م. متحف اللوفر.

(لوحة رقم ٥) المسلة المصرية باسطنبول.

(لوحة رقم ٦)

قاعدة المسلة المصرية. الجانب الشرقي.

الإمبراطور ثيودوسيوس محاطاً بأسرته

يوزع الأكاليل على الفائزين في السباق.

(لوحة رقم ٧) قاعدة المسلة المصرية. الجانب

الشمالي. الإمبراطور يشرف على إقامة المسلة.

(لوحة رقم ٨) قاعدة المسلة المصرية. الجانب الغربي.

الإمبراطور يتلقى تحية الخشوع من الأعداء المهزومين.

(لوحة رقم ٩) قاعدة المسلة المصرية. الجانب الجنوبي.

الإمبراطور بين أسرته وحصنه يتابع سباق المركبات.

(لوحة رقم ١٠) تمثال برونزي لأحد الأباطرة «هرقل
الظافر» من بارليتا ٦١٠ - ٦٢٦ م. متحف الكونسيرفاتوري بروما.
(لوحة رقم ١١) بورتريه قسطنطين الثاني. من
البرونز ٦٣٠ م. متحف الكونسيرفاتوري بروما.

(لوحة رقم ١٢) بورتريه الإمبراطورة أريادني ٥١٥ م. متحف الكونسيرفاتوري بروما.
(لوحة رقم ١٣) فسيفساء كنيسة سانتا ماريا
ماجوري بروما. ملكي صادق ملك شاليم يقدم الخبز
والخمر قرباناً إلى إبراهيم بعد عودته من حملته
المظفرة ضد الأعداء الذين أسروا أخاه لوط.

(لوحة رقم ١٥) فسيفساء كنيسة سانتا ماريا
ماجوري بروما. الإستيلاء على أريحا، والكهنة
يحملون تابوت العهد يدورون به حول سور المدينة
بين رعاة مواشيها.

(لوحة رقم ١٤) فسيفساء كنيسة سانتا ماجوري
بروما. انفصال لوط عن أخيه أبرام بعد المخاصمة

٤٣٢ - ٤٤٠.

(لوحة رقم ١٦/أ) فسيفساء القصر المقدس
بالقسطنطينية. فتاة تحمل على عاتقها قدرا.



(لوحة رقم ١٦/ب) فسيفساء القصر المقدس بالقسطنطينية. طفلان يمتطيان جملاً.

(لوحة رقم ١٧) طية من لوحة قنصلية عاجية. القنصل نلاقوس أناستاسيوس.
(لوحة رقم ١٨) طية من لوحة قنصلية عاجية. الملاك ميكانيل.



(لوحة رقم ١٩) طية من لوحة إمبراطورية عاجية. الإمبراطورة أريادنى.

(لوحة رقم ٢٠) لوحة باربريني العاجية. الإمبراطور زينون زوج أريادنى.



(لوحة ٢١) لوحة كاتدرائية مونزا العاجية الشاعر وربه الفن.

(لوحة رقم ٢٢) طبق فضي يغطيه نقش لراع مع غنمه.

الفصل الخامس

الفنون البيزنطية في القرن السادس والقرن السابع

- تيجان الأعمدة البيزنطية
- التوابيت البيزنطية المنحوتة
- العمارة الكنسية
- البازيليكا (Basilica) قاعة الملك أو المحكمة
- طراز الكنائس الرومانسكي
- طراز الكنائس القوطي
- الفروق بين الكاتدرائية القوطية والكنيسة (البيزنطية- الرومانسكية)



الفنون البيزنطية في القرن السادس

والقرن السابع

هبط النحت في سلم الفنون عن المرتبة السامية التي كان يحتلها هذا الفن الجليل خلال العصرين اليوناني والروماني إلى مرتبة متواضعة نسبياً في عهد المسيحية المبكرة، فأصبح فناً رمزياً مكملًا لأشكال العمارة والشعائر المسيحية خلال العهود المسيحية الأولى.

ولما كان النحت يستند إلى الجدران في الكنائس خاصة، طرأ عليه تغير جذري فلم يعد نحتاً مجسماً، وحلت محله تدريجياً لوحات النقش البارز، والأمر المثير للدهشة حقاً هو أنه على الرغم من تأثر الفكر المسيحي البيزنطي بآيات (الكتاب المقدس) حيث جاء في الوصية الأولى (لا تضع لك تمثالاً منحوتاً، ولا صورة، مما في السموات من فوق، وما في الأرض من تحت.... لا تسجد لهن، ولا تعبدن) (٢٠: ١ - ٦)

لكن بالرغم من هذا أظهر النحت قدراً من المرونة والحيوية التشكيلية أنقذه من الزوال والاندثار. إذ سرعان ما اتخذ المعماري تيجاناً للأعمدة، ولوحات للنقش البارز الزخرفية ولأبواب الخشبية المحفورة، وإلى حد ما التماثيل المنتصبة داخل الكوى، والحنيات. واستمر إنتاج هذه الأشكال الفنية مع إدخال التعديلات المناسبة عليها.

على أن الاهتمام الرئيسي قد انصرف نحو كل ما يتعلق بالعبادة الجديدة مثل المذابح والمنابر وأشغال الرخام المفرغ والنقش البارز على العاج والأدوات الدقيقة مثل الصناديق والعلب المصنوعة من المعادن النفيسة لحفظ المخلفات المقدسة للقديسين والقناديل والمباخر وكؤوس المناولة وأطباق القربان المقدس التي صيغت جميعاً في أشكال زخرفية غاية في الدقة والإتقان امتزج فيها الفن الكلاسيكي العظيم السابق مع فن صياغة الحلي والمجوهرات الرمزية في الفن البيزنطي (المسيحي) المبكر.

كانت العقيدة اليونانية والرومانية تمثل الآلهة في صورة الإنسان وقد أثر هذا على التصميمات الفنية البيزنطية (المسيحية) المبكرة، فازدهر النحت البيزنطي الذي يصور الآلهة على غرار بشر مثاليين.

غير أن الفكرة التي صادفت أهل الفن المسيحي المبكر كانت في كيفية تمثيل النحات للثالوث المقدس، أو الروح القدس المبهم الشكل، وكيفية تفسير النصوص الدينية بصورة مادية محسوسة، لكن للخلاص من هذه المعضلة أجرى النحات البيزنطي (الرمز) مجرى تمثيل فكرة الخلود المسيحية، على سبيل المثال بمشاهد (الخلاص) مثل نجاة نوح من الطوفان، و خلاص أيوب من شدائد مصائبه، وغدت قصة يونان (يونس) من أكثر القصص تناولاً، وما لبثت هذه القصة أن تحولت إلى رمز (لبعث المسيح)، ومن ثم انتشرت فوق التوابيت المسيحية، وهذا مثال واضح لتطويع النماذج والأفكار التصويرية القديمة وتحويلها لكي تتواءم مع الأغراض الجديدة. كذلك تحولت الطيور بدورها إلى رموز، فبات الحمام يرمز إلى (الروح القدس) والطاووس إلى (الجنة).

كذلك كانت السمكة أو الكلمة اليونانية الدالة عليها (أخسيس) تنقش للإشارة إلى المسيح الذي يحول تلاميذه إلى صيادي البشر، وقد دفعت هذه الرموز والحروف المنقوشة في النحت الفنان دفعاً ليصنع من الحجر تكوينات وأشكال ذات مغزى ديني خاص لمتلقي التعاليم المسيحية.

■ تيجان الأعمدة البيزنطية:

اختفت من تيجان الأعمدة البيزنطية الإتساق المنتظم الذي اتسم به الطراز الكلاسيكي وأخذت تبدو في أشكال متنوعة.

ظهر هذا الاتجاه مع المراحل الأولى للفن المسيحي فرأينا في كنيسة القديس (فيتالي) كيف يتجلى في تيجانها الطراز البيزنطي، حيث تبدو فيها نماذج من الصيغ النباتية المحفورة المتقنة تعلوها رؤوس النسور أو الكباش أو الخيل (لوحة رقم ١) أو زخارف من الأوراق المتشابكة (لوحة رقم ٢).

■ التوابيت البيزنطية المنحوتة:

ومن أهم نماذج النحت المسيحي المبكر التوابيت المنحوتة من الحجر فقد استمرت عند البيزنطيين عادة الدفن فوق الأرض، وهي عادة أخذوها من العصر الروماني حيث كان البيزنطيون يدفنون موتاهم في التخوم المقدسة المجاورة للكنيسة، وتقدم بلدة رافينا نماذج لا حصر لها من هذه التوابيت، فقد نشأ طراز خاص مميز منها بعد أن منح الإمبراطور تيودوريك حق احتكار إنتاجها إلى مصنع واحد بعينه.

ويتميز هذا الطراز عن طراز التوابيت الرومانية بغطائه البرميلي الشكل بدلاً من الغطاء المفلطح، وينزوعه إلى استخدام الأشكال الرمزية البحتة بدلاً من الأشكال التصويرية وثمة نموذج بديع يقدمه لنا تابوت (تيودور) رئيس الأساقفة (لوحة رقم ٣) تتوسطه (طغراء) المسيح بالحرفين الأول والأخير من الأبجدية اليونانية (يرمز إلى قول المسيح [إنه البداية والنهاية] وعلى جانبي (الطغراء) تشهد طاووسين يرمزان إلى الجنة. بينما تظهر خلفهما كرمة تطعم الطيور من أعنابها [رمز المناولة] وحفر في أدنى الغطاء العبارة التالية:

(هنا يرقد في سلام تيودور رئيس الأساقفة) ومن فوقها (الطغراء)، وتطوقها أكاليل الغار التي ترمز إلى الخلود ومن أروع نماذج النحت خلال هذا العهد (كرسي مكسيميان) رئيس الأساقفة وهو موجود في لوحة سيفساء موجودة في كنيسة القديس فيتالي (لوحة رقم ٤) (انظر الباب الثاني فن النحت على العاج البيزنطي)

وكانوا يطلقون على كرسي العرش الخاص بكبير الأساقفة حينذاك (كاتيدرا) (cathedra) ومن هنا سميت الكنيسة التي تضمه (كاتدرائية) وكان أعضاء مجلس الشيوخ الروماني يستخدمون مثل هذا الكرسي، كما كان فلاسفة اليونان يلقون دروسهم وهم جلوس على مثل هذا الكرسي، ومن ثم أصبح يقال عن المحاضر الذي يجلس على مثل هذا الكرسي. ليحاضر في فروع العلوم والفلسفة والآداب بالجامعات اليوم (أسناذ ذو كرسي).

والكرسي مصنوع من الخشب تغشيه بأكمله حشوات عاجية محفورة بعناية

أحكم ضمها إلى بعضها البعض وكان به في الأصل تسعة وثلاثون حشوة عاجية مختلفة النقوش يروي بعضها ما ورد في (الكتاب المقدس / العهد القديم) عن يوسف وأخوته، ويسجل البعض قصة المسيح. والراجح أن مكسيميان قد أوصى بصنع هذا الكرسي أثناء زيارته للقسطنطينية إذ يتجلى في صناعته

تأثير فنانيين وافدين من الإسكندرية وتبين اللوحة الأمامية الواقعة تحت طغراء المسيح مباشرة في مقدمة الكرسي يوحنا المعمدان بين أصحاب الأنجيل الأربعة وقد أمسك بنوط نقشت عليه صورة حمل بالحفر البارز، على حين يحمل أصحاب الأنجيل كتبهم التقليدية (لوحة رقم ٤). وتروي إحدى اللوحات الجانبية قصة النبي يوسف (لوحة رقم ٥ أ، ب). وبالمقارنة بين اللوحتين (٤ و ٥) نلمس عدم تجانس الصنعة إذ انحدر نحات اللوحة الأولى (لوحة رقم ٤) إلى لون من التنفيذ الفج. غير أننا نجد في كلتي الحاليتين (لوحة رقم ٤ + ٥) الإطار الزخرفي بتوريقاته النباتية المتشابكة والتي على جانب كبير من مهارة التنفيذ، ورفعة التقنية وتنوع الابتكار. وإذا لم يكن النحت من الفنون البيزنطية البارزة فإن مثل هذه التوريقات المتشابكة الشبيهة بالمخرمات تعد من أجلى مظاهره، ولما كان للحفر على العاج بطبيعته ينأى عن الضخامة كانت مثل هذه التفاصيل إذا تناولها الفنان بدقة الصانع تعد أحياناً أشد أهمية من العمل ككل.

■ العمارة الكنسية:

نشأت العمارة المسيحية في عهد الإمبراطورية الوثنية أي قبل أن تصبح المسيحية الدين الرسمي للدولة وكانت لا تتفق عمارة معابدها مع متطلبات الشعائر المسيحية، فعندما كان المعبد الوثني محجاً لأنه مأوى الإله لا يدخل إليه سوى الكهنة كانت صلاة المسيحيين تتم جماعة في أي مبنى قائم ومتوفر، لذلك لم يكن بوسعهم ابتكار الأشكال المعمارية والإنشائية للكنيسة من العدم فاخذ بناء الكنائس يستوحون أشكال عمارتهم من نماذج الأبنية العامة القائمة بالفعل، والمناسبة لإقامة شعائر العقيدة المسيحية،

وفي مقدمتها البازيلكا (Basilica) (قاعة الملك أو المحكمة) بعد إجراء التعديل اللازم لكي تعبر عن المضمون الجديد للدين المسيحي فغدا مكان القاضي الروماني وحوله المستشارون الذين كانوا يتصدرون القاعة مكاناً للمطران ومن حوله القساوسة، وكذلك تحول المذبح (Altar) الذي كان يحرق فوقه البخور أمام القاضي الروماني قبل افتتاح الجلسة، إلى المذبح المسيحي الذي يوضع فوقه القربان من خبز ونيبيد، وبات مكان جمع جمهور المتقاضين والمتفرجين، هو مكان المصلين (Congregation) وتحولت الممرات الجانبية ذات الطابقين، التي كان يستخدمها المحامون، إلى المكان المخصص للمصلين الذين لا يقومون بدور أساسي في الطقوس الدينية.

■ البازيلكا (Basilica) قاعة الملك أو المحكمة:

ظهرت البازيلكا المسيحية بأشكال متنوعة حسب موقعها الإقليمي، إلا أنها تشترك جميعاً في عناصرها الأساسية التي ينبغي أن يلم بها القارئ لتاريخ الفن حتى يسهل عليه تتبع مراحل تطورها مروراً بالعصور الوسطى وعصر النهضة والقرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

تتكون البازيلكا عادة من قاعة مستطيلة يتقدمها فناء أو صحن (Atrium) ذو أعمدة عرضية على كامل المبنى، ويحيط بالفناء والبازيلكا من الخارج جدار واحد، ومن الفناء أو الصحن يتم تنظيم الدخول إلى الكنيسة في تدرج كما هو الحال في المعبد الفرعوني، وإذا لم يوجد فناء يكون عوضاً عنه دهليز للمدخل (Narthex) (أو ما يطلق عليه حوش الكنيسة) بكامل عرض الكنيسة (شكل رقم ٦، ٧، ٨) وقد أضيف فيما بعد دهليز متوسط (Vestibule) بين الفناء وصالة الكنيسة نفسها.

■ طراز الكنائس الرومانسكي:

شاع الطراز البيزنطي للكنائس في الأقاليم الخاضعة للكنيسة الأرثوذكسية وشاع الطراز الرومانسكي (Romanesque) بين الدول الأوروبية الخاضعة للكنيسة الكاثوليكية.

الرومانية في روما في أعقاب سقوط الدولة الرومانية الغربية وقبل ظهور (الطرّاز القوطي) ومن هنا كان اسم الطراز الرومانسكي مستمداً من الأسلوب الفني للكنيسة الرومانية، وقد شاع الطراز الرومانسكي في أوروبا بين نهاية الإمبراطورية الرومانية عام ٤٧٥م وحتى أواخر القرن الثاني عشر عندما طغت العقود المدببة (Pointed arch) على مباني الكاتدرائيات والكنائس والقصور (شكل رقم ٩) وتتميز العمارة الرومانسكية بالرصانة والجلال.

■ طراز الكنائس القوطي^(١):

مع انتهاء عهد الطراز الرومانسكي بين القرنين العاشر والثاني عشر بزغت ظاهرة جديدة في الفكر المعماري هي (الطرّاز القوطي) ولكي نفهم الطراز القوطي علينا أن نقيم مقارنة بينه وبين (الطرّاز البيزنطي الرومانسكي). كانت الكنيسة البيزنطية تمثل كونا مصغراً كاملاً مستقلاً منطوياً على نفسه لذلك كانت العناية الكبرى بتنظيم الفراغ الداخلي الذي يهبط من القبة التي ترمز للسماء حتى الوصول إلى الأرض، بينما نجد فراغات (الكنيسة القوطية) تُوحي بالصعود من الأسفل إلى الأعلى بواسطة تشكيل عقودها وأقبانها المدببة من الخارج. ومع هذا لم تكن الرمزية وحدها تثير وجدان المشاهد إن لم تستند إلى منطق الشكل، وكان أساس العمارة البيزنطية استعمال القباب الكروية والعقود النصف دائرية في تحديد الفراغات الداخلية من أعلى إلى أسفل، لذلك توصف العمائر البيزنطية بأنها عمائر (ستاتيكية)^(٢) لأن هناك إحساس بالتوازن بين العمود (الحامل) وبين (المحمول) وهو العتب أو العقد، وبين الحمل الذي يعلوه.

(١) القوط = Goths شعب جرمانى الأصل تنسب إليه العمارة القوطية، والحقيقة أن هذا الطراز قد نشأ أصلاً في فرنسا، وكان الجدر أن يسمى الطراز الفرنسي لا القوطي، ويقوم الطراز القوطي على استخدام العقود المدببة التي أخذها الغرب من الساسانيين.

(٢) ستاتيكا = static علم توازن القوى.

أما في الكنيسة القوطية إذا تتبعنا خطوط القوى في شقي العقد المدبب تجدها متجهة من الأسفل إلى الأعلى وتتأكد حركة الصعود والانطلاق إلى أعلى من أشكال القمم الدببية (شكل ١٠-١١-١٢). وقد ازدهرت العمارة القوطية بشكل لافت للنظر، خلال القرن الثاني عشر في فرنسا، ثم ما لبثت أن انتقلت إلى سائر أوربا الشمالية بصفة خاصة، وكان تشييد الكاتدرائية القوطية يتطلب بلوغ درجة عالية من المعرفة بأصول الهندسة الوصفية والفراغية، وإن لم يتوفر للمهندس بدقة بالغة فإن البناء سوف ينهار.

■ الفرق بين الكاتدرائية القوطية والكنيسة (البيزنطية- الرومانسكية)

تختلف الكاتدرائية القوطية عن الكنيسة الرومانسكية بأنه لا صحن لها ولا دهليز، وهما كانا يتقدمان الكنيسة الرومانسكية حيث كان الإنسان الداخل للصلاة ينفذ عنه الغبار ويظهر نفسه قبل أن يدخل إلى القاعة، وقد اختفى هذا البهو وذاك الدهليز من العمارة القوطية وحل محلهما لتطهير النفس البوابة ذات العقود المدببة التي سبق القول بأنها لخطوطها الصاعدة إلى أعلى كقيلة بتذكير الإنسان بنفسه ورفع قامته لأعلى وفي الوقت نفسه يتكون تصميم بواب المدخل من سلسلة من العقود بنقوش بارزة وخفيفة البروز مقتبسة من قصص الكتاب المقدس تمثل الملائكة من خلال ما يرنو إليه من صور.

لوحات الفصل الخامس

(لوحة رقم ٢) تاج عمود بيزنطي ذو زخارف
التوريفات المتشابكة.

(لوحة رقم ١) تاج عمود بيزنطي ذو صيغ نباتية
تعلوها أشكال الخيال والطواويس

(لوحة رقم ٣) تابوت تيودور رئيس الأساقفة. كرسى مكسيميان رئيس الأساقفة.



(نوحه رقم ١/٥) تفصيل من كاتدرا مكسيميان. قصه النبي يوسف. حشوة عاجية.



(لوحة رقم ٥/ب) تفصيل من كاتدرا مكسيميان. قصة النبي يوسف. حشوة عاجية.



(لوحة رقم ٨) العمارة المسيحية المبكرة. بازيليك القديس بطرس الأصلية بروما. تصوير جداري. الفاتيكان.



(لوحة رقم ١٠) القبوات المتقاطعة

(لوحة رقم ٩) مدخل كنيسة روماسكية.

(لوحة رقم ١١) كاتدرائية قوطية. تصميم الدور الأرضي. لوحة رقم ١٢) كاتدرائية قوطية. مسقط رأسي.

الفصل السادس

العمارة البيزنطية شرقاً وغرباً (القسطنطينية – رافينا)

- انشقاق الكنيسة إلى قسم شرقي وقسم غربي
- كنيسة آيا صوفيا بالقسطنطينية
- العمارة البيزنطية برافينا
- كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة
- لوحات الفسيفساء في كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة



العمارة البيزنطية شرقاً وغرباً (القسطنطينية – رافينا)

إن اختيار بيزنطة للقباب والأقباء التي يتميز بها طرازها لم يكن وليد أسباب إنشائية فحسب، بل كان أيضاً وليد أفكار رمزية أشد أهمية من المقاصد المعمارية وهي أن ترمز القبة في بلاد الشرق إلى السماء لذلك أطلق عليها اسم (القبة السماوية) وقد اتخذ أهل بيزنطة هذا الرمز عندما جعلوا من الكنيسة (كوناً مصغراً) (microcosm) تغطي القبة الكبيرة أوسطها رامزة إلى السماء، وقد توسطتها صورة (المسيح ضابط الكل Christ-pantocrator) ومن الأسباب التي أجبت الخلاف بين الكنيستين الشرقية والغربية حرص أصحاب الكنيسة الشرقية على استبعاد التماثيل من كنائسهم خشية ارتداد البعض والعودة إلى الأوثان فاستعاضوا عن التماثيل المجسمة بصور القديسين والشهداء سواء عن طريق التصوير الجداري (الفريسك) أو (الفسيفساء)، وقد وجد أهل بيزنطة في الأسطح الداخلية للقباب والقنوات وباقى العناصر المعمارية التي تدخل في تكوين الكنيسة البيزنطية بمستوياتها المتدرجة الارتفاع أنسب مكان لصور الملائكة والقديسين وفق مراتبهم القدسية، وحددوا لهذه الصور وطرق رسمها ومواقعها قواعد ثابتة لا يحدون عنها. ومن هنا كان سر الجمع بين فني العمارة والتصوير للتعبير عن الفكر الديني وكان يغلب على عمارة الشرق الإحساس بالمسطحات بينما كان يغلب الإحساس بالتجسيم على عمارة الغرب ولهذا كان انتشار لوحات الفسيفساء والكسوات الرخامية في الطراز البيزنطي بينما طغت التماثيل ولوحات النحت البارز في الطراز الغربي^(١).

(١) تأثرت بعض العماائر الدينية الرومانية الغربية بالفن البيزنطي فافتقدت بعض التفاصيل المعمارية كتيجان الأعمدة، وبعض العناصر الزخرفية كلوحات الفسيفساء والكسوات الرخامية مع احتفاظها بتصميم البازيليكا الرومانية التي تختلف فكرة تصميمها عن الكنيسة البيزنطية الشرقية وذلك بما يتفق مع الناحية الرمزية ومع مراسم الشعائر الدينية في كلا الحالتين.

وقد ظلت هذه القواعد تسود العمارة الكنسية البيزنطية ولم يتغير عنها بناء الكنائس والكاتدرائيات إلا من عهد قريب عندما أفسحت الناحية الرمزية مكانها للاعتبارات الوظيفية والاقتصادية والتكنولوجية في الإنشاء. صحيح أن العمارة البيزنطية قد بدأت في القرن الرابع الميلادي إلا أنها لم تتبلور وتستكمل مراحل تطورها إلا في القرن السادس الميلادي وتعد كنيسة (أياصوفيا) أول نموذج كامل للكنيسة البيزنطية.

■ انشقاق الكنيسة إلى قسم شرقي وقسم غربي:

اختلفت منابع الفكر والوجدان والثقافة بين سكان الشرق الأوسط وبين سكان أوروبا الغربية لأسباب شتى، وقد تجلت معالم هذا الاختلاف في الكثير من مظاهر الحضارة والثقافة والفنون والدين، وانشقت الكنيسة إلى قسمين:

- قسم شرقي: يدين بالمذهب (الأرثوذكسي) وانتشر في بيزنطة متخذة مركزها في (القسطنطينية).

- قسم غربي: يدين بالمذهب (الكاثوليكي) متخذة مركزها في (روما).

وقد انعكس هذا الاختلاف في مجال العمارة المسيحية نفسها فعلى الرغم من وحدة الطراز والتصميم في عمارة العهد المسيحي المبكر في كل من بيزنطة وروما، وهو الطراز الذي استقي مباشرة من تصميم البازيليكا الرومانية كما مر سابقاً، إلا أن عمارة العهد المسيحي الأول بدأت تتطور مع الزمن حتى ظهرت آثار اختلاف الوجدان والفكر في هذه العمارة، فبينما واصل الغرب الاتجاه الروماني بتطبيق تصميم البازيليكا على الكنائس، تبنّت بيزنطة الأساليب والعناصر الشرقية وأهمها استخدام القباب والأقباء في تسقيف الحجرات المربعة والمضلعة الشكل مثل القاعات والمساحات المثمنة الشكل^(١).

(١) من الجدير بالذكر أن أول قبة كروية معروفة في التاريخ هي القبة المبنية بالطوب الأخضر في المقبرة الملاصقة لمقبرة (سنب) بجانب الأهرام بالجيزة ويرجع تاريخ إنشائها إلى الأسرة الثانية عشر وهي لا تزال قائمة إلى اليوم.

■ كنيسة آيا صوفيا بالقسطنطينية:

ورثت هذه الكنيسة اسمها من كنيستين كانتا موجودتين في نفس الموقع وبـنفس الاسم (صوفيا المقدسة) تهدمت الأولى واحتُرقت الثانية عام ٥٣٢م خلال ثورة الشعب المسماة (نيقا)، وكان هذا الحريق هو السبب المباشر الذي جعل الإمبراطور جوستنن يقوم بإنشاء الكنيسة الحالية الذي استغرق خمسة أعوام وعشرة أشهر. افتتحت بعدها في احتفال مهيب، وقام بتصميمها وتنفيذها المهندس (انثيموس) من (ترال) و(إيزودوروس) من (ملطية) ثم تحولت إلى مسجد واعتبرت أهم مساجد استنبول.

كان يتصدر الكنيسة فناء ذا أعمدة رخامية [لم يعد موجوداً اليوم] يفتح على مدخل له ثلاث بوابات إلى دهليز (نارثكس) يقود إلى بهو الكنيسة الداخلي ويتكون هذا البهو من طابقين أولهما لتقنين تعاليم الدين المسيحي، ولطالبي الغفران، وثانيهما وهو الطابق العلوي يتكون من شرفة داخلية (صورة رقم ١)، ويتألف الوسط المسقوف من مربع طول ضلعه (٣٢م) فيه أربع دعائم ضخمة من الطوب الأحمر تحمل أربع عقود نصف دائرية ترتكز عليها قبة مبنية من الطوب الأحمر يبلغ قطرها اثنين وثلاثين متراً وارتفاعها فوق سطح الأرض أربعة وخمسين متراً (شكل رقم ٨) وتجاوب من الشرق والغرب والوسط المسقوف قبتان تكونان معه شكلاً بيضاوياً بينما يقع المذبح في أقصى الجهة الشرقية (لوحة رقم ٢) وعلى جانبي الوسط المسقوف للكنيسة رواقان من طابقين عرض كل منهما ٢٥ متراً خصص الطابق الأول منها للسيدات، أما الجدران فقد كسيت بألواح الرخام المستورد ذي اللون الأبيض والأزرق والأسود إلى جانب رخام ثيساليا والبوسفور المحلي، وكسيت الأرضيات بفسيفساء الرخام من مختلف الرسوم والألوان بينما كسيت القباب والقنوات بفسيفساء الزجاج الملون ذات خلفية ذهبية يمثل صور الملائكة والقديسين مرتبة جميعها وفق درجة أهميتها وإذا تطلعنا إلى المبنى من الخارج من الجهة الغربية نجده يعلو بالتدرج في تناسق مريح للعين إلى أن يصل البصر إلى القمة الكبرى التي تتوسط البناء (لوحة رقم ٣) أما إذا تطلعنا إليه من الجهة الشرقية (لوحة رقم ٤) وجدنا تنافراً بين الخطوط

المستقيمة الرأسية للأكتاف الكبيرة السائدة وبين الخطوط المقوسة لأسطح القباب والعقود.

غير أن تصميم المبنى بني أساساً على أنه (كون صغير) مقفل على نفسه تحكم عمارته الداخلية الفكرة الرمزية. لأن المعماري البيزنطي لم يكن يعبر المنظر الخارجي تلك الأهمية التي تعبرها العمارة الكلاسيكية الدينية كالمعابد الإغريقية التي كانت الطقوس والحفلات الدينية تقام خارجها الأمر الذي فرض العناية بالمظهر الخارجي دون الداخلي، وهو أيضاً يمثل أحد أهم مظاهر الاختلاف بين الشرق والغرب (شكل رقم ٥ - ٦).

■ العمارة البيزنطية بـرافينا:

رافينا في الأصل مدينة رومانية صغيرة ثم ازدهرت وأصبحت في عهد ازدهارها مركزاً للصراع الدائر بين الأطراف الثلاثة هي

- روما إبان اضمحلالها في الغرب
- بيزنطة الناهضة في الشرق
- زحف القوط الشرقيين المتلاحق في الشمال

في هذا الموقع أسس أباطرة الرومان ثم ملوك القوط ومن بعدهم ملوك بيزنطة مدينة عظيمة تكاد تكون من وحي الخيال، فأنثر فيها التقاء العناصر الرومانية والقوطية والبيزنطية ثماراً فنية رائعة.

فاكتسبت بحق اسم (المدينة السعيدة) بسبب الإنتاج الفني الغزير الذي أسفر عنه التزاوج بين الشرق والغرب، استطاع الإمبراطور جوستنيان أن يضمها إلى الفلك البيزنطي بفضل الكفاءة العسكرية لقائد بيلزاريوس (٤٥٠ م) والحكمة السياسية لكبير الأساقفة ماكسميان لذلك تعتبر (رافينا) أثراً بيزنطياً في الغرب.

حينما آلت رافينا إلى ممتلكات الإمبراطورية البيزنطية جوستنيان بتشييد العمائر البارزة في هذه المدينة التي تضم سكاناً من مختلف الجنسيات، لذلك اشتملت على

نماذج متنوعة من الأنماط المعمارية الهامة في ذلك العصر دينية أو دنيوية على السواء. كما جرى العرف على أن تشييد كل سفارة أجنبية وقتذاك إلى جوار مقر بعثتها الدبلوماسية مواكبة في تصميمها لإقامة شعائرها.

فكانت هناك كنائس تمارس طقوساً دينية متعددة وفق شعائر أنطاكية والإسكندرية والقسطنطينية بالإضافة إلى عشرات الكنائس الأخرى التي كانت تؤدي فيها الشعائر الغربية، ولو قدر لكافة هذه الكنائس البقاء إلى الآن لعدت رافينا بحق متحفاً كاملاً لنماذج حوض البحر المتوسط خلال القرنين الخامس والسادس غير أنها اندثرت جميعاً ما خلا القليل من أنقاض الأبنية الدنيوية.

■ كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة^(١):

تضم هذه الكنيسة رفات القديس (أبو ليناريس) ولذلك حملت اسمه (لوحة ٧) وجاء تصميم هذه الكنيسة على غرار كنائس البازيليكا المستطيلة الشكل في العصور المسيحية الأولى..

بحسب مخطط الطابق الأرضي (لوحة ٤٨) نرى أنها تتألف من دهليز على جانبيه صفين متماثلين من الأعمدة يتكون كل صف من اثني عشر عموداً، وعلى جانبي الأعمدة جناحان أو ممران أقل اتساعاً يحيطان بها وينتهي الدهليز بكنيسة نصف دائرية مسقوفة بنصف قبة (شكل ٨).

كان المتعبدون في المعابد الإغريقية يتجمعون حول المعبد في العراء وبينما يبقى التمثال العقائدي داخلياً وحيداً في الخلوة، ولهذا اختفت عناصر الزخرفة في هذه المعابد من الداخل لتظهر في الخارج بعكس الكنيسة المسيحية التي اتجهت معظم زخارفها إلى الداخل لأن المصلين كانوا يقيمون مراسم العبادة والصلاة في الداخل، ويقع مدخل الكنيسة كما هي العادة في الواجهة الغربية إذ كانت كنائس المسيحية

(١) سميت أبو ليناريس الجديدة لأن رفات القديس أبو ليناريس كانت في مدينة (كلاسي). ثم نقلت إلى هذه الكنيسة وأعيد تدشينها باسم كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة.

الأولى تتجه نحو الشرق، أما داخل الكنيسة فهو مثل نظائره من المباني الرومانية الدنيوية مكون من قاعة مستطيلة يبلغ طولها ضعف عرضها، وعلى جانبيها صفان من الأعمدة بامتداد طولها ويرتفع السقف المشيد من الخشب عن سقف الجناحين مما أتاح عمل صف من النوافذ العلوية على الجانبين للإضاءة والتهوية، وعلى غرار كنائس المسيحية الأولى تعطي كنيسة القديس (أبو ليناريس الجديدة) الانطباع بأنها ملاذ معزول عن العالم الخارجي، ولعل مرد ذلك أن المسيحيين الأوائل قد تعرضوا طويلاً للتعذيب والاضطهاد، فضلاً عن قيام العقيدة المسيحية على فكرة الطقوس السرية (mysteries) ولهذا لم تشتمل كنائسها على النوافذ المطلة على الخارج.

■ لوحات الفسيفساء في كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة:

بالإضافة إلى أهمية كنيسة (القديس أبو ليناريس الجديدة) من الناحية المعمارية تؤكد لوحات الفسيفساء الموجودة فيه مكانتها المرموقة بين أهم مباني العالم. وكان فن النحت قد تضاعف لبعض الشيء في عهد المسيحية الأولى صحيح أنه كانت الكنائس المبكرة تفضل التصوير الجدارية (الفريسك) لكن حين بدأ الدين الجديد يثبت مركزه ويكتسب المنزلة الرفيعة والثراء والغنى العريض، أخذ يسخر أعظم الفنانين شأنًا لتحقيق أغراضه حتى حلت لوحات الفسيفساء تدريجياً مكان التصوير الجدارية إذ كانت أنسب مادة وسيطة للتعبير عن الموضوعات التجريدية وفق ايقونوغرافية ذلك العصر.

وقد اتخذت لوحات الفسيفساء بكنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة أسلوبين:

- الأسلوب القديم المواكب لعهد القوط الشرقيين.

- الأسلوب الجديد تحت حكم البيزنطي.

ويقع تصميم هذه اللوحات في ثلاث طبقات أو مناطق فوق بعضها البعض. في المنطقة السفلى موكبان طويلان من القديسين الشهداء، وفي منطقة الفراغات الواقعة بين النوافذ فيها لوحات تصور أنبياء وقديسين مجهولين الشخصية، أما المنطقة العليا فتقع فوق النوافذ العليا وتصور لوحاتها سلسلة من المشاهد تمثل حياة المسيح

ومعجزاته في جانب كما تصور في الجانب الآخر آلام المسيح وقيامته، وما تزال لوحات الفسيفساء في المنطقتين العليا والوسطى سليمة حتى اليوم، ولكن لم يبق من لوحات المنطقة السفلى إلا جزء ضئيل (لوحة رقم ٩) وتصور مشاهد المنطقة العليا حياة المسيح وآلامه البشرية بأسلوب الفن المسيحي المبكر، وهي ببساطتها وتلقائية أسلوبها تختلف كل الاختلاف عن الرمزية الطاغية على تصاوير النماذج البيزنطية المتأخرة التي تركز على قدسية المسيح السماوية وزهده في الحياة الدنيا.

أما قرب المذبح فهناك مشهذان يمثلان كلاً من (عرس قانا) و(العشاء الأخير) (لوحة رقم ١٠) ويلفتنا حسن اختيار هذا الموضع الملئم كل الملئمة للموضوع المصور فكلا المشهدين يشير إلى شعائر القربان المقدس، حيث حقق المسيح أولى معجزاته في أحدهما بتحويل الماء إلى نبيذ، بينما حول في لوحة العشاء الرباني النبيذ إلى دمه الذي سوف ينزفه لخلاص البشرية وفداء لها، ونرى في هذه اللوحة حوارية مضطجعين وفق أسلوب المتبع في ولائم الرومان ويظهر المسيح في اللوحة فتياً دون لحية وبعينين زرقاوين وشعر أشقر بينما يصور في اللوحة التي تصور آلامه وعذباته البشرية في المنطقة العليا من (اللوحة رقم ٩) أكبر سناً وملتحياً كستنائي الشعر، ونجده في كلا الصورتين متميزاً بهالة يثوسطها صليب زينت أطرافه بالجواهر لتمييزه عن بقية الملائكة والحواريين من حوله

ومما يضيف عليه صفة الجلال الوقور عباءته الأرجوانية وظهور أتباعه في معييته على الدوام. وتروي هذه السلسلة من التصاوير الأحداث في جلاء، وبأسلوب درامي أخذ مما يرقى بها إلى مكانة بارزة في تاريخ الفن الغربي، ولا يجاريها في تلك المكانة إلا ما ظهر فيما بعد من منحوتات الطراز الرومانسكي ولوحات الفريسك التي صورها الفنان (جوتو).

وهناك لوحتان تصوران مدينتي (رافينا) و (كلاسي) على إفريز الفسيفساء العظيم على جانبي مدخل الكنيسة تبدو فيها الميناء بين منارتين وقد رست بها ثلاث سفن رومانية في (لوحة الثغر البحري) كما تظهر بعض الأبنية القديمة وراء سور المدينة (لوحة رقم ١١).

ولا ريب أن الفنان البيزنطي قد اختار لوحات الفسيفساء الزجاجية لأنها تناسب جو الكنيسة المغلق ذات الضوء الخافت لأنها قادرة على خلق جو فريد خاص بها يختلف كل الاختلاف عن وجود لوحات التصوير الجداري والزجاج المعشق اللون، لأن سحرها الغامض يبعث على إثارة الخيال فهي بما لها من قدرة على اقتناص أخفت شعاع من ضوء الشموع تستطيع أن تثقل الإحساس بالضوء المنبعث من داخل الكنيسة أكثر من النوافذ من خارجها.

وفي عصر كان الفكر يتطلع إلى ما وراء عالم الحقيقة كانت الفسيفساء هي الوسيط المثالي للإيماء برؤى عالم الغيب المينافيزيقية، وتوجيه الفكر نحو عالم الروحانيات غير الملموس، ومع أن أشغال الفسيفساء هي في حقيقتها فن تصويري إلا أن صلتها بالعمارة أشد من صلة النحت أو التصوير بالعمارة وعلى حين أن لوحات التصوير يمكن فصلها وتذوق جمالها على حده فإن لوحات الفسيفساء لا تتجلى إلا وهي ملتصقة بأرضية أو كسوة لجدار، ولما كان من المتعذر أن تنقل إلينا الصور الفوتوغرافية لوحات الفسيفساء أصبح من الأهمية بمكان مشاهدتها في مواقعها المعمارية الأصلية التي صممت لكي تظل ملتصقة بها.

لوحات الفصل السادس

(لوحة رقم ١) كنيسة آيا صوفيا باستنبول. أعمدة الرواق الجانبي يعلوها الطابق العلوي (الشرفة).

(لوحة رقم ٢) كنيسة آيا صوفيا. الحنية الشرقية وبها المحراب.



(لوحة رقم ٣) كنيسة آيا صوفيا. مسقط أفقي.

(لوحة رقم ٤) كنيسة آيا صوفيا. منظر خارجي الواجهة الغربية.



(لوحة رقم ٤) كنيسة آيا صوفيا. منظر خارجي الواجهة الشرقية.

(لوحة رقم ٥) آيا صوفيا أعلى قطاع عرضي أسفل. قطاع طولي.

(لوحة رقم ٦) كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة. رافينا.

(لوحة رقم ٧) كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة. رافينا. المجاز العريض الأوسط.



(لوحة رقم ٨) كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة. رافينا. مسقط أفقي.

(لوحة رقم ٩) كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة. رافينا. الجدار الأيسر.



(لوحة رقم ١٠) كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة. فسيفساء. العشاء الأخير.

(لوحة رقم ١١) كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة. فسيفساء. الثغر البحري لمدينة رافينا.

الفصل السابع

الفسيفساء في كنيسة (القديس فيتالي) برافينا

- هندسة كنيسة القديس فيتالي
- لوحة الفسيفساء للإمبراطور جوستنيان
- لوحة الفسيفساء للإمبراطورة تيودورا
- مقارنة بين اللوحتين السابقتين
- دراسة الثياب في اللوحتين
- أثر هندسة كنيسة القديس فيتالي في العمارة الأوربية
- أثر الحكم الإمبراطوري المتشدد في اللوحات الفسيفسائية والعمارة
- أثر الحكم الإمبراطوري في التقاليد الدينية
- أثر المسيحية على الفن البيزنطي
- أثر الطقوس الدينية (الليتورجيا)



الفسيفساء في كنيسة (القديس فيتالي) برافينا

بعد أن استولى على إيطاليا الإمبراطور جوستينيان ودخل قائده العسكري (بيلزاربوس) مدينة (رافينا) ظافراً عام (٥٤٠م)، وضع جوستينيان حجر الأساس لكنيسة القديس (فيتالي) برافينا، وقد استمر بناؤها سبع سنوات حتى غدت آية في الجمال، وروعة العمارة في زمانها، وكان تشييد كنيسة جديدة يعد وفق تقاليد الحكم السارية آنذاك الخطوة المنطقية الأولى، لتدعيم نفوذ أي حاكم جديد.

■ هندسة كنيسة القديس فيتالي:

كانت الواجهة الخارجية للكنيسة خالية من الزخارف (لوحة رقم ١)، ويشعر المرء من طبيعة تكويناتها المعمارية إتباعها لأصول البناء الروماني القديم، وإن نظرة خاطفة إلى مسقطها الأفقي (شكل رقم ٢) يتضح لنا أنها تضم كافة العناصر التي تضمها كنيسة البازيليكا مثل دهليز المدخل (Narthex) والرواقين الجانبيين، وقوس النصر المؤدي إلى المحراب الخ... وأما جرن (المعمودية) فقد كان موجوداً وسط المبنى وكان مثنى الأضلاع، وقد اقتبس شكله هذا من حوض الماء البارد في الحمامات الرومانية القديمة، وظل محافظاً على شكله في العهد المسيحي، ولما كان يحتل جرن المعمودية (المثنى) الشكل هذا، قلب المبنى، كان منطقياً أن يتخذ البناء المحيط به شكل المثنى (لوحة رقم ٣) وكانت تعلوه قبة مكنية بلوحات الفسيفساء وتضم لوحة تمثل تعميد المسيح على يدي القديس يوحنا المعمدان (لوحة رقم ٤ - ٥) حيث نرى حول منظر التعميد الحواريين الاثني عشر متجهين بموكبهم صوب عرش المسيح.

ومن أهم مميزات هذا البناء أن عناصره الإنسانية المختلفة ترتبط جميعها عن طريق القبة في وحدة إنشائية تلحظها العين في لمحة واحدة (لوحة رقم ٦).

■ لوحة الفسيفساء الإمبراطور جوستينيان:

على جانبي المذبح لوحتان من الفسيفساء تصوران الشخصيات البارزة برفائلا في مستهل الحكم البيزنطي يظهر في أحدها الإمبراطور (جوستينيان) وسط حاشيته (لوحات رقم ٧ - ٨ - ٩) بينما لم تظهر في اللوحة الأخرى (تيودورا) بكل أبهة الملك الباذخة (لوحة رقم ١٠ - ١١).

ويسرعي النظر أن هذه الصورة الرائعة للإمبراطور لم تكن كما جرت العادة (بورتريه) من الرخام، أو تمثالاً برونزياً يمثل ممتطياً صهوة جواده، وإنما لوحة هائلة من الفسيفساء التي تثبت أنها أفضل مادة وسيطة للتعبير عن روح ذلك العصر حيث جاء تصوير الإمبراطور رمزاً للوحدة بين السلطة الروحية للكنيسة من ناحية، وسلطة الدولة الدنيوية من ناحية أخرى.

وإلى جانب جوستينيان يتقدم موكب رجال الدين وعلى رأسهم رئيس الأساقفة مكسيميان، وهو الوحيد من بينهم الذي ينفرد بنقش اسمه على صورته، ويشير الصليب الذي يوشي الوشاح المنسدل على صدره إلى مدى سلطانه حبراً روحياً لرفائلا دون نزاع، وإلى الجانب الآخر من الإمبراطور نشهد حاشيته وحرس الشرف وقد شهبوا سيوفهم المرصعة، وتشير الطغراء على الترس علو مكانة الجند بوصفهم حماة العقيدة وكانت الطغراء تستخدم - كما جاء - للرمز إلى اسم المسيح، وتتألف من حرفين متشابهين هما (P-X) وتغدو الطغراء اشد رمزية عندما تتحد الحرفان بالصليب وعصا الراعي الرامزين إلى موت (المخلص) وإلى رسالته الرعوية، ويقف الإمبراطور مرتدياً أبهى ثياب الملك معتمراً تاجه الإمبراطوري، ولا يخامر من يتطلع إلى هذه اللوحة الشك لحظة واحدة في أنه يواجه شخصية ملكية غير عادية جديرة بما سجله في وصف شمائله وألقابه عند توقيعه على تصدير (موجز مدونة جوستينيان): (الإمبراطور قيصر فلافيوس جوستينيانوس الورع السعيد الشهيد الغازي الظافر قاهر الألمان والفرنجة والجرمان والآلانيين الرحل والوندال والأفارقة، ذو الجلالة الخالدة).

■ لوحة الفسيفساء للإمبراطورة تيودورا:

ونشهد على الجهة المقابلة صورة (الإمبراطورة تيودورا) وقد زُيّنت بمجوهراتها وأردت ثياب الإمبراطورة الأرجوانية البانخة وهي تتأهب لدخول الكنيسة من رواق المدخل. ولعل أصل الإمبراطورة المتواضع قد دفعها أن تتفوق على الإمبراطور بزيها^(١) ونرى كذلك موضوع تقديم الهدايا للمسيح مطرراً على طرف رداثها في صورة المجوس الثلاثة وهم أول من حمل الهدايا إلى المسيح عند مولده.

■ مقارنة بين اللوحتين السابقتين:

ولهايتين اللوحتين الجداريتين من الفسيفساء قيمة تاريخية وفنية كبرى تتفردان بها لأنهما على رأس اللوحات النادرة التي حفظها لنا الزمن، والتي سجلت عظمة مراسم البلاط البيزنطي الذي اندثرت معالمه، ويظهر فيهما الإمبراطور والإمبراطورة وكأنهما يشتركان في صلاة التقدمة بمناسبة حفل تدشين الكنيسة الذي أقيم عام (٥٤١م)، ولو أنهما في واقع الأمر لم يحضرا هذه المناسبة، وكانت هذه الاحتفالات والمواعب جزءاً من الطقوس الدينية البيزنطية العريقة حيث يظهر فيهما الإمبراطور والإمبراطورة يحملان العطايا، على حين يحمل الإمبراطور الإناء الذهبي الذي يحوي خبز العشاء الرباني ليضعه فوق المذبح. تقدم تيودورا كاس المناولة المحتوي على النبيذ والمقصود بطبيعة الحال الإشادة بسخائها الذي تحقق بواسطته بناء كنيسة القديس فيتالي، ولما كانت قواعد الفن البيزنطي الصارمة تقضي بأن تظهر جميع الرؤوس في مستوى واحد لذلك تميز رأسا جوستينيان و تيودورا بهاتين تطوقانهما لتشيران إلى سلطانهما المرموق وإلى مكانتهما شبه المقدسة الموروثة من أسلافهما أباطرة الرومان، ومن المفروض أنهما يسيران في موكب ديني، إلا أنهما صوّرا بالمواجهة وفقاً لأسلوب رسم الشخصيات الإمبراطورية وقتذاك وهي تتلقى التحية من رعاياها.

(١) قال عنها المؤرخ بروكوبيوس المعاصر لها حين وصفها بأنها كانت تلهم إوز الشيطان وهي تعمل في حلبة السيرك، ثم تلطم أغنام المسيح بعد أن تربعت فوق العرش.

■ دراسة الثياب في اللوحتين:

وفي هذه اللوحة تبدو بوضوح الثياب الباذخة للإمبراطور وضباطه وحرسه، كما تبدو حلي الإمبراطورة من جواهر وذهب، متألّكة وضّاءة، وجاءت المواد النفيسة المستخدمة في صنع اللوحة تتفق وجمال المشهد، إذ هي من مكعبات ذهبية وصدفية متألّقة وأحجار كريمة، هذا إلى أن اللوحتين تمثلان الأشخاص الهامة من جوستنتيان ونيودورا ومكسيميان، إلى غيرهم من أساقفة تملو وجوهم ابتسامات معسولة وفتياناً مخصيين ذوي وجنات مكتنزة ووصيفات حسناوات وكأنهم أقرب ما يكونون إلى الحقيقة. وما من شك في أن وقفة الأشخاص في صف متنسق فيها قدر من الرتبة كما أن الأضواء الثقيلة للأردية فيها ما يدل على الصرامة. فضلاً عن مكعبات الفسيفساء التي أضفت على الأشكال قدراً من التحوير^(١) غير أن سطوع الألوان وملامح الوجوه وروعة الثياب تخفي ما قد، يكون في اللوحتين من نقص، وتضيف أناقة الأزياء إلى فخامة المشهد ثراء آخر، وتكشف تصميماتها عن مدى روعة الأصول الشرقية التي اقتبست عنها اللوحتان، وتعد هاتان اللوحتان الفسيفسائيتان بحق أبداع ما خلفه لنا الفن البيزنطي الدنيوي خلال القرن السادس من انجازات خالدة.

■ أثر هندسة كنيسة القديس فيتالي في العمارة الأوربية:

تأثرت العمارة الأوربية الغربية بمبنى كنيسة القديس فيتالي خاصة بعد غزو (شرلمان) الذي بهرته الكنيسة حتى أنه لم يقنع بمحاكاة تصميمها عند بنائه مصلاه الإمبراطوري في مدينة (آخن) فحسب، بل نهب نصف رخامها الأصلي، إضافة إلى بعض زخارف الفسيفساء.

(١) التحوير: stylization أسلوب يستخدم في النحت والتصوير عند التعبير عن موضوع ما. فيطراً تغير معين لا يكون مطابقاً في شكله لمظهره الطبيعي، أي إخضاع الفنان رسمه للمحسنات الشكلية، وما يدور في خياله من أشكال وتكوينات منمقة دون تقيد بالواقع أو ارتباط بمواضعها في شكلها الأصلي.

والمواقع أن تضافر النسب المتناغمة لمبنى الكنيسة مع المؤثرات الباذخة التي تقدمها لوحات الفسيفساء وألواح الرخام المتعدد الألوان، والمنحوتات الزخرفية، تجعل من كنيسة القديس فيتالي بوصفها المقابل الغربي لكنيسة آيا صوفيا بالقسطنطينية، ذروة فن العمارة في الفترة ما بين العصر الكلاسيكي، والعصور الوسطى.

■ أثر الحكم الإمبراطوري المتشدد في اللوحات الفسيفسائية والعمارة:

يمكن القول أن فنون العصر البيزنطي قد نمت في أحضان الكنيسة، وتشربت فكرها وتقاليدها، لذلك أصبحت تعبر عن عقيدتها الدينية وما فيها من نزوع إلى التصوف. وكانت (رافينا) الإيطالية في القرن السادس مسرحاً لصراع بين قوتين، ملك القوط المشبع بالحضارة الرومانية الليبرالية العلمانية المستتيرة، وبين الإمبراطور البيزنطي الملتزم بالنظام الاستبدادي المتشدد، ولم يكد يمر قرن واحد حتى قضت الإمبراطورية البيزنطية على مملكة القوط عام ٥٤٠م.

وما لبث الإمبراطور جوستينيان الأول الذي حكم من عام (٥٢٧م حتى ٥٦٥م) أن أخذ يقلد سلطة الأباطرة الرومان القديمة، وأحاط نفسه بجو حالك من الجمود والتشدد حتى باتت كلمات مثل التطور والتجديد والتحديث توجه في بلاطه للووم أو للتأنيب.

وعندما أصبحت المسيحية الديانة الرسمية للدولة بسط الأباطرة باسمها سلطتهم على مفاصل الدولة، ومضى فلاسفة المسيحية الأوائل في ضوء ذلك يدعمون الموقف الرسمي، وتبنى علماء الدين التفسير المتشدد لأباء الكنيسة الأوائل خاصة لآيات (الكتاب المقدس) وتبنوا أيضاً الشواهد المتشددة التي دونها السلف من المسيحيين الأوائل، ومن الكتاب اليونانيين واللاتين القدامى. لكن هذا انعكس بشكل ايجابي على الفن، فانطلقت طاقات الإنسان البيزنطي الخلاقة إلى التعبير الفني والجمالي بعد أن أغلق هذا الجو السياسي الاستبدادي أمامه مختلف مجالات الإبداع الفكري، وبذلك لم

تعد تتوفر له الحرية في غير ميدان الفن، خاصة حين باتت الكنيسة والدولة خاضعتين للإمبراطور نفسه.

وازدهرت القدرات الخلاقية المبدعة على نحو فريد في انجاز تحفيتين معماريتين هما (كنيسة آيا صوفيا) بالقسطنطينية و(كنيسة القديس فيتالي) اللتين كان (المنهج التجريبي) هو أساس هندسة بنائهما، فضلاً عن جرأة حلول المشاكل المعمارية الزخرفية وتحررها فيهما، حيث يكاد تصميم كنيسة (سان فيتالي) المعماري والزخرفي أن يكون تجسيدا لمبدأ تركيز السلطة في مصدر واحد، فالنمط المركزي للكنيسة بتصميمه الخاضع لمتطلبات السلم التدريجي للمجتمع، يتخصص فيه أماكن للمصلين ينزل فيها الرجال عن النساء، كما يخصص فيه أيضاً مكاناً لرجال الدين، وآخر لجمهور المصلين، ومكاناً لعلية القوم، وآخر للعامة، هو خير ما يمثل مبدأ السلطة الإمبراطورية المطلقة.

■ أثر الحكم الإمبراطوري في التقاليد الدينية:

يعلو محور الكنيسة الرأسي القبة التي تصيب الإنسان البيزنطي بالذهول، إذ تذكره حينما يكون في حضرة السلطة العليا بضالة شأنه، وبمكانته المتواضعة في الكون، على حين كانت لوحات رسوم الأشخاص المهيبة بالمحارب (مفرد محراب) تجعله يلمس ويشعر أنه إلى جوار رجال الدين. ولم يسمح لغير الإمبراطور والإمبراطورة وأشراف القوم من أبناء الطبقة الراقية بالاقتراب من مذبح الرب، بل أنه لم يكن مسموحاً لهم تقديم العطايا إلى المذبح خلال موكب التصدق (تقدمة الصدقات) (offertory procession) لأن كلما هو مادي كان ملكاً للقيصر، لذلك فهو وحده صاحب الحق في العطاء وفي تقديم الهدايا والقرايين، ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل لم يكن يحق للمواطن البيزنطي أن يثلو الأناشيد الدينية لأنه كان ضمن امتيازات الإمبراطور إمداد الكنيسة بجوقة إنشاد (كورس) من خيرة الموسيقيين المدربين ينفردون وحدهم بالإنشاد، الأمر الذي ما زال سارياً حتى اليوم. كما لم يقتصر التقديس والتبجيل على

الله وحده بل امتد إلى ظله في الأرض وهو (الإمبراطور) ولم تترك لوحات الفسيفساء التي تصور الإمبراطور والإمبراطورة أي شك حول هذا.

وهكذا كانت تقرر سلطة الحاكم بسلطة الربوبية، وخاصة من خلال الطقوس المهيبة للحفلات الدينية ومواكب البلاط، وغدت مكانة المواطن البيزنطي في الحياة الدنيا والآخرة محددة تحديداً حاسماً بقدر ما يبدي من طاعة وخضوع للمثل الأعلى الموحد الذي يضم إمبراطورية مسيحية واحدة وإمبراطوراً واحداً، ومجموعة واحدة من الشرائع والأحكام.

■ أثر المسيحية على الفن البيزنطي:

أثرت المسيحية بمفهومها الجديد على الأشكال الفنية السابقة عليها، وبدأت هذه الأشكال تأخذ تفسيرات جديدة تتناسب مع العقيدة المسيحية، فأرنا الحمام الروماني قد استحال شيئاً فشيئاً إلى مبنى المعمودية المسيحية، وتطور تصميم البازيلكا العامة الرومانية، ليلاعم أغراض الكنيسة المسيحية. وباتت لوحات الفسيفساء التي كانت تستخدم لتغطية الأرضيات الهلنستية والرومانية وسيلة جدارية للتعبير المسيحي المصور، وصار الراعي في منحوتات العصر الكلاسيكي رمز (الراعي الصالح) أي (المسيح) وغدت أشكال الطيور والحيوانات الكلاسيكية رموزاً لمملكة الروح، المسيحية، وأصبحت الموسيقى انعكاساً للوحدة المقدسة بين الله والإنسان. كما صارت الآلة الموسيقية (الليرا) الكلاسيكية نظراً لامتداد أوتارها فوق إطار خشبي، رمزاً لجسد المسيح المصلوب، وذلك حسبما جاء بتفسير (القديس أوغسطين)، وإذا كان (أورفيوس)^(١) قد هبط إلى العالم السفلي متحدياً الموت على أنغام القيثارة (الليرا) نرى كثيراً ما كان

(١) أورفيوس: Orphee أشهر مغني اليونان وشعائرها الأسطوريين انعم عليه أبولو بهبات كثيرة منها قيثارة ذات الأوتار السبعة التي أضاف وترين آخرين لتصبح تسع بعدد خالاتها ربات الموسيقى. وعندما مات أورفيوس رفع زوس قيثارته لتصبح مجموعة نجمية في السماء. كما تقول الأسطورة.

المسيح يمثل وهو يعزف على (الليرا) ففي كنيسة (أبو ليناريس) الجديدة يقعد على عرش، ظهره على شكل القيثارة (الليرا). وتجاوزت الأشياء الروحانية، غير المرئية في أهميتها ما تراه العيون، وعلى حين كان إنسان العصر الكلاسيكي يتأمل العالم الخارجي موضوعياً، نرى المسيحي الأول يتأمل عالمه ذاتياً داخل نفسه، وكذلك بينما اعتمدت نظرية المعرفة الكلاسيكية على العلوم الطبيعية بوصفها أساساً لكل الفلسفات، غدت علوم الدين الرمزية هي النظرة الأساسية في الفلسفة المسيحية، وإذا كان المنطق قد تمتع بالسيادة المطلقة في الدراما اليونانية القديمة التي تحكم فيها العقلانية البحتة فمن الطبيعي بعد أن اشتعلت الدراما المسيحية بلهب الإيمان أن تبلغ ذروتها حين استبدلت بالمنطق ومناهجه وسائل حدسية وأفكار صوفية تعتمد على البصيرة والوجدان.

كما أدى تنكر العقيدة المسيحية للجسد والحواس، إلى تقديس الروح باعتبارها أسمى ما في الإنسان وارتفاع جوانبه، وأضفى الفن المسيحي الجديد معالم التجريد الصوفي على منجزاته وخفف من معالم الجسد وقلل من المغالاة في تبجيله، على نحو ما كان يجري في الفن الكلاسيكي.

وبصفة عامة يمكن القول: إن كل ما بدا من أوجه النقص والفجاجة في المنجزات الفنية البيزنطية بالقياس إلى المستوى الرفيع للتنقية الكلاسيكية، مرده إلى التوجيه الروحاني الجديد الذي جعل الفنانين لا يحاولون نقل صورة طبيعة للعالم الواقعي، وهذا ما أدى بالفنانين إلى قطع الصلة بالعالم الواقعي، كما امتدت إلى مجالات الأدب والموسيقى حتى اعتبر التعبير اللغوي أو التصويري الأنيق زيفاً وانحرافاً وثبياً.

لقد كانت هذه الفترة عصر انتقال من مسلمات ثقافية معنية إلى مسلمات ثقافية من نوع جديد، وبالرغم من ذلك كله فإن هذه الفنون كافة قد بقيت واكتسبت خلال الظروف حيوية جديدة مذهلة، وهو أمر يستدعي الانتباه حقاً.

■ أثر الطقوس الدينية (الليتورجيا)^(١):

كانت (الطقوس الدينية) (liturgy): هي الابتكار العظيم الذي تشكل للتعبير عن المفهوم الجديد لهذا العهد لذلك كانت طقوس القسطنطينية ورافينا وروما وغيرها من المراكز الحضارية هي التي شكلت إلى حد كبير التصميمات المعمارية وايقونوغرافية (مواضيع) لوحات النسيج وكذلك التكوينات النحتية والصيغ الموسيقية. وما لبثت نتاج قرون لأجيال لا حصر لها من الكتب والمعماريين والمزخرفين والموسيقيين أن خرج عن العالم (بالطقوس الدينية البيزنطية) التي هي عمل فني. وإذا نظرنا إليها بعيداً عن الارتباطات الدينية لوجدناها تتطوي على بصيرة عميقة مثيرة نحو أعماق رغبات الروح الإنسانية وأسمى أمنيتها لقد كانت موكباً شامخاً يسجل رمزياً سائر أحداث السنين الدينية من الاحتفال بعيد ميلاد المسيح إلى النواح والبكاء على، صلبه إلى الاحتفال بقيامته إلى غير ذلك.

(١) الليتورجيا = Liturgy: تعني حرفياً الطقوس الدينية ولكن لهذا المصطلح في الكنيسة معنيان:

الأول: كل ما تفرضه الكنيسة من طقوس العبادة الجماعية والفردية ما عدا الصلوات الشخصية التي يقوم بها المتعبد من تلقاء نفسه.

الثاني: القداس الذي يعتبر أهم الطقوس الدينية التي يشترك فيها الكاهن والمصلون.

لوحات الفصل السابع

(لوحة رقم ١) كنيسة سان فيتالي براقينا من الخارج وتبدو حنية المذبح بوضوح.

(لوحة رقم ٢) مسقط أفقي لكنيسة سان فيتالي براقينا .



(لوحة رقم ٣) رافينا المعمودية الأرثوذكسية. منظر داخلي. الربع الأول من القرن الخامس.



(لوحة رقم ٤) رافينا المعمودية الأريانية. لوحة تمثل تعميد المسيح على يدي يوحنا المعمدان. فسيفساء.

(لوحة رقم ٥) فسيفساء رافينا: لوحة المعمودية تمثل السيد المسيح يتعمد على يدي يوحنا المعمدان.



(لوحة رقم ٦) رافينا: كنيسة سان فيتالي من الداخل مع قبوة المنخل (الحنية).

(لوحة رقم ٧) رافينا: كنيسة القديس فيتالي، الإمبراطور جوستنيان وحاشيته فسيفساء.

(لوحة رقم ٨) الإمبراطور جوستنيان تفصيل من
لوحة الإمبراطور جوستنيان وحاشيته ٤٥٧ م
كنيسة سان فيتالي. رافينا.

(لوحة رقم ٩) رئيس الأساقفة مكسيميان. تفصيل من
لوحة الإمبراطور جوستنيان وحاشيته فسيفساء.
كنيسة سان فيتالي رافينا ٥٤٧ م.

(لوحة رقم ١٠) رافينا: كنيسة القديس فيتالي. الإمبراطورة تيودورا. وسط وصيقاتها. فسيفساء.



(لوحة رقم ١١) الإمبراطورة تيودورا تفصيل من لوحة تيودورا ووصيفاتها فسيفساء ٤٧ هـ
كنيسة سان فيتالي. رافينا.



الفصل الثامن

التصوير البيزنطي

الأيقونات

- الأيقونة المسيحية صناعتها ودلالاتها
- تصنيف الأيقونات
- تاريخ الأيقونات
- فن تصوير الأيقونات في روسيا
- الأيقونات في دير سانت كاترين
- أيقونة العروج إلى السماء
- التصوير الجداري والفسيفساء
- الفسيفساء والتصوير في (دير سانت كاترين) في سيناء
- لوحة فسيفساء التجلي الصرحية
- لوحة موسى أمام العليقة المتوقدة وهو يلقي الوصايا العشر فوق المذبح



التصوير البيزنطي

ظلت (أم المسيح) دائماً هي الموضوع الأثير لدى المصورين في كل من الكنيسة الشرقية والغربية، فراها مصورة هنا وهناك في سلسلة لا نهائية التنوعات فهي تارة (الأم الرؤوم) المحتضنة طفلها إلى صدرها (Elevse) (لوحة رقم ١)، وتارة (الأم المرضع) لطفلها (Galactotrophusa) وتارة حاملة الطفل المسيح على ذراعها وهو يشير بيده لبارك المؤمنين ويرشدهم إلى السبيل السوي الذي ينبغي عليهم إتباعه (Hodegitria).

الأيقونات

■ الأيقونة المسيحية صناعتها ودلالاتها:

الأيقونة (ICON)^(١) ومعناها الحرفي (صورة طبق الأصل) وهي كلمة تستخدمها الكنيسة الشرقية الأرثوذكسية للصور الدينية التي تعكس (تحاكي) شخصية مقدسة كالسيح أو العذراء أو أحد القديسين أو تمثل مشهداً دينياً كالإشارة أو مولد السيح أو صليبه، وهي لوح خشبي مستطيل يرسم على أحد سطحيها بأسلوب اصطلاح على تسميته بـ (النهج البيزنطي) (Maniera bizantina) ويمكن تتبع أصول تصوير الأيقونات في سوريا وفلسطين موطن العقيدة المسيحية، كما تعود جذور هذه التقنية إلى النقاليد الفنية للعصر الكلاسيكي اللاحق وإلى الصور الجدارية ورسوم الأشخاص والمومياءات المصرية القديمة (بورتريهات الفيوم) التي تعد فرعاً متميزاً يدين له تصوير الأيقونات بالكثير.

(١) الأيقونة (Icon) تعود في أصل اشتقاقها إلى كلمة (Echo) الصدى، المحاكاة، الشبيه... الخ ثم تطور معناها وأصبحت مصطلحاً يطلق على الصور التي تحاكي هيئة القديسين أو تعكس مشاهد دينية الخ...

كانت الأيقونات المبكرة ترسم بنفس تقنية تصوير الأشخاص على الموميאות المصرية، أي بطريقة الشمع الساخن الممزوج باللون (Encaustic) لكن مع مطالع القرن الثالث عشر رأينا أيقونات مكونة من مكعبات دقيقة من الحجر الملون والزجاج والمعدن ملتصقة بطبقة من الشمع تشكل لوحة فسيفسائية.

وقد انتشر تصوير الأيقونات في آسيا الصغرى، إلى أن استقر في موطنه الأثير بيزنطة العاصمة الكبرى للإمبراطورية الرومانية الشرقية، ففيها أشربت الأيقونات الكثير من روعة الفن البيزنطي الذي صور السماء منتجعا للأشخاص المقدسين. فلم يعد المسيح يصور في حاله البشري الجذاب، وبات يمثل في هيئة وجلال بوصفه (Pantocrator)^(١) المعلم والحكم الديان. فنراه وقد أمسك بيد كتابه، ورفع الأخرى مباركا على نحو ما نراه في أيقونة (المسيح ضابط الكل) (لوحة رقم ٢).

ويتميز هذا النمط من صورة المسيح بالشعر المفروق المنسدل على الكتف اليسرى، وبلحية مدورة قصيرة الشعر، وقد ظهرت هذه الصورة منقوشة على نقد جوستنيان (٦٨٥-٦٩٥) وقد انتقل تصوير الأيقونات بوصفه جزءاً لا يتجزأ من الفن البيزنطي إلى البلقان وروسيا وإيطاليا حيث ما تزال التقاليد البيزنطية العريقة تطالعنا في لوحات الفسيفساء الشامخة برافينا والبندقية وروما وباليرمو وسيفالو بصقلية.

ويعود إلى قدرة الشرق الفريدة الفضل في استمرارية وازدهار فن تصوير الأيقونات على مر القرون، إلى أن أصبح في النهاية أقوى تقليد فني معمر عرفته القارة الأوروبية، ولم يفتر (النهج البيزنطي) في أنحاء شاسعة من الإمبراطورية فحسب، بل عبر حقبة تاريخية طويلة، وقد ظلت (الأيقونة) هي الشكل الوحيد في (الفن البيزنطي) الذي ظل على ما هو عليه إلى يومنا هذا. فقد استمر مصورو الأيقونات يقدمون نفس الأشخاص بنفس الأسلوب مؤثرين المضي في الخضوع لقيود شرعتهم الفنية^(٢).

(١) Pantocrato: مصطلح مسيحي لصورة المسيح ويعني (حاكم الكون) ويصور بوجه كامل يحملُه النصف الأعلى من الجسد، ويمناه مرفوعة لتبارك وبيساره الكتاب المقدس.

(٢) قد يكون لحق بعض التغيير على فن تصوير الأيقونات نظراً لما أتى به عصر النهضة غير أن التقليد العريق ظل قائماً دون تغيير في روسيا حتى القرنين السابع والثامن عشر.

■ تصنيف الأيقونات:

تشتمل الأيقونات عادة على حروف، ومن أشكال هذه الحروف والأساليب الكتابية نستطيع أن نحدد ما إذا كانت الأيقونة قد صورت في آسيا الصغرى أو اليونان أو روسيا أو رومانيا أو بلاد العرب أو بلغاريا، وهو ما يعين على اكتشاف الأسلوب المميز لكل منطقة، فأيقونات البلقان على سبيل المثال تحمل الكثير من السمات الزخرفية التي تميز (فنون الريف) (الفن الريفي) على نحو ما نرى في أيقونة (الأم الرؤوم) الصربية (لوحة رقم ٣) كذلك (لوحة رقم ٣/١) حيث نرى بوضوح ثراء الزخارف النباتية على الثياب وفي الهالة التي تحيط برأس العذراء، وبالمقابل نجد أيقونات المدرسة الروسية بالغة الرقة والبراعة.

■ تاريخ الأيقونات:

أجمعت النصوص الأدبية أن أولى الأيقونات المصورة ظهرت متفرقة خلال القرن الرابع، ثم زاد عددها خلال القرن الخامس، إلى أن شهد القرن السادس، رسوخ عقيدة الأيقونات، أن دراسة هذه الأيقونات كشفت تخليها بعض الشيء عن أشكال (التراث الكلاسيكي) الذي كان السمة المميزة لأيقونات القرن السادس وذلك عندما تبنت طوال العصر البيزنطي (النزعة الطبيعية) التي تجلت في استخدام المنمنمات الزخرفية لكن دون أن نقضي تماماً على (التقاليد الكلاسيكية) وهكذا أمكن لأول مرة تحديد تواريخ هذه الأيقونات نظراً لارتباطها بفن تصوير المنمنمات، على أن تحديد مراكز إنتاج هذه الأيقونات ما يزال أمراً عسيراً يغلب عليه طابع الظن والتخمين. لأنه مع ازدهار الفن البيزنطي عامة وفن تصوير الأيقونات، غدت القسطنطينية هي الحكم الفني والثقافي المطلق، وأخذ إشعاعها يعم جميع الأقطار النائية من الإمبراطورية. حتى بات من العسير تحديد ما إذا كان العمل الفني وقتذاك قد تم في العاصمة أو في أحد المراكز الواقعة تحت تأثيرها، وليس من الصواب أن نتصور تميز إنتاج العاصمة وحدها بالجودة، فقد ظهرت في الأقاليم أعمال رفيعة المستوى على أيدي فنانين بارزين تدرّبوا في العاصمة.

■ فن تصوير الأيقونات في روسيا:

دفع التفاهت على اقتناء هذه الصور المقدسة في الكنائس والبيوت إلى إنشاء مدارس لتصوير الأيقونات في مواقع متعددة كان أكثرها أهمية في بيزنطة وكانت مدارس سالونيك وكريت وإيطاليا على اتصال وثيق بها، لكن بعد سقوط بيزنطة ١٤٥٣م في يد الأتراك العثمانيين جاء مصورو الأيقونات إلى الجزر اليونانية لمواصلة تقاليد حرفتهم النبيلة. غير أن حرمان هذه الحرفة من بيئتها الحضارية جعل من العسير عليها الاحتفاظ لمدة طويلة بنفس مستواها القديم، فلم تكد تنقضي بضعة أجيال حتى القرن الثامن عشر حتى هبط مستواها إلى مستوى (الفن الريفي). لكن في روسيا بقي فن تصوير الإيقونات محافظاً على مستواه الرفيع حتى القرن الثامن عشر، وغدت مركزاً هاماً للفن المسيحي الجديد^(١)، وكانت ثمة مراكز خاصة وهامة لتدريب المصوريين على صناعات الأيقونات في موسكو، ونوفجورود، وبوكوف مما أبقي روسيا أيامها موطناً نشيطاً لتصوير الأيقونات.

ومن بين الأيقونات الروسية التي احتذت النهج البيزنطي لوحة (الملاك ذو الشعر الذهبي) من القرن الثالث عشر والتي تعود إلى مدرسة نوفجورود حيث الرأس منحنية بعض الشيء والشعر مجدول في صفائر تتسدل على الكتفين ويضمها فوق الجبين خاتم ذو حجر كريم أحمر.

ويحتفظ متحف التاريخ بلينجراد بأيقونة فذة من القرن الرابع عشر تنسب إلى مدرسة نوفجورود تصور (القديس مار جرجس) يقضي على التنين (لوحة رقم ٤)^(٢)،

(١) غير أن هذه الحياة الفنية المزدهرة ما لبثت أن أجهضتها غزوات المغول في القرن الثالث عشر.

(٢) مار جرجس من قديسي القرن الثاني ويرمز إلى انتصار الحق على الظلم، وتتلخص قصته في أن تنينا متوحشاً كان يهدد سكان إحدى مدن ليديا في كابادوكيا، فكانوا يسترضونه لتقديم ضحايا آدمية من الفتيات يعدونها له في ثياب العرس إلى أن وقع الاختيار على أميرة كابادوكيا نفسها وتصادف مرور مار جرجس فوق جواده، فصرع التنين وقضى عليه.

ويسترعي انتباهنا انشاء جذع القديس ورأس الجواد، وهي بطبيعة الحال حركات رمزية غير واقعية. ولا يفوتنا أن نقدم من بين روائع القرن الرابع عشر أيقونة (عذراء نهر الدون) (دونسكايا) (لوحة رقم ٥) وكانت في الأصل بكاتدرائية البشارة في الكرملين بموسكو وهي الآن بمتحف تريتياكوف بموسكو، وهي لوحة يتجلى فيها الأثر (الانطباعي) على أن القرن الخامس عشر هو العصر الذي بلغ فيه تصوير الأيقونات في روسيا ذروته. وكان أعظم مصوريه (أندريه روبليف) الذي تميزت أعماله برقة فائقة أهم ما يمثلها (أيقونة الثالث المقدس) (لوحة رقم ٦) حيث نشهد الملائكة الثلاثة يحملون البشارة إلى إبراهيم بأن سارة ستجب له ابناً بعد أن بلغ من العمر عتياً. وقد اختصر الفنان القصة الواردة بسفر التكوين (الكتاب المقدس / العهد القديم) فيما هو جوهري ولم يشر إلى إبراهيم وسارة إلا ممن خلال بيتهما في زاوية الصورة وصور الملائكة الثلاثة في فراغ نوراني، وتمثل الأنبياء التي يغترفون منها كأس القربان، وتتجلى وحدة الطبيعة من تشابه السمات والثياب وتمايز الأشخاص باختلاف اتجاه رؤوسهم ومواضع أيديهم، وتعتبر هذه الأيقونة بالرمز واللون عن التعاليم اللاهوتية للكنيسة ومن الربع الأخير من القرن الخامس عشر حفظ لنا الزمن أيقونة أسرة جميلة تنسب إلى مدرسة المصور (ديونيسيوس) هي (إنزال المسيح من فوق الصليب) (لوحة رقم ٧) ويتجلى أسلوب هذه المدرسة في استخدام اللون الأحمر والخطوط الحلزونية التي تشكل الأجساد الممطوطة برشاقة ومرونة تبلغ هدفها المميز والموحي بالموضوع المصور، ومن تحت اللافتة وعارضة الصليب الأفقيين، تنثني الأجساد وتلتوي في حركة بطيئة وكأنها تقلصات الألم. ولمدرسة (نوفجورود) أيقونة فريدة تمثل (مراحل القتال بين مدينتي نوفجورود وسوزدال) (لوحة رقم ٨) وكان المصورون في هذه المدارس الروسية حرفيين مهرة ينتظمون في نقابات أو طوائف وكانت هذه المدارس في أغلب الأحوال جزءاً من أحد الأديرة الكبرى التي ترعى الفن الديني، وكان هناك رهبان يعملون أيضاً في هذه المدارس.

■ الأيقونات في دير سانت كاترين:

في عام ١٩٣٩م تم اكتشاف حوالي مائتي أيقونة في دير (سانت كاترين) في سيناء، يعود تاريخها إلى الفترة الواقعة بين القرن السادس والقرن الخامس عشر وكلها في حالة سليمة وأصلية، ولم يلحقها أي ترميم، ويرجح العلماء أنها قد وفدت من أقاليم كانت خاضعة وقتذاك (للدولة الإسلامية) والثابت أن الفتح العربي في القرن السابع لم يعرقل وصول الأيقونات إلى مصر وسورية وفلسطين، أو يحول دون إنتاجها، ولكنه على ما يبدو أوقف تدفقها من القسطنطينية.

■ أيقونة العروج إلى السماء:

أشهر الأيقونات التي اكتشفت في دير سانت كاترين أيقونة فريدة في طابعها اسمها (أيقونة العروج إلى السماء) (لوحة رقم ٩) وكان ملحقاً بها بحث كتبه (يوحنا يليماكوس) الراهب بدير سانت كاترين (من القرن السادس) تناول فيه كيف يجب أن تكون أخلاق الرهبان من التزام الفضائل والبعد عن الرذائل. ويقع هذا البحث في ثلاثين فصلاً ترمز إلى ثلاثين درجة من درجات سلم العروج التي ينبغي على الراهب أن يرقاها للوصول إلى الفردوس، وما أكثر ما نرى صفوة المخطوطات المسيحية تصور رهباناً يحاولون الصعود على سلم، فإذا بعضهم يتهافت واقعاً ولا يستطيع الصعود. وهذه الأيقونة التي نحن بصدد الحديث عنها قد استمدت عناصرها من مثل هذه المخطوطات. نرى في هذه الأيقونة الشياطين وهم يحاولون جاهدين عرقلة الرهبان، وعندما يسقطوا أو يهواووا تستقبلهم فوهة الجحيم وتلتهمهم، وفي أعلى الأيقونة نرى المسيح يرحب بالراهب الذي استطاع أن يتخطى هذه الشراك، وكان هذا الراهب (يوحنا كليماكوس) الذي كتب هذا البحث، ومن خلف هذا الراهب الذي نجا من الوقوع في أفخاخ الشياطين، يوجد أسقف، صورته أكبر من صور بقية الرهبان يلبس لوناً أبيض ويبدو أما أنه أسقف بدير سانت كاترين وقت رسم هذه الأيقونة، أو هو الذي انفق على هذه الأيقونة وأهداها، ونرى الملائكة تقف لتستقبل الرهبان التواقين إلى بلوغ

الفردوس، ولا نملك أي دليل لمن رسم هذه الأيقونة، لكن وجود الأسقف انطونيوس في هذه الأيقونة قد يحملنا على القول: بأنها رسمت بدير سانت كاترين على يد راهب وافد من العاصمة، وهذه الأيقونة تلفتنا فنياً للجرأة التي اتصف بها مصورها عندما أبرز لنا بوضوح صعود الرهبان وسقوط بعضهم في الجحيم ومن حولهم الشياطين مما جعل الأيقونة تثير الاهتمام.

التصوير الجداري والفسيفساء:

■ الفسيفساء والتصوير في (دير سانت كاترين) في سيناء:

ترجع أهمية (دير سانت كاترين) في سيناء إلى عمره الطويل، وقد شيد من حجر الغرانيت خلال القرن السادس بأمر الإمبراطور (جوستنيان الأول) ليأوي الرهبان الذين تجمعوا في الموقع الذي تجلى فيه الله لموسى عند سفح الجبل بوادي (طوى المقدس) وإلى يومنا هذا يعيش الرهبان داخل أسوار الدير الحصينة، والكنسية التي ما تزال كما كانت عليه وقت بنائها مزينة بلوحات فسيفساء (التجلي الصرحية) و(موسى أمام العليقة وهو يتلقى الوصايا العشر فوق المذبح) وبالرسوم الجدارية التي تصور (فداء إسحاق) يمين ويسار الهيكل فضلاً عن مجموعة لا حصر لها من الزخارف البيزنطية، وحين صدر القرار الإمبراطوري في عام ٧٢٦م بتحريم الصور المقدسة داخل حدود الإمبراطورية البيزنطية، أتى محطمو الصور على كافة الأيقونات ولوحات الفسيفساء الدينية في القسطنطينية بحيث لم يبق منها ولم يسلم من لوحات الفسيفساء إلا ما كان بعيداً عن العاصمة، أو وراء حدود الإمبراطورية حيث لا يسري مفعول القرار الإمبراطوري وخاصة في الأقاليم التي كانت وقت التحريم خاضعة للنفوذ الإسلامي، ويعود الفضل في بقاء نماذج من لوحات الفسيفساء الرائعة في حالة سليمة إلى التسامح الديني للدولة الإسلامية، إذ ما تزال لوحات بازيليكيا (دير سانت كاترين) على ما كانت عليه سليمة دون تخريب أو تشويه.

■ لوحة فسيفساء التجلي الصرحية:

تستأثر بانتباه المشاهد لوحة فسيفساء التجلي الصرحية (لوحة رقم ١٠ - ١١) حيث يقف المسيح في محور اللوحة داخل هالة، وتسري الإشعاعات الفضية من الهالة خلال جسدي موسى وإلياس اللذين يكتنفان المسيح والحواريين الثلاثة بطرس ويوحنا ويعقوب، فيتغير لون ثيابهم في البقعة التي تخرقها وتشارك الأشخاص الخمسة في الوقوف على مستوى واحد محيطين بالهالة في إيقاع متناغم يضيف توازناً رصيناً على التكوين الفني كله، فنرى موسى إلى اليمين وإلياس إلى اليسار وكلاهما يرفع يداً دلالة على الكلام وتبأين وقفتهما الصارمة مع وضعية يوحنا ويعقوب الراكعة المتماثلة ووضعية بطرس الراكدة وهم مثقلون بالنوم، إنما هم يستيقظون ليرؤوا مجد الرب^(١).

وواضح أن هذه اللوحة قد نفذها أحد كبار الفنانين بحق وبراعة، إذ صور الحادث على أنه رؤيا باطنه لا على أنه ظاهرة مادية مثلما جرى عليه الحال في الفن البيزنطي فيما بعد، حيث يعمي ضوء جبل طابور^(٢) الحواريين فيحاولون حماية عيونهم من بريق الضوء ويعرب يوحنا ويعقوب عن دهشتهم بأذرعهما الممدودة (لوحة رقم ١٢ - ١٣) على حين يحول بطرس نظره صوب المسيح المتجلي دون أدنى علامة على الخوف أو الانفعال (لوحة رقم ١٤ - ١٥) ودون أن يغير وضعية سند رأسه على كفيه، كما تتجلى حساسية الفنان الشفافة في التميز بين المسيح والنبیین والحواريين من حيث الواقع الملموس، وتجلت مهارة الفنان كذلك في تشخيص الوجوه، فوجه المسيح أشد الوجوه تجرداً وتحرراً من الحركة والانفعال بالشكل الهندسي المنتظم لعينه ولحاجبيه المقوسين وأنفه ولحيته، فتتسامى بذلك عن أي صفة إنسانية، وعلى حين يتطلع موسى في سكونه وهدوء (لوحة رقم ١٦) يتطلع إلياس بوجه يفور بانفعال عميق، وهكذا يصل الفن إلى قمة التعبير عن التوازن الوجداني لما ينطوي عليه تكوينه الفني من اتساق وتناغم.

(١) إشارة إلى ما جاء في إنجيل لوقا، والإصحاح التاسع (آيات ٢٨ - ٣٧).

(٢) جبل الطابور بفلسطين حيث يكرم المسيحيون ذكرى المسيح.

■ لوحة موسى أمام العليقة المتوقدة وهو يلقي الوصايا العشر فوق المذبح:

يضم الجدار الشرقي للكنيسة مشهدين لموسى، نراه في إحدهما يخلع نعليه أمام (العليقة المتوقدة) متطلعاً إلى يد الله الأمرة التي تظهر من أحد أركان السماء (لوحة رقم ١٧) وتوحى الصخرة المرتفعة وراء موسى بأن الفنان كان متأثراً بالطبيعة الحية المحيطة به، أي جبال سيناء الغرانيئية، وهو نفس الأمر الذي نلاحظه في لوحة (تلقي موسى الوصايا العشر) على شكل لفافة من رق الغزال حيث يبدو واقفاً في ممر ضيق بأحد الجبال تنتشر فيه الصخور المسننة (لوحة رقم ١٨) ولا يخامرنا شك في أن المساحة الكبيرة التي تضمها لوحات كنيسة دير سانت كاترين اقتضت جهد فريق ضخم من فناني القسفساء.

لوحات الفصل الثامن

(لوحة رقم ١) إيليوزا، العذراء الأم الرؤوم محتضنة
(لوحة رقم ٢) المسيح ضابط الكل (بانتوكراتور) النصف
طفلها إلى صدرها للفنان روبينيف. موسكو. الأول من القرن السادس. دير سانت كاترين بسيناء.

(لوحة رقم ٣) أيقونة الأم الرؤوم. الصربية. أيقونة
(لوحة رقم ١/٣) أيقونة المسيح رب المجد، ميناء مرصعة
تحمل السمات الزخرفية للفن الريفي. بالذهب مستهل القرن ١٢. كنيسة القديس مرقس بالبندقية.

(لوحة رقم ٤) أيقونة القديس مار جرجس بصرع التنين. مدرسة نوفجورد. القرن ١٤. متحف التاريخ بلنجراد. الفنان اليوناني نيو فانيس. متحف تريتياكوف بموسكو. (لوحة رقم ٥) أيقونة عزراء نهر الدون (دونسكايا) من تصوير

(لوحة رقم ٦) أيقونة الثلاث المقدس. تصوير أندريه روبليف. تصوير على الخشب مطلع القرن ١٥ متحف تريتياكوف بموسكو. (لوحة رقم ٧) أيقونة إنزال المسيح من فوق الصليب. مدرسة ديونيسيوس تصوير على الخشب. الربع الأخير من القرن ١٥.

(لوحة رقم ٨) أيقونة القتال بين نوحجورد وسوزدال تصوير على الخشب مدرسة نوحجورد القرن ١٥ .
(لوحة رقم ٩) أيقونة العروج إلى السماء مبحث القديس يوحنا كليماكوس رسمت بدير سانت كاترين .

(لوحة رقم ١٠) دير سانت كاترين لوحة تجل المسيح. فسيفساء.



(لوحة رقم ١١) دير سانت كاترين. تفصيل من لوحة تجلي المسيح. فسيفساء.

(لوحة رقم ١٢) يوحنا. دير سانت كاترين. فسيفساء.



(لوحة رقم ١٤)
بطرس، دیر سانت کاترین، فسیفساء

(لوحة رقم ١٣)
یعقوب، دیر سانت کاترین، فسیفساء



(لوحة رقم ١٥) دير سانت كاترين بطرس، قميفساء
تفصيل من لوحة رقم ١٤.
(لوحة رقم ١٦) موسى، دير سانت كاترين، قميفساء.

(لوحة رقم ١٧) موسى يخلق نعليه، دير سانت كاترين. (لوحة رقم ١٨) موسى يسلم الوصايا العشر، دير سانت كاترين.



الفصل التاسع العصر الذهبي الثاني

- الفنون البيزنطية من القرن التاسع حتى القرن الثاني عشر
- عهد آل كومنينوس
- غزو الفرنجة
- عصر الإحياء في ظل آل باليولوجوس ونهاية الإمبراطورية البيزنطية



العصر الذهبي الثاني

■ الفنون البيزنطية من القرن التاسع حتى القرن الثاني عشر:

فقدت بيزنطة خلال القرن الحادي عشر بعض أراضيها، إلا أن هذا لم يمس سلطانها الحضاري حيث نرى أسقف (مونت كاسينو) في إيطاليا يستجلب فنانيين من بيزنطة لزخرفة كنيسة دير، كما أنه عهد مع غيره من أهالي مدن إيطالية أخرى مثل (أماشي) إلى فناني القسطنطينية لصب الأبواب البرونزية لكنائسهم.

وعلى الرغم من مقاومة روما للفن البيزنطي بقيت له سطوته ولا سيما في مجال اللوحات الفسيفسائية في (رافينا) التي ظلت عاصمة للحكام البيزنطيين في إيطاليا منذ عام (٥٦٨م-٧٥٢م)، كذلك امتدت سطوتهم إلى البندقية بعد أن غدت أهم مركز تجاري بين الشرق والغرب، وخير مثال لهذه السطوة ما نراه من لوحات فسيفسائية في كنيسة القديس مرقس، وفي جزيرة صقلية حيث كانت كنائس الرومان مزخرفة بلوحات فسيفسائية من صنع فناني بيزنطة أو من إحيائهم كذلك كان لبيزنطة أثرها في البلقان وبلغاريا، وعندما اعتنق الروس المسيحية في عهد (فلاديمير) باتوا أيضاً في دائرة التأثير البيزنطي لكن بيزنطة ما لبثت أن تعرضت لأزمة دينية حادة إثر المعارك التي احتدمت بتأثير حركة (تحطيم الأيقونات) التي استمرت مائة عام فانتشرت الفوضى في العاصمة والأقاليم، لكن النصر النهائي كان لجانب مؤيدي (الأيقونات) وكان ذلك عام (٨٦١ م)، وأخذ التصوير الديني يعود أدراجه إلى الكنائس بعد أن كان محرماً، فكان له أكبر الأثر في مسيرة الفن الديني، وقد وجه الفنانون الذين أوكل إليهم تحديد زخارف الكنائس جهودهم لرسم لوحات الفسيفساء والصور الجدارية على القباب والحنيات والجدران وكانت هذه اللوحات والصور في بيزنطة والأقاليم الواقعة تحت نفوذها تجسد تعبيراً صادقاً عن العقيدة، وكان اختيارها وانتقاء مواقعها تفسيراً تصويرياً للشعائر الدينية وما ترمز إليه الطقوس، كما كان ينبغي أن تتوقف مع رمزية

التشكيل المعمارية للكنيسة، لكن بعد انتهاء حقبة تحريم الصور ظل الفن الديني الجديد يستقي حوافزه من البلاط الإمبراطوري فمثلاً الإمبراطورة أيرينه (٧٩٧م-٨٠٢م) والإمبراطورة تيودورا (٨٤٢م-٨٥٦م) هما اللتان جمعتا المجمع الكنسي المسكوني لإلغاء قرارات التحريم، وليس البطريرك الذي هو رأس الكنيسة، وكذلك نرى على مدخل كنيسة (آيا صوفيا) كبرى كنائس الإمبراطورية صورة الإمبراطور ليون السادس ساجداً يتضرع أمام المسيح (صورة رقم ١)، وهي ممّا ابتدعه الإمبراطور هيلاجابالوس (٢١٨-٢٢٠م) ثم غدت تقليداً واجباً منذ عهد ديو قلسيان (٢٨٦-٣٠٥م) وكان هذا الإمبراطور قد اقتبس الكثير عن بروتوكول البلاط الفارسي الذي تعود إليه نشأة حركة (البروسكينيسيس) وهكذا نرى الإمبراطور يؤدي هذه الحركة أمام المسيح الجالس على عرشه (صورة رقم ٢) ومع إقرار جوستينيان الثاني أنه خادم المسيح إلا أنه كان يصور دائماً (واقفاً) أمام صورة المسيح وليس راعياً كما في حركة البروسكينيسيس، وهكذا لم تفقد الهيبة الإمبراطورية جلالها بخسوعها أمام المسيح الرب، كما يعتقدون، بل أصبح الإمبراطور هو حلقة الاتصال بين الله والإمبراطورية، ولكن مع الاتجاه الجديد للصور الإمبراطورية تجدد التطور الإبداعي للفن الديني في القسطنطينية لأنه أصبح يتبع برامج وقواعد ايقونوغرافية وجمالية تهيمن عليها وتجزئها السلطات الدينية، ثم يفرضها الإمبراطور.

وكان (المجمع المقدس) عام (٧٨٧م) قد فرض رقابة صارمة على شكل الفن الديني ومضمونه لكن خلال القرن التاسع وما بعد، حملت المنجزات الفنية في ظل (الأسرة المقدونية) كل دلائل (الإحياء الفني) (Renovation) من ناحية، ومن ناحية أخرى قدمت طرازاً جديداً معبراً عن اتجاه (شكلي) جديد على الرغم من استيعاب هذا الشكل للفن الكلاسيكي، والفن البيزنطي، ونلمس هذا الإحياء الفني في اتجاهين، أولهما كانت بالعودة إلى المنجزات الفنية السابقة لفترة التحريم، وثانيهما تعلقه الشديد بالمنجزات الكلاسيكية، ويتجلى الاتجاه الأول في لوحة الفسيفساء الموجودة فوق المدخل الإمبراطوري لكنيسة (آيا صوفيا) (لوحة رقم ٢) حيث يرجع شكل لحية المسيح الكثيفة وشعره الطويل المسترسل إلى الصور الفنية الموجودة فوق النقود التي

صنعها الإمبراطور جوستينيان الثاني، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى هناك لوحة تمثل (رؤيا حزقيال في وادي العظام البالية) أعدت خصيصاً للإمبراطور باصيل الأول، أحد أباطرة الأسرة المقدسة (٨٨٠-٨٨٦م) تمثل الطراز الكلاسيكي حيث نرى الثياب ملتصقة بالأجساد مما يبرز قيمتها التشكيلية (لوحة رقم ٣) ولقد كانت اتجاهات فنية متعددة يستعصي حضورها في أنحاء الإمبراطورية بل أن القسطنطينية نفسها كانت تموج بتيارات فنية مختلفة وتجلى هذا التنوع والاختلاط بعد انتهاء حقبة تحطيم الصور مباشرة وبصفة خاصة عندما استخدمت نماذج من طرز مختلفة وطارئة من بلدان شتى سلّمت التصوير فيها من أيدي البطش والتحطيم، أما لوحات القسيساء التي كانت تزين بها القصور والكنائس فلقد كان للموضوعات الدنيوية مكانة مرموقة فيها حين نراها تمثل نماذج من النبات والحيوان ومشاهد من الحياة اليومية أو مناظر الصيد والعاب السيرك، وهي جميعها صورة من نماذج الفن الوثني التي شاعت وقتذاك، وكانت قد اختفت من بيزنطة، ثم كان بعد هذا أن تطور فن التصوير ضمن المخطوطات حيث نراها تتضمن تكوينات فنية للمناظر الطبيعية الأخاذة والوليدة من الفن الهالينستي، وكذلك من وضعيات منحوتات الفلاسفة والشعراء، حيث نرى هذه الوضعيات تستخدم في تصوير الأنبياء والرسل، وكانت هذه الأعمال جميعاً ترسم على خلفية ذهبية، كما أن تألق ألوانها لا يقل بحال عن تألق طلاء الإطار الذي بلغ هو، وفن الصياغة حينذاك، مرتبة الكمال.

كذلك أخذت الكتب المقدسة وكتب الشعائر والمواعظ وغيرها من الكتب التعليمية تذخر بالصور الإيضاحية الرائعة كما زينت مخطوطات الحكام والنبلاء ورؤساء الأديرة بصورهم (بورتريةاتهم) فجاءت هذه المخطوطات بدون صور أو تزيين غير صور هؤلاء على نحو ما نشاهد في مخطوطه (عظات القديس يوحنا فم الذهبي) والتي ترجع إلى ١٠٧٨م وكانت قد نسخت للإمبراطور (نقفور الثالث بوتانياتيس)، وتضم جملة من الصور لا نرى فيها غير صور هذا الإمبراطور كما في هذه الصورة (لوحة رقم ٤) حيث يقف نقفور الثالث موحد الإمبراطورية في نهاية القرن الحادي عشر بين القديس يوحنا فم الذهبي وميكائيل كبير الملائكة في بور تزيه

يفيض بجمال الفن البيزنطي حيث يضيف بذخ الثياب والألوان الناصعة مع الخلفية الذهبية على اللوحة تألقاً وجمالاً.

■ عهد آل كومنينوس:

حدثت في عهد (آل كومنينوس) (١٠٨١-١١٨٥م) حركة إحياء فنية دامت على امتداد العصر البيزنطي، وقد تجلت الملامح الرئيسية لهذا الإحياء في زخارف الفسيفساء والمخطوطات المصورة، ومن بينها مخطوطة (جنة عدن) وفيها انهار أربعة تندفق من قرن حلزون يحمله أحد الجان، وهو الأمر الذي ينطوي على ابتعاد شديد عن التصوير للجنة المعهود في (لوحات الفسيفساء) خلال القرنين الخامس والسادس، وفي هذا العهد أيضاً (عهد الإحياء) عم الطراز الإمبراطوري الأمصار والأقاليم، وقد تبين هذا في لوحات الفسيفساء الرائعة لكنيسة (دافني ١١٠٠م) (Daphne)، وما من شك في أن الأسلوب المتبع في كنيسة دافني، وهي مبنى إمبراطوري أقيم خلال القرن الحادي عشر، كان يمثل فن العاصمة وتعزى شهرته لما يحتوي من زخارف، لا سيما لوحات الفسيفساء التي لا تزال باقية حتى اليوم.

وكذلك لوحات كنيسة (نياموني) حيث نلتبس في لوحة (آدم وحواء) روح الفتان في إشاعة الألوان الصارخة (صورة رقم ٦). لكن ما لبث فن الفسيفساء الرفيع الذي تمثل لنا في كنيسة (دافني) أن اندثر مع بزوغ القرن الثاني عشر، واستخدمت بدلاً عنه الصور الجدارية (الفريسك) التي كانت أقل نفقة من لوحات الفسيفساء، وكان لهذا أثره في ملئ الجدران بأكملها بالتصاوير المقتبسة من روح الإنجيل، والتي أخذت تنتشر انتشاراً واسعاً إضافة إلى مشاهد أخرى ذات طابع ديني، وقد تجلّى هذا الأسلوب الجديد في الكنيسة المقدونية بمدينة (نيريز) بيوغوسلافيا السابقة، والتي شيدها عام ١١٦٤م أحد أفراد أسرة كومنينوس، أما في القسطنطينية نفسها فإن النماذج التي حفظها الزمن للوحات الفسيفساء كانت بالزوايا الجنوبية في كنيسة آيا صوفيا حيث نرى يوحنا الثاني كومنينوس والإمبراطورة إيرينا واقفين إلى جانبي العذراء وهي تحمل المسيح الطفل (صورة رقم ٧).

■ غزو الفرنجة:

اقتحمت الجيوش الصليبية الغازية القسطنطينية وهي في طريقها لاحتلال فلسطين وبيت المقدس، وكان ذلك في الثاني عشر من نيسان عام (١٢٠٤م) فنهبوا القسطنطينية وجردوها من كل أثر خالد صنعه فنانونها خلال أربعين عاماً، وبقوا فيها ثلاثة أيام ثم احرقوها. كانت منجزاتها الفنية من أروع ما في الوجود حينذاك، كان الذهب الخالص والأحجار الكريمة تغطي جدران الكنائس وأعمدة القصور والموائد وعروش الأباطرة ففقدت مسحتها الجمالية التي أسبغها عليها الإمبراطور قسطنطين ثم من بعده ثيودوسيوس وجوستنيان وثيوفيلوس وأباطرة الأسر المقدونية وأسرة كومينيوس، وتحولت كنيسة (آيا صوفيا) التي كانت أشبه بالفردوس الأرضي إلى حظيرة مهجورة للدواب.

وقد أبدع الفنان (أوجين ديلاكروا) في القرن التاسع عشر لوحة رومانسية مصورة تمثل نهب الحملة الصليبية الرابعة للقسطنطينية (١٢٠٤م) فنرى في وسط اللوحة (صورة رقم ٨) (بلدوين) من الفلاندريين، وكان قائد الفرقة الفرنسية في الجيش الصليبي، وقد كتب أحد البيزنطيين من سكان القسطنطينية يقول: (لقد كان المسلمون أشد رافة بنا من هؤلاء الفرنسيين الذين تتحلى صدورهم بالصلبان).

وبسبب ذلك اتجه فنانون القسطنطينية إلى دير القديس ميخائيل في مدينة (كييف) للعمل تحت إشراف الفنانين الروس كما هاجر آخرون إلى صقلية بين عامي (١١٣٤-١١٥٣م)، وكان لهم أثر كبير في الزخارف النيسبائية الموجودة في هيكل سيفالو ١١٤٨م وكنيسة كابيلا في بالرمو (١١٤٣-١١٥٤م). لكن ما لبث الإمبراطور (نيقيا) أن استولى عام ١٢٦١م على معظم الإمبراطورية اللاتينية المتهاوية، وعادت الإمبراطورية البيزنطية إلى الوجود من جديد تحت حكم (آل باليولوجوس).

■ عصر الإحياء في ظل آل باليولوجوس ونهاية الإمبراطورية البيزنطية:

في ١٥ آب اعتلى ميخائيل باليولوجوس (١٣٦١-١٢٨٣م) عرش الإمبراطورية البيزنطية بعد أن اخترق موكب القسطنطينية تتقدمه أيقونة العذراء باتجاه

كنيسة (آيا صوفيا) وجعل مقراً لإقامته قصر (بلاشيرينه) فأعاد ترميمه بعد أن كان قد خربه بلدوين الصليبي (١٢٢٨-١٢٦١م) وكذلك رُفِّمَ الإيقونات المقدسة في كنيسة آيا صوفيا. وعلى الرغم من أن الإمبراطورية البيزنطية في عهد أسرة باليولوجوس قد تضاعلت بعد أن استهلكها النزاعات السياسية والتهديدات الخارجية الخطيرة من شتى الاتجاهات * لكنها استمرت قادرة على إنتاج روائع خالدة في الميدانين الثقافي والفني، فظلت دراسة الكلاسيكيات بين العلماء على أشدها، كما مهدت الكتابات العلمية وأبحاث فقه اللغة الطريق أمام (الحركة الإنسانية) التي ظهرت مع إشراق عصر النهضة الإيطالية، كذلك كان التطور الفني لا يقل أهمية عن الميدان الثقافي فلقد حفظ لنا الزمن نماذج رائعة اجتمعت لحسن الحظ في القسطنطينية وسالونيكاً بدلاً من أن تتبعثر هنا وهناك، وأن دراسة الصور الإنجيلية تبين أن تطوراً الحق بهذه المجموعة ابتداء من القرن الثاني عشر، وحلت موضوعات جديدة بدل القديمة، فأخذ المصورون يصورون حياة المسيح في تفصيل شديد كما وردت بالأنجيل، كما صوروا طفولة العذراء وسير القديسين لا سيما صور استشهادهم وفق أعيادهم، كذلك احتلت الشعائر مكانة هامة في هذه الزخارف، وهكذا أضيفت صيغ زخرفية جديدة إلى الصيغ القديمة أو حلت محلها واكتسبت التكوينات الفنية ثراءً أشد، وزاد عدد الأشخاص الثانويين وكنا كل ما هو كما لي.

وصرنا نشهد حشداً نابضاً بالحياة مرسوماً أمام خلفية معمارية أو منظر طبيعي من خيال الفنان بدلاً من الأشخاص المقدسة بهيبتها واقفة أمام خلفيات لا تتغير، كما استخدمت تفاصيل من الحياة اليومية لإضفاء الحيوية على التكوين الفني، ولقد كان السر في بقاء الإمبراطورية البيزنطية أمداً طويلاً امتد أحد عشر قرناً امتلاكها أسلحة نارية تقذف اللهب يسمونها (الحمم اليونانية) (Geek fire) ظلت سر صناعتها سراً مجهولاً ونرى هذه الحمم اليونانية في صورة من القرن الرابع عشر مصوبة إلى مركب عليه جنود أعداء (صورة رقم ٩).

وهناك لوحة أخرى تصور الروس وهم يلوذون بالفرار وفي أعقابهم الرومان يطاردونهم لأن الإمبراطوريتين الروسية والبيزنطية في تلك الفترة كانتا

على عدا برب صراعها للبطرة على أقاليم البلقان في القرن العاشر (صورة رقم ١٠).

بعء سقوط القسطنطينية وتهيوي الإمبراطورية البيزنطية، وهجرة الفنانين اليونان إلى بلاد أخرى، حرص هؤلاء الفنانون في مهجرهم على تقاليدهم المأثورة، فنرى لهم في أديرة (جبل آثوس) في اليونان، مصورات لها شأنها كما كانت لهم آثار أخرى في مدن يونانية حول أثينا وفي الجزر اليونانية، وفي قبرص، وكريت، غير أننا لا نرى في هذه المنجزات أي تجديد يشار واليه، إذ كانوا يكررون الصيغ التي التزمت الفن البيزنطي وأسمه المألوفة، وقء بقي الفن البيزنطي متألقاً في أسرة باليوجوس وكذا في الفترة التي تلتها فشاعت نماذجه التي كان ينفقها أحياناً الفنانون اليونانيون إلى شتى الأقاليم المجاورة فظهر في البلقان (يوغوسلافيا) السابقة تيار جديد من الفن البيزنطي أحياء النماذج التقليدية، وكذلك نقل الفنان (ثيوفانيس) اليوناني أستاذ التصوير الموهوب الفن البيزنطي إلى روسيا في أواخر القرن الرابع عشر، فكانت له أعمال رائعة تركت أثرها العميق على الفن الروسي ودام قرون بعء وفاته.

كذلك تأثر الفن في رومانيا بالفن البيزنطي خلال المرحلة الأخيرة من حياة بيزنطة، كما تأثر التصوير في كنائس مولدا فيا ولاشيا خلال القرون التالية تأثراً بالغاً بالتقاليد البيزنطية.

في النصف الثاني من القرن الرابع عشر أءى الجءال والخلاف العقائدي إلى ازدياء فقر الإمبراطورية البيزنطية وفي يوم ٢٩ أيار ١٤٥٣م اقتحم الأتراك العثمانيون مءينة القسطنطينية وكان يتربع على العرش آنذاك قسطنطين الحاءى عشر دراجاسيس، فقتل خلال المعركة، وهكذا انتهت الإمبراطورية البيزنطية.

لوحات الفصل التاسع

(لوحة رقم ١) الإمبراطور ليون السادس ساجداً مؤدياً حركة البروسكينيسيس أمام المسيح الذي يمثل المحكمة المقدسة ملتصقاً بركته (تفصيل) فسيفساء. نهاية القرن التاسع. آيا صوفيا.

(لوحة رقم ٢) الإمبراطور ليون السادس ساجداً مؤدياً حركة البروسكينيسيس. كنيسة آيا صوفيا. فسيفساء. القسطنطينية. أواخر القرن التاسع.

(لوحة رقم ٣) منمنمة تمثل رؤيا حزقيال في وادي
العظام البالية. مخطوطات عظام القديس
جريجوريوس نازيانزوس. دار الكتب بباريس.
(لوحة رقم ٤) منمنمة الإمبراطور نففور الثالث يوتانياتيس
بين يوحنا فم الذهب وميكائيل كبير الملائكة مخطوطة
عظام القديس يوحنا فم الذهب دار الكتب بباريس.

(لوحة رقم ٥) جنة عدن. مجموعة مواظ عن
العدراء للراهب يعقوب من كوكينو بأفوس دار الكتب
القومية بباريس القرن ١٢.
(لوحة رقم ٦) بعث آدم وحواء.
كنيسة نياموني خيوس (تفصيل من لوحة المطهر)
فسيفساء منتصف القرن ١١.



(لوحة رقم ٧) فسيفساء بيزنطية. يوحنا الثاني كومينيوس والإمبراطورة إيرينه
واقفين على جانبي العذراء والمسيح الطفل. كنيسة آيا صوفيا ١١١٨.

(لوحة رقم ٨) ديلاكروا. استيلاء الصليبيين على القسطنطينية... متحف اللوفر.

(لوحة رقم ٩) الحمم اليونانية مصوبة إلى مركب عليه جنود. منمنمة من مخطوطة حوليات جون سكليتس.

(لوحة رقم ١٠) الروس يلوذون بالفرار وفي أعقابهم الرومان.
منمنمة من مخطوطة حوليات جون سكليتس.



الباب الثاني
الآثار البيزنطية



الفصل العاشر

العمارة البيزنطية

■ العمارة

- ملامح العمارة البيزنطية
- الآراء حول أصل الكنيسة أو البازيليكيا
- الأجزاء المعمارية للكنيسة
- أنواع التخطيط في الكنائس البيزنطية

■ الزخارف المعمارية

- تيجان الأعمدة
- الجزء المحمول فوق الأعمدة (Entablature)
- الأفاريز
- الواجهات المختلفة (Pedment)
- المشكاوات (Niches)
- فن النحت على العاج البيزنطي



العمارة البيزنطية

■ العمارة:

إن الحديث عن الآثار البيزنطية تتناول العناصر المميزة لها وهي العمارة، الزخارف، والنحت على العاج البيزنطي.

• ملامح العمارة البيزنطية:

إن أهم المنجزات المعمارية في بيزنطة كانت الكنائس والقصور والمنازل والمقابر إلا أن التجديد الحقيقي والملاح الجديدة للعمارة البيزنطية ظهرت بالذات في الكنائس التي بنيت حديثاً لخدمة الدين الجديد.

• الآراء حول أصل الكنيسة أو البازيليكيا:

(الكنيسة) كلمة غير عربية أصلها (كنشن) عربها العلماء العرب ومنهم (العباس بن مرداس) بلفظة الكنيسة. وقد اختلف العلماء في أصل هندسة الكنيسة فرأى البعض أن تخطيط الكنيسة المسيحية الأولى منقول عن البازيليكات الرومانية فكلاهما ينقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية كان الغرض منه اجتماع أكبر عدد من الناس، وهناك رأي آخر يقول: أصل كلمة الكنيسة المسيحية جاء من اللفظ (DOMUSDET) أي (بيت الله) وهذا اللفظ أطلقه المؤرخون على الكنائس الأولى التي كانت تقام في المنازل الخاصة، والتي استخدمت بكثرة في العبادة وعقد الاجتماعات الدينية أثناء فترات الاضطهاد الديني وكانت عبارة عن فناء محاط بالأعمدة يستخدم للصلاة وقد عثر في دمشق (منطقة باب توما) على منزل (كنيسة حنانيا اليوم)^(١) يتألف من غرفتين تحت الأرض

(١) انظر كنيسة حنانيا في الفصل الحادي عشر (الآثار البيزنطية في سورية).

تتخفضان خمسة أمتار عن مستوى الشارع كان يصلي فيها المسيحيون بشكل سري. لكن نظام المنازل الخاصة هذه كان لا يتسع لأعداد كبيرة من المجتمعين لذلك فالاحتمال ضعيف أن تكون هندسة الكنيسة المسيحية قد تأثرت بنظام البيوت الخاصة.

• الأجزاء المعمارية للكنيسة:

تختلف العناصر المعمارية للكنائس البيزنطية عن العناصر المعمارية للكنائس حالياً. ويمكننا القول أنه مهما تعددت أشكال الكنائس البيزنطية، فإن العناصر الرئيسية التي تتألف منها تلك الكنائس كانت كما يلي:

١- الفناء الخارجي (Atrium):

وهو فناء واسع غير مسقوف، ويتواجد أمام مدخل الكنيسة.

٢- الصالة المستعرضة (Narthex):

وتلاصق مباشرة واجهة الكنيسة، وهو مكان يتواجد فيه المبتدئين في العبادة المسيحية أو النادمين أو كمكان للركوع قبل الدخول إلى الكنيسة للاشتراك في الطقوس الدينية.

٣- واجهة الكنيسة:

في الجزء الأسفل من الكنيسة يقع باب يستخدم كمدخل لها، بينما يقع في الأعلى نافذة كبيرة لإعطاء الضوء إلى الداخل، وترزين الواجهة عادة ببعض الزخارف الحزونية والكرانيش البارزة.

٤- الصالات الداخلية (Nave):

وهي جسم الكنيسة الداخلي حيث يصلي المؤمنون.

٥- الصالة المستعرضة الصغرى (Transetto):

في العادة نجد صالات الكنائس تمتد بطول المبنى إلا أنه في بعض الكنائس يتوقف امتداد تلك الصالات عند حد معين، لتبدأ عندها صالة مستعرضة مكونة مع الصالة الأساسية حرف (T) وهو رمز الصليب.

٦- منصة الشمامسة (Presbiterion):

هذا المكان مخصص لتواجد الرئيس الديني للكنيسة والمطران والكهنة والشمامسة الذين يقومون بخدمة الشعائر الدينية، وهذه المنصة يرتفع مستواها عن مستوى الصالات لإتاحة الفرصة للمصلين لرؤية الشعائر الدينية. تتكون هذه المنصة من (المذبح) و(الهيكل) و(كرسي القسيس) و(كراسي الكهنة).

٧- المذبح (Altare):

وهو أهم جزء من المجموعة المعمارية التي تتكون منها الكنيسة فعليه تقام الطقوس الدينية الخاصة.

٨- الهيكل (Abside):

وهو الجزء الأخير من منصة الشمامسة، ويستخدم أيضاً لاحتواء كرسي الأسقف.

• أنواع التخطيط في الكنائس البيزنطية:

تطورت أشكال الكنائس وأضيفت إليها العديد من الحجرات التي قد تختلف من طراز إلى آخر من طرز العمارة البيزنطية، ويمكن تقسيم تخطيط الكنائس البيزنطية إلى أربع مجموعات هي:

١- الطراز البازيليكي (The Basilica)

٢- الطراز المركزي، أو المباني المركزية (Centralized Buldings)

٣- البازيليكات المقببة (The domed Basilica)

٤- التخطيط الصليبي (The cruciform church)

ومع مرور الزمن اندمجت بعض الأشكال مع بعضها لكن يمكن تمييزها كما يلي:

١- الطراز البازيليكي:

تميز هذا الطراز بصفات عامة هي: الصالة الكبيرة المستطيلة تنقسم طولياً إلى ثلاثة أقسام عن طريق صفيين من الأعمدة ومن أمثلة هذا الطراز كنيسة مدينة الأصنام

في الجزائر التي أقيمت في عصر قسطنطين ٣٢٤م وبازيليكاً مدينة سالونيك في شمال اليونان حوالي ٤٧٠م، وكنيسة قسطنطين بمدينة بعلبك.

٢- الطراز المركزي أو المباني المركزية (Centralized Buildings):

ومن أمثلة هذا الطراز (الكنيسة كونسنانزا) في روما ٣٢٦ - ٣٣٤م وقد بنيت لتدفن فيها ابنة قسطنطين وكنيسة القديس (سان جريجوري) في ارمينيا ٦٤١م، وكنيسة بصرى في سورية.

٣- البازيليكات المقببة (The domed Basilica):

ومن أمثلة هذه المباني أو الكنائس كنيسة سانت إيريني في القسطنطينية، وكنيسة آيا صوفيا في القسطنطينية أيضاً.

٤- التخطيط الصليبي (The cruciform church):

ومن أمثلة هذا التخطيط، كنيسة الرسل في القسطنطينية، وكنيسة سان مارك في فينيسيا، وكنيسة سان فرونت في فرنسا، وكنيسة سان جون في أفسوس.

■ الزخارف المعمارية

تميز الفن البيزنطي في القرن التاسع بالتأثيرات اليونانية -الرومانية في المرحلة الأولى، وهي تأثيرات كلاسيكية متأخرة، ثم أضيف إلى العمود رموز مسيحية مثل الصليب، وعندما أخذ الدين المسيحي ديناً رسمياً وحتى عصر جوستنيان، ازدهر الفن البيزنطي، لكن بعد عصر جوستنيان بدأ الفن يضعف ويتدهور، ثم أتى بعد هذه الفترة العصر الذهبي الثاني، وهي فترة ازدهار مرة أخرى، وقد اتمت هذه الفترة بالإهتمام بالدين الجديد ونشره، فتحوّلت بعض المباني الوثنية إلى كنائس، أو تم تحويل بعض أجزاء من هذه المباني القديمة إلى كنائس جديدة، وكان الفنان يُنفذ في بداية الفن البيزنطي، ما كان يعيش بداخله. من الزخارف اليونانية والرومانية لأنه تعود عليها، لكن منذ النصف الثاني للقرن الخامس، ونتيجة لرسوخ الدين الجديد، أضاف الفنان إلى هذه الزخارف القديمة بعض الرموز المسيحية، ومن أشهرها الصليب، وكان الإمبراطور جوستنيان من أكبر مشجعي الفنون وقد شهد الفن في عهده تطوراً كبيراً

في فترة زمنية قصيرة وقد أرسى جوستينيان قواعد فنية جديدة كان لها تأثيراً كبيراً حتى نهاية الفن البيزنطي، حيث أبدع المهندسون في استخدام المقرنصات والقباب في تغطية المساحات المختلفة، المربعة والمستطيلة والتي انتقلت فيما بعد إلى كافة أنحاء الإمبراطورية البيزنطية، ومن أشهر الابتكارات التي أضافها جوستينيان على بدن العمود، تلويحة بالفريسكو حيث كان العمود كله يغطي بشخصية دينية ملونة، أو كان ينحت مجموعة من الزخارف الهندسية اللولبية على شكل مربعات بداخلها صليب، أو فرعين من ورق الأكانثوس الملتوي والمتداخل، وكان العمود ينقسم إلى عدة أجزاء يأخذ كل منها زخارف مختلفة من زخارف الزجاج أو زخرفة نباتية أو لولبية متنوعة.

• تيجان الأعمدة:

كانت تيجان الأعمدة المنتشرة في الفن البيزنطي متنوعة على غير المؤلف في الفنون السابقة نتيجة التأثيرات المختلفة سواء اليونانية أو الرومانية أو الشرقية، وكانت ورقة الأكانثوس (Acanthos) هي المسيطرة في تيجان الأعمدة بتأثير تيجان الفن الروماني. لكن التاج البيزنطي اتخذ شخصيته المستقلة فيما بعد، وشق طريقه بعيداً عن التاج الروماني.

• الجزء المحمول فوق الأعمدة (Entablature):

ظل الجزء الذي يعلو الأعمدة في المباني البيزنطية على حاله القديم دون تغيير ملحوظ.

• الأفاريز:

وهي الأجزاء التي تعلو الأعمدة، وقد زودت بزخارف نباتية أو حيوانية أو هندسية متنوعة، وكان من أبرز العناصر النباتية أوراق وعناقيد العنب، حيث كانت تأخذ أشكالاً لولبية متنوعة كانت تستوعب بداخلها حيوانات أحياناً وأحياناً أخرى بعض الأزهار والفاكهة، وأحياناً كانت تأخذ هذه اللولبيات شكل المسبحة أو حبات اللؤلؤ.

المنتابعة، وإمعاناً في الزخارف الزائدة التي يتميز بها الفن المسيحي بوجه عام، لدينا مجموعة من الأفاريز المزخرفة نحتت عليها أشكال هندسية مثنى، أو سداسية الأضلاع، أو مربعة، احتوت بداخلها زخارف نباتية مثل الزهرة أو على شكل تمثال آدمي أو صليب وكلها في النهاية تعبر عن روح الفنان المسيحي أو محاولة إضفاء هذه الروح على كل ما يتعامل معه من وحدات فنية متنوعة.

• الواجهات المختلفة (Pedment):

اختلفت الواجهات المثلثة في الفترة الأولى للفن المسيحي كثيراً عن مثيلاتها في العصور الكلاسيكية، ولكن لم يستمر هذا الشكل طويلاً إذ سرعان ما ظهر شكل آخر انفرج فيه المثلث، أو تغيرت بعض الفروع النباتية، أما الواجهة نفسها فتفتحت فيها بعض النباتات المعروفة مثل ورقة الاكانتوس، أو الزهرة، ثم ظهرت الواجهة المكسوة، فزخرفها الفنان بموضوعات متنوعة منحوتة تعبر عن موضوعات في الفن المسيحي بصفة عامة.

• المشكاوات (Niches):

استعملت المشكاة في العمارة المسيحية لغرض زخرفي أو ديني، وكانت المشكاة تتألف من مستطيل غائر نصف أسطواني، يحفه عمودان من الجانبين، أعلاه شكل نصف دائرة أو واجهة مثلثة في منتصفها قوس نصف دائري أيضاً ومثلثان جانبيين، وكانت تزخرف المشكاوات بزخرفة على شكل أوراق نباتية مثل ورق الغار والعنب، بالإضافة إلى بعض الموضوعات الأسطورية التي يتخللها أحياناً موضوعات مسيحية محببة في الفن البيزنطي.

■ فن النحت على العاج البيزنطي:

ازدهر في العصر البيزنطي (فن النحت على العاج)، ويمكن تمييز الأسلوب البيزنطي بوضوح وخاصة من طبيعة الموضوعات المنحوتة في اللوحات (الدينية)

الصغيرة التي تحمل أشكال المسيح والعذراء والقديسين، إضافة إلى مجموعة هامة من الصناديق (Caskets) التي زخرفات بموضوعات دينوية، وأنتجتها عدة مراكز في القسطنطينية وميلانو في شمال إيطاليا وإلى جانب هذه المراكز المتخصصة في النحت على العاج، كان يوجد مركزين هامين، وهما الاسكندرية وأنطاكية، وكان العمل فيها يتبع في البداية الأسلوب الهلينيستي، وقد ظهر ذلك في سلسلة من اللوحات المتعلقة بعرش أو بكرسي ماكسيميان في رافينا، وهي تعتبر أفضل ما وصل إلينا من قطع العاج من العصر المسيحي المبكر (صورة رقم ١- ٢) وهناك أيضاً لوحة صنعت لماكسيمانوس (Maximianus) رئيس أساقفة رافينا في الفترة ما بين (٥٤٥ - ٥٦٥ م) (صورة رقم ٣) ويظهر فيها يوحنا بين أربعة من المبشرين، ومن الملاحظ أن بعض قطع العاج تحمل ملامح وسمات أكثر شرقية خصوصاً غلافي كتابين، أحدهما موجود في المكتبة العامة في يرفان في أرمينيا (صورة رقم ٤) والآخر في المكتبة الوطنية في باريس (صورة رقم ٥) ومصور عليها مناظر من الإنجيل.

ومن الواضح أن لوحات الكتاب الموجود في يرفان بأرمينيا شرقية تماماً ومنه تستنتج أن الأسلوب الواقعي السوري، والخيال الهلينيستي امتزجا بدرجة كبيرة جداً في ذلك الوقت، وأن الإسكندرية وأنطاكية كانتا من أهم المراكز في إنتاج قطع العاج الفنية حتى القرن الخامس للميلاد.

وهذه الملامح الشرقية نفسها نجدها أيضاً في مجموعة من القطع العاجية إحداها موجودة بمتحف رافينا يجلس فيها المسيح بين القديس بطرس والقديس بولس (صورة رقم ٦) بالإضافة إلى لوحات مماثلة في باريس (صورة رقم ٧) وفي بولونيا وموسكو. ومن اللوحات الدينية الإمبراطورية ورقة شجر ممثل عليها الإمبراطورة (اريادنا) موجودة في فلورنسا (صورة رقم ٨) وأخرى ترجع إلى القرن الخامس أو السادس تحمل الملاك ميخائيل (صورة رقم ٩) موجودة في المتحف البريطاني، ويظهر فيها دقة الصنع والصلابة الجيد مع جمال التصميم وتمثل النوعية المثالية للعمل البيزنطي، وهو الملامح الفريدة التي كونت السمة المميزة للعاصمة القسطنطينية، وعلاوة على ذلك فقد قدمت قطعة العاج هذه، الدليل والبرهان على أن فن القسطنطينية

لم يكن فناً محلياً صافياً تماماً كما اعتقد بعض المؤرخين. فقد خالطه لمسات من فن الإسكندرية وأنطاكية، والفن الروماني، وبالرغم من المزج الهائل لهذه التأثيرات التي ظهرت في غالبية النماذج، إلا أن الأسلوب البيزنطي ثبت نفسه وازدهر في القسطنطينية.

وهناك قطع كثيرة من العاج صنعت في القسطنطينية وتزين اليوم متاحف العالم، ففي اللوفر في باريس لوحة مركبة معروفة بعاج باربايني (Barberiini Ivory) (صورة رقم ١٠) تصور إمبراطوراً يمتطي جوداً ربما يكون الإمبراطور اناستاسيوس ومن الأسفل صور لمجموعة من البربر، وهي ترجع إلى حوالي القرن السادس وهناك لوحة عاجية أيضاً موجودة في تريير (Trier) (صورة رقم ١١) تصور موكب تسليم آثار، وكتب مقدسة، إلى الكنيسة.

أما في المجال (الديني) فيوجد عدد ليس بالقليل من النماذج على صناديق مستطيلة الشكل وعلى أبواق، وهذه الصناديق المستطيلة الشكل لها أهمية كبيرة، ليس فقط لرسماتها المتنوعة ولكن أيضاً لقيمتها الفنية العالية، حيث غالبية الزخارف ذات طابع ديني. موضوعاتها مقتبسة من الأساطير الكلاسيكية، ضمن إطار صغير يتألف من سلسلة من الورود الصغيرة، وقد أطلق على هذه الصناديق (صناديق الورود) (صورة رقم ١٢) ويرجح أن هذه الصناديق استخدمت كصناديق للزواج، وهناك مجموعة من الصناديق العاجية مستوحاة من الطراز الشرقي مثل صندوق الموجود في كاتدرائية (ترويس) (Troyes) (صورة رقم ١٣) فهو مختلف لأنه لا يحاط بالإطار الوردية الذي شاع في الصناديق السابقة ويتضمن غطاؤه اثنان من الأباطرة يمتطون الجياد أمام بوابة مفتوحة لمدينة، كذلك هناك لوحة أغلبها يحمل زخارف شرقية تتضمن فارساً ومناظر تمثل السيرك وفيها حيوانات ووحوش والأشكال موضوعة داخل دائرة شبكية وهي ذات تأثير فارسي (شرقي) (صورة رقم ١٤) وبالنتيجة إن جميع هذه القطع العاجية أظهرت التفوق والبلوغ البيزنطي الذي وصل إلى قمته، أما زخرفتها فقد تميزت بالملمس المجسم وبالرشاقة والجمال والتجانس معاً حيث نجد فيه دقة التنفيذ ودقة الحفر وتناسب جميل في الأشكال يوحي بالإحساس العميق والذي

يجعلها تصنف في عداد أفضل قطع العاج ومن الأعمال الأخرى الهامة: النحت على الأحجار الكريمة والجواهر، ومن هذه الأحجار: اميثيست (Amethyst) وهو حجر كريم أزرق اللون، وستيت (Steatite) وهو حجر لئّن يسهل استخدامه.

ويوجد عدد من الأعمال الدقيقة المنفذة على هذا الحجر مثل رأس صغير لإمبراطور موجود في متحف داهلم (Dahlem) في برلين، وترجع إلى القرن الحادي عشر، وهناك لوحة رائعة مصور عليها الملاك ميخائيل موجودة في متحف بانديني في فينيسول (Fiesole) (صورة رقم ١٥) وهي من حجر الميثيت الأخضر المطلي بالذهب، وتتميز بالنحت المرتفع والأسلوب القوي، وهناك أيضاً لوحة كبيرة في متحف كاتدرائية توليدو (صورة رقم ١٦) وهي تمثل الأعياد المقدسة الاثني عشر، وقد تم تصوير الموضوع في أماكن متعددة. بالإضافة إلى ما سبق استخدمت في النحت أيضاً اللدائن والمكونات الصناعية المقلدة لحجر ستيت (steatite) أو بعض الأحجار الكريمة الأخرى، مثل حجر اللازورد الذي نحت عليه شكل دقيق للسيد المسيح مع حروف مطعمة بالذهب، وهي الآن في متحف اللوفر وترجع إلى القرن الحادي عشر وهناك أيضاً قطع البلور الصخري، وقد شكلت منه أباريق وجرار عليها زخارف ورسومات تحمل أشكال حيوانات وطيور، وقد صنع العديد منها للولادة المسلمين في مصر الفاطمية.

لوحات الفصل العاشر

(صورة رقم ١) عرش من العاج للأسقف ماكسيمانوس، بداية القرن السادس.

(صورة رقم ٢) صندوق من العاج يرجع للقرن الرابع.



(صورة رقم ٣) قطعة عاجية من رافينا. بداية القرن السادس.

(صورة رقم ٤) غلاف كتاب من العاج في برفان بأرمينيا.



(صورة رقم ٥) قطعة من العاج في المكتبة الوطنية في باريس.

(صورة رقم ٦) لوحة عاجية في برلين تمثل السيد المسيح بين القديس بطرس ويولس.



(صورة رقم ٧) جزء من صندوق عاج يمثل القنصل الأعظم. القرن السادس.

(صورة رقم ٨) قطعة عاج في فلورنسا تصور أريادنا. القرن الخامس.

(صورة رقم ١٠) قطعة عاج في متحف اللوفر.
حوالي القرن السادس.

(صورة رقم ٩) قطعة عاج في المتحف البريطاني
تمثل الملك ميخائيل. القرن السادس.

(صورة رقم ١١) قطعة من العاج في كاتدرائية ترير بألمانيا. القرن السادس.



(صورة رقم ١٢) صندوق من العاج في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن. القرن العاشر.



(صورة رقم ١٣) غطاء صندوق من العاج. القرن الحادي عشر.





(صورة رقم ١٥) لوحة من حجر السيستين، القرن الحادي عشر.



(صورة رقم ١٦) لوحة من حجر السيستيت. القرن الثاني عشر.



الفصل الحادي عشر الآثار البيزنطية في سورية

■ العمارة البيزنطية في سورية:

- ١ - كنيسة حنانيا
- ٢ - كنيسة دورا اوروبوس
- ٣ - كاتدرائية بصرى
- ٤ - كنيسة دير نجران
- ٥ - كنائس ازرع:

- كنيسة القديس جورج
- كنيسة ايوانية من القرن الرابع
- كنيسة ايوانية من القرن الخامس
- كنيسة العذراء ماري
- كنيسة القديس الياس
- ٦ - كنائس السويداء:

- المعبد وسط المدينة
- معبد ربة الماء جنوب قوس النصر
- كنيسة القديس سركيس
- الكنيسة الصغرى في السويداء

٧ - كنائس أقاميا:

- الكنيسة المستديرة
- كاتدرائية أقاميا

٨ - كاتدرائية القديس سمعان

٩ - دير القديس سمعان

١٠ - الآثار البيزنطية في الرصافة:

- كاتدرائية القديس سرجيوس

- الكنيسة المركزية
- ١١ - مدينة البارة:
- آثار البارة البيزنطية
- خمس كنائس صغيرة
- ١٢ - كنيسة قلب لوزة
- ١٣ - دير صيدنايا
- ١٤ - دير الفاروس في اللاذقية
- ١٥ - أهم الآثار التي تعود إلى العصر البيزنطي في مدينة اللاذقية:
- منطقة السنكلوس
- كنيسة السيدة
- كنيسة مار سابا
- كنيسة مار جرجس
- كنيسة مار نقولا
- كنيسة مار موسى
- ١٦ - أهم الآثار التي تعود إلى العصر البيزنطي في جبال اللاذقية:
- النواويس
- المدن المنيّة
- الكنائس والأديرة
- دير مار الياس
- دير مار جرجس
- دير الصليب
- قصر عطار
- دير شميل
- دير وتان
- دير دوما
- ١٧ - القرى البيزنطية في سلسلة الجبال الساحلية
- ١٨ - المدافن الهرمية

الآثار البيزنطية في سورية

امتد نفوذ الإمبراطورية البيزنطية حتى غطى (آسيا الصغرى) و(شبه جزيرة البلقان) و(وادي النيل) و(سورية)، وفي عهد (جوستنيان) الذي حكم بين (٥٩٧-٥٦٥) توسعت هذه الإمبراطورية حتى شمال إفريقيا، وإلى حدود (إيطاليا) وقام جوستنيان بإصلاحات عديدة في سورية بتأثير زوجته (تيودورا) وهي سورية الأصل من (منبج): انتعشت الحضارة البيزنطية ووصلت العمارة، والأدب، والفن، إلى أعلى مستوى، وبقيت سورية تحت الحكم البيزنطي حتى الفتح العربي الإسلامي عام (٦٣٦م-١٥هـ) لكن استمرت الدولة البيزنطية خارج حدود سورية إلى أن سقطت (القسطنطينية) بيد الأتراك العثمانيين بقيادة السلطان (محمد الثاني) عام ١٤٥٣م.

■ العمارة البيزنطية في سورية:

كانت المسيحية تتبع سراً في سورية منذ منتصف القرن الأول الميلادي، لكن بعد عام ٣١٣م أعلن الإمبراطور قسطنطين المسيحية ديانة رسمية، فبنيت الكنائس بعد أن كانت منزلية كما في (دورا أروبوس) وبدأ ظهور الأديرة في سورية، لكن ما أن أطل القرن الخامس ثم السادس حتى صار في سورية عدد كبير من الكنائس والأديرة البيزنطية.

لكن لم يبق من هذه الآثار البيزنطية في سورية، إلا القليل نتيجة خرابها وتفككها عبر الزمن أو البناء فوقها أو استعمالها في مجالات أخرى بحسب حاجات الشعوب التي توالفت على سورية، ويمكن أن نرصد أهم ما بقي من الآثار البيزنطية في سورية على الشكل التالي:

١ - كنيسة حنانيا^(١):

هي بالأساس منزل لحنانيا جعله في البداية مكاناً سرّياً لنشر الديانة المسيحية ثم تحول إلى كنيسة بيزنطية اكتشفه الفرنسي (لاريبي) (larby) ووجد فيه مذبح روماني - بيزنطي يعود إلى القرن الخامس والسادس، وكانت هذه الكنيسة واحدة من الكنائس التي أرجعها (الوليد) للمسيحيين تعويضاً عن كنيسة (يوحنا المعمدان) ويعتقد أن هذه الكنيسة أصبحت جامعاً عام ١٣٤٧م يصلي فيها المسلمون والمسيحيون، ولكن فيها محراب بالجهة الجنوبية ومذبح في الجهة الشرقية، ومئذنة الجامع سقطت ولم يتجدد بناؤها.

في عام ١٨٢٠م صارت الكنيسة تحت إشراف (الآباء الفرنسيين) فأعيد ترميمها عام ١٨٦٧م ثم عام ١٨٩٣م. وكانت آخر إصلاحات عام ١٩٧٣م، تتألف هذه الكنيسة من غرفتين تحت الأرض تنخفضان خمسة أمتار عن مستوى الشارع وينزل إليها بواسطة ٢٣ درجة بازلتية سقفها معقود وفيه فتحتان للنور وأرضها مرصوفة بالحجارة ويوجد قرب هذه الكنيسة (كنيسة المصلبة) فيها مذبحان، الأول مزخرف برأس ثور تحت فأس يعود للقرن الثاني أو الثالث ق. م ويحمل كتابة يونانية كرسيت المكان لإله السماء (حدد) أعظم آلهة دمشق.

٢ - كنيسة دورا اوروبوس:

(دورا اوروبوس) قرية تبعد ٨٥ كم عن دير الزور، تاريخ بناء هذه القرية مجهول تقريباً ولكن (سلوقس ثيكاتور) أعاد بناءها بين عامي (٣٠٠ و ٢٨٠ ق.م) فصارت مدينة هلنستية الطراز على شكل رقعة الشطرنج (صورة رقم ١) يعد حكم

(١) حنانيا: يعتقد بأنه ولد في دمشق وكان يبشر بالمسيحية فيها، كذلك سافر إلى جهات متعددة للغاية نفسها، قيض عليه في عهد الحاكم الروماني (ليثينيوس) وسجن ومات في سجنه، وهو الذي عمّد القديس بولس وأبدل اسمه من شاوول إلى بولص الرسول، وبقي بولص ٣ سنوات يبشر بالمسيحية مع حنانيا.

سلوقس احتلها الفرس عام ١١٣ ق.م وبقوا فيها حوالي ٢٢٩ سنة خربت زلازل أيلول عام ١٥١م أبنية (دوا اوروبوس) فأعيد أعمار مساكنها فقط، وحينما زارها القائد الروماني (لوسيو فيروس)، وكان قد هزم الفرس واستولى على المدينة عام (١٦٥م) أعاد بناء القلعة حسب الهندسة الرومانية لكن بقيت المدينة إغريقية الطابع.

في عام ٢٥٦م هاجمها الفرس الساسانيون بقيادة الملك (شاهبور) فاحتلوها وهدموها وأجلوا سكانها، وعلى أيديهم انتهت تلك المدينة الرائعة في عام ٢٥٦م بعد خرابها سكنها بعض المسيحيين وصار اسمها (تنوسي) ولكنهم سموها (الصالحية) نسبة إلى (دانيال الصالح) الذي ولد فيها وذاع صيته في النصف الأول من القرن السادس، وصار رئيساً لدير الصالحين الذي بنى فوق أنقاض (دورا ابوروس) ولكنه لم يعمر طويلاً

اختفت هذه المدينة تحت الرمال، لكن في عام ١٩٢٠ اكتشفتها بعثة عسكرية بريطانية صدفة ثم أجريت فيها تنقيبات واسعة بواسطة بعثة فرنسية -أمريكية بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٣٧م، فوجدت فيها رسوم جدارية لآلهة تدمرية، وأهم ما يلفت النظر وجود أربعة عشر معبداً، وكنيسة منزلية تعود إلى عام ٢٣٢م فيها لوحات جدارية يمثل بعضها الراعي الصالح، وهذا يدل على روح التسامح الديني والتعايش بين الأديان في بلد واحد (صورة رقم ٢).

٣- كاتدرائية بصرى ٥١٣م:

يذكر تاريخ بنائها كتابة على حجر كان على المدخل الرئيسي بأنه عام (٥٢١-٥١٣م) كرس لل شهداء القديسين (سرحيوس وباخوس وليوننوس) وهم من أشهر القديسين في سورية قام ببنائها الأسقف (جولييانوس) ألهمت هندسة الكاتدرائية العمرانية المهندسين الإسلاميين طراز بناء العديد من المساجد، وكانت من الداخل عبارة عن دائرة محاطة بمربع شكلت الزوايا فيها محاريب لوضع التماثيل توسعت نحو الخارج من جهة الشرق لبناء أربعة غرف اثنتان في كل طرف، فأصبحت بذلك مستطيلة الشكل، أبعادها (٤٩×٣٧) متراً قطر القبة حوالي (٣٦م) وفيها خمسون نافذة، أقيمت

القبة على إطار دائري تسنده ثمانية أعمدة، لم يبق من زينتها الداخلية سوى بعض الرسوم للعزراء والملائكة والقديسين (صورة رقم ٣).

أمر الإمبراطور جوستنيان فيما بعد أن تبني كاتدرائية القديسة (صوفيا) في القسطنطينية وكذلك في الرصافة على نمط كاتدرائية (بصرى) وما زالت قائمتين حتى اليوم، أما كاتدرائية بصرى فقد تهدمت واجهتها ولم يبق إلا قسم صغير من حائطها الخارجي مع محرابه. يوجد في بصرى أيضاً كنيسة تسمى (أم الجمال) بنيت عام ٣٤٤م.

٤ - كنيسة دير نجران:

يعود هذا الدير إلى القرن الرابع الميلادي وفيه أقدم كنائس بصرى، هندسته شرقية محلية تختلف عن بقية كنائس بصرى.

الكنيسة عبارة عن قاعة طويلة تتألف من مجموعة أقواس بيضوية كبيرة فوق كل قوس ثلاث نوافذ. في أسفل القوس الغربي باب فوقه دائرتان، وفي النهاية الشرقية مذبح دائري. جدران الكنيسة الجانبية مرتفعة وفيها نوافذ عالية.

٥ - كنائس ازرع:

• كنيسة القديس جورج في ازرع:

تعتبر هذه الكنيسة من أقدم الكنائس، وهي يونانية أرثوذكسية تقع شمال ازرع، بنيت بالحجارة البازلتية، وهناك كتابة على حجر طويل فوق المدخل تؤرخ لبنائها.

أقيمت هذه الكنيسة فوق معبد وثني عام ٥١٦م وقد بنيت بعد كاتدرائية بصرى بعامين، وكانت نموذجاً مصغراً عنها. وتعتبر أقدم كنيسة لا تزال تقام فيها الصلوات في سورية. تتألف هذه الكنيسة من بناء مربع الشكل فوقه قبة قطرها عشرة أمتار مرتكزة على ثمانى دعائم وفيها ثمانى نوافذ للإضاءة، زينت الدعائم بكتابات يونانية وأفاريز مزخرفة بعناقيد ورق الكرمة، وهي الكنيسة الوحيدة التي تظهر فيها المرحلة الانتقالية بين طراز الكنائس الملكي المستطيل، وبين الطراز المربع الذي تلوته قبة من الحجر مبنية على قاعدة مثمنة تبدو الكنيسة من الخارج مستطيلة الشكل،

وقد أصبحت هكذا لأنهم وسعوا بناءها المربع لبناء الحنية والغرفتين الجانبيتين. للكنيسة من الجهة الغربية واجهة ذات ثلاثة أبواب مزخرفة بالصلبان وعناقيد العنب وورق الكرمة، وكتابة يونانية للكنيسة، الباب الأوسط هو الأكبر وهو الرئيسي، أما الأخران فهما مغلقان، ويوجد مدخل في الشمال وآخر في الجنوب، يزين كل منهما صليب من كل جانب، أما سقف الكنيسة فهو من الأحجار الطويلة، ويقال أن الكنيسة تحوي قبر القديس جورج (صورة رقم ٤).

- كنيسة ايوانية من القرن الرابع ميلادي: بنيت فوق أنقاض معبد وثني.
- كنيسة ايوانية من القرن الخامس: لها أيضاً قبة ترتكز على قاعدة مثمثة.
- كنيسة العذراء ماري: تقع وسط القرية، وتشبه كنيسة القديس جورج، وهي كاثوليكية.
- كنيسة القديس الياس: بنيت عام ٥٤٢م، لها حنية في الجهة الشرقية، وقبة مبنية بدلاً من الأصلية التي كانت من الخشب (صورة رقم ٥).

٦- كنائس السويداء:

السويداء عاصمة (جبل العرب) تبعد ١٢٨ كم عن دمشق سماها الأنباط (سودا) لحجارتها السوداء وسماها اليونانيون (ديونيسوس) (*dionisias*) على اسم اله الخمر وذلك لشهرتها بالكروم التي يعصر منها الخمر. سكنها الإنسان منذ فترة ما قبل التاريخ، واحتلها اليونانيون عام (٣٣٣ ق.م) وتركوا آثارهم فيها، ثم سكنها الأنباط عام (٨٨ ق.م).

في القرن الأول ق.م سكنها الصفيون^(١) وتركوا كتابات مزينة بصور بشرية وحيوانية منقوشة على أحجار البازلت الأسود.

(١) الصفيون: الصفا أرض مرتفعة تقع شرق دمشق تتكون من الحمم البركانية، مساحتها ١٢٠٠ كم² في صخورها البركانية كتابات بأحرف صفوية، وهي أحرف قريبة من السبئية. سكنتها قبائل عربية كانوا يقضون الشتاء في جزيرة العرب. يتجهون في الربيع إلى الشمال في طلب المرعى فيصلون إلى مراعي الصفا. إن تسمية الصفيون لا تعني شعباً معيناً.

في القرن الثاني ق. م احتلها الرومان وزينوها بالتماثيل.
في القرن الخامس الميلادي، أصبحت مقراً لكرسي البطريرك وبنيت فيها عدة كنائس، وكان الكثير من سكان السويداء آنذاك مسيحيون يونان أرثوذكس، ولم يبق من آثارها إلا القليل، لأن الأتراك استعملوا حجارته لبناء معسكرات لهم خلال الربع الأول من القرن العشرين.

أهم آثار السويداء:

- ١- (المعبد): ويقع وسط المدينة ويعود إلى (٣٣ق. م) بناه الأنباط وكرسوه لإله الخمرة (ذو الشراة) (Dusares) وفي عهد الرومان تحول لعبادة ديونيسوس وسمى باسمه وهو أيضاً إله الخمرة. وهذا المعبد مربع الشكل في وسطه قدس الأقداس (Cella) تحيط به الأعمدة وأمام مدخله رواق معمد بقي منه ثمانية أعمدة فقط، أما بقية جدرانه فقد اختفت ضمن البيوت السكنية المجاورة له.
- ٢- معبد (ربة الماء): يقع جنوب قوس النصر وفي شرقه أربعة أعمدة تحت سوية الأرض، وكان قربه نبع ماء ن كذلك وجدت بعض البرك ردمت اليوم، وكانت في حقيقتها خزانات للماء وهي تعود إلى العهدين النبطي، والروماني.
- ٣- كنيسة القديس سرقيس أو الكنيسة الكبرى في السويداء تعود هذه الكنيسة إلى القرن الخامس وتقع جنوب قوس النصر. لم يتبق منها إلا الحنية والغرفتان الجانبيتان فقط، وكان سقفهما يعتمد على صفين من الأعمدة الكورنثية، ولها ثلاثة مداخل من الجهة الغربية والجنوبية والشمالية. على جانبي المدخل الغربي برجان، وأرضها مغطاة بالفسيفساء وجدت كتابات على الأرضيات واحدة منها (هنا سرقيس الحي) وهذا يثبت أنها كانت كنيسة مكرسة لهذا القديس والأخرى ذكرت (سالومة) (سلمى) أم المطران جرجس) ويبدو أنها كانت المتبرعة، وهناك برج يقع جنوب الكنيسة بقي منه بعض مقاعد المتفرجين والمنصة والممرات التي تداخلت مع البيوت الحديثة المجاورة.

٤- الكنيسة الصغرى في السويداء: تعود هذه الكنيسة إلى القرن السادس وتقع قرب قوس النصر، أي البوابة الشمالية، لم يبق من هذه الكنيسة إلا ساكف ودعامة وهي جزء من الحنية وتيجان بعض أعمدتها كورنثية وفيها نقوش على شكل عناقيد العنب. بعض أقسام الكنيسة الداخلية موجودة في البيوت المجاورة.

٧- كنائس ألاميا:

تبعد ألاميا ٦٠ كم عن حماة ذكرت في النصوص الحثية والاكديّة (و رسائل تل العمارنة) باسم (نيحا) ثم أصبحت تدعى (فارناكه) في القرن الخامس بعد معركة إنيسوس عام ٣٣٣ ق.م سماها الاسكندر (بيلاً) (Bella) وهو اسم مسقط رأسه وعاصمة أبيه (فيليب) وحينما أعاد بناءها (سلوقس نيكاتور) (٣٠٠-٢٩٩ ق.م) دعاها (ألاميا) وهو اسم زوجته الفارسية

في عام ٦٤ ق.م اجتاح الرومان ألاميا بقيادة (بومبي) وأنهوا حكم السلوقيين، وأعادوا أعمارها فصارت ذات هندسيتين متداخلتين يونانية، ورومانية. حينما احتلها البيزنطيون صارت ألاميا مركزاً لأسقفية مهمة منذ القرن الرابع وعاصمة، لمقاطعة كبيرة. غزاها الفرس في عهد (كسرى الاول) عام ٥٤١م ثم كسرى الثاني عام ٥٧٩م فنهبوا وأحرقوها، وحينما دخلها العرب المسلمون صلحاً بقيادة (أبو عبيدة بن الجراح) عام (٦٣٩م - ١٧ هـ) وجدوا المدينة أنقاضاً ألاميا بنيت حسب النظام الهلنستى على شكل رقعة الشطرنج (صورة رقم ٦) ويوجد فيها عدد من الكنائس البيزنطية منها:

• الكنيسة المستديرة:

وهي من القرن السادس الميلادي، بنيت في عهد جوستنيان ولها باحة واسعة، وفيها أروقة ذات أعمدة، كرسيت هذه الكنيسة للقديسين (كوزما=cosmas) و(داميان=damian) وكان في الكنيسة بقايا من آثارهما.

• كاتدرائية أفاميا أو كنيسة اتريوم (Atrium):

توجد كاتدرائية أفاميا هذه إلى جوار الكنيسة المستديرة وتعود إلى القرن الخامس وسميت (التريوم) لأنها (كنيسة ذات باحة) وهي نادرة في سورية، تأثرت بعمارة القسطنطينية ويظهر فيها التطور الذي حدث في بناء كنائس الشهداء، وتشبه هذه الكنيسة كنيسة العذراء في مدينة بيسان بفلسطين (صورة رقم ٧) وعثر فيها على صناديق ذخائرهم، وبسبب ذلك كان لهذه الكنيسة أهمية خاصة وفيها عدد من الكنائس الملحقة مثل كنيسة التعميد وكنيسة الشهادة وهذه الأبنية معظمها مغطى بالموزاييك.

خلف الكاتدرائية توجد أبنية تابعة لها تغطي (١٢ ألف متر مربع) تتضمن حمامات وغرف ومكاتب وقصر الأسقف حدث زلزال عام (٥٢٦م) فدمر الكنيسة لكن رممها الإمبراطور جوستنيان وحولها إلى كاتدرائية عام (٥٣٥م) ووجدت فيها أربعة نصوص تؤكد ذلك، واجهة هذه الكنيسة ضخمة لها ثلاثة أعمدة تشبه واجهة (قلعة سمعان) (صورة رقم ٩) أرضيتها من الرخام الملون والفسيفساء وهناك عدد من الكنائس لم تكتشف بعد. من الجدير ذكره أنه اكتشف في كنائس أفاميا وقصورها عدد من اللوحات الفسيفسائية التي أذهلت العالم بروعتها قسم منها في متاحف بلجيكا وقسم في متحف أفاميا ودمشق.

٨- كاتدرائية القديس سمعان^(١):

بدأ العمل في بناء الكاتدرائية (عام ٤٧٦م) وانتهى في عام (٤٩٠م) وتعتبر إحدى الانجازات المعمارية الرائعة ثم أضيفت بعض الأبنية مثل دير المعمودية والمدفن، ولكن الزلازل هدمت معظمها في القرن السادس والتاسع.

(١) ولد القديس سمعان ٣٨٦م في منطقة اسكندرون التحق بدير تيلانيسوس وتعلم باليونانية (جبل النساء) (Telanissos) وهي (قرية سمعان الحالية) ثم ابتنى لنفسه عموداً وعاش فوقه منذ عام (٤١٢م) وكان يجدد العمود بأخر أكثر ارتفاعاً حتى بلغ أقصى حد بين (١٧ و ٢٠م) أمضى هذا القديس ٣٧ سنة تقريباً (وهناك رواية تقول ٤٧ سنة) فوق العمود، توفي ٢٦ آب عام ٤٥٩م فأقيمت حول العمود كاتدرائية وصارت محجاً للمسيحيين.

تتألف الكاتدرائية من أربع كنائس ايوانية مبنية على شكل صليب، عرض كل واحدة ٢٤ متراً في وسطها ساحة مثمثة الزوايا تعلوها قبة في مركزها العمود الذي عاش فوقه القديس سمعان، أبعادها من الشرق إلى الغرب حوالي مائة متر ومن شمال إلى الجنوب حوالي (٨٨م) حجارتها وردية اللون وجدرانها كانت مغطاة برسومات وزخارف، والأرضية كانت مرصوفة بالفسيفساء، أما المساحة المثمثة فهي مرصوفة بالحجارة أمام مدخل الكاتدرائية يوجد بهو له ثلاثة مداخل فوقها أقواس الأوسط أكبرها وأعلها (صورة رقم ١٠) طرازها بيزنطي مأخوذ من الهندسة الرومانية أما الكاتدرائية نفسها فلها أربعة مداخل ذات أقواس أيضاً اثنان في الوسط كبيران ومتجاوران، واثنان أصغر على الجانبين، سقف الرواق الأوسط على شكل جملون، وأسقف الأروقة الجانبية من الخشب أو القرميد، وجعلت مائلة لتصريف مياه المطر، وكل جناح من هذه الكاتدرائية هو كنيسة (بازليكا).

أما الساحة في الوسط فلها ثمانية أضلاع وفوقها قبة وفي زوايا هذه الساحة المثمثة أربعة محاريب (Exenras) كانت في البداية للصلاة أو لوضع ثوابيت رجال الدين المهمين، أرضية الكاتدرائية مغطاة بالموزاييك من القرن الخامس، والرخام من القرن العاشر الميلادي، وفوقه حالياً رمل لحمايته.

الجناح الشرقي أكبر من الأجنحة الثلاث طوله ٤٣ متراً مائل قليلاً لجهة الشمال مطابقاً فعلاً لجهة الشرق

أما الجناح الغربي من الكاتدرائية، فقد بني جزء منه فوق منحدر صخري، ودعم بركائز وأقواس قوية، والغاية من هذا هو جعل عمود القديس سمعان في وسط الصليب تماماً.

عادة ما يكون مدخل الكنيسة في الجهة الغربية إلا أن باب هذه الكاتدرائية يقع في الجنوب والسبب هو أن أرض الجهة الغربية منحدرية كثيراً ولا يمكن استخدامها للدخول.

٩- دير القديس سمعان (صورة ١١+١٢+١٣):

يقع هذا الدير في جنوب الضلع الشرقي للكاتدرائية ويحتل مساحة واسعة وفيه رواق له أعمدة، يتألف الدير من ثلاثة طوابق لسكن الرهبان، فيه كنيسة صغيرة لها ثلاثة أورقة أوسطها هو الأعرض، يفصل بينهما صفان من أربعة أعمدة، في الصدر حنية فيها ثلاث نوافذ تمثل (الآب والابن والروح القدس) على كل جانب من الحنية توجد غرفة للاستخدامات الدينية. تخصصت هذه الكنيسة للصلاة اليومية في الأيام العادية. أما الكاتدرائية فكانت للصلاة في المناسبات والأعياد والأحاديث. كان في الدير حوالي خمسمائة راهب يقيمون فيه، في القرن العاشر استولى البيزنطيون على هذا الدير فحصنوه بسور طوله ١٢٠٠م وكان فيه ١٢ برجاً فتحول إلى قلعة بقي هذا الدير بيد البيزنطيين لمدة ٩٨ عاماً، وهذا مدون على الأرضية التي تؤرخ أن الإمبراطور (باسيل) الثاني (٩٧٦-١٠٢٦م) وأخيه قسطنطين الثامن (٩٧٦-١٠٢٨م) قاما بترميم الأبنية ورصف الكاتدرائية بالفسيفساء ورخام (كارار).

١٠- الآثار البيزنطية في الرصافة:

تبعد الرصافة ١٦٦ كم عن حلب و ١٥٣ كم عن دير الزور ورد ذكرها في الكتابات الآشورية التي تعود إلى القرن الثامن والتاسع قبل الميلاد باسم (رصابا) كذلك ذكرت في (الكتاب المقدس) سفر الملوك باسم (راصف). كانت الرصافة معبراً لكثير من الطرقات التجارية فازدادت أهميتها التجارية، ثم أصبح لها مكانة دينية إضافة لذلك لأن القديسين (سرجيوس) و (باخوس) دفنا فيها، فبنيت العديد من الكنائس، من بينها واحدة كبيرة لحفظ رفات القديسين السابقين، وأصبحت من أغنى كنائس العالم. وصلت الرصافة إلى أهم مركز ديني وتجاري وحربي في عهد الإمبراطور انستاسيوس الذي دام حكمه بين (٤٩١-٥١٨م) وبنى فيها بازيليكاً فخمة وخزانات للمياه وأحاطها بسور وتحصينات قوية وبلغت أوجها في عهد الإمبراطور جوستنيان (٥٦٥-٥٢٧م) تغطي الرصافة شبه مستطيل أقصى أطواله (٤٠٠×٥٥٠) مساحتها حوالي ٢١ هكتاراً.

• الكاتدرائية الكبرى أو كاتدرائية القديس سرجيوس:

تعد أكبر وأجمل الكنائس في الرصافة تقع في الجنوب الشرقي من المدينة في عام ١٩٧٧م وجدت فيها كتابه تكرسها للصليب المقدس، والكنيسة بيزنطية الشكل تعود إلى عام ٥٥٩م أبعادها (٣١×٢٠م) تعرضت لترميمات متعاقبة ولها مبان عديدة ملحقة بها (صورة رقم ١٤) تتألف الكنيسة من رواق رئيسي في الوسط ورواقين جانبيين شكلتهما ثلاثة أقواس كبيرة نصف دائرية ثم بنيت تحتها فيما بعد أقواس مزدوجة صغيرة تستند على ثلاثة أعمدة لتدعمها ولها تيجان كورنثية وكتابات عن القديس (سرجيوس) وهذا الشكل يوجد له مثل في كنيسة (قلب لوزا) وكنيسة (بيسوس) في (رومية).

بعض الأعمدة في الكنيسة أحضرت من كنيسة أخرى في القرن التاسع لتستعمل في هذه الكاتدرائية لأنها وجدت على تيجانها كتابة يونانية مقلوبة وحنية الكنيسة الكبرى في الجهة الشرقية مزينة بأغصان نباتية في أعلاها نقش صليب يعود اتلى القرن التاسع.

في الجهة الشرقية من الرواق الجنوبي توجد رسوم جدارية بيزنطية مع طبقة كلسية عليها رسوم جميلة من الفريسكو في وسط الكنيسة توجد مسطبة نصف دائرية (بيما)= (Bema) (صورة رقم ١٥) وهي منبر للقراءة، وكان فيها لرجل الدين مقاعد حجرية عددها (٢٨) ذات مساند مزخرفة يجلس اكبر الاسقف فوق كرسي تغطيه خيمة وحوله رجال الدين على الكراسي الحجرية بينما يجتمع المصلون حول (بيما) وتعتبر (بيما) الرصافة أكبر واحدة في المدن السورية.

• الكنيسة المركزية (صورة ١٦):

يعود بناء هذه الكنيسة إلى عام (٥٢٠م) بنيت بعد كنيسة ازرع وبصرى أرضية مدخلها مرصوفة بالحجارة الجصية ومغطاة برخام زهري والجدران كانت أيضاً مغطاة بالرخام الزهري، والكنيسة ايوانية التصميم فيها صقان من الأعمدة

المرمرية ذات النيجان الكورنثية التي تقسم الكنيسة إلى ثلاثة أقسام، ينتهي الأوسط بحنية كبيرة (Apse) ذات قوس مزخرف يوجد على كل جانب غرفة صغيرة. عند مدخل الغرفة الشمالي يوجد تابوت (Sarcophagi) رخام زهري اللون مزين بصليب يعتقد أن القديس سرجيوس دفن فيه ثم صار لدفن المطارنة المحليين، كما يعتقد بأنها كانت الكنيسة الرئيسية للحج في (الرصافة) لوجود التابوت فيها.

١١ - مدينة البارة:

تعتبر مدينة البارة من أكبر المدن (المينة) في شمال سورية تعود إلى القرن الرابع من العهد البيزنطي أي القرون الوسطى تبعد (٦٣ كم) عن حلب وترتفع (٦٧٥ كم) عن سطح البحر وتقع على السفح الغربي لجبل الزاوية (محافظة ادلب) أبعادها (٢٣ كم) كانت (البارة) تحت حكم البيزنطيين حتى مجيء الفرس عام ٦١٤م، بقي سكانها نصارى بعد الفتح العربي الاسلامي، ثم أصبحت مركزاً للأسقفية حتى عام (١٠٨١م) فيما ألغى بسبب الصراع عليه وفي عام ١١٥٧ حدث زلزال عنيف هدم المدينة بكاملها فهجرتها سكانها لتصبح مدينة مينة.

• آثار البارة البيزنطية:

- يوجد في البارة العديد من الكنائس البيزنطية، اكتشفت منها خمسة فقط وهي:
- ١- كنيسة كبيرة تقع شرق المدينة وتعود إلى (الرابع أو الخامس) وأطوالها (١٧×٢٥م).
 - ٢- كنيسة اصغر من الأولى وقريبة منها، بسيطة البناء، وإلى جانبها دير.
 - ٣- كنيسة قرب الكنيسة الأولى تعود إلى القرن الرابع، هي من أكبر كنائس البارة وأفخمها. أطوالها (٣٦×٥٠م) وهي غنية بالزخارف والنيجان.
 - ٤- الرابعة تبعد خمسين متر عن الكنيسة الثالثة أطوالها (٢٥×١٥م) وتعود إلى القرن السادس الميلادي.

٥- كنيسة صغيره قرب الكنيسة الرابعة دمارها شامل إضافة إلى هذه الكنائس الخمس توجد آثار كنائس مهدمه كما يوجد دير شرقي البارة مهدم تماماً لم يبق منه سوى قطع أعمدة وأحجار أثرية.

١٢ - كنيسة قلب لوزة: (صورة ١٧+١٨):

تقع كنيسة قلب لوزة على قمة جبل (الأعلى) وبنيت من حجارته، تبعد ٤٥ كم عن ادلب، وارتفاعها ١٥٠ م عن سطح البحر فيها كنيسة قديمة تم بنائها بين (٤٦٩ و ٤٨٠ م) وتعتبر واحدة من أهم الأبنية في سورية لأنها نموذج لنمط بناء الكنائس السورية التي أصبحت أروقتها عريضة والتي تركت النموذج البيزنطي. فخرجت الحنية عن مستطيل الكنيسة. أطوالها (١٥×٢٥ م) والكنيسة ايوانية فيها ثلاثة أروقة تفصلها أعمدة مزخرفة بل النباتات البارزة. تقع بوابة المدخل في الغرب بين برجين كل واحد مؤلف من ثلاثة طوابق فيها نوافذ، وفي الجهة الشرقية حنية تخرج عن مستطيل الكنيسة يحيط بها صفان من الأعمدة التزيينية وتغطيها قبة. وهذا نموذج آخر لتطور العمارة في الكنائس.

١٣ - دير صيدنايا:

تبعد مدينة صيدنايا ٣ كم عن دمشق وتقع على جبل القلمون، فيها آثار آرامية مثل رأس العمود والنواويس الحجرية وآثار يونانية مثل معبد (دابانا) لإله الشمس، تحته (مغارة الأصنام) التي حفر في الصخر. وفيها أيضاً آثار رومانية، مثل مغارة الأصنام، دير الشروبيم، كنيسة القديس بطرس.... الخ
أما عن علاقة هذا الدير بالآثار البيزنطية. فهناك أسطورة تقول إن الإمبراطور البيزنطي (جوستيان الأول) هو الذي بنى هذا الدير يحتوي هذا الدير على واحدة من الأيقونات الأربعة التي رسمها القديس (لوقا الإنجيلي) وهي محفوظة في كهف صغير يدعى الشاغورة، هدمت الحروب والزلازل أبنية الدير الأصلية وأعيد بنائها وأضيفت إليها أبنية أخرى مما جعله خليطاً من الهندسة المعمارية، طابع الدير في القرون الوسطى وأبنيته ترجع إلى عهود مختلفة.

١٤ - دير الفاروس في اللاذقية:

كانت منطقة اللاذقية في العهد البيزنطي مركزاً هاماً للرهبنة المسيحية وقد أقيم كثير من الأديرة في القرون الرابع والخامس والسادس في مختلف أرجاء اللاذقية ورد ذكرها في المصادر التي تتكلم عن تاريخ الكنيسة^(١)، كذلك أسهمت الاكتشافات الأثرية الحديثة عن بقايا عدد كبير من الأديرة التي تعود إلى العصر البيزنطي، ويوجد في سورية اليوم (٥٦) مدينة وقرية تقريباً يبدأ اسمها بكلمة دير، مثل دير الزور، دير عطية، دير ماما، دير حنا، دير مريم... الخ جميعها بنيت في العصر البيزنطي، وقد استمرت هذه الأديرة في ممارسة نشاطها بعد الفتح العربي الإسلامي في سوريا، فقد كتب (سورنل) يقول: (طيلة القرون الأولى للإسلام كانت الأديرة المسيحية مركزاً للحياة الدينية والفكرية، كما أنها ساهمت مساهمة كبيرة في نشر المؤلفات الهلنستية التي ترجمت إلى السريانية ومن ثم إلى العربية، وهناك وصيقتان لهما دلالتان واضحتان: الأولى أمرٌ من النبي (ص) يعود تاريخه إلى تموز ٦٢٣م يعلن أن للمسيحيين ملء الحرية في أداء الشعائر الدينية، ويطلب من المسلمين احترام كنائسهم وأديرتهم والوثيقة الثانية هي رسالة يعود تاريخها إلى الثاني من أيار ٦٣٦م وجهها الخليفة عمر بن الخطاب إلى بطريرك القدس أثناء الفتح العربي الإسلامي للمدينة، في هذه الرسالة التي تستند إلى أمر النبي (ص) تجدد تعهد المسلمين باحترام أماكن عبادة المسيحيين ويوجد اليوم نسخاً مخطوطة منها في أكثر من دير مسيحي في المشرق العربي^(٢).

ما يجب ذكره بهذه المناسبة، أنه ما تزال في سورية حتى اليوم أديرة تمارس نشاطها مثل: دير صيدنايا قرب دمشق، دير مار تقلا، دير مار سركيس في معلولا، ودير مار جرجس الحميراء في منطقة تلكنخ وجميعها بنيت في العهد البيزنطي، وإن كانت قد رُممت فيما بعد.

(١) Michel le syrien: chronique Paris ١٩٠١ P. ١٧١.

(٢) الأب م. جبرائيل: تاريخ الكنيسة السريانية المارونية الأنطاكية. بعداً لبنان عام ١٩٠٠م (ص ٥٩٤-٥٨٨).

في هذه الفترة من القرن السادس حيث نشهد بناء العديد من الأديرة المسيحية في سورية، بني في الطرف الشمالي من اللاذقية (دير الفاروس) الشهير في التاريخ، وقد سميت المنطقة السكنية اليوم باسمه (حي الفاروس) ذكرته بعض المؤلفات العربية التي تعود إلى القرون الوسطى فقال (الدمشقي) (إن دير الفاروس من أعجب الأبنية في الديور، ويجتمع فيه المسيحيون في أحد أيام السنة^(١)) بينما وصفه (ابن بطوطة) الذي زار اللاذقية عام ١٣٣٢م بقوله (وبخارج اللاذقية الدير المعروف بدير الفاروس وهو أعظم دير بالشام ومصر، يسكنه الرهبان ويقصده النصارى من الآفاق، وكل من نزل به من المسلمين فالنصارى يضيفونهم، وطعامهم الخبز والجبن والزيتون)^(٢) وصفه (العماد الأصفهاني) في كتابه (الفتح القبسي في الفتح القدسي) بقوله: (بظاهر اللاذقية كنيسة عظيمة نفيسة قديمة بأجزاء الأجزاء مرصعة، وبألوان الرخام مجزعة، أجناس نساويرها متنوعة، وأصول تماثيلها متفرعة، وهي متوازية الزوايا متوازنة البناءا.... الخ).

أما العمري فيقول (دير الفاروس شمال اللاذقية بناؤه مربع، وهو حسن البقعة)^(٣) وأورد مقطوعة شعرية (لأبي علي حسن بن علي الغزي) في وصف الدير جاء فيها:

لم أنس في الفاروس يوماً أبيضاً مثل اللجين يزينه فرع الدجى
في ظل هيكله المسير وقد بدا للعين معقود السكينة أبلجا
واللاذقية دونه فى شاطئ بلوره قد زين الفيروزجا
وقد زار (دير الفاروس) الشاعر (أبو العلاء المعري) عام ٩٤٤م وكان آنذاك في العشرين من عمره، وقد ذكر (أبو العلاء) زيارته لدير الفاروس بقوله:

(١) شمس الدين الدمشقي نخبه الدهر في عجائب البر والبحر لبيبرغ ١٩٢٣ ص ٢٠٩ كذلك ذكر

حسن بنائه أبو الفداء في (تقويم البلدان) طبعه باريس ١٨٤٠م ص ٢٥٦.

(٢) ابن بطوطة تحفة المنظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، بيروت، ١٩٦٠م، ص ١٢.

(٣) شهاب الدين العمري: مسالك الأبصار في ممالك الأمصار: باريس ١٩٢٧م ص ٣٣٦.

في اللاذقية ضجة ما بين أحمد والمسيح
هذا بناقوس يدق وذا بمئذنة يصيح
كل يمجّد دينه يا ليت شعري ما الصحيح

تهدم دير الفاروس وزال من الوجود أثناء الزلزال العظيم الذي هز مدينة اللاذقية عام ١٤٦٩ م، وقد جرت حديثاً عدة محاولات للكشف عن أنقاض (دير الفاروس) وعثر في إحدى الحفريات على أنجيل مكتوب باللغة اليونانية تنصّدره صفحة باللغة العربية (صورة رقم ١٩+٢٠) كتبت عام ١٧٢٧م يفهم منها أن هذا الإنجيل هو إنجيل كنيسة الفاروس وهذا الإنجيل موجود اليوم في مكتبة المطرانية الروم الأرثوذكس في اللاذقية.

١٥ - أهم الآثار التي تعود إلى العصر البيزنطي في مدينة اللاذقية:

• منطقة السنكلكس:

يوجد في اللاذقية منطقة تسمى (السنكلكس) وهي تحريف للفظ الأجنبية (سانت اليكسي)، بعد أن دمج أهل اللاذقية. والتسمية من بقايا العهد البيزنطي، ولد (اليكسي) هذا في روما وكان سليل أسرة تعتبر من الأشراف، لكنه أثر حياة الزهد، فغادر روما على ظهر سفينة متوجهة إلى اللاذقية، ولا نعرف لماذا اختار اللاذقية؟.....

تقع منطقة السنكلكس في نهاية شارع بغداد اليوم وتوجد فيها مغارة تتبع منها عين ماء ينزل إليها أهل اللاذقية بواسطة ثماني درجات، حيث حفر في الصخر حوض مستطيل عمقه ١.٥ م تقريباً لتجميع مياه العين، اكتشف في المغارة تابوت فخم طوله ٢.٨٧م وعرضه ١.٣٩م وارتفاعه ١.٨٢م ويتألف من قطعتين من الرخام الأبيض (الغطاء والصندوق) مزخرف بثلاثة صفوف متداخلة من أوراق الغار، نقش على واجهاته الأربعة مشاهد مختلفة نافرة مستمدة من الأساطير الإغريقية- الرومانية (صورة رقم ٢١) وهذه المنطقة الآن منتزه جميل لأهل اللاذقية وقد ذكرها الشاعر

(نديم محمد) في قصيدتين غزليتين، الأولى بعنوان (الله في طبع الحسان) نشرت في (مجلة الأمانى) عدد السادس آذار ١٩٣١م. فقال في الأولى:

عبث الحبيب كما أراد بمهجتي أخذاً ورداً
شاهدته في السنكلكس فراق لي وجهاً وقد

والثانية بعنوان (أمنت بالحسن) ونشرت في (مجلة الأمانى) أيضاً عدد الثامن من أيار ١٩٣١م:

هلاً رحمت شبابي يا أرحم الناس هلاً
أمنت بالحسن لما في السنكلكس تجلّى

لم يبق من هذا الأثر التاريخي البيزنطي غير التسمية، لأن المغارة أزيلت عند إنشاء الخط الحديدي الذي يصل مرفأ اللاذقية بالجزيرة السورية.

كذلك ذكر السنكلكس الشاعر اللاذقاني (عبد الرحمن المحمود) في ديوانه (المغناطيس في الغزل النفيس ص ٧٧) وهو ما زال مخطوطاً جمعه الناظم عام ١٩٠١م

• كنيسة السيدة:

تقع كنيسة السيدة في سوق البازار قرب ساحة أوغاريت، لا يعرف تاريخ بنائها بالضبط، إنما على الأرجح بنيت في القرن الخامس الميلادي، لكن يوجد تواريخ لترميمها، فقد رمت يوم الاثنين في ٨ كانون الثاني (١١٣٤هـ — ١٧٢١م)، من الداخل والخارج، وفي شهر آذار عام ١٨٤٥م، بلطت أرضها بالرخام، وفتح باب جديد وتمت زخرفتها. ثم أصابها الخراب فأعيد ترميمها عام ١٨٧٤م^(١).

• كنيسة مار سابا:

لا نعلم تاريخ بنائها لكنها رمت عام (١١٣٣هـ — ١٧٢٠م) عندما تمّ ترميم بقية كنائس اللاذقية، هدمت هذه الكنيسة عام ١٩٤٦م وأقيم مكانها الثانوية الوطنية الأرثوذكسية (مدرسة الكلية).

(١) جريدة الجنة: ٢٠ كانون الثاني ١٨٧٤م العدد ٤٧١.

• كنيسة مار جرجس:

أضخم كنائس اللاذقية وأكثرها شهرة بنيت في القرن السادس الميلادي، ورممت مع كنائس اللاذقية الأخرى في ٨ كانون الأول عام ١٧٢٣م، فتغير شكلها ثم أعيد ترميمها عام ١٨٤٨م، هدمت تماماً وأعيد بنائها عام ١٩٤٠م.

• كنيسة مار نقولا:

تقع في محلة القلعة، لا نعلم التاريخ الحقيقي لبنائها سوى أنها بنيت في القرن الخامس الميلادي، لكن تم ترميمها في شهر كانون الثاني عام ١٧٢٢م بعد أن كانت قد سقطت جدرانها عام (١١٣٣هـ - ١٧٢٠م)، لكن شكلها وبنائها الحاليين يعودان إلى القرن التاسع عشر.

• كنيسة مار موسى:

بنيت هذه الكنيسة في القرن السادس الميلادي على الأغلب، وقد بناها السريان الذين كانوا قد بنوا في تلك الفترة العديد من الأديرة في منطقة اللاذقية^(١). تصدعت وتهدمت أجزاء كثيرة من هذه الكنيسة بالزلازل التي ضربت اللاذقية مراراً، أو بتأثير الزمن لذلك هدمت ثم بنيت من جديد عام ١٨٤٥م، وفي داخل الكنيسة لوحة رخامية نقش عليها أبيات شعرية زجلية تؤرخ لذلك.

١٦ - أهم الآثار التي تعود إلى العصر البيزنطي في جبال اللاذقية:

• النواويس: (صورة رقم ٢٢+٢٣):

وهي غرف كبيرة محفورة في الصخر في داخلها حجرات صغيرة، تدفن فيها الأموات ثم تغلق ببلاطات حجرية مزخرفة، وتختلف حجوم هذه النواويس، فبعضها يتسع لشخص، أو شخصين، ثم تتدرج حتى تتسع لعشرة أشخاص، وهذا النوع من المدافن البيزنطية منتشر بشكل واسع في كثير من قرى جبال اللاذقية الساحلية.

(١) فيليب دي طرزي: صفحة من تاريخ السريان. الجزء الأول ص ٢٠١٥.

• المدن المنيّة:

وهي مدن بيزنطية كانت أهلة بالسكان ثم هجرت وتلاشت ولم يبقَ منها إلا أطلال من الجدران والركام والأحجار المتناثرة، وهي موجودة بكثرة في جبال اللاذقية وخاصة في قرى (المقرمدة، القبو، القرداحة، الخ) ففي قرية (المقرمدة) توجد بعض المقابر وأطلال كنيسة تعود إلى العصر البيزنطي، وفي (صايا) قرب طرطوس بقايا لدير وكنيسة استعمل أهالي القرية حجارتها لبناء بيوتهم بعد أن أتيت جاليات من لبنان إلى جبال اللاذقية الساحلية مهاجرة في بداية الاحتلال العثماني للمنطقة نتيجة الاضطهاد المذهبي. كذلك توجد بعض الآثار البيزنطية في قرية (القبو) قرب مصياف حيث اكتشف فسيفساء بيزنطية. وفي القرداحة اكتشفت بعض القبور (شرق ثانوية الصناعة) تعود إلى الفترة البيزنطية.

• الكنائس والأديرة:

تنتشر في الجبال الساحلية عدد من الكنائس والأديرة مثل:

- ١- دير (مار الياس) للروم الأرثوذكس وسمي أيضاً (دير مار الياس الريح) يبعد ٢٠ كم عن طرطوس قرب (قرية الصفصافة) بني هذا الدير في عهد الإمبراطور قسطنطين برعاية من أمه (هيلانة).
- ٢- دير (مارجرس الحميراء) للروم الأرثوذكس، أمر الإمبراطور جوستنيان ٤٩١-٥١٨م ببناء هذا الدير مع كنيسة (دير صيدنايا) من جديد، وسمي بالحميراء باسم أقرب قرية إلى الدير حيث تقع في الشرق منه على بعد كيلومتر فقط. وما زالت آثارها حتى الآن، وهناك من يقول: إن الحيرة تحريف لاسم اله المطر (هوميرا-خوميروس) لأن الدير بني فوق انقاض معبده^(١).
- ٣- دير الصليب: قرب مصياف يبعد ٢ كم عن قرية (دير صليب) أهم المنشآت التي بقيت من هذا الدير حتى الآن أجزاء من الكنيسة (المدافن) وبعض المنشآت مثل بقايا معصرة زبيب للديس، ورحى لطحن الحبوب، وبقايا معصرة للزيتون،

(١) أيوب سعدية. حمص التاريخ والعصر. ص ٨٢.

بعض صور للفسيفساء. كذلك تقع شرق الدير على مسافة ٣ كم (أطلال كنيسة) تحيط بها معالم مدينة ميتة.

٤- قصر عطار: أحد الآثار البيزنطية في قرية (أم الطيور) وفيه كنيسة مهدمة، أما سبب تسميته بعصر عطار فمزال مجهولاً حتى الآن، ولم يبق من القصر إلا بعض الجدران. ويشير هذا القصر إلى أهمية أم الطيور في العصر البيزنطي.

٥- دير شمّيل: في ناحية (جب رملة) منطقة مصياف، اكتشفت فيه لوحة فسيفسائية تمثل (مار جرجس) يطعن تتينا، وأخرى تمثل امرأة بيدها سلة تلتف حولها أفعى، ولوحة تمثل رأس قديس ملتج وعلى رأسه غطاء يسبغ عليه هالة قديس، ولوحة تمثل فارسه تمتطي صهوة حصان وتمسك بيدها اليسرى اللجام وتحمل بيدها اليمنى رمحاً وقد وطئت سبعاً مخرجاً بدمه، وقد نُقش على اللوحة أحرف يونانية.

٦- قرية ديروتان: جاءت تسميتها من وجود دير قديم فيها. تقع قرب اللاذقية (منطقة القرداحة)، وأصل التسمية (دير الأوثان) ربما لوجود عدد من التماثيل عندما سكنت هذه المنطقة فيما بعد. كان الدير يقع خارج القرية لكنه تلاشى تماماً لأن الناس استعملوا حجارته لبناء بيوتهم منذ القدم، لكن التسمية ما زالت تشير إلى وجوده.

٧- دير دوما: قرية صغيرة تقع قرب اللاذقية (منطقة القرداحة) لكن الدير تلاشى تماماً وبقيت أحجاره الكبيرة الضخمة متناثرة في الحقول المجاورة.

١٧- القرى البيزنطية في الجبال الساحلية:

يوجد كثير من القرى في الجبال الساحلية، يستنتج من أسمائها أنها تعود إلى العصر البيزنطي وذلك لكثرة الأسماء البيزنطية -المسيحية المدمجة فيها، مثلاً في منطقة اللاذقية توجد قرية تسمى صليب البهلوتية، وقرية رويسة القسيس (منطقة جبيلية) حرف الصليب، دير ماما، الكنيسة الراهبية (منطقة الحفة) دير توما، دير

الشلف، دير ماما (منطقة القرداحة) دير حنا، دير دوما، دير مريم، دير زينون (منطقة طرطوس) ضهر الدوير (تصغير كلمة دير)، رأس الدير، دير الحجر (منطقة بانياس)، دير حباش، دير البشل، دير الجرد - قرية الصليب (منطقة الدريكيش) عين الدوير، دوير العوينيه - ديرونة (منطقة الشيخ بدر) قرية الكنيسة، دوير القمصية (منطقة صافيتا)، قرية الاسقف، الكنائس، الصليب، الكنيسة، دوير اللوعة (منطقة تاكلخ)، عين الراهب، دير مار جرجس (منطقة مصياف) دير صليب، دير تارين.

١٨ - المدافن الهرمية (صورة رقم ٢٤):

١- وهي غرف كبيرة يعلوها هرم حجري مزخرف. حيث كان الأموات يوضعون ضمن توابيت حجرية، وكانت التوابيت توضع ضمن هذه المدافن الجميلة، وما زال عدد من هذه المدافن حتى اليوم فمثلاً في السفوح الشرقية لجبال اللاذقية قرب قرية (الحواس) من ناحية السقيلية والى الشرق من مزار (الشيخ علي العجمي) يوجد مدفن هرمي مغطى بصلبان منحوتة على أحجار (صورة رقم ٢٥) تشبه المدفن الموجود في قرية (رشا) ناحية (تل سلح) في منطقة الغاب. وكذلك المدفن الموجود في قرية (خربة معاوية) في مصياف. وجميعها من المدافن البيزنطية الباقية، والشبيهة بتلك المنتشرة في شمال سورية. ويروي الناس حكايات عن اللقى الأثرية التي أخذت من هذه القبور.

٢- في قرية (صرنا) ناحية صلنفة مجموعة من (النواغيص) وهي قبور حفرت في الصخور. تعود إلى الفترة البيزنطية (صوره رقم ٢٦) رسمت على أحدها سنبله قمح، وغرب القرية كانت توجد كنيسة كبيرة ذات قبة مزينة بالرسوم والفسيفساء، كذلك تضم (قلعة مصياف) عدداً كبيراً من المدافن البيزنطية، لها أشكال متنوعة، وبعضها يتسع لشخص والبعض الآخر يتسع لعدة أشخاص.

٣- في منطقة (وطى عرامو) شمال غرب صلنفة بالتحديد بين قرية (ستربة) وقرية (المجدل) جنوباً توجد بقايا لمجموعة من العناصر المحفورة في الصخر، كانت

توجد معاصر وخزانات، ويوجد في قرية (ستربة) إحداها بحالة جيدة حتى الآن، كذلك توجد مجموعة من الآثار في (وطى عرامو) تتكون من قواعد، وتيجان أعمدة، وصخور هُشمت معالمها بفضل الزمن. أما في قرية (أوبين) فتوجد عشرات من المدافن الصخرية، ونواويس، وبقايا معاصر، وكلها تعود إلى الفترة البيزنطية.



لوحات الفصل الحادي عشر

(صورة رقم ٢) دورا أوروبوس. الكنيسة المنزلية.

(صورة رقم ١) مدينة أوروبوس.

(صورة رقم ٣) بصرى الكاتدرائية.



(صورة رقم ٥) إزرع. كنيسة القديس الياس.

(صورة رقم ٤) إزرع. كنيسة القديس جورج

(صورة رقم ٦) مدينة أقاميا.



(صورة رقم ٧) .

(صورة رقم ٩) كنيسة قلعة سمعان، تقع بين ألاميا وحلب قرب تل نيسبين في جبل سمعان، وتعطينا تصوراً لما كانت واجهة (كاتدرائية ألاميا) لأنها ترأّم لها. وسمعان المشهور (سمعان العامودي) (Simon Stylite) في المراجع الأجنبية هو قديس سوري (٣٩٠-٤٥٩م) ولد في سيسان (بيكليفيا). وتعتبر هذه الكنيسة مع كنيسة ألاميا من آيات الفن المسيحي السوري.

(صورة رقم ١١) قلعة سمعان. الدير.

(صورة رقم ١٠) قلعة سمعان. الكاتدرائية.

www.damascus.gov.sy

(صورة رقم ١٢) دير سمعان المعمودية.





(صورة رقم ١٧) كنيسة قلب اللوزة

(صورة رقم ١٨) كنيسة قلب اللوزة.



(صورة رقم ١٩) الصفحة الأولى من إنجيل الفاروس. وهي الصفحة الوحيدة المكتوبة بالعربية. مؤرخة عام ١٧٢٧م ومرفوعة إلى مطران اللاذقية بينمت بقية الإنجيل مكتوبة باليونانية. كما في الصفحة اللاحقة.



(صورة رقم ٢٠) إنجيل الفاروس.



(صورة رقم ٢١) تابوت عين السنكلس (سان اليكسي) في اللاذقية.

(صورة رقم ٢٢) تمثل صورتان للمقابر المحفورة في باطن الأرض Hpogoe (Under ground tombs) تبين الصورة الأولى الناووس وهو مفتوح الغطاء والثانية الناووس مغطى.



(صورة رقم ٢٣) وهي لتأبوت حجري اكتشف في إحدى المقابر الفردية (Single limiats) عندما كان في موقعه تسمى مجموعة المدافن الشرقية المحفورة في باطن الأرض.



(صورة رقم ٢٤) المدافن الهرمية.

(صورة رقم ٢٥) يوجد في منتصف أعلى الصورة صليب من الطراز الذي كان سائداً في عصر (جوستنيان) وعلى جانبيه يماستين في حالة طيران. ويستند إلى قمة قنطرة (تذكرنا بالهلال المقلوب في الآثار الوثنية) إلى يسار القوس عصفور صغير يلوي رأسه فوق جسمه ملتفتاً خلفه، أما إلى اليمين فيوجد غراب ينقر في أسفل منتصف الصورة.

تمثل هذه الصورة نموذجاً للمقابر الصخرية (Rock-Cut tomb) المكتشفة
حيث تتكون المقبرة من واجهة صخرية تتخذ شكل بناء إضافة إلى الأعمدة العامودية.

انظر: R. Montere: A. TRAVERS L'APAMENE OP. CIT

صورة مكبرة توضح الأعمدة والقباب والجلمودات التي تعكس التأثيرات الآشورية السامية
(Assyrian Style Crow Step merlous) الذي انتقل بتأثير البطالمة عندما كانوا يسيطرون على

(جوف سورية) انظر: R. Montere: A. TRAVERS L'APAMENE OP. CIT

(صورة رقم ٢٦).

الباب الثالث
الفنون والآثار البيزنطية في مصر



الفصل الثاني عشر الفن القبطي

- التصوير الجداري
- فن النسيج القبطي
- الفنون الصغرى والأسلوب القبطي
- الرمزية في الفن القبطي
- السحر والعرافة (التنبؤ بالغيب) في الفن القبطي



الفن القبطي

• التصوير الجداري:

تأثر فن التصوير الجداري القبطي بالفكر الديني، ومن هنا تأتي أهمية الصور الجدارية كمعيار فني وديني ينتقل عبر الحضارات الإنسانية، سواء في صورتها المثالية أو في صورتها الواقعية. وفي هذا السياق تعتمد دراسة التصوير الجداري القبطي على اختيار الموضوع، وعلى أسلوب تنفيذه.

• عناصر الموضوع في التصوير الفني

اعتمد الفنان القبطي على عنصر الموضوع كأحد السمات الأساسية لإبراز فنه الذي ارتبط بالدين ارتباطاً شديداً. فمعظم موضوعاته تميل إلى الجانب التعليمي (الديني) والعقائدي، وقد تمكن فن التصوير الجداري من خلال ذلك أن يكون حلقة اتصال مباشرة بين علوم الدين، وبين المؤمن المتعبد، أو المشاهد لهذه الصور. من هذا المنطلق تجسد لنا الصور الجدارية مجموعة من الموضوعات التي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع:

- ١- موضوعات مستوحاة من الكتاب المقدس / العهد القديم.
- ٢- موضوعات مستوحاة من الكتاب المقدس / العهد الجديد / (الإنجيل).
- ٣- موضوعات مستوحاة من الفن الروماني، والهلسيني، والفن المصري القديم. تم توظيفها لخدمة الديانة المسيحية.

- ١- موضوعات الصور الجدارية المستوحاة من (الكتاب المقدس / العهد القديم): يتضمن هذا النوع من الصور الجدارية (قصص الأنبياء) وقد استخدمها الفنان القبطي كثيراً خاصة في الفترة الأولى، وتدلنا صور (حجرتي الخروج والسلام)

(بالبحوث) في اللوحة الخارجية في مصر، على مدى ارتباط النص المكتوب، والقصة المصورة، حتى وصل الأمر إلى حد التطابق بينهما تماماً. فنجد مثلاً قصة خروج قوم موسى (صورة رقم ١) مستوحاة من سفر الخروج مضافاً إليها تضحية إبراهيم بابنه إسحق المستوحاة من سفر التكوين (صورة رقم ٢) وينطبق هذا على بعض الصور التي عثر عليها في مناطق سقارة وبلوط ودير سانت كاترين الخ.... ولهذه الصور أهمية طقسية في التراتيل اليومية أثناء الصلوات في الكنيسة القبطية.

ويمكن أن نستخلص بعض السمات العامة للموضوعات التي استوحاها الفنان القبطي من (العهد القديم) والتي حاول إبرازها من خلال هذه (الصور الجدارية) في هذه الفترة المبكرة من عمر المسيحية لتشكّل دروساً للمسيحيين تحضيمهم على التمسك بالإيمان والصمود بوجه الأخطار للوصول إلى الخلاص. ولتجسد في الوقت نفسه الظروف السياسية والدينية خلال تلك الفترة التي لم يكن يتم فيها الاعتراف بالمسيحية. لكن مع الانتشار المسيحية والاعتراف بها من قبل المجتمع ديناً سماوياً تحولت اللوحات الجدارية لتستخلص موضوعاتها من العهد الجديد (الإنجيل).

٢ - موضوعات الصور الجدارية المستوحاة من (الكتاب المقدس /العهد الجديد/ الإنجيل)

في هذه الفترة استمدت الصور الجدارية موضوعاتها من العهد الجديد (الإنجيل) وخاصة من الأناجيل الأربعة (متى، ومرقس، ولوقا، ويوحنا) والجدير ذكره أن محتوى أنجيل (متى ومرقس ولوقا) وحوادثها يمكن ترتيبها زمنياً. وكتابتها تقترب من الكتابة التاريخية مما يسهل على الفنان الاستعانة بها من أجل التصوير المتطابق مع الحدث التاريخي فيها، وهذا ما نلاحظه في الصور التي تروي أحداثاً تاريخية تذكارية لسيرة السيد المسيح أو العذراء أثناء أحداث ولادة المسيح أو غيرها من الأحداث التاريخية التي سجلها الفنان القبطي على جدرانه مثل صورة بشارة العذراء في (كرم أبو جرجا) (صورة رقم ٣-٤) وصورة مذبح الأطفال، ورحلة العائلة المقدسة، ومقتل زكريا وبشارته بمولد يوحنا، وعمادة المسيح، وغيرها من الموضوعات التذكارية التي نجدها

تقترب كثيراً من النصوص المدونة في أنجيلي (متى، ولوقا). أما بشأن المفهوم الرمزي واللاهوتي، لبعض موضوعات اللوحات الجدارية فنجد أن الفنان قد استوحى مفهومها من أنجيل (يوحنا) مثل صور المعجزات الثلاثة معاً في إحدى مقابر الإسكندرية حيث تبرز جانباً رمزياً لصور المعجزات جميعاً.

وهناك موضوعات تحمل صفة تذكارية لمناظر القديسين الواقفين أو الجالسين داخل الحنايا. أو منفردين على الجدران بصورة مكثفة يمكن ملاحظتها في صورة (سقارة) و (بلوط) (صورة رقم ٥) وهي تمثل قديسين مشهورين في المنطقة حاول الفنان تصنيفهم من حيث مكانتهم وأعمالهم، فمنهم من يحمل صفة الشهادة، ومنهم من تعلقت قصصهم بجانب أسطوري وتعليمي في الوقت نفسه، مثل القديسين (فوبيا أمون) و (سينيسوس) الفارس (صورة رقم ٦) و (صورة رقم ٧) وغيرها في سقارة، وكوم أبو جرجا، وبلوط، وكاليا.

٣ - موضوعات الصور الجدارية المستوحاة من الفن الهلنستي، والروماني، والفن المصري القديم:

تمسك الفن القبطي بالجذور المصرية القديمة، وقد لاقت قبولاً عند المصريين المسيحيين كونها تمثل تاريخهم وتراثهم القديم. وقد قاومت هذه الجذور المصرية القديمة طغيان التيارات الفنية للعناصر الهلنستية والرومانية وبقيت مفاهيمها منتشرة في أقاليم مصر الوسطى والعليا. وكان للتشابه الجوهرى بين العقائد المسيحية والديانة المصرية القديمة أثره الكبير في اختراق بعض التأثيرات المصرية إلى الصور الجدارية القبطية. لكن الفنان المصري القبطي استطاع صبغها بملامح مسيحية، ثم وظفها لتحديث انطباعاً نفسياً خاصاً عند المؤمن المسيحي.

ومن أبرز الأفكار المصرية القديمة التي استلهمها الفنان القبطي من الفكر المصري القديم، عقدة (العقاب والحساب) وهي أحد جوانب العقيدة المسيحية، وأحد أبرز ملامحها في الفن القبطي، وقد صور الفنان القبطي هذه الفكرة على جدران

(الحجرة الثانية عشر) ببلوط في صور ملائكة يعذبون الأشرار عقاباً لهم عما اقترفوه من الشرور (صورة رقم ٨).

ولم تكن الأفكار المسيحية بعيدة عن الأفكار التي ألفها واعتاد عليها المصريون في تاريخهم، بل في بعض الأحيان وجد فيها المسيحيون أساساً وسبيلاً يوضح أفكارهم الجديدة. ولعل من أبرزها أيضاً تلك الفكرة التي ترمز إلى الانتصار على الشر، وهذه الفكرة معروفة في الأساطير المصرية القديمة بما تحمله من معاني التضحية والفداء والخلاص المنتظر، وقد استعان الفنان القبطي بأسطورة (حورس المصرية) لتمثيل هذه الفكرة في تلك الفترة المبكرة وقد صاغها بروية فنية (رومانية) معاصرة تواكب الحركة الفنية آنذاك.

وتروي (أسطورة حورس) المصرية قصة انتصاره على عمه (الإله ست) (إله الشر)، وكيف خلص الشعب من ظلمه، وقد استعار الفنان القبطي شخص حورس لتمثيل شخصية المسيح المخلص المنقذ في الصورة الموجودة في مقبرة (كرموز) حيث صور المسيح (فاهر الشر) واقفاً وتحت قدميه صورة ثعبان وسبع مقلداً حورس في الفن المصري القديم (صورة رقم ٩) وهكذا استطاع الفنان أن يوظف عقيدة مصرية لخدمة العقيدة المسيحية. ليس ذلك فحسب، بل كانت هناك طريقة أخرى مستوحاة من أسطورة حورس وهي تصوير فكرة الانتصار الذي يحققه القديس الفارس الذي مر فوق جواده يهزم قوى الشر (انظر الصورة رقم ٦ والصورة رقم ٧).

أما عن التأثيرات الهلنستية والرومانية على موضوعات الصور الجدارية فتبدو واضحة في استعارة العناصر الأسطورية من أرشيف الفن السكندري خلال العصرين البطلمي والروماني للتستر وراءها أثناء فترة الاضطهاد الرومانية، خلال القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد أيضاً من التأثيرات الهلنستية - الرومانية، استخدام الفنان الكتابة على الصور الجدارية باللغة اليونانية لتوضيح أسماء شخصيات الصورة ثم استبدالها باللغة القبطية بعد القرن الخامس الميلادي، إضافة إلى كتابة بعض النصوص الدينية والخواطر والأقوال المشهورة، وهذا أسلوب روماني ازدهر خلال العصر الإمبراطوري.

وأخيراً يجب أن نشير أن الفنان القبطي قد تأثر في رسوماته بالملابس الرومانية، فألبس أشخاصه الدينية والعسكرية هذه الملابس وحمل الشخصيات العسكرية منها الأسلحة الرومانية كالدرع والرمح والسيوف التي تحمل الطابع الروماني في كثير من الصور القبطية.

خلاصة القول: إن الفنان القبطي استوحى معظم موضوعاته من الأساطير المصرية القديمة ومن الأساطير اليونانية والرومانية. والتي تحمل مميزات فنية مختلفة عن ميزات الفن. الهلنستي، كذلك استوحى موضوعات أيضاً من التقاليد الشعبية المصرية التي تأثر بها، ولكن بعد أن أدخل عليها الرموز المسيحية مثل الصليب والسمكة والحمامة، وهذه الرموز كانت قد استخدمت في العقيدة المسيحية في فترة الاضطهاد، أي قبل الاعتراف بالمسيحية من قبل المجتمع والسلطة الحاكمة.

• الأسلوب الفني في التصوير القبطي الجداري

إن دراسة الأسلوب الفني للتصوير القبطي تقودنا إلى فترتين مميزتين:

١- الفترة الواقعة بين القرنين الثالث والخامس الميلادي.

٢- الفترة الواقعة بعد القرن الخامس الميلادي.

١- الفترة الأولى الواقعة بين القرنين الثالث والخامس الميلادي:

في الفترة الأولى امتاز الأسلوب الفني بوقوعه تحت مؤثرات مختلطة من قرعونية ويونانية وهلينستية ورومانية وشرقية إضافة إلى استخدامه عبارات لغوية تحدد مفهوم القصة وسير أحداثها. وقد لجأ الفنان القبطي لاستخدام هذا الأسلوب، أي هذه المؤثرات الفرعونية واليونانية، ليعبر بواسطتها بشكل إيحائي، فلا تكون الصورة الدينية صورة واقعية فتفقد بذلك أهميتها الروحانية الخالدة. لكن في أواخر العصر الروماني أي في نهاية القرن الثاني، وبداية القرن الثالث الميلادي، حدث خلط بين المؤثرات العبرية للفن المصري القديم، وبين الفن الهلنستي، ويمكن ملاحظة ذلك

على صور البورتريهات الشخصية المصورة، وكذلك على الشواهد الجنائزية وصور التوابيت الرومانية التي عثر عليها في مصر.

أما عن أسلوب تصوير الملابس في الفترة الأولى، فتعطي انطباعاً عن الزي الروماني المستخدم في الحياة اليومية، ولا يخرج عن نطاقه إلا في أضيق الحدود مثل صور أنبياء العهد القديم، حيث ظهرت فيها بعض السمات الشرقية، وقد نجد التأثير الشرقي (السوري البيزنطي الشرقي) واضحاً ولا سيما في أغشية رأس صور الأنبياء في الجوات، حيث نراها تأخذ شكلاً مخروطياً لا نجد مثله في أغشية الرأس المصرية أو الهلنيسية. وقد ظهر هذا النوع في الصور المكتشفة في (دورا أروبوس) والتي ترجع إلى أواخر القرن الثاني الميلادي.

٢ - الفترة الثانية بعد القرن الخامس الميلادي

تمتد هذه الفترة من منتصف القرن الخامس حتى منتصف القرن السابع الميلادي، من خلال صور هذه المرحلة نلاحظ حدوث تصفية لبعض المؤثرات الفنية السابقة (الفرعونية والهلنيسية) بينما تقلصت المؤثرات اليونانية - الرومانية تماماً. لكن استمر التأثير المصري القديم بصورة مباشرة، وامتزج في الاتجاه القبطي، وهو اتجاه يتوافق تماماً مع الاتجاه العام للكنيسة القبطية آنذاك. في القرن السادس تميز الأسلوب الفني القبطي بالاستقرار وبدأ يجسد نموذجاً لمثالية خاصة به نابعة من عقيدته الدينية والمذهبية المسيحية.

أيضاً من المميزات الفنية لصور الفترة الثانية، تصوير الأشخاص. حيث نجد أن الفنان ينزع نحو المثالية بالمقارنة مع روح التحوير الناتج عن التأثير الهلنيستي الذي حدث في الفترة الأولى، فالوجوه دائرية أو مثلثية والشعر كثيف يتدلى فوق الجبهة، أما صور الرجال فقد تميزت باللحية والشعر الكثيف، وأما الأنف فهو طويل ومدبب والفم صغير ومغلق. ويمكن ملاحظة هذه الصفات في صورة القديس بولس، وصورة النبي دانيال، وباقي صور الأنبياء في (بلوط) حيث تتفتح لنا بعض التأثيرات

السورية في تصوير ملامح الوجوه التي لاقت قبولاً لدى الفنان القبطي منذ نهاية القرن الخامس الميلادي.

كذلك تميزت صور الفترة الثانية أيضاً بالهالة المستديرة المعروفة في الفن المسيحي، حيث نراها تحيط برؤوس الملائكة والقديسين بجانب السيد المسيح، والعذراء. هذا وقد لعبت الزخرفة والإحياء الأسطورية الفارسية والسورية والبيزنطية الشرقية، دوراً هاماً في تحديد سمات الفن القبطي وخاصة في بداية القرن السابع، وذلك من خلال صور الحيوانات الأسطورية، ومناظر الصيد، وأسلوب الزخرفة المختلطة بعناصر هندسية ونباتية، متأثرة بالفن الشرقي في سورية وفارس (صورة رقم ١٠-١١).

أما من ناحية الملابس، فنجدها قد تجددت في الفترة الثانية فاتخذت أشكالاً أكثر وفاراً، وتميزت برداء سفلى تعلوه عباءة (الهيماتيون) وقد راعى الفنان تصوير القديسين الشهداء بملابس بيضاء بينما تميزت ملابس السيد المسيح دائماً باللون الأرجواني، والعذراء بردائها البني القاتم وبدون أية زخارف، وجميع هذا يدل على التأثير السوري الذي ظهر خلال القرن السابع في الفن القبطي.

في صورة ما تقدم يمكننا القول:

ارتبطت الصور الجدارية في الفن القبطي بالعقيدة المسيحية القبطية ورموزها، وكان هذا نابعاً من التشكيل المزدوج لعناصر العهدين القديم والجديد في الكتاب المقدس في حين كانت الصور في الفن الغربي المسيحي، متأثرة إلى حد ما بمذاهب الكنيسة الرومانية.

■ فن النسيج القبطي:

تعتبر المنسوجات القبطية من أكثر الذخائر الأثرية الباقية لدينا، وإذا كان فن النحت والتصوير قد ساهما في تكوين ملامح الفن القبطي عموماً، وعبرا عن ذاتية الشعب المصري فإن فن وصناعة النسيج قد أدت الدور الأكبر في انتشار وتثبيت أوتار الفن القبطي في مراحلته المختلفة.

يمكن اعتبار صناعة النسيج في مصر نوعاً من الموروث الشعبي الذي ارتبط بالعوادات والتقاليد المصرية أكثر من ارتباطها بالمتغيرات التاريخية والسياسية الحاصلة آنذاك. لكن مع انتشار المسيحية في مصر حدث اختلاط بين الموروث الشعبي القائم وبين العناصر الفنية المسيحية الجديدة. فأفرز هذا الاختلاط عناصر فنية جديدة امتزجت فيها روح الفنين المسيحي والمصري وقد خضع فن الزخرفة النسيجية في العصر المسيحي لتلك الظاهرة بل وساهم في تحديدها وتدعيمها بشكل كبير معبراً في ذلك عن التغير الذي حصل في ثقافة الشعب المصري بعد انتشار المسيحية في مصر، ويمكن القول هنا: أن بورتريهات المنسوجات كانت تمثل نموذجاً شعبياً للبورتريهات المصورة على اللوحات الخشبية (الايقونات)، وفي الحقيقة ليس هناك اختلاف أو فواصل بين التيارين، وذلك لأن مفهوم الصور وتجسيدها بالرسم على الأقمشة المنسوجة هو بالنهاية تجسيد لواقع عقائدي مصري قديم ثابت في أذهان المصريين مع اختلاف عصورهم واختلاف طبائعهم.

أما من ناحية الموضوعات الأسطورية، فقد احتلت الأساطير اليونانية جانباً كبيراً من عناصر الموضوعات المصورة التي تدرج تحت مسمى ثقافة العصر آنذاك، فنجد أساطير خاصة مثل قصة ليديا والبجعة وأوربا والثور وأورفيوس وأبو اللؤلؤ والقيثارة، هيراكليس وأسدنيميا وغيرها من الأساطير اليونانية، وقد استخدمت هذه الأساطير بصورة رمزية أو إيحائية دينية.

مع دخول العرب إلى مصر أورثهم الأقباط الأسلوب الزخرفي القائم على التجريب، وقد تقبلوه لأنه كان يتفق مع مفهوم الديانة الإسلامية آنذاك، وهكذا ازدهر فن النسيج في مصر عند الأقباط والمسلمين خلال الفترة الممتدة بين القرن السابع والقرن التاسع الميلادي ثم كان الازدهار الأكبر في القرن الحادي عشر على يد الفاطميين الذين استطاعوا أن يكسبوهم ويشجعوهم على الاستمرار في إبداعاتهم الفنية للمساهمة في نهضة الدولة الفاطمية.

وهكذا نرى أنه قد سيطرت على الأساليب القبطية والإسلامية أساليب زخرفية واحدة وأنماط فنية متشابهة، لكن مختلفة فقط في الرموز والأشكال المسيحية أو

الإسلامية المختصة بعقيدة كل منهما، وهكذا تبادل الأقباط والمسلمون العناصر الزخرفية، وأدت اللغة العربية دوراً مشتركاً في هذا التبادل، بصفة خاصة، بعد أن قبلها الأقباط في العهد الفاطمي. وقد تمثلت العناصر الزخرفية آنذاك بالزهور والأشكال الهندسية والأشكال المركبة من عناصر نباتية وهندسية معاً، وتناقصت كثيراً الأشكال الأدمية، لكن بعد انتهاء عهد الفاطميين، اضمحلت الزخارف النسيجية واضمحلت التأثيرات القبطية فيه شيئاً فشيئاً. أمام التأثيرات الإسلامية الوافدة من سورية والغرب والأندلس، وأصبحت العناصر القبطية شبه معزولة لكن العناصر النسيجية التي استخدمت في أوروبا منذ القرن التاسع وحتى مشارف عصر النهضة، تأثرت بالتكوينات القبطية ولا سيما في الفن الإيطالي والرومانسكي، ويبدو أن الحروب الصليبية قد ساهمت في ذلك.

■ الفنون الصغرى والأسلوب القبطي:

احتلت الفنون الصغرى مساحة كبيرة في الفن والثقافة القبطية، ويمكن أن ندخل في مصطلح (الفنون الصغرى) المشغولات العاجية، والمنحوتات الخشبية، والأيقونات.

١- المشغولات العاجية

عرفت المشغولات العاجية منذ أقدم العصور، إلا أن الازدهار الحقيقي والفني ابتدأ من مدرسة الإسكندرية في العصرين اليوناني والروماني، ووصل إلى مكانة مرموقة من البراعة والإتقان. وخاصة في التطعيم، والترصيع، وصبغ العاج بالألوان. ومع انتشار المسيحية في مصر ازدهرت المشغولات العاجية، وقد انتقل العاج من كونه جزءاً تزيينياً في اللوحة، إلى لوحة تصويرية متكاملة تبرز جانباً من المفهوم الديني المتوارث في مصر، واستخدم العاج في تصوير موضوعات مميزة من الحياة اليومية الدينية القبطية في مصر بل أنه ساهم بصورة مباشرة في توطيد المذهب المصري من خلال تصوير بعض الموضوعات المميزة في الحياة الدينية القبطية في

مصر وقد ظهر ذلك من خلال تصوير النماذج التي تجمع بين التأثير الكلاسيكي والمصري القديم وروح العصر المسيحي الجديد في مصر.

٢ - المنحوتات الخشبية

تمثل المنحوتات الخشبية جانباً هاماً من تطور الفن القبطي في مصر، وقد ظهرت إبداعاتهم الفنية الرائعة مع بداية العصر المسيحي في مصر. ومن أهم الموضوعات التي استخدمت في الزخارف الخشبية الموضوعات النباتية المستوحاة من الاحتفالات المصرية بإله النيل وهي المناظر التي تجسد خيرات مصر بصفة دائمة وفي بعض الأحيان استخدم الفنان الألوان لإضافة جانباً من الواقعية على العمل الفني، وقد غلب عليها إضفاء بعض الرسوم المسيحية مثل الأسماك وبعض الطيور والصلبان ومن الموضوعات الشهيرة التي صورت على الخشب دخول المسيح إلى مدينة القدس وسط ترحيب الجموع وهي تحمل سعف النخيل رمز الانتصار والسلام والخير.

ومن أهم الاستخدامات الخشبية الباقية إلى الآن في الفن القبطي الأثاث والأبواب والهيكل الخاصة بالكنائس المصرية وهي بلا شك تعبر عن إمكانية الفنان المصري في الفترة المبكرة من إتقان وتوظيف خام الأخشاب وزخرفته لخدمة العقيدة الجديدة.

٣ - فن الأيقونة

الأيقونة كلمة يونانية الأصل وتعني (الصورة المرسومة) وتختلف عن الرسومات الجدارية في أن الأيقونة يجب أن ترسم على لوحة خشبية ويجب أن تكون صورة شخصية (أي موضوع بشري) في ضوء ذلك يمكن القول: أن الأيقونة نموذج تصويري لشخص مات وانتقل بواسطة أعماله الجيدة إلى العالم الآخر ومن ثم صار قدوة، وصارت أعماله مثلاً يحتذى به عبر الدهر، وبما أن هؤلاء الأشخاص حملوا على عاتقهم مصير المسيحية، كان الاتجاه نحو تقديسهم وبناء الكنائس لهم والاحتفال

لهم سنوياً، وهو شيء تم ممارسته في مصر وقد جعل هذا بعض العلماء يبتكرون مصطلح (الايقونوغرافيا) أي علم دراسة الأيقونات.

■ الرمزية في الفن القبطي:

الرمزية شكل من أشكال التعبير لإخفاء معانٍ محددة، أو للتعبير عن العالم الروحي اللا محدود، ويعتبر مفهوم الرمزية من أهم الأركان الأساسية في الفن القبطي، فهو يزخر بالرموز التي ارتبطت بالمسيحية التي فقد بعضها أهميته واختفى، بينما ظلت رموز أخرى محافظة على شكلها وخصائصها المعتادة. وقد اضطر الأقباط إلى استعمال الرموز للتخفي بعيداً عن الموقف السياسي العدائي الروماني، وإيجاد وسيلة سهلة وسريعة لتحديد نوع العقيدة تحت ظل الاضطهاد.

فمثلاً كان يعتقد القدماء أن الإله (اوزوريس) هو إله العالم الآخر، وأن السفينة (سوخاريس) تنقل الأرواح المؤمنة إلى العالم الآخر في رحلتها الخالدة إلى رحاب اوزوريس.

تلك السفينة أصبحت رمزاً مقدساً للكنيسة في الفن القبطي لأنها بدورها تنقل المؤمنين إلى عالم القداسة والإيمان في رحلتها الخالدة نحو السماء.

كذلك عثر على بعض أكفان المتوفين المسيحيين، وهي منسوجات قبطية كما نشاهد (صورة لأرنب بري مربوط) (صورة رقم ١٢) والأرنب من الرموز المسيحية المصرية الأصل، ولدينا العديد من الأمثلة التي تصور الأرنب يأكل من عنقود عنب يخرج من سلة فاكهة وبالتالي فالأرنب يمثل حالة البشر قبل ظهور المسيح، والعنب هو رمز المسيح ضمن سلة الفاكهة التي يرمز لها (العهد القديم) على أنها سلة الأنبياء، أما بالنسبة لتقييد الأرنب البري أو ربطه فهو يرمز إلى القيود والمعاناة التي عاناها المصريون قبل قدوم المسيح، أن الأرنب المقيد لم يستسلم لحالة القيد بل اتجه ناحية السلة ليأكل من العنب الذي يرمز للمسيح المخلص.

ومن أكثر الرموز انتشاراً ليس في مصر فحسب بل على مستوى العالم الروماني (الأسمك) لأن كلمة السمكة باليونانية تمثل جمع الحروف الأولى لكل كلمة من عبارة (يسوع المسيح بن الله المخلص) وقد وجدنا صوراً للأسمك على مبنى (كوم أبو جرجا) غرب الإسكندرية من القرن السادس الميلادي (صورة رقم ١٣) كما أنها كانت قاسماً مشتركاً مع معظم الزخارف النسيجية في الفن القبطي.

ومن المخلوقات البحرية التي استخدمت بصورة رمزية في الفن القبطي النتين البحري الذي يرمز إلى المخلوق الأسطوري (تيامات) في (العهد القديم) والذي يرمز إلى قوى الشر الموجودة في البحر ولاشك أن وجود التأثير البحري في الفن القبطي يرجع إلى تأثير مدرسة الإسكندرية صاحبة الأساليب المميزة في الزخارف البحرية. مما سبق يمكن القول:

هناك أدلة تثبت أن مفهوماً فنياً جديداً طرأ على الفن المصري خلال الفترة ما بين القرنين الثالث والرابع الميلادي، واكب فكراً دينياً وموقفاً سياسياً معيناً مضاداً وقد مثل ردة فعل قوية جعلت الفنان يلتزم التخفي وراء رموزه الوطنية، حيث نرى الفنان القبطي يتجول فيها لخدمة العقيدة الجديدة في مجتمعه، ولذلك فإن عملية الإبداع الفني هنا تحققت لأنها وظفت الأعمال الفنية القديمة والمبتكرة برموزها وأساليبها الفنية، في وظيفة جديدة وبرؤية فنية مختلفة لخدمة المجتمع، ومن هنا يجوز لنا أن ننطلق على فناني مصر في تلك الفترة المسيحية أنهم مبدعون من حيث التمثيل الموجه الهادف (مبدعون لأنهم حققوا لفترة فنية جديدة استمرت حتى آلاف السنين في مصر)، بل أن الأنماط التي حققوها هي السائدة حتى الآن في الفن المسيحي عموماً.

■ السحر والعرافة في الفن القبطي:

● السحر:

يحاول الإنسان منذ القدم السيطرة على هذا العالم المخيف بواسطة أفكار خيالية تجعله يحس بأنه يكتسب قدرة تفوق فواه الخاصة. وكانت هذه الأفكار والخيالات

تتطور بتطور المستوى الثقافي للإنسان وهذا يعرف بالفن السحري (Magikerechne) وكانت الممارسة السحرية قديمة في مصر. حتى أنه قد أطلق على مصر في (الكتاب المقدس / العهد القديم) (أرض الوثنية والسحر) ولعل حادث النبي موسى وسحرة فرعون أحد الحوادث الشهيرة التي تؤكد أصالة المفهوم السحري عند المصريين القدماء ومن هنا ارتبط الدين بالسحر عندهم. فالإله (تحوت) هو باعتقادهم (سيد السحر العظيم) وهو مخترع الكتابة المقدسة (الهيروغليفية) التي تحتوي على طاقة سحرية كامنة بما تتضمنه من علامات تصويرية لكائنات حية من البشر والحيوانات.

وهكذا استقر السحر في نفوس المصريين ككيان موروث لا غنى عنه، وأصبحت الشعوذة والعاويز السحرية (أي الحجابات) هي الدواء الشافي لكل أنواع الشرور. وامتد هذا الاعتقاد وانتشر إلى وقتنا الحاضر. فمثلاً في العصر الإمبراطوري في مصر عرفت مجموعة الهرميتيكا (Hermetica) الخاصة بالإله (تحوت) وهي مجموعة تعاليم سحرية عالية المستوى تمثل ما وصلت إليها (الكهنة المصرية) في تلك الفترة. وهذه التعاليم السحرية لم تكن قاصرة على المصريين فقط، بل امتدت لتشمل اليونانيين والشعوب المجاورة أيضاً حتى أصبحت تعاليم (الهرميتيكا Hermetica) السحرية تعاليم دولية مستحبة ومرغوبة وأصبحت مصدراً دائماً من كتب الأبراج والأوراح وما تتضمنه من شعوذة ودجل وخرافات.

وقد تسلفت عقيدة السحر المصرية إلى بعض أوجه المعتقدات المسيحية^(١) ليس في مصر فحسب بل على مستوى الإمبراطورية وخاصة في سياق التصدي للأرواح الشريرة الشيطانية فمثلاً اتخذت العين الشريرة (Evil Eye) مصدراً أساسياً في المعتقدات القبطية حيث نرى فنان دير القديس أبوللو ببلويط يرمز في لوحة في القلاية (١٧) إلى الروح الشريرة بصورة المرأة الشيطانية (الباسادريا) (Alabasadria) وهي تمثل هنا الروح الشيطانية وقد تجسدت في صورة امرأة تقتل الأطفال الرضع، ويصور المنظر القديس سيسينيوس (Sisinnios) وهو يمتطي جواده ليضعها بالحربة،

(١) قال أريانس: إن ممارسة السحر والشعوذة أمور لا أخلاقية تتم عن هرطقة ضد تعاليم المسيحية.

والمُنظر بالكامل تعبير رمزي لانتصار (حورس) الذي يمثل (الخير) على (ست) الذي يمثل (الشر) كما أننا نجد في قصة (الباسادريا) عقيدة شعبية، عرفت بتعويدة قبطية سحرية جاءت من (النوبة) أو ربما من (الحبشة) من أجل حماية الأم وجنينها أثناء الحمل وهكذا كان يُعبر عن الروح الشريرة المرتبطة بالسحر في الحياة اليومية والأكثر من ذلك فإن السحر كان يستخدم للحصول على الشفاء من خلال التوسل إلى الأرواح الشريرة وعبادتها.

وهناك أعطى السحر بعداً دينياً موجود في (الكتاب المقدس / العهد القديم) ففي سفر الملوك الأول (الإصحاح ٢١) قصة حول الملك الوثني (منسي) تصور لنا والدين في مصر كانا يستخدمان العين الشريرة لحماية أطفالهما، وذلك بتعطيسهم في ماء قرأ عليه تعاويذ سحرية. ويربط رؤوس الأولاد بحجابات وتعاويذ سحرية وقد استقرت هذه الممارسات كمعتقدات لحماية الأطفال في مصر قبل قدوم المسيحية، ومن ثم تقبلها المسيحيون عن طيب خاطر. يدلنا على ذلك تحذير غاضب لأحد القديسين يقول: (إن ملائكة الرحمة سوف يغضبون عندما سيُشاهدونكم تفعلون ذلك. وعليكم بدل أن تقدموا أولادكم للسحرة، أن تأتوا بهم إلى الكنيسة. فإن رفات القديسين الشهداء أقدر على شفائهم وحمايتهم من تلك الأرواح الشريرة)

كذلك نجد عند القديس شنودة نفس المفهوم في رسالته (لوبينوس وكوسوروا) (Lobinos and Chossoroas) عندما قال: (إن الشيطان ليس بمقدوره أن يجعل الإنسان يرتكب الخطيئة بل الإنسان هو الذي يلجأ إلى الشيطان يطلب مساعدته).

من خلال ما سبق نجد أن استخدام السحر في المجتمع المصري في العصر الروماني والمسيحي المبكر تكشف لنا أن الإنشقاق والجهل في المجتمع يمكنه في مراحل معينة تسودها الأزومات، أن تنقمصه أرواح شريرة (خزعبلات) تسري في وجدانه حتى تصبح جزءاً أساسياً من حياته الخاصة، وتؤثر في كافة مجالات حياته حتى أصبح في الفترة من القرن الثاني وحتى القرن الرابع من ضمن المتغيرات الفكرية والدينية في المجتمع المصري.

• العرافة أو التنبؤ بالغيب:

يقترن مفهوم السحر مع مفهوم العرافة أو قراءة الغيب فإذا كان السحر يتطلب استدعاء القوى الخفية، فإن العرافة تستخدمها وهما يتفقان معاً في الهدف المشترك وهو قراءة الغيب أو التنبؤ به وهو طقس ديني مصري محلي تحول من التوجه بالأدعية للصنم المعبود إلى معتقد شعبي ملزم للأهالي، وقد انتقل هذا المعتقد عبر الأجيال ليتضح أكثر في العصور اللاحقة للعصر الفرعوني فمثلاً في العصرين البطلمي والروماني كانت العرافة أو النبوءة واضحة أكثر مما سبق واتخذت شكلاً أكثر تدبناً، وأصبحت الآلهة المصرية تحقق رغبات الشعوب والجنسيات المختلفة سواء كانوا يونانيين أو رومان أو يهود. فقد ساهم هؤلاء في ترسيخ مبدأ النبوءة كمظهر ديني أساسي. واحتل الإله (سرايس) مركزاً هاماً في مدينة الإسكندرية كواهب للنبوءة خلال العصر الروماني. بل امتدت شهرته إلى تفسير الأحلام وكان اقترانه في العقيدة المصرية بالآلهة أوزوريس عاملاً مؤثراً في سمو مكانته في عالم المعرفة والسحر والنبوءة. كما كان لاقتارانه في عقيدة اليونانيين (بهيليوس) إله الشمس و(بزيوس) كبير آلهة اليونان و(هيوز) إله العالم السفلي مكانة خاصة لديهم في اتحاد الصفات الإلهية التي تحدد قدرته الفعلية على التنبؤ والسحر والمعرفة. وقد حقق ذلك أكبر شهرة له. وزاد من شعبيته بين الشعوب الأوروبية. وفي الحقيقة أن مفهوم العرافة أو النبوءة في القرون الثلاثة بعد الميلاد قد اتجه اتجاهاً آخر بسبب تدهور سبل الحياة في كافة المجالات الاقتصادية والاجتماعية والدينية ويبدو أن غياب القدرة الإلهية على مواجهة هذا التدهور إضافة إلى الاحتلال الروماني، قد أثر بصورة مباشرة على حياة التدين عند المصريين. فاعتبروا الإحتفالات الإلهية شيئاً من النفاق السياسي، تفرضها عليهم سياسة الرومان وأصبحت لا تشكل أهمية في مخاطبة أرواحهم أو وجدانهم أو حياتهم المستقبلية. وقد أدى هذا الوضع إلى الاتجاه نحو الخرافات القديمة وقد دلنا على ذلك عشرات البرديات الخاصة التي ترجع إلى القرون الثلاثة الأولى من الحكم الروماني حيث تؤكد لنا ارتباط النبوءة والسحر والعرافة ككيان عقائدي بالظروف الصعبة التي يمر بها المصريون، وقد اقتبس الغرب هذه العقائد واعتقها على أعلى المستويات بسبب براعة المصريين في هذه

العلوم. وربما كان حادث الإمبراطور (فاليريانوس) وخضوعه التام لشخصية (مكريانوس) الكاهن المصري الساحر وأعماله المشعوذة، والدجل الإلهي، أكبر دليل على شيوع تلك الفكرة عند الأباطرة الرومان. إضافة إلى الاعتقاد المشابه للإمبراطور (كراكالا) و(ذقديانوس) و(جوليان)، وبصفة خاصة نبوءات الإله سرابيس. وقد أدى كل هذا إلى أن تكون للنبوءة والسحر مكانة خاصة في الحكم الروماني.

مع ظهور المسيحية والتصاقها الدائم في الفكر الغنوسي (Gnosticism)^(١) المتسم بالسرية والغموض اعتبرت النبوءة جزءاً هاماً من العقائد المقدسة حتى أن أنجيل متى ولوقا يعتمدان تماماً على تلك النبوءات التي اتخذت مظهراً دينياً خاصاً بكنيسة المسيح الإلهية، وصارت بعد ذلك جزءاً من التعاليم الرهبانية واللاهوتية، وبالتالي كان استمرار النبوءة عند المسيحيين المصريين تشكل تراثاً قومياً مواكباً للتطور الديني الحادث في العقيدة المسيحية وليس أدل على ذلك من الافتتاحية التي نلزم الراهب قراءتها في أوليوم ينخرط في سلك الرهبنة، وهي نص مأخوذ من رسالة القديس بولس إلى أهالي أفسوس (٦، ١٠، ١٧) حيث يقول:

(يا أخوتي تقوا بالرب وفي شدة قوته، إنه السلاح الكامل لكي تقدرُوا أن تثبتُوا ضد مكائد إبليس لأن صراعنا ليس مع كائن من دم ولحم، بل مع رؤساء وسلطين وولاة العالم المتسمنين على مظالم هذا الدهر، مع أجناد الشر. من أجل ذلك احملُوا سلاح الله الكامل لكي تقدرُوا أن تقاومُوا هذه الشرور الخ).

(١) الغنوسية (Gnosticism): نزعة فلسفة دينية كان اتباعها يدعون امتلاك المعرفة السامية والكلية. هذه المعرفة المطلقة تسمح بحل جميع المشاكل المتعلقة بالله والإنسان والعالم. وهي معرفة بديهية في جوهرها. وليدة وحي فوري ونهائي يقتصر على بعض المسارين وفيها خلاص للنفس الغنوسية إذا هي سبيل الإنسان إلى الخلاص الذي لا يمكن أن يتم عن طريق الإيمان والأعمال يرى الغنوسيون أن المادة عنصر شر وبالتالي فإن الجسد البشري شرير، وهذا ما يبرر لدى الغنوسيين المسيحيين تكرامهم لعقيدتي القيامة والتجسد، ويعتقد الغنوسيون أن من يمتلك المعرفة المخلصة هو أرفع من أن تسري عليه القوانين الأخلاقية التي ليست إلا من وضع خالق سفلي لا سماوي.

لوحات الفصل الثاني عشر





(صورة رقم ٢) أضحية إبراهيم، دير أرميا، سفارة، القرن السادس.



(صورة رقم ٣) منظر الملاك ميخائيل قيشارة العذراء، كوم أبو جرجا، القرن السادس.



(صورة رقم ٤) .



(صورة رقم ٥) نماذج مصورة لهيئات القديسين والرهبان في القرنين السادس وحتى الثامن الميلادي، باويط.



(صورة رقم ٦) القديس الفارسفوبيا آمون، تصوير جداري في إحدى القلايات بدير القديس أبوللو، باويط.



(صورة رقم ٧) تصوير جداري للقديس سينيوس
ومقتل الباسيدريا في إحدى القلايات بدير القديس أبوللو، باويط.



(صورة رقم ٨) .



(صورة رقم ٩) .



(صورة رقم ١٠) .



(صورة رقم ١١) .



(صورة رقم ١٢) .



(صورة رقم ١٣) .



الفصل الثالث عشر الآثار القبطية

■ مقدمة

■ القسم الأول: الأديرة المصرية القديمة

■ القسم الثاني: الكنائس المصرية القديمة



الآثار القبطية

■ المقدمة:

● الهوية المعمارية القبطية المبكرة:

من الصعب تحديد الهوية المعمارية للمعابد المسيحية في مصر خلال تلك الفترة المبكرة من القرنين الثالث والرابع الميلاديين بسبب عدة عوامل أهمها عدم الاتفاق بين المسيحيين على مخطط هندسي أو معماري ثابت بسبب التشرذم، والاحتلال الروماني وغياب الوعي الديني، أضف إلى ذلك غياب المراسم والطقوس الدينية التي تحدد مواصفات الهيكل أو المعبد ومع هذا يمكن تتبع ما تبقى من الأمثلة المعمارية القبطية في مصر لتحديد هوية المعابد المسيحية القبطية وذلك من خلال دراسة الأديرة والكنائس الباقية في أنحاء مصر حتى اليوم. ويمكن إيجاز ذلك بما يلي:

- ١- غياب عنصر الاستقلالية المعمارية للعقيدة المسيحية الجديدة منذ بدايتها، ولفترة طويلة بعد الإعراف بها في القرن الرابع الميلادي
- ٢- أسهمت حركة التفوق الروماني في العمارة وهندسة البناء في احتواء النماذج المعمارية المقترحة من قبل المسيحيين الأقباط وبالتالي كان من الصعب تحديد هوية العمارة المسيحية خارج عباءة العمارة الرومانية
- ٣- توقفت حركة الإبداع الجمالي عند الأقباط المصريين بسبب التكيف العمراني وتفاعله مع عناصر البيئة والثقافة والموروث الحضاري وذلك من خلال استغلال واستخدام وتعديل المكان أكثر من مرة وبإمكانيات بسيطة وأفكار هندسية متواضعة إضافة إلى تدني المستوى الاقتصادي إذ غالباً ما كان الأقباط على مستوى اقتصادي لم يسمح لهم إقامة صرح ديني متكامل له سمة إبداع فني وجمالي آنذاك. وقد جعل الأمر القائمين على بناء الصرح المعماري القبطي أن

يستعينوا بأبنية وبقايا معمارية قديمة كانت قائمة بعد تعديلها بالطوب واللبن. وكسوتها بطبقة من الملاط الأبيض (الجص) لتكون موقعاً دينياً مسيحياً محلها. أو أن يستولوا على المعابد المصرية القديمة الصغرى ثم الكبرى ويعيدوا تأهيلها كأن يبنوا فيها حجرات وأسوار بالطوب لتكون صالحة كي يسكنوا بداخلها. وقد هيا ذلك نوعاً من التأثير المعماري في العمارة القبطية مثل الصالة الكبرى والممرات الجانبية، قدس الأقداس (الهيكل) المذابح، صالات الأعمدة، البهو الخارجي المداخل المنكسرة، وغيرها من التأثيرات المعمارية. بل إن الأمر وصل إلى حد استقطابهم عناصر معمارية متكاملة يجلبون معظمها من المعابد القديمة أو المقابر المجاورة لكان إقامتهم فجاءت الأعمدة الغراتينية وئيجانها والأفاريز التحتية بما عليها من نقوش هيروغليفية استخدموها إما في بناء درج السلالم أو أسوار أو دعائم هيكلية بين الحجرات. كذلك المذابح القديمة التي عدلت لتواكب طقوس المذبح في العقيدة الجديدة. وبالتالي فإن انتقال عناصر معمارية قديمة واستخدامها مرة أخرى في العمارة القبطية قد ترك تأثيراً كبيراً في إضفاء صفة المحلية على الطرز المعمارية المنفذة في مصر عبر عصورها. وهذا يضيف على الشكل المعماري للكنائس والأديرة تأثيراً مصرية محلياً إضافة للتأثير البيزنطي أو ربما السوري. وبذلك تنفرد الآثار المسيحية القبطية عن بقية الآثار الدينية في العالم البيزنطي بهذه السمة.

• عمارة الكنائس ودور العبادة:

اعتبر المسيحيون الأوائل في مصر أن المعبد المصري - الفرعوني القديم أو المقبرة هما المكان المقدس الوحيد على أرض مصر وبالتالي ترك هذا الاعتقاد تأثيراً واضحاً في التكوين المعماري لشكل البناء المقدس الخاص بالمسيحيين المصريين ولم يتخذ طراز محدد كنموذج لعمارة الكنائس بل إن النماذج المعمارية اختلفت من إقليم لآخر لأنها اقترنت بعناصر البيئة والمجتمع لذلك كانت طرز الأبنية الدينية متعددة منها

البازيليكي المقبب والمربع ذو القبة، والدائري وغيرها وجميعها نظم معمارية متكاملة كشفت عن عناصر فنية تزيد من قوة التأثير المحلي في التكوين المعماري الكنسي في مصر. وسوف نحاول هنا أن نستعرض تلك الظواهر المعمارية وتوضيح مفهوم تطورها حتى الفتح العربي.

في البداية قاموا بتعديل أحد المباني العامة أو الخاصة مثل المنازل أو المعابد القديمة أو المقابر أو السرايب لنتلائم مع ممارسة الطقوس المسيحية في مصر في فترة ما قبل الاعتراف بالمسيحية. وقد امتدت هذه الفترة حتى القرن السادس الميلادي وتتسم بأنها ظاهرة معمارية مصرية الطابع تماماً وهناك أمثلة قليلة باقية ففي مقابر البجوات ومبنى كوم أبي جرجا غرب الإسكندرية مثلاً بالواحة الخارجية يمكن رصد تلك الظاهرة بشكل مميز ومقنع فقد حدث تعديل هام ومستمر لعمارة المقابر وتحويلها إلى أماكن للعبادة (صورة رقم ١ أو صورة رقم ٢) ففي إحدى المقابر أزيل الجدار الفاصل بين حجرتين وأقيم صفان من الأعمدة وهو نمط يقترب من النظام البازيليكي في مرحلة مبكرة من التواجد المسيحي في الواحات ومع مرور الوقت أضيف تعديل أخو فاستحدث مدخل رئيسي لدخول وخروج المؤمنين وزودت بحنينة ومحراب Bema ويمكن متابعة ظواهر التعديل هذه في منزل مدني ضخم في كوم أبو جرجا جنوب غرب الإسكندرية حيث نرى أنه قد بنى بداخله سرداب من حجرتين أعدا خصيصاً لممارسة العبادة الخاصة بأهل المنزل والمحيطين بهم والسرداب مزود بحنينة رسم عليها بالفريسكو منظر لمتعبد يقف في حدائق الجنة.

• عمارة الأديرة:

أثر الرهبان كثيراً في المجتمع المصري لالتصاقهم المباشر به ورويتهم المثالية بصفة دائمة. قال أحد المؤرخين^(١) (لقد رأيت رهطاً كبيراً من الرهبان يعيشون في البرية، وكان عددهم يفوق الحصر. إنهم كثيرون جداً لدرجة أن إمبراطوراً لا يمكنه

(١) Rufinus: Historia Monachorum. ٥

أن يجمع جيشاً كبيراً بهذا العدد لأنه لا توجد مدينة في مصر وطيبة ليست محاطة بالرهبان أو النساك كما لو كانت محاطة بأسوار).

تشير تلك المعلومة رغم المبالغة الظاهرة فيها - إلى انتشار كبير للأديرة الرهبانية في مصر. وكانت أديرتهم المبنية على أطراف المدن لا تختلف كثيراً عن العمائر الدنيوية داخل حارات المدينة أو القرية. والمطبوعة بنموذج مصري الطابع منفرد ونابع من احتياجات روحية خاصة بالممارسات الدينية المسيحية.

لكن بدءاً من النصف الثاني من القرن الخامس يلاحظ انتشار العديد من الأديرة التي تحمل (سمات العمارة الديرية) وتتفق مع روح العقيدة وتعطي انطباعاً عن مفهوم تطورها واقتناع المصريين بها حتى يحققوا من خلالها رؤية إبداعية معمارية خاصة. ومن أهم هذه الأديرة أديرة الأنبا أرميا فيسقارة. ودير الأنبا أبوللو ببيلويط وأديرة منطقة كاليا والمناطق الأصلية القديمة في أديرة وادي النطرون والبحر الأحمر وأبو مينا. ولكن قبل أن نخوض في تحديد الملامح المعمارية لتلك الأديرة يجب الإشارة إلى أن الرهبان الأوائل قد اتخذوا في الفترة المبكرة من المعابد الوثنية والمقابر القديمة مكاناً لإقامتهم وممارسة طقوسهم وكذلك للاحتفال بأعياد الشهداء فقد عاش كل من القديسين أنطونيوس وبولا في مقابر قديمة كما أنه وجد آثار مسيحية في مقابر بالعمارة وبني حسن وأبيدوس ومن أشهرها معتبرة (داجا Daga) من الأسرة الحادية عشرة الفرعونية حيث أصبحت نواة لدير عرف بعد ذلك باسم (دير أبيغانوس) ومن هذا المنطلق نجد أن سمة تكوين مفهوم معماري خاص بالرهبان قد انبثق من خلال موروثة الحضاري القديم وقد ترك ذلك آثاره الواضحة على عمارة الأديرة. بعد ذلك خضع تطور العمارة الديرية في مصر للاحتياجات الروحية، فقد ظهر نوعان من الرهبان هما (الرهبان المتوحدون) و(الرهبان المتشاركون).

فالراهب المتوحد كان يسكن في سرداب أو مقبرة أو مغارة نائية مثل التي عاش فيها (الأنبا بولا) في الصحراء الشرقية فضلاً عن مغامرات الرهبان التي عثر عليها في قرية (نجع حماد سعيد) قرب أسنا والتي نحتت في الجبال بعمق ٥-٦ أمتار كذلك (مغارة الجفثون) على شاطئ البحر الأحمر. لكن عندما ظهرت الشراكة والتجمعات

الرهبانية احتاجوا إلى مفهوم جديد في تطور عمارتهم الديرية. فتوصلوا إلى تكوين تجمع من الغرف شبه منعزل عن العالم الخارجي ثم أضافوا إليه ما يستلزم لحمايتها من أسوار عالية سمكية مكونة من أكثر من طبقة وهكذا أصبح الدير معداً ليكون مدينة متكاملة المعاني والخدمات دون الحاجة للخروج منه.

تلك هي المكونات المعمارية للأديرة التي حدثت وتطورت بما يلائم العقيدة، وليس بتأثير معماري خارجي. ويمكن إثبات ذلك من خلال ما اكتشف من أمثلة في أديرة بلوط والأنبا أرميا بسقارة وأديرة كاليا... الخ.

لوحات الفصل الثالث عشر



(صورة رقم ١) الهوية المعمارية القبطية المبكرة.



(صورة رقم ٢) .



(صورة رقم ٣) .



(صورة رقم ٤) .



(صورة رقم ٥) الديبر الأحمر.



(صورة رقم ٦) مخطط دير سانت كاترين.



(صورة رقم ٨) .



(صورة رقم ٩) المنظر الداخلي لكنيسة العذراء بحارة زويلة.

(صورة رقم ١٠) المنظر الداخلي لكنيسة
القديسة بربارة وحجابها الأوسط.



(صورة رقم ١١) .



(صورة رقم ١٢) .



(صورة رقم ١٣).

القسم الأول

الأديرة المصرية القديمة

- المواد التي بنيت منها الأديرة
- أهم الأديرة في مصر

١ - الدير المحرق

٢ - دير القديس أنطونيوس

٣ - أديرة وادي النظرون

٤ - أديرة القديس أبو مقار

٥ - دير السريان

٦ - دير الأنبا بيشوم

٧ - الدير الأبيض

٨ - الدير الأحمر

٩ - دير الأنبا بولا

١٠ - دير سانت كاترين



الأديرة المصرية القديمة

نشأت الرهينة ومبدأ العزلة في الأديرة المصرية نتيجة لعدة عوامل أهمها الاضطهاد الديني الروماني وخاصة في عصر (ذقديانوس) أو عصر الشهداء إضافة إلى طلب الهدوء والابتعاد عن ضوضاء الحياة تفرغاً للتعب. وكانت مصر رائدة في العالم البيزنطي في هذا المجال ومنها انتشرت إلى جميع بقاع العالم. ويتكون الدير من أسوار حصينة داخلها كنائس ومساكن الرهبان. وأمكنة للضيافة. وقد ساعدت عدة عوامل على نشأة الأديرة في مصر مع انتشار المسيحية والاعتراف بها خلال القرن الرابع الميلادي. ويمكن حصر ذلك بعدة عوامل أهمها:

- العامل الجغرافي: ويتمثل في طبيعة الموقع الذي تم اختياره لبناء الدير عليه. وغالباً ما كان سهلاً منبسطاً قريباً من المناطق المزروعة ليتمكن الرهبان من العمل في الزراعة. كذلك لا بد أن يكون الموقع قرب نبع للمياه

■ المواد التي بنيت منها الأديرة:

● الحجر الجيري والرملي:

- كانت الأديرة تبنى بالحجر الجيري لأن المحاجر الصخرية كانت ملكاً للأباطرة الرومان فضلاً عن كون البناء بالحجر الصخري باهظ التكاليف لأنه بحاجة إلى عملية نحت أما الجير فهو متوفر بكثرة في مصر، خاصة في الصحراء الغربية
- الطوب: كذلك استعمل بكثرة نظراً لوفرة الطمي وسهولة صناعته
- الرخام: نظراً لندرته في مصر فقد كان يستخدم في الأماكن التي لها قدسية مثل المذبح وجرن المعمودية الخ.
- الغرانيت: كانت محاجره في مصر فقد كان يستخدم في الأماكن التي لها قدسية مثل صناعة الأعمدة (بد الأعمدة).
- النحاس: استعمل البرونز لصناعة الأجراس.

■ أهم الأديرة في مصر:

• الدير المحرق:

(صورة رقم ١) يعود تاريخه إلى ٣٤٢م ويقع في الصحراء الغربية في قرية تسمى (زرقة الدير) على جبل فسقام بالقرب من القوصية بمحافظة أسيوط مساحته عشرين فدانا تقريبا. ويعتبر أكبر وأعظم الأديرة في الصحراء المصرية. بل في الشرق كله. ويقال أن العائلة المقدسة المكونة من العذراء والسيد المسيح ويوسف النجار قد أقامت فيه أثناء رحلتهم إلى مصر. أما بالنسبة لتسميته (بالمحرق) فهناك روايات عديدة أهمها أن البدو أغاروا عليه فأحرقوه ولذلك سمي بالمحرق وعندما تولى الإمبراطور جستنيان المملكة دعم أسواره كي يتقرب من مؤيدي (الطبيعة الواحدة) فيعتنقوا مذهبه. وعندما غزا قوقاس ملك القدس مصر سنة ٦٠٠م دمر الكثير من الأديرة في مصر. لكن عندما فتح عمرو بن العاص مصر، أعيد بناء هذه الأديرة وامتألت بالرهبان وأصبح بدير المحرق المنآت منهم.

• دير القديس أنطونيوس ٣٦٥م:

(صورة رقم ٢) ولد القديس أنطونيوس في عام ٢٥٤م بمحافظة بني سويف وعندما تجاوز العشرين من عمره توفي والداه فاعتزل الحياة وخرج من بلده السبيل بين أطفح وبني سويف وبنى فيها (دير الميمون م) سنة ٢٨٥م وعاش في المنطقة ما يقرب من عشرين عاماً وفي سنة ٣١٥م انطلق للصحراء الشرقية والتقى على بعد عدة كيلومترات من ساحل البحر الأحمر وبالقرب من عين ماء بالقديس بولا وعاش بقية عمره هناك وتوفي عام ٣٦٥م. بعد ذلك شيد بالقرب من المغارة التي كان يقيم بها ديراً سموه باسمه، يقع الدير على قمة جبل القلزم. أحد سلاسل جبال الجلالة ويطل على البحر الأحمر وعلى جبال سيناء عند خط عرض ٥٥ - ٢٨ شمالاً، وخط طول ٢١ - ٢٣ شرقاً يحيط بالدير سور ضخيم من موجودات المنطقة وهي من قطع حجرية غير مصقولة وحصى وطمي وتوجد طبقة سميكة من الملاط على الوجه الداخلي والخارجي ويتراوح ارتفاع السور بين ١٠ - ١٢م وسماكته متران. ويرتفع السور وينخفض لعدم

استواء سطح الأرض، كانت مساحة الدير في نهاية القرن الخامس لا تزيد على ثلاثة أفدنة. ولكنه تضاعف في عهد جستنيان سنة ٥٣٧م^(١) في عهد الأنبا غبريال السابع ١٥١٨/١٥٦١م رمم الدير رهبان من الأديرة الأخرى. وفي أواخر القرن الثامن عشر قام (إبراهيم الجوهري) بترميم الأجزاء المهددة بالسقوط وأضاف مساحة أخرى للدير وبنى على ساقيه ما يشبه الناعورة قرب السور الشمالي غربي المدخل. وكانت تستعمل بالإضافة إلى استخراج الماء من باطن الأرض رفع الأشخاص الذين يسمح لهم بالدخول إلى الدير بواسطة حبال ملفوفة على بكرات خشبية.

• أديرة وادي النظرون ٣٧٨م:

يمثل وادي النظرون منخفضاً كبيراً في الصحراء. وتبلغ مساحته ٦٠ ألف متر. وسمي بهذا الاسم لاستخراج قدماء المصريين ملح النظرون منه. وتمتاز هذه الصحراء بكثرة كنائسها وتعدد أديرتها. وقد سميت بعدة أسماء منها بركة الأسقيط ومعناها بركة النسك، وادي الرهبان، وادي الملوك الخ. أحاطت بأديرة وادي النظرون أسوار مرتفعة لأنه في النصف الأول من القرن الخامس، والنصف الثاني من القرن السادس كانت الأديرة تتعرض لغارات البدو. وما إن حلَّ عام ٨١٧م حتى بدت تلك الأديرة مخربة ومهدمة بحيث أصبح من العسير العثور على البقايا الأصلية التي بنيت قبل القرن التاسع الميلادي. ولا يزال بوادي النظرون أربعة أديرة عامرة وهي دير أبو مقار ودير بيشوي. ودير السريان ودير البراموس من بين خمسين ديراً ذكرهم المؤرخ جيبون^(٢).

(١) يقول المؤرخون أن السبب في إصلاحات جستنيان لهذا الدير خسارته أحد القلاع الهامة في بلاد العرب والتي كان يحمي حدود مصر، فأراد أن يقيم بدلاً عنها فبنى حصناً في دير سانت كاترين وعمر ديري أنطونيوس وبولا

(٢) ألفريد بنتنر. الكنائس القبطية القديمة في مصر ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م ص ٢٤٢.

• دير القديس أبو مقار ٣٧٨م:

(صورة رقم ٣) يعد هذا الدير من أهم أديرة وادي النظرون. وتأتي أهميته لأنه كان المكان الذي ترجمت فيه الكتب المقدسة من اليونانية إلى القبطية ومن القبطية إلى الحبشية.

تهدم هذا الدير خلال القرن الخامس ثلاث مرات خلال الغارات التي قام بها البربر أعوام ٤٠٧ - ٤٣٤ - ٤٤٤م. وفي نهاية القرن الخامس أقام الإمبراطور زينون الصوامع والتحصينات والأبراج. وعاد بناء كنيسة القديس مكاريوس (ولد في الإسكندرية عام ٢٩٦م توفي عام ٣٩٠م) أعاد البرابرة مهاجمة الدير فهدموا الكثير من أقسامه. لكن خلال القرن السابع سمح الفاتح القائد عمرو بن العاص للرهبان أن يعيدوا بناء أديرة وادي النظرون من جديد ومنها هذا الدير حتى بلغت صوامعه في عهد البطريرك سمعان (٦٨٩ - ٧٠١م) نحو ألف صومعة تبلغ مساحة الدير نحو عشرة أفدنة تقريباً ومتوسط ارتفاع الأسوار ثلاثة أمتار ونصف. وتعطي تحصينات هذا الدير مثالا لفن العمارة الحربية في القرن التاسع.

• دير السريان:

يقع في الجنوب مكان (دير البراموس) وإلى الغرب من (دير بيشوم) يتخذ شكل شبه منحرف يتساوى ضلعا المحور الشرقي والغربي بطول ١٠م والقاعدتان طولهما ٣٦م و٥٤م. أما الأسوار فيتراوح ارتفاعها ٩.٥٥ متراً وسماكتها بين ٢ إلى ٣م. ونجد جرساً أعلى السور. يعود تاريخ هذا الدير على الأرجح كغيره من أديرة وادي النظرون إلى القرن الرابع الميلادي.

• دير الأتابيشوم:

(صورة رقم ٣) يقع هذا الدير على ربوة من الأرض يشاركه فيها دير السريان ويتميز عن أديرة وادي النظرون بأنه يحتوي على أفضل بئر للمياه يحيط بالدير سور من الحجر ارتفاعه ١٠م وسماكته ٢م السور الشمالي طوله ٩٥م وفيه المدخل. وفي

نهايته من الأعلى نجد طاقات مفتوحة مائلة كان ينظر منها الرهبان لرصد قدوم البربر .

أما السور الغربي فطوله ١٦م، ويرجح أن هذا الدير قد بناه أتباع القديس بيشوم في القرن الرابع الميلادي.

يتضمن الدير مخبراً ومكتبة وبنواً وست كنائس اثنين منها داخل الحصن أهمها الكنيسة الرئيسية والتي تحمل اسم الأنبا بيشوم وهي عبارة عن بناء ضخم تتفق معالمه الرئيسية مع الطراز البازيليكي.

• الدير الأبيض:

(صورة رقم ٤) يقع بالقرب من مدينة سوهاج، ويطلق عليه اسم الدير الأبيض لاستعمال الحجر الجيري الأبيض في بنائه. والواقع أن المبنى الحالي المتبقي ليس إلا بازيليك الدير الأصلي. وباقي أقسام الدير اختفت تماماً شيد هذا الدير حوالي منتصف القرن الخامس واستعملت في بنائه أحجار أخذت من المعابد المصرية القديمة وما تزال عليها بعض النقوش والمنحوتات الفرعونية. وقد حاول المهندسون الذين بنوا هذا الدير أن يقلدوا بناء المعابد المصرية القديمة. على الرغم من أن الإمكانات المتاحة لم تكن على نفس الدرجة التي كانت متاحة للعمارة المصرية القديمة. معظم المبنى اختفى في الوقت الحالي ولم يبق منه سوى الجزء الشرقي

• الدير الأحمر:

(صورة رقم ٥) يقع غرب سوهاج، ويبعد عن الدير الأبيض ٤ كيلومتر تقريباً. قال عنه المقريري أنه يُعرف بدير أبي يشاي، وهو دير رائع شيد بالطوب الأحمر. يعد أبو يشاي من الرهبان المعاصرين لشنودة بل من تلاميذه، وجاء من تحت يده ثلاثة آلاف راهب، وله دير آخر في برية شهييت. يرجع تاريخ بنائه إلى منتصف القرن الخامس الميلادي تبدو مساحة الدير الأحمر أصغر بكثير من الدير الأبيض حيث أن مساحته لا تتجاوز الثمانية قراريط. ويحتوي الدير على كنيسة وحصن واتب

في بناء الكنيسة الطراز المصري القديم، ومدخل الكنيسة مبني من حجر جيري عليه كتابات هيرغليفية مما يؤكد أنه ومأخوذ من أحد المعابد المصرية. الأجزاء المتبقية منه في حالة جيدة نسبياً وخاصة الجزء الشرقي. الظاهرة الملفتة للنظر هي مبالغة المهندس في استعمال المشكاوات الدائرية والمربعة والمدفونة داخل سمك الحائط والغرض منها الزخرفة فقط.

• دير الأنابولا:

بني الدير على هضبة مرتفعة، يطل من جهة الغرب على جبال الجلالة القبلية، ويحيط به من الجهات الأخرى هضاب مرتفعة وهو يقع على خط طول ٣٤ - ٢٣ شرقاً وخط عرض ٥١ - ٢٨ شمالاً. يحيط بالدير أسوار مرتفعة تبلغ عشرة أمتار وسماكتها ثلاثة أمتار. ينقسم الدير من الداخل إلى ثلاثة أقسام:

- القسم الأول: ويشتمل على الجزء الغربي من الدير ويتضمن منطقة عين الماء وخمس وحدات من مبان صغيرة المساحة، وهو منطقة مستطيلة مساحتها (٥٩م × ٥٤م) ويفصلها عن المنطقة الوسطى من الدير السور القديم.
- القسم الثاني: يتوسط الدير من السور الغربي وينتهي عند كنيسة الملاك وهو يشتمل على القلايات والقصر الحديث وكنيسة الملاك ميخائيل وهي من أكبر كنائس الدير مساحة يتقدمها برج للأجراس
- القسم الثالث: وهو الجزء الشرقي من الدير، ويشتمل على بعض القلايات وكنيسة الأنابولا، وهي أكثر كنائس الدير أهمية، إذ أنها تحتوي على قبر القديس بولس كما أنها تحتوي على صور عديدة وكنيسة أبو السيفين ويجاورها برج صغير يتكون من طابقين يعلوهما قبة صغيرة. والحصن.

• دير سانت كاترين St. Catherine:

(صورة رقم ٦) تطورت العمارة البيزنطية تطوراً كبيراً في القرن السادس الميلادي وخاصة في عصر جستنيان وتنسب إلى هذا الإمبراطور مجموعة كبيرة من

المباني في مختلف أقاليم العالم البيزنطي سواء الأقاليم الشرقية أو الغربية ونشط المهندسون في إقامة المباني على الطراز البازيليك التقليدي وبرعوا أيضاً في استعمال القباب والنظام المركزي على نطاق واسع. ومن أهم مباني هذه الفترة دير سانت كاترين بسيينا الذي يعد متحفاً كاملاً للفن البيزنطي وله أهميته في أكثر من ناحية: أولاً: من ناحية مبانيه التي لها قيمتها المعمارية الكبرى.

ثانياً: مجموعة المخطوطات الكبيرة بمختلف اللغات كاليونانية والعربية والسريانية وغيرها من اللغات.

ثالثاً: مجموعة الصور الدينية أو الأيقونات ويزيد عددها عن ثلاثة آلاف وتعتبر تاريخاً كائناً لفن رسم الأيقونات ابتداء من القرن الخامس الميلادي حتى العصور الحديثة.

رابعاً: لوحات الفسيفساء التي تغطي الحنية الشرقية الرئيسية للبازيليك وقد بقيت سليمة حتى عصر جستنيان، وهي تعطينا فكرة عن فن الفسيفساء في أوج عظمته في الدولة البيزنطية.

الموقع:

يقع دير سانت كاترين في وادٍ ضيق بين الجبال العالية في الجزء الجنوبي الشرقي من شبه جزيرة سيناء وتعتبر هذه المنطقة أكثر المناطق ارتفاعاً في مصر. تحيط بالوادي الذي يقع فيه الدير مجموعة من الجبال المرتفعة أهمها: جبل موسى - جبل الدير - جبل سيناء وعلى هذا الجبل الأخير يعتقد أن موسى عليه السلام سمع صوت ربه وتسلم الوصايا العشر - جبل القديسة كاترين وهو يقع على مسافة بسيطة من منطقة جبل سيناء ويبلغ ارتفاعه حوالي ٢٦٠٢م فهو أعلى جبال مصر على الإطلاق.

وعلى الرغم من أهمية محتويات الدير من أكثر من ناحية لكنه لم يلق دراسة كافية منذ مدة طويلة ولم تبدأ العناية الحقيقية به إلا في العصر الحديث والسبب في ذلك صعوبة الوصول إلى المنطقة وصعوبة نقل معدات التصوير وغيره حتى بعد عملية تطوير الطرق في السنوات الأخيرة.

الدير من الناحية المعمارية:

يعتبر الدير مهماً من ناحيتين رئيسيتين:

١- العمارة العسكرية

٢- العمارة الدينية والمدنية

أولاً: العمارة العسكرية

بدأ جستنيان بمجرد توليه السلطة واستقرار الأمور في القسطنطينية برنامجاً ضخماً لاستعادة أقاليم الإمبراطورية الرومانية التي كانت قد اضمحلت إلى حد بعيد، وأرسل فعلاً الحملات العسكرية إلى شمال إفريقيا وإسبانيا وإيطاليا ونجح في القضاء على العناصر البربرية في هذه المناطق، ولكنه وجد صعوبة في المحافظة عليها ولذلك بدأ في إقامة عدد كبير من القلاع الحصينة في المناطق المعرضة للخطر. ولكن معظم هذه المباني والحصون اختفى الآن ويعطينا دير سانت كاترين فكرة عن طريقة بناء القلاع العسكرية في القرن السادس الميلادي.

يشبه الدير من الخارج الحصون القوية فهو عبارة عن مربع كبير طول ضلعه حوالي ٤٠٠م تحيط به أسوار يبلغ ارتفاعها حوالي ٣م سمكة بنيت من كتل كبيرة من الجرانيت وبداخلها من أعلى ممرات مغطاة تسهل عملية الدفاع عن الدير، وتتخللها أبراج للمراقبة ويخبرنا مؤرخ هذه العصر بروكوبيوس Procoppus أن الرهبان المقيمين في هذه المنطقة طلبوا من جستنيان الاهتمام بها وإصلاح المباني، ومن هنا فكر جستنيان في إقامة قلعة حصينة في منطقة قريبة من الحدود الشرقية لمصر والمعرضة للخطر باستمرار ولكننا نلاحظ أن موقع الدير كان ضعيفاً من الناحية العسكرية رغم ارتفاع الأسوار لكن الجبال العالية كانت تسيطر عليه من مختلف النواحي فتحميته وكانت تقام بالمنطقة مبان ذات صفة دينية منذ القرن الرابع الميلادي على الأقل.

ثانياً: العمارة الدينية

تعتبر الكنيسة أهمها، وقد أقيمت على الطراز البازيليكي البسيط اي صفوف من الأعمدة والسقف الخشبي. ونظام البازيليكا لا تختلف عن النظام المستعمل في هذه الفترة فهذا طراز بسيط وإن كانت الصور التي تغطي الجدران والزخارف النحاسية وغيرها تحجب البساطة الأصلية وعند إقامة البازيليكا كان لابد من تسوية الأرض المنحدرة في هذه المنطقة وقسم من هذا الجزء السفلي من الجدران وخاصة من الناحية الجنوبية مدفون في الصخر ويوجد سلم خارجي ناحية الغرب يمكن النزول منه إلى الباب الخارجي للمبنى.

يؤدي هذا الباب الخارجي إلى صالة مدخل مستطيلة في مقابلة الباب الخارجي باب متسع تصل منه إلى داخل الباب البازيليكا وهذا الباب يحتوي على حشوات لزخارف نباتية وطيور ويرجع إلى عصر جستنيان وربما كان الباب الخشبي الوحيد الذي ما يزال باقياً حتى الآن.

- يوجد في الداخل صفان من الأعمدة من الجرانيت يقسمان المبنى إلى صالة وسطى متسعة وأجنحة ضيقة في كل صف سبعة أعمدة،

يغطي المبنى كله سقف خشبي من كتل ضخمة يعلوه سقف آخر على شكل جمالون ونلاحظ أن سقف الصالة الوسطى أعلى من الجوانب ليعطي فرصة للإضاءة العلوية، وقد ذكر اسم جستنيان. وهو صاحب الفضل في إقامة المبنى ويعطينا أيضاً اسم المهندس الذي قام بالبناء وهو ستيافانون Stryphanon والمهندس كان من مدينة (إيلات) على خليج العقبة، ويبدو أن جستنيان استعان بمجموعة من المهندسين والفنيين والعمال من نفس المنطقة.

تنتهي الصالة الوسطى من ناحية الشرق بحنية مستديرة كبيرة تغطيها من أسفل ألواح من الرخام، وتحتوي على ثلاثة درجات من الرخام أيضاً كانت مخصصة بلا شك لجلوس الكهنة ثم يغطي الجزء العلوي من الحنية لوحة من الفسيفساء بألوان متعددة ويتوسطها منظر للسيد نفسه وربما كانت هذه اللوحة الوحيدة التي لم يحدث بها

ترميمات منذ قام بعملها الفنانون في عصر جستنيان ويبدو من العناية التي تمت بها اللوحة أن الفنانين جاءوا من العاصمة نفسها للقيام بهذه المهمة.

هناك هيكل آخر من ناحية الشرق خلف الهيكل الأصلي يسمى باسم العليقة ويعتقد أنه أقيم في نفس البقعة المقدسة التي سمع فيها موسى صوت ربه وربما كان هذا الهيكل متأخر قليلاً في تاريخه إذ أن جدرانه مغطاة بالخزف الذي يرجع إلى حوالي القرن التاسع الميلادي.

ويعطينا دير سانت كاترين فكرة بواسطة مجموعة من المباني التي كانت تدل على طراز العمارة في عصر جستنيان فهي تعتمد على طرز معمارية محددة كانت تستعمل في مختلف أنحاء العالم البيزنطي مع ظهور عناصر محلية سواء في دير سانت كاترين أو في غيره من المناطق جاءت نتيجة استخدام مهندسين وعمال من مختلف أنحاء العالم البيزنطي.

لوحات القسم الأول
الأديرة المصرية القديمة



(صورة رقم ١).



(صورة رقم ٢).

القسم الثاني

الكنائس المصرية القديمة

- الكنيسة المعلقة
- كنيسة أبي سرجة
- كنيسة العذراء (حارة زويلة)
- كنيسة القديسة بربارة
- كنيسة الاشمونيين
- كنيسة دندرة



الكنائس المصرية القديمة

■ الكنيسة المعلقة:

(صورة رقم ٧) تسمى أيضاً كنيسة السيدة العذراء والقديسة دميانة وهي مقامة فوق الحصن الروماني المعروف بحصن بابليون بمصر القديمة، والشائع أن استخدام لفظة (الكنيسة المعلقة) يعود إلى أن المبنى في الأساس يرتكز على قلعتين من القلاع الرومانية بحصن بابليون، ويرجع تأسيسها إلى أواخر القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادي، لكن معظم المباني القائمة حالياً ترجع إلى القرن السادس. يتكون مبنى الكنيسة من فناء مكشوف من جهة الغرب وشرفة تؤدي إلى داخل المبنى الذي اقيم على الطراز البازيليكي ولكنه غير منتظم نتيجة لطبيعة الأرض، وتتكون الصالات الداخلية للكنيسة من ثلاثة صفوف من الأعمدة تتصل ببعضها البعض بعقود، الصفان الخارجيان منها فيهما ثمانية أعمدة، والصف الأوسط فيه ثلاثة أعمدة فقط، ويغطي المبنى كله سقف خشبي، وعرض الصالات المتوازية متفاوت، يجد في جهة الشرق ثلاثة هياكل في كل منها محراب أو حنية داخل سماكة الحائط، وفوق الصالات الجانبية توجد أروقة علوية للسيدات.

■ كنيسة أبي سرجة:

(صورة رقم ٨) خططت الكنيسة أيضاً على الطراز البازيليكي ومبناها غير منتظم في شكله الخارجي، تستند الكنيسة من الداخل على صفين من الأعمدة في كل صف ستة أعمدة، كما تشتمل على ثلاث هياكل بكل منها حنية عميقة داخل سماكة الجدران وتضم الهياكل الثلاثة ثلاثة مذابح. وتقع الكنيسة وسط الحصن الروماني تقريباً، وقد بنيت من الحجر الصغير ذي اللون البني وتخرقه هنا وهناك جذوع النخيل أو الأشجار أو أعمدة ارتكاز مستطيلة، ويشبه مخطط كنيس أبي سرجة طرازاً من

الكنائس السورية أقيمت خلال القرنين السادس والسابع مثل كنائس قلب لوزة وتورمانين أو البراح، ولكن هذه الكنائس السورية تختلف عن الكنائس القبطية في استخدامها للحجر المنحوت في البناء كما أن لها شبابيك وعقوداً واسعة، والأهم من كل ذلك أنها تهدف إلى التأثير الخارجي بما تشيعه من الفخامة المعمارية.

■ كنيسة العذراء (حارة زويلة):

(صورة رقم ٩) كانت تحتوي هذه الكنيسة أصلاً على أربعة صفوف من الأعمدة وخمسة هياكل شرقية، الهيكل الأوسط منها فقط له حنية مستديرة وتحتوي على مجموعة من الدرجات والمقاعد الحجرية لجلوس الكهنة وباقي الهياكل الشرقية عبارة عن حجرات مربعة ليس بها حنايا. ويبدو أن هذه الكنيسة قد بنيت على الطراز البازيليكي غير أنه قد اقتطع منها جزء كبير في الركن الجنوبي الغربي مما أدخل بالطراز البازيليكي وجعل شكل المبنى من الخارج غير منتظم.

■ كنيسة القديسة بربارة:

(صورة رقم ١٠) يتميز مبنى هذه الكنيسة بالضخامة ويرجع للقرن الثامن الميلادي ويبدو أن تخطيط هذه الكنيسة كان على الطراز البازيليكي الذي يطلق عليه (ألفريد بتلر) الطراز الأرثوذكسي الذي يتميز بالصحن والجناحين والهيكل الرئيسي والهيكلين الجانبيين والشرفة فوق الجناحين والرواق، إلا أن هذا التخطيط أدخلت عليه تعديلات غريبة بحيث أصبح ذراعين منفصلين في الشكل والمساحة وذلك حتى يستكمل المبنى الكنسي شكل الصليب.

■ كنيسة الأشمونيين:

(صورة رقم ١١) إذا كانت العمارة في الإسكندرية قد تأثرت بالأساليب المعمارية السائدة في باقي أجزاء العالم البيزنطي فقد ظهر في مناطق مصر الداخلية

وخاصة في الصعيد خلال القرن الخامس، مبان فيها عناصر محلية كثيرة على الرغم من أن الطراز البازيليكي ذي السقف الخشبي كان هو الأكثر شيوعاً ولدينا أمثلة كثيرة ما زالت، بقاياها قائمة حتى الآن وترجع إلى فترة القرن الخامس، مثل مدينة الأشمونيين التي كانت من المدن الهامة في منطقة مصر الوسطى منذ العصر الفرعوني وكانت مركز العبادة لمعبود الحكمة والمعروفة والعلوم (تحت)، واستمرت أهميتها في العصر البطلمي والروماني ثم البيزنطي ولدينا بقايا معمارية هامة في المنطقة من كافة العصور.

تقع المدينة في الصحراء الشرقية بمحافظة المنيا بالقرب من مدينة ملوى. وهي من أهم المباني التي وصلتنا من القرن الخامس أما تلك البازيليكا فقد بنيت في الفترة ما بين ٤٣٠م - ٤٤٠م، وهي قريبة في تاريخها من (أبو مينا) وإن كان هناك اختلافات رئيسية بين المبنىين فبازيليكا (أبو مينا) جزء من تصميم كبير لمجموعة من المباني تشكل مساحة كبيرة وتخدم أغراضاً مختلفة دينية وغير دينية. أما هذه البازيليكا (أي كنيسة الأشمونيين) ففيها عناصر محلية واضحة، فهي تحتوي على صفيين من الأعمدة بكل منها إحدى عشر عموداً من الجرانيت ومن قطعة واحدة يعلوها تيجان على الطراز الكورنثي من الرخام ولكن يوجد صف من الأعمدة أيضاً جهة الغرب أي جهة المدخل ثم تحول الجزء الشرقي إلى ما يشبه ورقة البرسيم أي أن ثلاثة ثنائيات دائرية كبيرة جهة الشرق والشمال والجنوب ومع ذلك فقد احتفظ المهندس بالخطوط المستقيمة في الحوائط الخارجية وتدور صفوف الأعمدة حول الحنايا الشمالية والجنوبية.

■ كنيسة دندرة:

(صورة رقم ١٢) تعود إلى القرن الخامس الميلادي وقد أقيمت الكنيسة إلى جانب الفناء الخارجي لمعبد دندرة وربما استعملت فيها أحجاراً انتزعت من المعابد المصرية القديمة. بنيت الكنيسة على الطراز البازيليكي وهي تتكون من صالة مدخل

غربية تدخل منها عن طريق ثلاثة أبواب إلى جسم البازيليكا التي تحتوي على صفين من الأعمدة الحجرية بكل منها ستة أعمدة ومع صفين من الصالات الجانبية إلا أن الجزء الشرقي تحول إلى ثلاثة حنايا محلاة بمشكاوات مستديرة مع استغلال الحجرات الشرقية لعمل حجرات تخدم أغراضاً دينية مختلفة. ويتضح من دراسة الكنائس التي بنيت في مناطق الوادي والدلتا بأنها قد بنيت على الطراز البازيليكي وتأثرت دون شك في الوقت نفسه بعمارة المعابد المصرية، ولا شك أن عمارة الكنائس والأديرة في مدينة الإسكندرية كانت تختلف عن مثيلاتها في الوادي والدلتا، ولم تساهم الحفائر أو الوثائق في رسم صورة لمخططات الكنائس والأديرة في الإسكندرية والتي ربما بنيت على الطراز المركزي المنتشر في أرجاء الحضارة البيزنطية.

لوحات القسم الثاني
الكنائس المصرية القديمة

صورة رقم ١٠



{ صورة رقم ١٠ }



{ صورة رقم ١ }



الملحق الأول:

قائمة بأسماء الأباطرة الرومان

٢٧ق.م - ١٤م	أغسطس
١٤ - ٣٧	تيبريوس
٣٧ - ٤١	كاليغولا
٤١ - ٥٤	كلاوديوس
٥٤ - ٦٨	نيرون
٦٨ - ٦٩	جالبا
٦٩	أوتو
٦٩ - ٧٩	فسباسيان
٧٩ - ٨١	تيقوس
٨١ - ٩٦	دوميتيان
٩٦ - ٩٨	نرفا
٩٨ - ١١٧	تراجان
١١٧ - ١٣٨	هادريان
١٣٨ - ١٦١	أنطونينوس بيوس
١٦١ - ١٨٠	ماركوس أوريليوس
١٨١ - ١٨٩	لوكيوس
١٨٩ - ١٩٢	كمودوس
١٩٣ - ٢١١	سبتيميوس سيفيروس
٢١١ - ٢١٧	كاراكالا
٢١٧	جيتا
٢١٧ - ٢١٨	ماكربنوس

٢٣٥ - ٢٢٢	سيفيروس الإسكندر
٢٣٨ - ٢٣٥	ماكسيموس
٢٤٤ - ٢٣٨	جورديان الثالث
٢٤٩ - ٢٤٤	فيليب العربي
٢٥١ - ٢٤٩	ديكيوس
٢٥٣ - ٢٥١	جالينوس
٢٦٠ - ٢٥٣	فاليريان
٢٧٥ - ٢٧٠	أوريليان
٢٨٤ - ٢٨٢	كاروس
٣٠٥ - ٢٨٤	دقلديانوس
٣١١ - ٣٠٥	جاليريوس
٣١٥ - ٣٠٥	ماكسيميان
٣٢٣ - ٣١٣	ليكينوس

الملحق الثاني:

قائمة بأسماء الأباطرة البيزنطيين

السلالة القسطنطينية	
٣٢٣ - ٣٣٧	قسطنطين الكبير ^(١)
٣٣٧ - ٣٦١	قسطنطينوس ^(٢)
٣٦١ - ٣٦٣	يوليانوس
٣٦٣ - ٣٦٤	جوفيان
٣٦٤ - ٣٧٨	فالنس

(١) قسطنطين الأول الكبير (٣٢٣ - ٣٣٧ م) The Great Constantine: اسمه اللاتيني الكامل (كايسوس فلافيوس فاليريوس أوريليوس قسطنطينوس) ابن الإمبراطور (كونستانتينوس) أمه هيلانة أعلنه الجنود إمبراطوراً عند وفاة أبيه. كان قسطنطينوس من أتباع ديانة شمسية تنزع إلى التوحيد وقد أدى ذلك إلى تعاطفه مع الديانة المسيحية فسمح لرعاياه بعبادة الله بالصورة التي يختارونها ويبدو أنه اعتنق الديانة المسيحية في آخر أيامه ومنح المسيحيين حرية العبادة وأفرج عن أموال الكنيسة وحمل المسيحيين من اضطهاد (ثيسينيوس). ومن ثم من اضطهاد (شاهبور الفارسي) قام قسطنطين هذا بإنشاء عاصمة جديدة تضاهي روما وأطلق عليها اسم القسطنطينية نسبة لإسمه، لتقريب مركز الإمبراطورية من (الشرق) الذي بات عنصراً رئيسياً فيها تدخل في أمور الديانة المسيحية ونزاعات مجمع أنقرة (عام ٣١٤م) ومجمع نيقية عام (٣٢٥م) الذي تواجه فيه الأريوسيون والأرثوذكس. وحارب الأريوسية ثم عاد عام ٣٣٥م ليدافع عنها ضد كنيسة الإسكندرية في (مجمع صور).

(٢) قسطنطينوس (٣٣٧ - ٣٦١) Constantius: إمبراطور بيزنطي ابن قسطنطين الأول الكبير. تقاسم الإمبراطورية مع أخوته إثر وفاة والده وحصل على آسيا ومصر. كان من أتباع الأريوسية. وأرسل وفداً من هؤلاء إلى جنوب الجزيرة العربية (٣٥٦م) لإنشاء الكنائس في عدن وأرض حمير خاض معارك كثيرة في الشرق ولا سيما مع الفرس.

السلالة الثيوديسية	
٣٧٩ - ٣٩٥	ثيودوسيوس الأول
٣٩٥ - ٤٠٨	أركاديوس ^(١)
٤٠٨ - ٤٥٠	ثيودوسيوس الثاني
٤٥٠ - ٤٥٧	ماركيان
السلالة التراقية	
٤٥٧ - ٤٧٤	ليو الأول
٤٧٤	ليو الثاني
٤٧٤ - ٤٩١	زينون
السلالة اليونانية	
٤٩١ - ٥١٨	أناستاسيوس
٥١٨ - ٥٢٧	جوستين الأول
٥٢٧ - ٥٦٥	جوستينيان الكبير ^(٢)
٥٦٥ - ٥٧٨	جستين الثاني ^(٣)
٥٧٨ - ٥٨٢	تيباريوس

(١) أركاديوس: إمبراطور بيزنطي (٣٩٥ - ٤٠٨ م) ابن ثيودوسيوس الأول عند وفاة أبيه حصل أركاديوس على إمبراطورية الشرق. بينما الآن إمبراطورية الغرب من حصة أخيه (هونوريوس) اضطهدت زوجته أونكسيا القديس (يوحنا فم الذهب) وشجعت على انتشار الأريوسية.

(٢) جوستينيان الكبير (٥٢٧ - ٥٦٥ م) Justinian: اسمه الكامل فلافيوس بطرس سباثيوس يوستينيانوس إمبراطور بيزنطي. سعى لاستعادة جميع أجزاء الإمبراطورية الرومانية. وتحويل البحر المتوسط إلى بحيرة بيزنطية وحارب الأريوسية حاول التخلص من المنافسة الفارسية في الشرق لينفرغ لأمور الغرب. فأرسل جيشاً لمحاربة الفرس بقيادة إليساريوس. ونظراً لإخفاق هذا الجيش اضطر يوستينيانوس إلى عقد اتفاقية (سلام دائم) مع خوسرو الأول أنوشروان عام ٥٣٢م.

(٣) جستين الثاني (٥٦٥ - ٥٧٨ م) Justin: إمبراطور الشرق خليفة جوستينيان الكبير تسبب عام ٥٧٢م بالحرب مع الفرس بسبب مسيحيي أرمينيا. وقد دامت هذه الحرب عشرين عاماً، وكانت وخيمة العاقبة على الإمبراطورية البيزنطية.

٦٠٢ - ٥٨٣	موريس ^(١)
٦١٠ - ٦٠٢	فوكاس
٦٤٠ - ٦١٠	هرقل ^(٢)
٦٤١	هرقل الثاني
٦٤١	هرقليون
٦٦٨ - ٦٤١	قنسطنس الثاني
٦٨٥ - ٦٦٨	قنسطنطين الرابع
٧١١ - ٦٨٥	جوستينيان الثاني
٧١٣ - ٧١١	فيليبوس
٧١٦ - ٧١٣	أناستاسيوس الثاني
٧١٧ - ٧١٦	ثيودوسيوس الثالث
٧٤١ - ٧١٧	ليو الثالث
٧٧٥ - ٧٤١	قنسطنطين الخامس
٧٨٠ - ٧٧٥	ليو الرابع
٧٩٧ - ٧٨٠	قنسطنطين السادس

(١) موريس (٥٨٣ - ٦٠٢ م) Maurice: اسمه الكامل فلافيوس موريسيوس طيباريوس. هاجم بلاد فارس (٥٨٣ - ٥٩١ م) وأعاد إلى العرش الملك المخلوع خسرو الثاني مقابل ضم قسم من أرمينيا ودارا ومارتيزوبوليس (مدينة الشهداء) إلى الإمبراطورية اتصفت إدارته بالتقشف فثار عليه جنوده وباعوا قوقاس إمبراطوراً عام ٦٠٢م وأسروا موريس وقتلوه مع أفراد عائلته.

(٢) هرقل (٦١٠ - ٦٤٠ م) Heraclius: يعرف عند العرب (بهرقل). كانت الدولة عند استلامه الحكم ممزقة بنزاعات المونوفيسيين ومكشوفة أمام احتياجات الفرس الذين استولوا على أنطاكية عام ٦١١م وعلى أورشليم عام ٦١٤م ومصر عام الكنيسة وقام بطرد الفرس ودخل بلاد ما بين النهرين وقضى على الجيش الفارسي في عام ٦٣٨م فتح العرب أورشليم - القدس وقضوا على الجيش البيزنطي في موقعة اليرموك ثم فتح العرب بلاد ما بين النهرين عام ٦٣٩م ومصر ما بين العام ٦٣٩ - ٦٤٢ م.

٨٠٢ - ٧٩٧	إيريني
٨١١ - ٨٠٢	نيكيفوروس الأول
٨١١	استوراكوس
٨١٣ - ٨١١	ميخائيل الأول
٨٢٠ - ٨١٣	ليو الخامس
٨٢٩ - ٨٢٠	ميخائيل الثاني
٨٤٢ - ٨٢٩	ثاوفيلس
٨٦٧ - ٨٤٢	ميخائيل الثالث
٨٨٦ - ٨٦٧	باسيل الأول
٩١٢ - ٨٨٦	ليو السادس
٩١٣ - ٩١٢	ألكسندر
٩٥٩ - ٩١٣	قنسطنطين السابع
٩٥٩ - ٩١٣	رومانوس الأول
٩٦٣ - ٩٥٩	رومانوس الثاني
٩٦٩ - ٩٦٣	نيكيفوروس الثاني
٩٧٦ - ٩٦٩	يوحنا الأول
١٠٢٥ - ٩٧٦	باسيل الثاني
١٠٢٨ - ١٠٢٥	قنسطنطين الثامن
١٠٣٤ - ١٠٢٨	رومانوس الثالث
١٠٤٢ - ١٠٣٤	ميخائيل الرابع
١٠٥٥ - ١٠٤٢	قنسطنطين التاسع
١٠٥٦ - ١٠٥٥	ثيودورا
١٤٥٣ - ١٠٥٦	مرحلة الضعف والإنهيار

أهم المصادر والمراجع العربية

- ١- ثروت عكاشة: الفن البيزنطي ١٩٩٣ القاهرة.
- ٢- فاطمة جود الله: سورية نبع الحضارات. دار الحصاد دمشق.
- ٣- الآثار القبطية والبيزنطية - عزت زكي حامد قادوس ومحمد عبد الفتاح السيد ٢٠١١ الإسكندرية.
- ٤- محمد عبد الفتاح السيد: المصريون والمسيحية. الإسكندرية ٢٠٠٠.
- ٥- محمد عبد الفتاح السيد: المسيحية والأيقونوجرافية المصرية. مجلد الأثاريين العرب، ٤، (٢٠٠٠).
- ٦- محمد حماد: التصوير في التراث المصري القديم حتى الفن القبطي. القاهرة ١٩٦٤.
- ٧- محرم كمال، تاريخ الفن المصري القديم القاهرة ١٩٢٧.
- ٨- السنكسار القبطي الجزئين الأول والثاني.
- ٩- المعجم اللاهوتي الكتابي ط٢ بيروت ١٩٨٨.
- ١٠- جورج فيرسون: الرموز المسيحية ودلالاتها. ترجمة يعقوب جرجس نجيب القاهرة ١٩٦٤.
- ١١- محمد عبد الفتاح السيد سليمان. دراسة في فن النسيج القبطي. جمعية الآثار في الإسكندرية ١٩٩٣.
- ١٢- الفريد لوكاس: المواد والصناعات المصرية القديمة.
- ١٣- عبد الرحمن عمار. تاريخ فن النسيج القاهرة ١٩٧٤.
- ١٤- عزت قادوس. الرموز البحرية ودلالاتها في الفن المسيحي المبكر في مصر (بحث في ندوة سواحل مصر الشمالية عبر العصور. أبريل ١٩٩٨).
- ١٥- وليم كلارك. الرمز والأسطورة في مصر القديمة القاهرة ١٩٩٨.
- ١٦- سعاد ماهر. النسيج القبطي. القاهرة (بدون تاريخ).

أهم المصادر والمراجع الأجنبية

- ١- Frend, W. H. C. the Early church. from the Beginnings to ٤٦١ London ed. ١٩٩١.
- ٢- Veyne. P. (ed.), A Hstory of life: from Pagan Rome to Byzantium. Cambridge.
- ٣- Baynes, N. H, and Moss, H. STB., Byzantium. Oxford. ١٩٦١.
- ٤- Beckw ++H. J., Early Christian and Byzantine Art. Harmondsworth. ١٩٧٠.
- ٥- Hamilton, J. A, Byzantine Architecture and Decoration, London ١٩٣٣.
- ٦- Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture London ١٩٧٥.
- ٧- Rice, D. T. Byzantine Art. London. ١٩٦٨.
- ٨- Runciman, S. Byzantine Civilization New York ١٩٦٢.
- ٩- Volbach, W. F., Art Byzantine, Paris ١٩٣٣.
- ١٠- Mango, C. Byzantine Architecture New York ١٩٧٦.
- ١١- Macdonald, W. Early Christian and Byzantine Architecture New York ١٩٦٢.
- ١٢- Breasted, C. Oriental Forerunners of Byzantine Painting, Yale ١٩٢٤.
- ١٣- Mathews, T. F. the Art of Byzantine London ١٩٩٨.
- ١٤- Kitzinger, E. Byzantine Art in the Making Cambridg ١٩٩٧.
- ١٥- Lowden. J., Early Christian and Byzantine Art London ١٩٩٧.

د . محمد شعلان الطيار

د . زياد سلهب

د . سعيد الحجي

المدقق اللغوي : د . منى الياس

