

أفامية

Apamea

الإبداع في النّحت والفسيفساء

من ٦٤ ق.م إلى ٦٣٦ م

Creativity in Sculpture and Mosaics

64 B.C. to 636 A.D.

عبد الوهاب أبو صالح

Abd ALWHAB ABU SALH

الإشراف على النشر أ. د. مأمون عبد الكريم المدير العام للآثار والمتاحف
د. غياث كليسي مدير مركز الباسل للبحث العلمي
والتدريب الأثري

تأليف عبد الوهاب أبوصالح
التدقيق اللغوي أ. محمد خالد حمودة
تصميم الغلاف والإخراج الفني جبهة أظن

صور الغلاف: فسيفساء الحكماء السبعة مع تمثال نُحت من الرخام يعود إلى هيغيا إلهة الصحة
بثوب كثير التجاعيد مع رسم للتمثال.
صورة الغلاف الخلفي: فسيفساء الإلهة جيا (إلهة الأرض).

منشورات المديرية العامة للآثار والمتاحف
وزارة الثقافة-دمشق ٢٠١٦

الإهداء...

إلى روح والدي سبب وجودي.

إلى روح فيلسوف أفامية جامبليخوس.

إلى أستاذي ومعلمي الأب سرقيس الطبر.

أهدي عملي هذا.

عبد الوهاب أبوصالح...

فهرس المحتويات

٥	الإهداء
٧	فهرس المحتويات
١١	هذا الكتاب
١٣	المقدمة
١٧	الفصل الأول أفامية
١٩	جغرافية الموقع
٢١	تاريخ الاستيطان
٢١	١- الموقع في عصور ما قبل التاريخ
٢٢	٢- الموقع خلال العصور التاريخية
٢٣	٣- أفامية في العصور الكلاسيكية
٢٩	٤- أفامية في العصر الإسلامي
٣٠	التنقيبات الأثرية
٣٠	١- تنقيبات البعثة البلجيكية
٣٧	٢- تنقيبات البعثة السورية الأمريكية المشتركة
٣٨	الحياة الفكرية في أفامية
٣٨	١- الفلسفة
٤٢	٢- اللغة

٤٣	تنظيم المدينة
٤٣	١- السّور
٤٥	٢- المباني الدينية في العصر الروماني
٤٦	٣- المباني الدينية في العصر البيزنطي
٤٩	٤- المباني المدنية
٥٧	طرق المواصلات الخارجية
٥٩	١- طرق المواصلات بين انطاكية وأفامية
٦٠	٢- طرق المواصلات بين أفامية ورافينا (الرفنية)
٦٣	الفصل الثاني النّحت
٦٥	مفهوم النّحت
٦٦	النّحت عند الرّومان
٦٧	١- مواضيع النّحت
٦٨	٢- خصائص النحت
٦٩	النّحت في أفامية
٦٩	١- تماثيل كاملة
٧٩	٢- تماثيل نصفية
٨١	٣- النّحت النّافر على شواهد القبور
١٠٥	الفصل الثالث الفسيفساء
١٠٧	بدايات فنّ الفسيفساء
١٠٩	تنظيم زخارف السّجادة الفسيفسائية
١١٠	طرق تصنيع السّجادة الفسيفساء
١١١	تقنيات تصنيع السّجادة الفسيفسائية
١١٢	الطبقات المكونة للسّجادة الفسيفسائية
١١٢	فسيفساء كاتدرائية أفامية
١١٤	١- فسيفساء الحكماء السبعة
١٢٠	٢- فسيفساء سابقة الجمال

١٢٦	٣- فسيفساء عودة أوديسيوس
١٣٠	٤- فسيفساء الأسقف بولس
١٣٣	فسيفساء كنيس أفامية
١٣٣	١- اللوحة الأولى
١٣٦	٢- اللوحة الثانية
١٣٨	٣- اللوحة الثالثة
١٣٩	٤- اللوحة الرابعة
١٤١	٥- اللوحة الخامسة
١٤٢	فسيفساء مبنى التريكلينوس
١٤٣	١- فسيفساء الصيد من القاعة A
١٤٦	٢- فسيفساء الزخارف الهندسية
١٤٨	٣- فسيفساء القاعة AB
١٤٨	أ- لوحة الميناء البحري
١٥٠	ب- لوحة خيلون الإسبارطي
١٥١	ت- لوحة أبولون
١٥٣	ث- لوحة زيوس
١٥٣	ج- لوحة ديونيسيوس
١٥٤	٤- فسيفساء الأمازونات
١٥٦	٥- فسيفساء الإلهة جيا (إلهة الأرض) Ge
١٦٠	فسيفساء البيت ذو الزافرات
١٦٠	١- فسيفساء القاعة A
١٦٣	فسيفساء بيت الآيل
١٦٣	١- فسيفساء الساحة G
١٦٥	٢- فسيفساء القاعة A
١٦٧	٣- فسيفساء القاعة E
١٦٨	٤- فسيفساء القاعة C
١٦٩	٥- فسيفساء القاعة F

١٧٠	فسيفساء منطقة المسرح
١٧٢	فسيفساء الرواق
١٧٧	الخاتمة
١٨٣	الملاحق
٢٠١	المصادر والمراجع العربية

هذا الكتاب...

يتناول كتاب أقامية الإبداع في النحت والفسيفساء جوانب مهمة من المسائل الحياتية والفكرية والاقتصادية والدينية التي سادت في مدينة أقامية خلال العصرين الروماني والبيزنطي. فقد سعى الباحث، من خلال اتباع منهجية بحثية علمية، لإظهار المدلولات الفنية، الجمالية، الفلسفية والأسطورية للمنحوتات واللوحات الفسيفسائية المكشوفة. فقد تميز الباحث بالدقة العلمية في كتابة بحثه وذلك من خلال التبويب الواضح والاتساق بين فصول البحث والتصنيف الجيد للمعلومات معتمداً على عدد كبير من المراجع بالإضافة لاستخدام طريقة الدراسة الميدانية.

تناول في الفصل الأول الإطار الجغرافي والتاريخي لمدينة أقامية، ثم قام باستعراض تاريخ التنقيبات الأثرية وتنظيم المدينة ومكوناتها المعمارية، كما خصص الفصل الثاني لدراسة فن النحت بأنواعه الثلاثة وأهم نماذجها وتطرق في الفصل الثالث لتاريخ الفسيفساء وطرق تصنيفها وتقنياتها. كما تميز الكتاب بوفرة الأشكال التوضيحية والصور والمخططات وكتب بلغة عربية سليمة سهلة خالية من الأخطاء.

في الختام يمكن القول أنّ الباحث قد أجاد في اختيار الموضوع واستوفى أهم متطلبات البحث العلمي الأثري والتاريخي بما يحتويه من دراسة شاملة وعميقة لإحدى المدن القديمة حاضرة التاريخ والذي يعد مرجعاً علمياً مهماً للباحثين والقراء كونه الكتاب الوحيد الذي يتحدث عن مدينة أرامية بمكوناتها المختلفة يشكر عليه المؤلف وبورك مسعاه .

د. غياث كليسلي
مدير مركز الباسل للبحث
والتدريب الأثري

المقدمة . . .

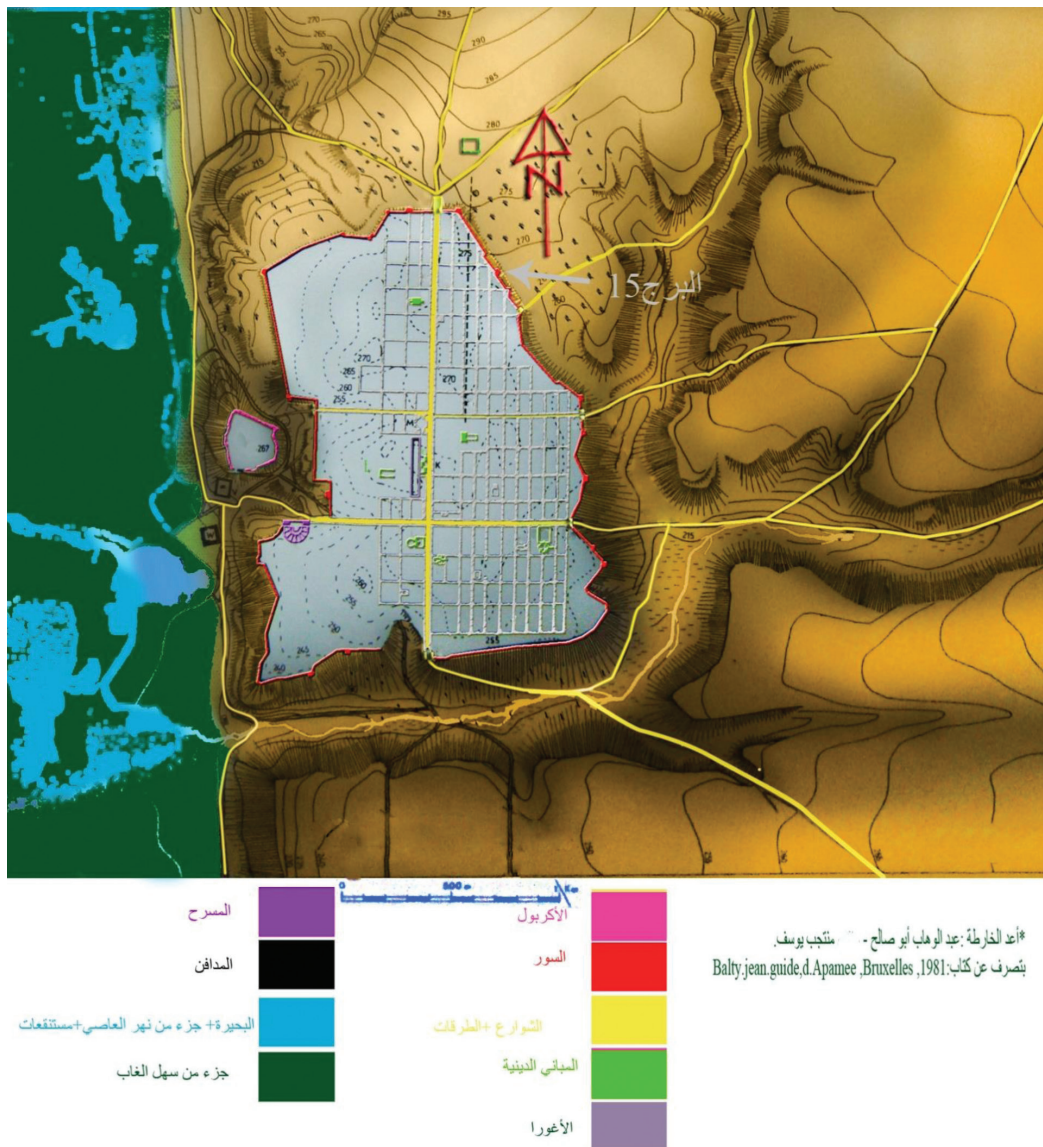
لعلّ الخوض في دراسة مدينة أفامية السورية وآثارها؛ وخاصة النحت والفسيفساء، يضيء جانباً مهماً من جوانب الحياة التي سادت خلال العصرين الروماني والبيزنطي، فالفنّ مقياس رقيّ وتقدّم الأمم، يُقاسُ به ذوق الشعوب، فكلّما كان الفنّ متقدّماً رصيناً معبراً دلّ على مدى تحضّر الشعب الذي أنتجه. وفي مدينة أفامية تجثو الأطلال فوق موقع حمل بطيائه معالم حضارية حفظتها السّويات الأثرية من عاديّات الزمن؛ لتقدم للحضارة الانسانية دلائل على إبداع حضاري قلّ نظيره. فمخططها، وآثارها المعمارية، والزّخارف الفنّية المعمارية، إضافة لفنونها الصغيرة تبدي جوهرًا فنيًا من الممكن أن يُكشف عن بعض مكوناته من خلال دراسة النحت والفسيفساء وما لهما من أهمّية فنية وحضارية وتاريخية. ففي أفامية كانت توزع المنحوتات ابتداءً من أعمدة الشوارع، إلى داخل المنازل، إلى المدافن، ويعطي المكان خصوصية للمنحوتات التي يضمّها. وكذلك الفسيفساء كونها عنصراً معمارياً، إضافة لمكائنها بين الفنون، فهي ترتقي لتكوّن فكراً حادّاً خاصاً بالمكان الذي صنعت فيه، الأمر الذي سيسهم في دراسة بعض الجوانب الفكرية والأسطورية والفلسفية من خلال دراسة السّجادات الفسيفسائية التي عرّس عليها. وغالباً ما كان البناء الذي رصفت أرضيته بالفسيفساء يضمّ تماثيل تجعل من البناء المنسجم مع أرضيته، والمنحوتات الموضوعية فيه؛ وحدة رائعة.

لا يمكن تجزئتها. وتبقى أفامية على مرّ العصور المدينة التي قدّمت مشهداً حياتياً مؤثراً لجتمع ترك آثاره لمن يستطيع الغوص في ثناياها. وسأحاول التفصيل من خلال دراسة النحت والفسيفساء فيها.

تتعلق أهمية البحث من خلال دراسة معمّقة لفني النحت والفسيفساء مستندة إلى المنحوتات والسّجّادات الفسيفسائية المكتشفة في مدينة أفامية ممّا يفتح الطريق أمام معرفة المسائل الحياتية والفكرية والاقتصادية والعقائدية التي سادت في أفامية السورية خلال العصرين الروماني والبيزنطي. كما ويهدف البحث لمعرفة الأفكار والرؤى الأساليب الفنية التي كانت متبعة وذلك من خلال الوصف والدراسة المنهجية للنحت والفسيفساء لعلها تكون خطوة أولى لتوثيق ودراسة مدينة مهمة، وهبت للعالم خلال فترة تألفتها، إشعاعات فكرية وفلسفية قلّ نظيرها.

وقد تمّ تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول بدأتها بمقدمة، وتناولت في الفصل الأول وعنوانه "أفامية" الإطارين الجغرافي والتاريخي، وقسمته إلى فقرات حسب العصور والمراحل الزمنية التي مرّت على الموقع ومن ثمّ على المدينة، كما استعرضت بعد ذلك تنقيبات البعثة البلجيكية منذ ثلاثينيات القرن الماضي وحتى عام 2010م. بعد ذلك قمت بتقديم نبذة عن الحياة الفكرية، كما قمت بدراسة تنظيم المدينة ومكوناتها المعمارية على النحو الآتي السور، المباني الدينية، المباني المدنية، طرق المواصلات الخارجية. كما استعرضت في الفصل الثاني فنّ النحت خلال العصر الروماني في مدينة أفامية، وقمت بتقسيمه إلى عدّة فقرات، فبعد التمهيد ودراسة مفهوم النحت انتقلت لدراسة ثلاثة أنواع من النحت هي نحت التماثيل الكاملة ونحت التماثيل النصفية والنحت النافر. فدرست تماثيل العاشقين وتماثيل هيجيا إلهة الصحة وتماثيل بسيشة. ومن ثمّ درست التماثيل النصفية للإله هيلوس. ومن بعدها درست نماذج من شواهد القبور التي عثر عليها في البرج الخامس عشر، إضافة لتابوتين من الحجر زينا بواسطة النحت النافر. وفي الفصل الثالث تطرّقت لتاريخ الفسيفساء، ومن ثمّ انتقلت إلى الحديث عن تنظيم السطح المزخرف لها وأقسامه من شريط الوصل والحاشية والحقل وما يحتويه من لوحات أو ميداليات. وبينت طرق تصنيعها وتقنياتها المعروفة. وقمت بدراسة الفسيفساء فنسبت كلّ سجّادة إلى المبنى الذي ضمّها، وقد تمّ وصف وتحليل المشاهد والكتابات الموجودة عليها.

آمل في النهاية أن أكون قد وفيت بحثي هذا حقّه.



خارطة أفامية السورية

الفصل الأول

أفامية

أفامية

جغرافية الموقع:

تقع أطلال مدينة أفامية على بُعد ٦٠ كم شمال غرب مدينة حماة الحالية، وترتفع عن سطح البحر ٢٦٦ م.^(١) وهي على ثلثي المسافة من مجرى العاصي ابتداءً من منبعه على طرف الهضبة السهلية لسورية الشمالية. وتشرف من مرتفعها -مئة متر تقريباً- على سهل الغاب الداخلي، الذي تفصله الجبال الساحلية عن البحر.

ويحدّ موقع مدينة أفامية من الشمال جبل شحشبو الذي يعدّ امتداداً لجبل الزاوية، فعند حافة الهضبة الشرقية يبرز منها نتوء صخري يحمل قرية قلعة المضيق المعاصرة، وهو بالأصل أكربول المدينة اليوناني-الروماني، وتعود سويّاته الأثرية لعصور ما قبل التاريخ. ولفهم جغرافية أفامية بشكل أوضح لابدّ من فهم العلاقة ما بين مدينة أفامية وبين سهل الغاب الذي يتاخمها من جهة الغرب والذي كان باعثاً لعمرائها وازدهارها يستثمره أهلها وينعمون بخيراته الوفيرة، ذاك السهل الذي تبلغ مساحته ٦٠,٠٠٠ هكتار من الأراضي السهلية.^(٢) يؤلف استمراراً لمقعر العاصي الأدنى المنغلق نحو الجنوب. وقد تأثر شمال الغاب خلال البلستوسن^(٣) بنشاط بركاني أدّى إلى تشكّل عتبة "قرقر"

(١) المعجم الجغرافي للقطر العربي السوري، مج ٢، (دمشق ١٩٩٢)، ص ١١٨.

(٢) زكريا، أحمد وصفي، مدينة أفامية الأثرية، دمشق، الحوليات الأثرية السورية، مج ٧، ج ٧، (دمشق ١٩٥٧)، ص ١١٨. (سبرد لاحقاً: زكريا، أحمد وصفي، مدينة أفامية الأثرية، ص...).

(٣) عصر بارد يمتد بين ٣,٠٠٠,٠٠٠ وحتى ١٠,٠٠٠ سنة ق.م.

البازلتية، وبالتالي نتج عنها تشكّل المستنقعات في سهل الغاب.^(١) وتوزّع التلال الأثرية بشكل كثيف على سطح ذلك السهل، ممّا يدلّ على السكّن والاستخدام والأهمية له منذ زمن بعيد. ومن أشهر التلال فيه: تل "قرقر"^(٢). وإلى الغرب من سهل الغاب توجد سلسلة الجبال الساحلية حيث سفحها الشرقي كان تابعاً لأفامية في العصور الكلاسيكية.^(٣) ويدلّ على ذلك وجود آثار ظاهرة بيزنطية في قرية رشا^(٤)، وفي قرية جورة عين الكروم^(٥)، ووجود قرية تدعى بلونة^(٦) ما تزال تحتفظ باسمها القديم، فمن الممكن أن يكون فيها معبداً للإله أبولون يتبع مدينة أفامية في العصر الروماني.^(٧)

وأهمّ ما يميز به سهل الغاب مرور نهر العاصي فيه، ووجود الينابيع بكثرة على الطرفين الشرقي والغربي من هذا السهل، فمن الشرق نبع عين الطاقة، وعين حواش، وعين الناصرية. أمّا من الطرف الغربي على المنطقة المحاذية للجبال الساحلية فيوجد إلى الآن نبع بركة الجراص وناور شطحة^(٨).^(٩) والفوار، ونهر البارد، ونبع أبوقبيس^(١٠). كذلك

(١) غازي، حسام - داؤد، صفوان، نتائج المسح الأثري لجنوب الغاب، الوقائع الأثرية في سورية، ٥، (دمشق ٢٠١١)، ص ٨٩. (سيرد لاحقاً : غازي، حسام - داؤد، صفوان، نتائج المسح الأثري لجنوب الغاب، ص ١٠٠).

(٢) تل إلى الشمال من أفامية جرت فيه معركة عام ٨٥٣ ق. م بين الآشوريين والآراميين. وتدعى حالياً القرقور وتعمل في التل بعثة أمريكية.

(٣) تبدأ العصور الكلاسيكية منذ معركة إيسوس التي انتصر فيها الإسكندر المقدوني على داريوس الثالث ملك الفرس عام ٣٣٣ ق.م وتنتهي مع دخول المسلمين إلى سوريا عام ٦٣٦ م.

(٤) تقع في السفح الشرقي للجبال الساحلية بالقرب من قرية فقرو فيها مدفن هرمي وبقايا كنيسة يعودان للقرن السادس الميلادي.

(٥) تقع في عمق السفح الشرقي للجبال الساحلية بالقرب من قرية بركة الجراص فيها مدفن هرمي وبقايا آثار تعود للعصر الروماني والبيزنطي.

(٦) قرية تقع إلى الجنوب من عين الكروم.

(7) S.J.. René Mouterde. Atravers l'Apaméne. (Beyrouth 1950). p16.

(٨) بركة الجراص قرية إلى الجنوب من عين الكروم فيها ينابيع وبقايا سور بيزنطي. ناور شطحة قرية إلى الشمال من شطحة فيها ينابيع وبركة معروفة.

(٩) زكريا، أحمد وصفي، مدينة أفامية الأثرية، ص ١١٩.

(١٠) الفوار: نبع غزير بين بركة الجراص وقرية عين الكروم. نهر البارد: قرية فيها نبع كان أحد روافد نهر العاصي فيها آثار تعود للعصر الروماني والبيزنطي. أبوقبيس: قرية في عمق الجبال الساحلية تبعد عن مدينة سلح ١٠ كم غربا فيها آثار رومانية وبيزنطية.

كانت البحيرات والمستنقعات منسوبةً إلى مدينة أفامية الأثرية^(١) ولأفامية بحيرتان: شمالية وجنوبية؛ الشمالية تمتدّ من قرية الشريعة^(٢) حالياً إلى جنوب قرية الكريم^(٣) وكذلك تمتدّ من قرّيتي الكريم والبارد^(٤) لتصل شمالاً إلى قرقر. أمّا من جهة الجنوب، فتصل إلى موقع تل كمبّري^(٥) الذي كان مزدهراً في العصر الهلنستي^(٦). وكان نهر العاصي المغذّي للرئيس لهاتين البحيرتين. ففي العصرين الهلنستي والروماني بنيت السدود، ونظّم جريان نهر العاصي^(٧). واستفاد سكّان أفامية من زراعتهم سهل الغاب لإطعام مواشيهم، وأفيالهم، وخيولهم.

تاريخ الاستيطان:

يمكن تقسيم العصور الاستيطانية في موقع أفامية إلى ثلاثة مراحل وذلك كالآتي:

١- الموقع في عصور ما قبل التاريخ:

تعاقب على الموقع منذ العصر الحجري القديم الأوسط Middle Palaeolithic حوالي ٥٠,٠٠٠ - ٣٢,٠٠٠ ق.م.^(٨) مراحل عديدة، وقد ظهر ذلك من خلال السّويات الأثرية المكتشفة، والتي تضمّ الكثير من القطع الصوانية المعروفة بالثقافة اللفلوازية^(٩). والتي كانت مستخدمة مع إنسان النياندرتال Homo-Neanderthalensis. وتشير هذه اللقى إلى الاستيطان الأقدم للإنسان في الموقع.

(١) زكريا، أحمد وصفي، مدينة أفامية الأثرية، ص ١٢٠.

(٢) قرية إلى الشمال الغربي من أفامية في سهل الغاب تبعد حوالي ٨ كم.

(٣) قرية إلى الغرب من أفامية تبعد حوالي ٧ كم.

(٤) قرية إلى الشمال من قرية الكريم.

(٥) قرية إلى الجنوب الغربي من أفامية وتقع بين أفامية وقرية بركة الجراص في منتصف المسافة تقريباً.

(٦) غازي، حسام-داؤد، صفوان، نتائج المسح الأثري لجنوب الغاب، ص ٩٢.

(٧) زكريا، أحمد وصفي، مدينة أفامية الأثرية، ص ١٢٢.

(٨) بالتي، جان شارل، أفامية تنقيبات البعثة البلجيكية، مج ٣٣، ج ٢، الحوليات الأثرية السورية، ترجمة وتلخيص: نسيب صليبي (دمشق ١٩٨٣)، ص ٢٩٣. (سيرد لاحقاً: بالتي، جان شارل، أفامية تنقيبات البعثة البلجيكية، ص...).

(٩) اللفلوازية: ثقافة تراكمت مع الثقافة الموسستيرية في سوريا، ومن أهم المواقع، بئر الهمل، وبيروود في سورية، وشانديار في العراق، والمسلوخية في لبنان، ومغائر جبال الكرمل في فلسطين.

أمّا خلال العصر الحجري الحديث ٩٥٠٠-٥٥٠٠ ق.م استوطن الموقع مجموعات بشرية، حيث عثر على العديد من النماذج الصوانية، المقاشط، والمثاقب، والمناجل، وغيرها من الأدوات.^(١) ممّا يوحي بأن السكان عرفوا الزراعة منذ ذلك العصر.

وفي العصر الحجري النحاسي Calcolithic ٥٥٠٠-٣٢٠٠ ق.م فقد استمر السّكن في الموقع، حيث ظهر في السّويات الأثرية فخار من نموذج العبيد .

٢- الموقع خلال العصور التاريخية:

تتابع السكن في الموقع خلال العصور البرونزية، فمن سويات عصر البرونز القديم ٣٠٠٠ - ٢٥٠٠ ق.م ظهرت الأواني الجنائزية في بعض القبور التي تعود لذلك العصر. ولم تهدأ وتيرة السّكن في عصر البرونز الوسيط أيضاً، فقد لوحظ تعاقب في المخازن المستديرة والبيوت البسيطة المنتمية إلى ذلك العصر. وموقع مدينة أفامية معروف في النصوص القديمة باسم "نيخي" التي ورد اسمها بصيغتي "نيئي" و"نيّا".^(٢) وكذلك ورد ذكرها في النصوص المصرية القديمة من عهد "تحوتمس الثالث" ١٤٩٠ - ١٤٣٦ ق.م بصيغة "ني" وذلك إشارة إلى بحرها، وتزيد نصوص "تحوتمس الثالث"^(٣) من راحة هذا التحديد إذ تتفق الإشارة إلى بحر "ني" مع وجود مستنقعات الغاب عند موقع المدينة القديمة.^(٤) وجدير بالذكر أنّه ورد في النصّ المسماري الأكادي الذي يروي سيرة "الملك أدريمي"^(٥) ملك "اللاخ"^(٦) ولقاؤه جماعات من منطقة "نيئي" كانوا يعيشون مع جماعات من "حلب" و"مكيشخي" في مدينة "أميا" الكنعانية.^(٧) وقد ارتبط الموقع بمملكة "أورحلينا" العائدة

(١) بالتي، جان شارل، أفامية تنقيبات البعثة البلجيكية، ص ٢٩٣.

(٢) حنون، نائل، مدن العصور القديمة في محافظة حماة، محاضرة أُلقيت في الندوة الآثارية التاريخية السنوية الأولى، (حماة، ٢٦ - ٢٨\٥\٢٠٠٨)، ص ٢.

(٣) سادس فراعنة الأسرة الثامنة عشر. قام بست عشرة حملة عسكرية على سورية وفلسطين وهزم أمير قادش في معركة مجدو.

(٤) هورست، كلينكل، آثار سورية القديمة، ط ١، ترجمة: قاسم طوير، (دمشق ١٩٨٥)، ص ٦٥.

(٥) ابن إليم إيليم، عثر وولي على تمثال له، في بناء ملحق لمعبد السوية I.

(٦) تل عطشانة في لواء اسكندرون دمرت على يد شعوب البحر ١١٨٧ ق.م عمل بها الآثاري ليوناردو وولي.

(٧) كريكاي، راما، أفامية تاريخ وآثار، ط ١، (دمشق ٢٠٠٧)، ص ٨. (سيرد لاحقاً: كريكاي، راما. أفامية تاريخ وآثار، ص...).

إلى أواسط القرن التاسع ق.م.^(١) وفي القرن الخامس ق.م استمر سكن الموقع وسمي بـ "فارنكة" phernak^(٢). حيث ارتبطت بالامبراطورية الفارسية.

٣- أفامية في العصور الكلاسيكية:

تميّز موقع مدينة أفامية السورية في العصور الكلاسيكية بتتابع كل من السيادة السلوقية والرومانية والبيزنطية عليها، فظلت مزدهرة طيلة العصور الثلاثة.

أ- العصر الهلنستي:

أطلق على هذا الموقع اسم "بيلا" Pella بعد معركة "إيسوس"^(٣) في عام ٣٣٣ ق.م، والتي وضعتها بإمرة المحمية المقدونية.^(٤) وباشر "سلوقس نيكاتور" ببناء المدينة، وأطلق عليها اسم "أباما" تيمناً باسم زوجته الفارسية وذلك عام ٣٠١ ق.م وتم تأسيس العديد من المدن المصممة وفق المخطط الهيبودامي^(٥) الشطرنجي في مواقع غير مأهولة سابقاً أو في قرى محلية. وبشكل عام فقد تغيّر النسيج المدني لسورية ابتداءً من العصر السلوقي، وتم تأسيس مدن؛ "أنطاكية" و"سلوقية" و"لاوديكية" و"أفامية" و"سيروس" (النبي هوري) ودورا أوربوس فوق مستوطنات أقدم، فاستبدل السلوقيون المستوطنة المقدونية "بيلا" بأفامية.^(٦) وبذلك أصبحت مركزاً عظيماً في المملكة السورية وكان فيها الجيش والخزينة الحربية واسطبل تابع للدولة يضم ٣٠٠,٠٠٠ فرساً و٣٠٠ حصاناً، وكان بمثابة مستودع تربي وتدرّب فيه فيلة الحرب. واعتمدت

(١) نحاس، جورج ف.، مكتشفات أثرية جديدة في سورية الوسطى - الثانية حماة عبر التاريخ ١، ط١، (دمشق ٢٠٠٧)، ص ١٢. (سيرد لاحقاً: نحاس، جورج ف.، مكتشفات أثرية جديدة، ص...).

(2) Zakzok. Abed alrzak. Syrie. Mémoire et civilisation. (Paris 1992). p280.(cite: Zakzok. Abed alrzak.Syrie. Mémoure et Civilisation.p...).

(٣) معركة إيسوس دارت بين الإسكندر المقدوني وداريوس الثالث ملك الفرس عام ٣٣٣ ق.م. بنى الاسكندر مكانها مدينة الاسكندرية ومن ثم دعيت اسكندرونة.

(4) Ahmad. Tark. Il santuario di Zeus a Baeto Kaike: analisi architettonica e funzioale del tempio romano in siria. tesi di dottorato. (Roma2010). p12.(cite: Ahmad. Tark. Il santuarium di Zeus. p...).

(٥) هيبوداموس ٥٠٠ ق.م. مؤسس التخطيط الشبكي يتميز بالشارعين المتعامدين.

(٦) حتي، فيليب، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ج١، ط٢، ترجمة: جورج حداد - عبد الكريم رافق، (بيروت ١٩٥٧)، ص ٢٦٢. (سيرد لاحقاً: حتي، فيليب، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ج١، ص...).

مقرّاً للجيش السلوقي.^(١) ومع ذلك بقيت تعرف باسم "بيلا" حتى عام ٢٨٥ ق.م.^(٢) و"سلوقيس" heleukis عرفت باسم الرباعية بسبب مدنها الأربع الكبيرة: أنطاكية و اللاذقية و سلوقية بيرية و أفامية. وكانت كلّ واحدة منها عاصمة لمقاطعة. فكانت أنطاكية عاصمة مقاطعة سورية الأولى، والاثنان الأخيرتان كانتا تشملمان القسم الشرقي من سورية، إذ إنّ سورية في نظر السلوقيين قلب امبراطوريتهم، لذلك فقد عمروها بكثافة، وقام سلوقس بالدور الرئيس في هذا المجال؛ وإليه تنسب المدن الأربع المذكورة آنفاً، وكلّها كانت مؤسسات حديثة بالنسبة للسلوقيين. وتكوّن سكّان أفامية من مستعمرين عسكريين قطنوا الموقع قبل أن تبنى المدينة. وألحقت بأفامية العديد من المستوطنات الصغيرة "لاريسا" و"مغارا" و"أبولونيا".^(٣) و"لاريسا" مدينة "زنزر" القديمة نفسها، وكانت تسمّى "سيزار". وهي الآن "شيزر" (سيجر). ولما كان سكان أفامية من العسكريين فمن المتوقع أن تكون المستودع الرئيس للأسلحة والذخائر في المملكة السلوقية، وكانت تحوي ثلاثين ألف فرس وخمسمئة فيل، ومركزاً للتدريبات العسكرية.^(٤) وبعد أن هزم الرومان الجيوش السلوقية في معركة "مغنيزيا"^(٥)، وضعوا حداً للحرب مع المملكة السلوقية بعقد معاهدة سلام أبرمت في "أفامية" (آسيا الصغرى) عام ١٨٨ ق.م، وأسفرت عن هزيمة "أنطوخوس الثالث"^(٦) وخسارته لكلّ ما كان يملكه إلى الشمال من جبال طوروس. وتمّ بعدها تأسيس إمارة في "ليسياس"^(٧) قرب "أفامية" السورية.^(٨) ويمكن مقارنة "الغابيني" مع أهل إمارة "ليسياس" والغابيني هم سكّان "الغاب" إلى الشمال من أفامية. وتأسست مقاطعة "نزاريني" المحاذية لأفامية، و"النزاريني" من الممكن أن يكونوا أسلاف سكّان جبال الساحل

(١) نحاس، جورج ف.، مكتشفات أثرية جديدة، ص ١١-١٢.

(٢) جونز، أ.ه.م.، مدن بلاد الشام، ط١، ترجمة: إحسان عباس، (عمان ١٩٨٧)، ص ٣٨. (سيرد لاحقاً: جونز، أ.ه.م.، مدن بلاد الشام، ص ٣٩).

(٣) جونز، أ.ه.م.، مدن بلاد الشام، ص ٣٩.

(4) Ahmad. Tark. Il santuaria di Zeus. p18.

(٥) مغنيزيا هي مدينة تقع في آسيا الصغرى اشتهرت بانتاج فلز الحديد .

(٦) أنطوخوس الثالث ٢٢٣-١٨٧ ق.م. ألحق هزيمة بجيش البطالمة في معركة بانيون (بانياس الجولان) عام ١٩٨ ق.م.

(٧) إمارة سيلاس اليهودي خلال العصر الروماني تقع على نهر العاصي وتبعد عن أفامية باتجاه الشمال حوالي ٣٠ كم.

(٨) جونز، أ.ه.م.، مدن بلاد الشام، ص ٧٢.

المحدثين.^(١) كما تأسست إمارة "التارديتس"، وبتحوير يسير في اللفظة، يمكن مقارنتها مع سكّان القرية المسماة "تاروتيا" tarutia إلى الشّرق من أقامية السورية.^(٢) ويستخلص من كلّ ما تقدّم أهميّة مدينة أقامية خلال العصر السلوقي كمركز عسكري، وكحاضرة سلوقية مهمّة.

ب- العصر الروماني:

حافظت أقامية في العصر الروماني على أهميتها، وذلك على الأُسعدة العسكرية والسياسية والإدارية كافّة. فبعد أن جعل بومبيوس^(٣) سنة ٦٤ ق.م الأرض السورية كلّها تحت اسم واحد، وهو ولاية سورية Pronincia Syria، فقد حلّت ولاية سورية محلّ مملكة سورية، وأصبحت عاصمتها "أنطاكية"، بينما جعلت "كيليكية" ولاية قائمة بذاتها.^(٤) وقام "بومبيوس" بتدمير "ليسياس" Lysias معقل "سيلاس" اليهودي وقلعة أقامية.^(٥) في هذا العصر شكّلت أقامية جزءاً من منطقة الأرنت (الأرنت). التي تألّفت من أنطاكية، أقامية، لاريسا (شيزر)، أبيتانية (حماة)، أرثوزا (الرّستن)، إيميسا (حمص)، لاذقية، مريمة (مريمين)، رافينا (رفنية)، سلوقية بيلوم^(٦) المخطّط رقم ١. أمّا في عهد قيصر وبعد وصوله إلى الشّرق فقد مالت معظم المدن إلى تأييده، وهجرت "أنطاكية" تأريخ "بومبيوس"، واحتفلت بتقويم جديد يبتدئ بتشرين الأول (أكتوبر)، من عام ٤٩ ق.م، وأُعيد تسمية "لاوديكية" ب Julia Laodicea على شرف "يوليوس قيصر"، وبدأت في عام ٤٨ ق.م تقويمها الجديد. أمّا في عهد "ماركوس أنطونيوس" فقد ازدهرت مدينة "أقامية" سورية بسبب سياسته، وافتتحت عصر استقلالها في الفترة ما بين ٤٢ و ٣٩ ق.م بسبب مقاومتها للبارثيين.^(٨) لكنّ مشاريع "أنطونيوس" ذهبت أدراج الرياح بعد هزيمته في معركة

(١) جونز، أ.هـ.م.، مدن بلاد الشام، ص ٧٨.

(٢) حتي، فيليب، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ص ٣٠٩.

(٣) بومبيوس هو القائد الروماني الذي احتل سورية عام ٦٤ ق.م وأنهى السيطرة السلوقية وانتصر على آخر ملوكهم أنطيوخوس الثالث عشر في أنطاكية ومات بعد خسارته معركة فراسيل ضدّ يوليوس قيصر.

(٤) جونز، أ.هـ.م.، مدن بلاد الشام، ص ٨٠.

(5) Ahmad. Tark. Il santuaria di Zeus. p28.

(٦) سلوقية بيلوم من غير المعروف مكانها بشكل دقيق ومن الممكن أن تكون بموقع قرية دير شميل حالياً.

(٧) جونز، أ.هـ.م.، مدن بلاد الشام، ص ٦٧.

(٨) حتي، فيليب، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ج ١، ص ٢٣٧.



المخطط رقم ١

"الاكتيوم" ضد "أوكتافوس" في أيلول من عام ٣١ ق.م وانتحاره مع "كليوبترا". ومما يؤكد على ازدهار أفامية إحصاء "قيرينوس" Qurinius في عهد الإمبراطور "أغسطس"^(١)، فقد بلغ عدد سكان أفامية وفقه من المواطنين الأحرار ١٠٧,٠٠٠ نسمة.^(٢) وكان لأفامية تأثيرها على كامل المنطقة الواقعة حولها، وتمثل هذا التأثير بتحوّل المراكز القبلية إلى مدن حملت كلّ مدينة اسم القبيلة التي تشكلت منها، فالجنديون أعطوا اسمهم لقبية "جنديرس"^(٣)، والغابيون أعطوا اسمهم لكامل "سهل الغاب"، وبلغ من أهمية أفامية أنّ الإمبراطور "سبتيميوس سيفيروس" زارها عام ١٧٩ عندما كان قائداً للفيلق الرابع البارثي، وقد استشار فيها وسيط وحي الإله زيوس، وعاد لزيارتها ثانية بعد أن أصبح إمبراطوراً. ومما يدلّ على تأثير أفامية في العصر الروماني ليس على المنطقة المحيطة فحسب، بل وعلى مناطق أبعد وأوسع، العثور على تقدمات للإله "زيوس الأفامي" زيوس بيلوس في أماكن بعيدة في الغرب مثل منطقة فيزون Vaison جنوبي فرنسا.^(٤) واكتسبت هبة وعظمة خلال حكم "كركلا" حيث دعت باسم "أنطونيوبوليس"، وذلك بعد زيارته لها خلال رحلته إلى "مصر".

ولعبت أفامية دوراً كبيراً وفعّالاً بحملات روما على البارثيين Parthes. وكانت مقراً شتوياً للفيلق الثاني البارثي Legio II Parthica. وقد توجّ "ديادومينيانوس" إمبراطوراً عام ٢١٨ في أفامية. ونظراً لموقعها المهم وغناها، فقد هاجمها "شابور الساساني"^(٥) فسقطت المدينة فترة وجيزة عام ٢٥٦ بيده، فأدرجها بين الـ ٣٧ مدينة التي أخذها الفرس من الرومان، وذلك ضمن تدوينات نقش الرّستام.^(٦) وفي هذا العصر حظيت أفامية باهتمام كبير من الرومان فقاموا بترميم ما تهدّم من بنائها السلوقي، وأضافوا

(١) أغسطس هي كلمة لاتينية تعني "الجليل"، ونال هذا اللقب الإمبراطور أوكتافوس في عام ٢٧ ق.م.

(2) Ahmad. Tark. Il santuaria di Zeus. p30.

(٣) جنديرس قرية تقع في سهل العمق، بالقرب من مدينة عفرين وتبعد عنها باتجاه الجنوب الغربي حوالي ٢٠ كم، فيها تل أثري وقد عملت فيه بعثة أثرية سورية- ألمانية مشتركة في التسعينيات، ومنذ عام ٢٠٠٦-٢٠١١ عملت فيه بعثة أثرية وطنية.

(4) Balty. Janine et Jean Ch.. Apamée site et musée. (Damas1999). p8.(cite: Balty. Janine - Jean Ch.. Apamée site et musée. p...).

(٥) شابور الأول ٢٤١-٢٧٢م ابن أردشير الأول هزم جورديان وفيليب وأسر فاليريان سنة ٢٥٩.

(٦) صخرة جسد شابور انتصاره على الأباطرة الرومان تقع بالقرب من بيرسيبوليس نقش عليها بالفارسية واليونانية.

إليها أبنية جديدة. واشتهرت بتصديرها الخمر من ميناء لاوديكية (اللاذقية) إلى "الإسكندرية"، كما فاخرت بالحدائق الممتلئة بحيوانات الصيد، وبالأراضي المجاورة الغنية بالمراعي، وفي مقدمتها "سهل الغاب".

ت- العصر البيزنطي:

تشير الدلائل الأثرية والتاريخية إلى وجود أسقفية منذ بداية القرن الرابع الميلادي في أفامية، وذكر ذلك أيضاً في قوائم المجامع الكنسية. كما ظهرت المسيحية في عصر مبكر فيها، لكنها لم تنتشر إلا بعد أن جرى هدم معبد "زيوس" من قبل الأسقف "مركلوس" Marcel عام ٣٨٤ - ٣٨٥^(١) وبعد تهديم المعبد وانتشار المسيحية أصبحت أفامية منطقة نشطة للأرثوذكسية عندما قسّمت أفكار القائلين بطبيعة المسيح الواحدة منذ النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي^(٢). وفي عام ٤٠٠ للميلاد أصبحت أفامية عاصمة سورية الثانية Koile Syria ومقرّاً لإحدى الأسقفيات. واستمر ازدهارها طيلة القرن الخامس الميلادي، ولكنها مع بداية القرن السادس تعرّضت لغارات الفرس الساسانيين، كما احتدم النزاع، عندما حكم "كسرى أنوشروان"^(٣) الذي قام بسلب كنائسها، ودورها، ومبانيها والعودة بآلاف الأسرى منها، إلى عاصمته "طيسفون"^(٤). وزاد الأمر سوءاً عليها، الهزّات الأرضية الكارثية، التي أصابها سنتي ٥٢٦ و ٥٢٨. وبالرغم من الدمار الذي خلفته الزلازل، فقد منحتها فرصة جديدة لتجديد وتطوير أبنيتها ضمن مشروع امتدّ على كامل عهد الإمبراطور "جوستينانوس".

وعندما انتصر "كسرى الثاني"^(٥) عام ٦١٢ على البيزنطيين استولى عليها. وفي نهاية هذا العصر عانت المدينة من البؤس والشقاء والتدمر نتيجة تمادي النزاعات الدينية، وفساد الحكّام البيزنطيين، وتوالي النزاعات بينهم، وبين الفرس. وقد خضعت أفامية بين عامي ٦١٢ و ٦٢٨ لسيطرة الفرس، واستطاع هرقل استعادتها

(١) بالتي، جان شارل، أفامية تنقيبات البعثة البلجيكية، ص ٢٩٥.

(2) Balty. Janine - Jean Ch.. Apamée site et musée. p8.

(٣) ملك ساساني، حارب جوستينانوس. ودخل انطاكية واللاذقية واسمه يعني الروح العالية. توفي ٥٧٩ م. عاصمته كانت المدائن.

(٤) عاصمة الساسانيين الشتوية بناها أردشير ٢٤٤ م.

(٥) حفيد كسرى الأول بن هرمز الرابع لقب ببرويز ٥٩٠ - ٦٢٨.

٦٢٨ والسيطرة عليها حتى معركة اليرموك التي وقعت في آب من عام ٦٣٦^(١). وبعد تلك المعركة اضمحلت أهمية "أفامية" ومكانتها خلال العصر الإسلامي إلا في بعض الفترات البسيطة.

٤- أفامية في العصر الإسلامي:

دخلها العرب مسلماً بقيادة "أبي عبيدة بن الجراح" عام ٦٣٨ كما جاء في معجم البلدان: «فامية بعد الألف ميم ثم ياء مثناة من تحت خفيفة: مدينة كبيرة وكورة من سواحل حمص وقد يقال أفامية، بالهمزة في أوله وذكر قوم أن الأصل في فامية ثانية بالثاء المثلثة والنون وذلك أنها ثاني مدينة بنيت في الأرض بعد الطوفان ويتابع: سار أبو عبيدة في سنة ١٧ هـ بعد افتتاح شيزر إلى فامية فتلقيها أهلها بالصلح فصالحهم على الجزية والخراج»^(٢) وفي عهد "يزيد بن معاوية" جعلت أفامية مع "قنسرين" (خالكيس) و"منبج" و"أنطاكية" جنداً وفصلت عن "حمص".

أمّا في العصر العباسي فقد استعادة شيئاً من مكانتها السابقة عندما أصبحت من العواصم. وفي مطلع القرن العاشر الميلادي أصبحت "أفامية" تنتقل بين أيدي "العباسيين" و"الإخشيديين" و"الحمدانيين". وقام البيزنطيون بالاستيلاء عليها عام ٩٧٥. فضلت في قبضتهم مدة ثمانية عشر عاماً حتى عام ٩٩٣. ثم استولى عليها الصليبيون عام ١١٠٦. وبعد ثلاثة وأربعين عاماً، أي: عام ١١٤٩ تحديداً استولى عليها "نور الدين الزنكي"، وأعاد سيطرته عليها عام ١١٥٧ بعد أن كان الصليبيون قد سيطروا عليها. وفي العهد الأيوبي دخلت تحت سلطة "صلاح الدين الأيوبي"، ومن ثم تحت سلطة الملك "الظاهر غازي" عام ١٢٠١. وبعد انتهاء حكم الأسرة الأيوبية وانتقال السلطة إلى المماليك خضعت أفامية لحكمهم. أمّا خلال العهد العثماني فقد أهملت المدينة عدا بعض أقسامها، فقدت أهميتها تدريجياً. وأصبحت تدعى "قلعة المضيق" اعتباراً من القرن السادس عشر الميلادي.

(1) Balty, Janine - Jean Ch.. Apamée site et musée. p9.

(٢) الحموي، ياقوت، معجم البلدان، مج ٤، بيروت ١٩٧٧، ص ٢٣٣.

التنقيبات الأثرية:

شهدت أفامية مع بداية القرن العشرين تنقيبات أثرية أدت إلى كشف النُذر اليسير من معالمها . وقد تتالى على العمل في موقعها بعثتان أثريتان هما : البعثة الأثرية البلجيكية، والبعثة الأثرية السورية الأمريكية المشتركة .

١- تنقيبات البعثة البلجيكية:

كان قصب السبق في العمل الأثري بأفامية من قبل البعثة البلجيكية منذ ثلاثينيات القرن العشرين وحتى عام ٢٠١٠ . حيث بقيت البعثة تعمل فيها، وتقدم كشوفاً ودراسات أثرية ومعمارية وفنية .

أ- تنقيبات المواسم ما بين الأعوام ١٩٣٠ - ١٩٦٥ :

تمّ تحديد موضع أفامية القديمة خلال التنقيبات التي أجريت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وإلى بداية السنوات الأولى من القرن التاسع عشر. ويرجع الفضل إلى المستشرق "تومسون" ١٨٤٦ Thomson في التحديد الصحيح للمدينة نفسها التي ترك عنها وصفاً مهماً ودقيقاً. أمّا من منظور الصُّروح (الأبنية)، فقد وضع كلٌّ من ساخاوا E. Sachau وبتلر H. C. Butler ١٩٠٠ أولى المخططات الشاملة للموقع وأعطيا مخططات تفصيلية لهذا الصرح أوداك.^(١) وتعرفت "غرترود بل" Gertrude Bell على المسرح في عام ١٩٠٧ . ومع ذلك لم تنشأ فكرة استكشاف منهجي ضمن المدينة الأثرية إلا في عام ١٩٢٨ . حيث أدهش "كومون" F. Cumont عند عودته من العمليات التي قام بها في دورا أوروبوس^(٢) على الفرات بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٢٣ . وبمبادرة منه أمكن القيام بتحرّ أثري أولي للموقع في عام ١٩٢٨.^(٣) وبدءاً من عام ١٩٣٠ ، تمّ تشكيل بعثات أثرية بشكل سنوي، فأُنجزت سبع حملات تنقيب فيها بإدارة "مايانس" F. Mayence و"لاكوست" H. Lacoste . فسمحت هذه التنقيبات بإنشاء مخطط طبوغرافي دقيق، وتمّ تحديد البيانات المفصلة للمباني التي شرع في

(1) Balty. Janine - Jean Ch.. Apamée site et musée. p10.

(٢) دورا أوروبوس هي صالحة الفرات، وتقع حالياً في محافظة دير الزور وهي من أهم المدن الهلنستية في سورية.

(3) Balty. Janine - Jean Ch.. Apamée site et musée. p10.

تتقيبها آنذاك ولكن لم يتم إتمام العمل بها، وذلك بسبب نشوب الحرب العالمية الثانية، وحريق الردهات الجامعية في "لوفان" Louvain عام ١٩٤٤. ذلك الحريق الذي أودى بالآثار السورية التي حفظت فيه. حيث أدى ذلك إلى تشويه النشر العلمي للنتائج المستخلصة بشكل كبير، على الرغم من عمليات التدقيق الجديدة والسريعة في عامي ١٩٤٧ و ١٩٥٣.^(١) أمّا في عام ١٩٦٥ فقد انطلقت بعثة استكشاف معلنة بداية انطلاقا جديدة للعمل الآثاري في أفامية. وتمّ إنشاء مركز بلجيكي للبحوث الآثارية في أفامية. ومنذ عام ١٩٦٦ وإلى اليوم تعمل البعثات الآثارية على اكتشاف وفهم مختلف جوانب الموقع والصروح الأساسية للمدينة.

ب- تنقيبات المواسم ما بين الأعوام ١٩٦٥-١٩٩٢:

كشفت التنقيبات التي جرت منذ عام ١٩٧٠، على المنحدر الجنوبي عن وجود فخار متعدد الألوان يعود إلى النصف الأول من الألف الرابع قبل الميلاد.^(٢) وبيّنت اللقى أنّ الموقع كان مأهولاً منذ تلك الفترة، وقد تمّ فتح عدّة أسبار، وجرى الوصول إلى سويات أعمق.^(٣) حيث كشفت السويات الأعمق بصورة نهائية عن كسر تعود للألف الخامس قبل الميلاد.^(٤) وأظهرت التنقيبات على التلّ نفسه وجود إعمار يرقى لعصري البرونز القديم والبرونز الوسيط- الألف الثالث والنصف الأول من الألف الثاني ق.م- وهوما دفع للاعتقاد أنّ لهذا الموقع صلة مع اسم "نيا". كما اكتشفت البعثة البلجيكية في عام ١٩٣٧ نصّاً يتضمّن كتابة حثية هيروغليفية (لوفية)، تعود للقرن التاسع قبل الميلاد، تشير إلى أنّ هذه المدينة قد بناها "إرخوليني"، ملك حماة.^(٥) وهذا ما بيّن أنّ "أورحلينا" أو "أورهلينا" كانت في موقع مدينة أفامية.

أمّا بالنسبة للبيوت السكنية فقد أغفلت من قبل المنقبين الأوائل، مما دفع البعثة البلجيكية إلى وضع برنامج للكشف عن بعض الأحياء السكنية على ضوء الأسبار الأولية المهمة.

(1) Balty, Janine - Jean Ch.. Apamée site et musée. p11.

(2) Zakzok. Abed alrzak. Syrie. Mémoire et Civilisation. p281.

(3) Balty, Janine- Jean Ch.. Apamée site et musée. p6.

(4) Zakzok. Abed alrzak. Syrie. Mémoire et Civilisation. p283.

(5) Zakzok. Abed alrzak. Syrie. Mémoire et Civilisation. p283.

وبعد القيام بأعمال التنقيب في الأحياء الجنوبية الشرقية؛ أظهرت التنقيبات أن الحي الأول يقع شمال الكاتدرائية، والحي الثاني ما بين الكاتدرائية والشارع المعمد، والحي الثالث قرب المدخل الشمالي الساحة العامة (الآغورا)، والحي الرابع غير بعيد عن القناة ويقع قرب الزاوية الشمالية الشرقية للمدينة. وأسفرت أعمال الكشف هذه عن إظهار عشرة بيوت عرفت بالأسماء التالية:

البيت ذوالحوامل، بيت الكراسي، بيت الكتابات العربية، بيت التيجان والحوامل، بيت الوعول، البيت ذي الطراز الدوري، بيت الأعمدة الثلاثية، بيت القناة. وقد بنيت تلك البيوت في القرن الثاني للميلاد على ضوء مخطط تنظيمي للمدينة، وظلت مسكونة حتى حدوث الهزة الأرضية التي أصابت المدينة في القرون الوسطى ١١٥٧ - ١١٧٠^(١). لكن البيوت السالفة الذكر، ساعدت على إعطاء فكرة واضحة عن وحدتها المعمارية، التي تتلخص بمدخل مزخرف ضمن واجهة من حجارة كبيرة، ينفذ منه إلى داخل البيت ذي الباحة المعمدة. وتحيط غرف الطابق الأرضي المؤلف من قاعة كبيرة للاستقبال، تقابلها غرفة الطعام التي عثر ضمنها على طاولة رخامية في بيت الوعل.

وقد تراوحت مساحات تلك المنازل ما بين ٢٠٠ م^٢/للسكان العاديين و٥٠٠ م^٢/للسكان الأروستقراطيين من حكام المدينة، ويتراوح تاريخها ما بين القرن الثاني وأواخر عصر الامبراطورية البيزنطية. وقد اضمحل ازدهار أفامية بعد دخول المسلمين إليها وغالبيتها هذه البيوت جزئت إلى مساحات أقل للتوافق مع المجتمع الجديد فأصبحت مختلفة تماماً عن تكوينها ومخططها الأصلي، وأصبحت البيوت ملكاً للسكان القادمين من الريف إلى المدينة، واستمرت حياتها حتى القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين، حيث أخذت طابعها الريفي، واستنتج ذلك من خلال العثور على تنانير وخزانات للماء ضمن ساحات المنازل، في حين تحلقت حولها بعض الغرف المتداعية، وأهملت الغرف العلوية كلياً.

ت- تنقيبات المواسم ما بين ١٩٩٣-٢٠٠٢:

تم التركيز من قبل البعثة الأثرية البلجيكية بشكل رئيس على قطاعات الساحة العامة (الآغورا)، وعلى مركز المدينة، وعلى "الحي الشمالي والحي الجنوبي"، فقد اكتشف قنوات لجبر المياه الرئيسية في المدينة، ومجمع عام للمياه الحارة والمتصل مباشرة مع بداية شارع الأعمدة الكبير، على مقربة مباشرة من الباب الشمالي. وأجرت البعثة الأثرية البلجيكية في هذا القطاع الأخير مشروع استكشاف موسّع في حي المدينة المحاط بالسور

(١) بالتي، جان شارل، أفامية تنقيبات البعثة البلجيكية، ص ٢٩٥.

من الشمال إلى الشرق، حيث يحدّه الشارع الرئيسي من الغرب، وشارع ثانوي من الجنوب. وهدف التنقيب لإعادة تصوّر التطور الطبوغرافي للحيّ الأساسي في المدينة، والذي يتصل مباشرة بالبوابة الرئيسية الشمالية، وبقنوات جرّ المياه الرئيسية، من العصر الهلنستي حتى الاستعمالات الأخيرة القروسطية (القرون الوسطى)، والتي تؤرّخ على القرن الرابع عشر الميلادي. وقد استخدم مجمّع الحمامات العامة من القرن الثاني حتى القرن السابع، ثمّ أعيد استخدامه كسكن حتى القرن الرابع عشر، وهو يشكّل مجموعة استحمامية خامسة مكتشفة في أفامية. ومن أكثر الحمامات جمالاً تلك التي أشادها أحد الوجهاء ويدعى "أغريبا"، وإلى الجنوب من تلك الحمامات هناك مجموعتان سكنيتان، والشارع الرئيس في الغرب، كما تمّ بالتوازي مواصلة دراسة السور من خلال التركيز على بعض الأجزاء الغربية منه.

ث- تنقيبات مواسم ما بين ٢٠٠٣ - ٢٠١٠:

تركزت أعمال البعثة الأثرية على القطاع الشمالي من المدينة، إضافة إلى السبر التجريبي الذي أنجز على مداخل "البوابة الشمالية"، حيث تمّ بشكل خاص مواصلة التنقيب في "الحيّ الشمالي"، الذي يحدّه السور، وشارع الأعمدة الكبير، والشارع الثاني المتعامد على شارع الأعمدة الكبير، بدءاً من البوابة الشمالية. وجرى إنهاء التنقيب في "البرج الثاني" من "السور الشمالي"، كما استكمل رفع الأنقاض عن مجمّع الحمامات العامة الواسع، المبني في بداية القرن الثاني. وتواصلت أعمال التنقيب في الحمامات بالتحديد، وفي المنافذ "الغربية والجنوبية" لميدان الألعاب الرياضية، وفي الشارع E2، الذي يقع إلى الجنوب من المجموعات السكنية الأولى في هذا الحيّ.

ونظّمت البعثة في عام ٢٠٠٧ حملة تنقيب بالقرب من البوابة الشمالية، والحيّ الشمالي الشرقي.^(١) وكان العمل يهدف، لإعادة تنظيف، وتعميق أحد أسبار عام ٢٠٠٤، في محاولة لحلّ فرضية امتداد شارع الأعمدة الهلنستي خارج البوابة الشمالية المشادة، في العصر الروماني، فربّما امتدّ الشارع الكبير خارج الأسوار المشادة في ذلك العصر.^(٢) وأمّا التنقيب في البرج الثاني، فقد أظهر الوضع الكامل لاستعمالاته، وتحديد علاقته بداخل المدينة. فالبرج بني بعد بناء السور الهلنستي؛ واستند عليه. وتمّ هدم البرج مع جزء كبير

(١) فيفيه، ديديه، أفامية في وادي نهر العاصي، الوقائع الأثرية السورية، ٣، ترجمة غادة الحسين، (دمشق ٢٠٠٨)، ص ١٧٧. (سيرد لاحقاً: فيفيه، ديديه، أفامية في وادي نهر العاصي، ص ١٧٨).

(٢) فيفيه، ديديه، أفامية في وادي نهر العاصي، ص ١٧٨.

من الحيّ في نهاية القرن الرابع. وقد أكمل هدم البرج الثاني ثانية، وتمّت إعادة بنائه على دفعتين خلال القرن السادس الميلادي، وذلك بعد الهزّات الأرضية التي ضربت "أفامية". أمّا الحمامات العامّة في "الحيّ الشمالي - الشرقي" فقد أُشيدت في النصف الأوّل من القرن الثاني الميلادي. وبقيت بعض عناصرها على حالها خلال التحوّلات اللاحقة، وهناك إشارات عدّة تساعد في تحديد مدخلها الرئيس من الجهة الغربية، عبر ساحة مفتوحة. أمّا القاعة المركزية فطولها ٧م وعرضها ٢٠م، وتحفظ أيضاً بسقفها الأصلي، وكان يتمّ الوصول إليها من الجنوب في العصر الروماني، من خلال بابين تعلوهما كوات كبيرة، ومحاطة بالمواقد من الجهتين، وقد تمّ تفسير وظيفة هذه الحُجرة بأنّها تستخدم لتوزيع الحركة، فهي مجهزة بخمسة مداخل؛ فمن هذه الحُجرة يستطيع الوصول إلى القسم الحار الذي يقود بدوره إلى القسم الدافئ، أو إلى القسم البارد بحسب خطّ سير المستخدم.

وأدّى وجود العديد من المواقد إلى الافتراض أنّ هذه القاعة كانت مجهزة بتدفئة مركزية منذ بداية إنشائها. وقد تعرّض مجمّع الحمامات العامّة في القرنين الرابع والخامس لعمليات إعادة تنظيم كبيرة، فمخطط الحركة تغيّر بشكل جزئي، فكان يتمّ على الدوام الدخول من الغرب عبر حجرة صغيرة مستطيلة الشكل. ومنها يتمّ الدخول إلى القاعة الغربية الكبرى والمقسّمة في تلك الفترة إلى حُجرتين مساحة كلّ منها ٢٠م^٢ وهي دافئة في الجنوب وحارة في الشمال^(١). وفي نهاية العصر البيزنطي - بداية العصر الإسلامي تعرّض هذا القطاع لعمليات هدم كبيرة تبين ذلك من توضع طبقتين سميكتين على جانبي الجدار الشرقي المتجه شمال-جنوب، وعثر على طبقة سكنية تؤرخ للفترة الأولى من سيطرة المسلمين على المدينة تغطي الانهدامات السّابقة. وقد تبين أنّ هذا القطاع تمّ إعادة استعماله في العصر الإسلامي الوسيط.

وتواصل التنقيب في المداخل الغربية لميدان الألعاب الرياضية، وقد مكّن التنقيب من كشف التنظيم الطبوغرافي في هذا القطاع، الواقع في مكان أخفض من الرواق الغربي لميدان الألعاب، فتمّ الكشف وإيضاح أنّ عملية الدخول الرئيسة تتمّ من جهة الشمال، عبر السّاحة المبلّطة C، والتي يتمّ الدخول إليها من إحدى أبواب الحائط الخلفي للرواق الشرقي في الشارع المُعمّد^(٢). وهذه الباحة لم يكتشف منها سوى جزء ضئيل، فقد كانت

(١) فيفيه، ديديه، أفامية في وادي نهر العاصي، ص ١٨١.

(٢) فيفيه، ديديه، أفامية في وادي نهر العاصي، ص ١٨٢.

تسمح بالدخول تارةً إلى الحمّامات من جهة الجنوب؛ وتارةً أخرى لميدان الألعاب الرياضية. ومن باحة الدخول يتمّ الولوج إلى درجة مفتوحة بطابق كان متوزعاً على ساحات مختلفة: سرداب تحت الرواق الجنوبي، ومن الممكن العثور على سرداب آخر مشابه في الرواق الشمالي لميدان الألعاب، الذي لم ينقّب بعد .

أمّا في عامي ٢٠٠٨-٢٠٠٩ فشملت الأعمال بشكل خاص القطاع الشمالي من المدينة. كذلك تمّت متابعة التنقيبات في مركز المدينة، تحديداً في محيط معبد الإلهة "تيكة" (إلهة الحظ)، ذلك البناء الذي لازالت معرفة استخدامه غامضةً، وهو يقع ما بين صف الأعمدة والسّاحة العامة (الآغورا). كما أنّ تنقيبات ٢٠٠٨ سمحت بكشف خمس طبقات من الاستخدامات في "الحمّامات الشمالية"، وهي: البناء الأول للمياه الحارّة الذي بُني في القرن الثاني الميلادي، وقد طوّر بشكل كبير في القرن الرابع، ويتضح ذلك من خلال سير وتوزيع المياه ضمن الحيز الوظيفي ومكوّناته، فهذا المجمع الروماني استخدم لعدّة أجيال بشكل كلي لغرض الاستحمام، كما استخدم جزئياً للاستحمام في أواسط القرن السادس الميلادي.

واستمرّت عمليات التنقيب خلال عام ٢٠٠٨ في الأطراف الغربية لميدان الرياضة في المبنى الجنوبي وفي الشارع E2. تمّت التنقيبات على الأطراف الغربية من ميدان الرياضة وكان الهدف منها الكشف عن المنطقة الواقعة بين الجانب الغربي لميدان الرياضة، والمباني التي كانت على أطراف هذا الجانب والمخازن الواقعة في شارع الأعمدة الكبير. وبذلك فقد سمحت التنقيبات بالكشف عن الحجرتين G,F.

فالأسبار التي تمّت في الحُجرة F سمحت بتحديد التتابع الزمني الخاص ببنائها. وفي الحجرة G تمّ الكشف عن كمّيات كبيرة من الكلس، بسبب نشاط معماري وذلك قبل أن تُغمر بطبقة من الرّدميات التي تعود إلى العصر الأموي. وقد شغل الموقع خلال الفترة العباسية بإشغالات خفيفة من ملاحظة عدّة توضعات على الأرض، وخاصة في القطاع الشرقي من السّاحة G.⁽¹⁾

في عام ٢٠٠٩ أجريت حفريات القطاع الشمالي من البناء، حيث تمّ العثور على حجرة دائرية محيطها ٤,٥ م، ويعود بناؤها إلى القرن الثاني الميلادي. وقد أجريت

(1) Viviers.D.. Report of excavation in Apamea. (Apamea 2010). p2.(cite; Viviers. D.. report of excavation in Apamea.p...).

عليها تعديلات وإضافات في القرن الثالث الميلادي، قبل تحويلها إلى حجرة خدمات، أي: قبل التغيير الكبير الذي تمّ على المجمع في القرن اللاحق، والذي استخدم لإلقاء النفايات في القرنين السادس والسابع الميلاديين. ثمّ استخدم كمكان لفرن من العصور الوسطى، وقد تمّ تنقيب الزاوية الشمالية الشرقية من الحجرة رقم ٩ التي كانت تغطّيها قبة. وبعد سقوط القبة استخدمت الحجرة كفرن للكلس خلال القرن الخامس الميلادي. وبالربط ما بين الأعمال التي تمّت في ٢٠٠٤-٢٠٠٦ والتنقيبات التي جرت في عام ٢٠٠٩ يتبيّن أنّ منطقة الاستقرار المدني الأقدم كانت غرب المدينة أي شمال- شرق المرتفع (الأكربول)، حيث أظهرت التنقيبات في هذه المنطقة وجود جزئين مختلفين من السور. أحدهما من العصر الهلنستي باتجاه شمال-غرب وجنوب شرق، إضافة لجزء آخر يعود إلى العصر الروماني. وقد ظهر من خلال الدّراسة للسور بأنّه تهدّم في مرحلتين أي: بين القرنين السّادس والسّابع كمرحلة أولى، وبين القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين كمرحلة ثانية.

أمّا في موسم، ٢٠١٠ فقد تمّت متابعة العمل في مجمع المياه الساخنة، في حمّامات "الحيّ الشمالي الشرقي". كما قامت البعثة بالعمل في معبد الإلهة "تيكة" Tyche (التايخون)، فتّمّت متابعة الأعمال المعمارية أي: الرّفّع الهندسي والتنقيبات في محيط المعبد، وكان للتنقيبات ثلاثة أهداف:

ث.١- معرفة تاريخ إنشاء المبنى.

ث.٢- إظهار التتابع الزّمني للفراغ الموجود شمالي المبنى.

ث.٣- التوصل إلى دراسة معماريّة للرواق الذي يؤمّن العبور، ما بين "التايخون" وشارع الأعمدة الكبير.

واستمرّت أعمال التنظيف لغرف المياه والخزّانات والنّوافير والحمّامات، وذلك لدراسة نظام البنى التحتية المرتبطة بالماء، وذلك بالنّسبة للمنازل الخاصّة. وتمّ إجراء العديد من الأعمال الطبوغرافية، ودراسة اللقى التي عثر عليها من بقايا معمارية معادة الاستخدام، وفخّار، وحديد، وعملات.

٢- تنقيبات البعثة السورية الأمريكية المشتركة:

عملت بعثة مشتركة سورية أمريكية في مسرح أفاعمية، منذ عام ٢٠٠٨، وحتى عام ٢٠١٠، وتمّ خلال العمل حفر سبر في أعلى منطقة المدرّجات للتأكد من وجود سقف قرميدي، وعثر على كثير من كسر القرميد، ممّا يدلّ على وجود السّقف. كذلك تمّ العمل على إظهار مدخل الجمهور، والممثلين من جهة الشّرق (البارادوس (parados)، ومدخل الجمهور من الجنوب، وبقي المدخل الغربي المغطّى بكثير من الرّدميات بانتظار إظهاره.

أمّا في الجزء المخصّص للممثلين من الدّاخِل، فقد رفعت الحجارة المتهدّمة بعد توثيقها رسماً وتصوراً وترقيماً، وكذلك تمّ التّقيب في الجهة الداخلية الملامسة لخشبة المسرح، ما أدى للعثور على قاعدتين، كانتا مخصّصتين لوضع التماثيل عليهما، وربّما كانت تماثيل لآلهة، وكذلك عثر على كسر فخارية تعود إلى العصر الرّوماني، وعلى حجر كريم لونه أخضر يدعى حجر الملاكيت (Malachait). وقد كانت أعمال البعثة السورية-الأمريكية المشتركة تهدف لإعادة تأهيل المسرح، وإعادته للحياة، بعدما دفنته أيادي العبث بتراب الزّمن الغابر، ولكنّ الأعمال ما تزال متوقّفة حتّى الآن (٢٠١٥). الشكل ١.



الشكل ١

الحياة الفكرية في أفامية:

١- الفلسفة:

تميّزت أفامية بوجود مدرسة فلسفية، هدفت إلى إحياء الفكر الفلسفي الأفلاطوني، إنّها إحدى مدارس الأفلاطونية المحدثّة neo-platonism، فقد وجد ثلاثة مراكز للأفلاطونية المحدثّة في "الإسكندرية" بمصر، وفي "أفامية" السورية، وفي "أثينا" باليونان.^(١) وكانت الأفلاطونية المحدثّة من أكثر المذاهب الفلسفية تأثيراً في الفكر الإسلامي، فقد انتشرت الكتابات المعروفة باسم المجموعات الهرمسية في العالم الإسلامي، وكان تأثيرها واضحاً في سلامان وأبسال لـ"ابن سينا" وحيّ بن يقظان لـ"ابن طفيل" والغربة الغربية لـ"السهروردي".^(٢) وكون أفامية واحدة من ثلاثة مراكز للأفلاطونية المحدثّة، فقد تمّ بناء مدرسة لتعليم ذلك الفكر الفلسفي، وأقيم على بنائها فيما بعد الكاتدرائية في الحيّ الجنوبي الشرقي، وعُرفت المدرسة الفلسفية في أفامية فلاسفة عظاماً نشؤوا أو درسوا أو تعلّموا فيها، ومن المرجّح أنّ تلك المدرسة تمّتعت بتأثير كبير على المواطنين في أفامية وفي المناطق المحيطة بها. ومن أشهر الفلاسفة الذين ترعرعوا في أفامية:

أ- بوسيدونيوس Posidonius الأفامي ١٣٥-٥١ ق. م:

ينتمي للمدرسة الرواقية^(٣)، له مكانته وأتباعه، علّم في رودوس^(٤)، وأقام مدرسته فيها، وكان شديد الاهتمام بالرياضة البدنية فلقّب بالرياضي، وجذبت تعاليمه الكثيرين، ومنهم: شيشرون^(٥) الذي وفق بين الفلسفة والدين، وبين فلسفة الشرق وفلسفة الغرب، وله مؤلفات موسوعية في التاريخ والجغرافية والفلك والفلسفة، وكان متقدماً على عصره، منفتحاً لكلّ

(١) الحفني عبد المنعم، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ط١، ج١، (القاهرة ١٩٩٩)، ص ١٦٣. (سيرد لاحقاً: الحفني عبد المنعم، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ص...).

(٢) الحفني عبد المنعم، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ص ١٦٤.

(٣) الفلسفة الرواقية نسبة إلى زينون Zeno الرواقي ٣٣٥-٢٦٣ ق.م وهو أحد أبناء الجالية الفينيقية التي كانت تقطن قبرص من أشهر أتباع تلك المدرسة الإمبراطور ماركوس أوريليوس ومن أهم أقوال زينون "إنّ لنا لساناً واحداً وأذنين لنعلم أنّنا ينبغي أن نصت أكثر ممّا نتكلّم".

(٤) رودوس: جزيرة يونانية في البحر المتوسط.

(٥) ماركوس توليوس شيشرون خطيب روماني ولد عام ١٠٦ ق.م.

التيارات، واستطاع أن يجمع بين فلسفة أفلاطون وفلسفة أرسطو، واكتسب تعاليمه في أثينا، واستقر أستاذاً للمدرسة الرواقية في رودوس، وبلغ من شهرته أن بومبيوس توقف في رودوس عند عودته من سورية ليستمع إلى محاضراته.^(١) ومن أعظم مؤلفاته: تاريخ "بوليبوس" الذي أصبح مرجعاً للمؤرخ "استرابون"^(٢) والمؤرخ "بلوتارخس"^(٣)، فساهم في مهمة تعليم الرومان الأوائل، ومهد الطريق لمجد العصر الأغسطي.^(٤)

ب- نومانيس نوميوس: Numenios

عاش في النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي، واعتمد عليه أفلوطين. كتب "نومانيس" في: مذاهب أفلاطون السرية؛ فشرح ما جاء عن النفس في كتاب "فيدروس"، وفي كتاب "الجمهورية"^(٥)، وكان مطلعاً على كتب اليهود، وتعاليم السيد المسيح.^(٦) فأولها ورأى في "أفلاطون" "موسى اليوناني" وعده نبياً. ورأى الوجود منقسماً إلى مملكتين: مملكة العناية؛ ومملكة المادة، وأن المادة هي أصل الشرور والمفاسد. ولا يليق أن نعزو صنع العالم إلى الإله الأعلى، وإن الابن هو الصانع الذي نظم الكتلة المادية.^(٧) وقد اعتمدت فلسفة "نومانيس" على ثلاث من الآلهة، فالآلهة تبدأ مع الإله الأول وتسمى جيد Good والذي هو الأبدية والمبدأ، وهو غير قابل للتغيير، والإله الثاني ويسمى العقل، والإله الثالث الديمورغوس Dimorgo، وهو المسؤول عن نقل الأشياء من عالم الفكر إلى عالم المادة^(٨).

(١) حتي، فيليب، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ج ١، ص ٢٨٤.

(٢) مؤرخ وجغرافي وفيلسوف يوناني ولد في كبادوكيا عام ٦٤ ق.م.

(٣) فيلسوف وكاتب ومؤرخ ولد في اليونان ٤٦ - ١٢٠ م.

(٤) حتي، فيليب، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ج ١، ص ٢٨٤.

(٥) كتاب جمهورية أفلاطون تدور فيه مناقشات بين سقراط استاذ أفلاطون وبعض الفلاسفة السفسطائيين.

(٦) رستم، أسد، الروم في سياستهم وحضارتهم ودينهم وثقافتهم وصلاتهم بالعرب، ج ١، (بيروت ١٩٥٥)، ص ٢٠. (سيرد لاحقاً: رستم، أسد، الروم في سياستهم وحضارتهم ودينهم وثقافتهم وصلاتهم بالعرب، ص...).

(٧) رستم، أسد، الروم في سياستهم وحضارتهم ودينهم وثقافتهم وصلاتهم بالعرب، ص ٢٠.

(8) Zeller. E.. Outlines of the History of Greek Philosophy. Tr. L.R. Palmer. (New York 1955). p26.(cite: - Zeller. E.. Outlines of the History of Greek Philosophy. p...).

ومصطلح "الديمورغوس" أول من أدخله كان أفلاطون في كتابه ال تيمايوس Timaios (المثل)، وقد قال: إن جميع النفوس تحتوي على عنصر خيرٍ منطقي، وعنصر شرير غير منطقي، فالمنطقي مستمد من الإله الثاني، والعنصر غير المنطقي مستمد من العالم المادي. كما قال بدخول النفوس الكون عن طريق مدار السرطان، وهي بذلك تحصل على خصائص مختلفة بسبب مرورها عبر الأجواء (الكواكب السبعة)، فالروح تقود للحياة الفاضلة وتتميز بالتأملية بعيداً عن الأمور الجسدية والمادية.^(١) ويمكن إعادة الصعود عن طريق مدار الجدي أمّا الأرواح التي تخفق في العيش بحياة صحيحة، فتدخل الجحيم الموجود في السحب فوق العالم مباشرة، وستخضع للتأديب حتى تبعث من جديد في هيئة أخرى ملائمة لطبيعتها.^(٢) وحسب "نومانيوس"؛ فإن بعض النفوس قد تتلف. وبذلك ستكون معدة للدخول في عالم الحيوان، وبعد دخولها في الهيئات الحيوانية في نهاية المطاف ستعود للعالم الإلهي لتبعث من جديد، وتبدو عظمة "نومانيوس" من خلال زيارة "أفلوطين" Plotinus: المولود في مصر في ليقوبوليس في السنة ٢٠٤، والذي بدأ دروسه الفلسفية في سن متقدمة في الثامنة والعشرين في مدينة "الاسكندرية"، والتحق بجيش الامبراطور "غوردانوس" ووصل معه إلى "الفرات". ثم تمرد الجند واغتالوا الامبراطور عند "دورت". فعاد "أفلوطين" إلى "أنطاكية" وزار "أفامية" ليطلع عن كتب على فلسفة "نومانيوس".^(٣) إن زيارة "أفلوطين" مؤسس الافلاطونية المحدثه له ل هي دليل على عظمة هذا الفيلسوف وسعة علمه، ومما يدل أيضاً على شهرته الذائعة، وفلسفته العميقة والعريقة.

ت- جامبليخوس Jambliqu أو يامبليخوس Iamblichos:

يعد من أهم دعائم الأفلاطونية المحدثه في سورية، ولد عام ٢٧٠ في "خالكيس"^(٤)، وتتلذ على يد "فورفوروس" الذي دوّن شروحاً لأفلاطون وأرسطو، وله عدة مؤلفات،

(1) Zeller. E.. Outlines of the History of Greek Philosophy. pp27-28.

(2) Zeller. E.. Outlines of the History of Greek Philosophy. pp29-30.

(٣) رستم، أسد، الروم في سياستهم وحضارتهم ودينهم وثقافتهم وصلاتهم بالعرب، ص ٢١.

(٤) خالكيس هي مدينة قنسرين والتي تقع إلى الشمال الشرقي من مدينة أفامية، كما كان الإسم القديم لمدينة عنجر هو خالكيس ومن غير المؤكد تماماً إن كان جامبليخوس من خالكيس (قنسرين) أم من خالكيس (عنجر)، ولكن من المرجح أن يكون أصله من خالكيس قنسرين.

منها: الترغيب في الفلسفة، الحياة الفيثاغورية، الرياضة العامة وأسرار المصريين.^(١) كانت كتبه مرجعاً للأفلاطونيين المحدثين مدة قرنين من الزمن، وأسموه الملهم، وقد حاول مزج الفلسفة بالدين و بالرياضيات، فجاء مذهبه خليطاً إغريقياً شرقياً، كما قال بصدور الموجودات عن بعضها. وكثرة مراتب الوجود وحدودها. فجعل الواحد واحدين، والعقل جعله عقليين، وقد قسم النفس إلى نفسين؛ إحداهما مفارقة، والأخرى متعينة، فكانت خطوة مهمة لفصل علم النفس عن الميتافيزيقيا.^(٢) توفي "جامبليخوس" عام ٣٣٠، وعُدَّ عالم دين أكثر ممّا هو فيلسوف. فقد قام بمضاعفة نقاط الفيض الأفلاطونية مقسماً إيّاها إلى عدة آلهة، وربطها بالآلهة الشعبية، ويؤكد ذلك على قيمة الشعائر الدينية، والتي تمثل الحقيقة السحرية للطقوس والصيغ الدينية.^(٣) وحسب رأيه فإنّ الإله لا يمكن أن يدفع لفعل شيء ما، بتحريض من أفكارنا؛ لأنّ الكمال لا يمكن أن يخضع لما هو غير كامل. وبذلك تتخذ الأفلاطونية مع "جامبليخوس" طابعاً دينياً طقسياً.

لقد تتلمذ على يديه عدد من التلاميذ لم يكونوا في الأصل من أتباع الأفلاطونية المحدثّة، فعندما أراد الإمبراطور "جوليانوس" ٣٦١-٣٦٣ إعادة تجديد الوثنية، لوضعها كأساس للحياة السياسية في الإمبراطورية، لجأ إلى الفلسفة الأفلاطونية المحدثّة، بالشكل الذي أعطاها إياه "جامبليخوس". وكذلك لم يقتصر الأمر على الإمبراطور "جوليانوس" فقد تعدّاه إلى "سنسيو" الفيلسوف تلميذ الفيلسوفة "هيباتيا"^(٤). ومن بوادر تأثير "جامبليخوس" أنّ "سنسيو" المولود قرابة ٣٧٠ في طلميسة في ليبيا^(٥). عرض وشرح الفكر الأفلاطوني المحدث وفقاً لمدرسة "جامبليخوس".

ومما يؤكد على عظمة أفامية فلسفياً؛ أنّ مدينة صور - مدينة فورفوريوس - كانت متفوقة في هذا المجال، إلا أنّ أفامية سبقتها في ذلك العصر، حيث فاقت أفامية مدينة صور بصورة أوسع كمركز للفلسفة.^(٦)

(١) الحفني عبد المنعم، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ص ١٥٥٢.

(٢) الحفني عبد المنعم، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ص ١٥٥٣.

(3) Abbagnano. Nicola. Storia della filosofia. vol I. (Roma 2005). p410. (cite : Abbagnano. Nicola. Storia della filosofia. p...).

(٤) هيباتيا هي فيلسوفة وعالمة رياضيات ومدرسة في المدرسة الأفلاطونية المحدثّة في الإسكندرية ولدت عام ٣٧٠ و قتلت عام ٤١٥ م.

(5) Abbagnano. Nicola. Storia della filosofia. p410.

(٦) حتي، فيليب، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ج ١، ص ٣٥٧.

إنَّ أفامية لم تزدهر بعمارتها، وبيع بعض الفنون التي كانت قائمة فيها فقط، بل يتبيّن أنَّ الشَّعب الأفامي كان متبنياً لفكر فلسفي قلَّ نظيره في ذلك الوقت. من خلال أعمال العقل في البعد الثالث للحياة؛ البعد الثالث الذي يغذي الرُّوح، طالما دأب الإنسان مع مرَّ العصور لفهم ماهيتها، واللَّحاق بالعالم الأسمى، إنَّه الصراع بين الموناد والداياد، إنَّه صراع الإنسان بين المحسوس والملموس. وهكذا بقيت أفامية، حتى النصف الثاني من القرن الرابع الميلادي مقرأً للمدرسة الأفلاطونية المحدثة لـ "جامبليخوس" وعبادة "زيوس" حتى عام ٣٨٦. بدلالة حرق الفلاحين الوثنيين للمطران "مركلوس" بعد نحو عشر سنوات من تدميره معبد "زيوس".^(١)

ث- إميلْيوس Aemilius:

عاش في القرن الثالث الميلادي، وأسس مركزاً للأفلاطونية المحدثة تحت رعاية "زنوبيا"^(٢)، وكان "إميلْيوس" من المعجبين بـ "نومانيوس" ويقاربه في التفكير، وكان من تلامذة "بلوتينوس" Plotinus ومعلِّم "بورفيرْيوس" porphyrios.^(٣)

٢- اللغة:

استخدمت في أفامية خلال العصر الروماني والبيزنطي اللغات: اليونانية، واللاتينية، والآرامية. فقد كتب السَّكان باليونانية وتحدَّثوها طيلة العصرين الروماني والبيزنطي، ويتضح ذلك من خلال الكتابات الموجودة على اللوحات الفسيفسائية، حيث استخدمت بشكل مطلق، وكذلك اللاتينية فقد استخدمت في العصر الروماني وخاصة في نقوش شواهد القبور. أمَّا اللغة الآرامية، فقد كان لها موقعها أيضاً. حيث تحدَّثت بها الطبقات الشعبيَّة، ومن خلال ذلك يمكن استنتاج وجود ثلاث لغات هي "اليونانية" و"اللاتينية" و"الآرامية". ف اللاتينية كانت لغة الحكم والإدارة في سورية، واليونانية كانت لغة الثقافة، والأدب، والعلم.^(٤)

(١) بيبير كانيفية، قرى ومعابد مسيحية في منطقة أفامية، الحوليات السورية الأثرية، مج ٣٣، ج ١ ترجمة: بشير زهدي، (دمشق ١٩٨٢). ص ١٩٩.

(٢) زنوبيا ملكة تدمر وزوجة أذينة تولت الحكم هي وابنها وهب اللات بعد مقتل زوجها في إحدى المعارك وذلك عام ٢٧١م وقد خسرت حربيها ضد الإمبراطور الروماني أورليانوس عام ٢٧٣م ومن أبرز مستشاريها الفيلسوف "لونجين" الذي كان من أتباع الفكر الأفلاطوني.

(٣) حتي، فيليب، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ج ١، ص ٥٨.

(٤) محفل، محمد- الزين، محمد، تاريخ الرومان، ط ١١، ج ٢، (دمشق ٢٠٠٤)، ص ١٧٥.

تنظيم المدينة: المخطط ٢.

تنظم المدينة على نمط الخطوط المتقاطعة وفق المخطط الشطرنجي، وهذا المخطط تمّ الحصول عليه من تقرير عام ١٩٣٨، وقد أُتبع التقرير بكشف مبسّط للسّطح. وإنّ المتابعة بدقّة للتغيّرات على المخطط وخاصة التي حصلت على السّور المتوافق مع خطوط الطبيعة نفسها، ويبدو أنّه من حيث الخطوط العريضة يرقى إلى العصر الهلنستي. وقد ظهرت مخطّطات المدن بشكل غير منتظم أحياناً، بسبب ما عكسه النمو العمراني للمدينة.

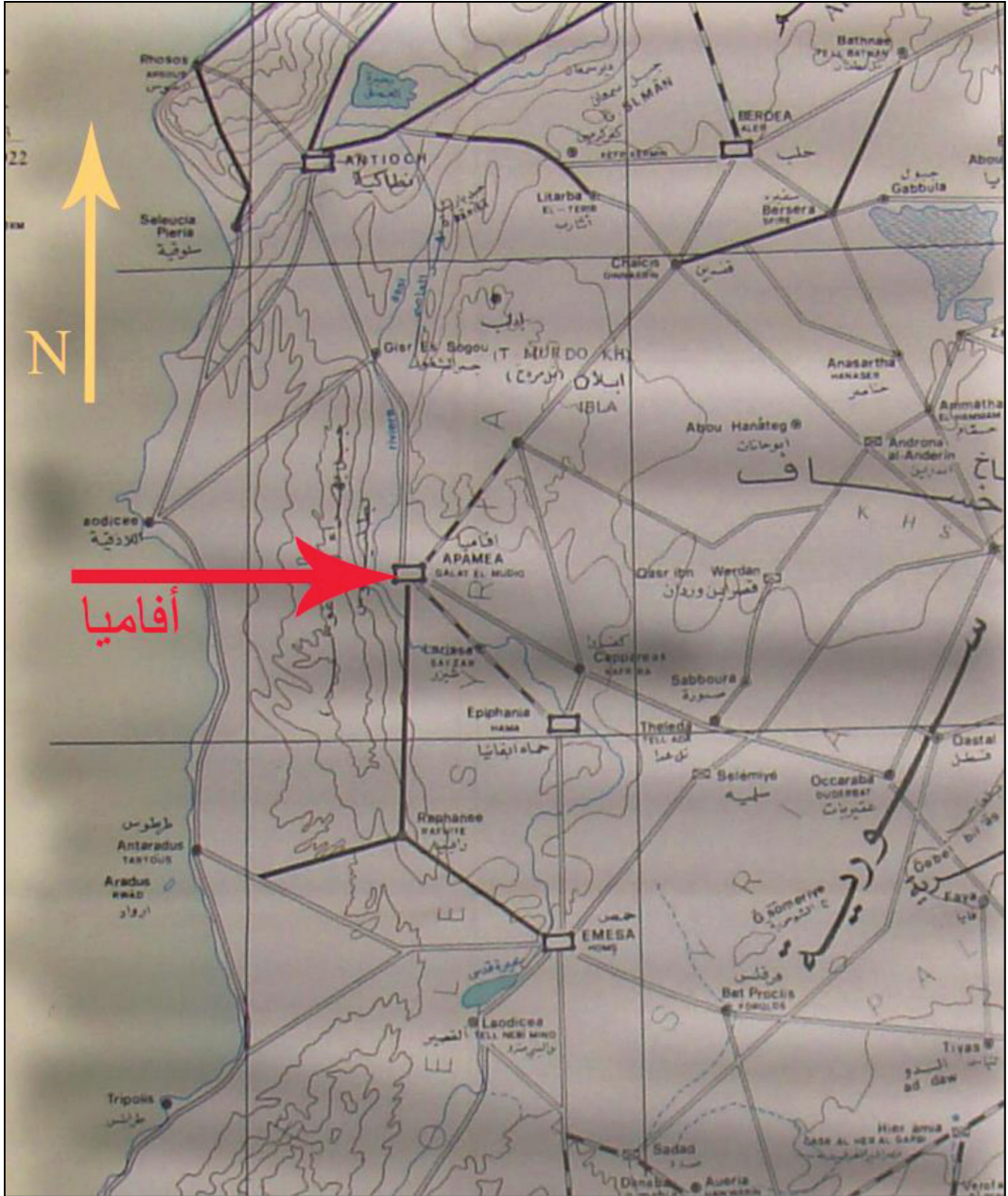
إنّ أفاعية كغيرها من المدن السلوقية تتشابه جزرها السّكنية مع جزر مدن أنطاكية وسلوقية بيرية، ممّا يدلّ على أنّها قد اتبعت مخطّطاً واحداً، تمّ وضعه في الفترة نفسها. فالشوارع الرئيسة في المدن هي القاعدة الأساسية للتنظيم، فهي تقدّم مدخلاً للمناطق العامّة في المدينة، كما يتمّ استخدامها في المواكب الدّينية والمدينة.^(١) ومكّنت الآثار التي ترقى للعصر الروماني إضافةً إلى السّور والمخطّط العام لأفاعية، من تتبّع حدود المدينة السلوقية بكلّ ملامحها. فدراسة العناصر العمرانية التالية: ١- السّور ٢- المباني الدّينية في العصر الروماني ٣- المباني الدّينية في العصر البيزنطي ٤- المباني المدنية في العصرين الروماني والبيزنطي. تقدّم تصوّراً واضحاً لمخطّط المدينة في العصر الهلنستي. وتسلّط الضوء على التنظيم في العصرين الروماني والبيزنطي.

١- السّور:

يحيط السّور بالمدينة القديمة، بطول حوالي ٧ كم، ويرجع مخطّطه العام المرتبط ارتباطاً وثيقاً بتضاريس الأرض إلى العصر الهلنستي، وقد كُشف منه مسافة ٥ كم تقريباً في عام ١٩٨٤، وأصبح السّور هدف العديد من الأسبار في نقاط مختلفة، ونجد دائماً على الأقل في الأساسات آثاراً منه تؤرّخ على العصر الهلنستي، المميّز باستخدام حجر صغير إضافة لتقنية التربع والربط، وخاصّة على الارتفاعات العليا، ويتضح أنّ السور أجريت عليه إصلاحات كبيرة في العصرين الروماني والبيزنطي. فبيّن الأبراج العريضة السلوقية يظهر تغيّر في اتجاه الجدار، ذلك بسبب أبراج أصغر - تلعب دور الدّعامات - أضيفت في العصر الروماني.

يدلّ هذا على أنّ السّور لم يبن مباشرة منذ تأسيس المدينة عام ٣٠٠-٢٩٩ ق.م، ولربّما استغرق تشييده نحو مئة سنة؛ وقد حصلت عدّة ترميمات على السّور في القرن

(1) Balty. Janine - Jean Ch.. Apamée site et musée. p12.



السادس الميلادي؛ وتحديدًا في عهد الإمبراطور "جوستيانوس" خاصة عند البوابتين الشمالية والجنوبية. وقد فُككت مسلات، وشواهد جنازية من البرج ١٥؛ كما تمّ استخراجها بعناية. ودوّنت نقوشها باللغة اللاتينية ذكرى جنود الفيلق الثاني البارثي، وهو فرقة من النخبة أنشأها "سبتيميوس سيفيروس" عام ١٩٦، رافقت الأباطرة ثلاث مرّات إلى سورية وهم "كر كلا" و"مكرينوس" و"إيلاجابالوس" ما بين العامين ٢١٤-٢١٨ والإمبراطور "إلكسندر سيفيروس" ٢٣١-٢٣٣ والإمبراطور "جورديانوس الثالث" ٢٤٢-٢٤٤. لمحاربة البارثيين ومقاومة التعديّات السّاسانية، فكانت أفامية مقرّاً شتوياً له.

وتثبت بعض مسلات الفرسان وجود وحدتين في الموقع عام ٢٥٢.^(١) إضافة للفيلق الثاني البارثي.

٢- المباني الدينية في العصر الروماني:

أ- معبد زيوس:

شيّد معبد الإله زيوس على أعلى نقطة من الموقع، فقد هيمن بكامل ثقله المعماري والإيديولوجي (العقائدي) على المدينة، وكان يطلّ على السّاحة العامة (الآغورا). وتمّ تدميره الكامل والنهائي لاستئصال الوثنية من المنطقة، ولإفساح المكان للمسيحية، التي ظهرت مبكراً في أفامية، إلّا أنّها لم تنتشر بشكل واسع إلّا بعد تهديم معبد زيوس من قبل الأسقف "مركلوس" الذي لم يبق منه سوى كتلة الأساس الضّخمة.

ب- معبد الحوريات:

يتّخذ المعبد شكلاً شبه منحرف، ويتوضع إلى الجانب الشرقي للشارع الرئيس، وبنى "معبد الحوريات" في مرحلة سابقة للأعمال الكبيرة التي تمّت بعد عام ١١٥.

ت- معبد الإلهة تيكّة (التايخون):

الإلهة "تيكّة" tyche الحامية للمدينة؛ يتكون معبدها من سلسلة من الأعمدة المنتصبة في صرح كبير، ويشرف المعبد على السّاحة العامّة (الآغورا) من أعلى ارتفاع دكّته ذات الفجوات المزيّنة تزييناً غنياً. ينفّتح على الصّف الكبير من الأعمدة قاطعاً بذلك

(1) Balty. Janine - Jean Ch.. Apamée site et musée. p13.

رواق الجانب الغربي بواجهة ذات طراز ضخمة^(١)، وإلى الجنوب منه، يوجد شارع عريض ذو أروقة معمّدة يربط الشارع الرئيس بمدخل السّاحة العامة.

ث- المدافن:

تألّفت المدافن في أفامية من ثلاثة أنواع:

١- برجية.

٢- أرضية.

٣- نواويس نحتت في الصخور.

وهذه الأنواع الثلاثة شيدت خارج المدينة، وامتدّت المدافن شمالاً وجنوباً خارج السّور، كما عثر على شارع طوله ١٠٠ م، ويجتاز المقبرة، ويصلها بالمدينة^(٢). ممّا يؤكد أنّ المدافن خلال العصر الروماني كانت متوزعة خارج المدينة، وعلى امتداد البوابات، وذلك لتسهيل عمليات الدفن.

٣- المباني الدينية في العصر البيزنطي:

ذُكرت كنائس كثيرة من أفامية في أعمال مجمع القسطنطينية عام ٥٣٦، وقد تمّ كشف كنيستين:

أ- الكاتدرائية:

تمّ الكشف عن بناء الكاتدرائية أثناء أعمال البعثة البلجيكية، خلال الأعوام ١٩٣١-١٩٣٤-١٩٣٥-١٩٣٧-١٩٣٨-١٩٥٣، وموقع هذه الكاتدرائية في الجهة الشرقية الجنوبية من مدينة أفامية إلى الشرق من بناء التركلينوس (قصر الحاكم)، وهي تنفتح إلى الشّمال من خلال رواق متقدّم على الطريق المتعامد مع الشارع المستقيم، واجهتها ضخمة، تضمّ ثلاثة أقواس، تقود إلى المجاز A المبلّط والذي يقرأ في وسطه تكريس تبليط المدخل في عهد الأسقف "بولس" عام ٥٣٣. وبعد المجاز تمتدّ باحة سماوية واسعة ذات أروقة على جوانبها الثلاثة D، تقود إلى الكاتدرائية نفسها.

(1) Viviers. D.. report of Excavation in Apamea. p3.

(٢) كرياي، راما، أفامية تاريخ وآثار، ص ٢٠.

تتميز الكاتدرائية بمخطط رباعي الأجزاء مزودة بمصلى طويل في الجهة الشرقية ومخططها يرجع إلى القرن الخامس الميلادي، والكنيسة الأولى بنيت لتأوي ذخيرة الصليب الذي كانت تملكه أفامية، وخلال الأعوام ٥٢٦-٥٢٨ تم تحويل الكنيسة إلى كاتدرائية^(١). وكانت فسيفساء "الأبوس سكتيله" هي المستخدمة في تخطيط الأرضيات وذلك في الممر الشرقي. أما في الزاوية الجنوبية الشرقية فقد عثر على فسيفساء جميلة تمثل مشاهد صيد^(٢)، وكذلك قاعات الكاتدرائية الأمامية، فإنها مبلطة بفسيفساء مصنعة بنفس التقنية، وما تزال في مكانها، وبناءً على التنقيبات التي أجرتها البعثة الأثرية البلجيكية، تبين أن بناء الكاتدرائية قام مكان بناء أقدم هو بناء مدرسة فلسفية، تدرس الفكر الفلسفي الأفلاطوني الجديد.

ب- الكنيسة ذات الصحن:

تقع الكنيسة ذات الصحن في الجهة الجنوبية الشرقية من المدينة إلى جوار الشارع الرئيس، وترجع إلى القرن الخامس، استفادت الكنيسة من المساعدات الإمبراطورية، فتم توسيعها بشكل كبير عند عملية الترميم في القرن السادس وقد اجتاحت الهزتان الأرضيتان عامي ٥٢٦ و ٥٢٨ الكنيسة. والتي عرّضت من خلال إضافة ممرات وأروقة جانبية جديدة، ورفعت من خلال إنشاء منابر ومنصات خاصة بالشخصيات، وزيد طولها لبناء حنية كبيرة تعدت على الشارع الخلفي لها، وفي المصلى الشمالي الشرقي تم وضع المذاخر على دكات مغطاة بالرخام، وبسبب عبادة الشهداء حفظ الصرح هيبته لفترة طويلة، فتم على امتداد الجانب الشمالي للكنيسة تنقيب خمسين قبراً إلى جانب القديسين^(٣). وتتميز هذه الكنيسة بصحن نمطه نادر في سورية من حيث عمارة الكنائس، ويلاحظ فيه تأثير مباشر لمعماريين من القسطنطينية.

ت- الكنيسة ذات الطارمة^(٤):

تقع في الجزيرة المزدوجة إلى الجنوب الغربي من التقاطع الرئيس للشارعين المتعامدين، وهي كنيسة ذات مخطط مركزي زودت طارمتها بحنية محورية مفصولة عنها

(1) Balty, Janine – Jean Ch.. Apamée site et musée. pp36-37.

(2) Balty, Janine – Jean Ch.. Apamée site et musée. p38.

(3) - Balty, Janine - Jean Ch.. Apamée site et musée. p42.

(٤) الطارمة: بناء دائري ذو قبة.

بجناح مصالب، وهذا التشكيل يؤلف حالة فريدة في العمارة ما قبل المسيحية في المنطقة، وهي تفتح في آنٍ واحدٍ على المحور الشرقي- الجنوبي، وعلى شارع الأعمدة الكبير، وكانت باحة واسعة ذات أروقة على ثلاثة جوانب تسبق الصرح، ممّا يثير التساؤل في هذه الكنيسة؛ هي مسألة الغطاء المحتمل للفضاء المركزي الدائري الذي يصل قطره إلى ٢٥ متراً، وثمة مثال مشابه لهذه العمارة هو كنيسة العذراء في بيسان (سكيثوبوليس) Scythopolis في فلسطين،^(١) والتي يشبه مخطّطها كثيراً مخطّط كنيسة أفامية.

ث- البازليكا الشمالية:

تقع على بعد ٢٠٠ متر من البوابة الشمالية، وتأخذ شكل المخطّط المستطيل، وهي تشكّل جزءاً من مجموعة أسقفية، تمّ كشف الكنيسة منها حتى الآن. ويظهر أنّها بُنيت في القرن الخامس، واختير تشكّل ذي دعائم من أجل فصل الأجنحة، ومن المؤكّد أنها رُممت في القرن السادس الميلادي. وكان موضع المرتلين في الكنيسة الخورس chœur الذي يرتفع بنحو درجتين بالنسبة للجناح المركزي، مزوّدًا بمقاعد جانبية كانت تتوضع عليها المذاخر الكثيرة.^(٢) ومقابل جدار الصّدر للحنية لا تزال المقاعد الكهنوتية التي تحيط بالمقعد الأسقفى، موجودة في أماكنها، واستبدلت مائدة المذبح بكتلة ثخينة مصفّحة بالرخام. وأدّى إعمار متأخر خلال العصر العربي الإسلامي إلى تغييرات مختلفة في الصّرح، منها إنشاء لمعصرة في الزاوية الغربية من الممرّ الجانبي الشمالي.

ج- الكنيسة الشمالية الغربية:

وهي صرح واسع ذو ثلاثة أجنحة وحنية بارزة، بنيت في قلب جزيرة سكنية على بناء سابق تمّت تسويته بعناية، تفتح إلى الجنوب على باحة كبيرة، ولم تخضع إلّا لحملة تنقيب واحدة حتى الآن.

ح- الكنيس:

يقع الكنيس في الجزء الجنوبي الشرقي من مدينة أفامية، وهو محاذ تقريباً للشارع المستقيم المتجه باتجاه شمال جنوب، وقد تمّ التنقيب فيه خلال الأعوام ١٩٣٤ - ١٩٣٧ -

(1) Balty. Janine -Jean Ch.. Apamée site et musée. p43.

(2) Balty. Jean Ch.. Apamée /Qal'at el-Mudiq . Hama. Chronique Archéologique en Syrie.1. (Damas 1991). pp134-135.

١٩٦٦ - ١٩٦٧ - ١٩٦٨ - ١٩٦٩. وبيّنت الحفريات حول الكنيس أنّه في البداية كان معبداً، ومن ثمّ بُني الكنيس في وقت لاحقٍ على نفس الموقع.^(١)

٤- المباني المدنية:

أ- البيت ذو الأسرة الثلاث (التريكليينوس):

يحتل الصرح ثلثي المساحة من القطّاع الذي كان قائماً عليه، وكان يقع على بعد نحو ٤٠ متر إلى الشرق من صفّ الأعمدة الكبير، إلى الجنوب من الطريق الحديث الذي يستعيد في هذا الموضع أثر المحور القديم الغربي الشرقي، وكان مدخله في البداية من الزاوية الجنوبية الغربية، ثمّ أصبح المدخل بعد تغييرات كبيرة ترجع إلى القرن الخامس على بعد نحو ثلثي المسافة على طول الجانب الغربي؛ وهو يفضي مباشرة إلى باحة معمّدة مؤلّفة من ٨ × ٨ أعمدة، كان يفتح حولها إلى الشّمال وإلى الشرق ثلاث قاعات كبيرة فخمة مستطيلة المخطّط، وتنتهي بكنية.^(٢) وثمة باحتين ثانويتين أصغر حجماً تستخدمان كمنفذين للضوء، وكمساحة اتصال، وحركة باتجاه الحجرات الأخرى في البيت، وأمّا الدرج الجميل المحفوظ إلى الشرق يقود إلى قاعات الطابق الأعلى.

ب- البيت ذو الزافات:

اكتشف المبنى خلال موسم ١٩٧٣ في الجزء الشمالي من الجزيرة الممتدة إلى الشمال من الكاتدرائية، ودلّت بعض الأسبار السطّحية التي أجريت في هذا المكان منذ عام ١٩٣٧ على وجود واجهة ضخمة مزودة بمنصّات. ويشغل المبنى كلّ عرض الجزيرة أي نحو ٦٥، ٥٣ م، وكشفت التّقيّبات التي استمرّت خلال موسم ١٩٧٤ رواقاً معمّداً أبعاده ٣٠، ٢٥ × ١٨، ٣٧ م، وفيه ٢٦ عموداً، وإلى الشرق من الرواق تمتدّ قاعة مزدوجة A.A. وهنالك قاعات أخرى أصغر ممتدّة على طول البوابة الجنوبية من الرواق المعمّد، ويتكرر هذا في الغرب والشمال. وقد وجدت في بعض القاعات بقايا أثرية كثيرة ويبدو أنّ هذه القاعات استخدمت كمستودع للقاذورات بعد تدمير مهمّ أصاب المدينة، وقد أدخلت تعديلات كبيرة على الغرفة الواقعة جنوب القاعة A.A، وذلك في عهد يصعب تحديده حالياً، واحتفظت الغرفة B بفسيفسائها الأرضية التي تعود إلى نهاية القرن الرابع، وتوجد

(1) Verhoogen. V.. Apamée de Syrie aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire. (Bruxelles 1964). (cite : Verhoogen. V.. Apamée de Syrie.p...).

(2) Balty . Jean Ch.. Guid d. Apamee. p82 – 83.

قطعة من نفس التاريخ أيضاً في الغرفة D، كما تمّ الكشف عن مدخل البيت في الشمال الغربي من الجزيرة السكنية، وهو يفتح مباشرة على نوع من دهليز مغطى يؤدي إلى الرواق المعمد عن طريق ممرّ متعرج وتوجد قاعدتان ثمانيتا الأضلاع على جانبي الباب قد تكون الغاية منهما حمل تمثالين، ويبدو من مختلف العناصر المكتشفة حتى الآن أنّ هذا المبنى كان في وقت ما ضخماً وفارهاً، وقد تبين دراسة عامة لكل عناصره بعد انتهاء التنقيب بتحديد مراحل استيطانه و زمن بنائه و أعمال التدمير والترميمات المتعاقبة والهجر النهائي للبناء.^(١) تصطف ثمانية أعمدة مميزة بدكة عالية بارزة على الجناح الجنوبي من الباحة المعمدة حيث تنفتح القاعة الكبيرة المخصصة للاستقبال، والتي تحمل لوحة الفسيفساء فيها ذات التزيين الهندسي بداية القرن الخامس آثار حريق عنيف، ونحو مركز القاعة اكتشفت -على حامل من الخشب المتفحم- طاولة من الرخام الأخضر، معروضة في متحف أفامية، وفي الزاوية الشمالية الشرقية، تؤدي قاعة صغيرة مستطيلة ومزينة بأيل كبير على منشور من الزهيرات - موجود أيضاً في المتحف- إلى قاعة صغيرة للطعام ذات حنية، حيث كانت الطاولة نصف الدائرية من الرخام الأبيض، قد ظلت في مكانها، فوق فسيفساء جميلة ذات زخارف زهرية تعود إلى بداية القرن الخامس الميلادي. وفي الخلف، على امتداد الشارع، كان يوجد مطبخ لا يمكن الوصول إليه إلا بالالتفاف عبر باحة داخلية، وقد عُثر فيه على سلسلة من الأواني المنزلية من جرار وزجاجيات على طاولة صغيرة من الحجر. وتفضي القاعة باتجاه الجنوب إلى بهو واسع للمرور بين الغرف، وتمّ كشف فسيفسائه ذات التزيين الحيواني من القرن السادس الميلادي. وثمة غرفتان صغيرتان جانبيتان تكمّلان مسكن الضيوف، وتبدو الفسيفساء في هذا الجانب مخربة بشكل كبير، ممّا يدعو للافتراض بأنّ الحيّ هُجر في لحظة وقوع الكارثة الأخيرة. وقد أعيد إشغال بعض أبنيته مثل الباحة المعمدة والقاعات الشمالية خلال العصر الإسلامي؛ وبالمقابل فإنّ كامل الجزء الجنوبي هُجر إثر دمار حصل نهاية القرن السادس الميلادي.

ت- المسرح:

ظهر المسرح في العصر اليوناني، ولا تختلف نشأة المسرح الإغريقي عن نشأته في باقي الحضارات، فقد بدأ من الدين، وترعرع في أحضان المعبد، ولكن سرعان ما شقّ لنفسه طريقاً خاصاً.^(٢) ويعود بناء مسرح أفامية للقرن الثاني الميلادي، وتحديدًا لعصر

(١) بالتي، جانين، البيت ذوالزافرات في أفامية تقرير أولي ١٩٧٣-١٩٧٤، ص ١٤٩.

(٢) عبد الوهاب، شكري، الموسوعة المسرحية، الكتاب الأول/المكان، ط ١، (القاهرة ١٩٨٧)، ص ٦.

الإمبراطور سبتيميوس سيفيروس Septimus Sevirus، ويعدّ من أكبر المسارح الرومانية^(١) وقد بني عند الطرف الغربي الأقصى من المحور الكبير الغربي - الشرقي، على جزء من السور الهليني القديم، ونمطه روماني بحت، وهو يستفيد - مثل المسارح اليونانية - من انشاء الأرض، حيث يستند عليها. قطره ١٣٩ متراً، وبالتالي فإنّ مسرح أفامية يعدّ أحد أوسع مسارح العالم القديم، وينقسم المسرح إلى:

تد ١- خلفية المسرح Proskenion: ويتضمّن ثلاث فتحات:

- الفتحة الوسطى.

- الفتحة اليمينية.

- الفتحة اليسارية.

تد ٢- خشبة المسرح Orchestra: هي مكان مجموعة المرددين وهي المساحة الواقعة في نهاية المدرج عند سفح التلّ.

تد ٣- المدرج Cavea: ينقسم إلى ثلاثة أجزاء يفصل الممرّات التي تمكّن المشاهدين من الانتقال بين صفوف المدرج، وكان الجزء العلويّ مسقوفاً بالقرميد، وربما كان هذا المكان مخصّصاً للشخصيات المهمّة في أفامية، حيث المقاعد العلويّة من الممكن أن تكون لها مساند للظهر واليدين، ويبدو أنّها مخصصة للشخصيات من الطبقات الأرستقراطية في المدينة، أمّا المدرج فمخصّص للمتفرجين العاديين.

تد ٤- المداخل Parados: يتميز مسرح أفامية بثلاثة مداخل، فمن الشرق يقع المدخل المحاذي لخشبة المسرح Orchestra، ويقابله من جهة الغرب مدخل آخر لم يتم الكشف عنه بعد، أمّا المدخل الثالث فهو من جهة الجنوب زوّد بدرج يفضي إلى مدرجات المتفرجين، وقد اهتمت الأبحاث التي جرت في مدرج المسرح بشكل خاص بالتعرف على منظومة الحركة والسير، فقد تمّ تحرير المدخل الشرقي، وكان يدخل منه سكان المدينة، وثمة بهو نصف دائري Ambulacrum مستند عليه، ومتمركز مع الدرجات يتصل تحت المدرجات مع الممرّات والأدراج المعلّقة التي كانت تربطها باليهو الأعلى، أمّا المدخل الغربي الذي لم ينقّب بعد، فقد كان مخصّصاً لمن يأتي من خارج المدينة، وأمّا من يخرج منه، فهو مسافر، ولذلك كان رمزاً للبحر أو الصحراء، وثمة درج يسمح بالوصول إلى المدخل الجنوبي الضخم.

(١) سلهب، زياد - أبوعباس، رحاب، آثار العصور الكلاسيكية الإغريقية، ط١، (دمشق ١٩٩٨)، ص ٩٠.

شُغل المسرح خلال العصرين الروماني والبيزنطي، ثم تحول إلى حصن في العصور الوسطى؛ فقد بني في تلك الفترة برج مربع على أحد مداخل الواجهة الغربية، وشيّد برج آخر دائري على قمة المدرج إلى الغرب أيضاً، وسدّت كافة الممرات، وتم إنشاء خزان كبير في "البارادوس الشرقي"، ومن المرجح أن دماره حصل نتيجة زلزال، وقع في القرن الثاني عشر الميلادي، وقد تحول في العهد العثماني إلى مقلع لنزع الحجارة المنحوتة، مما أدى إلى نزع الكثير من حجارتها حينها،^(١) وإضافة إلى ذلك توجد بقايا أفران كلس - عند الباب الشمالي - تبرهن على نشاط كثيف، لإنتاج مواد البناء خلال العصور الوسطى.

ث- الشارع الرئيس:

بدأت أعمال إنشاء الشارع خلال العصر الروماني بعد زلزال عام ١١٥ فالجدوع الملساء، والزخارف ثلاثية الأخاديد مؤرخة خلال السنة الأخيرة، من حكم الإمبراطور تراجان ١١٦-١١٧.^(٢) وإنّ العمل تمّ من الشمال إلى الجنوب، حيث انتهت القطاعات الجنوبية مع نهاية القرن الثاني في عهد الإمبراطور "سبتيميوس سيفيروس". وتم إعادة وبناء وترميم أجزاء كثيرة منه ما بين عامي ٥٢٦ - ٥٢٨، فالتبليط المضلع الذي استخدم لعدة قرون تشهد عليه الأخاديد العميقة التي حفرتها عجلات العربات، فقد غطيت مواضع عديدة، ببلاطات كلسية؛ وتمّ تعويض اختلاف المناسيب التي نتجت عن ذلك بدرجة أو عدة درجات وفق الحالة الملائمة، مما أدى إلى تحويل القطاعات المُجدّدة إلى أرضفة للمشاة.

ويجتاز الشارع المدينة من البوابة الشمالية إلى البوابة الجنوبية، ويبلغ طوله ١٨٥٠ م ويعرض يصل إلى ٥، ٣٧ م مع الأروقة التي تحفّ به. الشكل ٢. وإنّ الفتحة الموجهة بدقة تامّة باتجاه شمال جنوب، بشكل مواز للجبل، ترجع إلى العصر الهلنستي، أمّا صفوف الأعمدة مع تيجانها الكورنثية^(٣) وتناوبها من الجدوع الملساء والمجدولة، ذات التحزيزات العمودية أو المفتولة، فتشكّل جزءاً متكاملًا من البرنامج الواسع لإعادة البناء والترميم، الذي تمّ العمل به بعد الهزّة الأرضية عام ١١٥. ويتضمن الشارع الرئيس:

(1) Abu Saleh. Abed – Finlayson. Cynthia. Syro- American Expedition to Apamea. Report of the Great Roman theater at apamea 2010 Season Excavation and Research Plan. (Apamea2010).p1.

(2) Balty. Janine -Jean Ch.. Apamée site et musée. p15.

(٣) التيجان الكورنثية نسبة إلى تقنية ابتكرت في مدينة كورنثة اليونانية، وتتميز باستخدامها ورق الأكاثا بشكل رئيس في نحت تيجان الأعمدة.



الشكل ٢

ث ١- العمود التذكاري الأول: يصل ارتفاعه إلى نحو ١٤ متراً، وهو قائم على قاعدة مثلثة الشكل، ويُميّز في الربع الأول من الشارع بدءاً من البوابة الشمالية، حيث أحد مفاصل شبكة الطرق الثانوية والتقاطع مع شارع رئيس غرب- شرق هذا العمود ينظم تقدم الحركة والسّير، ويشكّل معلماً طبوغرافياً على الشارع الرئيس، وقد أعيد نصبه عام ١٩٦٩.

ث ٢- العمود التذكاري الثاني: تتموضع بقاياها على بعد نحو ٤٥ متراً إلى الجنوب من العمود التذكاري الأول حيث قاعدته ما تزال محفوظة مشيرةً إلى منتصف مسافة الشارع الرئيس.

ث ٣- الأعمدة ذات التحزيزات الحلزونية: زودت ثلاثة منها بحوامل للإفريز منقوشة، وكان كلّ منها يحمل تمثالاً برونزياً لأحد الأباطرة، "أنطونينوس الورع" و"مرقس أوريلوس" و"لوسيوس فيروس"، حيث يقدم وجودهم المتزامن للأعمال تاريخاً مقارباً لعام ١٦٦ بعد الميلاد، ويتوافق هذا التاريخ جيداً مع السّمة الغربية لهذا القطّاع، حيث كان يتوافق مع الأعمدة ذات التحزيزات الحلزونية إفريز ذو زخارف نباتية من "الأكانثا" ذات المظهر الحيوي. ينظر الشكل ٣ وربما كان هذا الغنى التزييني يهدف إلى لفت الانتباه لهذا الجزء المتوسط من الشارع الكبير، وإلى قرب الصّروح الرئيسة في المدينة.



الشكل ٣

ج- الساحة العامة (الأغورا):

ساحة واسعة من النمط الهليني، ضيقة نسبياً يبلغ عرضها نحو ٤٥ متراً بما في ذلك الأروقة طولها ١٥٠ متراً يصل حتى الصرح رباعي الأعمدة لدخلها من جهة الشرق، وكانت تسبقها إلى الشمال مداخل معقدة، تتألف من ستة أعمدة تنبثق من كأس "أكانثا" وترتكز على دكات عالية مزينة بنتوءات، وإن هذا التركيب النادر نسبياً لا يجد موازياً له أبداً إلا مع أعمدة البوابة الجنوبية وقوس هادريانوس Hadrian في جرش في الأردن. وهذا التاريخ مثبت من خلال تدوينين على حاملي إفريز تم الكشف عنهما عام ١٩٧١ في جدار الرواق الغربي من الأغورا، وذلك باسم "يوليوس سفيروس" الذي حل في عام ١٣٢ في عهد الإمبراطور "هادريانوس" محل الحاكم السوري خلال الثورة في فلسطين^(١). ويظهر أثر الهزات الأرضية بشكل هائل على الأغورا و بخاصة الهزتين الأرضيتين اللتين وقعتا في عامي ٥٢٦ و ٥٢٨، واللتين كانتا سبب هجر الساحة، وإنشاء بيت الخلاء عند مدخلها

(1) Balty. Janine - Jean Ch.. Apamée site et musée. p25.

الجانب، فقد وقعت صفوف أعمدة الرواقين الشرقي والغربي بمواجهة بعضها بعضاً، وارتفع التبليط متكسراً تحت ضغط القوى الزلزالية.

ح- الشبكة المائية والحمّامات:

١- الشبكة المائية: تمتد بجوار الشارع الرئيس ركائز عريضة مربّعة الشكل، كانت تحمل قناطر عليها قناة ماء المدينة، وهي موزّعة بواسطة أنفاق مدّت فيها أسطوانات ضخمة حجرية، قطرها الخارجي ٩٠ سم، والداخلي ٤٥ سم، وما يميّزها أنّها كلّها من الحجر الجيري الصلد المحفور، ويتفرع عن تلك الأسطوانات قساطل فخارية صغيرة قطرها ٢٥ - ٣٠ سم^(١) كما تتوزع في جميع أنحاء المدينة على طراز شبكة غاية في الإتقان، وكان مصدر هذه المياه، هو قناة العاشق الممدودة من سلمية حتى أفامية، في العصر الروماني.

٢- الحمّامات: امتازت أفامية بعدد من الحمّامات في العصرين الروماني والبيزنطي، وتميّزت بأقسامها التالية: الخارجي البارد، الأوسط الدافئ والداخلي الحار، كما تميّزت بالمغاطس التي كانت تتوزع فيها .

ومن أهم الحمّامات الموجودة: الحمّامات الشمالية التي ورد ذكرها أثناء الحديث عن التنقيبات، وحمّام مهم جداً هو حمّام "أغريبا" Agrippa الذي شُيّد عام ١١٦-١١٧ خلال عصر الإمبراطور "تراجان"، في الجزء الشمالي من المدينة إلى الشرق من الشارع الرئيس. ينظر الشكل ٤ وذلك تكريساً من أجل صحّة الإمبراطور تراجان. وأغريبا؛ سليل أسرة أرسقراطية محلية من العصر الهليني، وإليه يرجع بناء التجمّع كلّ. وأقسام الحمّام التبيداريوم (tepidarium)^(٢) والكالدarium^(٣) مع مغاطس جانبية وأقنية من الطين المشوي في ثخانة الجدران^(٤) وقد حُفظت الحنية ذات القبة النصفية لهذه القاعة الأخيرة على كامل ارتفاعها مع نوافذها العالية، وكان "أغريبا" قد قام بتزيين تلك الحمّامات في العصر الروماني بنسخ من تماثيل البرونز لمجموعتين فخميتين لآلهة من

(١) كرياي، راما، أفامية تاريخ وآثار، ص ٢٤.

(٢) الحجرة الدافئة في الحمام الروماني ويسبقها حجرة فريجيداريوم. Frigidarium وهي القسم البارد.

(٣) الحجرة الساخنة في الحمام الروماني.

(4) Balty. Janine - Jean Ch.. Apamée site et musée. p12.



الشكل ٤

العصر الهلنستي، ثيسوس Thisos^(١) والمينوتور Minotaure^(٢) من جهة، ومن الجهة الأخرى أبولون Apollon^(٣) ومارسياس Marsyas^(٤) والعبد السكيثي^(٥).^(٦)

خ- البوابات:

تميّزت أفامية بالعديد من البوابات التي تربط المدينة مع خارجها فمن الواضح وجود ستّ بوابات؛ إثنان في كلّ من الشمال والجنوب على الشارع الرئيس، وأربعة من الغرب والشرق على الشوارع المتعامدة عليه، وأهمّ هذه البوابات:

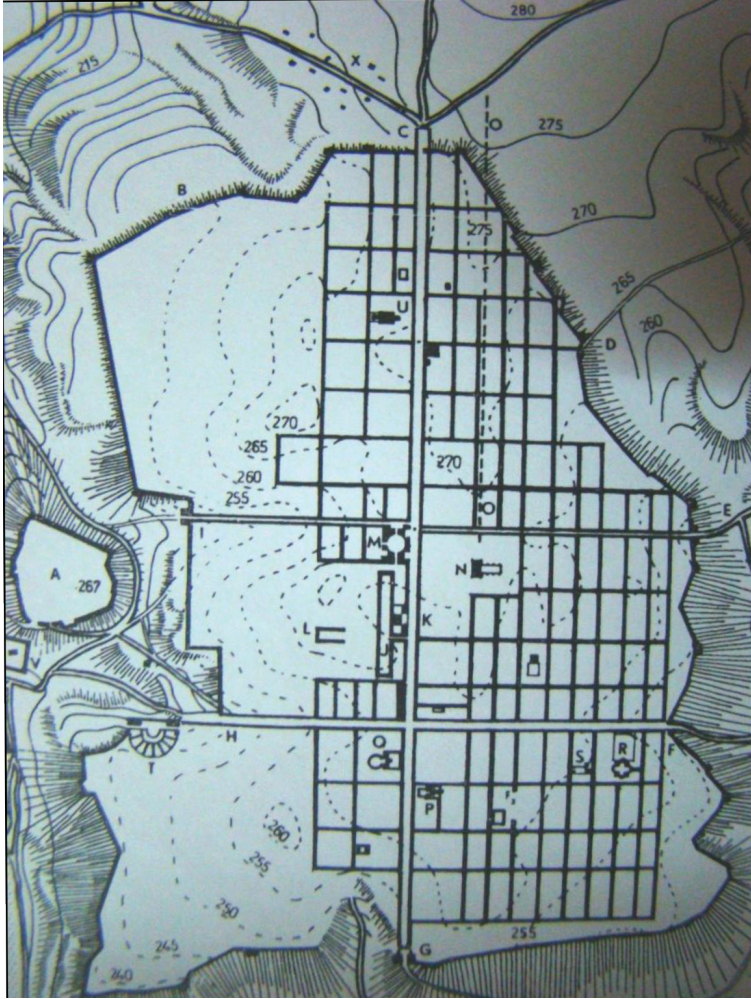
- (١) أمير أتياكي ذكره هوميروس في الإوديسا قتل المينوتور.
- (٢) الوحش الذي كان يعيش في متاهة في جزيرة كريت قتله ثيسوس نصفه ثور ونصفه الآخر إنسان.
- (٣) إله الشعر والموسيقى والشمس ابن زيوس.
- (٤) شخصية أسطورية من فريجيا تنافس مع أبولون في مسابقة موسيقية فعزف على الناي بينما عزف أبولون على القيثارة وكانت الغلبة لأبولون.
- (٥) أحد مواطني سكثيا بالقرب من البحر الأسود.
- (٦) يوسف، ديمة، مدينة أفامية، ص ٣٣.

خ.١- بوابة أنطاكية: شُيّدت في القرن الثاني الميلادي في الوقت الذي أعيد فيه بناء المدينة بعد زلزال عام ١١٥، حيث أصيب وقتها قوس النصر، ذو الفتحات الثلاثة بانهيار كبير، وقد جُدد القوس جزئياً في القرن السادس، فأضيفت واجهة جديدة إليه على واجهته الجنوبية، احتوت باباً ذا فتحة مقوّسة دعم بمشاك عالية، وزين بحوامل تماثيل على الأرجح، وربط القوس منذ القرن الثاني بأبراج داعمة للباب، وبجدارين عريضين، أعيد بناؤهما على مراحل مختلفة، وسمحت التتقيبات التي تمت منذ عام ١٩٨٩ في المساحة الواقعة بين هذين الجدارين والقوس والبوابة بالكشف عن مستوى أساس الجدار الغربي وعن بقايا مهمة سابقة للهزة الأرضية عام ١١٥. وتشهد سلسلة من المحال والمخازن المبنية بارتفاع واحد على وجود مرحلة من نهاية العصر الهلنستي تحت جدار القرن الثاني الميلادي، وقد أمكن تحديد ركيزة مزخرفة لرواق من هذه السلسلة. كما تم اكتشاف الكثير من التيجان ذات النمط الدوري المركب، مما يدل على أن المدينة امتدت في مرحلة البناء الأولى إلى ما بعد السور، وذلك قبل الوصول إلى حدودها الطبيعية، خلال مرحلة إعادة البناء اللاحقة لعام ١١٥. وهذا ما أكدته الأسوار المنفّذة على محور القوس والبوابة، حيث ظهرت الأساسات المتعاقبة للطريق الخارجية التي كانت تربط أفامية بأنطاكية.

طرق المواصلات الخارجية: المخطط ٣.

تميّز العصر الروماني بالاهتمام بشبكات الطرق، وكان لشبكة الطرق في سورية اهتمام خاص، وذلك لعدة أسباب منها سياسية، واقتصادية، حيث كان البارثيون يترّبصون لاجتياح الحدود الشرقية للولاية التي كانت تزود روما بكميات كبيرة من الحبوب، وهذا ما دفع الامبراطور تراجان فور ضمّه الولاية العربية عام ١٠٥ لبناء الطريق الجديدة إضافة لشبكة الطرق التي كانت موجودة حينذاك في سورية، فأصبحت بذلك سواحل البحر الأحمر ترتبط بسواحل البحر الأسود^(١). وارتبطت بشبكة من الطرق مع المدن المحيطة مثل "لاريسا" (شيزر) و"إيميسا" (حمص) و"أنطاكية" و"رافيناي" (الرقنية) وسيتم الحديث عن:

(١) كاستيلانا، باسكال، الطريق المباشرة بين انطاكية وأفامية، ط ١، ترجمة: سمير نجار، (حلب ٢٠٠٢)، ص ٢. (سيرد لاحقاً: كاستيلانا، باسكال، الطريق المباشرة بين انطاكية وأفامية، ص...).



المخطط ٣

- | | |
|----------------------------|-------------------------------|
| O القناة المائية | A الأكربول (المدينة العليا). |
| P الكنيس | B السور. |
| Q الصرح الرياضي | C, D, E, F, G, H, I البوابات. |
| R الكاندرائية | J الأغورا. |
| S التركليينوس | K معبد الإلهة تيكة |
| T المسرح | L معبد زيوس. |
| U الكنيسة الشمالية الغربية | M الصرح الدائري |
| V الخان العثماني | N الحمامات العامة |
| X المدافن الشمالية | |

١- طرق المواصلات بين أنطاكية وأفامية:

لقد تمّ ربط المدينتين بشبكة قوامها ثلاثة طرق:

أ- طريق أنطاكية-أفامية مروراً بخالكيس (قنّسرين):

يمرّ بجانب قرية تل عيريين في جبل حلقة على بعد ٤٠ كم غرب مدينة حلب، حيث تمرّ هذه الطريق بسهل العمق، وتتقدم باتجاه قصر البنات وسهل الدّانا الشمالي، كذلك تتجه نحو ليتارب (أتارب)، وتبدأ التشعبات باتجاه بيروية (حلب)، ومن أتاب إلى "خالكيس" (قنّسرين). فالطريق التي ما تزال بالقرب من عيريين، مبنية بالحجارة الكلسية الكبيرة غير القاسية^(١). ولقد مرّ على هذه الطريق العديد من الأباطرة مع جيوشهم، ومنهم "تراجان" عند تحضيره للحملة ضدّ البارثيين عام ١١٧، و"أورليان" عند عودته من تدمر، و"جوليان" عام ٣٦٣ عند ذهابه لمحاربة الساسانيين ورثة البارثيين.

ب- طريق أنطاكية-أفامية مروراً بنياكابا:

وهذه الطريق تمر ب نياكابا (جسر الشغور) مروراً بكابروتوري (قسطون) ووصولاً إلى أفامية فالمسافة الكلية هي ٦٨ ميلاً رومانياً أي ما يعادل ١٠٠ كم، ويعبر عنه بالحرفين M.P.^(٢) وقد قرن موقع نياكابا بموقع جسر الشغور الحالية، والتي تبعد عن أنطاكية ٧٠ كم. وتحاذي الطريق بعد ذلك المدن التي تواجه سهل الرّوج وتصل قرية كابروتوري، ومن الممكن رؤية بقايا هذا الطريق مع حجر ميلي قرب نبع قرية "قليدين"^(٣).

ت- طريق مباشر أنطاكية-أفامية:

اختصر المهندسون الرّومان المسافات بتمسّكهم ببناء الطريق المباشرة والأقصر، وذلك إرضاء لرغبة القوّاد العسكريين، وهذه الطريق تذهب صعوداً باتجاه "حاتيا" ومنها

(١) كاستيلانا، باسكال، الطريق المباشرة بين أنطاكية وأفامية، ص ٣.

(٢) M.P اختصار لكلمتي Millia Passun وهي ١٠٠٠ خطوة مزدوجة لجندي روماني من المشاة، ومسافة الخطوة المزدوجة ٤٨، ١ م.

(٣) قليدين هي قرية شمال أفامية بحوالي ٧ كم.

نحو قرى "بادرهون"، "كاربياز"، "جنيدو"^(١) و"تقود الطريق بعد ذلك باتجاه الشرق، وبعد أقل من ١ كم تتجه نحو الجنوب، وتمرّ إلى الشرق من تلّ القنية، بين المقابر الرومانية، والتي كانت سابقاً مبنية في السهل ويمكن متابعة أثر الطريق القديمة لمسافة ٣ كم بين أشجار الزيتون، وهي تدعى الآن درب "أنطاكية"، ومن ثمّ تتصل الطريق بالقرب من قرية "قسطون" بالطريق القادمة من "نياكابا" متابعة وجهتها إلى أفامية.^(٢)

٢- طرق المواصلات بين أفامية ورافيناي (الرّفنية):

أ- طريق أفامية - مصيف - رافيناي:

يتابع الطريق القادم من "أنطاكية" خطّه بعد أن يصل إلى أفامية، وذلك بالمرور بمحاذاة جبل الزاوية ليعبر العاصي في أحد منعطفاته بين أفامية- مصيف، والمقصود بذلك على الأرجح منطقة العشارنة.^(٣) ثمّ يتجه جنوباً.. إذ عثرت البعثة الأثرية البلجيكية العاملة في أفامية مطلع السبعينات، على عامود مسافات (حجر ميلي) في "تل داديس" يشير إلى هذا الطريق، ومن الممكن اعتقاده أنّ الطريق كان يصل إلى تل الورديات، ومنه ينطلق جنوباً إلى "رّفنية"، ومن "تل الورديات" إلى مصيف، وإلى الجنوب قليلاً من "تل الورديات" تمّ العثور على أجزاء من الطريق المرصوف، والذي يدعى طريق العاصي.^(٤)

ب- طريق أفامية-حوض الساروت- رافيناي (الرّفنية):

أشار إليه مؤرخو الحملة الصليبية الأولى سنة ١٠٩٩. حيث يتابع الطريق اتجاهه من "الرّفنية" إلى "أرواد"، ومن "الرّفنية" يتفرع طريق آخر، ليصل طرابلس، فالطريق بين "أفامية" و"أرواد" يمرّ بالعاصي ثمّ "الرّفنية".^(٥) وقد فرضت مستنقعات الغاب تغييراً في

(١) قرى ضمن الحدود التركية حالياً.

(٢) كاستيلانا، باسكال، الطريق المباشرة بين أنطاكية وأفامية، ص ٩.

(٣) كاستيلانا، باسكال، الطريق المباشرة بين أنطاكية وأفامية، ص ١١.

(4) S.J.. Mouterde René – Boudy Bar. A.. Limes de Chalcis. (paris1945). p28.

(٥) حسن، هيثم علي، تل الورديات-مصيف على ضوء المكتشفات الأثرية الجديدة، الحوليات الأثرية السورية، مج ٤١، (دمشق ٢٠٠١)، ص ٥٥.

(6) Rey-coquais. Jean Paul. Arados et sa Pérée aux époques Grecque. Romaine. et Byzantine. (Paris1974). P 73.

خارطة الطرق، نتيجة تغيّر حدود المستنقعات حسب الفترة التاريخية. وبالتالي تصبح "أنطاكية"، "أفامية"، "مصياف"، "الرّفنية"، "أرواد"، "إيميسا"^(١)، "طرابلس"، مرتبطة كلّها بشبكة من الطرق تسهّل الحركة بين تلك المدن.

لقد جعل الموقع الجغرافي والاستراتيجي من أفامية ولاية مهمّة في عهد السّلوقيين بعد العاصمة أنطاكية. وفي العصر الروماني أضحت عاصمة سورية المجوّفة، وإحدى أهمّ الولايات الشرقية، وخاصة بعد زيارة "سبتيميوس سيفروس" لها. كما تمتّعت بسيطرتها على سهل الغاب الغني بالخيرات والموارد الطبيعية والزراعية. وكانت مقراً للفيلق البارثي الثاني، إضافةً للعتاد الذي كانت تحتويه؛ من أحصنة وجياد وتجهيزات حربية. وزاد من أهميتها وجود المدرسة الأفلاطونية المحدثّة فيها، ووجود مبانٍ دينية مهمّة تعود للعصر البيزنطي؛ مثل: الكاتدرائية، والعديد من الكنائس، ممّا جعلها مركزاً دينياً مهماً استقطب رجالاً عظماء، أمثال: "ثيودوريتوس" أسقف قورش، و"مركلوس" أسقف دير اللذين لاينامون.

(١) مدينة حمص في العصر الروماني نسبة لـ قبيلة ميسا (Emesenoi) التي استوطنتها منذ العصر الهلنستي.

الفصل الثاني

النَّحْت

النَّحْت

يمثل النَّحْتُ فكر الإنسان بأبهى صوره اختزالاً لمعان، وقيم فلسفية، وعقيدة سادت مجتمعاً ما. والنَّحْتُ صورة حسّية لمكنون عقلي. إنّه بناء الفكرة بالمطرقة والأزاميل. إنّه صياغة الفكرة الفلسفية، والدينية بمطارق تركت بصماتها على كتل صخرية، بعد أن حولتها من جلودٍ إلى بنية رمزية، وفي النَّحْتِ، يقترب الشكل من المضمون، ويندمجان على نحو مباشر في فردية روحانية..... وفي النَّحْتِ يتوهج الشكل الإنساني بنور المضمون الروحاني، ويجري توظيفه في الفن الكلاسيكي لا كوجود حسّي صرف، وإنما كوجودٍ وكشكلٍ طبيعي يتناسب مع العقل.^(١)

مفهوم النَّحْتِ:

لقد وجد النَّحْتُ من أجل التعبير عن الفكرة، وإيصالها إلى مريديها ببساطة ويسر، وبشكل مجسد ومباشر لا يحتاج إلى تكلف أو ديباجة أو فصاحة. فالنَّحْتُ يعوّض من خلال رمزيته عن اللغة المنطوقة، ويحوّلها إلى لغة محسوسة مفهومة تقارب العقل مباشرة، فتطرق بابه بمشاهد تحتاج إلى التأمل والتفكير، فالغة النَّحْتِ ليست مقاطع أو حروف تحتاج إلى فكّ رموز، إنّ منحوتة واحدة قد تكون مجموعة لغات بحسب الناظر إليها. إن النحت موسيقى أدواته يستمع إليها الإنسان أيّاً كانت لغته، فيطرب لها، فقضيّة النَّحْتِ

(١) إ. نوّكس، النظريات الجمالية، (كانط. هيجل. شوبنهاور)، ط ١، ترجمة: محمد شفيق شيا، (بيروت ١٩٨٥)، ص ١١١. (سيرد لاحقاً: - إ. نوّكس، النظريات الجمالية، (كانط. هيجل. شوبنهاور)، ص ١٠٠).

قضية تاريخية، وهي تكمن في التعبير عن الفكرة مباشرة، وعن الإدراك الحسي لها. حيث تصل الإرادة فيها إلى أعلى درجات تجسدها وإنّ الجمال البشري هو تعبير مجسّد، وهو أكمل تجسيد للإرادة في أعلى درجة يمكن إدراكها، أي؛ فكرة الإنسان عموماً مجسّدة في شكل محسوس^(١). ومن هذه القيم والمعاني، تولّد فنّ النّحت لدى الإنسان وتطوّر، حتى وصل إلى كماله في العصرين الإغريقي والروماني معاً.

النّحت عند الرومان:

لقد اهتم القادة الرومان بفنّ النّحت، ممّا جعله فناً رائجاً لدى المواطنين، فلطالما أُعدّ للقادة مواكب مزينة بصور انتصاراتهم وبطولاتهم، وكانت لوحات النقوش البارزة تشيّد بقوة وهيبة الجيوش الرومانية، وهكذا حوّل الفنانون المشاهد الحربية إلى أسلوب في التصوير، له طابع محلي يروي سلسلة متعاقبة، من الأحداث التي تتألف الحملات منها، ومع أنّ الرومان كانوا مهتمين جداً بالفنون، إلّا أنّهم عدّوا الحرف الفنيّة أدنى من أن يصطنعها رجل من أسرة نبيلة، وهذه النظرة وجّهت الرومان لترك الحرف الفنيّة للأجانب والعبيد. والفنّ الروماني بالأصل جاء من الفنّ المتأغرق، بعد تغيير أصابه، أي؛ بعد تكيّف الفنّ المتأغرق مع ظروف الحياة الرومانية، فاشتدّ ولع الرومان بمثل تلك الصّور. فما إن يدخل قادتهم العسكريون روما، في مواكب الظافرين، حتّى يأمرؤا بعرض صور انتصاراتهم معهم، وما تزال لوحات النقوش البارزة، تشيّد بعظمة الجيوش الرومانية وقادتها المظفرين، ولقد وفقّ الفنانون الملتحقون بخدمة أباطرة الرومان إلى تحويل المناظر الحربية إلى ضرب من التصوير ذي الطابع الملحمي. وقد كان فنّ النّحت النّصفي أنموذجاً للإنجازات الفنية، فكما تميّز الرومان بفنّ النّحت البارز، فقد تميزوا بفنّ النّحت النّصفي (البورتريه)، فكان النّحت البارز والنّحت النّصفي ينتميان للأصالة التي تميّزت بالواقعية، واحتفت بها، وثمة نوع من النّحت النّصفي، اصطلاح على تسميته بالصّورة المطلّة من الترس. وما من شكّ في أن أصل هذا النوع من النحت يوناني، ولقد تحوّل الترس إلى مجرد إطار احتفظ بشكله الدائري وحتى عندما جرى تنفيذه على الحجر، انتشر استخدام الصّورة المطلّة من الترس، وبحسب بليينوس^(٢) فإنّ أوّل صورة مطلّة من الترس ظهرت في روما، كانت عام ٨٠ ق.م.^(٣) ومن أهمّ

(١) إ. نوّكس، النظريات الجمالية، (كانط. هيغل. شوبنهاور)، ص ١٦٦.

(٢) كايوس بليينوس هو كاتب ومؤرخ وعالم طبيعيات روماني عاش ما بين عامي ٢٣-٧٩م.

(٣) عكاشة، ثروت، الفن الروماني، النحت، مج ١، (القاهرة ١٩٩٣)، ص ١٤٣ - ٢٠٨ - ٢١٩. (سيرد لاحقاً: عكاشة، ثروت، الفن الروماني، ص ١٠٠).

سمات النّحت في الفترة الرومانية ارتباطه الوثيق بواقع الحياة اليومية، حيث يكمن شريان هذا الفنّ الأصيل، ويتجلّى ذلك الاتجاه في جملة من الشواهد، ومن بينها الميل إلى تصوير المحاربين في شكائهم ودروعهم الحربية، وكذا مهنة الصّانع الحرفي فوق الواجهات المثلثية.

إنّ تأثر الفنّ الروماني بواقع الحياة اليومية المعاشة، والتي كانت بمثابة الشّريان الأصيل للفنّ في ذلك العصر، لهي النبع الذي رفده على مرّ السنين. فواقعية الفنّ خاصة في النّحت كانت هي السّمة الأبرز التي بدت معلنة من خلال تقنيّتي النّحت الفراغي، والنّحت النّافّر، وهكذا أصبحت هذه السّمة أسلوباً متّبعا في مراكز الإمبراطورية الرومانية؛ وفي ولاياتها.

١ - مواضيع النّحت:

تنوّعت مواضيع النّحت التي صاغها وعبّر عنها من خلال فنّ النّحت، فمثّل الآلهة، ومثّل الإنسان، ومثّل حيوانات لها خصوصيتها في المجتمع الروماني.. أمّا المشاهد الجنائزية؛ فقد زخرت بمواضيع لها علاقة بالمتوفى، تعبّر عن واقع معاش في المجتمع الروماني، وكانت الأسر الرومانية التي لها وضعها الاقتصادي الجيد، تحتفظ بموتاهها في توابيت رخامية، ومن المفترض أن تكون بدعة التوابيت قد سرت نتيجة الاتصال الوثيق بالمدن المتأغرقة في آسيا الصغرى^(١) وفي مجال صناعتها اعتمدت هذه التقنية على نحت التوابيت من ثلاث جهات. أمّا الجهة الرابعة فهي الخلفية التي تستند على جدار المقبرة. فكان لا داع لنحتها، أمّا إذا تمّ نحت النواوس من الجهات الأربعة، فكان يتم وضعه وسط المقبرة، حتى يُرى من كافّة الجهات، وقد كانت المواضيع الأسطورية (الميثولوجية) هي الموضوع الأكثر استخداماً عليه، مثال "الغورغون" (ميدوزا). كما مثّلت ربّات الفنون التسع على التوابيت وهنّ^(٢) :

أ- كليو: ربّة التاريخ.

ب- إيراتو: ربّة الشّعْر الحسيّ.

ت- ثال: ربّة الملهاة. تمسك بيدها عصا منحنية وكان الرعاة يستخدمون عصاة مماثلة لها.

ث- يوتربي: ربّة الشّعْر العاطفي.

(١) عكاشة، ثروت، الفن الروماني، ص ١٤٣.

(٢) عكاشة، ثروت، الفن الروماني، ص ١٥٢ - ٣٢٦ - ٣٧٣.

ج- بوليميني: ربة الأناشيد.

ح- كايوبي: ربة الشعر الملحمي.

خ- تريسخوري: ربة الشعر الكورالي. تعزف على الليرا.

د- أورانيا: ربة الفلك.

ز- ميلبوميني: ربة التراجيديا.

وفي توأبيت القرن الثالث الميلادي، يصل فنّ النحت البارز إلى تجاوز أهمية الشكل من خلال التركيز على المضمون الرمزي الروحاني. حيث العقائد الفلسفية الدينية تنطوي على الوعد بحياة أخرى بعد الموت، وقد شاعت في النصف الأول من القرن الثالث الميلادي، واستخدمت تقنية الجلاء والعتمة، كذلك هناك نوع آخر من التوأبيت يعرض نقوشاً، تشير إلى المتوفى، إما عن طريق الرمز، أو تشير إلى أحداث حياته، من خلال زواج ومعارك عسكرية خاضها، أو مناسبات تقديم القرابين والشعائر الدينية، وكانت التوأبيت تجهز لا على التعيين؛ أي لا يجهز الناووس لشخص بذاته، ولكن حين يتم شراء الناووس، يتم تعديل الزخارف لتناسب شخصية ومكانة المتوفى.

٢- خصائص النحت^(١):

أ- كان النحاتون الأوائل في عصر الإمبراطورية الرومانية من الإغريق.

ب- إنّ تركز السلطة لدى فئة معينة من القادة وزيادة الدخل والترفع، دفع إلى وجود تماثيل لمشاهير رجال الحكم، بعد أن كان النحت مكرساً للآلهة، والأبطال الأسطوريين عند الإغريق.

ت- كان فنّ النحت واقعياً قوياً الشبه بالأصل، وتعبيراً.

ث- تلازمت وفرة النحت مع وفرة العمارة، وذلك لأنّ التماثيل انتشرت في كلّ زاوية من زوايا العمارة الرسمية، وفي المعابد، والمسارح، والحمّامات.

(١) بهنسي، عفيف، تاريخ الفن والعمارة، ط ٤، (دمشق ١٩٩٣)، ص ١٨١-١٨٢. (سيرد لاحقاً: بهنسي، عفيف. تاريخ الفن والعمارة، ص...).

ج- اهتم النحاتون باتباع المدارس الإغريقية (مدرسة فيدياس^(١)، أو مدرسة بولكليت^(٢)، أو ليزيب^(٣)). كما اهتموا بإعادة تنفيذ التماثيل الشهيرة، حتى أن التماثيل الإغريقية الموجودة حالياً في المتاحف هي نسخ من العصر الروماني.

ح- اهتم النحات خلال العصر الروماني في تطبيق أصول المنظور في النقش البارز.

النحت في أفامية:

تأثر الفنان الأفامي بكل ما ذكر آنفاً حول النحت في الفترة الرومانية من مميزات وسمات وخصائص، إضافة لقيامه بإضفاء صفة الطابع المحلي، الذي يبت روحاً في التماثيل المنحوتة. كما أنه عمل على أن تكون بصماته واضحة في التماثيل، وشواهد القبور التي ينفذها. فأعطاه من حسه ومشاعره وروحه لمسات وصفات تبدو واضحة. ولا سيما في التماثيل الفراغية. ولمعرفة معلومات أكثر عن وضع النحت في أفامية. فإن دراسة ما بقي من آثار منحوتة في المتاحف السورية، قد يضيء جانباً من جوانب فن النحت فيها.

١- تماثيل كاملة:

ويدعى أيضاً بالنحت الفراغي، وذلك كونه يرى من كافة الجهات بحيث يمتلك التمثال حيزاً من الفراغ بعد أن يتحرر من أزمة الكتلة، وقد عُثر في أفامية على مجموعة من المنحوتات المجسمة تعود للعصر الروماني وهي:

أ- تمثال أسكولابيوس:

عثر على تمثال أسكولابيوس في رواق الشارع الرئيس، مقابل سبيل الماء، وعلى الأرضية المقابلة لهذا التمثال تم عرض فسيفساء الرواق. لقد صُوّر أسكولابيوس في هذا التمثال وهو يرتدي الخيتون^(٤) ويضع الهيماتون^(٥). واسكولابيوس Aesculapius إله

(١) فيدياس نحات إغريقي عاش بين عامي ٤٩٠-٤٣٠ ق.م في أثينا ومن أهم أعماله تمثال زيوس.

(٢) بولكليت نحات إغريقي عاش في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، اتسمت أعماله بالتوازن والدقة المتناهية، وأهم أعماله الديادومينوس.

(٣) ليزيب نحات إغريقي عاصر الإسكندر المقدوني ومن أهم أعماله حامل العجل.

(٤) ثوب إغريقي فضفاض يكسو الجسم يمتد من الرقبة حتى رسغ القدم.

(٥) رداء مطرز بحوافه الأربعة يبدو شكله النهائي جميلاً بسبب الثنيات الطويلة.

الطَّبَّ والشِّفاء في أزهى العصور الرومانية.^(١) ولقد كان إله الطبِّ عند الإغريق أيضاً، فهو ابن "أبولون" و"كورنيس"، وقد صوّره الأدب اليوناني المغرق في القدم، بصورة إله وبطل بشري، كما كان حاكم منطقة "تيكا" في "تساليا" ووالد "بودالير" و"ماشاوون" طبيبي الجيش الإغريقي.^(٢)



الشكل ٥

و"أسكولابْيوس" في الفن يُمثَل بصورة رجل كهل وملتح وعليه ملامح النباهة، تلازمه عصاه وأفاعيه. وكان "أسكوباس" و"الكامين" من أشهر النحاتين الذين مثلوا شخصية "أسكولابْيوس". وكانت صورته

تزيّن كتب الطبِّ في العصور الوسطى، أمّا في عصر النهضة فأصبح صيدلانياً ويشار إلى أنّ لفظة الصيدلة pharmacy هي من الكلمة الإغريقية pharmicon أي: السمّ في الكأس، وما تزال الأفعى التي تضع رأسها في الكأس، هي رمز تتخذه الصيدليات إلى يومنا. نحت تمثاله في أفامية من حجر الرّخام، الصدر عار، يلفّ رداء على كتفه الأيسر، ويضع يده اليسرى وراء ظهره، حيث الرداء يلتفّ عليها. أمّا يده اليمنى فكانت مكسورة ومفقودة من عظم الزند. يدخل من تحت إبطه الأيمن طيات مجدلة من الرداء، تلتفّ لتصل إلى الجهة اليسرى من جسمه، ثنيات هذا الثوب المؤلّف من طبقتين تذكر بطيات ثوب "هيجيا"، وكأنّ الفنان نفسه، هو من نحت هذين التمثالين. وتمثال أسكولابْيوس الذي تمّ الحديث عنه محفوظ في متحف حماة. الشكل ٥.

ب- هيجيا إلهة الصحة:

يبلغ ارتفاع التمثال ١٠٥ سم. نُحت من الرّخام، ويعود تاريخه إلى القرن الثاني الميلادي. ترتدي "هيجيا" الخيتون. و"هيجيا" إلهة الصحة في الأساطير اليونانية. وقد

(١) جيبون، أدوارد، اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها، ج١٢، ط٢، ترجمة: محمد علي أبودرة، (القاهرة ١٩٩٧)، ص ٦٠.

(٢) -عثمان، سهيل - الاصفر، عبد الرزاق، الأساطير اليونانية والرومانية، ط١، (دمشق ١٩٨٢)، ص ١٣٨ - ١٣٩. (سيرد لاحقاً: عثمان، سهيل - الاصفر، عبد الرزاق، الأساطير اليونانية والرومانية، ص...).



الشكل ٧



الشكل ٦

جعلتها الأساطير بادئ الأمر بنت "اسكولابْيوس" Asclepius إله الطب، ثم عُدَّت فيما بعد زوجته، عثر على تماثيلها في معبد الحوريات، وقد زَيْنَ المعبد، وهو من أروع التماثيل المكتشفة في سورية؛ وربما في الشرق. يظهر ثوبها كثير التجاعيد، ذو بهاء وأبهة وعظمة وجلال قلّ نظيرها، تقف "هيجيا" على قاعدة حجرية، قدمها اليمنى تتقدم عن اليسرى قليلاً، بحركة تعطي جسمها وقفة رائعة، ويدها مفقودتان وكذلك رأسها، أمّا ثدياها فيبرزان من تحت الثوب الذي ترتديه، وما ساعد في إبراز ثدييها جديلة من القماش تنسدل من أعلى كتفها الأيمن، إلى تحت إبطها الأيسر. ويتميز هذا الثوب بكثرة تجاعيده التي تعطيه أبهة لا نظير لها. وهو مكوّن من ثلاث طبقات؛ الطبقة الأولى، تصل إلى تحت الخصر قليلاً، والثانية تصل إلى أعلى القدمين، والثالثة تظهر بين القدمين من الأسفل. التمثال من الخلف ليس بنفس الدقة، حيث تركّزت

العناية الفائقة على المشهد الأمامي، وكأنَّ التمثال معرّض للرؤية من الأمام فقط. مع أنَّ بعض التفاصيل تظهر من الخلف، فمؤخرة هييجا تبرز قليلاً بنتيجة حركة رجلها. كما أنَّ الثوب قد ثبّت، وزين على الكتفين بمشابك، ويظهر ذلك على الكتف الأيسر من التمثال، وطبقة الثوب الأولى تصل إلى تحت مؤخرتها، أمّا الطبقة الثانية، فيعبر عنها بخطوط طولانية، تصل إلى مستوى الكعبين، أمّا الثنيات المجدلة التي تحزم صدر "هييجا" تتدلى من الخلف، لتصل إلى مستوى الكعبين، وذلك في الجهة اليمنى من التمثال، كما أنَّ قدمي "هييجا" نفذتا بحذاقة ودقّة، حيث تتعل "هييجا" حذاء يظهر من تحت أصابع قدمها، فأصابع القدمين نحتتا برفق ودقّة فائقة. تقف "هييجا" على قاعدة حجرية من نفس الحجر الذي نحت منه تمثالها. حيث قام النحات بقطع الحجر بشكل جيّد قبل البدء بعملية النحت، ومن ثمّ قام بنحت التمثال من الأمام أولاً، وبعد ذلك قام بعملية إكمال النحت من الخلف، فنحت الرأس بشكل مستقلّ، وبالتالي تمّ تثبيتته على جذع التمثال، يظهر ذلك التجويف الموجود بشكل مواز للكتفين، ومن ثمّ قام النحات بنحت القاعدة المربعة من نفس الحجر الذي شكّل النحات منه التمثال، وهذه القاعدة تأخذ الشّكل المربع، وتوازن هذا التمثال وارتكازه على القاعدة يسمح له بالوقوف بشكل حرّ في الفراغ. وممّا يلفت الانتباه أنَّ التمثال لم ينحت بالكامل مباشرة على الحجر الأساس أو الصخرة الأساسية، وإنّما نحت الجذع وحده، ثم نحت الرأس ليطبّق على الجذع، وكذلك الذراعان، ويدلّ على ذلك مكان لسان التعشيق (لسان الربط) الذي يبدو من طرف الكتف الايمن. وقد حُفِظَ التمثال في متحف أفامية. الشكل ٦ + ٧.

ت- تمثال بيسيثة:

يبلغ ارتفاع تمثال "بيسيثة" ٠,٤١ م، كما تبلغ أبعاد قاعدته ٠,٥٨ × ٠,٣٦ م. ترتدي "بيسيثة" الخيتون، وتذكر الأساطير الإغريقية والرومانية "بيسيثة" psyche بأنّها أميرة، وهي تشخيص للنفس أو الرّوح التي تنال التّطهر عن طريق الحبّ السّامي والألم، وهي البنت الأصغر لملك له ثلاث بنات، وقد أعجب النّاس بها حتى قدّموا لها شعائر العبادة متناسين واجباتهم نحو "فينوس"، فحسدتها "فينوس"، وأرسلت ابنها "كيوبيد" ليجعلها تقع بحب أقبح النّاس وأحقّهم، ولكن "كيوبيد" هام بجمالها فلم ينفذ المهمّة. و"بيسيثة" في الفنّ مثّلت على الآنية الإغريقية القديمة، على شكل طائر برأس إنسان ملتج أحياناً.



الشكل ٨

وعلى الآنية المتأخرة نسبياً على شكل ديك أو فراشة، وحين تصوّر كحبّية لـ"كيوبيد"، فإنّها تبدو بصورة فتاة جميلة صغيرة مجنّحة، من خلال قصّة زيارة عاشق لها كلّ ليلة^(١) ويقوم بمنعها من رؤية وجهه، فقامت أخواتها بدافع الغيرة بإقناعها أنّ حبّيبها مسخ ومشوّه، ولكي تتأكد "بسيشة" قامت بإضاءة قنديلها في إحدى الليالي. فسقطت نقطة زيت على حبّيبها الذي تبين أنّه "كيوبيد"، فأيقظته وتسبّبت في اختفائه. تمثال الرّوح "بسيشة" تتبدى فيه على شكل فتاة صغيرة السنّ جالسة على قاعدة شبه

مستطيلة، وقد ثنت ساقها اليمنى، وجعلت من

ذراعها الأيسر دعامة لها، ورأسها مرفوع وخداها ممتلآن، أمّا عيناها فتتجهان إلى الأعلى، كأنها تستعطف الأرباب التي لا ترحمها، شعرها مكوّن من جدائل غير منتظمة، وهو ينحدر على كتفها ثمّ ينسدل على جسمها. هذا التمثال من المرمّر الأبيض. وهو منحوت بإتقان وينتمي للإسلوب الواقعي، وقد توخّى النحات إظهار الانفعال والتهيج^(٢). والتمثال محفوظ في متحف دمشق. الشكل ٨.

ج- تمثال العاشقين:

عثر على التمثال في "أفامية" عام ١٩٩٩، وقد نفّذ بتقنية النّحت المجسّم، والتمثال منحوت من حجر المرمّر، ويبلغ ارتفاعه ٤٢ سم. وتعود هذا المنحوتة إلى العصر الرّوماني.

(١) عثمان، سهيل - الاصفّر، عبد الرزاق، الأساطير اليونانية والرومانية، ص ١٧٨-١٧٩.

(٢) هاشم، سهيلة، مدينة أفامية الأثرية، ص ١٧.

إنَّ العاشقين في وضعيّة غرامية، وهما عاريان تماماً من الأمام، ويستترهما من الخلف رداء متموّج، تضع الفتاة ساقها اليسرى فوق فخذ حبيبها الأيسر. والتي لم يبق منها سوى جزء صغير لما تحت الركبة. وكذلك السّاق اليمنى لهذه العاشقة، لم يبق منها سوى جزء صغير. ومن المؤكّد أنّها كانت تستند إلى قاعدة التمثال التي كسرت، وفقد جزء منها. وحوض هذه العاشقة، يظهر بخطّ رائع يدلّ على أنوثة غاية في الجمال، مع ضمور في الخصر. وثديها الأيمن يخبئ خلف أصابع كفّ اليد اليسرى لعاشقتها. في حين أنّ يدها اليمنى كانت تلتفّ على كتف عاشقتها الأيسر. ولم يبق من يدها هذه سوى كفّها المتربع على كتف عشيقها. في حين أنّ



الشكل ٩

رقبتها مع رأسها مفقودان. أمّا العاشق فرأسه مفقود، وقدمّ رجله اليسرى مفقودة، أمّا يده اليسرى يظهر أنّها تتربع على صدر حبيبته، من خلال كفّه التي ما يزال جزء منها موجوداً على ثديها الأيمن. كما أنّ عضلات زند يده اليسرى مفقولة، وهي تدلّ على قوّته وفقوته. بينما عضلات الظهر والمعدة تظهر بأربعة خطوط. وفخذ رجله اليسرى ذو عضلات، بينما القدم منه مفقودة، والعاشق يغطّي بحركة رائعة عضو حبيبته الأنثوي. أمّا رجل العاشق اليمنى، فقد نحتت بعجالة من حيث الحجم، فحجمها ليس بنفس حجم الرجل اليسرى، الشيء الذي يظهر عدم التّناسب بين السّاق اليسرى واليمنى، ولكن قدم السّاق اليسرى متناسبة مع الجسم من حيث الحجم. وما يفسّر ذلك أنّ رجل الفتاة اليمنى تغطي ركبة وساق الرجل اليمنى للعاشق. العاشقان يجلسان على صخرة نحتت بدقة وبتفاعل مع جسدي العاشقين. وقد نحتت على هذه القاعدة أفعى من الطرف الأيسر. حيث يناظرها أفعى أخرى من الجهة اليمنى، ومن خلف القاعدة التي يجلسان عليها نرى نحتاً متعدداً لصدور نساء تبرز الأثداء منها، ومن الخلف يلحظ الرداء بتموجاته الإحدى عشر. وقد حفظ التمثال في متحف أفامية.

الشكل ٩.

ح- تمثال لرجل واقف:



الشكل ١٠

عثر عليه في البيت البيزنطي، ويعود للقرن الثاني الميلادي. يرتدي الـ ستولا stola. أعيد نصبه في الجناح الشرقي من البيت. الارتفاع الباقي منه ٦٣ سم. نحت من الحجر الرخامي، رأس التمثال مفقود، وكذلك اليد اليمنى والقدمان. يده اليسرى تمسك عند الخصر وشاحاً غطى ظهره، وُلِفَ على خصره، ينسدل منه جزء على كتفه الأيسر، يتدلى فوق معصم يده اليسرى تماماً. يتميز هذا الشاح بكثرة تجاعيده. ممّا يعطيه بهاءً وجمالاً يدلّان على دقّة النّحت. أصابع يده اليسرى تظهر بشكل واضح، وهي تمسك الشاح عند الخصر، باستثناء الإبهام الذي أخفي بالوشاح. يظهر من تحت هذا الشاح طبقة أخرى له تنسدل، وتغطي الفخذين بشكل تام. وتظهر تفاصيل عضلات السّاعد ممّا يدلّ على قوّة الرّجل، إضافة لعضلات السّاعد. عضلات بطنه، وعضلات خصره، وعضلات الصّدر التي تبدو واضحة. وضمور البطن مع وجود هذه العضلات يبيّن قوّة الرّجل. يتسمّ هذا التمثال بالواقعية التي سادت خلال العصر الروماني. والتمثال حالياً محفوظ في متحف أفامية. الشكل ١٠.

تمثال لرجل جالس: عثر عليه بالقرب من السّور الجنوبي. وهو يرتدي التوجا Toga^(١). ارتفاعه من نقطة الجلوس إلى أعلى نقطة ٦٥ سم. أمّا الارتفاع من أسفل القدمين إلى أعلى نقطة ١٠٣ سم، ويبلغ ارتفاع القاعدة ٥٥ سم. كما أنّ عرضها ٥٠ سم. ويبدو الرجل بوضعية الجلوس على كرسي، وطريقة نحت الكرسيّ تدلّ أنّه من الخشب. رأس التمثال مفقود، كما أنّه ينتعل حذاءً تفاصيله غير ظاهرة. أمّا الرّداء الذي يلبسه يصل إلى المسافة النّصفية بين الركبة والقدمين. كفّه الأيسر مكسور، ويده

(١) رداء خارجي كالعباءة وهو ابتكار روماني جعل شعار رسمي للمواطن الروماني.



الشكل ١٢

اليمنى يضعها ضمن وشاح منسدل على الكتفين يتميز بتجاعيده الخمسة، فكان أصابعه الخمسة قد خصص لكل واحدة منها خط من التجاعيد. أما بالنسبة للشوب فهو يلف كامل الجسد وكأنه ينتهي على اليد اليسرى التي تستقر على الرجل اليسرى. يبدو بطن التمثال



الشكل ١١

ضامراً، كما يبدو جذعه متعامد مع الخط الأفقي للأرض. وإذا نظر إلى هذا التمثال من أحد جوانبه، فيمكن رؤية الكرسي الذي يجلس عليه بوضوح، وكأنها كرسي خشبي. إن هذا التمثال يظهر الكثير من الوقار، والهيبة لصاحبه، وهو يعود للقرن الثاني الميلادي، ومحفوظ في متحف أفامية. الشكل ١١.

رأس تمثال لشاب: اكتشف رأس التمثال عام ١٩٩٨، في الساحة المعمدة شمال الساحة العامة (الآغورا). يبلغ ارتفاعه ٢٦ سم. وقد نُحت من الحجر الكلسي في القرن الثاني الميلادي. وأما رأس التمثال فله مسقط دائري. وشعره مجعد ومصفف بطريقة منتظمة فوق جبهته. العينان تبدوان مفتوحتان وواسعتان، والأنف مهشّم مكسور، وما بقي منه يدل على شكله النافر. فمه صغير. حليق الذقن. كسر جزء منه أسفل الجهة اليسرى. البؤبؤان غير منحوتين في العينين. بسبب فكرة الفن التي كانت سائدة خلال تلك الفترة، فإنه يظهر نضارة صاحبه بشكل جلي. والتمثال محفوظ في متحف أفامية.

الشكل ١٢.

ج- تمثال رجل عار:



الشكل ١٣

صنع التمثال من الحجر الرخامي. خلال القرن الثاني الميلادي. ويظهر هذا التمثال عظمة وجمال الجسد الإنساني. هذا الجسد يحمل تفاصيل إبداع فنان. نفذت هذه المنحوتة تعبيراً عن جمال الطبيعة الإنسانية الخلاقة. أمّا رأسه فمفقود، الساقان مفقودتان. وقد نحتت على كتفه الأيمن قطعة قماش تتسدل إلى منتصف الظهر تقريباً. وخصره يبدو نحيلاً، أمّا الكتفان فعريضان. عضلات معدته تظهر بوضوح ولا يستر جسده العاري شيء وقد حفظ التمثال في متحف حماة. الشكل ١٣.

د- تمثال امرأة:

عثر عليه بالقرب من السور الشرقي أثناء عملية الإظهار يعود للقرن الثاني الميلادي. الارتفاع الباقي من التمثال اعتباراً من القاعدة ١٢٠ سم. التمثال منحوت من الحجر الكلسي.



الشكل ١٤

المرأة تجلس على كرسي. رأسها مكسور. كتفها الأيمن مع الزند مكسوران أيضاً. كفّها الأيسر مع أصابع القدم اليسرى مكسورة. جزء من القاعدة الحجرية التي توضع الأقدام عليها مكسورة. وكذلك جزء من الرقبة عثر عليها مكسورة. وهي ترتدي ثوباً مكوناً من طبقتين - الهيماتون فوق الخيتون - يظهر ذلك من خلال المنظر الأمامي.

الثوب الأعلى يتميز بكثرة تجاعيده وانكساراته، ينمّ عن حذق في دقّة النّحت. وهو يتموّج بين الصّدر والسّاعد الأيسر بتموجات أخذة عددها سبعة. الثديان يبرزان قليلاً من تحت الثوب ليظهران أنوثة جذابة. الكرسي كأنه مصنوع من الخشب. تمثال الرجل وتمثال المرأة نحتا بنفس الطريقة وب نفس الأسلوب، وكأنهما من عمل فنان واحد، وقد حفظ في متحف أقامية. الشكل ١٤.

ذ- تمثال امرأة:

عثر عليه بالقرب من السور الشرقي أثناء عملية إظهار السور. وقد نحت من الحجر الكلسي. ويبلغ ارتفاع ما بقي من التمثال ١١٠ سم. يعود التمثال للعصر الروماني. ترتدي المرأة كما يظهر في التمثال الهيمائتون فوق الخيتون. وقد فقد كف يدها اليمنى مع المعصم. كما فقد جزء من الزند الأيسر. كذلك فإن الرأس مفقود. أما يدها اليسرى فتتوضع على الفخذ بحركة لطيفة، وهي تمسك بالرداء. فتجمع جزءاً منه بين أصابعها، بعد أن يكون ذلك الرداء قد ظهر. وكأنه أساور تتمدد على كامل الساعد الأيسر. وتجاعيد الرداء ترسم الثديين من تحتها، فتلتف التجاعيد حولهما لتبديان أنوثة فائقة الجمال. أما الجزء الذي بقي من الرقبة يظهر أن وشاحاً يلف الرقبة من الأمام وينسدل على الظهر. وتتدلى من هذا الثوب في الأسفل، شراب على



الشكل ١٥

شكل خطوط تزين الثوب من الأسفل. كما يظهر جزء من الساقين من بين ثنياتهما. لقد نحت هذا التمثال على كرسي له مسند خلفي يسمح للظهر أن يرتاح عليه. كما تبدو أصابع القدمين واضحتين في القدم اليسرى. أما في القدم اليمنى، فقد فقدت الأصابع. وعند فحص الجزء الخلفي للتمثال يتضح وجود جديلة شعر، كسر جزء منها تدلى إلى أسفل الرقبة. والتمثال محفوظ في متحف أفامية. الشكل ١٥.

ر- تمثال النسرة:

عثر على هذا التمثال (النسرة) في المقبرة الشرقية من أفامية. وقد رمز النسرة لارتفاع الروح باتجاه الشمس. وهو كذلك رمز كبير الآلهة الرومانية -جوبيتر- أيضاً رمز لقوة وسلطة الإمبراطورية الرومانية، حيث ظهر على النقود في ذلك العصر منحوتة النسرة. يبلغ ارتفاعه ١٢٥ سم. وقد صنع من الحجر الكلسي. وهو مرمر بطريقة



الشكل ١٦

قديمة، حيث وضع بدلاً من الرقبة المفقودة قضيباً من الحديد، سماكته ١٠ مم. حالة التمثال مهشم ومكسور. تعرّض للأضرار في معظم أجزائه. ويظهر ما بقي من هذا التمثال أهميّة النسر في الإمبراطورية الرومانية. يظهر ما بقي من الجناحين أنّهما كانا مضمومين إلى الجسم. يبدو رأس التمثال ضخماً ومتناسق مع الجسم. والمنقار كبير. والعينان واسعتان، وتعبّران عن قوة وجسارة هذا النسر. والرقبة مهشمة قليلاً. والقدمان مع المخالب تضيفان زخماً من القوة والعظمة له. كما يبدو ذيل النسر عريضاً. وريشه مصفّف بشكل منتظم. يساعد هذا الذيل باستناد المنحوتة (النسر) على القاعدة الحجرية التي تعدّ جزءاً من الحجر الأصلي الذي نحت منها. وقد حفظ التمثال في متحف أفامية. ينظر الشكل ١٦.

٢- تماثيل نصفية:

لم يعثر على الكثير منها في أفامية حتى الآن، ولكن في متحفها هناك تماثيل للإله هليوس (إله الشمس).

أ- التمثال الأول للإله هليوس Helios:

"هليوس" هو ابن "هيبرون" و"ثيبيا". وأخو "أيروس" و"سيلينه". كان الإله المجسّد للشمس، ومعروف بعريته الذهبية المجنّحة، وهو الإله الوحيد الذي يستطيع أن يرى وجه الأرض. ولذلك فهو يحيط علماً بكلّ ما يجري على هذه الأرض. وله الحقّ أن يخبر به من يشاء. فهو من أخبر "ديمتر" أنّ "هادس" هو من اختطف ابنتها "برسفونة". وهو كذلك من أخبر "هيبايستوس" عن خيانة زوجته "أفروديت" مع "آريس".^(١) إن عبادة "هيليوس" هي بالأصل عبادة شرقيّة. حيث بيت الكهنة الحمصي جعل إله الشمس

(١) عثمان، سهيل- الأصفر، عبد الرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص ٤٦٧.

في المرتبة الأولى. وهو لم يتحوّل إلى أيّ إله تحت أيّ اسم، وإنما بقي اسمه إله الشمس. وله المرتبة الأولى حيث كانت "جوليا دومنا" زوجة سبتيميوس سيفيروس" تنتسب إلى بيت الكهنة الحمصي الذي قدّس إله الشمس "إيلاجابال" (إله الجبل). وأحد أجدادها "سمسي غراموس" الكاهن الأعظم عند دخول "بومبيوس" إلى سورية ووالدها "جوليوس باسانيوس" Julius Bassnius كاهن معبد "إيلاجابال" في "حمص". وقد عبّد في "بعلبك". وعدّ بنفس مستوى الإله "مركور". وكذلك عبّد في



الشكل ١٧

"تدمر". ولقبه كان "ملكبل" أي؛ رسول الإله "بل" الذي عرف به في الثالوث الإلهي التدمري. وبذلك يكون بمستوى واحد مع "مركوري". وقد دُعي "هليوس" بـ "الأب الأوّل"، وكذلك كان بنفس مستوى الإله "رع" المصري. وعبّد عند "السلت"، "الجرمن"، "الإلييرين"، وكامل سكّان الإمبراطورية الرومانية.^(١) وعثر في أقامية على تمثال نصفي 44، نفذ بتقنية النحت النافر. وهو محفوظ في متحفها. يرتدي "هليوس" الكلوبيوم Clo-bium، كما يعلوه درع. أبعاده ٦٠×٨٠ سم. ويمثّل النحت صورة نصفية للإله. تبرز من أعلى الكتفين هالة تحيط برأسه. وقد نحت على هذه الهالة تسع حزم من الأشعة تنطلق في كلّ الاتجاهات. شعر الإله يبدو مجعّداً، ووجهه مستدير، كذلك فإنّ عينيه واسعتان مفتوحتان. أمّا أنفه فبارز قليلاً، وذقنه تتماهى مع الرقبة. ويرتدي الإله "هليوس" ثوباً (الخيتون)، وفوقه يلبس درعاً، وقد امتاز بهذا اللباس الضباط الرومان. ومن الممكن أنّ التمثال كان موضوعاً على أحد جدران الأبنية. ومن خلال أسلوب النحت يمكن أن يورّخ هذا التمثال على القرن الثالث الميلادي. وربما يعود هذا التمثال لأيّام حكم الإمبراطور

(١) فرانتس، التهايم، إله الشمس الحمصي والديانات الشرقية في الإمبراطورية الرومانية، ط١، ترجمة: إيرينا داود، (دمشق ١٩٩٠)، ص ٤٠-٤١، ١٣٥.

"إيلاجابالوس" بن "جوليا ميسا" أخت "جوليا دومنا". ينظر الشكل ١٧.



الشكل ١٨

ب- التمثال الثاني للإله هليوس:

تم العثور في أفامية على منحوتة أخرى لـ "هليوس"، أبعادها ٦٠×٨٠ سم على خلفية مستطيلة. الوجه معالمة غير واضحة تماماً، جراء التخريب الذي لحق به، ولكن ما بقي يظهر هالة حول رأس الإله الذي تنطلق منه اثنتا عشرة حزمة من الأشعة. ينظر الشكل ١٨. ومن خلال هاتين المنحوتتين، يمكن القول بأن عبادة إله الشمس عُرِفَت في أفامية، كما أنه كان مقدساً فيها.

٣- النحت النافر على شواهد القبور:

يعرّف بأنه النحت النافر الذي يبرز عن السطح أو الوجه، الذي تنفّذ عليه الأشكال المنحوتة. وقد اتسمت هذه التقنية باستخدامها على شواهد القبور والنواويس. فصور المتوفى، سواء أكان مدنياً أم عسكرياً، ونقش في الأسفل أي - تحت شخصية المتوفى - اسم المتوفى، لقبه، رتبته إن كان عسكرياً، ونبذة عن حياته. وكذلك تتضمن الشاهدة نحتاً لرموز متعارف عليها، مثال الزهرة، ورقة اللبلاب، وحرفا M و D ومعناها في ذمة الآلهة.^(١) وكشفت النقوش الجنائزية الرومانية، منذ نهاية العصر الجمهوري، عن تجاهل قواعد الأسلوب المتأغرق الواقعي، والاتجاه إلى إبراز التفاصيل، وتمجيد شخص الواهب. في حين بقيت طبقة العامة حبيسة موطنها بالأقاليم دون أن تنفذ إلى العاصمة، ولقد أخذ التيار الفني الشعبي يتميز عن الفن الرسمي بقسمات أيقونوغرافية، وقواعد شكلية محدّدة. لا تلمحها غير العين المدربة. ولعل أهم سمة للفن الروماني هي ارتباطه الوثيق بواقع الحياة اليومية.^(٢) ومن هنا يبدو بأن فن

(١) زقزوق، عبد الرزاق، دليل متحف أفامية، ط٢، (دمشق ٢٠٠٢)، ص ٣٠. (سيرد لاحقاً: زقزوق، عبد الرزاق، دليل متحف أفامية، ص ١٠٠).

(٢) عكاشة، ثروت، الفن الروماني، ص ٢٠١.

النَّحْت الروماني قد اتخذ اتجاهاً معيناً، حيث حاول الابتعاد عن الأسلوب الذي كان سائداً في العصر الإغريقي. متجهاً لتجسيد الواقع كما هو من خلال النَّحْت النَّافِر. ومع دخول الرومان إلى سورية دخلت معهم التأثيرات الفنية، فالنَّحْت النَّافِر كان منتشرًا بشكل كبير على شواهد القبور. وفي سورية كان هناك مميزات واضحة للنَّحْت النَّافِر. فاللوحات الوجهية الجنائزية، التي كانت توضع على فوهات المقابر الجدارية، تميّزت بالواقعية الرمزية. وإن كان الطابع الهندسي غالباً عليها. فالتناظر والتقابل والخطوط الواضحة والأشكال الدقيقة والتزيينات الفنية كالأقراط والعقود ثم المسحة الصوفية؛ كل ذلك يذكّر بالطابع المحلي الذي سيطر في العصر الروماني.^(١) وبسبب كثرة الشواهد التي تخلّد الجنود الرومان والعسكر الرومانيين، فقد يبدو من المفيد دراسة نبذة عن الواقع العسكري الروماني، ممّا قد يعطي فكرة متكاملة مع المنحوتات الجنائزية التي نفّذت بطريقة النَّحْت النَّافِر. لقد جسّد النحت النَّافِر في أفامية على شواهد القبور، وخاصةً تلك التي تعود للفيلق الروماني، الذي كان يعسكر في أفامية. ذلك الفيلق الذي جهّز ليقوم بالدفاع عن الحدود الشرقية للإمبراطورية الرومانية ضدّ الفرس، وقد عثر على هذه الشواهد في البرج الخامس عشر. وذلك في الجهة الشرقية من سور مدينة أفامية، حيث فكّكت شواهد القبور، ونقلت إلى باحة متحفها. علاوة على المنحوتات الخاصة بتابوتين حجريين محفوظين في متحف أفامية. وقد اكتشفت شواهد القبور في عام ١٩٨٤. وتم خلال مواسم ١٩٨٦-١٩٨٨ تفكيك البرج الخامس عشر، الذي ضمّ العديد من الشواهد التي تنتمي لأربع فترات رئيسة. هي ٢١٥-٢١٨، ٢٣١-٢٣٣، ٢٣٣-٢٤٢، ٢٤٤-٢٥٢.^(٢) ويمكن تصنيف شواهد القبور التي عثر عليها في أفامية إلى ثلاثة أنواع، وكلّ نوع منها له مميّزاته، شكله وأبعاده الخاصة به. حيث يختلف كلّ نوع عن الآخر إمّا بالارتفاع أو بالعرض. أو ببعض الزخارف البسيطة، التي نحتت على الشواهد. وهذه الأنواع، وتبعاً لما ذكر تم تصنيفها كالآتي:

أ- شواهد الجبهة الهرمية cippi:

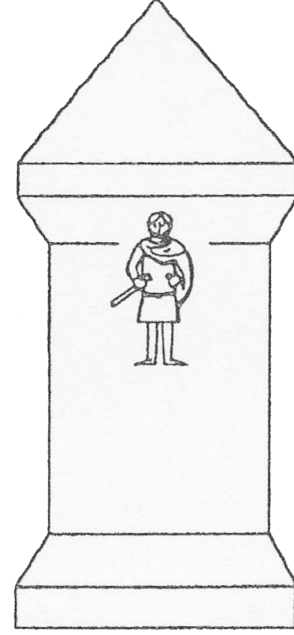
يتراوح ارتفاعها بين ١,١٦ و ١,٦٨ م، وتتميز بمثلث في المقطع؛ بعض الزخارف السائدة في ذلك العصر، وهذا النوع له قاعدة مكعبة. ويكون المتوفى ممثلاً أعلى الشاهدة. وفي الجبهة الهرمية يمثل زوجين من الأسود كموضوع جنائزي. الشكل ١٩.

(١) بهنسي، عفيف، تاريخ الفن والعمارة، ص ٢٠٥.

(٢) فيفيه، ديديه، أفامية في وادي العاصي، أعمال البعثة الأثرية، الوقائع الأثرية في سورية، (دمشق ٢٠٠٨)،



الشكل ٢٠



الشكل ١٩

١٠- شاهدة أورليوس موسيانوس: أبعادها ١,٣٢ × ٠,٦٦ م.

تنقسم الشاهدة إلى مشهدين كالتالي:

– **المشهد الأول:** مشهد الجبهة الهرمية، وقد زال تماماً بفعل التخريب، نتيجة إعادة استعمالها في بناء البرج الخامس عشر.

– **المشهد الثاني:** وهو مشهد المحارب المتوفى "أورليوس موسيانوس"؛ حيث "أورليوس" سسك رمحاً بيده اليمنى، وفي اليد اليسرى يمسك ترساً. ويرتدي عباءة الأبولو - Abol-^(١) la. شعره أجعد، يلبس الخيتون الذي يصل إلى أعلى الركبتين. ويشدّ بحزام على الخصر. تتضح قوة الساقين من العضلات المشدودة والمفتولة بقوة، مما يدل على قوة هذا المحارب. وعلى طرفي رأس "أورليوس" نستطيع أن نرى حرفي D, M، وقد سبق تفسير معناهما؛ حيث هما اختصار لكلمتين في ذمة الآلهة. الشكل ٢٠.

(١) رداء يوناني - روماني مصنوع من قطعة واحدة مثبتة بمربط عند الرقبة.

٢.أ- شاهدة إيليس فيركوندينوس: أبعادها ٥,٧×١,٧ م. ويمكن تقسيمها إلى

ثلاثة مشاهد:

- المشهد الأول: الجبهة الهرمية متهدمة، ولا تحمل أي مشهد وإنما تحمل فقط نقشاً للحرفين M و D.

- المشهد الثاني: يمثل محارباً يرتدي عباءة الأبولا التي تتسدل على كتفه الأيسر. ويقبض بيده اليمنى على سيفه كرمز لقائد المئة. أما يده اليسرى فيضعها على خنجر. ويلبس تحت التوجا الخيتون، الذي يشدّ بحزام على الخصر يصل إلى أعلى الركبتين. ووقفته تدلّ على أنه مستعدّ للقتال. وشعره أجعد. ووجهه مهشّم قليلاً. وإلى جانبه شاهد ستة من الكوريوس والتي تأخذ الشكل المثلث تقريباً، وتوزع ثلاثة في كل جهة أي: ستة.

- المشهد الثالث: النّقش الكتابي الذي يعرف بشخصية المتوفى. وإلى اليسار يشاهد كوريوس آخر. أما النّقش الكتابي ف نصّه الآتي:

إلى الروح الطاهرة "إيليس فيركوندينوس"، الفيلق الرابع "سكيثيا"، من "رومانيا" خدم ٢١ سنة. وفي بداية خدمته كان كاتباً، في الشرطة السرية العسكرية، ومضارباً على الرسوم الخاصة، وبعدها أصبح قائداً للمئة، وقد عاش ٣٦ سنة. "إيليس روفينوس" الذي أعقبه، أقام هذه الشاهدة من ممتلكات المتوفى. "فيركوندينوس"، قائد المئة الرابعة.^(١)

من الممكن أن نستخلص أنّ الوحدة التي كان يعمل بها المحارب، قد تكون من الوحدات المجاورة لأفامية. مهمتها إدارة الشرطة والخدمة السرية لقائد المئة. أما الكوريوس Curious المنحوتة. والتي يبلغ عددها سبعة على هذه الشاهدة فتتمثل عبيداً محرّرين، عملوا تحت إمرة فيركوندينوس. الشكل ٢١.

٣.أ- شاهدة فاليريو أبيانوس: أبعادها ٢٩,٣×١,٥٣ م.

ما يظهر من هذه الشاهدة أنّها مقسمة إلى مشهدين رئيسيين نتيجة فقدان الجبهة الهرمية. ففي الشاهدة يوجد مشهدان هما:

(1) Balty, Jean Ch. -Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, the Winter Quarters of Legio II Parthica. English translatio by Walter E.H. Cockle. (Bruxelles 1993), P28.(cite: Balty, Jean Ch.- Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, p...).



الشكل ٢٢



الشكل ٢١

- **المشهد الأول:** يصوّر فيه المتوفى وقد استلقى على أريكة. وهو متكئ على يده اليسرى، وقد بدا واضعاً قدمه اليمنى أمام قدمه اليسرى بحركة جميلة. أمّا يده اليمنى تلامس أعلى ركبة رجله اليمنى، ومشط قدمه يظهر من تحت "الخيتون". وقد غابت كلّ الإشارات العسكرية في هذا المشهد.

- **المشهد الثاني:** ضمّ الكتابة التي تعرّف بالمتوفى، وبمن أقام الشاهدة، وهذا نصّها:
"إلى الرّوح الطّاهرة لـ "فاليروس أبيانوس" الجندي من الفيلق الثاني البارثي من المئة من الكتيبة الرابعة. عاش أربعين سنة خدم منها ١٨ سنة "فاليروس فليسييموس" عبده المحرّر إلى السيّد الذي أعتقه و"أورليوس رديتوس" الفارس، قد أقاما هذه الشاهدة، هكذا توفّي الرجل حقاً^(١).

هذه المأدبة الجنائزية ممثلةً للشاهدة النموذجية في العالم الروماني- المتأغرق. ينظر الشكل ٢٢.

(1) Balty, Jean Ch. - Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P38.

أ.٤- شهادة فرينوس ماريانوس ليبراريوس:
أبعادها ٤٩، ١، ٤٩× م.

الجهة الهرمية مخربة، والمرئي من الشاهدة
ينقسم إلى مشهدين رئيسين، هما:

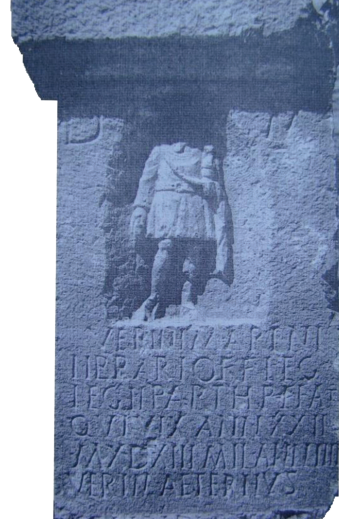
- المشهد الأول: صور المتوفى، وهو ضمن محراب
يرتدي عباءة "الأبولا" التي تتسدل على الجهة اليسرى
منه، وتحت العباءة يلبس "خيتون" يصل إلى أعلى
الركبتين، يُشدّ بحزام على الخصر. ساقه اليمنى
وكأنها ترتفع قليلاً بحركة بسيطة تتوضع على كتلة
حجرية مما يعطي النحت حركة فنية جميلة. أما اليد
اليمنى فممسدة، واليد اليسرى تحمل عصاً، وعلى
طريق الشاهدة؛ وعلى محاذاة الرأس يقرأ الحرفان D
M، وهما اختصار لكلمتين تعنيان: في ذمة الآلهة أو في رعاية الآلهة.

- المشهد الثاني: هو نصّ كتابي يتحدث عن الميّت وعمله، إلى الروح الطاهرة "فرينوس
ماريانوس ليبراريوس" الذي يعمل في مكتب حاكم الفيالق الثاني البارثي. عاش ٢٢ سنة
وعشرة شهور، وثلاثة عشر يوماً. خدم لأربع سنوات....^(١) ينظر الشكل ٢٣.

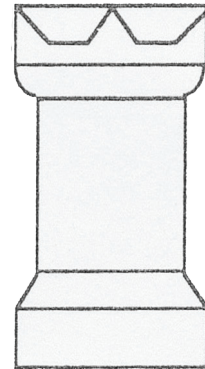
لقد كان "فرينوس" سكرتيراً في القسم الإداري من المركز الرئيس،
حيث بعض العاملين هناك كانوا مدراء خاصين للتزود بمؤونة
الحبوب، أو مسؤولين عن جنود يؤدّون الخدمة الإلزامية. وأيضاً
هؤلاء المدراء كانوا مسؤولين عن لياقة الجنود المحاربين.

ب- شواهد المذابح Altars:

يتفاوت ارتفاعها بين ٩٦، ٠ و ٤٣، ١ م، فبعضها يتميز بنحت
دائري في الأعلى، لتستقبل الشواهد التقديمات من الشراب للميّت،
وبعضها ينتهي بنطاق خارجي، يزيّن مع ورود وأواني - أكريتيرا- في
الزوايا، وهذا ما يدلّ على استخدامها كمذابح أيضاً. الشكل ٢٤.



الشكل ٢٣



الشكل ٢٤

(1) Balty, Jean Ch. -Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P40.



الشكل ٢٥



ب١- شاهدة تكريس الراية: أبعادها

٩٩, ٥٧×٠ م.

حيث كان لكل فيلق روماني راية، مثال على ذلك النسر. وكان يحمل الراية شخص مخصص لهذه المهمة، يدعى حامل الراية aquilifer^(١) والنسر الذي مُثل دعي بالنسر الفيلقي. لما له من مكانة مقدسة عند الرومان. فالنسر يرمز إلى الإله جوبيتر. وهذه الشاهدة حملت نحتاً للراية مع حاملها. وهي مهشمة، وغير واضحة بشكل جيد، ولكن مابقي من هذا النحت يدل على أن الراية مشابهة لنقش حامل الراية والمنحوت على عامود تراجان. ينظر

الشكل ٢٥.

ب٢- شاهدة أورليوس ماسيانوس: وهذه الشاهدة من نوع المذبح Altar. وتقسم إلى

مشهدين.

- **المشهد الأول:** نحت لمحارب ضمن محراب، ويمسك بيده اليمنى أربعة رماح صغيرة ترمى أثناء المعركة مع بعضها لتصيب برمية واحدة عدداً من الأعداء. كما يمسك بيده اليسرى ترساً. ويرتدي عباءة الأبولا التي تنسدل على الظهر. كذلك يلبس المحارب "الخيتون" الذي يصل إلى أعلى الركبتين. يشدّ بحزام على الخصر. ويظهر فوق هذا الرداء حزام لوضع خنجر على الجهة اليسرى. كما يظهر على اليمين واليسار من نحت المحارب حرفان لاتينيان هما M, D.

- **المشهد الثاني:** إلى الأسفل من هذا النحت يظهر نقشاً كتابياً يعرف بصاحب هذه الشاهدة. وبمن أقامها، والنقش كالآتي:

(1) Balty, Jean Ch. - Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P22.

إلى الروح الطاهرة لـ "أورليوس ماسيانوس" رامي الرماح في الفيلق الثاني البارثي في جماعة المئة. من الكتيبة التاسعة. خدم عشر سنوات. وعاش ٣٠ سنة. "سبتيموس" Sptimius الجندي من جماعة المئة من بيلوس، من الكتيبة الثامنة. إلى صديقه المفضل، الذي شاركه خيمته، هكذا توفي الرجل حقاً.^(١)

ونستطيع أن نرى بين كلمات النقش الكتابي بعضاً من أوراق اللبلاب ملونة بالأحمر بمغزاها الرمزي الذي يرمز للخلود. أمّا اللون الأحمر، فهو رمز للقوة الحيوية لغريزة الحب، وهو رمز الفضيلة المحاربة.^(٢) إن "ماسيانوس" اسم إغريقي. صيغ في الكتابة اللاتينية. الشكل ٢٦.



الشكل ٢٦

بـ ٣- شهادة أورليوس سيلسوس: أبعادها

١٤٠ × ٦١,٠ م.

وتقسم هذه الشهادة إلى مشهدين:

- المشهد الأول: محارب حمل بيده اليمنى عصاً، أمّا على يمينه، فيظهر حرف D، وعلى يساره يظهر حرف M، ويبدو أنّ المحارب كان بوضعية الوقوف، وقد اختفت معاملة بسبب التخریب الذي أصاب الشهادة.

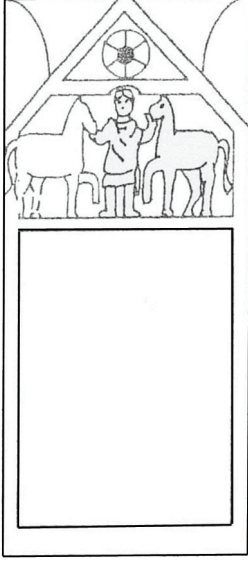
- المشهد الثاني: نصّ كتابي تظهر ورقة اللبلاب في السّطر الأول، حيث تدلّ على الخلود. أمّا النصّ الكتابي فهو، إلى الروح الطاهرة لـ "أورليوس سيلسوس"، من الفيلق البارثي الثاني من جماعة المئة من الكتيبة الرابعة. "كلوديا فلسيما" زوجته والوريث "أورليوس سيلسوس" وريثه الثاني..... ويشار لوظيفته من خلال عصا رمزت لعمله. ينظر الشكل ٢٧.



الشكل ٢٧

(1) Balty, Jean Ch. - Wilfried, Van Rengen, Apamea in Syria, P26.

(٢) سيرنج، فيليب، الرموز في التاريخ والفن والحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس، (دمشق ٢٩٩١)، ص ٥٢٣. (سيرد لاحقاً: سيرنج، فيليب، الرموز في التاريخ والفن والحياة، ص...).



الشكل ٢٨

ت- شواهد الجبهة المثلية Stelae:

تكون أقل عرضاً من الشواهد السابقة، وطولها بين ١,٠٤ و ١,٧٤م، ولقد زين النحاتون هذه الشواهد، بمواضيع نحتية شائعة، وذلك في المثلث الموجود على الواجهة. ومن هذه المواضيع: وردة بسيطة، ورقة اللبلاب، صحنون قربانية، زوجان من الأسود متقابلان، فنجان طويل للشرب مع عرى، نسر يفرد جناحيه، وأسفل هذا المثلث تشاهد صورة نصفية للميت. أما الشكل الكامل له فيمثل على صهوة حصان، وفي أسفل الشاهدة تشاهد تفاصيل منحوتة لشعار أو رتبة عسكرية، مع اسم الشخص، الذي أقام الشاهدة. ينظر الشكل ٢٨. ونموذج الجبهة المثلية steale، الأكثر تفصيلاً، صنع محلياً. وهو معروف من خلال الحجر المستخدم والمتنوع. ومن خلال ملامح التزيين، والتقنية المستخدمة. فهذه الأنماط لاءمت

الجنود، وامتدت النصب الجنائزية، خلال فترة الإمبراطورية الرومانية من الجزر البريطانية إلى الدانوب، ومن شمال أفريقيا ومصر إلى آسيا الصغرى.^(١) وهكذا من خلال شواهد القبور تم تخليد ذكرى من توفى على أرض الإمبراطورية الرومانية سواءً أكان عسكرياً أم مدنياً، وتمثل شواهد القبور في أقامة جنوداً، وقادة، وزوجاتهم.

ت١- شاهدة سبتيموس فياتور: أبعادها ٥٦, ١٧×٠, ١م.

"سبتيموس فياتور" يعمل رامي رماح. وكلمة Lanciarius مشتقة من الرماح Lancea. والرماح الشعاعية يكون تعدادها خمسة رماح صغيرة القطر، تمسك وترمى بيد واحدة، وتستعمل من قبل الجنود الذين يقاتلون في المعركة، ويوضعون في مقدمة الجيش حيث يكونون من المشاة في الجيش الروماني. يمكن تقسيم هذه الشاهدة من نوع Stelae إلى ثلاثة مشاهد:

- المشهد الأول: نسر يقع ضمن المثلث. حيث يظهر النسر بداخل المثلث فارداً جناحه الأيسر، ضامماً الجناح الأيمن إلى جسمه. ينظر باتجاه جناحه الأيسر بحركة رائعة. صدره من الأسفل يلامس رجليه القويتين، اللتين تسمحان له بالمكوث طويلاً بهذه

(1) Balty, Jean Ch. -Wilfried Van Rengen, Apamea in Syri, P11.

الوضعية. لقد رمز النسر إلى الكثير من المعاني، ومنها في العصر الروماني، رمز للإله جوبيتر حامي الإمبراطورية والإمبراطور. وكان النسر رمزاً للفيلق الثاني الذي يعمل في أفامية. وكذلك رمز النسر للظلام والموت.^(١)

- **المشهد الثاني:** يشاهد الجندي المتوفى الذي يحمل ترساً بيده اليسرى، ويمسك بمجموعة رماح بيده اليمنى، تستند إلى الأرض. عيناه جاحظتان يلبس الخيتون وهو رداء إلى فوق الركبتين، يشدّ بحزام على الخصر. إن الهدف من النحت تخليد ذكرى المتوفى. وإبراز وظيفته، وقد نقش على الجانب الأيمن الحرف D، وعلى يساره الحرف M. وهما اختصار للكلمتين اللاتينيتين Dis Manibus.



الشكل ٢٩

- **المشهد الثالث:** نقش كتابي يعرف بالمتوفى وبمن

أشاد الشاهدة. وهذا النقش نصّه:

إلى الروح الطاهرة، لأجل "لوسيوس سبتيموس فياتور"، الذي خدم ١٦ سنة، كرامي رماح في الفيلق الثاني البارثي، وعاش خمساً وثلاثين سنة، ورثته وضعوا له هذه الشاهدة، وهكذا توفي الرجل حقاً.^(٢) الشكل ٢٩.

٢- شاهدة أورليوسيوسينا: ١,٤٥ × ٠,٥٦ م.

تنقسم الشاهدة إلى ثلاثة مشاهد، وهي من الأعلى إلى الأسفل:

- **المشهد الأول:** الجبهة مثلثية بداخلها وردة، ومكوّنة من أربع بتلات، وقد كان للمثلث رمزيته التي تتعلق بعناصر الطبيعة الحيّة وهي الماء والنار، اللتان ترتكزان على القاعدة أي: الأرض (التراب). فالضلع الأيسر يرمز للنار. والضلع الأيمن يرمز للماء. وخطّ القاعدة يرمز للأرض، وكانت توجد بداخله نقطة تعني الهواء، وهذا

(1) Cirlot, J.E., A dictionary of symbols. Translated from the Spanish by Jack Sage. 2° edition, (London 1971), P92. (cite: Cirlot, J.E., A dictionary of Symbols. p...).

(2) Balty, Jean Ch. - Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P1.



الشكل ٣٠

المبدأ الذي يحيي كل شيء. ومن الممكن أن تكون هذه الوردية بمثابة النقطة المعبرة عن الهواء. (١)

- **المشهد الثاني:** نحت نصفي للمتوفى الذي يرتدي الخيتون، وتظهر تفصيلات شعره المسرّح بشكل جيد، وزاوية نظر عينيه التي تركّز بشكل مباشر على من ينظر إليها بشكل أفقي، يدلان على رهبة الموت. أمّا الأنف والفم فهما مهشّمان، ورداء المتوفى تظهر تفاصيله، وتموجاته بشكل واضح.

- **المشهد الثالث:** نقش كتابي يعرف بالمتوفى، وعمله، وبمن أقام الشاهدة، ونصّ النّقش الكتابي هو الآتي:

الجندي في الفيلق الثالث عشر، الذي عاش أربعين سنة وخدم سبعة عشر سنة، "أوليوس فكتور" وريثه، أقام هذه الشاهدة. هكذا توفى الرجل حقاً. وفي أعلى هذا النّقش المكوّن من سبعة خطوط

كتب على يمين الشاهدة حرف D، وعلى يسارها كتب الحرف M، ومعناها في ذمة الآلهة. وكذلك تلاحظ ورقة اللبلاب بين الحرفين والتي ترمز للخلود. (٢) ينظر الشكل ٣٠. وإنّ الفيلق الثالث عشر والذي كان يعسكر في مقاطعة داسيا (رومانيا)، كما يظهر النّقش أخذ الجزية في حملة كركلا البارثية. ويذكر أنّ الفيلق كان واحداً من الوحدات العسكرية المقيمة بالقرب من أفامية خلال شتاء ٢١٧ - ٢١٨. وكان منهمكاً في الصّراع بين "ماكرينوس" و"إيلاجابالوس".

ت-٣- شاهدة أوليس لونجينوس: أبعادها ١,٤٣×٠,٧٢ م.

ويمكن أن تقسّم الشاهدة إلى ثلاثة مشاهد، وهي كالآتي:

- **المشهد الأول:** في الجبهة المثالية يظهر النّسر فارداً جناحيه، ويميل برأسه ليضع منقاره على جناحه الأيسر. والنّسر رمز معروف كحامٍ للإمبراطورية الرومانية. حيث

(١) سيرنج، فيليب، الرموز في التاريخ والفن والحياة، ص ٣٣١.

(2) Balty, Jean Ch. - Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P27.

يرمز إلى الإله "جوبيتر"، والنسر يرمز إلى الإله الحامي للإمبراطور نفسه. ويمكن أن نُميّز في نحت النسر دقة الفنان في تصوير الريش لجناحي وصدر النسر. والنسر له دلالة جنائزية ربما تكون هي المقصودة هنا أكثر من أيّ دلالة أخرى.

- **المشهد الثاني:** يتضمّن نحتاً نافراً للمتوفى حيث يظهر فيه المتوفى وهو يقف باستعداد، يلبس الخيتون الواصل فوق الركبتين، يشدّ بحزام، وفوق الرداء يلبس عباءة الأبولا، ويحمل بيده اليسرى ترساً كُسر نصفه الأيمن. وقد نقش إلى جانبه الأيمن الحرفان M, D، ويبدو شعر المتوفى مجعداً، وعضلات الساقين مفتولتان، وتدللّان على قوة وبأس ذاك المحارب.

- **المشهد الثالث:** توجد الكتابة التي تُعرف بالمتوفى، ونصّها كالآتي:



الشكل ٣١

إلى الرّوح الطّاهرة إلى "أوليوس لونجينوس" الجندي، من الفيلق الثاني البارثي، من الفرقة السيفيرية، من جماعة المئة، من الكتبية الأولى، خدم ١٢ سنة، وكان عمره ثلاثين سنة وخمسة أشهر. الفارس وريثه، أقام هذه الشاهدة، هكذا قد توفى الرّجل حقاً^(١). ينظر الشكل ٣١.

تدء- شاهدة سبتيموس دارديسانوس: أبعادها ١,٤٣×٠,٧٢ م.

تنقسم هذه الشاهدة إلى ثلاثة مشاهد، وهي كالآتي:

- **المشهد الأول:** الجبهة المثنية مكسورة، نتيجة استخدام الشاهدة، في بناء البرج الخامس عشر بسور أفامية.
- **المشهد الثاني:** المتوفى نحت ضمن محراب. وقد وقف هذا المحارب بوضع الاستعداد.

(1) Balty, Jean Ch. - Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P 33.



الشكل ٣٢

ويضع يده اليسرى على مقبض السيِّف، ويده اليمنى مسبلة، وشعره مجعَّد، وعيناه تبدوان واضحتين، وهما تتأملان الحياة الثانية. كما يرتدي هذا المحارب عباءة الأبولو، وتحتها الخيتون الذي يصل إلى أعلى الركبتين. وقد نقش على يمينه الحرف D، وعلى يساره الحرف M. ولهما نفس المعنى الوارد سابقاً.

- المشهد الثالث: وهو النص الكتابي الذي يعرف بالمتوفى، وبمن أقام الشاهدة لأجل روح المتوفى، والنص هو كالآتي :

إلى الروح الطاهرة لـ "سبتيموس دارديسانوس" الجندي في الفيلق البارثي الثاني، من جماعة المئة، من الكتيبة الثالثة، وخدم ٢١ سنة، وعاش ٤٠ سنة. "أورليوس موكاترا" Mucatra، ووريثه ومواطنه، وأقام هذا الشاهدة، هكذا توفي الرجل حقاً^(١). ومن الجدير بالذكر أن "موكاترا" قد ذكر تكلفة الشاهدة، وعبر عنها من خلال الرمز الآتي

وليس من خلال الحرف M والذي يعبر عن العدد ألف. "دارديزانوس" Dardisanus، ووريثه "موكاترا"، كلاهما لهما اسمان تراقيان. وأتيا من نفس القرية، ومن الملاحظ وجود شيء غير اعتيادي، في مثل هذا النوع من النقوش. حيث الوريث يشير إلى ثمن شاهدة القبر، فليزماً يكون ذلك من قبيل التباهي بقيمتها. ينظر الشكل ٣٢.

ته- شاهدة أورليوس تاتو: أبعادها ١,٣٥×٠,٦٥ م.

عثر على هذه الشاهدة قرب البوابة الجنوبية لأفامية، وترقى للفترة الواقعة بين سنتي ٢٣١-٢٣٣ ميلادية. ويمكن تقسيم الشاهدة إلى مشهدين هما :

- المشهد الأول: جبهة مثلثية بداخلها نسر فارد جناحيه. وبجانب الرأس الأعلى

(1) Balty, Jean Ch. - Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P 34.

للمثلث، من كل جهة زهرة ذات خمس بتلات. أما النسر، فينظر باتجاه اليسار، وقد تمّ إيضاح رمزية النسر من خلال بعض الشواهد السابقة، التي حملت نحتاً لنسور مشابهة. وتحت ساقَي النسر نقش الحرفان D و M. المفسران فيما سبق.

- المشهد الثاني: كتابة منقوشة على الشاهدة تحت النسر والكتابة ضمن إطار ونصّها:

إلى الروح الطاهرة لـ "أورليوس تاتو". سائس خيل رسمي في الفيلق الثاني البارثي. عاش خمساً وأربعين سنة، وخدم ثلاثاً وعشرين سنة. إنّ وريثه "أوليبوس فيكتورينوس" قد أقام هذه الشاهدة في ذكراه، هكذا توفّي الرجل حقاً.⁽¹⁾ ينظر الشكل ٣٣.



الشكل ٣٣

لقد اختير الجندي بشكل خاص لرعاية جياذ، واسطبل الضباط من ذوي الرتب العالية.

٦- شاهدة فلوسونوريوس فاريوس: أبعادها ١٠٢×٥٠,٥ م.

من الملاحظ أنّ الجبهة المثلثية مكسورة، وبقي منها مشهذان:

- المشهد الأول: يمثل حامل الراية فهذه الشخصية المهمة جداً في المعركة. صاحبها يضع وشاحاً يحمله بيده اليسرى حيث تلتف عباءة الأبولو على رقبته بشكل أنيق، وبمنظر جميل، ويلبس تحت العباءة رداء الخيتون الذي يصل إلى أعلى الركبتين، وهو مشدود بحزام وشعره مجعد قليلاً، عينه اليمنى تبدو واضحة، بنظرتها الثاقبة التي تدلّ على ثقة بالنفس، ولربّما بالنصر. بينما قدمه اليمنى تتقدم على اليسرى قليلاً، ويحمل بيده اليمنى قفصاً، بداخله النسر الفيلقي الذي عدّ رمزاً للفيلق. وإلى اليسار واليمين على محاذاة القدمين نقش للحرفين D, M.

- النقش الكتابي الذي يوضّح اسم المتوفّي، وعمله ونصّه كالآتي:

(1) Balty, Jean Ch. - Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P 39.



الشكل ٣٤

إلى الروح الطاهرة لـ "فيلسونيوس فاربيوس"، حامل راية الفيلق الثاني البارثي "جورديانا"، من جماعة المئة خدم إحدى عشرة سنة، وولد في "توسكا"^(١) وعاش إحدى وثلاثين سنة. زوجته "فلافيا ماغنا" أقامت هذه الشاهدة لأجل زوجها. هكذا توفي الرجل حقاً.^(٢) الشكل ٣٤.

لقد كان "فيلسونيوس" راعياً للنسر الفيلقي. وكان عضواً في جماعة المئة. من الفيلق وإن تصوير النسر في قفصه أمر غير معتاد كراية للفيلق. ومن الواضح أن النقش يعود إلى عام ٢٤٢ - ٢٤٤. ومن الممكن الاستدلال على ذلك من لقب الفيلق جورديان.

٧- شاهدة أورليوس إنجينوس: أبعادها ١,٢٦ × ٠,٦٦ م.

الجهة المثلية مهشمة ويمكن تقسيم الشاهدة إلى مشهدين كالآتي:

- **المشهد الأول:** يمثل المتوفى وهو يقف ويمسك بيده اليمنى عصاً. وهو رمز للعمل الموكل إليه. كما يضع عباءة "الأبولا" التي تنسدل على كتفه الأيسر. ويلبس الخيتون الواصل إلى أعلى الركبتين، المشدود بحزام له حلقة. ويمسك بيده اليسرى صرة تدل على وظيفته المكتبية، وعلى زاوية الشاهدة اليمنى نقش الحرف D، ومن المؤكد أن الزاوية اليسرى المناظرة، كان قد نقش عليها الحرف M، ولكن هذا الحرف مهشم ومكسور مكانه تماماً.

- **المشهد الثاني:** هونقش كتابي يوضح اسم وعمل المتوفى مع الأمنيات له بحياة أخرى جيدة، وهذا هو نص النقش الكتابي:

(١) منطقة تاريخية من إيطاليا تقع في الأقاليم الجنوبية فيها تأثيرات أتروسكانية تدعى حالياً مقاطعة فيتيربو Viterbo.

(2) Balty, Jean Ch - Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P42.

إلى الروح الطاهرة لـ "أورليوس إنجينوس" المحارب في الفيلق الثاني البارثي. من جماعة المئة، من الكتيبة الأولى عاش خمساً وثلاثين سنة وسبعة أشهر وعشرة أيام. زميله الوريث أقام هذه الشاهدة. هكذا توفى الرجل.⁽¹⁾ ينظر الشكل ٣٥.

٨- شاهدة يوليوس فالريانوس: أبعادها ١١٢×٤٥، م.

الجهة المثلثية مهشمة ومفقودة ويمكن تقسيم الشاهدة إلى مشهدين :

- المشهد الأول: الفارس يرتدي الخيتون، ويمتطي حصانه، والحصان يمد قائمته الأمامية اليسرى بحركة رشيقة وجميلة. هذا الحصان بشكله وبذيله يكون أنموذجاً للخيول التي استخدمها الجيش الروماني. والمتميزة بقوتها وضخامتها. أما الفارس فينظر بشكل مواجه للشخص الناظر إليه. وعلى طرفي الشاهدة نقش للحرفين D و M.

- المشهد الثاني: هو النقش الكتابي الذي يعرف بالموقوف ونصه:

إلى الروح الطاهرة للفارس "أوليوس فالريانوس". من الجناح الأول خدم ثلاثاً وثلاثين سنة. وعاش ستاً وأربعين سنة، إن وريثه من نفس الوحدة ذو راتب مضاعف. قد أقام هذه الشاهدة، هكذا توفى الرجل حقاً.⁽²⁾ ينظر الشكل ٣٦. وتعود الشاهدة للعام ٢٥٢ ميلادية.



الشكل ٣٥



الشكل ٣٦

(1) Balty, Jean Ch.- Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P44.

(2) Balty, Jean Ch.- Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P44.



الشكل ٣٧

٩- شهادة أورليوس دوليوس: من نوع جبهة

مثلثية أبعادها ١٢, ١, ٥٠ × م.

تنقسم الشاهدة إلى ثلاثة مشاهد:

- المشهد الأول: مثل ضمن المثلث، وهو زخرفة منحوتة لزهرة ذات ست بتلات.

- المشهد الثاني: رجل يمسك بحصانين متقابلين، وصورة الرجل لا تمثل الميت، بل تمثل سائس الخيل الذي يرتدي الخيتون.

المشهد الثالث: نص كتابي مؤلف من سبعة أسطر نصها:

إلى الروح الطاهرة لـ "أورليوس دوليوس" الفارس من فرقة الخيالة. خدم ست وعشرين سنة،

وتوفي وعمره خمسون سنة. ولد في "تراقيا" وريثا "إيوليوس أفيتانوس" وأورليوس روبستيانوس". كلاهما أقاما هذه الشاهدة تخليداً لذكراه. (١) الشكل ٣٧.

١٠- شهادة أتيليوس كرسبنيانوس: أبعادها ١, ٦١, ٧٠ × م.

هذه الشاهدة يمكن تقسيمها إلى ثلاثة مشاهد:

- المشهد الأول: ضمن المثلث وهو لأسدين متقابلين، وعلى يمين هذا المشهد يظهر نقش للحرف D، أما على يسار الشاهدة، فالحرف M ليس له أي أثر. إن الأسدين المتقابلين كل منهما يجلس على قائمته الخلفيتين، ويمد كل منهما إحدى قائمته ورأسهما متقابلان ويلاصق كل منهما فم الآخر.

إن تمثيل الأسد على الشواهد يرمز للقوة، كما كان الأسد أحد رموز إله الشمس، فالأسد هو رمز إله الشمس على الأرض، مثلما أن النسر هو رمز الشمس في السماء، حتى أن الإله أبولون (إله الشمس) في الإغريقية معناه من أعماق الأسد.

(1) Balty, Jean Ch. - Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P47.

- **المشهد الثاني:** الفارس يرتدي الخيتون ويمثل بطريقة تقليدية، ممتطياً جواده. ويحمل بيده اليمنى رمحاً طويلاً. ومن الملاحظ أنّ رأس الفارس قد نحت ضمن الإطار الفاصل بين مشهد الأسدين، ومشهد الفارس الذي يمتطي الجواد أي المتوقّي.

- **المشهد الثالث:** هو نصّ كتابي يقرأ منه بوضوح خمسة أسطر، والواضح أنّ بقية النصّ قد خرب، وما بقي من هذا النقش نصّه: إلى الرّوح الطّاهرة لـ "أتيليوس كريسبنيانوس" من جماعة الفرسان خدم اثنتين وعشرين سنة.⁽¹⁾ ومن الواضح بأنّ هذه الشّاهدة قد أتلّف منها بعض الأجزاء، ممّا أدى إلى تأثّر حالتها، وجعل مشاهدتها أقل وضوحاً. الشكل ٣٨.



الشكل ٣٨

١١- شاهدة أورليوس أوكتافيانوس: أبعادها

١٩، ٤٥ × م.

تنقسم هذه الشاهدة بما بقي منها إلى مشهدين:

- **المشهد الأول:** يمثل سائس الخيل الذي يرتدي الخيتون، ويمسك بيديه حصانين. حصان في كلّ يد. فالحصان الذي يمسكه بيده اليسرى غير واضح المعالم نتيجة التخريب الذي ألحق بالشاهدة. أمّا الحصان الذي يمسكه بيده اليمنى، فقد نفّذ الفنّان وبثّ فيه شيئاً من الرّوح حيث يقف الحصان على قائمته الخلفيتين، ويرفع القائمتين الأماميتين قليلاً، ولا سيّما القائمة اليسرى، مع انحناء بسيط في الركبة، وهذه الحركة تدلّ على قوّة الحصان، وعلى مهارة السائس، وقدرته على التحكم بالحصانين، وهذا المشهد لا يعبر عن المهنة الحقيقية التي كان المتوفى يمارسها، فالمتوفى كان فارساً في الجيش، ولم يكن سائس خيل.



الشكل ٣٩

(1) Balty, Jean Ch. - Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P48.

- **المشهد الثاني:** تضمّن النقش الكتابي، الذي بقي منه ستة أسطر فقط، ويعرّف بالمتوفى ونصّه: "أورليوس أوكتافيانوس" من الجناح رقم ١ من جماعة الفرسان. توفي وعمره إحدى وثلاثين سنة. وقد خدم إحدى عشرة سنة. "سوليوس فيكتوريانوس" و"إيليوس ليبراليس" أقاما هذه الشّاهدة، هكذا توفي الرجل حقاً. ^(١) الشكل ٣٩.

١٢- شاهدة أيجينياس فيتوريانوس ستاتور: أبعادها ١,٠٤ × ٦٩ سم.

يمكن تقسيم ما بقي من هذه الشاهدة إلى مشهدين:



الشكل ٤٠

- **المشهد الأول:** ويمثّل فارساً يمتطي صهوة جواده، ويقبض على رمح بيده اليمنى، هشّم الرمح من الأعلى والأسفل. يلاحظ في هذا المشهد عباءة الأبولا وشاح الفروسية المرفرف خلف هذا الفارس، فيبدو الحصان في المشهد وكأنّه يسير بحركة جميلة.

- **المشهد الثاني:** وهو نصّ كتابي نقش على جسم الشّاهدة، يعرّف بالمتوفى وبمن أقام الشّاهدة عن روحه، والنصّ هو:

إلى الرّوح الطّاهرة "إيجيناس فيتوريانوس ستاتور"، خدم في جناح الخيالة الأوّل، توفي وعمره إحدى وأربعين سنة. وقد أمضى منها في الخدمة اثنتين وعشرين سنة. "كلوديوس فاروس" و"ماركوس إيلوس كريسيستينيوس" و"أفيوس أونيانوس" قد أقاموا هذه الشّاهدة. ^(٢) الشكل ٤٠.

١٣- شاهدة أورليوس موكتراليس: أبعادها ١,٣٩ × ٦١ سم.

من الممكن تقسيم هذه الشاهدة إلى مشهدين:

- **المشهد الأول:** مشهد لفارس يمتطي حصاناً ويلبس الخيتون. ويصوّر الحصان بحركة رائعة، حيث ترتفع القائمتان الأماميتان لتدفع القائمتين الخلفيتين بجسم

(1) Balty, Jean Ch. - Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P49.

(2) Balty, Jean Ch. - Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P50.

الحصان، مصوَّرة الهمة العالية التي يتمتع بها كلٌّ من الحصان والفارس.

- **المشهد الثاني:** نقش كتابي مؤلف من اثني عشر سطرًا، هذا نصّها:

"أورليوس موكتراليس" من جماعة الخيالة البريطانية خدم عشر سنوات. وتوفّي خلال الحملة الشرقية الناجحة، عاش خمساً ثلاثين سنة. "أورليوس باسر" نافخ البوق (زميله)، أقام هذا الحجر (الشاهدة) لذكرى زميله "موكتراليس".^(١) إنَّ هذا الفارس كان يعمل نافخاً للبوق، ويتمّ إصدار الأوامر بالتقدم أو التراجع من خلاله، وقد استعمل البوق للإنذار أو لتبنيه حامل الرّاية. فحامل الرّاية يتلقّى الأوامر بشكل فردي عن طريق نافخ البوق. الشكل ٤١.



الشكل ٤١

تد٤١- **شاهدة أورليوس ديزاس:** أبعادها ١,٤٣×٠,٥٢ م. تنقسم هذه الشاهدة إلى مشهدين؛ المشهد الأول نحتي، والثاني نقش كتابي:

- **المشهد الأول:** يظهر فيه المتوفى وهو يرتدي الخيتون، ويمتطي صهوة جواده، ويحمل بوقه الدائري المصنوع من قرن حيوان، يحمله الفارس بيده اليمنى، وما يميّز هذا المشهد الحصان المستعد للوثوب بكل قواه.

- **المشهد الثاني:** نقش كتابي يظهر في تسعة أسطر، ونصّه: "أورليوس ديزاس"، نافخ البوق في فرقة الخيالة الأولى. من "فلافيا البريتانية" خدم إحدى عشرة سنة. وعاش اثنتين وثلاثين سنة. "أورليوس بيمتيكا" وريثه الثاني أقام هذا الحجر (الشاهدة) لأجل زميله.^(٢) ينظر الشكل ٤٢.



الشكل ٤٢

(1) Balty, Jean Ch. - Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P50.

(2) Balty, Jean Ch. - Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P 51.



الشكل ٤٣

١٥- شهادة أورليوس سوروس: أبعادها

١,٤٥ × ٠,٦٢ م.

تنقسم هذه الشهادة إلى ثلاثة مشاهد:

- المشهد الأول: يتكوّن من مثلث زواياه شبه منحرفة، وبداخل هذا المثلث زهرة، ذات ستّ بتلات (تويجات).

- المشهد الثاني: يشاهد رجل يرتدي الخيتون، ويمسك صحناً بيده. وقد يكون الصّحن مستخدماً ليملاً بالزيت، حيث يقوم بسكب ما بداخل الصّحن فوق المذبح المصّور على يمين صاحب الشّاهدة كما يظهر في النقش، وقد نقش على يمين ويسار الشخصية المنحوتة حرفان هما M و D.

- المشهد الثالث: نقش كتابي مؤلف من اثني عشر سطراً تعرّف بالموتوفى ووظيفته، والنقش الكتابي نصه:

إلى الرّوح الطّاهرة لـ "أورليوس سوروس" من فرقة الخيّالة الأولى. ولد في "تراقيا"، أخذ راتبه لمدة عشرين سنة، وعاش خمساً وأربعين سنة. "أورليوس كريستوس" و"سمبرونيوس" وريثاه أقاما هذا الحجر (الشّاهدة). هكذا توفّي الرّجل^(١). إن "أورليوس سوروس" ليس شخصيّة عسكرية، بل هو موظف مدنيّ. ينظر الشكل ٤٣.

النحت النافر على التوابيت: زينت التوابيت في أفامية بالمنحوتات النافرة التي كان لها قيمها الروحية.

تابوت أورليوس سوروس: يعود إلى القرن الثاني الميلادي. وعثر عليه في المقبرة الشمالية للمدينة ضمن حجرة ضمت تابوتاً آخر سوف يأتي ذكره لاحقاً، يعلو هذا التابوت غطاء يبدو أنّه ليس الغطاء الأصلي. إذ أن هذا التابوت قد استخدم مرّة ثانية بغطاء آخر هو الغطاء الحالي. أمّا الغطاء الأصلي فهو مفقود.

(1) Balty, Jean Ch. - Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, P 53.

- **المشهد الأول:** يميّز على وجه التابوت منحوتات آدمية، ونباتية تمثّل ربّة النّصر في زوايا التابوت، مع بعض أكاليل الزّهور. ووجه الغورغون (الميدوزا) فضلاً عن طفلين مجنّحين يمسكان بطرقيّة إطار. يضمّ بداخله كتابة لاتينية. كما يوجد سطر من الكتابة على طرف التابوت العلوي. والغورغون Gorgon أخوات ثلاث معروفات في الأساطير اليونانية: ميدوزا، أوربالة، وستينو.^(١) لهن ملامح مخيفة، وشعور أفغوانية الشّكل، وأنياب كأنياب الخنازير. عيونهنّ قادرة على تحويل من تنظر إليه إلى حجر. يسكنّ عالم الظّلمات. وفي العصور اللاحقة للعصر اليوناني، خفّف من شدّة تعابير الغورغون. ولطّفت ملامحها وأصبحت أقلّ إخافة كما هو الحال في "غورغون" التّابوت الرّوماني. وتوجد على ظهر التابوت منحوتات تمثّل أسدين متقابلين. يختلف أسلوب نحتهما عن أسلوب المنحوتات الموجودة على وجهه. ويرجعان إلى فترة لاحقة. وهي الفترة التي استعمل فيها التابوت مرّة ثانية. وطبقاً لأسلوب النّحت فيمكن تأريخ هذه الفترة بسنتي ٢٣١-٢٣٣ ميلادية.



الشكل ٤٤



الشكل ٤٥

- **المشهد الثاني:** يتضمّن نقشاً كتابياً على التّابوت. ونصّ الكتابة الموجودة على هذا التابوت هي الآتي: إلى الرّوح الطّاهرة لـ "أورليوس سوروس". من فرقة الخيّالة الأولى الذي عاش ثلاثاً وأربعين سنة، وخمسة أشهر، وتسعة أيام. وقد خدم في الجيش بصفة خيّل لمدة أربع سنوات. وحارس لمدة أربع سنوات. وضابط ثلاث عشر سنة. وقائد مئة لسنة واحدة. إنّ "ماركيا فيفيينا كريستينا" زوجته ووريثته، صنعت هذا التابوت لزوجها الفذّ.^(٢) الشكل ٤٤ و٤٥.

(١) عثمان، سهيل-الأصفر، عبد الرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص ٣٢١.

(٢) زقزوق، عبد الرزاق، دليل متحف أفامية، ص ٩.

ب- تابوت أنطونيا كارا:



الشكل ٤٦



الشكل ٤٧

يحمل تابوتها نفس زخارف التابوت السابق، حيث "ربة النصر" و"الميدوزا" والرفرف والطفلان المجنحان، وهناك اختلاف بسيط بين الزخرف الموجود، تحت اللوح الكتابي في التابوت السابق، والزخرف الموجود على هذا التابوت، تحت اللوح الكتابي. وقد عثر على هذا التابوت بجانب التابوت السابق^(١) وحمل نقشاً كتابياً هذا نصّه: إلى "أنطونيا كارا"، التي عاشت ثماني وعشرين سنة وأربعة

أشهر. "بروبيوس سانكتوس" قائد المئة، في الفيلق الثاني البارثي. صنع هذا التابوت لزوجته، التي لم يكن لها نظير^(٢). ينظر الشكلان ٤٦-٤٧.

لقد عرف سكان مدينة أفامية فنّ النّحت بأشكاله الثلاثة، الكامل والنّصفي والنّافر. ففنّ النّحت يعبر عن رفعة فكرية، وذوق فنّي عاليين، ويدلّ على ازدهار اقتصادي واضح المعالم، وقد تميّز هذا النّحت بالأسلوب الواقعي بكافة أنواعه، فجاء مقلداً للمنهج المتبع في

(1) Balty, Janine - Jean Ch., Apamée Site et Musée, P51.

(٢) زفروق، عبد الرزاق، دليل متحف أفامية، ص ١٠.

العصر الهلنستي. كما تميّز فنّ النّحت في أفامية بتمثيل بعض الآلهة، ومنهم "أسكولابيوس" و"هيجيا" و"هليوس"، ويتمثيل شخصيات بشرية، لمواطنين ربّما لهم مكانتهم الاجتماعية، وكذلك حظيت بعض الحيوانات مثل؛ النّسر، والحصان، وبعض النّباتات مثل الأزهار وأوراق اللّبلاب باهتمام الفنان، فدّل ذلك على تأثير الطبيعة المحيطة بالعمل الفنّي النّحتي.

الفصل الثالث

الفسيفساء

الفسيفساء

أغنت الفسيفساء حيّزاً فنياً ساهم بتثبيت مواضيع فكرية، وأسطورية من خلال مكعباتها الصغيرة، التي تنتقل من استقلاليتها، كمكعبات مفردة لا تعبّر عن شيء بحدّ ذاتها ولكن عند تجميعها ووصفها جنباً إلى جنب تتحول إلى لوحة فنية، وهي كثيراً ما تشبه حروف اللغة؛ فرسم الحرف وحيداً لا يمكن أن يفهم منه شيئاً، ولكن برصف الحروف جنباً إلى جنب تستنهض الكلمات المفعمة بروح المعنى.

بدايات فنّ الفسيفساء:

بدأت بذور فنّ الفسيفساء منذ العصور القديمة، ففي العراق تمّ تزيين الجدران الخارجية لمعبد أوروك الذي يعود تاريخه إلى الألف الرابع قبل الميلاد. فالأشكال المخروطية من الآجر الملون بالأحمر، والأسود، والأبيض، شكّلت الفسيفساء ذات الألوان الحية... وهناك معبد آخر قد زيّن بفسيفساء مشابهة، ولكنه صنع من مخاريط حجرية رمادية أو زهرية.^(١) إنّ بدايات الفسيفساء كانت بثلاثة ألوان: الأبيض؛ الفضي؛ الأسود.^(٢) وخلال العصر الهلنستي، انتشر هذا الفنّ شرق البحر المتوسط، وسورية، وتركيا، ومصر. وكان

(١) مرعي، عيد - عبدالله، فيصل، تاريخ الوطن العربي القديم (بلاد الرافدين)، ط ٣، (دمشق ٢٠٠١)، ص ٩٥.

(2) Salvatori, A., Technical and typological analysis of Roman Pavements. In "Studie Ricerche", CNRS.)Roma 1994(, P.274..

هناك ثلاثة مراكز لتصنيع الفسيفساء ١- الاسكندرية ٢- برجامة ٣- أنطاكية. وهناك إشكالية في تحديد المكان الذي تم فيه تقطيع المكعبات للمرة الأولى، حيث أنه من المرجح أن يكون التقطيع قد بدأ في الاسكندرية، وذلك بعد دخول الاسكندر المقدوني^(١). وفي القرن الثاني ق.م كان هناك فنانون صنعوا أشهر الرسوم ليضاهوا الرسوم الجدارية، وبذلك اتجهوا لاستخدام الأطوال والأحجام الكبيرة من المكعبات ١-٥سم. وبعد هذه المرحلة انتقل هذا الفن من اليونان إلى الرومان، خلال القرن الأول الميلادي. وقد حاول الرومان توسيع مهاراتهم، فأخذوا يصنعون الفسيفساء بشكل كثيف. وقد بلغ فن الفسيفساء أوجهه في العهدين اليوناني والروماني. واتسمت الأعمال في هذين العهدين بالقوة في التعبير والتوازن في الأشكال. وتتنوع الموضوعات؛ وانتشرت في شتى أنحاء البلاد بدرجة من الدقة، والمهارة الفائقة في تصوير الأجسام، وإبراز الانفعالات، والملاحم الدرامية، وحسن التنسيق، والانسجام بين الألوان، والتعبير عن مفهوم القرب والبعد. وقد استخدم الرومان الفسيفساء بصورة رئيسة لتغطية، وتزيين أراضي الغرف الفخمة، حيث أن طراز الفسيفساء اشتهرت فيه عمائر الإمبراطورية الرومانية في عصرها الأول أي في دور سابق من أدوار المدنية^(٢). فكانت رسوم الفسيفساء في عصر أغسطس ٢ ق.م - ١٤ م. مستوحاة على الغالب من أشكال هندسية صرفة، واستمرت هذه السمة في عهد الإمبراطور "كلوديوس" ٤١ - ٥٤. وفي العصر الفلافي ٦٩-٩٦، وكذلك في زمن الإمبراطور "هادريانوس" ١١٧ - ١٣٨. أصبحت الفسيفساء تستخدم على شكل لوحات لتزيين الجدران. كما كان الفنان مدركاً أهمية التوفيق بين مجال التصوير، والإبداع الهندسي أو في تمثيل النباتات والحيوانات، وكان استخدام الألوان الصارخة، وتوزيع الظلال، والجرأة في تصوير الملاحم أمراً أساسياً في عمل الفنان، كالمواضيع الأسطورية، والصيد المثير، وتصوير المناظر الطبيعية.... والموانئ والألسنة البحرية والأنهار والسواحل والمضائق والمعابد والكهوف والتلال والماشية ورعاة الغنم والربيع..... وصور الآلهة ومشاهد الأساطير ومناظر الحروب في طروادة ورحلات «أوديسيوس»، إضافة إلى موضوعات أخرى مستقاة من الطبيعة^(٣). وفي العصر

(١) ريختر، جيزيلا، مقدمة في الفن الإغريقي، ط ١، ترجمة: جمال الخزامي، (طرطوس ١٩٨٧)، ص ٣٦٢. (سيرد لاحقاً: ريختر، جيزيلا، مقدمة في الفن الإغريقي، ص...).

(٢) ولز، ه.ج.، معالم تاريخ الانسانية، تاريخ الإغريق والرومان ومن عاصروهما، مج ٢، ط ٣، ترجمة: عبد العزيز جاويد، (القاهرة ١٩٦٧)، ص ٢٦٣.

(٣) الغريب، أحمد، الرموز الزخرفية في فن الفسيفساء، ٨-٩، مهد الحضارات، (دمشق ٢٠٠٩)، ص ١٨٣.

(4) Vitruvius, D., Architectura, Book VII, vo2, (London 1933), p103.

الرُّوماني تكوّنت الفسيفساء من نُسَخ وتقاليد لأصول إغريقية.^(١) وامتدت من «تونس» إلى «البلقان» إلى «ليبيا» وانتشرت عادة استخدام الفسيفساء في رصف أرضيات المنازل.^(٢) أمّا خلال العصر البيزنطي فلم يباشر الفسيفسائيون بتطبيقها على الأرضية مباشرة. كذلك امتاز ذلك العصر بالورش المحليّة، التي تمتلك كتباً، ورسوماً سيّما في فترة النضوج البيزنطي. فقد لعبت الفسيفساء دوراً مهماً في زخرفة المباني الدينيّة والمدنيّة خاصة في ذلك العصر، حتى أصبحت في القرن الخامس الميلادي تشكل عنصراً مهماً في زخرفة الكنائس حيث أضحت فناً مفضلاً في عمارة الكنائس الأولى، بما شكّله من انعكاس إيديولوجي وديني وروحي خلال العصر البيزنطي.^(٣) حيث خدمت الفسيفساء اللاهوت المسيحي، فالسّماء الزرقاء تمثّل العالم المادي، وهي وسيلة للوصول إلى الخلود الأبدي المعبر عنه من خلال الذهب السّماوي.^(٤) ولم يقتصر الرّصف على أرضيات المباني، وإنّما تعدّها إلى الواجهات والسّقوف أحياناً وفق مواضيع فنيّة، أو مشاهد تصويرية، بشرية أو حيوانية، وهندسية ونباتية، بشكل وحدات زخرفية رائعة. ومن الباحثين من يعدّها جزءاً من التخطيط العمراني، غير أنّها باهظة التكاليف ومستنفذة للوقت في العمل والمادة والفنّ. وتسعى الفسيفساء البيزنطية لأن تؤثر في النفس بعظمة النور اللامادي. وقد عدّ الرّوحانيون النّور، وكأنّه التقرّب الطبيعي. أمّا بعد القرن الرابع الميلادي، فقد سلك الفنّان الفسيفسائي التحوير، والتجريد في بعض العناصر الزّخرفية. وذلك بتعاليم دينية، واستخدم ألوان قوس قزح، لإبراز العمق، والبعد الثالث في الأشكال المرصوفة.

تنظيم زخارف السّجادة الفسيفسائية:

تنظم الزخارف الفسيفسائية على النحو الآتي.^(٥)

شريط الوصل: وهو المساحة بين الحدود المعمارية للبناء، والإطار أو البرواز الذي يحيط بالحقل الأساسي، وشريط الوصل يكون مزخرفاً أحياناً.

(١) ريختر، جيزيلا، مقدمة في الفن الإغريقي، ص ٣٦٢.

(٢) ريختر، جيزيلا، مقدمة في الفن الإغريقي، ص ٣٨٥.

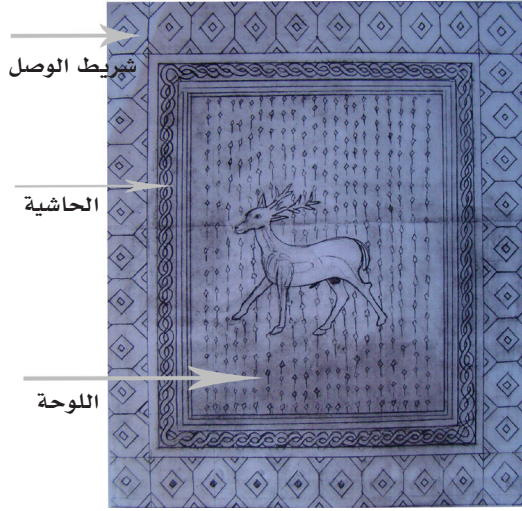
(٣) ضابطي، يوسف، اكتشاف دير قنسرين، مهد الحضارات، ٢، (دمشق ٢٠٠٧)، ص ٩٥.

(4) S. Kleiner, Fred, Gardner's Art through the Ages. 3^o edition, (London2011), p304.

(5) Leblanc, Raynaud, programme Mosaïque antique fiche informatique pour l'étude de la Mosaïque, (paris 1990), p3.

الإطار أو الحاشية: هو وحدة زخرفية بسيطة في زخارفها أحياناً؛ ومعقدة أحياناً أخرى.

الحقل: هو المساحة المزخرفة، والمحاطة بحاشية، وبشريط الوصل، ويتكوّن من أشكال هندسية متكررة، ومتقابلة، ومتوازية، وموحدة للشكل الزخرفي، ويكون الحقل أحياناً مغطى بلوحات عديدة على كامل المساحة الظاهرة. ينظر الشكل ٤٨.



الشكل ٤٨

طرق تصنيع السجادة الفسيفساء:

هناك العديد من الطرق لتصنيع السجادات الفسيفسائية، وهي كالتالي: (١):

الطريقة غير المباشرة: تعتمد هذه الطريقة على القماش، حيث يُشَفّ التصميم على القماش، ثمّ تُلصق المكعبات بصورة عكسية.

الطريقة المزدوجة أو المقلوبة: تكون تصويرية؛ حيث توضع على طبعة كلسية، وتوضع عليها المكعبات، وتعطى رشّات من الماء لعدّة أيام. ثمّ يوضع عليها القماش، ومن ثمّ تقلب المكعبات بعد تعشيقها بالقماش، ومن ثمّ تضاف الطينة، ثمّ تقلب المكعبات، ويزال القماش، فتظهر الرّسمة.

الطريقة التقليدية المباشرة: هي الطريقة التقليدية حيث تمّد العجينة، ثمّ يرسم المشهد عليها، وترصف المكعبات. وكلّ عدّة ساعات يمدّ الطين، ثم يتابع الرّسم على مراحل وأجزاء.

(1) Archeological Museum of Hama, Hand book, Training on the conservation of detached Mosaics. (Hama 2009), p30. (cite: Archeological Museum of Hama, Hand book, p...).

تقنيات تصنيع السّجادة الفسيفسائية:

قبل البدء بتعداد تقنيات الفسيفساء، لا بدّ من توضيح ثلاثة مصطلحات وهي: Musivum وهي كلمة رومانية استخدمت للتعبير عن فنّ الفسيفساء الجدارية أما baculi فقد استخدمت للتعبير عن المكعبات الفسيفسائية. وكلمة emblema اطلقت على اللوحات الفسيفسائية ذات المستوى الرّاقى.^(١)

أما التقنيات التي تصنع بها الفسيفساء فأشهرها.^(٢):

١- أبوس سكتيله **Opus Sictile**: تعتمد على تجميع الأحجار، والقطع التي قطعت بشكل متنوع ومتعدد، بعضها مربع أو مكعب أو مثلث أو معين. حيث تجمع لتكون أشكالاً هندسية مختلفة، وفي العصر الروماني استخدمت أحجار مختلفة الألوان لتكون في النهاية شكلاً جميلاً. وكانت تزيّن الجدران، والأرضيات على حدّ سواء.

٢- أبوس تيسلاتوم **Opus tessellatum**: تقنية من النّوع البسيط انتشر استخدامه مع الرّسومات الهندسية نظراً لأنّ مكعباته كانت متساوية.

٣- أبوس سيغنينيوم **Opus Signinum**: استخدمها الرومان في تغطية أرضيات الصّالات. ونفّذت بهذه الطريقة إطارات كانت تستخدم مكعبات بيضاء اللون، وهذا النّوع هو الأكثر انتشاراً في التّبليطات الفسيفسائية.

٤- أبوس فيرميكوليتوم **Opus Vermiculitum**: تستخدم في هذه الطريقة أحجار مختلفة، بالإضافة إلى الرّخام والزجاج الملّون، ومن الممكن أن تكون مستوحاة من المجوهرات المصريّة، وقد استعمله القدماء لتنفيذ الأعمال عالية الجودة، والرّفيعه المستوى والتي يطلق عليها emblema وهو الأقرب إلى الأعمال المصوّرة على الجدران.^(٣)

(١) قاسم، عبير، فنّ الفسيفساء الروماني (المناظر الطّبيعية)، رسالة ماجستير في الآثار اليونانية والرومانية، (الاسكندرية ١٩٩٨)، ص ٢٦-٢٨. (سيرد لاحقاً: قاسم، عبير، فنّ الفسيفساء الروماني، ص...).

(2) Archeological Museum of Hama, Hand book, p10.

(3) Picard, Gilbert-Ch., Encyclopedia of World Art. 3° edition. (Venezia 1972), PP325-330.

٥- أبوس موزيفيوم **Opus Musivum**: وتدعى أحياناً "Metalla" وهي مشتقة من تقنية الأبوس فيرميكولاتوم **Opus Vermiculitum**. وتمّ الجمع بين الحصى الفسيفسائية، وتقنية أبوس تيسلاتوم **Opus tessellatum** في السّجّادات الفسيفسائية في "صقلية". وربما كان الاستخدام الأول لهذه التقنية يمثل معركة "طروادة" من مدينة "سيريوم"، واللوحه الأكثر قدماً من الأبوس فيرميكولاتوم ظهرت في "الاسكندرية" تعود إلى نهاية القرن الثالث ق.م. أمّا أشهر السّجّادات المصنّعة وفق الأبوس سكتيله، فقد اكتشفت في مقدونيا وهي مصنّعة من الحجر الطبيعي وتعود لعام ٣٤٨ ق.م.^(١)

الطبقات المكونة للسّجّادة الفسيفسائية:

تمّ تمييز الطبقات الآتية في السّجّادة الفسيفساء.^(٢):

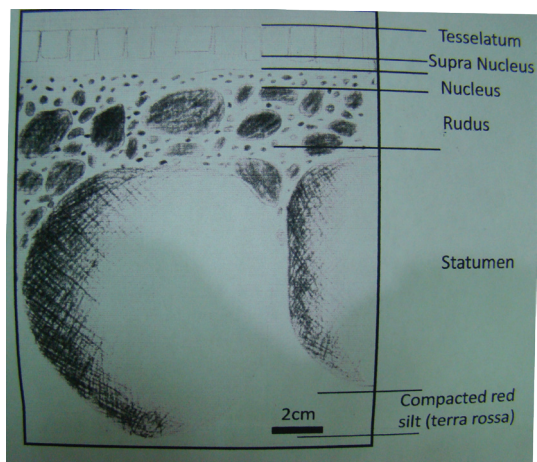
- ١- طبقة المكعبات: بحسب التقنية المصنعة منها تيسلاتوم، سيفغنيوم.
- ٢- طبقة **Supra nucleus**: المونة الناعمة التي تمدّ عليها المكعبات.
- ٣- طبقة **Nucleus**: طبقة المونة المختلطة مع حبّات من الرّمّل الصّغيرة.
- ٤- طبقة **Rudus**: طبقة المونة المختلطة مع حبّات من الرّمّل الناعم، والحصى تكون كبيرة الحجم نوعاً ما .
- ٥- طبقة **Statumen**: طبقة من الحجارة الكبيرة، مع المونة الناعمة، والرّمّل الناعم والحصى.
- ٦- طبقة **siltterra rossa Compacted red**: المونة التي تربط طبقة **Statumen** مع الأرض البكر. الشكل ٤٩ .

فسيفساء كاتدرائية أفامية:

تمّ اكتشاف سّجّادة فسيفسائية تحت القاعتين **BF, BG** والقاعة **M** وتضمّ القاعتان **BF, BG** سّجّادة صوّر عليها سقراط مع ستّة من الحكماء، وكذلك الحوريات ولوحة سباق الجمال. المخطط ٤ .

(١) قاسم، عبير، فن الفسيفساء الروماني، ص ٢٦-٢٨ .

(2) Archeological Museum of Hama, Hand book, p50.



الشكل ٤٩



المخطط رقم ٤

١- فسيفساء الحكماء السبعة:

إنّ مقاييس هذه الفسيفساء المحفوظة في متحف أفامية تبلغ حوالي ٣٠, ١٠×٦٠, ٣م والمصنعة بتقنية الأبوس تيسلاتوم، ووجوه الشخصيات قد أنجزت بتقنية الأبوس فيرميكولاتوم Opus Vermiculitum كون إظهار تفاصيل الوجوه تحتاج مكعبات بقياس أصغر، ومصدر هذه الفسيفساء هو السوية الوثنية للكاتدرائية، وتؤرخ على القرن الرابع الميلادي ٣٦١-٣٦٢. الشكل ٥٠.

أ- الوصف: لقد وصلنا منها شريطٌ مخرب، وتظهر منه بعض الأجزاء الصغيرة، ممّا يدلّ على أنّه منفذ بالمكعبات الرّخامية البيضاء، والتي رصفت إلى جانب بعضها. أمّا الحاشية فهي منفذة بمكعبات رخامية بنية اللون، ومكعبات رخامية بيضاء. والحاشية مكوّنة من مستطيلات ومربّعات، وزهرات كبيرة ذات أربع بتلات، ومن جديلة مستمرة نفّذت بمكعبات حمراء، وبيضاء، وبنية. أمّا لوحة الزخارف الهندسية فتتوزع ضمن مستطيل أبعاده ٠,٨×٢,٠٦ م وبداخله معيّن، وفي وسط المعين هناك دائرة مرسومة بخطّ من المكعبات الفسيفسائية البازلتية، وأربعة خطوط من المكعبات الرّخامية ذوات اللون الأبيض، وفي داخل الدائرة خطّ من المكعبات السوداء والدائرة تضمّ بداخلها صليباً مجدولاً. الشكل ٥١. وبطريق المعين هناك زهرتان على شكل كأسين تضمان وريقات، كما أنّ هناك مثلثات أربعة قائمة الزوايا، تضمّ بداخلها خطوطاً متنوعة الألوان من الأحمر، والأبيض، والرّمادي، والأسود. ثمّ إلى الجانب الغربي من هذا المشهد يشاهد إطار عرضه ١٠سم، وهو محدّد بشريط من المكعبات ذوات اللون الأسود من كلا الطرفين، وبمستطيل أبعاده ٢,٢٧×٠,٩٣ م. أمّا في الزاوية الجنوبية الشرقية من المستطيل، فيوجد مربع أبعاده ٢١×٢١ سم، وفي داخله مربع أصغر ١٣×١٣ سم، ومقسّم من الداخل إلى خمسة أجزاء بخطوط سوداء اللون، وإلى الشمال من المربع السّابق مربع آخر بنفس الحجم والمسافة الفاصلة بينهما ٤٠ سم، يحصران بينهما مثلثين حادّين الزاوية. وبعد المربع يشاهد مثلث ذو زاويتين حادتين، وبداخله تموجات منفذة بألوان متعددة. وفي زاوية المستطيل الكبير مربع مناظر للمربع الموجود في الزاوية الجنوبية الشرقية. كما يميز ضمن ذاك المستطيل تناوب لمربعات ثمانية، ويبلغ طول ضلع كلّ مربع ٦٠×٦٠ سم، وبداخله زخارف هندسية، ومربع أصغر بعدد ٢٠×٢٠ سم، يظهر فيه مكعب يتضح فيه البعد الثالث من خلال مكعبات بيضاء، ورمادية على أرضية سوداء، ويقابله مربع آخر في الجهة الجنوبية الشرقية يحصران بينهما مربع ٤٠×٤٠ سم، ويلامس رأسَي المربعين السابقين بداخله تموجات، وخطوط بألوان مختلفة (أحمر، أسود، رمادي وأبيض). وأبرز ما



الشكل ٥٠



الشكل ٥١

يميز هذه المشاهد الهندسية هو ظهور البعد الثالث فيها، وذلك ضمن مربع ٤٢×٤٢ سم، حيث يظهر به مكعبان بلون رمادي ورأس أبيض، ومكعبان بلون أحمر ورأس أبيض، وكأنهما سهمان، يلي هذه الزخرفة السابقة مستطيل أبعاده ١١٠×٢٢٦ سم، وبداخل هذا المستطيل، يلاحظ وجود هذه المثلثات السابقة قائمة الزاوية، وبضمن هذه المثلثات تظهر الزخرفة النباتية، وبين الأربع مثلثات نرى المعين نفسه يظهر فيه معينات أخرى توضّح التلاعب بالمكعبات لإظهار البعد الثالث. كما يلي هذا المستطيل إلى الغرب إطار بعرض ١٠ سم محدّد بشرط من المكعبات السوداء، ثمّ إطار آخر يوضح البعد الثالث بمكعبات وكأنّها أعمدة، واللوحة الأجل من هذه الفسيفساء والتي وهبتها تسميتها الأساسية فهي لوحة "الحكماء السبعة" المحاطة بإطار آخر ذو زخارف نباتية متكررة، تحيط بمشهد الحكماء أبعاده ١٩٤×٣١٧ سم، ومن ثمّ المشهد الأساسي للحكماء، وقد برز الفيلسوف "سقراط" في المنتصف. وتبلغ أبعاد هذه اللوحة ٢٦٢×١٣٠ سم، ومن ثمّ مستطيل آخر مشابه للمستطيل في الجهة الشرقية، بما يحويه من مثلثات ومن إظهار للبعد الثالث.

ب- **التحليل:** بالنسبة لتحليل اللوحة ذات الزخارف الهندسية ولما ظهر فيها؛ فإنّ الدائرة تمثّل الكون والصليب سابق للديانة المسيحية، فالإنسان راقب طلوع الشمس ودورانها الظاهر حول الأرض وغيابها وحدّد وجود أربع نقاط رئيسية، وإنّ الجمع التصوري باستقامة النقاط الأساسية المقابلة، يسمح برسم صليب كصورة للعالم أوعلى الأقل كرمز شمسي^(١) وكذلك عشر على صليب ممثّل على قطعة نقدية من "مرسيليا" وعلى وجهها دولاب ذو أربعة أشعة، أو صليب فـ"أبولون" بصفته إلهاً شمسياً، فإنّ للصليب موضوع شمسي تماماً^(٢). وأمّا لوحة الفيلسوف "سقراط" فإنّ اسمه مدوّن فوق رأسه بالأحرف اليونانية. وقد تمّ تحديدها بشكل مرجّح على أنّها تنتمي إلى مباني المدرسة الفلسفية الأفلاطونية المحدثّة، التي ذكرها "ليبيانيوس" في رسائله. و"سقراط" الماثّل في المركز المشار إليه بالتدوين يرفع يده اليمنى بحركة تعليمية، وهو محاط بستة فلاسفة آخرين، هم ستة من الحكماء السبعة في اليونان القديمة، والحال أنّ الفيلسوف "سقراط" لم يكن بحسب ما يقوله: الفيلسوف "بورفيروس" الأفلاطوني الجديد أحكم البشر، بل وحتى أحكم الحكماء، ويذكر الإمبراطور "جوليانيوس" الذي وفقه يدين كلّ إنسان أنقذته الفلسفة بسلامته إلى سقراط.^(٣)

(١) سيرنج، فيليب، الرموز في الفن والأديان والحياة، ص ٣٨٩.

(٢) سيرنج، فيليب، الرموز في الفن والأديان والحياة، ص ٣٩١.

(3) Balty, Janine - Jean Ch., Apamée site et musée, pp52-53.

إنّ اجتماع الحكماء هذا الذي يستعيد مشهد السيد "المسيح" وسط تلامذته يرمز إلى القيمة الفلسفية المخلّصة، والمنقذة للروح الإنسانية. وأمّا من منظور الشكل، فيشار إلى النوعية التصويرية والرسمية للفسيفساء الأمر الذي يشهد على وجود نموذج مرسوم بمقياس كبير، أمّا الشّعار وهو لوحة تصويرية يتبعها إلى اليمين إطار طويل هندسي، ذو موضوعات على شكل قوس قزح، وهو مميّز جداً لأسلوب التبليطات، في النصف الثاني من القرن الرابع الميلادي⁽¹⁾ ومن الممكن أن تبرز رمزية معيّنة لقوس القزح الموجود ضمن زخرفة هذه الفسيفساء، فقوس القزح رمزيته تعود حسب كتاب العهد القديم إلى أيام الطوفان حيث خاطب الله نوحاً قائلاً: متى أنشر سحاباً على الأرض تظهر القوس في السحاب، إنّي أذكر ميثاقي الذي بيني وبينكم وبين كلّ نفس حيّة كلّ جسد - فمتى كانت القوس في السحاب أبصرها لأذكر ميثاقاً أبدياً بين الله وبين كلّ نفس حيّة في كلّ جسد على الأرض، والله قال لنوح: هذه علامة الميثاق الذي أنا أقمته بيني وبين كلّ ذي جسد على الأرض⁽²⁾ فهو تذكير بالميثاق فيما بين الله من جهة، وبين البشر من جهة أخرى. ومن الممكن أن يكون قوس القزح يرمز إلى تلاقي السماء مع الأرض، ويظهر أنّ اللوحة ذات باعث اجتماعي؛ لتواجد جماعي مكوّن من شخصيات رجالية خالية من أيّ جنس مؤنث، كما أنّها تتعلق بموضوع إنساني، ولا يوجد أيّ مظهر تزييني نباتي أو غير ذلك؛ حتى لم يظهر فيها أيّ مخلوق أو جنس آخر، وجاءت محدّدة العدد، وتنطلق من باعث الجلوس الجماعي حول طاولة مستديرة لغرض سياسي أو اجتماعي أو ديني أو دعوى لمأدبة⁽³⁾. ذلك الأسلوب الذي أتبع في العديد من اللوحات الرمزية في مدن الإمبراطورية الرومانية ومنها لوحة فسيفساء الحكماء في مدينة بعلبك⁽⁴⁾. الشكل ٥٢. وقد ساعدت قراءة لوحة الفسيفساء التي ذكر فيها الحكماء على معرفة تمثيل شخصيات الحكمة والفلسفة، ومن بينهم الفيلسوف سقراط، كما أنّ معرفة الفلاسفة الذين عرضوا في الميداليات البيضوية في فسيفساء بعلبك ساعد في فهم كيفية تمثيل عمالقة الفلسفة الإغريقية، والذين عرفوا بأعمدة الحكمة السبعة ووظفواهم في المشهد على النحو الآتي:

(1) سنكري، مورييس، فسيفساء من حماة، العاديّات، 1، (حلب 2008)، ص 11.

(2) الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين، ط خاصة، (مكان الطباعة غير معلوم 1993)، ص 15.

(3) Balty, janine, Mosaïques Antiques De Syrie, (Bruxelles 1977), p78.)cite: Balty, janin, Mosaïques Antiques de Syrie, p...).

(4) Balty, janine, Mosaïques Antiques de Syrie, PP79-80.



الشكل ٥٢

أسماء الحكماء من اليسار:

ب١- **كليوبولوس Cleobulus** القرن ٦ ق.م. حاكم ليندوس Lindos في جزيرة "رودوس" وشاعرها في القرن السادس قبل السيد "المسيح"، وهو صاحب مقولة: خير الأمور أوساطها.^(١)

ب٢- **بريندر Periander** ٦٢٧ - ٥٨٦ ق.م. حاكم كورنثة الذي أوصلها إلى أوج قوتها ورفاها، وقد ازدهرت في زمنه الفنون، والحرف، والصناعة، والتجارة، والشعر، واستقدمت المدينة في عصره شعراء مثل "أريون" و"ليزوس".^(٢)

ب٣- **بياس Bias** القرن السادس قبل الميلاد. ولد "بياس" في برينيه Priene إحدى أهم المدن في "أيونيا" في آسيا الصغرى خلال القرن السادس قبل الميلاد، وكان فيلسوفاً

(1) Balty, Janine, Mosaiques Antiques de Syrie, P81.

(٢) أبوصالح، عبد الوهاب، سقراط الحكيم في أفامية، مهد الحضارات، ١٥-١٦، (دمشق ٢٠١١)، ص ٢٨. (سيرد لاحقاً: أبوصالح، عبد الوهاب، سقراط الحكيم في أفامية، ص...).

عملياً، درس القانون، ووظف معرفته في خدمة أصدقائه، فبدافع عنهم في المحاكم أو يسوي خصوماتهم، وهو القائل: إنني أحمل معي كل ما يخصني^(١)

بـ٤- **سقراط Socrates** ٤٦٩-٣٩٩ ق.م. ولد "سقراط" في "أثينا" وعلم فيها، واتهم بالإلحاد وحكم عليه بالإعدام، وإن أثره كان من القوة حيث اسمه شطر الفلسفة اليونانية شطرين ما قبله وما بعده. وقد فهم الحكمة على أنها كمال العلم لكمال العمل^(٢).

بـ٥- **تالس الملتى Thales**: حوالي ٦٣٤-٥٤٦ ق.م، كان أول الفلاسفة الإغريق المعروفين، وأشهر علمائهم، ويعرف تقليدياً بأبي الفلسفة، وهو مبتكر الهندسة النظرية، وقد علم الفلك المجرد، وهو أول الحكماء السبعة للإغريق، وقد سافر إلى مصر لفترة حيث حسب ارتفاعات الأهرامات المختلفة، ولم يدع تالس بأبي الفلسفة فقط لردّه العالم الفيزيقي (المادي) لعنصر الماء، بل لأنه سجل أول محاولة معروفة لتفسير الكون على أسس طبيعة^(٣).

بـ٦- **صولون الأتيكي Solon**: ٦٣٨-٥٥٩ ق.م. هو الشاعر ورجل الدولة الأثيني الذي وضع أسس الديمقراطية من خلال إصلاحات كثيرة جداً، ومتعددة الجوانب فلقّب بأبي الإصلاح الإغريقي. وفي حرب "أثينا" ضد "ميغارا" حوالي ٦٠٠ ق.م. كتب قصيدة شعرية استتهز فيها عزائم الأثينيين المثبطة من أجل بذل قصارى جهدهم^(٤).

بـ٧- **خيلون الإسبارطي Chilon**: عاش خلال القرن السادس قبل الميلاد، ويرجع إليه الفضل في تبديل صورة "إسبارطة" المحبة للحرب إلى "إسبارطة" السياسية التي تسعى لتوحيد اليونان، وقد أسقط الطغيان من باقي المدن الإغريقية وصنع أحلافاً أدت بالنتيجة إلى ما يسمى برابطة "البلبونيز"^(٥). فكان أثره عظيماً، وقد جعل الأجيال اللاحقة تمجّده، وتضعه بين الحكماء السبعة الذين أثر فكركم بتغير حركة البشرية جمعاء.

(١) أبوصالح، عبد الوهاب، سقراط الحكيم في أفامية، ص ٢٨.

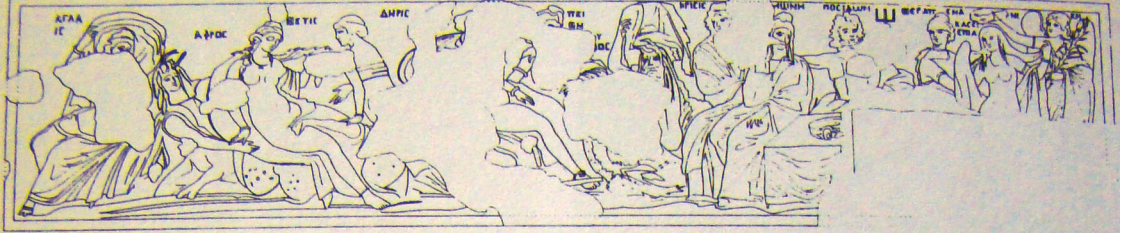
(٢) كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، ط ١، (القاهرة ١٩٣٦)، ص ٦٣. (سيرد لاحقاً: كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، ص ١٠٠).

(٣) أبوصالح، عبد الوهاب، سقراط الحكيم في أفامية، ص ٢٨.

(٤) كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، ص ١٣.

(٥) أبوصالح، عبد الوهاب، سقراط الحكيم في أفامية، ص ٣٠.

٢- فسيفساء سابقة الجمال:



المخطط رقم ٥

تبلغ أبعاد الفسيفساء: ١٠,١٠ × ٢,٥٥ م. ويعود تاريخها إلى العام ٣٦٣. وقد نفذت بتقنية الأبوس تيسلاتوم، وهي محفوظة في متحف أفامية. المخطط ٥.

أ- الوصف: لم يبق من شريط وصلها سوى بعض المكعبات الرخامية البيضاء فوق رأس الإلهة "كاسيوبيا". أما حاشية الفسيفساء، فهي منفذة بمكعبات رخامية ذات لون أحمر متتابعة على شكل لولبي (حلزوني). يتداخل معها نفس الشكل، ولكن بشكل منعكس وبمكعبات رخامية بيضاء. أما من جهة الجنوب فيظهر مثلث يناظره من جهة الشمال مثلث آخر، وهذان المثلثان يضمّان بداخلهما مثلثات أصغر قائمة الزاوية أيضاً، وبداخل كلّ مثلث زخرفة نباتية لزهرة على شكل كأس، ويرى ورقتان في كلّ من الطرفين. كما أنّ لوحها المركزيّ أبعادها ١,٠٩ × ٢ م، وتشكّل جزءاً من المجموعة نفسها التي تنتمي إليها فسيفساء الفيلسوف "سقراط" وهي تصوّر نسخة شرقية لمحاكمة عرائس البحر، وبعكس النسخة اليونانية الرومانية التقليدية، فإنّ هذه المحاكمة لا تنتهي في الواقع بإدانة "أندروميديا" وتسليمها للمسح البحري، بل بتتويج كاسيوبيا.^(١) الشكل ٥٣ و ٥٣أ.

وخلال النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي حدث انتشار واسع للأنماط والألوان في الشرق، وازداد الوعي تجاهها، وتمّ تعزيز شكل قوس القزح، ومن الممكن أن يكون هذا الشكل مستمدّ من القسطنطينية، وقد تمّ استخدام الرصف بطريقة المكعبات الشطرنجية إضافة لتعرجات تعطي شكل المنظور وكذلك الصلّبان المعقوفة، وهذا ما يقدّم دليلاً على الملامح الهندسية، وحتى في المرحلة المبكرة نسبياً من تطورها، يتضح تفضيل الفنانين للتزيينات المنمّقة؛ أوراق اللبلاب، وبراعم اللوتس، والتي نفذت باللون

(1) Balty, janine, Mosaïques Antiques De Syrie, p.270.



الشكل ٥٣



الشكل ٥٣-١

الأبيض على أرضية حمراء غامقة، وهذا النمط يستمر خلال القرن الرابع الميلادي. إنَّ مسابقة للجمال برعاية الإله "بوزيدون" وبمشهد مؤلّف من ثلاثة عشر شخصية يتوسطهم العجوز "تيري".⁽¹⁾ توحى بعظمة المشهد، وبقدرة الفنّان على صيغة الموضوع فكرياً وفنياً.

ب- التحليل: لقد تمّ تمييز مجموعتين متنافستين، عرائس البحر من جهة، ومن جهة أخرى الإلهة "كاسيوبيا" تعريها خادماتها وتتوجها إلهة النصر، ويجلس بين المجموعتين قضاة هذا السباق على عروشهم، خلف المائدة التي كان يُقدّم عليها التاج المرصّع، والذي سيكون من نصيب الفائزة الربّة "كريسيس" رمز القضاء، والإله "بوزيدون" إله إغريقي صوّر كإله شرقي وكوني، وليس كإله يوناني روماني للبحر و"أميمونة" حورية بيروت التي أغواها الإله "بوزيدون"، وتكشف الدراسة المعمّقة للمشهد على ضوء النصوص القديمة عن المعنى الفلسفي له، فبالنسبة للأفلاطونيين المحدثين يرمز البحر إلى المادة.⁽²⁾ وترمز الإلهة "كاسيوبيا" المنتصرة على عرائس البحر في سباق الجمال لـ صورة النفس البشرية المفلتة من عالم المادة، والمتوحّدة مع الجمال المطلق، فـ كاسيوبيا بحسب الأسطورة القديمة تحوّلت إلى أحد أبراج السماء. وهذه اللوحة هي في نفس الوقت لوحة مصوّرة مفصولة أيضاً بلوحات ذات زخارف هندسية.⁽³⁾ لقد أصبحت الإلهة "تيتس" واحدة من بين ثلاث عشرة شخصية تُعرض ضمن هذه اللوحة، كما أنّها لم تعد الشخصية المركزية في العرض الفسيفسائي. وكون هذه اللوحة تعرضت إلى نوع من التلف وفقدان الكثير من عناصرها، لذلك أصبح فهم عرض الشخصيات يشوبه نوع من الصّعوبة ونقص في الكثير من التفاصيل، وقد صوّرت الشخصيات على اللوحة وفق الترتيب الآتي:

بـ ١- أقليس: جاء عرضها من خلال مجموعة مؤلفة من ثلاث حسناوات ظهرن بمظهر الشابات الأنبيات، واللطيفات، والجميلات، حيث تجمّعن في العرض في أقصى اليسار من اللوحة الذي افتتحته الإلهة "أقليس" من اليسار، وقد ظهرت عارية الجسم من نصفها العلوي، أمّا نصف جسمها السفلي فيبدو مكسوّاً، وقد أمسكت بيدها اليمنى

(1) Balty, janin, la Musique de Syrie, (BrusaliX1977), pp78-79.(cite: Balty, janin, la Musique de Syrie, p...).

(2) Balty, Janine, Mosaiques antiques du Proche - Orient, (Paris1995), p269. (cite: Balty,Janine, Mosaiques antiques du Proche - Orient, p ...).

(3) Balty, Janine, Mosaiques Antiques de Syrie, p 82 – 87.

خمارها الشفاف، والرقيق المتطاير في الهواء، وهي تظهر بمظهر أيقوني مع حوريات البحر المتعددة، واللأئي يظهرن باستمرار في اللوحات الفسيفسائية، وكذلك في الرسوم الجدارية، والمنحوتات الحجرية التي ظهرت بكثرة في العصر الإمبراطوري للإمبراطورية الرومانية، وفي جميع مدن الولايات الرومانية.⁽¹⁾

ب٢- أفروس: جاء موقعها خلف "أقليس" حيث ظهرت جاثية على ركبتيها، وهذه الشخصية هي تشخيص لزبد البحر، وقد ظهرت بمظهر وقسمات الفتاة الشابة "تريتون" في جسمها البرونزي، والجبهة المكلفة بمشابك وكلاّبات تعبّر عن مشابك سرطانات البحر، وكذلك قرون كرمز للغطس.⁽²⁾ وقد استرسلت خصال شعرها الطويلة على شكل طحالب البحر المتدلّية على الأكتاف، بينما تضمّ في حضنها، وبين يديها "تيتيس".

ب٣- تيتيس: هي إحدى حوريات البحر المشاهير، أنجبت بزواجها من "أوقيانوس" "دوريس" الذي تزوج بدوره "نيرييه"، ونتج عن هذا الزواج حوريات البحر الخمسة النيريدات. وقد جاءت وضعيتها هنا، وهي عارية كلياً، ومستلقية في أحضان "أفروس" وبحركات، وإيماءات، وسلوكيات هادئة نوعاً ما، بينما تحرّك يدها بتردد، وتأرجح وهي تنظر يميناً بجسمها العاري باستثناء بعض المواقع البسيطة المكسوة برداء أرجواني، يتدلى ويمتدّ إلى الأقسام السفلية والخلفية من جسمها.

ب٤- دوريس: تأتي "دوريس" في المرتبة الرابعة من العرض، وقد فقدت كامل تفاصيل جسمها السفلي بسبب تلفّ مكعبات الفسيفساء، ولكن بقيت تفاصيل القسم العلوي من جسمها كاملة باستثناء الصدر، وقد ظهرت بمظهرها الجانبي الأيمن كفتاة شابة، وبرأس غزير الشعر لفته على رأسها، على شكل تاج مكلّل، و"دوريس" ابنة "أوقيانوس" و"تيتيس".⁽³⁾

(1) Balty, Jean ch., Nouvle Mosaïques du IVe siecle sous la cathedrale de l'est , dans Apamée de Syrie. Bilan des recherches archeologiques 1969 - 1971, (Bruxelles1972), p.163 – 164.(cite: Balty, Jean ch. Nouvle Mosaïques du IVe siecle, p...).

(2) Balty, Jean ch., Nouvle Mosaïques du IVe siecle, pp166-168.

(3) Balty, Jean ch., Nouvle Mosaïques du IVe siecle, pp170-177.

به- **أفروديت**: هي ابنة زيوس وديونية... وهناك أسطورة أخرى تقول: أنها ولدت من زيد اليم، ومن هنا اسمها «أناديومينه» أي: الخارجة من الماء.^(١) والنشيد الهومييري لـ الإلهة «أفروديت» يمثلها كمعلمة حقيقية للحيوانات الكاسرة التي كانت تمشي خلفها متملقة؛ الذئاب الغبراء، والأسود ذات الوبر الرمادي، والديبة، والفهود السريعة النّهمة للظباء.^(٢) تعرضت شخصيتها للتلف إذ فقدت معظم تفاصيل جسمها وشكلها وحتى كتابة اسمها. ولم يبق إلا الشيء اليسير، من بعض بقايا جسمها الرشيّق الجميل، وخاصة القسم السفلي منه.

ب٦- **بسيشه**: تظهر الإلهة "بسيشه" شابّة تلتصق بشخصية أفروديت، دلت مرافقتها والتصاقها بها بشكل دائم على التعرف على شخصية الإلهة "أفروديت" التالفة. وهذا الالتصاق وهذه المرافقة، والتناظر، والمشابهة في الشخصية، والجمال صنّفت كلاهما بين النساء الأنقيات، وأحياناً تشترك معهن "أقليس" بهذه الصفة، وتجسّد "بسيشه" على هيئة فراشة... وظهرت هذه التصورات الروحية بين القرنين ٥-٤ ق.م.

ب٧- **بيتو**: هي مرافقة الإلهة «أفروديت» والإله «هرمس»... وقد انتشرت عبادتها في مدينة «أثينا».^(٣)

ب٨- **كريسييس**: إنّ كريسييس هي شقيقة كاهن معبد الإله "أبولون" اسمها الحقيقي "أستينومينه". وقد ظهرت شخصيتها كسيدة ملتفة بمعطف أبيض كبير، وفضفاض، وفي وضعية الوقوف المنحني به قليلاً إلى الجهة اليمنى، وتأخذ موقعها إلى الخلف من شخصية الإلهة "أميمونه"، كما ظهرت شخصيتها كتعبير مجازي للمحاكمة ولشخصية الحاكم.

ب٩- **أميمونه**: ابنة داناوس لجأت إلى بوزيدون أثناء ملاحقة ساتيروس لها فقام الإله برمي حربة بثلاث نصال عليه، لكنه أصاب صخرة كبيرة فانفجرت منها ثلاثة

(١) بودفينيك، م.ن. - كوكان، م.أ. - رابينوفيتش، م.ب. - سيليتسكي، ب.، معجم الآلهة والأساطير، ط١، (حلب ٢٠١١)، ص ٥١. (سيدر لاحقاً: بودفينيك، م.ن. - كوكان، م.أ. - رابينوفيتش، م.ب. - سيليتسكي، ب.، معجم الآلهة والأساطير، ص...).

(٢) إلياد، ميرسيا، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ط١، ترجمة: عبد الهادي عباس، (دمشق ١٩٨٦)، ص ٣٤٧. (سيدر لاحقاً: إلياد، ميرسيا، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ص...).

(٣) بودفينيك، م.ن. - كوكان، م.أ. - رابينوفيتش، م.ب. - سيليتسكي، ب.، معجم الآلهة والأساطير، ص ٢٦٩.

ينابيع فاختباً ساتيروس. اصطحب الإله بوزيدون أميمونه ورزق منها نافيليوس والد بالاميديس.^(١) ظهرت بهيئة ولباس كريسييس نفسها وبألوانه وتفصيلاته، وهي في وضعية الجلوس تلف الرداء حول جسمها ورأسها ولم يظهر منه إلا يدها اليمنى التي وضعتها على صدرها من الجهة اليمنى، وكذلك يدها اليسرى التي وضعتها فوق فخذا الأيسر.

ب١٠- **بوزيدون**: إله البحر المتوسط خاصة، وإله البحار عامة بل إله المياه والسوائل ابن الإله "كرونوس" والإلهة "ريا".^(٢) وبوزيدون إله قديم كبير، وقد أضع سيادته العالمية الأصلية، وفي كل مكان توجد آثار عظمتها السابقة، وقد فسر أحد العلماء اسمه بأنه زوج الأرض، وبوزيدون وحده من تجاسر بالاحتجاج ضد سوء استعمال الإله "زيوس" لسلطته، مذكراً إياه أن ميدانه الخاص محدد في السماء، وقد تزوج غورغونة (ميدوزا)^(٣) ربة الأرض القديمة، وكذلك أنتيوس فهو ناتج من قرانه مع جيا.^(٤) ظهر إلى جانب "أميمونه" في حالة الجلوس. وقد أمسك بيده اليسرى شوكة ثلاثية الشُعْب، وهي رمز الإله "بوزيدون" - نبتون في العصر الروماني - إله البحر، بينما مدّ ذراعه الأيمن بشكلٍ مستقيم؛ ليضع يده اليمنى على ظهر "أميمونه" محاولاً ضمّها إلى صدره، وتظهر شخصيتها تحت أسم "أمفينريت" كما تسمى فوق اللوحات الفسيفسائية في مدن شمال أفريقيا.^(٥) وفوق المنضدة الأمامية التي يحيطون بها، والتي نقّدت بشكل جيد، وكسيت برداءٍ خمرى جميل وضع فوقها إكليل تتوسطه جوهرة، وربما يكون ثمن الرّهان أو المراهنات أو المسابقات.

ب١١- **الخادمة**: تظهر الخادمة بعيدة قليلاً إلى اليسار من الإله "بوزيدون"، إلا أنّها تعطف برأسها المكشوف نحوه، وهي تلقي نظراتها إلى هذين الزوجين البحريين.

(١) م.ن. - كوكان، م.أ. - راينوفيتش، م.ب. - سيليتسكي، ب.، معجم الآلهة والأساطير، ص ٢٣.

(٢) عثمان، سهيل - الأصغر عبد الرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص ١٨٤.

(٣) الغورغون هن ثلاث أخوات منهن «ميدوزا» وهي وحش شعرها من الأفاعي، وكانت تنقش على التروس الحربية، وعلى بعض النواويس الحجرية وتقول الأسطورة بأنها كانت تحول الأشخاص الذين تنظر إليهم إلى حجارة.

(٤) إلياد، ميرسيا، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ص ٣٢٧.

(5) Balty, Jean ch., Guide d'APamée, Bruxelles 1981, p 212 – 216. (cite: Balty, Jean ch., Guide d'APamée).

ب١٢- كاسيوبيا: وهي زوجة «كيفيس» والدة «أندروميدا». وقد سمّي أحد الأبراج الفلكية باسمها.^(١)

ب١٣- نيكّة Nike: لقد عبّدت كآلهة، ولا سيّما عند القادة المنتصرين... وهي ابنة "بالاس" و"ستيكس" وشقيقة الحماسة، والسّلطة، والقوة... أقيم لها معبد على جبل "البالاتان" بروما.^(٢) وهي الشخصية الأخيرة في العرض من الجهة اليمنى من اللوحة، وقد ظهرت بشكل مفاجئ، وكأنّ حضورها أقتصر فقط على وضعها الإكليل على رأس كاسيوبيا. ومن خلال هذا العرض المفعم بالحياة، والنشاط، وكثافة الشخصيات التي عرضت في هذه اللوحة، يمكن تلخيص المغزى العام الفكري من العرض الفسيفسائي الفني، مع عدم التوقف عند الكثير من التفاصيل التي من الممكن فهمها من خلال دراسة اللوحات الفسيفسائية في سورية، أو في مواقع أخرى، والتي تنحصر مواضيعها في عالم البحار والمحيطات. إنّ العرض الأيقوني من جهة؛ والرمزي من جهة أخرى، يكمن في تحوّل الإلهة البحرية "كاسيوبيا" من مذنبّة ومحكوم عليها بالعقوبة بسبب جرّأتها في تقديم ابنتها "أندروميدا" إلى الغول (الأفعوان البحري)، وهو الشخصية الغريبة التي أرسلها الإله "بوزيدون" لتتحول إلى بريّة ومنتصرة، وتلبس إكليل النّصر على رأسها، والتي وضعته آلهة النّصر بالذات الإلهة "نيكة". التي جسدها فنّ الفسيفساء بتقنية عالية جدّاً، حيث فيها الألوان المتقاربة التي تعتمد على الدّرجات الحسّاسة للون البني، والأبيض المغبر، وتلمع من خلال بعض الأمكنة الصفراء التي توحى بجو ذهبي ينسجم إلى حدّ بعيد مع موضوع اللوحة.

٣- فسيفساء عودة أوديسيوس Odysseus:

لقد نفّذت فسيفساء عودة أوليسوس بتقنية أبوس تيسلاتوم. وتبلغ أبعادها ٣٤، ٢×٣٩، ١ م. وهي محفوظة في المتحف الملكي للفنون والتاريخ في بروكسل. الشكل ٥٤.

أ- الوصف: لقد خرّب معظم شريط الوصل، وما بقي منه يظهر أنّه نفّذ بمكعبات رخامية بيضاء. وهو مكوّن من خطوط فقط، ولا يظهر فيه أيّ شكل. أمّا شريط الحاشية ف يحصر أشكالاً هندسية تمثّل بالتناوب: دوائر، وعين منقّدة بشكل هندسي، وبدخل

(١) بودفينيك، م. ن. - كوكان، م. أ. - رابينوفيتش، م. ب. - سيليتسكي، ب. ب. معجم الآلهة والأساطير، ص ٢٤٨.

(٢) عثمان، سهيل - الأصفر، عبد الرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص ٣٤٢.



الشكل ٥٤

كلا الشكلين يشاهد أشكال المعين، الخطوط المستقيمة، المعينات، المربعات والخطوط الزكزاقة. أما اللوحة المركزية فتتصدر في مستطيل ثانٍ داخلي. تصوّر اللوحة في الزاوية اليمنى من الأعلى ست فتياتٍ رشيقات، وتحتلّ اللوحة أكثر من ثلثي التكوين، وإلى اليمين في الثلث الأخير يلاحظ كلمة كتبت بالأحرف اليونانية "الخادومات" Therapenides ويُظهر المشهد رجل يرتدي معطفًا وقبعة، ويحمل رمحاً كما يظهر المشهد امرأة شابة تعانقه. إنّ اللوحة توضح بشكل عام جمع شمل البطل "أوليسيوس" وزوجته "بينلوب" بحضور الممرضة القديمة أوركيليا Eurcleia. وقد جاء تزيين الإطار على منهجية تناظرية، ولكن بتفاصيل داخلية غير متناظرة، بمعنى أنّ حوضي الضلعين الكبيرين من الأعلى والأسفل من اللوحة، تمّ تقسيم كل واحد بطريقة متساوية إلى خمس دوائر، بما فيها دوائر الأركان، وأربع حلقات بيضوية، وكذلك الأمر في الضلع العلوي، إلا أنّ التفاصيل التزيينية الداخلية في وسط كل دائرة أو حلقة تختلف في كل واحدة عن الأخرى، وفي حوض الضلع نفسه، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الحلقات المناظرة لها في حوض الضلع المقابل، وبالمنهجية نفسها في أحواض الأضلاع القصيرة؛ فقد جاءت على شكل أربع دوائر بما فيها دوائر الأركان، والتي تكون

بدورها مشتركة بين ضلع وآخر في الزوايا الأربعة، وبهذا الشكل فصلت بين ثلاثة حلقات بيضوية نفذت بالمنهجية نفسها من كلا الطرفين، وبأسلوب التباين في التزيينات داخل حلقات حوض الضلع الواحد، وحوض الضلع المقابل، وكذلك بقية أحواض أضلاع اللوحة.

ب- التحليل: حددت الخادما Therapenides من ملحمة "الإوديسة". فالرقص على أنغام الأغنية يثير الرغبة في قلوب المستمعين للموسيقى، والرقص، وهذا ما يتضح في خطوات الرجل والمرأة، وفوق هذه الشخصيات توجد ثلاثة حروف أحد هذه الحروف يرمز لـ أوليسيس الذي ارتبط بفكر المدرسة الفلسفية الأفلاطونية المحدث، إذ رمز «أوليسيس» للمدرسة الفلسفية من خلال رحلته وعودته.^(١) وتذكر الأساطير أن «أوليسيس» أخبره «سيريس» بالخطر المحقق الذي كانت تشكله السيرينات serins على مركبه، وعليه هو شخصياً، فعمل على وضع سدادات من الشمع في آذان بحارته، وربط نفسه بسارية السفينة كي يستطيع التمتع بالمشهد دون أن يفقد حياته، وقد أعيد تمثيل هذه الأسطورة من قبل عدد من الفنانين، وخاصة في تماثيل صغيرة من الحجر أو الطين المشوي، وعلى مسلات جنازية وأنية إغريقية، وفسيفساء رومانية.^(٢) و«أوليسيس» هو من أبكاه «ديمودوك» أثناء حرب طروادة.^(٣) ومشهد فسيفساء «أوليسيس» احتفالي عرض تقريباً بتوزيع ثلاثي لشخصيات معظمها نسائي تنصدها شخصية «أوليسيس» ومن يحيط به من سيدات، وخادما، ومربيات، وذوات وظائف، ومهام متعددة، كلها حضرت لتحفل بهذه المناسبة السارة. ومن بين هذه الشخصيات الخادما الستة (الحوريات) اللواتي تم التأكد من هويتهن بواسطة كتابة منقوشة في أعلى اللوحة وأسفل الإطار المحيطي من الركن الأيمن، وقد ظهرن بمظهر الأنافة، والرشاقة. وقد تم عرض تلك الشخصيات على شكل حلقتي رقص تحتل ثلثي اللوحة من الجانب الأيمن، ولم يكن عرض الخادما بمظهر جمودي وإنما تناسب مع ما ذكر عنهن في قصة الإلياذة، وكيف كن يترنمن بالغناء العذب، والرقيق، والمشوق، والنابع من الأشعار والقصائد الغنائية الاثنتين والعشرين المثيرة التي توقظ القلوب والمترافقة مع الرقصات الفنية الرشيقة على أنغام الموسيقى الهادئة والعذبة داخل مكان محزون، ومجمل

(1) Balty, Jean, Ch., Une Version Orintale méconne du Mythe de Cassiopee. In :Mythologie, Créco-Romaine, Mythologies Orientale, Peripherique (Paris1981), PP95-106.

(٢) سيرنج، فيليب، الرموز في الفن والأديان والحياة، ص٢٣٦.

(٣) أوفسيانيكوف، م- سميرنوف، ز، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ط١، ترجمة: باسم السقا، (بيروت ١٩٧٩)، ص١٢.

بالأروقة التي تعكس صدى الأصوات، والموسيقى لتعطيتها صدىً رناناً.^(١) بينما يحتل الثلث الأيسر من اللوحة، قوساً مقنطراً مع ركائز ذات تزيين نحتي بسيط، ووقف في الحيز المكاني في أسفل القوس ثلاث شخصيات، في حركة مثيرة، وهما رجل وسيدتان، إلا أن التلف الكلي الذي لحق بثلاثي القسم النصفى الأسفل من اللوحة أفقدها قسماً كبيراً من التفاصيل، ومنها تفاصيل القسم النصفى من شخصية الرجل، والسيدات المحيطات به من الجانب الأيسر، وكذلك سيدات العرض (الراقصات) في الثلث الأوسط من اللوحة، وقد ظهر الرجل برأس ذي شعر ناعم كثيف، ويرتدي معطفاً صوفياً سميكاً يحيط عنقه، بينما يبدو ذراعه الأيمن مكشوقاً، ويظهر بمظهره الجانبي الأيمن، وبوقفة كاملة وهو يمسك في يده رمحاً، بينما ترتمي في حضنه، وبين يديه سيّدة شابة، يظهر من خلال مظهرها أنها تستقبل شخصاً حبيباً وعزيزاً على مرأى ومسمع الجمهور، وتلف يدها اليمنى على عنقه وكتفه الأيسر، ثم تضمه إلى صدرها. ومن بين هذا الجمهور سيّدة قريبة جداً منهم تبدو أكبر سناً من الأولى، وبمظهر وجه قائم. ومما لا ريب فيه أن الشخص هو "أوليسيوس" الذي تم التعرف عليه من خلال مظهره الذي ظهر فيه، وهو عائد من السفر.^(٢) ولباسه المكون من الدثار القصير المعقود حول الرقبة وشعره الناعم والكثيف وهراوته. ممّا يقود إلى معرفة السيّدة التي احتضنته في صدرها، وهي زوجته "بينيوب".^(٣) والسيّدة المجاورة لها وهي الممرضة "أوركليا". وبالطبع، فيتوجب الأمر إقامة احتفال مهيب لعودة هذا البطل، ليعيش حياة استقرار وهدوء إلى جانب زوجته التي أصبحت رمزاً للسيّدة الواهبة للحياة، ورمزاً للفلسفة، وهي التي انتظرت زوجها بعفة، وإخلاص خلال سنوات طوال، بعد أن عاش حياة المغامرات والتشرد حتى وصل به الأمر ليتحول، من رجل كرمز للبطلونة والشّهامة، إلى رجل يرمز إلى المصائب، والتشرد، والبلاء ذي الغرائز الشهوانية. هكذا عاد إلى الحياة الهادئة التي تقود إلى الجنّة وأخرج من فكره جميع الأفكار الشيطانية، ويؤكد ذلك لباسه، وثيابه الرثة البالية والتي تأتي كدليل رمزي يعبر عن التّحول في الرّجل من حياة الوثنية إلى حياة الرّجل المؤمن الذي ينشد الآخرة، والجنة من خلال حياة الإيمان، والزّهد في الدنيا. وربّما كان لشخصية "جامبليخوس" الفيلسوف المشهور، والدّاع الصّيت، والذي عاش في مدينة أفامية، وتلقّى علمه ودروسه فيها ثمّ تحول إلى واعظٍ ومرشد.^(٤) الأثر الكبير في بثّ تلك التعاليم، والأفكار الفلسفية.

(1) Balty, Janine, *Mosaïques Antiques De Syrie*, (Bruxelles 1977), PP 76 – 77.

(2) Balty, Janine. *Mosaïques antiques du Proche - Orient*, p300.

(3) Alexandre. M., *Introduction à Philon d'Alexandrie»De Congressu Eruditionis Gratia*, (Paris, 1967), P.63.

(4) Balty, Jean Ch., *Nouvelle Mosaïques du IVe Siècle*, PP163 - 184.

٤- فسيفساء الأسقف بولس:



المخطط رقم ٦

لقد نفذت تلك الفسيفساء بتقنية الأيوس تيسلاتوم. وتبلغ أبعادها ٦,٣٠×٦,٣٠ م. الشكل ٥٥. وهي تؤرخ على القرن السادس الميلادي. وقد خربت معظم أجزائها، وهي محفوظة في متحف أفامية. المخطط ٦.

أ- الوصف: إن شريط وصلها لم يبق منه سوى اثني عشر متراً من المكعبات الرخامية البيضاء وحاشيتها في زواياها الأربعة تشاهد أربع سلال، مما يدل على وجود التناظر في اللوحة، وهو أحد أهم الركائز الفنية، وكل سلّة محصورة ضمن مربع مساحته ٥٠×٥٠ سم، والسلة مرصوفة بالمكعبات البازلتية، وبالمكعبات ذات اللون الأحمر، والأزهار بالمكعبات



الشكل ٥٥

الرخامية الحمراء على أرضية بيضاء، ومن الملاحظ تزيين السلّة بشرائط. وفي الجهة المقابلة مربع مشابه بداخله آنية لها عروتان، ومزخرفة ولها قاعدة جميلة، ممّا يوحي بأنّ هذه الأنية مصنوعة من المعدن، وبمنتصف الحاشية مستطيل ١٢٥×٥٠ سم فيه أرنبان متقابلان يأكلان العشب، وفي الطرف الغربي، آنية أخرى ذات فوهة واسعة لها عروتان صغيرتان، ولها قاعدة تدلّ صناعة هذه الأنية أنّها معدنية وفي منتصف الحاشية من جهة الغرب يشاهد الحيوان الخرافي المجنّح (العنقاء) برأس نسر، وجسم أسد، وهو في حالة من الانقضاض على الفريسة. وفي الطرف الشمالي في مربع مناظر للمربع الجنوبي، ترسم سلّة مناظرة للسلّة في الجهة الشمالية الشرقية. أمّا لوحاتها المركزية فتحمل مشهد افتراس، حيث هناك كلب برقبته طوق، يحاول افتراس حيوان من فصيلة الماعز، ولم يبق من الفريسة سوى جزء من قائمته الخلفيتين، وإلى جوار المشهد في جهة الجنوب غزال يصطاد أفعى، وهو تمثيل الصّراع بين الخير والشرّ. فمن الغرب يوجد فهد مع غزالة في وضعية المجابهة، أمّا في الجنوب فقد فقدت الأشكال بسبب تعرّض الفسيفساء للتلف. أمّا الميدالية فعرض إظهارها ١٢ سم وقطرها ٢٦، ١م، وضمن الإطار جدلات وكتابة باللغة اليونانية ستذكر ترجمتها بتحليل الفسيفساء .

ب- التحليل: إنَّ الفسيفساء المكتشفة في الزاوية الجنوبية الشرقية من البناء الرباعي الأجزاء للكاتدرائية، تمجّد الأسقف "بولس" ٥٣٣ الذي كان يوصف بالفكر الحاذق. إذ يستطيع معرفة عقائد السماء، ولا شك أنَّ مواضيع الحيوانات المتصارعة حيناً، والهادئة حيناً آخر، تشير إلى السّلام الديني الذي حلَّ مؤخراً في عهد الإمبراطور "جوستيانوس". والسّجادة استثنائية تبحث في الأفكار التاريخية لأطول فترة للتزيينات الفسيفسائية، وبمثل المضلع لأهم تطور في التزيينات الهندسية في المشرق، والنصف الثاني من تلك الحقبة يميل لتعميم التنوع في التشكيلات، والألوان، والمواضيع، وتوحي إلى تطور الوعي الفني. ومن المحتمل أنَّ الفسيفساء تسير إلى التطور الفني في النظرة التقنية والأسلوب في تشكيل الأقواس.^(١) والكتابة بداخل الميدالية تترجم بـ "إنَّ الفسيفساء الغنية بالألوان، مقدمة من "بولس" ذي الروح الغنية والعقيدة السامية.^(٢) وتعود اللوحة للقرن السادس الميلادي.^(٣) فالمشهد الذي يمثل آيلاً يمسك بالأفعى لها مدلولها، فالآيل كرّس عند الإغريق للإلهة أرتميس، وفي القرن الأول من المسيحية رمز للروح المسيحية المرتوية من نبع الحياة، وقد جاء في الكتاب المقدس: كما يشترك الآيل إلى جداول المياه هكذا تشترك نفسي إليك يا الله. عطشت نفسي إلى الإله الحي.^(٤) ومن الممكن أيضاً أن يكون الآيل رمزاً للسيد "المسيح" قاهر الشيطان، فالآيل عمل على إخراج الأفاعي من جحورها وقتلها، فهو تمثيل لصراع الخير والشر؛ الآيل والشيطان.^(٥) إنَّ جميع هذه الحيوانات كانت لها رموز إيحائية في الديانة النصرانية؛ ومنها على سبيل المثال: الكلب الذي يطارد فريسته، فهو يمثّل ظاهرياً التعذيب، والاضطهاد اللذين لحقا بالمسيحية، وبينما الفهد، والغزالة اللذان يرتعان فوق حقل من النبات فهما يدلّان على السّلام.^(٦) كما ظهر هذا المعنى في صورة أخرى تمثلت بتصوير الذئب يرفع إلى جانب الحمل، والأسد مع الثور، وهما يأكلان العشب مع بعضهما بعض، والتمر الذي يرقد إلى جانب الجدي، وهذا يعني أنَّ جميع معروضات اللوحة كان لها مدلولاتها العقائدية.

(1) Balty, Janine - Jean Ch., Apamée site et musée, PP37- 40

(2) Balty, Janine - Jean Ch., Apamée site et musée, P41.

(٣) عبد الحق، سليم عادل، (نظرات في الفن السوري قبل الإسلام)، فن الفسيفساء السورية في العصر المسيحي، الحوليات الأثرية السورية، مج ١١- ١٢، (دمشق ١٩٦١ - ١٩٦٢)، ص ٦٧. (سبرد لاحقاً: عبد الحق، سليم عادل، (نظرات في الفن السوري قبل الإسلام)، ص...).

(٤) الكتاب المقدس، العهد القديم، مزمو ٤٢، ط خاصة، (مكان الطباعة غير معلوم ١٩٩٣)، ص ٨٦١.

(٥) سيرنج، فيليب، الرموز في الفن والأديان والحياة، ص ١٢٨.

(٦) عبد الحق، سليم عادل، (نظرات في الفن السوري قبل الإسلام)، ص ٦١.

فسيفساء كنيس أفامية:



الشكل ٥٦

لقد عثر على تلك الفسيفساء، في القاعة الكبيرة من الكنيس، وقد ضُمَّت أربع لوحات من الفسيفساء نفذت بتقنية الأيوس تيسلاتوم، وهي محفوظة في المتاحف الملكية للفن والتاريخ في "بروكسل". ولقد استخدمت فيها العديد من التزيينات الهندسية، لتنظيم الزخارف جنباً إلى جنب، في خضم تصاميم مختلفة بألوان زاهية. ونقرأ فيها أسماء الشخصيات والمؤمنين، فالكتابة تشير إلى من قدم مساحات من الفسيفساء المرصوفة على نفقة بعض المؤمنين، حيث يأتي جزء من ثمن الفسيفساء من المساهمات، والندور الإيمانية، ويعود تاريخ السجادة إلى عام ٣٩١-٣٩٢ ميلادية.^(١) الشكل ٥٦.

١ - اللوحة الأولى: أبعادها ٢٥، ١×٢٨ م.^(٢) الشكل ٥٧.

أ- الوصف: مقدمة من "باسيليدس"، وهي تأخذ شكلاً مستطيلاً، وقد زخرفت بأشكال هندسية، وفي زاوية من زوايا المستطيل الأربعة، يشاهد في كل منها مثلث قائم

(1) Verhoogen,V., Apamee de Syrie, p15.

(2) Verhoogen,V., Apamee de Syrie, P15.

الزاوية. وبداخل كلِّ مثلثين متقابلين من زوايا اللوحة، زخرفة متشابهة، حيث الخطوط الزكزكة ضمن مثلثين، والخطوط المستقيمة ضمن مثلثين آخرين، وقد نفّذت الخطوط بالألوان الأبيض والبني والأسود. وفي وسط المستطيل يشاهد معيّن منفذ بخط من المكعبات ذوات اللون الأسود، يلي هذا الخط ستّة خطوط من المكعبات البيضاء، ومن ثمّ خط من المكعبات ذوات اللون الأسود. وبداخل هذا المعين يشاهد مربع منفذ بمكعبات ذوات اللونين الأسود والأبيض. وكذلك بداخل هذا المربع يوجد مربع أصغر. وهما متمازجان مع بعضهما بزخارف مكونة من خطوط زكزكة من اللونين الأبيض والأسود، والمربع الداخلي قسّم إلى أربعة أجزاء حملت أسماء بالكتابة اليونانية. وضمن الزاوية الحادّة للمعين صورّ مثلث كبير حادّ الزوايا بداخله معيّن، ومثلثان صغيران؛ بداخل كلِّ مثلث شمعدان سباعي الفروع. وبمقابل هذا المثلث وما يحتويه، مثلث آخر يناظره تماماً.



الشكل ٥٧

ب- التحليل: غطّيت أرضية القاعة الكبرى للكنيس بفسيفساء زخارفها توحى بعدد من السجادات مرصوفة جنباً إلى جنب، وسطّر عليها كتابات يونانية، بالأبيض والأسود، في وسط رسوم متنوعة من الألوان الدافئة، تقرأ فيها أسماء أصحاب المقامات والمؤمنين، مع الإشارة لعدد الأقدام المربعة للبلاط التي قدمها كلٌّ منهم على نفقته الخاصة. وتصادف الكثير من الأسماء اليونانية والعبرية، وهو يدلّ على انتشار الثقافة الهلينية في أوساط اليهود في سورية. وتمّ تقديم السجادة من أحد المؤمنين وهو "باسيليديس". ومن الممكن أن تكون هناك رمزية لبعض الأشكال الهندسية، فعدد الخطوط البيضاء في المثلثات الأربعة قائمة الزاوية هو أربعون، وفي كلِّ مثلث عشرة خطوط، والعدد عشرة هو العدد الكامل عند الفيلسوف والرياضي «فيثاغورس»، ومن الممكن أن يشير مجموعها للأربعين يوماً في الجبل، وكذلك فإنّ الجيش اليهودي جوبه أربعين يوماً من قبل الفلسطيني «جوليات»، وكذلك «إيلي» مشى أربعين يوماً في الصحراء.^(١) ويلاحظ الخط الزكزك الذي يرمز للنار في مثلثين متقابلين، والنار هي التي تمحص ومن يحتمل يوم مجيئه ومن يثبت عند ظهوره

(١) سيرنج، فيليب، الرموز في التاريخ والفن والحياة، ص ٤٧١.

لأنه مثل نار الممحص... فيجلس ممحصاً ومنقياً للفضة فينقي بني لاوي ويصفهم كالذهب والفضة.^(١) وصوت الرب يقدح لهب نار.^(٢) وبمقابل كل مثلث فيه الخط الزكراك الذي رمز للنار، مثلث احتوى على خطوط ترمز للماء يمكن تفسيرها بأنها ترمز ليهوه لأن عندك ينبوع الحياة.^(٣) وأتباع موسى عندما احتجوا عليه من شدة العطش، ضرب صخرة جبل «حوريب» بعصاه بناء على أمر الرب فانبجس الماء.^(٤) إذا النار، والماء، هما رمزان للإله «يهوه».

وتضم اللوحة معيناً كبيراً يرمز للنشاط الفعال الحسن، والمعين يتكون من مثلثين متعاكسين يرمز المثلث الأعلى إلى النار، والمثلث المعاكس يرمز للماء.^(٥) والمثلث المتساوي الساقين هو رمز لـ «يهوه». فـ «يهوه» شكل قديم لفعل كان النعمة لكم والسلام من الكائن، والذي كان، والذي سيأتي.^(٦) والكائن مستمدة من كان، والذي سيأتي، مستمدة من الكائن، إذا هذه الثلاثية: لـ كان، كائن، آت. من الممكن تمثيلها بالمثلث ذي الرؤوس الثلاثة، وبالتالي تمثيل الثالوث اليهودي للقديم، والحاضر، والمستقبل، ويلاحظ وجود الشمعدان بداخل المثلثات الأربعة - متساوية الساقين - تلاحظ الشمعدانات ذوات الفروع السبعة. فاليوم السابع هو يوم الراحة، وأما اليوم السابع ففيه يكون لكم سبت عطلة مقدس للرب.^(٧) والعدد سبعة عند اليهود، معناه السبت، ويرمز العدد للتوحد مع الله.^(٨) والتقويم ذي الفروع السبعة أو المنارات السبعة يستدعي حضور يهوه في معبده.^(٩) وفسر الشمعدان بأنه رمز للسموات السبع، والأراضي السبع، وتلاقيها. وأخيراً، فالشمعدان صنع بأمر الإله، وتوجيهه، وتصنع من ذهب نقي عمل الخراطة تصنع المنارة قاعدتها وساقها تكون كاساتها وعجراها وأزهارها منها، وست شعب خارجة من جانبيها من جانبها الواحد ثلاث شعب منارة، ومن

(١) الكتاب المقدس، العهد القديم، ملاخي، الاصحاح الثالث، ص ١٢٥٧.

(٢) الكتاب المقدس، العهد القديم، المزمور التاسع والعشرين، ص ٨٥١.

(٣) الكتاب المقدس، العهد القديم، المزمور السادس والثلاثين، ص ٨٥٧.

(٤) الكتاب المقدس، العهد القديم، الخروج، الاصحاح السابع عشر، ص ١١٥.

(5) Getting, fred., secret symbolism in Occalt art. the first edition, (New york 1987), p146.

(٦) الكتاب المقدس، العهد الجديد، رؤيا يوحنا، الاصحاح الأول، ص ٢٩٥.

(٧) الكتاب المقدس، العهد القديم، الخروج، الاصحاح الخامس والثلاثين، ص ١٤٥.

(٨) لوك، بنو، إشارات، رموز وأساطير، ط١، ترجمة: فايز كم نقش، (بيروت ٢٠٠١)، ص ٦٨. (سيرد لاحقاً: لوك، بنو، إشارات، رموز وأساطير، ص...).

(٩) سيرنج، فيليب، الرموز في التاريخ والفن والحياة، ص ٤٦١.

جانبها الثاني ثلاث شعب منارة وفي الشعبة الواحدة ثلاث كاسات لوزية.^(١) أمّا المربع الذي وضعت الأسماء بداخله؛ فقد رمز المربع للأرض.^(٢) ومن الممكن تفسيره أنّه رمز للجهات الأربعة، والعناصر الأربعة، والفصول الأربعة، ودورانية الدائرة $1+2+3+4=10$ ، وهي رباعية فيثاغورس.^(٣) ومن خلال نظرة شاملة للموضوع الهندسي المنفّذ على هذه اللوحة يمكن تفسير بعض الخطوط العريضة، إضافة لما تمّ تفسيره من أنّ المثلثات الأربعة الموجودة على أطراف اللوحة، قائمة الزوايا، والتي تمثل 360° درجة، والدائرة التي تمثل 360° درجة، وبالتالي فإنّ الدائرة ترمز للسماء.^(٤) وبالتالي للكون الذي يضمّ ويشمل كلّ ما ذكر بتفاعل آخذاً، وانسجامٍ رائع بين كلّ المواضيع.

٢- اللوحة الثانية: وتبلغ أبعادها ٢٠,٢٧٥×١ م.^(٥) الشكل ٥٨.



الشكل ٥٨

أ- الوصف: تأخذ اللوحة الشكل المستطيل المنفّذ بالمكعبات ذوات اللون الأسود والأبيض، وتتوزع الأشكال الهندسية بداخل هذا المستطيل بطريقة رائعة، حيث يشاهد مربعان صغيران في إحدى جهات المستطيل، وربع دائرة في الجهة المقابلة، وبشكل متناظر تتوزع الأشكال الهندسية على الضلعين الطويلين للمستطيل، حيث هناك مربع صغير ونصف دائرة، ونصف المربع، ونصف دائرة ضمن نصف مسدس، وفي الزاوية ربع دائرة ضمن ربع مسدس، وفي المنتصف من المستطيل أيّ من اللوحة تميّز الأشكال بالتتابع من نصف دائرة إلى مربع إلى مسدس، ومن ثمّ مربع وبعده مسدس، ومن ثمّ نصف مربع، وفي منتصف اللوحة يشاهد على التوالي نصف مسدس، مربع، مسدس، مربع، مسدس، ونصف مربع. وتتميز زوايا المسدسات وأنصافها وأرباعها بوجود نقاط منفذة بمكعبات من اللون

(١) الكتاب المقدس، العهد القديم الخروج، الاصحاح الخامس والعشرين، ص ١٢٧-١٢٨.

(2) Cirlot J.E., Adictionary of Symbols, p203.

(٣) (٣) لوك، بنو، إشارات، رموز وأساطير، ص ٦٨.

(4) Cirlot, J.E., Adictionary of Symbols, p203.

(5) Verhoogen, V., Apamée de Syrie, P16.

الأسود البازلتي، أمّا فروع الشمعدان السبعة، فتبدو بشكل واضح ضمن نصف دائرة، وتتضح إلى جوار الشمعدان من الطرفين العين اللوزية Mandorla ضمن نصف مسدس. واللوحه بالكامل تعطي شكلاً متكاملًا، من الأشكال الهندسية المنتظمة والمنسجمة مع بعضها .

ب- التحليل: تتميز اللوحه بوجود شكلين لوزيين Mandorla، حيث يتشكل فرعا الشمعدان السفليين من ضلعيهما العلويين، والشكل اللوزي يتشكل من دائرتين متداخلتين، وتعطي مفاهيم ازدواجية مثل الظهور والاختفاء، الحياة والموت، التقدم والتراجع.^(١) وقد ورد سابقاً شرح الشمعدان ومعناه، ورمزيته من خلال تحليل اللوحه الأولى. أمّا الشكل المسدس فقد عرف منذ زمن فيثاغورس بأنّه يمثل الرقم ٦.^(٢) وفي التوراة الله خلق الأرض خلال ستة أيام، فأكملت السموات والأرض وكلّ جندها. وفرغ الله في اليوم السابع من عمله.^(٣) وتاريخ اليهود مقسّم من ستة إلى سبعة عصور عشية تدمير الهيكل من قبل «تيتس» في سنة ٧٠ ميلادية، وأغلبية سكان «يهودا» كانوا يقدّرون أنّهم في العصر السادس.^(٤) والنجمة السداسية^(٥) هي درع «داود» وتشير إلى الصلح والتوازن.^(٦) وأمّا بالنسبة للنقاط الموجودة فرمزيته تعود إلى الفيلسوف «فيثاغورس»، فقد جعل النقطة هي الواحد، ومنها تبدأ الأشياء.^(٧) وتلاحظ الدائرة؛ والدائرة خير الأشكال عند «فيثاغورس» وذلك لكمال انتظام جميع أجزائها بالنسبة للمركز.^(٨) ولذلك رمز بها للسماء وأحياناً للكون، وفي اللوحه كلّ هذه الأشكال تنسجم مع بعضها، مؤلفة تناغماً فريداً، يدلّ على فكر الفنّان وفلسفته.

(1) Cirlot, J.E., Adictionary of Symbols, p203.

(٢) - كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، ص٣٣.

(٣) الكتاب المقدس، العهد القديم الخروج، الاصحاح الخامس والثلاثين، ص٥.

(٤) سيرنج، فيليب، الرموز في التاريخ والفن والحياة، ص٥٩؛

(٥) للنجمة السداسية تفسير آخر في الفكر اليهودي وهو أنّ النجمة السداسية هي كناية عن مثلثين مقلوبين واحد رأسه باتجاه الأعلى والمثلث الآخر رأسه باتجاه الأسفل، فالرأس الأعلى يمثل العقل اليهودي بحسب اليهود طبعاً، أمّا قاعدة المثلث نفسه فتتمثل الجسم المادي اليهودي، أما المثلث الآخر ذو الرأس المقلوب باتجاه الأسفل، فرأسه يمثل عقل العالم الآخر، وطريقه قاعدته يمثلان الجسم المادي للعالم الآخر، وبما أنّ رأس المثلث الأعلى يمثل العقل اليهودي، فمن حقّه أن يسيطر على الجسم المادي لليهود، وعلى عقل العالم الآخر مع الجسم المادي المنتمي له.

(٦) لوك، بنو، إشارات، رموز وأساطير، ص٥٩.

(٧) كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، ص٢٨.

(٨) كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، ص٣٣.

٣- اللوحة الثالثة: تبلغ أبعادها ٢,٦٠×٢,٦٠ م.^(١) الشكل ٥٩.



الشكل ٥٩

أ- الوصف: شكلها العام مربع تماماً، نفَّذ بخطّ أسود من المكعبات البازلتية ذوات اللون الأسود، ويظهر شريط الوصل أنّه نفَّذ بمكعبات من اللون الأبيض، وفي زوايا المربع تمتدّ المعينات من زواياه بشكل جميل، ليلاّمس كلّ معيّن زاوية من زوايا المثلث المركزي الذي تحيط به ثمانية مربعات، على كلّ ضلع من الأضلاع الثماني، وكلّ من هذه المربعات الصغار يتميز بالزخارف الهندسية التي تتمثل بالخطوط الزكزكة، أو الزهرة ذات الأربع بتلات، أو الزخارف الهندسية المتشابهة. وفي مركز المثلث توجد دائرة كبيرة بداخلها خمس دوائر أصغر، وبداخل الدائرة الأصغر المقسّمة من الداخل إلى أربعة أقسام توجد أسماء بالأحرف اليونانية، ومن أعلى الكتابة، ومن أسفلها يلاحظ ورقتان من اللبلاب في كلّ جانب، كما يشاهد في كلّ زاوية من زوايا المثلث، نقاط سوداء منفذة بواسطة مكعبات بازلتية.

ب- التحليل: تتميز اللوحة بأشكالها الهندسية التي لا تخلو من رمزية عقائدية، فاللوحة شكلها العام مربع، والمربع في العهد القديم رمز إلى أنهر الجنة الأربعة.^(٢) واللوحة من الداخل مركزها مثلث، على كلّ ضلع يستند مربع أيّ؛ ثمانية مربعات،

(1) Verhoogen, V., Apamée de Syrie, P18.

(٢) سيرنج، فيليب، الرموز في التاريخ والفن والحياة، ص ٤٧٦.

ومما يلفت الانتباه أنّ أحد المربعات استخدم به إظهار البعد الثالث من خلال أربع مكعبات، ممّا يذكر بفسيفساء الحكماء السبعة وزخرفتها الهندسية. والعدد ثمانية في تفسير اليهود للتوراة أيام العيد، التحقيق والتوازن، الرّاحة، التفاهم الكامل، ميزان القبلانية.^(٣) ويثير ورق اللبلاب في بداية ونهاية النص المكتوب وسط اللوحة تكريساً رمزياً استخدمه الرومان، فيشير للحياة الأبدية وكان موقوفاً لـ الإله ديونيسوس- باخوس- للاعتقاد بأنّه يمنع السكر.^(٤) أمّا في اللوحة، فهو يدلّ على الأرجح للبقاء والحفظ والرّعاية. وإنّ الكتابة بالخطّ، واللغة اليونانية تشير إلى أنّ من قدّم اللوحة هو محام يدعى «إيتاليس». وتتوزع أربعة معينات صغيرة على زاوية اللوحة، كما وتتوزع الرّنايق ضمن مثلثات على أطراف اللوحة، وعلى أحد الأضلاع يظهر الشمعدان ضمن مثلث متساوي الساقين.

٤- اللوحة الرابعة: تبلغ أبعادها ٢٠، ١، ٦٠×٢ م.^(٥) ينظر الشكل ٦٠.



الشكل ٦٠

أ- الوصف: تتضمن تزيينات من معينات متماسكة بالزوايا، خارج المستطيل الأصغر الذي نفذ بخطّ من المكعبات البازلتية سوداء اللون، قسّم المستطيل بشكل طولاني إلى سبعة أسطر، كتبت بالحروف واللغة الإغريقية. وأمّا من جهة الضلعين الصغيرين؛ فيشاهد مستطيل بشكله العام، يتضمّن ثلاثة مثلثات، إثنان قائما الزاوية، ومثلث فيه زاويتان حادتان، وزاويته العليا منفرجة.

(٣) لوك، بنو، إشارات، رموز وأساطير، ص ٦٨.

(٤) سيرنج، فيليب، الرموز في التاريخ والفن والحياة، ص ٣٢٥.

(5) Verhoogen, V., Apamée de Syria, p19.

ب- التحليل: تعود اللوحة الفسيفسائية إلى عام ٣٩٢-٣٩١^(١).

تذكر الكتابة باسم "إيلاسيوس"، وهو زعيم الكنيس في "أنطاكية"، وهو الذي أمر بتنفيذ خمسمئة قدم مربع من موزاييك المدخل على نفقته الخاصة، وترقى الكتابة إلى كانون الثاني من عام ٣٩٢م، وهو يعدّ أصحاب المقامات في كنيس أفامية الذين كانوا على رأس عملهم ذلك الوقت.^(٢) والكتابة:



بأفضال (بمآثر) رؤساء الكُنس.



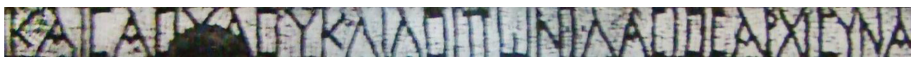
أسابيوس ونيموس وإفينوس.



وثيودوروس رئيس مجلس الشيوخ وبـ



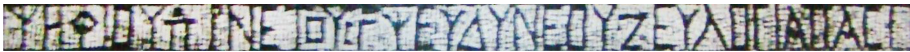
أفضال (مآثر) الكهنة إسحاققيوس.



وشاؤولوس وأيضا إيلاسيوس رئيس كنـ



يس أنطاكية تم فرش بهوالدخول.



بالفسيفساء سنة ٧٠٣ السّابع من شهر أوزيناويوس. البركة للجميع.

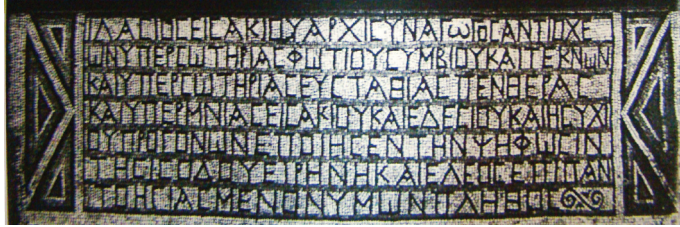
(1) Balty, Jean Ch., Guid d, Apamée, p144.

(2) Verhoogen, V., Apamée de Syrie, P17.

لوحظ أنَّ الأسماء مختلطة ما بين اليهودية؛ مثل اسم «شاؤولوس»، ويونانية مثل «إيلاسيوس». وأنَّ التقدمة تمّت خلال شهر كانون الثاني من عام ٣٩٢ ميلادي، ولكنَّ التأريخ لفرش الفسيفساء، والكتابة سجّل بالتقويم السلوقي، ممّا يفيد أنّه ما يزال مستخدماً في تلك الفترة. كما ويشير إلى التأثيرات الديّنية التي انتشرت بين سكّان أفامية وسكّان أنطاكية.

٥- اللوحة الخامسة: أبعادها: ٠,٥ × ٣,٠٥ م^(١)

أ- الوصف: وهي مشابهة للوحة الأولى من حيث الزخرفة، وتتضمّن أيضاً كتابة باللغة الإغريقية، وبالحرف الإغريقي. ينظر الشكل ٦١.



الشكل ٦١

ب- التحليل: يوضّح النصّ أنّ "إيلاسيوس" قد قدّم قربانه لخلاص أفراد عائلته زوجته، وأبنائه، وحماته، ولذكرى أسلافه الذين هم على الأرجح من ذوي أصول أفاميّة، وكلا النقشين ينتهيان بعبارة تبريك^(٢) والكتابة كما وردت على اللوحة هي:

ΙΛΑΣΙΟΥΣ ΙΣΧΑΚΙΟΥΣ ΡΗΙΣ ΚΝΙΣ ΑΝΤΑΚΙΩ

إيلاسيوس إسحاقىوس رئيس كنيس أنطاكيّ

ΩΝΥΠΕΡΩΤΗΡΙΑΣ ΦΩΤΙΟΥΣ ΜΕΒΙΟΥ ΚΑΙ ΤΕΚΝΩΝ

لأجل خلاص فوتيا زوجته وأبنائه

ΚΑΙ ΤΕΡΩΤΗΡΙΑΣ ΕΥΣΤΑΘΙΑΣ ΤΕΝΒΕΡΙΑΣ

(1) Verhoogen, V., Apamée de Syrie, P20.

(2) Verhoogen, V., Apamée de Syrie, P17.

ولأجل خلاص أوسطائياً حماته



ولأجل خلاص ميناس، إسحاقىوس وإيذيسىوس وإسيخىوس



أجداده تم فرش فسيفساء



بهوالدخول. السلام والرحمة على كاف



سة ذريتنا أجمعين.^(١)

يستنتج من النص السابق؛ أنّ رئيس الكنيس في "أنطاكية" يقدم مساحة من الفسيفساء، لكنيس أفامية، وذلك لاعتقاده أنّ تقديمه سجادة فسيفسائية سيخلص أرواح أقربائه، وستجعلهم من الناجين عند الإله. وأيضاً يستذكر أرواح أجداده، ويطلب لهم الخلاص، وهذا ما يدل على جانب من العقيدة الدينية لليهود.

فسيفساء مبنى التريكلينوس:

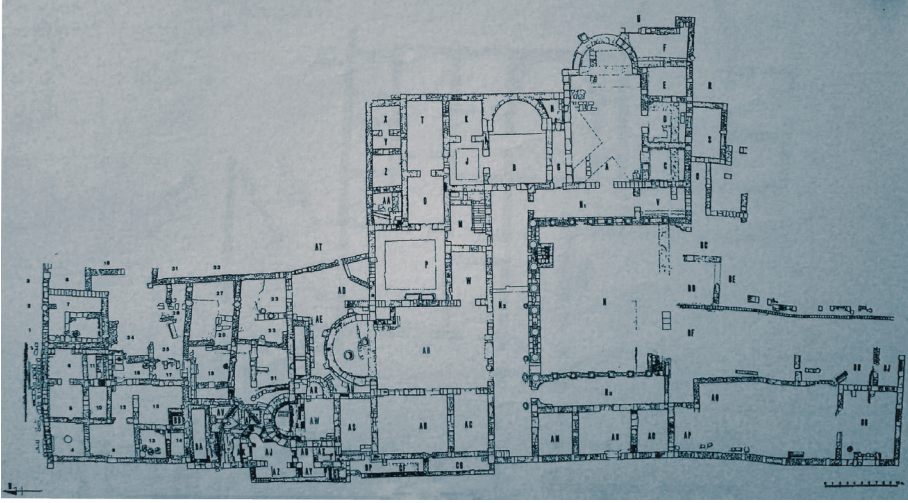
اكتشفت العديد من السجادات الفسيفسائية في هذا البناء. المخطط ٧. وهي:

١ - لوحة فسيفساء كبيرة تمثل الصيد، والموجودة حالياً، في المتاحف الملكية للفن والتاريخ، في بروكسل.

٢ - تبليط هندسي مهم من بداية القرن الخامس الميلادي.

٣ - فسيفساء ذات أطر هندسية من القرن الرابع الميلادي، وتمثل مشهد آلهة، وحكماء ومناظر إسكندرانية.

(١) قام بقراءة الكتابتين وترجمهما من اليونانية إلى العربية المهندس ملاتىوس جبرائيل جفنون، (حمص ٢٠١٢/٥/١٨).



المخطط رقم ٧

٤- فسيفساء تمثل الأمازونيّات.

٥- فسيفساء الإلهة "جيا" والفصول الأربعة.

إنّ اتساع الصّرح الذي أضيف إليه بناء حمّامات صغير، والموضوعات العقائدية لبعض فسيفسائه، تفيدنا بأنّه تمّ مطابقة البناء مع المسكن المحتمل لحاكم مقاطعة سورية الثانية التي نشأت نحو عام ٤١٥ ميلادية. وما يدعم هذه الفرضية القرب من الكاتدرائية وملحقاتها، وهي المنشأة في القطاعين المتاخمين إلى الجنوب للصرح ذي التريكلينوس (الأسرة الثلاثة).^(١)

١- فسيفساء الصيّد من القاعة A:

أبعادها ١٣×٨,٥ م، وعمق الحنية ٤ م. الشّكل ٦٢. لقد تمّ الكشف عن الفسيفساء عام ١٩٣٩ ميلادية، وعلى الرّغم من ظروف الحرب العالمية الثانية، تمّ نقلها لتعرض بعد عمليات الصّيّانة، والترميم إلى مبنى المتاحف الملكية للفن والتاريخ في مدينة بروكسل في بلجيكا.^(٢) أمّا التقنية المستخدمة، فهي تقنية الأبوس تيسلاتوم، والأبوس فيرميكولاتوم.

(1) Balty, Jean Ch., Guid d' Apamée, pp111-135.

(2) Verhoogen, V., Apamée de Syria, P21.

أ- الوصف: شريط وصل سجادة

الفسيفساء مكوّن من مربعات متكررة، بداخلها مربعات أصغر، إضافة للمثلثات التي تنشأ من تقاطع المربعات، وحاشيتها تتألف من مستطيلات مكررة، تتركز مربعات في زواياها الأربعة. أمّا شريط الوصل للحنية فتزيّنه زهرات اللوتس المتعاقبة والمتعاكسة. أمّا الحاشية من جهة الدخول فهو شريط متموّج استخدمت فيه المكعبات السوداء والبيضاء. واللوحة على شكل نصف دائرة نثرت الأزهار على كاملها. والأزهار من المكعبات الحمراء على أرضية بيضاء اللون. أمّا لوحتها المركزية فهي ذات شكل مستطيل، ومشهدا غني بالأزهار والأشجار، بما فيها طيور الدواجن، وقد عُرض الصيادون بشكل متناظر



الشكل ٦٢

من الأعلى إلى الأسفل؛ ففي الأعلى نرى الصيادين المترجلين، في وضعية المحاصرة لبعض الحيوانات المفترسة مثل؛ الفهد والنمر، إلا أنّ الصياد الأيمن استعمل السهم، والنشاب في الصيد، وقد أطلق سهماً دخل في فم الفهد، ثمّ تهيأ لإطلاق سهم آخر على حيوان آخر، بينما في الجهة المقابلة منه؛ نجد الصياد، وقد استعمل الترس، والرمح، وهو يقارع فهداً هبّ لينقضّ عليه، إلا أنّه أوشك أن يدخل السهم في رقبته من الأسفل.^(١) وبالتناظر من أسفل المشهد العلوي، نجد فارسين متقابلين، وقد انقضّا بسرعة على نمر انبطح على خنزير بريّ كاد أن يفترسه، لذلك دهش الفهد من المباغته، وما كاد أن يتخذ موقف الحذر أو المهاجمة، حتى فاجأه الفارسان من جهته الأمامية والخلفية، وقد همّوا بوقت واحد في وضع الحراب في رقبته. بينما في الأسفل فقد انبطح أسد فوق غزال وانقضّ برأسه على ظهره لينهش لحمه، بينما فرّ من الأمام خنزير بريّ من فهد بعد أن أفلت الخنزير من الفهد، الذي اضطر للهرب أمام صياد يمسك بيده اليمنى سهام الصيد، ويمسك باليد اليسرى حبل الرّسن لأحد كلاب الصيد والحراسة من نوع المولوس، على حين ترك الكلب الثاني لينقض على خنزير من الخلف، وفي الوقت نفسه

(1) Balty, janine, Mosaïques Antiques de Syrie, p 104.

ينتظر هو لترك المجال للكلب الثاني لينقض على الفهد، وفي هذه الأثناء يشاهد أرنبان في الزاوية الجنوبية السفلية من اللوحة، وقد أخذ في الهرب، وكلّ منهما ينظر إلى الآخر للتشاور حول الجهة المأمونة للهروب.^(١)

ب- التحليل: تشكل اللوحة واحدة من أهم اللوحات المتعلقة في عالم الصيد البرّي، وواحدة من روائع فنّ الفسيفساء خلال العصرين الروماني والبيزنطي، وذلك بما تميزت به من تناغم وانسجام توافق مع كامل المظاهر التشخيصية، التي تمحورت ضمن نمط ومنهج مشاهد الصيد، وخاصة الصيد الصغير، والكبير التي سيطرت على اللوحة بشكل واضح من خلال تواجد الحيوانات المقصودة بالصيد الصغير مثل أرانب السباق، والخنائير البرية وحيوان الآيل، وكذلك حيوانات الصيد الكبيرة، مثل الأسد، والنمر، والفهد، والحيوانات المتوحشة الكبرى. ومن المشهد يستدلّ، وكأنّ عملية الصيد جاءت من قبل الصيادين بشكل مباغت للحيوانات، ومن كلّ الجهات، والدليل على ذلك أنّ جميع الحيوانات ظهرت، وهي تفرّ مسرعة من الصيادين الذين أحاطوا بها من كلّ جانب، وبذلك فقد صوّر الفنان أجسامها، وهي بكامل استطالتها، وخاصة الأرجل الخلفية التي تدلّ على الرشاقة، والإسراع في القفز مع النظر، ويحذر شديد إلى الخلف، بينما قسم منها حاول المقاومة، والهجوم على بعض الصيادين.^(٢) وجاء موسم الصيد في فصل الشتاء، وذلك بسبب تعرّي الأشجار من الأوراق مع وجود بعض النباتات القصيرة، وهنا أظهر الفنان الصيادين في منتهى الخفة، والرشاقة والإسراع في الحركة، وتجاوب الخيول مع الفرسان الذين يمتطونها، وكذلك تجاوب كلاب الصيد مع صاحبها، بينما نشاهد الصيادين المترجلين، وقد ظهرت حركاتهم، وكأنّهم يتطايرون في الفضاء من شدة اللياقة، والحركة التي بدت بشكل خاص على الصياد الأيسر الذي يمسك بالترس والرمح، وقد مدّ قدمه الأيمن للانطلاق بالقفز السريع بينما يرتكز في الوقت نفسه على قدمه اليسرى، وثوبه يتطاير في الهواء.^(٣) كما جاء نمط وأسلوب الصيادين الخيالة المزودين بحراب على شكل ساريات طويلة، وهم يواجهون حيوانات متوحشة كنمط متطور عن الأساليب

(1) Balty, janine, Mosaiques Antiques de Syrie, P 106.

(2) Balty, janine, Une nouvelle mosaïque du IVe siècle dans l'édifice dit au triclinos à Apamée, AAAS 20, (Damas 1970) pp 81 - 83.(cite: Balty , janine, Une nouvelle mosaïques du IVe siècle dans l'édifice dit au triclinos à Apamée, p ...)

(3) Balty, Janine, Mosaiques Antiques de Syrie, pp 108 – 109.

القديمة، وبذلك حقق الفنان الأفامي في هذا الأمر خطوة مهمة في تطوير هذه الأساليب، مما شكّل أصالة مميزة في تطوير الحركة على السجادة الفسيفسائية. لقد جاءت مشاهد اللوحة كتصوير واقعي، لما يجري في المنطقة من عمليات الصيد البري في الفترة التي عاش فيها الفنان، أو في مراحل زمنية سابقة. وتمّ عرض المشهد بشكل تفاعلي ينطلق من كلّ محاور اللوحة. وينتهي عند كلّ المحاور؛ بمعنى أنّه لم يكن للوحة مركز محدد تنطلق من خلاله المشاهد وتنتهي عند حدّ معين، وإنّما جاءت الحركات متفاعلة ضمن ميدان، يمكن أن يتحرّك فيه الفارس إلى أيّ مكان يشاء.⁽¹⁾

٢- فسيفساء الزخارف الهندسية: الشكل ٦٣.



الشكل ٦٣

قادت عمليات التنقيب الأثري المنفّذة بين عامي ١٩٧٠-١٩٧١ للعثور على فسيفساء الزخارف الهندسية. وتبلغ أبعادها ٩,٢٠م × ٨,١٠م. وقد استخدمت في صناعتها تقنية الأبوس تيسلاتوم.

أ- الوصف: نفذ شريط وصلها بالمكعبات البنيّة المائلة للون الأصفر، والمكعبات البيضاء وبدون أيّة زخارف. كما نفذت حاشيتها بالمكعبات البيضاء، أمّا اللوحة المركزية فزخارفها بسيطة مكونة من سلسلة من المربعات تبلغ أبعادها: ٨٥×٨٥ سم، وقد زودت

(1) Balty, Jean. ch., Guide d'APamée, pp 89-93.

بزخارف هندسية تكوّنت من معيّنات، ومثلثات متداخلة، أو من تشكيلٍ نجمي، وقد اعتمد الفنان في إنجاز هذه الأرضية على استعمال مكعبات حجرية مشدّبة بشكل منتظم، وذات ألوان انحصرت ما بين الأسود، والبرتقالي المحمر، والرملي، والأصفر، إضافةً إلى المكعبات ذوات اللون الأبيض والتي استخدمت كخلفية.

ب- التحليل: تدلّ البساطة في الزخرفة، والمحدودية في الألوان، على تحفيز الباحثين على إرجاع تاريخ هذه الأرضية إلى القرن الأول الميلادي^(١) وذلك بالارتكاز إلى قاعدة من المقارنة، والتحليل الفني للتشكيلات الزخرفية التي احتوتها تلك الأرضية، ولاسيما الشكل الزخرفي النجمي الذي تكوّن من ستّ بتلات مغزلية، أحيطت بحلقة دائرية، بحيث ظهر تمثيل مشابه له على إحدى أرضيات الفسيفساء المكتشفة في القدس، والتي تعود إلى فترة حكم "هيرودوس" نهاية القرن الأول قبل الميلاد، وتكوّنت أيضاً من ستّ بتلات مغزلية أحيطت بدورها بحلقة شكلتها ستّ بتلات (تويجات) مغزلية، كما زوّدت كلّ من الزوايا المحصورة ما بين الحلقة الدائرية، والمربع الخارجي المحيط بها في لوحة أفامية، وتلك المحصورة بالحلقة ذات المغازل، والمربع الخارجي المحيط بها في القدس بتصالبات صغيرة. وبالتالي كان تشابه الاثنتين كبيراً إلى حدّ سمح بإعطاء تأريخ واحد لكلتا الأرضيتين، وهو القرن الأول الميلادي^(٢) بالنسبة للفترة اللاحقة التي تتعلق بالقرن الثاني للميلاد، وعلى الرّغم من أعمال التنظيم الكبيرة التي شهدتها المدن إثر الهزة الأرضية التي لحقت بالمنطقة عام ١١٥ ميلادية، حيث إنّ لم يتم اكتشاف أيّ فسيفساء تعود لتلك الفترة حتى الآن^(٣). وكذلك الأمر بالنسبة للقرن الثالث الميلادي^(٤).

(١) نوفل، اسامة. المشاهد الاسطورية في الفسيفساء السورية خلال العصر الروماني، رسالة ماجستير، (دمشق ٢٠١٠)، ص ٣٤. (سيرد لاحقاً: نوفل، اسامة. المشاهد الاسطورية في الفسيفساء السورية خلال العصر الروماني، ص...).

(2) Balty, Janine, La mosaïque antique du Proche-Orient, Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt, p 492.

(3) Balty, Janine, La mosaïque antique du Proche-Orient, Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt, p 61.

(٤) نوفل، اسامة، المشاهد الاسطورية في الفسيفساء السورية خلال العصر الروماني، ص ٣٤-٣٥.

٣- فسيفساء القاعة AB:

اكتشفت عام ١٩٦٨م، وهي منفذة بتقنية الأبوس تيسلاتوم وتقنية الأبوس فيرميكوليتوم. أبعادها: ١٢,٠٦ × ٩,٩٤م. السجادة مقطعة، وعلى معظم قطعها المحفوظة آثار حريق شوهت كثيراً من مظهرها، وهي كما يمكن تصوّرها بكاملها ذات موضوع هندسي وميثولوجي. المخطط ٨. كما أنّ خطوطاً منعطفة، ومزدوجة تتألف من ضفيرة وشريط قوس قزح تشكّل أرضيتها التي تبرز عليها عدة ألواح متناظرة. فاللوح المركزي مستطيل الشكل، محفوظ قسم منه، وهي من أكبر اللوحات، وفي زوايا السجادة كانت أربعة ألواح مربعة الشكل تقريباً وبأبعاد أقلّ، وقد بقي من هذه الألواح اثنان. وفي كلّ جهة من اللوح المركزي كانت توجد أربع لوحات طويلة وضيقة، بحيث تشغل وسط كلّ من جهات الفسيفساء. ويمكن تقسيم هذه الفسيفساء إلى عدّة لوحات بحسب مواضعها، وذلك على النحو الآتي:

أ- لوحة الميناء البحري: الشكل ٦٤.

أ- الوصف: يصوّر المشهد حركة مرفأ، وتمثل اللوحة أشخاصاً، ومنازة وبنائين، أحدهما يصعد إليه بدرج، وقارب ومنزل في الجهة المقابلة أمامه، وكأنّ القارب في حالة وصول إلى الميناء، ودليل ذلك أنّ هناك رجل موجود على الشطّ يمدّ يده اليمنى لأحد الرجال الموجودين في القارب حيث يساعده في عملية النزول، إضافةً لرجل آخر مايزال جالساً في القارب، وكأنّه هو صاحب المركب، وبالقرب من المنارة رجل يحمل شبكة على كتفه الأيسر، وتتدلى على ظهره، يلبس الرجل رداءً إلى فوق الركبتين، ويشدّ خصره زنّار (نطاق)، وأمام البناء الذي تزيّن واجهته ثمانية أعمدة يجلس رجل إلى يمينه سلّة، وييده اليمنى يقبض على سنارة أمسك شصّها سمكة كبيرة نوعاً ما. وإلى جانبها سمكة أخرى،



الشكل ٦٤

وبالمقابل من هذه المشاهد يقف رجل يحمل شبكة على كتفه الأيسر، ساقه اليسرى رفعها بحركة رشيقة، ويده اليمنى مرفوعة، مشيراً بسبابته نحو منزل جلس أمامه كلب، ويقرب الكلب، ورود، وزهور تحيط بدرج يؤدي إلى باب المنزل، وإلى جانبه رصيف مرتفع قليلاً على شكل مصطبة، ربّما تكون لصيد السمك أو لجلوس الصيادين للتمعّن في البحر، والذي ظهر باللوحه كان منظراً لازوردياً بديعاً، تتموج من فوقه موجات فضية متعاقبة.

ب- التحليل: تظهر هذه الفسيفساء اهتمام الفنان في أفامية بالحياة البحرية، فالمركب يظهر تأثيراً مصرياً في صناعته، ممّا يدلّ على التواصل الفكري في تلك الفترة بين مدينة أفامية ومدينة الاسكندرية. وإنّ وجود سهل الغاب بالقرب من أفامية، ووجود بحيرة إلى الغرب منها، إضافة إلى وجود نهر العاصي، حفّز تلك النشاطات. ومن الممكن أن يكون هذا النشاط على ضفاف بحيرة مدينتها. ولذلك قام الفنان الأفامي بتصويره. ويشاهد في هذا العرض صورة الرصيف في القسم الأسفل من الصورة، والمحدّد بسلسلة مرتفعات هرمية متتالية تظهر من بينها صورة إسفين أسطواني لربط المركب أثناء رسوه بجانب الرصيف، لتفريغ حمولته أولشحن البضاعة من المرفأ ونقلها⁽¹⁾ إلى مدن ومواقع أخرى، وبذلك يكون هذا الميناء مزدوج المهام؛ فهو من جهة ميناء للصيد، ومن جهة أخرى ميناء تجاري، وهذا يعني أنّه ميناء مدينة كبيرة على البحر، حيث نشاهد من الجهة اليسرى أبنية الميناء، والمكوّنة من المنارة، والتي تتشابه مع منارة مدينة الإسكندرية، والمخازن، والمستودعات، والأبنية التخديمية من مطاعم، ونزل، ومكاتب وغيرها. وفي هذا العرض جاءت اللوحة متعددة المواضيع ضمن نسيج واحد، ظهر على شكل سجادة رباعية جمعت المشاهد التصويرية فيها عالم البرّ والبحر في آن واحد⁽²⁾. وقد جاء العرض ضمن تعرجات، وتموجات نهريّة، إلا أنّها انحصرت جميعها ضمن أحواض محدّدة نفّذت على قوس قزح من حبيبات فسيفسائية مكعبّة صغيرة الحجم. وقد حدّدت الأحواض مشاهد متنوعة، انسجمت مع روح العصر الذي يرجع إلى النصف الأوّل من القرن الرابع، وبالتحديد في الربع الثاني منه مستوحية أفكارها إمّا من مفاهيم تعود في جذورها إلى الأساطير (الميثولوجيا) القديمة، أو بمواضيع توفيقية بين القديم والمعاصر⁽³⁾. ومن هذه المواضيع صور الحكماء السبعة بما فيهم أعلى رأسهم الحكيم «سقراط»، وقد وزّعت شخصياتهم بمظاهر نصفية حسب منهجية الإخراج الفني للوحة

(1) Balty, janine, Mosaïques Antiques de Syrie, pp 68 – 71.

(2) Balty, Jean ch., Nouvle Mosaïque du IVe siecle, pp 163 – 184.

(3) Balty, janine, Une nouvelle mosaïques du IVe siecle dans l'édifice dit au triclino à Apamée, pp 81 - 92.

فوق العديد من الأماكن، وبما أن الكثير من التفاصيل الدقيقة للعرض قد فقدت أو تعرضت للتلف، ولكن استطاع بعض العلماء مع ذلك استخلاص بعض الحقائق وتقريبها إلى حقيقة موقعها المكاني المحدد. ومن هذه التفاصيل عرض لشخصيات أربعة من الحكماء على الزوايا الرئيسية في اللوحة بتصوير نصفي، بحيث احتلت صورة كل واحد منهم ركناً من الأركان. وقد تم إرجاع هذا الأسلوب الفني إلى أسلوب المشهد البحري الذي يعود إلى الذوق والنمط الإسكندراني نسبة إلى مدينة الإسكندرية المدينة التوأم، والمعاصرة لمدينة أفامية والمدن الهلينستية أو السلوقية في سورية، والتي عاصرت في بنائها المدن البطلمية في مصر وعاصمتها مدينة الإسكندرية الساحلية. وقد نفذ هذا المشهد بشكل جميل ومبدع نتج عن ذوق فنان بارع، بحيث وضع مخططاً متكاملًا ونفذ من قبل ورشة عمل محترفة ومتمكنة من رصف المكعبات المتعاقبة، والمتعددة الألوان، والتي تجمع بين طبيعة البرّ المخضرة والبحر الجميل، وبالألوان الفيروزية واللازوردية والأبيض والرمادي بجميع مشتقاته، وبذلك جاء العرض متكاملًا، ومعبراً تعبيراً صادقاً عن الحياة اليومية التي يعيشها الصيادون، والعاملون في وسط البحر، ومركز صلة حقيقي يربط البرّ بالبحر.⁽¹⁾

ب- لوحة خيلون الإسبارطي: الشكل ٦٥.

أ- الوصف: أبعاد اللوحة: ٨٠، ٨٠×٠، ٠ م. نفذت اللوحة بتقنية الأبوس تيسلاتوم، والوجه بتفاصيله نفذ بتقنية الأبوس فيرميكولاتوم. اللوحة جزؤها السفلي مخرب. وتقع في الزاوية الجنوبية الغربية من الفسيفساء ضمن إطار مربع، واللوحة مخربة من أسفلها، وتظهر كتابة بالأحرف الإغريقية. العينان تنظران باتجاه اليسار نظرة تدل على الحكمة، شعره وذقنه نفذت بالمكعبات السوداء، أما الحاجبان مع الرموش، والحدقتين تم تنفيذهما بالمكعبات البنية.

ب- التحليل: إن صورة شخصية كانت تزيّن كلاً من زوايا لوحة الفسيفساء، وإحدى هذه الصور محفوظة كلّها تقريباً، وتمثل جذع شخص ملتج شعره منبسط إلى الأمام على الجبهة وهو يبدو بشكل أمامي وسط لوح مربع. وإلى جانبي الرأس تبدو بلون أسود على أرضية بيضاء حروف تعرف بهوية هذا الشخص ألا وهو الفيلسوف والحكيم الإغريقي «خيلون الإسبارطي». كما أمكنت قراءة بعض حروف كتابة متعلقة

(1) Balty, janine, Mosaïques de Syrie, Archeologie et Histoire de la Syrie.II., (Berlin 1989), p 504.



الشكل ٦٥

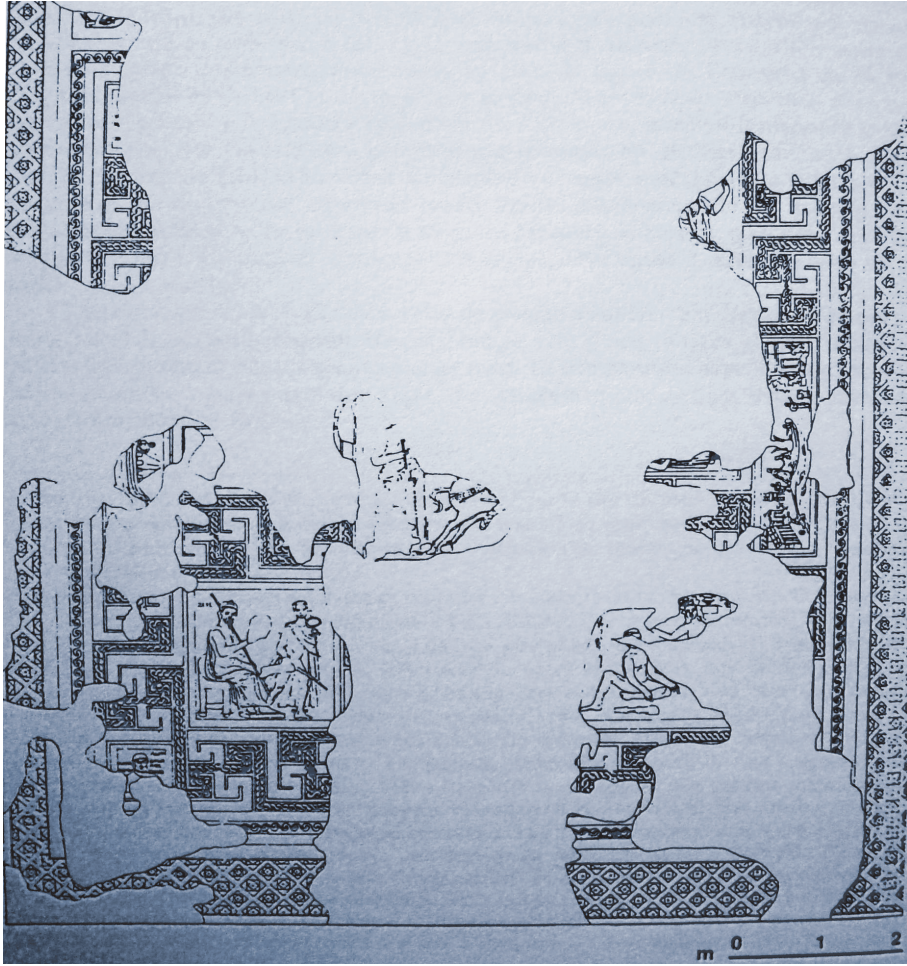
بصورة أخرى هو الفيلسوف «تاليس» الملطي وذلك في الزاوية الشمالية الشرقية. ويجب أن تكون في الزاويتين صورتا حكيمين آخرين إلا أن التخریب قد طال هاتين الشخصيتين.

ت- لوحة أبولون:

أبعاد اللوحة المتبقية ٩٠، ٢×١م، وهي مخربة بمعظمها. المخطط ٨.

أ- الوصف: تمثل اللوحة المركزية التي بقي منها ثلثها تقريباً، شخصاً واقفاً بشكل أمامي، تحيط برأسه هالة، وهو متدثر برداء متصل على الكتف الأيسر، لكنه ينحسر تماماً عن الكتف اليسرى، ويتكئ على عصا، ويمسك بيمنه شيئاً متطاولاً غير معروف ما هو على وجه التحديد. وإلى الجهة اليمنى من هذه اللوحة تبدو على أرضية خضراء، مؤخرة حصان بلون وردي وبرتقالي، وعليه سرج مزخرف، كما تظهر نهاية رمح، وقدم الفارس بخف له شريط مربوط.

ب- التحليل: الهالة صفة آلهة تتصورها بشكل خاص الإله «أبولون» أو الإله «ديونيسوس»، ولكن الثوب الطويل يلائم الإله «أبولون» أكثر. وقد صور الإله «ديونيسوس» بشكل واضح على لوح آخر من لوحة الفسيفساء. ومن جهة أخرى فإن الشخص يذكر اعتماداً على الهالة والرداء بصورة أبولون يطارد دفته، على لوحة بيت «ميناندر» في



المخطط رقم ٨

«أنطاكية». أمّا فيما يتعلق بالفارس الذي بقيت قطعة من صورته في الجهة اليمنى من اللوحة، فإنّ من الصّعب معرفته وهو ليس المشكلة الوحيدة القائمة. فأبعاد اللوحة لا تسمح بإكمال الرسم بطريقة مرضية ليتمكن تمثيل الحصان كلّ^(١).

(١) بالتي جانين، لوحة فسيفساء من القرن الرابع في البناء المسمى بذي الأسرة الثلاثة في أفامية، مجلة الحوليات، مج ٢٠، ترجمة بشير زهدي، (دمشق ١٩٧٠)، ص ١٣٩. (سيرد لاحقاً: بالتي جانين، لوحة فسيفساء من القرن الرابع في البناء المسمى بذي الأسرة الثلاثة في أفامية، ص...).

ث- لوحة زيوس: المخطط ٨.

أ- الوصف: تبلغ أبعاد اللوحة ٨٠، ٨٠×١، ١ م، وهي مخربة في زاويتها الشمالية الغربية.^(١) اللوحة تظهر شخصان؛ الشخص الذي إلى اليسار ملتج ومتوج، وجالس على العرش. يبدو جذعه عار، والقسم الأسفل منه مستور برداء ينسدل طرفه على الكتف الأيسر، وتمسك يده اليسرى صولجاناً متكئاً على كتفه، وتبدو رجلاه على نوع من مخدة، وإلى يسار رأسه كتابة بالحروف الإغريقية.

ب- التحليل: الكتابة هي اسم الإله «زيوس»، والكتابة المشوهة تعرف بالإله «هرمس» الذي يغادر الإله «زيوس» متجهاً إلى اليمين.

ج- لوحة ديونيسيوس: المخطط ٨.

ما بقي من اللوحة أبعاده ٩٠، ٦٠×١، ١ م. وهي مخربة بمعظمها.

أ- الوصف: تمثل اللوحة شخصاً يجلس إلى جهة اليسار، وهو عار تماماً، ويجلس على الأرض عند أسفل جذع شجرة؛ إنه «هيراقليس»، ينعطف «ديونيسيوس» نحوه قليلاً، ويمد إليه بيده اليمنى شيئاً ما، هوبدون شك كوب من الخمر، ولكن الثغرة الموجودة في لوحة الفسيفساء هذه لا تسمح لنا بالتأكد بشكل جلي. ويتوج رأس هذا الإله إكليل من أغصان وأوراق الكرمة على مذبج يبدو في مؤخرة هذا المشهد. أو ربّما كان عموداً، وفي أقصى يمين هذا المشهد زخرفة ربّما تعود إلى العصا التي كان من المحتمل أن ديونيسيوس يمسكها بيده اليسرى.

ب- التحليل: يمكن تفسير هذا المشهد كمسابقة شراب يتقابل فيها «هيراقليس» و«ديونيسيوس» فهو موضوع مألوف وقديم جداً وممثل في لوحات أنطاكية. وهكذا فإنّ اللوحة ظهرت كقرينة للنشاط الثقافي والفلسفي عندما كانت الوثنية ما زالت حية في أفامية مدينة وحي الإله «زيوس» التي استمرت على تمجيده في وقت كان تمجيد الآلهة يستوجب العقاب.

(١) بالتي جانين، لوحة فسيفساء من القرن الرابع في البناء المسمى بذي الأسرة الثلاثة في أفامية، ص ١٤١-١٤٢.

٤- فسيفساء الأمازونيّات:



الشكل ٦٦

اكتشفت هذه الفسيفساء خلال حملة التنقيب عام ١٩٦٧ م. تؤرخ على النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي. وقد نفذت بتقنية الأبوس تيسلاتوم. الشكل ٦٦.

أ- الوصف: شريط وصلها مكوّن من مثلثات متعاكسة ذات مكعبات بيضاء وحمراء اللون، منحصرة ضمن خطين من المكعبات السوداء. وحاشيتها مكوّنة من زخرفة نباتية لأزهار نفذت باللون الأبيض على أرضية من المكعبات الحمراء. وتظهر لوحتها المركزية إحدى الأمازونيّات تحمل ترساً بيدها اليسرى، والرمح بيدها اليمنى، وقد قطع ثديها الأيمن، وهي تمتطي حصاناً، وتبدو وكأنّها في حالة صيد، حيث يشاهد أحد الفهود أمامها، وينحصر المشهد بين شجرتين من السّرو. وعلى نفس اللوحة من الممكن أن يكون المشهد نفسه مع أن الجزء الأكبر من اللوحة مفقود ولم يبق منها سوى أجزاء من القوائم الخلفية للحصان، ونرى الجزء السفلي من نمر، وكذلك ينحصر المشهد بين شجرتين وهذا ما تضمه اللوحة، وجاء العرض في هذه اللوحة ليمثل مشهد المحاربات الأمازونيّات في مواقع الصيد بشكل مباشر وبمظهرٍ متألّ ينسجم مع التنظيم والتتابع في العرض. فقد نفذ الفنان اللوحة بشكل متقن، لتندرج ضمن فهرس مشاهد الصيد داخل انسجام أنغام رقيقة، وشفافة حيث يهيمن تدريج سلم الألوان المشتقة من اللون الأسمر الفاتح، ومشتقاته واللون

الأخضر، والبني والأرضية البيضاء، وقد تمّ استعمال هذه الألوان لتظهر اللوحة بما فيها من أشكال طبيعية وحيوانية، وبشرية بأشكالها الطبيعية من الأعشاب، والأشجار، والخيول، والخيالات، والحيوانات المفترسة. وبهذا العرض أعطى الفنان نفسه حرية التقيد في تحديد أبعاد اللوحة، ولكن ضمن التقيد في الشكل المنظور في حال الاستمرارية في المنهج نفسه، مع تفعيل الشخصيات في حركات متباينة، كما نجد على سبيل المثال ظهور واحدة من الخيالات، وهي تقذف طريدها التي احتمت خلف شجرة بحرية على شكل سهم خرّ عليها بشكل منحرف، بينما نجد وصيفتها الخلفية، وهي تغرز السهم في رأس الطريدة الملقاة في أسفلها أرضاً بين أرجل الحصان.

ب- التحليل: حدّد هذا المشهد الفنان الحيز المكاني لكل محاربة لحصره بين شجرتين متساويتين في البعد والارتفاع، كما قارب وبشكل واقعي بين مقاييس اللوحة، ومقاييس الأشكال المعروضة، مع تنويع بعض التفاصيل، مثل الألبسة، وحركات الخيالة، والخيول والطرائد وحتى التنوع في أصناف الأشجار والنباتات.⁽¹⁾ ولكن أظهر جميع المحاربين بمظهر الرشاقة، والحيوية والجمال، والشخصيات المتناسقة بألبستها المتطايرة في الفضاء، والخوذ الرأسية، والحراب السهمية مع التروس المتشابهة، وكلّ هذه التفاصيل تتسجم مع المشهد. ويلاحظ في اللوحة الأمازونية الأولى، وقد كست رأسها بخوذة قويّة على شكل القلنسوة الفرجينية المزينة بتزيينات مقوّسة تتوسطها لؤلؤة زرقاوية جميلة، وهي تمسك بيدها اليسرى الترس الدائري المزين، بحلقات تشبه حرف "الأوميغا" في اللغة الإغريقية، بينما الفارسة الثانية تشابهت معها في المشهد. إلا أنّ شكل رأسها تعرّض للتلف، وفقدت عناصره من المكعبات الفسيفسائية. أمّا ما تبقى من تفاصيل فهي متشابهة مع الأمازونية الأولى. وقد نجح الفنان في إبراز كامل التفاصيل الفنية لجميع الشخصيات المعروضة، وبكلّ تفاصيلها من الجسم والأطراف والرؤوس والوجوه، وبكامل تفاصيلها، وبما تحويه من قسمات مع إبراز جماليته بالتناسق مع العيون والرموش والحوجب والشفاه، وهذا بالطبع ينتمي إلى منهج فنّ الفسيفساء الحقيقي، والذي يكون مرهوناً، وملتزمًا، ومرتبلاً كلياً مع مسيرته التقليدية، وإن أصبحت هناك فوارق زمنية طويلة. ممّا يدلّ على أنّ فنّ الفسيفساء في أفامية بقي من جهة مرتبط في الأصالة التقليدية التي بلغت أوج انفتاحها، وانسراحها من خلال إظهار رأس الفارسة على سبيل المثال الذي يعتبر برهاناً صادقاً على إنتاج روائع فنية حقيقية

(1) Balty, Jean Ch., Guide d'apamée, (Bruxelles 1981), PP 95-96-97.

تترجم الواقع البعيد عن الخيال.⁽¹⁾ وهذا يعني أنّ الفنان استطاع، أن يلعب ويتكيف في حجم المكعبات، واختيار الألوان، واستعمال أسلوب التنقيط، والترصيع الرائع، والفدّ الذي أظهر تموجاً بديعاً في تسليط الإضاءة على وجه الشخصية. وعلى جميع الأحوال، فقد ظهرت هذه الشخصيات بمظاهر، وأدوار متشابهة، وهي في ميادين الصيد، وخاصة مطاردة وصيد الحيوانات المفترسة، وهذا يقود بالنتيجة إلى توظيف أسلوب جديد، وهو العرض السجّادي الذي ترسم فوقه الشخصيات بشكل يعطي رتابة في العرض واستطالة تتناسب مع الحيز المكاني المستوجب تغطيته بهذا النمط التزييني، وقد انسجم هذا المنهج وتطابق كلياً مع أسلوب التتابع، والتعاقب، والتداخل بين الشخصيات الحيوانية، والبشرية والطبيعية.

٥- فسيفساء الإلهة جيا (إلهة الأرض) Ge:

كشف عنها خلال عمليات التنقيب عام ١٩٧١م في الغرفة AW. أبعاد الفسيفساء ١٠, ١٠×٥, ٥م، وهي تغطي الغرفة بأكملها. وتؤرخ على الربع الأول من القرن الرابع الميلادي. وقد نفذت بتقنية الأبوس تيسلاتوم. ينظر الشكل ٦٧.

أ- الوصف: شريط وصلها عرضه ٥٢ سم، نفذ بخطوط هندسية من الألوان الوردية والأبيض والأصفر والأسود، وتتكون حاشيتها من تشكيلات هندسية، وجامات نصف دائرية نفذت مع جدائل متداخلة. أمّا اللوحة المركزية فهي مكونة من إثني عشر ضلعاً استبدلت الأضلاع في الجهات الأربعة بأنصاف دوائر أيضاً. كما أنّ اللوحة منفذة بأربع معينات تتشابه مع أربعة أخرى لتكون ميدالية مركزية، وأربع ميداليات نتجت كلّ واحدة عن تقاطع معينين. إضافة لأربعة أرباع من الدوائر في الزوايا الأربعة من اللوحة، وبين كلّ ربع دائرة وآخر يوجد نصف دائرة. وفي الجانب الشمالي تتصل الفسيفساء مع الحنية، والخطوط الملونة الأسود، والوردي، والأصفر، والأبيض التي ترسم وظائف مزدوجة؛ فالوظيفة الأولى تزيينية، والثانية تدلّ على فترة زمنية أخرى، وتعتبر هذه الخطوط فاصلاً فيما بين فترتين التدرجات اللونية من البني والوردي والأبيض والبيج والأخضر والرمادي تتمثل في ضفائر مجدولة، وإن تقاطع الألوان مع بعضها، وبالتالي تقاطع الزخارف في السجادة يحدّد الأشكال الهندسية المتنوعة. وفي المركز ميدالية دائرية تحيط بها أربع دوائر مماسّة في كلّ جانب، ونصف دائرة أيضاً على الجوانب حيث يتمّ رسمها بثلث متساوي الأضلاع يمثل ربع دائرة، وبين هذا المثلث، ومركز الدائرة مثنى، والميداليات الدائرية واللوحات هي أرقام مثنى في حين أنّ بعضها الآخر

(1) Balty, Janine., Mosaïques Antiques de Syrie, PP114 – 117.



الشكل ٦٧

يتضمن زخرفة هندسية^(١) والميدالية دائرية قطرها ٧٨ سم، وحدّها عرضه ٢٠ سم، نفذت الميدالية بمكعبات بنية على خلفية بيضاء. ومركز الميدالية يمثل رأس امرأة على خلفية بيضاء العنق، والكتف الأيمن عار تماماً. وإنّ الفواكه وأوراق الشجر مثل الأجاص ومجموعة ورق التوت، العنب، وفاكهة لونها أصفر ربّما الموز، وحول الرقبة طوق.

إنّ المجموعة المستخدمة كالفاكهة تتميز باللون الأرجواني، والبنّي، والوردي أو البني والأصفر، والأصفر الغامق تدلّ على إشراق، وكلّ هذه العناصر تدلّ على الآلهة جيا التي تعرف من خلال نقش باللغة اليونانية. وإنّ شخصيات اللوحة تمثل الفصول الأربعة: الخريف شمال شرق، أمّا شمال غرب يمثل الربيع^(٢). الخريف محافظ عليه تماماً مع إطاره المزدوج، أمّا المثلث المركزي فقطره ٦٨ سم، وهو مؤلف من الألوان الأسود، والأصفر، والأبيض. وفي الجناحين ألوان المكعبات منسّقة بشكل جيد، فاللون البني والأرجواني البني الغامق والرمادي، والأصفر، والرمادي المخضر يظهر الربيع من وراء الكتفين، ومن جانبي الرأس وتسدل على

(1) Jourdain C., Sondages dans L'Insula au Triclinos 1970-1971. In. Apamée de Syrie. Bilan Des Recherches Archéologiques 1969-1971, Fouilles d'Apamée, de Syrie Miscellanea, (Bruxelles 1972), P114.

(2) Balty, Janine, Mosaiques antiques du Proche - Orient, p191.

الصدر سترة لونها وردي. والعينان بنيتان ولوزيتان، والأنف مستقيم، والفم صغير. التاج من الفواكه ويفترض أنه العنصر الذي يشكل مركزاً. كما أن النقش الموجود على جانبي الرأس يؤكد بما لا يقبل الجدل شخصيات من فصلي الشتاء والربيع على حد سواء.^(١) ومن العناصر الهندسية المعيّنات الطول ٠,٢ م العرض ٥٥,٧ سم ومن الشمال الصليب المعقوف لا يزال العنصر الرئيس في الميدالية المركزية. ومن الجنوب: منظور بشكل ماسي نضد بالألوان الممتدة أصفر وأبيض على أسود بين نمط من المعينات يعكس المنظور بالتناوب للألوان البني، والوردي الأبيض، والوردي الأبيض، والأخضر المائل للرمادي. أرباع الدوائر نصف القطر ٥٠,٩ سم. في الزوايا الجنوبية الغربية، وفي الشمال الشرقي ألوان قوس قزح؛ البني والوردي والأبيض والأسود، الرمادي والأخضر، الأبيض والأصفر والأسود.^(٢) بينما الزاوية الجنوبية الشرقية: واحدة من أربع أوراق شكّلت مكعباً تتخلله من اليسار إلى اليمين سلسلة ألوان من الأبيض، والأسود، والبني، والوردي. وأما في الزاوية الشمالية الغربية، فقد أصيبت بالتلف ويفترض أنها كانت متشابهة مع ما تضمنته الزاوية الجنوبية الشرقية، ممّا يحقق التناظر مع الزاوية الجنوبية الغربية والشمالية الشرقية.

المثلثات: القاعدة ١,٢ م، الارتفاع ٢٥,٥ سم في الجهة الشمالية، المثلثات تصبح أصغر حجماً، وفي الأعلى قوس قزح يتضمن ألواناً، على الحافة أسود بني وردي أبيض أسود رمادي سماوي، وفي ثلاثة مثلثات متتالية ينفذ قوس قزح باستخدام الفنان مكعبات بالتناوب بين الرمادي، والأخضر، والسماوي، وفي حالة أخرى الأبيض والأسود، والبني والوردي. أما في الجهة الجنوبية، فيظهر أيضاً قوس قزح تناوب ألوانه في خطوط من المكعبات الأسود والبني والوردي والأبيض ومن ثمّ الأسود ثمّ الرمادي والأخضر والسماوي ثمّ الأبيض والأسود.

ب- التحليل: تذكر الأساطير الآلهة جيا Ge بأنّ العمالقة المتولدة من جيا المخضبة من دم الإله "أورانوس" قد أثير ضدّ الإله "زيوس" وأخوته، وإنّ الإلهة "جيا" قد ولدت التيتان (العمالقة) للتأثر من الآلهة الشابة، وأنّها بعد هزيمة العمالقة قد أنجبت التيفون.^(٣) وكذلك، فقد قامت "جيا" بنصب المكائد ضدّ زيوس الذي نجح في الحفاظ على سيادته. وفي السجادة تصدرت الرّبة "جيا" مركز اللوحة الدائري. الشكل ٦٨. وسط تشكيلة هندسية متداخلة

(1) Balty, Janine, Mosaiques antiques du Proche - Orient, p195.

(2) Balty, Janine, Mosaiques antiques du Proche - Orient, p212.

(٣) إلياد، ميرسيا، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ص ٣٠٨.

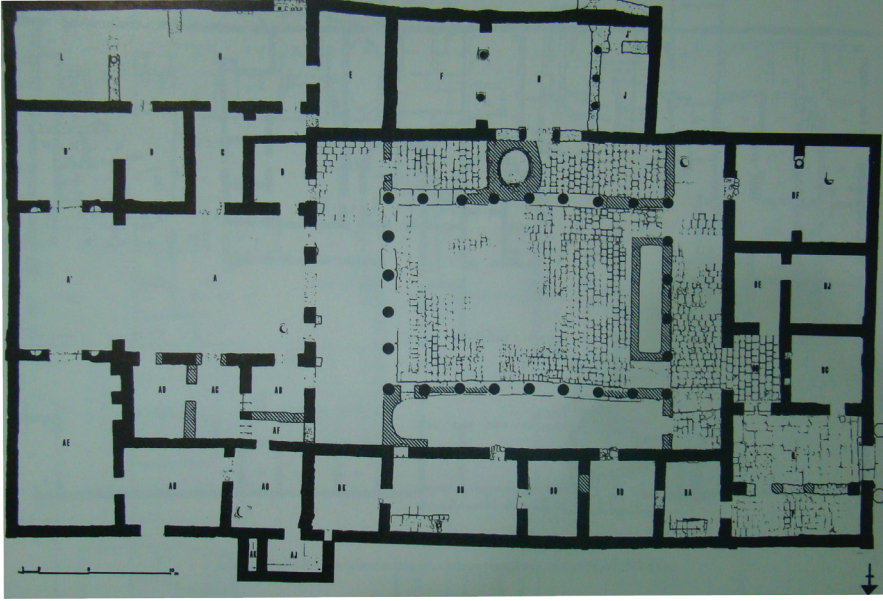


الشكل ٦٨

ومكوّنة من ثمانية معيّنات مبتورة من كلّ جهة، بشكلٍ مقوّس يشكّل قسماً من استدارة دائرية، وبهذا التشكيل، فقد شكّلت هذه المعيّنات بالإضافة إلى الميدالية المركزية ثمانى دوائر جاءت بدورها على شكل دوائر مبتورة بأشكال نصف أو ربع دائرية، وبحسب موقع الدائرة من الإطار المحيطي، وهذا يعني أنّ الدوائر التي جاء موقعها في أركان اللوحة الأربعة جاء شكلها برقع دائرة، بينما تلك التي وقعت في وسط ضلع الإطار، فجاءت على شكل نصف دائرة. وبالنتيجة جاءت هذه اللعبة الهندسية مكوّنة من ثمانية معيّنات مبتورة، وثمانى دوائر مبتورة، وأربعة معيّنات داخلية متكاملة، وكذلك ثمانية مثلثات محيطية متكاملة، ودائرة مركزية متكاملة، تركزت بها بطلّة العرض (جيا)، بالإضافة إلى ثمانية أشكال ذات أضلاع غير منتظمة وقعت في الفراغات المتشابهة، ولذلك نتج عن هذه اللعبة الهندسية أشكالاً هندسية متداخلة، أنتجت أعداداً ثمانية وكلها تدور في فلك الدائرة المركزية. ويظهر من ذلك أنّ هذا التركيب الهندسي المتداخل، والمنتج في "أفامية" بالذات انتشر في العصر الروماني المتأخر في كافة مدن الإمبراطورية، وتمثل في لوحات لا تعدّ ولا تحصى، والتي تحوّلت لتصبح مرتكزا لمنهج السّجاد ذي الميدالية المركزية التي، تزيّن فيها صورة تشخيصية لشخصية مركزية جميلة كما جاء في شكل الرّبة "جيا" في لوحة الفسيفساء. أمّا بقية المعيّنات وخاصة معيّنات الأركان الأربعة، فقد صوّرت في كلّ ركن منها ربة من ربّات الفصول الأربعة. أمّا الفراغات الأخرى فقد اغتنت بالأشكال الهندسية.

فسيفساء البيت ذو الزايفرات:

عثر في هذا البيت على فسيفساء من نموذج الأبوس سكتيلة. المخطط ٩. وهي:



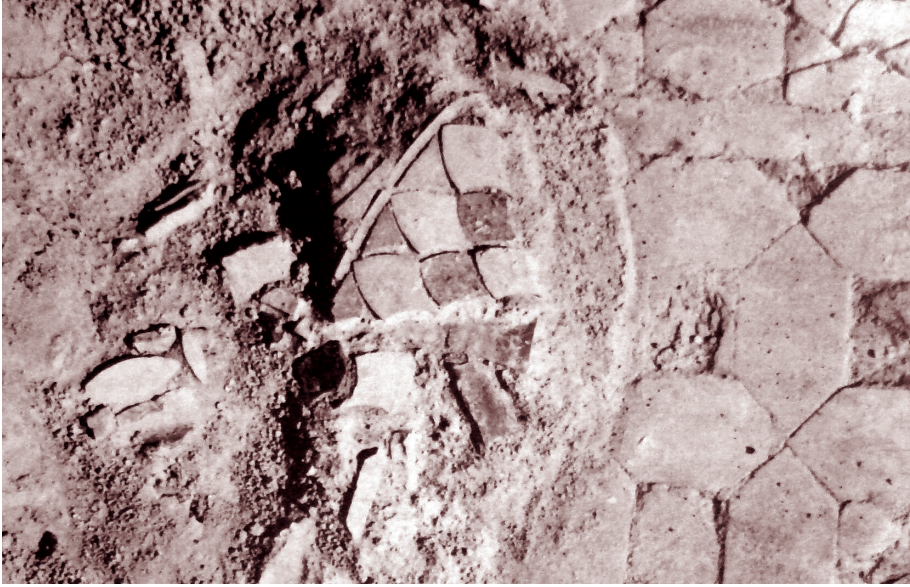
المخطط رقم ٩

١ - فسيفساء القاعة A:

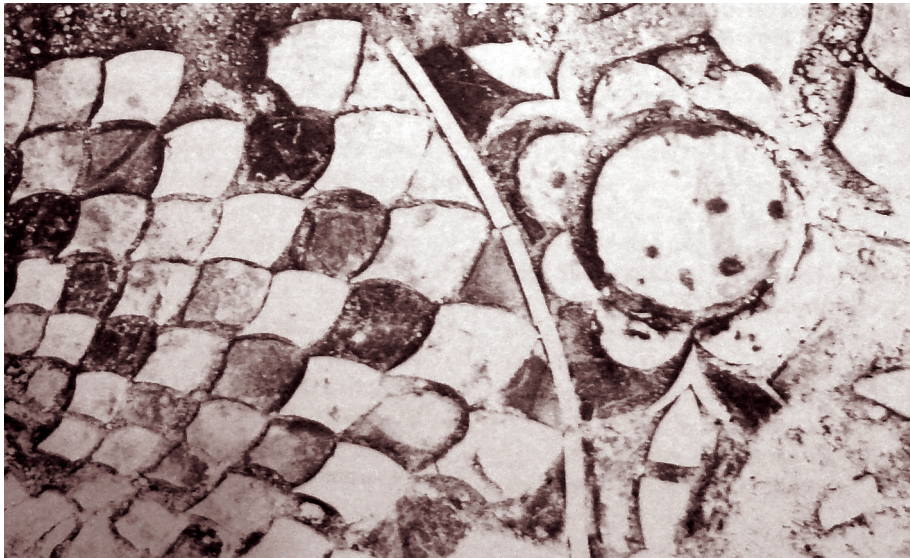
أ- الوصف: اكتشفت كمية من عناصر صغيرة من فسيفساء "الأبوس سكتيلة" بأشكال وأبعاد، وألوان، ومواد مختلفة. الشكل ٦٩. وقعت سليمة على الأرض وأهمها بمحاذاة الجدار الجنوبي، ويتألف من ستة صفوف، من حراشف محدبة الوجهين بالألوان: الأبيض، الأحمر، الأسود على التوالي، وتتزايد طولاً من الداخل نحو الخارج، وهي مرتبة بحيث تشكل ترساً ملوناً، وتوجد بينه وبين العناصر المجاورة زهرة كبيرة من الرخام الأحمر على أرضية سوداء تحيط بها وريقات كأس صفراء، وبعض الأوراق من الجص. كما وجدت رقعة شطرنج مؤلفة من مربعات بالألوان الأبيض، الأحمر على التوالي من الرخام الأحمر، تستند إليه حراشف محدبة الوجهين.^(١) الشكل ٧٠. وكانت المكتشفات بجوار الجدار الغربي كثيرة أيضاً، بينها حراشف محدبة الوجهين أيضاً. غير أن أهم مجموعة مؤلفة على أساس دوائر متحدة المركز، ومربعات محنية الأضلاع،

(١) بالتي، جانين، البيت ذو الزايفرات في أفامية تقرير أولي ١٩٧٣-١٩٧٤، ص ١٥٠.

فيبدو أنّ الكثير من العناصر المكتشفة في هذا القطّاع كانت أطراً لعناصر أخرى. واكتشفت على محاذاة الجدار الشمالي قطعة من إطار يبلغ عرض الحافة الأولى ٥, ٦ سم، ويتألف من تراصف لآلئ ودوائر باللونين الأبيض والأصفر على أرضية أرجوانية بين خطين باللون الأبيض، ويبلغ



الشكل ٦٩



الشكل ٧٠

عرض الثانية ١٤ اسم، وهي مزينة بأشكال حلزونية متقابلة بلون أحمر على أرضية سوداء، يحيط بها أنصاف أقراص صفراء. وقد اكتشف جزء مهم من المشققات في موضعه على الجدار في الزاوية الشمالية الشرقية، ويتألف من صفيحة من الرخام الوردي تشكل النعل، وصفيحة من الرخام الأبيض، الرّمادي تفصل مناطق الزخرفة عن المناطق العليا من الجدار، ويكمل إطار اللوحات الزخرفية بقضيب من الرخام الأبيض. كما وجد عنصر زخرفي في موضعه، وعلى الجدار الشرقي، وهو يتألف من أربع أوراق بيضاء وحمراء، في وسطها مربع أصفر على أرضية سوداء، وفي الزوايا مثلث أصفر على أرضية سوداء. وقد اكتشفت عناصر كثيرة وقعت على الأرض بمحاذاة الجدار الشمالي، منها هندسية: مربعات ومثلثات ودوائر وأخرى حيوانية: أرنب وحمار وعنزة وطير ودبّ وأسد.^(١) إن حراشف محدبة الوجهين، أو مغازل مفرغة، أنصاف مغازل ومربعات وأقراص وأقراص مفرغة، أنصاف أقراص، حلزونات وأوراق هندسية ومثلثات وقضبان، إضافة إلى قطع عديدة بدون شكل محدد. أمّا الألوان، والمواد فإن اختيار المادة تابع للون المطلوب. العناصر الصفراء من حجر كلسي متراص، أمّا العناصر الحمراء من حطام صحون فخار السّيجلاتة والسّوداء من الأردواز والبيضاء من الرخام أو الجص. ويوجد نفس الشكل بألوان مختلفة مثل الحراشف، والمربعات، والمغازل والأقراص. وتختلف سماكة العناصر حسب المواد المستعملة، فالعناصر الجصية أسمك من غيرها، وعناصر الأردواز أرقها. وأمّا العناصر التصويرية صنعت من الجص الأبيض المصفر، وأصبحت هشة بتأثير الرطوبة وتبرز الأجزاء المساء على أرضية مخططة واتبعت طريقة الحفر لإبراز ثنايا الجلد أو الشعر أو المنقار أو الجناح. أمّا العيون فشكلها دائري. والأرضية التي وضعت عليها العناصر الزخرفية صنعت من طبقة مونة من مطحون الرخام والخزف والأردواز المطحون تفرش على قطع خزفية مستطيلة الشكل تم تثبيتها بواسطة مونة من الرّماد والحصى والطين.^(٢)

ب- التحليل: يصعب إعادة تكوين الزخارف بالمشققات بتفاصيلها، ولكن يمكن عن طريق مقارنتها بمجموعات زخرفية أخرى من نفس النوع أن تعطي فكرة أدق عن استخدام بعض العناصر، وإعادة تكوين بعض القطع. ويوجد تشابهات مهمة بين مجموعات أفامية ومجموعات "أوستيا" في روما. وعلى ذلك يمكن مقارنة رقعة الشطرنج في القاعة A في أفامية برقع الشطرنج في أوستيا، ويتوافق عنصر الإطار ذو الحلزونات مع مواضيع الاطارات المستخدمة في قاعة أوستيا. كما أن عنصر الأوراق الأربعة واحد تقريباً في الموقعين، وتشير

(١) بالتي، جانين، البيت ذوالزافرات في أفامية تقرير أولي ١٩٧٣-١٩٧٤، ص ١٥٠.

(٢) بالتي، جانين، البيت ذوالزافرات في أفامية تقرير أولي ١٩٧٣-١٩٧٤، ص ١٥١.

مجموعات الحيوانات الجصية المكتشفة في كلا الموقعين مقارنات نادرة، رغم تفاوتها في المادة والأبعاد. وهكذا فإن زخارف المشققات في "أفامية" تتسجم مع التقاليد المعروفة في هذا النوع من الزخرفة، ولكن المجموعات المعروفة سابقاً تستخدم الرّخام بشكل أساسي، ونادراً ما تستخدم الحجر الكلسي، في حين أنّ أغلب مجموعات "أفامية" تستخدم الجصّ والأردواز والحجر الكلسي، أمّا الرخام فهو نادر. ويمكن أن يعود تاريخها للعام ٥٢٨^(١).

فسيفساء بيت الآيل:

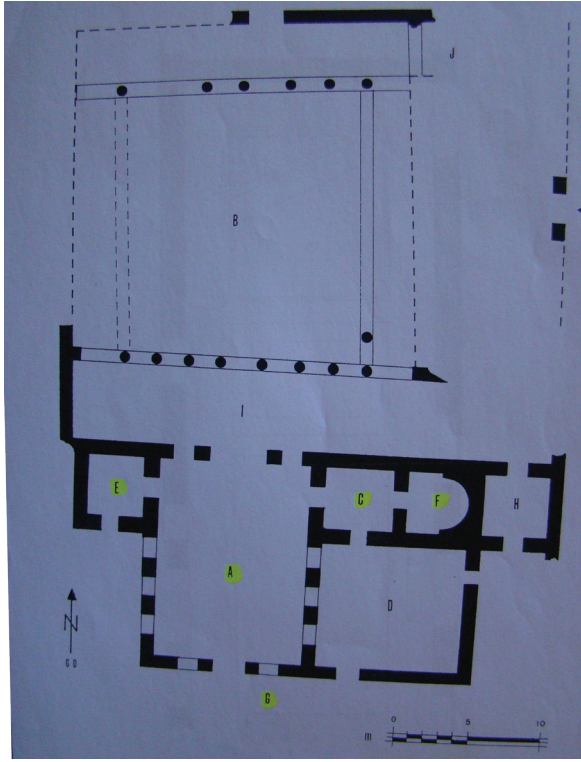
لقد توزعت الفسيفساء في بيت الوعل - القرن الخامس - في القاعات الآتية: F-C - E-A-G. ينظر المخطط ١٠.

١ - فسيفساء الساحة G:

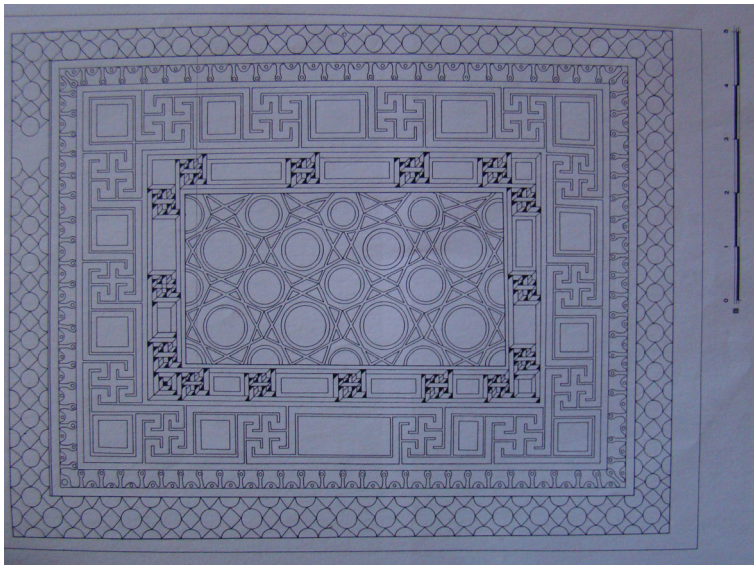
تبلغ أبعادها ١١×٥,٧م. المخطط ١١ نفذت بتقنية الأبوس تيسلاتوم، وتقنية فيرميكولاتوم. الشكل ٧١.

أ- الوصف: شريط وصلها مكوّن من أشكال هندسية من مثلثات ومستطيلات ومن كؤوس وزهرات اللوتس، أمّا حاشيتها فمفقودة. وقد قسمت اللوحة إلى لوحات مربعة الشكل، يشاهد في إحداها غزال يفترسه حيوان خرايف مجنح، تناظرها لوحة أخرى؛ يشاهد فيها دبّ يقفز، وفي وسط هذه اللوحة دائرة نفذت بالمكعبات ذات اللون الأسود، يقابله في زاوية من نفس اللوحة حمامة. وقد وصل بين اللوحتين معين انجدل مع اللوحتين المذكورتين بداخله معين أصغر، وبداخل المعين صليب صغير في مركز الفسيفساء يشاهد دائرة اتصلت بشكل مجدول مع المعين المذكور، كما وتظهر معينات تماثله في الجهات الأربعة، وترتبط بالتالي المعينات مع اللوحات المربعة من كلّ الجهات لتعطي انطباعاً أنّ الفسيفساء تكون وحدة متكاملة. وفي نفس الساحة تشاهد لوحة أخرى حيواناتها بدت بوضعية حرّة إضافة لجذع من الكرمة تحمل ثلاثة عناقيد من العنب، الحيوانات تتوزع على كامل اللوحة، حيث هناك أسد يفترس حيواناً آخر وكأنّه أسد أصغر، وأسفل هذين الأسدين المتصارعين؛ يوجد طائر حمام، وإلى الأعلى من الأسدين؛ يشاهد طائر البطّ ونمر، ولبوة وحصان، وطائر الأوز، وطائر اللقلق، ويشاهد الأرنب الذي يأكل العنب، ولقد نفذ المشهد على أرضية من المكعبات البيضاء ذات الشكل المروحي.

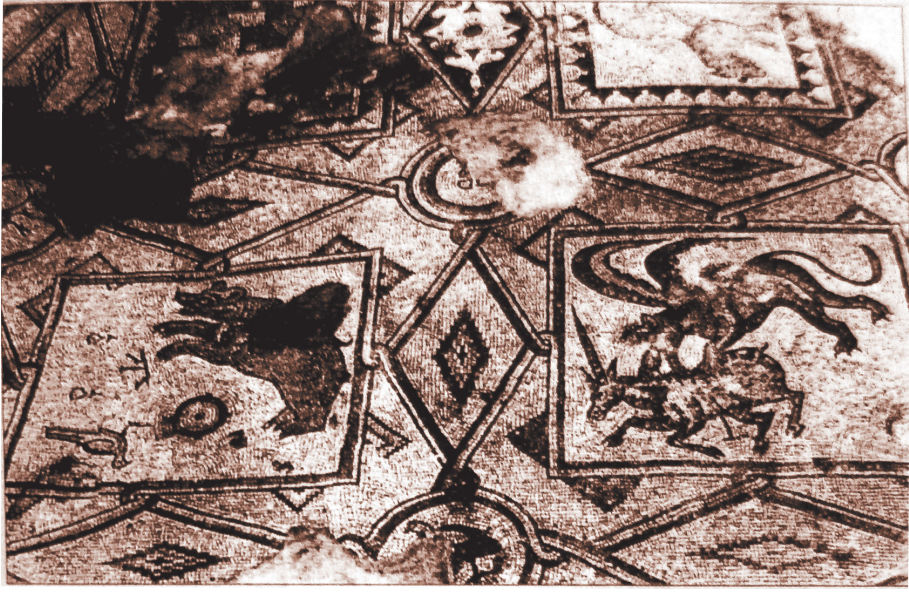
(١) بالتّي، جانين، البيت ذو الزايفرات في أفامية تقرير أولي ١٩٧٣-١٩٧٤، ص ١٥١.



المخطط رقم ١٠



المخطط رقم ١١



الشكل ٧١

ب- التحليل: إن التشابك بين المعينات والمربعات يعطي اللوحة متانة من حيث تنظيم المواضيع ودلالة على أن المواضيع مترابطة مع بعضها، فكل لوحة تمثل موضوعاً منفصلاً من حيث الشكل، ولكن المواضيع جميعها تتسجم كونها تمثل مشاهد حيوانية، وما يلفت الانتباه هو تمثيل حيوان خرافي يفترس غزالاً، مما يؤكد قدرة الفنان على التخيل والإبداع، وعلى وجود الحيوانات الخرافية في مخيلته. إن مشاهد الحيوانات من حصان ودب وطيور، ومناظر الأشجار والعنب والسلة كل هذه المشاهد تخبر عن الطبيعة والحياة التي كان يعيش فيها الفنان الأفامي.

٢- فسيفساء القاعة A:

تبلغ أبعادها ١٠×١٣ م. وهي منفذة بتقنية الأبوس تيسلاتوم. الشكل ٧٢.

أ- الوصف: شريط وصلها مزخرف بدوائر، ومعينات، ومربعات، ومثلثات مكررة. وقد نفذت حاشيتها بالأشكال الهندسية، وتتعاقب المربعات، والمستطيلات بشكل مكرر. أما اللوحة المركزية، فقد نفذت بتكرار المربعات المتقاطعة التي تكوّن الشكل المثلث حيث تحصر دوائر بداخلها، ومن ثمّ ينفذ المشهد بداخل الدائرة، ومن المشاهد المنفذة طائر الفينيكس الذي ينفذ ضمن دائرة، ومنقاره ممدى إلى رجله اليمنى التي ارتفعت عن الأرض قليلاً، وقد نفذ المشهد على أرضية بيضاء، وفي مشهد آخر ضمن دائرة أخرى نفذ شريط



الشكل ٧٢

متموّج برزت أوراق اللبلاب إلى الداخل والخارج من الشريط، وضمن هذا الشريط نفّذت دائرة زينت من داخلها بأشرطة متعاقبة الألوان؛ الأبيض، والأحمر، والأسود .

ب- التحليل: تمثيل مشهد طائر الفينكس ضمن اللوحة المركزية له رمزية خاصّة، فالطائر معروف قديماً في الأساطير المصرية، وقد تصوّره المصريون على هيئة لقلق، وتصوره اليونان، والرومان على شكل طاووس أو نسر. وأخذ البيزنطيون هذا الرمز عمّن سبقهم، وقد ظهر في فسيفساء حيّ المدينة في حماة على هيئة طائر لقلق تظهر خلف رأسه صورة الشمس، وبقربه طائر حمام ينظر باتجاهه.^(١) وفي العصر البيزنطي رمز طائر الفينكس إلى قيامة السيّد «المسيح»؛ فحسب الأسطورة أنّ طائر الفينكس يتحوّل إلى رماد بعد أن يحرق نفسه كلّ خمس مائة عام في عشّه، ومن رماده يخرج ولده أو خلفه.^(٢)

(١) زقزوق، عبد الرزاق، أعمال التقيب في حي المدينة، الحوليات الأثرية السورية، مج ٣٣، ج ٢، (دمشق ١٩٨٣)، ص ١٤١.

(٢) زقزوق، عبد الرزاق، صور مقدسة على الفسيفساء المكتشفة في محافظة حماة، الحوليات الأثرية السورية، مج ٤٠، (دمشق ١٩٩٠)، ص ٨١.

٣- فسيفساء القاعة E:



الشكل ٧٣

أبعادها ٤×٤ م. وهي منفذة بتقنية الأيوس تيسلاتوم. ينظر الشكل ٧٣.

أ- الوصف: زخرف شريط وصلها بالشكل المثلث، وبداخله مربع صغير تفصل بين الأشكال المثلثة مربعات، وفقدت حاشيتها، أمّا اللوحة المركزية فتمثل مربعاً حصر بزواياه مثلثات، وحصرت بدورها ستّ دوائر، بين كلّ دائرة وأخرى، زخارف نباتية تمثل أزهاراً وأوراقاً. فالدائرة الأولى: نفّذت بسبع خطوط من المكعبات الرّخامية البيضاء، ويحيط بهذه الخطوط خطّ من المكعبات البازلتية السّوداء، لتتحصّر بين هذه الدائرة ودائرة أخرى لزهرة الزنبق. وإلى الداخل ضمن دائرتين توجد زخرفة تمثل شكلاً حلزونياً بخطّ لولبي، وإلى الداخل ضمن دائرتين أخريين تشاهد نبتة "الأكانثا". ومن ثمّ الدائرة المركزية زينت بتفرعات نباتية لورق اللبلاب، وقد نفّذت بالمكعبات البازلتية على أرضية من المكعبات الرخامية البيضاء والرخامية الحمراء.

ب- التحليل: لقد بقيت الزخارف النباتية برمزيتها ممثلة على الفسيفساء، فنفلة الماء نبتة تنمو على شفاة الينابيع، والخطّ اللولبي يدلّ على رمزيته لعنصر الماء، أما ورق الأكائثا فمن العصر الروماني، ورمزت نبتة "الأكائثا" للخلود والبقاء، وورق "اللبلاب" رمز للموضوع نفسه خلال العصر الروماني.

٤- فسيفساء القاعة C:

تبلغ أبعاد اللوحة ٤٥×٥٥ م، نفّذت بتقنية الأبوس تيسلاتوم- الأبوس فيرميكولاتوم. الشكل ٧٤.

أ- الوصف: استخدمت في شريط وصلها زخرفة هندسية مكوّنة من مسدسات، وأضلاعها زخرفت بمكعبات رخامية بنية اللون، وبداخلها معيّنات نفّذت بالمكعبات البنية على أرضية بيضاء، وما بين المسدسات والحاشية تشكّل مثلث من تلاقي مسدسين متتاليين مع خط الحاشية، وبداخله مثلث صغير وأرضية المثلثات نفّذت بالمكعبات ذوات اللون الأحمر الفاتح. أمّا من جهة الاتصال بالجدار تشكّل مثلث نتيجة التقاء ضلعي المسدسين، وبداخل هذا



الشكل ٧٤

المثلث شكل مثلث أصغر بمكعبات بنية اللون على أرضية حمراء فاتحة. وحاشيتها مكوّنة من جديلة من المكعبات الحمراء، والبنية، والبيضاء على أرضية بنية تحصر بداخلها دوائر صغيرة من مكعبات بيضاء. أما اللوحة المركزية فهي فسيفساء حيوان الآيل فوق أرضية مزهرة، نفذت أزهارها بالمكعبات البنية مكررة بشكل منتظم على أرضية من المكعبات البيضاء. أما الآيل فقد نفذ بحركة جميلة، بحيث كانت قائمته اليمنى قد تقدّمت عن اليسرى بحركة جميلة، انسجمت مع حركة قائمته الخلفيتين. ويبدو رأس الآيل مرفوعاً، ونظره باتجاه الأمام وعضلاته مفتولة.

ب- التحليل: حركة الآيل مع الأرضية التي نفذ عليها تدلّ على الهدوء والاطمئنان، ومثل هذا النمط من التزيين، الذي يمثل حيواناً منمّقاً على خلفية من الزهريات على طريقة صناعة السّجاد ولا يظهر أبداً قبل وسط القرن الخامس الميلادي، وقد حظي بنجاح مستمر حتى القرن السادس الميلادي.

٥- فسيفساء القاعة F:

تبلغ أبعادها ٥,٥ × ٢,٥ م، وعمق الحنية ٢ م. أما قطرها فيبلغ ٣,٢٥ م. وقد نفذت بتقنية الأبوس تيسلاتوم. الشكل ٧٥.



الشكل ٧٥

أ- وصف فسيفساء الحنية: زين شريط وصلها بتموجات قوس قزح ونفذ بالمكعبات البنية والبيضاء، وأما حاشيتها فقد زينت بأوراق الأكاثا، وذلك بالمكعبات البيضاء على أرضية بنية، إضافة لإطار آخر زين بجديلة نفذت بالمكعبات الرخامية البيضاء على أرضية من المكعبات الرخامية الحمراء، أما اللوحة المركزية نفذت أزهار بالمكعبات البنية على أرضية بيضاء.

ب- التحليل: تمّ التزيين بالتموجات التي تعطي شكلاً لقوس قزح، والذي كان له مدلوله المعبّر عن تلاقي السماء مع الأرض. أما ورق الأكاثا الذي زين الحاشية كان رمزاً دائماً للخلود، والبقاء، فنبتة الأكاثا دائمة التجدد والانبعاث.

فسيفساء منطقة المسرح:

فسيفساء ملياكر Meleagre والأتالانت Atalante:

تبلغ أبعادها ٣,٨ × ٥,١ م، أما اللوحة المركزية فأبعادها ١,٩ × ٤,٥٦ م. وقد نفذت السجادة بتقنية الأبوس تيسلاتوم - الأبوس فيرميكوليتوم. الشكل ٧٦. وهي تعود إلى القرن الخامس الميلادي.

أ- الوصف: نفذ شريط وصلها بزخرفة هندسية مكوّنة من معينات حدودها من المكعبات البنية، على أرضية من المكعبات البيضاء، وبداخل المعينات معينات أصغر من المكعبات البنية على أرضية بيضاء. أما الجهات الأربعة للمعين الكبير مزخرفة بنقاط صغيرة من المكعبات البنية. وقد نتج عن تماس المعينات مع الحاشية مثلثات حدودها من المكعبات الرخامية الحمراء. وقد تكوّنت حاشيتها من ورق الأكاثا، وبداخلها عدد من الحيوانات، منها: فيل وسمكة ودب وغزال إضافة لـ "أيروس" وهو يحمل ترساً. أما لوحها المركزية جاء عرضها معبراً عن معركة حقيقية بين حيوانات مفترسة، ومتوحشة في ميدان صيد طبيعي تمّ إحياءه ببعض الأشجار الرمزية، وبعض النباتات الأرضية، وقد تمثل هذا العرض بوجود بطلتين فارسيتين، مثلت الأولى شكل الفارسة اللؤلؤة "أتالانت"، بينما مثلت الشخصية الثانية البطلة الرشيقة "ملياكر"، وبذلك يكون الفنان قد اقتبس الشخصيات من الأسطورة (الميثولوجية) الإغريقية بحيث جاءت شخصية الفارسة اللؤلؤة التي صورت "أتالانت" على أنها البطلة المشهورة بفاعليتها، وخفتها وحركتها، بينما "ملياكر" فهي اللؤلؤة والبطلة الرشيقة والفاعلة. وقد تمّ تنفيذ اللوحة فوق عمق أبيض مجرد يظهر فارسيتين بمظهر الفتوة والشباب، وهنّ يتعاركن مع مجموعة من



الشكل ٧٦

الحيوانات المتوحشة، وقد ظهر العرض وكأنَّ البطلتين قدمتا وبشكل مفاجئ وبسرعة فائقة على تجمع من الحيوانات المفترسة بحيث تمَّت المباغته من قبل الفارسة "أتالانت" التي جاءت من الجهة اليمنى من اللوحة برمي دبَّ بسهم جعلته يرتمي أرضاً ملتفاً حول الشجرة مدمياً، وقد انتابه سكون الألم من الجرح الخطر الذي أدماه ممَّا جعل جسمه ملطخاً بالدماء، بينما وضع رأسه بين ذراعيه وهو يعاني من سكرات الموت والألم المبرح، في حين تلتقي الفارسة وبوضعية المواجهة مع الفارسة الأخرى "ملياكِر" للانقضاض على حيوانٍ آخر. على حين نلاحظ حيواناً ثالثاً ربَّما يكون فهداً أو نمراً، وقد فرَّ من الميدان يفتش عن مخبأ بين الصخور، وفي هذه الأثناء ألقت الفارسة اليسرى بسهمها بين أقدام الحيوان الثاني، بينما تصوَّب وباللحظة نفسها الفارسة الأخرى لتتذفه بسهم على ظهره.

ب- التحليل: نجح الفنان في إخراج قسمات، وتفاصيل وجه كلِّ فارسة، وكذلك باقي تفاصيل الجسم بما يتناسب مع الحدث. وقد صوِّرت "ملياكِر" ترتدي رداءً بأكمام طويلة ومشكول فوق الكتف الأيمن، بينما خلفيته متطايرة خلفها في الهواء الطلق نتيجة الهواء المتولّد من سرعة الحصان. بينما "أتالانت" لبست رداءً منفتحاً تاركناً الأذرع عارية،

على حين كان يكسو رأسها خوذة على نمط القبعة الفرجية المخروطية المنبسطة فوق شعر الرأس المجدول دائرياً، بينما تلتصق الخوذة بوشاح طويل وعريض يتطاير خلفها. وفي الوقت نفسه فقد أظهر الفنان الفارسة "أتالانت" وهي مزينة بمجوهرات غنية من إكليل، وأساور وأقراط أذان وطوق، كما تناسبت حركات العيون، وتموجات الوجه، والحدود، والعيون بتموجات تعبيرية دقيقة تتناسب مع الموقف.⁽¹⁾

فسيفساء الرواق:

تبلغ أبعاد اللوحة ١٠٠×٧م. وقد تمّ التتقيب عنها خلال الأعوام من ١٩٣٢ وحتى ١٩٣٨م. تقنية تصنيع الفسيفساء: الأبوس تيسلاتوم والأبوس فيرميكوليتوم. وقد تأتي قطع موزاييك الرواق الموزعة بين متحف دمشق - قافلة جمال وناعورة- وبروكسل - مشاهد صيد- وذلك وفقاً للاتفاقات السابقة للحرب العالمية الثانية. أمّا القطعة التي تشتمل على التكريس فقد ظلت في مكانها تحت انهيار أعمدة الرواق، وقد نفذت اللوحة على شكل وشاح زخرفي بلغ طوله مئة متر ليغطي أرضية كامل المعبر الموجود تحت الرواق، وهذا الأسلوب في التزيين مع اختيار مثل هذه المواضيع يعبر تعبيراً حقيقياً عن مقدرة الفنان في تنفيذ سجادة فسيفسائية ذات موضوع واحد مهما توسعت مساحتها، وبسبب المساحة الكبيرة لهذه الفسيفساء، فقد تمّ تقسيمها بحسب مشاهدتها والتقسيمات كالآتي:

أ- الوصف: يتكون شريط وصلها من زخارف هندسية: مسدسات ومربعات أصغر. ويتكون من:

A1-A2, A3,A4,A5,A6, A9

A10,A11,A12,A13,A15, A18,A20, A21,A26, B8,B9, B10.

تتكرر فيه المسدسات وتزيينات قوس قزح، والمربعات الأصغر في الداخل.

أمّا توزيع اللوحات فتمّ بحسب مشاهدتها على النحو الآتي:

B1- جزء من لوحة الفسيفساء تمثل انقضاؤ أسدين من جهتي الأمام والخلف، على

(1) Duliere, C., Mosaïques des portiques de la Grande Colonnad. Fouilles d'Apamée de Syrie, Miscellanea, 6. (Bruxelles 1969), pp125-128. (cite: Duliere, C., Mosaïques des portiques de la Grande Colonnade, p...).

وعلى يحاول الفرار. ونفذ المشهد على أرضية مليئة بالأزهار، وتفصل بين أحد الأسود، والوعل شجرة علاها طير نفذ بشكل معاكس للشجرة.

B2- وهي تابعة لنفس المشهد السابق تمثل شجرة باثقة محاطة بالأزهار.

B3- يمثل المشهد أزهاراً حمراء على أرضية بيضاء إلى الجانب من حدّ الرّواق الشرقي.

B4- يمثل حصانين بينهما شجرة نخيل، الحصان الأيسر لم يبق منه سوى رأسه ورقبته، وإلى الأعلى منها يوجد طيران من البجع، وإلى الخلف من الحصان الذي اكتشف كاملاً حصان آخر أمامه شجرة.

B5- يظهر جزءاً من مشهد لكلب صيد، وقد ربط عنقه بحزام يبدو في حالة مطاردة، وبقربه يبدو طاووس مزركش وطائر بط.

B6- مثل المشهد بجعة فقد رأسها وجزؤها الخلفي، كما يمثل المشهد حصانان لم يبق منها سوى جزء من الرأس.

D1- يصور المشهد قافلة الجمال والجمال الثاني منها مربوط إلى الجمل الأول الذي يقود القافلة. الشكل ٧٧. وبجانب هذا المشهد يصور مشهد آخر يمثل ناعورة. الشكل ٧٨.

D2- يصور شخصاً لم يبق منه سوى جزؤه العلوي.

A14- مشهد يمثل طيوراً.

A16- يمثل المشهد جزءاً من أسد تظهر قائمته الأماميتين، ورقبته، وجزء من رأسه وهو بحالة انقضا، وفي الأمام من الأسد يشاهد حالة صراع بين أفعى جلست على ذيلها، وطير من الأوز، يزين المشهد نباتات، وشجرة يظهر منها جزعها.

A17- يمثل مشهد لأسد يفترس غزالاً بعد أن اعتلى ظهره، وأمسك برقبته بفكيه القويتين، كما ويظهر في المشهد نباتات، وأزهار، وشجرة.

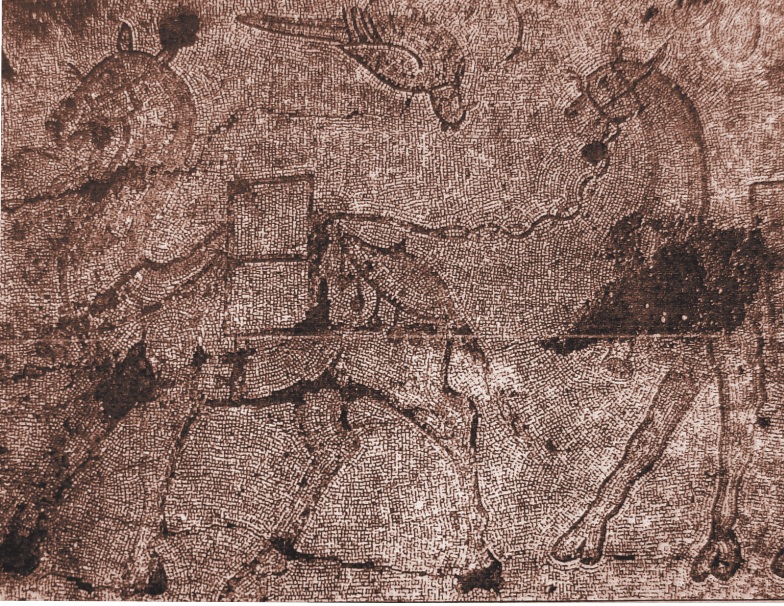
A19- يصور المشهد غزالاً بحركة بديعة على منشور من الأزهار.

A22- يصور المشهد نمراً، وأمامه زهور، وأشجار.

A23- يصور المشهد لبوة تربض وهي تنظر برأسها إلى الخلف، وإلى الأعلى منها أسد بحالة انقضا.

A24- يصور نمراً لا تظهر سوى قائمته الأماميتين.

A25- يصور جزءاً من زهرة.



الشكل ٧٧



الشكل ٧٨

ب- التحليل: تعود في تاريخها إلى عام ٤٦٩ ميلادية. حيث الفسيفساء تمثل مشهدين من النشاط البشري محاطين بمشاهد من الحياة الطبيعية المحيطة، والتي تتمثل بالحيوانات المفترسة والأليفة والطيور. والمشهدان اللذان يمثلان نشاطاً بشرياً في هذه الفسيفساء هما لوحة الجمل و لوحة الناعورة، وذلك لما يمثله الجمل في حياة الإنسان في ذلك العصر، وكذلك الناعورة التي ساعدت كثيراً في الأعمال الزراعية. فمن المنطقي أن يمثل الجمل فوق لوحات الفسيفساء كونه لعب دوراً مهماً في حياة الناس داخل المجتمع الأفامي. وقد نفّذت اللوحة بتماثل، وتوحد في العمل مع تفعيل حرية الحركة للمواضيع بحيث لا تخلق لدى المشاهد نوعاً من الملل والتعب والضجر في النظر، وهذا الأمر يقتضي استبعاد المواضيع الأسطورية (الميثولوجية) التي تستوقف المشاهد من أجل قراءة مفرداتها، فمن المسلم به عدم إشغال المارة عن حاجاتهم في مثل هذه المواضيع، ضمن أماكن عامة مثل الشوارع والساحات والأسواق العامة.^(١) ومن الملاحظ أن الفنان لم يهمل أدق التفاصيل التي يجب أن تظهر في لوحته، فهو يبرز صورة اللجام والسرج وعدة الرجل، وجميع هذه الأشياء نفّذت بدقة، ونعمة فائقة، كما تظهر التفاصيل دور كل جمل وموقعه من القافلة، وما هي الحيوانات أو الشخصيات المرافقة لها.^(٢) فجمل القيادة يتمتع باللياقة، والذكاء، وشدة الملاحظة. بينما يجب أن يلتصق في رقبة أو جانب من فخذ الجمل الأخير جرس، أو طبله تعطي رنيناً متوافقاً مع سير القافلة.

يدل فن الفسيفساء في مباني أفامية الدينية: الكاتدرائية - الكنيس المباني المدنية: التركلنوس - بيت الآيل... إلخ. على فن عظيم وحس رفيع، تمتع به سكانها خلال العصرين الروماني والبيزنطي، وتدل كثرة السجادات الفسيفسائية على وجود ورش لصناعة وتنفيذ الفسيفساء منذ القرن الثاني الميلادي، وإلى القرن السادس. وعلى أن تنظيم السجادة الفسيفسائية ومواضيعها كانت مدروسة بحيث تخدم فكرة بعينها. وما تنفيذ بعض المشاهد الميثولوجية على بعض السجادات كفسيفساء الحكماء السبعة، وسباق الجمال، وعودة البطل «أوليسيس» إلا دليل ساطع على تأصل الموروث الثقافي الإغريقي في مدينة «أفامية».

(1) Duliere , C., Mosaïques des portiques de la Grande Colonnade, pp 125 - 128.

(2) Balty, janin, Mosaïques Antiques de Syri , PP 110 - 111.

الخاتمة

تألقت مدينة "أفامية" خلال عصور تتالت عليها، وبرزت كحاضرة قلّ نظيرها للفنّ والفكر، ولا سيّما خلال العصرين الروماني والبيزنطي، وقد تجلّت أهمية "أفامية" من خلال المقومات التالية:

- **جغرافياً:** تمتع موقعها بميزات عديدة، أهمّها سيطرته وقرية من سهل الغاب، وبالتالي من نهر العاصي الذي كان يغذي بحيرة أفامية، ووقعها بين منطقتين سهل الغاب من الغرب والبادية من الشرق، وتمتعت بموقع استراتيجي حيث تحكّمت بالطريق القادم من مدينة أنطاكية إلى "الرفنية" إلى "أرواد" و"حمص" و"طرابلس" فالمنحدر من جهة الغرب والوديان من جهة الشرق والجنوب جعلاً من موقعها مكاناً حصيناً.

- **سياسياً:** حصلت أفامية في العصر الروماني على مكانة مرموقة، فكانت الكثير من المدن المحيطة تتبع لها، أمثال: "لاريسا" و"أبيفانيا". وفي العصر البيزنطي أصبحت مركزاً دينياً مهماً تتبع لها سبع أبرشيات، وبسبب موقعها وأهميتها: أخذت القوى السياسية التي ظهرت في المنطقة تنافس للحصول على هذا الموقع، ولذلك شكّلت مطمعاً خلال العصر الإغريقي للإسكندر ولأحد قادة جيشه "سلوقس"، ومن ثمّ مطمعاً للرومان عند مجيء "بومبيوس"، وكذلك للبارثيين، وللساسانيين، وللبيزنطيين، ومن بعدهم للعرب المسلمين.

- **فكرياً:** تميزت أفامية بعدد من رجالها المفكرين والفلاسفة خلال العصر الروماني، والذين أثروا على أفكار الفلاسفة الذين أتوا من بعدهم، واستمر تأثيرهم الفكري فترة طويلة، ومن أبرزهم: "بوسيدونيوس" و"جامبليخوس" و"نومينوس"، وبرزت المدرسة الأفلاطونية المحدثّة فيها كواحدة من ثلاث مدارس موجودة في العالم آنذاك.

- **فنياً:** اتسم الفنّ فيها بدقة الصنعة، وبالمقاييس الدقيقة في مجال النّحت، وبإعطاء القطع الفنية شيئاً من روح الفنان الشرقي، وهو ما تفتقر إليه في بعض الأحيان التماثيل

المنفذة في مدن أوروبية، فالفنان الشرقي وهب من إحساسه، ومن مشاعره لما أنجزته أدوات النحت من تماثيل مجسمة أو من نحت نافر ليؤكد على أن هذه الأعمال النحتية لها عمق ومدلول أراد أن يعبر بوساطته عما كان يعتنقه الفنان بذاته، أو يؤمن به. ومن خلال الفن نستطيع أن نرى بعضاً من جوانب الحياة الفكرية أو الاجتماعية أو الثقافية أو العسكرية، فالفن مرآة الشعوب. وفي "أفامية" نرى تماثيلاً تعكس بعضاً من معتقدات سكانها، فتمثال الإلهة "بسيشة"، يعبر عن إيمان سكانها خلال العصر الروماني بالحب السامي وبالطهارة، وكذلك تمثال الإله "هليوس" إله الشمس يعبر عن إيمانهم بإله الشمس في العصر الروماني. وإن ما نراه من نحت نافر منقذ على شواهد القبور العائدة لعناصر من الفيلق الثاني البارثي في عهد الإمبراطور "كركلا" تظهر اللباس العسكري المعتمد في ذلك الحين. وكذلك تظهر العتاد والأسلحة الحربية التي كان يستخدمها الجيش الروماني. وإن ما ذكر من أمثلة عن فن النحت من مدينة "أفامية" هو جزء صغير من إرث فني كبير كان موجوداً فيها.

ولقد تمّ تنفيذ الفسيفساء سواء في العصر الروماني أو العصر البيزنطي بتقنيتين هما: الأوبوس سكتيلة والأوبوس تيسلاتوم. وفي معظم السجادات التي حملت مشاهد تصويرية استخدمت تقنية الأوبوس فيرميكولاتوم إلى جانب تقنية الأوبوس تيسلاتوم وذلك لتنفيذ فسيفساء السجادات ذات الزخارف الهندسية، والتي تحوي لوحات تحتاج إلى نعومة في المكعبات لإظهار ملامح الوجه بشكل واضح. أمّا الأوبوس سكتيلة فقد استخدمت في تبليط الأرضيات. وفي أفامية لم تكن هناك مدرسة لتنفيذ فن الفسيفساء فقط؛ بل كانت هناك حركة علمية دينية فلسفية عبرت عنه، وأظهرته المواضيع المنفذة على السجادة الفسيفسائية، فسيفساء سقراط، وفسيفساء سباق الجمال بحضور الإله "بوزيدون" تعبران عن فكر فلسفي عظيم يقرأ في كل مكعب من مكعبات الفسيفساء. هذا الفكر الذي كانت أفامية إحدى أهم قواعده؛ إنه فكر المدرسة الإفلاطونية المحدثة. وهذا ما حدا بالفنان لتمثيل الحكماء، والأساطير التي لها مدلولات فلسفية وروحية. ومع مجيء المسيحية يطرأ تغيير على نوعية المواضيع التي كانت تنفذ على الفسيفساء، فاستبدلت المواضيع الأسطورية بمواضيع لها علاقة بالحياة الدينية المسيحية مع الحفاظ على الحيوانات المرمز بها، وإعادة استخدامها لتخدم دلالات عقائدية. وتدل كثرة السجادات الفسيفسائية على أن ورشاً لتصنيع الفسيفساء كانت محلية، ونشطة في أفامية. ومن الجدير بالذكر أن وجود كنيس في العصر البيزنطي، وتحديدًا في عام ٣٩٣-٣٩٢م يشير إلى تفاهم بين الديانتين السماويتين، وانسجامهما خلال ذلك العصر. وتؤكد الكتابة الموجودة ضمن فسيفساء الكنيس عن العلاقة الطيبة بين مدينتي "أنطاكية" و"أفامية". وتقود دراسة فسيفساء أفامية لتتبع خطوات المدد الفكري للمدرسة الأفلاطونية المحدثة، والذي يلحظ تأثيرها في مدينة "بعلبك". حيث تمثل الحكماء السبعة أنفسهم الذين نفذت شخصياتهم على سجادة في "أفامية"، مع خصوصية الأسلوب في التنفيذ لكل منهما. كما وتقود

الدراسة إلى أن تشابهاً في المواضيع بين النحت والفسيفساء، وذلك من خلال فسيفساء الرّواق، والتي عثر فيها على لوحة تمثل قافلة من الجمال يمكن أن يشاهد نظيرها منحوتاً على الحجر، في مشهد لقافلة نحتت على الحجر عثر عليها في مدينة "تدمر" ومحفوظ جزء منها في متحف دمشق. وقد استفاد الفنان من الطبيعة فطوّع مواضيعها لخدمة منحوتاته وفسيفسائه ورّمز ببعض عناصر الطبيعة من أزهار وأشجار وحيوانات في خدمة معتقداته. ويكوّن الفنّ وحدة وإن تنوّعت أساليب تنفيذ الموضوع الفني سواءً من خلال النّحت أو الفسيفساء، فالفكرة واحدة، والجوهر واحد، والغاية واحدة، هدفها إرضاء عين الناظر، والتعبير عن موضوع محدّد بدقّة.

Abstract

Apamea, not so far from Al-Ghab plane, is located in the eastern side of the Orontes. The name "Apamea" was derived from the name of the Great Salucus Necator's wife Apama.

The ancient site was settled from the Paleolithic age till the Islamic age. It was one of the important states during the Seleucid . During the Roman age, Pompeius control on Syria in 64 BC, its importance increased after Septimus Severus' visit to the city in 196 AD, and it became the second capital of Syria.

The decisive history between the Roman and Byzantine ages was in 385, when the bishop Marcellus destroyed the temple of Zeus Belos and Apamea had played its role during the Byzantine epoch. Many churches, which later had dominant influence over the city, were built, and it became religious center for many bishoprics.

Persians invaded the city many times. Chosroes II controlled it from 612 till 628 A.D, when Heraclius got it back till the Arab conquest by Abu 'Ubayda ben al-Jarrah after al-Yarmouk battle in 636 A.D.

Apamea, of about 7 km of walls, was organized in architecture and planning according to the Hippodamos plan. It contained many

religious buildings that date back to the Roman age: Zeus temple, Tyche, and Nymphs, in addition to many secular monuments: The theater, Treclinos, Gardo and many bathes.

Furthermore, many religious building were built during the Byzantine age: Churches, Cathedral and Synagogue.

Finally, the Belgian mission 1939-2010 had the favor to discover antiquities and buildings of Apamea. The Mission discovered statues and sculptures in addition to many mosaics which produce significant information about social, cultural, intellectual and economic life-style of the population in Apamea. More over, the city contained schools of philosophy , sculpture and mosaic during the Roman and Byzantine epochs.

الملاحق

١- قائمة بأسماء الأباطرة الرومان والبيزنطيين

بتصرف عن: <http://www.romanemperors.Org/Tiberius.htm>

التاريخ	الاسم العربي	Name
31B.C-14A.D	أغسطس	Augustus
37-14	تيريوس	Tiberius
41-37	جايوس (كاليجولا)	(Gaius (Caligula
54-41	كلوديوس	Claudius
68-54	نيرون	Nero
68	إيوليوس فيندكس	Iulius Vindex
68	كلوديوس ماسير	Clodius Macer
69-68	جالبا نيفيديوس سابينوس	Galba Nymphidius Sabinus
69	أوتو	Otho
69	فيتاليوس	Vitellius
79-69	فسيباسيانوس	Vespasian
81-79	تيتوس	Titus
81- 89	دوماتيانوس	Domitian
96- 89	أنطونيوس ساتورنينوس	Antonius Saturninus
98- 96	نيرفا	Nerva

117- 98	تراجان	Trajan
138- 117	هادريان	Hadrian
161- 138	انطونينوس ببيوس (الورع)	Antoninus Pius
161- 175	ماركوس أورليوس	Marcus Aurelius
175- 180	أفديوس كاسيوس	Avidius Cassius
166- 161	فيروس	Verus
192- 180	كومودوس	Commodus
193- 192	بيرتيناكس	Pertinax
193	ديديوس جوليانوس	Didius Julianus
194- 193	سبتييموس سيفيروس	Septimius Severus
197- 193	بسسينيوس نيجر	Pescennius Niger
211-197-	كلوديوس ألبينوس	Clodius Albinus
211-217	أنطونينوس / كركلا	Antoninus Caracalla
211	جيتا	Geta
218- 217	مكرينوس	Macrinus
218	ديدومينيانوس	Diadumenianus
22- 2218	إيلاجابالوس	Elagabalus
- 22522 2	سفروس ألكسندر	Severus Alexander
225-227	سيوس سالوستيوس	Seius Sallustius
227-235	تورينوس	Taurinus
238- 235	مكسيمينوس تراكس ماجنوس كورتينوس	Maximinus Thrax Magnus Quartinus
238	جورديان الأول جورديان الثاني بوبيينوس مكسيموس بالابينوس	Gordian I Gordian II Pupienus Maximus Balbinus
238-240	جورديان الثاني	Gordian III
-244 240	سابينيانوس	Sabinianus
249- 244	فيليب العربي	Philip the Arab
248	باكاتيانوس	Pacatianus
248	إيتابيانوس	Iotapianus

249- 247	فيليب إيونور	Philip Iunior
249-250	ديسيوس	Decius
250	جوليوس بريسكوس	Julius Priscus
251	هرنيوس اتروسكوس	Herennius Etruscus
251	هوستليان	Hostilian
251-253	تربونيانوس جالوس	Trebonianus Gallus Volusianus Uranius Antoninus
253	فولوسيانوس أورانوس أنطونينوس	
253	إمليوس إمليانوس	Aemilius Aemilianus
253-260	فاليريان	Valerian
260-253	جالينوس انجنوس	Gallienus Ingenuus
260	رجاليانوس	Regalianus
261- 260	مكرينوس سنيور	Macrianus Senior
261- 260	مكرينوس أونير	Macrianus Iunior
261- 260	كويتوس	Quietus
261	بيسو	Piso
261	فالنس	Valens
261	بالليستا	Ballista
261	موسسيوس أميليانوس	Mussius Aemilianus
262	ممر	Memor
262-268	أورليوس سيلوسوس ساتورينوس	Aureolus Celsus Saturninus
270- 268	كلاوديوس الثاني جوتيوس	Claudius II Gothicus
270	سنسورينوس كنتيلوس	Censorinus Quintillus
272- 271	أورليان	Aurelian
271-272	دوماتيان	Domitianus
272- 271	أوربانوس	Urbanus
273	سبتيموس	Septimius
273	فيرموس	Firmus
	بوستيموس	Postumus
274- 273	تتريكوس الثاني	Tetricus II

274	فوستينوس	Faustinus
276- 275	تاسيتوس	Tacitus
276	فلوريانوس	Florianus
280276-	بروبوس بونوسوس	Probus Bonosus
281- 280	بروكولوس	Proculus
282	ساتورنينوس	Saturninus
283-282	كاروس	Carus
-284 283	نومريانوس	Numerianus
284-285	كارينوس	Carinus
284-297	ديوكليتيان/ دقلديانوس	Diocletian
297- 298	دوميتيوس	Domitius
298-303	أورليوس أخيلوس	Aurelius Achilleus
-305 303	إوجنيوس	Eugenius
306-337	قسطنطين الأول	Constantine I
334- 337	كالوليروس	Calocaerus
340-337	قسطنطين الثاني	Constantine II
337-350	كونستانس الأول	Constans I
350- 353	قسطنطين الثاني	Constantius II
353- 355	ماجنتيوس	Magnentius
-361355	سيلفانوس	Silvanus
361-363	جوليانوس / جوليان المرتد	Julian
364- 372	فالنتينيان الأول	Valentinian I
-375 372	فيرموس	Firmus
392-375	فالنتينيان الثاني	Valentinian II
394-392	فلافيوس فيكتور	Flavius Victor
408-395	أركاديوس	Arcadius
450-408	ثيودوسيوس الثاني	Theodosius II
457-450	مارسيان	Marcian
474-457	ليو الأول	Leo I
474	ليو الثاني	Leo II
475-476	زنو باسيليسكوس	Zeno Basiliscus

488-484	لونتئوس	Leontius
518-491	أنستاسيوس	Anastasius
527-518	جوستينيان	Justin
565-527	جوستينيان الأول	Justinian I
578-565	جوستينيان الثاني	Justin II
582-578	تيبيريوس	Tiberius II
602-582	موريس	Maurice
610-602	فوكاس	Phocas
610-641	هرقل	Heraclius

٢- فهرس الأمكنة

اسم المكان	رقم الصفحات	اسم المكان	رقم الصفحات
أبو قبيس	١٠	الأكتيوم	١٥
أبولونيا	١٣	آلالاخ	١٢
أبيفانية	١٤	الإمبراطورية الرومانية	٤٨-٤٩-٥٧-٥٨ ٦٥-٧٨
أثينا	٨٦-٢٦	أميا	١٢
أرثوزا	١٤	انطاكية	١٣-١٤-١٧-٢٨ ٣٠-٤٢-٤٣-٤٤-٤٥ ٧٧-١٠٣-١٠٤-١٠٦ ١١٤-١١٥-١٣٢-١٣٤
الأردن	٤٠-٧٧	أنطونيوبوليس	١٥
أرواد	١٣-٤٥	أورحلينا	١٢-١٩
الاسكندرية	١٦-٢٥-٢٨-٧٧-٨٢ ١١٢	أورهلينا	١٩
أسيا الصغرى	٤٨-٦٥-٨٦	أوروك	٧٧
أقامية	٦-٧-٩-١٠-١٢ ١٣-١٤-١٥-١٦ ١٧-١٨-١٩-٢٠ ٢١-٢٢-٢٥-٢٦ ٢٨-٣١-٣٢-٣٤ ٣٦-٣٧-٤٠-٤١ ٤٢-٤٣-٤٤-٤٥ ٥٠-٥١-٥٣-٥٤ ٥٥-٥٦-٥٧-٥٩ ٦١-٦٦-٦٧ ٦٨-٦٩-٧٥-٧٦ ٨٢-٨٧-٩٦-١٠٤ ١٠٥-١٠٦-١١٠ ١١٢-١١٣-١١٥ ١١٧-١٢٠-١٢٣ ١٣١-١٣٢-١٣٤	ايسوس	١٢
		ايميسا	٤٣
		أيونيا	٨٦
		بادرهون	٤٤
		البارد	١١
		بايرن	٨٦
		برجامة	٢٥-٧٧
		بركة الجراص	١٠
		بروكسل	٩٣-٩٨-١٠٧-١٢٨
		بعلبك	٥٨-٨٦-١٣٤

اسم المكان	رقم الصفحات
جنديرس	١٥
جنيدو	٤٤
جورة عين الكروم	١٠
حلب	٤٣-١٢
حماة	١٩-٨-٥٠-٥٥ ١٢٥
حمص	١٤-١٧-٥٨- ١٣٢
حوض الساروت	٤٥
خالكيس	٢٨
داسيا	٦٧
الدانوب	٦٥
دمشق	١٢٨
دورا أوروبوس	١٣-١٨
رشا	١٠
الرفنية	٤٣-٤٤-٤٥-١٣٢
رودوس	٢٦
روما	٩٧-٤٨-١٥
زنزر	١٣
سارديس	١٤
سلمية	٤٠
سلوقية	١٣-١٤-٣٠
سلوقية بيلوم	١٤
سهل الدانا	٤٣
سهل الروج	٤٤

اسم المكان	رقم الصفحات
البلبونيز	٨٧
بلجيكا	١٠٧
البلقان	٧٩
بلونة	١٠
بيروية	٤٣
بيسان	٣٤
بيلا	١٣-١٢
التاردينس	١٤
تاروتيا	١٤
تدمر	٤٣-٥٨-١٣٤
تركيا	٧٧
تساليا	٥١
تل القنية	٤٤
تل الورديات	٤٤-٤٥
تل داديس	٤٤
تل عيربين	٤٣
تل كمبيري	١١
تونس	٧٩
جبل البالتان	٩٢
الجبال الساحلية	٩-١٠
جبل الزاوية	١١-٤٧
جبل حلقة	٤٣
جبل حوريب	٩٩
الجزر البريطانية	٦٥
جسر الشغور	٤٤

اسم المكان	رقم الصفحات
فلسطين	٤٠-٣٤
قنسرين	١٧
الفوار	١٠
فيزون	١٤٠
قرقر	١١-٩
القسطنطينية	٨٨-٣٢
قسطنون	٤٤
قلعة المضيق	١٧-٩
قليدين	٤٤
كابرتوري	٤٤
كاريباز	٤٤
الكريم	١١
كيليكية	١١
اللاذقية	١٦
لاريسا	١٣٢-٤٣
لاوديكية	١٣
لسياس	١٤
ليبيا	٧٩-٢٩
ليتارب	٤٣
ليسپاس	١٤
مرسيليا	٨٥
مريمة	١٤
مصر	٨٢-٧٨-٦٥-٢٧-١٤ ١١٣
مصيف	٤٥-٤٤
مغارا	١٣

اسم المكان	رقم الصفحات
سهل العمق	٤٣
سورية	٢٦-١٥-١٤-١٣-٩ ٥٨-٥٤-٤٣-٣١-٣٠ ١١٣-١٠٧-٧٧-٥٩ ١٣٢
سيروس	١٣
سيريوم	٨٢
شحنبو	٩
الشريعة	١١
شمال أفريقيا	٩٢-٦٥
شيزر	١٧-١٣
صقلية	٨١
صور	٢٩
طرابلس	١٣٢-٤٥
طروادة	٩٤-٨٢-٧٨
طلميسة	٢٩
طوروس	١٦
طيسفون	١٦
العراق	٧٧
العشارنة	٤٤
عين الطاقة	١٠
عين الناصرية	١٠
عين حواش	١٠
الغاب	٤٥-١٦-١٥-١٢-١١ ١١٢
فارنكه	١٢
فلافيا	٧٤

اسم المكان	رقم الصفحات
نهر البارد	١٠
نيا	١٩-١٢
نياكابا	٤٤
نيخي	١٢
نيئي	١٢
يهودا	١٠٢

اسم المكان	رقم الصفحات
مغنيزيا	١٣
مقدونيا	٨٢
مكيشخي	١٢
منطقة الأرنت	١٤
ميغارا	٨٧
ناعور شطحة	١٠

٣- فهرس الأعلام

فهرس الأعلام	أرقام الصفحات	فهرس الأعلام	أرقام الصفحات
أباما	١٢	آفروديت	٩٠-٥٧
ابن سينا	٢٦	آفروس	٨٩
ابن طفيل	٢٦	أفلوطين	٣٠-٢٩
أبو عبدة بن الجراح	١٩	إفينوس	١٠٤
أبولون	١٠-٤١-٥٠-٨٥-٩١-١١٤	أفيوس أونيانوس	٧٣
الأتالانت	١٢٧	أقليس	٩١-٨٩
أتيليوس كرسبنيانوس	٧٢	إلكسندر سفيروس	٣٤
أدرمي	١٢	المسيح	٩٧-٨٥-١٦
أرسطو	٢٨	إميلوس	٢٩
إرخوليني	١٩	أميمونة	٨٨
آريس	٥٧	أمينوم	٩١
أسابيوس	١٠٤	أناديومينية	٩٠
استرابون	٢٦	أنتيوس	٩١
أستينومينة	٩١	أندروميد	٩٢
إسحاققيوس	١٠٤-١٠٥	أنطونيا كارا	٧٦
الإسكندر المقدوني	٧٨	أنطونيوس	١٥
أسكوباس	٥١	أنيس فواغيار	١٨
إسكولا بيوس	٧٧-٥٢-٥١	أوديسيوس	٧٩
أغريبا	٤٢	أورانوس	١٢١
أغسطس	٨٠-١٥	أورانيا	٤٩
		أوركليا	٩٥-١٥
		أورليان	٤٣

فهرس الأعلام	أرقام الصفحات	فهرس الأعلام	أرقام الصفحات
أورليو سيسينا	٦٦	إيجينياس	٧٣
أورليوس أنجينوس	٧٢-٧١	فيتوريانوس ستاتور	
أورليوس	٧٤-٧٣	إيذيسيوس	١٠٥
أوكتافيانوس		إيراتو	٤٨
أورليوس باسر	٧٥	أيروس	١٢٧-٥٧-٥٣
أورليوس بيميتكا	٧٥	انطونينوس الورع	٣٩
أورليوس تاتو	٧٠	إيلاجابالوس	٦٧-٥٨-٣١
أورليوس دوليوس	٧٢-٧١	إيلاسيوس	١٠٤-١٠٣
أورليوس ديزاس	٧٥	إيلي	٩٩
أورليوس رديثوس	٦٣	إيليوس روفينوس	٦١
أورليوس	٧٣	إيليوس	٦١
روستيانوس		فيركونديتوس	
أورليوس سوروس	٧٦-٧٥	إيليوس ليبراليس	٧٣
أورليوس سيلوس	٦٥	إوليوس	٧٥
أورليوس كريستوس	٧٦	أفيتانوس	
أورليوس ما سيتوس	٦١-٦٤-٦٥	باسيليدس	٩٩-٩٨
أورليوس موكاترا	٦٩	بالاس	٩٢
أورليوس موكتراليس	٧٥	بالاميديس	٩١
أورليوس ميلسوس	٦٥	بتلر	١٨
أوريالة	٧٧	برسفونة	٥٧
أوسطاثيا	١٠٥	برياندر	٨٦
أوقيانوس	٩٠	بسيشة	١٣٣-٩١-٥٣-٥٢-٧
أوليس لونجينوس	٦٧	بلوتارخس	٢٦
أوليسيوس	١٣١-٩٥-٩٤-٩٣	بلوتينوس	٢٩
أوليوس	٦٩	بليوس	٤٧
فيكتورينوس		بورفيريس	٢٩
إيتاليس	١٠٥	بوزيدون	٩٤-٩٣-٩٢-٩١-٨٨

أرقام الصفحات	فهرس الأعلام
٢٨	جوليانوس
٩١-١٠٧-١١٨-١١٩-١٢٠-١٢١	جيا
٨٧-١١٣-١١٤	خيلون
٦٨	دارديزانوس
٩١	داناوس
١٠٢	داود
٩٠	دوريس
١٥	ديادومينيانوس
١٨	ديديه فيفيه
٥٧	ديمتر
٩٤	ديمودوك
٩٠	ديونية
١٠٣-١١٥	ديونيسيوس
٩١	ربيا
٥٨	رع
٢٩	زنوبيا
١٥-١٦-٣١-٩٠-٩١-١١٥-١٢٠	زيوس
٩١	ساتيروس
١٨	ساشو
١٥-٣١-٣٧-٣٨-٤٣	سبتيميوس سفيروس
٦٨	سبتيموس دارديسانوس
٦٥-٦٦	سبتيموس فياتور
٢٨-٢٩	ستينو
٨٢-٨٤-٨٥-٨٦-١١٣-١٣٣	سقراط
١٢-١٣-١٣٢	سلوقس نيكاتور
٧٥	سمبرونيوس

أرقام الصفحات	فهرس الأعلام
٢٦-١٣٢	بوسيدونيوس
٥٠	بوكليت
٩٦-٩٧	بولس
٢٦	بوليبوس
١٤-٢٦-٥٨-١٣٢	بومبيوس
٨٦	بياس
٩١	بيتو
٩٣	بينلوب
٨٧-	تالس
١٢	تحتمس الثالث
٣٨-٤٣	تراجان
٨٩	تريتون
٤٩	تريسخوري
١٨	تومسون
٨٩	تيتس
٢٥-٢٦-٣٢	تيكه
٨٨	تيري
١٢٠	تيفون
٤٩	ثال
٥٧	ثيبيا
٤٤	ثيسيوس
٤٥	ثيودوريتوس
٩٦-١٣٢	جامبليخوس
٤٠	جرش
١٥	الجنداريون
٥٧-٦٣-٦٧	جوبيتر
١٦-٣١-٩٧	جوستينيانوس
٥٨	جوليا إميسا
٥٨-٥٩	جوليا دومنا
٩٩	جوليات

فهرس الأعلام	أرقام الصفحات
سنسيو	٣١
السهروردي	٢٦
سوليوس فيكتوريانوس	٧٣
سيريسيه	٩٤
سيلاس	١٤
سيلينة	٥٧
شابور	١٥
شاؤولوس	١٠٩
شيشرون	٢٦
صلاح الدين الأيوبي	١٧
صولون	٨٧
الظاهر غازي	١٧
العبد السكيثي	٤١
غروترو بل	١٨
غورديانوس	٢٨
فاليريو أبيانوس	٦٢
فاليريوس فليسيوس	٦٢
فرينوس ماريانوس ليبراريوس	٦٢
فلافيا ماغنا	٧٠
فلوسنوس فارينوس	٧٠-٦٩
فوتيا	١٠٥
فورفوريوس	٢٩-٢٨
فيتاغوروس	١٠٢-١٠١-١٠٠-٩٩
فيدروس	٢٧
فيدياس	٥٠

فهرس الأعلام	أرقام الصفحات
فينوس	٥٢
قيرينوس	١٥
قيصر	١٤
كر كلا	١٥-٣١-٦٧-١٣٣
كاسيوبيا	٨٧-٨٨-٩٢
الكامين	٥١
كايوبي	٤٨
كرونوس	٩١
كريسيس	٨٩-٩١
كسرى الثاني	١٦
كسرى أنوشروان	١٦
كلاوديوس	٧٨
كلوديا فلسيما	٦٤
كلوديوس فاروس	٦٢
كليو	٤٨
كليوباترا	١٥
كليوبولوس	٨٦
كورنيس	٥٠
كومون	١٨
كيوبيد	٥٢
كيفيس	٩٢
لاكوس لوفان	١٨
لاوي	١٠٠
لوران غورا	١٨
لوسيوس سبتيموس	٦٧
لوسيوس فيروس	٤٠

أرقام الصفحات	فهرس الأعلام
١٧	نور الدين زنكي
٢٩ - ٢٨ - ٢٧ - ٢٦	نومانوس
٨٩	نيرييه
١٠٤	نيموس
٧٨ - ٤٠	هادريانوس
٥٧	هادس
١٧	هرقل
١١٥ - ٩١	هرمس
٢٩	هيباتيا
٥٧	هيبايستوس
٥٧	هيبرون
٧٥ - ٥٢ - ٥١	هيجيا
١١٥	هيراقليس
١١٠	هيرودس
١٣٣ - ٥٨ - ٥٧	هليوس
١٧	يزيد بن معاوية
٤٨	يوتربي
٢٠	يوليوس أغريبا
٤٠	يوليوس سفيروس
٧٠	يوليوس فاليريانوس
١٥	يوليوس قيصر

أرقام الصفحات	فهرس الأعلام
٨٦	ليبانوس
٥٠	ليزيب
٤٢	مارسياس
٧٣	ماركوس إيلوس كريسينتيوس
٥٠	ماشاوون
٦٧	ماكرينوس
١٨	مايانس
٤٥ - ٣٠ - ١٦	مركلوس
٥٧	مركور
٣٢	مكرينوس
٥٧	ملكبل
١٢٨ - ١٢٧	ملياكرا
٩٩ - ٢٧	موسى
٦٨	موكاترا
٩١ - ٧٦	ميدوزا
٤٩	ميلبوميني
١٠٥	ميناس
٤١	المينوتور
٩١	نافبليوس
٩١	نبتون
٨٥	نوح

٤- فهرس المخططات

- المخطط ١ عن

جونز، أ.هـ.م.، مدن بلاد الشام، ط١، ترجمة: إحسان عباس، عمان ١٩٨٧.

- المخطط ٢ عن

بوادي بار Boady Bar تحقيق وإضافة محمد علي مادون، موافقة وزارة الإعلام رقم ٨٠٨٤٧، تاريخ ٢٦/٨/٢٠٠٥.

- المخطط ٣ عن

.Balty, Jean guide d'Apamée, Bruxelles 1981

- المخطط ٤ عن

.Balty, Janine - Jean Chrles. Apamée site et musee , Damas 1999

- المخطط ٥ عن

.Balty, Janin, la mosaïque de syrie, Bruxelles 1977

- المخططات ٦/٧/٩/١٠/١١/١٢

المركز البلجيكي للدراسات الآثارية في أفامية. بموافقة السيد ديديه فيفيه رئيس البعثة الآثارية البلجيكية في أفامية، عام ٢٠١٠ م.

- المخطط ٨ عن

.Balty, Janine, mosaïques antiques du Proche - Orient , Paris 1995

٥- فهرس الأشكال

- جميع الأشكال من مدينة أفامية ومتحفها ومتحف حماة بإذن من المديرية العامة للآثار والمتاحف رقم ١٧/١٠١٦/ص. تاريخ ٢٠١١/٢/٢٢ م.
- جميع الأشكال من متحف دمشق بإذن من المديرية العامة للآثار والمتاحف بالموافقة رقم ١٧/٢١٠٠/ص. تاريخ ٢٠١٢/٥/٢٠ م.
- الأشكال ٤/٣/٢/١ / مدينة أفامية.
- الشكل ٧ متحف أفامية، رسم الباحث.
- الأشكال: ١٩/٢٠/٢٢/٢٣/٢٤/٢٥/٢٦/٢٧/٢٨/٢٩/٣٠/٣٣/٣٤/٣٥/٣٨/٤٠/٤٢/٤٣/٤٤/٤٥/٤٦ عن
- Balty, Jean Ch. -Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, the Winter quarters of Legio II Parthica. English translatio by Walter E.H. Cockle. .Bruxelles 1993
- الأشكال: ٨/٩/١٠/١١/١٢/١٣/١٤/١٥/١٦/١٧/١٨/١٩ / ٢١/٣١/٣٢/٣٦/٣٧/٣٩/٤٩/٥٠/٥٢/٥٣/٥٥/٦٦ متحف أفامية.
- الشكل ٤٧ متحف أفامية رسم الباحث.
- الشكل ٤٨ عن
- Archeological Museum of Hama, Hand book, Training on the .conservation of detached Mosaics. Hama 2009
- الشكل ٥١ عن
- .Balty, Janine, Mosaïques Antiques De Syrie, Bruxelles 1977
- الشكل ٥٤ عن
- .Balty, Janine, Mosaïques antiques du Proche - Orient, Paris1995

- الشكل ٥٦/٥٧/٥٨/٥٩/٦٠/٦١ عن

Verhoogen, V., Apamée de Syrie aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles 1964

- الشكل ٦٢/٦٤/٦٥/٦٧/٦٨/٧١ / ٧٥/٧٦/٧٨ عن

Balty, Janine, Mosaïques antiques du Proche - Orient, Paris 1995

- الشكل ٦٣ عن نوفل، اسامة، المشاهد الأسطورية في الفسيفساء السورية خلال العصر الروماني، رسالة ماجستير، دمشق ٢٠١٠.

- الشكل ٦٩/٧٠ عن الحوليات الأثرية السورية، مجلد ٣٢، ١٩٨٢.

- الأشكال ٧٢/٧٣/٧٤ عن:

محفوظات المركز البلجيكي للدراسات الأثرية في أفامية. ٢٠١٠.

- الشكل ٧٧ متحف حماة.

المصادر والمراجع العربية

- ١- أبو اليسر، فرح، الشرق الهلنستي في العصرين الهلنستي والروماني، ط١، عين شمس ٢٠٠٢.
- ٢- أبوصالح، عبد الوهاب، سقراط الحكيم في أفامية، مهد الحضارات، ١٥-١٦، دمشق ٢٠١١.
- ٣- إ. نوكس، النظريات الجمالية، (كانط. هيغل. شوبنهاور)، ط١، ترجمة: محمد شفيق شيا، بيروت ١٩٨٥.
- ٤- إلياد، ميرسيا، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ط١، ترجمة: عبد الهادي عباس، دمشق ١٩٨٦.
- ٥- أوفسيانيكوف، م- سميرنوف، ز.، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ط١، ترجمة: باسم السقا، بيروت ١٩٧٩.
- ٦- بالتي جانين، لوحة فسيفساء من القرن الرابع في البناء المسمى بذي الأسرة الثلاثة في أفامية، الحوليات الأثرية السورية، مج ٢٠، ترجمة بشير زهدي، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق ١٩٧٠.
- ٧- بالتي، جانين، البيت ذوالزافرات في أفامية تقرير أولي ١٩٧٣-١٩٧٤، الحوليات الأثرية السورية، مج ٣٢. تعريب وتلخيص: رباح نفاخ، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق ١٩٨٢.

- ٨- بالتى، جان شارل، أفامية تنقيبات البعثة البلجيكية، ترجمة وتلخيص: نسيب صليبي، مجلد ٣٣. ج ٢، الحوليات الأثرية السورية، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق ١٩٨٣.
- ٩- بهنسي، عفيف، تاريخ الفن والعمارة، ط ٤، دمشق ١٩٩٣.
- ١٠- بودفينيك، م.ن. - كوكان، م.أ. - رابينوفيتش، م.ب. - سيليتسكي، ب.، معجم الآلهة والأساطير، ط ١، حلب ٢٠١١.
- ١١- بدير كانيفيه، قرى ومعابد مسيحية في منطقة أفامية، الحوليات السورية الأثرية، مج ٣٣، ج ١. ترجمة: بشير زهدي، دمشق ١٩٨٢.
- ١٢- جونز، أ.ه. م.، مدن بلاد الشام، ط ١، ترجمة: إحسان عباس، عمان ١٩٨٧.
- ١٣- جيبون، أدوارد، اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها، ج ١٢، ط ٢، ترجمة: محمد علي أبودرة، القاهرة ١٩٩٧.
- ١٤- حتي، فيليب، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ج ١، ط ٢، ترجمة: جورج حداد - عبد الكريم رافق، بيروت ١٩٥٧.
- ١٥- حسن، هيثم علي، تل الورديات - مصياف على ضوء المكتشفات الأثرية الجديدة، الحوليات الأثرية السورية، مج ٤١، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق ٢٠٠١.
- ١٦- حنون، نائل، مدن العصور القديمة في محافظة حماة، محاضرة أُلقيت في الندوة الأثرية التاريخية السنوية الأولى، حماة، ٢٦- ٢٨\٥\٢٠٠٨ م.
- ١٧- الحفني، عبد المنعم، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ط ١، ج ١، القاهرة ١٩٩٩.
- ١٨- الحموي، ياقوت، معجم البلدان، مج ٤، بيروت ١٩٧٧.
- ١٩- رستم، أسد، الروم في سياستهم وحضارتهم ودينهم وثقافتهم وصلاتهم بالعرب، ج ١، بيروت ١٩٥٥.
- ٢٠- ريختر، جيزيلا، مقدمة في الفن الإغريقي، ط ١، ترجمة: جمال الخزامي، طرطوس ١٩٨٧.
- ٢١- زقزوق، عبد الرزاق، أعمال التنقيب في حي المدينة، الحوليات الأثرية السورية، مج ٣٣، ج ٢، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق ١٩٨٣.

- ٢٢- زقزوق، عبد الرزاق، صور مقدسة على الفسيفساء المكتشفة في محافظة حماة، الحوليات الأثرية السورية، مج ٤٠، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق ١٩٩٠.
- ٢٣- زقزوق، عبد الرزاق، دليل متحف أفامية، ط٢، دمشق ٢٠٠٢م.
- ٢٤- زكريا، أحمد وصفي، مدينة أفامية الأثرية، الحوليات الأثرية السورية، مج ٧، ج ٧، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق ١٩٥٧.
- ٢٥- سلهب، زياد- أبوعباس، رحاب، آثار العصور الكلاسيكية الإغريقية، ط١، دمشق ١٩٩٨.
- ٢٦- سنكري، مورييس، فسيفساء من حماة، ١، العاديات، حلب ٢٠٠٨.
- ٢٧- سيرنج، فيليب، الرموز في التاريخ والفن والحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس، دمشق ١٩٩٢.
- ٢٨- عبد الحق، سليم عادل، نظرات في الفن السوري قبل الإسلام، فن الفسيفساء السورية في العصر المسيحي، الحوليات الأثرية السورية، مج ١١-١٢، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق ١٩٦٢.
- ٢٩- عثمان، سهيل - الاصفر، عبد الرزاق، الأساطير اليونانية والرومانية، ط١، دمشق ١٩٨٢.
- ٣٠- عكاشة، ثروت، الفن الروماني، النحت، مج ١، القاهرة ١٩٩٣.
- ٣١- غازي، حسام - داؤد، صفوان، نتائج المسح الأثري لجنوب الغاب، الوقائع الأثرية في سورية، ٥، دمشق ٢٠١١.
- ٣٢- الغريب، أحمد، الرموز الزخرفية في فن الفسيفساء، ٨-٩، مهد الحضارات، دمشق ٢٠٠٩.
- ٣٣- فرانتس، التهايم، إله الشمس الحمصي والديانات الشرقية في الامبراطورية الرومانية، ط١، ترجمة: إيرينا داود، دمشق ١٩٩٠.
- ٣٤- فيفيه، ديديه، أفامية في وادي نهر العاصي، ٣، الوقائع الأثرية السورية، ترجمة غادة الحسين، دمشق ٢٠٠٨.
- ٣٥- الكتاب المقدس العهد القديم، ط خاصة، ١٩٩٣.

- ٣٦- قاسم، عبير، فن الفسيفساء الروماني (المناظر الطبيعية)، رسالة ماجستير في الآثار اليونانية والرومانية، الاسكندرية ١٩٩٨ .
- ٣٧- كاستيلانا، باسكال، الطريق المباشرة بين انطاكية وأفامية، ط١، ترجمة: سمير نجار، حلب ٢٠٠٢ .
- ٣٨- كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، ط١، القاهرة ١٩٣٦ .
- ٣٩- كريكاي، راما، أفامية تاريخ وآثار، ط١، دمشق ٢٠٠٧ .
- ٤٠- لوك، بنو، إشارات، رموز وأساطير، ط١، تعريب فايز كم نقش، بيروت ٢٠٠١ .
- ٤١- محفل، محمد- الزين، محمد، تاريخ الرومان، ط١، ج٢، دمشق ٢٠٠٤ .
- ٤٢- مرعي، عيد-عبدالله، فيصل، تاريخ الوطن العربي القديم (بلاد الرافدين)، ط٣، دمشق ٢٠٠١ .
- ٤٣- مركز الدراسات العسكرية، المعجم الجغرافي للقطر العربي السوري، مج٢، دمشق ١٩٩٢ .
- ٤٤- نحاس، جورج ف.، مكتشفات أثرية جديدة في سورية الوسطى - الثانية حماة عبر التاريخ ١، ط١، دمشق ٢٠٠٧ .
- ٤٥- نوفل، أسامة -المشاهد الأسطورية في الفسيفساء السورية خلال العصر الروماني، رسالة ماجستير - دمشق ٢٠١٠ .
- ٤٦- هورست، كلينكل، آثار سورية القديمة، ط١، ترجمة: قاسم طوير، دمشق ١٩٨٥ .
- ٤٧- ولز، ه.ج.، معالم تاريخ الانسانية، تاريخ الإغريق والرومان ومن عاصروهما، مج٢، ط٣، ترجمة: عبد العزيز جاويد، القاهرة ١٩٦٧ .
- ٤٨- يوسف، ديمة، مدينة أفامية، رسالة ماجستير، دمشق ٢٠٠٨ .

References:

- 1- Abbagnano,
- 2- Storia della filosofia, vol I. Roma 2005.
- 3- Abu Saleh, Abed – Finlayson, Cynthia, Syro-American expedition to Apamea, Report of the Great Roman theater at Apamea. 2010.
- 4- Ahmad, Tark, Il Santuario di Zeus a Baeto Kaike: analisi architettonica e funzioale del tompio romano in siria, tesi di dottorato. Roma 2010.
- 5- Alexandre. M., Introduction à Philon d'Alexandrie. "De Congressu Eruditionis Gratia". Paris 1967.
- 6- Archeological Museum of Hama, Hand book, Training on the conservation of detached Mosaics. Hama 2009.
- 7- Balty, Janine, Une nouvelle mosaïque du IVe siècle dans l'édifice dit au triclinos à Apamée, AAAS 20, 1970.
- 8- Balty, Janine, Mosaïques Antiques De Syrie, Bruxelles 1977.

- 9- Balty, Janine, La mosaïque antique du Proche-Orient, Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt, II.12.2. Berlin 1981.
- 10- Balty, Janine, Mosaïques antiques du Proche - Orient, Paris 1995.
- 11- Balty, Janine, Mosaïques de Syrie. Archéologie et Histoire de la Syrie. II. Berlin 1989.
- 12- Balty, Janine et Jean Ch., Apamée site et musée. Damas 1999.
- 13- Balty, Jean ch., Nouvelle Mosaïque du IVe siècle sous la cathédrale de l'est, dans Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969-1971, Bruxelles 1972.
- 14- Balty, Jean Ch., Une Version Orientale méconnue du Mythe de Cassiopee. In : Mythologie Gréco-romaine, Mythologie Orientale, Peripherique, Paris 1981.
- 15- Balty, Jean ch., Guide d'Apamée, Bruxelles 1981.
- 16- Balty, Jean Ch., Apamée (Qal'at el-Mudiq, Hama). Chronique Archéologique en Syrie, 1, Damas 1991.
- 17- Balty, Jean Ch. -Wilfried Van Rengen, Apamea in Syria, the Winter Quarters of Legio II Parthica. English translation by Walter E.H. Cockle. Bruxelles 1993.
- 18- Cirlot, J.E., A dictionary of symbols. Translated from the Spanish by Jack Sage. 2^o edition. London 1971.

- 19- Duliere, C., Mosaïques des portiques de la Grande Colonnad. Fouilles d'Apamée de Syrie, Miscellanea, 6. Bruxelles, 1969.
- 20- Getting, Fred., Secret symbolism in Occalt art. New York 1987.
- 21- Jourdain C., Sondages dans L'Insula au Triclinos 1970-1971. In. Apamée de Syrie. Bilan Des Recherches Archéologiques 1969-1971, Fouilles d'Apamée, de Syrie Miscellanea, Bruxelles 1972.
- 22- Leblanc, Raynaud, Programme Mosaïque antique fiche informatique pour l'étude de la Mosaïque, Paris 1990.
- 23- Picard, Gilbert-Charles, Encyclopedia of World Art. 3° edition. Venezia 1972.
- 24- Rey-coquais, Jean Paul, Arados et sa Pérée aux époques Grécque, Romaine et Byzantine. Paris 1974.
- 25- Salvatori, A., Technical and typological analysis of Roman Pavements. In "Studie Ricerche", CNRS. Roma 1994.
- 26- S.J., René Mouterde, Atravers l'Apaméne, Beyrouth 1950.
- 27- S. Kleiner, Fred, Gardner's Art through the Ages. 3° edition. London 2011.
- 28- Verhoogen, V., Apamée de Syrie aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles 1964.

- 29- Vitruvis, D., Architectura, Book VII, vo2, London1933.
- 30- Viviers, D., Report of excavation in Apamea. Apamea 2010.
- 31- Zakzok, Abed alrzak, Syrie, Mémoire et civilisation. Paris 1992.
- 32- Zeller, E., Outlines of the History of Greek Philosophy. Tr. L.R. Palmer. New York 1955.