التمثيل المعماري في سوريا خلال الألف الأول الميلادي: دراسة مقارنة في مبانٍ دينية مختارة

د. رندا إسماعيل[1]

الملخص

شهد الألف الأول الميلادي ثورة معمارية عكست النشاط السياسي–الديني في منطقة حوض المتوسط، وقد حظيت سوريا نتيجة موقعها الاستراتيجي بنصيبها من المنشآت المميزة التي قدمت نماذج عن تطور الفنون والعمارة آنذاك.

يتناول البحث ثلاث منشآت دينية من سوريا تميزت بالتمثيل المعماري، ترتبط كل واحدة منها بإحدى الديانات السماوية: الكنيس اليهودي في دورا أوروبوس على الفرات الأدنى، كنيسة القديسين الشهداء في طيبة الإمام في سوريا الوسطى، وأخيراً المسجد الأموي الكبير في دمشق العاصمة.

تجمع بين هذه المنشآت اللحظة الحرجة للإنشاء، والتي شكلت مرحلة انتقالية بين ثلاث فترات طويلة واضحة الشخصية: الفن الكلاسيكي الإغريقي–الروماني وفنونه التصويرية، الفن البيزنطي وكنائسه الفخمة، وأخيرا الفن الإسلامي ومفهوم تحريم التصوير.

يعتمد البحث على الدراسة التحليلية البصرية للمشاهد التي احتوت التمثيل المعماري، مقسمة على أربعة مستويات تزداد تعمقاً في التفاصيل. ستعقد بانتهاء التحليل مقارنة بين النماذج المدروسة لاكتشاف الأشكال والعناصر وتقنيات التمثيل المعماري التي استمرت بالظهور في المشاهد خلال ستة قرون في ظل الملزمات الاجتماعية والدينية المختلفة.

الكلمات المفتاحية: الألف الأول الميلادي، تمثيل، دين، رسوم جدارية، سوريا، عمارة، فسيفساء، منظور.

[1] أستاذ مساعد في جامعة القلمون الخاصة، كلية الهندسة المدنية والمعمارية، تاريخ ونظريات العمارة.

Architectural Representation in Syria During the Early Millennia A.D. : Comparative Study in Particular Religious Buildings.

Dr. Randa ISMAIL[(1)]

Abstract

The first millennia A.D. knew an architectural revolution reflecting the political-religious activities in the Mediterranean Basin. Due to its strategic site, Syria had its lot of significant buildings presenting examples of development in Arts and Architecture at that time.

The article deals with three religious buildings from Syria, imprinted with architectural representation. Each building is related to one of the Abrahamic religions: The Synagogue of Dura Europos in the lower valley of Euphrates, The Church of the Saint Martyrs in Tayyibat al-Imam in central Syria, and finally The Great Omayyad Mosque in Damascus the Capital.

The common point for these buildings is the critical moment of construction that was a transitive step between three long characterized eras: the classical Greco-Roman art with its figurative arts, the Byzantine art with its prestigious churches and finally the Islamic art with its concept of iconoclasm .

The article depends on the visual analysis of the scenes with architectural representation. This study passes by four levels, digging into the details. At the end of the analysis, a comparison is indispensable to discover the architectural forms, elements and techniques of the architectural representation which kept present in the scenes along the six centuries despite of the variable socio-religious exigencies

Key words: Architecture, First millennia A.D., Fresco, Mosaic, Perspective, Religion, Representation, Syria.

[(1)] Associate Professor, University of Kalamoon, Faculty of Civil and Architectural Engineering, Department of Architecture, History and Theory of Architecture.

1– المقدمة

تطورت على أرض سوريا الديانات السماوية الثلاث خلال الألف الأول الميلادي. شُيدت المنشآت الدينية، متبعة في ظاهرها الطراز السائد المتأثر بالفن الاغريقي –الروماني التصويري، ووريثهما البيزنطي الغني بزخارفه، لكنها حافظت في تفاصيلها على الهوية المحلية. اختير من المنشآت الدينية ثلاثة نماذج: كنيس، كنيسة ومسجد، اشتركت فيما بينها باعتمادها التمثيل المعماري في إكساء سطوحها الداخلية والخارجية، جدراناً وأرضيات.

نُفذت المشاهد المعمارية بثلاث تقنيات: الرسومات الجدارية (Fresco) المعروفة مسبقاً في الشرق الأدنى القديم، فسيفساء الأرضيات (Pavement Mosaic) كحصائر حجرية دخلت في الفترة الهلنستية، وتطورت خلال الفترة الرومانية، وأخيرا مزيج بين الاثنين: الفسيفساء الجدارية (Wall Mosaic) المنفذة من الزجاج الملون المذهب أو المفضض، قمة الفن البيزنطي.

2–منهجية البحث

يتمحور البحث حول الفنون البصرية (Visual Arts) بتقنيات متعددة مما يستدعي أن يكون التحليل البصري مُحرك هذا البحث. إذ يسعى التحليل إلى التعرف على الخطوط العريضة للعمارة الكلاسيكية في كل مشهد، والدلالة على مواقع التحوير، التحديث أو عملية الإقحام لعناصر جديدة في هذا الإطار الكلاسيكي.

يتتبع البحث بالدرجة الأولى تطور التمثيل المعماري خلال الألف الأول الميلادي، من وجهة نظر معمارية بحتة، بعيداً عن المنظور اللاهوتي[1]، ليضع بالدرجة الثانية الأشكال المعمارية الممثلة محط مقارنة. ستكشف المقارنة الأشكال والعناصر المعمارية التي أثبتت وجودها خلال القرون الستة، المجال الزمني للبحث، وتربط التعديلات التي طرأت عليها باختلاف المكان، الزمان والحاكم الذي أمر بتشييد المباني المدروسة.

ستتم عملية التحليل البصري على أربع مستويات تزداد تعمقاً في التفاصيل وهي:

1–تحديد موقع المشاهد المعمارية المُمثلة على السطوح وتوزيعها

2–تحديد هوية المُشيدات المعمارية التي تم تمثيلها

3–قراءة مساقط المباني الممثلة وتقنيات التمثيل المستخدمة

4–تحديد العناصر المعمارية المتكررة

ولكي يكون التحليل البصري موضوعياً لا بد أن يُسبق بتقديم تاريخي وجغرافي للمباني المدروسة للتعرف على الإطار الذي تطورت فيه المشاهد المعمارية وآلية تمثيلها.

3–إشكالية البحث

بين تحريم التصوير (Iconoclasm)، والبحث عن التجريد (Abstraction) الموروث من الفنون القديمة في الشرق الأدنى من جهة، وبين الروح السردية (Narrative method)[2] المرتبطة بمراكز السلطة من جهة أخرى، لماذا اختار الفنان العناصر المعمارية لإحياء سطوح المنشآت الدينية؟ ما هي العناصر أو الأشكال التي اختارها، وكيف تمكن من تطويعها بما يتماشى مع طلبات الحاكم: الروماني، البيزنطي أو العربي؟ وما هي الرسائل التي تحملها هذه المشاهد؟

4– تعريف موجز بالتمثيل المعماري

التمثيل: بشكل عام، هو وسيلة تعبير عن شخص، عن شيء أو عن فكرة، فكما مَثلت الكتابةُ اللغة، مثلت الرسومات التخيلات، وبالتالي فإن

[1]– اللاهوت: حرفيا من الإغريقية (Theo-logy) يعني علم الله، ويعرف بأنه نظام للإيمان الديني يحدد الالتزامات الفكرية والعاطفية بين الله والإنسان. (Theology) [1]

[2]- طريقة لإيصال الفكرة من خلال رواية مجموعة من الأحداث المتسلسلة. وتقدم الشاهنامة (Shah nameh) أو ما يعرف بكتاب الملوك للفردوسي نموذجاً عنها في رواية تاريخ الفرس. (Narrative) [1]

التمثيل المعماري هو وسيلة التعبير عن المنتج المعماري، ونميز فيه نوعين:

1- تمثيل مشروع: ويعني مجموعة الرسومات (مناظير، واجهات، مقاطع ومساقط) التي تعبر عن فكرة المعماري في مرحلة التصميم لإقناع الزبون بالدرجة الأولى، ولتوضيح آلية التنفيذ لعامل البناء بالدرجة الثانية.

2- تمثيل بناء: ويعني مجموعة الرسومات والمخططات التي تم رفعها بعد تنفيذ البناء للتعبير عن المنتج المعماري المادي بغية توثيقه (Documentation) أو التسويق له (Marketing). [2]

5-الإطار الجغرافي والتاريخي للمباني المدروسة

5-1-كنيس دورا أوروبوس[3]

يقع مبنى الكنيس في الجزء الغربي من مدينة دورا أوروبوس ويعود في تاريخ تشييده إلى القرن الثالث الميلادي. تقع مدينة دورا أوروبوس[4] شرق سوريا، على الضفة اليمنى لنهر الفرات في محافظة دير الزور اليوم بالقرب من مدينة الصالحية. لقد حول الموقع الاستراتيجي بين الإمبراطوريتين: البارثية (Parthian Empire)[5] والرومانية مدينة دورا أوروبوس إلى مركزٍ عسكريٍ للجيوش الرومانية في حربها ضد البارثيين خلال القرنين الثاني والثالث الميلاديين من جهة، و إلى مدينة متعددة الجنسيات (Cosmopolite) من جهة أخرى. لقد ساهمت الصفة الأخيرة في تعدد المعابد في المدينة على الرغم من ارتباط هذه الفترة بعصر الاضطهاد (Persecution) الذي شهدته المدن الرومانية الكبرى. من بين هذه المعابد: كنيس يهودي، كنيسة مسيحية تعدّ الأقدم في العالم المسيحي، معبد "ميثرا" (Mithra)[6] وأخيراً معبد "بل" (Bel)[7] التدمري. وما هذا الأخير إلا دليل على وصول إشعاع مملكة تدمر[8] القريبة، والتي بلغت قمة ازدهارها في القرن الثالث، باستقرار مجموعة من التدمريين في دورا أوروبوس ليشكلوا جزءاً من نسيجها السكاني. [4]

5-2-كنيسة القديسين الشهداء الأبرار في طيبة الإمام

تقع طيبة الإمام وسط سوريا، على الضفة اليمنى لوادي العاصي، في محافظة حماة اليوم، إلى الجنوب الغربي من أفاميا (Apamea)، عاصمة إقليم سوريا الثانية (Syria Secunda)[9]، في الفترة الرومانية المتأخرة. لقد تميزت هذه الفترة بالانقسام في الامبراطورية الرومانية وزيادة نفوذ القسم الشرقي "بيزنطة"، الذي حاول منافسة روما بإنشاء مبانٍ ضخمة، احتلت الكنائس بينها المرتبة الأولى. [7]

شيدت كنيسة القديسين الشهداء الأبرار في طيبة الإمام في القرن الخامس الميلادي، مميزة المرحلة الإنتقالية من الفن الروماني إلى البيزنطي. [8]

5-3-المسجد الأموي الكبير في دمشق

أخذت دمشق دور أنطاكيا، عاصمة سوريا خلال ألف عام سابقة، بإعلانها عاصمة للخلافة الأموية

---

[3]- نقل كامل الكنيس بعد اكتشافه عام 1932 إلى المتحف الوطني بدمشق ليعاد تشكيل قاعة الصلاة والفناء ذي الأروقة الثلاثة في الزاوية الجنوبية الغربية من الطابق الأرضي في قسم الآثار الكلاسيكية في العام 1936. [3]

[4]- تأسست في عهد "سلوقس الأول" في القرن الرابع ق.م. لتكون حصناً، وهُجّر أهلها في النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي بعد حصارها من قبل الفرس الساسانيين (Sassanid). [4]

[5]- حكمت بلاد فارس خلال القرن الثالث ق.م. ويعود اسمها إلى منطقة برثيا (Parthia) شمال شرق إيران اليوم. [5]

[6]- إله ملائكي في الديانة الزرادشتية، إله النور والإيمان وحامي الحق. [6] ص 296

[7]-إله أكادي الأصل ويعني السيد، ويعادل "بعل" الكنعاني. يترأس "بل" الثالوث الإلهي في تدمر حيث يرافقه "يرحيبول" و "أغليبول". [6] ص24

[8]- عرفت كمحطة تجارية على طريق القوافل، وكمدينة ذات حكم مستقل عن الإمبراطورية الرومانية. [7]

[9]- تشكل مع سوريا الأولى (Syria Prima) وعاصمتها أنطاكيا(Antioch)، ما يسمى بسوريا الجوفاء (Coele-Syria) المحصورة بين سلسلتي جبال لبنان الغربية والشرقية. أصبحت أفاميا في الفترة البيزنطية مقر البطركية. [7]

في القرن السابع الميلادي. وقد توج هذا التحول بداية القرن الثامن ببناء المسجد الأموي الكبير في الموقع الذي شغلته مجموعة من المعابد على مدى العصور السابقة. [9]

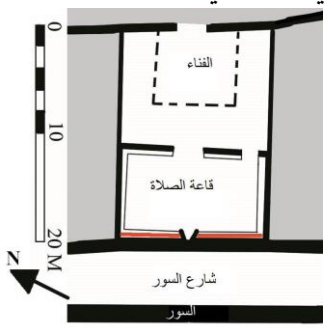
قدم هذا المسجد النموذج الأول (Prototype) للمساجد في مرحلة التحول من الفن البيزنطي إلى الفن الإسلامي. [10]

6–التحليل البصري للمشاهد ذات التمثيل المعماري

6–1–تحديد موقع المشاهد المعمارية الممثلة على السطوح وتوزيعها

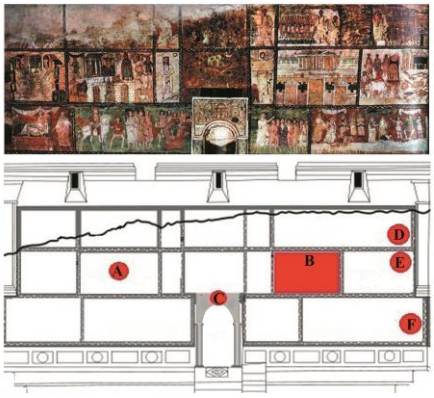
6–1–1–فريسكو كنيس دورا أوروبوس

تتميز قاعة الصلاة في الكنيس بإكساء جدرانها برسومات تصويرية مستوحاة من الكتاب المقدس (Bible) [10] رغم تعارض ذلك مع مبادئ الدين اليهودي في تحريم التصوير. احتفظ جدار التوراة الممتد من الشمال الغربي إلى الجنوب الشرقي، نتيجة محاذاته لسور المدينة، بالمجموعة الأكمل من هذه الرسومات التي احتوت في تفاصيلها تمثيلاً معمارياً. [3]



الشكل(1): مسقط لكنيس دورا أوروبوس[11]

توزعت المشاهد على الجدار في ثلاثة أشرطة أفقية متراكبة، حدد محراب التوراة محور الجدار قاسماً إياه إلى قسمين بالنسبة للناظر إليه. تكاثفت التمثيلات المعمارية في القسم اليميني وعددها أربعة، بينما عرض القسم اليساري تمثيلاً معمارياً واحداً، وقد حظي المحراب أيضاً بتمثيل معماري واحد.



الشكل (2) أعلى: صورة لجدار التوراة في كنيس دورا أوروبوس[3]، أسفل رفع للجدار [12] حددت عليه الباحثة بالأحمر أماكن توزع المشاهد المعمارية.

من بين هذه المشاهد الستة نميز مشهداً واحداً ذا تمثيل معماري بحت بدون أي ظهور لأشكال إنسانية، وهو المشهد (B) المسمى "معبد داغون" الواقع في الشريط الأوسط إلى يمين المحراب.

تراكبت بشكل شبه محوري في الطرف البعيد للقسم اليميني، ثلاثة مبانٍ ممثلة في المشاهد التالية مرتبة من الأعلى إلى الأسفل: المشهد (D) "الهروب من مصر وعبور البحر الأحمر" ، المشهد (E) "وصول الهيكل المحمول[12] إلى معبد داغون المخرب"، المشهد (F) "طفولة النبي موسى". في حين ميز حجرة القفل في قوس المحراب عنصر معماري يتوسط المشهد (C) المسمى "تضحية إسحق". أما المشهد (A) الوحيد ذو التمثيل المعماري الموجود في القسم اليساري فيتحدث عن "تنصيب الهيكل المحمول في المعبد". [3، 12]

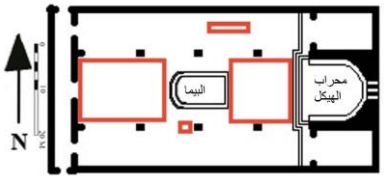
6–1–2–الفسيفساء الأرضية في كنيسة القديسين الشهداء الأبرار في طيبة الإمام

[10]– مجموعة النصوص المقدسة في الديانتين اليهودية والمسيحية. [6] ص 51–55

[11]– من عمل الباحثة بالاعتماد على مسقط من [3] حدد بالأحمر موقع الرسومات الجدارية على جدار التوراة.

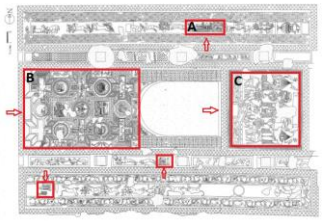
[12]– (Tabernacle) في الديانة اليهودية رمز يشير إلى المسكن المؤقت لله، يعود في أصله إلى عهد النبي موسى ليمثل كخيمة تحمي تابوت العهد الذي يحتوي الوصايا العشر. أما في الكنيسة الكاثوليكية فهو أثاث ديني بشكل خزانة خشبية تحتوي المعدات والأدوات التي تستخدم في القداس. [6] ص 246

غطت كامل أرضية قاعة الصلاة ذات المسقط البازيليكي[13] فسيفساء خالية من العناصر التصويرية الإنسانية، ليحل محلها التمثيل المعماري إلى جانب الوحدات الزخرفية الحيوانية والنباتية. [8]



الشكل (3) مسقط كنيسة الشهداء الأبرار في طيبة الإمام[14]

توزعت المشاهد المعمارية في أرضية الرواق الشمالي (A) وكذلك في المجاز الواقع بين أعمدة الرواق الجنوبي[15]، لتشهد أرضية الرواق الأوسط كثافة في التمثيل المعماري، موزعاً على مجموعتين: الأولى في الجهة الغربية أمام المدخل، والثانية في الجهة الشرقية في المنطقة المحصورة بين المحراب والبيما (Bema)[16].



الشكل (4) رفع لفسيفساء أرضية الكنيسة [13] وقد حددت عليه الباحثة باللون الأحمر أماكن توزع المشاهد المعمارية فيما دلت الأسهم على عين الناظر.

تحتوي المجموعة الأكبر الواقعة في الجزء الغربي العام (B)، تمثيلاً لسبع كنائس سورية مهمة منفذة داخل أربعة أطر دائرية وإطارين مربعين، موزعة بطريقة شعاعية بالنسبة إلى التمثيل المركزي المحدد بإطار دائري أيضاً. [13]

الشكل (5): صورة للجزء الغربي (B) من أرضية الكنيسة[14]

في حين تحتوي المجموعة الشرقية (C) الواقعة أمام محراب الهيكل ، خمسة مبانٍ، ثلاثة منها بامتداد يساير محور الكنيسة شرق–غرب. يتوزع المجموع بطريقة خطية متناظرة بالنسبة إلى التمثيل الوسطي. [13]

الشكل (6) صورة للجزء الشرقي (C) من أرضية الكنيسة [14]

نُفذ التمثيل المعماري في الرواق الأوسط ليكون مرئياً من جهة المدخل، باستخدام منظور عين الطائر، في حين نفذ التمثيل الموزع بين أعمدة الرواق الجنوبي ليكون مرئياً من تحت الرواق، موجّهاً البصر نحو الرواق الأوسط بمجموعته الأغنى. أما التمثيل الموجود تحت الأروقة الجانبية فقد نُفذ، على العكس مما سبق، ليكون مرئياً من جهة الرواق الأوسط.

---

[13]– مسقط له تصميم البازيليكا (Basilica) الرومانية ويكون مستطيلاً مقسماً بشكل موازٍ للمحور الطويل إلى عدد من الأروقة (3، 5، 7) ويكون الرواق الوسطي أعرضها وأعلاها. [11]

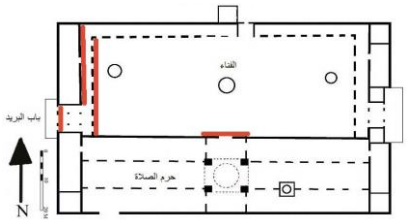
[14]– من عمل الباحثة اعتماداً على صورة للوحة توضيحية موجودة في موقع الكنيسة، حددت عليه بالأحمر أماكن توزع المشاهد المعمارية في فسيفساء الأرضية.

[15]– تعذر العثور على أي توثيق واضح للتمثيل المعماري في هذه المنطقة لذا تم إسقاطه من الدراسة اللاحقة.

[16]– ساتر قليل الارتفاع يؤكد على الحدود البصرية بين الفراغ العام والفراغ الخاص، نجده في المسارح الإغريقية منتصباً كحد فاصل بين حلبة التمثيل (Orchestra) وبداية مدرج الجمهور. أما في العمارة البيزنطية فيفصل داخل قاعة الصلاة البازيليكية، بين الفراغ المخصص لسدنة الكنيسة في الشرق والفراغ المخصص للمصلين في الجهة الغربية من الرواق الأوسط. [11، 13]

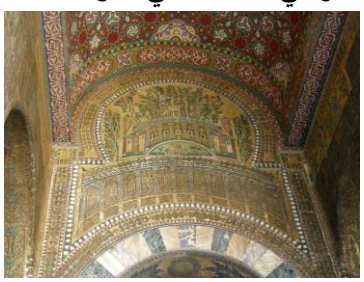
6-1-3-الفسيفساء الجدارية للمسجد الأموي الكبير في دمشق:

ميزت الكسوة الزجاجية للجدران هذا المسجد، مُنفذة وفق التقنية البيزنطية والتي كانت أنطاكيا أحد أهم مراكز تعليمها. بين تحريم التصوير الشرقي المنشأ، المتجدد في الفترة الإسلامية، وبين الرغبة في إنجاز عمل فني منافس لما سبق، اجتاح كل من التمثيل المعماري والنباتي جدران الأروقة الثلاثة المحيطة بالفناء، والواجهة الشمالية لحرم الصلاة. [10]



الشكل (7): مسقط المسجد الأموي الكبير في دمشق[17]

نتعرف على التمثيل المعماري بشكل واضح في ثلاثة مواقع أساسية أولها في بهو الدخول الغربي (A) المرتبط بباب البريد، وبالتحديد على السطح الداخلي للجدار في المنطقة التي تعلو المدخل.

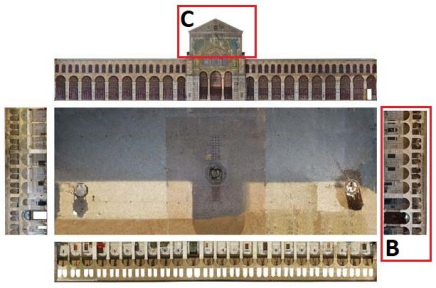


الشكل (8) صورة للمشهد (A) في بهو الدخول الغربي[9]

الموقع الثاني للتمثيل المعماري موجود في الرواق الغربي(B) وتحديداً في الجزء العلوي من صدر الرواق، وكذلك في المنطقة المحصورة بين الأقواس المستندة على الدعامات[18].

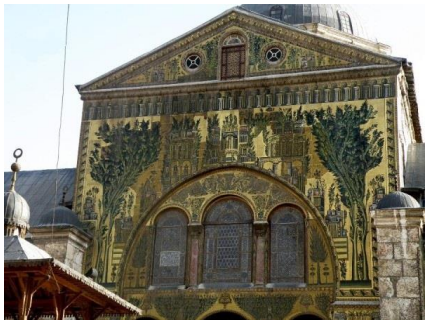
الشكل (9) صورة للرواق الغربي الحاوي المشهد (B) في المسجد الأموي الكبير في دمشق [15]

أما الموقع الثالث فهو الواجهة الاستعراضية للمجاز القاطع لحرم الصلاة (C)، الحاوية للمدخل والمسيطرة على الضلع الجنوبي من الفناء المركزي. [14، 15]



الشكل (10) رفع رقمي لكامل واجهات فناء المسجد الأموي الكبير في دمشق [16]، حددت عليه الباحثة بالأحمر أماكن توزع المشاهد المعمارية (B, C)

لقد قدمت هذه الأخيرة مجموعة واسعة من المنشآت في المنطقة المحصورة بين اللوح القوسي (Tympanum) الذي يعلو المدخل والجبهة المثلثية (Pediment) التي تكلل الواجهة، وقد تناوب فيها، وبكثافة، التمثيل المعماري مع الأشجار. [15، 17]



الشكل (11) صورة المشهد المعماري (C) الممثل على واجهة مدخل حرم الصلاة. [9]

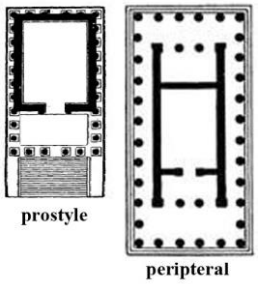
[17]- من عمل الباحثة اعتماداً على مسقط من [9] حدد عليه بالأحمر موقع الفسيفساء الجدارية ذات المشاهد المعمارية.

[18]– لقد حملت مثيلاتها المستندة إلى الأعمدة تمثيلاً نباتياً. [15]

6-2-تحديد هوية المشيدات المعمارية التي تم تمثيلها

6-2-1-فريسكو دورا أوروبوس

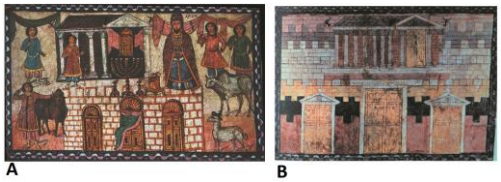
نميز في المباني الممثلة وظيفتين: الأولى ذات مظهر دفاعي: حصن أو مدينة مسورة، تميزت بوجود الشرافات (Merlon) والمداميك الحجرية الكبيرة، أما الوظيفة الثانية فهي دينية ذات مواصفات هجينة تجمع بين المعبد الإغريقي ذي الرواق المحيط (Peripteral Temple) ونظيره الروماني المعروف باسم المعبد المقرن (Cantoned Temple) [11].



الشكل (12) الفرق في التصميم بين المعبد الإغريقي المحاط بأروقة والمعبد الروماني المقرن [11]

تتوزع جميع المعابد الممثلة في لوحات الشريط الوسطي. يحتل المشهدان (A, B) الممثلان لمعبد داخل حرمه المسور، صدر الجدار، في موقع متناظر بالنسبة إلى محراب التوراة، على الرغم من أن وضعية المنشأتين الممثلتين بحد ذاتهما غير متناظرة.

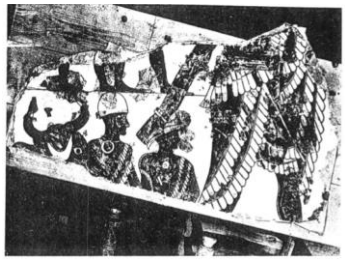
يلفت التشابه بين المشهدين النظر، إذ زودت كل منشأة بسقف جملوني مرفوع على أعمدة، وانتصبت داخل حرم يتم الدخول إليه ببوابة احتفالية ثلاثية الفتحات (Monumental Gate). فيما اختلفت المنشأتان في: عدد الأعمدة، عدد الأسوار وشكل فتحة الباب التي قد يعلوها قوس نصف دائري أو ساكف (Lintel).



الشكل (13) صور من جدار التوراة، يسار: المشهد (A)، يمين: المشهد (B). [3]

ما يميز المشهد اليميني (B) ذا التمثيل المعماري البحت ، هو تقديمه نموذجاً للمعابد الكلاسيكية منفذاً بمنظور شرقي. حيث يشغل الخلفية، وبطريقة مناقضة لموقعها في المستوى المتقدم عن المعبد، سبعة أسوار تكللها الشرافات، تفرد كل واحد بلون مما يذكرنا بالألوان المعطاة لمصاطب الزيقورات (Ziggurat)[19]، المنتشرة في منطقة بلاد ما بين النهرين التي تنتمي إليها دورا أوروبوس.

تتجاوز البوابة الاحتفالية للحرم ارتفاع السور الأول، وينتهي الباب الوسطي فيها، الأوسع والأعلى، بساكف، في حين يعلو كلا من البابين الجانبيين لوح مثلثي. يؤكد إعطاء البوابة المستوى الأول من المشهد وإخفاءها لما خلفها، على أهميتها حسب مفاهيم التصوير الشائعة في هذه المنطقة من بلاد ما بين النهرين [18]. وأقرب مثال على ما سبق لوحة "تقديم الأضاحي" المنفذة على جدران فناء النخلة في قصر "زمري-ليم" (Zemri-Lim) في مدينة ماري الواقعة على بعد 24 كم إلى الجنوب من دورا أوروبوس.[19]



الشكل (14): صورة لرسم جداري من القصر الملكي في ماري، أعطي فيه شخص الملك المستوى الأول ومقياساً أكبر للدلالة على أهميته. وزعت المشاهد في الخلفية بشكل أشرطة متراكبة، الأسفل هو الأقرب. [19]

يظهر المعبد ببابه المغلق بشكل مبنى محاط برواق، لا يتبع فيه عدد الأعمدة الجانبية المبادئ

[19]- لفظ من اللغة الأكادية يعني المبنى الشاهق الارتفاع، وهي معابد برجية مؤلفة من مصاطب انتشرت خلال الألفين الثاني والأول ق.م. في منطقة بلاد ما بين النهرين. [6] ص 24

المطبقة في أغلبية المعابد الإغريقية[20]. ربما يتبع هذا المعبد الطراز الروماني المقرن ذا الرواق المتقدم الذي تدمج الأعمدة بجدرانه الثلاثة الأخرى ويعزز هذه الفرضية تمثيل تيجان الأعمدة بعناصر نباتية في إشارة إلى الطراز الكورنثي[21] الذي انتشر بكثرة في الفترة الرومانية. [11]

6-2-2-فسيفساء طيبة الإمام

نميز للوهلة الأولى في المباني الممثلة هنا وظيفتين أساسيتين: دينية ومدنية. احتوى الإطار الدائري المركزي في المجموعة (B) تمثيلاً لكنيسة "القديس سمعان العامودي" (Saint Simeon Stylites) التي تم التعرف عليها من الكتلة المركزية ذات التسقيف المخروطي الذي يغطي الكرسي الخاص بالقديس سمعان، والبازيليكات الأربعة المحيطة بها. [14]

الشكل (15) صورة لتمثيل كنيسة القديس سمعان العامودي في المجموعة (B) من أرضية كنيسة طيبة الإمام. [14]

تحتوي الأطر الأخرى المستديرة، الموزعة حول كنيسة القديس سمعان، كنائس بسيطة بازيلكية المسقط مع أروقة جانبية منخفضة (Lower Side-Aisle)، في حين مثل الاطاران المربعان كنائس ضخمة. احتوى الإطار المربع الشرقي تمثيلاً لكنيسة مرئية من الشرق برز عنها ظهر المحراب (Chevet) بمسقط نصف أسطواني، فيما انتصب برجان على جانبي المدخل. يعتقد أن هذا التمثيل عائد لكنيسة قلب لوزة[22] [13].

الشكل(16) أعلى: صورة لتمثيل الكنيسة في المربع الشرقي من المجموعة (B) [14]
أسفل: رفع لظهر المحراب في كنيسة قلب لوزة [22]

مثلت الكنيسة في المربع الغربي مرئية من الغرب يتقدمها فناء محاط بأروقة (Atrium). [13]

نميز في المجموعة (C) المنشأتين الجانبيتين، حيث تمثل كل واحدة منهما كشكاً (Kiosk)[23] بسقف هرمي يظلل بركة ماء، في حين يمثل المبنى الوسطي الهيكل المحمول تعلوه قبة وتتسدل على مدخله ستارة، وهذا ما يستدعي إضافة وظيفة جديدة إلى المباني الممثلة هنا وهي الوظيفة الرمزية (Symbolic). [13]

عوضت الأسوار المطوقة للكنيستين الممثلتين إلى الشرق قليلاً من المجموع السابق، عن الإطار الهندسي، مما أعطاهما شكل المدينة المسورة في إشارة إلى المدينتين الرئيستين في المسيحية: بيت لحم

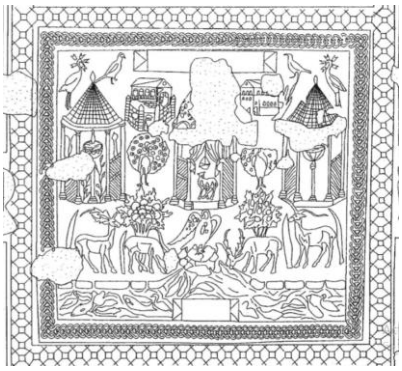
[20]– إذ يحقق غالباً عدد الأعمدة في الضلع الطويلة العلاقة (2n+1) باعتبار أن (n) هو عدد الأعمدة في الضلع القصيرة. [11]

[21]– أحدث الطرز الإغريقية ارتبط ظهوره بالفترة الهلنستية أي بعد دخول الإسكندر المقدوني إلى الشرق الأدنى في الثلث الأخير من القرن الرابع ق.م. [11]

[22]– تقع في مجموعة القرى القديمة في شمال سوريا والمسجلة على لائحة التراث العالمي منذ العام 2011، فيما أدرجت على لائحة التراث العالمي المعرض للخطر ابتداء من العام 2013. وقد كشف حديثاً أن كنيسة قلب لوزة كانت الملهم في تصميم كاتدرائية السيدة في باريس (Notre Dame de Paris) بعد احتراقها في العام 2019. [20، 21]

[23]– منشأة صغيرة مفتوحة من كل جوانبها مع مظلة توجد في الحدائق الفارسية والهندية. [23]

(Bethlehem)[24] في التمثيل الشمالي والقدس (Jerusalem) في التمثيل الجنوبي بغض النظر عن الموقع الجغرافي للمنشأتين بالنسبة إلى بعضهما. [13، 14]



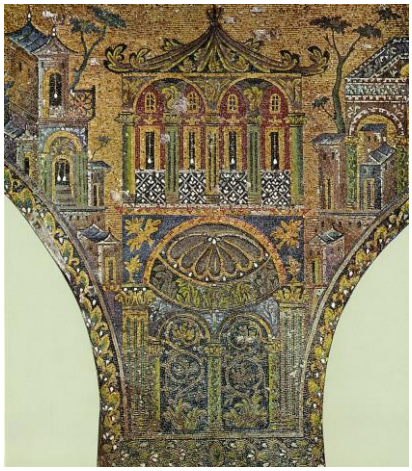
الشكل (17) رفع للمجموعة (C) من أرضية الكنيسة يظهر في المنتصف الكشكان والهيكل المحمول بينهما، ويظهر في الخلفية تمثيل لمدينة بيت لحم (يمين) و لمدينة القدس (يسار). [13]

نميز في النصف الشرقي من الرواق الشمالي، معقداً معمارياً (A) يمكن تصنيفه كمنظر مدني (Cityscape). منظوراً من الرواق الأوسط، يتألف هذا المعقد من ثلاث مجموعات: المعبد الروماني في اليسار، في الوسط مبنى بتسقيف هرمي محصور بين برجين تعلوهما شرافات مثلثية، أما في اليمين فأربع كتل متراكبة ذات تسقيف جملوني.

الشكل (18) صورة للمشهد المعماري (A) في أرضية كنيسة طيبة الإمام. [14]

6-2-3-فسيفساء دمشق

نتعرف على منشآت معمارية صريحة تمثل أروقة (Portico) مشكلة من أعمدة تحمل أقواسا أو أعتابا، أكشاكاً، قوس نصر (Triumphal Arch)، بالإضافة إلى مبانٍ سكنية طابقية مع شرفات. وفي مواقع أخرى نميز عناصر معمارية لا يمكن أن تكون منفردة: مثل الجناح المقبي (Central Aisle)[25]، مقصورة (Alcove) تعلوها صدفة، والبوابة الاحتفالية ثلاثية الفتحات.



الشكل (19) صورة لكشك يعلو مقصورة ممثلين في الفسيفساء الزجاجية المنفذة بين كتفي قوسين في الرواق الغربي. [9]

6-3-قراءة مساقط المباني الممثلة وتقنيات التمثيل المستخدمة

6-3-1- دورا أوروبوس في الفترة الرومانية

يُظهر المشهد الوحيد ذو التمثيل المعماري البحت (B) محورية بين بوابة الدخول إلى الحرم المقدس ومدخل المعبد. علماً أنه قد تم تمثيل المعبد بوضعية تظهر واجهتين متعامدتين بشكل منشور. في القسم اليميني من الجدار وفي المشهد المناظر، نلاحظ أن مسار الدخول المباشر من بوابة الحرم المقدس ينتهي في وسط الجدار الطويل للمعبد الخالي من أي باب والممثل بالتقنية السابقة ذاتها.

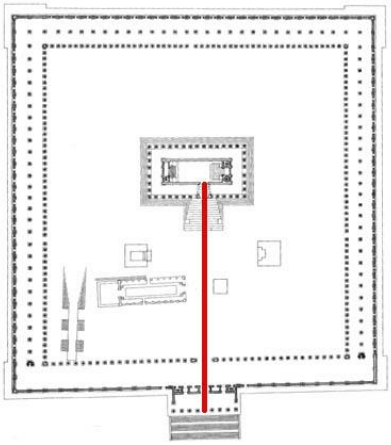
بمقارنة المشهدين[26] نجد أن التمثيل (A) يقترح مسايرة المحور الطويل للمعبد لمحور الدخول من بوابة الحرم إلى مدخل المعبد، في الوقت الذي يقترح المشهد (B) حالة التعامد بين المحورين، وهي حالة مشابهة لوضعية معبد "بل" في تدمر داخل حرمه، مع

[24]- تقع على بعد 10 كم إلى الجنوب من القدس. [8]

[25]- فراغ معماري طويل تعلوه قبوة اسطوانية. يستخدم هذا المصطلح للدلالة على الرواق الوسطي من المجاز الرئيسي (Nave) في الكنيسة بازيليكية المسقط. [6] ص 30.

[26]- راجع الشكل (13)

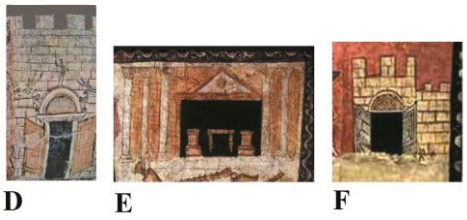
التنويه إلى انفتاح مدخل المعبد في الضلع الطويل بشكل مخالف لتصميم المعابد الإغريقية–الرومانية. [22]



الشكل(20) مسقط لحرم معبد "بل" في تدمر [24] وضحت عليه الباحثة بالأحمر مسار الدخول إلى المعبد.

إن التناقض في تمثيل مسار الدخول لمشهدين ممثلين على الجدار ذاته يعطي انطباعاً بصراع داخلي بين الموروث المحلي والقواعد الكلاسيكية الصارمة الوافدة.

أقصى اليمين، وفي المشهد(F) "طفولة النبي موسى" مُثل سور المدينة أيضاً كواجهتين متعامدتين منشورتين. لكن نتيجة نقص في اللوحة لا يمكن الجزم بتمثيل المبنيين (D, E) الواقعين على المحور ذاته، كواجهتين متعامدتين منشورتين أو كواجهة.



الشكل (21) صورة للمشاهد (D, E, F) الممثلة على جدار التوراة. [3]

لكن اللافت في هذه المشاهد الثلاثة هو ترك الأبواب مفتوحة على مصراعيها في المبنيين العلوي (D) والسفلي (F)، في الوقت الذي فقد فيه المبنى الوسطي مصراعيه تماماً كدلالة منطقية على التخريب الذي تعرض له المعبد. مثلت باقي الأبواب موصدة، في حين حلت محل الباب ستارة على كامل واجهة الدخول إلى المبنى (A). وما هذه الستارة (Parochet)[27] إلا واحدة من الأثاث الديني يستخدم كحماية للهيكل المحمول الذي يودع عادة في المحراب مع لفائف التوراة. واستخدامها كان أساسياً في مشهد "تنصيب الهيكل داخل المعبد". لكن ظهور الهيكل يطفو في فضاء المدخل يوحي بأن الفنان قد أراد الإشارة إلى إدخال الهيكل إلى المحراب المنفتح في عمق المعبد في وضعية محورية مع باب الدخول.

6–3–2–طيبة الإمام في الفترة البيزنطية

نفّذ كل من المعبد الروماني في الطرف اليساري، والبرجين في وسط المعقد المعماري (A) في الرواق الشمالي، بتقنية الواجهتين المتعامدتين المنشورتين. زادت إضافة الظل في هذه الحالة من حدة الإحساس بالمنظور، فيما تلوح محاولة لإحياء المنظور في تنفيذ الكتلة المضلعة المحصورة بين البرجين عن طريق إمالة خطوط القاعدة المضلعة للسقف الهرمي، وكذلك إمالة خطوط المداميك الحجرية، في الجدران غير الجبهية، تأكيداً على شكل المسقط. بالمقابل فقد عمت الفوضى في تمثيل التشكيل اليميني المؤلف من الكتل المعمارية الأربعة المتراكبة حيث نفذت كتلتان بوضعية مائلة عن خط الأفق.

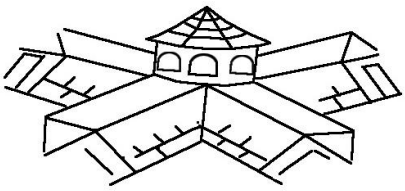
الشكل (22): رسم توضيحي للمعقد (A) في الرواق الشمالي، من كنيسة طيبة الإمام.[28]

تكررت الفوضى ذاتها لكن بشدة أقل في تمثيل كنيسة "القديس سمعان العامودي" في المجموعة (B)، في محاولة لمقاربة المنظور الأكسونومتري (Axonometric Perspective). فعلى الرغم من

[27]– (Parochet) [6] ص 453–454

[28]– من عمل الباحثة اعتماداً على الصورة المعروضة في الشكل (18)

تشابه البازيليكات الأربعة وتشكيلها لمسقط متصالب، حظيت كل واحدة منها بخط أفق خاص بها، حتى تلك المتقابلة فيما بينها. وحده التسقيف المخروطي للكتلة المركزية يحترم خط الأفق في المشهد، إذ يظهر مرفوعاً على عنق فتحت فيه شمسيات (Clerestory)، تم تصغير مقياس الشمسيتين الجانبيتين مقارنة مع الشمسية الجانبية تأكيداً على المنظور لكن من دون إمالة أو تدوير الجلسات [25].



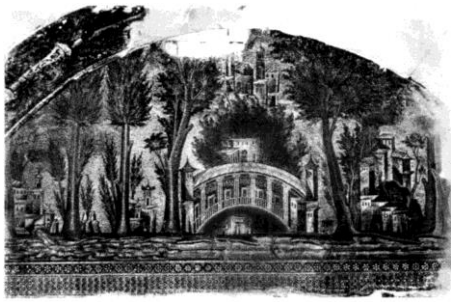
الشكل (23) رسم توضيحي لكنيسة "القديس سمعان العامودي" في الرواق الوسطي، من كنيسة طيبة الإمام[29]

استمرت الفوضى في التمثيل المنظوري للكنيسة الموجودة داخل الإطار المربع الغربي من المجموعة (B). حيث طال التشويه الأروقة الجانبية المنخفضة للكنيسة على مستويين: في رفع الجدران وفي إظهار التغطية المائلة التي تعلوها، ليظهر كلاهما مسطحاً. أما المدخل الرئيسي فقد اختفى وراء الرواق المحيط بالفناء المتقدم المنفذ بشكل شبه منظوري بالنسبة إلى نقطة فرار مركزية تقع داخل الفناء، بدون أن يحترم أفق المشهد.

الشكل (24) صورة للكنيسة الممثلة داخل الإطار المربع الغربي من المجموعة (B) [14]

6-3-3-دمشق في الفترة الأموية

لقد جاء المسقط نصف الدائري للرواقين الممثلين فوق البوابة الغربية كنوع من المحاكاة للمساحة المحصور بين باطن القبوة السريرية في الأعلى وقوس الباب في الأسفل[30]. وبما أن للقوسين مركزين مختلفين: فقد نفذ الرواق العلوي من المشهد متماشيا مع القوس المتجاوز للقبوة، في حين نفذ الرواق السفلي تماشياً مع القوس الموتور لفتحة الباب. لم تظهر محاولات التشويه بقصد التصحيح البصري (Optical Correction) أو تصغير للمقياس في تنفيذ أقواس رواق الجزء السفلي مما جعلها تبدو مائلة إلى الخلف خصوصا في طرفي الرواق. تدل رؤية داخل الأروقة وأسطحها العلوية على تنفيذ المنظور بعين طائر، ويظهر ذلك واضحاً في المعقدين المعمارين اللذين يحدان الرواق العلوي. جدير بالذكر إلى أن تمثيل الرواق العلوي من هذا المشهد قد تكرر في صدر الرواق الغربي. [15]



الشكل (25) صورة لتمثيل الرواق في صدر الرواق الغربي [15]

نفذ الرواق المقبي الذي يعلو اللوح القوسي مباشرة في واجهة مدخل حرم الصلاة، محمولاً على كشك ممثل بشكل منظوري. دلت إمالة الخطوط الجانبية لطنف (Cornice) سقف الكشك على المسقط المضلع، وقد طال تصغير المقياس القوسين الجانبيين، هذا بالإضافة إلى تخفيض الحلقتين المتدليتين من ذروتيهما. استخدم الفنان في إظهار القسم العلوي تدرجات الألوان لباطن القبوة والأعمدة

[29]– من عمل الباحثة اعتماداً على الصورة المعروضة في الشكل (15)

[30]- راجع الشكل (8)

التي تحمله، فأعطى للأعمدة الداخلية الدرجة الأفتح، في حين كان التدرج معكوساً على باطن القبوة، بشكل يناقض مفهوم التدرج اللوني بقصد تقوية حدة المنظور، لذلك فقد بدا هذا الجزء كأنه واجهة وتحول باطن القبوة إلى ظاهر القوس (Extrados). لكن في القسم السفلي من هذا التشكيل نفذ تظليل كل عمود ليعطي انطباعاً بأسطوانية البدن مما يدل على قدرة الفنان على تجسيد كافة الأشكال بشكل منظوري.

الشكل (26): صورة لتمثيل الرواق المقبي في المشهد (C) [9]

نفذت على جانبي التشكيل السابق، وبشكل متناظر، أربع كتل معمارية ذات سقف مائل باتجاهين بشكل متراكب، ومثلت كل كتلة بشكل واجهة منشورة غنية بالنوافذ العلوية والأخاديد الشاقولية بتظليل ذي إيحاء أسطواني. وجهت الكتلتان العلويتان بأسلوب تنفيذ واجهتيهما النظر إلى خارج محور التشكيل، في حين حافظت الكتلتان السفليتان على ارتباطهما بمحور التشكيل.

تجدر الإشارة هنا إلى أن هذا التحليل قد طال الأجزاء الأصلية من الفسيفساء التي تظهر باللون الأغمق لأن الأجزاء المرممة قد حاولت محاكاة الأصل على مبدأ التناظر لعدم وجود توثيق له. [9، 15]

6–4–تحديد هوية العناصر المعمارية

6–4–1–المعابد في دورا أوروبوس

نميز في الفتحات المعقودة بأقواس نصف دائرية لبوابات الأسوار ثلاثة نماذج: لوح قوسي مشغول بطريقة التخريم في المشهد (F) "طفولة النبي موسى"، قوس عاتقة نصف دائرية في المشهد (D) "عبور البحر الأحمر"، وقوس بصدفة في المشهد (A) "تنصيب الهيكل المحمول في المعبد". يظهر النموذج الأخير في تمثيل البوابة الاحتفالية للحرم المقدس، في حين يُمثل الاثنتان الآخران البوابة الملكية للفراعنة.

6–4–2–الكنائس في طيبة الإمام

تطبع مداميك الحجر المنحوت التمثيل المعماري في كل الكنائس. دعمت أسوار المدينتين الممثلتين في منطقة ما قبل المحراب بأبراج ذات نهايات هرمية، أما الباب الوحيد لكل كنيسة فقد كان معقوداً بقوس مدبب. فتحت نظّارة في اللوح المثلثي، مباشرة تحت السقف الجملوني، دائرية، مستطيلة أو بشكل قوس نصف دائري في جميع الكنائس الممثلة. تظهر بعض الأمثلة شريطين أو ثلاثة أشرطة متراكبة من النوافذ العلوية في واجهة الدخول الرئيسية، لكن كل منشأة، بسيطة كانت أو احتفالية، قد حظيت بمدخل وحيد مفتوح في الواجهة القصيرة بوضعية محورية مع اللوح القوسي الموجود فوقه.

6–4–3–المنشآت في دمشق

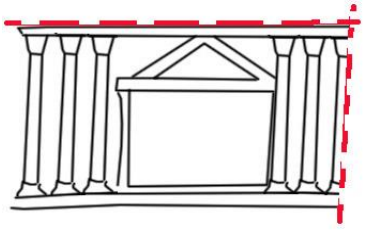
تؤكد الأعمدة ذات التيجان النباتية على استمرارية تبني الطراز الكورنثي حتى في القرن الثامن الميلادي. وقد كانت أبدان الأعمدة ملساء، محززةً وأيضاً مغطاة بأوراق الأقنثة (Acanthus)! وما هذه الحالة الأخيرة إلا تشكيل أصيل ظهر في دمشق، بالإضافة إلى الدلايات التي ميزت كلاً من النوافذ الواسعة، المجاز بين الأعمدة، وأحياناً المداخل[14]. جميع المنشآت ذات السقف الجملوني لها مدخل وحيد منفتح تحت الجبهة المثلثية، التي تنفتح فيها نوافذ علوية تحت السقف مباشرة، مهما يكن ارتفاع الواجهة ومهما تعددت الطوابق.

7–الملامح الغريبة في التمثيل المعماري: تفاصيل، عناصر، تشكيل

7–1–فريسكو كنيس دورا أوروبوس

يفرض مشهد غريب نفسه في المشهد (E) الواقع أقصى اليمين من الشريط الأوسط. فقد المعبد ذي الرواق المتقدم سداسي الأعمدة جبهته المثلثية. لكن

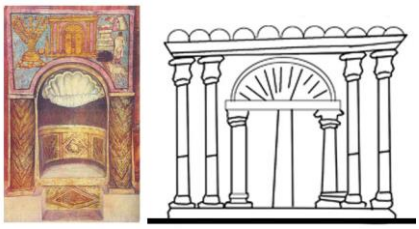
بالمقابل، نرى لوحا مثلثياً فوق الباب، مباشرة تحت الطنف. تدعو الفرضية المذكورة سابقا والمتعلقة بنقص في المساحة المخصصة للرسم (الفقرة 6-3-1)، إلى التفكير بأن الفنان الذي نفذ اللوحة قد تدارك النقص في المساحة بنقل الجبهة المثلثية من أعلى الواجهة إلى صدر الرواق، دون الأخذ بالاعتبار الاختلاف الوظيفي والدلالة المرتبطة بها.



الشكل(27): رسم توضيحي للمعبد (E) الممثل على جدار التوراة في كنيس دورا أوروبوس[31]

يثير الاستغراب نموذج ثان في المنشأة الممثلة على حجر القفل في محراب التوراة والتي تظهر معبداً ذا رواق متقدم رباعي الأعمدة بدون جبهة مثلثية أيضاً، فيما كللت شرافات نصف دائرية السطح! نرى تحت الطنف لوحاً قوسيا بصدفة، مرفوعاً على عمودين مجدولين يحدان باب المعبد، في حين تتوسط فتحة الباب دعامة منحوتة.

لقد تم تحويل الجبهة المثلثية إلى لوح قوسي بشكل مخالف لباقي المعابد الممثلة في الشريط الأوسط، مع لفت النظر إلى أن بوابة هذا المعبد في تشكيلها تكرر تشكيل المحراب المحصور بين عمودين صغيرين منفذين بطريقة الرخام المقلد بشكل يشبه الضفيرة [26].



الشكل (28) يمين: رسم توضيحي للمعبد (C) الممثل على محراب التوراة في كنيس دورا أوروبوس[32]، يسار : صورة لمحراب التوراة [3]

[31]- من عمل الباحثة اعتماداً على صورة من [3]

7-2-فسيفساء كنيسة طيبة الإمام

يعطي تمثيل الكنيستين الممثلتين في الإطارين المربعين انطباعا بتنفيذ عملية توثيق للعناصر الرئيسة للكنائس الشائعة في عصر الإنشاء. لكن، لم يبرز ظهر المحراب في تمثيل "كنيسة القديس سمعان"، عن البازيليكا الشرقية المخصصة كقاعة صلاة من بين مجموع البازيليكات الأربع.

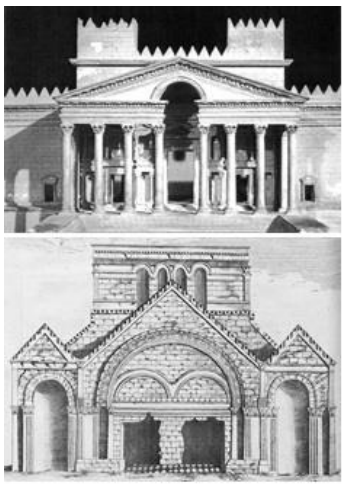
يمكن أن يفسر ترك الأبواب مفتوحة في الأروقة الجانبية المنخفضة في كنائس الإطارين المربعين بالأعداد الكبيرة المتوافدة إلى الكنائس في ذلك العصر، لكن فتح باب في ظهر المحراب والذي أكدت الستارة على قدسيته، أمر غير وارد حسب المفاهيم اللاهوتية في الشرق الأدنى والتي تجعل من قدس الأقداس مكاناً محرماً [8، 13]. جدير بالذكر أن الستائر قد استخدمت مرة واحدة في النوافذ العلوية في تمثيل كنيسة بيت لحم في المجموعة (C)، فإن كانت الفتحة المنفذة في ظهر المحراب هي نافذة فهذا يدل على أهمية نور الشمس في المكان المقدس، عدا عن ذلك فإن العمل التوثيقي يتناول أجزاء محددة من المنشآت، إن لم نقل إنه يقدم سرداً للعناصر المعمارية، دون الأخذ بالحسبان الطقوس والمبادئ اللاهوتية.

الشكل (29) صورة لتمثيل كنيسة بيت لحم في المشهد (C) على أرضية كنيسة طيبة الإمام. [14]

يلفت الانتباه تفصيل صغير آخر هو الجمع بين المداخل المعقودة بأقواس واللوح المثلثي في واجهة الدخول لمبنيين: كنيسة بيت لحم في المشهد (C)

[32]- من عمل الباحثة اعتماداً على صورة من [3]

والمعبد الروماني في المعقد المعماري (A). نشير هنا إلى أن المزاوجة بين العنصرين كانت شائعة في الشرق الأدنى وتحديداً في سوريا، ويظهر ذلك في واجهة حرم الصلاة للمسجد الأموي بدمشق إحدى الحالات المدروسة، في إعادة التصور لمدخل حرم معبد "بل" في تدمر، بالإضافة إلى واجهة الدخول للبازيليكا الجنوبية التي تشكل بهو الدخول في كنيسة "القديس سمعان العامودي".



الشكل(30) نماذج لتوضيح المزاوجة بين الأقواس واللوح المثلثي في المداخل. أعلى: صورة لمجسم يعيد تصور مدخل حرم معبد "بل" في تدمر [24]. أسفل: رسم لواجهة البازيليكا الجنوبية في كنيسة "القديس سمعان العامودي [27].

تجمع مزاوجة أخرى في المعقد (A) الممثل في الرواق الشمالي البرجين الحاصرين للمدخل مع مبنى بمسقط مضلع، حيث يشبه هذا الأخير بخلوه من الأبواب ظهر المحراب. إنه تناقض مثير للانتباه يؤكد على ما ذكر سابقاً في محاولة لاستعراض العناصر المعمارية المرتبطة بالكنائس بغض النظر عن مكان تواجدها أو وظيفتها. مع التذكير أن هذا التلاعب في تركيب العناصر المعمارية لا يرى إلا من جهة منصة الوعظ حيث المشاهدين محدودي العدد من جهة ويشكلون شريحة خاصة هي سدنة الكنيسة.

يمكن تفسير التراكب بين الكتل في المعقد المعماري (A) ذاته، وتحديداً في الكتل المعمارية الأربعة الموجودة في الطرف اليميني، في محاولة للإشارة إلى الطبيعة الجبلية للمنطقة التي توجد فيها كنيسة طيبة الإمام: الكتلة الكلسية (Limestone Massif) الواقعة شمال سوريا، أو بالالتصاق بالتقاليد المتبعة في مدرسة التصوير الشائعة في الشرق الأدنى بالتعبير عن الأشكال البعيدة برفعها[33] [18]. لكن يجب لفت النظر إلى أن الأبواب في الكتل الثلاثة العلوية في موقعها أكثر شبهاً بالنوافذ باستثناء الباب الموجود في الكتلة السفلى التي يمكن أن تحسب كبوابة مدينة تحتوي هذا المعقد المعماري.

7-3- فسيفساء المسجد الأموي الكبير في دمشق

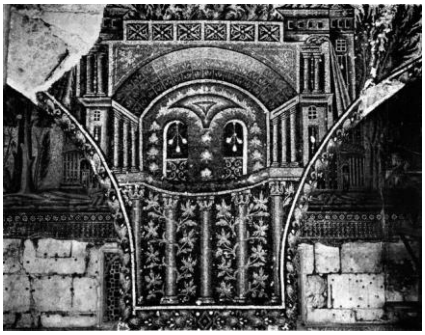
يتكرر تمثيل مشابه للكتل الأربعة المتراكبة المذكورة سابقاً في أرضية كنيسة طيبة الأمام مرات عدة وبمقاييس مختلفة في صدر الرواق الغربي في المسجد الأموي الكبير. لكن التراكب بين الكتل في فسيفساء المسجد قد أصبح أكثر تنظيماً، ممثلاً بطريقة المنظور الأيزومتري (Isometric Perspective). وقد زادت الألوان المختلفة للواجهات المتعامدة من حدة تأثير المنظور، في حين أشارت النواة الصخرية بشكل صريح إلى طبوغرافية الموقع المفروضة سابقا في حالة كنيسة طيبة الإمام [14]. يبدو أن فنان المسجد الكبير قد قام بزيارة كنيسة طيبة الإمام ومبانٍ أخرى اختار منها نماذج لمشاهده بعد أن قام بتحليلها وإعادة تنظيمها لتكون أكثر وضوحاً.

الشكل (31) صورة لتمثيل الكتل المتراكبة في صدر الرواق الغربي في المسجد الأموي الكبير[9]

[33]– راجع **الشكل (14)**

يظهر عدم التجانس في تمثيل العناصر المشكلة للمشهد بشكل واضح من خلال تحليل المشهدين اللذين يشغلان المنطقة المحصورة بين كتفي القوسين المتجاورين في الرواق الغربي. حيث يشغل مركز كل مشهد تشكيل مركب لمنشأة استعراضية أو لفراغ داخلي، نفذ فيه الجزء العلوي كواجهة أو بطريقة المنظور الخطي (Linear Perspective)، بينما نفذ الجزء السفلي مرئياً من نقطة نظر مختلفة. من جهة أخرى تتوزع مجموعة من المباني في وضعية متناظرة بالنسبة إلى التشكيل المركزي منفذة سواء بشكل مسطح كواجهتين متعامدتين منشورتين، أو بطريقة المنظور الأيزومتري منظوراً من عين طائر. لقد أعطى هذا التناقض في تمثيل مكونات المشهد انطباعاً بمنظور معكوس (Reverse Perspective)[34]. وقد زاد تصغير مقياس العناصر الأقرب من شدة الإحساس بهذا النوع من المنظور.

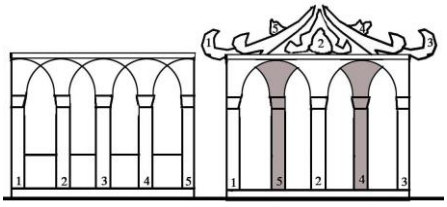
بالتعمق أكثر في تفاصيل التشكيلات المركزية، نتعرف في التشكيل (1) على الجزء العلوي الممثّل بطريقة المنظور الخطي لقبوة سريرية مرفوعة على صفين من الأعمدة بتيجان كورنثية. نميز في صدر الفراغ المقبي، نافذتين معقودتين، مع ساتر مخرم ودلايات. أما الجزء السفلي فيتألف من خمسة أعمدة بتيجان كورنثية موزعة على محيط نصف الدائري.



الشكل (32) التشكيل (1) الممثل بين كتفي قوسين في الرواق الغربي. [15]

ترتبط الغرابة في هذا المشهد الاستعراضي بالفصل بين الجزئين على مستويين: نقطة الفرار وتشكيل المسقط، فالجزء السفلي ذي المسقط نصف دائري يحمل القبوة بمسقط مستطيل وتؤكد معالجة قوائم النوافذ بشكل منظوري على شكل المسقط.

يحتل المركز في التشكيل (2) المعروض مسبقاً في الشكل (19) تمثيلٌ بمنظور خطي لخلوة مسقوفة بنصف قبة في الجزء السفلي، وتمثيل لواجهة كشك في الجزء العلوي. يعطي تمثيل الكشك، وللوهلة الأولى، انطباعاً بأن مسقطه مضلع من خلال التأكيد على العمودين الجانبيين الممثلين بأبدان ملساء في حين مثلت الأعمدة الثلاثة الأخرى المحصورة بينهما بأبدان محززة. نفذ التسقيف على الطريقة الكورنثية باستخدام أوراق الأقنثة بنهايات ملتفة، ارتبطت فيها كل ورقة مع عمود. تؤكد النهايتان المرئيتان للأوراق في الخلفية على المسقط الخماسي للمنشأة، وتكشف التفاصيل المشغولة بدقة في تنفيذ السقف عن حساسية عالية للمنظور حتى في إظهار الواجهات. يظهر في المنطقة الواقعة بين الأعمدة صف من النوافذ ميزتها الدلايات يعلوه صف من القمريات. لكن، يمتد في الفراغ الواقع بين الأعمدة ساتر مخرم دون إخفاء أي من الأعمدة، المفترض وجودها في المستوى الأبعد، مما يعطي انطباعا أن ما نراه هو واجهة لوجيا (Loggia)[35] برواق متشكل من أقواس متداخلة (Interlacing Arcade). إذاً لقد طال التناقض بين جزئي التشكيل في هذه الحالة تفاصيل الجزء الواحد أيضاً.



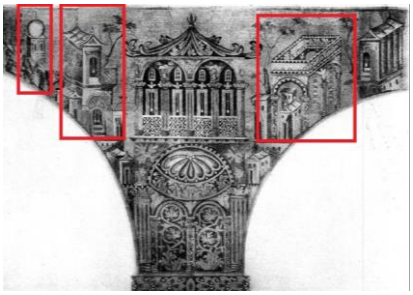
الشكل (33) توضيح للخداع البصري في التشكيل (2) المنفذ في الرواق الغربي من المسجد الكبير بدمشق. يمين : تمثيل كشك، يسار : تمثيل واجهة لوجيا.[36]

[34]– ويسمى أيضاً بالمنظور البيزنطي لأنه قد استخدم في تنفيذ الأيقونات البيزنطية. تبدو فيه الأشكال الأقرب أصغر مقارنة مع الأشكال الأبعد مما يجعل نقاط الفرار تقع خارج اللوحة وتحديداً أمامها. [25، 28]

[35]– قاعة علوية تنفتح على الفناء الداخلي بقوس أو برواق[22].

[36]- من عمل الباحثة اعتماداً على صورة من [15]

نفذت مبانٍ غريبة الملامح بطريقة المنظور الأيزومتري وبمقياس مصغر في محيط التشكيل المركزي. نميز من بين هذه المباني منشأة لها شكل ترابيل (Tetrapylon)–قوس نصر رباعي الوجوه (Four-Arched Triumphal Arch) بدون سقف، وأخرى بشكل برج تعلوه كرة! في منشأة ثالثة يظهر في الطابق العلوي ما يشبه ساترٌ للشرفة منفذٌ من الحديد المشغول! [15]



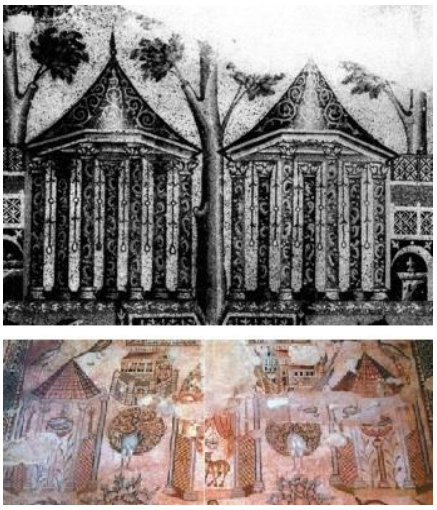
الشكل (34) صورة موسعة لمحيط التشكيل (2) المنفذ في الرواق الغربي في المسجد الأموي الكبير [15]. حددت عليه الباحثة باللون الأحمر المباني غريبة التصميم.

تشبه هذا التشكيلات الغريبة تلك الممثلة في الطرف البعيد من النصف اليميني لجدار التوراة في كنيس دورا أوروبوس وأيضا في الرواق الجانبي الشمالي من كنيسة طيبة الإمام.

تتناول الحالة الغريبة الأخيرة في المسجد الأموي تمثيل الكشكين في صدر الرواق الغربي، أكدت الأعمدة الجبهية الأربعة مع الأعمدة الثلاثة في الخلفية على المسقط المسبع للمنشأة. لكن تنفيذ الدلايات المثبتة بين الأعمدة الخلفية بحيث تساير في نهاياتها الحدود الخارجية للتسقيف في المستوى الأقرب قد قدم حالة خداع بصري تشابه ما رأيناه في معالجة السواتر بين أعمدة الكشك في الجزء العلوي من التشكيل (2).

الشكل (35) توضيح للخداع البصري المنفذ في التشكيل (1) الممثل في صدر الرواق الغربي في المسجد الكبير بدمشق[37]

على الرغم من التلاعب في إظهار الكشكين يقدم تمثيلهما إثباتاً على تطور التمثيل ثلاثي البعد في الفترة الإسلامية، مقارنة مع مثيليهما المنفذين في المشهد (C) في المنطقة الواقعة أمام المحراب في كنيسة طيبة الإمام. لكن إخفاء هذان الأخيران للأعمدة الخلفية قد جعل من الصعب قراءة المسقط المضلع: مخمس، مسدس، مسبع أم مثمن؟



الشكل (36) أعلى : تمثيل الكشكين في الرواق الغربي من المسجد الأموي الكبير بدمشق [15] أسفل : تمثيل الكشكين في المجموعة (C) من أرضية كنيسة طيبة الإمام. [14]

[37]– صورة من [15]، حددت الباحثة بالأحمر حدود الشكل، بالأصفر الدلايات، بالفيروزي نهايات الدلايات.

بتلخيص كل ما ورد في الدراسة التحليلية السابقة ضمن الجدول (1) الذي يعقد مقارنة بين النماذج الثلاثة المدروسة، تتكشف لدينا العناصر المشتركة في التمثيل المعماري المنفذ على مدى ستة قرون، وهي كالآتي :

1- اعتماد المشاهد المعمارية على تمثيل مبنى قائم بحد ذاته.

2- استخدام النباتات كعنصر مكمل للتمثيل المعماري.

3- استخدام الفتحات، نوافذ وأبواب، كعنصر مميّز في كل تمثيل معماري.

4- اعتماد تقنية التمثيل المسطح القائم على نشر الواجهتين المتجاورتين

5- اعتماد التلاعب بالمقياس للتأكيد على حدة التأثير (Emphasis).

الجدول (1): مقارنة تلخص الدراسة التحليلية وتوضح نقاط الاختلاف والتقارب بين النماذج الثلاثة المدروسة من عمل الباحثة

جدول مقارنة بين النماذج المدروسة					
المبنى المدروس	التسمية		كنيس دورا أوروبوس	كنيسة القديسين الشهداء الأبرار	المسجد الأموي الكبير
	المكان		شرق سوريا- دورا أوروبوس	وسط سوريا- طيبة الإمام	العاصمة-دمشق
	الزمان		القرن الثالث	القرن الخامس	القرن الثامن
	الحاكم		روماني	بيزنطي مسيحي	أموي مسلم
المشاهد المعمارية	الموقع في المبنى		قاعة الصلاة	قاعة الصلاة	الفناء الداخلي / المدخل الغربي
	السطح في الفراغ		جدار المحراب	الأرضية	واجهة حرم الصلاة / الأروقة / الواجهات الداخلية
	تقنية التنفيذ		فريسكو	فسيفساء حجرية	فسيفساء مزججة
	طبيعة المشهد	عمراني		√	√
		معماري	√	√	√
		داخلي			√
	المكملات	تضاريس		√	√
		نباتات	√	√	√
		حيوان	√	√	
		إنسان	√		
التمثيل المعماري	المبنى الممثل	ديني	√	√	
		مدني		√	√
		دفاعي	√		
		نصبي/ رمزي		√	√
	الدور	رئيسي	في المشهد (A) فقط	√	√
		في الخلفية	√		
	العناصر المميزة	فتحات	الأبواب	النوافذ	√
		أعمدة	√		√
		سواتر مخرمة	√		√
		المداميك	√	√	
		الشرافات	√		
		الستائر/الدلايات	ستائر على الأبواب	ستائر على النوافذ والأبواب	دلايات في جميع الفتحات
	التقنية	تمثيل مسطح	√	√	√
		منظور عين طائر		√	√
		منظور عين نملة			√
		منظور داخلي			√
		منظور معكوس			√
	المؤثرات	التدرج اللوني	لكن لغرض مختلف	√	√
		الظل		√	√
		المقياس	√	√	√
		إمالة الخطوط		√	
		الخداع البصري			√

8–النتائج

1–اعتمد فنان القرن الثالث الميلادي في كنيس دورا أوروبوس على تقنية التمثيل المسطح لواجهتين متعامدتين في حين انتقل في القرن الخامس إلى تنفيذ التمثيل المعماري في كنيسة طيبة الإمام منظوراً بعين طائر والذي يمكن ربطه بشكل منطقي بتنفيذ اللوحات على الأرضية. بناء عليه يفترض أن ينفذ التمثيل المعماري في القسم العلوي من جدران المسجد الكبير في دمشق منظوراً من عين نملة، لكن الوضع لم يكن كذلك، إذ زاوج فنان القرن الثامن في هذا المسجد بين منظور عين النملة ومنظور عين الطائر، في حين مثل الواجهة مترافقة مع التدرج اللوني لزيادة حدة التأثير، والتي كانت قد طبقت بشكل بسيط في طيبة الإمام.

2–كان لحالة الأبواب في دورا أوروبوس دلالة مرتبطة بقصة المشهد فهي تظهر مغلقة في حالة السكون–الاستقرار بينما تمثل مفتوحة في حالة الحركة–العمل الذي يدير أحداث القصة الممثلة، وقد لعب شكل قوس الأبواب دوره أيضاً في الحالة السردية. أما في طيبة الإمام فقد أكد استخدام الستائر في أبواب ونوافذ الكنائس الممثلة وفي تمثيل الهيكل المحمول أيضاً على التمسك برمزية الستارة لقداسة وحرمة المكان والتي كانت ظاهرة أيضاً في دورا أوروبوس.

3–مقارنة مع مشاهد كنيس دورا أوروبوس نجد أنه في المسجد الأموي الكبير قد تم إبدال العنصر الحي: الشخصيات التي تدور حولها قصة المشاهد التوراتية، بالأشجار في فسيفساء المسجد الكبير في دمشق، مما دفع بالتمثيل المعماري من خلفية المشهد في دورا أوروبوس إلى صدر المشهد في المسجد الكبير ليصبح العنصر المعماري مسيطراً في مشهد شكلت العناصر النباتية خلفيته.

4–تظهر التشكيلات الغريبة في مشاهد دورا أوروبوس أن المهم بالنسبة للفنان هو حشد جميع العناصر المعمارية الشائعة في ذلك العصر بغض النظر عن موقعها في البناء أو حتى مقياسها بالنسبة إلى باقي العناصر. وهذا العمل بمجمله ما هو إلا تجسيد لمبادئ الطراز الاصطفائي (Eclectic Style) [38] في العمارة في وقت سابق جداً لظهوره في القرن 19.

5–مقارنة مع التشكيلات الغريبة في كنيسة طيبة الإمام من القرن الخامس والقائمة على تجميع عناصر مألوفة، أصبحت حرية التشكيل أكثر وضوحاً في المسجد الأموي الكبير في القرن الثامن، إذ نتج عنها أشكال جديدة لا يمكن التعرف على أصلها الكلاسيكي. وقد تجرأ الفنان في القرن الثامن على عرض منشآته الغريبة في أماكن واضحة مع توخي الحذر بتوزيعها في محيط التشكيلات المركزية بعد تصغير مقياسها، مقارنة مع تهميشها ووضعها في الأماكن الأقل ارتياداً في حالة طيبة الإمام. تدل عملية تصغير المقياس للتشكيلات الجديدة على التمسك بالمورث القديم الشائع في بلاد ما بين النهرين رغم البعد الزماني والمكاني.

6–لقد وصل التعقيد في تركيب التشكيلات المعمارية درجة عالية في المسجد الأموي الكبير ليصبح صفة سائدة في مشاهده والتي ميزته عن مشاهد المنشأتين السابقتين. أما التلاعب في نقاط النظر إلى أجزاء التشكيلات ما هو إلا نوع من الخداع البصري الذي وسم أيضاً التمثيل المعماري في المسجد، الغرض منه خلق حالة من التضاد بين العنصر المركزي والخلفية. وقد نتج عن المزاوجة بين تغيير نقاط النظر وتصغير المقياس المذكور سابقاً تولد الانطباع باستخدام المنظور المعكوس.

7–غابت عن مشاهد التمثيل المعماري في المسجد الأموي الكبير المباني الدينية والدفاعية التي

[38]– طراز شاع في أوروبا نهاية القرن 19 وثم انتقل إلى أمريكا ليستمر خلال القرن 20. يضم فيه المنتج المعماري خليطاً من عناصر من طرز تاريخية، ويعتمد اختيار العناصر على ملاءمتها للوظيفة وقيمتها الفنية. [29]

ظهرت في كل من دورا أوروبوس وطيبة الإمام، لتأخذ هذه المشاهد طابعاً مدينياً (Urban) إن لم نقل مدنياً (Civil). وهذا يدل على تجديد في استخدام التمثيل المعماري والانتقال من حالة التوثيق في الفترتين السابقتين إلى حالة ملء السطوح في الفترة الإسلامية. ويؤكد ذلك تطويع الفنان في المسجد الأموي لتقنيات المنظور لغير الغرض المرجو منه ألا وهو الاقتراب من التمثيل الواقعي، إذ وفر المنظور هنا عدداً إضافياً من السطوح التي امتلأت بالتفاصيل وإن كان تعبيرها خاطئاً.

8- استخدم الفنان في كنيس دورا أوروبوس التمثيل المعماري خلفية للمشاهد الدينية في محاولة للموازنة بين المفهوم الشرقي في تحريم التصوير وطلبات الحاكم الروماني بإغناء المباني بالفنون التصويرية المميزة لثقافته الكلاسيكية. بالمقابل فقد جعل الفنان من التمثيل المعماري العنصر الرئيسي في المشاهد المنفذة على الجدران الخارجية لحرم الصلاة، وفي الأروقة في المسجد الأموي الكبير كحل آمن في ظل تحريم التصوير وفق المفاهيم الإسلامية التي جلبها الخليفة الأموي معه. أما في كنيسة القديسين الشهداء الأبرار في طيبة الإمام فقد استخدم الفنان التمثيل المعماري البحت في القسم العام من قاعة الصلاة كعنصر مباهاة تنفيذاً لرغبات حاكم القسم الشرقي من الإمبراطورية الرومانية ممثلاً ببيزنطة[39]. لكن هذا الفنان قد استغل التمثيل المعماري ليقدم سرداً توثيقياً لعمارة الكنائس في سوريا.

9-أخيراً، لقد استخدم الفنان في الألف الأول الميلادي، تمثيل المنشآت المعمارية في المباني الدينية في سوريا كعنصر فعال مكمل داخل مشهد توثيقي، كعنصر مجرد لسرد لاهوتي، وكذلك كعنصر زخرفي لملء السطوح، بناء على طلبات الحاكم وتماشياً مع متطلبات العصر. لكنه تعمد إقحام الموروث المحلي في تشكيل المشهد والذي تجلى بشكل ملموس في الألوان والتفاصيل وبشكل محسوس في معالجة الأشكال والتي تمثل الفكر الرافض لتبني النماذج المعمارية الجاهزة وهذا ينمّ عن فكر اصطفائي (Eclecticism)[40] بالمعنى الفلسفي الذي شاع في الفترة الإغريقية. إن ظهور اللمسة المحلية في النماذج الممثلة والمنفذة على مدى ستة عقود لا يمكن أن يحقق إلا من خلال واضع تصاميم متشرب بهذه الموروث مما يرجح فكرة كونه من المنطقة إن لم نقل سورياً.

التجريد	**Abstraction**
الخلوة، المقصورة	**Alcove**
فناء محاط بأروقة	**Atrium**
المنظور الأكسونومتري	**Axonometric Perspective**
البازيليكا: بناء روماني متعدد الوظائف، مستطيل المسقط ، مقسم إلى أروقة	**Basilica**
البيما، ساتر قليل الارتفاع يفصل بين الفراغ العام والفراغ الخاص	**Bema**
المعبد المقرن	**Cantoned Temple**
الرواق الوسطي المقبي	**Central Aisle**
ظهر االمحراب	**Chevet**
نوافذ علوية، شمسيات، قمريات، نظارة	**Clerestory**
الطنف، الكورنيش	**Cornice**
الاصطفائية، تيار فكري	**Eclecticism**
ظاهر القوس	**Extrados**
قوس نصر رباعي الوجوه	**Four-arched Triumphal Arch**
الرسم الجداري	**Fresco**
تحريم التصوير	**Iconoclasm**

[39]- دشنها قسطنطين العظيم عام 330 لتكون روما الجديدة، وهذا ما أدخلها في حالة تنافس مع روما على المستوى العمراني والتنظيمي.[7]

[40]- فكر فلسفي ظهر في القرن الأول ق.م. لدى فلاسفة الإسكندرية، ويقوم على الاختيار من بين الأفكار الفلسفية المتعددة ما يبدو مهماً لتشكيل نظام مناسب كامل، ويعتبر معارضاً للتعصب والحكم المسبق. [30]

المنظور الأيزومتري	Isometric Perspective
الكشك، الجوسق	Kiosk
المنظور الخطي	Linear Perspective
الساكف	Lintel
لوجيا	Loggia
الرواق الجانبي المنخفض	Lower side-aisle
شرافة، عنصر دفاعي أعلى السور	Merlon
بوابة احتفالية	Monumental Gate
فسيفساء	Mosaic
المجاز الرئيسي في المبنى البازيليكي	Nave
التصحيح البصري	Optical Correction
حلبة التمثيل في المسرح	Orchestra
ستار محراب التوراة	Parochet
الجبهة المثلثية	Pediment
المعبد المحاط بأروقة	Peripteral temple
الرواق	Portico
المنظور المعكوس	Reverse Perspective
تترابيل، عنصر عمراني لتحديد تقاطع الطرق الرئيسية في المدينة الرومانية	Tetrapylon
قوس النصر	Triumphal arch
اللوح المثلثي، اللوح القوسي	Tympanum
الفنون البصرية	Visual Arts
الزيقورة	Ziggurat

9–المراجع Reference

[1] **Britannica:** 28/06/2022 *https://www.britannica.com*

[2]La société Française des Architectes (2019).**Colloque International : l'Architecture en Représentation**. Paris : France. 20p.

[3] Pearson, Harold Frank (1940**). Guide de la Synagogue de Doura-Europos**. Beyrouth : Liban. 48p.

[4]–طويل، فاطمة عيسى (2019). **دورا أوروبوس صالحية الفرات**، دمشق: سوريا. المديرية العامة للآثار والمتاحف. ص: 343.

[5]–**الموسوعة العربية**. مج: 4. دمشق: سوريا. البارثيون: ص 571.

[6] Ellwood, Robert S. (2008). **The Encyclopedia of World Religions, Facts on File.** New York: US. 514 p.

[7] Butcher, Kevin (2004). **Roman Syria and the Near East.** Los Angeles:US. Getty Publications. 474 p.

[8]–أثناسيو، متري هاجي (1997). **موسوعة بطريركية انطاكية التاريخية والأثرية: سورية المسيحية في الألف الأول الميلادي**. مج:3. دمشق: سوريا. مكتبة نبل. ص: 3430.

[9]–القيم، علي (1996). **الجامع الأموي الكبير : من عهد الوليد إلى عهد حافظ الأسد**. دمشق: سوريا. لجنة إصلاح وتطوير الجامع الأموي الكبير. ص: 175.

[10] Flood, Finbarr Barry (2001). **The Great Mosque of Damascus: Studies on the Makings of an Umayyad Visual Culture**. Leiden: Netherland. Brill. 330 p.

[11]–فيتروفيوس(2010) **الكتب العشرة في العمارة.** ترجمة يسار عابدين وآخرون. دمشق: سوريا. جامعة دمشق. ص: 371.

[12] Gutmann, Joseph (1973). **The Dura-Europos Synagogue: A Re-evaluation (1932-1972)**. Atlanta:US. American Academy of Religion. 190 p.

[13] Balty, Janine et Jean Ch. (2004). **Nouveaux exemples de « Bêma syrien »**. Antigüedad y Cristianismo. N°21. Murcia : Spain. Universidad de Murcia pp. 447-457.

[14] Balty, Janine (1995). **Mosaïques Antiques du Proche-Orient : Chronologie, Iconographie, Interpretation**. Paris :France. Les Belles Lettres. 389 p.

[15] de Loret, Eustache (1931). **Les Mosaïques de La Mosquée des Omayyades a Damas**. Syria: Archéologie, Art et histoire. Vol.12-4, pp. 326-349.

[16] **Syrian Heritage Revival**: 05/04/2021 *http://syrianheritagerevival.org*

[17] Simonis, Loreline (2012). **Les Relevés des Mosaïques de la Grande Mosquée de Damas**. Paris : France. Louvre éditions. 63 p.

[18]–علام، نعمت إسماعيل (1988) **فنون الشرق الاوسط والعالم القديم**. القاهرة: مصر. دار المعارف.ص: 326.

[19] Parrot, André (1937). **Peintures du Palais de Mari**. Syria: Archéologie, Art et histoire. Vol. 18-4. pp. 325-354.

[20] **World Heritage Centre UNESCO**: 06/04/2021*https://whc.unesco.org/en/list/1348/*

[21] **The Guardian**: Wainwright, Oliver (13/08/2020). **Looted Landmarks: How Notre-Dame, Big Ben and St Mark's Were Stolen From the East**. 06/04/2021*https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/aug/13/looted-landmarks-notre-dame-big-ben-st-marks-east-stealing-from-the-saracens*

[22] Koehler, S. R. (1879). **A Series of Illustrations for History of Art**. Boston: US. L. Prang and Company. 246 p.

[23]–مارسيه، جورج (1968). **الفن الإسلامي**. ترجمة عفيف بهنسي. دمشق: سوريا. منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي. ص: 294.

[24] Stierlin, Henri (1987). **Cités du Désert : Pétra, Palmyre, Hatra**. Paris: France. Seuil. 224p.

[25] Schaarwächter, Georg (1967), **Perspectives for Architecture**. California: US. F. A. Praeger. 119 p.

[26] Peppard, Michael (2016). **The World's Oldest Church: Bible, Art, and Ritual at Dura-Europos, Syria**. New Haven:US. Yale University Press. 320 p.

[27] Alexander Drummond (1754). **Travels through different Cities of Germany, Italy, Greece, and several Parts of Asia, as far as the Banks of the Euphrates, in a Series of Letters**. London:UK. 311 p.

[28] D'Ameli, Joseph (2013). **Perspective Drawing Handbook**. New York: US. Dover Publications. 96 p.

[29] Sennott, Stephen (2004). **Encyclopedia of 20th Century Architecture**. Vol. 1. Chicago: US. Fitzroy Dearborn .1525 p. Eclectic Style p 471.

[30] Zeyl, Donald J. (2013). **Encyclopedia of Classical Philosophy**. Abingdon on Thames: UK. Taylor & Francis. 614 p. Eclecticism p 461, p 536.