Le martyrion Saint-Jean dans la moyenne-vallée de l'Euphrate

Françoise Briquel Chatonnet, Alain Desreumaux, Faez Ayash, Rana Sabbagh, Janine Balty

▶ **To cite this version:**

Françoise Briquel Chatonnet, Alain Desreumaux, Faez Ayash, Rana Sabbagh, Janine Balty. Le martyrion Saint-Jean dans la moyenne-vallée de l'Euphrate : Fouilles de la direction générale des antiquités à Nabgha au NE de Jerablous. Direction Générale des Antiquités de Syrie, pp.83, 2009, Documents d'archéologie syrienne XIII. halshs-00397646

HAL Id: halshs-00397646
https://shs.hal.science/halshs-00397646

Submitted on 23 Jun 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Documents d'archéologie syrienne XIII

Le martyrion Saint-Jean dans la moyenne vallée de l'Euphrate

Fouilles de la Direction Générale des Antiquités à Nabgha au nord-est de Jarablus

Rana SABBAGH, Fayez AYASH, Janine BALTY,
Françoise BRIQUEL CHATONNET & Alain DESREUMAUX

Ministère de la Culture
Direction Générale des Antiquités et des Musées
Damas 2008

Responsables de publication :
Dr. Bassam Jamous
Dr. Michel Al-Maqdissi
Moussa Dib el-Khoury

Couverture : Le pavement de mosaïque à Nabgha

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos : Sur les pas de Michel le syrien ……...……... 5
Situation et contexte archéologique…..…….……. 7
Le matériel ……. 9
Le pavement de mosaïque …….……. 11
L'inscription …….…….. 23
Bibliographie …….……. 29
Table des figures …… 31

AVANT PROPOS

SUR LES PAS DE MICHEL LE SYRIEN

Michel AL-MAQDISSI
(*Direction Générale des Antiquités et des Musées*)

Avec la publication du pavement de mosaïque trouvé fortuitement dans la région de Jerablus, l'archéologie byzantine de la Syrie du Nord fait un pas en avant. Après les ensembles monumentaux trouvés à Tell Bia'a, Dibsi Faraj et Tell Amarneh, nous pouvons commencer à entrevoir plusieurs agglomérations chrétiennes fouillées citées auparavant par Michel le Syrien dans son ouvrage monumental. Mais le travail est loin d'être accompli car nos informations demeurent très maigres. Dans cette partie de la moyenne vallée de l'Euphrate, l'état de la documentation des sites excavés est nettement déséquilibré. En effet, nous possédons plus d'informations sur les sites préclassiques et spécialement ceux de l'âge du Bronze.

La découverte de ce pavement et surtout de ses deux inscriptions syriaques monumentales va témoigner de la richesse de cette région à cette période. Nous espérons que dans les prochaines années la fouille du site de Al-Nabgh al-Kebir se poursuive et permette d'étudier l'architecture du monument religieux, et que les sites mentionnés par Michel le Syrien soient identifiés afin de dévoiler une des pages les plus brillantes de la région et de la Syrie du Nord.

SITUATION ET CONTEXTE ARCHÉOLOGIQUE

Le monument étudié ici présente un caractère exceptionnel, tant par l'intérêt et la qualité de son décor et par la date de l'inscription que par ce qu'il fait connaître de l'histoire culturelle et religieuse de la Syrie au début de l'époque byzantine.

La mission syrienne d'Alep dirigée par le Dr Yusef Kanjo a effectué une campagne de fouille d'urgence dans le village d'al-Nabgha al-Kebira dans le canton de Ghendura (région de Jarablus), au nord-est d'Alep. La fouille a eu lieu à la suite d'une découverte fortuite. Le site fouillé se trouve sur une sorte de plateau dans la plaine au nord-ouest de Jarablus, à deux kilomètres au sud du petit village d'al-Nabgha qu'il domine : c'est là que fut découvert, en février 2007, un important pavement de mosaïque, comportant notamment une inscription syriaque. Les conditions de la fouille n'ont malheureusement pas permis de l'étendre au-delà du pavement lui-même. Aucun bloc taillé n'apparaissait en surface qui aurait pu laisser deviner l'existence d'un bâtiment antique. Au nord, des lignes de pierres non appareillées peuvent éventuellement être interprétées maintenant comme provenant de la ruine des bâtiments à l'intérieur desquels se trouvait le pavement dégagé en urgence. En outre, à l'ouest du pavement, un immense bloc monolithe d'une taille exceptionnelle, avec un arrondi en forme de stèle à une de ses extrémités, a été dégagé. On n'en connaît pas la destination. Il est maintenant évident qu'une fouille programmée devrait être entreprise afin de comprendre l'ensemble des vestiges. En attendant, la Direction générale des antiquités et des musées a souhaité faire connaître au plus vite ce pavement dont l'étude préliminaire est indispensable à la fouille de l'ensemble auquel il appartient.

La découverte d'un tel pavement de mosaïque mérite d'être soulignée, dans une région où le développement du christianisme syriaque, entre Jarablus et Mabbug, fut déterminant pour toute l'histoire de la Syrie du Nord, cœur de ce qui est devenu l'Église syriaque orthodoxe. Or les témoignages archéologiques et épigraphiques syriaques n'y sont pas si nombreux. C'est aussi ce qui fait l'intérêt de ce monument particulièrement ancien. En effet, l'inscription est probablement la plus ancienne datée attestée à ce jour dans le corpus syriaque.

Rana Sabbagh et Fayez Ayash ont procédé au relevé de l'ensemble de la mosaïque et à l'analyse du matériel. Janine Balty s'est chargée de l'analyse technique et iconographique. Françoise Briquel Chatonnet et Alain Desreumaux ont étudié l'inscription.

LE MATÉRIEL ARCHÉOLOGIQUE

Rana SABBAGH et Fayez AYASH
(*Direction Générale des Antiquités et des Musées*)

Dans les déblais recouvrant la mosaïque, ont été trouvés des tessons de céramique dont vingt-deux formes. L'existence de déblais nous a empêchés de distinguer les différentes strates archéologiques ; c'est pourquoi nous n'avons pas pu identifier clairement les périodes d'occupation. Grâce à l'étude céramologique, nous avons pu déterminer ces périodes qui s'échelonnent de l'époque hellénistique à l'époque romaine, puis de l'époque byzantine à l'époque islamique.

L'époque hellénistique

La figure 1/1 est une base épaisse d'aguantharia. Cette forme est très répandue à cette période. La pâte gris clair est constituée de matériaux fins.

Nous avons également recensé des tessons de céramique sigillée orientale.

L'époque romaine

La figure 2/1 représente une lèvre en argile brun rouge. La pâte possède des inclusions de quartz et est recouverte d'un engobe.

La figure 2/2 figure une base de couleur beige clair. La pâte présente des inclusions de minéraux rouges ainsi que des bulles d'air.

La figure 2/3 est une lèvre noire avec de petits morceaux de quartz dans la pâte.

La figure 2/4 est une lèvre beige clair. La pâte a été mélangée avec des tessons minuscules de céramiques rouges.

Le matériel des périodes byzantine et islamique se caractérise, d'une part, par deux lampes et des tessons à décor incisé et à roulette, datés du V^{e} siècle et, d'autre part, par une lampe de l'époque abbasside.

La figure 3/1 représente une lampe de pâte brune.

La figure 3/2 est la seconde lampe dont la pâte brun rouge présente des inclusions de quartz.

La figure 3/3 figure la lampe islamique. La pâte gris-beige, à inclusions de quartz, conserve des traces de cuisson.

Nous avons retrouvé des tessons de céramique Foscigny importés d'Anatolie.

La figure 4/1 est une lèvre Foscigny faite d'une pâte rouge clair sans inclusions de minéraux.

Les jarres domestiques de l'époque byzantine

La figure 5/1 figure une lèvre de pâte brun rouge à engobe noir sur la face externe.

La figure 5/2 est également une lèvre, mais de pâte brune.

La figure 5/3 est une lèvre de pâte brun rouge à inclusions de quartz et à engobe noir sur la face externe.

La figure 5/4 représente une lèvre brun clair dont la pâte présente de petits morceaux de quartz et de minéraux noirs. Sur la face extérieure de la pâte, nous relevons des traces de cuisson noires issues des activités domestiques (cuisine)

La figure 5/5 représente une base de couleur variant du beige au brun. La pâte, aux inclusions de quartz, conserve des traces de cuisson sur les deux faces.

La céramique byzantine

La figure 6/1 est une lèvre brun clair avec de petits morceaux de quartz et de minéraux noirs dans la pâte. Nous relevons des traces de peinture rouge et beige sur la face externe.

La figure 6/2 figure une lèvre de couleur brun clair, à inclusions de quartz et avec des restes de peinture rouge.

La figure 6/3 est une lèvre de pâte brun rouge à inclusions de quartz.

La figure 6/4 figure une base de couleur beige foncé à inclusions de quartz.

La céramique islamique (omeyyade, abbasside, ayyoubide et mamlouk)

Les figures 7/1 et 7/2 représentent deux lèvres de couleur brun foncé à inclusions de quartz. La pâte de la seconde est également composée de petits minéraux noirs.

Les figures 7/3, 7/4 et 7/5 sont des bases. La première présente une pâte beige à inclusions de minéraux noirs et à glaçure bleu argentée. La seconde est beige à l'extérieur et beige rose à l'intérieur. Cette base provient probablement d'une cruche à eau. La troisième, beige foncé, est constituée d'une pâte fine, brunie sur la face interne.

Un des tessons à décor incisé provient d'une jarre domestique de l'époque abbasside (fig. 8).

Tous les tessons ont malheureusement été retrouvés dans les déblais et aucun sur la mosaïque. nous n'avons pas de forme complète. Ces types de céramique existent dans les sites près du Moyen-Euphrate et au Nord de la Syrie. Nous aimerions poursuivre les fouilles de ce bâtiment religieux afin de trouver des niveaux non perturbés et de déterminer la stratigraphie archéologique. Cela nous permettrait de mettre en relation les couches contemporaines de celle de la mosaïque.

Nous avons également découvert un morceau de colonne, d'un diamètre de 27 cm et d'une longueur de 159 cm, et un chapiteau (fig.) au sud du pavement. Une monnaie en laiton (fig. 9) a été trouvée au nord (diamètre : 1,78 cm ; épaisseur : 0,2 cm). L'avers figure un buste d'éphèbe vêtu d'une toge romaine et portant une couronne tressée. Il s'agit de Théodore, fils d'Arcadius (378-395) : une inscription latine longe le bord de la monnaie : DN. ARCAD....DOMINUS NOSTER. Le revers représente également un jeune homme, mais celui-ci est armé. Il tient une lance dans la main droite et un glaive dans la main gauche. Il porte une armure de guerrier, un plastron et une cape recouvrant ses deux épaules et tombant sur sa main gauche. Le mot latin VIRUS est également inscrit sur le bord droit de la monnaie. Une Victoire ailée, vêtue d'une longue robe, se tient devant lui et le couronne de la main droite.

LA MOSAÏQUE

Janine BALTY
(*Centre d'étude de la mosaïque*)

Le pavement de mosaïque qui occupe l'ensemble de l'espace fouillé (fig. 10) mesure 9,59 × 5,34 à 5,37 m. Il se compose, d'ouest en est, de deux tapis consécutifs, de surface inégale, enserrés dans une bordure unitaire de 0,6 m de largeur, se développant sur trois côtés seulement : au nord, à l'ouest et au sud ; à l'est, elle est en effet remplacée par une inscription en syriaque qui s'étale, du nord au sud, de part et d'autre d'un large emmarchement à deux degrés menant vers une zone non encore explorée. Le raccord avec le mur est de 0,21 m au nord, 0,19 m à l'ouest et varie de 0,13 à 0,16 m au sud.

Quelques lacunes endommagent le pavement, mais elles concernent surtout la bordure ; l'une de ces lacunes (côté nord, presque à l'angle du premier tapis) porte la trace d'une importante réparation [1] (fig. 11).

On décrira successivement le tapis occidental – le plus grand des deux –, le tapis oriental et enfin la bordure, en proposant pour chacun d'eux une série de confrontations susceptibles de définir un contexte stylistique et de fonder une datation.

Tapis occidental

Ce tapis, orienté d'ouest en est, d'une largeur de 3,80 m, s'étend sur une longueur de 5,40 m. Il présente une composition géométrique complexe, à base de grands octogones placés sur la pointe, entourés de carrés et de losanges plus petits ; les huit losanges ainsi rassemblés forment une étoile, tangente aux octogones par quatre de ses pointes. Ce type de composition appartient à une riche série qui se développe surtout dans le dernier quart du IVe siècle et qui regroupe des compositions à base d'octogones et d'hexagones, flanqués de carrés, de triangles, de losanges ou de motifs d'étoiles. Octogones et hexagones sont le plus souvent en position orthogonale – ce qui n'est pas le cas ici – et portent en leur centre un médaillon variablement décoré ; dans l'espace resté libre entre l'octogone ou l'hexagone et le cercle, a pris place, dans la plupart des cas, un décor de pastilles blanches ou noires, qui évoque un « décor clouté » (c'est pourquoi on utilise aussi l'appellation de « clous »), marquant les angles des polygones [2].

À l'origine, la composition d'octogones (souvent désignée comme « octogone développé » ou « octogone étoilé ») se présentait comme une composition centrée, ne

[1] Cf. ci-dessous

[2] DONCEEL-VOUTE 1988, p. 117, 124 (« clous ») ; BALTY 1999, p. 142-144 (« pastilles »).

comportant dès lors qu'un seul octogone accompagné de carrés et de losanges[3] : on peut en citer des exemples dès la deuxième moitié du IIIe siècle à Antioche[4] ou à Palmyre[5]; la mode s'en conserve d'ailleurs également plus tard, ainsi que l'attestent un tapis de la synagogue d'Apamée (mosaïque d'Euthalis, 392)[6] et plusieurs pavements à Antioche[7]. C'est cependant en composition de surface qu'elle connaît son plus grand succès, à partir de la deuxième moitié du IVe siècle. On la rencontre notamment au cours des années 360 dans l'édifice païen mis au jour sous la cathédrale d'Apamée ou dans l'église à cinq nefs de Tell Arr, non loin de Khan Sheikhoun[8]. Bien que fréquemment utilisées, ces compositions d'octogones sont rarement identiques, tant les créateurs se sont ingéniés à diversifier les schémas, en changeant la disposition des figures géométriques, les octogones s'ordonnant tantôt selon l'axe orthogonal, tantôt selon la diagonale et les côtés étant adjacents soit à des carrés, soit à des losanges ou à des hexagones allongés. Sur la mosaïque de Nabgha, les octogones sont présents sur la pointe, ainsi qu'on l'a noté, chacun de leurs côtés étant adjacent à un carré : une erreur s'est cependant glissée dans la réalisation de l'octogone de l'angle inférieur droit, où l'un des côtés (à gauche) porte un losange au lieu d'un carré, ce qui entraîne une modification du schéma (fig. 12) ; on y reviendra.

Les compositions n'étant presque jamais vraiment identiques, les parallèles précis sont difficiles à repérer, mais l'on est incontestablement dans une même tendance stylistique où l'effet d'ensemble est le même et où l'impression caractéristique de volume animant la surface (impression due au jeu des carrés et losanges) ne manque pas d'apparaître ; le « décor clouté » n'est pas absent non plus. On citera parmi les parallèles datés les plus proches la mosaïque de l'église de Hâs, dans le Djebel Zawiye (inscription de 388/389), où quatre octogones placés aux extrémités d'une croix centrale portent des losanges sur les autres côtés; les carrés liant entre eux les losanges donnent l'illusion de solides en perspective[9]. L'église de Rayân, dans la même région, offre un ensemble de tapis non moins intéressants, à la date de 411 donnée par une inscription[10] : devant le chœur, une composition centrée de neuf octogones occupe un espace carré ; l'octogone central est entouré de carrés adjacents à chacun de ses côtés et de losanges à l'extérieur des angles, comme sur la mosaïque de Nabgha, mais les

[3] *Décor* 2002, pl. 373.

[4] LEVI 1947, pl. XLVI b et CIV b (Maison du Ménandre, salle 13) ; CVII f (Maison de l'Homme de lettres, niveau supérieur, salle 2).

[5] BALTY 1981, p. 418 (n. 467).

[6] BALTY 986, p. 8 et fig. 9.

[7] LEVI 1947, pl. CXI a-b (complexe de Yakto, fin IVe s.) ; CXXV a (Maison de la Table servie, niveau supérieur, début Ve s.) ; LXXXII a-b (Maison de Gê et Saisons, niveau supérieur, datation à revoir).

[8] Les mosaïques de l'église de Tell Arr sont datées de 376 par une inscription ; encore inédites, elles sont en partie conservées au musée de Maarret en-Noman, en partie *in situ*.

[9] DONCEEL-VOUTE 1988, p. 118 fig. 81 ; *Décor* 2002, pl. 388 e.

[10] DONCEEL-VOUTE 1988, p.265-266 et pl. hors texte 12.

octogones latéraux, liés par un des carrés à la figure centrale, présentent des losanges sur les autres côtés ; le décor de clous est employé sur deux des octogones et l'habituel effet de volume se constate également. Toujours dans la nef centrale, à l'arrière du *bêma*, une composition de dodécagones sécants a pour base des hexagones à « décor clouté », entourés de carrés et de triangles. Dans le collatéral nord enfin, une nouvelle composition d'hexagones à « décor clouté » offre une variante, où une étoile à quatre branches sépare les hexagones. Ce qui frappe surtout dans les tapis de Rayân, c'est la présence de très nombreux animaux parmi les motifs de remplissage; on y reviendra. Dans l'« église ancienne » de Huarté (au nord d'Apamée) se retrouve – très fragmentaire aujourd'hui – la même composition à neuf octogones qu'à Rayân [11]; une date en 420/421 est donnée par la trouvaille récente d'une inscription [12] (mais cette date vaut-elle pour toute l'église ?). En 432, dans l'église de Sorân, la composition d'octogones, carrés et losanges se modifie par l'adjonction de deux grands carrés, faisant pendant aux octogones [13]. Enfin, un nouveau témoignage daté apparaît dix ans plus tard, en 442, à Tayyibet el-Imam : la composition d'octogones s'enrichit de grands carrés et de croix [14] ; mais ici le caractère des remplissages a totalement changé.

Deux autres parallèles encore doivent être cités, très proches de notre mosaïque, mais malheureusement non datés. La mosaïque de l'avant-nef de l'église d'Hir esh-Sheikh présente en effet une série de sept octogones sur pointe, alignés horizontalement et reliés entre eux par un losange, exactement comme à Nabgha ; l'effet de volume est frappant et le « décor clouté » se retrouve aussi, à cette différence près que des rubans ondoyants partent ici des clous, qui semblent dès lors rattachés les uns aux autres [15]. Dans l'église de Qumhané enfin, un des tapis du collatéral sud porte une composition orthogonale de trois octogones, séparés par des hexagones allongés qui forment avec les carrés et les losanges une série de volumes parfaitement distincts. Les octogones sont chargés d'un cercle inscrit, mais le « décor clouté » est absent [16].

Si ces compositions, qui se rattachent toutes au même courant stylistique, donnent des indications intéressantes au plan chronologique, c'est cependant l'étude des remplissages qui permet de préciser mieux encore la date. On constate ainsi que les remplissages des compositions les plus anciennes (église de Tell Arr, 376 ; Antioche, martyrion de Qausiyé, 387 ; église de Hâs, 388/389 ; synagogue d'Apamée, 392) sont exclusivement géométriques et appartiennent au répertoire bien connu du style « arc-en-ciel » : lignes brisées, damiers en alternance de couleurs, motifs en perspective, nœuds de Salomon, etc. Dès 411, à l'église de Rayân, se dessine une tendance nouvelle : à côté des remplissages « arc-en-ciel », se manifeste le goût des représentations animalières. Cette constatation se confirme quand on élargit l'examen des remplissages aux

[11] CANIVET 1987, p. 240-241 et pl. CXLVIII.1.

[12] Communication orale de M. Gawlikowski et N. Khoury.

[13] DONCEEL-VOUTE 1988, p. 302-304 et pl. hors texte 13.

[14] ZAQZUQ-PICCIRILLO 1999, p. 443-464 et pl.

[15] DONCEEL-VOUTE 1988, p. 124-131 et pl. h. t. 6.

[16] JOUEJATI-MADWAR 2005, p. 777 fig. 2 et p. 782 fig. 9.

mosaïques datées qui présentent des compositions autres que les octogones : ainsi, dans l'église de Khirbet Muqa (394/395), deux types de composition à entrelacs – en vogue à l'époque - offrent un décor de plantes et d'oiseaux, à côté de l'ornementation géométrique [17]. Le même cas doit être signalé à l'église de Murik, où de surcroît quelques herbivores s'ajoutent aux oiseaux. Il en va de même dans l'église de la Citadelle à Dibsi Faraj (sur l'Euphrate), généralement datée au début du Ve siècle [18]. L'introduction d'oiseaux et de plantes caractérise aussi les mosaïques de l'église d'Hir esh-Sheikh, dans le même esprit poétique que dans l'église de Khirbet Muqa (394/395) ; on remarque encore la multiplication des canthares d'où sortent des rameaux de vigne ou de lierre et la présence, de ci, de là, d'un motif d'entrelacs. En raison de cette proche parenté avec les mosaïques de Khirbet Muqa, il est tentant de placer les mosaïques de Hir esh-Sheikh au tournant des IVe/Ve siècles.

Un autre point fixe important dans la chronologie des mosaïques de cette époque est le très riche ensemble de pavements de la cathédrale de Hama, daté de 416 par une inscription [19]. La caractéristique essentielle de cet ensemble réside dans la prédilection marquée pour les compositions d'entrelacs et une certaine fidélité au répertoire géométrique « arc-en-ciel ». Aucun élément floral ou animal n'est intégré à ces schémas. On notera, en revanche, qu'une composition libre à thèmes nilotiques apparaît dès ce moment. À Sorân, en 432, les losanges sont décorés de losanges emboîtés et l'ornementation des petits carrés reste fidèle au répertoire géométrique mais les octogones et les grands carrés portent exclusivement des figures animales. À Tayyibet el-Imam enfin, en 442, les motifs géométriques sont limités aux zones de transition et aux bordures – ce qui est aussi le cas des motifs d'entrelacs; le répertoire des scènes animalières jouit en revanche d'un bel essor qui se confirmera dans la seconde moitié du siècle; mais la principale innovation du décor réside dans l'utilisation de vignettes architecturales représentant différents types d'églises [20] – et cet aspect ne nous retiendra pas ici.

À la lumière de ce large contexte, examinons les motifs de remplissage mis en œuvre sur la mosaïque de Nabgha. Ces motifs varient selon les figures géométriques qu'il s'agissait de décorer.

Les losanges, dont la surface est relativement réduite, offrent une gamme décorative limitée : figures emboîtées, figures à boucles (cercles, fuseaux) [21], nœuds de Salomon simples, tresses, feuilles de lierre opposées par la base mais cependant aussi deux plantes fleuries.

Le répertoire exploité dans les carrés est beaucoup plus étendu : les motifs de style « arc-en-ciel » *stricto sensu* (tuiles, lignes brisées, damiers...) sont relativement rares mais n'ont pas totalement disparu (on en compte quatre en tout) ; les motifs secondaires

[17] BALTY-CHEHADE-VAN RENGEN 1969, p. 10-17 et pl.

[18] DONCEEL-VOUTE 1988, p. 70-74 et pl. h. t. 1.

[19] ZAQZUQ 1983, p. 143-178.

[20] ZAQZUQ-PICCIRILLO 1999, p. 455-463.

[21] *Décor* 2002, p. 38-39.

de ce style sont plus nombreux : solides en perspective orientés en différentes directions ; méandres de svastikas (deux exemples) ; nœuds de Salomon (simples et doubles) ; figures à boucles (cercles et carrés) ; fleurons; composition d'écailles ; six-feuilles et quatre-feuilles ; quatre cercles marqués au centre, non contigus. Mais on soulignera surtout une nette prédilection pour un décor combinant plante et animal (dix-neuf exemplaires conservés et peut-être un ou deux complètement détruits) ; il s'agit plutôt d'oiseaux, semble-t-il, mais il est malaisé de préciser car la plupart des images d'êtres vivants – à une exception près (fig. 13) – ont été fortement abîmées au cours de la crise iconophobe [22].

Les six octogones enfin ont reçu un traitement plus original et plus soigné encore. Les quatre premiers, à l'ouest, aux deux registres inférieurs de la mosaïque, sont chargés d'un médaillon circulaire inscrit, faisant apparaître aux angles, les habituelles pastilles blanches, alternativement grandes et petites, sur fond vert ou sur fond jaune. Se répondant deux à deux, en diagonale, ces octogones visent à évoquer, dirait-on, les principales nouveautés du répertoire décoratif présentes sur la mosaïque : d'une part, à l'intérieur d'une bordure verte, le semis de fleurettes ouvertes et en boutons (fig. 14), ainsi que l'entrelacs complexe de huit cercles en couronne [23] (fig. 15) et, d'autre part, à l'intérieur d'une bordure jaune, le canthare d'où s'échappe un rameau de vigne avec feuilles, grappes et vrilles [24] (fig. 16) et la colombe (en bonne partie détruite) figurée entre deux plantes (fig. 17). Les deux derniers octogones présentent des compositions encore plus ambitieuses, qui exigeaient davantage d'espace, si bien que le schéma du cercle inscrit a été abandonné et que les images s'étalent sur tout le fond blanc des octogones, cernés d'un simple trait noir. Bien que dénaturé par les interventions iconophobes, le contenu des images se devine tant bien que mal : à droite, un arbre divise en deux l'espace et des plantes marquent, de part et d'autre, la ligne de sol, tandis que se détache, devant l'arbre, une silhouette d'animal (peut-être un bovidé) devenue informe (fig. 18) ; à gauche, la scène est très abîmée et difficile à lire : il semble même que la lecture se faisait du nord au sud, si l'on en croit le sens des branches feuillues conservées; une zone remaniée atteste la présence, à l'origine, d'un animal. Ces deux « paysages » annoncent le thème qui sera développé dans le second tapis.

Ce qui frappe, dans le choix de ces ornements, c'est la préférence donnée d'abord aux éléments empruntés à la nature – plantes, oiseaux, animaux –, ensuite au décor à base d'entrelacs, sans que pour autant le répertoire traditionnel soit complètement négligé (méandres de svastikas, regroupement de cercles, solides en perspective et motifs « arc-en-ciel »). Cette tendance se retrouve, identique, dans la mosaïque de l'avant-nef, à Hir esh-Sheikh, dont la date certes n'est pas assurée par une inscription mais qui trouve bien sa place, on l'a vu, au tournant des IVe-Ve siècles. La confrontation avec le pavement de l'église de Rayân (411) montre un même goût pour les représentations animalières et l'utilisation des mêmes figures à boucles, nœuds de

[22] Cf. ci-dessous.

[23] *Décor* 2002, pl. 308 b.

[24] Pour un parallèle très proche : LEVI 1947, pl. CXXV a (Maison de la Table servie, niveau supérieur).

Salomon doubles ou autres motifs entrelacés. À la cathédrale de Hama, en 416, c'est la préférence pour l'entrelacs qui s'affirme, sans exclure cependant une composition libre d'oiseaux dans un paysage nilotique.

Ces différentes constatations orientent donc la datation de notre mosaïque vers les premières décennies du Ve siècle.

Tapis oriental

Ce tapis, plus petit que le premier (longueur : 2,60 m. ; largeur : 3,80 m), n'en est pas moins important, marquant, en quelque sorte, au plan visuel, le terme d'une progression spatiale : il est d'ailleurs présenté dans un cadre qui lui appartient en propre, ce qui n'est pas le cas de l'autre (fig. 19). Il est toutefois difficile de bien juger de l'impression qu'il devait produire à l'origine, vu les destructions iconophobes qu'il a subies. Il n'est cependant pas impossible de le décrire dans l'ensemble. Il comporte deux registres superposés, délimités par des plantes, chacun des registres étant à son tour divisé en deux parties par un arbre central, un grenadier au registre inférieur et un cyprès au-dessus. La surface rectangulaire globale est ainsi partagée en quatre panneaux secondaires portant chacun une scène bien définie : il ne s'agit donc pas d'une composition où les animaux évoluent librement dans un large paysage, comme s'en répandra la mode vers le milieu du Ve siècle et surtout plus tard [25].

De ces quatre scènes, une seule est vraiment lisible : à droite du cyprès, dans l'angle supérieur droit, un chien bondissant – un dogue reconnaissable à ses petites oreilles portées vers l'avant – attaque par derrière un léopard au pelage tacheté, déjà blessé (celui-ci a, par hasard, échappé à la destruction, sauf la tête) (fig. 20). À gauche du cyprès, la scène a disparu dans une réfection ; mais le long de la bordure, deux arbres (fig. 21) orientés nord-sud (dont celui de droite est certainement un cédrat ; l'autre est plus difficile à identifier) semblent indiquer que la scène à cet endroit se lisait perpendiculairement ; peut-être supposera-t-on l'existence là d'un passage ouvrant au nord, comme pourrait le faire croire aussi un changement de décor dans l'encadrement général du tableau [26]. Les deux scènes, de part et d'autre du grenadier se lisaient vraisemblablement à partir de l'ouest : on devine des animaux (en tout cas un lion, à gauche) en pleine course, au-dessus d'une large plante ; mais l'état de la mosaïque ne permet guère d'en distinguer davantage. Seuls les arbres sont demeurés intacts. Le cyprès est exécuté d'une manière assez schématique dans des tons de verts scandés de lignes noires et blanches ; le grenadier, plus réussi, montre ses fruits bien caractéristiques, qui se détachent en rouge et rose sur le fond sombre du feuillage, réalisé en deux tons de vert (fig. 22). Les plantes étalent abondamment, en vert et noir, leurs tiges souples sur tout le tableau. Enfin, surmontant assez maladroitement la composition, deux paons (abîmés eux aussi) se font face tout en haut du tapis, de part et d'autre de la cime du cyprès.

[25] Pour l'évolution du répertoire au Ve siècle : BALTY 1984, p. 440-467 (= BALTY 1995, p. 89-108).

[26] Cf. ci-dessous.

Deux questions essentielles se posent à propos de ce deuxième tapis : 1) Est-il contemporain du premier ? 2) Que signifient les destructions et réparations sommaires qui le défigurent ?

À l'examen attentif de la mosaïque, la première de ces questions me paraît résolue d'emblée par la position respective des deux tapis sur l'ensemble de la surface : l'un conduit visiblement à l'autre, sans solution de continuité et sans trace de remaniement ultérieur entre les deux ; la bordure est d'ailleurs unitaire pour les deux ; de surcroît, le thème de ce second tableau est annoncé et déjà partiellement traité (avec une facture identique) dans les deux derniers octogones du premier tapis. Mais c'est précisément ces thèmes animaliers et l'apparente liberté de composition avec laquelle ils sont mis en œuvre qui auraient pu, à première vue, semer le doute et suggérer une datation plus basse. Une analyse de cette composition conduit toutefois à réviser ce jugement trop hâtif – qui avait été tout d'abord le mien. Les animaux apparaissent, en effet, dans les images mosaïquées dès le début du Ve siècle et même, si l'on songe plus particulièrement aux oiseaux, à la fin du IVe. Le meilleur parallèle pourrait se trouver, une fois encore, dans le pavement déjà cité de l'église de Rayân. La seule innovation − mais elle est d'importance – résiderait ici dans la suppression du cadre géométrique et son remplacement par des éléments naturels (arbres et plantes) qui en tiennent lieu. Il n'est donc pas nécessaire d'assigner une date postérieure à ce second tapis.

Quant à la deuxième question, elle relève, on le sait, d'un problème beaucoup plus général : le problème de ce qu'on appelle aujourd'hui plutôt iconophobie qu'iconoclasme et qui est bien connu pour les provinces antiques d'Arabie et de Palestine. Dans ces provinces, en effet, de très nombreux pavements portent la trace de destructions et de réparations, non seulement des figures humaines mais aussi des figures animales. Le travail est toujours exécuté avec beaucoup de soin par les mosaïstes, qui utilisent le plus souvent les tesselles mêmes du pavement d'origine : il est clair que ce sont les intéressés (à savoir les chrétiens) eux-mêmes qui se sont chargés de ces destructions imposées. Le phénomène a été très longuement étudié et a donné lieu à une bibliographie abondante qu'il serait impossible d'énumérer ici ; aussi, me bornerai-je à un rapide survol de la question[27]. L'avis général aujourd'hui est d'attribuer à un édit du calife Yazid II cette interdiction de représenter des images d'êtres vivants dans les lieux de culte chrétiens pour permettre aux musulmans aussi d'y entrer et d'y prier. Le seul point de contestation est d'ordre chronologique : daté pour les uns de 721, il n'aurait vu le jour, selon Gl. Bowersock, que dans les derniers mois de 723[28]. Comme Yazid est mort à la fin de janvier 724 et que son successeur Hisham a aussitôt aboli l'édit, la crise iconophobe n'aurait duré qu'à peine quelques mois, ce qui expliquerait que, dans certaines églises d'Arabie, le travail soit resté inachevé. Mais jamais jusqu'ici, pareilles manifestations d'iconophobie n'avaient été découvertes hors d'Arabie et de Palestine – où elles ne sont d'ailleurs pas systématiques. Dans les églises d'Antiochène ou d'Apamène, le phénomène n'est pas attesté ; mais on se demandera si

[27] PICCIRILLO-ALLIATA 1994, p. 158-161 ; OGNIBENE 2002, *passim* ; PICCIRILLO 2002, p. 243-248 ; en dernier lieu, BOWERSOCK 2006, p. 91-111.

[28] BOWERSOCK 2006, p. 105-106.

les quelques églises que le hasard nous a donné de mettre au jour dans ces régions étaient encore en fonction (ou seulement visibles) en plein VIIIe siècle, dans des zones où le christianisme avait peut-être moins bien survécu qu'en Arabie ou en Palestine. Quoi qu'il en soit, les remaniements qui affectent la mosaïque de Nabgha sont identiques à ceux que l'on peut observer à Khirbet es-Samra, Massuh ou Umm er-Rasas par exemple [29] : on a supprimé des figures d'oiseaux, de bovidés ou de fauves en les remplaçant par des surfaces de cubes uniformes, qui gardent plus ou moins la forme de l'image primitive (fig. 23-24). Cette remarque est doublement importante : certes, elle montre que la crise iconophobe ne s'est pas limitée aux provinces méridionales, mais elle atteste aussi que l'église de Nabgha, et par conséquent aussi le couvent auquel appartenait l'église, était toujours en activité en 723, au moment où l'édit de Yazid était promulgué, puisque celui-ci a été suivi d'exécution. Notons que la mosaïque, qui remontait aux premières décennies du Ve siècle, était demeurée dans un état de conservation remarquable.

Bordure

Une bordure unitaire, d'une largeur de 0,60 cm, enserre l'ensemble (tapis géométrique, tapis à animaux et inscription) sur trois des côtés. Bien qu'interrompue ici ou là par des destructions (deux lacunes du côté sud, une à l'ouest et une autre, restaurée, au nord, qui affecte en partie aussi le champ géométrique), elle se laisse aisément reconstituer. Appartenant aux compositions de méandres de svastikas à redans et retour inversé [30], elle présente déjà une série de rectangles décorés qui interrompent le développement continu des méandres. La composition de base ne comporte, en effet, qu'une succession de méandres de svastikas, qui peuvent être de différents types, plats ou en perspective [31]; une complication du motif consiste à introduire, entre les méandres de svastikas, des carrés sans décor, tels qu'on les trouve par exemple à Antioche, à la Maison du Ménandre ou du Cadran solaire, dans la deuxième moitié du IIIe siècle [32] ; mais à partir du IVe siècle, ces carrés – ou rectangles – portent un décor géométrique ou figuré : un des plus beaux exemples apparaît à la Villa Constantienne (toujours à Antioche), où des scènes de genre garnissent les rectangles, séparés les uns des autres par des méandres en perspective [33]. Par la suite, ce type de bordure connaît un grand succès au tournant des IVe/Ve siècles, à Antioche encore [34] ou dans l'église de Hir esh-Sheikh [35]. L'engouement se poursuit aux Ve et VIe siècles : on citera, parmi beaucoup

[29] PICCIRILLO 1993, fig. 373-387 (Umm er-Rasas), fig. 438-440 (Massuh), fig. 601-602 et 611-612 (Kh. es-Samra).

[30] *Décor* 1985, pl. 39 e.

[31] *Ibid*., pl. 35 d.

[32] LEVI 1947, pl. XLIX d et CXLIII a (Maison du Cadran solaire) ; CIV d (Maison du Ménandre).

[33] *Ibid*., pl. LII-LXI.

[34] *Ibid.*, pl. CXXIII a (Maison de l'Amazonomachie) ; LXVI a-LXVII c (Tombe de Mnémosyne) ; CXXVII a-c (Maison du Lion enrubanné) ; on trouve même une utilisation du schéma en composition de surface : *ibid*., pl. CXXVIII c (Maison du Tapis vert, niveau supérieur).

[35] DONCEEL-VOUTE 1988, p. 126 fig. 93.

d'autres, un exemple bien daté de la cathédrale d'Apamée (533)[36]. Les remplissages sont souvent géométriques, de style « arc-en-ciel », mais ils peuvent être aussi animaliers : les deux options sont utilisées simultanément à Hir esh-Sheikh.

À Nabgha, la composition mise en œuvre n'offre pas d'effet de perspective : les méandres de svastikas sont plats, exécutés en deux ou plusieurs couleurs, selon les endroits (noir/gris bleu/rouge/rose/vert), entourant des rectangles assez allongés, de dimensions constantes, sauf à deux reprises où ils sont plus longs. Partant de l'angle sud-est, sous l'inscription, la bordure se poursuit ainsi régulièrement du côté sud mais présente à l'angle sud-ouest un rectangle plus long ; le rythme redevient normal sur les côtés ouest et nord. Contrairement à ce que l'on aurait attendu, cet encadrement de méandres s'arrête avant l'angle nord-est et n'est donc pas symétrique par rapport à l'inscription. Or, il ne s'agit pas ici de cassure ni de réfection ; c'est sans aucun doute l'architecture du bâtiment lui-même qui doit expliquer l'asymétrie. La bordure se termine en effet sur un long rectangle, chargé d'un motif d'entrelacs ; après quoi, commence un autre type de décor, caractéristique des zones de raccord ou de passage, à savoir une ligne de carrés dentelés sur la pointe, non contigus[37] (fig. 25). Or, la présence de ce nouveau motif correspond précisément à l'endroit où, dans l'image du tapis aux animaux, deux arbres ont été placés en sens inverse de la lecture du tableau, comme pour marquer l'emplacement d'une entrée de ce côté ; l'interruption de la bordure et le recours à un schéma spécifique viennent donc renforcer l'hypothèse qu'un passage s'ouvrait au nord vers un autre espace ; mais la mosaïque est cassée juste après la première ligne de carrés sur la pointe.

Reste à examiner la question des remplissages. S'ils sont tous géométriques, ils n'appartiennent cependant pas, pour la plupart, au style « arc-en-ciel » proprement dit (lignes brisées et tesselles en alternance de couleurs) : on compte toutefois deux exemples de damiers mais en deux couleurs seulement (blanc/noir) ; la préférence a été donnée ici à des associations de figures géométriques adjacentes (deux ou trois hexagones oblongs séparés par des triangles), tangentes (deux octogones à carré central), sécantes (trois octogones à carré central), contiguës (six carrés sur la pointe) ou non contiguës (ligne de quatre cercles)[38] ; trois quatre-feuilles[39] ; deux *hederae* opposées par le sommet et enfin deux motifs d'entrelacs (l'un est en partie dans une lacune, l'autre constitue le décor du rectangle plus long qui termine la bordure au nord[40] (fig. 26).

De même que la composition, ces remplissages sont bien caractéristiques de la fin du IVe siècle ou du début du Ve.

[36] *Ibid*., 207 fig. 187.

[37] *Décor* 1985, pl. 5 a.

[38] *Ibid.*, pl. 43 a-f.

[39] *Ibid*., pl. 46 a.

[40] *Ibid*., pl. 82 a (« chaînette de losanges couchés et de cercles tangents en entrelacs »).

Facture et atelier

S'inscrivant dans un courant stylistique marqué par le dynamisme et la fantaisie, la mosaïque de Nabgha a été exécutée par des artisans de qualité. La composition, relativement complexe, est en effet mise en place avec beaucoup d'habileté et de précision, selon différents quadrillages dont les angles tombent toujours exactement au centre des octogones ; l'axe médian vertical – qui est le même pour les deux tapis – passe juste au milieu de chacun des losanges verticaux et du tronc des deux arbres. On notera, de surcroît, que ces losanges verticaux, dont la fonction est de marquer l'axe, portent tous un décor qui accentue la verticalité : les losanges dentelés emboîtés alternent avec les fuseaux à boucles tandis qu'un motif de tresse verticale occupe le centre ; on ne remarque pareille cohérence du décor à aucun autre endroit du tapis : ce ne peut donc être l'effet du hasard. Cette attention apportée à la disposition des éléments régulateurs rend d'autant plus étonnante l'erreur déjà signalée sur le pourtour de l'octogone de l'angle sud-ouest ; cette erreur a, en effet, pour conséquence de briser la ligne des losanges verticaux (c'est-à-dire l'axe) et d'interrompre le dessin de l'étoile de losanges, qui est un élément fondamental de la composition. Ce qui s'est passé, c'est que le groupe formé par les deux losanges et le carré (dessinant un solide en perspective) a été tout simplement inversé et il suffit de la faire pivoter, par la pensée, pour retrouver le schéma originel et remettre à sa juste place, sur l'axe médian, le losange décoré d'un fuseau à boucles. Cette observation fournit peut-être une indication sur la manière dont les mosaïstes travaillaient, en regroupant les figures pour éviter les déformations. S'il n'y a pas, ailleurs que sur l'axe médian vertical, de véritable organisation des motifs, on constate cependant une certaine recherche dans leur disposition : on veille par exemple à ce que des motifs du même genre ne se suivent pas. C'est particulièrement visible dans le cas des oiseaux : les carrés qui les contiennent alternent, de façon parfois systématique, avec des carrés à décor différent ; ce système est attesté autour de l'octogone à semis de fleurettes et de celui au canthare ; il est peut-être appliqué aussi autour de l'octogone à entrelacs mais ici une lacune empêche de contrôler et il en va de même pour l'octogone de l'angle nord-est. Les deux autres ne présentent pas un schéma régulier de disposition.

Quant aux remplissages eux-mêmes, ils sont réalisés avec grand soin : fermeté du dessin et choix nuancé des couleurs. Ce n'est pas cependant que la palette soit spécialement riche : rouge/rose/vert/gris bleu/jaune/blanc/noir ; mais le savoir-faire est remarquable, en particulier dans le rendu du répertoire « arc-en-ciel », où l'habile alternance des tons et la fermeté du trait transforme la surface en volume. Toujours au plan des coloris, on notera la symétrie en diagonale des bordures respectives des quatre premiers octogones, alternativement jaunes ou vertes ; même s'il ne semble pas y avoir de principe directeur pour les autres figures, une grande harmonie se dégage de l'ensemble.

En dépit de la qualité assez égale de l'exécution, on supposera que différentes mains ont collaboré au travail, comme il est d'usage : soulignons en effet l'étonnante virtuosité de la composition d'entrelacs sur fond jaune à laquelle répond, au nord, l'élégante légèreté de l'image du canthare ; placées sur la ligne médiane, ces deux compositions d'esprit nouveau ont été certainement confiées à des mosaïstes plus expérimentés. L'exécution des oiseaux et animaux est plus difficile à apprécier, en raison des

dommages que les images ont subies. Pour les éléments végétaux, si l'on excepte le cyprès, d'une facture assez sèche, les arbres et surtout les plantes, fleuries ou non, témoignent d'une excellente technique. On remarquera enfin que les tesselles du fond blanc du second tapis, au pied des arbres transversaux, sont disposées en éventail. Le méandre de svastikas de la bordure, le plus souvent en deux couleurs (rose et noir) mais parfois davantage, est d'un dessin ferme et régulier ; les remplissages, assez simples, sont sans doute dus à des artisans moins spécialisés.

Au total, la mosaïque est de très bonne qualité, démontrant la présence dans cette région d'un atelier qu'on serait tenté de qualifier « d'avant-garde ». D'où venait-il ? Vu les très nombreux rapprochements qu'on a pu établir avec la production d'Antioche et compte tenu du style toujours singulier qui caractérise les mosaïques d'Édesse – d'ailleurs généralement funéraires et absentes pour l'époque qui nous occupe –, il semble bien que l'on puisse attribuer la mosaïque à un atelier itinérant, venu de la capitale.

Conclusion

La mosaïque de Nabgha constitue donc une découverte du plus haut intérêt. Témoignage expressif sur le renouvellement du répertoire décoratif qui marque le tournant des IVe-Ve siècles, elle permet de mesurer la précocité et la rapidité du phénomène et de mieux en apprécier l'extension géographique. Avant qu'elle ne vienne s'ajouter au dossier, on aurait pu croire [41] que ce répertoire modifié et enrichi n'avait rencontré de succès qu'en Antiochène et en Apamène [42], alors qu'il semble, au contraire, que le mouvement parti des grandes villes, d'Antioche en particulier, ait été assez général. Cette rénovation était d'ailleurs devenue indispensable pour satisfaire aux exigences d'une nouvelle clientèle : d'abord les églises, qui se multipliaient à foison depuis les édits de Théodose favorables au christianisme, ensuite les propriétaires des grandes demeures, dont les goûts avaient changé et qui souhaitaient se montrer ouverts aux tendances novatrices.

Les commanditaires de la mosaïque ici étudiée avaient tenu, eux aussi, à exploiter le riche programme qui leur était proposé : semis de fleurettes, entrelacs, images de plantes et d'animaux. C'est la rencontre simultanée de ces différentes compositions, dans le cadre même de l'ancien répertoire, qui fait l'originalité de ce pavement et permet de le situer relativement haut dans le Ve siècle. Mais cette datation incite dès lors à revoir la chronologie de certaines mosaïques d'Antioche que D. Levi avait sans doute placées trop bas dans l'évolution, faute d'avoir pu disposer d'exemples attestant l'apparition de ces nouveaux motifs. Ainsi serait-il tentant de remonter au premier quart du Ve siècle la fameuse mosaïque du Lion enrubanné, de même que les pavements du niveau supérieur de la Maison de la Table servie ou ceux de la Maison de Gê et des Saisons [43].

[41] Mis à part le pavement déjà cité (cf. ci-dessus) de l'église de la Citadelle à Dibsi Faraj sur l'Euphrate.

[42] BALTY 1999, p. 141-150 et pl. L-LVIII.

[43] LEVI 1947, p. 626 (pour le tableau chronologique).

Autre point sur lequel notre mosaïque apporte des informations importantes : la crise iconophobe. Il semble en effet, à la lumière des destructions constatées à Nabgha, que le problème avait eu une portée plus large qu'on ne l'avait imaginé jusqu'ici et que, dépassant les frontières de l'Arabie et de la Palestine, il avait affecté d'autres régions où le christianisme s'était maintenu jusqu'à la date de l'édit de Yazid II.

Enfin, la mosaïque est accompagnée d'une inscription – ce qui est toujours une source d'intérêt non négligeable.

L'INSCRIPTION SYRIAQUE

Françoise BRIQUEL CHATONNET et Alain DESREUMAUX
(*Orient et Méditerranée, C.N.R.S., Paris*)

La partie la plus orientale de la mosaïque, de part et d'autre d'une marche à deux degrés qui menait à un locus encore non dégagé, porte une inscription, qui prend la place, de ce côté, de la bordure géométrique présente sur les trois autres côtés. Le texte de l'inscription ne présente pas de solution de continuité entre les deux parties, ce qui implique que la mosaïque a été réalisée après l'emmarchement, soit dans la phase de construction, soit lors d'un embellissement postérieur. Le début de l'inscription est malheureusement endommagé, mais il est probable que les lignes partiellement conservées marquaient bien le début du texte : de fait, un assez large espace non inscrit est préservé au-dessus de la première ligne d'écriture et celle-ci est alignée sur la première ligne de la bordure, comme l'est la dernière ligne inscrite.

L'inscription est écrite en noir sur fond blanc ; le tracé des lettres paraît avoir été réalisé en premier et le fond composé autour des lettres ensuite, la largeur du « trait » d'écriture équivalant à la dimension des tesselles (0,8 cm de côté). Le texte se répartit en 11 lignes à gauche de la marche et 11 lignes à droite ; il se lit de gauche à droite (du nord au sud), les lignes apparaissant verticalement quand on se trouve dans la salle, tourné vers l'est [44]. Surface inscrite à gauche : 105 x 53 cm ; surface inscrite à droite : 1.09.5 x 55 cm ; interligne : 9.5 cm ; module moyen des lettres : 4.5 cm ; plus grande lettre : T : 7.5 cm ; plus petite lettre : Y : 3 cm.

[44]. Comme c'est le cas d'un grand nombre d'inscriptions syriaques, anciennes et médiévales. La verticalité de l'écriture syriaque correspond aux pratiques des scribes. Pour des exemples nets sur mosaïques, voir l'inscription de la basilique de la Nativité à Bethléem (KÜHNEL 1993,p. 203 et pl. XII) et, d'après la disposition de la croix, celle qui est conservée au musée de Deir ez-Zor (BRIQUEL CHATONNET 1996).

Le texte conservé se lit ainsi : partie gauche (fig. 27 et 28)

ܕܥܒ[.....]

ـܗ[.....]

ܐܠ[.....]

ܒ[.....]

ܒܪ ܐ[....]

ܐܝܡܡܘ ܡܟܒ

ܒܫܡ ܐܒܗ ܐܝܟ

ܥܝܢ ܡܒܪܟܐ

ܐܟܬܒ ܐܢ ܐܝܢ

ܡܡܘܢ ܐܒܥܐ

ܐܝܟ ܐ

Partie droite (fig. 29-30) :

ܥܝ ܒܪܟܐ

ܥܐ ܘܐܢ ܐܝܢ

ܐܒܗ ܐܝܢ ܒܠܗ

ܐܥܡܠ ܐܒܗܠܐ

ܐܥܡܠܐ ܐܒܪܗ

ܘܠܐ ܐܟܐ

ܒܫܐ ܐܟܒ

ܠܗ ܐܟܗ ܐܠܥ

ܐܒܐ ܡܟܒ ـܐ

ܐܝܢ ܒܗ ܐܝ

ـܐܫܠ ܐܠ

Traduction :

« […] a été mosaïqué [45] ce martyrion qui est dans Saint-Jean. Aux jours du supérieur du couvent, Mar Barnaba, on a commencé dans ce martyrion et aux jours du supérieur du couvent, Mares, on a terminé. Seigneur, souviens-toi, dans le royaume, du diacre Théodote et du diacre Qosma et du mosaïste Noé et de Jean, qui ont assumé la charge pour Notre-Seigneur et qui ont mosaïqué cette maison afin que quiconque lit prie pour eux. »

[45] Le verbe employé, ܟܒ, dérive du grec *kubos*, « cube », d'où « tesselle ». Ce n'est pas le terme utilisé habituellement en syriaque.

Les deux parties du texte sont de deux factures différentes, dans la paléographie comme dans le mode d'agencement des tesselles. Elles ont probablement été fabriquées par deux artisans différents, qui pouvaient travailler en parallèle, peut-être Noé et Jean dont les noms sont cités. La disposition d'une ligne très resserrée à la fin de la première partie est peut-être le signe que, lorsque le premier artisan est arrivé à la fin de son travail, il n'avait pas la possibilité de reporter le membre de phrase en question dans l'autre partie. L'inscription elle-même est à peu près régulièrement justifiée : elle respecte un cadre de tesselles blanches d'une largeur de 5 filets de raccord avec le tapis dans la première partie et de 6 dans la seconde.

Étude paléographique

Cette inscription est écrite dans une écriture estrangelo analogue à celle des premiers documents syriaques chrétiens. C'est notamment le cas pour les formes des ܕ, ܝ/ܢ, ܡ, ܐ, ܘ, ܟ, ܒ, ܚ, ܦ, ܗ [46]. Elle présente même pour certaines lettres des formes tout à fait remarquables, qui laissent penser qu'elle peut être très ancienne.

Le ܪ se présente sous deux formes bien distinctes : l'une, qui est celle de l'estrangelo, est attestée dans les inscriptions édesséniennes des II^e^ et III^e^ siècles et ne présente pas encore le pied qui est courant dans les plus anciens documents syriaques chrétiens, manuscrits et inscriptions, à partir du V^e^ siècle. L'autre, plus simple, est un trait vertical, qui annonce la forme serto, mais s'en distingue par un ductus assez nettement oblique et une ligature à gauche. Cette forme est attestée dans l'écriture cursive des parchemins syriaques du moyen Euphrate [47], qui sont datés des années 240. Elle ne l'est plus, à notre connaissance, dans les manuscrits et inscriptions sur pierre du V^e^ siècle.

Les ܕ, aux deux dents de hauteur égale et symétrique, en forme de U, se distinguent aussi bien de ceux des inscriptions d'Édesse que de la forme estrangelo. On trouve cependant dans l'écriture courante ancienne, des formes qui semblent annoncer ce ductus, notamment dans les parchemins du moyen Euphrate.

Les ܟ sont très pointus, formant un angle, et ne se distinguent pratiquement pas des ܒ.

Le ܩ est particulièrement remarquable. À côté de la forme estrangelo classique, avec une allure un peu carrée due à la technique de la mosaïque, on rencontre dans la deuxième partie de l'inscription une forme haute et étroite, en demi-lune ouverte à gauche, avec ligatures à droite et à gauche s'attachant au milieu du croissant. Les seuls parallèles connus se trouvent dans les parchemins du moyen Euphrate, au III^e^ siècle, et dans le colophon d'un manuscrit du début du VI^e^ siècle [48].

Le ܢ en position finale est complètement séparé de la lettre précédente, même si celle-ci est normalement liée à gauche : c'est particulièrement le cas dans le nom ܝܘܚܢ. Il se présente comme un simple trait sous la fin du mot.

[46] Toutes les lettres sont attestées, sauf le *gomal*.

[47] TEIXIDOR 1989 ; 1990 ; 1991-1992.

[48] Ms. BL Add. 14542, f. 94r. Voir HEALEY 2000.

Le ܡ a tantôt la forme rectangulaire habituelle de l'estrangelo des manuscrits anciens, tantôt une forme plus trapézoïdale.

On notera enfin l'alignement incongru du ◌ܝ, qui est entièrement écrit au-dessus de la ligne de réglure et se lie par la boucle inférieure à la lettre suivante.

Le ܥ a la forme d'un triangle vide, dont la pointe, en bas, est parfois ouverte. La ligne supérieure de la lettre est parfois concave.

Certaines ligatures ne sont pas conventionnelles : ◌ܲ se liant au milieu de la hampe du ◌ܝ suivant, ◌ܪ lié à la partie verticale du ◌ܒ dans ◌ܪܒ.

Enfin, il faut noter que les *seyome* sont présents, mais très disjoints.

Plusieurs traits paléographiques rapprochent donc indubitablement cette inscription du corpus édessénien [49]. Les traits cursifs sont fréquents, comme il est habituel dans les inscriptions sur mosaïque [50]. On a ici une forme de l'écriture moins normalisée que dans les manuscrits estrangelo et qui porte quelques caractères cursifs déjà proches du serto [51]. C'est un signe de la très haute antiquité de cette inscription dans le corpus syriaque. La césure fréquente des mots, inhabituelle en syriaque, en est un autre indice.

Remarques linguistiques

Là encore, les traits d'archaïsme sont clairs :

– absence de semi-voyelles dans ◌ܫܡ (pour ◌ܫܡܗ), dans ◌ܟܬ (pour ◌ܟܬܒ), dans ◌ܥ◌ܝ (pour ◌ܥ◌ܝ) et dans ◌ܣܬ (pour ◌ܣܬܟ). Par contre, présence d'un ◌ܐ dans ◌ܠܐ.

– emploi de ◌ܬ pour ◌ܒܬ : ◌ܪ◌ܙ◌ܡ◌ܬ pour ◌ܪ◌ܙ◌ܡ◌ܐ ◌ܒܬ. Une forme parallèle est attestée dans des inscriptions édesséniennes, comme dans une inscription dans une grotte près de Kabahaydar [52] où l'on trouve ◌ܪ◌ܝ◌ܐ◌ܡ◌ܬ pour ◌ܪ◌ܝ◌ܐ◌ܡ◌ܐ ◌ܒܬ « tombeau ».

La forme ◌ܐ◌ܙ◌ܐ pour ◌ܐ◌ܙ◌ܠ est attestée dans un manuscrit des *Vitae Patrum* [53]. Il s'agit ici d'une forme d'impératif.

L'alternance entre ◌ܡ◌ܐ◌ܟ◌ܐ◌ܝ◌ܬ et ◌ܟ◌ܐ◌ܝ◌ܬ est remarquable, mais ne semble pas correspondre à une nuance de sens, puisque dans les deux cas, il s'agit de dater un moment par rapport à la fonction d'un supérieur de couvent.

Étude onomastique

L'onomastique est variée : l'inscription cite des noms grecs (Théodote, Cosmas), un nom araméen de forme grecque (Mares) ou de forme originale (Barnaba) et deux anthroponymes tirés de la Bible (Noé et Yuhannon). Le nom ◌ܒ◌ܪ◌ܢ◌ܒ◌ܐ n'est pas encore attesté en syriaque, mais la transcription ◌ܲ◌ܐ pour Théo est, semble-il, courante [54]. Le

[49] DRIJVERS et HEALEY 1999.

[50] HEALEY, 2000.

[51] BRIQUEL CHATONNET 2001.

[52] AS 59 dans DRIJVERS ET HEALEY 1999, ligne 3.

[53] PAYNE SMITH 1879-1901, IV, col. 4437.

[54] PAYNE SMITH 1879-1901, IV, col. 4427, s.v. ◌ܬ◌ܐ◌ܘ◌ܕ◌ܘ◌ܣ pour Théodulos et ◌ܬ◌ܐ◌ܘ◌ܕ◌ܣ pour Théodosios.

nom θεόδοτος est très ancien et se rencontre souvent dans le monde hellénistique et romain ; il peut se trouver sous la forme θεόδωτος[55]. Le nom Κοσμάς est répandu dans le monde byzantin ancien[56]. Le nom Μαρις est aussi un ancien nom hellénistique qui fut employé dans l'antiquité tardive et le monde proto-byzantin. C'est le nom d'un moine très connu de l'époque de Théodoret de Cyr[57]. Il est vraisemblable que c'est cette forme qu'il faut lire ici, en *scriptio defectiva* même s'il n'est pas exclu d'y trouver la forme, moins courante, semble-t-il, Μάρας[58].

Quant à Barnaba, c'est évidemment un nom sémitique, qui a connu une certaine fortune dans le monde judéo-hellénistique et continua d'être porté aux époques romaine et byzantine. On le trouve dans des inscriptions grecques chrétiennes sous la forme Βαρνάβας.

Le premier supérieur porte le titre de Mar, mais pas le second. Une hypothèse possible à cette différence de titulature pourrait être que le second, encore en fonction lors de la fabrication de l'inscription, n'était pas mort. Il faudrait donc en conclure qu'on ne faisait pas encore usage du titre pour tout dignitaire ecclésiastique, comme ce sera le cas plus tard, et encore de nos jours.

Datation

Le début de l'inscription portait probablement la date. Selon le formulaire habituel, elle devrait commencer par l'expression ܒܫܢܬ, suivie du nombre d'année en toutes lettres. La finale ܕܝ correspond sûrement au chiffre ܫܒܥ « sept »[59]. Si c'est le nombre des centaines, et comme le comput utilisé dans le monde syriaque était celui de l'ère séleucide, dit « ère des Grecs », cela signifie que l'inscription daterait des années 400, donc du V^e^ siècle, hypothèse qui correspond bien à ce que l'on peut conclure des caractéristiques paléographiques et linguistiques. Elle est également cohérente avec l'analyse iconographique des tapis. Une ligne ܫܒܥ ܒܫܢܬ, comprenant 7 lettres, est plausible, puisque la première ligne conservée en comprend 8, et qu'elle est un peu plus longue.

À la fin de la deuxième ligne, on lit clairement les lettres -ܝܢ, précédées de la hampe supérieure d'une lettre qui pourrait être un ܒ. Le chiffre -ܝܢܒ, « huit », est probablement à restituer. Il pourrait avoir été précédé de ܡܬ, la fin du chiffre des centaines, et de la copule ܘ. Comme le *nun* n'a pas la forme finale, -ܝܢܒ était lié au mot suivant, qui était sans doute ܫܢܝ : un autre chiffre des dizaines serait en effet séparé et aurait impliqué la présence de la désinence ܐ à la fin de ܡܘܢܒ. Il serait donc plausible de restituer le début ainsi :

[55]. D. FEISSEL, *Bulletin Épigraphique* 1989, n° 921.

[56] Par exemple à Gaza au milieu du VI^e^ siècle (*Supplementum Epigraphicum Graecum* (*SEG*) 50, 2000, n^o^ 1489), au Sinaï dans la 2^e^ moitié du VI^e^ siècle (*id.*, n° 1897), etc.

[57]. *Histoire des moines de Syrie* XX (Sources Chrétiennes p.) et, bien sûr, l'hôte de saint Syméon à son arrivée à Telnishin.

[58] Par exemple, dans une inscription d'Apamène, datée de 550 A.D. (*SEG* 48, 1998, n° 1849).

[59] On aurait aussi pu penser à ܐܪܒܥ « quatre », mais sur certains clichés le ܫ est clairement visible.

ܕܥܒ ܒܝܬ
-ܕܒܪ ܝܘ
.....ܚܢ

L'inscription est probablement à dater de 718 AS, soit 406/407 de l'ère chrétienne.

Le texte témoigne que le locus pavé de cette mosaïque appartient à un couvent dont il cite deux supérieurs successifs, Barnaba et Mares, ainsi que deux diacres, Théodote et Cosmas. L'église dont le martyrion faisait partie était consacrée à saint Jean, peut-être Jean-le-Baptiste, à qui sont consacrées de nombreuses églises de Syrie-Palestine au début de l'époque byzantine. On ignore le nom du couvent qui n'était pas forcément celui du nom de l'église. Les deux supérieurs cités ne sont, à notre connaissance, repérés dans aucun document historique.

L'inscription est incontestablement une des plus anciennes inscriptions syriaques chrétiennes datées trouvées en Syrie et dans le monde syriaque ; elle est même peut-être la plus ancienne découverte à ce jour[60] et même le plus ancien document syriaque chrétien daté, puisqu'elle précède de quelques années le fameux manuscrit d'Édesse BL Add. 12150, qui date de 411 AD. Elle montre la haute antiquité d'un certain nombre d'institutions et de structures ecclésiastiques. Au début du V^e^ siècle, la fonction de « supérieur du monastère » est déjà très clairement attestée. Quant à l'agencement des églises, elle atteste l'existence à cette haute époque, à l'intérieur de l'église, d'un locus appelé *beit sohdo*, « le martyrion » ; il est en effet probable que l'expression désigne une partie de l'édifice, comme le montre l'expression *dabmar Yuhannon*, « qui est dans (l'église) Mar-Jean ». Il s'agit donc d'un témoignage historique de valeur tout à fait exceptionnelle.

[60] Jusqu'à présent, on considérait que c'était l'inscription de Dar Qita (LITTMANN 1934, n° 4), qui date de 482 de l'ère d'Antioche, soit 433-434 de l'ère chrétienne. Voir également l'inscription de Rabboula nouvellement découverte (BRIQUEL CHATONNET, DESREUMAUX et MOUKARZEL 2008).

BIBLIOGRAPHIE

BALTY 1981 : J. BALTY, « La mosaïque antique au Proche-Orient, I. Des origines à la Tétrarchie » : A*ufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW)*, Berlin-New York, II. 12. 2, p. 347-429.

BALTY 1984 : J. BALTY, « Les mosaïques de Syrie au V^e^ siècle et leur répertoire », *Byzantion* LIV, p. 437-468.

BALTY 1986 : J. BALTY, Musées royaux d'art et d'histoire. *Guide du visiteur. Mosaïques d'Apamée*, Bruxelles.

BALTY 1995 : J. BALTY, *Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation*, Besançon-Paris.

BALTY 1999 : J. BALTY, « Réflexions sur la chronologie : à propos d'un groupe de mosaïques de Syrie du Nord », *La mosaïque gréco-romaine*, VII. 1, Tunis, p. 141-150.

BALTY-CHÉHADÉ-VAN RENGEN 1969 : J-Ch. BALTY, K. CHÉHADÉ, W. VAN RENGEN, *Mosaïques de l'église de Herbet Mûqa* (Fouilles d'Apamée de Syrie, Miscellanea 4), Bruxelles.

BOWERSOCK 2006 : G. W. BOWERSOCK, *Mosaics as History. The Near East from Late Antiquity to Islam*, Cambridge-London.

BRIQUEL CHATONNET 1996 : F. BRIQUEL CHATONNET, « Une inscription syriaque sur mosaïque provenant de la région de l'Euphrate », *Semitica* 46, p. 147-153 et pl. 16.

BRIQUEL CHATONNET 2001 : F. BRIQUEL CHATONNET, « De l'écriture édessénienne à l'estrangela et au serto », *Semitica* 50, p. 81-90.

BRIQUEL CHATONNET, DESREUMAUX et MOUKARZEL 2008 : F. BRIQUEL CHATONNET, A. DESREUMAUX et J. MOUKARZEL « Découverte d'une inscription syriaque mentionnant l'évêque Rabbula », *Festschrift Sebastian Brock*, Pisticaway, Gorgias Press, p. 19-27.

CANIVET 1987 : P. et M.-T. CANIVET, *Huarte. Sanctuaire chrétien d'Apamène (IVe-VIe s.)*, BAH CXXII; 2 vol., Paris.

Décor 1985 : C. BALMELLE *et al.*, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, I. *Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, Paris.

Décor 2002 : C. BALMELLE *et al.*, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, II. *Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*, Paris.

DONCEEL-VOUTE 1988 : P. DONCEEL-VOUTE, *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban Décor, archéologie et liturgie*. 2 vol., Louvain-la-Neuve.

DRIJVERS et HEALEY 1999 : H. J. W. DRIJVERS et J. F. HEALEY, *The Old Syriac Inscriptions of Edessa & Osrhoene. Texts, Translations and Commentary*, Leyde-Boston-Köln, Brill, (Handbuch der Orientalistik I.42).

HEALEY 2000 : J. F. HEALEY, « The Early History of the Syriac Script; A Reassessment », *Journal of Semitic Studies* 45, p. 55-67.

JOUEAJATI-MADWAR 2005 : R. JOUEJATI-MADWAR, « A Mosaicist's Workshop in Epiphania (Hama, Syrie) at the beginning of the 5^th^ Century », *La mosaïque gréco-romaine* IX. 2, Collection de l'Ecole française de Rome, 352, Roma, p. 775-784.

KÜHNEL 1993: G. KÜHNEL, « The Twelfth-Century Decoration of the Church of the Nativity: Eastern and Western Concord », dans Yoram TSAFRIR (éd.), *Ancient Churches Revealed*, Jerusalem, 1993.

LEVI 1947 : D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, 2 vol. Princeton.

LITTMANN 1934 : E. LITTMANN, « Semitic Inscriptions », *Syria. Publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904-5 and 1909*, Division IV, Leiden, Brill.

OGNIBENE 2002 : S. OGNIBENE, *La chiesa di Santo Stefano ad Umm al-Rasas : Il problema iconofobico*, Roma.

PAYNE-SMITH 1879-1901 : R. PAYNE-SMITH, *Thesaurus syriacus*, Oxford.

PICCIRILLO 1993 : M. PICCIRILLO, *The Mosaics of Jordan*, Amman.

PICCIRILLO-ALLIATA 1994 : M. PICCIRILLO et E. ALLIATA, *Umm al-Rasas Mayfa'ah*, I. *Gli scavi del Complesso di Santo Stefano*, Studium Biblicum Franciscanum, Jerusalem.

TEIXIDOR 1989 : J. TEIXIDOR, « Les derniers rois d'Édesse d'après deux nouveaux documents syriaques », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 76, p. 219-222.

TEIXIDOR 1990 : J. TEIXIDOR, « Deux documents syriaque du III^e^ siècle après J.-C., provenant du moyen Euphrate », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* p. 146-166.

TEIXIDOR 1991-1992 : J. TEIXIDOR, « Un document syriaque de fermage de 242 après J.-C. », *Semitica* 41-42, p. 195-208.

ZAQZUQ 1983 : A. ZAQZUQ, « Découvertes de mosaïques » (en arabe), *Ann. arch. arabes syriennes* 33, p. 143-178.

ZAQZUQ-PICCIRILLO 1999 : A. ZAQZUQ et M. PICCIRILLO, « The Mosaic Floor of the Church of the Holy Martyrs at Tayibat al-Imam-Hamah, in Central Syria », *Liber Annuus* XLIX, p. 443-464.

Table des figures

Fig. 1 − Céramique hellénistique
Fig. 2 − Céramique d'époque romaine
Fig. 3 − Lampes
Fig. 4 − Lèvre Foscigny
Fig. 5 − Jarres byzantines
Fig. 6 − Céramique byzantine
Fig. 7 − Céramique islamique
Fig. 8 − Tesson abbasside
Fig. 9 − Monnaie
Fig. 10 − Vue d'ensemble de la mosaïque
Fig. 11 − Réparation à l'angle nord du tapis occidental
Fig. 12 − Erreur dans la composition
Fig. 13 − Exemple d'oiseau non détruit
Fig. 14 − Semis de fleurettes
Fig. 15 − Entrelacs complexe
Fig. 16 − Canthare et rameau de vigne
Fig. 17 − Colombe entre deux plantes
Fig. 18 − Animal devant un arbre
Fig. 19 − Vue d'ensemble du tapis oriental
Fig. 20 − Dogue poursuivant un léopard
Fig. 21 − Arbres marquant l'entrée nord-est
Fig. 22 − Grenadier avec ses fruits
Fig. 23 − Exemple de destruction iconophobe
Fig. 24 − Exemple de destruction iconophobe
Fig. 25 − Motif géométrique marquant l'entrée nord-est
Fig. 26 − Dernier rectangle de la bordure : entrelacs
Fig. 27 − Première partie de l'inscription (nord) : photo
Fig. 28 − Première partie de l'inscription (nord) : relevé
Fig. 29 − Deuxième partie de l'inscription (sud) : photo
Fig. 30 − Deuxième partie de l'inscription (sud) : relevé
Carte

سلسلة وثائق الآثار السورية XIII

كنيسة الشهيد القديس يوحنا في وادي الفرات الأوسط

تنقيبات المديرية العامة للآثار والمتاحف
في نبغة شمال شرق جرابلس

رنا صباغ، فايز عياش، جانين بالتي،
فرانسواز بريكل-شاتونيه وألان ديرومو

ترجمة
موسى ديب الخوري
سهيل جمعة

وزارة الثقافة
المديرية العامة للآثار والمتاحف
دمشق ـ ٢٠٠٨

الإشراف العلمي
د. بسام جاموس
د. ميشيل المقدسي
موسى ديب الخوري

صورة الغلاف: فسيفساء أرضية كنيسة النبغة

الفهرس

توطئة: على خطا ميخائيل السوري	٥
مقدمة	٧
البعثة الوطنية السورية في قرية النبغة	٩
المادة الأثرية	١٣
أرضية الفسيفساء	١٧
الكتابة السريانية	٢٧
المراجع	٣٥
قائمة شروح الصور	٣٨

توطئة
على خطا ميخائيل السوري

ميشيل المقدسي
(المديرية العامة للآثار والمتاحف)

يحقق علم الآثار البيزنطي في سورية الشمالية خطوة إلى الأمام مع نشر أرضية الفسيفساء التي وجدت صدفة في منطقة جرابلس. فبعد المجموعات الضخمة التي وجدت في تل البيعة ودبسي فرج وتل العمارنة، يمكننا البدء بتوقع وجود العديد من التجمعات المسيحية المنقبة التي كان ميخائيل السوري قد ذكرها سابقاً في كتابه الضخم. غير أن العمل لا يزال بعيداً عن الاكتمال لأن معلوماتنا لا تزال ضئيلة جداً. فمن الواضح تماماً في هذا الجزء من الفرات الأوسط أن حالة توثيق المواقع التي نبشت غير متناسب أبداً مع أهميتها. وفي الواقع، فإننا نملك معلومات أكثر حول مواقع ترجع إلى ما قبل العصر الكلاسيكي وخاصة حول مواقع عصر البرونز.

إن اكتشاف هذه الأرضية الفسيفسائية وخاصة هاتين الكتابتين السريانيتين الكبيرتين يشهد على غنى هذه المنطقة خلال هذه الفترة. ونحن نأمل أن التنقيب سوف يستمر في موقع النبغة الكبير خلال السنوات القادمة وسيسمح بدراسة عمارة الصرح الديني، كما نأمل أنه سوف يمكن تحديد المواقع التي ذكرها ميخائيل السوري بحيث نستطيع الكشف عن إحدى الصفحات الأكثر إشراقاً في المنطقة وفي سورية الشمالية.

مقدمة

إن الصرح الذي ندرسه هنا له طابع استثنائي، أكان من خلال أهمية ونوعية زخرفته أو من خلال تاريخ النقش الذي وجد فيه، أو من خلال ما يكشفه لنا من التاريخ الثقافي والديني لسورية في بداية العصر البيزنطي.

قامت البعثة السورية في حلب بإدارة الدكتور يوسف كنجو بحملة تنقيب إنقاذية في قرية النبغة الكبيرة في ناحية غندورة (منطقة جرابلس)، شمالي شرقي حلب. وقد جاء التنقيب إثر اكتشاف تم بالصدفة. ويقع الموقع المنقب على ما يشبه الهضبة في السهل الشمالي الغربي من جرابلس، على بعد كيلومترين اثنين جنوبي القرية الصغيرة النبغة التي يشرف عليها. ففي هذا الموقع تم الكشف في شباط من عام ٢٠٠٧ عن تبليط من الفسيفساء يشتمل بشكل خاص على كتابة سريانية. ولم تسمح مع الأسف ظروف التنقيب بتوسيعه إلى ما بعد التبليط نفسه. ولم يظهر أي حجر منحوت أو كتل معمارية على السطح لكي نتمكن من معرفة طبيعة البناء القديم. وإلى الشمال، كان ثمة صفوف من الحجارة غير المبنية التي يمكن أن تفسر خراب المباني التي كان يوجد فيها التبليط المحرر في حالة طارئة مستعجلة. من جهة أخرى، وإلى الغرب من التبليط، تم تحرير كتلة حجرية أحادية كبيرة استثنائية في ضخامتها، مع استدارة على شكل مسلة عند أحد طرفيها. ونحن لا نعرف الغرض منها. ومن المؤكد حالياً أنه يجب البدء بتنقيب مبرمج من أجل فهم مجمل هذه الآثار. وبانتظار ذلك فقد رغبت المديرية العامة للآثار والمتاحف بنشر هذا التبليط بأسرع ما يمكن والذي تعد دراسته الأولية ضرورية جداً لتنقيب المجمع الذي ينتمي له.

إن اكتشاف مثل هذا التبليط من الفسيفساء يستحق أن نسلط الضوء عليه، إذ تم في منطقة كان تطور ونمو المسيحية السريانية فيها، بين جرابلس ومبوج (منبج)، حاسماً بالنسبة لتاريخ سورية الشمالية كلها، وهي المنطقة التي كانت في قلب ما أصبح فيما بعد الكنيسة السريانية الأرثوذكسية. والحال أن الشواهد الأثرية والكتابية السريانية ليست كثيرة جداً في هذه المنطقة. وهذا أيضاً ما يزيد من أهمية هذا الصرح القديم بشكل خاص. وفي الواقع، فإن الكتابة هي على الأرجح الأقدم من نوعها المثبتة حتى اليوم في مجموعة الكتابات السريانية.

وقد تم تنفيذ مجمل هذه الأعمال على النحو التالي: رنا صباغ وفايز عياش عملا على رفع مجمل الفسيفساء وتحليل المواد. وقامت جانين بالتي بالتحليل التقني والتصويري. ودرس كل من فرانسواز بريكل شاتونيه وألان ديرومو الكتابة.

البعثة السورية الوطنية
في قرية النبغة

تمت أعمال الكشف والدراسة لهذه المجموعة الأثرية التي ظهرت في قرية النبغة على النحو التالي:
قام بأعمال الكشف الميدانية الدكتور يوسف كنجو (مديراً ميدانياً، مديرية آثار حلب)
قام بالرفع الهندسي الأستاذ فايز عياش (دائرة آثار درعا)
قامت بدراسة الفخار الآنسة رنا صباغ (المديرية العامة للآثار والمتاحف)
قامت بقراءة النصوص السريانية الدكتورة فرانسواز بريكيل شاتونه
قامت بدراسة الفسيفساء الدكتورة جانين بالتي

تقع لوحة الفسيفساء في قرية النبغة الكبيرة التابعة لناحية الغندورة التابعة لمنطقة جرابلس على قمة جبل يبعد٢ كم جنوب شرق القرية. أبعاد هذه اللوحة: بطول شرق غرب ٩,٤٥م و عرض شمال جنوب ٥م.

كانت اللوحة على الأغلب عبارة عن أرضية لدير يعود بتاريخه إلى القرن الخامس أو السادس ميلادي،أحيطت ببقايا جدران عرضها ٧٥سم تقريباً وهي عبارة عن ثلاثة مداميك من الحجر البازلتي الأسود وبأحجام مختلفة تصل ارتفاعاتها المحفوظة إلى ٥٠سم، وقد تكون هذه الحجارة مغطاة بطبقة من الجص لأن سطحها غير مستوي من الداخل ولوجود بقايا منها على حواف اللوحة.

أما بالنسبة للمدخل الرئيسي فلم يتم تحديد مكانه حتى الآن، و قد كشف أيضاً عن درجتين من الحجر في الجهة الشرقية من اللوحة (مقاييس الدرجة السفلى ٣٠ × ٦٥سم، والدرجة العليا ٢٤ × ٧١سم).

وبالنسبة للعناصر الزخرفية المتعلقة باللوحة فقد كانت واضحة في بعض الأجزاء ومنها ما كان قد رمم على مرحلتين:

المرحلة الأولى: تم طمس المشاهد الحيوانية فيها وأعيد ترميمها بنفس الحجارة وبعضها قد أستخدم لتشكيل بعض الزخارف النباتية في الترميم عوضاً عن المشاهد السابقة.

المرحلة الثانية: مرممة في جزء واحد من اللوحة موجودة على الشريط الزخرفي المحيط من الجهة الشمالية، حيث استخدمت فيه حجارة أكبر حجماً من الحجارة المستخدمة (أخذ مقاييس قطع الموزاييك) مع العلم أن حجم الحجر الأصلي (١ إلى ١،٥سم) في اللوحة ولم يضم هذا الترميم أي طابع زخرفي أو تشكيل ينسجم مع الحجارة الأصلية.

وهناك بعض الأجزاء التي تعرضت للتخريب.

قسمت اللوحة إلى قسمين: القسم الغربي منها بقياس الطول ٥,٤٠م. وعرض حوالي ٣,٨٠م. تضمن مشاهد هندسية تتخللها مشاهد لبعض الحيوانات مثل بطة بثلاثة رؤوس، بقرة، حمامة، سمكة،بالإضافة إلى الصليب السرياني القديم، زهور على شكل قلب، ورسمة مزهرية تخرج منها أغصان الكرمة.

القسم الشرقي: مؤلف من مشاهد حيوانية و نباتية: مشهد صيد (حيوان مفترس ينقض على غزال) إلى الأعلى منه هناك رسم لطاووسين بينهما شجرة سرو وهناك ثلاث شجرات أخرى قد تكون تفاح أو رمان، بالإضافة إلى أعشاب تتراوح ألوانها بين الأسود،الرمادي والأخضر.

أما باقي الرسوم الحيوانية فهي غير واضحة نتيجة أعمال التخريب.

أحيطت اللوحة بشريط زخرفي هندسي، موزع على ثلاث جهات، باستثناء الجهة الشرقية فقد خصصت للكتابة السريانية التي وجدت على جانبي الدرج المؤلفة من أحد عشر سطراً على يمين الدرج المسافة بين الأسطر ٥سم.

عشرة سطور على يسار الدرج المسافة بين الأسطر ٥سم.

مقاسات الحجارة التي استعملت للكتابة ٨مم × ٨مم.

وعثر على تاج عمود وعمود قطره ٢٧سم (طوله المتبقي ١٥,٩سم) أثناء عمليات التوثيق والرفع الهندسي.

كما عثر على نقد من النحاس (شكل ٩) بقطر ١,٧سم وسماكة ٠,٢سم له وجهان: الأول عليه رأس تيودوريوس TIODORIUS ابن أركاديوس ARCADIUS الذي حكم بين عامي ٣٧٨- ٣٩٥ م. يرتدي مئزراً رومانياً وعلى رأسه طوق مزدوج على شكل حلقات أو كرات تحيط به كتابة لاتينية (DN. ARCAD.....DOMINUS NOSTER) تعني: سيدنا أميرنا المعظم.

أما الوجه الثاني: الإمبراطور واقفاً يرتدي الزي العسكري يمسك بيده اليمنى رمحاً،باليسرى سيفاً وتقف أمامه ربة النصر فيكتوريا لتكلله بإكليل من الغار وقد أحيط بكتابة لاتينية هي (VIRUS) تعني البسالة.

أما الكسر الفخارية الكاملة التي تم رسمها ودراستها فتعود لثلاث فترات، هلنستية وروماني متآخر، بيزنطية، إسلامية. فقد تم العثور على مجموعة من الكسر الفخارية والتي كانت موجودة ضمن الردميات التي تغطي اللوحة وهي تعود إلى فترات متعددة حيث لا نستطيع إعطاء تأريخ لهذه اللوحة من خلال هذه الكسر لعدم وجود طبقة أثرية واضحة متوضعة فوق اللوحة،وكانت الكسر الفخارية على الشكل التالي:

مجموعة متنوعة من الكسر الفخارية التي تعود إلى الفترة البيزنطية و المتمثلة ببعض كسر تعود لسرج محلية مزخرفة بخطوط هندسية تعود للقرن الخامس م.

بعض الكسر من نمط (سيجيله) و المعروفة بالفوسيني وهي مستوردة من المناطق الشمالية من الأناضول. بالإضافة إلى مجموعة متنوعة من قدور الطبخ.

وهناك ثلاث كسر من النمط المعروف السيجيلية E T S والعائدة للفترة الهلنستية.

كما تم العثور على مجموعة من الفخاريات العائدة للفترة الإسلامية بشكل خاص العصر المملوكي وغيرها المزجج التي ربما تعود للفترة الأيوبية.

إن هذه الكسر الفخارية تعطي فكرة عامة عن الفترات الموجودة ضمن هذا الموقع ونحن بحاجة إلى أعمال تنقيبية أوسع للحصول على معطيات أوضح عن المنتجات الفخارية.

المادة الأثرية

رنا صباغ وفايز عياش
(المديرية العامة للآثار والمتاحف)

أثناء أعمال التنقيبات الأثرية المنهجية للكشف عن لوحة الفسيفساء تم العثور على مجموعة من الطبقات والردميات التي كانت تغطي اللوحة بشكل كامل وقد كانت متمازجة فيما بينها وتضم العديد من الإختلاطات، مما خلق عملية استحالة في معرفة طبقة واضحة تشير لإستعمال هذه اللوحة لفترات متأخرة مما أدى إلى وجود تخريب في جميع التوضعات السترتغرافية القديمة وهذا ما سنجده عند دراسة الكسر الفخارية التي أعطتها أعمال الكشف المنهجي والتي تعود لأقدم فترة وهي الهلنستية مروراً بالمرحلتين الرومانية المتأخرة والبيزنطية حتى نصل إلى العصور العربية الإسلامية.

العصر الهلنستي:

الشكل ١/١ . قاعدة سميكة لآنية الأغوانتارية (المدامع) المعروفة خلال تلك الفترة الزمنية.
لون العجينة رمادي فاتح،ناعمة خالية من الشوائب[١] .

العصر الروماني المتأخر:

الشكل ١/٢- شفة إناء، لون العجينة بني مائل للأحمرار فيها نسبة رمل كلسي،مطلية بطبقة من الغضار.

الشكل ٢/٢ – قاعدة إناء، لون العجينة بيج فاتح،تتخللها المسامات الصغيرة جداً بالإضافة إلى الشوائب ذات اللون الأحمر.

الشكل ٣/٢ – شفة إناء، لون العجينة أسود، فيها حبيبات من الرمل الكلسي الأبيض.

الشكل ٤/٢ - شفة إناء، لون العجينة بيج فاتح معجونة بكسر صغيرة من الفخار الأحمر.

وهناك بعض الكسر من النمط المعروف السيجيلية E T S والعائدة للفترة الهلنستية.

ومجموعة متنوعة من الكسر الفخارية التي تعود إلى الفترة البيزنطية والإسلامية المتمثلة ببعض كسر تعود لسرج محلية مزخرفة بخطوط هندسية تعود للقرن الخامس م.

الشكل ١/٣ السراج الأول: لون العجينة بني[٢] .

الشكل ٢/٣- السراج الثاني: لون العجينة بني محمر تتخللها شوائب من الرمل الكلسي الأبيض[٣] .

---

[1] للمقارنة: نوربرت كرمر، جنداروس، اللوحة ١٠١ ung 47.

[2] *Syria*, Tome LVII, 1980, p. 17, fig. 314-Lampe 78.77 05 (type 2 b).

الشكل ٣/٣- السراج الثالث: لون العجينة بيج مائلة للرمادي وعليها آثار حرق، تتخلها بعض حبيبات صغيرة من الرمل الكلسي الأبيض. يعود إلى الفترة العباسية.

كسرة من نمط (سيجيله) و المعروفة بالفوسيني وهي مستوردة من المناطق الشمالية من الأناضول.

الشكل ١/٤- فوسيني: لون العجينة أحمر فاتح خالية من الشوائب[٤].

بالإضافة إلى مجموعة متنوعة من قدور الطبخ البيزنطية:

الشكل ١/٥- شفة إناء، لون العجينة بني مائل للأحمر مطلية بطبقة من الغضار الأسود على السطح الخارجي.

الشكل ٢/٥- شفة إناء، لون العجينة بني.

الشكل ٣/٥ – شفة إناء، لون العجينة بني مائل للأحمرار، كمية قليلة من الرمل الكلسي الأبيض، عليها طبقة من الغضار الأسود على السطح الخارجي[٥].

الشكل ٤/٥ – شفة إناء، لون العجينة بني فاتح، فيها نسبة قليلة من الكلس،حبيبات سوداء لامعة، آثار حرق على السطح الخارجي[٦].

الشكل ٥ – قاعدة إناء، لون العجينة بيج مائل للبني، فيها حبيبات من الحجر ذات اللون الأبيض، عليها طبقة حرق سوداء من الداخل والخارج.

أما بالنسبة الكسر الفخارية العامة والعائدة للعصر البيزنطي:

الشكل ١/٦ شفة إناء، لون العجينة بني فاتح فيها شوائب سوداء اللون، بالإضافة إلى الرمل الكلسي الأبيض، على السطح الخارجي من الشفة عليه لونين هما الأحمروالبيج.

الشكل ٢/٦ شفة إناء، لون العجينة بني فاتح فيها حبيبات الرمل الكلسي الأبيض، مطلية بالأحمر من الداخل والخارج.

الشكل ٣/٦ شفة إناء، لون العجينة بني مائل للأحمر فيها القليل من الرمل الكلسي الأبيض.

الشكل ٤/٦ قاعدة إناء، لون العجينة بيج غامق فيه حبيبات من الكلس الأبيض.

كما تم العثور على مجموعة من الفخاريات العائدة للفترة الإسلامية (الأموية\ العباسية) بشكل خاص العصر المملوكي أو ربما تعود للفترة الأيوبية.

الشكل ١/٧ – شفة، لون العجينة بني غامق، تتخللها شوائب من الرمل الكلسي الأبيض[٧].

---

[3] للمقارنة *Syria*, tome LVII, 1980, p. 257, fig. 318 - Lampe 77.109.03 et 77.109.04 (type 5)

[4] نوربرت كرامر، جنداروس، ص.٢١١.

phocaean red slip ware (p r s 14 – 15)

اللوحة97 حوالي 72٪ نسبة إلى كميات الفخار الموجودة في حفريات جنداروس النموذج (F) يعود للقرن السادس.

[5] *Syria*, tome LVII, 1980, (type 1) p. 245.

[6] استيل فيلنوف وباميلا م.واتسون، *الفخاريات البيزنطية وما قبل الإسلامية في سورية والأردن (من القرن الرابع إلى الثامن ميلادي)*، صفحة ٨٣ الرسم (٩).

[7] استيل فيلنوف وباميلا م. واتسون، *الفخاريات البيزنطية وما قبل الإسلامية في سورية والأردن (من القرن الرابع إلى الثامن ميلادي)*، صفحة ٤٨ رسم ٤٣.

الشكل ٢/٧- شفة إناء، لون العجينة بيج غامق فيها شوائب سوداء وحبيبات من الرمل الكلسي الأبيض.

الشكل ٣/٧- قاعدة إناء، لون العجينة رمادي تتخللها شوائب سوداء صغيرة، على سطحها الداخلي توجد طبقة تزجيج لونها فضي مائلة للزرقة.

الشكل ٤/٧ ـ قاعدة إناء، لون العجينة بيج من الخارج و تميل إلى اللون الزهري من الداخل قاعدة أبريق[٨].

الشكل ٥/٧- قاعدة إناء، لون العجينة بيج غامق عجينة ناعمة، على السطح الداخلي هناك طلاء بني اللون.

لا بد أن نشير إلى وجود بعض الكسر ذات الزخارف والتي إحداها جزء من قدر طبخ مما يساعدنا بالتعرف على أنماط الزخرفة التي تعود للفترة العباسية من خلال هذه النماذج القليلة التي عثرنا عليها للأسف في الردميات التي غطت كما ذكرنا سابقاً لوحة الفسيفساء.

خلاصة:

من خلال الدراسة العامة لمجموع الكسر الفخارية فإننا نستطيع أن نؤكد عدم وجود نماذج فريدة وإن جميع الأنماط التي تمت دراستها من الفترة الهلنستية وحتى الإسلامية نجد ما يشابهها في مواقع تقع على الفرات الأوسط أو بقول أصح سورية الشمالية وبالتالي نأمل عند متابعة أعمال التنقيب في الأقسام المتبقية في هذا البناء الديني من العثور على سويات غير مخربة من أجل التوصل إلى معرفة دقيقة للطبقات الأثرية التي كانت لها علاقة مع آخر استعمال لهذه اللوحة وعلى المنتجات التي كانت مرافقة لها.

[8] *Syria*, Tome LVII, 1980, (type 5) p. 260.

الفسيفساء

جانين بالتي
(مركز دراسة الفسيفساء)

يتألف رصف الفسيفساء الذي يشغل مجمل الحيز الذي جرى التنقيب فيه من الغرب إلى الشرق من أرضيتين متتاليتين مختلفتين في المساحة محصورتين ضمن إطار واحد وتمتدان لاتجاهات ثلاثة فقط: نحو الشمال والغرب والجنوب. من الناحية الشرقية استبدلت بنقش سرياني يمتد من الشمال إلى الجنوب من الجهتين على درجتين عريضتين تؤديان إلى منطقة غير مكتشفة بعد. (مقاييس الدرجة السفلى ٣٠ × ٦٥ سم، والعليا ٢٤ × ٧١ سم).

هناك بعض النواقص في الرصف الفسيفسائي لحقت بالإطار بشكل خاص أحدها (الناحية الشمالية في زاوية الأرضية الأولى) تحمل أثر إصلاح كبير (الشكل ٢).

سوف نشرح بالتتابع الأرضية الغربية –الأكبر بينهما– والأرضية الشرقية وأخيراً الإطار ونقترح لكل منهما سلسلة من المطابقات قادرة على تحديد السياق الأسلوبي ووضع تاريخ لها.

الأرضية الغربية

عرض هذه الأرضية التي تتجه من الغرب إلى الشرق ٣,٨٠ أمتار وطولها ٥,٤٠ أمتار وهي تمثل تشكيلاً هندسياً مركباً على مثمنات ذات زوايا كبيرة متوضعة على طرفها ومحاطة بمربعات ومعينات أصغر حجماً. تشكل هذه المعينات الثمانية نجمة على تماس مع مثمنات الزوايا في حدودها الأربعة.

هذا النمط من التشكيل ينتمي إلى سلسلة غنية تطورت في الربع الأخير من القرن الرابع واشتملت على تشكيلات تستند إلى مثمنات ومسدسات الزوايا تلاصقها المربعات والمثلثات والمعينات أو زخارف من النجوم.

تتخذ مثمنات ومسدسات الزوايا غالباً وضعية متعامدة، وهي ليست على هذه الحال هنا، تتوسطها رصيعة متعددة الزخارف، وفي الحيز الذي بقي فارغاً بين مثمنات أو مسدسات الزوايا توضعت في أغلب الأحيان زخرفة من الأقراص البيضاء أو السوداء تذكر بـ"الزخرفة المسمارية" (لذلك نستخدم أيضاً تسمية "المسامير") مشيرين بذلك إلى زوايا متعدد الأضلاع.

في الأصل كان التشكيل من مثمنات الزوايا (يشار إليه غالباً بمثمن الزوايا المنتشر أو مثمن الزوايا النجمي) تشكيلاً في المركز لا يشتمل إلا على مثمن زوايا واحد مع مربعات ومعينات ويمكننا ذكر أمثلة

على ذلك من إنطاكية وتدمر منذ النصف الثاني من القرن الثالث وشاعت الطريقة فيما بعد كما يدل على ذلك أرضية معبد أفاميا (فسيفساء أوثاليس ٣٩٢) وكذلك العديد من التبليطات في إنطاكية.

وقد اشتهر التشكيل على مساحات كبيرة في النصف الثاني من القرن الرابع كما نشهده خلال عام ٣٦٠ في المعبد الوثني الذي ظهر تحت كاتدرائية أفاميا أو في الكنيسة ذات الأجنحة الخمسة في تل عري على مقربة من خان شيخون. ورغم شيوع استخدام التشكيلات من مثمنات الزوايا إلا أنها نادراً ما كانت متماثلة حيث اجتهد مبدعوها في تنويع الرسم بتغيير توضع الأشكال الهندسية فكانت مثمنات الزوايا موضوعة وفقاً للمحور العمودي حيناً أو للخط المنحرف حيناً آخر وكانت الزوايا متجاورة مع مربعات أو معينات أو مسدسات ممتدة.

في فسيفساء جرابلس مثمنات الزوايا متوضعة على طرفها كما أشرنا سابقاً وكل من زواياها يجاور مربعاً، وقد ارتكب خطأ في تنفيذ مثمن الزوايا في الناحية السفلية اليمنى حيث نلاحظ أن أحد جوانبه (في اليسار) يحمل معيناً عوضاً عن المربع مما يؤدي إلى تعديل في الرسم (الرسم ٣) وسوف نعود لذكره فيما بعد.

وحيث أن التكوينات في الأغلب غير متطابقة والمقارنة الدقيقة غير يسيرة فإننا دون شك أمام منحى أسلوبي له الأثر عينه بمجمله إذ يبدو جلياً الانطباع المميز للحجم الذي يبعث الحركة في المساحة (مرده لمجموعة المربعات والمعينات) بالإضافة لوجود "الزخرفة المسمارية " وسوف نأتي على ذكر مثيلاتها الأقرب تاريخياً وهو فسيفساء كنيسة حاس في جبل الزاوية (نقوش تعود لعامي ٣٨٨/٣٨٩) حيث نجد أربعة مثمنات زوايا متوضعة على أطراف صليب مركزي تحمل معينات في الزوايا الأخرى، والمربعات التي تصل فيما بينها المعينات توحي بمجسمات في المنظور.

وفي كنيسة الرعيان في المنطقة ذاتها نجد مجموعة من أرضيات الفسيفساء لا تقل أهمية عن سابقاتها تعود إلى عام ٤١١ وفقاً للنقوش: أمام جوقة المرتلين تحتل تشكيلة مركزية من تسعة مثمنات زوايا مساحة مربعة ويحيط بالمثمن المركزي مربعات مجاورة لزواياه ومعينات خارج الزوايا كما في فسيفساء جرابلس لكن المثمنات الجانبية المرتبطة بأحد المربعات في الشكل المركزي تمثل معينات في الزوايا الأخرى وقد استخدمت الزخرفة المسمارية على مثمنين ويلاحظ هنا أيضاً الأثر الحجمي الشائع.

وفي الجناح المركزي أيضاً خلف البيما يوجد تشكيل من مجموعة من اثني عشر ضلعاً متقاطعة تستند إلى مسدسات زوايا ذات زخرفة مسمارية محاطة بمربعات ومثلثات. وفي ملحق الجناح الجانبي الشمالي نجد تشكيلاً من مسدسات الزوايا ذات الزخرفة المسمارية والذي يتميز بالتنوع لوجود نجمة رباعية الفروع تفصل بين المسدسات ومما يلفت الانتباه بشكل خاص في أرضيات الرعيان هو وجود عدد كبير من الحيوانات في زخارف الخلفية والتي سنعود إليها فيما بعد.

في كنيسة حوارتة القديمة شمال أفاميا نجد التشكيل ذاته-المجزأ كثيراً اليوم- من مثمنات الزوايا الموجودة في الرعيان ويعود تاريخه إلى عامي ٤٢٠/٤٢١ حسب النقوش المكتشفة حديثاً (لكن هل يشمل هذا التاريخ مجمل الكنيسة) وفي عام ٤٣٢ عدل تشكيل مثمنات الزوايا والمربعات والمعينات في كنيسة صوران بإضافة مربعين كبيرين.

وأخيراً فإن شاهداً جديداً ظهر بعد عشر سنوات عام ٤٤٢ في طيبة الإمام: تغني المربعات الكبيرة والصلبان تشكيل مثمنات الزوايا لكن طابع عناصر الخلفية مختلف هنا.

وهناك أمثلة أخرى مشابهة جداً للفسيفساء التي نحن بصددها يجب ذكرها لكننا للأسف نجهل تاريخها .تمثل الفسيفساء الخاصة بمقدمة جناح كنيسة حير الشيخ سلسلة من سبعة مثمنات زوايا متوضعة على حدها ومتراصفة أفقياً ومرتبطة فيما بينها بمعين كما في جرابلس تماماً إذ يبدو الأثر الحجمي جلياً كما نجد أيضاً " الزخرفة المسمارية" وكذلك فإنها تتميز بزخرفة من الأشرطة المتموجة تنطلق من المسامير التي تبدو متصلة بعضها ببعض.

في كنيسة قمحانة نشهد أرضية في الجانب الجنوبي تشتمل على تكوين من ثلاث مثمنات زوايا تفصلها مسدسات زوايا ممتدة تشكل مع المربعات والمعينات سلسلة من الأحجام المتميزة بشكل تام.ويتركز في مسدسات الزوايا دائرة منقوشة مع غياب الزخرفة المسمارية.

ولئن كانت هذه التشكيلات التي تلتزم بالمدرسة الأسلوبية ذاتها توفر مؤشرات هامة على الصعيد التأريخي فإن دراسة عناصر الخلفية تتيح تحديد التاريخ بشكل أفضل ونلاحظ بأن عناصر الخلفية في التشكيلات الأكثر قدماً (كنيسة تل عر ٣٧٦: إنطاكية، شهيد قوسية ٣٨٧، كنيسة حاس ٣٨٨/٣٨٩، معبد أفاميا ٣٩٢) هي هندسية حصراً وتعود إلى تيار أسلوبي معروف " قوس القزح" وخطوط مكسورة ومربعات ذات ألوان تبادلية وزخرفات في المنظور وعقد سليمان.....الخ

ومنذ عام ٤١١ ارتسمت في كنيسة الرعيان نزعة جديدة تمثلت إلى جانب وجود عناصر الخلفية " قوس القزح" بالأشكال الحيوانية وتتعزز هذه الملاحظة عند الاستفاضة بدراسة عناصر الخلفية في الفسيفساء المحدد تاريخها والتي تقدم تشكيلات أخرى غير مثمنات الزوايا كما هو الحال في كنيسة خربة موقة (٣٩٤/٣٩٥) حيث نشهد نمطين من التكوينات يستند إلى تشابك الزهور الذي كان شائعاً في ذلك العصر ويمثل زخرفة من النباتات والطيور بالإضافة للزخرفة الهندسية ونلاحظ هذا الأمر أيضاً في كنيسة موريك حيث نجد إضافة إلى ما ذكر بعض العاشبات مع الطيور كما ينطبق الحال عينه على كنيسة قلعة دبسي فرج (على الفرات) التي ترجع إلى بداية القرن الخامس بشكل عام.

إن أهم ما يميز فسيفساء كنيسة حير الشيخ هو وجود الطيور والنباتات ضمن نفس الروح الشعرية التي نلمسها في كنيسة خربة موقة (٣٩٤/٣٩٥) كذلك نلاحظ تزايداً في الكؤوس ذات العروتين يخرج منها أغصان الكرمة أو اللبلاب وزخرفة من تشابك الزهور هنا وهناك. وبسبب التشابه الكبير مع فسيفساء خربة موقة نرى أن فسيفساء حير الشيخ تعود إلى القرن الرابع أو الخامس.

وتجدر الإشارة إلى نقطة ثابتة هامة أخرى في تأريخ الفسيفساء في تلك الحقبة والمتمثلة في مجموعة الرصف الغنية في كاتدرائية حماه والتي ترجع إلى عام ٤١٦ كما يظهر من خلال الكتابة المنقوشة عليها.

إن أهم ما يميز هذه المجموعة هو الركون إلى التشكيلات المتشابكة والالتزام بالأسلوب الهندسي "قوس القزح" ويلاحظ غياب عنصر الزهور أو الحيوانات في الرسم.

كما سوف نذكر أن تشكيلاً حراً يتضمن مواضيع متعلقة بنهر النيل قد ظهر منذ ذلك التاريخ.

في صوران وفي عام ٤٣٢ المعينات مزخرفة بمعينات متشابكة في حين بقي التزيين بالمربعات الصغيرة مطابقاً للنهج الهندسي إلا أن مثمنات الزوايا والمربعات الكبيرة حملت وجوه حيوانات فقط.

وأخيراً في طيبة الإمام عام ٤٤٢ انحصرت التزيينات الهندسية في المواضع الانتقالية وفي الحواف كما هو الحال في التزيينات المتشابكة كما تميزت مجموعة المشاهد الحيوانية بانطلاقة جميلة تعززت في النصف الثاني من القرن غير أن الإبداع الزخرفي الأساسي يكمن في استعمال الرسوم المؤطرة المعمارية التي تمثل مختلف أنماط الكنائس.

لنتفحص على ضوء هذا السياق الكبير عناصر زخرفة الخلفية في فسيفساء جرابلس التي تختلف وفقاً للأشكال الهندسية المطلوب تنفيذها.

تقدم المعينات ذات المساحة الصغيرة نسبياً سلسلة زخرفية محدودة: أشكال متداخلة، أشكال ذات حلقات (دوائر، مغازل) عقد سليمان بسيطة، ضفائر، أوراق اللبلاب المتقابلة في قاعدتها وكذلك نبتتين مزهرتين.

إن المجموعة المستخدمة في المربعات أكثر اتساعاً: التزيينات من نمط " قوس القزح" بالمعنى الحصري (آجر، خطوط منكسرة، مربعات منسقة) نادرة نسبياً ولكنها لم تختف بشكل كامل (أربعة بالإجمال) أما التزيينات الثانوية لهذا الأسلوب فهي أكثر عدداً: صلبة في المنظور والمتجهة إلى كافة النواحي، زخارف متقاطعة لصلبان معقوفة (مثالين)، عقد سليمان (بسيطة ومزدوجة)، أشكال ذات حلقات (دوائر ومربعات)، زخارف زهرية، تشكيل من الحراشف، ست ورقات وأربع ورقات، أربع دوائر مميزة في الوسط غير متلاصقة، لكننا سوف نلاحظ بشكل خاص اصطفاء واضح لزخرفة تجمع بين النبات والحيوان (١٩ نموذج محفوظ وربما يوجد نموذج أو اثنان تالفان تماماً) وهي على الأغلب من الطيور ويشار مع الأسف إلى أن أغلب صور الكائنات الحية عدا القليل منها قد تم إتلافها خلال أزمة كراهية الأيقونات.

لقد حظيت المثمنات الست بمعالجة أكثر إبداعاً وعناية فالأربعة الأولى من الجهة الغربية في أسفل الفسيفساء تحمل قلادة دائرية منقوشة تظهر في الزوايا الأقراص البيضاء المعروفة صغيرة وكبيرة بالتناوب على خلفية خضراء وصفراء تتناسق زوجياً يشكل معين وهي توحي بالإبداعات الجديدة في قائمة الزخرفة الخاصة بالفسيفساء: من جهة داخل الإطار الأخضر رؤوس الزهور المتفتحة والبراعم

(الشكل ٥) وكذلك التشابك المركب من ٨ دوائر بشكل تاج (الشكل ٦) ومن جهة أخرى داخل الإطار الأصفر يبدو الكأس ذو العروتين يخرج منه غصن كرمة مع الأوراق والعناقيد والأوراق الملتوية (الشكل ٧) وكذلك الحمامة (التي تلف منها جزء كبير) التي تظهر بين نبتتين (الشكل ٨).

مثمنات الزوايا الاثنان الآخران تجسد تشكيلات أكثر انطلاقاً وتطلبتا حيزاً أوسع بحيث تم التخلي عن رسم الدائرة المنقوشة وامتدت الصور على مجمل الخلفية البيضاء للمثمنات التي تحيط بها هالة تميل للسواد. ورغم التشويه بسبب التدخلات العدائية للأيقونات تبدو بطريقة ما: نلاحظ في الجهة اليمنى شجرة تقسم الحيز إلى جزأين وتحدد النباتات على الجهتين خط الأرض في حين يبرز أما الشجرة خيال حيوان (ربما تكون بقرة) أضحت بلا شكل (الشكل ٩) أما في الجهة اليسرى فيبدو المشهد مشوهاً جداً بحيث تصعب قراءته كما تبدو القراءة من الشمال إلى الجنوب إذا ما اتبعنا توجه الأغصان المورقة المحفوظة حيث تشهد منطقة معدلة وجود حيوان في الأصل. هذان المشهدان ينذران بالموضوع الذي تتضمنه الأرضية الثانية.

ما يلفت الانتباه في اختيار هذه التزيينات هو التوجه أولاً نحو العناصر المستمدة من الطبيعة – نباتات، طيور، حيوانات- ومن ثم زخرفة تستند إلى التشابك الزهري دون التخلي عن المرجع التقليدي (تعرجات الصلبان المعقوفة، تجميع الدوائر والمجسمات المنظورية والتزيينات " قوس القزح" . وتظهر هذه النزعة المشابهة في فسيفساء مقدمة جناح الكنيسة في حير الشيخ التي لم يحدد تاريخها من خلال النقش ولكنها تعود كما رأينا إلى القرنين الرابع والخامس.يؤكد ذلك المقارنة مع الأرضية في كنيسة الرعيان (٤١١) التي تظهر التوجه ذاته نحو التجسيد الحيواني واستخدام أشكال الحلقات وعقد سليمان المزدوجة والتزيينات المتشابكة الأخرى. وفي كاتدرائية حماه عام ٤١٦ تظهر النزعة نحو التشابك الزهري دون أن نهمل التشكيل الحر للطيور ومشهد نهر النيل.

هذه المشاهدات المختلفة ترجع الفسيفساء إلى العقود الأولى من القرن الخامس.

الأرضية الشرقية

إن هذه الأرضية الأصغر من الأولى (الطول: ٢,٦٠م، العرض ٣,٨٠م) لا تقل أهمية عنها إذ تُظهر في المخطط البصري تقدماً في الحيز فتبدو في إطار خاص بها وهو ليس حال الأخرى (الشكل ١٠) ولكن من الصعب وصف الانطباع الأولي عنها نظراً للتخريب من أعداء الأيقونات إلا أنه ممكن بعض الشيء في مجمله فالأرضية تشتمل على رقعتين متراكبتين تحيط بها النباتات تنقسم كل رقعة إلى جزأين بواسطة شجرة مركزية، شجرة رمان في الرقعة السفلى وشجرة سرو في الأعلى. وتنقسم المساحة المستطيلة إلى أربع لوحات ثانوية تمثل كل منها مشهداً محدداً: إذن الموضوع لا يتعلق بتشكيل حيث تنطلق فيه الحيوانات بحرية في مشهد واسع كما هو شائع في منتصف القرن الخامس وفيما بعد.

مشهد واحد فقط من بين المشاهد الأربعة قابل للقراءة: إلى يمين شجرة السرو في الزاوية اليمنى العليا يبدو كلب يقفز ـ كلب حراسة أفطس ذو أذنين صغيرتين تتدليان نحو الأمام ـ يهاجم من الخلف فهداً مرقطاً جريحاً (أفلت من التخريب صدفة عدا رأسه) (الشكل ١١). وإلى يسار شجرة السرو زال المشهد من خلال الترميم ولكن على طول الإطار يلاحظ شجرتان (الشكل ١٢) متجهتان من الشمال إلى الجنوب (الشجرة اليمنى هي شجرة كباد ويصعب تحديد نوع الأخرى) تشيران إلى أن المشهد يقرأ عمودياً ومن المحتمل وجود مشهد مفتوح نحو الشمال كما يوحي التغيير في الزخرفة في الإطار العام للوحة.

إن مشهدي شجرة الرمان من الجانبين تقرأ على الأغلب انطلاقاً من الغرب: نلاحظ وجود حيوانات (أسد بشكل خاص في الناحية اليسرى) بحركة عدو سريع فوق نبتة ممتدة لكن حالة الفسيفساء لا تتيح تمييز أكثر من ذلك وبقيت الأشجار وحدها سليمة وقد تم رسم شجرة السرو بشكل تخطيطي ودرجات اللون الأخضر تقطعه خطوط سوداء وبيضاء، أما شجرة الرمان فتبدو أكثر نجاحاً إذ تظهر ثمارها بشكل مميز بالأحمر والزهري على خلفية داكنة من الأوراق وقد لونت بدرجتين من اللون الأخضر (الشكل ١٣).

تنشر النباتات الكثيفة باللونين الأخضر والأسود جذوعها الغضة في أنحاء اللوحة. وأخيراً نرى طاووسين (تالفين أيضاً) في أعلى اللوحة يقبعان في قمة شجرة السرو.

هنا يطرح سؤالان فيما يخص الأرضية الثانية: ١ـ هل هي معاصرة للأولى، ٢ـ ماذا عن التخريب والإصلاح السريع الذي يشوهانها ؟

الفحص الدقيق للفسيفساء يعطي جواباً على السؤال الأول نظراً لوضع الأرضيتين على مجمل المساحة: الأولى تؤدي بشكل واضح إلى الأخرى دون استمرارية ودون وجود أثر لتعديل لاحق بينهما فالإطار واحد للأرضيتين إضافة إلى أن موضوع اللوحة الثانية قد تم شرحه ومعالجته جزئياً (تنفيذ مطابق) في المثمنين الأخيرين للأرضية الأولى. إلا أن هذه المواضيع التي تجسد الحيوانات والحرية الظاهرة في التشكيل الذي تم تنفيذه تجعلنا نشك من خلال النظرة الأولى ونعتقد أنها تعود إلى تاريخ أقدم، كما أن تحليل هذا التشكيل يؤدي إلى إعادة النظر بالحكم المتسرع الذي قمت به، إذ ظهرت الحيوانات في الفسيفساء منذ بداية القرن الخامس أما الطيور فقد استخدمت في نهاية القرن الرابع. والشبيه الأفضل نراه في أرضية كنيسة الرعيان والابتكار الوحيد الهام هو إلغاء الإطار الهندسي والاستعاضة عنه بعناصر طبيعية (أشجار ونباتات).لذلك ليس من الضروري استحضار تاريخ لاحق لهذه الأرضية الثانية.

أما فيما يتعلق بالسؤال الثاني فهو مرتبط كما نعلم بموضوع أعّم: ما نسميه اليوم العداء للأيقونات أكثر منه تحريمها والذي كان شائعاً في البلاد العربية وفلسطين قديماً حيث حمل العديد من الأرضيات أثر التخريب والإصلاح للأشكال الإنسانية والحيوانية. وقد جرى تنفيذ العمل بعناية بالغة

من قبل صانعي الفسيفساء الذين استخدموا في أغلب الأحيان التربيعات ذاتها التي استعملت في الأرضيات الأصلية: ويبدو أن المعنيين بهذا الأمر كانوا المسيحيين الذين تولوا هذا التخريب. وقد تم دراسة هذه الظاهرة بإسهاب وأفسحت المجال لمراجع بحث كثيرة لا مجال لذكرها هنا. وتجمع الآراء اليوم على إلقاء التبعة على أمر صادر عن الخليفة يزيد الثاني منع بموجبه تجسيد صور الإنسان والكائنات الحية في أماكن العبادة المسيحية وذلك من أجل السماح للمسلمين أيضاً بدخولها والصلاة فيها.

نقطة الخلاف الوحيدة هي موضوع التاريخ: يرى البعض أنها تعود للعام ٧٢١ في حين يرى بوفرسوك أنها تعود للأشهر الأخيرة من عام ٧٢٣.وحيث أن يزيد قد توفي في نهاية كانون الثاني عام ٧٢٤ وأن خلفه هشام قد ألغى هذا الأمر فإن العداء للأيقونات لم يستمر إلا بضعة أشهر وهذا ما يفسر عدم إنجاز العمل في بعض الكنائس العربية، ولم نشهد مثل تلك الظاهرة خارج بلاد العرب وفلسطين والتي لم تكن منهجية ولم نلحظ ذلك في كنائس أنطاكية وأفاميا ولكننا نتساءل فيما إذا كانت الكنائس التي وضعتها الصدفة أمام أعيننا في تلك المناطق كانت فعالة (أو مشهدية فقط) في القرن الثامن في بقع لم نزدهر فيها المسيحية كما في البلاد العربية أو في فلسطين. ومهما يكن من أمر فإن التعديلات التي طرأت على فسيفساء جرابلس مطابقة لتلك التي نشهدها في خربة السمرا ومسوح وأم الراس مثلاً: تم إزالة صور الطيور والماشية أو الحيوانات الضارية حيث حل محلها مساحات من المكعبات المتماثلة التي حفظت تقريباً شكل الصورة الأولية (الشكل ١٤-١٥).

تنطوي هذه الملاحظة على أهمية مزدوجة: من المؤكد أن العداء للأيقونات لم يقتصر على المناطق الجنوبية كما يستدل أيضاً أن كنيسة جرابلس وكذلك الدير التابعة له قد ظلا ناشطين حتى عام ٧٢٣ وهو تاريخ صدور أمر يزيد الذي تبعه تنفيذه، ومن الجدير بالذكر أن الفسيفساء التي تعود للعقود الأولى من القرن الخامس قد احتفظت بحالتها بشكل ملفت.

الإطار

إطار وحيد يضم المجموعة (أرضية هندسية وأرضية حيوانات ونقوش (في ثلاثة من الجوانب) ورغم الإنقطاعات هنا أو هناك نتيجة التلف (فجوتان في الجهة الجنوبية وفجوة في الناحية الغربية وأخرى مرممة شمالاً التي تؤثر أيضاً جزئياً في الحقل الهندسي) فهي سهلة الترميم. إنها تنتمي لتشكيلات متعرجة لسفاستيكا (الصليب المعقوف) ذات بروزات وارتدادات مقلوبة وتجسد سلسلة من المستطيلات المزخرفة التي تقطع الانتشار المستمر للتعرجات. ولا يضم التشكيل الأساسي إلا تعاقب صلبان معقوفة من مختلف الأنماط مستوية أو منظورية ويرمي التعقيد في الزخرفة إلى إدخال مربعات غير مزخرفة بين الصلبان المعقوفة مثل التي نجدها في إنطاكية في منزل النهر المتعرج أو الإطار الشمسي في النصف الثاني من القرن الثالث.

ولكن ابتداءً من القرن الرابع حملت هذه المربعات أو المستطيلات زخرفة هندسية أو أشكالاً ويظهر أجمل مثال في فيللا كونستاتيين (في إنطاكية) حيث نجد مشاهد نوعية تزين المستطيلات المنفصلة عن بعضها بواسطة تعرجات منظورية.

شهد هذا النمط من الإطار فيما بعد شهرة كبيرة في القرنين الرابع والخامس في إنطاكية أيضاً أو في كنيسة حير الشيخ واستمر هذا الشغف في القرنين الخامس والسادس: ونذكر من بين الكثير منها مثالاً ذا تاريخ محدد في كاتدرائية أفاميا (٥٣٣).

غالباً ما تكون الخلفيات هندسية من نوع (قوس القزح) ويمكن أن تكون حيوانية كذلك: وقد استخدم النوعان معاً في حير الشيخ.

في جرابلس لا يوفر التشكيل المنفذ أثراً منظورياً: تعرجات الصلبان المعقوفة مستوية منفذة بلونين أو عدة ألوان حسب المواضع (اسود/رمادي، أزرق/أحمر/زهري/أخضر) ومحاطة بمستطيلات ممتدة ذات أبعاد ثابتة إلا مرتين حيث تكون أطول، وانطلاقاً من الزاوية الجنوبية الشرقية في أسفل النقش يتابع الإطار بهذا الشكل المنتظم في الجهة الجنوبية لكنه يظهر في الزاوية الجنوبية الغربية مستطيلاً أكثر طولاً ويعود الإيقاع إلى طبيعته في الجهتين الغربية والشمالية وخلافاً لما نكون قد سمعناه فإن هذا التأطير من المتعرجات يتوقف قبل الزاوية الشمالية الشرقية وهي ليست متناظرة بالنسبة للنقش ولسنا هنا بمواجهة كسر أو ترميم ولكن الهندسة المعمارية للبناء بحد ذاتها تفسر دون أدنى شك عدم التناظر. وينتهي الإطار فعلياً على مستطيل طويل تزينه خطوط متشابكة ثم يبدأ نمط آخر من الزخرفة المتميزة لمناطق الوصل أو العبور وهي عبارة عن خط من المربعات المسننة في قمتها وغير متلاصقة (الشكل ١٦)، غير أن وجود هذا التزيين الجديد يتعلق بشكل محدد بالموضع حيث توجد شجرتان رسمتا باتجاه معاكس لقراءة اللوحة للإشارة، ربما، لمكان مدخل هذه الجهة ويأتي انقطاع الإطار واللجوء إلى رسم نوعي ليعزز فرضية الممر يفتح شمالاً نحو حيز آخر لكن الفسيفساء مكسورة بعد الخط الأول من المربعات مباشرة.

تبقى مسألة دراسة الخلفيات فلئن كانت جميعها هندسية فإنها لا تنتمي بغالبيتها لأسلوب قوس القزح بالمعنى الدقيق (خطوط مكسورة وتربيعات تتناوب بألوانها): ويمكننا إحصاء مثلين عن المربعات المنسقة بلونين فقط (أبيض/أسود) وعُني هنا بالجمع بين الأشكال الهندسية المتجاورة (مسدسي زوايا أو ثلاثة مستطيلة تفصل بينها مستطيلات) المتماسة (مثمنتي زوايا ذات مربع مركزي) قاطعة (ثلاثة مثمنات زوايا ذات مربع مركزي) متلاصقة (ستة مربعات على حدها) أو غير متلاصقة (خط من أربعة دوائر)، ثلاث ورقات رباعية، وزهرتان متقابلتان في القمة وأخيراً اثنان من التزيينات متشابكة (جزء أحدها في فجوة والآخر يجسد زخرفة للمستطيل الأكثر طولاً الذي يختم الإطار شمالاً (الشكل ١٧).

مثلها مثل التشكيل تعود هذه الخلفيات إلى نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس.

طريقة الصنع والورشة

تم تنفيذ فسيفساء جرابلس من قبل فنانين محترفين وتميزت بالتيار الأسلوبي الذي يضج بالحركة والخيال المبدع ولئن كان التشكيل معقداً نسبياً فقد نفذ بكثير من المهارة والدقة وفق مربعات مختلفة بحيث تسقط الزوايا تماماً في مركز مثمنات الزوايا ويمر المحور المتوسط الشاقولي في منتصف كل معين عمودي تماماً وفي جذع الشجرتين والأمر ذاته نلاحظه في الأرضيتين.كما نلاحظ كذلك بان هذه المعينات الشاقولية الموظفة لتحديد المحور تحمل جميعها زخرفة تبرز الشاقولية: تتناوب المعينات المسننة المتشابكة مع المغازل ذات الحلقات في حين يشغل تزيين من الضفائر الشاقولية المركز ولا نلاحظ مثل هذا الانسجام في الزخرفة في أي موضع من الأرضية ولا يعزى ذلك للصدفة.

إن هذا الحرص على توزيع العناصر المنتظمة يجعلنا نفاجأ للخطأ في محيط المثمن في الزاوية الجنوبية الغربية الذي كسر خط المعينات الشاقولية (أي المحور) وقطع رسم نجمة المعينات التي تشكل عنصراً أساسياً في التكوين، والذي حدث أن المجموعة المشكلة من المعينين والمربع (مجسم في المنظور) قد قلبت ويكفي أن نديرها ذهنياً كي نستعيد الرسم الأصلي وأن نعيد إلى مكانه المعين المزخرف بالمغزل ذي الحلقات على المحور المتوسط. تمنحنا هذه الملاحظة فكرة عن الطريقة التي كان يعمل من خلالها فنانو الفسيفساء عندما كانوا يجمعون الأشكال لتجنب التشوهات وإن لم يكن هناك تنظيماً حقيقياً للتزيينات إلا على المحور المتوسط الشاقولي فإننا نلاحظ عناية في توضعها ويبدو الحرص واضحاً في عدم تتابع التزيينات من النوع ذاته وخاصة في موضوع الطيور: المربعات التي تضمها تتناوب أحياناً بطريقة صارمة مع المربعات ذات الزخرفة المختلفة. ونشهد هذا الأسلوب حول مثمن الزوايا من خلال التزيين بالزهرات الصغيرة والكأس بعروتين، كما نلحظه حول المثمن بتشابك خطوط لكن الثغرة تحول دون الحسم بالأمر وينطبق الموضوع ذاته على المثمن في الزاوية الشمالية الشرقية أما المثمنان الآخران فإنهما لا يبديان رسماً منتظماً في التوزيع.

أما فيما يتعلق بالخلفيات فقد تم تنفيذها بعناية فائقة: الحزم في الرسم والخيار المتنوع للألوان وليس مجموعة الألوان وحدها غنية: الأحمر / الزهري / الأخضر / الرمادي الأزرق / الأصفر / الأبيض / الأسود ولكن أيضاً الحرفية العالية وخاصة في سلسلة قوس القزح حيث يحول تعاقب درجات الألوان وصلابة الخط المساحة إلى حجم.

وعلى صعيد فن التلوين ذاته نلاحظ التناظر في الانحراف للإطارات في المثمنات الأربعة الأولى المتعاقبة باللونين الأصفر أو الأخضر ويظهر تناغم كبير من مجمل اللوحة رغم عدم وجود مبدأ أساسي في العمل.

وعلى الرغم من الجودة المتساوية نسبياً في التنفيذ فإننا نعتقد أن أيدي مختلفة ساهمت في العمل كما جرت العادة: ونشير هنا إلى المهارة المدهشة للتشكيل المتشابك على خلفية صفراء يقابلها في الجهة الشمالية الرشاقة الملفتة لصورة الكأس ذي العروتين والمتوضعين على الخط المتوسط، ومما لا شك فيه أنه عُهد لهذين التشكيلين اللذين يمتازان بروح جديدة إلى فناني فسيفساء أكثر خبرة.

ويصعب علينا تقييم تنفيذ الطيور والحيوانات بسبب الضرر الذي لحق بالصور، وتمتاز العناصر النباتية، فيما عدا شجرة السرو ذات التنفيذ الجاف، أي الأشجار وبشكل خاص النبات سواء كانت مزهرة أم لا بتقنية عالية جداً. ونلاحظ أخيراً توضع تربيعات الخلفية البيضاء على شكل مروحة في الأرضية الثانية في أسفل الأشجار المستعرضة والتعرجات في الإطار هي في الغالب من لونين (الزهري والأسود) وتمتاز أحياناً برسم حازم ومنتظم، أما الخلفية فهي اكثر بساطة نفذها حرفيون اقل مهارة.

بالإجمال الفسيفساء ذات جودة عالية تبرهن على وجود ورشة في هذه المنطقة يمكن أن نسميها " طليعية "، من أين جاءت ؟ إذا ما أخذنا بعين الاعتبار التشابه الذي لاحظناه بالمقارنة مع ما شاهدناه في إنطاكية والأسلوب المنتظم الذي يميز فسيفساء أديسا الجنائزية بشكل عام والغائبة في العصر الذي نعيشه فإننا نستطيع أن ننسبها إلى ورشة متنقلة آتية من العاصمة.

الخاتمـــة

تشكل فسيفساء جرابلس اكتشافاً على درجة كبيرة من الأهمية وشهادة معبرة عن التجديد في الأسلوب الزخرفي الذي طبع القرنين الرابع والخامس إذ أنها أتاحت تحديد النضوج المبكر وسرعة انتشار الظاهرة وتقييم التوسع الجغرافي.

وقبل أن تنضم إلى الملف كنا قد اعتقدنا بأن هذا الأسلوب المعدل والغني لم يكتشف إلا في إنطاكية وأفاميا في حين وجدنا أن الحركة المنطلقة من المدن الكبرى ومن إنطاكية بالذات كانت عامة نسبياً.

اصبح هذا الابتكار ضرورياً لتلبية حاجات الزبائن وأولهم الكنائس التي انتشرت بغزارة منذ تعاليم ثيودوز المشجعة على اعتناق المسيحية وفي المقام الثاني أصحاب الدور الكبيرة الذين تغير تذوقهم الفني وأبدوا رغبة في الانفتاح على التيارات الإبداعية الجديدة.

وكان فنانو الفسيفساء التي نحن بصدد دراستها قد حرصوا على استثمار برنامج غني قدم إليهم: بذور الأزهار، الخطوط المتشابكة وصور الحيوانات والنباتات. إنه تلازم التشكيلات المختلفة في إطار الأسلوب القديم الذي أظهر الابتكار في هذه الأرضية وجعلها نسبياً الأولى في القرن الخامس، إلا أن هذا التاريخ يجعلنا نراجع التسلسل الزمني لبعض أعمال الفسيفساء في إنطاكية والتي وضعها د.ليفي في اسفل التطور بسبب عدم اطلاعه على أمثلة تشهد على نشوء هذه التزيينات الجديدة لذلك نجد أنه من المشجع إرجاع الفسيفساء الشهيرة للأسد المزين بالأشرطة إلى القرن الخامس وكذلك أرضيات المستوى الأعلى لبيت المذبح أو تلك العائدة لبيت ربة الخصب والفصول.

الكتابة السريانية

فرانسواز بريكيل شاتونيه وآلان دزرومو
(الشرق والمتوسط، المركز الوطني للبحث العلمي الفرنسي، باريس)

إن القسم الأبعد باتجاه الشرق من الفسيفساء، والواقع من على طرفي سلم من درجتين كان يقود إلى حجيرة لم يتم تحريرها بعد، يحمل كتابة تتوضع من هذه الجهة على الطرف الهندسي الماثل على الجهات الثلاث الأخرى. لا يقدم نص الكتابة صلة مستمرة بين القسمين، الأمر الذي يعني أن الفسيفساء كانت قد أنجزت بعد بناء الدرج، إما خلال مرحلة البناء، أو عند القيام بتحسين وتزويق لاحقين. ومع الأسف فإن بداية الكتابة مشوهة، لكن من الممكن أن السطور المحفوظة منها بشكل جزئي كانت تشكل بداية النص: وفي الحقيقة كان ثمة مساحة كبيرة غير مكتوبة محفوظة فوق السطر الأول من الكتابة وهذا الأخير متراصف مع الخط الأول من إطار الحافة كما هو حال السطر الأخير المدون.

والكتابة مدونة بخط أسود على خلفية بيضاء؛ ويبدو أن الأحرف كانت قد خططت في البداية، ثم رسمت الخلفية المحيطة بالأحرف، بحث كان عرض خط الكتابة مساوياً لحجم مكعبات الفسيفساء المستخدمة (طول ضلعها ٠,٨ سم). ويتوزع النص في ١١ سطراً إلى يسار الدرج و١١ سطراً إلى يمينه. ويقرأ من اليسار إلى اليمين (من الشمال إلى الجنوب)، حيث تظهر السطور عمودية عندما نتواجد في القاعة باتجاه الشرق[9]. إن مساحة الكتابة المدونة إلى اليسار هي ١٠٥ × ٥٣ سم٢، والكتابة المدونة إلى اليمين ١٠٩,٥ × ٥٥ سم٢؛ والمسافة بين السطور هي ٩,٥ سم؛ والحجم المتوسط للحروف A: ٤,٥ سم؛ وحجم أكبر حرف: T هو ٧,٥ سم وأصغر حرف Y هو ٣ سم.

ويقرأ النص المحفوظ على النحو التالي: القسم الأيسر (الشكلان ٢٧ و ٢٨)

[9] كما هو حال عدد كبير من الكتابات السريانية، من العصور القديمة والوسطى. وتوافق عمودية الكتابة السريانية طرق كتابة النساخ والكتبة. ومن أجل كتابات واضحة على الفسيفساء انظر الكتابة في بازيليكة الولادة في بيت لحم (KÜHNEL 1993,p. 203 et pl. XII)، ووفقاً لتوضع الصليب، انظر أيضاً الكتابة المحفوظة في متحف دير الزور (BRIQUEL CHATONNET 1996).

[.....]ܥܕܪ

[.....]ܗ-ܟ

[.....]ܠܟ

[.....]ܡ

[....]ܐ ܗܟ

ܟ̈ܬܡܗ ܟ̈ܗ

ܟ̈ܡ ܟ̈ܬ̈ܚ ܟ̈ܣ

ܟ̈ܬ̈ܚ ܟ̈ܗ̈ܟ̈ܬ̈ܡ

ܟ̈ܡ ܟ̈ܬ̈ܚ ܟ̈ܢ

ܟ̈ܗ̈ܟ̈ܬ̈ܡ ܟ̈ܬ̈ܗ̈ܟ̈ܥ

ܟ̈ܡ ܟ̈ܢ

والقسم الأيمن (الشكلان ٢٩ و ٣٠):

ܟ̈ܬ̈ܚ ܟ̈ܥ

ܟ̈ܢ ܟ̈ܚ ܟ̈ܢ

ܗ̈ܠ ܟ̈ܚ ܟ̈ܗ

ܟ̈ܚ̈ܠ ܟ̈ܗ̈ܟ̈ܠ

ܟ̈ܚ̈ܥ ܟ̈ܠ̈ܢ

ܟ̈ܚ̈ܥ ܟ̈ܚ̈ܐ

ܟ̈ܡ ܟ̈ܠ

ܟ̈ܚ̈ܥ ܟ̈ܠ̈ܡ

ܟ̈ܥ ܟ̈ܚ̈ܠ ܟ̈ܗ̈ܠ

ܟ̈ܗ̈ܟ̈ ܟ̈ܚ̈ܥ ܟ̈ܚ̈ܥ

ܟ̈ܢ ܟ̈ܚ̈ܠ ܟ̈ܢ

ܟ̈ܠ ܟ̈ܠ̈ܡ

الترجمة:

"[...] كانت أرضية كنيسة الشهيد هذه القائمة في القديس يوحنا قد كسيت بالفسيفساء[10]. وفي أيام رئيس الدير، مار برنابا، بدأنا في كنيسة الشهيد هذه وفي أيام رئيس الدير، ماريس، أنهينا العمل. أيها الرب، تذكر، في الملكوت، الشماس ثيودوتوس Théodote والشماس قوزما والفسيفسائي نوح

[10] الفعل المستخدم ܟ̈ܥ̈ يشتق من اليونانية *kubos*، أي "مكعب"، ومن هنا لفظة "المكعبات" الدالة على قطع الفسيفساء. لكنه ليس المصطلح المستخدم عادة في السريانية.

ويوحنا، الذين تكبدوا العناء من أجل إلهنا والذين وضعوا فسيفساء هذا البيت حتى يصلي من أجلهم كل من يقرأ هذا التكريس."

ينتمي قسما النص إلى طريقتي عمل مختلفتين، من حيث الكتابة القديمة كما ومن حيث نمط تنسيق المكعبات. ومن المرجح أنهما كانا قد صنعا من قبل حرفيين مختلفين، كانا يعملان على التوازي، وربما كانا نوح ويوحنا اللذين ذكر اسماهما. وربما يكون وضع خط ضيق جداً في نهاية القسم الأول من الكتابة هو علامة على أن الحرفي الأول عندما وصل إلى نهاية عمله لم تكن لديه إمكانية وضع تتمة الجملة التي توجد في القسم الثاني. أما الكتابة بحد ذاتها فهي إلى حد ما مضبوطة بشكل منتظم: فهي تلتزم بإطار من مكعبات بيضاء بعرض خمسة خطوط موصولة مع أرضية الفسيفساء في القسم الأول ومن ستة خطوط في القسم الثاني.

دراسة الكتابة القديمة

هذه الكتابة مدونة بالاسترانجيلي estrangelo المماثلة لكتابة أولى الوثائق السريانية المسيحية. وهذا هو بشكل خاص حال أشكال الحروف ܕ، ܘ/ܢ، ܡ، ܐ، ܠ، ܥ، ܚ، ܗ، ܟ[11]. بل وتبدي هذه الكتابة بالنسبة لبعض الحروف أشكالاً مميزة تماماً تجعلنا نعتقد أنها يمكن أن تكون قديمة جداً.

ويكتب حرف ܨ وفق شكلين مختلفين تماماً: أحدهما وهو بالكتابة الاسترانجيلية مثبت في الكتابات الموجودة في منطقة الرها (إذيسا) من القرنين الثاني والثالث الميلاديين ولا يظهر فيه بعد شكل القدم الشائع في أقدم الوثائق السريانية المسيحية، من مخطوطات وكتابات، ابتداء من القرن الخامس الميلادي. أما الشكل الآخر، الأكثر بساطة، فهو عبارة عن خط عمودي، يمثل بدايات خط السرتو serto، إنما يتميز عنه بشكل مرن ductus مائل بشكل واضح مع وصلة إلى اليسار. وهذا الشكل مثبت في الكتابة السريعة على البرديات السريانية من منطقة الفرات الأوسط[12]، والمؤرخة من نحو عام ٢٤٠ للميلاد. ولا نجدها بعد ذلك وفق معرفتنا في المخطوطات والكتابات على الحجر من القرن الخامس.

أما ܕ، ذو السنين بارتفاع متساو ومتناظر، بشكل حرف U اللاتيني، فيتميز أيضاً عن حروف كتابة إذيسا كما عن شكل كتابة الاسترانجيلي. ونجد مع ذلك في الكتابة السريعة القديمة أشكالاً يبدو أنها كانت بدايات هذا الشكل المرن، وخاصة في برديات الفرات الأوسط.

أما حروف الـ ܥ فهي مستدقة جداً، وتشكل زاوية ولا تتميز عملياً عن الـ ܚ.

ونجد أن حرف ܡ مميز بشكل خاص. فإلى جانب شكل الاسترانجيلي الكلاسيكي، مع شكل قريب من المربع يرجع إلى تقنية الفسيفساء، نجد في القسم الثاني من الكتابة شكلاً عالياً وضيقاً، على شكل نصف هلال مفتوح من جهة اليسار، مع وصلتين إلى اليمين وإلى اليسار ترتبطان بوسط الهلال. إن

---

[11] الحروف كلها مثبتة، باستثناء حرف جُمل.

[12] TEIXIDOR 1989 ; 1990 ; 1991-1992.

الموازيات الوحيدة المعروفة لهذا الشكل موجودة في برديات من الفرات الأوسط، ترجع إلى القرن الثالث، وفي مخطوط من بداية القرن الرابع[13].

وحرف ـ في نهاية الكلمة منفصل تماماً عن الحرف السابق، حتى وإن كان هذا الأخير حرفاً متصلاً من جهة اليسار: وهذا هو الحال بشكل خاص في اسم ܫܡܥ. ويكتب بشكل خط بسيط تحت نهاية الكلمة.

ويكون للحرف ܡ حيناً شكلاً مستطيلاً عادياً بالنسبة للاسترانجيلي في المخطوطات القديمة، وحيناً شكلاً أقرب لشبه المنحرف.

ونشير أخيراً إلى الرصف غير الملائم للحرف ـ المكتوب بالكامل فوق خط التسطير ويرتبط بواسطة العقفة السفلى بالحرف التالي.

وللحرف ܥ شكل مثلث مفرغ يكون رأسه في الأسفل مفتوحاً أحياناً. ويكون الخط الأعلى للحرف مقعراً أحياناً.

وبعض صلات الوصل لا تكون اصطلاحية متفقاً عليها: فباتصالها بوسط ذيل الحرف ܢ التالي، فإن الحرف ܟ يتصل بالجزء العمودي من الحرف ـ في ܒܪܟ.

وأخيراً، لا بد من الإشارة إلى أن seyome موجودة في الكتابة لكنها متباعدة جداً.

إن الكثير من السمات الكتابية القديمة تقارب بالتالي بشكل أكيد هذه الكتابة من مجموعة الكتابات الإذيسية[14]. إن سمات الكتابة السريعة أو المتصلة متواترة كما هو معتاد في الكتابات على الفسيفساء[15]. ولدينا هنا شكل كتابة أقل انضباطاً مما في مخطوطات الاسترانجيلي والتي تتميز ببعض السمات السريعة القريبة مذاك مع السرتو[16]. وتلك إشارة لقدمها البعيد في مجلد الكتابات السريانية. والتقطيع المتواتر للكلمات غير المعتاد في السريانية هو مؤشر آخر على ذلك.

ملاحظات لغوية

هنا أيضاً نجد أن سمات القِدَم واضحة جداً:

- غياب أشباه الحروف الصوتية في ܫܡܥ (بالنسبة لـ ܫܡܫܥ)، وفي ܒܪ (بالنسبة لـ ܒܪܟ) وفي ܢܥ (بالنسبة لـ ܢܥܡ) وفي ܒܪ (بالنسبة لـ ܒܪܟ). وبالمقابل هناك وجود حرف ه في ܗܠ.

- استخدام حرف ت من أجل ܬܠ واستخدام ܫܡܫܬ من أجل ܬܠ ܫܡܫ. وثمة شكل مواز مثبت في الكتابات الإذيسية، كما في كتابة في المغارة قرب كبجيدر حيث نجد ܬܡܩܒܪ من أجل ܬܠ ܡܩܒܪ "قبر".

---

[13] Ms. BL Add. 14542, f. 94r. وانظر Voir...HEALEY 2000

[14] DRIJVERS et HEALEY 1999.

[15] HEALEY, 2000.

[16] ..BRIQUEL CHATONNET 2001

إن الشكل ܐܚܝ بالسنبة لـ ܐܚ مثبت في مخطوط Vitae Patrum[17]. ويتعلق الأمر هنا بصيغة الأمر.

ومن المميز التناوب بين ܨܒܬܡܪ و ܨܒܬܡܪ، لكنه لا يبدو متوافقاً مع دقة في المعنى، طالما أن الأمر يتعلق في الحالتين بتأريخ فترة ذات صلة بوظيفة أحد كبار مسؤولي الدير.

دراسة أسماء الأعلام

إن أسماء الأعلام متنوعة: فالكتابة تذكر اسمين يونانيين (ثيودوتوس Théodote وكوزماس Cosmas)، واسماً آرامياً يوناني الشكل (مارس Mares) أو ذا شكل محلي أصيل (بارنابا Barnaba)، واسمين مأخوذين من العهد القديم (نوح ويوحنون). أما اسم ܡܪܝ فغير مثبت بعد بالسريانية، لكن نقل اللفظ ܬܐ إلى ثيو Théo كان شائعاً كما يبدو[18]. وكان اسم ثيودوتوس θεόδοτος قديماً جداً ونجده غالباً في العالم الهلينستي والروماني. ويمكن أن يوجد على شكل ثيودويتوس θεόδωτος[19]. أما اسم كوزماس Κοσμάς فكان منتشراً في العالم البيزنطي القديم[20]. كذلك فإن اسم ماريس Μαρις هو اسم هلينستي قديم كان مستخدماً في العصور القديمة المتأخرة وفي العالم قبيل البيزنطي. وهو اسم راهب معروف جداً من عصر ثيودوريتوس السيري.[21] Théodoret de Cyr. ومن المرجح أن هذا الشكل هو الذي يجب أن نقرأه هنا، بالحروف الناقصة scriptio defectiva حتى وإن لم يكن من المستبعد العثور فيها على الصيغة ماراس Μάρας الأقل شيوعاً كما يبدو[22].

أما بالنسبة لبرنابا فمن المؤكد أنه اسم سامي شاع بعض الشيء في العالم اليهودي ـ الهلينستي واستمر خلال العصرين الروماني والبيزنطي. ونجده في كتابات يونانية مسيحية على شكل بارفاباس Βαρνάβας.

ويحمل رئيس الدير لقب مار، إنما لا يحمل هذا اللقب نائبه. ويمكن أن يكون الافتراض الممكن لهذا الاختلاف في اللقب هو أن النائب أو الرئيس الثاني، الذي كان لا يزال في وظيفته أثناء صنع الكتابة، لم يكن قد مات بعد. فلا بد من الاستنتاج بالتالي أنه لم يكن شائعاً بعد استخدام اللقب لكل أصحاب المقامات الكنسية، كما أصبح الحال فيما بعد ولا يزال حتى أيامنا هذه.

---

[17] PAYNE SMITH 1879-1901, IV, col. 4437.

[18] PAYNE SMITH 1879-1901, IV, col. 4427, s.v. ܬܐܘܕܘܣ pour Théodulos et ܬܐܘܕܘܣܝܘܣ pour Théodosios.

[19] D. FEISSEL, *Bulletin Épigraphique* 1989, n° 921.

[20] على سبيل المثال في غزة في منتصف القرن السادس (*Supplementum Epigraphicum Graecum* (*SEG*) 50, 2000, n° 1489) وفي سيناء في النصف الثاني من القرن السادس (المرجع السابق رقم 1897)، إلخ.

[21] *Histoire des moines de Syrie* XX (Sources Chrétiennes p.) وبالتأكيد مضيف القديس سمعان عند وصوله إلى تلنيشين Telnishin.

[22] على سبيل المثال، في كتابة من أفاميا ترجع إلى ٥٥٠ بعد الميلاد A.D (*SEG* 48, 1998, n° 1849).

التأريخ

كانت بداية الكتابة تحمل على الأرجح تأريخاً. ووفقاً للصيغة المعتادة، كان يجب أن يبدأ بعبارة ܒܫܢܬ يليها رقم السنة مكتوباً بالحروف كاملة. ويوافق الحرف الأخير ܬ بالتأكيد الرقم ܐܬ[23]. فإذا كان هذا الرقم هو رقم المئات، وبما أن التأريخ المستخدم في العالم السرياني كان بداية العصر السلوقي، المسمى "عصر اليونان"، فهذا يعني أن الكتابة ترجع إلى سنوات القرن الرابع الميلادي، وهي فرضية تتوافق جيداً مع ما يمكن استنتاجه من سمات الكتابة القديمة والصفات اللسانية. وهي متوافقة أيضاً مع التحليل التصويري للأرضيات أو الخلفيات. إن سطراً ܒܫܢܬ ܐܬ يحتوي سبعة أحرف مقبول طالما أن السطر الأول المحفوظ يشتمل على ثمانية وهو أطول بقليل. وفي نهاية السطر الثاني نقرأ بوضوح الحروف ܗܝ. مسبوقة بالعصا العليا لحرف يمكن أن يكون ܐ. ومن المرجح أن الرقم ܐܗܝ. "ثمانية" هو رقم يجب أعادة قراءته. فمن الممكن أنه كان مسبوقاً بـ ܡܐܐ، نهاية رقم المئات، وبالوصلة ܘ. وبما أنه ليس لحرف النون شكل في نهاية الكلمة، فإن ܐܗܝ. كان متصلاً بالكلمة التالية، التي كانت بلا شك ܫܢܐ: فثمة رقم آخر للعشرات كان في الواقع منفصلاً وكان متضمناً لوجود التشكيل ܐ في نهاية الكلمة ܐܗܝܐ. وبالتالي يصبح من المقبول إعادة صياغة البداية على النحو التالي:

ܒܫܢܬ ܐܬ

ܡܐܐ ܘܐܗܝ.

ܫܢܐ .....

إن الكتابة مؤرخة على الأرجح بعام 718 سلوقي، أي 406/407 للميلاد.

يشهد النص أن الحجرة المبلطة التي وجدت فيها هذه الفسيفساء تنتمي إلى دير وتذكر رئيسين له متتاليين، برنابا ومارس، كما وشماسين هما ثيودوتوس وكوزماس. وكانت الكنيسة التي ينتمي لها ضريح الشهيد هذا مكرسة للقديس يوحنا، ربما كان يوحنا المعمدان، الذي كرست له كنائس عديدة في سورية وفلسطين في بداية العصر البيزنطي. ونحن نجهل اسم الدير الذي لم يكن بالضرورة يحمل اسم الكنيسة نفسه. وبحسب معرفتنا فإن رئيسي الدير غير مذكورين في أية وثيقة تاريخية.

إن الوثيقة هي بكل تأكيد إحدى أقدم الكتابات السريانية المسيحية المؤرخة التي وجدت في سورية وفي العالم السرياني. وربما كانت حتى أقدم كتابة تم اكتشافها حتى اليوم[24] لا بل أقدم وثيقة سريانية

[23] كان يمكن أن نفكر أيضاً بـ ܐܪܒܥܬ "أربعة"، غير أن الحرف ܥ واضح تماماً على بعض الصور.

[24] كان يعتقد أن الكتابة الأقدم حتى الآن هي كتابة دار كيتا Dar Qita (LITTMANN 1934, n° 4) التي ترجع إلى سنة ٤٨٢ من عهد أنطيوخوس، أي ٤٣٣–٤٣٤ للميلاد. انظر أيضاً كتابة ربولا Rabboula المكتشفة حديثاً (BRIQUEL CHATONNET, DESREUMAUX et MOUKARZEL 2008).

مسيحية مؤرخة، طالما أنها تسبق ببضع سنوات مخطوط إذيسا الشهير BL Add. 12150 الذي يرجع إلى عام 411 للميلاد. وهي تبين قدم وعراقة عدد من المؤسسات والبنى الكنسية. وفي بداية القرن الخامس كانت وظيفة أو رتبة "رئيس الدير" قد أصبحت مثبتة بشكل واضح. أما بالنسبة لتنظيم الكنائس فإنها تثبت وجود حجيرة منذ هذا الزمن البعيد، وداخل الكنيسة، كانت تسمى بيت سوحدو beit sohdo أي "كنيسة أو ضريح الشهيد". ومن المرجح في الواقع أن العبارة كانت تشير هنا إلى جزء من الصرح، كما يبين ذلك تعبير دبمر يوحنون dabmar Yu□annon، "الذي في (كنيسة) ما يوحنا". فلدينا بالتالي هنا شهادة تاريخية قيمة واستثنائية تماماً.

المراجع:

ـ استيل فينلوف وباميلام واتسون، *"الفخاريات البيزنطية وما قبل الإسلامية في سورية والأردن (من القرن الرابع إلى الثامن الميلادي)"*، المكتبة التاريخية والأثرية ١٥٩، بيروت، ٢٠٠١.

ـ نوربرت كرامر، *جنداروس في شمال غربي سورية، أبحاث تاريخية وأثرية حول تاريخ الاستيطان في العصور الهلينستية والرومانية والبيزنطية*، دمشق، ٢٠٠٧.

BALTY 1981: J. BALTY، « La mosaïque antique au Proche-Orient، I. Des origines à la Tétrarchie »: A*ufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW)*، Berlin-New York، II. 12. 2، p. 347-429.

BALTY 1984: J. BALTY، « Les mosaïques de Syrie au V^e^ siècle et leur répertoire »، *Byzantion* LIV، p. 437-468.

BALTY 1986: J. BALTY، Musées royaux d'art et d'histoire. *Guide du visiteur. Mosaïques d'Apamée*، Bruxelles.

BALTY 1995: J. BALTY، *Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie، iconographie، interprétation*، Besançon-Paris.

BALTY 1999: J. BALTY، « Réflexions sur la chronologie: à propos d'un groupe de mosaïques de Syrie du Nord »، *La mosaïque gréco-romaine*، VII. 1، Tunis، p. 141-150.

BALTY-CHÉHADÉ-VAN RENGEN 1969: J-Ch. BALTY، K. CHÉHADÉ، W. VAN RENGEN، *Mosaïques de l'église de Herbet Mûqa* (Fouilles d'Apamée de Syrie، Miscellanea 4)، Bruxelles.

BOWERSOCK 2006: G. W. BOWERSOCK، *Mosaics as History. The Near East from Late Antiquity to Islam*، Cambridge-London.

BRIQUEL CHATONNET 1996: F. BRIQUEL CHATONNET، « Une inscription syriaque sur mosaïque provenant de la région de l'Euphrate »، *Semitica* 46، p. 147-153 et pl. 16.

BRIQUEL CHATONNET 2001: F. BRIQUEL CHATONNET، « De l'écriture édessénienne à l'estrangela et au serto »، *Semitica* 50، p. 81-90.

BRIQUEL CHATONNET، DESREUMAUX et MOUKARZEL 2008: F. BRIQUEL CHATONNET، A. DESREUMAUX et J. MOUKARZEL « Découverte d'une inscription syriaque mentionnant l'évêque Rabbula »، *Festschrift Sebastian Brock*، Pisticaway، Gorgias Press، p. 19-27.

CANIVET 1987: P. et M.-T. CANIVET، *Huarte. Sanctuaire chrétien d'Apamène (IVe-VIe s.)*، BAH CXXII; 2 vol.، Paris.

Décor 1985: C. BALMELLE *et al.*، *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*، I. *Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*، Paris.

Décor 2002: C. BALMELLE *et al.*، *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*، II. *Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*، Paris.

DONCEEL-VOÛTE 1988: P. DONCEEL-VOÛTE، *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban Décor، archéologie et liturgie*. 2 vol.، Louvain-la-Neuve.

DRIJVERS et HEALEY 1999: H. J. W. DRIJVERS et J. F. HEALEY، *The Old Syriac Inscriptions of Edessa & Osrhoene. Texts، Translations and Commentary*، Leyde-Boston-Köln، Brill، (Handbuch der Orientalistik I.42).

HEALEY 2000: J. F. HEALEY، « The Early History of the Syriac Script; A Reassessment »، *Journal of Semitic Studies* 45، p. 55-67.

JOUEAJATI-MADWAR 2005: R. JOUEJATI-MADWAR، « A Mosaicist's Workshop in Epiphania (Hama، Syrie) at the beginning of the 5th Century »، *La mosaïque gréco-romaine* IX. 2، Collection de l'Ecole française de Rome، 352، Roma، p. 775-784.

KÜHNEL 1993: G. KÜHNEL، « The Twelfth-Century Decoration of the Church of the Nativity: Eastern and Western Concord »، dans Yoram TSAFRIR (éd.)، *Ancient Churches Revealed*، Jerusalem، 1993.

LEVI 1947: D. LEVI، *Antioch Mosaic Pavements*، 2 vol. Princeton.

LITTMANN 1934: E. LITTMANN، « Semitic Inscriptions »، *Syria. Publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904-5 and 1909*، Division IV، Leiden، Brill.

OGNIBENE 2002: S. OGNIBENE، *La chiesa di Santo Stefano ad Umm al-Rasas: Il problema iconofobico*، Roma.

PAYNE-SMITH 1879-1901: R. PAYNE-SMITH، *Thesaurus syriacus*، Oxford.

PICCIRILLO 1993: M. PICCIRILLO، *The Mosaics of Jordan*، Amman.

PICCIRILLO-ALLIATA 1994: M. PICCIRILLO et E. ALLIATA، *Umm al-Rasas Mayfa'ah*، I. *Gli scavi del Complesso di Santo Stefano*، Studium Biblicum Franciscanum، Jerusalem.

SODINI Jean-Pierre، TATE Georges، BAVANT Bernard et Swantje، BISCOP Jean-Luc، ORSSAUD Dominique، Déhés (Syrie du Nord)، campagnes I-III (1976-1978)، *Syria*، tome LVII، 1980.

TEIXIDOR 1989: J. TEIXIDOR، « Les derniers rois d'Édesse d'après deux nouveaux documents syriaques »، *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 76، p. 219-222.

TEIXIDOR 1990: J. TEIXIDOR، « Deux documents syriaque du IIIe siècle après J.-C.، provenant du moyen Euphrate »، *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* p. 146-166.

TEIXIDOR 1991-1992: J. TEIXIDOR، « Un document syriaque de fermage de 242 après J.-C. »، *Semitica* 41-42، p. 195-208.

ZAQZUQ 1983: A. ZAQZUQ، « Découvertes de mosaïques » (en arabe)، *Ann. arch. arabes syriennes* 33، p. 143-178.

ZAQZUQ-PICCIRILLO 1999: A. ZAQZUQ et M. PICCIRILLO، « The Mosaic Floor of the Church of the Holy Martyrs at Tayibat al-Imam-Hamah، in Central Syria »، *Liber Annuus* XLIX، p. 443-464.

شرح الصور

الشكل ١ . فخار من العصر الهلينستي

الشكل ٢ . فخار من العصر الروماني.

الشكل ٣. مصابيح.

الشكل ٤ . شفة من النمط الفوسيني

الشكل ٥ . جرار بيزنطية.

الشكل ٦ . فخار بيزنطي.

الشكل ٧. فخار إسلامي.

الشكل ٨. كسرة فخارية عباسية.

الشكل ٩ . نقد .

الشكل ١٠ . منظر الفسيفساء كاملة.

الشكل ١١ . إصلاح الزاوية الشمالية من الأرضية الغربية.

الشكل ١٢ . خطأ في التشكيل.

الشكل ١٣ . مثال على طير غير مخرب.

الشكل ١٤ . أنصاف زهرات.

الشكل ١٥ . تشبيك معقد .

الشكل ١٦ . كأس بعروتين وغصن كرمة.

الشكل ١٧ . حمامة بين نبتتين.

الشكل ١٨ . حيوان أمام شجرة.

الشكل ١٩ . مشهد كامل للأرضية الشرقية.

الشكل ٢٠ . كلب يلاحق نمراً .

الشكل ٢١ . أشجار تميز المدخل الشمالي الشرقي.

الشكل ٢٢ . شجرة رمان مع ثمارها .

الشكل ٢٣ . مثال على تخريب متعمد للتصوير الديني.

الشكل ٢٤ . مثال على التخريب المتعمد للصور.

الشكل ٢٥ . زخرفة هندسية تميز المدخل الشمالي الشرقي.

الشكل ٢٦ . المستطيل الأخير في الإطار المحيط: تشبيكات.

الشكل ٢٧ . القسم الأول من الكتابة (الشمالية): صورة

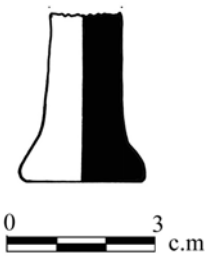
الشكل ٢٨ . القسم الأول من الكتابة (الشمالية): رفع للكتابة.

الشكل ٢٩ . القسم الثاني من الكتابة (الجنوبية): صورة.

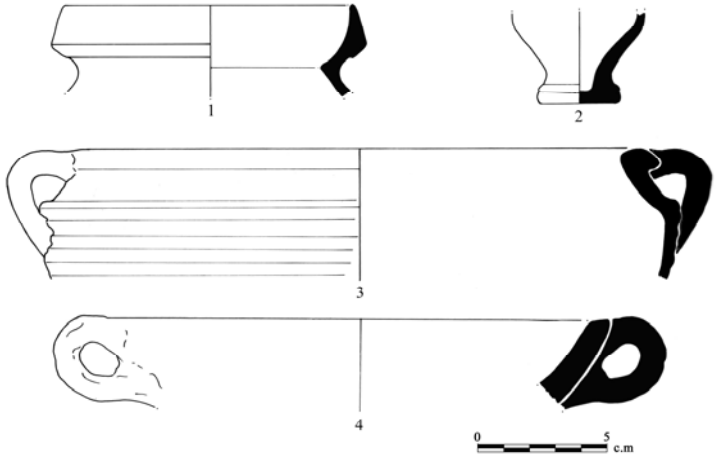
الشكل ٣٠ . القسم الثاني من الكتابة (الجنوبية): رفع للكتابة.

خريطة

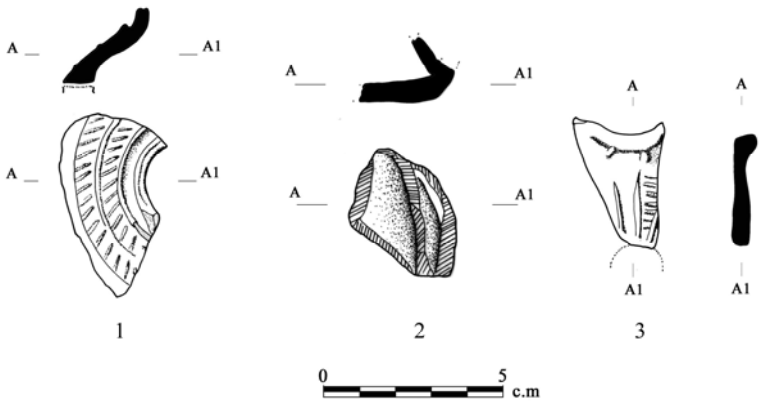
اللوحة ١ **Planche 1**



الشكل ١ ـ fig. 1

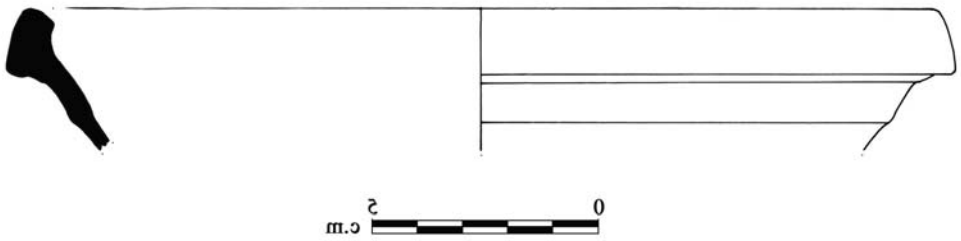


الشكل ٢ ـ fig. 2

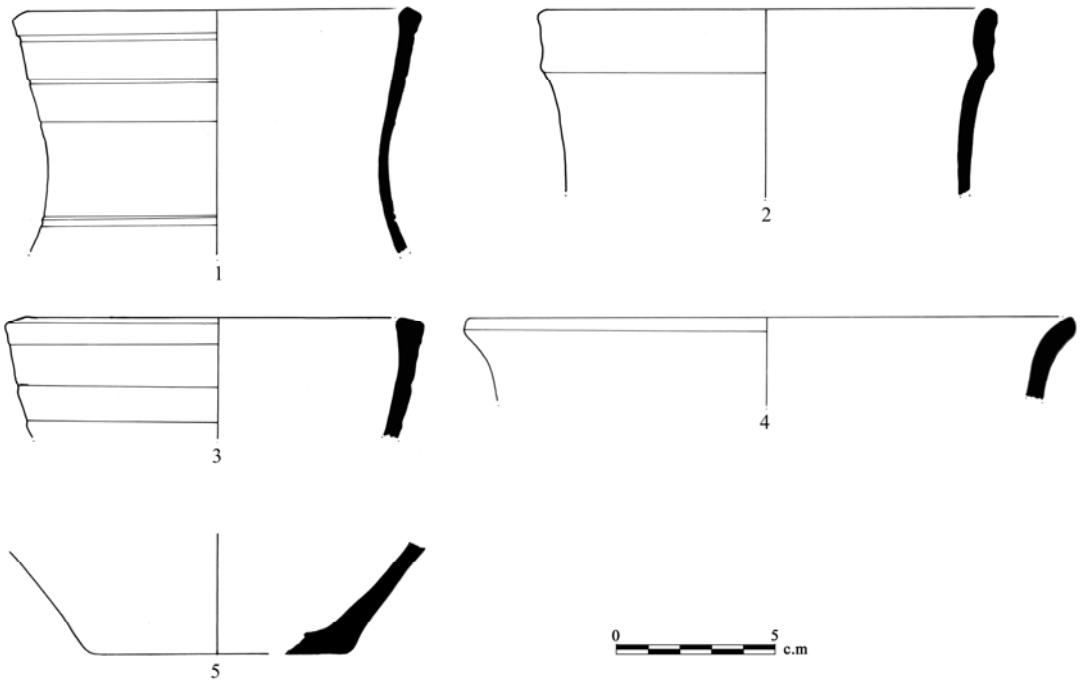


الشكل ٣ ـ fig. 3

اللوحة ٢ Planche 2



الشكل ٤ ـ fig. 4



الشكل ٥ ـ fig. 5

Planche 3 اللوحة ٣

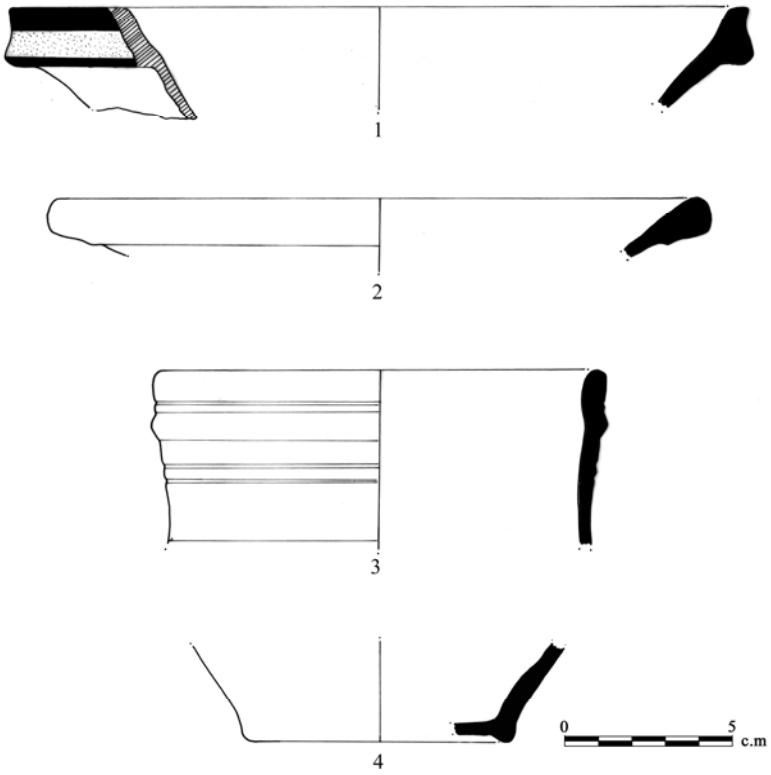


fig. 6 ـ الشكل ٦

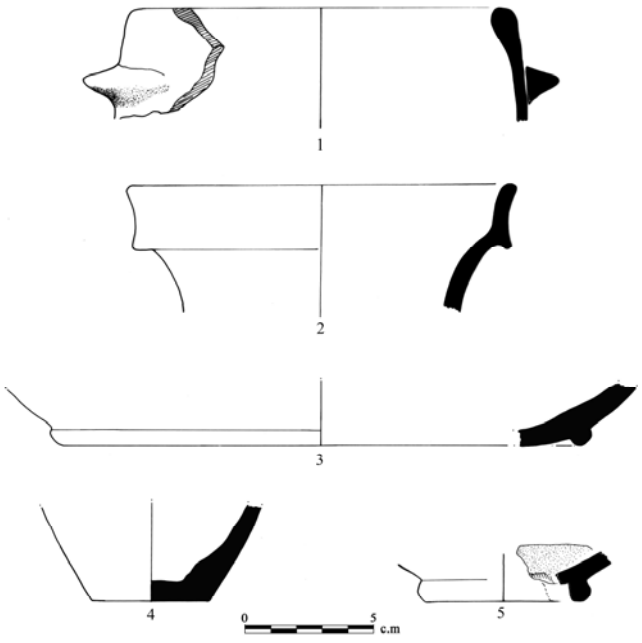
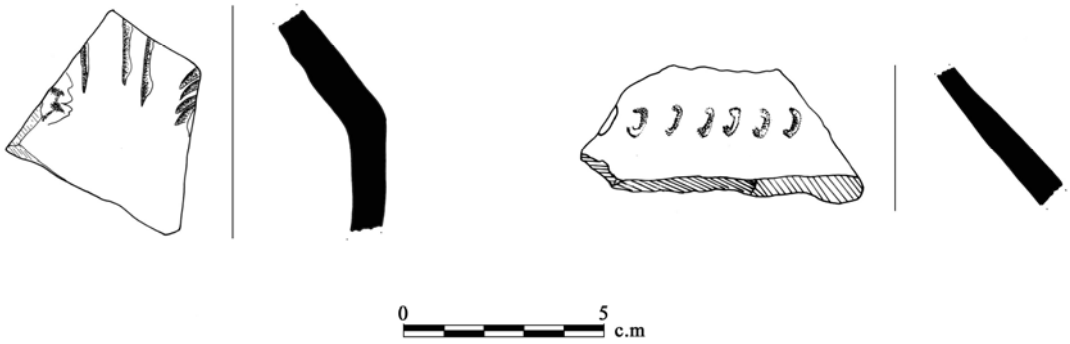


fig. 7 ـ الشكل ٧

اللوحة ٤ Planche 4



الشكل ٨ ـ fig. 8

الشكل ٩ ـ fig. 9

Planche 5 اللوحة ٥

fig. 10 ـ ١٠ الشكل

Planche 6 اللوحة ٦

fig. 11 ـ ١١ الشكل

fig. 12 ـ ١٢ الشكل

Planche 7 اللوحة ٧

fig. 13 ـ الشكل ١٣

fig. 14 ـ الشكل ١٤

اللوحة ٨ Planche 8

الشكل ١٥ ـ fig. 15

الشكل ١٦ ـ fig. 16

Planche 9 اللوحة ٩

fig. 17 ـ الشكل ١٧

fig. 18 ـ الشكل ١٨

Planche 10 اللوحة ١٠

fig. 19 - الشكل ١٩

Planche 11 اللوحة ١١

fig. 20 ـ ٢٠ الشكل

fig. 21 ـ ٢١ الشكل

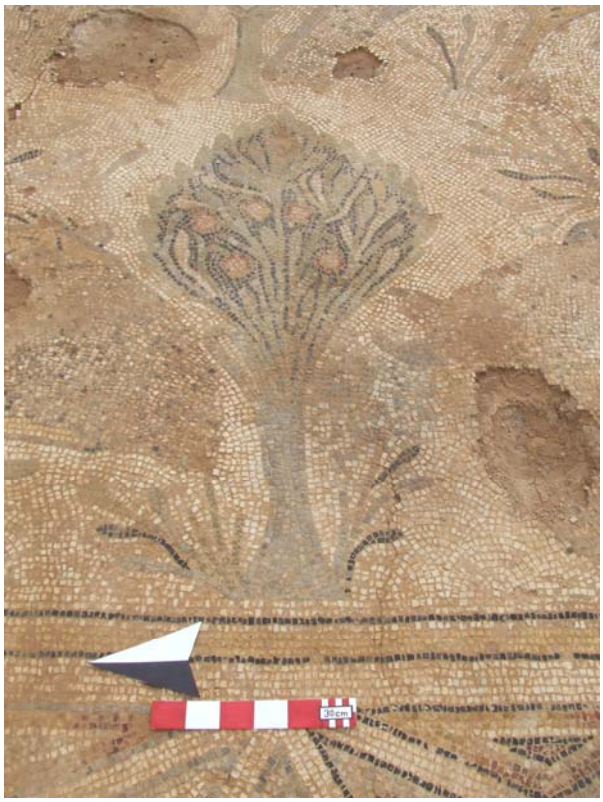


fig. 22 ـ ٢٢ الشكل

Planche 12 اللوحة ١٢

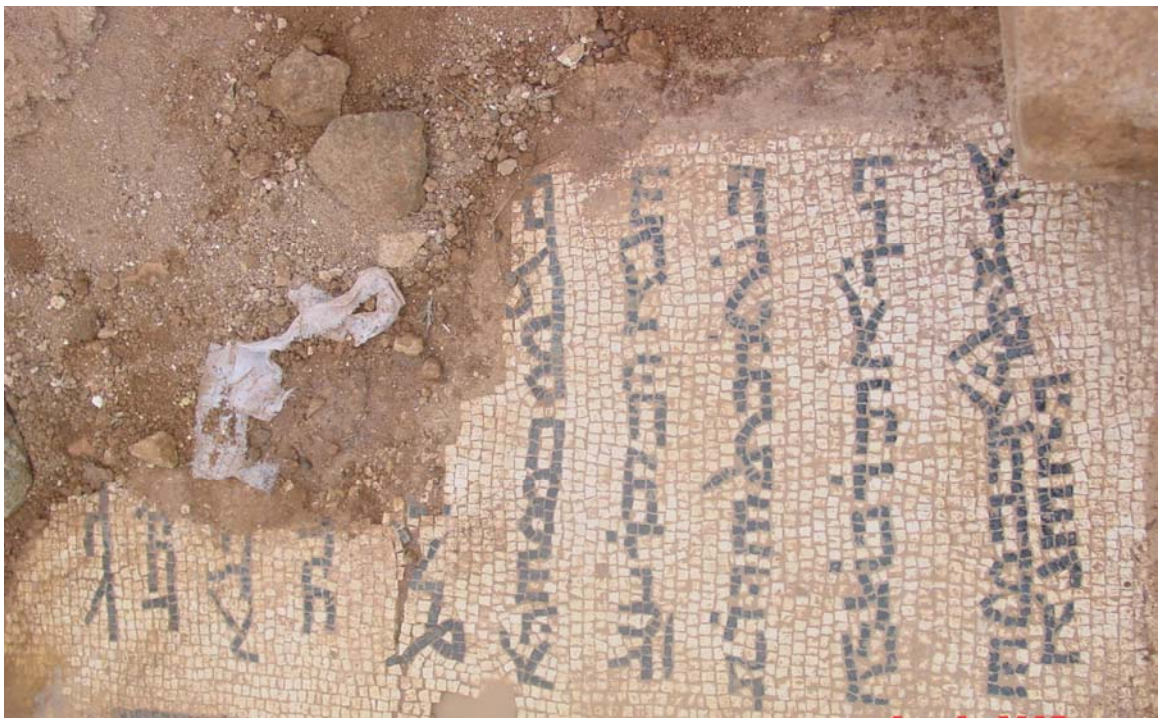
fig. 23 - الشكل ٢٣

fig. 24 - الشكل ٢٤

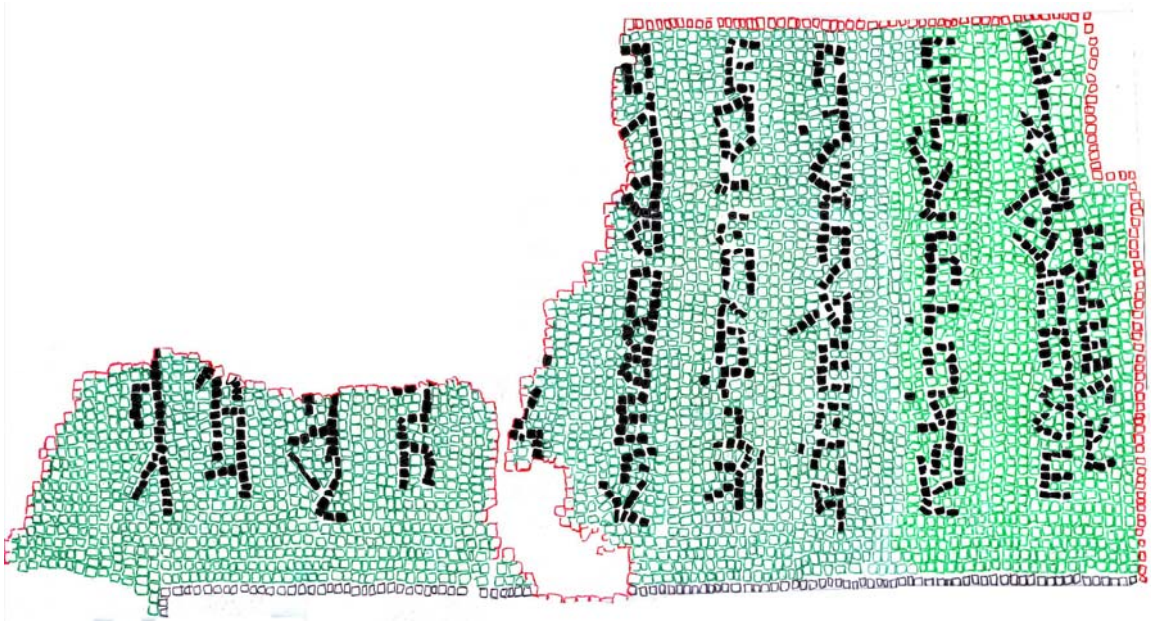
fig. 25 - الشكل ٢٥

fig. 26 - الشكل ٢٦

اللوحة ١٣ **Planche 13**



الشكل ٢٧ ـ fig. 27



الشكل ٢٨ ـ fig. 28

Planche 14 اللوحة ١٤

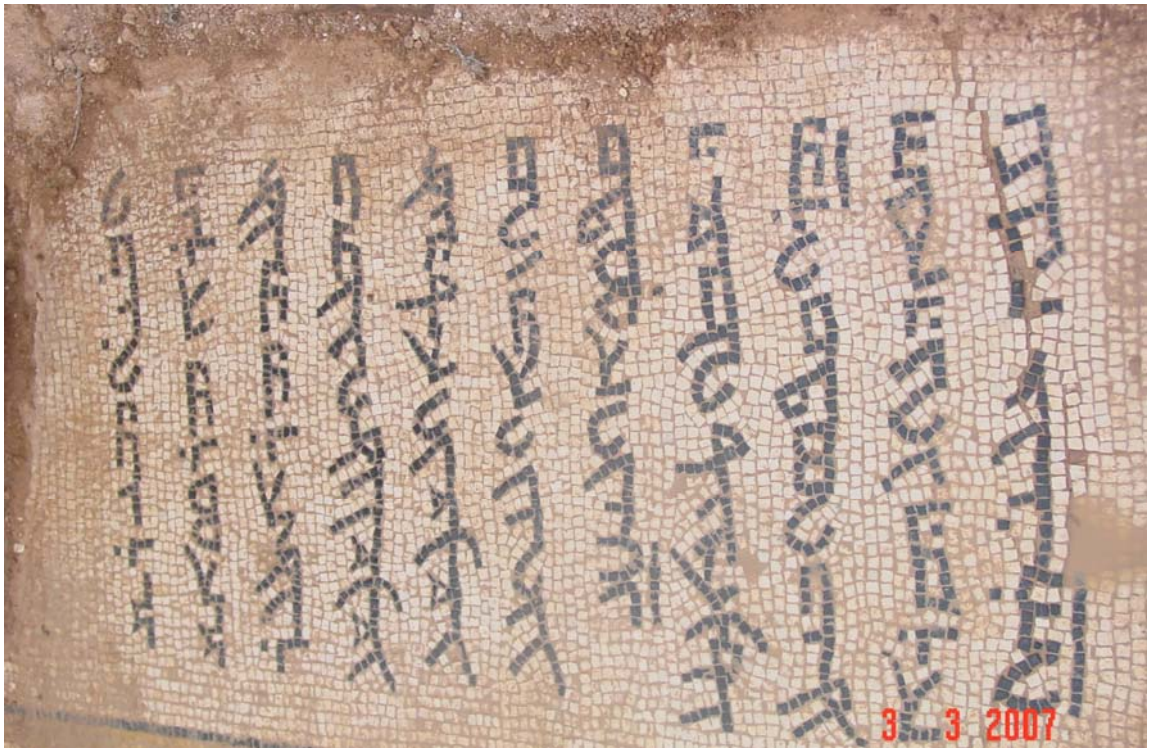


fig. 29 ـ ٢٩ الشكل

fig. 30 ـ ٣٠ الشكل

Planche 15 اللوحة ١٥

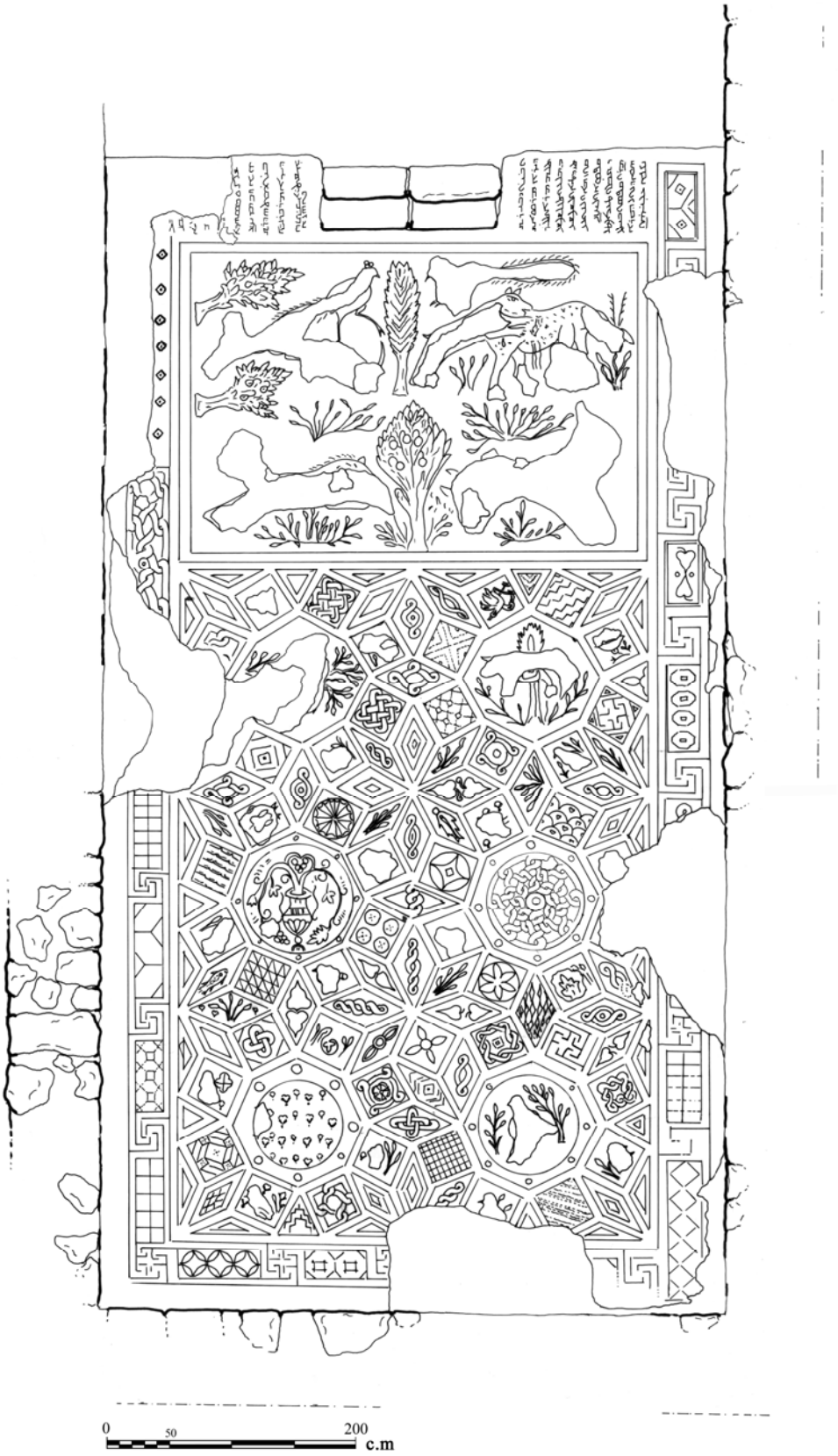
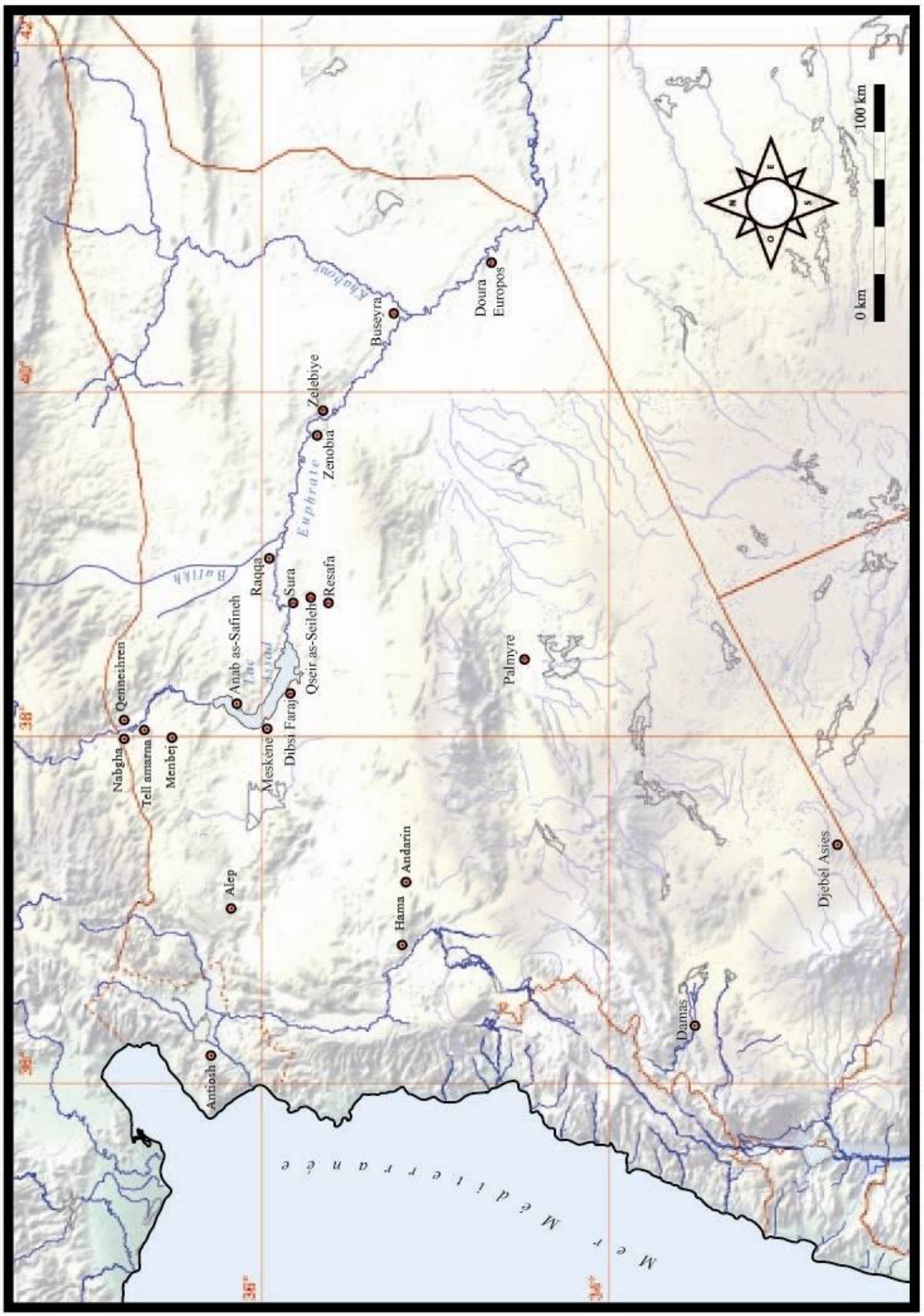


fig. 31 ـ الشكل ٣١

اللوحة ١٦ Planche 16



خارطة سورية