التشفير الرمزي وتمثلاته في الفن الجداري القبطي

م. احمد حفظي حسن اللبان
كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
التخصص الدقيق / تاريخ الفن
fine.ahmed.hufdhy@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث

يعد البحث الحالي محاولة للكشف عن مفهوم التشفير الرمزي في الفن القبطي بشكله الخاص وكذلك ماهي القيم الفكرية والجمالية التي حملتها تلك الشفرات والرموز من خلال المعطى التشكيلي للفنان المصري؟
اذ يعد الفن القبطي بصبغته المسيحية واصالته المصرية المتجذرة في عمق التاريخ فنا ذو طابع مميز جمع بين الفرعوني والمسيحية المبكرة ، من خلال انتماء فنان مصر القديمة لهذه الحضارة العريقة وتلك العقيدة الدينية والتي اخذت ذلك الحيز الكبير من اهتمام الانسان المصري على وجه الخصوص .

فبرغم الضاغط السلطوي السياسي والديني والفكري في تلك الفترة الا ان الانسان المصري كان في الخط الاول للمواجهة لكل تلك الضواغط ، لذا نجده قد لجأ الى افكار وشفرات ورموز لتكون بديلا عن نصوص كان يرغب في اثباتها ، فلم تكن تلك الشيفرات الرمزية ابتداع مسيحي في هذه الفترة بل كانت بمثابة فرز للأحداث المختلفة التي ألمت بالإمبراطورية الرومانية.

اذ احتوى البحث الحالي على اربعة فصول ، تضمن الفصل الاول مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه .حيث تحددت مشكلة البحث في تقصي الاجابة عن التساؤل الاتي –ماهي الشيفرات الرمزية في الفن القبطي ؟ وقد تحدد هدف البحث من خلال تسليط الضوء على الجوانب التشكيلية والتكوينية للفن القبطي، وكذلك تبيان وتحديد القيمة الفكرية والجمالية لتلك الشفرات والرموز من خلال المعطى التشكيلي للفنان القبطي ، من خلال الكشف عن بعض اشكال تلك الشفرات الصورية في الفن واساليبه وصياغاته من حيث الشكل والمضمون عبر فترة زمنية تحددت من خلال حدود البحث. اما حدود البحث تحددت بمجموعة اعمال فنية ضمن الفترة الزمنية القرن السادس والسابع الميلادي، وكذلك تحديد المصطلحات الواردة في عنوان البحث الحالي .

اما الفصل الثاني من البحث الحالي فقد تضمن موضوع التشفير الرمزي وتمثلاته في الفن الجداري القبطي، بينما تضمن الفصل الثالث اجراءات البحث وهي عبارة عن اعمال تصويرية جدارية، وهي عينة قصدية بلغت (٥) نماذج ومنهج البحث المنهج الوصفي التحليلي . اما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات التي توصل اليها الباحث وكان من بين نتائج البحث الحالي :-

١. على الرغم من اهمية الفن القبطى الا انه لم يحظ بالنصيب الكافي من الدراسة خاصة في مجال التصوير وبالرغم من اهميته في تحقيق الثراء التعبيري للعمل الفني كما ان مجال التصوير لم يتطرف الى الاستفادة من صور الدراما المختلفة التي يتمتع بها الفن القبطى لانتاج اعمال تصويرية.

وانتهى البحث بأهم المصادر باللغتين العربية والانكليزية .

الكلمات المفتاحية :- التشفير ، الرمزي ، القبطي

Summary

The current research is an attempt to reveal the concept of symbolic coding in Coptic art in its own form, as well as what are the intellectual and aesthetic values that these codes and symbols carried through the plastic gift of the Egyptian artist?

As Coptic art, with its Christian character and Egyptian originality rooted in the depth of history, is an art of a distinctive nature that combines Pharaonic and early Christianity, through the artist's affiliation of ancient Egypt to this ancient civilization and that religious belief, which took that large part of the interest of the Egyptian person in particular.

Despite the authoritarian political, religious, and intellectual pressures of that period, the Egyptian man was in the first line of confrontation with all these pressures, so we find that he resorted to ideas, codes, and symbols to be a substitute for texts he wanted to prove. These symbolic codes were not a Christian innovation in this period, but It was a triage of the various events that befell the Roman Empire.

As the current research contained four chapters, the first chapter included the research problem, its importance and the need for it. Where the research problem was identified in investigating the answer to the following question - What are the symbolic ciphers in Coptic art? The goal of the research was determined by shedding light on the plastic and formative aspects of Coptic art, as well as demonstrating and determining the intellectual and aesthetic value of those blades and symbols through the plastic material of the Coptic artist, by revealing some forms of those pictorial blades in art, its methods and formulations in terms of form and content over a period time determined by the limits of the search. As for the limits of the research, they were determined by a group of artworks within the time period of the sixth and seventh centuries AD, as well as defining the terms contained in the title of the current research.

As for the second chapter of the current research, it included the topic of symbolic encryption and its representations in the Coptic wall art, while the third chapter included the research procedures, which are mural pictorial works, which is an intentional sample of (5) models and the research methodology is the descriptive and analytical approach.

As for the fourth chapter, it included the results, conclusions, recommendations and suggestions that the researcher reached. Among the results of the current research were:

1- Despite the importance of Coptic art, it did not receive a sufficient share of study, especially in the field of photography, and despite its importance in achieving the expressive richness of the artistic work, and the field of photography did not go to extremes to benefit from the various images of drama that Coptic art enjoys to produce graphic works.

The research ended with the most important sources in Arabic and English.

Keywords: encryption, symbolic, Coptic

الفصل الاول

اولا :- مشكلة البحث

يتصف الفن "القبطي" بفن المتغيرات الفكرية والدينية والسياسية، فنحن هنا نتحدث عن شعب يغير دينه ولغته وفكره وثقافته ونظرته لما يحيط به من أحداث هذا التغير الذي جاء مواكباً لفترة الاحتلال الروماني وما ترتب عليه من فقدان الفنان المصري لحريته وكرامته وحقه في التعبير عن ذاته. فلم تكن تلك الشيفرات الرمزية ابتداع مسيحي في هذه الفترة بل كانت بمثابة فرز للأحداث المختلفة التي ألمت بالإمبراطورية الرومانية.

فكانت الشيفرات الرمزية هي أسلوب فني يسمى بالكتابة التعبيرية عرفه الإغريق والرومان في الكتابة التعبيرية وفي الكتابة على أفاريز المعابد الدورية والأيونية وشواهد القبور بالنحت، وعرفوها بالرسم على الأواني، كما عرفها الرومان بشكل متسع على التوابيت المنحوتة نحتاً بارزاً، ذلك لأن نوع من الكتابة وسط مجتمعات أمية لا تعرف القراءة والكتابة، ومن ثم تلجأ إلى هذا النوع من الكتابة التعبيرية عن مضامين مختلفة، ولأن أسلوبها يختلف عن الكتابة المعتادة باستعمال الأقلام، فكان يكفي استعمال الشفرة الرمزية للدلالة على معاني ومضامين عديدة وفي أقل مساحة ممكنة (كالإناء أو شاهد القبر أو التابوت). ولقد كان أهم أسباب ازدهار السمة التشفيرية الرمزية في الفن المسيحي هو العامل المعاصر لتلك الفترة، وهو الأضطهاد الروماني الوثني والاعتقادات المتعددة والمختلطة التي كانت تعم الإمبراطورية بأكملها، ذلك العامل هو الذي أرغم أنصار الديانة المسيحية على ممارسة عقائدهم بصورة سرية، مما أدى إلى لجوء الفنان القبطى لاستخدام شفرات ورموز حلاً أو هرباً من الظروف المحيطة به في تلك الفترة.

وقد كان الفن القبطى واحدا من الفنون القليلة التي استطاعت أن تتغلب على أي عوائق وتحولها أحياناً لصالحها وهي خاصية من الصعب أن نجدها في بقية فنون الشرق، لذا فقد كان ظهور الشفرات الرمزية نتيجة لعدة عوامل وأسباب سياسية ودينية واجتماعية واقتصادية وفنية، هذه العوامل ساعدت على تشكيل وجدان المواطن المصرى وأثرت فيه سلباً وإيجاباً.

وتكمن مشكلة البحث الحالي من خلال الاجابة على التساؤلات الاتية.

١. ما التشفير الرمزي وتمثلاته في الفن القبطي ؟

٢. ماهي القيم الفكرية والجمالية التي حملتها تلك الشفرات الرمزية وتمثلاتها في الفن القبطي ؟

ثانيا:- اهمية البحث والحاجة اليه

الفن القبطى هو الفن الاول في الشرق الاوسط الذي كان من انتاج الشعب ولم توجهه الدولة وقد انتجه مسيحو مصر منذ الاعتراف بالكنيسة عام ٣١٣م وعندما نتتبع مراحل نشاة الفن القبطى تتاكد لنا اصالته وعندما انتشرت المسيحية في الامبراطورية الرومانية ظهر اسلوب فني نشا في مصر وتاثر بالتقاليد الشرقية والمحلية وتطور الفن القبطى وابتعد عن نفوذ الحاكم وسيطرته وكون لنفسه طرازا مسيحيا محليا نابعا من صميم الشعب القبطى حتى ظهرت آثاره في مصر الوسطى والعليا ، ونجد ان الفن القبطى امتداد للفكر الفرعوني الذي اخذت موضوعاته في الانفصال عن فرعونيتها للتقرب من الاغريقية وجعل من الفن الفرعوني والاغريقي مزيجا ظهر في

كثير من كهنة المعابد الفرعونية والاغريقية ولد فنا جديدا ليس فرعوني وليس اغريقي ولكنه تزاوج ثقافات وانتج فنا له شخصية مميزة ذات طابع روحاني عميق وهو الفن .

ثالثا :-هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن التشفيرالرمزي وتمثلاته في الفن القبطي.

رابعا :-حدود البحث

١. **الحدود الموضوعية ** دراسة التشفير الرمزي وتمثلاته في الفن القبطي

٢. **الحدود المكانية ** مصر – القبطية

٣. **الحدود الزمانية ** القرن السادس والسابع الميلادي

خامساً:- تحديد المصطلحات

أ- التشفير

أن فهم البناء التشكيلي يعتمد على الشفرات أو السنن. فحينما نستخلص معنى من حدث ما. فذلك لأننا نمتلك نظاماً فكرياً، أو شفرة، تمكننا من القيام بذلك، فالبرق كان يفهم ذات يوم على انه علامة يصدرها كائن متسلط يعيش في الجبال أو في السماء. أما الآن فنفهمه على أنه ظاهرة كهربائية. لقد حلت شفرة علمية محل شفرة أسطورية. واللغات الإنسانية هي اكثر الوسائل المعروفة تطويرا للتشفير. ولكن توجد شفرات تحت لغوية او صورية (مثل تعابير الوجه) وفوق لغوية(مثل: التقاليد الأدبية) ويتضمن تأويل الأقوال الإنسانية المعقدة استعمالا مناسبا لعدد من الشفرات في وقت واحد.[١]

فهي نسق الإشارات أو العلامات، أو الرموز، التي يضعها اتفاق ما مسبق يفرض تمثيل المعلومة ونقلها من المرسل إلى المرسل إليه[٢]، وهي الخصوصية التعبيرية لنص اللوحة الفنية (الرسالة) والتي تتمتع بخاصية الفهم والقراءة وخاصية التأويل.

التعريف الاجرائي: هي مجموعة العلامات الصورية الرمزية ذات خاصية إبداعية فريدة قابلة للتجدد والتغير والتحول، تحمل خصائص الفكرة العامة.

ب- الرمز

ورد في القرآن الكريم : قوله تعالى (آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً)[٣].

وعرف لغويا بأنه:

بأنّه "تصويت خفي باللسان كالهمس ، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ ، وهو إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين" (ابن منظور). [٤]

رمز : رَمَزَ – رمزاً اليه : أشار وأومأ . ترامز القوم : رمز كل منهم الى الآخر . يقال: (دخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا) أي أشار بعضهم الى البعض والرُّمْز والترمز جمعها رموز : الإشارة والإيماء[٥] .

وقد عرف اصطلاحاً

بأنّه "شيء يهتدى إليه بعد اتفاق ، وتقبله جميع الأطراف باعتباره يحقق مقصداً معيناً بطريقة صحيحة"(كولونجوود) [٦] .

كذلك عرفه (كيزويل) "الرمز علامة تنتج من قاعدة عرفية أو ترابط معتاد بين الإشارة وموضوعها"[٧] . جاء في تعريف مجموعة من العلماء السوفيت "علامة تدل على شيء ما ، له وجود قائم بذاته ، فتمثله وتحل محله"[٨] . وأيضا (هربرت ريد) عدّ "الرمز إشارة معناها شيء متفق عليه ، وهو معنى لا ينبغي أن نعرفه إلا إذا عرفنا أنه قد اتفق عليه"[٩] . وعرفه (يونغ) بأنّه "موضوع من العالم المعلوم يلمح الى شيء مجهول ، انه المعلوم معبراً عن حياة ومعنى وهو ما متعذر وصفه"[١٠] ، "ان الكلمة أو الصورة تكون رمزية ، حينما تتضمن شيئاً أكثر من معناه الواضح والمباشر . انها ذات مظهر (لا واعي) أعم لم يحدد بدقة أو يوضح بالكامل قط ، فإنه يقاد الى افكار بعيدة التفسير" ويضيف : "فإننا باستخدام تعابير رمزية لنمثل مفاهيم لا نكون قادرين على تحديدها أو إدراكها تمام الإدراك ، هذا هو أحد الأسباب التي تجعل الأديان توظف لغة أو صوراً رمزية"[١١].

اما (مايرز) فقد عرفه بأنه : "إشارة مرئية إلى شيء غير ظاهر بوجه عام مثل فكرة أو صفة"[١٢] .

اما اجرائيا :لقد تبنى الباحث التعريف الذي اورده (مايرز) فقد بأنه : إشارة مرئية إلى شيء غير ظاهر بوجه عام مثل فكرة أو صفة، كونه يتلائم وخصوصية البحث الحالي

ت- القبطي

إن مصطلح الفن القبطي استخدم للدلالة على الإنتاج الفني المصري في الفترة المسيحية المبكرة في الوقت الذي كانت فيه مصر من أهم ولايات الإمبراطورية الرومانية[١٣]. – ومعنى كلمة قبطى كلمة قبط أوجبت kypt حرفت من الكلمة اليونانية Ayortos وهو الاسم الذي أطلقه الإغريق على مصر والتي ترجع في الأصل إلى الاسم المصرى القديم، الذي أطلق على مدينة منف في عصر الدولة الحديثة h.t-ka-pth والتي تعنى معبد روح الإله بتاح، كما كان يطلق اسم منف مجازاً على مصر كلها، فإلى اليوم تسمى المحافظة باسم عاصمتها[١٤]، ولو أننا جردنا كلمة إيجبتوس التي أطلقها الإغريق على مصر منذ دخولهم إليها من علامة الرفع (س) والزائد في بداية الكلمة (أب) نستخلص منها كلمة جبط أو قبط وهو اللفظ الذي استخدمه العرب فيما بعد ليطلقوه على جميع سكان مصر المحليين أو أهل مصر بصفة عامة وبعد ذلك بقيت هذه الكلمة تشير فقط إلى مسيحى مصر؛ لأن كل من دخل الإسلام أطلق عليهم مسلمون[١٥] أطلقت كلمة أقباط على أعضاء الكنيسة القبطية من قبل الكنائس العالمية منذ القرن الخامس الميلاد، عندما انشقت الكنيسة المصرية عن باقي الكنائس العالمية حول الجدل الذي صار حول طبيعة المسيح في ٤٥١م في خلقدونية، فهنا نجد أن لفظة قبطى إشارة إلى أمور تتعلق بالكنيسة الأرثوذكسية في مصر، فإن لفظة قبطي عندما تستخدم في التاريخ الكنسي فهي دلالة وإشارة مباشرة إلى الكنيسة المصرية المستقلة عن باقي الكنائس العالمية[١٦]. فنات جميع ظلت بعض الكتابات الإسلامية في الفترة المبكرة تطلق اسم قبط على المصريين الدينية، وكانت التفرقة تتم على أساس أن هناك قبطى مسيحي وقبطى مسلم، وهذا هو التعريف الصحيح

ذلك لأن كلمة قبطى ومصرى لها نفس المعنى وأن الاختلاف الوحيد بين اللفظين هو أن كل الأقباط مصريين بينما ليس كل المصريين أقباطاً[١٧].

اجرائيا عرف الباحث مصطلح (القبطي) على انه (التسمية التي اطلقت على سكان مصر الفرعونية المحليين والذين انشقوا عن باقي الكنائس عام ٤٥٠م ،لتميزهم عن باقي المسيحيين).

اما التشفير الرمزي :- فعرفه الباحث على انه (هي تلك العلامات الصورية الرمزية او الاشارات المرئية ذات الخاصية الابداعية والتي تحمل خصائص الفكرة العامة لشيء غير ظاهر بوجه عام يحمل سمة الروحية .

الفصل الثاني: الاطار النظري

التشفير الرمزي وتمثلاته في الفن الجداري القبطي

تمهيد :

يعد فن التصوير أهم فنون العصر المسيحي المبكر، وذلك رغم ندرة ما وصلنا من تصاوير هذا العصر بوجه عام، وقد استخدم الأقباط في فن التصوير متقدم عن الذي استخدموه في بقية فنونهم من نحت أو نسيج أو فخار، على عم من استخدام الفنان القبطى للوسائل والطرق التكنيكية التي كانت شائعة في مصر منذ أقدم العصور، وهي طريقة التصوير بألوان الأكاسيد الفرسك على الحوائط المغطاة بطبقة من الجبس، وهو الأسلوب الذي كان متبع في العصر الروماني والذي ظهر بشكل واضح من خلال بورتريهات الفيوم [١٨].

هذا الربط لم يكن في الأسلوب والتكنيك فقط بل كان أيضاً في تناول موضوعات، فالتصوير القبطي في رسمه الديني لصور الموتي حاول دائماً أن يرهم في صورة الأبطال فرسمهم منتصرين وحولهم منهزمين ليرمز إلى انتصارهم على الموت ورسم بجانب المتوفى مجموعة من الرسوم والشارات التي تطرد الأرواح الشريرة من المقبرة، كما قام في بعض الأحيان بتصوير قديس بجانب صورة المتوفى ويضع في أيديهم رمز الإيمان[١٩].

من هنا نلحظ مدى تأثر فن التصوير القبطى بمثيله الفرعوني، ولعل أبلغ دليل على ذلك أن الصور الجدارية في مصر القديمة كانت تمثل أحد أهم العناصر الدينية والعقائدية، ووصلت في بعض الأحيان إلى التصوير المثالي للمفهوم العقائدى المراد التعبير عنه وهو نفس ما صار عليه الفنان القبطي[٢٠].

التشفير الرمزي في الفن الجداري القبطي :

لقد كرس فنانوا التصوير الجداري لتقديم قصص العهدين القديم والجديد، وإن كان التصوير القبطى قد ورث عن مثيله الفرعوني أسلوب التنفيذ ونوعية الموضوع، فقد ورث عن الفن الهللينستي أهم ما ميز فن التصوير القبطى ألا وهي الرمزية التي أعطت هذا الفن طابعاً قيماً شاع استخدامه في جميع الكنائس الشرقية حتى بداية القرن الخامس الميلادي ليتم بعد ذلك استبداله بالتصوير التاريخي المقتبس من الكتاب المقدس[٢١].

يرى ساويرس بن المقفع أن التصوير هو أكثر الفنون التي برع فيها الأقباط، فقد استخدموا فيه أسلوب متقدم عن المستخدم في بقية فنونهم[٢٢].

اعتمد فن التصوير الرمزي على الإيحاء بمعناه الواسع، فالصورة الرمزية عبارة عن صورة ذهنية تستدعي من العقل بالتذكر فتكون أقل واقعية من مثيلتها في الطبيعة، وتصبح هذه الصورة رمزية حينما تدخل دائرة الخيال ليؤلف بينها ويخضعها الرمز لفكرة ما فتضاف إليها دلالات أخرى غير دلالتها في الواقع المرئي،[٢٣].

إن العمل الفني القائم على استخدام الرموز يكسب أو يضفي للصورة قيمة روحية على الرغم من التمثيل المجرد للأفكار والميل نحو التجريد وتبسيط الأحداث وعدم مراعاة لقواعد المنظور، حيث تصور الشخصيات الرئيسية بحجم أكبر مهما كان موقعها من المشاهد، كانت كل هذه السمات نتيجة لتأثر الفنان القبطى بمؤثرات فنية شرقية من فارس وسوريا وبلاد ما بين النهرين التي تميزت باستخدام فن التصوير منذ القدم في التعبير عن معتقداتها[٢٤]. شكل(١)

شكل (١)

لوحة من التمبرا – توضح ثلاثة فئران وقطة، القرن السابع الميلادي

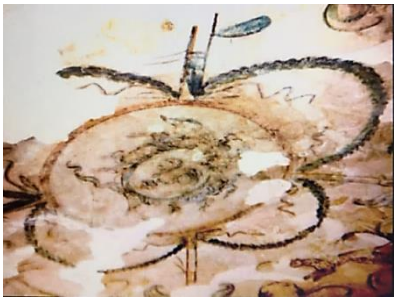
وهي لوحة من التمبرا لثلاثة فئران ينشدون السلام ترجع إلى القرن السابع الميلادي، تصور ثلاثة من الفئران واقفين على أرجلهم الخلفية وتدنو منهم قطة مستخدمين مخالبهم "أرجلهم الأمامية" بمثابة أيدى وقد كان هذا الصراع بين الفئران والقطط من الموضوعات المألوفة منذ القدم رمزاً إلى العداء الإنساني[٢٥].

إلا أن الفنان القبطى تناوله هنا بأسلوب جديد وطوع منه ما تناسب مع ما يؤمن به فقد قام بتصوير الفئران الثلاثة مستخدمين مخالبهم التي هي من المفروض أداة للضرر أو الدفاع في حمل راية السلام التي رفعوها عالياً، وكأنهم جاءوا لعمل مفاوضة سلام وما يستلزمها من معاهدات المتمثلة في ورق البردي والهدايا من قنينة أو مدخنة، بينما القط نجده لازماً مكانه في هدوء لم يحاول الانقضاض على الفئران أو الاقتراب منهم، وكأن الفنان القبطى أراد من تصوير ذلك المشهد التأكيد على فكرة السلام التي أتت بها المسيحية لتنهى الخلافات بين بني البشر، لقد استطاع الفنان القبطي ابتكار أسس فنية جديدة تحقق له عناصر تصويرية تتفق مع رؤيته لمفهوم العقيدة، مع الاحتفاظ بالمضمون والهدف[٢٦].

لقد جنح الفنان عادة إلى التصوير الجانبي الذي اتبعه في القصص ذات المدلول الحركي مثل تصويره لحركة الحيوانات، كما أن ملامح التيار الشعبي واضحة في أسلوب التصوير[٢٧]، وخاصة خلال الفترة المبكرة التي تميزت باختلاط المؤثرات الفنية واستخدام الرمزية والإيحاءات الشكلية والمثالية في تصوير الأشخاص وكذلك سمة التحوير الذي التزم به الفنان القبطي، بجانب الرمزية والإيحاء من أجل تحقيق عمل فني يواكب الظروف السياسية والدينية التي كانت معاصرة لتلك الفترة المبكرة [٢٨].

ان أولى الظواهر الرمزية في التصوير القبطي، ما نجده من مدينة (الإسكندرية) مقبرة (تيجران) التي ترجع إلى القرن الثاني الميلادي، هى أروع الأجزاء في هذه المقبرة، الزخرفة الموجودة على سقف الحجرة المقبب، حيث

يتوسطها رأس الميدوزا داخل أربع جيرلاندات في شكل زهرة، ويتفرع من هذه الزخرفة ساقان متقاطعان في نقطة رأس الميدوزا وينتهيان إلى الأركان الأربعة للحجرة ويقطع هذه السيقان أربعة نسور طائرة، وقد كان هناك رأى بان رسومات المقبرة تعكس الاتجاه إلى الرمزية التي سادت في العصر المسيحي وافترض هذا الرأى أن أصحاب هذه المقبرة كانوا يدينون بالديانة المسيحية سرا إبان الاضطهادات في القرن الثاني الميلادي، ومن ثم فقد حاولوا إبراز ديانتهم في مقابرهم بشكل رمزي فالسيقان المتقاطعة رمزت لتقاطع اضلاع الصليب الاربعة [٢٩] شكل (٢).



شكل (٢)

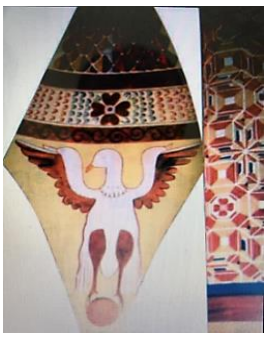
سقف مقبرة تيجران ينتصف السقف رأس الميدوزا وتحيط بها أربع جيرلاندات

يجد الباحث أن الفنان القبطي هنا اتجه إلى استخلاص كل المؤثرات من فرعونية وهيللينستية ورومانية لخدمة ما يؤمن به وهي ميزة تشفيرية رمزية تميز بها الفن القبطى منذ بدايته.

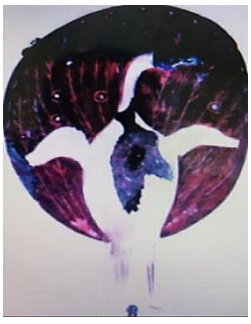
إلى ان الفترة المبكرة(القبطية) تعود جبانة البجوات[*]، التي تؤرخ بالقرن الرابع الميلادي والتي كانت في العصر الفرعوني قرية صغيرة في مدينة هيبيس (عاصمة الواحة الخارجة) [٣٠].

كانت هذه الجبانة واحدة من أكثر آثار العصور المسيحية المبكرة أهمية ليس في مصر فحسب وإنما في كل أرجاء الشرق المسيحي[٣١]، وتضم الجبانة نحو مائتين وثلاثة وستون مزاراً، ثلاثين منها مخرب وأقدمهم هو مزار الخروج الذي يؤرخ بمنتصف القرن الرابع الميلادي[٣٢]، إلا أن السمة الغالبة كانت هي السمة الرمزية، كما استطاع الفنان استخلاص كل ما هو هيللينستي، خاصة في مزار السلام الذي نلحظ فيه تطوراً ملحوظاً في الأسلوب بالمقارنة مع الأسلوب المنفذ في مزار الخروج ذو الأسلوب البدائي نوعاً ما[٣٣].

بجانب موضوعات العهد القديم لجأ الفنان أيضاً إلى تصوير الحيوانات والطيور ومشاهد الأسماك والحيوانات المتوحشة والأرانب والغزلان والزخارف النباتية وأنواع الصلبان صيد المختلفة، وخاصة في دير(باويط ودير القديس أرميا) في البجوات أيضاً فقد صور الفنان طائر العنقاء باسطاً جناحيه والطاووس الذي مثله في مزار السلام [٣٤] .شكل (٣-٤)

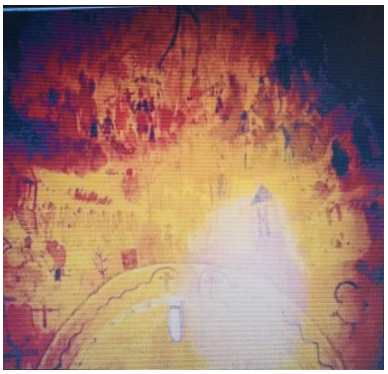


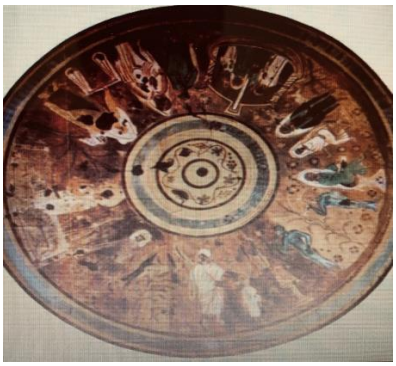
تصوير لطائر العنقاء – جبانة البجوات



تصوير لطائر الطاووس – جبانة البجوات

فمنذ نهاية القرن الرابع الميلادي بدأ اتجاه الفنان القبطي إلى اقتباس الموضوعات المستوحاة من الكتاب المقدس، وهي نفس الموضوعات التي مثلت أيضاً في المقابر الرومانية وفي فترة معاصرة لتلك الفترة وتحمل نفس المفاهيم التعليمية الدينية بذاتها ولا تختلف عنها نهائياً، وهو الأمر الذي يقرر وحدة المصدر ووحدة اهتمام المسيحية بذات الموضوع المصور [٣٥]. لذا كانت موضوعات القصص الديني هي الموضوعات الأكثر تصويراً في (البجوات) خاصة في بعض المزارات، وقد أدت هذه القصص في تنمية مفهوم الرمزية الدينية. شكل (٥-٦)





مشاهد رمزية من الانجيل – مصلى البجوات مشاهد رمزية –قبة مزار السلام – البجوات

اهم القصص وشيفراتها الرمزية في الفن القبطي:-

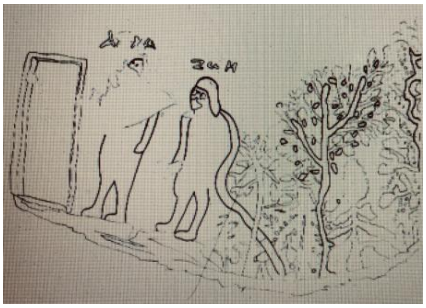
١١ التشفير الرمزي لموضوعة الطرد من الجنة (آدم وحواء):

صورت هذه القصة بطرق مختلفة قبل وبعد الخطيئة وأحياناً نجدهم في حديقة يبكيان أو عاريين كما في بعض الأحيان تنقش أسماءهم أعلى رؤوسهم[٣٦]، رمز آدم إلى المسيح؛ إذ أصبح المسيح هو آدم الثاني أو آدم الجديد.

يري بيشوى الأنطوني أن أدم الأول أدخل الهلاك والموت إلى البشرية وصارت البشرية تحت الدينوية وبالمسيح آدم الثاني تحررت البشرية كلها [*] [٣٧].

وإذا كان آدم الأول هو أب البشرية كلها لأنه أول الخليقة ومنه جاء العالم كله، كذلك المسيح آدم الثاني أب المؤمنين جميعاً[**]. عندما ظهر آدم في الفن يحمل التفاحة فهو هنا رمز الغواية فيرى البعض أن التفاحة هي الثمرة التي قامت حواء بقطفها من شجرة الحياة ثم أكلها وهي الشجرة التي حرم عليهم الرب الاقتراب منها، ولذلك فعندما ظهرت التفاحة في يد آدم فقد شكلت رمزاً للخطيئة، ومن هنا كان الغضب الإلهى على آدم وحواء وخروجهما من الجنة. أما عندما ظهرت التفاحة في يد المسيح أو أدم الجديد فأصبحت رمزاً للخلاص ورمزاً للمسيح نفسه وكذلك إذا وجدت في يد العذراء التي اعتبرت حواء الثانية فقد رمزت إلى الخلاص، كما رمز آدم أيضاً إلى العقل الذي لابد أن يقترن بالروح لكي تكتمل الحياة، فآدم العقل اقترن بحواء الروح لكي ينتجا ثمرة اتحادهما أبناء الملكوت[٣٨].

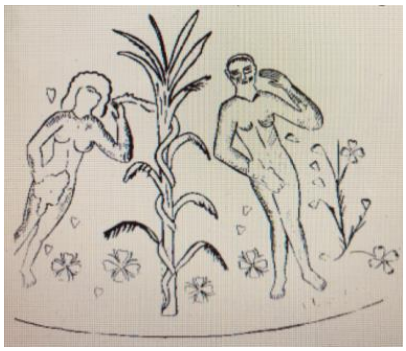
استطاع الفنان القبطي بتمثيل آدم وحواء في (مزار الخروج) في (البجوات) أثناء خروجهما عاريان من الجنة واصرار الفنان على توضيح باب الخروج [٣٩]، ليعبر عن العقاب الإلهي نتيجة عدم الطاعة ليوضح مدى أهميتها لضمان الخلاص والنجاة. شكل (٧)



شكل (٧)

ادم وحواء عاريين اثناء خروجهما من باب الجنة[٤٠]

اما في مزار السلام فقد مثلا آدم وحواء بعد طردهما من الجنة، وهما عاريان ويمسح كل منهما دموعه بيد ويخفى سوءته باليد الأخرى، وبينهما تظهر شجرة تتسلقها حية تهمس في أذن حواء واختار المصور لكليهما اللون الأحمر الوردي غير أن الخطوط المحددة ذات لون أحمر داكن[٤١]. شكل (٨)



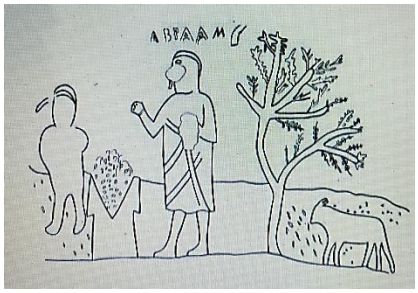
شكل (٨)

ادم وحواء اثناء طردهما من الجنة مع الشجرة [٤٢]

١٢ التشفير الرمزي لموضوعة (فداء نبي الله إبراهيم بابنه) :

هي من أكثر الموضوعات المحببة لدى الفنان القبطي ويعني اسم إبراهيم كما ذكره الكتاب المقدس "أب الجمهور" أو الأب الرفيع أو الأب المتكرم" [٤٣] .كما تشير لفظة الفداء في العهد القديم في أغلب الأحيان إلى خلاص الجسد [*] [٤٤]. أما كلمة الفداء في العهد الجديد فتشير إلى الخلاص من الخطيئة[٤٥].

تتلخص قصة فداء إبراهيم في أن الرب أراد أن يمتحن إيمان سيدنا إبراهيم فأمره بذبح ابنه وتقديمه قربان للرب فأطاع إبراهيم أمر ربه وقام بجمع حطب المحرقة على قمة أحد الجبال استعداداً لذبح ابنه، ولكن عندما قام إبراهيم بأخذ السكين ليقوم بذبح ابنه أرسل الرب له ملاكاً يثنيه عن ذبح ابنه وأن يذبح الكبش الذي أرسله الرب له[٤٦]، ومن هنا فقد رمز إبراهيم في قصة فداءه إلى طاعة الرب وإلى السيد المسيح وتضحيته وفداءه على الصليب من أجل خلاص البشر، كما أن إسحاق في حمله لحزمة الحطب التي سوف يحرق عليها يرمز بذلك إلى السيد المسيح في حملة للصليب[٤٧]، اذ اتجه الفنان إلى تصوير قصة فداء إبراهيم بشكل مختلف عن الذي تم تنفيذه في النحت أو النسيج، ففي وسط الجدار الشرقي في مزار الخروج نجد منظر تضحية إبراهيم بإسحاق ويرتدي إبراهيم قميص أبيض اللون، ويقف أمام مذبح تشتعل فوقه النيران وبالجانب الآخر من المذبح يقف إسحاق وقد تقاطع ذراعاه على صدره، بينما تقف سارة بجانب ولدها تحت شجرة رافعة وجهها وذراعيها إلى أعلى إلى السماء ومصلية من أجله[٤٨]. شكل (٩)



شكل (٩)

قصة فداء إبراهيم [٤٩]

اما في مزار (السلام) نلاحظ تطور الأسلوب الفني نوعاً ما عن (مزار الخروج) ، فنرى سيدنا (إبراهيم) واقفاً يمسك سكيناً بإحدى يديه ويمسك ابنه باليد الأخرى ، وإلى يسار إبراهيم ترى سكاكين تلقي في الهواء من خلال يد الرب التي تظهر إلى أعلى يسار المشهد، وخلف مذبح النار تقف سارة تحيط برأسها الهالة المقدسة، بينما يقف كبش الفداء إلى يسار إبراهيم تحت شجرة [٥٠] . شكل (١٠)

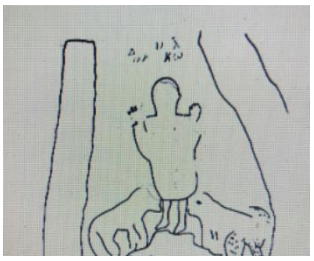
شكل (١٠)

سيدنا ابراهيم يمسك سكينا – مزار السلام [٥١]

١٣ التشفير الرمزي لموضوعة (نبي الله دانيال) :

هو أحد الرسل الأربعة في العهد القديم وهم (حزقيال – آرميا– أشعياء – دانيال)، وله سفر خاص به موجود في العهد القديم)[٥٢] ، ويلخص هذا السفر قصة النبي دانيال إذ ارتقى دانيال أرفع المناصب في مملكة يهوذا أثناء حكم الملك داريوس فأثار ذلك حفيظة أقرانه وحقدوا عليه وأرادوا أن يوقعوا به عند الملك الذي أمر بإلقائه في جب الأسود ولكن الرب ينجيه[٥٣].

نرى دانيال في مزار(الخروج) واقفاً في الجب يرفع ذراعيه مصلياً ويجلس عند قدميه أسنان، وكتب فوق رأسه دانيال في الجب[٥٤]. شكل (١١)



شكل (١١)

دانيال في الجب رافع يديه يصلي [٥٥]

اذ ان للقصة مغزى وتشفير رمزي يشير إلى الخلاص الإلهي والثبات على الحق والثقة في الرب الذي هو وحده القادر على النجاة ، حيث وأراد فنان مزار(السلام) أن يؤكد على ذلك، فنرى دانيال داخل الجنة يرتدى ثوب أبيض طويل محدد بخطوط صفراء، ويقف دانيال هادئاً ساكناً يرفع ذراعيه مصلياً وتحيط برأسه هالة مقدسة بينما يحيط به أسدين في حالة هياج[٥٦].

شكل (١٢)نبي الله دانيال بهالة القدسية اثناء اداء الصلاة [٥٧]

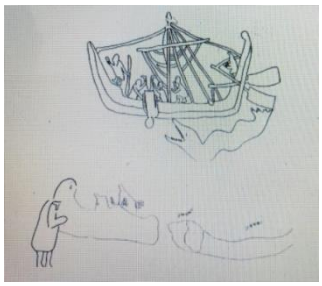
١٤ التشفير الرمزي لموضوعة (النبي يونان والحوت) [*] :

نجد في قصة النبي يونان التي يتضمنها السفر أن الرب أمر النبي يونان بالذهاب إلى نينوى عاصمة الإمبراطورية الآشورية لينادي فيها بالتوبة، ولكن يونان حاول التملص من هذا الأمر الإلهي وأبحر على سفينة ذاهبة إلى ترشيش في أسبانيا ولغضب الرب حدث امر عظيم بسبب عصيان يونان، فألقي في البحر وابتلعه حوت عظيم وبقي في جوف الحوت مدة ثلاثة أيام إلى أن قذفه الحوت إلى البر، ذهب بعدها إلى أهل نينوى ونادي لهم بالتوبة فرجعوا عن شرورهم وتابوا [٥٨].

نجد تشفير رمزي في قصة يونان الذي مكث مدة ثلاثة أيام في بطن الحوت إلى قيامه المسيح بعد ثلاثة أيام من بين الأموات، وقد كانت هذه القصة من أول الرموز البشرية المقتبسة من العهد القديم المصورة في الفن[٥٩].

اذ يؤكد(بطرس عبد الملك) أن نبأ الحوت ليس من القصص التي غايتها أن تثير فضول الناس ودهشتهم، بل غايته الرمز إلى موت المسيح وقيامته[*] [٦٠]. كما رمز هذا السفر إلى أمور مستقبلية كقيامة المسيح وتبشير الأمم والفداء الإلهي، وقد كان أهم ما رمز إليه السفر هو حالات العصيان والعقاب والجزاء والتوبة[٦١] .

هذه القصة واكبها تصوير فنى مشفر بشكل رمزي فى مزار(الخروج)[٦٢]، رمزاً لنجاة يونان بواسطة الرب. شكل (١٣)



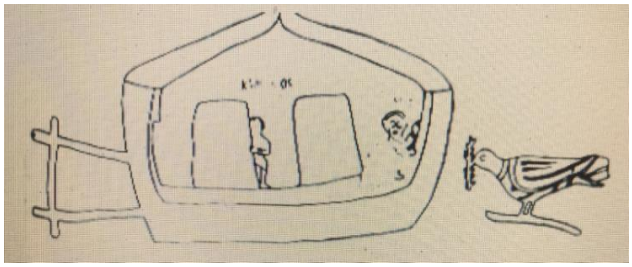
شكل (١٣)

نجاة نبي الله (يونان) بفضل الرب[٦٣]

١٥ التشفير الرمزي لموضوعة قصة فلك نوح والطوفان :

نجد وحسب تعاليم الكتاب المقدس فإن نبي الله(نوح) هو الأب الثاني للبشر بعد (أدم) عليه السلام– وصفه الكتاب بانه رجلاً كاملاً وباراً ،أعلن إيمانه المطلق بالرب ، إلا أن قوم نوح قد ارتكبوا من والفواحش ما تسبب في غضب الرب عليهم، –إلا أن الرب استثنى نوحاً وأبناءه فأمره بصنع الفلك (السفينة)ليحتمي به هو وأبناؤه عند اجتياح الطوفان، فصنع نوح الفلك (السفينة)ومكث فيه مع امرأته وأولاد أمره الرب أيضاً باصطحاب سبعة من الحيوانات وسبعة من الطيور معه.

وبعد سبعة أيام نزل طوفان على الأرض ومطر استمر لمدة أربعين يوماً أغرق كل ما على الأرض من وحيوانات، وبعد أن كف المطر وانحسرت المياه بعث نوح بحمامة إلى الأرض لتنبؤه عن انتهاء الفيضان وانحسار المياه، وعندما أدرك بانتهاء الفيضان أمره الرب أن يخرج من الفلك (السفينة) هو ومن كان معه من الحيوانات ، [٦٤]. فنجد نوح فيظهر متكئاً على حافة السفينة في اتجاه حمامة تحمل غصن الزيتون بمنقارها لترمز إلى العهد الجديد بين الرب وشعبه[٦٥]. شكل (١٤)



شكل (١٤)

سفينة نوح وحمامة السلام –حمل غصن الزيتون[٦٦]

أما في مزار (السلام) فقد صورت السفينة بشكل متطور إلى حد ما ، فيظهر على جانبى الكنيسة عمودان بتيجان كورنثية ، ولها سقف مرتكز على الصاري ،ويقف (نوح) وعائلته في وضع المواجهة كل فرد من أفراد العائلة يضع يديه أمام صدره في وضع الصلاة،ونوح يضع يده اليسرى فقط أمام صدره ، أما يده اليمنى فتمتد إلى خارج السفينة حيث يلتقط غصن الزيتون من منقار الحمامة[٦٧]. شكل (١٥)

شكل (١٥)

سفينة نوح – مزار السلام [٦٨]

نجد ان السفينة تبدو هنا شفرة رمزية للخلاص بينما يبدو (نوح) وأبناؤه رموزاً للمؤمنين الذين أطاعوا الرب، ومن ثم فقد جاءهم الخلاص الإلهي، كما تبدو الحمامة شفرة ورمزاً للبشارة والنجاة وهي تحمل في منقارها غصن الزيتون، والصلبان التي تحيط بالمشهد تؤكد على مفهوم الخلاص وهو مفهوم دينى معاصر لتلك الفترة كان ينشده كل مسيحي [٦٩].

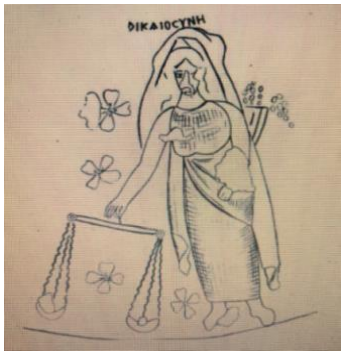
وفي مواطن اخرى قام الفنان القبطي بتصوير السفينة كرمز إلى الكنيسة التي تحمل المؤمنين المخلصين إلى بر الأمان كما حدث في قصة نوح والفلك [٧٠]، ان التجسيد هنا هو تمثيل ظاهرة أو فكرة معينة أو مكان في صورة كائن حي بعينه بهدف تبسيط وتقريب المعنى وتحويله لواقع ملموس [٧١]. ففي فن التصوير يعرف التجسيد بأنه الأسلوب الذي يعطى الفنان حرية التعامل مع المفاهيم المعنوية أو المادية وتحديدها داخل إطار شكلي مناسب أو متعارف عليه يخدم العمل الفني ككل ويحقق هدف الفنان المرجو من الصورة[٧٢].

فقد مال الفنان القبطي منذ الفترة المبكرة نحو ظاهرة التشخيص وظهرت أولى هذه النماذج التشخيصية الهامة في مزار(السلام) [*] بجبانة او مقبرة (البجوات) وهي تصوير الفنان لثلاث سيدات تحمل كل منهن رموز ومخصصات معينة ترمز لثلاث فضائل هامة في المسيحية، كان يجب على الفنان إدراكها ومحاولة تبسيطها للمشاهد فاتجه إلى تجسيدها، وأولى تلك الفضائل هي متضرعة (الصلاة) وهي فضيلة عقائدية نادرة التصوير، وتظهر السيدة في ثوب أبيض بأكمام طويلة وترفع كلتا يديها متضرعة وتضع خماراً فوق رأسها يتدلى على جانبي الجسم، وقد يلاحظ مكان تصويرها فوق سقف الحجرة إيحاء بأن أمر الصلاة قادم من السماء، كما أن حركة الأيدى أمام الصدر بكفين مفتوحين والقدم اليسرى متقدمة عن اليمني[٧٣]. شكل(١٦)

شكل (١٦)

اولى الشيفرات التشخيصية [٧٤]

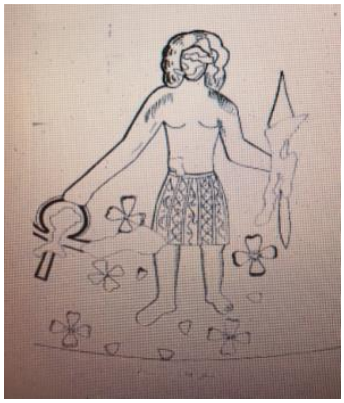
اما موضوعة فضيلة الثانية فهي (العدالة) فقد تناولها الفنان القبطي ويظهر جليا التأثير الفرعوني في تمثيل العدالة حيث نجد الشخصية المشفرة تحمل الميزان وقرن الخيرات ملئ بالزهور والثمار وترتدي زيا أرجوانياً بدون أكمام، لذا فقد اتجه الفنان إلى تجسيد مفهوم العدالة فهي ما كان ينشده المسيحيون في أعقاب الاعتراف بالمسيحية بتشفير ورمزية خالصة [٧٥] . شكل (١٧)



شكل (١٧)

فضيلة العدالة [٧٦]

اما التشفير الرمزي لرمز السلام فقد جسده الفنان القبطي في شكل رجل يظهر الجزء الأعلى من جسده عارياً، وينسدل شعره على كتفيه ويحمل بإحدى يديه علامة (العنخ) ، بينما اليد الأخرى يمسك بها صولجان وكلاهما من الرموز المصرية القديمة، حيث يرمز الصولجان للقوة عند المصريين، فضلاً عن كونه من مخصصات الإله (أوزوريس) إله العالم الآخر، أما (العنخ)فهي ترمز للحياة الأبدية لدى المصريين ولدى المسيحيين فهي ترمز للمسيح وحياته الأبدية وكان تصوير مثل هذه الرموز المصرية دليلا على التاثير المصري القديم الكبير والواضح على الفنان القبطي الذي اراد أن يوضح من خلال هذه الرموز مفاهيم عقائدية خاصة به، وإيحاء من الفنان في سلام ينشده بعد فترة الاضطهادات العنيفة التي عاناها لفترة طويلة. شكل (١٨)



شكل (١٨)

التشفير الرمزي لموضوعة فضيلة (السلام)[٧٧]

فظهرت سمة التجسيد أيضاً في فترة متقدمة عن فترة (البجوات) المبكرة، فنجدها في بلدة (باويط) [*] في الحجرة السابعة عشرة تجسيد للكنيسة المقدسة في شكل أنثى وهي من الصور الفريدة والنادرة لتجسيد الكنيسة[٧٨]. شكل (١٩)

شكل (١٩)

شكل أنثى من (باويط) ترجع إلى القرن السادس الميلادي [٧٩]

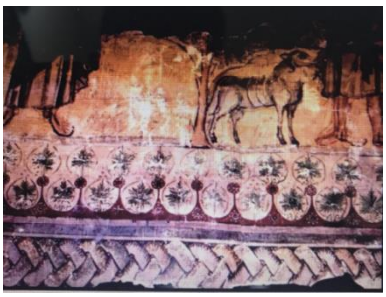
لقد شفر الفنان تلك الفضائل بشكلين، إما في شكل صورة نصفية كاملة لبعض الملائكة يحملون دروعاً دائرية أو على هيئة ميداليات تحمل وجوه لملائكة أو أشكال إنسانية اعتبارية تحمل كل منها اسم أحد الفضائل محيطاً به إطار يتضمن ميداليات لوجوه آدمية ترمز كل منها لفضيلة معينة [٨٠].

وفي دير الأنبا (أرميا) بسقارة رسم جداري يرجع إلى القرن السادس الميلادي يصور سلسلة من تماثيل نصفية جميعها متماثلة وهي على هيئة ملائكة مجنحة تحيط بها هالة التقديس وتحمل قرصاً مشفر ومرمز يشير إلى الأفلاك وتدل الكتابات في أعلى اللوحة على أنها تجسيد للفضائل، وفي هذه اللوحة تجسيد لفضيلتي المثابرة والحكمة. شكل (٢٠)

شكل (٢٠)

رسم جداري يجسد الفضائل في أشكال أنثوية – باويط– القرن السادس الميلادي(٨١)

ومما سبق يؤكد الباحث على أن الفنان القبطي قد استخدم خاصية التجسيد في ابراز مفاهيم دينية معنوية ومادية بصورة شفرات ورموز، كان الهدف من إبرازها تبسيط المفاهيم الدينية التي شابها بعض الغموض الديني في الفترة المبكرة من القرن الرابع والخامس الميلاديين، لذا فقد لجأ الفنان لأستخدام الرمز لتكون هذه المفاهيم أقرب إلى عقل ووجدان المسيحي، ومن هنا كان الارتباط الوثيق بين السمة التشخيصية والرمزية لفترة مؤقتة(٨٢).شكل (٢١)



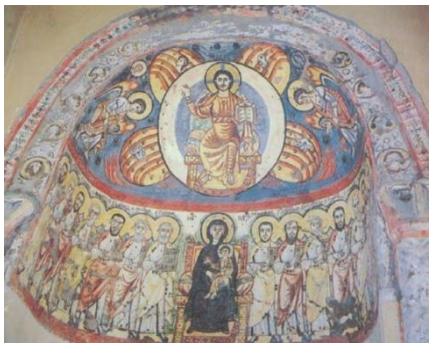
شكل (٢١)

رسم جداري – فداء إبراهيم، – دير الأنبا أرميا بسقارة– القرن السادس– السابع الميلادي(٨٣)

تميز وتطور أسلوب الفن التصويري منذ القرن السادس الميلادي، فقد بدأ الفنان يميل نحو إيجاد مثالية خاصة به نابعة من ارتباطه الدائم بالعقيدة الدينية والمذهبية النابعة من أحداث تلك الفترة وكانت وظيفة هذه الموضوعات هي وظيفة رمزية دينية (٨٤)، فقد كان فن التصوير الجداري في تلك الفترة بمثابة حلقة اتصال مباشر بين الفكر الديني. وبين المتلقى أو المتعبد المشاهد لها، وقد كان استخدام الموضوعات الدينية هو أمر منطقي في ظل عدم تداول الأناجيل وعدم السماح بحرية التصوير الدينية(٨٥).

أما المذهب الغربي فقد كان من المنطقي أن يصور عكس هذه الموضوعات فقد قلت أو كادت تختفى موضوعات تمثل السيدة العذراء، وكذلك موضوعات الولادة، بينما ظهرت الموضوعات الخاصة بموت العذراء وصلب المسيح والتجلي والعشاء الأخير، وقد كان هذا الانعكاس الديني المذهبي واضحاً على موضوعات فن التصوير الجداري القبطي، والذي ظهر جلياً بداية من القرن السادس الميلادي في محاولة لإثبات المذهب المصرى(٨٦).

ومن بين الامثلة المميزة ما وجد في الحجرة الثالثة في (باويط) توجد حنية مقسمة إلى قسمين اتسم فيها الأسلوب التصويرى بالدقة والوقار، وهي اللوحة التي عرفت باسم المسيح ضابط الكل Pantocrator يظهر في الجزء العلوي السيد المسيح، أثناء الصعود يجلس على العرش محاطاً بدائرة يحمل بيسراه الكتاب المقدس مفتوحاً وبيده اليمنى يؤمى بإشارة البركة أو الخلاص أو النصر، ويبدو المسيح رجلاً ناضجاً وتحيط برأسه الهالة المقدسة وحوله صور رموز الإنجيليين الأربعة. شكل (٢٢)



شكل (٢٢)

ايقونة – صعود المسيح في نصفها الأعلى أما النصف الأسفل فتظهر العذراء يحيط بها الحواريون الإثني عشر– باوبط– القرن السادس الميلادي(٨٧)

بينما يرى (والترز) الأربعة حيوانات المحيطة بالمسيح هي كائنات روحية غير متجسدة شاهدها القديس يوحنا في رؤياه، فقد شاهدها تحيط بعرش الرب، ويرى أن الكائن الأول هو شبه أسد ويرمز إلى الوحوش والكائن الثاني هو شبه نسر ويرمز إلى الطيور والكائن الثالث ليس ثور وإنما هو شبه عجل ويرمز إلى الحيوانات الأليفة، أما الرابع فشبه إنسان ويرمز إلى البشر(٨٨)، فهو بذلك يرمز إلى الكون بأكمله بما يحويه من كائنات عاقلة وأخرى غير عاقلة منها المتوحش ومنها الأليف، تجتمع هذه الكائنات في مشهد كوني لتحيط بالرب، ويحمل كل تلميذ إنجيلاً في يده ويظهر اسمه فوق رأسه منقوشاً باللغة القبطية(٨٩).

من خلال مما تقدم يجد الباحث هذا التوليف (الخلط) التشفيري والرمزي بين عناصر رمزية من العهد القديم وأخرى من العهد الجديد من أجل توطيد العقيدة والمذهب القبطى حيث ربط الفنان بين صورة العذراء والدة الإله الجالسة على العرش، تتوسط الرسل وتحمل المسيح الطفل وهو المشهد الذي يمثل ناسوت المسيح ، العلوى بما يحمله من رموز وسمات تخيلية تعبر عن الصعود الإلهي فهو يشفر ويرمز بذلك المشهد إلى لاهوت المسيح.

فقد قام الفنان القبطى بتصوير رموز مختلفة للتأكيد على مذهبه الأرثوذكسي، وهي أن للمسيح طبيعتين لاهوتية وناسوتية، إلا أن هاتين الطبيعتين امتزجتا لتكون طبيعة واحدة وهو ما حاول الفنان أن يظهره من خلال الجزء العلوي من الشرقية الذي يوضح صعود المسيح الذي صوره الفنان من خياله الخاص فارتبطت السمة التخيلية بالسمة الرمزية لينتج عن ذلك فن ناضج ومتطور برغم الخامات البسيطة .

ومن الجدير بالذكر ايضا أن الفنان قد أطلق عليه في تلك الفترة لقب (الواعظ أو الكاهن) ؛ نظراً لأن الفن قد اقتصر على تقديم موضوعات دينية مستوحاة من الكتاب المقدس، فقد صورها الفنان بغرض رمزي بسيط كان الهدف المرجو منها هو التأثير في المشاهد نفسياً ومعنوياً وبلوغه الهدف الأخلاقي والتعليمي المرجو من الصورة(٩٠).

واستمر لهذا الدور الواعظ والمعلم الذي اتخذه الفنان القبطي – فقد لجأ إلى تصوير القديسين المشهورين منذ منتصف القرن الخامس وحتى السابع الميلادي مستعيناً بسيرة هؤلاء القديسين الزاخرة بقصص كفاحهم حتى الاستشهاد. شكل (٢٣)

شكل (٢٣)

تمبرا – لأربعة قديسين – دير الأنبا –ارميا بسقارة– القرن السادس. السابع الميلادي[٩١]

كذلك شاع أيضاً تصوير القديسين المنتصرين في رمزية إلى انتصار الخير أو المسيحية على الشر أو الوثنية، فظهر القديس (مارجرجس) ممتطياً الجواد ويسحق التنين أو الأفعى الشريرة والقديس (سينسيوس) يقضى على الجنية (ألابسدريا) في دير القديس (أبوللو) في باويط[٩٢]، حيث استعان الفنان برموز مصرية قديمة ترمز للشر وصورها حول الفارس لتساعد في توضيح معنى الانتصار على الشر أو الشيطان .

يجد الباحث ان في نفس الفترة أيضاً قام الفنان بالتنويع في الموضوعات المصورة؛ إذ كان الصراع بين القوى المؤمنة والشريرة من الموضوعات المحببة لدي الفنان القبطي والتي تم استخدامها بغرض مشفر ورمزي واحد ولكن بأنماط مختلفة، فالأسد صور في قصة دانيال بمزاري (الخروج والسلام) خاضع تماماً (لدانيال) ، أما في مقبرة (كرموز) فقد كان الأسد يرمز إلى القوى الشريرة فقد صور المسيح يطأ بقدميه على الأسد، وفي (باويط) في الحجرة الثانية عشر صور الصياد المؤمن يقضى على حيوان برميه بالسهام . شكل (٢٤)

شكل (٢٤)

التمبرا – الصيد – باويط – القرن السادس الميلادي[٩٣]

يجد الباحث كذلك ظهور أنماط من الصور الجدارية التي تحمل لنا مجموعة من الزخارف الهندسية وظفت رمزياً لخدمة العمارة الدينية في الأديرة والكنائس والقلايات والمقابر المسيحية المبكرة، وقد برع الفنان القبطي في المزج بين العناصر الهندسية وتنفيذها على طريقة المحاكاة للفسيفساء وقد خرج عن تلك التكوينات الهندسية تكوينات مركبة ومعقدة، بعضها يحاول أن يكون شكل صليبي والبعض الآخر يرمز إلى أفكار مسيحية مختلفة. شكل (٢٥)

شكل (٢٥)

تمبرا – دوائر متداخلة تكون شكل الصليب القبطي– القرن السادس الميلادي [٩٤]

كذلك نجد رسم جداري يرجع إلى القرن السادس الميلادي من مقبرة (ثيودوسيا) يصور المتوفاة (ثيودوسيا) داخل عقدين العذراء والقديس (كولوتوس) الذي يقود (ثيودوسيا) إلى الجنة، تماماً كما فعل (أنوبيس) إله العالم الآخر في مصر الفرعونية ومرافقته للمتوفي في رحلته إلى العالم الآخر[٩٥] ، وتقف العذراء إلى يسار (ثيودوسيا) وتحيط برأسها الهالة المقدسة وتحمل دائرة بداخلها صليب، بينما القديس (كولوتوس) إلى اليمين من (ثيودوسيا) ويضع يده على (ثيودوسيا)استعداداً لقيادتها إلى الجنة.. شكل (٢٥)

شكل (٢٥)

تمبرا – المتوفاة ثيودوسيا تقف في المنتصف بين العذراء على اليسار والقديس كولوثوس إلى اليمين –مقبرة ثيودوسيا – أنتينوي– القرن السادس الميلادي [٩٦]

كما لجأ الفنان القبطي في الفترة الأخيرة إلى التنوع في الموضوعات المصورة كاستخدامه لمفهوم انتصار الخير على الشر شكل (٢٦) وكذلك تصويره للصليب الذي كان بشكل نادر جداً شكل (٢٧)

شكل (٢٦)

تصوير جداري –القديس سيسينيوس يصرع الجنية "ألابسدريا" – دير باويط – القرن السادس[٩٧]

شكل (٢٧)

تصوير جداري –صليب لاتيني مزخرف – قصر الروبيات – القرن السابع الميلادي[٩٨]

مما سبق يجد الباحث – أن فن التصوير الجداري اعتمد على الشفرة والرمز بشكل أساسي ، فقد مال الفنان منذ البداية المبكرة إلى تلك الشفرات والرمز كأحد السمات الرئيسية المستخدمة للتعبير العقائدي أو الديني المصور، كما استخدم الفنان هذه السمة التشفيرية في تصوير الحيوانات مثل الأسد والحمل والطيور مثل النسر والطاووس والعنقاء والنباتات مثل الكروم، وكذلك تصوير علامة العنخ والصلبان وكل هذه العناصر تم تصويرها منذ وقت مبكر في اماكن عديدة في مصر الفرعونية ك(جبانة البجوات) ولاحقا في(جبانات باويط وسقارة) .

اهم مؤشرات الاطار النظري :-

١. استخدم الفنان القبطي الشفرات والرموز للتعبير عن ذاته الانسانية ودينه ومدى ثبات ورسوخ عقيدته والتقاليد المسيحية في وجدانه.

٢. يبدوا التأثير المصري واضحا جليا في نتاجات الفنان القبطي رغم استقلالية الفن برمته كفن له خصوصيته وكيانه الخاص به.

٣. تخلى الفنان القبطي عن بعض الرموز الاجنبية على الرغم من تأثر الفنان بالفن اليوناني والروماني ،كونها تعيده بالذاكرة لفترة الاحتلال والمحتل والهيمنة .
٤. استطاع الفنان القبطي نقل مشاعره بمصداقية عالية من خلال المعطى التشكيلي ومن خلال الشفرات والرموز التي اتاحت التأمل في نتاجه الفني.
٥. عبر الفنان القبطي عن معاني وشفرات مثلت الظلم والاضطهاد الذي تعرض له خلال فترات المسيحية الاولى من خلال الافكار والفلسفات التي طرحها بصورة لوحات جدارية تتيح التأمل.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

اولا :- مجتمع البحث :

يشمل مجتمع البحث على أعمال فنية تصويرية جدارية، تتلائم وخصوصية البحث الحالي للإفادة منها بما يعطي حدود البحث ويحقق هدفه .

ثانيا :- عينة البحث :

تشتمل عينة البحث الحالي على (٥) أنموذجاً تصويريا والتي أخذت بصورة قصدية من المجتمع الأصلي وحسب المبررات الآتية :

- أنها مُمثلة للمجتمع الأصلي وتحقق أهداف البحث .
- تباين النماذج المختارة من حيث أساليبها وموضوعاتها المختارة بدقة والتقنيات المستعملة ، وبما يتيح المجال للكشف عن مجمل الشفرات والرموز في فن التصوير الجداري القبطي .
- تم اختيار عينة البحث بما يتلائم وخصوصية البحث الحالي وملائمتها لتحقيق هدف البحث .

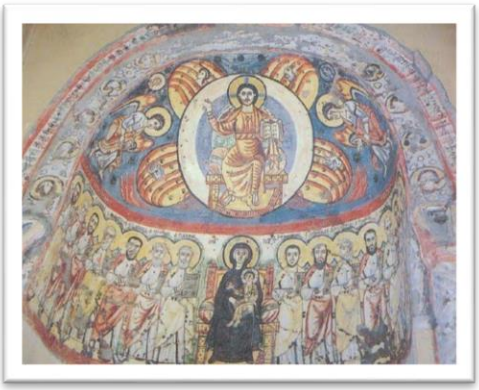
اذ إنها تتمتع بطابع التنوع شكلا ومضمونا وبشكل مستمر ، والذي يتماشى مع توجهات البحث الحالي ، وكون الأعمال المختارة ذات حضور فاعل وصدى في مجال الدراسات والبحوث والمؤلفات وقيمة إعلامية بما يجعلها على محك مع المتلقي . فكانت نماذج العينة قصدية البالغة (٥) نماذج فنية .

ثالثا :- منهج البحث : المنهج الوصفي التحليلي

رابعا :- اداة البحث

بالنظر لطبيعة نماذج العينة وخصائصها المختلفة ، ومن أجل تحقيق هدف البحث اعتمد الباحث المؤشرات الفكرية والفنية والجمالية التي انتهى إليها البحث ضمن سياق الإطار النظري .

خامسا :- تحليل نماذج عينة البحث



انموذج (١)

اسم الإيقونة: الصعود

المادة: رسم جداري فريسكو

اسم الرسام: غير معروف

العائدية: المتحف القبطي[٩٩] – مصر

التاريخ: القرن السابع

النوع : قبطية

الوصف العام :

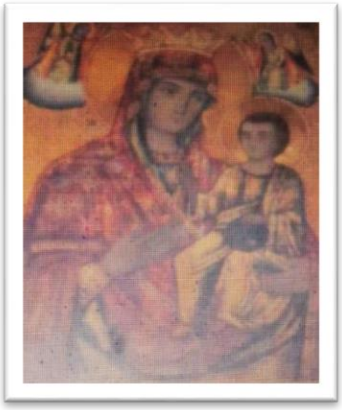
تصوير جداري التكثيف بصري واضح لتوزيع الأشخاص وحركاتهم ضمن المحيط شبه الدائري للمكان الذي تشغله الإيقونة، ونجد أن السيد المسيح في الأعلى يجلس على كرسي رافعاً يده اليمنى، وحاملاً بيده اليسرى الكتاب المقدس، وهو يرتدي لباساً ذهبياً وتحيط برأسه هالة دائرية ذهبية اللون، والى خلف صورته نجد تكوين بيضوي أزرق محاط بشريط أبيض، وتتصل به من الأعلى والأسفل أربع تكوينات شبه دائرية صغيرة، مخططة بخطوط جوزية اللون، والى جانبي السيد المسيح، نلاحظ شخصان لهما جناحان وتحيط برأسهما هالتان، وتستند الصورة برمتها على خلفية زرقاء.

تحليل العمل :

نجد ان هذا التشكيل الفني ومن جهة الاسفل ضم ، تكويناً آخر يظهر السيدة العذراء مرتدية ثوباً أسود وتحيط برأسها هالة، وتضع في حضنها المسيح الطفل، وهي تجلس على كرسي، فيما يتوزع الكثير من الأشخاص المحيطين بها، على اليمين وعلى اليسار، وهم بهيئات متشابهة إلى حد ما من حيث التكوين واللباس والتفاصيل الأخرى التي تتعلق بكيفية الوقوف أو ما يتعلق بالحركات، وهؤلاء الأشخاص في حركة منظورية تمتد يساراً ويميناً إلى العمق ان جمع مشهدين في مشهد واحد هو تحول في سردية (الحدث) وتناغم المعطي الدلالي للأيقونة بمشهديتها المركبة هناء وبين المحمولات الجمالية، هو إفصاح فعلي عن مدى الاقتراب من طبيعة الانفتاح نحو المحيط البصري لتجسيد خاصية المعنى المتشكل ايقونيا في هذه الأيقونة .

ومن هنا فأن الارتباط القائم بين جمالية الشكل ومحمولاته الفكرية، كان قد تجسد في صيغة التعبير عن قيمة التناسق اللوني والأنسجام الحاصل بين العلاقات المتصلة ببنية الايقونة ولربما كانت الطاقة التجميعية للأشكال المتراصة هنا وتحديداً في المشهد الأسفل، قد أعطت إيحاءاً بضرورة استعارة الصور الجزئية ضمن نسق تركيبي – بصري، وهو تعليل لخاصية التبادل الدلالي بين الشكل والمضمون في هذه الإيقونة، وهنا لابد من أن تفصح فكرة الإيقونة عن جانب أثرائي لموضوع (الصعود)، وهو تعبير عن معطيات النسق الأشتغالي للفكرة، عبر تأكيدها هنا وفي موضوعات لإيقونات أخرى بيد أن هذا الموضوع يشكل مستوى من الوصف، يتصل بالرؤية الدلالية للأثر

البنائي، والذي يسهم في تعاقب فعل السرد الخاص بالصورة الكلية وانتقالها إلى حالة من التواشج بين التصورات المنطقية والمتخيلة .



انموذج (٢)

اسم الإيقونة: والدة الاله

المادة: رسم جداري فريسكو

اسم الرسام: غير معروف

العائدية: كنيسة العذراء القبطية (دنكرنس) بالمتحف القبطي[١٠٠]**– – مصر**

التاريخ: القرن السادس

النوع : قبطية

الوصف العام :

تحمل السيدة العذراء الطفل عيسى على يدها وممسكا بإحدى ما يشبه الكره وباليد الأخرى يشير لنا بأصبعه بطريقة خاصة .. وينتعل في قدميه بصندل أحد فرديته مفكوكة ومعلق بقدمه كاد أن يسقط والأخر مربوطا بقدمه الأخرى ونجد في أعلى الأيقونة على اليمين واليسار ملاكين ممسكين بأشياء في أيديهم. • التحليل – العذراء وهي تحمل الطفل نجدها لا تلتفت إليه وإنما تنظر إلى بعيد إلى مستقبل الأيام وإلى العذاب الذي سيراه ابنها الوحيد لذلك يرتسم على وجهها صورة الام ابنها المستقبليه وحزنها يبدو واضحا على وجهها لان هذا الابن سيصلب من أجل خلاص البشر.

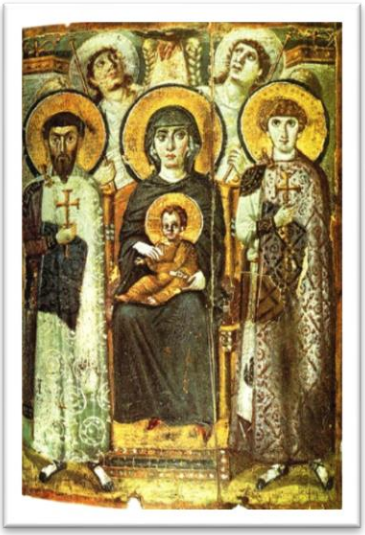
تحليل العمل :

ارتدت السيدة العذراء ملابس واسعة بلونها الاحمر فهو لون ملكي لايلبسه الا الملوك وهي الملكة وام الملك ويوجد على ملابسها زخارف تشبه النجوم وذلك اشارة الى انها السماء الثانية وبالطبع مزينة بالنجوم فهي رمز الطهارة واما عيسى الطفل يلبس لون اصفر يرمز الى النقاوة كالذهب المصفى وهو اون القيامة والنصرة ويحمل في يده مايشبه الكرة فهي رمز للكون كله اما اليد الثانية اليمنى (نجده يشير باصبعين متجاورين السبابة والوسطى فهذه الحركة تعني انى كامل في اللاهوت وكامل في الناسوت فاتحدا الناسوت واللاهوت معا وذلك في نهاية الاصبعين ويوجد حول راس المسيح والعذراء والملائكة هالة صفراء او ذهبية اللون وهي رمز التقديس والنور الالهي . دلالة المعطى الموضوعي للصورة، وتحدث بذات الوقت رؤية جمالية نتيجة الهيمنة البصرية لها على مساحة الاشتغال الكلية للإيقونة واحتكام فاعليتها الى عمليات الارتباط القائمة بين العناصر والاسس التنظيمية وشخصية السيد المسيح المقدس ، والتي تؤكد حقيقة التنظيم شبه المتماثل والذي تتوسطه صورة السيدة العذراء هذا التشكيل .

كما نجد ان الفنان القبطي قد جسد موضوعاته بحرص وعناية كبيرة من خلال رسمه للشخصيات اذ انها لم ترسم فى حجرات مغلقة بشكل كامل كون المغزى من هذا ايصال فكرة المسكن الحقيقي لتلك الشخوص المقدسة لأن مسكنها فى الأبدية والأبدية لا حدود لها. كما ان الفنان هنا رسم شخوص العمل بملابس محتشمة بدون

محاولة إبراز أى مفاتن أو تفاصيل للجسد لأن هؤلاء كانوا يعيشون حياة البر والتعفف ولأن الغرض من الأيقونة ليس لإظهار الجمال الجسدى لهؤلاء القديسين بل الجمال الروحى الالهي المتمثل بشخص السيد المسيح ووالدته السيدة العذراء بعتبارهما السلطة الارضية للرب (الله) جل وعلا .

انموذج (٣)



اسم الإيقونة : مريم العذراء جالسة بين قديسيين.

اسم الرسام : غير معروف .

العائدية : دير القديسة كاترينة – جبل سيناء بالمتحف القبطي[١٠١]– مصر.

التاريخ : القرن ٦م

النوع : قبطية .

المادة : تمبرا على خشب

الوصف العام :-

تصّور هذه الإيقونة مريم العذراء جالسة على كرسي وتحيط برأسها هالة كبيرة ذهبية اللون محددة بخط أسود غامق ، وهي ترتدي ثوباً أخضر غامق، وتضع السيدة العذراء، ولدها السيد المسيح (ع) بهيئة طفل صغير، على حجرها في المقدمة، وتمسك به بكلتا يديها وهو يرتدي لباساً جوزياً وتحيط برأسه هالة ذهبية تحددت بخط أبيض وينظر كل من السيدة العذراء والسيد المسيح إلى الامام.

تحليل العمل :-

ويحيط بالسيدة العذراء من كلتا الجهتين قديسين، الأول على جهة يمين السيدة العذراء ذو لحية وشعر كثيف يرتدي لباساً أحمر، ويضع فوقه لباساً طويلاً آخر أبيض اللون مزركش بزخارف متعددة وبوحدات خطية أعتمدت التداخل الخطي واللوني، ولونت هذه التشكيلات بلون ذهبي فاتح وهو يمسك بصليب وضعه على صدره، وتحيط برأسه هالة ذهبية تحددت بخط أسود غامق، أما بالنسبة للثاني فهو يقف بجوار السيدة العذراء على جهة يسارها ويرتدي لباساً أبيضاً ويضع فوقه لباساً طويلاً لون بالأحمر وتدرجاته، وظهرت تشكيلات زخرفية متعددة عليه وهو يمسك بصليب وضعه على صدره، ويقف إلى الخلف شخصان ينظران إلى الاعلى وتحيط برأسهما هالتان كبيرتان.

إن تجسيد صورة السيدة العذراء بهذه الهيئة، تفعل من دلالة المعطى الموضوعي للصورة، وتحدث بذات الوقت رؤية جمالية نتيجة الهيمنة البصرية لها على مساحة الاشتغال الكلية للإيقونة واحتكام فاعليتها الى عمليات الارتباط القائمة بين العناصر والاسس التنظيمية، والتي تؤكد حقيقة التنظيم شبه المتماثل والذي تتوسطه صورة السيدة العذراء، فيكون الجانب الايمن شبه متماثل مع الجانب الايسر، بدلالة وجود شخصين على كل جهة، وشخصيين الى الخلف أيضاً.

يتخذ العمل في سياقه البصري من موضوع التناظر محوراً أساسياً في البناء التشكيلي من حيث وجود الشخصيات على جانبي السيدة العذراء والتي تمثل مركز الجذب البصري الرئيسي في موضوعه التشكيلي .

وعلى هذا الاساس فإن تمظهر البنية الخطابية من تكوين، تشكل اشغالاً للتنظيم والصياغة الدلالية والشكلية لتوزيع الشخصيات، وكذلك لإظهار الانطباع الخاص بالتقنية وبمجمل ما يتعلق باللون والسطح التصويري، علاوةً على إيجاد حالة من المركزية والترابط النسبي القائم بين الشكل والمحتوى الديني المحمول، فالإحساس بالقيمة البنائية للتكوين تؤدي إلى بلورة ناتج جمالي يربط بين المشهد الواقعي وبين غاية التصور الذهني الذي يشيد معطيات البحث عن القيم الدينية من خلال صياغة موضوعاتها جمالياً.

إن تحقق الازاحة الدلالية في هذه الايقونة، يسهم في معاينة الرؤية الجمالية وتحديد مسارها عبر ترميز بنائية الايقونة، بضرورة فهم الجانب المعرفي المتأصل في الوحدات البصرية الايقونية، بمعنى آخر ان تكرار هذه الوحدات هي المنجز الجمالي لفن الايقونة، يظهر اهتمام المنتج بتأسيس نوع من النظام البنائي الصوري الخاص بتشكيل صور الايقونات وتداول موضوعاتها، وبأساليب متعددة، وهنا لا يمكن أن نفصل إيقونة (العذراء جالسة بين قديسيين) وبين التجانس الدلالي للمعنى المحمول شكلياً ولونياً وحجمياً، وبالتالي فإن جمالية تكرار النسق البصري الخاص بحضور الشخصيات وطريقة توزيعها التي تشبه إلى حدٍ ما النمط الكلاسيكي في بعض نتاجاته الفنية، ونتيجةً لذلك فإن النظرة الأمامية للشخصيات تعطي تقابلاً بين الانفتاح والانغلاق الدلالي بصورة الايقونة الكلية، وتطرح انطباعا بصريا لهيمنة البنية المتخيلة بين تعميق مستوى الخطاب الديني وبين الافصاح عن جوهر الحقيقة المدركة حسياً أو ذهنياً، حسب طبيعة الاستعارة الجمالية للأشكال والافكار الواردة فيها.

انموذج (٤)

اسم العمل : العائلة المقدسة

العائدية : دير القديسة كاترينة – جبل سيناء بالمتحف القبطي[١٠٢]**– مصر.**

التاريخ : القرن ٦م .

النوع : قبطية

المادة : تمبرا

الوصف العام :-

يرصد المطّلع على تاريخ الحركات الفنية وموضوعاتها في المجتمعات المسيحية الكلاسيكية، فروقا واضحة بين المنهج الذي اتبعه رسامو الغرب مقارنة بنظرائهم في الشرق، وتحديدا في الأعمال التصويرية التي استمد الفنانون موضوعاتها من حياة المسيح وقصص الكتاب المقدس عموما.

تحليل العمل :-

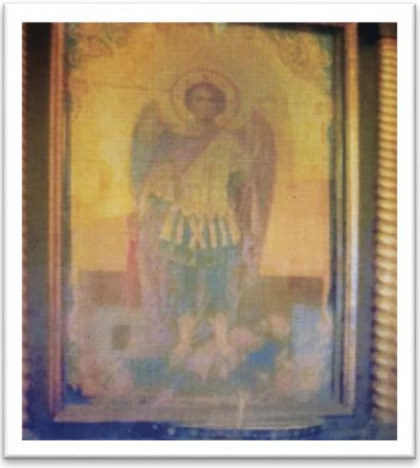
ركز المنهج الغربي على مخاطبة العقل بوصفه يرصد الواقع المحيط به ويسعى لمحاكاته ونقله من خلال تصوير نص أو منقول شعبي، لذا برز ميل الكنيسة الغربية إلى تصوير مشاهد حقيقية، منصوص عليها في الغالب، ذُكرت عن حياة المسيح أو القديسين، تحمل ظلالا من ملامح بيئتها الغربية الخاصة، التي لا تعبر بالضرورة عن البُعد الشرقي لموقع الأحداث وملامح صنّاع أحداثها.

وعلى النقيض كانت الكنيسة الشرقية أميل إلى إضفاء طابع الرمزية للحدث، تصنع من تفاصيله لوحة تحمل الكثير من المعاني الروحية، التي تتعدى حدود المشهد محل التناول الفني لتوجيه رسالة إيمانية، لذا تفاوتت رؤية المنهجين في أن الشرق تعامل مع فن التصوير من منطلق مخاطبة "الوجدان" بصريا، بينما الغرب تعامل مع فن التصوير كمصدر تعليم من منطلق مخاطبة "العقل" بصريا.

إنه بالنسبة لوضع العذراء والطفل يسوع "فقد اتخذ عدة أوضاع من بينها جلوسها يمين السيد المسيح ... وذلك في مجموعة كبادوكية كنموذج غربي وفي الفن الحبشي والقبطي كنماذج شرقية. أما بالنسبة لعكس هذا الوضع فقد وجد في بعض النماذج الغربية كمناظر الفن الحديث في القرن السابع عشر، وأيضا في بعض النماذج الشرقية كما في أرمينيا". الصورة التي تمثل العائلة المقدسة، والمكونة من الحمار وعلى ظهره العذراء، أو العذراء والطفل (يسوع) معا،

أطلق الفنان العنان لخياله ربما لإضفاء بصمة فنية على عمله بما يخدم تفاصيل القصة، وأحيانا أضاف شخصيات وقديسين في عصور لاحقة أشركهم في حركة المشهد دون الإخلال بمضمون القصة الكتابية والهدف منها. ظلت رحلة العائلة المقدسة في مصر، طوال قرون عديدة، مصدر إلهام للرسامين وموضوعا مفضلا للتصوير الفني بمختلف أنواعه، بل أصبحت نقطة للتلاقي بين الشرق والغرب، انطلق منها الفنان وسجل الكثير من المعاني الروحية بطريقة فنية، كما لم يدخر جهدا في تطويع موضوعها ورموزها لتصبح مرآة تعكس بيئته وعصره بطريقة دينية، تكشف في ذات الوقت عن بحث الإنسان دوما عما هو مرئي ومحسوس في استيعاب النصوص وأسرارها المقدسة.

انموذج (٥)



اسم الإيقونة: الملاك ميخائيل

المادة: رسم جداري فريسكو

اسم الرسام: غير معروف

العائدية: كنيسة السيدة العذراء (بدكرنس) بالمتحف القبطي[١٠٣]**- مصر**

التاريخ: منتصف القرن السادس

النوع : قبطية

الوصف العام :-

يوجد في الصورة الملاك ميخائيل واقف منتصب القامة ثابت القدمين فخور بنفسه في صورة فارس عظيم له جناحان ويوجد حول راسه الهالة النورانية المقدسة ويوجد تحت ساقية رجل اسود رمز للشر وقد انتصر علية والملاك يمسك في يده اليسرى ميزان العدالة .

تحليل العمل :-

نرى الملاك مرتديا ملابس ذات طراز قبطى عليها الصليب واضح بحجم كبير والملاك واقف وفي يده اليسرى ميزان العدالة والحكم وهنا يلفت الفنان القبطي انتباهنا الى نهاية العالم والجدير بالذكر ان الملاك ميخائيل

ملقب بطاووس الملائكة وملاك القيامة وفي هذه الايقونة نرى الملاك ميخائيل منتصب في منتصف الايقونة وتبدو ملامحه رقيقة وبشرية شديدة البياض توحي بطهارته وبره ويرتدي ملابس الامراء فهي عباءة حمراء الملاك يقف وقد انتصر على الشر المتمثل في الشيطان نرى الشيطان اسفل الايقونة في حالة انهزامية وهو على صورة رجل اسود (اما يده اليسرى فممسكة بميزان العدالة ويظهر غالبا في ايقونة الملاك ميخائيل ويرجع هذا الى مصر الفرعونية فهو يعود الى التقاليد القديمة عند الفراعنة حيث روح المتوفى تحاسب على اعمالها بوضع قلب الجسد على ميزان العدالة ومازال هذا الميزان رمز للعدالة في كل انحاء العالم ان ايقونة الملاك ميخائيل ترسم لنا مزايا الملاك فهي ايقونة يونانية الأصل قديمة وفيها ئيس الملائكة جناحان اشارة للانتقال بسرعة من مكان لآخر وتوجد هالة حول رأس الملاك اشارة الى لك والعظمة وهي لها قيمة قدسية الخلفية لونها اصفر ذهبي وذلك رمز للملك والعظمة و الصورة طولية تعنى التوجه الى الاعلى السماء الله (بما يؤكد على الرؤية الدينية في رسم الايقونات ١٠٠*١٥٠سم تقريبا .

إن التناسق اللوني للوحدات التشكيلية البنائية داخل حيز الايقونة أعطى قيمة جمالية متحققة لصورة الإيقونة ككل ، علاوة على هيمنة الطابع التجريدي الذي يعطي دلالات جمالية تزويقية، لا سيما وإن سمة (التجريد الزخرفي) ترتبط بمجموعات قيمية مثالية، فتجريد الصورة يعني الانتقال من المحسوس إلى اللامرئي، وهنا تكون الخلفية بمثابة، معادل بصري للتشكيل ككل، وذلك لما تتسم به من إحاطة جوهرية بمعطيات التنظيم الهندسي للإيقونة، وكذلك عملية التصميم التي ترافق تمركز الصورة في وسط الإيقونة.

من هنا فإن فلسفة الشكل للملاك داخل حيز الايقونة تعبر عن فكرة إندماج وتداخل مع الصورة مع الخلفية ، على فرض إن الإيحاء بضرورة تفسير المعطى الدلالي لحضور والهيمنة للشخصية الرئيسية ، يدفع باتجاه إستخلاص نظام إيقاعي يعتمد على فاعلية الوحدات التشكيلية، وطبيعة الألوان ومستوى التناغم اللوني القائم، فضلا عن البعد الوظيفي الذي يعبر عن معطيات التنظيم البنائي وبالتالي بلورة ناتج جمالي، يتأسس علائقيا من خلال الوحدة الموضوعية، التي تتسم بكونها إنموذجا دلاليا يصعد من فاعلية الإدراك الجمالي لكلية الصورة، وكذلك الأجزاء المحيطة بها.

الفصل الرابع

اولا:- النتائج ومناقشتها :

لقد خلص الباحث الى مجموعة من النتائج خلال سير البحث الحالي تمثلت كما يلي :-

١. استطاع الفنان القبطي ان يستقل بذاته وفنه رغم التأثيرات اليونانية والرومانية على حدا سواء ليؤكد على محلية الفن القبطي خلال المراحل الزمنية التي مر بها هذا الفن حيث كانت الاقتباسات حاضرة من الفنون السابقة ثم تلتها الرموز المسيحية الصرفة ، ليصل هذا الفن الى اعلى درجات التميز .وهذا ما نجده في جميع النماذج .

٢. لقد شكل الرمز جانب مهم في الفن القبطي حيث لجأ اليها الفنان للهروب من واقع وللتعبير عن حريته وعقيدته الراسخة وكوسيلة لفك التعقيد والغموض في الدين الجديد (المسيحية) وهذا ما نجده في الانموذج (٣,٢,١) .

٣. كان للجانب الاسطوري دورا فاعلا مميزا في نتاجات الفنان القبطي فكانت لوحاته تحمل شفرات ورموزا واشكالا معبرتا عن اساطير وثنية قديمة مكتسبة لكن بروحية الدين الجديد ومحملة بطقوس وعادات الشعب المصري القديم استطاع توظيفها بشكل ديني مستقل . وهذا ما نراه في الانموذج (٥,٤,٣).

٤. استطاع الفنان القبطي الممازجة كسر قيد الهيمنة الفكرية للفن الفرعوني من خلال توظيف بعض مفردات وشفرات الفن المصري القديم بروحية الفن المسيحي الجديد . وهذا مانجده في الانموذج (٥,٤,٣).

٥. شكل الفنان القبطي من رموز الكتاب المقدس حكايا سردية بشفرات ورموز مبسطة لينتج حوارية واضحة بين نتاجه الفني والمتلقي . وهذا ما نراه في الانموذج (٥,٤,٣,٢,١) .

ثانيا :- الاستنتاجات :

١. استطاع الفنان القبطي خلق فن مستقل بذاته بعيدا عن الفن المتوارث للحضارتين اليونانية والرومانية من خلال استخدامه شفرات ورموز محلية تم توزيعها بشكل ملفت للنظر داخل حيز العمل الفني مما اعطى لفن القبطي – حيوية وطاقة واستمرارية .

٢. عبر الفنان القبطي عن رؤيته في تفسير الدين الجديد من خلال مفاهيم جمالية محسوسة ومن خلال مجموعة من الاساليب الفنية المتبعة _ عبرا عنها اروع تعبير .

٣. استطاع الفنان القبطي خلق توليفة خاصة به من خلال استخدام رموز فرعونية لكن بروحية الدين المسيحي ذلك من خلال الايحاء ولوبشكل اصطلاحي.

٤. امتازت نتاجات الفن القبطي بطابع القومية اكثر من كونها فنا ولد بين احضان اعراف وعادات مختلفة .

ثالثا :- التوصيات :

١. تعتبر دراسة الفن القبطي دراسة ذات اهمية بالغة للمهتمين بمجال الرسم والتلوين وتاريخ الفن .

٢. اصدار كتب ومؤلفات تخص نتاجات الفن القبطي كمرحلة تاريخية هامة .

٣. الاهتمام بهذا النوع من الفنون من خلال دراسات تخصصية تعنى بمجال تاريخ الفن .

رابعا :- المقترحات :

يقترح الباحث اجراء بحث بعنوان

(التأثيرات اليونانية والرومانية على الفنون القبطية (دراسة تاريخية تحليلية فنية) .

الهوامش

١. روبرت شولز، السيمياء والتأويل. ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربيةللدراسات والنشر. ط١،١٩٩٤ ص٢٤٨.
٢. كيرايلام، سيمياء المسرح والدراما. ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط١،١٩٩٢ ص
٣. سورة آل عمران : الآية (٤١) .
٤. ابن منظور : لسان العرب المحيط ، إعداد يوسف خياط ، دار لسان العرب ، ب ت ، ص١٢٢٣ .
٥. المنجد في اللغة والإعلام ، لمجموعة من الباحثين ، ط٣٨ ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص٢٧١ .
٦. كولونجوود : مبادئ الفن ، ت : أحمد حمدي محمود ، مطبعة المعرفة ، القاهرة ، ب ت ، ص٢٤٨ .
٧. كيزويل ، اريث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، ت : جابر عصفوري ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٢٩٠ .
٨. مجموعة من العلماء السوفيت : الموسوعة الفلسفية ، ط٣ ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص٤٨٨ .
٩. هربرت ، ريد : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٢٤٧.
١٠. يونغ ، كارل غوستاف : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٤ ، ص٤١٣ .
١١. يونغ ، كارل غوستاف : الإنسان ورموزه ، المصدر السابق ، ص١٩ .
١٢. مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، مصدر سابق ، ص٥٤ .
١٣. Gerpach, M., Coptic Textiles designs, New York, ١٩٨٧ (Introduction).
١٤. عزت حامد قادوس: الآثار والفنون القبطية، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٩٠، ص ٣٤٦.
١٥. عزت حامد قادوس: الآثار والفنون القبطية، المصدر السابق ، ، ص ٣٤٦.
١٦.) Gabra, S., Caractères de L'Art Copte, BAAC, vol. I, Le Caire, ١٩٣٥, pp٢٦ .
١٧. Lowrie, W., op. cit., p. 197; Habib, R., op. cit., p. 62.
١٨. Chauleur, S., Histoire des Coptes d'egypt, Paris, 1960, p. 179.
١٩. باهور لبيب : دليل المتحف القبطي ، مكتبة المحبة ، القاهرة ،١٩٧٨،ص ١٧.
٢٠. يوسف بقطر: التصوير الجداري في العصر القبطي، مجلة معهد الدراسات القبطية– المجلد الخامس، القاهرة، ٢٠٠٥ص٧٦–٧٨.
٢١. Gabra, S., Caractères de L'Art Copte, BAAC, vol. I, Le Caire, 1935, pp. 37
٢٢. ساويريس بن المقفع: تاريخ البطاركة، إعداد عبد العزيز جمال الدين، الجزء الأول، مكتبة مدبولى، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٧٥.
٢٣. محمد احمد عرابي: الرمزية في الحضارات المصرية القديمة وأثرها في فن التصوير عند الباحث، حلوان، ١٩٩٦، ص ٢٧.
٢٤. احمد فخرى: جبانة البجوات في الواحة الخارجة، ترجمة عبد الرحمن عبد التواب، هيئة الآثار، القاهرة، ١٩٨٩،ص ٣٣٩.
٢٥. Gabra, S., Caractères de L'Art Copte, BAAC., p.93.
٢٦. Rustchowscaya, Marie. Héléne, La Peinture Copte, Paris, ١٩٩٢, p. ٢٤ .
٢٧. أحمد فخرى: جبانة البجوات في الواحة الخارجة ، المصدر السابق ، ص٨ ٣٣.
٢٨. عزت حامد قادوس: الآثار والفنون القبطية، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٩٠، ص ١٤٦.
٢٩. محمد عبد الحميد: مميزات فن النحت والتصوير الروماني في القرن الرابع الميلادي – دراسة مقارنة للعالم الروماني في مصر، الإسكندرية، ٢٠٠٢، ص ١٢٤.–١٢٣.

(*) الجبوات : هي التسمية الصحيحة لهذا الموقع، وقد أطلق سكان الواحات هذا الاسم على الموقع، وهي تحريف القبوات، نظراً لأن هذا الموقع كان مغطى بالقباب، انظر: أحمد فخرى، المرجع السابق، المقدمة. ولم تكن جبانة البجوات بآثارها وغرفها المنحوتة

في الصخر من أعمال المسيحيين بل أنجزت واستخدمت قبل ذلك بكثير سواء أيام الفراعنة أو الرومان، انظر: عزت زكي قادوس، آثار مصر في العصرين اليوناني والروماني، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠١، ص ٦٧٣.

٣٠.Atiya, S., CE, vol. II, p. ٣٢٦ .

٣١.أحمد فخرى: جبانة البجوات في الواحة الخارجة ، المصدر السابق، ص٤ .

٣٢.المصدر نفسه ، ص ٤٣.

٣٣.Watterson, Barbra, op. cit., p. ١٢٩; Badawy, A., op. cit., p. ٣٠.

٣٤.Wilkinson, C., Early Christian Paintings in the Oasis of Khargeh, BMMA, vol. XXIII, New York, ١٩٢٨, pp. ٢٩- ٣٦

٣٥.Watterson, Barbra, op. cit., p. ١٢٩; Badawy, A., op. cit., p. ٧٨.

٣٦.عزت زكي قادوس : تاريخ عام الفنون ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ،٢٠٠١،ص ٣٥١

(*)انظر: العهد الجديد – رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية (٥: (١٩:٥,١٢).

٣٧.بيشوي الانطواني : الموسوعة الرمزية ، دار الانباروبس للطباعة والنشر ، القاهرة ،١٩٩٢، ص ١٩-٢١ بتصرف .

(**) ذكر بولس الرسول في رسالته إلى أهل إفسوس "بسبب هذا أحنى ركبتي لدى أبي ربنا يسوع المسيح الذي منه تسمى كل عشيرة في السماوات وعلى الأرض". انظر: العهد الجديد – رسالة بولس الرسول إلى أهل إفسوس (٣: ١٤- ١٥).

٣٨.بيشوى الأنطوني:المصدر السابق ، ص ٢٠ ،للمزيد ينظر Biedermann, H., op. cit., p. ٣

٣٩.عزت زكي قادوس : آثار اللوحات المصرية عبر العصور،و مفهوم الرمزية في الصور الجدارية لمقابر البجوات بالواحة الخارجة "ندوة في الفترة من ١٨- ١٧ يناير ٢٠٠٤"، الإسكندرية، ٢٠٠٤، ص ٧.

٤٠.عزت زكي قادوس : مفهوم الرمزية في البجوات ، المصدر السابق ، ص٧.

٤١.أحمد فخرى: جبانة البجوات في الواحة الخارجة ، المصدر السابق ، ص١٠٥.

٤٢.المصدر نفسه ،ص ١٠٥.

٤٣.انظر العهد القديم (سفر التكوين) ،(٥:١٧).

٤٤.انظر العهد القديم ، التثنية ، (٨:٧).

٤٥.بطرس عبد الملك :قاموس الكتاب المقدس ،دار الثقافة ،القاهرة ،١٩٩٤،ص ٦٧٢.

٤٦.انظر (العهد الجديد)- رسالة بولس الى اهل تيطس (١٤:٢).

٤٧.حشمت ،مسيحية : مدخل الاثار القبطية ، سلسلة التراث القبطي ،دار فليو باترون ،القاهرة ،١٩٩٤، ص ٦٣.

٤٨.Rustschowscaya, Marie, Héléne, L'art Copte, p. ١٩٢)٥(

٤٩.أحمد فخرى: جبانة البجوات في الواحة الخارجة، المصدر السابق، ص٨٧.

٥٠.المصدر نفسه ، ص ٨٧.

٥١.أحمد فخرى: جبانة البجوات في الواحة الخارجة ، المصدر السابق ، ص١٠٥.

٥٢.المصدر نفسه ، ص ١٠٥.

٥٣.بطرس عبد الملك :قاموس الكتاب المقدس، المصدر السابق، ص٣٥٨.

٥٤.انظر: العهد القديم – سفر دانيال (٦: ٢٠-٢٣).

٥٥.أحمد فخرى: جبانة البجوات في الواحة الخارجة ، المصدر السابق ،ص٨٨.

٥٦.أحمد فخرى: جبانة البجوات في الواحة الخارجة ، المصدر السابق ، ص٨٨.

٥٧.Wilkinson, C. K., op. cit., p. ٣٠ .

٥٨.المصدر نفسه ، ص ٣٠

(*). راجع: بطرس عبد الملك: المرجع السابق، ص ١١٢٦- ١١٢٩.

٥٩.حشمت ،مسيحية : مدخل الاثار القبطية ، سلسلة التراث القبطي ، المصدر السابق، ص٦٩.

٦٠.Gabra, G., op. cit., p. ١٠٢ .

(*) ذكر المسيح هذه القصة حسب إنجيل متى وأشار بها إلى نفسه "لأنه كما كان يونان في جوف الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليال، هكذا يكون ابن الإنسان في قلب الأرض ثلاثة أيام وثلاث ليال". انظر: العهد الجديد، إنجيل متى (١٢: ٤٠).

٦١.بطرس عبد الملك :قاموس الكتاب المقدس ، المصدر السابق ،ص ١١٢٧.

٦٢.عزت زكي قادوس : مفهوم الرمزية في البجوات، المصدر السابق، ص٧.

٦٣.أحمد فخرى: جبانة البجوات في الواحة الخارجة ، المصدر السابق، ص٩٠.

٦٤.المصدر نفسه ، ص ٩٠.

٦٥.انظر: العهد القديم- التكوين (٦، ٧، ٨، ٩)، العهد الجديد – رسالة بطرس الرسول الثانية (٢: ٥)، الرسالة إلى العبرانيين (١١: ٧).

٦٦.احمد فخرى: جبانة البجوات في الواحة الخارجة ،المصدر السابق، ص ٤٨٦ . وكذلك ينظر

Rustschowscaya, Marié-Héléne, L'Art Copte, p. 149

٦٧.Rustschowscaya, Marié-Héléne, L'Art Copte, p. 149.

٦٨. احمد فخرى: جبانة البجوات في الواحة الخارجة ،المصدر السابق، ص ١١٣.

٦٩.المصدر نفسه، ص ١١٣.

٧٠.عزت زكي قادوس : مفهوم الرمزية في البجوات، المصدر السابق، ص٦.كذلك ينظر

Wilkinson, C. K., op. cit., p. ٣٢) ٢(

٧١.احمد فخرى: المرجع السابق ، ص١٥٢.للمزيد راجع

Torok, L., Transfiguration of Hellensim, Boston, ٢٠٠٥, p. ٤٥

٧٢.عزت زكي قادوس : الاثار القبطية والبيزنطينية ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، ٢٠٠٢، ص١٠١.

(*) هو أكثر مزارات البجوات شهرة لدى الدارسين، وقد أطلق عليه اسم مزار السلام من أجل تمييزه عن المزارات الأخرى، وكذلك لأن رمز السلام كان هو الغالب بين مناظر القبة بزيها المصري الصميم والرموز التي تحملها في يديها يحفظ لها شخصيتها المنتمية إلى الفن المسيحي المبكر. انظر: أحمد فخرى، المرجع السابق، ص ١٠٢، ٣٤٢.كذلك ينظر

Grossmann, P., Coptic Encyclopedia, vol. II, p. 326

٧٣.-Badawy, A., L'Art Copte, Les influences Hellenistique et Romaines, p. ٣١ .

٧٤.المصدر نفسه ، ص ٣١.

٧٥.احمد فخرى: جبانة البجوات في الواحة الخارجة ،المرجع السابق، ص ١١٠. وعزت زكي قادوس : مفهوم الرمزية في البجوات، المصدر السابق، ص ١٠٢.

٧٦.Wilkinson, C. K., op. cit., p. ٣ .

٧٧.Wilkinson, C. K., op. cit., p. ٣ .

(*)باويط وهي بلدة تقع على الضفة الشرقية للنيل وهي حالياً قرية صغيرة على بعد حوالي ثلاثين كيلومتراً من هيرموبوليس ماجنا وهي في منطقة وسط بين بلدة ديروط ومحافظة أسيوط حالياً، وقد كان باويط في العصر الفرعوني مركزاً لعبادة الإله تحوت وقد اكتسب هذا المكان شهرته منذ اكتشافه في بداية القرن العشرين، وقد كانت إحدى المكتشفات الهامة في تاريخ الفن القبطى وخاصة

فن التصوير القبطى، وقد أنشأ دير القديس أبوللو في هذه المنطقة في المدة ما بين عامي ٣٨٥، ٣٩٠م والذي احتوى على العديد من المكتشفات المسيحية من قطع نحتية وتصاوير جدارية. انظر: Chauleur, S., op. cit., p. ١٨١; Maurice, M., Coptic Encyclopedia, vol. II, p. 363; Costigan, G. H., op. cit., p. 57; Babra, J. K., La Symbolique des Lettres 1 et Hdons L'abside de la Cathédrale de Faras et Leur Lien avec L'Art Copte, CS, P. cit., op. M., Capuani, P. ١٩٩٠, Varsovie, ٦٣. ٢٩؛

٧٨.Beckwith, J., Early Christian and Byzantine Art, London, ١٩٩٢, p. ٧١ .

٧٩.Clèdat, J., Baouit, Pl. ١٣٠ .

٨٠.Beckwith, J., Early Christian and Byzantine Art, London, 1992, p. 71.

٨١.Benzeth, D., L'Art Copte, Pl. 88 .

٨٢.عزت زكي قادوس : الاثار القبطية والبيزنطينية، المصدر السابق ، ص ١٠٣.

٨٣.Gabra, G., Coptic Art, Pl. 71.

٨٤.Badawy, A., L'Art Copte, Les influences Hélénistiques et Romaines, pp. 30-31.

٨٥.عزت زكي قادوس : الاثار القبطية والبيزنطينية، المصدر السابق ، ص١٢٥.

٨٦.Watterson, Barbra, op. cit., p. ١٢٨ .

٨٧.Rutshowscaya, Marié-Hélène, L'Art Copte, Pl. ١٥٠ .

٨٨.والترز، ك، ك: الأديرة الأثرية في مصر، ترجمة إبراهيم سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١،ص ١٨٤.

٨٩.باهور لبيب : دليل المتحف القبطي ، مكتبة المحبة، ص ١٧.كذلك ينظر

Capuani, M., op. cit., p. 171; Beckwith, J., op. cit., p. 70; Gabra, G., The Coptic Museum, p. 58 f

٩٠.Kitinger, E., Early Medieval Art in The British Museum, London, 1940, p. 20.

٩١.Gabra, G., Coptic Art, Pl. 40.

٩٢.Badawy, A., Les influences Egyptiennes, p. 60; Kamill, J., op. cit., p. 62, Beckwith, J., op. cit., p. ٧٢; Gabra, G., op. cit., p. ٦

٩٣.Torok, L., Transfiguration of Hellenism, Pl. ١٥٨ .

٩٤.Gabra, G., Coptic Art, Pl. ٥٨ .

٩٥.Meyer, M., L'Art Copte en Égypte, 2000 ans de Christianisme, Paris, 2000, p. 100; Capuani, M., op. cit., p. 24

٩٦.Benzeth, D., L'Art Copte, Pl. ١٠٧ .

٩٧.Meyer, M., L'Art Copte, Pl. ١٠٣ .

٩٨.Gabra, G., Coptic Art, Pl. ١٣٦ .

٩٩.U. E. Quibell ١٩١٢ pl. XXII.

١٠٠. U. E. Quibell ١٩١٢ pl. XXII

١٠١. U. E. Quibell ١٩١٢ pl. XXII.

١٠٢. U. E. Quibell ١٩١٢ pl. XXII .

١٠٣. U. E. Quibell 1912 pl. XXII.

المصادر والمراجع

القران الكريم

المصادر باللغة العربية

١. (العهد الجديد)- رسالة بولس الى اهل تيطس (٢:١٤).

٢. ابن منظور : لسان العرب المحيط ، إعداد يوسف خياط ، دار لسان العرب ، ب ت.

٣. احمد فخرى: جبانة البجوات في الواحة الخارجة، ترجمة عبد الرحمن عبد التواب، هيئة الآثار، القاهرة، ١٩٨٩.

٤. باهور لبيب : دليل المتحف القبطي ، مكتبة المحبة ، القاهرة ،١٩٧٨.

٥. بطرس عبد الملك :قاموس الكتاب المقدس ،دار الثقافة ،القاهرة ،١٩٩٤.

٦. بيشوي الانطواني : الموسوعة الرمزية ، دار الانباروبس للطباعة والنشر ، القاهرة ،١٩٩٢.

٧. حشمت ،مسيحية : مدخل الاثار القبطية ، سلسلة التراث القبطي ،دار فليو باترون ،القاهرة ،١٩٩٤.

٨. روبرت شولز، السيمياء والتأويل. ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربيةللدراسات والنشر. ط١ ،١٩٩٤.

٩. ساويريس بن المقفع: تاريخ البطاركة، إعداد عبد العزيز جمال الدين، الجزء الأول، مكتبة مدبولى، القاهرة، ٢٠٠٦.

١٠. عزت حامد قادوس: الآثار والفنون القبطية، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٩٠.

١١. عزت زكي قادوس : آثار اللوحات المصرية عبر العصور،و مفهوم الرمزية في الصور الجدارية لمقابر البجوات بالواحة الخارجة "ندوة في الفترة من ١٨- ١٧ يناير ٢٠٠٤"، الإسكندرية، ٢٠٠٤.

١٢. عزت زكي قادوس : الاثار القبطية والبيزنطينية ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، ٢٠٠٢.

١٣. عزت زكي قادوس : تاريخ عام الفنون ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ،٢٠٠١.

١٤. كولونجوود : مبادئ الفن ، ت : أحمد حمدي محمود ، مطبعة المعرفة ، القاهرة ، ب ت.

١٥. كيرايلام، سيمياء المسرح والدراما. ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط١ ،١٩٩٢ .

١٦. كيزويل ، اريث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، ت : جابر عصفوري ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥.

١٧. مجموعة من العلماء السوفيت : الموسوعة الفلسفية ، ط٣ ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨١.

١٨. محمد احمد عرابي: الرمزية في الحضارات المصرية القديمة وأثرها في فن التصوير عند الباحث، حلوان، ١٩٩٦.

١٩. محمد عبد الحميد: مميزات فن النحت والتصوير الروماني في القرن الرابع الميلادي – دراسة مقارنة للعالم الروماني في مصر، الإسكندرية، ٢٠٠٢.

٢٠. المنجد في اللغة والإعلام ، لمجموعة من الباحثين ، ط٣٨ ، دار المشرق، بيروت ، ١٩٨٦.

٢١. هربرت ، ريد : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٢٤٧.

٢٢. والترز، ك، ك: الأديرة الأثرية في مصر، ترجمة إبراهيم سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.

٢٣. يوسف بقطر: التصوير الجداري في العصر القبطي، مجلة معهد الدراسات القبطية- المجلد الخامس، القاهرة، ٢٠٠٥.

٢٤. يونغ ، كارل غوستاف : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٤.

المصادر باللغة الاجنبية

٢٥. Atiya, S., CE, vol. II, p. ٣٢٦

٢٦. Badawy, A., L'Art Copte, Les influences Hélénistiques et Romaines, pp. ٣٠-٣١

٢٧. Beckwith, J., Early Christian and Byzantine Art, London, ١٩٩٢, p. ٧١.

٢٨. Benzeth, D., L'Art Copte, Pl. ١٠٧

٢٩. Biedermann, H., op. cit., p. 3

٣٠. Capuani, M., op. cit., p. 171; Beckwith, J., op. cit., p. 70; Gabra, G., The Coptic Museum, p. 58 f

٣١. Chauleur, S., Histoire des Coptes d'egypt, Paris, 1960, p. 179

٣٢. Clèdat, J., Baouit, Pl. 130.

٣٣. Gabra, G., Coptic Art, Pl. ١٣٦

٣٤. Gabra, S., Caractères de L'Art Copte, BAAC, vol. I, Le Caire, ١٩٣٥, pp٢٦

٣٥. Gabra, S., Caractères de L'Art Copte, BAAC., p.٩٣.

٣٦. Gerpach, M., Coptic Textiles designs, New York, ١٩٨٧ (Introduction).

٣٧. Grossmann, P., Coptic Encyclopedia, vol. II, p. 326

٣٨. Kitinger, E., Early Medieval Art in The British Museum, London, ١٩٤٠, p. ٢٠

٣٩. Lowrie, W., op. cit., p. ١٩٧; Habib, R., op. cit., p. ٦٢.

٤٠. Meyer, M., L'Art Copte en Égypte, 2000 ans de Christianisme, Paris, 2000, p. 100; Capuani, M., op. cit., p. 24

٤١. Meyer, M., L'Art Copte, Pl. ١٠٣

٤٢. Rustchowscaya, Marie. Héléne, La Peinture Copte, Paris, ١٩٩٢, p. ٢٤ .

٤٣. Rustschowscaya, Marie, Héléne, L'art Copte.

٤٤. Torok, L., Transfiguration of Hellenism, Pl. ١٥٨

٤٥. U. E. Quibell 1912 pl. XXIII

٤٦. Watterson, Barbra, op. cit., p. ١٢٩; Badawy, A., op. cit., p. ٣٠

٤٧. Wilkinson, C., Early Christian Paintings in the Oasis oKhargeh, BMMA, vol. XXIII, New York, ١٩٢٨, pp. ٢٩– ٣٦