جماليات فن التصوير الجداري القبطي

مهى سليم عبود
قسم النشاطات الطلابية – رئاسة الجامعة– جامعة بابل

Aesthetics of Coptic mural art

Maha Salim Abbood
Student Activities Department / University Presidency/ Babylon University
الايميل:mahasalimsalim55@gmail.com

Abstract

The current research consists of four chapters. The first chapter included a definition of the research problem, which was determined by answering the following question: What are the aesthetics of Coptic mural art? And the importance of the research and the need for it. The objective of the research has been identified as follows: The aesthetics of the art of Coptic mural painting, and the researcher has identified the most important terms in the research. The art of Coptic painting, as well as the indicators concluded by the theoretical framework, while the third chapter included the research procedures represented by the research community, the research sample, the research methodology, and the analysis of the sample amounting to (5) as a model of the art of Coptic mural painting. As for the fourth chapter, it included the results of the research, the most important of which are: The art of Coptic mural painting combines the heritage of pharaonic painting, Hellenistic influences, and the art of Islamic painting in a special aesthetic mixture that stems from the conditions of the cultural and social environment of the Egyptian society. Islamic in Coptic mural painting through the use of external contour lines to define the pictorial shapes and isolate them from each other and from the details of the place and the background of the mural work. As well as recommendations and proposals, then confirm the research sources and the research summary in English.

Keywords: Aesthetics of the art of painting - the Coptic mural

ملخص البحث

يتألف البحث الحالي من أربعة فصول , واشتمل الفصل الأول من البحث تعريفا بمشكلة البحث والتي تحددت من خلال الاجابة على التساؤل التالي: ما جماليات فن التصوير الجداري القبطي ؟ وأهمية البحث والحاجة إليه, أماهدف البحث فقد تم تحديده كالاتي: تعرف جماليات فن التصوير الجداري القبطي ، وقد قامت الباحثة بتحديد أهم المصطلحات في البحث, أمّا الفصل الثاني فقد اشتمل على مبحثين هي: المبحث الأول : تاريخ الاقباط في مصر, والمبحث الثاني: نشأة وتطور فن التصوير القبطي, وكذلك المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري, فيما اشتمل الفصل الثالث على إجراءات البحث المتمثلة بمجتمع البحث وعينة البحث ومنهج البحث وتحليل العينة البالغة (٥) نموذجاً من نتاجات فن التصويرالجداري القبطي . أما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج البحث ومن أهمها: يجمع فن التصوير الجداري القبطي بين تراث الرسم الفرعوني والمؤثرات الهلنستية وفن التصوير الإسلامي في مزيج جمالي خاص نابع من ظروف البيئة الثقافية ولأجتماعية الخاصة بالمجتمع المصري, أما الاستنتاجات فمن أهمها: تظهر تأثيرات الفنون الفرعونية وفن التصوير الإسلامي في التصوير الجداري القبطي من خلال

استعمال الخطوط المحيطية الخارجية لتحديد الاشكال المصورة وعزلها عن بعضها وعن تفاصيل المكان وخلفية العمل الجداري . وكذلك التوصيات والمقترحات ثم تثبيت مصادر البحث وملخص البحث باللغة الإنكليزية .

الكلمات المفتاحية : جماليات فن التصوير– الجداري القبطي

الفصل الاول

الإطار المنهجي

١- مشكلة البحث :

أنتشرت المسيحية في مصر أبان الاحتلال الروماني وعاش المسيحيون الأقباط عصوراً طويلة تحت ظلم وتعسف الإمبراطورية الرومانية الوثنية والبيزنطية غير أنّهم حافظوا على ثقافتهم المرتبطة بأرض وتراث مصر العريقة وطوروا آدابهم وفنونهم التي تعد امتداداً أصيلاً لفنون بلادهم وحضاراتها الموغلة في القدم , وقد تميزت الفنون المسيحية القبطية بكونها فنون نابعة من عقيدة سماوية انتشرت بين بسطاء الناس والفقراء ، فكان معظم الفنانين القبطيين من الرهبان الذين يعيشون في زهد ويمارسون أعمال الفن بدافع خدمة العقيدة ومساهمة منهم في نشر العقيدة المسيحية وأفكار الكتاب المقدس وكانوا يستعملون خامات ومواد من البيئة المحلية المصرية فيصنعون أدواتهم وألوانهم بأيديهم من أجل تقديم أعمال فنية ذات قيمة جمالية وتعليمية يسهل ادراكها وفهم مضامينها من الناس الذين لايجيدون القراءة والكتاب فكانت نتاجات الفنون القبطية من الايقونات التي تصور السيد المسيح (ع) والسيدة العذراء (ع) هي بمثابة الكتب الدينية التي يستطيع كل انسان قراءتها وفهم معانيها بل والاحساس بقيمها الروحية والجمالية التي حرص الفنانون الاقباط على أن تكون في متناول الحس الشعبي البسيط من خلال الأشكال المبسطة والتجريد الفني الذي يرتقي بذائقة وأحاسيس المتلقي إلى أجواء روحية وعقيدية أسمى من مظاهر الحياة المادية وتدعوه إلى التأمل في حقائق دينية وكونية أعمق من مظاهر العالم الحسي الذي ترى فيه المسيحية عالماً مخادعاً زائلاً لادوام له وهذه الفنون كانت تمثل للمتعبدين بمثابة نافذة يتطلعون منها إلى السماء وليست مجرد صنعة خيال بشري بل هو فعل يكشف عن الهام نابع من فكرالكنيسة وأجوائها إلايمانية وهو محمل برسائل وخطابات عقائدية متصلة بمنهج كامل هو الذي يحدد قوانين الفن المقدسة ومعانيه الدينية وتقنياته وألوانه . ولذلك صارالفن في خدمة الكنيسة والدين يحول الفكر المسيحي إلى رؤيا بالرسم واللون ويسهم في تقوية عزيمة الفرد المؤمن الذي يستمد الدعم الروحي والنفسي على مواجهة مصاعب الحياة من مواقف وبطولات القديسين الذين ناضلوا وجاهدوا من أجل نشر الدين المسيحي , كما يرى في صور السيد المسيح والسيدة العذراء (ع) الذين عاشا في بساطة مع الفقراء والمحرومين حضوراً روحياً يمده بالصبر والامل في مختلف ظروف الحياة ومصاعبها الكثيرة , وقد أبدع الفنانون الأقباط في نشر رموز المسيحية من خلال فنون الاشغال اليدوية مثل: النسيج ، والسجاد ، وتجليد الكتب الدينية , حتى أصبحت للفنون القبطية خصائص وسمات فنية مميزة ومحددة تختلف عن باقي الفنون المسيحية المعاصرة له أو التي جاءت من بعده مثل : الفنون البيزنطية أو الايقونات المسيحية السورية ، فالفن القبطى مرتبط بتاريخ مصر وأحوالها الإجتماعية والسياسية والحضارية والدينية التى عاشها الأقباط منذ ظهور المسيحية إلى الفتح الإسلامي والآثار القبطية لها أهمية كبيرة في تاريخ الفنون المصرية كحلقة وصل بين الحضارة الفرعونية والفنون الإسلامية التي ازدهرت وتوسعت وبلغت أرقى مراحل تطورها في مصر عبر مراحل الحضارة الإسلامية المتعاقبة فيها , إذ برع الفنانون الأقباط في تزويد الكنائس بنتاج اتقن الحفرعلى الخشب واشغال المعادن ورسوم الأيقونات والأثاث والرسوم الحائطية التي كانت تسهم في خلق أجواء جمالية تحيط بالناس من الجوانب وعلى السقوف أثناء دخول الكنائس

والصلاة والطقوس المسيحية المختلفة ، من هنا يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بالتساؤل التالي: **ما جماليات فن التصوير الجداري القبطي ؟**

٢- أهمية البحث والحاجة إليه :

- يقدم البحث دراسة في تاريخ الاقباط وفنونهم ذات الجذور المصرية العريقة .
- يقدم البحث قراءة في جماليات ومبادئ فن التصوير الجداري القبطي .
- يفيد طلبة الدراسات الأولية والعليا في مجالات الفنون المسيحية وفن التصوير الجداري بشكل عام .

٣- هدف البحث : تعرف على جماليات فن التصوير الجداري القبطي .

٤- حدود البحث :

. الحدود المكانية : جمهورية مصر العربية .

. الحدود الزمانية : من القرن السادس الميلادي إلى القرن الرابع عشر الميلادي .

. الحدود الموضوعية : نتاجات فن التصوير الجداري القبطي في الكنائس والأديرة المصرية المنفذة بمختلف الخامات والمواد .

٥- تحديد المصطلحات :

الجمال : في القرآن الكريم : قال تعالى "ولكم فيها جمالُ حيّن تريحون وحيّن تستريحون " (سورة النحل– أية ٦) إي بها حسن وجمال وغيرها من السور في القرآن الكريم .

الجمال : لغة : "الحسن". (معلوف، ١٩٦٦م)

اصطلاحاً : عرفه علوش بأنّه : "حركة مثالية تبحث في الخفيات التشكيلية للإنتاج الفني وتختزل الأعمال جميعها في جمالياته وترمي الاهتمام بالمقاييس الجمالية وتُسهم في الإبداعات الفنية ". (:، ١٩٨٥م)

التصوير الجداري : تصويرات وتَصاويرُ

صَوَّرَ الجمع : الشَّيْءَ : جَعَل لَهُ صُورَةً ، رَسَمَهُ ، جَسَّمَهُ جعل له شكلاً وصورة . (معلوف، ١٩٦٦م)

الجِدَارُ : الحَائِطُ , الجمع : جُدُر وجُدْران

جِداريّ : اسم منسوب إلى جِدار. (معلوف، ١٩٦٦م) والمصطلح جاء من اللاتينية وتعني الحائط Mural Painting نفسه تصوير جداري

التصوير الذي يكون على الجدران والسقوف. (منظور، ١٩٩٩م)

قِبط : (اسم)، قِبط : جمع قِبطيّ

قِبطيّ : (اسم) الجمع : أقباط وقِبط ساكن من سكَّان مصر الذين يدينون بالمسيحيّة ، مسيحيّ من أبناء الكنيسة المصريّة. (معلوف، ١٩٦٦م)

الفصل الثاني
الإطار النظري

المبحث الأول / تاريخ الاقباط في مصر :

في أواخر عصر الدولة الفرعونية الحديثة (١٥٨٠-١١٥٠ق م) تفشت الصراعات على السلطة والحروب وأنتشرت مظاهر الفقر والجوع وأندلعت الفتن والثورات فاحتلت مصر من قبل أكثر من دولة حيث أحتلها الليبيون والنوبيون والفرس. (كمال، ١٩٩١م) وأنتهت هذه الأوضاع بأحتلال الأسكندر المقدوني لمصر عام ٣٣٢ ق.م, وطرد الفرس منها , إذ أحترم الأسكندر ديانات المصريين وزار معبد أمون وسمي بأبن الآله أمون وبذلك خضعت مصر لحكم الأغريق وأنتهت عصور حضارتها العظيمة . وقد سعى الأسكندر الكبير إلى نشر الثقافة الهيلينية في كل بلدان الشرق التي فتحها عن طريق مزج الثقافة الأغريقية بثقافات الشرق العريقة فنشأت بذلك موجة من الفنون المختلطة التي هي متزيج من الفنون الأغريقية والفنون الشرقية . وكانت مدينة الإسكندرية التي أنشأها الأسكندر مدرسة فنية عظيمة من مدارس الفنون الهلنستية إذ خططت المدينة على نمط المعمار الأغريقي وبنيت فيها منارة الإسكندرية التي عدت من عجائب العالم القديم , كما ظهرت ملامح الفنون الهلنستية في التصاوير الجدارية التي نفذت بأسلوب الفن الأغريقي كما أزدهرت فنون الموزائيك وصناعات الزجاج الملون في مصر. (neander، ١٨٤٧)

وبدأ في مصر عهد جديد سمي بعصر البطالمة بوفاة الأسكندرالأكبر عام ٣٢٣ ق.م فقسمت أمبراطوريته بين قواده فكانت مصر من نصيب القائد بطليموس الأول الذى سمى هذا العصر نسبة إلى أسمه وقد ستمر حكم البطالمة فى مصر مايقرب من ثلاثمائة سنة ثلاثة قرون حكم فيها ستة عشر حاكماً يحملون أسم بطليموس وخلال هذه العصور شهدت أوروبا صعود الإمبراطورية الرومانية وأزدهر العصر الإمبراطورية الأغريقية وبذلك أصبحت مصر تابعة لحكم الرومان فتزوجت كليوباترا وهي آخر حكام البطالمة في مصر من يوليوس قيصر أمبراطور روما لكن الجمهوريين في روما ضجوا من طموحات قيصر وقضوا عليه في شهر مارس من عام ٤٤ ق.م . وعادت كليوباترا إلى مصر ثم انتصر أعوان قيصر بقيادة مارك أنطونيو واوكتافيوس في خريف عام ٤٢ ق.م . وأستدعى أنطونيو ، الذي آلإليه الجزء الشرقي من الإمبراطورية الرومانية كليوباترا وأعلن زواجه منها وقد أقلق الرومان أنّ أنطونيو يريد جعل الإسكندرية عاصمة للإمبراطورية الرومانية وأن يطيح بخصمها وكتافيوس. (keightley، ١٨٤٨) ولكن أنطونيو هزم في عام ٣١ ق.م . وفر الأثنان إلى الإسكندرية وقبل دخول أوكتافيوس إلى الإسكندرية قتل أنطونيو نفسه وانتحرت كليوباترا وبذلك وقعت مصر تحت الحكم الروماني عقب معركة أكتيوم البحرية عام ١٣ ق.م . وأنتحار الملكة كليوباترا السابعة آخر المموك البطلمية ، ومنذ ذلك التاريخ تحولت مصر تحت الحكم الروماني تحت قيادة أوكتافيوس الذي سرعان ما أعلن نفسه امبراطوراً بأسم أوغسطس فحول الجمهورية الرومانية إلى إمبراطورية حتى سقوطها تحت وطأة هجمات قبائل الجرمان الذين استولوا على روما في آواخر القرن الرابع الميلادي , أما في مصر ، فقد أبقى الرومان على معظم المؤسسات الادارية والتقاليد الاجتماعية والحياة الدينية كما هي ولم يطرأ عليها متغيرات كبيرة فقد أبقى الرومان على الحياة الدينية في مصر. (العليم، ١٩٧٢م) إذ ظل المصريون يعبدون آلهتهم المصرية واليونانيون يعبدون آلهتهم اليونانية ، أما الرومان فقد عبدوا آلهتهم الرومانية ، وسمحوا لكل من يعيش في مصر أن يعبد ما يريد من آلهة من دون تدخل منهم وفي القرون الثلاثة الأولى الميلادية كان أهم متغير ديني هو ظهور الديانة المسيحية ، وكان القديس مرقص هو الذي بشر بالمسيحية في مصر أبان حكم الامبراطور الروماني نيرون (٥٤- ٦٨ميلادي), ومنذ دخول المسيحية مصر بدأت تنتشر بشكل كبير ،

وشكلت خطراً على الرومان مما دفعهم إلى اضطهاد المسيحيين وقد ظلت مصر خاضعة لهيمنة الإمبراطورية الرومانية حتى عام ٣٩٥ميلادي , إذ انتقلت السلطة على العالم إلشرقي الى الدولة البيزنطية إذ نقل الامبراطور قسطنطين الأول عاصمته إلى بيزنطة على البسفور. (J.H.Kurtz، ١٨٩١) ودام حكم الدولة البيزنطية قرابة ألف عام , وفي سنة ٤٥١ميلادي نشأ خلاف بين كنيسة القسطنطينية وكنيسة الإسكندرية حول طبيعة السيد المسيح (ع) إذ أقيم مجمع خلقدونية في آسيا الصغرى والذي أقر أن للسيد المسيح طبيعتين (بشرية والهية) وعدّ مبدأ كنيسة الإسكندرية القائل بوجود طبيعة واحدة له يعد كفراً أو خروجاً عن المسيحية الصحيحة , فرفض بطريرك الإسكندرية وأطلقوا على أنفسهم تسمية (الارثوذكسية) أي الدين الصحيح (C.P.S١٢، ١٩٤٨) , وكان عصر الامبراطور دقلديانوس عصر اضطهاد منظم دمرت أثناءه الكنائس ، وأرغم المسحيين على تغيير دينهم ، حتى عدَّ عام ٧١١م الذي قتل فيه دقلديانوس عدداً كبيراً من المسحيين عام بداية التقويم المسيحي القبطي وسمي عام الشهداء ، وظلت بهذه الحال إلى أن تم الاعتراف بالمسيحية في القرن الرابع الميلادي. (ماهر، ١٩٧٧م) مع انتشار المسيحية في مصر ظهرت كلمة قبط ومعناها مصري أي تحريف لكلمة (ايجيبت) وعدت مرادفة للديانة المسيحية وقد شيد المسيحيون الأقباط في مصر كنائس عظيمة مزينة باعمال النقش والموزايك وشاعت معهم فنون صناعة الايقونات التي تصور السيد المسيح (ع) وأمه العذراء (ع) والقديسين والقديسات والأيقونة القبطية هي صور فنية مرسومة يدوياً تستلهم التراث المصري القديم فنياً وليس عقائدياً وهي رسائل كنسية مسيحية ذات دور تعليمي وتربوي وايماني فمن خلال الصورة واللون تنشر الأيقونة خطاب الدين المسيحي وتعاليم الانجيل بين عامة الناس وتميزت هذه الفنون بالتجريد المستوحى من الفن الفرعوني والرمزية الدينية واهمال المنظور أو الإيحاء بالعمق وكثرة الرموز والعلامات المستلهمة من الانجيل وكذلك وجود الهالات حول رؤوس القديسين للدلالة على السمو والرفعة والمكانة الدينية. (هرمينا، ب ت) ، كما شاعت في المجتمع المصري فنون رسم الموتى المسماة المومياءات القبطية وهي رسوم شخصية للموتى تنفذ على أقمشة الأكفان أو ألواح خشب رقيقة توضع على وجوه الموتى تصور ملامحهم بدقة عالية وواقعية شديدة . (قادوس، ب ت)

شكل (1) بورتريهات الفيوم

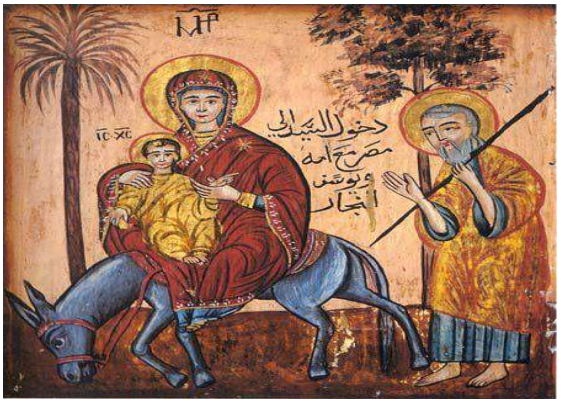
وتتميز الفنون القبطية في مصر بشكل عام بأنّها فنون شعبية وليست فنون ملكية أو امبراطورية ينفذها فنانون بسطاء غير مدعومين من أي جهة , وهي تصور الناس بدواع دينية محضة متجردة عن المنفعة أو المصلحة. (lllimeleniciucpuica، ٢٠٠٦) ومع ظهور الإسلام في الجزيرة العربية وانتشاره باتجاه العراق وبلاد الشام تقلص نفوذ بيزنطة في الشرق الأدنى ، وحقق المسلمون الانتصارات المجيدة في الشام والعراق وإيران ، ثم ما

لبثوا أن فطنوا إلى مكانة مصر العظيمة بفضل موقعها الجغرافي والحربي ، وخصوبة أرضها التي تنتج الحنطة ، وتدر الخير العميم ، فسيرت إليها جيوش المسلمين ، وتم لهم فتحها سنة ٢١ هجرية / ٦٤١ميلادية على يد عمرو بن العاص وبمساعدة سكان مصر من المسحيين الاقباط الذين كانوا يعانون من حكم الدولة البيزنطية وجور حكامها , فأصبحت مصر ولاية من ولايات الخلافة الإسلامية ، يحكمها ولاة يبعثهم الخلفاء وأصبح الإسلام دين الأغلبية في وادي النيل منذ نهاية القرن الثالث الهجري (٩م) (العدوي، ١٩٩١م) , لقد تعرض الأقباط في مصر قبل الفتح الإسلامي للظلم والاضطهاد من قبل البيزنطيين ، ولذلك رأوا في القوة الإسلامية الصاعدة منفذاً لهم للخلاص من الاستبداد فساندوها ، ورحبوا بدخول المسلمين أرض مصر ثم شجعت انتصارات المسلمين وإخضاعهم البلاد الاقباط على الوقوف بوجه البيزنطيين , إذ غادرالبلاد عدداً كبيراً من البيزنطيين وقد لقي الأقباط من المسلمين ماشجعهم على تنفس أجواء الحرية. وقد قام عمرو بن العاص بعد استقرار الأوضاع في مصر بالإعلان بين الناس أنّ لا إكراه في الدين ، وأنّ حرية العقيدة أمر مكفول فلن يتعرض لأحد في حريته أو ماله بسبب دينه أو مذهبه وخير الاقباط بين الدخول في الإسلام والبقاء على دينهم ، فمن يدخل في الإسلام يكون له ما للمسلمين وعليه ماعليهم , الأمر الذي شجع الكثير منهم على الدخول في الإسلام .

وقد شجع المسلمون الفنون بمختلف أنواعها في مصر وأمتزجت الثقافة العربية الإسلامية بفنون الأقباط أمتزاجاً كبيراً حتى دخلت الكتابات العربية في داخل الكنائس القبطية المصرية وعلى أبوابها وجدرانها فدونت بالأحرف العربية كتابات مستمدة من الأنجيل المقدس وبرع الفنانون الأقباط في صياغتها بأنماط الخط العربي المدروس بعناية. (علام، ١٩٩١)

شكل (2) كتابات انجيلية باللغة العربية على مدخل احدى كنائس القاهرة القديمة

كما أدخلت الكتابات العربية على فنون التصوير القبطية وكتبت باللغة العربية عبارات كثيرة على الأيقونات المسيحية المقدسة التي تصور السيد المسيح والسيدة العذراء والقديسين ولولا احترام الأقباط للغة العربية لما كتبوا بأحرفها على الأيقونات التي تعد مقدسة إليهم , وهذا دليل على اعتزازهم الكبير باللغة العربية فلم تعد حروفها مدنسة للايقون أو لصورة المسيح أو القديسين بل هذا دليل على أنها ذات مكانة سامية لديهم لاتقل عن مكانة القديس أو الأيقونة ذاتها. (ناجي، ٢٠١٧م)

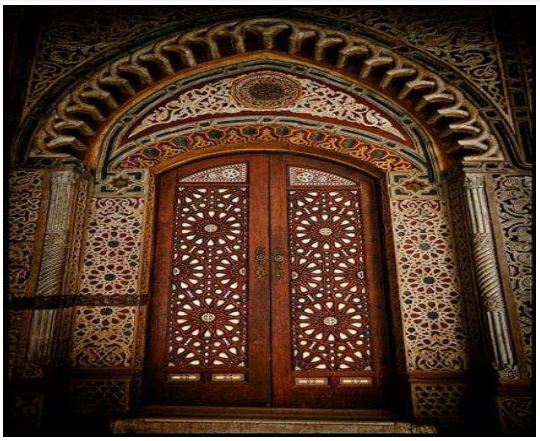


شكل (3) ايقونة قبطية عليها كتابات عربية الى جوار صورة المسيح وامه

وهذه الاستعارات ذات أهمية كبيرة في تاريخ فن التصوير القبطي تؤشر دور الكتابة العربية فهي التي توضح المنظر المرسوم بالإشارة إلى أسماء الأشخاص ووظيفتهم أو تشير إلى نص انجيلي علي لسان المصور ، كما ساهمت هذه الكتابات في الكشف عن الكثير من المعلومات الخاصة بالأيقونة ومنها مصدر الأيقونة والأسلوب الفني المستعمل في رسمها وتاريخ صناعة الأيقونة أو الإهداء والتوقيعات عليها من أعلى وأسفل أو في الاطار أو على ظهر الأيقونة وهذه التوقيعات أو الكتابات تتضمن معلومات مهمة عن تاريخ الأيقونة أو صاحبها أو الفنان الذي قام برسمها . إذ إنّ الحروف والكلمات تعد جزءاً من تصميم الأيقونة فمن دون أسم الشخص المصور تصبح الأيقونه غير مكتملة ، وللكتابة على الأيقونة أسلوب مميز يمزج بين تنسيق الكتابة والأسلوب الفني المتبع في رسم الأيقونة بحسب مميزات كل عصر والتي تحدد الشكل الزخرفي للحروف ، وقد أرخ الفنان القبطي الأيقونات بالتقويم القبطي وأحياناً الميلادي ويكتب التاريخ بالحروف العربية واحيان االقبطية. (ناجي، ٢٠١٧م)

شكل(4) ايقونة قبطية مدونة ومؤرخة باللغة العربية

وأستفاد الفنانون الأقباط من تراث فن التصوير العربي الإسلامي الذي ظهرت تأثيراته تدريجياً على فن التصوير القبطي من نواح عديدة إذ بدأ تأثير الفن الإسلامي يظهر في طابع الملابس وبعض التفاصيل المعمارية مثل استعمال الأشكال النباتية والهندسية مثل الطبق النجمي الذي لم يعرف الا في الفن الاسلامي ولقد وصل حد الاندماج بين الفن القبطي والفن الاسلامي إلى درجة يصعب معها التفرقة بينهما خاصة في الأعمال الفنية المنفذة علي الخشب والعاج والنسيج. (neander، ١٨٤٧)



شكل(5) الأطباق النجمية في زخارف مدخل الكنيسة المعلقة في القاهرة

المبحث الثاني / نشاة وتطور فن التصوير القبطي :

كرست معظم نتاجات الفنون القبطية من أجل نشر وتعليم العقيدة المسيحية للبسطاء من الناس وتركزت موضوعاتها الفنية حول استلهام قصص الكتاب المقدس وأعمال الرسل والمبشرين وتضحيات القديسين , وزخرت ابداعات الفنون القبطية في كل المجالات بصور السيدة العذراء والرسل والقديسين والشهداء والملائكة وغير ذلك من الموضوعات الدينية التي وردت في الكتاب المقدس أو في تاريخ الكنيسة . وورث الأقباط كثيراً من التقاليد الفنية العريقة عن أجدادهم الفراعنة , وظل الاهتمام بالتصوير في العصور اليونانية والرومانية سارياً في مصر بحسب تقاليده الفرعونية القدية مع دخول بعض التاثيرات الأغريقية والهلنستية والرومانية عليه , غير أنّ انتشار العقيدة المسيحية أدخل كثير من التحولات على فن التصوير ويرجع تاريخ الأيقونات في مصر إلى القرون الثلاثة الأولى للميلاد وذلك عندما حكم الإمبراطور الروماني قسطنطين العظيم روما بين عامي (٣٠٦– ٣٣٧م) إذ أصبحت المسيحية دين الإمبراطورية الرومانية المهيمن. (C.P.S١٢، ١٩٤٨)

فقد كان اعتناق قسنطين للمسيحية نقطة تحول للمسيحية والتي يشار إليها أحياناً بانتصار الكنيسة السلام الكنيسة قسطنطين في سنة ٣١٣م مرسوماً ويقضي بإضفاء الشرعية على العبادة والشعائر المسيحية . وأصبح الإمبراطور مناصراً كبيراً اللكنيسة ومهد لتنصيب الإمبراطور المسيحي داخل الكنيسة . وعند ذاك قام المسيحيون الأوائل بحرب شعواء ضد اثار الوثنية الاغريقية والرومانية وكل مايمت إلى العبادات القديمة بصلة فهدموا معابدها وحطموا تماثيلها وصورها كما أصر رهبان القبط على إزالة كل آثار الوثني وأضرموا النيران فيها , وبعد أن هدأ الحماس الديني المسيحي عادت إلى الأذهان فكرة الصور بدعوى أن العامة لأتفهم العقيدة المسيحية وتعجز عن ادراك معانيها السامية . إذ بحث الرهبان وآباء الكنيسة عن وسائل تمكنهم من شرح وايصال الأفكار المسيحية إلى عامة الناس فاباحوا فكرة تصوير الأيقونات التي تمثل السيد المسيح والسيدة العذراء والرسل والقديسين وغيرهم. (علام، ١٩٩١) وبعد أن هدأت موجة الهدم والتدمير للأماكن الوثنية وصورها ومنحوتاتها , شرع المسيحيون في تحويل تلك الأماكن إلى المعابد إلى كنائس وشرعوا في تغطية آثار تلك الصور الباقية على الجدران والنقوش المصرية القديمة بطبقات من الجص الرقيق وصوروا فوقها بالألوان أشياء تغطي الزخارف والنقوش الفرعونية واستفادوا من بعضها إذ أضيفت إليها رموز مسيحية وعدل البعض الاخر ليتلائم مع التوجهات المسيحية الجديدة فنقشت بعض الصلبان البارزة ومنها ماوضع وسط الزخارف الفرعونية القديمة. (حبيب، ب ت)

كان أول المواد التي أستعملت لتصوير الأيقونات هو الحجر, إذ ظهرت بين الآثار القبطية القديمة بعض اللوحات والأفاريز الحجرية التي نقشت بصور بارزة منها مايمثل السيد المسيح والسيدة العذراء والشهداء . كما

استعمل الخشب في نقش الأيقونات ، إذ اتخذ الأقباط من الخشب مادة مطاوعة حفروا ونقشوا عليها كثيرًا من صورهم التي كانت تزين أبواب وأعتاب الكنائس القديمة . ومن أهم رسامي الأيقونات هو القديس لوقا الإنجيلي وكان من الرسل ، ويقال: إنّه كان مصوراً بارعاً وأقدم من نبغ في فن التصوير في القرون الأولى المسيحية , وقد تفنن الرسامون القبطيون في رسم صورهم الأولى بدقة عالية واستعملوا المواد والخامات نفسها التي كانت معروفة لدى الفنانين القدماء الذين ورثوها عن الفراعنة القدماء وقد أدخلت إلى الكنائس فنون مصرية عريقة مثل: فنون الخشب، والعاج، والنقش على الرخام، والاقمشة، والفسيفساء، واشغال المعادن المختلفة , والفخار، والنقوش الجصية . وقد انتشرت بشكل خاص الأيقونات المرسومة على الخشب انتشاراً واسعاً بين الناس. (Jensen، ٢٠٠٠) وقد استعمل الرسامون القبطيون في صناعة الأيقونات الألوان نفسها التي اخترعها الفنانون الفراعنة ودأبوا على استعمالها في فنون مصر القديمة وكانوا يستعملون البيض بدلاً عن الزيت وكانوا يرسمون على قطع الخشب مباشرة ثم تحولوا إلى تقنية جديدة تقضي بتغطية قطع الخشب بطبقة رقيقة من الجص أو بقطع من قماش الخيش تطلى بطبقة خفيفة من الجص التي يصب فوقها أحيانا ماء الذهب ثم يقومون بالرسم فوقها توقيراً للشخوص المرسومين عليها , وكثيراً ماكانوا يقومون بتحديد الصورة بخطوط محفورة على طبقة الجص بوساطة ازميل حاد قبل الشروع بتلوينها لكي يعطيها ذلك التحديد وضوحاً وقوة وتاثيراً اكبر في بصر المتلقي . وقد استعملت الكثير من المواد في رسم الأيقونات سواء بالنقش البارز أم بالرسم بالألوان ، وبعض هذه الصور كانت منقولة عن نماذج ثابتة وقوالب جاهزة مرسومة على الورق يتم طبعها على الخشب أو نقلها باليد . وكان الرسام المختص هو الذي يقوم برسم الوجوه والملامح فيما يقوم مساعدوه بتذهيب الخلفية أو رسم الملابس والرموز الظاهرة خلف الشخصية في اللوحة. (Jensen، ٢٠٠٠)

ويقسم تاريخ الفن القبطي إلى ست حقبات :

الحقبة الأولى : من القرن الثالث قبل الميلاد إلى القرن الأول قبل الميلاد وأهم المراكزهي :

أرسينوي (الفيوم) حالياً وهرم وبو ليماجنا (الاشمونين) حالياً

الحقبة الثانية : من القرن الأول الميلادي إلى القرن الرابع الميلادي ، ومن أهم مراكزها :

أهن آسيا المدينة وبقيت العقائد المصرية مع الأساطير اليونانية وظهرت أوراق الغار والاكانثا

الحقبة الثالثة : من القرن الرابع الميلادي إلى السابع الميلادي ، وهو العصر الذهبي للفن القبطي وفيها ختفت الاساطير اليونانية وظهرت قصص من الكتاب المقدس , واستعمال بعض الرموز الفرعونية مثل : علامة الماء ، وعناقيد العنب ، وظهور فنون من البيئة المحلية مثل صيد الغزلان وقطف العنب. (السيد، ٢٠٠٢م)

الحقبة الرابعة : من القرن السابع إلى القرن العاشر الميلاديين ؛ إذ ضعف فيها الفن القبطي ولم تسعمل الفنون إلا في الضروريات مثل النسيج وتزيين المخطوطات .

الحقبة الخامسة : من القرن الحادي عشر إلى القرن السادس عشر ، وقد انتشر الفن القبطي في أخاب مثل أحجبة الهياكل وكذلك في المعادن مثل المجامر .

الحقبة السادسة : من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر ، ويظهرهذا الفن في أيقونات وأحجبة وأغلفة أناجيل وبعض الملابس الكهنوتية. (السيد، ٢٠٠٢م)

الحقبة السابعة : وهي محاولات إحياء الفن القبطي في منتصف القرن العشرين في فنون مثل فن الأيقونات الحديثة والملابس الكهنوتية. (هرمينا، ب ت)

إنّ الفن الشعبي وليس فناً ملكياً أو امبراطورياً ، إذ كان الشعب يشرف على فنه ويبدع وينفق عليه من ماله الخاص بعيداً عن أى مساندة رسمية . فالفن البيزنطي ريفى ، لأنة نشأ تحت كنف الاضطهاد وبعيداً عن

أماكن الحكومة ، ورسم الفنان أشخاص ام نبين العاديين وحيواناتهم الأليفة التي تملأ كل بيت ومناظر تمثل الحياة الريفية والشعبية البسيطة . فن ارتجالى بسيط لأنّ الرهبان الذين كانوا يشرفون عليه لم تكن لهم دراية تامة من الناحية الفنية , وقد اتسم باستعمال الهالة على رؤوس القديسين والشهداء وأحيانا كان يضع تاجاً أو يستعمل الأثنين معاً . كما تميز بالبعد عن محاكاة الطبيعة وتقليدها ، فالرسوم كانت محورة ورمزية وتظهر مميزات الأشكال المرسومة فقط . كما تميز أيضاً في أن يعرض صور القديس فرحة مشرقة ألواناً مشرقة خاصة وجه القديس او القديسة ليوضح موضوع عقائدي ، إذ يبرز الابدية السعيدة التي نالها هذا القديس أو هذه القديسة. (هرمينا، ب ت)

في هذه العصور كان التصوير الجدارى السائد في العصر القبطى يسير على الطرق التي تواترت في تاريخ الفنون المصرية القديمة منذ أقدم العصور وهى طريقة التصوير بألوان الاكاسيد على الحوائط المغطاة بطبقة من الجبس ومنها نتشرت هذه الطريقة بين مسيحي الشرق والغرب وظل الامر كذلك حتى بداية عصر النهضة . وقد وجه الأقباط عناية كبيرة إلى زخرفة الجدران والمحاريب الموجودة في الكنائس بالتصوير الحائطى مستعينين بموضوعات مستمدة من قصص الانبياء والأحداث الدينية فكانت هناك صور للسيدة العذراء والسيد المسيح أو الملائكة والرسل والقديسين والشهداء أو موضوعات من التوراة والانجيل .

تعد الرسوم الحائطية التي وجدت بمقابر الإسكندرية والتي ترجع إلى القرن الرابع الميلادي ذات طراز هلنستي بشكل عام غير أنّ الرسوم التي ترجع إلى القرن الخامس الميلادي اشرت بزوغ فن قبطي متميز ظهرت فيها الملامح الخاصة بالفن القبطي ذي الأصول المصرية العريقة. (يوسف، ٢٠١٣م) أمّا الصبغات المستعملة في الرسوم القبطية فهي مواد محلية ، اما في صورة ترابية مساحيق المعادن والصخور والاكاسيد , أو مواد مستخرجة من النباتات مثل نبات الفوة (العرق الأحمر) وهو نبات متسلق دائم الخضرة , الذي كان يستخرج منه اللون الأحمر ثم يخلط بالطباشير أو الجبس , أما الغراء (الصمغ) فهو المادة الغروية التي تسبب تماسك الألوان وثباتها على الجدران فكان يحصل عليه من أشجار السنط (الاكاسيا) ثم يضاف إليه الماء . (قادوس، ب ت)

وهي منفذة بثلاث طرائق أساسية :

١- طريقة التمبر Tempra :

كانت هذه الطريقة متبعة في أكثر الفنون المسيحية الشرقية وتتم بخلط بياض وصفار البيض كمادة لزجة وتتكون من خلط مساحيق الألوان بوسيط لزج مثل الغراء ثم يرسم بها على الحيطان التي تكون قد غطيت بطبقة من الجير وجفت تماما وهناك مثال لهذه الرسوم في وادي حلفا في مصر ومن عيوب هذه الطريقة سرعة تلف الألوان وفقدان بريقها ولذلك كانت تغطى بطبقة من شمع البرافين للحفاظ على بريق الألوان. (هرمينا، ب ت)

شكل (6) رسم جداري قبطي بالوان التمبرا

من وادي نطرون

٢- طريقة الألوان الشمعية Encaustic :

كانت هذه الطريقة متبعة في مصر أوائل العصر الروماني واستمرت وانتشرت في العصر القبطي المسيحي وتتكون هذه الطريقة من خلط الألوان مع الشمع قبل اذابته أو بعد اذابته وفي بعض الأحيان يضاف إليها قليل من الزيت ليمنح الألوان قدراً من البريق بحيث تبدو وكأنّها رسوم زيتية. (علام، ١٩٩١)

شكل (7) رسم سقف بالوان encaustic الدير الأحمر

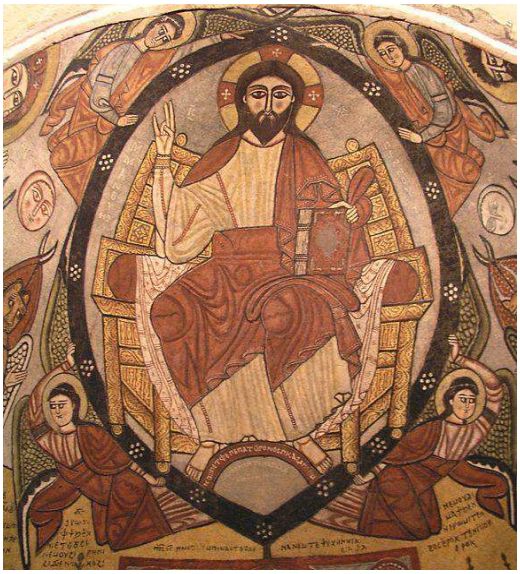
٣- طريقة الفريسكو Fresco :

تُعد هذه الطريقة من أسهل الطرق وأقدمها والتي أقبل القبط على استعمالها في كنائسهم واديرتهم وخاصة الموجودة في صحراء الغربية والشرقية لمصر وتتكون طريقة الفريسكو من خلط الألوان بالماء من دون وسيط والرسم بها على الحائط وهو لايزال ليناً لم يجف. (ماهر، ١٩٧٧م)

شكل (8) رسم جداري قبطي بالفريسكو

توجد معظم نتاجات فن التصوير القبطي الجدارية في الأديرة ، وعلى الرغم من أنّ منتجي هذه التصاوير كانوا من الرهبان وصغار الفنانين الذين يقومون بهذا العمل خدمة للعقيدة المسيحية وايمانا منهم بأنّ هذا الفن يُسهم في جلب بسطاء الناس إلى الإيمان ومع ذلك فإنّ بعض هذه التصاوير رفيع المستوى وخصوصاً التي ترجع إلى القرنين السادس والسابع للميلاد إذ كانت الرسوم تنفذ فوق الجدران المشيدة بالطوب اللبن بعد طلائها بطبقة من الملاط الأبيض اللون أو الجصي وكان أسلوب الرسم بطريقة التمبرا هو الأسلوب الوحيد المتبع في التصاوير

الجدارية القبطية وتتضمن رسومات دير الأنبا أبو للو من القرن السادس إلى القرن الثامن مناظر لقصص من العهد القديم وللسيد المسيح وللسيدة العذراء والمسيح الطفل محاطين في الغالب بالرسل ، بالإضافة إلي صور الرهبان والقديسين ، ودوائر بداخلها أشخاص يمثلون الفضائل ، ومناظر للصيد وتزدان الأجزاء السفلية من الجدران بزخارف نباتية وهندسية ، وتشابه رسومات دير الأنبا أرميا الجدارية بسقارة إلي حد كبير حيث صور شخوص هذه التصاوير في وضع المواجهة منفصلين عادة عن بعضهم بعضاً. (AboElyamin، ٢٠١٣)



شكل (9) تصوير جداري من دير الانبا انطونيوس يمثل السيد المسيح الضابط للكل

المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري :

١- احتل الاسكندر المقدوني مصر عام ٣٣٢ ق.م وسعى إلى نشر الثقافة الهيلينية في كل بلدان الشرق عن طريق مزج الثقافة الأغريقية بثقافات الشرق العريقة فنشأت بذلك موجة من الفنون سميت الهلنستية التي هي مزيج من الفنون الأغريقية والفنون الشرقية.

٢- كان القديس مرقصاً وهو الذي بشر بالمسيحية في مصر أبان حكم الأمبراطور الروماني نيرونو منذ دخول المسيحية مصر في القرن ١٥ ميلادي بدأت تنتشر بشكل كبير وشكلت خطراً على الرومان ممادفعهم إلى اضطهاد المسيحيين وقد ظلت مصر خاضعة لهيمنة الإمبراطورية الرومانية حتى عام ٣٩٥ميلادي .

٣- مع انتشار المسيحية في مصر ظهرت كلمة قبط ومعناها مصري أي تحريف لكلمة (ايجيبت) وعدت مرادفة للديانة المسيحية وقد شيد المسيحيون الاقباط في مصر كنائس عظيمة مزينة باعمال النقش والموزايك وشاعت معهم فنون صناعة الايقونات التي تصور السيد المسيح (ع) وامه العذراء (ع) والقديسين والقديسات .

٤- تتميز الفنون القبطية في مصر بشكل عام بأنّها فنون شعبية وليست فنون ملكية أو امبراطورية ينفذها فنانون بسطاء غير مدعومين من أي جهة , وهي تصور الناس بدواع دينية محضة متجردة عن المنفعة أو المصلحة .

٥- مع ظهور الإسلام في الجزيرة العربية تقلص نفوذ بيزنطة في الشرق الأدنى وقد تنبه المسلمون إلى مكانة مصر العظيمة بفضل موقعها الجغرافي والحربي ، وخصوبة أرضها وتم فتحها على يد عمرو بن العاص وبمساعدة سكان مصر من المسحيين الأقباط الذين كانوا يعانون من حكم الدولة البيزنطية وجور حكامها .

٦- شجّع المسلمون الفنون بمختلف أنواعها في مصر وامتزجت الثقافة العربية الإسلامية بفنون الاقباط حتى دخلت الكتابات العربية إلى فن الأيقونات القبطية وداخل الكنائس القبطية فدونت بالأحرف العربية كتابات مستمدة من الانجيل المقدس وبرع الفنانون الاقباط في صياغتها بأنماط الخط العربي المدروس بعناية .

٧- استفاد الفنانون الاقباط من تراث فن التصوير العربي الإسلامي الذي ظهرت تأثيراته على فن التصوير القبطي في طابع الملابس والتفاصيل المعمارية في الزخارف النباتية والهندسية مثل الطبق النجمي الذي لم يعرف إلا في الفن الإسلامي وكذلك في الاعمال الفنية المنفذة علي الخشب والعاج والنسيج .

٨- استعمل صناع الأيقونات الأقباط الألوان التي اخترعها الفراعنة وكانوا يرسمون على قطع الخشب ثم ابتكروا تقنية جديدة بتغطية الخشب بطبقة من الجص أو بقطع من قماش الخيش تطلى بطبقة من الجص ويصب فوقها ماء الذهب ثم يرسمون فوقها توقير اللشخوص المرسومين , أو بتحديد الصورة بخطوط محفورة على طبقة الجص بوساطة ازميل حاد قبل الشروع بتلوينها .

٩- سار التصوير الجدارى القبطى على خطى الفنون المصرية القديمة منذ أقدم العصور وهى طريقة التصوير بألوان الاكاسيد على الحوائط المغطاة بطبقة من الجبس ومنها نتشرت هذه الطريقة بين مسيحي الشرق والغرب وظل الأمر كذلك حتى بداية عصر النهضة .

١٠- اتبع فن التصوير الجداري القبطي ثلاث تقنيات أساسية في العمل في الكنائس والاديرة وهي : طريقة التمبرا ، وطريقة الألوان الشمعية (الانكاوستك) ، وطريقة الفريسكو التي نفذت بواسطتها كل نتاجات الفن الجداري القبطي في مصر .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١- مجتمع البحث :

بعد الجهد المبذول من قبل الباحثة في الاطلاع على الكتب والمصادر الفنية وشبكة المعلومات العالمية, أستفادت الباحثة من الأعمال الفنية المنشورة على شبكة (الإنترنيت) والمصادر ذات الصلة من نتاجات فن التصوير الجداري القبطي في مختلف الكنائس والأديرة المسيحية في مصر مثلت بمجموعها مجتمع البحث الحالي .

٢- **عينة البحث** : قامت الباحثة باختيار(٥) نماذج من نتاجات فن التصوير الجداري القبطي بطريقة قصدية على وفق المبررات الآتية :

١- تمثل النماذج المختارة موضوعات وأساليب فنية مختلفة .

٢- الأعمال الفنية الموثقة توثيقاً دقيقاً .

٣- استبعاد الأعمال الفنية المتشابهة .

٣- **أداة البحث** : اعتمدت الباحثة المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري بوصفها موجهات لعملية تحليل العينة .

٤-**منهج البحث** : اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي بأسلوب التحليل .

٥- تحليل العينة

أنموذج رقم (1)العنوان: العذراء والمسيح, الفنان: مجهول, الابعاد: 3متر X 70و1 م, المواد: الوان تمبرا على جدار جصي, التاريخ: القرن ١٣ ميلادي, العائدية: كنيسة دير الانبا انطونيوس / مصر

رسم جداري من الكنيسة الاثرية بدير الانبا انطونيوس بالبحر الأحمرمن القرن الثالث عشر الميلادي وتظهر فيه السيدة العذراء وهي تجلس على كرسي عرش مزخرف وتضع في حجرها الطفل يسوع وتحيطه بكلتا يديها وقد ارتدت هي رداءاً واسعاً يشبه أردية الرهبان ملون بلون بني يغطي رأسها فيما يرتدي المسيح الصغير رداءاً بنياً يغطي كتفيه وهو يمسك بيده اليسرى الكتاب المقدس الذي بعث به وهو الأنجيل وقد رفع المسيح يده اليمنى وفرد منها أصبعين نحو الأعلى وهذه من الرموز الدينية في العقيدة المسيحية والتي تحولت إلى رموز فنية وجمالية متوارثة في الفن المسيحي بشكل عام وهي تمثل إشارة البركة من السيد المسيح للناس ، إذ تلعب مثل هذه الصياغات التشكيلية دوراً مهماً في التأثير على مشاعر المؤمنين البسطاء الذين يشعرون بأن البركة تغمرهم من قبل السيد المسيح من خلال اشارته هذه , وتظهر في الصورة هالة نورانية وتملأ وجهها عينان واسعتان ترمز إلى عمق حكمتها واطلاعها كما تشير إلى حرصها على الطفل الضغير في حجرها ورغبتها في التشبع بنوره الرباني ، إذ تظهر على راس الطفل هالة نورانية أخرى بينما يجلس هو في وسط هالة نورانية أكبر تحيط به من كل جانب , والمشهد مصور داخل قوس يحمله عمودان جانبيان وهذا يرمز ألى الكنيسة التي هي راعية الدين وراعية المسيحيين , فيما تظهر أعلى القوس حنيات مثلثة فيها رسوم لغصن الرمان الذي يرمز عادة إلى الكنيسة التي تشبه بثمرة الرمان التي تجمع المؤمنين تحت غلافها , وقد تدلت إردية السيدة العذراء نحو الأرض حتى غطت قدميها بطريقة فنية مبسطة إذ حاول الفنان الإيحاء بوجود طيات الملابس من خلال بعض الخطوط العريضة والدقيقة المنسابة على امتداد ثوبها الطويل , أما ملامح الوجوه فقد نفذت بخطوط دقيقة وهي عبارة عن أقواس تمثل الحاجبين وتتصل بالأنف يستقر تحتها فم صغير من دون اللجوء إلى أي معالجات للظل والضوء أو الدراسة التشريحية الدقيقة في ملامح الوجوه , فالفنان المسيحي كان يؤمن بأنّ هذه الصياغات التجريدية أكثر تاثيراً على نفس المتلقي ، لأن تدفع عن الشخصيات المقدسة أي صفات تشبيهية واقعية ترتبط بملامح وصفات محددة وبذلك ترتفع الصورة المرسومة

إلى مستوى الرمز العام المرتبط بفكرة سامية ويمثل حضور شخصية هي أقرب إلى الروح منها إلى الحواس فيشعر المتلقي بأنّها روح يمكن التواصل معها ومناجاتها داخلياً من دون الحاجة إلى مناجاة باللسان أو اللغة فهي موجودة في كل مكان وزمان وهي ليست مرتبطة بهذه الصورة أو الأيقونة أو الجدار بل هي رمز مفارق للاشياء والماديات يمكن أن يحضر مع الانسان في كل مكان وزمان من خلال القلب والروح والايمان الحقيقي , فقد تعمد الفنان القبطي تنفيذ بعض التفاصيل الهندسية في العرش الذي تجلس عليه السيدة العذراء بأسلوب مختزل ومبسط ، إذ تبدو أعمدة العرش العليا وهي تميل بدرجة واضحة إلى الداخل وفي هذه المعالجة تأكيد من قبل الفنان على عدم واقعية المشهد وعدم رغبته في تصوير كرسي عرش حقيقي يوحي بالفخامة والابهة المظهرية بل يريد التأكيد على أنّه عبارة عن رمز فني لعرش آخر سامي تستحقه السيدة العذراء التي حملت كلمة الله ويليق بها ويعبر عن مكانتها الفعلية كأم للسيد المسيح وراعية له احتضنته ووفرت له الحماية لكي يكبر ويبلغ رسالته السماوية المقدسة .

أنموذج رقم (2) العنوان : آدم وحواء , الفنان: مجهول, الإبعاد: 7م X 3م, المواد: فريسكو على جص, التاريخ: القرن ١١ ميلادي, العائدية: المتحف القبطي مصر

الجدارية الكبيرة تستلهم أحد الموضوعات الجوهرية في الكتب السماوية المقدسة الثلاث وهو موضوع خلق الإنسان وحياته في الفردوس ثم إصرار الشيطان على غوايته لاخراجه من النعيم الخالد إذ تمثل اللوحة وضع سيدنا آدم وحواء وقد صورهما الفنان باحجام كبيرة تقترب من الحجم الطبيعي للإنسان ويظهران وهما محاطان بالاشجار الخضراء وارفة الظلال والأغصان والثمار المتنوعة تحيط بهما من كل جانب وتظهر الاغصان الكبيرة وهي تنبت بين أرجلهما وترتفع مع مع ارتفاع قامتيهما وهما يعيشان في الجنة قبل الاكل من الشجرة المحرمة والوقوع في الخطيئة ، إذ صورهما الفنان إلى اليمين وهما عاريان ولكنهما لايشعران بوجود الخطيئة ولا يخجلان من عريهما فهما يعيشان ببراءة في حين يظهران إلى اليسار وهما يحاولان ستر عوراتهما بتغطيتها باوراق التين ، إذ بدأ شعورهما بالخطيئة والندم والفنان القبطي الذي استوحى قصص الكتاب المقدس صور آدم وحواء في الجنة ينعمون بثمارها وتبدو ملامحهما في غاية البراءة والشباب ، ثم بعد الأكل من الثمرة المحرمة بدأ كل منهما يداري عورته المكشوفة بأوراق التين وتظهر في الجهة اليسرى من اللوحة حركتهما وهما يداريان فيها العورة وقد بانت عليهما آثار الندم وتظهر ملامحهما أكبر سنا من السابق وإلى جوار اذن حواء توجد الحية وهي الشيطان الذي وسوس لهما وقد

صورت الأفعى بصورة بشعة وضخمة تفتح فمها وكأنّها تريد أن تلتهم آدم وحواء وفي هذه الصياغة الفنية رمزية عالية إلى أنّ الخطيئة هي التي تلتهم براءة الإنسان وتحرمه من النعيم والخلود في الجنة , فيما يضع الفنان إلى جوار آدم من جهة أقصى اليمين صورة حصان مربوط في الشجرة وهو أمر غريب لم يذكر في الكتب المقدسة ولا في القصص الدينية لكن الفنان يحاول من خلاله أن يرمز لكبح جماح شهوة الكبرياء والعظمة التي تنتاب الإنسان وبالتالي تدمر حياته وبراءته وقد تفنن الرسام في تصوير الأجساد العارية لآدم وحواء قبل أكل الثمرة المحرمة إذ لاتظهر عليها تفاصيل الأعضاء الذكورية أو الأنثوية في صياغة رمزية تشير إلى أنّهما لم يكونا متنبهين لوجودها ولايشعران بالشهوة التي أودت بهما إلى الخطيئة وعصيان أوامر خالقهم واستحقاق غضبه ثم النزول إلى الأرض عقاباً لهما , وقد صورت شخوص اللوحة في وضع المواجهة مع المتلقي وتبدو رسوم الوجوه امامية من دون ظلال أو معالجات تشريحية فيما ظلت الأقدام مصورة بشكل جانبي اتباعاً لتقاليد الرسم الموروثة عن الفنون الفرعونية القديمة , وفي الصورة الثانية إلى اليسار يبدو آدم وهو يشير بيده اليمنى باصبعين ممدودين إلى الامام باتجاه حواء وكذلك نحو الأفعى الظاهرة من خلفها وذلك يرمز آلة أنّها هي التي أغرته باكل الفاكهة المحرمة بعد أن أغواه الشيطان المتجسد في صورة الأفعى , بينما هي تمسك ورقة التوت حول جسدها بيدها اليمنى وترفع يدها اليسرى وهي مفتوحة وكأنّها تشير إلى أنّها لم تكن تعلم بغواية الشيطان ولم تتوقع أن يجلب ذلك عليهما سخط الخالق , والطابع اللوني العام للعمل الجداري يزخر بتدرجات اللون الأخضر الذي يشير إلى عالم الخصب والسعادة الأبدية في الجنة بينما صورت أجساد آدم وحواء بخطوط محيطية معتمة قريبة من الأسود وتركت مساحات الأجساد الداخلية بيضاء فارغة وذلك يحمل ترميز من مستوى عالي ، إذ ترمز الأجساد البيضاء إلى النقاء والظهارة والبراءة التي كانت على آدم وحواء وهي صفة مستمرة لم تتغير عليهما بعد أكل الفاكهة المحرمة وهذا يرمز إلى أنّ الجنة تظل مكاناً للانقياء الطاهرين الذين لم تدنس أرواحهم وأجسادهم وأنّ شرور الإنسان وخطاياه الحقيقية ظهرت بعد نزوله إلى الأرض ، إذ تدنست روحه بالشرور والقتل والحسد والغيرة والحقد ثم تغيرت فطرته النقية البريئة التي فطره الله عليها عند خلقه الأول .

أنموذج رقم (3) العنوان: الإباء الثلاثة, الفنان: مجهول, الأبعاد: ٢٠و٤X٢٠و٣م, المواد: فريسكوعلى جص, التاريخ: القرن ٥ ميلادي, العائدية: دير السريان

يقع دير السيدة العذراء مريم بوادي نطرون غرب دلتا النيل في شمال مصر ويدعى بدير السريان وهذه هي احدى جداريات دير السريان والتي تمثل ثلاثة شخوص كبار في السن يجلسون على عرش كبير ورؤوسهم

محاطة بهالات من النور الأصفر وشعر رؤوسهم الأبيض ينساب على اكتافهم من الجانبين وهم يرتدون أردية متشابهة لونت بتدرجات البني والبني المحمر والأوكر وهم يضعون أيديهم على صدورهم ويحتضنون أجساداً بشرية صغيرة الحجم بعضها بين أيديهم وبعضها الآخر يجلس في حجرهم وهذه الفكرة مأخوذة عن قصص العهد القديم (التوراة) التي تصور الآباء الثلاث ابراهيم واسحق ويعقوب وهم يستقبلون ارواح الإبرار من العباد المؤمنين الاتقياء الذين يموتون فتذهب أرواحهم إلى حيث يستقبلها الآباء الثلاث الذين يحتضنونها ويتولونها بالرعاية كما يرعى الأب ابنه , واللوحة مبنية بشكل افقي إذ يظهر الآباء الثلاثة الجالسون إلى جنب بعضهم بعض الأخر في مستوى واحد من ارتفاع القامة وقد تشابهت ملامحهم تشابهاً كبيراً وتبدو تصفيفة شعرهم متطابقة وذلك نوع من الرمزية الفنية تشير إلى أنّهم من نسل واحد في القصص التوراتية فالنبي إبراهيم هو الجد واسحق ابنه ويعقوب حفيده وقد وضعهم الرسام في مكانة واحدة على عرش فخم , فيما تظهر أرواح الناس باحجام صغيرة جداً قياساً إلى أحجام الأنبياء دلالة على المكانة العالية لابراهيم وأولاده وهم يمسكون أرواح الناس التي صورت بهيئات تحاكي أجساد الأطفال للتعبير عن البراءة التي تتمتع بها الأرواح المؤمنة التي لم تلون بأي لون وتركت بيضاء للتعبير عن الطهر والنقاء الذي يسكن هذه الأرواح وفي حضن كل من الإباء الثلاثة هناك روح واحدة بين يديه واثنان على حجره وهذه إشارة إلى نسل البشرية المتواصل من الجد إلى الأب والابن في نسق ثلاثي يحقق نوع من التوازن البنائي والعقلي بين حضورالإباء الثلاثة ووجود ثلاثة أرواح في حجر كل واحد منهم حيث تبدو امنة مطمئنة لاهية كما يلهو الأطفال الصغار في حجر ابائهم واجدادهم , وفي هذه اللوحة محاولات فنية لاظهار قدر بسيط من التجسيم عن طريق وضع بعض الظلال الخفيفة على وجوه الإباء الثلاثة عند العينين والانف وتحت الوجنات كما وضع الرسام شيء من الظلال الخفيفة بين طيات الملابس ، وهذه المعالجات لاتمثل طموحاً لدى الفنان إلى التشبيه أو الرسم المحاكي للواقع بقدر ماهي صياغة خاصة بهذه اللوحة حاول من خلالها الفنان إضفاء بعض ملامح الهيبة والوقار على شخوص الأنبياء الثلاث الذين يتميزون بعيون واسعة مفتوحة على سعتها وهي تنظر باتجاه المتلقي للتعبير عن الحكمة والمعرفة والعلم بالاشياء وقد صور الفنان عيون الشخصين الجالسين في الوسط واليسار بقدر اكبر من الدقة والتفصيل ، إذ أظهر حدقات العيون الداخلية بوضوح بينما صور عيون الشخص الأول الجالس على اليمين بعيون غير واضحة ولم تظهر حدقاتها الداخلية واضحة ، وذلك ربما للإشارة إلى أنّه النبي يعقوب الذي فقد بصره حزنا على ابنه يوسف ثم استعاد بصره بعد عودة ابنه اليه , ويبدو الشخص الجالس في الوسط وهو يمسك بيده اليمن شيئاً يشبه الخبز أو الفاكهة ويقدمه للرجل الصغير الذي يمسكه بيده اليسرى فهو يطعمه بيديه وهذا نوع من الرمزية إلى أنّ الشخص الأوسط هو النبي إبراهيم وهو الجد الأكبر للانبياء فهو الذي يتكفل باطعام الأرواح الطيبة للمؤمنين عند وفاتهم وانتقالهم إلى عالم الاخرة , وقد حاول الفنان إضفاء قدر من التنوع اللوني على لوحته من خلال ادخال مساحات من اللون الأخضر على العرش الذي يعتليه الآباء الثلاث والذي يظهر من خلفهم وهم .. جالسون عليه ، فاللون الأخضر لون جميل يرتبط عقائديا بلون الفردوس الأخضر والجنة التي وعد بها عباد الله الذين يتقون ربهم ويعملون صالحا فأنّ جزاءهم دخول النعيم الابدي .

أنموذج رقم (4) العنوان: الفتيان الثلاثة في النار, الفنان: مجهول, الأبعاد: ٢٠ و٣X ٧٠و٢م, المواد: فريسكو على جص, التاريخ: القرن ١٣ ميلادي, العائدية: كنيسة دير الانبا انطونيوس بالبحر الاحمر

تصور هذه الجدارية الضخمة المنفذة بألوان الفريسكو على الجدار الممهد بالجص قصة ماخوذة عن كتاب التوراة عن سفر دانيال وهو العهد القديم عند المسيحيين عن ثلاثة فتيان من اليهود عاشوا في بابل أيام السبي البابلي لليهود في عهد نبوخذ نصر الذي صنع تمثالاً كبيراً لأحد آلهة بابل وأمر الجميع أن يسجد له وقد ابلغه الحرس الملكي أنّ هناك ثلاثة من الشبان اليهود لايسجدون للتمثال فأمر نبوخذ نصر ببناء غرفة واشعال نار كبيرة والقاء الفتيان فيه جزاء عدم احترامهم لآلهة بابل وعند القاء الفتيان في النار لم يحترقوا بل شاهد الملك واتباعه شخصاً مجنحاً يقف إلى جانبهم وسط النار وهم غير مهتمين بلهبيها الحارق , فأمر الملك باخراجهم والعفو عنهم , وقد صور الفنان الفتية الثلاث بأحجام كبيرة وعلى رؤوسهم هالات من النور وهم يرتدون ملابس تختلف عن أزياء اهل بابل تشبه ملابس الاغريق عبارة عن رداء ملفوف حول الكتفين وسروال قصير يغطي الوسط مع لفافات تغطي الساق وأحذية من الجلود وهي محددة بخطوط سوداء ترسم تفاصيلها الخارجية والداخلية بما يوحي بوجود طيات القماش , وقد رفع كل منهم يداه نحو صدره وهي مفتوحة وكأنّهم يتناقشون في أمر مهم وللإشارة إلى أنّهم غير مكترثين بالنار الحامية التي صورها الفنان في خلفية المشهد وهي عبارة عن ألسنة من اللهب الملون بالأحمر والأصفر تشبه أمواج البحر الهائجة من حول الفتيان الامنين , اما الشخص الرابع المجنح الذي شوهد مع الفتيان في النار فهو ملاك بعثه الله ليجعل النار من حولهم برداً وسلاماً عليهم وهو يرتدي ملابس بيضاء طويلة تغطي جسمه حتى قدميه دلالة على أنّه من أهل الجنة والمكانة المقدسة ويضع على كتفه الأيسر وشاحاً باللون الأصفر وقد أمسك بيده اليمنى عصا طويلة ممدودة أمام الفتية الثلاث وهي ترمز إلى السلطة والقدرة الربانية التي يحملها الملاك ويوجهها نحو النار لكي تنصاع لأوامر الله ولاتؤذي الفتيان , وقد لون فضاء اللوحة بلون أزرق معتم تتخلله مناطق ملون بالأحمر والأصفر للدلالة على ألسنة اللهب المتصاعدة من النار الموقدة من حولهم , فيما تظهر عند الحافة السفلى للعمل الجداري أشرطة من اللون الأصفر المخطط بالأسود على شكل مستطيلات منتظمة ممتدة أفقيا وهي تشبيه لأنساق البناء بالطابوق أو اللبن المعروفة في بابل القديمة تشير الى الغرفة التي امر نبوخذ نصر ببنائها وتعبئتها بالاخشاب الكثيرة ثم اشعال النار فيها وإدخال الفتية المقيدين بالحبال اليها , وقد استغنى الفنان عن فكرة الحبال التي تقيد أيدي الشباب وذلك للإشارة إلى أنّها احترقت في النار المستعرة التي لم تمسهم بسوء فظهروا بهيأة

من يقف في مكان عادي من دون ألم أو اختناق أو احتراق , وقد صورت وجوههم بعيون واسعة وانف دقيق وفم صغير بحيث تبدو عليهم ملامح الفتية الصغار اما الملاك فقد صور بملامح جميلة ينبعث النور من وجهه مكوناً هالة صفراء حول رأسه والعمل يعتمد على مهارة الفنان الذي صور الشخوص والملابس بشكل مميز كما صور النار وألسنة اللهب المتصاعدة منها بالاعتماد على الطاقة التعبيرية للونين أساسيين هما : الأحمر القاني ، والاصفر الذين يتداخلان للايحاء بحركة لهيب النار , واللوحة الجدارية بشكله العام تقترب من اعمال فن التصوير الجداري الفرعوني القديم ، إذ الأشكال الكبيرة والحجوم الضخمة التي تبعث في نفس المتلقي إحساساً بهيمنة الأشكال الفنية على عقله ووجدانه وتحفيز مخيلته وذائقته الجمالية نحو البحث عن انساق العلاقة الجمالية بين مضمون القصة الدينية وأسلوب تنفيذها الفني الذي يقوم بمثابة نص مجاور للنص الأصلي يستلهم مفرداته ولايسعة للتطابق معه بشكل تام .

أنموذج رقم (5) العنوان: القديسان الطبيبان, الفنان : مجهول, الأبعاد: 260سم x 150سم, المواد: فريسكو على جص, التاريخ: القرن الثامن الميلادي, العائدية: دير السيدة العذراء بوادي نطرون

رسم جداري بحجم متوسط يسمح بتصوير الأشخاص بحجوم مقاربة لحجوم البشر الطبيعيين وهو من جداريات دير السيدة العذراء (السريان) بوادي نطرون بمصر ويعود تاريخ انتاجه إلى القرن الثامن الميلادي ويمثل رجلين يقفان بوضه المواجهة مع المتلقي وهما يرتديان الملابس الكهنوتية الخاصة بالاديرة المسيحية وتظهر حول رأس كل منهما هالة نورانية ملونة بالأصفر ومحددة بخط أسود دقيق من الداخل وخط أسود سميك من الخارج وكلاهما ذو شعر اشيب ولحية بيضاء , والشخص الأول من اليسار هو القديس (بسنتي) الذي يذكر اسمه على أنّه المؤسس لدير السريان في حدود القرن السادس الميلادي وهو يرتدي ملابس كهنوتية طويلة مزينة بالصلبان تغطي جسده بالكامل وتبرز قدماه من الأسفل ، إذ يرتدي حذاءاً أسود وهو يمسك بكلتا يديه الكتاب المقدس (الانجيل) وقد ضمه إلى صدره , وعلى الجانب الأيمن من اللوحة يظهر القديس (اباكير) المعروف أيضا بالطبيب الذي يحمل بيده اليسرى حافظة أو حقيبة جلدية يحمل فيها زجاجات الأدوية التي يستعملها وبيده اليمنى أداة الجراحة وهي المشرط الطبي وهو يرتدي عباءة تغطي رداءه الأحمر الذي يغطي جسده إلى قدميه الظاهرتين في حذاء جلدي أسود , وقد

كتب أعلى صورته الاسم بالقبطية ومعناه القديس المعروف بالطبيب , وتتميز هذه الجدارية عن غيرها من الأعمال الجدارية القبطية بطابع التضادات اللونية القوية التي وظفها الفنان لابراز الاشكال ، إذ نجد تضادات الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر هي السائدة على العمل معالجاص كما نفذت الأشكال بطريقة تقترب من الحس التجسيمي الواقعي الظاهر في المعالجات التجسيمية لملامح الوجوه إذ وضع الفنان قليلاً من الظلال البنية أسفل وجنات الشخوص وفي جوانب الانوف والعيون , كما تظهر محاولات تجسيمية قوية في معالجة طيات الملابس التي اهتم الفنان بدراستها بشكل واضح وادخل عليها المساحات الظلية من الألوان الزرقاء والبنية والوردية على الأردية البيضاء لتحقيق الإحساس بالعمق وتأثير الإضاءة على الملابس الطويلة , كما لجأ الفنان إلى طريقة مبسطة في تظليل جوانب الأشياء التي يحملها القديسان واسقاط بعض الانارات الخفيفة على حافاتها الخارجية لاعطاء صفة تجسيمية تحاكي الاشكال الواقعية في تصوير الكتاب المقدس وأدوات الطبابة التي تظهر في اللوحة , وهذه التأثيرات التشبيهية واردة على الفن القبطي من تأثيرات الفنون الإغريقية والهلنستية التي عمت المنطقة العربية بعد غزو الأسكندر لبلاد الشرق , فيما تظهر تأثيرات الفنون الفرعونية العريقة في مصر واضحة في النسق الزخرفي المبسط الذي أحاط به الفنان عمله الجداري وهو عبارة عن صف افقي من المثلثات القائمة راسياً والملونة بلون أحمر تتداخل معها زخارف خطية عبارة عن خط عمودي يتقاطع معه خطان مائلان في الفضاء المتكون بين كل مثلثين متجاورين وكذلك وضع الفنان شريطان افقيان باللون الأحمر يحددان الجدارية من أعلاها وأسفلها وهذه صفة تصميمية مستوحاة من الرسوم الجدارية الفرعونية المنتشرة في حضارة وادي النيل , في حين تخلو هذه الجدارية من أي رموز دينية سابحة في فضاء اللوحة ، فإنّ الفنان أحاط أجساد القديسين بنطاق ضيق من النور المنطلق من الهالات المحيطة برؤوسهم وينحدر ليحيط باجسادهم وهو ملون باللون الأصفر للتعبير عن مكانتهم القدسية المميزة لدى المسيحيين ونقاء ارواحهم ونفوسهم التي كرست لخدمة الكنيسة والدين المسيحي .

الفصل الرابع

نتائج البحث :

١- يجمع فن التصوير الجداري القبطي بين تراث الرسم الفرعوني والمؤثرات الهلنستية وفن التصوير الإسلامي في مزيج جمالي خاص نابع من ظروف البيئة الثقافية ولاجتماعية الخاصة بالمجتمع المصري . كما في مجمل عينة البحث .

٢- ينحو الفنان المصري في نتاجات التصوير الجداري باتجاه الجمع بين الأشكال الواقعية المبسطة وبين الأفكار والقصص المستوحاة من العقيدة المسيحية والكتب المقدسة ليسمح للناس البسطاء بفهمها وتذوق جمالياتها الفنية والدينية.(كما في نموذج 1, 2, 3 , 4).

٣- يسود أعمال التصوير الجداري القبطي طابع عام من الزهد اللوني والاختزال والتجريد ينبع من رغبة الفنان في خلق أجواء روحية معبرة عن الإيمان بالعالم الآخر والتركيز على القيم الدينية المحمولة على النتاج الفني . (كما في نموذج 1, 2 ,3, 4) .

٤- تسيطر على نتاجات التصوير الجداري القبطي خاصية الجمود وتهيمن السكونية بوجه عام على أشكال الشخوص للتعبير عن الحقائق الخالدة في عالم المطلق غير الخاضع للتبدل أو التحول أو الذبول والتغير . (كما في نموذج 1, 2, 3, 4 , 5) .

٥- يسعى الفنان القبطي إلى الجمع بين النص الديني المنقول عن الكتب المقدسة وبين رغبته في إيصال خطابات رمزية مشفرة مستوحاة من العقيدة المسيحية عن طريق إضافة أشكال ورموز الى العمل الفني تسهم في توسيع دلالاته ومضامينه الداخلية. (كما في نموذج 1 , 2 , 3 , 4) .

٦- تظهر التاثيرات الفنية الموروثة عن التصوير الجداري الفرعوني في الأشكال والعناصر المادية المكملة للمشاهد التصويرية مثل : تفاصيل المكان أو الأثاث أو العناصر الزخرفية الهندسية المحيطية مثل : الأقواس أو الطابوق المرصوف أو المثلثات المتعاقبة . (كما في نموذج 1 , 3 , 4 , 5) .

٧- تصاغ ملامح الشخوص في الأعمال الجدارية القبطية على وفق نسق تعبيري مبسط يركز على سعة العيون التي ترمز إلى المعرفة والحكمة وهالات النور التي ترمز الى القدسية بينما تظهر بعض المحاولات التجسيمية في تصوير الوجوه وطيات الملابس تعبر عن رغبة الفنان في زيادة التاثير الفني على المتلقي . (كما في نموذج 3, 5) .

الاستنتاجات :

١- تظهر تاثيرات الفنون الفرعونية وفن التصوير الإسلامي في التصوير الجداري القبطي من خلال استخدام الخطوط المحيطية الخارجية لتحديد الأشكال المصورة وعزلها عن بعضها وعن تفاصيل المكان وخلفية العمل الجداري .

٢- تتميز الأعمال الجدارية القبطية بكبر حجومها واتساع مساحاتها لتحقيق نوع من التاثير النفسي والروحي داخل الكنيسة ، إذ تحيط هذه الأعمال بالجمهور من كل جانب .

٣- يعمل الفنان القبطي في أجواء دينية وروحية خاصة تحيل عمله إلى نمط من الطقس التعبدي المرتبط بوظيفة دينية تمنعه من التعبير عن أفكاره الخاصة أو توقيع أعماله التي تصبح عبارة عن واجب عبادي .

٤- تمثل نتاجات فن التصوير الجداري القبطي حلقة وصل فنية وتاريخية جوهرية ومهمة بين فنون مصر القديمة والفنون المسيحية وفن التصوير الإسلامي والفنون المصرية الشعبية وارضية فكرية وجمالية لفن التصوير المصري المعاصر .

التوصيات : توصي الباحثة :

١- ضرورة الانفتاح على نتاجات الفنون المسيحية القبطية بالبحوث والدراسات العلمية بوصفها من نتاجات الفكر والثقافة المصرية والعربية الاصيلة ذات الامتداد الواضح في الثقافة والفنون المعاصرة .

٢- ضرورة إقامة الندوات الحوارية حول الثقافة والفنون القبطية من أجل زيادة اطلاع العقل العربي على مساحات معرفية داخلية مؤثرة في حياة المجتمعات العربية المعاصرة .

٣- توفير الكتب والمصادر المعنية بالفنون القبطية ، وذلك لافتقار المكتبة العربية خارج مصر لهذه الموارد الثقافية الهامة .

المقترحات : تقترح الباحثة اجراء الدراسات الآتية :

١- أثر فن التصوير العربي الإسلامي على فن تصوير المخطوطات القبطية في مصر .

٢- التوظيف الفني والجمالي للحرف العربي في الفنون القبطية .

المراجع

١. إبراهيم احمد العدوي. (١٩٩١م). القاهرة: هيئة الاثار المصرية, ص٢٠.
٢. ابن منظور. (١٩٩٩م). لسان العرب. بيروت: دار احياء التراث العربي, ص ١٣٧.
٣. جمال هرمينا. (ب ت). مدخل لتاريخ الفن القبطي, ط١ . القاهرة: مينا للطباعة , ص٤٢.
٤. رؤوف حبيب. (ب ت). الايقونات القبطية . الإسكندرية: مكتبة المحبة ,الإسكندرية , ص ٤.
٥. سعاد ماهر. (١٩٧٧م). الفن القبطي . القاهرة: الجهاز المركزي للكتب الجامعية , ص ٥.
٦. سعيدعلوش : سعيد علوش :. (١٩٨٥م). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . الدار البيضاء: منشورات المكتبة الجامعية، ص ١٩.
٧. عزت زكي حامد قادوس. (ب ت). بورتريهات الفيوم . الإسكندرية: جامعة الإسكندرية , كلية الاداب, ص٣.
٨. عزت زكي حامد قادوس ومحمد عبد الفتاح السيد. (٢٠٠٢م). الاثار القبطية والبيزنطية . الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية , ص١٧١.
٩. لويس معلوف. (١٩٦٦م). المنجد في اللغة والاعلام . بيروت: المطبعة الكاثوليكية, ص٩٣.
١٠. محرم كمال. (١٩٩١م). تاريخ الفن المصري القديم, ط١. القاهرة: مكتبة مدبولي, ص١٦٧-١٦٨.
١١. مصطفى كمال عبد العليم. (١٩٧٢م). مصر الرومانية . القاهرة: مكتبة سعيد رافت, ص١-٢.
١٢. نعمت إسماعيل علام. (١٩٩١). فنون الشرق الأوسط في الفترات الهلنستية والمسيحية والساسانية , ط٣. القاهرة: دار المعارف, ص٩٥.
١٣. هبة عبد المحسن علي ناجي. (٢٠١٧م). التاثيرات الفنية المتبادلة بين صور المخطوطات القبطية والإسلامية بمصر , دراسة نقدية مقارنة . القاهرة: كلية التربية الفنية ,جامعة حلوان, ص٢٧.
١٤. يوحنا نسيم يوسف. (٢٠١٣م). الايقونات القبطية في التاريخ والادب والطقوس , سلسلة كرامات قبطية ,العدد٤, ص٦٦. الإسكندرية.

1. Ibrahim Ahmed Al-Adawy. (1991 AD). Cairo: Egyptian Antiquities Authority, p. 20.
2. Ibn Manzoor. (1999 AD). Arabes Tong. Beirut: Arab Heritage Revival House, p. 137.
3. Hermina's beauty. (Bit). Introduction to the history of Coptic art, 1st edition. Cairo: Mina for printing, p. 42.
4. Raouf Habib. (Bit). Coptic icons. Alexandria: Al-Mahabba Library, Alexandria, pg. 4.
5. Souad Maher. (1977 AD). Coptic art. Cairo: The Central Agency for University Books, p. 5.
6. Said Alloush: Said Alloush:. (1985 AD). Dictionary of contemporary literary terms. Casablanca: University Library Publications, p. 19.
7. Ezzat Zaki Hamed Qadous. (Bit). Portraits of Fayoum. Alexandria: Alexandria University, Faculty of Arts, p. 3.
8. Ezzat Zaki Hamed Qadous and Mohamed Abdel-Fattah El-Sayed. (2002 AD). Coptic and Byzantine antiquities. Alexandria: University Knowledge House, p. 171.
9. Louis Maalouf. (1966 AD). Al-Munajjid in language and media. Beirut: The Catholic Press, pg. 93.

10. Muharram Kamal. (1991 AD). History of ancient Egyptian art, 1st edition. Cairo: Madbouly Library, pp. 167-168.
11. Mustafa Kamal Abdel-Aleem. (1972 AD). Roman Egypt. Cairo: Said Raafat Library, pp. 1-2.
12. Neamat Ismail Allam. (1991). Arts of the Middle East in the Hellenistic, Christian and Sasanian periods, 3rd Edition. Cairo: Dar Al-Maarif, pg. 95.
13. Heba Abdel Mohsen Ali Naji. (2017 AD). The mutual artistic influences between the images of Coptic and Islamic manuscripts in Egypt, a comparative critical study. Cairo: Faculty of Art Education, Helwan University, p. 27.
14. Youhanna Nasim Youssef. (2013 AD). Coptic Icons in History, Literature and Rituals, Coptic Honors Series, Issue 4, p. 66. Alexandria.
15. Ahmed AboElyamin. (2013). Analystic study of Coptic wall paintings in egybt. cairo : ,ministryod state for antiquities affairs,p,o11211, p27.
16. august neander. (1847). general history of the Christian religion and church. boston: crocker&Brewste,p73.
17. Clarke 12C.P.S. (1948). Short history of the Christian church . London : Green&co,,p236.
18. Illimeleniciucpuica. (2006). Biblical elements in Coptic art ;vol2,no2. I.cuza,Romania : European journal of science and theology,university of al, p39.
19. J.H.Kurtz. (1891). History of Christian church. London : T&T,clark, p411.
20. Robin Margaret Jensen. (2000). understanding early Christian art. London : routledeg publishers,1st edition, p14.
21. Thomas keightley. (1848). History of rome to the end of republic. London: 6thedition,whittaker co, p450.