الدلالات والمعانـــي المرتبطـــة باستخـــدام الرمز واستعارة الشكل الخيالي في الفن القبطي

إعداد

د/ نشوي نعيم صادق

أستاذ مساعد الرسم والتصوير بقسم التربية الفنية

كلية التربية النوعية – جامعة عين شمس

مجلة بحوث التربية النوعية – جامعة المنصورة

عدد (٢٥) – أبريل ٢٠١٢

Indications and meanings associated with using symbols and imaginary shape metaphors in the Coptic art

Summary

The study deals with indications and meanings associated with using some symbols and imaginary shape metaphors in the Coptic art through presenting some of the points that the researcher tackled within the theoretical framework of research, such as aesthetic values of the symbol and its relation with art, the Egyptian environment effects and the impact of artistic hereditary of shapes and religious roots on the symbol in the Coptic art. The researcher, from the practical context, conducted a special classification through using symbols consistent with the Christian religion. She also conducted a classification to the uses of some imaginary shapes that appeared in the Coptic arts. This has been achieved through selecting, analyzing and describing some works to assert the role, shape and meaning of symbols and imaginary shape metaphors in the Coptic art.

الدلالات والمعانـــي المرتبطـــة باستخـــدام الرمز واستعارة الشكل الخيالي في الفن القبطي

إعداد

د/ نشوي نعيم صادق *

خلفية المشكلة

اجتمع كثير من المؤرخين إلي أن الجانب الفكري والفلسفي للرمز في الفن القبطي بشكل عام، هو جانب مرتبط قبل كل شيء بالعقيدة، فالفكر ليس مجردا والفلسفة ليست منعزلة، معللين أن هذا الفن القبطي الذي ظهر في أعقاب القرون الثلاثة الميلادية الأولي، يمكن أن نتخيله بمثابة الجنين الذي خرج من رحم الحضارة المصرية القديمة، والذي استغرق نموه ثلاثة قرون سادت فيها أجواء فكرية وفلسفية وعقائدية قوية ضمنت له ملامح معينة ميزته عن غيره من الفنون الأخرى.

كما أن الفن القبطي قد بدأ في التبلور منذ القرن الرابع الميلادي مع احتفاظه بكثير من الرموز والمعاني والأشكال في ظل الأجواء الفنية في ذلك الوقتأشأ، وما صاحبها من ارهاصات فنية من رموز ومعاني خاصة بالفن القبطي، فليس من الكافي أن تتم دراسة الفن القبطي، أو أي فن آخر بمعزل عن بيئته الفكرية وميراثه القديم،وإلا أصبحت قراءة هذا الفن ناقصة وسطحية .

فبجانب استخدام الشكل الرمزي عند المصري القديم كرمز عنخ وطائر العنقاء وأشكال السفن ورمز السلام بالإضافة إلى الزخارف والرموز النباتية، يجب دراسة التأثيرات الوافدة كالفن اليوناني والروماني المتمثل في كثير من الأشكال والمعاني الرمزية والأسطورية، حيث امتزجت هذه التأثيرات وأثرت علي شكل الرموز في الفن القبطي الوليد، فكان لكل منها مدي انفرد به عن غيره.

وعن الرمز يحدثنا كارل يونج C.Jung بأن أهميته " تتلخص في "أن شيئا ما يقف بديلا عن شيء أخر أو يحل محله أو يمثله، بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي الملموس والشخص العيني أو المجرد أو علاقة الخاص بالعام، وهذا علي اعتبار أن الرمز شيء له وجود حقيقي ولكنه يرمز إلي فكرة أو معني مجرد" (٢٤ - ١٧)

وقد وجدت الباحثة أن هناك رموز تشكيلية ذات دلالات ومعانى عقائدية في مختلف أعمال الفن القبطي جاءت مرتبطة بالفكر المصري القديم،فاذا كانت الرمزية هي أولى وأشهر سمات الفن القبطى وخاصة القديم، حيث عرف ببعده عن كل الماديات وتقربه من عالم الروحانيات، إلا أن هذه السمه الرئيسية لهذا الفن ليست سوي إرثا عبر الرمزية في الفن المصري القديم وهو ذاته الفن الذى ارتبط بالعقيدة، وكان الهدف هو نفسه عند الفنان القبطي، والذى ظهرت في فنونه بشتى أشكالها

* أستاذ مساعد الرسم والتصوير بقسم التربية الفنية كلية التربية النوعية – جامعة عين شمس

العديد من الرموز والأفكار الفلسفية التي استخدمها المصري القديم، ولكن الفنان القبطي أعطاها دلالات ومعاني خاصة بالعقيدة المسيحية فأصبحت الرموز مرتبطة بالفكر الجديد والذى طوعه لخدمه معتقداته .

ويبدو أن المصريين في حد ذاتهم علي علاقة أزلية مع الرمز أيا كانت طبيعته تشكيلية أو تعبيريه، فنجد علي سبيل المثال أن هناك أشكالا تتضمن رموزا مصورة وغير مباشرة في تكوينها البنائي كعلامة الصليب بعده طرق فنية، ولكنها حملت دلالات رمزية معينة، أوفي تضمين أشكال اسطورية لمعاني عقائدية، أو اللجوء إلي شكل محور لا يدرك معناه سوي أهل العقيدة الجديدة ..... إلخ.

كما وجدت الباحثة أيضا أن هناك استعارة لبعض الأشكال الخيالية والأسطورية ظهرت في بعض أعمال الفنون القبطية، جاءت مرتبطة بشكل وثيق بكثير من أعمال ورسوم الفنان المصري القديم وكان لها استخدامات عديدة خاصة في رسوم البرديات وبعض المقابر المصرية القديمة ومتون الأهرامات.

مشكلة البحث

أن الرموز بمعناها الأشمل هي تلك الأشكال التي ابتكرها الفنان المصري متأثرا بأفكاره ومعتقداته وبيئته التي استمد منها الأشكال ومزجها بقيم فنية ثم عبر عنها في شكل دلالات أومعاني قد تكون مفهومه بشكل مباشر لارتباط الشكل بالمعني، وقد تكون مستترة رغبة من الفنان في استخدامها لدي جماعة محددة.

ولا شك أن الفنان القبطي اهتم بالرموز شأنه شأن أجداده المصريين ولكنه عبر عنها في نطاق موضوعات ارتبطت بعقيدته، فوجدت الباحثة أن هناك رموز جاءت مرتبطة بدلالات اختصت بفكرة الفداء، وأخري عبرت عن شكل الروح ومثلت التطهير، وكذلك ظهرت رموز نباتية وحيوانية، اتخذها الفنان القبطي وحول بعض منها إلي رموز قدسية، كما وجدت أيضا أن هناك رموز استخدمها الفنان للدلالة والتعبير عن الشر والخطيئة، وكذلك الاستعارة الواضحة للأشكال الخيالية في التعبير الفني لدي الفنان القبطي، حيث تناول اشكال مستوحاه من الأدب الديني والقصص المكتوب وعبر عنه بالشكل الخيالي والذي يعود بجذوره إلى التراث المصري وفكره التحول في الشكل، وبهذا أصبح استخدام الرمز في التعبير عن الموضوعات الدينية وبعض المعتقدات أمرا حيويا في الفن القبطي ولذلك كان من الضروري فهم تلك الأشكال الرمزية ذات الدلالات العقائدية للوصول إلى المعاني التي تحتاج إلى دراسة شاملة لمعرفة استخدام تلك الرموز بطريقة اكثر عمقا وتحليلا.

وتتلخص مشكلة البحث في التساؤلات الآتية :

١. هل ارتبط شكل الرمز في الفن القبطي وتأثر بما قبله من فنون في أزمنه سابقة له ؟
٢. هل هناك دلالات ومعاني مرتبطة باستخدام الرمز في الفن القبطي ؟
٣. هل هناك استعارة لاستخدام الشكل الخيالي ظهرت في الفن القبطي؟

فروض البحث

١. يفترض البحث أن ارتباط شكل الرمز في الفن القبطي جاء متأثرا بما قبله من فنون في أزمنه سابقة له.
٢. توجد دلالات ومعاني مرتبطة باستخدام الرمز في الفن القبطي.
٣. أن هناك استعارة الشكل الخيالي لجأ اليها الفنان القبطي للتعبير عن حالة روحية أو عقائدية.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى :

١. تصنيف لبعض الرموز التي ظهرت في كثير من أعمال الفن القبطي
٢. توصيف وتحليل بعض الأعمال الفنية للتعرف علي الدلالات والمعاني المرتبطة باستخدام الرمز في الفن القبطي.
٣. توضيح لاستعارة الشكل الخيالي ودوره في فهم وقراءه الأعمال الفنية القبطية.

أهمية البحث

- يتحرى البحث عن محاولة الوصول الي الجوانب الغامضة الخاصة باستخدام الرمز في الفن القبطي، والتي يصعب تفسيرها أحيانا نظرا لمدى التنوع والتباين في تلك الرموز.
- يهتم البحث بتوصيف بعض الأعمال الخاصة بالفن القبطي التي ظهرت فيها استخدامات الرمز لمحاولة فهم تلك الأعمال والتعرف على الاسلوب الرمزي في التعبير عند الفنان القبطي،وكذلك لفهم المعاني التي أدت الى استعارة الأشكال الخيالية ضمن العمل الفني.
- التأكيد على دور الرمز وتأصيل الموروث الثقافي في الفن القبطي .
- اثراء المكتبة العربية بالبحث عن الأصول الجمالية والعقائدية لاستخدام الرمز فى الفنون القبطية.

حدود البحث

يقتصر البحث في دراسته على ما يلى :

- تصنيف لبعض الرموز التي ظهرت منذ بدايات الفن القبطي وما زالت موجودة ومستخدمة حتى عصرنا الحالي .
- توصيف وتحليل مجموعة من أعمال الفن القبطي قوامها(٣٣)عملا، لتوضيح الدلالات والمعاني المرتبطة باستخدام الرمز واستعارة الشكل الخيالي في الفنون القبطية.

منهجية البحث

يتبع البحث المنهج الوصفي وأسلوب التحليل المنطقي للتعرف على الدلالات والمعاني التي ارتبطت باستخدام الرمز في كثير من أعمال الفن القبطي، وكذلك تحليل بعض الأعمال لفهم ما

تضمنته من استعارة لبعض الاشكال الخيالية، والتي كان لها مدلول خاص استطاع الفنان أن يؤكده من خلال التعبير المصاحب للشكل .

أولا : الإطار النظري

تقوم الباحثة من خلال الإطار النظري على توضيح كلا من المفاهيم التالية:

١. مفهوم الرمز
٢. القيم الجمالية للرمز وعلاقته بالفن.
٣. منابع الفكر الرمزي في الفن القبطي .
٤. مؤثرات البيئة المصرية على الفن القبطي .
٥. أثر الموروث الفني للأشكال والجذور العقائدية على الفن القبطي .
٦. الرموز والرمزية ما بين الفنان المصري القديم والفنان القبطي .

ثانيا : الإطار العملي

ومن خلال الإطار العملي تقوم الباحثة بما يلي:

عمل تصنيف خاص بالدلالات والمعاني المرتبطة باستخدام الرمز في الفن القبطي

١. رموز ارتبطت بفكرة الخلود والأبدية والقيامة

ا- الطاؤوس ب- العنقاء جـ- الصقر أو النسر د- القوقعة

٢. رموز ارتبطت بشخصية السيد المسيح

أ- الصليب و المونوجرام ب- السمكة جـ- الكرمة

٣. رموز عبرت عن شكل الروح.

أ- الطيور وأشكال الحمام و العصافير. ب- الأطفال

٤. رموز عبرت عن الانتصار والغلبة .

أ- النخلة وسعف النخيل . ب- نبات الغار .

٥. رموز ارتبطت بفكرة الفداء والتطهير.

أ- الكبش والحمل. ب- المبخرة وجمرة النار.

٦. رموز مثلث الشر والخطية.

أ- الثعبان أو الحية والذئب أو الثعلب. ب- التمساح

عمل تصيف لإستعارة الاشكال الخيالية فى الفن القبطى

١- مخلوقات مسماه (الأربعة كائنات غير المتجسدة)
٢- الدمج بين الشكل الأدمي وغير الأدمي .
٣- بعض الأشكال الاسطورية والتمائم السحرية.

الإطار النظري

١ـ مفهوم الرمز

الرمز شيء مادى يمثل فكرة معنوية،وهو أسلوب لملاحظة أوجه التشابه بين ما هو وجداني بالنسبة للفنان،وبين ما هو مادى مع دمج صور الأشياء الحسية (أشكال الرموز) وبين المعنويات (المضمون المرموز إليه)،وهنا يأتي الرمز عن طريق الدور المشترك لكل من خيال الفنان والواقع المدرك، ووجوب إتيان الرمز حاملا مغزى انفعالي وفكري وجمالي واجتماعي.

ويقول في هذا الصدد رندل كلارك Randle Clark "إذا تجاوزنا الفحص السطحي للرموز للنظر أعمق،لوجدنا أن الرمز في حد ذاته ليس مهما بل المهم ما تجمع حوله من الأفكار التي تعطى له مغزى، والرموز بطبيعتها هي ثورة التأملات الخيالية أو العواطف، وليست الرموز وحدات قائمة بذاتها فهي قابلة للامتزاج والتداخل حتى تخلق أشكالا معقدة ومحيرة أحيانا"(١٠- ٢١٣)

وبتوضيح العلاقة بين الرمز والفكرة التي يرمز إليها،نرى أن الرمز هو الأحجية أو اللغز ذو الدلالة التي يدل بها الإنسان على شيء أو معنى معين أو مطلق،بمعنى أنه يشير إلى شيء موجود....، والرمز في هذه الحالة يقوم مقام هذا الشيء كأنه هو حيث يعرف عن طريق هذه الدلالة مباشرة سواء بحسب ما اصطلح عليه أو أقرته التقاليد منذ زمن بعيد، فعلى سبيل المثال، هناك رموز ارتبطت بالعقيدة كرمز الصليب للمسيحية ورمز الهلال للدين الإسلامي،كما أن الرمز بحسب العرف والتقاليد قد يتخذ من أمة إلى أمة، ومن شعب إلى شعب مغزى مختلف، فبينما نجد أن الثعبان إذ يعتبر لدى قدماء المصريين كحارس مقدس فإذا به في وقتنا الحاضر ينظر إليه كرمز للعداء والشر.

ويحدثنا اميل دركايم Emile Derkheim عن دور الرموز التي مفادها "أن تفسير العواطف القوية لأنفسنا لا يحدث إلا بربطها بشيء ملموس وله وجود حقيقي، فإذا أخفق ذلك الشيء في تفسير هذه العواطف،فلابد له أن يلجأ إلى رمزا ما ليحل محلها ويعبر عنها، وعندئذ يتحول الرمز إلى شيء حقيقي وليس مجرد علامة محددة"(١٤- ٤٤)

وتري الباحثة أن الرمز من الناحية الفنية ما هو إلا لغة تشكيلية يستخدمها الفنان للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته نحو ما يؤثر فيه من أفكار ومعتقدات، وكلما تعرفنا على تلك اللغة وجدنا تفسيرا لها وأصبحنا أكثر قدرة على فهم ودراسة الفنون.

٢ـ القيم الجمالية للرمز وعلاقته بالفن

تستمد القيم الجمالية للرمز تستمد من المضمون والفكرة والانفعالات والأحاسيس لدى الفنان، والعين تستجيب لتلك الأوزان الجمالية وتتوجه تبعا لها، كما أن الرمز في الفن التشكيلي بصفة عامة هو الوحدة الفنية التي يختارها الفنان من بيئته لكى يجمل إنتاجه الفني، ويكسبه طابعا فريدا من نوعه، علي ان يكون محملا بالقيم الثقافية والاجتماعية لبيئته معبرا عن أحاسيس الفنان

ومشاعره ملخصا لعقائده وافكاره، فالرمز قد يكون شكلا كطير يحبه او نبات يعتز به الناس، أو حيوان أليف أو وحش كاسر تخشاه الجماعة، وقد يكون شكلا مبتكرا يلخص وجهة نظر الفنان.

ويري البعض أن الرمز هو محاولة لاختراق ما وراء الواقع، وصولا إلى عالم من الأفكار، حيث استطاعت الرمزية أن توسع وتعمق من أبعاد ومفاهيم الفن، كما أنه نتاج الثقافة الذهنية وخلاصة للفكر المراد نقله ويمكن اعتباره إشارة مرئية لشيء غير ظاهر لنقل فكرة أو صفة.

وأشار عبد الرحمن النشار عن جماليات الرمز بأنه " يتضمن معني مرتبطا بالأحاسيس والوجدان، علي ان يكون ذلك المعني محققا في صورة أو شكل ليصبح واقعا مستقلا بذاته يستخلص من الفكرة أو الواقع أو المجهول، وذلك في خلاصة مركزة للأفكار" (15- ٢١)

وتعتقد الباحثة أنه ربما ليست هناك مدرسة فنية تخلو من جماليات الرمز، حيث أن كلمة رمز تتعدد وتتلون حسب المجال الفني أو الحقل المعرفي الذي توظف فيه، ولعل هذا ما جعل كثير من الباحثين يصفون هذا المصطلح أحيانا بالغامض أو الضبابي، فقد تعددت المفاهيم والقيم الجمالية بتعدد الفنون، فأحيانا نجد الرمز يعني ما يوحي به وليس ما هو عليه، وأحيانا أخري يستخدم عوضا عن شيء آخر لينوب عنه ويقوم مقامه، وهذا ما اعتمدت عليه المدرسة التي اصطلح علي تسميتها بالمدرسة الرمزية Symbolism، التي تحول الفن إلي اشارات ذات دلالات جمالية، فكانت الخطوط والألوان تعبر عن افكار وأحاسيس يريد الفنان إيصالها إلى المشاهد، والواقع أن العلامات الفنية والأشكال والألوان كلها رموز، وذلك لسبب بسيط هو أن الفنان عندما يرسم على لوحته شكلاً ما أولوناً معيناً فإنه يصبح رمزياً وأن ذلك الشكل أو اللون يصبح رمزاً تلقائياً، حيث أن العمل الفني بطبيعته يوحى بأكثر ما هو عليه .

وقد خلصت سوزان لانجرSuzan Lunger في نظريتها حول القيم الجمالية والتعبير الفني بأنه " صياغة ذلك الجانب الشعوري غير المنطقي عند الإنسان في رموز تحدث استجابة ولا شك في الغير، كما تضيف أن الفنون ما هي إلا مران على خلق مدرك حسى معبر عن الشعور الإنساني، وقد لجأ الإنسان إلى الرموز الفنية المختلفة التي تناسب هذا التعبير عن حياته، ويخاطب هذه القوة " (١٦- ٢١)

ومما سبق ترى الباحثة أن الرمز أصبح متغلغلا في الحياة وبدونه يصبح الاتصال بشتى الأشكال ضرباً من المحال، وذلك لأن الحالات الوجدانية التي تطرأ على الفنان أو حتى الفرد العادي، ويريد أن يعبر عنه الآخرين، هي حالات تكمن في داخله وهى صورة ذهنية يريد صاحبها أن يخرجها في صور مرئية ومسموعة، فكيف يكون ذلك بغير الرمز الذى يشمل شتى مظاهر النشاط الإنساني، ويميز الكائن البشرى عن كافة الكائنات .

ويذكر حسين عبد الباسط نقلا عن فريزر " ليس الرمز شيئا أو إشارة محددة، ولكنه وسيلة فنية أو أدبية تكشف حالة من حالاتنا النفسية، أو تشير إلى خلجة من خلجات نفوسنا، وأن الرمز هو الباب الذى نصل منه إلى ناحية من ذاتنا، لا نستطيع بلوغها إلا بالرمز" (٨- ١١٧) .

كما ترى منى ندا أن الرمز الفني "هو بمثابة الجزر الشكلي و الجوهري بعد اضافة العديد من العلاقات والصياغات التنظيمية التي تخلق منه معنى فهو يختصر المفردات المشكلة منه ليطبعه بطابعه ويصبغه في هيئة جمالية تعبيرية، له صفة التميز في قبوله للصياغات المتعددة تبعا للظروف والمواقف التي تصيبه في بعض جوانبه " (١٦- ٢٩)

ولا شك أن للرمز الفنى جماليات ودلالات معنوية ينطوى عليها شكله ومعنى ضمنيا يكمن فى صميم بنائه، فالحقيقة الفنية إنما هى مجرد تأكيد بصدق الرمز فى التعبير عن أشكال الوجدان، وفى هذا الشكل تجسيم لمشاعر الفنان، فضلا عن أنه يشتمل على بعض المعانى التى تشير بالضرورة جنبا إلى جنب مع المعانى العقلية والنفسية للفنان .

٣ـ منابع الفكر الرمزى فى الفن القبطى

لقد نشأ الفن مع الانسان منذ أن بدأت الحياة على وجه الأرض، إلا أنه انذاك لم يكن بالمعنى المفهوم لدينا الأن، بل كان هناك إستكشاف لوسائل وأدوات تعين الإنسان على الحياة وكان ذلك عندما عبر الإنسان البدائى فيه عن واقعه الحسى الملموس والمعنوى دون ترابط أوترتيب ممثلا صورا لما حوله من مظاهر طبيعية أوصورا متعلقة برموز سحرية، أومعتقدات دينية معبرة عن روح الجماعة ومتأثرة بعبادتها.

وكان الرمز فى واقع الأمر ظاهرة من ظواهر الحياة البشرية الأولى والتى أثرت تأثيرا كبيرا فى فنون الأقدمين، حيث ظهر كوسيلة للربط بين الإنسان والعالم الغير مرئى، ففى الفترات التاريخية التى سادت فيها العقائد الدينية كان الفن يبتعد عن محاكاة الواقع فينأى عن التركيب المنطقى ويتجه إلى الإبتكار والخلط والتحريف، وينشد الأفكار المركبة والعميقة مفضلا أن يعطى لحقيقة الشىء هيئة أخرى، ويعطى للأشياء مدلولا رمزيا تنم هيئته عليه، ولأجل هذا كانت الحضارات ذات الطابع الدينى تتخذ من الرمز طابعا رئيسيا لفنونها، حيث عرفت مصر القديمة بالرمزية وإشتهرت برموزها وأعتمدت ديانتها عليها، وأخذت المسيحية أيضا بالرمزية ...،من هذا لجأ الفنان القبطى الى الترميز عندما أخذت الديانة الجديدة تسرى بين أفراد الشعب سريانا خفيا فى بادىء الأمر، نظرا لبطش الإضطهاد الرومانى للدين المسيحى والمسيحيين انذاك.

ويقول إدوارد هيلم Edward Hulm في هذا " نشأت الحاجة عند توقف إعتناق المسيحية فى الخفاء إلى لغة أقل سرية وتورية عن تلك التى صورت فى المقابر" (٢٧ - ٢)

وبعدما بدأت المسيحية فى الإنتشار ظهرت بدايات التحول فى الأشكال الفنية وأستخدامات الرموز والصور المسيحية جنبا إلى جنب مع بعض أشكال ورموز من الحضارة المصرية القديمة ..، ويحدثنا يوساب السريانى بقوله " ظهرت بوادر التحول من النقوش ورسوم الفن القبطى، فشوهد خليط من الرموز المسيحية الى جانب الأثر الوثنى ثم سارت فى طريق التطور الى أن أخذت الصور الوثنية فى الزوال وأفسحت المجال للنقوش والرموز المسيحية التى أنتشرت وعمت الفن القبطى فيما بعد " (٢٢ - ٢٢)

لقد أستخدم الفنان القبطى العديد من الأساليب والصياغات التشكيلية لرموز تطورت أشكالها تبعا لتتابع مراحل الفن القبطى، حيث صاغ بعض عناصره وأشكاله على هيئة رموز مجردة لها دلالاتها المادية والمعنوية الخاصة بفكره ومعتقده، فقد أخذت الرموز فى الفن القبطى من الكائنات كالحيوانات أو الطيور، كما أخذت من الزهور والنباتات والأشجار، علاوة على أعضاء جسم الأنسان فى شكله البسيط، وكذا الأرض والسماء، مما يجعلنا نهتم برموز ودلالات هذه المرحلة التاريخية من التراث المصرى ومحاولة التعرف أكثر لمفهوم الرمزية فى الفن القبطى وأستخدامات الرمز النابع من موروث ثقافى محلى الطابع.

٤ـ مؤثرات البيئة المصرية على الفن القبطى

ان آثار الفن القبطى هى الآثار التى تركها الشعب المصرى لحياته على الأرض وفى الاخرة، قبل ظهور الديانة المسيحية بزمن طويل، نستطيع تحديده بدخول الإسكندر الأكبر مصر، أى حوالى ٣٣٢ قبل الميلاد، وأستمرت هذه الاثار الى ما بعد دخول العرب مصر فى حوالى القرن السابع الميلادى .

وقد استعادة هذه الآثار والاعمال القبطية إسمها (قبطية) من اسم مصر الذى نشأت فيه هذه الآثار، لأن مدلول كلمة قبطى هونفس مدلول كلمة مصرى، وهوالاسم الذى أطلقه العرب على المصريين عامة، إذن فهى مصرية قبل أن تكون مسيحية .

ويحدثنا الألمانى لادويج وسبادن Ludwig Weisbaden عن أثر البيئة المصرية أنه "بالرجوع الى الاثار القبطية المختلفة في أنحاء الوادي، وفى متاحف أوروبا وأمريكا، وكذلك الاثار المعروضة أيضا في المتحف القبطي بمصر القديمة، يتبين لنا بوضوح أن الفن القبطي خضع لمؤثرات البيئة المصرية التي نشأ فيها، وهو ترجمان صادق للحياة المصرية في تلك الفترة من الزمن " (٢٦ - ٢٥)

وتعتقد الباحثة أن الفن القبطى حلقة من حلقات الفن المصرى من بدايته الى نهايته، حيث قام الى حد كبير على التقاليد المصرية الموروثة من أجدادنا الفراعنة قدماء المصريين، ومازالت هذه التقاليد حية حتى يومنا هذا .

قد لايظهر لنا ما بين مصر القديمة والحديثة من صلات ظهورا واضحا، إلا إذا إبتعدنا عن المدن التى تأثرت حضارتها ببعض عناصر الحضارات الأجنبية، واقتربنا من الريف المصرى، حيث نجد حياة المصريين تتفق اتفاقا تاما وحياة أجدادهم فى العصور القديمة المختلفة، ولا يقتصر هذا الإتفاق على ملامح الوجوه بل هوظاهر أيضا فى العادات والتقاليد والطقوس وخاصة فى أفراحهم وجنائزهم، كما نجده فى المسكن وطريقة بناؤه والملبس وطريقة نسجه وحياكته، وفى وسائل الزرع والحرث والحصاد ....الخ

ويقول ناصر الانصارى حول تلك التأثيرات المتبادلة إننا " نجدها فى ممارسة بعض الطقوس، فبعض منها عائد الى العصر الفرعونى قد نجدها حتى وقتنا هذا، ومنها الاحتفال بالاربعين أوبالسبوع بعد الموت، كما أن عيد شم النسيم إحتفال كان معروف فى مصر القديمة

بمناسبة حلول الربيع وموسم الحصاد، ثم أختلط مع عيد الفصح القبطى وخلاله يتناول المصريين منذ آلاف السنين السمك المالح (الفسيخ)" (٢١ - ١١)

والتاريخ يدلنا على أن مصر كانت مهدا للعلوم والفنون منذ أقدم العصور فالفراعنة هم أول من أستخدم الأحجار فى البناء، ونبغوا فى فن الهندسة والمعمار، فزينوا مبانيهم وزخرفوها بشتى أنواع النباتات التى أخذوا أشكالها من الأنواع التى تنموحولهم، كما زخرفوا الحوائط والأفاريز بصور من الطيور والحيوانات محفورة حينا وملونة حينا آخر .

وقد نقل الإغريق عنهم هذا النوع من الفن ومن بعدهم الرومان حتى كان من أهم مظاهر توددهم للمصريين أثناء حكمهم لمصر، أنهم كانوا يلتزمون بالطراز المصرى القديم فى العمارة والنحت والنقش، وتشهد بذلك معابد فيلة وادفوودندرة واسنا وكوم أمبو، فاحتفظ الفن المصرى بجوهره وصفاته على مر الاجيال المتعاقبة.

وسار الاقباط على طريقة أجدادهم فى استخدام الاحجار فى تشييد مبانيهم وفى زخرفة عمائرهم برسوم نباتية مستمدة من مظاهر الطبيعة والبيئة المصرية، حيث ظهر ذلك جليا فى مجموعة تيجان أعمدة دير القديس أرميا بسقارة والمعروضة فى المتحف القبطى بمصر القديمة والتى يرجع تاريخها الى القرن السادس الميلادى .

والى جانب الفن المعمارى، نجد باقى الفنون الاخرى كالنحت والرسوم الجصية وفن التصوير والحفر على الخشب وفن النسيج وصناعة المعادن وفن المخطوطات، وقد برع الفنان القبطى فى هذه الفنون كلها كأسلافه القدامى، ففى أعمال النحت نجد على سبيل المثال أكثر من تاج عمود تظهر فيها عوامل التقليد الدنيوى، إذ نرى تيجان أعمدة من الحجر مجدولة على شكل السلال وأتقن الفنان صنعه وهى تشبه الى حد كبير تلك السلال التى مازالت مستخدمة حتى اليوم.

ويذكر جمال لمعى أنه " بجانب أعمال النحت ظهر فن الريليف الذى لزم العمارة وأحتوى على كثير من الرموز التى بدأت بالفن المصرى القديم حتى فى إستخدام الرمز عنخ الذى تحول إلى علامة الصليب وزينها الفنان القبطى بوحدات نباتية وزهور، وقد برع الفنان القبطى فى استخدام خامات متعددة نحت فيها أشكالا ورموزا كالأسماك والملائكة والنباتات والفاكهة والطيور المحلية" (٧- ٧٣)

وتؤكد الباحثة على اهتمام الفنان القبطى بنحت الوحدات النباتية، فنجد بالمتحف القبطى أمثلة عديدة، منها على سبيل المثال : واجهة باب من باويط وهى بلدة قرب منفلوط تتبع مركز ديروط بأسيوط من الحجر الجيرى على شكل نصف دائرة وقد زين برسوم هندسية وزخارف ثمار الرمان، وهذا يدل على ارتباط المصرى قديما وحديثاً، وفى مختلف العصور بخواص البيئة المصرية بل والاقاليم أيضاً ولا يزال الرمان ينسب إلى منفلوط حتى الآن.

كذلك زخرف الأقباط الحوائط والافاريز بصور من الطيور والحيوانات فنرى ضمن زخارف الفن القبطى صوراً لصيادى الطيور والأسماك والوحوش المفترسة كالاسود، فضلاً عن الحيوانات

المصرية الاليفة كالارانب والغزلان، ولا شك أن أصل الكثير من هذه الموضوعات يرجع إلى مصر الفرعونية ويبين استمرار وحدة الفن المصرى فى عصوره المختلفة.

وعن فن الحفر على الاخشاب، نجد بعض الأعمال القبطية عليها مناظر نيل مصر من طيور وأسماك وتماسيح أونبات البردى أوالمراكب المحملة بالأوانى الفخارية على أختلاف أنوعها فقد أمتازت بدقة صناعتها وجمال رسومها.. ويرى رؤوف حبيب أن من تلك الرسوم "مايمثل رموزاً أومناظر دينية والبعض زين بأشكال الحيوانات الخرافية منها أو المتوحشة أو المستأنسة أو بأنواع الطيور المختلفة كالبط والحمام أو البجع أو الطواويس أو بمناظر الأسماك أو بأفرع الكروم والزيتون أو رسوم هندسية أو صلبان، أو بأشكال آدمية قد تمثل بعد القدسين" (١١- ١٦)

كما هو من الملاحظ أن الفن القبطى لم يغفل المشهد اليومى فى إطار الدعابة والسخرية والكاريكاتير،وهوأيضا قد ورث ذلك أوتابع التقليد المصرى القديم، حيث صور الفنان الفرعونى أسداً يلعب النرد مع غزال، أوقطا يرعى سرباً من الأوز، وهكذا نجد فى دير الأنبا أبوللوفى باويط تصويراً لثلاثة فئران أمام قط مكتنز شبعان أحدهما يمسك لفافة بردى والثانى يرفع علماً، أما الثالث فهويهدى القط قنينة نبيذ، والمثير فى هذه الصورة ليس مجرد رسمها، بل وجودها وبقاؤها فى دير لعل البعض يرى أنه موقع للنسك والتعبد فقط، إلا أنه لا يتنافى مع وجود روح الدعابة البسيطة .

ومن هذا التقييم الموجز، يمكن أن نرى جلياً مؤثرات البيئة المصرية على الفن القبطى، وكيف أنه جمع على نحوخاص بين الدينى والمدنى أوبين القدسى والأرضى، هذا الى جانب دور الرمز فى هذا الفن الذى حمل كثير من الدلالات والتعبيرات الفنية وأحتل بؤرة العمل الفنى، وهذا ما سوف تشير إليه الباحثة من خلال الإطارالعملى، كذلك فإن الرسوم والزخارف الهندسية فيه لا تفترق عن حيوية حضور الكائنات الحية والأشكال الاسطورية والنباتية والحيوانية معا، فهووريث الفن المصرى القديم وقرين الفن الهلينستى بعد تمثله وتقبيطه .

٥- أثر الموروث الفنى للأشكال والجذور العقائدية على الفن القبطى

الفن وليد البيئة، وما من فن إلا وقد إستوحى مقوماته من عادات الشعب وتقاليده، وأستلهم خصائصه من ظواهر البلد الطبيعية والجغرافية، وأستمد من ظروف الحياة ولونها، وتشكلت مميزاته تبعا لموقع دياره وتراثها الموروث، وعلى هذا المنوال سار الفن فى مصر، ففى جميع الحقب التى مرت بالبلاد سياسية أوتاريخية أودينية،ظل الطابع العام للفن ثابتاً منتظماً لم يطرأ عليه تغيير بين حقبة وأخرى، سوى الإنعكاسات الدينية التى إستلزمتها العقائد المختلفة، أوما اقتبسه من تأثيرات خارجية خلال العلاقات التجارية مع الدول المجاورة أونتيجة للاحداث السياسية .

ويؤكد على ذلك لادويج وسبادن Ludwig Weisbaden أن أساس وجوهر الفن عند المصرى القديم جاء نتيجة حوار جاد نشأ بين الإنسان وقوى الطبيعة المختلفة، مما جعله يدرك بالعقل الباطن جوهر الحياة الداخلية وفكرته المطلقة المجردة، فعمد على ترويض الشكل الرمزى وإخضاعه لأداء ما يعبر عنه، ومن هذا المنطلق سعى الفنان المصرى القديم لتجسيد تلك المعتقدات فى معظم أشكاله، ذلك الأمر الذى من شأنه إقتضت الضرورة إبداع الرموز" (٢٦ - ٦٥)

ولما كان الفن القبطى فى شتى مجالاته هوالوريث لحضارة مصر الفرعونية، وما تلاها من تداخل وتزاوج للحضارات التى تعايشت معه ولعب الفن القبطى دوراً تعبيرياً ورمزياً غاية فى الأهمية مستغلا القيم التشكيلية والرمزية الموروثة من الفن المصرى، وقد اتضح ذلك من خلال بعض المتشابهات العقائدية، حيث كان المصريون القدماء يؤمنون بوجود إله واحد كما ورد فى ديانة إخناتون وكان يرمز له (بقرص الشمس) ويخاطبه قائلاً (أنت الإله الواحد لا شريك لك فى الملك)

كما ذكر هيرودوت " أن أهل طيبة كانوا يعرفون الإله الواحد الذى لا بداية له الحى الابـــدى" (١٢- ٣٣)

كما ذكر العلامة جاميكى أحد فلاسفة القرن الثالث أن المصريين كانوا يعبدون اله واحد،وهوسيد الكون وخالقه، فوق كل العناصر غير مادى، وغير مخلوق ولا مرئى، هوالكل ومحيط بالكل ومتصل بالكل .

ولا شك أنه كان هناك خط واحد قد أصطفت عليه أشكال ورموز المصرى القديم، ولعل الإيمان بالحياة الآخرة هوذلك الخط الجامح والواصل بين كل هذه الأشكال وتلك الرموز والمقدسات، فهذا الخط أو الحد الفاصل هو جوهر العقيدة المصرية القديمة، بل وعلى رأس أولوياتها.

ولوأردنا البحث فى الموروث الفنى للأشكال والرموز لأدركنا أن مصر موصولة بالأسرار، ويتحدث ثروت عكاشة فى هذا الصدد بقوله " إذا ما تأملنا هذه الصور وتلك الرسوم ألقينا الفنان قد سلك ضروبا ثلاثة فى التعبير عن نفسه عندما حاول إعادة تمثيل العالم المرئى للتعبير المباشر الذى تجلى فى ملاحظة الفنان المصرى القديم للطبيعة حيوانها ونباتها وإختلاف مناشط الإنسان فيها ،وتصوير ذلك كله تصويراً صادقاً لا يشوبه تحوير مقترباً من النموذج الطبيعى، وتعبير إرتقى به إلى مستوى الفلسفة والسموالفكرى على نحوما يتجلى فى مقابر نفر من الأشراف (خع- إم- حات) و(رعموسى) و(خرو- إف)، وأخيراً تعبير أصبحت فيه الأشكال رمزية مستغلفة ذات رمز عميق لا تدل دلالة صحيحة ظاهرة، بل دلالة خفية غامضة أطواء النفس" (٣- ٨٤٤)

ولا شك أن الفن القبطى أخذ موضوعاته من التأثيرات المصرية القديمة والموروثات الشكلية التى إنتقلت إليه عن طريق الفن الهلينستى إلى جانب المصدر الذى أصبح أساسياً في الفن القبطي، وهوالقصص الدينى المسيحى ..، وهكذا كان التصوير القبطى فى رسمه الدينى يصور (الموتى) القديسين فى صورة أبطال منتصريين على رموز الشر، حاملين فى كثير من الأحيان رموز الإيمان وعلامات الإنتصار والغلبة على قوى الشر مثله مثل الرسم عند المصرى القديم وكان من بين الموضوعات المصرية ما حافظ على وجوده، وهى تلك التى كانت تحاكى أشياء ثابتة معروفة فى الفن الفرعونى، والتى تتفق والموضوعات المسيحية إعتقاداً ودينا، ومن أشهر النماذج فى ذلك شكل الإله (حورس) إذ نراه فى هيئة فارس وهوينفذ رمحه فى جسد تمساح يمثل الإله (ست)، وهوما يؤكد التشابه بينه وبين صورة القديس (جورج) الذى يمتطى جواداً ويمسك بحربة يهزم بها الشر الذى فى هيئة تنين ضخم، وكذلك صورة السيدة العذراء وهى ترضع السيد المسيح طفلاً، وكيف أن الفنان

القبطى إختار هذا الوضع التقليدى الذى كان معروفاً فى مصر الفرعونية للإلهة (إيزيس) وهى ترضع إبنها الطفل حورس، لكى يعبر عن الأمومة .

أيضا فهناك صوراً للملاك ميخائيل، وهويمسك بيده ميزان لوزن أعمال البشر وأرواح الموتى، وهذه الصورة بلا شك تذكرنا بأسطورة محاكمة الروح عند المصريين القدماء، والتى يتمثل فيها الاله (حورس) وهويتولى عملية وزن قلوب الناس بعد موتهم لمعرفة حسناتهم وسيئاتهم .

ومن ضمن التشابه فى العقائد، عقيدة (أوزوريس)،الإله المعروف أكثر من جميع الألهة المصرية ويدين بشهرته إلى بقاء عبادته نحوألفى سنة، وكذلك إلى الطابع الإنسانى التى إتسمت به أسطورته.

ويذكر جورج بورنر George Borner عنه " أما أوزوريس فقد عانى الخيانة والموت على الأرض، وعاد الى الحياة بوفاة زوجته إيزيس وبذلك إنتصر على الموت وربح للبشرية كلها الحياة الأبدية الأكيدة " (٤- ٧٢)

وحسب الأسطورة بأختصار أن أوزوريس كان ملكاً صالحاً وحكيماً علم قومه الحكمة والفنون والعلوم، وغار منه أخيه (ست) لتميزه بهذه الملكية فأقدم على قتله وتقطيع أوصاله،وألقى بها فى أماكن متفرقة من نهر النيل (ومن هنا تفسر مسألة خصوبة أرض وادى النيل وإنتشار زراعة القمح بها وهوالرمز التشكيلى للخير عند كل من المصرى القديم والمسيحى) فبكت (إيزيس) بكاءاً غزيراً وبحثت عن أشلائه وجمعتها، وبتضرعاتها وإقامتها طقوساً (قيل أنها سحرية) للإله ردت روح أوأوزيريس أليه ومن جسده الميت حملت أيزيس بأبنها حورس بينما أصبح أوزيريس سيد العالم السفلى (عالم الأموات) وحاكمه .

ويذكر جورج بورنرGeorge Borner "أنه فى نهاية الأسرة الخامسة ، كان الملك الميت اوزيريسياً، كماأصبح كل شخص يموت قبيل الدولة الوسطى أوزيريسياً أيضا "(٤- ٧٢)

وفى رواية اخرى أن ذلك الأمر قد تم بمساعدة (أنوبيس) أبن (أوزيريس) من (نفتيس) والذى تحول إلى إبن آوى الحيوان الشبيه بالكلب، حتى يستطيع بحاسة الشم القوية لديه أن يعثر على أشلاء أبيه،والتى بالفعل أستطاع جمعها ولف جسد أبيه بلفائف الكتان وحفظه، وكانت هذه هى أولى شتى مشاهد التحنيط فى أعمال التصوير المصرى القديم، وكذلك التصوير القبطى فى مراحلة مبكرة على الأكفان الكتانية حتى القرن الرابع الميلادى ..، وهناك من يرى أن الكاهن كان يقوم بأعمال التحنيط كان دائماً ما يلبس قناع أنوبيس أثناء القيام بهذا العمل .

ومن العجيب أن تصبح الأسطورة أيزوريس هذه لها مردودها الحقيقي في العقيدة المسيحية مع قصة السيد المسيح، فالمسيح قد حملت به مريم وهى به عذراء (بدون رجل) كما حملت ايزيس بحورس بدون جسد حى، وإختبأت به العذراء حتى كبر وأمرها الرب بالعودة الى الاراضى المقدسة ثم عذب السيد المسيح وصلب ثم قام من الأموات في اليوم الثالث، فأصبح هو واهب الحياة الذى إنتصر على الموت معطياً الحياة الأبدية لكل من يؤمن به بحسب العقيدة المسيحية.

ومما سبق يتضح جلياً أن ما يعرف بالأسلوب الرمزى فى الفن القبطى ليس وليد عصره، وإنما كان له جذور مصرية قديمة نبعت من الموروث الثقافى للصور والأشكال.

٦ـ الرموز والرمزية ما بين الفنان المصرى القديم والفنان القبطى

كان التحول من الوثنية الى المسيحية مصحوباً بنوع من التداخل والخلط، ولاسيما مع وجود تشابهات فى الشكل بين كليهما، وقد إحتاج الأمر إلى بعض الوقت للوصول إلى اللغة الفنية الملائمة التى تعبر عن العقيدة الجديدة، وكان الفن المصرى فى جوهره إنعكاس للتشكيل الداخلى لروح الإنسان المصرى بمعتقداته، كما أن الإنتاج الفنى هوالمظهر الخارجى لهذه الروح.

فكانت الرمزية عند الفنان المصرى القديم هى التعبير المنبثق من الحس الروحى والإبداعى، وتقول عصمت أباظة فى هذا " مع تعدد الألهة وكثرتها ومن أساطير الخلق والحياة والموت وفكرة البعث والخلود أبدعت الرمزية، وقد تمتع الفنان المصرى القديم بقدرة فائقة فى إثراء لغته الرمزية بما كان يضيفه على الرمز من إضافات أوتحريف وفقاً للتقاليد والظروف المكانية والأحداث السياسية" (١٣- ١١٠)

أصبحت الرمزية هى المحور الهام للعقيدة المصرية، وهى بلا شك ذات أهمية وموجودة فى جميع الديانات والمعتقدات بصور مختلفة، ومن خلال الرمز عبر الفنان عن فكره ومعتقداته ..، فكما تقول منال شبل " فالرمز هو لغة الإيحاء، وقد تميز الفنان المصرى بقدرته الفائقة على إنتاج الرموز وإستخدامه لها، وبسعيه دائماً منذ نشأة الحياة الى تنمية هذه العملية " (١٧- ٢٤٣)

ومن الطبيعى أن يغلب على الفنان القبطى الأسلوب الرمزى والبعد عن الواقع وإنتقاء الرموز والعناصر التى تناسب عقيدته وموضوعاته، حيث إعتمد فى تنفيذ أعماله على الرموز بصفة رئيسية ولعل ذلك كما يحدثنا مراد كامل " بسبب الإضطهاد الذى لاقاه الأقباط فى بداية إعتناقهم المسيحية من الرومان وإجتماعهم داخل كهوف وسراديب الموتى، وأتفقوا على ما نسميه حالياً بكلمة السر، مفضلاً أن تكون الكلمة رمزاً يرسم ولا ينطق به " (١٨- ١٣٢)

ومن هناك بدأ الرمز ينتشر فى الفن القبطى، وأصبحت حتى الوحدات الزخرفية والأشكال والألوان لها دلالات ومعانى عقائدية، وأختص الأقباط بكثير من الرموز التى تميزوا بها عن غيرهم فى الفنون المسيحية الغربية، وأصبحت الرمزية هى تجميع للعناصر والأفكار التى تخدم العقيدة وتمثل معانى ودلالات كثيرة،حيث بدت لغة تعكس الحقائق الفيزيقية والميتافيزيقية، حتى أن الرمز أستمد قوته من المرموز إليه ...،وهكذا إستمر الفنان القبطى فى إستخدام الرموز والتى كان أغلبها له أصول عند الفنان المصرى القديم، إلا أن الفنان القبطى راعى فى صياغته للرمز أن يكون له دلالة مادية من جهة رسم الشكل، وأن يكون له مدلول فلسفى غالباً ما يكون مرتبط بمحتوى المضمون العقائدى والقصص الدينى .

وبهذا قد إتضح جلياً كما إفترضت الباحثة وأشارت سابقاً بأن الأسلوب الرمزى للفنان فى الفكر المسيحى ليس وليد عصره، وإنما له جذور مصرية ثم شرقية قديمة، وهذا الأسلوب قد جاء فى سياق تأثر عام بالثقافة المصرية، ولم يكن قاصراً على الفن، وإنما كان الفن هوأحد المجالات التى

مارس فيها الفنان معطيات تاريخه ومجتمعه الفكرية، ثم إذا كانت هذه المجالات قد أوضحت بعض الشيء عن وصول هذه الرمزية، فبقى للباحثة من خلال الإطار العملى أن تحاول تتبع تطور هذا المفهوم الرمزى ودلالاته فى الفن القبطى حتي مراحل إكتماله ونضوجه الفني في استخدام الرمز واستعارة الشكل الخيالي وذلك من خلال تطور الفلسفة المرتبطة بالفكر الروحانى وهى إحدى أهم الأنشطة الفكرية التابعة لمسألة العقيدة .

الاطار العملى

أولا : الدلالات والمعانى المرتبطة بإستخدم الرمز فى الفن القبطى

من خلال الاطار النظرى تعرضت الباحثة الى عدة نقاط حول الرموز والرمزية فى مصر القديمة، وكيف كان هناك موروثات ومؤثرات بيئية محلية وعقائدية أثرت على استمرار وتواجد بعض الرموز والأشكال الخيالية أثرت على الفن القبطى منذ بداياته وحتى مراحل أكتماله الفنى، ومن خلال الاطار العلمى، سوف تشير الباحثة إلى الدلالات والمعانى التى ارتبطت بشكل الرمز واستعارة الشكل الخيالى فى الفن القبطى، وذلك من خلال تصنيف لعدة نقاط رئيسية داخل العقيدة المسيحية وضح فيها استخدام الرموز، كما ستقوم الباحثة بتحليل وتوصف بعض الأعمال الفنية المتنوعة التى اشتلمت على عدة رموز مختلفة للوصول إلى فهم الدلالات والمعانى المرتبطة باستخدامها فى الفنون القبطية.

١ـ رموز ارتبطت بفكرة الخلود والأبدية والقيامة

أـ الطاؤوس

استخدم الفنانين الأقباط الطاؤوس فى الكثير من أعمالهم كرمز للحياة الخالدة هذا الرمز منبثق من الأساطير التى تقول أن لحم الطاؤوس لا يفسد بعد موته وقد انتشرت هذه القصة فى عهد القديس اغسطينوس، فرفعت هذه الميزة نادرة الحدوث هذا الطائر إلى مكانه مرموقة جعلت منه رمزاً عظيماً لفكرة الخلود من ناحية، وكمثل رائع لشخص السيد المسيح الذى لم يكن للقبر أى تأثير على جسده الطاهر فبقى حياً إلى الأبد.

وقد لاحظ الكاتب الرومانى الشهير العالم بلينى Belliny فى القرن الأول الميلادى، أن ذلك الطائر الفاخر يفقد سنوياً جمال ريشه وبهجته عند قدوم فصل الربيع، وكانت هذه الظاهرة الخاصة بريشة في ذبوله وعودة بهجته، جعلت كثير من الفنانين والقوم يرون فيها مغزى عميقا في هذا الطائر واتخذوه مثلاً واضحاً إلى قيامه الجسد، ولهذا السبب لعب الطاؤوس دوراً كبيراً كرمز من رموز الفن القبطى، وكثيراً ما مثله الفنانين الأقباط على أثارهم وفنونهم وشواهد قبورهم، وفى نفس الوقت رسموه على واجهات واعتاب كنائسهم كرمز من رموز الفردوس.

ويذكر رؤوف حبيب أنه "من الغريب والملفت للنظر أننا لا نجد تمثيلاً لطائر الطاؤوس على آثار مصر القديمة قبل العصر اليونانى الرومانى، ولكن ليس معنى هذا أن سكان مصر القدماء لا

يعروف هذا الطائر أويجهلونه، وخصوصاً أن المصريين القدماء نقشوا ورسموا على آثارهم وفنونهم عديداً من الطيور المحلية منها والغربية عن البلاد أيضاً"(11- ١٠)

ولعل انعدام رسم الطاؤوس على الآثار والفنون القديمة رغم روعته له صلة بتسلط فكرة التشاؤم أوغيرها من الأسباب الخرافية التى كانت تسيطر على أفكار قدماء المصريين وجعلتهم لا يرغبون فى إظهاره على مخلفاتهم..، ورغم ذلك نرى رسم الطاؤوس موجود فى الآثار اليونانية الرومانية كرمز لموضوعات أسطورية، فالدائرة التى يصنعها الطائر عندما يبدأ بنشر ريشة لها علاقة وثيقة الصلة بقوس قزح فى السماء وآلهته، ورفيق (هيرا) الهه السماء، وأن الطاؤوس يعتبر طائرها المقدس المحبوب.

تابوت مزين بطواويس (شكل ١)

يتألف التابوت من غطاء محدب ينتهى عند الرأس بجملون، وهومصنوع من لوائح ضيقة مجمعة بواسطة دسارات معدنية وعلى هيئة مشابك، يمتد على جانبي التابوت إفريز مرسوم من الأوراق النباتية والزهور، وهورسم شائع فى الرسوم الجنائزية وملون بألوان (أبيض، أصفر أوكر، أزرق، أحمر، بنى)، وعلى الغطاء يتوزع صفان من أربع ترصيعات مزخرفة بنقش شبية بالأرابيسك ورسم على التابوت عند موضع القدمين أشكال وريدات محفوفة بالآلى، أما الجملون فيزنية فى طرفيه طاؤوس مرسوم داخل قلادة بيضاوية الشكل، يحمل كل طاؤوس فى منقارة عقداً من اللؤلؤ، بينما يزين عنقة شريطان يتطايران إلى الخلف ونرى فى الجزء الهرمى من الجملون صليب حوله زخارف نباتيه يصفها نويريت C. Nauerth "بأنها زخارف منبثقة من شكل الصليب وتجعله يشبه شجرة الحياة" (٢٥- ١٣٢) وعن المشهد العام للتابوت نراه تحيطة الطواويس والزخارف والآلى والمرصعات وفى بؤرة العمل شكل الصليب تجعلنا نشعر بالجنة والحياة الأبدية المحاطة بالحماية، مما يجعلها بدورها رمز "للقيامة والخلود" ويذكر نويريتC. Nauerth أيضاً عن هذه الرسوم " بأنها تقليد لأحد أشكال النسيج، كذلك فإن توزيع المرصعات يذكرنا بالطريقة المعتمدة فى توزيعها على أكفان المومياوات مما يدل على تأثر الرسم بالتقاليد الفرعونية القديمة"(٢٥- ١٣٢)

رسم جدارى من كنيسة يثودوسيا (شكل٢)

نرى من أحد مقابر مدينة (أنصنا) من كنسية ثيودوسيا رسم جدارى على شكل نصف دائرة، تقف ثيودوسيا المتوفاة فى كامل أناقتها رافعة يداها فى وضع الصلاة أو التضرع ويقف القديس كولوتوس على يسار المشاهد، وتقف السيدة العذراء عن يمين المشاهد، ويبدوالمشهد وكأن القديس كولوتوس يقود ثيودوسيا إلى الفردوس أوالجنه، حيث بدى فى خلفية من اليسار واليمين شجر وبعض النباتات الصغيرة، وهذا المشهد يذكرنا تماماً بما كان يفعله (انوبيس) الذى كان يرافق المتوفى في رحلته إلى العالم الآخر، الرسم يحاط بقوس من الأشكال الهندسية البسيطة على شكل قبوة يعلوها من كل جانب طائر الطاؤوس بشكله المميز الجذاب وأمام كل طائر عنقود من حبات العنب كرمز للثمار التي تتغذى عليها الأرواح الطبية فى الحياة الأخرى.

(ب) طائر العنقاء.

دخل هذا الطائر الرموز المسيحيه منذ القرن الأول الميلادى، حيث تقول القصة التى كان يقصها القديس (كليمان) فى رسالته الأولى لأهل كورنتوس (فى فجر المسيحية ظهرت العنقاء منقوشة على أحجار المقابر التى تعنى قيامه الميت وانتصار الحياة الابدية بعد الموت)، ثم بعد ذلك صارهذا الطير يرمز إلى قيامه السيد المسيح وأصبح دليل على الإيمان والمثابرة، لكن رسوم هذا الطير أخذت تقل خلال العصور الوسطى، ثم عادت إلى الظهور فى صور عصر النهضة، وقد وصفة المؤرخ اليونانى (ألفنكس) بأنه طائر يقطن الصحارى العربية ويعمر أجيالاً كثيرة، وأنه بحجم النسر ذوعرف وهاج وقنترته ذهبية وريشة مبرقش وذنبه أبيض وعيناه براقتان كالنجوم.

وقد لقيت العنقاء من اليونان والرومان ومن العرب والهنود والفرس أعظم العناية فى شرح مزاياها ووصف معيشتها، مع علمهم أن أغلب ما يزعمون لم يكن إلا من نسج الخيال ..، فزعم بعض الشعراء الرومان على سبيل المثال أن العنقاء لا تعيش كما يعيش غيرها من جوارح الطير كالعقاب أوالبوم وكواسر الليل، ولم تتغذى على اللحوم أوالحشرات أوالحبوب أوالثمار، وأنما تعيش على الكندر واللبان والأصباغ الذكية الرائحة، وما يبلغ الذكر سنته الخمسمائة حتى يبنى له وكراً فوق أغصان السنديان أوالنخيل، ثم يشرع بكوم فيه أعواد القرفة والناردين والمر على هيئة ركام يجسم فوقه ليفلظ أنفاسه الأخيرة وسط عبير الطيب المتصاعد مع الدخان، وبعد ذلك يخرج من بين حطام الطير الكبير فرخ جديد يحيا حياته ويخلفه.

أما المؤرخ (تاسيث) كما يقول جورج فيرجسون فيزعم أن "العنقاء بعد أن اختفت من الوجود أجيالاً متعاقبة عادت فظهرت فى سماء مصر وقد أحاطت بها قله من أنواع الطير التى أخذت بجلاوة منظرها ورائع حسنها وبديع ريشها" (٥- ٧٩).

ولما كان لهذا الطائر الفريد من صفات، اتخذه الفنان القبطى منذ العصورالمسيحية الأولى رمزاً للدلالة على القيامة والبعث، كما جعله الصينيون رمزاً للسعادة والفضيلة والذكاء.

طاقة ركنية لاثنين من العنقاء (شكل ٣)

رسم أسفل قبة لأحد الطاقات الركنية يصور أثنين من العنقاء،يظهر كل طائر بأجنحته وصدره الي الأمام ورأسه من الجانب باسطا جناحيه الي أعلي في وضع الطيران،عبر عنه الفنان بخطوط بسيطة وبمشهد تناسب مع شكل الطاقات الركنية، والطائر علي مايبدوأبيض اللون وأجنحته منتهية بريش أحمر اللون وذيل محدد بخطوط وكذلك المنطقة فوق الرقبة،والرجلين الي الأمام حمراء اللون وشبيهة بأرجل النسر، يعلوالعنقاء جزء من قبة علي شكل نصف دائرة ذات اطارين عريضين وزخارف بسيطة الجزء الخارجي منها به صلبان وخطوط غير مكتمله والجزء الداخلي يحوي رسوم قشرية الشكل ذات تكوين اشعاعي واستخدام الفنان اللون الأحمر والأبيض والأصفر الأوكر .

(ج) النسر والصقر

النسر هوأكبر الطيور الجارحة وأقواها، ولذلك يطلقون عليه ملك الطيور، وهويسكن أعلى قمم الجبال العالية، ويبنى عشه ويقوم بتربية صغاره حتى تكبر وتعتمد على نفسها، ويمتاز النسر بقوة أقدامه وشدة مخالبة التى يستخدمها عادة فى الفتك وتمزيق فرائسه، كما يشتهر بحدة البصر ومتانة الأجنحة والقدرة الفائقة على الطيران، ونظراً لبعض صفاته النادرة، أصبح له وضع خاص فى العقيدة المصرية القديمة، ويحدثنا مانفرد لودكر " في عصر بناة الأهرام استعملت صورة الصقر فعلاً في اللغة المكتوبة كمخصص عام للإله، وأصبح باعتباره ملك الهواء الطائر المقدس لملك الآلهة (حورس) وكذلك رمزاً للملكية المقدسة".(١٩- ١٧٠) ..، ومازالت كثير من المماليك القديمة فيها والحديثة تتخذ من هذا الطائر الفريد شعاراً ترسمه على أعلامها وأحيانا ينقشونه على أدوات الحروب كالخوذات والحراب والسهام، كما صنعت الرموز والشارات على هيئة نسر لتمنح إلى الضباط كعلامات للرتب العسكرية المختلفة.

والنسر فى العقيدة المسيحية أصبح رمزاً للقيامة أوعودة الروح، ويرجع هذا الاعتقاد إلى الفكر القديم أوالمبكر فيقول جورج فيرجسون " أن النسر يجدد شبابه بتغيير ريشة وقوه ابصاره وبتحليقه نحوالشمس، ثم يغطس فى الماء ولذا فالنسر أصبح رمزاً للقيامة" (٥- ١٠٨)

وهذا التفسير عن قوته وشبابه جاء مما ورد فى سفر المزامير (١٠٣ – ٥) (ليتجدد مثل النسر شبابك)، ومن مزايا هذا الطائر أيضاً أنه يرمز إليه بصفة الكرم والسخاء حيث يترك نصف فريسته إلى الطيور الأخرى التى تتبعه وله القدرة على تحمل الجوع، كما أنه يمتاز بطول عمره وشدة اعتناؤه بفراخه وتعليمه إياها الطيران، وقد اهتم الفنان القبطى برسم النسر فى كثير من أعماله الفنية، وأغلبها ما نشاهده منقوشاً على لوحات شواهد القبور باسطاً جناحيه تأكيداً للفكرة التى يرمز إليها وهى قيامة الأجساد بعد الموت.

شاهد قبر لثلاثة أشخاص شكل (٤)

يضم هذا الشاهد الحجرى ثلاثة أشخاص، يبدوأنهم من عائلة واحدة، أوربما الشخصية الرئيسية للرجل الممدد على الأريكة هوصاحب الشاهد، والشكل العام يوضح هذا الرجل جالساً على أريكة ويستند بيده اليسرى على وسادة من ثلاثة أجزاء، يرتدى جلباب محدد بخطوط طوليه ويمسك بيده اليمنى بشئ دائرى شبيه بالصدفة ويصيب منها شئ ما .. والشخصية الثانية لفتاة واقفة وفى يدها اليمنى صناجه (شخشيخه) وبجوارها صبى صغير يجلس على وسادة رافعاً يداه فى وضع الصلاة أوالتضرع، كما نرى فى أعلى المشهد حيوان شبيه بالكلب يذكرنا بأبن آوى الذى كان يصاحب المتوفى فى رحلته إلى العالم الآخر، ناظراً نحوالمشاهد فى وضع المواجهة كباقى الشخصيات، وكذلك نرى من جهة اليمن للمشاهد صقر جاثماً يذكرنا بحورس القديم الذى كان يصور فى أغلب أعمال الفن المصرى القديم وخاصة فى عصر بناة الأهرام، حيث صورت (البا) رمز الروح عادة على هيئة صقر، ولا شك أن ذلك الشاهد فى مجمله يوضح تماماً مدى تأثر الفنان القبطى بالشكل الجنائزى القديم، وبنفس الفكر المطبوع فى الأذهان، حتى الصناجة التى تمسك بها الفتاة لها مدلول

عقائدى يحدثنا عنه لادويج وسبادن Ludwig Weisbaden "بأنها آله موسيقية يرجع أصلها فى العبادة إلى عادة انتقاء حزمة من نبات البردى فى تكريم الإلهه (حتحور) وعند القيام بهزها فى حركة طقسية تعطى صوتاً موسيقياً وكان من المعتقد أن صوت الصلصلة الناتجة، كان يفزع قوى الظلام" (٢٦- ١١٣)

نحت جنائزي شكل (٥)

جزء منحوت مستطيل الشكل على هيئة عمود،وينتمى إلى النصب التذكارية، يحتوى على شكل صليب كبير ذو عروتين ومزخرف بعناية،حيث نرى داخل عروته حبات من اللؤلؤ تملأ دائرتة وباقى أضلاعه مزدانه بوحدات من أوراق النبات الواضحة، كما نشاهد صليب آخر داخل عروة الصليب الكبير، وأعلى الصليب نرى صقراً نحته الفنان فى وضع كما لوكان مستعداً للطيران، جناحاه إلى أعلى مكوناً شبة دائرة حول رأس، أما ذيله فيبدوفى العمل الفنى منشطر إلى قسمين، ولعل الفنان أراد أن يعبر عن المشهد بشكل جمالى أوأراد ملئ الفراغ وتحقيق شكلاً متماثلاً كباقى النصب التذكارية فى ذلك الوقت.

(د) الصدفة أوالقوقعة

أن أصل القوقعة Concha مرجعة أولاً إلى الأساطير اليونانية، فهوفى الحقيقة أحد مخصصات الآلهة (أفروديت) ذات الخصائص المتعددة، فهى الهه الحب التى تهيمن على الطبيعة وتحكم قلوب البشر، ويحدثنا جرابار Grabar بقوله "ان هناك اسطورتين تحكيان قصة ميلاد الآلهة فرديوت، الأولى انها بنت الاله زيوس والاله ديانا، والثانية بنت أورانوس الذى يمثل السماء، وقد تولدت أساطير عديدة عن جمالها، فكانت ممجدة في عدة مدن اغريقية وبلاد مجاورة، ففى روماً مثلاً عرفت بإسم إله الجمال فينوس Venus" (٣٠- ٤٣)

والواقع كما يراه بعض المؤرخين، أصل عبادة أفروديت يرجع إلى عصر قديم فهى بشكل ما خلاصة لعدة آلهه شرقية أكثر قدماً، وكانت مكرسة فى أحد الأماكن المحببه إلى قلبها تحت ثلاثة أشكال للإلهة افروديت السمائية والبحرية والأرضية ويذكر يوريدى Euridipe أنها "تعيش فى الهواء كما هى فى عمق البحر كل شئ قد ولد منها فهى التى تهب النماء وتولد الحب، وكل الأشياء مدينة لها بالحياة" (29- ٤٢٧)

فإذا نظرنا إليها كإلهه للبحر، نجد أن الاسطورة أفروديت على علاقة وطيدة بعنصرى الرطوبة والماء، كمثل باقى الآلهه الشرقية ذات الطبيعة المشتركة، وكونها بنت أورانوس، فهى تخرج من زبد ماء البحر متكونة حول العنصر الذكرى لأبيها، وقد عرفها الاغريق كإلهه للبحر ومن المحتمل أن ذلك بسبب تأثير القمر على المد والجزر، ولكونها إلهه الجوالحسن فإنها كانت تستطيع أن تهدئ البحار.

وكما ذكرنا سلفاً، فى عصر الانتقال من الوثنية إلى المسيحية، فأننا نجد استخدامات القوقعة أوالصدفة فى كثير من الأعمال القبطية منذ بداية الديانة الجديدة، وبعد القرن الرابع للميلاد كان لزاماً تحويل كل الصور والعناصر الوثنية القديمة إلى نماذج ورموز تتفق مع فكر

العقيدة الجديدة، فبعد أن كانت ترسم الصدفة وبداخلها أفروديت، نجد الفنان القبطى استبدل افروديت برسم أونقش صليب، وكان الصليب الذي حل محلها دلالة على الميلاد الجديد للديانة الجديدة، وأحيانا كان يكتفى الفنان برسم الصدفة وحدها، أوداخلها لؤلؤة ثمينة تشع من مركز القوقعة، حيث عرفت اللؤلوة بدلاتها الرمزية إلى القيامة بعد الموت كإشارة للسيد المسيح الخارج من القبر، وهكذا أصبحت القوقعة من أهم الرموز المستخدمة فى الفن القبطى على شواهد القبور والعمارة القبطية ورسوم الجدران والأسقف كما في (الدير الأحمر بسوهاج) وفى كثير من الكنائس والأديرة حتى وقتنا هذا.

قمة كوة مزدانة بصدفة شكل (٦)

القطعة الحجرية على شكل قبة نصف دائرية مزدانة بزخارف بارزة ذات وحدات هندسية متكررة الشكل بين اطارين، وبداخل الكوة توجد صدفة كبيرة الحجم يلتصق بها من كل جانب دولفين (درفيل) فى وضع عمودى فى مكان ضيق خصص، لهما، وكل دولفين يمسك بلؤلؤة فى فمة، والدولفين يرمز إلى يوم القيامة والخلاص مثله مثل الصدفة كرمز فى الفن القبطى، أما اللؤلؤة فهى رمز للسيد المسيح الشخص الفريد فى صفاته.

نحت غائر لصدفه تحوي صليب (شكل ٧)

نحتت هذه القطعة التي تمثل حنيه غائره بداخلها صدفه كبيرة تزدان بلؤلؤه في طرف كل قوسيه من الصدفه، وتذكرنا هذه المعالجة الفنية بذنب الطاؤوس المبسوط، وكثير ما نجد هذا الرسم في قمم الحنيات بالكنائس والأديرة القديمة حتي الآن، وهنا نري الفنان وقد رسم الصليب داخل بؤرة الصدفة كرمز يدل علي القيامة والخلاص، وقد أكد الفنان علي دلالة هذا الرمز في كثير من الأعمال الفنية القبطية الأخري غير شواهد القبور، فنجده يرسم الصدفة في أعمال التصوير الجداري داخل القمم الهندسية والسواكف العالية .

٢ـ رموز أرتبطت بشخصية السيد المسيح

(أ) **الصليب والمونوجرام:**

الصليب من أهم الرموز المسيحية وأكثرها إنتشاراً، وقد عرف منذ أقدم العصور فى كافة أنحاء العالم لأنه يعتبر الرمز الأول وشعار المسيحية فى مصروخارجها، وللصليب أشكالاً كثيرة وفقاً لنوعية العقيدة .

ويذكر بطرس عبد الملك أن الصلب "عملية تعنى صلب الضحية أى تعليقها تنفيذاً لحكم الإعدام فيها، وكان يتم ذلك بربط اليدين والرجلين به، أوبصورة أفظع (كما حدث مع السيد المسيح) بتسمير اليدين والرجلين بالمسامير عن طريق الأجزاء اللحمية "(١- ٥٤٥)

ومن أهم الرموز المصرية القديمة التى إستخدمها المسيحيون فى بادىء الامر مفتاح الحياة (علامة عنخ) ليرمز الى الصليب، لما بين العلامتين من تطابق فى الشكل والمعنى وهكذا أصبح عنخ من أوائل الرموز ذات الدلالة التى شقت طريقها حتى وصلت الى شكل الصليب المتعارف عليه .

ويقول نبيل سليم فى هذا "حفر الأقباط علامة عنخ فى بادىء الأمر فى المعابد المصرية القديمة على الحوائط، حيث كان يستخدمها المسيحيون الأوائل فى إقامة الصلوات فيها نظراً لتشابه المعبد الفرعونى مع الكنيسة، كما هومحفور على عمود فى معبد ايزيس فى جزيرة فيلة بأسوان "(٣٤- ١٢٥)

كما ظهرت أيضاً فى سراديب الموتى وعلى شواهد القبور وعلى النسيج وغيره من الأعمال الأخرى كالاخشاب والعظم والفخار .

وعن المونوجرام، فهوعبارة عن كلمة مونوومعناها (واحد) وجرام معناها (صورة) وبالتالى تصبح كلمة مونوجرام معناها (صورة فريدة من نوعها)، ومونوجرام عبارة عن رسم حرفين فى اللغة اليونانية والقبطية هما (اكسى- رو) واستخدمهما الأقباط إختصاراً لإسم السيد المسيح (خرستوس)، وكذلك الإسم ذاته(خرستوس) مكون من مقطعين (الخى – والرو) ولابد من أن يكتب الحرف الثانى داخل الأول ليصبحوا حرف واحد .

وهناك العديد من أشكال المونوجرامات، منها أيضاً مونوجرام (الألفا والأوميجا) وهما الحرف الأول والأخير من الأبجدية اليونانية والتى كان يستخدمها الاقباط فى بادئ الامر كرمز تم تشكيله بواسطة المسيحيين الأوائل كعلامة سرية لإيمانهم الجديد يعبرون فيه عن أن السيد المسيح هوالبداية والنهاية لكل الأشياء.

ستارة من القماش مزينة بصلبان (شكل ٨)

نرى خطا من خمسة صلبان ذات الرؤوس الدائرية (عروة) كعلامة عنخ تماما مرسومة بين شريطين كلاهما مضفور (مجدول) وملون، وكل عروه نشاهد بداخلها أشكال متنوعة من الصلبان، وفى أسفل القماش بقايا صليب عنخ آخر أزرق اللون ولكنه غير مكتمل الشكل ويبدوانه مقرون بمونوجرام السيد المسيح من اليسار واليمين، وتعتقد الباحثة ان هذا الجزء من القماش ربما كان يستخدم كغطاء للمذبح، حيث تم الاحتفاظ بأجزاء من القماش مزين بالطريقة ذاتها فى متحف فيكتوريا وألبيرت بلندن.

نصب تذكارى برووديا (شكل ٩)

صمم هذا النصب على شكل بناء صغير ترتكز عتبته (العارضة) على عمودين ويتوسط العارضة نقش يحمل اسم المتوفاه، يعلوالعارضة جزء مثلث الشكل وبداخله صليب ذوعروه (عنخ) ومعه مونوجرام السيد المسيح، وفى الجزء الأسفل نرى المتوفاه (روديا) رافعة ذراعيها فى وضع الصلاه أوالتضرع وترتدى جلباب ذوشرائط عمودية يعلوه وشاح يصل من الرأس وقد تحطمت أجزاء من الأيدى والقدمين، أما العمودان فهوعلى شكل أشجار النخيل المصرية.

(ب) السمكة

السمكة هى أحد الرموز المبكرة التى استخدمها الاقباط الأوائل لإعلانهم الإيمان بالسيد المسيح فى الايام الاولى للاضطهاد الرومانى، وقد ظهرت السمكة كعلامة ورمز سرى لإيمانهم

المشترك وللتعارف فيما بينهم، حيث كان يرسم أحدهم فلك على الرمال، وهوعبارة عن خطا مقوس لإسفل كمثال لفلك نوح ويكمل له الآخر العلامة برسم خطا مقوسا لأعلى ليصنع غطاءا للفلك ليحميه من المياه، وبذلك يتحول الخطان المقوسان الى شكل سمكة، وبالتالى أصبحت السمكة رمزا (للسيد المسيح والمسيحيين).

صارت السمكة من أكثر الرموز استخداما فى أعمال الفنون القبطية لأن هذا الرمز حمل عده دلالات ومعانى كثيرة فيما بعد، منها انه أصبح اشارة لوجود مكان معين يجتمع فيه المسيحيين أيام الاضطهاد الرومانى فى سراديب الموتى، كما استخدم السمك أيضا رمزا للمعمودية لانه لا يعيش إلا فى الماء، واحيانا كان السمك يرسم مع الخبز للدلاله على معجزة اشباع الجموع التى صنعها السيد المسيح، ونظرا الى انها تضع الكثير من البيض أصبحت رمزا للرخاء والخير وجماعة المؤمنين.

منسوجة مزدانه بأسماك (شكل ١٠)

تلفت هذه القطعة الانتباه، بسبب مهارة الحائك الذى استطاع أن يظهر المنسوجة من الأمام والخلف بشكل غاية فى الإتقان، والجديد ذكره أن متحف اللوفر بباريس يحتفظ بجزء من هذه المنسوجة الفريده، وهى بالفعل ذات مهارة وجوده عالية من كل ناحية، وربما تم تعليقها كستاره.

نرى براعة الفنان فى التعبير عن شكل الأسماك واستخدام التدرج اللونى، حيث عبر عن بريق السمك فى الماء وحركاتها المتنوعة، كما استطاع أن يعطى تجسيما ايهاميا رائعا للبحر والمياه المليئة بالأسماك.

(ج) الكرمة

ترمز الكرمة الى السيد المسيح، وكثيرا ما نشاهد فى معظم أعمال الفن القبطى عناقيد العنب وأفرعها المتشابكة مع أوراقها المتميزة.

كما ان الكرمة حسب ما عرفها جورج فيرجسون هى "احد الرموز الحية التى تستخدم للدلاله على علاقة الله بشعبه، فيقول السيد المسيح أنا الكرمه وأنتم الأغصان" (٥- ٤٢)

ويدعى الكرم أوالكرمه بهذا الاسم كل نبات له ساق طويل يتعرش على كل ما يمر عليه من جدران وأشجار وغيرها، ويحدثنا بطرس عبد الملك بأنها "تتعرش على جوانب البيت وهويطلق فى الأغلب على كروم العنب واول من أخبر عنه انه غرس كرما هونوح، وكانت مهنة الكرام تمتاز عن مهنة الفلاح، كما كان العبرانيون يحتفلون بالقطاف اكثر من الحصاد" (١- ٧٧٦)..، وبرع الفنان القبطى فى ابتكار تفريعات العنب بأوراقه وعناقيده فى كثير من أعماله المبكره منها وحتى عصرنا الحالى، لما لها من دلاله ومعنى ارتبط بالسيد المسيح وأصبح عصير العنب وتناوله سرا من اسرار الكنيسة السبعة يعرف بـ (سر التناول).

تاج عمود (شكل ١١)

تاج شبيه بالتيجان البيزنطيه، يرتكز التاج فوق (كعبية) عبارة عن حلية خيزورانية فى قاعدة التاج، أما بدن التاج مزخرف بأشكال من فروع الكرمة المليئة بثمار العنب بشكل متداخل ومجدول غاية فى الروعة والإتقان، تنتشر على امتداد الافريز الأعلى المزين بفروع اللبلاب وتشكل أربع قلائد مركزة فى وسط كل وجه من أوجه الطبلة (تاج العمود)، أما أعناق الأوراق المزدوجة فتتشابك لتحمى العناقيد والأوراق وتغطى النقوش المساحة بأكملها دون أن تنفر نحوالخارج ولكنها تؤكد على الخلفية المفرغة التى اجتذبت الظل وساهمت في ابراز دقه الأشكال المنحوتة، تميز هذه الطريقة ذات المستويين طريقة الفن القبطى، وقد عثر على تيجان مماثلة فى الكنيسة الرئيسية لدير سقارة وهى تعد اليوم من أفضل القطع الأثرية التي يملكها المتحف القبطى.

نصب تذكارى للقديس (باخوم) (شكل ١٢)

نرى القديس واقفا بملابسة الكهنوتيه المعروفه، وهى جلباب مزين بشرائط هندسية تحوى شكل الصليب، ويعلوالجلباب وشاح منسدل الى الخلف وحول رأسه الهالة المقدسة، القديس رافعا يداه فى وضع الصلاه أوالتضرع وحوله فى اطار هندسى كبير زخارف نباتيه على شكل كرمه مليئه بعناقيد العنب والأوراق المميزة لها والكرمة وفروعها تخرج من جرتين فى الزاويتين السفليتين يمينا ويسارا، والشاهد بشكل عام فى حالة جيدة تظهر براعة الفنان القبطى واتقانه.

٣ـ رموز عبرت عن شكل الروح

(أ) الطيور واشكال الحمام والعصافير

استخدمت الطيور فى الأيام الأولى للفن القبطى كرمز للنفوس الطاهرة وتعتبر هذه الطيور احدى ملامح الفن المنقول عن اعتقاد المصرى القديم الخاص بطبيعة النفس البشرية ومعبرا عنها بالطائر المحلق، وبهذا الفكر استخدمت العصافير والطيور الاخرى رمزا للروح ذات الاجنحه وكناية عن الروحيات التى هى ضد الماديات.

ومن أشهر أنواع الطيور استخداما الحمامة، حيث اعتبرت أحدى الرموز الشائعة فى العقيدة المسيحية منذ بدايتها، إذ تحمل معان رمزية متعددة ويقول تادرس يعقوب فى ذلك "أولا ان الحمامة فى اغلب استخدامها ترمز لحضرة الروح القدس، إذ وجدت فى ايقونات وصور بشارة السيدة العذراء وصور معمودية السيد المسيح، وثانيا ترمز الحمامة لفضائل المؤمنين كعطايا الروح القدس خاصة السلام والوداعة والنقاوه". (٢- ٣١٥).

وعن علاقة الحمام بحياة القديسين يذكر لنا جورج فيرجسون George Fergson أن "القديس بندكت رأى روح اخته المتوفاه وصاعدة الى السماء فى شكل حمامه بيضاء" (٥- ٤١)

كما انها تذكرنا بحمامة نوح التى عادت الى الفلك تحمل غصنا من الزيتون، يظهران المياه قد جفت، وأن الله صنع سلاما مع البشرية، وكما يقول القديس اغسطينوس ان هذه الحمامة أنما تشير الى النفس العائدة الى الفلك الحقيقى الي الإ له.

شاهد قبر لصبى (شكل ١٣)

صبى يجلس داخل مأسوره مستطيلة الشكل فى وضع مستقيم للظهر، على وسادة حمراء اللون ويرتدى جلباب أحمر اللون وفوق رأسه ما يشبه الطاقيه حمراء اللون أيضا، ينظر الصبى نحوالمشاهد كعادة الرسم أوالنحت فى الفن القبطى، حيث ترسم جميع الشخصيات فى وضع المواجهه مع المشاهد..، الصبى يحمل عنقود عنب فى يده اليمنى كرمز السيد المسيح وللدلالة على المشتركين معه فى جماعة المؤمنين، بينما نرى حمامة بيضاء تقف على الفخذ الايسر للصبى ويحوطها بيده اليسرى، والطائر هنا للدلالة على أن روحه أنتقلت فى رحلتها من الأرض الى السماء .

وجه لشاب من وجوه الفيوم (شكل ١٤)

رسم هذا الوجه ذوالتعبير الواضح، فى وضع المواجهة مع المشاهد وعبر عنه الفنان بإسلوب فطرى وأكد كونه شاب صغير ببداية رسم خطوط للشارب والذقن ..، الشاب يرتدى جلباب على ما يبدوأصفر اللون وله شرائط رفيعة بنية اللون من كل جانب، يعلورأسه تاج من نبات أخضر غالباً هونبات الغار الذى كان يضع منه أكاليل وتيجان توضع على رؤوس المتوفين للدلالة على النصرة والغلبة، كما نرى طائر صغير على ما يبدوحمامة تقف على الكتف الايسر للشاب لترمز الى روحه المنطلقة الى العالم الاخر، ولا شك أنه بنفس المفهوم المصرى القديم لرحلة المتوفى فى صحبة حورس.

(ب) الأطفال

كما إستخدم الفنان القبطى الطيور ليعبر عن شكل الروح، نجده أيضاً يصور الأرواح على هيئة أطفال، حيث يقال أن أنقى صورة تخرج فيها روح الإنسان هى صورة الطفل وفى نقاء الطفل .

والطفل عند المصرى القديم كان قريب من بداية الوجود، لذا يحمل قوه البدايات المستقبلية وكان هو نفسه رمزاً لتطور المخلوقات الكائنة ويذكر مانفرد لوركر أن الطفل حورس الذى سماه الإغريق (حربوقراط)Harpocrates حظى باحترام خاص بين المصريين، وقد احتضن في الحقيقة جميع الآلهة اليافعة التي تمت عبادتها تحت اسم حورس مثل المعبودات الشمسية أو الأزلية " (١٩- ١٧٧)

وتوجد عدة أشكال لحربوقراط على هيئة طفل الشمس، يجلس على زهرة اللوتس والايماءة الطفولية بالاصبع الموضوع فى الفم، وهوالتعبير المصرى الاصلى، تم تفسيره فى العالم القديم كرمز للصمت، كما وجد أيضاً الطفل فى قوائم العصر اليونانى الرومانى فى صورة الساعات الاولى والثانية، بينما تظهر الساعات العاشرة حتى الثانية عشر معبوداً يافعاً وظهر منحنى الى حد ما يستند على عصى .

إبراهيم واسحق ويعقوب (شكل ١٥)

يصور الفنان ثلاثة من الشيوخ هما ابراهيم واسحق ويعقوب يجلسون على أريكة مرتفعة وينظرون الى الأمام نحوالمشاهد، ويحمل كلا منهما طفل صغير على اليد اليمنى، وفى المساحة العليا

صور الفنان أطفال آخرين وحولهم فروع أشجار كثيرة بها ثمار يقطفها الأطفال فى حركة أكد عليها الفنان بشكل واضح،ويرتدى كل شيخ جلباب يعلوه وشاح وحول رؤوسهم الهالة المقدسة، والعمل الفنى هنا ذودلالة رمزية حيث عبر الفنان عن الأرواح الطيبة بصورة أطفال صغار فى حضن الآباء القديسين الأوائل، وكأنهم فى الفردوس، ومتمتعين بالحياة الجديدة كذلك الأطفال من أعلى يقطفون الثمار من فروع الأشجار دلالة من الفنان تؤكد على نفس المعنى.

نياحة السيدة العذراء (شكل ١٦)

مشهد يمثل نياحة السيدة العذراء وصعود جسدها، فنرى العذراء بعد النياحة راقدة على فراش ممددة الجسد ويداها متقاطعتان على صدرها والفراش مغطى وفوقه وسادة عند الرأس،ويقف حولها مجموعة من القديسين والرسل والملائكة، بينما يقف السيد المسيح فى الوسط خلف العذراء ويحمل بين يديه روحها على شكل طفلة صغيرة يشع منها النور، وهذا التعبير والرمز عرفه الفنان القبطى كما سبق وعرفه الفنان المصرى القديم عن العقيدة وارتباطها بشكل الروح وعلاقتها الوثيقة بالجسد فى العالم الآخر، مما يؤكد أن التقاليد الفنية متوارثة منذ القدم وكيف أن روح الانسان لها صورة تشبهه ولكن بشكل الطفل، وهذا ما يؤكد ليس فقط على الرمز ولكن على مبدأ انتقال الأشكال عبر العصور .

٤ـ رموز عبرت عن الانتصار والغلبة

(أ) النخلة وسعف النخيل

النخل شجر مثمر ينمو فى أى مكان شرط توافر المياه له، وقد تعرف عليه اليهود من عهد بعيد وشوهد أثناء رحلتهم للخروج من أرض مصر قرب البحر الأحمر، ثم وجدوه فى وادى الأردن وفى أريحا وعين جدى، وعلى شاطىء بحر طبرية..، وشجرة النخيل طويلة وصلبة ومستقيمة فى إرتفاعها وكثيرة الثمر، ولهذا أصبحت من الرموز ذات الدلالة فى كثير من أعمال الفن القبطى، كذلك إرتبطت بحياة القديسين الجادة والمثمرة .

ويرمز سعف النخيل فى العقيدة المسيحية بحسب قول أ.ايفنبيرجرA Effenberger الى " انتصار الشهيد على الموت، حيث كان يصور سعف النخيل يزين الآت إعدام هؤلاء الشهداء، كما صور السيد المسيح فى بعض المناظر، وهويحمل غصناً من سعف النخيل فى يده رمزاً الى إنتصاره على الخطية والموت " (٢٣ - ٢٣٠)

كما فرشت الأرض بسعف النخيل عند دخول السيد المسيح الى اورشليم قبل الفصح بإسبوع للدلالة على دخول المسيح الظافر المنتصر والغالب الموت، وهوالحدث الذى مهد الى آلامه وصلبه، ولذلك تحتفل الكنيسة القبطية فى ذلك اليوم وتسميه (أحد الزعف) حيث يدخل المصلين حاملين السعف تذكاراً لما حدث ..، وهكذا أصبح استخدام سعف النخيل فى أعمال الفنان القبطى للدلالة على الإنتصار والغلبة .

وفى مصر القديمة كان لسعف النخيل معنى رمزياً بصفته العلامة المخصصة للسنة وفى أحد الأبواب من معبد الميدامود Medamoud (حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة)، يظهر الملك سنوسرت الثالث وهو يستلم سعف النخيل تذكاراً لحكم طويل من حورس وست على التوالى بإعتبارهما الالهان القوميان لمصر العليا ومصر السفلى .

ويذكر لنا مانفرد لوركر أن " سعف النخيل الموضوع على الرأس أو الممسوك في اليد كان أحد صفات (حح) وتجسيداً للأبدية " (١٩- ١٤٦) ..، وتشير كلمة (حح) فى الأعداد الى مليون ومن ثم أستخدمت فى التعبير عن الرغبة الطيبة فى الحياة ملايين السنين، وعن الثبات والأستقرار، وتمثل عادة برجل راكع ممسكاً سعفة نخيل فى يديه .

فتاة تحمل سعفة واكليل (شكل١٧)

قطعة دائرية من النسيج بطريقة التابسترى مثبتة على أرضية منسوجة حمراء اللون ويعتقد أنها جزء من ملابس أحد الأشخاص ذوى المكانة فى المجتمع، والقطعة تمثل فتاة فى وضع المواجهة مع المشاهد تظهر على خلفية باللون الأوكر، وفى حالة إنطلاق أكد عليه الفنان من خلال إضافة أجنحة للفتاة كما عبر عن احد قدميها أسرع فى الحركة من الاخرى ليوصل المعنى ..، وعلى ما يبدوأن تلك الحركة مصحوبة ببهجة الانتصار والغلبة على الموت أوالاستشهاد، كما تمسك الفتاة بإكليل فى يدها اليمنى وبسعفة نخيل فى يدها اليسرى كرموز دالة على الانتصار .

نصب جنائزى ل(كريستس)(شكل١٨)

النصب مكسور فى أعلاه وكتب عليه إسم المتوفى فى سطرين (كريستس بن أولوجيوس)، والنصب مزين بشكل صليب عليه طغراء السيد المسيح ومحاط بتاج من نبات الغار رمزاً للانتصار، ومن أسفل حفر صليب آخر لاتينى الشكل محاط بسعفتين من النخيل من كل جانب للدلالة على فكرة الاستشهاد وكذلك للتأكيد على فكرة الانتصار على الموت والوصول الى الحياة الأبدية .

(ب) نبات الغار

أن أوراق نبات الغار لا تذبل، ولكن تبقى أوراقها خضراء، ولذلك اتخذها الفنان القبطى وجعل منها أكاليل أوتيجان توضع على رؤوس بعض القديسين أوالشهداء أوالمتوفين .

ويقول جورج فيرجسون George Fergson " ان نبات الغار كان مقترن بفكرة الطهارة وأن تلك الفكرة ماخوذة من التقاليد الوثنية لأن الغار كان يستعمل للعذارى اللواتى حافظن على العفاف والايمان "(٥- ٨٣)

وأصبح نبات الغار من النباتات ذات الأوراق الهامة فى الزخارف القبطية وأتخذه الفنان القبطى أيضاً للدلالة على النصرة والأبدية والحياة الطاهرة حيث توج به المنتصرين كغالبين الموت .

وجه نشابه صغيرة (شكل ١٩)

الفتاة تنظرالى الأمام وترتدى جلباب أبيض اللون يعلوه وشاح أحمر داكن ومزين بأشكال من الصلبان والنجوم الصغيرة والشرائط المذهبة، ترتدى حول عنقها عقد مذهب، والشعر مصفف الى

الخلف وفوقه تاج من أوراق الغار المذهبة ..، وكثيراً ما نرى الفنان القبطى يعبر عن تيجان أوراق الغار بالاوراق المذهبة دلالة على نفس المعنى، حيث أن اللون الذهبي هولون أستخدمه الفنان القبطى فى كثير من رسومه لما له من مدلول خاص بالنقاء والنصرة والقيامة بحسب العقيدة.

٥- رموز ارتبطت بفكرة الفداء والتطهير

أ)الكبش والحمل

من المشاهد التي تكررت في معظم أعمال الفنان القبطي،تلك الموضوعات التي ارتبطت بفكرة الفداء والذبيحة، والتي يصور فيها الفنان شكل الكبش أوالحمل واقفا مستعدا للذبح لتتم عملية الفداء، وبذلك أصبح الكبش من الرموز ذات الدلالة المرتبطة بالفداء والتطهير. وكثيرا ما أشار الكبش الي السيد المسيح الذي جاء لفداء العالم من الخطية بحسب العقيدة المسيحية.

وتقول اليزابيث بولمان Elizabeth Bolman" يمثل السيد المسيح كذبيحة قدمت عن خطايا العالم لأنه هوالحمل المذبوح، وعندما يرسم الحمل رافعا نابه كأنه يقول الآن هوالحمل مجروح، ولكنه يقف رافعا رايه النصر" (٢٨- ٦٦) ..، والكبش يصور في بعض الصور والأشكال يحيط برأسه هاله (كأحد الرموز القدسية) كدلالة علي كونه ليس ذبيحه فقط، ولكنه ارتبط أيضا بفكرة التطهير والخلاص من الخطية.

ويذكر لنا جورج فيرجسون أنه " أحيانا يصور واقفا علي تل صغير يخرج من تحته أربعة جداول أنهار جارية ممثلة الأربعة أناجيل، كما جاء في سفر يوحنا اللاهوتي، فالتل رمز كنيسة المسيح،والجبل بيت الله ومجاري المياة تدل علي البشائر الأربعة، والأنهار الأربعة تدل علي الفردوس لأن مياهه جارية حيث تنتشر كنيسة الله علي الأرض " (٥ - ٤٢) .

وفي مصر القديمة كان الكبش يعتبر رمزا للخصوبة، وكان يرمز لآمون علي هيئة كبش مميزا عن الكباش المقدسة الأخري وفي الدولة الوسطي كما يحدثنا مانفرد لوركر "وصف الكبش منديس بإعتباره (با) أي روح الأله أوزيريس، وطالما أنه كان يعتبر أيضا وفي نفس الوقت (حياه رع، وشو، وجب) فقد صار تجسيما للرباعية الكونية، ومن هنا كانت صورته هي صورة إله ذو أربعة رؤوس علي رقبة واحدة (١٩- ٢٠٥)

نسيج يمثل تضحية إبراهيم (شكل ٢٠)

قطعة من النسيج مربعة الشكل ومحاطه بإطار من أشكال نباتية، ويمثل مشهد من سفر التكوين بالعهد القديم، وهوذبيحة إبراهيم، حيث نري إبراهيم يمسك بسكين كبيرة نوى أن يذبح بها إبنه أسحق ليقدمه محرقة كما أمره الرب، أسحق الموضوع علي المذبح مقيد اليدين من الخلف ويقف إبراهيم ممسكا به من شعره ليستعد بالذبح، وأمام ابراهيم نري الكبش الذي سيحل محل اسحق، بعد أن جاء ملاك الرب علي شكل يد ممتدة من أعلي ليمنعه من ذبح ابنه مفتديه بالكبش.

رسم يمثل تضحية ابراهيم (شكل ٢١)

صور الفنان نفس المشهد السابق، حيث نري ابراهيم واقفا مع حركة في الأرجل ويمسك بسكين في يده اليمني وبشعر أبنه أسحق بيده اليسري، اسحق مربوط اليدين وأمامه مبني يمثل المذبح وفوقه حطب مشتعل، ينظر ابراهيم بالتفاته تجاه يد الملاك النازله من أعلي لتمنعه عن ذبح اسحق وفدائه بكبش واقفا ومربوط في شجرة، الكبش أبيض اللون وله قرون كبيرة مقوسة ناظرا إلى الحدث ومنتظرا أن يقدم للتضحية .

ب) المبخرة وجمرة النار

في ترتيب العهد القديم وصف الله استخدام البخور في العبادة الإلهية بدقه شديدة، ووضع لها قواعد حازمة، وهويمثل أحد الطقوس الهامة في النظام اليهودي، ولا يمارس إلا في المواضع المقدسة وبواسطة الكهنة وحدهم، وفي القرون الثلاثة الأولي كان البخور يمثل تقدمة أساسية في العبادة الوثنية،حيث كان يتم استخدامه كالآتي :

- كذبيحة أوتقدمه للآلهه
- كذبيحة تقدم للأشباح الموتي.
- تكريما رمزيا لأشخاص من أحياء، خاصة الإمبراطور أوالملك
- في طرد الأرواح الشريرة من الأحياء والأموات
- كوسيلة للتطهير والشفاء
- يستخدم في مواكب الأعياد والطقوس المماثلة
- لخلق جوتعبيري

وفي القرن الرابع كما يقول تاردس يعقوب " يصعب الاعتقاد بأن عطايا قسطنطين الخاصة بالمجامر (المبخرة) كانت تمثل تغييرا مفاجئا في إتجاه الكنيسة نحوالبخور، إنما تؤكد هذه العطايا أن عادة البخور كانت مستقرة في ذلك الوقت " (٢- ٣٧٥)

أصبح البخور في العبادة المسيحية له عدة دلالات ومعاني رمزية يمكن تلخيصها كالتالي:

- رفع البخور يرمز لحضرة الله وسط شعبه
- يرمز الي الصلاة كذبيحة حب في الطقس القبطي
- يرمز رفع البخور الي تطهير الشعب أثناء الصلاة ...، وعملية التبخيرعبارة عن وضع جمرات مشتعلة داخل المبخرة (الشورية) ويوضع فوقها اللبان فيأتي برائحة ذكية تملأ المكان بمجرد تحريك المبخرة بواسطة الكاهن.

وعن حرق البخور في الفكر المصري القديم تحدثنا اليزابيث بولمان Elizabeth Bolman " كان لحرق البخور في أول الأمر عرضا تطهيريا لأن البخور يطهر ويحرر الشخص من القوي الشريرة، وأعتبر البخور نفسه مظهرا خارقا للطبيعة، واصطلح علي تسميته (عرق الله)الذي سقط علي الأرض " (٢٨- ١١٠) ....، وعن الجمر المشتعل عند المصري القديم يذكر ما نفرد لوركر أنه " اعتبرت الشعلة

رمزا للتطهير والطهارة لأنها اقصت قوة (ست) وأبادت الشر " (٢٨- ٢٣١) ...، ونجد أيضا من بين صفات تاورت الآلهه (فرس النهر) الشعلة أواللهب الذي يعتقد أنها تطرد الأرواح الشريرة الخطرة، وفي العصر المتأخر كانت المشاعل غالبا ما تحرق كي تطهر المتوفي من الدنس الأرضي، ومن جهة أخري كان الميت قادرا علي قهر قوي الشر لهذا العالم المجهول لوكان لديه القدرة علي تحويل نفسه إلي شعلة قاذفة.

ملاك يحمل مبخرة (شكل ٢٢)

نري ملاك واقفا في وضع الثلاث إرباع، يرتدي جلباب رمادي وفوقه وشاح كبير أحمر اللون، وتظهر أجنحته من الخلف ويمسك بيده مبخره (شورية) ومن أعلي نشاهد جزء من رسم شبية بالقماش مزخرف بدوائر وأشكال هندسية تذكرنا بأشكال النسيج الشهيرة، ومن أسفل مساحة تمثل خط الأرض تحوي نباتات ذات فروع صغيرة وكما سبق وأشارت الباحثة أن المبخرة رمز من الرموز التي عبرت عن التطهير وكثيرا ما يلجأ الفنان القبطي إلى رسمها بطريقة معلقة من فوق الرؤوس والأشكال، أومحمولة بواسطة ملائكة أوقديسين أورتب كهنوتية أورهبان.

٦- رموز مثلث الشر والخطية

أ- الثعبان (الحية) والذئب أو الثعلب

أستوحي الفنان القبطي أشكاله ورموزه للتعبير عن الشر من الرموز المحلية المرتبطة غالبا بالبيئة الصحراوية، وكثيرا ما ربط الفنان بينها وبين شخصيات القديسين والآباء القدامي الذين تركوا العالم وسكنوا الجبال والصحراوات، وأتخذ منهم بعض الرموز في أعماله الفنية ليحارب بهم أحد عناصر وقوي الشر، كما لجأ أيضا إلى القصص الديني المكتوب عن بعض سير القديسين وطرق مقاوتهم الشر والأنتصار عليه، ومن أكثر تلك الأشكال استخداما للتعبير عن الشر والخطية أشكال الثعابين والحيات والذئاب والتنانين.

وقديما كان الثعبان أحد الحيوانات التي أظهرت رمزيتها قمة التناقض الواضح، وقد استدعت سرعته وجماله المتباين وكذلك غموضه وخطورته العبادة والبغض في آن واحد، وبإعتباره حيوانا كونيا، كان الثعبان عند المصري القديم أحد القوي الخالقة للحياة.

وعلي سبيل المثال يحدثنا مانفرد لوركر " أعضاء الثامون Ogdoad الإناث الأربعة كن يحملن رؤوس الحيات، وظهر آمون نفسه بأعتباره معبودا أزليا في هيئة الثعبان كيماتف "Kematef (١٩- ٩٦) ...، ويمتلئ كتاب الموتي بالشياطين (المرده) في صورة ثعابين، وهي تصور أحيانا بأجنحة منشورة أوتقف علي أرجل تنفث النيران أوتزود بسكين. وفي عصر النهضة أتخذ الفنان الحية أوالثعبان رمزا للشيطان لأن الحية عدوه الله، فهي التي أوقعت أدم وحواء في الخطية بغوايتها، ولذلك رمزت الحية إلي الطبع الماكر الذي يوقع الإنسان في الخطية.

ويقول لادويج وسبادن Ludwig Wiesbaden أننا " نري صورة الحية الموضوعة في الرسوم القديمة تحت الصليب للدلالة علي القوي الشريرة التي سببت هلاك الإنسان، وقد انتصر عليها السيد المسيح فخلص الإنسان من الخطية " (٢٦ - ١٢٢)

والثعلب أيضا رمز للمكر والخداع، فأصبح يستخدمه الفنان القبطي ضمن أعماله الفنية للدلالة علي الشر فنجده يحاول خداع أحد الاشخاص، كما تقوم الذئاب المتوحشة بمهاجمة وأفتراس البشر.

قديس يصرع ثعبان (شكل ٢٣)

تصوير جدارى لأحد القديسين يدعى تادرس الشطبى، يرتدى ملابس عسكرية ويمتطى جواد أبيض ويحمل فى يده اليمنى رمح كبير يصوبه نحورأس ثعبان ضخم ملتف الجسد يحاول افتراس طفلين صغيرين راكعين على الأرض ومقيدين من الخلف لعدم استطاعتهم الفرار من هذا الوحش، عبر الفنان عن الثعبان الملتف برأس مرفوعة تجاة الطفلين وفم مفتوح ومستعد للافتراس، الثعبان أخضر اللون كعادة الفنان القبطى فى استعماله للتعبير عن نماذج الشر وميزة بإضافة شريط من اجزاء تمثل منطقة البطن صفراء اللون لتوضيح شكله والتفافة جسده.

رجل يهاجمه ذئاب (شكل ٢٤)

جزء من تصوير جدارى يمثل مشهد لاثنين من الذئاب تقوم بإفتراس رجل، حيث يقف كل ذئب من ناحية ذراعى الرجل لتمزيقة بشكل وحشى، إستطاع الفنان أن يصور المشهد بشكل غاية في التعبير أكده من خلال الحركة والتضاد في اللون ونظرة الذئاب نحوالرجل وقوة المخالب والدماء المتساقطة من ذراعى الرجل الواقع بحجم صغير فى وسطهم .

(ب) التمساح .

فى كتابات المصريين القدماء الدينية ، نجد أن التماسيح تلعب دوراً متناقضاً أيضاً شانها شأن الثعابين، فنجد أن التمساح يعبد بإسم الإله (سوبك)، حيث وجدت جبانة عظيمة فى مدينة كوم أمبو والفيوم وكانت مومياوات التماسيح المحنطة التى ظهرت تكشف عن عبادة التمساح فى كل بقاع مصر، وأيضاً نجد أنه يمكن إصطياده ومطاردته، كما نجد أن التمساح يمكن أن يعبر عن الإله الصالح ولكنه في نفس الوقت يعبر عن أخيه الشرير (ست) .

وفى الوقت الذى يظهر فيه المصريون القدماء رغبتهم فى أن يتحولوا الى تماسيح بعد الموت، نجد أيضا أن التمساح الذى يمثل يمثل الشيطان، يلتهم أويفنى أرواح الأموات الذين لم يعيشوا حياة طاهرة أوفاضلة، ولعل ذلك ما دفعهم الى استخدام تميمة أوتعويذة تحميهم من التماسيح فى الحياة الاخرى، وهذه التميمة على شكل تماثيل صغيرة للتمساح، حيث كان التمساح يقود الموتى فى العالم السفلى، كما كان يحرس الساعة السابعة من العالم الآخر (AMDUAT) تمساح ضخم يوصف بأنه (كل من يعرف هذا الشخص لن يلتهم التمساح قرينه الـ(كا) KA .

وقد صوره المصريون القدماء فى المقابر الفرعونية فى مناظر دينية تجمع بين الحيوانات البرمائية الأخرى والنباتات، ويصور وهويضع بيضه ويفترس الصيادين، أويصور راقداً فى إنتظار التهام صغائر (سيد قشطة) أو (فرس النهر) .

ووصفه الرحالة القدامى امثال إليانس Alianus وبلينى Billiny وغيرهم بصورة متفق عليها (بأنه يجلس على الرمل كسلان بلا عمل فاتح فكيه فى الصباح، وبعد الظهر يتحول ناحية الغرب وفى المساء يرجع الى الماء وهو عادة صامت "(٣٥- ٣٢١)

ويقول عنه مانفرد لوركر " يظهر حورس المنتقم لأبيه والصياد المقدس على جدران المعبد البطلمى فى إدفووهويقتل برمحه الحيوان الذى كان بمثابة رمز للمعبود ست، ومن ثم كان عدولجميع المعبودات، كما أنه وأثناء الاحتفال العظيم بحورس فى إدفو، يصنع تمثالان من الطمى لتمساحين لتصب عليهما اللعنات ثم يدمران بعد ذلك "(١٩ - ٩٠)

ويذكر هيرودوت انه من بين طرق اصطياد التمساح، أن يضعوا قطعة من لحم الخنزير فى سنارة (شص) ويلقونها على الماء ثم يأتون بخنزير حى على الشاطىء ويضربونه حتى يصرخ فيأتى التمساح على صوت صراخه نحوالشاطىء ليقتنصه، وإذ يجد قطعة اللحم يبتلعها فيسحبونه نحوالشاطىء، وأول ما يفعلونه به هوأن يملأوا عينيه بالطين حتى يمكنهم السيطرة عليه،وعن التمساح فى الكتاب المقدس فجاء ذكره باللفظ المباشر الذى يدل عليه فى (خروج ٢٩ :٢- ٥) . هكذا قال السيد الرب هأنذا عليك يا فرعون مصر التمساح الكبير الرابض فى وسط أنهاره، الذى قال نهرى لى وانا عملته لنفسى، فاجعل خزائم فى قلبك وألزام سمك أنهارك بحرشفك وأطلعك من وسط أنهارك وكل سمك أنهارك ملزق بحرشفك وأنزلك فى البرية أنت وجميع سمك أنهارك، على وجه الحقل تسقط ولا تجمع ولا تلم، بذلتك طعاما لوحوش البر وطيور السماء....، وهنا يرمز التمساح بحسب وصف الكتاب المقدس الى الشر حينما يتكبر وينكر قوة الله وأعماله..، وجاء ذكره أيضا بلفظ (لوياثان) "وهى كلمة عبرية تعنى ملتف وهوحيوان مائى كبير يرجح انه تمساح" (٣٥- ١٦٣) ومن هنا اتخذه الفنان القبطى فى رسومه ونقوشه للدلاله على قوى الشر والشيطان الذى لابد أن ينهزم أمام قوة الله رغم قوته وصفاته المخيفة وحيله الخادعة، كما أراد الفنان القبطى أن يرسم القديسين والملائكة وهم يصرعون التمساح بحربة أوسيف فى كثير من الاعمال كرمز لانتصارهم على الشر.

افريز خشبى لتمساح (شكل ٢٥)

نرى تمساحا كبيرا داخل الافريز المستطيل فى مشهد نيلى وحوله زهور بأحجام مختلفة ونباتات نيلية، وكذلك نرى فى الجزء ناحية اليمين للمشاهد ساقى شخص من المحتمل انه صياد أوشخص عادى تم افتراسه بواسطة التمساح، ولكن صعب تحديده لعدم وجود باقى الافريز.

ثانيا: استعارة الأشكال الخيالية فى الفن القبطى

ظهرت الاستعارة الواضحة للأشكال الخيالية فى بعض أعمال الفن القبطى، حيث تناول الفنان أشكال مستوحاه من البيئة شانه شان أجداده الفراعنة، وعبر عنها بشكل خيالى يعود بجذوره الى التراث المصرى وفكرة التحول فى الشكل.

ويرى جمال لمعى أن فكرة التحول "توضح الارتباط الوثيق بالبيئة الطبيعية، فاستعارة مخلوقات بيئية متعددة يمر خلالها روح، أمر يظهر مدى تعمق الانسان وارتباطة العقيدى بها وعدم انفصاله عنها، فقد أمدت البيئة الفنان القدرة على الملاحظة الدقيقة لتفاصيل متعددة استطاع أن يلخصها فى أشكال سلسة معبرة تمثل الملامح الرئيسية للشكل الذى يرسمة الفنان، وفى نفس الوقت ابتدعت براعة فنان فى نقل الأفكار والمعتقدات مترجمة فى علاقات شكلية جمالية"(٦- ٦٠).

وتتفق الباحثة مع هذا الراى، حيث يتضمن هذا الاتجاه اعادة بناء وتوحيد صورة الذاكرة أوالصور التخيلية مع الأشكال التى يستقيها من الطبيعة أوالبيئة، وأقرب نمط يذكر يتفق مع الاتجاه الخيالى أوالاسطورى هوالنمط الرمزى، حيث ان الرمزية الفنية لعبت دورا ذاتيا وتكيفت تبعا للفكر الدينى والعقائدى للفنان القبطى للتعبير عن مخلوقات وموضوعات ميتافيزيقية، لها روابط وثيقة ومنابع لاستخدام الشكل الخيالى فى الرسم عند المصرى القديم، وقد لخصها جمال لمعى كالتالى:-

- استخدام جسم الانسان يحمل رأس حيوان.
- انسان يحمل بعض صفات الحيوان أو الطائر.
- حيوان يحمل صفة طائر (حيوان مجنح – ثعبان له أجنحة أوأرجل).
- قرص الشمس يحمل أيدى- أعين لها أيدى.
- طائر له جسم إنسان وأرجل وأذرع ادميه
- إنسان مع اخر يكون جسما واحدا
- أشكال حيوانية لها صفة آدمية (قطة تمسك سكيناً – أوتجلس على مقعد)
- انسان يعبر عنه كسماء(نوت)
- شجرة لها أيدى وثدى ترضع طفلاً"(٦- ٥٥).

أ- مخلوقات مسماه (بالأربعة كائنات غير المتجسدة)

الأربعة حيوانات الغير متجسدة يدعونهم الآباء الأوائل بحسب ما جاء فى الكتاب المقدس، أنها ليست كائنات أعجمية، بل قوات غير متجسدة روحانية، فهؤلاء الأربعة يمثلون كل الخلائق، فالأول شبه أسد يطلب من الله من أجل وحوش الأرض والحيوانات، والثانى شبه عجل أوثور يسأل الله من أجل جميع البهائم، والثالث بوجه انسان يطلب من الله من أجل البشر، أما الرابع فيشبه نسر يسأل من أجل الطيور جميعها ..،لذلك فالاربعة كائنات الروحانية يطلبون من الله من أجل جميع المخلوقات الحية .

وهناك رأى آخر حول تلك المخلوقات للقديس الأنبا انطونيوس الكبير (أب الرهبان) فى أحد رسائله الى تلاميذه يشرح فيها أن وجه الانسان يمثل الانسان الذى خلق على صورة الله ومثاله، وعندما يتقدم الانسان فى الفضيلة ويشتهى ان يقدم حياته للرب فهويأتى ويسكن البشرية ويشابه الثور فى كونه ذبيحة حية كمثال للحياة الرهبانية، وعندما يتقدم هذا الانسان فى الفضيلة ويشتهى أن يقدم حياته للرب فهويأتى ويسكن البرية ويشابه الثور فى كونه ذبيحة حية كمثال للحياة

الرهبانية، وعندما يتقدم هذا الانسان فى الحياة الروحية داخل المجمع الرهبانى ويمتلك حواس مدربة فى الفضيلة والقوة ويسكن الجبال والمغائر وشقوق الأرض فهو يشبه الأسد ملك الحيوانات، ثم عندما يتقدم بعد ذلك فى طريق النسك ويحلق عقله بالهذيذ فى السمائيات وترتفع روحه الى أعلى القيم الروحية، فهويشبه النسر المحلق فى السماء ..، وتعتقد الباحثة أن هذا التفسير أعطى مدلولاً خاصاً من خلال دمج واستعارة الشكل الخيالى مع الشكل الآدمى فى كثير من رسوم تلك المخلوقات الفريدة .

وقد رأى حزقيال النبى حسب ما ورد فى العهد القديم،أوجه أربعة مخلوقات فى رؤياه، وهى وجه انسان ووجه أسد ووجه ثور ووجه نسر، وكانت هذه المخلوقات تحمل عرش الله (خر ١١:٣٢)، وكما وصف يوحنا الرائى فى سفر الرؤيا فى العهد الجديد أربعة كائنات حية لها وجوه شبيهه بالأربعة المذكورة آنفاً (رؤ ٤: ٦،٧) ..، والكائنات الأربعة حاملين عرش الله هم (الكاروبيم أوالشاروبيم) عبارة عن ملائكة يرسلون من قبل الله أويقيمون فى حضرته ويوصفون فى الكتاب المقدس كما يقول بطرس عبد الملك " ككائنات مجنحة وعادة ما يكون خليط أربعة مخلوقات ولكل منهم أربعة أوجه أقامهم الله على أبواب جنة عدن"(١- ٧٧٩) .

كما تمثل رموز الأربعة مخلوقات القديسين الرسل الإنجيليين فى العهد الجديد، فالأسد يرمز الى القديس مرقس والثور يرمز الى القديس لوقا والنسر يرمز الى القديس يوحنا ووجه الانسان يرمز الى القديس متى صاحب أول إنجيل فى العهد الجديد.

ومن خلال البحث، وجدت الباحثة أن رقم أربعة والأوجه الأربعة لبعض المخلوقات ظهر فى الشعائر الجنائزية فى مصر القديمة، فالتابوت كان يجره أربعة رجال، كما أن جميع الأدوات والأوانى كانت فى أربع مجموعات، وبالمثل فإن الأواني الكانوبية التى تضم الأحشاء الداخلية للمتوفى كانت تحميها الأربع آلهة (أبناء حورس) بينما تحمى الأربع آلهات (ايزيس ونفتيس ونيت وسرقت) صندوق الأواني الكانوبية .

ويقول مانفرد لوركر عن أبناء حورس " أنهم يرتبطون بالجهات الأربعة الأصلية، فيرتبط الاله (إمستى) ذوالرأس الآدمية بالجنوب، والاله (حابى) الممثل برأس قرد بالشمال، كما يرتبط الآله (داموت إف) الممثل برأس إبن آوى بالشرق، والآلة (قبح سنواف) الممثل برأس صقر بالغرب"(١٩- ٤٠)

الاربعة مخلوقات (شكل٢٦)

تفصيلتين من داخل تصوير جدارى فى شرقية مذبح عرف بإسم (الشفاعة) وعلى كل من جانبى العمل الفنى، نرى من جهة اليمين أثنين من الكائنات غير المتجسدين واحد له وجه ثور والثانى له وجه نسر، ومن جهة اليسار أثنين آخرين واحد له وجع انسان والثانى له وجه أسد، أما أجسامهم فتبدوكشكل السمكة وممتلئون بأعين، وهذه إشارة فنية كونهم ممتلئون بالمعرفة، وتخرج من أجسامهم أيدى آدمية ممتدة الى الأمام ولكل منهم ستة أزواج من الأجنحة فبإثنين يغطون وجوههم، وبهذا رسمهم الفنان أعلى الرأس وبإثنين يسترون أرجلهم وأثنين يطيرون بهم، وقد عبر الفنان عن

الأجنحة الأخيرة بإعطائها شكل شبه قشور السمك، ولعل هذا يرجع الى تأثير بيئى لشكل وهيئة السمك، أوربما دلالة تعبيرية لكون السمكة رمز يخص السيد المسيح كما سبق الإشارة سابقاً.

الشاروبيم (شكل٢٧)

رسم داخل شكل يمثل مثلث مقلوب، لأحد أشكال مخلوقات الشاروبيم عبر عنه الفنان كما جاء فى نبؤة حزقيال السابق ذكرها على مثال الأربعة مخلوقات، وهى عبارة عن كائن برأس انسان تحيط به هاله نورانية، واليدان بشريتان ممتدتان فى وضع التضرع، والجسم بيضاوى يماثل شكل الطائر أوالسمكة وله ستة أزواج من الأجنحة، الزوج الأول يخرج من وراء الظهر وينبسط إلى أسفل،والثاني مفتوح الى أعلى والثالث صغير وملتف حول القدمين، يقسم الجسم شريط أبيض معقود والكائن كله ممتلىء أعين وحول الهالة النورانية نرى من أعلى وجه نسر ومن اليمين وجه أسد ومن اليسار وجه ثور، ويعد رسم الشاروبيم هنا من أندر الرسوم، حيث عبر الفنان عنه فى وضع شديد التميز بدمج الاربعة مخلوقات مجتمعين بجسم واحد يحمل الأربعة رؤوس.

(ب) الدمج بين الشكل الآدمي والغير آدمى

لجأ الفنان القبطي شأنه شان المصري القديم، إلى دمج بعض الأشكال الآدمية الى أخرى غير آدميه، حتى يستطيع ان يصل الى شكل جديد له مدلول خاص يحقق الهدف من استعارة هذا الشكل، وقد اتضح ذلك من خلال التعبير عن العناصر والأشكال التي مثلت الشر أو الشيطان، فنجد الفنان القبطي يبتكر أشكال خيالية في أكثر من طريقة منها الدمج بين شكل آدمي وآخر غير آدمي لا عطاءه صفة ووظيفة مغايرة لطبيعة، أو ربما لجأ للتعبير عن حالة روحية معينة قصد بها شكل تعبيري.

فنرى رأس رجل وجسم أفعى أوحيه، أو نرى رأس إنسان بجسم حصان ذلك الذى عرف باسم القنطور في الحقبة اليونانية الرومانية، أو شكل هجين ما بين الانسان وأطراف الحيوانات، وأحيانا كان يرسم شخص في الوضع المجانب ضئيل الحجم بعين واحدة تنظر الى أعلى نحو القديس الذى غالبا ما يصوب نحوه حربه لقتله كرمز من رموز الشر، وغالبا ما يميز الفنان هذا الشكل الخيالي بألوان محددة ترمز الى كونه غريب وملعون فيستخدم اللون الأخضر وأحيانا الأسود أو الاحمر إشارة الى تلك العناصر السفاكة للدماء.

ويحدثنا جمال لمعى في ذلك بقوله "عندما يتعامل الفنان مع شكل خيالي فان هناك مجموعة لونيه مغايرة تظهر لتوضيح التمايز لتلك الشخصية، واللون يصبح له مدلول رمزي يستخدمه وفق العقيدة ووفق الشعيرة التي يعبر عنها" (٦- ٥٤).

ويعتقد الاستدعاء الرمزي بأكمله على أشكال مفترضة هي في النهاية اتصال حقيقي بالأشياء تعتمد على العلاقة بين الانسان والكون المنظور وتطوع تلك الاشكال للدلالة على معانى يفهمها العقل وتدركها العين..، كما قرر بعض علماء النفس أن الصور والاشكال والخيالات لا تقترب من الانسان في العالم المرئي فقط، ولكنها توجد كذلك في أعماق نفسه في منطقة العقل الباطن، وأطلق عالم النفس الشهير كارل جوستاف يونج على هذه الصور اسم (النماذج الأصلية)، وقد تظهر تلك الخيالات للشخص إلى الآن في الأحلام أو أحلام اليقظة.

مخطوطة من كتاب القديسين (شكل ٢٨)

نرى فارس مشار اليه باسم القديس (أبا ثيودوروس الأنطاكى) يمتطى حصان ويمسك في يده اليمنى رمح كبير رأسه على شكل صليب وينتهى بحربة مصوبة في رقبة أحد رموز الشر الذى صوره الفنان برأس رجل وجسم حية أو أفعى مبرقشه أسفل أرجل الحصان، وعلى ما يبدو أن رأس الرجل مربوط ومقيد بسلسلة حديدية، استعمل الفنان مجموعة لونية بسيطة من الأسود والأصفر والبرتقالي، وأضاف إلى الحية اللون الأخضر ضمن باقي الألوان دلاله على كونها أحد عناصر الشر.

القديس ابا كاف يصرع شيطان (شكل ٢٩)

نرى القديس واقفا بملابسه الكهنوتية وخلف راسة الهالة المقدسة يمسك بيده اليمنى مخلوق غريب يشده من شعره له وجه وجسم آدمي وأطراف غير آدميه شبيهه بمخالب الحيوانات المفترسة ولونه أسود ويرتدى ستره حمراء وله ذقن وشارب وشعر أصفر طويل، ويمسك القديس بحربة طويلة ورفيعة يصوبها تجاه رقبة هذا المخلوق الذى يرمز به الفنان الى الشيطان.

قديسان برؤوس كلاب (شكل ٣٠)

رسم يمثل اثنين من الأشخاص برؤوس شبيهه بالكلاب على شكل ابن أوى وشعر آدمي منسدل الى الخلف، عرف أنهم قديسان لوجود الهالة المقدسة المذهبة حول الرؤوس، يقف كلاهما رافعا يداه في وضع الصلاة أو التضرع على ما يشبه الدرج الخشبي يرتديان ملابس عبارة عن جلباب قصير يعلوه وشاح وحزام في الوسط وأحذية في الأقدام، وينظران تجاه اليمين للمشاهد، وفى الخلف نرى شجرة تغطى الجزء الأعلى من الصورة.

(جـ) الرسوم الاسطورية والتمائم السحرية

كان السحر المصري القديم جميعه متأصلا في الاعتقاد في القوى الخفية التي تؤثر تأثيرات خارقة في الطبيعة، وأطلق عليها المصريون (حكاو) وكانت هذه القوى جزء من طبيعة الآلهة ولكن كان من الممكن أن يستخدمها الخبراء مثل الكهنة الجنازيون الذين كان صميم عملهم طرد الأرواح الشريرة لقوى الموت بالرقى والتعاويذ والتمائم، ثم حماية الوجود الدائم للمتوفى فيما بعد..، ويتحدث عالم المصريات الألماني سجفريد شوت بوضوح عن الرمز والسحر معا باعتبارهما من الأشكال البدائية لفكر المصريين، لدرجة أن القدرات الخاصة بشئون الدولة تتخذ عن طريق الرموز السحرية والتلميحات ذات الطبيعة الأسطورية،ولا شك أن في مصر القبطية، كما في العالم قديمة وحاضرة يلجا بعض الأفراد الى التعبير عن أشكال خيالية، حيث كان بعضهم يؤمنون بالسحر والتعاويذ، ويمكن القول أن كلمة (سحر) تتضمن مفهوما غامضا ومتغيرا يمكن استعماله سلاحا ضد الخصوم، وان كان يصعب تعريفه بدقة، فثمة عبارة اكثر حيادا تستعمل لوصف ما كنا نعتبره سحرا هي سلطة الطقوس وسيطرتها على البشر، ولعل هذه العبارة أدق من سواها باعتبار السحر وسيلة تستطيع توجيه القوى الغيبية وتطويعها من خلال الطقوس الممارسة.

ويقول لادويج وسبادن Ludwig Wiesbaden في هذا الصدد "أن للسحر القبطي خصوصية مصرية اكيدة فهو على الرغم من تأثره بسحر اليهود واليونان والرومان ثم المسيحين، إلا أنه احتفظ بصفات مصرية خاصة في مصر القديمة، كما في التقاليد الأخرى ولم يكن هناك فصل واضح بين الدين والسحر، إذ كان القدماء يقرون بشرعية سلطة الطقوس، سواء كانت نابعة من شعائر مؤسسية منظمة أم من مجرد الممارسة الفردية" (٢٦- ٢١٣).

وتعتقد الباحثة أن تلك الممارسات المرتبطة بمفهوم السحر لدى بعض الأفراد كان بعيدا عن فكرة العقيدة المسيحية، وذلك لأن التصورات السحرية أصلا تنتمى الى النظرة الحتمية للعالم، بينما يهتم الدين بالعلاقة بين الانسان والإله.

فارس يصرع عفريته (شكل ٣١)

تصوير يمثل فارس يدعى القديس سيسينيوس يصرع أخته العفريتة ألابسدريا الساحرة المتعطشة الى الدماء، وكما يبدو من الرسم الفارس يمتطى جواد ويمسك بحربة يصوبها تجاه جسد الفتاة الساحرة، وفى الخلفية نرى أشكال اسطورية هجينة تملأ الفراغ تمثل صور لطيور وحيوانات وزواحف، كذلك نرى من أعلى العمل جهة اليسار للمشاهد صبى بجسم بشرى وذيل ثعبان وله أجنحة وفى وضع الطيران، وأسفل منه صبى أخر برأس وصدر آدمي وباقي الجسم بشكل حصان يشبه القنطور ذلك المخلوق الخرافي الذى ظهر في الحقبة اليونانية الرومانية وعرف بان له قوة خارقة في الصراع والقتال.

جوهرة سحرية (شكل ٣٢)

جوهرة من الحجر الملون على شكل بيضاوي منقوش عليها رسم بارز نوعا بشكل كائن هجين يمثل رأس ديك وجسم آدمي وأرجل تنتهى على شكل ثعابين، وممسك بما يشبه الذراع من الناحية اليمنى بسوط، والطرف الآخر قصير وممسك ما يشبه الدرع وعرف بان هذا النوع من الرسوم السحرية كان يرتديه بعض الأشخاص لجلب الحظ وسمى (بتعويذة الحظ)، وحول هذا الشكل نرى ثلاثة دوائر لبعض الكتابات باللغة اليونانية، ومن المعتقد أنها بعض الأدعية والنصوص الخاصة بجلب الحظ السعيد لحاملها.

تعويذة سحرية (شكل ٣٣)

قطعة بيضاوية الشكل مصنوعة من العقيق الأخضر تحوى نقش بارز لشكل حية منتصبة وملتفة الجسد لها راس أسد مفتوح الفم من الوضع المجانب، وحول الشكل إطار من الكتابة اليونانية، وعرف أن هذا الشكل الخيالي كان مخصص ضمن أشكال أخرى يتم استخدامها كتعويذه حامية من بعض الأمراض مثل الحمى وأمراض المعدة وعثر الهضم، كما أن الشكل البيضاوي نفسه كان رمزا لتجدد الحياه واستمرارها ووجوده داخل خاتم يرتديه الشخص المريض بمثابة ارتباط دائم بينه وبين التعويذة الحامية.

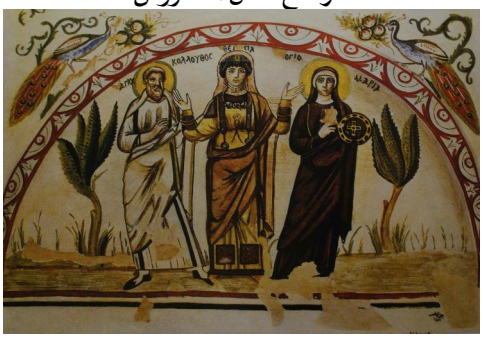
شكل (١)

تابوت مزين بطواويس – مصر من العصر البيزنطي – خشب مطلي

هايدلبرج – متحف المصريات بالجامعة

تفصيلية من شكل (١)

توضح شكل الطاووس



شكل (٢)

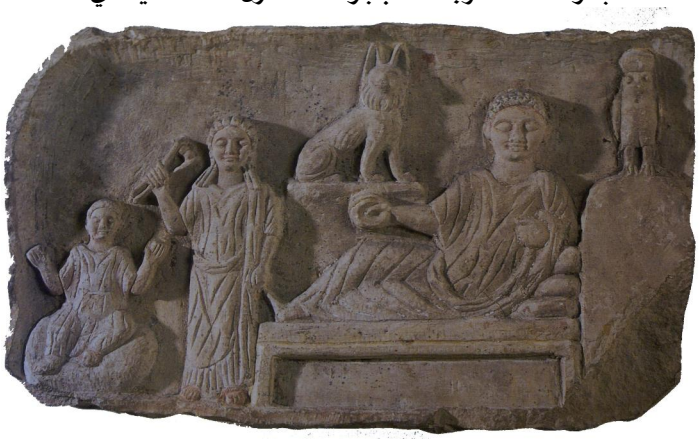
المتوفاة ثيودوسيا بين القديس كولوتوس والسيدة مريم العذراء

رسم جداري – مقبرة أنصنا – القرن السادس – فلورنسا

شكل (٣)

رسم العنقاء علي احد الطاقات الركنية لقبة المزار (٢٥)

بالواحات الخارجة – البجوات – القرن الثالث الميلادي



شكل (٤)

شاهد قبر مع ثلاثة أشخاص –حجر جيري مع بقايا طلاء - القرن الثالث الميلادي

متحف ريكلينهاوزن – برلين

شكل (٥)

نحت جنائزي غير معلوم المصدر

القرن السادس الميلادي – المتحف القبطي بالقاهرة

شكل (٦)

قمة كوة مزدانة بصدفة عثر عليها في مدينة أهناسيا – حجر كلسي

القرن الثاني إلي الرابع الميلادي المتحف القبطي بالقاهرة

شكل (٧)

نحت غائر بصدفه تحوي صليب – غير معـروفه المصـدر

أواخر القرن السادس الميلادي – المتحف القبطي بالقاهرة

شكل (٨)

ستارة من القماش مزينة بصلبان – مصنوعة من الكتان والصوف

القرن السادس الي السابع الميلادي – قسم الأثريات المصرية

متحف اللوفر – باريس

شكل (٩)

نصب تذكاري لامرأة تدعي روديا – عثر علية في الفيوم

حجر كلسي – القرن الخامس الميلادي

المتحف الوطني – برلين

تفصيلية من شكل (٩)

توضح شكل الصليب والمونوجرام

شكل (١٠)

منسوجة مزدانة بأسماك – مصنوعة من الصوف – عثر عليها في مدينة

أنتينوى " الشيخ عبادة " – القرن الثاني الي الثالث الميلادي

متحف الأقمشة والمنسوجات – مدينه ليون – فرنسا

شكل (١١)

تاج عامود من الحجر الكلسي المطلي – عثر علية في دير القديس أرميا بسقارة

القرن السادس إلي السابع الميلادي – المتحف القبطي بالقاهرة

شكل (١٢)

نصب تذكاري للقديس (باخوم) من الجير – وجد في مدينة سقارة

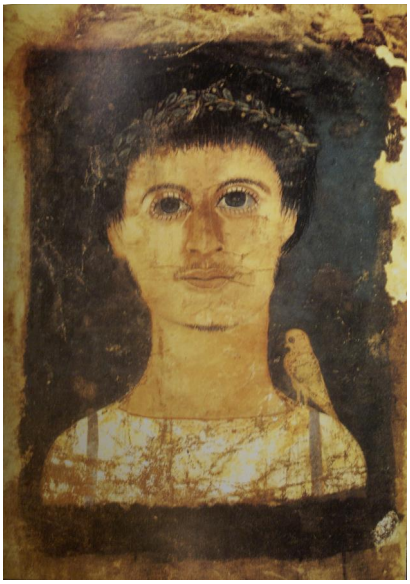
القرن السادس الي السابع الميلادي – المتحف البريطاني لندن

شكل (١٣)

شاهد قبر لصبي من الحجر الجيري مع طلاء –

اكتشاف غير معلوم المصدر

القرن الرابع الميلادي – متحف ريكلينجهاوزن – المانيا



شكل (١٤)

وجه لشاب من منتصف القرن السادس الميلادي –

تمبرا علي كتان

متحف بول جيتي كاليفورنيا

شكل (١٥)

تصوير جداري علي الحائط الغرب بالخورس

كنيسة الأنبا انطونيوس الأثرية

القرن الثالث عشر الميلادي – دير الأنبا

انطونيوس – البحر الاحمر

تفصيليه من شكل (١٥)

توضح الطفل الصغير وهو يقتطف بيده

أحد الثمار

شكل (١٦)

تصوير جداري داخل نصف قبة بالجدار الشمالي بالخورس – يمثل نياحه

السيدة العذراء – الكنيسة الأثرية – القرن الثالث الميلادي

دير السريان – وادي النطرون

تفصيلية من شكل ١٦

يوضح روح السيدة العذراء في هيئة طفلة صغيرة

شكل (١٧)

فتاة تحمل سعفة وإكليل – قطعة نسجيه

تشبه ما تم العثور علية في الفيوم

القرن السادس الميلادي – المتحف القبطي

بالقاهرة

شكل (١٨)

نصب تذكاري من الصلصال ربما كان أصله من

ارمنت "مصر العليا"

القرن الخامس الميلادي – المتحف القبطي بالقاهرة

شكل (١٩)

وجه لشابه صغيرة من القرن الثاني الميلادي – متحف كليفلاند

للفنون – أوهايو – الولايات المتحدة الامريكية

شكل (٢٠)

نسيج يمثل تضحية ابراهيم من الكتان والصوف - القرن الثالث الميلادي

متحف المنسوجات – ليون فرنسا

شكل (٢١)

رسم يمثل تضحية ابراهيم أعلي حائط الهيكل الأوسط - الكنيسة الأثرية القرن الثالث عشر الميلادي – دير الأنبا انطونيوس – البحر الأحمر

شكل (٢٢)

ملاك يحمل مبخره – جزء من تصوير جداري في شرقية مذبح كنيسة الاربعة حيوانات

القرن الحادي عشر الميلادي – دير الأنبا انطونيوس البحر الأحمر

شكل (٢٣)

رسم للقديس تادرس الشطبي – الكنيسة الأثرية

– القرن الثالث عشر الميلادي

دير الأنبا انطونيوس – البحر الأحمر

تفصيلية من شكل ٢٣

توضح شكل الثعبان

شكل (٢٤)

رجل يهاجمه ذئاب – جزء من تصوير جداري – القرن الحادي عشر

الكنيسة الأثرية دير الأنبا انطونيوس – البحر الأحمر

شكل (٢٥)

أفريز خشبي لتمساح – القرن الرابع الميلادي

المتحف القبطي – القاهرة

شكل (٢٦)

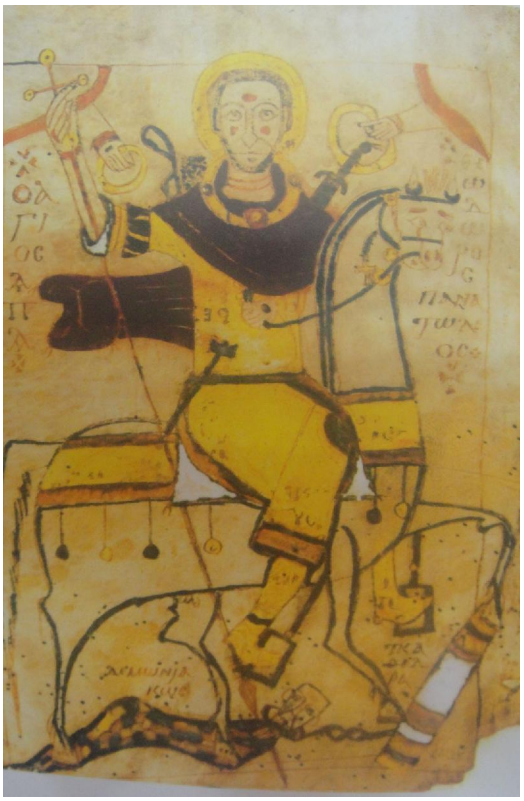
جزئين من تصوير جداري يعرف بـ (الشفاعة) – القرن الثالث عشر الميلادي

الكنيسة الأثرية للأربعة حيوانات – دير الأنبا انطونيوس البحر الأحمر

شكل (٢٧)

تصوير لشكل الشاروبيم علي الركن الشرقي اسفل قاعدة القبة – القرن الحادي عشر الميلادي

الكنيسة الأثرية – دير الأنبا مقار – وادي النطرون



شكل (٢٨)

مخطوطة من كتاب القديسين عثر عليها في دير الملاك ميخائيل – الحامولي – الفيوم – القرن التاسع الميلادي – مكتبة بيربونت مورجان – نيويورك

تفصيلية من شكل ٢٨

توضح الدمج بين الشكل الأدمي وغير الأدمي

شكل (٢٩)

القديس أبا كاف – تصوير جداري من الكنيسة الأثرية – القرن الثالث عشر الميلادي

دير الأنبا انطونيوس – البحر الأحمر

تفصيلية من شكل (٢٩)

توضح الدمج بين الشكل الأدمي وغير الأدمي

شكل (٣٠)

رسم لأثنين من القديسين برؤوس كلاب – القرن الثامن عشر الميلادي

المتحف القبطي – القاهرة

شكل (٣١)

فارس يصرع عفريته – رسم جداري أكاسيد مائية

القرن السادس الميلادي - دير باويط

شكل (٣٢)

جوهرة سحرية لشكل هجين – القرن الاول الي الثالث الميلادي

مجموعة كاسيل الدولية للفنون – المانيا

شكل (٣٣)

تعويذة سحرية – عقيق أخضر - من القرن الثاني الي الرابع الميلادي

متحف برلين – المانيا

المراجع

أولا ـ المراجع العربية

٧. بطرس عبد الملك وآخرون - قاموس الكتاب المقدس، بدون تاريخ.

٨. تادرس يعقوب ملطي (القمص) – الكنيسة بيت الله، كنيسة الشهيد العظيم مارجرجس بأسبورتنج، الإسكندرية ١٩٩٥ .

٩. ثروت عكاشة - موسوعة العين تسمع والأذن تري، الفن المصري (٣)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦ .

١٠. جورج بورند / سيرج سونرون واخرون - معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ .

١١. جورج فيرجستون / الرموز المسيحية ودلالاتها، ترجمة د. يعقوب جرجس نجيب، نيويورك، ١٩٦٤ .

١٢. جمال لمعي - أثر البيئة علي الشكل الخيالي في الفن المصري القديم، مؤتمر لكلية التربية الفنية، جامعة حلوان ١٩٨٨ .

١٣. جمال لمعي - الفن القبطي فن شعبي، المؤتمر الأول للفن القبطي، جمعية محبي التراث القبطي، نوفمبر ١٩٩٩ .

١٤. حسين عبد الباسط - الرمز والأسطورة كمدخل لإثراء الخيال في فن النحت، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٧.

١٥. حشمت مسيحة - جوله في ربوع المتحف القبطي، الجزء الثاني من المجلد الثالث، موسوعة من تراث القبط، دار القديس يوحنا الحبيب للنشر، القاهرة، ٢٠٠٤ .

١٦. رندل كلارك - الرمز والأسطورة في مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

١٧. رؤوف حبيب - المظاهر الرائعة للفنون القبطية، مكتبة المحبة، القاهرة، ١٩٧٩ .

١٨. زكي شنودة - موسوعة تاريخ الأقباط، الجزء الاول، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٨ .

١٩. عصمت أباظة - الشكل الرمزي في التصوير المعاصر وارتباطة بفنون التراث المحلي رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٤ .

٢٠. محسن محمد عطية - الفن وعالم الرمز، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٣ .

٢١. عبد الرحمن النشار - دراسة مقارنة بين الرمزية في التصوير ورسوم الاطفال، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٧٢ .

٢٢. مني محمد ندا - الثعبان كرمز تشكيلي في فن التصوير المصري القديم كمدخل للتذوق الفني، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٨

٢٣. منال شبل - دراسة تحليلية للاشكال والرموز الفنية في النصوص الخارجية لحماية المقابر الفرعونية وحماية المتوفي في العالم الآخر سواء كان فردا أو ملكا، كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان، ٢٠٠٧ .

٢٤. مراد كامل - حضارة مصر في العصر القبطي، مطبعة دار العالم العربي، القاهرة، بدون تاريخ .

٢٥. مانفرد لوركر - معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠ .

٢٦. معجم الألفاظ العسرة في الكتاب المقدس - دار النشر المعمدانية، بيروت، لبنان،١٩٧٧.

٢٧. ناصر الأنصاري - الفن القبطي في مصر ٢٠٠٠ عام من المسيحية – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨ .

٢٨. يوساب السرياني - الفن القبطي (دوره الرائد بين فنون العالم المسيحي)، الجزء الأول – الطبعة الأولي – مطبعة الأنبا رويس العباسية، القاهرة ١٩٩٥ .

ثانيا ـ المراجع الاجنبية

29. A. Effenberger , H-G Severin , Das Museum fur spatantike und byzantinische kunst , Mayence , 1992 .

30. Carl Jung – Man and his Symbols – Picador pam Book – London – 1987

31. C. Nauerth , Karara und El . Hibe , Studen zur archaologie und Geschrichte Al Agypteno , 15 , Heidelberg , 1996 .

32. Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden , Kunst & Kultur der Christen am Nil , Berlin , 1996 .

33. Edward Hulme - Symbolism in Christian art , B Landford Press , poole , Dorest first published , Great Britain .

34. Elizabeth S. Bolman , Monastic visions , wall paintings in the monastery of St Antony at the Red Sea , American research center in Egypt , inc , 2002 .

35. Euridipe , Mippolyte vers 447-450 Cyprio , Cyprine et un des surnoms d'Aphrodite , Venus honoree dans l'ile de Chypre , 1964 .

36. Grabar , La Formacion de l'arte Islamic , Madrid , 1988 .

37. Gawdat Gabra - The Coptic Museum & old Churches , Cairo , 1933 .

38. James Freeman - Mannero and customs of the Bible , Logos international plainfield . N.J. , 1972 .

39. L'Art Copte en Egypt " 2000 ans de Christianisme , Exposition Presentee , a linstitute du monde arabe , Paris et au musee de L'Ephebeau cap d'Age , 2000 .

40. Nabil Selim Atalla - Coptic Art (sculpture , Architecture Vol. 2 , Lehnert & Landrock , Cairo , Egypt .

41. The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt V1 .