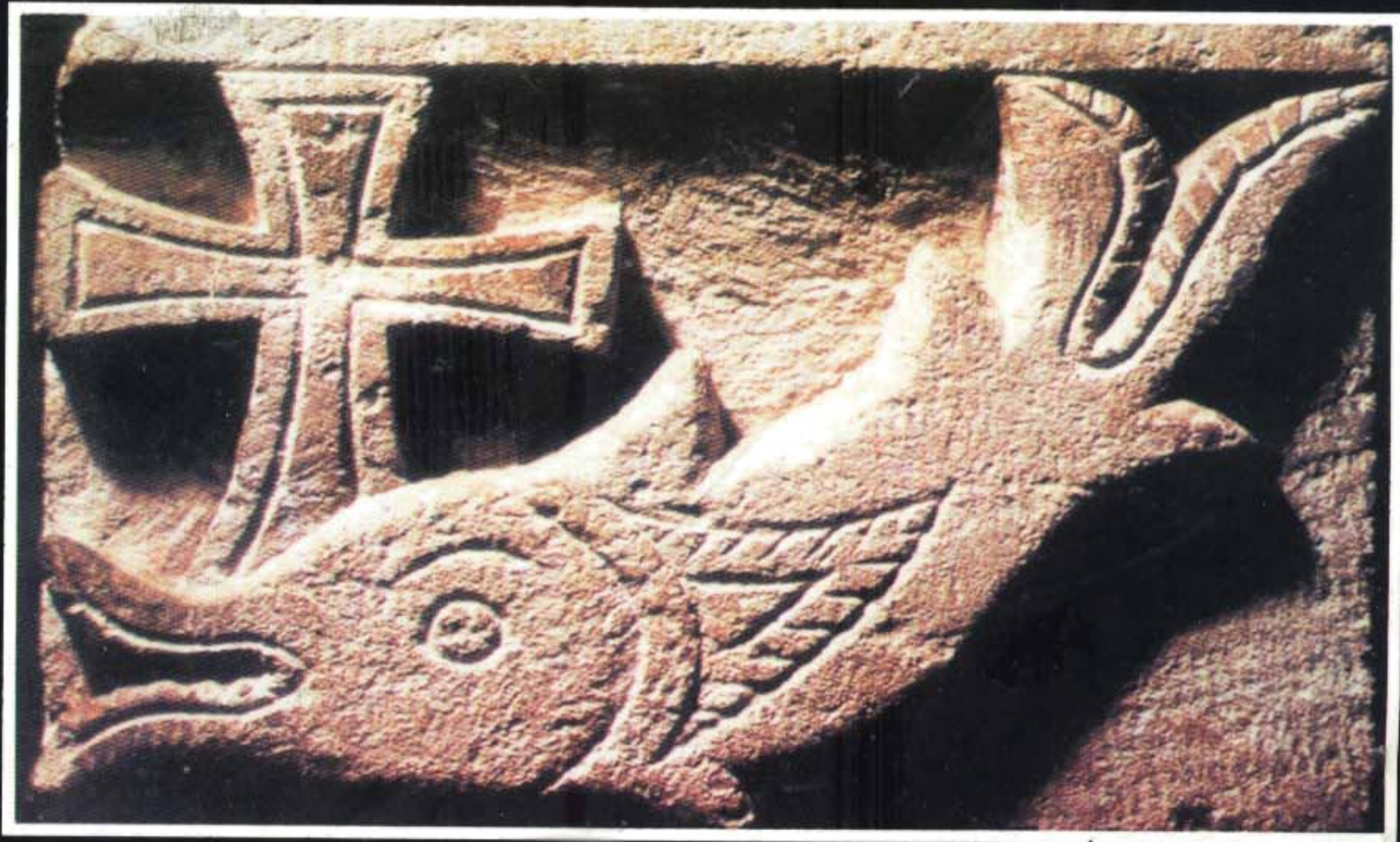
الفن القبطي

ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحي

COPTIC ART



تأليف

القمص يوسف السرياني

دبلوم معهد الدراسات القبطية بالقاهرة

دراسات من جامعة ليدن بهولندا

عضو جمعية الآثار القبطية

جمع الكتاب وقدمه

نيافة الحبر الجليل الأنبا صموئيل

أسقف الخدمات وتوابعها

الفن القبطى

ودوره الرائد
بين فنون العالم المسيحى

الجزء الأول

تأليف

القمص يوساب السريانى

دبلوم معهد الدراسات القبطية بالقاهرة

دراسات من جامعة ليدن بهولندا

عضو جمعية الآثار القبطية

راجع الكتاب وقدمه

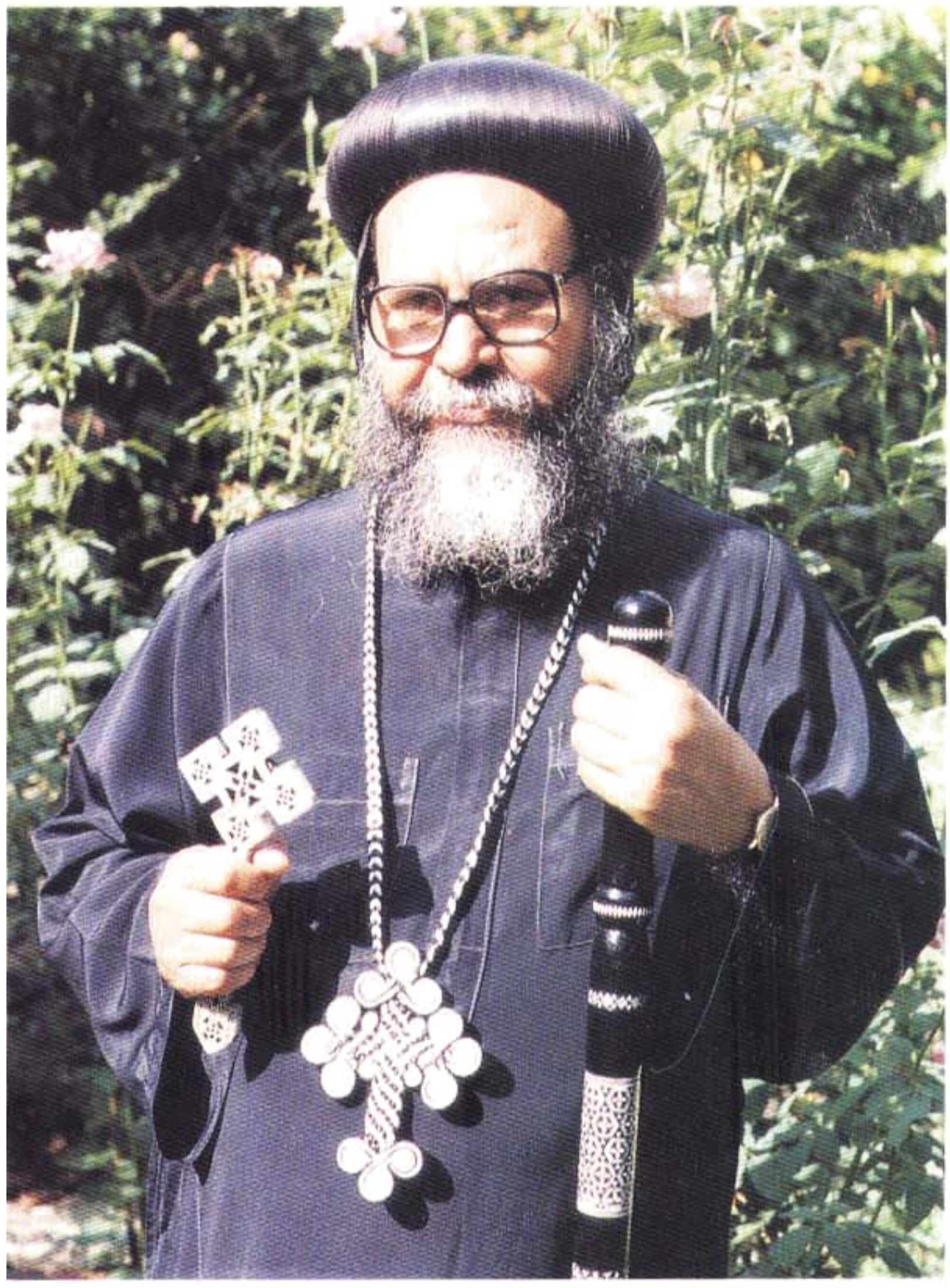
نيافة الحبر الجليل الأنبا صموئيل

أسقف شبين القناطر وتوابعها

+ صورة الغلاف من كتاب بيير دى بورجيه
Pier De Bourguet.
+ بعض الصور الملونة من كتاب الأستاذ نبيل سليم
Coptic Art.

قداسة البابا المعظم الأنبا شنوده الثالث

بابا الإسكندرية وبطريرك الكرازة المرقسية



حضرة صاحب النيافة الأنبا متاؤس

أسقف ورئيس دير السريان العامر

تقديـــــــم

لنيافة الأنبا صموئيل اسقف شبين القناطر وتوابعها .

«**ورأى الله كل ما عمله فاذا هو حسن جداً**» . ما اجمل التأمل فى صنائع الله العظيمة وقد شارك الانسان صنع ما هو جميل ويحدثنا الهوس الثالث فى التسبحة عن الخليقة كلها وتسبيحها لله .

وقد تميز الفن القبطى بجذوره العميقة التى تمتد لالاف السنين والتى تظهر فى اثار الفراعنة الخالدة ، وتميز ايضاً الفن القبطى باقتباسه من كافة الفنون ووضعها فى طابع خاص وتظهر فيه بوضوح الروحانية القبطية والعقيدة الارثوذكسية بجانب العلوم الكنسية الأخرى من لغة وتاريخ وطقوس .

وقد فرحت جدا بظهور أول كتاب شامل عنه الفن القبطى تعب فيه كثيراً أخى القمص ***يوساب السريانى*** واهنئه على هذا العمل الرائع الذى يضيف إلى مواهبه المتعددة موهبه جديدة تحتاجها الكنيسة وهى الكتابة عن تاريخ الفن القبطى ومميزاته وعلاقته وتأثيره على الفنون الأخرى .

وقد أكتسب الكاتب خبرة كبيرة فى هذا المجال خاصة بعد أن درس هذا الموضوع باستفاضة على أيدى اساتذة جامعة ليدن المتخصصين فى هذا الموضوع ، وبعد بحثه فى كثير من المراجع باللغات المختلفة التى كتبت عن الفن القبطى ، هذا بجانب خبرته العملية فى انتاج الكثير من القطع الفنية التى تملأ الكنائس والاديرة بمصر والخارج من ايقونات وموازييك ورسومات حائطية . الرب يعوضه عن تعبه .

نشكر الرب على هذا العمل الرائع ونشكر سيدنا قداسة البابا ***شنوده الثالث*** على اهتمامه بتثقيف الآباء الرهبان من الناحية الفنية لمعرفة ما لديهم من كنوز ودراستها والمحافظة عليها بمساعدة جامعة ليدن كما نشكر أبونا ***يوساب*** على خروج هذا العمل الرائع الذى كلفه الكثير. الرب يعوضه عن تعب محبته ويجعله بركة للكنيسة فى هذا المجال .

صموئيل

بنعمة الله أسقف شبين القناطر وتوابعها

مقدمـــــة

اضطلعت كنيسة الاسكندرية بدور قيادى بين كنائس العهد الأول للمسيحين ولا يمكن لأى منصف أن ينكر دور كنيسة الاسكندرية فى ذلك العهد . ذلك بما قدمت من سحابة من الشهود مازالت دماؤهم تروى إيمانها الراسخ حتى وقتنا هذا كما كان دورها رائدا فى مجمع نيقيه تحت قيادة البابا الكسندروس وشماسه أثناسيوس واضع قانون الإيمان الذى حمل الشعلة من بعده ودافع عن الإيمان القويم حتى كاد يقف وحده ضد العالم أنذاك ذلك العالم الذى مزقته الهرطقات حتى وصل بالشعلة إلى بر الأمان . واستمرت كنيسة الاسكندرية بدورها القيادى تحت لواء البابا كيرلس وثاوفيلس وغيرهما . كما كانت مكتبة الإسكندرية منارة العالم فى العالم القديم كله ومدرسة الاسكندرية اللاهوتية تحت لواء پانتينوس واكلمندس وأوريجانوس وديديموس. ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل حبا الرب الإلٰه كنيستنا بدور الريادة فى ظهور الرهبنة فى مصر وتباركت كنيستنا بصلوات الأنبا بولا والأنبا أنطونيوس والقديس أبو مقار والأنبا أمون ، والأنبا باخوميوس والأنبا شنودة رئيس المتوحدين . ومازالت الرهبنة القبطة بدورها القيادى تمثل القلب الذى يدفع الدماء إلى جسد الكنيسة وقد كانت الرهبنة دائما الرصيد الذى يغذى الكنيسة بكل ما تحتاجه مثل مكتبات الأديرة العامره بالمخطوطات التى تحوى كل أنواع المعرفة . كما كانت الأديرة تقدم فن العمارة أيضا ومن بين الأمثلة على ذلك الدير الأبيض والدير الأحمر اللذين بناهما الأنبا شنودة رئيس المتوحدين وهما من أهم ما يميز العمارة القبطية حتى وقتنا هذا . وكذلك أيضا دير القديس أرميا بسقاره ودير الأنبا هدرا بأسوان ، ودير الكاشف بالواحات وغير ذلك كثير .

كما نجد أيضا دور الأديره المصرية فى الفن . ومما هو جدير بالذكر أن نظام وضع الأيقونات فى الأديرة المصرية حافظ على النظام القديم الذى كان سائدا فى العالم المسيحى وقتذاك وذلك يظهر بوضوح فى أيقونات دير الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا بالبحر الأحمر وكذلك الاكتشافات الحديثة فى صحن الكنيسة الأثرية بدير البرموس .

وإذا كان للكنيسة القبطية هذا الدور الرائد فى كل هذه المجالات فليس منطقيا أن يكون دورها هامشياً فى الفن لكن ما حدث أن النماذج الأولى قد دمرت عبر العصور التى حافظت فيها على إيمانها .

وهذا الكتاب يلقى الضوء على النواحى التى تميز الفن القبطى وتبرز دوره المتميز .

وكان الدافع لإعداد هذا الكتاب ما وجدناه فى بعض المراجع الأجنبية حيث يأتى ذكر الفن القبطى كفرع من فروع الفن البيزنطى . وفى هذا إنكار لدور الفن القبطى .

ففى هذا الكتاب أردت أن ألقى الضوء على بعض عناصر الفن المسيحى المتداولة ولكن كان الأقباط بلاشك هم أول من أبتكرها ففكرة الأيقونة من بدايتها كانت متداولة فى مصر بانتشار حتى قبل بداية الفن المسيحى متمثلة فى بورتريهات الفيوم واخميم فكان الأقباط يضعون صورهم الخاصة فى منازلهم كما يحدث الآن فى العصر الحديث ومنها أخذت الأيقونة ولم يكن هذا الأمر موجودا فى العالم المسيحى آنذاك ثم قام الأقباط بتصوير السيد المسيح

والسيدة العذراء ومارجرجس والملاك ميخائيل وأيقونات الصعود ودخول أورشليم وغيرها .. وكان الشعب القبطى فنانا بطبيعته فقام بزخرفة المنازل والمباني والكنائس بعناصر أخرى مثل النسيج والأحجار فأصبح يصور السيدة العذراء والصعود ودخول أورشليم والعشاء الأخير وغيرها .

وهذه هى الفكرة الأساسية التى أردت ابرازها فى هذا الكتاب ولكن كان من الضرورى أن استكمل الموضوع بمقدمة عامة عن الفن المسيحى وكيف بدأ فى أورشليم وسوريا والقسطنطينية وغيرها .

وفى نهاية الكتاب فصل عن بعض العناصر التى كان الفضل فى ابتكارها للأقباط مثل بعض الزخارف والعناصر المعمارية باختصار شديد ثم فصل خاص عن موضوع المقرنصات .

ولست أدعّى أننى بهذا لكتاب قد وصلت إلى الغرض المنشود بالضبط فموضوع الفن القبطى ودوره لا يمكن أن تحده صفحات هذا الكتاب، ولكننى أردت فقط القاء بعض الضوء على بعض رؤوس الموضوعات ، **وكل موضوع منها ليس إلا بداية تصلح لبحث خاص به،** كما لست أدعى أن النتائج التى وصلت إليها هى كل شيء ولكن لا بأس من البداية وقد استطيع ويستطيع غيرى من الباحثين فى المستقبل إثبات وجهه نظرنا . ويسعدنا أن يقوم بالبحث فى الفن القبطى باحثين أقباط ويسعدنا أيضاً أن يشترك فى ذلك رهبان أقباط، وهذا ما يقوم به برنامج التعاون بين جامعة ليدن بهولندا ومعهد الدراسات القبطية بالقاهرة حيث تعقد المحاضرات فى معهد الدراسات القبطية بالقاهرة وبعض الأديرة المصرية . ومن بين أهم أهداف التعاون أن يضطلع بالبحث فى مجالات الفن القبطى باحثون أقباط وخاصة من بين الرهبان . وهذا ما دعى إليه القائمون على البحث ومنهم الدكتور البروفيسور ڤان مورسيل D, Prof Paul Van-Maursel الذى ابتدأ البرنامج ويكمله الآن د. هانت . D. Hant .

وأرجو أن يغفر القارىء أننى أضطررت إلى اختصار جزء كبير من مادة الكتاب ،كما اضطررت إلى تجزئة الكتاب إلى جزئين حتى يكون حجمه وتكلفته فى حدود المعقول خاصة أن موضوع الفن يحتاج إلى كثير من الصور الملونة . أما الجزء الثانى فيحتوى على فن النسيج والنحت والخشب والمعادن وغيرها وقد يكون فى جزء كامل أو فى أجزاء صغيرة منفصلة . وفى آخر الكتاب سنخصص فصلاً خاصاً عن الفن القبطى فى القرن ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ثم العصر الحديث. ثم فصلاً خاصاً عن الفن القبطى المعاصر والصحوة التى بدأت فى الخمسينات ودور الأستاذ الدكتور إيزاك فانوس ودوره الرائد فى الفن القبطى .

وإننى أشكر قداسة البابا ***شنوده الثالث*** الذى أتاح لى الفرصة لدراسة الفن القبطى فى جامعة ليدن بهولندا ، كما أشكر نيافة الأنبا **صموئيل** الذى تفضل بمراجهة هذا الكتاب وتقديمه ، كما قدم لى بعض المراجع العربية والأجنبية . كما أشكر كذلك الراهب **بيجول** السريانى. كما أشكر كل الإخوة الذين ساعدونى فى اخراج هذا الكتاب ومنهم الأستاذ **مجدى ميخائيل سعيد** والأخ **جورج القمص بيشوى عبد المسيح** والأخ **عماد عبد المسيح** .

ونشكر الأستاذ انطوان ومكتب .M.C على المجهود الكبير فى إخراج هذا الكتاب .

المؤلـــف

تمهيد

إن من يطلع على أى مرجع من مراجع الفن المسيحى المعروفة لدينا لا بد وأن يجد فيها بعض نماذج الفن القبطى ، بل ربما إحتوى بعضها على فصل كامل إحتفى بتلك النماذج . كذلك إذا ما زرنا أى متحف من متاحف العالم – ليس الشهير منها فقط بل حتى المتاحف الفرعية التى للجامعات أو المدن الصغيرة – فإننا ولا شك سنجد كذلك نماذجا من الفن القبطى ،كما أنه يوجد ببعض المتاحف الكبر ى – كاللوفر بباريس – قسم خاص بالفن القبطى يفتخر به كل زائر مصرى . والحال على هذا المنوال بالنسبة للمتاحف الكبرى الأخرى كمتحف برلين . والمتروبوليتان ولندن والمتحف الملكى ببلچيكا ، وكلها تحتوى على نماذج غاية فى الروعة والإتقان من الفن القبطى الأصيل .

ومن تلك النماذج والقطع الهامة – والتى وجدت بكثرة – قطع النسيج القبطى الذى إشتهر به الأقباط بدءاً من القرن الثانى وحتى القرن السادس الميلادى . كذلك قطع النحت من الحجر أو الرخام ، وبعض نماذج أخرى من العاج والمعادن والأدوات الكنسية ، وكلها صنعت بأيدى القبط الذين لهم أسلوبهم المتميز فى الصناعة .

فالفن القبطى فن أصيل ، له ذاتيته وخصائصه المميزة ، وذلك على الرغم من قصر الفترة التى أرتقى فيها هذا الفن ونما .

ولقد قام الفن القبطى من أجل الشعب وأسهم فى تربية عقول العامة .

وكان هذا الفن رغم – ذاتيته – متطوراً مع المعتقدات والعادات المتباينة فقد تأقلم شكله الفنى خلال العصورو المختلفة ، حتى لقد عبر عن ذلك أحد المؤرخين المتخصصون حين قال : « إرتدى أبطاله الشعبيون كل الأزياء إبتداء من الرداء المصرى القديم إلى العباءة الكلاسيكية اليونانية ، حتى القفطان ذى الألوان غير المتجانسة والمأخوذة عن الفرس والهنود » .

ولقد إقتبس فن مصر القبطى بعض عناصره من الفنون الأخرى خلال الأحداث السياسية أو العلاقات التجارية ، فمثلا بحكم موقع الأسكندرية الحساس أخذ الفنانون فيها عن الفن اليونانى الرومانى تيجان الأكانثاس بعد أن حوروها وجردوها من نسب الطراز الرومانى الأصلى وأبعاده ، كما أخذ الفن القبطى كذلك من الفن البيزنطى ومن الفن الساسانى . ورغم كل ما إقتبس بقى الفن القبطى محافظا على جوهر قوميته وأصالته .

وإذ الأمر هكذا وبوصول الفن القبطى إلى مراحله هذه ، قامت الجامعات الشهيرة بالإهتمام بهذا الفن والتركيز عليه ، فأنشأت أقساماً لدراسة هذا الفن تختص بالبحث فيه وعنه قلباً وقالباً ، وأقامت دراسات أكاديمية متخصصة بجميع فروعه بل وأقامت دراسات عليا ومنحت درجات للدارسين وذلك مثل قسم تاريخ الفن القبطى بجامعة ليدن يهولندا . وقد إشتركنا بأنفسنا فى هذا القسم ودرسنا فيه إلى جانب بعض الرهبان الأقباط ،كما حضرنا مناقشة رسالة دكتوراه موضوعها عن الفن القبطى وقد نالها بدرجة إمتياز مع مرتبة الشرف الدكتور Karl Enemee وكان موضوعها « دراسة الملابس الكهنوتية فى مصر وبلاد النوبة » .

وكذلك يوجد قسم خاص بالدراسات القبطية بجامعة مونستر بألمانيا والذى يرأسه الأستاذ الدكتور كراوزا Dr . Proff: Kravse هذا وتوجد علاقات قوية ومتبادلة بين جامعة ليدن وجامعة مونستر حول أحدث الدراسات عن الفن القبطى . وقد إشتركنا فى مؤتمر عن القبطيات بجامع مونستر فى ١٩٩٠/٦/١٢ ، وكان إشتراكنا فعلياً وإيجابياً حيث القى الراهب صموئيل السريانى (نيافة الأنبا صموئيل حالياً) محاضرة عن تطور فن العمارة فى كنائس مصر فى مختلف العصور ، وقام المؤلف بإلقاء محاضرة عن الفن القبطى فى القرن السابع عشر ، وكان من الحاضرين بالمؤتمر أستاذنا الدكتور جودت جبره مدير المتحف القبطى بمصر .

ولا يقتصر الأمر على هذا فجامعات العالم تسعى لإنشاء قسم يختص بهذا الفن الراقى وترسل البعثات الواحدة تلو الأخرى لتدرس على الطبيعة ما وصل إليه هذا الفن الذى لو قدر له أن يستمر لصار له شأن آخر تماما .

ولهذا أيضا فمن ضمن المهتمين بالدراسات القبطية والفن القبطى خاصة جامعة وارسو ببولندا ، تحت اشراف الأستاذ الدكتور جودلفسكى وكذلك جامعة باريس ونذكر هنا الأستاذ الدكتور أندريه جروبر Dr. Prof. Indre Grober الذى وضع مؤلفاً عن « فن الأيقونات » خصص منه جزء كبير عن الفن القبطى .

ولا ننسى الأستاذ الراحل الدكتور بير دى بورجيه Dr. Proff.Pier De Borjier رئيس القسم القبطى بمتحف اللوفر الذى أصدر عدة مؤلفات عن الفن القبطى . منها مجلد ضخم يختص بالنسيج فقط يحتوى على أكثر من سبعمائة صفحة من الحجم الكبير ، يعتبر أكبر دراسة متخصصة عن النسيج القبطى .

ونذكر أن هذا الدكتور من شدة إهتمامه بدراسة هذا النوع من الفن قام بصنع نول

نسيج يدوى ليعمل عليه بنفسه حتى يستطيع أن يلم بنفسه بمختلف الطرق التكتيكية التى كان يستخدمها الأقباط منذ القرون الأولى، وقد خصصنا فصلا عن النسيج القبطى بكتابنا هذا.

إننا لسنا نعرض هنا سرداً للمؤلفات التى تهتم بالفن القبطى ، فهى كثيرة ومنتشرة فى أنحاء كثيرة من العالم ، ولكننا أردنا أن نوضح وبسرعة إهتمات العالم بالدراسات الإكاديمية عن الفن القبطى وسعى الجامعات الحثيث وراء فن صار فجأة مركز إهتمام الباحثين وملتقى الشغوفين بكل ما هو قبطى فى القرن العشرين .

إن الفن القبطى فى عظمته إستطاع أن يساير عامة الشعب ويحاكى عالمهم وتسلل إلى دهاليز قصور العظماء فارضا واقعيته مظهراً أهميته فى وقت كانت فيه مصر تحتاج إلى تمثيل معايش للإنجيل يعرض مواضوعاته لا لتعلق على الحائط بل لتصير نوراً على درب الروح ليس لمن يراها فحسب بل وللمبدع نفسه الذى عكس بوعى كامل إيمان صمد حتى الآن وسط أتون العالم وسعير المادة الذى طغى على كل بنيان ، إن الفن القبطى وقبل أن يخبو ضوؤه البراق فى القرن التاسع أطل لا على مصر بل على العالم أجمع – أوربا والشرق – بنظرة جديدة خلابة واضعاً لإيمان المسيحى بعداً جديداً هذا البعد الذى يربط الآرض بالسماء . (١)

ولقد نجح الفن القبطى كفن له مكانته أن يلتقى بالإهتمامات الفنية المعاصرة ، فهذا الفن لم يكتف بتغيير الموضوع وفقاً لنظرته الخاصة مع الإحتفاظ بالعناصر العامة ، بل إنه إندفع جذرياً فى هذا المفهوم حتى توصل إلى إتجاه تغلب عليه الزخرفة ، ولعله إضطر إلى ذلك بسبب ظروفه الجديدة ، ومع ذلك فهو يتمشى مع خير الأتجاهات الفنية المعاصرة له وذلك بالأعمال القيمة التى كان يقدمها من حين لآخر .

وهكذا إستطاع الفن القبطى القيام بدور هام فى نقل العديد من التكوينات الشرقية المتأغرقة إلى أوربا ، بل أنه بث الحياة من جديد فى عديد من تكوينات تغيرت وتأقلمت حسب إحتياجات كل شعب وما زالت تستخدم حتى الأن فى التراث الخصب للفن الريفى فى أوربا بأسرها . (٢)

ولقد إستوحى الفنانون الأقباط بعض من التكوينات المصرية والمتأغرقة والتكوينات الإغريقية الرومانية والفارسية والبيزنطية والهندية . ولكن على الرغم من تعدد هذه الإسهامات

(١) Pier De Borjier.
(٢) نفس المرجع السابق.

وتنوعـها فلقـد ظل فنهم قـبطيـاً قـبل كل شيء لا يتـخلى عن تراث بلاده ولا عن المبـادىء التقليدية للفنون الشعبية إلا فيما ندر .

لقد صور الفنان القبطى الموضوعات الفنية الإغريقية ورسوم جنوب شرق آسيا ، فأخرجها فى شكل جديد لفن مبسط يهتم فقط بالسمات الأساسية أى بأسلوب قبطى بحت .

وقدر للفن القبطى أن يستوحى من شعبيته بعد ان ندر له أن يستوحى من بلاط أو طبقات حاكمة وعاش يستوحى مما ساد حياة الناس من أفكار – .هيأت لها فتوحات الإسكندر الأكبر التى مزجت بين جوانب الشرق ووصلت وربطت أركانه ، والتى مهدت لظهور فلسفات جديدة، لا سيما الفلسفة الأفلاطونية الجديدة بالأسكندرية ، فإذا الناس لا يجعلون الرؤيا وحدها وسيلتهم إلى الإيمان بوجود الشىء بل ثمة أشياء لا ترى ولكن لها وجودها . وهذا الذى جد على فكرة الناس جد مثله على الفن ، وإذا التشكيل والتعبير العام يفسحان الطريق أمام فن بسيط يعتمد على بعدين ويرمز إلى ما هوغير مرئى إلى جانب إشارته إلى ما هو مرئى ، إذ كانت المسيحية تقول بتجسد الرب فقد عبدت السبيل أمام الفكرة وأظهرت شقيها، أوصلت بين جانبيها : غير المرئى والمرئى ، جاعلة من الثانى وعاء للأول .

ولقد إستطاعت هذه الفكرة أن تتبوأ فى مصر مكانة لم تتبوأها فى غيرها من البلدان الأخرى ، وإذا هذا الفن الشعبى الذى فقد رعاية الحكام وإستظل برعاية الشعب يستوحى من أفكاره ، ويصور الواقع كما يبدو غير مهتم كثيراً بالبعد الثالث الذى رآه حاجزاً بين الملموس والطليق ، وإذا هو يطرحه أخر الأمر ويجرد الملموس من أية صفة رمزية .

وقام الحرفيون فى مصر ينطلقون فى هذا السبيل يحفزهم إلى ذلك إيمان قديم ينبه ويعرف غير المرئى من خلال المرئى . إذ هم يترسمون خطى الأجداد يكيفون أعمالهم فى ظل فكر واحد .

وهكذا أيضا قام على تلك التغيرات الجوهرية التى أضافها إلى الموضوعات الجديدة ، وعلى أذابة المرموز فى الواقع شيئاً فشيئاً . وبهذا وذاك تكونت للفن القبطى مقومات وإن لم تفرضها البيئة بظروفها الجغرافية والإجتماعية لكن فرضتها الأديرة التى آلت إليها مقاليد المسيحية فى مصر خاصة فى فترة إزدهار الفن القبطى وأوجه أى مـن القرن الثالث وحتى

الثامن – والتى إنفردت عن العالم المسيحى له بالبحث عن المطلق .

ولقد كان فى وسع هذا الفن الفريد أن يمضى فى خطواته وأن يمكن لمقوماته وأن يغدو مع الأيام إلى أعظم مما بلغ ، غير أن الزمن سرعان ما عاجله بالفتح العربى فإذا هو يجمد مكانه واجماً . وإذا هو أيضا مضطر إلى أن يجارى الواقع الجديد المر .

لقد كان ممكناً للفن القبطى أن يتطور تطوراً جدياً ، لكن غداة فتح العرب لمصر أضعفت صلة الكنيسة المصرية القبطية بسائر العالم المسيحى . وكان من غير الممكن أن يقال عن الفن الذى ظهر فى أثناء العصور النى تلت القرن الثامن أنه فن قبطى : إنما هو « فن الأقباط » أو بعبارة أخرى دقيقة هو الجانب المسيحى للفن العربى .

إذن وفى ظل تلك الحرية المحدودة التى بقيت له عاش هذا الفن يوجه نزعاته التى لم تخمد إلى النواحى التى ظلت متاحة له ولم يمنع منها . ليس له هم غير التحوير مما دفعه إلى إهمال التوازن الذى أصبح ظاهرة عرف بها الفن القبطى خلال مرحلته العربية ... غير أنه على هذا لم يخل من إبتكار كان يستوحى فيه من حيويته ، وبهذا ضمن لنفسه البقاء مدة طويلة والصمود للفاتحين أنفسهم بل وإستمالتهم إليه ، ثم إلى إن يصل نفسه بما جد من مظاهر حديثة .

ونستطيع إذن أن نميز ثلاث مراحل للفن القبطى تلت مرحلة الفجر التى حاولنا إيجازها (بزوغه) وهى :

١- مرحلة الصحوة

٢- مرحلة الإكتمال (القبطية)

٣- مرحلة الإنتشار - فن الأقباط

مراحل الفن القبطى

١- مرحلة الصحوة

إن نجاح الفن الفرعونى ليبدو كأنه وليد رؤية قديمة للأشياء قدم الإنسانية نفسها ، تلك الأشياء النى بدأت فى مصر القديمة وأخذت تنمو وتتطور فيما بعد الإنتفاضات الأخيرة للعصر الفرعونى . وهى رؤية تكون فيها العين موصولة بتلك الأشياء صلة وثيقة وتلقائية ، وتنفذ من سطحها الخارجى إلى أعماقها ، طارحة جانباً التفصيلات (عند التعبير) لكى تدرك القسمات الرئيسية . وهذا الجمال الذى تبلغه هذه الرؤية لا يعنى التعبير عن رشاقة الخطوط والنسب لذاتها بقدر ما يعبر من الخطوط والسطوح والأحجام التى ينعكس تركيبها على أقرب صورة للحياة .

كان هذا هو العنصر الفعال أو الكامن طوال تاريخ مصر القديمة . وهو الذى رفع بعد ذلك إلويته فى الإسكندرية عندما وجد صداه فى الفن القبطى بعد الغفوة التى أغفاها فى ظل سيادة الفن اليونانى الرومانى . وهو لم يعط أكثر ما عنده إلا بأثير الدين المتجسد فى (الملك المؤله) . وقد ظل إرتباط الملك بالآلهة الأزلية المصرية إرتباطاً شرعياً طبيعياً أو مفترضاً دعامة لعنصرى الفن : وهما المرئيات وغير المرئيات ، حتى إذا لم يعد الملك من دم مصرى وإنحل الرباط بينه وبين الأسر السابقة ولم يعد سوى ممثل للآلهة لا إبناً لها فقد هو نفسه صفة الألوهية، ولم يعد يملك القدرة على تقمص الآلهة ، وفقد القدرة على الإرتقاء بنفسه أو برعاياه إلى ما فوق ذاته وذواتهم . وحينما فقد الملك كل هذا فقد الفن إلهامه وعمقه ، ولم يعد يشغل إلا بالسطح الخارجى للحياة ، على عكس ما كان فى العصور السابقة النى تألقت فيها الأعمال الفنية وبلغت من الكمال حداً يشبع الروح ، لأنها لم تكن تقف عند حد إظهار الإتساق السطحى بل كانت تعبر عن « غير المرئيات من خلال المرئيات » .

هكذا كان الفن المصرى فناً « موجهاً » ، ولم يفقد مع ذلك شعبيته فليست آثاره

العظيمة التى خلفها وراءه إلا أعمالاً جماعية ، فقد كان فناً جماهيرياً من اليسير على كل فرد من الشعب أن يسهم فيه على قدر طاقته ، كان فناً « ملتزماً » أخذ بيد الإنسان فى جرأة ودفعه إلى طريق العظمة والسمو دون أن ينسى ما لواقعه اليومى من مؤثرات ...

وهذا التنوع والتباين فى الأشكال الذى يمثل خصيصة ذاتية من خصائص فن مصر القبطى أدى إلى شىء من الغموض فى معرفة هذا الفن وفى تفهمه ، ومن هنا عز على الكثيرين تقدير حقيقته .

(ولقد كان الهدف من هذا الكلام) عن الفن الفرعونى أن نوضح عمله كركيزة أساسية كان لها دورها الفعال فى بنيان الفن القبطى وذلك إلى جوار العامل الآخر الفعال من الحضارة اليونانية والرومانية والتى سنتكلم عنها بعد قليل ، فهذا كله كان ولابد أن يتوج بعمل فنى خلاب إمتدت إليه إيادى حاذقة صنعت لنا تراثاً هذا مقداره ، يعتز به كل قبطى ويفخر به كل مصرى إصيل .

إن كلمة قبط يراد بها شعب مصر منذ الفتح العربى، وإلى هذه الكلمة « قبط » ينسب كل ما لهذا الشعب من دين وفن ولغة . وترجع كلمة « قبطى » فى الأصل إلى الإسم المصرى القدم بمدينة منف وهو « حه- كا- بتاح » وكان إسماً لمعبدبتاح فى منف . وكان إسم العاصمة منف يطلق مجازاً على مصر كلها كما هى الحال اليوم حين تسمى «إيچپتوس» ثم إنتقل إلى العربية عن الإغريقية فاسقط أوله على أنه حرف للتعريف مقابل « ال » كما أسقط أخره على أنه حرف إعراب وبقى « چبت » التى أصبحت « قبط » والتى غدت تدل على السكان أكثر مما تدل على البلد ، وغدت بعد إسماً مميزاً لمسيحى مصر .

وهنا يلزمنا أن نتعرف قليلا على مداخل الفن القبطى النى أخذت مكانها حتى صار للفن القبطى مميزاته وخصائصه . ومن الصعب أن نعرف لفن سماته وخصائصه دون أن نعرف العناصر التى شاركت فى تكوينه كى يكون حكمنا ورؤيتنا له أقرب إلى الحق .

وإذ توجهنا بأنظارنا إلى الإسكندرية التى كانت ملتقى حضارتين هما الإغريقية والرومانية، لوجدنا أ الإسكندرية نشأ فيها النتاج الفنى أول ما نشأ ، فلقد كان حتما على الشعوب المغلوبة على أمرها بعد فتوحات الإسكندر الأكبر ، وسيادة الأإمبراطورية الرومانية من بعد ، أن تعطى وتأخذ فكراً ورأياً وعادات وتقاليد ، وكان فيما أخذت من الفاتحين تلك الأساطير .

الأساطير اليونانية الرومانية
فى الفن القبطى

ولقد كان لهذه الأساطير شأنها فى زعزعة « الديانة الأوزيرية » المورثة عن الفراعنة ، ثم الغلبة عليها مذ أن إستقر الأمر للبطالمة ، والحلول محلها مع الإستعمار الرومانى ، فإنطمست معالم الدبانة المصرية القديمة وإنطمست معها أساطيرها الفرعونية لتأخذ مكانها تلك الأساطير الإغريقية الرومانية ، التى ما كتب لها الظهور فى الأسكندرية حتى أخذت تشيع فى أنحاء مصر بعد أن إتخذت لها مركزين رئيسيين هما أنطونيوه – الشيخ عبادة – والأشمونين . ثم ما لبثت تلك الأساطير اليونانية ذات الطابع الإسكندرى أن إمتزجت بمثيلاتها من أساطير يونانية ذات الطابع الوافد من تدمر وسوريا ، وكانت قد إنتقلت إلى مصر فيما يبدو على أيدى المسيحيين الأوائل أو فى ركاب المحاربين القدماء من الرومان ، أو مع حرفيين نزحوا من تدمر إلى مصر .

ولكم يختلف الفن القبطى فى بدايته عن الفن الذى كان يسود العالم المسيحى ، وإن كان قد أخذ فى نهاية القرن الرابع يتميز عن الفن السورى ، وذلك بسبب الطرازين المختلفين اللذين سادا فى كل من مصر وسورية وقتئذ .

وبالرغم من إنتشار المسيحية ، وتدمير القبط .. منذ أواخر القرن الرابع الميلادى لكثير من الأثار الوثنية ، والتى ترجع بصفة خاصة إلى العصر اليونانى الرومانى ، إلا أن رجال الفن كانوا متأثرين فى أغلب أعمالهم الفنية بالطابع الهلّينستى إلى حد كبير ، وكثيراً ما كانوا يقلدون المناظر التى كانت تقع تحت بصرهم من فنون العصر الوثنى ، خصوصاً فى فجر العصر القبطى ...

وعلى ذلك تجلت على آثاره مناظر عديدة بعضها أسطورية وبعضها خليعة ذات صفة وثيقة بالفن الإسكندرى الوثنى التى ذخرت به مدينة الإسكندرية . وقد كان فناً عريقاً تظهر عليه دلائل الترف. ويستمد أصوله من الفن الوثنى الواقعى الهلّينستى فيما بين القرنين الثالث والرابع للميلاد ، كما كانت موضوعات ذلك الفن سارة بهيجة كثيرة الإعجاب تأخذ بالألباب وتروق للناظرين .

ولعل من أهم ما نذكره من موضوعات تنسب إلى الإسكندرية تلك الموضوعات الباكخوسية لا سيما صور ديونيسيوس وأرديانى ، ثم الموضوعات النيلية (إله النيل – نيلوس)

وبعض وقائع الملحمة الهرقلية ، ومولد أفروديتى ، وقصة أبوللو ودافنى ، وأسطورة ليدا ، والمشاهد الريفية ، وملائكة الحب الصغيرة أو الصبية ذوات الأجنحة ، وكذلك الفارس البارثى والساسانى .

والسبب الجوهرى الذى حمل رجال الفن فى العصر القبطى المبكر على تصوير النماذج والأساطير الوثنية فى منحوتاتهم ونقشها على لوحاتهم الخشبية والأداة المعدنية وكذلك رسمها على زخارف النسيج على إختلاف أنواعه يرجع إلى تأثرهم الشديد بما حولهم من فنون العصر اليونانى الرومانى إذ أنهم وجدوا فى صوره ومناظره الخلابة منهلا عذباً يرجعون إليه فى زخرفة الكرانيش والعمائر المختلفة ، وكذلك فى أعمال نقوش أعالى الشرفات وغيرها . كما أن الفنانين فى ذلك الزمن المبكر من المسيحية لم يكونوا قد فطنوا بعد إلى فهم المبادىء المسيحية فهماً تاماً ، تلك المبادىء والعقائد التى كانوا فى أول عهدهم بها .

ونظراً لأنهم كانوا حديثى العهد بالدين الجديد لم يعلموا مثلا أن الديانة المسيحية تنفر من المناظر الخليعة ولا تقرها ، كما أن الصور العارية لا تروق فى نظرها وتندد بها . فلما عم إنتشار المسيحية ، وجاء الإمبراطور ثيؤدوسيوس وأعلن أن الديانة المسيحية ديانة رسمية للبلاد تعمق القوم فى فهم أصول الديانة المسيحية ومبادئها ، وشرع رجال الفن فى العمل على تغيير نقوشهم ورسومهم وظهر فيها التطور تدريجياً وبدأت تتخذ فى أول الأمر حلا وسطاً بين الوثنية والمسيحية .

وبدأ الفن المسيحى فى الإنحسار عن المبادىء الطبيعية للفن الإغريقى والرومانى بميله إلى الإنتاج فى عالم الطبيعة والأشياء المرئية الذى يعبر عن حقائق العقائد المسيحية بوضوح وبأمانة والذى يمهد الطريق إلى ملكوت الله .

كان للفن المسيحى إنعكاس صادق لعظمة العصر الذى يليه، ومع ذلك فقد إحتفظ بأنماط قديمة ورموز لعناصر وثنية بعد تنقيتها وإستخدامها بطريقة مسيحية . وهذا ما فعله آباء الكنيسة الذين إستخدموا الفلسفة القديمة لمصلحة الدين ولذلك فإن الفن المسيحى ورث أفضل التقاليد القديمة وإلى جوارها إستوعب أنماطاً من المصطلحات عن العالم المحيط تحولت كلها فى النهاية إلى حقائق مسيحية . فالفن المسيحى الأول كان تكييفاً لعدة نظريات وصور كانت منتشرة فى الحضارات المحلية والتقاليد والأديان بالإضافة إلى الفن المعاصر .

رمز الراعى الصالح

مثال: تمثال أو صورة الراعى الذى يحمل على كتفيه حملا أو يقف وسط القطيع كانت شائعة فى الفن الوثنى الرومانى كرمز لحب الخير ، ولكن سرعان ما تحولت لتصبح رمزاً مسيحياً ، إذ صار الراعى هو السيد المسيح «الراعى الصالح» كذلك تمثال الشخص الذى يقف رافعا يديه بالصلاة كان أيضا رمزاً رومانياً للتقوى ، جاء الفن المسيحى وحوره ليصير رمزاً من رموزه ، وهذا الفليسوف القديم الذى كان يجلس وفى أحد يديه لفافة ورق كان يستخدم فى العصر المسيحى يمثل السيد المسيح الفليسوف الصادق مصدر الحكمة المقدسة ، وكذلك تلاميذه اولئك الذين نشروا الحكمة ... وهكذا فإن هذه المناظر الثلاثة « حب الخير – التقوى – الحكمة » إستخدمت بحذق لتعبر عن الأفكار والمعتقدات المسيحية.

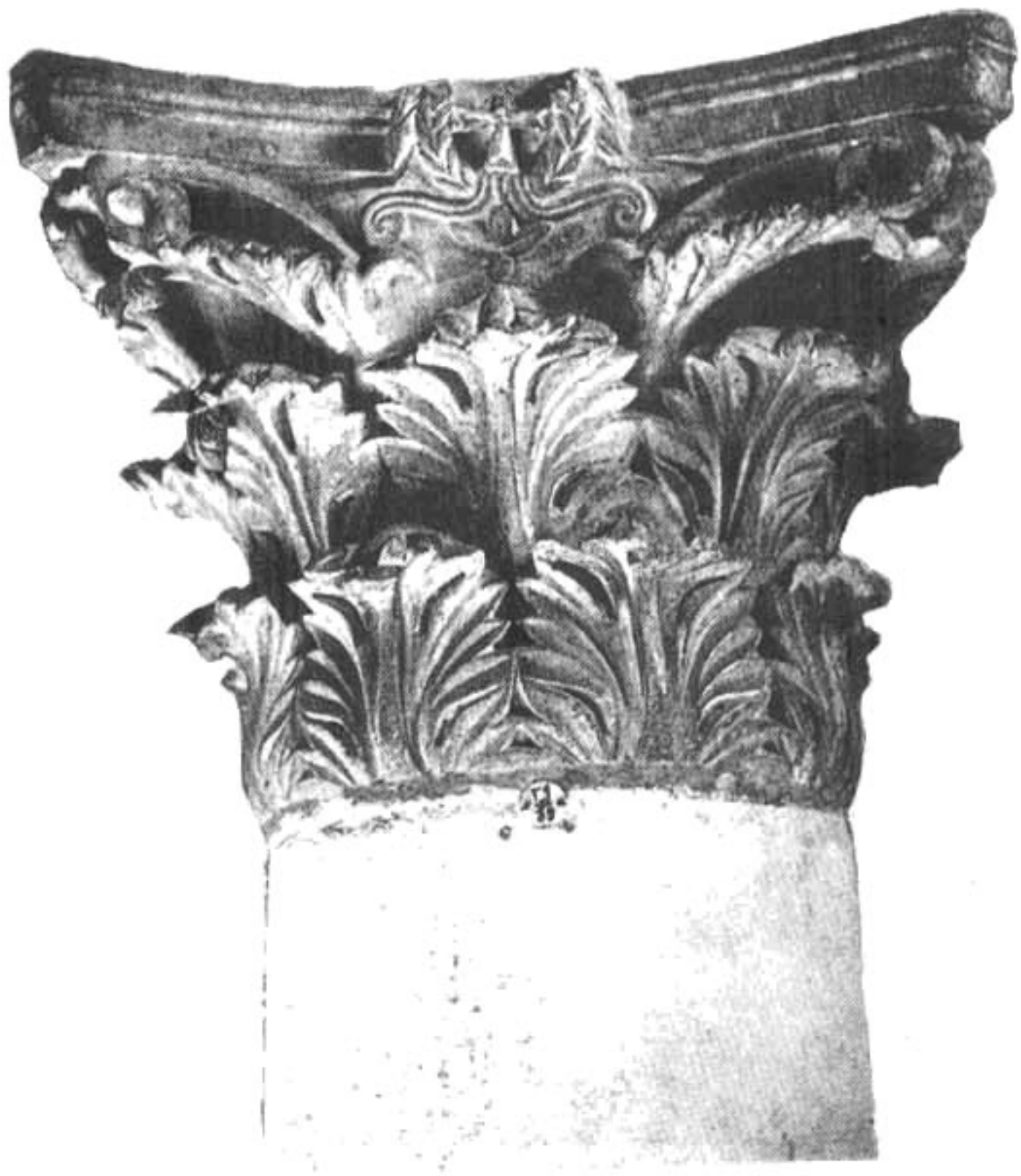
الإنجيل المقدس مصدر الإلهام

عندما تحولت البلاد إلى المسيحية تدفقت أعداد كبيرة ممن تحولوا إلى الدين الجديد إلى الكنائس مطالبين بإرشادات وتعاليم واضحة عن المعتقدات المسيحية ، وهذه الحرية الجديدة شجعت على نمو الفن المسيحى إذ قد تحول كل الحرفيين والعمال إلى الفن الجديد يتقمصون خيوطه يبدعون فى تكوين موضوعاته ، ونتيجة ذلك إستجاب الكثيرون للتعاليم وما تحتاجه من حوار ، فوجدت مجموعة كبيرة من الرسوم من الأناجيل المقدسة تصور أحداثاً من العهدين الجديد والقديم معاً .

وهذه الفترة أى ما بين القرنين الرابع والخامس الميلاديين إنتشرت أكثر المخطوطات عن الأناجيل المصورة وقد أخذت عنها بعض المخطوطات التى وصلتنا من عصر متأخر مثل مخطوط رابولا من سورية وآخر معروف بـ Cottongensies وغيرها .

وبالطبع تعتبر هذه نماذج بسيطة مما وصل إلينا . ومن الطبيعى أن يكون كتابة المخطوط وتزويده بالرسم أسهل من تصوير الكنائس بالرسوم أو بالموازيك ، ويعتقد المؤرخون فى تاريخ الفن أن رسوم الموازيك وحوائط الكنائس فى رافنا وغيرها كانت مستوحاة من بعض المخطوطات التى كانت منتشرة فى ذلك الوقت .

ولعلنا نرى أن الظروف التى تهيأت للإسكندرية – بسبب موقعها – لم تتهيأ مثلها فى سائر نواحى مصر ، فعلى حين رأينا الأسكندرية تطور فيها فنها اليونانى الرومانى الأصيل إلى فن قبطى ذى صبغة يونانية فى حقبته المبكرة ، رأينا على العكس من ذلك فى سائر أنحاء القطر، وكما حمل لواء التحلل فى الإسكندرية طبقة من المثقفين الذين جرفتهم التيارات الإغريقية حمل لواء المحافظة فى سائر القطر طبقة من الموظفين الوطنين والفلاحين الموسرين . وعلى يد هذه الطبقة وضعت الأسس الأولى للفن القبطى .

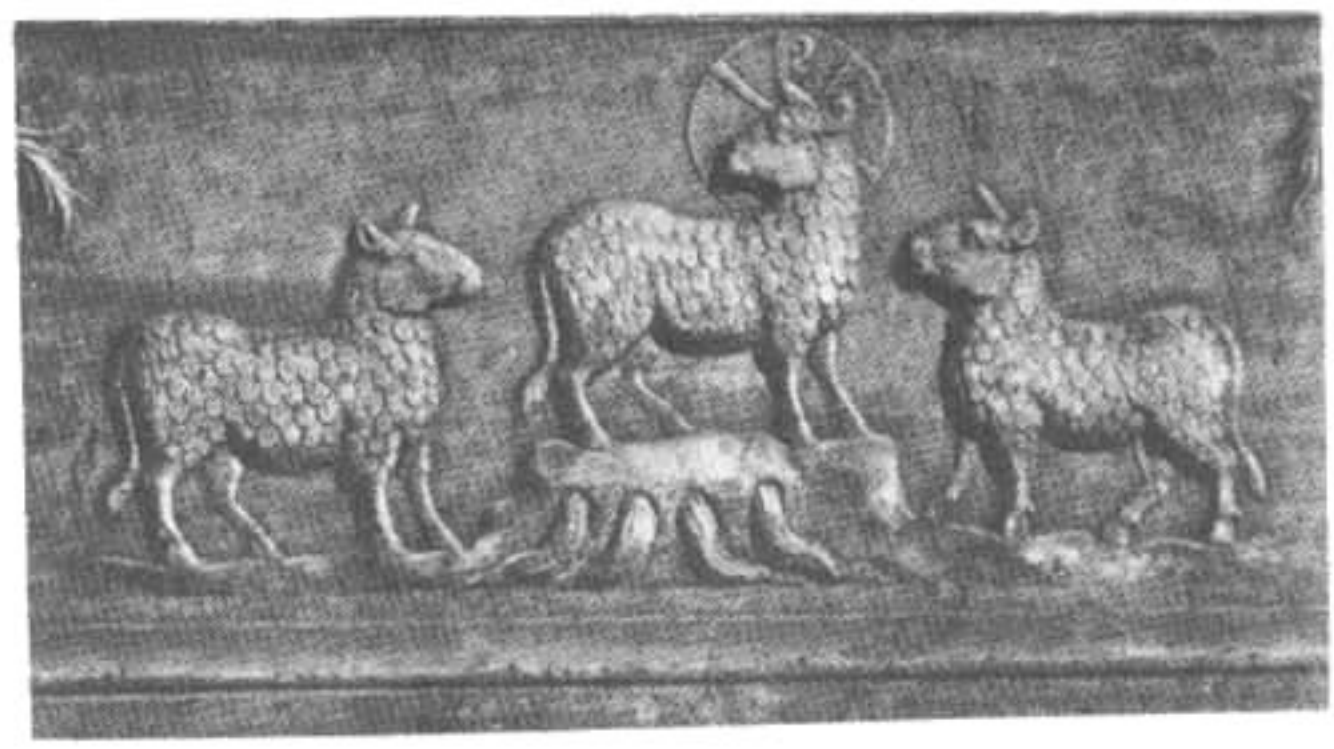


٢- مرحلة الإكتمال - القبطية

حوالى منتصف القرن الخامس الميلادى تقريبا ظهرت بوادر التحول فى نقوش ورسوم الفن القبطى فشوهدت على كثير من القطع الأثرية مناظر زخرفية هى عبارة عن خليط من الرموز المسيحية إلى جانب الأثر الوثنى ، ثم سارت فى طريق التطور إلى أن أخذت الصور الوثنية فى الزوال وأفسحت المجال للنقوش والرموز المسيحية البحتة التى إنتشرت وعمت الفن القبطى فيما بعد ...

واضحى للرهبنة فى هذا المجال دور لا يمكن إهماله بأية حال ، فقد حاول الرهبان القبط ورجال الفن منهم منع الإقتباس من الفن الأسكندرى الوثنى عند تزيين مبانيهم وكنائسهم كما كانوا يفعلون من قبل ، ووجهوا أنظارهم إلى الفن البيزنطى وإقتبسوا من نماذجه ، ذلك لأنه نبع من البلاد المقدسة التى ولد فيها السيد السيح والتى إنتشرت فيها الرهبنة وقتئذ .

وهذا ما حدث فى الأسكندرية وفنونها فقد إعتبرها المسيحيون أنها وطن ورمز للروح والأفكار الهلينستية وملجأ للوثنية . وعلى ذلك بدأ الرهبان الأقباط ورجال الدين منذ القرن الخامس للميلاد فى تشييد كنائسهم بالصور والرسوم المسيحية وكان بعضها بيزنطياً وهجروا الفن الأسكندرى الموصوم بالروح الوثنية وشرعوا فى تقليد الفن البيزنطى [١] ، هذا على الرغم من حسنات الفن الإسكندرى الهامة التى وهبت للفن القبطى طابعاً قيماً وهو فن التصوير الرمزى والمجازى الذى شاع إستعماله فى جميع الكنائس الشرقية حتى القرن الرابع الميلادى ثم إستبدل به فيما بعد التصوير التاريخى المقتبس من الكتب المقدسة .



صورة توضح المرحلة الرمزية فى الفن المسيحى

(١) رأيت أن ألتزم بما جاء فى المراجع العلمية كما هى وبنفس التعبير لبير دى بورچيه مثلاً ولكن من حين لآخر ألقى بعض الضوء عى ما يميز الشخصية القبطية .

وهكذا غدا الفن القبطى الفن المصرى المسيحى . فالفن الجديد برمزيته الجديدة أصبح ذا طابع مسيحى سواء ما كان منه دينياً أو دنيوياً . وأخذت مناحى الجمال فيه تخضع لأحاسيس جديدة ، وإذا بالبلاد تنشأ فيها معارض حديثة لهذا الفن الحديث ضمت حرفيين يعشقون عملهم الجديد فإذا بهم يبدعون ويخلصون لهذا الفن ويرقون به ليكون من بين الفنون العظيمة سواء ما كان منه فى أضخم الأعمال كالعمارة ، أو فى أرقها مثل الفنون الدقيقة والنحت والتصوير .

ولم تعد الزخرفة القبطية زخرفة معمارية ، على عكس الحال فى الفن اليونانى والرومانى، ففى النحت كان النحات القبطى يختار نماذجه إختياراً عن غير قصد وكان يضعها فى أى جزء من أجزاء المبنى . وكان أسير هواه حينما كان يزين جسم عمود أو حافة حنية بموضوعات كان يقتبسها من أعمال الفسيفساء ، أو عند ما كان يقحم موضوعاً مقتبساً من تابوت حجرى رومانى بين موضوعات إفريز من الأفاريز . ولم تكن الزخرفة سوى نوع من الزركشة البديعة ممثلة فى الحجز وموضوعه فى أى جزء من المبنى بغض النظر عن وظيفته المعمارية .

لقد كانت هذه المرحلة لهذا الفن مرحلة إنطلاق بما تهيأت لها من حوافز وبما توفر لها من وسائل ، وبما كان وراء هذا وذاك من أفكار فنية طال كبتها ، وما إن وجدت الفرصة مواتية حتى إنطلقت تفصح عن إمكاناتها : تشكل أولا فيما بين أيديها من فن قديم ، ثم ما لبثت أن إستوى لها من بعد ذلك فن له خصائصه ومميزاته يعنى بالفكرة أكثر مما يعنى بالمظهر ، ويهتم بالأسرار الدقيقة أكثر مما يهتم بالجمال والأناقة ، ولا يراعى النسب ، إن رأى فى رعايتها ما يبعده عن هدفه ، ولا يأخذ بالمباينة بين الكتلة والفراغ وإن وجد فى ذلك طغياناً فى الفكرة، ولا يحرص على بسط ما يعرض فى مساحات كبيرة مخافة أن يشتت ذلك على ما يريد تجميعه ...

لقد كان الفنان القبطى الصميم يرى أن التناسق لا يتحقق بالمهارة فى المبادلة بين النسب بقدر ما يتحقق بالمغايرة بين الكتلة الكبيرة ، ومن وحى هذا كله إستطاع هذا الفن أن يوضح معالمه وأن يرسى خطاه على الطريق .

هذا الفن القبطى الرفيع وإن بدا للبعض مشابهاً للفن البيزنطى إلا أنه سرعان ما أثبت تميزه عنه وإستقلاله بميله الشديد إلى التحوير فإذا هو يؤكد إنه فن مستقل له طابعه المميز .

لقد إستطاع الفن القبطى أن يحقق أعمالا عظيمة فقد كان فناً منبثقاً من داخل النفس ينزع إلى المثالية ، كما كان قادراً على ترجمة الواقع إلى مستوى أسمى من الواقعية والتعبيرية ،

وكذلك كان متحكماً فى صنعته وفى أغلب صيغة الفنية بما فى ذلك العمارة ، فإذا هو يؤكد أصالته وتفرده ، وينتهج على نطاق واسع مجالى النقش البارز والنسجيات المرسومة ويفرض سيادته ، وبدا وسط الفنون الماصرة له فناً أمكنه أن يتوافق كل التوافق مع جوهر المسيحية . ومع الفتح العربى ظل الفن القبطى قائماً غير أنه لم يمض فى تحوله ليحقق ما كان معقوداً عليه مـن آمال .

وفى هذه الفترة رأينا الفنان القبطى ما يزال يصور علامة الأونخ وهى علامة الحياة عند قدماء المصريين ، ولكنه يضع فى منتصف الحلقة العلوية صليباً مسيحياً صرفاً أو شكلا زخرفياً سداسى الأضلاع وهى رمز مونوجرام للسيد المسيح أو إختصار خريستوس – وكذك صور القوقعة ولكن بدون فينوس وإستبدالها بعلامة الصليب فى الوسط وكذلك رسوم الأطفال التى تحمل الإكليل وهى الرموز الوثنية لأبيدوس إستبدالها بالملائكة وهى تحمل الأكليل وفى الوسط علامة المونوجرام خريستوس أو نحت لصور السيد المسيح وحتى الأكليل والأفاريز المجردة زودها الفنان القبطى بعلامة الصليب أو رمز السيد المسيح .

٣- مرحلة الإنتشار - فن الاقباط

ظل الفن القبطى منذ القرن الثامن وإستمر علـى هـذا المنوال حتى القرن الثانى عشر . وكانت الكثرة من علماء الآثار تراه قد أشرف على نهايته وأنه ليس بينه وبين الزوال غير قرن ، مدفوعين إلى ذلك بإهتمامهم الخاص بالأعمال القبطية التى ظلت متمسكة بالإتجاهات المتأغرقة ، ولإعتقادهم أن التبعية لا بد وأن تؤدى إلى نضوب المصادر الأصلية . وهكذا جمعوا خلال القرن الحالى كل الأعمال التى تبتعد إلى حد كبير عن المثل الأعلى الإغريقى الذى يروق لهم وطرحوها جانباً ، وبهذه الطريقة تركوا متعسفين مجموع الإنتاج القبطى العظيم الذى جاء بعد الفتح العربى على إختلاف أنواعه . غير أن هذا الذى ذهبوا إليه سرعان ما عدل عنه بعد تلك الدراسة الجادة التى أثبتت أن الفن القبطى ظل على قيد الحياة وهو فى ظل الحكم العربى وإستطاع أن يتجدد .

ولكن بعد الفتح العربى وفى القرون الوسطى لم يتح للأقباط التجديد ، إلا أنه ما من شك أن الفن القبطى قد أثر فى الأعمال الفنية الإسلامية الأولى فى مصر وخارج مصر . ومن المؤكد أن عدداً من الصناع الأقباط قد إشتركوا فى بناء قبة الصخرة ، والمسجد الأقصى فى القدس ، ومسجد دمشق الكبير ، وكذلك فى مدينة سمارا غرب بغداد ، وفى الزخرفة التى دخلت فيها وحدات قبطية عديدة . بحيث أصبحت زخارف المنسوجات المحاطة عادة بشريط عريض متسقة مع لوحات التصوير المعاصرة لها .

هكذا بدأ الفن القبطى فناً شعبياً ثم غدا فناً زخرفياً فى لحظات إزدهاره محاولا التلائم

مع الظروف المحيطة به واصلا نفسه بتقاليد الفن الفرعونى ، فبدأ على رغم من الإحتلال الهلينستى الوريث الحقيقى بفن الفراعنة والقادر على إلهام الفن النوبى ببعض العناصر ، وعلى مد الفن الإسلامى ببعض قسماته الرئيسية المميزة على أرضه مصر ، وخارج أرضه .

وراح أيضاً ينشر فى إنتاجه نوعاً من الخيال المبدع الذى جعل الزخرفة تطغى على الموضوع ، مما يقربه فى أحيان كثيرة من الأعمال الفنية الحدثية التى تتميز بالطرافة والإبداع .

إن الفن القبطى فى أوجه هو إيقونة جميلة رسمها فنان مبدع ، كان الفن حركة وأحاسيس لا يؤديها التصوير أو النقش بل توحى بها تأثيرات المشاهد فإذ هو يكونها من فيض ذهنه .

لقد إضطلع الفن القبطى بمهمة لم يعهدها الفن من قبل طوال تاريخه ، فعلى الرغم من أنه كان يعمل فى وسط شعبى مستخدماً خامات فقيرة دون أن يحظى بتشجيع من بلاط أومركز فنى ، إلا إنه تمكن من تحقيق طرازه الخاص وشخصيته المنفردة منذ أن بدأ بتوجيهات حركة الرهبنة وتدعيم الكنيسة التى منحها أفضل ما لديه ، وبتلك القوة الغريزية التى ملكها وإمتد أثرها إلى العالم البيزنطى عامة . لقد وصل الفن القبطى إلى هذا الوضع فى القرن السابع مشاركاً فنون العالم الأخرى سيادتها كفن رفيع له مكانته وله سماته مهما أهمله العلماء وأبخسوه حقه .

وليتضح لنا مرونة هذا الفن ومشاركته الأدب السائد دون تعصب أو أنانية نجد أنه بينما كان فن التصوير القبطى فى عصره الذهبى يحتفظ بطابع الجدة التى تتصف بها الموضوعات السكندرية القليلة التى أقتبسها ، كان هذا أيضا يتمثل فى الفنون الأخرى الدقيقة ، كالنسيج المرسوم وزخارف البرونز والعاج المحفور الذى كان يستخدم فى تزيين الأعمال الخشبية . ولقد غمرت الصناعة السكندرية أبان العصر الرومانى السوق بسلع من هذا النوع ، مزينة بمناظر أسطورية مستوحاه على وجه خاص من أساطير دنيسيوس وأفردويتى وحكايات ربات المياه والجمال ، ولم ترفض المسيحية هده الأمور إذ كانت تعدها وسائل إيضاح للقصص الأدبية الخالصة . وهكذا وعلى الرغم من ظهور موضوعات أخرى لاسيما الموضوعات المسيحية أو الشرقية ، فإن الفن القبطى عاش على هذه الموضوعات حتى الفتح العربى ، معالجاً إياها فى إيجاز إذ كان إحساسه بالتجسيم قد إضمحل ، فقد إنفرد بسمات خاصة لها أهميتها .

ولهذا فهذا الكتاب

يختص بفروع الفن القبطى ويتناول فى ثقة كيف نما ونشأ الفن القبطى وسط تيارات العالم العنيفة وتحت ثقل التجارب المتوالية ، حيث ظهرت قيادة الروح القدس الفعالة فى حياة شعب طال كبت نفوس أفراده ...

لقد كانت مقاليد البلاد أولا فى يد الفراعنة ، وخلفهم الإغريق وورثهم الرومان ، وحتى عندما دخلت المسيحية مصر ، كانت مقاليدها فى يد بيزنطة ، فقد كانت صاحبة الكلمة فى العالم المسيحى الخاضع لها ، وكم سخت فى إنشاء الكنائس هنا وهناك غير أن سخاءها خارج بلادها وفى تلك الرقعات الفسيحة الممتدة كان يبدو ضئيلا إذا قيس بما كان يبذل داخل البلاد . وكان من تلك الكنائس النادرة التى شيدت بمصر تلك التى بصحراء مريوط ومازلنا نرى اطلالها بجوار دير مارمينا العامر .

وكان التفكك سببا واضحاً فى إنشاء مثل تلك الابنية على فترات متراخية ... وبتلك الندرة ، وجاءت متباينة فى أذواقها الفنية زخرفةً وتأثيثاً لا تجمع بينها وحدة عامة .

وكان هذا طابع الفن القبطى الأولى ، فلقد كانت البلاد حديثة العهد بالمسيحية ولم تخلع عنها أدران الوثنية بعد ، فكان فنها خليطاً يستوحى من وثنيتها ومن مسيحيتها ، كما كان فناً لم يتسع له حقل التجربة كما سنرى ، فلم يكن له نتاج كثير يكتسب فى ظله مراناً وخبرة ، بل كان نتاجاً متفرقاً لا تجود له الأيام إلا بعد أوقات طويلة ، ولم يكن له طابع فنى متميز بل كان خليطاً يجمع شيئاً من الطراز اليونانى الرومانى فى مصر وشيئاً من الطراز الفرعونى . وهكذا رأينا الرسوم الجنائزية المصرية الرومانية جنباً إلى جنب مع الأقنعة الجصية الفرعونية . وثمة مقابر فى الإسكندرية وفى تونا الجبل بالقرب من الأشمونين. وكنائس بنيت تحاكى المعابد نصف الصخرية بها تصاوير من الطراز الرومانى تعكس التوفيق بين الطراز المصرى والرومانى . وفى الواحة الخارجة حيث كنيسة الخروج فإننا نجد التصوير الذى يزين قبتها يخلط فى حيز صغير بين نحو من عشرين قصة من قصص العهدين القديم والجديد وبين تاريخ الشهداء خلطاً مضروباً لا صلة له بالفن من قرب أو من بعد .

ولكن هذه الحالة المتداخلة ما لبث أن إهتدت إلى المعالم التى تسير عليها فى إنشاء مبانيها الدينية وذلك حين أخذت البلاد تخرج من ربقة النفوذ البيزنطى وتدير دفة أمورها بنفسها بعد أن كان ذلك كله فى يد بيزنطة . فكان ثمة رأى مصرى إستيقظ فى ظل الفن المصرى . وفى هذه المرحلة كان البطاركة الأقباط بالإسكندرية هم الذين بيدهم مقاليد العمل فى مصر ، وكانوا يحظون بشئ قليل من الإستقلال فى أمورهم .

وظهرت الرهبنة كرسالة سامية ، وإزدهرت بعد الإستشهاد فكانت نوعاً منه فهى موت عن العالم غايته الإقتراب من الله والعشرة الكلية معه وضمت تحت لوائها عدداً كبيراً من

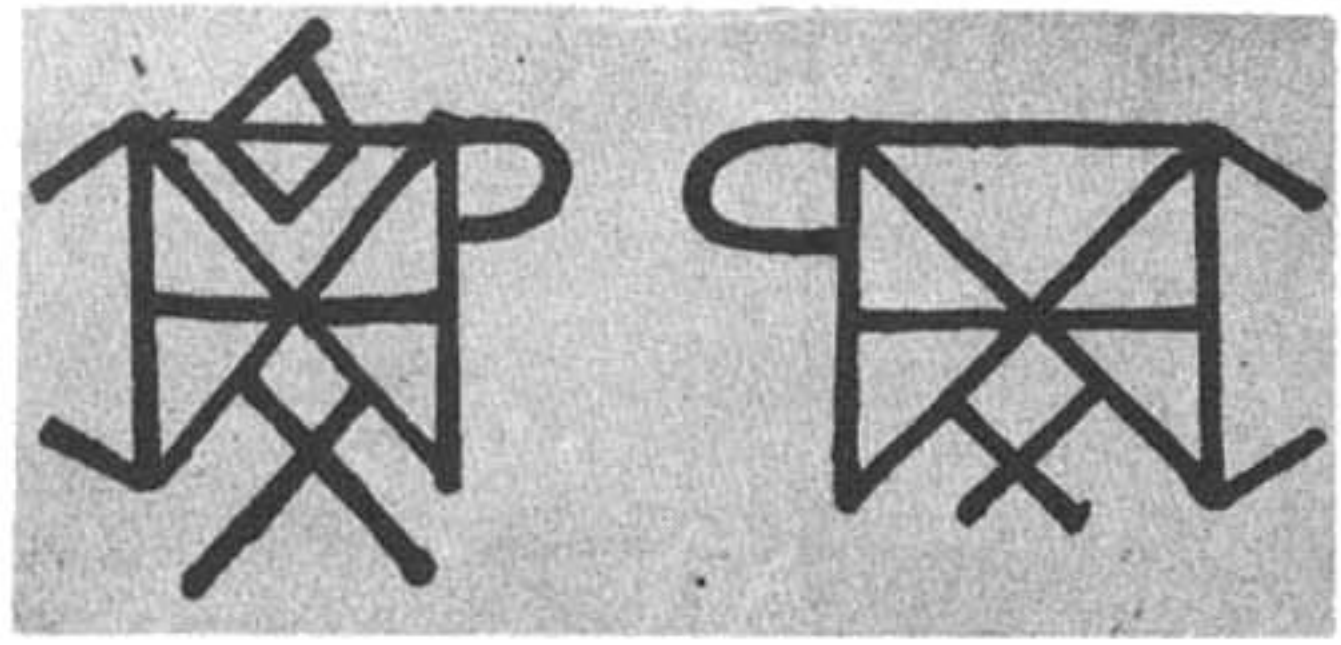
الرجال والنساء أصبحت تضمهم أديرة ، مما مهد السبيل لظهور أعمال فنية ذات طابع جامع يلهمها مصدر واحد يتمثل فى بطريرك الإسكندرية بمركزه الجديد الذى صبغ عليه البابا أثناسيوس الرسولى – ومن بعده البابا كيرلس – مكانه بين أشهر الكراسى البابوية فى العالم كروما وأنطاكية وأورشليم وبيزنطة (القسطنطينية) .

وما من شك أن هذا النوع من الإستقلال السياسى ثم الدينى كان لهما أثرهما فى تعبيد الطريق أمام هذا الفن القبطى الوليد ليأخذ طريقه . وكان للرهبان الذين هم من صميم الشعب ومن فلاحيه بنزعتهم القومية الدينية أثر فى التحلل مما هو إغريقى رومانى ، أو حتى مصرى قديم ، ثم أثر ذلك فى خلق موضوعات جديدة هى طلائع الفن القبطى .

هذا التنظيم الذى إنتهج فيه الحرفيون مؤيدين بالنعمة والإيمان العميق طريقاً إنتهت بهم إلى عصر الفن القبطى الذهبى . الذى لو إستمر لقدر له أن يصبح فناً رفيعاً بعد أن توصل إلى أسلوبه وخصائصه فى زمن وجيز قد لا يتعدى ثلاثة قرون .

وهكذا فتلك الحقبة القبطية التى تقع بين العهدين المصريين اليونانى الرومانى المتاخم للفرعونى من ناحية والإسلامى من ناحية أخرى ، والتى تمتد من القرن الثالث – الرابع إلى القرن السابع أو على الأصح إلى القرن الثانى عشر ، كانت لا تزال غير واضحة حتى عهد قريب ويحيط بها كثير من الغموض الذى أصبح بسببه تاريخ الفن المصرى عامة أشبه بسلسلة منفصمة تفقد حلقات هامة فى وسطها .

ولهذا كان هذا الكتاب يعرض لنا نمو حلقات هذا الفن سائراً معه من بداية الطريق مستعرضاً الفنون التى سادت وإندثرت الآن أو إضمحلت ولم تبق إلا أطلالها أو قطع تتحلى بها جدران متاحف العالم .



الباب الأول

الفـــن المسيحى عقيدة وحياه

الفصـــل الأول : بدايات الفن المسيحى

الفصل الثانى : الايقونة رسالة

البـاب الأول

الفصل الأول

بدايات الفن المسيحى

ونحن نتكلم عن الفن القبطى وكإمتداد للفن المسيحى عامة ، لزم علينا أن نتحدث قليلا عن أصول الفن المسيحى ومنابعه ، بداياته ونشأته ، أفكاره وسماته ، من أين إستلهم الفنانون المسيحيون موضوعاتهم ، من أين نبع هذا الفن الرائع ؟ .. هل كان هذا كله وليد الصدفة أم إنه ليرى النور مر بمراحل عدة وبدلائل تشير إلى أن هناك فن وليد وجد ليمتد . معبراً عن ديانة جديدة . أسمى ديانة تعتنق !

ومن بوادر ظهور الفن المسيحى عدة موضوعات يذكرها التاريخ والمؤرخون نذكر منها .

الملك ابجر

قيل أن أبجر أو أبكاريوس Abgar ملك الرها – أوديسا قد عانى من أمراضه كثيراً وإذ علم بالآيات الباهرة التى كان يصنعها السيد المسيح أرسل إليه يتوسل أن يحضر إلى مملكته ليشفيه وختم رسالته بأنه يريد أن يرى وجهه السامى. شكره رب المجد ووضع منديلا على وجهه فإرتسمت صورته المقدسة وأرسله إلى ملك الرها الذى لما وصله المنديل قبله وعظمه ومسح به ذاته فشفى فى الحال . وهذه القصة متداولة قديماً وذكرها أسابيوس القيصرى فى تاريخه الذى دونه فى القرن الثالث . وقد روى كاتب مسيحى عربى يسمى أبو نصر يحيى أنه رآها بعينيه فى سانت صوفيا عام ١٠٥٨م .

وسواء أن هذه القصة صحيحة أم لا فإن المعنى المراد الإشارة إليه واضح و هو أن هناك صورة رسمت للسيد المسيح فى الأيام الأولى لفجر المسيحية ، وهذا أيضـا ما تؤكده القصة التالية .

المراة نازفة الدم

ذكر هذه القصة المؤرخ أوسابيوس وذلك عن المرأة التى شهد الإنجيل أن السيد المسيح قد شفاها من نزيفها أنها صورت على باب بيتها مثال صورة السيد له المجد وصورت شبيه صورتها تحت أقدام صورته ساجدة . ولا بد أن يكون السيد قد سمح لها بهذا . وبهذا يغلب أن هذه الحوادث كانت من البواعث للمسيحيين على تصوير الأيقونات ووضعها فى أماكن صلاتهم .

ويذكر يوسابيوس فى كتابه التاريخ الكنسى قوله « رأيت صوراً كثيرة جداً للمخلص ولبطرس وبولس حفظت إلى يومنا هذا » هذه العبارة سبقها وصف تفصيلى لتمثال المخلص

الذى رآه فى مدينة بنياس (قيصرية فيلبس) بفلسطين والذى أقامته نازفة الدم كما سبق .

وحدث أخر يتداوله المؤرخون يفيد أن القديس لوقا الرسول كان رساماً .

القديس لوقا الرسول

إذ يروى عن القديس لوقا الرسول أنه كان مصوراً بارعاً ، وقيل أنه قام برسم السيدة العذراء وهى فى وضعها المعروف أى وهى تحمل المسيح الطفل وقد تداولت جميع الكنائس تصويرها بعد ذلك فى هذا الوضع . ويذكر الأب المؤرخ فانسليب أنه شاهد أثناء زيارته لكاتدرائية الإسكندرية أيقونة تمثل الملاك ميخائيل قديمة العهد قيل أنها من عمل الرسول لوقا نفسه .

وليست هذه الشواهد فقط التى نما منها الفن المسيحى وإمتد ، بل أنه فى القرون الأولى ظهرت سراديب الموتى المعروفة بالكاتاكومب Katacombs

سراديب الموتى Katacombs

وهى سراديب دفن الموتى فى الإمبراطورية الرومانية حيث كان الفقراء يدفنون موتاهم فى دواليب محفورة فى هذه السراديب ، أما الأغنياء فكانوا يدفنون موتاهم فى توابيت مصنوعة من الرخام أو من الأحجار المهذبة .

وعندما كانت هذه السراديب تمتلئ كانوا يحفرون الأرض للتوسيع ، ولهذا نجدها فى طبقات تعلو بعضها وكانت الفتحات تسد بألواح من الرخام أو الحجر يكتب عليها إسم المتوفى وأحياناً حرفته .

وأهمية هذه السراديب تكمن فى أنها ترجع برسومها التى عليها إلى القرن الثانى والثالث وما يليها ، وكما أن لها إنتشاراً واسع النطاق فى أنحاء الإمبراطورية الرومانية فهناك سراديب خارج أسوار روما القديمة (لأن الدفن كان دائما خارج الأسوار) والبعض كان فى الإسكندرية فى منطقة كوم الشقافة وكلها مزينة برسوم وإن كان معظمها غير مسيحية غير أن أحد هذه السراديب مزين بصورة حائطية تمثل السيد المسيح وهو يدوس الحيات تحت أقدامه وإن كانت هذه الصورة لم تأخذ حظها من الإنتشار فى العالم المسيحى كما أخذ غيرها ، وسنجد تفصيلا لموضوع أيقونة السيد المسيح فى باب الأيقونات .

ولقد إكتشف فى الأعوام الماضية بعض من هذه السراديب فى كنج مريوط بالعامرية بقرب الإسكندرية ، وكذلك فى منطقة قرطاجنة ، ويرتبط وجود هذه السراديب بصلاحية المنطقة للحفر فأحياناً توجد فى بعض هذه السراديب منطقة متسعة كان أقارب المتوفى يجلسون للراحة والأكل فى ذكرى المتوفى ، لهذا إنعدمت هذه السراديب فى مناطق لا تصلح للحفر كالدلتا والقاهرة .

ومن الموضوعات المسيحية الشائعة المرسومة على جدران هذه السراديب نجد صورة الراعى الصالح . وهو يمثل بشكل شخص يلبس ملابس الرعاة ويحمل حملا على كتفيه وعلى يمينه ويساره بعض الخراف وفى الخلفية بعض الأشجار ، ويلاحظ أن هذا الموضوع من الموضوعات الوثنية ولكنه إنتشر فى العالم المسيحى أيضا .

وكذلك نرى الموضوعات الشائعة الأخرى كإقامة لعازر و الثلاثة فتية فى أتون النار وإلقاء يونان فى البحر وموضوع نوح والفلك ، والسيد المسيح بين بولس وبطرس ، والسيد المسيح والسامرية ، وموسى وعبور البحر الأحمر ، وشمشون والفلسطينية ، وشمشون يقتل الأسد وبجواره نفس الأسد وحوله النحل ، والمرأة نازفة الدم ، ويونان تحت اليقطينة ، وآدم وحواء ، وموسى يضرب الصخرة ، ودانيال فى جب الأسود ، وأنكار بطرس للسيد المسيح وصياح الديك ...

والطريف أننا نجد بعض الموضوعات قد رسمت بطريقة رمزية مثل رسم سمكة وسلة خبز رمزاً لمعجزة الخمس خبزات والسمكتين ، وهى كذلك رمز لجسد المسيح ودمه .

ومن الجدير بالذكر أنه توجد رسوم منتشرة فى هذه السراديب تصور بعض الأشخاص جالسينن حول مائدة ممتدة للكل ولكن عدد الجالسين ليس بعدد الرسل فى العشاء الأخير . إنما الرسم مقصود به هنا تصوير الموائد التى كانت تعد فعلا فى هده السراديب تذكاراً للمتوفيين .

وإذ كان الحديث هنا عن سراديب الموتى فلا ننسى الحديث عن توابيت الموتى أنفسهم أى الساركوفاج Carkophages

توابيت الموتى Carkophages

هى تلك التوابيت التى كان الأغنياء يدفنون فيها موتاهم وبذلك كانت تصنع من المرمر أو الرخام أو من الحجر ، بعضها كان منحوتاً والآخر لم يكن به أى نحت ، ولأن المسيحية لم تنتشر مرة واحدة ، إذ لم يعترف بها كديانة رسمية إلا فى القرن الثالث فلهذا وجدنا أن نفس الصناع الذين قاموا بعمل الصور الوثنية على التوابيت هم أنفسهم الذين قاموا بنحت ونقش الموضوعات المسيحية على توابيت المسيحيين ولهذا أيضا نجد خلطاً كبيراً فى نوعى التوابيت، وهذا أيضا ما حدث فى سراديب الموتى .

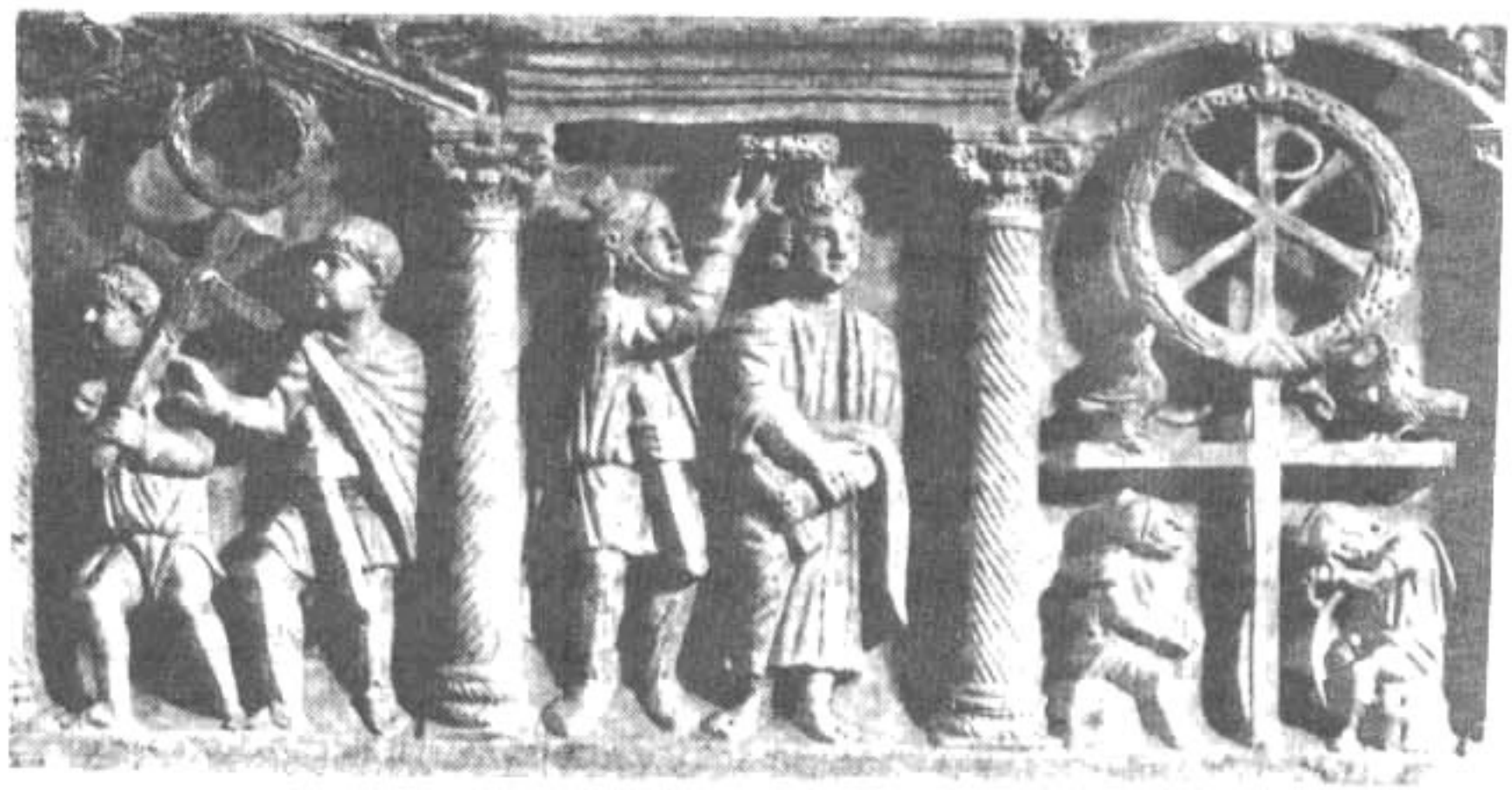
ونستطيع عموماً أن نميز القديم منها عن المنقوشة فى عصور أحدث من أسلوب النحت وتصميم المناظر حيث كانت الموضوعات فى الأصل منفصلة عن بعضها بفواصل بعضها من الأعمدة المعمارية وأخرى بفواصل نباتية أو أشجار .

وتأخذ هذه التوابيت أهميتها فى كونها تحمل موضوعات ذات طابع مسيحى منذ القرن

نماذج من الفن المسيحى على توابيت الموتى

الثالث والرابع الميلاديين . وكما وجدنا فى موضوعات السراديب نجد تكرار نفس موضوعات للتوابيت كقصة يونان كاملة أو يونان النبى وهو خارج من الحوت أو وهو تحت اليقطينة ، وموضوعات أخرى كالسيد المسيح يشفى المرأة نازفة الدم ، ومعجزة تحويل الماء إلى خمر ، وشفاء الأعمى ، ومباركة الخمس خبزات والسمكتين ، ودانيال فى جب الأسود ، وإقامة لعازر، وتصوير للثلاث مجوس يقدمون هداياهم للسيد المسيح الطفل وإلى جواره السيدة العذراء، والراعى الصالح .

وبعض هذه الرسوم تصور لنا السيد المسيح بلحية وبعضها الآخر بدونها والبعض تمثله بشعر طويل . وغالباً ما يصور الشخص المتوفى وزوجته فى قوقعه أو مندورلا أو إكليل من الغار فى الوسط . وأحياناً نجد هذين الشخصين غير واضحى المعالم وذلك بسبب أن هذه التوابيت كانت جاهزة للنحت فى إستعداد لإستقبال الموتى ما عدا وجه المتوفى والذى كان ينحت بسرعة نظراً لظروف الوفاة ولذلك كان أحياناً يتم الدفن دون تحديد معالم الأشخاص .



بداية تصوير الصليب من توابيت دفن الموتى

غطاء صندوق الذخائر Cappella Santa Sanctorum

كان زوار الأماكن المقدسة يحملون من أورشليم إلى بلادهم صندوق الذخائر هذا وهو يحتوى على أربعة مربعات فى الأطراف ومستطيلا فى الوسط وفى كل جزء كان الزوار يضعون بعض الذكريات من الأماكن المقدسة مثل بعض التراب المقدس أو الحصى ومن نفس الأماكن التى يشار إليها أنها مقدسة . لهذا كان مرسوماً على غطاء الصندوق ما يصور هذه الأحداث التى جعلت من هذه الأماكن مقدسة . ففى الوسط أيقونة الصلب والجنود تطعن السيد المسيح ومريم العذراء مضطجعة ويوسف النجار يضع يده على خده ، والمسيح الطفل فى المذود مقمط وفوقه بناء به شباك وهو يماثل نفس المبنى فى كنيسة المهد فى أورشليم فى ذلك الوقت وحوله الثور والحمار ، ثم أيقونة العماد ثم القيامة ثم الصعود .

غطاء صندوق الذخائر

وترجع أهمية هذه الصور إلى أنها تصور أماكن الزيارة فى كنيسة أورشليم كما كانت فى ذلك الوقت لأن الكنيسة التى بناها قسطنطين الملك والملكة هيلانة كانت وما زالت موجودة ولكن بالطبع تغير كل شئ مع مرور الوقت وما تبعه من تغير فى الآثار ، غير أن هذه الصور القديمة كانت متقنة الشكل والصنع . ومما يؤكد أهميتها وتأثيرها على الفن المسيحى

ومن تأثير الفن المسيحى بأورشليم على باقى فنون العالم المسيحى حيث تكررت هده الموضوعات فى الفن المسيحى عامة تحت تأثير هذه الأيقونات المجلوبة من أورشليم .

يوجد أحد هذه الصناديق محفوظ فى متحف الفاتيكان ويرجع تاريخه إلى القرن الخامس الميلادى وبداية السادس ٥٨٠ – ٦٠٠ م .

اوعية مونزا Monza vessels

كانت الأوعية المعدنية تباع فى أورشليم والأماكن المقدسة فى القرن الخامس والسادس وكانت تملأ من مياه بحر الشريعة أو نهر الأردن ، وكان يأخذها معهم زوار هذه الأماكن إلى بلادهم بجميع أنحاء العالم المسيحى فى ذلك الوقت .

وترجع أهميتها إلى أنها كانت مصورة من كلا وجهيها برسومات تحكى قصة الأماكن المقدسة . ففى أحد وجهيها نجد الصليب والقيامة ، وفى الوجه الأخر نجد سبعة رسوم فى الوسط . الميلاد وحوله رسم لحياة السيد المسيح على الأرض فالبشارة فالعماد فالمعجزات فالقيامة فالصعود .

صورة توضح نموذج لأوعية مونزا

وهى أيضا تحمل معانى تصويرية أيقونية فى غاية الأهمية بالنسبة لبدايات الفن المسيحى، فمثلا فى أيقونة الميلاد نجد السيدة العذراء وبجوارها المزود بشكل مبنى وبه شباك صغير وهو نفس ما كان يجده زوار القبر المقدس فى أورشليم فى ذلك الوقت ، وكذلك فى أيقونة القيامة حيث نجد القبر المقدس فى شكل مبنى يمثل كنيسة القيامة فى ذلك الوقت ، ولقد وجدنا نفس الموضوعات فى رسوم أخرى من ذلك التاريخ .

وجدير بالذكر أن هذه الأوعية تماثل أوعية مارمينا بمريوط ، إلا أن أوعية مارمينا مصنوعة من الفخار وبها رسوم تقص سيرة مارمينا العجائبى ، ومن نفس العصر . ولقد وجدت رسوم تخص مارمينا فى مناطق كثيرة من العالم المسيحى فى ذلك الوقت .

وقد انتشرت هذه الأوعية من أورشليم إلى جميع أنحاء العالم المسيحى وتوجد قطع كثيرة منها فى متاحف كثيرة اشتهرت بإسم أوعية مونزا نسبة إلى مدينة مونزا بإيطاليا لوجود مجموعة كبيرة منها فى هذه المدينة .

الفصـــل الثانـى

الأيقونة رسالة

مدخل هام

الأيقونة فى معناها السرى هى رسالة تقوم بدور تعليمى له فاعليته فى حياة الكنيسة التعبدية والتقوية . فمن خلال لغة الألوان البسيطة تعلن الأيقونة الإنجيل المقدس وتوضح تعاليم الكنيسة وتنطلق بمشاعر المؤمنين إلى الحياة العتيدة .

والكتاب المقدس ما هو إلا أيقونة إلهية ، صورها الروح القدس ليعلن لنا بلغتنا البشرية حب الله نحونا وتبريره لخلاصنا والدخول بنا إلى المجد الأبدى . هذه الأيقونة المكتوبة لا تكمن قوتها فى الحروف ذاتها ، إنما فى الروح السرى العميق الواهب الحياة والقادر أن يجتذب النفس إلى خبرة الحياة مع الله .

أما الأيقونات فمن الناحية الأخرى هى كتاب مقدس مفتوح للجميع مسجل بلغة الألوان البسيطة الجامعة ، صورت بقصد تعمق شركتنا مع الثالوث القدوس ، وسحب النفس إلى ما وراء العالم فالأيقونات تصور لنا أحداث العهد القديم والعهد الجديد كما تصور لنا علاقتنا بالسموات والسمائيين ، وتلهب نفوسنا شوقاً نحو الأمجاد السماوية . بمعنى أخر توضح لنا أسرار الكتاب المقدس ومفاهيمه وتعاليمه وروحه . ويحتاجنا الوقت و المكان لنتكلم عن الأيقونة كصور فى العهد القديم ككاروبا التابوت والحية النحاسية . أما فى العهد الجديد ، فكان التجسد الإلهى عملا أظهر الله نفسه به على الأرض بشكل منظور ، إذ حمل جسداً يمكن تصويره ، وخضعت حياته على الأرض إلى أحداث يمكن رسمها فى أيقونات كما يمكن تسجيلها بالكلمات .

ونحن إذ تكلمنا عن قصة أبجر ملك أوديسا والقديس لوقا الذى قام بتصوير القديسة مريم والطفل يسوع ، فإننا نشير إلى أن التصوير بأنواعه كان معروفاً منذ فجر التاريخ لا منذ التاريخ الميلادى فقط إذ أن الفراعنة هم أول من إبتدعوا هذا الفن ونبغوا فيه إلى درجةبالغة الدقة والإتقان ، وليس أدل على ذلك من تلك البقايا التى تركوها على آثارهم الخالدة المترامية على طول البلاد وكلها تشهد لهم بمقدار ما بلغوه من شأن عظيم فى هذا المضمار .

وفى مصر ظل الإهتمام بالتصوير والنقش فى العصرين اليونانى والرومانى أيضا ، ووجدت كثير من الصور والنقوش الملونة الرائعة فى هذين العصرين . ولا تحصى روائع الصور واللوحات

التى عثرنا عليها تلك التى إبتدعها فنانو العصرين اليونانى والرومانى بصفة خاصة والتى صنعت بالموزييك فى جهات عديدة من القطر وغيرها من الصور الجصية التى تمثل كثيراً من القصص والأساطير كما ظهر ذلك فى حفائر الكاهن « بث أوزيريس » فى بلدة تونا الجبل بملوى .

ولم يقف تيار التصوير أو النقش فى العصر القبطى بل سار فى طرقه غير أن القبط إتخذوا طرقاً أخرى تختلف عما كان معروفاً فى العصور السابقة ، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى تغير العقيدة ولو أنهم ورثوا عن أجدادهم كثيراً من الرموز والصور التى ظلوا يرسمونها حتى مع صورهم الدينية ووجه الشبه بينها وبين الصور المصرية القديمة واضح وضوحاً تاما لا يحتاج إلى دليل .

لقد كان لزاماً أن تظهر الأيقونات كعمل جليل له مكانته ، بل كعمل له أهميته ، ففكرة الرجوع إلى الصور ، رغم تحريم الآباء الأوائل لها ، عادت تطغى وتفرض نفسها بدعوى أن العامة من الشعب عجزت عن فهم العقيدة المسيحية وإدراك تلك العقيدة وخصوصاً وهم فى مستهل العهد الذى تركوا فيه عبادة الوثنية وتقديس الأباطرة وفترة إعتناق الديانة المسيحية رأى زعماء الدين الجديد والقائمون بالكرازة به ضرورة الإلتجاء إلى وسائل يمكن الإستعانة بها فى شرح وتفسير هذا الدين بطريقة سهلة تفهمها عقول أولئك العامة من أفراد الشعب (حديثى الإيمان) ، فأباحوا فكرة تصوير الأيقونات التى تمثل السيد المسيح أو السيدة العذراء والرسل وغيرها وكثير من صور القديسين من مختلف العصور كما صرح الأباطرة أنفسهم للفنانين برسم مثل هذه الأيقونات ...

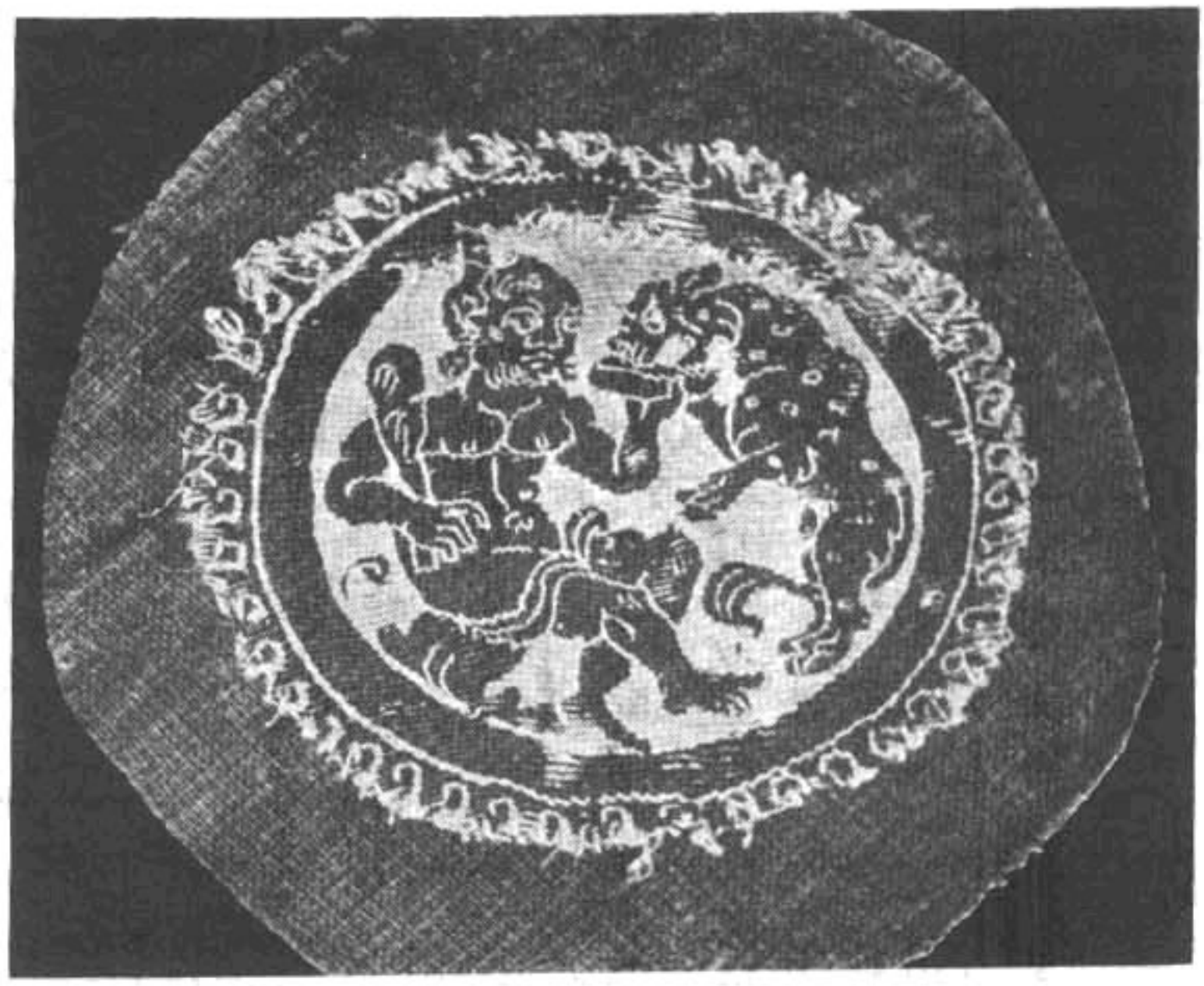
فكان القصد من رسم تلك الصور هو تعليم العامة والبسطاء من القوم بطريقة عملية تتناسب مع عقلياتهم ما ينطوى عليه الكتاب المقدس من آيات ، لا تقديس تلك الصور أو السجود أمامها (لشخصها دون فهم) أو عبادتها ، كما حدث من تطور عكسى فيما بعد أدى إلى حروب وتطاحن مرير ظل ردحاً طويلا من الزمن .

الأيقونة والحياة الأبدية

ففى الفن الدينى صورة الإنسان وثيقة تاريخية ولكن لا يمكن أن تحل محل الأيقونة ، وليس فقط أولئك الناس والأحداث المقدسة التى تمثلها الأيقونات تشارك فى أنوار الأجيال ولكن كل الخليقة :

« لأن الخليقة نفسها أيضاً ستعتق من عبودية الفساد إلى حرية مجد أولاد الله » (رومية ٨ : ٢١)

فالسموات الجديدة والأرض الجديدة للخليقة الثانية ممثلة فى الأيقونات وهكذا فى الخليقة من الجبال والصخور والصحارى والحقول والنباتات والأشجار وحتى المبانى تعكس أضواء العهد الجديد وقد بدأت الأبدية (الخلود) فى الأيقونات ، ولم تعد الموضوعات والخلفيات والطبيعة ترتبط بقوانين الزمن والوقت والفضاء والمخلوقات الموجودة فى الأيقونات لا تمثل الحقيقة بأحسيسها وغرائزها ، والعلاقة بين القديسين والحيوانات المبينة فى الأيقونات تشبه العلاقة بين آدم والمخلوقات الموجودة فى الجنة « فيسكن الذئب من الخروف ويربض النمر مع الجدى والعجل والشبل والمثمن معاً وصبى صغير يسوقها » (أش ١١ : ٦) « لايسؤون ولايفسدون فى كل جبل قدسى لأن الأرض تمتلئ من معرفة الرب كما تغطى المياه البحر » (أش ١١ : ٩).



نسيج من العصر القبطى

ومنذ هذه الساعة لا ضرر على أى مخلوقات ويحنى الضبع رأسه إلى الأرض ويركع على ركبتيه ويلوى مخالبه ويحرك رأسه إلى أعلى أو إلى أسفل وينظر إلى وجهه كما لو كان يعده « القديس مقاريوس الإسكندرى » .

« وبعد ذلك تعلم باخوم المبارك أن يضع ثقة كبيرة فى الله حتى أته فى كثير من الأحيان كان يدوس الحيات والعقارب دون أن تؤذيه وعندما يدعوه الحاجة إلى عبور نهر فإن التماسيح تحمله وتوصله إلى المكان الذى يريده » (١) .

(1) ST. Pachome Abbot Of Tabenne And The Crecosiles And Saints Waddell .

ولا وجود لكل الأشكال التى تمثل أو تذكرنا بالمباهج و المسرات الأرضية فى الأيقونات ولكنها تمثل وتعكس مباهج الحياة الأبدية السماوية وهذه لا تبلى ولا تفسد بمضى الزمن والأيقونة تمثل مرآة لحياة مستقرة هائة وصلاة من القلب يؤديها القديسين بإستمرار فهى إنعكاس للأمجاد والنور الذى يشع من الروح القدس وتمثل قدسية الحياة الإبدية القادمة وهى تعبير عن الجمال الحقيقى لحياة فى مملكة الله الخالدة .

« ولا تكن زينتكن الزينة الخارجية من ضفر الشعر والتحلى بالذهب ولبس الثياب بل إنسان القلب الخفى فى العديمة الفساد ، زينة الروح الوديع الهادئ الذى هو قدام الله كثير الثمن » (١بط ٣ : ٣ ، ٤).

« أخيراً أيها الأخوة كل ما هو حق ، كل ما هو جليل ، كل ما هو عادل ، كل ما هو طاهر ،كل ما هو مر ، كل ما صيته حسن إن كانت فضيلة إن كان مدح ففى هذه إفتكروا » (فى ٤ : ٨) .

وتنقل لغة الأيقونات بواسطة الرموز والأشكال أسرار تقديس الكنيسة ، وفكرة محتويات الأيقونة تساعد على فهم موضوع وكلمات هذه اللغة حيث تصبح الرمزية والطريقة هى قواعدها التى تجعلنا نتعمق فى قلب هذه اللغة، وترينا الأيقونات القبطية وقواعدها الإبداع الفنى فى الرمزية . وتستخدم لغة المضارع المستمر فى الأيقونات وكل الأزمنة التاريخية يعبر عنها بلغة الحاضر بإعتبار تجربة السيد المسيح الخالدة ولا تزال مثل تلك الأوقات باقية ، وتعتبر الأشخاص والأحداث المقدسة خالدة لا يحدها وقت وهى معاصرة لكل عصر ولكل إنسان ، والأحداث الفرديةفى الإنجيل والتواريخ الدينية ترى كأنها تحدث فى الزمن الحاضر فكل الماضى والمستقبل أصبح يمثل الحاضر .

ولا تسجل الأيقونة حدثاً أو شخصاً فقط لكنها تسعدنا أن نحيا ونشارك فى الحياة مع السيد المسيح ومع القديسين ، ولذلك فإن ميلاد السيد المسيح وآلامه وقيامته من الأموات نراه فى لغة الأيقونات كأحداث تحدث الآن . فالسيد المسيح ذاته غير محدود بوقت ولا مكان وهو يأتى إلينا الآن كما أتى إلينا تاريخيا منذ حوالى إلفين عام مضت .

فـ « يسوع المسيح هو هو أمسا واليوم وإلى الأبد » (عب ١٣ : ٨) .

فالأيقونة تساعدنا على عبور الزمان والمكان حتى ندخل إلى الحياة الأبدية . أن الغرض من الأيقونات هو دائماً خدمة الكنيسة . تماما مثل الفن المصرى القديم الذى كان يهدف فقط لخدمة الديانة القديمة فهو ليس فن يقصد منه الإرتقاء بالفن فى حد ذاته ولكن لخدمة

الكنيسة وعقيدتها وتعاليمها . وتقوم الأيقونة بالكثير فى حياة الكنيسة فى الصلاة وفى العبادة وفى تزيين مبنى الكنيسة وفى نقل الحقائق ، إلى جانب الإستعمال الفردى فى الكنائس وفى المنازل . وتفهم وظيفة الأيقونات والغرض منها هو جزء هام فى تفهم اللغة لتى تتحدث بها ، فالأيقونات تزين جمال الكنيسة مثل العروس التى تزينها المجوهرات وبيت الله هو بيت الصلاة حيث يجتمع المتفرغون للعبادة وتمثل الأيقونات مناظر جميلة تسمو إلى أعلى بعيداً عن الكيان الأرضى وتجعل قلوبنا وعقولنا ترتفع إلى فوق حيث يجلس السيد المسيح. « فإطلبوا ما فوق حيث كرسى مجده فإذا كنتم قد قمتم مع المسيح فإطلبوا ما فوق حيث المسيح جالس عن يمين الله ، إهتموا بما فوق لا بما على الأرض » (كو ٣ : ١ ، ٢)

وتقوم الأيقونة أيضا كوسيلة لإرشاد المؤمنين فيقول القديس يوحنا الدمشقى « وحيث أنه ليس كل شخص أديباً أو لديه وقت فراغ للقراءة ، فقذ إتفق الآباء إن هذه الأشياء يمكن أن تمثلها الأيقونات ، فقد تمثل ذكرى لأعمال بطولية »

وهكذا فإن تجسد السيد المسيح والمعجزات والأحداث التى تمت فى حياته بما فى ذلك الصلب والقيامة من الأموات تتمثل فى الأيقونات . وتستخدم فى إرشاد رجال الله ، وكذلك قصة التلاميذ والشهداء والقديسين تتمثل فى الأيقونات وتستخدم فى الإرشاد والإصلاح

ويقول القديس باسيليوس الكبير « إكملوا بفنكم الصورة غيرالكاملة لقائد عظيم وأضيئوا بإزهار حكمتكم الصورة غير الواضحة التى رسمتها لشهيد نال تاج الشهادة ، دعوا كلماتى تنتشر من خلال رسومكم كلمات عن الأعمال البطولية للشهيد وسأنظر إلى هذا المحارب ممثلا بطريقة مجسمة فى رسومكم » .

وكذلك فإن الأيقونة تقوم بتذكرتنا بالحقائق الروحية والأحداث التى حدثت فى حياة السيد المسيح والبشارة والأناجيل والحياة المقدسة للقديسين وهى ترفعنا فوق الأحداث والمشاكل اليومية وتذكرنا بالحياة الروحية والغرض الحقيقى من وجودنا .

قال القديس يوحنا الدمشقى : « وفى كثير من الأوقات بلا شك عندما لا يكون فى أذهاننا حب لخالقنا وعندما ننظر إلى أيقونة صلب السيد المسيح فإننا نتذكر تعذيبه لخلاصنا »

وتقدر الأيقونة أن تجعلنا نرتفع فى طائرة الأفكار والأحاسيس الروحية كقول يوحنا الدمشقى « وتقودنا الأيقونات إلى التأمل فى الروحيات والإلهيات ». والأيقونة ليست عملاً فنياً فقط مرسومة لكى نقيمها فى حد ذاتها ، ولكنها رمز تنقلنا من الحياة الأرضية المادية إلى الحياة الروحية الإلهية فهى شكل أو شئ سماوى وقد علق القديس باسيليوس الكبير على ذلك قائلاً:

« فإن تكريم الأيقونة ينتقل إلى من تمثله » والأيقونة تمكننا من أن نمر خلال باب مفتوح ونرتبط بصلة مع من تمثله، والأيقونة تحركنا وتإثر علينا كى نقلد الفضائل والإيمان القوى لمن تمثله الأيقونة، وتحركنا وتؤثر علينا حتى نحذو حذو شخصياتها ونجعل حبهم وتضحياتهم لأجل السيد المسيح حقيقة واقعة فى حياتنا ، وتشجعنا على أن ننمى فضائلهم فى واقع تجاربنا، وكلما إزدادت رؤيتنا بإستمرار لشخصيات مقدسة كلما إزداد تذكرنا لمن تمثله وطموحنا أن نحذوا حذوهم . وهناك وظيفة أخرى للأيقونات المقدسة وهى أنها تغير شخصياتنا وما بداخلنا ، وتساعد على ألتآم الأجزاء المتفرقة فى حياتنا لكى نركز على الروحيات والحقائق الإلهية حتى نصبح أشخاصاً متكاملين ونستعيد صورة الله المخلوقين عليها .

وعندما نعيش فى الحياة الإلهية فإننا نمثل أمام مجد السيد المسيح ونجد العزاء الروحى وعندما نتأمل هذه الشخصيات المقدسة متمثلة فى الأيقونات نتمثل مجد الله ونحب أن نصبح مثلها كما قال القديس بولس « ونحن جميعا ناظرين مجد الرب بوجه مكشوف كما فى مرآة نتغير إلى تلك الصورة عينها من مجد إلى مجدكما من الرب » (٢كو ٣ : ١٨) .

ورغم ذلك فإن العمل الرئيسى للأيقونة وبسبب الدور المقدس الذى تلعبه أعطيت لها العناية والتكريم ليس فقط أثناء إعدادها ولكن قبل أن توضع بصفة مستديمة فى الكنائس، ففى تكريس الكنائس والأماكن المقدسة التى سيقام بها مذبح تتضمن تكريس الأيقونات بالزيت المقدس، وبعد إنتهاء القداس تصبح الأيقونة مقدسة وتكون وسيلة لنوال رحمة الله وقوة الروح القدس للمؤمن وتصبح الأيقونات جزء من الكنائس ولايصح إزالتها لأى سبب إلا إذا كانت هناك إصلاحات فى الكنيسة. وخلال القداس الإلهى والصلاة بالكنيسة تضاء الشموع أمام الأيقونات إحتراماً لمن تمثله الأيقونة، مثل السيد المسيح والسيدة العذراء والملائكة والشهداء، وقد قال القديس باسيليوس الكبير « إن إحترام الأيقونات هو إحترام لمن تمثله » « فخلق الله الإنسان على صورته » (تك ١ : ٢٧) .

ورسالة الكنيسة تأتى من خلال الكلمة والصورة فتجلى الله فى أى مناسبة يمكن أن يصل إلى أذهاننا من خلال العين والأذن وهكذا فإن للأيقونات مكانة هامة فى حياة الكنيسة فهى جزء من العملية التى يقودنا بها الروح القدس إلى حقائق السيد المسيح ، وتعود بنا إلى حضرة الله فهى وسائل للرؤية مثل الكلمة المكتوبة إذ أن الأيقونة هى الباب المفتوح الذى نمر من خلاله إلى عالم الروح .

والأيقونة تؤدى خدمة مخلصة للكتاب المقدس وتقاليد الكنيسة ، وهى فن مختص بخدمة الكنيسة كالعهد القديم ووحى الروح القدس على الفنانين والذين قاموا بأعمال فنية

لخيمة الإجتماع وما تحتويه **طبقاً لتعاليم المسيح** .

« أنظر قد دعوت بصلئيل بن أورى بن حور من سبط يهوذا بإسمه وملأته من روح الله بالحكمة والفهم والمعرفة وكل صنعة لإختراع مخترعات ليعمل فى الذهب والفضة والنحاس ونقش حجارة للترصيع ونجارة الخشب ليعمل فى كل صنعة . وها أنا قد جعلت معه أهوليآب بن أخيساماك من سبط دان . وفى قلب كل حكيم القلب جعلت حكمة ليصنعوا كل ما أمرتك » (خر ٣١ : ٢ ـ ٦)

ولذلك فإن الرسامين عهد إليهم بأعمال مقدسة وألهمهم الروح القدس أن يرسموا هذه الأشكال عل خشب وبالألوان طبقاً للوحى الإلهى فى الإنجيل المقدس وتقاليد الكنيسة وتعالي الرسل ، والفن الذى يخدم الله والكنيسة ليس كالفنون الأخرى ولا يستمد إلهامه من مقدرة الإنسان وحكمته ولكن منبع إلهام الإيقونات من الروح القدس وهو أداة تحركها يد الله الطاهرة المقدسة ولذلك فإن معظم الإيقونات لا تحمل توقيع الفنان الذى قام بها ومن خلال اليد الإلهية وهى منبع الإلهام ويتعرف الفنان صانع الأيقونة على النداء الروحى الذى يدعوه للقيام بهذا العمل المقدس ويعمل فقط لمجد الله (١).

وفن الأيقونات لم يخترعه الرسامون بل على العكس فهو القاعدة الأكيدة للكنيسة الجامعة الأرثوذكسية (٢).

مراحل تطور الأيقونة

أجمع أغلب علماء الآثار بأن تاريخ صناعة الأيقونة قديم العهد ويرجع إلى القرون الثلاثة الأولى للميلاد ، وأن الأيقونات عموماً وجدت فى المقابر الرومانية القديمة منذ القرون الأولى أيضا ، فما من شك فى قدم وجودها ، ولو أن هناك إختلافاً على تحديد الزمن الذى تسربت فيه تلك الأيقونات إلى البيع والكنائس والأديرة ، هذا على الرغم من أن البعض يقول أن الأيقونات إنتقلت من المساكن إلى أماكن العبادة فى أواخر القرن الثالث غالباً وإنتشرت وعمت فى القرنين الرابع والخامس كما سنرى .

والتاريخ يذكر لنا وقفة المسيحيين الأوائل ضد كل ما هو وثنى فهدموا المعابد وحطموا التماثيل وصورها ، وإعتنق البعض الأية التى تقول :

---

(1) The Words Of Viith Ecumenecil Caunil .
(2) Viitu Ecumenical Coumil .

« لا تصنع لك تمثال مننحوتاً ولا صورة ما مما فى السماء من فوق وما فى الأرض من تحت وما فى الماء من تحت الأرض ولا تسجد لهم ولا تعبدهن » وجعلوها قانوناً لا مفر من تنفيذه ، بل أن البعض خرج علينا من قصص الكتب الدينية غير المعترف بها –أى الأبوكريفا– بهذه القصة التى تعلن لنا وجهة النظر العامة للعالم المسيحى لتلك الأيام تقول القصة :

كان يوحنا الإنجيلى يعظ فى الناس فجاء جمع غفير للإستماع إليه وكان لشخص يدعى «ليقوميدس» أحد حوارى يوحنا صديق رسام ، فأسرع ليقوميدس إليه قائلا : سوف أصحبك إلى بيتى لترى الرجل الذى أريد منك أن ترسمه على ألا يعرف هو شيئاً عن ذلك .

وافق الرسام على ذلك وقام بإختيار منزل حيث يستطيع منه رؤية يوحنا دون أن يراه أحد، وفى اليوم الأول إكتفى الرسام برسم الخطوط العريضة إلا أنه فى اليوم التالى قام بإضافة الألوان وسلم اللوحة المرسومة إلى ليقوميدس الذى رضى عنها ، وقام هذا بوضع اللوحة فى مخدعه وزينها بأكاليل من الزهور ولكن يوحنا لاحظ شيئاً ما وقال لليقوميدس : أخبرنى عما تفعل عندما تأوى إلى مخدعك بعدما تغتسل ؟ هل تخفى عنا شيئاً ؟ وبينما هو يسأل ذلك دخل المخدع ورأى لوحة تصور رجلا متقدماً فى العمر ،وكانت هذه اللوحة مزينة بالورود وعلى جانبيها الشموع وأمامها مذبح ، فتعجب يوحنا قائلا : أيا ليقوميدس ، هل هذا أحد ألهة الأوثان ؟ هل مازالت تحيا مثل الوثنيين؟! إلا أن ليقوميدس قام بإحضار مرآة وأقنع يوحنا أنه ينظر إلى لوحة تصور شخصه ، فقال يوحنا : « صورتى التى تنظر إليها ليست هى صورتى ولكنها صورة لجسدى ، لقد قمت بعمل صبيانى ورسمت صورة لرجل مائت » .

ورغم هذا كله ، وبرغم آيات العهد القديم التى حرمت جميع أنواع الصور فإن المصادر التى يرجع تاريخها إلى العصور الأولى للمسيحية تتحدث عن تبجيل الأيقونات موضحة أن معارضة آباء الكنيسة الأوائل كانت فى المقام الأول موجهة إلى اللوحات التى تصور القديسين، وقد كانت لوحات الأيقونات تعد بطريقة تعتبر تقليداً موروثاً عن العصور القديمة .

وقد كان الشكل الفنى السابق على الأيقونة هو اللوحة الشخصية المصورة للأمبراطور، وهى تسمى «لوراطون» ، وكانت هذه ترسم عند إعتلاء الإمبراطور الجديد للعرش ، بل أن القناصلة (حكام الجموريات الرومانية القديمة) ورؤساء أديرة الرهبان والأساقفة وكان للمعينين الجدد منهم الحق حين يتم تنصيبهم أن ترسم لهم لوحات شخصية Porteait تصورهم .

وكان يتم إرسال لوحات الإمبراطور «لوراطون» إلى جميع أنحاء الإمبراطورية ويتم

تعليقها فى الأماكن العامة . وكانت اللوحة «الشخصية» تمثل حضوراً رمزياً للإمبراطور ويتم تزينها بالزهور أثناء مراسم الإحتفالات بالمناسبات السياسية والإدارية وكان يتم حرق البخور وإيقاد الشموع أمام اللوحة الشخصية والتحرك بها فى موكب ، وحتى بعدما أصبحت المسيحية ديانة الدولة فقد ظلت اللوحة الشخصية المصورة للإمبراطور «لوراطون» تقليداً شرعياً يتبع .

إن صورة الإمبراطور الشخصية تساوى شخصية الأمبراطور فهما الإثنان واحد ، فالذى يقدم إحتراماته لصورة الإمبراطور فإنه بالتالى يقدمها لشخص الإمبراطور ذاته . والتبجيل الموجه للقديس المرسوم هو بالتالى موجه لشخص القديس نفسه ، فالزهور التى زينت بها اللوحة الشخصية المصورة ليوحنا الإنجيلى والشموع التى وضعها ليقوميدس أمام اللوحة هى أيضاً ذات الأشياء التى كانت تستخدم أثناء المراسم الخاصة باللوحات الشخصية المصورة «لوراطون» للإمبراطور فهذا تقليد موروث من العالم القديم .

الأيقونات عبر العصور

وقد إستخدمت الأيقونات المسيحية المصرية عناصر مستمدة من الديانة المصرية القديمة وخليط من نماذج إغريقية مصرية لتصور حقائق المسيحية

وتعددت مراحل تطور الأيقونة ، ولكن من واقع رؤيتنا لنموها عبر العصور نستطيع أن نقسم تاريخ الأيقونات إلى مراحل ثلاث ، وإن كانت هذه المرحل متداخلة إلا أنها تعطينا فكرة عن تطور الفكر الخاص بالأيقونة .

١- مرحلة الرموز

إستخدمت الرموز فى القرنين الأول والثانى على نطاق واسع فيظهر السيد المسيح فى شكل الراعى الصالح أو السمكة أو مختفياً تحت المونوجرام أى الحرفين الأولين لإسمه باليونانية Xpictos على شكل صليب .

٢- مرحلة أيقونات الكتاب المقدس

إستخدمت الكنيسة الأولى أيقونات تصور موضوعات من الكتاب المقدس بقصد التعليم كان ذلك طبيعياً حيث إنتشرت المسيحية فى العالم كله فى ذلك الحين ، وبدأ المسيحيون فى أسفارهم ينضمون إلى كنائس بلاد أخرى تتعبد بلغات مختلفة لا يعرفونها ، فصارت الأيقونات لغة عامة يستطيع كل إنسان أن يقرأها .

وقد وجدت فى سراديب الأسكندرية أيقونات من هذا النوع ، حيث صورت معجزة قانا الجليل ومعجزة الخبز منحوتتين معاً فى منظر واحد (١).

كذلك نجد فى سقف أحد الغرف بسرداب القديس كالستس فى روما صورة رمزية للسيد المسيح جاء فى شكل أوريفيوس ، يحيط بها ثمان إلواح تشمل موضوعات من الكتاب المقدس مثل ضرب الصخرة ، ودانيال فى جب الأسود ، وإقامة لعازر ، وداود ومعه المقلاع .

٣- مرحلة الأيقونات الأسخاتولوجية « الأخروية »

صارت المسيحية الديانة الرسمية للدولة الرومانية فى القرن الرابع ، وإعتنق بعض الفلاسفة المسيحية ، وساد السلام فى أنحاء الكنيسة . هذا كله خلق إتجاهين متضادين معاً إذ شعر البعض بغلبة الكنيسة على الوثنية ، إنشغلوا بترقب الغلبة الأبدية بباروسيا الرب ، أى مجيئه الأخير . هذا الإتجاه دفع آلاف المؤمنين المصريين لممارسة الحياة الرهبانية أو الحياة الملائكية مترقبين مجئ عريسهم السماوى وجاءت العبادة الكنسية والأيقونات فى ذلك الحين تحمل إتجاهاً إسخاتولوجياً قوياً . فظهرت الأيقونات التالية :

- أيقونة الشهداء والقديسين مكللين بالمجد .
- أيقونات الملائكة .
- أيقونات الرؤى النبوية ، ففى دير بويط بصعيد مصر « القرن السادس » توجد إيقونة تمثل الرب كما جاء فى رؤيا حزقيال فظهرت العجلة ومركبة الغلبة والنصرة .
- أيقونات السيد المسيح جالساً على عرشه ، علاقة شوق الكنيسة معه فى لمجد . هذا التصوير ظهر أيضاً بدير بويط ، حيث نرى الأربعة مخلوقات الحية يحملون السيد المسيح الجالس على عرشه والملائكة تحوط به .

٤- القرن الرابع

يتحدث آباء القرن الرابع بصفة عامة عن الأيقونات كأمر مستقر تملأ كل جوانب الكنيسة ، ويمرحون عملها فى حياة المؤمنين الروحية ، وقد كانت الأيقونات والتماثيل تسلب

(١) إندثرت هذه الصور بين سراديب الإسكندرية بسبب الرطوبة الشديدة حتى أن بعض المراجع تذكر أن سراديب الإسكندرية لا تحوى رسوماً وهنا نرجع إلى كتاب الكنيسة بيت الله للقمص تادرس يعقوب .

لب الملوك ، فيخبرنا يوسابيوس وهو من مقاومى الأيقونات ، أن قسطنطين أمر بصنع تمثال للصليب ، وضعه عام ٢١٢م ، بجوار تمثاله ، كما أخبرنا أن قسطنطين أيضا صنع صورة للراعى الصالح وأخرى تمثل الآلام المقدسة منقوشة ومرصعة بالاحجارالكريمة ، وضعها فى غرفته الخاصة .

الأيقونات وآباء القرن الرابع

فى البداية رفض القديس بولينوس أسقف نولا إستخدام الأيقونات كما يظهر فى قوله « أعمال أيدينا لا تحويك أيها الخالق العظيم يا من العالم كله لايسعك » لكنه أدرك فيما بعد أهمية الأيقونات فى الحياة الكنسية ، فزين الكنيسة الجديدة التى أقامها بإسم القديس فيلكس ، كما زين البازليكا القديمة بالمدينة ، وكنيسة فوندى (Funde) حوت أحداث من الكتاب المقدس وصوراً رمزية للثالوث القدوس . من بين الموضوعات التى إستخدمها فى الكنيسة الأولى : أيقونات عن الخليقة وذبح إسحق وعفة يوسف وغرق فرعون وإنفصال راعوث وعرفة .

أما الكنيسة الثانية فحوت أيقونات من العهدين ، وجاءت الكنيسة الثالثة تصور منظر الدينونة وقد وقف السيد المسيح يفصل الخراف والجداء ، وصور فى شرقيتها رمزاً للآلام على شكل حمل أبيض مكلل تحت صليب أحمر . وفى هذا القرن أيضاً تجد القديس باسيليوس الكبير يقول فى عظة له عن إستشهاد برلعام Barlaam « إمتثلوا أمامى يا صانعى الأيقونات الخاصة بإستحقاق الشهيد ، فإنى أتعلم من صوركم التى تمثل أعمال الشهيد المملوءة شجاعة ، ليته يصور فى أيقوناتكم أيضاً ، السيد المسيح الذى أقام الصراع » . على نفس المنوال يصف القديس غريغوريوس أسقف نيصص مناظر إستشهاد ثيؤدوسيوس التى تبدو أنها مرسومة على حائط الكنيسة الحاوية لرفاته ، ويقول القديس : « لقد صور الفنان فى ألوان زاهية أعمال الشهيد المملؤة بطولة وجهاده وآلامه وصرامته كجندى للمسيح حين قال :« وإن كانت الصورة الصامتة لكنها كمن يتحدث من على الحائط ليقدم نفعاً عظيماً» . ويخبرنا القديس ذاته أن نفسه إهتزت فى داخله عند رؤيته للأيقونات التى تمثل ذبح إسحق قائلا : « كثيرا ما شاهدت صوراً تمثل ذبح إسحق ، ولا أقدر أن أتأملها دون أن أزرف الدموع لأن المصور الفنان قدمها بطريقة صادقة » . وعرفنا عن القديس يوحنا ذهبى الفم أنه كان لديه أيقونات للقديس بولس يضعها أمامه . أثناء سهره ليلا وهو يدرس رسائل القديس بولس وصف أنه عندما كان يتمعن فى النص المكتوب كانت الأيقونة ككائن حى تتحدث معه .

وعلى العكس كان القديس أبيفانيوس من مقاومى الأيقونات فى هذا القرن ، ففى أثناء عبوره على قرية تدعى Anablatha بفلسطين وجد حاجزاً قائماً بجوار باب الكنيسة رسمت عليه صورة السيد المسيح [1] فنزعها ونصح أن تستخدم كنافذة أحد بيوت الفقراء . وسيأتى الحديث عن هذا الموضوع بأكثر تفصيل عند الكلام عن ايقونة الصعود .

كما جاء فى أحد قوانين الفيرا بآسبانيا المنعقد حوالى عام ٣٠٢م « يلزم ألا توضع الأيقونات فى الكنائس ولا يرسم ما نعبده على الحوائط »

هذا القانون لا يكشف عن عدم إستخدام الأيقونات فى الكنائس بل يستشف منه العكس وقد رأى البعض أن هذا التحذير لا يحمل إساساً كافياً للإعتقاد أن موقف المجمع مضاد للأيقونة فى الكنيسة أنما خص آباء المجمع وقد إتعقد قبيل الإضطهاد الذى أثاره دقلديانوس بفترة وجيزة وكان بلا شك يمكن لآباء هذا المجمع كما لغيرهم التنبؤ بما حدث ، هكذا فسر البعض القرار إنما صدر لحماية الأيقونات المقدسة من التحطيم .

وبعد فترة الأضطهاد التى عانى المسيحيون الكثير خلالها ، جاء الإمبراطور قسطنطين الأكبر (٣٠٦ - ٣٢٧ م) ، وبعد أن أعتنق المسيحية وجعلها الدين الرسمى للإمبراطورية زين جميع المنشآت العامة والكنائس التى بناها فى عاصمته الجديدة بصور مقدسة أخذت موضوعاتها من الكتاب المقدس ، وهذه الوسيلة كانت بلا شك من أهم العوامل التى ساعدت على إنتشار الأيقونات إنتشاراً كبيراً فى جميع أنحاء الإمبراطورية .

ومنذ ذلك الوقت بدأت تتحدد مواعيد الأعياد المسيحية وكذلك تطور نمط وخطوط الأيقونات التى تتصل بها ، وتناولت الأيقونات موضوعات الإنجيل وزينت معظمها الكنائس التى عمرت فى ذلك الوقت ، وظهرت من ذلك الوقت صور للسيد المسيح والرسل كملك الملوك ورب الأرباب .

٥- القرنان الخامس والسادس

أشار القديس أغسطينوس إلى رسم صور للسيد المسيح ورسله على حوائط الكنائس كعادة منتشرة فى أيامه . ولقد إمتدح القديس فن الرسم كعمل يمكن إن تسنده نعمة الله قائلا : « الأمور التى تعبر من الفنانين أبدعتها أياديهم وصورها الجمال «لله» الذى هو فوق

(١) تذكر بعض المصادر أن الصورة التى نزعها القديس ابيفانيوس تماثل هذه الصورة تماما وكانت مصنوعة من النسيج .

كل النفوس ، الجمال الذى تلهج فيه نفسه ليل نهار » . كما إمتدح الأيقونات الخاصة بذبح إسحق المنتشرة فى الكنائس وإن كان قد هاجم الذين أساءوا إستخدام الأيقونات .

ومن الصور المميزة صورة أم الله تجلس على العرش تحمل طفلها يسوع توضح سر التجسد وصورة المصرى القديم للإله إنوبيس يقف فى قاعة العدالة أمام أوزوريس والميزان الذى يستخدم فى وزن القلوب البشرية وفى الكفة المقابلة ريشة إنعكس هذا فى المسيحية على صورة تمثل رئيس الملائكة ميخائيل يقبض على صولجان عليه حروف هيروغليفية يمثل أوزريس والأبدية ، ويمسك فى يده اليسرى ميزاناً ذا كفتين ليزن أعمال الإنسان أمام عدالة السماء .

والأيقونة الفرعونية للإله حورس راكباً حصاناً ويضرب بسيف ثعبان ضخم يمثل الشيطان إله الشر ، تحكى هذه الرؤية فى الفن المسيحى أحد الشهداء على ظهر حصان يضرب بسيفه ثعباناً يرمز للشيطان و الشر إله الخطية .

والأمثلة عديدة ومتنوعة ، كالمفتاح الفرعونى عنخ وإستبداله بالصليب ، والرمز الخاص بأفروديت تحول فى الفن المسيحى للأيقونات إلى رمز مسيحى . وعنى هذا أن الفن المصرى القديم لم يكن مرفوضاً تماماً ولكن إستبدل وإستخدم ليحمل معانى مسيحية

وشارك الآباء – آباءالكنيسة إبان عصرها الذهبى . فى دعم وتعضيد صانعى الأيقونات ، ومنهم القديس باسيليوس الكبير وإغريغريوس الكبير والقديس نيلس السينائى(٤٢٠ – ٤٥٠ م)، وهو من تلاميذ القديس يوحنا ذهبى الفم ، هذا الذى قال :

« لندع يد أفضل رسام تغطى كلا جانبى الكنيسة بالصور من العهدين القديم والجديد حتى يتذكر أولئك الذين لا يعرفون الحروف الهجائية ولا يقررأون الكتاب المقدس والأعمال الجليلة لأولئك الذين يخدمون الله ، فعندما ينظرون إليها بذلك يتشجعون على معرفة فضائل أولئك الذين يخدمون الله هؤلاء الذين يفضلون الحياة الأبدية عن الحياة الأرضية وغير المرئيات عن المرئيات » .

الأيقونات والبدع

وصارت الأيقونات تسخدم لمساعدة الكنيسة ضد المضللين ، فقد كان للعقائد المسيحية الأرثوذكسية الأثر الكبير على الفن المسيحى ، فبعد مجمع نيقية فى سنة ٣٢٥م وظهور بدعة أريوس الذى أنكر ألوهية السيد المسيح التى أدانها هذا المجمع ، أضاف أوميجا Omega إلى أيقونات السيد المسيح مؤكدة ألوهيته . ونفس الأمر حدث فى الأيقونات القبطية التى أضافت (حروف ال oun) التى وضعت على جانبى السيد المسيح أو بالقرب من الهالة .

وكذلك بعد مجمع أفسس فى سنة ٤٢١م وإدانته لبدعة نسطور ظهرت الأيقونات تحمل صورة السيدة العذراء « الثيؤطوكس – والدة الإله » وهى تحمل السيد المسيح إلى يسارها ، مؤكدة أن السيدة العذراء فى مجدها حاملة السيد المسيح الإله المتجسد .

عصر الفن القبطى

وفى سنة ٤٥١م كان إنعقاد مجمع خلقيدونية ، وفى هذا المجمع أعلنت مصر عن مذهبها فى المسيحية الذى خالفت به مسيحية العالم أى مسيحية القسطنطينية . ولقد كانت من وراء هذا الخلاف دوافع كثيرة إستلهمتها مصر من مثاليتها بما تدين به، كذلك إستلهمتها من محاولة كنيسة روما والقسطنطينية السيطرة وبسط النفوذ عل العالم المسيحى كله ، وإستلهمتها أيضا من تطلعها إلى الإستقلال بأمورها سياسياً ودينياً ، من وحى هذا كله أصدرت مصر رأيها فى الخلاف .

ودافع القديس ديسقوروس بطريرك الإسكندرية عن العقيدة الأرثوذكسية وفى مفهوم الكنيسة الأصيل عن طبيعة السيد المسيح أنه بإتحاد الطبيعتين الإلهية والبشرية داخل جسم السيدة العذراء تكونت منهما طبيعة واحدة هى طبيعة الله الكلمة المتجسد . وهذه العقيدة التى جاهر بها قديسنا لم يكن رأيه وحده بل كان رأى مطارنة مصر ورهبانها . وإذا مصر بهذا الخلاف تمهد لنفسها السبيل إلى ما تحب ديناً وسياسة. ولقد كان من أثر ذلك أن قطعت مصر صلتها بشعائر الديانة الفرعونية وغدت مسيحية لحماً ودماً ، وأيضاً ضعفت صلتها بالعالم المسيحى الخارجى وبدأت مصر القبطية تتجه نحو الأراضى المقدسة وليس للإمبراطورية البيزنطية لتستلهم وحيها الفنى .

وهكذا إبتعدت الأيقونات المسيحية القبطية عن وحشية الفن السورى وإحتفظت بالجوانب الصادقة ، وذلك فى الأماكن التى حدثت بها أحداث الإنجيل . وإبتعدت عن الفن الهلينستى بمثاليته وإحتفظت بمظاهر الإنسجام والرشاق والجمال ، فعلى سبيل المثال فإن الفن الهلينستى أظهر السيد المسيح كإله شاب مثل أبوللو ، رشيق وليس له لحية وإنتقص من الحقائق التاريخية ومظاهر المجد ولهذا إبتعد فنانو الأيقونات عن هذه المظاهر وبدلا من ذلك أخذوا من الأيقونات الفلسطينية صورة رجل ذى لحية سوداء وشعد طويل عليه مظهر العظمة والواقعية .

ومن أهم العوامل التى ساعدت على نمو الفن القبطى والأيقونة بصفة خاصة أن إنتشرت الأديرة على جانبى النيل وأصبحت سنداً للمطارنة والبطاركة يستمدون منها نفوذهم ويرجعون اليهم فى الأمور الروحية واللاهوتية .

فأخذ المطارنة والبطاركة يلقون بالاً لهذه الأديرة والكنائس ويوسعونها تجميلا وتطويراً الشئ الذى كان له أثره فى تطور الفن القبطى وشقه طريقه ، وإذا تلك الموجة الجارفة تطوى فى ثناياها بقايا الفن الوثنى التى كانت تمت للغنوصيين –أى العارفين بالله ، أو النزعة الترفيقية– أى التلفيقية الرومانية المصرية التى كانت مقصورة على نفر ممن يعرفونها .

وهذه المرحلة شهدت عناية كبرى بالأديرة ، و كانت الحال فى كنائس الأديرة أوفر نصيباً لعزلتها فى الصحراء ولأسوارها المحيطة التى ضمنت لها البقاء كى تحمل لنا خصائص هذا الفن فى مرحلة هامة سواء فى العمارة أو الزخرفة . ولقد حفظ لنا ما تبقى من جدران الكنائس والأديرة والهياكل أعمالا تصويرية ، تتسم بالأسلوب الخشن الذى كان شائعاً فى القرنين السادس والسابع . ومن بينها بعض المشاهد الإنجيلية المصورة على الجدران الصخرية لدير أبو حنس المنحوت فى الجبل بمصر الوسطى .

ولقد كانت الكنائس الكثيرة التى إلى الجانب الغربى من باويط حافلة بتصاوير على الجص ترجع إلى مرحلة تالية غير أن الكثرة منها تلفت وتفتتت بسبب تعرضها للهواء بعد كشفها توا . وثمة فى هذا المكان تصاوير أخرى على الخشب بالألوان المذابة فى الغراء وهى تجمع إلى جاتب بساطة الصبغة والخامة رفعة الطراز .

ولعل أجمل مثال نذكره هنا هو صورة السيد المسيح والقديس مينا [1] ، فقد أفلح التظليل وتحديد الشخصيات والتباين بين الألوان الداكنة والباهتة فى هذه الأيقونة فى إبراز ما يختلج فى النفس . وما يظن أن ما تحقق هنا تحقق مثله فى التصاوير الأخرى التى تنتمى لتلك المرحلة ، فالكثير من التصاوير لا سيما التى فى بايط ليست غير تكوينات تجمع عدداً كبيراً من الأشخاص ، من ذلك حنية عليها رسم جدارى للعذراء وهى تحمل السيد المسيح ومن حولها الحواريون وإثنان من الكهنة أو القديسين ، وإلى أعلى يرى المسيح متربعاً على العرش يحف به ملاكان .

لقد إضلع الفن القبطى فى نهاية القرن السابع بمهمة لم يعهدها الفن من قبل طوال تاريخه ، فعلى الرغم من أنه كان يعمل فى وسط شعبى مستخدماً خامات فقيرة منذ أن بدأ بموضوعات واطر كانت مفروضة عليه ، إلا أنه حقق ما حقق بتوجيهات حركة الرهبنة والكنيسة التى منحها أفضل مالديه ، وبتلك القوة الغريزية التى ملكها وإمتد أثرها إلى جميع أنحاء العالم البيزنطى .

---

(١) تذكر بعض المراجع أن أيقونة السيد المسيح واضعاً يده عى كتف القديس مينا والموجودة بمتحف اللوفر بباريس يرجع أصلها إلى منطقة باويط بسوهاج .

الفتح العربى وحرب الأيقونات

منذ القرون الأولى والمشاعر متضاربة نوعاً ما حيال إستخدامات الأيقونات وبالأخص الأيقونات الشخصية Pootraits ، فقد أكد المعارضون أن الصلة وثيقة ما بين المعبد الوثنى والصور الدينية فى المعبد ، مما أكد على عدم إمكانية تصوير السيد المسيح لأنه إله كما أنه إنسان (فى وقت واحد) فألوهية السيد المسيح لا يمكن رسمها ولقد شعر هؤلاء المعارضون أن الرموز الوحيدة المباح إستخدامها هى الحمل والصليب .

وعلى صعيد أخر أسس المدافعون عن الأيقونات مبدأهم فى المقام الأول على أن الصورة وسيلة تعليمية ، وهم يرون أن المنشأ اللاهوتى للوّحات التصويرية الشخصية أصبح له وجود فعلى شرعى ، وقد أكدوا إمكانية رسم صور السيد المسيح لأنـــه تجسد وأصبح إنساناً وعاش بيننا .

وبتغير الموقف والمشاعر حيال الفن الدينى ومع نمو عدد الأيقونات زادت حدة الصراع بين المعارضين والمدافعين . ولم يكد ينتهى القرن السابع ويبدأ الثامن إلا وتأثر فن رسم الأيقونات بعاملين مهمين جداً . إولها هو الفتح العربى الذى تم فعلا فى منصف القرن السابع. وثانيهما هو حرب الأيقونات التى إندلعت براياتها السوداء حتى القرن التاسع .

كان لهذا العامل إلى جوار الفتح العربى الدور الرئيسى فى إضمحلال فن الأيقونات وإن كان لهذا العامل تأثير ضعيف لا يذكر فى مصر ، فإن العامل الأخر لعب دوراً دئيسياً فى التأثير على الفن القبطى عامة . ولهذا سنقتصر فى الحديث عن حرب الأيقونات .

لقد نتج عن المناقشات التى ذكرناها آنفاً إندلاع حركة تحطيم الأيقونات الدينية فى عام ٧٢٦م عندما أصدر الإمبراطور «ليو الثالث» مرسوماً لتحطيم جميع الصور فى الإمبراطورية البيزنطية ، وبعد فترة الإضطراب هذه والتى إستمرت حتى عام ٨٤٣م – حيث تخللتها مدة توقف قصيرة من عام ٧٨٧ إلى ٨١٥م – وقد تأثربعض القادة المسيحيين بالعهد القديم الذى يحرم هذه الصور ، وفى نفس الوقت ، إنكار بعض الكنائس لتجسد السيد المسيح .

وما بين سنة ٧٢٦ – ٧٣٠م أصدر الإمبراطور ليو الثالث منشوراً بمجلس الشيوخ بدأ منه الصراع بين مؤيديه ومعارضيه ، فتحطمت الكثير من الأيقونات وأحرقت بعد أن إنتزعت من الكنائس ، وكانت فترة من التخريب والتدمير وسقط كثيرون قتلى ، والذين لم يفقدوا حياتهم عانوا الكثير .

ولهذا السبب فإن القليل جداً من الأيقونات بقى بعد الفترة التى تسبق سنة ٧٢٠م وهذه الأيقونات التى بقيت هى التى وجدت فى الأديرة البعيدة أو خارج الإمبراطورية البيزنطية ، أما

البلاد التى كانت خارج هذه الحدود – ومنها مصر – أفلتت من عواقب حركة التدمير التى نتجت عن الرسوم ، إلا أن العامل الأخر كان بالمرصاد ؟!

ففى مصر أمر الحكام المسلمون بإزالة الأيقونات من الكنائس ومنعوا إستخدام الصور والتماثيل ، ورغم أن عدد لا بأس به قد فقد من الأيقونات فى هذه الفترة فإن دير سانت كاترين فى الصحراء السينائية لم يتأثر بهذا الأمر . والأعمال التى تبقت عديدة نذكر منها:

– أيقونة من القرن الخامس الميلادى لأحد المبشرين بلحيته وتوجد بالمتحف القبطى بالقاهرة ، وأخرى للأسقف أبرهام وتوجد الأن بمتحف برلين ، وصورة للسيد المسيح مع القديس مينا وهى فى اللوفر حالياً ، وأيقونة بالمتحف القبطى على جانب منها القديس تادرس «ثيئودور» وعلى الجانب الآخر رئيس الملائكة جبرائيل وممكن أن تكون قد أتت من باويط .. وواضح من الأسلوب فى الشكل أنهما لم يرسما فى فترة واحدة فأيقونة القديس تادرس أقدم دون شك ويمكن مقارنتها بالرسوم الجدارية من نفس الموقع .

وهناك أربع لوحات يمكن أن تكون أجزاء من نماذج أكثر وربما كانت جزءاً من صندوق وكذلك صورتان مستديرتان لوجه السيده العذراء مريم ورئيس الملائكة ميخائيل (١) . وتوجد فى مجموعة دير سانت كاترين ثلاث أيقونات من الواضح من طراز الرسم أنها قبطية (٢).

رغم هذا كله فإن الأيقونات لم تسترجع مكانتها بعد الضربة التى أصابتها خلال حرب الأيقونات فلم تستطع إستعادة نفسها ، بنفس الطريقة النى حدثت فى بقية العالم المسيحى الشرقى وفى مصر بإستثناء الأعمال الموجودة فى بعض الأديرة المنعزلة وكنائس معينة – وكما أوضحنا – إهتم الفنانون بالناحية الزخرفية وهى المجال الرئيسى لمهارة الإبداع ، وقد عمل أفراد منهم فى رسم الأيقونات ولكنها كانت محاولات فردية ومجهودات خاصة ، ولم تكن هناك مدرسة قبطية للأيقونات لتدريب تلاميذ على رسم الأيقونات كما كان يحدث فى الأقطار الشرقية الأرثوذكسية .

(١) من كتاب مقالات فى الفن والثقافة القبطية – صدر عن جامعة ليدن باللغة العربية والانجليزية فى مصر سنة ١٩٩٤ .

(٢) من محاضر للدكتور سباتاراكس – رئيس قسم تاريخ الفن بجامعة ليدن من برنامج (ENCCAP) بدير الأنبا بيشوى بوادى النطرون .

وعلى الرغم من التدمير الذى أصاب الأيقونات فى هذه الفترة السوداء من حرب الأيقونات إلا أن وضع الأيقونة قد ترسخ فى الكنيسة رسمياً وقد تقنن وضع الأيقونة وأصبح له تقاليد وقواعد وشروط إلتزم بها الفنانون بعد هذه الفترة ومن يخرج عن المألوف يعامل معاملة الخارجين أو الهراطقة . وقد طبق هذا القانون فى الكنيسة البيزنطية بمنتهى الصرامة وإلتزم به الفنانون هناك وكان من طقسها الا يتقدم أحد لممارسة تصوير الأيقونة إلا إذا كان صائما ومستعداً .

كما أن من الفوائد التى جنتها الأيقونة بعد هذه الفترة تلك الكتابات الروحية العميقة التى تشرح عظمة الفن ودوره فى معرفة طقس الكنيسة وتاريخها وعقيدتها .

فن رسم الايقونات

فى العصور الوسطى فى مصر

لم يتوقف رسم الأيقونات أثناء فترة تحطيم الأيقونات والتماثيل الدينية فى البلاد التى كانت خارج حدود سلطة الأمبراطورية البيزنطية . ويضم دير سانت كاترين بمصر بجبل سيناء مجموعة متميزة من الأيقونات التى يبدأ تاريخها من القرن الخامس وتتضمن أيقونات عاصرت حركة تحطيم الأيقونات والتماثيل والدينية .

وفى مصر أيضاً ، أقدم الأيقونات يعود تاريخها إلى الفترة ما بين القرن الخامس والسابع الميلاديين ،أما القترة التى تلتها مباشرة فلم يبق منها – أى من الأيقونات – عدد يذكر بسبب التخريب الذى لحقها على مدى الزمان ، وقد إستمرت هذه الفترة الخالية من الأيقونات حتى القرن الثامن عشر .

إلا أن نصوص المراجع تثبت إستمرار ممارسة رسم الأيقونات بعد الفتح العربى فى عام ٦٤١م . كما أن تاريخ البطاركة يمدنا بالعديد من القصص الخاصة بالأيقونات وتشير كثير من القصص إلى ظهور القديسين المرسومين على الأيقونات لتقديم يد العون للمؤمنين ، ومن القرن العاشر كتب العديدون عن الكنائس والأديرة منهم الشبوشتى وأبو المكارم وإبن السبع وكلهم كتبوا عن حياة الشعب القبطى من خلال واقع يعشونه وتكلموا كثيراً عن إختفاء الكثير من الآثار التاريخية ومعها الكثير من محتوياتها (ومنها الأيقونات) .

ولقد أثر الفن القبطى أكثر ما أثر فى الطراز الأولى الخاص بالقرون الوسطى، وإننا نلحظ ذلك فى بازيليكات وكنائس روما بين القرنين السادس والتاسع وبخاصة بعد الفتح الإسلامى .

فالتصوير الجدارى والنحت كمثال فى هذه البازيليكات والكنائس أقرب إلى الفن

القبطى منه إلى الفن التأغرق المرفه فى بيزنطة ، فمصر إلى جانب تغلغل تأثيرها القبطى فى المجال المصرى – الرومانى ، كان لها تأثير على العناصر المتأغرقة فى الفن الإمبراطورى البيزنطى إذ أدخلت الرمزية عليه .

وما من شك أن الفن القبطى للأيقونات فى هذه الفترة – أى العصور الوسطى فى مصر– يظهر فى المجموعة الرائعة من صور اللوحا ت التى توجد فى كنيسة أبى سيفين بفم الخليج بمصر القديمة ومن بينها أيقونة مؤرخة ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى وتعتبر من أقدم الصور عهداً وهى تمتاز بالدقة فى صنعتها ونعومتها وبريق ألوانها وكمال وضوحها مما يحملنا على الإعتقاد بأنه كانت هناك مدرسة للمصورين لدى القبط تفوق معاصرتها فى إيطاليا .

ويلاحظ أن فن التصوير على تلك اللوحات أخذ يضعف تريجياً بعد نهاية القرن السادس عشر تقريباً ويفقد كثيراً من قوته وما إمتاز به من إبتكار حتى القرن الثامن عشر حيث إزدادت فكرة إستعمال الأقمشة أو الخيش فى تغطية تلك اللوحات والرسم عليها بالألوان وهذه الفترة كانت خاتمة المرحلة التى إضمل فيها فن التصوير القبطى .

إختفاء الأيقونات فى مصر فى الفترة ما بين القرن السابع والقرن الثامن عشر

ظاهرة غريبة غامضة ، ظاهرة إختفاء الأيقونات القبطية التى يرجه تاريخها إلى الفترة ما بين القرن السابع والقرن الثامن عشر ، فلم يبق فى مصر أى من الأيقونات المنتمية إلى هذه الفترة ، ولكن فى مقابل ذلك إمتاز دير سانت كاترين بإستمرارية تسلسل التراث من الأيقونات التى يضمها الدير ، إلا أن كون هذا الدير أرثوذكسى شرقى يونانى يجعل له وضعاً خاصاً مختلفاً ، وعموماً يضاف إلى التحطيم المتعمد للكنائس ومحتوياتها أسباب أخرى إدت إلى فقدان الأيقونات فى هذه الفترة .

فقد كانت الأيقونات القديمة والمحطمة التى صارت عديمة الفائدة والقيمة تستخدم للعمل فى إشعال النار بغرض الأعداد للميرون المقدس ، وكتاب عدة رحالة زاروا مصر ورأوا هذا الأمر . ويرى بعض العلماء أن فى مصر قامت بعض حركات تحطيم الأيقونات هذا أدى إلى خلق فجوات غريبة فى ثراث الأيقونات القبطية .

ولكن على الرغم من ذلك ما زالت تكتشف بعض الأيقونات من هذه الفترة بين الحين والأخر ومنها أيقونة السيدة العذراء الملكة والطفل من القرن الثالث عشر الموجودة بكنيسة السيدة بربارة بمصر القديمة والتى تقوم بترميمها لمدة تزيد عن عدة سنوات الأستاذة الدكتورة سوزان سكالوفا من جامعة ليدن بهولندا .

فـن رسم الأيقونات

من القرن الثامن عشر وحتى بداية النصف الثانى من القرن العشرين

شهـد القرن الثامن عشر رسم عدد ضخم من الأيقونات ، بعضـها رسم بإسلوب فنى يختلف عن إسلوب رسم الأيقـونات التى يرجع تاريخـها إلى النصف الثانى من نفس القـرن. ويبـدو أنه من الصـعوبة أن ننسب الأيقـونات المرسومة بإسلوب فنى مشـابه إلى نفس الفتـرة من الزمان إذ أن معظم الأيقونات لا تحمل التاريخ الذى رسمت فيه .

تحمل معظم الأيقونات التى يرجع تاريخها إلى النصف الثانى من القرن الثامن عشر توقيع « ابراهيم الناسخ » إما منفرداً أو بالإشتراك مع « يوحنا الأرمنى القدسى » وقد تأثر كثير من الرسامين بأسلوبهما ونتيجة لذلك فإن أكثر الأيقونات التى رسمت فى هذه الفترة المذكورة تم رسمها بإسلوب فنى مشابه . وتحمل الأيقونات خطوطاً مكتوبة باللغة العربية واللغة القبطية وهى تكشف عن الموضوع المرسوم على الأيقونة وهوية القديس، وأحياناً تكشف هذه الخطوط عن إسم الكنيسة التى خصصت لها الأيقونة وأيضاً عن إسم الشخص الذى قام بتمويل رسمها . ويتطابق التاريخ القبطى المكتوب بالأحرف والتاريخ الإسلامى المكتوب بالأرقام العربية مع النصف الثانى مع القرن الثامن عشر . والأيقونات الموجودة فى جميع أنحاء البلاد التى قام برسمها هذان الرسمان ، أو قام برسمهما اتباعهما ، تتسم فيها الناحية الفنية بالأوجه البيضاوية الشكل والعيون اللوزية .

أنسطاسى الرومى القدسى

وكان الرسام « أنسطاسى الرومى القدسى » مسئولاً عن القدر الأكبر من رسم الأيقونات فى منتصف القرن التاسع عشر . وتصور معظم الأيقونات فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر العذراء مريم حاملة الطفل على يدها اليسرى ، كما تصور إيضا القديسين الجنود وهم يطعنون التنين الذى يجسد الشر برماحهم ، ولقد كان القديس المفضل هو الأمير تادرس والشهيد مارجرجس والقديس مرقريوس أبو سيفين ، بالإضافة إلى هؤلاء كثيراً ما كنا نرى رئيس الملائكة ميخائيل يصور على الأيقونات أيضا إلى جانب موضوعات من الكتاب المقدس والقديسين المحليين . وعكس القرن السابع عشر يثير إحياء رسم الأيقونات فى مصر فى القرن الثامن عشر الكثير من الأسئلة التى مازالت تحتاج إلى إجابات .

ونظراً للفجوة العميقة والخاصة برسم الأيقونات فلا يمكن دراسة تطور الأسلوب الفنى لرسم الأيقونات القبطية ، فالذين ذكروا وجود الأيقونات لم يخبرونا عن الأسلوب الذى تم

رسمها به ولم يعطونا معلومات خاصة بالرسام ، لذا فإنه من الصعب الإقرار بأن هذه الأيقونات بالفعل قبطية لمجرد كونها مرسومة بالإسلوب الفنى القبطى . لأنه من الواضح أن الإسلوب الفنى في رسم هذه الأيقونات يختلف عن الإسلوب الفنى المميز بأنه قبطى خالص والذى تتصف به الأيقونات التى ترجع إلى العصر المسيحى الأول ، ولكن الأمر ما زال يحتاج إلى مناقشة للوصول إلى تعريف « الأسلوب الفنى القبطى » الذى كان سائداً فى الفترة التى أعقبت العصور الوسطى التى ذكرناها .

منذ القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا وفن رسم الأيقونات مزدهراً فى مصر حيث نجد أن العلمانيين والرهبان يرسمون الأيقونات للكنائس وللمؤمنين فى ديارهم بأسلوب فنى تم تحديثه . لقد شهد القرن العشرين وبخاصة فى السنوات الأخيرة طفرة عظيمة فى عالم الأيقونات ، وصار الأمر كأننا فى عصر الفن القبطى وعاد للأيقونة جمالها وعراقتها فى صورة لها رونقها وحذقها وعكست حياة روحية ، ولهذا فإن الدراسة الكاملة للفن المعاصر سوف تشمل أيضاً فهم وإدراك لنظرية الأيقونات وأهميتها فى الروح لمصرية التى أعطت لهذه الأيقونات روحاً ديناميكية أكسبتها تعبيراً قومياً للفن .

صورة وليست ايقونة

كثيرون قد لا يميزون الفرق بين الصورة والأيقونة، لذا يلزمنا هنا أن نتكلم بمثال قبل أن نوضح كيف تصير الأيقونة عملا فنياً روحياً يتقدس ويصير له مكانته . ففى هذه الصورة التى نراها نجد أيقونة من القرن الرابع عشر – هذه على حد قول البعض أنها أيقونة – وهذه الصورة لأيقونة موجودة بكنيسة أحد الأديرة ، إلا أنه بعين الخبرة سوف نكتشف أن هذه الصورة لا تمت للأيقونة بصلة ،. لأن هذه الصورة مرسومة فى روما أو إيطاليا لتجميل حوائط الكنيسة فقط ، إذ أنها رسمت فى ذلك العصر بتأثير من الأيقونات البيزنطية ، ذلك أن الخلاف الجوهرى بين الإثنين هنا هو أن الصور فى الغرب ليس لها أى وظيفة طقسية أو عقائدية ، فهى لتجميل الكنيسة أو لتوضع فى أحد أركانها وليس لها صفة سوى أنها وسيلة من وسائل الإيضاح . ولنا ان نستنتج أن الآباء قد وضعوها فى الكنيسة بهد تقديسها بزيت الميرون .

هذا النموذج يوضح كيف تسربت بعض الصور التى لم تكن فى الأصل أيقونة ثم استعملت بعد ذلك فى بعض الكنائس والأديرة كأيقونة . وهذه من القرن الثالث عشر .

ولكن فى الكنيسة القبطية والشرقية – نجد للأيقونة صبغة طقسية وعقيدية حيث يصور السيد المسيح ، فى شرقية الكنيسة فى الجهة المقابلة للمذبح ، كضابط الكل وحوله الأربعة والعشرون قسيساً حاملين المجامر . إذ أن هذا هو حال السماء التى نرتفع إليها فى القداس كنسور تحلق بأجنحتها إلى آفاق الحياة الروحية . ويكتمل الطقس فى سر الإفخارستيا حيث نؤمن بحلول الروح القدس الذى هو حلول فعلى لجسد المسيح تحرسه الملائكة بالسرافيم والشاروبيم .

وكذلك حينما يخرج الكاهن من المذبح يعطى أياد البخور إلى أيقونة السيدة العذراء التى لا بد أن تكون فى يمين الذبح ، ثم السيد المسيح إلى اليسار . من جهة الشعب تكون أيقونة السيد المسيح عن يمين المذبح والسيدة العذراء على يسار المسيح « قامت الملكة عن يمين الملك بثوب موشى بالذهب » .

الأيقونة وطقس الكنيسة

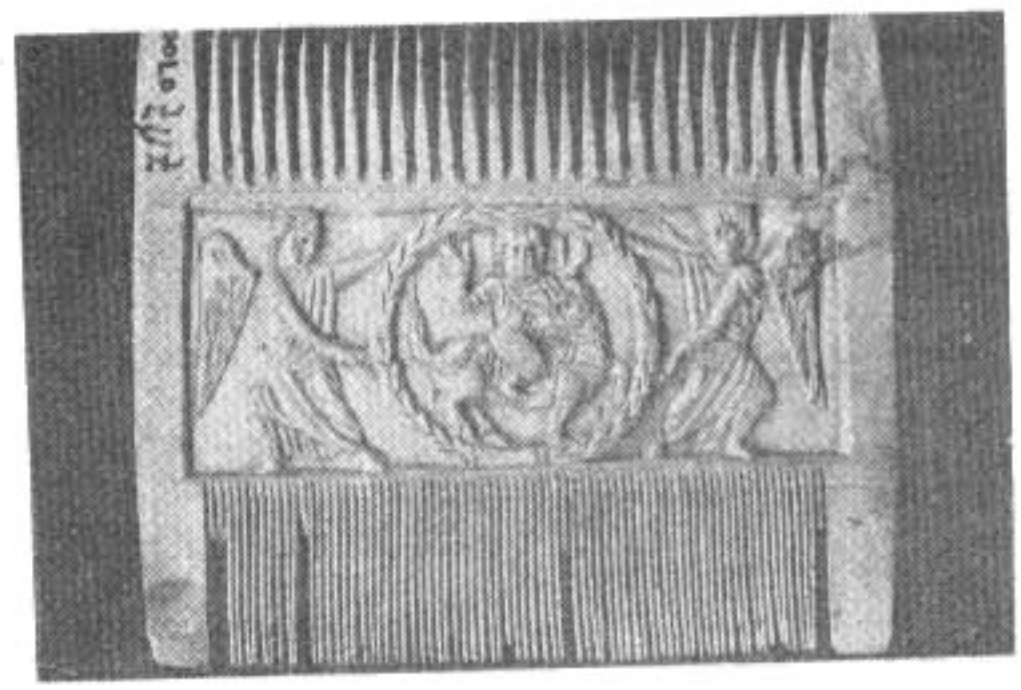
من الشرح السابق نؤكد أن للأيقونة دور فعلى فى ترتيب طقس الكنيسة فليس من الممكن وضع أية صورة لكونها مرسومة بدقة. فالأيقونة لتوضع وتعلق وتصير قطعة من بيت الله تمر أولا بصلوات خاصة تسمى « صلاة التدشين » حيث تدهن الأيقونة بالميرون إلى جانب أدوات الكنيسة الأخرى .

والأيقونة لها دورها فى الكنيسة ، بل أنها صارت عنصراً أساسياً بدورات الأعياد السيدية .

ففى دورة عيد الشعانيين وكذلك فى عيد الصليب وعيد القيامة بل أن الكنيسة فى ذكرى أى من قديسيها تضع إيقونته أمام الهيكل وتوقد أمامها الشموع . وتوجد أيقونات للأيام والأسابيع تسمى « الهيكساميرون » . وهو ترتيب أصيل ينسب إلى عدة آباء أمثال القديس باسيليوس الكبير والقديس يوحنا ذهبى الفم ، وهذه الأيقونات تشمل : نزول السيد المسيح إلى الجحيم « أيقونة يوم الأحد » ، وجميع رؤساء الملائكة «أيقونة يوم الإثنين» ، والقديس يوحنا

المعمدان « يوم الثلاثاء » ، والبشارة « الأربعاء » ، ثم غسل الأرجل « الخميس » ، فالصليب « يوم الجمعة » ، أما يوم السبت فلكل القديسين كرمز لإعداد العهد الجديد لمجئ السيد المسيح الأخير الممجد .

وترتيب الأيقونات فى الكنيسة وضع نصب أعين اللاهوتيين والدارسين لبيت الله وتصميماته ورموزه . فالغرض عندهم من ترتيبها هذا أن تعلمنا النظام لأن إلهنا إله نظام لا تشويش ، ولكى ترفعنا إلى الأماكن السماوية حيث حضرة الله نفسه فى شركة مع شعبه ، لنتلامس نحن هنا على الأرض روحياً وتأملياً مع السماء . وتوجد أربع ترتيبات لوضع الأيقونات سواء على « الأيقونستاسز Iconostasises أو حامل الأيقونات » الذى يقوم بين الهيكل حيث الرب حال على الدوام وصحن الكنيسة حيث يجتمع المتعبدون حقاً مشتاقين للحياة الإلهية . أو على حوائط الكنيسة وأركانها أو حسب دورات الأعياد .



أولا : ترتيب الأيقونات حسب القراءات الطقسية لدورة عيد الصليب حـــول صحـــن الكنيســـة

خلال رفع بخور باكر يوم أحد السعف ويوم عيد الصليب االمجيد ٧ توت – ١٠ برمهات يقف المصلون أمام إثنى عشر أيقونة دائرياً موزعة بترتيب خاص حول الكنيسة وتقدم تسبحة وقراءات مناسبة من الإنجيل والمزمور . ولذلك وجب هنا على راسم الأيقونة أن يراعى هذه الدروة وتلك القراءات فى تصمييم الأيقونة وترتيبها فى البيعة . ويبتدئ موكب الصليب حسب هذا الترتيب .

١– أمام الهيكل الكبير أيقونة ضابط الكل .

٢– أيقونة القديسة العذراء (من الجهة البحرية) للهيكل .

٣– أيقونة الملاك غبريال – أو البشاره .

٤– أيقونة الملاك ميخائيل .

٥– أيقونة القديس مرقس الإنجيلى .

٦– أيقونة الأباء الرسل – بطرس وبولس .

٧– أيقونة مارجرجس أو أى شهيد .

٨– أيقونة الأنبا أنطونيوس أو أى قديس .

٩– أيقونة أمام الباب الغربى – رتقرأ أمامه مزمور ٤٨ : ١ ,٢ لو ١٢ : ٢٢ .

١٠– أمام تبريك المياه – اللقان .

١١– أمام باب الكنيسة القبلى ويقرأ مز ١٨ : ١١–٢٠ متى ٢١ : ١–١١ .

١٢– أمام أيقونة القديس يوحنا المعمدان .

وإذا وجدت أيقونات أخرى فيمكن أن توضع بين هذا الترتيب الأساسى للأيقونات طبقاً لتصميم حجاب الكنيسة – الأيقونستاسز – أو المكان المناسب شريطة أن يتمشى مع تقليد الكنيسة ولا يتعارض مع الطقس .

الأيقونات الأخرى الخاصة بالصلوات الخاصة « لمقصورات القديسين » يمكن أن توضع قرب مدخل الكنيسة أو الكنيسة الجانبية الصغيرة وتقاد أمامها الشموع .

أن ترتيب الأيقونات يطابق الثلاث أجزاء فى الكنيسة والخيمة فى العهد القديم ، نفس الشئ نطبقه على الأيقونات .

فقدس الأقداس مكان العرس السماوى بالهيكل نجد ضابط الكل ، الشاروبيم والسيرافيم وكل القديسين والطغمات السمائية .

فى الصحن المقدس نجد أيقونة السماء تتقابل مع الأرض بداية من القديسة مريم العذراء أم الله « عن يمين المسيح » والقديس يوحنا السابق الصابغ على اليسار . وهكذا الملائكة والرسل والشهداء والقديسين ترتب فى هذا الجزء وهى تمثل السماء على الأرض .

أما الغرض الأساسى من الخورس الثالث وهو ما كان يخصص قرب مدخل الكنيسة من الغرب فى القرون الأولى لطالبى العماد والباحثين عن الإيمان مع أيقونات كتابية وأيقونات تعليمية مثل معجزات السيد المسيح ورؤى العهد القديم ويضعها التقليد فى الجزء الأخير .

ثانياً: ترتيب الأيقونات على حامل الأيقونات

إن كنا أشرنا إليه ضمناً لكننا هنا سنتناوله بشئ من التفصيل والتحديد:

١- فعلى يمين الباب الملكى بالهيكل الرئيسى توضع أيقونة المسيح المعلم ويكون غالباً مكتوب عليها حرفا الألف والياء أو آية من الإنجيل مثل «أنا هو الراعى الصالح» (يو ١٠ : ١١) . أو « أنا هو الطريق والحق والحياة » (يو ١٤ : ٦)

٢- على الجانب الأخر توجد أيقونة السيدة العذراء أم الله التى تمثل الكنيسة ككل والملكة تجلس عن يمين الملك (مز ٤٥ : ١٩) .

٣- أيقونة البشارة .

٤- أيقونة رئيس الملائكة ميخائيل .

٥- أيقونة القديس مرقس كاروز مصر .

٦- عن يمين الباب الملكى : القديس يوحنا المعمدان .

٧- قديس الكنيسة بعدها .

٨- قديس أو شهيد أو أحيانا قديس من العهد القديم

ويلاحظ أن المصابيح تقاد أمام جميع هذه الأيقونات عدا أيقونة السيد المسيح لأنه نور العالم (يو ٨: ١٢) .

أما فى أعلى حامل الأيقونات فتوجد أيقونة العشاء الربانى وعلى جوانب الأيقونة يوجد الإثنا عشر تلميذاً . ويرتب الرسل طبقاً لترتيبهم فـــى الإنجيل بشارة متى (١٠ : ٢ - ٤) ، (لو٦: ١٢ ـ ١٦) ، (أع ١ : ١٢) وهم :

١- بطرس الرسول ويصور دائما قرب السيد المسيح على اليمين .

٢- يوحنا الرسول على اليسار من رب المجد .

٣- إلى يمين بطرس الرسول نجد إندراوس الرسول .

٤- ثم يعقوب بن زبدى الرسول .

٥- فيلبس الرسول .

٦- برثلماوس الرسول .

٧- عن يسار يوحنا الحبيب توما الرسول.

٨- يعقوب بن حلفى الرسول .

٩- تداوس الرسول.

١٠ -متياس الذى حل محل يهوذا الإسخريوطى .

١٢- متى الرسول جامع الجباية .

وإلى أعلى أيقونة العشاء الربانى نجد أيقونة الصلبوت وغالباً تأخذ شكل صليب فوق الجلجثة ومن اليمين تقف القديسة مريم العذراء وعن اليسار القديس يوحنا الحبيب فهما اللذان كلمهما السيد المسيح على الصليب وقال ليوحنا الحبيب هوذا أمك .

ثالثا: ترتيب أيقونـــات كرسى الكـــأس

١- إلى الغرب توجد أيقونة السيد المسيح يبارك على الخبز والكأس.

٢- إلى الشرق إيقونة السيدة العذراء .

٣- إلى البحرى تصوير للقديس مارمرقس الرسول .

٤- إلى الجنوب أيقونة لأحد رؤساء الملائكة فى الغالب ميخائيل وقد تستبدل أحداها وتوضع بدلاً منها شفيع الكنيسة .

رابعاً: أيقونـــــات الشرقية - حضـــن الآب

فى شرق الكنيسة وكنا أشرنا فى Apse حضن الآب أمام المذبح مباشرة نجد إيقونة السيد المسيح ضابط الكل على العرش وحوله الأربعة حيوانات غير المتجسدة وغالباً مصحوباً بالأربعة وعشرون قسيس السمائيين ويقدمون البخور أمامه إلا أنه أحياناً توضع أيقونة القيامة والمسيح منتصراً منتصباً فوق القبر والحراس ملقون أرضاً ، أحياناً إذا كانت الحنية واسعة فيوضع منظر القيامة وفوقه أيقونة السيد المسيح ضابط الكل .

الباب الثانى

تطـــور فـــن الأيقونة فى مصر

الفصـــل الأول : رسوم بورتريهات الفيوم

الفصل الثانى : ملامح الأيقونات القبطية

الباب الثانـى

الفصل الأول

رســـوم بورتريهـــات الفيـــوم

إن رسوم شخوص الرجال والنساء والأطفال التى وجدت فى المقابر المصرية من عصر الرومان مع المومياوات على لوحات من الخشب أو على قطع من النسيج ، ولاتزال على حالتها الأولى لم تنل منها يد الدهر بالتغيير ، وأننا لنحس أول ما نحس فيها بالحيوية والإشراق ، هذا إلى ما فيها من صفات لا تمت بصلة إلى الصفات التقليدية للفن الفرعونى لا سيما فى إنعكاس الأضواء وإبراز الظلال حتى أنها لتبدو لنا اليوم وكأنها من إنتاج عصرنا الفنى ، وقد ظهرت هذه الرسوم للمرة الأولى خلال النصف الأول من القرن الأول الميلادى .

كثير من رسوم الخوص (البورتريهات) قد وجدت بمنطقة الفيوم ، وإن كانت هناك مواقع أخرى وجدت فيها تمتد من سقارة شمالا حتى أسوان على حدود مصر الجنوبية . وهى منطقة مدينة أنتينوبوليس أو أنتينوى « الشيخ عبادة حالياً » .

نماذج من الوجوه الجنائزية للفيوم

وكان ما تؤرخ به الـ« بورتريهات » هو أسلوب تصفيف الشعر واللحية فى الرجال ، وتصفيف الشعر والتزين بالحلى فى النساء ، تضاف إلى ذلك الملابس فى أسلوبها الفنى وطرازها .

أما عن تصفيف الشعر ، فإن هذه الرسوم تشير إلى مدى التأثر بأساليب « موضات » الأسرة الإمبراطورية بروما التى يرجع الفضل فى إنتشارها إلى تماثيل الأباطرة التى نصبت فى مختلف الولايات . ومما لا شك فيه أن أقدم الرسوم المتبقية يرجع تاريخها بوجه عام إلى النصف الأول من القرن الأول الميلادى . وأن معظمها يرجع إلى القرنين الثانى والثالث ، وأن ربع مجموعها قد يرجع إلى القرن الرابع الميلادى . ويرجع عدم إطراد ظهورها بعد ذلك التاريخ إلى الإعراض تدريجياً عن تحنيط الموتى والإستعاضة عن ذلك بدفن الجثث مرتدية لملابسها العادية . وهذا التحول قد زاد إنتشاراً بقرى مصر خلال القرنيين الثالث والرابع بفضل سرعة إنتشار المسيحية بها .

وتكشف أقدم رسوم الرجال عن بساطة أسلوب تصفيف الشعر وحدة فى القسمات تماماً كما هو الحال فى التماثيل نصف الحجرية .

وكانت الأزياء لا تكاد تخضع لهذا التغير المستمر فى الأسلوب الشائع لتصفيف الشعر وفى أسلوب الحلى ، بل كانت على العكس من ذلك أكثر ثباتاً . وطوال العصر الذى ترجع إليه هذه « البورتريهات » كان الرجال والنساء يمثلون وهم يرتدون ملابسهم العادية المخصصة لحياتهم اليومية والشائعة فى العالم الهيلينى : وهى عبارة عن قميص مصنوع من الكتان وبعد ذلك صنع من الصوف وكان يغطى الكتفين ،وكان ينسج عادة من قطعة واحدة ذات فتحة فى منتصفها للرأس والذراعين . وكان الجزء الأمامى والخلفى من القميص وكذا الأكمام تحاك كلها معاً من أطرافها لكى يصبح القميص فى صورة رداء فضفاض كأنه غرارة « جوال » وكان الشخص يدتدى عادة قميصين ، وكان القميص الداحلى تظهر فيه أطرافه كما فى بعض الـ « بورتريهات » اللاحقة وأحياناً فى بعض « بورتريهات » العصور المبكرة .

وفى كثير من الأمثلة اللاحقة يبدو هذا القميص وحدة فى الصورة ، ولكن فى رسوم القرنين الأول والثانى كانت العادة أن يرتدى الرجال والنساء رداء فضفاضاً « باليوم » من فوق القميص ، يغطى إحدى الكتفين أو كلتيهما .

وفى « بورتريهات » الرجال كان لون هذه الثياب أبيضاً أو أبيضاً مشرباً بلون رمادى أو أخضر ، كما كان فى « بورتريهات » النساء أحمراً داكناً ، وقليلا ما يكون بنفسجياً أو أزرقاً أو أخضراً أو أبيضاً وكان القميص يزين بشريطين وفيعين رأسيين يمران بالكتف من كلا الجانبين .

وفى غضون القرنين الأول والثانى كانت شرائط الكتفين عادة سوداء اللون حوافها مذهبة . كما كان الأحمر منها مألوفاً وأكثر إنتشاراً فى الـ « بورتريهات » اللاحقة لهذا العصر. كذلك وجد فيها اللون الأرجوانى والأخضر والأزرق . وفى « بورتريهات » القرن الرابع وكذلك قبله كانت بعض الزخارف تنسج على تلك الأشرطة فى صورة خطوط أفقية بيضاء أو نقط بيضاء من فوق الكتفين . كما كان هناك ميل فى القرن الرابع – وربما قبل ذلك – إلى إضافة حافة ملونة حول فتحة القميص عند الرقبة التى كانت مدببة من الحلف بدلا من إتخاذها شكل نصف دائرة .

الرداء اليونانى « خلاميس » وهو رداء خارجى يثبت على الكتفين . أما الرجل ذو اللحية المرسوم فى إحدى البورتريهات فيحلى جبينه بنجم ذهبى ذى سبعة أفرع إشارة إلى أنه كان من الكهنة .

وعلى الرغم من أن أصحاب هذه « البورتريهات » كانوا مجهولى الأسماد كأفراد ، فهم كجماعات يكونون عنصراً معروفاً فى المجتمع المصرى فى عصر الرومان . ويتضح جلياً من الـ « البورتريهات » نفسها ومن تواريخها ومصادرها ومن طراز الملابس والحلى أن هؤلاء الناس من أسر ثرية أصطبغت بالصبغة الإغريقية .

فالمجموعة الأولى ذات التاريخ المتقدم من « بورتريهات المومياوات » كان الوجه فيها يرسم ملتفتاً قليلاً إلى اليسار أو اليمين كما كان الرسم فى القليل مواجهاً ، ولم يرسم قط مجانباً ، ولكن برز منها عادة الرأس والكتفان والجزء الأعلى من الصور .

وفى رسوم الشخوص « البورتريهات » الأولى نرى أن التدرج فى التلوين من لون إلى لون ، وإبراز الظلال والضياء والملامح التى توحى بأنها مجسمة بارزة ، وبريق الألوان ، قد أضفى على الرسوم عمقاً وتجسيداً للأوضاع ، غير أنه مع المشاهدة عن قرب يبدو هذا العمل الفنى سطحياً فى أسلوبه ويكاد يكون رديئاً وفجاً وتبدو لنا حيوية العينين البنيتين بحدقتيهما السوداويتين الواسعتين ، وكذا الحاجبين بخطيهما السوداوين الجليين ، كما يظهر الخط الأبيض أسفل الأنف ، وصبغ الشفتين الغليظتين باللون الأحمر وفصل إحداهما عن الأخرى ، بخط أسود ، والتظليل الثقيل تحت الذقن ، غير أننا إذا ما إبتعدنا عنها – حوالى مسافة المتر – أو بعض المتر بدت هذه القسمات الواضحة وكأنها تذوب وتختلط بخلفية الصورة .

وفى الأمثلة اللاحقة تبدو هذه الصور أشد تحويراً ، فالوجه فيها مواجه تماماً ، والرسم أقل بروزاً ، الفم قد رسم مقفلا ، والشفة مرسومة بقوس فيها إفراط ، والشعر مصفف كتلة واحدة ومتجمع من أعلى الرأس ومحاذ لخطوطه المحوطة وكأنه غطاء له وليس جزء منه ومن

قسمات الوجه . وعلى الرغم من أن التصوير الواقعى الذى رسمت به « بورتريهات » المجموعة الأولى من العصر المتقدم قد أفسح الطريق لأسلوب من الرسم يقوم أكثر ما يقوم على الشكل ثم على الترتيب ذى الإتزان الهندسى الذى يميل إلى إلغاء الإحساس القوى بالطابع الشخصى، إلا أن هذا الأسلوب الأخير كان فى أفضل صورة يهئ لنا بعض الأمثلة الرائعة التى يمكن مضاهاتها .

ويبلغ إرتفاعها فى المتوسط ثلاثين سنتيمتراً وعرضها من عشرين إلى إثنين وعشرين سنتيمتراً . وكان الخشب المحلى مستعملا فيها مثل خشب الجميز وخشب الليمون الذى لم يكن أصلا من مصر إلا أنه جلب إليها فى العصر الهيلينيستى ، وأستعمل فى هذا الغرض .

وكان الطلاء يجرى على الخشب أو على القماش مباشرة غير أنه كان من المألوف عادة أو – على الأقل فى حالة لوحات الخشب – إعداد طبقة من الجص كانت من لون أبيض أو لون يميل إلى الرمادى وفق درجة شوائب الجص الذى كان موفوراً بحالته الطبيعية بمصر . وهذه الخلفية يمكن أيضاً تلوينها بصفة خشنة السحق بعد خلطها بالجص ، وكان الجص المشتمل على مخلوط من الطباشير والغراء يستعمل أيضاً لهذا الغرض . وكلتا الطريقتين يشار إليهما – إشارة غير دقيقة – فى دراسات علوم الآثار القديمة بلفظة « شيد » « جسّو » التى كانت شائعة فى عهد الفراعنة . وعلى هذه القاعدة السريعة الجفاف الثابتة الملساء كانت رسوم الشخوص الجنائزية الـ « بورتريهات » ترسم أولا باللون الأسود – وفى القليل النادر باللون الأحمر – قبل إستخدام الطلاء .

وثمة طريقتين متميزتين من طرق الرسم كانتا تستعملان فى تطوير الـ « بورتريهان » . ففى بعض الحالات – خاصة خلال القرن الرابع – كانت الأصباغ تمتزج بالماء وتضاف إليها مادة لاصقة ، ونعنى بها الغراء الذى كان مألوفاً فى العالم القديم والذى كان متخذاً من صمغ شجر السنط ، ثم يمزج صفار البيض [1] . وهذه الوسيلة الفنية كانت تستخدم فى رسم الـ « بورتريه » على الخيش .

أما الـ « بورتريهات » المصورة « بالتمبرا » فتمتاز بالنضارة ورهافة اللون هذا إلى بقائها على مدى هذه القرون الطويلة . وكانت الألوان المادية تبلى سريعاً والأصباغ تضار عندما تتعرض للرمال أو عوامل الجو ، لذا كانت تغطى بطبقة من شمع النحل لحفظها . وفى بعض الحالات كانت الصور المرسومة « بالتمبرا » تغطى بطبقة من البرنيق . وإستعملت هذه الطريقة

(١) تذكر بعض المراجع على سبيل الخطأ إستعمال زلال البيض بدلا من صفار البيض ولكن فى الحقيقة أنه منذ العصر الفرعونى كان يستعمل زلال البيض أيضا ولكن ليس فى البورتريهات .

لمدة قصيرة بمصر فى أوائل عصر الأسرة الثامنة عشر « أى حوالى عام ١٥٠٠ ق.م ».

فى رسم الصور الجدارية « بالتمبرا » فى بعض مقابر طيبة بدلا من البرنيق العادى الذى لم نعرف طبيعته على التحقيق . وكان من المألوف فى حالة رسوم « بورتريهات » المومياوات أن تسحق الأصباغ سحقاً خشناً وتمزج بالشمع ، وكان ينتج عن هذا « بورتريه » أكثر قوة وضياء وثراء فى الألوان مما يذكرنا بفن التصوير الحديث . وهذه الطريقة تسمى الـ (incaustic) .

غير أن فحص الـ « بورتريهات » التى وجدت ، ودراسة إفتراضات قام بها العالم بلينيوس. وكذلك التجارب الحديثة على الشمع كل هذا لم يفد شيئاً فى حل جميع المسائل التى أثيرت بشأن الأسلوب الفنى القديم ، فما زال هنا شك كبير حول الطريقة التى يتم بها إعداد الشمع لخلطه بمواد التلوين ، وحول طريقة نقله من وعاء اللون إلى السطح المراد تلوينه .

وكان يعتقد أن شمع النحل ينقى بالتسخين ويستعمل دون خلطة بأية مادة غير مادة التلوين . إلا أنه ثبت بالتحليل المعملى لهذا الشمع أنه ينصهر فى درجة حرارة أعلى من درجة إنصهار شمع النحل المعروفة . وما نعرف على وجه التحقيق هل هذه الدرجة العالية للإنصهار تعزى إلى أن شمع النحل لم يثبت كيميائياً على حال واحدة خلال كل هذه القرون الطويلة ، أو تعزى إلى وجود عناصر أخرى غير واضحة مثل القلافونية أو تعزى إلى حبيبات مادة التلوين فحسب .

ولقد أوضح فحص « البورتريهات » فى جلاء إستخدام الفرشة « ولعها كانت مصنوعة من ألياف النخل » فى طلاء أرضية اللوحة أو النسيج وكذا الرداء والشعر . وفى مناخ مصر الدافئ لم تكن ثمة صعوبة فى وضع الشمع وفرشة فى طبقة رفيعة مستوية فوق سطح اللوحة مع تحريك الفرشة حركة كاملة وفى حرية كى ينجز العمل سريعاً .

ومن جهة أخرى يتضح لنا من بعض التفضيلات فى الـ « بورتريهان » المذكورة أن تصوير القسمات كان يتم بآلة أطلق عليها بلينيوس كلمة « كاوتيريوم » وهى لفظة كانت تطلق أصلاً على آلة الكى كما كانت تستخدم كذلك كأداة للكى الطبى . غير أن التسليم بما ذهب إليه بلينييوس وهو إستخدام هذه الآلة فيما يتصل بهذه الـ « بورتيريهات » أن الفرشة كانت الأداة الأساسية المستخدمة فى الرسم . وليس ثمة صورة من الصور المذكورة لم تستخدم فيها فرشة أو فرش عدة من أحجام مختلفة . كما أن ثمة دليل آخر على أن اللوحة توضع رأسية أو شبه رأسية فى أثناء الرسم كما يتضح ذلك من قطرات عجينة الطلاء المتساقطة إلى أسفل على سطح بعض الـ « بورتريهات » .

وهذه الـ « بورتريهات » وإن كانت تنتمى من حيث أسلوبها وصنعتها الفنية إلى العالم الهلينى ، إلا أن الغرض الذى من أجله إستخدمت كان من صميم عادات المصريين القدماء ومعتقداتهم . فالصورة الجنائزية كانت تبدو وكأنها جزء لا يتجزأ من المومياء وواضح فيها الغرض الجنائزى . وهو إبراز شباب الأشخاص المصورين ومظهر رقادهم الهادئ الرزين . وكانت هذه هى الطريقة التى يبتغى المرء بها ذكر الموتى . وفى بعض الحالات كان يضاف إلى الـ « بورتريه » تاج أو إكليل من أوراق الغار المذهبة من حول الرأس ليكون رمزاً إلى ما يرجى لهؤلاء الموتى من مستقبل سعيد فى الحياة الأخرى ، سواء أكان هؤلاء الموتى من الرجال أم من النساء . وربما كانت حلى النساء تضاف فى الرسم أيضاً لهذا السبب وفى بعض الأحيان – كما فى بورتريهات هوارة – كان يضاف إلى اللوحة الخشبية التى رسمت الصورة عليها إطار من معجون الجص المذهب المحلى بزخارف بارزة إستخدمت فيها وحدة من زخارف أوراق العنب المجدولة .

وكان بقاء الشخصية الفردية حسب عقلية المصريين القدماء مرتبطاً أرتباطاً وثيقاً بالمحافظة على قسمات الوجه .ولهذا إبتكرت أغطية الرؤوس الـ « كارتوناج » منذ عهد الدولة الوسطى « أى حوالى عام ٢٠٠٠ ق.م » من أجل حماية رأس المومياء وحفظه ، وهى مكونة من طبقات من الكتان والبردى بعد لصقها بالغراء وتقويتها بالشيد « جسو » ثم تشكل فى هيئة الرأس ويصور عليها الوجه البشرى ، وكان الغرض من هذه الأقنعة – نظرياً – أن تكون بمثاب «بورتريهات» الموتى شأنها فى ذلك شأن التماثيل الجنائزية .

ومع ذلك قل أن يشعر المرء ، وهو يرى القناع الذهبى لتوت عنخ آمون أو الأقنعة الذهبية التى وجدت فى الجبانة الملكية فى عهد الأسرة الثانية والعشرين بصان الحجر « تانيس » . إنه بإزاء صورة شخصيةومعينة، فهذا الشعور بوجود التشابه لم يكن إلا منذ العهد الرومانى . وذلك بظهور لوحات الـ « بورتريه » الخشبية والأقنعة المصنوعة من الجص .

غير أن ثمة نصوص تؤكد مع ذلك عادة حفظ الـ « بورتريهات » بالمنازل . وقد يحق للمرء بالطبع أن يتساءل هل كان الإستعمال الجنائزى للـ « بورتريهات » إستعمالا ثانوياً غير جوهرى ؟ هل كان القصد الأول أن تعلق الـ « بورتريهات » على جدران غرف المنزل فى حياة صاحبها ثم لا تستعمل إلا فيما بعد لأغراض جنائزية ؟ إن الطريقة الفجة التى قطعت بها بعض اللوحات الخشبية والمكتشفة فى هوارة وشذبت لتدق عند القمة ، ثم وجود شظايا من الخشب فى لفائف المومياء ، أمران يوحيان بأن اللوحات الخشبية ربما أعدت للمومياوات من

بورتريهات سبق تنفيذها على لوحات مربعة الشكل وقصد منها أولا إستعمالها لغرض آخر . ولقد وجدت فى جبانة هواره صورة مرسومة على الخشب تالفة جداً مازالت داخل اطار خشبى مربع الشكل ذى حبل تعلق به على غرار الـ «بورتريهات» الحديثة ...

لهذا كان لابد من الشك فى اعتبار هذه البورتريهات قد صورت فى حياة أصحابها أم بعد وفاتهم والراجح أن الصور الجنائزية التى صورت على أكفان المومياوات إنما صورت بعد وفاة أصحابها . ومن العسير الإعتقاد بأن الـ «بورتريهات» من المجموعة اللاحقة والتى رسمت على لوحات خشبية مستطيلة أكثر سمكاً والتى يبدو أصحابها ممسكين بأكاليل أو بكئوس زجاجية لم يقصد منها أى غرض غير جنائزى ، ولذلك فمن المحتمل أن تكون صورت بعد وفاة أصحابها . غير أن درجة الإتقان فى التصوير فى أحسن البورتريهات من المجموعة الأولى تكاد توحى بأنها وليدة دراسة قام المصور بها من رسمه الشخصى وهو حىّ . ولكن إذا نظرنا إلى الـ «بورتريهات» فى جملتها معا برز لنا منها تشابه فى خطوطها العريضة يتمثل فى الوجه الطويل البيضاوى الشكل وفى تناسب القسمات ، ينضم إلى هذا وذاك توسيع العينين توسيعات ملحوظة – كما نرى أنه ليس ثمة بورتريهات للمسنين إلا نادراً . ففى كل الحالات تقريباً يكون الشخص المصور فى ريعان شبابه وعنفوانه . وإن الإنطباع الذى تتركه الـ «بورتريهات» فى نفوسنا هو أن المصور فى القرن الثانى على الأقل كان دائبا على تبسيط الموضوعات فى عدد قليل من الأنماط المحددة ، تماما شأنه فى ذلك شأن فنان تشكيل أقنعه الجص .

– ومما يؤكد أن بعض هذه الوجوه قد رسم فى حياة أصحابها أنه قد وجد أثنان منها لسيد واحدة وطابع الرسم يوحى بأنهما ليسا من صنع يد فنان واحد فواحدة منها تصور السيدة فى سن الشباب والأخرى تصورها فى عمر أكبر بما يقل عن عشرون عاماً .

فإن السرعة التى أنجزت بها هذه الـ « بورتريهات » ومقياس الرسم الذى صورت به وكذا المركز الإجتماعى لأصحاب الصور الجنائزية ، والتشابه العريض فى أسلوبها وصنعتها الفنية . كل هذه أمور توحى بأنها كانت بمثابة عجالة تخطيطية لجوال محترف (١) أكثر منها إنتاجاً فنياً مدروساً داخل مرسم فنان أكاديمى . ومع ذلك فإنتاج هؤلاء المصورين المجهوين الذين عاشوا فى الفيوم وفى غيرها فى بقاع مصر أيام الحكم الرومانى والذين كانوا يعملون وفق أساليب العالم القديم قد أتاح لنا الفرصة فى الإستمتاع بمطالعة هذا الفن العظيم : فن تصوير الشخوص الـ « بورتريهات » فى العالم القديم .

(١) هذا يؤكد أن هذه الوجوه هى إنتاج شعبى «تعليق للمؤلف»

هذه فكرة مختصرة عن الوجوه الجنائزية حسب ما وجد فى الكتب والمراجع ، ورأيت من المفيد أن الخص أهمية هذه الوجوه الجنائزية من وجهة نظرى الخاصة كما يلى :

(١) هذه الوجوه الجنائزية إنتشرت فى مصر منذ القرنين الأول والثانى وقد سبقت العصر الذى إبتدأت فيه الأيقونات بكل تأكيد .

(٢) هذه الوجوه الجنائزية كانت فى مصر فقط ولم تكن خارجها بأى حال وقد كانت لها صفة شعبية حيث وجدت فى مصر من الإسكندرية إلى قرب أسوان وإن كانت أكثر شهرة وكثرة فى الفيوم وأخميم .

(٣) كانت هذه البورتريهات شبيهه ببوتريهات اللوراطون . وكان مع اختلاف كبير وهو أن اللوراطون كان خاصا بالامبراطور ونوابه فقط وكانت له صفة رسمية فى الدولة أما بورتريهات الفيوم فكانت شعبية .

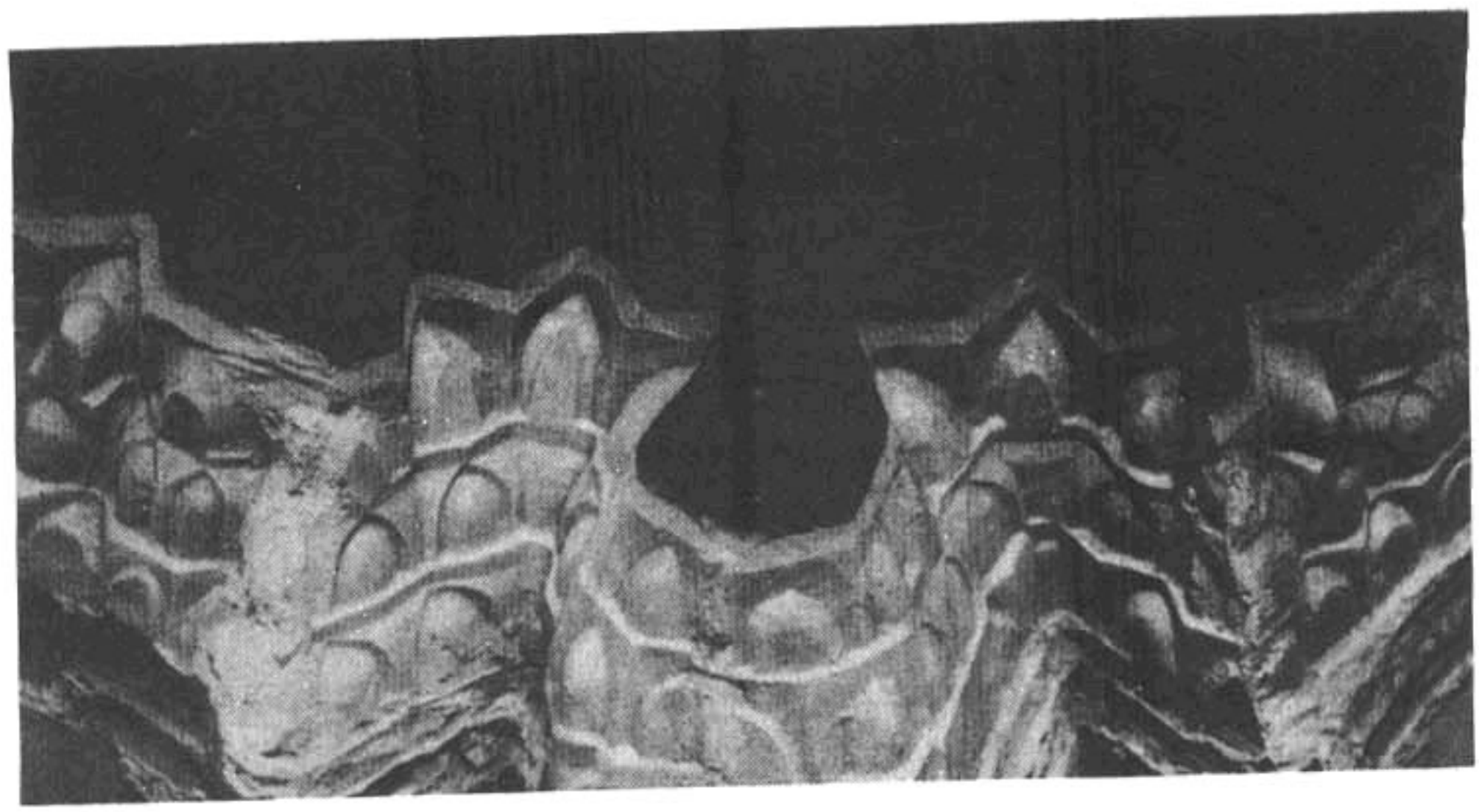
(٤) كانت الوجوه خاصة بالمصريين وملامحها مصرية خالصة وإن كانت توصف بالوجوه الرومانية فذلك بسبب العصر الذى كانت منتشرة فيه وهو العصر الرومانى بالاضافة الى طراز الملابس وتصفيف الشعر والحلى وهذا لا ينفى كون الأشخاص مصريين والناظر الى هذه البورتريهات لا يستطيع أن ينكر كونها مصرية .

(٥) كانت هذه البورتريهات توضع فى المنازل كأى بورترية موجود الآن بالتصوير الفوتوغرافى ثم كانت توضع فوقه المومياوات بعد ذلك .والدليل على ذلك أن بعضها قد نال من التلف فى حياة الشخص قبل وفاته ثم وضعت فوق المومياء وهى على هذه الحالة ... ومن غير المنطقى أن البورترية قد تم عمله بعد وفاه الشخص وناله بعض التلف أو القدم ثم وضع فوق التابوت الملفوف بعده طبقات من الكتان . والدليل الآخر أن ملامح هذه الوجة تنطق بالحيوية وهو ما يبتعد كلية عن كونها رسمت بعد وفاة الشخص . وهناك دليل آخر أن وجد اثنان من البورتريهات لسيده واحدة فى مراحل سن مختلفة .

(٦) اسلوب رسم البورتريهات كان بإحدى طريقتين الأولى **طريقة التمبرا** وكانت ترسم

بإضافة الأكاسيد الملونة مع محلول من صفار البيض والخل وكانت الألوان تثبت على الوجه بالفرشاه واللوحة نفسها كانت عبارة عن قطعة مسطحة من الخشب وفوقها طبقة من الجص وهذا نفس طريقة الأيقونة الرسومة بالتمبرا . وترجع هذه الطريقة فى الأصل الى «الاسرة الثامنة عشرة» اى حوالى ١٥٠٠ قبل الميلاد[١] وهذه الطريقة هى التى ترسم بها الأيقونة حتى الآن سواء فى اليونان وروسيا . .

والطريقة الآخرى وهى **الرسم بالشمع** Incaustic . وكانت ترسم بإضافة الاكاسيد الملونة الى الشمع المضاف اليه بعض الأفونين لإعطائها صلابة وثبات وكانت الألوان تُفرد على اللوحة بواسطة فرشاه خشنة أو قطعة من الخشب الناعم وإن كان غير معروف بالضبط حتى الآن كيف كانت الألوان تصل الى هذه النعومة فوق اللوحة . وهذه الطريقة أيضا كانت مستعملة فى مصر .



+ نموذج من المقرنصات.

(١) د. ثروت عكاشة . الفن المصرى الجزء الثالث ص ١٣٧٧ .

الفصل الثانى

ملامح الأيقونـــات القبطيـــة

لكى ندخل فى موضوع ملامح الأيقونة القبطية يحسن أن نضيف أيقونة السيد المسيح الذى يضع يده اليمنى على كتف القديس مينا والموجودة فى متحف اللوفر . حيث أنها تعتبر من أهم النماذج التى تعبر عن أصالة واستقلالية الفن القبطى ، فهى حتى من حيث الموضوع لا يوجد فى أى من فنون العالم المسيحى بهذا المعنى المملوء من الحب والحماية والألتصاق بالسيد المسيح بهذه الصداقة وهو عكس الأنطباع السائد فى أيقونات السيد المسيح البيزنطية وغيرها حيث الصرامة والجدية .

ويذكر .P.De.B أتجاه النظر وإيماءه وحركة السيد المسيح أصلية تماما والفتها مع القوسين العامة لفن البلاط الحاكم وتعتبر مثلاً للتقليد الإنسانى المشهور الدائم فى مصر عبر العصور .

وعظمة السيد المسيح لا يشوبها نقص بسبب الحركة ويركز عليها بالقامة الكبيرة وبالرأس التى هى أطول وأعرض قليلاً وذراع المسيح يحيط بكتف القديس مينا ، كأنها تجذب القديس خلف الأفق الأرض حيث أن الرأسين ذوى الهالة تبرز على سماء الغروب الملتهب . وكل هذا يرجع بنا إلى التقليد الفرعونى العظيم الذى تسود فيه الشمس المقدسة فى بهاء . وكذلك الأفعة المتميزة فى مصر نفسها وأسلوب العمل ينتمى إلى الطريقة الرمزية ، على الأسلوب البيزنطى ، فالأجسام مصغرة ، ومفسمة إلى مناطق بسيطة بأبعاد متساوية تقريباً . وثنايا العباءه المقدسة تخفى تفاصيل الجسم . وهذه الثنايا فى الرداء ، التى تلبس فوق الفراجيه فى إنحناءات ذات مركز واحد تتجمع على واحدة والأخرى من الرأسين ذوى الهالتين ، فى وفاق مع الأهمية المنسوبة إلى كل منهما وعلى العيون حيث تؤكد الإنحناءات بقوة .

والحضور المكثف للتكوين هنا فاق على كل ما وجد فى الصور اليونانية والرومانية أو بأيقوناتهم فيما بعد ، ووجود هذا العمل المرسوم بطريقة التمبرا Tempra يعد كعمل نموذجى لدراسة علمية ويشير بكل تأكيد على جمال الفن القبطى [1] .

وقد تعمدت بهذا ذكر وصف تفصيلى لأيقونة السيد المسيح والقديس مينا لأنها تعد

---

(١) Per De Bourguet ص ٧٦ .

نموذجاً للفن القبطى عامة فى القرن السادس حسب شرح بيردى بوجيه وعلى هذا المنوال أيضا نجد أيقونة القديس إبراهيم وكذلك الحنية الشرقية لصعود السيد المسيح والعذراء والتلاميذ من باويط لأنها منفذة بنفس الأسلوب .

وباختصار شديد يحدد نفس المرجع ملامح أخرى للفن القبطى حيث يذكر أن الوجوه والعيون أيضا مستديرة ومحددة بإطار غامق [1] والأشكال نفسها محددة بخطوط واضحة وغامقة وهذا ما يميز الأسلوب القبطى وخصوصا فى ذلك العصر .

وفى منتصف القرن السادس ، كانت معالجة الجسم تمر بتغيير كبير فى التشكيل الذى يميل إلى الإختفاء وفى ملامح الوجه الذى أصابها بعض التحوير .

وفى معالجة البعد الثالث نجد أن الصفة السائدة هى عدم وضوح التجسيم الذى يوضح البعد الثالث وهذا على الرغم من أن النماذج الأول للنسيج من القرن الثانى والثالث والوجوه الجنائزية الأولى من نفس الفترة يتضح فيها بوضوح شدة الضوء والظل وتظهر التجسيم بصورة متكاملة .

ومن ملامح الفن القبطى البعد عن اللون الأخضرحيث كان اللون الأخضر رمزاً للشر فى مصر القديمة ولذلك كانوا يصورون به الشيطان والأعداء

ولعلنا الآن فى شوق لمعرفة أهم الملامح التى نحسها فى أيقوناتنا القبطية ذلك أنها :

١- تمثل الحياة المفرحة :

لاحظ بعض المؤرخين والفنانين أن أيقوناتنا مفرحة ، فلا ترى قط ما يمثل الآم الرب والشهداء ، ما عدا الصليب الحامل للنصرة ، حيث علق ملك الملوك . ليس من صورة للجحيم ، بل صور عن السماء والخليقة السماوية والأكاليل السماوية ، كأن الكنيسة تود أن تبعث الرجاء فى حياة أولادها وتحدثهم عن الأمجاد السماوية ، لا تود أن تخيفهم بعذابات الجحيم المرعبة .

فى هذا يقول بتلر « يوجد إختلاف بين الرسم اليونانى والقبطى ، هذه نقطة ينبغى ألا نبعد عنها صامتين ، فقد تميز بها الفن القبطى ، لا عن اليونانى فحسب بل وفنون العالم

(١) ص ١٨٧

المسيحى الغربى كله ، إذ يبدو أن الأقباط هم المسيحيون الوحيدون الذين لم يسروا بتصوير الآم القديسين على الأرض أو عذابات الخطاة فى الجحيم .

وترى أيضاً مدام بوتشر إن كانت كنيسة مصر قد إحتملت من الإضطهاد أكثر من أى كنيسة أخرى فى العالم بكثير وبطريقة مرعبة ، لكن هذه العذابات لم تحطم رجاء حياتها الورعة . أينما ذهبت بين الكنائس المصرية الفقيرة لن تجد منظراً واحداً يمثل الجحيم أو العذابات ، فليس من جمجمة عابسة ولا هيكل عظمى يرتجف. شهداؤها يبتسمون فى هدوء من خلال حوائطها ، كأن عذاباتهم قد نسيت منذ زمن بعيد .

٢- مملؤة بروح الغلبة

إذ تسعى الكنيسة فى خلق روح الثقة فى أولادها ، لهذا فهى لا تصور الشياطين وأن صورتهم عند الضرورة يظهرون فى أحجام صغيرة مطروحين تحت أقدام الرب أو رؤساء الملائكة أو الشهداء .

٣- تحمل روح الحب والعطف

يعبر الفنان القبطى عن مشاعر الحب والحنو ، من أمثلة ذلك

أ – أيقونات دير بويط تحوى عدة رسومات عن القديسة مريم وهى ترضع طفلها يسوع فى أمومة حانية .

ب – كما يظهر فى نحت قبطى مصنوع من الخشب حيث تتلاقى أحد وجنتى القديسة مريم مع وجنتى إبنها فى لطف عجيب بينما يصنع كل منهما يده عل كتف الآخر فى رقة .

هذا الإتجاه القبطى يختلف عن اليونانى ، فكما يشير فيراتوف أن الكنيسة اليونانية تميل لى تصوير الرب يسوع المسيح وأمه فى العظمة ، فيظهر الرب المخلص « المتقد العينين ، وتظهر لقديسة مريم الملكة السماوية وحين يصور الطفل يسوع فلا يتطلع بعينى الطفولة بل بعين العالم بكل شئ » .

٤- تعبر عن قوة الروح

فى الأيقونات القبطية غالباً ما نرى رؤوس الأشخاص ضخمة والأعين متسعة ونسب الجسد ضعيفة ، وكأن الفنان القبطى لا يمثل الملامح الجسدية بل بالحرى يريد إبراز قوة الروح الداخلى فالرؤوس الضخمة رمز لله رأسنا السماوى والأعين المتسعة علامة البصيرة الداخلية . هذا الإتجاه يظهر حتى فى العابدين أنفسهم الذين يركزون على قوة الروح التى تمثلها الأيقونات .

ففى دخولهم الكنيسة يقفون بجوار الأيقونات ويحنون رؤوسهم ويلمسون طرف الأيقونة بأصابعهم ويطلبون صلوات القديسين وبركة الرب ، غير منشغلين بتفاصيل ما يحويه التصوير . يجدر بنا أيضاً أن نذكر . أنه فى أيقونة صعود جسد القديسة مريم على أحد قباب دير السريان بوادى النطرون نرى القديسة محمولة ولها ذات شكل جسدها الراقد بين الرسل هذه الفكرة مقتبسة عن الفن المصرى القديم حيث تصور النفس مجنحة وهى ترف حول الجسد ولها شكله. هذا المنظر أيضاً يوضح أن الأقباط فى تصويرهم الأشخاص لا يعنون الملامح الجسدية بل أرواحهم .

٥- أيقونات تمثل رجال الصلاة

يقول « واسل » أن الفنان القبطى إذ يصور قديسين رجالا يستخدم هذا الإتجاه ، زى الصلاة فيظهرون رافعين أياديهم للصلاة لله (Orant) كأنهم يعلنون أن الصلاة هى سر قداستهم .

فيما يلى أمثلة لذلك :

أ- توجد شظية لحجر تذكارى تمثل راهب شيخ قد بسط يديه للصلاة « مجموعة زيمبارتون أوكس » .

ب- تظهر القديسة مريم باسطة يديها للصلاة ، وهى واقفة بين الإثنى عشر تلميذاً مع قديسين محيطين « القرن السادس بدير بويط » .

جـ- يوجد نقش متحرك فى فينا ، فيه يظهر القديس مارمينا بين جملين وقد بسط يديه للصلاة .

د- توجدعلبة نقش عليها القديس مارمينا بنفس الشكل .

هـ- توجد علبة من العاج صور عليها دانيال فـــى جب الأسود يحمـــل نفس الإتجاه « مجموعة ريمارتون أوكس - القرن السادس » .

نقل هذا الإتجـاه عن وضع السيـد المسيح على الصليب ، ويعتبر من أهم الحركـات الطقسية للكاهن أثناء خدمة الليتورجيا . وهو الوضع الذى يفضله الشهداء والقديسون فى لحظات إنتقالهم إلى الفردوس كما إستخدمته الكنيسة الأولى فى الصلاة ، إذ يقـــول العلامة ترتليان « ينظرون إلى فوق بأيد منبسطة مفتوحة ، ورأس مكشوف » .

٦- حمل الصليب

لاحظ سميث أن غالبية أيقونات الأسكندرية تصور السيد المسيح يحمل صليباً قبطياً ، وكأن الكنيسة أرادت أن تتطع إليه كمخلص لنا .

هذا ما نراه فى أيقونات شفاء المفلوج وإقامة لعازر والدخول إلى أورشليم وهكذا . حتى فى الأيقونة الخاصة بطفولته بدير مارمينا بمصر القديمة نجد رجليه قد صورتا على شكل صليب وإنبسطت يداه فوقهما كأنما قد أراد بيديه أن تظلا على الصليب .

٧- عناية الرب

أصر الفنان القبطى أن يصور الرب على الصليب معلقاً بعينين مفتوحتين علامة خلوده وعنايته الإلهية المستمرة . فى هذا يقول أولوجيوس السكندرى : « نام الرب قليلا حسب الجسد على الصليب لكنه كإله بقيت عينا لاهوته مفتوحتين » .

القديسون المحاربون

الكنيسة القبطية ككنيسة للشهداء تشتهـــر بأيقوناتها الخاصـة بالقديسن المحاربين «العسكريين» مثل الشهيد مارجرجس ومارمينا والأمير تادرس والأمير بقطر وأبى سيفين «مرقوريوس» وغيرهم .

يقول سكوت مونكريف : « من المعروف تماماً أن أصل أيقونة القديس مارجرجس والتنين وجدت فى تصويرات المصريين عن الحرب بين حورس وسيت » .

فكرة أيقونوجرافية عن أهم الأيقونات المسيحية والقبطية

أيقونة البشارة

لعل أقد تصوير لدينا عن موضوع البشارة فى سانتا ماريا مارجورى Santa Maria Magiori من القرن الخامس (٤٤٠م) وكذلك – كما أشرنا – أوعية مونزا . أما الصورة التقليدية فتعود إلى القرن السادس ، وعادة ما نجد فيها السيدة العذراء مريم جالسة على كرسى كبير. وسلة النسيج إلى جانبها بينما يأتى الملاك مسرعاً إليها من الجهة الأخرى ويحمل بإحدى يديه عصا المبشر الرسمى ، ويسلم أو يشير بيده الأخرى على السيدة العذراء قائلا : « أنت هى المختارة » .

وعادة يظهر الملاك من الجهة اليسرى ولكن فى بعض الأحيان وخاصة فى الأعمال الفنية القديمة التى يرجه أصلها إلى فلسطين أو بلاد ما بين النهرين نرى الملاك قادماً من الجهة اليمنى للصورة وهذا يوافق طريقة الكتابة السريانية والعربية ، كما يتبين أيضاً من رسومات الفريسك فى دير السريان بمصر بوادى النطرون حيث الملاك فى اليمين وقد كتبت كلمات « السلام لك » .

وتوجد فى بعض النماذج الأخرى عناصر مأخوذة من بعض الأناجيل غير الرسمية مثل إنجيل يعقوب حيث تشاهد السيدة العذراء وهى واقفة أمام بناء كبير وكأنها خارجة منه وأمام المدخل ستار مفتوح ، أو فى نموذج آخر نشاهد مريم العذراء وهى مقتربة من نهر صغير أو ينبوع ماء لتستقى منه بجرتها أو قائمة عند شجرة عندما أتى إليها الملاك .

ويوجد موضوع قبطى للبشارة : أيضاً على النسيج من القرن السادس ويحتوى على موضوعين هما البشارة وكذلك مقابلة السيدة العذراء لأليصابات وهذا النسيج محفوظ للآن فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن .

ومنذ القرن الثامن أخذت صورة البشارة المقبولة لدينا تكتمل أكثر فأكثر ،وقد ظهر ذلك فى نحت من العاج يعود إلى فلسطين أو بلادما بين النهرين – ميزوبوتاميا . وخلال هذه الفترة نشاهد القديسة مريم إما فى حالة الجلوس أو القيام أمام بناية تشير إلى بيتها أو إلى الهيكل ، وتحت رجلها قاعدة صغيرة تعبر عن شرفها وسموها ورفيع مقامها ، إلى جوار الكرسى الذى يعبر عن العرش الملكى . كما تظهر سلة النسيج أو الينبوع الصغير . أو شعاع النور السماوى الذى يشرق عليها من فوق ، والحمامة البيضاء التى تهبط عليها من العلا وتحل عليها رمزاً للروح القدس .

ثم تطورت الأيقونة فى القرن الحادى عشر والثانى عشر حيث نرى فى الخلفية منظراً لبوابة وفوقها قوس أو مثلث كرمز للفاصل بين هيكل الكنيسة وقدس الأقداس . مثل كنيسة لونريال – صقلية ١٩٧٦م وكنيسة القديس كيوركيس فى قودبينوفو بيوغسلافيا فى القرن الثانى عشر .

كما توجد أيقونة من القرن الثانى عشر فى دير سانت كاترين بسيناء ، أما فى صورة نوفجورد بروسيا حيث السيد المسيح يظهر فى السماء وهو الذى « من الأزل وقديم الأيام » ، ولعل أروع صورة للبشارة هى التى فى أوخريد بمقدونية بيوغسلافيا .

ومن مصر يوجد نحت على خشب الأرز يمثل البشارة من الكنيسة المعلقة من القرن الثالث عشر محفوظ بالمتحف البريطانى .

وفى أيقونة البشارة نجد عموما بالخلفية ستر باللون القرمزى ويرمز إلى طهارة السيدة العذراء التى إستحقت أن يولد منها الله الكلمة . وكذلك شجرة ترتفع إلى أعلى من جانبها رمز للحياة وكذلك نجد الملاك ممسكاً بيده اليسرى العصا الربانية تعبيراً عن درجة سلطان وقوة كلامه . وعن السيدة العذراء أيضاً نجد الصورة تعبر عن اضطرابها لدى مشاهدة الملاك وسماع البشارة ولذلك نجد يدها ترتفع نحو صدرها تعبيراً عن قبولها البشارة أو يدها على فمها دليل الاضطراب أو أصبعها على فمها دليل الخجل .

ويحسن هنا أن نفرد جزءاً خاصاً عن أيقونة للبشارة من القرن الثامن موجودة بدير السريان بوادى النطرون ، فى كنيسة السريان فى الحنية الغربية . وكان يوجد بها أيقونة فريسك تصور موضوع الصعود ، حيث أسفل الصورة يمثل السيدة العذراء ترفع يديها بالصلاة وحولها الرسل أيضا وفى أعلى الصورة منظر يمثل صعود السيد المسيح فى المندورلا البيضاوية رمز للسماء حوله الملائكة ..

وكانت تظهرمن تحت هذه الصورة الفريسك جزء صغير من أيقونة أقدم تمثل وجه إنسان ولكن لم يعرف موضوع الصورة السفلى إلا بعد أن سقطت أجزاء من الأيقونة الأحدث . فظهر جزء يمثل رأس السيدة العذراء وعلى يمين الصورة رأس ملاك هذا غير شخص آخر فى الجانب المقابل للملاك .وهو ما ينبئ بموضوع جديد .. نظراً لروعة التعبير فى وجه السيدة العذراء والملاك وغرابة الخلفية الرائعة .. قد تقرر خلع الصورة الأحدث لإظهار الأيقونة الأخرى وكان ذلك بالتعاون مع مصلحة الآثار المصرية ودراسة أيقوننوجرافية لجامعة ليدن فى هولندا بقيادة الدكتور البروفيسور ڤان مورسيل Van Morsel مع خبرة تقنية من معهد الآثار الفرنسى بقيادة الدكتور ميشيل ويتمان M. Witman . وبعد مجهود مضنى تم نزع

الأيقونة الأولى فظهرت أيقونة للبشارة فى منتهى الروعة والأصالة وهى فردية فى كل شئ على المستوى العالمى لأن موضوع البشارة للعذراء والملاك حوله آربعة من أنبياء العهد القديم الذين تنبأوا بموضوع البشارة وكل من الأربعة الأنبياء يمسك بسفر فى يده ومكتوب به النبوة التى ذكرت فى العهد القديم وهذا الموضوع ليس له نظير . والأنبياء الأربعة هم موسى ، أشعياء ، حزقيال ، دانيال . وترجع أهمية هذه الأيقونة إلى عوامل كثيرة منها أنها قديمة منذ حوالى القرن الثامن إلى العاشر . وذلك حسب الدراسة التى يقوم بها الدكتور ڤن مورسيل ود.بروفيسور بيتر جروسمان من معهد الآثار الألمانى . والحنية التى تحمل الأيقونة تعتبر حسب هذه الدراسة أقدم منطقة فى كنسية السريان . بالإضافة إلى أن فى هذا الوقت كانت توجد حروب الأيقونات فى العالم المسيحى شرق الإمبراطورية وقد يكون من بعضها ما يماثل هذه الأيقونة ولكن حتى الآن لا يوجد نفس الموضوع بنفس هذه الصورة .

كما أن الأيقونة ذات مستوى رفيع من حيث التصميم وحركة السيدة العذراء وحركة الملاك والخلفية الرائعة الغريبة الألوان . الأيقونة فى منتهى النعومة والقوة والكل يتعجب كيف احتفظت الأيقونة بقوة الألوان كل هذه المدة وما زالت على حالتها .

ولأهمية هذه الأيقونة من الناحية التاريخية والأيقونوجرافية نود أن نذكر أن أحد خبراء معهد الآثار الفرنسى وهو بيير لا فرير Piere La Friere سافر خصيصا إلى الكنائس الأثرية والأديرة فى تركيا واليونان لرؤية الأيقونات التى من ذلك العصر ولكنه لم يجد ما يماثها ولا حتى ما يقترب من موضوعها أو من طريقة رسمها .

والأيقونة مازالت محل دراسة متعمقة من معهد الآثار الهولندى من الناحية الفنية ومعهد الآثار الألمانى من الناحية المعمارية .

أيقونة عيد الميلاد

منذ القرن الثانى سجلت وجمعت قصص شعبية كثيرة عن ميلاد ربنا يسوع المسيح وعن طفولته ولا تذكرها الأناجيل القانونية . وبصفة خاصة قصص عن سفر القديسة مريم على ظهر حمار وعن الولادة البتولية فى المغارة ، وعن تعجب يوسف من توقف حركة العالم لحظة الولادة ، وعن دور الحاضنتين سالومة وزلامى ، وسالومة هذه هى التى شكت فى بتولية السيدة العذراء من الولادة ، وعن النجمة الشرقة التى تهدى المجوس ... إلخ ولقد أثرت هذه القصص على الفن التشكيلى فى التعبيرعن سر الميلاد العجيب.

أما أقدم النماذج التى تصور الميلاد فتأتى فى أوائل القرن الرابع فى نحت لتابوت من المرمر محفوظ فى متحف اللاتيران : المجوس متوجهين إلى المزود حيث الطفل يسوع ، وتابوت آخر من المرمر من نحو سنة ٢٢٠م محفوظ بروما بكنيسة ماربولس . ثم من القرن السادس نجد نحت من العاج من كرسى ماكسيميانوس أسقف مدينة رافنا .

ونلاحظ فى هذه الفترة أن السيدة العذراء ويوسف النجار من إتجاه نظراتهم أنهما لا يتجهان بهم إلى مزود الطفل بسوع وقد يكون ذلك من التأمل فى الميلاد المعجزى وتوقف حركة العالم حسب القصص الشعبية فى ذلك الوقت . أما فى أيقونات القرن العاشر فقد إبتدأت السيدة العذراء تنظر إلى المزود بكل حنان وخشوع .

ومن فلسطين توجد بعض صور شرقية للميلاد حيث توجد مغارة مظلمة ويظهر فى أعلاها الطفل مع الحيوانات – الحمار والثور – مع أحد الرعاة أو أكثر ، وهى ترمز إلى أن الحيوانات تعرف صاحبها فى حين أن الإنسان قد لا يعرف سيده (أش ١ : ٣) . وهذا يرمز إلى سجود الأمم وإيمانهم بشخصية الطفل الإلهى .

وشهد غسل الطفل فى نحت من العاج من القرن الخامس – ومن القرن الثامن أيضا– بظهر سالومة وزلامى يغسلان الطفل يسوع رمز إلى حقيقة الولادة الجسدية وإلى تواضع الله الكلمة الذى يخضع للظروف الإنسانية الضرورية .

ومن مصر يوجد منظر للميلاد من أروع ما يكون على هيئة نصف قبة – فريسكا – بديرنا السريان العامر بوادى النطرون . وهى صورة كاملة ورائعة تصور السيدة العذراء مستلقية والطفل مقمط فى المزود على شكل بناء حجرى وبه شباك . والسيدة العذراء والطفل فى المزود يمثل بؤرة الصورة ومركزها وحولها موضوعات أخرى بمقياس رسم أقل ويوسف النجار فى وضع التفكير العميق ومنظر المجوس فى صورة ملوك بتيجان كما فى الأيقونات التقلديدية

القديمة . وأحد الرعاة يضع ساقاً على أخرى ويمسك بفلوت ورعاة مبتدين وفى أعلى الصورة الملائكة تقول : « المجد لله فى الأعالى وبالناس المسرة » ، والنجم الذى يشير إلى مكان الميلاد .

ولعنا نجد فى بعض الأيقونات القديمة بدلا من النجم يوجد ملاك يشير إلى مكان الميلاد وهذا يطابق بعض تفاسير الآباء مثل القديس يوحنا ذهبى الفم .

ولعنا قبل أن نترك موضوع الميلاد نود أن نشير إلى أيقونة توجد منتشرة فى بعض الكنائس ولكنها غير طقسية وهده الأيقونة ظهرت منذ القرن الرابع عشر وهى تمثل السيدة العذراء وربما يوسف النجار يركع أمام المزود والطفل . فى كل أيقونات الكنيسة المقبولة عقيديا نجد السيدة العذراء مضطجعة حيث أ ن الميلاد كان ميلاداً حقيقياً وربما بآلامه المعروفة للبشر ولذلك كانت السيدة العذراء محتاجة إلى الراحة . أما فى أيقونات ما بعد القرن الرابع عشر غير المقبولة حيث إستطاعت السيدة العذراء أن تركع فهى بهذا لم تشعر بألم لأنها لم تحمل الخطية الجسدية وقد حمل بها بلا دنس ولذلك إستطاعت أن تركع بهذه الصورة ، وهذه البدعة لم تظهر إلا بعد القرن الرابع عشر . وتوجد هده الأيقونة فى بعض الكنائس والأديرة ومطلوب أن ترفع من الكنيسة أو تعرض فى المتاحف فقط . ولعل هنا تظهر أهمية دراسة الأيقونات دراسة أكاديمية أيقونوجرافية .

ونشير أيضا أن فى بعض أيقونات بداية المسيحية كان المجوس عددهم أكثر من ثلاثة أشخاص وأحياناً أربعة وذلك حسب إنجيل متى (مت ٢ : ١١) حيث لم يذكر عدد المجوس ولكنه يذكر عدد الهدايا (ثلاثة) . وقد إستنتج أن عددهم ثلاثة وإن كان هذا غير مذكور نصاً! .

والصورة التقليدية للميلاد تحتوى على عدة عناصر هامة بالاضافة إلى ما ذكرنا ففى الخلفية منظر جبلى وفى الوسط مغارة عميقة مظلمة ، لأن من هذا المكان التاريخى الحقير الضيعة ، من جوف أرضنا الخاطئة ، رمز الحشا البتولى الفقير ، أشرق النور الإلهى العظيم ، وأشعة النجمة السماوية ، ذى ثمانى أوراق ، تسقط على الطفل المقمط فى المزود داخل المغارة، وبين الحمار والثور اللذين يرمزان إلى سجود الأمم .

والمزود بشكل مذبح يرمز إلى يسوع الذى هو الخبز الحى المذبوح لحياة العالم ، وتفسير إسم بيت لحم هو بيت الخبز ، وشكل بناء المذبح فى بيت لحم فى أورشليم القديمة هو الذى أثر فى تعبير المزود التشكيلى فى الأيقونات من هذه الفترة .

أيقونة العمـــاد

منذ القرن الثانى حفظت لنا صور ورسومات جدارية تعبر عن العماد ، وإستخذمت لها رموزاً كالسمك ، المرساة ، الأنهار الأربعة . ثم بعد ذلك إتخذت صور العماد تصويراً أوضح ، نجدها فى سراديب الموتى فى روما أو فى توابيت الدفن أو فى كنيسة ديورا Diora بشمال سوريا من القرن الثالث فى بيت العماد ، وكذلك فى أوعية مونزا .

وفى الأيقونات الأولى نجد يوحنا المعمدان يأخذ شكل خطيب أو فليسوف ، مرتديا رداء المعلم وحاملا رقائق ورق على هيئة لغة الحكمة والمعرفة الحقيقية، وواضعا يده على رأس المعمد الذى عادة يصور بهيئة صبى عريان فى الماء ، فينحنى المعمدان وهو يتقدم نحو المعمد رافعا رجله الأولى لتستند قدمه على حجرة بجانب النهر لتمكنه من القيام بالعماد ، وتظهر حمامة نازلة من السماء عل رأس يسوع المسيح فى خط مستقيم مع « يد » ترمز إلى الله الآب الذى يشير بيده فى وضع التكلم « هذا هو إبنى الحبيب الذى به سررت » . ومنذ القرن الخامس والسادس تضاف عناصر أقرب إلى الصورة البسيطة الأولى نذكر منها الملائكة وهم يحملون ثياب المسيح .

وفى بعض الصور القديمة كما فى بيت العماد فى رافنا نجد تعبيراً رمزياً على هيئة شخص أسطورى بحجم كبير وهو يمثل روح النهر [1] وهو روح أسطورى فى وضع العجب والإندهاش من الحادث العظيم الذى يتم فى مياهه . أو كما يسمى إله البحر وهذا التجسيد لإله البحر نجده فى فنون العالم القديم سواءفى المسيحية أو ما قبل المسيحية ولكنها بمرور الوقت بدأت تندثر أو تمثل بصورة رمزية على هامش الأيقونة كما سنرى .

وفيما بعد تطور هذا التعبير الأسطورى لمياه النهر حيث يصور هذا الشخص هارباً من المسيح . **أبصرتك المياه يا الله ، أبصرتك المياه تفرعت . ما لك أيها البحر تهرب ، وأنت أيها الأردن تهرب إلى الوراء** . حيث يقارن نزول المسيح فى الأيقونة بنزوله إلى الجحيم حيث تغلب على الشياطين .

وعلى هذه الفكرة يقوم المسيح فى النهر وهو يطأ ويسحق بقدميه الأرواح النجسة الشريرة (مز ٧٤ : ١٣) .

ومنذ القرن التاسع والعاشر يظهر هذا الشخص الأسطورى يسجد للسيد المسيح خاشعاً ، ثم بدأت تظهر فى نفس الفترة بعض الأسماك وهى ترافقه للنهر ومن المحتمل بأن هذه الأسماك ترمز إلى المعمدين الجدد أو ترمز إلى فرح الخليقة كلها بالظهور الإلهى .

---

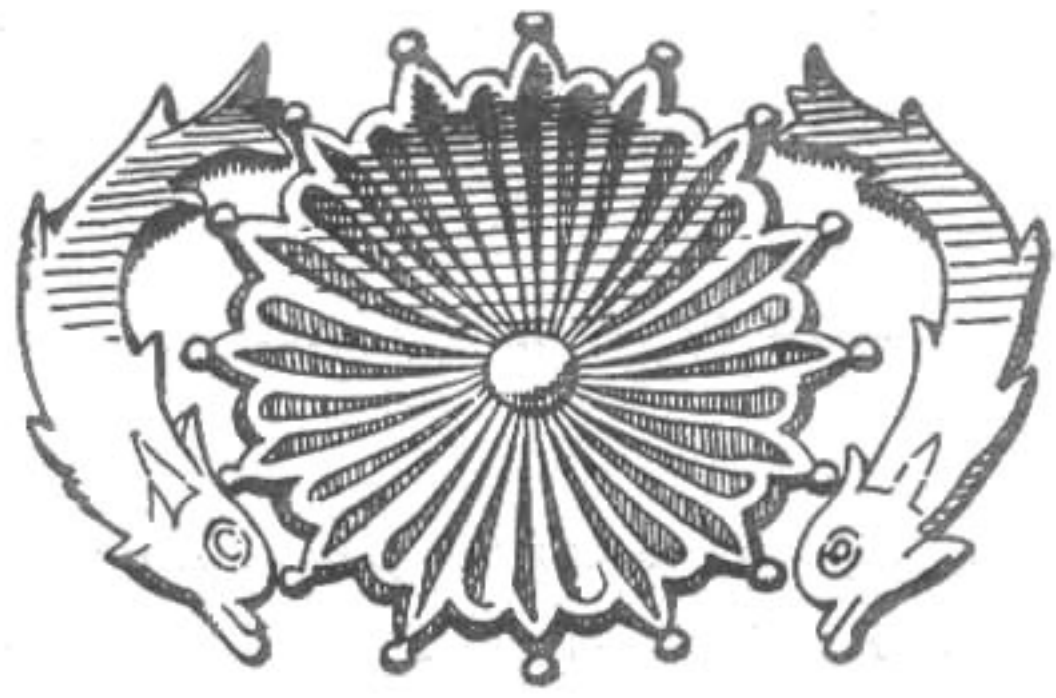
(1) Personification of the River (Gordon)

وفى القرن العاشر بدأت عناصر أخرى للصورة مثل فسيفساء كنيسة دير القديس لوقا فى اليونان إذ تظهر الفأس إلى جانب الشجرة وبحسب قول الإنجيل « **والآن قد وضعت الفأس علـى أصل الشجرة فكـل شجرة لا تصنع ثمـراً جيداً تقطع وتلقى فى النار** » (مت ٣ : ١٠) .

وفى القرن العاشر بدأت تظهر عناصر أخرى للصورة وحتى القرن الثالث عشر نرى صليباً مرفوعاً فى الماء على قاعدة عمودية كناية عن الصليب الحقيقى القائم فى نهر الأردن خلال تلك الفترة من الزمن ويتعلق ذلك أيضا بطقس تغطيس الصليب فى الماء المقدس «اللقان» حسب طقس الكنائس الشرقية . ثم فيما بعد كثر عدد الأشخاص فى المياه وفيما حولها . وتضاءلت أهمية الشخص الأسطورى ، وفى بعض الأيقونات الحديثة والمعاصرة نجد هناك الأسماك التى ترمز إلى المعمدين الجدد لكن بعضها يظهر فيه ثعبان السمك وهو يرمز إلى بقايا هذا الشخص الأسطورى فى المياه فكان يصور طفل بحجم أصغر ثم أصبح يرمز إليه فقط بشكل ثعبان سمك « حنكليس » وأحياناً ملتف حول رجل المخلص .

ومن أمثلة أيقونة العماد نحت على العاج من القرن السادس من فلسطين ويلاحظ ظهور الشمس والقمر بها بطريقة رمزية وكذلك فى مخطوطة قبطية سنة ١١٨٠م .

وأيضا نحت على خشب الأرز فى كنيسة المعلقة محفوظ فى المتحف البريطانى وقد إضطر الفنان هنا إلى نحت موضوع العماد نفسه فى نفس المربع الخاص بالبشارة وذلك غالباً لأنه كان يريد أن يقدم سبعة موضوعات تمثل السبعة الأعياد السيدية فى ستة مستطيلات فقط ، وهذا يثبت أن الفنان المصرى أراد أن يتمسك باطقس بدون أن يفقد روح الأيقونة .



أيقونة دخول السيد المسيح أورشليم

أقدم تعبير لأحد الشعانيين يوجد على نحت لتابوت مرمرى ليوليوس باسوس من سنة ٣٥٩م وتأخذ الصورة مركز التابوت حيث المسيح يركب الحمار مع شخصين أو ثلاثة .

أيقونة الشعانين من مخطوطة قبطية من القرن الحادى عشر

ولعل أهم من هذا النحت هو نحت خشبى أخر من مصر ويأخذ أهمية كبرى من الناحية التاريخية والأيقونوجرافية لهذا سنتناوله بشئ من التفصيل : (١)

هو عبارة عن عتبة باب مصنوعة من خشب الجميز كانت تزين أعلى أحد أبواب كنيسة المعلقة الرئيسى وعليها نقوش بارزة غاية فى الإتقان تمثل دخول السيد المسيح أورشليم ظافراً ونحت آخر يمثل منظراً للصعود . والكتابة اليونانية تقتبس موضوعاً من نشيد يشير إلى السيد المسيح على أنه إله السموات والعذراء مريم على أنها أم الله وليست أم المسيح . ويطلبون مشورة الأسقف ثيودور البردوتس ومكتوب تاريخ شهر باكون الثانى عشر الثالث منه من سنة ديقلديان ٥١ . والجزء الذى يحمل التاريخ قد تم توضيحه خلال السنين الأخيرة ولكن حتى سنة ١٩٢٧م كان من الصعب قراءته . ولوكانت القراءة صحيحة فإن التاريخ حسب التقويم الغريغورى يكون العشرين من مايو سنة ٣٢٥م وتبعا للتقويم اليوليانى السابع من مايو سنة ٣٢٥م

(١) هذه الدراسة التاريخية مأخوذة من الموسوعة القبطية .
The Coptic Encyclopedia , Aziz . s . Atiya 1991 vol.1 p. 245

ويظهر الرسم السيد المسيح راكباً على الآتان وبدون لحية بدون هالة وهو التقليد الذى كان متبعاً فـى العصور الأولى وتظهـر إمرأة راقصة تمثل إبنة صـهيون وتحى الملك بإبتـهاج (يوحنا ٢١ : ١٥) .

والكتابة أعلى مدخل باب المعلقة تشير للمسيح على أنه فى داخله كل القداسة ، وأنه تجسد من العذراء مريم والدة الإله ، وحيث أنه لا توجد أى إشارة للطبيعتين والكتابة باللغة اليـونانيـة وليس بالقـبطيـة ، مما يدعـو للتـوضيح بأن البـرواز يرجع تاريخه إلى مـا قـبل مـجـمع خلقيدونية ، وأن إستعمال كلمة أم الإله يبين فى الحقيقة تاريخاً قبل ٤٢١م لأن بعد هذا التاريخ إستعملت كلمة « أم المسيح » . والنشيد على البرواز يبدو كأنه يعكس تعاليم الأنبا أثناسيوس ، أما بعد مجمع نيقية فى سنة ٣٢٥م أو بعد الثلاث مقالات أو المحادثات الأولى التى نشرها الأنبا أثناسيوس وذلك كان فى سنة ٣٣٥م أو ٣٥٦م والشهادة التى أثبتها على الأيقونات والكتابات تثبت أن ذلك التاريخ الذى تحدد له فى سنة ١٩٢٧م لم يكن بعيداً عن الصواب . وبمقارنة أسلوب النحت نجده قريباً من لوحة العاج المنحوتة بموكب ديونيسيوس ونحت آحر من باويط يمثل ملائكة وقديسين منصبين أمام بواكى وموجود فى برلين ، ربما يكون بعد النحت البارز فى المعلقة وليس هناك شك إن أحداهما خلفية للآخرى .

جزء من عتبة كنيسة المعلقة من القرن الرابع – الخامس

أما عن النماذج الأخرى فيوجد نحت على العاج من غلاف إنجيل أرمنى من القرن السادس .

وصورة من مخطوطة سريانية من القرن الحادى عشر بها ميامر ليعقوب السرجى .

ومخطوطة قبطية من سنة ١١٨٠م محفوظة فى مكتبة باريس الأهلية تحت رقم ١٢ .

أيقونة العشاء السرى

فيما قبل القرن السادس كانت فترة الرسوم الرمزية القديمة وكان يعبر عن القربان الإلهى بمنظر سمكة وبعض الخبز ، الكرم مع وفرة العنب ، طيور تشرب من الماء ، الراعى الصالح مع دلو الحليب ، وبعض مشاهد من العهد القديم ترمز إلى سر القربان مثل : المن من سفر الخروج ، الحمل فى ذبيحة إسحق ، تقدمة هابيل وملكى صادق ، طعام ضيافة إبراهيم ، ومن العهد الجديد، معجزة تكثير الخبز وخمر عرس قانا الجليل .

ثم بدأت أيقونة سر القربان المقدس تأخذ وضعها المستقر ولكن مع بعض التطور حسب شكل المائدة أو وضع رب المجد من المنضدة والرسل .

اولا : منذ القرن السادس من كنيسة رافنا كانت المائدة على شكل نصف دائرة ظلت هكذا فى المخطوطات اليونانية والسريانية والأرمنية والقبطية من القرن التاسع إلى الثالث عشر ، وعلى جدران الكنائس إلى القرن الخامس عشر .

أ- المسيح يتكئ أو يجلس على اليسار (حسب نظرة المشاهد) من حلقة التلاميذ حول المائدة ويبارك أو يقدم الخبز أو الكأس ، وعادة يجلس بطرس على اليمين مقابل السيد المسيح ، أو على حانبه ، أو فى المكان الثانى بعد يوحنا الحبيب على جانب السيد المسيح بداية من القرن التاسع وهو يميل برأسه نحو صدر ربنا يسوع المسيح (يو ٣١ : ٢٥) . أما يهوذا فنراه يجلس أحياناً تجاه المسيح على اليمين ، مع شيطان على كتفه (عن مخطوطة قبطية من سنة ١١١٨م) أو يجلس بين التلاميذ عادة فى المكان السادس أو السابع ، ويمد يده المدنسة إلى صحن الأكل شرها أو يقوم (أو يجلس) أمام المائدة منفصلا عن الأخرين أو يتقرب من السيد المسيح (يو ١٣ : ٢٦) .

ب- يجلس ربنا يسوع فى مركز الحلقة فى منتصف قمة المائدة وسط التلاميذ ويظهر هذا الوضع فى بعض الكنائس البيزنطية من القرن الثالث أو الرابع عشر .

ثانيا : المائدة هنا على شكل دائرة كاملة . حسب نموذج لاتينى قديم من القرن السادس أو السابع .

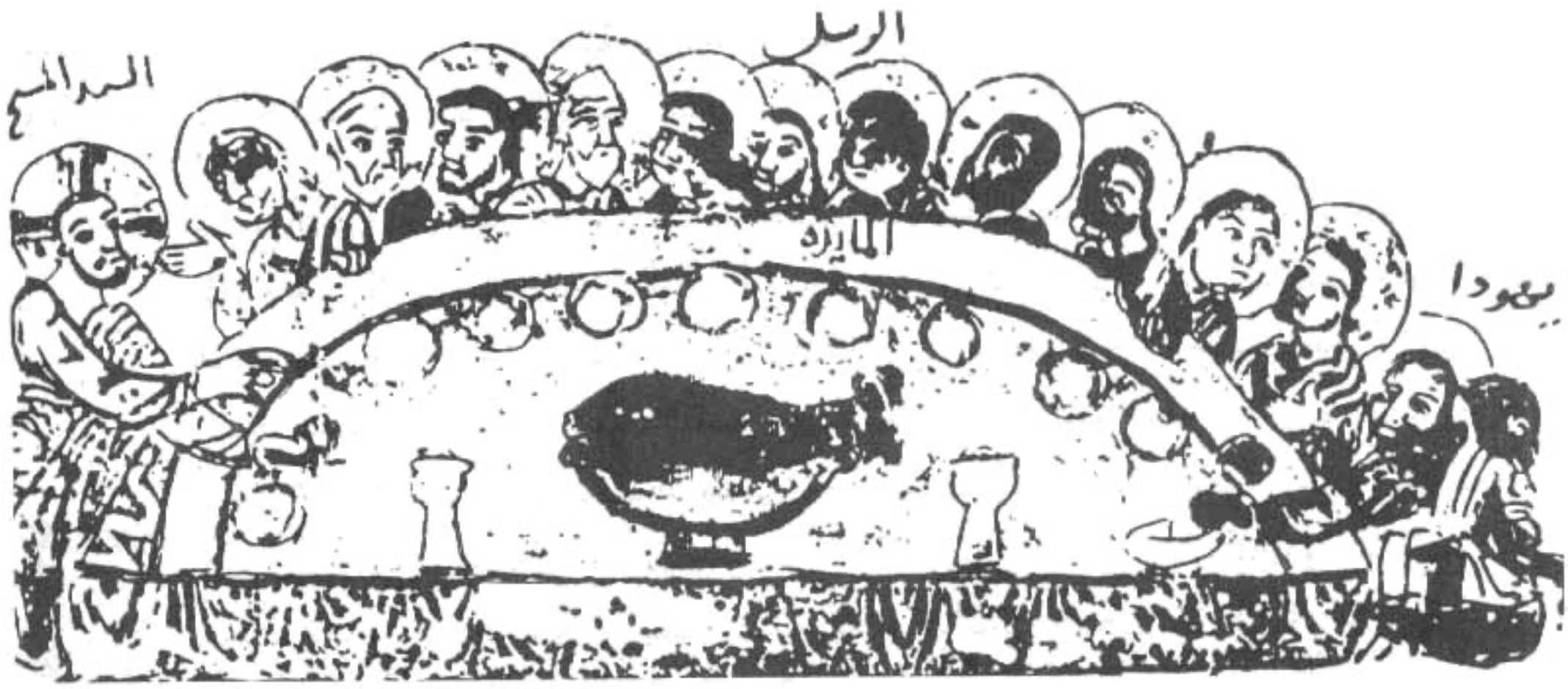
أ- يجلس المسيح فى مركز الصورة فى قمة الدائرة . فى الصور الغربية من القرن السابع إلى القرن الثالث عشر .

ب- يجلس المسيح على اليسار فى صور سريانية من القرن الثانى عشر تحت رقم ٧١٦٩ بالمتحف البريطانى

ثالثا : وتظهر فى الغرب منذ القرن العاشر – الحادى عشر المائدة المستطيلة :

أ- السيد المسيح يجلس إلى اليسار – فى الصورة الشرقية مخطوطة أرمنية سنة ١٠٣٨م وفى بعض كنائس كبادوكية وكنيسة سان مارك بالبندقية فى القرن الثالث عشر .

ب- يجلس ربنا يسوع المسيح فى منصف المائدة وسط التلاميذ حسب النموذج الغربى المعرف . كما رسمها الفنان الإيطالى ليونارد دافنشى سنة ١٤٩٥ – ١٤٩٨م .



أيقونة قبطية من القرن الحادى عشر ويلاحظ رمز السمك

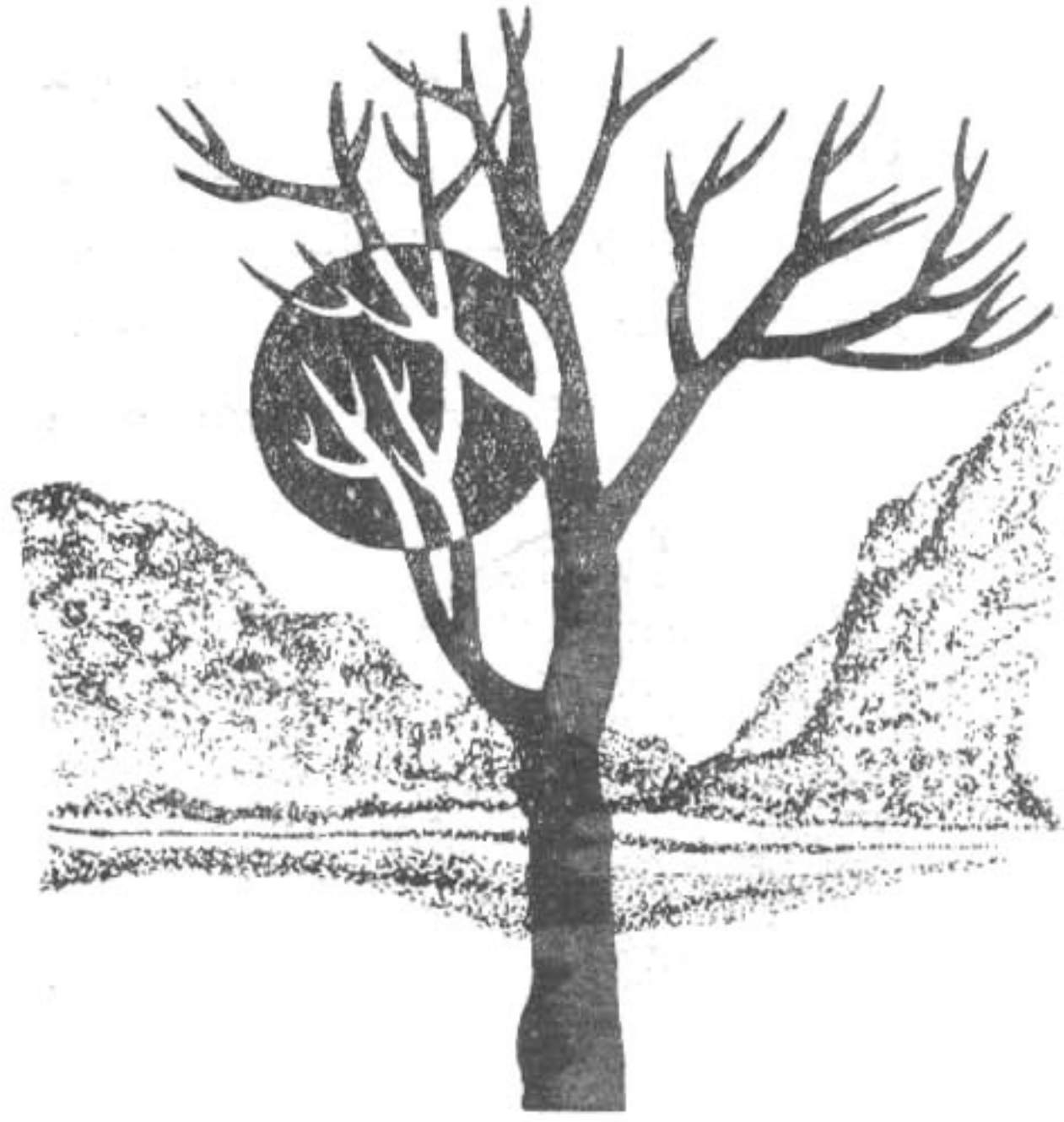
ومن الشيق أن نعرف أن كل الصور القديمة ومن بينها الصور القبطية مثل مخطوطة باريس سنة ١١٠٨م ، باب كنيسة أبو سرجة نحت خشبى من القرن الحادى عشر ، كان السيد المسيح يصور على شمال المنضدة نصف الدائرية وفى وسط المائدة رمز السيد المسيح – السمكة وبدلا من الخبز والكأس ، ووجود السمكة أيضا نجده فى رسم جدارى فى إحدى كنائس كبادوكية من القرن الثانى عشر .

ومخطوطة سريانية من القرن الثانى أو الثالث عشر ومن كنيسة رافنا (قرن خامس) ومن الطريف أن نذكر أيضا أن الفنان القبطى قد صور نفس هذا الموضوع على النسيج رغم صعوبة تناول هذا الموضوع بهذه الخامة الصعبة كما صور السمكة فى وسط المائدة أيضا وهذا

النسيج يأتى من القرن السادس ومحفوظ فى متحف فيكتوريا وألبرت بلندن Victoria And Albert Museum

وهذا وإن دل على شئ فإنما يدل على وحدة الفن المسيحى منذ العصور الأولى فى العالم المسيحى كله ، ومن بينها الكنيسة القبطية .

والأيقونة السائدة الآن فى الكنيسة القبطية الأرثوذكسية لاتضع الأوعية الكثيرة على المائدة لأنها بهذا الشكل لاتمثل العشاء السرى بل تصور الفصح ولهذا فهى تصور وعاء الكأس والخاص بالخمر وصينية تمثل وعاء الخبز ولايوجد يهوذا الإسخريوطى بالأيقونة لأنه لم يكن موجوداً أثناء تبريك السيد له المجد للخبز والخمر أو يرسم فى خلفية الصورة ووجهه إلى خارجها وبدون هالة القداسة .



أيقونة الصلبـــوت

أ : صورة الصلب فى الغرب : (١)

أولاً : الصورة التاريخية

توجد قليل من الصور تمثل صلب السيد المسيح بصورة مبسطة مثل نحت على العاج سنة ٤٢٥ م يمثل المخلص مقابل يهوذا الإسخريوطى مع قطع الفضة تحت رجليه « محفوظ فى المتحف البريطانى » .

وكذلك نحت على الخشب من باب كنيسة القديسة سابينا فى روما سنة ٤٣٨م ويظهر فيه المسيح المصلوب مع اللصين ويلاحظ عدم وضوح خشبة الصليب منها بل الجسد واليدان مفتوحتان بهيئة الصليب ، والوجه له لحية .

وندرة صورة الصليب قبل القرن السادس ترجع إلى أن ذكرى الصليب كانت ما تزال فى ذلك الوقت صورة غير لأئقة فى ذهن الكثيرين كعقاب شديد للمجرمين وعلامة العار لهم . ويظهر ذلك من رسم ساخر على جدران بيت رومانى سنة ٢٤٠م والرسم يسخر من موضوع الصليب .

ثانياً : صورة الإنتصار على الموت

وتوجد تميمة مصرية من القرن السادس أو السابع تقدم صلب المسيح « عمانؤيل » بالثياب الطويلة مع اللحية والهالة والصليب لم يظهر إلا جزئياً بين اللصين والجنديين ويتعلق الصلب بصورة القيامة كما يظهر فى الصورة . ويمكن أن نسمى هذا النموذج « الأنتصار على الموت » وقد ظهر هذا النموذج فى الغرب أيضا .

تميمة مصرية تقدم صلب المسيح «عمانوئيل» بالثياب الطويلة مع اللحية والهالة والصليب يظهر إلا جزئيا بين اللصين والجندين وقد يتعلق الصلب بصورة القيامة من القرن ٦–٧ ومحفوظة فى باريس.

(١) نظرا لكثرة وتشعب صورة الصلبوت لذلك أسهبنا فى شرح الصورة الغربية أيضا .

وفى بعض الصور القديمة تظهر يد الله الآب تقدم إكليلاً بين رمزى الشمس والقمر فى الركنين ، وملاكان أو أربعة ، يمدون أيديهم استقبالاً لروح السيد المسيح .

وأحيانا يرسم هنا فوق الصليب مشهد الصعود مع رموز الانجيلين الأربعة . وربنا يسوع المسيح عادة يلبس مئزرا بدل الثوب الطويل . ويقف على مسند صغير للرجلين . ويحنى رأسه إلى اليمين وعيناه مغمضتان ، ويضربه صاحب الرمح من جهة وصاحب الأسفنجة من جهة أخرى « لونجينوس ، اسطفانوس » ، وعادة ترى مريم العذراء من جهة ، ومن الجهة المقابلة يوحنا الإنجيلى ، وتحت الصليب أيضا تظهر إمرأتان ، إحداهما تمثل الشعب القديم وهى ترفض الدم الخلاص وتهرب من عند الصليب . أما الثانية التى تمثل الكنيسة ، فتمد كأساً لتجمع به الدم المهراق من قلبه المطعون ، وأحيانا يظهر معهما ملاكان يحملانهما إلى الصليب. وعند الصليب تلتف الحية أو يجلس شخص رمزى أسطورى يمثل الأرض أو البحار ، أخيرا يشاهدون فى أسفل الصورة عدد من القبور المفتوحة ، والأموات يخرجون منها ، وفى مقدمتهم آدم وحواء – وأيديهم مرتفعة نحو الصليب فى بعض الصور الأخرى ، ويظهر مشهد مجئ النساء المريمات إلى قبر المسيح فى أحد القيامة ، وأمام بناء القبور المستدير يجلس الملاك المبشر بالقيامة .

ثالثاً : صورة المصلوب محب البشر

من بداية القرون الوسطى حفظت فى أوربا صلبان كبيرة من الخشب ومن صورة يسوع المصلوب على هذه الصلبان يظهر بوضوح السلام الداخلى للمسيح المصلوب وحبه اللامتناهى للبشر .

ومنذ القرن الحادى عشر ، قدم جسد المسيح المعلق على الصليب منحنيا بتوتر شديد على هيئة قوس مشدود ، وذلك تعبير عن شدة الآلام ومنذ القرن الثانى عشر تأخذ المسامير الثالثة فى الظهور بالصور أكثر فأكثر حيث أكتفى بمسمار واحد فقط لتسمر به الرجلين كليهما معا على خشبة الصليب « بينما فى الشرق كانت تظهر فى أسف الصليب خشبة صغيرة توضع عليها الرجلان وتسمران عليهما بمسمارين . »

وفى ذلك الوقت أيضا ، كان الصليب يقدم بطريقة مبسطة : الصليب وحده مع صورة لشخص واحد ، وقد كانت عادة لمريم المجدلية وهى تبكى تحت الصليب وتقبل الخشبة بخشوع وحزن .

رابعاً : صورة المصلوب رجل الآلام

إن صورة المسيح المصولب إبان القرون الوسطى كانت تلك الصورة التى تعبر عن قساوة الصلب وشدة الآلام . ففى هذا الوقت أخذ الشعب المؤمن يهتم كل الإهتمام بآلام ربنا يسوع المسيح كما ظهرت طقوس درب الصليب ومسرحيات الالام ومسيرة التائبين التى تحمل الصليب ، وكان كل ذلك للأقتداء بآلام المسيح وأوجاعه .

ومنذ القرن ١٣ – ١٦ تقريباً أخذ الفنانون يرسمون المسيح فى صورهم كالمصلوب الذى مات . والمسيح المتألم المتوجع ، وعلى رأسه إكليل الشوك بجسمه المضروب والمجروح ، وبقلبه وجنبه المطعونين بالحربة .

خامساً : المصلوب الجميل

منذ القرن الخامس عشر والسادس عشر وحتى القرن التاسع عشر ، كانت الرسوم والصور للمسيح المصلوب تقدم لنا المسيح بمفرده وفى أغلب الأحيان ، معلقا على الصليب وحده وسط منظر ليلى حالك السواد ، وكان الفنانون يحاولون فى صورهم تلك التعبير عن جمال جسد السيد المسيح إلى أقصى الحدود ، لأنهم أرادوا التعبير بذلك عن غلبة المسيح وأنتصاره على الموت ، حيث يرمز نور الجمال الجسدى الذى كان ينبعث من جسد المصلوب القوى الجبار فى بداية القيامة .

وفى هذه الفترة عموماً كانوا يقدمون المسيح المصلوب بطريقتين : الأولى وكأن الرب يسوع قد مات على الصليب وأحنى رأسه إلى صدره . والثانية وكأنه مازال حياً وهو يصرخ مستغيثاً مرفوع الرأس نحو السماء .. حسب مزمور ٢٢ .

ب : صورة المصلوب فى الشرق :

أهم النماذج الشرقية لصورة الصلب مرسومة فى مخطوط رابولا سنة ٥٨٦ ففى هذه الصورة نشاهد صليب ربنا يسوع المسيح ينتصب قائماً بين جبلين تعلوهما الشمس والقمر ويتوسط بين صليبى اللصين الذين صلبا معه ، واللص الذى على اليمين ينظر إلى المسيح ، وكذلك المسيح الرب المخلص مسمراً على الصليب بأربعة مسامير فى اليدين والرجلين ، لابساً ثوباً ارجوانيا طويلا ، وهو ينظر نحو اليمين ، وحول الصليب نرى الجلادين مجتمعين ، يضربه من اليمين أحد الجنود بالرمح ، ومن اليسار بقف جلاد آخر يحمل وعاء بيده ويرفع قضيب (أو قصبه) بها اسفنجة مبللة بالخل الممزوج بالمرارة [1] .

(١) انظر مز (٦٩ : ٢٢) .

وأمام الصليب نرى ثلاث اشخاص آخرين يلعبون مقترعين للحصول على ثياب المسيح .

وإلى اليمين نرى يوحنا ومريم العذراء واقفين ينظران إلى المسيح المصلوب . وإلى اليسار من الصليب تقف ثلاث نساء هن المريمات [1] .

فهذه الصورة تعبر تعبيراً دقيقاً عن ناسوت المسيح وموته إنسانا (حسب طعنة الرمح فى جنبه) ، وعن لاوهت المسيح الذى لا يموت (حسب عينيه المفتوحيتين) أما الثياب الأرجوانية الطويلة ، وظهور الشمس والقمر فوق الصليب ، فإنهما ترمزان إلى مكانة ربنا يسوع المسيح الرفيعة وإلى شرفه المكى السامى ولأغراض وأسباب لاهوتية ، أضيفت فيما بعد إلى هذا النموذج القديم عناصر أخرى جديدة . نذكر منها : تدفق الدم والماء من جنب السيد المسيح (علامة سر القربان المقدس بالصليب) ومع « الكنيسة » التى تجمع الدم الذكى فى الكأس وتقبله لديها كنزاً وكفارة ومغفرة للخطايا . ثم قائد المئة (الشاهد العظيم على لاهوت المسيح حسب إنجيل مرقس) . وأيضا جمجمة آدم تحت قاعدة الصليب رمزاً لآدم الأول أبو البشر وآدم الثانى إبن البشر ثم الملائكة فى السماء فوق ذراعى الصليب ، وهم فى الأصل حراس السماء ، يلقون السلام على المسيح المنتصر ملك المجد ، بعد أن أكمل نضاله وأنجز وعد الخلاص .

ثم دخلت على الصورة أيضا عناصر أخرى حسب النصوص الإنجيلية مثل – حدوث الصلب خارج أسوار أورشليم ، ورسم عينى المسيح وهما مغمضتان ، ويسوع يلبس المئزر ، وظهور الموت باديا على جسد المسيح المتألم . واختفت وتركت بعض العناصر السابقة مثل اللصين ، وكذلك علاقة صورة الصلب بصورة القيامة .

وإلى جانب هذا النموذج الذى ذكرناه . يظهر نموذج آخر لصورة الصلب وهو النموذج اللآهوتى الرمزى : الذى يتعلق بإنجيل يوحنا [2] . ففى هذا النموذج لا يظهر عادة غير ثلاثة (وفى لعض الأحيان) خمسة أشخاص وهم : ربنا يسوع المسيح على الصليب مع أمه مريم العذراء من جهة ، وتلميذه يوحنا الحبيب من الجهة الأخرى . وفى بعض الصور يشاهد جنديان أو ملاكان . وكمثال لهذا النموذج أيقونة من القرن الثامن بدير سانت كاترين . وفيها يشاهد المسيح المصلوب وقد مات على الصليب وعيناه منغلقتان ومن صدره يخرج الدم والماء بين مريم أم الأحزان ويوحنا الشاهد ومثل هذا النموذج نجده فى كنيسة مريم القديمة فى روما . وكذلك فى دير القديس لوقا فى اليونان .

---

(١) أنظر يوحنا (١٩ : ٢٣ – ٣٤) .
(٢) أنظر يوحنا (١٩ : ٢٦ – ٢٧) .

أما بعد القرن الرابع عشر فقد كثر عدد الأشخاص المشاهدين فى الصور حسب النموذج الأول التاريخى بينما بقى النموذج الثانى الرمزى يشدد ويركز بصورة أكبر على جوهر الصلب . المسيح المصلوب فى منتصف الصورة بين مريم العذراء وصديقاتها من النسوة الأخريات من جهة اليمين ، مع يوحنا الحبيب وقائد المئة من جهة اليسار .

فالأيقونة الخاصة بالصلب كما وجدنا جاءت نتيجة تطور طويل يجمع بين تقاليد مختلفة لنماذج متعددة ومتباينة . فهى تقدم صلب ربنا يسوع المسيح خارج أسوار أورشليم . وعلى جبل الجلجثة حسب اعتقاد قديم عن جمجمة آدم الذى يقال بأنها دفنت هناك « ليعمد من جديد بدم المسيح » . وكما جاء فى الأناجيل « وكان ظلام على جميع الأرض » . فلون السماء فى اصورة يعبر عن ذلك . أما عن الشمس والقمر فهما يرمزان إلى أهمية المصلوب « ملك الأكوان الذى ليس لملكه انقضاء . »

وفى الصورة الأصلية ، كانت ترسم أيضا صورة لملكه صغيرة ترمز إلى الكنيسة وهى تجمع الدم الثمين وفى الجهة اليسرى إمرأة تمثل الشعب القديم وهى ترفض الصليب كما رأينا أيضا فى الصورة الغربية منذ القرن التاسع .

وكذلك منظر الجلادين والنسوة القديسات تتقدمهن مريم العذراء أم المسيح ، وقد رفعت يدها إلى خدها ، معبرة بذلك عن حزنها الشيد وأساها العميق عن موت إبنها الحبيب .. وكذلك من الجهة الأخرى ، يقف يوحنا الإنجيلى ، التلميذ الذى أحبه يسوع . حاملاً كتاب إنجيله تأكيداً على صحة شهادته . ومن خلفه يظهر قائد المئة مع ترسه الدائرى كقرص الشمس . (دون رمحه) ، وهو يرفع يده إلى أعلى بحركة الشهادة التى شهد بها عن المسيح والتى تشكل قمة إنجيل مرقس : « ولما رآه قد لفظ الروح هكذا ، قال : كان هذا الرجل إبن الله حقاً ! [1] .. »

(١) أنظر مرقس (١٥ : ٣٩) .

أيقونـــة الصعـــود وانتصـــار المسيـــح

تبنى قصة الصعود على ما هو مكتوب فى لوقا (٢٤ : ٥٠ – ٥٣) ، أعمـال الرسل (١ : ٩ – ١١) ومرقس (١٦ : ١٩) . وبالرغم من أن هناك إشارات عن الصعود كحدث مقدس جاءت متأخرة وهى إما منفصلة أو كجزء من حلول الروح القدس ولكنها ذات مكانة فى غاية الأهمية بالنسبة للأيقونات المسيحية . وعلى كل حال فالتعقيد فى أيقونة الصعود يأتى من تداخل موضوع الصعود مع موضوع المجىء الثانى . وتعد عتبة الهيكل الخشبية فى المعلقة والتى يرجع تاريخها فى أغلب الظن إلى القرن الرابع [١] والموجودة بالمتحف القبطى، أول منظر معروف للصعود [٢] فهناك واجهة يظهر فيها المسيح بدون لحية [٣]، وإلى جانبه ملاكان باسطان أجنحيتهما ومعلقين فى الهواء . وفى يد المسيح اليسرى يحمل سفر الدينونة مزخرفاً بالصليب ويرفع يده اليمنى فى إشارة البركة . وإلى أسفل يمكنك أن ترى رموز لإثنين من الإنجيليين وهما الأسد والثور (الإثنان الآخران هما الانسان والنسر لا يظهران فى الجانب الآخر وربما يرجع سبب ذلك لقلة المساحة) وإلى اليسار من الشكل الرئيسى تقف إمرأة متشحة برداء وعيناها مثبتتان على المنظر السمائى وعلى كلا الجانبين يوجد اثنى عشر شخص حاملين إما الصليب مع حربة مزيلة أو كتاب محفور عليه الصليب وأخيراً توجد ستارتان تمثلان إطاراً خارجياً للمنظر وهما يرمزان إلى انفصال السماء عن الأرض .

فإذا قبل المرء الزمن الذى حدده م. ساكوبولو الخاص بتاريخ العتبة فإن رؤيا حزقيال والقديسة مريم فى أيقونة الصعود هو موضوع مصرى أكثر مما هو سورى وهو ما يرجحه (يوالد Dewald) – ١٩١٥ ص ٢٨٧ – ٩١) حيث أن النموذج الذى قدمه الراهب رابولا قد تم تنفيذه سنة ٥٨٦ حسب تاريخ المخطوطة .

ونلاحظ ان الفكرتين الأساسيتين الموجودتين فى العتبة الخاصة بالمعلقة تتكرران فى باويط وهما : صورة مريم والتى تذكرنا بسر التجسد ، وصورة حزقيال المرتبطة بموضوعات سفر الرؤيا .

---

(١) دائرة المعارف القبطية الجزء الأول ص ٢٤٤ .

(٢) Sacopoulo , 1957 PP. 96 - 116 ;

Jouguet , 1957 . P 100 ; Christ , 1969 . PP . 776 .

(٣) مما يرجح أن العتبة الشهيرة من القرن الرابع تصوير السيد المسيح بدون لحية وبدون الهالة .

وكما يفسر ى. كرايست[1] فإن قمة التعقيد فى هذه العتبة تكمن فى أنها تصور عدة أشياء فى آن واحد وهى :

(١) الصعود والمجئ الثانى « إن يسوع هذا الذى ارتفع عنكم إلى السماء سيأتى هكذا كما رأيتموه منطلقا إلى السماء (أع ١ : ١١)

(٢) منظر القديس يوحنا .

(٣) تذكرة للتجلى لأشعياء النبى . فالمسيح المتوج فى إيمائة ليس له علاقة مباشرة بالصعود بقدر ما له علاقة برؤيا أشعياء « رأيت المسيح جالسا على كرسى عالٍ ومرتفع » (أشعياء ٦ : ١) وصورة باويط هى مركبة من عدة رموز تذكرنا بالتجسد وبالصعود كمقدمة للمجئ الثانى والمجد الفائق للمسيح والذى يوحى به منظر الصور الأربعة لحزقيال . ويبدو أن الأقباط قد وجدوا صلة بين الصلاة على القربان ورؤيا حزقيال . وفى مصر تعتبر العذراء والدة الإله التى حبلت بحلول الروح القدس عليها وولدت الإله المتجسد وهى تذكرنا بالفداء الذى للمسيح . وفى هياكل كثير من الكنائس فى باويط (هيكل ٦ ، ١٧ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٦) دائما ما تظهر مريم وإلى جانبها الرسل أو قديسون محليون أؤ كلاهما معا وهى تصلى وترضع الطفل يسوع وقد تكون صورتها هذه مصرية والأوجه متقابلة كما فى عذراء هوديجيتريا أو قد تكون منحنية مثل عذراى الصعود السوريين أو وجهها متجه لأعلى نحو المسيح (باويط ، هيكل ٤٦) . فصور القديسة مريم على فرسكات باويط وستارة تشير الى ان هناك احتمالاً ضعيفاً ان الاقباط أرادوا رسم الصعود . وبالنسبة الى (C. ihm – ١٩٦٠) فإن وجود الطفل فى الأيقونة يذكرنا بالعلاقة بين الصعود والتجسد فى الكنيسة الأولى وهى أحداث يحتفل بها فى أورشليم فى يوم واحد . والعذراء التى ترضع فى هيكل ٤٢ فى باويط توضح جزء من سفر اشعياء (٧ : ١٤ – ٢٥) . والأربعة مخلوقات غير المتجسدة محبوبة الى الأقباط وقد رسموهم فى كل مكان فى مصر . فى باويط ،وفى ستارة ، فى القديس سمعان الذى فى أسوان ، فى دير الشهداء ، فى الدير الأبيض بسوهاج كما يوجد هيكل خاص بالأربعة مخلوقات فى دير القديس أنطونيوس .

وقد ذكر Gabriel Millet (سنة ١٩٤٥ ص ٥٥) ان صورة المسيح المرتبطة بالأربعة أشكال غير المتجسدة قد نقلت أولا من مصر إلى الشرق وبالأخص إل أرمينية ثم إلى الغرب إلى إيطاليا .

وتضيف الموسوعة القبطية أيضاً أن تفاصيل الأسلوب القبطى لم يوجد فى أى مكان آخر لا فى فرنسا ولا فى أيطاليا ولا فى أى مكان آخر .

(1) y Christ 1969 , P . 76.

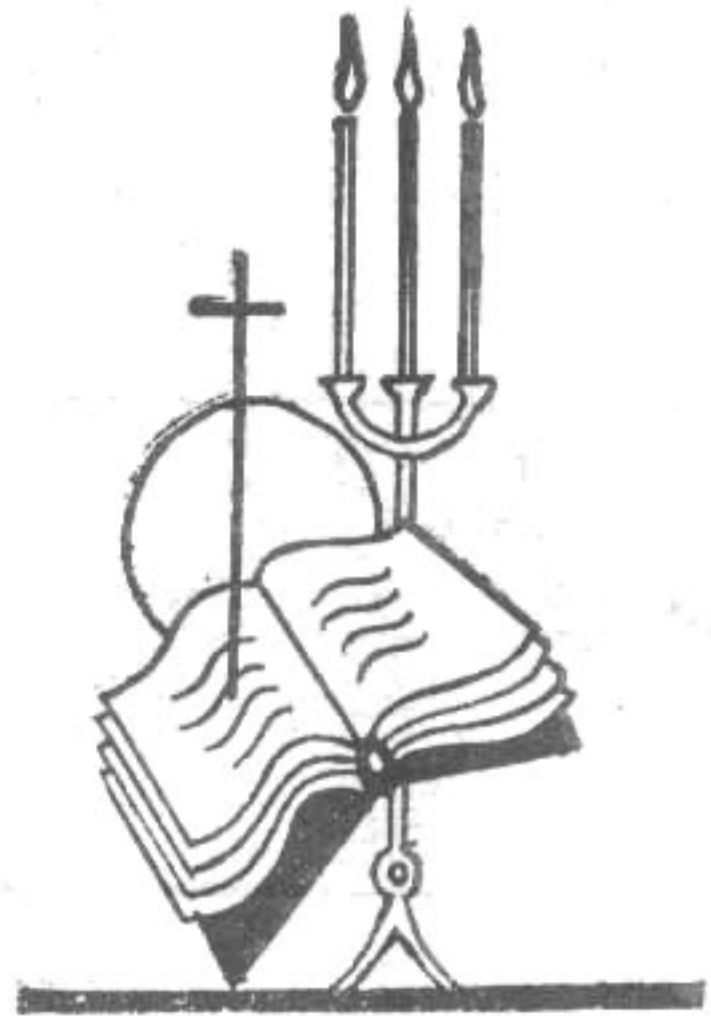
أيقونة عيد العنصرة

نرى الصورة القديمة من القرن السادس تظهر السيدة العذراء واقفة فى الوسط وحولها الإثنى عشر رسولا وفوق رؤوسهم تلهب ألسنة نارية وفى مركز السماء تظهر حمامة وأحياناً فوق الحمامة قرص يحوى صورة السيد المسيح الممجد . مثل مخطوط رابولا سنة ٥٨٦م وأوعية مونزا التى تحوى هذا الرسم .

ثم بعد ذلك ظهر نموذج آخر فى القرن التاسع كأيقونة بسانت كاترين ومخطوطة قبطية عبرية محفوظة فى المعهد الكاثوليكى بباريس رقم ٢٥٠ حيث يرى الرسل فى خط مستقيم نازلة عليهم أشعة من نور ولا تظهر السيدة العذراء فى الوسط .

ثم نموذج اخر من القرن العاشر يرى الرسل جالسون على نوع من الكراسى داخل بناء على شكل نصف دائرة أو مثلث . ومن مركز الدائرة يظهر باب مغلق وأحياناً مفتوح ، يدخل منه شخصان أو أكثر يمثلون الشعوب أو الأمم .

وتوجد أيقونة قبطية أخرى فى نحت على خشب الأرز فى كنيسة المعلقة من القرن الثالث عشر وتحوى عيد العنصرة بشكلها المقبول طقسياً.



أيقونة نزول السيد المسيح منتصراً إلى الجحيم

هذه الأيقونة غير منتشرة فى الكنيسة القبطية الأرثوذكسية ولكنها موجودة ، نجدها على نحت خشب الأرز فى كنيسة المعلقة من القرن الثالث عشر وموجودة الآن بالمتحف البريطانى . وتوجد واحدة أخرى فى كنيسة بالنوبة .

كما نجدها فى طقس عيد القيامة إذ فى لحن « كل الصفوف السمائيين » نقـــول : « نزل السيد إلى الجحيم وكسر متاريسه وكسر أبواب النحاس وعتقنا من العبودية المرة » .

هذه الأيقونة ولحن يا كل الصفوف السمائيين يعتمد على بعض كتابات آباء الكنيسة الأولى مثل إيريناوس أسقف ليون الشهيد سنة ٢٠٥م ورسالة الراعى هرماس وأناشيد سليمان بالسريانية وإنجيل نقوديموس ومارإفرام السريانى وكلها تستند إلى الإنجيل المقدس العهد الجديد فيما كتبه القديس بطرس الرسول وأيضا إلى أعمال الرسل .

وهذه الأيقونة تمثل موضوع القيامة حسب نظام الكنائس التقليدية حيث أن موضوع القيامة الذى يصور السيد المسيح قائماً من القبر وفى يده الراية علامة الإنتصار وفى أسفل الصورة الجنود نائمون أو فى وضع الإنزعاج والإندهاش من القيامة والزلزلة التى حدثت – هذا الموضوع لم يكن موجوداً حسب التقليد – وتفسير ذلك أن قيامة السيد المسيح لم يرهـا أحد ولا العسكر أيضا إنما السيد المسيح هو الذى ظهر بعد ذلك . وعلى ذلك الموضوع الذى يرى لا يمكن تصوره مثل موضوع القيامة . ومن ذلك نرى أن صورة القيامة المنتشرة حاليا لم تكن موجودة فى الأصل وقد إنتشرت عن طريق أورشليم إلى معظم كنائس العالم ...

أيقونة السيدة العـــذراء والمسيـــــح

الطفل Hadigitria

تذكر المراجع ومنها الموسوعة القبطية أن بداية تحديد رسم / شكل السيدة العذراء بدأ فى مصر فى القرون الأولى بالإسكندرية وذلك بدفاع القديس كيرلس الاسكندرى اللاهوتى فى مجمع أفسس المسكونى فى صيف ٤٣١م وقد حرم هذا المجمع نسطوريوس لأنه أنكر أن العذراء أم الله .

صورة حائطية تصور ايزيس من العصر البطلمى وكانت متنشرة فى طول حوض البحر المتوسط .

ويذكر المؤرخون أن صورة إيزيس وهى ترضع حورس كان لها صلة بأيقونة السيدة العذراء وهى تحمل السيد المسيح . **وكانت صورة إيزيس وحورس منتشرة فى مصر كرمز للخير والانتصار على الشر ومنها فى حوض البحر المتوسط كله .**

وفى الحقيقة نحن كأقباط لا نقبل أن يكون هذا الموضوع له صلة دينية بالآلهة المصرية القديمة ..ولكن من الممكن أن يكون الأمر مجرد صلة فنية فقط ..

ولعل أقدم هذه الصور القبطية التى تصور السيدة العذراء والمسيح الطفل هى التى فى معبد الكرنك ومعبد الأقصر حيث حول الأقباط ثلاثة من هذه الصروح الى كنائس أقاموا فيها شعائرهم الدينية وقد رسموا بها أيقونة العذراء بعد تغطية بعض جدران المعبد بطبقة من الجص لتسوية السطح ومازالت هذه الأيقونات تحمل بعض الملامح المتبقية بألوانها رغم أنها تعرضت للعوامل الجوية طوال هذه القرون .

هذا عن أيقونة العذارء حاملة الطفل .. وهناك أيقونة أخرى للعذراء .. الفضل فيها أيضا للأقباط وهى العذراء وهى ترضع إبنها The Virgalactans ويذكر التاريخ أن هذه الأيقونة استحدثت فى مصر . كما ذكرت الموسوعة القبطية أن الأقباط ربما استوحوها أيضا من الأصل القديم وهو إيزيس وهى ترضع حورس كما أن المتوحدين والرهبان المصريين كانوا على علم بذلك (١) .

وفى نهاية القرن السادس ظهرت هذه الأيقونة فى ستيلا Stela بالفيوم وبعدها فى القرن الثامن رسمت على الحوائط والحنيات بباويط وفى سقارة « حيث يوجد أجمل أيقونة للعذراء وهى ترضع إبنها وذلك على حوائط قلاية رقم ١٧٢٥ بسقارة » .

أيقونة السيدة العذراء من وادى النطرون

(١) الموسوعة القبطية .

وقد ذكر هذه النقطة Wiessel 1938 , Kondakav 1914-15, Zumtz1929 وغيرهم . كما ذُكر أيضا أن الغرب لم يعرف هذه الأيقونة قبل القرن الرابع عشر (١) .

أيقونة السيدة العذراء من دير القديس أرميا بسقاره

(١) نفس المرجع السابق .

أيقونة الملاك ميخائيل

تذكر المصادر أن أيقونة الملاك ميخائيل أيضا مصرية ، ذلك أن أقدم صورة معروفة فى العالم للملاك ميخائيل جاءت من الإسكندرية .. وأقدم ما ذكر عن أيقونة الملاك ميخائيل ما ذكره روفينوس عن يوسابيوس القيصرى الذى قال أنه شاهد أيقونة للملاك ميخائيل فى كنيسة بالاسكندرية .

ومما يعضدد هذا الرأى أيضا أن عيد الملاك ميخائيل أيضا هو عيد مصرى وقد أبتدأ فى مصر وذلك أن البابا الكسندروس هو الذى نجح بالسياسة وبالحيلة فى أن يجعل الناس يتركون عبادة الإله زحل .. حيث كان الناس يعبدونه ويجعلون له عيداً فى الثانى عشر من هاتور ويذبحون له ذبائح كثيرة ولما رآهم متمسكين بهذا العيد احتال عليم وتلطف فى الحيلة الى أن قرب العيد فجمع الناس ووعظهم وقبح عندهم عبادة الأصنام وحثهم على تركها وأقنعهم أن يعمل هذا العيد على إسم الملاك ميخائيل فلا تتغير عادة أهل البلاد ولا تبطل احتفالاتهم ووافقوا على ذلك حتى كسروا الصنم واحرقوه وعمل بيته كنيسة على إسم الملاك ميخائيل وجمع أحجارا من هيكل سرابيس وصنعها صليباً ولم تزل هذه الكنيسة بالإسكندرية إلى أن أحرقتها جيوش المعز لدين الله بن تميم عند قدومهم فى سنة ٣٥٨ هـ وكانت تسمى كنيسة القيامة وقتئذ . واستمر عيد الملاك ميخائيل عند المسيحين فى مصر باقيا يعمل فى كل سنة الى يومنا هذا (١).

صورة توضح الأصل المصرى لأيقونة الملاك ميخائيل

(١) تاريخ الكنيسة – منسى يوحنا .

وتوجد مخطوطة بدير السريان تحت رقم ٢٣٢٥ د . A تاريخ كنسى – تذكر المخطوطة أنه توجد أيقونة لرئيس الملائكة ميخائيل محفوظة فى قبة الهيكل ترجع الى أيام الامبراطور إركاديوس واونوريوس أولاد الامبراطور ثيئودسيوس ويظهر الملاك ميخائيل واقفا وعيناه تضيئان مثل ضوء الشمس وساقاه مثل النحاس المسبوك المبرق وفى يده اليمنى بوق وعليه علامة الصليب ومعه عجل كشبه مركبة وعليه حلة ملوكية .

وقد ذكر المخطوط أيضا أنه كان يوجد فى ذلك الوقت تمثال للملاك ميخائيل محفور على لوح من الخشب ومصفح بالذهب . وأغلب الظن أنه لم يكن تمثالا بالمعنى المعروف طالما أنه محفور على لوح من الحشب وإنما كان حفر بارز على الخشب وليس تمثالا .

ميزان العدالة مصرى الأصل

كما تذكر بعض المصادر أيضا أن الميزان الذى يظهر غالبا فى أيقونة رئيس الملائكة ميخائيل يرجع أيضا الى مصر . فهو يعود الى التقاليد القديمة فى مصر الفرعونية حيث كانت روح المتوفى تحاسب على أعمالها بوضع قلب الجسد المتوفى على ميزان العدالة ومازال هذا الرمز المعروف رمزاً للعدالة فى جميع أنحاء العالم حتى وقتنا هذا .

صورة توضح الأصل المصرى لميزان الملاك ميخائيل

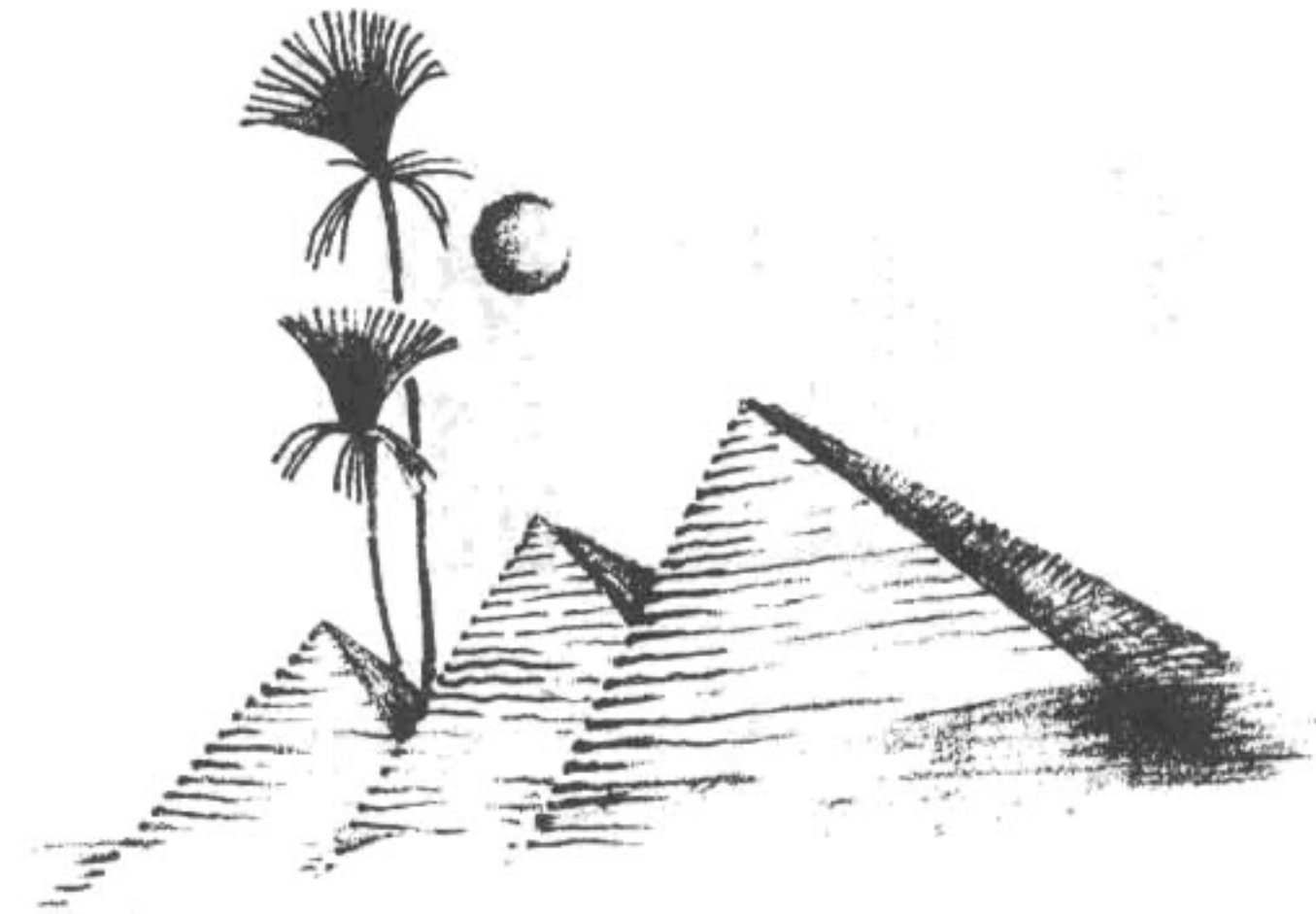
ويحسن هنا أن تذكر أن منطقة وادى النطرون كانت تسمى ميران القلوب وبالبحث وجد أن هذه التسمية ترجع الى العصر الفرعونى وقبل أن تشتهر تسميتها بالعصر الذى أنتشرت فيه الرهبنة وأغلب الظن أن هذه التسمية لها علاقة بميزان القلوب حيث العقيدة الفرعونية لأن

منطقة وادى النطرون كانت متخصصة فى تحنيط المومياوات والمنطقة كانت تنتشر بها المعابد الجنائزية لوجود النطرون الذى يستعمل فى التحنيط .

أما الملامح الرئيسية لأيقونة رئيس الملائكة ميخائيل فهى مختلفة أهمها الجلباب العادى "Tonic" ذات الشرائط من العصر الرومانى وفوقه الروب الملوكى وفى يده اليمنى الصولجان أو الحربة التى يضرب بها التنين الذى يرمز للشيطان وفى اليد اليسرى الميزان أو الكره وترمز الى الكره الأرضية glabe وأحيانا عليها حروف "A X K"

" Christ the Righteous Judge "

وفى تطور لاحق للأيقونة أصبح يصور بحلة عسكرية وفوقها وشاح الجندية القرمزى . وفى بعض الأيقونات كانت تصور على الصور وفوق الاكتاف مناظر وجوه ذات ملامح مرعبة وهى مأخوذة من ملابس الجنود فى ذلك الوقت حيث كانت تصور على الدروع وعلى الصدر والأكتاف وجوه مرعبة لكى تخيف العدو فى الهجوم والتلاحم فى الحرب ويقال أنها كانت تحمل تمائم لكى تعين الجندى وتخيف العدو فى الحرب .



أيقونة مارجرجس

يذكر كثير من العلماء أن أيقونة مارجرجس الفارس الذى يطعن التنين جاءت من مصر، وكانت مستوحاه من مصر الفرعونية حيث كان الفراعنة يصورون ذلك الرمز – حورس يمتطى الحصان ويطعن الشر المرموز له بالتمساح بالحربة وهذا النحت موجود فى المتحف المصرى وجاء من ميت رهينة ويوجد مثل أخر فى أخميم وآخر فى مجموعة ڤيكتوريا وآلبرت بمتحف لندن ونحت آخر فى متحف اللوڤر بباريس .

وقد ذكر بورجين أن النقش الذى فى معبد هيبس فى الواحة الخارجة هو الذى أوحى برسم مارى جرجس حيث وجد أن حورس فى الرسم مع أسد ويضع الحربة على الوحش . ويذكر دى بورچيه أن جواجيوس خلق فى مصر وبعدها فى بيزنطة ومنها الى الغرب . ويقول أيضا أن إسم GIRGIS أى جورجيوس George أشتقه مـــن إسم الواحة الخارجة "Garga" أو "Kharga" .

ومما يذكر فى هذا المجال أن هذه الرمزية التى أدخلها المصريون فى الفن المسيحى جاءت أصلا من مصر الفرعونية وأخذها عن مصر كل العالم المسيحى .

كما نود أن نذكر أيضا أن تصّوير حورس فوق الحصان وهو يطعن الشر ظل فى وجدان المصريين حتى القرن الخامس ولم يكن مرفوضا تماما لأنه كان يرمز الى الخير والانتصار على الشر ومثله كمثل علامة الأوخ التى ظلت فى وجدان الشعب كعلامة الحياة حتى فى العصر المسيحى وبخاصة على شواهد القبور حتى القرن الثامن ولكن أضيف اليها الصليب داخل الحلقة .

الباب الثالث

مكانة الفن القبطى وفضل الأقباط

الفصل الأول : نماذج فنية

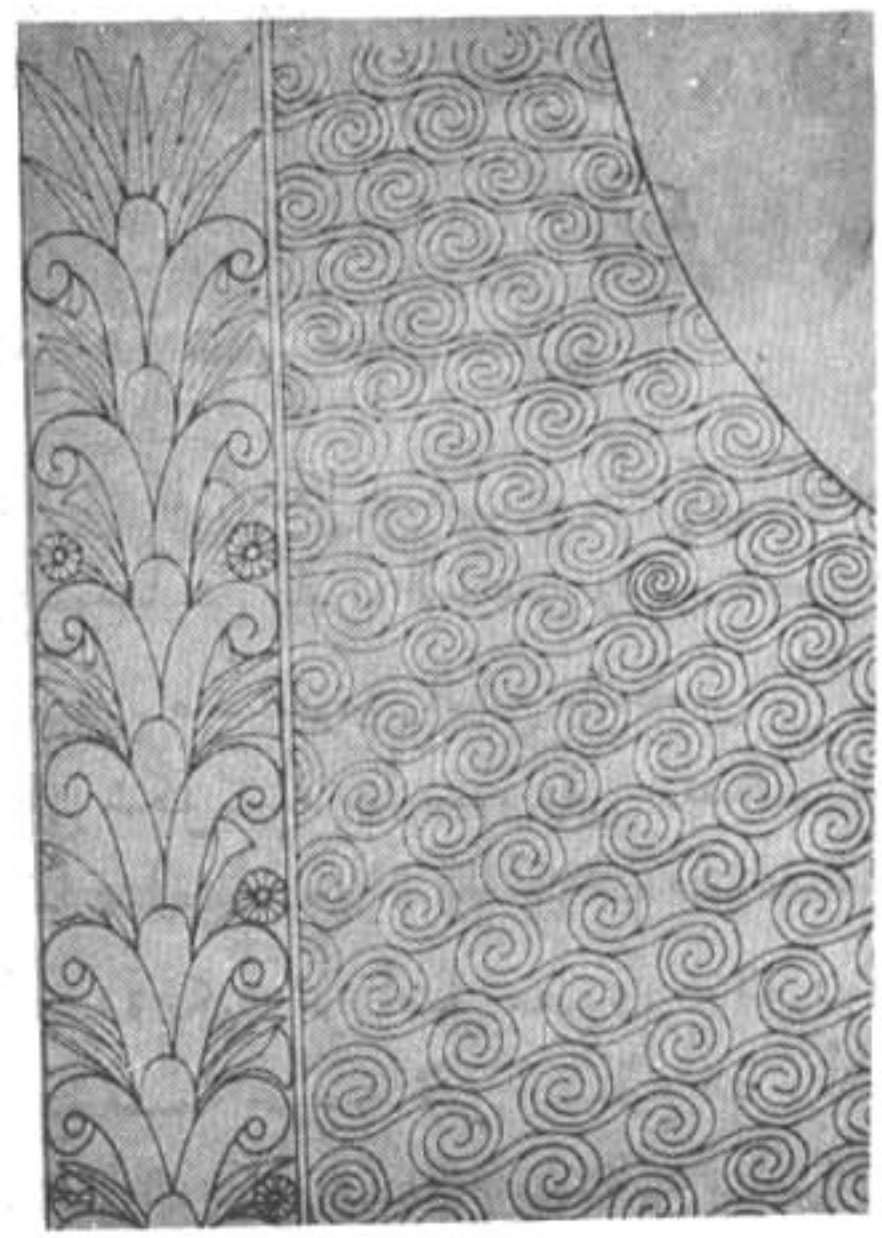
الفصل الثانى : أقدمية الفن القبطى عن الفن البيزنطى

الباب الثالث

مكانـة الفـن القبطـى وفضـل الاقبـاط

ذكرنا من قبل أن الأقباط كان لهم دور قيادى وفضل رائد واضح البصمات على الفن المسيحى . وإذا أردنا أن نعدد دورنا كأقباط فلن نستطيع فى هذه الصفحات القليلة أن نعطيه حقه المطلوب أو أن نثبته بالأدلة والمراجع . وسأحاول فى كلمات قليلة أن أذكر رؤوس موضوعات عن البصمات الواضحة للأقباط ودورهم فى الفن المسيحى، على أن أستكمل كل واحدة منها فى مجال أكثر توسعاً سواء فى الجزء الثانى من هذا الكتاب أو بصورة أخرى . كما سيلاحظ القارىء أيضاً أن موضوعات هذا الباب متفرقة مثل الزخرفة والعمارة والمعانى الرمزية المختلفة والنحت إلى جانب موضوعات اخرى مختلفة والمعانى الرمزية المختلفة.

١) الضفيـــرة : (١)



نموذج من الضفيرة مأخوذ من مركبة فرعونية من مقبرة توت عتخ آمون

(١) كان هذا موضوع محاضرة ألقاها مؤلف الكتاب فى جامعة ليدن بهولندا ابريل سنة ١٩٩٠ .

إذا نظرنا إلى أى زخرفة على مستوى فنون العالم كله ستجد موضوع الضفيرة يكاد يكون هو الوحدة الأساسية لأى زخرفة ومنها تتفرع أشكال عناصر الضفيرة فمنها الفروع النباتية ومنها الخطوط المجردة ومنها البسيط ومنها المتشابك ومنها المتداخل ومنها المتقابل ولكن الوحدة الأساسية عبارة عن خط متعرج ويخرج منه فرع إلى اليمين وآخر إلى اليسار ونجد هذه الضفيرة سواء البسيطة أو المركبة فى كل فنون الشرق والغرب فمن الفن الچرمانى إلى القوطى إلى الأنجلوساكسونى إلى عصر النهضة وفى الشرق فى الصين واليابان وكوريا وبورما والهند وغيرها أما العنصر البسيط والأوّلى لضفيرة فقد نشأ فى مصر فى العصر الفرعونى أولا ومنها إنتشر إلى اليونان فالرومان فسائر الأنحاء .

وقد نشأت الضفيرة فى العصر الفرعونى فى إتجاه واحد ، إنتشرت إلى اليونان فى إتجاه واحد أيضاً . ثم وجدت بعد ذلك فى إتجاهين ، أما متى وأين أصبحت فى إتجاهين فإلى الآن لم أستطع أن أتتبعها .

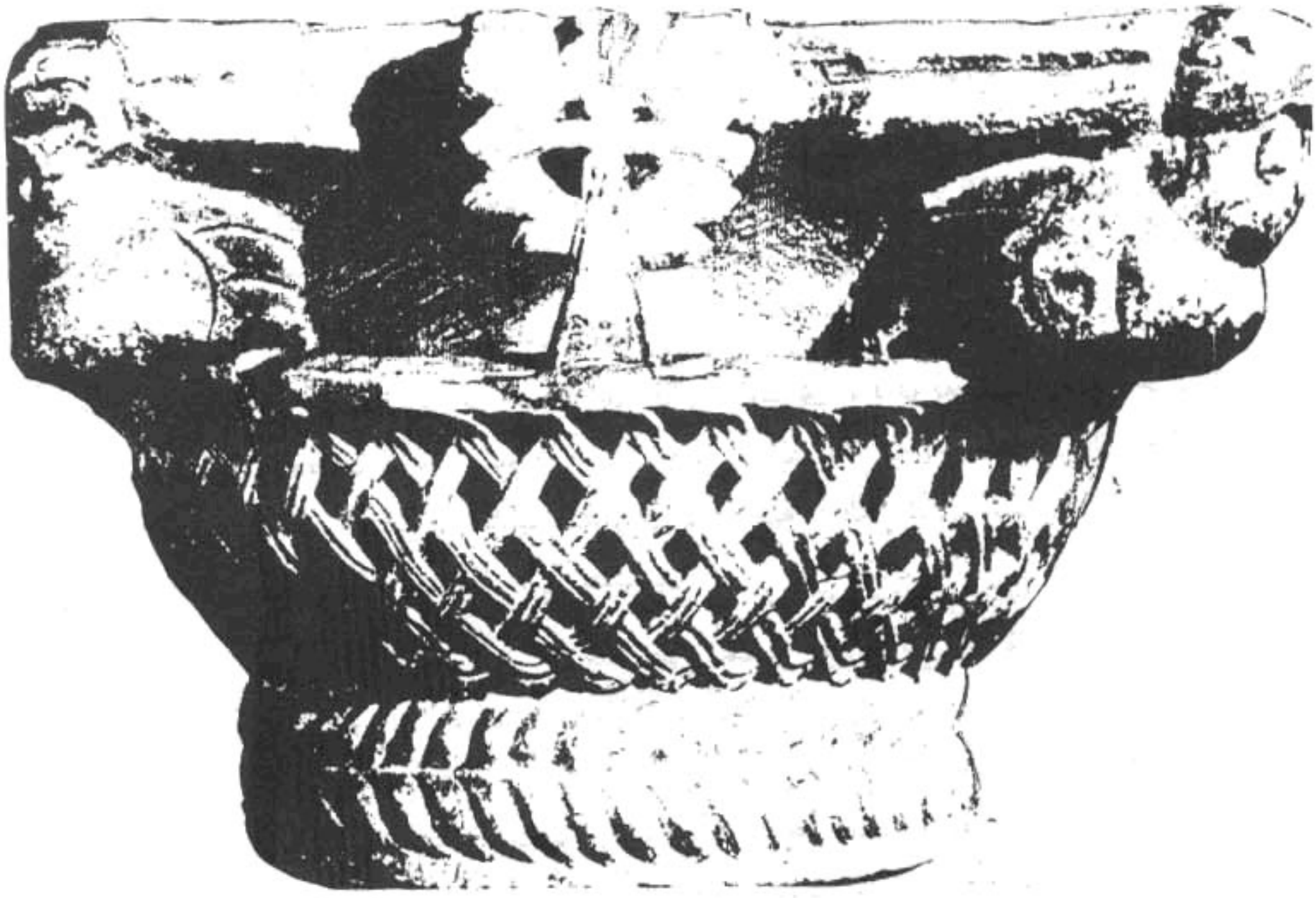
وقد تتبعت الضفيرة فى آثار العصر الفرعونى فوجدتها فى سقف المقابر الملكية وفى المركبات الحربية الملكية المذهبة ولكن أقدم ما وجدته كان سقف مقبرة فرعونية ويرجع إلى عام (١٦٨٠) قبل الميلاد وقد إستطيع بالبحث أن أعثر على هذه الوحدة الزخرفية فترجع إلى ما ابعد من ذلك .

(٢) تيجان الأعمدة المصنوعة على شكل سلال

توجد هذه التيجان التى على شكل سلال فى أماكن كثيرة فى الفن البيزنطى وعلى سبيل المثال فى كنيسة آياصوفيا من القرن السادس ولكن ظهور هذه الزخارف أولاً كان فى مصر وقد عرفت فى الفن القبطى منذ القرنين الرابع والخامس [١] وأول نموذج من هذا الطراز هو تاج عمود من الرخام على شكل سلة بها سيور وفى منتصف كل من أضلاعه الأربعة العليا علامة أونخ وفى دائرتها العليا صليب صغير . ولما كانت صناعة السلاسل صناعة مصرية شعبية فإن تمثيلها على تيجان الأعمدة يكون من أصل مصرى – القرن الرابع – [٢] وتوجد فى دير الأنبا أرميا بسقارة تيجان ذات قسمة عريضة حتى يستطيع التاج أن يحمل أثقال العقود المتتالية بعد أن أصبح الطرفان المتجاوران لكل عقدين متتالين يرتكزان على عمود واحد وهذا لم يستطعه التاج الكورنثى الذى لم تكن له هذه القمة العريضة ، وبهذا ، أصبح التاج بشكله

(١) الفن المصرى : للدكتور ثروت عكاشة الجزء الثالث صفحة ١٤٤٨ .
(٢) المرجع السابق صفحة ١٤٤٠ شكل ١٠١٩ .

المخروطى يتيح للزخرفة أن تستخدم سطحه الخارجى **وما أن أفاء الأقباط** من هذه الفكرة حتى أضافوا إليها من إبتكارهم ما لم يسبقوا إليه . كما وجدت فى سقارة وباويط تيجان ذات فروع متساوية وزخارف على الأعمدة نفسها ملتصقة بالجدران فى باويط ، تنساب مزدوجة أو أكثر من غصنين ، والأغصان تتكرر على نسق واحد أو بإستيعاب وحدات أخرى ثانوية ليس لها صلة حقيقية بالطبيعة .



نموذج لتاج عامود على هيئة سلة من القرن الرابع ويلاحظ رمز علامة الأونخ

٣) أثر الفن المصرى فى العمارة الإغريقية والرومانية :

وتأثير الفن المصرى فى الفن الإغريقى قديم يرجع إلى العصر الصاوى [١] ولقد كان من الطبيعى بعد أن استلهم صولون قوانين بوخوريس [٢] أن يبحث العالم الإغريقى عن نماذج لاسيما النماذج المعمارية فى البلاد التى سبقت غيرها فى فن العمارة .

(١) المرجع السابق ص ١٤٩٢ .

(٢) أحد ملوك الأسرة الرابعة والعشرين فى التاريخ المصرى القديم وكان من أعدل ملوك مصر وأكثرهم استناره ويعتبره المؤرخ ديودوروس من أكبر المشرعين فى مصر .

وقد ظهرت بصمات الفن المصرى فى الأبنية الإغريقية المتوسطة قبل العصر السكندرى ، وبدت الطرز الإغريقية الكبرى وكأنها صورة من العناصر المصرية إستلهمها الفنان المصرى ثم طوعها وخطى بها إلى الأمام .

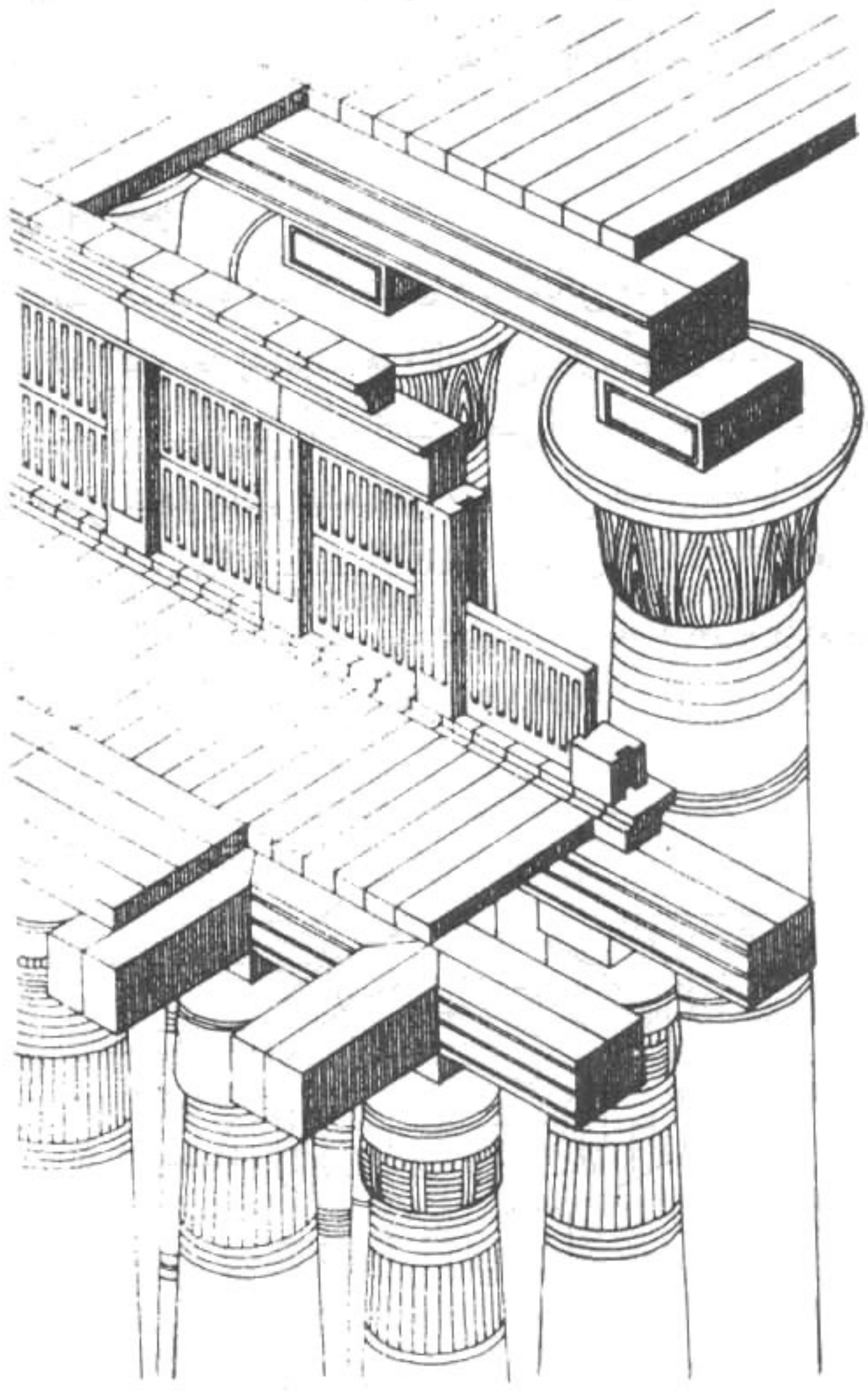
وحسبنا أن نذكر على سبيل المثال أن الطراز « الدورى » يحتوى على النوافذ ذات القضبان العالية الشبيهة بنوافذ بهو الأعمدة فى معبد الكرنك ، كما يحتوى على الميازيب التى تجردت من معناها الدينى كأداة للحماية والدعاية ، وعلى السقف المزين بالنجوم كما كان الحال فى المعابد والمقابر المصرية ، وعلى الطنف الموسى ثم على العمود المقنى ذى الأخاديد بصفة خاصة ، كما لا يفوتنا أن نذكر إحتواء الطراز « الأيونى » على العمود ذى زهرة البشنين أى شعار الجنوب فى مصر ، ثم إحتواء الطراز الكورنثى على المراوح النخيلية المقتبسة من طراز العمود النخيلى المصرى والموضوعة فى صف أو فى عدة صفوف والممتزجة بورق الأكانثا .

ولقد يبدو من العسير عند دراسة العصرين البطلمى والرومانى أن نفصل الآثار السكندرية أو الاثار ذات التأثير السكندرى فى مصر عن الفن المصرى ، فإن بعضها يمثل جزءً لا يتجزأ منـــه ، وأن كان بعضها الأخر يبدو ذا أصل أجنبى خالص أو أنه أعد ليصدر إلى خارج ، ومع هذا فإننا نتبين – كما سبق – التأثير المصرى الذى ناله بفضل تلك الآثار فى مصر وخارجها وصبغ امتدادات الفن الأغريقى الرومانى بصبغته .

وتعد الأجورا التى أقيمت فى الأشمونين بمصر الوسط فى نهاية القرن الثانى الميلادى إحدى هذه الآثار ، ونرى بها صفين من الأعمدة ذات التيجان « الكورنثية » يمتدان إلى مسافة ستين متراً ويؤديان إلى فناء ذى ثلاثة أجنحة دائرية ،وفى هذا الفناء يظهر التأثير المصرى واضحاً فى تلك الأماكن التى إحتلها المسيحيون فيما بعد ، وهو يعتبر أصل مقاصير المقابر الأغريقية الرومانية بالإسكندرية ، غير أن شكل أجنحة الأخيرة يقرب من شكل المستطيل ، وتذكرنا هذه المقاصير السكندرية أيضاً بمقاصير بعض مقابر الدولة الحديثة ، كما أنها تشبه هياكل المعابد الفرعونية ذات الأقسام الثلاثة المتوازية مع إختلاف قليل فى الوضع .

ويؤكد تصميم طراز « البازيلكا » المدنية الرومانية ، أنه من أصول مصرية لإحتوائه على بهو تصطف أعمدته على غرار بهو الأعمدة فى المعبد المصرى القديم كمعبد الكرنك أو الرامسيوم . كما يؤكد ذلك أيضاً إرتفاع الصحن الأوسط عن الأجنحة الجانبية بما يسمح بدخول الضوء والتهوية عن طريق فتحات طولية [1] كما فى معبد الكرنك .

(١) هذه الإضافة التوضيحية من المؤلف .



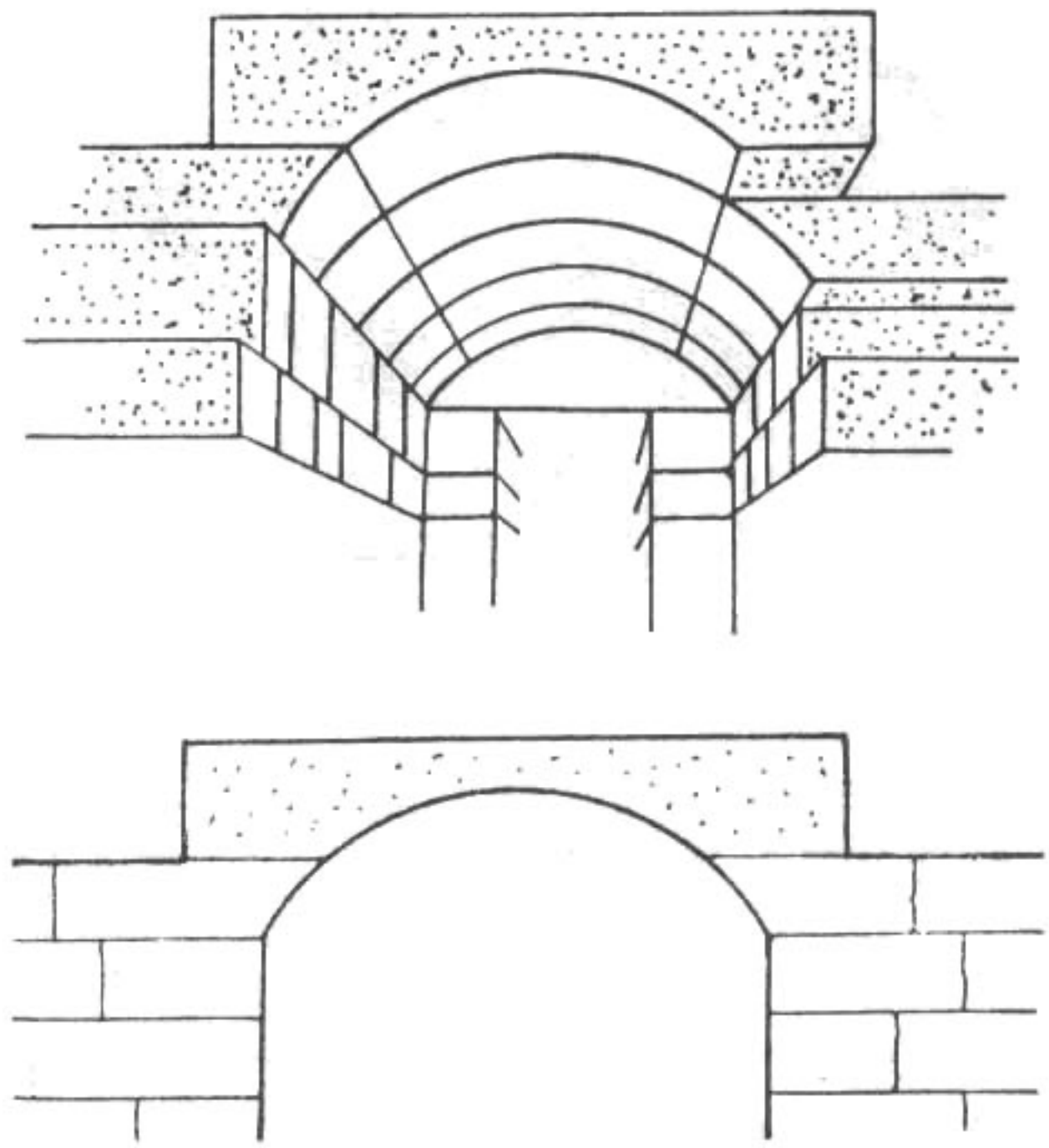
نظام الإضاءة عن طريق بهو الأعمدة (بهو الأعمدة بمعبد الكرنك)

وقد أمتد أثر الفن القبطى إلى خارج مصر ، فمن المؤكد أن عدداً من الصناع الأقباط قد إشتركوا فى بناء قبة الصخرة والمسجد الأقصى بالقدس ، ومسجد دمشق الكبير ، وقصر المشتى قرب عمان وكذلك فى الزخرفة التى دخلت فيها وحدات قبطية عديدة كما توجد كنيسة بأسبانيا وهى (سانت پدرا دى لا نيف) ST. Pedera de la nave من المؤكد تقريباً أن الأقباط هم صانعوها . وذلك من طريقة نحت الزخارف التى بها والتى تشبه زخارف باويط.

وإذا كان تصميم طراز « البازيلكا » الرومانى هو الذى إتخذ نموذجاً لتصميم الكنائس المسيحية الأولى فى روما وفى شمال إفريقية ، فإنها تعد إمتداداً مميزاً للمعابد المصرية التى كان الفراعنة يتعبدون فيها .

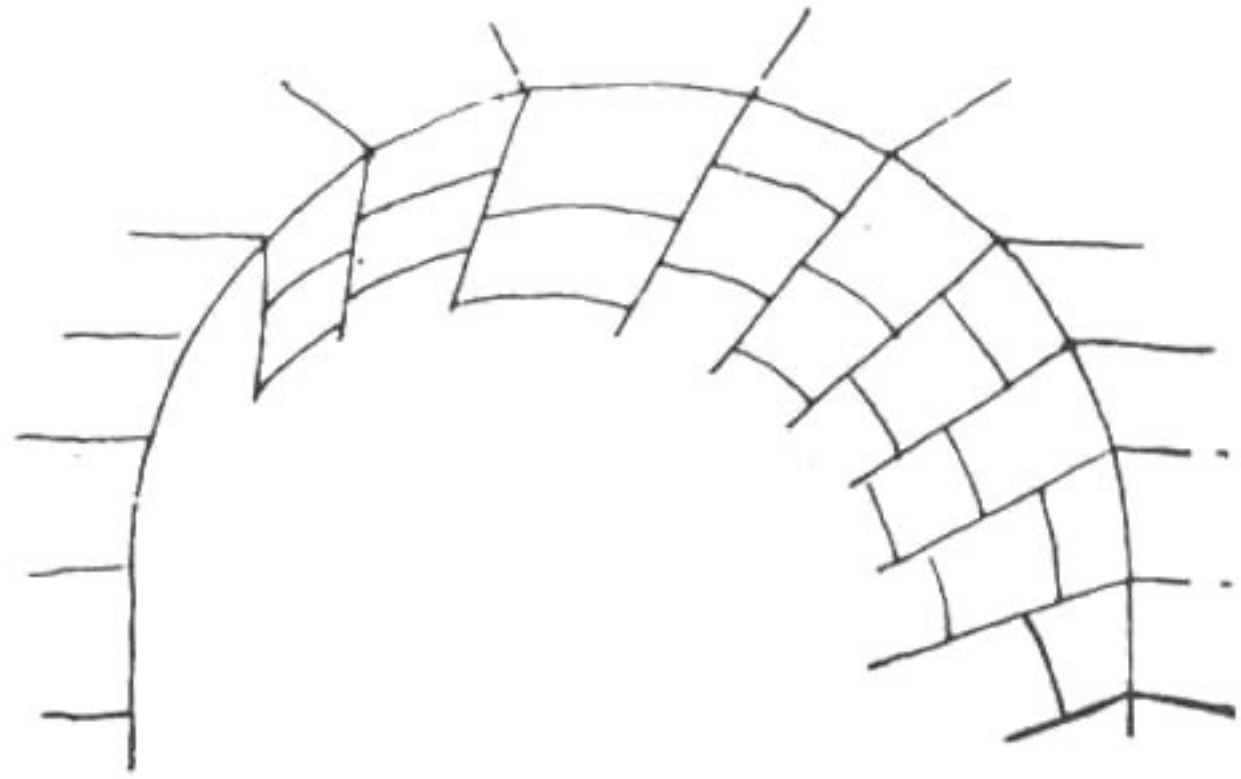
(٤) السقف المائل أو القبو

من أهم عناصر العمارة السقف الذى على شكل قبو سواء المستطيل أو الذى على شكل نصف كرة أى القبة وقد إشتهرت هذه النماذج على أنها رومانية ، ولكن الباحث المدقق لابد أن يبدى دهشته إذا عرف أنها أولا كانت مصرية . وقد كانت القباء منتشرة فى مصر القديمة ولكنها تحمل شكل القبو بينما هى منحوتة فى الجبل نحتاً كاملاً مثل مقصورة تحتمس الأول فى معبد حتشبسوت بالدير البحرى وكذلك قبو قدس الأقداس بنفس المعبد وقد كانت فى الغالب قباء مستديرة تقريباً وأحياناً ذات قمة مدببة " Pointed Arch " .



الأقباء الزائفة . تفريغ السقف الحجرى

ولكن هذه القباء لا تعتبر قباء بالمعنى المعروف إلا فى المظهر فقط . ثم قام المصمم المصرى بتصميم قبو زائف أيضاً ولكنه من مرحلتين ثم بعد ذلك تطور القبو إلى أربعة مراحل ولكن المهندس المصرى إستطاع أن يصل إلى إبتكار القبو الكامل من الأسرة الخامسة والعشرين فى معبد رمسيس الثالث بمدينة صابو . كما هو واضح من الشكل . وأهم ما يلاحظ فى القبو ذلك الحجر الأوسط وهو الذى أوصل التصميم إلى مرحلة الكمال .



قبو حجرى على غرار القبو المبنى من اللبن فى مقصورة من الأسرة الخامسة والعشرين فى معبد رمسيس الثالث بمدينة هابوا ، ويلاحظ فى القبو ذلك الحجر العلوى الأوسط.

الاثر المصرى فى طريقة الكتابة وتزين المخطوطات

فهنالك مثلاً الصور الملونة التى تزخر بها قراطييس البردى المصرية لتوضيح النصوص الجنائزية بمشاهد ملونة تصور زورق إله الشمس مع أتباعه والطقوس التى تقام من أجل الميت وأشباح العالم الكلى وقد إرتقت هذه الصورة إلى منمنمه إزدهرت على أيدى البيزنطين وإنتشرت فى العالم المسيحى كله وزخرت بها الأديرة والكتب الدنيوية ، وأن بقى الأصل السكندرى واضحاً فى موضوعات المنمنات البيزنطية الموغلة فى القدم وزخرفتها ، وهو الذى يربط بينها وبين قراطيس البردى الفرعونية . ثم إن هناك سمة وثيقة تؤكد هذا الإتباط ، وهى كتابة أول كلمة فى كل فصل من فصول قراطيس البردى بلون أحمر مع كتابة كلمات بقية الفصل بلون أسود ، فقد إتبعت كتب الطقوس المسيحية هذا الأسلوب المصرى القديم أيضاً.

ولا ننسى أيضاً أن إكتشاف عمل الورق من البردى كانت إيضاً مصرية كما أن كلمة Paper ومرادفاتها فى اللغة الألمانية والفرنسية وغيرها هى أيضاً مصرية [1] .

كما أن طريقة تقسيم الكتاب بدلا من الرول وكذلك إختراع الملزمة هى أيضاً مصرية .

(١) إضافة من الكاتب وهى من محاضرة لقداسة البابا شنوده الثالث .

الفصل الثانى

أقدمية الفن القبطى عن الفن البيزنطى :

على الرغم من وضوح ومنطقية هذه الحقيقة الدافعة إلا أن بعض العلماء ومنهم ڤيسيل، جاييـــــه ، مساسپيرو والسيدة اتسالوشير لا يقبلون هـــــذه الفكرة ، ولكنـــــنا نـــرى أن (اشترتسيجوفسكس) يذكر أن كل ما يقارب الفن المصرى القديم سواء فى روحه أو فى شكله يعد فناً قديما زمناً وسابقاً على كل ما يختلف عنه وقد حاول ڤيسيل أن ينكر أثر الفن المصرى القديم فى الفن القبطى ويقول بأن الفن القبطى لم يولد إلا فى القرن السادس ، ولكنه لا يسوق على ذلك دليلاً من الناحية السياسية أو الإجتماعية أوالفنية على الرغم من أنه يذكر من خلال دراسته التاريخية أن الأقباط عارضوا فى عنف الوثنية الإغريقية والوثنية الرومانية بحكم روحهم الدينية والقومية ، وعلى الرغم من أنه يعترف بأن أكثر من شخص استشهد بسبب إيمانه ، وعلى الرغم من أنه لا ينكر إطلاقاً سيطرة الكنيسة على الشعب القبطى بمصر ، أو معارضة الكنيسة القبطية للكنيسة البيزنطية لأسباب قومية ودينية ، وأن الوحدة التى قامت بين الكنائس والمعابد فى مصر كانت وحدة قوية .

ومن الدلائل الهامة على رسوخ الفن القبطى قبل القرن السادس بعض الإكتشافات الحديثة والتى قامت بها بعثة كلية الآداب بجامعة القاهرة بمنطقة كوم أوشيم بالفيوم عام ١٩٧٠ والتى أسفرت عن العثور على آثار هامة من بينها مجموعة من القصادير الجدارية الفريدة ترجع إلى القرن الثالث أو الرابع الميلادى والموجودة بمتحف كلية الآداب جامعة القاهرة وتمثل بعض علية القوم فى أزياء مختلفة ، يرتدى بعضهم زى الحرب ، ويجمع البعض الآخر بينه وبين الهالة التى تحيط برؤوس القديسين ، ويرجح أن يكونوا من القديسين الأوائل الذين كانوا كرسوا حياتهم للحرب دفاعاً عن عقيدتهم (١) .

ولقد فات ڤيسيل كما فات جابيه وماسپيرو أن مصر كانت مهداً لأقدم فن مسيحى ، وكان هذا الفن المسيحى العتيق نواة للفن القبطى الذى تأثر شيئاً ما بالفن اليونانى **المصرى** .

ونحن نعرف أن الفن البيزنطى لم يكتب له وجود إلا مع أوائل القرن الرابع الميلادى ، وأنه أفاد كثيراً من الفن المسيحى العتيق فى مصر ، وهذا يعنى أن **الفن القبطى أبعد فى القدم من الفن البيزنطى** وأن كانت ثمة ملامح مشتركة بينه وبين الفن البيزنطى فمردها إلى أنهما استقيا معاً من معين واحد ، واستظلا بدين واحد .

---

(١) د. ثروت عكاشة ص ١٥١٠، ص ١٥٢٧ . شكل ١٠٨٣ . أ.ب .

ومما يثبت ذلك أيضاً أن اليونانيين لم يسمحوا بالديانة المسيحية إلا فى فترة متأخرة وأن أقباط مصر كانوا أسرع إلى التسليم بتلك الديانة قبلهم ، ومعنى هذا أن الفن المسيحى المصرى أى القبطى كان أسبق فى الوجود من الفن المسيحى اليونانى أى البيزنطى [(١)] .

ومن الكتاب الذين دافعوا عن مكانة الفن القبطى وقاموا بالرد على إدعاءات ڤيسيل الأب پيير دى بوچيه فهو يرى أن الأعمال الفنية القبطية لها مكانتها الملحوظة بين الأعمال الفنية الأخرى بما فيها من وحدة وإتساق فى الخصائص والصفات والملامح ، ثم هو ينظر إلى الفن القبطى على أنه لم ينل حظه من التقدير بل عاش فنا مفترى عليه ، فالأعمال القبطية فى المعابد الفرعونية كانت ضحية البحث عما هو أقدم منها .

ولا ينكر دى بورچيه أن هذا الفن تأثر بعض الشيئ بالفنين البيزنطى والسورى المسيحى غير أنه يرى أن هذا التأثر كان محدودا لم يقع إلا فى أزمنة بعينها وأمكنة بذاتها ، ويخطىء من يظن أن التأثير شمل الفن القبطى برمته ، وإذا كانت مصر القبطية قد أخذت عن سورية وبيزنطة فى القليل فهى لا شك قد عبرت عن ذاتها فى الكثير . وأن الفن القبطى ليتضح أكثر ما يتضح فى الشكل المعمارى للكنائس ، ولقد كانت مصر جزءاً من العالم اليونانى الرومانى وهذا يعنى أنه كان ثمة أخذ وعطاء بينه وبين الفن اليونانى الرومانى السكندرى وغيره من فنون فلسطين وتدمر وفارس .

وقد إستمد الفن القبطى وجوده وبقاءه من الطبقة المتوسطة والنفوذ الكنسى بعكس الفن البيزنطى الذى كان تحت رعاية الأباطرة . فهو صورة صادقة للشعب بمرضه وفكاهته وزهده وتعبده . وأن فناً مثل هذا لهو جد أصيل لا زيف فيه ، وما كان إطراحه التفضيلات عن ضعف ولكن عن صدق تعبير . وهو وإن تأثر شيئاً بغيره فلقد كانت تلك سنة الحياة الفنية أخذاً أو عطاء . ولكنه على الرغم من هذه المزاحمة الفنية فلقد خاضها ولم يخسر وجوده ولم يفقد ذاتيته وعاش فناً قبطياً وسوف يظل كذلك فناً قبطياً [(٢)] .

يذكر P. De Bourguet أن نموذج السلة انتشر فى مصر حتى يظهر أنه لم يتمكن أحد من أن يضارع الأقباط فى مسألة اختراع النماذج أو فى فن الصناعة .. وقد ظهرت هذه النماذج فى مصر [(٣)] وعلى سبيل المثال لا الحصر ، يذكر De Bourguet أن الأقباط قد أرسلوا بالآلاف إلى القدس ليساعدوا فى إصلاح الكنائس التى هدمها الفرس سنة ٦١٤ حتى

---

(١) المرجع السابق ص ١٥١٢ .
(٢) المرجع السابق ص ١٥٢٨ .
(٣) P. De. Baurguet الفن القبطى الترجمة العربية الخاصة بمعهد الدراسات القبطية ص ٢٣٥ .

كان الكتاب العرب يثنون بدقة على امكانيات القبط فى هذا المضمار عند بداية بناء المساجد المبنية ، وهو جامع المدينة (٧٠٧ – ٩) حيث أمر الخليفة الوليد فى خطاب لحاكم المدينة ، بأن يهدم الجامع الموجود ليتم إعادة بنائه ، ويخبره بإرسال ثمانية من العمال المهرة من مصر وسوريا لهذا الغرض . وبتفضيل أكد ذكر أن الأقباط هم الذين قاموا ببناء القبلة على شكل حنية Niche وهو الشكل الرمزى المسيحى .. ويذكر De . B . أنها أصبحت الشكل التقليدى للمحراب فى العالم الإسلامى .

وفى قصر مشاته الذى بنى فى أيام الوليد الثانى فى سنة ٧٤٣ – ٧٤٤ توجد فى نهاية القاعة حنية ثلاثية الشكل فى نهاية البازيليكا تحمل بكل تأكيد [١] علامة اليد المصرية .كما تؤكد هذه المكانة العظمية لنشاط الأقباط خارج مصر وثيقة لرفع مرتبات عمال النجارة لمدة ستة شهور لأربعين عاملاً قبطيا عملوا فى الجامع العظيم فى دمشق الذى بناه الوليد الأول ويذكر أيضا أنهم كانوا مهندسين وعمال مهرة .

وأقتباس آخر من مدينة الأموات فى البجوات بالواحة الخارجة لمجموعة من البواكر المتتالية الشامخة بلا منافذ تم تنفيذه فى أغادير فى منطقة جنوب بغداد وهو يشابه التقليد القبطى للزخرفة المعمارية إلى حد بعيد كما ذكر أيضا أن العمال الأقباط كانوا يرسلون إلى إسبانيا للعمل هناك أيام الدولة الأيوبية . وفى قبة الصخرة فى أورشليم وفى المشتى وسامرا فى العراق.

(١) نفس المرجع السابق ص ٢٨٢ .

موضـوع قيـد البحـث (المقرنصـــات)

موضوع المقرنصات يعتبر حلقة مفقودة بالنسبة للفن القبطى لأن النماذج الأولى للمقرنصات التى ترجع الى ما قبل القرن السابع غير موجودة نظراً للظروف الكثيرة التى مرت على عناصر العمارة القبطية . ولكن ليس معنى ذلك أنها تفقد أصلها القبطى إنما الأمر يحتاج إلى البحث والإكتشاف .

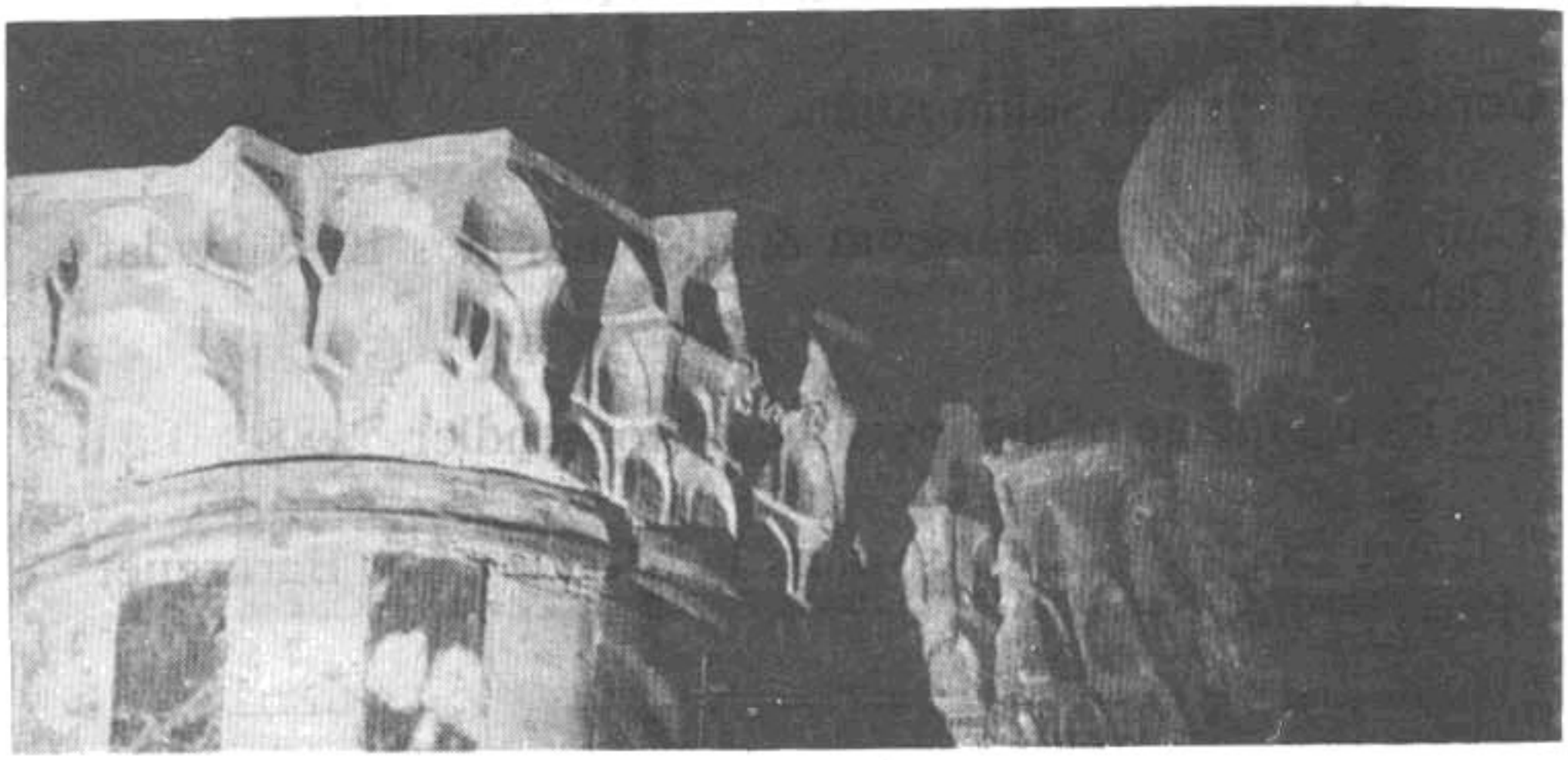
وقد وجدت نموذجاً فريداً للمقرنصات – وهو الموجود فى هذه الصور المرفقة وأعتقد أن هذه هى المرة الأولى التى يسلط فيها الضوء عليها رغم أنها موجودة فى أشهر الكنائس القبطية وهى كنيسة المعلقة بمصر القديمة – وذلك لصغر حجمها الذى لا يتعدى العشرة سنتيمترات عرضا وإن كانت تمتد لعدة أمتار طولية .

ويرجع عدم وضوح المقرنصات الى آننا أعتدنا أن نراها كعناصر معمارية تزين المداخل المقببة أو نصف المقببة أو سقوف بعض الحنيات بأحجام كبيرة ولذلك فهى هنا تعتبر عنصراً معمارياً غريباً .

هذا المثال الفريد للمقرنصات أعلى أنبل كنيسة المعلقة . ويرجع تاريخ هذا الأنبل الى القرن السادس أو الثامن وإن كان بعض المؤرخين يرجعونه إلى ما قبل ذلك ولكن ذلك غير مؤكد ويحتاج الى تحقيق .

وقد ذكر هذا التاريخ من القرن السادس الى الثامن العلامة بطلر ود. رؤوف حبيب .

والأمر حتى الآن رغم أنه غير مؤكد ولكن البحث عن تاريخ مؤكد لهذا الأنبل بلاشك سيعطى موضوع المقرنصات بعداً جديداً .



+ نموذج من المقرنصات.

المراجع العربية :

(١) الكنيسة بيت الله – القمص **تادرس يعقوب ملطى**.

(٢) منارة الأقواس – القمص **منقريوس عوض الله** .

(٣) الكنائس القبطية القديمة فى مصر – **الفريد بطلر** الجزء الأول ترجمة **ابراهيم سلامة** ١٩٩٣م .

(٤) الفن المصرى – د. **ثروت عكاشة** الجزء الثالث – دار المعارف بمصر ١٩٧٧م.

(٥) الأثر المصرى القديم فى الفن القبطى د. **رؤوف حبيب** – مكتبة المحبة.

(٦) الأيقونات القبطية د. **رؤوف حبيب** – مكتبة المحبة.

(٧) تاريخ الفن القبطى ومتحفه . د. **رؤوف حبيب** – مكتبة المحبة.

(٨) الفن المصرى القديم الجزء الأول – العمارة – د. **ثروت عكاشة** ١٩٩٠م.

المراجع الأجنبية :

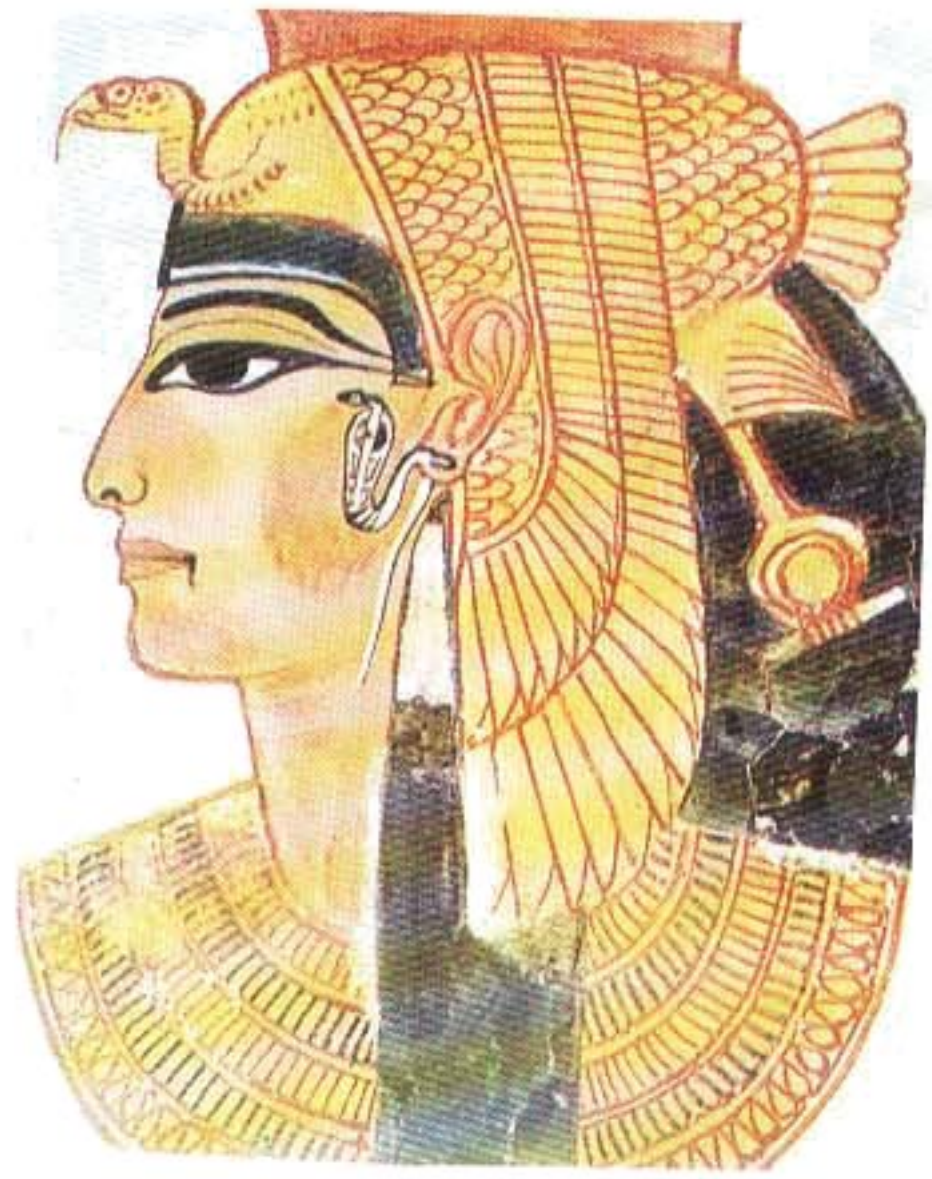
(1) The Coptic Encycloped , a , Aziz . s. Atiya , 1991 .

(2) Coptic Art , Nabil Selim Atalla.

(3) Cairo - the Coptic museum & old churches By Gawdat Gabra 1993.

(4) The Icon , Image of the invisible , Egonsendler, 1988.

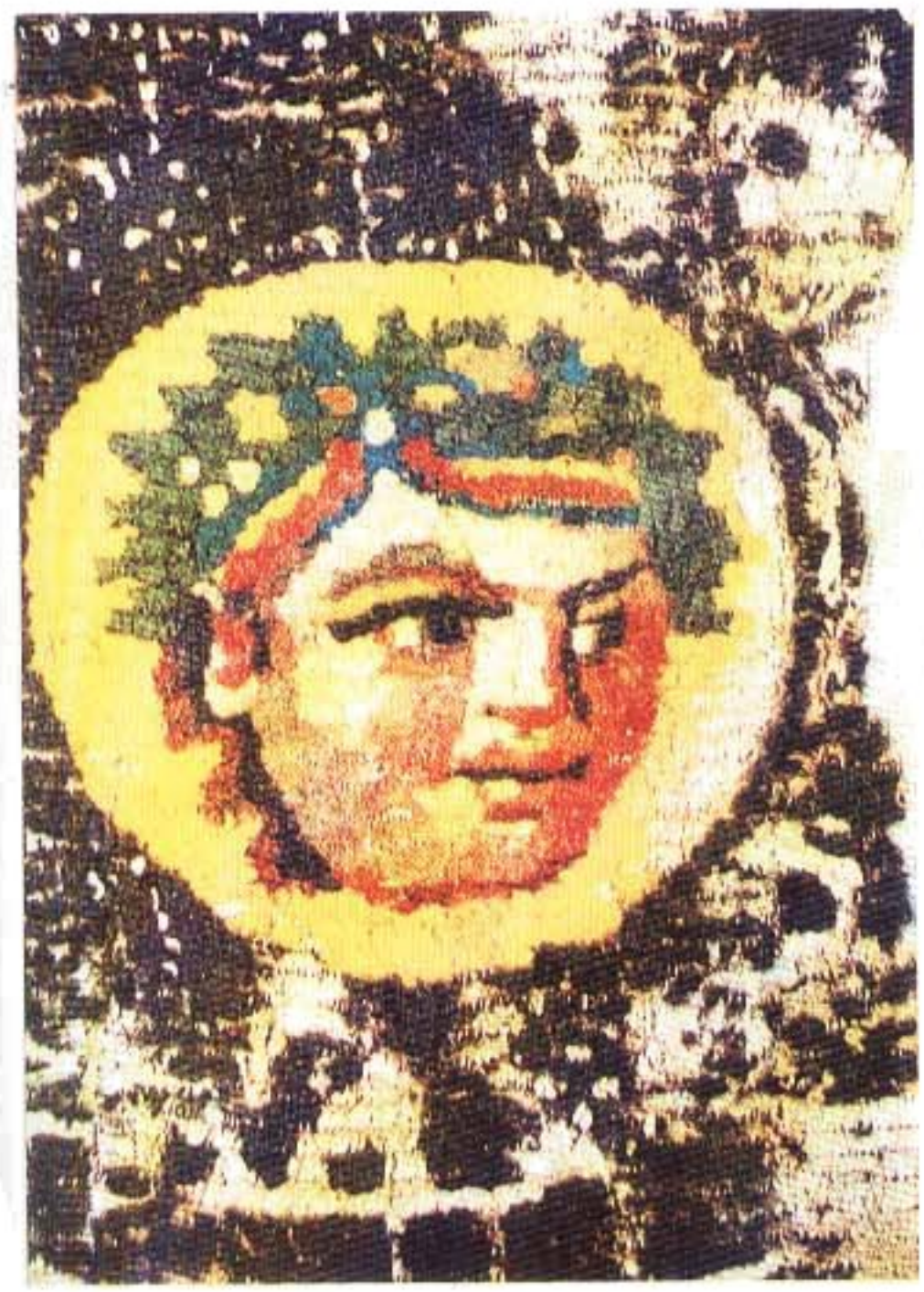
(5) " l' Art Copte " - Le Art dans le Monde , Du Barurguet Paris , 1968.



صورة من العصر الفرعونى مرسومة
بألوان التمبرا (Tempra)

تابوت الملكة قسنتطيا أخت الأمبراطور قسنتطين بالإسكندرية

نسيج قبطى من مرحلة ما قبل المرحلة
المسيحية



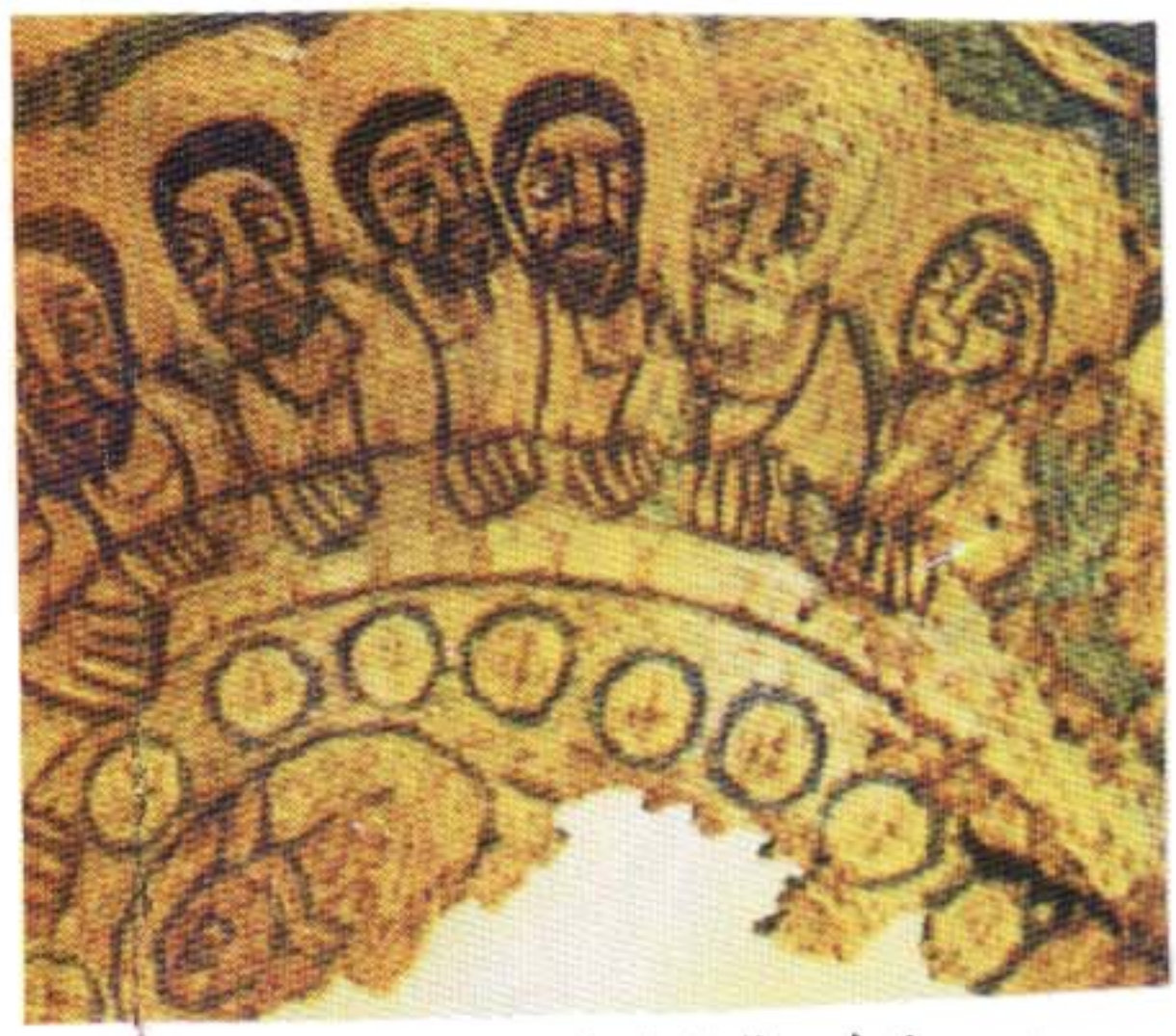
نسيج قبطى مصنوع بطريقة القطيفة

نسيج قبطى يعتبر نموذج لموضوعات
الحياة العامة

نسيج قبطى من المرحلة المسيحية يمثل موضوع البشارة

نحت قبطى لوحدات من الاكانثاس وباستعمال وحدة الضفيره

نسيج قبطى يوضح براعة الأقباط فى تناول مواضيع
دينونية كما يوضح روعة التصميم وتناسق الألوان

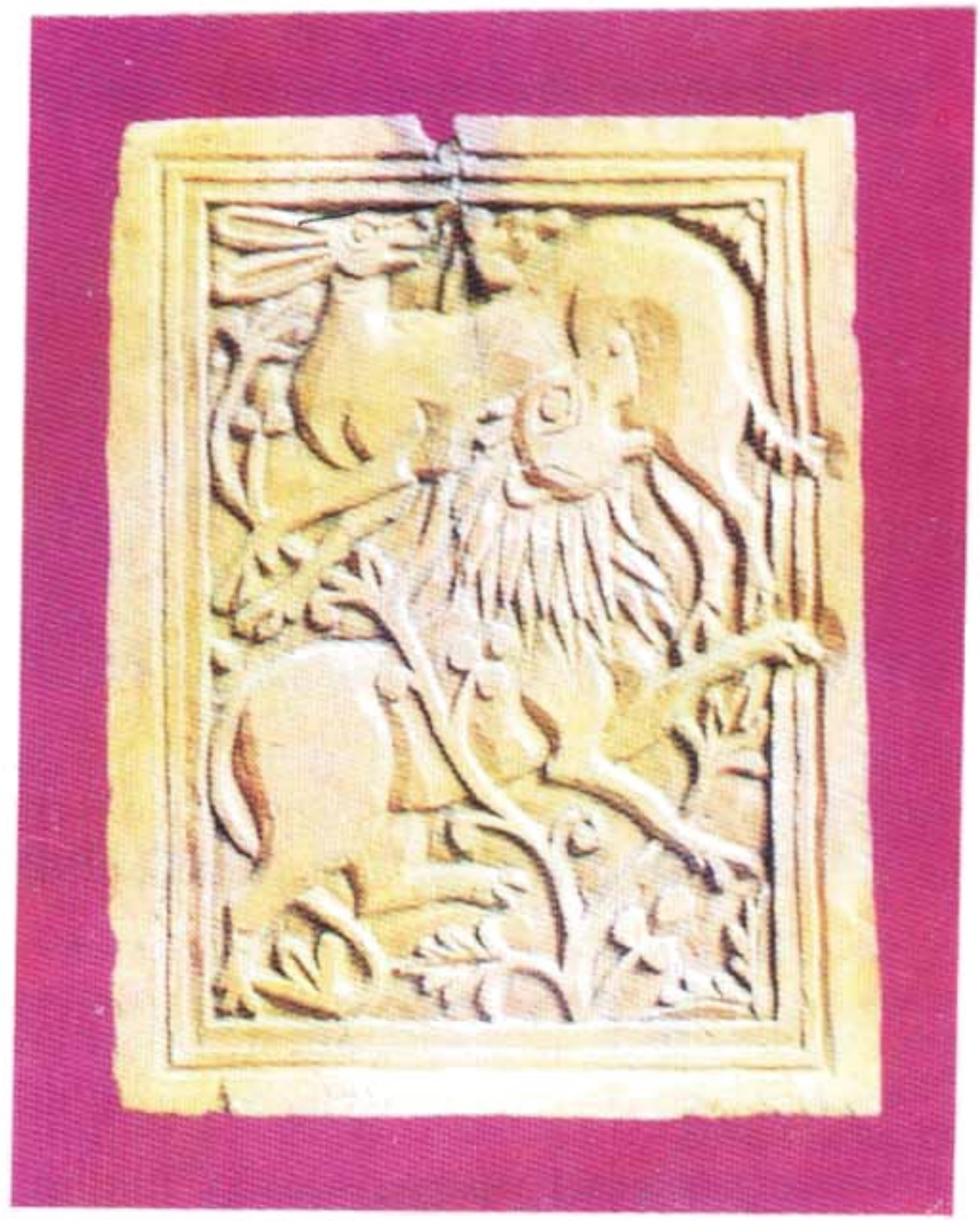


نسيج قبطى للعشاء السرى ويلاحظ فى
منتصف المائدة رمز السمكة.

أيقونة موازييك من رافنا بإيطاليا ويلاحظ رمز السمكة (أسفل العشاء السرى)

ميدالية تمثل وجه السيد المسيح داخل مائدور لا ويحملها ملاكان

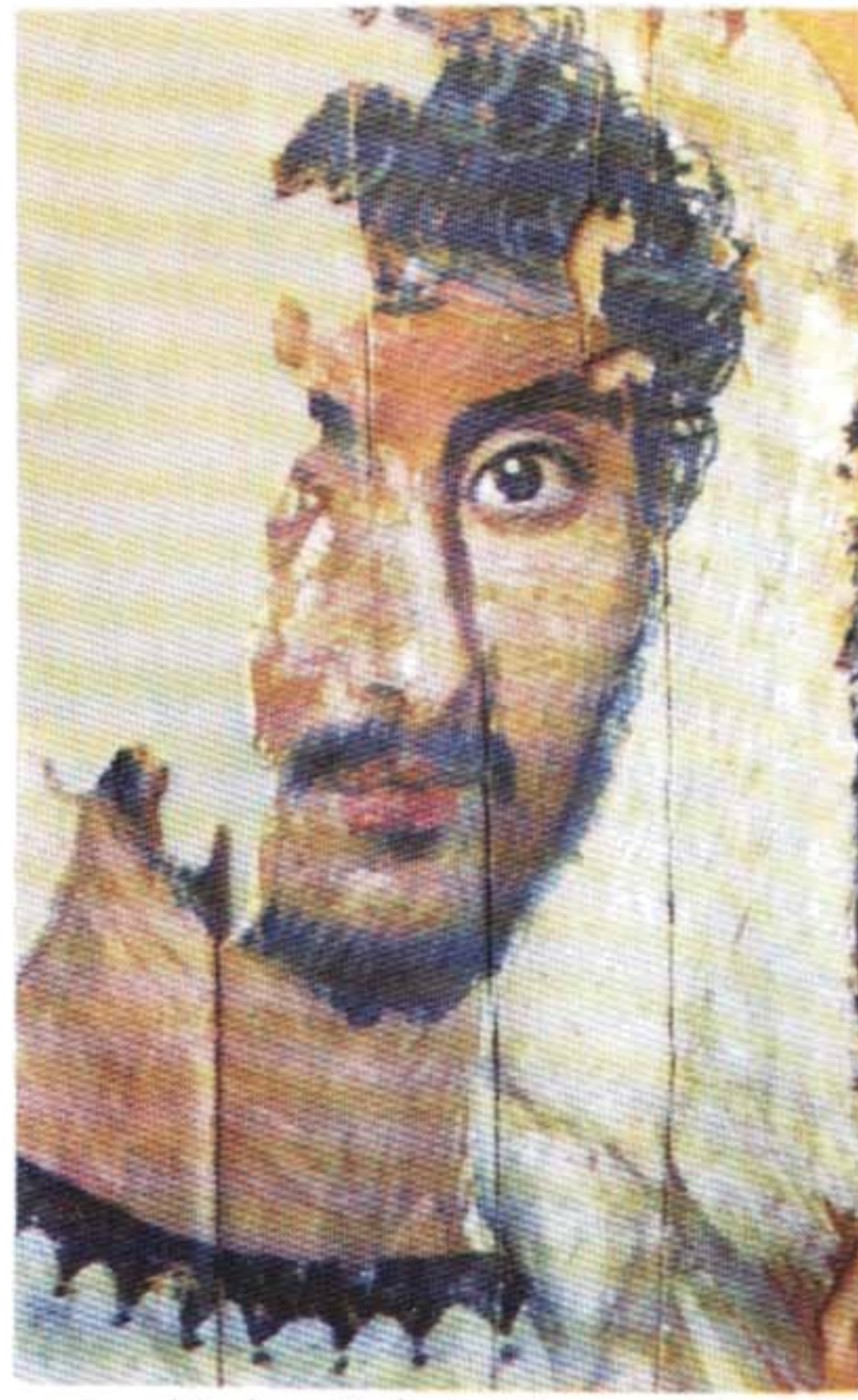
تاج عامود قبطى من دير الأنبا أرميا بسقاره



نموذج رائع من النحت القبطى على الخشب

تاج عامود من العصر القبطى يوضح النسب القبطية فى التصميم

نماذج توضح براعة النحات القبطى فى تناول ضفيرة واحدة بأساليب متنوعة

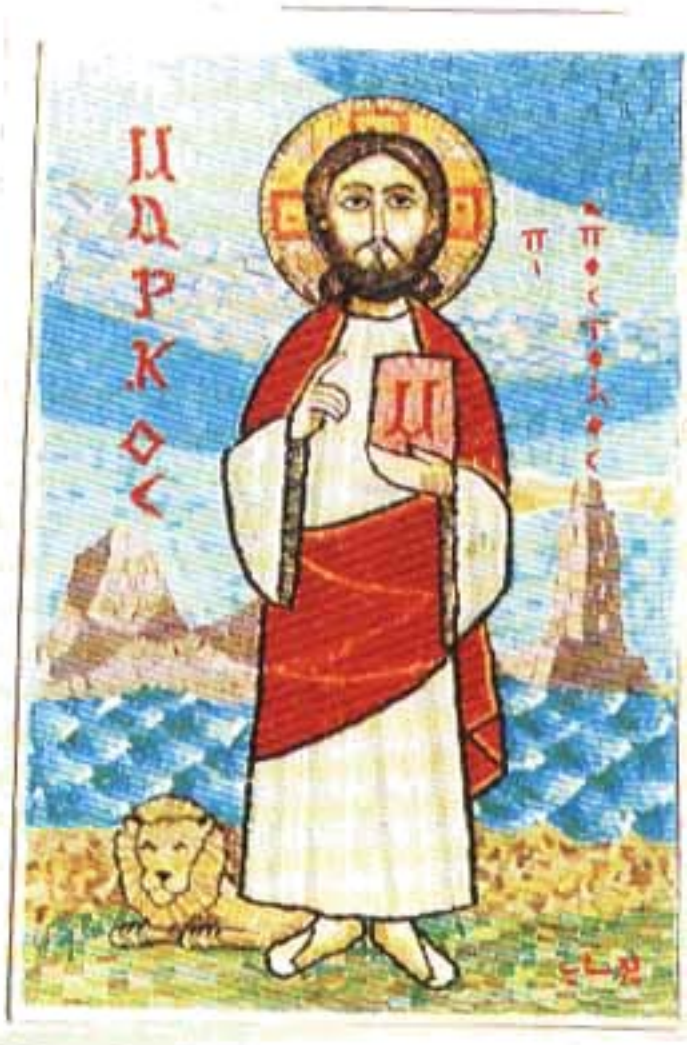


وجه جنائزى من المتحف الملكى ببلجيكا يوضح براعة الفنان فى تشكيل الظل والضوء بإتقان

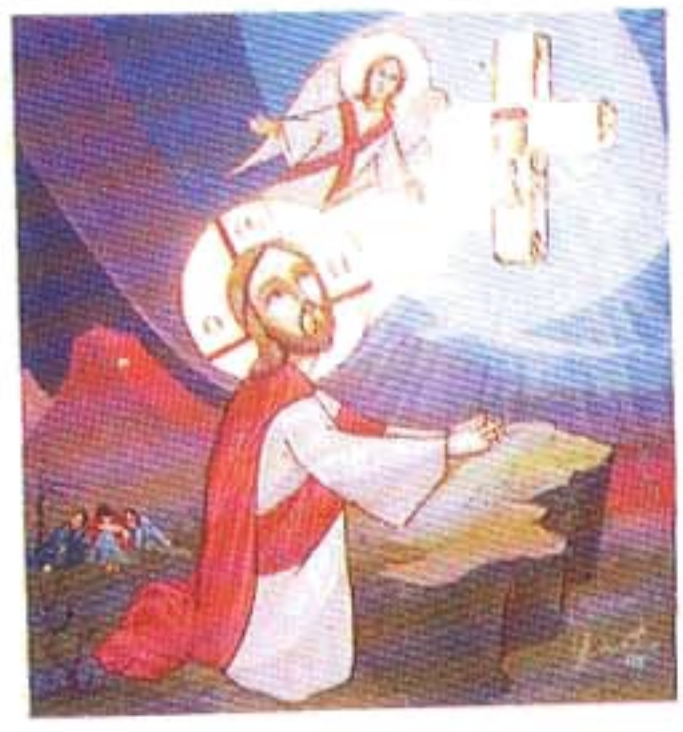
نحت على الخشب للسيدة العذراء والطفل

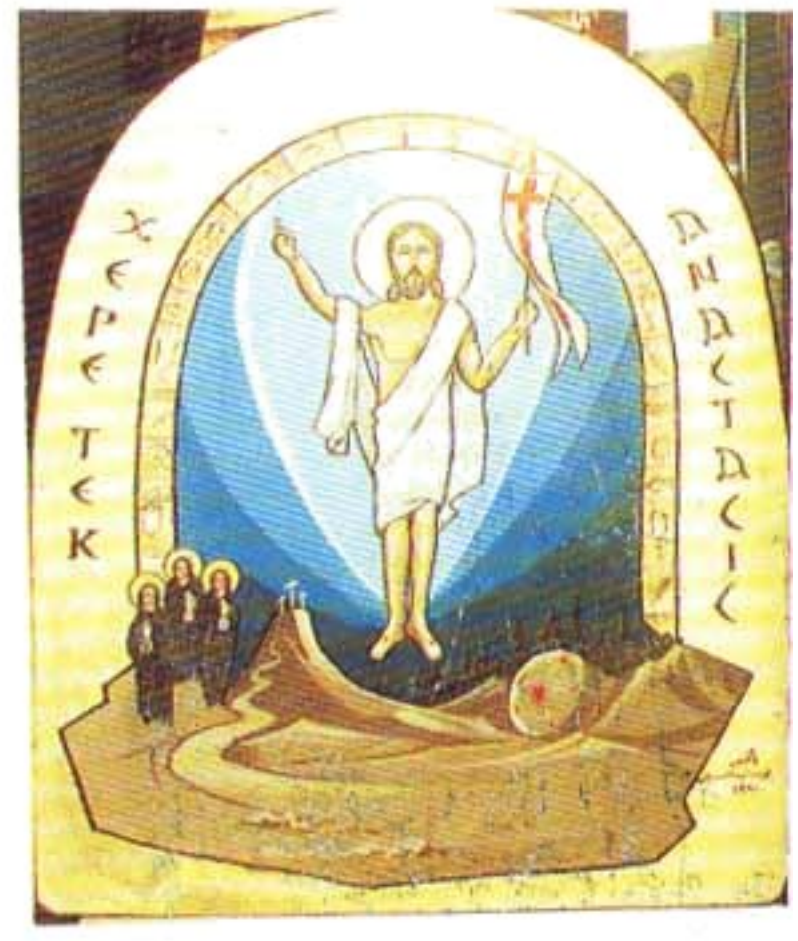
نحت قبطى من الحجر يمثل رمز السمكة من المرحلة الرمزية

نماذج من الفن القبطى
المعاصر بريشة المؤلف



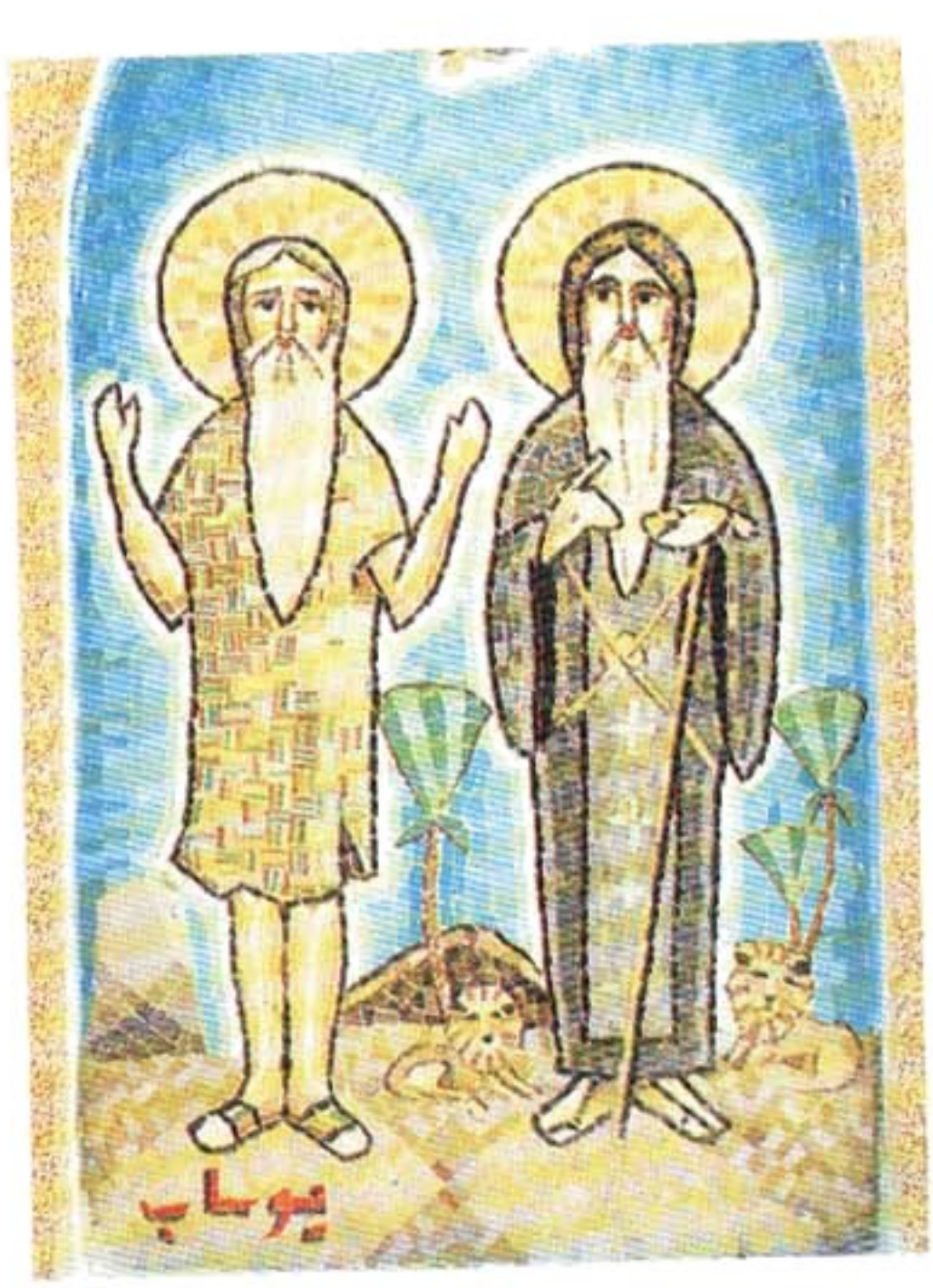
نماذج من الفن القبطى المعاصر بريشة المؤلف

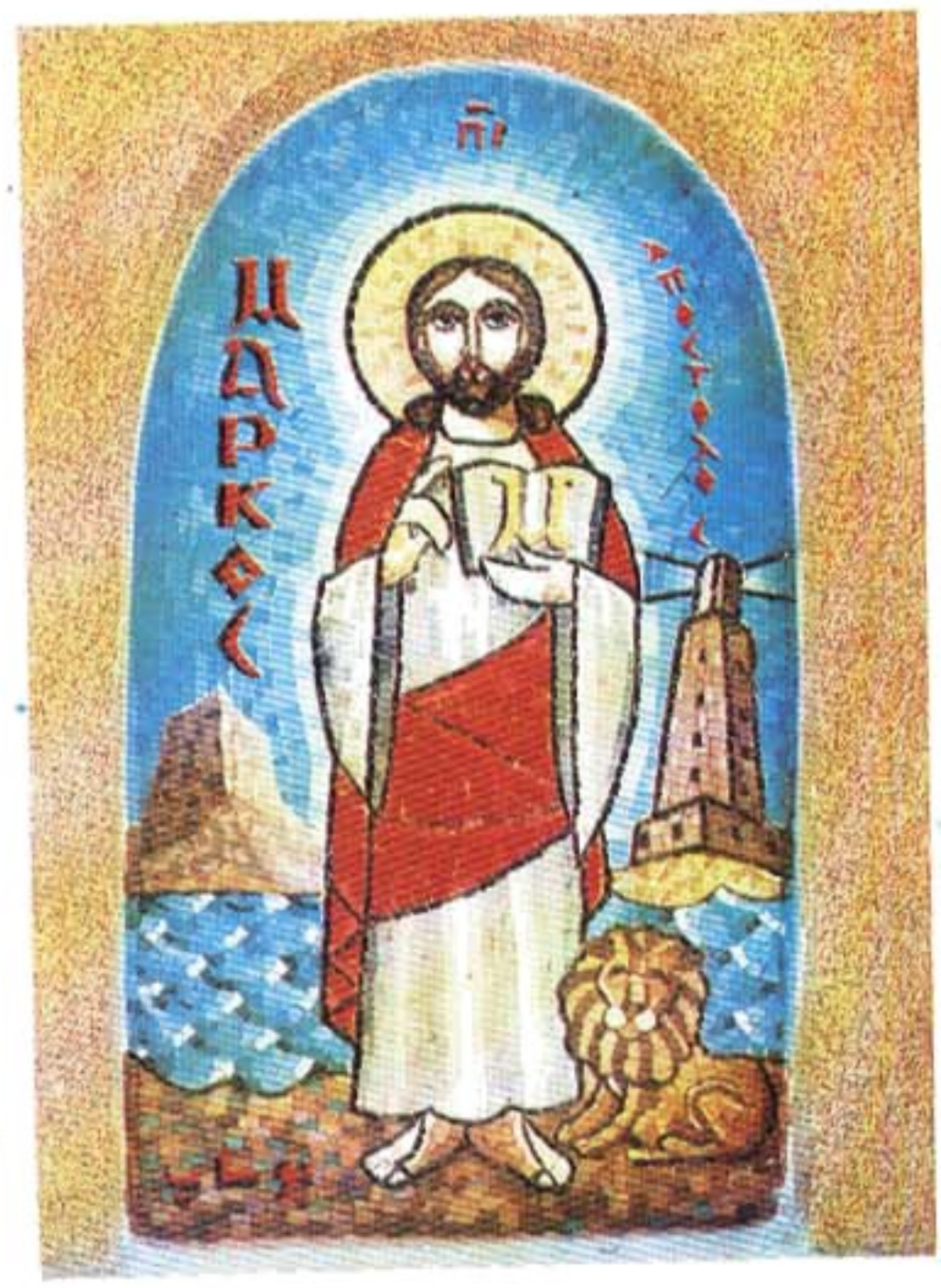




نماذج من الفن القبطى المعاصر بريشة المؤلف

نماذج من الفن القبطى المعاصر بريشة المؤلف

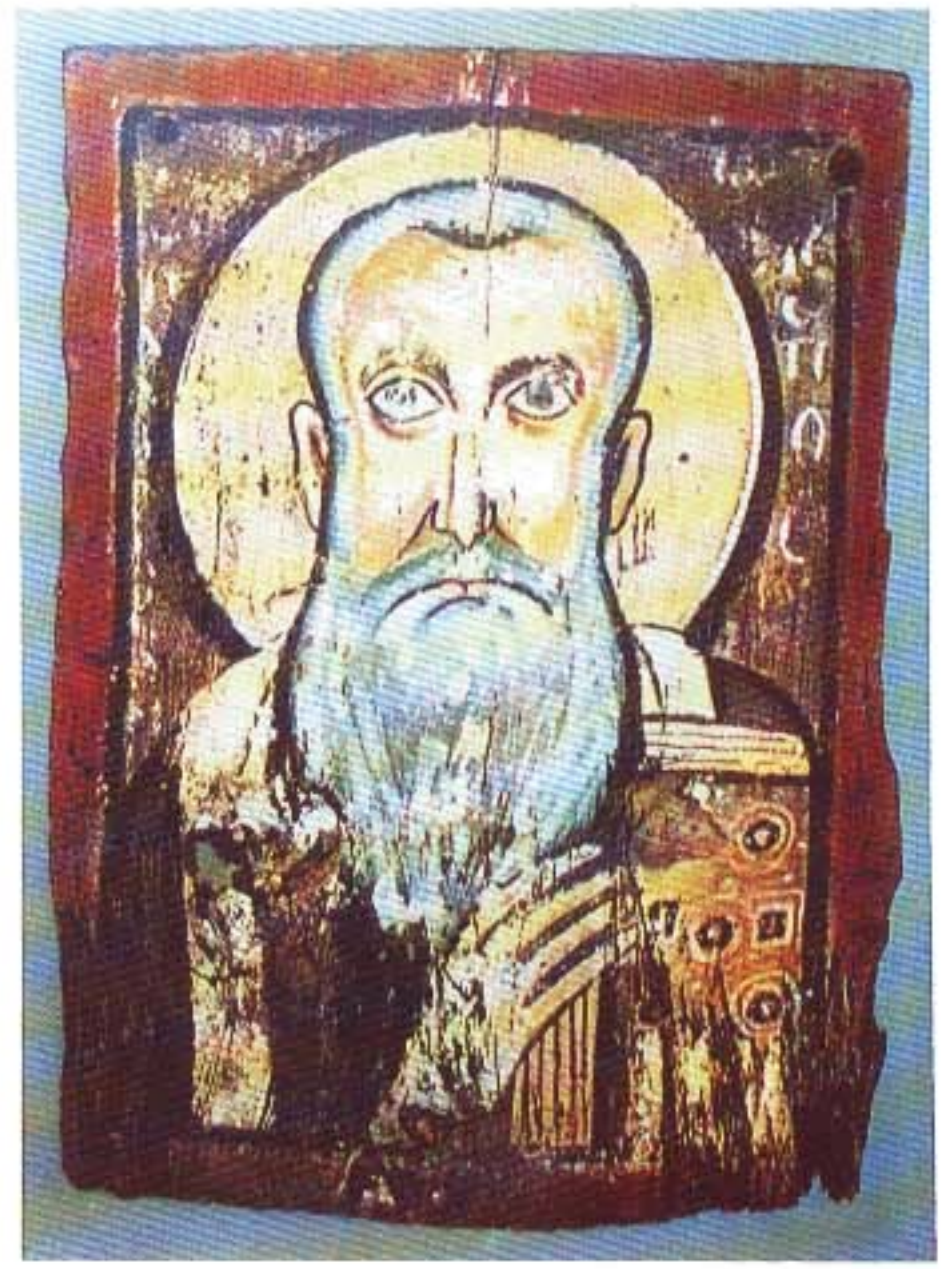




نماذج من الفن القبطى المعاصر بريشة المؤلف

أيقونة فريسك من كنيسة المعلقة

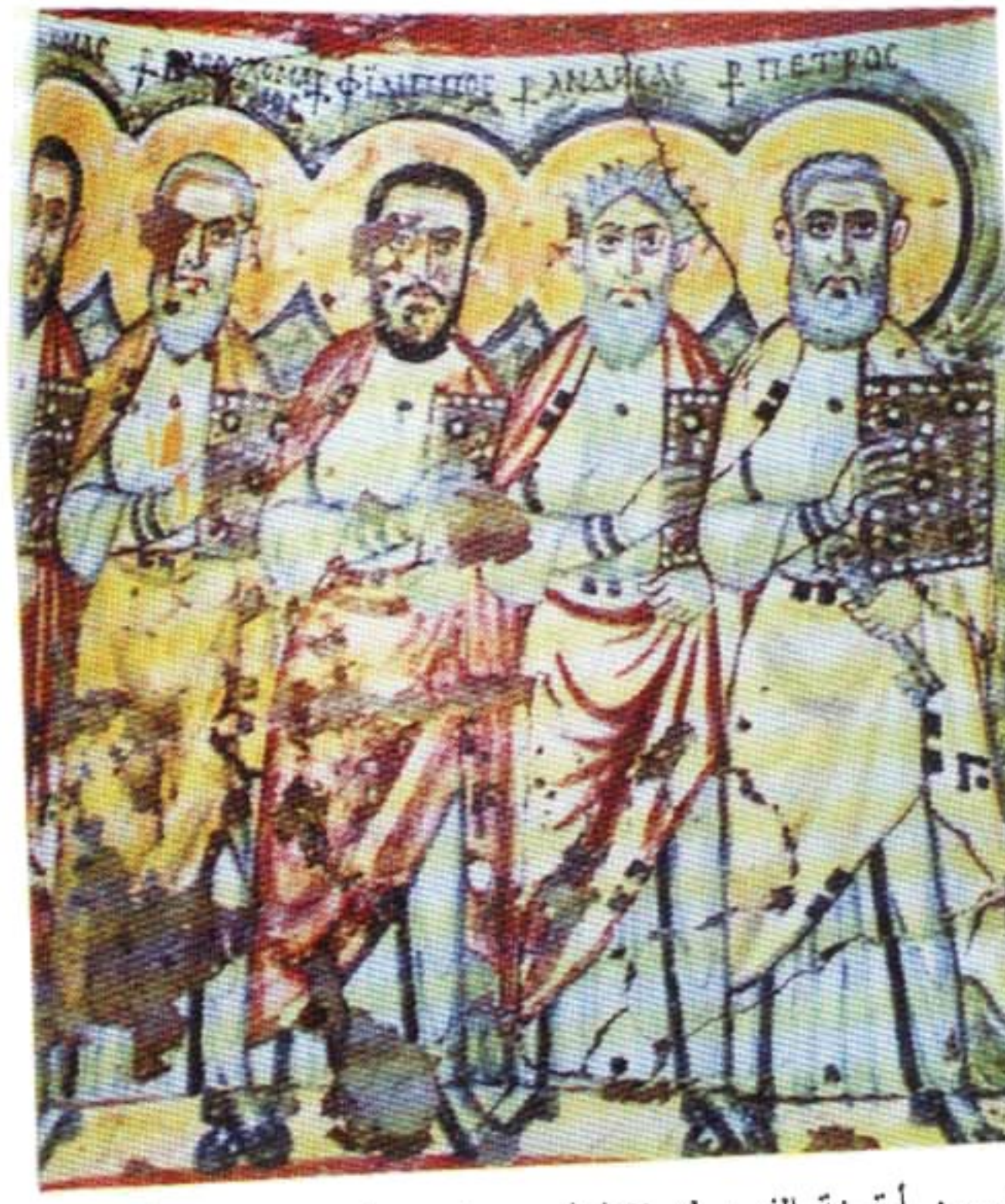
أيقونة فريدة للسيد المسيح واضعا يده على كتف القديس مينا ولايوجد لها مثيل بين فنون العالم المسيحى فى علاقة البشر بالسيد المسيح محب البشر



أيقونة القديس أبراهام من نفس العصر

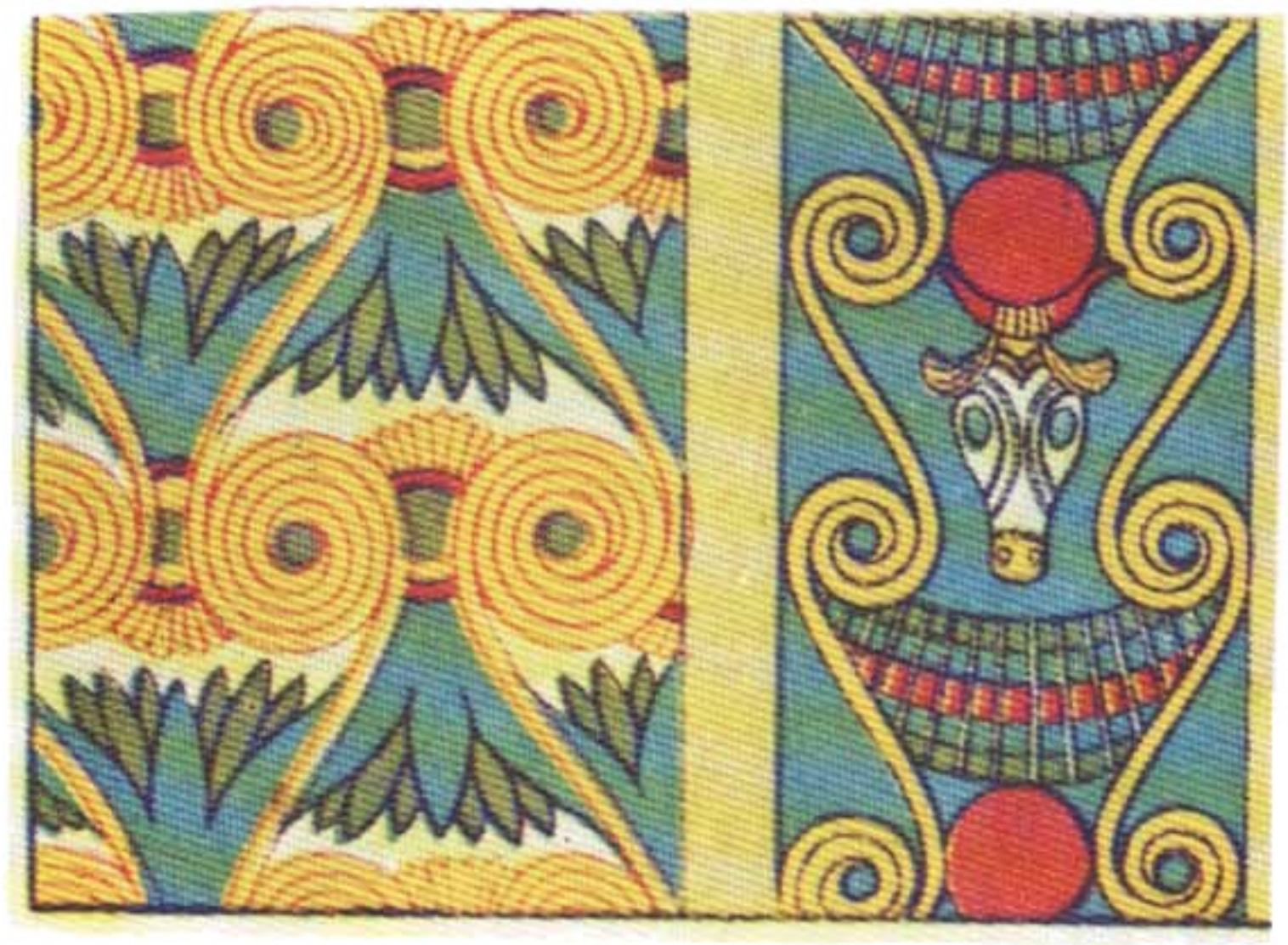
نماذج من الفن القبطى المعاصر بريشة المؤلف

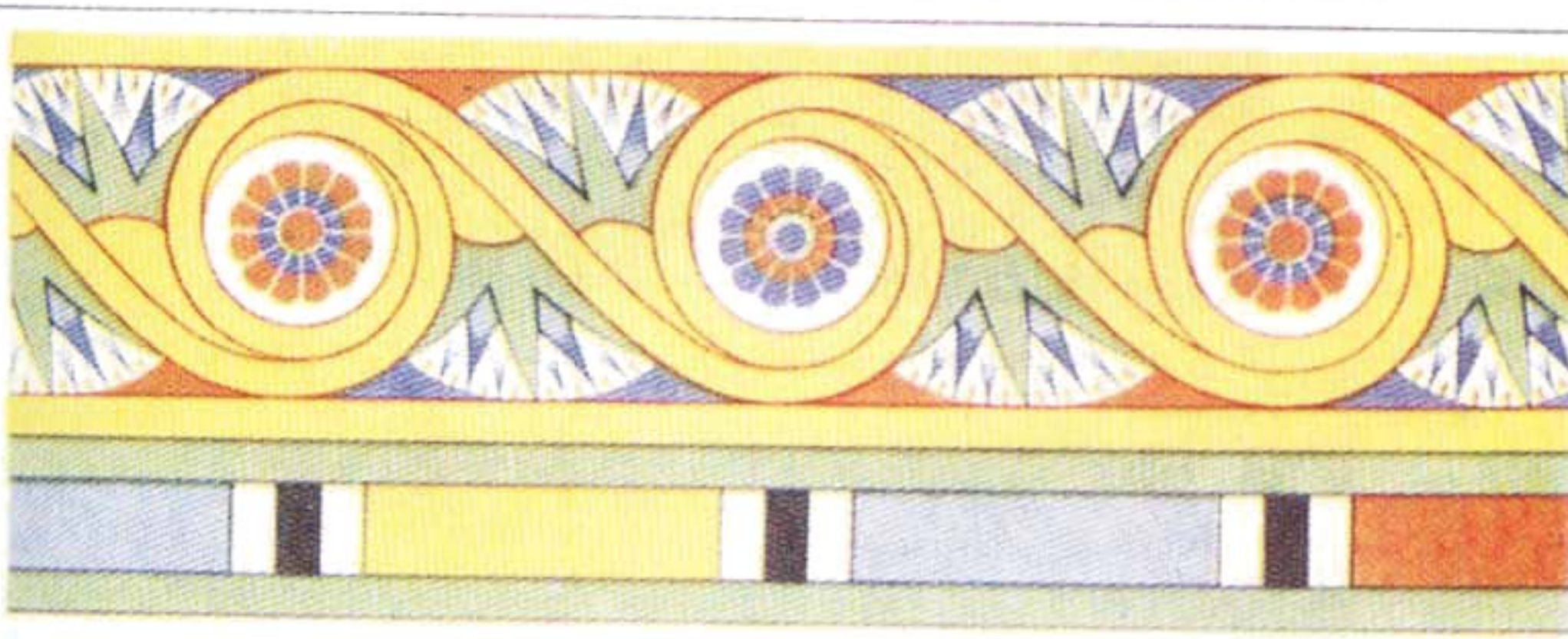
تفاصيل من أيقونة البشارة المكتشفة حديثا بدير السريان

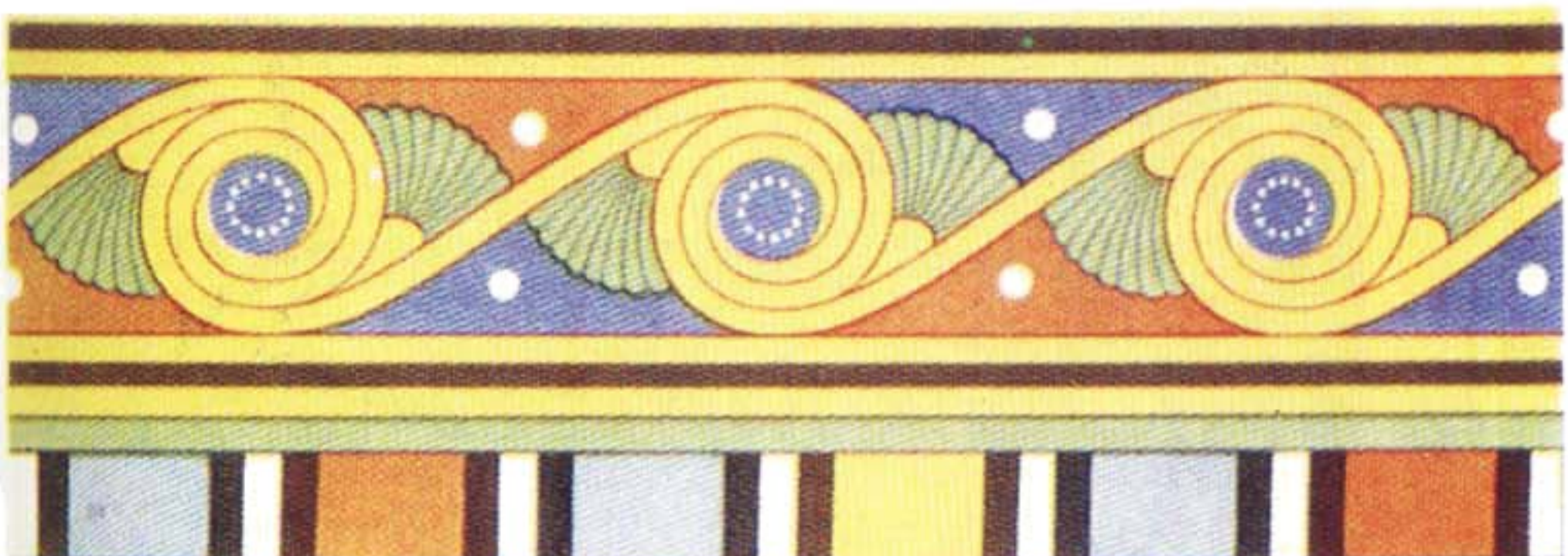


تفاصيل من أيقونة الفريسك تتناول موضوع الصعود من القرن السادس

تفصيل يوضح روعة وجه السيدة العذراء من أيقونة البشارة المكتشفة حديثاً بدير السريان.







تنويعات لوحدة الضفيرة الفرعونية من الأسرة الثامنة عشر والعشرين

+ نسيج ملون مصنوع بطريقة التابستري يمثل منظر الصعود في المشهد العلوى مصحوبا بالملائكة والسيد المسيح والعرش داخل مندورلا. وهذا التلازم بين موضوع الصعود والعذراء جالسة على العرش وجد في الفريسكات في مصر وحولها الرسل في ميداليات دائرية. وهذه مصنوعةبالتأكيد في مصر في القرن السادس وهي تمثل طراز شعبي وجد كثيرا في الفن القبطي ويذكر Weitmann بانه ذات تصميم قوى ومؤثرات ألوان قوية[1] ويوجد نموذج أخر مثل هذا الستر المخصص لباب الهيكل في متحف اللوفر بباريس ولعل هذا الستر مثل ستر الهيكل الذى نزعه الأسقف أبيفانيوس في القرن الرابع[2]

1- Kurt Weit 3 mann, Holy 1 mages - sixth to fourteenth century, George Braziller, New York 1978

٢- ملحوظة للمؤلف

الجانب الأيمن من أيقونة البشارة المكتشفة حديثاً بدير السريان

صفحة تصويب الأخطاء

توجد بعض الأخطاء القليلة لاتخفى على القارئ ولاتؤثر على المعنى.

كما يوجد خطأ في إسم العالم المشهور بيير دى بورجيه لأننا كتبناه بالإنجليزية وصحته Pierre Du Bourguet بالفرنسية.

فهرس الكتاب

تقديم ٧

مقدمة ٩

تمهيد ١١

الباب الأول (الفن المسيحى عقيدة وحياة) ٢٩

الفصل الأول : بدايات الفن المسيحى ٣١

الفصل الثانى : الأيقونة رسالة ٣٩

الباب الثانى (تطور فن الأيقونة فى مصر) ٦٧

الفصل الأول : رسوم بورتريهات الفيوم ٦٩

الفصل الثانى : ملامح الأيقو نات القبطية ٧٩

الباب الثالث (مكانة الفن القبطى وفضل الأقباط) ١١٣

الفصل الأول : نماذج فنية ١١٥

الفصل الثانى : أقدمية الفن القبطى عن الفن البيزنطى ١٢٣

المقرنصات ١٢٧

المراجع ١٢٨

أيقونة حديثة من تصميم المؤلف

هـذا الكتـــاب ...

يبحث فى نشأة الفن المسيحى بصورة عامة، ويسلط الأضواء على الفن القبطى مبيناً علاقته بسائر الفنون المسيحية، مؤكداً خصوصيته، ومثبتاً فضل الأقباط ودورهم الرائد فى الفن المسيحى.

وليس هذا نهاية المطاف فقد اقتصر هذا الكتاب على بعض جوانب الفن القبطى على أن نكملها - بإذن الله - فى الجزء الثانى من الكتاب أو نخرجها للقارئ فى سلسلة متكاملة.