المسيحية والأيقونوجرافية المصرية

د. محمد عبد الفتاح السيد*

اعتاد المصري القديم أن يعبر عن طموحات عصره باللغة الفنية النابعة من تراثه والمتفاعلة مع ثقافته والمتأثرة ببيئته. وفى ظل انهيار الفن المحلى القديم فى مصر - عندما كان للتأثيرات الهيللينستية قوة لا يستهان بها فى الحركة الثقافية فنيا وموضوعيا - أطلت المسيحية بمظاهر جديدة تسيطر وتنمو وتتفاعل مع طموحات المواطن المصري على المستوى الشعبي. وقد عمل هذا التفاعل على إحياء العناصر المحلية فى الفن المصري وعبر عن خصوصية تلك العقيدة، بل يمكن القول إنه وضع قواعد فنية وثقافية ذات شأن استمرت كأسس مصرية خلال الفترة ما بين القرنين الرابع والسابع الميلاديين.

أظهرت الدراسات الحديثة حول العلاقة بين المسيحية والتطور التاريخي الاجتماعي فى مصر(١)، أن هناك قصورا شديدا فى إدراك حقيقة الرؤية المحلية الشعبية فى الثقافة المصرية آنذاك، حيث استمر تجاهل أهمية التقييم السيكولوجي أو بمعنى آخر فطرية المواطن المصري فى التعامل مع الديانة الجديدة ومرادفاتها من عقائد وطقوس .

وقد أسهمت المسيحية باستقرارها ونموها على الأراضي المصرية فى فتح المجال أمام الثقافة الشعبية أو ثقافة الطبقة العامة، وهو الأمر الذي أعطى للمسيحية المصرية خصوبة وخصوصية محلية شديدة التأثر والتأثير لفترة زمنية طويلة إلى حد ما، وتميزت بسمات تختلف عن غيرها من الولايات الأخرى بل وتقودها فى أغلب الأحيان على المستويين الديني والعقائدي.

وقد هيأ هذا الأمر - بطبيعة الحال - الساحة الفنية والثقافية فى مصر لكي تتبوأ مقام الريادة الذاتية على الأقل فى وضع المقومات الفنية لعلم الصور المسيحية المعبرة عن ثقافة وتراث المصريين والمتفقة مع أهوائهم الدينية والعقائدية، حيث كان الأمر - فى بعض الأحيان - يجتاز حدود الرؤية الدينية ويعبر عن مفهوم الوطنية أو القومية (السياسية - الدينية).

إن مفهوم الارتباط بين الصورة المسيحية مصرية الطابع وبين أهداف الشعب وطموحاته على المستويين السياسي والديني، قد أعتنى به فى مصر منذ القرن الرابع الميلادي تقريبا، حيث كان استمرارا طبيعيا لأهمية الصورة صاحبة الأهداف السامية المعبرة عن طموحات الشعب والمنفذة بالأسلوب الشعبي فى حرية كاملة دون أية قيود تحجبها عن العامة، تلك الخصوصية فى فن التصوير تعرف حديثا بمصطلح (الأيقونوجرافية) Iconography(٢).

---

* مدرس ــ كلية الآداب ــ جامعة الإسكندرية.

(١) حول الدراسات الحديثة التي تناولت العلاقة التاريخية والدينية بين المصريين والمسيحية، راجع:

Girggs. C.W. Early Egyptian Christianity From its Origins to 451. C.E., Leiden. (1993) pp. 13-14, 28-54.; Barns, J.W.,Browne. G, Shelton.J.C, Nag Hammadi Codices, Greek and Coptic Papyri From the Coptic Papyri from the Cartonnage of the Covers, NHS.16. Leiden, (1981) pp 1-30, 50-53.

أيضا راجع:

محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي، الإسكندرية، (٢٠٠١) صفحات ١-٤، ٧-٨، ٣٤-٣٩

(٢) هناك العديد من الدراسات التى تعرضت لتاريخ الأيقونة فى الفن البيزنطي بصفة عامة، ولكن القليل من تلك الدراسات التى حاولت أن تربط بين ثقافة المجتمع المصري بما يتناوله من

نحاول فى هذا البحث توضيح مقومات ظهور مفهوم الصورة صاحبة الأهداف السامية والمعبرة عن طموحات الشعب، وذلك فى ضوء المتغيرات التاريخية التى واكبت ظهورها. كما يلقى البحث الضوء على مفهوم (الأيقونوجرافية) من الناحية الموضوعية، والخاصة باختيار الموضوع وتحديد اللقطة التصويرية للأيقونة وكذلك خلفياتها الإيمانية والروحية المباشرة وغير المباشرة. كما يحاول البحث تحديد ماهية الأسلوب الفني الذي خضع للتراكيب المحلية الشعبية المستوحاة من تراثه الفنى القديم وذلك فى أسلوب بسيط يعبر عن الموضوع مباشرة. وهى فى النهاية عناصر ساهمت فى التعرف على العلاقة الوطيدة بين تفاعل الديانة الجديدة مع البيئة المصرية وانعكاسات هذا التفاعل على علم الأيقونوجرافية المصرية فى الفترة ما بين القرنين الرابع والسابع الميلاديين.

أولا: الأيقونوجرافية المصرية والمتغيرات التاريخية:

ارتبط مصطلح الأيقونوجرافية المصرية لدي العديد من الباحثين بفترة ما بعد مجمع (خلقدونيا) فى منتصف القرن الخامس الميلادي[٣]. حينما أصبح للصورة وظيفة مذهبية فى ظل الصراعات الدينية الحادثة. إلا أن مفهوم الصور التى تعتمد على تكوين انطباع شخصي أو ديني أو سياسي، قد ارتبطت بالفن المصري القديم قبل هذه الفترة، حيث احتلت جزءا من التراكيب الدينية – السياسية فى تماثيل الملوك الفراعنة وصور الآلهة. كما أنها شكلت عنصرا شعبيا ودينيا فى الصور ذات الطابع الجنائزي فى المقابر المصرية والمتمثلة فى صور التوابيت الشخصية والأقنعة الجصية، والتى كانت تمثل وظيفة دينية وعقائدية ثابتة عند المصريين فى العصر الفرعوني، ولكنها أيضا كانت الظاهرة الدينية التى استمرت على المستوي الشعبي حتى ظهور المسيحية، بل واندمجت معها فى تطور للبورتريهات الشخصية الرومانية التى تعد مرحلة انتقالية بين الأيقونوجرافية الفرعونية وبين الأيقونوجرافية ذات الطابع المسيحي فى مصر[٤] (لوحة رقم ١) .

فقد صارت الصورة رمزا مقدسا من الناحية الدينية والعقائدية، وبالتالي فإن الأيقونة أو الصورة المنفذة بأية طريقة نحتا كانت أو تصويرا جداريا أو زخرفة نسيجية تعد نموذجا

أيقونات نابعة من تراثه وبين الموروث المصري القديم، وهو ما نحاول البحث عنه فى هذه الدراسة، من تلك الدراسات، راجع:

P.von. Moorsel, Forerunners of the Lord, The Meaning of Old Testament Saints in the Daily office and Liturgy reflected in Medieval Church decoration, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp19-32; M. Rassart-Debergh, Survivances de L'Hellistico-Romain Dans La Peinture Copte (anterieure au IX s), First International Congress on Greek and Arabic Studies, Vol. II, Athena, (1983) pp.227-236, L. Langen, Icon-Painting in Egypt, (in Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), pp. 57-62,

[٣] حول صراعات القرن الخامس وأثر ذلك فى تكوين تيار فني مدافع عن المذهب المصري، راجع: محمد عبد الفتاح السيد، مفهوم (الثيوتوكس) فى الفن القبطي، العلاقة بين الحدث التاريخي والطقس الديني والرؤية الفنية، مجلة الإنسانيات، كلية الآداب ،فرع دمنهور، جامعة الإسكندرية، العدد، الرابع، (١٩٩٩) صفحات ٥٩-٨٦.

[٤] حول التتابع الزمني والفني بين الأقنعة الجصية والبورتريهات الشخصية، والأيقونات المصرية وارتباطهم معا بمصطلح الأيقونوجرافية المصرية راجع:

M.L.Bierbrier, Portraits and Masks, Burial Customs in Roman Egypt, London (1997) pp 13 ff; K. Parlasca, Ritratti di Mummie, in A.Adriani.(ed), Repertorio d'arte dell'= =Egitto greco-romano. Rome (1977-1980) T, I,II; S.Walker & M.L.Bierbrier, Ancient Faces , Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum. Part IV.(1998) pp14-29

للفن الهادف أولا ولها وظيفة ثابتة ومستقرة فى مصر، لذلك فمن الطبيعي أن تكون تلك الوظيفة نابعة من المجتمع الذي أبدع تلك الرؤية الفنية لتعبر عن احتياجاته الدينية أو القومية كما حدث فى مصر بعد منتصف القرن الخامس، ثم تصبح تلك الصورة نموذجا من الصور المقدسة الراسخة عبر الزمن والمندمجة فى مرونة ثابتة مع تراثه الشعبي.

وبما أن تلك الأمور المقدسة فى الفترة المبكرة من ظهور المسيحية كانت تمارس فى مصر بواسطة جماعات منعزلة تمزج فى تعاليمها بين الرمز والفلسفة والموروث الديني (المصري أو الهلينيستى)، فقد أصبحت الأيقونة بمثابة وسيط ديني تمثل شخصا أو حدثا أو لقطة تعبيرية بعينها تحمل على عاتقها مهام تثبيت رؤية أخلاقية أو مذهبية، أو ركنا مهما من أركان العقيدة، تلقي الضوء حوله، مثل صور (السيد المسيح، الأنبياء القدماء، القديسين الأوائل، السيدة العذراء، أسطورة وثنية لها دلالات تخدم العقيدة وتوضحها من خلال تفسيرها الديني، أوضاع فنية مبتكرة تستخدم للتعبير الجنائزي على شواهد القبور المسيحية وغيرها).

كما كان لها تأثير في المجتمع يرجع إلى كونها نابعة من تراثه وعاداته وتقاليده، فهي متفقة مع أسلوب تناوله للعقيدة الجديدة، وبالتالي أصبحت الأيقونة نموذجا للثقافة الشعبية من خلال علاقاتها المباشرة مع الطبقة العامة[٥]، فهي بجانب كونها وسيطا فى العبادة من الناحية الدينية، فقد أصبحت كذلك وسيلة خلاص تساهم فى حل المشكلات الاجتماعية التي تعانى منها تلك الطبقة العامة[٦].

ثانيا: الموروث الديني والعنصر الموضوعي:

يمكن القول إن الإبداع المصري الحقيقي فى علم الأيقونوجرافية قد تركز بصورة كبيرة فى تحديد العنصر الموضوعي للعمل الفني، بل إن إبداعه قد يتجلى فى اختياره لموضوعات ليست معبرة عن فترة محددة بل يستمر تأثيرها وبنفس القوة ربما حتى الآن.

ويمكن تقسيم العلاقة بين المسيحية والأيقونوجرافية المصرية إلى ثلاث مراحل تاريخية:

المرحلة الأولي:

نجد أن التصنيف الموضوعي للأيقونة المصرية قد يكون دقيقا عندما يعتمد على التاريخ الزمني وتطور العقيدة الجديدة فى مصر. وبالتالي فنحن أمام مرحلة صعبة فى الفترة المبكرة لظهور المسيحية فى مصر (منذ القرن الأول وحتى بداية القرن الرابع الميلادي) وذلك لأننا لا نستطيع الوقوف على أرض ثابتة بالنسبة لهذا الفن وارتباطه بالمسيحية فى تلك الفترة.

قدمت الدراسات الحديثة حول تطور المسيحية فى مصر خلال تلك الفترة تصورات جديدة لتعاليم تلك العقيدة التي اعتمدت على مبدأ التعاليم الروحية وحالات التأمل والعزلة الدنيوية وإلغاء القيمة الجسدية بكل منافعها والبحث عن القيمة العقلية، وقد قاد هذه التعاليم مجموعة من المعلمين استطاعوا أن يضعوا أسسا ثابتة للعقيدة ولكنها فى قالب مصري مقبول الهوية لدي الشعب المصري. كان على رأسهم المعلمون الغنوسيون ومن بعدهم اللاهوتي

---

(5) J. Heijer, Miraculous Icons and The Historical Background, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp. 89ff

(6) T. Malaty, The Church, House of God, Alexandrie, (1982) pp. 280-288; G, Viaud, Magie et coutumes populaires ches les Coptes d'Egypt, Sisteron,(1978) pp.60-68; J. Heijer, Miraculous Icons and Ther Historical Background, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp 92-95.

السكندري اوريجينيس[٧]. وقياسا على تلك المتغيرات الدينية التى حدثت على أرض مصر، يمكن الوصول إلى تغيرات فنية قد حدثت في تلك الفترة عبرت عن مفهوم الأيقونوجرافية، والشواهد على ذلك وإن كانت تفتقد لصفة المسيحية المباشرة إلا أنها تجسد مفهوم التعاليم الجديدة.

فشواهد قبور منطقة (كوم ابوبللو)[٨] غرب الدلتا تعتبر نماذج فنية غاية فى الأهمية، لأنها تمثل تجربة فنية خاصة جدا بسكان تلك المنطقة وتوحدها وانفرادها فى الفترة من القرن الثاني وحتى القرن الرابع الميلادي (لوحة رقم ٢). فالعنصر الموضوعي هنا يمزج بين الموروث المصري-الهلينيستى وبين الطابع الروحاني الذي تأثر به العديد من الأقاليم المصرية بعد دخول المسيحية. فالتضرع فى خشوع مع رفع الأيدي إلى أعلى، والمزج بين رموز مصرية متعددة (حورس وأنوبيس وسفينة سوخاريس والمائدة المقدسة) وحالة التأمل الواضحة فى الوجوه، تتماثل مع الاستخدام المسيحي لتلك الرموز فى شواهد القبور المسيحية فى مصر، وذلك لتحقيق استقلالية مصرية للعقيدة الجديدة فيما بعد. فقد أصبح الإطار العام لشواهد قبور كوم أبوبللو قاعدة أساسية قامت عليها شواهد القبور المسيحية فى مصر [٩]. (لوحة ٣).

بعض التأثيرات الروحية أيضا فى تلك الفترة نجدها قد طرأت على (صور البورتريهات الرومانية الشخصية) . فإذا كانت تلك البورتريهات تمثل قمة الأسلوب الفنى للعصر الهلينيستى، إلا أنها تمثل نقطة انطلاق بين التجسيد الواقعي الملموس فى أشكال الأقنعة الجصية مصرية الطابع وبين التكوين السطحي المثالي الذي يتفق مع الرؤية الفكرية المنتشرة فى تلك الفترة والتي تنادي بأن الإنسان صورة بشري لأصل روحاني[١٠]. فمن

---

(٧) حول الغنوسية (الفلسفة الدينية التى تعني الوصول إلى الماهية الإلهية من خلال المعرفة والزهد والتقشف)، وحول تعاليم اللاهوتي أوريجنيس وتأثيرها فى تطور العقيدة المسيحية فى مصر : راجع: Girggs. C.W. Early Egyptian Christianity From its Origins to 451. C.E., Leiden. (1993) pp. 13-14, 28-54.; Barns, J.W., Browne. G, Shelton.J.C, Nag Hammadi Codices, Greek and Coptic Papyri From the Coptic Papyri from the Cartonnage of the Covers, NHS.16. Leiden, (1981) pp 1-30, 50-53. Stead, G.C In Search of Valentinian, Rediscovery of Gnosticism, vol. I, The school of Valentinian. Leiden .(1980) pp. 75- 90
أيضا راجع، محمد عبد الفتاح ، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي، الفصلين الثاني والثالث

(٨) حول شواهد قبور كوم أبوبللو والرؤية الفنية المميزة لها، راجع
Gaulhien,S . Steles Funeraires de Kom Abou Bellou. An .E.M,XXI (1921) ; Aly, Z. Some Funerary Stelae From Kom Abou Bellou. S.R.A. no. 38, (1949) pp55ff ; Pelsmaekers, J. Studies on the Funerary Stelae From Kom Abou Billou, Bulletin de l' Institut Historique belge de Rome, LXV. (1995)
أيضا راجع ، محمد عبد الفتاح السيد، النحت الروماني والواقع السياسي، الإسكندرية، ٢٠٠١. ص ١٦٦ وما بعدها

(٩) Rutschowscaya. M.H. Cinq Steles Copte Du Musee Louvre, BIFAO, (1994) pp. 317- 322; Badawy, A. Coptic Art and Archaeology, London, (1978) pp 200-211; Kamel, I, Coptic Funeraire Zstelae, CGC du Musee Copte, Le Caire, (1987) pp. 56- 76

(١٠) حول الاتجاهات الروحانية فى نقد الصور خلال القرن الثالث، راجع،
S. Schenkl, & E. Reisgh, The Eikones of the Philostratos and Kallistratos, London , (1931) pp. XXIII;
Pollitt, J.J. The Art of Rome, 753BC,AD 337, Cambridge, (1983) pp.213- 225

الملاحظ أن صور البورتريهات الشخصية لم تكن ظاهرة عامة على مستوي الأقاليم المصرية، بل مثلت مفهوم مجتمع معين فى منطقة الفيوم ومصر الوسطى، وهى بالتالي تمثل ثقافة مجتمع خاص يواكب ويتفق مع جانب كبير من الأوراق البردية التى تدل على انتشار المسيحية وتطورها فى القرنين الثاني والثالث فى تلك المناطق.

عموما فإن التغيرات التي طرأت على البورتريهات الشخصية جديرة بالاهتمام، فالرموز التى صورت مع الأشخاص دار حولها جدل كبير فى تحديد هويتها المسيحية. فكأس الخمر المقدس ارتبط في اللاهوت المسيحي بحالة العبور الروحاني للعالم الآخر. كما أن حزمة النبات الزهري الأرجوانية فسرت على أنها رمزية دينية من الفكر الغنوسي استخدمت كذلك على أربعة توابيت عثر عليها في الدير البحري فوق معبد حتشبسوت بالبر الغربي[١١] (لوحة ٤). فضلا عن الأسلوب الفني الذي التزم بخصائص مسيحية الطابع بعد ذلك مثل الخطوط المحددة والأسلوب التجريدي والمبالغة فى تصوير ملامح الوجه مع إبراز الرموز بشكل إيجابي[١٢].

وهكذا، فمن الصعب في تلك الفترة تحديد الفوارق الوثنية والمسيحية فى فن الأيقونة المرتبطة بالعقيدة الدينية أو الجنائزية. ولكن يمكن أن نحدد الشخصية المصرية الدينية الجديدة فى تلك المرحلة، والتي سوف تعمل على تنمية تلك الظاهرة بصورة مكثفة حتى تصبح ركنا مهما من أركان الممارسة الطقسية فى مصر.

المرحلة الثانية:

تعتمد هذه المرحلة على إبراز القليل من الحرية التى تمتعت بها المسيحية فى مصر فى الفترة ما بين القرنين الرابع والخامس بعد الاعتراف بها من قبل السلطة السياسية. وكان الهدف الأساسي للقائمين على العقيدة آنذاك، هو حمايتها من الزوال بعد فترة الاضطهادات العنيفة، وبالتالي اعتمد عنصر الموضوعات فى الأيقونة المصرية على تثبيت العقيدة وتوضيح معنى العقاب الإلهي للمؤمنين على أنه أحد وسائل الخلاص الإلهي من الحياة الدنيوية[١٣].

ولكن من المشاكل التى قابلت المصريين آنذاك أن الحدود الرمزية القديمة كانت قليلة للتعبير عن هذا المضمون، فإذا كان (حورس) الفارس رمزا للخلاص من الشرور الدنيوية، فإنه كان غير فعال بالنسبة لارتباط المصري المسيحي بالكتاب المقدس الذي أصبح رمزا للوجود المسيحي فى تلك المرحلة الانتقالية. لذلك اعتمدت الأيقونوجرافية المصرية على نصوص فعلية من الكتاب المقدس تبرز المعنى وتؤكده، فإذا كانت متعلقة بأمر نبي من الأنبياء وليس بشخص عادي، يزداد تأثير اللقطة التصويرية على المشاهد. هذا الأمر ألقى

---

[١١] حول تفسير الحزمة النباتية التى ميزت العديد من التوابيت الرومانية المتأخرة والمسيحية المبكرة، نجد أن (جايت) فسرها على أنها رمزية غنوسية تميز تلك الجماعات الدينية التي انتشرت على أطراف مصر الوسطي والعليا، بينما يذهب (سكوت) إلى كونها رمزية جنائزية شعبية اختصت فقط بالمسيحيين المصريين فى الفترة المبكرة، ومن المحتمل أن تكون من التأثيرات الغنوسية المبكرة، عنها راجع:=

=Gayet, A.M., Annales du Musee Guimet, Excav. Antinoe, (1896-1900) Tom, XXX, pp 20-39; M. Scott, Paganism and Christianty in Egypt, Cambridge, (1913), pp. 101-102; S.Walker & M.L.Bierbrier, Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum. Part IV.(1998) pp. 156-159

[١٢] محمد عبد الفتاح ، النحت الروماني والواقع السياسي، الإسكندرية، ٢٠٠١، ص ١٥٨-١٦٦

[12]T.f. Mathews, The Art Byzantium, London, (1999) pp. 44-45 ; M. Henry, The Icons of their Bodies, Saints and their Images in Byzantium , Princeton,(1996) pp. 15-19

على عاتق الفنان صعوبة اختيار اللقطة التصويرية وأهميتها بالنسبة للحدث وكذلك بالنسبة للهدف الإيماني المراد توصيله للمشاهد.

لذلك أدت الأيقونات المستوحاة من الكتاب المقدس دورا فعالا فى استقرار العقيدة فى تلك المرحلة الصعبة. ولدينا مجموعة شبه متكاملة من هذه الموضوعات المقتبسة حرفيا من النصوص المقدسة عثر عليها فى مقابر البجوات في واحة الخارجة، ودير القديس أبوللو فى باويط ، ومغارة القديس أبي حنس بالشيخ عبادة[١٤]، ولكنها أضافت إلى علم الأيقونوجرفية خاصية جديدة تعتمد على ترجمة الحروف والكلمات الطويلة فى أغلب الأحيان إلى لقطة تصويرية محددة في إطار ضيق إلى حد ما. (لوحة ٦،٥)

فى البداية كان لابد أن يقوم الفنان بدراسة القصة والاقتناع بها إلى درجة الإيمان حتى يصل إلى ذروة الحدث الدرامي المؤثر فيها. بعد ذلك يتناول هذا الحدث من الناحية التصويرية مستعينا بكافة الرموز المدعمة له، ثم يقوم بتنفيذ العمل معتمدا على أن هناك وسيلة أخري سوف تفسر العمل على الطريقة المسيحية من قبل شرح إيماني للأساقفة والمعلمين.

قد تبدو اللقطة التصويرية هامة في تحديد الشكل العام للأيقونة، فتضحية النبي إبراهيم بابنه تحددها رموز أصبحت قواعد فيما بعد، فالأب الذي يتأهب بالسكين لذبح ابنه الذي يقف فى طاعة كاملة للأمر الإلهي أمام المذبح المشتعل رمز الأضحية الإلهية، والكبش القادم من السماء المربوط فى الشجرة، وفى الخلفية نجد الأم تنتظر عما تسفر عنه الأحداث حيث تبدو بعيدة عن مسرح الحدث نفسه. تلك القواعد جسدت من خلال النص الديني مباشرة، واعتمدت على رؤية الفنان الشخصية فى الأسلوب الفني التصوري.[١٥] أيضا يمكن إدراك نفس القاعدة فى صورة فلك النبي نوح الذي يجسد مفهوم خلاص المؤمنين، حيث التزم تفسير وشرح القصة القديمة فى حدود الإيمان والطاعة للنبي المرسل أو المعلم، كما اعتبرت السفينة بمثابة الكنيسة التي تحمي المؤمنين فى الثقافة القبطية[١٦]. وفى قصة زيارة العائلة المقدسة فى دير أبي حنس بالشيخ عبادة التي تعبر عن عبقرية الفنان المصري فى تجسيد لقطات تصويرية متتالية ومتفقة مع أحداث القصة، حيث تبدأ بمقتل زكريا على مدخل أورشليم أثناء مذبحة الأطفال التى أقامها هيرودس، ثم الملاك يأمر يوسف النجار فى الحلم بالفرار بالطفل وأمه إلى مصر، ثم بداية رحلة العائلة المقدسة إلى مصر[١٧]. وأيضا خلاص النبي داود من مكيدة الملك شاؤل فى القلاية رقم (٣) دير القديس أبوللو بباويط[١٨]، وهى مستوحاة من نص سفر صموئيل الأول (٤٨:١٧-١٥).

---

(14) A. Fakhry, The Necropolis of el-Bagawat in Kharga Oasis, Cairo, (1951); J. Cledat , Le Monastere et Necropole de Baouit , MIFAO, Tom, XII, (1904); J. Cledat, Deir Abou Hennis, BIFAO, Tom, II, pp.44-70;

(١٥) ناقش أيقونة أضحية إبراهيم بإسحاق العديد من العلماء، وقد كان هناك شبه اتفاق حول استقلالية كل لوحة عن الأخرى فى تجسيد النص الديني، الأمر الذي جعل لها سمة مميزة فقط من ناحية الأسلوب الفني وليس الموضوعي، راجع:

Quibell, J.E. Excavations of Saqqara, (1907), Le Caire, (1909) pp. I-VI; Van Woerdon, K. The Iconography of Sacrifice of Abraham. V.C. , 15, (1961) pp.214-225 ; Van Loon, G., The Sacrifice by Abraham and the Scarifice by Jephthah in Coptic Art, (in Coptic Art And Culture) Cairo, (1990), pp. 44--48;

(16) A. Fakhry, The Necropolis of el-Bagawat in Kharga Oasis, Cairo, (1951); pp 62-64

(17) J. Cledat, Deir Abou Hennis, BIFAO, Tom, II, pp.44-70

(18) J. Cledat , Le Monastere et Necropole de Baouit , MIFAO, Tom, XII, (1904),pl. 18

هذا الأسلوب فى اختيار الموضوعات لم يكن قاصرا على الصور المستوحاة من الكتاب المقدس، ولكنه طبق على الرموز الوثنية التى استغلت بصورة تلقائية فى التعبير عن مضمون التجسيد الإلهي في الأرض (أو كيف يكون للإله صورة دنيوية). ولأن المضمون الأسطوري فى المسيحية لم يكتمل بعد للتعبير الشعبي عن هذا المضمون الفلسفي العميق، ولأن التراكيب الوثنية هي التى كانت فى تلك الفترة مسيطرة على عقلية العامة، فكان اللجوء إليها أمرا طبيعيا، فالإله (زيوس) كبير الآلهة اليونانية في صورة بقرة فى قصته مع أوروبا[١٩] (لوحة ٦)، وفى صورة النسر الذي ينقض على صبي فى قصته مع (جانيميدس)[٢٠]. وهناك (هراكليس) الإله ذو الصفتين معا البشرية والإلهية فى محاولة لتجسيد شخصية المسيح القوي على الملابس والأكفان مما يحقق للقصة مستوى شعبيا مقبولاً لدى العامة[٢١]. (لوحة ٧)

مفهوم التأثيرات الوثنية فى الأيقونوجراقية المصرية يجعلنا نتجه ناحية الإلهة (الاعتبارية) التي استخدمت كالأيقونات بوظيفتها الوثنية ولكن بتفسير مسيحي، وهو نمط من الأيقونات المسيحية ظهر بوضوح فى إقليم أهناسيا ويعرف بفن النحت الأهناسي، وفيه مورست الأنماط الوثنية المستوحاة من الأرشيف الكلاسيكي المصري واليوناني دون تقييد وكأنها جزء من نسيج الثقافة المسيحية الجديدة الممارسة فى مصر الوسطي[٢٢]. نجد الإله

---

[١٩] لوحة منحوتة تتبع مدرسة الإسكندرية الفنية ، تصور الإله زيوس فى رمزية الثور على الأرض من أجل استقطاب أوروبا، التى تبدو جالسة باستمتاع فوق الثور ، هناك هدوء فني واضح فى العمل متفق مع الأسلوب الفني المتماسك فى قوة التعبير ، الأسلوب الفني يتفق مع نماذج مدرسة الإسكندرية فى القرنين الثالث والرابع الميلاديين. عنها راجع:

K.Weitzmann, Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, New York, (1978) no. 147

[20] Ibid., no.148

[21] Essen, Koptische Kunst, Christentum am Nil, V. H a. Hugel, (1963) no 44; Duthuit, G., La Sculpture Copte, Paris, (1931) pp. 560-66

أيضا راجع : محمد عبد الفتاح ، النحت الروماني والواقع السياسي (٢٠٠١) ص١٨٠-١٨٤

[٢٢] قسم العلماء فن النحت الأهناسى خلال الفترة ما بين القرن الثاني – بداية القرن الثالث وحتى القرن الخامس الميلادي، إلى ثلاث مراحل، المرحلة الأولى: تتصف بالموروث الهيلينيستى الواضح فى الموضوع والأسلوب الفني وليس هناك أية عناصر فنية أخرى تعطى لنا انطباعا مزدوجا (وثنياً مسيحياً) (مصري يوناني)، وهذه المرحلة أرخت بالفترة ما بين القرن الثالث وحتى بداية القرن الرابع الميلادي. أما المرحلة الثانية: فقد امتزجت فيها عناصر فنية مصرية يونانية، وإن غلب عليها أساليب فنية خشنة فى تصوير الموضوعات، مع التسليم بأن تلك المرحلة بداية حقيقية لوجود التأثيرات القديمة فى الموضوع والأسلوب، ويمكن اعتبار أن هناك تغيراً قد طرأ على المجتمع مما شجع أو حاول أن يعيد مرة أخرى الصبغة المصرية فى الفن. وعلى الرغم من صعوبة تحديد تأريخ محدد لبدء هذا التغيير الحادث، إلا أن حادث الاعتراف بالمسيحية مع بداية القرن الرابع الميلادي قد أسهم فى إحداث هذا التغيير، ويمكن إضافة تبرير آخر مرتبط بهدف الدراسة، فإن الفترة ما بين بداية القرن الثالث وحتى منتصفه تقريباً قد تميزت بنزعة قومية جديدة ضد التيارات الهيلينيستية – الرومانية، وتميزت أيضا بإبراز القومية المصرية ضد كنيسة الإسكندرية والكيان السياسي فيها، وبالتالي فإن وجود العناصر المصرية هنا قد واكب مقدار التغيير الحادث عند أهالي منطقة مصر الوسطى والعليا ضد الإسكندرية، والذي يؤكده ظهور طوائف عديدة ظهرت ضد الإسكندرية والحكومة= =الرومانية، وبالتالي فمن الجائز أن يكون هذا التبرير سبباً فى بداية ظهور المؤثرات المصرية خلال تلك المرحلة التى تبدأ بالقرن الرابع الميلادي. أما المرحلة الثالثة: تحدد فترتها بالقرن الخامس الميلادي، وتعد أكثر المراحل تحديداً للعنصر الموضوعي والأسلوب الفني، فقد

(ديونيسوس) أو (باخوس) فى المتحف القبطي ترمز للخمر المقدس الذي ينقل المؤمن من الحالة الناسوتية إلى الحالة الإلهية[٢٣] (لوحة ٨)، فنجد بطل القصة أو الحدث مصورا مرتين فى ثنائية تجسد مفهوم الحالة الملكوتية والإنسانية، وهى رؤية إبداعية نمت فى مصر فى تلك الفترة وميزها عمق الأفكار وارتباطها المباشر بالمواطن المصري العادي.

هناك أيضا الإله (نيلوس) إله النيل والخيرات ذو الطابع الناسوتى المتصل دائما بالبشر بواسطة خيراته وهباته، فهو نموذج للمسيح الخير صاحب المنح والهبات الكثيرة[٢٤]. (لوحة ٨)

وعلى نمط زيوس وهراكليس ونيلوس نجد (أفروديتى) وباخوس وأبوللو والساتير والميادر (أتباع ديونيسوس) وغيرهم من الآلهة الوثنية المستوحاة من الأرشيف اليوناني فى مصر(لوحة ٧)، حيث تم توظيفهم لتدعيم الفكر المسيحي فى مصر فى محاولة لإدراك تبسيط طبيعي شعبي فى تفسير العقيدة الجديدة حتى ولو قامت على المزج الفلسفي الأسطوري فى تلك الفترة[٢٥].

امتدت تلك المرحلة إلى القرن السادس الميلادي، وتميزت بالعناصر الزخرفية التى أصبحت سمة العصر، فقد ظهرت الزخارف النباتية والهيلينيستية وكأنها سيطرة كاملة على عناصر فن النحت فى حدود اللوحات الفنية، ويمكن القول بأنه فى تلك المرحلة قد سيطرت العناصر المصرية تماماً فنياً وموضوعياً، واتجهت الأساليب الفنية نحو التجريد، وغابت الموضوعات الأسطورية إلى حد ما، وحلت محلها شخصيات وموضوعات مسيحية مباشرة، وهذا الاتجاه يمكن تحديد بدايته فى النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي، حيث اعتمدت على إبراز الذاتية القومية والمذهبية فى الفن بعد مجمع خلقدونيا عام ٤٥٠م، وأصبحت ظاهرة مواكبة للعديد من الأقاليم المصرية فى سقارة وباويط وأخميم وكاليا والنوبة.

..... عن النحت الأهناسى عموماً فى الفترة ما بين القرن الثالث وحتى الخامس الميلادي، راجع:

Duthuit, G., La Sculpture Copte, Paris, (1931), pp.50-66.; Badawy., Coptic Art and Archaeology, London, (1978), pp. 200-211; Torok, L., On the Chronology of the AHNAS Sculpture, AAASH, 22, (1970),pp. 163ff. ; Kitznger, E., Nots On Early Coptic Sculpture, Archaeology, LXXXVII, London, (1939),pp. 191ff. ; Rustschowscaya, op. Cit., pp.317-318. ; Kamel, I., Coptic Funerary Stelae, CGC du Musee Copte, Le Caire, (1987), pp. 56,74, No, 104, 245. ; Badawy, A., La Stele Funeraire Copte a motif architectural, BSAC XI, (1945), pp. 1-28.

(٢٣) حول لوحة الإله باخوس فى المتحف القبطي ، راجع : أيضاً:

Duthuit, op.cit.,pp.38-40.
Villard, M., La Sculptura ad Ahnas, Milan, (1923) pp.40-43ff.

(٢٤) حول نحت الإله نيلوس، راجع:

Villard, M., La Sculptura ad Ahnas, Milan, (1923) pp.40-43ff;
Cooney, J.D., Late Egyptian and Coptic Art, Brooklyn, (1943), p.17, Pis.15-16.
Bonneau D., Le Dieu, Nil Hors d'Egypt aux epoques grecque – romaine et byz. B.U.F.A.O, (1994), III.pp.51-55.;

(٢٥) حول التأثير الفلسفي فى الموضوعات الوثنية الأسطورية اليونانية ، راجع:

Elsner, J., Imperial Roman and Christian Triumph, Oxford, (1998), pp.13-14, 49-49,108-109. ; Duthuit, op.cit.,Pl.x.b.;Beckwith, Coptic Sculpure, Londres, (1963).,no.62. ; Badawy,

المرحلة الثالثة:

فى هذه المرحلة -التى يعتمد تأريخها الأول على بداية الصراعات المذهبية فى منتصف القرن الخامس بعد سلسلة من المجامع الدينية- شعر المصريون بحالة من الاضطهاد الديني يضاف إلى شعورهم القومي بالاضطهاد الاستعماري من جانب الإمبراطورية البيزنطية. إزاء تلك الظروف الصعبة تكونت ملامح الأيقونوجرافية المصرية المعبرة عن الحالة الدينية والحالة القومية معا.

وبالتالي أدى الموروث المصري القديم أدوارا أساسية فى تحديد المعالم الرئيسية للأيقونة التى تجسد روح المذهب المصري (ذى الطبيعة الواحدة) والرغبة القومية التى تجسدت فى البعد عن المؤثرات الغربية بما فيها الإرث اليوناني.

فى تلك المرحلة تطفو على الساحة السمة الفردية المعبرة عن ركيزتين أساسيين (الأولي) هي القوة التى يستطيع المؤمن من خلالها أن يقضي على فلول الشر المحيط به. و(الثانية) هي عقيدة الطبيعة الواحدة المصرية التى انعكست تقريبا على ثقافة تلك الفترة ربما حتى الفتح العربي.

العنصر الأول، والذي يحدد مفهوم القوة التى استعان بها لخدمة العقيدة الجديدة بعد الاعتراف بها من قبل الحكومة الرومانية[٢٦]، يمكن تحديده فى انتشار أيقونة القديس الفارس المسلح، الذي ينقض على فريسته التى يرمز إليها بحيوان شرير أو امرأة شريرة فى قصة الباسيدريا والفارس القديس سينسيوس فى دير باويط[٢٧]. هذا التجسيد لمعنى القوة التي يجب أن يتحلى بها المؤمن ارتبط بالرؤية العسكرية المستخدمة فى تلك الفترة. فالمفهوم يحمل تجسيدا مزدوجا بين الإيمان القوى وبين الرغبة القومية.

إن أهم ما يميز الفن المسيحي فى تلك المرحلة المحلية الطابع، هو قدرته على مزج الموضوع الأساسي المستمد من الموروث الحضاري (المرتبط بالعادات الجنائزية) مع الرمز المرتبط بالفكر أو العقيدة المسيحية[٢٨]، فبعد أن كان الموضوع الجنائزي هو المعبر عن الرمز، أصبح للرمز بعد ذلك الأولية للتعبير عن الموضوع فى أصله، وربما استطاعت الحرية التى أطلقها الفلاسفة والمعلمون الغنوسيون فى استقلال وممارسة الإيمان الديني الجديد أن تكون قادرة على دفع المصريين آنذاك إلى الاستجابة نحو هذا الاختيار الفني من حيث الشكل والموضوع فى حرية كاملة.

إن النمو الفني فى الطقوس الجنائزية المصرية واكب نموا خاصا لخدمة العقيدة المسيحية الجديدة، فمن بين الموروثات الحضارية التى لاقت قبولاً غير عادى فى تلك الفترة،

Coptic Art, pp. 144-145.;Drioton, E., Trois Documents pour L'etude de L'art Copte, B.S.A.C.X, (1944),pp.27ff.

[26] M. Henry, The Icons of their Bodies, Saints and their Images in Byzantium , Princeton, (1996) pp. 10-12; Elsner, J., Imperial Roman and Christian Triumph, Oxford, (1998), pp.27ff-

[27] J. Cledat , Le Monastere et Necropole de Baouit , MIFAO, Tom, XII, (1904), pl. 81

(٢٨) يميل بعض العلماء إلى أن النمو الفني فى الطقوس الجنائزية المصرية ، واكب نموا خاصا لخدمة العقيدة المسيحية الجديدة ، وقد أدى إلى حدوث ارتباط مشترك بين العنصرين فى الأسلوب الفني والموضوعي، عن ذلك يمكن الرجوع إلى:

Badawy, A., Coptic Art and Archeology, London, (1978), pp.220-221.
Rutschowscaya, M.H., La Sculpture Copte , Musee de Louvre, B.i. F.A.O, (1993), pp.317-322. ; Duthuit, G., La Sculpture Copte, Paris, (1931), pp.50-54.
Torok, L., On The Chronology of the AHNAS Sculpture, AAASH, 22, (1970), pp.163-166.

الانتشار العقائدي للأسطورة المصرية (أوزوريس وإيزيس وحورس)، وهو الثالوث المصوي الأصيل الذى ارتبط بالعقيدة الغنوسية والمسيحية لما بينهما من صلة مباشرة بمفهوم (الأب والأم والابن) [٢٩]. هذا المعتقد جنائزي الطابع انتقل إلى الحياة اليومية والدنيوية وارتبط بالمواطن المصري كأحد الوسائل المعبرة عن (الخلاص) من الشرور المحيطة به، وهو المفهوم الذى جعل الذوق العام (الوعي الجمالي) فى المجتمع، أيضاً يقبل الصياغة الأوزيرية والإيزيسية ويطبقها فى أسلوب قريب من مفهوم المسيحية آنذاك.

من الموضوعات التى جسدت روح العصر وأسهمت فى عودة الروح الدينية والوطنية، تلك الرؤية الدالة على (حورس) المخلص كناية عن المسيح المخلص، فقد نجد أن مفهوم الخلاص فى المسيحية المبكرة هو مفهوم مصري صميم حددته ملامح الأفكار المسيحية الغنوسية فى مصر قبل أية شعوب أخرى فى المنطقة، وأصبحت الرؤية الفنية الخاصة به مرتبطة بالمصريين فقط[٣٠]، ويمكن الاستدلال عليها من لوحة المخلص حورس المسيح.

كان الاعتماد على تلك الرؤية ونقلها من العقيدة المصرية القديمة إلى المسيحية، قد خضع إلى تركيبة مزدوجة ترتبط من ناحية بروح الأفكار الدينية المستخدمة لها، ومن ناحية أخرى نجد أن النموذج الفني الذى صيغت فيه كان قريبا من المستوى الشعبي، من هنا نجد أن حورس الإله المصري كان الإله الوحيد المسموح له بالعبور من العالم الآخر إلى العالم الدنيوي لينتقم من الأشرار ويحقق الخلاص للمصريين، ثم يعود مرة أخرى ليجدد دماء أبيه أوزوريس فى العالم الآخر، وبالتالي فمن الطبيعي أن يكون مرتبطاً بصورة مباشرة بالمسيح فى مصر.

فى فترة الانعزال المذهبي والصراعات اللاهوتية فى القرنين الخامس والسادس الميلاديين، لم يكن معبراً عن نموذج الخلاص إلا فكرة (الفارس المقدس أو حورس المخلص) المنتمى بدون شك إلى حورس بطل العقيدة المصرية القديمة، فشخصية الفارس هي ابتكار مصري صميم استوحيت فكرته من أسطورة حورس وست، والتى تعتمد على فكرة انتصار الخير على الشر.

---

[٢٩] إن الأساطير والطقوس الإيزيسية والأوزيرية قد أفسحت المجال لممارسة دينية جديدة للمعلمين الغنوسيون الجدد فى مصر، وبصفة خاصة مفهوم علاقة إيزيس بابنها حورس، وعلاقة حورس بأبيه أوزوريس والمفهوم الأسطوري لرحلة حورس من العالم المادي والروحاني والعكس وعلاقته المباشرة بالمصريين، وبالتالي استطاع الغنوسيون أن يتسللوا إلى وجدان الشعب المصري بعقيدة جديدة ومتطورة ومقبولة كموروث حضاري قديم، ولكن برؤية تتفق مع روح العصر آنذاك دون تغير فى الجوهر ، حول هذا الموضوع راجع:

Ballet, P., Isis Assise Sur La Corbeille au Sistre , Au Sistre, au Pot Rond et au Miroir , BIFAO ,Vol.111, (1994), pp.21-32, Sp. 21-22. ; Tran Tan Tinh,V.Y., Labrecque , Isis Lactans Copus des monumnts greco – romains ; D'Isis allaitant Harpocrat, E.P.R.O.,37, (1973), PP. 184-192.

[٣٠] عن المستوى الشعبي لأسطورة الخلاص عند المصريين لحورس وست وارتباطها بالطقوس الجنائزية والمفهوم الروحاني الذى التصق بها، راجع:

Tinh, Isis, LIMC. V, P.779. ; Mysliweiec K., Isis a Athribis, Etud. Trav. Xv, (1990), pp. 286-296. ; Ballet, Op. cit., p. 113.

ونلاحظ أن صورة المخلص هنا فى هيئة فارس مسلح، هي سمة عصرية مواكبة لمفهوم الفن وليد عصره[٣١]، فمن المعروف أن الإله حورس لم يصور فارساً يمتطى جواده وينقض على الإله ست فى الفن المصري القديم، بل كان واقفاً يضربه برمحه وست على الأرض فى صورة تمساح أو خنزير برى فى معبد دندرة وإدفو وفيلة، فتلك الأمثلة تؤكد أن حورس أثناء تنفيذ عملية خلاصه كان واقفاً مثل صورته البطلمية الرومانية فى المتحف المصري لحورس الطفل العاري الواقف فوق تمساحين ويمسك فى يديه مجموعة من الثعابين والحيوانات المتوحشة.

بينما النموذج الشعبي الذى ظهر فى الفن القبطي نحتاً أو تصويراً ينتمي للقطعة النحتية المحفوظة حالياً فى (متحف اللوفر) ويرجع تقريباً إلى القرن الرابع الميلادي[٣٢] (لوحة ٩ – ١). فى هذا المنظر نجد حورس برأس نسر يرتدى ملابس رومانية الطابع ذات سمة عسكرية معبرة عند مصدر القوة فى تلك الفترة، وعن مفهوم الفارس الذى جاء يحارب الشر. والغريب فى صور الفرسان فى تلك الفترة وما بعدها، أن الفارس لا ينظر لفريسته أثناء قتله لها، بل يوجه نظره إلى المتلقي مثل معظم صور الفرسان فى الصور الجدارية بعد ذلك، تلك الملاحظة تعتبر سمة فنية جديدة لذوق عام فى الفن الذى يتجه مباشرة نحو إحداث علاقة روحية بين الفارس (المخلص) وبين المتلقي الذى يجده دائماً ينظر إليه، ويحقق كذلك مفهوم أن الخلاص من أجلك أيها المتلقي أو المشاهد. هكذا نجد حورس هنا بقوميته المصرية يرتدى زياً عسكرياً رومانياً ويمتطى جوادا مزخرفا بالأساليب الرومانية، ولم يكن هذا التأثير مقصوداً كما فسره البعض، لكنه كان يمثل روح العصر، فلو فرض أن الفنان لم يشاهد سوى الزي العسكري الروماني فإن تصوراته الفنية سوف تخضع لمؤثرات العصر وتكون رومانية الطابع، وهو ما نقصده فى تحديد الأسلوب الفني محلى الطابع، الذى يعد نموذجاً للتراكيب البيئية المعاصرة والمعبرة عن روح العصر. وتبدو القطعة جزءاً من تكوين معماري له بقية، ويحتمل أن يكون (حورس الفارس) واقفا فى مشكاة أو ناوس أو ناسكوس معماري يشبه الهيكل، كما نلاحظ أن المنظر يفتقد القياسات الجسمانية النسبية بين الفارس والجواد والتمساح، كما أن خشونة الأسلوب المعبر عن محلية أو شعبية يمكن ملاحظته فى حركة الطعن الجامدة الخشنة، وكذلك أسلوب نحت الوجه والعيون والزخارف المستخدمة فى الزي العسكري وجسم التمساح.

هذا وقد لاقت عملية تأريخ هذه القطعة العديد من المناقشات، فالأسلوب وفقاً لمتغيرات العصر وعودة الروح الفنية المصرية القديمة قد يرجع العمل إلى القرن الثالث الميلادي، بينما يرى البعض أن العمل قد ارتبط فى البداية بمفهوم القديسين سينسيوس وفوبيا آمون (القديس الفارس) الذى يقتل التنين فى الأساطير المسيحية المبكرة، وأن المفهوم الديني الطقسى لهذا الموضوع لم يبدأ قبل بداية القرن الخامس الميلادي، وهم بذلك يحاولون البعد

---

(٣١) عن نموذج حورس الفارس، تجدر الإشارة هنا إلى أن عبارة الفرسان أو التشبيه القائم على نموذج حورس المخلص، كانت ذا طابع خاص متفرد فى بلاد النيل، عن هذا النموذج ومناقشات عديدة حوله، راجع:

Gayet ,L' Art Copte, pp.112-113. ; Gruneisen, W., Du Les Caracteristiques de L'Art Copte , Florence, (1922), pp. 69-70 ; Strzygowski, Hellenistische und Koptische Kunst . Vienna, (1903), pp. 78-80.

(٣٢) حول قطعة حورس الفارس فى متحف اللوفر، راجع المناقشات التى دارت حولها :

Gayet, op. Cit., p.130; Strzygowski, op.cit.,p.80. ; Dehergh, R., Survivances de L'Hellenistico – Romain dams la peinture Copte, (Anterieure Au IX's) AAAHP, (1988), P.231.

عن التأصيل المصري للعمل، وهو أسلوب نرفضه، فحتى لو فرض بعد ذلك أن روح القديس الفارس بدأت في الفن المسيحي عندما خلص الإمبراطور قسطنطين المسيحية من الاضطهاد على جواده في القرن الرابع الميلادي، ولكن تتبقى لدينا تلك اللوحة النحتية كنموذج للأصل المصري المسيحي في تحقيق مفهوم الفارس المخلص مصوره للرد الإيجابي على تلك التفسيرات التعصبية آنذاك.

تجدر الإشارة هنا إلى أن هناك أفكارا دينية ومواقف سياسية كانت وراء تقنين صورة حورس الفارس في الفن المسيحي من خلال إقناع العامة والتجمعات الدينية بتلك المفاهيم، والتي ينظر إليها الغرب منذ القرن الخامس على أنها عشوائية وثنية غير مرغوب فيها، فعملوا على إلغاء تأثير حورس واستبداله بمارجرجس الفارس النيقوميدي في عهد دقلديانوس، ولكن هناك عاملا مهما فرض نفسه هنا، وهو أن الشخصية المصرية آنذاك عبرت عن مفهوم الالتقاء الوثني المسيحي معاً والذي كان قائماً بالفعل في مفهوم المسيحية المصرية، فالمعلمون الغنوسيون لم يفرقوا أو يرفضوا الآلهة المصرية أو اليونانية، بل شجعوا على استخدامها بصورة رمزية لتوصيل مفهومهم الديني الجديد من خلالها، وهي عملية يطلق عليها (التبسيط الديني)، وبالتالي فإن وجود الآلهة الوثنية (المصرية - اليونانية) في الفن القبطي، هي رؤية فنية خاضعة لفكر ممارس في المجتمع آنذاك خلال الفترة تقريباً منذ القرن الثالث وحتى الخامس الميلادي. وبعد مجمع خلقدونيا أصبح مفهوم الاستمرار الوثني المستتر في الفن القبطي يمثل قاعدة أساسية وأرضية كاملة له، فاستمرت الأعمال التي قامت على أرشيف النماذج القديمة في تطور وإدراك المفاهيم الوطنية الدينية التي تعبر عن موقفهم العدائي من السلطة المحتلة. فصور القديسين الفرسان العسكريين التي انتشرت في مصر بعد القرن الخامس الميلادي هي حالة لتجسيد موقف المجتمع المضاد للفكر العالمي حتى دخول العرب، وهذه هي القاعدة العامة التي ننطلق من خلالها في التعامل مع جميع الموضوعات الفنية المصورة في مصر خلال تلك الحقبة، فهذه الموضوعات مستوحاة من البيئة والمجتمع المصري وظروفه.

من الملاحظ أن صور الفرسان المقدسة انتشرت بصورة كبيرة في جميع الكنائس والأديرة القبطية في مصر، ومهما كانت شخصية القديس الفارس (مارجرجس أو جورج أو سينسيوس أو فوبيا أمون أو بقطر أو أقلاديوس) فإن وجوده لاستقبال المؤمنين والرهبان في تلك الفترة إنما هو بمثابة تسلح مقدس للراهب أو المؤمن ضد الشيطان[٣٣] (لوحة ٩).

وإذا كانت صور الفارس المقدس مستوحاة من صميم التراث المصري (حورس المخلص). إلا أننا لا يجب أن نغفل النص الديني الذي حاول أن يجسد المسيح في شخصية الجندي الفارس القادم من السماء على فرس أبيض ليحكم بالعدل ويحارب الأشرار، وعيناه كلهيب النار، وعلى رأسه تيجان كثيرة. فالازدواجية هنا متفقة مع طموحات المجتمع الذي سعى للخلاص بموروثة القديم وإيمانه الجديد (رؤية يوحنا ١١:١٩-١٤)

---

(٣٣) عن علاقة الفارس حورس بالفارس مارجرجس أو جورج القديس الفارس أو فوبيا أمون وغيرهم من القديسين الفرسان في الثقافة القبطية في مصر، راجع:

Leroy, Les Peintures des Couvents du desert d'Esna, Cairo, (1975). 39-40.; Dehergh, Op. Cit., pp. 231-232.

محمد عبد الفتاح السيد، النحت الروماني والواقع السياسي، ص ١٦٠-١٦١

أما العنصر الثاني المرتبط بالحالة الإيمانية المذهبية فهو مرتبط بالصور الجدارية للحنية الشرقية فى الكنيسة Apse والتي عادة ما جسدت مفهوم (حضن أم الإله) و(حضن الأب). فهي دائما خاصة بالطقوس والعبادات والصلوات اليومية، لذلك كان من الطبيعي أن تتأثر بالصراعات المذهبية الحادثة على الساحة.

أولا: حضن أم الإله:

فما حدث من رد فعل مصري على الفكر النسطوري الذي نادى بأن مريم العذراء ليست أم الإله (ثيوتوكوس) لأنها بشر، وما نتج عن ذلك من تقسيم فى الذات الإلهية للسيد المسيح. رفضت كنيسة الإسكندرية تلك الرؤية[٣٤]. وطلب الأسقف (كيرلس الأول) من جميع الكنائس والأديرة اعتماد صلاة خاصة بالسيدة العذراء يوميا، وأن تزين الحنايا دائما بصور لها تجسد معنى الثيوتوكس المصري، كما عكف رهبان دير الأنبا انطونيوس بالبحر الأحمر على تأليف (الثيوتوكيات) وهى تراتيل لحنية تحتوي على مجموعة من التسابيح تمجد العذراء وتثبت أمومتها الإلهية للسيد المسيح الطفل[٣٥].

هذا من الناحية العقائدية والنصوص الدينية، أما من الناحية الفنية، فالصياغة مختلفة، حيث تعتمد فى المقام الأول على موروث مصري قديم متداول ومعروف لدي العامة، وبالتالي اتجهت الرؤية ناحية الإلهة إيزيس والطفل حورس في لقطة تصويرية تعبر عن مفهوم الأمومة الإلهية المعبر عنها بالجلوس على العرش[٣٦]. فالعذراء هنا تجلس على العرش الإلهي ترضع الطفل المسيح فى تعبير عن الأمومة، ولكن التأكيد على رد الفعل المصري جاء فى إضافة الهالة النورية حول رأس المسيح الطفل وهى تعنى أنه قد ولد إلها وأن العذراء آنذاك أم الإله وتستحق لقب (الثيوتوكس)[٣٧]. (لوحة ١٠)

---

(٣٤) يعد مفهوم الثيوتوكس Theotokos فى العقيدة القبطية من أهم خصائص المذهب القبطي وأحد دعائمه اللاهوتية، والثيوتوكيات عبارة عن تراتيل يومية مرتبة على مدار أيام الأسبوع السبعة مختصة فقط بتمجيد السيدة العذراء (كأم للإله)، وطبيعة ظهورها مرتبطة بحادث الهجوم النسطوري على لقب أم الإله للسيدة العذراء وموقف كنسية الإسكندرية من هذا الادعاء، عموما اتخذ الموقف طابعا دينيا وقوميا دفاعا عن المذهب المصري ، وبالتالي تأثرت الحركة الفنية بتلك الأحداث، فضلا عن كونها اندمجت مع مفهوم الثيوتوكس ولا سيما فى الفن القبطي فى الأديرة والكنائس المصرية خلال الفترة من منتصف القرن الخامس وحتى فتح العرب لمصر تقريبا..... حول هذا الموضوع بالتفاصيل، راجع:..... محمد عبد الفتاح السيد، مفهوم " الثيوتوكس " فى الفن القبطي (العلاقة بين الحدث التاريخي والطقس الديني والرؤية الفنية)، مجلة الإنسانيات، كلية الآداب فرع دمنهور. العدد الرابع، (١٩٩٩) ص ٥٩ وما بعدها

Leroy, Les Peintures des Couvents du desert d'Esna, Cairo, (1975). 39-40; M.R.Debergh, La Paintutre Capte, avant Le, XII,AAAHP.,IX,pp.262ff ; P. von Mooresl, The Coptic Apse Compastion and it's Living Creatures, dans ENCC, Le Caire (1978) pp 523-533; P.van Moorsel & M. Huijberse, Repetory of the Preserved Wallpintings from Monastery of Apa Jeremiah at Saqqara , AAAHP, IX, (1981) pp 125-184 , esp 135-144

(٣٥) محمد عبد الفتاح السيد، مفهوم " الثيوتوكس " فى الفن القبطي (العلاقة بين الحدث التاريخي والطقس الديني والرؤية الفنية)، مجلة الإنسانيات، كلية الآداب فرع دمنهور. العدد الرابع، (١٩٩٩) ص ٥٩ -٦٢، هوامش ٢-٦

(36) Tinh, Isis, LIMC. V, pp.775-779. ; Mysliweiec K., Isis a Athribis, Etud. Trav. Xv, (1990), pp. 286-296. ; Ballet, Op. cit., pp. 113-115

(٣٧) هناك أمثلة من أديرة باويط وسقارة، عنهما راجع،

لم يكن وضع الرضاعة هو الموقف الفني الوحيد، بل اعتبرت السيدة العذراء بوضعها الإلهي شريكة للسيد المسيح فى تكريس الكنائس، فقد التزمت الكنائس والأديرة فى القرنين السادس والسابع بوضع العذراء بين اثنين من الملائكة واثنين من الأساقفة المكرس بأسمائهما الكنيسة (لوحة ١٠-٤)، وتعرف (بأيقونة التكريس) التى تعد من الإبداعات المصرية المتفقة مع أحداث العصر.[٣٨]

ثانيا: حضن الأب:

أدت الرغبة الجامحة فى الدفاع عن المذهب المصري إلى مزيد من الابتكارات الفنية والموضوعية فى علم الأيقونوجرافية المصرية. فقد سعى المصريون لوضع قواعد خاصة للأيقونة الدينية تعتمد على إبراز المذهب المصري بكل عناصره وكذلك إعطاء لمحة جمالية فنيا مقبولة. فقد كانت أيقونة حضن الأب (ضابط الكل)[٣٩] مثالا للإبداع المصري الذي جسد نصا من سفر الرؤيا للنبي حزقيال[٤٠] يصور فيه المسيح جالسا على العرش المحمول فوق العربة النارية ويحيط به اثنان من الملائكة مع الرموز الأربعة غير المتجسدة، أسفل هذا التكوين نجد العذراء تقف وسط اثنان من الملائكة وحولهما مجموعة من الرسل والقديسين (لوحة ١١). يبدو أن الفصل بين الجزأين مهم من الناحية الفنية والمذهبية وذلك لأن الأيقونة تعبر عن ماهية السيد المسيح فى ناسوته ولاهوته[٤١]. كما أن وجود السيدة العذراء يعطيها صفة شرعية فى المذهب المصري لكونها ممثلة وحول رأسها هالة نورية فى الجانب الأسفل الذي يعبر عن ناسوت المسيح.

الصفة الدينية للسيد المسيح لم تمارس فى مصر من الناحية الفنية فى صورة قصص دينية مثلما لجأ الغرب عموما، فنادرا ما نجد بعض الصور المرتبطة بالمسيح ومعجزاته، وقد يبدو ذلك أمرا طبيعيا في تلك الفترة التى ألزمت المصريين أن يتحدثوا بصفة دائمة عن المسيح الإله، وكان من الطبيعي أن تتأثر اللغة الفنية بذلك، فانتشرت أيقونة المسيح المنفرد الجالس على العرش الإلهي يحمل فى يده الكتاب المقدس (لوحة ١١- ٤)، وقلده فى ذلك بعض الرهبان فى محاولة لإثبات مفهوم الفردية فى المجتمع الرهباني فى مصر خلال تلك الفترة[٤٢].

وتبدو لهذه الأيقونة أهمية كبري فى الأديرة ولدي الرهبان فى وقت انتشرت حالة الانقسام فى مصر، ووصل الأمر إلى طرد الأسقف السكندري من كنيسة الإسكندرية التي

Quibell, J.E. Excavations of Saqqara, (1907), Le Caire, (1909) pp. 63-64, 80; J. Cledat, Le Monastere et Necropole de Baouit , MIFAO, Tom, XII, (1904),pl. 12-13, 20-23,52-53; P. von Mooresl, The Coptic Apse Composition and it's Living Creatures, dans ENCC, Le Caire (1978) pp 523-533; P.van Moorsel & M. Huijberse, Repetory of the Preserved Wallpintings from Monastery of Apa Jeremiah at Saqqara , AAAHP, IX, (1981) pp 125-184, esp 153-156.

(38) P. van Moorsel & M. Huijberse, Repetory of the Preserved Wallpintings from Monastery of Apa Jeremiah at Saqqara , AAAHP, IX, (1981) pp 125-184, esp 155-156

(٣٩) من أشهر لوحات (ضابط الكل) لوحة باويط المحفوظة فى المتحف القبطي، راجع : Cledat, Le Monastere et Necropole de Baouit , MIFAO, Tom, XII, (1904), pp.87 pl. 20-23,52

(٤٠) حزقيال ١، ١٣، ١٦

(41) P.von. Moorsel, Forerunners of the Lord, The Meaning of Old Testament Saints in the Daily office and Liturgy reflected in Medieval Church decoration, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp19-32, esp.27-29; M. Rassart-Debergh, Survivances de L'Hellistico-Romain Dans La Peinture Copte (anterieure au IX s), First International Congress on Greek and Arabic Studies, Vol. II, Athena, (1983) pp.227-236;

(42) Quibell, J.E. Excavations of Saqqara, (1907), Le Caire, (1909) pp. 63-64. PL. XL,XLII

تحولت إلى مقر للمذهب الجديد الذي استقر فى مصر تقريبا فى عهد الإمبراطور جستنيان تحت قوة السلاح، بينما خرج المذهب المصري ليمارس على المستوي الشعبي بعد ما استقر هو الآخر بين جدران الأديرة المصرية[٤٣]. وصارت اللغة الفنية واللغة الحوارية أسلحة يدافع بها المصريون عن موقفهم الديني والقومي ربما حتى دخول العرب.

تلك كانت رؤية حول العلاقة بين الأيقونوجرافية المصرية والديانة المسيحية الجديدة، وهي العلاقة التي تطورت بتطور العقيدة فى مصر، وخضوعها للموروث الشعبي بكل مرادفاته الثقافية والتراثية حتى غدا عنصرا متفاعلا مع المجتمع المصري على الرغم من كونها عقيدة وافدة عليه.

[٤٣] محمد عبد الفتاح ، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي، ص ٣١٥-٣١٨

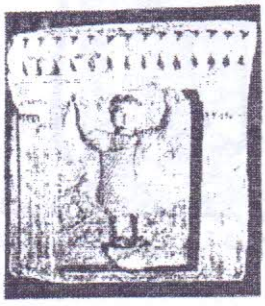
لوحة (١) تطور حركة الأيقونوغرافية في الفن المصري منذ بداية العصر الروماني وحتى الفتح العربي

١ - قناع المومياء من القرن الأول الميلادي

٢- بورترية جنائزي لسيدة من الفيوم ، القرن الثاني الميلادي

٣- الأيقونة المسيحية ، السيد المسيح والأنبا مينا القرن السادس

لوحة (٢) شواهد قبور كوم أبوللو من المتحف القبطي القرنين الثالث والرابع الميلاديين



لوحة (٣) شواهد قبور قبطية نموذج جنائزي للأيقونة المصرية في القرنين الخامس والسادس الميلاديين

١- شاهد قبر من المتحف القبطي يمثل الأسلوب التجريدي الخشن في نهاية القرن الخامس

٣- شاهد قبر ملون عثر عليه في الشيخ عبادة يحمل المتوفى وفي يده عنقود من العنب وحمامة
المتحف القبطي القرن الرابع الميلادي

٢ شاهد قبر من الفيوم في المتحف القبطي لمتوفية متضرعة داخل هيكل معبد فوق رأسها صدفة رومانية وبجوارها صلبان القرنين الرابع والخامس-

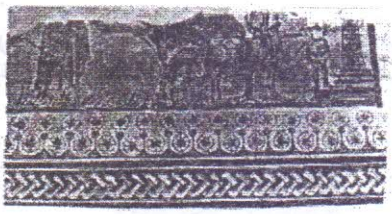
٤- شاهد قبر لمتوفية تحمل طفلاً كناية بوضع السيدة العذراء الشاه عرف باسم (تكلا)
المتحف القبطي ، من الفيوم ، القرن الخامس

لوحة (٤) نماذج لفن البورتريه بعد القرن الثاني الميلادي والتأثيرات الجديدة التي طرأت علي الأسلوب الفني والموضوعي

تابوت الدير البحري ، ورمز الكأس والنبات السري والصليب المعقوف علي الكتف الأيسر ، بداية القرن الثالث الميلادي

لوحة (٥) نماذج للأيقونوجرافية الدينية المستوحاة من الكتاب المقدس المرحلة الثانية ، فترة ما بين القرنين الرابع والسادس الميلاديين

١- جانب من صور الأنبياء علي سقف المقبرة رقم (٨٠) مقابر البجوات ، الواحة الخارجة ، القرنين الرابع والخامس ، ثم أضحية النبي إبراهيم ، وفلك النبي نوح



٢- أضحية النبي إبراهيم من حجرة الطعام من دير القديس أبوللو ، باويط ،القرن السادس

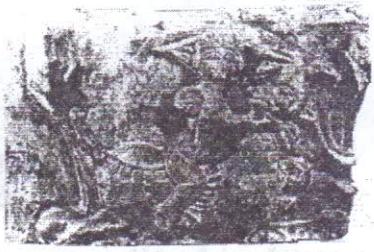
٣- النبي داود وصراعه مع الملك شاؤل من حجرات دير القديس أبوللو ، باويط القرن السادس

٤- منظر دخول العائلة المقدسة إلي مصر منذ حلم يوسف وحتى دخول مصر ، تصوير جداري من مغارة أبي حنس ، الشيخ عبادة ، القرن السادس

لوحة (٦) الموروث اليوناني في الأيقونوجرافية المصرية

١- الإله زيوس علي هيئة بقرة تستسلم لأوروبا في خضوع نحث علي العاج ،مدرسة الإسكندرية ، متحف بالتيموري القرنين الثالث والرابع الميلاديين

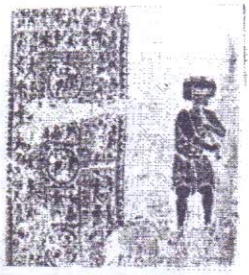
٢- الإله زيوس يختطف جانيميدس في هيئة نسر ، قطعة من العاج عثر عليها في الإسكندرية متحف بالتيموري القرنين الثالث والرابع الميلاديين



٣- الإله زيوس وأوروبا ، من مدرسة أهناسيا ، المتحف القبطي القرن الخامس ، المدرسة المحلية

لوحة (٧) تابع الموروث اليوناني في الأيقونوجرافية المصرية

٤- الإله هيراكليس يصارع أمد نيميا ، تعبيراً عم القوة الإلهية ، نسيج أكفان ، المتحف القبطي ، القرنين الرابع والخامس



٥- الراعي الصالح (أورفيوس) نسيج قبطي، القرن الرابع ،المتحف القبطي

٦- الراعي الصالح يحمل أغنامه ، القرن الرابع، عاج من الإسكندرية ،متحف ليفربول

٨- مولد الإله أفروديتي من العدم ،أهناسيا ،القرنين الرابع والخامس الميلادي

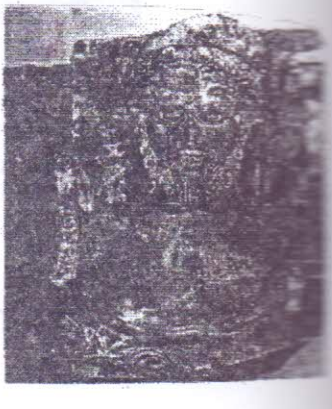
٧- الإله أبوللو يحم القيثارة ، مدرسة أهناسيا القرن الرابع ، المتحف القبطي

لوحة (٨) تصوير الإلهة الاعتبارية في افن القبطي

١- الإله باخوس (ديونيسوس) ممثل مرتين ،أهناسيا،القرنين الرابع والخامس الميلاديين المتحف القبطي

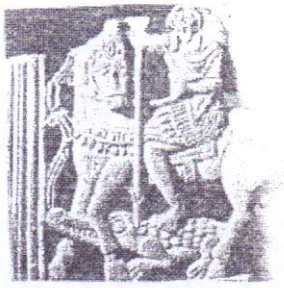
٢- الإله ديونسوس داخل أيقونة ، نسيج أكفان من بانوبوليس ،المتحف القبطي ، القرن الخامس

٣- الإلة نيلوس ، ومعة قرن الخيرات ،القرن الرابع ،نسيج أكفان ،متحف بوشكين



٤- الإلة نيلوس في رمزية التجسيد الأرضي بخيرات الآلهة القرن الخامس ،المتحف القبطي

لوحة (٩) أيقونة القديس الفارس في الأيقونوجرافية المصرية



١- نموذج الإله حورس الفارس المصري بالزي العسكري رمز القوة يقتل التمساح رمز الشر (الإلة ست) متحف اللوفر ،القرن الرابع الميلادي

٢- القديس الفارس (فوبيا أمون) رمز الفارس الفائز بالملكوت السماوية . دير القديس أبوللو ،باويط ،القرن السادس

٣- القديس الفارس (سينيسيوس)يقدم على قتل رمز الشر المتجسد في صورة السيدة الشريرة (الباسيدريا)حسب الأسطورة الحبشية التي أقدمت علي قتل أطفاله انتقاماً منه لإيمانه بالمسيحية .دير القديس أبوللو ،باويط ،القرن السادس الميلادي

٤- القديس الفارس (أقلاديوس) دير الشهداء ،أسنا ، القرن الثاني عشر

لوحة (١٠) أيقونة حضن الأم الإله (الثيوتوكوس) في الأيقونوجرافية المصرية

١- الأصل إيزيس ترضع حورس في حالة إرضاع إلهي

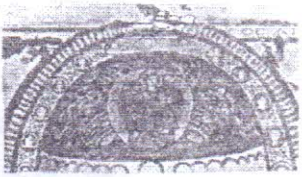
٢- السيدة العذراء(الثيوتوكوس) ترضع الطفل المسيح ،دير القديس أبوللو ،ياويط ،المتحف القبطي ،القرن السابع الميلادي

٣- السيدة العذراء (الثيوتوكوس) ترضع الطفل المسيح ،دير القديس أرميا بسقارة ، المتحف القبطي ، القرن الخامس الميلادي

٤- السيدة العذراء والطفل المسيح وأيقونة التكريس ،دير القديس أرميا سقارة القرن الخامس الميلادي

لوحة (١١) أيقونة (حضن الأب) أو ضابط الكل في الأيقونوجرافية المسيحية

٢،١- حنايا حضن الأب ،من دير القديس أبوللو ، باويط القرن السادس ،المتحف القبطي



٣- الجزء العلوي من حنية حضن الأب ، المسيح حسب رؤية النبي حزقيال ،دير القديس أبوللو ،باويط ،القرن الثامن الميلادي

٤- السيد المسيح منفرداً في حنية من دير أرميا بسقارة ،المتحف القبطي ، القرن السادس الميلادي