تفسير التصوير القبطي في سياق نصي من خلال الرمزية التأملية في العصر الحديث.

نادر الفي ذكري
قسم الارشاد السياحي - كلية السياحة والفنادق - جامعة مدينة السادات

ملخص:

من الشائع في الفنون عامة والفن القبطي خاصة، تحويل السياق النصي أو الكتابي إلى هيئة تصويرية أو رمزية، والتي تعبر عن عقيدة أو مذهب أو فكر ديني، والتي في الأغلب تُوظف لخدمة الطقوس، ولكن هناك ظاهرة آخرى فريدة ومُدهشة، وهي تفسير فنون التصوير القبطي وبعض العناصر المعمارية الكنسية في العصر الحديث بطريقة تأملية، وربطها برمزيات كنسية ودينية، بدون أي استندات قوية مُصاحبة لهذه الفنون أو العناصر الزخرفية أو المعمارية .

وسوف يحاول الباحث دراسة هذه الظاهرة المُتكررة والشائعة في الأوساط الدينية، بل وأمتدادها إلى الاوساط الاكاديمية للابحاث المكتوبة باللغة العربية، ومحاولة فهم أسباب أنتشار هذه الظاهرة، وتطور أنتقالها من المصادر الشفاهية، إلى المراجع المكتوبة، لتصبح معلومة لاتقبل الشك أو الأحتمالية، بل وصلت إلى درجة أنها معلومات مُؤكدة ومُوثقة بل ومُقدسة.

ومن خلال هذا البحث سأقوم بمحاولة استكشاف وتحليل ظاهرة التفسير التأملي للفنون القبطية. وتحليل الأبعاد الثقافية والاجتماعية والبحثية التي أدت إلى انتشار هذه الظاهرة في المجتمع القبطي الحديث والمعاصر والدراسات القبطية.

الكلمات المفتاحية: التصوير، القبطي، الرمزية، التأمل، العصر الحديث

المقدمة

تعتبر الرمزية في الفن، أحد العناصر الأساسية التي تسطيع أن تحمل في طياتها الكثير من المعاني، لكي تُعبر عن المضمون العميق والسهل[1]، والتي قد تعجز الكلمات الوصفية والبلاغية في التعبير عنه، وشرح أبعاده الفكرية[2]، وتتميز الفنون الدينية بطابع روحاني عميق يميل إلى التجريد وتصوير الاشكال علي هيئة مُسطحة، وتفضيله لمنظور المواجهة، وهذا ساعد علي ظهور الرمزية التي تسعى لتفسير كل تفاصيل الموضوعات المُصورة[3]، لذا فنجد الطابع الإرشادي والروحي للفنون هو أبرز سمات الفن المسيحي علي وجه العموم[4]، والفن القبطي بشكل خاص.

وأصبح دور التعبير الفني مهمًا في المسيحية، وذلك من أجل تجسد فهم الإيمان والتعبير عنه في اللغة المنطوقة، وكذلك في تمثيل الرموز التي غالبًا ما تحتوي على أفكار مُعقدة، ورمزية غنية. بالنسبة للعديد من المسيحيين الأوائل، والتي كانت وسيلة محورية للتلاقي والتفكير في إيمانهم[5].

ومن المُلاحظ في دراسة الفن القبطي في العصر الحديث، أنتشار ظاهرة الاستغراق المُجرد في تذوق الفن والتفكير والتأمل في تفسير الزخارف والعناصر الفنية، وهذه الظاهرة تبتعد عن معايير تفاسير الفن التي تعتمد علي نمطين من المعايير، وهما على النحو التالي؛ أولًا خلوا التناقض في التفسير، وثانيًا أن يكون متفقًا مع

[1] Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion*. New York: Pantheon Books, 1961, p.3, 9, 60, 110.
[2] و.ج.ت. ميتشل، *الأيقونولوجيا . الصورة والنص والأيدولوجيا*، ترجمة: عارف حديفة، المنامة، 2020م؛ إرنست فيشر، ترجمة: أسعد حليم، *ضرورة الفن*، القاهرة، 1998م، ص109.
[3] أرنولد هاوزر، *الفن والمجتمع عبر التاريخ*، ترجمة : فؤاد زكريا، الجزء الأول، القاهرة، ص165-173.
[4] Ferguson, George. *Signs & symbols in Christian art*, New York, 1954.
[5] Spalding-Stracey, Gillian. "The cross in the visual culture of Christian Egypt: Byzantine to Fatimid eras." PhD diss., Macquarie University, 2018, p. 80.

الظروف التاريخية لمنشئه من خلال الاعتماد علي الوثائق والأسانيد، أو وفقًا لمناهج أو سياقات موضوعية أخري[6].

وهذه الورقة البحثية، تحاول الإجابة على بعض الاشكاليات المطروحة على النحو التالي: هل هناك رمزية في الفن القبطي؟ أم أنها رمزية تأملية دينية فقط تعكس العمق الروحي؟، وما الاسباب والدوافع التي أدت إلى أنتشار هذه الظاهرة؟ [7]، وذلك من خلال التطبيق على بعض النماذج من الآثار والفنون القبطية لمحاولة تقديم فهم للرموز والعلامات المختلفة المُستخدمة في الفن القبطي.

مفهوم الرمزية في الفن القبطي؟

الرمزية الفنية بشكل عام لها في ذاتها مضمون خاص بها، نستطيع أدراكه مباشرًة من مجرد تأملنا له، وأنفعالنا به[8]، ولكن الرمزية الدينية في الفن القبطي ترتبط في تفسيرها على سند أو حُجة أو وثيقة من الناحية الدينية أو الثقافية، مثل تصوير صليب داخل أكليل غار، والذي تم تحويرها لاحقًا لتصبح دوائر تحوي الصليب بداخلها[9]، والذي ظهر على شواهد القبور وجدران بعض المعابد المصرية في بدايات المسيحية عندما أعيد أستخدام هذه الاماكن ككنائس أو أديرة مثل معبد أدفو بأسوان أو معبد الأقصر ومعابد الكرنك وغيرها من النماذج **لوحة رقم (2، 3)** ، حيث أستخدم الفنان في هذه الحالة عنصر فني "أكليل الغار" الذي كان مستخدماً في الأساطير اليونانية، وكان يعبر عن الانتصار والنصرة، وللتعبير عنه في إطار وسياق مسيحي، وضع الفنان بداخله شكل الصليب، للإشارة إلى المسيحية المنتصرة، بالاضافة إلى كتابة بعض العبارات أو الاختصارات باللغة اليونانية للتعبير عن رمزية الصليب المنتصر[10]، مثل "يسوع المسيح المنتصر" **لوحة رقم (4، 5)** وفي هذه الحالة يربط الفنان بين النصوص المصاحبة والعلامات المصورة، لذا نستطيع من خلالها التأكيد على التفسير المبني على الربط بين الرمز والنص المصاحب.

ونستطيع تطبيق نفس الفكرة على علامات مثل الالفا والاميجا Aω [11] وحرفي الكي والرو ☧ (أول حرفين في أسم السيد المسيح باللغة اليونانية) **لوحة رقم (1)** وهي أختصارات تشير وترمز بشكل مباشر للسيد المسيح، وتستند علي الاسانيد والحُجج والمرجعية التاريخية في تطور أستخدام الرموز الهلينستية، وتحويلها لرموز مسيحية لكي تستوعب عناصرالديانة الجديدة وتخدم أهدافها الدينية والروحية.

ويُرجح أن الرمزية المسيحية[12] في مصر وفي العالم المسيحي ظهرت مبكراً مابين القرن الثالث والرابع الميلادي، وازدهرت الرمزية[13] المسيحية المصرية من خلال العناصر الزخرفية وأكتسبت مضمونًا روحيًا دينيًا[14]، ويمكن أن نصف هذا النوع من الرمزيات بمصطلح الرمزية المقصودة والمباشرة. ومثال على هذا النوع من الرمزية المقصودة **شكل رقم (1)** التصوير الجداري من منطقة كيليا من القرن السادس الميلادي حيث يظهر صليب محاط بحرفي الالفا والاوميجا وكبشان يعلوهما أسم بولس وبطرس الرسول أسفل ذراعي الصليب والتي يربط الرسام فيها بين الكباش ورمزية القديسان بولس وبطرس ، وهو الموضوع الذي سيكون نمطي في التصوير فيما بعد ليصور القديسين بشخصهما حول منظر السيد المسيح البنطوكراتور.

وبالبحث عن أصول التفسيرات الرمزية في مفهوم الفكر المسيحي، والتى نستطيع فهمها من خلال ما تبنته مدرسة الأسكندرية اللاهوتية في القرون الأولى من أستخدام منهجية التفسير الرمزي والروحي لنصوص الكتاب

---

[6] أرنولد هاوزر، *فلسفة تاريخ الفن*، ترجمة : رمزي عبده، القاهرة، 2018، ص254-255.

[7] عز الدين إسماعيل، *الفن والإنسان*، القاهرة، 2003، ص39، 49.

[8] أميرة حلمي مطر، *فلسفة الجمال. أعلامها ومذاهبها*، القاهرة، 2002، ص257- 269.

[9] Dijkstra, Jitse Harm Fokke. "Religious encounters on the southern Egyptian frontier in Late Antiquity (AD 298-642)." (2005), p. 182.

[10] Pagoulatos, Gerasimos. "The destruction and conversion of ancient temples to Christian churches during fourth, fifth and sixth centuries." *Theologia (Athēnai)* 65, no. 1 (1994): 152-170.

[11] رؤيا يوحنا 1: 8، 11؛ 21: 6؛ 22: 13.

[12] آرنولد هاوزر، *فلسفة تاريخ الفن*، ترجمة : رمزي عبده، القاهرة، 2018، ص51- 62؛ هربرت ريد، *الفن والمجتمع*، ترجمة: فارس متري، بيروت، ص88.

[13] L. Del Francia, Du Bourgois, S.J. Pierre, D. Benazeth, E. Lucchesi-Palli, Z. Kiss, "Symbols in Coptic Art", in Aziz S. Atiya (ed.), *Coptic Encyclopedia*, Vol. 7, 1991, p. 2160 - 2171.

[14] نشوى نعيم صادق، " الدلالات والمعاني المرتبطة باستخدام الرمز واستعارة الشكل الخيالي في الفن القبطي"، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، عدد (25)، ابريل 2012، ص 630 - 689.

المقدس، والذي قابله في الجانب الآخر ما أنتهجته مدرسة أنطاكية اللاهوتية من منهج التفسير الحرفي للكتاب المقدس، والذي يلتزم بالإطار التاريخي والمعنى الحرفي والمباشر [15]، حيث تأثرت المدرستين بطريقة التفسير التي أستخدامها الفلاسفة اليونانين لتفسير الأساطير الوثنية قبل المسيحية، والذي ظهر واضحًا في فلسفة أفلاطون في أستخدام التفسير الرمزي، بينما أعتمد أرسطو تلميذه علي نهج التفسير الحرفي للنصوص.

وفي اليهودية أستخدم منهج التفسير الرمزي الكاتب أرسطوبولوس الأسكندري (منتصف القرن الثاني قبل الميلاد)، والفيلسوف اليهودي فيلو[16] في تفسيرات العهد القديم (20ق م – 50م)

حيث تأثر بالتفسير الرمزي المفكرين الأوائل في المسيحية مثل إكليمنضس السكندري واوريجانوس في تفسير الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، بينما تأثر بطريقة التفسير الحرفي ثيودورت، ديودور الطرسوسي وثيؤدور المبسويستي[17]

ونلاحظ أن أدق تصنيف عن الرمزية المسيحية أشار إليه عادل زكري في مقدمة ترجمته لكتاب "من الظلال إلى الحقيقة. دراسات في الرمزية النماذجية الكتابية عند آباء الكنيسة"[18] يمكن حصره في ثلاث أنواع من الرمزية، الاول "الرمزية النماذجية" وهي تطابق الرمز والمرموز إليه، ويكون له واقع تاريخي وتدبير إلهي وتؤكده الشواهد الكتابية في العهد الجديد، مثل الصخرة في البرية رمز للسيد المسيح[19]، والتصنيف الثاني "الرمزية الاستعارية" وهي التي لايوجد فيها تطابق بين الرمز والمرموز إليه، وتتجاهل الحقيقة التاريخية ولاتكتمل في نصوص العهد الجديد، وهي من أجتهاد المُفسرين، وليس تدبير إلهي، مثل تفسير فيلون عن الرمزية الاستعارية عن الفردوس[20]، أما النوع الثالث هو الرمزية الدلالية هي شيء أو فعل ما حقيقي أو مُتخيل، ليس له إطار زمني، ولا يتحقق في المرموز إليه، وليس له معنى في ذاته، ومن أمثلة الرموز الدلالية، المفاتيح رمز السلطان، اللون الآرجوني الذي يرتبط بالملوكية.

ويطرح بعض الدارسين مدخل آخر لتصنيف الرمزية القبطية لتشمل الرموز اللغوية والعددية والهندسية والنباتية والحيوانية والرمزيات اللونية وكذلك الرمزيات الثقافية والدينية والروحية[21].

ومن الاحتمالات الكبيرة والواضحة أن التفسيرات الرمزية السابق شرحها، أثرت بطريقة مباشرة وغير مباشرة في فهم الفن القبطي وتفسير المعاني الخفية في الفن، والذي أنعكس بدوره على كتابات[22] مؤرخي ودارسي تاريخ الفن القبطي، وعلى القائمين بشرح الأثار والفنون القبطية في مواقع الاثار القبطية والمتحف القبطي والمجموعات القبطية بالمتاحف المختلفة.

ولدراسة هذه ظاهرة التفسير التأملي للفن القبطي، سوف يركز البحث على بعض النماذج من خلال عرض بعض الأمثلة والحالات من الاثار والفنون القبطية المختلفة كما يلي:

أول هذه النماذج التي سيعرضها البحث لدراسة هذه الظاهرة، هو الباب الخشبي (حامل الايقونات، ومعروف بأسم الحجاب) بهيكل كنيسة السيدة العذراء مريم بدير السريان بوادي النطرون والمعروف باسم " باب الرموز أو باب النبوات" والذي يرجع تاريخه إلى بداية القرن العاشر الميلادي بالتحديد 913 - 914م. **لوحة رقم (6)**

وياتي وصف القمص صموئيل السرياني وصفًا مباشرًا كما يلي "ويتكون الباب من مصرعين يقوم كل مصرع من ثلاث ألواح من خشب الصنوبر متماسكة بمفصلات حديدية، طول اللوح الواحد 275سم وعرضه

---

[15] مارك فيليبس، *فلسفة الرمزية بحسب الفكر الخريستولوجي الكيرلسي*، القاهرة، 2011م.

[16] *الفيلسوف اليهودي فيلو السكندري*، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ترجمة أمير سامي، مدرسة الإسكندرية، 2020م.

[17] مارك فيليبس، *فلسفة الرمزية بحسب الفكر الخريستولوجي الكيرلسي*، القاهرة، 2011م، ص 10

[18] جان دانيلو، *من الظلال إلى الحقيقة . دراسات في الرمزيَّة النماذجية الكتابية عند آباء* الكنيسة، ترجمة: عادل زكري، القاهرة، 2020، ص 11-15؛ 72- 77.

[19] (كورنثوس الاولى 10:4)

[20] *الفيلسوف اليهودي فيلو السكندري*، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ترجمة أمير سامي، مدرسة الإسكندرية، 2020م.

[21] Guirguis, Marianne Nabil, Khaled M. Dewidar, Shaimaa M. Kamel, and Maged F. Iscandar. "Categorization of symbolism in religious architecture; a case study of the Coptic Orthodox church architecture." Alexandria Engineering Journal 59, no. 1 (2020): p. 533-545.

[22] محسن عطية، *الفن وعالم الرمز*، القاهرة، 1996م؛ حكمت محمد بركات، *جماليات الفنون القبطية*، القاهرة، 1997م؛ *سعاد ماهر، الفن القبطي، القاهرة، 1977م.*

45سم"[23]، وفي الوصف السابق للراهب صموئيل لم يلجأ إلى أستخدام مصطلح باب الرموز أو النبوات، وأنما أكتفى بالوصف المادي للباب.

وهذا الباب محاط بنصوص سريانية[24] ترجمتها كما يلي:

"لمدح وتعظيم المجد وتمجيد الثالوث الجليل والقدوس. لقد بذل موسى الأباتي آلامًا وبنى ونشأ مذبح كنيسة والدة الإله في أيام البطاركة الانبا غبريال ومار يوحنا، في عام 1225 لليونانيين[25] في الخامس عشر من شهر مايو؛ هذا الإله الذي من أجل اسمه القدوس (هو فعل هذا)، قد يكون له مكافأة للخير ، ولكل مؤمن نال الكثير في هذا المذبح وهذا الدير المقدس، لإنقاذه والحفاظ عليها ، ولمحو ذنوب الراحلين وغفران خطاياهم"

والباب مكون من سبعة صفوف من الحشوات العاجية، كل صف يشمل ست حشوات، حيث يحتوي الصف الأول في الوسط على أثنين من الحشوات التي تمثل السيد المسيح والسيدة العذراء مريم، وعن يمينهما القديس مارمرقس والبابا ديسقورس (يمثلان الكنيسة القبطية "المصرية")، وعن يسارهما القديس مار أغناطيوس والقديس ساويروس الانطاكي (يمثلان الكنيسة السريانية)، وتاتي ترتيب هذه الحشوات بهذه الوضعية للاشارة المباشرة إلى العلاقة القوية والتاريخية بين الكنيستين "القبطية والسريانية" في وحدة الايمان. ومن الناحية الاخري جاء مناسب لتعايش المشترك بين الرهبان الاقباط والسريان داخل نفس الدير.

بينما زخرف الفنان باقي الستة صفوف بزخارف هندسية الشكل متقطعة الخطوط، مُكونة لأشكال الصليب المُختلفة، بالاضافة إلى أدخال العنصر النباتي في الصف الرابع.

ومن خلال الوصف السابق يتضح لنا أن ما يمكن تفسيره عن هذا الباب بشكل منطقي في الصف الاول فقط، هو ما يستند على وضعية الشخصيات يمين ويسار السيد المسيح والسيدة العذراء مريم، شخصيتان من الكنيسة المصرية واثنين أخرين من الكنيسة السريانية.

ولكن التفسير الشائع والمتداول عن الست صفوف من الحشوات العاجية هو مايلي من تفسيرات مختلفة[26]، حيث ان الصف الاول من زخراف به صلبان كبيرة متماثلة الشكل ومتداخلة ومحاطة بدوائر، وهذا ما يُفسر بأنه يمثل العصر المسيحي الأول حيث ترابط الكنيسة وأنتشارها.

أما الصف الثاني به دوائر بداخلها صلبان، والتي حسبما يرد من تفسير تمثل العصر الروماني المسيحي بعد اعتراف الامبراطور قسطنطين بالمسيحية كأحد الديانات الرسمية للامبراطورية. والتي لا أجد علاقة واضحة فيها بين هذه الدوائر والعصر الروماني.

والصف الثالث به الصليب يحاط بما يشبه الهلال، والتي يحاول المفسرين ربطها بظهور الاسلام من خلال الهلال كرمز للاسلام، والصف الرابع يظهر به صلبان معكوفة- وهذا ما يربطه المفسرين إلى أنتشار البدع والهرطقات، والصف الخامس به صلبان بأشكال مختلفة صغيرة ومُجزأة – وتعبر عن كثرة المذاهب وضعف الايمان

وأخيراً الصف السادس يزخرفه الصليب المُشع – ويشير إلى المجيء الثاني للسيد المسيح حينما تظهر علامة ابن الانسان (الصليب) في السماء.

---

[23] صموئيل تاوضروس السرياني، *الأديرة المصرية العامرة*، القاهرة، 1968م، ص148.

[24] Innemée, Karel C. "The Doors of Deir a-Surian Commissioned by Moses of Nisibis: Some Observations on the Occasion of their Restoration, [in:]."Syriac Encounters, Papers from the Sixth North American Syriac Symposium, Duke University, 2011, p. 209-230.

[25] يقابله في التقويم الميلادي سنة 912م.

[26] مارتيروس (الانبا)، "بحث عن باب هيكل كنيسة السيدة العذراء بدير السريان"، بدون تاريخ، وهو بحث مكون من 30 صفحة ومنشور على الشبكة الالكترونية وبالتحديد على موقع Http://coptic-treasures.com.

ونلاحظ ان النص الكتابي المصاحب للباب لم يرد فيه أي أشارة مباشرة أو غير مباشرة إلى رموز معينة أو نبوات من الماضي أو عن المستقبل، بل هو نص تأسيسي لانشاء الباب، ويشمل أسماء البطريركين اللذان تم في عهدهما أنشاء هذا الباب والعام الذي تم صنع هذا الباب فيه.

وبالمقارنة بصندوق خشبي محفوظ بمتحف دير السريان عليه زخارف نباتية وهندسية (صلبان) وآدمية (السيد المسيح والسيدة العذراء وقديسين)، حيث يتشابه هذا الصندوق في زخارفه مع زخارف الباب والذي ربما يرجع تاريخه إلى نفس الفترة الزمنية (بداية القرن العاشر الميلادي)، والذي من المحتمل أن يكون طرزًا فنيًا شائعًا في هذه الفترة[27]، ولكنه لا يفلت أنتباه الباحثين والمفسرين ليكون صندوق نبوات أو رموز، لانه غير مريء لأعين الزئرين ولم يقدم أحداً تفسيراً لعناصره الفنية بنفس طريقة باب السريان الشهير[28].

بالإضافة إلى وجود بابًا آخر مشابه للباب الأول، ويفصل بين منطقة الخورس ومنطقة صحن الكنيسة مكون من مصرعين يقوم كل مصرع من لوحين من خشب الصنوبر، يحمل نفس الزخارف تقريبا ماعدا الصف الأول، اكتفي الفنان فيه بتصوير السيد المسيح والسيدة العذراء مريم في الوسط يحيط به علي الجانبين القديس بطرس ومارمرقس.

وهذا الباب محاط أيضًا بكتابات سريانية ترجمتها كما يلي:

" لمدح وتعظيم الثالوث المقدس. صنعت هذه الأبواب في سنة 1238 (لليونانيين)[29]، في أيام البطاركة المباركين ، الانبا قزمان ومار باسيليوس، من خلال آلام ومسئولية موسى رئيس الدير من مدينة نصيبص. أن الله ، الذي جعلهم من أجل اسمه القدوس ، قد يكون له أجرًا للخير، ولكل من حصل معه على الكثير ... . في صلاوته المقدسة"

وفي الحالتين للباب الأول والثاني، لم يشير كاتب النص إلى أي نوع من التسميات الخاصة بالنبوت أو الرموز، بل تشير الكتابة إلي النص التأسيسي للحجاب الخشبي (الباب)، وتسجيل تاريخ الانشاء.

ومن المُلاحظ أن هذه الحالة تسمح بأستخدام التفسيرات التأملية والملاحظات، لذا فأن التفسيرات التي ساقها المفسيرين ما هي إلا تأملات لاتسندها الحُجة، ولايدعمها دليل، وربما تم أنتاجها لأضفاء الغموض والاسرار على هذا الباب هو مايجعل منه وسيلة للجذب وشد الانتباهاء إليه.

ولكن لو بحثنا عن الرمزية في هذا الباب سنجدها واضحة ومباشرة من خلال الصف الأول من الحشوات والذي يمثل الوضعية المركزية التصويرية في الوسط من خلال حشوتان للسيد المسيح والقديسة السيدة العذراء مريم، لكي يمثلا أساس العقيدة المسيحية، ليحيط بهما من ناحية اليسار اثنان من الشخصيات الرئيسية والمُمثلة للكنيسة المصرية وهما مارمرقس مؤسس الكنيسة القبطية والبابا ديوسقوروس البطريرك الخامس والعشرون بينما يقابلهما في الاتجاه الآخر اثنان من أهم رموز الكنيسة السريانية وهما البابا مار أغناطيوس (الثالث في ترتيب بطاركة الكنيسة السريانية) وبجواره الانبا ساويروس الانطاكي ليقابل البابا ديوسقوروس في الاتجاه الأخر ويشترك معه في موقفه الدفاعي والايماني.والمشهد بأكمله يوضح دور الكنيستان المصرية والسريانية وموقفهم الايماني الرافض لقررات مجمع خلقدونية451م[30]

وبالرغم من هذه الرمزية المباشرة والمقصودة، فلم يلتفت إليها المُفسرين أو الزائرين أو القائمين بشرح وتفسير عناصر هذا الباب أو المرشدين السياحيين أثناء شرحهم للمجموعات السياحية.

[27] H. G. Evelyn White, The Monasteries of the Wadi'n Natrun, Pt. III, (New York, 1933), p. 197-200, pls. LXIV-V (haikal doors) and 187-90, pls. XVIII-LX (choir doors).

[28] مارتيروس (الانبا)، بحث عن باب هيكل كنيسة السيدة العذراء بدير السريان، بدون تاريخ، وهو بحث مكون من 30 صفحة ومنشور على الشبكة الالكترونية وبالتحديد على موقع Http://coptic-treasures.com.

[29] يقابلة سنة 925م.

[30] يؤانس (الأنبا)، *المجامع الكنسية*، القاهرة ، 1994م، ص62- 72.

وأذا أنتقلنا من دير السريان بوادي النطرون إلى القاهرة وخاصة منطقة مصر القديمة وبالتحديد الانبل(الامبون) الرخامي بكنيسة السيدة العذراء مريم (الشهيرة بالمعلقة) والذي يرجح تأريخه إلى حوالي القرن الرابع عشر الميلادي تقريبًا[31]. **لوحة رقم (7)، شكل رقم (3)**

حيث وصف الفريد بتلر في كتابه عن الكنائس القبطية القديمة بمصر هذا الانبل أو الامبون بانه يقف على 15 عشر عمود من الرخام، أثنين منهم ملصقان لجسم الانبل والثلاث عشر الاخرين يحملون كتلة الانبل أعلاهم[32].

حيث يفسر أغلب المرشدين السياحيين هذا الأنبل "الأمبون" بأنه يحمل رموز عديدة، وخاصة مايتعلق بالاعمدة، ومن هذه التفسيرات ما يلي: أن الثالث عشر عمودًا يمثلون الاثنى عشر تلاميذ السيد المسيح، وكل عمودين متقابلين متشابهين في زخارف أبدانهم، ويتقدمهم عموداً مختلفاً في زخارف بدن العمود عن باق زخارف الاعمدة الأخري، بالإضافة إلى أن هناك عمودين متقابلين أحدهما أسود والآخر رمادي اللون، وهما ما يفسرهما الكثيرين بأن الاسود أشارة إلى يهوذا الاسخريوطي "الخائن"، بينما الرمادي يشير إلى بطرس "الذي أنكر السيد المسيح ثلاث مرات" واحيانًا يفسر البعض أنه يرمز إلى توما "الشكاك".

وبالرغم من وجود أكثر من أنبل رخامي بكنائس منطقة مصر القديمة مثل "كنائس أبو سرجة، بربارة، أبو سيفين"، والتي تتشابه مع هذا الانبل، ماعدا عدد الأعمدة وترتيبها، إلا أنه يتم تفسير أنبل المعلقة بشكل تأملي كبير علي النحو المذكور أعلاه، ولكن لا يفسر أحد أنابل الكنائس الاثرية الأخرى.

وكذلك في نفس الانبل يوجد نحت بارز للصليب متساوي الاذرع على جوانب الانبل (الأمبون) على قاعدة مكونة من ثلاث درجات، وبجوارها مشهد لصليب آخرمحاط بدائرة فيما تبدو تشبه أكليل الغار وتحاط بعمودين ويعلوه صدفة، وهذا ما يتشابه كثيراً مع شواهد القبور القبطية والتي يرجع تاريخها مابين القرن الثاني والرابع الميلادي. وهذا المنظر يفسره البعض بأن الصليب داخل الدائرة اشارة إلى الاضطهاد الذي تعرضت له المسيحية خلال الحكم الروماني. والثلاث درجات اشارة إلى الثالوث.

ولكن لم يلجأ احد إلى ربط تطور هذه التكوينة الفنية بتطور أكليل الغار المُقتبس من الأساطير اليونانية، والذي كان رمزًا للانتصار، ثم أستخدامه فيما بعد في أطار الرموز المسيحية ليحوي بداخله علامة الصليب، والمحاطة بكلمات مختصرة تعني "يسوع المسيح المنتصر"، ثم تحوير أكليل الغار إلى شكل دائرة بدون تفاصيل نبات الغار، وأستخدامها على شواهد القبور، علي جدران المقابر والمعابد الفرعونية والتي تم تحويل أجزاء منها كنائس أو أديرة أو قلايات، وكذلك أستخدام هذا التصوير في الرموز التصويرية المُبكرة داخل الكنائس والاديرة

وأن سألت المرشدين السياحيين من أين أتوا بهذه المعلومات، فلن تجد مصدر أو كتاب يستند عليه المرشد السياحي لتدعيم هذه المعلومة، ولتتبع مصدر المعلومة نجد أنها معلومة شفاهية متنقلة بين مرشدين الكنيسة والتي أنتقلت بدورها إلى المرشدين السياحيين، وبالفحص نجد أنه تفسير مبني على التأمل، ولا تصاحبه أي نصوص لابراز هذه التفسيرات المختلفة.

ويزعم البعض أن الثمان أعمدة في كنيسة المعلقة (الخليقة الجديدة) والتي يتم الربط الرمزي بين عدد الاعمدة وعدد الافراد الذين كانوا في فلك نوح والذي يرمز إلى الكنيسة، وهم نوح وزوجته وأولادهم الثلاث سام وحام ويافث وزوجاتهم الثلاثة والذي يكون ثمان أعمدة في الاتجاه القبلي والبحري بصحن كنيسة المعلقة. وكذلك الثلاث أعمدة في وسط صحن الكنيسة، والذي يتم تفسير عددهم بالثالوث المقدس

ومن الحالات الاكثر شهرة في التفاسير التأملية شرح الصليب[33] ذو الاربع اذرع الثلاثية والذي يتكرر في منحوتات حوامل الايقونات الخشبية، والمنجليات والذي يفسره المرشدين السياحين ورجال الدين بان العدد 12

[31] Gabra, Gawdat, and Marianne Eaton Kraus. *The Treasures of Coptic Art in the Coptic Museum and Churches of Old Cairo*. Cairo: AUC Press, 2007; Gabra, Gawdat, and Gertrud M. J. van Loon, with Darkene L. Brooks Hedstrom. *The Churches of Egypt*. Cairo: AUC Press, 2007.

[32] A. J. Butler, *the Ancient Coptic Churches of Egypt*, (Oxford, 1884), Vol. I, p. 218.

[33] الصليب هو الرمز الأساسي للمسيحية، وتصوير الصلبان في مصر غزيرة الإنتاج ومتنوعة وفريدة من نوعها.

(حاصل ضرب الازرع الاربعة للصليب في ثلاثة كل صليب) يرمز إلي الاثنى عشر تلاميذ السيد المسيح أو الاثنا عشر سبط أسباط بني أسرائيل[34]، واحيانا بفسر البعض الصليب بالاشارة إلى الاربعة جهات الاصلية، وإلى الاربعة الانجليين والى الاناجيل الاربعة والاربعة مخلوقات الغير متجسدة **(لوحة 8، 9)**

ويمكن رصد الرمزيات الشائعة في الفن القبطي ضمن السياقات الخاصة بالرمزية اللونية، العددية، النباتية، الحيوانية، والتي يتم تفسير أغلبها في نطاق نصوص الكتاب المقدس والممارسات الطقسية، والتي سيعرض البحث بعض الأمثلة على النحو التالي:

الرمزية اللونية

حيث يرمز الأحمر القرمزي والأرجواني إلي الملكية والفداء والتجسد، فهو لون ملكي لذلك ألبس الجنود السيد المسيح رداءاً قرمزي للإستهزاء به" فعروه وألبسوه رداء قرمزي[35]" وهو أيضًا رمز الفداء[36]. ولون دم الشهداء القديسين ورمز الاستشهاد.

والابيض رمز النقاء والطهارة[37] ويعتمد تفسير الرمزية في هذا اللون علي بعض آيات الكتاب المقدس علي النحو التالي "اغسلني فأبيض اكثر من الثلج (مزامير 51: 7)" ، كما يرمز الى الابدية التي لا نهاية لها" ارفعوا اعينكم وانظروا الحقول إنها قد ابيضت للحصاد (يوحنا 4: 35)"، ويستخدم الأبيض للتعبير عن القداسة والعفة وطقسيًا يستخدم في عيد الميلاد والقيامة.[38]وهو لبس الكهنوت أثناء تأدية الطقوس والشعائر الدينية.

بينما الاخضر يرمز إلي الحياة فهو لون النبات الحي المزروع على مجاري المياة دليل على الحياة المنتصرة " مُبارك الرجُل الذي يتكل على الرب، فإنه يكون كشجرة مغروسة على مياة وعلى نهر تمد أصولها، ويكون ورقها أخضر وفي سنة القحط لا تَكُف عن الإثمار[39] وإستُخدِم كأحد رموز السلام.[40] واساسات أورشليم السمائية بها عقيق أخضر رمز لدوام الحيوية ودوام النمو[41]. وبعض فناني الايقونات الحديثة والمعاصرة يفسره بأنه رمز الشر والموت في الفن القبطي وخاصة الأخضر الباهت[42]

الذهبي رمز المُلك والمجد السماوي[43] والقداسة التي تنبعث من النور الالهي والازرق رمز السماء والابدية[44].

الرمزية العدادية

وتتنوع تفاسير الرمزية العددية أو الرقمية على النحو التالي حيث يرمز رقم واحد: إلى الوحدانية[45] ، وإثنان إلى رقم المقارنة "بِإِزَاءِ الشَّرِّ الْخَيْرُ، وَبِإِزَاءِ الْمَوْتِ الْحَيَاةُ، كَذلِكَ بِإِزَاءِ الْتَّقِيّ الْخَاطِئُ.هكَذَا تَأَمَّلْ فِي جَمِيعِ أَعْمَال

[34] ج. كوبر، *الرمزية في الفن المسيحي*، ترجمة: أليس عزيز، القاهرة، 1970م، ص 20-25.
[35] متى، 27: 28.
[36] جمال هرمينا، الفن القبطي، ص79.
[37] دعاء محمد، الرمزية ودلالتها، ص186؛ مرقص فارس، الرموز القبطية، ص323.
[38] Guirguis, Marianne Nabil, Khaled M. Dewidar, Shaimaa M. Kamel, and Maged F. Iscandar. "Categorization of symbolism in religious architecture; a case study of the Coptic Orthodox church architecture." Alexandria Engineering Journal 59, no. 1 (2020): p. 533-545.

[39] مرقص فارس، الرموز القبطية ودلالاتها، ص325.
[40] دعاء محمد، الرمزية ودلالتها، ص185.
[41] سفر الرؤيا 21: 19-20.
[42] سفر الرؤيا، 6: 8؛ مرقص فارس، الرموز القبطية، ص326.
[43] فتحية عبده السلامي، الرمزية والتجسيد في الفن الروماني في العصر الإمبراطوري من القرن الأول وحتى القرن الثالث الميلادي، دكتوراة، جامعة الاسكندرية، كلية الآداب، قسم الآثار اليونانية، 2001م، ص5.
[44] Richardson, Hilary. "Number and Symbol in Early Christian Irish Art." *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, vol. 114, 1984, pp. 28–47
[45]Feisal, Z 2012: Reflections of Number symbolism on Egyptian sacred architecture, ERJ Engineering Research Journal 35(3).

الْعَالِيّ، تَجِدْهَا اثْنَيْنِ اثْنَيْنِ الْوَاحِدُ بِإِزَاءِ الآخَرِ.[46]، وكذلك رقم ثلاثة: بالفن القبطي يربطه الكثير من المفسرين بأن له قوة وأهمية خاصة لأنها رمزًا للثالوث القدوس الآب والابن والروح القدس،[47]".

بينما رقم أربعة يفسره البعض بأنه رمز العالم، والجهات الأصلية الأربعة [48]، والأربعة بشائر متى ومرقس ولوقا ويوحنا.[49]، ورقم خمسة يرمز إلى الخمس العذارى الحكيمات والخمس الجاهلات وفي مثل الوزنات الاول أخذ خمس وزنات[50]، ورقم ستة يرمز للخليقة وإتمام العمل حيث خلق الله العالم في ستة أيام، وصُلِب المسيح في اليوم السادس من الأسبوع أي الجمعة العظيمة وفي الساعة السادسة.[51].

بالإضافة إلى سبعة يتم تفسيره إلى أنه رقم الكمال[52]. وأيام الخليقة السبع وينتهي بسفر الرؤيا والسبع ختوم، كمال التسبيح "سَبْعَ مَرَّاتٍ فِي النَّهَارِ سَبَّحْتُكَ عَلَى أَحْكَامِ عَدْلِكَ.[53]"؛ وثمانية: رمز للحياة الجديدة والقيامة[54] وثماني أرواح هي التي أُنقذت في فلك نوح وبدأوا حياة جديدة.

وكذلك رقم تسعة يرمز إلى ثمار الروح القدس التسعة[55] والتسع تطويبات التي ذكرها السيد المسيح في الموعظة على الجبل [56]؛ ورقم عشرة يفسر بأنه رقم الكمال سواء في رضاء الله أو غضبه فعدد الضربات التي ضربها الله لشعب مصر وفرعون هم عشرة، والمثال الذي ضربه المسيح للحكمة كان لعشرة عذارى، وعندما أشار المسيح إلي العطاء والاحسان إلى الفقراء قال عبارة "أعطوا العشور وجربوني"[57]؛ وأثنى عشر يرمز لاسباط بني اسرائيل في العهد القديم ولعدد تلاميذ السيد المسيح الاثنى عشر ورمز لأبواب وأساسات أورشليم السمائية في الحياة الأبدية[58].

الرمزية الحيوانية

تتنوع الرمزيات الحيونية ما بين حيوانات متوحشة وحيوانات أليفة ومستأنسة وطيور، ومن أمثلة الحيوانات التي أكثر الأقباط من تفسيررموزها الحمل أو الخروف او الكبش، وفي الفن القبطي يُعتبر رمز واضح وصريح من الكتاب المقدس فهو رمز للسيد المسيح ذاته الحَمَل (الخروف الصغير) يُرمز به إلى المسيح[59] وايضا من خلال السياق الكتابي (يوحنا1:29)" وفي الغد نظر يوحنا يسوع مُقبلاً إليه فقال هوذا حَمل الله الذي يرفع خطية العالم".[60] والخروف رمز للمسيح الفادي الذي يقدم نفسه ذبيحة[61] "وَرَأَيْتُ فَإِذَا فِي وَسَطِ الْعَرْشِ وَالْحَيَوَانَاتِ

[46] يشوع بن سيراخ 33: 15.
[47] يوحنا الأولى، 5: 7-8. مرقس فارس، الرموز القبطية، ص275-276.
[48] إيفيلين جورج، موضوعات الصور، ص111.
[49] مرقص فارس، الرموز القبطية، ص79؛ جمال هرمينا، المناظر الطبيعية، ص802.
[50] جمال هرمينا، الفن القبطي، ص48؛ أسماء محمد، مدرسة التصوير، ص322.
[51] Feisal, Z 2012: Reflections of Number symbolism on Egyptian sacred architecture, ERJ Engineering Research Journal 35(3).
الأجبية، صلاة الساعة السادسة، القطعة الأولى،" يامن في اليوم السادس وفي الساعة السادسة سُمِرت على الصليب"
Guirguis, Marianne Nabil, Khaled M. Dewidar, Shaimaa M. Kamel, and Maged F. Iscandar. "Categorization of symbolism in religious architecture; a case study of the Coptic Orthodox church architecture." Alexandria Engineering Journal 59, no. 1 (2020): p. 533-545; Nabil selim, illustration from Coptic manuscripts, p.80.
[52]Richardson, Hilary. "Number and Symbol in Early Christian Irish Art." *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, vol. 114, 1984, pp. 28–47.
[53] مزمور119: 164.
[54]Guirguis, Marianne Nabil, et.al. "Categorization of symbolism, p.540.
[55] غلاطية 23: 5.
[56] متى 5: 2- 11.
[57] هرمينا، الفن القبطي، ص48.
[58] Guirguis, Marianne Nabil, et.al "Categorization of symbolism, p.542.
[59]Richardson, Hilary. "Number and Symbol in Early Christian Irish Art." *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, vol. 114, 1984, pp. 28–47.
[60] جورج فيرجستون، *الرموز المسيحية*، ص42.
[61] Cooper, *An Illustrated Encyclopedia*, p. 94...

الأَرْبَعَةِ وَفِي وَسَطِالشُّيُوخِ خَرُوفٌ قَائِمٌكَأَنَّهُ مَذْبُوحٌ،[62]" والكبش الذي كان يُقدم ضمن الذبائح في العهد القديم"وَكُمُحْرَقَاتِ الْكِبَاشِ وَالثِّيرَانِ وَرِبْوَاتِ الْحُمْلاَنِ السِّمَانِ هكَذَا قُلْتُكُنْدَبِيحَتُنَا أَمَامَكَ الْيَوْمَ حَتَّى تُرْضِيَكَ،فَإِنَّهُ لاَ خِزْيَ لِلْمُتَوَكِّلِينَ عَلَيْكَ.[63]". وبما إن إسحق كان رمزًا للمسيح فكان الكبش أيضاً رمزًا للفدية أو الفداء.[64]

ويُعد الاسد رمزا للسيد المسيح[65] الأسد الخارج من سبط يهوذا"فَقَالَ لِي وَاحِدٌ مِنَالشُّيُوخِ : «لاَ تَبْكِ. هُوَذَا قَدْ غَلَبَ الأَسَدُالَّذِي مِنْ سِبْطِ يَهُوذَا، أَصْلُ دَاوُدَ،لِيَفْتَحَ السِّفْرَ وَيَفُكَّ خُتُومَهُالسَّبْعَةَ ».[66]"، والاسد المجنح هو أحد الكائنات الأربعة الكاروبيم حاملي عرش الله التي ظهرت في نبوة حزقيال "أَمَّا شِبْهُ وُجُوهِهَا فَوَجْهُ إِنْسَانٍ وَوَجْهُ أَسَدٍ لِلْيَمِينِلأَرْبَعَتِهَا، وَوَجْهُ ثَوْرٍ مِنَ الشِّمَالِلأَرْبَعَتِهَا، وَوَجْهُ نَسْرٍلأَرْبَعَتِهَا.[67]" ويظهر الاسد مصاحب لتصوير القديس مارمرقس حيث بدأ نص أنجيله بعبارة " صَوْتُصَارِخٍ فِي الْبَرِّيَّةِ: أَعِدُّوا طَرِيقَ الرَّبِّ، اصْنَعُوا سُبُلَهُ مُسْتَقِيمَةً[68]». والذي يتم تفسير الصوت الصارخ بأنه يشير إلى يوحنا المعمدان ويرمز إلي الأسد.

ومن أمثلة الطيور المستخدمة كرموز النسر الذي والاستمد النسر أهميته في الفن اليوناني الروماني وخاصة في الفن الجنائزي، فقد اعتقدوا أن أجنحة النسر تبعد الأرواح الشيطانية عن المتوفي.[69]وعند الرومان كثيراً ما يظهر المعبود زيوس في شكل النسر،وكان رمزاً للإمبراطور والامبراطورية الرومانية وقوتها وسيطرتها على جميع رعاياها[70] فهو رمز القوة والعُلُو.[71]

وفي الفن القبطي يفسره الباحثين والفنانين بأنهأُخِذ معنى القوة وإتُخِذ رمزاً للسيد المسيح نفسه بسبب قدرة النسر على التحليق عاليا بدون الشعور بالعناء[72]. والنسر رمز للتجديد مثل ما قيل في الآيهالذي يُشبِع بالخير عُمرك، فيتجدد مثل النسر شبابك"[73]،والنسر أيضاً رمز لواحد من المخلوقات الأربعة الغير متجسدة الحاملين عرش الله. كما جاء في سفر الرؤيا وفي حزقيال " أما شبه وجوهها فوجه انسان ووجه أسد لليمين لأربعتها، ووجه ثور من الشمال لأربعتها ووجه نسر لأربعتها[74]".ورمز ليوحنا الأنجيلي.
والطائر الآخر الاكثر شهر هو الطاووس الذي خصص الرومان منذ القرن الثاني قبل الميلاد الطاووس (بافو) للإلهه هيرا فتبعاً للأسطورة فإن الإلهه هيرا إلهه السماء قد وُلدت من ذيل الطاووس ومن هنا كان ارتباطه بالسماء وأصبح شعاراً للأبدية[75] وفي الفن القبطي أثناء تباهي الطاووس بجماله فإنه يفرد ذيله وفي هذه اللحظة

[62] رؤيا يوحنا 5: 6.
[63] دانيال 3: 40.
[64] جورج فيرجستون، *الرموز المسيحية*، ص92.
[65] جمال هرمينا، الفن القبطي، ص58.
[66] رؤيا يوحنا5: 5.
[67] حزقيال 1: 10.
[68] مرقس 1: 3.
[69] Lucchesi-Palli, Elisabetta, "Eagle", in Aziz S. Atiya (ed.), *Coptic Encyclopedia*, Vol. 7, 1991, p. 2167.
[70] Cooper, J. C., *An illustrated Encyclopedia of traditional symbols*, 1987, p. 58.
[71]Mary Magdy Anwar, M., 2017, "La Representation de l'Aigle dans l'Art Copte", International Journal of Heritage, Tourism and Hospitality Vol. (11), No. (3/2), , Fayoum University, p.138.
[72] Cooper, *An illustrated Encyclopedia*, p. 58.
[73] Linda Evans, "Animals in Coptic Art", p.68.
المزامير، 103: 5.
[74] حزقيال، 1: 10
[75] Biedremann, Hans, Dictionary of Symbols, New York, 1992, p. 257; Du Bourget, Pierre, L'Art Copte, Paris, 1968, p.371; Ferguson, George, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York, 1955, p.22.

يُشبه ذيله منظر القوقعة التي هي رمز الأبدية.[76] وقد استُخدِم كرمز للخلود[77] تبعاً للأساطير التي تقول أن لحمه لا يفسد أو يتحلل عند موته واعتُبر رمزاً للسيد المسيح الذي لم يكن للقبر أي تأثير على جسده[78].
ذيل الطاووس الذي يحتوي على مائة عين يرمز إلى الكنيسة التي ترى كل شيء وتُدرك أحوال رعاياها من خلال العيون الكثيرة بينما هناك يرأ بعض الباحثين أن هذه العيون رمز المعرفة الإلهيه الكلية المحيطة ببواطن الأمور وظاهرها[79]وقد لوحظ أن ذلك الطائر يفقد ريشه سنوياً ودورياً بحلول فصل الشتاء ثم يستعيد نضارته وحيويته بقدوم فصل الربيع وقت حلول عيد القيامة، ولهذا فقد يرأ فيه المفسرين مغزى عميق في أن يتخذه الفنانين رمزاً لقيامة الجسد والبعث والتجديد[80] فهو من الرموز المبكرة للقيامة[81].

ورُمِز به لفصل الربيع ويُدَلل على ذلك أن اليونانيين رمزوا لفصول السنة الصيف والشتاء والخريف بثلاثة أطفال عارية وأما فصل الربيع فقد قاموا بتمثيله في شكل الطاووس وقد مثلوا هذه الفكرة على توابيت موتاهم.[82]

ومن العناصر الفنية المتكررةومنتشرة أمام حامل الايقونات في عدد كبير من كنائس القرن الثامن عشر والتاسع عشر الميلاد، هو بيض النعام البيض الذي يعتبر رمز للقيامة وللميلاد الجديد والحياة الجديدة[83]. أما النعامة نفسها فهي رمز لعناية الله بأبنائه ففي سفر أيوب 39: 13- 18 « جناح النعامة يُرفرف فهو مُنكب رؤوف أم ريش، لأنها تترك بيضها وتحميه في التراب وتنسى أن الرجل تضغطه أو حيوان البر يدوسه، تقسو على أولادها كأنها ليست لها . باطل تعبها بلا أسف لأن الله قد أنساها الحكمة»

ومن الأمثلة الرمزية الحيونية وخاصر الكائنات البحرية نجد السمكة كأحد الرموز المبكرة الأولى التي إستخدمها المؤمنون المضطهدون مُعلنين إيمانهم بالسيد المسيح في الأيام الأولى للإضطهاد الروماني لهم، فرسم السمك إشارة لوجود مكان يجتمع فيه المسيحيون أيام الإضطهاد الروماني في سراديب الموتى حيث ظهرت السمكة كعلامة سرية لإيمانهم المشترك وعلامة تعارف فيما بينهم لذا صارت رمزاً للمسيح والمسيحية.[84]

وكانت السمكة أكثر الرموز تفضيلاً لأن هذا الرمز لم يكن أكثر من دلالة تدل على مجموعة الحروف اليونانية التي تتضمنها كلمة سمكة لذات اللغة، فكل حرف من هذه الكلمة هو في حد ذاته رمزاً وحرفاً ابتدائياً لكلمة معينه تُشير إلى أحد مبادىء العقيدة المسيحية لأنها ترمز إلى إسم المسيح ابن الله[85]. فمعنى الكلمة باليونانية ιχθυξ والتي تعنيIηξουξ يسوع، ξχριξτοξ` المسيح، υιοξ ابن، θεοξ الله، ξωτηρ مخلص.[86] فهي رمز للسيد المسيح المخلص أو الفادي.

وأيضا تصوير ونحت القوقعة أو الصدفة كعنصر بحري وهو يعتبر نابع من التأثير اليوناني والروماني، حيث ظهرت افروديت الهه الحب والجمال عند اليونان والرومان داخل محاره كرمز للولادة الجديدة نظرا لولادتها

---

[76]Feisal, Z 2012: Reflections of Number symbolism on Egyptian sacred architecture, ERJ Engineering Research Journal 35(3).

[77] Guirguis, Marianne Nabil, et.al. "Categorization of symbolism", p.544.

[78] مرقص فارس، *الرموز القبطية*، ص107؛ فيرجستون، *الرموز المسيحية*، ص73.؛ بطرس عبد الملك، *قاموس الكتاب المقدس*، دار الثقافة، القاهرة، 1994، ص581.

Rutschowscaya, Marié- Hélène, *Bois de L'Egypte Copte*, Paris, 1986, p. 114; Biedermann, H., Dictionary of Symbols., p. 258.

[79] Biedermann, H., *Dictionary of Symbols*, p. 259.

[80] Habib, Raouf, *History of Coptic Art and its Museum*, Cairo, no date, p.5.

Marianne Nabil Guirguis, Khaled M.Dewidar, Shaimaa M.Kamel, Maged F.Iscander, Categorization of symbolism in religious architecture, a case study of the Coptic orthodox church architecture, AEJ, 31 2020, p. 540.

[81] Ferguson, J.,signs and symbols., p. 22.

[82] جمال هرمينا، *مدخل لتأريخ الفن القبطي*، ص64.

[83] Guirguis, Marianne Nabil, et.al.Categorization of symbolism, p. 540.

[84] Chevalier, Jean and Gheerbant, Alian., *A Dictionary of Symbols*, New York, 1994, p. 38.

[85] Linda Evans, animals in Coptic art, P.70.

[86] عزت زكي قادوس، الرموز البحرية ودلالتها في الفن المسيحي المبكر في مصر، ندوة السواحل الشمالية عبر العصور، الاسكندرية، 1998م، ص69؛ إيفيلين جورج، موضوعات الصور، ص114.

Lowrie, Walter. Christian Art and Archaeology, London, 1901, p. 76.

منها[87]، وفي عصر الاضطهاد الروماني ظهر الصليب مرسوم داخل المحارة بشكل صغير في البداية حتى لا يلفت الأنظار ثم ما لبث ان بدأ يكبر الى ان اصبح هو العنصر الرئيسي.كما أنها ترمز أيضاً إلى الغربة نظراً لكونها تعيش في جميع أنواع المياة الحلوة أو المالحة على السواء[88]. وهناك مثال من دير الأنبا آرميا بسقارة يوضح أقدم مثال لانبل حجري في الدير وحافته العلوية بها نحت نصف دائري لصدفة داخلها صليب.

الرمزيات النباتية

كان إكليل الغار رمزاً للنصر، فقد كان من أهم خواص المعبودة نايك إلهة النصرعند اليونان هو تزيين رأسها بإكليل غار، وكثيرا ما صُور على رؤوس الأباطرة الرومان المنتصرين والذين اتخذوا من هذا الاكليل رمزاً للنصر والسلام. وفي السياق المسيحي قارن القديس بولس الرسول أن هذا الإكليل يفنى أما الإنسان الذي يضبط نفسه فله اكليل في الحياة الأبدية لا يفنى "أَمَّا أُولئِكَ فَلِكَيْ يَأْخُذُوا إِكْلِيلاً يَفْنَى،وَأَمَّا نَحْنُ فَإِكْلِيلاً لاَ يَفْنَى[89]"، أما في الفن القبطي فكان رمز للإنتصار على الموت أيضاً.[90]

ورمز آخر نباتي هو سعف النخيل الذي كان رمزًا للنصرعند اليونان والرومان[91] حيث كانت الشعوب تستقبل الملوك المنتصرين في الحروب بسعف النخيل[92] وكان يُعطى له لمهارته وقوته أو يدخلون بالسعف مثل في انتصار سمعان الكاهن الأعظم ليهوذا المكابي سنة 142 ق.م على غزة وتطهيرها من الأصنام هي وقلعة أورشليم أيام الحكم اليوناني "ودخلها في اليوم الثالث والعشرين من الشهر الثاني في السنة المئة والحادية والسبعين بالحمد والسعف والكنارات والصنوج والعيدان والتسابيح والاناشيد لانحطام العدو الشديد من اسرائيل[93]". وكذلك في التصوير يستقبل الشعب المسيح عند دخوله إلى أورشليم فرشوا الأرض بسعف النخيل للدلالة على دخول المسيح الظافر إلى أورشليم" فأخذوا سعف النخل وخرجوا للقائه وكانوا يصرخون: أوصنا مبارك الآتي باسم الرب ملك اسرائيل[94]".

الاسباب المقترحة وراء الانسياق إلى نظرية التفاسير الرمزية

اقترح هنا بعض الاسباب المُحتملة، والتي تحاول الاجابة على هذه الإشكالية البحثية من خلال النقاط التالية:
حيث أن كثير من الدراسات والابحاث والدارسين يطلقوا لخيالهم العنان، وينسبوا إلى الفنان القبطي العديد من الرمزيات المقصودة وغير المقصودة، وأنه فكر في فعل ذلك وتلك، ووضع عناصر معينة في القطعة الفنية لاغراض رمزية فقط، ولكني أعتقد أنها أراء في الأغلب لم تدعم بالأدلة، انما الهدف منه هو تقديم مادة معرفية مليئة بالتشويق والإثارة، وذلك لخدمة التعاليم الروحية، وأحياناً يُحمّل الباحثين الرموز القبطية أكثر مما تحتمل من معاني لتفسير عناصر فنية بعينها، وتتناسب عناصر التشويق والابهار في التفسيرات الرمزية لاساليب الارشاد السياحي التي يقدمها المرشدين السياحيين أثناء شرحهم للاجانب أو المصريين.

وايضًا نلاحظ عدم وجود دراسة علمية متخصصة لتتبع اصول تطور رمزيات الفنون القبطية مبنية على منهجية علمية (باللغة العربية)، وقبول التفاسير التأملية لبريق المعاني الرمزية
ومن ناحية أخري، تدخُل بعض رجال الدين من الرهبان والكهنة المشرفين على كنائس والأديرة الأثرية في فرض بعض التفسيرات الرمزية للفنون والعمارة القبطية والتي يقبلها الاغلبية من الشعب القبطي بثقة كبيرة، ويتناقلها شفهياً ثم كتابياً من خلال أصدار بعض الكتيبات.

---

[87] Drioton, É., Trois Documents pour L'etude de L'Art Copte, *BSAC*, vol. X, Le Caire, 1945, p. 77.
رامز وديع بطرس، رمز القوقعة في مصر المسيحية والإسلامية، كنيسة العذراء بروض الفرج، القاهرة، 1992، ص52.

[88] Richardson, Hilary. "Number and Symbol in Early Christian Irish Art." *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, vol. 114, 1984, pp. 28–47

[89] 1كو 9: 25.

[90] Gabra, Gawdat, *The Treasures of Coptic Art in the Coptic Museum and Churches of Old Cairo*, Cairo, 2007.p.58.

[91] Guirguis, and etc., Categorization of symbolism, P. 8.

[92] بطرس عبد الملك، قاموس الكتاب المقدس، دار الثقافة، القاهرة، 1994م، ص964.

[93] مكابين الأول 13: 51.

[94] يوحنا 12: 13.

بالإضافة إلى محاولة الباحثين والدارسن في مجال التربية الفنية والفنون الجميلة أخضاع القواعد الفنية الحديثة ومدارس الفن المعاصرة لتطبيقها على الفنون القبطية الممتدة خلال ألفين عام من التطور والتأثر والتأثير والتشكيل وأعادة التشكيل، على سبيل المثال رمزية الالوان.
عدم الاعتراف بالتأثيرات الخارجية على الفن القبطي ومحاولة وضعه في جزيرة منعزلة. ومحاولة صياغة سمات فنية مواحدة وثابتة للفن القبطي عبر كل العصور.

النتائج

من خلال الدراسة يتضح أن اللجوء لمحاولات التفسير التأملي شائع الاستخدام في الاوساط الدينية والشعبية بل وأمتدد إلي الاوساط الإكاديمية، وربما يرجع السبب في ذلك إلى ندرة المراجع العربية في مجالات دراسة تاريخ الفن القبطي، وعدم وجود أقسام علمية متخصصة بالجامعات المصرية في دراسة تاريخ الفن القبطي عبر العصور.
علاوة على ذلك، فأنه ليست هناك مؤسسة دينية مركزية تتحكم في قواعد الفن القبطي عبر العصور، ولكن تؤثر المؤسسات الدينية (الكنيسة والدير) ورعاة الفن في أختيار المدارس الفنية المتنوعة من تأثيرات غربية وشرقية وبيزنطية ويونانية وسريانية، وعلى الرغم من هذا التأثيرات في الذوق العام للفنون المسيحية، لكن لا يتم التحكم بطريقة مركزية مباشرة في أنتاج كل الرمزيات المنتشرة في التفسيرات والتأويلات الخاصة بالفن القبطي، وفي الأغلب يعاد أنتاج النماذج التصويرية القديمة في هيئة أيقونات احدث، والذي ربما يغيب عنه المفاهيم الرمزية الأولي ويبقي الشكل الوضعي والنمطي هو النموذج الباقي والمنتشر والمتكرر في الظهور.

وأيضًا الميل إلي تقديس التفسيرات (قداسة التفسير التأملي) وعدم التحليل لتطور الرمزيات المختلفة التي تظهر في الفنون القبطية. كذلك الاعتماد علي مراجع تقدم الرمزية المسيحية الغربية والبيزنطية، والتي يحاول الدارسين فرضها على رمزيات الفنون القبطية.
علاوة علي ذلك، فأن الجوانب الوظيفية والرمزية، وخاصة في الفنون القبطية تلعب دورًا تعليميًا محوريًا لمستخدميها، كما تساعد الرمزية في الحفاظ على الذاكرة الجماعية القبطية وبالتالي الحفاظ على هوية هذا التراث القبطي.علاوة على ذلك، تساعد في تحليل وتفسير مصفوفة الرموز المُستخدمة في الفن والعمارة القبطية لابد من دراسة هذه المعاني التي تعكسها الرموز القبطية المقصودة.

تشير الدراسة أن أغلب الرموز التأملية في الفن القبطي والتي تتعلق بكيفية تفاعل المشاهد مع الفن الديني بطريقة عاطفية متشبعة بالعمق الديني.
وفي النهاية نلاحظ أن هذه الظاهرة (التفسير التأملي) ترتكز في أغلب الأحيان على التعسف في التفسير والتأويل من أجل أدراج كل ظاهرة فنية منفردة ضمن الإطار العام لتفسيرات رمزية ثابتة رغم أختلاف العصور، وعزل دراسة الظواهر الفنية عن سياقها، قد يؤدي إلى أستنتاجات غير دقيقة لتفسير هذه الظواهر، وتعتبر هذه الظاهرة أفتراضية لا تسير مع نهج أو قانون ثابت، فهي تختلف من وجة نظر شخص لآخر أو فنان لآخر، وكذلك من عصر لآخر، لان بعضها لايستند بالضرورة على نصوص ثابتة، بل على تفسيرات وأجتهادات متغيره.

قائمة المراجع

المراجع العربية

- أميرة حلمي مطر، *فلسفة الجمال. أعلامها ومذاهبها*، القاهرة، 2002م.
- إيفيلين جورج، موضوعات الصور الجدارية في الأيرة القبطية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، قسم تاريخ الفن، جامعة حلوان، 2004م.
- بطرس عبد الملك، *قاموس الكتاب المقدس*، دار الثقافة، القاهرة، 1994م.
- جمال هرمينا، المناظر الطبيعية والدينية والرمزية في التصوير القبطي دراسة فنية تحليلية مقارنة بين الفن المصري القديم والاسلامي، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة القاهرة، كلية الأثار، قسم الاثار المصرية، 2010م.
- جمال هرمينا، مدخل *لتأريخ الفن القبطي*، القاهرة، 2006م.
- حكمت محمد بركات، *جماليات الفنون القبطية*، القاهرة، 1997م

- دعاء محمد، الرمزية ودلالتها في الفن القبطي. قراءة تاريخية فنية، الاسكندرية، 2022م.
- رامز وديع بطرس، رمز القوقعة في مصر المسيحية والإسلامية، مجلة أسبوع القبطيات بكنيسة العذراء بروض الفرج، القاهرة، 1992..
- *سعاد ماهر، الفن القبطي، القاهرة، 1977م.*
- صموئيل السرياني، *الأديرة المصرية العامرة، القاهرة، 1968م.*
- عز الدين إسماعيل، *الفن والإنسان*، القاهرة، 2003م.
- عزت زكي قادوس، الرموز البحرية ودلالتها في الفن المسيحي المبكر في مصر، ندوة السواحل الشمالية عبر العصور، الاسكندرية، 1998م
- فتحية عبده السلامي، الرمزية والتجسيد في الفن الروماني في العصر الإمبراطوري من القرن الأول وحتى القرن الثالث الميلادي، دكتوراة، جامعة الاسكندرية، كلية الآداب، قسم الآثار اليونانية، 2001م.
- مارتيروس (الانبا)، بحث عن باب هيكل كنيسة السيدة العذراء بدير السريان، بدون تاريخ، وهو بحث مكون من 30 صفحة ومنشور على الشبكة الالكترونية وبالتحديد على موقع Http://coptic-treasures.com.
- مارك فيليبس، *فلسفة الرمزية بحسب الفكر الخريستولوجي الكيرلسي*، القاهرة، 2011م.
- محسن عطية، *الفن وعالم الرمز*، القاهرة، 1996م.
- مرقص فارس، الرموز القبطية كمدخل لإثراء المشغولات الفنية، القاهرة، 2015م..
- نشوى نعيم صادق، " الدلالات والمعاني المرتبطة باستخدام الرمز واستعارة الشكل الخيالي في الفن القبطي"، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، عدد (25)، ابريل 2012، ص 630 - 689.
- يؤانس (الأنبا)، *المجامع الكنسية*، القاهرة ، 1994م
- يوساب السريانى (القمص)؛ *الفن القبطى ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحي*. - ط1- القاهرة، 1995م .

المراجع المترجمة

- إرنست فيشر، *ضرورة الفن*، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة، 1998م.
- أرنولد هاوزر، *الفن والمجتمع عبر التاريخ*، ترجمة : فؤاد زكريا، الجزء الأول، القاهرة، 1967م.
- أرنولد هاوزر، *فلسفة تاريخ الفن*، ترجمة : رمزي عبده، القاهرة، 2018م.
- جان دانيلو، *من الظلال إلى الحقيقة . دراسات في الرمزيَّة النماذجية الكتابية عند آباء* الكنيسة، ترجمة: عادل زكري، القاهرة، 2020م.
- جورج فيرجستون، *الرموز المسيحية* ودلالاتها ، ترجمة يعقوب جرجس ، القاهرة ، 1982م.
- *الفيلسوف اليهودي فيلو السكندري*، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ترجمة أمير سامي، مدرسة الإسكندرية، 2020م.
- كوبر ج. ، الرمزية في الفن المسيحي، ترجمة: أليس عزيز، القاهرة، 1970م.
- ميتشل و.ج.ت. ،*الأيقونولوجيا . الصورة والنص والأيدولوجيا*، ترجمة: عارف حديفة، المنامة، 2020م
- هربرت ريد، *الفن والمجتمع*، ترجمة: فارس متري، بيروت، 1975م.

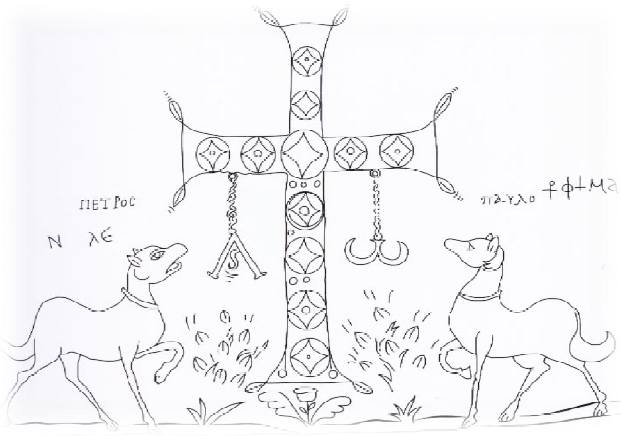
المراجع الأجنبية

- Biedremann, Hans, Dictionary of Symbols, New York, 1992.
- Butler A. J., *the Ancient Coptic Churches of Egypt*, (Oxford, 1884), Vol. I.
- Chevalier, Jean and Gheerbant, Alian., *A Dictionary of Symbols*, New York, 1994.
- Cooper, J. C., *An illustrated Encyclopedia of traditional symbols*, 1987, p. 58.
- Del Francia,L. Du Bourgois, S.J. Pierre, D. Benazeth, E. Lucchesi-Palli, Z. Kiss, "Symbols in Coptic Art", in Aziz S. Atiya (ed.), *Coptic Encyclopedia*, Vol. 7, 1991, p. 2160 - 2171.

- Dijkstra, Jitse Harm Fokke. "Religious encounters on the southern Egyptian frontier in Late Antiquity (AD 298-642)." (2005).
- Drioton, É., Trois Documents pour L'etude de L'Art Copte, *BSAC*, vol. X, Le Caire, 1945.
- Du Bourget, Pierre, L'Art Copte, Paris, 1968.
- Evelyn White, H. G. The Monasteries of the Wadi'n Natrun, Pt. III, (New York, 1933).
- Feisal, Z 2012: Reflections of Number symbolism on Egyptian sacred architecture, ERJ Engineering Research Journal 35(3).
- Ferguson, George. *Signs & symbols in Christian art*, New York, 1954.
- Gabra, G. and Gertrud M. J. van Loon, with Darkene L. Brooks Hedstrom. *The Churches of Egypt*. Cairo: AUC Press, 2007.
- Gabra, G. and Marianne Eaton Kraus. *The Treasures of Coptic Art in the Coptic Museum and Churches of Old Cairo*. Cairo: AUC Press, 2007
- Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion*. New York: Pantheon Books, 1961.
- Guirguis, Marianne Nabil, Khaled M. Dewidar, Shaimaa M. Kamel, and Maged F. Iscandar. "Categorization of symbolism in religious architecture; a case study of the Coptic Orthodox church architecture." Alexandria Engineering Journal 59, no. 1 (2020): p. 533-545.
- H. G. Evelyn White, The Monasteries of the Wadi'n Natrun, Pt. III, (New York, 1933).
- Habib, Raouf, *History of Coptic Art and its Museum*, Cairo, no date.
- Innemée, Karel C. "The Doors of Deir a-Surian Commissioned by Moses of Nisibis: Some Observations on the Occasion of their Restoration, [in:]." Syriac Encounters, Papers from the Sixth North American Syriac Symposium, Duke University, 2011, p. 209-230.
- Lowrie, Walter. Christian Art and Archaeology, London, 1901.
- Lucchesi-Palli, Elisabetta, "Eagle", in Aziz S. Atiya (ed.), *Coptic Encyclopedia*, Vol. 7, 1991, p. 2167.
- Mary Magdy Anwar, M., 2017, "La Representation de l'Aigle dans l'Art Copte", International Journal of Heritage, Tourism and Hospitality Vol. (11), No. (3/2), Special issue on papers of the 10th ICTH (2017) organized by Faculty of Tourism and Hotels, Fayoum University, p.138.
- Pagoulatos, Gerasimos. "The destruction and conversion of ancient temples to Christian churches during fourth, fifth and sixth centuries." *Theologia (Athēnai)* 65, no. 1 (1994): 152-170.
- Richardson, Hilary. "Number and Symbol in Early Christian Irish Art." *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, vol. 114, 1984, pp. 28–47
- Rutschowscaya, Marié- Hélène, *Bois de L'Egypte Copte*, Paris, 1986.
- Spalding-Stracey, Gillian. "The cross in the visual culture of Christian Egypt: Byzantine to Fatimid eras." PhD diss., Macquarie University, 2018.

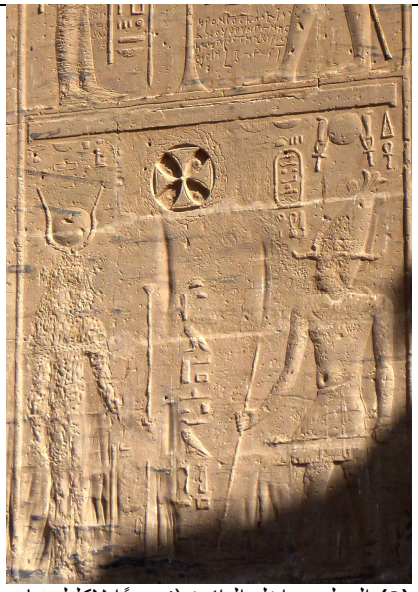
لوحة رقم (1) شاهد قبر يمثل رمزي الالفا والاميجا ، ومونوجرام السيد المسيح لحرفي الكي والرو xp ترقيم قديم من المتحف المصري 8534 ومحفوظ حاليا بالمتحف القبطي بالقاهرة، نقلًا عن

Crum, W. E. "Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire." *Coptic Monuments, Le Caire* (1902).



شكل رقم (1) رمزية حرفي الالفا والاوميجا وكبشان يعلوهما أسم بولس وبطرس الرسول أسفل ذراعي الصليب من منطقة كيليا القرن السابع الميلادي نقلا عن:

ZIBAWI, M., *Images de l'Égypte chrétienne: iconologie copte* (Paris: Picard, 2003).p. 94.

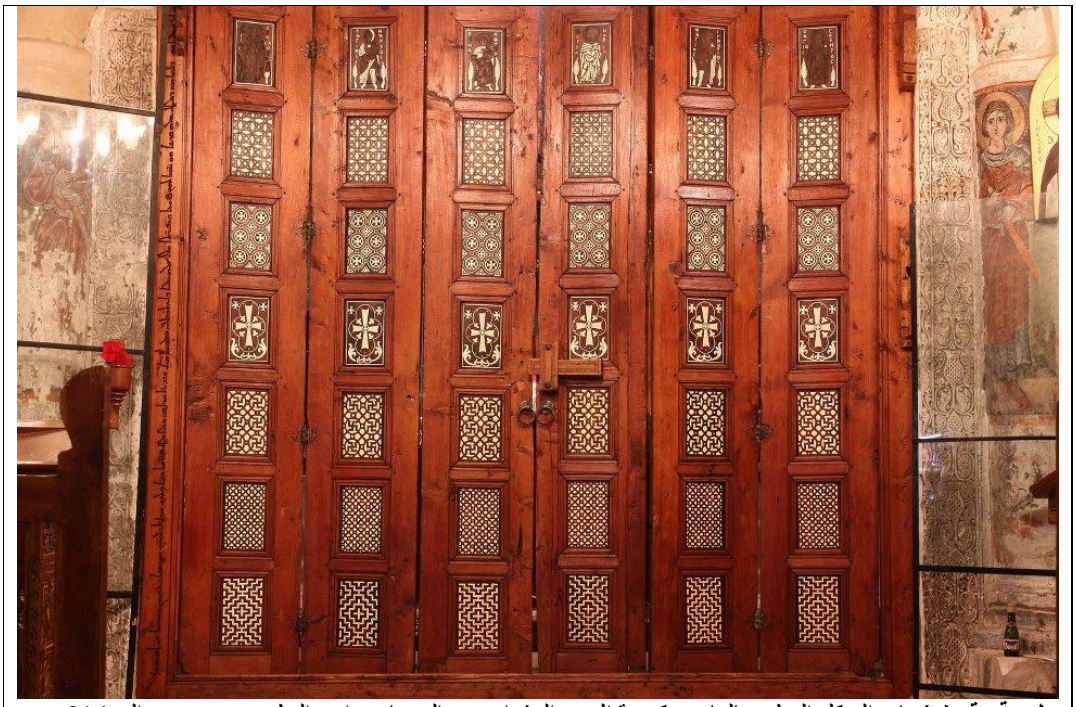


لوحة رقم (2) الصليب داخل الدائرة (تحويرًا لاكليل نبات الغار) من القرن الرابع والخامس الميلادي – تمت أضافته على جدارن معبد إيزيس بجزيرة فيلة بأسوان

لوحة رقم (3) تفاصيل الصليب داخل الدائرة (تحويرًا لاكليل نبات الغار) من القرن الرابع والخامس الميلادي – تمت أضافته على جدارن معبد إيزيس بجزيرة فيلة بأسوان

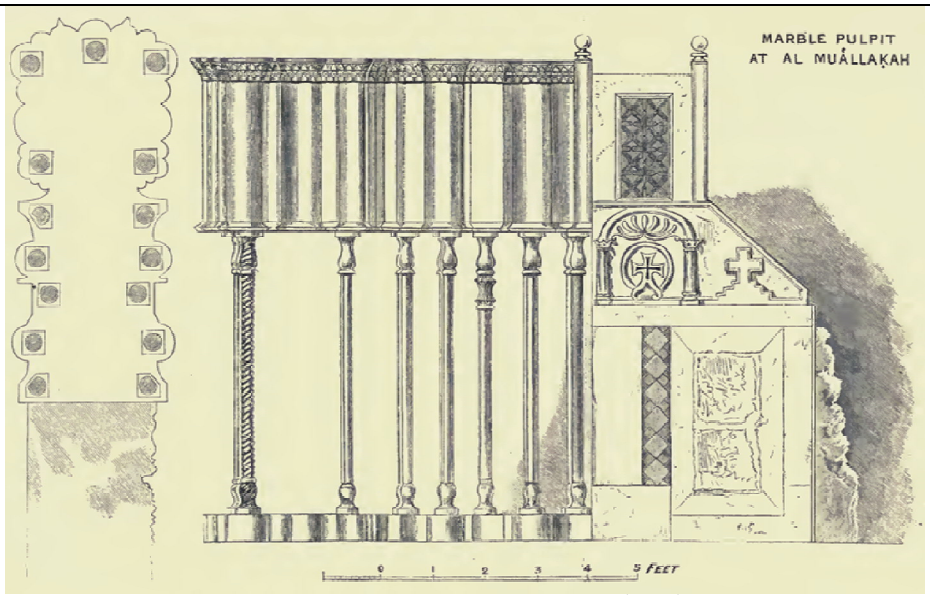
لوحة رقم (4) جزء من الرسم الجداري في مدخل منطقة الخورس لرئيس الملائكة ميخائيل وهو يحمل بيده دائرة (GLOB) ومرسوم الصليب ويحيط به العلامات المختصرة والتي تعني يسوع المسيح المنتصر – الكنيسة الاثرية بدير الانبا أنطونيوس بالبحر الأحمر – القرن الثالث عشر الميلادي

لوحة رقم (5) رسم جداري للصليب محاط بالرموز المختصرة والتي تعني يسوع المسيح المنتصر ويحاط به اوراق نبات الرُمان استبدالا لاكليل نبات الغار – الكنيسة الاثرية بدير الانبا أنطونيوس بالبحر الأحمر – القرن الثالث عشر الميلادي

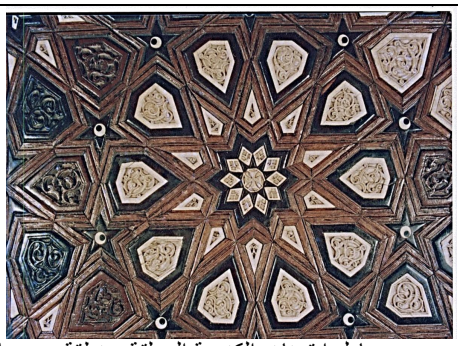


لوحة رقم (6) باب الهيكل المطعم بالعاج – كنيسة السيدة العذراء بدير السريان بوادي النطرون – ويؤرخ إلى 914 م - تصوير الباحث

لوحة رقم (7) أنبل (أمبون) كنيسة المعلقة بمصر القديمة (تصوير الباحث)



شكل رقم (3) أنبل (أمبون) كنيسة المعلقة بمصر القديمة - كما رسمه الفريد بتلر
A. J. Butler, *the Ancient Coptic Churches of Egypt*, (Oxford, 1884), Vol. I, p. 217.



لوحة رقم (8) الطبق النجمي من حامل ايقونات الكنيسة المعلقة بمنطقة مصر القديمة (تصوير الباحث)

لوحة رقم (9) صلبان ذوي اطراف ثلاثية من حامل ايقونات كنيسة القديسة بربارة بمنطقة مصر القديمة، القرن الثامن عشر الميلادي (تصوير الباحث)

Interpreting Coptic Iconography into Textual Context through Meditative Symbolism in Modern History.

Nader Alfy Zekry
Tourism Guidance Department- Faculty of Tourism and Hotels- University of Sadat City

Coptic art has been frequently described as a symbolic art. There have been many theories that provided avenues for reading its themes and iconographies based on the interrelation between artistic and textual evidence. Within this context, some iconographies could have been utilized to refer to doctrinal or religious beliefs. Some others were employed to serve in ritual liturgies. However, in the recent decades, there has been a growing phenomenon of interpreting Coptic iconography without reasonable material evidence. Two remarkable examples of such phenomenon are widely circulated among the Coptic community in Egypt. The first is the wooden door of Virgin Mary Church in *Deir el-Syrien* in Wadi Al-Natrun. It is traditionally known as the Gate of Symbols or the Gate of Prophecies. The door dates back to the beginning of tenth century, (913-914 AD). The panels, from which the door is composed of, show some patterns that are traditionally interpreted in a contemplative manner as representations of periods from the ecclesiastical history, conflicts, stages of church divisions, the emergence of Islam, and the second coming of Christ. The other example is the marble pulpit in the Church of the Virgin Mary (*al-Mullaqa*) in Old Cairo, which dates back to the fourteenth century AD. It was interpreted to refer to the twelve apostles leaded by Jesus Christ. The grey and black columns were mistakenly translated as symbols of the apostles St. Peter, and St. Thomas.

In this paper, I will explore and analyze the phenomenon of the contemplative interpretation of Coptic iconographies. This involves investigating the cultural and social dimensions that led to the spread of this phenomenon in the Coptic community during modern and contemporary history.

Key words: Coptic, Iconography, Contemplative, Symbolism, Modern History.