

طرز الواجهات المعمارية المصورة في شواهد القبور القبطية

♦ د. سماح محمد الصاوي

يمتلك المتحف القبطي بالقاهرة مجموعة من الشواهد الجنائزية القبطية نحتت كلها في الحجر الجيري، وتم اكتشافها في مقابر كوم أبو بللو وأهناسيا وباويط وسقارة. استخدمت الشواهد الجنائزية لتحديد صاحب المقبرة نظراً لأن المقابر كانت تحفر في الأرض، و ترجع أقدم مجموعة من الشواهد الجنائزية للعصر الكلاسيكي، وأشهر هذه الشواهد تلك التي عرفت بالشواهد الأتيكية.

استمر حفر المقابر في الأرض في العصر الهلينستي، ومن ثم فقد استمر استخدام الشواهد الجنائزية، ونظراً لطبيعة الأرض الصخرية الرملية في الإسكندرية أصبح من السهل عمل فتحات للدفن في الجدران المحفورة وليس فقط في الأرضيات، حيث غطيت فتحات الدفن هذه Loculi بلوحات من الحجر الجيري صور عليها أبواب متعددة الأشكال مكونة من ضلفتين أو ثلاث أو أربع، كما ظل استخدام الأرضيات لعمل حفر الدفن Sub divo وأصبح يعلوها أيضاً الشواهد الجنائزية التي صورت بالأبواب أو بمنابر للمتوفين في حجرات مفتوحة على الفضاء كما في الشواهد الجنائزية للحضرة، ومن الإسكندرية انتشرت المقابر المحفورة، ومنها الشواهد الجنائزية في بقية الدلتا، وفي مصر الوسطى والواحات.

استمر استخدام الشواهد الجنائزية أيضاً في العصر الروماني حيث بدأت تظهر فوق هذه الشواهد الرموز المسيحية منذ القرن الثالث الميلادي تحيط بالمتوفي الذي صور وهو يتضرع في الوضعية الأمامية وبأبسط الخطوط نظراً لارتباط هذا الفن خارج الإسكندرية بالقدرات المحدودة للفنانين والتي كانت كافية لإرضاء العملاء، ولذلك عكست الشواهد الجنائزية طابع الفن الشعبي.

شاع في هذه الشواهد تصوير المتوفى يحيطه إطار على شكل واجهة معمارية، وبالرغم من بساطة التكوين إلا أنه ظهر فوق هذه الشواهد تطور فني في شكل الرموز التي تعددت وأيضاً في شكل الواجهات المعمارية التي عكست الأشكال المعمارية آنذاك، وبعد أن كان تصوير المتوفى هو العنصر الأساسي في هذه الشواهد، إلا أن الرموز سرعان ما تضاعفت وازدادت تعقيداً في تشكيلها، وبالرغم من استمرار تصوير المتوفى بشكل كامل أو نصفي إلا أن كثرة الرموز وتعقيداتها أضفت على هذه الشواهد الطابع الرمزي، هذه المرحلة من الرمزية في الشواهد الجنائزية يمكن أن تؤرخ منذ منتصف القرن الرابع وخلال القرن الخامس الميلادي. وقد كثر التقيد في تحوير الأشكال الرمزية

واختفاء تصوير الأفراد حول هذه الشواهد من الرمزية إلى التجريدية التي أضفت على هذه الشواهد أهمية خاصة.

بالرغم من الأهمية المطلقة لهذه الشواهد الجنائزية سواء بالنسبة لطريقة تصوير الأفراد أو الواجهات المعمارية، سواء أيضاً بالنسبة للتطور من الرمزية إلى التجريدية لهذه الشواهد إلا أن المجموعة من هذه الشواهد والموجودة بالمتحف القبطي لم يتم دراستها إلا في مثالين أو أكثر، واقتصر الأمر في هذه الشواهد على الوصف المتحفي الذي لا يزيد عن مجرد وصف لما تراه العين، لذلك قمت بدراسة متأنية لمجموعة ستة عشر شاهداً جمعت ما بين أشكال التضرع البسيطة والمحاطة بالواجهة المعمارية وهي أقدم هذه النوعيات وترجع للقرن الثالث الميلادي وفي أوائل القرن الرابع (صورة ١ -أ، ٩، ١٠). ثم النوعية الثانية من الشواهد الرمزية التي استمرت بقية القرن الرابع وحتى منتصف الخامس. (صور ٦، ٥-أ). أما بالنسبة للنوعية الثالثة وأقصد بها التجريدية فإنها ترجع في تاريخها إلى القرن الخامس والسادس. (صور ٨-١٥-١٦)

الشاهد الاول (صورة رقم ١-أ) محفوظ بالمتحف القبطي رقم (٨١٩٧) (١) من الحجر الجيري، الأبعاد: ٣١ × ٥٣ سم، يرجع إلى القرن الثالث الميلادي.

يصور متوفي واقفا في وضع تضرع رافعا يديه إلى أعلى أمام واجهة معمارية، الواجهة المعمارية عبارة عن شكل لجمالون يوناني مثلث Pediment (صورة رقم ١-ب) يزينه صليب يوناني متساو الأضلاع (٢) على جانبيه حرفي A-w (٣) أما العمودان فلهما قاعدة مكونة من جزئين أحدهما مربع (٤) Plinth والآخر مستدير، وبدن

(١) ماهر صليب، دليل المتحف القبطي، القاهرة، ١٩٩٧.

(٢) هو أبسط أشكال الصليب وأكثرهم انتشاراً حيث استمدته الاقباط من علامة العنخ لمصرية التي كانت تصور بالتبادل معه على العديد من شواهد القبور.

Du Bourget, P., Coptic Encyclopedia, vol.VII,p.2164

(٣) هما أول وآخر الحروف الهجائية للغة اليونانية، وكانا يرمزا إلى السيد المسيح حيث يقول أنا البداية والنهاية وجاء ذلك في سفر يوحنا اللاهوتي "أنا الألف والياء، البداية والنهاية".

Metford, J.CJ, Dictionary of Christian, London, 1983, p 12

Cooper, J.C., An illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols, London, 1978, P 10
(٤) وهي الكتلة المربعة (الموجودة في القاعدة الايكية) التي كانت ترتكز عليها الأعمدة وهي تقوم

مباشرة فوق الـ Stylobate (صورة رقم ١-ج)

منى حجاج، "العمارة اليونانية" (الإسكندرية)، ٢٠٠٧- ص ٩٩

للمزيد عن قواعد الأعمدة اليونانية

<http://www.pacificcolumns.com/columns-composite-base-selection.php>

<http://www.bostonleadershipbuilders.com/vitruvius/book03.htm>

خالي من الزخرفة، أما التاج فأخذ زخرفة التاج الأيولي^(٥) (صورة رقم ١ - د). كذلك ظهرت ملامح الفن القبطي الجديد في عدم تناسب الرأس مع الجسم وتميز الوجه بالعيون اللوزية الواسعة للمتوفي، كذلك استخدام الرموز المسيحية (كالصليب وحرفي الألفا والأوميغا).

الشاهد الثاني (صورة رقم ٢) من الحجر الجيري، الأبعاد: ٣٠×٥٦ سم، محفوظ بالمتحف القبطي، يرجع إلى القرن الرابع- الخامس الميلادي^(٦).

يصور سيدة متضرعة (توماننا) أمام واجهة معمارية، والشاهد على شكل عقد مقوس به زخارف نباتية لنبات العنب، يزين العقد من الداخل زخرفة لصدفة يوجد أسفلها عارضة عريضة كتب عليها كتابة من خمسة أسطر باللغة اليونانية^(٧) أما عمودا الواجهة فيحملان تاجين عليهما زخرفة التاج الأيولي، والعمود الموجود يمين السيدة (توماننا) يحمل كتابة لحرف الـ A، ومن المحتمل وجود حرف الـ W على العمود الآخر، ولكنه اختفى لوجود تلف في هذا الجزء من الشاهد.

تظهر السيدة مرتدية ملابس واسعة فضفاضة، ملامح وجه السيدة غير واضحة نظرا للتلف الموجود في هذا الجزء من القطعة، كما يوجد في المنظر المصور ما يشبه الستارة التي ترمز إلى كنيسة صغيرة.

الشاهد الثالث (صورة رقم ٣) من الحجر الجيري، ٦٣ × ٧ × ٣٨ سم، موسكو، متحف الدولة للفنون الجميلة^(٨).

يصور ماترونا واقفة في شكل تضرع أمام واجهة معمارية على شكل عقد مرتدية ملابس فضفاضة، العمودان مصوران وكأن لهما قاعدة مربعة بسيطة أما بدن العمودين فيوجد عليهما نحت لصليب لاتيني، بينما تحمل تيجان الأعمدة زخرفة لشكل الحلزون Canalis Volute ولكن تظهر زخرفة على ما يبدو أنها زخرفة نباتية بدلا من عين الحلزون.

(٥) يتشابه هذا الطراز مع الطراز الإيوني في كل عناصر العمود ما عدا التاج فقط حيث يعتمد التاج الأيولي على عنصر الحلزون.

للمزيد عن الطراز الأيولي راجع:

منى حجاج، المرجع السابق، ص ١٠٥ - ١٠٦.

(٦) الفن القبطي في مصر، ٢٠٠٠ عام من المسيحية، القاهرة الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠٠٨ ص ١٢٧، رقم ١٠٣.

(٧) "الهي امنح الراحة لروح عبنتك توماننا التي ارتاحت في كنف الله في ١٣ فرموتي وبسلام امين".

(٨) الفن القبطي في مصر، المرجع السابق، ص ١٢٦، رقم ١٠٢.

يوجد خلف ماترونا كتابية غير منسقة، ولكنها تحمل عبارات الأمل التي سوف تنعم بها حيث الراحة والسلام، كما تحدد تاريخ وفاتها، لكن التأريخ هنا لا يدلنا على عصر بناء هذا الشاهد مما يجعلنا نرجع تأريخه إلى القرن الخامس.

الشاهد الرابع (صورة رقم ٤) محفوظ بالمتحف القبطي، رقم (٨٧٠٣) من الحجر الجيري، الأبعاد: ٥٢×٧٧سم، (عثر عليه في الفيوم أو سقارة)، يرجع إلى القرن الخامس الميلادي، تنازل عنه المتحف المصري عام ١٩٣٩.

يصور سيدة متوفاة يحيط بها إطار معماري يعلوه واجهة مثلثة، ترتدي السيدة ملابس طويلة لها أكمام ضيقة فوقه عباءة كبيرة تلف حول الصدر والرأس، أما الواجهة المعمارية فهي عبارة عن مثلث جمالوني بداخله صدفة على شكل زهرة يتدلى من كل ناحية ما يشبه المصباح أو المبخر^(٩) والعمودان لهما قاعدة وبدن خالي من الزخرفة أما تيجان الأعمدة فالتاج الموجود يسار السيدة أخذ نفس زخرفة التيجان التي رأيناها من قبل حيث عين الحلزون الذي قد ينتهي بما يشبه الزخرفة النباتية، أما العمود الموجود يمين السيدة فيظهر تاجه مختلفا إذ تظهر نقطة بداية الحلزون من أعلى وليس من أسفل مثل العمود الآخر للشاهد (كأنه وضع بالمقلوب)^(١٠)

الشاهد الخامس (صورة رقم ٥) رقم (٨٠٠٤) من الحجر الجيري، الأبعاد: ٤٥×٧٠سم، من الفيوم، يرجع إلى القرن الخامس الميلادي^(١١).

يصور سيدة متضرعة داخل واجهة معمارية تظهر السيدة مرتدية خيتون وهيماتيون سميك كما ترتدي خمارا فوق رأسها. الواجهة المعمارية تمثل شكلا جمالونيا ليس له عارضة (القاعدة المثلثة) يحمل الجمالون بداخله زخرفة للصدفة كأنها تخرج من رأس السيدة المتضرعة وكأنها تدل على الميلاد الجديد لها، وقد أحيطت هذه الصدفة بصليبين متساويي الأضلاع، كما يوجد فوق ضلعي المثلث الجمالوني زخرفة لسعفة النخيل تحمل طائرا مركبا لحماتين وصقر وأرجل أرنب^(١٢) في منقاريهما غصن الزيتون(الذي

(٩) عثر على مثل هذه المصابيح البرونزية التي كانت تضيء الهياكل في الكنائس المعتمدة غير أن نورها يشهد أيضاً على الوجود الإلهي في المكان المقدس (وربما المبخرتان ترمزان هنا إلى الكنيسة).

(١٠) يرجع محمد عبد الفتاح هذه القطعة إلى القرن الرابع لمقارنتها بقطعة أخرى موجودة بمتحف اللوفر ومصدرها الفيوم، واتفق معه من حيث مصدر هذه القطعة لكنني اختلفت معه في تأريخها وأرجعها لفترة متأخرة ما بعد القرن الرابع حيث الاتقان الشديد الموجود في هذا الشاهد.

عزت زكي قادوس، محمد عبد الفتاح السيد "الآثار والفنون القبطية"، الطبعة الأولى، الإسكندرية، ٢٠٠٦، ص ٣٨١.

الفن القبطي في مصر، المرجع السابق، ص ١٢٧ رقم ١٠٤.

(١١) الفن القبطي في مصر، المرجع السابق، ص ١٢٥ رقم ١٠١.

(١٢) يدل على الأبدية.

يرمز إلى السلام)، أما العمودان فلهما قاعدة مثل قواعد الأعمدة اليونانية بينما يخلو البدن تماما من الزخرفة، و تأخذ التيجان شكل الطراز الأيولي حيث وجود الحلزون. وتظهر التأثيرات القبطية في هذا الشاهد حيث الوجه المستدير للسيدة والعيون اللوزية والصليب^(١٣).

الشاهد السادس (صورة رقم ٦-أ)^(١٤) محفوظ بمتحف اللوفر، أهناسيا، القرن الخامس يصور الشاهد سيدة متضرعة أمام واجهة معمارية جمالونية مرتدية ملابس فضفاضة ومثلها مثل سابقتها حيث الضلع الثالث للمثلث (القاعدة) غير موجود كذلك توجد صدفة فوق رأس السيدة التي تعبر عن الميلاد الجديد كما نرى الصليبين متساويي الأضلاع الموجودين أسفل الصدفة. جانبي الجمالون يزينه زخرفة الضفيرة^(١٥) اما فوق ضلعي المثلث الجمالوني فتوجد زخرفة لسعفة النخيل. بدن عمود الواجهة يحمل زخرفة القنوات التي رأيناها في العمود الدوري أما التاج فيحمل زخرفة الحلزون التي يتوسطها ورقة نباتية تشبه ورقة البردي التي اعتدنا أن نراها في تلك الفترة.^(١٦)

الشاهد السابع (صورة رقم ٧) محفوظ بالمتحف القبطي من الحجر الجيري، الأبعاد: ٤٤×٧٣ سم من الفيوم، برلين المتاحف الوطنية ببرلين، متحف فنون العصور المتأخرة والبيزنطية ٩٦٦٦ نقل من متحف الآثار المصرية عام ١٩٣٥، يرجع إلى القرن الخامس الميلادي.^(١٧)

^(١٣) يرجع محمد عبد الفتاح تأريخ هذه القطعة إلى القرن الثالث والرابع، بينما يرجع Benzeth هذا الشاهد إلى القرن الخامس الميلادي.

عزت زكي قادوس، محمد عبد الفتاح السيد، المرجع السابق، ص ٣٨٠.
Benzeth, D. L "Art Copte, pl. 101.

^(١٤) عزت زكي قادوس، محمد عبد الفتاح السيد، المرجع السابق، ص ٣٧٩.
^(١٥) الضفيرة و الأشكال المجدولة ظهرت في مصر وفي العديد من الحضارات القديمة لكنها انتشرت وشاعت في الفن القبطي، وذلك لأنها مرتبطة بالبيئة المحلية للرهبان الذين عملوا في مهنة جدل سعف النخيل، وصنعوا منه سلال يستطيعون بيعها.

-Bunt, C. G. E, The Genesis of Coptic Twists and Plaits, Ancient Egypt, Cairo, 1920p. 18.
^(١٦) لدينا مثال لشاهد قبر آخر رقم ٨٦٩٥ من الحجر الجيري الأبعاد: ٧١×٦٠ سم، سقارة او الفيوم يرجع إلى هذه الفترة (صورة رقم ٦-ب) حيث تصوير الواجهة المثلثة بدون قاعدة ونفس زخرفة الضفيرة الموجودة على جانبي الجمالون، نفس الزخرفة النباتية الموحدة على جانبي الجمالون، وكذلك نفس تيجان الأعمدة التي زينت شواهد قبور تلك الفترة لذا يمكن تأريخ هذه القطعة بالقرن الخامس أيضاً.

عزت زكي قادوس، محمد عبد الفتاح السيد، المرجع السابق، ص ٣٨٣.
Kamel, I., Coptic Funerary Stelae, CGC du Musee Copte, Le Caire, (1987), p. 245.

^(١٧) الفن القبطي في مصر، المرجع السابق، ص ١٢٨ رقم ١٠٥.

الشاهد يصور سيدة متضرعة (روديا) أمام واجهة معمارية تأخذ شكلا جمالونيا يوجد داخل المثلث الجمالوني علامة العنخ التي تنحصر بين حرفي A-W أما داخل علامة العنخ نفسها فيوجد زخرفة لزهرة رباعية الاوراق، أما قاعدة المثلث الجمالوني فتحمل اسم المتوفاه روديا. تأخذ قاعدتا عمودي الواجهة الشكل البسيط للقاعدة الأتيكية، أما البدن فهو خالي تماما من أي زخرفة، أما التيجان فتأخذ زخرفة نبات البردي^(١٨)

يوجد بالشاهد الكثير من التأثيرات المختلفة مثل التأثير اليوناني كما في الجمالون المثلث، أما التأثيرات المصرية فتتمثل في نبات البردي وعلامة العنخ^(١٩)

الشاهد الثامن (صورة رقم ٨) رقم (٨٥٥٦) محفوظ بالمتحف القبطي

الشاهد يصور صليبا متساوي الأضلاع واقفا فوق سلم^(٢٠) مكون من خمس درجات^(٢١) الواجهة تأخذ شكلا مثلثا خاليا من الزخرفة يوجد على جانبي المثلث زخرفة نباتية لسعفة النخيل في كل جانب، أما عمودا الواجهة فلهما بدن خالي من الزخرفة يحمل تاجا ظهر فيه عنصر الحلزون الذي يشهده التاج الأيولي، أما القاعدة فأخذت شكل القاعدة الأتيكية. برع الفنان في إظهار المعنى الرمزي الذي يحمله الشاهد حيث تصوير الصعود عن طريق الصليب الذي يعد أحد رموز السيد المسيح، بينما حمل الشاهد العديد من التأثيرات المختلفة فظهر التأثير اليوناني في الجمالون المثلث، والتأثير المصري في شكل السلم أما القبطي فظهر في رمز الصليب.

الشاهد التاسع (صورة رقم ٩) محفوظ بالمتحف القبطي رقم(٨٦٦٨) من الحجر الرملي، الأبعاد: ٢٧×٥١سم، يرجع إلى القرن الثالث الميلادي.

يصور ثلاثة صلبان أمام واجهة معمارية، لم يظهر منها سوى المثلث الجمالوني، الصليب الاوسط الموجود بالشاهد هو أكبرهم حجما، ومرفوع على قاعدة تشبه الدرج، توجد بنهايته

^(١٨) وهذه المرحلة تمثل نهاية ظهور العناصر الكلاسيكية في الفن القبطي وهي ما تميزت به تيجان أعمدة القبطية في اواخر القرن الخامس وبداية القرن السادس .
وجدان نور الدين محمد الشريف، "العناصر الكلاسيكية في الفن القبطي"، رسالة دكتوراه غير منشورة، ١٩٩١، ص ٦١، شكل ٤٠.

^(١٩)- Dom H. Leclercq: Dictionnaire d'Archeologie Chretienne et de Liturgie Set 28
1907 vol.3p.134

^(٢٠) بالنسبة لوضع الصليب فوق الدرج ربما المقصود به هو صعود السيد المسيح ولقد ورد في العهد القديم في حلم رأى فيه سيدنا يعقوب سلما ينزل من السماء حيث تصعد و تنزل عليه الملائكة كما يعتبر السلم أحد رموز السيد المسيح.

^(٢١)Lambelet , E., - Khatwe , A., Coptic Art Sculpter & Architecture , lehner & Landrock Cairo-Egypt.p45

خصلة شعر^(٢٢)، أما الصليبان الآخران فهما أصغر حجماً، ولقد أخذنا نفس شكل علامة العنخ المصرية^(٢٣). داخل مثلث الواجهة وفي المنتصف توجد دائرة كبيرة تحتوي بدورها على دائرة أخرى أصغر منها، وحول الدائرة من الخارج يوجد تصوير لورقتين رمحيتين. أما أسفل المثلث الجمالوني وعلى شريط العارضة فيوجد كتابة باللغة القبطية . الشاهد ممتلئ بالرموز المتعددة مثل الرموز المصرية التي تمثلت في علامة العنخ والقاعدة التي تشبه الدرج، وضيافة الشعر، والرموز اليونانية مثل المثلث الجمالوني، كما ظهر اللون الأحمر والبنّي على الشاهد بوضوح.

الشاهد العاشر (صورة رقم ١٠) رقم (٨٠١٦)، محفوظ بالمتحف القبطي، من الحجر الجيري، الأبعاد: ٤٢ × ٣٤ سم، يرجع إلى القرن الثالث الميلادي- الرابع الميلادي، تنازل عنه المتحف المصري عام ١٩٣٩

يصور اثنتين من علامة العنخ أمام واجهة معمارية، تحمل كل من العلامتين صليباً متساو الأضلاع داخل دائرة ويقفان فوق منصة أو عتب مكتوب عليها باللغة القبطية ربما تكون لاسم صانع هذا الشاهد، وبين علامتي العنخ يوجد شكلاً ربما أداة لنجار مما جعلنا نعتقد أن الفنان أراد أن يوضح مهنة النجار المتوفى، والدليل على ذلك هو الكتابة اليونانية الموجودة، حيث تدل على هذه الحرفة.

أما الواجهة المصورة على الشاهد، فهي واجهة جمالونية مثثلة لمعبد يوناني، يوجد بداخلها صليب متساو الأضلاع، ضلعي المثلث تأخذ زخرفة خطوط طولية مائلة، أما الجزء السفلي من المثلث (العارضة) فيوجد عليه كتابة يونانية تحمل اسم المتوفى بامونتيس، أما الأعمدة الموجودة فهي على الطراز الدوري^(٢٤) أما بالنسبة إلى تاج العمود فهو عبارة عن شكل زهرة اللوتس، وقاعدة العمود تأخذ الشكل المضلع.

الشاهد الحادي عشر (صورة رقم ١١) محفوظ بالمتحف القبطي رقم (٨٥٨٥) من الحجر الجيري، الأبعاد: ٦٧ × ٦١ سم، مجهول المصدر، تنازل عنه المتحف المصري عام ١٩٣٩، يرجع إلى القرن الرابع الميلادي.

^(٢٢) أخذها المسيحيون الاقباط من ضفيرة الطفل حورس وزينوا بها بعض الصليبان، واعتبرها البعض أنها إشارة إلى مونوجرام السيد المسيح وكذلك منظر الصليبوت (أي السيد المسيح على الصليب وحوله صليباً للسان اللذين صلبا معه).

^(٢٣) وجد بين اقدس كتابات المصريين الهيروغليفية فهو رمز للحياه وعرف بمفتاح الحياه أو مفتاح النيل ويستخدم كعلامة للحياه في العقيدة وقد تبناه الأقباط بكونهم أبناء الفراعنة.

تأدرس يعقوب ملطي، الكنيسة بيت الله، ص ٣٣٩.

^(٢٤) للمزيد عن الطراز الدوري راجع:

منى حجاج، المرجع السابق، ص ٨٥- ٩٢

يصور صليب يوناني متساو الأذرع له خصلة شعر (ضفيرة)^(٢٥) يقف بين علامتي العنخ^(٢٦) ذات العروة ويعلوهما حرفي الألفا والأوميجا، المنظر بأكمله مصور أمام واجهة معمارية مثلثة لمعبد يوناني كما صور على أضلاع مثلث الواجهات الثلاثة سطران من الكتابة اليونانية في كل ضلع من الأضلاع الثلاثة، أما حول المثلث فتوجد زخرفة نباتية لورقة ثلاثية من نبات الأكانثوس^(٢٧) المحور كما يوجد فوقهما فرعان لنبات سعف النخيل^(٢٨) متقابلان مع وجود حرفي الألفا والأوميجا، أما داخل المثلث الجمالوني فيوجد ورقتان منبسطنان لنبات الأكانثوس أيضاً تصعد ساقهما نحو القمة حيث تملأ فراغ المثلث بأكمله، أما عمودا الواجهة، فقد نُفذا على طراز العمود المركب فلهما قاعدة، أما بدن العمود فيأخذ زخرفة القنوات، والتاج قد زين بنبات البردي.

الشاهد الثاني عشر (صورة رقم ١٢- أ)^(٢٩) محفوظ بالمتحف القبطي رقم (٤٣٠٢)، من الحجر الجيري، الأبعاد: ٣×٨٨×٩ سم، مجهول المصدر، يرجع إلى القرن السادس- السابع الميلادي.

^(٢٥) خصلة الشعر ظهرت في بعض الصليبان القديمة، وخاصة الصليبان المرسومة على شواهد القبور المبكرة رسمت خصلة شعر مرتبطة بالصليب، وهي مستوحاة من المصري القديم الذي كان يصور الابن الإلهي مصوراً على هيئة طفل له خصلة شعر حورس واتخذت الفكرة في الفن القبطي بمفهوم جديد حيث أراد أن يؤكد أن المصلوب بين اثنين هو ابن الله وليس آخر، لذا استعار خصلة الشعر المعروفة بأنها للطفل حورس، ووضعها في الضلع الأعلى للصليب، وأصبح يعرف بصليب الابن اللاهوتي .

Cramer M. , Das Ältagyptische Lebenszeichen . Ägypten , wiesbaden , 1955 Gardiner, A. Egyptian grammar 3 ed. , Oxford: Clarendon Press 1957, p 545.

كما يعتبر الأستاذ جرجس داود وآخرون أن الضفيرة هي اختزال لحرف P التي تتقاطع مع الصليب الذي يعتبر في نظره حرف X وبذلك يكون تجسيد لفكرة المونوجرام .

جرجس داود، الشعبية في الفن القبطي، اسبوع القبطيات السابع، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٨١- ٩٤ .
^(٢٦) صور الفنان علامة العنخ بجوار الصليب الذي استمر حتى القرن السابع فصور الصليب الذي رمز إلى الخلاص بجوار العنخ علامة الحياة (كثرة استخدام علامة العنخ) .
عزت زكي قادوس، آثار اللوحات المصرية عبر العصور، مفهوم الرمزية في الصور الجدارية لمقابر البجوات بالواحة الخارجة "ندوة في الفترة من ١٧- ١٨ يناير ٢٠٠٤"، الإسكندرية، ٢٠٠٤ .
^(٢٧) ورق الاكانثوس رمز النصر .

جورج فرجستون، الرموز المسيحية ودلالاتها، ترجمة يعقوب جرجس نجيب، القاهرة ١٩٦٣ ص ٢٣ .
^(٢٨) فرعى النخيل رمز الشهيد والانتصار والنقاوة .

انظر جورج فرجستون، المرجع السابق ص ٢٢
^(٢٩) جودت جبرة، المتحف القبطي وكنائس القاهرة القديمة، لونجمان، ١٩٩٦، ص ٥٧
الفن القبطي في مصر، المرجع السابق، ص ١٣١ رقم ١١١ .

يمثل الشاهد تصويراً لواجهة معمارية يتوسطها صليب على جانبيه حرفي الألفا والأوميغا ويظهر على جانبي الواجهة صليب ذو عروة يعلوه صليبان يونانيان، تأخذ الواجهة المعمارية شكلاً قبوياً يتوسطه صليب في الواجهة، وعلى جانبي هذا الصليب صور حرفي الألفا والأوميغا بينما يتدلى من جانبي الواجهة عنقود عنب في كل جانب، أخذ الجزء الجمالوني في هذا الشاهد شكلاً قبوياً، أما الأعمدة فظهرت فيها الزخرفة اللولبية المتلوية^(٣٠).

الإطار الخارجي للشكل القبوي يحمل نفس الزخرفة اللولبية التي ظهرت على الأعمدة ويظهر داخل هذا الشكل زخرفة لصدفة كما حملت عارضة الواجهة نفس الزخرفة اللولبية، أما العمودان فلهما قاعدة شبيهة بالسلم داخلها زخرفة نباتية وبدن العمود توجد به نفس الزخرفة اللولبية الموجودة في الإطار الخارجي للعقد، أما التاج فيحمل زخرفة على شكل زهرة رباعية. كما يوجد أعلى الشاهد كتابة باللغة القبطية. تتضح الأصول والرمزية في هذا الشاهد حيث يستحضر انتصار الصليب بقوته مع وجود الرموز الخاصة بالسيد المسيح كحرفي الألفا والأوميغا، وعناقيد العنب، كما ترمز الصدفة الموجودة داخل الجزء القبوي إلى الولادة الجديدة للمتوفى، كما يظهر أسفل الصليب الأوسط زوج من الحمام الذي يرمز إلى السلام وتمثل الواجهة المعمارية باب الجنة.

الشاهد الثالث عشر، (صورة رقم ١٣) محفوظ بالمتحف القبطي رقم (٨٦١٢)، يرجع إلى القرن الثالث - الرابع الميلادي.

يصور علامة العنخ^(٣١) أمام واجهة معمارية على شكل ثلاثة عقود متتالية يظهر في كل جانب عمودان مزخرفان بالزخرفة الحلزونية، أما العقد الأمامي فيوجد بداخله زخرفة الصدفة التي تأخذ شكل المروحة، الشريط الخارجي للعقد الأمامي تملؤه زخرفة هندسية على شكل خطوط مائلة تشبه خطوط ورقة سعف النخيل. أما العمودان الأماميان فيستندان على قاعدة، والخلفيان على جدار منخفض، والبدن أيضاً يأخذ زخرفة تشبه زخرفة سعف النخيل. العمودان ليس لهما تيجان بل نجدهما يحملان عارضة مزخرفة بورقتين نباتيتين بشكل متكرر على العارضة، كما توجد كتابة أعلى الشاهد.

الشاهد الرابع عشر (صورة رقم ١٤) محفوظ بالمتحف المصري رقم (E.8190) من الحجر الجيري، الأبعاد: ٦٤×٨٣ سم، مجهول المصدر، يرجع إلى القرن الخامس الميلادي.

^(٣٠) ظهر شكل مشابه لأعمدة مقبرة Isadora في تونا الجبل (النصف الأول من القرن الثاني الميلادي) (صورة رقم ١٢ ب، ١٢ ج).

Peter Phillipps, J., "The columns of Egypt, "Manchester, 2002, p.216.

^(٣١)Lambelet, op cit.,p.40 .

صور عليه شكل لواجهة معبد يوناني، أمام الواجهة المعمارية صور مونوجرام السيد المسيح داخل إكليل الغار^(٣٢) محاط بزوج من الحمام^(٣٣) أسفلهما توجد كلمات باللغة القبطية بعض حروفها مفقودة. الجمالون المثلث الذي تزيينه علامة العنخ المصرية محاط بها حرفي الألفا والأوميغا، كما يوجد أسفل الجمالون على القاعدة المثلثة كتابة باللغة القبطية. أما عمودا الواجهة فإنهما يتميزان ببدن مزخرف بالزخرفة اللولبية (الحلزونية) ويقفان على قاعدة مربعة بسيطة عرفت في العصر اليوناني، أما التيجان فزينت بأوراق الأكانثوس التي زينت التيجان الكورنثية^(٣٤).

الشاهد الخامس عشر (صورة رقم ١٥) لفوييامون، محفوظ بالمتحف القبطي رقم (٨٦٠٥) من الحجر الجيري، الأبعاد: ٢٩×٣٩ سم، يصور المنظر صليبا لاتينيا داخل هيكل معماري قبوي، وضع بين أضلاع الصليب أربعة أفرع لسنايل القمح^(٣٥) أما الجزء القبوي للهيكل فهو عبارة عن زخرفة لشكل الصدفة يحيط بها زخرفة نباتية أسفلها عتب (القاعدة) مكتوب عليه "فوييامون المؤمن بالله" يخرج من الهيكل القبوي ورقتان نباتيتان، أما العمودان فيقفان فوق قاعدة ويحملان زخرفة لولبية، أما التيجان فتأخذ زخرفة على شكل ورقة الأكانثوس يمتلئ الشاهد بالرموز المسيحية المتعددة التي تمثلت في الصدفة، الصليب، سعف النخيل.

الشاهد السادس عشر (صورة رقم ١٦) ^(٣٦) رقم (٢٨١) الحجر الجيري، موسكو، المتحف الوطني للفنون الجميلة.

^(٣٢) جرجس داود: "مونوجرام المسيح"، أسبوع القبطيات الثالث كنيسة العذراء، روض الفرج، ص ٢٤.

^(٣٣) فرضت الشريعة في العهد القديم وصيتين: الأولى كانت المرأة التي تلد، ذكرا أو أنثى، لا تكون شرعا طاهرة الا بعد ان تكمل أربعين يوما على ولادة الذكر وثمانين يوما على ولادة الأنثى ثم تأتي إلى الكاهن وتقدم حملا (عمره سنة) أو زوجي يمام أو فرخي حمام (لاويين ١٢ : ٢ - ٨) .

الوصية الثانية تفرض ان يُقدّم كل ابن بكر ليكون مقدسا لله (خروج ١٣) . تقرأ هذه النصوص في صلاة الغروب للعيد. فيقول الإنجيلي لوقا: "صعد بالطفل يسوع أبواه إلى أورشليم ليقدماه للرب، وليقربا ذبيحة حسب زوج يمام أو فرخي حمام، قدمت السيدة مريم الحمام لأنها فقيرة ولا تستطيع شراء الحمل فربما يرمز الحمام هنا عن تقديم الذبيحة او ربما تعبير عن دخول السيد المسيح الهيكل (وهو ما يتمناه المتوفى ان يدخل الهيكل السماوي) .

^(٣٤) الاكانثوس هو نبات شوكي يشبه الخرشوف بأوراق كبيرة ذات حواف بارزة حادة للخارج كان يزين الطراز الكورنثي (هو طراز خاص بالتيجان فقط مع الاحتفاظ بباقي العناصر المعمارية للطراز الايوني).

مني حجاج، المرجع السابق، ص ١٠٧.

^(٣٥) هذا الشاهد لم يؤرخ ولكن ترجعه الباحثة إلى الفترة فيما بين القرن السادس والسابع الميلادي.

^(٣٦) (ترجع الباحثة هذا الشاهد إلى فترة فيما الفترة فيما بين القرن السادس والسابع الميلادي).

يصور صليب يوناني يحيط به إكليل من نبات الأكانثوس، والصليب مصور أمام واجهة معمارية قبوية الشكل. تحتوي الواجهة القبوية على تمثال نصفي لشخص أصلع الرأس يرتدي رداءً مزخرفاً، العقد مزخرف بأشكال نباتية، ومحاط بورقتين نباتيتين لسعف النخيل، أما القاعدة فيوجد عليها آثار لكتابة ماري^(٣٧) محفورة على هذه القاعدة.

تأخذ الأعمدة زخرفة طولية، أما التيجان فيأخذان شكل لزخرفة نبات اللوتس كما أن للعمودين قاعدة.

يلاحظ بعد استعراض هذه الأمثلة من الشواهد الجنزوية القبطية ما يلي:
في تلك الفترة أنها تتكون من جزئين رئيسين، وهما **الواجهة والأعمدة** حيث كانت الواجهة بدورها تنقسم إلى واجهة إما ذات شكل جمالوني أو واجهة ذات الشكل القبوي (صورة رقم ١-ب، ١-هـ)

أولا الواجهة المعمارية

أ- الجمالون

استخدم **التمثلث الجمالوني** بدءاً من القرن الثالث (صور ارقام ١-أ) وما بعد ذلك فكانت واجهات القرن الثالث تنفذ إما خالية من الزخرفة أو بداخلها رموز مسيحية مثل حرف الألف والأوميجا.

وخلال القرن الرابع والخامس أخذت الواجهة تأخذ الشكل القبوي الذي احتوى على شكل الصدفة التي انتشرت في ذلك الوقت لتعبر عن الميلاد الجديد^(٣٨) (صور ارقام ٢، ١٣) كذلك ظهر الصليب الذي يأخذ شكل علامة العنخ المصرية (صورة رقم ٧) الذي انتشر استخدامه في هذه الفترة فظهرت علامة العنخ منفردة، أو بجانب حرفي الألف والأوميجا مع استمرار وجود (ظهور) الرموز المسيحية.

ثانيا الأعمدة

ب - بدن العمود

^(٣٧) الفن القبطي في مصر، المرجع السابق، ص ١٣٠، رقم ١٠٩.

^(٣٨) ارتبطت الصدفة بالمباني الجنازية واستخدمت كعنصر زخرفي لأنصاف القباب على الرغم من ارتباط ونشأة الصدفة من عبادة أفروديت اليونانية إلا أن النماذج التي ظهرت في مصر والتي سبقت الإشارة إليها لم تستخدم فيها صورة أفروديت حتى القرن الثاني الميلادي ويبدو أن فترة القرن الثالث كانت تمثل مرحلة انتقالية في الفنون المعمارية في مصر حيث بدأت المسيحية تفرض نفسها على شكل المباني وزخارفها وقد كان من الطبيعي أن يتخذ المسيحيون الأول من الدوافع الزخرفية والعناصر المعمارية السائدة في مصر فرصة للتعبير عن الدين الجديد ورموزه وقصصه وكانت الصدفة من أكثر العناصر الزخرفية المعمارية المستخدمة في تلك الفترة الانتقالية.

سماح محمد الصاوي، "التطور الفني للصدفة كعنصر معماري زخرفي في مصر في العصرين الروماني والبيزنطي"، بحث منشور، المؤتمر الحادي عشر للآثار بين العرب، ٢٠٠٨

يمكن تقسيم العمود بدوره إلى ثلاثة أجزاء رئيسية: وهي البدن والقاعدة والتاج، وقد صور بدن العمود في القرن الثالث متأثراً بالحضارات اليونانية حيث نجده خالياً من الزخرفة أو منفذاً على الطراز الدوري المعروف (صورة ارقم ١- أ)

أما خلال القرن الرابع والخامس فنجد أن بدن العمود قد أصبح مزخرفاً بالقنوتات أو أن هذا البدن تظهر عليه الكتابات سواء باللغة اليونانية أو اللغة القبطية. (صورة رقم ٢)، إلا أنه في نفس الوقت ظهرت عناصر مصرية أخذت في الازدياد حتى حلت محل العناصر اليونانية، وعندئذ بدأ بدن العمود اليوناني في الاختفاء لكي يتكون البدن للأعمدة المصورة في هذه الشواهد الجنائزية، وهي تزية بالزخارف المصرية مثل زخرفة زهر اللوتس المضلعة أو زخرفة اللولبيات واستمرت زخرفة الأعمدة باللولبيات أيضاً في القرن السادس.

أما في القرن السادس نجد استمرار زخرفة الأعمدة التي تحمل زخرفة اللولبيات

ج- تيجان الأعمدة

استخدمت تيجان أعمدة شواهد القرن الثالث وأوائل القرن الرابع الطراز التاج الأيولي مع وجود بعض التحويرات الخاصة متأثراً بالفن اليوناني. خلال القرن الخامس والسادس ازدادت عناصر الفن المصري في الظهور خاصة مع تشكيل تلك الأعمدة على شكل زهرة اللوتس أو سعف النخيل في الوقت الذي قل فيه ظهور زهرة الأكانثوس ذات الشكل المحور (صور أرقام ١٥، ١٦) (٣٩)

د- قاعدة العمود

انتشرت في القرن الثالث قواعد للأعمدة تشير بشكل غير مباشر إلى قواعد الأعمدة في العصر الهلينيستي عندما امتزجت قاعدة العمود الدوري مع الأيوني، فتكونت القاعدة من قاعدة مربعة (ذات أصل دوري مع قاعدة مستديرة مأخوذة من العمود الأيوني)، أما خلال القرنين الرابع والخامس فقد احتلت هذه القاعدة أشكال لزخارف نباتية أو خطوط مضلعة أو قواعد مدرجة على شكل السلم. في القرن السادس رجعت القاعدة إلى شكلها البسيط على شكل مربع.

ثالثاً الأحجار المستخدمة:-

(٣٩) احتلت زهرة اللوتس مساحة كبيرة في الفن القبطي بل احتلت نفس المكانة في الفن الروماني كوحدة معمارية في بعض المعابد المصرية كما أنها استخدمت على بعض الأواني الفخارية في نهاية العصر البطلمي وبداية العصر الروماني تلك الوحدة مثلت في الفن القبطي نموذجاً للتطور والاختلاط مع عناصر تصويرية أخرى نباتية وهندسية اضافت عنصر الابداع الزخرفي للفن القبطي وهي نابعة من تمسكه للموروث القديم.

الإماكن التي نفذت فيها هذه الشواهد هي اهناسيا سقارة الفيوم فكان فنان كل منطقة متأثراً بالفن السائد فيها حيث الاصل اليوناني او المصري الفرعوني الخالص.

نظرا لارتباط الشواهد الجنائزية بالفن الشعبي بالإضافة إلى تشكيلها في مناظر لم يلجأ الفنانون إلى الأحجار الصلبة كالرخام أو الجرانيت، وإنما استخدم لهذه الشواهد الحجر الجيري أو الرملي لسهولة التشكيل ولاقتصادية التكلفة.

إن دراسة هذه المجموعة من الشواهد الجنائزية عبرت بحق عن تيار الفن الشعبي في مصر، وبالرغم من ارتباطها بالفن الجنائزي إلا أنها عكست هذا التميز الفني بالمقارنة بالشواهد الجنائزية المعاصرة لها خارج مصر، والذي يمكن تفسيره بهذا الموروث الحضاري الضخم المأخوذ من الفن المصري القديم الذي أبدع، وظل يبدع حتى تأثره بالفن اليوناني الروماني الذي أصبح جزءا من التراث المصري، فتفاعلت العناصر الثلاث من مصري ويوناني وروماني لكي تخرج لنا هذه المجموعة من الشواهد الجنائزية .

ومما لاشك فيه أن الفنون المعاصرة لم تعرف الاتجاه التجريدي في الفن إلا بعد قرون عدة في عصرنا الحالي ؛ ولذلك فإن هذه الدراسة تثبت أن المصريين لا يزالون يتمتعون بالعطاء الفني المتواصل عبر العصور بالرغم من خضوعهم آنذاك للسيطرة الرومانية طوال العصر البيزنطي أي القبطي كما يفضل العلماء تسميته في تلك الفترة بالنسبة لمصر.

المصادر

الكتاب المقدس

السنكسار

المراجع العربية

- (١) الفن القبطي في مصر، ٢٠٠٠ عام من المسيحية، القاهرة الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠٠٨ ص ١٢٧، رقم ١٠٣
- (٢) تادرس يعقوب ملطي، الكنيسة بيت الله
- (٣) جرجس داود، الشعبية في الفن القبطي، اسبوع القبطيات السابع، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٨١ - ٩٤
- (٤) جرجس داود: "مونوجرام المسيح"، أسبوع القبطيات الثالث كنيسة العذراء، روض الفرج، ص ٢٤
- (٥) جودت جبرة، المتحف القبطي وكنائس القاهرة القديمة، لونجمان، ١٩٩٦، ص ٥٧
- (٦) سماح محمد الصاوي، "التطور الفني للصدفة كعنصر معماري زخرفي في مصر في العصرين الروماني والبيزنطي"، بحث منشور، المؤتمر الحادي عشر للأثاريين العرب، ٢٠٠٨
- (٧) عزت زكي قادوس، آثار اللوحات المصرية عبر العصور، مفهوم الرمزية في الصور الجدارية لمقابر البجوات بالواحة الخارجة "ندوة في الفترة من ١٧ - ١٨ يناير ٢٠٠٤"، الإسكندرية، ٢٠٠٤
- (٨) عزت زكي قادوس، محمد عبد الفتاح السيد "الأثار والفنون القبطية"، الطبعة الاولى، الإسكندرية، ٢٠٠٦، ص ٣٨١
- (٩) ماهر صليب، دليل المتحف القبطي، القاهرة، ١٩٩٧
- (١٠) منى حجاج، "العمارة اليونانية" (الإسكندرية)، ٢٠٠٧ - ص ٩٩
- (١١) وجدان نور الدين محمد الشريف، العناصر الكلاسيكية في الفن القبطي رسالة دكتوراه غير منشورة، ١٩٩١، ص ٦١، شكل ٤٠

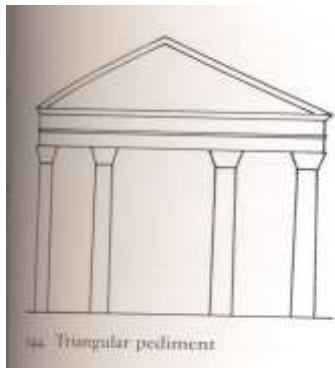
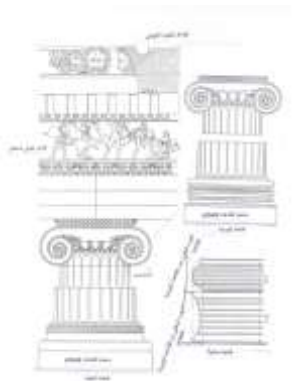
المراجع الاجنبية

- (1)-Bunt,C.G. E,The Genesis of Coptic Twists and Plaits,Ancient Egypt,Cairo, 1920p.18.
- (2)Cramer M , Das Ältägyptische Lebenszeichen . Ägypten , wiesbaden , 1955
- (3)Du Bourget, P., Coptic Encyclopedia, vol.VII.
- (4)Gardiner, A. Egyptian grammar 3 ed. , Oxford: Clarendon Press 1957 .
- (5)Lambelet , E., - Khatwe , A., Coptic Art Sculpter & Architecture , lehner & Landrock Cairo – Egypt.
- (٦)Metford, JCI, Dictionary of Christian, London,1983,p 12.
- (7)Peter Phillipps, J., "The columns of Egypt, "Manchester, 2002 .

المواقع الالكترونية

<http://www.pacificcolumns.com/columns-composite-base-selection.php>
<http://www.bostonleadershipbuilders.com/vitruvius/book03.htm>

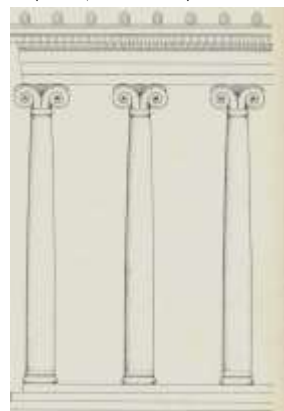
الصور



(صورة رقم ١- ج)

(صورة رقم ١- ب)

(صورة رقم ١- أ)



(صورة رقم ٣)

(صورة رقم ٢)

(صورة رقم ١- د)



(صورة رقم ٦- أ)

(صورة رقم ٥)

(صورة رقم ٤)



(صورة رقم ٨)



(صورة رقم ٧)



(صورة رقم ٦-ب)



(صورة رقم ١٠)



(صورة رقم ٩)



(صورة رقم ١١)



(صورة رقم ١٢-ب)



(صورة رقم ١٢-أ)



(صورة رقم ١٣)



(صورة رقم ١٢-ج)



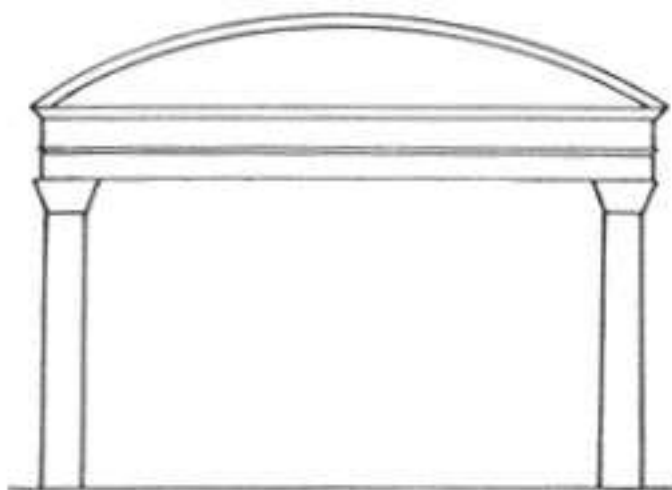
(صورة رقم ١٦)



(صورة رقم ١٥)



(صورة رقم ١٤)



(صورة ١ - هـ)