حولية الاتحاد العام للآثاريين العرب

العدد ٢٧– يونيو ٢٠٢٤م

Received at: 2023-12-27 Accepted at: 2024-05-14 Available online: 2024-05-23

أيقونات الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلي بمصر القديمة بين الرمز والتعبير (دراسة أثرية فنية)

فادية عطية مصطفى

أستاذ مشارك بقسم الآثار الإسلامية– كلية الآثار– جامعة أسوان (مصر)

dr.fadia.attiya@gmail.com

مصطفى، فادية عطية، " أيقونات الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلي بمصر القديمة بين الرمز والتعبير(دراسة أثرية فنية)"، *حولية الاتحاد العام للآثاريين العرب*، ع.٢٧، يونيو ٢٠٢٤، ٣٧٨–٤٢٣.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

MUSTAFA, FADIA ATTIA, « Icons of the Middle Sanctuary in the Church of the Angel Michael in Ancient Egypt between Symbolism and Expression (An Artistic Archaeological Study)», *Ḥawliyyaï Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab - Dirāsāt fi Aṯār Al-Waṭan Al-ʿarabī* (*CGUAA*) 27, 2024, 378 - 423,

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

Received at: 2023-12-27 **Accepted at: 2024-05-14** **Available online: 2024-05-23**

أيقونات الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلي بمصر القديمة بين الرمز والتعبير (دراسة أثرية فنية)

Icons of the Middle Sanctuary in the Church of the Angel Michael in Ancient Egypt between Symbolism and Expression (An Artistic Archaeological Study)

فادية عطية مصطفى

أستاذ مشارك بقسم الآثار الإسلامية– كلية الآثار– جامعة أسوان (مصر)

Fadia Attia Mustafa

Associate Professor, Islamic Department Faculty of Archaeology - Aswan University(Egypt)

dr.fadia.attiya@gmail.com

الملخص:

يتناول البحث الدلالات الرمزية والتعبيرية للفن القبطي من خلال مجموعة الأيقونات التي توجد بالهيكل الأوسط بكنيسة الملاك القبلي بمنطقة مصر القديمة ، ورسمت هذه الأيقونات في القدس عام (١٥٨٦ش. /١٨٦٩م) وقد أوصى برسمها المعلم رزق جرجس، ناظر دير الملاك القبلي في ذلك الوقت، وسوف تعتمد الدراسة على المنهج الوصفي لعمل توثيق أثرى لجميع أيقونات الهيكل بطريقة علمية من خلال الدراسة الوصفية ، والمنهج التحليلي للأيقونات من خلال الدراسة التحليلية للتعرف على الدلالات الفنية والتعبيرية لكل لون أو حركة بداخل الأيقونة، وتقوم الدارسة بنشر عدد تسعة عشر أيقونة تتناول موضوعات من العهدين القديم والجديد، كما قامت الباحثة بعمل عدد إثني عشرة شكلاً توضيحياً، وتنتهى الدراسة بالنتائج والتوصيات.

الكلمات الدالة: أيقونات الهيكل؛ الدلالات الرمزية؛ الرمزية البنائية للأيقونة؛ رمزية الحركة؛ رمزية الألوان.

Abstract:

The research deals with the symbolic and expressive connotations of Coptic art through a group of icons that are found in the central sanctuary of the Church of the Archangel Michael al-Qibli in Old Cairo / Misr al-Qadima. These icons were painted in Jerusalem in 1586 A.D. / 1869 AD. Mu Calim Rizq Girgis recommended painting these icons, and he was the director of the monastery at that time. The study will depend on the descriptive and analytical approach of the icons to identify the artistic and expressive connotations of each color or movement inside the icon. The study publishes nineteenth icons dealing with topics from the Old and New Testaments, and the researcher made twelve illustrative figures. The study ends with the results of the research and the recommendations.

Keywords: Temple icons; Symbolic connotations; Structural symbolism of iconography; Symbolism of movement; Symbolism of colors.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

المقدمة :

تكمن أهمية الدراسة في التعرف على الدلالات الفنية الرمزية ، والتعبيرية المختلفة لكل لون أو حركة بداخل الأيقونة، وسوف تعتمد الدراسة على المنهج الوصفي والتحليلي للأيقونات، حيث توجد الأيقونات موضوع الدراسة بالهيكل الأوسط لكنيسة الملاك قبلي بمنطقة مصر القديمة، فيوجد على يمين الداخل للهيكل أيقونتان واحدة لهارون الكاهن والأخرى لزكريا الكاهن ويليهما ستة من تلاميذ السيد المسيح، وعلى جهة اليسار للداخل إلى الهيكل توجد أيقونتان لآباء الرهبان الأولى للأنبا بولا، رائد الرهبنة الانفرادية والأخرى للأنبا أنطونيوس رائد الرهبنة الجماعية، وبعدها ستة أيقونات لباقي التلاميذ الإثني عشر، وكأنها تمثل كهنوت العهد القديم، وكهنوت العهد الجديد، وفى حضن الآب توجد أيقونة للسيد المسيح، وعلى يمينه أيقونة للسيدة العذراء، وعلى يساره أيقونة للملاك ميخائيل رئيس الملائكة، ورسمت هذه الأيقونات في عام (١٥٨٦ش./١٨٦٩م)، وقد اهتم برسمها المعلم رزق وهو رزق بيك جرجس[١]، والذى كان يتولى وظيفة ناظر الدير في ذلك الوقت، وكان عمدة طائفة الخشابين، وقد اهتم وأخويه الخواجة ابراهيم والخواجة فرج بالترميم[٢]، ونسخ الكتب الكنسية الطقسية، واهتموا بغرس النخيل والأشجار المثمرة بالدير؛ وكذلك اهتموا برسم الأيقونات للقديسين، ورسمت على نفقة باسيليوس أسقف أورشليم القدس[٣]، وراسم هذه الأيقونات هو الفنان زوانه الرومي الأورشليمي، وهذا ما نستطيع التعرف عليه من خلال الكتابات الواردة على الأيقونات، ولدراسة هذه المجموعة من الأيقونات أهمية كبيرة؛ لأننا نستطيع من خلالها التعرف على الخصائص الفنية لراسم أيقونات غير معروف، ظهر في القرن التاسع عشر، وعمل بصورة فردية دون الانضمام إلى أي من المدارس الفنية المعروفة في ذلك الوقت، وهو زوانه الرومي الأورشليمي.

---

[١] كان المعلم رزق كاتبًا للجمارك وعلى دراية بعلم الفلك والعلوم الكنسية وفى أيام المعلم رزق وأخيه إبراهيم بك ارتفع شأن النصارى نتيجة جهودهم وما وصلوا إليه؛ روفيلة، يعقوب نخلة، *تاريخ الأمة القبطية* ، ط.٢، القاهرة: مطبعة متروبول ، ٢٠٠٠م ، ٢٦٨.

[٢] ظهر في هذه الفترة الكثير من المتبرعين الذين اهتموا برسم الأيقونات وتجديد الأعمال الفنية بالكنائس وكان هؤلاء المتبرعون من كبار التجار ورجال الدولة والأغنياء من الأقباط .

JULIEN A., L., «Le mécénat artistique en Égypte. Nouvelle approche de l'icône Ottoman», *Les Annales Islamologiques, Chrétiens du monde arabe Vers une pluralité des sources et des approaches 52*, 2018, 11, 13.

[٣] وقد تم سيامة الأنبا باسيلوس الكبير سنة (١٨٥٦– ١٨٩٩م) مطرانا للكرسي الأورشليمي والوجه البحري ، حيث كانت القليوبية والدقهلية والغربية والقنال تتبع أبروشية الأراضي المقدسة وتدعى أبروشية الكرسي الأورشليمى، وسافر قبل عيد القيامة إلى يافا على أن يأخذ منها طريقا للقدس وقتئذ وكان في استقباله لفيف من رهبان الأقباط وبعض الشعب القبطي وبعض الأعيان بالقدس ورئيس دير الأرمن بيافا وعدد من رهبانه وبعض كهنة الروم وممثل عن الحكومة ، وتوفى الأنبا باسيليوس الثاني سنة ١٨٩٩م دفن بجوار الكنيسة في ذلك المكان الذى خلد اسمه؛ الأورشليمي ، الراهب القس يسطس ، "الأنبا باسيليوس الثاني (الكبير) مطران الكرسي الأورشليمي للأقباط بالقدس من ١٨٥٥:١٨٩٩م"، *مؤتمر قنا جمعية المحافظة على التراث المصري* ، المجلس الأعلى للثقافة، مارس ٢٠١٦م، ٢٥٣–٢٨٧، ٢٤٦.

وقد ظهر بهذه الأيقونات الكثير من الرموز والدلالات التعبيرية، والتي سوف تقوم الدراسة بتناولها، وقد استخدمت الرموز في القرنين الأول والثاني الميلاديين، حيث يظهر السيد المسيح على شكل الراعي الصالح، أو يرمز له برسم السمكة، بدأت الرمزية تظهر بوضوح في نهاية القرن الرابع الميلادي، وبداية القرن الخامس الميلادي حيث أخذ تأثير الدين المسيحي يتجلى، ويزداد تدريجياً في الرسوم والزخارف، فحلت الموضوعات والرموز المسيحية محل الموضوعات الهيلينية، وأخذت الأيقونات تفقد كثيرا من الحيوية الواقعية وتأخذ الطابع الشعبي في استخدام الألوان الزاهية [٤]، كما استخدم الفنان الرمز فى بعض الأحيان لإضفاء لمسة فنية جمالية للموضوع[٥].

١ . الدراسة الوصفية:

١.١ . أيقونات حضن الآب:

١. ١.١. أيقونة السيد المسيح: (لوحه ١).

مكان الأيقونة : حضن الآب بالهيكل الأوسط من كنيسة الملاك ميخائيل القبلي .

تاريخ الأيقونة:١٥٨٦ش. /١٨٦٩م.

المقاييس : ١١٣سم × ٩٢ سم .

المادة : رسم على خشب.

الألوان المستخدمة : الذهبى، الأحمر، الأخضر، الأصفر، البنى.

الكتابات : يوجد على جانبي رأس المسيح حروف باللغة اليونانية مختصرة Ὁ ὢΝ تعنى أنا هو الألف والياء البداية والنهاية، هذه الحروف هي اختصارات تشير إلي صفة للسيد المسيح تعنى " الذى هو كائن " يمسك بيده اليسرى كتاب مفتوحًا يمثل الإنجيل كُتب عليه باللغة العربية في صفحتين متقابلتين ما يلى:

" أما انا فإنى الراعى" ، " الصالح واعرف خاصتى".

"وخاصتى تعرفنى"، " كما ان الاب يعرفنى".

"وانا اعرف الأب"، " وأنا اضع نفسى عن الخراف".

"ولى خراف أخر ليست"، " من هذه الحظيرة ينبغى".

"أن آتى بتلك فتسمع صوتى"، "وتكون رعية واحدة وراعى واحد "[٦].

وعلى جانبي رأس السيد المسيح كتابة باللغة العربية كتبة باللون الأحمر تُقرأ : " يسوع المسيح".

وصف الأيقونة: تحتوى الأيقونة على رسم للسيد المسيح، وهو يجلس في وضع مواجهة، يرتدى رداءً فضفاضًا باللون الأحمر المتدرج بين الفاتح والداكن، يعلوه عباءة تتدرج ألوانها ما بين اللون الذهبي واللون الأخضر، تحيط بالكتف اليسرى للسيد المسيح، وتنسدل لتلتف حول الوسط، وقد رسمه الفنان في مرحلة

---

[٤] السرياني، القمص يوساب، *الفن القبطي دورة الرائد بين فنون العالم المسيحي*، جـ.١، القاهرة: مطبعه الأنبا رويس بالعباسية، القاهرة، ١٩٩٥م ، ٢٢.

[5] DAOUD, G., *Selected of Symbols from Coptic Museum*, Cairo: ASAE, 1987, 149.

[٦] إنجيل لوقا، *الإصحاح* ١٥ ، الآيات ١-٧.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

الشباب بوجه مسحوب من أسفل، وله عينان لوزيتان وأنف مستقيم وفم دقيق، وله شارب، ويشير بيده اليمنى بعلامة البركة (شكل١)، بينما يمسك بيده اليسرى كتابًا مفتوحًا يمثل الإنجيل كُتب عليه باللغة العربية في صفحتين متقابلتين النص السابق ذكره .

٢.١.١. أيقونة السيدة العذراء تحمل السيد المسيح[٧]: (لوحه ٢):

مكان الأيقونة : حضن الآب بالهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلي.

تاريخ الأيقونة :١٥٨٦ش. /١٨٦٩م .

المقاييس : ١٠٣سم × ٨٦ سم .

المادة : رسم على خشب .

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان في رسم الأيقونة اللون البرتقالى، الذهبى، الأخضر، الأزرق، الأحمر، الأصفر.

الكتابات: كُتب على جانبى رأس السيدة باللغة العربية باللون الأحمر "والدة الاله" [٨]، كما كتب أسفل الأيقونة شريط كتابى باللغة العربية نصه: " عمل بالقدس الشريف على يد الحقير باسيليوس مطران كرسى أورشليم[٩] والمهتم بهذا الخواجة رزق جرجس[١٠] عوضه يارب فى ملكوت السموات".

---

[٧] ورد في إنجل متى: أما ولادة يسوع المسيح فكانت هكذا: لما كانت مريم أمه مخطوبة ليوسف قبل أن يجتمعا وجدت حُبلى من الروح القدس، فيوسف رجلها إذ كان باراً ولم يشأ أن يُشهرها أراد تخليتها سراً، ولكن فيما هو متفكر في هذه الأمور إذ ملاك الرب قد ظهر له في حلم قائلاً: "يا يوسف ابن داود لا تخف أن تأخذ امرأتك لأن الذى حُبل به فيها هو من الروح القدس، فستلد ابنا وتدعو اسمه يسوع لأنه يخلص شعبه من خطاياهم وهذا كله كان لكى يتم ما قبل الرب بالنبي القائل: " هو ذا العذراء تحبل وتلد ابنا ويدعون اسمه عمانوئيل " الذى تفسيره الله معنى" ؛ إنجيل متى، *الإصحاح* ١، الآيات ١٨– ٢٣ ؛ إنجيل لوقا، *الإصحاح* ١ ، الآيات ٢٦– ٣٨ .

[٨] تميل الكنيسة الأرثوذكسية لتسمية السيدة العذراء والدة الإله وهذا يدل على الدور الذى أخذته في خلاص الخليقة في العقيدة المسيحية .

[٩] هي مدينة فلسطينية تقع على بعد ٥٥ كيلو متر شرق مدينة يافا فوق تلال بين البحر المتوسط، والبحر الميت .
عُرفت هذه المدينة باسم القدس، وأورشليم، ودار السلام، ويبوس، وإيليا، وهى قدس الأديان، وقبلة الإسلام الأولى أسسها العرب الكنعانيون وكانوا يسمونها أورشليم أي مدينة السلام، كما ورد ذكر أورشليم في سفر التكوين باسم شاليم وهى تصغير لكلمة أورشليم، وقد ذكرت أورشليم في رسائل العمارنة المؤرخة بالقرن(١٤ ق . م) والتي تم اكتشافها في القرن (١٩م)، وأيضاً جاء ذكرها في اللوحات الطينية التي عثرت عليها البعثة الإيطالية عام (١٩٦٤م) بمنطقة تل مرديج السورية، تؤرخ هذه اللوحات بالقرن (٢٠م)؛ الكتاب المقدس، *العهد القديم سفر التكوين* ، ع. ١٨ ؛ أبو العينين، رأفت عبد الرازق، "دراسة أثرية فنية لمجموعة فريدة من أيقونات كنائس وسط الدلتا"، *مجلة كلية الآداب*/ جامعة طنطا، ع.٢٠، ٢٠٠٧م،٩٣-١٨٢، https://doi.org/10.21608/jartf.2007.137886؛ ربيع، حسن محمد، *القدس مدينة عربية إسلامية*، معهد القادة بحلوان، القاهرة ، (د . ت).، ٣، ٥.

[١٠] أسهم كل من أثرياء القبط ووجهائهم ممن اتصفوا برعايتهم للفن ، وكذلك أيضاً كبار النظار والمبشرين من القائمين على خدمة ورعاية الكنائس القبطية في مصر بدور واضح وفعال في إثراء الحالة الفنية بداخل المنشآت الدينية والمدنية ، وقد أمدتنا

وصف الأيقونة : تحتوى الأيقونة على رسم للسيدة العذراء تحمل السيد المسيح على يدها اليسرى، وقد قام الفنان برسم السيدة العذراء في مرحلة الشباب بعيون متسعة يعلوها حاجبان باللون البنى، وانف طويل وفم مطبق صغير، ترتدى عباءة باللون المتدرج ما بين الأخضر والذهبى ، كما ترتدى غطاء الرأس باللون البرتقالى المشرب باللون الذهبى، وتظهر بطانة غطاء الرأس بالجزء المطوى منه باللون الأخضر والذهبى، ويدها اليسرى تحمل عليها السيد المسيح وبكف يدها تحتضنه بها بحنو بالغ، أما اليد اليمنى فتتجه بها إلى أعلى لتشير إلى السيد المسيح، وقد أبدع الفنان في رسم تفاصيل كفوف وأصابع اليد للسيدة العذراء (شكل٢)، أما السيد المسيح فقد رسمه الفنان في مرحلة الطفولة له شعر قصير باللون البنى ، وعيون متسعة وأنف طويل، وفم صغير مطبق، يرتدى رداء باللون البنى الفاتح يعلوه عباءة باللون البرتقالى واللون الذهبى، تغطى الكتف الأيمن ثم تلتف حول الوسط لتنسدل إلى أسفل ، وتختفى اليد اليمنى للسيد المسيح بداخل العباءة، أما اليد اليسرى فيمسك بها شكل كروى رسمه الفنان باللون الأزرق الفاتح (شكل٣)، كما قام الفنان برسم خلفية الأيقونة باللون الذهبى.

٣.١.١. أيقونة الملاك ميخائيل[١١]**:**(لوحه ٣).

مكان الأيقونة: حضن الآب بالهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلي .

المقاييس: ١٠٢سم طول× ٨٨ سم عرض .

المادة: رسم على خشب .

الألوان المستخدمة: اللون الأحمر، الأخضر، البنى الداكن، الأبيض، الذهبى.

الكتابات العربية المدونة على الأيقونات والمتضمنة لتوقيعات الصناع والمصورين إلى جانب ذكر بعض العبارات الدعائية وأسماء الأشخاص من المهتمين أو المنفقين على رسم هذه الأيقونات؛ نجيب، جمال سعد، "مدارس تصوير الأيقونات بمصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر للميلاد"، *رسالة دكتوراه*، كلية الآداب/ جامعة المنيا، ٢٠١٠م، ١٢.

[١١] ملاك أحد الأرواح السماوية في العبرانية "ملاك" وفى الآرامية "ملاكا" وفى العربية "ملاك"، واسم المفعول في اليونانية يعنى البشارة أو الخبر السار، وهى لا تعنى هيئة خاصة أو طبقة ممتازة؛ ولهذا نجد أن هذه التسمية أطلقت على بعض فئات من البشر، وميخائيل كلمة عبرية الأصل مكونة من مقطعين هما (ميخا) بمعنى قوة، و(ئيل) بمعنى الله فيكون المعنى قوة الله أو من مثل الله في القوة، وهو اسم يدل على ما أعطاه الله من قوة، ومقدرة، وسمو وقداسة، ويعتقد اللاهوتيون أن للملائكة رئيسًا واحدًا هو ميخائيل، وهو الملاك الذى يعزى القديسين ويعاونهم على الاحتمال حتى نهاية جهادهم، وتوزع باسمه الصدقات وتقام الولائم باسمه في اليوم الثاني عشر من كل شهر؛ العهد القديم، *سفر دنيال*، ١٠ – ٢١ ، ١ – ١٢؛ رسالة يهوذا، ٩؛ بتلر ألفريد .ج ، *الكنائس القبطية القديمة في مصر*، ترجمة: إبراهيم سلامة ، جـ.٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م ، ٢٩٥ ؛ العنسي ، طوبيا، *تفسير الالفاظ الدخيلة في اللغة العربية* ، ط.١، الرياض، ١٩٩٩م ،٧٠ ؛ كمال، يؤانس، *ميخائيل جند الرب*، القاهرة: مكتبة كيرلو بشبرا، ٢٠٠٤م، ٩، ١٠.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

الكتابات: وكتب أعلى الملاك باللون الأحمر "رئيس الملائكة ميخائيل"، كما كتب بجوار القدم اليمنى للملاك باللغة العربية باللون الأبيض فى ثلاثة أسطر تقرأ: " والمهتم بهذه الخواجة رزق" ، "جرجس عوضه يارب فى ملكوت" ، " السموات ".

وبجانب قدم الملاك اليسرى كتب باللغة العربية باللون الأبيض في ثلاثة أسطر كالتالى: " عمل بالقدس الشريف على يد الحقير"،" باسيليوس مطران كرسى أروشليم"، " سنة ١٥٨٦".

وكتب بين قدم الملاك باللغة العربية فى ثمانية أسطر تقرأ: "اذكر"، "يارب"، "عبدك جرجس"، "زوانه الرومى الارشليمى[١٢] "، "مصورهولاى"[١٣]، "الأيقونات الميرتسمين"، "برسم بيعة الملاك القبلى[١٤]"، "بمحروست مصر".

وصف الأيقونة: تحتوى الأيقونة على رسم للملاك ميخائيل ويبدو الملاك في مرحلة الشباب حيث رسمه الفنان بشعر قصير باللون البنى، وعيون متسعة يعلوها حاجبان باللون البنى وأنف طويل وفم صغير مطبق،

---

[١٢] هو من الفنانين الذين عملوا بصورة فردية في القرن ١٩م، ففي الفترة ما بين القرنين ١٨– ١٩م ظهرت بمصر مجموعة من الأيقونات التي يحمل البعض منها توقيع بعض المصورين الذين من الواضح أنهم كانوا قد عملوا في هذه الفترة بصورة فردية أو شخصية، أي أن أعمالهم التي تخلفت في خلال هذه الفترة لا تخضع لأى من المدارس أو الطرز الفنية ، أمثال المصور متري، والقس كيرلس من مصوري (ق١٨م) والمصور حنين من مصوري (ق١٩م) ؛ نجيب، "مدارس تصوير الأيقونات بمصر"، ٤٨٩ – ٤٩٢ .

[١٣] ونستطيع القول: إن أسلوب رسم هذه الأيقونات تتشابه مع أسلوب رسم أنسطاسي الرومي في بعض السمات منها ندرة استخدام اللغة القبطية في الأيقونات والتركيز على اللغة العربية، واستخدام الألوان بدرجاتها المختلفة لاسيما اللون الأحمر والبرتقالي والأصفر والبنى، وعمل الخلفية باللون الذهبي؛ وكذلك التعبير عن الحيوية والحركة في الأيقونات، ورسم شعر السيد المسيح بشكل طويل منسدل على الكتفين بأطراف مزدوجة، وفى هذا تأثر بالمدرسة المحلية (إبراهيم الناسخ)؛ وكذلك في رسم فتحة العباءة التي تغطى رأس وأكتاف السيدة العذراء فرسمها حول الوجه على هيئة العدد (٧) والذى يرمز إلى الكمال؛ وكذلك تأثر بأسلوب أنسطاسي الرومي في رسم السيد المسيح في صورة طفل صغير حافي القدمين ورسم القدمين متجاورتين تماماً، وكذلك في رسم الملاك ميخائيل في ذي المحاربين، وهو يمسك في يده بميزان العدالة، وفى اليد الأخرى يمسك بسيف صغير.

[١٤] سمي بهذا الاسم (دير الملاك القبلي) لأنه كان يقع بالجهة القبلية أي جنوب القاهرة ، كما انه آخر الأديرة الأثرية المشيدة بمنطقة بابليون الدرج على منسوب منخفض مع انحدار الجبل وهو مكرس باسم رئيس الملائكة ميخائيل حيث ساد الاعتقاد منذ دخول المسيحية إلى مصر بأن الملاك ميخائيل هو حامى أماكن العبادة لذا بنيت من أجله الكنائس في سائر الأديرة لكى يلجأ إليه الرهبان وقت الغارات والحصار، ولكى يقوم هذا الملاك بحماية كل كنائس مصر القديمة شيد هذا الدير في الجنوب، كما أنشئ دير آخر له في أقصى الشمال وهو دير الملاك البحري في منطقة حدائق القبة . ويقع الدير على مسافة نصف كيلومتر من دير القديس تادرس، وقد ذكر الدير في تاريخ بطاركة الكنيسة القبطية في عهد البطريرك فيلوثاؤس (٩٧٩– ١٠٠٣م) على أنها هي التي على اسم الملاك الجليل ميخائيل، شيدت في عصر الحاكم بأمر الله (٩٩٦–١٠٢١م)، ورممت عدة مرات، منها الترميم الذى قام به المعلم لطف الله أبو يوسف (المتوفى عام ١٧٢٠م)، وكان مباشر الأمير محمد كدك كتخدا مستحفظان؛ جبرة، جودة، *المتحف القبطي وكنائس القاهرة القديمة*، القاهرة: الشركة المصرية العامة للنشر، ١٩٩٦م، ١٣٨؛ الجندي، شيرين صادق، *آثار مصر المسيحية*، كلية الآداب/ جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠١٠م، ٨١؛ جرجس، مجدى، *يوحنا الأرمني وأيقوناته القبطية فنان في القاهرة العثمانية*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥م، ٦٠.

ويرتدى الملاك ملابس الجندية باللون الأحمر والأخضر الداكن، وللملاك جنحان نفذهما الفنان باللون الأحمر، والأسود، ويمسك الملاك فى يده اليمنى سيفًا باللون الأحمر ليرمز إلى عدالة السماء.

(شكل٤) ، ويمسك بيده اليسرى ميزانًا[١٥] (شكل ٥)، وللأيقونة خلفية باللون الذهبى واللون الأحمر.

٢.١. أيقونات الرسل وآباء الرهبان التي توجد على يمين ويسار الداخل إلى الهيكل:

١.٢.١. أيقونة النبى هارون: (لوحه ٤).

مكان الأيقونة: بالجانب الأيمن من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى.

تاريخ الأيقونة:١٥٨٦ش. /١٨٦٩م.

المقاييس: ٩١سم طول× ٥٣سم عرض.

المادة: رسم بألوان الزيت على الخشب.

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان اللون البرتقالى، الذهبى، البنى الداكن، الأخضر، الرمادى، الأبيض، الأصفر.

الكتابات: كتب باللغة العربية باللون الأبيض على جانبى رأسه "النبى هارون" وبجوار قدمه اليسرى كتب باللغة العربية على أربعة أسطر تقرأ: " عمل بالقدس الشريف"، " على يد الحقير باسيليوس"، " مطران كرسى أورشليم"، " سنة ١٥٨٦"، وبجوار قدمه اليمنى كتابة باللغة العربية على ثلاثة أسطر تقرأ:

" والمهتم بهذه الخواجه رزق" "جرجس عوضه يارب"، " فى ملكوت السموات".

وصف الأيقونة: تحتوى الأيقونة على رسم للنبى هارون ، وهو من أنبياء العهد القديم، وقد رسمه الفنان في مرحلة متقدمة من العمر، ويبدو ذلك من ملامح الوجه والشعر والشارب والذقن، حيث رسمهم الفنان باللون الرمادى، ويرتدى ملابس كهنوتيه عبارة عن رداء باللون الأخضر والذهبى يعلوه رداء قصير باللون البرتقالى والذهبى عليها زخارف عبارة عن خطوط متقاطعة تكون مربعات صغيرة ويعلو رأسه غطاء رأس باللون الأحمر، ويمسك فى يده اليمنى فرعًا نباتيًا (شكل٦) رسم باللون البنى الداكن، ويضع يده اليسرى مضمومة على صدره، ونفذ الفنان خلفية الأيقونة باللون الأحمر واللون الذهبى، أما أرضية الأيقونة فقد نفذها الفنان باللون البنى الداكن.

[١٥] جاء في سفر الرؤيا : " وحدثت حرب في السماء ميخائيل وملائكته حاربوا التنين وخاب التنين وملائكته ولم يقوا فلم يوجد مكانهم بعد ذلك في السماء فطرح التنين العظيم الحية القديمة المدعو إبليس والشيطان الذى يضل العالم كله طرح الأرض وطرحت معه ملائكته "؛ سفر الرؤيا، *الإصحاح* ١٢، الآيات ٧-٩ .

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

٢.٢.١. أيقونة النبي زخريا[١٦]: (لوحة ٥) .

مكان الأيقونة: بالجانب الأيمن من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى.

تاريخ الأيقونة: ١٥٨٦ش. /١٨٦٩م.

المقاييس: ١٠٠سم طول× ٤٥سم عرض.

المادة: رسم على الخشب.

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان اللون الأحمر، والذهبى، والبنى الداكن، والأبيض، الأصفر.

الكتابات: يوجد على جانبى رأسه كتابة باللغة العربية باللون الأحمر "النبى زكريا" وبجانب قدمه اليمنى كتابة باللغة العربية على أربعة أسطر نصها: "عمل بالقدس الشريف"، "على يد الحقير باسيليوس "، "مطران كرسى أورشليم"، " سنة ١٥٨٦ "، وأسفل الأيقونة شريط كتابى باللغة العربية "المهتم بهذه الخواجة رزق جرجس عوضه يارب فى ملكوت السموات".

وصف الأيقونة: وهذه الأيقونة تشبه الأيقونة السابقه حيث رسم الفنان الشخصية الدينية بنفس الملامح التى تدل على التقدم فى العمر ورسم كذلك الذقن والشارب والشعر باللون الرمادى، ويرتدى نفس الملابس الكهنوتية باللون الذهبى والأحمر والبنى الداكن، ووضع يده اليسرى مضمومه على صدره، أما يده اليمنى فيمسك بها شورية [١٧]، تتدلى إلى أسفل (شكل٧).

---

[١٦] هو أحد الإثني عشر نبيا الصغار من انبياء العهد القديم، وهو زكريا النبي ابن براشيا من سبط لاوى، ولد في أرض جلعاد في السنوات الأخيرة للسبي البابلي، وسبى إلى أرض الكلدانيين، وهناك ابتدأ نبوته في السنة الثانية لملك داريوس وهى سنة ٥٢٠ق.م ، ومعنى اسمه "من يذكره الله" وواضح أن هذا الاسم كان شائعا لأنه أطلق على أشخاص كثيرين آخرين في رواية العهد القديم، وهو من عائلة كهنوتية والمرجح أن آباه "برخيا" مات وهو صغير فرباه جده عدو، وكان يحث اليهود في نبوءاته في بلاد بابل على العودة إلى أرضهم، كما قدم نبوءات عن المسيح، وعندما توفى دفن بأورشليم في مقبرة الأنبياء ووجدوا جسده بغير فساد؛ الجميل، الأنبا بطرس وآخرون، *السنكسار الجامع لأخبار الأنبياء والرسل والشهداء والقديسين المستعمل في كنائس الكرازة المرقسية في أيام وأحاد السنة التونية*، جـ.١، القاهرة: مكتبة المحبة القبطية الأرثوذكسية، ١٩٧٨م، ٢٢، ٣٢٥؛ ماير، ف . ب، *نبي الرجاء (دارسات في نبوة زكريا)*، ترجمة: القمص مرقس داود، القاهرة: مكتبة المحبة، ٢٠٠٦م، ٨ .

[١٧] الشورية هي المبخرة أو المجمرة، وهى من أدوات الخدمة بالكنيسة، يوضع بتجويفها الفحم المتقد بالنار لحرق البخور عليه كانت قديماً تصنع بدون سلاسل وخاصة التي كان يستعملها عامة الناس، أما الآن فهي توجد أثناء الطقوس بثلاث سلاسل تجمعها معًا قبة صغيرة، وتصنع الشورية من البرونز أو الفضة إلا أن الذهب كان المادة كثيرة الاستخدام في العصور القديمة؛ بتلر، *الكنائس القبطية القديمة في مصر*، جـ.٢، ٥٥؛ أثناسيوس، *الكنيسة مبناها ومعناها*، القاهرة: مطبعة دار نوبار، ٢٠٠٤م، ١٢١.

٣.٢.١. أيقونة الأنبا بولا[١٨]: (لوحه ٦) .

مكان الأيقونة: بالجانب الأيسر من الهيكل الأوسط كنيسة الملاك ميخائيل القبلى .

تاريخ الأيقونة:١٥٨٦ش. /١٨٦٩م .

المقاييس: ٩١سم طول ×٣٧,٥ سم عرض .

المادة: رسم على الخشب .

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان في رسم الأيقونة اللون الأحمر، الذهبى، الأبيض، الأسود، الأصفر، البنى الفاتح، والداكن .

الكتابات: يوجد على جانبى رأس الآنبا كتابة باللغة العربية نصها: "القديس أنبا بولا " .

وعلى جانب القدم اليسرى كتابة باللغة العربية على ثلاثة أسطر نصها: "عمل بالقدس الشريف"، " على يد الحقير باسيلبوس"، " مطران كرسى أورشليم "، وعلى جانب القدم اليمنى كتابة باللغة العربية على ثلاثة أسطر نصها: " المهتم بهذه الخواجة رزق"، "جرجس عوضه يارب فى ملكوت"، "السموات سنة ١٥٨٦"، وبين قدمى الآنبا كتابة باللغة العربية في سطرين نصها: " اذكر يارب"،"جرجس الملطى".

وصف الأيقونة: تحمل الأيقونة رسمًا للآنبا بولا يقف في وضع مواجهة رافع يده في وضع تعبد (شكل٨)، وقد رسمه الفنان بملامح تدل على التقدم في العمر، ويبدو هذا من ملامح الوجه؛ وكذلك من خلال رسم الشعر والشارب والذقن باللون الأبيض، ويرتدى رداءًا قصيرًا باللون الأصفر الذى يتدرج ليصل إلى اللون الذهبى عليه زخارف باللون الأحمر عبارة عن خطوط طولية وعرضية تتقاطع لينتج من تقاطعها شكل مربعات صغيرة[١٩]، ويحيط برأسه الهالة المقدسة عبارة عن دائرة باللون الأحمر، وبأعلى اليد اليسرى للآنبا بركن الأيقونة العلوى يوجد شكل غراب رسم باللون الأسود (شكل٩)، وأسفل قدمه نجد شكل أسدين متقابلين وقد رسمهما الفنان بشكل مصغر باللون البنى الفاتح، وخلفية الأيقونة منفذة باللون الذهبى واللون الأحمر، أما أرضية الأيقونة فمنفذة باللون البنى الداكن.

[١٨] يأتى القديس بولا الطيبى في مقدمة النساك الأوائل ويعد بحق أول المتوحدين وأول الرهبان المصريين، كما أنه مؤسس حركة الرهبنة الانفرادية في مصر والشام، وولد الأنبا بولا في مدينة الإسكندرية عام (٢٢٤م)، وعزف عن الحياة وهو في السادسة عشر من عمره وكان ذلك في عصر الإمبراطور الروماني دكسيوس، فاتجه إلى البرية حيث عاش في عزلة كاملة عن العالم قرابة ثمانين عاماً في مغارة بالجبل في صحراء البحر الأحمر وكان يلبس ثوبا من الليف وكان الغراب يأتي إليه بنصف رغيف كل يوم ومات وعمره مائة وعشرين عامًا في اليوم الثاني من شهر أمشير سنة (٣٤١م)؛ شيحه، مصطفى عبد الله، *الفن القبطي*، جامعة القاهرة، ٢٠٠١م، ٤٧؛ الجندي، *آثار مصر المسيحية*، ١٠٨.

[١٩] هذه المربعات تنتج من طبيعة الثوب المصنوع من ليف النخل حيث انها المادة المتاحة في الصحراء لصنع الثوب الذى يرتديه الأنبا بولا.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

٤.٢.١. أيقونة الأنبا أنطونيوس[٢٠]: (لوحه ٧) .

مكان الأيقونة: بالجانب الأيسر من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى.

تاريخ الأيقونة:١٥٨٦ش. /١٨٦٩م.

المقاييس: ٩١سم طول × ٣٧ سم عرض .

المادة: رسم على خشب.

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان في رسم الأيقونة اللون الأبيض، الأحمر، الأخضر، الأزرق، الأسود، الذهبى، الرمادى.

الكتابات: كتب باللغة العربية باللون الأبيض أعلى رسم الأنبا أنطونيوس تقرأ :" القديس أنطونيوس الكبير أب الرهبان"، وكتب أعلى رسم الأنبا بولا بالركن الأيسر من الأيقونة الآتى : "القديس الأنبا بولا"، كما كتب أسفل رسم الأنبا أنطونيوس في أربعة أسطر تقرأ: "عمل بالقدس الشريف على يد الحقير باسيليوس"، "مطران كرسي أورشليم والمهتم بهذه الخواجة" "رزق جرجس عوضه يا رب في ملكوت" ،"السموات سنة ١٥٨٦ش. " .

وصف الأيقونة : الأيقونة مقسمة إلى جزءين الجزء الأول على يمين الناظر إلى الأيقونة نجد رسمًا للأنبا أنطونيوس يقف متجها قليلا ناحية اليمين رافعا يده اليمنى إلى أعلى مضمومة الأصابع ما عدا أصبع السبابة يتجه به إلى أعلى، وكأنه يوجه الحديث إلى الرهبان الواقفين بالجانب الأيسر من الأيقونة (شكل١٠)، ويشير

[٢٠] ولد الأنبا أنطونيوس ببلدة قمن العروس بمحافظة بنى سويف مركز الوسطى من ابويين مسيحيين في عام ٢٥٤م، وقد اسمياه أنطونيوس وهى كلمة لاتينية تعنى (عوض)، وعلى الرغم من ثراء والده الا إنه لم يلحقه بأية مدرسة بل تولى بنفسه الإشراف على تعليمه وتثقيفه، ويعد الأنبا أنطونيوس المؤسس لحياة الرهبنة الجماعية والملقب باسم (أب جميع الرهبان)، اعتزل الحياة وهو في العشرين من عمره حيث خرج إلى منطقة بسبير بين أطفيح وبنى سويف وذلك بعد وفاة والده الذى ترك له ثروة كبيرة وأخت صغيرة يقوم على تربيتها، وذات يوم وهو في الكنيسة سمع الكاهن يقول " إذا أردت أن تكون كاملا فأذهب وبع مالك واعطه للفقراء وتعالى اتبعني فيكون لك كنز في السماء " فباع كل ما يملكه ووزعه على الفقراء ثم أودع أخته بيتا لبعض العذارى الورعات، ورحل إلى سفوح الجبال الشرقية المجاورة لحافة الوادي وذلك بعد أن عبر النهر، وأقام في إحدى القلاع المهجورة في موضع يقال له بسبير ما يقرب من عشرين سنة وقد ذاع صيته وكثر مريدوه فأخذ يتوغل في الصحراء إلى أن استقر في الجبال الواقعة قرب ساحل البحر الأحمر بجوار عين ماء وعاش بقية حياته بالقرب من الدير الذى يحمل اسمه إلى اليوم ، وتوفى الأنبا أنطونيوس في حوالى عام ٣٥٦م عن عمر يناهز ١٠٥ عام؛ الأرمني، أبو صالح، *كنائس وأديرة*، اكسفورد، ١٨٩٥م، ٩٧.

BUDGE, W., *Paradise of the Fathers of Palladius*, VOL.1, London, 1904, 59 -60; HODGES, G., *The Early Church from Igenitive to Augustine*, New York, 1915, 154.

كامل، مراد، *تاريخ الحضارة المصرية العصر اليوناني الروماني والعصر الإسلامي*، جـ.٢، مكتبة مصر، ١٩٥٠م، ٩٠؛ شيحة، مصطفى، *دارسات في العمارة والفنون القبطية*، القاهرة: مطبعة هيئة الآثار المصرية ، ١٩٧٨م،٧٠؛ همى (جم)، *العالم البيزنطي*، ترجمة: رأفت عبد الحميد، ط.٣، دار المعارف، ١٩٨٤م، ٢٧٦ .

ATHANASIUS, *Life of Saint Antony*, Cairo, 1992, 2 – 4.

بها إلى رسم الأنبا بولا الموجود بالجزء الأيسر من الأيقونة ليشير الفنان أن محور الحديث عن الأنبا بولا [٢١]، أما يده اليسرى فيحمل بها الكتاب المقدس، وقد رسمه الفنان فى مرحلة متقدمة من العمر ويبدو هذا من ملامح الوجه والتجاعيد أسفل العينين؛ وكذلك من لون الشعر والشارب، والذقن، فقد رسمهم الفنان باللون الأبيض.

ويرتدى رداء فضفاضًا باللون البنى الداكن يعلوه عباءة تُغطى الأكتاف ، وتنسدل إلى أسفل بنفس لون الرداء، وتبدو طيات الثياب باللون البنى الفاتح، ويتدلى من أسفل العباءة بطرشيل[٢٢] باللون الأخضر عليه زخارف عبارة عن ثلاثة صلبان نفذها الفنان باللون الذهبى ما عدا الصليب الأخير رسمه باللون الأبيض، كما يوجد زخارف باللون الأحمر على الصليب الأوسط، ويرتدى على رأسه طاقية باللون الأسود، وتظهر اقدام الأنبا أنطونيوس ليظهر الحذاء باللون البنى، ويحيط برأسه الهالة المقدسة مرسومة باللون الذهبى، ويقف أسفل عقد مرسوم باللون الذهبى، وقد نفذه الفنان بحجم أكبر من كل شخصيات الأيقونة، وخلفية الأيقونة في هذا الجزء رسمها الفنان باللون البنى؛ وكذلك أرضية الأيقونة، وأسفل قدم الأنبا أنطونيوس يوجد الكتابات باللون الأبيض، أسفلها رسم لسبعة من الرهبان رسمهم الفنان في مرحلة متقدمة من العمر بذقن وشارب وشعر باللون الأبيض وبحجم أصغر من حجم الأنبا أنطونيوس، يرتدون نفس الملابس ونفس غطاء الرأس ولكنها تختلف ما بين اللون البنى واللون الأسود، ويضعوا أيديهم على صدورهم.

أما الجزء الأيسر من الأيقونة، فقد قسمه الفنان إلى جزءين الجزء العلوى يحتوى على رسم للأنبا بولا، وكأنه منفصل عن الأيقونة لأن لون خلفية الأيقونة في هذا الجزء؛ وكذلك لون الأرضية تختلف عن خلفية وأرضية باقى الأيقونة، كما يوجد دعامة باللون الرمادى تفصل بين رسم الأنبا أنطونيوس ورسم الأنبا بولا، وكذلك يوجد رسم سور يفصل بين رسم الأنبا بولا، ورسم الرهبان المرسومين في الجزء السفلى من الأيقونة والسور بنفس لون الدعامة وهو اللون الرمادى الفاتح، وقد رسم الفنان الأنبا بولا في مرحلة متقدمة من العمر له ذقن وشارب باللون الأبيض، ويقف في وضع تعبدى رافعًا يديه إلى أعلى ويرتدى رداءً قصيرًا باللون البنى

---

[٢١] ارتبطت قصة بولس الطيبي بقصة الأنبا أنطونيوس إذ إنه بعد أن قضى الأنبا بولا فترة طويلة متوحدا في الصحراء زاره الأنبا أنطونيوس ونزل عليهما غراب ومعه رغيف من الخبز فقال بولس " ها هو الله أرسل لنا غذاءنا، ولقد مكثت (٦٠) عاما وأنا آكل نصف رغيف يوميا، ولكن بمجيئك أنت ضاعف المسيح الطعام"، وبعد الانتهاء من الطعام طلب بولس من أنطونيوس رداء ليحضره له فقد شعر بولس أن ساعة موته اقتربت فأراد أن يجنب أنطونيوس مرارة الموقف، وعندما عاد أنطونيوس بالرداء كان بولس قد مات فلفه أنطونيوس بالرداء وحمله إلى الخارج ليدفنه ولكنه تحير في كيفية حفر القبر وفجأة جاءه أسدان وانحنيا أمام الجسد ثم حفر القبر بمخالبهما، وقيل: إن هذين الأسدين كانا ملازمين للأنبا بولا طيلة وجوده في البرية وبعد أن تركا المكان دفن أنطونيوس جسد بولس ثم رجع إلى الدير بعد أن أخذ معه رداء بولس المصنوع من ألياف النخيل.

WADDELLM, H., *The Desert Fathers*, London, 1936, 41-53.

السرياني، صموئيل تواضروس، *الأديرة المصرية العامرة*، ط.١، القاهرة: المطبعة التجارية الحديثة، ١٩٦٨م، ٥٢ .

[٢٢] البطرشيل: كلمة يونانية معناها الوشاح الذى يعلق بالرقبة وهو عبارة عن شريط طويل من القماش الملون المطرز ويكون عادة من الحرير الأحمر وهو كناية عن لباس هارون المذكور في العهد القديم وهو من الملابس الكهنوتية ولا يرتديه إلا الأساقفة؛ قادوس، عزت حامد والسيد، عاشور عبد الفتاح، *الآثار والفنون القبطية*، الإسكندرية، ٢٠٠٠م، ٢١٢.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

الداكن والفاتح، عليه زخارف عبارة عن خطوط تتقاطع لتكون أشكال مربعات صغيرة، وأمامه يوجد رسم أسدين متقابلين رسمهم الفنان باللون البنى الداكن والفاتح، وخلفية هذا الجزء من الأيقونة منفذ باللون الأزرق الفاتح ، والأرضية باللون البنى.

وأسفل رسم الأنبا أنطونيوس نجد رسم لمجموعة كبيرة من الرهبان جميعهم في مرحلة الشيخوخة ويبدو هذا من ملامح الوجه ولون الشعر والشارب والذقن حيث نفذهم الفنان باللون الأبيض، ومنهم من يتجه بوجهه إلى الأمام والبعض يتجه بوجهه إلى الأنبا أنطونيوس الذى رسمه الفنان يوجه حديثه إليهم، وهو يشير إلى رسم الأنبا بولا ليدل على أن محور الحديث عن الأنبا بولا فهو الملقب بأب الرهبان ومعلمهم، ويرتدى هؤلاء الرهبان نفس ملابس الرهبان أسفل رسم الأنبا أنطونيوس باللون البنى واللون الأسود، كما يرتدون نفس غطاء الرأس باللون الأسود.

٣.١. أيقونات تلاميذ السيد المسيح[٢٣]:

١.٣.١. أيقونات تلاميذ السيد المسيح المعلقة بالجانب الأيمن من الهيكل:

١.١.٣.١. أيقونة توما الرسول: (لوحة ٨).

مكان الأيقونة: بالجانب الأيمن من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلي.

تاريخ الأيقونة: ١٥٨٦ش. /١٨٦٩م.

المقاييس: ١٠٤ سم طول× ٦٧سم عرض.

المادة: رسم على الخشب .

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان اللون البرتقالى، الذهبى، الأخضر، البنى والأبيض، الأصفر.

الكتابات: كتب باللغة العربية باللون الأبيض من أعلى على يسار الرأس الآتي: " القديس توما".

وعلى يمين الرأس كتب: " الرسول" وبجوار قدمه اليسرى كتب خمسة أسطر تقرأ: "عمل بالقدس الشريف" "على يد الحقير باسيلوس"، "مطران كرسي"، "أورشليم " ، " سنة ١٥٨٦ "، وكتب بجوار القدم اليمنى في أربعة أسطر تقرأ: "المهتم بهذه الخواجه"، "رزق جرجس عوضه"، "يا رب في ملكوت "، " السموات".

---

[٢٣] تلاميذ السيد المسيح عددهم إثنى عشر رجلا؛ العهد الجديد، *إنجيل متى*، ٢- ٤ : ١٠؛ أمنوا بالسيد المسيح واختارهم المسيح ليكونوا معه ليرسلهم إلى بقاع الأرض المختلفة ليكون لهم سلطان على شفاء الناس من الأمراض وإخراج الشياطين؛ العهد الجديد ، *إنجيل مرقس*، ٣: ١٣ – ١٥؛ وقد قيل إنهم كانوا قوما صيادين وقيل قصارين وقيل ملاحين؛ العهد الجديد، *إنجيل مرقس*، ١: ١٦- ٢٠؛ ولما قبض على السيد المسيح هرب التلاميذ خوفا من أن يصلبهم اليهود مثلما صلبوا السيد المسيح وازداد خوفهم بعد ما أشاعه اليهود بأن تلاميذ السيد المسيح قد أتوا وسرقوه من القبر فاختفى هؤلاء التلاميذ في علية صهيون وهى إحدى قرى فلسطين بعد أن أحكموا غلق أبوابها ومنافذها وبعد صعود السيد المسيح إلى السماء تفرق الحواريون في البلاد المختلفة لينشروا الإنجيل فيها بعد أن ألقوا فيما بينهم قرعة ليعرف كل واحد منهم البلد التي ينبغي أن يذهب إليها ليبشر فيها؛ الأنطوني، القمص لوقا، *قيامة الانتصار*، ط.١، مكتبة المحبة، ١٩٧٣م، ٣٨ : ٣٩؛ لوريمر، جون، *تاريخ الكنيسة*، جـ.٢ ، ١٩٨٥م، ٢٦.

وصف الأيقونة: يقف توما الرسول في وضع مواجهة ، ويتجه بوجهة ناحية اليمين ، ورسمه الفنان في مرحلة الشباب بعيون متسعة وأنف وفم صغيرين وشعر قصير باللون البنى مفروق من على الجبين ويضع يده اليمنى على صدره، أما اليد اليسرى فيمسك بها الكتاب المقدس الذى رسمه الفنان باللون الذهبى، ويرتدى رداء باللون الأخضر الداكن واللون الذهبى، يعلوه عباءة باللون البرتقالى ويتدرج اللون ليصل إلى اللون الفاتح تلتف حول الكتف الأيمن وتنعقد فوق الكتف الأيسر، وتنسدل لتغطى منطقة الوسط وتنسدل إلى الخلف لتصل إلى الأرض، وتظهر طياتها فى عدد من الطبقات (شكل١١)، ويرتدى في قدمه حذاء باللون الأسود.

٢.١.٣.١. أيقونة القديس برثلماوس الرسول[٢٤]: (لوحة ٩):

مكان الأيقونة: بالجانب الأيمن من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلي.

تاريخ الأيقونة:١٥٨٦ش. /١٨٦٩م.

المقاييس: ١٠٥سم طول × ٦٧,٥ سم عرض.

المادة: رسم على الخشب.

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان اللون البرتقالى، الأسود، الذهبى، البنى الداكن، الأبيض، الأصفر.

الكتابات: كتب باللغة العربية باللون الأبيض أعلى الأيقونة على جانبي الرأس: "القديس "،" برثلماوس الرسول"، كما كتب بجوار القدم اليسرى في خمسة أسطر تقرأ: "عمل بالقدس الشريف"، "على الحقير باسيليوس" ، "مطران كرسي" ، "أورشليم "، "سنة ١٥٨٦ش "، وكتب بجوار القدم اليمنى في ثلاثة أسطر تقرأ: " والمهتم بهذه الخواجة رزق جرجس" ، "عوضه يا رب فى ملكوت" ، "السموات".

وصف الأيقونة: يقف القديس في وضع مواجهة وقد رسمه الفنان فى مرحلة الشباب بشعر وشارب وذقن باللون البنى، ويرتدى رداء باللون البنى يعلوه عباءة بنفس اللون تغطى الأكتاف ، وتصل إلى فوق الركبة، وتنسدل إلى الخلف وتظهر طياتها خلف القديس، ويضع يده اليمنى على صدره، ويمسك بيده اليسرى الكتاب المقدس، ونفذ الفنان الخلفية باللون الذهبى، أما الأرضية فنفذها باللون البنى الداكن.

٣.١.٣.١.أيقونة القديس تادرس الرسول: (لوحة ١٠).

مكان الأيقونة: بالجانب الأيمن من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلي.

تاريخ الأيقونة:١٥٨٦ش. /١٨٦٩م.

المقاييس: ٩١سم طول ×٥٢,٥سم عرض.

المادة: رسم على الخشب.

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان اللون البرتقالى، الذهبى، الأبيض، البنى الداكن، الرمادى، الأصفر.

الكتابات: كتب باللغة العربية باللون الأبيض أعلى الأيقونة على جانبي الرأس: "القديس تادرس الرسول ".

[٢٤] هو أحد تلاميذ السيد المسيح الإثني عشر وهذا الرسول كانت قرعته أن يمضى إلى الواحات فمضى إلى هناك وبشر أهلها ودعاهم إلى الدين المسيحي، ثم اتجه إلى بلاد البربر واتجه إليه تلميذه أندراوس لمساعدته؛ الجميل، *السنكسار*، جـ.١ ، ١٠.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

كما كتب بجوار القدم اليسرى في أربعة أسطر تقرأ: "عمل بالقدس الشريف على"، "والمهتم بهذه الخواجة"، "باسيلوس مطران"، "كرسي أورشليم "، كما كتب بجوار القدم اليمنى في ثلاثة أسطر تقرأ: "والمهتم بهذه الخواجة"، " رزق جرجس عوضه يا رب "، " في ملكوت السموات"، " سنة ١٥٨٦".

وصف الأيقونة: يقف القديس في وضع مواجهة، وقد رسمه الفنان في مرحلة الشيخوخة، ويبدو ذلك من تجاعيد الوجه، ورسم الشعر والشارب والذقن باللون الأبيض، ويرتدى رداء بدرجات اللون البنى ما بين الداكن والفاتح، يعلوها عباءة تغطى الأكتاف، وتصل إلى منطقة الركبة من الأمام وتنسدل إلى الخلف، وتظهر طياتها من أسفل، وقد رسمها الفنان باللون البنى، واللون الأخضر بدرجاتهم المختلفه، ويرتدى حذاء باللون الأسود، ويضع يده اليمنى على صدره، بينما يمسك باليد اليسرى الكتاب المقدس، وخلفية الأيقونة منفذة باللون الذهبي، والأرضية باللون البني الداكن، وتعرضت الأيقونة لترميم خاطئ، ويظهر هذا من اللون الأحمر الذى وضع في الخلفيه بدون أى نظام.

٤.١.٣.١. أيقونة يعقوب بن حلفا: (لوحة ١١).

مكان الأيقونة: بالجانب الأيمن من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل قبلى .

تاريخ الأيقونة:١٥٨٦ش. /١٨٦٩م .

المقاييس: ١٠٥,٥سم طول × ٦٧سم عرض .

المادة: رسم على الخشب .

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان في رسم الأيقونة اللون البرتقالى، الأخضر، الذهبي، البنى، الأبيض، الأسود، الأصفر.

الكتابات: كتب أعلى الأيقونة على جانبى رأس القديس باللغة العربية باللون الأحمر: "القديس الرسول يعقوب بن حلفا"، وعلى جانب قدم القديس اليسرى كتب باللغة العربية في أربعة أسطر تقرأ: "عمل بالقدس الشريف"، "على الحقير باسليوس"، "مطران كرسى" ، "أورشليم".

وبجانب قدم القديس اليمنى كتب باللغة العربية فى أربعة أسطر تقرأ: "والمهتم بهذه الخواجه رزق"، "جرجس عوضه يارب فى"، " ملكوت السموات"، " سنة ١٥٨٦".

وصف الأيقونة: يقف القديس في وضع مواجهة، وقد رسمه الفنان فى مرحلة الشباب بعيون متسعة وأنف وفم صغيرين، وشعر وشارب، وذقن باللون البنى، ويرتدى رداء باللون البرتقالى الذى يتدرج ما بين الداكن والفاتح، ويعلو الرداء عباءة باللون الأخضر يتدرج ما بين الداكن والفاتح، تغطى الكتف والذراع الأيسر وتلتف حول الوسط وتتدلى من الخلف، وتظهر طياتها المتعددة على أرض الأيقونة، ويضع يده اليمنى على منطقة الصدر، أما اليد اليسرى فيمسك بها الكتاب المقدس، وينتعل في قدمه حذاء باللون الأسود، ورسمت خلفية الأيقونة باللون الذهبى، أما أرضية الأيقونة فنفذها الفنان باللون البنى الداكن.

٥.١.٣.١. أيقونة يوحنا الإنجيلى الرسول: (لوحة ١٢).

مكان الأيقونة: بالجانب الأيمن من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلي.

تاريخ الأيقونة:١٥٨٦ش. /١٨٦٩م .

المقاييس: ١٠٦سم طول ×٦٨سم عرض .

المادة: رسم على خشب .

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان في رسم الأيقونة اللون البرتقالى، الأبيض، البنى، الذهبى، الأخضر، الأسود، الأصفر .

الكتابات: كتب باللغة العربية باللون الأبيض أعلى الأيقونة على جانبى رأس القديس "القديس يوحنا الإنجيلى" وعلى يساره "الرسول"، وعلى جانب القدم اليسرى في أربعة أسطر تقرأ : "عمل بالقدس الشريف"، "على يد الحقير باسيليوس"، "مطران كرسى أروشليم "، "سنة ١٥٨٩".

وعلى جانب القدم اليمنى في أربعة أسطر: "المهتم بهذه الخواجه"، "رزق عوضه"، "يارب فى ملكوت"، "السموات".

وصف الأيقونة: يقف القديس في وضع مواجهة ويتجه برأسه جهة اليمين قليلاً ، ويبدو من تجاعيد الوجه، ورسم الشعر، والذقن، والشارب باللون الأبيض أنه في مرحلة الشيخوخة . ويرتدى رداء باللون الأخضر الذى يتدرج ما بين الفاتح والداكن، يعلوه عباءة باللون البرتقالى، ويتدرج اللون إلى اللون الذهبى، تغطى منطقة الأكتاف، وتصل من الأمام إلى الركبتين، بينما تنسدل من الخلف إلى الأرض، وتظهر طياتها المتعددة من الخلف، ويضع القديس يده اليمنى على صدره، بينما يمسك بيده اليسرى الكتاب المقدس، ورسمت أرضية الأيقونة باللون البنى الداكن، أما الخلفيه فقد رسمها الفنان باللون الذهبى.

٦.١.٣.١. أيقونة بولس الرسول[٢٥]**: (لوحه ١٣).**

مكان الأيقونة: بالجانب الأيمن من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلي.

تاريخ الأيقونة:١٥٨٦ش. /١٨٦٩م.

المقاييس: ١٠٤,٥سم طول × ٤٨سم عرض .

المادة: رسم على الخشب .

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان في رسم الأيقونة اللون الأبيض، الأخضر، الذهبى، البرتقالى، البنى، الأسود، الأصفر.

الكتابات: كتب باللغة العربية باللون الأحمر من أعلى الأيقونة على جانبى الرأس تقرأ: "القديس بولس"، "الرسول"، وباللون الأبيض على جانب قدم القديس اليسرى في ثلاثة أسطر تقرأ: "عمل بالقدس الشريف"، "على يد باسيليوس مطران "، " كرسى اورشليم "، وعلى جانب القدم اليمنى كتب في أربعة أسطر تقرأ: "المهتم بهذه الخواجة رزق"، " جرجس عوضه يارب فى"، "ملكوت السموات"، " سنة ١٥٨٩".

[٢٥] الاسم العبري لبولس هو شاول ولم يكن بولس من بين الإثني عشر تلميذًا الذين اختارهم السيد المسيح ليكونوا الصف الأول من المؤمنين، ولكن تم اختياره بعد صعود السيد المسيح ؛ العهد الجديد، *سفر أعمال الرسل*، ٩-١٣.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

وصف الأيقونة: يقف القديس في وضع مواجهة يميل بوجهه إلي جهة اليمين قليلاً، وهى الجهة التى يوجد بها أيقونة السيد المسيح، وقد رسمه الفنان في مرحلة الشباب بعيون متسعة وأنف وفم صغيرين، وشعر وشارب وذقن باللون البنى، ويرتدى رداء باللون الأخضر الداكن والفاتح الذى يصل إلى اللون الأصفر، ويعلو هذا الرداء عباءة باللون البرتقالى الفاتح والداكن، وتظهر طياتها بطبقات متعددة من الخلف، ويضع يده اليمنى على صدره، بينما يمسك بيده اليسرى الكتاب المقدس الذى رسمه الفنان باللون الأحمر والذهبى، أما خلفية الأيقونة فقد رسمها الفنان باللون الذهبي، والأرضية باللون البنى.

٢.٣.١. أيقونات تلاميذ السيد المسيح بالجهة اليسرى من الهيكل :

١.٢.٣.١. أيقونة القديس بطرس الرسول[٢٦]**: (لوحة ١٤).**

مكان الأيقونة: الجهة اليسرى من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى.

تاريخ الأيقونة:١٥٨٦ش. /١٨٦٩م.

المقاييس: ١٠٦سم طول × ٦٨,٥ سم عرض.

المادة: رسم على الخشب.

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان في رسم الأيقونة اللون الذهبى، والأسود، والأخضر، الأبيض، البنى، البرتقالى، الأصفر.

الكتابات: كتب باللغة العربية باللون الأحمر على جانبى منطقة الرأس: "القديس بطرس"، "الرسول"، وكتب باللون الأبيض على جانب القدم اليسرى في خمسة أسطر تقرأ: "عمل بالقدس الشريف على يد الحقير "باسيليوس مطران كرسى أروشليم "، "والمهتم بهذه الخواجة رزق جرجس"، "عوضة يارب في ملكوت السموات"، " سنة ١٥٨٦ ".

وصف الأيقونة: رسمه الفنان في وضع مواجهة، حيث يميل بوجهه قليلا جهة اليسار، ويبدو في مرحلة متقدمة من العمر، ويظهر هذا من ملامح الوجه ولون الشعر والشارب والذقن حيث نفذهم الفنان باللون الأبيض، ويرتدى نفس ملابس التلاميذ السابق وصفها باللون الأخضر، واللون البرتقالى والاختلاف يظهر في أن العباءة تُغطى الكتف الأيمن بدلا من الجانب الأيسر في الأيقونات السابقة، ويضع يده اليسرى على صدره بينما يمسك بيده اليمنى الكتاب المقدس ويضمه إلى صدره.

٢.٢.٣.١. أيقونة القديس اندراوس: (لوحة ١٥).

مكان الأيقونة: بالجهة اليسرى من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلي.

تاريخ الأيقونة:١٥٨٦ش. /١٨٦٩م.

المقاييس: ١٠٦سم طول× ٦٨ سم عرض.

المادة : رسم على الخشب .

[٢٦] استشهد في اليوم الخامس من شهر أبيب وكان من بيت صيدا؛ الجميل، *السنكسار*، جـ.٢، ٢٩٠.

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان في رسم الأيقونة اللون البنى، والأسود، الأخضر، الأبيض، البرتقالى، الذهبي ، الأصفر.

الكتابات: يوجد على جانبى الرأس كتابة باللغة العربية باللون الأحمر تقرأ "القديس" ، "سيمون الرسول"، وكتب باللون الأبيض على جانب القدم اليسرى في ثلاثة أسطر تقرأ: "عمل بالقدس الشريف على"، "يد الحقير باسيليوس مطران"، " كرسى أروشليم سنة ١٥٨٦"، وعلى جانب القدم اليمنى في أربعة أسطر تقرأ: والمهتم بهذه الخواجة "، "رزق جرجس"، "عوضه يارب فى"، "ملكوت السموات".

وصف الأيقونة: رسمه الفنان في وضع مواجهة، ويميل قليلاً جهة اليسار، ويرتدى نفس ملابس باقى التلاميذ باللون البرتقالى، واللون الأخضر، وملامح الوجه تدل على أنه في مرحلة متوسطة من العمر حيث يشوب شعره الذى نفذه الفنان باللون البنى بعض الشعيرات باللون الأبيض، ويضع يده اليسرى على صدره، بينما يمسك الكتاب المقدس الذى لونه الفنان باللون الأحمر، وله إطار باللون الأخضر الداكن بيده اليمنى، وخلفية الأيقونة نفذها الفنان باللون الذهبى، بينما أرضية الأيقونة باللون البنى الداكن.

٣.٢.٣.١. أيقونة القديس أندريا الرسول: (لوحة ١٦).

مكان الأيقونة: بالجهة اليسرى من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلي.

تاريخ الأيقونة:١٥٨٦ش. /١٨٦٩م.

المقاييس: ١٠٤سم طول× ٧٢ سم عرض.

المادة: رسم على الخشب .

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان في رسم الأيقونة اللون البرتقالى، الأخضر، الأبيض، البنى الداكن والفاتح، الذهبى، الأصفر.

الكتابات: كتب باللغة العربية باللون الأحمر على جانبى الرأس "القديس أندريا "، "الرسول"، كما كتب باللون الأبيض على جانب القدم اليسرى في ستة أسطر تقرأ: "عمل بالقدس الشريف على"، "يد الحقير باسيليوس مطران"، "كرسى أروشليم والمهتم بهذه"، "الخواجة رزق جرجس "، "عوضه يارب فى ملكوت"، " السموات سنة ١٥٨٦".

وصف الأيقونة: رسمه الفنان في وضع مواجهة ويميل إلي جهة اليسار قليلا، وقد رسمه الفنان فى مرحلة متقدمة من العمر، حيث رسمه بشعر وشارب وذقن باللون الأبيض، ويرتدى نفس ملابس معظم التلاميذ وهو عبارة عن رداء باللون الأخضر الداكن والفاتح، يعلوه عباءة باللون البرتقالى تغطى الكتفين وتنسدل من الأمام إلى قرب منطقة الركبتين، بينما تنسدل من الخلف إلى الأرض، وتظهر طياتها المتعددة من الخلف، وينتعل فى قدمه حذاء باللون الأسود، ورُسمت الأرضية باللون البنى الداكن، والخلفية باللون الذهبى.

٤.٢.٣.١. أيقونة القديس يعقوب بن زبدى: (لوحة ١٧).

مكان الأيقونة: بالجهة اليسرى من هيكل كنيسة الملاك ميخائيل القبلي.

تاريخ الأيقونة:١٥٨٦ش. /١٨٦٩م.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

المقاييس: ١٠٤سم طول× ٧٢ سم عرض.

المادة: رسم على خشب.

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان في رسم الأيقونة اللون الذهبى، والأخضر الفاتح، والأبيض، والأسود، والبنى الداكن والفاتح، والبرتقالى، والأصفر .

الكتابات: كتب أعلى الأيقونة على جانبى رأس القديس باللغة العربية باللون الأحمر : "القديس الرسول"، "يعقوب بن زبدى"، كما كتب على جانب القدم اليسرى باللغة العربية باللون الأبيض في خمسة أسطر تقرأ: "عمل بالقدس الشريف على يد الحقير"، "باسيليوس مطران كرسى أروشليم"، "والمهتم بهذه الخواجة رزق جرجس "، "عوضه يارب فى ملكوت السموات"، "سنة ١٥٨٦".

وصف الأيقونة: رسمه الفنان في وضع مواجهة يميل قليلاً إلى جهة اليسار، وقد رسمه الفنان في مرحلة الشباب حيث رسمه بعيون متسعة ينظر بها إلى جهة اليسار وأنف وفم صغيرين، ويرتدى رداء باللون البرتقالى الفاتح يشوبه اللون الذهبى، يعلوه عباءة باللون الأخضر الفاتح واللون الذهبى، وتلتف العباءة حول الكتف الأيمن، وتنسدل لتلتف حول منطقة الوسط، وتتدلى من الأمام إلى قرب الركبتين، ومن الخلف تنسدل إلى الأرض وتظهر طياتها من أسفل، ويضع يده اليسرى على صدره، بينما يده اليمنى يمسك بها الكتاب المقدس الذى رسمه الفنان باللون الذهبى وله إطار باللون الأخضر الداكن، أما أرضية الأيقونة فهى باللون البنى الداكن، والخلفية باللون الذهبي.

٥.٢.٣.١. أيقونة القديس متى الإنجيلى: (لوحة ١٨).

مكان الأيقونة: بالجهة اليسرى من هيكل كنيسة الملاك ميخائيل القبلي.

تاريخ الأيقونة:١٥٨٦ش. /١٨٦٩م.

المقاييس: ١٠٤سم طول ×٧٢ سم عرض.

المادة: رسم على الخشب.

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان فى رسم الأيقونة اللون الذهبى، البنى الداكن والفاتح، الأخضر، الأبيض، البرتقالى، الأصفر.

الكتابات: كتب باللغة العربية باللون الأحمر أعلى الأيقونة على جانبى الرأس: "القديس متى الإنجيلى"،"الرسول"، وكتب باللون الأبيض بجانب القدم اليمنى في أربعة أسطر تقرأ: "عمل بالقدس الشريف" "على يد الحقير باسيليوس"،" مطران كرسى أروشليم"،" سنة ١٥٨٦"، وعلى جانب القدم اليسرى كتب في أربعة أسطر تقرأ: "والمهتم بهذه الخواجة"، " رزق جرجس"، "عوضه يارب فى "، "ملكوت السموات".

وصف الأيقونة: رسمه الفنان في وضع مواجهة يميل إلى جهة اليسار قليلاً، وقد رسمه الفنان في مرحلة متوسطة من العمر، ويبدو هذا من تجاعيد الوجه، ورسم الشعر باللون البنى والشارب والذقن باللون الأبيض، ويرتدى رداء باللون البرتقالى الفاتح والداكن، يعلوه عباءة باللون الأخضر يشوبه اللون الذهبى تغطى الكتفين

وتنسدل من الأمام لتصل إلى ما قبل الركبتين، أما من الخلف فتنسدل إلى الأرض وتظهر طياتها المتعددة من الخلف، أما أرضية الأيقونة فهي باللون البنى الداكن، والخلفية باللون الذهبى.

٦.٢.٣.١. أيقونة القديس فيلبس الرسول: (لوحة ١٩**).**

مكان الأيقونة: بالجهة اليسرى من هيكل كنيسة الملاك ميخائيل القبلي.

تاريخ الأيقونة:١٥٨٦ش. /١٨٦٩م.

المقاييس: ١٠٤سم طول× ٧٢ سم عرض.

المادة: رسم على الخشب.

الألوان المستخدمة: استخدم الفنان في رسم الأيقونة اللون البرتقالى، الذهبى، الأسود، الأخضر، البنى الداكن والفاتح، الأصفر.

الكتابات: كتب أعلى الأيقونة على جانبى رأس القديس باللغة العربية باللون الأحمر: "القديس فيلبس"، "الرسول"، وعلى جانب القدم اليسرى كتب باللغة العربية باللون الأبيض فى أربعة أسطر تقرأ: "عمل بالقدس الشريف"، "على يد الحقير باسيليوس"، "مطران كرسى أروشليم"، "سنة ١٥٨٦"، وعلى جانب القدم اليمنى كتب فى خمسة أسطر تقرأ: "والمهتم بهذه الخواجة"، "رزق جرجس"، "عوضه يارب"، "فى ملكوت "، "السموات".

وصف الأيقونة: رسمه الفنان في وضع مواجهة يميل ناحية اليسار قليلاً، وقد رسمه الفنان بملامح تدل على مرحلة الشباب بعيون متسعة، وأنف وفم صغيرين، وشعر باللون البنى الفاتح، ولم يرسم له شارب أو ذقنًا، ويرتدى رداء باللون البرتقالى والذهبى، يعلوه عباءة باللون الأخضر الفاتح واللون الذهبى، تغطى منطقة الكتفين، وتنسدل من الأمام إلى أعلى الركبتين، ومن الخلف تنسدل إلى الأرض وتظهر طياتها المتعددة، ورسمت أرضية الأيقونة باللون البنى الداكن، والخلفية باللون الذهبى.

٢ . الدراسة التحليلية :

من الطبيعي أن يغلب على الفنان القبطي الأسلوب الرمزي، والبعد عن الواقع وانتقاء الرموز والعناصر التي تناسب عقيدته وموضوعاته، حيث اعتمد في تنفيذ أعماله علي الرموز بصفه رئيسة، ولعل ذلك " بسبب الاضطهاد الذى لقاه الأقباط في بداية اعتناقهم المسيحية من الرومان، واجتماعهم داخل كهوف وسراديب الموتى، واتفقوا على ما نسميه حاليا بكلمة السر ففضل أن تكون الكلمة رمزًا يرسم ولا ينطق به، وبدأ الرمز ينتشر في الفن القبطي، وأصبحت الوحدات الزخرفية، والأشكال، والألوان لها دلالات ومعانٍ عقائدية اختص الأقباط بكثير منها وتميزوا بها عن الفنون المسيحية الغربية، وأصبحت الرمزية هي تجميع للعناصر والأفكار التي تخدم العقيدة وتمثل معانٍ ودلالات كثيرة، وراعى الفنان القبطي في صياغته للرمز أن يكون له دلالة مادية من جهة رسم الشكل، وأن يكون له مدلول فلسفي غالبًا ما يكون مرتبط بمحتوى المضمون العقائدي والقصص الديني ، وهذا ما نجده في الأيقونات موضوع الدراسة .

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

وللأيقونة بعدها الرمزى ومن خلاله تصبح معبرة فالتقانات المستخدمة فى صنعها لا تعبر بالضرورة عن ذاتها ، وإنما تعبر عن فكرة أو حالة تخص الأيقونة ذاتها فهى ليست إلا رموزاً تحمل شحنات روحية ونفحات إيمانية [٢٧]، فقد اتخذت المسيحية من الرمز وسيلة للتعبير عن الفكر كموضوع الراعى الصالح، وكذلك للتعبير عن المفاهيم الأخلاقية لتصبح فيما بعد موضوعات لرسوم الأيقونات بقصصها عن المسيح وموته وأمه والقديسين[٢٨]، وترى الباحثة أن الرمز ما هو إلا لغة تعبيرية يستخدمها المصور للتعبير عن انفعالاته وما يجول بنفسه من أفكار ومعتقدات عند رسم الأيقونة.

٢ . ١. الرمز وارتباطه بالدلالات المرتبطة بالمعتقدات الدينية المسيحية:

تحمل الأيقونات موضوع الدراسة كثيرًا من الرموز الدينية لتوصيل تعاليم الكتاب المقدس من خلال رموز وصور يمكن تمييزها، وللرمزية أهمية كبيرة في الفن القبطى حيث اتخذ الفنان الأشكال الحيوانية، والنباتية أسلوبا تعبيريا جديدا مرتبطا بمعتقداته المسيحية، وقد يكون الرمز عنصراً مثل الميزان فى أيقونة الملاك ميخائيل (لوحة ٣) أو الشورية فى أيقونة النبى زخريا (لوحة ٥) أو الغراب فى أيقونة الأنبا أنطونيوس (لوحة ٦)، أو موضوعاً[٢٩] مثلما نجد فى أيقونة الأنبا أنطونيوس(لوحة ٧) .

وترى الباحثة أن الرمز علامة تشير إلى معنى معين استخدمه الفنان بصفة عامة لتقوية المعنى وإضافة لمسة جمالية في الأيقونة، فالمسيح في الأيقونة له دلالة خاصة عند المسيحيين، ولكل شكل ولون رمزية مباشرة ومحددة تجعل المشاهد ينظر إلى الأيقونة وهو يتمثل كل جزء فيها بما يعنيه من مفاهيم مقدسة، وبذلك نجد للعقيدة تأثيرًا قويًا على الرمزية، كما نجد سيطرة الشخصيات الدينية والقديسين [٣٠] على موضوعات الأيقونات، وهذا ما نجده في رسم أيقونات الأنبياء هارون النبي، والنبي زخريا (لوحة ٤، ٥)، وأيقونات الشخصيات الدينية المهمة مثل الأنبا بولا، والأنبا أنطونيوس (لوحة ٦، ٧)، وفي رسوم تلاميذ السيد المسيح (لوحة ٨، ١٨).

هذا إلى جانب ما تمثله أيقونة التجسد (لوحة٢) من دلالة مهمة حيث تحمل شحنة عاطفية تؤثر في نفس رواد الكنيسة، ورسم الشكل المستدير باللون الأزرق في يد السيد المسيح في نفس الأيقونة، والذى يرمز للكون كله لأن في الديانة المسيحية المسيح هو ضابط الكون وهو خالق كل شيء بحكمته وإن الكل منقوش في كفه وشعبه مركز اهتمامه ورعايته [٣١]، وهو المعنى الذى يريد أن يوصله الفنان لرواد الكنيسة، وهو أن السيد المسيح يحمل هموم شعبه، هذا بالإضافة إلى اللمسة الجمالية التي اضافها مصور الأيقونة؛ وكذلك علامة

[٢٧] العشماوي، محمد زكى، *فلسفة الجمال في الفكر المعاصر*، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٠م، ١٥٥ .

[٢٨] سوريو، اتيان، *الجمالية عبر العصور*، ط.٢، بيروت – باريس: منشورات عويدات، ١٩٨٢م، ١١٢ .

[٢٩] فخرى، أحمد، *جبانة البجوات في الواحة الخارجة*، القاهرة: هيئة الاثار المصرية، ١٩٨٩م، ٣٣ .

[٣٠] استخدم الفنان صور القديسين والتلاميذ بداخل الهيكل لترمز إلى الاعتقاد السائد بأن صور القديسين لها القدرة على حماية الكنيسة وقت الشدة؛ حسين، منى، "دراسة تكنيك وترميم الأيقونات الورقية الأثرية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠٠٠م، ١٢ .

[٣١] نجيب، "مدارس تصوير الأيقونات بمصر"، ٣٩٧ .

البركة (لوحة ١)، وتكون هذه الإشارة بضم البنصر مع الإبهام وترك الخنصر والوسطى والسبابة مفرودتين[٣٢]، أما وضع الإبهام على الأصبع الصغير تعنى لقاء القوة بالضعف [٣٣]، ولها إشارات مختلفة تخدم العقيدة المسيحية ولكن بطريقة رمزية، فهو أحياناً يشير بأصبع السبابة فقط لأنه هو الواحد وكأنه يقول: "أنا الأول والآخر وليس آخر غيرى"، وإشارة البركة يبارك بها السيد المسيح شعبه ورعيته ويعطيهم الأمان، وفي بعض الأحيان نجد المسيح يشير بأصبعي السبابة والوسطى وهذا يرمز إلى قوله: إنى كامل في اللاهوت وكامل في الناسوت وإن اللاهوت والناسوت قد اتحدا معا في نهاية الأصبعين، وثمة إشارة ثالثة للسيد المسيح، حيث نجده يشير بأصبع الإبهام إلي طرف الأصبع الرابع (البنصر)، وهي إشارة إلى الرقم (١٠) MYT، والذى هو حرف اليوتاiwta في اليونانية؛ وذلك على اعتبار أن الأصبع ثلاثة أجزاء ، وكما يقال في التسبيحة دلتنا اليوتا على اسم الخلاص فهو أول حرف من اسمه وهو (أيسوس بخرستوس)I/cojc ,rictoc أى يسوع المسيح[٣٤]، ووجود هذه الحروف O Ω N حول رأس السيد المسيح بنفس الأيقونة، وتعنى "الكائن" وتشتمل على الحروف الأولى والأخيرة من الأبجدية اليونانية ، وترمز إلى البداية والنهاية، وفي نفس الوقت ترمز إلى الحياة الأبدية[٣٥]، وترمز أيضًا لطبيعة السيد المسيح اللاهوتية والناسوتية، وظهرت الألفا والأوميجا وتأتى مختصرة بهذه الحروف (aw) في الفن القبطي منذ بداية القرن الرابع الميلادي مصاحبة للصليب أو مونوجرام السيد المسيح فهي حروف مختصرة للجملة اليونانية :

"ἐγὼ τὸ Ἄλφα καὶ τὸ Ὦ, ὁ πρῶτος καὶ ὁ ἔσχατος, ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος" (الموجود . الكائن . الذى لايزال حيا)، ويرى البعض أنها اختصار لقول: " أنا هو الأول والآخر ولا إله غيرى"[٣٦] . والمونوجرام عبارة عن كلمة مونو mono ومعناها "واحداً" ، ومونوجرام عبارة عن رسم حرفين في اللغة اليونانية والقبطية هما (اكسxi . روro)، واستخدمها الأقباط اختصارا لاسم السيد المسيح (خرستو) ، وكذلك الاسم ذاته (خرستو) مكون من مقطعين (الخىi, . والروro)، ولابد من أن يكتب الحرف الثاني داخل الأول ليصبحوا حرفًا واحدًا، وهناك كثير من أشكال المونوجرام منها مونوجرام الألفا والأوميجا (aw) ، وهما الحرف الأول والأخير من الأبجدية اليونانية والتي كان يستخدمها الأقباط في بادئ الأمر كرمز تم تشكيله بواسطة المسيحيين الأوائل كعلامة سرية لإيمانهم الجديد يعبرون فيه عن أن السيد المسيح هو البداية والنهاية لكل الأشياء؛ وبذلك نجد أن للحروف في مضمونها تفسيرًا فلسفيا فضلا عن صورته الروحية[٣٧] .

---

[٣٢] عاشور، شروق محمد، "أيقونات كنيسة أبى سيفين دراسة أثرية حضارية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٩٨م، ٧٣ .

[٣٣] لعيبي، شاكر، *الفن الإسلامي والمسيحية العربية*، ط.١، القاهرة ، ٢٠٠١م ، ٧٥ .

[٣٤] إيليا، الأنبا بولا، *كيف تقرأ الأيقونة دير القديس العظيم الأنبا بولا بالبحر الأحمر*، ط.١، القاهرة ، ١٩٩٩م، ٣٧: ٣٨

[35] MOSS, CH. & KEIEFER, K., *Byzantine East, Latin West*, New Jersey, 1995, 357; WAHERS, C., *Monastic Archaeology in Egypt*, London , 1964 ,467.

[٣٦] العهد الجديد، *نبؤة أشعياء*، ٤٤-٦.

[٣٧] حبشي، ادهم محمد، *الخط العربي وحدود المصطلح الفني*، الكويت، ٢٠٠٨م، ٤٢.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

وللهالة الدائرية مكانة خاصة في الأيقونة بل هي إحدى سماتها الأساسية فهي ترمز في المسيحية إلى المجد والقداسة للشخص المصور[٣٨] ، وتحيط بالرأس لأنها مركز الروح والإدراك والفكر [٣٩]، وكان أول ظهور لها في الفن المسيحي في القرن السادس الميلادي وكانت تخص رسوم السيد المسيح فقط، ثم أصبحت ترسم حول رؤوس الملائكة والقديسين والسيدة العذراء [٤٠]، وهى من المؤثرات الهيلنستية في الفن القبطي.

هذا بالإضافة إلى الأشكال التي أصبحت ما يشبه القاموس المفسر لكل جزئية في الأيقونة، فنجد ما يرمز إليه السيف والميزان في يد رئيس الملائكة ميخائيل (لوحة ٣) حيث يرمز الميزان إلى عدالة السماء في الماضي والحاضر[٤١]، ومن المعروف أن الميزان يمثل الطريقة البدائية التي بواسطتها يمكن أن توزن أعمال البشر على الأرض، وهذه الفكرة هي صدى للعقيدة المصرية القديمة التي تصور الإله أنوبيس وهو يقوم بعملية وزن قلب المتوفى، أما السيف فهو يرمز إلى ما جاء في سفر الرؤيا [٤٢] ، ويصور كثير من مصوري الأيقونات القديسين وقد أمسكوا بالسيوف إشارة إلى عصر الاضطهاد، وما لاقاه كثير من الشهداء من الموت بالسيف[٤٣] .

ورسم الفرع النباتي في يد النبي هارون ، حيث اتخذ الفنان القبطي العديد من النباتات الواردة في الكتاب المقدس، وجعل نبات معين إشارة إلى شخصية دينية، والفروع النباتية والأغصان ترمز في المسيحية إلى الكنيسة المتفرعة، وأشار أشعيا النبي إلى كون المسيح غصناً من أصل الجذع[٤٤]، كما يرمز الكتاب المقدس في يد تلاميذ السيد المسيح (شكل ١٢) إلى الحكمة، واستعمل الكتاب المقدس في عصر النهضة رمزاً لمعانٍ كثيرة؛ وذلك وفقا للشخص الذى في الأيقونة، فهو في يد الرسول يدل على العهد الجديد، وفى يد القديس إسطفانوس يدل على العهد القديم، وفى أيدى القديسين الآخرين دليل على أن هذا القديس كان مشهوراً بعلمه[٤٥].

أما الشورية في يد النبي زخريا، وهي المبخرة ولها في المسيحية طبيعة رمزية، حيث إن بدنها الكروي يرمز إلى بطن السيدة العذراء التي حملت السيد المسيح والجمر المشتعل بها يرمز إلى لاهوت السيد المسيح حيث ذكر البابا كيرلس الأول بطريرك الإسكندرية الرابع والعشرين عن هذا الجمر بأنه يرمز إلى اتحاد

---

[٣٨] إيليا، *كيف تقرأ الأيقونة*، ٧.

[39] FERGUSON, G., *Signs and Symbols in Christian Art,* New York, 1955, 70.

[٤٠] عاشور، "أيقونات كنيسة أبى سيفين دراسة أثرية حضارية"، ٣٤٠ .

[٤١] صليب، ماهر، *دليل المتحف القبطي* ، القاهرة: المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٥م، ٧٥ .

[٤٢] سفر الرؤيا، *الإصحاح* ١٢، الآيات ٧– ٩.

[43] FERGUSON , *Signs and Symbols in Christian Art*, 62 .

[٤٤] بطرس، جمال هرمينا، "المناظر الطبيعية والدينية والرمزية فى التصوير القبطى"، *رسالة دكتوراة*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠١١م، ٨٢٩.

[45] FERGUSON, *Signs and Symbols in Christian Art*, 93.

اللاهوت[٤٦] بالناسوت في طبيعة واحدة للسيد المسيح كما تتحد النار بالفحم ولا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض، كذلك اتحاد لاهوت المسيح بناسوته وهو ما يعرف في المذهب الأرثوذكسي، أما سلاسل المجمرة والتي تجتمع في خطاف واحد فإنها ترمز إلى الثالوث المقدس (الآب والابن والروح القدس)، وفي نفس الوقت إله واحد فكما أن الشمس لا يمكن الفصل بين حرارتها ولونها وضوئها كذلك الحال في الأقانيم الثلاثة والأقنوم هنا بمعنى وظيفة أو صفة، والبخور يرمز إلى صلوات القديسين المقبولة عند الله [٤٧]، والبخور في المسيحية له عدة دلالات رمزية، فرفع البخور يرمز لحضرة الإله في وسط شعبه، كما يرمز إلى الصلاة كذبيحة حسب الطقس القبطي، ويرمز رفع البخور إلى تطهير الشعب أثناء الصلاة .

كذلك الغراب في أيقونة الأنبا بولا (لوحة ٦) له رمزية دينية فهو من كان يأتى بنصف الرغيف للأنبا بولا كل يوم وعند حضور الأنبا أنطونيوس إليه جاء له برغيف كامل وهذا ما نجده مسجلاً في الأيقونات، وللغراب أهمية كبيرة في الفنون حيث تزعم الأساطير اليهودية أن نوحاً عليه السلام أطلق الغراب ليكشف له أمر الطوفان، فلم يعد إلى الفلك فاسود لون ريشه، وفى الفن القبطي يرمز الغراب إلى الخطيئة، ويعد رمزًا للوحدة[٤٨].

ويرمز الأسد في نفس الأيقونة إلى القوة والشجاعة والثبات والمجد [٤٩]، فهو من قام بحفر قبر الأنبا بولا عند وفاته عندما عجز الأنبا أنطونيوس عن ذلك نتيجة تقدمه في العمر، كما يرمز الأسد أيضاً إلى قوة السيد المسيح في حماية المؤمنين المسيحيين من الخطر الذى كان يلحق بهم، كما أن الأسد رمز البعث وذلك لأنه كان يعتقد أن أشبال الأسد تولد ميتة ولكنها تعود للحياة بعد ثلاثة أيام من ميلادها عندما يقوم آباؤهم بالتنفس في أفواههم فيبعثوا إلى الحياة مرة أخري [٥٠]، وقد ربط المسيحيون بين هذا وبين المسيح الذى قضى ثلاثة أيام في قبره، وبعث في اليوم الثالث ومن هنا تم الربط بين الأسد وبين بعث السيد المسيح، كما أن هناك اعتقادًا بأن الأسد ينام وعيناه مفتوحتان ومن هنا أصبح يرمز إلى اليقظة الروحية التي يتسم بها رجال الدين لحماية الدين والكنيسة من أي خطر ، كما يرمز الأسد في عزلته عن الحيوانات إلى الرهبان الذين اعتزلوا حياة البشر، وقد جاء ذكر الأسد في العهد القديم والجديد، فوصف العهد القديم قوته وشراسته ومدى عمره وكيفية وثبه على فريسته [٥١]، وفى العهد الجديد، كانت الكائنات الحية التي يستند عليها عرش الله في رؤيا يوحنا لكل واحد منها أربعة وجوه وأحد هذه الوجوه وجه الأسد وأول الكائنات الحية حول عرش الله في رؤيا يوحنا يشبه الأسد[٥٢]، وكذلك ارتبط بالقديس بولا [٥٣].

---

[46] BIEDERMANN, H., *Dictionary of Symbols*, New York, 1992, 101.

[٤٧] شحاته، أمال جورجي، "التأثيرات الفنية على التحف المعدنية الكنسية في ضوء مجموعة المتحف القبطي"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٩٨م، ٣١- ٣٤ .

[٤٨] أبو بكر، جلال أحمد، *الفنون القبطية*، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١١م، ٩٦.

[49] CARR, G. S., *The Dictionary of Symbols in Western Art*, New York, 1995, 139.

[50] COOPER, J.C., *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, London, 1978, 99.

[٥١] العهد القديم، *سفر التكوين*، ٩ -٤٩.

[٥٢] العهد الجديد، *رؤيا يوحنا اللاهوتي*، ٤ - ٧.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

ويعبر الأسد في الفن القبطي عن رمزية إيجابية وأخري سلبية ، الناحية الإيجابية تتمثل في أنه استخدم الأسد كرمز إلي قوة السيد المسيح، فقد رمز له بالأسد الذي يستطيع أن يفتح السفر ويفك ختومه السبعة الواردة في سفر الرؤيا إذ يقول: " هو ذا قد غلب الأسد الذي من سبط يهوذا أصل داود ليفتح السفر ويفك ختومه السبعة"[٥٤]، وأما الرمزية السلبية للأسد فلكونه رمزا للشيطان، فقد شبهه القديس بطرس في رسالته الأولي بالشيطان إذ يقول: "اصحوا واسهروا، لأن إبليس خصمكم كاسد زائر يجول ملتمسا من يبتلعه، فقاوموه، راسخين في الإيمان"[٥٥] ، وارتبط الأسد بالقديس مرقس[٥٦] إذ ظهر القديس مرقس برأس أسد ضمن الأربعة كائنات غير المتجسدة حول عرش السيد المسيح[٥٧] ، كما كان للقديس مرقس قصة مرتبطة برمزية الأسد، فأثناء رحلته وأبوه إلي الأردن ظهر لهما أسد ولبؤة في الصحراء وبينما هم يستعدان للانقضاض علي مرقس وأبوه أخبر أبوه بألا يخاف ، وبعد ما صلي القديس ورسم عليهم علامة الصليب من بعد، فمات كل من الأسد واللبؤة؛ ولذلك ارتبط الأسد بالقديس مرقس[٥٨]، ولذلك نستطيع القول: إن الأيقونة في مجملها عبارة عن مجموعةً من الرموز تعطى تأثيراً انطباعياً لدى المشاهد لها، ويكون له معناه العام [٥٩].

وهناك رأى يقول: إن الرمز الفني في ذاته له معنى خاص به نستمد من تأمله والانفعال به، فكأن الشكل والمضمون يكونان فيه وحدة عضوية، ويتميز بأنه لا يمكن أن يستبدل بغيره[٦٠]، وتؤيد الباحثة هذا الرأي، ففي (لوحة ٦) لا يمكن تبديل رمز الغراب بشكل طائر آخر نظراً لارتباطه بأحداث الكتاب المقدس. وكذلك لا يمكن أن نستبدل رمز الأسود في نفس الأيقونة برمز آخر ويبقى المعنى واحد؛ لذا يصعب في الفن تغيير الشكل أو موضوع الأيقونة بغير أن يصحبه تغيرًا في المعنى أو التعبير؛ لأن هذه الرموز لها دلالات دينية وإذا حدث تبديل تغير معنى الأيقونة تماما، فالأيقونة تعبر عن أحداث الكتاب المقدس وتسرد أحداثه، ولا يمكن تغير هذه الأحداث، وصناع الأيقونات ملتزمون بمراعاة تلك الأمور لكونها تعد تسليم آبائي موروث تحكمه العقيدة، والتقاليد والطقوس الكنسية المتفق عليها، فلا يملكون إضافة أو حذف أو تغير أي رمز من رموزها، فالأيقونة أشبه بكتاب مفتوح حروفه وكلماته مكونه من ألوان وخطوط مختلفة لها معانٍ روحيه، ولكي يستمر بقاؤها واستمرارية عملها يلتزم رسموها باستعمال مواد خاصة وقواعد وطرق فنية يتميزون بها في صنعها حتى لا يصيبها التلف أو التشويه، وهى لا تخضع للخيال الخاص بالفنان، ولا لتجربته الشخصية بل يحكمها لاهوت و تقاليد وطقوس الكنيسة، ومن خلال فنانين متخصصين مسترشدين في عملهم بمن سبقوهم

---

53 FERGUSON, *Signs and Symbols in Christian Art*, 21.

[٥٤] سفر الرؤيا، *الإصحاح* ٥ ، الآية ٥.

[٥٥] رسالة بطرس الولي، *الإصحاح* ٥، آية ٨ .

[٥٦] الجندي، شيرين صادق، "العناصر الزخرفية المسيحية في العصر الطولوني"، *حوليات كلية الآداب/ جامعة عين شمس*، مجـ. ٣٩ ، القاهرة ، ٢٠١١ م، ٤٢٠ .

[٥٧] سفر الرؤيا، *الإصحاح* ٤ ، الآية ٦– ٧.

[٥٨] يوحنا، منسي، *تاريخ الكنيسة القبطية*، القاهرة: مكتبة المحبة، ١٩٩٥م، ١١.

59 CIRLOT, J.E., *A Dictionary of Symbols*, London, 1971, XXXVII.

[٦٠] مطر، أميرة حلمي، *مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن*، ط.٢، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥م، ٢٨.

من الفنانين؛ وبذلك احتلت الرموز الدينية مكانة مهمة في الفن القبطي إذ اتجه الفنان إلى اقتباس موضوعات من الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد وتمثيلها في الفن .

ومن وظائف الرمز التوضيح والتجسيد والإيجاز والإشارة[٦١]، فنجد الفنان في الأيقونة يستعير رمزاً معروفاً بديلا عن رمز غير واضح، ويجسد الرمز بشكله المعنوي إلى شيء محسوس ويوجز شكل الرمز في شيء مجرد مرئي بديلا عن شرحه ونجد هذا في أيقونة التجسد (لوحه ٢)، حيث قام الفنان برسم شكل كروى في يد السيد المسيح ليرمز به إلى الكرة الأرضية، وإنه يحمل هموم شعبه في جميع أنحاء الأرض، والشكل الدائري يرمز في المسيحية إلى الله الذي ليس له بداية ولا نهاية، وفي أيقونة الملاك ميخائيل (لوحه ٣) التي جسد فيها الفنان الملاك غير المحسوس برمز محسوس على شكل آدمى طبيعي التكوين من حيث وجود الرأس والجزع والأطراف، مع خروج الجناحين من منطقة الظهر[٦٢]، ويرمز الشكل الآدمي المجنح في الفنون المسيحية للتعبير عن الملائكة وربما يرجع ذلك إلى اقتراب هذا الشكل من الوصف الوارد عن الملائكة ضمن نصوص الكتاب المقدس في رؤية دانيال النبي[٦٣]، كما يرمز الشكل الآدمي المجنح في الفن المسيحي إلى الفضائل الاثني عشر وهى (الرجاء، الصلاح، التواضع، العفة، الطهارة، الشكر، الصبر، الإيمان، المحبة، القوة، الطاعة، الحكمة) وهى الفضائل التي يجب أن يتحلى بها المؤمن أو الراهب المتعبد فضلاً عن كونها من صفات السيد المسيح[٦٤].

مما تقدم، نجد أن الأيقونة تصور لنا الأشياء مرئية ولكنها توجه أنظارنا إلي العالم الروحي غير المرئي، فالفنان الذي يرسم لنا الأيقونة يرسمها بإرشاد روحي نابع من المعتقد الديني، فيأتي الرسم معبراً صادقاً لمدلوله ، والأيقونة لا تخضع إلى المنظور العادي في الرسم ولا تخضع للأبعاد الثلاثية لأن ذلك يعطينا تجسيمًا وتجسيدًا ماديًا، ومن الملاحظ في الأيقونات موضوع الدراسة أن الأيقونة لا تصور ملامح الجسد بوضوح إنما نشعر بوجوده من خلال ثنايا الملابس الوقورة (شكل ١٢)، فالملابس فضفاضة وكأنها أثواب من نور، ويبدو هذا من الألوان الزاهية التي استخدمها الفنان في رسم الأيقونات، كما إننا نلاحظ في الأيقونات إنها لا توضح أي عرى للجسد ولا تفاصيل غير مرغوبة تثير الشهوة، وهذا ما نلاحظه في ملابس السيدة العذراء (لوحة ٢)، فالجسد البشرى هنا بلا شهوة أو رغبة دنيوية وهو جسد يقف في وقار وحشمة وهذا السكون يزيد التركيز على أعماق الروح، ونجد أجساد رجال الدين بالأيقونات قد رُسمت بلا شهوة نحيفة طويلة.

---

[٦١] سوارثي، أحمد، *اللغة ودلالاتها*، الكويت:عالم الفكر، ٢٠٠٠م، ٣١.

[٦٢] عرفت الحضارات القديمة الشكل الأدمي المجنح، وقد تعددت دلالاته من حضارة إلى أخرى وعندما انتقل هذا الشكل إلى الفن المسيحي كان من دلالاته الإشارة إلى الملائكة وبعض سكان السموات العليا؛

FERGUSON, *Signs and Symbols in Christian Art*, 32 .

[٦٣] العهد القديم، *رؤيا دانيال*، الآيات ١٠ – ٦.

[٦٤] قادوس، *الآثار والفنون القبطية*، ١٤٢.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

٢ . ٢. رمزية التعبير بالحركة :

تشير حركة الشخصيات الدينية بالأيقونة إلى معان عقائدية، ونجد هذا في التعبير بحركة يد السيد المسيح بعلامة البركة في أيقونة السيد المسيح (لوحة ١)، فيشير السيد المسيح بأصبع يده اليمنى بإشارة اليوتا iwta مستعملا في ذلك إشارة إلى رقم (١٠) MYT باليونانية حرف اليوتا، فهو أول حرف من حروف اسمه "إيسوس بخريستيوس I/cojc ,rictoc أي يسوع المسيح، وكأن المصور قد جعل المسيح بهذه الإشارة ينطق لنا باسمه كاملا، ونعد هذه الإشارة هي رمز البركة الأرثوذكسية، وفي أيقونة التجسد (لوحة ٢)، قام الفنان برسم يد السيدة العذراء تتجه بها إلى السيد المسيح لتقول لشعبه هذا هو مخلصكم الذى ضحى بنفسه من أجلكم، وميلها قليلا ناحية السيد المسيح بكل الحب لتشير إليه[٦٥]، وعيونها التي تنظر بعيداً لترى العذابات التي سيتعرض لها ابنها الذى سيصلب من أجل خلاص البشر الغافلون عن هذا الأمر، وغارقون في ملذاتهم ومنغمسين في أمور حياتهم وحزنها الذى يبدو واضحا على وجهها من خلال الملامح، والفم الصغير المغلق الذى يعبر عن الحزن العميق، كما رسم الفنان الأنبا بولا ويده مرفوعة إلى أعلى ليشير إلى وضع الصلاة (شكل ٨)، وهذا ما اعتاد عليه مصور الأيقونات في رسم القديسين فيرسمونهم بهذا الوضع رافعين أيديهم للصلاة لله وهم بذلك يعلنون أن الصلاة سر قداستهم [٦٦]، فمن المعروف أنه يستحب في الصلاة رفع الأيدي مبسوطة كقول بولس الرسول لتيموثاوس " وأنا أحب أن يصلى الرجال في كل مكان رافعين أيديهم نقية بلا غضب أو فكر"، وكقول داود النبي "ارفعوا أيديكم في الليالي إلى القدس وباركوا الرب"، ونقل هذا الوضع عن وضع السيد المسيح على الصليب[٦٧]، كما أنه يعد من أهم الحركات الطقسية للكاهن أثناء الخدمة الكنسية، وهو الوضع الذى يفضله الشهداء والقديسون في لحظات انتقالهم إلى الدار الآخرة، كما استخدمت الكنيسة الأولى هذا الوضع في الصلاة إذ يقول العلامة ترتليان: " ينظرون إلى فوق بأيدي منبسطة مفتوحة ورأس مكشوف "[٦٨] .

وفي أيقونة الأنبا أنطونيوس والرهبان (لوحة ٧)، يشير الأنبا أنطونيوس بيده ناحية رسم الأنبا بولا التي توجد أعلى يمين الأيقونة وعدم حركة رؤوس الرهبان اتجاهه ليشير الفنان إلى الموضوع الذى يتحدث عنه الأنبا أنطونيوس موجها حديثه إلى الرهبان المجتمعين معه، وكذلك رسم الفنان لأيقونات تلاميذ السيد المسيح على يمين ، ويسار أيقونته (لوحة ٨ . ١٩) ، يتجهون بوجوههم ناحية أيقونة السيد المسيح ، والتي تتوسط أيقوناتهم ليشير الفنان إلى موقع أيقونة المسيح وإنه مركز اهتمامهم وتركيزهم .

---

[65] AHMAD ,M.,K., «Body Language of the Holy Virgin Mary in Coptic Iconography», *JAAUTH* 20,№.3 ,2021,1-14, 6.DOI: HTTPS://DX.DOI.ORG/10.21608/JAAUTH.2021.71734.1165

[٦٦] ملطى، تادرس يعقوب، *دراسات في التقليد الكنسي والأيقونة*، الكنيسة بيت الله، ط.٤، ١٩٩٥م، ٢٨٥.

[٦٧] عوض الله، منقريوس، *منارة الأقداس في شرح طقوس الكنيسة والقداس*، ج.١، ط.١، القاهرة: مكتبة المحبة، ١٩٤٧م، ١٠٠.

[٦٨] ملطى، *دراسات في التقليد الكنسي والأيقونة*، ٢٨٥ .

وكذلك أراد الفنان أن يعبر بحركة وضع التلاميذ يدهم على صدورهم ، وهم يحملون الكتاب المقدس باليد الأخرى (شكل ١١) عن أنهم حملوا نشر الرسالة بعد السيد المسيح بكل الحب والترحيب، وكانت اليد في الفن المسيحي تعبر عن وجود الله وتوجد آيات في الكتاب المقدس تشير إلى اليد القابضة على شيء لتدل على القوة والإرادة[٦٩]، ومن هنا نجد أن الفنان قام بالتعبير بالحركة لإيجاز شكل الرمز في شيء مجرد مرئي بديلا عن شرحه.

٢. ٣. الرمزية البنائية للأيقونة :

يتخذ الفنان في سياقه البصرى محوراً اساسياً في بناء الأيقونة، فالخطوط تنساب من خلال حدود الأشكال الخارجية إذ خلقت نظامًا متأسسًا على الاختزال والبساطة لتحمل بعدا جماليا، ومن الجدير بالذكر أن الفنان يبحث عن حقيقة داخلية في أثناء رسم الأيقونة تتمثل في إيجاد لغة حوار بينه وبين مشاهد الأيقونة من خلال تجاوز حدود الحس، ففي أيقونة الأنبا أنطونيوس (لوحه ٧)، نجد تكثيفًا بصريًا واضحًا للأشخاص وحركاتهم ونجد الأنبا أنطونيوس واقفا بحجم كبير حاملا الكتاب بيد واليد الأخرى يشير بها إلى رسم الأنبا بولا الموجود أعلى يسار الأيقونة، ونجد في هذه الأيقونة أن الفنان جمع بين مشهدين في مشهد واحد وهو تحول سردية الحدث وتناغم المعطى الدلالي للأيقونة بمشاهدها المركبة، وهنا نجد ارتباطًا قائمًا بين جمالية الشكل ومحمولاته الفكرية كان قد تجسد في صيغة التعبير عن قيمة التناسق اللوني والانسجام القائم بين العلاقات المتصلة ببنية الأيقونة.

وتحتوى الأيقونة على رؤية سردية لصياغة المشهد عبر سلسلة من المؤثرات الشكلية واللونية والحجمية، والتي عبر عنها الفنان في التفات بعض الرهبان في الأيقونة إلى الأنبا أنطونيوس، والبعض الآخر ينظر إلى الأمام بالرغم من أنه يشير إلى موقع رسم الأنبا بولا ليعبر الفنان عن سبب رسم هذه الصورة، وهو للتعبير عن الموضوع الذى يتحدث عنه الأنبا أنطونيوس، وكأنه استحضار وتكوين صورة ذهنية؛ وكذلك استخدام الفنان للألوان الداكنة في رسم الأيقونة ليعبر عن الوقار والحكمة والورع، كما أنشأ الفنان في الأيقونة نسقا دلاليا يرتبط بحالة الاستقراء الذهني للموضوع فثمة ما يؤكد على حضور الخطاب الجمالي وفقاً لحالة التعبير التي تظهر الأنبا أنطونيوس بحجم كبير، والذى أعطى قيمة مركزية لإضفاء مزيد من التأمل والفاعلية الحركية للعناصر الأخرى[٧٠]، وبذلك نجد الخطوط والألوان تعبر عن أفكار وأحاسيس يريد المصور إيصالها إلى المشاهد، وهناك سبب مباشر لاختفاء قواعد المنظور في تلك الأيقونة؛ ذلك أن الفنان القبطي لم يكن يمارس التصوير نقلاً عن الواقع بل كان يجتر الأشكال من الذاكرة فيسجلها طبقا لما جاء به الكتاب المقدس[٧١].

---

[69] FERGUSON, *Signs and Symbols in Christian Art*, 13.

[٧٠] القره، محمد علوان، سلام حميد رشيد، "*جماليات الأيقونة في الفن المسيحي*" ، *مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية* ، مجـ.٥، ع.١، العراق ، ٢٠١٥م، ٣١٧-٣٣٤، ٣٢٨.

[٧١] عزت، مصطفى محمد، *قصة الفن التشكيلي للعالم القديم*، مصر: دار المعارف، ١٩٦٠م، ١٦.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

وفى هذه الأيقونة حافظ الفنان علي التوازن ووحدة الموضوع و الإيقاع ، وشد الانتباه بتداخل العناصر و التأمل، كما برع الفنان (شكل ١٠) في توزيع الأشخاص والرسوم في المساحة المحددة في الأيقونة ، كما راعى التوازن في توزيع الأشخاص، وقد كان الفنان حريصاً على إظهار الملابس الكهنوتية للأنبا أنطونيوس ولعل أهمها البطرشيل الذى نجده مزخرفاً برسم الصلبان، كما جاءت الخطوط قوية رصينة محكمة لإعطاء تأثير كتلي وحجمي وعاطفي، فهناك تنوع في المساحات بين الضيق والرحابة لإعطاء أبعاد روحيه، تخرج عناصر الأيقونة من العالم المادي الغرائزي إلى العالم الروحي السامي[٧٢] .

كما يظهر في هذه الأيقونة أيضاً النزعة شبه الهندسية واضحة خلال ربط المشهد المصور بالبناء المعماري الهندسي الذى جعله الفنان يفصل بين رسم أشخاص الأيقونة ورسم الأنبا بولا، وكأنه يريد توصيل فكرة انتقال الأنبا بولا إلى العالم الآخر في ذلك الوقت؛ ولذلك قام الفنان بالتعبير باللون الأزرق في خلفية الأيقونة في الجزء المرسوم به الأنبا بولا ليرمز إلى السماء، وكثيرا ما يقع نوع من الصراع بين الصورتين الذهنية، والخيالية لدى المصمم لتسيطر إحداهما على الأخرى لتتحول إلى مدرك حسي في الأيقونة، فالتخيل هو استحضار وتكوين الصور الذهنية المختلفة المواقف والخبرات الخارجية السابقة، ولا يمكن لعمليات الإدراك والتفكير أن تتم بدون ظاهرة التخيل، فالحواس تستقبل العالم المادي وتنقله بواسطة الأعصاب إلى المخ حيث تتكون الصورة الذهنية وتصبح مدركاً عقلي[٧٣].

وترى الباحثة حرص الفنان في الأيقونات موضوع الدراسة على أن تكون رسوم الأشخاص في الأيقونات يغلب عليها طابع المثالية فالوجوه شبه مثلثة، واتخذت أيقونة السيد المسيح (لوحة ١) شكلاً مميزا يتضح ذلك في رسم شعر الرأس الكثيف المصفف في كتلتين فوق الجبهة هذا بالإضافة إلى رسم اللحية، كما تحاشى الفنان أن يرسم ظلالاً على الوجوه وراعى البساطة في اللباس وهدوء الألوان.

فالفن القبطي يعبر عن الإحساس بالبساطة والروحانية ويتجنب إظهار النواحي المادية بما فيها الفخامة فصور القديسين تبدو عليهم البساطة المقرونة بالسمو الروحي[٧٤]، وقد حرص الفنان على أن يصور الشخصيات الدينية بأيقوناتٍ تبدو عليها لمحة من الجمال، والوقار لما يتصفون به من الخير[٧٥]، فنجده يحرص على استدارة العين رمزاً لبعد النظر واليقظة، وترسم دائماً متسعة متأملة لكي توضح البصيرة الروحية، وكأن روحه هي التي تطل من داخل الأيقونة، مما يدل على العلاقة القوية مع الله، والإخلاص في الصلاة، ويرسم الفم له شفاه رقيقة لأنها لا تحمل شهوة الجسد ولم تخلق لذلك إنما للتمجيد والتسابيح فهذا هو عملها، والفم صغير مغلق لأن جسد هذا الفم لا يحتاج إلى طعام، وشراب كثير لأنه أصبح روحياً ومهما

---

[٧٢] فرغل، أماني إبراهيم إبراهيم، "الإمكانات التشكيلية للخامات التقليدية والمستحدثة في مختارات من التصوير المعاصر دراسة مقارنة"، *المجلة العلمية لكلية التربية النوعية*، ع.٦، ج.١، أبريل ٢٠١٦م، ١٠٩-١٣٦، ١١٦، https://doi.org/10.21608/molag.2016.157984

[٧٣] محمد، عويضة كامل، *سيكولوجية العقل البشري* ، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٧٦م، ٢٩.

[٧٤] لبيب، باهور، *العصور المسيحية الأولى، الفن القبطي (محيط الفنون)*، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠م، ١٥١.

[٧٥] بلوز، نايف، *علم الجمال* ، منشورات جامعة دمشق، ١٩٩٨م ، ٩٢.

تعددت الأحداث يبقى الفم صامتاً لأنه مطبق على سر الله، أما الابتسامة في الأيقونة فليس كما نعرفها تكشف الأسنان فهذا لا يليق لان الفرح ليس فرح الجسد الخارجي المرئي أمام الناس بل فرح داخلي حقيق ، أما الجبهة فترسم عريضة وعالية لتعكس حياة القديس التي يقضيها في التأمل في الإلهيات والدليل على الشموخ في الروحانيات .

ويرسم الوجه دائماً متجهاً للأمام في وضع مواجه مع المتأمل للأيقونة لإيجاد علاقة قوية بين الناظر للأيقونة والشخصية الدينية، وكأن هذه الشخصية ترحب بالناظر إليه ويدعوه ليدخلا معاً إلى عالم الروح، وكأن هناك حوار بين رواد الكنيسة والقديسين المرسومين من خلال نظرات الأعين وملامح وتعبيرات الوجوه المحددة بعناية فائقة تشهد على مهارة الفنان الذى رسمها[٧٦]، كما أن النظرة المواجهة للمتأمل تعبر عن اهتمام روحي وشفافية خاصة يشعر بها المتأمل والناظر بعمق للأيقونة يشعر بارتياح وسلام قلبي ينزع من داخله أي خوف أو قل ، ولكن لابد أن يظهر العينين معاً في الوجه أو عين واحدة مع جزء من العين الأخرى إذا كان وجه القديس سيلتفت يميناً أو يساراً ، هذا على عكس الأشرار فيرسَمهم الفنان دائماً في وضع جانبي يظهر من جسدهم عين واحده فقط، وهذا يعنى أن هذا الشخص غير روحي وينظر إلي الأمور بسطحية ولا مبالاة وينظر دائماً إلى أنصاف الحقائق ولا يعاين الحقيقة كاملة فهي نظرة تسبب قلقًا لم ينظر إليها كما يحس فيها المتأمل أو الناظر إلى الأيقونة بأن هذا الشخص سيبتعد عنه بعيداً وسيتركه ويكون بعد قليل لا شيء ويتلاشى من أمامه لذلك نجد الأشرار دائماً يرسمون هكذا بعين واحدة كيهوذا الإسخريوطي، وكالملوك الظالمين لأنهم يمثلون الشر ولم نجد مثل هذا الوضع في الأيقونات موضوع الدراسة حيث إنها جميعها لشخصيات دينية مهمة ومرتبطة بأحداث الكتاب المقدس .

وحرص المصور على العناية الشديدة برسم الملاك في صورة بشرية كاملة مع التركيز على رسم الأجنحة التي ترمز إلى الرسالة الإلهية، وتخلو الأيقونات موضوع الدراسة من الخلفيات سواء كانت خلفيات معمارية أم طبيعية، وهذا ما اعتاد عليه المصورون في أورشليم، وأيضاً نجد أن الأيقونة لا ترسم أو تصور حدثًا داخل حجرة مغلقة أي بين أربعه جدران؛ لأن الأيقونة لا ترسم ثلاثية الأبعاد، وإنها لا تخضع للزمان ولا المكان ولا للأمور الحسية الملموسة الفانية، إنما الأيقونة ما هي إلا نافذة مفتوحة نطل منها على الأبدية اللانهائية.

كما تحمل الأيقونات بعض التأثيرات الخارجية ولعل أهمها التأثيرات اليونانية التي تتضح في استخدام الكتابة بالحروف اليونانية على بعض الأيقونات ونجدها في أيقونة السيد المسيح (لوحة ١)، أما التأثيرات الهلنستية الرومانية فتظهر في استخدام الكتابة على الصور[٧٧]، والتأثيرات البيزنطية تبدو واضحة في الميل

---

[٧٦] الجندي، شيرين صادق، " الأيقونة القبطية حوار على مر العصور" ، *مجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب* ، ع.١٦ ، ٢٠١٥م، ٢٣٠–٢٦٢، ٢٣٠، https://dx.doi.org/10.21608/jguaa.2000.3011

[٧٧] قادوس، عزت حامد و السيد، عاشور عبد الفتاح، *تاريخ عام الفنون*، الإسكندرية ، ٢٠٠٠م، ١٣٩؛ الباشا، حسن، *التصوير الإسلامي في العصور الوسطى*، ط.٢، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٨م، ٢٠.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

إلى استعمال الرمز للدلالة على معانى المعتقدات الدينية التي تسمو فوق مستوى الخيال الذهني والتشكيل المادي كما يتضح ذلك في رسم الغراب والأسدين في أيقونة الأنبا بولا، وبعض هذه الأيقونات تحمل تأثيرات قبطية تتضح في البعد عن الواقع فقد جردت بعض الصور من المتعلقات المعروفة كالبيئة والوضع والمساحة والأثاث[٧٨]، كما ظهرت التأثيرات الإسلامية في الأيقونات ويتضح ذلك في الكتابات باللغة العربية، وعادة ما كانت الكتابات المسجلة على الأيقونات عبارة عن تعليقات على المنظر المرسوم وقد تشير إلي شخصيات معينة متضمنة أسماء هذه الشخصيات ووظيفتها وفي بعض الأحيان تشير إلى نص من الإنجيل ينتمى لشخص معين مرسوم في الأيقونة مثل أيقونة السيد المسيح وهو يمسك الكتاب في يده (لوحة ١).

٧ . ٤. رمزية الألوان :

للألوان قيمة رمزية ترتبط بمعانٍ في عقلنا الباطن نتيجة لخبرات سابقة، بعضها موروث في الجنس البشرى وأخري مكتسبة من الحياة اكتسبناها عن طريق الحواس والتراكمات الذهنية، واستخدم الفنان الأكاسيد الطبيعية والمعدنية في عمل الألوان أهمها اللون الأبيض والأسود والذهبي والأحمر والأزرق والبنى والأخضر، والألوان في الأيقونة محددة المعاني توضع في المكان المرتبط بالمعنى المحدد سلفا ويتبع المصور هذا القانون عند تلوين الأيقونة.

إن من أكثر عناصر الأيقونة تأثيرا في النفس إنما هو اللون [٧٩]، فقد استخدم الفنان القبطي ألوانًا براقة ربما لتغطى ببريقها بساطة الرسوم وكان للألوان البرتقالي والأصفر والذهبي هيمنة واضحة على بنائية التشكيل الأيقوني بالأيقونات موضوع الدراسة، كما استخدم اللون الأحمر واللون الذهبي في خلفيات الأيقونات، وفى ملابس الشخصيات الدينية لما للون الأحمر من حضور شبه دائم في الأيقونات سواء، وخاصة ملابس السيد المسيح (لوحة ١– ٢)، فهو رمز التضحية وأهم تضحية هي تضحية السيد المسيح بجسده، كما وجد في جميع الأيقونات ماعدا أيقونة الأنبا أنطونيوس (لوحة ٧)، كما أن اللون الأحمر رمز العشق الإلهي وله قيمة كبيرة عند الشرقيين فهو لون شقائق النعمان ولون التفاحة والنار[٨٠]، وهو أكثر الألوان شيوعاً وأكثرها استخداما، وقد ورد في العهد القديم رمزاً للمرأة الفاضلة ، وهو يرمز كذلك إلى أورشليم، ويرمز به للفزع والهلاك في سفر الرؤيا، واستخدم هذا اللون كثيراً في المخطوطات.

كما استخدم اللون البنى الداكن في رسم أرضيات الأيقونات، ويرمز اللون البنى إلي الأرض والخشب والحجر، ويدل هذا اللون على الصمود ، ويساعد هذا اللون على جلب الشعور بالدفء، واستخدم اللون الأخضر في رسم الملابس (لوحة ١ – ٤، لوحة ٧– ٨، لوحة١٠ – ١٦)، ولم يظهر اللون الأزرق إلا في أيقونة التجسد (لوحة ٢) في الشكل الكروي الذى يمسكه السيد المسيح ليرمز إلى الكون ، وأيقونة الأنبا أنطونيوس (لوحة ٧) في خلفية الجزء الذى رسم به الأنبا بولا ليرمز إلى العالم الآخر، وإذا تجاوزت الألوان

[٧٨] الباشا، *التصوير الإسلامي* ، ٢٠.

[٧٩] عطية، محسن محمد، *اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة*، القاهرة: عالم الكتب، ٢٠٠٥ م، ٧٣.

[٨٠] فخرى، *جبانة البجوات في الواحة الخارجة*، ١٨ .

المتضادة مثل الأحمر في مقابل الأخضر والأزرق في مقابل الأحمر فإن كلا منهما يقوى الآخر ويحدث تباينا قويا بينهما [٨١] .

واستخدم الفنان في بعض الأحيان الألوان الهادئة وذلك لإضفاء المهابة على موضوعاته؛ ولذلك استخدم الفنان اللون البنى الداكن والفاتح واللون والأسود والأخضر والأزرق والأبيض في أيقونة الأنبا أنطونيوس (لوحة ٧)، ففي هذه الأيقونة ساد اللون البنى الداكن في ملابس الأنبا أنطونيوس، وملابس معظم الرهبان الواقفين أمامه وكذلك في خلفية الأيقونة ، كما استخدم المصور اللون الأخضر والأسود والأحمر والأزرق في ملابس الرهبان؛ وبذلك نجد الفنان قام باستخدام ألوان كثيرة لتقاربِ الألوان ليكون الموضوع واضحا في أيقونة الأنبا أنطونيوس، كما استخدم الفنان في رسم الأيقونات الألوان الهادئة، وربما كان ذلك لإضفاء المهابة وهذا ما كان يفعله رساموا الأيقونات عند رسم الموضوعات السردية التي تتناول سير الأنبياء والقديسين[٨٢].

ويغلب على الأيقونات الألوان التي تعطى إحساسًا بالوقار كاللون الأحمر، واللون الأخضر واللون الذهبي في الملابس (اللوحات ٣. ٤، ٨ ، ١٠، ١٦.) . وفى خلفيات الأيقونات واللون البنى الداكن في رسم الأرضية، كما أكد الفنان على فاعلية استخدام اللون الأحمر والذهبي و الأخضر والأزرق بشكل مباشر، مما أضفى التشويق على الأيقونة حيث بؤرة الاهتمام نجدها في منتصف الأيقونة تقريبا تنبع منها إضاءات من الظلال والنور أحدثه استخدام اللون الأصفر والذهبي مثلما نجد في (اللوحات ١– ٢، ٤– ٦، ٨ – ١٩)، كما تحقق الانسجام اللوني في المساحات الدقيقة الملونة في حركة ذات إيقاع حاد يرى فيها المتلقي التضاد بين الألوان ، ولكنه لا يشعر بالتنافر بل يشعر بطاقة متوهجة ذات إيحاءات شكلية ولونية تتصارع في هذه المساحات لتخرج بنا من الجزء إلى الكل وهذا ما نجده في أيقونة الأنبا أنطونيوس (لوحة ٧) .

وكذلك أدى تقاطع الخطوط وإعطاء مساحات لونية ذات تداخلات ملمسية إلى ارتباط رسوم الشخصيات المرسومة بخلفية الأيقونات ، فنجد اللون الذهبي يتردد في ملابس الأشخاص وفى خلفيات الأيقونات ونجد هذا في جميع الأيقونات موضوع الدراسة ما عدا أيقونة الأنبا أنطونيوس (لوحة ٧) .

كما أثرت الخصائص اللونية المستخدمة في رسم الأيقونات على إبراز الشكل والأرضية، نتيجة التضاد بين نصوع الهيئة الشكلية حيث استخدم الفنان الألوان الساطعة في رسم الأشكال، فنجده يستخدم اللون الأحمر الفاتح، والبرتقالي الفاتح، والأخضر الفاتح واللون الذهبي، بينما استخدم اللون البنى الداكن في رسم الأرضية التي تميل إلى الإعتام حيث نلاحظ شدة النصوع في كل من اللون الذهبي والأخضر والأحمر والبرتقالي، في حين يتقابل معه في العمل مساحة الأرضية ذات اللون الداكن ليحقق بذلك التوازن اللوني.

---

[٨١] عطية، *اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة*، ٧٦.

[82] PETER & LINDA, M., *The Oxford Complain to Christian Art and Architecture,* Oxford University Press, New York ,1990, 237.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

وبذلك تم تأكيد القيم التعبيرية لمضمون الأيقونات والمتمثلة في توزيع الألوان وترديدها، وتوزيع الفاتح والداكن بين الشكل والأرضية مما أدى إلى تحقيق التوازن في الأيقونة، كما استخدم الفنان في رسم الأيقونات اللون الفاتح المضيء، فظهر اللون كأنه يأخذ اكبر من مساحته الحقيقية وكأن اللون الداكن يتناقص[٨٣]، وترى الباحثة انه تم تحقيق الإيقاع نتيجة اختلاف المساحات اللونية في أحجامها واتجاهاتها ومدى شفافيتها مع بعضها البعض ومع أرضية الأيقونة، كما تتخذ القيمة التعبيرية والرمزية للأيقونة بناء على طبيعة اللون الفزيائية وما يرتبط بها من مؤثرات فسيولوجية بحيث يرتبط كل التأويلات والتفسيرات الرمزية لمظهر اللون، كما يبدو للشعب بداخل الكنيسة .

ففي الأيقونات موضوع الدراسة، يوحى اللون الذهبي بدلالات ترتبط كلية بطبيعة اللون الذهبي واللون الأصفر كلون حيوي باعث ومضيء يوحى بالابتهاج والنشاط ، والحركة على السطح الساكن، لذلك قام الفنان باستخدامه في ملابس شخصيات الأيقونات، وفى خلفياتها، ورسم الهالات التي تحيط برأس السيد المسيح، والسيدة العذراء والشخصيات الدينية ، ويرمز هذا اللون لرفعة المكانة وقوة الإيمان ، واللون الأصفر يرمز للشمس والضوء وأشعة الشمس واللون الأصفر يرمزان إلى معبود الشمس والخلود في الفكر المصري القديم[٨٤]، ويمثل ، ويرتبط بالذهب رمز الخلود، ويمكن تأويله حسب استخدامه في العمل الفني ففي الشجر يعطي إحساساً بالجدب، وفي الغلاف الجوي يوحى بالعاصفة كما ورد في سفر الرؤيا[٨٥].

كما نجد أن الفنان نادرا ما يستخدم اللون الأسود الذى يوحى بالموت والحزن والتشاؤم، وهذه المشاعر حرص الفنان القبطي على البعد عنها فهو عادة يميل إلى بث الأمل في نفوس رواد الكنيسة؛ لذلك لم نجد هذا اللون سوى في رسم شعر السيدة العذراء في أيقونة التجسد (لوحة٢)، ليدل على مرحلة الشباب، وفى أيقونة الأنبا بولا في رسم الغراب (لوحة٦)، وفى أيقونة الأنبا أنطونيوس في ملابس بعض الرهبان (لوحة٧)؛ وبذلك نجد أن الفنان قام باستخدام هذا اللون ليدل على الموعظة والحكمة والرزانة عند رجال الدين[٨٦].

كما استخدم اللون الأخضر في رسم ملابس تلاميذ السيد المسيح لأنه لون يرمز إلى الخير والحياة والتجدد والانبعاث الروحي، كما يرمز إلى التوبة والنفس المؤمنة، وهو لون الطبيعة والأمل الذى يريح الإنسان عند النظر إليه ويرتبط هذا اللون بشكل مباشر برموز الحياة وكذلك برموز الفناء والموت، وقد استخدم في الفن القبطي كأحد رموز السلام، كما ورد كذلك في سفر الخروج، ويرمز أحياناً إلى الخصوبة، كما يعبر في الكتاب المقدس عن الهدوء والعمق إذ يضئ السماء كما ورد في سفر الرؤيا، ويرمز إلى التجديد وإلى الطبيعة البشرية.

---

[٨٣] قاسم، صالح حسين، *سيكولوجيا إدراك اللون والشكل*، الدار البيضاء الدار الوطنية، بغداد، ١٩٨٠م، ٤١.

[٨٤] أبو بكر، *الفنون القبطية*، ١٠٦ :١٠٧.

[٨٥] سفر رؤيا، ١٩-٢١.

[٨٦] أباد، مرضية وبلاوي، رسول، "دلالات الألوان في شعر يحي السماوي"، *مجلة الاضاءات النقدية*، بغداد، ع.٨، كانون الأول، ٢٠١٢م، ١-٢٤، ٢٠.

وكذلك استخدم الفنان اللون الأزرق في أضيق الحدود فلم يظهر إلا في أيقونة التجسد في الشكل الكروي في يد السيد المسيح (لوحة١)، وفي أيقونة الأنبا أنطونيوس ظهر في الخلفية للجزء العلوى الذى رسم به الأنبا بولا، وملابس أحد الرهبان (لوحة٧)، ويرمز هذا اللون إلى الهدوء والصفاء كما يرمز إلى السماء لذلك نفذ به الفنان الخلفية لرسم الأنبا بولا ليرمز إلى موته في أثناء الحديث عنه؛ وكذلك ليعطي إحساساً بالغموض والرهبة، كما يرمز هذا اللون إلى الصفاء وهو لون مياه نهر الأردن، وهو رمز المعرفة التي لا تدرَك بالعقل ولكن بالقلب، ويرمز إلى المجد الإلهي.

كما قام الفنان باستخدام الألوان ليرمز إلي المرحلة العمرية للشخصيات الدينية فنجده في بعض الرسوم يقوم بتنفيذ شعر الرأس والذقن باللون البنى الفاتح ليدل على مرحلة الشباب ونجد هذا في أيقونة توما الرسول (لوحة٨)، وأيقونة برثلماوس الرسول (لوحة٩)، وأيقونة يعقوب ابن حلفا (لوحة١١)، وأيقونة بولس الرسول (لوحة١٣)، وأيقونة يعقوب بن زبدي (لوحة١٧)، وأيقونة فيليبس الرسول (لوحة١٩)، وفى بعض الأيقونات يستخدم اللون الأبيض ليرمز إلى تقدم العمر ونجد هذا في أيقونة النبي هارون (لوحة٤)، وأيقونة النبي زخريا (لوحة٥)، وأيقونة الأنبا بولا (لوحة٦)، وأيقونة الأنبا أنطونيوس (لوحة٧)، وأيقونة تادرس الرسول (لوحة١٠)، وأيقونة توما الإنجيلي (لوحة١٢)، وأيقونة بطرس الرسول (لوحة١٤)، وأيقونة القديس سيمون (لوحة١٥)، وأيقونة اندريا الرسول (لوحة١٦)، وأيقونة متى الإنجيلي (لوحة١٨)، واللون الأبيض يرمز، واللون الأبيض يرمز إلى الطهارة، وبياض القلب، وهو رمز الحياة الجديدة في السماء، وهو صفة أهل الجنة ولون الملائكة والنور وهو أيضاً لون السماء[٨٧]، كما استخدم اللون البنى الداكن في رسم ارضية الأيقونات ، وهو يرمز إلى الأرض، فآدم الأول من تراب، وبذلك تكون الألوان في الأيقونة محددة المعاني توضع في المكان المرتبط بالمعنى المحدد سلفا ويتبع المصور هذا القانون عند تلوين الأيقونة.

الخاتمة والنتائج:

تبين من خلال دراسة هذه المجموعة من الأيقونات مدى أهميتها، فمن خلالها يمكن التعرف على الخصائص الفنية لراسم أيقونات غير معروف، وهو زوانة الرومي الأورشليمي الذى وجد اسمه مدون بأيقونة الملاك ميخائيل، كما وجد اسم المهتم برسم هذه الأيقونات وهو المعلم رزق بيك جرجس، واسم من أنفق على رسمها وهو باسيليوس أسقف أورشليم القدس، واتضح من خلال هذه الدراسة أن رسوم هذه الأيقونات اعتمدت على مصدرين أساسيين وهما الكتاب المقدس وسيرة القديسين، فقد وفق الفنان فى التعبير عما ورد بالكتاب المقدس واستخدام رموز وعناصر لتساعده على ذلك؛ كما قدمت الدراسة عدة تفسيرات ودلالات تعبيرية للرموز القبطية، مما ساعدنا على معرفة الدلالات الفنية والتعبيرية لكل لون أو حركة بداخل الأيقونة.

تبين أن الفنان استخدم أسلوبًا مزيجا من تيارات وأصول مختلفة امتزجت وتداخلت مع بعضها البعض مستخدمًا في ذلك الرمزية والإيحاءات الشكلية واللونية ، فأبرزت لنا أسلوباً تصويرياً بسيطاً يوضح المعنى ولا يبالغ فى العنصر الزخرفى أو الجمالى .

---

[٨٧] فخرى، *جبانة البجوات في الواحة الخارجة*، ١٨.

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

وقام المصور بتوظيف الرموز الدينية بوصفها عنصراً بنائياً ومؤسسا ناتجا فكريا وجماليا داخل الأيقونة، وعلامة تشير إلى معنى معين استخدمه الفنان بصفة عامة لتقوية المعنى وإضافة لمسة جمالية في الأيقونات، ويتضح من الدراسة أن الرموز التي جاءت بالأيقونات أصبحت ما يشبه القاموس المفسر لكل جزئية في الأيقونة، فالأيقونة في مجملها عبارة عن مجموعةٍ من الرموز تعطى تأثيراً انطباعياً لدى المشاهد، ويكون له معناه العام، فقد استخدم المصور رسوم الأشكال الحيوانية والنباتية ليرمز بها إلى رموز دينية ذات قيمة وجدانية، كما تبين أن الرمز الفني له معنى خاص به نستمد من تأمله والانفعال به ، فكأن الشكل والمضمون يكونان فيه وحدة عضوية، ويتميز بأنه لا يمكن أن يستبدل بغيره نظراً لارتباطه بأحداث الكتاب المقدس، وصناع الأيقونات ملتزمون بمراعاة تلك الأمور لكونها تعد تسليمًا آبائيًّا موروثًا تحكمه العقيدة، والتقاليد والطقوس الكنسية المتفق عليها.

ومن وظائف الرمز التوضيح والتجسيد والإيجاز والإشارة ، فنجد الفنان في الأيقونة يستعير رمزاً معروفاً بديلا عن رمز غير واضح ، ويجسد الرمز بشكله المعنوي إلى شيء محسوس ويوجز شكل الرمز في شيء مجرد مرئي بديلا عن شرحه . وأثبتت الدراسة أيضاً أن الفنان استطاع من خلال التعبير بحركة الشخصيات الدينية بالأيقونة إلى الإشارة إلى معان عقائدية ، فالفنان يبحث عن حقيقة داخلية في أثناء رسم الأيقونة تتمثل في إيجاد لغة حوار بينه وبين مشاهد الأيقونة من خلال تجاوز حدود الحس.

كما تبين من الدراسة كذلك استخدام الفنان للألوان الزاهية والبراقة مع حسن استخدام هذه الألوان وتوزيعها والعمل على تجانسها، والألوان في الأيقونة محددة المعاني توضع في المكان المرتبط بالمعنى المحدد سلفا ويتبع المصور هذا القانون عند تلوين الأيقونة، وأثبتت الدراسة أيضاً أن الرموز اللونية بالأيقونة دعمت توصيل الفكر الدينى واستيعاب العقيدة المبسطة من خلال ما يوحيه اللون وتأثيره فى النفس البشرية، فالخطوط والألوان تعبر عن أفكار وأحاسيس يريد المصور إيصالها إلى المشاهد، وتبين من الدراسة أيضاً أن الفنان نادرا ما يستخدم اللون الأسود الذى يوحى بالموت والحزن والتشاؤم، وهذه المشاعر حرص الفنان القبطي على البعد عنها فهو عادة يميل إلى بث الأمل في نفوس رواد الكنيسة، كما قام الفنان باستخدام الألوان ليرمز إلي المرحلة العمرية للشخصيات الدينية.

وحرص الفنان في الأيقونات على أن يغلب طابع المثالية في رسوم الأشخاص، كما حرص أن يصور الشخصيات الدينية بأيقوناته التى تبدو عليها لمحة من الجمال، والوقار لما يتصفون به من الخير.

وختاماً توصى الدراسة بالاهتمام بالمعايير والقيم الجمالية فى الفنون القبطية، وإثراء المكتبات بكثير من المراجع العربية والأجنبية التى تلقى الضوء على جماليات الفنون المسيحية وترجمتها من اللغات الآخرى إلى اللغة العربية، كما توصى الدراسة بضرورة إنشاء المتاحف المتخصصة فى الفنون القبطية.

ثبت المصادر والمراجع :

- الكتاب المقدس العهد القديم والعهد الجديد.
- أباد، مرضية وبلاوى، رسول، "دلالات الألوان في شعر يحي السماوي"، *مجلة الاضاءات النقدية*، ع.٨، بغداد، كانون الأول، ٢٠١٢م، ١-٢٤.
- أبو بكر، احمد جلال، *الفنون القبطية*، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١١م .
- أبو العينين، رأفت عبد الرازق، "دراسة أثرية فنية لمجموعة فريدة من أيقونات كنائس وسط الدلتا"، مجلة كلية الآداب/ جامعة طنطا، ع.٢٠، ٢٠٠٧م،٩٣-١٨٢، https://doi.org/10.21608/jartf.2007.137886.
- أثناسيوس، *الكنيسة ، مبناها ومعناها*، مطبعة دار نوبار، ٢٠٠٤م .
- الأرمني، أبو صالح ، *كنائس وأديرة* ، اكسفورد ، ١٨٩٥م .
- الأنطوني، القمص لوقا، *قيامة الانتصار* ، مكتبة المحبة ، ط.١، ١٩٧٣م .
- الأورشليمي، الراهب القس يسطس، "الأنبا باسيلوس الثاني (الكبير) مطران الكرسي الأورشليمي للأقباط بالقدس من ١٨٥٥: ١٨٩٩م"، *مؤتمر قنا جمعية المحافظة على التراث المصري* ، المجلس الأعلى للثقافة، مارس ٢٠١٦م، ٢٥٣-٢٨٧.
- إيليا، الأنبا بولا، *كيف تقرأ الأيقونة*دير القديس العظيم الأنبا بولا بالبحر الأحمر، ط.١، ، ١٩٩٩م.
- الباشا، حسن ، *التصوير الإسلامي في العصور الوسطى*، ط.٢ ، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧٨م .
- بتلر ألفريد .ج ، *الكنائس القبطية القديمة فى مصر* ، ترجمة إبراهيم سلامة ، جـ.٢ ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م .
- بطرس، جمال هرمينا، "المناظر الطبيعية والدينية والرمزية فى التصوير القبطى"، *رسالة دكتوراة* ، كلية الآثار/ جامعة القاهرة ، ٢٠١١م.
- بلوز، نايف، *علم الجمال*، منشورات جامعة دمشق، ١٩٩٨م .
- جبرة، جودة ، *المتحف القبطي وكنائس القاهرة القديمة*، القاهرة: الشركة المصرية العامة للنشر ، ١٩٩٦م .
- جرجس، مجدى، *يوحنا الأرمني وأيقوناته القبطية فنان في القاهرة العثمانية* ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٥م .
- الجميل، الأنبا بطرس وآخرون، *السنكسار الجامع لأخبار الأنبياء والرسل والشهداء والقديسين المستعمل في كنائس الكرازة المرقسية في أيام وأحاد السنة التونية*، جـ.٢، القاهرة: مكتبة المحبة القبطية الأرثوذكسية، ١٩٧٨م.
- الجندي، شيرين صادق، *أثار مصر المسيحية*، كلية الآداب/ جامعة عين شمس، ٢٠١٠م.
- .....، " الأيقونة القبطية حوار على مر العصور" ، *مجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب* ، ع.١٦ ، ٢٠١٥م، ٢٣٠-٢٦٢، ٢٣٠، https://dx.doi.org/10.21608/jguaa.2000.3011
- .....، "العناصر الزخرفية المسيحية في العصر الطولونى"، *حوليات آداب عين شمس*، مج. ٣٩، ٢٠١١م،٤٥٣-٤٨٩ .
- حبشي، ادهم محمد، *الخط العربي وحدود المصطلح الفنى*، الكويت، ٢٠٠٨م .
- حسين، منى، "دراسة تكنيك وترميم الأيقونات الورقية الأثرية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة ، ٢٠٠٠م .
- ربيع ، حسن محمد ، *القدس مدينة عربية إسلامية* ، القاهرة: معهد القادة بحلوان، (د . ت) .
- روفيلة، يعقوب نخلة، *تاريخ الأمة القبطية* ، ط.٢ ، القاهرة: مطبعة متروبول، ٢٠٠٠م .

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

- السرياني، القمص يوساب، *الفن القبطي دورة الرائد بين فنون العالم المسيحي*، جـ.١، القاهرة: مطبعه الأنبا رويس بالعباسية القاهرة ، ١٩٩٥م .
- سوارثى، أحمد ، *اللغة ودلالاتها* ، الكويت: عالم الفكر ، ٢٠٠٠م .
- سوريو ، اتيان، *الجمالية عبر العصور*، ط.٢ ، بيروت: منشورات عويدات ،١٩٨٢م.
- شحاته، أمال جورجي، "التأثيرات الفنية على التحف المعدنية الكنسية في ضوء مجموعة المتحف القبطي"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٩٨م .
- شيحة، مصطفى، *دارسات في العمارة والفنون القبطية*، مطبعة هيئة الآثار المصرية، ١٩٧٨م.
- شيحه، مصطفى عبد الله ، *الفن القبطى* ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠١م .
- صليب، ماهر ، *دليل المتحف القبطي*، المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٥م .
- عاشور، شروق محمد، "أيقونات كنيسة أبى سيفين دراسة أثرية حضارية"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة ، ١٩٩٨م .
- عزت ، مصطفى محمد ، *قصة الفن التشكيلي للعالم القديم*، مصر : دار المعارف ، ١٩٦٠م .
- العشماوي، محمد زكى، *فلسفة الجمال في الفكر المعاصر*، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٠م.
- عطية ، محسن محمد، *اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة*، عالم الكتب ، ٢٠٠٥م .
- العنسي، طوبيا ، *تفسير الالفاظ الدخيلة في اللغة العربية* ، ط.١، الرياض، ١٩٩٩م .
- عوض الله ، منقريوس، *منارة الأقداس في شرح طقوس الكنيسة والقداس*، جـ.١، ط.١، القاهرة: مكتبة المحبة ، ١٩٤٧م .
- فخرى ، أحمد، *جبانة البجوات في الواحة الخارجة*، القاهرة : هيئة الاثار المصرية، ١٩٨٩م.
- فرغل، أماني إبراهيم إبراهيم، "الإمكانات التشكيلية للخامات التقليدية والمستحدثة في مختارات من التصوير المعاصر دراسة مقارنة"، *المجلة العلمية لكلية التربية النوعية* ، ع.٦ ، جـ.١ ، أبريل ٢٠١٦م، ١٠٩-١٣٦، https://doi.org/10.21608/molag.2016.157984.
- قادوس ، عزت حامد و السيد، عاشور عبد الفتاح ، *الآثار والفنون القبطية*، الإسكندرية، ٢٠٠٠م.
- قاسم، صالح حسين، *سيكولوجيا إدراك اللون والشكل*، الدار البيضاء : الدار الوطنية ، بغداد ، ١٩٨٠م .
- القره، محمد علوان، سلام حميد رشيد، "جماليات الأيقونة في الفن المسيحي" ، *مجلة مركز بابل للدارسات الإنسانية*، مجـ.٥، ع.١،٢٠١٥م، ٣١٧-٣٣٤.
- كامل، مراد، *تاريخ الحضارة المصرية العصر اليوناني الروماني والعصر الإسلامي*، جـ.٢، مكتبة مصر، ١٩٥٠م.
- كمال، يؤانس، *ميخائيل جند الرب*، القاهرة: مكتبة كيرلو بشبرا ، ٢٠٠٤م .
- لبيب، باهور ، *العصور المسيحية الأولى، الفن القبطي (محيط الفنون)*، القاهرة: دار المعارف ، ١٩٧٠م .
- لعيبي، شاكر ، *الفن الإسلامي والمسيحية العربية*، ط. ١، ٢٠٠١م .
- لوريمر ، جون، *تاريخ الكنيسة*، جـ.٢، ١٩٨٥م .
- ماير ، ف . ب ، *نبى الرجاء (دراسات فى نبوة زكريا)* ، ترجمة: القمص مرقس داود ، القاهرة: مكتبة المحبة ، ٢٠٠٦م .
- محسن، محمد عطية ، *الفن وعالم الرمز*، القاهرة: دار المعارف ، ١٩٩٦م .
- محمد، عويضة كامل، *سيكولوجية العقل البشري*، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٧٦م .
- مطر، أميرة حلمي، *مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن* ، ط.٢ ، القاهرة : دار المعارف، ١٩٩٥م.
- ملطى، تادرس يعقوب، *دارسات في التقليد الكنسي والأيقونة*، ط.٤، القاهرة : الكنيسة بيت الله ، ١٩٩٥م.

- نجيب، جمال سعد، "مدارس تصوير الأيقونات بمصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر للميلاد" ، *رسالة دكتوراه* ، كلية الآداب/ جامعة المنيا، ٢٠١٠م .
- همى (جم) ، *العالم البيزنطي*، ترجمة رأفت عبد الحميد، ط.٣ ، القاهرة: دار المعارف ، ١٩٨٤م.
- يوحنا، منسي، *تاريخ الكنيسة القبطية*، القاهرة : مكتبة المحبة، ١٩٩٥م .

References:

- The Bible, Old Testament and New Testament
- ABĀD, MARḌĪYA& BLĀWĪ, RASŪL, «Dalālāt al-alwān fī šiʿr Yaḥyā al-Samāwī», *Mağallat al-iḍāʾāt al-naqdīya 8*, Baghdad , Iraq, eighth issue , Kanon elawal December 2012,1-24.
- ABŪ AL-ʿINĪN, RAʾFAT ʿABD AL-RĀZIQ, «Dirāsa aṯrīya fannīya li mağmūʿa farīda min ayqūnāt kanāʾis Wasaṭ al-Diltā», *Mağallat kullīyat al-adāb 20/* Tanta University, 2007, 93-182, https://doi.org/10.21608/jartf.2007.137886
- ABŪ BAKR, AḤMAD ĞALĀL, *al-Funūn al-qibṭīya*, Maktabat al-anğlū al-miṣrīya, 2011 .
- AHMAD ,M.,K., «Body Language of the Holy Virgin Mary in Coptic Iconography», *JAAUTH* 20, №.3 ,2021,1-14, 6.
  DOI: HTTPS://DX.DOI.ORG/10.21608/JAAUTH.2021.71734.1165
- AL-ʿANSĪ, ṬUWBYĀ, *Tafsīr al-alfāẓ al-daḫīla fī al-luġa al-ʿarabīya*, 1sted. Riyadh, 1999 .
- AL-ANṬŪNĪ, AL-QUMṢ LŪQĀ, *Qiyāmat al-intiṣār*, 1sted, Maktabat al-maḥabba, 1973 .
- AL-ARMANĪ, ABŪ ṢĀLIḤ, *Kanāʾis wa adīra*, oxford, 1895 .
- AL-ʿAŠMĀWĪ, MUḤAMMAD ZAKĪ, *Falsafat al-ğamāl fī al-fikr al-muʿāṣir*, Beirut: Dār al-nahḍa al-ʿarabīya, 1980 .
- AL-BĀŠĀ, ḤASAN, *al-Taṣwīr al-islāmī fī al-ʿuṣūr al-wusṭā*, 2nded, Cairo: Maktabat al-nahḍa al-miṣrīya, 1978.
- AL-ĞAMĪL, AL-ANBĀ BUṬRUS&OTHER, *al-Siniskār al-ğāmiʿ li aḫbār al-anbiyāʾ waʾl-rusul waʾl-šuhadāʾ waʾl-qiddīsayīn al-mustaʿmal fī kanāʾis al-krāza al-murqusīya fī aīyām wa aḥād al-sana al-ṭūnīya*, VOL.2, Cairo: Maktabat al-maḥba al-qibṭīya al-arṯūḏkīya, 1978.
- AL-ĞINDĪ, ŠIRĪN ṢĀDIQ, «al-ʿAnāṣir al-zuḫrufīya al-masīḥīya fī al-ʿaṣr al-ṭūlūnī», *Ḥawlayyāt adāb ʿAīn Šams* 39, 2011, 453-489.
- ……, «al-Ayqūna al-qibṭīya ḥiwār ʿalā mar al-ʿuṣūr», *Mağallat al-aṯarayīn al-aʿrab* 16, 2015, 230-262, https://dx.doi.org/10.21608/jguaa.2000.3011
- ……., *Aṯār Miṣr al-masīḥīy*, Faculty of Arts, Ain Shams University, 2010.
- AL-QURRAH, MUḤAMMAD ʿULWĀN& SALĀM ḤAMĪD RAŠĪD, «Ğamālīyāt al-ayqūna fī al-fan al-masīḥī», *Mağalla markaz Bābil liʾl-dirāsāt al-insānīya* 5, №.1, 2015, 317-334.
- AL-SIRYĀNĪ, AL-QUMṢ YŪSĀB, *al-Fan al-qibṭī dawrat al-rāʾid bayīn funūn al-ʿālam al-masīḥī*, VOL.1, Cairo: Maṭbaʿat al-anbā Ruwīs biʾl-ʿAbbāsīya, 1995.
- AL-ʾURŠALĪMĪ, AL-RĀHIB AL-QIS YASṬIS, «al-Anbā Bāsīlūs al-ṯānī (al-Kabīr) muṭrān al-kursī al-ʾuršalīmī liʾl-aqbāṭ biʾl-quds min 1855: 1899A.D», *Qena Conference, Egyptian Heritage Preservation Society*, Supreme Council of Culture, March 2016, 253-287.
- ʿAŠŪR, ŠURŪQ MUḤAMMAD, «Ayqūnāt kanīsat Abī Sīfīn dirāsa aṯarīya ḥaḍārīya», *Master Thesis*, Faculty of Archaeology/Cairo University, 1998 .

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

- ATHANASIUS , *Life of saint Antony* , Cairo , 1992
- ʿAṬĪYA, MUḤSIN MUḤAMMAD, *Iktišāf al-ğamāl fī al-fan waʾl-ṭabīʿa*, ʿAlam al-kutub, 2005.
- AṬNĀSYŪS, *al-Kanīsa, Mabnāhā wa maʿnāhā*, Maṭbaʿat dār nūbār, 2004.
- ʿAWAḌALLAH, MANQRYŪS, *Manārat al-qdās fī šarḥ ṭuqūs al-kanīsa waʾl-quddās*, VOL.1, 1sted. Cairo: Maktabat al-maḥabba, 1947 .
- BIEDERMANN, H., *Dictionary of Symbols*, New York, 1992 .
- BLŪZ, NĀĪF, *ʿAlam al-ğamāl*, Manšūrāt Ğāmiʿat Dimašq, 1998.
- BUDGE, W, *Paradise of the Fathers of Palladius*, VOL. 1, London, 1904.
- BUTLER, ALFRED J., *al-Kanāʾis al-qibṭīya al-qadīma fī Miṣr*, Translated by: Ibrāhīm Salāma, VOL.2, Cairo: al-Hayʾa al-miṣrīya al-ʿāmma liʾl-kitāb, 1993.
- BUṬRUS, ĞAMĀL HIRMĪNĀ, «al-Manāẓir al-Ṭabīʿīya waʾl-dīnīya waʾl-ramzīya fī al-taṣwīr al-qibṭī», *Ph.D Thesis*, Faculty of Archeology/ Cairo University, 2011.
- CARR, G. S., *the Dictionary of Symbols in Western Art*, New York, 1995.
- CIRLOT, J. E., *A Dictionary of Symbols*, London, 1971.
- COOPER, J. C., *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, London, 1978.
- DAOUD, G., *Selected of Symbols from Coptic Museum*, Cairo: ASAE, 1987.
- FAḪRĪ, AḤMAD, *Ğabbānat al-bağawāt fī al-wāḥa al-ḫārğa*, Cairo: Hayʾat al-aṯār al-miṣrīya, 1989.
- FARĠAL, AMĀNĪ IBRĀHĪM IBRĀHĪM, «al-Imkānāt al-taškīlīya liʾl-ḫāmāt al-taqlīdīya waʾl-mustaḥdaṯa fī muḫtārāt min al-taṣwīr al-muʿāṣir dirāsa muqārana», *al-Maǧalla al-ʿilmīya li kullīyat al-tarbiya al-nawʿīya6*, VOL.1, April 2016,109-136, https://doi.org/10.21608/molag.2016.157984
- FERGUSON, G., *Signs and Symbols in Christian Art*, New York, 1955.
- ĞABRA, ĞŪDA, *al-Maṯḥf al-qibṭī wa kanāʾis al-Qāhira al-qadīma*, Cairo: al-širka al-miṣrīya al-ʿāmma liʾl-našr, 1996.
- ĞIRĞIS, MAĞDĪ, *Yūḥannā al-Armanī wa ayqūnātuh al-qibṭīya fannān fī al-Qāhira al-ʿuṯmānīya*, Cairo: al-Hayʾa al-miṣrīya al-ʿāmma liʾl-kitāb, 2015.
- ḤABAŠĪ, ADHAM MUḤAMMAD, *al-Ḫaṭ al-ʿArabī wa ḥudūd al-muṣṭalaḥ al-fannī*, Kuwait, 2008 .
- HAMĪ, J., *al-ʿAlam al-bīẓanṭī*, Translated by: Raʾfat ʿAbd al-Ḥamīd, 3rd ed., Cairo: Dār al-maʿārif, 1984.
- HODGES, G., *The Early Church from Igenitive to Augustine*, New York, 1915.
- ḤUSAYĪN, MUNĀ, «Dirāsat tiknīk wa tarmīm al-ayqūnāt al-waraqīya al-aṯarīya», *Master Thesis*, Faculty of Archaeology/Cairo University, 2000 .
- ILĪYĀ, AL-ANBĀ BŪLĀ, *Kayīf taqraʾ al-ayqūna*, 1st ed., Dīr al-qiddīs al-ʿaẓīm al-anbā Būlā biʾl-Baḥr al-aḥmar, 1999.
- IZZAT, MUṢṬAFĀ MUḤAMMAD, *Qiṣṣat al-fan al-taškīlī liʾl-ʿālam al-qadīm*, Egypt: Dār al-maʿārif, 1960.
- JULIEN A., L., *«Le mécénat artistique en Égypte. Nouvelle approche de l'icône Ottoman», Les Annales Islamologiques, Chrétiens du Monde Arabe Vers une Pluralité des Sources et des Approches, 2018.*

- KAMĀL, YŪʾĀNS, *Mīḫāʾīl ğund al-rab*, Maktabat kīrlū bi Šubrā, Egypt , 2004 .
- KĀMIL, MURĀD, *Tārīḫ al-ḥaḍārah al-miṣrīya al-ʿaṣr al-yūnānī al-rūmānī waʾl-ʿaṣr al-islāmī*, VOL.2, Egypt, 1950 .
- LABĪB, BĀHŪR, *al-ʿUṣūr al-masīḥīya al-ʾūlā, al-Fan al-qibṭī (muḥīṭ al-funūn)*, Cairo: Dār al-maʿārif, 1970 .
- LIʿĪBĪ, ŠĀKIR, *al-Fan al-islāmī waʾl-masīḥīya al-ʿarabīya*, 1sted. 2001 .
- LORIMER, J. , *Tārīḫ al-kanīsa*, vol.2, 1985 .
- MALṬĪ, TADRAS YAʿQŪB, *Dirāsāt fī al-taqlīd al-kanasī waʾl-ayqūna*, al-Kanīsa bayītullah, 4th ed., Cairo, 1995 .
- MAṬAR, AMĪRA ḤULMĪ, *Muqaddima fī ʿilm al-ğamāl wa falsafat al-fan*, 2nd ed., Cairo: Dār al-maʿārif, 1995 .
- MAYER, F-B, *Nabay al-rağāʾ (dirāsāt fī nubwwat Zakarīyā)*, Translated by: al-Qumṣ Murqus Dāwūd, Cairo: Maktabat al-maḥbba, 2006.
- MOSS, C. & KEIEFER, K., *Byzantine East, Latin West*, New Jersey, 1995.
- MUḤAMMAD, ʿUWĪḌAH KĀMIL, *Saykulūğīyat al-ʿaql al-bašarī*, Beirut: Dār al-kutub al-ʿilmīya, 1976 .
- MUḤSIN, M. ʿA. , *al-Fan wa ʿālam al-ramz*. Cairo: Dār al-maʿārif, 1996.
- NAĞĪB, ĞAMĀL SAʿD, «Madāris taṣwīr al-ayqūnāt bi Miṣr fī al-qarnayīn al-ṯāmin ʿašar waʾl-tāsiʿ ʿašar liʾl-mīlād», *Ph.D Thesis*, Faculty of Arts/Minya University, 2010.
- Peter& Linda, M., *The oxfords complain to Christian Art and Architecture*, Oxford university press, New York, 1990.
- QĀDŪS, ʿIZZAT ḤĀMID& AL-SAYĪD, ʿAŠŪR ʿABD AL-FATTĀḤ, *al-Aṯār waʾl-funūn al-qibṭīya*, Alexandria, 2000 .
- QĀSIM, ṢĀLIḤ ḤUSAYĪN, *Saykūluğyā idrāk al-lūn waʾl-šakl*, al-Dār elbaydaa al-Dār al-waṭanīya, Baghdad, 1980.
- RABĪʿ, ḤASAN, MUḤAMMAD, al-*Quds madīna ʿarabīya islāmīya*, Cairo: Maʿhad al-qādah bi Ḥulwān, d.t.
- RŪFĪLA, YAʿQŪB NAḪLA, *Tārīḫ al-ʾuma al-qibṭīya*, 2nded., Cairo: Maṭbaʿat mitrūbūl, 2000.
- ṢALĪB, MĀHIR, *Dalīl al-matḥaf al-qibṭī*, al-Mağlis al-aʿlā liʾl-aṯār, 1995.
- ŠĪḤA, MUṢṬAFĀ, al-*fun* al-*qibṭīy*, Cairo University, 2001.
- ŠĪḤA, MUṢṬAFĀ, *Dirāsāt fī al-ʿimārah waʾl-funūn al-qibṭīya*, Maṭbaʿat hayʾat al-aṯār al-miṣrīya, 1978.
- ŠIḤĀTAH, AMĀL ĞŪRĞĪ, «al-Taʾṯīrāt al-fannīya ʿalā al-tuḥaf al-maʿdanīya al-kanīsa fī ḍūʾ mağmūʿat al-matḥaf al-qibṭī», *Master Thesis*, Faculty of Archaeology/Cairo University, 1998 .
- SOURIOT, ETIENNE, *al-Ğamālīya ʿabr al-ʿuṣūr*, 2nded. Beirut: Manšūrāt ʿuwaydāt, 1982.
- SUWĀRṮĪ, AḤMAD, *al-Luġa wa dalālātihā*, Kuwait: ʿālam al-fikr, 2000.
- WADDELL, H., *The Desert Fathers*, London, 1936.
- WAHERS, C., *Monastic Archaeo logy in Egypt*, London, 1964 .
- YŪḤANNĀ, MANSĪ, *Tārīḫ al-kanīsa al-qibṭīya*, Cairo: Maktabat al-maḥabba., Cairo, 1995 .

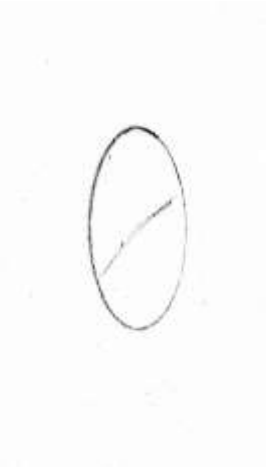
DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

الكتالوج:

أولاً : الأشكال :

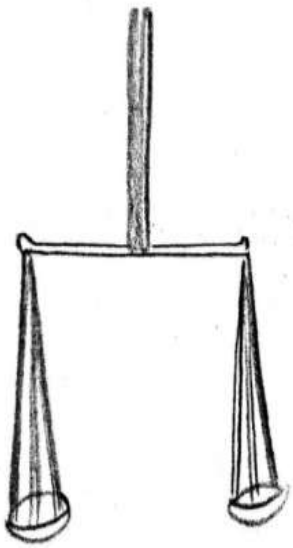
(شكل١) رسم توضيحى لعلامة البركة بيد السيد المسيح ب(أيقونة١) ©عمل الباحثة

(شكل٢) توضيح لوضع يد السيدة العذراء (أيقونة٢) ©عمل الباحثة



(شكل٣) رسم توضيحى لشكل الرمز المستدير فى يد السيد المسيح ب(اللوحة ٢) ©عمل الباحثة

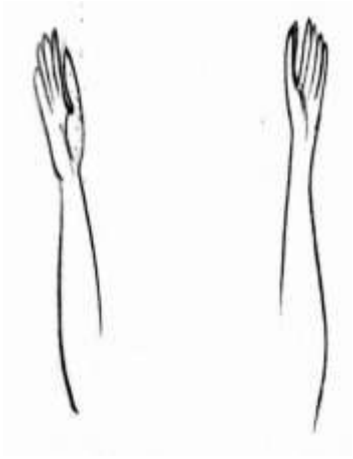
(شكل٤) رسم توضيحى للسيف في يد رئيس الملائكة ميخائيل ب(اللوحة٣) ©عمل الباحثة



(شكل٥) رسم توضيحى لشكل الميزان بيد رئيس الملائكة ب(اللوحة٣)©عمل الباحثة

(شكل٦) رسم توضيحى لأيقونة النبى هارون ب(اللوحة ٤) ©عمل الباحثة

(شكل٧) رسم توضيحي للشورية في يد النبي زخريا ب(اللوحة ٥) ©عمل الباحثة



(شكل٨) يوضح وضع اليد بأيقونة الأنبا بولا ب(اللوحة ٦) ©عمل الباحثة

(شكل٩) لرسم الغرب (لوحة٦) ©عمل الباحثة

(شكل١٠) رسم يوضح تفاصيل الأيقونة ب(اللوحة٧) ©عمل الباحثة

(شكل١١) توضيح لملابس التلميذ ب(اللوحة٨) ©عمل الباحثة

(شكل١٢) توضيح للكتاب بيد تلاميذ السيد المسيح ©عمل الباحثة

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

ثانياً : اللوحات:

(لوحة١) أيقونة السيد المسيح بحضن الآب بالهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى
© تصوير الباحثة

(لوحة٢) أيقونة السيدة العذراء تحمل السيد المسيح بحضن الآب بالهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى©
تصوير الباحثة

(لوحة٣) أيقونة الملاك ميخائيل بحضن الآب بالهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى
© تصوير الباحثة

(لوحة٤) أيقونة النبى هارون على يمين الداخل إلى الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى
© تصوير الباحثة

(لوحة٥) أيقونة النبى زخريا بالهيكل الأوسط كنيسة الملاك ميخائيل القبلى© تصوير الباحثة

(لوحة٦) أيقونة الأنبا بولا بالهيكل الأوسط كنيسة الملاك ميخائيل القبلى© تصوير الباحثة

(لوحه ٧) الأنبا أنطونيوس بالهيكل الأوسط كنيسة الملاك ميخائيل القبلى © تصوير الباحثة

(لوحة٨) توما الرسول بالجانب الأيمن من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى© تصوير الباحثة

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

(لوحة٩) أيقونة برثلماوس الرسول بالجانب الأيمن من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى
© تصوير الباحثة

(لوحة١٠) أيقونة تداوس الرسول بالجانب الأيمن من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى
© تصوير الباحثة

(لوحة١١) أيقونة يعقوب ابن حلفا بالجانب الأيمن من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى
© تصوير الباحثة

(لوحة١٢) يوحنا الأنجيلى الرسول بالجانب الأيمن من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى
© تصوير الباحثة

(لوحة١٣) بولس الرسول بالجانب الأيمن من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى
© تصوير الباحثة

(لوحة١٤) بطرس الرسول بالجانب الأيسر من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى
© تصوير الباحثة

(لوحة١٥) القديس سمعان بالجانب الأيسر من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى
© تصوير الباحثة

(لوحة١٦) القديس اندراوس الرسول بالجانب الأيسر من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى
© تصوير الباحثة

DOI: 10.21608/cguaa.2024.258621.1196

(لوحة١٧) القديس يعقوب بن زبدى بالجانب الأيسر من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى
© تصوير الباحثة

(لوحة١٨) القديس متى الأنجيلى بالجانب الأيسر من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى
© تصوير الباحثة

(لوحة١٩) القديس فيلبس الرسول بالجانب الأيسر من الهيكل الأوسط بكنيسة الملاك ميخائيل القبلى
© تصوير الباحثة