مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: شواهد القبور القبطية بين القرنين الرابع والسابع الميلاديين
اسم الكاتب: دعاء محمد بهي الدين
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/library/9120
تاريخ الاسترداد: 2026/06/07 08:25 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة

مجلة علمية محكمة

للعلوم الإنسانية والاجتماعية

عدد B

المجلد 18، العدد 1
شوال 1442 هـ / يونيو 2021م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339

يونيو 2021م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 18 العدد 1 (B)
https//: doi.org/10.36394/jhss/18/1B/3

شواهد القبور القبطية بين القرنين الرابع والسابع الميلاديين

دعاء محمد بهي الدين[1]

تاريخ الاستلام: 01-12-2019 **تاريخ القبول: 08-03-2020**

ملخص البحث:

ظهر جليا أثر العادات الجنائزية في مصر القديمة على الأقباط من خلال عادات الدفن والتحنيط لديهم لاسيما في الفترة المبكرة، فقد اظهروا عناية فائقة بجسد المتوفى خاصة في جبانات مصر العليا.

ومن العادات الجنائزية التي حافظ الاقباط على استمراريتها هو عمل شاهد قبر موضح عليه بعض من المعلومات عن المتوفى التي جاءت إما في صورة نقش او صورة شخصية تصوره في أوضاع مختلفة إما جالسا أو مضطجعا أو واقفا أو علامات رمزية أو يصور جميع تلك العناصر معا بهدف نيل جنة الفردوس.

وقد خلف لنا التراث القبطي كمًّا هائلا من الشواهد أتت من جميع أرجاء مصر، بعضها متاح في المتحف القبطي بينما البعض الآخر يزين أهم متاحف العالم، وسوف نحاول من خلال هذا البحث إلقاء الضوء على أهم تلك الشواهد في الفترة التي تلت الاعتراف بالمسيحية ومحاولة رصد الاختلافات فيما بينهم اعتمادًا على الإطار المكاني والزماني الذي ظهرت به تلك الشواهد.

الكلمات الدالة: شواهد القبور، الجنائزي، التراث القبطي، المتوفى، الجبانات.

(1) مكتبة الإسكندرية (الإسكندرية - مصر)

Doaa.BaheyEldin@bibalex.org

- **مقدمة تاريخية:**

دخلت المسيحية مصر منذ منتصف القرن الأول الميلادي على يد القديس مرقس المبشر والذي اتجه إلى الإسكندرية أولاً للتبشير فيها بالمسيحية، وقتل على يد الوثنيين في 68م في عهد الإمبراطور نيرون (54 - 68م).

اعتنق عدد كبير من المصريين هذا الدين الجديد واعتبروه بمثابة الخلاص لهم من السياسة الرومانية المستبدة القائمة على استنزاف خيرات مصر[1].وغدت المسيحية وانتشارها خروجاً عن النظم التي وضعتها الإمبراطورية الرومانية، فإن سرعة انتشارها قد أثار الشكوك في نفوس الأباطرة الرومان، واعتقدوا أنها خطر يهدد كيانهم فعملوا على طمس معالمها واستئصالها والقضاء على أتباعها[2]، وعلى الرغم من كثرة الاضطهادات التي شهدها القرن الأول والثاني إلا أن الاضطهادات في القرن الثالث قد اتخذت منحنى آخر إذ أصبح الاضطهاد موجهًا بشكل رسمي وفق قوانين ومراسيم بدأها الإمبراطور سبتميوس سڤيروس (193 - 211م) ثم ديكيوس (249 - 251م) بإصدارهم مراسيم تمنع أي شخص من الدخول في المسيحية وإلزام كافة شعوب الإمبراطورية الرومانية بأن يقدموا الأضحيات للآلهة الوثنية وهو ما عُرف باسم «مرسوم التحريم»، وتركزت عمليات الاضطهاد في المدن ذات الكثافة المسيحية مثل الإسكندرية وطيبة ومنف وأوكسيرنخوس وفيلادلفيا، حيث مارس الرومان كافة أنواع الاضطهاد ضد كل من يرفض تقديم الذبائح والقرابين للأرباب الوثنية وتمثال الإمبراطور[3].

بلغت تلك الاضطهادات ذروتها في عهد الإمبراطور دقلديانوس (284 - 305م) الذي دعا إلى ترسيخ عبادة الإمبراطور، وأصبح هو نفسه ممثل الإله أو كبير الآلهة على الأرض، تلك الأفكار حاول من خلالها القضاء على المسيحية التي أصبحت في تلك الفترة قوة وكيانا لا يُستهان بهما، ومن ثم كثرت الثورات والانقلابات حتى أصبحت سمة عامة خلال عهد دقلديانوس، وقد أصدر أربعة مراسيم تحث على استخدام شتى وسائل العنف ضد المسيحيين وتدمير كنائسهم وحرق كتبهم المقدسة وإعدام رجال الدين، إلا أن تلك السياسة لم تأت بالنتائج المرجوة منها، وفشل دقلديانوس في السيطرة على المسيحية حتى تنازل عن الحكم في عام 305م[4].

(1) (Atiya, , 1968, pp.25 - 26.)
(2) (Kamill, 1984, p.17.)
(3) رأفت عبد الحميد، الإمبراطورية البيزنطية، الجزء الأول، دار قباء، القاهرة، 2001، ص 23.
(4) (Chadwick, 1995, pp.132 - 134.)

ويُعلق «جمال حمدان» على تلك النقطة فيقول «على الرغم من الاضطهادات القاسية التي تعرض لها المصريون على أيدي السلطات الرومانية، فلم يزدهم ذلك إلا تمسكاً بعقيدتهم المسيحية التي أمدتهم بقوة روحية لاحتمال الاستبداد الروماني ووجدوا فيها متنفساً لما يعانونه من ضيق اقتصادي واجتماعي، ولم يمض القرن الثالث حتى صارت مصر وطناً مسيحياً أصبحت فيه المسيحية تعبيراً عن القومية المصرية»[1].

تم الاعتراف بالمسيحية كديانة رسمية من خلال مرسوم ميلان في عام 313م على يد الإمبراطور قسطنطين (324 - 337م)، بعدما تأكد من عدم جدوى الاضطهادات في القضاء على المسيحية.

وقد نص المرسوم على الحرية الدينية لكل فرد في الإمبراطورية، وإعادة ممتلكات الكنيسة التي صودرت منها سابقاً بفعل الاضطهاد ودفع التعويضات اللازمة من الخزانة العامة، ومنح رجال الدين المسيحي كافة الامتيازات التي يتمتع بها كهنة الديانة الوثنية.

تبع الاعتراف بالمسيحية وجود ظاهرتين: أولاهما هي محاولة المسيحية التخلص من كل ما هو وثنى، فأصبحت الأقلية الوثنية هي المضطهدة، أما الظاهرة الأخرى وهي الأهم فهي بدء انتشار الخلافات المذهبية التي اتخذت شكلاً سياسياً وصراعاً عالمياً بين الكنائس، ومن أجل تلك الخلافات عُقدت المجامع المسكونية السبعة في تاريخ المسيحية[2]، فقد دعا الإمبراطور قسطنطين إلى عقد مجمع ديني في نيقية عام 325م وهو أول مجمع ديني رسمي تشهده المسيحية، والذي عُقد من أجل الصراع ما بين آريوس وأثناسيوس حول المسيح وعلاقته بالأب وهل ألوهيته ثانوية أم أساسية، وقد انقسم العالم المسيحي إلى شقين كل شق يتبع مذهب، وقد نتج عن هذا الانشقاق صراعات عدة أدت إلى زيادة الخلاف تحديدًا بعد تربع الإمبراطور ثيودوسيوس (379 - 395م) على العرش والذي أعلن أن الديانة المسيحية هي الديانة الرسمية الوحيدة للإمبراطورية وحرم أي عبادة وثنية وأمر بهدم جميع المعابد في شتى أرجاء الإمبراطورية[3]، وانطلاقاً من هذا الموقف فقد اتجه رجال الدين المسيحيين في مصر إلى تدمير كافة المعابد الوثنية والمراكز العلمية والمدارس الفلسفية في الإسكندرية وكذلك معبد السيرابيوم، وقاموا بتحويل تلك المبانى إلى كنائس.

تزايد نفوذ كنيسة الإسكندرية في تلك الفترة خاصة بتولى الأسقف ثيوفيلوس (385 - 412م) بطريركية الإسكندرية، وزاد الصراع والتحدى بين الكنائس الثلاث الكبرى (روما – القسطنطينية – الإسكندرية) وقد أدى ذلك إلى ظهور الهرطقات والبدع، فإذا كان الجدل

(1) حمدان، 1978، ص 625.

(2) (Vasiliev, 1952, p.36.)

(3) الخضرى1991، ص) 153

في القرن الرابع حول مساواة المسيح بالآب، فإن القرن الخامس طغى عليه الحوار حول طبيعة المسيح هل هي واحدة (إلهية) أم اثنتان (إلهية – ناسوتية) وكذلك السيدة العذراء هل هي أم المسيح أم أُم الإله θεοτοκος ، وكان رد الفعل الوحيد من جانب الأباطرة تجاه تلك الصراعات والانشقاقات عقد المجامع الدينية للبت في الأمور العقائدية.

أخذت الكنيسة المصرية منذ القرن الخامس بمذهب الطبيعة الواحدة Monophistism، والذي يُنادى بأن هناك طبيعتين للمسيح قبل التجسد، طبيعة إلهية وأخرى بشرية ولكن بعد التجسد اتحدت الطبيعتان معاً، فطغت الطبيعة الإلهية على البشرية والتي تلاشت تماماً وبقيت فقط الطبيعة الإلهية، بينما تبنت كنيسة القسطنطينية المذهب الملكاني الذي ينادى بالطبيعتين.

لم تنجح المجامع المسكونية مثل إفسوس (449م) وخلقدونية (451م) في خلق الوحدة الدينية بين الكنائس بل كانت الانشقاقات في تزايد مستمر، وأخذت الإمبراطورية البيزنطية في القرن السادس الميلادي تمارس كافة ضغوطها على مصر لتعتنق مذهبها الملكاني، إلا أن كل ذلك قد قوبل بالرفض من المصريين كافة.

وفي القرن السابع حاول الإمبراطور هيرقل (610 - 641م) التوفيق بين المذهبين بإدخاله لمذهب جديد يُسمى «الإرادة الواحدة»[1]. إلا أن المصريين لم يقبلوا هذا المذهب، لذا شن عليهم الإمبراطور سلسلة من الاضطهادات العنيفة لتمسكهم بمذهبهم المونوفيزيتي وقد أطلقوا على أنفسهم «أرثوذكس» أي أصحاب العقيدة الصحيحة.

لقد عانت مصر كثيراً تحت الحكم البيزنطي، فقد كان اضطهاد الأباطرة المسيحيين لأبناء دينهم أشد وأنكى من اضطهاد الأباطرة الرومان الوثنيين لهم.وقد كان من أهم نتائج تلك الاضطهادات هو نمو القومية المصرية التي استطاعت التعبير عن نفسها بوضوح من خلال مذهبها المونوفيزيتي تحت الحكم البيزنطي المستبد، ولا شك أن الاضطهاد الفكري والديني الذي عاشه المصريون في الفترة ما بين القرن الرابع إلى السابع قد تم ترجمته في الفن، وهي الفترة التي اكتسبت أهميتها من خلال التحول من الوثنية إلى المسيحية.

(1) حنا، 1993، ص 88.

المبحث الاول

أولا- بعض من مميزات شواهد القبور في مصر من القرن الأول وحتى الثالث الميلادي.

ثانيًا- مميزات الفن القبطي.

ثالثًا- العادات الجنائزية عند القبط الأوائل.

أولا- بعض مميزات شواهد القبور في مصر من القرن الأول إلى الثالث الميلادي

امتازت شواهد القبور السابقة على الفن القبطي باختلاط وامتزاج العناصر المختلفة من مصرية وإغريقية ورومانية في الفترة من القرن الأول إلى الثالث الميلادي فعلى شاهد قبر من أبيدوس من الحجر الجيري (شكل 2) مستطيل الشكل يعود إلى القرن الأول – الثاني الميلادي نجد المتوفى مستلقياً على سريره الجنائزي، ويقف الإله أنوبيس ليعتني به وعلى كلا الجانبين الإلهة إيزيس والإلهة نفتيس، وكلتاهما جالستان على مقعد عند رأس وقدم المتوفى وأيديهما مرفوعتان في حركة تُعبر عن التوسل والمناشدة والالتماس، وهي السمة التي سوف تظهر بعد ذلك في شواهد قبور الفيوم، كما كان هناك ما يشبه الحبل السميك يصل ما بين الإلهتين، هذا الحبل الذي يقف المتوفى من جهة اليسار والذي مُثل مرة أخرى ولكن في وضع المتضرع، ونجد طائر البا ممثلاً فوق المتوفى المستلقي، وفي الجزء السفلى من الشاهد صور ثورين يحملان قرص الشمس، وقد رمز عُرى المتوفى إلى الولادة من جديد[1].

إن المتوفى في هذا الشاهد قد مُثل مرتين، المرة الأولى وهي لحظة وفاته وخروج الروح من جسده، أما المرة الأخرى فهي تمثل عبوره إلى العالم الآخر بسلام فربما ترمز يداه المتضرعتان إلى التوسل أو التضرع أو الانتصار والبهجة بما سوف يناله من جزاء، ولطالما ارتبط ظهور الإلهتين إيزيس ونفتيس جالستين على جانبي المتوفى في المراسم والعادات الجنائزية، إلى أن تم ظهورهما بعد ذلك في حفلات التطهير.

من خلال هذا الشاهد نتأكد من مدى تأثير وسيطرة الأسلوب والموضوع المصري على الشواهد في تلك الفترة، وهو ما نراه أيضاً على شواهد القبور التي اكتشفت في الإسكندرية في الفترة من القرن الأول إلى الرابع يظهر عليها تأثير الفن المصري الجنائزي من خلال ظهور كل من أنوبيس المتمثل في ابن آوى[2] والصقر حورس بجانب المتوفى،

(1) (Aubert, 1999, p.162).

(2) الإله أنوبيس هو إله العالم الآخر فى مصر القديمة وسيد الأسرار وحامى المقبرة ومرشد الموتى أثناء محاكمتهم والمشرف على القربان الجنائزى، صور فى مصر القديمة فى شكل إبن آوى منبطحاً على الأرض واستخدمت تماثيله لتزيين قمة المحاريب الخشبية والتوابيت كما استمر استخدامه حتى الفترة الرومانية فى القرن الرابع الميلادى.

كما كُتب على تلك الشواهد بعض التعاويذ باللغة الهيروغليفية لحماية المتوفى في العالم الآخر، أو أن يظهر على الشاهد طائر البا ولكن بوجه إنساني والإلهة نفتيس وإيزيس تتخذان من أجنحة الطائر مأوى لهما[1]، وكذلك على الشواهد الرومانية التي اكتشفت في الإسكندرية نجد المزج ما بين الماضي والحاضر فلدينا شاهد قبر لمحارب يعود إلى القرن الثاني الميلادي يقف المتوفى في وضع أمامي ويحمل أدواته الحربية وقدمه اليمنى تنحرف قليلاً، والشاهد منحوت نحتاً بارزاً مع عدم وجود أي عناصر معمارية فالشاهد عبارة عن قطعة حجرية مسطحة، ويظهر الصقر حورس واقفاً فوق كتف المحارب يرتدى التاج الفرعوني المزدوج مواجهاً صقرًا آخر في الخلفية[2].

ومما هو جدير بالذكر أن امتزاج العناصر المصرية والهلينستية والرومانية ظهرت بوضوح من خلال شواهد القبور التي اكتشفت في كوم أبوبيلو، فقد تم العثور على العديد من الشواهد الجنائزية في هذا الموقع والتي تؤرخ من نهاية القرن الأول وحتى بداية القرن الرابع[3].

تميزت الشواهد بإطار معماري تعلوه واجهة مثلثه ترتكز على أعمدة ويظهر المتوفى إما واقفاً داخل هذا الإطار رافعاً ذراعيه لأعلى متضرعاً في وضع الصلاة، أو جالساً أو مضطجعاً على أريكة ويحمل كأساً في يديه وكأنه يدعو المشاهد إلى مشاركته في المأدبة، ويرتدى المتوفى الهيمايتون والخيتون ويتميز بالعيون الواسعة والخدود الممتلئة والابتسامة البسيطة ويحيط بالمتوفى من الجانبين الصقر حورس الذي كان رمزاً لآلهة السماء والشمس، وعلى الجانب الآخر الإله أنوبيس حامى المقبرة ومُرشد الموتى في رحلتهم إلى العالم الآخر والمشرف على القربان الجنائزي، وقد ظهر أنوبيس في شكل ابن آوى، كما يحيط بالمتوفى الرموز المصرية المقدسة مثل الكؤوس وسفينة سوخاريس، كما كُتب على الشاهد اسم المتوفى وتاريخ وفاته وعدد سنوات عمره باللغة اليونانية، يتضح من خلال شواهد قبور كوم أبوبيلو امتزاج السمات الهلينستية مع التأثيرات الفرعونية[4] هذه السمات التي تطورت في الشواهد التي ظهرت في أوكسيرنخوس والفيوم وأرمنت إلا أنها قد تخلت عن بعض الرموز المصرية التي تميزت بها كوم أبوبيلو ليحل محلها الرموز المسيحية.وكان أول ظهور لعملية الانتقال من الوثنية إلى المسيحية في شواهد تلك المنطقة.

لقد مارس الرومان في مصر شعيرة تقديم القربان التي كانت متبعة في مصر القديمة داخل مقابرهم عبر ثقب في التابوت لبلوغ القربان للمتوفى، وهو ما أعتقد أنه استمر حتى

(1) (Badawy, 1978, p.127 Fig.3.20, 3.21.)
(2) (Badawy, 1978, , p.129, fig.3.22.)
(3) (Aubert, Marie-France, Les Antiquités Égyptiennes II, Paris, 1997, p.29.)
(4) (Gabra, 2007, p.7).

الفترة القبطية فلدينا عدة أمثلة لشواهد قبطية تم عمل ثقب في أعلاها، فربما تكون وظيفة هذا الثقب هي نفسها الوظيفة السابقة[1].

ثانيًا- مميزات الفن القبطي:

لقد استُخدم مصطلح الفن القبطي للدلالة على الإنتاج الفني في مصر منذ ظهور المسيحية بها في الفترة التي كانت فيها مصر من أهم ولايات الإمبراطورية الرومانية، كما اتفق أيضاً على تسمية تلك الفترة من الفن باسم الفن المصري المتأخر.

حُرفت كلمة قبط أو جبت Kypt من الكلمة اليونانية Αιγυπτος وهو الاسم الذي أطلقه الإغريق على مصر والتي ترجع في الأصل إلى الاسم القديم، الذي أُطلق على مدينة منف في عصر الدولة الحديثة h.t-ka.pth والتي تعنى معبد روح الإله بتاح، ولو أننا جردنا كلمة إيجبتنوس من علامة الرفع (س) و الزائد في بداية الكلمة (أي) نستخلص منها كلمة جبط أو قبط وهو اللفظ الذي استخدمه العرب فيما بعد ليُطلقوه على جميع سكان مصر المحليين أو أهل مصر بصفة عامة، وأصبح كل من دخل في الإسلام يُطلق عليه مسلم، أما بقية شعب مصر من المسيحيين فقد ظل يُطلق عليهم قبط[2].

اتخذ الأقباط من الدين الجديد وسيلة لتوكيد قوميتهم المصرية واستقلالهم الديني والفني في وجود الحاكم الروماني والطبقة اليونانية المثقفة، فنشأ فن له طابع خاص تميز بالبساطة واهتم بالموضوع أكثر من اهتمامه بالشكل الخارجي والتفاصيل الدقيقة وأخذت مقاييس الجمال تخضع لأحاسيس جديدة.

وشكل الفن القبطي رؤية إبداعية مركبة من فنون مختلفة صاغها الفنان المصري نتيجة استيعابه لكافة المقومات والتأثيرات الفنية المصرية واليونانية والرومانية، فنرى تداخل الماضي مع الحاضر ليصطبغ كل ذلك بالمسيحية الوليدة لينتج عن ذلك فن له مواصفات خاصة ربما لا يضاهي حرفة النحات المصري ولا تناسق الجسد اليوناني إلا أنه فن مميز باختيار أسلوب فنى عكس صورة حقيقية عن المجتمع المصري المسيحي[3]، فنستطيع أن نتلمس بوضوح طغيان الوازع الديني والعقائدي، تلك السمة الدينية في الفن هي التي جعلت الفنان يتخذ نمطاً جديداً في الفن لم يكن متعارفاً عليه من قبل تمثل في الاتجاه الروماني الذي لجأ إلى التجريد وإيثار الأشكال المسطحة؛ لذا فقد استطاع الفنان أن يُنتج أعمالاً منفردة في طرازها وطريقة تنفيذها.

(1) على سبيل المثال ما وجد على شاهد قبر من آرمنت (شكل رقم 27).
(2) (قادوس، 2001، ص) 346.
(3) (Gabra, 1936, p.37).

كما تميز الفن أيضاً بالشعبية التي كانت من أهم سمات الفن القبطي الذي نشأ بعيداً عن سيطرة الحكام، واستطاع أن يُعبر من خلال خامات بسيطة ومتواضعة عن فكره وثقافته وذاتيته الفنية والدينية، وظهرت الأشكال الآدمية في وضع المواجهة، والعيون كبيرة وجاحظة ليعبر عن الطهارة والصفاء النفسي والروحي، والشعر مجعد في شكل خصلات وأجسام عادة ما تكون بدينة وقصيرة وذات ابتسامة فاترة، نفس تلك السمات الفنية استخدمها الفنان في تمثيل الآلهة الأسطورية مثل حورس وديونيسوس وأبوللو وأفروديت وجايا وأورفيوس وهيراكليس ونيلوس التي مثلت على النقوش البارزة أو على المنسوجات، وقد استخدم الفنان تلك الأساطير وطوعها لتُعبر عن أفكاره الدينية[1]، فأسطورة حورس التي لاقت قبولاً وانتشاراً عند المصريين القدماء كان فيها حورس رمزاً للخير الذي استطاع القضاء على الشر (الإله ست) والتي تحققت من خلالها فكرة الخلاص التي كانت من أهم تركيبات العقيدة المصرية القديمة، وقد اكتسبت فكرة الخلاص نفس الأهمية في العقيدة المسيحية[2]، لذا فقد رمز حورس بقضائه على الشر إلى السيد المسيح وقضائه على أعداء المسيحية، كما رمز كل من ديونيسوس وهيراكليس إلى السيد المسيح، جميع تلك الأساطير استخدمها الفنان لتوجيه مفهوم عقائدي بغرض تعليم بسيط من خلاله يستطيع الشخص المعتنق الجديد للدين المسيحي فهمه بسهولة، وبذلك فقد آثر الفنان استخدام السمة الرمزية التجريدية، فقد عبر عما لم يستطع التعبير عنه بصورة مباشرة[3]، كما اهتم الفن القبطي بالزخارف فاتجه إلى التنوع في استخدام الزخارف الهندسية والنباتية وهو ما ظهر بشكل خاص من خلال شواهد القبور.

مر الفن القبطي بثلاث مراحل أساسية:

- **المرحلة الأولى:** وهي الفترة التي تمتد منذ منتصف القرن الثالث وحتى منتصف القرن الخامس الميلادي والتي ساد فيها تصوير الموضوعات الأسطورية مثل أسطورة ديونيسوس وأفروديت وأريادنى وأورفيوس وبان وليدا والبجعة ودافني والحوريات وكذلك أسطورة إيزيس.تميزت تلك الفترة أيضاً باستخدام الزخارف النباتية مثل نبات الأكانثوس والغار واللوتس والكرمة وسعف النخيل، بالإضافة إلى استخدام علامة العنخ كرمز للصليب.

- **المرحلة الثانية:** تمتد هذه الفترة منذ منتصف القرن الخامس وحتى نهاية القرن السابع الميلادي وهي أهم فترات الفن القبطي، فقد استطاع الفن القبطي في تلك الفترة أن يحقق تقدماً واضحاً ويطوع العناصر الوثنية في خدمة دينه الجديد،

(1) (Badawy, 1978, p.17).
(2) (Badawy, 1949, p.59).
(3) (Kamill, 1965, p.26).

وفي تلك الفترة استطاع الفنان إدراك أو تمييز الفرق بين ما هو مسيحي وما هو وثني، وقد أطلق البعض على هذه الفترة فترة الاكتمال، وبدأ العنصر المسيحي الخاص في الظهور كالصليب والسمكة بجانب القصص الديني المستوحى من الكتاب المقدس مثل قصة دانيال في جب الأسود ويونان في جوف الحوت ومشهد البشارة.

- **المرحلة الثالثة:** وهي المرحلة التي تؤرخ منذ بداية القرن الثامن الميلادي التي استمر فيها تصوير الموضوعات الدينية وخاصة تصوير المسيح المنتصر في مختلف الكنائس والأديرة وتصوير القديسين والمبشرين الأربعة والقصص الديني مع استمرار الرموز المسيحية وتصوير الطبيعة والزخارف المتنوعة، وهي الفترة التي امتدت حتى القرن الثاني عشر الميلادي ومنذ بداية القرن الثالث عشر بدأ التقليل من تصوير الأشخاص والحيوانات فاتجه الفنان إلى الإكثار من الرسوم النباتية والهندسية[1].

ثالثًا- العادات الجنائزية عند القبط الأوائل:

اعتقد المصريون القدماء في الحياة بعد الموت واعتقدوا أن تلك الحياة تشبه في كل تفاصيلها حياتهم الدنيوية، لذلك فقد مارس المصري القديم مختلف الطقوس والشعائر الجنائزية للمحافظة على جسد المتوفى وضمان حياة أخروية راسخة، وكان تحنيط الجسد هو أهم تلك الطقوس، فكانت الحضارة المصرية القديمة أكثر الحضارات وضوحاً في رؤيتها للحياة الأخرى وابتكروا العديد من الأساليب والطقوس للحفاظ على جسد المتوفى وعلى المقبرة لضمان حياة أخروية هانئة حتى البعث.كما حرص المصريون أيضاً خلال العصر البطلمي والروماني على القيام ببعض تلك الشعائر المصرية القديمة حتى القرن الرابع الميلادي مثل حرق البخور وتقديم القرابين ووضع أغراض حياتية وأواني خزفية أو زجاجية ومسارج وتيجان وأكاليل زهور وسعف نخيل وتماثيل من الفخار ذات غرض جنائزي[2].

وبظهور المجتمع المسيحي الأول والوعد بالبعث عبر اتباع يسوع المسيح والأمل في الارتقاء إلى الجنة جعل من تلك الطقوس والشعائر الجنائزية القديمة كالتحنيط وتزويد الميت بما يلزم لمواصلة الحياة بعد الموت مجرد تقليد قديم على الرغم من رسوخ بعض من تلك العادات في صعيد مصر والمناطق الصحراوية، ويشهد بذلك طريقة إعداد الجسد عند القبط الأوائل وإيداع بعض الأشياء إلى جانب المتوفى في المقبرة وهي عادات تم التعامل معها من خلال منظور رمزي جديد، وقد كشفت لنا الحفريات الأثرية عن تقنيات

(1) (Bourget, 1968, pp.92 - 99).
(2) (Benzeth, 2000, p.105, Cortopassi, 1997, p.58).

معالجة أجساد الموتى لدى قدماء الأقباط فهم لم يستخدموا التحنيط ولا تفريغ أحشاء الموتى ولا استخراج المخ كما كانت هي العادة عند الفراعنة، إلا أن مظهر الجثث التي كشفت عنها الحفريات كان مدعاة للالتباس حتى أن البعض منها وصفها بـ «المومياوات القبطية» نظراً لحفظها الجيد فقد عولج بعضها بالأملاح والنطرون وكانت الجثة تلف في لفافة أو ثوب من الكتان، ففي مطلع القرن العشرين قام العالم Albert Gayet باكتشاف العديد من المقابر في مدينة الموتى «أنصنا» في أنتينوبوليس (الشيخ عبادة)[1] وقد عُثر في تلك المقابر على العديد من الملابس واللوازم والحلى ومستلزمات الزينة والأدوات المتعلقة مباشرة بمهنة المتوفى وبعض الآنية الخزفية والفخارية الجنائزية والقناديل.وعُثر على العديد من الثياب الكتانية التي تلتف بجسد المتوفى، وقد كان الفراغ بين الجسد وهذه الأقمشة يُملأ بقطع إضافية من القماش، وقد كان يتم تحزيم الجسد بجدائل من ألياف النخيل وشرائط مجدولة، كما كان يتم وضع حبات البخور وثمار بعض النباتات بداخل الأقمشة، وكان الجسد المجهز بهذه الطريقة يحمل هوية صاحبه في هيئة ختم من الرصاص، ويتشابه مع شكل المومياء الفرعونية، وفي كثير من الحالات كانت الأقمشة تغطى الرأس وتتجاوزه، وحرص الأقباط في الفترة المبكرة على إيداع بعض الأدوات والرموز الدينية المسيحية بجانب المتوفى داخل المقبرة، فقد تم الكشف في مقبرة «أنصنا» في أنتينوبوليس عن بعض تلك الأشياء مثل الأواني الجنائزية الفخارية المتأثرة بالتقاليد المصرية الفرعونية في محاكاة طقوس الحياة بعد الموت (شكل رقم 3)، كما تم العثور على قطع من أدوات الزينة مثل الأمشاط (شكل رقم 4) واللآلئ التي عُثر عليها في قدر صغير من الفخار بعض منها مصنوع من الأحجار الكريمة والبعض الآخر من الزجاج الملون (شكل رقم 5) وكذلك تم العثور على سوارين من الحديد ينتميان لمقابر الفقراء (شكل رقم 6) كما تم العثور أيضاً على قبعات وأحزمة ونعول وفي مقبرة للأطفال في أوكسيرنخوس عُثر على ألعاب خشبية لأشكال فرسان يمتطون الجواد وأشكال طيور وعجلات (شكل رقم 7)، كما تم الكشف أيضاً عن مجموعة من التوابيت المصنوعة من الخشب المطلي في «أنصنا» يوضع المتوفى بداخله يوجه رأسه باتجاه الغرب وتلك هي العادة التي كانت متبعة في مصر القديمة، فلدينا تابوت يعود إلى القرن السادس الميلادي مزين بزخارف نباتية نفذت باللون الأحمر والأبيض والأزرق وزينت قمة التابوت بطاووس يحمل في منقاره عقداً من اللؤلؤ[2]، وقد كان من الشائع تصوير الطواويس على التوابيت لرمزيته إلى القيامة والخلود والفردوس (شكل رقم 8).

(1) في 130م قام الإمبراطور هادريان بزيارة مصر وأسس مدينة جديدة في وسط الدلتا وأطلق عليها إسم أنتينوبوليس نسبة إلى غلامه أنطونيوس الذى غرق في النيل أثناء رحلة نيلية مع الإمبراطور هادريان في نفس موقع تلك المدينة.أنظر:

(Gabra, 1993, p.11).

(2) (Benzeth, p.106.)

والجدير بالذكر أن تلك النوعية من المقابر والتوابيت كانت خاصة بالأثرياء من الأقباط، إذ كان الفقراء يكتفون بدفن موتاهم في باطن الأرض دون تابوت يوضعون على خشبة رقيقة تأخذ شكل الجثمان، أما الرهبان فقد كانت مقابرهم غاية في التقشف فتكون عبارة عن فجوة في الأرض يعلوها نصب جنائزي يحمل اسم المتوفى وتاريخ وفاته وفي كثير من الأحيان يتم تمثيل المتوفى على الشاهد[1].

ومما سبق نستطيع التأكيد على مدى تأثر الفنان القبطي بالفن المصري القديم، وإن لم تكن قد وصلت إلى براعة ومهارة الفن المصري القديم الذي حافظ على الجسد بوضع عازل في المقبرة واختيار مناطق صحراوية جافة بعيدة عن طمى النيل للحفاظ على الجسد الذين بدأوا بلفه أولاً بالحصير ثم الكتان ثم التطور في التحنيط بمراحله المختلفة.

المبحث الثاني: شواهد القبور القبطية

أولاً: أوكسيرنخوس.

ثانياً: الفيوم.

ثالثاً: مصر العليا (أرمنت واسنا وطيبه وأدفو).

تُعد شواهد القبور القبطية من أهم فروع الآثار القبطية الباقية لدينا، أقيمت تلك الشواهد تخليداً لذكرى الموتى، وكلمة *stela* كلمة لاتينية مستمدة من اليونانية *στήλη* تعنى لوحة رأسية من الحجر عادة بشكل مستطيل ذي قمة إما مثلثة (جمالونية) أومستديرة أو مستقيمة، استخدمت كشواهد قبور، تحمل نقشا باسم المتوفى أو تاريخ وفاته أو مرثية له أو صورة مرسومة أو منحوتة يقابلها في المعنى Tombstone، عثر على الكثير منها في مصر مثل شواهد كوم أبو بلّو -والتي تؤرخ من القرن الثاني حتى الرابع الميلادي- وكانت تتخذ إما الشكل المستطيل أو المربع، وتصنع إما من الحجر الجيري أو الرملي، وتحمل تلك الشواهد في بعض الأحيان اسم المتوفى وبعض الحكم والعظات المقتبسة من الكتاب المقدس، وفي أحيان كثيرة يتم كتابة بعض الأعمال الحسنة التي قام بها المتوفى أثناء حياته، ويظهر عليها شكل المتوفى إما جالساً أو واقفاً أو تحمل تلك الشواهد أشكال طيور أو حيوانات أو زخارف نباتية أو رموز مسيحية دينية إلا أن جميعها قد امتازت بأسلوب فنى بسيط وطابع روحاني امتزج بمفهوم الطقوس الجنائزية المصرية القديمة وكانت الشواهد إما توضع داخل المقبرة أو تُنصب فوقها بشكل قائم[2].

(1) (Benzeth., p.124).
(2) (Rutschowscaya, paris, 1997, p.117).

وجدير بالملاحظة أن الشواهد القبطية تميزت عن أي شواهد قد تم إنتاجها في جميع أرجاء العالم المسيحي من حيث العدد والتفرد في تقديم أشكال مختلفة ومتعددة، فكل مدينة قد تفردت بتقديم نوعية من الشواهد تميزت بها مثل أوكسيرنخوس والفيوم وانتينوبوليس مدن مصر العليا.

أولاً: أوكسيرنخوس:

إن شواهد القبور التي عُثر عليها في أوكسيرنخوس[1] تمدنا بالاتصال ما بين الفن الجنائزي الوثني والمسيحي خاصة في الفترة المبكرة في القرن الرابع الميلادي إذ تم العثور على مجموعة مميزة من الشواهد الجنائزية المنتشرة في جميع متاحف العالم وكانت تحتوى على شكل المتوفى إما واقفاً في شكل نصفي أو كامل والذين كانوا عادة من البالغين، أما الشواهد التي احتوت على أشكال متوفين جالسين فكانوا من الأطفال والمراهقين، إلا في حالات نادرة للغاية واقفين داخل الشاهد.

وقد امتازت شواهد قبور أوكسيرنخوس بطابع خاص إذ كان الشاهد عبارة عن مشكاة aedicule-niche حُفرت فيها حفراً عميقاً يقف أو يجلس المتوفى بداخلها ويملأ المساحة بأكملها وفي بعض الأحيان يحتوى الشاهد على نقوش باللغة اليونانية توضح اسم المتوفى وعدد سنوات عمره وتاريخ وفاته[2]، وتميز المتوفن بابتسامة خفيفة ووجه عريض ومتسامح ورأس كبيرة غير متناسقة مع حجم الجسد، وعيون واسعة، والحُلى الذي يُعد ملمح أساسي للتعريف بالهوية الاجتماعية للمتوفي وكانت اللمسة الأخيرة على الشاهد تتم بالرسم بالألوان لتحديد العيون ومحيط الجسم[3].

تأثر شاهد القبور في أوكسيرنخوس تأثُراً بالغاً بالبورتيريهات والتماثيل الجنائزية التي أنتجتها مدينة أوكسيرنخوس أثناء الحقبة الرومانية في القرن الثالث الميلادي التي كانت تنحت أيضاً داخل مشكاة aedicule في شكل نصفي أو كامل، أو تكون تماثيل حرة قائمة بذاتها[4] لرجال ونساء وأطفال، وتلك التماثيل منتشرة في معظم متاحف العالم مثل متحف الفنون الجميلة في بوسطن أو متحف اللوفر في باريس ومعظمها مُهشم ومنقسم لقطعتين أو أكثر، ولدينا تمثال جنائزي لامرأة يعود إلى القرن الثالث الميلادي (شكل رقم 9) تدل تصفيفة شعرها والثوب

(1) أوكسيرنخوس (البهنسا) Oxyrhynchus تقع على الساحل الغربى لبحر يوسف وتقع فى وسط الدلتا وقد عُثر بها على مجموعة من البرديات اليونانية والنصوص الأدبية التي تعود لعصر أغسطس، كما أمدتنا أيضاً بمجموعة مميزة من البورتيرهات المنحوتة والتماثيل الحرة التي تعود للعصر الرومانى.أنظر:
(Poethke, 2002, p.1858.)

(2) (Azzam, 1997, p.229).

(3) (Torok, 2005, p.66, Azzam, p.230).

(4) (Torok, 1998, p.39)

والحُلى أنها من السيدات الثريات في مصر الرومانية، ويظهر التأثير المصري على التمثال من خلال العباءة التي ترتديها والتي تُشبه رداء كاهنة الإلهة إيزيس، وهناك إكليل جنائزي سميك مصنوع من الجوخ وملفوف بميل على كتفها الأيسر ويطوق جذعها مربوطًا بحزام بشكل إكليل، ذراعها الأيسر مثنى عند المرفق وتحمل في يدها اليسرى إناء مليئًا بمياه النيل المقدسة، بينما يدها اليسرى منسدلة بجانب جسدها، وقد مثلت تماثيل الرجال بنفس الوضعية وعادة ما كانوا يحملون في أيديهم جيرلاندات[1] وهو ما يُفسر وجود تلك الجيرلندة بعد ذلك في أيدى المتوفى في شواهد القبور القبطية في تلك المنطقة وهناك تمثال نصفي لامرأة يعود إلى نهاية القرن الثالث أو بداية القرن الرابع الميلادي من أوكسيرنخوس (شكل رقم 10) وكان التمثال موضوعاً داخل مشكاة إلا أنها فقدت ولم يتبق منها إلا القاعدة، والسيدة تظهر بوجه حاد وعيون واسعة ذات نظرة ثاقبة، وترتدى ثوباً ذا أكمام طويلة فوقه عباءة تلتف حول ذراعها الأيمن، وفي يدها اليسرى جيرلنده، وترتدى قلادة لؤلؤية تُحيط برقبتها وقلادة أخرى تتدلى منها حلية دائرية، وترتدى سوارين في رسغها الأيمن، وشعرها قصير جداً مشكل في هيئة تموجات مجمعة وموثقة في خلف الرأس.

جمعت تلك التماثيل والبورتيرهات ما بين التأثير الروماني المتمثل في البورتيرهات الرومانية وأيضاً التأثير المحلى لمدينة أوكسيرنخوس[2].

إن تلك التماثيل والشواهد الجنائزية قد مثلت مرحلة الانتقال من الوثني إلى المسيحي فإن العناصر المميزة في تلك التماثيل أصبحت هي ذاتها العناصر المميزة لشواهد القبور القبطية في القرن الرابع في اوكسيرنخوس وأهم تلك العناصر هي:

1. وجود المتوفى داخل مشكاة.
2. الوضعية الأمامية.
3. العيون الواسعة ذات النظرة الثاقبة.
4. الملامح الحادة.
5. تسريحة الشعر.
6. الحُلي التي كان لها وظيفتان، الأولى فهي تدل على ثراء الشخصية والثانية أن بعض تلك الحلى كانت تُستخدم كتعاويذ للحماية وطرد الأرواح الشريرة.
7. أن بعض من تلك التماثيل والشواهد افتقدت للنسب والمقاييس المثالية.

(1) (D'Auria, 2000, p.212).
(2) (Torok, p.42).

جميع تلك العناصر ظهرت بوضوح في شواهد قبور أوكسيرنخوس، فلدينا شاهد قبر لصبي جالس داخل مشكاة (شكل رقم 11) وهو ذو عيون واسعة وجاحظة ووجه ممتلئ يعلوه ابتسامة خافتة، يحمل في يده اليمنى عنقودًا من العنب، ويده اليسرى تُمسك بحمامة جاثمة على ركبته، يرتدى تونيك، ويظهر شعره في خطوط هندسية وكأنه غطاء للرأس[1]، والرموز التي حملها أكدت أن المتوفى كان يعتنق الديانة المسيحية، فالعنب كان رمزاً للخمر المقدس، أما الحمامة[2] فكانت رمزاً للروح القدس، وقد كان الاعتقاد السائد أن تلك الرموز المستخدمة ذات الغرض الجنائزي سوف تجعل المتوفى يعبر إلى ملكوت السماوات بسلام. ويتشابه مع هذا الشاهد، شاهد آخر طفل يحمل نفس السمات (شكل رقم 12).

وعلى شاهد قبر آخر يمثل طفلاً (شكل رقم 13) يبلغ من العمر ستة أشهر وهو يعتبر من الأمثلة النادرة التي تمثل الأطفال في هذا العمر واقفين إذ كانت العادة أن يكونوا جالسين، يُمثل الطفل واقفاً داخل المشكاة ساقه اليسرى مطوية قليلاً ويرتدى رداء كهنوتياً ذا أكمام حتى الكوع ويحمل في يده اليسرى المضمومة إلى صدره إكليلاً، بينما يرفع يده اليمنى لتكون راحة كفه في مواجهة المشاهد، وتميزت ملامح الوجه بالبساطة وعدم التكلف، وخصلات الشعر ظهرت وكأنها غطاء للرأس تظهر منه الأذنان، وتُزين رقبته Bulla والتي كانت جزءاً من الزينة الرومانية الموروثة من العالم الأتروسكي والتي عُرفت كتعويذة للحماية، وقد رفع كفه في المواجهة ربما تعبيراً عن استبعاد الأرواح الشيطانية أو الشريرة عن المتوفى.أو ربما تعبيراً عن سعادته ورضاه لما سوف يناله من جزاء.أما الإكليل الذي يحمله الطفل بيده اليسرى فمن الممكن أن يكون رمزاً لتاج «البرهان» الموروث من مصر القديمة، والذي كان المتوفى يحصل عليه بعد محاسبته كتصريح بالمرور إلى العام الآخر بسلام، وقد كُتب اسم المتوفى ووالده على الجزء الأسفل من المشكاة ويُسمى تيمجنيس ابن ثيون البالغ من العمر ستة أشهر Timagenes son of Theon, aged 6 months.[3]

وعلى شاهد آخر يمثل المتوفى البالغ واقفاً داخل مشكاة تعلوها كورنيش مكون من إكليل أوراق متتابعة يدعمه عمودان والمتوفى يملأ الفراغ بين الأعمدة ويحمل بيده اليمنى عصا وفي يده اليسرى ممسكاً بجبرلندة (شكل رقم 14) ويرتدى تونيك، وتظهر

(1) (Torok, , p.36.)

(2) رمزت الحمامة فى الفن المسيحى إلى السلام والنقاء والبشارة، وكان لها الدور الأساسى فى قصة نوح والفيضان، والحمامة على أغصان الكرمة ترمز إلى المخلصين الذين ينشدون الملاذ من خلال المسيح، ورمزت الحمامة البيضاء إلى الروح الطاهرة، إلا أن أهم الاستخدامات الرمزية للحمامة فى أنها كانت رمزاً للروح القدس التي هبطت من السماء فى شكل حمامة أثناء تعميد المسيح فى نهر الأردن.أنظر:

(Cooper, 1978, p.54, Biedermann, 1992, p.101).

(3) (Bowman, , 2007, p.100, Azzam, A p.230).

مقاييس التمثال متناسقة إذا ما قارناها بالمثل (رقم 11)، فنرى أن تمثال الصبي لم يقدم بنفس براعة هذا التمثال، فقد حاول الفنان التركيز على إظهار طفولته كما ركز على إظهار الرموز المصاحبة له، لذا فقد كان الشاهد الأخير أكثر تأثراً بالتماثيل الجنائزية التي ظهرت في مصر الرومانية خلال القرن الثالث الميلادي والتي اهتمت بالرداء وحمل العناصر المختلفة مثل العصى والجيرلندات والتي كانت كل منها تحمل دلالة[1].

وقد استطاع فنان أوكسيرنخوس المزج بين الموروث المصري والتأثيرات اليونانية والرومانية وتنفيذ ذلك بأسلوب محلي وظفه بما يناسب فكره ودينه الجديد.وقد وضح التأثير اليوناني والروماني من خلال شكل الشاهد الذي اتخذ شكل المشكاة[2].

وهناك رأى يخبرنا بأن تلك السمات التي وجدت في مدينة أوكسيرنخوس إنما هو تأثير شرقي يعود إلى «تدمر»[3] إذ تميزت بمجموعة من الشواهد الجنائزية منفذ عليها الصور الشخصية بالنحت البارز والتي استخدمت لغلق فتحات المدافن Loculi وقد امتازت تلك الشواهد ببعض السمات سنذكر منها ما يمكن أن يكون أثر على نحت الشواهد القبطية وهي الوضعية الأمامية مع الاتجاه إلى التسطيح، بالإضافة إلى عدم مراعاة المنظور والعيون الكبيرة ذات الوظيفة السحرية لإضفاء الروح للتمثال الذي يفتقد لكل مظاهر الحياة، فقد حرص الفنان التدمري على إضفاء الوجود على الموتى[4]، ومن المحتمل أن يكون طراز شواهد أوكسيرنخوس قد تم اقتباسه من طراز الشاهد الذي يتخذ شكل المحراب أو المعبد Shrine-Stela والذي ظهر في مصر الفرعونية بدءاً من الدولة الوسطى حيث يمثل المتوفى واقفاً داخل إطار معماري يكون من الحجر الجيري أو الخشب محفور حفراً عميقاً، داخل الإطار يظهر نحت بارز للمتوفى منفرداً أو مع أحد أفراد أسرته في وضع المواجهة، ولدينا من هذا الطراز شاهد قبر لشخص يُدعى منماترإيمحب وزوجته من أبيدوس يرجع إلى عصر الأسرة التاسعة عشر وهو من الحجر الجيري، يقف المتوفى وزوجته في وضع أمامي داخل الإطار المعماري المحفور بعمق، وهم متشابكا الأيدي وتحيط بهما النصوص الهيروغليفية المقتبسة من كتاب الموتى، وكانت تلك النوعية من الشواهد مصحوبة بالمائدة الجنائزية (مائدة

(1) (Torok, p.40)
(2) (Torok, p.48)
(3) (Cortopassi, p.58)
(4) سعيد، حجاج، 2002، ص 109، 115.

القرابين) [1]المصنوعة من الحجر الجيري والخالية من الزخارف[2] (شكل أ كتالوج 2).

ومما سبق رأينا كيف كانت التأثيرات مختلفة ومتعددة، التأثير الغربي المتمثل في الأسلوب اليوناني والروماني، هذا فضلاً عن الموروث المصري القديم، كل تلك التأثيرات اجتمعت في بوتقة واحدة ونفذت بأسلوب فنان قبطي.

وقد ظهر نفس طراز الشواهد الخاصة بأوكسيرينخوس في مدينة أنتينوبوليس للمتوفين الواقفين داخل إطار معماري ومنفذين بأسلوب محلي، فلدينا شاهد قبر يعود إلى القرن الخامس الميلادي (شكل رقم 15) يوضح فتاة واقفة داخل المشكاة تعلوها واجهة مثلثة تدعمها دعامات وينتصف هذه الواجهة صليب يوناني، وتظهر الفتاة في وضعية أمامية ترتدى تونيك طويلا ذا أكمام طويلة، ولكنها غير متساوية فتظهر الأكمام من الخلف أطول منها عن الأمام، وتحمل في يدها اليسرى سلة لها يد، بينما يدها اليمنى مقبوضة وحول عنقها قلادة تتكون من حليات دائرية متتابعة، وشعرها مجدول وكأنه غطاء للرأس، والقطعة غير متقنة الصنع وتفتقد للحيوية وثنيات الثوب حفرت حفراً عميقاً ونفذت بشكل عمودي[3]، من الواضح التأثر بطراز أوكسيرنخوس خاصة أن تاريخ القطعة يعود للقرن الخامس الميلادي وطراز أوكسيرنخوس ظهر في القرن الرابع الميلادي.إلا أن أسلوب التنفيذ كان أكثر خشونة ولم يكن الفنان بنفس براعة فنان مدينة أوكسيرينخوس.

ثانياً- شواهد قبور مدينة الفيوم:

حافظ المسيحيون على العادات الوثنية في عرض الهوية الاجتماعية داخل مقابرهم فبداية من القرن الرابع الميلادي بدأ المسيحيون من الطبقة العليا في بناء الأضرحة التي تنم عن ثرائهم، فكانت متشابهة في البناء والتفاصيل والزخارف مع مقابر الوثنيين، والمقبرة الوثنية كانت مكاناً مقدساً للمتوفى الخالد فكانت صورة المتوفى أو المتوفاة تُعبر عن عبادته فكان يصور في طراز ديني وكانت تجمع ما بين العادات المصرية القديمة، والأسلوب الغربي (اليوناني والروماني)،

(1) إن مائدة القرابين كانت ملمحاً شائعاً فى المقابر المصرية القديمة التي بدأت منذ عصر الدولة القديمة واستمرت حتى نهاية الفترة الرومانية وكانت إما دائرية أو مربعة، وقد تم عمل ميزاب فى قاعدتها أو قمتها لكى تسمح بمرور القرابين منها والشكل الشائع للشاهد فى مصر القديمة كانت له قمة دائرية أو مستطيلة مثل مائدة القرابين تماماً، وقد كان كل من الشاهد والمائدة من أهم أثاثات المقبرة، وقد كانت مائدة القرابين فى الدولة الوسطى والقديمة خالية تماماً من أى زخارف أما فى عصر الدولة الحديثة وفترة الحكم البطلمى نُقش عليها الشراب والطعام مثل جرات المياه الطويلة وأرغفة الخبز، وبين جرات المياه يوجد حوض= =مائى تنمو فيه زهرات اللوتس المائية، وهذا الحوض كان يمثل ذخيرة لجرات المياه التي يمدها بالماء ويدل ذلك على أن صاحب تلك المقبرة سوف يكون لديه وفرة من المياه، ظلت تلك المائدة تُستخدم كعنصر أساسى فى المقابر فى الفترة البطلمية والرومانية.أنظر: D'Auria, sue, p.199

(2) (D'Auria, p.157).

(3) (Koch, 1988, p.112)

وقد قدمت مدينة الفيوم طرازاً خاصاً بها لمجموعة من الأضرحة لعلية القوم عُثر بداخلها على شواهد قبور تعود معظمها للقرن الخامس الميلادي وكان الشكل الشائع لتلك الشواهد عبارة عن إطار معماري مستطيل الشكل وبناؤها بسيط تعلوها واجهة إما مثلثة أو مقوسة مدعومة بعواميد أو دعامات ويتوسط الشاهد شخص يقف في وضع المتضرع رافعاً ذراعيه لأعلى وتحيط به الرموز المسيحية مثل الصليب والطاووس والحمامة وأكاليل الغار والأصداف وأغصان الكرمة وغيرها[1]، ويظهر الشكل العام للشاهد وكأنه مذبح كنسي وربما أشار أيضاً هذا الشكل المعماري إلى الحاجز بين صحن الكنيسة والمذبح[2] وعادة ما وجد على تلك الشواهد نقوش تمثل مناجاة للرب والأمل في دخول الجنة، وفي بعض الأحيان يُذكر الشهر الذي تمت فيه الوفاة ولكن من النادر كتابة العام.

مثلت شواهد قبور الفيوم مرحلة جديدة في شواهد قبور الفن القبطي، إذ تميزت بفكرة الصلة ما بين الحياة والموت، فالمتوفى الواقف داخل الهيكل المعماري يظهر وكأن هذا الهيكل هو الذي يفصله عن الجنة، ولذا فقد أطلق على تلك الشواهد «صور من الجنة». وقد تأثرت تلك الشواهد بالشواهد التي ظهرت في كوم أبوبيلو والتي تُعد امتداداً لها[3].

لدينا شاهد قبر (شكل رقم 16) يعود إلى النصف الأول من القرن الخامس الميلادي لسيدة من علية القوم تظهر في وضع التضرع رافعة كلتا يديها لأعلى وترتدى تونيك ذا أكمام طويلة وشالاً Palla فوق رأسها وشالاً آخر مُلقى فوق كتفيها وينسدل وراء ظهرها، تقف المتوفاة داخل هيكل معماري عبارة عن تاج مثلث يرتكز على عمودين بتيجان بشكل سعف النخيل ويحيط بالمتوفاة من الجانبين صليب يدل على هويتها المسيحية كما يعلو رأسها صدفة ترمز إلى الولادة الجديدة أو البعث، كما يعلو الجبهة المثلثة من الجانبين حمامتان تحملان في منقارهما غصن الزيتون كرمز للسلام، وتظهر خصلتان من شعر المرأة من تحت غطاء رأسها والتي تذكرنا بتصفيفة شعر الإلهة حتحور، كما يربط بين العمودين سياج يذكرنا بالحاجز بين صحن الكنيسة والمذبح[4].نرى من خلال هذا الشاهد امتزاج العناصر والمؤثرات المختلفة التي نفذت بأسلوب فنان مسيحي.

وعلى شاهد قبر آخر (شكل رقم 17) يعود إلى منتصف القرن الخامس الميلادي وهو لسيدة تُدعى «تومانا» تقف المتوفاة في وضع التضرع أيضاً رافعة يديها لأعلى في وضع الصلاة، وساقها مثنية قليلاً تحت التونيك الطويل ذي الثانيات وترتدى أيضاً الـ Palla يحيط

(1) (Duthuit, 1931, p.58)
(2) (Torok, 2002, p.2152)
(3) المتحف القبطي رقم 12347.
والمتحف البريطانى رقم 57358.
ومتحف اللوفر 21129.
وراجع أيضاً: Gabra, PL 1, 2
(4) (Benzeth, p.125, Torok, p.175.)

بهـا إطـار معمـاري عبـارة عـن عمودين بتيجـان سـعف النخيـل وقـد نحـت علـى كل عمـود حرفـا a ω, واللـذان يرمـزان للأبديـة، ويعلـو الأعمـدة عارضـة نقـش عليهـا خمسـة أسـطر باللغـة اليونانيـة تمثـل مناجـاة للـرب ليمنـح روح المتوفـاة الراحـة الأبديـة ويعلـو تلـك العارضـة شـكل عقـد نصـف دائـري يحتـوى بداخلـه علـى صدفـة، ويحيـط بالمتوفـاة مـن الجانبيـن زهريتـان مـن سـعف النخيـل التـي ترمـز إلـى الجنـة[1].

ويشترك مع تلك الشواهد أيضاً شاهد قبر آخر يعود إلى القرن الخامس الميلادي (شكل رقم 18) تظهر عليه متوفاة أيضاً في وضع الصلاة وترتدى تونيك طويل وشال Palla يغطى رأسها وصدرها ومنسدل وراء ظهرها تقف أيضاً داخل إطار معماري لعمودين بتيجان سعف النخيل تدعم واجهة مثلثة بداخلها صدقة صغيرة ويتدلى من الواجهة قنديلان، ويرمز الشكل إلى أماكن العبادة المنتشرة في فن العمارة القبطية والكنائس والمصليات والصوامع والأديرة ويبرز هذا الشاهد عنصر غير معتاد في المصباحين أو القنديلان المعلقان، فقد عُثر على مثل هذه المصابيح البرونزية التي كانت تضئ الهياكل في الكنائس، ويشهد نورها على الوجود الإلهي في المكان المقدس، وهو ما يؤكد على قدسية تلك الشواهد التي أراد من خلالها المتوفى الارتقاء إلى الجنة[2].

لقد ظهر شكل المتوفى المتضرع من قبل من خلال شواهد قبور كوم أبوبيلو إلا أن في الفيوم اتخذت الطابع المسيحي، وأصبحت طراز خاص بتلك المدينة، وقد اشتركت الشواهد في الشكل التي تتخذ فيه شكل المعبد أو المكان المقدس كما اشتركت جميعها في احتوائها على رمز الصدفة وسعف النخيل وهي عناصر ترمز إلى الجنة؛ لذا فقد أطلق عليها «صور الجنة» كما اشتركت أيضاً في أنها شواهد تمثل شخصيات نسائية، فنادراً ما تم تصوير الرجل في هذا الطراز في مدينة الفيوم وذلك على العكس مما ظهر في كوم أبوبيلو الذي ظهر به عنصر الرجل والمرأة على حد السواء على الشواهد، فيما عدا الأمثلة البسيطة التي جمعت بين الشخص وأحد أفراد عائلته، كالشاهد الذي ظهر عليه المتوفى وأخته (شكل رقم 19) والشاهد انقسم إلى عقدين في جزئه الأسفل يقف كلٌ منهما داخل عقد ويرتدى الرجل تونيك طويلا ذا ثنايات وساقه اليمنى منثنية قليلاً والثوب يصل حتى الركبة اليمنى بينما الساق اليسرى يغطيها الثوب الكامل ويظهر شعره طويلاً ذا خطوط هندسية، بينما تقف المرأة في العقد الآخر، وساقها اليمنى منثنية قليلاً وترتدى تونيك طويلاً وغطاء للرأس وشالها قد انسدل لتحتجزه بكلتا ذراعيها المرفوعتين وينسدل وراء ظهرها، وتتشابه ملامح وجهيهما ويُعتقد أنهما توأمان، كما حملت الأعمدة تيجان بشكل سعف نخيل، والنصف العلوى من الشاهد احتوى على نقوش تمثل مناجاة للرب في ستة أسطر، ويبدو عدم التناسق بين حجم الأيدي الضخمة وحجم الجسد[3].

(1) (Torok, p.177).
(2) (Torok p.179, Benzeth, D., p.127)
(3) (Dubois2000, p.48)

ثالثاً- شواهد القبور في مصر العليا:

تميزت شواهد القبور في صعيد مصر بوجه عام بالشكل المعماري المركب الذي يتضمن طيورًا وحيوانات رمزية.

1. طراز إسنا Esna[1]:

تميزت إسنا بمجموعة من شواهد القبور ذات أعمدة صغيرة تدعم العقد، وعادة ما اتخذت الشواهد الشكل المربع أو المستطيل، واحتوت بداخلها على عقود أصغر ترتكز على أعمدة ويحتوى أيضاً على واجهة مثلثة Pediment ترتكز أيضاً على أعمدة، واحتوى على طيور وحيوانات وأشكال زخرفية مركبة وكؤوس وصلبان[2]، إذ لم يعد شكل المتوفى يُمثل على الشاهد، فقد تأثر الفنان في صعيد مصر بوجه عام بفكرة الخلود التي توارثها عن أجداده الفراعنة وفي العصر الأتروسكى كان يتم تصوير النسر على غطاء أواني الدفن وذلك للرمز إلى الأمل في الارتفاع إلى السماء، وفي الفن الجنائزي الروماني اعتقدوا أن أجنحة النسر Aquilla تبعد الأرواح الشيطانية عن المتوفى وكثيراً ما ظهر الإله زيوس في شكل نسر، لذا فقد اكتسب النسر أهمية واضحة في الفن القبطي، ورمز إلى المسيح في صعوده إلى السماء وكان يُعد من أكثر الطيور التي ظهرت في الفن القبطي بغزارة[3].

كما صور الطاووس أيضاً بكثرة في شواهد قبور إسنا وذلك لتعبيره عن الفردوس ورمزيته إلى الخلود والبعث والتجديد، كما رمز به إلى السيد المسيح[4].ولدينا شاهد جنائزي من إسنا يعود إلى القرن السادس الميلادي (شكل رقم 20) يتخذ شكل العقد الذي يحتوى بداخله على عقد كبير يضم نسرين في مواجهة بعضهما ويتلامس منقاراهما، وفي الجزء العلوى نجد صدفة بداخلها صليب رمزاً للولادة الجديدة والبعث ويرتكز هذا العقد على عقدين صغيرين بداخل كل منهما نسر باسط أجنحته إلى أعلى، ويحيط بالشكل شريط به غزلان ترمز إلى الأرواح التواقة للرب، كما ترمز الغزلان أيضاً إلى الميلاد الجديد، وقد نقش على القاعدة باليونانية كلمة مونوفزيت أو إله واحد، وهو ما يُعبر عن مذهب صاحب الشاهد[5]، وأعتقد أن الفنان رمز من خلال الطائرين الموجودين في الأسفل إلى الأرواح الطاهرة التي أخلصت للرب واتبعت تعاليمه ومن ثم صعدا إلى ملكوت السماوات واتحدا في مواجهة بعضهما بعدما كانا منفصلين.

(1) إسنا كانت تُعرف عن الإغريق باسم Latopolis، وتقع على الساحل الجنوبى للنيل وتقع حالياً داخل محافظة قنا.

(2) (Duthuit, p.59)
(3) (Copper, p.58)
(4) (Biedermann, p.258.)
(5) (Wessel, 1969, pp.107 - 108)

ولدينا شاهد قبر من إسنا (شكل رقم 21) يعود إلى القرن السابع الميلادي، يتخذ الشاهد شكل العقد يقف في المنتصف نسر باسط أجنحته إلى أعلى تحت واجهة مثلثة يحملها اثنان من الطواويس، وهذه الواجهة ترتكز على أنصاف أعمدة، وبجانب كل عمود يقف غزال مصور بشكل جانبي رمز إلى الروح الخالية من الشرور، يقف كل غزال على عقد صغير في النصف الأسفل من الشاهد، ويرتكز كل عقد على أنصاف أعمدة ويحتوى بداخله على صليب تتفرع منه نباتات، وهذا الشكل المعماري كان يرمز في مجمله إلى مداخل الجنة، وكانت الشواهد عامة تغطى بالجص الملون، وتلك الألوان كانت تمحى تماماً فيما عدا بعض الأمثلة البسيطة[1].

ومثال آخر من إسنا أيضاً (شكل رقم 22) يعود إلى القرن السابع الميلادي يتخذ الشاهد شكل العقد يحتوى بداخله على عقد كبير بداخله واجهة مثلثة يحملها اثنان من الطواويس، الواجهة مزينة بأوراق الغار تحتوى بداخلها على سعفة نخيل ويرتكز على أعمدة صغيرة تيجانها عبارة عن سعفة نخيل وبين تلك الأعمدة الصغيرة يوجد نقش خاص بالمتوفى، ويحتل عقدان صغيران الجانب الأسفل من الشاهد يرتكزان على أنصاف أعمدة بتيجان سعف النخيل، ويحوى كل عقد بداخله على إناء ذي عروتين، والتي كان لها غرض جنائزي[2].

وقد ظهر بإسنا أيضاً طراز فريد من نوعه لشاهد قبر يتخذ الشكل المربع يعود إلى القرن الخامس الميلادي (شكل رقم 23) تم نحته على الوجهين أحد الوجهين نقش عليه الصليب النجمي ذو الثمانية أضلاع والصليب يرمز إلى فداء المسيح أما الأربعة أضلاع الأخرى فهي ترمز إلى المبشرين الأربعة، كما تم نقش اسم المتوفى وأعمالهم فوق الصليب أما الوجه الآخر فقد نحت عليه سيدة جالسة على مقعد وترضع طفلها وزوجها يقف على الجانب الآخر يمسك في يده اليمنى سعفة نخيل وأداة أخرى ربما تدل على وظيفته، بينما يده اليسرى يضم بها ثوبه، وأسلوب التنفيذ والطابع العام للمشهد يوضح أن التأثير المصري لا زال قائماً حتى القرن الخامس الميلادي.

(1) (D'Auria, p.218)
(2) (Benzeth, D., p.133)

2. طراز أرمنت[1] Arment:

تتخذ الشواهد في آرمنت شكلاً بسيطاً لواجهة معبد أو مزار ذي واجهة مثلثة تزينها الأكروتيريا Acroteria وهذه الواجهة ترتكز على أعمدة وبينها رمز ديني مثل الصليب[2] بكافة أشكاله والمونوجرام، وقد استخدم الحجر الرملي وليس الجيري في تنفيذ شواهد قبور آرمنت، ولدينا شاهد قبر يعود إلى القرن السادس الميلادي (شكل رقم 24) من آرمنت مقسم إلى قسمين القسم الأعلى هو عبارة عن واجهة معبد مُصغرة، والقسم الأسفل يبدو وكأنه القاعدة المرتفعة Podium التي بُنى عليها هذا المعبد والتي تحتوى على نقش في وسطها لاسم المتوفى «إبراهام» باللغة اليونانية ويحيط بالنقش حفر لعلامتي العنخ والتي تُستخدم في البداية عوضاً عن الصليب ولكنها ظلت مألوفة بعد ذلك في الفن حتى بعد الاعتراف بالمسيحية، وفي الجزء العلوى من الشاهد هناك أنصاف أعمدة بينهما علامة المونوجرام التي تحيط بها علامتا ω a, يعلوها واجهة مثلثة بداخلها صليب يونانى، ويزين الشاهد من أعلى أكاليل الغار[3].

ولم تقتصر آرمنت على هذا الشكل من الشواهد، إذ ظهرت بها شواهد مستطيلة تكون قمتها مثلثة يُنحت عليها الرموز المختلفة مثل الصليب والنسر وأكاليل الغار وسعف النخيل، ويُكتب اسم المتوفى على العارضة، ولدينا شاهد قبر يعود إلى القرن السادس الميلادي (شكل رقم 25) ويتشابه معه شاهد آخر (شكل رقم 26) يحتوى كلا الشاهدين على دائرة بداخلها صليب، وواجهة مثلثة بداخلها سعفة نخيل، وفي الجزء الأسفل نجد سعف النخيل يُحيط بصليب لاتيني، وقد تم العثور على أشكال عديدة من تلك الشواهد في منطقة آرمنت[4] ولدينا أيضاً شاهد قبر آخر يتخذ نفس الشكل المستطيل وله قمة تدعمها عمودان يعلوهما إفريز بزخرفة سعف النخيل يتوسطه ثقب يقف بين الأعمدة نسر فوق رأسه دائرة بداخلها صليب ترمز إلى الأبدية والنسر باس أجنحته ويلامس بها الأعمدة وفي الجزء الأسفل من الشاهد هناك نقوش باللغة اليونانية (شكل رقم 27).

---

(1) تقع مدينة آرمنت على الساحل الجنوبى للنيل وكانت معروفة عند الإغريق باسم هيرمونتيس Hermonthis. انظر:

(Atiya, A., Vol I, p.332)

(2) هناك نماذج وأشكال متعددة للصليب وأهمها الصليب اليونانى ذو الأربعة أضلاع المتساوية + Crux Quadrata وهو أبسط أنواع الصلبان وأكثرها شيوعاً فى الفن القبطي، والصليب اللاتينى † Crux Immiss والذى يكون ضلعه السفلى أطول من بقية الأضلاع الثلاثة الأخرى، وترجع أهميته إلى أنه الصليب الذى تم عليه فداء المسيح وقد بدأ استخدامه فى الفن القبطي بداية من القرن السادس الميلادى، وصليب القديس أندراوس أو الصليب العشرى Crux Decussata X والصليب المعقوف Crux Gammata وصليب القديس أنطون Crux Commisa والصليب البيزنطى وهو الصليب النجمى ذو الثمانية فروع .أنظر:

(Cooper, pp.67 - 68)

(3) (Crum, 1902, PL 8578.)

(4) (Gabra, G, p.178)

ويعود إلى آرمنت أيضاً شاهد قبر من الحجر الرملي يعود إلى القرن السادس الميلادي (شكل رقم 28) منقسم إلى قسمين، الجزء الأسفل نُقش عليه سفينة سوخاريس[1] وبداخلها مونوجرام المسيح (أول حرفين من اسم المسيح) وقد رمزت السفينة إلى الكنيسة التي تحمل المسيح ورمزت أيضاً إلى الخلاص والنجاة الذي أتى به المسيح، أما الجزء العلوى من الشاهد فقد احتوى على ثلاث مربعات احتوى الأوسط على المونوجرام بينما المربعان الجانبيان ظهرت بداخلهما علامة العنخ ويُزين أعلى الشاهد واجهة مثلثة وقد فُصل الجزء العلوى عن السفلى نقش باللغة اليونانية لاسم المتوفى «بطرس»[2].

وعلى شاهد قبر آخر من الحجر الرملي أيضاً من آرمنت يعود إلى القرن السادس الميلادي (شكل رقم 29) يمثل واجهة معمارية، يظهر الصليب اليوناني بين علامتي العنخ التي تعلوهما علامتا ω *a*, والضلع العمودي للصليب ينحرف إلى شكل حرف الـ «ρ» ليشير إلى طغراء (مونوجرام) المسيح ويحيط بالمشهد أنصاف أعمدة تحمل واجهة مثلثة تتضمن في داخلها سعفة نخيل والأضلاع الثلاثة للواجهة المثلثة ثم نقش بعض الأدعية بالرحمة والغفران لصاحب الشاهد الذي نُقش اسمه على العارضة، ويشير النقش إلى أن المتوفى ويُدعى «بلينيس» كان رئيس القساوسة وتذكر تاريخ وفاته وتتمنى له الراحة والسلام[3].

ويأتي أيضاً من صعيد مصر شاهد قبر يعود إلى القرن السادس والسابع الميلاديين (شكل رقم 30) غير مألوف فهو عريض الشكل، بسلسلة من الرموز المسيحية، في الوسط واجهة معمارية تتكون من عمودين حفرت في بدنهما قنوات عرضية مائلة بينهما يظهر صليب تُحيط به علامتا ω α, وتحمل الأعمدة واجهة عقدية ترتكز على عقد، يحتوى في داخله على صدفة، وفي كل جانب تم نقش علامة العنخ المحورة ويعلو كل منهما صليبان، وتحتوى عروة كل عنخ على زهرة، وترمز عناقيد العنب التي تتدلى من الواجهة إلى صلب المسيح، وتضمن تلك السلسلة من الرموز حياة أبدية للمتوفى الذي يُعلق أمله على المسيح، الذي بُعث من جديد وهو ما ترمز إليه الصدفة، وفي أعلى الشاهد نُقش اسم المتوفى عرضياً (أبا بيهام أو ربما إبراهام) وكذلك تؤكد الكلمات المنقوشة إلى إيمان المتوفى بإله واحد هو المُخَلِّصْ One God, The Savior [4].

(1) وهي مستوحاة من سفينة سوخاريس التي تحمل الأرواح (الكا) إلى العالم الآخر، وبالتالى اقترنت برمزية الكنيسة التي تنقل المؤمنين إلى البر المنشود أو بر الأمان.انظر: عزت زكى قادوس، الآثار القبطية والبيزنطية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002، ص 253.

(2) (Gabra,., p.48)

(3) (Benzeth, p.131, Gabra, G., p.46)

(4) (Gabra, p.44)

ومن صعيد مصر أيضاً عُثر على واجهات مثلية لشواهد مستطيلة الشكل تصور هذه الواجهات طيور مثل النسر والطاووس، يتفرع من الواجهة جناحان حجريان يُشبهان أجنحة الطيور كما أن قمة الواجهة كفرع منها ما يشبه ذيل الطائر، ومن تلك الأشكال هو لواجهة مثلثة لشاهد جنائزي (شكل رقم 31) يعود إلى القرن السادس الميلادي، من غير المعروف بأي مدينة من مدن مصر العليا، تمثل الواجهة نسراً يملأ المثلث الداخلي بالكامل باسطاً أجنحته ويحمل صليباً في منقاره، زين ضلعا المثلث المائلان بحبات الرُمان التي رمزت في المسيحية إلى عدة معانى منها الخلود والبعث وإلى دم الشهداء ودم المسيح ووحدة الكنيسة وقوة الإيمان، وجناحا الشاهد تم زخرفتهما بأوراق الكرمة وعناقيد العنب فقد رمزت الكرمة إلى السيد المسيح وأغصانها للمسيحيين المخلصين.

وأيضاً نفس طراز تلك الواجهة (شكل رقم 32) يوضح اثنين من الطواويس المتقابلة التي تشرب من الكأس المقدسة الموضوعة على عمود نصفي وضلعا المثلث تم زخرفتهما بأوراق الأكانثوس وأغصان الكرمة، أما جناحا الشاهد اللذان يشبهان أجنحة الطاووس تم تزيينهم بأوراق الغار الذي رمز إلى الانتصار على الموت[1].

أما شواهد قبور طيبة (Thebes) فقد تشابهت كثيراً مع إسنا، إلا أنها كانت أكثر ارتفاعاً، وتتسم الشواهد بها بالأسلوب الزخرفي والنقوش المُسطحة بقيت تمثل بنفس الإطار المعماري الذي ظهر في إسنا وحملت نفس العناصر، فعلى شاهد قبر من طيبة يعود إلى القرن السابع الميلادي (شكل رقم 33) يظهر على الشاهد نسر باسطاً جناحيه، وفي منقاره صليب صغير، وتُحيط به من الجانبين زخارف لولبية وعناقيد العنب، وفي الجزء الأسفل من الشاهد توجد واجهة معمارية مفقود جزء كبير منها، ولكن الجزء المتبقى يوضح واجهة مثلثة في الأسفل ترتكز على عمودين بينهما علامة العنخ[2].

أما شواهد قبور إدفو (Apollinopolis Magna) فقد تميزت بالعناصر النباتية الغنية والتي عادة ما تظهر أيضاً داخل إطار معماري، وعلى شاهد قبر من ادفو يعود إلى القرن السادس الميلادي (شكل رقم 34) يتخذ الشكل المستطيل، نفذت عليه الزخارف بشكل مسطح، يظهر عليه صليب ذو أكاليل تنبثق منه داخل إطار من الزخارف، وهناك دائرة أعلى الصليب يوجد بداخلها زهرة الإطار الداخلي للدائرة مزخرف أيضاً بزخارف نباتية[3]، وقد اقتبس الفنان القبطي العديد من النباتات والزهور من الكتاب المقدس واستخدمها في الفن مثل الكرمة والسعف والغار وشجرة الحياة، وكل منها كانت لها رمزيتها الخاصة، وفي الغالب فقد خصص الفنان لكل قديس زهرة أو نبات مكرس له، كما تم استخدام

(1) (Benzeth, p.133)
(2) (Badawy, p.215)
(3) (Badawy., p.219)

تلك الزخارف النباتية لغرض زخرفي بحت أو لملء الفراغ أو لتزيين الخلفية أو لإبراز الموضوع، والاستخدام الأخير هو المقصود من خلال زخارف شواهد قبور إدفو، إذا لم تكن وظيفة هذه الزخارف رمزية.

وأعتقد أن شواهد قبور إسنا قد تشابهت إلى حد كبير في الشكل الخارجي مع شواهد القبور التي ظهرت في عصر الأسرة الثانية والعشرين (شكل ب، ج – كتالوج 2) والتي تم إنتاجها في طيبة وهي شواهد ذات قمة دائرية يمثل عليها المتوفى واقفاً رافعاً إحدى يديه إلى أعلى وكأنه يتضرع، وفي يده الأخرى إناء مقدس يسكب منه على القرُبان وأمامه الإله حورس برأس الصقر جالساً وبينهما مائدة قرابين مرتفعة، والشاهد من أعلى عليه أجنحة أو عيون الآلهة وادجت بغرض الحماية، وينقش على الشاهد بعض التضرعات للإله أوزوريس.

وكانت تلك الشواهد تصنع من الخشب المطلي وتُغطى بطبقة من الجص ويتم الرسم عليها بعدة ألوان[1].

من خلال ما سبق رأينا أن شواهد قبور مصر العليا تشابهت جميعها في الإطار المعماري الذي يمثل واجهة معبد أو مزار أو مصلى كنسي، كما تشابهت أيضاً في العناصر التي تحويلها تل الأطر المعمارية، إذ لم يعد المتوفى يمثل على الشاهد مثلما هو الحال في أوكسيرنخوس والفيوم بل أصبحت العناصر المتداولة والمحببة لدى الفنان في تلك المنطقة هي تمثيل الطيور مثل النسر والطاووس والرموز المسيحية مثل الصليب والكرمة وسعف النخيل والغزلان.

المبحث الثالث

نتائج الدراسة:

من خلال إلقاء الضوء على العادات الجنائزية عند القبط الأوائل وكذلك دراسة النصب الجنائزية التي تميزت بها كل مدينة من المدن محل الدراسة نستطيع أن نستخلص عدة نقاط:

- أن القبط الأوائل حافظوا على بعض العادات والشعائر الجنائزية التي كانت تُقام في مصر القديمة وإن كانت لم تكن بنفس التفاصيل، ولكن كان هناك محاكاة لتلك التقاليد والعادات مثل المومياوات التي تم العثور عليها في مدينة الموتى، وهي معالجة بالأملاح ومحفوظة حفظاً جيداً وملفوفة بالكتان وموثقة جداً، وكذلك تم العثور في مقابر القبط التي اكتشفت في مقبرة «أنصنا» في أنتينوبوليس (الشيخ

(1) (D'Auria, p.118)

عبـادة) علـى بعـض الملابـس وأدوات الزينـة مثـل الأمشـاط واللآلـئ المصنوعـة مـن الأحجـار الكريمـة والزجـاج، وكذلـك تـم العثـور علـى أوانـي جنائزيـة ومصابيـح ولعـب أطفـال ونعـول وقبعـات، ممـا يؤكـد أن العـادات الجنائزيـة المصريـة كانـت قائمـة حتـى القـرن الرابـع والخامـس الميـلادي، وربمـا يرجـع ذلـك إلـى أن العـادات الجنائزيـة المسيحية لـم تكـن قـد اتضحـت بعـد فـي تلـك الفتـرة المبكـرة مـن ظهـور المسيحية لـذا فقـد تـم اللجـوء إلـى اقتبـاس بعـض العـادات الجنائزيـة المصريـة، ومـن المحتمـل أيضـاً أن يكـون مجـرد تأثـر بالعقيـدة المصريـة التـي تشـابهت مـع العقيـدة المسـيحية فـي كثيـر مـن الأفـكار مثـل فكـرة الخـلاص التـي تحققـت فـي العقيـدة المصريـة بواسـطة حـورس ابـن الإلـه أوزوريـس وفـي العقيـدة المسـيحية تحققـت مـن خـلال المسـيح كلمـة الـرب المتجسـد.

- تميـزت شـواهد القبـور فـي الفتـرة السـابقة بامتـزاج عـدة عناصـر مصريـة وهلنسـتية ورومانيـة

لقـد تميـز كل إقليـم أو مدينـة بنمـط خـاص لشـواهد القبـور فقـد تميـزت مدينـة **أوكسـيرنخوس** بتقديـم المتوفـن داخـل مشـكاة إمـا جالسـين أو واقفيـن وقـد كان معظـم المتوفيـن فـي عمـر صغيـرة جـداً، فمـن المُرجـح أن يكـون معـدل العمـر فـي تلـك الفتـرة كان ضئيـلاً ربمـا يعـود ذلـك إلـى أنـه كانـت هنـاك أمـراض منتشـرة فـي تلـك الفتـرة ممـا تسـبب فـي المـوت المبكـر (شـكل 11، 12، 13)، وهـو مـا ظهـر أيضـاً فـي أنتينوبوليـس (شـكل 15)، وحتـى عمـر البالغيـن لـم يكـن متقدمـاً ففـي الفيـوم كل السـيدات المتضرعـات داخـل الشـواهد (شـكل رقـم 16، 17، 18) هـن فـي سـن صغيـرة إذ لـم يكـن يتعـدى عمرهـن أربعيـن عامـاً، وقـد تـم اسـتنتاج أن شـواهد قبـور أوكسـيرنخوس قـد تشـابهت مـع شـواهد القبـور التـي ظهـرت فـي مصـر القديمـة والتـي اتخـذت شـكل المحـراب Shrine-Stela والتـي ظهـرت فـي مصـر القديمـة بـدءً مـن عصـر الدولـة الوسـطى وكانـت تصنـع مـن الحجـر الجيـري أو الخشـب وممثـل عليهـا المتوفـى بمفـرده أو مـع أحـد أفـراد أسـرته داخـل إطـار معمـاري واقفيـن فـي وضـع المواجهـة.

- عُرفـت شـواهد قبـور **الفيـوم** بأنهـا «صـور أو أشـكال مـن الجنـة» إذ مثلـت تلك الشـواهد المتوفـى واقفـاً أمـام إطـار معمـاري يُشـبه واجهـة مذبـح كنسـي وقـد ربـط هـذا الإطـار مـا بيـن العالـم الدنيـوي والعالـم الآخـر وكأن المتوفـى يتأهـب للدخـول إلـى العالـم الآخـر مـن خـلال هـذا الإطـار وإن دخولـه بسـلام يكـون معتمـداً علـى الرمـوز المحيطـة بـه التـي تقربـه إلـى الـرب مثـل الصليـب والصدفـة وسـعف النخيـل وكلهـا رمـوز ترمـز إلـى البعـث والخـلاص والجنـة، وقـد أُرِّخَـتْ تلـك الشـواهد بالقـرن الخامـس الميـلادي. وقـد كانـت صفـة المتضـرع أو المصلـى صفـة مصريـة الطابـع فغالبـاً مـا ظهـرت الإلهـة نـوت فـي الفـن المصـري القديـم رافعـة يديهـا لأعلـى، ومـن المحتمـل أيضـاً أن يكـون

وضع المتضرع اتخذ من العلامة الهيروغليفية «الكا» التي ترمز إلى الروح الصاعدة للسماء، وقد ظهرت سمة التضرع في مصر القديمة في الشواهد في عهد الأسرة الثانية والعشرين إذ ظهر المتوفون رافعي إحدى أيديهم في وضع التضرع أمام الإله حورس الجالس أمامهم (شكل ب، ج – كتالوج 2) ومن المحتمل أيضاً أن تكون تلك الوضعية قد استخدمت لتمييز المسيحيين في مدينة الفيوم عن بقية الموتى من الوثنيين والتعبير عن انتصارهم وفوزهم من خلال دخولهم في المسيحية.

- كانت كل من مدينة **آرمنت وإسنا** مراكز مهمة في صنع شواهد القبور التي تأثرت بها بقية مدن مصر العليا، تميزت بالشكل المعماري الذي يحتوي في داخله على الرموز المسيحية مثل الصليب والصدفة والكرمة والنسر والطاووس والغزال، وقد اختفي شكل المتوفى تماماً من على الشاهد، إذ لم يُعثر في تلك المراكز على متوفين ممثلين على الشواهد فيما عدا استثناء وحيد من إسنا وهو شاهد قبر نُحت على الوجهين (شكل رقم 23) والذي ظهر به التأثير المصري جلياً ويعود إلى القرن الخامس الميلادي.وقد تشابه أيضاً الشكل الخارجي للشاهد مع بعض الشواهد التي ظهرت في مصر القديمة التي تتخذ القمة الدائرية.

ربما يرجع اختفاء شكل المتوفى من على الشاهد وظهور الرموز المختلفة بدلاً منه إلى إيمان المتوفى القوى بتلك الرموز التي اقتبسها من الكتاب المقدس وأن كل رمز كان يُعبر عن فكرة دينية معينة فالصليب مثلاً رمز إلى فداء المسيح وتضحيته وخلاصه والكرمة رمزت إلى السيد المسيح الذي قال عن نفسه في الكتاب المقدس «أنا هو الكرمة الحقيقية» والصدفة رمزت إلى البعث أو الولادة من جديد، وهو ما ينشده المتوفى وما أكدت عليه أيضاً النقوش التي ظهرت على تلك الشواهد التي كانت بمثابة مناجاة للرب وأمل في الارتقاء إلى الجنة والرغبة في العفو والمغفرة، لذا فقد رأى الفنان أن شكل المتوفى لم يعد ذا قيمة على الشاهد لذا فقد تمت عملية إحلال وتبديل بما هو أصلح وأنفع للمتوفى.

- إن الشكل المعماري لهذه الشواهد هو شكل يوناني – روماني صرف، أما العناصر الداخلية فكانت ذات تأثير مصري قديم وإننا كلما اتجهنا جنوباً فسوف نجد هذا التأثير بشكل أكبر، واستمرت العناصر المصرية القديمة مستخدمة حتى القرن السابع الميلادي مثل علامة العنخ التي كانت من أكثر العناصر المستخدمة جنباً إلى جنب مع الصليب، واستخدام علامة العنخ كان في البداية عوضاً عن الصليب، إلا أنه بعد الاعتراف بالمسيحية ظل هذا الرمز مألوفاً ومستخدماً على الشواهد وكذلك استخدام سفينة سوخاريس وهي رمز مصري قديم استمر يُستخدم

حتى القرن السادس ليُعبر عن الكنيسة.لذا فقد طوع الفنان القبطي الكثير من الرموز المصرية القديمة ليستخدمها بأسلوب دينى.فالتأثيرات المصرية واليونانية – الرومانية ظلت مستخدمة جنباً إلى جنب في شواهد القبور إلا أن التأثير المصري كان هو الأقوى والأكثر أُلفه.

- من خلال الدراسة نستطيع تقسيم المراحل التي مرت بها شواهد القبور إلى ثلاث مراحل أساسية.

- **المرحلة الأولى:** وهي المرحلة التي بلغت فيها الاضطهادات الرومانية مداها؛ لذا فلم تظهر العناصر المسيحية الصريحة على الشاهد ولكن ظلت العناصر المصرية مثل الصقر حورس وابن آوى مستخدمة تحيط بالمتوفى المتضرع ممثلاً داخل مشكاة، وهي المرحلة التي تؤرخ بالقرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلادي[1].كانت الديانة المسيحية بعد في بدايتها ولم تكن قد تبلورت الأشكال الرمزية فضلاً عن عدم الرغبة في الثورة على المألوف.

- **أما المرحلة الثانية** فهي الشواهد التي بدأ المتوفى المسيحي يُعلن فيها عن هويته الدينية بعد الاعتراف الرسمى بالمسيحية في القرن الرابع الميلادي، ولكن كان إعلان حذر إذ ظهر المتوفى يحمل رموزاً مسيحية غير مباشرة، لا يستوعب مفهومها غير المسيحي وهي رموز مستمدة من الكتاب المقدس مثل الحمامة وعناقيد العنب، وهذا النموذج مُيزت به مدينة أوكسيرنخوس.

- بداية من القرن الخامس الميلادي بدأت الرموز الصريحة والمباشرة تظهر بجانب المتوفى الذي ظهر في هيئة المتضرع وهو النموذج الذي تميزت به مدينة الفيوم.

- **المرحلة الثالثة والأخيرة** فتعد هي مرحلة الفن القبطي الخالص Pure-Coptic والتي تخلى فيها الفنان عن شكل المتوفى وأصبح يُمثل بدلاً منه مجموعة من الرموز المختلفة والمتنوعة ما بين حيوانات وطيور ونباتات وعلامة العنخ والصليب واستخدامه لكل تلك العناصر بغرض جنائزي اعتقد أنه سوف يمحو عنه الذنوب ويُقربه أكثر إلى وكانت تلك الشواهد تصنع من الخشب المطلي وتُغطى بطبقة من الجص ويتم الرسم علي.

(1) وهي التي ظهرت واضحة فى الفترة المتأخرة من شواهد قبور كوم أبوبيلو.

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية:

الخضرى، حنا جرجس (1991). تاريخ الفكر المسيحي (المجلد الثالث). دار الثقافة.

حمدان، جمال (1969). شخصية مصر . دار الهلال.

حنا، ميلاد (1993). الأعمدة السبعة للشخصية المصرية. دار الهلال.

سعيد، عزيزة، حجاج، منى (2002). الآثار اليونانية والرومانية في العالم العربى، قارة آسيا (ج2). دار المعرفة الجامعية.

عبد الحميد، رأفت (2001). الإمبراطورية البيزنطية (ج1). دار قباء.

قادوس، عزت زكى (2001). تاريخ عام الفنون. دار المعرفة الجامعية.

المراجع الأجنبية:

Atyia, Aziz, S. (1968). *A history of Eastern Christianity*.

Atiya, Aziz, S. (1991). *Coptic encyclopedia*. *2*, 6, 7.

Aubert, M.F. (1999). *Portraits de l'egypte romaine*.

Badawy, A. (1978). *Coptic art and archaeology*.

Badawy, A. (1949). *L'art copte, les influences egyptiennes*.

Beckwith, J. (1969). *Coptic sculpture*.

Benzeth, D. (2000). *L'art copte, 2000 ans de christianisme en Egypte*.

Biedermann, H. (1992). *Dictionary of symbols*.

Bowman, A.K. (ed.) and Others. (2007). *Oxyrhynchus*.

Chadwick, O. (1995). *A history of christianity*.

Contropassi, R., Rutschowscaya. M. H. et Outre. (1997). *Guide de visiteur les antiquités égyptiennes ii, égypte romaine, art funéraire, antiques coptes*.

Copper, J.C. (1978). *An illustrated encyclopedia of traditional symbols*.

Crum, E. (1902). *Coptic monuments*.

D'Auria, S. and Others. (1988). *Mummies and magic, the funerary arts of ancient Egypt*.

Du Bourget, P. (1968). *L'Art copte*.

Duthuit, G. (1931). *La sculpture copte*.

Gabra, G. (2007). *The treasures of Coptic art in the Coptic museum*.

Gabra, S. (1936). *Cractes de l'art copte*. Bulettin de L'Association des Amis de L'Art Copte.

Kamill, J. (1984). *Coptic Egypt*.

Kamill, M. (1965). *Aspects de l'Egypte copte*.

Koch, G. (1998). *Roman funerary sculpture*.

Stierlin, H. (1988). *Orient byzantine*.

Torok, L. (1998). *The hunting centaur*.

Torok, L. (2005). *After the pharaohs*.

Vasilieve, A. (1952). *History of the Byzantine Empire*. 1.

Wessel, K. (1969). *Coptic art*.

Romanization Arabic References: الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية:

alkhuḍriāi ḥanā jirjisu 1991). tārīkha alfikri almasīḥiyyi almujallada al-thālitha dāra al-thaqāfati

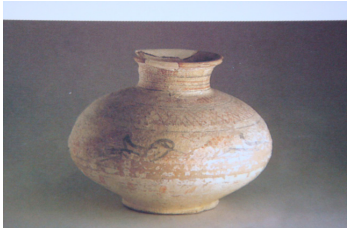
ḥamdāni jamāla 1969). shakhṣiyyata miṣrin dāru alhalāali

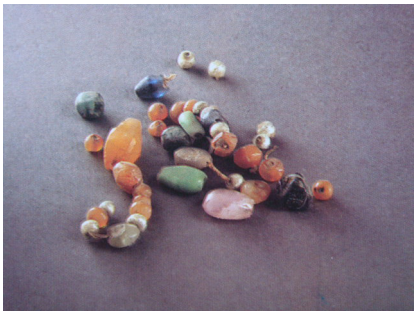
ḥanā mīlāada 1993). al'a'midata al-sab'ata lil-shakhṣiyyati almiṣriyyati dāru alhalāali

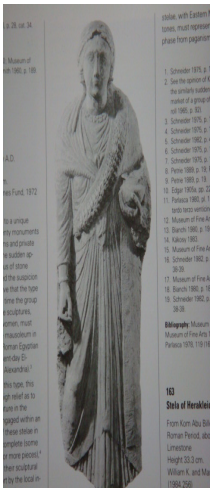
sa'īdun 'azīzatan ḥujjājun manā 2002). al'āthāra alyūnāniyyata wa-al-rūmāniyyata fī al'ālami al'arabiā'āa qārrata 'āsīā j dāra alma'rifati aljāmi'iyyati

'abdu alḥamīdi ra'afat 2001). al'imbirāṭūriyyata albīzanṭiyyata j dāra qabā'in

qādūsun 'azat zakkā 2001). tārīkha 'āmi alfunūni dāru alma'rifati aljāmi'iyyati

	شكل رقم (1) خريطة بالمواقع الأثرية القبطية
	شاهد قبر، من الحجر الجيري، يؤرخ بالقرن الأول - الثانى الميلادي من أبيدوس، ومحفوظ بمتحف اللوفر، ويمثل المتوفى مستلقى على السرير الجنائزي، وبجانبه الإله أنوبيس ويعلوه طائر البا وعلى جانبيه الإلهه إيزيس ونفتيس. المرجع: Aubert, Marie-France, 1999.
	شكل رقم (3) إناء جنائزي من الفخار

شكل رقم (4) مشط من الخشب المرجع Benzeth, D., 2000, pl..137, 132	
شكل رقم (5) لآلئ من الاحجار الكريمة والزجاج	
شكل رقم (6) سواران من الحديد المرجع: Benzeth, D., Pl.131, 133	

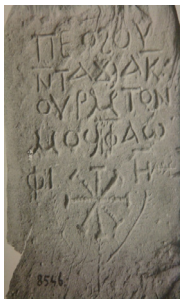
	شكل رقم (7) ألعاب من الخشب عثر عليها في مقبرة للأطفال في مدينة أوكسيرنخوس
	شكل رقم (8) تابوت من الخشب المطلي من أنتينوبوليس، ويؤرخ بالقرن السادس الميلادي وعليه زخارف لطواويس وصلبان وزخارف نباتيه. المرجع: Benzeth, D., , PL 100
	شكل رقم (9) تمثال جنائزي لامرأة من الحجر الجيري يؤرخ بالقرن الثالث الميلادي من أوكسيرينخوس ومحفوظ بمتحف الفنون – بوسطن. المراجع: D'Auria, and others., 1988, pl.162

	شكل (10) تمثال نصفي لامرأة من الحجر الجيري من أوكسيرينخوس ومحفوظ بالمتحف اليوناني الروماني - الإسكندرية.يؤرخ بنهاية القرن الثالث – بداية القرن الرابع الميلادي ونلاحظ ان المرأة ذات ملامح حادة وعيون واسعة ترتدى عباءه تلتف حول ذراعها الأيمن كما ترتدى قلادتين في رقبتها وسواران في يديها اليمنى. المراجع: Torok, L., 2005, pl.18
	شكل رقم(11) شاهد قبر لصبي من الحجر الجيري من أوكسيرينخوس، يؤرخ بالقرن الرابع الميلادي محفوظ بمتحف ستاليش - برلين.ويمثل الشاهد الصبي جالسا داخل مشكاه يمسك بيده اليسرى حمامه وفي يده اليمنى عنقود من العنب. المراجع: Torok 1998, PL 18
	شكل رقم (12) شاهد قبر لصبي من الحجر الجيري من أوكسيرنخوس يؤرخ بالقرن الرابع الميلادي يمثل صبي جالساً داخل مشكاة ويرتدي قلادة ثقيلة ويمسك بيده اليسرى عنقودا من العنب. المراجع: Stierlin, H., 1988, PL 88

	شكل رقم (13) شاهد قبر لطفل من الحجر الجيري من أوكسيونخوس ويؤرخ بالقرن الرابع الميلادي ومحفوظ بالمتحف الملكى – ماريمونت،: يمثل الشاهد واقفاً يرتدى ثوبًا طويلا رافعاً يده اليمنى في وضع التضرع. المراجع: Bowman, 2007.Fig 7.8 Azzam, A., Egyptetiennes -Etoffes Coptes Du Nile, Mariemont _1997, PL215
	شكل رقم (14) شاهد قبر لرجل، من الحجر الجيري من أوكسيرنخوس، يؤرخ بالقرن لرابع الميلادي محفوظ بالمتحف القبطي ويمثل المتوفى داخل المشكاة نصف الدائرية ويمسك بيده اليمنى عصا ويده اليسرى بها بجيرلنده. المراجع: Torok, L.,.pl.15
	شكل رقم (15) شاهد قبر من الحجر الجيري، من انتبنوبوليس يؤرخ بالقرن الخامس الميلادي المراجع: Koch, G., 1988, pl 42.

	شكل رقم(16) شاهد قبر لسيدة، من الحجر الجيري، من الفيوم ويؤخ ببداية القرن الخامس الميلادي، ومحفوظ بالمتحف القبطي. وهو يمثل المتوفاة على الشاهد في وضع التضرع داخل تصميم معماري ويعلو رأسها الصدفة التي ترمز الى البعث. المراجع: Torok PL 124 Crum, 1902, PL 8687 Benzeth, D., op., cit., pl 10
	شكل رقم (17) شاهد قبر يمثل امرأة متضرعة، من الحجر الجيري، ويؤرخ بمنتصف القرن الخامس الميلادي من الفيوم، ومحفوظ بالمتحف القومى - الأسكندريه، وهو يمثل امرأة متضرعة داخل إطار معماري. المرجع: Torok, PL.125
	شكل رقم(18) شاهد قبر لسيدة، من الحجر الجيري من الفيوم، ويؤرخ بالقرن الخامس الميلادي ومحفوظ بالمتحف القبطي، ويمثل المتوفاة واقفة داخل المشكاة في هيئة المتضرعة ترتدى ثوبًا وشالا ويتدلى من الواجهة المثلثه قنديلان. المراجع: Crum, , PL 8686 Beckwith, 1963, PL 118 Torok L, PL 126 Benzeth, DL 104

	شكل رقم (19) شاهد قبر من الحجر الجيري، من الفيوم، ويؤرخ بالقرن الخامس الميلادي. ومحفوظ بمتحف اللوفر بباريس، ويمثل المتوفى وأخته في هيئة متضرعين داخل عقدين. المراجع: Dubois, 2000, PL 23
	شكل رقم (20) شاهد قبر من الحجر الجيري من أسنا ويؤرخ بالقرن السادس الميلادي ومحفوظ بالمتحف القبطي، وهو يمثل شاهد قبر يتخذ شكل العقد، مصور عليه بعض الرموز المسيحيه. المراجع: Wessl, K., 1969, Pl.84
	شكل رقم (21) شاهد قبر من الحجر الجيري، من أسنا، محفوظ بمتحف البروكلين، ويؤرخ بالقرن السابع الميلادي وهو شاهد يتخذ شكل عقد يحتوي بداخله على واجهه مثلثه يحملها اثنان من الطواويس وفي المنتصف نسر باسطاً اجنحته وفي النصف الأسفل يظهر عقدين أصغر. المراجع: Cooney, J, 1941, PL 39 du Bourget, 1964, D'Auria, Sue, and Others, mummies 2000, PL108

	شكل رقم (22) شاهد قبر من الحجر الجيري من أسنا، يؤرخ بالقرن السابع الميلادي، محفوظ بالمتحف القبطي.وهوشاهد قبر بشكل عقد يتكون في داخله من ثلاث عقود يرتكز أكبرهم على العقدين الاصغر. المراجع: Benzeth, D., , pl.117
	شكل رقم (23) شاهد قبر لعائله من الحجر الجيري.من إسنا، يؤرخ بالقرن الخامس الميلادي المتحف القبطي، وهو شاهد قبر نحت على كلا الوجهين، وجه يحمل نقش والوجه الآخر يمثل سيده ورضيعها وزوجها. المرجع: Crum, E., pl.8546
	شكل رقم (24) الموضوع: شاهد قبر من الحجر الرملي لإبراهام، من أرمنت، يؤرخ بالقرن السابع محفوظ بالمتحف القبطي، الشاهد مقسم إلى قسمين الجزء الأسفل يحتوي على نقش تحيط به علامتي العنخ والجزء العلوي يقدم واجهه معبد أو مزار. المراجع: Curm, PL 857

	شكل رقم (25) شاهد قبر من الحجر الرملي، يؤرخ بالقرن السابع الميلادي من أرمنت، محفوظ بالمتحف القبطي، ويتخذ القسم الأعلى شكل واجهه مثلثه بداخلها سعفه نخيل وفي الجزء الأسفل دائرة بداخلها صليب يحمل طغراء المسيح. المراجع: Benzeth, D, pl.114 Gabra, G., Pl.116
	شكل رقم (26) شاهد قبر من الحجر الرملي، يؤرخ بالقرن السابع الميلادي من أرمنت، محفوظ بالمتحف القبطي وهو شاهد مزين بصليب يحمل طغراء المسيح ومحاط بدائرة نباتيه رمزاً للانتصار وفي الجزء الأسفل صليب لاتينى محاط بسعفتي نخيل. المراجع: Benzeth, D., pl.114
	شكل رقم (27) شاهد قبر من الحجر الرملي، يؤرخ بالقرن السابع الميلادي من أرمنت، محفوظ بمتحف البروكلين Brooklyn Museum وهو شاهد قبر يمثل نسر بين عمودين ويعلوه دائرة بها صليب، وواجهة مثلثه ترتكز على عارضة.. المراجع: Crum, Badawy, pl.205 , pl.87

	شكل رقم (28) شاهد قبر.الحجر الرملي من أرمنت، ويؤرخ بالقرن السادس الميلادي. محفوظ بالمتحف القبطي وهو شاهد قبر لصاحبه«بطرس» ينقسم الى قسمين في الجزء السفلى نرى سفينه سوخاريس التي تحمل المونوجرام الذي يظهر مره اخرى في النصف العلوي بين صليبي العنخ المراجع: Benzeth, Torok, L., Pl.104 D., Pl.108 Gabra, G.,., Pl.32
	شكل رقم ((29 شاهد قبر من الحجر الرملي من أرمنت، يؤرخ بالقرن السادس الميلادي. محفوظ بالمتحف القبطي.وهو شاهد قبر لصاحبه«بلينيس» يمثل صليب يحيط به صليب العنخ وعلامتي الألفا والأوميجا المراجع: Gabra, G, Pl.131 Benzeth, D., , Pl.112
	شكل رقم (30) شاهد قبر الحجر من مصر العليا، يؤرخ بالقرن السادس الميلادي المتحف القبطي.شاهد قبر ل« بيهام» بحجم غير مألوف، ويحمل مجموعة من الرموز المسيحية. المراجع: Benzeth, D., Pl.111 Gabra, G.,., Pl.28

	شكل رقم (31) واجهه شاهد قبر الحجر الجيري، من مصر العليا.يؤرخ بالقرن السادس الميلادي، محفوظ بالمتحف الوطنى للفنون الجمليه _ موسكو.تمثل الواجهة نسر باسطاً أجنحته ويحمل في منقاره صليب. المراجع: Benzeth, D.,., Pl118
	شكل رقم (32) واجهه شاهد قبر من الحجر الجيري، من مصر العليا، ويؤرخ بالقرن السادس الميلادي ومحفوظ بالمتحف الوطني للفنون الجملة - موسكو، وتمثل الواجهة المثلثة بداخلها اثنان من الطواويس يشربان من الكأس المقدسة. المراجع: Benzeth, D., , pl.119
	شكل رقم (33) شاهد قبر من الحجر الجيري، من طيبه، ويؤرخ بالقرن السابع - الثامن الميلادي محفوظ بمتحف ستاليش، وهو شاهد قبر مستطيل الشكل ممثل عليه نسر في الجزء الأعلى، وفي الجزء الأسفل واجهه معماريه. المراجع: Badawy, A., pl.3.211
	شكل رقم (34) شاهد قبر من الحجر الجيري، من أدفو ويؤرخ بالقرن السادس الميلادي ومحفوظ بالمتحف البريطانى، وهو شاهد قبر مستطيل الشكل يتميز بالزخارف النباتية وممثل عليه صليب مزهر. المراجع: Badawy, A., , pl..212

الكتاوج (2)

شكل رقم (أ) الموضوع: شاهد قبر لصاحبه منماتر ايمحب المادة: الحجر الجيري. مكان الاكتشاف: أبيدوس. مكان الحفظ: متحف الفنون الجميلة في بوسطن. الوصف: شاهد قبر داخل مشكاه لرجل وزوجته في وضع المواجهه.عصر الدوله الحديثه _ الأسرة التاسعة عشرة. المراجع: D'Auria, 2000, pl 108	
شكل (ب) شاهد قبر.خشب مطلي.مكان الاكتشاف: طيبة. شاهد قبر يمثل امرأة تقف امام الإله حورس الجالس أمامها وبينهم مائه القرابين.التاريخ: عهد الأسره الثانيه والعشرون.المراجع: D'Auria, Sue pl.118	
شكل (ج) شاهد قبر.خشب مطلي.طيبه.الوصف: شاهد قبر يمثل رجل يقوم بالسكب على القربان امام الإله حورس الذي يجلس امامه.التاريخ: عهد الأسرة الثانية والعشرين.المراجع D'Auria, Sue pl.119	

Coptic Stelae from the Fourth to the Seventh Century AD

Doaa Mohamed Baheyeldin(1)

Abstract:

The effect of funerary practices of ancient Egypt on the Copts was clearly evidenced through their burial and mummification traditions, particularly in the early era, as they showed distinguished advance in dealing with the corpse especially in the cemeteries of Upper Egypt. Among the funeral practices the Copts have preserved is the erection of stelae above tombs. Each includes an epitaph of the deceased in the form of an inscription or a personal picture depicting him in various positions, either sitting, lying, or standing. Other inscriptions showed symbolic signs; each of which reflected the hope of the deceased to gain paradise. Coptic heritage left a huge amount of stelae coming from every region in Egypt, some of which are available in the Coptic museum, while others decorate the most important museums all over the world. In this study, we will try to cast light on the most important of those stelae in the period that followed the formal declaration of Christianity. We will also try to examine the differences between them depending on the spatial and temporal context in which these stelae appeared.

Keywords: Stelae, Funerary, Coptic Heritage, Deceased, Cemeteries.

(1) Bibliotheca Alexandrina (Alexandrina - Egypt)
Doaa.BaheyEldin@bibalex.org