مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع JALHSS
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences – JALHSS
ISSN: 2414 – 3383 www.jalhss.com
العدد (4) آذار-مارس 2016

الدلالات الفكرية والرمزية للفن القبطي وانعكاسه على الخزف القبطي

م.م. شيماء علي فليح الشمري
كلية الصيدلة – جامعة بغداد
بغداد - العراق

الخلاصة
عُني البحث الحالي بتقصي الدلالات الفكرية والرمزية للفن القبطي وانعكاسها على فخاريات وخزفيات الأقباط في مصر، فدرس ماهية الرمز بوصفه نشاطاً ذاتياً فاعلاً في البنية الفكرية والجمالية لإدراك الأشكال وفهمها. وجاءت الدراسة في أربعة محاور. إذ تضمن المحور الأول الإطار العام للبحث والمتضمن المشكلة التي تتمثل بالتساؤلات التالية: ما هي الدلالات الرمزية والفكرية للفن القبطي وانعكاسه على الخزف القبطي؟ وما هي آليات وتقنيات تنفيذ الفخاريات والخزفيات القبطية في مصر؟ فيما تكمن أهمية البحث والحاجة اليه في عدها دراسة تقدم إضافة معرفية في مجال الفنون القبطية لاسيما الخزف عند الأقباط. اما هدف البحث تضمن التعرف عن مواطن الإبداع الفني في فخاريات وخزفيات الأقباط وفق أسس بنائها وتكوينها. وتناولت الدراسة المدة الزمنية (4م - 6م) ومكانيا (مصر) كما عرفت الباحثة المصطلحات التي وردت في البحث. أما المحور الثاني تضمن الإطار النظري للبحث إذ احتوى على ثلاثة مباحث تناول المبحث الأول منها مفهوم الرمز والثاني المحتوى الفكري وأثره في بنائية الأشكال الفنية في فخاريات وخزفيات الاقباط فيما احتوى المبحث الثالث على نظام الشكل في مشاهد خزفيات الاقباط. المحور الثالث فقد تضمن إجراءات البحث وتم اختيار ثلاث عينات و تحليلها ،ضمن المنهج الوصفي التحليلي. فيما خصص المحور الرابع لعرض النتائج والاستنتاجات كذلك التوصيات والمقترحات وفهرست مصادر البحث.

Indications of intellectual and Symbolical of Coptic Art and it's Reflection on the Coptic Ceramics

Shaimaa Ali Flaieh Al-Shimare
College of Pharmacy - Baghdad University
Baghdad - Iraq

ABSTRACT

This research taking care of exploring the Indications of intellectual and symbolical of Coptic art and it's reflection on the pottery and ceramics of Copts in Egypt, so it studied the essence of the symbol which is describing as a self-active action in the structure of intellectual and aesthetic in order to realize and understand this figures. The study came into four sections which are; first section contains general framework of the research which includes the problem which is represented by following of questions, What are the Indications of intellectual and symbolical of Coptic art and it's reflection on the Coptic ceramics? And what are the mechanisms and techniques of implementation of Coptic pottery and ceramics in Egypt? The importance of this research and the need for it counted as a study providing cognitive addition into the Coptic arts field, especially ceramics of the Copt. The aim of the research included indentify of areas of artistic creativity in Copts pottery and ceramics according to the bases of construction and composition. The study deals with the period between (4 to 6) and in a place of (Egypt) .The researcher defined the terminology whom it were mentioned inside this search. Second section has included theoretical framework of the research so it contains three divisions which are the first division dealt with concept of the symbol and the second one with intellectual content and its effect on construction of artistic figures in Coptic pottery and ceramics. The third division contained the shape system during the observation of Coptic ceramics. The third section has included procedures of the research and has chosen three samples and then analyzed them within the descriptive and analytical way. The fourth section has been specialized in order to show the results and conclusions as well as recommendations, proposals and index of research sources.

المقدمة

مشكلة البحث

1. ماهي الدلالات الرمزية والفكرية للفن القبطي وانعكاسه على الخزف القبطي؟
2. ماهي آليات وتقنيات تنفيذ الفخاريات والخزفيات القبطية في مصر؟

أهمية البحث

عدها دراسة تقدم إضافة معرفية في مجال الفنون القبطية لاسيما الخزف عند الأقباط .

الهدف

التعرف عن مواطن الإبداع الفني في فخاريات وخزفيات الأقباط وفق أسس بنائها وتكوينها.

حدود البحث

الحدود الموضوعية: الدلالات الفكرية والرمزية للفن القبطي وانعكاسه على الخزف القبطي.
الحدود المكانية: الأعمال الفنية الذي تم إنتاجه في مصر.
الحدود الزمانية: يتحدد البحث (4م - 6م)

تحديد المصطلحات

1.الدلالة (لغة): الدَّلالة بفتح الدال وكسرها مصدر من الفعل دَلَّ، أي أرشد، والجمعُ دلائلُ ودلالات. (1) يعرفه الرازي بأنها : الدليل أي ما يستدل به والدليل : الدال وقد دله على الطريق أي يدله (2).
الدلالة (اصطلاحيا): هي الرموز والعلامات والأفعال التي نستخدمها او تؤديها الشخصيات من اجل إيصال دلالات سواء كانت أفكار او معان (3).
الدلالة(إجرائيا):
ترجمة الظواهر خارجية من أحداث او أشخاص او أشياء او رموز الى مدركات ذهنية متواضع عليها.
2.الفكر(لغة): امعان النظر والتأمل في الأشياء الحسية والمعنوية من اجل الوصول الى حقيقتها (4).
الفكر(اجرائيا):هو نتاج التامل العقلي عن نظرة المسيح العامة للكون والمتوافق مع العقيدة المسيحية
3.الرمز(لغة): الرمز مفردة جمعها رموز ويعني الإيماء والعلامة،وهو شكل من أشكال التعبير اللفظي وغير اللفظي ،والذي من خلاله يستطيع العقل البشري ان يتقبله او يستخدمه من اجل إخفاء معاني محددة ،وهو احد وسائل الفهم والتعبير معا (5).
وردت في القران الكريم في قوله قال تعالى ((آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا واذكر ربك كثيرا وسبح بالعشي والإبكار)) (6).
الرمز(اصطلاحيا): أشارة مرئية الى شي غير ظاهر بوجه عام مثل فكرة او صفة (7).
ويعرفه هربت ريد (الرمز ، إشارة معناها شي متفق عليه ، وهو معنى لا ينبغي ان نعرفه الا اذ عرفنا انه قد اتفق عليه ، فالرمز شكل يشير الى مدلوله بعلاقة غير مباشرة (8).
الرمز(إجرائيا): هي مجمل الدلالات الشكلية التي يمكن قراءتها في الأعمال الفنية ويمكن ترميزها وفق المعطيات الفكرية والعقائدية السائدة في ذلك العصر .

الدلالات الرمزية للفن القبطي

عبر العصور اكتسبت الرموز معاني وتعقيدات متأثرة بالمضامين الثقافية المتنوعة ،على الرغم من ان الموضوعات التي تهم البشرية ضلت ثابتة الى حد ما كخصوبة السلالة البشرية وخصوبة التربة والولادة والحياة والموت...) (9) فالرمز الفني له قيمته الجمالية المتعددة الجوانب فجماله مستمد من الصورة التي يرجع الى

المضمون او الفكرة التي يعبر عنها ذلك الرمز (10) وتعود بدايات الرموز الى إنسان ما قبل التاريخ الذي رمز لكل مظاهر الطبيعة برمز خاص، وأقدم الرسوم التي رسمت كانت موجودة على جدران الكهوف ،والعلامات الرمزية التي تحدد طقوسا خاصة يصعب تفسيرها اوحت فيما بعد للفن الفرعوني واليوناني والمسيحي والإسلامي برموز الحياة ، كما أفصحت عمليات التنقيب والاكتشافات المتنوعة التي عثرت في ألاماكن الأثرية عن صور لإشكال حيوانية وآدمية ونباتية ذات الدلالات المرتبطة بالدين (11) فالرمزية في حياة المصري القديم تمثلت بالكتابة الهيروغليفية المستمدة من عناصر البيئة سواء كانت أشكال أدمية او حيوانية او غير ذلك، وبلغت عدد الرسوم التي كتبت بشكل رموز ما يقارب سبعمائة شكل مثلت لأشكال مختلفة ذات مدلولات رمزية مختلفة.
واما صدى الحضارة الفرعونية فنجدها بالرموز الدينية والجنائزية التي شكلت صور للآلهة كالتي تتعلق بالحكمة والعدل والخير والجمال (12).
ولما كان الفنان القبطي قد جسد الكثير من الرمز الدلالية التشخصية لمظاهر الطبيعة في أعماله الفنية المختلفة ،فقد تمثلت أشكال هذه الرموز في الفنون القبطية مما دفع الى التتبع والتحري عن مدلولاتها الرمزية.
ومع بداية النصف الثاني من القرن الثالث شهد الفن القبطي رموزا تشكيلية وصورا رمزية مختلفة في دلالاتها الفكرية والجمالية ولاسيما تلك المستخدمة في الفنون التطبيقية ومنها الخزف على وجه الخصوص،(13) فالفن القبطي استمد أصوله من الفكر المسيحي فأبدع الفنان القبطي في التعبير عن رموزه بصياغتها وتوظيفها،واستطاع من تطويع خامته وبرع في تكيفها مع الشكل المطلوب والتصميم لإنتاج عمل فني جسد شخصية وأسلوبية الفن القبطي، (14) اذ استنبط الفنان العديد من التصاميم المختلفة الأغراض المقتبسة من عدة حضارات والتي تعد بمثابة التواصل والتكامل الفكري والفني والجمالي الذي حصل ما بين التماس الحضاري للفن القبطي مع الفن الروماني والإغريقي والبيزنطي والفرعوني والساساني(15).
فجاءت أهم الدلالات الرمزية مرتبطة بالموضوعات الدينية (كرمزية السيد المسيح ومريم العذراء والصليب،والرهبان والقديسين وبعض الصور المستوحاة من التوراة والإنجيل) والموضوعات الأسطورية (كالأشكال المركبة والمجنحة) وكذلك رمزيات تحمل خصائص البيئة المحلية كمشاهد الصيد والمراكب والمناسبات ومشاهد لحيوانات بوضعيات مختلفة اما رمزية الزخارف النباتية والحيوانية فجاءت بأنظمة شكلية تحمل خصائص هندسية (نجوم وأزهار وطيور مجردة ومسطحة وأشكال هندسية مختلفة (16) .
فعلى صعيد رمزيات الزخرفة الهندسية المتمثلة بالدائرة والمعين والمستطيل والمربع والإشكال الهندسية المتعددة و الأشكال النجمية بأنواعها (17) التي تعد ذات دلالات ترتبط بالعطاء والعظمة (18).
كما تمت الاستعاضة عن رمزية شكل الصليب بالبناء الهندسي المتصلب بإبداع رموز تتسم بتأويل عن الشيء المدرك حسياً،متمثلة كرمز للمسيحية، ذلك إن التجريد يطال السمات القريبة من الواقعية ولا تعدو تمثلاً حقاً في بنائية مثل هذه الأشكال الرمزية (19) وانتشرت ايضا رمزية السفينة المستوحاة من سفينة سوخاريس التي تنقل الأرواح الى العالم الآخر واقترنت برمزية الكنيسة التي تنقل المؤمنين الى البر والجنة وهي رمز الخلاص التي نجا من خلالها نوح والمؤمنين (20).
اما رمزيات العناصر الزخرفية النباتية فقد أولى الفنان القبطي الاهتمام بها ، فأنتج العديد من الزخارف كرموز تحمل في طياتها دلالات سامية وإنسانية ترتبط بسمات الفن القبطي، فالرمزيات المرسومة على سطوح الأواني الفخارية من رسوم سعف النخيل والسنابل والعنب ..الخ) (21) .
التي تعد من أهم الطرز الزخرفية عند الأقباط، بكون الوحدات الرمزية الرئيسية والمحورية في طرز الزخرفة القبطية هي الوحدات النباتية المعتمد في العصور السابقة لتتطور في الفترة القبطية في توظيف بعض المفردات المستعارة كأوراق العنب من الفن البيزنطي،وأزهار اللوتس من الفن المصري القديم (22) التي لها أثر وأضح في حياة الشعب المصري .
فضلا عن (ورق الاكانتاس) التي حورها الفنان واختزلها وجردها من اصولها ذات التأثيرات الرومانية ، وعلى الرغم كل ما اقتبس بقى الفن القبطي محافظا على جوهر قوميته وأصالته (23) .
اما المراوح النخيلية فتعد من أهم عناصر الزخرفة القبطية التي استعملها الأقباط كرمز للخير والانتصار على الخطيئة والبعث والموت وكانت تحمل أثناء المواكب الاحتفالية ، فضلا عن زخرفة أوراق العنب وعناقيدها التي اعتمدها الفنان القبطي كرمز ديني يرمز الى المسيح نفسه والى المحبة والإخلاص (24) وسلة الفاكهة تتسم في

العهد القديم بسلة الأنبياء وكون المؤمنين يلتفتون حول المسيح كناية دور المسيح كراعي او كمشروب مقدس يوحى بالأيمان للرعية، والسلة التي تحتوي على فاكهة لها رمزية بالخير والسعادة الأبدية فهي ترمز الى مفهوم العقيدة والخلاص القادم من بركة المسيح ، فضلا عن الزهور فترمز الى الولادة الجديدة من خلال مباركة المسيح (25) والتين رمزا للحكمة والقوة ورمز للحماية (26) واللوتس رمزا للطهارة والولادة (27) .

علاوة على أوراق الزيتون التي ترمز الى السلام ،والتي كانت تحيط بالرموز المقدسة (السيد المسيح ومريم العذراء والقديسين ، والشجرة في رمزيتهم تصلح ان تكون ذات مدلولات رامزة للموت والحياة وهي رمزا لمجمل الطبيعة وحتى الكون ، فالشجرة القوية تدل على الحياة والشجرة الضعيفة تدل على الموت ،فتميزت بسهولة تشكيلها وجمال تشابكاتها وارتباطها بالطبيعة والبيئة بشكلها الشبيه للواقع واكسبها جمالية بتشكيلاتها من حيث توزيع الوحدات بشكل متوازن وإيقاعي في تكرار وحداته (28) .

واما الرموز الحيوانية التي استهوت الفنان القبطي فطغت كعناصر زخرفيه ضمن توليف جمالي بصيغ تشكيلية وتفرد تجريدي مستفيدا من فنون الحضارات السابقة، ليصاغ منها تشكيلة جديدة بطراز اختلف عما اقتنته فنون الحضارات السابقة، فنفذت الأشكال الحيوانية كمدلولات رمزية للحيوانات الواقعية بدلالاتها المختلفة بأسلوب التحوير والتبسيط الزخرفي والتجريد، فتلاحظ الحيوانات تمثل برموز دون الاعتناء بالتفاصيل التشريحية كرسوم الأرنب بأسلوب هندسي مجرد ليحمل دلالة رمزية للخصوبة (29).

حيث ترى الباحثة أن الفنان القبطي قد وظف مخيلته في أيجاد أشكال تجريدية بتطويره للأشكال الواقعية (الطبيعية) إلى تمثيل متخيل لبعد أسطوري ذي دلالة رمزية عميقة في الحضارة المصرية كما كان في توظيفه للأسد المجنح ذو دلالة رمزية تعبر عن قوى خارقة للطبيعة فضلا عن ترميزه الى الحارس للسيد المسيح. وكما وظف الثور كدلالة للقوة والتضحية والخصب والسيطرة (30) كما يتكرر توظيف شكل الثعبان في الفنون القبطية، وهنا تعبر كدلالة رمزية لوجود الشر والخطيئة والشيطان والمكر وكأن الأشكال تعيد نفسها في الفنون المصرية القديمة (31) .

اما البومة فترمز الى الحكمة والعثور على المسار الروحي لحياة أفضل (32).

ولو انتقلنا الى السمكة التي تعتبر من الأشكال المهمة عند الأقباط حيث تمثل الحروف الخمس الأولى من السيد المسيح باللغة اليونانية وترمز الى التجدد والانبعاث في الوسط المسيحي وهي شعار للسيد المسيح (33).

وعلى غرار ذلك لجأ الفنان القبطي بجعل الطاووس يرمز الى الفخر والزهو والخلود ، والحصان رمز القوة (34) والحمامة ترمز الى روح القدس و لتعطي دلالة رمزية للفداء وهو أكثر استعمالا في الفن القبطي ، والصقر رمزا للأفكار الشريرة ، والضفدعة رمز للخطيئة، والحمل رمزا للفداء (35) ولقد دأب الفنان القبطي على استلهام مشاهد أسطورية فاستلهم التنين الذي يعد الحيوان الخرافي الذي كان له نصيبه الواسع في الأدب والفن وكان له في كثير من البلدان المختلفة رمزية الحارس مضافا الى رمزية الشهوة والإخصاب والثور رمز للخصب والجنس والتكاثر، وهو رمز للبأس والقوة العضلية (36).

وجسدت ايضا رمزيات الزخارف الكتابية فقد شاع استعمالها كجزء من متطلبات التزيين والتجميل التي امتازت بطابع كنائسي المتمثلة بالأدعية والمواعظ الرامزة للفكر المسيحي (37) .

الفكر المسيحي وتأثيره على الفن القبطي

كان الفن ومازال احد وسائل التعبير المهمة عن المشاعر الإنسانية المختلفة وعبر العصور نجد الفنان يجهد نفسه في تحويل المشاهد المرئية والمتخيلة من مختلف العقائد والديانات الى أشكال جديدة مخالفة للواقع ،وبذلك يفصح عن رغبته في اظهار قدراته الإبداعية ، ولتسهيل دراسة الدلالات الرمزية لفن الخزف لابد من الوقوف على البيئة الفكرية التي يبثها الخزف كخطاب فكري للتعبيرات الرمزية والتي بلورة الأفكار والمعتقدات الدينية ومعطيات البيئة الطبيعية وضغوطاتها بدلالة التشكيل الفخاري .

فالفكر المسيحي قائم على فكرة فلسفية عقائدية باعتماد البعد الروحي الذي يضمن إيجاد المعنى الوجودي الحقيقي وذلك بأتباع تعاليم المسيح (عليه السلام) وجعل بقية الإبعاد الوجودية تابعه لهذا الفكر (38) ويعد الفن القبطي واحد من أهم المراحل الإبداعية لتلك المسيرة الفنية ،التي لها إشكالها ورموزها الخاصة بوصفه يتحرك وفق مرجع فكري وعقائدي له الأثر في بنية المجتمع.

فالفلسفة الجمالية للفن المسيحي ارتبطت بالدين ،ليس لأنه فنا تبشيريا،إنما هو يترجم المواقف الى لغة فنية،تجسدها تلك الهندسة المستوحاة من نظام الطبيعة والإشكال المختلفة ليصل الى اشكال تجريدية محورة، جاز التعبير عنها برمزيات ذات مضمون كتسمية الخير والشر (39) .

وكان لتشجيع الكنيسة اثر في ازدهار الفنون والصناعات الفنية ،فمنذ النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي حاول الفنان القبطي من تمجيد الافكار المسيحية عن طريق الرموز التي تشير الى أفكار وتطلعات الكنيسة (40). فالفن هو الذي يخدم الله والكنيسة ولا يستمد إلهامه من مقدرة الإنسان وحكمته ولكنه منبع الهام من الروح القدس وهو أداة تحركها يد الله الظاهرة المقدسة ولذلك فان معظم إعمالهم لأتحمل توقيع الفنان الذي قام تشكيلها (41).

فالأيقونة عدت بمثابة الوسيط بين المؤمن والقديس فهي رسالة تقوم بدور مهم له فاعليته في حياة الكنيسة ،وتصور أحداث العهد القديم والجديد ،فكان السيد المسيح يصور وهو يحمل صليبا او يحمل خروفا (الراعي الصالح) والروح القدس كان يصور على شكل حمامة وكان يرمز للكنيسة بالصياد(42) والهالة الدائرية كانت تحيط ببعض الوجوه المقدسة في العصور القديمة ماهي الا تعبير عن إشعاع الشمس،فتحول الرمز الى اباطره اليونان حتى صارت الهالة تعلو او يحيط برأس شخصية معينة في الرسم المسيحي وهي موقوفة على السيد المسيح (ع) ورؤوس القديسين (43).

وقد اختلف علماء الآثار القبطية بتحديد نصيب كل فن من الفنون القديمة في بناء الفن القبطي حيث تأثر الفن القبطي بإبداعات الحضارات السابقة منها الفن الفرعوني والفن الروماني والإغريقي والبيزنطي واستطاع ان يكون له طابع خاص محلي نابع من الناحية الشعبية (44) .

وكان لتشجيع الكنيسة اثر في ازدهار الفنون والصناعات الفنية ،فمنذ النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي حاول الفنان القبطي من تمجيد الأفكار المسيحية عن طريق الرموز التي تشير الى أفكار وتطلعات الكنيسة ،فضلا عن تلك الرموز المتجذرة في الثقافة الرومانية لذلك بقت الرمزية شاخصة في رسوم المسيحية ، متمثلة المفردات الزخرفية كدلالات رمزية أعطت تلك الفنون مسحة جمالية وأسلوب خاص ومعالجة فنية متقنة ، ويلاحظ ذلك في جدران الكنائس والمنسوجات والأواني الفخارية والخزفية. وحتى المعدنية ودخلت في التصويرات التوضيحية والمعمارية (45) .

واعتبر الفكر المسيحي ان الواقعية في الفن شكل من إشكال الوثنية وان التصوير عودة الى الوثنية ، الا انه لم تمنع من ظهور تعبيرات رمزية للروح الجديدة التي حملتها المسيحية،وكان الاحتكاك الكنيسة بالحضارات المحلية للإمبراطورية الرومانية دورا ساهم في قبول تلك الرموز وإعطائها مفهوما مسيحيا (46).

كما انه فن ابتكار أصيل،فوصل الفنان القبطي الى ابتكار وتنوع في الفنون المختلفة فحقق في الزخرفة المتعددة غنى نابع من قدرته الابتكارية وعمق خيال وأصالة حقيقية وأيمان بالعقيدة في حياة الإنسان والاهتمام بجمال الكون (47) .

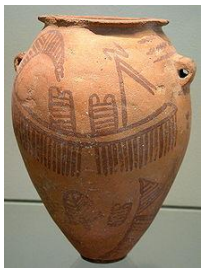
فالرمزية في التشكيل يتجاوز الفنان ذلك الى مبدآ الروية الحدسية او الرمزية ،فهو لا يحاكي الإشكال المرئية بل ان يحملها معنى جدليا يستمده من الخيال الانساني فاذا ما كانت الوحدة الزخرفية ترمز لفكرة ما فان انتظام الوحدات يعني (توليد) معنى جديد يراد تشخيصه لا تشخيص الرسم في الوحدة ،وهناك من يرى ان الأقباط في تمثيلهم لإشكال ذوات الأرواح في نتاجاتهم لم يأت من اعتقادات وثنية او سحرية أكثر مما جاء من تصورات دينية وروايات شعبية ، فرسم الأشخاص برؤوس كبيرة وعيون متسعة وأجسام ضخمة ..الخ (48) فاختيارهم لصورة الانسان او الحيوان او الزخرفة يكون محددا بالفكرة او الإيحاء لجوهر هو فوق المادة ، وتظل البنى الشكلية للرموز ماهي الا بحث من الفنان عن جوهر الأشياء وصولاً إلى اللب والتي تعبر عن مظهر أسلوب للفكر الجماعي عاكساً صفات روحية تكمن وراء هذه المظاهر إن بنائية لأنظمة العلامات هذه تعبر عن رمزية عالية وتأويلات للمعنى وتشظية مفهوم الدلالة لهذه الأشكال ، والتي شهدت في زمانها وعياً اجتماعياً عاماً متجها إلى بنية شكلية طبيعية ذات دلالات أكثر تعميماً بواسطة التحول من الجزئيات إلى الكليات الجوهرية ومن المفردة إلى التعميم (49).

الخزف القبطي

ترتبط الفنون الإنسانية بوجه عام والفنون التشكيلية البصرية بوجه الخصوص بمرجعيات وسياقات معرفية تكتشف هويتها المحلية إزاء الحضارة التي نشأت في كنفها وتعد بمثابة الجذور لها، والخزف منذ نشأته له دوراً لا يستهان به في مسيرة الحضارة الإنسانية.

ان استعراضا سريعا لفن الفخار والخزف القبطي يحيلنا الى المرجعيات المؤسسة لهذا الفن ، فمع عصر البداري قبل عصر الآسرات بنهاية الألف الخامسة قبل الميلاد، وعبر التنقيبات التي اجريت في مناطق عده من مصر عثر على أشكال لأواني فخارية خالية من الزخارف و مصقولة ، ويليه عصر نقاد الأول حيث عثر على أشكال مختلفة تمثلت بكؤوس واوان من الفخار الأسود والأحمر المصقول ،مزخرفة بزخارف غير متقنة متمثلة بخطوط أفقية ومستقيمة ومتعرجة ورسوم بسيطة كالإشكال الهندسية منها المثلثات والمستطيلات ،مستخدمة بطريقة الحفر الغائر التي أفصحت عن أهميتها بالنسبة لتاريخ الخزف القبطي (50).

وضمن المراحل اللاحقة وبالتحديد عصر نقاد الثاني وحتى نهاية الألف الرابعة قبل الميلاد عثر على مجموعة كبيرة من الإشكال الخزفية المزينة والمصقولة (الطلاءات ذات اللون البني المحمر تمثلت بأواني ذات إشكال بصلية عمد الخزاف الى تزينها بتصميمات زخرفية متنوعة (آدمية وحيوانية ونباتية) ومشاهد مختلفة من الصيد والمراكب.



ولم تقتصر الخزفيات على العصور السابقة فمع ابتداء عصر الآسرات اختفت التصاميم الزخرفية وجاءت لتلبي الاحتياجات اليومية .كأواني المائدة وصناعة التماثيل سواء المشكل باليد او ما صب في قوالب اما الخزفيات المزخرفة فجاءت عن طريق التجارة من الخارج ، و بداية الإلف الثالث قبل الميلاد أدخلت عجلة الخزاف الى مصر حيث استخدمها في تصنيع الأواني المنزلية وأواني حفظ أحشاء الميت اثناء عملية التحنيط ، اما التصميمات التزينية فتميزت بطابعها التجريدي ذو الملامح البدائية (إشكال آدمية وحيوانية ونباتية) اما آواني القرابين او المدافن فهي في الغالب مزينة بالكتابات الفرعونية التي تحاكي مآثر المتوفي (51) .

اما عصر الدولة الوسطى وفيها الاسرات (7_11) في هذا العصر ظهر الخزف بجميع الانواع وعلى الأخص الكؤوس وأواني كروية مغطاة بطلاء الهيماتايت (حجر الدم) ومن الأمثلة انيتان من الاواني الكاثونية مكسوة بالمينا ذات لون ازرق فاتح وتماثيل لأفراس النهر مغطاة بالمينا الزرقاء الناصعة ،كما يظهر على جسم الفرس تصاميم زخرفية نباتية ، وبعضها طلي باللون الأسود لتجلي بوضوح على اللون الأصل الأزرق (52).

وفي عصر الدولة الحديثة (الأسرة الثامنة عشر) بدا ظهور نوع من الفخار على شكل أواني كبيرة ذات تصاميم مختلفة (نباتية مرسومة باللون الأزرق على خلفية باللون ألكريمي، وقد وصل الخزاف الى تقنية الخزف الفيروزي . وهذه ساعده على طلاء التصاميم الزخرفية الحيوانات كأفراس البحر والتماسيح والأسود المعبرة عن الالهة الفرعونية ،فضلا عن زخارف كتابية تكتب على التماثيل وعلى المعابد والمقابر او تدفن مع الميت لتصاحبه في الحياة الأخرى حسب معتقد المصريين القدماء (53).

اما العصر المتأخر (الصاوى او البطالمة) فتم انتاج خزفيات المتمثلة بالقوارير المستطيلة الشكل ذات التصاميم المستلهمة من الموضوعات الإغريقية مطلية باللون الأخضر الغامق زينت سطوحها بتصاميم زخرفية نباتية وحيوانية وأسطورية (54) .

وأبان القرن الثالث الميلادي شهد الخزف القبطي تطورا كبيرا ، حيث تداخلات التأثيرات المستوحاة من الفنون الفرعونية والبيزنطية والإغريقية والساسانية وغيرها ، فاستفاد منها الحرفي وطورها مبتكرا ومضيفا لها عناصر جديدة وسمته بسمة الشخصية القبطية لتستمر بأساليب وتقاليد فنية الى عهود طويلة (55) وعلى الرغم من الخزف جاء لتلبية الاحتياجات اليومية في ممارساته الدينية (56) سواء المشكل باليد او ما صب في قوالب او ما شكل بعجلة الفخار إلا انه سرعان ما زينت بالتصاميم التزينية فاستطاع الفنان من خلالها خلق نوع من الجمالية الذي هو نتاج مهارته في تفاعله مع البيئة من خلال استغلال المواد المتاحة، والارتقاء بمستوى التقنيات الصناعية إلى مستوى فكري جمالي أنساني. فالبيئة الفكرية المسيحية بنية مفاهيمية بثت خطابها الفني كخطاب للتعبير عن معطيات الفكر المسيحي ،وفكرة بلورت المفاهيم الدينية بدلالات التشكيل الفخاري (57) ، وشهدت الفخاريات تنوعا على الصعيد الشكلي إذ شملت الجرار والطاسات والصحون والكؤوس والأختام.

وعبر التنقيبات التي أجريت في مدينة القديس مينا في مصر حيث عثر على فخاريات تمثلت بأشكال قوارير صغيرة (مسارج) تحمل خصائص وطابع ديني تنوعت استخداماتها على وفق متطلباتها الجنائزية في الكنائس والأديرة حيث عمد الفنان على تزينها بتصاميم زخرفية لنظم شكلية مختزلة اقتبست من موروثات الحضارات السابقة تمثلت بشكل الصليب او اسم يسوع التي زادت من قيمتها الجمالية (58) .

وإبان القرن (3- 4م) عثر على جرار تبدو أكثر تطورا من حيث التقنية حيث طليت باللون الأحمر موظفا التصاميم الزخرفية المختلفة التي اتسمت بالدقة والتأكيد على الجانب الجمالي من قبل الفنان فضلا عن الجانب الوظيفي الذي تؤديه سواء من الناحية الدينية او الدنيوية وفقا لما يحمله الفكر القبطي ،فالتصاميم الزخرفية مستوحاة من البيئة بمرجعياتها الفكرية منها علامة غنج(رمز الصليب) المسمى بمفتاح الحياة (59) .

ولو انتقلنا إلى الجرار الصغيرة الحجم امتازت أيضا في هذه الفترة بتنوع أشكالها والتقنية بطلائها الأحمر الشفاف فاتسمت بأبدان بيضوية او كروية فوهتها إلى الخارج جاءت لتلبي الاحتياجات اليومية المتمثلة ب(خزن السوائل) (60) .

زينت حافات الطاسات والكؤوس بزخارف محرزة أو برسوم ملونة أكثر تعقيدا مما سبقها.
ولجا الخزاف في تلك المرحلة الى استخدام أسلوب الختم (التوقيع) تاركا تصاميمه التزينية على القطعة الخزفية المنتجة التي مثلت بأشكال الصليب كرمز للمسيحية (61).

وجاءت الأشكال المختلفة في معظم نتاجات القبطية محملة بطبيعة الفكر السائد في ذلك الوقت كبنى رمزية عوضت عن الأشكال الواقعية ، إذ إن هذه الأشكال تميل إلى التجريد والاختزال ومحملة بمعاني ذات دلالات رمزية متعددة وعملية تأويل هذه الرموز تختلف بين الناس بحسب ما توحيه من فهم لديهم .
وإزاء هذا الفهم قام الفنان القبطي بإبداع مشاهد التصميم على السطوح الفخارية جسد فيها أنواعا وفصائل مختلفة من التصاميم التزينية الآدمية والحيوانية التي تعد بمثابة رؤى روحية ورموز دينية وقوى فاعلة في الوجود الإنساني .فالأعمال الفنية لفخاريات القبطية أدخلت على سطوحها العديد من المفردات الطبيعية منها الحيوانية كرأس الثور رمز الخصب والتكاثر . والطيور وأشكال العقارب فضلا عن الأشكال الآدمية والهندسية والمفردات النباتية والكونية وغيرها من الأشكال التي اتجهت تدريجيا نحو التجريد من خلال عملية التحوير والاختزال، و اهتمام الخزاف في بنائية الرسوم بالحركة والاتجاه جاءت لدلالتها الرمزية في بنية التصميم الفكرية (62) .

أن أهم مؤشرات الإطار النظري هي:

1- تعد الدلالة من أولى وسائل التواصل بين أفراد الجنس البشري. في سعي الإنسان المتواصل فكان يدرك الأشياء في أول الأمر من الواقع المرئي المحسوس ثم يحولها إلى رموز، سهلت تطوير مداركه المعرفية وإدراكه لها خلال تراكمها المستمر عبر الزمن في الذاكرة.
2- كانت الرموز في الفن القبطي سمة مميزة لفن الفخار، ومعبرة عن حضارة المصرية. فلكل عصر دلالة مميزة نابعة من المؤثرات التراكمية للخبرة وطبيعة الحياة المعاشة (دينية اقتصادية، سياسية..الخ).
3- تشكل الحضارة المادية والحضارة الروحية والعادات والتقاليد مجتمعة السياق الثقافي لحضارة الفخار ،وهي بدورها تحدد أنظمة الترميز وآلية اشتغالها .
4- تتكرر الدلالة الرمزية للفخاريات القبطية ضمن سياق تاريخي ومكاني واحد.

إجراءات البحث

مجتمع البحث وعينته

تضمن مجتمع البحث الحالي على أعمال فنية (خزفيات قبطية) في مصر بالقرن ((4م- 6م)) والمنشورة في البحوث الأثرية والفنية وكذلك عبر المصادر والمجلات التي اهتمت بدراسة فن الخزف لتلك الحقبة ،والبالغ عددها (6) أعمال خزفية وتم اختيار (3) كعينة لغرض الدراسة والتحليل.

منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج ألوصفي التحليلي باعتماد مؤشرات التي افرزها الإطار النظري.

تحليل العينات

العينة (1)

يمثل العمل الفخاري تكوين فخاري الشكل بهيئة (مسرجة) انجز في القرن (4-5م) ولم تتوصل الباحثة الى القياس المضبوط ، العينة من مقتنيات المتحف القبطي .

تم تنفيذ المنجز باستخدام طينة واطئة الحرارة ، وعلى صعيد التقنية لجأ الفنان الى استخدام تقنية (القالب) من اجل إبراز الوحدات الزخرفية بشكل ملمسي بارز على سطح المنجز ، تتألف من جره صغيرة ذات بدن دائري وعنق صغير فضلا عن اثنان من المقابض يربط بداخلها حبل لتيسير حملها.استخدمت في الاديرة .

ومن قراءة البنية الشكلية نلاحظ ان العمل يتضمن منظومة من الزخارف تستمد قوامها لمفردات بصرية متنوعة تمثلت (آدمية ، حيوانية ، كتابية) تترتب كعنصر ايجابي على أرضية المنجز.

وابتداء من المركز حيث مثلت وحدة بصرية ادمية توسطت بمركز الجرة (تضمن العمل الفني زخارف متنوعة (آدمية ، متمثلة بشكل القديس مينا واقفا ورافعا يداه الى السماء و تحيط من حوله الهالة النورانية الرامزة كإشارة دلالية لحالة التعبد .

اما التكوين الشكلي لمفردته الحيوانية (جمال) اذ يأتي الشكل الحيواني هنا بهيئة تالف بين جملان متقابلين مصاغين باعتماد الفنان في تنفيذ مفرداته على توليف المقاربة الاختزالية التي تسمح بالتعامل الحر مع الوحدات البصرية حيث مثل بشكل حيوانان متخذان موضع الجلوس تحيط بجانبية الأيمن والأيسر عند قدمي القديس كإشارة الى البيئة المحلية .

علاوة على ذلك نجد ان ترتيب المفردات الكتابية التي تمثل موروثات البلد ، فجاء توظيفها كإحاطة في المشهد متخذة من مبدا التدوير الكلي على حافة العمل الخارجي ، فقد عدت هذه الطريقة من الخصائص الموروثة لاسيما المرجعيات التاريخية التي امتازت بها فنون الحضارة البيزنطية .

وبذلك تمكن الفنان القبطي تحقيق أسلوب يتفق مع الرؤية الجمالية عبر توظيف الكتابات الزخرفية توظيفا رمزيا وبترتيب حركي يسعى بقصديه بناء نصوصه كمفردات بصرية عبرت عن افكاره لترمز الى اسم القديس مينا باللغة اليونانية

ان ما يتجلى لنا في المنجز هو فكرة التبسيط التي وصلت لأقصى حدودها التقنية والشكلية .

وعليه فان المشهد ينم عن دراسة كاملة وعالية للفنان القبطي بوسائطه الشكلية وقدرته على تجسيد مشهد من الواقع ولكن بتحويرات واختزالات رامزة يكون لذات الفنان وذائقتيه دورا مهما في تحقيق جمالية مشهده التصويري.

العينة (2)

يمثل العمل الخزفي تكوين دائري الشكل بهيئة (جرة) انجز في القرن (6) يتراوح ارتفاعه (78سم) وقطره (18.5 سم)، العينة من مقتنيات المتحف القبطي . تم تنفيذ المنجز باستخدام طينة واطئة الحرارة بوساطة دولاب الفخار، والجرة هي ذات بدن بيضوي ونهاية وعنق عريض مفتوح وتحتوي على اربعة مقابض يربط بداخلها حبل لتيسير حملها واستخدمت في حفظ البضائع الجافة.

وعلى صعيد تقنية اللون نفذت وحداتها البصرية بطريقة الرسم بالفرشاة على التأسيس الأرضي .
نفذ العمل من حيث الأرضية بلون بني فاتح (ترابي) ونفذت تصاميمه بلون (بني غامق واسود) مما حقت الألوان انسجاما مع بعضهما وهذا يشير الى براعة الفنان القبطي في دراسة إنشائية تكويناته ،محاولا خلق تباين في الروية ومشكلا بؤرة بصرية لجذب النظر إليها.
ومن قراءة البنية الشكلية نلاحظ ان العمل يتضمن منظومة من الزخارف تستمد قوامها لمفردات
وعبر المشهد التصويري فان الفنان جمع مابين وحدات بصرية لمفردات حيوانية (السمكة) ومابين هندسية (خطية) مستوحاة من البيئة الطبيعية فضلا عن المفردات النباتية.
استطاع الفنان القبطي تقسيم السطح التصويري لبدن المنجز الى قسمين علوي وسفلي، تضمن القسم العلوي على حقلين أفقين متتالين وعلى وفق مبدا التكرار لغرض أحداث تأثير بصري تتابعي وهذا منح التكوين من حيث الرؤية العامة للتكوين موازنة شكلية مدروسة. اما الجزء السفلي فكان خالي من الوحدات البصرية
فالوحدة البصرية للمفردة الحيوانية (سمكة) فقد كانت لها المركزية بالمشهد التصويري مما يدل على أهمية هذا الشكل فهي هنا تأخذ دور السيادة والصدارة والأهمية والمركزية ، و يعكس هذا المشهد التصويري أيضاً انتمائه إلى البيئة الطبيعية وعلاقتها بكل الموجودات التي تحتويها وما تخلقه تلك الموجودات من علاقات يمكن بعد إدخالها إلى ذهنية الفنان أن تصبح مشاهد تصويرية تزينيه جمالية ذات إحساس زخرفي، متخذه مبدا التبسيط والاختزال في تصميمها الشكلي ، ونجد هذه المفردة الشكلية اتخذت كدلالة رمزية للإخصاب والانبعاث في الوسط المسيحي محققه حضورا واضحا في الخزف القبطي.
ويظهر لنا مدى تأثر الفنان بالبيئة الطبيعية وكيفية الاستفادة منها في إخراج الشكل الجمالي حيث الصياغة التحويرية وسياقها المبسط وهذا ما يميز الفنان ذائقته وخصوصية الطرح الفني.
اما الوحدات البصرية الشكلية النباتية فقد جاءت كوحدة بصرية تتكرر في فضاء السطح التصويري للسمكة متخذا شكلا اختزالي تجريدي. اما الوحدات البصرية الهندسية فجاءت ذات إنصاف الدائرة تحيط بالمشهد التصويري، إن خاصية التفاعل وحداتها البصرية الزخرفية منح للعمل وحدة نظام في تأسيس بنيته الإبداعية وهذا سوف يسحبنا إلى أن موضوعة هذا المشهد التصويري ما هي ألا موضوعة جمالية تزينيه محضة ، وكأنها تحاول إبراز براعة وإتقان الفنان القبطي لتقنيته وأدواته وبالمحصلة إتقانه لغته الخزف .

العينة (3)

يمثل العمل الخزفي تكوين دائري الشكل بهيئة (جرة) انجز في القرن (6) يتراوح ارتفاعه (69سم) وقطره (25.5سم)، العينة من مقتنيات المتحف القبطي . تم تنفيذ المنجز باستخدام طينة واطئة الحرارة بوساطة دولاب الفخار، والجرة هي ذات بدن بيضوي ونهاية وعنق مفتوح وتحتوي على أربعة مقابض يربط بداخلها حبل لتيسير حملها، استخدمت في حفظ البضائع الجافة. وعلى صعيد تقنية اللون نفذت وحداتها البصرية بطريقة الرسم بالفرشاة على التأسيس الأرضي .

نفذ العمل من حيث الأرضية بلون بني فاتح (ترابي) ونفذت تصاميمه بلون (بني غامق واسود) مما حقت الألوان انسجاما مع بعضهما وهذا يشير الى براعة الفنان القبطي في دراسة إنشائية تكويناته ،محاولا خلق تباين في الروية ومشكلا بؤرة بصرية لجذب النظر اليها.

ومن قراءة التكوين الإنشائي للمنجز الفني نلاحظ ان العمل يتضمن منظومة من الزخارف تستمد قوامها لمفردات (حيوانية، هندسية ونباتية)، استطاع الفنان القبطي تقسيم السطح التصويري لبدن المنجز الى قسمين علوي وسفلي، تضمن القسم العلوي على أربعة حقول أفقية متتالية تتخللها أشرطه فاصلة شكلت وفق مبدا التكرار. اما الجزء السفلي فكان خالي من الوحدات البصرية الزخرفية.

فالوحدة البصرية للمفردة الحيوانية (الطير) يتمركز في وسط المنجز الفني وبحجم يكاد يغطي مجمل السطح الداخلي للتكوين للجزء العلوي وهذه أشارة واضحة من قبل الفنان على أهمية هذا الحيوان ومركزيته في هذا المشهد التصويري . والنظام الغالب على هذا المشهد هو نظام الاختزالات والتبسيط فالطائر خال من التفاصيل التشريحية الدقيقة ، فأجنحته عبارة عن مساحة لونية بنية ، وكذلك الرأس والذيل ووسط الجسد ما هو إلا خطاً مستقيماً ذو مساحة لونية ، وربما هذا التبسيط هو الابتعاد عن محاكاة الواقع ، ونجد هذه المفردة الشكلية اتخذت كدلالة رمزية الى الزهو والجمال وأيضا ترمز الى النعيم الأبدي التي حققت حضورا واضحا في الخزف القبطي. وتم استخدام وحدة بصرية نباتية (زهرة) بين قدمي الطائر لتمثل البيئة الطبيعية ،فضلا الزخارف الهندسية التي تمثلت بالشكل الدائري والخطوط المتموجة. والتي عبرت كدلالة رمزية على الماء في الكتابة المصرية الهيروغليفية ،ومن خلال هذا الوصف يتبين لنا وضوح مفردات تأسيس هذا المشهد التصويري.

نتائج البحث

ظهور الدلالات الرمزية الحيوانية بأسلوب اختزالي مميز كما في عيناته (1،2،3).

2.ظهرت الدلالات الرمزية لروحية إلمسيح في العينة (1).

3.ظهرت الوحدة الزخرفية الآدمية في العينة (1).

4.تداخلت أساليب وتقنية التنفيذ للزخارف بشكل متشاكل لبنية النص الخزفي لإظهار دلالات رمزية لها علاقة بالمرجع الفكري القبطي.

5.لجأ الفنان القبطي الى إدخال التصاميم الزخرفية الكتابية في منجزه الفني دعما منه لموضوعاته كما في العينة (1).

6. التركيز على تحوير التصاميم الزخرفية واختزالها مما يؤكد ابتعاد الفنان عن المحاكاة الواقعية كما في عيناته (1،2،3).

الاستنتاجات

1. اعتمدت الخزفيات القبطية المزخرفة في مرجعياتها على تصورات ذهنية واعية منطلقة من الأشكال الواقعية في رموزها إلى الأشكال المتخلية وفقاً لما تمثله الأشكال بدلالات عالية التركيز في الشكل والمضمون.

2. جسدت معظم الدلالات المتداولة في تلك الخزفيات نقلاً متوارثاً من حضارات سابقة الضاغطة والمهيمنة على الخزف القبطي, ومن ذلك يمكن اعتبارها ذات مدلول رمزي.
3. عبرت الدلالات الرمزية في هذه الاعمال الفنية عن المفهوم المثالي المطلق وفي ذلك ركزت على المضمون على حساب الشكل.
4. تبين من تحليل هذه الأعمال إن هنالك أثراً واضحاً للخبرة والثقافة والقدرة الإبداعية والإدراك لمفهوم الرمز وطريقة توظيفه.
5. برزت روحية الفكر المسيحي في كل التصاميم الزخرفية .
6. إن تلك الاعمال الفنية كانت تستخدم حفظ البضائع الجافة والمشروبات والسوائل في الطقوس الدينية التي تقام في الأديرة والكنائس لتسرد أحداثاً تحدث خلال تلك التعبدية.

التوصيات

1.ضرورة إصدار مطبوعات تجمع مصورات ووصفا كاملا ومفصلا للفخار القبطي في مصر وتوثيق ذلك المنتج بأسلوب علمي رصين وبأشراف خبراء متخصصين في ذلك المجال.
2.إصدار مطبوعات خاصة تتناول موضوع الرمز في الفن بشكل عام وفي فن الفخار بشكل خاص،وتتناول الدلالة الرمزية المتبع في الفنون القبطية ليتسنى للقارئ والباحث الاطلاع عليها والاستفادة منها.

المقترحات

1.دراسة امكانية استلهام الموروث الحضاري للرمز في الفخار القبطي في العصور الاسلامية.
2. دراسة الخزف القبطي المعاصر.

المصادر

(1) http://shamela.ws/browse.php/book-96269/page-111.
(2) الرازي، محمد بن ابي بكر : مختار الصحاح، الدار النموذجية ،ط5،بيروت_صيدا،1999 ، ص 209.
(3) صابرين كامل زيدان: التحول الدلالي في وظائف الشخصية في الفلم الروائي، رسالة ماجستير غير منشوره، كلية الفنون الجميلة ،قسم السمعية والمرئية ،بغداد ،ص3
(4) بسام جرار :دراسات في الفكر الاسلامي،ط2،مركز نزن للدراسات،البيرة،فلسطين،2006،ص4.
(5) غزوان زكي محمد:الاثار القبطية والبيزنطية،مطبعة الحضرى،مصر_الاسكندرية،2002،ص240.
(6) القران الكريم :سورة ال عمران ،أية 41.
(7) بلاسم محمد:تاويل الفراغ ،دار مجدلاوي،بغداد،2008،ص145.
(8) البهنسي، عفيف: معجم المصطلحات الفنون ،بيروت ،دار الرائد العربي ،1981.
(9) Mitford.mirandaBruce-Signeset Symboles,P.7
(10) أميرة حلمي مطر:فلسفة الجمال ،الموسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة،القاهرة ،1962،ص247.
(11) عائدة سليمان عارف: مدارس الفن القديم ، دار الصياد، بيروت،1972،ص40.
(12) منى محمد أنور:بحث مقدم للموتمر الدولي الرمز في الفن الشعبي التشكيلي بمصر واستخدام رموز الحب والكراهية في تصميم المنسوجات، موتمر الدولي لكلية الآداب والفنون (ثقافة الحب والكراهية،جامعة فيلادلفيا ،أكتوبر،2008.
(13) محمد محسن عطية،الفن وعالم الرمز ، دار المعارف، ط2، القاهرة ،1996،ص64.
(14) منى محمد انور، المصدر السابق.
(15) محمد متولى عامر: رموز الحب والكراهية فى المنسوجات الأثرية القبطية، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان،2008م.
(16) اكرم قانصو: التصوير الشعبي العربي،سلسلة عالم المعرفة،العدد 322،الكويت ،1995،ص151.
(17) حشمت مسيحة جرجيس: مدخل إلى الآثار القبطية ، دار فلوبايترون للنشر – 1994 ص17.

(18) محمد متولى عامر: المصدر السابق.
(19) زهير صاحب: فن الفخار والنحت الفخارية في العراق،دار الرائد للنشر والتوزيع،ط1، العراق،2004، ص355.
(20) غزوان زكي محمد:الآثار القبطية والبيزنطية،مطبعة الحضرى،مصر_الإسكندرية،2002،ص252.
(21) J. M . Ragers , Islamic ;Art and Design ,The Trustees of the British Museum ,1983 ,P. 141,
(22) نعمت إسماعيل علام: المصدر السابق ، ص 26.
(23) القمص يوساب السرياني:الفن القبطي ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحي ، مكتبة الكتب المسيحية ،ج1،ص11.
(24) https://civilizationlovers.wordpress.com
(25) غزوان زكي محمد: المصدر السابق،ص252.
(26) سميث ،الان كايغر:الفخاريات ذات البريق المعدني،ط1،كلمة ،ابو ظبي،الامارات ،2011،ص125.
(27) سيرنج،فيليب:الرمز في الفن والاديان والحياة،ط1:تر:عبد الهادي عباس،دار دمشق،سوريا ،1992،ص36.
(28) https://civilizationlovers.wordpress.com
(29) سيرنج،فيليب: المصدر السابق،ص.165
(30) 30.نفس المصدر،ص49.
(31) السامرائي،مجيد عبد الله : المدلول الرمزي لتصوير الحيوان في الفن الاسلامي(10م_13م) ،أطروحة دكتوراه غير منشورة ،جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ،2005،ص162.
(32) سيرنج،فيليب: المصدر السابق، ص49.
(33) ادجاروبند،اندرية نايتون:الأصول الوثنية للمسيحية،تر:سميرة عزمي الدين،المعهد الدولي للدراسات الإنسانية ،ص85_138.
(34) سيرنج،فيليب: المصدر السابق.،ص396.
(35) القرغولي،محمد علي علوان،سلام حميد رشيد :جماليات الايقونه في الفن المسيحي،مجلة بابل للدراسات الانسانية ،المجلد 5،العدد1،بابل ،ص71.
(36) سيرنج،فيليب : المصدر السابق ،ص39_59.
(37) غزوان زكي محمد: المصدر السابق،ص254.
(38) اريج كريم :الفكر الرومانسي في العمارة المعاصرة ، ،أطروحة دكتوراه غير منشورة ،جامعة بغداد ،كلية الهندسة ، 2009،ص5.
(39) بلاسم محمد:تاويل الفراغ ،دار مجدلاوي،بغداد،2008،ص73.
(40) القمص يوساب السرياني: الفن القبطي ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحي ،ص45.
(41) القرة غولي:المصدر السابق ،ص91.
(42) نفس المصدر ،ص91.
(43) فيليب سيرنج : المصدر السابق،ص488.
(44) القرة غولي: المصدر السابق ،ص70.
(45) نفس المصدر ،ص324.
(46) القمص يوساب السرياني: ،المصدر السابق،ص45.
(47) محمد قطب :منهج الفن الإسلامي ،مطابع دار القلم بالقاهرة ، د. ت، ص200_201.
(48) حشمت مسيحة جرجيس: المصدر السابق،ص20.
(49) نفس المصدر ،ص20.
(50) رباب سلمان كاظم: بنية السرد في الخزف المصري المعاصر،مجلة جامعة بابل،المجلد 21،العدد21 ، 2014،ص192.

(51)نفس المصدر،ص192.
(52)حشمت مسيحه جرجيس: المصدر السابق ،ص20.
(53)رباب سلمان كاظم:المصدر السابق،ص192.
(54)زهير صاحب:الفنون الفرعونية،دار مجدلاوي للنشر والطباعة،العراق،2003،ص117_120.
(55)وجدان علي بن نايف :سلسلة التعريف بالفن الاسلامي ،منشورات الجمعية الملكية للفنون ،عمان ،1988، ص 11.
(56)زهير صاحب:الفنون الفرعونية ،المصدر السابق، ص391.
(57)زهير صاحب : اغنية القصب،دار الجواهري ،بغداد،2011، ص190.
(58)منصور صبري:الرمزية في الفن،مجلة عالم الفكر،المجلد 16،العدد3،مجلة دورية تصدر من وزارة الاعلام،الكويت،1985.
(59)برتملي،جان ،بحث في علم الجمال ، تر: أنور عبد العزيز ، مؤسسة فرنكلين،دار النهضة ، مصر،1970.ص242.
(60)زهير صاحب،وسلمان الخطاط،تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين ،المصدر السابق،ص49.
(61)بارو،اندريه،سومر فنونها وحضارتها ،تر:عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،بغداد،1977،ص15.
(62)زهير صاحب ، وسلمان الخطاط المصدر السابق ،ص333-334.