مفهوم الرمزية في الصور الجدارية لمقابر البجوات بواحة الخارجة(مصر)

أ.د. عزت زكي حامد قادوس
أستاذ الآثار اليونانية والرومانية
جامعة الأسكندرية

الرمز في اللغة يعني الإيماء أو العلامة، أو هو شكل من أشكال التعبير اللفظي وغير اللفظي ، والذي من خلاله يستطيع العقل البشري أن يتقبله ويستخدمه من اجل إخفاء معاني محددة ، أو استخلاص مفاهيم قد يصعب شرحها ، فهو في النهاية أحد وسائل الفهم والتعبير معاً، ويبدو أن الرمز ارتبط مع الإنسان للتعبير عن العالم الروحاني اللامحدود ، وهي محاولة للربط بين تلك العوالم الكونية والعالم الإنساني المحيط به . وقد عرف بعض المفكرين الرمزية بأنها فن التفكير من خلال الصور والأشياء المستخدمة كرموز مادية أو معنوية، وإن كانت الصور قد تصبح رمزاً عندما يكون معناها خفياً وليس ظاهراً ،أو بعيداً عن تناول أو إدراك العقل البشري، وقد يكون الرمز حدثاً تاريخياً مثل حادث عبور البحر لقوم إسرائيل فقد يعني لديهم الخلاص من ظلم فرعون ، وقد يكون حدثاً بشرياً أو إلهيا مثل ذبيحة إسحاق وأضحيته التي صارت رمزاً للفداء والتضحية والخلاص الإلهي. وهكذا استخلص الرمز قي العهد لقديم، فقد كان قاسماً مشتركاً في العصور القديمة مع التطور الديني وما واكبه من طقوس سحرية ونبؤات وقائمة طويلة من الغموض والاسرار[1].

وتعد منطقة البجوات بواحة الخارجة في مصرمن أهم المناطق الأثرية في العصر المسيحي المبكر في مصر ، فقد تأثر إنتاجها الفني بتيارات فنية مختلفة امتزجت مع المؤثرات البيئية الخاصة بالمنطقة وذلك خلال الفترة التي تحصر بين القرن الثاني والنصف الأول من القرن الخامس الميلادي[2] وهي الفترة التي عبرت عن مفهوم التعايش الوثني- المسيحي المبكر.[3]

ويعتبر مفهوم الرمزية في الفن القبطي من أهم الأركان والعناصر الأساسية في تلك الحركة في أنها نابعة من موروث ثقافي مجلي الطابع، فقد ظلت الرموز المسيحية في الفن القبطي منذ تلك الفترة الى الآن معبرة عن ثقافة المجتمع المصري بصورة ثابتة .

ولم تكن العقيدة المسيحية صاحبة فكر رمزي في مضمونها الأصلي الذي نادى به الرسل والتلاميذ ولم يكن للعقيدة المبكرة أي تكوين آو طرح لإيجاد رموز من اجل التعبير بها عن مضمون العقيدة، ويمكن القول بأن الغنوسية والموروث الحضاري (المصري والهللينستي) آنذاك ، قد ساهموا في ترسيخ مفهوم الرمزية في الفن القبطي ، فالغنوسية على سبيل المثال في مصر ، قد حددت كافة الرموز التي ارتبطت بالمسيحية عبر عصورها المختلفة ، وان مصطلح الرموز التي ارتبطت بالمسيحية عبر عصورها المختلفة ، وأن مصطلح الرمز الديني في النصوص الغنوسية قد يبدو جديدا هنا.[4] لكنه معبراً عن وظيفة الرمز الديني في النصوص الغنوسية التي عالجت المقومات الدينية الغامضة برموز مألوفة عند المواطن المصري، ومن ثم التصقت مع مراحل تطور العقيدة أصبحت ملازمة لها ومعبرة عنها في اغلب الأحيان ، وربما جاء ذلك أما من اجل التخفي عن الموقف السياسي العدائي الروماني، او من اجل أيجاد رمز متفق عليه ضمن جماعة معينة ومن اجل إيجاد وسيلة سهلة وسريعة لتحديد ماهية العقيدة تحت ظل الاضطهاد وهو الغرض الذي سمح للرموز الوثنية أن تعبر عن مضمون العقيدة الجديدة آنذاك وتشترك معها عبر التاريخ .

من هذا المنطلق نجد أن ضرورة استخدام الرمز من اجل تفادي الغموض والسرية الواضحة في العقيدة الجديدة كان يقربها من المحلية المصرية،إما من خلال الأعمال السحرية أو الشكل الرمزي الذي ينسج حول

مفاهيم غامضة وسرية الطابع فتحول الرمز بعد فترة الى كينونة خلاص أو شكل أسطوري له معاني واهداف ويستخدم

بعد ذلك في الأعمال والممارسات السرية والنبوءات . ودائماً ماكان الرمز مثل السحر يبحث في المستقبل أو في الغيبيات ، على الرغم من انه حدثاً قديماً أو رمزاً قديماً أو معتاداً عليه أو معروفة ماهيته[5] ، ألا انه يتحول في الناحية الدينية والطقسية الى عناصر الوقوف على الغيبيات والبحث في مستقبل الأفراد . ومن ثم فأن المفهوم الرمزي هنا لم يكن جديداً على المصريين فهم من عساق تلك النوعية من الممارسة الدينية، ولاسيما في الطقوس الجنائزية التي تحتوي على العديد من الرموز التي اختيرت من اجل التعبير عن عنصر من عناصر مقومات الدين الجديد [6].

وقد أدت القصص المستوحاة من العهد القديم أدوارا مهمة في تنمية مفهوم الرمزية الدينية ، ويبدو ذلك واضحاً في الفترة المبكرة، ففي مقابر البجوات على سبيل المثال ، صورت سفينة نوح في الحجرتين 30 ، 80 من المقابر (شكل 1 ، 2) وتبدو السفينة هنا رمزا للخلاص الإلهي ، وتبد الحمامة المصورة التي جاءت بالبشارة وبالنجاة تحمل غصن الزيتون، ومن هنا نجد أن المنظر عموماً يجسد ببساطة شديدة التحليل مفهوم الخلاص المتوخاة من نصوص دينية قديمة لتوضيح مفهوم ديني معاصر للعقيدة المسيحية .[7]

وقد اشتملت أيضاً صور العهد القديم في مقابر البجوات على جانب توجيهي تمثل في تصوير فكرة العقاب الإلهي للذين يعصون أمر الرب كمحاولة لتوضيح أهمية الطاعة ، فاستخدام الفنان القبطي صور أنبياء تعرضوا للعقاب ، مثل صورة عقاب آدم وحواء (شكل 3) وعملية خروجهما من الجنة في حجرة الخروج بالبجوات (شكل 4) وإصرار الفنان على توضيح باب الخروج ليعبر عن مفهوم الغرض الحقيقي للقصة ، وأيضاً صورة عقاب يونان بعد رفضه تحقيق أمر ربه وإلقائه في جوف الحوت في الحجرة نفسها (شكل 5-7) ، وكذلك صورة خراب أورشليم عقاباً لليهود ولرفضهم الامتثال للنبي أشعيا ،كل هذه الصور نجدها في حجر الخروج

وهي تواكب مفهوم الأغراض الجنائزية لتطابقها مع الطقوس الدينية التي كانت تتلي على روح المتوفى[8] .

ومن ثم تميزت الرؤية الرمزية في مقابر البجوات بطابع رمزي بحت تتستر ورائها مفاهيم القصص والتي تتجه ناحية تثبيت العقيدة الجديدة والمحافظة عليها في تلك الفترة ، ويبدو ذلك واضحاً في مجموعة السفن التي أكثر الفنان من تصويرها في مقابر البجوات (شكل 8) وهي ترمز للكنيسة آنذاك إلا أن الموضوعات جاءت مبهمة الى حد ما فضلاً عن الأسلوب الفني الخاص جداً لتلك الفترة .

وربما نجد شيئاً من الحرية والاستقرار الفني الواضح في صور حجرة السلام التي تؤرخ بنهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادي، والتي صور فيها الفنان منظر بشارة العذراء بل وكتب اسمها باليونانية (شكل 9) ، هذا التحرر الذي نلمس بدايته في تلك المقبرة استمر بصورة كبيرة خلال القرون التالية[9]. كما يظهر التأثير الفرعوني ايضا" في تمثيل العدالة والتي صورها الفنان في حجرة السلام بالبجوات (شكل 10) تمسك بالميزان وقرن الخيرات ، حيث من المعروف أن المصريين قد

رمزوا لإلهة العدالة بالآلهة (ماعت) تجلس أو تقف بجوار الميزان المخصص لمحاكمة الأرواح عقب الموت في الأسطورة الدينية القديمة .

كذلك استخدام الفنان بعض مخصصات الآلهة المصرية القديمة ، في تجسيد السلام بالبجوات (شكل 11) حيث صور سيدة تحمل الصولجان بيد وعلامة عنخ باليد الأخرى، وكلاهما من الرموز المصرية القديمة، حيث يرمز الصولجان للقوة عند المصريين فضلاً عن كونه من مخصصات الإلهة أوزوريس إله العالم الآخر والذي كان يصور دائماً في المقابر المصرية القديمة ، أما علامة عنخ فهي فرعونية في الأصل ، والتي كانت تعني الحياة لدى المصريين ولها أيضاً مدلول كبير عند المسيحيين ايضا"فهي ترمز للمسيح في حياته وصلبه فكان تصويرها دليلاً على التأثير المصري القديم ، وبالتالي فإن الفنان قد استخدم رموزا مصرية من التراث القديم ليوضح بها رموز مسيحية كالعدالة والسلام .

الاتجاه نفسه نجده في صور النبي يونان والحوت وهي من أهم المناظر التي انتشرت في الفن المسيحي عموماً وظلت مستخدمة لفترات طويلة ، القصة ترمز لحالات العصيان والجزاء والتوبة والخلاص ، وهي حالات مهمة في العقيدة المسيحية المبكرة . وحالة عصيان للنبي يونان لربه جاء جزائها أن القي في البحر وابتلعه الحوت ثم تاب الى ربه وطلب المغفرة وهو في بطن الحوت، الى ان تقبل الرب منه وخلصه بأن ألقاه الحوت على البر وسكن تحت خميلة نباتية يستعيد قواه . تلك الحدود التفسيرية للقصة واكبها تصوير فني رمزي في اغلب الأحيان يبدأ بمنظر السفينة لحظة إلقاء يونان (شكل 5) ، ثم منظر ابتلاع الحوت له (شكل 6) ، ثم منظر إلقاء الحوت ليونان على البر (شكل 7) ، ثم مناظر وهو راقد تحت خميلة من الكروم [10] ، وهي مناظر يمكن توظيفها لخدمة الطقوس الدينية في التعبير المباشر عن الخلاص أحد سمات الفكر الديني المعاصر آنذاك.

ويُعرف التجسيد (التشخيص) في الفن التصويري بأنه الأسلوب الذي يعطي الفنان حرية التعامل مع مفاهيم معنوية أو مادية تحدد داخل إطار شكلي مناسب يخدم العمل الفني ككل ويحقق الهدف المرجو من الصورة .

ومع ظهور المسيحية وانتشارها وما واكب ذلك من اعتماد الفنان المسيحي على الرمز والإيهام المصور كسلاح يواجه به الوثنية الرومانية واضطهادها آنذاك ، نجده

قد مال نحو ظاهرة التشخيص.فقد أبرزت صور حجرة السلام بالبجوات نماذج تشخيصية مهمة ، وهي تصوير الفنان لثلاث سيدات تحمل كل منهن مخصصات معينة ترمز لفضائل ثلاث مهمة في الفترة المسيحية المبكرة ، أول تلك الفضائل كانت فضيلة العدالة (شكل 10) والتي صورها الفنان حسب مقتضى مفتوحي إلى الكلمة اليونانية المؤنثة Δκταοσυνη وهي متأثرة بشخصية الآلهة(ماعت) وخاصة في ارتباطها بتحقيق العدالة التي كان ينشدها المسيحيون في فترة ما بعد الاعتراف بالمسيحية . وهناك سيدة أخرى تقدم لنا فكرة السلام (شكل 11) على اسم مؤنث Eʃρηνη بملابس مصرية وتحمل مخصصات من الأرشيف المصري القديم (الصولجان وعلامة عنخ) وهو إيحاء من الفنان في سلام ينشده بعد فترة

الاضطهادات مبني على القوة والأيمان . أما السيدة الثالثة فهي تمثل فضيلة عقائدية نادرة التصوير وهي الصلاة ευχη (شكل 12)وقد يلاحظ مكان تصويرها فوق سقف الحجرة إيحاء" بأن أمر الصلاة قادم من السماء ،كما أن حركة الأيدي وتقدم القدم اليسرى على اليمنى إيحاء بقدومها ناحية المتعبد. هكذا شخص الفنان ثلاث فضائل وصفات إنسانية لها مدلولها العقائدي والتأثيري الهام ، فضلاً عن أنهم من المخصصات الرئيسة لشخصية المسيح.(11)

من الصور النادرة في عملية التشخيص، تشخيص الكنيسة المقدسة في الحجرة السابعة عشر في باويط ، وهي مشخصة في صورة سيدة وفقاً لمعنى الكلمة المؤنثة وتعد من الصور الفريدة التي شخصت الكنيسة على شكل سيدة ، حيث من المعروف ان الكنيسة يرمز لها دائماً ببعض الرموز التي ورد ذكرها في الكتاب المقدس مثل السفينة والحمامة الوحيدة والشبكة وغيرها من الرموز.

مما سبق يمكننا أن نؤكد أن الفنان القبطي قد استخدم خاصية التشخيص(التجسيد) في إبراز مفاهيم دينية معنوية ومادية ، هدفها الرئيس نابع من محاولات رجال الفكر اللاهوتي لتبسيط المفاهيم الدينية التي شابها بعض الغموض الديني عند تفسيرها خلال القرنين الرابع ولخامس الميلادي حتى تكون أقرب من خلال تلك الرموز لحياة المسيحي اليومية .

من ناحية أخري وخلال تلك الفترة التي تنحصر مابين نهاية القرن الثاني وحتى بداية الرابع ظهرت سمة التحوير الذي التزم به الفنان القبطي بجانب الرمزية والإيحاء من اجل تحقيق عمل فني يواكب الظروف السياسية والدينية الحادثة في تلك الفترة .

وسمة التحوير هنا نجدها مصورة بشكل واضح في حجرة الخروج وصور كهف تل أتريب ، أرجعها بعض الباحثين الى انها سمة هللستينية نابعة من فن (الجروتسك) Grotesques او التمسيخ الذي تميزت به مدرسة الإسكندرية النحتية في العصر الهللينستي ، وانه في ذلك يأخذ صفة الكاريكاتير Caricaturesومن ثم فهم يرجعونه كمؤثر هللينستي وليس كأسلوب قبطي . ولكن بالنظر لموضوعات الفن السكندري التي تأخذ هذه الصفة الممسوخة تحمل طابع الفكاهة وهو العنصر الغالب على تلك الأعمال

والمتأثرة بالفن المسرحي اليوناني القديم وخاصة ما يقدم من أعمال كوميدية لاقت رواجاً كبيراً في الفن السكندري خلال العصرين البطلمي والروماني ، ومن ثم فان الجروستك والأعمال الممسوخة في الفن السكندري كانت تخدم غرضاً ترفيهياً او مشاعر إنسانية بحتة يمكن اتصافها دائماً بلفظ الكاريكاتير. ولكن فن التحوير يختلف عن فن الكاريكاتير ، فهو فن خاضع لرغبة الفنان في إبراز معاني جادة جداً في صورة محورة لا تحاكي الواقع إلامن خلال الهدف أو المضمون لا الشكل النهائي للعمل ، أما فن الكاريكاتير فهو يحدد الشكل أولاً ثم يترتب عليه اختيار المفاهيم العديدة وليس المحددة .[12]

فعلى سبيل المثال في حجرة الخروج ، التزم الفنان بالتحوير بعدم محاكاته لأساليب رومانية، وأنه قد أخضع الرمزية والإيحاء والتحوير كعناصر أساسية تبرز أفكار الدينية – العقائدية والتي يمكن للمشاهد المسيحي إدراكها مباشرة بينما يجد الوثني صعوبة في تحديد ماهيتها . ولهذا الغرض كان يصور الشكل البشري بمعالم معروفة (وجه وجسد وأيدي وأرجل) ثم يتعامل مع هذه المعالم وفقاً لمتطلبات الحدث الفعلي المصور، وهو في ذلك ليس لديه أدنى أهمية بالقياسات البشرية للصور الجدارية ، أو حتى بملائمة العناصر الجسدية بعضها مع البعض أو مع شخصيات أخرى مصورة ، ويمكن رؤية ذلك في أضحية إبراهيم أخرى، (15-13) في حجرتي الخروج والسلام ، وصورة سو سنة شكل 16) وروبيكا)شكل 17) وسارة (شكل 18) ودانيال (شكل 19-20) والعبرانيون الثلاثة (شكل21) وأرميا (شكل 22) وأشعيا (شكل 23) وغيرهم من صور حجرة الخروج .[13]

مال الفنان منذ البداية المبكرة الى الرمزية كأحد السمات الرئيسة المستخدمة للتعبير العقائدي أو الديني المصور ، ولقد كان سبب استخدامه لتلك لظاهرة هو خضوع الدين المسيحي منذ البداية لمحاولات التصدي لبعض المظاهر الدينية المعقدة والتي واكبت ظهوره مثل انتشار الهرطقة والبدع.

وتعد الرمزية وحدة متكاملة من الناحية الفنية تشمل عناصر أخرى مثل الإيحاء والتجسيد والتحوير ،وكل هذا نابع لمفهوم الرمزية في الفن التصويري. فالرمزية بمفهومها الشامل تضم العنصرين الموضوع

والأسلوب الفني ، وهي تتصف في الفن القبطي بالشمول الموضوعي والشكلي .

من الرموز ذات التأثير المصري القديم كانت الزواحف التي اكثر الفنان القبطي من تصويرها وهي جميعاً ترمز لقوى الشر المحيطة بالإنسان المؤمن، فهي في البداية مستوحاة من التعبير البدائي لقصة آدم والاثم الذي اقترفاه بسبب الحية التي تجسد بداخلها الشيطان فهمس في أذن حواء فكان لهم العقاب بالخروج من الجنة ، تلك الحية صورت بالمنظر نفسه في صورة آدم وحواء في حجرة الخروج وحجرة السلام بالبجوات في معظم صور المقابر الرومانية المسيحية ومن منطلق هذا المفهوم أصبحت رمزاً عاماً للزواحف في التعبير عن الشيطان أو الأعمال الخطرة(المحظورة) التي يقترفها الإنسان [14](شكل3) .

من الرموز المسيحية المصورة في الفن القبطي الشكل الصليبي ،والذي ظهر في البداية متأثراً بالعلامة المصرية القديمة (عنخ) وخرجت منها أشكال عديدة يمكن ملاحظتها في حجرة الخروج بالبجوات حيث نشر الفنان على جدران الحجرة مجموعة كبيرة من الصلبان المختلفة والتي ساعدت إلى حد ما في تاريخ صور الحجرة فيما قبل القرن الخامس الميلادي[15] (شكل 24) ، وقد استمر الصليب الفرعوني مستخدماً في الفن المسيحي حتى منتصف القرن السابع الميلادي ، فمن باويط والى القرن السادس الميلادي ترجع صور لصليب بعلامة عنخ عثر عليه في الحجرة السابعة والعشرين مزخرف بفرعين من أغصان نباتية ، أما الدائرة فكانت تحتوي على نجمة مثمنة هذا بجانب بعض الإشكال الأخرى للصلبان منها الصليب اللاتيني وصليب القديس أندروس والصليب المعقوف الذي استخدمه الفنان كوحدة زخرفية في الحجرة الثالثة بباويط ونجدها من الأشكال الزخرفية التي توحي بشكل الصليب .

من خلال ما سبق ، نجد أن الرمز في الفن القبطي كان ركيزة أساسية واكبت طبيعة العقائد الدينية المسيحية ، ثم كان لأنتشار الدين المسيحي وسيله لانتشار الرمز فضلاً عن التأثير الوثني الذي لعب اثر في وجود رموزاً للدين المسيحي استمرت حتى الآن .

الهوامش

1- حول الرمزية في الفن القبطي راجع :
H.T. Laurency , Gnostic Symbols, in (H.T. Laurency , Knowledge of life One),
H.T. Laurency pulishing Foundation, 19999, part, 3,1-16;
Michailides , G., Vaas Liges du culte Solaire paarmi Les Chreyiens D'Egypte,
(BSAC), XLL , 1948 – 1949 , 37 ff ; Achelus , Das Symbol des Fishes , Marburg , 1988 , 12 ff ; friedman , Florence D . (ed .) Beyond the Pharaohs
: Egypt and the copts in the 2 nd to th centuries AD . Rhodes Island

School of Design , Providence , 1988 . Rassart Debergh , M., La peinture copte , . (AAAHP Acta ad Archaeologiam . et Artium Historiam Pertintia , IX) 26;
Van Mooresl , p., The coptic Apse Composition and it's Living Creatures , 1965 Le
Caire , 1978 , 523 – 333 ;
Leory , J., Peinture Murale Chez les Coptes , Caire 1975, 32 – 39 ;
Badawy , A , L' Art Copte , Les influence Egyptiennes , Le Caire . 1949 . 33 –33 ;
Du . Bourget , The Early Christian painting , London 1965 , 17 – 18 ;
Van MoorseL , M . Huijberse , Repertory of the preserved wall Paintings from
Monastery of Apa Jeremiah at Saqqara , (AAAHP) , IX , 1981 , 167 – 171 ;
Van Woerden , S ., The Iconography of Sacrifice of Abraham . (VC) , 15 , 1961 ,
214 – 225 ; Leroy , J .,
Les Peintures des Couvents du Ouadi Natroun , Caire , 1983 , 112 – 130 .

2- حول تاريخ المنطقة راجع :

G.,Schweinturth,(1875) 385-387;
O . , Van Lemm , (1890) T ., x , 101 - 103 ;
W ., de Book , (1901) 7-8;
A., M., Lythgee , (1908) 84-86 ;
Leclercq , (1925) 58-60 ;
C.K, Wilkinson , (1928) 29-36 ;
W., Hawser , (1932) 38-50 ;
A ., Fakhery , (1951) 1-8 ;
Leclercq , (1925) 58-60 ;
C.K , Wilkinson , (1928) 29-36 ;
W. Hawser , (1932) 1-11 ;
A.. Fakhery , (1932) 1-8 ;
H., Stern , (1960) 93-119 ;
J., Schwarz , (1962) 1-11 ;
P., Grossmann , (1989) 423-425 .
W., Emery , (1969) 240-243 ; H ., Herzog , (1957) 423-425 .

3- W., Emery ,(1969) 240 – 243 ; H.,Herzog,(1957) 423-425 .
4- M.Harlow & W. Smith,Between fasting and feasting : the litery and arhaeobotani
cal evidence for monastic diet in Late Antique Egypt,
(ANTIQUITY) 75 , 2001,758-68;
Caroline Bynum, Stevan Harrell, and paula Richman, "Uses of Genader Imagery in
Ancient Gnostic Text, "in Gender In Gender and Religion: on the
Complexity of symbols, Bostonn,1986, 196-227;
Karen L. King "Variety in Gnostic perspectives on Gender,"in Images of Feminine
in Gnosticism, studies in Antiquity and chrstianity, 3,
philadelphina:Fortress press,1988, 2-22.

5- Michael A.Williams, Collctt cox and Maartin S. Jaffee, Religion and Society"Th
Demonizing of the Demiurge; The Innovaion of Gnostic
Myth,"in Innovation in Religious Traditions; Essays in the
interpretation of Religious change, Berlin, Mouton de
Gruyter, 1992, 73-107;
Ellion R. Wolfson, "Secrecy, Revelation, and Late Antique Demiurgical Myths, "in
Rending the Veil: concealment and secrecy in the History of
Religions chappaqua , Ny: seven Bridges press, 1998 , 31-58 .
6- Ruth Majercik and John D. Tuurner, "Negative Theologies and Demiurgica
Myths in Late Late Antiquity," 277-302 in Gnosticism &
Later Platonism: Themes, Fiuures, and Texts . SBL
Symposium Series, 12.Atlanta: Scholars press,2000 ;
Seerveld, Calvin, S., A, Christian critique of art and literture, Toronto ,1995;
Idem, "Vollenhoven's Leegacy for Art Hisyoriography. "Philosophia Reformata 58,
1993 ,49-79;
Wolterstorff ,N., Art in Action. Grand Rapids : Erdmans, 1981;d, Works and worlds of art, Oxford: Clarendon press, 1980;Id,

"Evangelicalicalism and the arts."Christian scholar's Review 17, 1988 , 4: 449- 473 .

7- حول مصادر الموضوعات المستوحاة من كتب العهد القديم ومصادرها في الفن القبطي ومن خلال الصور الجدارية في مقابر البجوات ، انظر:

Wilkinson , K., Early christian painting in The Oasis of El Kharga, (BMMA) Tom,
XII , 1928 , 28 – 36 ;
Huser, W.The Chrisian Necropolis in the Kharga Oasis, (BMIMA).Tom, XXVII,
38-50
Fakhry, A., The Necropolis of El Baagawat in Kharga Oasis,Cairo, 1953;
Stren, M., Le peintures du mausolee de ' Eude el Bagawat , (CA) II, 1960;
Schwarz, R., Santrue Nouvelle Etudes sur des Fresques d' el Bagawat, (CA) 13,
1962,1-11;
Worrell, W. H., The coptic Manuscripts of The Fre collection, new York ,1923,9-10;
Heatom, E.W., the old Testament prophets,London,1909
Young, J., Interduction to The old Testament , 1949 , 20;
Elizabeth Bolman Monastic Visions: Wall paintings in the Monastery of St. Antony aat the Rd Sea, Yale Univ Pr; 2002. 13-15.

8- Hauser, W., The christian Necropolis in Kharga Oas 1932, 38-50;(BMMA).
Tom,XXXVI,
Fakhry, A.,The Necropolis of El Bagawat in Kharga Oasis, Cairo, 1953;
Stern, M., Le peintures du musolee de I'Eoda el Bagawat ,(CA) II, 1960,93-119;
Schwarz, R., Santrue Nouvelle Etudes sur des Fresques d'el Bagawat. (CA) 13, 1962 . 1-11.

9- Schwarz, R., Santrue Nouvelle Etudes sur des Fresques d'el Bagawat. (CA) 131962 . 1-11

.

10- احمد فخري ، الصحراء المصرية . جبنة البجوات في الواحة الخارجة ، ترجمة: هبد الرحمن عبد التواب / الهيئة العامة *للأثار*، القاهرة ، 1989م ، ص 90 – *91 ، شكل 44-46*.
11- المرجع نفسه ص110-111 ،شكل 64،66،67 .
12- Elizabeth Bolman Monastic Visions :Wall paintings in the Monastery of St.

Antony at the Red Sea, Yale Univ pr, 2002;

Wilkinson, K., Early Christian Painting in the oasis of Elkarga, (BMMA) Tom, XII,

1928 , 28-36;

Hauser, W., the christian necroplis in the Kharga Oasis,(BMMA) .Tom, XXVII,

1932, 38-50;

Fakhry, A.,The Necroplis of El Bagawat in Khargaa Oasis, Cairo, 1953;

Stern , M.,e peintures du mausolee de I'Bagawat, (CA) II, 1960 , 93-119;

Schwarz, R., Santrue Nouvelle Etudes sur des Fresques d'el Bagawat , (CA)

13,1962,1-11;

Lowire, W., Chrisitian Art and Archaaeology, London , 1901, 205;

Dw Bourgustet, Early Chrisitian Painting, 30-33;

Guneisen, Le portait, Traditions Hellenisitque influences Orienteles, Roma, (1991),89-99;

Quibell, J. E., Excavations of Saqqara (1907),Le Caire, 1909, 1-VI;

Id., Excavations at Saqqara,(1906-1097), Le Caire,1908;

Id., The monastry of Aba Jaremias, (1908-1909),Le Caire, 1912,1-VI;

Van Moorsel, M. Huijberse, Reperyory of The preserved Wall paintings from Monastery of Apa Jeremiah at Saqqara, (AAAHP),IX,1981, 167-171;

Van Woerden, S., The Iconography of Sacrifice of Abrahaam. (VC), 15,1961,

214-225;

Van Woeerden, K., The Jephtah, Panel in The Bema of The Church of St. Catherine's Monstery on Mount Sinai, (DOP), 18, 1924, 341-352;

Van Loon, G., The Sacirice by Abraham and Abram and The Sacrifice by Jephthah in Coptic Art (in Coptic Art and Culture)NIAAS. Cairo ,1990, 44-45;

Lerory, J., Les Peintures des Couvents du Ouadi Naaroun, Caire, 1983, 112-130;

Id, Les peintures des Couvents du desert d'Esna, Caire,1975

Van Moorsel, P., Jephtah, An Icongraphical Discussion Continuter, Melanges Offerts a Jean Vercouter, paris , 1985,273-278;

Id, Forerunners of The Lord, The Meaning of Testament Saints in the Daily office and Liturgy refected in Medieval church Decoration , (NIAAS), Cairo,1990,22ff.

13- Wilkinson, K., Early Christian Painting in The Oasis of El kharga,(BMMA)Tom, XII,1928,28-36;
Hauser ,W . The Christian Necropolis in the Kharga Oasis ,(BMMA) . Tom , XXVII ,1923 , 38 – 50 ;
Fakhry , A ., The Necropolis of El Bagawat in Kharga Oasis , Cairo , 1953 ;
Stern , M ., Le peintures du mausolee do l' Eude el Bagawat , (CA) ll , 1960 , 93 – 119 ;
Schwarz , R ., Santrue Nouvelle Etudes sur des Fresques d'el Bagawat , CA) 13 , 1962 , 1 – 11 .

14 -Id, Santrue Nouvelle Etudes Sur dur des Fresques d'el Bagawat,(CA)13.1962,1-11

15 -Hauser, W.The Christian Necropolis in Kharga Oasis, (BMMA), Tome XXVII,932,38-50.